

大正期の日本人が憧れた西洋美術

Western Art Enchanting the Japanese in the Taisho Era

高梨光正 Mitsumasa Takanashi 愛知県立芸術大学美術学部准教授(芸術学)

Abstract

The literary magazine *Shirakaba*, first issued in April 1910, is well known for introducing new trends into Japanese literature. However, it also played an important role in illuminating a variety of Western paintings and painters, presenting them in plates to the Japanese in the Meiji-Taisho era. In its early issues, *Shirakaba* reviewed mainly impressionist and post-impressionist paintings and painters, such as van Gogh, Cezanne, Gauguin, Manet, and Klimt; it also included some biographies or critical study articles written by young students of art history and aesthetics, such as Kikuo Kojima and Jiro Abe. Moreover, from its third year, it began to publish serially the translation of *Noa Noa* by Paul Gauguin: its translator, Magane Koizumi, would later become an editor of the magazine, and play a great role in presenting old master paintings with summary biographies and critical notes. These included works by great masters such as Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, and also Tintoretto, El Greco, Dürer, Giotto, and other Italian and Northern Renaissance painters. Koizumi's critical manner was not historical or chronological, but synchronal and aesthetical. Possibly influenced by a new trend of aesthetics of the period, Koizumi presented old master painters and paintings in the issues as they had transcendent artistic value in his world.

Unfortunately, due to the disaster of Great Kanto Earthquake that occurred on September 1, 1923, *Shirakaba* was compelled to suspend publication, and was subsequently discontinued.

We have little information regarding Koizumi's activities after its discontinuation, but as far as is known, he went to Taiwan, where he remained for a few years with natives. In 1932 he published *The Scenery and Customs of Natives in Taiwan*, and in the following year, *The Local Customs of Natives in Taiwan*. He was not originally a cultural anthropologist; however, probably inspired by the experiences of Gauguin in Tahiti that Koizumi himself had translated into Japanese, he seemed to adopt the painter's manner as a flying artist. It is delightful to consider that Gauguin's encounter with the Tahitians led to the further encounter of a Japanese young man with Taiwan natives, through a book acting as a transcendent vehicle of foreign culture.

そもそも、日本で初めて「美術史」という学問領域が正式に大学に設置されたのは、1914年、すなわち大正3年の東京帝国大学での「美学第二講座」として開設された美術史講座が初めてとなる。明治維新後、1887年、すなわち明治20年（1887年）に東京美術学校が設立された後、日本で本格的に西洋美術と油画技法が紹介される。それに先立って、東京大学では明治14年（1881年）に「審美学」という講義が外山正一の担当で開設され、その翌年からアーネスト・フェノロサがこの「審美学」を担当した。そして主に哲学を講じていた外国人教師が同時に美学と西洋美術史概説を教えるようになり、明治22年（1889年）には「審美学美術史」、そして明治24年（1891年）には「美学美術史」と名称を変え、実践哲学としての「美学」と「美術史」が一体となった旧帝国大学、そしてその後の国立大学の講座名が成立する。そしてついに1914年、すなわち大正3年の東京帝国大学「美学第二講座」として、「美術史」が哲学領域の一分野として独立し、瀧清一が初代教授として着任する。その後、大正12年（1923年）に東北帝国大学に新設された「美学講座」に留学から帰国した阿部次郎が初代教授に就任し、同じく大正10年（1921年）から大正15年（昭和元年、1926年）までベルリンに留学した児島喜久雄が、留学中の大正12年（1923年）から東北帝国大学法文学部美学講座助教授に着任する。その後、児島喜久雄は昭和12年（1937年）には東京帝国大学専任となり、東北帝国大学を離れる。こうして、明治・大正期の大学での美学美術史学の研究・教育制度が確立されていったのだが、それとは別に、西洋美術の一般啓蒙的活動として重要な役割を果たした雑誌があった。それが雑誌『白樺』である。この『白樺』と美術に関しては、これまで様々な研究があり、また2009年には『白樺』誕生100年を記念した展覧会も行われている¹。

明治43年（1910年）創刊の雑誌『白樺』は、武者小路実篤、志賀直哉、有島武郎といった文豪たちが同人として名を連ねた文学雑誌として知られ、しばしば「高等遊民の道楽」のような批判も浴びせられたことは周知の事実である。この雑誌は大正12年（1923年）8月号まで出版されたものの、その翌月1日、すなわち大正12年9月1日の関東大震災の影響により、出版を取りやめ、廃刊となった。

概ね、日本では、この雑誌は文学界に大きな影響を与えた雑誌として知られているが、実は西洋美術の紹介にも非常に大きな重点を置いていた。創刊当初からの同人であった留学前のまだ22歳の児島喜久雄が表紙画を手がけ、また阿部次郎も寄稿している。例えば、創刊号では、「獨逸の絵画における Neuidealisten」という記事を児島は掲載し、続けて第二号、第九号と3回にわたって連載している。さらには1911年の第二巻第二号からは、「ヴィンセント・ヴァン・ゴッホの手紙」の翻訳を3回にわたり掲載し、その後第三巻十一号のゴッホ特集で、巻末にまとめて既訳出分をまとめると同時に、その同じ号には阿部次郎が「若きゴッホ」と「ゴッホの芸術」という評論を2本掲載していることを見るだけでも、この雑誌が当時新進気鋭の美学・美術史の研究者を積極的に取り込んでいることがわかる。

こうした文人、新進気鋭の学者を相手に編集作業を行っていた人物として、あまり注目されないが、小泉鐵（こいずみまがね）という人物がいる。

小泉は明治19年（1886年）に福島県に生まれ、旧制会津中学を卒業後、第1高等学校進学、

児島喜久雄と知り合い、その後東京帝国大学文学部哲学科に進学するも、中退。明治44年から『白樺』の同人になり、実質的な編集作業を担当しながら、英語、ドイツ語、フランス語などの翻訳や小説の執筆も行っていった。同時に、雑誌中で紹介される画家についての紹介文なども手がけている。

さて、創刊当初から文学だけではなく美術紹介にも力を入れていた雑誌『白樺』は明治43年(1910年)の第一巻第一号から大正2年の第四巻第七号までは、第二巻第二号のギリシャの陶器特集と第四巻第二号のエジプト彫刻特集を除くと、近代絵画・彫刻の紹介が中心であった。名前を列挙すると、ベックリン、ゴッホ、セザンヌ、クリンガー、ビアズリー、ロダン、ホドラー、セガンティーニ、ルノワール、マネ、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ、ムンク、アルベール・ベナール、オーガスタス・ジョン、クリムト、ドーミエ、ゴッホ、ロートレック、マティス、クールベといった、ほぼ同時代の作家たち、彼らの言葉を借りると「後印象派」を白黒の写真とともに軒並み紹介していた。

その一方で小泉は、1912年の第三巻第一号からポール・ゴッホの『ノア・ノア』の翻訳の連載を始め、翌年1913年の第四巻第十号、すなわち大正2年10月号までの7回連載で完結させている。そして11月には単行本として出版している。このフランスの画家ゴッホが太平洋のタヒチ島で過ごした日記の翻訳は、のちに小泉に大きな影響を与えることになったと思われるが、その点については後述する。

こうして創刊以来近現代作家たちを中心に紹介してきた『白樺』だが、大正2年8月号、すなわち第四巻第八号からいよいよ趣が変わってくる。近代作家ではなく、ついに《プロポーシヨンの習作》と題されたレオナルド・ダ・ヴィンチの素描とゴッホのエッチング《巨人》が、セザンヌの《浴せる男》とロダンの《歩く人》とともに紹介されたのである。これが雑誌『白樺』で紹介された、いわゆるオールド・マスターの最初となる。もっとも、この時レオナルドの素描として紹介された作品は、実際にはレオナルドのものではないことは明白である。この時の作品紹介文を見てみたい。執筆者は「記者」とのみ記されているばかりで、誰が書いたかは残念ながら不明である。

今度の挿画には自分たちの尊敬する画家及び彫刻家の作品のうち男の後ろ向きの裸体ばかり選ぶことにした。(中略) 本号の挿画にレオナルド・ダ・ヴィンチ、ゴッホ、セザンヌ、ロダンの四人を組みあわせたのには別に考えがあるわけではない。しかしこの四人は云ふ迄もなくいづれも大きな自己の領土を持っている。自分たちが知れば知るほど尊敬すべき人だと思ふ人々の内の四人である。／ レオナルド・ダ・ヴィンチ(一四五二—一五一九)のことはいまさらここで紹介する必要を認めない(何時か委しい紹介はする気があるけれど)。けれどレオナルドなどはそのうちで最も恐ろしい不可解な感じを与える芸術家だと思ふ。²

以上を読むと、レオナルドのことは美術愛好家にはすでに有名な存在となっていた節が

うかがわれるが、しかしそうした知識が美術史の見地から紹介されたとは限らない。実は、同じ号の中に武者小路実篤訳で「技巧についてのロダンの言葉」という翻訳が掲載されており³、そこにはラファエッロ、ミケランジェロ、ヴェロネーゼ、ルーベンス、レンブラントらについてのロダンの批評的解説が記されている。つまり、ルネサンスやバロック美術を専門的書物に依拠して紹介するのではなく、ロダンの芸術論を通して紹介されている点に注目すべきである。事実、すでに木村壮八が同時期に翻訳を進めていたポール・グセル（Paul Gsell）編『ロダン』は翌年には単行本として出版され、木村壮八訳『ロダンの芸術観』として大正3年1月号から大々的に広告が掲載されている。

さてその後、大正2年の第四卷十一号ではレオナルドの《女の肖像》、ミケルアンゼロ（ママ）《兜をかぶれる女》、ルーベンス《メリー・メディシの肖像》、レンブラント《腰掛けている女》と、すべてオールド・マスターの作品の紹介となる。

そしてついに、翌大正3年（1914年）の1月号はレンブラント特集となり、巻頭口絵には、当時ベルリンのカイザー＝フリードリヒ美術館で非常に有名な作品となっていた、レンブラントの《黄金の兜の男》が、3色刷りカラー図版で紹介されるに至る。この作品は、当時の「ベルリン博物館のビスマルク」と呼ばれていた、ベルリン博物館総長ヴィルヘルム・フォン・ボーデが1897年に当時2万マルクという高額でロンドンの画商から購入した、ベルリン博物館の宝ともいべき作品であった。当時、ボーデはこの作品のレンブラントの傑作と評し、ここに描かれている人物は彼の弟アドリアーンではないかという説を出していた、ベルリンで最も人気のあった作品の一つである⁴。その作品のカラー図版を掲載しているということは、最新のベルリンのカタログもしくは絵葉書のような、ドイツ製のカラー刷り図版を彼らが手に入れていたことを意味する。同時に、カラー図版からカラー図版を複製印刷できる技術が日本に普及していたことも意味する。こうした図版とともに、小泉鐵はベルギー象徴派の創始者でもある詩人エミール・ヴェルハーレン（Emile Verhaeren 1855-1916）の評論「レンブラント」の翻訳を掲載している⁵。この点を見ても、小泉をはじめとする白樺派のオールド・マスターへの傾倒は、必ずしも歴史感覚に基づいた美術史的視点からのアプローチではなく、純粋に審美的視点からのアプローチであることがわかる。《黄金の兜の男》の無署名の紹介文にもそれが表れている。

黄金の兜をかぶれる男。1650年頃に（レンブラントは一六〇六年に生まれている）かいたもので、黄金の兜をかぶれる男はレンブラントの同期である。自分たちの見たレンブラントの三色版十数枚のうちで三四の同人に一番気に入った画である。実に一筆一筆ぶつかる所にぶつかっている。喰い入る処に喰い入っている、そうして如何にもレンブラントでなければかけない孤独な厳粛な画である。⁶

その後、この第5巻、すなわち大正3年から翌年の6巻にかけては、実はオールド・マスター紹介の黄金時代を迎える。時代は、第1次世界大戦が勃発し、日本はその中で南洋へと

進出し、造船業の好景気で、川崎造船の社長松方幸次郎は多くの美術品を購入していた時期でもあった。

こうした中、第5巻2月号は、やはりレンブラント、3月号はセザンヌ、4月号は柳宗悦の136頁にも及ぶ評論「ウィリアム・ブレイク」を掲載したウィリアム・ブレイク特集、5月号はアンリ・ルソー、6月号はマイヨール特集、7月号はゴヤ、8月号はロダンからボナール、ピカソまでの近代フランス、そして9月号に登場したのはエル・グレコで、その作家解説を記したのは小泉鐵である⁷。おそらくドイツ語の研究書を直に読んで、非常にまとまったエル・グレコの小伝をまとめている。そこで紹介されている作品は、《オルガス伯の埋葬》をはじめとする有名作品である。10月号は再びドーミエやミレーといった近代フランス、そして11月号は、レオナルド・ダ・ヴィンチ特集となる。口絵には有名な《自画像》を用い、児島喜久雄がドイツの美術史家ハインリヒ・ヴェルフリンの著作（おそらく『古典美術』）からの要約を掲載する⁸。12月号は、イタリア・マニエリスムの巨匠ティントレットの特集で、巻末に小泉が解説を載せている。

ティントレットオのことを詳しく紹介したいと思ったけれども都合でそれは後日に譲ることになった。ティントレットオは一五一八年にヴェネチアに生まれて、一五九四年に死んだ一時はティチアンのお弟子で、あった。後期ルネッサンスの中で最も偉い画家なのである。ティチカン(ママ-筆者)も偉かったが又それとフィールドをことにして図抜けて偉い。グレコが彼の影響を受けたことは非常に良いことであった。本号にはティントレットオの素画だけを紹介する心算りでいたのだが、発売禁止を恐れたので良いものを割愛しなければならなくなった。そして自分たちの好きな「最後の晚餐」を入れた(小泉)。⁹

小泉は、確かに好きなものを選んでにせよ、エル・グレコがティントレットの弟子であることを知っており、またティツィアーノがティントレットの師匠であることも知っている。ただの概説以上のことを彼が読んでいることがわかる。それは次の第6巻に入ると明白となる。

大正4年(1915年)の第6巻1月号は、ミケランジェロ特集である。そこには白黒図版とはいえ、システィーナ礼拝堂の傑作《最後の審判》全図が、折込口絵として掲載されている。そして《ダヴィッド》からユリウス2世の墓碑のための《モーゼ》、システィーナ礼拝堂天井画の部分など、21点の図版が収められている。しかも、記事として長与善郎訳のロマン・ロラン『ミケランジェロ』(原文では「ミケルアンジェロ」)が63頁にわたって掲載されている。さらに2月号もミケランジェロ特集で、マルチェッロ・ヴェヌスティの《ミケランジェロの肖像》に始まり、彫刻の図版に加え、彼の筆跡を示す、自筆ソネットと父に宛てた手紙まで掲載している。しかも、ソネットと手紙については小泉による翻訳がつけられている。それについて小泉は次のように断り書きを残している。

詩の翻訳は Henry Thode の獨逸語訳に従い、Karl Frey の獨逸語訳を参照し、手紙の翻訳は Karl Frey の獨逸語訳によった—小泉。¹⁰

小泉鐵は無論イタリア語までは読めなかったであろうし、ましてやルネサンス人の筆記体は読めるはずもない。しかし、彼は当時最新の研究を参照している。ヘンリー・トーデの *Michelangelo und das Ende der Renaissance* (『ミケランジェロとルネサンスの終焉』) は 1902 年にベルリンで、またカール・フライの *Dichtungen des Michelangelo Buonarroti* (『ミケランジェロの詩』) も 1897 年にベルリンで刊行された書物である。まさにルネサンス研究の最先端に行くドイツ学派の研究書を小泉は読み、また参照の仕方も心得ている。その後も次々とオールド・マスターの紹介は続き、3 月号では初めてマンテーニャの作品が登場し、4 月号にはレオナルド、デューラー、ミケランジェロ、5 月号ではジョットの特集となる。そして、ボッティチェッリの紹介、第七卷第一号のデューラー特集などが続く。こうした中、日本国内で出版される美術書及び美術研究書の数も増えてくる。この時期の『白樺』の巻末に掲載されている広告を見ると、興味深い傾向が見えてくる。

大正 2 年 8 月号には小泉鐵訳によるポール・ゴーガンの『ノア・ノア』の広告が掲載され、11 月には刊行されている。その定価は 1 円 20 銭。翌年には木村壯八訳、ポール・グセル編『ロダンの芸術観』が定価 1 円 50 銭で刊行され、さらにその翌年、大正 4 年の正月号では木村壯八訳の『ゴッホの手紙』が定価 1 円、同年 3 月号には、同じく木村壯八の『芸術の革命』が定価 1 円 70 銭として広告が掲載されている。この書物では、早くも未来派や「立方派」すなわちキュビズムまでもが紹介されている。

しかし大正 5 年つまり 1916 年 1 月号の広告あたりから様子が変わってくる。『白樺』の出版元でもあった洛陽堂からついに『泰西の絵画及び彫刻』という絵画篇 4 巻と彫刻篇 1 巻の計 5 巻本の書物が出版される。むろん『白樺』同人が関与していたと思われ、雑誌上で取り上げた画家たちの通時的割り付けにはなっているものの、そこにはボッティチェッリやラファエッロ、ティツィアーノの名前はなく、またマネはあってもモネもピサロもなく、非常に偏った書物となっている。その一方で同号には興味深い書物の広告も掲載されている。中山昌樹訳著の『文芸復興期の三大芸術家』という、レオナルド、ミケランジェロ、ラファエッロを紹介する書物である。23 枚の複製図版入りで定価 1 円。さらに長与善郎訳によるロマン・ロランの『ミケランジェロ』が定価 1 円 80 銭。その隣には中山昌樹訳、ポール・サバティエ (Paul Sabatier) の『アッシジの聖フランチェスコ』がやはり定価 1 円 80 銭。武者小路が敬愛するアッシジの聖フランチェスコとの関わりで、ここではジョットの絵画が紹介されている。その 8 月には、木村壯八編の「絵画叢書」として、『ボッティチェッリ』『エル・グレコ』、近刊予告として『レオナルド 付録ヴェロッキオ』が紹介されている。同年 11 月には同叢書から『アルブレヒト・デューラー』が第 4 冊として出版されるにいたる。

こうしてみると、『白樺』が紹介する美術作品や芸術家の紹介の仕方は、歴史的視点に基づく様式展開の順序とは全く関係ないことは明白である。一方でこの当時、「美術史」的視点、

つまり歴史意識とそれに基づく様式発展的な視点からの書物がないわけではない。大正10年、1921年には西村貞訳によるジュリア・カートライト (Julia Cartwright, 1851-1924) の『文芸復興期の美術』(*The Painters of Florence from the Thirteenth to the Sixteenth Century*, 1916) の翻訳が出版されている。また同書の巻末広告には、同じくカートライトの別の著書として渡邊清訳『ボッティチェリとラファエッロ』が紹介されているが、これは1895年の *Raphael in Rome* と1903年の *Sandro Botticelli* を合本にしたものかと思われる [Julia Ady (Cartwright), *Raphael in Rome*, London: Seeley, 1895; *Sandro Botticelli*, London: Duckworth & Co., 1903.]。もっとも、ジュリア・カートライトことジュリア・アディは美術史研究者というよりも、美術批評家として知られている人物で、ウォルター・ペーターの影響を強く受けた、審美主義的視点を強く持っている批評家である。

一方では翻訳以外にも、本格的な美術史研究書として、植田寿蔵の『近代絵画史論』が大正14年すなわち1925年に岩波書店より出版されている。この書物は、すでに2年前すなわち大正12年、すなわち1923年5月には本論部分の印刷が終わっていたものの、関東大震災により出版が2年遅れたとのこと。日本国内での西洋美術受容の容態は、すでに歴史的視点と様式展開論的な視点に基づく研究が始まっていた。

しかしながら、『白樺』のもつ歴史的視点の欠如は、単に彼らの恣意的な、主観的な、いわゆる武者小路実篤のような「自己を生かす」視点からのみ選ばれた芸術家の紹介を意図したものであったのだろうか。

美術史という学問領域が、いわゆる大学で、歴史学からも美学からも自立し、形式主義的学として成立したのは、モレリアン・メソッドを正式に美術史学の方法論に取り入れたウィーン大学のフランツ・ヴィクホフ (Franz Wickhoff, 1853-1909) やバーナード・ベレンソン (Bernard Berenson, 1865-1959) らの影響が大きい。それに対し、日本とのなじみが深いベルリン学派は、概念的かつ大歴史主義的視点を主とした方法を展開していた。つまりドイツ語圏で確立されていた美術史学そのものの2流派のうち、留学前の児島喜久雄は、ベルリン学派の書物に親しんでいたことが明らかなのだが、そもそも美術史学の方法論が確立されつつあるまさにその時に、日本人は美術史という学に接していたことになる。つまり、西洋の学門伝統と比べると遅れをとっていたとはいえ、こと美術史に関しては現在進行形で学ぶことができたのである。

しかしながら、前述のように、日本では美術史学の講座は美学という実践哲学の下に置かれ、なによりもまず美学が先であったことは留意しなければならない。この当時の美学は、特にテオドル・リップス (Theodor Lipps, 1851-1914) やヨハンネス・フォルケルト (Johannes Volkelt, 1848-1930) らの感情移入美学と、「純粹可視性」を視覚芸術の中心に据えたコンラート・フィードラー (Conrad Fiedler, 1841-1895) らの形式主義的美学理論などが大きな影響力を持っていた。こうした背景を踏まえて今一度『白樺』の美術の扱い方を見直してみると、彼らの主観的、あるいは恣意的芸術家の選択方法には、まさにリップスの言うような「自己の価値感情を対象のうちに客観化し、他方では対象を自己の心に主観化し、自

己の現実的感情のうちに体験する」美的体験、すなわち美的感情移入を実践しているように思われる¹¹。この時、当然ながら、感情移入の対象となる作品や芸術家には、歴史的発展の順序や歴史性は全く必要なく、すべて自己の眼前においては共時的存在として見えてくることになる。あくまでも「自己のための芸術」を標榜し¹²、たとえ「西洋崇拜」という批判を浴びても「いいものはいいというより仕方ない。感心するものは感心するより仕方ない」と「自己に正直」で、芸術創作とは「自己の素質を生かしきることだ」¹³と断言する武者小路実篤の主観的態度は、観念論主義的美学とも形式主義とも異なり、明らかに感情移入美学に寄り添っているように思われる。

管見の限り、『白樺』誌上でリップスやフォルケルトの名が登場したことはない。山本正男によれば、大西操山が明治中期に日本に心理美学を紹介したことが知られ、一方で、白樺派の同人たちとは意見の合わなかった、ハルトマンの観念論美学を信奉していた森鷗外がフォルケルトの美学を紹介したことも知られる¹⁴。『白樺』派の人たちの美的体験の原理は、この感情移入美学に基礎を置いており、まさに当時最新の美学理論を実践していたのであって、時代錯誤でも恣意的でもなく極めて高度な知的活動であったように思われる。まさにここに、たとえ「西洋かぶれ」の謗りを受けながらも、普遍的美の概念も形式主義をも否定して、異文化の境界を超越する主観に基づく美的自己実現の理念を維持し続けた彼らのイデオロギーが存在するのではないだろうか。

第1号から同人であった若き児島喜久雄がリヒャルト・ムター（Richard Muther, 1860-1909）の『近代フランス絵画史』の紹介文で見せた熱烈な傾倒ぶりに比べ、ベルリン学派の形式主義者ハインリヒ・ヴェルフリン（Heinrich WHeinrich Wölfflin, 1864-1945）の『レオナルド・ダ・ヴィンチ』の抄訳が奇妙にも淡々としすぎているのは、こうした白樺派的美学的傾向の影響を受けていたからかもしれない¹⁵。しかし、その児島喜久雄も大正8年4月号に掲載した「デュラアの芸術論」を最後に、そのまま2年後には5年にわたる留学へと旅立っていった。その後は、まさにベルリン学派の形式主義的方法に直に接することになる。一方、モレッリの創始した様式分析手法をベレンソンから徹底的に学んだのは、もはや感情移入美学とは無関係な、3歳年下の矢代幸雄であった。

第1次世界大戦後、日本は関東大震災に見舞われ、さらに戦後不況に陥り、大正14年には「治安維持法」が交付され、時代はいよいよ昭和へと移る。そして『白樺』が夢見た自由な世界と自由な芸術活動は、しばらくの間我慢を強いられる時代を迎えることになった。こうして見てくると、大正期の西洋美術受容は、実は西洋での現在進行形で形成されていた美術史学と制作の理論を、ほぼ同時に日本は受け入れていたという点で、大正期の日本は世界にも稀に見る急速な文化的発展を遂げたと言えよう。

最後に小泉鐵について補足したい。しばらく『白樺』の編集に携わっていた小泉は、阿部次郎の書いた小著の内容が元で大正2年（1913年）に喧嘩別れをする。頑固で血気盛んな若者であった小泉は、『白樺』廃刊後、単身台湾に渡り、現地の原住民の調査を行い、原住民と懇意になって信頼されたという。その時の調査を後に『蕃郷風物記』

として昭和7年に出版し、さらにその翌年には『臺灣土俗誌』を出版する。日本領となった台湾の少数民族の調査記録としては世界初で、その内容が近年再評価されている。彼は、一体なぜ台湾の少数民族の調査をしようと思ったのだろうか。無論正確な動機は不明ながら、彼が青春時代に、『白樺』誌上で初めて訳出したゴーガンのタヒチ島滞在記『ノア・ノア』を、体に染み込んだ感情移入美学の理論に基づいて追体験しようとしたのではないかと考えるのは、あながち的外れではなかろう。異文化の出会いが書物という文化の運び手を通じて、再び別の遠く離れた土地で異文化との出会いの連鎖を生んだとすれば、これほど愉快的な事例はないかもしれない。

[注]

- ¹ 加藤哲弘『明治期日本の美学と芸術研究』、平成10年度～平成13年度、科学研究費補助金成果報告書、2002年、2-8頁；『『白樺』誕生100年 白樺派の愛した美術』、読売新聞大阪本社、2009年
- ² 記者、「挿畫に就て」『白樺』、4巻8月号、1913年、196頁
- ³ 無車（武者小路実篤）訳、「技巧についてのロダンの言葉」『白樺』、4巻8月号、1913年 174-182頁
- ⁴ (展覧会カタログ)『ベルリン国立美術館展』、国立西洋美術館・TBSテレビ、2012年、no.64、182-183頁
- ⁵ 小泉鐵訳、「レンブラント（エミール・ヴェルハアレン）」『白樺』、5巻1月号、1914年、295-307頁
- ⁶ 記者、「本號の挿畫に就いて（Rembrandtの畫十二枚）」『白樺』、5巻1月号、1914年、345-346頁
- ⁷ 小泉鐵、「エル・グレコ」『白樺』、5巻9月号、1914年、169-182頁
- ⁸ Heinrich Wölflin, *Die klassische Kunst*, München: F. Bruckmann, 1899.
- ⁹ 小泉鐵、「編集室にて」『白樺』、5巻12月号、1914年、138頁
- ¹⁰ 小泉鐵、「ミケランゼロの筆蹟に就いて」『白樺』、6巻1月号、168頁
- ¹¹ 竹内敏雄編『美学事典 増補版』、弘文堂、1974年、751頁
- ¹² 無者（武者小路実篤）、「六號雜感」『白樺』、2巻11月号、1911年、141頁
- ¹³ 無者（武者小路実篤）、「編輯室にて」『白樺』、5巻10月号、1914年、222頁
- ¹⁴ 山本正男、『東西芸術精神の伝統と交流』、理想社、1965年、63-82頁；加藤哲弘、前掲報告書、29-36頁
- ¹⁵ 児島喜久雄、「リヒアルト・ムーテル（イコノグラアフ）」『白樺』、5巻3月号、1914年、521-528頁；同、「リオナルド」『白樺』、5巻11月号、1914年、256-259頁。Cfr. Richard Muther, *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, München: G. Hirth, 1893-1894; id, *The History of Modern Painting*, 3 vols, English ed., London: Henry and Co., 1895-1896; Heinrich Wölflin, *op. cit.*, 1899.