

ヒュウザン会（フェウザン会）展覧会の同時代評価

松本和也

I 問題関心／先行研究

本稿では、日本美術史上において一定の位置を占め、当時、話題になったといわれつつも、具体的な様相・評価や個別の作品評については不明な部分も多いヒュウザン会（のちにフェウザン会／本稿では、文脈に応じて使いわけ、双方を指す場合には「ヒュウザン会-フェウザン会」と表記する⁽¹⁾）に注目する。まずは、その概要を事典記述から引いておく。

大正のはじめに結成された後期印象派、フォービスムに拠る青年美術家の集団。フェウザン fusain とはデッサン用の木炭のこと。一九一二年（大正一）齋藤与里（一八八五—一九五九）、岸田劉生、清宮彬（一八八八—一九六九）が発起して結成、その年一〇月に銀座京橋の読売新聞社三階で第一回展覧会をひらいた。結成当初は「ヒュウザン会」と称し、のちフェウザン会に改められた。〔略〕ゴッホ、ゴーギャン、セザンヌ、マティスなどにならって主観の強い表現を打ち出し、若い画家や一部の識者の注目するところとなった。機関誌《フェウザン》も発行し、翌一三年三月同じ会場で第二回展覧会をひらいたが、美術運動として活発にしようという齋藤と、同志のたんなる集りであればよいとする岸田とが衝突し、あっけなく解散してしまった。はなはだ短命で、表現も稚拙なものが多かったが、その情熱と純粋さは彼らをして、平板化した文展アカデミズムを乗り越えさせ、近代の新たな造形の展開を先駆させることになった⁽²⁾。

補足すれば、同会前史は「太平洋画会の青年グループ、葵橋洋画研究所のグループを中心に、アブサント会同人らが中心をなし」たもので、1913年の解散後には、「高村、劉生、木村、岡本帰一の四人はヴィーナス倶楽部で生活社展覧会を開催、これが草土社の前身となった」⁽³⁾。

ヒュウザン会創設の経緯は、次に引く齋藤與里「ヒュウザン会の起りその他」（『第一回ヒュウザン会展覧会目録』ヒューザン会、1912）に詳しい。

私は自分の作画だけで、この九月か十月頃に何処かで展覧会を開き度いと春頃から思つて居りました。然しさう大きな部屋を塞げる程の作画も無いしするので、適當の場所がなく、其の内九月になつて終ひましたからもう今年は迎も出来ないと思つて居りました。処が読売社の三階を貸すと云ふ事でしたから再たやる気になり出して、一度部屋を見せて貰ひましたのですが矢張広過ぎるので駄目でした。〔略〕

それから三たび私がやる気になつたのは、岸田君と清宮君が来られて、両君で展覧会をやるに就て、私が読売社の三階の或る部分を切つて貸すかどうかと云ふ事を社の人に尋ねて、断られてから

の事でした。

其処で私は三人が一緒になつて、尚三人の友人などに話をして見たら彼の三階を塞げる位の作品を集めて展覧会を開く事が出来るだらうと考へましたから、其の話を岸田君にして、さう仕様と云ふ事になりお互に友人に問合せ見ました処が三階を塞げる丈の作品が集まる迄の人々を得る事が出来たのです。

それで初めてやる事に確定したのでした。而して会の名を『ヒュウザン会』と致しました。(1頁)

こうして開催されたのが、第一回ヒュウザン会展覧会(銀座読売新聞社三階 1912. 10. 15~11. 3)である。出品者は濱田葆光、川村信雄、松村巽、埴原くわき代、本間國雄、川上涼花、三並花弟、有本寧馨、齋藤與里、高村光太郎、眞田久吉、木村莊八、田中未知草、塚越芽以治、瓜生養二郎、萬鐵五郎、裕伊之助、小島善太郎、宮崎省吾、山下鐵之輔、鈴木金平、山本正一郎、小林徳三郎、萬代恒志、平井為成、バーナード・リーチ、大和田盤、清宮彬、岸田劉生、岡本帰一、毛利教武、川上邦世、藤井達吉の33名で、出品総数は168点であった(上記『目録』より)。

つづいて、第二回フェウザン会展覧会(銀座読売新聞社三階 1913. 3. 11~30)が開催されるが、その経緯については、無署名「第二回フェウザン会展覧会」(『第二回フェウザン会展覧会目録』フェウザン会、1913)に、次の説明がある。

此度の展覧会は実は第二回とせずに、静物画とか、風景画とか、或は又人物画とか云ふ様な文字を頭に冠せて、本会の臨時展覧会と云ふ名目の元に開催仕様と思つてゐたのでした。それは第一に第一回展覧会から間がないので、逆も第二回展覧会と云ふ振れ出しの元に開催する丈の製作を僅々十七人の同人で負担する事は出来まいと云ふ懸念があつたからでした。〔略〕私等は只製作に従事して今に成つて見ますと、案外多数の製作を得る事が出来たので、之れなら読売新聞社の三階を塞げて第一回の時位の外観を作る事が出来ると云ふ自信が出たのと同時に、第二回展覧会としたのです。(2~3頁)

出品者は瓜生養次郎、三並花弟、小林徳三郎、川村信雄、川上涼花、埴原桑喜代、岡本帰一、濱田葆光、齋藤與里、木村莊八、眞田久吉、松村巽、萬鐵五郎、裕伊之助、岸田劉生、高村光太郎の16名で、出品総数は132点であった(上記『目録』より、同人は清宮彬も含めた17名)。なお、同会はこの後、同人間の意見の対立によって解散した⁽⁴⁾。

ここで、当事者たちの発言をいくつかみておきたい。

第一回展覧会に際して、岸田劉生は「自己の芸術(上)」(『読売新聞』1912. 10. 17)を発表し、「吾々が展覧会をやるのは、つまり吾等自身の為め」だとして、次のようにつづける。

今度、自分等がやる展覧会も、自分等が、生長しようための一つの事に過ぎない。根本の目的はそれである。それ以外に何にもない。吾等 = (といふよりは、自分自身の事をいふ方が適切であり、真実であるかも知れない)自分は、自分の描く只一人で見つめて居たいのである。實際、自分を一番よく理解し、一番よく自分に力をそへる者は自分自身を措いて外に無い。(5面)

このように「自分」を強調していく岸田に併走するようにして、齋藤與里も「ヒュウザン会の起り其の他」(『第一回ヒュウザン会展覧会目録』前掲)において、創作の造形的な完成度よりも「自個の叫び」を重視する旨を、次のように言明していた。

私は、自ら信じて、自ら許す様な作品は一生涯を通じて出来様とも思つて居りません。常に不満ながらもそれが常に自個の叫びでさへあれば、自分としてそれ以上どうする事も出来なかつた作品でありさいすれば、それが其の作品に対しては心力と腕力を尽難した物と心得てゐますから、充分自個の叫びである事を承認する事が出来るのです。(4頁)

こうした飽くなき「自分」-自我の追求を「無限」と表現したのは、次に引く、川上涼花「現在記」(『第一回ヒュウザン会展覧会目録』前掲)である。

何度繰返しても言ひ尽せないのは芸術の事である。言ひ表はす事の到底不可能なる「無限」の外によもやあるまい。廣大無辺の仏の功力と云ひ後期印象派の人々の芸術の力と云ひ詮する所唯一つの「無限」である。〔略〕芸術の形式や技巧を論ずる最初に於て堅固なる器を造つて「無限」をそれに充たさねばならない。(11頁)

第二回展覧会に際しても、フェウザン会らしい発言が散見される。木村莊八は「進撃」(『第二回フェウザン会展覧会目録』前掲)において、次のように述べる。

私にとって、あらゆる他人は無縁である。現状の一切は万事である、其時の製作は其時の絶対である。その幼稚浅弱は幼稚浅弱とだけで、夫が私の最善である限り、俄に如何する事も出来ない。(3頁)

自己と現在の絶対化は、同会同人に通底する心性と云つてよいが、高村光太郎「所感」(『第二回ヒュウザン会展覧会目録』前掲)にも、次の発言がある。

自分は進みつつある事を明瞭に意識する。いつかは、自分の芸術が他人によつても力を認められる境地に到るにちがひないと信じてぬる。(7頁)

こうして主要同人の発言を並べれば、主義主張が類似していることは明らかで、それと同時に、美術作品としての造形や技術的方法論についての言及を欠く点も共通している。

以下、ヒュウザン会-フェウザン会を対象とした先行研究を検討しておく。

岡畏三郎は、第一回ヒュウザン会展覧会の概要を確認した上で、大正時代初頭における出品作品の表現上の傾向を次のように指摘する。

当時はフランスの印象派を初め、その後の新しい動きが全く同時に伝えられ、十分な理解もなく、すべて、個性的、主観的表現を主張する点に焦点が合せられたので、フォーヴも後期印象派も区別がなかつた。フェウザン会展の作品が、そのどちらともつかないものであつたのも当然であつた。混淆の状態こそ、この時代の特徴であつた⁽⁵⁾。

また、展覧会当時の記事、批評も部分的にとりあげた同論には、「各新聞はこぞつてフェウザン会展をとりあげ、而も可成の紙面を割いているのを見ても、この旗上げが如何に問題となつていたか想像されよう」⁽⁶⁾という指摘もみられ、ヒュウザン会が美術愛好家の間だけでなく、メディアを介して広く話題になったことが強調されている。また岡は、ヒュウザン会-フェウザン会について「その果敢な旗上げは、個性確立の最初の烽火として、現代の洋画につながる重要な意義をもつたものであつた」⁽⁷⁾とま

とめている。

このようにヒュウザン会-フェウザン(展覧会)は、明治末年以来の洋画の新潮流にして、大正期に花開いていく新たな絵画の萌芽として、美術史上の意義が認められてきた。

第二回フェウザン会展覧会を「大正という時代の幕開きを象徴する」⁽⁸⁾ものと捉える馬場京子は、同展にみられた絵画表現(のルーツ)について、岸田劉生「内田魯庵氏に(中)」(『読売新聞』1912. 11. 12)をふまえて次のように指摘している。

マチス、ゴーガンの名前はしばしば引用されているが、フォーヴ^マという言葉はまだ見当たらない。〔略〕だが後世ヒュウザン会において、万鉄五郎や齋藤与里が評価されているのはそれらの作品の作風がフォーヴィスティクであり、最初のフォーヴの移植者であったからであろう⁽⁹⁾。

こうしたヒュウザン会-フェウザン会評価は、美術史に次のように配置される。

わずか一年足らずの短い活動期間にもかかわらず、この会が多くの人人の記憶に強い印象を残したのは、ようやく新旧の対立が顕著になった時期に革新派の最も華やかで規模も大きな展覧会を開き、一見劇的な解散を遂げたからであろう。しかし、フェウザン会は単にそれだけの意味で後世に記憶されるべきではなく、当時の、いわば激動の時代の新世代の様相を集約したものとしてみられなければならないだろう⁽¹⁰⁾。

厳密には議論しにくいヒュウザン会-フェウザン会の全体的な絵画表現の特徴については、言及する固有名を変じつつ、浅野徹も次のように指摘している。

フランスのフォーヴィスム、そしてドイツの表現主義に対応する動きを日本の近代美術史上に見ようとするならば、まず第一に1912年10月に第1回展が開かれ、次いで翌年3月に第2回展開催後まもなく解散されてしまったフェウザン会を挙げなければならないだろう。〔略〕この会の同人のうち、ことに萬鐵五郎、岸田劉生、木村莊八の作品は、デフォルマシヨンの目立つ、きわめて単純化された形態の捉え方と輪郭線の強調、なかんずく原色の大胆な使用といった点で、フランスのフォーヴィスムにかなり接近した作調を展開したのである⁽¹¹⁾。

つまり、ヒュウザン会-フェウザン会の絵画表現は、ポスト印象派やそれ以降の新傾向(野獣主義、^{フォーヴィスム}エクスプレッショニズム)の影響下にあるものと位置づけられた。とはいえ、画家にしても批評言説にしても、当時から明確に野獣主義、^{フォーヴィスム}表現主義^{エクスプレッショニズム}と意識されていたわけではない。後から振り返ってみるとその萌芽が見出される、といった評価である。

このようなヒュウザン会-フェウザン会は、「会場を提供した読売新聞が、美術の革新運動として、毎日この記事を大々的に載せたため、いよいよセンセーショナルな事件として、世の注目を集めるところとなった」のであり、「その主な理由」として、「ひとつには革新的青年作家の一大結集ということ、またひとつには文展と時期を同じくして開催されたということ」⁽¹²⁾が指摘されていた。

開催時期が重なったこともあり、第六回文部省展覧会(竹之台陳列館 1912. 10. 12~11. 17)とヒュウザン会を関連づけて捉えようとする見方は当時から根強い。先行研究においては、「文展アカデミズムに対して異を唱える動きはこれ〔ヒュウザン会-フェウザン会〕を契機に広がっていった」⁽¹³⁾といった評価のほか、展覧会にちなみ『ヒュウザン』や『現代の洋画』といった雑誌の刊行も含め「これらの動向は文展がアカデミズム化していくなかで、それへの対抗概念、手法の展開が続いたことを示してい

る」¹⁴⁾といった評価もみられる。

こうした先行研究もふまえ、これまでたびたび論及されながらも、本格的に検討されることのなかった、ヒュウザン会-フユウザン会をめぐる同時代言説の具体的な調査-分析-考察をつうじて、その歴史的な相貌を明るみに出すことが本稿のねらいである。

II 第一回ヒュウザン会展覧会

第一回ヒュウザン会展覧会には、開幕前から期待がよせられていた。

無署名「編集余録」(『劇と詩』1912.10)には、「新しい美術展覧会、私共が平常から同情し且つ尊敬してゐた美術の一团によつてヒュウザン会が組織され、この十五日から二十日間銀座の読売新聞社の三層楼上で第一回展覧会が開かれることになりました」という展覧会情報の開示とあわせて、次の期待が表明されていた。

△そこ〔展覧会会場〕へ三百近い新らしい絵が並べられると云ふことはつい一月前まで私共の想像されなかつたことなのです。而もその芸術家の多くが本誌と浅からぬ縁を持つてゐる人々なのだから、想像した丈けでも動悸が高まりさうです。(127頁)

会場を提供したこともあり、ヒュウザン会展覧会を積極的に報じていくことになる『読売新聞』は、ヒュウザン会の中心人物(高村光太郎、齋藤與里)への訪問記事を掲載する。

無署名「秋のアトリエ(一) 出品前の諸家」(『読売新聞』1912.9.29)では、(小杉未醒とあわせて)ヒュウザン会のために準備をする高村光太郎の様子が次のように報じられる。

番茶に咽を潤はしながらヒュウザン会に出品予定の「太郎馬鹿」それは最も心血を注ぐ筈であると云ふモデル談を聞くと頗る面白い。先きに銚子へ往つた時、同地に太郎と云ふ名打ての馬鹿がある、その呆けた風貌と赤銅のやうな皮膚の色とが頗る面白い、それに刺激されたのであると、これは未だ手を著けた許りで構図など察知することも出来なかつたが、何うやら海を背景にして馬鹿の面目を生動させるものらしい。それから馬肉屋の女を画いたものに習作三四点を合せてヒュウザン会展覧会に出品するのだが塑像では「女の蝨居」と題する六七人の女が互にからみ合てる原型を作りかけてあつた、氏は「これで蛇がとぐろを巻いてゐる感じを現すはすのだ」と云ふ。「従来諸種の習作から得た経験の粹を集めるのだ」と、その努力を要すべき製作である事は云ふ迄もない。等身大で後に銅像に鑄る積りだと云つて居つた。塑像の出品は尚ほ新らしく製作する「松浦佐用姫」一躰と他に肖像が兩三点許りあると云ふ事である。(5面)

つづく無署名「秋のアトリエ(二) 出品前の諸家」(『読売新聞』1912.10.2)でも、(鍋木清方とあわせて)齋藤與里の様子が次のように報じられる。

出品は未だ出来あがらぬものもあるやうだつたが、中で最も苦心の作は先頃紀州和歌の浦でヒントを得た海水浴場の図である。構図は正に水浴を了へた数人の男女が浜辺で、只腰部に手拭を纏ふたのみの裸を干してゐる、筋肉の工合など氏独特の筆致を現し、色彩の配用にも亦一方ならぬ新し味とを感じた。氏はこれを写生する。就て構図上一方ならぬ苦心をしたさうだが、光輝ある色彩の配用を見ても確に努力の跡が読まれる。尚此の外、雑司ヶ谷の郊外、熱海の蜜柑畑など何れもとりに独特の面白味がある。(5面)

ここでは、齋藤與里の出品予定作品について、絵画表現の「新し味」と、それを描いた画家の「苦心」「努力（の跡）」が指摘されている。いずれの記事でも、日本画家と並べてヒュウザン会出品画家が報じられ、展覧会の前宣伝ともなっている⁽¹⁵⁾。

展覧会が開幕すると、「いよ〜本日から」として、無署名「清新派の一団」（『読売新聞』1912. 10. 15）という記事が出る。搬入や会場の様子は、次のように報じられる。

二三日以前から頻りに担ぎこまれてゐた大小さま〜の画が三階の廊下から室一ぱいに重り合つてゐる。室の周囲にはうすい茶色の布に、気のきいた図按を施した壁かけが一めんに引きめぐらされ、枠に嵌めるやら、額縁に入れるやら、昨日は早朝から鎚の音が絶え間なく響いて、取りつけに忙しい。〔略〕文展の会場に何となく、沈滞し、凋落したやうな、何となくもの倦いやうな空気の漂つてゐるのを覚ゆるのにひきかへて、パツと目ざめるやうな、わか〜しい力、きび〜した清新な匂ひが溢れてゐるやうに感ぜられ、仏蘭西などの新しい画家の運動なども思ひ合されて非常になつかしいやうな心地がする。

文展と対比しながらヒュウザン会展覧会会場を顕揚するこの記事には、「清新な匂ひ」「新しい画家の運動」など、修辞面でも新規性が強調されている。

まだ取りつけ中で、ゆつくり、充分にこれ等の清新な絵画を味ふことは出来ないが、たゞ其処此処に並べられてゐるものだけを見ても、花卉の一枚にも、人物の眼のいろにも、単なる技巧^{アート}の外に、充実した内容の権威と云ふやうなものを感じずにはゐられない。画家自身の心臓の鼓動が高くひびき、画家自身の生命の陰が、脈打つて流れてゐるやうに思はれる。大いなる希望と尊敬とを以てこのわかき清新派の未来を祝福したい。（5面）

さらに、ポスト印象派の表徴をなぞるように、「技巧^{アート}」だけでなく、「充実した内容の権威」「画家自身の心臓の鼓動」といった、画家の個性・人格も強調されている。こうしたヒュウザン会に集う画家たちの魅力は、柳影「街の一角」（『読売新聞』1912. 10. 15）において、「若い芸術家の努力にはどこかに人を魅し去る力がある」、「得も云ひ知れぬ尊さがある」、「……社の三階に開かれたヒュウザン会を見て思ふ」（5面）と囁かれてもいた。

こうした新規性を別言すれば、ヒュウザン会展覧会を「所謂『新しい』若い洋画家が一団となつたものと捉えた一記者「ヒュウザン会展覧会 最新傾向の洋画陳列」（『時事新報』1912. 10. 16）が書いたように、「出品二百余点孰れも新しい人が新らしく感じた形や光を最も大胆に又最も自由に描いたものばかりであるから気の弱いものは其強烈な顔料の色で卒倒して了ふであらう」（7面）といった新奇性にも映じるだろう。

個々の展示作品にまで論及したのは、無署名「憧憬の眼、愛慕の眼」（『読売新聞』1912. 10. 16）である。同記事は、「河岸に向いた入口にはエビ茶のカシミヤの旗が朝から快晴の風にひるがへる入場者は何れも新しい芸術を憧憬し愛慕する人々」だと、ヒュウザン会鑑賞者の特徴を捉えた上で、各室の様子・展示作品を順に紹介していく。

▼廊下を通つて第一室に入るとズツクを張り廻したやゝ暗い大きな室内に先新しい色彩と気分とが満ち溢れてをる、右へ順に廻ると第一が齋藤與里氏の「熱海」青みゆく温泉町の黄昏に赤い屋根が二つ心をひく、「秋」の林間に立つた女の顔、「静物」「木陰」——大きな「落日」には砂浜に裸体の女が七八人立つもの、寝るものウルトラマリンの海の深く湛へて鞆^{ぶらんこ}に掛けた女の腰まきの赤

が遙かに岬の断崖に映る。

▼有元寧馨氏の「静物」、松村巽氏の「夕暮の街」本間國雄氏の「せんたく」を見て右へもどると濱田葆光氏の「入日」が快く輝き川村信雄氏の「女と瓦斯の光」が明るい青さを心ゆく許りに漂はす、一室の中央には台の上に毛利教哉氏の石膏の「女」と川上久世氏の焼いた「歩いてゐる人」が相対し、女看守が一人その傍の棕櫚の鉢のかげに腰はかけて所在なしに天井を仰ぐ〔。〕

こうして会場の様子を具体的に描出していく同記事は、各作品のモチーフや表現に注目しながら、次の部屋へと歩みを進めていく。

▼第二室には埴原くわき代女史の「女」が明るい光をうけて夢みるやうに首をかしげ、川上涼花氏の「職工が死んださうだ」の奇異な画面が新しい心を肯せる〔。〕書生羽織の渡邊文子女史が顔いろのいゝ小笠原貞子女史としきりに何か囁く、くわき代女史も体をハスにして話にまじる、正宗白鳥氏が火のない煙草をくわへて入つて来る。

▼第三室に入るとまづ萬鐵五郎氏の「風景のダランス」が、つた、全体の色調が快く胸にひびく。高村光太郎氏に「ツ、ヂ」「食卓の一部」眞田久吉氏のセザンヌを思はせるやうな林檎、その中央には木村莊八氏の「祖母と子猫」が真白なカーテンを透す日光を真向にうけて、プリミチブな黄色が全画面にひろがる。瓜生養二郎氏の「子守」を見て第四室に入ると、裕伊之助氏の水彩画がある「雨」は養魚池らしく「鈍き太陽」の堤の上をゆく人の影の水に映つたところなども愉快だ。三並花弟氏の「海辺」は第一室の「水辺の女達」より小さいが人の足をとめる。

第二室・第三室では、画家の渡邊文子、小笠原貞子、文学者の正宗白鳥の姿を捉えつつ、作品については「奇異」「プリミチブ」といった評言にくわえ、セザンヌの名もあがる。

▼第五室に入らうとして宮崎省吾氏の「自画像」に声をかけられる。「夏の夕暮」「弁天山」「ダリア」を見て第五室に入るとリーチ氏の「支那の壺」や「静物」がおちつきエツチングの「大和の夢」がゆつたりした心をおこさせる。小林徳三郎氏のは木版の「軽業」が三四枚。やゝ奥まつて藤井達吉氏の「花鳥」の壁掛が大きく異彩を放つ。氏の壁掛はこのほかにも小さなものが四六枚。——内田魯庵氏がこの前に立つて、「雀の体に竹の皮を用ゐたのはあまり凝り過ぎていかんねえ」と連れを顧みて「壁掛では受付の壁に掛けた白百合に蝶を配したのが一ばんおもしろい」といふ。

▼魯庵氏に趁いて第六室に入ると「ホウ、これは出色だ」と岸田劉生氏のに和かな顔をよせる。「秋」レモン色の「女の子」の顔、高村光太郎氏らしい「肖像」。一方の壁には大和田磐氏の「果樹園の女」がタヒチの島を想はせ清宮彬氏の「自画像」が司馬江漢を思はせる。

第五室・第六室では、内田魯庵が登場し、展示作品が論評されていく。また、最後には、初日に会場を訪れた著名人が、ほかの鑑賞者の様子とあわせて次のように紹介される。

▼鹿子木孟郎、中原青蕪、小宮豊隆、志賀直哉、平福百穂、名取春仙、秋庭俊彦、岡本一平、戸張孤雁諸氏の顔が画板をかけた洋服や懐手の商人学校帰りの制服の間にチラチラと見える。白い風呂敷を抱いた十五六の商家の小僧が熱心に立ち去りかねて低徊するのが目につく。川村信雄氏が撞木杖についてヒヨコリヒヨコリと往復する。『現代の洋画』の北山清太郎氏が山羊の様なアゴ髭をひねりながらカタログに入れる写真版の見本刷を事務所に持つて行く。(5面)

このようにして、合計 24 名 37 作品が紹介されていくが、多彩な表現と会場の賑わいが印象的な記事だといえる。

会場の雰囲気だけでなく、展示作品についての評価を含む紹介記事として、次に引く無署名「手帖の端に」（『読売新聞』1912. 10. 19）がある。

偶然、落ち合った藤島武二氏と石井柏亭氏とが頻りと会話を取り交しているのをちよつと立ぎゝすると（昨日午後三時ヒュウザン会場にて）

武「巴里の大家の描いたものと同じ様ですねまるで斯んなものですよ」

柏「さうです、巴里でみるのも同じだ。僕も斯んなのを少し持つて帰つたが、日本でももうやつてゐるのですネ」

武「これを巴里に持つて行つて展覧会をするといゝ、〔。〕巴里の人に見て貰つた方がよからう〔。〕」

柏「仏蘭西のは随分突込んだのがあるから見てイヤな気持ちがするが、日本人は其処までかゝないから気持ちがいいゝ」（5面）

いずれも洋画家の藤島武二と石井柏亭による、ヒュウザン会評価である。ヒュウザン会の絵画表現が、フランスを本家とするポスト印象派（以降）の影響を受けていることを言外に含ませつつ、展示作品群をパリのそれらに遜色のないものとして評価している。

文展とヒュウザン会展覧会を対比した記事も出る。水谷竹紫は「自由な見物（ヒュウザン会で感じた事の一つ）」（『やまと新聞』1912. 10. 20）において、「文展に行つて見れば似た画が随分ある」のに対して「三十有余の作家が各其個性を發揮して、思ふ儘の感銘を物語つてゐるのが此会の作品」だと、まずはヒュウザン会の「個性」を捉える。その上で、「ヒュウザン会が後期印象派の流れであらうが、将来派のものであらうが、文展に反抗して起つたものであらうがなからうが、そんな事は少しも構はない、画家の説明に累されたり、ありの儘に物を見る心を失つた人々の評判に左右さるゝ心配もなく勝手次第に眺め廻つた」という水谷は、「その結果」、「文展に感じなかつた種々の意味の興奮を得た事を心強くも嬉しくも思つて居る」という。そこから水谷が感じとつた特徴とは、「第一に『緊張したる自由』」、「第二に『純潔なる真摯』」、「第三には『熱烈なる革命的の意義』」だといふ。さらに水谷は、こうした考察にとどまらず、ヒュウザン会の両義性を次のように捉えていた。

ヒュウザン会の諸作は放胆でもあり、力にも富んで居るが、まだ薄気味の悪いと云ふ様な深酷^{あぢはひ}な味は出て居なかつた、どちらかと云へば未だ軽い美しい調子のもので多い様な気がする。日本と云ふ風土や、人種の上から来た関係もあるだらうが、そこに又佳い処も嫌らぬ処も多少は見出さるゝと思ふ。（1面）

こうした、ヒュウザン会に対する両義的な評価は、健堂「日曜記」（『読売新聞』1912. 10. 27）にもみとれる。同記事では「久しかりし旅より帰京し、翌日、直に文展を見、また転じてフューザン会を見る」、「前者に、描かれたる人の顔は円ろく、後者に於ける人の顔は、鋭角的也」と、同時期に開催されていた文部省美術展覧会との作風の違いを、まずは端的に示す。その上で、「今の世人は、鑑賞の眼、尚ほ円顔の上在り」、「鋭角顔を鑑賞するに至るまでは、前途、幾多の歳月を要す可く思はる」と述べて、現時点で世間がヒュウザン会の表現を受け入れるのは難しいという判断を示し、それゆえに「吾輩は、フューザン会同人の努力に期待す」とエールを送り、展覧会の様子を次のように描出する。

◎東京の、しかも銀座の一ノ一の高樓に、世俗を嘲けるが如くに、フューザン会の作画の、高く掲

げられ、而して来観者は、甚だ多く、雑沓を生ずることさへあるは、吾輩の痛快とするところ也。
(7面)

してみれば、同記事は、世間一般（「世俗」）の鑑識眼からすれば、ヒューザン会展覧会はまだ理解が難しいものだという判断を示しつつ、出品画家たちの企図－実作は多とし、しかもそれが具眼の士に注目されつつある現状を、好ましいものと捉えていた。

こうした紹介記事にくわえ、本格的な展覧会批評も掲載されていく。立間子は「ヒューザン洋画展覧会を観る」（『東京朝日新聞』1912. 10. 17）において、「少くともマテイス以下の諸大家並にポストアンプレッショニストの模倣に陥りつゝあるのを発見するの余儀なきを悲しむ処の一人である」（5面）と、自身の評価軸を明示しつつ同展を批判している。

やはり「注意深い観者であつたならばセザンヌ、バン・ゴッホ、ゴーガン、又はマチス等の後期印象派の人々等の画と同じ形式のものをヒューザン会で見出し得るであらう」とヒューザン会展覧会のための鑑賞枠組みを提示するのは、「近時の美術に対する疑ひ」（『趣味』1912. 11）の紀星峰である。ただし、紀は「後期印象派の人々の命とする感情の表出と云ふ事は寧ろ此所では軽視されて其形式の再現が重視されてゐはしないかと怪まれる程形に於いて似たるものが多い」と難じ、「若し、其精神に何かあるものがあるとしたならば、此会の人々の熟し得たる技巧と、技巧をもとに返して強いて幼稚にせんとする、強て又旧套の殻を脱せんとしてゐる其新と旧との悶へが其絵の内面に潜んでゐる事」（10頁）だと指摘した。西川一草亭は「ヒューザン会を見て」（『早稲田文学』1912. 11）において、「ヒューザン会を見て私は非常に厭な感じと、非常に快い感じとが、同時に起つて来た」（114頁）とその両義性を指摘する。ただし、西川は「岸田氏と齋藤與里氏の画に特異な点が見られただけで他はみなをなじ人の様な感がしたのを不思議に思ふ」（115頁）とも述べており、個性を謳ったはずのヒューザン会が同人間の類似性からめとられていたことを批判してもいた。洋画家の正宗得三郎は「秋の展覧会」（『早稲田文学』1912. 11）において、「ヒューザン会の作品は、一体に輪廓的で又形式趣味の作が多かつた」、「この中で内感から溢れ出て作に移つたのは殆んどない」（116頁）と、画家の主観より形式に重きが置かれた印象を抱いたようだ。

こうしてみると、後述するように個別作品評では顕揚される作家・作品も散見されるものの、展覧会評の大勢は批判的だったとみられる。さいすぬ〔坂井犀水〕「フエザン会を見て」（『美術新報』1912. 11）においても、「フエザン会の展覧会は、大分世の注目を惹いた様である」ことを前提として、「是非の評論を方々で聞く」、「今の処僕の見聞するところでは非難の声の方が多い様に思はれる」と賛否両論で、注目はするが肯定的な評価はしない、といった声が大きかったとまとめる。展示作品全体については、次の論評がある。

▲同会の諸君が後期印象派の主義を受け入れたと同時に、余りに多く其外形を模倣して居るのが根本の矛盾であつた様に思う。

▲併し何物も模倣ならざるはなき我日本の文明の現状から見て、其点は咎めるにも及ぶまい。（48頁）

つまりは、個性的たらんとするポスト印象派を範としながらもその形式的模倣にとどまったことを批判し、それを近代日本が西洋文明を摂取する際の一般的なプロセスとして捉えている（その後、模倣を脱した表現が生まれるという含みだろう）。

同様の論点・評価は、浦仙生「秋の諸展覧会」（『美術新報』1912. 11）にもみられる。ヒューザン会展覧会を観て、「何事にも緒を附けるとか、開拓するとか云ふ事は至難事である」と評す浦仙生は、「自

分は外国へ行つた事がないから、模倣であるか、否かは知らぬ]、「然し他の文明、科学にしても哲学にしても競ふて外国の新文明を取り入れて世界の一等国文明国と得意に成つて、国である以上は何の不可思議もない」と、やはり近代日本における「新文明」の一つとして洋画の動向を捉え、その上で次のように論じていく。

真に芸術を愛する徒は、新旧とか、老若とか、流派とか団体とかに何等の頓着なく、自己の本来の要求に応ず可きである。

真に芸術に依つて生やうと思ふ人は、同人の一人が云ふ如く常に進歩し、開拓す可きである。宜し初めは模倣にしても漸次、自己本来の姿が生れる筈である。(49頁)

こうした評言は、ヒュウザン会に対する批判ともとれるし、エール・擁護ともとれる。いずれにせよ、近代日本においては、西洋文明を模した後にどのように展開するかが鍵で、ヒュウザン会の場合それを判じるにはまだ時間が必要だという見立てである。

第一回ヒュウザン会展覧会に対しては、長文の展覧会評も二つ出た。

その一つは、内田魯庵によるものである。「フューザン会を見て(上)」(『読売新聞』1912.10.25)を「諸君の芸術が自己の叫びであると共に余の批評も余の叫びである」と書きおこす魯庵は、「諸君の画を見てイヤな心持がすると云つた人も相応に多かつた」と指摘しながら、「不愉快」な点をあげていく。第一にいたづらな「西欧趣味」、第二に「伝来の手法や描法や施彩を虚偽と見て、是等の虚偽の型式に欺かれて諸君の心に印象したホントウの感じを現はさうとしてゐる」にもかかわらずそれが達成できず、「悶えの叫びが少しも醇化されないで最も不手際に現はされてをる」点、そして第三に「日本の洋画界に於ける偶像破壊者」として「オリジナリチー」、「力」が備わっているべきであるにもかかわらずいずれも欠けている点、をあげる。総じて「縦令醜悪の感を抱くも其の vitality には動かされざるを得ないといふ後期印象派に対する批評を直ちに諸君の画に及ぼす事が出来ない」(5面)と判じて、魯庵はヒュウザン会を批判する。つづく「フューザン会を見て(下)」(『読売新聞』1912.10.26)でも、「フューザン会諸君の画の大部分は模倣であつて真に自己を発現したもので無いから勢ひ内容は空虚」だと断じる魯庵は、日本の西洋美術受容の歪みや「俗衆」の前提的知識不足も視野に収め、次のように論じている。

ゴーガンやマチスの複製画の一つをだに見ざるものは恐らくは諸君の画を理解し得ないであらう。恁ういふ無知なる俗衆の大部分が不愉快なる感を抱くものとして諸君は渠等を憐むであらう。併し乍ら諸君の中には歴史を知つて而して歴史に愛想をつかしたといふよりは頭から歴史を顧みないで一足飛に跳上つた人もあるらしく思はれる。恁いふ成金のポスト、アンプレツシニョストにゴーガンやマチスの真価値が理解されてをらう乎。

ここで魯庵は、ヒュウザン会展覧会のための鑑賞枠組みとして、ポスト印象派(以降)の知識が不可欠であることを指摘しつつ⁽¹⁶⁾、同時にヒュウザン会出品作家にもその歴史的な理解が欠如していることを難じる。さらに、「諸君が展覧会を開く以上は唯自己の叫びだとばかりは云つてをられない」、「公衆の美意識を耕やして真に自己の叫びに聴従せしめんとするには更に一段の努力を要す」(5面)と、自己主張が理解されるための努力を画家に要請してもいた。

この魯庵評には、岸田劉生が反論した。岸田は「内田魯庵氏に(上)」(『読売新聞』1912.11.9)を書き、次のように魯庵の姿勢を根本から批判する。

君は私の絵を批評なさる資格を持つて御居でにならぬ様に思はれます。資格といふ言が穏当でないならば素質でもよいのです。どうも私達（フウザン会同人といふ意味でなく。自分と、同じ立場に立つ古今一切の人間）の心の要求を侮辱せられて居る様で御坐います〔。〕そしてその結果君は少しも本気になつて自然又は人生を見つめて居られませぬ。（5面）

つづく「内田魯庵氏に（中）」（『読売新聞』1912. 11. 12）で岸田は「私共の絵はゴーガン、マチスを見ないでも自然を見てさへ居る人なら理解出来ます」（5面）と反論し⁽¹⁷⁾、「内田魯庵氏に（下）」（『読売新聞』1912. 11. 13）では「君は後印象派の人々の作品には「力」と「個性」があると云はれ、ましたが、盲目な断定を平気でなさる君に又人類が根本の欲求を軽蔑なさる君に（後印象派の人々の心を軽蔑なさる、君に）果して何の力と何の個性を見る事が出来たのでせうか」（5面）と、魯庵を否定する。

長文評としてはもう一つ、木下空太郎「洋画に於ける非自然主義的傾向（上）」（『美術新報』1913. 2）がある。「フウザン会の絵に最も近い例」は「独逸の青騎手派の芸術」（9頁）だとみる空太郎は、ヒュウザン会のエッセンスを次のように指摘する。

嘗つて機械的の心理家は、心は連想の集りであつて、官能、感覚によつて外象に依従するものとなした。然るに今や「心」はやや放積せられた。人々は自由なる心の薄明中にその核心を摸索し始めた。而してセザンヌ、ゴッホに於ては一種の宗教的の歡喜及び感激がそことなく核心から放出して居るやうである。フウザンの人にも同じ方向に心を求めようとするやうに見える。（11頁）

また、空太郎は会場が賑わっていたことにふれて、「多くの人々が何等かの期待を持つて観に往つたに相違ない」、「文部省の展覧会があまりに凡庸な、時代思想にかけ離れた絵ばかりを見せて居るから、何かもつと新しい自覚的、独創的な芸術を見たいと思つて人々が集つて来たのに相違ない」（8頁）とも述べ、広い裾野からの期待を感じとっていた。

以上、第一回ヒュウザン会展覧会の概評を検討してきたが、最後に、個別の作家・作品に対する同時代批評を検討しておく⁽¹⁸⁾。

ヒュウザン会出品作品への批判の一つは、それがポスト印象派以降の西洋美術の模倣と目された点にあるが、立間子「ヒュウザン洋画展覧会を観る」（前掲）もそうした見方に立つものである。

▲例へば松村巽氏の作品中坐せる女の如き木村庄八氏の静物の如き祖母と子猫の如き最も露骨にマテイス習作中の或ものを模倣して余す処が無い、極言すれば画面の一部乃至全部を流用したとも言ひ得る。

こうして、立間子は出品作品群がポスト印象派の「模倣／流用」である点を厳しく批判するが、この記事は同時に、ポスト印象派（以降）の新しい絵画というヒュウザン会展覧会のための鑑賞枠組みをひろく提供する結果ともなっている。それどころか、立間子は「模倣／流用」にとどまらないと評価する作品を、次のように列挙してもいた。

比較的この弊に陥らず相当の真摯と相当の敬虔をとを保ちてこの派の人々の狙ふある特殊の感じを現せるは眞田久吉氏の林檎、茶碗岸田劉生氏の児女の顔萬鐵五郎氏の習作川上涼花氏の霧中の弥彦を取る〔。〕就中最後のものをも最も邪念の無き作と見た〔。〕

▲他に習練せられし在来の技巧を巧みに陶冶し更に新趣を盛るもの高村光太郎氏の自画像同つづじ小林徳三郎氏の胸あり〔。〕但この作品等はヒュウザン会若手の人々には尚食ひ足らぬげに見えた

〔。〕萬鐵五郎氏の風景松村巽氏の蚊帳をつる女瓜生養三郎氏の子守木村庄八氏の風景にはその奇しき装飾的気分、情味ある色彩に一種の魅力潜めるを見た、齊藤與里氏の作品は既に新らしき人々の間に定評あるが如し茲に賛否を言はず〔。〕(5面)

言及した作品数からしても、立間子が展覧会全体について一定の評価をしていたことは明らかだが、「真摯」「敬虔」「邪念の無き」「気分」「情味」といった評言からは、作品の造形美よりも、作品を描く画家の創作に向かう姿勢や人格を重んじている点が注目される。

展覧会全体には批判的な評価を示した正宗得三郎だが、「秋の展覧会」(前掲)には一定(以上)の評価をした個々の作品について次の論及がある。

濱田葆光の『埋立地』地の写生に自然と共鳴した、地上に降り注ぐ光がある。

木村庄吉氏。三並花弟氏の作には、子供そのまゝの誠実さはある。この内容は総て画布に塗抹されるものが、互に働き意味を持つて来なくてはならん。

岸田劉生氏の作は、この中で最も小才のきいた作で、デンサンなぞの見方描方なぞ器用である。氏とゴボーは全々別の道にある性質を持つてゐる。

高村光太郎氏の作は賢明と、無想の奇形との中に苦悶してゐる〔。〕私は氏に最も賢明にして、然も総ての人間自然の不可思議も、狂もその大いなる平面中に包蔵さるゝ作を望んでゐる。

齊藤與里氏の作は、木村氏、三並氏等の持つ内容もなければ、岸田氏なぞの才気もない、そして何の意味も物もない作であつた〔。〕たゞ強て求むれば甘い趣味の連続で色をつないでゐる丈だ。

川上涼花氏の『野』は一寸面白く思つた。(116~117頁)

論及される機会の多い画家・作品が、「光」「子供」「才」といった観点からそれぞれ論評されているが、岸田劉生/齊藤與里を対比的に評価し、その岸田にしてもポスト印象派とは別の観点から評価しており、注目される。濱田、高村、川上についての評価・期待ほどには、木村、三並を評価しておらず、齊藤與里については低評価、ということになる。

正宗同様に、内田魯庵も展覧会全体には批判的だったが、「フューザン会を見て(下)」(前掲)では、「個々に就て云へば感服したものは沢山ある」として、次の論及がつづく。

評判の高村君の『自画像』や『つゝじ』、齋藤君の『木蔭』は勿論、濱田君や川村君、松村君等の作に面白と思ふものが多かつた。岸田劉生君の作は勝れて目に立た。『樹木と道』と云ふ如きセザンヌの真似であるが如何にも巧者であつた。山本君の『時計ランプと林檎』も目に立た出来だ。又、川上邦世といふ人は彫刻家で専門画家で無いさうだが、此人の『モデル』と題する小さな画に何れも頗る面白く思た。恁ういふ非専門家の画が却て面白く出来てゐる。左に右く百五十以上の製作を展覧して其中十でも二十でも人の注目を牽くものがあれば諸君の成功と祝して宜からう。

名前があがったのは、高村、齋藤、濱田、川村、松村、岸田、山本、そして川上であつた。もとより、上は留保つき讃辞で、そのことは「諸君の画に「力」を発見する事は出来ないが、幾分のフレッシユネスを存するは十分に認め得られる」(5面)という結語に明らかである。絶賛する岸田についても「セザンヌの真似」とみており、既述のように反論を受けもした。なお、川上への論及は、ほかの展覧会評にはみられないユニークな評価といえる。

賛否というよりは、ヒュウザン会に通底する要素を探っていく木下空太郎は「洋画に於ける非自然主義的傾向(上)」(前掲)において、「唯ぼんやりと川上涼花氏の「野」と云ふ絵などが思ひ出された」

と回想しては、同作に「暗指的のもの」を感じとり、「その暗指する正体をもつと深く追究して見たいと云ふ気になつた」という。また、「濱田葆光氏の「鉄橋」「朝」その他「入日」「埋立地」などの諸作」については、「絵といふ外来の刺戟が観者の心の暗闇に投げた光に向つてむらむらと集つてゆく諸々の心象の連合の方向が従来とは違つて来た」ことを理解した空太郎だが、「それ以上明かにならなかつた」。さらに、「齋藤與里氏の絵」について「上述諸氏の作品と共通する点がある」ことにくわえ、「概して写實的傾向を放棄すればする丈画面に知的分子が少なくなつて、比較的純粹に気分と云ふやうなものを表現する事が出来るらしいと云ふことに気が付いた」という空太郎は、次の考察へと至る。

川村信雄氏の「別れ」、川村涼花氏の「夜の郵便夫」などの絵を見るに此感を一層深くしたのである。それから最後に岸田劉生氏の肖像画や築地居留地を書いた諸作を見ると今迄予の考へて居たことが、一度作者の自覚を経て後更にさう表はれて居るのだと思ふやうになつた。(7頁)

こうして空太郎は複数の作品を段階的に手がかりとして、「写実」を放棄して「気分」を描くというヒュウザン会に共通する絵画表現の方向性を把握してみせる。

ここまでの、第一回ヒュウザン会展覧会に関する個別作品評をまとめておく。第一に、記事の書き手、論者のほとんどが、ポスト印象派以降の西歐美術を参照するという、ヒュウザン会展覧会のための鑑賞枠組みを前提としていた。これは、ヒュウザン会が時代の先端をいく試みであったことを示すと同時に、鑑賞者(層)を限定することを意味してもいた。第二に、こうした鑑賞枠組みが機能することで、個別の作品が模倣にとどまっているか、何かしら画家の独自性が表現されているかが、評価の分岐点とされた(特に画家の主観に関わる「気分」や「情味」が重視された)。第三に、主要同人と目される齋藤與里は賛否両論だった一方、岸田劉生は大方の支持を集め、特筆して言及される機会も多かった。いずれにせよ、出品作品が旧来とは異なる新しい絵画表現であることは承認された。

Ⅲ 第二回フユウザン会展覧会

第二回フユウザン会展覧会には、第一回展覧会の成果(評価)に即した期待がよせられていた。森田恒友は「画界の趨勢」(『早稲田文学』1913. 2)において、「余は唯新しく生れた、ヒューザン会が、軽い浅はかな摸倣といふ批難を少しでも冠せられぬ様な努力を、此の会の人々の個性に深く訴へねばならない」と述べるが、その前提となるのは「昨秋始めて開いた此の展覧会は、画界の不愉快な空気から脱し様とした、一つの現象として、喜んで見て置きたい」(81頁)という、第一回展覧会における清新の印象である。

一記者「清新派の芸術！」(『読売新聞』1913. 3. 11)では、第二回フユウザン会展覧会の会場準備が次のように報じられる。

▲昨夜、第一回展覧会を開いて枯渴沈滞してゐた洋画界に強いシヨツクと、眩めく許りな光輝を投げ着けたフユウザン会の第二回展覧会がこの春のシーズンに開かれるので、昨日迄古書珍書展覧会と云ふ古典的な空気が漂つてゐた本社三層楼上の会場は打つて變つて花やかなハツと明るい感を与える、

さらに、同記事では「如何にも生々した、フレッシュな生命を放射する点に於て現代美術界にこの会ほど有意義な物はない」という評価や、「昨秋の第一回には製作に現はれた傾向に於て稍雑駁の感を与へ純一味を欠いてゐた様だけれども今度はその純一味を保つて會員中に多少の異動があつたので全体か

ら与へる感銘が極めて明快である」(5面)といった変化までがアピールされていた。

開幕後には、無署名「よみうり抄」(『読売新聞』1913.3.12)において「▲第二回フューザン会 いや〜昨日より本社三階に於て開催、烈風にもめげぬ新芸術愛好者二百余名の入場ありたり」(5面)と、荒天にもかかわらず鑑賞者が多かったことが報じられる。

また、無署名「フューザン会と外国美術雑誌」(『読売新聞』1913.3.27)では、「独逸の美術雑誌「クウンスト」や「ロンドンのス「チュデイオ」といった海外メディアがフューザン会に注目していることが報じられ、「日本に於て毀誉相半ばして未だその芸術的真価を十分に認められない観ある同会の出品が斯くの如く海外に於て認められやうとするは一種の奇蹟とも云ふ可き」(5面)だとまとめられ、海外からの注目度が報じられた。

展示室ごとに第二回フューザン会展覧会を紹介していくのは、「彼等が打つた個性芸術の第一警鐘は、既に業に隣人の夢を醒ましかけて来た」とフューザン会を評価する、河野桐谷「画会めぐり(上)フューザン会」(『読売新聞』1913.3.30)である。まずは、第一室が次のように紹介される。

第一の室では川上涼花君の特異な個性が際立って注意を牽く。血^みい^どろの壊爛の色に、(もれ日に)病的な自然観相に(海に沿ふて)、憂鬱な瞑想に(砂丘)永遠の闇黒に(トンネル)肉体の壊滅に(服薬)は画家の奏でる色彩の楽は若きロシヤの作家の作の様に我等の胸を霍乱し、視覚を分裂するけれども、私は其絵の恐怖を意識しつゝ、猶其真实性に吸引せられざるを得ぬ。就中「砂丘」に現はれた、紫色の不安の陰翳、暗灰色の瞑想的色彩、心と共に波立つ歪める自然は、去り難き印象を私の脳裏に刻むものである。

同じ室なる小林徳三郎君は技巧の人として或る注意を牽くけれども、夫と裏書する個性の光は余り顕著でない。「玉のり」は佳作ではあるが着彩に情調に、私をして不遇の才人山脇君を想起せしむるものがある。但しモンマルトルの罪と歓楽の画家たらんことは、画家としてアンビシラスな道には相違ないが……「水のほとり」の画家三並花弟君は春未だ浅い紅梅の様な詩人画家である、一種の優しさが仄に見えるけれども、其歌声は余り繊細に過ぎぬではなからうか。

このように、河野は感想や印象を軸に、目にとまった画家・作品ふれていく。また、次に引くとおり、河野評ではある程度、画家の特性に即した論評も展開されていく。

第二室は齋藤與里君の室である。與里君の製作に比較的親しい私は、此室へ這入つて先づ君の色彩が今日までにない、鮮^{フレッシュ}明^{センシヤス}と感覺的^{センシヤス}とを得た事に驚かされた。[略]そして與理君の温籍な聡明な、一脚は始終現実に置いて、静に淡いファンタジアに這入る氏の特色、一面には又機知と諧謔とを兼ねる氏の特色が「植物園の入口」「夏蜜柑」等の風景画乃至「坊やと独楽とワン公」等には現はれて居る。

時には、作品個々の印象にくわえ、展覧会を鑑賞していく順序に即した比較もなされる。

此軽快な與里君に比べて、其隣室〔第三室〕の木村氏は沈鬱である。狐疑的である。白日の画家でなく陰影の寵児である。夕焼の黄色い空に鐘楼の高く染出された築地の「三一会堂」と「畑」「亜鉛屋根」等が、私をしてそんな結論を生ましめるのだ。

次の一節では、作品にみられる技巧や同人間の影響などにも論及がみられる。

此の暗い部屋の次に又明るい部屋〔第四室〕が来た。眞田久吉君と松村巽君の諸作は視覚を分裂させる点画法ポインタリズムや新鮮濃厚の着彩に充満て居るが、其与へる印象派稍外的たるを免れ得ぬ。殊に松村君には岸田君の影響が著しく夫がまだ徹底しない憾みがある。去年あつたと思はれる一種の都会情緒も今年は無。眞田君の風景（に）は一寸ラファエリーに似た筆触があると思つた位のものである。

つづく「第五室の萬君と裕君に就て」河野は、「不幸にして著しい個性を見出し難かつたが、後者の風景（8）は一寸表徴的な舞台面を思はしめ、其（6）の表現法に、或る新味を感じ得た」という⁽¹⁹⁾。そして、「岸田君の室に來た」河野は、「実は今迄見た諸画に於ける氏の強い影響から云つても、又去年の製作に現れたなつかしい情調から云つても、多くの期待を以て氏の部屋に這入つた」、「其の期待は多少傷つけられたけれ共、猶ほ君の画の与へる薄絹の様な情調に酔ふた」として、次のように論じていく。

私の見た岸田君は残光アフター・グローの詩人であつた。氏の居留地情緒の底に流れる淡い悲哀の中には、凡て亡び行く都会人の共通な過去を嘆く涙と遠隔を慕ふ外国情調エキゾチズムの不思議な混化がある。氏の樹木はコロの様に薄暮の大気に溶け。（コロ程の柔味はなくとも）、氏の色の黄と朱は白日の光に反射すべき力なく只夕日の名残に浅ましく空に漲る。氏の着彩は時に平面的だが、其時の氏は「物」を見ずに「心」を見るからである。氏の興味は狭く深く、病める顔面表情と残光薄明の自然に注がれ、色彩設計カラースキームの推移に係らず全く特異の情調を奏で、居る。氏の画に或る冷たさがあるとすれば夫は氏の淋しい諦らめの反映であらう（5面）

ここでは、異例なほど詳細に、モチーフの雰囲気・情調や色彩、参照先としてのカミーユ・コロ、そして岸田の心境に至るまで、多角的な検討が施されている。

以下、展覧会評をみていくが、包括的なものとしては如來「フェウザン会へ（一～三）」（『読売新聞』1913. 3. 19～21）がある。「諸君も亦独創と表現とに熱狂して居る」と全体的な特徴を指摘する如來「フェウザン会へ（二）」（『読売新聞』1913. 3. 20）では、「そこには「深刻」がなければならぬ」という評価軸が明示され、次の論評がつづく。

◎フェウザン会今回の作品を見ると、多くのものは此の「深刻」といふことが欠如して居る様に思はれる。眞摯はどれにも認められるが、何れもが純なる精神的のものとも思はれぬやうに感ぜられた。（5面）

ここでは、第一回展覧会時の批判評同様に、自然や自己に徹底して向きあうことよりも、ポスト印象派（以降）の作風への模倣が目立ったことが難じられている。

椰子の葉「洋画界の虚無党 フェウザン第二回展覧会」（『東京朝日新聞』1913. 3. 12）では、「昨秋の第一回に比較すると大体に於てフェウザン会其物の主張を窺ふに足る可き調和、統一と云ふものが見られる」と総評しながらも、「岸田、齋藤、三並の諸氏を除く爾余の群小作家に至つては徒らに模倣し、強ひて珍奇を衒ふの外何等の心境を認め得ざるは遺憾である」、「混沌たる洋画界現下の紛乱に乘じ小伶俐しくも後期印象派と称して満足なデッサン一つ画けぬやうな人々がゴッホやマチスを気取つた所で何の益する所があらう」と難じており、大半の作家・作品については表面的な模倣が批判された。石井柏亭は「時評 フェウザン会」（『芸術』1913. 4）において、「此会の諸氏が皆競ふて洋風建築を主とした風景画を作つて居ること」だと指摘した上で、「どれもこれも似寄つて、単調の感じを免れないことは事実」（63頁）だと、展覧会全体のマンネリズムを難じた。第一回展覧会については美術運動としての

意義を認めていた森田恒友も、「三月の画界」（『早稲田文学』1913.4）では、「今年のヒューザン会を觀て、私は期待に外れたことを残念に思はねばならない」（391頁）と述べ、全体的な印象は否定的だった。

初見のフエウザン会を全面的に批判したのは、「芸苑時評」（『東亜の光』1913.4）の笹野権三である。「フエウザンの人々は好んで声高に物を言ふ癖があるのは元から知つて居た」という笹野は「初めて彼等の繪画に接して失望に堪へなかつた」という。「一言にして云へば彼等の作品は荒んで居る」、「今の処では、後期印象派の運動其他の影響が荒らかに窺はれてゐるのを見るばかり」（109頁）だというのが笹野の診断である。

逆に、雪堂「陽春の諸展覽会」（『美術新報』1913.5）では、「昨秋のは外形の摸倣と云ふ感じを甚だ強く与へたので、先づ之に打たれて一種の反感を起させられたが、本年のは作家が各自の個性をより多く現はした様に覚える」（27頁）と、ヒューザン会-フエウザン会の変化-成長が高く評価されることもあった。

それでも、画家の自己-個性的表現を謳った展覽会であったにもかかわらず、参照元となった西洋美術の模倣や同人間の類似などが目立ち、大勢としては批判的評価が多かった。

そうした中、個別の作品評では画家の作家性が表現された（と評された）作品の評価が高い。「混つた画界の現状の空気を打破する力、それは全く、自分自身の絶対の權威を持つて、遂行し得るものと信ずる」、「諸氏の權威を自重して貰ひたい」という評価軸を打ちだす「三月の画界」（前掲）の森田恒友は、次のように論評していく。

齊藤與里氏の作物に就ても、「菊」などに於て比較的明瞭に其主張を感受するが「坊やと独楽」「早稲田」などは何れも生温い感じであると云はねばならない。小林徳三郎氏の作物が、色感に於て人をチャームする力があるが、眞田、木村、川上、三並等諸氏の色感は亦余りに鈍い。

一定の評価にとどまった上記作品群に対し、次の諸作は肯定的に評価された。

岡本帰一氏の「土器とりんご」萬鐵五郎氏の「風景」は相当に充実した画である。

岸田氏の製作は、私の此の会中で興味を持つものである。「自画像」は氏が捉えんとした心持が、落ち付きのある眞実さを持つて現はれて居る。其他の肖像画も、氏の他の風景には眞実さの強さがある。氏の之れ等の数作は、形も色感も直にはつきりと頭に入れることも出来る。（391頁）

ここで森田が評価した作品は、「充実」「眞実さ」といった評言で顕揚された。

展覽会全体に対しては批判的だった石井柏亭が「時評 フエウザン会」（前掲）で注目したのは、次のような画家・作品である。

岸田氏の築地居留地附近の諸作に在つては、あの辺に対する特別の執着が既に一個の趣味をなして居るからいゝ。煙突を描けばぢきに其処から煙を出させるなども一つのコンヴェンションになりけて居る。裕伊之助氏の風景の一二を見てもそれが分る。裕氏のは去年出て居た水彩画の方に却つて面白いものがあつた。

萬鐵五郎氏の『エチユード』に日本の女の不格好な裸体の偽らすに写されたを善しとする。格別なカラー、スキームがあるのでなくして、傘をさゝせたりなどしたのは、徒らに奇を好むやうで面白くない。（63頁）

いずれも手放しの評価ではないものの、それぞれに長所を見出している。また、柏亭は「効果のな

い]「不真面目^{マツ}」といった評言で、眞田久吉と三並花弟を次のように批判していた。

眞田久吉氏のポアンチリスト風の静物人物等には殆んど同感することが出来ない。其点々はシニヤツクのやうに装飾的でもなく、またフアンゴーホの或作に於けるごとき表現的節奏的のものでもなく、甚効果のないものである。

三並花弟氏の『水のほとり』と云ふのは場中に於ける最不真面目^{マツ}なもの、一つである。(64頁)

木下杢太郎が「時評 フェウザン会（岸田劉生氏の芸術）」(『芸術』1913. 4)で特筆したのは岸田劉生であり、その要所は「自己」表現にあった。

岸田氏の絵画の、色、形両要素に於て極めて情趣的になるに拘らず、能く感傷的とならざりし所以は蓋し其筆触の関係にあるのである。

概して此の作品は氏の昨年^{マツ}の作品より氏の自己に近づいた。畢竟氏の自己と作品との間に介在したる先人の様式といふ影が消褪したからである。(60頁)

以上の個別作品評を総じて、第一回展覧会に比しても岸田劉生の評価は高まり、ほとんど一人勝ちの様相を呈していた。次いで萬鐵五郎、さらには齋藤與里や三並花弟らが一定の評価を集めた画家である。第一回展覧会に比すと、批評言説にもフェウザン会の展覧会のための鑑賞枠組み^ドがいきわたり、作品個々について、モチーフや雰囲気にくわえ、参照元や技法についても詳細な論及がみられるようになっていた。

V 展望／鑑賞者

ヒュウザン会－フェウザン会は、画家・作品（の評価）ばかりではなく、展覧会やその鑑賞者についても多くの話題を提供した。最後に、展望を兼ねて、展覧会や鑑賞者の意義について同時代言説を検討しておきたい。

前提としては、1907年から公設展覧会として文部省美術展覧会が始まったものの、審査やその前提となる芸術観に対する不満が蓄積されていく状況があった。西洋留学から帰国した画家たちがもたらした洋画の新潮流もあり、高村光太郎が琅玕洞で個展を開催するなど、権威や賞レースよりも、画家個人の表現を重視する動きも広がりつつあった⁽²⁰⁾。明治末年の「絵画の約束」論争⁽²¹⁾もこうした背景が要因の一つだといえ、そこでも画家の自己表現と並んで「公衆」（木下杢太郎）が論点の一つだった⁽²²⁾。

こうした時期、松村巽は「理想的展覧会の要求」（『現代の洋画』1912. 10）を発表し、「吾等は常に吾等の理想的展覧会の開催される事を切望して居る」（2頁）と宣言した。松村によれば、「吾等の理想的展覧会とは芸術を敬恭し崇拜する事の出来る——真に解する——人々に取つて有効な展覧会の事」、「旧套から脱離して純全な芸術を基本とする展覧会で其の中心に確かな新しい主義主張を持つて居る会の事」（3頁）だという。このような理想を抱く松村は、ヒュウザン会を次のように位置づける。

今度開催さるべきヒウザン会は吾人に取つて先づ理想的のものと云はなければ成るまい、革命と革新の気分を持つて各自の芸術の爲めに吾等は此の理想的展覧会の開催される事を悦ばないでは居られない、何なれば当然開かるべきヒウザン会が若し功を奏して一度吾等の真面目な態度が通じたならば其時に吾等は高い吾等の造つた理想とする芸術的潮流のうちに吾等の仕事に熱中し向上して行く事が出来るからである、よし又吾等の仕事が大なる自覚の反響を与へずに、却つて極端な罵言や

非難を得ると予想して見ても吾等の意志は其れが為めに打壊されて終ふものではなく却つて大いなる力を成して吾等は仕事の為めに熱中する事が出来るのを確信して居るのである、(3~5頁)

この文面を読む限り、ヒュウザン会がひろく世間に受け入れられるとは、必ずしも想定しておらず、芸術家の自己実現を優先するかたちでの実験的試みという位置づけである。もとより、ヒュウザン会が文展とは対極にある、「各自の芸術」を尊重した展覧会として映じたことは本稿Ⅱ・Ⅲの展覧会評にも明らかだが、同人がヒュウザン会をどのように位置づけていたかはそれぞれであった。

岸田劉生はヒュウザン会が文展への対抗軸であるという世評を否定するために「自己の芸術(下)」(『読売新聞』1912.10.22)を書き、次のように述べていた。

吾々が寄り会つて一つの団体勢力を作るのだとか、文部省の美術展覧会に反抗運動を興したのと、取り沙汰されるのは誠に迷惑である。〔略〕大勢の友達が寄つて各々の個人展覧会を一つ屋根の下で開いたのであるから只各々人々について、見て貰ひたいのである。(5面)

岸田は、周囲の状況にはとりたてて関心がなく、画家が自己の発露として絵を描き、その蓄積としての個展が、一つの展覧会となっているだけで、それ以上でもそれ以下でもないことを強調していく。逆に、周囲の状況に照らしてヒュウザン会の意義を語ったのは、次に引く「GOSSIP」(『フユウザン』1912.12)の川村信雄である。

何故に文展へ出品しなかつたり、文展へ出した人の作品を拒んだりしたかと云ふ事を明白にして置きましょう〔。〕文展へ出す作家と、我々同人とは全く異なる二つの立脚地に立つて居るのでしよう。前者は自分の立脚地を公衆の上に立て、居り、(最も例外はありませうが)我々は自己の上に立て、居るのです。(31頁)

こうしたヒュウザン会に集った画家の試みは、第一回ヒュウザン会展覧会によって一応は実現・表現されたわけだが、「外国に行く必要はない▽昨日のヒュウザン会」(『読売新聞』1912.10.27)では、「『兎に角面白い試みである』とはヒュウザン会に対する合言葉であるが若い文士や美術家にはこの合言葉以外の深い親しみを以て迎へられてゐる」と、同会を好意的に評しつつ、その特徴を「作画の清新にあるのは云ふ迄もないが、更らに最も眼を引くのは観覧者が芸術家若しくは芸術愛好者なる点」だと鑑賞者に注意を促し、次のようにつづける。

開会以来記者の耳に触れただけでも坪内逍遙、大塚保治、内田魯庵、島村抱月、巖谷小波、中澤臨川、正宗白鳥氏等の文学者側の知名の士四十余名、美術界では高村光雲、新海竹太郎、鹿子木孟郎、吉田博、小杉未醒、有島壬生馬、山下新太郎氏等八十余名ある。入場者は日々二百を下らないが十七日の祭日には五百五十八名、十九日の日曜日が四百七十五名、昨朝は夏目漱石氏来り、午後黒田清輝氏が来て、「この展覧会を見れば外国へ行く必要はない」と場内に漲る清新の空気を味つてゐた、而して sold と赤い文字を張りつけたのは齋藤與里氏の風景を新海竹太郎氏。藤井達吉氏の「壁かけ」を中澤臨川氏。殊に島村光吉氏の「白馬線」を青森の安田秀次郎と云ふ人からわざわざ電報で求めて来たことなども面白い〔。〕(5面)

展示作品群の「清新」というイメージとあわせて、展覧会に対する各界文化人からの注目、そして買い上げの様子までが好意的な論調で書かれた記事である。また、展覧会の出品作品には厳しい評価を示

す某博士談話筆記「公設展覧会所感（上）洋画の不振」（『東京朝日新聞』1912. 10. 30）にも、次のような鑑賞者への論及がみられる。

私は此間ヒューザン会といふ青年油画家の一団の展覧会を見たが、画は勿論幼稚で、多くは西洋の真似であつたが、それはドウでもよい、たゞこゝに注意して置きたい事は、此の如き会の出来た理由が万更広告の爲め許とは思はれない、一分真率の動機に本づいて居るといふ事実である、また見る方からいつても、相応の見物が居り、多くは青年であつたが、いづれも真面目で、只物好きに見に来たと許りは思はれなかつた〔。〕⁽²³⁾

この記事は、ヒューザン会同人の「真率の動機」を認めた上で、それに呼応するように「相応の見物」が存在し、彼らが「真面目」であつたと評し、展示作品（の美的価値）よりも、画家と鑑賞者とが新しい芸術への真摯な興味を相補的に高めているさまを確認している。

こうしてみれば、ヒューザン会展覧会は、従来の絵画や展覧会に飽き足りなさを感じている鑑賞者（層）に（それが第一義的な目的ではないにせよ）新たな刺激を与えたとはいえそうである。また、ヒューザン会展覧会に否定的な論者の多くも、その試み自体は評価していた。

より好意的な評価としては、「展覧会で思ひ出すのは昨秋上野で開催された文部省展覧会と、読売新聞社三層楼上で開かれたフウザン会展覧会とを同じ日に合せ見た事」を回想する、島村抱月「二会の対照」（『読売新聞』1913. 10. 12）がある。抱月は、両者を対比しながら次のように論じていた。

文部省展覧会の出品は云ふ迄もなくフウザン会のそれに比すれば所謂きちんと格に入つた絵が主であつて、比較的完成された絵、調つた物はある。けれどもフウザン会展覧会で見るが如き破格の精神とも云ふ可き生気潑瀾として人の心に迫つて来るやうな物が乏しい。従つて両方の製作全体から受ける感を比べて見ると、一方はまとまつてゐるにも係らず全体から発する空気が如何にも静止的である。一方には未だ殆んど精神を伝えてゐないやうな絵があつたにも係らずどこか流動的で、若々しい生きた感じが漲つてゐた。真に生命ある芸術には常にあの生気潑瀾とした精神が織り込まれてなければならぬ物だと思つた。（7面）

ヒューザン会を手放して評価するわけではないが、「真に生命ある芸術」としては、文展に欠けていてヒューザン会にみられた要素こそが重要だと判じていることは確かである。同様に、澁六「胡麻鹽頭」（『近代思想』1913. 11）にも次の一節がみられる。

去年（？）読売新聞の楼上でヒューザン会の展覧を見た時、何だか妙な画ばかりだとは思つたが、それでも旧慣のコンヴェンションを脱しよう、脱しようとして居るらしい処に、一種の敬意を感じたが、上野の展覧会〔文展〕ではそんな心持は少しも起らなかつた。（13頁）

「上野の展覧会」は文展を指し、やはり作品として手放して評価するわけではないにせよ、旧弊に墮した文展に比して、ヒューザン会が新鮮に映じていたことは明らかである。

もとより、ヒューザン会展覧会への出品者やその周辺には、文展への不満や、洋画の新潮流を理解しない「公衆」（鑑賞者）への苛立ちがくすぶつてもいた。その端的なあらわれが、「もう吾々は公衆に実地に見せてやらなければ駄目だ」、「口の中へ押し込んでやらなければ遅鈍な公衆には物の味は解らないに決つてゐる」とまで断じる、社説「吾々の血」（『現代の洋画』1912. 9）である。「今秋も亦文展の多くの有害無益の作品が公衆の頭脳を邪路に導くのは確かだ」、「かうして年々歳々公衆の頭脳が斯る作品

の為に固められる様になつてはそれこそ一大事だ」(2頁)と危機感をあらわにしていく同文では、(ヒュウザン会の展覧会のための鑑賞枠組みとも重なる)「公衆」への教育を、次のように目指していく。

吾々はどうしてもやらなければいけない。然しよくよく考へて見ると未だ吾々の努力が足りないのだ。不熱心なのだ。一生懸命でないのだ。今吾々の最急務は、確然とした目標もない一個人の技術の完成に納り返つてゐるのではなく、画界の一種の運動とも見るべきものを発表して、而して少しでも多く真の理解者を殖し度いのが眼目である。(3頁)

それから半年、第二回フユウザン会展覧会に対する無署名「洋画界の異端邪宗？ フユウザン会噂とりシへ」(『読売新聞』1913.3.25)を次に引く。

曠野の花園、砂漠のオーシスの如き一種清新異様の感を起すものはフユウザン会である。この意味に於て沈滞せる洋画界から同一派を目して画界の虚無党、病的派と云ふのは無理からぬ程特色を明かにして居るが兎に角少壮者中に憧憬者愛好者を多数に持つてゐると見えて目下本社楼上に於て開會中の同会には文学家、美術家、音楽家等芸術界に於ける著名の人々の来観甚だ多きは他の展覧会観覧者と大に其の趣を異にして居る。〔略〕また多数観覧者の中には『分らない分らない』といふやうな囁きもきこえる。殊に一昨日の如きは四十近い中年の紳士が『こんなお化見たいな絵を見せて入場料とは怪しからん』と頻りに受附の女を困らしたさうな。斯ういふ没理解な叫びもないではないが、勿論多数は同会の傾向に深き共鳴を感じてゐるらしい。(5面)

ここに記録されているのは、フユウザン会展覧会が、芸術家予備軍とも目される青年層から厚く支持され、また芸術各界著名人にも注目されていること、展示作品に理解を示さない鑑賞者(「公衆」)も一定数存在していること、である。とはいえ、西洋美術に由来する鑑賞枠組みを実作の創作-展示を通じて広め、鑑賞者という存在/問題領域を浮き彫りにしたこともまた、ヒュウザン会-フユウザン会の重要な功績の一つだといえる。

以上を総じて、ヒュウザン会-フユウザン会は大正初期の美術言説にその存在-主張-表現を刻印し、明治末年からの洋画の新潮流を着実に展開させていくことに寄与した。

注

- (1) 先行研究・同時代言説については、引用元の表記にしたがう。
- (2) 原田実「フユウザン会」(石田尚豊・田辺三郎助・辻惟雄・中野政樹監修『日本美術史事典』平凡社、1987)、822~823頁。
- (3) 無署名「フユウザン会」(河北倫明監修『近代日本美術事典』講談社、1989)、411頁。
- (4) 木村莊八「フユウザン会・草土社・春陽会」(『美術手帖』1951.1)、「画界の時流と傾向」(『木村莊八全集 第一巻』講談社、1982)ほか参照。
- (5) 岡畏三郎「フユウザン会」(『美術研究』1956.9)、45頁。なお、小林徳三郎「フユウザン会頃の萬君」(『アトリエ』1927.7)には、「当時はまだ印象派万能の時代であつたが、そこへ後期印象派風のものがこんなに並んで展覧会等をやつたのはフユウザン会が一番初めてであつたらう」(56頁)という回想がある。また、高村光太郎「ヒウザン会とパンの会」(『月刊邦画』1936.3)には「概括して、ヒウザン会の傾向をのべると、フオウビズム、印象派、後期印象派の三つに分れ、われへの崇拜の的はゴオガンとゴツホであつた」、「先輩の中で、われへの兎も角承認したのは黒田清輝氏たゞ一人である」(33頁)という回想がある。
- (6) 注(5)に同じ、46頁。
- (7) 注(5)に同じ、48頁。三並俊〔花弟〕は後に、「フユウザン会の想出」(『造形芸術』1940.10)で「大正から昭和年代へと発展して来た印象主義以後の洋画運動の序曲であり、又、それ迄の日本のアカデミズムに対

- して兎に角新しい紀元をつくつた運動であつた」(21頁)と意味づけている。
- (8) 馬場京子「大正期絵画史(一)フユウザン会」(『萌芽』1973.5), 2頁。また、村山鎮雄「フユウザン会時代」(茅ヶ崎市美術館・萬鉄五郎記念美術館『川上涼花という画家がいた 萬鉄五郎, 岸田劉生, 川上涼花が向きあった自然/風景展』萬鉄五郎記念美術館, 2022)では、フユウザン会を「わが国近代美術史の転回期を象徴するもの」(26頁)と評価している。
- (9) 注(8)に同じ, 5頁。
- (10) 島田康寛「はじめに」(『近代の美術』1977.11), 17頁。
- (11) 浅野徹「フォーヴィスムと日本近代洋画 — 齋藤与里と高村光太郎の役割」(東京国立近代美術館・京都国立近代美術館・愛知県美術館編『フォーヴィスムと日本近代洋画』東京新聞, 1992), 26頁。なお、根本亮子「ヒュウザン会の成立と岸田劉生」(森仁史監修『躍動する魂のきらめき — 日本の表現主義』東京美術, 2009)には、「彼らの作品にはゴッホ風からマティス風まで様々な作風が混在しているが、こうした傾向は、ヒュウザン会の画家の多くが作風の違いを裏付ける造形的考察を欠き、後期印象主義を感覚的に受容したためとされている」(32頁)という指摘がある。
- (12) 島田康寛「フユウザン会 — 個性の謳歌」(『近代の美術』1977.11), 29~30頁。
- (13) 古田亮「近代日本美術の青春期 明治から大正時代へ」(多木浩二・藤枝晃雄監修『日本近現代美術史事典』東京書籍, 2007), 43頁。
- (14) 森仁史「『美術』制度の拡張と表現主義の台頭 — 一九〇〇年代~一〇年代」(北澤憲昭・佐藤道信・森仁史編『美術の日本近現代史 — 制度・言説・造型』東京美術, 2014), 200頁。
- (15) 陶山伊知郎『近代日本美術展史』(国書刊行会, 2023)には、「ヒュウザン会展と読売新聞」の項で、「読売新聞は学芸担当記者のヒュウザン会メンバーへの共感、共鳴を通奏低音のように内包しながら、単なる会場の貸し手ではなく、ヒュウザン会を見守り、批評し、そのメッセージを伝え、鼓舞する伴走者的な存在だった」(49頁)という指摘がある。
- (16) 後年、宇野浩二はヒュウザン会第一回展覧会にふれて、「二三年前から、「白樺」や「スバル」で(大部分は「白樺」で、)印象派や後期印象派の事を、写真版や評論で、予備知識のようなものは得ていた」、「しかし、まだ一知半解であった」、「しかし、また、一知半解のために、その展覧会を一そう胸を踊らして見たのであった」(『回想の美術』東出版, 1976, 26頁)と、当時の興奮を回想している。
- (17) 萬鉄五郎作品《エチュード〔日傘の裸婦〕》が東京美術学校で制作されたことにふれる黒田重太郎・鍋井克之『洋画メチエーの研究』(文啓社書房, 1928)では、そのことから「美術学校や、諸所の研究所に於て青年作家が、近代西欧美術の風潮に動かされてゐた事が解る」、「又これを正確には知らない者にしても何だか今迄のなまぬるいもの、表面のみの写生ではじつとしてはゐられないやうな新時代来らんとするとでも云ふやうな刺戟を感じつゝあつた」(655頁)と指摘している。
- (18) 森口多里「新絵画運動の勃興」(『明治大正の洋画』東京堂, 1941)には、「齋藤の「木蔭」はゴーガンの原始趣味とヴァン・ゴークの色調とセザンヌの筆触とを取交ぜた野外の浴女群であつた」、「岸田の「少女の顔」はマチスの単純化と色感とを反映させてゐた」、「そのバックの紅色は明かにマチスの黒猫を抱いてゐる少女の絵から来た」、「高村の「ツツジ」は朱と褐色との殆んどモノクロームに近い淡い色調の中に細部を解消させたもので、これは後期印象派の誰にも似てゐなかつた」(104頁)という個別の作品への論評がみられる。
- (19) 森口多里は「新絵画運動の勃興」(『明治大正の洋画』前掲)において、「萬鉄五郎の「エチュード」が、洋傘をさしてゐる裸女を戸外に腰かけさせて、日本フォーヴの力強い表現を示した」(104頁)と高く評価している。
- (20) 高村光太郎「美術展覧会見物に就ての注意」(『文章世界』1910.11)ほか参照。
- (21) 同時代の言説(史)からみた「絵画の約束」論争の位置づけについては、拙論「明治末年における洋画の新潮流 — 山脇信徳と「絵画の約束」論争の再検討から」(中林広一編『アジア圏における文化の生成・受容・変容』御茶の水書房, 2022)参照。
- (22) 五十殿利治「美術の一般化と観衆の出現 「絵画の約束」論争を中心に」(『観衆の成立 — 美術展・美術雑誌・美術史』東京大学出版会, 2008)ほか参照。
- (23) 同論は「単に娯楽の為の芸術でなく、パーソナルの自己表現の芸術の方法としては、油画の方が日本画より適して居る」(3面)とつづき、興味深い論点を提示している。

Evaluation at the time of the Fyuzan-kai (the Fusain Society) exhibition

MATSUMOTO, Katsuya

Abstract

In this paper, I investigate the Fyuzan-kai (the Fusain Society), which, despite having been active for only two years, left a significant mark on the history of modern Japanese art. Although the reputation of the Fyuzan-kai in the history of modern Japanese art has already been established, there is still much that remains unclear as to how it was specifically valued during the active period between 1912 and 1913.

In Chapter 1, I summarised the evaluation of the history of the Fyuzan-kai and presented my awareness of the issues in this thesis. Chapter 2 focuses on the first the Fyuzan-kai exhibition and Chapter 3 on the second the Fyuzan-kai exhibition respectively. The reviews of the exhibition and the works of art at the time were then studied and analysed. Finally, in Chapter 4, I looked at the position of the viewers in the exhibition, while giving an overall consideration to the previous discussions.