

Historical significance of Shintoku Yamawaki's painting theory *Danpen* (*fragments*) to Fauvism/Expressionism

MATSUMOTO, Katsuya

Abstract

In this paper, I focus on Shintoku Yamawaki's painting theory *Danpen* (*fragments*).

To understand the painter Shintoku Yamawaki and his painting theory *Danpen* (*fragments*), it is necessary to take into account the state of the art scene at the end of the Meiji period.

Shintoku Yamawaki won a prize at the third exhibition of the Ministry of Education for his work *Railway Station in the Morning*. Since then, Shintoku Yamawaki had come to be known as a Japanese Impressionist. Moreover, in 1911, Shintoku Yamawaki fought with Mokutaro Kinoshita in *The Dispute over Pictorial Conventions*. Shintoku Yamawaki wrote painting theory *Danpen* (*fragments*) as a rebuttal in *The Dispute over Pictorial Conventions*.

In this paper, I examine the process by which Shintoku Yamawaki, who was regarded as a Japanese Impressionist, moved towards Fauvism and Expressionism through his painting theory *Danpen* (*fragments*).

山脇信徳「断片」の歴史的意義

フオーヴィスム エキスプレッショナルイズム
——野獣主義／表現主義へ

松本和也

I 山脇信徳「断片」の位置

日本美術史においては、明治末年から大正期にかけて、印象派、ポスト印象派をはじめとした洋画の新動向が
一挙に移入・紹介され、大きな転機が訪れる。この時期の動向については、酒井哲朗が次のようにまとめている。

明治43年の日本の芸術界に、地殻変動のようなくつかの新しい変革の兆候が現れていた。この年4月に雑誌『白樺』が創刊された。武者小路実篤、志賀直哉、里見淳、児島喜久雄、柳宗悦、有島武郎、生馬らを同人として、文学や芸術の新しい潮流をつくらうとしたこの雑誌は、ロダンやセザンヌ、ゴッホ、ゴーギャン、ルノワール、マチス、ユーゲント・シュティール、メーテルリンク、ロマン・ロランなど、さまざまに西洋の新しい芸術思潮を熱心に紹介した。とくにロダンと後期印象派が、大正期の日本美術に甚大な影響を

与えたことはよく知られている。⁽²⁾

こうした洋画の新潮流⁽³⁾と称すべき動向は、明治末年における二つの論争によって体現し可視化されていった。

その第一は、一九〇九年に石井柏亭、高村光太郎らが争った「生の芸術」論争であり、その第二は、一九一一年に木下杢太郎、武者小路実篤らが争った「絵画の約束」論争である。⁽⁴⁾この二つの論争は、いずれも洋画の新潮流が日本に受容される際の新／旧に関わる葛藤^{ノイズ}が論争化されたものだといえる。ここで興味深いのは、二つの論争において共通して議論の対象となった実作を、いずれも山脇信徳（洋画家、一八八六～一九五二）が描いていたことであり、焦点となった作品は《停車場の朝》（一九〇九）と《夕日》（一九一〇）であった。

してみれば、日本近代洋画史上における山脇信徳とは、単に二つの論争の渦中に置かれた画家というだけでなく、明治末年における洋画の新潮流を、大正期に花開いていく野獸主義^{フキウイシズム}や表現主義^{エキスプレッショニズム}などへと架橋した時代のキーマンでもあったのだ。⁽⁵⁾

そのことの傍証も兼ねて、本稿では、「絵画の約束」論争の過程で書かれた、山脇信徳による画論「断片」〔白樺〕一九一一・九）に注目する。

ここで「絵画の約束」論争の経緯を簡潔に振り返っておけば、一九〇九年、第三回文展に出品して褒状を得た《停車場の朝》以来、日本のモノと称されて注目を集めてきた山脇信徳は、一九一一年に個展「山脇信徳作品展覧会」（琅玕洞、一九一一・四・二四～五・七）を開催する。同展に出品された、《夕日》をはじめとする山脇の新しい絵画表現⁽⁶⁾に対し、木下杢太郎は「画界近事」（『中央公論』一九一一・一六）において一定の評価をしなが

らも、画家の感動を公衆に伝わるように調整する「絵画の約束」が欠如していると批判した。これに対して、当の山脇にくわえ、武者小路実篤をはじめとした『白樺』同人らが、画家（芸術家）の人格を重視する立場から反論を展開し、半年に及ぶ論争と化した。

初出誌で七ページにおよぶ山脇信徳「断片」は、木下李太郎「画界近事」に対する最初の反論（の一つ）であり、二五の断章から成るが、直接的な李太郎への反論は二五章段のみ（ほかに、二四章段は有島生馬による展覧会評への応答）で、全体としては李太郎に対する反論の体験的・理論的前提となる絵画制作をめぐる思索が書かれている。「初めてで唯一といえる絵画論」とも称される「断片」について、山梨俊夫はその特徴を次のように指摘している。

山脇は、おそらく半ば以上手さぐり状態で試行を重ねたうえで、制作の実際からいわば画家の体験的な言葉を得ている。だから絵筆をひと筆動かすとき、そこにこめるものを語る言葉は、空疎ではない。実作者が絵画を語る言葉には説得力がある。「略」絵画は道徳的なものではなく、技術を超えた「人間官能の全部的存在」としての人格であると言う画家の、絵筆を動かす身体的運動と絵画思考の一致の体験のほう強い語り口をもっている。⁽⁸⁾

このように評される「断片」は、すでに先行研究では「後期印象派風の芸術観への傾倒をはっきりと示している」と指摘されている。また、山脇の実作―絵画表現についても、高階秀爾に「山脇が選んだ道は――彼の作

品が充分にその意図を実現しているかどうかは別として——、後期印象派からフォーヴィスムへの流れのなかで明確に登場して来た表現主義的方向であった⁽¹⁰⁾という指摘がある。これら一連の指摘を、速水豊は次のようにまとめている。

絵画表現を何よりも内面的な何かの表れと捉える、明治末に書かれた文章のなかで、その実践の端緒を位置づけるに際し、特に注目したいのが、画家、山脇信徳のある文章〔「断片」〕である。一般に山脇は日本の印象派と見なされることが多く、むしろ印象派的な作品を多く残してはいるが、彼にはそこにとどまらない部分、そこから逸脱した部分があったことをここでは重視したい。⁽¹¹⁾

本稿のねらいは、日本のモネ¹²とまで称された印象派という捉え方から《逸脱》していく山脇の方向性を、画論「断片」に注目して歴史的に検討していくことにある。具体的には、関連する同時代言説の動向をふまえ、それらをすりあわせながら「断片」をていねいに読解していきたい。

Ⅱ 東京美術学校時代の日記

本節では、「断片」に先だつ山脇信徳のまとまった文章として、東京美術学校時代の日記を参照しておく。河村章代によれば、山脇信徳の東京美術学校時代の日記には、一九〇七（明治四〇）年九月一八日〜一〇月二一日

まで（絵日記¹²）、一九〇八（明治四二）年二月一九日～翌年三月二〇日まで、一九一〇（明治四三）年五月一日～七月一七日までの三種がある¹³。なお、第二の「日記」については、鍵岡正謹が「信徳が「停車場の朝」を描くに到るために、如何なる勉強をしていたのか、何を考えていたのかを知り得る¹⁴」と評価して、部分的に紹介している。

以下、絵画に関する論及を引用し確認しておく。

一九〇八年十二月二六日に書かれた「余の感想」を、鍵岡は次のように紹介している。

「画はモネーの云えるが如く、鳥の唄うが如く描かざるべからず」「絵画は唯感じなり。コンステイブル云わずや『絵画とは、感じ feeling の一名なり』と」

印象派に影響を与えた英国の風景画家コンスタブルとモネを引いて、絵画の在り方を考えている。この頃、信徳は「夕日」を描きつづけていた¹⁵。

また、翌一九〇九年一月四日付けの日記として、次の記述も紹介されている。

「何か、新しき観察を得よ。常に自然を観察し何か新しき画的美を自然の中に見出せ。インプレッショナルの見方も最早や陳腐なり。〔略〕今の日本の洋画は総て何等の観察点なし。自然の如何なる処を愛し、如何なる処に美を見出して之を描かんとしたるか、更に解らず。〔略〕余の目下要求して止まざる画はその

画の前に立ちたる時^{あたが}恰も、微妙なる音楽を聞く時その楽の音に誘はれて楽の震動と同じ心臓の^{ママ}コ動をなし、居たたまれなくに至る如くその絵画の情調と同じ情調が我内に溢れ出で、相互に同じ音律的震動を為して渾然たる調和の境に至るが如き絵画なり。〔略〕

こうした記述から鍵岡は、「白馬会風の温微的な自然観による紫派的な写実の絵画表現でない、心臓を貫き通すような情感あふれる、内部から湧きでる表現を、自然を相手に観察の中から新しい絵画美を得ようとして必死である⁽¹⁶⁾」と、山脇の思索を意味づけている。

ここまでの記述をふまえた上で、以下に、山脇の美術学校時代の日記「一九一〇（明治四三）年五月一日〜七月一七日」から、同時代の美術や自身の創作に関わる意義深い記述を検討していく。

まずは、「五月四日」の記述を引用する。一九一〇年四月、東京美術学校を卒業後、同校研究科に進学した山脇は、第一三回白馬会に《雨の夕》などを出品していた。

ローカル・カラーなんて実につまらない。

ローカル・カラーに因われたる哀れなる人々よ、と云いたくなる。

光と色とを感じる時、^{ママ}時^{ママ}も^{ママ}処^{ママ}もない。時もなければ、線もない。物質もない。唯だ色と光が震い動くのだ。詩だ、音楽だ、氣息だ。こう思つてさえも筆を持った手が震える。呼吸^{ママ}が迫る。既に、時と処の觀念なら、線と形の感じもないならば、どうして主観的のローカル^{ママ}カラー^{ママ}なんでもの起^{ママ}らう^{ママ}。俺の画を見て西洋臭いと

かローカルカラー^{ママ}が出て居ないなんて云う奴は、よくよくの解らず屋だ。⁽¹⁷⁾

右の引用冒頭で山脇が批判する「ローカル・カラー」とは、「生の芸術」論争において山脇の《停車場の朝》を批判した石井柏亭が掲げていた方法論⁽¹⁸⁾理念である。それに対置するようにして山脇が注目するのは、「光と色」である。しかもそれは、単に対象としての「光と色」にとどまらず、それを感じとる画家の感覚⁽¹⁹⁾主体が重視されたものである。

逆に、山脇が排すのは、「線と形」や「ローカルカラー」を重視した絵画（観）である。右の引用につづいて、山脇はそうした自分の絵画（観）を文学になぞらえていく。

文学には小説と詩との区別があるのに、絵画には何ぜそれに相当する区別がない^(ママ)だろう。俺の絵画上の立場は正しく此の詩と同じ範囲にあるのだ。色と光によって起る内心のリズミカル、ムードを描くのだ。普通有りの俵に形や線や物質の色を描く画は丁度文学の中の散文に相当する。⁽¹⁹⁾

こうした絵画観⁽²⁰⁾を、山脇はクロード・モネ (Claude Monet 1840-1926) から学んでいた。そのことは、次に引く「五月十五日 日曜」の記述に明らかである。「従来のデコレーションは光の観念がない」、「故に固定したる形を認め、線を見平板なる色を見た」と考える山脇は、モネが発見した光（の捉え方^(ママ)描き方）について次のように書いていた。

○モ子一のデコレーションは光を加った。従ってタイムが加った。故に形は無くなり、色は分裂された。刹那的となった。立体的然しムードがあり、リズムがあるから、立派なデコレーションである。面も光の觀念の加わると共にタイムの觀念が入って来た。即ち刹那的のデコレーションである。モ子一の画を所謂挿画とは呼びたくない。所謂デコレーションと呼びたい。⁽²⁾

山脇がモネから学んだことは、第一に光であり、第二に変化しつづける光と連動した時間（タイム）である。それゆえに、第三として形（輪郭）は消失して、瞬間瞬間の色が残る。山脇は、それらを総じて「刹那的のデコレーション」と肯定的に称している。

重ねて山脇は、この相反する二タイプの絵画について、「自然の線と色とによって審美的ムードを最もエセンシアルニ誘い出したものが従来の所謂「アール画」であり、「永久的であり平板的」だと否定的に捉え、「今のデコレーション（モ子一の画の如きもの）は光と色によって審美的リズムミカルムードを最もエセンシアルに最も刹那的に誘い出したもの」だと、やはり両者について、新／旧と賛／否とを重ねるようにして対比していく。

そうした思索は、次に引く「五月三十日（六月一日記ス）」で展開される。和田英作から受けた《雨の夕》についての批判を、山脇は次のように反芻していく。

先生（和田英作）は「君の絵に就いて一つ云いたい欠点がある。それは印象派風のテクニクを何んな画

にでも用ゆると云うのはあまり感心しない。ポチポチ風の技巧と云うのは外のものでも描けないことはないけれど、最も適しているのが光のバイブレーションなどの最も激しい時にあの技術を用ゆることで、光も左程強くなく、物象の輪廓〔原マ〕の判然としている時にあの技術を用ゆると云うのはどうも私は好まん。君の今度の雨の画（註11）などもあゝ、云う風のは技巧で、パレットナイフなどをつかつてあるが、私はちつとも感心しませんねえ」と云われた。⁽²³⁾

ここで和田は、「印象派風のテクニク」は、モチーフが「光のバイブレーションなどの最も激しい時」に「最も適している」ことを認める反面、「物象の輪廓の判然としている時」には適さないとみる。この批判をひきとって、山脇は「成程自分もそう云うことに就ては今まで時々考えた事がある」、「あゝ、云う技術はもともと光の強烈なものと写さんとして、殆ど他の技巧では表わしきれなくて起つたものであるう」とした上で、次のようにつづける。

然し自分は近頃思うには物象は如何なる時、如何なる物といえども常に光つて居る。そして色は常にプエアで、フレエッシュで決して濁つて居ない。吾々がもし光と色で物を感じた時ハたとえ夜であつても、曇つた天気の時でも、物の輪廓〔原マ〕は見えるものでない。如何に空気の沈静な時でも光と色を感じた時ハ物の輪廓〔原マ〕は頗るに朦朧たるものと成る。又たとえ光の強烈な時でも、もし形で感じた時は輪廓〔原マ〕が判然と見える。
〔略〕自然の物を見る時の根本的立場が違つて居るので形で感ずるのと、色で感ずるのとで技巧は自ら異つ

て来るのである。「略」総てのものは常に動く、故に総てのものには常にリズムがある。物の形と云うのも自分の眼には唯だ此のリズムカルな震動の強弱高低差異より起るとしか見えない。「略」自分は此の自然のリズムを写して居るのだ。又之から大にそれを描かんと思つて居るのだ。⁽²⁴⁾

長い引用になつたが、和田と山脇の対比でまず確認しておきたいのは、「形で／色で感ずる」という「自然の物を見る時の根本的立場」の決定的な差異である。山脇は、「何時、如何なる場処と云えども自然の物象には色と光の震動がある」と考えており、それゆえ「あの技巧を光の強烈なる時にのみ限る必要はない」ということになる。

この程度には、「色と光」によつてモチーフを捉えることを血肉化した山脇は、次に引く「六月十五日」の日記において、「インプレッシブ／印象」に論及していく。

自然のエッセンスのみをインプレッシブに描くと云うことは画の上ばかりではない。人間—人間も自然の一片だが—其人間も個人として各々自分のエッセンスを此の地上に最もインプレッシブに印して死すればよいのだ。成丈け如何わしい才能や、感覚は捨ててしまつて、其の人の最もエッセンシアルなものばかりを働かして其時代に印して置けばよい。これが即ちライフ其物の印象的作品である。⁽²⁵⁾

ここで山脇は、絵画についての信条を人間にも重ねていく。その帰結として「ライフ其物の印象的作品」が想

定されるならば、それは（印象派というよりは）芸術の造形や審美性よりも創り手の人格（大きさ、広さ）を重んじるポスト印象派の芸術観に近い。また、「ライフー生命」は、この時期に高村光太郎が頻用していた時代の鍵語でもあった。⁽²⁶⁾

最後に、第五として次に引用する「七月四日」の日記からは、印象派に学んだ山脇の目が、「日暮里の停車場」をどのように捉えていたかが、如実にうかがえる。

坂の上から見渡すと、何時も見える景色だが、目の前には、石油発動機製造処と檐下に大きくペンキで書いた、^(原マゴ) 小さな工場が二棟並んで、其処から金槌の音や、車の軋る響が聞えて居る。向うには武蔵野が広がって、青い稲の果には小さな木立の向に箱の様な家や、工場が重なって煙出しがあちらこちらに見え、灰色の空へ黒い煙がものうげに上って居る。

停車場のプラットフォームの砂地に植えつけられた草花か、エローやヴァミリオン色に輝いて、烟に燻ぶった灰色の停車場では、何んとなく目を引く。⁽²⁷⁾

ここで山脇は、『停車場の朝』一モネを想起させる「日暮里の停車場」に視線を注いで、第一に景色から「音や「響」を聞きとり、第二に武蔵野を見ては煙でうつろいゆく景色を捉え、第三に足もとの草花を絵の具の色で捉え、その光を感じている。ここで山脇はすでに、印象派から学んだものの見方一捉え方を着実に実践しているといえよう。

Ⅲ 「断片」の理論的（潜勢的）射程

本節では山脇信徳の画論「断片」を精読していく。「断片」については、鍵岡正謹が「断片」のタイトルそのままに、短い言葉の破片を散乱させていて、これまで信徳が「日記」のなかで追求して来た絵画思考を、端的に表白している⁽²⁸⁾とその性格をまとめていく。

以下、「断片」を構成する二五の断章を①～⑤と略記して検討していく。

まず、写実からポスト印象派までの体感的理解を時系列に即して言語化した①を次に引く。

写実の追求は物象の崩壊を来し、崩壊は動揺となり、錯乱となつて、画家は次第に時間の觀念に囚はれ、絵画は益々瞬間的のものとなる。

私はこの瞬間的気分を飽迄追求して、何処までも物象の形態をリズムによつて破壊せんと努めた。〔略〕
そして最後に無形画の境に入つて漂渺たる象徴的気分に生きんとあせつた。

処が、僅に其努力の初歩に於て、早くも私の画は不変に転じた。

それは私が分解と破壊を追求すればする程、不思議にも私の画は反対の方向をとつて総合と固定に逆戻りを為始めた。

実際これは私にとつて思ひがけない結果であつた。

利那は永遠に転じ、動揺は静止に戻り、多変は不変に移り、抽象は具体に返り、時間は空間となり、分解は総合となつて私の苛々した気分は何処となく静かな大きな心持ちになつて来た。

私は色彩の分裂を平面に伸べ、光の波動を線条に約した。そして絵画のエツセンスタイルとスペースを合せたるデコレーションが生れた。

私は始めてポスト、インプレツシヨニストの画は単純なプリミチーフのものでないことを知つた。(一〇四〜一〇五頁)

こうした思索について、速水豊は次のように意味づけている。

山脇は、写真あるいは自然主義を、おそらく印象派的方法によって徹底的につきつめることによつて、そこから別の境地に至つたことを述べている。それは、瞬間的、利那的な現象を捉える印象派的な描法が対象の分解と破壊を招いた後、むしろ色彩そのものが再現的でない自律的な構成を作りだすに至つた過程として読むことができるのではないだろうか。その時、彼はポスト・インプレツシヨニストの絵が理解できたと言う。⁽²⁹⁾

このように考えた山脇は、②・③において「所謂前期印象派」、「マネー」、「モネー」、「ピサロ」、「シスレー」をあげては「何れも空虚」だと批判的に言及し⁽³⁰⁾、「もつとく神経と、多変と、理智と、力を要求する」(一〇五

頁)と、さらなる前進を目指していく。こう考える山脇は、⑤では刻々と変化していく芸術家像を次のように提示する。

画家が最も自己の存在を意識するのは描きつゝある時である。描き上げた時、もう其画は画家にとつて極めて縁が遠い。画家は既に新たなる自己であるから。(一〇六頁)

類似した内容は、⑬において「昨日の技巧は今日の技巧でない」、「今日の私は明日の私でない」(一〇七頁)と変奏される。こうした画家の変化は、光の変化にも関わる。

それだけでなく、明治末年の日本においては野獣主義フォーヴィスムというより、ポスト印象派の代表的画家として注目されつつあったアンリ・マティス (Henri Matisse 1869-1954)⁽¹¹⁾ の画論、高村碎雨〔高村光太郎〕訳「HENRI-MATISSE の画論 (一)・(二)」〔「スバル」一九〇九・九、一〇〕⁽¹²⁾ とも重なりがみられる。

この画論のなかで、マティスは自作―自身の連続性について、次のように書いていた。

自分では、私の最近の作と昔の作との間に強い連絡を確かに認めて居る。けれども、今日の私の考へてゐる所は、昨日のと必ずしも一致しては居らぬ。私の考への根底に変わりはないが、しかも考へは常に進化して行き、従つて其の発表の技巧も移つて来て居る。〔略〕私は常に同じ目標に向つて歩んでゐる。唯其所に達する為めの道をいろいろに変へて進んで行かうとしてゐるまでである。(九月、六六―六七頁)

ここでマティスは、自分自身が日々変化し、それに伴って「考へ」―「技巧」が変化し、それに連動して作品も変化することを肯定的に自覚している。作品を描きあげる経験が、画家を「新たな自己」へと変化させていくという山脇とマティスとは、「考へ」への論及の有無や思索と変化の先後関係には差異があるが、「技巧」と「私」の相関関係から絶えざる変化を遂げていく点では共通している。

こうして絵画制作をめぐる諸要素は、画家主体を軸としてすべて結びつけられていく。それゆえに、絵画表現が自己―人格の表現と別ではなくなっていくのだ。

山脇がそのことを端的に語ったのは、⑦である。

筆触とは神経の顫動である、一片の筆触は全人格を反映する。一枚の画は一呼吸のもとに動かねばならん。要するにリズムの統一である。(一〇六頁)

「断片」のエッセンスが凝縮された重要な一節である。⁽³³⁾ こうした考への実践と目される《夕日》を論じた田中淳の議論に即して、速水豊は次のように整理している。

《夕日》においては、印象派的な筆触分割がそれまでの写実的な目的の域を超え、強烈な色彩のタッチや線條が、風景の再現に寄与するというよりは、むしろ自律的な絵画表現の因子となっているように見えるから

である。しかし、自律的という言葉は誤解をまねく。というのも、山脇にとってこのタッチや線条は画家の内的なものに直結すべきだからである。⁽³⁵⁾

つづけて速水は、⑦とも直接関わる⑫を参照する。⑫は、次の一節から書きおこされる。

木下〔奎太郎〕君は私の近頃の画を恰度怒つた啞者の様に如何にも表現の技巧に乏しいと評されたが、今少し筆触と動勢に潜む内面の気分に注意して貰ひたかつた。(一一〇頁)

右の主張について、速水は「山脇によれば、それ「全人格」―「内面の気分」を表わすのは、絵画に再現された情景や人物ではなく、「筆触」なのである」と捉えている。⁽³⁶⁾ こうした理解は、ポスト印象派の芸術家、そして彼らをロール・モデルとした白樺派の、人格を重視した芸術家像とも合致するものである。

ただし、山脇が⑦に書き記したのは、画家の人格のみではない。もう一つ見逃せない鍵語は、「リズム」である。それは単に画家と絵画表現の共振を指すばかりでなく、そもそも「自然」に宿るものなのだ。そのことは、⑬～⑮に示されている。まずは、⑬から引く。

自然の色は其時と、処と、物とを問はず常にビユアーでフレッツシユである。有ゆる物象は絶えざるリズムに顫動してゐる。日光の強烈な時のみ物象が崩れ、色彩が乱れるなどと云ふのはあまりに他愛ない話である。

(一〇八頁)

このように、山脇が「リズム」を感じてそれを重視するのは、そもそも「自然」に由来する。画家の神経と自然の物象とを、いずれも「顫動」という表現―修辞で捉える山脇は、⑭では「如何なる方面より自然を解釈するも極点に達すれば必ず同一点に邂逅する」、「光よりするも、色よりするも、形よりするも」(一〇八頁)と、⑯を補いつつ「自然」を核に据える。さらに、⑰では、目指すべき「自然」へのアプローチが次のように説かれている。

自然の核心に入る関門は無数に連続してゐる。唯天才のみ其鍵を許される。時代を追ふて此等の門戸は一つ一つ開かれて行く、一度開かれたる関門は其人の絶対所有であつて亦他の侵入を許さない。唯通過を諾す、通過せざれば新なる自己の関門を見出すことが出来ない。(一〇八頁)

自身の個展への批評である有島壬生馬「琅玕洞に於ける山脇信徳氏の近作」(『白樺』一九二一・六)への応答として、⑳において「私の画が所謂印象派といふ形式の皮相な模倣であるか、又写実の追求より起る余儀なき過程にあるかは見る人の判断に委すより仕方がない」(一〇九頁)と述べた山脇の目指すものが、「自然(の核心)」であることは間違いない。だからこそ、山脇は㉑の末尾(「断片」結末)において、「絵画の約束」を要請する本太郎への反論として「たとへ人間の約束には違反しても自然の約束には背かない積り」(一一〇頁)だと明示し

ていたのだ。⁽³⁷⁾

こうした「自然」へのアプローチは、(結果的に)山脇を理論的に支持してきた高村光太郎「緑色の太陽」(『スバル』一九一〇・四)の次の一節とも共振している。

自分と異なつた自然の観かたのあるのを ANGENEHME UEBERFAHLE として、如何程までに其の人が自然に核心を覗ひ得たか、如何程までに其の人の GEFUEHLE が充実してゐるか、の方を考へて見たいのである。其の上でその人の GEMUETSSTIMMUNG を味ひたいのである。(二六頁)

光太郎は、こうした多様な「自然の観かた」を積極的に肯定することで、「芸術家の PERSOENLICHKEIT に無限の権威を認めよう」(三五頁)としていたのだ。

この二つの議論を並置すれば、「自然(の核心)」に向けた多様なアプローチを想定していた山脇もまた、芸術家の「(全)人格」を重視していたことは明らかである。

さらに、明治末年に「画家の思想」と「芸術」の不可分な連動を語っていたのは、高村碎雨(高村光太郎)が訳した「HENRI-MATISSE の画論」(前掲)であった。

何を描いても私の得ようとしてゐるのはエキस्पレッションである。屢々人は私を目するに或る科学を根拠として画を作るものとしてゐる。画面の布置配色が単に純粹な視覚上の調和を満足させ得れば其以上の事

を和が望まない様に人は思つてゐる。しかし、一箇の人間としての画家の思想は其の芸術とかけ離して考へらるべきものではない。思想が深くなれば其だけ又芸術が満ちて来る。(満ちて来るのと複雑になるのとは違ふ。) 思想といふものの全価は常に其の芸術によつて代表されてゐるではないか。

私は此の^{ラキイ}世から得る感じと此を翻訳する方法態度との間に區別をつける事ができない。(九月、六七―六八頁)

このようなマテイスの画論と山脇の「断片」が重なるものであるならば、山脇が目指していた芸術家のあり方―絵画表現は、明治末年の美術言説から検討する限り、やはり印象派というよりは、ポスト印象派、さらには野獸主義^{フォーヴィスム}／表現主義^{エクスプレッションニズム}のそれとみるべきだろう。

しかも、これらは山脇、一九一一年までの実践的思索であつた。

IV 大正期―野獸主義^{フォーヴィスム}／表現主義^{エクスプレッションニズム}へ

「絵画の約束」論争に際して山脇が発表した「断片」は、自ら²³で「以上〔①〕〔②〕」は理窟を捏ねたのではない、「私の画布から得た貧弱な経験に過ぎない」(一〇九頁)と言明したように、実作者としての「経験」に即した画論であつた。それゆえ、「断片」は何より画家―絵画表現という視座から捉えるべきである。

明治末年から大正期にかけての荻原礫山、高村光太郎、柳宗悦、山脇の言説を経由した速水豊による次の整理

は、この点をふまえて読むべきだろう。

明治末の数年間に表明されていたこうした絵画観が、大正期に現れてくる絵画の諸傾向と関わっていることは間違いない。山脇信徳がきわめて個人的なものとして述べていた体験と実践は、ニュアンスの違いこそあれ、複数の若い画家たちにも共有されていたことが想像され、それは例えばヒュウザン会（後にフユウザン会）という、大正という新しい時代の始まりを象徴するかのような集団的活動となつて現れる。そこに参加していた岸田劉生と萬鉄五郎が、大正期の洋画表現を特徴づける象徴的な存在として後の絵画史に記されることは言うまでもない。⁽³⁸⁾

そうであれば、明治末年には印象派というイメージを体现していた山脇とは、その実、野獣主義／フォーヴィスム表現主義（少なくともその先駆的な画風）として、同時に映じていたのだ。

ここで、二つの疑問が浮かぶ。第一に、なぜ時差を孕んだ異なる画風が、わずか数年のうちに一人の画家に見出されたのか。第二に、なぜ山脇は印象派やポスト印象派と目され、野獣主義／フォーヴィスム表現主義とは呼ばれなかつたのか。根を一つにする二つの問いを同時代言説から解きほぐし、混沌とした状況とその渦中を生きた山脇の位置を確認していこう。

まず、第一の疑問点は、明治末年における日本の特殊な状況に由来する。暦の変わり目に書かれた、紀淑雄「画界の新現象」〔趣味〕一九二二・六）を次に引く。

従来の画家又は時勢に注意して居らぬ人は日に日に其作品がクラシカルの傾向を帯びて来る様である。少くとも新進画家の眼より見ると従来の洋画家の人々の作品がアカデミックなクラシカルなものに見えて来たらしい。清新フレッシュな所も人生に触れた所も感じの這入つた所のない作品の様に見なされて来つゝある様に思はれた。(一一頁)

ここでは、「従来の画家又は時勢に注意して居らぬ人」と「新進画家」に新旧の格差が見出され、「清新」や「人生に触れた所」の有無によつてその峻別がなされていた状況がうかがえる。これは、明治末年における洋画の新潮流を、遠くから眺めた評言といつてよい。

もう少し解像度をあげるならば、次に引く紀星峰「近時の美術に対する疑ひ」〔趣味〕一九一二・一一)が示唆的である。

洋画に於いては他の日本の文明の色々の現象の如く、西洋のすべての現象や思想が、一時に落合つて、それが深い浪を上げ強く吾国の人々の心に響かんまゝに共存して、然も進み行くやうに我洋画にも欧米の現時の社会に起つてゐる色々の現象が、等しく入つて来て共に存してゐるのである。具体的に云へば、印象主義と云つても思想界の所謂元始的自然主義に相応じたやうな古い型を全く捨て、元始のまゝに自然から得たる印象を現はさうと云ふ後期印象派的の人もあると見れば、又科学的印象主義に似通つた様な科学の弊即ち客

観的の表現に傾きすぎた印象主義もある様な訳で、それに又シャバンヌ風な装飾的のものがあるかと見れば、東洋若くは埃及エジプトの古い芸術に幾分か暗示を得て、歐洲に近頃現れそめた図案模様の装飾画のものも入つて来て居るやうな次第で、丁度桃や桜などの同時に咲く東北の春のやうなものだ、これ等が一面には吾々にどうしても味はふ前に準備の智識を要するやうな一原因とならしめるのである。(一〇頁)

ここでは、《色々の現象》が《一時》に日本に移入されたため、それに直接関わる画家や評論家は措くとして、一般の《吾々》には理解しにくい状況が生じた、と整理されている。

ならば、こうした状況を、洋画家たちはどのように経験していたのか。最新の西洋美術潮流の日本における紹介―翻訳の時差、(美術に限定されない) 芸術一般に関わる同時代の動向―流行も関わることで、明治末年から大正期にかけての数年間、日本の洋画史には混沌とした状況が形成されていたのだ。

そのような凝縮された時期に学び―思索した山脇は、東京美術学校に学び、《停車場の朝》、《雨の夕》、《夕日》などを描き、画論「断片」を書いたのだ。したがって、山脇の画業―軌跡には、明治末年における日本の西洋美術受容の歴史が、集約的に刻印されている。

つづいて、第二の疑問については「後印象派」(柳宗悦) という訳語も含めて、山脇も近いところにいた『白樺』による、新しい―偉大な芸術家(像)をめぐる言説の形成とその影響力が関わっていたようにみえる。³⁹⁾ 洋画の新潮流とも重なるロダン、ゴッホ、ゴーギャン、そしてマティスを、『白樺』はその美術史上の意義や造形的側面を看過し、つつ、芸術家としての人格―自己表現を最大限に評価していった。⁴⁰⁾ 「ゴッホやマティスを理解する

連中」とそうではない人々とは、「先天的に範疇が違ふ」と断じる平澤仲次〔長與善郎〕は、「六号感想 人類的内容、及其他」〔『白樺』一九二二・九〕に次のように綴っていた。

吾々が其与えられたる各々の範疇の君主になる事は又自然の意志である。自己の範疇の君主である限り他の何人にも譲らざる、又理解し能はざる処の確乎なる独立的自信が（自己の態度又は行為の上にも）何かなくてはならない。それさえ堅固に持つて居れば吾々は外から何と云はれても見られても平気で進む事が出来る。
（一八七頁）

また、「絵画の約束」論争で李太郎論駁の最前線に立った武者小路実篤は、「個性に就ての雑感」〔『白樺』一九二二・一〇〕において、「個性」という観点から「西洋の芸術家」を紹介し礼讃する理由を次のように説いた。

自分達はたゞいたづらに西洋人をおつぐのではない。西洋の芸術家を紹介するのではない。何等かの意味で吾人の個性を生かしてくれた、又くれつゝあるものを紹介してゐるのである、吾人にとつては自己の個性を何処までも生かしてゆくのが第一である。〔略〕

自分達は内心の要求に従つて進んで来た点に於いて今の日本の誰にも負けない心算である。従つて自分達はジャンプは出来なかつた。キュビストや、未来派はまだ自分達にはしつくりは来ない、だから今の所まだ本物か嘘物かはつきりはしない。マチスはこの頃になつてしつくり来た。もう誰が何と云つてもマチスの大

芸術家であることは疑へない。(五六頁)

ここで注意すべきは、武者小路同様、マティスを高く評価する柳宗悦にしても、彼を「後印象派」(ポスト印象派)という枠組みから捉えていたことだ。「マネー及後印象派画家展覧会」の目録にある序文の翻訳である「アンリ・マティスと後印象派」(『白樺』一九二三・一)の冒頭「序にかへて」において、柳は次のように述べていた。

ヴァン・コホやゴガンが偉大な芸術家であると云ふ事を是認した識者の中で更にアンリ・マティスの芸術に逢着してその価値を認める事に躊躇してゐる人は沢山ある。然し彼の芸術が偉大なものとして承認せられる事は、思想の必然な要求を追はざるを得ないものにとつては既定せられた事実である。(一六五頁)

こうして、『白樺』誌上において、マティスは「後印象派」の「偉大な芸術家」(の一人)として位置づけられていく。

このことは正誤としてというより、近代日本における西洋文化移入・翻訳に関わる難問アザナとみるべきで、既出の邦訳画論(一九〇九)においてマティスは「何を描いても私の得ようとしてゐるのはエキस्पレッツションである」(九月、六七頁)と説明していた。北澤憲昭は「美術の世界では、「表現主義」という語にみられるように、「表現」が expression の意味で用いられており、そういう用法が定着するようになるのは、だいたい明治四〇年

代からのこと」だと指摘したが、これは単に翻訳の問題ではなく、洋画の新潮流にも関わる。河野桐谷は「最近画界の一瞥」(『早稲田文学』一九二二・一〇)において、「私は後期印象派が、在来の画と異なる重要な一点は、其表現的 (expressive) なるにあると思ふ、在来の画は一口に云へば再現的 (Representation) であつた」(二四三頁)と述べている。ここでは、「後期印象派」という語が用いられながら、その特徴は「表現的 (expressive)」だと指摘されている。

ここで、明治末年からの洋画の新潮流と併走する、少しの時差を置いて邦訳もされた、リュキス・ハインド／木村莊八訳「後期印象派」(『現代の洋画』一九一三・八)を参照しておこう。同論において、「後期印象派」(ポスト印象派)のエッセンスは次のように紹介されていた。

美ではない、表現が芸術の極致である。美は起つて来るのである。表現は必然に生ずるのである——又生じなければならぬのである。芸術は美ではない。表現である。(一頁)

こうした主張が、マティスや日本の新進洋画家たちの考えと共振していることはもとより、次の一節を読めば、『白樺』とも共鳴していたことは明らかである。

後期印象派の生みの親であるセザンヌは芸術家であつた。彼に取つては心霊的意義が全部であつた。芸術家は楽に数へられる、けれども画工は数ふるに暇がない。後期印象派の創始者であるセザンヌ、ヴァン・ゴッ

ホ及びゴーガンは芸術家であつた。(二頁)

ただし、つづいてハインドは次のように「後期印象派」という「呼称」を改めることを提案してもいた。

単なる再表現の重荷と、既に老枯し初めた伝統のそれとを捨てた廻礼者を誘ふて創められたる自由の道程に冠するとしては、明らかに後期印象派ポスト・インプレッショニズムよりも表現派エクスプレッショニズムの方が好い呼称である。(二頁)

つまり、明治末年の日本において、ポスト印象派以降の野獸主義フォーヴィスム／表現主義エクスプレッショニズムといった言葉は同じ芸術家に対して用いられており、そうした芸術家に学んでいた山脇もまた、歴史的な混乱／混同を体現せざるを得なかつたのだ。⁽⁴²⁾となると、改めて検討すべきなのは、「断片」に刻まれた山脇の思索と、その先端的な成果であるところの実作《夕日》の絵画表現、さらにはそれをどのような捉え方から言語化すべきなのか、といった問題であるう。

この地点から、山脇はさらに先を目指していた。「断片」⁽²⁴⁾には、「私には未だ瞬間的気分を極度まで突詰めて見る余裕と欲望があるから」(一一〇頁)とあり、その時点での創作方法による実作の継続を企図していたようだ。だが、一九一二年に開催された第一回ヒュウザン会へ出品予定であつた山脇は、一九一一年六月、研究科を依願退学し、翌年四月からは滋賀県立膳所中学校教諭となり、洋画の新潮流／フロントからは姿を消していった。

《注》

- (1) 拙論「明治末年における西洋美術受容・再考——言説上の印象派・後期印象派」（『大衆文化』二〇二・九）ほか参照。
- (2) 酒井哲朗「1910年代の日本美術」（『三重県立美術館編』『二〇世紀日本美術再見』1）1910年代 光り耀く命の流れ』三重県立美術館協力会、一九九六、四頁。
- (3) 岡畏三郎「明治末期に於ける「新傾向」に就て」（『美術研究』一九五一・三）ほか参照。
- (4) 二つの論争については、中村義一「日本的モダニズムの誕生——「生の芸術」論争」（『日本近代美術論争史』求龍堂、一九八二）、中村義一「白樺」近代主義の争点——「絵画の約束」論争」（『続日本近代美術論争史』求龍堂、一九八二）ほか参照。
- (5) 山脇信徳への注目・再評価という観点から二つの論争をめぐる言説を検討した、拙論「生の芸術」論争・再考——山脇信徳《停車場の朝》をめぐる言説」（『人文学研究所報』二〇二二・三）、「明治末年における洋画の新潮流——山脇信徳と「絵画の約束」論争の再検討から」（中林広一編『アジア圏における文化の生成・受容・変容』御茶の水書房、二〇二二）参照。
- (6) 田中淳「絵画の約束」論争——山脇信徳・木下空太郎・武者小路実篤」（『太陽と「仁丹」——一九二二年の自画像群・そしてアジアのなかの「仁丹」ブリュッケ、二〇二二）参照。
- (7) 鍵岡正謹『山脇信徳 日本のモネと呼ばれた男』（高知新聞社、二〇〇二）、一四五頁。
- (8) 山梨俊夫「白樺」の熱と波」（『白樺派の愛した美術』読売新聞大阪本社、二〇〇九、一五頁。
- (9) 注（4）（『白樺』近代主義の争点）に同じ、八四頁。
- (10) 高階秀爾「白樺」と近代美術」（『日本近代の美意識』青土社、一九九三、三六五頁。
- (11) 速水豊「洋画における表現主義」（森仁史監修『躍動する魂のきらめき——日本の表現主義』東京美術、二〇〇九、三六五頁。
- (12) 河村章代・中谷有里「資料紹介」山脇信徳《絵日記》」（『高知県立美術館研究紀要』二〇一九・三）。
- (13) 河村章代「資料紹介 山脇信徳の美校時代日記」（『高知県立美術館研究紀要』二〇〇〇・三）。以下、本稿での美校時代日記は同論による。

なお、同論中で、この期間の日記についても断片であって完全なものではないこと、旧字・旧かな遣いは適宜新字・新かな遣いに改め、判読できない部分は□で示したことが断られている。

- (14) 注(7)に同じ、六四頁。
- (15) 注(7)に同じ、六五頁。
- (16) 注(7)に同じ、六七頁。
- (17) 注(13)に同じ、三八頁。
- (18) 石井柏亭「一方寸言」〔『方寸』一九〇八・一一〕、「ローカル・カラー」(石井柏亭・黒田鵬心・結城素明編『美術辞典』日本美術院、一九一四)ほか参照。
- (19) 注(13)に同じ、三八頁。
- (20) 吉本弥生「『絵画の約束』論争——「印象」から「象徴」に向かう時代のなかで」(『日本研究』二〇一〇・三)ほか参照。
- (21) 注(13)に同じ、四三頁。
- (22) 注(13)に同じ、四三頁。
- (23) 注(13)に同じ、四九〜五〇頁。なお、引用文中の注は原文注で、この絵が《雨の夕》を指すと推測されており、本稿もこの説にしたがう。
- (24) 注(13)に同じ、五〇頁。
- (25) 注(13)に同じ、六五頁。
- (26) 高村光太郎「第三回文部省展覧会の最後の一瞥」(『スバル』一九一〇・一)ほか参照。
- (27) 注(13)に同じ、七五頁。
- (28) 注(7)に同じ、一四五頁。
- (29) 注(11)に同じ、三六六頁。
- (30) リュキス・ハインド／木村莊八訳「後期印象派」(『現代の洋画』一九一三・八)には、「我々は印象派の如何なる物かをみんな知つてゐる」、

「エドゥアル・マネー及びクロード・モネー、此の二天才がその運動の主力であつた、その華々しい次官としてシニヤック、セウラー、シスレー、ピサロ及び其他が居たのである」(四頁)とある。

- (31) 田中容子「アンリ・マチスの日本への紹介(一九〇九—一九一三)——高村光太郎の役割再考——」(『比較文学研究』二〇〇一・八) ほか参照。

- (32) 訳文に先立ち、高村は「巴里の『サロン、ドオトンム』は世界美術の奇観と称せられて居る」(六四頁)、「此の『サロン、ドオトンム』の頭株で、各国から嘲笑を楽しみにして見に来る人等の標的になつてゐるのが、アンリイ、マチスといふ画家である」、「此に続いてヴン、ドンゲンがワキ位の位置にゐる」(六五頁)と紹介している。なお、同論は、アンリイ・マチス／高村光太郎訳「画論(一九〇八年十二月)」(『白樺』一九一三・一)として、再度訳出される。

- (33) 前後する時期に、齋藤與里は「色に就いて」(『現代の洋画』一九二二・八)において、「絵の力は人格です」、「人格の絵画的表現は色です」、「故に色は到底人格でなければなりません」(二頁)と述べている。

- (34) 注(6)参照。

- (35) 注(11)と同じ、三六六頁。

- (36) 注(11)と同じ、三六六頁。なお、この論争の二年後、山脇の主張が届いたのか、「時評 フェウザン会(岸田劉生氏の芸術)」(『芸術』一九一三・四)において木下奎太郎は、「作品に作家の現るにあたりては其鮮味、其直接味は主として其筆触に関はる」(五九頁)、「筆触に至りては作家の心身の直接なる興奮の記号であるからである」(六〇頁)と述べるに至っている。

- (37) こうした考え方は、石川明「偶感録(二)」(『現代の洋画』一九二二・六)における、「自然は常に新らしい〔略〕印象派イマプレッションも表象派シンボリックも自然によりよく突入し様とする方法に過ぎない」、「個性も遂に自然を無視して表れるものではない」(二〇頁)といった発言とも共鳴している。また、同論には「真に人格が確立すると自然から違つて映る」(二〇頁)という一節も読まれる。

- (38) 注(11)と同じ、三六六頁。

- (39) 木下長宏『思想史としてのゴッホ 複製受容と想像力』(学藝書林、一九九二) ほか参照。

(40) こうした議論は、ポスト印象派を受容しつつあった美術界にも広まりつつあった。一例として、森田亀之輔「人格と絵画（明治四十五年六月の感想）」（『現代の洋画』一九二二・七）には、「人格といふものは一個の人の生活の全般に行き渡つて一つの調子であつて、其人の生活を形成するものなれば日常の何んな些細な行為にでも発露してゐるものである」、「絵画は人格である」、「絵を味はふといふのは結局此人格を味はふのである」（二二頁）といった発言がある。また、木下柰太郎「洋画に於ける非自然主義的傾向（上）」（『美術新報』一九一三・二）には、「氏（岸田劉生）には山脇信徳氏、無車氏、其他之に類似する人々の言説と相通ふ主調のあることを知つた」（九頁）という指摘があり、三者の思想的共通性と、山脇と岸田との連続性が指摘されている。

(41) 北澤憲昭「モダニズムの後景」（『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』岩波書店、一九九三）、一〇頁。

(42) 河北倫明「近代日本洋画の展望」（『近代日本美術の研究』社会思想社、一九六九）には、明治末年における洋画の新潮流の「画風」について、「印象派も後期印象派もほとんど意義は同一であり、フォーヴもあるいは立体派もさして具体的な差別がなかった」、「というのは、この新潮流の焦点は要するに近代的自我の確立を浪漫的に要求し、かつ声高らかに呼びよせたところにあつたので、その技術上の裏づけはすでに、黒田以来ある程度の中途半端なところでまとめられていたからである」（七三頁）という指摘がある。

(43) 高村光太郎は回想記「ヒウザン会とパンの会」（『月刊邦画』一九三六・三）において、「ヒウザン会の傾向」を振り返った直後に、「当時、山脇信徳が、文展に出品した「上野駅の朝」（『停車場の朝』）と題する絵は、当時の新傾向作品の代表的のもので、私は、新聞雑誌上で、これを極力、賞賛した」（三三頁）と述べている。なお、あわせて拙論「ヒウザン会（フウザン会）展覧会の同時代評価」（『人文学研究所報』二〇二四・三）もあわせて参照。