

新派嫌の大將たちと西洋派の元老

—所謂朦朧派の論敵をめぐる一試論—

梶 岡 秀 一

明治期の日本画の歴史を考えると、忘れることができない重要な出来事と言え、先ず何よりも所謂「朦朧体」の出現ということ挙げなければならないだろう。この極めて革新的な絵画運動の出現により、日本画における線や色彩について反省が深められたばかりか、この実験に対する画家たちの反応の違いから、遂には画壇の群雄割拠とでも言うべき状況が引き起こされ、明治40年代以降の画壇再編成の遠因にもなったわけである。その意味において、実に、この朦朧体の実験こそは明治後半以後の近代日本画の展開の出発点となったのである。そうであるからこそ、朦朧体と呼ばれる動きとそれをめぐる画家たちの動きという近代美術史上の主題は劇的に語り継がれてきたのである⁽¹⁾。

ところで、近年、日本の近代美術史における日本画の意味をめぐる再検討が進められてきた中で、この朦朧体についても注目すべき論考が登場した。特に佐藤道信氏の「朦朧体論」⁽²⁾は、明治30年代という歴史時点における時代環境そのものの体现者として朦朧体の史的意義を捉え、総合的に考察した最も興味深いものである。だが、本稿が目指したいのは、むしろ佐藤志乃氏の「近代日本画における「朦朧」の意味」⁽³⁾である。この論文は、従来幾通りかの解釈を許してきた曖昧な用語「朦朧」とそれに関連する諸々の用語群とを整理し解釈して、朦朧体とそれへの批判の意味について検討するため今後基礎に置かれるべき知見を提供したものと言ってよい。その意義甚大なものがある。

かの論文のもたらした知見中、大いに興味を引かれるのは朦朧体批判者の批判意図に関する指摘である。なにしろ、そこに論じられた批判の担い手というのが、これまでの劇的な語りの中で言及され（攻撃され）てきた者とは少々異なっているように思われるからである。そもそも、この朦朧体と呼ばれる表現方法を横山大観や菱田春草が試みたのは、伝統絵画の革新の途上、岡倉天心の指導下、彼等なりに

意図するところあつてのことであつた。その意図が何だったかについては今改めて見直され、新たな解釈が提案されている⁽⁴⁾。とはいえ、それを「朦朧体」と名付けたのは断じて彼等自身にはあらず、よく知られる通り、それを批判した側の大村西崖に他ならず、以後の批判者たちが西崖の語に倣ったことから一般的な用語としての定着を見たのであつた。従つて、朦朧体の意味について考える際には批判した側の視点をも考慮する必要があるのは当然である⁽⁵⁾。しかるに当の批判者が、従来想定されていた者とは少々異なる者であつたとすれば、朦朧派批判から五浦移転（都落ち）を経て文展での指導力発揮、日本美術院の再興に至る劇的な物語も、従来とは少しばかり異なった表情を見せ始めるように思われるのである。

本稿の目的は、朦朧派に対する論敵が誰であつたかという初歩的な問題に関連して、ささやかながら交通整理を試みることにある。そのため旧派系の日本画家たちの発言を読み、さらには洋画家の小山正太郎の論説なども取り上げるつもりである。だが、作業に入る前に確認したいことがある。それは今使った「朦朧派」という用語の内包についての確認であり、また、それに関連して、朦朧派をめぐる従来語られてきた劇的な物語に関しても少々考えておきたいことがある。

1 大正期の朦朧派

さて、改めて言うまでもなく、朦朧体は明治30年代の前期日本美術院を特徴付ける表現手法である以上、素直に考えれば、それを試みた画家たちのことを朦朧派と呼ぶことになるはずだが、さて、それでは朦朧派の画家たちは必ずや朦朧体を用いていた人々であると言ってよいのだろうか。

そういうことではなさそうだ。

朦朧体の実験とそれへの大村西崖を中心とする批

判が展開されたのは主に明治30年代のことであるが、実のところ、朦朧体運動の既に解消した明治40年代以後においても、大正期に至るまで「朦朧派」への批判的・否定的な発言が繰り返されていたようである。

例えば、明治45年、日本美術協会副会頭の男爵細川潤次郎は「混成酒的日本画を排斥して現代日本画家の弊風に及ぶ」と題する論説中、「然し例の朦朧派とか云ふものには私は甚だ感服しない」と述べている⁽⁶⁾。

或いは、さらにのち、大正2年、伯爵宗星石は「是れより大成すべき南画と寄せ鍋の一派」の論中に「当代に於て有らゆる形式を打破せんとして起つた美術院派、朦朧派は只徒らに寄せ鍋の感があつて、何等の大成したる画家作品を産出することは出来ないでゐる」と述べている⁽⁷⁾。実際には前期日本美術院の画家たちが皆同じように朦朧体を試みていたわけではなかったにもかかわらず、ここでは朦朧派と美術院派とが同義語として使用されている。

このように朦朧派というのは、朦朧体を現に用いている者たちの一派を指すだけでなく、過去において朦朧体を用いていたような者を中心とする一派をも指すと見た方がよさそうなのである。

「朦朧派」は、明治末期・大正期のこれらの言説に用いられているのを見る限りでは、新奇な朦朧体の表現を企てた「岡倉氏の五浦を中心とせる一派」⁽⁸⁾としての「新派」のことを指すと考えてよいだろう。本稿としては、先に言明した通り、朦朧体そのものよりもそれへの論敵に関して考えるつもりである。そうである以上、朦朧体と呼ばれる表現方法が実際に試みられていた明治30年代のみに考察の対象を限定するよりも、むしろこの実験的方法が解消したのちの動きにこそ目を向けたいところである。本稿は朦朧体そのものではなく敢えて「朦朧派」の周囲を対象としたいわけである。

2 自然主義者と一般鑑賞界

さて、前期日本美術院時代における横山大観や菱田春草の苦闘を象徴するのが「朦朧派」への批判・迫害と、それによって引き起こされた孤立という事態である。もし朦朧派が「新派」のことであるとすれば、かの実験的な企てに対する批判が「旧派」や

旧式の趣味から脱することのできない「一般鑑賞界」によって行われたと考えるのも決して不自然なことではないのかもしれない。単純な言葉遣いの問題として言えば、新派の反対語は旧派なのだから、新派の反対者として旧派や旧時代の趣味に囚われた一般鑑賞界を想定するのは極めて自然な発想の仕方というものであろう。実際、そういった発想に基づく言説がある。一つだけ引用しておこう⁽⁹⁾。

「一般鑑賞界はまだおしなべて徳川美観を清算していなかったし、それに歩調をあわせるものとして、日本美術協会派の守旧画風が既成の指導権を握っていた。線がなくては日本画乃至東洋画にあらずといったような見解は何らの懐疑もうけず、一般には素朴にむしろ先験的法則のようにさえ承認されていた。」

大観や春草の画が当時一般に受け容れられず、むしろ朦朧体批判が広く支持されたことの原因を述べたものとしては、この言説は妥当であるかもしれない。だが、朦朧体批判者による批判そのものの理由を述べたものとして読む限り、少なくとも全面的には妥当であるとは言い難い。何故なら朦朧体批判の先頭に立っていたのは素朴で守旧的な一般鑑賞界の者ではなく、気鋭の美術批評家、大村西崖であったからである。そしてその批判の理由は、大観や春草が東洋画の生命線とも言うべき墨線を捨てて色彩の濃淡陰影のみによって刹那の空気を現した⁽¹⁰⁾からではなく、むしろ、彼等の画が徒に理想主義的・観念的で不自然だからであった⁽¹¹⁾。高梨純次氏も述べておられる通り⁽¹²⁾、必ずしも「没線描法自体に問題があった」のではなかった。当時の西崖は「自然主義」を提唱し、岡倉天心率いる美術院派の「理想主義」の、徒に観念性に走る姿勢を厳しく批判したのである⁽¹³⁾。文学における「写生」の提唱者、正岡子規は既に明治31年、美術院派における観念的傾向や写生の不十分さを非難しているが、西崖よりも攻撃的であるものの、基本的には同じ考え方による批判と読める⁽¹⁴⁾。西崖の自然主義は結城素明や平福百穂などによる无声会結成を促したものとも言われる以上⁽¹⁵⁾、これを「旧派」呼ばわりするわけにはゆかない。无声会と前期日本美術院の関係を庄司淳一氏は「不和な兄弟」として捉えておられるが⁽¹⁶⁾、実に朦

臚體への批判においては、革新者への守旧派側の批判・弾圧が行われたというよりも、むしろ革新者同士間の衝突があったと見るべきなのではないだろうか。

明治期の前半において旧派と新派とが決して対等な力関係にはなかったということは、近年、盛んに強調されている⁽¹⁷⁾。そうだとすれば、明治期の後半、新派の動きに対して旧派が一体どの程度の対抗心を抱いたものなのかを考えるのも無益ではないように思われる。明治34年、旧派系の美術批評家、大森惟中は、日本美術協会と日本美術院とをそれぞれ「会派」「院派」と称し、両派を比較して論評しているが、一方では、院派の青年画家たちの画風について「幽霊」「朦朧」など朦朧派批判の用語をも援用して着想・命意の尋常ならざる斬新さを指摘し「院派は思想に長ずれども技術は未だ到らず」と批判しているとはいえ、他方では、会派についても「技術に優なるも思想は振はず」と批判しているわけであり、これは朦朧派批判ではなく、あくまでも美術協会の画家たちの着想の平凡・旧套に対する叱正なのであった⁽¹⁸⁾。このような批評の登場こそは逆に、画壇の新傾向に直面しながらも如何に「会派」がこの時点に至るまで無反応であったかを照射してはいないだろうか。また、遙かのちの話ではあるが、明治40年、正派同志会を結成した旧派日本画家たちについて『美術新報』誌上には「本来なれば、人の好い御味方党を以て満足して元気な青年の厄鬼となるのを鼻であしらつてみた人達のことなれば、是が非でも官辺につくこと蟻の甘きにつくが如く」など評した投稿文が掲載されている⁽¹⁹⁾。先に引用した言説の中で「一般鑑賞界はまだおしなべて徳川美観を清算していなかった」のに対し、「日本美術協会派の守旧画風が既成の指導権を握っていた」のは「それに歩調をあわすもの」となったと述べられてあったことに改めて注意したい。実のところ、朦朧体に対し一方で一般鑑賞界が何らかの違和感を表明したとき、他方で旧派の人々は、結果的には一般の鑑賞者たちに「歩調をあわす」ことになったにせよ、当人たちとしては単に「鼻であしらつてみた」だけなのかもしれないのである。

明治30年代の前期の時点で一般鑑賞界が旧時代の趣味から脱していなかったことは、明治33年の无声会第2回展についての批評中に西崖が発した「一般

社会の嗜好は矢張依然として旧式の作品を歓迎して、其需要もますます盛である」との言葉から容易に確認できる⁽²⁰⁾。朦朧派・理想派に対してのみならず无声会の自然派に対しても、一般の多くの鑑賞者たちは戸惑い、不満、反感を覚えたには相違ない。だが、同文中に西崖は「日本画改良の一大困難といふものは、誰も一寸言ふことだが、改良すれば西洋の水彩画になる油絵になつてしまふ、それ位なら初めから洋画をやつて洋画を描く方が善い、さうすれば所謂日本画は滅亡だ、して見ると日本画は旧法固守の外に仕方のないものであるといふ考へが、一般に行はれて居ることだ」とも述べている。これがもし本当に当時の鑑賞界に広く行われた考えの要約であるとするれば、新派の斬新な表現に対する人々の反応が決して素朴なものではなかったと見ることさえ可能である。そして、鑑賞者たちがこれ程にも知的に新派を拒否したのであったなら、暫くのちに一斉に新派を支持する方向に転向したとしても何ら不可解なことはなかったはずではないか。

先に少しばかり触れた『美術新報』という雑誌は明治35年に創刊されたものであるが、洋画新派系の雑誌であるとはいいながら編集に偏りが少なく⁽²¹⁾、当時の美術界の全体像を見渡すには同志を眺めるのが好都合であるような気がする。これを明治35年の創刊時から40年代にかけて読み進めてゆくと、朦朧体の表現の奇妙さ・不自然さを批判する語と同時に、旧風を一新すべき将来有望な動きとしての、その意義を評価する言が目に入る。例えば、明治36年、日本画における無線描法（朦朧体）の試みについて「洋画が無線を以て画かるゝからといつて、線画を廃せんとするものあらば、そは実に笑ふべき不見識の至りではあるまいか」との論談が掲載されている⁽²²⁾。ところが、明治38年には「美術院の盛んなるや、頻に大作をものして人の目を惹き、又朦朧体なる無線彩色の奇を以て、世人を驚かせり。画家の之に就くもの多かりしと共に、世の玩賞家乃至門外漢を教へて、日本画の趣味を公衆に拡め、又傍ら日本画家をして洋画に傾意せしめし結果、自ら洋画の研究を誘致せしものあり。内形似彩色の新研究を日本画家の前に開きしと共に、外荊棘多き芸術の進路に途を拓きぬ。是亦美術院の貢献として推称すべきにあらずや」との評論があり、朦朧体の「奇」を指摘しながらもその意義を極めて高く評価している

のである⁽²³⁾。そして明治41年、正派同志会展覧会についての批評中には「不健全な朦朧派や、不消化な折衷派を斥けて、純粹なる日本画の特色を發揮するといふことは、此の会の主張で、甚だ結構なことであるが、単に日本画の古法を墨守するのは、内務省が古社寺保存会を設けて、国宝や保護建造物を指定するのと一般、芸術家として意気地のないことゝいはねばならぬ。新しい頭を以てそれを咀嚼するに非れば、とても新時代と調和することが出来まい」とまで論じられるに至る⁽²⁴⁾。朦朧体そのものが評価されているのではなく、その革新性が評価されているに過ぎないが、逆にそれとの対比において正派同志会の保守性が批判されているわけだ。

同じような意見は、既に明治34年の時点にも提案されていたのを見ることができる。同年3月・4月の『大阪毎日新聞』に発表された綱島梁川(独眼龍)の評論「東京美術院評判記」⁽²⁵⁾は、「所謂お化絵の本家本元は、横山大観である」と述べたのち、「真やお化絵の評は当たつてゐる。今までの日本絵に慣れた眼から見ると、お化絵に違ひない」と評しつつ「しかじ余輩は此のお化絵に少からぬ趣味を感じてゐる」と付け加えている。その上、「実をいへば、今の邦画壇は、極めて切にお化絵を要してゐる」のであり、「今日欲しいのは明治の新要求に合ふた新美術である」のだから、「此の意味から言つて、例のお化絵も一種の歴史的位地を占めてくるので、国民は此の際一つ、景気をつけてお化絵でも何でも量見の狭いことを言はないで、どしどし歓迎するが善からうではないか」と呼びかけているのだ。

同じような方向性の論として、明治36年の藤岡作太郎の名著『近世絵画史』における同時代美術批評の文を挙げてもよいのかもしれない⁽²⁶⁾。同書によれば、横山大観をはじめとする一派は、「絵画の本源」として「感想」を重視するの余り「法格」を軽んじたため一時「観念派」と呼ばれた程で、「勉めて着想を重んずる結果は、おのづから形似の必要を忘れ、手法の彫琢を軽んずる弊」を生じたことから、同派の作品中には「旧様を脱して頗る面目の新たなるもの」もあったとはいえ、同時に「幻怪に過ぎて徒らに人を驚かす」ようなものも見受けられ、まさしく賛否両論であったという。一方に「明治の一大進歩」と称賛する者もあれば、他方には、「志のみ大いにし技これに添はず、塗抹を事とするのみ」と非難す

る者もあった。「想と技と併行せざるや、世人の目して化物派と嘲りしも、また故なきにあらざ」。しかるに、「絵画の開発を計れるもの、その弊の存せしことは否むべからずといへども、その功労は決して没すべからず」。「その成功如何は暫く問はず、これらはいづれも画道進歩の徑路にあることを示せるものにあらざや」というのが、同書での見解であった。ここで東園藤岡作太郎は、個人的見解として化物派(朦朧派)の将来性に期待しているだけでなく、一般の批評・鑑賞界においても、「着想」や「急進主義」に対する評価や期待が、表現・技術上の未熟から来る「畸形」への非難と同居していたことを伝えてくれているのである。

これらの評論を読んで気付くことは、日本画壇の新派・旧派両陣営の何れに属しているわけでもない人々が、朦朧体の奇妙さ・不自然さを批判し、同時にその意義をも認めていたということである。かの黒田清輝が日本画の将来を担う者として朦朧派を認めたのも「研究心の旺盛なる」ところを評価するからであったが⁽²⁷⁾、朦朧体の運動に対する一般鑑賞界の最終的な態度も、これに近いものであったのだろう。明治40年の東京府勸業博覧会や文展に際しての審査員人事をめぐる日本画壇の新旧対立とは異なり、明治30年代の朦朧体の是非をめぐるのは、新旧というよりもむしろ革新者同士間の対立こそが本来の出来事であって、そこに、批評家を含めた「一般鑑賞界」の反応が(「歩調をあわすものとして」)伴われたと言つてよいのではないだろうか。それに対し、当時なお大きな勢力を誇っていた旧派系日本画家たちは動かざること山の如く「鼻であしらつてゐた」ばかりではなかつただろうか。

3 旧派からの反撃

だが、旧派は何時までも強大だったわけではない。先に引用した『美術新報』の批評にもあった通り、前期日本美術院の朦朧体の「急進主義」は「形似彩色の新研究を日本画家の前に開き」、また、「日本画の趣味を公衆に拡め」、結果、何かしら新奇な企てに対する期待感を一般鑑賞界に抱かせるようになってしまったようである。明治39年の日本画会第9回展覧会の批評では、旧派系の日本画は「綺麗な設色を致し描線の達筆を尽し」、「醜怪險悪の跡を止めず」、

その故に「余りに平和に余りに静穏なるを見る」ばかりであって、要するに「無難」なものに過ぎないと評されてしまう⁽²⁸⁾。この無難さは旧派系日本画家の「漸進主義」より来るのだろう。明治36年、高島北海は新旧両派の何れも過渡期のものに過ぎず、ともに革新されなければならないが、その目標は、美を実現した画を描くことにあると主張している⁽²⁹⁾。革新のための革新ではなく美を実現するための革新が必要だと言うわけであるが、この立場は、春風道人（岡倉天心）に言わせれば「秩序ある進歩を図る」ものであり、つまりは「保守主義」に他ならなかった⁽³⁰⁾。

「美術協会及び之が分身たる日本画会は初より漸進主義を主張し、秩序ある進歩を図ると称す。而して其所謂進歩なるものは、新画風を出さむが為めの進歩に非ずして、寧ろ旧来の画風を守り、唯之が技術の上に進歩の実を挙げむと欲するものを謂ふに似たり。謂はゞ称して保守主義ともなすべきもの歟。美術学校派及美術院派、殊に美術院派は、之に反し、時代に適應したる新画風を出すに意あり。而して中自ら漸進急進の二派を有す。」

しかし、たとえ春風道人が旧派の漸進主義を「保守主義」と言い換えようとも旧派の内部に革新への傾向があったこと自体を否定する必要はない。既に明治32年の時点で「世間青年の士。猥りに時流を追ひ。風潮に趨りて。」⁽³¹⁾と指摘されていたように、もともと青年画家というものの多くは新旧両派の何れであるかを問わず皆それぞれに新たな企てに興味を抱くものなのであろうし、明治33年の『絵画叢誌』第159巻に掲載された文人画愛好家の文章を読めば、保守的傾向の絵画を愛好する人々にあっても何かしら革新的なものを希求していた気配さえ感じられる⁽³²⁾。旧風支持者が新たな進展を求めるなら、保守派が新風を追うのも当然である。そもそも旧派系日本画の多数を占めた南北合法や文人画は江戸時代における旧風革新の旗手だったわけだから、保守派の画家たちの中に粉本主義の打破や洋風撰取などの革新的傾向が見えたとしても当然のこと、自然本性に適ったことなのである。先にも言及した通り、大森惟中は日本美術院派の作品の斬新さとの比較において日本美術協会派の平凡・旧套を批判したけれども、

明治20年代後半の大森による「考証主義的」批評が猛威を振るった暗黒時代を別にすれば、旧派系日本画家たちも彼等なりの流儀で旧風革新を求めていたはずだ⁽³³⁾。

それどころか、そもそも彼等を旧派として一括りにすること自体が暴力的な話であっただろう。日本画壇の新旧対立というものも、その実態は、新奇な画風を試みる青年画家たちが自分たちの仲間ではない者に対して言わば一方的に喧嘩を売った挙句、それを「鼻であしらつてみた」側が気付いたときには既に劣勢に立たされてしまっていて、こうして、相対的に、しかも一方的に「旧派」が形成されたに過ぎないのであろう⁽³⁴⁾。明治35年、関如来は、同年秋の連合絵画共進会（第13回日本絵画協会・第8回日本美術院）についての批評中、日本絵画協会からの日本画会の分裂を、急進主義に対する保守固陋の作家たちの怒りによるものと説明しているけれども⁽³⁵⁾、これは事実を少し離れているか、少なくとも誇張しているかに思われる。同じ評論中に「はじめ野村文挙、望月金鳳等と共に日本絵画協会に慊焉たらずして、同志を糾合して日本画会といふ城郭を構へたる尾形月耕、鈴木華邨等の一派ハ、此の新画会の亦自己等当初の意志に反し、退嬰自守儉安姑息、共に画壇の将来を議するに足らざるを看破して」云々とあることから、日本画会の結成がもともとは「保守固陋の作家」たちによるものでなかったのは明白であろう。また、『日本画会創立旨意書』中に「旧套を墨守し故法に拘泥するは進まんと欲して其実は止まるものなり」とあることも無視すべきではないだろう⁽³⁶⁾。逆に言えば、この関の論のような、画壇の分裂の要因を「日本画に対する新旧思想の大衝突」にばかり徒に求める批評的言説の蓄積こそが、新派を弾圧した廉で後世までも断罪されるべき仮想敵としての、可能態に過ぎなかった「旧派」を、現実態へもたらす上に大いに力あったのではないかとさえ思われてくるのである。かつて自然主義者による朦朧体批判に一般鑑賞界の追い風があったのと同じく、ここでも旧派への新派の戦闘が周囲の反応により増幅されているのを見ることができないのだろうか。

明治33年の『絵画叢誌』第167巻には「今の画を談する者直ちに新旧の二派を云ふ旧派敢て捨つ可からず新派亦排する勿れ新派の新なる僅に寸尺の差異の

み旧派なくは新派亦あるなし旧派の旧なる猶時勢の旧なる如し画若し世と縁あるものとせば俱に推し移る何そ排せん尚親子間の尊愛の如く旧派尊ぶ可く新派亦愛す可し⁽³⁷⁾との希望が述べられている。しかし、その願いも空しく、その後の数年の間には新旧両派間の「寸尺の差異」も大きく拡がり、両陣営の関係は「親子間の尊愛」どころか本格的な憎しみ合いの関係になってしまった。戦闘体制を既に充分整えた新派を前にして旧派は裸同然であっただろう。旧派が劣勢を挽回しようにも、気付けば既に手遅れと言うべく、文展では審査委員会の定員のうち「所謂美術学校派と称する朦朧派其多数を占め、純日本画派は各流派を合して尚ほ且つ及ばざるの観あり、即ち朦朧派を中心として在来の画家と学者とを配色したるもの⁽³⁸⁾」という有様、実に敗戦色は濃厚であった。

敗因は色々あるにせよ、最も根本的な問題は、旧派が真の保守反動ではなかったことにこそあるように思える。ただでさえ新派の斬新な活動に対する期待感を一般鑑賞界が抱き始めていたというのに、旧派の側まで日本画革新を欲求し、そのために新派への対抗勢力としての機能を全うしていなかったとすれば、世間が新傾向にばかり傾くのを止めることなど不可能だったはずである。そうして一般鑑賞界が新傾向への傾向を強めればなおのこと、革新を漸進的にしか進めない旧派が意義を失うのは必然であった。旧派日本画家たちは、新派への対抗勢力であろうとしたのなら強力な反動勢力にこそなるべきであったが、なにしろ彼等は新派の青年画家たちを「鼻であしらつてみた」程であるから、新奇なことを企てる輩を圧倒して日本画近代化に対抗するどころか、むしろ応挙や文晁の後継者としての自らの欲するまま、近代化の流れに漸進的ながらも歩調を合わせ、結果、敗北への道を自ら選択したのであっただろう。心から過去を愛し過去の理想を誇りとするような熱狂的な古典派としての日本画家、最も尊敬すべく確かに成功すべき純粋な日本画家の出現を熱望したのは岩村透であったが⁽³⁹⁾、甚だ残念ながら、岩村の期待に確と応えることなど旧派には到底できそうにもない相談だったわけである。

明治44年、文展審査結果について尋ねられた益頭峻南は自嘲気味な調子で不満を語る⁽⁴⁰⁾。

「今度も例年の通り五浦派と上方派の相提携した一派の勝利サ。品物の審査ではない、勢力争ひだ。京都と東京とを並べて均衡をとらせ様としたのだ。」

「今日、日本画の審査員は三派に分れて居る、一ツは五浦派、一は上方派、それに我々の旧派。その内比較的数の多い勢力の強い上記の二派が契合すれば、無勢な旧派が気押されるのも無理はないのだらう、ねえ君。」

毒舌家の峻南は新派をこのように攻撃するけれども、他方では横山大観の度量を評価してみせることによって逆に自らが決して「旧弊一方の老人でない事」を主張している⁽⁴¹⁾。旧派系の人々が革新派に対しても一定の理解を示してみせることは珍しくもなく、先に見た北海の言説もそうであったし、前期日本美術院「涅槃」に際しての荒木十畝の談話もそうであった⁽⁴²⁾。何れも、革新は結構なれども方向性がよろしくないと思断るわけである。

鍛冶橋狩野流の画家で旧派の最高指導者だった貴族院議員、下条桂谷もまた、明治38年の論説中、「新派に難すべき所あれば、旧派にも採るべき点のみあるにあらざ、旧派にも新派にも各長短あり、其存するは迷へるより生じ来れるものなるべきか」、「旧法に泥んで、古の典型を以て推し通し其間進歩発達を計ることなくして可なりやといふに、決して其可なるを見ず⁽⁴³⁾」と述べて、何らかの革新が必要であることだけは認めている。それは明治15年以来の彼の第一貫した姿勢であつたらしい。なにしろ、同年の第一回内国絵画共進会での審査会の席上、山高信離が「日本固有の美術を保存し、其の独特な長所を失はぬ様にせねばならぬと云ふ見地から、其の審査は徹頭徹尾日本古来の画法を標準として審査せねばならぬと主張し、縦へ応挙や容斎などの如きでも苟も純日本画の域を脱して西洋画的分子の加味したものは、将来の日本画を形造る上に危険であるから、大に注意せねばならぬと云つた」のに対して、桂谷は「大体に於て無論同意であつた」ものの、日本画の進歩・発達を害することのないよう「如何に西洋画でも其の善い所は之を取つて以て我が玉を磨くだけの雅量が無ければならぬ」と反論したらしいのである⁽⁴⁴⁾。明治21年6月16日の日本美術協会における講話「絵画は流派に偏して方針を誤る勿れ」中でも、彼は、展覧会出品画の「多くは古人の摸型に拘泥し

其形を摸擬し曾て我が意匠の経営を以て描き出したるもの少く就中疎画に至ては妄りに古画の飄逸なるに擬し精神に乏しく殆んど画影に対するの思ひをなすものもまゝありました」と述べて、新傾向を嫌わず、守旧的な傾向をこそ厳しく批判したのである⁽⁴⁵⁾。

世間で「新派嫌の大將」と目されたという桂谷は、元來は旧風革新・洋風摂取に反対ではなかった。だが、恐らく彼が想定していた新派とは尾形光琳や円山応挙、谷文晁、菊池容齋など過去の画家たちのことであった。「以来年を経ること三十有余年、今や我国美術界の状況は非常に複雑になり、絵画会の数正に数十百に及んで居るが、倅而日本画の進歩如何と云ふことを考へて見ると、或は山高君の論の方が矢張善かつたのかも知れぬと云ふ疑問を懐く様になつたのである」⁽⁴⁶⁾。光琳のような「新派」は許せるけれども「日本画独特の妙味を捨て、西洋にカブレル」のは許せないというのが、桂谷の最終的な見解であった。これこそ、あるべき革新には賛成しつつ現にある革新運動には断固反対するという旧派の基本的な姿勢であったと言えよう。

帝室技芸員、岸光景も殆ど同じ見解の持主であったと見られるが、彼の説は色々な意味で面白い⁽⁴⁷⁾。

「然るに我等の見る所では、今日の所謂新派の人々の製作なるものを見るに、芸術家としての何等の教養も無い者が、殊更に奇を衒つて、矯名を一世に馳せやうと云ふやうなやり方をやつて居る。即ち新しからんが為めの新しいのであつて、之を古への大家が、妙技神に入り発して後新たなる物を作したのとは到底比較にならないのである。

我等は決して新派を嫌はない。彼の因循固陋にして進歩の志なく、徒らに旧弊を固守して新派を罵る一派の老人連とは見地を異にする、併し如何に新派を嫌はないからとて、それは前述の光琳などの場合を云ふのであつて今日の所謂新派なるもの、幽霊の如き絵に至つては如何にしても是れを日本画の進歩発達せるものとして認めることは出来ないのである。」

これは大正5年に発せられた評論である。「旧弊を固守して新派を罵る一派の老人連」というのが一体誰のことなのか、それについては問わない。それよ

りも、ここに「新派なるもの、幽霊の如き絵」という文言が登場するのは甚だ気にかかる。「幽霊じみて居る」とか「幽霊じみる」とか「幽霊」「幽霊画」などの語は、かつて明治30年代半ばには朦朧体の同義語として用いられていた⁽⁴⁸⁾。「新派嫌の大將」たちの目に新派系の画は全て、明治30年代であろうと大正5年であろうと同じく「朦朧」と見えただろうか。

同じことが荒木十畝にも言える。東京女子高等師範学校図画教授であった十畝は、図画教育界への影響力という点では、東京高等師範学校の小山正太郎に次いで有利な立場にあったはずだが、普通教育の図画科に毛筆画を採用すべしとの十畝の主張は、鉛筆画の採用を主張する小山に比べて明らかに劣勢だった⁽⁴⁹⁾。このような図画教育界で指導的立場にある者としての敗北感もまた、西洋画法摂取に対する危機感や敵対心を十畝に抱かせたに相違ない。十畝は、日本画新派を徒に西洋画法に近づきつつあるものと見定め、言葉遣いこそ温和ながらも徹底的に批判し否定し去ろうとする⁽⁵⁰⁾。

「今日世に所謂日本の新しい流派又改良派、即ち気分とか感じとか云ふ事に重きを置いて恰も西洋の印象派の絵に近い様な作をなして居る人々の作物が、果して日本画の特徴に適應した製作であるか何うか。」

「日本画は西洋画に比して気分とか感じとか云ふものを表現するには甚だ不便な画であるからである。」

ここで十畝は、新派の特徴を「気分とか感じとか云ふ事」を重視する姿勢に求め、それを西洋の印象派のようなものであると評している。これは明治30年代の朦朧体を批判したものとして読めば簡潔ながら典型的にまとめたものと言えるのではないだろうか。明治33年4月、用語「朦朧体」の初出とされる絵画共進会展覧会評⁽⁵¹⁾において大村西崖は、大観や春草の作品について、概ね批判的・否定的に語りながらも「西洋画の所謂全体の色の根調といふものをやらうとして居る所と『イムプレツシヨ』の或一面の現されて居る所とは感心する」と評し、「朦朧たる彩色やぼかして、縹渺たる感情は面白く現されて居る」とも評価していたのだが、十畝の言葉遣いは基本的には西崖の（意外にも肯定的な）評言に寄

り添うものと見てよいだろう。だが、その口調は一段と否定的になっている。

注意しなければならないのは、この十畝の評論が大正3年の『書画骨董雑誌』に掲載されたものだということである。一体、彼は何時の日本画を論じているのか。まさか15年も昔の日本画を今頃になって批判しているわけではないだろう。実際、彼は「此度の大正博覧会」出品画を念頭に置いて「日本画本来の特徴」を論じているのであるし、同じ評論中に「作者の気分感じは画の生命とも云ふべきものであるから之を大いに重ざる必要はある」との文言が見られ、ここには明治末期以降の文人画・南画復興⁽⁵²⁾の影響を見ることもできなくはないから、そこに時代というものを感じ取るのは決して無理な相談ではない。それどころか、ここに批判されている「恰も西洋の印象派の絵に近い様な作」と言われているものもまた、所謂「新南画」のことであるのかもしれない。言わば、明治期の朦朧体批判の用語を大正期の「日本画の成行」に適用しつつ、十畝は、日本画新派に対する旧派側の態度を定めようとしているかに見える。その過程で、かつて「真誠の画術」を圧迫するものとして断罪された南画・文人画は⁽⁵³⁾、今や新派に対抗し得る本流としての位置を獲得したということだろうか。もう一箇所、十畝の論から引用しよう。

「近来の多くの作品を見るに、例の気分とか感じとか云ふ事を主とする結果か否かは解らぬが、それを色彩の方面に於て表現せんと努めて居るが其の結果は何うであらう。勿論何れの画に於ても、作者の気分感じは画の生命とも云ふべきものであるから之を大いに重ざる必要はあるが、さればとてそれを色を主として現はさんとするのは、日本画には考へものではあるまいか。

余り色の方面へ侵入して行けば結局は油絵に接近するの愚を学ぶのみであるまいか。苟も日本画を書くからには其処に何しても日本画の生命とすべき何物かゞなければならぬ。

今日日本画の成行を見るに墨とか筆とか云ふ線を主とした製作は概して南画の側に存して居て、気分を主としたやり方は概して色に重きを置いて居る様に思はれる。」

こうして、旧派系日本画家たち、特に文人画・写生派系の画家たちにおける筆墨重視の思想が朦朧派への批判に結び付いてゆく。もともと朦朧体の表現上の特徴の一つとしては、胡粉を混ぜた絵具の厚塗り、「塗抹」ということが挙げられ、明治30年代の時点でも批判の対象とされたものであった⁽⁵⁴⁾。日本画における厚塗りがさらに進展する中で、文人画・南画復興の気運を追い風のように受けつつ色彩の「塗抹」を断罪することは旧派系日本画家たちにとって重要な課題となったに違いないが、その用語は15年もの昔を想起させるものであった。

同じ大正3年、望月金鳳も同誌上の評論に新派批判を展開する⁽⁵⁵⁾。その論点の一つは「日本画が漸次装飾的に行きつゝあること」にあったが、これを彼は「塗抹」の問題と結び付けているため、やはり朦朧派批判を連想させるような言葉遣いになっている。大正元年の第6回文展評においても⁽⁵⁶⁾彼は、新派系日本画に見られる「大作主義」の是非を問うとともに、「新派の画は上手な友禅染の図案」に近く、「意匠の頭と根気が強さへ出来上つて居ると描けるもので、技巧のあまり無いネチネチと仕事をやる人に向いて居る」と酷評し、これを旧派の「南画」と対比している。そして「益々日本画の本領を没却し、不見識なことである」と結論付ける。要約するに、南画・文人画における筆墨の「技巧」を「日本画の本領」として捉えることで、新派の、「意匠の頭」から出て来る観念性と、それを画面上に実現する塗抹とを否定したのである。

こうした「塗抹」批判・筆墨重視を鮮明に打ち出したのは文人画家の山岡米華であった。明治44年、米華は、新傾向の日本画の多くが「没線画で、塗り絵で、洋風の変態画」であることに遺憾の意を表明しつつ、「塗抹する絵」と「描写する絵」が全く別物であること、「線は東洋画の生命である」ことを主張した上、「塗り絵の流行も敢て非難しやうとはせぬ」までも、やはり「描線の研究を棄てゝ貰ひたくない」との希望を述べている⁽⁵⁷⁾。そして、同じ見解を翌年にも繰り返している⁽⁵⁸⁾。

「毎度いふ事ですが、塗る絵と描く絵とは兎ても一致する事の出来ない性質を持つてゐる。東洋画の特長は其の描線にあるのですが、近来洋画の風を折衷して没線画に新らしい手法を試みるものが沢山あ

る。没線必ずしも非難すべきでは無いが、東洋画の真髓たる描線の研究を忘れて仕舞つては困る。」

この評言などは旧派系日本画家たちによる新派への批判、所謂朦朧派への批判の言葉として、一つの完成された姿、一つの典型を示すものとさえ言えるのではないだろうか。筆墨重視の立場にある画家たちにとって、朦朧体の絵画は、自然主義的ならぬ觀念的な表現であるから賛成し難いというよりは、むしろ筆墨を軽んじた「塗抹」表現、「没線」表現であるからこそ非難の対象にせざるを得なかったはずである。朦朧体批判として従来考えられてきた批判の内容が、ここには完備していると言ってよい。ここで米華は、あたかも大観や春草の朦朧体を批判しているかのような言葉遣いで、朦朧体以後の新傾向を批判しているわけである。これによって朦朧体と朦朧体以後とが同じく新派・改良派として同一視され、その全体が「朦朧派」と称され得る。逆に言えば、朦朧体以後への批判者を朦朧体それ自体への批判者と混同するような事態が後世に生じたとしても、これでは無理もない話だと言わなければならない。かつて大観を叩いた言葉で、大観より若い画家たちを叩きながら、大観その人については一目置くとは、思えば奇妙な話ではある。既に引用した日本美術協会副会頭の細川潤次郎男爵による朦朧派への攻撃も、こういった言葉遣いの粘着質な混乱の中に位置付けられるべきものであろう。

とはいえ、かつて革新の旗手であった横山大観でさえ不満を感じる程の斬新な試みが相次いだ大正期を経たのち、昭和2年、鍛冶橋狩野家の耆宿、狩野（荒木）探令が、近代日本画の源流だったはずの狩野派の衰退と、それに取って代わったかのような「塗抹」表現の流行を嘆くとき⁽⁶⁹⁾、その嘆きの語から感じ取ることができるのは流石に滅びゆく者の哀しみばかり、もはや怒る気力も失せたかの感さえ漂っている。

「今の人は絵を書くといふよりは寧ろ拵へるのですな。我々の修業時代には「画くこと書の如し」なぞと云つて書にかく積りで絵をかけと、それは却々六ヶ敷い習ひ方をさせられたものです。さういふ訳で、刷毛で塗り潰して拵へるといふやうなことはなく、何処までも筆で書きこなすといふことを心掛け

たのです。」

4 小山正太郎の日本画批評

後世より振り返ってみれば所謂「朦朧派」こそ近代日本画の歴史を導いた者なのであったから、それを批判した側の者が皆尽く歴史の進歩に対し空しい抵抗ばかり企てる固陋な論敵として断罪されがちであったのは或る程度やむを得ないけれども、やはり、日本画壇争闘史における小山正太郎の位置については再考しておきたい。

「洋画界の元老」、「洋画界の開拓者」と呼ばれた不同舎主人、先染小山正太郎は、一方では西洋派の論客として国粋派の岡倉天心に対抗したが、他方では、黒田清輝の率いる洋画壇の新派・白馬会と対立する旧派・明治美術会を代表する人物として、浅井忠と並び称された。小山自身は黒田とも親しく、白馬会の結成にも当初は関係していた程であったというのに、それが一転して旧派の中心人物に祭り上げられたのは不同舎門弟中の主要画家たちが黒田一派に抵抗したためであったに違いない。紫派に対する不満を小山が共有しなかったとは言い難いけれども、それが洋画界の徒な分裂への反感であったらしいことは石井柏亭の伝える挿話から窺える⁽⁶⁰⁾。小山の周辺に起こった洋画界の分裂騒ぎは、小山にとって極めて遺憾なことであったが、小山への後世の評価という点でも甚だ不幸なことであった。だが、さらに不幸だったのは日本画壇の新旧対立にまで巻き込まれてしまったことにある。日本画に造詣の深い小山は、日本画の展覧会について批評を依頼されることが少なくなかったが⁽⁶¹⁾、大正元年、文展第一部が新旧二派に依りて二科と一科とに分かたれた際、坂井犀水は、一科の旧式な出品作に対する小山の好意的な批評を槍玉に上げ、「先生は今尚ほ三十年前の夢を楽しみつゝある人なるを知れり」と非難した上、「大正新時代の芸術」を語るに相応しい人物ではないとまで攻撃したのである⁽⁶²⁾。「老朽審査員、既に時勢に遅れ、製作の能力と共に鑑賞の能力をも衰耗したる幾多の審査員」の一例として坂井が挙げる「明治初年の変則的洋画に依りて名を馳せたる洋画老大家」とは、残念ながら小山のことを指すのであろうけれども、これまた随分と理不尽な言われ方ではないか。

無論、誤解を招く要素が皆無だったわけではない。

明治30年代の頃から小山は「美術院派」の新奇な試みに対しては一貫して否定的な発言を繰り返してきたし、明治40年9月の正派同志会総会や明治42年4月の日本画会研究会など旧派系日本画家たちの会合に招かれて講演したこともあった。特に、正派同志会総会席上での演説中には「朦朧体」への否定的な立場からの言及があり⁽⁶³⁾、これだけでも小山を日本画旧派の支持者と見るに十分な材料を提供したのかもしれない。

だが、小山による一連の日本画批評を読めば、日本画壇における党派の争闘などに小山が全く無縁であったことは容易に理解できるはずである。

小山の日本画評論の中で最もよく知られるものは、明治37年9月20日、日本美術院における講演「日本画ノ発達ニ就イテ」であろう⁽⁶⁴⁾。この講演の速記は『日本美術』第69号・第71号に掲載されたのち『日本美術協会報告』第180号にも転載されたもので、当時如何に話題になったかを物語る。演説の冒頭、小山は、日本美術院の会合に初めて出席するのを「甚だ愉快に感じ」、その席上で講演するのを「大に荣誉とする」と挨拶し、互いに建設的な意見交換をしたいと申し出ている。ここには、明治15年の「書ハ美術ナラス」論争以来の、岡倉天心一派への対抗心を読み取るべきであろう。だからこそ「岡倉先生なども、奨励法研究法などに就ては聊か意見を異にして」いたこともあったため「何か日本画の極く排斥者の如くに見做された時代もあつた」ことを認め、その上で、本当は自分は「日本画の極の賛成者であり又愛好者である」ということをわざわざ告白しなければならなかったのだ。しかし、愛好者であるからこそ日本画の発達を希望するのだと述べたのち、それに続く言葉は実に容赦ないものであった。

小山は、先ず日本画という語の意味について「日本人が作りさへすれば皆日本画である」と定義し、西洋画法を輸入して日本化して新たな日本画を創造することも可能であること、西洋の方法で描けば西洋画になってしまうというわけではないことを主張する。かの菱田春草の説に近いが、春草の論自体が激しいものだったわけで、ここでの小山の説もやはり、西洋派に対抗する国粹派・伝統派としての日本画家たちにとっては殆ど破壊的なまでに過激な見解と言わざるを得なかったはずだ。

この過激な主張を展開したのち、いよいよ小山は、

従来の所謂「日本画」に果たして将来性があるか否かを語り始める。彼の考えでは「発達するや否やは研究方法の如何にある」が、今日の全ての日本画家たちは発達を図りながらも道を誤り、「皆無駄骨を折つて御座る」から、将来性がないのみならず「日本画を破滅しつゝあるのではないか」と警告するのである。

小山によれば、当時の日本画家たちの研究方法には五つの流儀があって、それを名付ければ「旧法家」、「新法家」、「哲理派」、「折衷派」、「理想派」とでも称することができるのだが、これらは何れも成功する見込みがないのだという。「旧法家」は、小山に言わせれば、古画の模倣に過ぎず、あたかも古画を見るかのような面白さがあるし、欠点も少ないけれども発達の見込みはない。これに対して「新法家」は、多くの天才たちが永い歳月を費やして築き上げた成果としての古法を一切継承しようとしないのであるから、そもそも発達するわけがないと小山は言う。だが、こういった意味での「新法家」など当時は実在したのだろうか。恐らく、ここでの小山の意図は、「新法家」の批判というよりも、むしろ、「古法」というものが永い歳月を費やして多くの天才たちが達成した努力の蓄積に他ならないこと、進歩・発達のためには「古法」が不可欠であることを主張するところにあつたのだと考えられる。実際、同じような論法により「哲理派」をも批判するからである。フェノロサや一時期の岡倉天心のような哲学者の理論に基づいて美術を創造するのは、美術家というものの作業の現場を軽視するとともに、美術史上の天才たちの努力の歴史から逸脱するものであるのみならず、同じような画を描く人々を大量生産することになりかねないが、それでは進歩は止まってしまうというのが「哲理派」に対する批判の内容である。ここにおいて、かつて実在した哲理派、個性を没した画家たちの例として、「美術学校派」や「美術院派」の名を挙げるに至るのである。日本美術院の会合の席上、小山は美術学校派・美術院派を直接批判したかのようにも見える。ここで実際に批判されているのは基本的にはフェノロサのことであるが、ただ、明治30年代前半の朦朧体の時代、横山大観・菱田春草の画風が区別できない程に近似していたのを思い起こせば、朦朧体もまた哲理派の一種として批判されたと見るのが妥当であろう。自らの画塾を「不同

舎」と名付けた程の小山にとって、個性を放棄した朦朧派が容認し難かったのは容易に頷ける。天心が哲理派の指導者だったのは「一時」のことだと述べているとはいえ、哲理派への批判は朦朧体の一派をも射程に入れていると考えてよいはずだ。

しかも、まだ決闘は終わらない。もう一つ別の点から美術院派への反論を言明するに先立ち、彼は「折衷派」を簡単に片付ける。在来の日本画法を保ちながら、その短所を西洋画法の長所で補ってゆけば、次第に短所ばかりが目につくようになって何から何まで洋風へ改められ、終には西洋画法と違わなくなってしまうから、少なくとも在来の日本画は消滅してしまうが、これでは在来の画法を基礎に据えようとする折衷派の意図から外れてしまっているのではないかと小山は批判したのである⁽⁶⁵⁾。西洋画法を日本化して新たな日本画を創出することは小山の期待するところであったはずだが、もし在来の日本画法をも保護奨励すべきであるなら、そして小山はその必要を認めていたと思われるが、そうであるなら折衷派の方針は、自滅せざるを得ないのが論理の必然である以上、否定されなければならなかったわけだ。

最後に小山は「理想派」を取り上げる。彼は先ず、この派に属する人々が西洋画を「写実主義」と決め付け、それに対抗すべく日本画家は理想画を描くべきだと言っていることを指摘し、それが大きな間違いであり、西洋でもアカデミズム絵画は皆理想画に他ならないことを明らかにする。その上で彼が重視するのは、理想を描く場合の、その形の根源は「正しい写生」を重ねることにあるということである。正確な写生ができて初めて理想を描くことができるはずなのに、「理想派」の人々は写生を疎かにしているから、結局「怪物画だとか何とか云ふものになつて仕舞ふのである」と。小山は決して大村西崖のような自然主義者ではなかったけれども⁽⁶⁶⁾、この「理想画」と称するものが不自然な表現を行って「怪物画」と化してしまったことを批判した点では一致する。ここにおいて小山は朦朧派に対する論敵の役割を引き受けるに至ったわけだ。

だが、小山は批判のための批判を展開しているのではない。続けて彼は、日本画を発達させるための提言を行うのであるが、それには二つの段階がある。先ず、日本画諸派の各々の流儀を研究し応用することであり、それだけでも国内では意味あることだが、

さらに「世界の美術場裡に確かに一花咲かせる」ためには、次なる段階として、西洋画に対する日本画の長所を見付けなければならないというのが、小山の提言であった。

この提言自体の内容はともかく、この提言が「世界の美術場裡」を視野に入れたものであることには注目してよいだろう。実を言えば、これこそが小山の日本画批評において一貫した姿勢なのである。明治36年、「日本画の将来」と題する論説においても小山は、「世界の競争場裡に押出して後れを取らぬ様に、又他国人を圧倒する様にするといふことを目的にして行かなければならぬ」と主張しているのである⁽⁶⁷⁾。

この小山の姿勢に対し、日本美術院の側が全く否定的であったとは思えない。もともと岡倉天心率いる日本美術院の画家たちは世界を視野に入れて伝統絵画の革新を企てたわけだから⁽⁶⁸⁾、彼等の目標は小山の希望するところとも調和していたはずなのである。明治35年の時点で小山が、美術院展覧会について「各展覧会中同派の展覧会に最も望を属して居る」と語り⁽⁶⁹⁾、また、「美術院派の絵を歓迎する」と語ったのも⁽⁷⁰⁾決して不可解なことではない。日本美術院の青年画家たちに期待するからこそ、「其描方の薄く且つ弱くして、遠く之を距て、望めば煙の如く霧の如く見ゆる」という朦朧体の欠点を厳しく批判しながらも、「日本の古大家の作中には全く西洋の名作と違つた特長もあるのだから、真に日本画を遣る以上は其道を進み、西洋画の外に一旗幟を立つる方が宜いのである」との提言をも忘れないわけである⁽⁷¹⁾。日本美術協会の日本画に「多少洋画の趣味を加味」したような折衷的傾向を見るや否や直ちに「折衷といふやうなことは私は好まない喜ばない」と批判した点にも⁽⁷²⁾、小山の一貫した姿勢、公平な態度が窺えよう。

このような小山の姿勢は、明治40年の正派同志会総会での演説においても変わることはない。ここでは朦朧体のことを「従来性格を外れて妙な所に行つて居る、筆を棄てて了つた画」と述べているが、これは世間での「悪る口」に言及したに過ぎないし、そもそも、この演説で小山が言いたいことは、「外国の世界の美術競争場裡に押し出して、日本の美術の特色を発揮して、其競争場裡に勝を制さなければならない」ことに他ならない⁽⁷³⁾。おまけに彼は徒に会

など結成して画壇分裂を企てるのは望ましくないとまで述べていて、これでは正派同志会を批判したようなものだが、要するに、小山の主張は常に一貫していて変わることなく公平だったということなのだ。

だが、坂井犀水は小山を日本画旧派に与する人物、失われた時代の生き残りとして断罪した。確かに、常に主張を一貫させる小山の「武士的潔さ」⁽⁷⁴⁾は旧時代の良き遺風であったのかもしれない。明治末期・大正期の激動の時代、歴史の勝者であろうとする者が自らに敵対する敗者を設定しようとしたとき、小山のこのような姿勢と余りにも重厚な経歴は、「青年国」⁽⁷⁵⁾において新時代を担おうとする者たちの側から見れば、仮想敵とするには実に相応しかったということかもしれない。

5 結 語

朦朧派をめぐる物語は、従来、二つの要素から構成されていたと見える。第一には新奇な企てに対する守旧的な多数者の無理解や迫害という要素であり、第二に苦闘を越えて栄光へ至る話の流れという要素である。実際にも、大観をはじめとする革新的な画家たちは、朦朧体の実験に対する批評家たちの迫害に耐え、五浦への都落ちをもものともせず新日本画創造に専念した結果、文展を舞台とする画壇争闘を戦い抜き、さらには日本美術院の再興に際しても成功を取めたのであるから、苦闘を越えて栄光へ至ったのは紛れもない史実であった。この劇的な史実をさらに劇的な物語として完成させるには、朦朧派への論敵を一つに見定めるのが望ましい。革新的な絵画運動が初めは守旧的な多数者の無理解に苦しみながらも、次第に多くの支持を勝ち取るようになり、最終的に、守旧派の指導者たち、「新派嫌の大將」たちの権力を、芸術の力によって圧倒したのだとすれば、朦朧派をめぐる物語はドラマとして読み応え充分過ぎる程である。

だが、朦朧体批判の中心人物が、守旧派どころか当時の最も革新的な自然主義批評家であったとすれば、物語は従来とは違った表情を見せ始めるであろう。再興日本美術院の巨匠、安田靉彦は流石に冷静、公正であり、朦朧体へ向けられた非難の理由として、朦朧体絵画の中に「デッサン不足を露呈したもの」

が見られた点を挙げているが⁽⁷⁶⁾、実に、これこそが史実を的確に言い当てたものなのではないだろうか。

朦朧体とそれへの批判との関係には、元来、あるべき革新の方向性をめぐる革新者同士の意見の不一致という性格が強かったように見える。しかし、図像や古典の伝統史をわざわざ引き合いに出すまでもなく、表現というものには粘着性があり、時代の変化に応じて意味を変容させながら継承されゆくものなのである。日本画革新の旗手たちの乱暴狼藉に対し保守的伝統主義者たちが遅れ馳せながら本気で立ち上がるに至ったとき、彼等は自然主義者たちの朦朧体批判の言葉を援用したと見える。そして結果的に、この言葉の連続性が朦朧体受難の物語を完成させたのではなかっただろうか。批判者の役割が自然主義者から日本画旧派へと入れ代わり、入れ代わったのちの記憶が生き続け、語り伝えられたわけである。

他方、小山正太郎のような西洋派は、日本画壇における争闘を冷静に見ていた。しかし、西洋派内部の分裂や日本画新派と白馬会との連繫に始まる歴史の展開は、西洋派中屈指の著名人であった小山をも、画壇争闘史中の一角に祭り上げてしまったようだ。党派的言動の多い中村不折など⁽⁷⁷⁾と違って、彼自身には党派性がなく、それだけに却って党派間の争闘に不用心なところがあつたのではないかと思われるけれども、それが逆に、敗北しつつある側に彼を押し込んだ原因だったのかもしれない。

ともあれ、朦朧体への反応の仕方は、西洋派、守旧派、自然主義者、そして一般鑑賞界でそれぞれ異なっていたと考えられるのであり、本稿としては、甚ださきやかながら、それぞれの異なり的一端だけでも示唆をしたかった次第なのである。

註

- (1) 斎藤隆三『横山大観』(1982、中央公論美術出版)pp. 43-51
- (2) 佐藤道信「朦朧体論」、『国華』第1234号(1998)
- (3) 佐藤志乃「近代日本画における「朦朧」の意味」、『筑波大学芸術学研究誌「芸叢」第14号(1998)
- (4) 前掲、佐藤道信氏の論文(1998)のほか、勅使河原純『菱田春草とその時代』(1982、六芸書房)を挙げておかなければならないのは言うまでもない。
- (5) 前掲、佐藤志乃氏の論文(1998) p. 47
また、同氏の論文「近代日本絵画における朦朧体批判の意味」、『芸術学研究』第2号(1998、筑波大学芸術学研究

科)は、題名からも明らかのように、朦朧体運動が展開された当時における朦朧体批判の内容とその展開を詳細に研究したものであり、朦朧体そのものの意味を考える上で批判者の視点を考慮することの有効性を、この論考が雄弁に物語っている。

(6) 細川潤次郎「混成酒的日本画を排斥して現代日本画家の弊風に及ぶ」、『書画骨董雑誌』第48号(1912・明治45年5月号)

(7) 宗星石「是れより大成すべき南画と寄せ鍋の一派」、『書画骨董雑誌』第58号(1913・大正2年3月号)

(8) 畑仙齡「第六回文展評」、『書画骨董雑誌』第54号(1912・大正元年11月号)

(9) 河北倫明「菱田春草」、『河北倫明美術論集』第四卷(1978、講談社) p. 180

だが、この河北氏の論は節度の保たれたものであり、ここに敢えて引用したのは内容上注目に値する見解を簡潔な文言にまとめてあるからにほかならない。旧派に直接言及していないにせよ、これよりも激越な口調で似た内容を語るものとして、斎藤隆三、前掲書(1982) pp. 43-51や吉村貞司「菱田春草の生涯と芸術」、『現代日本美術全集3 菱田春草/今村紫紅』(1973、集英社) p. 76を挙げておこう。他方、岩崎吉一「横山大観——その生涯と芸術」、『近代日本画の光芒』(1995、京都新聞社) p. 86や森田義之「岡倉天心小伝——五浦以前」、『岡倉天心と五浦』(1998、中央公論美術出版) p. 20は「日本画旧派」「画界の旧守派」からの罵倒・非難を確と語る。

(10) 斎藤隆三、前掲書(1982) p. 47

(11) 前掲、佐藤志乃氏の論文(1998) pp. 46-47

(12) 高梨純次「作品解説」、展覧会図録『日本美術院 文展苦闘編』(1992、滋賀県立近代美術館・朝日新聞社) p. 70

(13) 吉田千鶴子「大村西崖の美術批評」、『東京藝術大学美術学部紀要』第26号(1991)

(14) 正岡子規「写生、写実」(『文学美術評論』)、『ホトトギス』第2巻第3号(1898・明治31年12月)、『子規全集 第十四巻 評論 日記』(1976、講談社) pp. 225-6

なお、大村西崖は、明治期日本画における自然主義団体、写生の革新者たちによる「无声会」の第2回展覧会についての批評中、「无声会の画は宛も子規派の俳諧と善く肖て居る。これはどちらも自然を以て旨帰とするものだからである」と述べている。無名子「美術雑観(七十) 无声会の第二回展覧会(其二)」、『東京日日新聞』明治33年10月3日(1900)、庄司淳一(編)「无声会資料集」資料10、『宮城県美術館研究紀要』第1号(1986) p. 30

西崖は森鷗外に近く、子規は夏目漱石の親友であり、子規も漱石も鷗外に対して対抗心を持ったようだが、平福百穂や結城素明には何かしら子規との繋がりがあるのを興味深く思う。子規との所縁を語られる人物と言えば、浅井忠や中村不折がよく知られるけれども、大村西崖や小山正太郎との関係はどうであったのか甚だ心惹かれる問題である。浅井も不折も西崖も小山も皆、漱石とは親しかったらしいから子規との間に何か交流があっても不思議ではない。金子一夫氏が「小山正太郎評伝——在長岡時代から明治十五年まで」、『近代画説2』(1993、明治美術学会)で

明らかにされたように、小山が俳句を一種の「写景画」と称したのは確かに子規の「写生」説の先駆と言わなければならないが、子規が何かしら間接的にもせよ小山の俳句「写生」説を知ることがあり得たとは人脈の繋がりがから想定できるが、果たして実際にも知っていたか否かまでは分からない。

子規の「写生」説の絵画との関係については、松井貴子氏の諸論考が極めて具体的に論じておられる。まず「近代「写生」の系譜——子規とフォンタネージの絵画論」、『比較文学』第39巻(1996、日本比較文学会)においては、フォンタネージ画論が小山正太郎や浅井忠から中村不折を経て子規にまで如何に継承されたかを明らかにしたのち、そうして継承された画論の文学への転移を、「写生から写生文へ——美術理論応用の様相」、『日本現代詩歌研究』第3号(1998、日本現代詩歌文学館)において考察、さらに、この転移された画論の、子規における文学から絵画への還流についても、「子規の絵——西洋絵画と文人画のはざままで」、粟津則雄・夏石番矢・復本一郎(編)『子規解体新書』(1998、雄山閣出版)において論じておられるのである。

(15) 石井柏亭の証言によれば、「大観山等諸氏と雅邦翁との関係は猶素明江亭香涯等諸氏の玉章翁に於ける如きものであつた。而して美術院に岡倉氏あれば、无声会の後楯に無記庵大村西崖氏があつた。鳥瞰生(石井柏亭)「当代画家論——結城素明氏」、『読売新聞』明治42年1月12日(1909)、『日本美術院百年史』第3巻下(1992、財団法人日本美術院) p. 317

(16) 庄司淳一「浪漫派の不和な兄弟——无声会と美術院」、『日本美術院百年史』第2巻上(1990、財団法人日本美術院)

(17) 佐藤道信『〈日本美術〉誕生——近代日本の「ことば」と戦略』(1996、講談社) p. 191

(18) 大森独幹「美術展覧会一雑キ評(未完)」、『日本美術協会報告』第153号(1901・明治34年9月)

(19) 鷹見幻仙「日本画の大分野」、『美術新報』第6巻10号(1907・明治40年9月)

なお、荒木十畝「美術院に就て」、『美術新報』第4巻14号(1905・明治38年10月)には、前期日本美術院の「涅槃」について「吾々は最初から、流儀の違つた会は沢山にあつて、夫とは別に大きな塊りは一つなければならぬといふ考へであるから、大きな塊りとは別に会の沢山分立するを厭はぬ」との言葉が見られる。ここに言う「大きな塊り」が日本画会のことか日本美術協会のことか判別し難いけれども、少なくとも日本美術院を「会の沢山分立する」中の一つに過ぎないものと言ひ張っているのは間違いない。この時点に至ってもまだ表面上は、文字通り「鼻であしらつてみた」わけである。

(20) 無名子「美術雑観(七十二) 无声会の第二回展覧会(其四)」、『東京日日新聞』明治33年10月6日(1900)、庄司淳一(編)「无声会資料集」資料12、『宮城県美術館研究紀要』第1号(1986) p. 32

(21) 北澤憲昭「美術雑誌にみる明治美術の諸相⑤——明治から大正へ」、島田康寛(編)『日本の美術353 明治の洋画——浅井忠と京都洋画壇』(1995) p. 92

- (22) X生「有線と無線」、『美術新報』第2巻15号(1903・明治36年10月)
- (23) 石橋望雲「日本美術院を論ず——日本画界に及ぼせる影響に就て(一)」、『美術新報』第4巻11号(1905・明治38年8月)
- (24) 比紅児「三月以来上野の画界内正派同志会展覧会(下)」、『美術新報』第7巻7号(1908・明治41年6月)
- (25) 独眼龍(綱島梁川)「東京美術院評判記」、『大阪毎日新聞』明治34年3月・4月(1901)、『日本美術院百年史』第2巻下(1990、財団法人日本美術院)p.290
- (26) 藤岡作太郎「現代の盛運」、『近世絵画史』(1903・明治36年)、『日本美術院百年史』第2巻下(1990、財団法人日本美術院)pp.600-1
- (27) 黒田清輝「洋画家の見たる雅邦翁」、『東京朝日新聞』明治41年1月16日(1908)、『日本美術院百年史』第3巻下(1992、財団法人日本美術院)p.177
- (28) 牛男「五号館展覧会(七)日本画会第九回展覧会」、『美術新報』第5巻9号(1906・明治39年7月)
- (29) 高島北海「東洋画に就て」、『美術新報』第2巻14号(1903・明治36年10月)
- (30) 春風道人「現代の日本画」[東京日々新聞より転載]、『美術新報』第4巻13号(1905・明治38年9月)
- (31) 渡辺白民「盛衰は果して数乎」、『絵画叢誌』第146巻(1899・明治32年3月)
- (32) 丸島斌「南宗画家に望む」、『絵画叢誌』第159巻(1900・明治33年4月)
- (33) 大熊敏之「写真から考証へ——明治二十年代の日本美術協会の絵画観」、『明治美術再見II——[日本画]の黎明 明治十年代～二十年代』(1995、財団法人菊葉文化協会)及び同「明治三十～四十年代の日本美術協会の日本画」、『明治美術再見III——近代日本画への途 明治三十年代～大正初期』(1996、財団法人菊葉文化協会)
- (34) 佐藤道信「埋もれた“栄光”」、高階秀爾(監修)『絵画の明治 近代国家とイメージーション』(1996、毎日新聞社)p.123
 なお、勅使河原純氏は『菱田春草とその時代』(1982、六芸書房)中、正派同志会結成に対抗する国画玉成会の結成を「俄作りの新興諸派連合」と形容するが、むしろ、鑑画会運動以来の紆余曲折に鍛えられた新派の連合・連立の実績に比べて、旧派の連合こそ「俄作り」の野合であり、勝ち目がなくて当然だったのではないか。
- (35) 関如来「日本美術院(上野谷中の展覧会)」、『読売新聞』明治35年11月・12月(1902)、『日本美術院百年史』第2巻上(1990、財団法人日本美術院)pp.752-3
- (36) 「日本画会創立旨意書」、『日本』明治31年2月5日(1898)、『日本美術院百年史』第1巻下(1989、財団法人日本美術院)p.271
 なお、日本画会と日本絵画協会と日本美術協会の間で大した違いがないという評言を、「日本画会評判記」、『国民新聞』明治31年6月12日(1899)、『日本美術院百年史』第1巻下(1989、財団法人日本美術院)p.512に見出せる。ここにも言われるように、これら三つの団体は、先ず日本美術協会の審査に対する不満から日本絵画協会、次いで日本絵画協会の審査への不満から日本画会がそれぞれ成立したのであったが、これら分裂の出発点ともいべき日本美術協会の審査についての噂話を、徒然坊「続美術鉄槌談」、『日本』明治30年11月3日(1897)、『日本美術院百年史』第1巻下(1989、財団法人日本美術院)pp.510-1が伝える。
- (37) あけぼの「片々録」、『絵画叢誌』第167巻(1900・明治33年12月)
- (38) 「朦朧中心の審査」[中央新聞より転載]、『美術新報』第6巻10号(1907・明治40年9月)
- (39) 岩村透「日本画家に警告す」、宮川寅雄(編)『東洋文庫182 芸苑雑稿他』(1971、平凡社)pp.163-7
- (40) 益頭峻南「余輩をして採択せしめば」、『書画骨董雑誌』第42号(1911・明治44年11月号)
- (41) 益頭峻南「大に画界に望む」、『書画骨董雑誌』第57号(1913・大正2年2月号)
 同じように新派を批判しながら横山大観については高く評価してみせた例として、望月金鳳「博覧会の日本画漫評」、『書画骨董雑誌』第72号(1914・大正3年6月号)がある。引用しておこう。「自分の画室に於て試みのみならば知らず苟も公処に観覧せしむるからには、作者自身の主義とする作が無く何うしやう此点から見て自分は横山大観君に少からず敬服して居る正直に云へば大観君と自分は反対の方面に居るのであるが、併し大観君の終始一貫せる主張ある作風には何時も敬服して居るのである。」
 また、荒木十畝は、大観の「自己の自由なる思想を拘束なく描き現はす」点を賞賛し、「其の稚気ある処に一種の深い趣と意味とがある様に思ふ」と述べたばかりか、「朦朧式描法が一概に悪いとは云へない、否な作法上の必要な部分である」との見解まで明らかにしているのが注目される。荒木十畝「稚気の裡に趣致ある大観の画」、『絵画清談』第7号(1913・大正2年8月)、『日本美術院百年史』第3巻下(1992、財団法人日本美術院)p.249
- (42) 荒木十畝「美術院に就て」、『美術新報』第4巻14号(1905・明治38年10月)
 この文中に「美術院が進歩からでなく、財政が何かで倒れたのであるとすれば、少し不憫な心持がする」とあるのは、事態を正確に表現していたのかもしれない。古田亮氏が日本美術院創立一〇〇周年記念特別展「近代日本美術の軌跡」図録(1998、財団法人日本美術院)p.7中、前期日本美術院の経営難の原因を「美術展覧会じたいが珍しい世の中で、しかも新派を気取るアヴァンギャルドの集団が自立運営できるほど時世は甘くはなかった」ことに求めておられるが、「都落ち」や「涅槃」の原因を旧套的な多数者の無理解ばかりに求めるよりも、この方が遙かに説得力のある説明方式である。
- (43) 下条桂谷「画家今後の覚悟に就て(上)」、『美術新報』第4巻8号(1905・明治38年7月)及び同「画家今後の覚悟に就て(下)」、『美術新報』第4巻9号(1905・明治38年7月)
- (44) 下条桂谷「余が日本画に対する意見の変遷」、『書画骨董雑誌』第84号(1915・大正4年6月号)、なお、これと同じ話題を下条桂谷「東西両洋の美術(其一)余が絵画修業時代と明治初年の美術界」、『書画骨董雑誌』第94号(1916・大正5年4月号)も伝える。

- (45) 下条桂谷「絵画ハ流派ニ偏シテ方針ヲ誤ル勿レ」、『日本美術協会報告』第10号（明治21年10月20日）
- (46) 前掲、下条桂谷の論説（1915）
- (47) 岸光景「光琳応挙を論じて現代の新派画家に及ぶ」、『書画骨董雑誌』第94号（1916・大正5年4月号）
- (48) 前掲、佐藤志乃氏の論文（1998）p. 43
- (49) 「図画教育方針問題是非」、『美術新報』第14巻12号（1915・大正4年10月）
- なお、この特集記事には、荒木十畝「図画教育と国家的精神」、小山正太郎「世界的の法を取るのが一番近道」、岡田秋嶺「科学的にして簡便なるを可とす」の3つの論が含まれるが、ここでも十畝は劣勢である。秋嶺は明治後半の自然主義団体「无声会」に参加した画家だったから、朦朧派の敵ではあったが、それ以上に旧派の立場からは遠かったであろう。
- (50) 荒木十畝「日本画の新しき試みと日本画本来の特徴」、『書画骨董雑誌』第72号（1914・大正3年6月号）
- (51) 無名子「美術展覧会を評す」、『東京日日新聞』明治33年4月10日（1900）、『日本美術院百年史』第2巻上（1990、財団法人日本美術院）p. 558
- (52) 土筆が岡の隠士「南画の復活」[国民新聞より転載]、『美術新報』第4巻9号（1905・明治38年7月）、「画界片々」[京都新聞より転載]、『美術新報』第5巻8号（1906・明治39年7月）、比紅児「三月以来上野の画界」(六)日本南宗画会第二回展覧会、『美術新報』第7巻7号（1908・明治41年6月）などの記事に南画の復活・流行現象のことが語られている。
- (53) 文人画批判といえば明治15年5月14日の龍池会におけるフェノロサの講演「美術真説」が余りにも有名であるが、無論それだけでは終わらなかった。日本美術協会において引き続き文人画を批判した例として、前田香雪と大森惟中の論説を挙げよう。
- 前田は、「後々になつては文学の力もない人のかいた葱の枯葉の様な蘭でも菴薯の様な岩でも文人画となつたから此画風は這入易いと思ひ誰も彼もやつて見る気になつたから書画会などは八百屋の店卸しを見るやうでかきては多いけれど感心するのは少いやうになりました」と述べて文人画流行を嘆いたのち、さらに「油画で絵画の天下を一統する気で居るゝ様子」の一派についても不満を述べているが、これは「美術真説」の現状批判の語を想起させる。前田健次郎「絵画沿革ノ大勢ヲ察セヨ（前号ノ続）」、『日本美術協会報告』第2号（明治21年2月20日）
- 旧派系の論客、大森の言説は一段と激しい。「一種文人画といふものが流行し文晁以来斯く盛になりましたが其の画は自つと一時の風流を表する戯具となり詩人とか学者とかいふ人がすさみ遊芸にする業に充て詩を作り文を草する際に当りて蘭あり竹あり奇異の山水なりチヨツト筆を染むれば風韻を添ふる所よりたとひ如何ほど画法に背くとも少しも頓着せず誰れも彼れも書き出だして遂に一世に広まりたるものにて素より美術の技術もなく思想もなければ考案を依頼する人もなくたとへ依頼されたりとも我輩の画はさる目的にはあらずといふ一語を以て断り言ふの外はなし」。「当今は彼の経界も分らぬ菴薯見るやう

- な山水は追々と跡を絶つやうになりませう。また其のやうな画は我が日本の技術として称すべきものにあらざれば外人も決して之を美術とは称しませぬ。然らば世の絵画家は彼の文人画の余弊を受けて考案を度外に看下したる風習を、この際に一洗し昔の探幽一蝶等の如く勉めて下画を著けられたならば工芸家は喜んで其の指図を受けこれを各自の製品に施してその技術を顕はすて有ませう」。大森惟中「重テ眼ノ感ヲ述ブ（前号ノ続）」、『日本美術協会報告』第9号（明治21年9月16日）
- (54) 前掲、佐藤志乃氏の論文（1998）p. 45
- (55) 望月金鳳「博覧会の日本画漫評」、『書画骨董雑誌』第72号（1914・大正3年6月号）
- (56) 望月金鳳「大作主義の是非——第六回文部省展覧会を見て」、『書画骨董雑誌』第54号（1912・大正元年11月号）
- (57) 山岡米華「塗る絵と描く絵」、『美術新報』第11巻1号（1911・明治44年11月）
- (58) 山岡米華「文展雑感」、『美術新報』第12巻1号（1912・大正元年11月）
- (59) 原風生「名士余談」、『書画骨董雑誌』第233号（1927・昭和2年11月号）
- (60) 石井柏亭「小山先生の事」、高村真夫（編）『小山正太郎先生』（1934、不同舎旧友会）p. 80
- 柏亭の話を引用しておこう。「不同舎の新年会へ招ばれて行つたこともある。而して余興として氏の自作の阿呆陀羅經を聞かされた。『今の浮世は逆さまで、石が流れて木の葉が沈む』と云ふ文句が繰り返されて、其間に紫派に対する風刺があり浮田和民博士の非拳国一致論を『浮いた議論』だ、などゝ罵つたりしてあつた。是は日露戦役の頃であつたらう」。これを読む限り、紫派は浮田の「非拳国一致論」のようなもので「浮いた議論だ」と揶揄されているわけである。
- (61) 例えば、小山正太郎「文部省美術展覧会日本画漫評」、『書画骨董雑誌』第77号（1914・大正3年11月号）など。
- ちなみに、大正3年の文展には土田麦僊の《散華》が出品されていた。これについて小山は厳しい評価を下している。「土田麦僊君の『散華』は思ひ付は面白い又題目も下品でない。唯中央の天女と左右の僧との関係が之で善いかどうか。第一天女が左右の僧より余程大き過ぎる。此舞つて居る天女が僧の如く直立したならば少くとも首だけ位は高い訳になる。それから左右の僧を生々しい尼僧にしたのは何か意味のあることか知らぬが天女を助けないで害する様に感ずる。老僧が恭しく立つて居る方が尚一層善い様に思ふ。尼僧の方が天女より却つて美人であるために天女の美を感じない。寧ろ其の目付などは醜を感ずる」。里見勝蔵の今日広く知られる評言に比べれば、小山の批評は如何にも保守的に感じられるかもしれないが、だからといって不当であるということにはならない。
- (62) 坂井犀水「第六回文展所感」、『美術新報』第12巻1号（1912・大正元年11月）
- (63) 小山正太郎「所感（正派同志会総会席上）」、『美術新報』第6巻12号（1907・明治40年10月）
- (64) 小山正太郎「日本画の発達に就て」、『日本美術協会報告』第180号（1905・明治38年6月）

(65) 正岡子規の随筆に「油画家曰く、美術院派の画が他に変わって居るのは西洋画を模する故ぢや。日本画には日本画の長所あり、既に日本画を離れて西洋を模したら西洋画に及ばぬのはきまつて居る、と。此言陳腐、それでも日本画家は気がつかぬ。併し西洋画を真似するのも善い。西洋画を知らずして真似するから笑はれるのぢや。」と述べられてあるのは気にかかる。正岡子規「文学美術評論」、『ホトトギス』第2巻第2号(1898・明治31年11月)、『子規全集 第十四巻 評論 日記』(1976、講談社) p. 219

ここに「陳腐」と評される「油画家」の説は小山の「折衷派」批判に極めて似ているからである。無論、小山の言う「折衷派」は必ずしも美術院派のことを指すわけではないにせよ、子規の「日本画を離れて西洋を模したら西洋画に及ばぬ」との言には確かに、日本画は西洋画の長所を摂取する限り自らの長所を十分に発揮することができないという小山の「折衷派」批判に近いものがある。子規の言説の日付は小山の演説より先行するものとはいえ、小山の盟友である浅井忠や、不同舎門人の下村為山(二神純孝)や中村不折と子規との関係を思えば、不同舎で語られた日本画批評が何らかの形で子規に伝わったことは十分考えられる。子規がこの「油画家」の説を軽視するのは彼の洋風「写生」説の立場からは当然であるが、小山の場合、日本画の西洋画への接近を全面的に批判しているのではなく、もし在来の日本画法を保全したいのなら、西洋画法の長所の摂取を企てる「折衷派」の方針には問題があるという論理を述べているわけだから、子規の言う「油画家」が誰を指示するにせよ、かの「此言陳腐」との批判は、少なくとも小山には妥当しないはずである。

(66) 前掲、石井柏亭の回想、『小山正太郎先生』(1934) p. 78 を読めば小山に古典主義的な側面のあったことが知られる。実際、金子一夫氏により「小山正太郎資料」と題して『五浦論叢』第3号(1996、茨城大学五浦美術文化研究所)中に紹介された小山の画論を読めば、ミケルアンジェローヤチシアンやラフェールやルベンスの略伝・画業がそこに説かれ、各色平均ノ説・結果ノ一致・画中ノ主・一画禁二主説等の諸概念により「多における一」の思想がそこに説かれている以上、小山の姿勢が必ずしも自然主義のみにとどまらず、また、決して単純な写実主義でもなく、ましてや、不同舎門人も含めた明治前期の洋画家に少なからず見られたような写実と歴史画題との折衷の便宜主義などであり得なかったことを容易に確認できるはずである。なお、小山の画塾の洋画指導における徹底した「写生」重視の姿勢が、胸中の理想を描くことにも結び付くものであることを、かつて愛媛県美術館の展覧会図録『子規と写生』(1999) 所載の拙文「小山正太郎画塾における「写生」と下村為山」中に論じたことがあるけれども、小山の論説「洋画と歴史画」、『書画骨董雑誌』第65号(1913・大正2年11月号)を読めば、小山が歴史的テーマの構想画に如何に特別に強い関心を抱いたかを知ることができるのである。

(67) 小山正太郎「日本画の将来(-)(消滅すべきか勃興すべきか)」、『美術新報』第1巻21号(1903・明治36年1月)

(68) 下村観山は、例えば、明治30年秋季の日本絵画協会第三回絵画共進会に出品した自らの作品『継信最期』について

の談話中、「是れからは世界と競争する覚悟でやらねばなりません」と述べている。『早稲田文学』明治31年2月(1898)、『日本美術院百年史』第1巻上(1989、財団法人日本美術院)

(69) 小山正太郎「各展覧会所見(-)美術院展覧会概評」、『美術新報』第1巻2号(1902・明治35年4月)

(70) 小山正太郎「各展覧会所見(三)京都後素協会展覧会」、『美術新報』第1巻7号(1902・明治35年6月)

(71) 前掲、小山正太郎「各展覧会所見(-)美術院展覧会概評」、『美術新報』第1巻2号(1902・明治35年4月)

(72) 小山正太郎「美術協会展覧会雑感」、『美術新報』第4巻19号(1905・明治38年12月)

(73) 前掲、小山正太郎「所感(正派同志会総会席上)」、『美術新報』第6巻12号(1907・明治40年10月)

(74) 金子一夫「小山正太郎評伝——在長岡時代から明治十五年まで」、明治美術学会誌『近代画説』第2号(1993) p. 13

(75) 岩村透「芋洗観」、宮川寅雄(編)前掲書(1971) pp. 170-2

(76) 安田鞞彦「晩年の天心先生」、『国華』第835号(1961・昭和36年10月号)、『日本美術院百年史』第3巻下(1992、財団法人日本美術院) p. 204

「古典復興の上にも最も描線が尚ばれましたが、次第に新鮮を求めて色線を用い、更に色彩本位とも云うべき没線描法が、大観、春草によつて著しく行われたので、デッサン不足を露呈したものもあり、朦朧派と呼ばれたのは非難の意味が含まれていたのです。」

(77) 「国民美術協会の第一回総会」、『美術新報付録』第12巻9号(1913・大正2年7月)に曝露されているような、国民美術協会の創立に際しての中村不折・吉田博の言動などは全く政治的な振る舞いであろう。ここで両名は、小山正太郎や多くの太平洋画会系の画家たちと意見を違えているのみならず、ことによると小山たちの印象を徒に悪化させたのではなかったか、甚だ気にかかるのである。