

徳島県立近代美術館

研究紀要

第21号

目次

三宅克己の画業と生涯（九）
―「水彩画論争」の背景

森
芳
功

三宅克己の画業と生涯(九) ―「水彩画論争」の背景

森 芳功

はじめに

本連載では、近代日本の水彩画家、三宅克己(一八七四―一九五四年、現在の徳島市出身)の画業と生涯を検討している。

前回は、克己と鹿子木孟郎による「水彩画論争」(一九〇四―〇五年)の論点を、その頃の克己の表現と活動を踏まえながら検討した⁽¹⁾。そのなかで、フランスに留学した鹿子木は、アカデミズムのなかにあった印象派への危機意識を抱いて帰国したことに触れた。当時、印象派の影響がヨーロッパ各国に広がり、鹿子木は、印象派が「欧州の画生をさへも屢々進路を誤らしむ」と考えるようになっていた⁽²⁾。心酔する師ジャン＝ポール・ローランス(Jean-Paul Laurens)が「現今アンプレッシヨニストの腐敗」を嘆く姿に接し、学生である鹿子木も問題意識を共有するようになっていたのである。

日本にアカデミズムを根付かせることを願う鹿子木にとって、印象派の移入はアカデミズムを否定するものと思え、それが論争における彼の口調の厳しさにつながっていったといえる。印象派に影響を受けた克己の風景画はもちろん、彼の「水彩画専門」の考え方や活動も、油彩画を上位に置くアカデミズムの秩序を崩すものとして批判しなければならぬものだったのである。そして、黒田清輝ら東京美術学校洋画科で教鞭をとる白馬会の指導的画家たちを、印象派の追随者で、モネの「形式」を模しただけと決めつけていく。鹿子木の主張の背景には、そのような「危機感」があった。

一方、克己の主張にはどのような背景があったのだろうか。そもそもこの「論争」は、克己と鹿子木が直接議論を交わす「水彩画論争」よりも半年ほど前、一九〇四(明治三七)年六月に行われた、鹿子木の新婦朝者としての講演から実質的にはじまっている。その時点からたどっていくと、フラン

スのアカデミズムを日本に移入しようと願った鹿子木の問題意識と、それに反論する克己ら白馬会の画家たちという議論の構図が見えてくる。画壇における立ち位置というなら、克己は、鹿子木が批判の矛先を向けた白馬会の側に一員としていたのである。克己は、論争の後半になって議論に加わった和田英作、『明星』で関連する意見を発表した久米桂一郎、さらには親父の深かった岩村透といった、他の白馬会メンバーと連携し、あるいはその影響のもとに意見を述べていたと考えられる。

この「論争」における克己の発言は、そのような当時の彼の周囲にいた人たちの議論とともに見ていく必要があるように思う。本稿では、前回と同じく「水彩画論争」の時期を扱うが、克己の発言や表現を、前回充分に述べることができなかった背景の側から検討したい。

一 「水彩画論争」に先立つ議論

克己の「白馬會畫評」

連載(八)で見たように、「水彩画論争」は、『美術新報』に掲載した鹿子木のエッセイ「偶感(二)」に克己が反論したときにはじまった。一九〇四(明治三七)年十一月のことである。しかし実はそれよりも前から、鹿子木と白馬会の画家たちとの間で緊張関係があり、克己は前哨戦といえる議論を行っていた。きっかけはその半年ほど前の六月五日、鹿子木が太平洋画会の新帰朝者歓迎会で述べた「談話」である。講演といふべきものだが、フランス留学から帰国して間もない鹿子木は、そのなかで「美術學校の人々の繪」を強く批判していた。東京美術學校で開かれた恤兵美術展(日露戦争の戦費寄附のための展覧会)に「佛國のアンプレツシヨニスト派の流れ」となる「紫色を無暗に使ふた」作品が並んでいたが、

「あ、いふのが世界最新の畫風であるなど、思はれては大變な間違ひ」だと切り捨てたのである。美術學校の学生が中心となった展覧会であり、名指しではないものの、教員を務める黒田清輝ら白馬会の作家の影響を問題にし、批判する内容だった。そしてその「談話」の概要は、同じ月、「日本洋畫家の弊」の表題で、『日本新聞』とそれを再録した『美術新報』に掲載され公にされる⁽³⁾。さらに鹿子木は、翌月の『美術新報』に「偶感(一)」を発表し、「一種の説に迷はされ、一種の色に盲従することは非常な不見識な話」と述べ、自説を繰り返している⁽⁴⁾。「狹隘な説」に惑わされると、自然の研究ができなくなるという主張である。「水彩画論争」の発火点となる「偶感(二)」の前の時期に、鹿子木は白馬会への批判を繰り返していたのである。

それに対して白馬会の側から発言したのは、やはり克己だった。同年九月に東京・上野、旧内国勸業博覧会跡第五号館ではじまった第九回白馬会展の展評「白馬會畫評」がそれである。十一月一日発行の『明星』に発表された⁽⁵⁾。そこには鹿子木の批判を意識した次のような一節がある。

白馬會の繪と云へば、怪しげなる紫色で塗り飛したものの、様に一般世人の認めて居つたのも、今は昔の夢と消えて、最早其影もとゞめぬことゝなつた。これは誠に悦ぶべき事柄で、各自が本統に繪を描くと云ふことが解つた第一の證據かと思ふ。此分で進んで行けば、白馬會流と云ふ如き一種の模型を造らずに、自由勝手に發達する事が出来やうと信ずる。⁽⁶⁾

かつて白馬会の絵は「紫色で塗り飛し」といるといわれていたが、時代が変わり、いまは各自の表現を行っているという意見である。克己の議論は、出品作品の作風などを具体的に紹介することで、白馬会が「一種の色に盲従」としている

いう鹿子木の批判を真つ向から否定するものだった。

「白馬會畫評」で克己は、若手から中堅、そして中心作家の黒田清輝まで、何人もの作家に触れ、表現の多様性を説明している。たとえば、山本森之助は、空の觀察を深め、風景画に新境地を拓いたとする。例として、東京美術学校の恤兵美術展に出品された夕雲の作品や、白馬会展の〈暮れ行く島〉などを挙げる。「紫色」に拘ることのない自然の研究が行われていることを示したかったのだろう。また、青木繁の作品（海の幸）他を出品）は、「理想畫」であり、「一種の靈氣に撲たれる様な氣がする」と評価し、自然觀察以外の新傾向の出品があることも指摘している。他に、新しい画題に挑戦する人、女性画家の活躍にも触れる。

また、和田英作、岡田三郎助が「佛蘭西流になろうとして居る」という『萬朝報』田口掬汀の意見には、フランスで薫陶を受けたかも知れないが、「岡田流、和田流をやつて居るのではあるまいか。」と擁護した。

白馬会のリーダー黒田清輝や久米桂一郎についても述べている。二人が留学から帰国した当時「印象派インプレッション派の面影も出たが、其後年々歳々其影は自然に消えて、今では却て着實なる所謂舊派の畫風となりつゝ、あるではないか。否寧ろ往古の畫風を模して理想的繪畫の新現象さへ見るに到つたではないか。」とし、印象派の影響を脱して、それぞれ独自の表現を追求しているとする。

この展評が、どのような経緯で書かれたのかは伝わっていないが、鹿子木の「談話」以降の半年間、白馬会関係者で何らかの話し合いがあったことは想像できる。それまではほとんど美術評論を書いたことのない克己が、白馬会とつながりの深い雑誌『明星』に長文の展評を掲載したのも、一定の調整があったことをうかがわせる。当時美術界で著名となっていた克己に白羽の矢が当たったのだろうか。いずれにしても克己は白馬会の一員であり、この評論で白馬会を代表

するようにして白馬会＝紫派というイメージを払拭すべく、論を展開したのは間違いない。

この「水彩画論争」直前の議論と「水彩画論争」は、明らかにつながっている。鹿子木は、克己の「白馬會畫評」を読み、自身への反論であることを感じ取ったからこそ、「偶感（二）」で、「水彩画専門」という克己が使った言葉を用いて水彩画ブームを問題にしたのではないか。水彩画専門批判は、白馬会＝紫派批判と同じように、鹿子木にとってアカデミズムの秩序を否定する動きとして取り上げなければならぬテーマでもあった。しかし、克己がそれに真正面から反論したため、論争の重点が水彩画に移ってしまう。論争の詳しい内容は、本連載（八）で検討したとおりだが、「水彩画論争」と呼ばれる論争を全体として理解するためには、一九〇四年六月に行われた鹿子木の講演以降を連続したものとして検討しなければならないように思う。

黒田清輝「のんき主義」と克己

克己は「白馬會畫評」で、一人一人が自由な立場で研究し、自己の表現を目指すあり方を述べた。それは、白馬会の擁護に重きを置いた意見だったと思われる。作家たちが個々に自己の表現を目指すという考え方は、彼独自のものでなく、白馬会が創立時に唱えていたものだったからである。

そもそも克己が白馬会に加わったのは、黒田清輝らが指し示した白馬会のあり方に共感したためであった。白馬会参加の折り、彼が黒田から受け取った手紙にそのあり方は書かれていた。自伝『思ひ出づるまゝ』に紹介された一九〇〇（明治三三年）一月一日付けの手紙である。黒田はそこで、白馬会が「のんきに繪や彫刻等の研究」をやるうとする「氣の合つた」者の集まりだとして、次のように述べている。

氣の合ふと云ふことは、つまり吾々がのんきにやらう

と云ふのだから、其の主義に同意で無ければならない。世間で白馬會を新派の會だと云ふけれど、此のんき主義を新派と云へば、それまで、技術の點からは新しいも古いも無い。會員はめい／＼自分勝手に、至極のんきに技術の研究をやるので、展覽會は只その研究の結果を人に見せるだけの一つの機關と云ふまでの事である(後略)。(7)

作品以外の些末なことにこだわらず、会員それぞれが、自由に自己の制作を深め、展覽会でその研究成果を発表しようという思いが綴られている。黒田はそれを「のんき主義」と呼び、同じ手紙のなかで、白馬會を結成した具体的理由にも触れている。それまで属していた「明治美術會の不自由」さを挙げ、「のんき」に研究をする新たな場をつくりたかったというのである。

黒田らが離脱した明治美術會は、会頭をはじめとする役員の制度や、名譽会員、特別会員などの階層的会員構成を備え、設立趣意書に「明治ノ思想ヲ表シ以テ国家ニ利スルアラント欲スル」との一文を入れ、規則も定めていた。それに対して白馬會は、それらを「不自由」なものとして退け、役員の制度や規則のない開放的で自由な会をつくらうとしていたのである⁽⁸⁾。『毎日新聞』は結成当時の白馬會について、「主義は自由平等なり、新舊もなければ南北もなし大に學びて大に働かん人は則ち一味徒黨の士たるべし」⁽⁹⁾と、その趣旨を報道している。記者が、「社會平等を謳はんか」などと問いたくなるほど清新な主張であった。黒田の克己への手紙は、そのような白馬會初期にあった理想を伝えるものなのだろう。

黒田は、「氣の合う」仲間が制約なく制作を行う「のんき」な研究について語っている。だが承知のように、黒田ら白馬會の主な会員は、新設された東京美術学校洋画科の教員を

占め、洋画壇だけでなく作家養成の面でも次第に權威をまといつていく⁽¹⁰⁾。

しかし「水彩画論争」前後の時期において、克己は白馬會の「のんき主義」を共有していたのは間違いない。「白馬會畫評」で述べた「自由勝手に發達する」という言葉と、黒田の「めい／＼自分勝手に」に研究するという言葉は重なっている。克己が鹿子木の「談話」や「偶感(二)」を意識して発言したのも、一人一人の作家が自由な立場で研究し、自己の表現を目指そうとする白馬會の理想を信じていたからであろう。

またこの主張は、「水彩画論争」における克己の発言の背景ともなっている。「水彩画論争」で鹿子木が、西欧において水彩画は独立した分野ではないと決めつけたのに対し、克己は「水彩畫は何所までも水彩畫であつて、一種の技巧が其裡に存する限りは、盛に研究して益々其特技を發揮すべきであらうと考へる」⁽¹¹⁾と述べている。克己はこのとき、二度の渡欧経験があり、西洋美術の歴史を知る者として、アカデミズムの考え方やその秩序のなかで水彩画が下位に置かれているのは理解していたはずである。だがそれでも、自分は個人の問題意識に従つて水彩画を追求すると決意を語った。また、鹿子木が発した大成をあきらめ分野として一段下にある水彩画を専門にして一生を送つていいのかという問いには、「余は唯自己が感得する自然の美を自己相應の力量に於て描寫することを得ば余が終生の望はこれにて足れり」⁽¹²⁾と答えている。これも彼自身の個人的な目標を述べたものといえる。「水彩画論争」で彼は、個人の問題意識にもとづいて水彩画を追求しようとする姿勢を表明していたのである。それは、連載(八)で述べたように、日本にフランスのアカデミズムの制度を移入することに強い使命感を抱いていた鹿子木孟郎と、立つ位置が異なることを示すものだった。もし鹿子木のいうアカデミズムの秩序が日本に移入されななら、水彩画の位置が変化し、克己の表現を縛りかねない

面があつた。「水彩画論争」での鹿子木の意見には、表現の新旧を競うだけでは収まらない「制度」の匂いを克己は感じ取っていたのかも知れない。その意味で、克己には、水彩画を描く作家、あるいは水彩画と油彩画の両方を描く作家に比べて切実なものがあつたのではないだろうか。そしてそれだけに、克己は、水彩専門で生きようとするあり方を、白馬会が受け入れてくれていたことを理解していたはずである。だからこそ、批判を受けた白馬会を擁護する論陣をはつたとも考えられる。

だが、克己の場合、「自由勝手に發達する」という考え方は、白馬会という団体の枠を超える要素を含んでいた可能性もある。先に引用した「白馬會畫評」のなかにある「白馬會流と云ふ如き一種の模型を造らずに、自由勝手に發達する」という一節がそのことを想像させる。それは次に述べる岩村透の考え方からの影響を検討することができるとはいえない。

二 岩村透「個人の美術」論

「現代の美術は、個人の美術」

明治の日本で、作家個人の問題意識を貫くのは、そう簡単なことではなかつたように思う。白馬会と明治美術会やその後継団体である太平洋画会との対立も新派、旧派の対立として、ひとまとまりに見られがちだつた。そのような外部からの視線だけでなく、団体への同調圧力も作家たちと無縁ではなかつたのでないか。作家が個人として立つためには、表現の独自性だけでなく、経済的自立や思想的にも自律する強さが求められた。克己も模索をしていたといえるのだが、彼の場合、個人の表現を強く意識した背景があつたと思われる。「現代の美術は、個人の美術」と考えた岩村透との

交流である。

岩村は、本連載でたびたび取り上げてきた美術評論家・美術史家で、水彩画家として歩もうとする克己を常に励ましてきた。白馬会への参加を最初に勧めたのも岩村である。「現代の美術は、個人の美術」という考え方は、一九〇六(明治三九)年に刊行された彼の著書『藝苑雜稿』(初集)に登場する言葉である。それが克己との関係で大事なものは、同書の扉に「過る十年に亘る親しき交の紀念として水彩畫家三宅克己君へ捧ぐ」(図1)とあるように、克己に捧げられた書であつたことによる。

「個人の美術」について、その内容を検討する前に、克己と岩村の交流について若干振り返っておこう。二人が出会つたのは一八九四(明治二七)年、克己が二〇歳のときであつた。四歳ほど年上の岩村は、そのときすでに渡米・渡欧をはたしており、その経験語ることで、克己が同じルートで渡米・渡欧する大きな刺激を与える。同地に滞在中、克己が最も多く手紙を送つたのは岩村であり⁽¹³⁾、岩村も、自らが関わる白馬会結成の経緯をヨーロッパの克己にすぐさま知らせ、参加を促していた。第一回渡欧から帰国したとき、克己は「(岩村)先生は私の歸朝を心から迎へて下さつた。話は米國以來それからく一夜全く眠らずに語り明した。」⁽¹⁴⁾と振り返っている。

その頃から二人の交流は同志的な結びつきになつていく。共に自力で欧米に渡り学んだ美術分野の先駆者として、日本で何をしなければならぬのか、互いに通じ合うものがあつたからだと思われる。そして、克己が帰国後、東京を離れ長野県の小諸で制作していたときは、「東京の岩村透先生とは、絶えず手紙の往復をして、會心の作を秋の白馬會に出品することのみを考へた。」⁽¹⁵⁾という。第二回渡欧から帰国した後は、本連載(七)で述べたように、岩村は、編集執筆に関わつた『美術新報』で、克己の「半生の回顧」を連載するな

る 亘 に 年 十 五 過
て し と 念 紀 の 交 き し 親
家 畫 彩 水
君 己 克 宅 三
ぐ 捧 へ

図1 岩村透『藝苑雜稿』扉から

どして、克己を世に出すプロデューサー的役割をはたす。岩村が『藝苑雜稿』で「十年に亘る親しき交」と書いた期間は、二人が最も深く交流した期間であった。

その間に二人は何を語ってきたのか。その手掛かりとなるのが『藝苑雜稿』である。この本は、岩村自ら「雜稿」と名付けたように、西洋美術について、時代、地域、テーマの異なるさまざまな文章が集められている。イタリア訪問記、ラスキンに関する研究なども収録する。だが、単なる寄せ集めの書ではなく、同時代の作家へのメッセージの書と考えられる。彼の言わんとすることは、「緒言」に記した次の言葉に集約されている。それが「個人の美術」という考え方である。

過去の美術は、概して、流派の美術、模倣の美術であつた。

美術家は、情力に任かせ、本性に依頼して、穏やかに己が本分を盡し得た。

現代の美術は、個人の美術である、世界の美術である。與へられたる個人の自由は、流派の束縛に耐へ切れず、交通の便利は、容易に一方に偏することを許さぬ。

茲に於てか、現代の美術家は、先づ、己を自覺せねばならぬ、美術の系統を明らかにせねばならぬ、時々刻々、世界の各方面より来る、新たなる學說、主張を判斷、分別して、己が地盤を鞏固にせねばならぬ。⁽¹⁶⁾

「現代の美術家」は、様々な傾向を判斷、分析しなければならぬが、その判斷、分析は、「個人の自由」によって行わなければならない。つまり、そのようにして表された「現代の美術」は、「個人の美術」であり、ひいてはそれが日本美術を含む「世界の美術」になるという主張である。近代美術の普遍性の表明であり、それは過去の「流派の美術、模倣の美術」と対比される。岩村としては、「個人の美術」を日本で根付か

せるために、西洋美術史の研究を行い、普及することを使命と考え、日本の作家たちに語り掛けようとした。その作家のなかで、「論争」前後の一〇年間、最も親しく交流した作家が克己だったのである。著書を「三宅克己君へ捧ぐ」とした理由である。岩村は一〇年間、克己に何を語り、二人は何を話し合ってきたのだろうか。

岩村は、理念を先行させて持論を展開したわけではない。エッセイでは、自身がヨーロッパを歩いて見た作品などを例にし、現地の文献に基づく知識をさまざまに披露しつつ、そこに自身の美術観を込めた形のものが多い。話好きだった岩村は、対面で語る場合もそのように話したのではないだろうか。

一例として、「美術材料論に就て」を見てみよう。ここで岩村は、美術の材料技法の変遷を、古代メソポタミア、ギリシャ、ローマの建築、ビザンチンからルネサンス以降の絵画について幅広く触れることで、時代によって画材の盛衰があることを語り、次のように述べる。

近代の油繪、殊に所謂新派と稱する一派の製作の中には、殊更に油繪の材料を用ふる必要なく、却てパステルなどが適して居るかと思はる、畫風が多數を占て居る。(中略)兎に角「油繪法の眞技巧は、ルーベンスの死と共に消滅し、現今の畫家にして眞に油繪法特殊の手法を知るもの無し」と謂ふ某名家の議論は實に能く現狀を穿つた語と思ふ。⁽¹⁷⁾

直接触れてはいないが、油彩画を上位に置くフランス・アカデミズムのヒエラルキーを歴史の中で相対化していると読むこともできる。表現によっては油絵具を用いる必要はなく、パステルなどの方が相応しいこともあると述べるなど、油彩画を絶対化する立場を否定しているからである。

アカデミズムが定めた制約から、それぞれの材料を解き放つ意見といえる。このような材料論も、美術史を幅広く学び、さまざまな学説、主張を「判断、分別」することで、自身の「鞏固」な地盤がつくられていくという、岩村の「個人の美術論」とつながって捉えることができる。ここでは水彩画について触れていないが、「水彩画論争」がはじまる前に、克己と岩村の間で、同じような話題が交わされていたのなら、水彩画専門を主張する克己の力になったはずである。克己は、個人の判断として水彩を選び、「自由勝手に發達」しようとした。それは、フランス的なアカデミズムの秩序の外で、個人として独立して表現することを意味していた。

「ノースコート畫談」

『藝苑雜稿』に収録されたエッセイのなかで注目したいのは、「ノースコート畫談」が収められていることである。これは、岩村のエッセイではなく翻訳なのだが、その一章で全ページの三分の一を占めるほど重きが置かれている⁽¹⁸⁾。岩村は、画家たちが独立した存在として生きていくうえで参考になると考え、翻訳し収録したと思われる。このことについても触れておきたい。

「ノースコート畫談」は、イギリスの画家、ジェームズ・ノースコート(James Northcote 1746-1831) [図2] の『Conversations of James Northcote R.A. with James Ward on Art and Artists』⁽¹⁹⁾ から、岩村が「最も有益且つ面白いと思はるゝ所の數節」⁽²⁰⁾ を「意譯」したものである。一八世紀から一九世紀に活躍したノースコートは、ジョシュア・レノルズ(Joshua Reynolds)に師事し、イギリスの王立アカデミーの会員となった画家で、原書は、ノースコートが没しておよそ七〇年後の一九〇一年に、筆記されていた彼の言葉がまとめられ刊行されたものである。同時代の画家の実名を出して、かなり素直に論評した部分も多い。だがそのストレートさが、当時の画家とし

ての生き方の一例をよく伝えている。岩村の訳からいくらか見ておこう。

たとえば、「畫家となるは道樂の念よりすべし」⁽²¹⁾の項では、「眞の美術家」となるためには大事なことが二つあるという。優れた技術を持つとうとする「野心」と、「藝術に對する愛念」である。画家のなかには、世間の評判がないと絶望して、画業を中途で捨ててしまふ者もいるが、それは「藝術に對する愛念の缺乏」からくるとする。若い画家のなかには、「紳士になりすまし度い」がために絵を学ぶ者もいるが、絵画を志した以上は、いかなる苦しみがあつても進む決心をしなければならず、研究が道樂となり、研究が快樂であるといふところまでいかなければならないといふ。

「熱心と勉強に當たる敵なし」⁽²²⁾の項では、師のレイノルズが、肖像画の注文のないとき、忙しく勉強していたことを紹介する。アトリエに、物乞いの人や子どもたちをモデルとして招き、絶えず研究していた。そういうときの研究が後の名作につながっていったという。ノースコートは、師に対して皮肉な視点をもっていたが、勉強熱心なところは高く評価していた。

岩村はまた、ノースコートの画壇に對する批判を、繰り返して取り上げている。「帝室技藝院は馬鹿の病院」⁽²³⁾の項では、次のように述べる。「アカデミーは、到底自分の腕ではエラクなれぬ、腕無しロイヤルアカデミーの畫かき共が、年功や術策でエラそうな肩書のとれる處である。此輩が、年々の展覽會で、製作不相應な善い場所を占る。處で、何も解らぬ世間の者は、エライものと思て褒離す」。彼は、アカデミーの会員中に尊敬している人は大勢いるが、団体としての傲慢さはたまらないという。他の項で、「技藝員」の称号が華族と同じだという者について触れるなど、「藝術に對する愛念」よりも画壇での地位に関心を向ける作家たちへの批判は厳しい。

近代の画家は、宮廷に抱えられるのではなく、描いた絵を

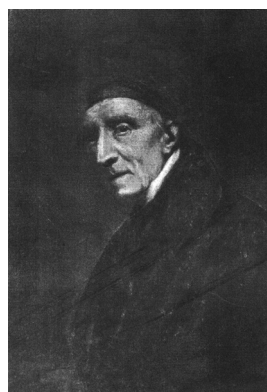


図2 ジェームズ・ワード作
ノースコートの肖像

売る自営の必要に迫られた。その、絵を売る生活の面での「成功」についても述べている。「畫家の成功は技倆のみに依らず」⁽²⁴⁾の項では、「商売」のやり方が「成功」につながっているという。セールストークを駆使する者の例を挙げ、「畫かきと云ふ奴は、如何な手段でも宜から、知己を大勢拵らへねばならん」といい、処世術についても触れる。ただしノースコート自身は、自由を棄てて、人のいわれるままであることや、「客」をつくることはできないという。自分は自分のやり方でやっているが、このやり方は、他の者には薦められないという。

「封間畫師とし富家に立入るは危険多し」⁽²⁵⁾の項では、肖像を描くために、富豪とつきあっていると、贅沢をしないと何も手に付かなくなり、富豪も画家に勉強をさせてはくれないと指摘。画家が生き抜くうえで注意すべき点も示している。

岩村は「ノースコート畫談」をどのような思いで訳出し、著書に掲載したのだろうか。彼は「當時有識の美術談論家が如何様な考を以て居つかと云ふ事を露はして居る」⁽²⁶⁾というように、評論への関心があつたはずである。だがその奥には、先に触れた『藝苑雜稿』「緒言」で述べた「現代の美術は、個人の美術」をどのようにして実現していくのかという問題意識があつたと思われる。画家として生きていくためには、制作面だけでなく、暮らしの問題を含むさまざまな困難がある。「成功」や「客」を意識したり、画壇での評価を気にしすぎたりすると、自己の目指すものを見失ってしまう。ノースコートは、画家が独立した自由な精神を保ち続けるためには、何が必要であり、どこに注意すべきかを具体的に教えているのである。

岩村は、このことを明治の日本に置きかえて考えてみたはずである。封建的な古い価値観が根強く残り、画家が「個人の美術」を実現するのは容易ではない時代だった。そのよ

うな状況のなかで、「ノースコート畫談」は、画壇の権威によらず、自身の力で生き抜き、しかも独立した自身の表現を追求するにはどうすればいいか。そのために参考となる文章として紹介しようとしたのではないか。

岩村は一方で、「ノースコートの云ふ所は別段に新らしいとも思はれぬが」⁽²⁷⁾と書いている。それは、岩村周辺で語られてきたことが、「畫談」に含まれていたからなのかも知れない。ノースコートのアカデミー批判に通じるものとして、一八九六(明治二九)年の白馬会創立時に役員の制度や規則のない開放的で自由な会をつくろうとしたことを挙げることもできる。「新らしいとも思はれぬが」という一文には、岩村のなかにある自負心が込められているのかも知れない。

「ノースコート畫談」と克己

三宅克己の発言と、この「ノースコート畫談」に記されたことには共通する点を見つけることができる。たとえば、ノースコートは「自分は、畫道の奥義を極めたいと云ふのが、目的であるから、それより下に眼を着けたと云ふ事は瞬時も無い。」⁽²⁸⁾という。この言葉と、水彩画論争のときの克己の発言に近いものがある。先にも引用したが、克己は、鹿子木から投げつけられた、大成をあきらめ、分野として一段下にある水彩画を専門にして一生を送つていいのかという問いに対して、「余は唯自己が感得する自然の美を自己相應の力量に於て描寫することを得ば余が終生の望はこれにて足れり。」⁽²⁹⁾と述べた。それは、他からの評価に左右されず自身の「畫道」を歩もうとする点で、ノースコートの主張に近いものがあるように思う。克己の「終生の望」という言葉は、自然美の描写の追求を、画壇的な評価よりも重視していることを伝えている。このことは、ノースコートのいう「眞の美術家」となるために大事な「藝術に對する愛念」といえるだろう。次のような話も、「藝術に對する愛念」の大切さを語る例

となるのではないか。水彩画ブームのなか、水彩画志望の「熱狂的な振れ込みの青年達」と話したときの回想である。

中には水彩画は、瀟洒な日本在來の建築に對し、油繪よりも調和するから、獎來水彩画は社會一般から歡迎せられるに相違無い、この意味から見ても、大に水彩画を研究し又獎勵すべきものだなど、なか／＼尤らしい理窟を吹き立てるものもあつた。

だが、日本人一般の趣味も、追々と西洋化して來て、建築も益々洋式が殖ゑるばかり、君が多年研究して漸く水彩画を描き得るに至つた頃、其時水彩画では、奈何も物足らぬと云ふ時代が來たら奈何する。その時は君の論法から云ふと、又急に油繪と早變り商賣換でもする氣かと、私は能くまぜ返しを云つたものだ(後略)。(30)

この青年は、水彩画制作に對する純粹な氣持ちからではなく、將來有利な分野になると考え、克己を訪ねたようである。克己は、相場を張るように水彩画を選ぶ青年たちの話が「餘り愉快では無かつた。」と振り返っている。これは、ノースコート(「藝術に對する愛念」が欠ける青年画家の話と重なっているのではないか。

弟子をとることに消極的なところも、克己とノースコートは似ている。ノースコートは、弟子をとることがどうしてもできないといい、次のように語る。

自分の許へ來る若畫かきには、何時も「決して先生をとるな、美術館か、ローヤル・アカデミーへ行て、他の學生と一緒にやつて描け、他の學生の作を見て勵めば、先生をとる丈の利益は充分ある」と勸めてやる。(31)

克己もよく似たことを述べている。

水彩畫専門修業志望など、云ふ熱狂的な振れ込みの青年達には、卻て重々意見をして、東京美術學校なり、他の白馬會とか太平洋畫會の研究所に入學することを勧めた。(32)

ただし二人とも、後進の指導を拒否したわけではない。「ノースコート畫談」には、「先達の大家は後進を教導するの義務あり」(33)という項がある。ノースコートは、若い画家の描いた作品を見て「批評と勸告」を行つたり、参考となる作品や資料を貸し出したりしている。後日触れるつもりだが、克己も第一高等学校や慶應義塾のサークルなどで水彩画の指導を行つた。克己は「自由勝手に發達する」などといって、独立した作家の表現について述べたが、自分勝手の意味でなかつたのは、このようなところからも分かる。なお、ノースコートは弟子をとることについて、「彼等の品行に就て、責任を持つ事が、どう考へても出來ん」(34)と述べている。當時、「弟子」とすると、指導する者は、その人の暮らしや將來にも責任を負わざるを得なかつたが、そこまでの責任は取れないということだつたのだろう。

二人は、写生を重んじた点でも似通っている。「ノースコート畫談」には、「何もかも寫生」(35)の項があり、「畫かきは、常にも自然から描くことを、務めにやいかん。何もかも、寫生でやらにやいかん。」とある。克己は、画業のほとんどすべてを風景の表現に捧げたが、写生を重視する考え方にも、通じ合うものを感じていたのではないだろうか。

では克己は、どの時点でこの「ノースコート畫談」の内容を知つたのか。原著は先にも触れた一九〇一(明治三四)年、九月以降にロンドンで刊行されている。出版の時期からすると、その年の十一月に出發し翌年八月に帰国した克己の二度目の渡歐時、ロンドンの書店で購入した可能性はある。少なくとも、一九〇二(明治三五)年一〇月から翌一九〇三

年の三月にかけて、岩村が芋洗生の筆名で『美術新報』に「ノースコート畫談」を六回に渡って連載⁽³⁶⁾した頃、目にしていたのは間違いない。想像をたくましくするなら、克己が二回目の渡欧の折りに手に入れ、岩村に紹介することができるとタイミングだったともいえる。

なお、『美術新報』で連載したのは、『藝苑雜稿』に収められた「ノースコート畫談」の前半部分である。そして一九〇四（明治三七）年から、克己と鹿子木の「水彩画論争」がはじまる。論争で述べた克己の発言に、「ノースコート畫談」に近い内容が認められるのは、克己に共感するところがあったからなのだろう。

三 久米桂一郎の印象派論と「佛國現代の美術」

鹿子木孟郎に対して、克己ら白馬会の側は、意見に温度差を含みつつも、西洋のアカデミズムに対する共通した姿勢があったといえる。先に見た岩村の「個人の美術論は、アカデミズムの階層的秩序を壊すところがあった。そして、同時代のフランス美術を反アカデミズムではじまる視点で紹介したのが、次に見る久米桂一郎だった。

久米桂一郎の印象派論

「水彩画論争」は、一見すると克己と鹿子木孟郎、二人の論争のように見えるが、実際はそうでなく、克己の側は、「論争」の後半に和田英作が議論に加わっただけでなく、久米桂一郎も背後から議論を補強する発言を行っていた。論争は、白馬会の関係者が共同で取り組むものとなっていたのである。

「論争」の最終盤、一九〇五（明治三八）年二月の『明星』を見ると、鹿子木に対する白馬会という構図がよく表れてい

る。同誌には、鹿子木が一人「心明無疑」を寄せた一方で、克己の側は、和田英作「鹿子木孟郎君に與ふる書」、克己が「角筈K・M・生」の名で書いた「鹿子木君に」、さらに久米の「ウヰスラー對ラスキン及び印象主義の起源」⁽³⁷⁾が掲載された。克己らは、この論争における最後の発言を、三つの視点を集める形で発表したのである。

和田は、鹿子木がラファエル・コラン(Raphael Collin)や黒田清輝らを貶めようとしていると主張。克己は、本連載(八)で指摘したように、いくらか皮肉もまじえて鹿子木に、「案内者」となり「模範」を示してほしいと求めた⁽³⁸⁾。そして久米は、長文のエッセイを書き下ろす。彼の「ウヰスラー對ラスキン」は、イギリスにおける画家ジェームズ・ホイッスラー(James Whistler)と批評家ジョン・ラスキン(John Ruskin)の対立と両者間の裁判に触れつつ、印象派を理論的に準備したラスキンの先駆性について述べようとしたものである。全体を読むと、印象派について整理した形で説明し、美術史的理解を促そうとしたのがこのエッセイの目的だったことが分かる。久米は、「抑も印象主義の語たるや、其意義頗る不明瞭にして、人によりて個々に解釋せらる。」と述べている。久米は、鹿子木を名指しで反論してはいないが、論争の最後にあたって、述べておかねばならないと考えたようである。

鹿子木は、「アンプレッシヨニスト派の流れ」を汲む日本の画家たちを批判し、「モネーの形式に模した者許りで、モネーの精神を傳へたのはなかつた。」⁽³⁹⁾と述べたり、暗に黒田らを指して、「歐羅巴」に行つて一人の教師に従つて、その教師の慣用色を習つて、その教師のやることの外は皆いかにいふやうな考⁽⁴⁰⁾を日本で振りまいたと述べていた。久米はそれに答えるように、印象派の意義を一つ一つ説明していった。彼は印象派の特徴を三つ挙げる。一つ目の特徴は、輪郭の描写は犠牲にして、空気に包まれた色の鼓動を描く。二つ目として、陰影を表すときに鼠色、褐色、黒を用いず、

強く輝く色を用いることを挙げ、三つ目に、パレットで色を混ぜず小さな点を置くことで、離れて見たときに混じり合い、鮮やかな色彩が表現できる点を指摘した。

久米は、このように説明した印象派を、「佛國に於て印象主義の名の下に勝利を制したる新藝術」⁽⁴¹⁾と述べ、積極的に評価している。白馬会の画家たちが用いる「紫色」についても、陰影を表すときの中間色として、印象派の画家たちがしばしば用いたことに触れ、その根拠を説明する。モネの「形式」を模しただけではないことを示したかったのだろう。

だが、久米の意見で注目したいのは、印象派を絶対化していないことである。先ほどの三つの特徴について、「勿論是等の法則は決して絶対的のものに非ず。」という。さらにエッセイの終盤で述べたホイッスラーとラスキンの考え方の異なりについても、相対的立場の意見をいう。ホイッスラーを「暗陰を好む畫家」、ラスキンを「光明を主張する美術上の豫言者」としつつ、「兩者は天然と生活とに於ける二様の異なりたる觀察點に立てる者にして、兩者共に正當にして均しく真理の二つの場合に適合せる者」⁽⁴²⁾というのである。いずれの側も評価している。このことは何を意味しているのだろうか。単なる相対主義なのか、別の理由があるのか。

印象派を相対的に捉える視点

白馬会の画家たちは、今日の視点からすると単純ではない姿勢をとっているように感じられる。本連載(八)で触れたように、黒田清輝は、印象派から強く影響を受けた作品を残しつつ、一九〇〇(明治三三)年時点で、印象派は「獎來はどうなるやら分りません」と語っていた⁽⁴³⁾。克己も「白馬會畫評」(一九〇四年)で、黒田、久米の作品を評して、「印象派の面影も出たが、其後年々歳々其影は自然に消えて、今では却て着實なる所謂舊派の畫風となりつゝ、あるではないか。」と述べている。このことと、印象派への思いはどのようにつな

がつていたのか。

参考となる文献が二つある。一つは、岩村透「藝界囁語」⁽⁴⁴⁾である。こちらは、「美術材料論に就いて」のところで触れたアカデミズムのヒエラルキーのように、西洋美術史のなかで印象派を相対的に捉える見方を示している。このエッセイは、一九〇一(明治三四)年の『二六新報』に連載され、その後岩村の『巴里の美術學生 外ニ美術談二』(一九〇三年)に収録された。ここでは、西洋近代美術の流行の変遷が述べられている。

近頃の美術書に散見するイズムを勘定して見ると中々の数である。クラシヰズム。ミデイヴアリズム。モダアニズム。ロマンチズム。アンプレツシヨニズム。サンボリズム。ポワンチリズム。プラン子リズム。ロシクルシアニズム。プレラフエリチズム。ラスキニズム。トルストイズム。一寸心に俘ぶだけでも是れ程ある。尚此外に臨時に出来るイズムを合したならば五月蠅ほどの数になるであらう。此多數のイズムが僅に過ぐる百年許り殊に其多くは普佛戦争後の三十年程の間に夫れ／＼旗を押立て、西洋人の根氣と辯説でドシ／＼喧嘩をやつたのだから耐らない。⁽⁴⁵⁾

岩村は次のようにもいう。

我々外國人の眼から過去西洋美術の歴史と西洋人の性質とに對照して判斷すると今少し冷酷に云ひ度のである。即ち所謂新式と云ふものは西洋美術の末葉の一時變態を來したものであつて、其動機は専ら西洋人固有の單調嫌ひと新奇を好むと云ふ性質から來たものである(後略)。⁽⁴⁶⁾

一八世紀末から一九世紀にかけて、西洋美術はさまざまな傾向を生み、変遷を重ねていたことを、留学経験のある岩村は理解していた。そしてその変遷のなかに、「アンプレツシヨニズム」つまり印象派を含めていたことも、この「藝界囁語」から分かる。黒田が、印象派は「獎來はどうなるやら分りません」と述べたのは、注目される表現がめまぐるしく変わっていくことを岩村と同じように理解していたからに他ならない。

岩村が印象派に対して否定的だったわけでもない。克己が『明星』誌上に、印象派の作品図版を提供し、印象派に刺激された作品を誌上公開していた頃、岩村は、『美術新報』に「I生」の筆名で「印象派の繪畫（其原由と發達）」⁽⁴⁶⁾を連載していた。イギリスの美術雑誌の論考を翻訳したもので、一九〇四（明治三七）年一月と二月に掲載された。二人の交流の深さからすると、当時の日本に印象派を紹介しようと考えたといいたと考えられる。

岩村は、西洋美術を貫くものをどのように捉えていたのか。彼は、引用文にあるように「所謂新式と云ふものは西洋美術の末葉の一時變態を來したもの」といういい方をしており、末葉でないものを想定していた。「藝界囁語」では、それ以上のことは述べていないが、その後岩村は、イタリアの古典建築やルネサンス絵画など、西洋美術史の幹となる部分の研究を進めていく。

久米桂一郎「佛國現代の美術」

この一九〇〇年代初頭の時期、さまざまな傾向があることを踏まえつつ、フランス絵画の動向を説明したものとして、久米桂一郎「佛國現代の美術」〔繪畫〕がある。これは「論争」の二年から一年ほど前に発表されたものだが、見ておこうと思う。

久米は、一九〇〇（明治三三）年のパリ万国博覧会を視察

し、『千九百年巴里萬國博覽會臨時博覽會事務局報告下』（一九〇二年、農商務省）に美術分野のレポートを掲載した。そのなかのフランス現代絵画の報告部分⁽⁴⁸⁾が「佛國現代の美術」〔繪畫〕であり、一九〇二（明治三五）年五月から翌年四月まで、七回に分けて『美術新報』に連載された⁽⁴⁹⁾。

一九〇〇年パリ万博は、久米だけでなく、黒田清輝、岩村透、和田英作、岡田三郎助ら白馬会の中心メンバーも視察している。会場には、各国の現代美術展の他、グラン・パレで開かれた「フランス美術一〇〇年展」もあり、日本の洋画家、とくに白馬会系の作家たちが、近代美術の流れを実作で把握する得難い機会となった。「一〇〇年展」は、世紀の変わり目に当たって、新古典主義から印象派の時代まで、一九世紀のフランス美術を振り返る企画で、三千点が出品された大展覽会だった。先の『千九百年巴里萬國博覽會臨時博覽會事務局報告 下』には、久米が担当した同展の報告「百年間美術回顧博覽會」⁽⁵⁰⁾が掲載され、こちらも『美術新報』で抄録が紹介された⁽⁵¹⁾。

久米の文章を読むと、彼が同時代の絵画をどのように理解しようとしていたのかが分る。「佛國現代の美術」〔繪畫〕は、アカデミーの大家からはじまり、歴史的経緯にも触れつつ写実派の画家、室内や風景を描く画家、印象派や外光派の画家たちについて説明し、さらには久米や黒田の師であるラファエル・コランについても述べる。前提とされているのは、アカデミズム批判である。一九世紀のフランス・アカデミズム絵画を代表するウィリアム・アドルフ・ブグロー（William Adolphe Bouguereau）を、人物の「一様な姿を繰返して毫末の變化あるを知らず、愈自己の形式に陥りて自然の情趣に遠ざかるのみ」⁽⁵²⁾という。ジャン＝ジャック・エンネル（Jean-Jacques Henner）については、「同一の圖形を反覆描寫」したのはブグローよりも甚だしい、などと批判する。それに対して評価したのは、「寫實派自然派」⁽⁵³⁾の流れであり、自然

を追求する画家たちだった。

風景畫の一派は前世紀に於て最も其の隆盛を極め、一般の畫風に大なる變化を來したる原動力は實に此の一派が自然に親炙して其の觀察を力めたるにあるなり。故に舊法と新式との間の導線となり、進化を促すものは風景畫なるを以て新たな手法の現出を叙する前に、先づ之れを知るの必要ありとす。⁽⁵⁴⁾

注目すべきなのは外光派についての記述である。

印象派の行動の世に知られてより既に三十年の久しきを経たり。而して外光派は之れに衝動せられて起り、第二の革新を企てたるものなるを以て、印象派以後に發生したる一派なることを認めざるべからず。⁽⁵⁵⁾

今日の美術史理解でいえば、「外光派」は印象派に先立つ流派と考えられている。印象派以後といえ、ゴッホ、ゴーギャン、セザンヌなど、「後期印象派」とも呼ばれた作家たちが挙げられるはずだ。しかしここで久米が述べているのは順序が逆で、印象派の次に現れ、印象派の刺激を受けて「第二の革新」を行おうとしたのが「外光派」だというのである。ジュール・バステイアン＝ルパージュ(Jules Bastien-Lepage)やエルネスト＝アンジュ・デュエズ(Ernest-Auge Duez)ら、今日では、自然主義の画家とされる作家たちで、彼らを「外光派」として捉えていた。久米は次のように述べる。

外光派と稱すべき一團の畫家は印象派の誘導に化せられたると言ふを待たずと雖も、皆正當なる構線と圖法との注意を無視せず、又敢て強烈なる著色に耽らずして人物と外圍との親密なる協和を欲し、玲瓏たる空氣

の實在を觀察したるものなり。⁽⁵⁶⁾

空想虚構の形式美は漸く藝術の本領以外に排斥せられて、實感に訴へ、實情を刺激する自然美の勝利は益、確めらる。是れ宗教傳説の繫類を離れ、舊法を脱して藝術本來の目的に復歸し、獨立の實跡を現はしたるものにして、自然に密接し、人情に近づくは是れ現代藝術の大勢なりと謂ふべし。⁽⁵⁷⁾

ここで引用した二つ目の文章、「空想虚構」以降が、久米の書いた「佛國現代の美術」全体の結びである。彼が言いたかったのは、形式化したアカデミズムから、「寫實派自然派」など、自然描写に立ち戻った動向が、印象派の開拓した自然の見方や表現方法を取り入れ、新たな表現を展開している。それが「現代藝術の大勢」だといっているのである。ルパージュらの「外光派」も、アカデミズムから接近した彼の師ラファエル・コランもそこに加えられている。

印象派による空氣に包まれた色の鼓動、強く輝く色、鮮やかな色彩は、一九世紀以降の自然描写の歴史のなかに位置づけられた。そのため久米は、印象派への無理解と思われた批判には、自身の知識を積極的に伝え答えようとしたと考えられる。その一方で、絵画史の大きな流れを自然描写に置いたため、印象派は相対化されたともいえるのである。⁽⁵⁸⁾

「佛國現代の美術」と克己

久米桂一郎「佛國現代の美術」を踏まえたうえで、本連載(八)で触れた克己の作品を改めて見てみよう。克己は、第二回渡欧から帰国した翌年、〈林〉(『明星』一九〇三年二月)〔図3〕⁽⁵⁹⁾のような、丹念な写生による作品を発表している。森の奥に入り、外から入ってくる光を丁寧な写生によって表した作品である。「論争」が行われた年には、〈角笥村一〉〔図



図4 三宅克己 角笥村 一

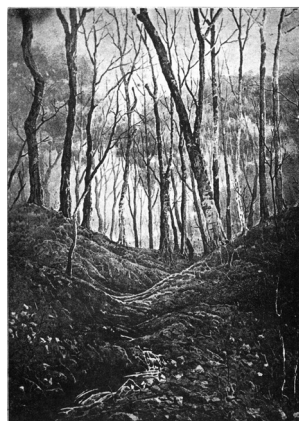


図3 三宅克己 林

4)〔明星〕一九〇四年八月⁽⁶⁰⁾で、タッチを際立たせた表現を見せ、〈夏の夕暮〉〔図5〕〔明星〕一九〇四年十一月⁽⁶¹⁾などでは、形態や明度の階層をまとめ、抒情性や空気を表した。印象派を意識した表現を日本の風景を題材にして試みたといつていいだろう。写生を細密に行うのではなく、全体的な印象を重視して表したものだ。近い時期の作品でありながら、三点の画風の隔たりは大きい。

第二回渡欧以来、克己は熱心に印象派を吸収しようとした一方で、地道な写生も行っていた。「論争」の時期の克己は、まだ画業の方向が定まっていたわけではなかった。

当時、克己のまわりで表明された美術論の軸には、自然観察の追求があった。久米が「佛國現代の美術」で述べただけでなく、「ノースコート書談」には、先に引用した「畫かきは、常も自然から描くことを、務めにやいかん。何もかも、寫生でやらにやいかん。」⁽⁶²⁾という言葉がある。一九世紀ヨーロッパの自然主義、写実主義の考え方である。克己の場合、初期から風景写生を熱心に追求しており、自身の努力を後押しする考え方としてそれらを捉えていたはずである。自然の写生は彼にとつてすでに自身の画業の基礎となっていた。そのうえで、さまざまな試みを行う枠組みを用意してくれたのが、印象派以降の「外光派」を含む、絵画史の捉え方だったのではない。次回以降に検討したいが、後の克己の画業に見られる、写生を中心に据えつつ異なる風景表現を試みる表現のあり方は、この「論争」の頃が転機だったように思われる。

まとめにかえて

本稿では、「水彩画論争」の半年前に行われた鹿子木孟郎の講演にさかのぼりながら、「論争」時における克己の主張

や表現の背景について検討した。鹿子木の講演の趣旨に反論した克己の「白馬會畫評」は、会員ら出品者が「自由勝手に發達する」という、白馬会初期にあった理想を語ったもので、背景には岩村透による「現代の美術は、個人の美術」という考え方があった。また、論争の最後に、『明星』誌上で関連する発言を行った久米桂一郎は、一九世紀の「寫實派自然派」以来の自然描写に立ち戻った傾向が、印象派の成果を取り込み、新たな「現代藝術の大勢」をつくっていると考えた。いずれも、鹿子木が信奉するローランスらのアカデミズムとは相容れない考え方といえる。

岩村の「個人の美術」論は、アカデミズムの階層的秩序を壊すものであり、久米は、フランスのアカデミズムを形式主義として批判し、印象派とそれ以後の自然美を追求する傾向を評価した。「論争」のなかでそれらは、論点として整理されたものにはならなかったが、克己の意見や表現の背景にあったのである。

もちろんこの「論争」では、黒田や久米がパリで学んだラファエル・コランの評価についても意見が交わされている。白馬会のなかにも考え方の差や温度差があったといえる。それら日本洋画の進路をめぐる個々のベクトルが作用し合い歴史は動いていったわけだが、そこに克己の画壇での立ち位置や表現の背景も映し出されている。

なお、この「論争」について若干補足しておく、鹿子木のアカデミズムへの信奉、久米の絵画史についての整理は、留学経験者による、フランスにおけるシステムや史的理解を前提にしている。そのため日本の洋画界の状況に当てはめると、すっきりとした議論にならない面もあった。たとえば、鹿子木の白馬会の作家たちに対する「紫色」を無批判に使うという批判は、久米の「アカデミイ派を腐爛せしめたる臙脂色」⁽⁶³⁾という言い方の裏返しでもある。だが、鹿子木の「紫色」批判が、現実の風景をよく観察すべきという主張で



図5 三宅克己 夏の夕暮

あれば、アカデミズムの形式主義を批判する久米と同じ立場になってしまふ。鹿子木は、紫色を多用する画家は自然研究が足りないことを問題視していたからである⁽⁶⁴⁾。

克己は、「論争」の最後に、「煎じ詰めれば、鹿子木君の言はむと欲する處は、即ち僕の主張する處、僕の述べむと欲する處は、又鹿子木君の感じつゝある處だ⁽⁶⁵⁾と述べている。彼は鹿子木の発言に、そのような意見の交差を感じとっていたのだろう。

最後にもう一つ付け加えておきたいのは、「現代の美術は、個人の美術」論と関わる克己の作家としての姿勢についてである。彼は水彩画家として生涯を貫いていくが、そのためには、表現者として自己の道を探求するとともに、自身の表現を独立して支える経済的基盤をつくる必要もあった。近代の作家誰もが直面した問題だが、作家一人一人が「自由勝手に發達すること」は簡単でなく、ノースコートが論じたように、作家はさまざまな場面で人生の選択が迫られた。克己も自身が体験したエピソードを『思い出つるまゝ』に記している。旧徳島藩主、蜂須賀茂韶の長男で後に侯爵を継ぐ正韶のアトリエ訪問である⁽⁶⁶⁾。

江戸時代、三宅家は蜂須賀家に代々仕え、明治初期も父の盈衛が、東京の蜂須賀邸に勤務した浅からぬ縁故があった。訪問の話があったとき、克己は遠慮し辞退すべきかどうか迷ったが、水彩画ブームの頃であり、正韶は「この際は非行つて見たい。」と述べ、実現することとなった。冬の寒い日、友人の「徳川紀州様」と人力車で、淀橋角筈にあったアトリエを訪れたのだが、玄関で二人を待つ車夫たちの「どうも寒くて堪ら無い。もつと炭俵でもありませんか。今日はべら棒に寒い。」などという不平の声と騒ぎに巻き込まれ、散々な一日だったという。蜂須賀家による作品購入もなく、「罵り合ふ車夫達の極めて不愉快な劣等の印象を置土産として、嵐の如く過去つた譯であつた。」と克己は回想している。しか

も後日悪い噂が聞こえてきた。「畏多くも殿様方の態々^{わざわざ}の御立寄りに對し、翌日にも御屋敷に早速出頭して、御禮に罷出るのが至當なるに、それさへ無く、御無沙汰するとは、不心得も程がある」とのことだった。「水彩画論争」の前年、一九〇三明治三六〇年頃の出来事である。

克己は「未その頃は、幾分封建時代の殿様氣質が残つて居たことは、寧ろ一面に面白い話の種だと思つた。」と書き残す⁽⁶⁷⁾。それは、「幫間畫師」として富豪とつきあうのは危険が多いと、ノースコートが画家たちに注意をうながしたことを彷彿させるエピソードではないか。ノースコートは、「自分の自由を棄て、人の云ふ儘になる事が出来ぬ。」⁽⁶⁸⁾ともいう。近代の画家が、精神の自由を保ち、個人として独立した画業を貫くのは一つの理想だったが、克己は「論争」のとき、その理想を胸にいだき議論を行っていたのではないか。

もり よしのり(徳島県立近代美術館主席)

*本稿での引用は、一部の漢字を現行のものに改めたものがあります。

註

- (1) 拙稿「三宅克己の画業と生涯(八)―克己の印象派紹介、雑誌口絵の表現と水彩画論争」『徳島県立近代美術館研究紀要』第二〇号、徳島県立近代美術館、二〇二〇年三月二十五日。
- (2) 「論争」時に發表された文献等の前後関係は、二六―一七頁を参照。
拙稿、前掲書、二二頁。
- (3) 鹿子木孟郎『日本洋畫家の弊』『美術新報』第三卷第七号、画報社、一九〇四年六月二〇日、二頁。
- (4) 鹿子木孟郎『偶感(二)』『美術新報』第三卷第九号、画報社、一九〇四年七月二〇日、一頁。
- (5) 三宅克己『白馬會畫評』『明星』辰歲第一一〇号、東京新詩社、一九〇四年一月一日、二二―二四頁。
- (6) 三宅、前掲『白馬會畫評』、二二頁。
- (7) 三宅克己『思い出つるまゝ』、光人社、一九三八年八月、一六九頁。

- (8) 植野健造『日本近代洋画の成立 白馬会』、中央公論美術出版、二〇〇五年一〇月、二二頁。
- (9) 吉岡芳隆『洋画界の新消息(白馬會)』『毎日新聞』第七六三六号、毎日新聞社、一八九六年五月二七日、一頁。
- (10) 白馬会の結成は、「白馬会神話」ともいふべき、「若い芸術家たちが酒を酌み交わしつつ自然発生的に新しい運動に身を投じるといったイメージ」があるが、児島薫氏は、藩閥雄藩出身の黒田清輝らと政治との関わりがあったことを指摘している。
- (11) 児島薫『白馬会成立の意味についての一試論』『近代画説』第五号、明治美術学会、一九九七年三月二五日。
- (12) 三宅克巳『水彩画専門』『美術新報』第三卷第一六号、画報社、一九〇四年一月五日、一頁。
- (13) 三宅 前掲『思ひ出づるま』、一五四頁。
- (14) 三宅 前掲『思ひ出づるま』、一六六一―一六七頁。
- (15) 三宅 前掲『思ひ出づるま』、二〇六頁。
- (16) 岩村透『藝苑雑稿』、画報社、一九〇六年五月、頁表記なし。
- (17) 岩村、『美術材料論に就て』、前掲『藝苑雑稿』、一三五頁。
- (18) 岩村、岩村訳、『ノースコート書談』、前掲『藝苑雑稿』、二六三―二七七頁。
- (19) 「ノースコート書談」には、岩村の解説と四九項目の翻訳が収録されている。James Northcote, *Conversations of James Northcote R. A. with James Ward on Art and Artists*, Methuen & Company, London, 1901.
- (20) 岩村、前掲『ノースコート書談』、二六三頁。
- (21) 岩村訳、前掲『ノースコート書談』、二六七―二七一頁。
- (22) 岩村訳、前掲『ノースコート書談』、三二〇―三二二頁。
- (23) 岩村訳、前掲『ノースコート書談』、二八六―二八七頁。
- (24) 岩村訳、前掲『ノースコート書談』、三〇〇―三〇三頁。
- (25) 岩村訳、前掲『ノースコート書談』、二七五―二七六頁。
- (26) 岩村、前掲『ノースコート書談』、二六三頁。
- (27) 岩村、前掲『ノースコート書談』、二六三頁。
- (28) 岩村訳、前掲『ノースコート書談』、二七四頁。
- (29) 三宅 前掲『鹿子木孟郎君に答ふ』、二頁。
- (30) 三宅 前掲『思ひ出づるま』、二八〇頁。
- (31) 岩村訳、前掲『ノースコート書談』、二七三頁。
- (32) 三宅 前掲『思ひ出づるま』、二八〇頁。
- (33) 岩村訳、前掲『ノースコート書談』、二七一―二七三頁。
- (34) 岩村訳、前掲『ノースコート書談』、二七三頁。
- (35) 岩村訳、前掲『ノースコート書談』、三三九頁。
- (36) 岩村透訳『ノースコート書談』『美術新報』第一卷第一五号、画報社、一九〇二年一〇月二〇日、四頁。
- (37) 久米桂一郎『ウキスラー対ラスキン及び印象主義の起源』『明星』巳歳第二号、東京新詩社、一九〇五年二月一日、四八―五九頁。
- (38) 三宅克巳『鹿子木君に「明星」巳歳第二号、東京新詩社、一九〇五年一月一日、六三―六四頁。
- (39) 鹿子木、前掲『日本洋画家の弊』、二頁。
- (40) 鹿子木、前掲『偶感(一)』、一頁。
- (41) 久米 前掲『ウキスラー対ラスキン及び印象主義の起源』、五七頁。
- (42) 久米 前掲『ウキスラー対ラスキン及び印象主義の起源』、五七―五八頁。
- (43) 黒田清輝『十九世紀佛國繪畫の思潮』『美術評論』第二四号、画報社、一九〇三年三月三日、八―九頁。
- (44) 岩村透『藝界囁語』『巴里の美術學生 外ニ美術談二』、画報社、一九〇三年一月、八三―一六頁。
- (45) 岩村、前掲『藝界囁語』、九七頁。
- (46) 岩村、前掲『藝界囁語』、一一五―一六頁。
- (47) 岩村透訳『印象派の繪畫(其原由と發達)(一)』『美術新報』第二卷第二号、一九〇四年一月五日、四―五頁。
- (48) 岩村訳『印象派の繪畫(其原由と發達)(二)』『美術新報』第二卷第二号、一九〇四年一月二〇日、一頁。
- (49) 岩村訳『印象派の繪畫(其原由と發達)(三)』『美術新報』第二卷第三号、一九〇四年二月五日、一頁。
- (50) 岩村訳『印象派の繪畫(其原由と發達)(四)』『美術新報』第二卷第四号、一九〇四年二月二〇日、四頁。
- (51) 久米桂一郎『佛國現代の美術(一)』『美術新報』第一卷第四号、画報社、一九〇二年五月五日、二―三頁。
- (52) 久米桂一郎『佛國現代の美術(二)』『美術新報』第一卷第五号、画報社、一九〇二年五月二〇日、一頁。
- (53) 久米 佛國現代の美術(一)には、この文章が前掲『事務局報告 下』より抄録したものであると、久米が佛人某の説を参照し執筆編述したことが記されている。

- (59) 三宅克己『林』明星卯歳第二号、東京新詩社、一九〇三年一月一日。
- (58) 久米桂一郎は、自身が属す傾向を「現代藝術の大勢」と捉えた。そのようなところからも日本における新たなアカデミズムの方向性が形づくられていったのではないか。久米は次のように述べている。「印象派に偏するものは線廓の習練を軽んじ、徒らに設色の奇異を欲して極端の手段を慣用せり。是れ舊法を脱せんと欲して更に狹隘なる方法に陥りたるなり。」(久米、前掲『佛國現代の美術』(六)、四頁。印象派の実験よりも、一九世紀の「寫實派自然派」以来の自然描写を軸にした美術史の捉え方が示されている。
- (57) 久米、前掲『佛國現代の美術』(六)、四頁。
- (56) 久米、前掲『佛國現代の美術』(六)、四頁。
- (55) 久米、前掲『佛國現代の美術』(三)第一卷第六号、三頁。
- (54) 久米、前掲『佛國現代の美術』(三)第一卷第七号、四頁。
- (53) 久米、前掲『佛國現代の美術』(四)、五頁。
- (52) 久米、前掲『佛國現代の美術』(四)、五頁。
- (51) 久米、前掲『佛國現代の美術』(五)『美術新報』第一卷第一〇号、画報社、一九〇二年八月五日、三頁。
- (50) 久米、前掲『佛國現代の美術』(六)『美術新報』第一卷第二二号、画報社、一九〇二年八月二〇日、四頁。
- 前掲『千九百年巴里萬國博覽會臨時博覽會事務局報告下』、『第二節百年間美術回顧博覽會』、六七七〇頁、(一)繪畫、七〇九八頁。
- 久米桂一郎『十九世紀の佛國藝術』(一)繪畫(一)『美術新報』第一卷第一六号、画報社、一九〇二年一月五日、二頁。
- 久米『十九世紀の佛國藝術』繪畫(二)『美術新報』第一卷第一七号、画報社、一九〇二年一月二〇日、四頁。
- 久米『十九世紀の佛國藝術』繪畫(三)『美術新報』第一卷第一八号、画報社、一九〇二年二月五日、二頁。
- 久米『十九世紀の佛國藝術』繪畫(四)『美術新報』第一卷一九号、画報社、一九〇二年二月二〇日、二頁。
- 久米『十九世紀の佛國藝術』繪畫(五)『美術新報』第一卷第二二号、画報社、一九〇三年二月五日、四頁。
- 久米『十九世紀の佛國藝術』繪畫(六)『美術新報』第一卷第三号、画報社、一九〇三年二月二〇日、二頁。
- 久米『十九世紀の佛國藝術』繪畫(七)『美術新報』第一卷第三号、画報社、一九〇三年三月五日、二頁。
- 久米『十九世紀の佛國藝術』繪畫(八)『美術新報』第一卷第四号、画報社、一九〇三年三月二〇日、四頁。
- (67) 三宅、前掲『思ひ出づるま』、『二五九一二三頁。』
- 同書に、克己を訪問した人物の名前は書かれていないが、「幼少の頃私達がお相手にも出た(二五九頁)とあることから、克己と年齢の近い蜂須賀正留だっ」と考えられる。克己が少年の頃、一家は、東京・日本橋浜町にあった蜂須賀邸の「お長屋」で暮らした時期があった。本連載(一)参照(徳島県立近代美術館研究紀要第二号、二〇一二年三月)。
- 克己は次のようにも述べている。「一體他藩では、その舊藩主がその縣人の有爲の青年藝術家に對し、直接間接多少共に、保護獎勵する例は敢て珍らしい事では無いが、同家に限り、奈何もそんな沙汰は無いやうであつた。」
- 三宅、前掲『思ひ出づるま』、『二六一頁。』
- (68) 岩村訳、前掲『ノースコート畫談』、『三〇三頁。』
- (66) 三宅、前掲『思ひ出づるま』、『二五九一二三頁。』
- 同書に、克己を訪問した人物の名前は書かれていないが、「幼少の頃私達がお相手にも出た(二五九頁)とあることから、克己と年齢の近い蜂須賀正留だっ」と考えられる。克己が少年の頃、一家は、東京・日本橋浜町にあった蜂須賀邸の「お長屋」で暮らした時期があった。本連載(一)参照(徳島県立近代美術館研究紀要第二号、二〇一二年三月)。
- 克己は次のようにも述べている。「一體他藩では、その舊藩主がその縣人の有爲の青年藝術家に對し、直接間接多少共に、保護獎勵する例は敢て珍らしい事では無いが、同家に限り、奈何もそんな沙汰は無いやうであつた。」
- 三宅、前掲『思ひ出づるま』、『二六一頁。』
- (65) 三宅、前掲『思ひ出づるま』、『二六一頁。』
- (64) 三宅、前掲『思ひ出づるま』、『二六一頁。』
- (63) 三宅、前掲『思ひ出づるま』、『二六一頁。』
- (62) 三宅、前掲『思ひ出づるま』、『二六一頁。』
- (61) 三宅、前掲『思ひ出づるま』、『二六一頁。』
- (60) 三宅、前掲『思ひ出づるま』、『二六一頁。』
- (59) 三宅、前掲『思ひ出づるま』、『二六一頁。』

*雑誌の掲載号の情報は本文と註を参照。

図3-5 『明星』、東京新詩社、一九〇三—〇四年

and Artists, Methuen & Company, London, 1901.

図2 James Northcote, Conversations of James Northcote R.A. with James Ward on Art

図1 岩村透『藝苑雜稿』、画報社、一九〇六年五月

図版出典

正誤表

訂正しお詫び申し上げます。

・「三宅克己の画業と生涯(六)」第一回渡欧からの帰国と小諸時代、克己とキリスト教『徳島県立近代美術館研究紀要』第一八号、二〇一七年三月、八頁、上段
一三行目

鳥山(誤)↓鳥山(正)

克己の最初の妻せい子(一八八〇―一九三四年)の旧姓は、これまで伝えられていた情報により「鳥山」としていましたが「鳥山」の誤りでした。「生誕140年・没後60年記念 水彩表現の開拓者 三宅克己回顧展」図録の年譜(二〇一四年一〇月、二三九頁)も同様に誤っていました。

せい子は、現在の東京都新宿区生まれ。一九二三年以降、克己の渡米・渡欧に同行。与謝野晶子と交流し歌人としても活躍しました。元の姓は本城。幼い頃鳥山家の養女となったため、克己と結婚したときの姓は鳥山でした。このたび、せい子の親族の方と連絡をとることができ、お教えいただきました。

・「三宅克己の画業と生涯(八)」克己の印象派紹介、雑誌口絵の表現と『水彩画論争』『徳島県立近代美術館研究紀要』第二〇号、二〇二〇年三月、一六頁、下段、六行目

三月(誤)↓二月(正)

参考文献…鹿子木孟郎「日本洋画家の弊」『美術新報』第三卷第七号、画報社、一九〇四年六月二〇日、二頁。

contents

Miyake Kokki's Paintings and His Life (9) - the background of the Controversy over Japanese watercolor painting	3
--	---

Yoshinori Mori

徳島県立近代美術館
研究紀要第21号

発行
2021年3月31日

編集
徳島県立近代美術館
770-8070 徳島市八万町向寺山
文化の森総合公園
telephone : 088-668-1088

印刷
グランド印刷株式会社

この印刷物はグリーン購入法適合製品
を使用しています。

The Bulletin of
The Tokushima
Modern Art Museum No.21

©2021 by
The Tokushima
Modern Art Museum
Bunkanomori-Sogoko-en.
Mukoterayama,
Hachiman-cho,
Tokushima-shi, 770-8070
Japan
telephone : 088-668-1088

printed by Grand Printing Inc.

printed in Japan

**Bulletin of
The Tokushima
Modern Art Museum**

No.21