

ローカル・カラー、生命、公衆

——「生の芸術」論争と石井柏亭——

村田裕和

はじめに

一九四五年四月二十五日、文相官邸にあった一枚の絵が空襲によって焼失した。¹⁾一九〇九（明治四十二）年から一九一四（大正三）年にかけて交わされた美術論争——「生の芸術」論争のきっかけを作った油彩画「停車場の朝」である。

一九〇九年の第三回文部省美術展覧会（文展）で入選し、文部省買い上げとなった——そして今ではモノクロ写真版でしか見ることができない——この作品を描いたのは、当時、東京美術学校に在学中の画学生山脇信徳（一八八六—一九五二）であった。山脇は、美術学校に入学して最初の年に始まった第一回文展で早くも入選を果たしていた。彼の絵画は、高村光太郎や「白樺」派の青年たちなど、新時代の美術を模索する人々に受け入れられ、持ち上げられた。²⁾しかし、山脇自身は中央での栄達を求めず、滋賀県の膳所中学や、「満州」の奉天中学で教鞭を執り、渡欧を経

て、一九二九年からは亡くなるまで郷里高知で画人としての生涯を送った。

中村義一の『日本近代美術論争史』（一九八一年）は、「停車場の朝」がきっかけとなった「生の芸術」論争について一章を設けて論じている。特に、大きく主張が対立した高村光太郎と石井柏亭については、議論の経過が詳細に跡づけられており、この論争についての、もつともよくまとまった文章となっている。

論争は、二度にわたっている。一度目は、一九〇九年の第三回文展直後に始まる論争である。ここでは、高村光太郎、石井柏亭、永井荷風、バーナード・リーチらが発言した。高村光太郎の著名な評論「緑色の太陽」（『スバル』一九一〇年四月）は、この論争の過程で提出されたものである（本稿では「第一論争」、または「停車場の朝」論争」と表記する）。

二度目は、一九一三（大正二）年から一九一四（大正三）年にかけての高村光太郎、石井柏亭、本間久雄、木下幸太郎らによる論争である（本稿では「第二論争」、または「第二「生の芸術」論

争」と表記する)。

発言者の多くが重なっている点、また「生」「生命」がその主要なテーマとして論じられた点で、二つの論争を一連の「生の芸術」論争としてとらえる中村義一の視点は有効だろう。

二つの論争の根底には、芸術(美術)において「生命」という抽象的な概念をいかに表現すべきかという問いがあった。ここでは技術的課題をめぐる論議が、そのまま制作者がいかに世界と向き合い、認識し、表現に高めるかという理念的課題とも接続していた。また、第一論争と第二論争の差異について、中村は、「前半の、日本近代美術の地方主義の宿命論を叩く「緑色の太陽」の世界主義の論議から、後半の生命主義の論議へ」という流れを示しているが、これも大筋では的を射ているように思われる。

しかし、この要約にも現れているように、「停車場の朝」論争(第一論争)が取り上げられる際には、山脇信徳や、彼を擁護した高村光太郎の側に足場を置いて論じられる傾向が強いのもまた事実ではないだろうか。

本稿では、「停車場の朝」を否定的に評価した人物として言及されるにとどまることの多い石井柏亭の側から、論争を読みなおしてみたい。柏亭の側から見ると、そこにはどのような光景が立ち現れるだろうか。さらに、論争の中で使用された基本用語「ローカル・カラー」について、当時の文学側の動向をも参照しつつ検討することで、一九一〇年代の洋画家や詩人たちを取り巻いていた環境の一端を明らかにしたい。

一 文展とホイッスラー

一九〇七(明治四十)年に設立された文展洋画部は、東京美術学校と光風会(白馬会の後身)を中心とする勢力によって占められた。その中心は日本洋画界の重鎮黒田清輝である。黒田は明治美術会(一八八九年設立)の支配に対抗する形で白馬会を創設(二八九六年)したのだが、同時に彼が新設の東京美術学校西洋画科を迎えられたことで、いわゆる「外光派」はアカデミズムの主流となり形勢は逆転していた。明治美術会は若手を中心にあらたに太平洋画会(一九〇二年)となり、文展には傍流ながらこの勢力も含まれていた。山脇信徳も、高村光太郎も、また石井柏亭も、最初はこうした文展アカデミズムの影響下にあった。

山脇信徳の「停車場の朝」は、早朝の上野駅を描いている。やや高い位置から下に線路とホームを見下ろし、その背後には画面奥まで家並みが広がっている。ホーム手前の木柵は、画面を完全に横切って、その影はさらに手前の道路にはつきりと映されている。左方の荷馬車を引く人物は、右方向へと進むようである。ホーム上やそのむこう側の道路などあらゆるこちらに人影がみられ、朝の光に照らし出されている(ただし逆光である)。おそらく上野の山から東方を俯瞰して描いたのだろう。鍵岡正謹が、高村光太郎の文章を引きながら説明するところによれば、ヘラだけを用いて絵の具を盛り上げ、大胆に色が重ねられており、エネルギー

に満ちた都市の光景がそのままに切り取られていたとされる。

この作品を、最初に評価した一人は高村光太郎であった。彼は、絵には「命」があり、「自然を見る態度の敬虔さをうれしく感じ候」と述べている。

つづいて、永井荷風やバーナード・リーチがこれをモネとの親近性において肯定的に語った。だが当然ながら、こうした比較のあり方は、モネの模倣ととらえる石井柏亭のような否定的評価にも結びついた。柏亭は、「地方色」という観点からは、ほとんど「零」であると厳しく批判した。

称賛者の高村光太郎も、モネとの関係性において理解することは認めなかったが、「緑色の太陽」（前出）では、柏亭のように「地方色」にあらかじめ拘束されることの愚を指摘して主なやりとりは終了した。

石井柏亭はこの論争のあと渡欧し、帰国後に起こったのが二度目の「生の芸術」論争であった。ここでもきつかけは文展である。

第七回文展（一九一三年）は、当初から審査員と出品作をめぐる疑惑にさらされていた。文展とたもとを分かつたはずの団体の会員による出品や、二重出品などである。「時事新報」は、新世代の芸術家を擁して文展を全面的に特集したが、その中の高村光太郎の文章「文展の彫刻」が論争の発端となった。

高村は「私は作品の生命の有無を見て直に其の作家の生の有無を見る事が出来る」という態度を取り、みずから「絶対の境地」

と呼ぶ位置から、あらゆる作品に「生の欠乏」と、「各作家の真の自覚の不足」を指摘した。

これに対して石井柏亭は、基本的には作品に「生」を求めることを肯定しながらも、こうした絶対的態度をとるものがあつても、「社会生存上仮りに時折相対的態度をとるものがあつても、それは咎むるに及ばまい」と折衷的な発言をおこなった。

高村は、「生命」の絶対性に依拠することをゆずらず、一方柏亭は、「たゞ新聞と云ふ様な普遍的な場所に公にされての効力を疑つたのであつた。生命をさし置いて芸術的技巧の末ばかり説くと云ふ注文では無い」と述べた。主張に一貫性がある高村に比べ、柏亭の議論は曖昧で、妥協的にも見える。

この論争では、美術批評における「生命」と「自然」の優位性が双方で確認され、共通理解となった。一方で、その評価基準を絶対的なものとするか、あるいは相対的に運用すべきものとするかによつて意見が相違した。こうした相違の根底には、芸術作品を見る主体が、対象との位置関係をどのように認識するのかわくという問題が横たわっていた。ただし、論争当事者たちの後年の回想によれば、彼らは反文展という点においては、共通の足場に立っていたようである。

文部省や東京美術学校と一体化し、太平洋画会を取り込んだ文展が、美術家の地位を左右する強大な権力構造であつたことは間違いない。土方定一は「印象主義以後」（一九五四年）の中で次のように整理している。

日露戦争後の日本が、外国におけるごとき官設展をもちたいとする要望をもつのは当然といつていいので、文展開設は美術の大衆化に大きな役割をもつことになった。と同時に、そのとき支配的であった光風会系、太平洋画会系の画風が日本の官許アカデミズムとして美術界を支配し、また文部省の美術品買上げにみられるように、文展のみを保護する官僚的美術保護をおこなったことは、その後の近代日本の美術の自由な発展をどんなに妨げたかわからない。

連日数千人を集めた文展の影響力は、良くも悪くも絶大であった。第二論争（一九一三〜一四年）の発端となった第七回文展の混乱は、「反文展」を標榜する石井柏亭らの二科会（一九一四年）や、日本美術院洋画部（一九一四〜二〇年）を生み出すに至り、一方では、岸田劉生・高村光太郎らによるヒュウザン会（一九二一〜三年、第二回展ではフユウザン会）や草土社（一九一五〜二二年）の発表を裏側から後押ししたともいえるだろう。

文展、芸術家、公衆（民衆）の不安定な関係が、反文展という方向をかたちづくるなかで、しかし彼らもまた一枚岩というわけではなかった。「生の芸術」論争における高村光太郎と石井柏亭の対立は、その代表的な現れである。

自我（生）の絶対性に立つ高村に比して、「生命」を重視しつつも、それを前面に打ち出さない柏亭の論はいかにも明晰さを欠くように見える。いったい彼は何を言おうとしていたのだろうか。

か。

柏亭は、第二論争において、高村光太郎の称揚するゴッホばかりが「生の芸術」ではなく、ホイットスラーも「熱烈なる生の為め」の芸術⁽¹⁴⁾にたずさわっていると主張した。ホイットスラーとゴッホとの距離は、一見「冷静」と「狂熱」という相対的な程度の差として理解されているようにも読めるが、ホイットスラーに「生」はないと主張する高村に対して、柏亭は「生」というものを「生を体得した径路⁽¹⁵⁾」という意味で使用したと説明している。作者の全人格（生）が、作品にいかにか結晶しているかを問題とする高村に対して、柏亭はある種の「過程」としてこれを想定していたのである。

評価の基準についても、主観的・直観的に力強さや動きを評価する高村に対し、柏亭は「自然と密接」であることという基準を立てている。ホイットスラーと「過程」、あるいは「自然と密接」という基準はどこでつながっているのだろうか。

柏亭はこれまでも折に触れてホイットスラーに言及しており、一九〇八（明治四十一）年の雑誌「方寸」には柏亭部分訳の「*テン・ラクロック*」(James A. McNeill Whistler, *Ten o'clock: a lecture*)⁽¹⁶⁾が掲載されている。ここでは同じ柏亭訳「*グリーン・シールズ*」著「景色画と近世荷蘭画家」(E. B. Greenshields, *Landscape Painting and modern Dutch artists*)⁽¹⁷⁾に注目したい。グリーン・シールズは、「真」と思想感情との「密接なる結合」を主張し、その稀有なる結合の幾つかの例の一つにホイットスラーを挙げていた。写生

(真)の追求と、作家の思想感情の投入とは、いいかえれば、絵画において主観と客観との一致を表現することである。対象の「生を体得」し、画家自身の「生」をそこに投げ返すという往復運動(過程)の中から、一枚の絵が立ち現れてくる。柏亭の抱いていた絵画に対するイメージもこれに近いものだったのでないだろうか。まるで太陽のように、中心からまばゆい自我が放射されてくるゴッホ的「生の芸術」とそれは、まるで次元の異なる話だったのである。

二 ローカル・カラーの攻防

日本アルプスを芸術的に「発見」した小島烏水の「紀行文論」(『文庫』一九〇七年九月)は、「自然の生命はその活動、或は変化にある」と述べ、「天地皆色彩に満ち、色彩は或は生命を表現し、活動を啓示してゐる」と書いていた。同じ文章では、「ローカル・カラー」という言葉を用いて次のように述べている。

自然の色彩、活動、変化、これらを活描するのは、容易でない、併し個々の特色を究めて置くといふことは、尤も大切であると思ふ。従来^①の紀行文に現はれた自然を見たまへ、どこに特色が出てゐるか、(……)ローカル・カラーなどは、^②以ての外である、(……)変化が解らねば活動が解らず、随つて、表象も解らず、真髓の美感をつかむことは、及びもつ

かない、(……)対象たる自然物の研究を疎かにして、或る特殊の影が、写る筈がない^③。

「自然」を絶えざる変化の相においてとらえることが「真髓の美感」を把握することにつながり、それはより高次元の「ローカル・カラー」の表現への道でもある。

柏亭は烏水のこの論に対して「概ね吾人の賛同を躊躇せざるものである」と賛意を示し、さらに、ホイットラーに言及して、その芸術主義が絵画における主観の排斥ではないことを述べている。柏亭は、小島烏水の議論をホイットラーを媒介することによって、主体と対象との一致、あるいは思想感情と外形との一致という調和・統一の相において理解したのである。

右の小島の文章に出てきた「ローカル・カラー」は、「停車場の朝」論争で柏亭が使用した「地方色」とほぼ同じ意味合いで使用されていると考えてよいだろう。柏亭は論争以前よりすでに、「大にしては余は日本の地方色を尊ぶ。小にしては一国一村の地方色を重んずる。尚之れを小にしては一物一個の特性を究めんとする^④」と書いていた。柏亭のいうローカル・カラーとは、地理的な意味での「地方色」から、物体独自の「固有色」までを含意していることがわかる。

先述のように、「緑色の太陽」は、柏亭の「地方色」批判でもあったのだが、高村光太郎の「地方色」は、地理的な特徴を示す「色」という意味でしか用いられていない。それは突きつめれば

「日本」であつた。すなわち、「日本的」であらうとする意思は不要で、作家の「生命」をどこまでも追究すればいいというのである。これを、一種の前衛芸術宣言と受け取る理解もあるが、彼の議論が、たとえ「緑色の太陽」を描いても、日本人の筆になつたものは日本的にしかならないという一種の民族ナショナリズムと対になつていた点は見落としてはならないだろう。

中村義一はこれを、「日本の近代美術の〈宿命〉」をめぐる議論」ととらえ、高村光太郎の「世界主義の主張」としているのだが、それはあまりに素朴な受け取り方ではないだろうか。制作者と描く対象との双方に、固定的で共通の民族アイデンティティを振り当てないかぎり、このような前提は成立しないからである。

一方、柏亭にとつて、ローカル・カラーとは、物質の〈色〉であり、それらを素材として生活する人間たちの営みに反映された〈色〉であり、そうした人間と自然の全体によつて構成される地方の〈色〉であつた。柏亭は、「土地のキャラクターを重んずる」〔美術新報〕一九一〇年八月）で、自然と人間の生活が調和している場所を取材するべきだとして、

海岸へ行つたからと云つて、単に岩や水ばかりを描いてゐたのでは詰らないと思ふ。其処に何等か人間の生活が加はつて来なければ面白くない。(……)土地のキャラクターを重んずる結果は自然さうならざるを得ない。一人人間が住んでゐる場処は多少自然が變形されてゐる。其処が面白い処だ。

と語つていた。人間による自然の變形への注目は、先駆的な例としては国木田独歩の「武蔵野」(「国民之友」一八九八年一月二月)などにも見られた。しかし柏亭にあつては、「貧弱にして浅薄なる材料は、粗雑にして無責任なる工作と相待つて、今旺に市外れの得難き美趣を破壊しつゝ、ある」という都市近代化批判とも表裏の關係にあつた。

柏亭は、「健全にして堅実なる欧化」の徹底を説いているのだが、「過渡期の奇観」の「偽りなき証跡を後代に遺す可き義務」が画家にあるという柏亭の認識は、時代の負の証言者としての義務に言及したものであり、文明論を内包した自然主義者の世界認識とも接続している。

たとえば相馬御風は、「文芸上主客両体の融会」(「早稲田文学」一九〇七年十月)のなかで、科学的文明と感情とのせめぎ合いを統合しようとして果たせず「終に主客両体の見界をさへ失」い、「あるものは只鋭き觀察の眼のみ」となつたのが自然主義であると説く。「自然主義は自己も自然も同一渾融せるものとして、之れを描」くという御風の思考は、師の島村抱月らよりも、より強く近代科学文明への批判を意識していた。しかし、その議論がきわめて観念的・抽象的にならざるをえなかつたのは、実作を伴わない早稲田の自然主義者に共通の弱点でもあつた。石井柏亭の絵画論は、こうした文学上の自然主義論と密接しながらも、より具体的な——技術的な——課題から出発した上で思考されていたのである。

三 「生命」の屈折

柏亭が、黒田鵬心、結城素明とともに編纂した『美術辞典』（日本美術学院、一九一四年十一月）の「ローカル・カラー Local Colour」の項には、「或る物体特有の色。ロマンチック派の人々は此言葉の意味を押し広めて、場所、服装、其他の附属物の正確なる表現と云ふことを意味せしめた」と簡単に書かれている。絵画論の場合、色の物質としての具体性に依拠する分、ローカル・カラーの再現という問題は、せまい意味での技術論に終始させて語ることも可能であった。しかし、たとえば次の蒲原有明のように、文字テキストであっても色彩に対して過剰な期待がもたれていることを考慮するなら、「ローカル・カラー」が、芸術表現における主客の問題を語る上で、きわめて重要な概念であったと想像すべきだろう。蒲原は、

今日では、色彩を単に裝飾的或は配合的に取り扱つたばかりでは、我々には決して真実な感は与へない。ところが、我々が実際に感覺するところの色彩、即ち自然の生命の一部の表現を精密に真実にせんが為、色彩を重んじて、それを忠実に写さうと云ふ事になると、さう容易く行くものでない。

と述べて、色彩と生命を関係づけている。色彩という抽象的か

つ具体的な物質を介することによって、対象の「生命」は芸術作品の「生命」となるのである。

柏亭が地方色／固有色と呼んだものは、描く対象と主体の感情の「一致」を再現するための色彩であり、双方の「生命」を媒介するコミュニケーション装置であった。芸術に「生」があるということは、ローカル・カラーの媒介によって対象の「生命」が定着されていることであり、同時に画家の側の「生命」もそこに定着されていることなのである。

川路柳虹の「L'Esquisse（素描）」（朱欒）一九一二年三月）と題する詩には、

木炭の走るがま、に君の生命を

こゝろ安く紙の上につうつす、画家よ、

と、「生命」をキャンバスに写す「画家」の姿が歌われていた。「生の芸術」論争にかかわる画家や詩人たちは、ジャンルを越えて緩やかにつながっていた。江戸趣味と異国趣味の混合した雰囲気を下町の河畔に求めた「パンの会」（一九〇八年〜一九一一年頃）においてである。ここには、石井柏亭、高村光太郎、北原白秋らが参加し、ホイットスラーへの関心もここで共有されていたことはすでによく知られた事実である。

会の中心にいた木下柰太郎は、「ホイットスラーの絵の心を」という副題をもつ一篇のローマ字詩を一九〇九年につくっており、

北原白秋には、ホイッスラーの画題をそのまま読み込んだ著名な詩「金と青との」がある。

金と青との愁夜曲、

春と夏との二声楽、

わかい東京に江戸の唄、

陰影と光のわがころ。

野田宇太郎が指摘するように、「この「金と青との愁夜曲」

は、英訳すれば *Nocturne in Blue and Gold* でホイッスラーの画題そのままである。ホイッスラーの「ノクターン 青と金色——オールド・バタシー・ブリッジ」(一八七三年頃、テイト・ギャラリー蔵)は、高い橋脚の上の弓なりの橋と人影を背景の闇にだけ込ませるかのよう描き、その向こうに火花がかすかにきらめく——という、広重や北斎の浮世絵に想を得たと思われる。ジャポニスム作品である。こうした東洋(日本)へのエキゾチシズムを、パンの会の人々は、日本にいながらに共有しようと試みた。

ホイッスラー(西洋)の側に身を置くことで、隅田川はセーヌ川へと変貌し、まだ現実に名残りをとどめていたはずの江戸は想像界(憧憬の対象)へと遠景化する。この地政学的な遠近法を採用することで、彼らは、西洋と日本の文化的混交状態に遊離しつつあるみずからの「生」に、形を与えようとしたのかもしれない。

白秋や李太郎の文学にみられるデカダンスについて、鈴木貞美は「生命」の叛逆が既成の秩序に閉ざされて、屈折したところに生まれる現象」としているが、もちろん「既成の秩序」の側も固定的ではない。問題は「生命」の浮上が、何に対する「屈折」の現れであったのかではないだろうか。

たしかに、白秋詩では、相反する方向性(若い東京と江戸)が、時に二声楽となりながら、陰陽のコントラストを「わがころ」に落としていた。明治末の青年は、現実(若い東京)との全然的な一体感をもはや抱くことができなにかわりに、その引き裂かれた感覚にあらたな美を感得してもいるのである。都市に漂う「生命」の希薄感と、江戸文明といったん切断された「生命」の身軽さと言い換えてもよいだろう。しかし、柏亭におけるホイッスラーの受容は、これとはまた異なつた屈折を示している。

四 不協和音——メディアと大衆

反文展の象徴ともいえるフユウザン会は、一九一三年三月十一日から三十日まで読売新聞社三階で第二回展を開催し、これを最後に消滅した。中心人物の一人岸田劉生は、同年に生活社を開始し、やがて草土社へと進んでいくのだが、その生活社第一回展の出品目録(一九一三年)に、彼は、「自分は、公衆と自分との交渉に高をく、らない」と書いていた。この年は、第二「生の芸術」論争が開始された年である。

右のフユウザン会第二回展を見た佐藤緑葉は、『近代思想』(一九一三年四月)に次のような詩を発表している。

画廊にて

一つ一つ階段を踏んで行く時、
靴の音は快く楼上の壁に鳴る。

画室には若々しい吾々の「同時代」と、
テレビンの鼻をつく生きたる匂ひ!

石膏の胸像は眼に白く、痛く沁み、
「服薬」の頬の血は怪しくもつきと胸をつく。

(疲れたるわが胸よ)
廊に出でしばし見る窓外の濛割の水。

呆然とた、ずむ時の
わが皮膚のなつかしき軽き汗。

何処よりか響きくる吹きは?
わが知れる、階下なる、職工の「活字返し」か。

註、「服薬」——フユウザン会、川上涼花氏作。(註——原文)

ローカル・カラー、生命、公衆

佐藤は、フユウザン会の展覧会場で「吾々の「同時代」を意識する。しかし、彼の身体は同時に、会場となった読売新聞社の階下から響いてくる「職工」の「活字返し」の音を聞き取っている。印刷労働者の労働が発する音は、新時代の絵画に昂奮し疲労する詩人の耳朵にかすかな不協和音のように響いてくるのである。

すでに見たように、第二論争の発端は高村光太郎の『時事新報』紙上での文展批判であり、そこでの「生」の取り扱い方であったが、ここで他の論者の評を振り返ると、もう一つの重要な論点として「公衆」という問題が提出されていたことに気づく。

たとえば石井柏亭は、「此二年来一般公衆の文部省展覧会に対する興味の激増したことを思へば、新聞の美術評などを新に注意し出した人もあるに違ひない」と書き、木下李太郎は、「或程度まで一般の公衆に対して(……)鑑賞の橋渡しをすることも出来るかも知れない」から、「新聞紙上の論説といふ性質上最も通俗的な仕方での義務を果さなければならぬ」と書いていた。両者とも公衆対芸術という視点から新聞での批評の有効性について触れていたのである。

ローカル・カラーによる対象把握(「生命」の定着)は、一面においては、自然主義的な観照理論(主客の「混融」と同じ問題意識を共有する関係にあった。しかし、ホイットスラーに依拠しながら、石井柏亭が求めたもう一つのもは、絵画作品を通しての公衆(民衆)とのコミュニケーション回路だったのでないだ

ろうか。彼が新聞というメディアの性質にこだわったのも、芸術の独善性を回避することに切実な意味を見出していた可能性を示唆している。

元来、公衆という視点は、彼らの芸術にとって第一義的な問題ではなかった。木下李太郎は連載の最後に「以上述ぶる所は唯多数公衆の不蒙を啓く為の言説に過ぎない」とはっきり書いている。高村光太郎の文展評があまりに独断的に作品を批判し去ったことから、石井柏亭がそれは新聞という場所に妥当ではないと反論せざるをえなかったのである。

しかしまた、「公衆」が、すでに無視しえない存在となっていたことも事実である。パンの会にも出入りし、のちに新聞挿絵画家としても活躍した木村莊八は、当時、「公衆は芸術家を最も手ひどく物質的に操ろうとかかる。金持にして見たり一文無しにして見たりする」と、その危険性について指摘する一方で、「それが真義の芸術家を産み出す間接の因にもなるのである」と、柏亭や李太郎よりもさらに一歩進んで公衆の重要性を認めていた。

文芸を重要な思想伝達手段と考えていた者にとつては、公衆や民衆という視点は当初から不可欠のものであったが、柏亭もまた、メディアと大衆との関係が芸術家にとつて早晚抜き差しならない問題となることを、ホイットラーの翻訳などを通して予期していたにちがいない。

なお、二つの「生の芸術」論争の間には、山脇信徳・武者小路実篤と、木下李太郎とが争った「絵画の約束」論争（一九一一）

（二年）が存在する。ここで詳細に立ち入る余裕はないが、この論争では「公衆」が論議の中心に据えられている。五十殿政治によれば、「だれもが公衆を積極的に評価していなかったにもかかわらず、公衆を論ぜざるをえな」という不可避的な事態が、論争の参加者たちを取り巻いていた。この状況は、「停車場の朝」から「絵画の約束」、そして第二「生の芸術」論争へと、年を追って無視しえない確定的な事実へと変化していったはずである。

二つの「生の芸術」論争は、絵画（芸術）は誰のものか、誰がその価値の高下を判断するのか、その判断基準は何なのかという問題を、一九一〇年代初期において先駆的に提出していた。その中で、石井柏亭の求めた「ローカル・カラー」は、きわめて常識的で溫柔な絵画論であるように思われる。しかし、彼の絵画論は、一枚の絵を間において制作者と鑑賞者が対話的關係を構築することを要求していたのではないだろうか。それは、本稿で取り上げることのできなかった本間久雄の芸術鑑賞論などとも近いようである。文学においては、この本間久雄が発端となつて大規模な民衆芸術論争が開始される。芸術と民衆・大衆の関係をめぐるテーマは、その後も繰り返し問われていくことになる問題であり、あらゆる芸術が、一度は通過しなければならぬ——というよりも、解決も付かないままに押し流されていくしかないような性質の——近代の難問であった。芸術ジャンルとしての優位性を確固としたものにしてはいたはずの洋画は、しかし（だからこそ）、その象徴ともいえる文展において、おのれの存在意義を鋭

く問いただされたのである。

註

- (1) 鍵岡正謹『山脇信徳』(高知新聞社、二〇〇二年) 七一頁。
- (2) 中村義一『日本近代美術論争史』(求龍堂、一九八一年) 一六九頁。
- (3) 前掲、鍵岡正謹『山脇信徳』七一―七二頁。および、高村光太郎『AB HOC ET AB HAC』(『スバル』一九一〇年二月)。
- (4) 左憂生(高村光太郎)「文部省展覧会合評 洋画」(『早稲田文学』一九〇九年十一月)。
- (5) 座談会「二夕話」(『スバル』一九〇九年十一月)における永井荷風の発言、および、「バーナード・リーチ氏の談話」(『方寸』一九〇九年十二月)。
- (6) 石井柏亭「方寸書架」(『方寸』一九一〇年二月)。
- (7) 高村光太郎「文展の彫刻」(『時事新報』一九一三年十月二十四―二十八日)。
- (8) 石井柏亭「生の芸術の主張に対する反感」(『太陽』一九一四年一月)。
- (9) 高村光太郎「言ひたい事を言ふ」(『読売新聞』一九一四年二月二十二日、三月一日)。
- (10) 石井柏亭「再び「生の芸術」に就て」(『読売新聞』一

九一四年三月八日)。

- (11) 石井柏亭「日本に於ける洋風画の沿革」(岩波講座「日本文学」一九三二年九月十五日)。高村光太郎「父との關係」(『新潮』一九五四年三月五月) 参照。
- (12) 土方定一「印象主義以後」(『世界美術全集』第二十五卷、平凡社、一九五四年)。「土方定一著作集」第七卷(平凡社、一九七六年) 所収。
- (13) 前掲、石井柏亭「日本に於ける洋風画の沿革」にも、文展の影響力が画家の生活を直接に左右することで「アカデミズムが根を張るやうになつた」とある。文展の観衆数については五十殿利治「観衆の成立」(東京大学出版会、二〇〇八年)を参照した。
- (14) 前掲、石井柏亭「生の芸術の主張に対する反感」。
- (15) 前掲、石井柏亭「再び「生の芸術」に就て」。
- (16) 石井柏亭訳「芸術の歴史」(『方寸』一九〇七年八月三十日)、同訳「女神「芸術」」(『方寸』一九〇八年一月十三日)は、ともにホイットスラー著「デン・オクロック」の部分訳。前者では「大衆」に迎合する商業者が「廉物」を製造して粗製品が美術を圧倒していると指摘されている。
- (17) 石井柏亭訳「絵画雑論」上・中・下(『方寸』一九〇八年四月五日、五月二十日、七月三日)。
- (18) 小島烏水「紀行文論」(『文庫』一九〇七年九月)。引用は『小島烏水全集』第五卷(大修館書店、一九八〇年)。

- (19) 石井柏亭「方寸書架」(「方寸」一九〇八年十月三日)。
- (20) 石井柏亭「方寸言」(「方寸」一九〇八年十一月二十日)。
- (21) 前掲、鍵岡正謹「山脇信徳」八〇頁。
- (22) 石井柏亭談「土地のキヤラクタアを重んずる」(「美術新報」一九一〇年八月)。
- (23) 石井柏亭「方寸言」(「方寸」一九〇九年三月二十八日)。
- (24) 蒲原有明「文章上に於ける色彩の觀念」(「文章世界」一九〇九年十一月一日、増刊秋風号)。
- (25) 石井柏亭「絵画の技法」(「新潮」一九〇八年十二月)に「一つの画にあつて、其画中の色と相照し、筆は筆と相応じて居なければならぬ。斯くして画に調和があり又統一がある。(……)斯様な画は持続したる感興の下にして始めて行はれ得る。感興の持続なくして無理に出来た画に筆と筆との統一を望むことは出来ぬ」とある。
- (26) 木下杢太郎「Midumi to Whisky to-no Arrangement. [Whistler no We no Kokoro wo.]」(「方寸」一九〇九年二月十八日)。次頁、【参考資料】参照。
- (27) 北原白秋「金と青との」(一九一〇年五月)。「東京景物詩」(東雲堂、一九二三年七月)所収。
- (28) 野田宇太郎「解題」。「明治文学全集」第七四卷(筑摩書房、一九六六年)所収。ホイットラーの絵とパンの会参加者の詩については、本書に教示を受けた。
- (29) 鈴木貞美「生命」で読む日本近代(日本放送出版協会、一九九六年)一九七頁。
- (30) 岸田劉生「展覧会の前に」(「生活社主催第一回油絵展覧会出品目録」一九一三年十月)。
- (31) 佐藤緑葉は、明治三十年代より新体詩を「新声」などに発表していた。早稲田在学中に若山牧水らと北斗会を結成し、やがて大杉栄・荒畑寒村の「近代思想」と関係を持った。近代戦における大量死を描いた小説「人間屠殺所」を翻訳するなど、「近代思想」の有力な執筆者の一人であった。
- (32) 石井柏亭「文展の日本画」(「時事新報」一九一三年十月二十三―二十八日)。
- (33) 木下杢太郎「文展の洋画を評す」(「時事新報」一九一三年十月十七―二十三日)。
- (34) 同前。
- (35) 前掲、石井柏亭「再び「生の芸術」に就て」(「読売新聞」一九一四年三月八日)。
- (36) 木村荘八「芸術家と公衆と——いろいろの展覧会を見て」(「現代の洋画」一九一四年二月)。「木村荘八全集」第一巻(講談社、一九八二年)所収。
- (37) たとえば山路愛山「文章にも聴衆あり」(「文章世界」一九〇九年十一月一日、増刊秋風号)には、「文章にも聴衆、

と云ふものがあるものである。それは即ち読者の種類に依つて、文章も亦変つて来なければならぬと云ふ事である」、「言文一致は実に今日の社会民衆の最大多数の要求する声であつた」とある。

(38) 前掲、五十殿利治『観衆の成立』九七頁。

【参考資料】(試訳——村田)

湖とキスキイとのアランヂマン

(ホイッスラーの絵の心を)

木下李太郎

銀のようなる湖は、でなくとも暮れゆくものを、

湖のメランコリアは沈みゆきゆき、——向ここの里の

みざわまで広まりゆきて、あれ、こん小雪がはららふりふり、

また山を隠してしまふ。暮れ方のキスキイか、淡い波音。

古い櫓の木暮れてゆく「想い」の梢

空に震う。その幹の瓦斯に火がつく、船着場のほとり。

あえかなるいと美しき病めるおみなよ。わが心——

ガラス窓声しめやげる青き匂いをききすめる

たちまちに、町の方より華やかな人のさざめき、犬の鈴！

金髪のヨーロッパ人、旅姿——船に乗り岸を離るる。

若人の提げたる箱よ、油絵具よ、テレピンテレピンの香よ

またキスキイの紫の強い香かほが湖に、

あれにじみつつ、匂いつつ、またわりなしや霞みつつ……

船海の真中に出づれば、人はまた銀の笛吹く、

その笛の音はひゆるひゆると濁れる霧の中へ消える……

銀のやうなるメランコリアを薄着なる心の船が、

また追懐のキスキイの憂わしげなる振り返り。

船はゆく、船はゆく、暮れてゆく湖の上を……

らら、あら、らら、心の奥の遠里の暮れの鐘鳴る……

(むらた・ひろかず 本学助教)