

山本鼎の芸術思想と自由画教育論

中 澤 鐵

はじめに

近代日本図画教育史上ひとつの画期をなした自由画教育運動は、山本鼎という、教育の専門領野の人ではないひとりの画家の「信念の披瀝」が、図画教育の一大変革を惹起した点に、ひとつの著しい特質があつた。山本はいう。「私の提唱を捉へて、『自由画教育論は反動として表はれたものか研究の結果表れたものか』と質問した人があつた、私はそれに答へて『反動として表はれたのである。それをさしたのは私の信念だ。研究はこれからあるだらう、(中略)今日まで私の費した言葉は信念の披瀝であつた』と云つたが、其信念は何処から来たか、と問はれたら、それは、二十年の美術家生活のうちに与えられた悟性から来た、と答へる⁽¹⁾と。自由画教育は、全国⁽¹⁾の教師に迎えられてさまざまな傾向をともないながら教育の現場に定着していったが、山本の提唱そのものは、その核心を闡明する如く、簡潔に印象的なタッチで表現されており、それだけに精緻で体系的な展開に欠ける恨みがあつた。彼の言説の真の意味は、その芸術思想そのものの深い検討をまつて、はじめて明らかにすることが

できる。

洋画家山本は、自然直写を得意として写実主義的な作風の佳品を残したが、さらに日本における創作版画の創始者であり、またエッセイや評論などに健筆を揮い、そして自由画教育運動や農民美術運動を推進したのであった。自由画教育に挺身するまでの彼の芸術体験は、木口木版職人の徒弟時代、東京美術学校生時代、同人雑誌『方寸』に拠った少壮画家の時代、失恋による空白期を経てのヨーロッパ滞在時代、帰国後の二年間と、ほぼ明確な画期をかたちづくる⁽²⁾。これらの各時期は、山本の芸術観の形成に、それぞれ固有の意義をもつ本質的な刻印をあたえた。自由画教育への献身は、これらの過程をとおして形成された画家山本の芸術の、内的必然性のうちにあつたといわねばならぬ。

山本の芸術思想の形成過程は、第一に、明治時代木版業の性格に係り、第二に、白馬会の外光派リアリズムの技法とその自由人的人間観に、第三に、太平洋画会系の写実主義的絵画理念に、第四に、版画芸術や漫画美術の問題に係る。そして第五に、自然派文学と耽美派文学の文学理念と人間観に、第六に、文学者と美術家の交流の問題に係る。さらに第七に、西欧美術の伝統的特質と西欧近代絵画の特質に係る。これらの問題をその形成過程に即して明らかにするとき、山本の芸術思想の固有の構造が鮮明になる。そして、山本の自由画教育説は、彼の芸術思想を根底に据えての再把握が可能となるにちがいない。

一 芸術家への出発——版画職人から画学生へ

山本鼎（一八八二—一九四六・明治一五—昭和二二年、以下、山本と略）は、やがて医院を開業する、中江兆民の自由主義に感化された父のもとで育ったが、家庭の貧窮のため、一一歳のとき、小学校の卒業をまたずに桜井暁雲の木

口木版工房に徒弟奉公に出ねばならなかった。当時の製版は印刷業とむすびついており、本や新聞の表紙や挿画の作成をおもな仕事としていた。のちに金属凸版の写真製版が普及するまで、それらは木口木版（西洋木版）で作られたのである。⁽²⁾以後九年間におよぶ徒弟時代は、他人の描いた下絵をできるだけ精確無謬に彫りかつ刷ることを仕事とする木版職人の生活であった。明治初期になって、西洋画はその迫真性のゆえに、芸術よりもむしろ実用を目的として移入されたのであったが、山本は幼少の時から西洋画の一端に触れつつ生活を営んだのであった。

青少年時代の九年間に及ぶ木版職人の生活が、山本に写実的な眼と態度を植えたことは想像に難くない。それは、日本の伝統的な美術の特質である装飾的で象徴的・観念的な造形精神の世界とは異なり、たとえ外形的な写実の域を出ていないにせよ、そこには写実的で実証的な精神が伏在している点で、新しい視覚世界の成立を孕むものであった。もちろん他人の下絵の忠実な複写コピーを業とする木版職は、それ自体で自己の主体を前提とする実証的な視覚世界の確立を意味するものでなく、むしろ細密画（ミニチュア）⁽³⁾の伝統世界につながるものであったが、写実的な再現を目的とする技術それ自体が含む造形理念に意味があった。それは当時の時代状況のなかにあつて、近代的な写実主義的造形へつうじるひとつの可能的な通路であった。

彫刀を執らせては若手で第一人者と評されるまでになった山本は、桜井家より独立後、報知新聞社に入社したがすぐに退社、翌年（一九〇二、明治三五年）、東京美術学校西洋画科選科に入学、黒田清輝教室に洋画を学んだ。絵画への道を選ぶきっかけとなったのは、大蔵省印刷局に勤める石井柏亭ら不同舎太平洋画会系青年画家たちと知りあい、彼らの洋画研究会「紫瀾会」へ参加したことであつたといわれる。⁽⁴⁾美校時代には柏亭の家に下宿して黒田教室に学ぶように、以後の山本は、太平洋画会と白馬会という当時の洋画界の対立する二大グループの間にあつて自己の絵画を探究するようになる。

近代洋画の父といわれ、外光描写の技法を日本に移植した黒田清輝は、「景色なら景色の形を記すのが旧派、新派と云ふ方は先づ其景色を見て起る感じを書く」と述べているが、この「只もの、形を書くと言ふ丈け」でなく「感じの方を書く」ということは、当時の日本では新しい絵画理念であり、その明るい色彩表現とともに、ようやく自我の意識に目覚めつつあった日本の世代の、感覚の解放に途を開くものであった。

黒田はまた、美術家の後進の教育にも新しい方法を採用した。それまでの養成法を、「クロモ石版や何かを手本にして、それを写してまづ一寸言はゞ、筆の使ひ方を覚へる、木の葉はこうかくもの雲はこうかくものと言ふ形を知る。この覚へた形が癖に為って、自然のものに向つて、さてかくとなると先づ自分の御手本にした画が、目の先に出て来て、それから其手本の筆法でやらす。こう言ふのが旧派の稽古の仕方と、旧派のかき方だ」と批判し、「写真などを見て、やるなどと言ふ様な事は一切やらない」、「実地の事や天然のものに就て研究する」のが新派であるといい、「私なんか習ふたのは（中略）自然と首つ引きで、それだから大変始めは這入り悪い、けれども研究すると云ふ側から行くと大変面白いのです、何でも規則が無いのだから面白い、手にも目にもくせが付かない自由に発達する事が出来る」⁽⁵⁾と述べている。従来の洋画塾が擦筆やコンテを使って石膏像の写生を主としていたのにたいして、木炭による生きたモデルの写生に重点をおいたのも彼であった。⁽⁶⁾

さらに、黒田の開いた画塾天真道場の規則は、その冒頭に「当道場に於て絵画を学ぶ者は天真を主とす可き事」という条項をかかげたが、彼が門下生に求めた「天真」とは、芸術家たちの自由闊達な生活の雰囲気尊んで、当時の洋画界に色濃かった封建的な師弟関係の意識や職人的気質を一掃し、新しい芸術家気質を育成せんとするものであった。日本の美術界における近代的な芸術家意識の発生はこのときにはじまるといわれる。⁽⁸⁾

東京美校の西洋美術史の講義を担当した岩村透の存在も重要である。岩村の講義をうけた一学生は、「単に一片の彫刻史、

建築史の講義では無く、此議義に拠て、学生に美術史の魂を作らんと御心掛けに成つて居られた様だ⁽⁹⁾と回想している。岩村のめざしたもののひとつは、「巴里の美術学生」⁽¹⁰⁾に描かれているような、「芸術家としての超階級的自由を愛する心」⁽¹¹⁾をつちかおうとするものであり、一九〇三(明治三六)年の美術祭の如き空前絶後の祝祭も、自由人的な芸術家生活の雰囲気醸成しようとする岩村の考えに端を発するものであった。

岩村はまた、「過去の美術は概して流派の美術、模倣の美術であつた。美術家は惰力に任かせ、本性に依頼して穏やかに己が本分を尽し得た。現代の美術は個人の美術である。世界の美術である。与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、先づ己を自覚せねばならぬ」⁽¹³⁾と、もはや「模倣の美術」の時代ではなく、「己を自覚」した「個人の美術」の時代であること、そのためには「学識ある技芸家」⁽¹⁴⁾とならねばならないことを力説し、「何時も一国の美術の起る時には、写実に返る。即ちクラシックに返る。一国の美術の起る時も、一国の技術の成長も皆同じだ」⁽¹⁵⁾と論じた。

当時の美校生は、黒田や岩村の薫陶を受けて、自由闊達な雰囲気の中に、反官学的、反制服的な一種の自由人的気質を培っていた。それはこれまでの、律義な師弟関係を重んじ、苦勞人型の職人的タイプの画学生とは大いに異なるものであった。そして外光派リアリズムの色彩表現は、自我の覚醒を体験しつつあった若い世代の浪漫主義的心情に感覚解放のてだてを与えた。

職人的精神の世界は、先代の遺産の伝承のうゑに自己の技術と心身とを鍛錬し、自己の精神を伝統の精神に同化させつつその技術を体得していく閉鎖的な世界である。これにたいして近代的な芸術家的精神世界は、各人の自由な創造的な自己表現を第一義とする世界である。青春の時代を木版職人から画学生へとすすんだ山本にとって、自由闊達な芸術家生活の雰囲気と、外光派リアリズムの支配的な東京美校の生活と教育は、両者の精神世

界の間に横たわる深淵を、意識させずにはおかなかったと思われる。とくに、黒田の「其景色を見て起る感じを書く」という言葉によって語られた思想——絵画とは、自然の主體的な獲得の一形式であり、その主体化された再生である——は、自己の視覚世界の確立を迫るものであり、山本には、外界の没主体的な認識と造形の方法からその主體的な認識と造形の方法への転換を、鮮明に強いられる生活の構造があったといえる。

雑誌『明星』一九〇四（明治三七）年七月号に掲載された二色刷り木口木版「漁夫」は、日本の創作版画の誕生を告げる記念碑的な作品となったが、同時に、山本が芸術家としての主体の確立を具体的な作品において実証した指標的な制作用となった。山本自身の造語になる「創作版画」とは、下絵画家、彫師、刷師の三者によってつくられる複製版画にたいする言葉で、自画・自刻・自刷の版画をさすが、それはすこしも他人を交えぬ自己の全人格において作品を産み出そうとする意識に支えられて成立したのであり、「漁夫」は写実主義的表現のなかにすぐれて芸術的形象に成功している。⁽¹⁶⁾

二 芸術観の形成——『方寸』とパンの会

1 『方寸』における写実主義精神の位相

東京美校を卒業（一九〇六、明治三九年七月）した山本は、北沢楽天のパック社に入社、漫画雑誌『東京パック』⁽¹⁾の仕事に従事するが、翌年五月、石井柏亭、森田恒友とさそって美術漫画文芸雑誌『方寸』⁽²⁾を発行、これに拠って自らの芸術的思索を追求する時期が始まる。

『方寸』は、評論や詩、随筆などを本文とし、凝った挿画を入れた薄い雑誌であったが、印刷される版画自体に芸術作品としての価値を持たしめることに着眼し、誌上版画の創作を意図したこと、また、その版画をもって、当時の社会、風俗、思想にたいする芸術的諷刺漫画を描こうとした点において、当時の他の美術雑誌にはみられ

ない斬新な内容を示した。『方寸』第一巻第二号巻頭の「方寸言」（無署名）は、この雑誌の根本精神を端的に表明したものともみることができる。

「我々の雑誌には大家の顔を列べない。大家の画き放しよりも初学の腕一ぱいの方が心地よい。

我々の雑誌は出来る丈洗練した絵画と出来る丈緊縮した文字とを以て充たさうと思ふ。

上品ぶることは嫌である。皮肉な諷刺もやる、厳酷な批評もする。時に毒言も吐く、痛罵も試みるであらう。

我々は人生の外面と内部との真を忌憚なく剝り出して、人の面前に突きつける積である。

小説にせよ絵画にせよまだ今迄写された処は極めて有触れたものばかりだ。我々の周囲には斬新なものが沢山見えるのである。

我々の感情は強水に交はって銅版を噛むのである。我々の感情は彫刀に伝はって木版を刻むのである。

日本に於ける創作的版画は今只我々の雑誌に於いてのみ見ることが出来るのである。⁽³⁾

美術漫画文芸雑誌の発行は、「近代的眼光をもって」⁽⁴⁾「社会の諸相を知的・芸術的形象のうちに把握し、表現しようとする彼らの意図に出るものであった。彼らは芸術上の写真主義者であった。しかも反アカデミズムの精神と近代的な批判精神の濃厚なそれであった。人生の外面と内部との真を忌憚なく剝り出すことを芸術の使命と考える、彼らの確固たる信念が根底にあり、「上品ぶる」ことなく、リアリストの眼をもって巷の諸相をとらえること、そこに『方寸』は成立したのである。市井の風俗、生活が芸術のモチーフとして強く意識され、漫画という民衆的な表現形式が芸術的形象の様式として着目されたこと、版画および雑誌という市販可能な形式が採用されたこと、さらに詩や小説、随筆など文学と美術との統一が企てられたことなど、芸術表現の対象と方法における社会的ないし民衆的な視野は、『方寸』のひとつの特質であった。さらに、芸術批評が他方の支柱となっており、

創作とともに知性的要素の重視がひとつの特質となっていた。

『方寸』の背景には岩村透の「平凡美術」論⁽⁵⁾があったと考えられる。岩村は、「美術は此方の眼次第感じ次第であつて其物の大小は問ふに及ばない。まずい子供の面を觀て其面白味の分る様な人でなければ決して見事なゑらい人の作品の面白味も分るものではない。美は大小を通じて存在するものである。(中略)生姜の根の面白味の分らぬ人にミケランジェロの裸体が分るものでない。(中略)八百屋にあるずいきの線に愉快を感じる様な人でなければ歌麿アンジェリコの線の面白味は分らぬに違いない」⁽⁶⁾と論じた。これは「平凡美術」論の基本的な主張のひとつをなすものであるが、『方寸』同人の市井風俗生活、身辺觸目の現実への美的関心は、これによって励まされたとみることが出来る。

カリカチュール

西欧における漫画美術をひとつの主要な要素としたモンマルトル派の隆盛や『ユーゲント』などの漫画美術雑誌の盛行への関心、漫画雑誌『東京パック』や『サンデー』などでの『方寸』同人たちの仕事の体験、および雑誌『平旦』⁽⁸⁾の経験、そして「平凡美術」への同人たちの志向が、「出来る丈洗練した絵画と出来る丈緊縮した文字」による、芸術性の高い美術漫画文芸雑誌の創刊へと導いたのであった。『方寸』の芸術的基調は諷刺性、批評性と豊かな抒情性にあった。

山本は『方寸』創刊号に「現代の滑稽画及び諷刺画に就て」⁽⁹⁾を発表したが、これは『方寸』の漫画美術の立場を述べたものであり、また事実上、彼の画論の処女作であった。それは、「戲謔酒落を写して滑稽画とせる旧趣味」を批判して、絵画美に立脚する近代的な諷刺画、滑稽画を創始すべきことを説いたものである。「滑稽は滑稽の裡に存せず、却つて真面目なる因果律の裡、真面目なる心裡の間、真面目なる世態人情の間にありて決して駄洒落戲謔の不真率にあらず」、人間の「総ての表情機関が、其内部に凝れる『性格』を表示することなくして、只、

平凡なる喜、怒、哀、樂の記号として用ひらるゝ事に満足し能はざるなり」、「其おかしき特質の画的作出に傾注せしむる事を希望する」と主張して、「徳川末期の俗悪なる文学趣味の餘毒」によって「全く主格の地位より墮落して地口文句の説明に使役せられ」⁽¹⁰⁾ていた当時の漫画の様式を斥けたのである。山本の最初の画論が「現代の滑稽画及び諷刺画に就て」という漫画美術に関するものであったことは注目されてよい。近代的な漫画美術は、知的で文明批評的な機能をもち、モチーフを現実の人間に、しかも多くは庶民に求め、批判的リアリズムを方法的立場とするもので、民衆との対話を意識した芸術形式であるからである。そして山本の最初の画論である漫画美術論は、そのような立場を鮮明にうちだしつつ、絵画一般のあり方への言及を含んでいるのである。

『方寸』誌上に表明された山本の芸術的主張は、次のような特徴をもっている。

『方寸』で山本がもつとも強く主張したのは、「芸術の起因は毎に感興ならざるべからず。而して技工^{テクニク}はそれを盛る所の瓶子なり」⁽¹¹⁾、つまり、内面の感動こそが芸術の生命であり、その感動にささえられぬ技巧は、芸術的価値を有しえない、芸術は自己の内面の表白でなければならない、ということであった。「画は我が画なり、我が目の観たる自然なり、我が心の写象なり」⁽¹²⁾、「技工」とは「感興」を舒ぶる「言語」なり、と繰返される彼の発言は、自己の個性的な内面的感受性の承認にもとづく、近代的精神による芸術創造の主張であった。それは「芸術の高価を『熟練』に置かむとする工人の群^{グン}」による「修飾の画」にたいする批判意識につらぬかれた、人間の内的真実の表現を芸術の目的とする、山本の思念の表明であった。「余等が尊ぶ所は飾らざる個性にして、感興の脈搏つ画面なり」⁽¹³⁾と、芸術家創造主体の個性の存在を主張するのである。

この創作主体の「感興」に芸術の起因を求める立場は、もっぱら師伝や粉本、故事説話にモチーフを求め、嚴しい形体模倣の訓練を第一とする日本画のあり方や、明治時代初期以降の洋画の特質であった写真的リアリズム、

さらには白馬会系その他のアカデミズムの存在にたいする批判意識に貫ぬかれたもので、自我の覚醒を体験した世代の芸術家の立場を表明するものであった。

第二に、「自然は画の母だ」⁽¹⁴⁾とする立場。これは、現実の実相のなかにこそ、尽きざる美的感銘と絵画的素材とを発見しうるとの主張である。彼は、「見ゆる処の自然に負いて」⁽¹⁵⁾描くことを斥け、「真実の自然に頼って画く」⁽¹⁶⁾、「材を自然に求めて、示すに現象の写実を以て」⁽¹⁷⁾すること、そして「真実の自然に動かされて画いたと云ふ」⁽¹⁸⁾、そのような制作態度こそが「画家魂とも名づく可きもの」である⁽¹⁸⁾と主張する。それは単なる方法としての写実主義の主張ではなく、眼前の事象を描くという態度としてのリアリズム（現実主義）に根底する近代の写実主義精神の主張なのである。注目すべきことは、山本のいう「真実の自然」⁽¹⁸⁾とは、人間の社会的属性、生活の内実をも深くえぐり出してとらえうる画家の眼を予定しているということである。和田三造の「南風」を評して、人物描写においては「彼等の生活と親しむ事を閑却して」は「空虚」な作品が生まれると指摘している。

「氏は彼等（『南風』の船員——引用者）の生活に同情して又其内部的美趣にも動かされて画いたのであると云ふ、併しながら、僕は此点に於て実に意外の感をなしたのである、氏が二年來屢々海に往き彼等と親しく交つたといふ噂を聞いて居た僕は、全くそれは彼等の生活と親しむ事を閑却して、只波の色、只山の形、さういふありふれた研究であつたかと怪しんだ、勿論、画は必ずしも其生活状態の内面をも伝へねばならぬと云ふ事はない（中略）『南風』が単だ強壯な男子を少しく理想的に画いたといふ迄ならば、言ふ所は無いのである、が、僕は『南風』の人物が海と関係なく、伝馬舟と交渉もない、只々人を威嚇するが如き風貌を備へたるを見て、氏が製作の基礎に猶多くの空虚ありしを思ふのである」⁽¹⁹⁾

彼はまた、「現代の滑稽画及び諷刺画に就て」においても、「兵士、労働者、巡查、女教師、（中略）等の特種^{マツ}の

性格現れたる面貌、態度、動作等を深く観察して、それ／＼の性格のおかしさを描き、人をして其偽り難き氣質かたぎの、真に逼りて現れを(20)る」さまを描写することの必要を説いた。彼は人間の性格と生活に内在することを意識的な視座としていたのであり、彼の作品には庶民の「生活状態の内面」をも表現し伝えようとする努力が認められる。そこには生活者としての人間への旺盛な関心があった。彼の写実主義的立場は、人間の生活的実相のリアルな認識をも含んで成立したのであり、それは美的感銘の動因として位置づいていたのである。

第三に、「芸術は物の一部にあらずして、如何に小なりと雖も一個物なり」(21)と、芸術の独立性を説いた。それは、「一切の科学、総ての文芸、皆其特質を重んじて潔癖に純粹に其の性を遂げむとするは近代文明の最も良き傾向」であるとの認識にもとづく。それは、「絵画のみ独り能くなし得可き」(22)、「視覚上の美趣」に訴える絵画表現を要求し、美的価値の他目的への従属を拒否したもので、美的表現そのものが人間的価値をもつとしたのである。この純粹に視覚的・絵画的な立場から絵画を追求すべきであるとの主張は、絵画における近代精神を志向するものであった。

第四に、芸術創造における批評精神の重視である。これは「人間に生活欲樂の念存する間、理想向上の念存する間、批評言論は竟に廃すべからざるものである、(中略)言を高くすれば一切の文芸、即、人間特有の遊戲は悉く之れ『批評』である」(23)という根本認識に出たものであるとともに、ひたすら「模倣の敏捷と折衷の大見識」(24)を追い求める当時の美術界の「非芸術的の習慣」(25)を助長せんとする傾向への批判に発したものである。これは、「如何に形式美を重んずるとも作品の根底には必ず、其対象及び其裝飾化の式に応ずる一貫した思想、理智の秩序を保たねばなるまい」(26)と創作をささえる思想の首尾一貫性を要求する主張である。

また、批評活動に重要な意義を認めたのは、「未だ一般に画的趣味の幼稚なる国民のため」に、美術家の啓蒙的

努力が必要であると考えたからでもあった。彼によると、「何にせよ僕等が生活の對手は人である、社会である、自己と、自然と、社会とは、作品を中心として三角の因縁をなして竟に離れ難いもの」⁽²⁷⁾であると、美術家の生活が社会的視野のなかに捕捉されている。その背景には岩村透の「平凡美術」論の考えがあった。それは、美術発達の基礎は「平凡なる美術」にあり、「平凡なる美術」とは、国民の日常の生活における動作や態度、生活の工夫に認められるものであり、その発現の源は民衆の美欲、美術心にある、とするもので、「此祖先から伝来した最平凡な日本の美術が今増進しつゝあるか又衰へつゝあるかと云ふことを思ふと実に寒心に堪へない」と警告しつつ、「国民の間に平凡美術の注意を促して日常生活に於ける美欲の満足を図りたい」⁽²⁸⁾と結ぶものであった。民衆への関心は『方寸』同人の基本的な視座のひとつであった。

第五に、「国民的芸術」や「日本趣味」の芸術を創造せよという復古的色彩を帯びた主張にたいする彼の態度である。山本は、「日本人故に日本特有のものを画かねばならぬといふやうな、馬鹿氣た愛国心は賛成しない」、「国民的芸術が、復旧と保守の地盤に城きなさるゝものと思はゞ愚の至りである」、我々は「動かす可らざる、画法の原則に拠て、自己の感興する所を描く、単にそれのみである」と主張し、「国民的芸術は、故意的に創造せらるべきものではな」⁽²⁹⁾く、「必然に現象せらるべきもの」だしたのである。さらに彼は、「旧来の国民的光彩は既に過去帖に収められた。而して外風の移植も、又未だ浅薄皮相である」と論じた。彼は、自己の内面的感興の表現を芸術創作の根本問題として、その表現にふさわしい様式を近代西欧絵画に見たのであったが、それは先験的な「国民的芸術」なるものの子断によって、自己の人間的立場を犠牲にすることとは相入れぬ立場であった。これは「旧来の国民的光彩は既に過去帖に収められた」と述べているように、日本の伝統的な絵画様式への批判を根底とした発想なのである。

「浮世絵や画卷物は、明かに人体の形式美を無視して居る、そして雪舟や、正信や、蕪村等が自然の或る本体理想を表現して居ると同じく、春信でも祐信でも、歌麿でも、英泉でも人体美の神髓を抽出して居ると思ふ、尤も浮世絵の人物には総じて個性や性格は表れて居ない、然ながら其所に普遍的なる人体の作用美が抽象されてある、其姿態は無論権衡法や重心説の無い世界に活動して居る、物質美若しくは面に生ずる明暗の美趣などはまったく観なかった、而して其非写實的な極めてシンボリカルな点は山水画とても同じである、彼には空気も、光線も、時もない、遠近法も物質の事実も決して彼れに求むべからざるものである、旧日本の芸術家はこの山水に対しても又西洋のそれに比して遙かに概念的で、個性的表情を洞観し敷衍しなかつたと信ずる、(中略)日本の山水美なるものは悉く彩色上の美趣であるのに、然も其で自然中に生息せる民族の芸術には、雨に濡る、新緑も、丘陵に暗き夏木立も、水蒸氣の白雪も、唯濃淡の墨痕に若くは甚だ記号的なる伝彩に簡約されて居るのである、此非科学的の処が旧日本の国民性であるのだ、そして芸術上斯の如き特性を作ったものはつまり『教化』であらう」

(30)

長い引用を敢てしたのは、山本の芸術観を窺ううえに重要な指摘がなされているからである。近代日本の洋画家は、自己の様式を確立する為の研讀の過程で、必然的に日本の伝統的絵画様式との対決を強いられたのであるが、山本もまたその「光彩」を認めつつ、その非写實的で象徴的な特質、概念的で没個性的な表現様式を指摘し、「非科学的の処が旧日本の国民性である」と断ずるのである。山本の国民性への洞察、彼の写実主義的絵画表現の立場が、かような伝統的美術様式への批判意識にささえられて成立していることを知ることができる。

第六に、以上の諸論点をつらぬく反アカデミズムの精神である。『方寸』発刊の年の六月、文部省美術展覧会(文展)の設立をみたこともあって、日本の美術は「今が創始の時だ」との意識が『方寸』同人の間では強かつ

たが、すでに日本洋画壇の主座を占め、アカデミックな表現へと後退しつつあった外光派―白馬会系の画風への批判は、芸術そのものの存立にかかわるものとの切迫した意識につらぬかれていたのである。「余等が『修飾の画』を撲つ所以は(中略)吾が郷土の『芸術』なる水平線上に勢力を逞ふするを拒まむが為にして、若し余等に芸術上生存競争の意識ありとせば、唯此一事あるのみ」⁽³¹⁾との言は、アカデミズムの陣営に矛先を向けたものであった。

山本が、紫瀾会、雑誌『平旦』、『東京パック』を経て、『方寸』によって太平洋画会系青年画家との交流を深めたことは、以上述べたような彼の特徵ある芸術観を形成し、ささえるうえに重要な意義があった。『方寸』同人たちは、画壇意識の根強い日本の洋画界のあり方に厳しく、在野的な位置から新たな芸術の創造に熱意を抱いていたのであるが、明治美術会を前身とする太平洋画会系の写実主義的表現は、白馬会の教育を受けた山本に無視しえぬ意味をもった。「旧派」「脂派」といわれたその絵画表現は、油絵を写真的描写の術とした明治初期の洋画と大差のない外形的写実の域を出ないのが殆んどであったが、浅井忠のような、「日本の自然を日本人の感性でとらえた、はじめての近代的な写実主義表現といつていい」⁽³²⁾すぐれた画家をもうみ出していた。浅井の絵画の特質のひとつは、日本の田園に取材して、そこで労働し生活しているまぎれもない日本の農民の姿を、はじめて芸術的形象のうちにもたらし来ったことである。日本洋画の歴史における不幸のひとつは、浅井において開花した土着の写実精神の豊かな可能性を、外光描写の直輸入とその圧倒的な流行によって、美術継承の歴史から切断し、葬りさってしまったことであるといわれる。「浅井の芸術は日本の風土に生長した野草であり、黒田のは人工的に移植された異国の花であった」⁽³³⁾。以後の日本洋画界の主流には、次々に継起する西欧美術思潮の底の浅い移入を繰り返す風潮が弥漫するのである。

柏亭、倉田白羊は浅井の直接の門下生であり、太平洋画会系他の『方寸』同人も、浅井の写実主義的表現に

多くの影響を受けていることが、彼らの作品からうかがわれる。『方寸』同人が、その写実的表現において、市井の生活的雰囲気の描出に意を注いだのも、そのひとつの現れとみられる。それらの写実的表現は、黒田らの「紫派」系の絵画が、感覚の解放を意図しつつ、主体を感覚に解消させてしまう危険を孕んでいたのに比して、対象を凝視する画家の眼の確かさを感じさせるものがある。

山本が浅薄皮相な外風の移植にたいして批判的な視点を明確にしたのは『方寸』時代である。彼はまた白馬会には加わらなかった。東京美校時代の教育によって、自我の意識を明確に迫る芸術家的意識を自覚させられた山本は、そこで学んだ近代的な芸術精神に立脚しながら、太平洋画会系青年画家たちとの交流の過程で、その写実主義的表現の質を深めたといえる。⁽³⁴⁾ 日本洋画界の対立する二大陣営の間であって、そのいずれの派閥に加わることもなく、自己の芸術家としての主体を強固にすることを、彼は自らに課したのである。上述した山本の芸術観の特徴は、このような事情をもとに形づくられたのであった。

2 パンの会の耽美主義のゆくえ

『方寸』発刊の翌年十二月には、「文学と絵画の二つの姉妹芸術の交流和合」⁽³⁵⁾を目的として、「パンの会」⁽³⁶⁾が、『方寸』同人と『明星』による青年詩人たちによって結成された。それは、東京を巴里として、隅田川をセーヌ河になぞらえた一種のカフェー芸術運動であった。画家と詩人との交流が可能であったのは、『方寸』同人の多くが詩人でもあったこと、パンの会に加わった詩人たちが絵画にたいする関心をもっていたことによる。彼らは印象派絵画の影響のもとに絵画的で印象主義的な表現を好んで追求した。パンの会は、著るしく耽美的でロマン主義的な運動であった。都会的な異国情調を求め、浮世絵趣味を追い、また放肆でデカダンの傾向を帯びたが、それは、「因循な封建思想に対する自由思想の反逆であり、封建固陋の文学に対する欧羅巴文学精神の移入による世界

文学への突進であつた⁽³⁷⁾といわれる⁽³⁸⁾。それは「日本耽美主義芸術運動のかまど⁽³⁹⁾」となり、大正時代の文学を彩ることになる。『方寸』はこの芸術至上主義的運動の機関誌の役割をになった。

『方寸』同人の青年画家たちは、このパンの会に等しく加わつたのではない。小杉未醒は「わたしはパンの会には関係なし」と述べているし、石井柏亭は出席はしたが常に冷静であつた。山本は倉田白羊、森田恒友らとともに耽溺組であつた。パンの会への態度には、「雑誌『方寸』グループをとらえた各自の芸術的思考に対する微妙な岐れ道が秘められている⁽⁴⁰⁾」。すなわち、『方寸』同人の多くは太平洋画会系の青年であり、印象主義の影響を強く受けた白馬会系の画風とは趣きを異にし、文学的な趣きをもつ写実主義的な表現を自己の方法としていた。従つてパンの会の印象派絵画への熱狂は、必ずしも同意するところではなかつた。彼らの絵画理念の根底には、当時頂点に達した我が国自然派文学の理念があり、耽美派の思想とは肌合いを異にするものであつた。しかし、「近代的個人の自覚と表現という仕事⁽⁴¹⁾が、我国では、自然主義を通じて確立されねばならなかつた」ため、「わが国の場合は、自然主義がむしろロマン主義思想の一面をなし⁽⁴²⁾」ており、『方寸』同人と『明星』派青年詩人は共通の内面性をもつていた。特に柏亭が『明星』同人で詩人たちと知己であつたことが両者を結びつけた。また耽美派青年詩人たちの浮世絵趣味は、『方寸』が浮世絵の伝統を意識しつつ風俗的な創作版画の誌上掲載に力を入れていたことと契合点をもつた。ただ両者は、一方は写實的、風俗的であり、他方は印象主義的で主観的な美趣への志向性を、視覚世界の態度としていたといえる。

山本は黒田清輝に絵画を学び、太平洋画会系の青年たちよりも、その制作においても、文章においても、自由人的な内面性の意識を鮮明にもつことができた。紫瀾会や『平旦』を通じ、また日常生活において、さらに決定的には『方寸』をつうじて、太平洋画会系青年画家との交流の過程で、黒田らの外光派リアリズムの技法を、写

実主義的で現実直視的な精神へ深めることを学んでいたが、一方、太平洋画会に属する『方寸』同人に比して、自己の主体意識は強烈で首尾一貫していた。山本がパンの会に積極的であり、耽溺的傾向さえもったのは、『方寸』同人のなかでパンの会の詩人たちにもっとも近い位置に立っていたからである。

しかし、パンの会への耽溺は、一面、山本の絵画理念そのものに変更を迫る危険を孕んでいる。それは、現実批判的写実的態度を主観性に解消させる危険であり、人間の生活的リアリティを抽象的な個人へ解消させる危険である。時は大逆事件を生む暗黒におおわれた時代であり、パンの会の出席者のひとり永井荷風が、その事件を契機に自らを「江戸戯作者」の品位におとしめることを強いたように、現実直視的な『方寸』同人や、近代的自我意識を強固な立脚点としたパンの会々員は、時代的狀況そのものによって自己の芸術的立場を挫折へと追いやる危険に直面していた。⁽⁴³⁾加えて山本は失恋を経験するが、それは「私の青年時代の八年間を支配した恋愛問題」というように、彼の人生の重大な挫折を意味するものであった。『方寸』の第四年目は山本にとって、社会的にも、一個の人間としても、人生上・芸術上、深刻な危機であった。二年後、この危機的状況からの脱出を意図して山本はパリへ留学するが、その時はもはや、『方寸』もパンの会もなく、時代は大正の世へと遷っていた。

『方寸』時代が山本にとってもつ重要な意義は、彼の芸術思想が、この時期に明確な自覚のもとに確立されたということにある。木版職の徒弟時代には写真的再現を目的とする木口木版の制作にうちこみ、東京美校時代には黒田清輝や岩村透らの白馬会系の教師の指導下に絵画を学んだが、自己の芸術的立場を自覚し確立したのはその後であった。その過程には、洋画研究グループ「紫瀾会」や雑誌『平旦』での太平洋画会系の青年画家たちとの交流、また『東京パック』の諷刺漫画、滑稽画制作の体験が介在していたことも見落しえない。「パンの会」や『方寸』の時代は、日本における自我の覚醒期であったが、その時期に確立した山本の芸術思想は、自我の意識

に強くささえられた写実主義にあった。

それは黒田らの「感じの方を書く」という教えをうけて、内面の「感興」を第一義とする絵画における近代的意識を基盤とし、「真実ほんとうの自然に頼って画く」写実主義的表現に立脚するものであり、また外光派アカデミズムへの批判意識に貫ぬかれた現実直視的で人間の生活的リアリテイへの関心の濃厚な現実主義的造形精神を支柱にすえたものであったが、カリカチュール漫画美術への嗜好は詩的精神とともに知性的要素を多分にあわせもつ性格をあらわしている。そこでは、対象の客観的實在についての意識と内面の主観性の意識、みずみずしい感覚への志向と知的な批判精神への志向が、微妙なバランスのもとに統一をたもって具象化されている。写実主義的表現のなかに浪漫主義的心情が仮託されている。

山本が生涯にわたって、芸術の表面的な模倣と折衷的な手法、および技巧にのみ走って芸術の思想と精神を軽視する態度に厳しい批判の矢を放ち続け、「リアリズム実相主義(45)」を自己の一貫した創作態度とするのも、その原点はこの時期に求められる。後に彼の友人が、「芸術に於てはリアリストであり、人間としてはイデアリストである」と評した山本の性格は、このときすでに、明確な姿をとってあらわれている。だが『方寸』時代の芸術的思索は、山本に重大な挫折を招来した。それは直接的には失恋という芸術外の要因によってもたらされた人生上の挫折である。(47)しかしながら、それは芸術的生活を殆んど中断状態に陥し入れ、彼の芸術観そのものに影響を及ぼすことになる。自己の「芸術上の信念に就て」(48)あらためて思索しようとする姿が見られるのが彼のヨーロッパ滞在時代である。

三「リアリズム」観の獲得——滯欧時代の芸術的思索

1 西欧絵画の伝統と近代

山本はフランス滞在によつて、始めて西洋絵画の世界に本格的に接することになるが、彼の心を強くとらえたのは、ルネッサンス以来の西洋絵画の伝統である写實的造形精神の表現力であり、また古典的な雄大な感情の力強さであつた。

「私は今日では非キリスト教的な、近世仏蘭西の写實的芸術の使徒で、且つ古代ギリシャの崇拜者です」⁽²⁾、「ルネッサンスの芸術の偉大さに圧倒された。ルネッサンスの芸術を見た心持で近代仏蘭西の芸術を考へると、建築と家具位な差がある。自分はつく／＼絵かきの仕事が展覧会芸術になつたのを悲しく思はずにはゐられない」
「偉大なる芸術家の仕事は常に自然と直接に結び付くものである。そこに自分はリアリズムの勢力をひどく感じた」⁽³⁾。

彼はロダンの芸術についても次のように記している。

「文明に対する力の芸術といふやうなことを段々考へて行つて見ると、十九世紀以後はたゞ一人ロダンが聳え立ってゐるのみで、他に何もないやうな気がした」⁽⁴⁾、「眼に捉へた感覚を直に指に送つた単純なる表現も、ロダンにあつては、それが芸術家の力の綜合であり、生物の生命の永遠につながる脈搏であるのだ」、「*d'après nature*といふ言葉はロダンの芸術にぴったりはまつて居る、精練よりは肉迫、綜合よりは放射——これがロダンのリアリズムである」⁽⁵⁾。

彼の感銘は、いうまでもなく、それらの芸術における「画題、哲学、信仰の方面」についてではなく、「其絵画

的精神とでもいふ方で造形美術の根本の智慧そのもの」についてであつた。⁽⁶⁾

それは一言にしていえば、「芸術の根本生命——表現の直接法」⁽⁷⁾ということである。帰国後彼は、帰国当時の心境を次のように書いている。「たった一とつ自分は留学の間にはつきりした信念を攫む事が出来た。それは即ち、

リアリズムの信念だ。(中略)すべての物、すべての事、すべての関係には必ず個性といふものがある、それが即ち価値だ。芸術の内容とは、人生の内容とは、要するにそれを感じ銘認識する、愛の深淵を意味する」⁽⁸⁾と。

彼の「リアリズムの信念」は、歴史を遡行してルネッサンスの昔に回帰せんとする性質のものではない。それは近代の絵画精神に立脚しながら、写実的な表現のなかにその精神を生かそうと意図するものであつた。

「吾々は、レオナールドもレンブラントも有つて居なかつた微細な表現的慾望を有つて居るのだ。例えば太陽下の現象や空氣の化粧、物質の種々相、形態の個性などに対する表現慾がそれである。更に、色其物、筆触其物の味ひに就ての慾望もそれだ。物象の再現を無みした律動的なブリュー、画家の神経を抽象した不思議な構図——それ等の表現的慾望だつて紛れ潜んで居る。そして顔料もそれ等の慾望によつて精練された、頗る能弁なものとなつて居るのだ。此賑かな慾望、其便利な顔料を咀^{マツ}つて居る人は勿論ないだらう、私も其魅惑から一生遁れ難い事を知つて居る」⁽⁹⁾

ルネッサンス以来確立されてきた客観的な約束としての統一的視覚像が解体し、崩壊して、個性的な認識と表現の承認による、絵画における作者の主体的地位の確立を惹起したのは、印象派以後の現象であり、歴史的範疇としての「近代絵画」に属するが、山本の立場が近代絵画の精神に属するものであることは上記の引用に明らかである。近代絵画は個人の解放と個性の時代であり、彼の「リアリズムの信念」が事象の個性を価値とする見方のうえに成立していることも、これと符号する。

彼はこの近代絵画の精神的地平にたつて、「表現が抽象的になればなる程芸術の力は弱くなる」⁽¹⁰⁾と判断したのであり、当時のパリで流行していたゴッホやセザンヌなどの後期印象派やフォーヴィズム、キュヴィズム、未来派などの表現を拒否して、「表現の直接法」を求めたのであった。

彼が画家の態度に「自然と直接に結び付く」こと、その「卒直」な眼、「単純明瞭」性を要求するのは、「単純明瞭な欲望の上に表現の純は支持される」⁽¹¹⁾と考えたからである。それは山本の内面にとって真実であった。彼の「リアリズムの信念」の中核的概念としての「個性」とは、何よりも事象の具体的な実在を意味したが、それは、山本にとって自然とは美の「汲めども尽きざる泉」であつたからである。「如何^{どん}な自然も畢竟人を魅さずには置きませんね」、「ほんに詩は至る処に人を待つて居るのです。まして、もっと芸術的な（中略）全力を一果のシトロ⁽¹²⁾ンにも試みた、あの心を以て観れば」とは山本の魂の表白であつた。山本の内面を支配していたのは、「自然に放牧され」⁽¹³⁾た自己の視覚世界に映じた、自然の絵画的印象にたいする新鮮な驚きと歓喜の念であつたといつてよい。彼にあつては、対象の再現と自己表現との間の、また対象と絵画との間の、越えがたい分裂の意識はなかつた。自己が「感銘認識」した対象を、その視覚に映じたまま、その「個性」のままに表現することが、自己の芸術家・人間としての主体の確立・表現であり、絵画的造形の実現であつた。それは描写主義的で自然主義的な「リアリズム」である。

この自然主義的な「リアリズム」は、一概に人間への関心を捨てて自然へ逃避せんとする心情によって生まれたとはいえない。彼のいう「自然」とは、対象世界としての自然の意のみではなく、人間の本性（＝自然）をも意味した。

「私が知つた仏蘭西人といふのは（中略）どの人も面白い、（中略）多弁、無口、吝嗇、放縱、狡猾、粗忽、寛濶、偏狭、淫猥、不潔、すべての性向が自由で人間らしい愛嬌をもつて居るのだ。あの人々は（中略）天性

に利溲だ。第一、卑屈でない、慾望が明瞭だからだ、文化が性の自然の上に築かれて居て各人の信条が一元的で素直な意志のもとに生活が支持されるからだ⁽¹⁴⁾

フランス人の国民性を評したこのことは、同時に、山本の人間への着眼の視座をも語っている。「性向」の自由な発現、欲望の明瞭性、一元的で素直な意志の所持、「文化が性の自然の上に築かれて」いることへの讃美は、自己の欲求や感覚への純粹な回帰、その自然で卒直な発露を理想とする山本の人生觀の表明である。そこには生活的實在の意識は稀薄であり、かつての、民衆の「生活と親しむ事」を自らの芸術に課した現実批判的な『方寸』時代の姿はなく、生活的リアリティへの着目は、あつても芸術家仲間とその周囲の狭い生活空間の内に閉ざされている。人間の「自然」とは、そのように理解された人間の、欲求と感受性である。それは芸術制作の世界に生きて自らを自由人たらしめようと考へていた画家山本の、抽象的な個人への帰依であつた。ここにはまた、芸術と人生の内容は事象(自然)を「感銘認識」する「愛の深淵」(画家の内的な生命の躍動)にあると述べていることにも明らかのように、自己を、感覚と欲求の解放から、主体を内的感受性へ、人間の生活をリアリティを欠いた抽象的な存在としての欲求の表現の次元に、解消させてしまふ危険を含んでいるとともに、單なる自然觀照の立場でもなく、人間の行為への契機を内包している。

このような人間觀は、芸術の超階級性の考へにつながり、また彼の芸術至上主義的立場の土台となっており、芸術至上主義的要請が日本の社会と国民性そのものの美的向上を要請する必然を生み出す。「美術は勿論資本主義⁽¹⁵⁾からも共産主義からも愛されるべき筈です。——なぜなら美術は階級のものではなくて人間のものなのですから」、「『倫敦に美術はある、併し美術の雰囲気がない』とは、英国の画家の述懐だが、日本はどうだろう、雰囲気どこぢやない、呼吸すらもありやしない」、「正直な心で、もう少し話す方がいゝんだよ。すると感情なり思想なりを表

現する訓練が出来て、生活が文学的な生彩を帯びるのだ。日本の小説が何となく面白味のないのも、日本人の日常が表現的でないからだ⁽¹⁶⁾」という述懐はそこに由来する。国民の人間の資質と生活そのものの芸術化が美術発展の基礎であるとの考えが、彼の民衆への視座となっている。ソビエト権力を樹立したロシアの労働者階級について、「さて、彼れ等の雰囲気からどんな美術が生れるか、所謂貴族的な美術に対してどんな創意が示されるか？これは頗る興味ある問題なんだ⁽¹⁷⁾」と旺盛な関心を示したように、芸術至上主義的な人生観、社会観が、貴族主義的あるいは隠遁的な芸術的立場を排して、社会と民衆への関心を常に保持するものであった点は注目されねばならない。

山本はまた、近代絵画の精神的世界の狭小性を感じつつ、偉大さ、雄大さ、永遠性の感情を本質的な属性とする、古典主義的な芸術世界への憧憬を語っている。⁽¹⁸⁾

「『西洋の美術は希臘の神韻を頂天にしてだんぐ低下して居る』といふやりきれない結論を得てしまった⁽¹⁸⁾、
「全くのところ、美術は古来所謂余剰価値によって栄えたんだよ。だから見給へ、封建時代が終ると共に美術は小規模になり、（中略）文化の主座から市場の末班へと零落してしまったんだよ⁽¹⁹⁾、
「美術は時代を追うて低下して来た（中略）私は其終りが近づいて居る様な気がする。（中略）私の感じて居るのは、つまり、美術史が此処らで過去と未来にメ括られて、新しい美術史がはじまらねばなるまい、といふ事である⁽²⁰⁾」

山本の感慨は漠とした予感にとどまっており、「新しい美術史」を構想し、自己の作品に具象化する術はもとよりなかった。彼は自らを滅びつつある側の芸術と感じつつ創作に励むほかなかったのである。⁽²¹⁾したがって彼の造形的探求は、古典主義的な感情の表出や雄大な様式の追求には向けられていない。「個性があくまで活かされて、創意のみが重んぜらるゝ」時代のなかで、自己を「純真な人間」へ純化する努力を介して「自然と直接に結び付

く」ことによって、「表現の純」を保持し、磨こうとしたのであった。彼の「リアリズム」の特質には、卒直さ、純真さへの志向がある。

ところで、「卒直そのものに大きい容量を有った芸術を私は理想とする」、「にぎりこぶし」とつを写生しても、それに芸術的生命を漲らし得る」⁽²²⁾との立場から生まれる彼の表現法は、自然直写 *d'après nature* の方法であった。一般に、絵画のモチーフが日常身の触目の現実へとむかったとき、瑣末主義への転落の危険に遭遇するが、その克服は、生活的雰囲気を描出という風俗画的な方向や、絵画性を重視し造形性を追求する方向などによって可能となる。山本はそのいずれでもなく、絵画の詩的印象の表現を求めて、自然直写の方法へむかった。その場合、彼の「自然と直接に結び付く」態度は、そのまま表現の技法に直結させられる。それは対象の像から自立した技法の拒否にまでいきつく。

「俺は作画に一定の方針を立てることは厭だ、むしろ出来ないことだ。ゴッホは骨組だけを書いていったと聞くが、おれは骨組といふものを抽象することは厭だ、むしろ出来ないことだ」⁽²³⁾「経営された芸術を唾棄します」⁽²⁴⁾

これは体系化された技法すなわち技術の探求を拒否することであり、事実上、絵画そのものの成立を不可能にする危険をもつ。絵画の自律的な世界を無視したことが、画家山本の最大の弱点であった。西欧近代絵画が技法を「方法論的な意味において提起せられる個性」⁽²⁵⁾ととらえ、「技法」^{イットッド}という普遍的な手段の上に組み立てられる個性のありかた」⁽²⁵⁾を追求することによって、稔り豊かな造形表現を成就しつつあったのにたいして、山本の生き方はあまりにも対照的である。「此頃は感興によって始終された優良なる芸術のあることを全く信じなくなりまし」⁽²⁶⁾「俺は僧の絶えざる読経が、竟に僧を光明世界に導くことを信じやう。惚れる処に夢中になる……」⁽²⁷⁾とい

う悲痛な声も、ここに淵源していたのである。画家山本は、「リアリズムの信念」を胸に抱きながら、その技法を成就することなくパリを離れねばならなかった。⁽²⁸⁾ メチエ

2 モスクワ滞在と帰国後の二年間（自由画教育への胎動）

山本は日本への帰途モスクワに五ヵ月滞在するが、そこでの児童創造展覧会と農民美術蒐集館の見聞は、「巴里では見られなかった、或は気がつかなかったもの」⁽²⁹⁾であった。児童創造展覧会との出会いは、児童の絵がもっている、伝承の技術に拠らない、自由で生^{なま}な技巧の力強さや、児童が児童自身のリアリズムをもっていることを発見し、そのことに強い感銘を受けた。この感銘は、彼の「リアリズムの信念」を実証し確認するものの、意外な発見の驚きに似たものであったろう。卒直単純に自己の感興をそのまま手に伝えて生き生きと生動している児童の絵は、「表現の直接法」を信条とする彼に直接の示唆を提示するものであった。「日本へかへって製作三昧な生活に駆け込^{ママ}ん考で居⁽³⁰⁾た」山本にとって、その印象は何よりも彼本人の創作上の糧として胸中に宿ったのである。また児童創造展覧会、農民美術蒐集館見聞の重要な意味は、『方寸』時代、および滞欧時代をつうじて、彼の美術観のひとつの基調となっていた、美術の民衆化、および美術発展の土壌としての国民性への問題関心、つまり「平凡美術」への関心に、具体的な実体として、実践可能な像を呈示したということにある。

山本は、以上述べたような芸術的思索の過程を経て、「個性」の価値観にささえられた「リアリズムの信念」を抱いて帰国したが、自由画教育の提唱に至るその後の二年間の生活は、制作そのもののいきづまりを次第に自覚しつつ、自由画教育や農民美術への関心をたかめていった時期といえる。

「自然を眺めては欠伸、画を眺めては欠伸さ。つまり、未だに何の奇蹟も現さない己れの性格や才能に飽きて居るせいだが、それよりも十余年来見古した我が画の平凡な表現にあき／＼したんだ。写生家にはよくいふ

自然の征服なんて事はないね（誰れだってあるもんか）創造だってない、（中略）写生家の極致を君は知って
かい！。写生家の極致は、筆を投じて嘆じる事——それだ」（「美術家の欠伸」⁽³¹⁾）

だいたいこんな生活が続いたと見てよいが、注目すべきは、「写生家には……創造だってない」と、彼の制作の
いきづまりを創造力の欠除と考えていることにある。そして自由画教育と農民美術の運動を発起した翌年には、
「昨年欠伸した美術家だった私は今年は脱線した美術家になってしまった。無論其欠伸も脱線も、私が理智で匠
み出したものではない。永い間私の動力であった『美術家』が私に飽きられたのだ。其力が私の全体を支持する
事が出来ずに、他の圧力に負けて分裂しはじめたのだ」、「昨年来私が没頭して居る自由画教育の提唱も、日本農
民美術の建業も要するに其分裂の破片を意味する」⁽³²⁾と述べるのである。「リアリズムの信念」はその理想を具象化
し得る技法の完成をみずに結局流産を余儀なくされるわけであるが、その信念を制作外において実行しようとし
たのが自由画教育と農民美術の提唱であった。それが可能であったのは、画家である前に人間であること、美術
よりは美を尊しとする彼の信念であった。

「日本の美術界に貢献した人は過去にも現在にも可なり有る。然し其等の人々は大概美術を単に美術界と云
ふ範囲の中で生かさうとしたのに過ぎなかったが、ヒューマニティに眼醒めて来た近代に於いては、さうした
事は芸術を益々墮落の道に陥れる事にしか役立たなくなった。然し山本君の芸術上に於ける総ての主張は其根
源を人間に置いてゐる」⁽³³⁾、「わけて画描きの眼は動いて休まないのだ。不正や不純美に対しては黙ってゐられな
いのだ。つまりここに社会人としての美術家的情熱が湧く（中略）山本氏の場合がそれだ」⁽³⁴⁾

山本の「リアリズム」の真意は、自己の視覚世界につながる対象の「個性」を把握することであり、対象の生
命と交響する自己の内面を謳うことであつた。それは、人間的自然の根源に帰って、常に純粹に自己の内部生命

の感動を根拠にしつつ純化された魂において生きようと希求する、山本の倫理的な要請を基礎に成立していた。「自然」は人間の作意が介在していない純な存在であり、山本がモティーフにおいて自然主義者であったのは、その点に根底するもので、きわめて人間的な発想に出ずるものであった。彼は単なる職業的画家として絵画の世界を自己の住処としたのではなく、自己の人間的な生の体験としての美的な感動を画布に結実させることを制作の目的とした。画家であるよりも人間であることを信念とした山本にとって、画布に表現さるべき画家の内的真実は、画家の全ての行為においても当然、表現されねばならなかった。その意味では、絵画制作という行為は、人間的な全ての行為から隔離された特殊なものではなかった。山本が行動の人でありえた由縁はここにある。すなわち、彼が自然の安易な観照をもって自足することなく、「絵描き」という範囲をさえ逸脱して人生を選んだのは、ここに胚胎するのである。⁽³⁵⁾

四 自由画教育論の芸術的基底

山本の自由画教育論は、近代絵画においてなされた芸術革命、すなわち、ルネッサンス以来四百年にわたって確立されてきた客観的な約束としての統一的な視覚像が解体し、画家の主体的地位の確立による自由で個性的な視覚像の成立という歴史的状況の認識のうえにたつて、日本の図画教育を近代絵画の精神のうえに原理的地点から確立しようと意図したものにほかならない。この芸術革命は、一八七四年の第一回印象派展覧会を画期とする印象派絵画の成立によって現実のものとなり、後期印象派によって完遂された。それは端的にいつて視覚世界―絵画の世界における「個人の解放」であった。山本が「自由画教育の要点」⁽¹⁾や「自由画教育の使命」⁽²⁾で、自由画教育の成立の論拠をヨーロッパ近代の「芸術的革命」に求めているのは、彼自身がこの革命を自覚しつつ、自由

画教育をその地点から構想しようと思図していたことをしめしている。

「吾々洋画家の歴史では、臨本や師伝の束縛を排して、個性を以て自然の真を洞察描写する芸術的革命が十八世紀の末に既に遂げられて居る。曾て、聖者の奇蹟や、国王の治蹟などを顕揚讃美するために磨かれた表現上の技能が、今度は、各人——既ち画家其人の自然観なり詩観なり又空想なりを表現するために練られるやうになったのであつて、従つて彼れ等の身边触目の現実が画因となり、合理的な構図、眼に親んだ形、物質の種々相、空気、光線等の実感が驚く可き自由さに於て開拓された。而も初期印象派は、色や調子に於てこそ個性的になったが、形の認識については旧弊であつたと云へる。(中略)それが後期印象派の人々達によつて卒直に破られたといふものだ。其処では、合理的に純粹に、形も色もすべて個性によつて表現された」⁽³⁾

すなわち、自由画教育は近代絵画という特定の芸術理念を根拠とする教育の主張である。それは近代絵画の一流派の表現様式を採用するとか、写生というような絵画形式を学ばせようとしたのではなく、まして山本個人の手法である自然直写を図画教育の基本的な在り方として要求したのでもない。図画教育の「目的観、方針、処理法等が、芸術論によつて解決されずに居るのは間違つて居る」といい、「装飾造形の智慧や技能を統整する一つの理性——即ち芸術観といふものが涵養される事」⁽⁵⁾、「図画教育なるものが、哲学や芸術観で鍛へられる」⁽⁶⁾ことの必要

を強調し、「自由画教育説が、図画の様式を奨めるのではなくて表現の精神を説くもの」⁽⁷⁾であり、「哲理に根底するもの」⁽⁸⁾であること、「自由画教育の問題を画学(10)の精神として唱へ、教育上の道德として力説して居る」⁽⁹⁾のである

つて「画学の一形式」⁽¹⁰⁾として主張しているのではないこと、「自由画とは写生の事じゃない。それに、従来(11)の小中学の写生画なるものは多くなほ、示範教育の成績で、今日の自由画教育の写生とは発生の態を異にして居る」と論じるのはそのためである。したがつて、自由画教育論は、教育固有の在り方の探究や、児童の認識発達への着

眼を課題として成立したのではない。その基本的内容は、芸術理念そのものが内包している教育的価値への着目にあるといつてよい。図画教育における児童の絵画制作を芸術行為ととらえることによって、それが一定の芸術観を基礎として組織されねばならないとしたのが自由画教育であつた。

この絵画理念の教育理念への「置きかえ」は、山本の芸術観と児童観に媒介されて成立したものである。絵画制作は、その技術習得の過程においても常に自己の内的な感銘を起因としなければならぬとの彼の信念が、教育の場における絵画制作をも芸術行為としてのみ成立させるべきことを主張したのであり、その立場から、「すべての文化価値をなす学問は、小学生と専門家を貫く一線の真理の上に置かれてある」⁽¹²⁾、「私は、大人が絵を描く時と子供が絵をかく時と其態度は一つである可きだと思つて居ます。眼を通じて心に映る、其印象、感覚、認識、智慧の實際から表現が発生する、其根本の拠り処は一つでなければならぬと信じます」⁽¹³⁾と述べるのである。

また、概念と示範と權威を以て個性をゆがめたり押しつぶしたりする事を一部のにも必要視するあなた方こそ民を愚にした教育の支持者なんです」⁽¹⁴⁾という言葉にうかがわれるように、児童を大人と同じ独立した人格としてみる人間的な立場を基礎にしているのである。そして、子ども自身が対象の絵画的特質を明確に認識し表現しうる力があることを実際に確かめることができたこと、さらに、対象の正確な再現を目的としなくなった近代絵画の

世界が、「子供には子供らしい愛すべき直覚があり、綜覚があり、自然観があるのだ」⁽¹⁵⁾と、「個性」の名において

子どもの絵画世界の成立を評価する前提を培つていたこと、などがその要因となつてゐる。さらにまた、「実に、私は児童に就て自然に対する道を学ぶ者だ。小児等が自然に対するやうな、自由で卒直な心が、私の常住になつた時、はじめて本當な芸術を造り得るのだ」⁽¹⁶⁾という山本の芸術観が児童の絵画世界への着目を容易ならしめ、かつその確立への熱意を鼓吹していた。

そのような認識にたつて彼はまた図画教育を美術教育として首尾一貫させるべきことを主張した。山本の美術教育確立論は、絵画的認識を「図学的認識」⁽¹⁷⁾から明確に分離し、後者を排除するところに特徴がある。それは対象の自然科学的で客観的な認識と芸術的形象的認識との本質的な相違を明確にして、絵画的な視覚世界の自律的な確立を説くものであった。

この美術教育確立論は、同時に近代絵画の立場に根底するものであることをあらわしている。「透視法は美術的価値などとは大した関係の無い単純な法則だ。画学より数学の親類なんだ」⁽¹⁸⁾と述べているように、陰影法とともにルネッサンス以来の写実主義的絵画表現をささえてきた透視画法を否定する立場にたった絵画論なのである。ルネッサンス以来の写実主義的絵画精神は、自然科学的実証主義的精神に支えられて発展してきた。近世ヨーロッパの画家がしばしば人体解剖や幾何学などへの関心を示し、対象の科学的認識を深めつつ絵画表現の合理性を追求してきたのはそのためである。近代絵画が絵画的世界の純粋な自立性を志向し客観世界の忠実な再現を課題としなくなったとき、透視画法や陰影法も排除されるが、山本の主張はこの立場から発したものであった。

図画教育を美術教育として確立させることを説いた山本は、その根本的主張を、臨画主義教育の廃止、児童の絵画表現における創造的個性の尊重、^{モチイブ}画因の現実（自然）主義においた。「『あなたの自由画の主張は要するに、臨本を廃せ——たったそれだけの事なんですか』と肩で嗤って見せた教育家があつたが、まったくそれっきりの事なんだ」⁽¹⁹⁾、「自由画教育は、愛を以て創造を処理する教育だ」⁽²⁰⁾、「自由画教育の要点はすてきに簡潔だ。ただ一句で尽せる、曰く『模写を成績としないで創造を成績とする』」⁽²¹⁾、「自由画教育はリアリズムに建つて居る。絵画史上のリアリズムではなく、たゞ、各々の眼で見よ、各々の^{なまひ}霊で観よ各々の趣味で統べよ、といふ哲学的なりアリズムだ、それだから、私はまづ第一番に、お手本を否定し、モチイブを無際限に広くしたのである。モチイブまでも児童

に勝手に選ばせるといふ事は示範教育に慣れた教師にとって最も不服な点であった。(中略) 処がモチ・イ・ブの攫み
ぶりにまづ其人の価値^{マヤ}が量られるものだ⁽²²⁾ (傍点は引用者) ということばに、それらの主張が表明されている。

この場合、児童の絵画表現における創造的個性の育成ということが目的であり、臨画主義教育の廃止と画因^{モティフ}の
リアリズムがそのための方法概念である。

「僕は子供の創造的生長と図画教育の関係をモチ・イ・ブにして、まず愛と希望とを語ったのだ⁽²³⁾」、「模写を排し、
創造を奨める、といふ事が其処理法⁽²⁴⁾の心棒となる」、「表現を個性のナチュレルに従はせて、其極線に立派な芸術
が建てらるべきだ⁽²⁵⁾」、「一方では必然的に個性と自由が鍛練され、一方では必然的に没個性な模擬の習性に導か
れるのです⁽²⁶⁾」とあるように、美術教育による児童の創造的個性の発達こそが山本の問題関心であった。この創造
的個性は児童各自の「表現の純」を内実とするものである。

「吾々が祈願するのは表現の純といふ事である⁽²⁷⁾」、「子供は臨本に、大人は扮本や師伝に、表現の純を濁され
て居るのを怪しみもしない世間に、良い美術も美術工芸も現れようわけがない⁽²⁸⁾」

山本にとっては、各人の表現の純を自由に發揮させ、創造的個性を伸長させることが、「道德」的要請であった。

「各人の自由其ものを豊かにしやうとするのが吾々の教育観なのである」、「自由が道德の形をとったのが正直と
いふものである⁽²⁹⁾」、「一体『自由』に就ての見解程誤られて居るものはありません、宗教はこれを抑制し、政治は
これを压制し、科学も又屢々これを脅威する、併し、芸術心だけがこれを正当に認識しました⁽³⁰⁾」つまり、人間の「ナ
チュレル」の自由で純な発現は、芸術のみがよくなしうるとの考えなのである。この考えは、山本の芸術至上主義
的立場を明らかにするとともに、自由画教育が「汎芸術心の運動を意味するもの⁽³¹⁾」であるという性格をもつこと
を語っている。

範画による臨画の廃止を主張したのは、それが模写をねらいとする教育の基本的な方法となっていたからであり、模倣と模倣の習慣を廃止することが根本の問題であった。この場合、模倣的な方法とは、図学的方法や日本画の方法、西欧近代絵画の模倣、また「自由画を仕込む」⁽³²⁾やり方などを含めて問題としてしているのである。

そして山本は、模倣、模倣、模写の訓練を方法とする図画教育を批判し、児童が直接に自然にモチーフを求め、児童自身の自然観を表現すべきことを説いた。「各自が人為的拘束なき印象、感覚、認識空想に従って自づから画因をつか」⁽³³⁾むように、「大人によって技巧化された抽象的な実相^{じつさう}を手本として真似を習練させるやうな事をまづすっぱり止めにし、子供らの性能を自然の沃野に放牧し、其処で自由に産ませようといふのだ」⁽³⁴⁾、そして「形態、色彩、調子、構成、すべてを、直接に自然に就て学ばしめよ」⁽³⁵⁾と主張し、「モチーフを『自然』に得て、作ったものは、他人のリアルではなくて其人のリアルであり、他人が美と感じたもの、リプロダクションではなくて、彼が美と感じた其物」⁽³⁶⁾となるようにすべきであると述べた。この主張は、「自由画教育はリアルイズムに建って居る。絵画史上のリアルイズムではなく、たゞ、各々の眼で見よ、各々の霊で観よ各々の趣味で統べよ、といふ哲学的なリアルイズムだ」⁽³⁷⁾という前述の立場を根底としたものであるが、ここで「哲学的」ということばでいわれたリアルイズムとは、「臨本や師伝の束縛を排して、個性を似て自然の真を洞察描写する芸術的革命」⁽³⁸⁾といわれることでも明らかなように、絵画史上の特定の表現様式としてのリアルイズムではなく、近代絵画の根本的な精神態度をさしたることばなのである。すなわち、種々の表現様式が次々に継起しかつ同時代的に並存していることを特色とする近代絵画にあって、モチーフの現実主義（リアルイズム）は、実に近代絵画のすべての流派に共通する根本態度であった。彼らは、モチーフを画家の眼に直接に提示される現実の諸相に求めつつ、その個的な視覚をおし対象のもつ絵画的意味を追求し、造形しようとしたのである（この点、近代絵画は、モチーフとしての対象

の否定から出発する現代絵画と異なる)。

「近代絵画における写実主義はいうまでもなく、画家がりのままに外界と向かい合い、自己の眼をとおして自然や事物の存在をたしかめようという態度にはかならない。したがってそこでは、既成の観念やふり習俗のおりを洗い去り、さらに外界からもはつきり独立した自我に目覚めることが、表現の前提になる。いいかえれば、写実とは、たんに対象を写しとるための「技術」ではなく、描写の行為をつうじて対象と自分との関係を洞察する「方法」であって、そこに、新たな発見、新たな認識という内的体験をともなっていない⁽³⁹⁾なければならない」

山本が「自由画とは写生の事じゃない」と述べるのも、自由画教育がそのモチーフを直接に自然に求めることが、対象を写しとる技術を学ばせることを目的とするものではなくて、児童(人間)の主體的な態度の獲得とその表現をめざすための方法であるからである。

したがって本来的には、モチーフを現実⁽⁴⁰⁾に求めようべきであった。それが「自然」に求めよと主張されたのは、山本個人の画家としての立場が混入しているためである。山本のいう「自然」とは、社会や人物やを排除したものではなく、それらを含む世界を自然の諸相と観る見方に立っているのである。それらは彼の滞欧時代以後の立場である。『方寸』時代には、社会の諸相を批判的に洞察描写する態度がみられたが、滞欧時代以後はそれらが純粹に絵画的なるものの素材としてあつかわれている場合が多い。彼の旺盛な人間への関心は、社会的属性を剥奪されて、自然への讃美の情に包摂されている。モチーフの現実主義を、自然主義におきかえたとき、図画教育のもつ人間的世界の広がりの可能性は、大きく限定されたものとなったのである。

山本の自由画教育論における絵画の表現技術の指導法は、消極的な域にとどまっている。技法は児童によって

自然と探究されるのであり、教師はその発見する道を教える役割を果せられた存在にすぎない。確かに芸術的表現における技法は、工学関係の技術のごとく均一化されて誰でも同一の操作をすることを強いるものではなく、個性的な人間の介在によって成り立つものである。個性化された技術としてのみ成り立つ芸術的技法は、しかし歴史的な継承を基礎としてのみ存在する。この歴史的に形成されたものは、児童が自然を眺めながら発見するのではなく、自ら創作の過程において、教師や周囲の人々、過去と現在の絵画（すなわち制作中または制作された絵画）から学びとる以外にない。歴史の中にすでに形成されていて創造的な活動の出発となるものが軽視された教育論は、結局、消極教育の主張とならざるを得ない。

この技術軽視の立場は、山本自身の絵画観に出ずるものであるが、それはまた近代日本における洋画の摂取と展開における特殊な性格に起因した問題でもある。技巧をこととするアカデミズムへの批判とともに絵画が内面の生きた生動を映すべきことを主張した山本が、方法的に探究され、方法的に提起された個性として自己の内面を表現することについては、十分な願慮が払われなかったことは既にみた。自由画教育の主張においても、西欧近代絵画の精神にもとづく図画教育を主張しながら、それを培かい、展開することを可能とした西欧絵画の伝統のうちに蓄積されてきた技術の重みを、図画教育においてどう生かしていくかという点についての考察は、ほとんどないのである。

（未完）

註へはじめに

- (1) 山本鼎「自由画教育の使命」(山本鼎『自由画教育』一九二二年十二月、アルス、二五頁)。なお、「二十年の美術家生活」とは、山本の東京美校入学(一九〇二年八月)以後の生活を指す。
- (2) 自由画教育の提唱に至るまでの山本の人生の各時期を次に示す。

- | | | |
|-----------------|---------|-------|
| (1) 幼年時代 | 一八八二年—— | 九二年 |
| (2) 徒弟時代 | 九二年—— | 一九〇一年 |
| (3) 画学生時代 | 一九〇二年—— | 〇六年 |
| (4) 『方寸』時代 | 〇七年—— | 一一年 |
| (5) 滞欧時代 | 一二年—— | 一六年 |
| (6) 自由画教育前期 | 一六年—— | 一八年 |
| (7) 第一回児童自由画展覧会 | 一九年 | 四月 |
| 農民美術教習所開設 | 同年十二月 | |

註へ二

- (1) 『村山槐多全集』(一九六三年十月、弥生書房)所収の「山本二郎氏宛書簡」に、「僕のをぢさんは(中略)中江兆民の自由主義に感化された愉快な老紳士だ(をぢさんと云ふのはあの版画家のお父さんの事だよ)」とあるのは、山本の父一郎のことである(同書三九九頁)。

- (2) 小野忠重『版画』一九六一年三月、岩波書店、参照。

(3)

山本の滞仏時代、制作にいきづまったときの様子を彼自身次のように描写している。

「僕は筆もパレットも投げ出して、長椅子の上にひっくりかえって、じっと心を静めた。暴れ出るものをはぐらかさうとする様に。『おれはいつまで学生だ!』描写主義の学校教育は、デテールに拘泥する俺の癖と執拗に結びついてしまった。学校時代に、俺はついぞ一個の人間を書き上げたことがなかった、いつも首から描き出して来て、鎖骨のあたりで一週の終りが来てしまった。其癖はいまだになほらない、熱中すれば熱中する程、小鼻一つにも思ひ切りがつかない、ナチュールといふものは、どんな一部分にも、人をのぼせさせる手管を持って居るにはちがいないが、俺は決して『鼻』を画く目的ではないんだ、『人間』が画き度いんだ(中略)学校時代に仏蘭西からかへりたての教師が、俺の画きかけを見て『君の仕事はミネアチュールだ』といったが、一寸穿って居るから厭になっちまう『ギラ、ファリギュエール雑誌』一九一四年、山本鼎『美術家の欠伸』一九二二年二月、アルス、七四〜七五頁)。

ここには「描写主義」の学校教育への批判とともにデテールに拘泥する山本の癖が語られている。これは画家としての山本が対決し解決を迫られた重大な問題で、そのために一生苦しむことになる問題であるが、それは東京美校時代以前、すなわち木口木版職人時代のミニチュア的制作方法に淵源するものであることが、間接的に語られている。

(4)

山本の生涯については、小崎軍司『山本鼎と倉田百羊』(一九六七年八月、上田小県資料刊行会)に詳しい。紫瀾会については、石井柏亭『柏亭自伝』(一九七一年七月、中央公論美術出版)に、「印刷局の同僚達の間に洋画研究の小団が組織されて紫瀾会と名づけ、毎月一回順廻りの当番が会場を心配して、互

に作品を持寄り批評し合うことを始めたのは三十三年であった。最初は（中略）役所関係の人だけであったが、後には山本鼎（中略）その他がこれに加わった」（同書、九四頁）とある。

（5） 以上の引用は、黒田清輝「洋画問答」（大橋乙羽『名流談海』一八九九年三月、博文館）谷川徹三・河北倫明監修『現代日本美術全集16 浅井忠／黒田清輝』（一九七四年三月、集英社）所収の「黒田清輝の言葉」（一〇二―一〇三頁）、および森口多里『明治大正の洋画』（一九四一年六月、東京堂）二七〇頁より再引。

（6） ここには、旧派の教授法への批判や自然を直接の素材とした技術の習得、およびそれらを支える絵画理念など、自由画教育の原型ともなるべき共通性が認められる。それは近代的な芸術家意識の発生にもなつて必然化する現象であつたともいえる。しかし山本の意識においては、東京美校の教育は批判と反省の対象であつた。「描写主義の学校教育」と呪詛したことは既にふれた（註ヘマ（3）参照）。また、『方寸』誌上で黒田と語らつて、「今、ある一方に研究心といふ事がだいぶ重んぜられて居ますが、私は研究心―修業心で画をかく事は甚だ間違つた事だと思ひますが」、「やはり、感興から出立しなければいけないと思ふのです、私などは学校に居る時分、天分の低い為でせうが、ただぼんやりと研究気でやってたやうに思ひます」（『対談』『方寸』第二巻第八号、一九〇八年十一月、一四頁）と述べている。これは山本の芸術観が自覺的に形成されたのが東京美校時代ではなく、『方寸』時代であることの傍証となるものでもあるが、東京美校の教育が山本の意識において自由画教育の原点とはならず、むしろ批判と反省の対象となつたのは、芸術家の技術習得の方法についてのあり得べき二つの在り方の問題にたいする山本の考へ方の問題であるとともに、東京美校の教授法が何よりも方法のレベルにおいてなされていて、その根底にある絵画理念への追求が十分になされていなかったことにあることを物語るものともいえよう。

これは自由な芸術家意識を標榜した白馬会が、彼らの育てた東京美校生らの後進とともに、アカデミズムへと傾斜していく根拠にも自然とふれたものとなっている。なお、黒田は厳密な意味でのリアリストではなかった。「人間は神様でないから一々写生して、それからそれを画師の考へ次第に直していかなければ、立派な絵は書けない」(前掲「洋画問答」、前掲、谷川他監修『現代日本美術全集16 浅井忠／黒田清輝』一〇四頁より再引)、「僕は目に見えた通りではつまらむと思ふ、画は自然他に何物かなければなるまい、僕等は眼に見えたものを画いたゞけでは物足りない」(前掲「対談」一四頁)などの黒田のことばによってもそのことがわかる。

- (7) 浦崎永錫『日本近代美術発達史(明治篇)』一九七四年七月、東京美術、二六七頁による。なお、白馬会結成の「趣旨」には、「一、自由を第一義とし、二、会員は平等で、三、会頭や幹事の設置もなく、四、平常は会費を醸出せず、五、展覧会費用のみ会員分担制とし、六、展覧会は会員が我物として骨を折り、出来るだけ立派にやる。」とある(同書二七七頁)。

- (8) 原田実『近代洋画の青春像』一九六五年十月、東京美術、四八頁

- (9) 小倉右一郎「痛快な講義」(『岩村透男追憶集』一九三三年八月、岩村博発行)、宮川寅雄『近代美術の軌跡』一九七二年三月、中央公論社、二六頁より再引。なお、東京美校における岩村の講義については、清見陸郎『岩村透と近代美術』(一九三七年五月、聖文社)二二一―二二六頁を参照。

- (10) 岩村透「巴里の美術学生」(芋洗の筆名で『二六新報』一九〇一年三月一九日より五月七日まで二回連載)。

- (11) 森口多里『美術五十年史』一九四三年六月、鱗書房、一七〇頁

- (12) 前掲、浦崎『日本近代美術発達史(明治篇)』四六一―四六五頁、および石井白亭『石井柏亭自伝明

暗』一九三四年二月、第三書院、一七四頁に詳しい。美術祭は山本の美校二年目の十一月におこなわれた。

(13) 岩村透『芸苑雜稿』(一九〇六年五月、画報社)の「緒言」。

(14) 前掲、小倉「痛快な講義」(前掲、宮川『近代美術の軌跡』二六頁より再引)。

(15) 「私共が卒業した時、黒田先生が、『やっとしやうのない奴等が出た』、とか云はれたさうですが、まったく、あの頃は官学風の紀に馴染ないしやうのない者共の集りで、実に選科全盛の終期でした。今でこそ制服を着ずに登校する生徒は絶無でせうが、当時はそれと反対に、制服を着て来る生徒は画の下手な奴に思へた位でした」(山本「同窓の児島君」『中央美術』一九一九年五月号、五〇―五一頁)。また、

山本「吾が美術界のベデット」(4) 山下新太郎君(『アトリエ』一九二四年五月号、四八―四九頁)参照。

(16) 山本は『方寸』の発行と前後して、彼の初めての画論ともいえる「版のなぐさみ」を『みづゑ』に連載している(『みづゑ』第二十一号、一九〇七年二月、以下四回連載)。それは「素人にたやすく出来る版のなぐさみ」を各種版画の特質とその制作法について説明することが目的であった(したがって画論を展開したものではない)が、版画を「複製的」版画と「創作的」版画とに分ける立論がみられる。

「二つの異った目的で版画が成されて居る。即ち一種は、原画の趣きを少しも欠損せざらしめんと欲し、たとえ其下描きの鉛筆の線も、おかしき絵の具の滲も、ありのまゝに現れんとを望むもの。一種は又、画が、版と印刷の特性にいちぢられて出来上った『版画』の甘味に惚れ込まふとするのです。而して初めを望むやうな画は、写真術を応用した腐蝕版に依て以て遂ぐ可く、次のを望む画は、手工に成り立つ版に依て、画、刻、刷の熟和して、相害せざるの効果を収めねばなりません」(『みづゑ』第二十一号、一頁)。

(17) 山本の作品の芸術的完成度を評価することが、本稿の第一義的問題でないことはむろんである。

作品に形象された山本の芸術理念が問題なのであり、本稿で山本の作品をとりあげるのはその角度からである。

註<二>

- (1) 『東京パック』の漫画は無署名なので、山本の作品の判別はつかない。後に北沢楽天は山本の漫画について、「彼が体験した人間苦を深刻な漫画にした、其技倆は実に拔群なものであった。東東パックに執筆した人に僕が後生恐るべしと舌を巻いた人に鼎君あり石井鶴三君があるその内で鼎君は思想的な漫画をかくので、えらかった」(北沢「僕の知る鼎君」『アトリエ』一九二七年七月号、一〇九頁)と回想している。小野忠重『版画』(前掲)では、「『東京パック』の北沢楽天の周囲、坂本繁二郎、川端竜子、山本鼎、森田恒友、石井鶴三らの絵にも、いちどけた思想革命(日露戦争における反戦思想の擡頭を指す——引用者)はむだではなく、いまを時めく官僚の豪奢のかけに戦後経営による増税やまた襲う不景氣にあえぐ国民大衆の苦悩を見逃しはしなかった」(同書 一六七頁)とある。後述の「現代の滑稽画及び諷刺画に就て」は『東京パック』における漫画制作の体験から導かれた論理化の産物でもある。なお、『方寸』同人のひとり小杉未醒は国木田独歩、田岡嶺雲と交友が深く、日露戦争当時は独歩の「近事画報社」の画報通信員となって従軍し、反厭戦的気分をもった画を発表し、反戦詩集『陣中詩篇』を刊行(一九〇四年十一月)、大逆事件当時は要視察者として警察のブラックリストに記載されていた。代表作に貧しい漁民を描いた「水郷」がある(一九一一年制作)。木村重夫『小杉放菴』(一九六〇年十一月、造形社)参照。

(2) 『方寸』は、一九〇七年五月、石井柏亭、山本鼎、森田恒友の創刊になるもので、五卷三五冊を発行して一九一一年七月終刊となった。同人は後に加わった倉田白羊、小杉未醒、平福百穂、織田一磨、坂本繁二郎、黒田鵬心を含めて九人である。寄稿家には、荻原守衛、磯部忠一、石川欽一郎、高村真夫、丸山晚霞、岩村透などの美術家のほかに、北原白秋、木下杢太郎、高村光太郎、長田秀雄などの文学関係者もあった。『方寸』については、野田宇太郎『瓦斯燈文芸考』（一九六一年六月、東峰書院）に詳しい。

(3) 「方寸言」（無署名）『方寸』第一卷第二号、一九〇七年六月、二頁。

(4) 山本「現代の滑稽画及び諷刺画に就て」『方寸』第一卷第二号、三頁。

(5) 岩村透「平凡美術」『方寸』第二卷第五号、一九〇八年七月、二―三頁に掲載。

(6) 同右、二頁。

(7) 「独逸のユーゲントのやうな、評論や詩や随筆などを本文とし、凝った挿画を入れた薄い雑誌を作らうといふ話に決った。」（山本「方寸時代」『アトリエ』一九二七年九月号、九七頁）。

(8) 雑誌『平旦』については、石井潤「『方寸』覚書」（『銅鑼』第一六号、一九六六年三月）に次の記述がある。

「しいてやや似た先例（『方寸』の——引用者）を挙げるならば、三十八年九月に創刊し、翌年四月第五号を限りに廃刊した『平凡』であろう。（中略）これは川上邦基が編集にあたり、（中略）画家としては（中略）平福百穂、小杉未醒、石井柏亭、山本鼎の後の『方寸』同人が執筆して居り、新作絵画・漫画を中心として美術に関する評論記述を発表する目的で出発したものである。しかし、（中略）僅か五号で終ってしまった。『平旦』の挫折を体験した柏亭や山本には自ら雑誌を始めることによって『平旦』

を含む既存の雑誌では満たされなかったものを満たそう、絵画にせよ文章にせよ自由に書きたいものを書く場を自ら創設しようという気持が当然あったと思う」（同誌三三頁）。

- (9) 「現代の滑稽画及び諷刺画に就て」は『方寸』第一巻第一号、第三号に連載された。「僕はその号に画論の処女作を発表した。それは『現代の滑稽諷刺画に就て』（原文のママ）という題目で団々診聞式の漫画を排斥したものでした」（前掲、山本「方寸時代」九七頁）。

- (10) 以上の引用は、前掲、山本「現代の滑稽画及び諷刺画に就て」（第一巻第一号、第三号）による。

- (11) 山本「方寸言」『方寸』第三巻第一号、一九〇九年一月、二頁。

- (12) 峽南（山本の筆名）「何故に黙す乎」『方寸』第二巻第一号、一九〇八年一月、八頁。

- (13) 以上、前掲、山本「方寸言」二頁。

- (14) 「第二回公設展覧会洋画合評」での山本の発言（『方寸』第二巻第八号、一九〇八年十一月、七頁）。

- (15) 山本「展覧会寸感」『方寸』第四巻第五号、一九一〇年七月、二頁。

- (16) 「第二回公設展覧会洋画合評」での山本の発言（前掲、八頁）。

- (17) 山本「現代の滑稽画及び諷刺画に就て」『方寸』第一巻、第二号、一九〇七年六月、三頁。

- (18) 「第二回公設展覧会洋画合評」での山本の発言（前掲、一〇頁）。

- (19) 山本「第一回公設美術展覧会の西洋画」『方寸』第一巻第七号、一九〇七年十二月、八頁。

- (20) 『方寸』第一巻第二号、三頁。

- (21) 前掲、山本「方寸言」二頁。

- (22) 以上、山本「現代の滑稽画及び諷刺画に就て」『方寸』第一巻第三号、三頁、及び第一巻第一号、三頁。

- (23) 前掲、峡南「何故に黙す乎」八頁。
- (24) 山本「美術学校成績展覧会を観る」『方寸』第二卷第四号、一九〇八年五月、二頁。
- (25) 前掲、山本「方寸言」二頁。
- (26) 前掲、山本「第壹回公設美術展覧会の西洋画」七頁。
- (27) 前掲、峡南「何故に黙す乎」一〇頁。
- (28) 前掲、岩村「平凡美術」二、三頁。
- (29) 以上、峡南「外風の移植」『方寸』第一卷第四号、一九〇七年八月、二頁。
- (30) 峡南「方寸書架」『方寸』第二卷第四号、一九〇八年五月、一一頁。
- (31) 前掲、山本「方寸言」二頁。
- (32) 原田実『日本の画家——近代洋画——』一九七三年六月、保育社、一〇九頁。
- (33) 前掲、森口『明治大正の洋画』三七頁。
- (34) 浅井忠の流れをくむ写実理念に直に触れえたことは、次の指摘に照らしても重要である。

「近代絵画における写実は、外界の主體的な認識の方法という点で、その展開の基点となつたし、またなすべきであつた。そして近代を拓き支える個我が視覚の自立を前提とする限り、事情は日本でも変らないはずだ。(中略) 近代洋画が、その出発にあたって浅井の写実を片隅に追いやったとき、その展開の基点もまたあいまいになつたといわなければならない。やがて洋画の歩みの中で新しい造型の問題に立ち向かう画家たちは、このとき迷子になつた。『写実』の報復を、自分の立つ土台の脆弱というかたちで受けることになるであらう。意匠の新しさへの誘惑がいつも内面の真実の声を覆うという、わ

たしたちの近代洋画のつまずきの、これははじまりであった」(前掲、原田『近代洋画の青春像』四三―四四頁)。

浅井の死去(一九〇七年十二月)に際して、『方寸』は第二卷第二号(一九〇八年二月)を「特輯故浅井忠氏追悼号」にあてている。

(35) 前掲、野田『瓦斯燈文芸考』八三頁。

(36) パンの会については、野田宇太郎の『パンの会』(一九四九年七月、六興出版社)、『日本耽美派の誕生』

(一九五一年一月、河出書房)、『新日本文学散歩』(一九五一年六月、日本読売新聞)、『瓦斯燈文芸考』

(前掲)などに詳しい(なお、原稿執筆後、野田氏の耽美派文学研究の決定稿として『日本耽美派文学の誕生』一九七五年十一月、河出書房新社、が出版された)。パンの会は木下杢太郎の提案で、『明星』系青年詩人と『方寸』同人との交流として一九〇八年十二月におこった。やがて『スバル』、『屋上庭園』、『白樺』、『三田文学』、第二次『新思潮』の同人である青年文学者を一堂に集め、文壇のもっとも大きな催しとなったが、明治末年に消滅した。出席者には、『方寸』同人のほか、杢太郎、北原白秋、吉井勇、長田秀雄、平野万里、高村光太郎、谷崎潤一郎、石川啄木、小山内薫、永井荷風、その他、多くの文学者がいる。

(37) 前掲、野田『パンの会』五頁。

(38) 山本はパンの会の思い出を次のように記している。

「其頃、太田正雄君を中心として、吾々の間に異国趣味が盛に探究された。凝固たるアカデミズムカリカチュラル エキゾチックに対する反抗として、漫画趣味フォークと異国趣味とが恰も今日の野獣主義のやうに活気を持った(中略)当時の青年美術家のそれからの活動振はロマンティックな軽跳ママさはあったらうが、頗る真面目であつ

たし、感慨があつた」

『方寸』 同人のパンの会での活動は、個我の意識に目覚めた青年の「因循な封建思想に対する自由思想の反逆」であるとともに、洋画界を支配していた「凝固たるアカデミズムに対する反抗」の意識が動因となっていた。

(39) 前掲、野田『新東京文学散歩』五三頁。

(40) 前掲、木村『小杉放菴』二七頁。

(41) 中村光夫『明治文学史』一九六三年八月、筑摩書房、一八七頁。

(42) 中村光夫『日本の近代小説』一九五四年九月、岩波書店、一一六頁。

(43) 前掲、木村『小杉放菴』一〇一―一〇六頁参照。

(44) 山本「欧州の春の偲ひ出」一九一四年、前掲『美術家の欠伸』二八頁。

(45) 「私は、実相主義^{リアリズム}を画家の有つべき――否人間のもつべき重要な思想として奉ずる者でありまして、今日まで直写的形式に於てこれを画の上に表現して来たのであります」(山本「西洋画のみかた」一九一九年十一月、前掲『美術家の欠伸』一九五頁)。

(46) 高村真夫「彼の自由画的肖像を」『中央美術』一九二二年五月号、一〇四頁。

(47) 失恋してのち洋行するまでの約二年間、山本の芸術的活動は全くの空白であつたのではない。失恋の翌年には自宅に東京版画倶楽部を開設したが、それは坂本繁二郎とともに「草画舞台姿」(版画四枚)を刊行しただけで終ってしまった。また渡仏資金稼ぎのために肖像画の制作に着手している。しかし、芸術上の積極的な主張は、この時期には殆んどみられず、彼の精神状況は空白に近いものがあつたといえる。

この間彼は、長野県神川村大屋の実家に引き籠るなどして苦悩のうちに「酒と豆腐とそして涙」(若山牧水「好運孝行児」『中央美術』一九二二年五月号、九七頁)の生活を続けていたという。渡欧の目的のひとつは、遠い異国で絵画制作に励むことによって、失恋の痛手を忘れるためであった。

「初め米国へと志した時は、実は、半ば自暴自棄的の興奮であつたし、むしろ芸術上の優者たらしとする、真面目な考への如きは虚嘲笑して居たのです。今静かに考へて見れば、あの時は実に危機でした」(山本、十月二十五日付、パリより両親あて封書、一九一三年、『山本鼎の手紙』一九七一年十月、上田市教育委員会、五三頁)。

高村真夫「彼の自由画的肖像を」(『中央美術』一九二二年五月号)は、失恋した山本の内面を伝えてすぐれているので、長いが次に摘録しておく。

失恋「が君の性格をして全く一変させた唯一のモチーフになった様に考へられます。其悶々堪へ難き時に際し、屢々君の口より出でたる……『最も愛する者に其女を与ふる事が最も正しく、而して当然の事だ……』と謂ふ一句は実に君の武器と唯一のモットーでありました。(中略)此理想的標語を衷心から頑固に主張する所に君のイデアリズムがあり、世間的盲目があります。(中略)君は欧羅巴に於ても常に失はれたるラブの幻影描写に熱心の様でありました(中略)」

職業の隙に恋する奴云々……の句は屢々彼の好んで活用する所であつた。彼は恋愛のイデアリストである。彼は少なくとも失恋の為のラブ^{ラブ}の半分を犠牲にして居る。私は屢々彼を発奮せしむる為に冷酷な恋愛評を浴せかけた。『失恋も得恋も要するに飯に困らない閑人の道楽仕事だ、明日の米がなくなったら君如何する……』など。併しイデアリストなる友は決して是等の言葉にはひるまなかつた。(中略)其の愛人の結婚を聞いた時は彼の顔は一段の沈黙を

加へた。併し二三日の後に彼を見た時は彼は稍元氣付いて居った。而して突如として叫むで曰く、『ツイ百基^{キロ}許り先
きには生命も恋愛も塵介と飛散つて居るんだ……』と。悲憤に激した彼の眼は異様に輝いて居た。其頃の仏蘭西の戦
線（第一次世界大戦の——引用者）は巴里からは余り遠く距れて居ないのであった。

失恋は人を偉大にする。帰朝後に於ける山本君は洋行前とは打って更った強者となった」（同志一
〇二——一〇三頁）。

(48) 山本、六月三十日付、ベトイユより両親あて封書、一九一五年、前掲『山本鼎の手紙』一一二頁。

註へ三

(1) 山本の滞欧時代は、パリ時代（一九一二年七月—一九一六年六月）とモスクワ滞在の時期（同年七月
—十二月）とに分けることができる。パリ時代には、ブルターニュ半島、ヴェトイユに小旅行、ロンドン、
リヨンに戦火をさけて一時滞在、そしてイタリアに旅行している。

(2) 山本、二月十八日付、リヨンより両親あて封書、一九一六年、前掲『山本鼎の手紙』一二二頁。

(3) 山本「力の芸術とロダン」『中央美術』一九一七年二月号、三八、三九頁。

(4) 同右、三九頁。

(5) 前掲、山本「ロダンの事」二〇〇、二〇五頁。

(6) 前掲、山本「欧州の春の偲ひ出」二六頁。

(7) 山本「ロダンの追憶」一九一七年十一月、前掲『美術家の欠伸』一二三頁。

(8) 山本「農民美術と私」『中央公論』一九二〇年八月号、四九頁。

「個性」とは著しく主観化の要素を強めた近代絵画の標語であった。したがって、「全ての事象には個性があるというリアリズム」というとき、写実主義的表現を主観的表現と折衷混和させる危険性がある。しかし『方寸』時代に「模倣の敏捷と折衷の大見識」を追い求める日本画壇主流のあり方を厳しく批判していた山本は、安易な調和を求めようとしたのではなかった。なお、「全ての事象には個性がある」ということばだけでは、それがリアリズムの立場に立っていると断定することはできない。その判断は山本の心意を考察しなければ明瞭とならない。

- (9) 同右、四七頁。
- (10) 前掲、山本「ロダンの事」二〇一頁。
- (11) 同右、二〇一頁。
- (12) 山本「オーベル、シュール、オワーズ」一九一三年、前掲『美術家の欠伸』六七―六八頁。
- (13) 山本「アレクサンドル、イワノフ」一九一七年、前掲『美術家の欠伸』二三―二四頁。
- (14) 山本「フランス人に就てのエスキイス」前掲『美術家の欠伸』五〇頁。
- (15) 山本「モスクワの画堂」『中央美術』一九二二年六月号、七九頁。
- (16) 山本「美術家の欠伸」一九一九年八月、前掲『美術家の欠伸』五、七頁。
- (17) 同右、四頁。
- (18) 前掲、山本「農民美術と私」四八頁。
- (19) 前掲、山本「美術家の欠伸」三頁。
- (20) 前掲、山本「農民美術と私」四八頁。

(21) 山本の美術の終末への予感、おそらく次のような問題に根底するものであったといえよう。

「印象主義もまた、両面的な現象であった。(中略)セザンヌは……昔の大芸術家たちについてこういつている。(中略)『……そこでは一切のものが、全体的な視野から結びつけられ、動かされている。』もはや調和はなく、つぎはぎ細工あるのみ——セザンヌは雄大な統一が芸術のみならず、社会的現実の中においても失われていることを認めた。いまだに革命の焰を消え去らすことなく、ロマン主義的なパトスでもって、闘争する人類への烈しい同情を表現したドラクロアこそ、ルネッサンスの象徴たる全体的人間の概念が、本来のかたちにおいてすさまじい熱気を放ちながら顕現している最後の画家であった(中略)印象主義は、ある意味で、世界が細分化され非人間化されて行く衰退の兆候であった。」(エルンスト・フィッシャー、河野徹訳『芸術はなぜ必要か』一九六七年十月、法政大学出版局、八二、八四頁)。

(22) 前掲、山本「ロダンの事」二〇一頁。

(23) 前掲、山本「ギラ、ファリグユエル雑誌」七五頁。

(24) 前掲、山本「オーベル、シュール、オワーズ」六八頁。

(25) 柳亮『近代絵画史』一九六九年十二月、美術出版社、一三三頁。近代日本洋画史における技術と思想の背反の問題は、日本の洋画の展開を制約する大きな要因となった。

「技術の折目正しい精練がそのまま美術の出発であった西欧の場合と、技術の精練をつくす以前に、天真の感覚と情緒によって、技術と美術を和解させた明治日本の場合では事情(技術と美術の関係の引用者)がよほど違うといわねばならぬ」、「技術と美術の関係は、こうして西欧と日本ではまっ

たく成立の事情がちがい（下略）」（河北倫明『近代日本美術の研究』一九六九年四月、社会思想社、七〇、七三頁）。

（26） 前掲、山本「オーベル、シュール、オワーズ」六八頁。

（27） 前掲、山本「キラ、ファリギユール雑誌」七五頁。

（28） 山本は後に児童画について、「私の好むのは、物の意気組の出で居る事だ。（中略）同じく写真といつても、大まかに骨格をつかむだものが好きだ」（「モチーブー技巧ー及、用具」前掲『自由画教育』二三二頁）と述べるが、彼自身もそのような特徴のある絵画を描くようになる。

（29） 前掲、山本「農民美術と私」四九頁。

（30） 同右、五〇頁。

（31） 前掲、山本「美術家の欠伸」（註△△（16）参照）一五頁

（32） 前掲、山本「農民美術と私」四六、四九頁。「私の『美術家』は、昔恋を平定した^{ママ}以来の危難に遭遇した」（同、四六頁）とも述べている。

（33） 永瀬義郎「荷物が多過ぎる」『中央美術』一九二二年五月号、九二頁。

（34） 山崎省三「モーダンボーイ山本鼎」『アトリエ』一九二七年七月号、一一六頁。

（35） 自由画教育や農民美術に山本自身が取り組む決意をしたのは、帰国して約一ヵ月後、神川村に農業を営む青年、金井正、村越脩蔵と語らった酒席においてであった。農民美術は青年たちの熱心な勧めで決意したのであり、自由画教育の実践は、山本が提唱し、青年たちが共鳴したのであった。神川小学校における第一回児童自由画展覧会、農民美術講習会の開催に遡ること、それぞれ約二年一ヵ月、二年九ヵ月前

のことである。もちろん、自由画教育や農民美術の運動は、そのみが山本にとって生きるべき選択の余地なき道であつたのではない。しかし絵画制作がいきづまって「欠伸」をしかけていた山本にとって、それらが自己の芸術的信念を展開すべき実践可能な新しい領域の登場を意味したことは疑いない。それは日を経るにしたがつて彼の生活における比重を加えていった。彼には、制作も「これも等しく僕の仕事だ」ととらえる態度があり、オブローモフ主義への批判に言及している（前掲「美術家の欠伸」一四―一五頁）。

註へ四

- (1) 『中央公論』一九二〇年八月号に発表。
- (2) 山本鼎『自由画教育』一九二二年十二月、アルス所収。
- (3) 山本「自由画教育の要点」『中央公論』一九二〇年八月号、（前掲『自由画教育』に収録、一四―一五頁）。
- (4) 山本「自由画教育の使命」（前掲『自由画教育』四五頁）。
- (5) 同右、（同右、二八―二九頁）。
- (6) 同右、（同右、三九頁）。
- (7) 同右、（同右、三二頁）。
- (8) 同右、（同右、一二頁）。
- (9) 山本「自由画教育の反対者に」『芸術自由教育』創刊号、一九二二年一月、二六頁。
- (10) 同右、二六頁。

- (11) 前掲、山本「自由画教育の使命」三五頁。
- (12) 同右、四〇頁。
- (13) 山本「いろ／＼な質問に」(前掲『自由画教育』一七三―一七四頁)。
- (14) 前掲、山本「自由画教育の反対者に」三二頁。
- (15) 前掲、山本「自由画教育の要点」(前掲、一八頁)。
- (16) 山本(署名は「記者」)「自由画教育運動の経過(二)」『芸術自由教育』一九二二年二月号、九一頁。
- (17) 前掲、山本「自由画教育の反対者に」三四頁。
- (18) 前掲、山本「自由画教育の要点」(前掲、一一頁)。
- (19) 同右、一三頁。
- (20) 同右、一五頁。
- (21) 同右、一六頁。
- (22) 前掲、山本「自由画教育の使命」四九頁。
- (23) 前掲、山本「自由画教育の反対者に」三二頁。
- (24) 前掲、山本「自由画教育の要点」(前掲、二三頁)。
- (25) 山本「四ツの手紙」『芸術自由教育』春季特別号、一九二二年四月、二九頁。
- (26) 前掲、山本「自由画教育の反対者に」二七頁。
- (27) 前掲、山本「自由画教育の使命」三二―三三頁。
- (28) 前掲、山本「自由画教育の要点」(前掲、一五頁)。

- (29) 前掲、山本「自由画教育の使命」三六頁。
- (30) 前掲、山本「四ツの手紙」三〇頁。
- (31) 山本「日本に於ける自由画教育運動」前掲『自由画教育』一一二頁。
- (32) 前掲、山本「四ツの手紙」三六頁。
- (33) 前掲、山本「自由画教育の要点」(前掲、九頁)。
- (34) 同右、一六頁。
- (35) 同右、二六頁。
- (36) 前掲、山本「自由画教育の使命」四四頁。
- (37) 註〈四〉(22)参照。
- (38) 註〈四〉(3)参照。
- (39) 前掲、原田『近代洋画の青春像』三二頁。