

## カンディンスキー受容最初期の考察

——1912／大正元年頃の内と外——

井 尻 樂

### 要 旨

本論は、ヨーロッパに於いてすらも疑問視され、波紋を起こしていたカンディンスキーの芸術が、ほぼ同時代の日本において、一体どのような文脈のもとに受容紹介されはじめ、解釈されたのか、その実相を、木下杢太郎と石井柏亭の評論文を中心に検証するのみならず、受容土壌としての東京の美術批評界をも視野に入れながら、受容最初期である1912-13年頃に焦点をあてて考察するものである。

カンディンスキー受容は、東京を中心に、多くは海外へといち早く渡航していた者たちからの最新情報の形で幕をあける。最初期の段階では、カンディンスキー芸術そのものの検討というよりは、むしろ、ヨーロッパのさまざまなイズムの紹介の中の一環として、具体的には、「非自然主義的傾向」という印象派以降の新たな美術運動とひとくくりに、その最も「極端」な傾向として紹介されたのである。この傾向を紹介した木下杢太郎と石井柏亭は、カンディンスキーの芸術論を「批評」という場において、日本において西洋画の影響を受けていた作品を解釈、批評するための一指標として扱っていた側面が強く、特に木下は、「最新派の批評家」としてカンディンスキーの画論に注目し、これを美術批評のみならず、広く文芸批評の判断基準として援用してゆくのである。この段階では、カンディンスキー芸術への直接的な対峙という姿勢までは読みとれない。しかし、カンディンスキーの理論と作品は、受容当時、フェウザン会の画家たちや白樺派の同人たちによるポスト印象派の無批判的な受容に対し、きわめて批判的かつ冷静な立場をとっていた石井と木下とによって、「フェウザン式」の作風と理論であるとして紹介されたために、結果的に両者が批判的に考察をおこなったはずの「フェウザン式」主観主義芸術と同一視されて、受容紹介されることになったのである。いうなれば、カンディンスキーの芸術理論は、白樺派の人生論的・人格主義的芸術観を背景に、当時、もっとも熱烈に受容紹介され浸透していたポスト印象派に対する解釈基準に取り込まれながら受容されていたのである。しかし1911-12年を分水嶺として、ポスト印象主義的な作風から、抽象的な非再現的絵画へと急激に変転していったカンディンスキーの作品は、その解釈基準の外に位置し、ヨーロッパにおいてすらもそうであったように、その理解の枠組みを大きく超えていたのである。

カンディンスキーが受容された1912年、抽象へと飛躍する以前にカンディンスキー自身も根ざし、影響を受けていた印象派以降の美術潮流と、それを成立させていた必然的な基盤とが、白樺派的に解釈され、「皮相上滑り」ながらも徐々に内容をともなって日本に定着し、いわば

虚構的必然として、カンディンスキー芸術を受容する土壌を日本に形成していたことがあきらかとなる。しかし、作品に対する感覚的な拒絶反応とは裏腹に、カンディンスキーの芸術理論は、総じて肯定的に受け止められてゆく、という1910年代受容史像の源流は、こうした当時の日本の精神風土を背景に、受容端緒の1912-13年の時点で、すでに運命づけられてゆくことになるのである。

キーワード：カンディンスキー、木下杢太郎、石井柏亭、1912（大正元）年、白樺派

### はじめに：「Kandinsky の為に」の内と外

1913年、ヨーロッパ美術界を揺るがした一つの事件が、同年、いち早く雑誌『三田文学』に翻訳掲載された。「Kandinsky の為に」と題されたこの寄稿文は、ハンブルクの「ルイス・ボック & ゴーン画廊」で開かれたカンディンスキーの個展を、クルト・キュヒラーが1913年2月25日付けの『ハンブルガー・フレムデンブラット』紙において「似非芸術」、「狂気」の作品の展示会だと酷評したのに対し、この展覧会を主催していたヘルベルト・ヴァルデン<sup>1)</sup>が編集発行していた『シュトゥルム』誌上で、この酷評記事に対する抗議文が一斉に掲載されたという事件を、当時、ドイツに留学中であった澤木梢（四方吉）が一部翻訳紹介した、いわば現地報告であった。<sup>2)</sup>この騒動の発端となった展覧会は、<sup>3)</sup>ヴァルデンが、この年オープンしたばかりのベルリン・シュトゥルム画廊において実現した、カンディンスキー初の個展であった。これがベルリンに続いてハンブルクに巡展し、この手厳しい批判記事が掲載されるにいたったのであるが、ここで展示されたカンディンスキーの作品は、その抽象性ゆえに物議を醸し、ヨーロッパ美術界の一大事件に発展することになったのである。キュヒラーの酷評に対し、『シュトゥルム』誌には、第150/151号、152/153号、154/155号にわたって、当時、国立絵画館長であったハインツ・ブラウネや国内外の美術館関係者をはじめ、ギヨーム・アポリネール、ヴィルヘルム・ハウゼンシュタイン、ハンス・アルプ、カンペンドク、ドロネー、パウル・クレー、マルク、マリネッティといったカンディンスキーの親しい画家仲間や美術批評家、また当時の前衛画家たちなど、総勢56名の連名と抗議文が掲載され、また別号にも17名の連名抗議文が追加掲載されるなど、カンディンスキー擁護の声が一挙にあげられたのである。言うならばキュヒラーの記事が、逆にヨーロッパ中に前衛芸術家カンディンスキーの名を知らしめることに貢献したようなものであった。この事件が同年のうちに、いち早く『三田文学』に寄稿、掲載されたことによって、カンディンスキーの存在はヨーロッパのみならず、日本においてもほぼ同時に注目を集めることになったと考えられる。事実、この年を契機として、日本におけるカンディンスキー受容文献は、一挙にその数を増してゆくのである。<sup>4)</sup>

20世紀初頭のヨーロッパにおいて、その絵画の歴史をいわば激変させた画家の一人、抽象絵画の先駆者といわれるワシリー・カンディンスキー（1866-1944）が日本の文献誌上初めて登場

するのは、彼が初期抽象絵画成立期の頂点をむかえるまさに前年、1912年のことである。本論は、西欧の美術潮流の中で、いわば必然的に生みだされたものでありながら、その前衛性ゆえに、当のヨーロッパにおいてすらも問題視されていたこの画家の「抽象芸術」とその理論が、ほぼ同時代の日本において、どのような文脈のもとに受容紹介されていったのか、その実相を、木下杢太郎と石井柏亭の評論文を中心に検証するのみならず、受容土壌としての東京の美術批評界をも視野に入れながら、受容最初期である1912-13年頃に焦点をあてて考察するものである。

カンディンスキー受容は、その最初期の段階では、画家の制作現場においてというよりはむしろ、ポスト印象主義受容に熱心であった東京の美術批評界を場として始まった。カンディンスキーを最初に日本に紹介したのは、当時、医学生でありながら、多彩な文芸批評を展開していた木下杢太郎と洋行帰りの画家、石井柏亭であったが、受容端緒であるこの二人の評論を分析検討してみると、1910年代を貫く受容史の特徴、つまり、概して、理論ばかりが注目を集め、作品そのものは否定的な態度で受け止められたと言わざるを得ないような実体がすでに浮かび上がるのである。しかし、彼らの評論が、当時の美術批評界において、どのような文脈のもとで執筆され、カンディンスキー芸術がどのような位置づけで紹介されたのかを合わせて分析検討するとき、そこには、単に受容された時期が早すぎたがゆえの現象とは言いがたい構造的な浮かび上がるのである。

筆者はすでに、1910年代後半の京都を中心としたカンディンスキー受容について『京都産業大学論集』第34号<sup>5)</sup>に発表した<sup>5)</sup>が、本論では、10年代全般を貫く日本におけるカンディンスキー受容の特徴、すなわち、作品に対する感覚的な拒絶反応とは裏腹に、カンディンスキーの芸術理論は、総じて肯定的に受け止められてゆくという、アンビヴァレントな受容像の原型が、受容紹介された端緒の、1912-13年の時点で、すでに運命づけられていたことを明らかにしようとするものである。

## 1. 場としての東京——制度／反制度——

カンディンスキーが日本に紹介されようとしていた1910（明治43）年、明治も末年を迎えようとしていたこの年が、一般に、広く日本史上、分水嶺をなす年であることは知られるところであろう。大逆事件がおこり、これに触発されて、石川啄木が『時代閉塞の現状』を執筆した年である。美術界においては、洋行帰りの芸術家たちが矢継ぎ早にヨーロッパの新思潮を日本に持ち込み、美術雑誌というメディアでもってそれを広く伝え始めていた。前年に創刊されたばかりの『スバル』（明治43年4月号）には、周知のように高村光太郎が芸術家の個性に無限の権威を認め、ある芸術家が太陽を緑色に描いたとしても、決して非難されるべきでないという、<sup>6)</sup>芸術家の感情の自由、芸術の自律を主張した「緑色の太陽」が発表された。さらには、文学や

芸術の新しい潮流をつくろうとした雑誌『白樺』、自然主義に対抗して理想主義、耽美主義を掲げた『三田文学』が相次いで創刊される。武者小路実篤、志賀直哉、児島喜久雄、柳宗悦、有島武郎らを同人とした『白樺』は、この時期、ロダンやポスト印象派の画家を中心に、セザンヌ、ゴッホ、ゴーギャン、ルノワール、マチス、ユーゲントシュティール、メーテルリンクなど、さまざまな西洋の新しい芸術思潮を紹介して、大正期の日本美術に大きな影響を与えたことはいうまでもないが、武者小路や先の高村の芸術的個性の尊重と主観主義的表現の称揚は、白樺派の人生派とも人格主義ともいわれる流れと相まって、大正初期の美術界のいわば通奏低音となってゆく。

こうした動きに拍車をかけたのは、1907（明治40）年に、我が国初の公設展覧会として開設された文展（文部省美術展覧会）の存在であろう。文展は、いわば幕末・明治初期以来の近代化によって生みだされた国家主導型の制度的な「美術」の完成を目指したものであった。がしかしこうした制度化された美術展の出現は、一方で画家たちを刺激したことは言うまでもないが、他方で、それに対抗する、フェウザン会、二科会など大正期以降の新たな美術潮流を育む、数多くの在野団体を生み出すことになった。白樺の同人たちを中心に語られる「個人主義」は、いわば国家主導型の明治体制にたいする「個」の主張として、市民社会の、下からの時代構築への一つの現れでもあったのである。

またこの時期、「美術」が「公」となることによって、作品と鑑賞者としての「公衆」という図式が確立し、この時期相次いで創刊された美術・文芸雑誌に展開された「批評」が、一つのジャンルとして注目を集め、説得力を持ちはじめた時期であることにも留意すべきであろう。まさにこうした「批評」空間の中で、カンディンスキー受容紹介は展開されてゆくのである。

さらに、明治43年といえば、北原白秋、木下空太郎、高村光太郎、吉井勇、長田秀雄ら詩人たちと、芸文雑誌『方寸』同人の石井柏亭、山本鼎、森田恒友ら画家たちが中心になり、フランスのカフェ文学運動にならって墨田川をセーヌに見立て、デカダンと異国趣味の情調を謳歌した「パンの会」が最高頂に達した年でもあった。この年11月に墨田川畔の西洋料理店三州屋で開かれた第2回「パンの会」は、洋行する石井柏亭らの送別会も兼ね、『白樺』『三田文学』『新思潮』の同人、詩人、小説家、批評家、画家、彫刻家、俳優、ジャーナリストらの大集会となったが、カンディンスキーを初めて日本へ紹介したのは、この「パンの会」の同人たちなのである。言うならば、日本にカンディンスキーという種がまず落とされたのは、何よりもこうした洋行帰りの者たちの発言や、雑誌という新たなメディアの登場によって、一気にヨーロッパの新思潮が流入され始めた東京という場であり、また個性／主観主義を基調とした美術批評、美術界という場であったのである。

## 2. 受容の始まり：美術批評という場で

カンディンスキーの名前が日本の文献に最初に登場するのは、1912（明治末・大正元）年6月30日付けの『読売新聞』に掲載された木下杢太郎による「元素的一概念的」<sup>7)</sup>においてである。木下杢太郎は同年11月、美術雑誌『美術新報』の第12巻第1号に寄稿した「後ろの世界」においても、同じくカンディンスキーに触れている。もっともこの二つの文章は、画家そのものの紹介とはみなせないが、これに端を発して木下は、翌年1913（大正2）年2月から6月にかけて同じ『美術新報』に「洋画に於ける非自然主義的傾向」を3回にわたって寄稿し、いち早くカンディンスキーの芸術理論書『芸術における精神的なものについて』（以下『抽象芸術論』<sup>8)</sup>）の抄訳を掲載している。ところで、木下杢太郎がカンディンスキーに注目するきっかけを与えたのは、後述するように、石井柏亭であるが、石井自身も洋行後、1912年12月に『早稲田文学』第85号に寄稿した「フォーヴィズムとアンチ、ナチュラリズム」において、カンディンスキーを紹介している。つまり木下杢太郎と石井柏亭の二人によって、1912年から1913年にかけて最初のカンディンスキー紹介が始まったといえよう。

まずは日本におけるカンディンスキー紹介（受容）の端緒を開いた二人の交友関係を観察し、さらに、彼らの評論がどのような文脈のもとで生みだされたのかを考察することによって、当時のカンディンスキー芸術の位置付けを検討してみたい。次節では、近代日本において多彩な活動で知られているこの二人の交流が始まる場となった文芸雑誌『方寸』と「パンの会」をもとにして、まずは木下が石井に先んじて美術批評の中でカンディンスキーを登場させる迄を考察する。

### 2.1. 木下杢太郎と石井柏亭の交流—雑誌『方寸』および「パンの会」

日本近代文学史上、特異な位置を占める作家として一般に知られている木下杢太郎は、晩年は東京帝国大学医学部教授を務めた皮膚科学専門の医学者太田正雄の、いくつもある中で最も有名な筆名である。木下杢太郎<sup>9)</sup>（太田正雄1885-1945）は、周知のように、若くして、詩、戯曲、小説などの創作のみならず、美術批評、文学評論、演劇評論と、幅広い活動を展開していたが、彼が特に文芸評論家として注目を集めるようになったのは、新聞や雑誌『スバル』、『白樺』などに精力的に寄稿していた明治42、3（1909/10）年頃のことである。

一方、石井柏亭<sup>10)</sup>（石井満吉1882-1958）もまた、画人として油彩画、水彩画、日本画、版画という諸ジャンルに業績を残したばかりではなく、歌人、詩人、編集者、批評家、著述家、後には美術教育にも携わるなど、その活動は実に多面的であった。

1908年に木下杢太郎は、それまで属していた「新詩社」を、北原白秋たちとともに脱退し、以後は石井柏亭らにより、ミュンヘンの美術文芸誌『ユーゲント』（1896年創刊）をモデルにし

て始められた文芸趣味の強い美術雑誌『<sup>11)</sup>方寸』に寄稿し始めるが、石井は、最初に渡欧する明治43(1910)年まで、同誌の編集、発行、経営を一手に引き受けており、また画家としても、北原白秋の処女詩集『邪宗門』の装幀と挿絵を引き受け、白秋の詩歌の官能的な感覚、印象主義的な色彩美に呼応するものと評価されていた。この石井をはじめとして、山本鼎、森田恆友、小杉未醒(後に放庵)ら、雑誌『方寸』の画家たちと「新詩社」脱退組の詩人たちが明治41年、日本耽美派文学運動という新しい文芸運動を志向して結成したのが「パンの会」である。「詩は有声の画であり、画は無声の詩なり」とする詩人画家石井柏亭に深く共鳴した木下杢太郎にとって「パンの会」は、石井柏亭との交流を深める重要な場になったに違いないが<sup>12)</sup>、カンディンスキーという存在についても、おそらく意見を交わしあったことであろうと推測される。というのも、1910年に渡欧した石井は、滞独中に入手したカンディンスキーの著書を1912年に木下に送っていて、このおかげで杢太郎は1913年に、カンディンスキーの芸術論の抄訳を発表することができたのである。

木下杢太郎にとって「パンの会」は、さらには、錦絵研究のため来日していたドイツ人学者フリッツ・ルンプ(1888-1949)との意義深い交流にいたる機会を提供したり、同じように明治44(1911)年に来日した東洋美術研究家クルト・グラザー夫妻の知遇を得て、アポリネールの著書を贈られるなど、ヨーロッパの芸術、文学の前衛的な傾向への関心をますます強めるきっかけとなるものであった。<sup>13)</sup>青年期の杢太郎に大きな影響を与えたに違いない「パンの会」は、明治45/大正元年(1912)に解散されるが、奇しくもこの年、木下杢太郎は、カンディンスキーに言及し始めるのである。

## 2.2. 最新派の批評家カンディンスキー：木下杢太郎

1912年6月30日、『讀賣新聞』に掲載された「元素的一概念的」は、もともと光風会の展覧会評であったが、木下はまず、中澤弘光の作品を論じながら、絵画に於ける傾向を元素的なものとの概念的なものとの二傾向に分類し、再現的な対象描写に、色彩や筆触そのものの純造形的価値を認める新しい傾向を「元素的」と定義し、そしてこの傾向がヨーロッパ美術において、とりわけセザンヌ、ゴッホ、マティス、ピカソの絵やカンディンスキーの画論に窺うことができると述べているが、注目すべき点は、カンディンスキーのみ、作品ではなく、画論を指示している点であり、事実、続いてカンディンスキーの画論に拠るとみなされる文章が織り込まれている。

「其主張する處は第一に傳習から離脱しようと云ふのである。繪畫の要素に、色、形、畫中の事象といふ三つがあるとするとその事象につく感じや聯想はどうしても傳習的な、概念的なところが多くなるゆゑ、成る可くその方の分子は少しく、色、及び形のさらに元素的な分子を多く取らむとするのである。(中略)…今度は上述の色彩そのものに固有な性

質をものそのものとして用ゐようとするのである。即ち色彩によって事象を説明しようとするのに反対して、色彩そのものから音楽を作り出そうといふのである。同様に形をもさう言ふ風に取扱ふ。」

カンディンスキーの芸術論における色彩と音楽もしくは絵画と音楽に関する言説は、常に誤解されるという形で受容史に登場するのであるが、空太郎がここですでに、「非物質的な芸術」である音楽の自律性を色彩にも要請するカンディンスキーの理論に通じていたとは考えられないものの、色と形の効果に触れたり、また上述の引用箇所外で、色彩の及ぼす心理的效果について言及するなど、この原稿を書いた段階ですでに空太郎がカンディンスキーの主著『抽象芸術論』を読んでいたか、あるいはこの著書に関する何らかの文章を読んでいたのは間違いない。空太郎自身は大正5年に出版した『印象派以後』の序文の中で、『美術新報』に1913年に寄稿する「洋画に於ける非自然主義的傾向」のために、洋行中の石井柏亭からこの著書を入手したと述べているのだが<sup>14)</sup>、しかし1912年6月に『讀賣新聞』に発表されたこの「元素的—概念的」は、『美術新報』掲載の評論より1年ほど早く、続いて書かれた文展評「後ろの世界」(1912年11月)でもカンディンスキーに言及している。空太郎がこの二つの評論を執筆する以前に『抽象芸術論』を手にしな<sup>15)</sup>いまでも、カンディンスキーの芸術論について何らかの情報を得ていたと考えるのが自然であろう。1912年9月15日付けのフリッツ・ルンブ宛書簡の草稿が残っているが、そこには

「(前略)カンディンスキーの本は楽しく読み通すことができました。この種の説法は日本にも欠けてはいませんし、先日私もその手の仲間と討論をしたばかりです。また、『青騎士』も注文しました。」(『木下空太郎全集 第二十三巻』岩波書店、1983年、145頁。)

と記されている。ここで空太郎が読んだと書いているカンディンスキーの本は明らかに『抽象芸術論』である。これは洋行中の柏亭から得たという記述とは日付が異なり、空太郎はひょっとするとルンブから、1912年9月までに原書を手にしていたのかもしれない。

いずれにせよ、この「元素的—概念的」には、注目しなければならない問題が二つある。一つには、空太郎がカンディンスキーの画論について「日本にも欠けていない」と感想を述べている点である。この発言は、カンディンスキーの画論を空太郎が日本の当時の芸術界の実状に結びつけて、つまりはポスト印象派を中心とする美術運動受容と結びつけて受け取ろうとしているのがわかるが、その一方で、空太郎が指す「日本」は、旧来の、いわば伝統的な日本美術の芸術理論をも指しうるという点で、二重に啓発的な意味を持っている。しかし問題のもう一つは、空太郎が、ヨーロッパにおけるこの新しい画風と画論の傾向を、「新しい世界の創造」を目指し、従来の「物質的世界観に對する反抗」だと洞察しつつも、「けれども然し欧羅巴文

明の結實」であるから「その根柢には科學的精神が流れて居る<sup>16)</sup>」と断じていることである。西欧の新しい芸術動向が、西欧の「文明」と「時代」に深く根ざし、その「時代」の中から必然的な意味を担って生まれてきたものであるということ<sup>17)</sup>を自覚していたといわれる杵太郎においても、伝統的な形而上学的諸価値の崩壊していく中で台頭してきた物質主義的な世界観、ないしは実証主義的精神に対抗しようとした世紀転換期の諸芸術の運動を「歐羅巴文明の結實」と把握しているところにヨーロッパ近代を一律に捉えようとした理解の限界を認めざるを得ないだろう。

続いて1912年11月に、第6回文展の洋画評として執筆された「後ろの世界」では、「時代の情調、生活の様式、作家の氣稟」とが複雑に絡み合って成立するものを藝術の「後ろの世界」と名づけて、これを「確実に握柱すると云ふこと」が藝術家の任務であるとし、「如何に」ではなく「何を發表す可きか」が問題となってきた一般の思潮を指摘して、その傾向が「青騎士」の仲間の言説にも認められると述べる。「青騎士」に言及しているのはこれが最初ではないかと思われるが、続けて芸術における内容と形式の問題を論じ、最近の傾向として形式よりも表現内容の方が重視されつつあると指摘したのち、「芸術から内容形式の別を撤回し、内容即形式として論じている」「最新派の批評家」カンディンスキーを引用している<sup>18)</sup>。形式よりも内容と説く木下杵太郎の言説は、「内容即形式」というカンディンスキーの主張に対し齟齬をきたしているが、今これはさておき、ここで杵太郎が関心を寄せているのはとにかく、「画家」としてよりもむしろ、「批評家」としてのカンディンスキーである。これ以降に杵太郎がカンディンスキーの名を挙げるとの評論にも共通してこの姿勢が伺われる。つまり彼はカンディンスキーを理論的な側面から受容しようとしているのである。このカンディンスキーに与えられた「最新派の批評家」という称号は、この後の杵太郎の文芸批評の中に言葉をかえつつ現れる。「洋画に於ける非自然主義的傾向」を検討する前に、この論考以外に、10年代に執筆された評論のうち、三つの評論の中で、杵太郎はカンディンスキーを批評家として言及しているのであるが、これを以下、年代順に取り上げてみたい。

まず、大正3（1914）年1月、『太陽』第二十卷第一號の「文壇現状論」に寄稿した「大正二年の文學界」において、文学以外の領域の動向として次のように概観している。

「純理論界に於いては阿部能成氏、和辻哲郎氏に依り、オイツケン、ニイチエが、また其の他の人々によりベルグソン、エレン・ケイ等が紹介せられ、或いは批評せられた。美術評論の世界に於いても阿部次郎氏、木村莊八氏等に依り、或いはマイエル・グレエフェ、或いはレウイス・ハインド等がまじめに紹介せられた。其の他カンヂンスキイ、メツチンガア、アポリネエル等の突飛な新説もいろいろの人から紹介せられて居る。人間でいえばドガ、アマンヂヤン、ムンク、ロダン、ゴッホ、セザンヌ、クウルベ等である。是等の輸入的評論で昨年<sup>19)</sup>の美術評論界はかなり賑やかであった。永井荷風氏の北斎、歌麿其他浮世



畫かきの評傳もまた幾分歐羅巴人の見方を納れてゐる。」(『木下空太郎全集第八卷』岩波書店、1981年、再録。208頁。)

次に大正3(1914)年3月6—7日『時事新報』に連載された「狂言座を観る」では、劇評には好んで使った「地下一尺生」の筆名による、坪内逍遙の「新曲浦島」に関する演劇評論の中で、演劇改良運動にも携わっていた「坪内博士」(坪内逍遙)を次のように評している。

「近時カンヂンスキイといふ在獨の一青年魯西亜畫工は、ものの色、形を實物の色、形から全く離して抽象的の感覺的要素に還し、然る後その聯合を以て一種の新感覺藝術を樹立しようと主張する。坪内博士が上述諸音曲、乃至曲柱人物の諸動作、舞踊、情緒等を見る態度も亦稍カンヂンスキイが意見と似てゐるかと推度せられる。」(『木下空太郎全集第八卷』岩波書店、1981年再録。224-225頁。)

坪内の演劇運動を支援するのにカンディンスキーを援用するのは、いかにも奇抜だが、新しい藝術の推進という共通項で洋の東西を結びつけようとした意欲の現れであるとともに、カンディンスキーの『抽象芸術論』が絵画論のみならず、広く舞台芸術論にまでおよんでいたこともその契機となったのであろう。

また、大正4(1915)年9月1日『太陽』第21巻第11号「文藝評論」欄に掲載された「松本博士新著『現代の日本畫』を読む 夫日本美術及美術史上の諸問題」では、松本亦太郎の新著『現代の日本畫』を読んで感銘を受けた空太郎が、従来型の絵画鑑賞法を批判的に検証し、松本の著書の意義をあきらかにしたものであるが、その中の「明治以後の画論」という節のなかで、フェノロサが明治15年に上野公園教育博物館で行ったという演説の中から、フェノロサが絵画を批判するために挙げたという「十法」に触れて、それが当時の絵画界にあっては新規の説であったが、

「其の十法の説の如き、最近歐洲の批評家、カンヂンスキイ氏(Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, 1912)の最もハイカラなる議論と相通ずる」

と述べつつも、フェノロサの論はまだカンディンスキーの云うところまでは至っていないと述べ、

「彼(フェノロサ)は未だ十分に線、濃淡、即ち筆墨法の眞趣を知り、その中に包蔵せらるる複雑な心理に通ずるに至らなかつたらしい。」(『木下空太郎全集第八卷』岩波書店、1981年、391頁。)

と評している。

「最新派の批評家」であり、「突飛な新説」を提唱し、「新感覺藝術を樹立」するロシアの青年画工、いや画工画家というよりはむしろ「最もハイカラ」な議論を展開する「批評家」として注目するカンディンスキーの作品そのものを、空太郎はどう評価したのであろうか。実際に1914年に初めて日本に将来したカンディンスキーの版画作品を見た空太郎の感想は、他のドイツ人の作品も含めてだが「獨逸畫家の變な繪<sup>19)</sup>」というものであった。それより先に眼にしていた複製図版に対する評価とは必ずしも一致しないが、それに関しては、次節、1913年に『美術新報』に掲載された「洋画に於ける非自然主義的傾向」において取りあげる。

木下のこの評論「洋画に於ける非自然主義的傾向」は、もともと1912年10月に齊藤与里、高村光太郎、岸田劉生、木村莊八、萬鐵五郎らによって開催されていたフェウザン会第一回展出品作品をめぐる起こった議論に対し、一石を投じるべく執筆されたものであった。齊藤、高村、木村を中心に、東京美術学校、旧白馬会系の葵橋洋画研究所、太平洋画会系の研究所に学んだ無名の青年画家たちが集まった（会名はフランス語で木炭を意味する fusain からとられ、初めは「ヒュウザン」第二回展ではフェウザンに改められた）この会は、会としてとくに主義主張があったわけではないものの一高村の理論、白樺派の理論が後ろ盾となっていたことはいうまでもないが、この展覧会が読売新聞本社を会場に開かれたため、連日共催者であるかのように読売がこの展覧会の宣伝をして、毎日、大勢の新しいの美術を愛慕する人々が詰めかけ、「美術の革命運動」の様相を呈していたというのである。その出品作品は、ゴッホ風、セザンヌ風、マチス風と、1910年のロンドンで開かれた展覧会を期に生まれた、ポスト印象派の影響を色濃く受けた、というよりも後述するように、まさに模倣に近い作品が並べられたのであるが、このあまりに露骨な西洋模倣に対して巻き起こった誌上論争に、木下空太郎は、仲裁に入る形でカンディンスキーの画論を持ち出し、初めて抄訳としてその内容を紹介したのである。この木下の論稿に少なからぬ刺激を与えたと思われるのは、石井柏亭が大正元（1912）年に欧州から帰国し、『早稲田文学』に発表した「フォーヴィズム、アンチ・ナチュラリズム」である。これは、滞欧中に見聞したヨーロッパ美術の新傾向を紹介したものであるが、この石井の論稿も、実は、フェウザン会展への提言、と言うよりはむしろ批判を含めたものであった。次節では、この二人が「非自然主義的傾向」として紹介した「カンディンスキー」の内実を検討し、さらにはフェウザン会との関係を軸に当時の美術史上の文脈を辿りながら、カンディンスキーの芸術が、結果としてどのような位置づけのもとに受容されたのかを考察してみたい。

### 3. 非自然主義的傾向

#### 3.1. 石井柏亭：「フォーヴィズムとアンチ、ナチュラリズム」

欧州から1912年10月に帰国した石井柏亭<sup>21)</sup>が、その2ヶ月後の『早稲田文学』12月号に発表し

た「フォーヴィズムとアンチ、ナチュラリズム」は、日本におけるフォーヴィズム、またキュビズム紹介資料の最初期として位置づけられるものである。<sup>22)</sup>1911年夏にパリでのアンデパンダン展やサロン・ドートヌ、ベルリン分離派展で眼にした状況を「兎に角泰西の畫界に今一大變動が起りつつある事實の前には何人も眼を塞ぐことは出来まい」と、その運動の押さえがたい勢いを伝え、ヨーロッパを席卷しつつある新傾向、フォーヴィズム、立体派<sup>23)</sup>、そしてカンディンスキーらによる非自然主義的な運動の動向を簡明に紹介する。彼によれば、こうした非自然主義的傾向の運動は、印象派から新印象派に至るにつれてシステム化されてしまった筆触分割の批判として起り、そこに共通するのは、線と色の「<sup>リズム</sup>節奏」、<sup>リズム</sup>「構圖の非集注(ママ)」、原始美術を思わせる「還元主義(ママ)」であり、いずれも「<sup>リズム</sup>自個表現(ママ)」を信条としたものであるという。

このなかで石井は、カンディンスキーを「色彩的象徴主義」を標榜する美術家として紹介するに至るのであるが、まずは、

「『<sup>フラウヘライター</sup>青騎士』と称するミュンヘンの結社を率ゆるポーランド人のワシリー・カンヂンスキーは、今春頃“Über das geistige in der kunst”と題する一書を著はした。」

と、その主著と共に、青騎士を率いていることにも言及し、柏亭自身、カンディンスキーの著書を直接読んだわけではないが、と前置きをしながらも、その内容を次の二点に要約する。

「第一には自然と人性とに共通な或物が外界の後に存在すると云ふ隠然たる萬有神教的叙説である。(中略)新美術の使命は自然人性の兩者に伏在する實存を抽出し、兩者の内部響音を調和させてそれを他者に傳へやうとするにある。

第二の論點は(中略)人性自然の内部声明を表現せんとする美術が色彩の外面的コンヴェンションから離るゝは自然の勢である。言換へれば非自然主義的非唯物主義的になることを免れない。美術家は生の下に横はる處のものを種々な程度において實現することの出来る一個の觀照者である以上、人間と自然との共通精神が常に存在したやうに、各時代の美術にも共通精神が流れて居るとはカンヂンスキーの曰ふ處である。」(10-11頁)

直接カンディンスキーの著書を読んでいたわけではないとなると、この要約は、日本語の出来たルンブからその内容を聞かされていたか、帰国後すぐに空太郎に教示を得たという可能性が高い。<sup>24)</sup>このほかにも、簡単ながら、カンディンスキーが色彩の心理的効果やその色彩の組み合わせによる効果について論じていることに言及している。木下空太郎が『美術新報』に掲載することになるカンディンスキーの『抽象芸術論』の要約に比べれば、心許ない内容であるが、空太郎の場合と趣を異にしているのは、柏亭がカンディンスキーの作品を実見し、いち早くそ

の感想をこの論稿の中で伝えていることである。

### 3.2. 実作品への反応

柏亭は、1911年にパリで開催されたアンデパンダン展で見たというカンディンスキー作品について次のように述べている。

「カンヂンスキーの畫は巴里のアンデパンダンの展覽會で觀たことがある。其畫には其説のやうに自然の外形は悉く排斥されて、其白い畫布の一面は擴狭種々の色線と様々な濃淡に於ける赤緑黄青の色塊とを以て掩はれて居る。器械的節奏は彼れの當然排斥する處だらう。全體は極めて不規則な節奏から成立つて居る。赤緑等の色彩が各特殊の印銘を觀者に與へる以上、それ等の諸色の斑線から成る彼の畫も私等に或印銘を與へたに違ひないけれども斯う云ふ感じと人に傳へることの出来ぬ程それは漠然たる感じである。

要するに詩に於けるマラルメの象徴主義よりも一層極端なのはカンヂンスキーの色彩象徴主義であろう。彼は非自然主義の純然たる模様となり、形と色とが單なる象徴となり了ることを戒め、またそれらが生と何らの由緒なき空想的夢幻界を造るの危険を説いて居ると云ふが、之等の危険を早く既に彼自身の作中に兆して居るのではないかを疑ひたくなる。」(12頁)

柏亭がこの時パリで見た展覧会というのは、1911年4月21日から6月13日まで開催されていた第27回アンデパンダン展(Artistes Indépendants, 27e Exposition)で、カンディンスキーはいずれも1911年に制作した5点の油彩画を出品していた<sup>25)</sup>。いま現在の視点から見れば、どれも完全な純粹抽象の域に達した作品ではなく、タイトルも具体的に何を描いたものであるかを指示している。1910年頃から抽象化の道を歩み始めるカンディンスキーにとって、これらの作品は、いわば過渡期のものばかりであるが、柏亭の眼にはすでに「自然の外形は悉く排斥されて」といって映り、「色線と様々な濃淡に於ける赤緑黄青の色塊とを以て掩はれて居る」という印象を与えたのが分かる。全体的にはおおむね否定的な感想を抱きながらも、形よりも色彩の力が「器械的節奏」ではなく「全體は極めて不規則な節奏」から成りたち、また「赤緑等の色彩が各特殊の印銘を觀者に與」えていることは認めており、「それ等の諸色の斑線から成る彼の畫も私等に或印銘を與へたに違ひないけれども斯う云ふ感じと人に傳へることの出来ぬ程それは漠然たる感じである」と言葉にして説明しがたい漠然とした色彩による絵の魅力も感じていて、一これが「色彩的象徴主義」と柏亭が評するに至った契機であろうと推測されるが—この柏亭の言葉は、奇しくもカンディンスキーが画家を志す直接的な契機となった「モネ体験」でカンディンスキーがモネの積み藁を見て体験したこととよく似ていて興味深い。しかし、

「将来に於いて彼等カンヂンスキーの徒説く處の非自然主義萬能の時代が来るか、或いはまたそれに對する反動が起こるか、其邊のことは豫言出来ない。外形の下に潜む内部生命と云ふ如きものを求むるのは個より結構なことに相違ないけれども自然模倣と云ふ本能を人間が有つ以上果たして外形模倣なしに暮らされるかどうかは疑問である。」(13頁、傍点筆者)

と、自然の美を再現することが絵画芸術であるという自らの態度は否定できない心根が、思わずこうした疑念に表明されて、最後には、

「カンヂンスキーの色彩象徴主義まで行つてしまへば兎も角、そんな極端に進まない以上は、矢張日本の自然（今少し廣く曰へば東洋の自然）に立脚することが最安全な方法である。フューザン會諸氏の作中に於て私が面白く思ふのは矢張日本の對境と日本的表現の部分丈である。私はカンヂンスキーの主張を局限して、或程度迄は外形をも尊重しながら、日本の自然と人性との内部生命を表現すると云ふ、折衷的信條を私自らも奉じ人にも勧めたいと思ふ。」(15-16頁、傍点筆者)

として、カンディンスキーを含めた新傾向に一定の距離を保ちながらこの論稿を締めくくっている。<sup>26)</sup>

### 3.3. フューザン会批判

この論稿で紹介されているヨーロッパ美術界の新勢力のなかでも、カンディンスキーのものが最も「極端」に最先端を行っている（行きすぎている）ものであると受け取られ、日本人画家にカンディンスキーの与えた印象の強烈さが想像されよう。しかし石井は、フォーヴィスムやキュビズム、カンディンスキーの傾向、石井の言う「アンチ、ナチュラリズム」的傾向には結局のところ感覚的に拒否反応をしめし、「自然と人性との内部生命を表現する」という点には譲歩し、新傾向を尊重しながらも、「外形をも尊重」という折衷的な道を選ぼうとする態度を表明している。ここにはこの評論のもう一つの側面、すなわち石井が、こうした「非自然主義的傾向」の感化を受けたと見るフューザン会展出品作への批判がこめられているのであるが、石井がカンディンスキーの画論のなかで繰り返す「内部生命」の表現とは、「生の芸術」<sup>27)</sup>とも言われる当時の主観主義的な美術運動の中で広く使われていた用語であって、これが、カンディンスキーの画論の要約として、重ね合わされているのである。ちょうど柏亭が帰国したばかりの1912年10月に、岸田劉生、齊藤与里、萬鐵五郎らによって開催されていた先述のフューザン会第一回展は、特にポスト印象派の影響を強く受けた、当時としては画期的な展覧会であったが、石井は「今日のやうな時代にあつては美術に國境を問はず美術がコスモポリタンに

なつて行くのは自然の勢い」であり、影響を受けること自体は仕方ないと認めながらも、その感化のされようが「たゞ雷同と盲従」(14頁)、つまりは二番煎じの模倣だとして、この点に非難の矛先を向けたのである。

### 3.4. 木下杢太郎：「洋画に於ける非自然主義的傾向」

木下杢太郎が「元素的一概念的」、「後ろの世界」に続いて、カンディンスキーの芸術論により深く立ち入るのは、1913年『美術新報』に3回にわたって寄稿された「洋画に於ける非自然主義的傾向」に於いてである。これは1916年10月に出版された『印象派以後』にも再録されるが、もともとこの評論は先述のとおり、1912年に開催された第一回フェウザン会展覧会をめぐる内田魯庵と岸田劉生の論争<sup>28)</sup>に割ってはいはる形で執筆されたものであった。その論争は、内田魯庵がフェウザン会展に展示された作品を、概して西洋の最新画家たち(ゴッガン、マティスなど)の傾向の模倣に過ぎない作品ばかりで、オリジナリティーに欠けた内容空虚な作品であった、と手厳しい批評を読売新聞に載せたのに対して、岸田劉生が反駁文を寄せたことにはじまる。しかしこのとき岸田は心が激していたためか、内田の批評とは没交渉に「自分の心の要求」、「自己の内生命の向上」、「本氣になって自然または人生を見つめる」という自らの常套句をひたすらくり返すばかりに終わってしまい、結局のところ、そうした岸田の主張が、芸術制作にどのように働くものであるか、という「第三者の切に知らんと欲するところ」が不明なまま終わってしまった、というものであった。この議論に対して「他の方面からフェウザン式繪畫に對する明なる概念を獲得し<sup>29)</sup>」、一石を投じるべく書いた評論に、木下はその「明なる概念」としてカンディンスキーの画論を援用したのである。「繪畫の約束」論争<sup>30)</sup>でも知られるように、杢太郎がこの頃、『白樺』同人による狂信的とも言える過度の主観主義的態度に対して距離をおき、中道的な道を勧める立場をとっていたということは、美術批評家としての杢太郎の立場と、またこの評論文自身の位置づけを確認する上で留意すべき点であるが、杢太郎は、

「兎に角フェウザン會の繪に最も近い例を取ると獨逸の青騎士派の芸術であらう。之に就いては既に石井柏亭君が多少述べられて居るやうであるが、中に就てカンディンスキーの「藝術中の精神的要素」(Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst)及び同氏及びフランツ、マルク編輯の「青騎士」(Der blaue Reiter)中の緒論などは他山の石ながらフェウザン式繪畫の解明の鍵に役に立ち得るやうに思はれる。兩者の作品の間には一見して著しい類似が覗はれる。共に傳習を蔑視する。共に色調、素描の複雑、性格を蔑視する。概して繪畫上の自然主義に對して著しい憎惡を持つてゐる。而して共にセザンヌゴッホ等を崇拝する。」(149頁)

と述べて、カンディンスキーの主著および年刊誌『青騎士』の存在を紹介し、それが既に石井

柏亭によって触れられていることも述べるとともに問題となっているフェウザン会出展の作風と青騎士たちの作風との間に「著しい類似」を見ている。

ここで木下が試みたかったことは、中道的な立場として、主観主義を主張する岸田とそれを反駁する、いわば客観的な立場の内田との間の「調停役」である。フェウザン会流の絵画作品が『青騎士』の画家たちの作品に似ており、またその主観主義的主張がヨーロッパ最新のカンディンスキーの画論によって表されている、ということを描き出すことによって、その両者の主張への理解の糸口としたのであろう。それは、「自分の心の要求」するものと「自然」(対象)と芸術作品とが、どのように関わるのかという、木下自身も含め、「第三者が切に知らんとする」ところを、まさに「芸術における」「精神的なもの」を画家の立場から論じたカンディンスキーの芸術理論書を検討し、引き合いに出すことによって明らかにし、フェウザン会をめぐる議論の「調停」を試みたのだと考えられよう。しかしむろんそこには、ポスト印象派の発生した社会、自然、歴史上の伝統とその造形上の問題に目配りすることなく、その主観主義的な側面のみ注目し、模倣していたフェウザン会作品に対しての批判が含まれていたことはいままでもない。この木下の評論は、モダニズムの内実をこの当時としては非常に冷静に、かつ客観的に自覚していたがゆえの「反モダニスト」木下空太郎<sup>31)</sup>の業績といえようが、注目すべきは、木下空太郎と石井柏亭といういわば、当時の美術批評界にあって、非常に冷静に西洋近代美術の動向とその受容とを見つめていた「反モダニスト」らによって、新傾向の「極端」であるカンディンスキーが紹介されたということであろう<sup>32)</sup>。

木下のテキストに戻ろう。空太郎は、年刊誌『青騎士』の中から、ブルリュック、マルク、プロッホ等の作品を手短に紹介し、この青騎士派の作品以外にも、マチスやセザンヌ、アンリ・ルソーらの作品が掲載されていることを紹介するのであるが、それらは「何れも著しくフェウザン式」だと断じている。こうすると、批判の矛先は青騎士派への作品にも向かいそうであり、事実、「其他種々の人の異様な繪の中にカンディンスキーの破格なる水彩畫」があることを述べて、『青騎士』掲載の作品が「異様な」と指摘していることからその一端が伺われるが、カンディンスキーの作品が他の「異様な」絵とは一線を画して評価されていること、またそれが日本人にとっては好まれやすい水彩画であることも興味深い<sup>33)</sup>。

この後空太郎はリヒャルト・ムーテル、マイヤー・グレーフェ、ルイス・ハインドラ、この当時、盛んに読まれていた批評家の著作によりながら、印象派からポスト印象派を経て立体派や「青騎士」へと至る経路を説いた後、「諸畫派の思想を綜合して、甚だ愉快なる系統を組織」しているというカンディンスキーの画論に入っている。

空太郎による『抽象芸術論』の翻訳紹介は、抄訳でありながら、カンディンスキーの著書の翻訳紹介として最も早いものであり、ドイツ語の原書から直接翻訳されているという点で重要である。内容に細かくはいえることは出来ないが、画論の全体的な構成が一般論と絵画論に分かれていることを「総論」と「各論」とに分かれていると紹介し、内容的には、やや「<sup>ペダグジック</sup>術學的」

で、「其論述の法は獨斷<sup>ドグマ</sup>多く、稍滑稽なる感を抱かせる例證があるけれども、其間亦一味の愉快なる精神を通はしめてゐるのを見る」として、色彩や形態に関する造形論的な考察から、物質主義から精神主義へと転換しつつある時代精神が芸術の領域に現われているという独自の芸術観までを要約紹介し、カンディンスキーの芸術論の核となる「内的必然性の原理」や「内的な響き」にも言及している<sup>34)</sup>。しかし、メーテルリンクの詩からカンディンスキーが受け取った言葉の響きに関しても、またこの時期のカンディンスキー作品をカンディンスキー自身が《印象》《即興》《コンポジション》と区分している点にも触れられていない。

理論的には評価しつつ、興味があることを示しながらも、既にこの論の中でも「その理論に従つて製作せる彼自身の作品は予等に向つては頗る興味の索然たるものあるを覚えしめる」（『非自然主義的傾向（中）176頁』）と述べて、作品に対して否定的な評価もしくは懐疑的な態度を示している。前述の『印象派以後』の序においても、立体派や新しい芸術の傾向をカンディンスキーも含めて「是等諸派に対しては著者は多くの同情を有するものではない」とはっきりと断っている<sup>35)</sup>。1916（大正6）年に発表した「立体派の絵画」の中でも、空太郎は「新派の人々」の中にカンディンスキーの名を挙げて、「新派の綱要を論ずるもので、最も要領を得、且つ煽動的氣分を漲らしてゐるものはカンヂンスキイの書に若くものはない」、「ミュンヘン滞留のこの旅人は却々の名文家で其の著「藝術に於ける精神的要素」《Ueber das Geistige in der Kunst》は評判であつた」と著書は褒め、

「カンヂンスキイに據るに、繪畫の主要素たる色彩・形象・構図等をまづ自然から放釋するといふことが第一の要務である。即ちそんなものから、後からそれに附着したやうな、いろいろの偶然的な、概念的・情緒的の效果を取り去つて、それらの要素の先天的の作用ばかりに純化し、それを音樂者が作曲するやうに、全く抽象的に是等の要素を構成して、自家の内部的顫動を表現するの資に供せようと云ふのである。かくして従來の物質的努力の後に退つて居た抽象的の要素を、却つて本來の重要な位置に持ち來たさうとするのである」（『立体派の絵画』）

との芸術論は明快に紹介するのだが、作品については

「カンヂンスキイの見本に畫いた繪を見ると、三角の形や、不規則な線や、また青・紫などの色の雜然として配列せられて居るのを見る。部分々々には何等かの形があるやうであるが、全體は謎の様である。」

と正直な感想をもらしている。「青騎士」の中にあるカンディンスキーの水彩画を他の画家の作品と比べて「破格なる水彩画」と一際目を引いた作品として指摘していることは見逃せない<sup>36)</sup>



が、結局、画論に魅力は認めても、作品には肯定的に受け止められないという態度が明らかとなる。注目すべきは、カンディンスキーの芸術論が、フェウザン会との類似で語られることにより、結果として『白樺』派流の主観主義芸術論として紹介されてしまったことではないだろうか。「内的必然性の原理」の訳語が「内心要求」<sup>37)</sup>となっていることもその現れであろう。もっとも、空太郎にとっては、この評論を手掛けることにより、画家としてのカンディンスキーよりも、むしろ理論家としての側面に大きな関心が向けられたのであるが、そこには、芸術がそれを生みだした文明や時代に深く根ざすものであるという自覚から、西洋の新たな芸術動向をただ無反省に取り入れようとする姿勢に批判的であった空太郎が、早くから「絵画に思想を入れる」こと、つまり、画家は自分の生きている時代についての問題意識を持った思想家でもなければならない、という信念があったからであろう<sup>38)</sup>。カンディンスキーの芸術論は、木下にとってフェウザン会をめぐる論争の「調停」手段としての役割以上に、まさに思想を持った画家の精神的芸術論として重要だったのであり、造形理論のみならず、総合芸術理論をも含めたその理論は、空太郎のその後の美術評論のみならず文芸批評という場での、一つの重要な指針となったにちがいない。先に見たようにこの後、空太郎にとってカンディンスキーは、画家としてというよりはむしろ、最新の「批評家」としての役割を担うことになるのである。

#### 4. 1912/大正元年とカンディンスキー：イズム奔流の中で

カンディンスキーが、なぜ1912年という早い時期に日本の美術界に紹介されえたのか、という問いに、端的に答えるならば、彼が芸術論を書き、まさにこの年、1912年（厳密には1911年末）に公刊していたからであろう<sup>39)</sup>。さらに続けていけば、複製図版とはいえ、1913年にカンディンスキーの10年近くの画業と『回想』とをまとめた『カンディンスキー1901-1913』が出版されたことも大きな後押しとなったといえる。ここに、渡欧中の柏亭、澤木が実作品を実見し、報告する、という流れも重なっている。いわば受容される種子は準備されていたといえるし、それを運ぶ手段も十分であったわけであるが、それでは、それを受ける土壌は、カンディンスキーの芸術を受容するだけの準備が出来ていたのだろうか？

これは、カンディンスキーを紹介した木下空太郎と石井柏亭とがカンディンスキーを引き合いに出した共通項としてのフェウザン会を見ることによって明らかとなろう。ここまで考察してきたように、カンディンスキーはその作風も「フェウザン式」として、理論もフェウザン式絵画の「明なる概念」として紹介される。この受容の出発点において、この10年代のカンディンスキー受容史の特徴、いわば、一様に理論は肯定的に受け入れられる傾向にあるものの、作品となると受け入れがたい、という理論と作品に対する受容態度のズレの要因が、すでに指摘できるのである。この時期のカンディンスキー作品受容と、その評価の臨界点は、実に受容されたばかりのこの年、1912年にあったと言える。

この時期にカンディンスキー作品の、特に油彩画が画壇に与えた影響をたどることは非常に困難なのであるが、その大きな理由の一つが、まさに空太郎や柏亭の作品に対する感想や指摘の中に現れているのである。フェウザン会の画家たちの多くが影響を受けていたのは、主としてポスト印象派の画家たちである。岸田劉生自身、「後印象派の感化」というよりも、「模倣」に近く、「露骨にゴッホ風」に描いた、と回想しているほどである<sup>41)</sup>。ヨーロッパに於いてその死後評価が高まってきたポスト印象派の画家セザンヌ、ゴッホらと違い、カンディンスキーは画家としてわずかに10年ほど活動した段階でその名を広く知られるところとなった。もっと厳密に言えば、初期を代表するといわれる抽象作品は、1910年から1913年という3年間に制作された作品に集中している。むろんそれまでに抽象的作風へと至る重要なステップを踏んでいるわけであるが、しかし、少なくとも油彩に限って言えば、1909年頃までの作品には、新たな対象を求めつつも手法としては印象派、ポスト印象派風の手法を細部に違いはあれ踏襲していたのであり、この意味では、印象派、ポスト印象派の影響を受けていたこの当時の日本人画家も、カンディンスキーも、フランス絵画の影響を受けていたという点で同じ立場にあったといえるのである。

これはなぜ、1912年以前にも活発な活動を続けていたはずのカンディンスキーの作品が、1912年以前に理論より先に紹介されなかったのか、という一つの問いの答えとなろうし、逆説的には、この年頃までのカンディンスキー作品、つまりは非再現的表現へと突入するほぼ前段階の作品が、限定的に言えば、フェウザン式の画家たちの理解の限界であり、またそれを批評する批評家たち—10年代後半に京都を中心として展開された、哲学・美学の若き研究者らのカンディンスキー理解を含めて—の限界であったといえよう。つまり、1911—2年を分水嶺として、これ以降、印象派、ポスト印象派の影響から急激に抽象作品へと変転していったカンディンスキーが、いまだ印象派、ポスト印象派の影響を色濃く受けていた日本人画家たちに同時に紹介され、その枠組みの中において受容、批評されるのであるから、急速に変化するヨーロッパの「最新」を受容しようとした日本人画家と、自然模倣を拒否して「精神的な」絵画を創造しようとした模索過程にあったカンディンスキーとの差異は、あまりにも大きく、抽象作品へと変転して以降、カンディンスキーの作品は、まさに別なパラダイムにおいて展開されていたということになる。

それでは理論はどうであろうか。フェウザン会の画家たちのいわば理論的な支柱となっていたのは、白樺派の人生論的・人格主義的芸術観—すなわち、作品の価値を、その造形的な理論よりもむしろ、制作者の生き方、制作態度、人生を読み取ることに価値をおくという芸術観—であった。これは、木下空太郎がカンディンスキーの芸術理論の中核をになう概念、「内的必然性の原理」(Prinzip der inneren Notwendigkeit)を「内心要求の原理」と訳したり、また「内的な響き」(Innerer Klang)が「内部の聲」と、多分に、主観主義を意識した訳語になっていることから、当時の美術批評界における共通の芸術観、若しくは意識が指摘できよう。もっと

も、空太郎自身は、白樺的な主観主義を賞賛していたわけではなく、彼の意図するところが、むしろ矢継ぎ早に導入される西洋美術の新潮流をただ無批判的に受容し、また単にその外形模倣に終始していた当時の動向に対して、画家自身、自らの生きる時代についての問題意識を持ち、それに根ざした思想性、内面性を重視すべきであるという点にあったということは、見逃すことはできないであろう。

しかし一方において、この「内心要求」という言葉は、すでに指摘したとおり、岸田劉生のみならず、白樺同人たちの、いわば共通言語であった<sup>42)</sup>。カンディンスキーのいう「内的必然」とは、白樺的な、内面の発露や人格の現れ、高村光太郎の主張する「絶対的な個性」という、閉ざされた「個」の表出、いわんや武者小路のいう「我儘」なまでの「自己」の表現というものではなく、つねに「外」との関係性の中で相対的に捉えられるべきものであるにもかかわらず、カンディンスキーの用語は、いわば「皮相」的に、この当時の美術界を支えていた批評言語に一致することによって、作品受容とはちがう、理論受容を展開してゆくことになるのである。

## おわりに

ヨーロッパに於いてすらも疑問視され、波紋を起こしていたカンディンスキーの芸術が、ほぼ同時代の日本において、一体どのように紹介、受容されはじめたのか、その実相を、本論では受容端緒の1912-13年頃に焦点をあて、考察してきた。東京を中心に、多くは海外へといち早く渡航していた者たちからの最新情報の形で幕を開けたカンディンスキー受容紹介は、その最初期の段階においては、10年代後半に京都の若き哲学・美学の研究者らを中心に展開されたような、カンディンスキーの芸術そのものを検討、分析しようとする姿勢までは読みとれず、むしろ、ヨーロッパのさまざまなイズムの紹介の中の一環として、具体的には、「非自然主義的傾向」という印象派以降の新たな美術運動とひとくくりに、その最も「極端」な傾向として紹介されたのである。この傾向を紹介した木下空太郎と石井柏亭は、カンディンスキーの芸術論を「批評」という場において、日本において西洋画の影響を受けていた作品を解釈、批評するための一指標として扱っていた傾向が強く、特に木下は、「最新派の批評家」としていち早くカンディンスキーの画論に注目し、これを美術批評のみならず、広く文芸批評の判断基準として援用してゆくのである。いち早くカンディンスキーの実作品をヨーロッパにおいて実見した石井柏亭は、その作品を「色彩的象徴主義」と位置付け、言葉にして説明しがたい、漠然とした色彩による絵の魅力を表明しながらも、「外形模倣」の欠落した作品には疑問を呈し、結局のところ木下も石井も、この後につづく多くの受容資料にみられるように、理論には評価を与え共感を示しながらも、作品には共感を示すことができないのである。

注目すべきは、両者がカンディンスキーを引き合いに出した評論が、カンディンスキー受容

紹介を主眼としたものではなく、ポスト印象派の絵画を盲目的かつ熱狂的に受容していたフェウザン会出展作品への、ひいてはそれと同義の、いわば理論的後ろ盾となっていた白樺派の主張に対する、きわめて批判的、かつ冷静な立場から書かれた評論であったという点であろう。彼らがカンディンスキーの理論と作風を「フェウザン式」の作風と理論であるとして紹介したために、結果的としてカンディンスキー芸術は「フェウザン式」主観主義芸術と同一視されて、日本に受容紹介されることになったのである。カンディンスキーの主要概念である「内的必然の原理」も、白樺派流の人格主義的・人生論的芸術観を背景として、「自己内面の表出」、「個性の表出」と同義に受け取られることになるのであるが、しかし当時、若い芸術家たちに熱狂的に支持されていたこの芸術観と同一視されたがために、作品に対する感覚的な拒絶反応とは裏腹に、カンディンスキーの芸術理論は、これ以降、総じて肯定的に受容されてゆくことになるのである。<sup>43)</sup>

もっとも、カンディンスキーの芸術理論を翻訳紹介した木下杢太郎の真意は、すでに本論で考察したとおり、「自分(画家)の心の要求」するものと「自然」(対象)と芸術作品とが、どのように関わるのかという点を、まさに「芸術における」「精神的なもの」を画家の立場から論じたカンディンスキーの芸術理論書を検討し、引き合いに出すことによって明らかにし、フェウザン会をめぐる議論の「調停」を試みたかったのであるが、そこには、ポスト印象派の発生した社会、自然、歴史上の伝統とその造形上の問題に目配りすることなく、その主観主義的な側面のみに注目し、模倣していたフェウザン会作品に対しての批判が含まれていたことはいうまでもない。芸術が、それを生みだした文明や時代に深く根ざすものであり、画家は自分の生きている時代についての問題意識を持った思想家でもなければならない、という自覚を持っていた杢太郎にとって、作品への評価はさておき、カンディンスキーの芸術論は、フェウザン会をめぐる論争の「調停」手段としての役割以上に、まさに思想を持った画家の精神的芸術論として重要だったのであり、造形理論のみならず、総合芸術理論をも含めたその理論は、杢太郎のその後の美術評論のみならず文芸批評という場での、一つの重要な指針となったのである。

このように10年代の受容端緒の風景を考察すると、理論は、「個性の表出」という白樺派の人生論的・人格主義的芸術観がいわば皮相的な受容土壌とはいえ、その理解の通奏低音となっていたことが指摘できるだろう。いうならば10年代の日本において、もっとも熱烈に受容紹介されていたセザンヌらのポスト印象派に対する解釈基準に、カンディンスキーの理論は取り込まれながら解釈されていたのであり、また取り込みうる内容であったといえる。しかし1911-12年を分水嶺として、ポスト印象主義的な作風から、抽象的な非再現的絵画へと変転していったカンディンスキーの作品は、この当時の判断基準外に位置し、その理解の枠組みを大きく超えていたことは想像に難くない。10年代を通して、一様に作品への否定的な態度が表明される所以は、この点に由来すると考えられるのである。

周知のようにこの当時の日本の美術界は、ヨーロッパの最新の絵画を求め、矢継ぎ早に撮取

していた時期であった。近代的世界像の根拠が解体してゆく西欧世界において、いわば必然的に生まれたカンディンスキーの芸術が、同じ必然性の存在しなかったはずの近代日本において受容されるというのは、むしろ、作品理解と理論理解とのズレを抱え込んだアンビヴァレントな受容像を生み出す、一つの大きな必然的結果であったろう。しかしこの受容像は、カンディンスキーが受容された1912年当時、白樺の同人たちを中心にポスト印象派受容が本格的に始まった1910年以來、わずか2年という短期間ながら、カンディンスキー自身が、ヨーロッパにおいて抽象へと飛躍する以前に根ざし、彼自身も影響を受けていた、ゴッホ、ゴーギャン、セザンヌ、また広くマティスまでを含めたポスト印象派の芸術が浸透した日本美術界の土壌に支えられていた、という状況が浮かび上がるのである。言い換えるならば、1912年以前にカンディンスキーがヨーロッパにおいて根ざしていた印象派以降の美術潮流と、それを成立させていた必然的な基盤が、白樺派的に解釈され、「皮相上滑り」ながらも徐々に内容をともなうて日本に定着し、いわば虚構的必然として、カンディンスキー芸術を受容する土壌を日本に形成していたのである。

## 注

- 1) Herwarth Walden/本名 Georg Lewin 1878-1941。ヴァルデンとシュトゥルムについては、*DER STURM im Berlin der zehner Jahre*, Hrsg. Barbara Alms, Wiebke Steinmetz, Städtische Galerie Delmenhorst, 2000 参照。
- 2) 澤木梢（本名、四方吉 1885-1930）、「Kandinsky の為に」『三田文学』第4巻第8号（1913年8月）28-38頁。  
 本郷義武、内藤道雄、飛鷹節、山口智三訳『表現主義—芸術のための戦いの記録1910-1939』白水社、1983年、49-51頁にも掲載されている。澤木は、1909年に慶應義塾大学部文学科卒業後、慶應義塾海外留学生として美学及び美術史学研究のため1912年7月からほぼ3年4ヶ月滞欧。ドイツへは1912年9月10日から半年ベルリン、1913年3月から翌年1914年8月に日本が対ドイツに宣戦布告する前までミュンヘンに滞在。ちょうどカンディンスキーの初期抽象絵画の完成期である1913年当時に澤木はミュンヘンに滞在し、実作品はもとよりカンディンスキー本人やその友人と交友関係を持ち、それをただちに現地通信として報告している。この間、彼は『三田文学』に7回にわたって滞在記を寄せたほか、帰国後も『新潮』や『中央公論』に留学中の出来事を寄稿している。その中の多くが『美術の都』として単行本にまとめられ、初版は澤木梢の名前で日本美術学院から1917年に出版された。現在では解説付きで岩波文庫版で読むことが出来る。澤木の略歴についてはこの文庫本の解説（海津忠雄「解説」『美術の都』岩波文庫青510-1、1998年。「Kandinsky の為に」は「カンディンスキー是非」と解題して再録。）を参考にした。
- 3) 当初、カンディンスキーの初の個展は、1912年にミュンヘンのハンス・ゴルトツ画廊で開催計画が持ち上がっていたが、頓挫し、それを聞きつけたヴァルデンが、自らがベルリンにオープンさせた画廊で実現したものであった。
- 4) 拙稿「京都におけるカンディンスキー受容」『京都産業大学論集』人文科学系列、第34号、平成18年3月、40-73頁、邦語定期刊行物目録（1902-1919年）改訂版参照。（以下、第34号并尻、およ

び第34号井尻：資料目録と略す。）この澤木の現地報告の翌年、1914年に東京・口比谷美術館で「DER STURM 木版画展覧会」が開催され、カンディンスキーの実作品（木版画）が初めて日本で展示されている。これについては、第34号、注4参照。また、澤木による部分訳は、キュヒラーの酷評記事とカンディンスキーと交流のあったハウゼンシュタイン（Wilhelm Hausenstein 1882-1957、文芸批評家など、*Wilhelm Hausenstein. Ein Lebenslauf*, Johannes Werner, München Iudicium, 2005、参照）からヴァルデンに宛てた手紙が抗議文の代表として訳出されている。澤木の訳に従えば、「…カンディンスキーの作畫を以て全然對象を缺きたるものと思惟するものあらば誤りに候。彼の畫には物的のモチーフを缺き居候へども精神的モチーフに満ち居るものに候。…茲十年二十年にはカンディンスキー流行になること必定に候。…」とあり、またカンディンスキーの人柄、作品、論についても高い評価が綴られている。この記事の内容が、この後のカンディンスキー受容への大きなはずみの一つになったことは想像に難くない。たとえば、1910年代後半の京都を中心としたカンディンスキー受容文献からは、多分に、カンディンスキーの理解者たろうとする意気込みが看取できる。上掲、第34号井尻、参照。

- 5) 拙稿「京都におけるカンディンスキー受容」『京都産業大学論集』人文科学系列、第34号、平成18年3月、40-73頁（以下、第34号井尻。注4参照。）
- 6) 「固有色<sup>ローカル・カラー</sup>」の意味の取り違いから日本の「印象派」宣言と誤解されるようになったこの評論は、事実上、フォーヴィスム宣言、あるいは表現主義宣言とでもいいうべきものであることが随所で指摘されている。例えば、中村義一『日本近代美術論争史』求龍堂、昭和56年、160頁、および浅野徹「フォーヴィスムと日本近代洋画—齊藤与里と高村光太郎の役割」『フォーヴィスムと日本近代洋画』展覧会図録、京都・東京国立近代美術館、1993年、30頁など。この高村の「宣言」において、すでにこの当時の西欧美術受容の混濁した状況が反映されていると言えよう。
- 7) 直接的にはではないにしても、カンディンスキーに関連する情報が日本に伝わってきたのは予想以上に早く、すでに1902（明治35）年7月5日『美術新報』の〈新潮〉欄に、カンディンスキーが中心メンバーだった美術団体「ファランクス」の活動を伝える短報が掲載されている。「近時ムニツヒの美術界は極めて面白からざる衰退を呈し之が結果として昨秋「ファランクス」の美術家團體の成立を見るに至りき然るに此小團體や先頃其第二回展覧會を開きしに不幸にも却つて其「ファランクス」の確固たる進歩を見るに至る程の勢力なきを示したり伯林及ゲルムスタットより来りしもの外ムニツヒに於て働けるものに二三の露國人たる美術家の著しく目立つを覺え其結果又た「ファランクス」が漸次ムニツヒ美術の露國殖民地たるかの感を起さしむ若し此勢にして轉回せざらんか 此處の情態は全く歐洲の都會中の一殖民地となり終わるべしと評するものありムニツヒの美術滅亡は誠に斯界の爲め悲しむべきものあり」〔著者無記載〕「〈新潮〉ムニツヒの『ファランクス』」『美術新報』第1巻第8号、6頁）。この記事は、前年1901年の秋に結成された「ファランクス」について、ミュンヘン美術界の衰退の結果の産物でもあるかのような、きわめて否定的な見方をしているが、「二三の露國人たる美術家」の活動ゆえに「ファランクス」が「ムニツヒ美術の露國殖民地たるかの感を起さしむ」と慨嘆しているのをみると、この記者は、カンディンスキーの名を知っていたかもしれないが、たとえ知っていたとしても、とても評価するつもりはなかっただろうし、日本にこの画家の名を紹介しようなどという意図など毛頭なかっただろう。しかしながら見方はどうあれ、この当時のドイツの美術事情について、いち早く日本に情報をもたらしているという点は注目してよいであろう。
- 8) Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei*, 初版は1912年ミュンヘンのPiper社から出版された。筆者は1952年、10. Auflage, Benteli Verlag Bernを参照。

西田秀穂訳『抽象芸術論—芸術における精神的なもの』1958年、美術出版社。

- 9) 明治18(1885)年静岡県生。当時の風潮の例にもれず、医者として身を立てることを望む父親の意向に従って、明治31(1898)年に上京し、獨逸学協会中学校(現、獨協中学)に入学。もともと画才のあった彼は画家を志していたが、家族の意向どおり第一高等学校理科を経て東京帝国大学医学部へと医学者の道を進んだ。青年期に幅広い活動を展開したが、美術関係に関して特筆してよいと思うのは、彼が大学図書館でリヒャルト・ムウテルの『19世紀仏国絵画史』(Richard Muther, *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, München, 1893-94) 3巻本を読んで大いに啓発されていることである。これがまずヨーロッパ絵画に彼が理論的に従事する大きな契機となったといわれている。文学活動にも矚目するものがあり、上京後2年で父を失い、姉たけの嫁ぎ先の斉藤家に寄寓していた空太郎がやがて詩の世界に入っていったのは、樋口一葉と交友関係をもち短歌を嗜んでいたこの姉の影響が大きいといわれている。大学一年生の時すでに、竹下数太郎の筆名で、散文「藪医者」を読売新聞に投稿したりして、創作活動を始めていたが、明治40(1907)年、23歳の時、与謝野寛が主宰する新詩社の同人となり、機関誌「明星」に早速短文「蒸汽のにはひ」を発表。同人の北原白秋、平野万里、吉井勇らと交友関係を深めたのみならず、この雑誌に寄稿していた森鷗外とも出会うことになる。そしてこれを機に空太郎は鷗外の作品に傾倒することになる。1909年に創刊された機関誌『屋上庭園』を通じて、空太郎は永井荷風と知り合う一方、その表紙絵を依頼した黒田清輝とも親交をふかめた。小山内薫とも知遇をえて、新演劇運動に関心を示し、この年に創設された自由劇場の運動にもかかわっている。ちなみに空太郎がヨーロッパに留学するのは、森鷗外の意見に従って皮膚科学を専攻して医学部を卒業し、南満医学堂教授として中国大陸に四年滞在して帰国した大正10(1921)年のことである。木下空太郎の生涯と多彩な活動については、野田宇太郎『木下空太郎の生涯と芸術』平凡社、1980年に詳しい。
- 10) 柏亭は日本画家石井鼎湖(ていこ)の長男。東京生。彫刻家、画家の石井鶴三(1887-1973)は実弟。生まれながらに画家としての素地があったわけであるが、父の指導で幼少より画を学ぶも、父親が失業して中学を2年で退学。印刷局の彫版見習工になる。日本画家としての線の鍛錬と、この印刷局での西洋風の素描の練習と彫版技術の習得が、後の雑誌『方寸』時代の勝れた自画石版制作の基礎となった。(面白い偶然であるが、カンディンスキーが抽象絵画成立期に具象的なものから抽象的なものへのちょうど過渡期にあって、頻繁に版画作品を制作しているが、その技術自身、彼が画家を志してロシアから単身ミュンヘンへやってくる前年に、短期間ながらモスクワのクズネリョフ印刷工場コロタイプ部門の美術主任となって商業デザインを手がけていた時の経験が生かされるようになった、という経歴と重なっている。)明治31(1898)年、柏亭は浅井忠に入門。明治35(1902)年、先に解散した明治美術会が再発足した太平洋両会に参加し、自然主義=洋風写生画風の新境地を開拓すべく、結城素明、平福百穂らの青年日本画家の結成した无声会(むせいかい)にも出品し、画壇に頭角を表すようになった。明治33年第二回展頃からである。この結城の紹介で与謝野寛、晶子夫妻を知り、35年頃より与謝野が主宰する文藝雑誌『明星』に挿絵を寄稿するようになる。石井は明治37(1904)年印刷局を辞して、一旦、中央新聞に入社し、挿絵を担当するが、太平洋両会展に油彩による初期の代表作「草上の小憩」を出品したのをきっかけに、仕事の余暇を利用して東京美術学校西洋画科選科に入学し、黒田清輝、藤島武二の指導を受ける。しかし、慢性トラホームが悪化し、新聞社も学校も辞めて、大阪の姉の元で養生生活に入ることになる。この間に俳人たちとの交流を深めた石井は、自らも詩作を始め、『明星』に発表して、文芸方面の活動を始めることになった。また同誌に連載した「パレット日記」は柏亭の批評家としての才能に注目を集めるものとなった。この時代にすでに木下空太郎と石井柏亭との交友関係は始まっていたが、そ

の生涯にわたっての友人関係は美術雑誌『方寸』の創刊と共に深まることになる。柏亭の生涯については柏亭自身による『柏亭自伝』、中央公論美術出版社、昭和46年、及び『日本絵画三代志』日本芸術名著選2、ペリカン社、昭和58年、所収の匠秀夫氏の「解説」に詳しい。

- 11) 明治40(1907)年に石井柏亭が中心的存在となり、山本鼎、森田恆友とともに創刊。ドイツ・ミュンヘンで発行されていた美術文芸誌『ユージュント』(1896年刊)をモデルとして生まれた美術文芸誌『方寸』は、複製を目的としない自画・自刻・自刷を原則とする、日本における「創作版画」の原点であった。雑誌の命名は柏亭による。(『方寸』という名は私が定めた。それは大自然を方寸に縮めるというような意味で何か支那の画論にあった字句から思いついたのであったと記憶する。』『柏亭自伝』、前掲、194頁。)「創作版画」は、画家の個性を完全に表出するために、絵師、彫り師、摺り師との合作によって制作されていた浮世絵版画のような行程をとらず、全行程を画家一人で行うことを原則とした。芸術家自身の個性を重視し、また版画の自立性を旨としたもので、版画におけるモダニズムへの転機を意味するものであった。「版画」の上に「創作」の二文字を加えたのは山本で、そこには当時、版画が絵画の複製に利用されていたこと、また絵の半分の価値ほどしかないものという意味で「半画」という揶揄さえ飛んでいた時代に、「版の絵」であることを意識して創られたものであるという山本の主張がこめられていた。藤井久栄「モダニズムの表出—創作版画の成立と展開」『日本美術全集第23巻 モダニズムと伝統』近代の美術Ⅲ、講談社、1993年、181頁以下。
- 12) 木下空太郎が「パンの会」の中で最も尊敬し、信頼を寄せていたのが石井柏亭であり、外交官のような社交家、常識家であったという。前掲、中村『日本近代美術論争史』173頁。
- 13) 野田、前掲33頁および168頁。ルンプについては、「何でも話すことが出来た」友人であったと空太郎自身、詩集『食後の唄』の序で述べており(木下空太郎『食後の唄』日本図書センター、2004年21頁)、またルンプが『スバル』の裏表紙絵を担当していた時期もあった。また「ドイツ人フリッツ・ルンプがこの会(パンの会)に顔を出すようになったのは、日本の木版画を学びたいと言ってかれが伊上凡骨のところへ来ていたのを空太郎が引っ張りだしたためであった。」(石井柏亭『柏亭自伝』、中央公論美術出版、昭和46年、256頁)という柏亭の記述もある。(伊上凡骨(1875-1933)はこの当時、最高の腕を持つと言われた彫師で岸田劉生の作品など多くを手がけた。)空太郎、柏亭、ルンプの交流は、日本においてこの当時、マイナーアートの場から再び芸術としての復活を遂げようとしていた版画を交点にしていたという点で興味深い。ルンプはジャポニズムの影響を受けて来日したが、かたや空太郎、柏亭らは「創作版画」の礎石となる『方寸』を創刊。空太郎は前掲、野田氏によれば、「パンの会」発足にあたって回顧的な江戸趣味ではなく、むしろそれとは反対な、異国趣味ともいべき江戸情調を目指したという。「パンの会が始まった頃はヨーロッパ世紀末の蠱惑的新芸術として印象派絵画が盛んに紹介されていたのである。既にリヒャルト・ムウテルの『十九世紀仏国絵画史』などを愛読していた空太郎は十九世紀のパリを中心とする美術にも精通していて、印象派の画家たちが日本の江戸芸術の錦絵版画から多くの影響を受け、特に広重や北斎などの江戸風景画からの影響はイギリスのホイスラーのような画家を生むに至ったことにすくなからぬ興味を抱いていた。パンの会を始めたのも、パリの印象派の画家や象徴派の詩人たちの新芸術運動が、セーヌ河畔のカフェからおこったことを考えてのことで、その会場を両国橋ほとりの隅田河畔に求めたのは、印象派絵画の背景にある江戸芸術の錦絵に数多く描かれている両国橋であったからであった。」(野田、前掲、32頁)とあり、この3人の奇縁を示している。
- 14) 木下空太郎『印象派以後』日本美術学院、1916年、序。『木下空太郎全集第二十三巻』岩波書店、1983年、再録。28頁。



- 15) 洋行中の石井柏亭から『抽象芸術論』の原書を手に入れたという上記の空太郎の記述は、石井柏亭がウィーンから1912年4月21日付けで、空太郎に宛てた葉書と柏亭が帰国後出版した著書の中の記述からある程度裏付けられる。「此間葉書をありがたう。今ウインの料理屋で君と同姓同名（音が）の舊友と食事をしたあとだ。明日はミュンヘンへ行かうかと思つてる。獨逸語を習ふ餘裕は多分あるまい。今度は南獨逸丈見て巴里へ歸つて此秋歸りがけにベルリンの方へ寄らうと思ふ。何か新藝術に関する獨逸語の本を眼附けたら送らう…」(ちなみにこの後、追伸的に以下のように続く。「イタリアのフツリストのことが早くも日本の新聞へ出て居たが日本人の耳の早さには驚く 僕は未だ彼等の作に接しないが多分取るに足らぬものと想像する キュビストの方がまだ真面目ではないかと云ふ氣がする」と未来派と立体派へのコメントは別な意味で興味深いだろう。『木下空太郎宛知友書簡集 上巻』岩波書店、1984年、137頁。柏亭から空太郎宛書簡。) 柏亭はミュンヘン滞在中、ドイツをあとにしてパリへ向かっているが、そのパリ滞在中1912年5月に「カンディンスキーの近著に挿まれた大きな『浴みの女』(石井柏亭『欧州美術遍路』下巻、182頁)を見たことが語られていることから、柏亭自身がこの時点で『抽象芸術論』を手に入れていることが分かる。
- 16) 木下空太郎、前掲「元素的一概念的」(『空太郎全集第八巻』より73-74頁)。
- 17) 高階秀爾「『白樺』と近代美術」『日本近代の美意識』1993年、青土社。例えば368頁以下。
- 18) 木下空太郎「後ろの世界」『美術新報』第12巻第1号(1912年11月)11頁。『木下空太郎全集第八巻』岩波書店(1981年9月、75-82頁に再録)。
- 19) 木下空太郎、「立體派の繪畫」、前掲『印象派以後』262頁。空太郎は山田耕祐、齊藤佳三によって持ち帰られたカンディンスキー作品を含む展覧会「STURM 木版画展覧会」を見ての感想であろう。「齊藤佳三君等が展覧會を催された獨逸畫家の變な繪ぐらいしか見てゐない」と述べている。「STURM 木版画展覧會」については、前掲、第34号井尻、注4を参照。
- 20) この展覧会に関しては島田康寛編『フェウザン会と草土社』近代の美術43、至文堂、昭和52年に詳しい。また、田中淳「フェウザン会」『フェウザン会／草土社』第1巻、近代日本アート・カタログ・コレクション、東京文化財研究所、2002年では、第一回展の目録が複製されている。
- 21) 石井柏亭は1910年12月から1912年10月にかけてヨーロッパ各地を遊学した。このかなり長期間にわたる滞欧体験は、在欧中美術雑誌に寄稿したものや、帰国翌年に出版した『欧州美術遍路』(上・下巻、東雲堂書店、1913年)に詳しいが、同書によれば柏亭はミュンヘンに1912年4月21日から5月11日頃まで滞在中(下巻、133-155頁)。1912年といえば、カンディンスキーの名著『抽象芸術論』がミュンヘン・ピーパー社から出版され、また程なくしてフランツ・マルクと共に編集した年刊誌『青騎士』が出版された年である。1909年頃からすでに抽象的な傾向の強い作品を発表していたカンディンスキーが1913年の初期抽象絵画成立へと移行してゆく最も精力的な時期であった。またこの年1912年は、5月25日から9月30日までケルンで分離派国際美術展(Sonderbund Internationale Kunstausstellung)が開催され、フランス近代絵画の展開がたどられると共に、表現主義の画家、カンディンスキーら青騎士グループの作品が一堂に会した大規模な展覧会が開催されたが、残念ながら柏亭はこの展覧会を観ていなかったようである。ただし青騎士の年刊誌は、「パンの会」で空太郎に紹介されて知り合ったフリッツ・ルンプの家を訪れたときに見ている(石井柏亭「ベルリンとドレスデン」『みづゑ』第98号(1913年4月)7頁。前掲『欧州美術遍路』下巻、274頁にも再録)。ところで石井自身は「ミュンヘン口誌」において「何ともかんとも訳の分からぬカンディンスキーのコンポジションなどが複製されて、本屋の店頭へ堂々と並ぶ」様子を記している(前掲、『欧州美術遍路』、141頁)。これは、ミュンヘンにおける当時のカンディンスキーの人気の様子を伝えるものでもあるが、彼はカンディンスキーの作品を決して評価していない

ことがこの口誌からも伺える。

- 22) 次の資料に含まれる。田中淳「フォーヴィズムの日本への波及」『フォーヴィズムと日本近代洋画』展、カタログ、1933年、144-145頁。浅野徹「立体派、未来派と大正期の絵画」『東京国立近代美術館年報 昭和51年』85-105頁、清水佐保子「日本におけるキュビズム受容1910-20年代の批評を中心に」『メトロポリタン美術館展 ピカソとエコール・ド・パリ』カタログ、2002年、143-147頁など。ちなみにキュビズムを最初に紹介したのは柏亭が『東京朝日新聞』に1911年に寄稿した「サロン・ドートンヌを観る」であったという。
- 23) この石井の評論では、立体派はフォーヴィズムの「分派」となっているし（8頁以下）、またフォーヴィズムも、ゴッホに、ゴッホらにマティスも含めた意味での「後印象派画家」の言い換えであると述べており（3頁以下）、するとこの論稿で石井がタイトルに振りかざしているフォーヴィズムは、「アンチ、ナチュラリズム」に収斂でき、さらには、カンディンスキーもこの中に含まれているということは、ポスト印象派の延長線上、若しくは同線上にカンディンスキーが置かれているということになる。
- 24) 佐藤幸宏の「カンディンスキーと日本(1)一戦前期の受容を中心に」(以下、佐藤論文)。もう一つの可能性としてはこの評論の最後に、これを書くに当たって「雑誌『リズム』に掲載されたサバラー氏及ホームズ氏の所説を引用した」ことが付記されており（「フォーヴィズムとアンチ、ナチュラリズム」16頁）、筆者自身この雑誌を確認できていないため確定はできないが、サバラーとあるのがサドラーの間違いであれば、カンディンスキーの『抽象芸術論』を初めて翻訳したM. T. H. サドラー（完全訳は1914年出版）の可能性もあり、そうであればこの雑誌に掲載されたものからの引用とも考えられよう。
- 25) Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, Vol. 2, München, 1974, p. 479 《印象2（モスクワ）》、《抒情的》、《冬2》、《聖ゲオルギウス2》、《印象5（公園）》。これら出品作品のうち、《印象2（モスクワ）》は第二次世界大戦中に消失し、現在では図版でしか見ることが出来ない（Hans K. Roethel and Jean K. Benjamin, *KANDINSKY Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings Volume One 1900-1915*, (Sotheby Publications, 1987), 352頁。以下、*Raisonné*と記す）。
- 26) 石井柏亭は、洋行中、当時の最新の西洋美術動向を目の当たりにし、その動向に一定の理解は示しながらも、本論の引用箇所のみられるように、結局のところ同意できずにいて、少なくとも自身の作風には全く影響を及ぼされなかったという。洋行以前と以後の作風に変化が見られないことに関しては、前掲、中村『日本近代美術論争史』172頁以下参照。
- 27) 白樺派の唱える人格主義的、人生論的芸術観を背景に芸術家や批評家たちの間で合い言葉のように用いられていた言葉であるが、発祥は、高村光太郎が1913（大正2）年に『時事新報』で連載した文展評のなかで、「私は生を欲する。ただ生を欲する。そのほかの贅疣は全く捨てて顧みない」と言い切ったこの評論とされる。他にも柳宋悦が「生」を主題とした論文を発表している。「生の芸術」については、前掲、中村の『日本美術論争史』また、北澤憲昭『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』岩波書店、1993年45頁以下、参照。
- 28) 前掲、島田康寛『フェウザン会と草土社』33頁以下。および木下空太郎「洋画に於ける非自然主義的傾向(上)」『美術新報』第12巻第4号（1913年2月）148-149頁（以下、木下、「非自然主義的傾向」(上)(中)(下)と記す。）
- 29) 前掲、木下、「非自然主義的傾向(上)」『美術新報』第12巻第4号（1913年2月）149頁。
- 30) 「絵画の約束」論争とは、明治44年4月に開催された山脇信徳の個展に対し、木下空太郎が同年の6月の『中央公論』誌上の「画会近時」において、「全体として見るとそれは作者の感激が強烈

であったらうということをおぼせざるばかり」で、「表現の技巧に乏しく…佳く理解されたる絵画の約束のもとに発表されたならば更にいいことであろうと思う」と批判したのに対して、『白樺』誌上で、空太郎と山脇、更に山脇擁護についた同人武者小路実篤等との間に巻き起こった論争である。絵画には、作者の人格の表現とその作品を無上のものとする主観主義的な態度ではなく、鑑賞者にも了解や同感を得させるようなもの（絵画の約束）が必要であるとして、白樺派に浸透していた過度な主観主義的な態度に対して、主観主義でも客観主義でもない、中道にたつ立場をといた空太郎の批判であった。中村義一『日本近代美術論争史』（続）求龍堂、1982年、79-103頁、および中村尚明「伝習の調停者マネ、近世人中の近世人たるセザンヌ—ユリウス・マイヤー—グレーフェと木下空太郎：「絵画の約束」の背後に」『セザンヌと日本展』図録、横浜美術館、東京新聞社、1999年、165-168頁。

- 31) 当時の西欧美術潮流を無批判的に受容していた立場とは距離を置いていた木下と石井については、多くの著作で述べられている。前掲、中村『日本美術論争史』1981年、前掲、高階『白樺』と近代美術（本稿には、木下の近代美術批評に対する洞察の深さが詳細に論じられている）、稲賀繁美「デュレを囲む群像—ジャポニスムの一側面」（平川祐弘編『異文化を生きた人々』叢書 比較文学 比較文化2、1993年、所収）など。また空太郎のフェウザン会をめぐる議論もふくめて、前掲、北澤憲昭『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』153頁以下に詳しい。
- 32) 木下と同じように、この当時の西洋近代美術の無反省な礼賛を批判していたのは、ごく少数派であったが、例えば、八代幸雄「後期印象派の解釈に就いて」『芸術』第2号、大正2（1913）年5月、34-41頁がある。
- 33) 空太郎がここで触れたカンディンスキーの「破格なる水彩画」というのは、1912年の『青騎士』オリジナル版では、カラーで掲載されていた《コンポジション4》の習作のことをさすと思われるが、『美術新報』に掲載されているのは同じく年刊誌に掲載されていた《コンポジション5》（ちなみに空太郎論稿では《構圖》と紹介）の方である。1913年に澤木の他にも当時滞欧中だった画家の小杉未醒と歌人の平野萬里が、カンディンスキーの作品を実見してその感想を1914年に報告している。この二人は1913年にベルリン・シュトゥルム画廊で開催された第一回ドイツ秋のサロンを（Erster deutscher Herbstsalon 20. Sep.-1. Dez.）実見し、全く正反対の感想を残しているのであるが（この内容に関しては、また別稿で提示したい。小杉未醒『畫筆の跡』、1914（大正3）年、日本美術学院収録。平野萬里（1885-1947）「クリスマス前」、『我等』（1914年、第2号2月）の中でベルリン通信としてこの展覧会の感想を書き送っている。平野は雑誌『明星』の同人で、木下空太郎らと交流があり、小杉も二科会で石井と交流があった）、その内容はさておき、小杉未醒もまた、実見した作品の中、カンディンスキーの水彩画らしき作品にのみ、共鳴を示している。水彩画に日本人の好みに向くという傾向は一般によく指摘されることであるが、例えば、前掲、中村『日本美術論争史』123頁以下、参照。
- 34) この用語を空太郎は「内心要求の原理」、「内部の聲」と翻訳しているが、「内心の要求」という訳は、岸田劉生が常套句としていた用語に合わせたものではないかと考えられる。
- 35) 木下空太郎、前掲『印象派以後』序、頁なし。
- 36) 木下空太郎『立体派の絵画』、前掲『印象派以後』260-261頁。
- 37) カンディンスキーの芸術論の主要概念である「内的必然性の原理」の原語は *Prinzip der inneren Notwendigkeit* である。ちなみに、『抽象芸術論』が初めて英訳されたのは1914年で、M. T. H. Sadler による *Concerning the spiritual in art* であるが、その中でこの用語は、the principle of the inner need と訳されており、時代的な反映か、木下の訳語と同じ捉え方になっている。現在で

は、the principle of internal necessity (例えば、*KANDINSKY Complete writings in art*, Edited by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, Da Capo Press, 1994, 160p) が一般的に通用している英訳である。

- 38) 前掲、高階「『白樺』と近代美術」366頁。
- 39) この現象は、たとえば体系的な理論書を持たなかったキュビズム(1907-08年)を、後発のはずの未来派「宣言」(1909年、マリネッティがフィガロ紙に掲載)が飛び越して紹介されていることにも見られる。浅野徹「立体派、未来派と大正期の絵画」『東京国立近代美術館年報』昭和45年、85-107頁参照。同じ理由で表現派の「ブリュッケ」(1905年)がカンディンスキー率いる「肯騎士」(1912年)よりあとに紹介されていることにも共通している。
- 40) 早くから作品への影響関係が取り沙汰されている洋画家の萬鐵五郎がフェウザン会の一員であったことは注目すべきであるが、萬にしても版画家の恩地孝四郎についても、10年代においては、一部の作品を除き、カンディンスキーの直接的な作品からの影響よりもむしろ、彼の芸術論からの精神的影響の方が大きいのであるが、これに関してはまた別稿で論じたい。
- 41) 岸田劉生「思い出及今度の展覧会に際して」『白樺』第10号第四卷、大正八年四月(『岸田劉生随筆集』酒井忠康編、岩波文庫、1996年、110-114頁再録。)
- 42) これについては、北澤憲昭、前掲、『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』に詳しい。例えば「内面の要求」という言葉は、高村光太郎の前掲、「緑色の太陽」において見出されるし、またルイス・ハインドの影響を色濃く受けた柳宋悦「革命の画家」『白樺』第3巻第1号、明治45(1912)年においても随所に登場する(「内心の要求」)。また柳のこの論稿には、「げに藝術は人格の反影である。そは表現せられたる個性の謂に外ならない」(4頁以下)や「最も眞摯なる唯一の藝術とは「自己の為」の藝術である。…藝術が藝術家自らに於て最も偉大なる時にのみ、そは普遍的價値と久遠の権威とを齎すのである。」「藝術とは人格そのもの、表現に外ならない」など、白樺派の人格主義的芸術観を規定した言説が随所にみられる。
- 43) 木下空太郎と石井柏亭とが、ある種、高村光太郎や白樺同人たちの論敵とも言える立場にあったからなのか、直接的に『白樺』誌上でカンディンスキーが積極的に紹介されたり、議論されたりした形跡は見あたらない。唯一、1913年に小泉鐵が『白樺』にカンディンスキーの木版画詩集からの詩訳を載せている。(第34号井尻：資料目録8参照)

\*引用文献および主要参考文献は、第34号井尻の注、また資料目録に重なる。ここでは、雑誌受容資料を除く、主要なもののみ、再度抜粋する(順不同)。なお、本研究は、第34号井尻の論文に引き続き、主として西村勇晴編「カンディンスキー邦語文献目録」『カンディンスキー展』図録、東京・京都国立近代美術館、1987年、および佐藤幸宏の「カンディンスキーと日本(1)―戦前期の受容を中心に―」『紀要』北海道近代美術館ほか、1993年に多くを拠っている。

尾崎真人「抽象絵画の揺籃」『日本の抽象絵画1910-1945』展、図録、1992年

酒井哲郎「1910年代の日本美術」『20世紀日本美術再見Ⅰ 1910年代 光り耀く命の流れ』展、図録、三重県立美術館、1995年

永井隆則「1910年代前後の日本におけるセザンヌ(セザンヌ芸術の受容と紹介)」『平成元年度科学研究費補助金(奨励研究A)研究成果報告書』、1990年

田中淳「フェウザン会」『フェウザン会／草土社』第1巻、近代日本アート・カタログ・コレクション、東京文化財研究所、2002年

本郷義武、内藤道雄、飛鷹節、山口智三訳『表現主義―芸術のための戦いの記録1910-1939』白水社、

1983年

- 中村尚明「伝習の調停者マネ、近世人中の近世人たるセザンヌ—ユリウス・マイヤー＝グレーフェと木下杢太郎：「絵画の約束」の背後に」『セザンヌと日本展』図録，横浜美術館，東京新聞社，1999年
- 北澤憲昭『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』岩波書店，1993年
- 酒井忠康編『岸田劉生随筆集』岩波文庫，1996年
- 島田康寛編『フェウザン会と草土社』近代の美術43，至文堂，昭和52年
- 高階秀爾『日本近代の美意識』青土社，1993年
- 中村義一『日本美術論争史』1981年，『日本近代美術論争史』（続）求龍堂，1982年
- 原田平作『日本の近代美術』晃洋書房，1997年
- DER STURM Wochenschrift für Kultur und die Künste*, Nummer 150 / 151, 152 / 153, 154 / 155, Berlin 1913, Reprinted ed. Nendeln: Kraus Reprint, 1970-
- Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, *Kandinsky, complete writings on art*, edited by New York: Da Capo Press, 1994
- Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei*, 10. Auflage, Benteli Verlag Bern, 1952
- Wassily Kandinsky und Franz Marc: *Der Blaue Reiter*. In: Neuausgabe von K. Lankheit, 9. Auflage, Bern, 1994
- Wassily Kandinsky, *Concerning the spiritual in art* Translated by M. T. H. Sadler, Dover edition, New York, 1977

## On the Early Period of Kandinsky's Reception: Inner and Outer Aspects of around 1912 (Taisho 1)

Raku IJIRI

### Abstract

This paper focuses on the realities concerning how Kandinsky's art, which was questioned and stirred controversy even in Europe, was introduced to and accepted by Japan at around the same time.

Kandinsky's reception began in Tokyo in 1912 (Taisho 1) mainly when people who had gone overseas started to send back reports about him. At this early stage, Kandinsky's art was introduced, not for its own sake, but as a part of, and the most "extreme" form of, the various "isms" flourishing in Europe, specifically the new art movements described as having "non naturalist tendencies" that arose after Impressionism. Kinoshita Mokutaro and Ishii Hakutei, in "criticizing" Kandinsky's artistic theory, tended to treat it as an index for interpreting and criticizing Japanese works influenced by Western art. Kinoshita in particular focused on Kandinsky's theory of art as that of "the most up-to-date critic" and employed it, not only in art criticism, but as a standard for criticizing a wide variety of the arts. At this stage, we do not see any direct confrontation with Kandinsky's art.

However, initially Ishii and Kinoshita, who were extremely critical and cool towards the tendency by painters of the Fusain Society to accept post-Impressionist art uncritically, identified and introduced Kandinsky's theory and works as style and theory as a "Fusain-style" subjectivist art which both he and the two Japanese critics rejected. It may be said that Kandinsky's artistic theory was accepted by being incorporated into the interpretive standard opposed to Post-Impressionism, which was accepted enthusiastically and was spreading rapidly on the background of humanistic, personality-centered Shirakaba-ha. However, Kandinsky's works, which, having 1911-12 as a great divide, rapidly changed from a Post-Impressionistic style to abstract, non-representational art, remained outside the critical standards of this age, and, just as it was in Europe, large transcended its interpretive framework. The reason why a negative attitude towards his works arose from all quarters derives from this.

Around 1912, the initial years in which Kandinsky's works were accepted, the artistic stream postdating Impressionism, in which Kandinsky himself, before he turned to abstrac-

tion, was rooted in and influenced by, and the necessary basis, was understood as something Shirakaba-like, and gradually became established in Japan, even though superficially. Even though it was a so-called “false necessity”, the ground for accepting Kandinsky’s art was prepared in Japan.

The source of the historical image of Kandinsky’s acceptance in the 1910’s, in which Kandinsky’s art theory was on the whole accepted positively, in spite of the visceral rejection of his works, was already determined at the initial period of his acceptance in the period of 1912-13.

**Keywords:** Kandinsky, Kinoshita Mokutaro, Ishii Hakutei, 1912 (Taisho 1), Shirakaba-ha