

『白樺』の美術運動と大正という時代

| 「絵画の約束論争」を中心に|

富澤 成實^E

はじめに

ヨーロッパの近代美術をわが国に積極的に紹介した『白樺』(明43・4~大12・8)の美術運動が、明治期末から大正期の青年知識層に多大な影響を与えたことは論を俟たない。だが、このとき注意しなければならないことは、『白樺』の人々が受け取り、そして読者の前に提示したヨーロッパの近代美術とは、美術それ自体として自律する世界というよりもむしろ、芸術家の偉大な人格や際立った個性の代替物にほかならなかったことである。そのような、いわば奇妙なことが生じたのは、彼らの美術運動の中心的な場であった『白樺』が結局は、美術の専門誌ではなかったこととおそらく関係するにちがいない。文学雑誌という基盤のうえに近代ヨーロッパ美術を受け取るという『白樺』の方法は、どのようにして成立し、世のなかに受け入れられてしかも大きな影響力をもつまでになったのだろうか。この派の指導者的存在であった武者小路実篤が、『白樺』の出發期に自らの芸術観を示すことになった、いわゆる「絵画の約束論争」を検討することによって明らかにしたい。

^Eとみざわ・なるみ/政経学部兼任講師/日本近代文学

はじめに、明治期末に起こり、武者小路実篤・山脇信徳と、木下杢太郎との間で戦わされることとなった「絵画の約束論争」について簡略に整理しておこう。

- ☞ 木下杢太郎「画界近事」(『中央公論』明44・6)
- ☞ 山脇信徳「断片」(『白樺』明44・9)
- ☞ 木下「山脇信徳君に答ふ」(『白樺』明44・11)
- ☞ 武者小路実篤「自己の為の芸術」(『白樺』明44・11)
- ☞ 木下「無車に与ふ」(『白樺』明44・12)
- ☞ 山脇「木下杢太郎君に」(『白樺』明44・12)
- ☞ 武者小路「杢太郎君に」(『白樺』明44・12)
- ☞ 木下「御返事二通」(『白樺』明45・1)
- ☞ 武者小路「杢太郎君に(再び)」(『白樺』明45・1)
- ☞ 山脇「木下杢太郎君に」(『白樺』明45・2)
- ☞ 武者小路「杢太郎君に(三度び)」(『白樺』明45・2)
- ☞ 武者小路「『自己の為』及び其他について」(『白樺』明45・2)

明治44年4月に神田の琅カン洞で開かれた山脇信徳の個展を見た木下杢太郎は、山脇の「お茶の水」「橋」「入日」などの絵について、上にあげた「画界近事」のなかでつぎのように書いた。

全体として見るとそれは作家の感激が強烈であつたらうといふ事を思はせるばかりで、恰度怒つた唾者を見るやうに、如何にも表現の技巧に乏しい。私は元より感激といふものを、高く評価するものではあるけれども、この感激を自覚し、巧みなる手練を以て、よく理解されたる絵画の約束の下に発表されたならば、更にいふ事であらうと思ふ。絵画といふものは、血圧計の曲線といふやうなものではなく、一つの技術であると思ふからである。(中略) 感激と同時に、一方には静かな理解力を養つて貰いたいものである。

画家を捉えた「感激」の所在を無視するどころか、「高く評価」している点にしても、主観的なその「感激」を絵画として表現するためにも、客観的な技術によらなければならないと述べた点にしても、木下の批評は至極正当であるように思われる。だが、論争はこのような批評に対して、山脇が「断片」でつぎのように反駁することによって発生することになる。

御忠告は有難いが氏の所謂理解ある絵画の約束とは如何なるものを意味するであらうか。もし既成の絵画より得る普遍的な美の概念ならば、其約束なるものは却つて画家の直覚力を暗ますものであつて、私の最も厭ふ處である。私は筆を執つた時何等の約束をも予想しない。寧ろ一切の約束より脱離せんと努めてゐる。たとへ人間の約束には違反しても自然の約束には背かない積りである。

(中略)

私達の官能世界は直ちに内面氣息であつて絵画は即ち其鼓動脈搏に過ぎない。私は更らに絵画とは人格であつて技術以上であると云ひたい。但し此人格なるものを道徳的に解釈されては困る。人間官能の全部的存在である。

画家を捉えた感動の鑑賞者への伝達をより適確に行なうための、そして絵画表現成立のためのそもそもの条件である「約束」も、山脇によれば、それに意識を奪われては画家の直覚力を鈍らせる負の要素となって、躊躇なく退けられることになる。そのような考え方は、この二人の論戦に介入した武者小路についても同様で、「自己をまげても時代の要求に応じやうとする人は個性と人格を無視した人である。魂のない人である。さう云ふ人のかくものは形式はいゝかも知れない。しかし人の心にはふれない。浅薄な芸術きり出来ない」(「自己の為の芸術」というように、単に大衆に迎合しようとする浅はかな態度と見做されてしまうのである。

このように、木下空太郎のいう「絵画の約束」は山脇と武者小路の二人によって、絵画表現の現場における負の要素として払い除けられたが、代わりに重要視すべきものとして掲げられたのが、「個性」や「人格」だった。木下によれば、煎じ詰めれば「絵画とは人格であつて技術以上である」

し、武者小路によれば、「人の心に」触れる深遠な芸術は、「時代の要求」よりも「個性」と「人格」に心を配る者の手から誕生する。絵画のうちに個性や人格を読み取るという『白樺』に固有な方法は、このような論争の過程で、その輪郭を明瞭にすることになるのである。

2

明治43年4月から大正12年8月までの13年間に、合わせて160冊の号を刊行した『白樺』が紹介した美術の数は膨大で、しかも広範囲にわたった。それは、ロダンの彫刻をはじめとして、ルノアール、マネ、ゴッホ、セザンヌ、ゴーガンといった印象派・後期印象派の絵画や、ラファエロ、ダ・ヴィンチ、ミケランジェロなどのルネサンスの画家の作品、クリンガー、ピアズリー、クリムト、ムンク、ルドン、ホドラーなどの世紀末象徴主義の絵画、そして古代ギリシア・エジプトの彫刻、さらに日本の古寺の仏像や朝鮮李朝陶器といった東洋美術の作品などにまで及んだ。それらの複製図版を「挿画」として毎号の誌面に挿んだうえで、その鑑賞や解説を施したり、あるいは芸術家の評伝や批評を掲載したりした。またロダンやルノアール、ゴッホなどについては、特集号を設けて集中的にその紹介に当たった。そのように誌面を通じて行なう仕方以外にも、『白樺』の美術運動は幅広く行なわれ、18回にも及ぶ展覧会の主催という形でも展開された。

このように『白樺』の美術運動は多様であるが、なかでも最大の功績は、ヨーロッパの近代美術をわが国に紹介したこと、とりわけ、セザンヌ、ゴッホ、ゴーガンなどの後期印象派やクリンガー、ピアズリー、クリムトなどの世紀末象徴主義の絵画と、ロダンの彫刻を紹介したことである。だが、このようにいうとき、ただちに付け加えなければならないのは、これらの近代ヨーロッパ美術に『白樺』の人々が熱心に見ていたのは、作品そのものの技巧や造形性ではなかったことである。視線が向けられた先は、「技巧よりも人に重きを置きたがる白樺同人」（「編集室にて」、『白樺』明44・5）と武者小路自らが述べたように、作品の背後に窺うことのできる芸術家の偉大な人間性だった。「意思の強い、重みのある、大きい、個性の

色の強い点で、クリンゲルに比敵する文芸の士は今の独逸にないやうな気がします」とクリンガーについて言及し、そして「この偉大なる人格の顕はれてゐるクリンゲルの作品に多大な尊敬を払つてゐます」(同前)と書いて、その崇高な人格や強烈な個性、威厳のある芸術家としての姿勢をこそ評価したのだった。『白樺』同人にとってヨーロッパの近代美術はなによりも、芸術家の個性の表現として、そして同じように芸術家を志す自分たちを奮い立たせずにはおかないやうな、芸術家の偉大な精神の発現としての意味をもっていたのである。

だが、注意しなければならないのは、『白樺』の人々によってそのように賛美された芸術家の個性が、実は少しも個性的には捉えられてはいないことである。たとえば、いま引いた、クリンガーの個性を称揚した文章の二か月あとで、武者小路は二人の画家についてつぎのような詩を発表しているが、それぞれにうたわれた個性ははっきりとした輪郭をもっているわけではない。

バン、ゴッホ

バンゴッホよ

燃えるが如き意力を持つ汝よ

汝を思ふ毎に

我に力わく

高きにのぼらんとする力わく、

ゆきつくす処までゆく力わく、

あゝ、

ゆきつくす処までゆく力わく。

ホドラー

ホドラーよ

大なる孤独の男よ

汝を想ふ毎に

我おちつきを得

内に力充うるおちつきを得

悠々自適の化身の如き

汝よ!

ゴッホは「燃えるが如き意力を持つ」という点で、もう一方のホドラーは「大なる孤独の男」であり、「悠悠自適の化身の如き」点で際立っているとうたわれているものの、個性的であるという両者のそれぞれの相貌は、読者の前に具体的なイメージをもつ像として結ばれはしない。というよりもむしろ、彼は個性的である、というように把握されれば、それはただちに尊敬の対象となってそこでとどまり、それ以上の分析に向かうことはないのである。

このようなことは、ゴッホやホドラーのみに限らない。後期印象派にせよ、世紀末象徴主義にせよ、およそ近代ヨーロッパ美術全般は、『白樺』の人々によって一様に並列化され、芸術家の個性や人格の問題に還元されて捉えられたのである。世紀末象徴主義から後期印象派へという『白樺』の傾倒の移行を、美術受容上の「跨ぎ」¹として捉えたのは本多秋五氏だったが、むしろ高階秀爾氏が「『跨ぎ』という言い方自体、何か歴史的な流れに添った理解を前提にしているように受けとめられるが、跨ごうにも何にも、『白樺』の人々には、後期印象派の|そして同じように『ドイツ理想派』や『英国のラファエル前派』の|歴史的意味に対する理解がまったく欠けていた」のだから、「『クリンゲルからゴッホへ』ではなくて、『クリンゲルもゴッホも』であったに違いない」²と指摘したとおり、『白樺』の享受の仕方を、「並列」というように単純に捉える方が実は正確であるように思われる。近代ヨーロッパ美術受容に関する『白樺』に固有な方法は、それぞれの差異や歴史的な脈を解消して並列化し、一様に内面的な問題に引き付けて倫理的に理解し、そして芸術家の人格や個性の問題に還元するというものだった、ということができるだろう。

3

ところで、『白樺』による近代ヨーロッパ美術のわが国への紹介と、彼ら自身のそれらに対する鑑賞が、基本的には「複製」によって行なわれていたという事実は、注目に値するだろう。「挿画」として誌面を飾った膨

¹ 本多秋五 『「白樺」派の文学』(新潮文庫、昭35・9)、56ページ。

² 高階秀爾 『「白樺」と近代美術 続・日本近代美術史ノート・3』(『季刊 芸術』第21号 <第6巻第2号>、昭47・2)。

大な数のヨーロッパ美術は複製図版であり、また主催した西洋絵画の展覧会は主として複製で行なわれた。『白樺』同人自身の西洋絵画の鑑賞もまた、有島生馬や南薫造などヨーロッパ留学を果たした者たちを除いて、多くの場合、外国から取り寄せた美術雑誌の写真版を通じて行なわれたのだった。それらがかかりに本物に見紛うほど精巧にできた複製であったとしても、いうまでもなくそれはオリジナルそのものではないのだから、すでに質的に異なった何かである。とすれば、オリジナルと複製はそれぞれ、鑑賞者に対して次元の異なった鑑賞体験というものをもたらすにちがいない。

絵筆の運動が形成した起伏のために、画家の製作過程を垣間見せるオリジナルの画面は、ときに鑑賞者に、プロセスとしての絵画鑑賞というものを強いることになるだろう。そのようなオリジナルの画面に対して、平板で均質な画面をもつのが、複製であるにちがいない。このような複製の画面においてこそ、武者小路実篤が「一枚本物を見るよりも三四十枚の写真版を見る方が強い暗示を与えられるのは事実である」(「個性についての雑感」、『白樺』明45・10)と述べたときの、あの、ヨーロッパの偉大な芸術家と同じように自分もまたその道を勇往邁進するのだという「暗示」は、意図したとおりに確実に得ることができるだろう。なぜなら、絵画をプロセスとして見る姿勢を免除されたことで、鑑賞者が絵画に向かう前にあらかじめたてた目論みは乱されることなく、そのまま実現されるにちがいないからである。さらにいえることは、『白樺』に挿まれた「挿画」はその大半が色のない白黒版だったが、そのような「複製」は、「西洋絵画」から同人たちが読み取ったとおりの内容を、より「正確に」読者に伝えることになっただろう、ということである。

こうして、後期印象派や世紀末象徴主義の絵画が、それぞれが必然的に抱え込んだはずの歴史性というものを消失して均等に並列されたのも、押し並べて画家の人格や個性に還元され内面的な問題に解釈されたのも、『白樺』が主として複製によって美術運動を展開したからだったということができよう³。

³ 拙稿『『白樺』と近代ヨーロッパ美術|「複製」による美術運動|』(『日本獣医畜産大学研究報告』第47号、平10・12)参照。

すでに見てきたことだが、「絵画の約束」ということばに木下杢太郎が込めた意味が、山脇信徳と武者小路実篤の二人によって、単に大衆に迎合しようとする芸術家の浅薄な態度というようにのみ受け取られたことが象徴するように、この論争はそれぞれの応酬がむなしく繰り返されるだけに終わった、いわば実りの少ない論争であったといつてよいだろう。しかし、これまで述べてきたように、絵画に画家の人格や個性を見るとき、『白樺』に固有な方法が明瞭に現れている点で興味深い。同じように、近代ヨーロッパ美術に対する『白樺』的な受容の仕方のもうひとつの形態は、この論争の最後の論文にあたる、武者小路の「『自己の為』及び其他について」によく示されていて見逃すことができない。

自分はたゞ自己の為を計ることが同時に社会の為になり、
人類の為になる時にのみ、社会の為、人類の為を計らう思つて
ゐる。自己の為を計ることが同時に群集の為になる時にのみ、
群集の為に働かうと思つてゐる。

しかし社会の為、人類の為、群集の為を計ることが自己の
為になるときは社会の為、人類の為、群集の為に働く気はない。
さう云ふ気が出だすと墮落をするのだと思つてゐる。こ
の処理屈では説明が出来ない、

すでによく知られた、武者小路の、そして『白樺』派全体の芸術活動の
もっとも根本的な姿勢が表明されている。「自己の為」にはたらくことが、
結果として「人類の為」になったというのならそれでよいが、「人類の
為」をはかろうと活動したことが、実は「自己の為」になっていたとい
うのであれば、それでははじめから「人類の為」にはたらいたりはしない、
というのである。要するに、「人類の為」よりも「自己の為」を徹底して
優先するという立場である。というよりも、ここでいわれているのは、む
ろん、結果が自分以外の何かのためになるうがなるまいが、そのようなこ
とは無関係に、私は「自己の為」にのみ行動するということである。

だが、改めて考えてみれば、武者小路のこのような姿勢の根底には、あ
ることが少しも疑われずにいることに気付くだろう。すなわち、自身の内

的な要求を忠実に実現することがそのまま人類全体への貢献に繋がるのだ、という考えである。かりに「自己の為」が「人類の為」に少しも連結せずに、「自己」自身の内部のみで完結するのなら、思想的な立場としてこのように表明する必要などそもそもないだろう。徹底した自己中心的な姿勢が提示されているようでいて、実はその立場には人類全体への確実な貢献が前提とされており、「自己」の追求が必然的に人類全体の幸福に直結するという考えは、彼の芸術活動と『白樺』派全体の根拠となっているのである。

「絵画の約束論争」はこのように、武者小路実篤を中心とした『白樺』的な傾向をよく示すのだが、主張の正当性という点では、先にも触れたように、明らかに木下杢太郎が高い水準にあったということができる。たとえば、「山脇信徳君に答ふ」のなかで木下が、「予は局外者として日本の文明といふやうなものを客観し、その平衡をとる上にも、所謂近世人中の近世人たる Van Gogh や Cézanne よりも伝習の調停者と言はれた Manet の理解が欲しいと思つてゐるのです」と述べたことは、「クリンゲルもゴッホも」というように、近代ヨーロッパ美術をその歴史的な文脈を無視して並列し、一様に内面的な問題に引き付けて受け取った『白樺』同人を前にして、適切な批評を行なつたといつてよいだろう。そればかりか、わが国は近代ヨーロッパ美術の新思潮を、その誕生が要請された社会的な背景や、歴史的な文脈といった根本的な問題を熟考することのないまま、また、持ち込まれるわが国の精神的な土壌を十分に分析しないまま、その速やかな移植のみに情熱を傾けてきたが、そのような状況のなかで、明治期末の明治 42 年 5 月の『昴』に発表した「日本現代の洋画の批評に就て」のなかで、「画家が一定の度まで思想家であるといふ事が必要である。もつと具象的に云へば、現今の日本の洋画家は、一方には欧州絵画の趨勢を知り、一方には日本現代の時代思潮を理解し、両者の間を意識して調停を求めるといふ覚悟が無くてはならぬ」⁴ と述べた木下杢太郎は、同時代的な制約を超えるような視線をこのときすでに手に入れていたということができるだろう。このような意味で、高階秀爾氏が述べたように、「画家は思想家でなければならない」と考えた木下は、「西欧を熟知しているが故に、西

⁴ 『木下杢太郎全集 第七巻』（岩波書店、昭 56・6）、125～126 ページ。

欧と日本とを隔てる落差を嫌でも認識しないわけにはいかない|そしてそれ故に単純に西欧派になり切ることのできない|透徹した精神」⁵ と呼ばれるにふさわしい。

しかし、そうであるにもかかわらず、武者小路と木下の間の論戦となったこの論争の後半からは、勢いという点で武者小路の方が勝っていたという印象はやはり否めない。「あの頭脳周密な木下が、無手勝流専門のように思われた武者小路の前にタジタジの形だったのも意外」⁶ と本多秋五氏が述べたとおりである。それは本多氏が続けて指摘したように、武者小路が「破らねばならぬ抵抗を周囲に強く感じていたのに対して、木下がさほどの抵抗を周囲に感ぜず、それだけ自我主張に尖鋭でなかった」(同前)、その両者の意識のもちようの差から生じた結果にちがいない。

だが、そのことに加えていえば、武者小路の論調の強さは、時代の勢いに後押しされたためということもあるのではないだろうか。それはなによりも、木下が「予は白耳義のあのネオエンプレッショニストの人などがやつたことは、その理論からいふと絵画から人格を殺して画家を生理学的機械とするものではなかつたかと疑ふものであります。(中略)予は、外来刺激|人格|反応及び発表といふ三段を以て生活する人間の中心たる人格と云ふものを、もつと広い意味にとるものである単に生理学的関係だとするものでない」(「山脇信徳君に答ふ」)と書いたように、「人格」という言葉を掲げてその重要性を述べているところから明らかだろう。このとき木下は、武者小路=白樺的語彙に回収されていたのだといってよいと思われるが、それでは木下さえをも巻き込んでしまう時代の流れとはどのようなものなのだろうか。

5

『白樺』の思想のよき理解者であり、その存在の意義を認めた人々に、阿部次郎、安倍能成、倉田百三らの、いわゆる大正教養主義のグループがあったことはよく知られている。なかでも、自然主義前派に過ぎない存在

⁵ 高階秀爾「『白樺』と近代美術」3 続・日本近代美術史ノート・5」(『季刊芸術』第25号<第7巻第2号>、昭48・4)。

⁶ 注1に同じ、48ページ。

と見做して『白樺』に激しい非難を浴びせた生田長江に反論し、積極的に『白樺』を評価したのは、このグループの中心的存在である和辻哲郎だった。たとえば、大正6年5月の『文章世界』に載せた「偏頗と党派心」のなかで、武者小路実篤の『青年の夢』の「第二幕と第三幕」について、「わたしはあの内に作者の感激を魂の慄へを、感じました。ことに第三幕の終わりの老人の祈祷を読んだ時には、全身が震え涙が眼に浮かびました。わたしはあそこの『思想』に打たれたわけではありません。あの和やかな言葉の内に渦巻いている焰のような情熱を感じたのです。行と行との間に生命の緊張を感じたのです。わたしは、その時、誰にこれだけ緊張した文章が書けるだろうとさえも思いました」⁷と述べて絶賛している。その思想ではなく、作者の「情熱」や「生命の緊張」に感銘を覚えたのだとして、作家としての姿勢や人間性に注目している点などは、実に『白樺』に近い。

このようにしてみると、本多秋五氏が、「日本古美術の鑑賞といえば、ある時期には和辻哲郎の『古寺巡礼』を連想せずにいられなかったように、西洋美術の複製鑑賞といえば『白樺』の先蹤を想起せずにいられない」⁸と述べたことはとりわけ意味深く感じられる。敗戦を迎えるまでの日本では一般的だった、複製による西洋美術の鑑賞というスタイルを、最も早くわが国へ持ち込んだのは『白樺』だったという指摘は、これまでに述べたことと直接に関わらず重要なのだが、ここで特別に興味深く感じられるのはむしろ、和辻哲郎の『古寺巡礼』をそのことの指摘のために用いたことである。人格的な成長を求めながら大和の古寺をめぐる著者は、その想像力を大和から中国やインド、ギリシアの文化へと自由に羽撃させるという、大正教養主義の代表的な著述として知られる『古寺巡礼』と並べた点が意義深く思われるのである。

このように、様々な文化や芸術に接することと、人間としての内面的な成長を遂げることを密接に関係づける「教養」という言葉は、そもそもどのようにしてその意味を担うようになったのだろうか。

筒井清忠氏によれば、「『教養』という言葉と理念を『修養』の中から自立させて最初に使った人は和辻哲郎であり、「その作品は大正六年の

⁷ 『和辻哲郎全集 第二巻』（岩波書店、平3・2）、163ページ。

⁸ 注1に同じ、27ページ。

『中央公論』四月号に掲載された『すべての芽を培え』であ」⁹ った。明治期を通じて「教養」という語は、「教育」の語とほぼ同じ意味で用いられ、education の訳語として使われることが多かった。一方で、Bildung にはそれまで「修養」の語が対応していたが、その担い手を一般の人々という広い範囲から、旧制高等学校の学生らの学歴エリートに移し、とくに独立させて「教養」の語を用いたのが和辻哲郎だったというわけである。つぎは、『偶像再興』中の「すべての芽を培え」のなかの一節¹⁰ である。

青春の時期に最も努むべきことは、日常生活に自然に存在しているのではないいろいろな刺激を自分に与えて、内に萌えいでた精神的な芽を培養しなくてはならない、という所に集まって来るのです。

これがいわゆる「一般教養」の意味です。数千年来人類が築いて来た多くの精神的な宝 | 芸術、哲学、宗教、歴史 | によって、自らを教養する、そこに一切の芽の培養があります。「貴い心情」はかくして得られるのです。全的に生きる生活の力強さはそこから生まれるのです。

(中略)

この「教養」とはさまざまな精神的の芽を培養することです。ただ学問の意味ではありません。(中略) 私はただ血肉に食い入る体験をさしているのです。(中略) これはやがて人格の教養になります。そうして、その人が「真にあるはずの所へ」その人を連れて行きます。

和辻哲郎のこの一節に、先にもその名をあげた阿部次郎の『三太郎の日記』のなかの、「さうして自己の教養として見るも、民族的教養は我らにとつて唯一の教養ではない。およそ我らにとつて教養を求むる努力の根本的衝動となるものは普遍的内容を獲得せむとする憧憬である。個体的存在の局限を脱して全体の生命に参加せむとする欲求である。(中略) したがって我らが教養を求むるは『日本人』と云ふ特殊の資格においてするので

⁹ 筒井清忠『日本型「教養」の運命 歴史社会学的考察』(岩波書店、平 7・5) 88 ページ。

¹⁰ 『和辻哲郎全集 第一七巻』(岩波書店、昭 38・3) 132~133 ページ。

はなくて、『人』と云ふ普遍的の資格においてするのである」¹¹ という一節を加えれば、彼らが「教養」という語をエリート青年に突き付けることによって言おうとしたことは明らかだろう。すなわち、青年期にとりわけ肝要なことは精神や人格の内面的な成長をはかることであり、それは高い教養を身に着けることによって果たされる。教養は普遍性を求めるのだから、国家や民族の枠を超えて人類がこれまで構築してきたあらゆる文化のなかから獲得されなければならない、というのである。つまりは、人格主義とコスモポリタニズムの二つが要求されるのだといってよいだろう。

基本的にはこのような概念を担った「教養」の語は、大正3年刊行の阿部次郎『三太郎の日記』、同6年の倉田百三『出家とその弟子』、同7年の『合本 三太郎の日記』、同8年の和辻哲郎『古寺巡礼』、ともに同10年の倉田百三『愛と認識との出発』、西田幾太郎『善の研究』というように、おもに岩波書店から出版された著作を通じて大正時代の高等学校の学生の間にも広まっていく。大正期を文化・思想の状況から、『三太郎の日記』を典型とする教養派の時代と説明したのは唐木順三だった¹² が、そのような時代の到来を醸成したのが『白樺』だったといつてよいだろう。なぜなら、明治期末の「絵画の約束論争」のなかで、武者小路が説いていたのは、人格主義と、一種のコスモポリタニズムにほかならなかったからである。とはいえ、むしろ『白樺』の美術運動は、「絵画の約束論争」を戦った明治期末以後の大正期も継続的に展開されたのだから、『白樺』もまた、大正教養主義の思想に背後から支えられていたことになるだろう。両者は結果的に、それぞれ双方の活躍に裏から支えられながらその思想を展開してきたといつてよく、その作用は相互的であったということができよう。

武者小路実篤を中心とする『白樺』の人々が、ヨーロッパや日本といった国家や民族の枠組みを超え、また文学や美術というジャンルの枠組みを超えて、独自の美術運動を文学雑誌『白樺』を通じて大きく展開することができたのは、偉大な人格と偉大な人格の間では相互的な理解と交流が可能だという確信が強く働いていたためであり、そのようにして自己を徹底することのうちに必然的に人類的な普遍性が湛えられるという確信が疑わ

¹¹ 『阿部次郎全集 第一巻』(角川書店、昭35・12)、432ページ。

¹² 唐木順三「現代史の試み」(『唐木順三全集 第三巻』、筑摩書房、昭42・8、108~117ページ参照)。

れることなくあったからである。このような確信を保証したのは、大正教養主義の登場を要請し、そして広く受け入れるような大正という時代の精神だったにちがいない。とすれば、『白樺』は皮肉なことに、「時代の要求」(前出、武者小路「自己の為の芸術」)のありかにきわめて敏感だったということになるのである。

『白樺』からの引用はすべて、「白樺」複製刊行会『複製白樺一～一四』(臨川書店、昭44・12～47・7)に拠った。ただし、旧漢字は新漢字に改めた。