

はじめに——「日本のピアズレ」

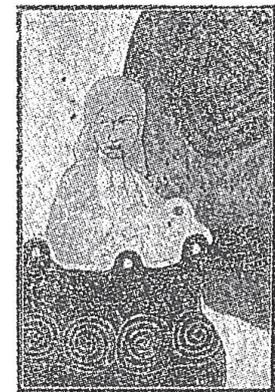
昭和33/1958年、疎開で移住した長岡市で亡くなり、訃報では「漫画家」、「随筆家」と紹介された水島爾保布 [みずしま・におう 明治17/1884 - 昭和33/1958] であるが¹、明治末から大正期にかけては、文芸方面で同人誌『新文藝』、『モザイク』を始め、各種雑誌に執筆し、美術分野では日本画家、挿画家として盛んに活動していたことは周知である。

東京美術学校で日本画を学び、卒業後に友人らと立ち上げた「行樹社」の活動²は大正期の新興美術団体の一つとして注目され、美術ジャーナリズムの格好の対象だった。だが、支持者に恵まれたとは言えず、極めて残念なことに、その時代の作品が今に伝存しているという噂すら聞こえてこない。作品名こそ、当時の幾つかの新聞を当たることで判明するが、肝心の図柄は雑誌・新聞に掲載された2点しか知られていない【図1】【図2】。紙誌面を賑わした展覧会評の活字から、作品の雰囲気だけが朦朧と浮かび上がるのみである。

なので、画家・水島爾保布といって現在念頭に浮かぶのは、日本画家ではなく挿画家としての作品になり、特にその代表作ともいえるべき、大正8/1919年8月刊行『人魚の嘆き 魔術師』³の挿画群が想起されるだろう。この挿画本には、まだ30歳代の谷崎潤一郎の2短篇に添えた黒白ペン画の数々と彩色口絵2点が掲載され、爾保布の日本画作品をほぼ見られない現在、彼の画業について特定のイメージを形作っていると思われる。この挿画については、19世紀末の英国で活躍したオーブリー・ビアズリー [1872 - 1898] を引合いに出されることが常套で、確かに両者の間には何らかの影響関係を容易に想像できるほど、雰囲気に近いものがある。この見解については、第二次大戦後の昭和23/1948年2月にビアズリー研究書を著した式場隆三郎 [1898 - 1965] が、その書中、ビアズリー影響下の日本の挿画家たちを述べる件で、次のように強調している：「恩地孝四郎、名越國三郎、水島爾保布、小村雪岱、山名文夫、山六郎、岩田専太郎などの諸氏の挿絵や装幀にもピアズレイの流れがみえる。ことに水島氏の谷崎潤一郎原作「人魚の嘆き、魔術師」の挿画本は、日本における最も濃厚なピアズレイの影響をうけた作品集として記録するべきものである。」⁴



【図1】 水島爾保布《人魚》(行樹社第1回展出品作)、『美術新報』第12巻第2号掲載図版、大正元/1912年12月5日発行



【図2】 水島爾保布《赤い蓮》(行樹社第2回展出品作)、『都新聞』大正2/1913年11月3日付1面掲載図版

水島爾保布筆「赤い蓮」
(行樹社作品展覧会出品の1)

* 本論中での新聞・雑誌記事等の引用については次のようにした：原文を尊重しつつ、歴史的仮名遣いや変体仮名・記号の使用箇所は、現代仮名遣いに、漢字使用箇所では、旧漢字を新漢字に変えた。読点は補足せず、句点については、あるべきと思われる個所に挿入し、読点が代用されている箇所は句点に変えた。改行箇所は「/」で示している。
** 新聞・雑誌で原典に当たれないものはマイクロフィルム、複製版(デジタル媒体、紙媒体)を使用した。
*** 本論中、特に引用していないが、水島爾保布に関する唯一随一の参考書に次のものがある：かわじもとたか『水島爾保布 著作書誌探索日誌』、杉並けやき出版、平成11/1999年6月。膨大な時間と労力を費やした積年の成果に感謝したい。

1 『朝日新聞』(東京版) 昭和34/1959年1月6日付9面、『毎日新聞』昭和34/1959年1月6日付9面。『朝日新聞』では「漫画、随筆家」、『毎日新聞』では「漫画家」と紹介されている。爾保布は本名。
2 行樹社についての先駆的研究は、菊屋吉生氏によりなされている。菊屋吉生「大正日本画の新展開—小団体・小グループを中心として」、展覧会図録『大正日本画 その間ときらめき』、山口県立美術館、平成5/1993年1月、78-91頁。／菊屋吉生「大正初期から中期における小団体、小グループの相関関係——行樹社と八火会を中心として——」、東京文化財研究所美術部編『大正期美術展覧会の研究』、東京文化財研究所、平成17/2005年3月、291-313頁。
3 谷崎潤一郎『人魚の嘆き 魔術師』、春陽堂、大正8/1919年8月。これは今や稀覯書で、公立図書館でも架蔵するところは少ない(国立国会図書館デジタルコレクションで公開。ただし白黒)。中公文庫版(昭和53/1978年2月初版)が入手し易く、図版も取られているが、複製ではない。
4 式場隆三郎『ピアズレイの生涯と芸術』、建設社、昭和23/1948年2月、49頁。

これ以来、ピアズリーの影響という文脈において爾保布の挿画が語られることが常態化したと言ってよいのかもしれないが、その詳細が十分に研究されているとは言い難い。実際、『人魚の嘆き 魔術師』刊行から11日を経た新聞広告の宣伝文で既に「日本のピアズレ」と呼ばれており⁵、大正半ば過ぎには既に爾保布をピアズリーに擬える定式が存在していたのである。

ところで、式場は挿画本のみ注目して述べており、日本画家としての爾保布については触れるところがない。それは彼の日本画作品に触れる機会がなかったためではないかと思われるが、実は式場の指摘以前に、先の挿画本新聞広告の惹句を引くまでもなく、大正元/1912年の行樹社展の時代から、爾保布はピアズリーとの比較で語られていた事実があるのである。

例えば、式場の著書に先立つこと5年、昭和18/1943年6月に出た森口多里〔1892 - 1984〕の『美術五十年史』では、行樹社に触れた箇所次のように記述されている：「水島はピアズリーの感化を思わせる妖味の空想を弄し、例えば「暴王の心臓」は縛られて地上に横たえられた女や馬上に相闘う二人の男を描き、後年のシュルレアリスムに似たものがあり、第一回展の「手品」、第二回展の「心中未遂」、「夜曲」等は怪奇の幻影を享受していたが、要するに自慰的空想画に過ぎなかった。」⁶

森口がこのような執筆したのは、大正元/1912年11月開催の行樹社第1回展からほぼ30年を経過した後のことになろうが、それにしては森口の作品記述は非常に具体的で、手元には写真なのか備忘録なのか何かしら資料があったとしか思えない。その詳細はわからないものの、いずれにせよこの評価から推すに、弱冠二十歳の意気盛んな早稲田の学生の眼には、行樹社展での爾保布の意欲作は独自性を欠くものと映っていたわけである。森口は大正9/1920年に「悪魔主義の画家——ピアズリーとロップス——」を含む著書『異端の画家』（日本美術学院、大正9/1920年8月）を上梓し、更にその2年後には葉書寸のシート40枚による小型のピアズリー作品集『意匠美術写真類聚第1期第2輯 ピアズリー挿画集』（洪洋社、大正11/1922年12月）を監修していた。ピアズリーに対して一家言あったので、より一層辛口の批評になったのかもしれない。だが、同様に「ピアズリーの感化」を印象付けられた者が森口ただ一人ではなかったことが、往時の展覧会評にあたりと判明するのである。

本稿は、自明の如く語られている感がする爾保布とピアズリーとの関係について、できる限り具体的な事実即して改めて確認しようとする試みである。特に行樹社時代について解明したいという意図を持っている。ただ、対象は図柄が判明しない行樹社展の作品であり、手掛かりとなるのも新聞雑誌に書かれた評の言葉のみである。膨大な活字の大海に溺れかけながらの調査は、始めたばかりで到底十分なものと言えるはずもなく、何とか息を継いだ途中経過報告である。

ピアズリーについて爾保布自身による証言

まず、爾保布自身の言葉から入ってみたい。「デカダン美術の研究」特別号となった雑誌『純正美術』大正11/1922年6月号に掲載された「若き因果物師」である。そもそも、こうした原稿依頼の背景には、ピアズリーの芸術に退廃的な雰囲気を読み取る見方が存在しており、先に引いた大正8/1919年の新聞惹句にあった「日本のピアズレ」=爾保布という図式が当時既に定着していたことを窺わせるものである。依頼の経緯はともかく、この随筆では、執筆時で既にほぼ一昔前の出来事となってしまった大正元/1912年11月開催の行樹社第1回展について、そして大阪展について、爾保布は触れている。

かれこれ十年にもなるだろう。六人ばかりの仲間で行樹社というのを組織してその第一回展覧会を赤坂の三会堂で開いた。その時僕の出品した、人魚が大鯨にからまれている黒白画に対して、ある人はピアズレの模倣だといった。ある人はクリムトに似ているといった。前者は否定的意味でそういったのだが、後者はかなり賛成していたらしかった。ところが、僕自身にはどちらも未知の名前だったので、すっかりマゴついて了った。／恥かしながらそれ迄、そんな有機体があることすら全然知らなかったのである。／それから二年たった。その行樹社の展覧会をもって大阪へ行った。（中略）／その頃頼堀にキャバレー・ド・パノンという家があった。「新体詩」っていったような要領の家で五色の酒だの金口の煙草だ

5 『東京朝日新聞』、大正8/1919年8月29日付1面。

6 森口多里『美術五十年史』、鱗書房、昭和18/1943年6月、356頁。同著者の『美術八十年史』、美術出版社、昭和29/1954年5月、218頁にも同様の記述が見られる（末尾が「要するに自慰的な空想の遊戯しか感じさせなかった」と変更されている）。

の泥の人形だのを売っていた。(中略)——そういうお客衆の頭の上に、すらりと、薄緑の壁紙をバツクにして、黒い細い額縁にかこまれて、繊細な黒白版が並んでかけてあった。／ビアズレのサロメだ。——と、同行の小林源太郎が説明してくれた。／僕はそこで初めてビアズレって人の筆跡に接したのである。⁷

この記述では、誰から「ビアズレの模倣」と指摘され、そして「クリムト」に言及されたのか、またそれは直接なのか、それとも間接的に展覧会評などで言及されたのか、詳しい事情はわからない。主張の要点は、行樹社展出品作の制作時には未だピアズリーを知らず、模倣非難の咎はないということである。実はこの文章とほぼ同じ内容が、4年後の大正15/1926年に、美術専門誌でなく一般誌『中央公論』でも繰り返されている。

今でも時折聞く言葉だが、以前はよく私の画とピアズレとが比較された。自分では薩張り似てはいないつもりなのにも拘らず、人は何かと言えばこのピアズレを引合いに兎や角いつてくれる。少し痛し痒しの形だ。その抑の最初は昔或小展覧会に陳列したペン画の人魚について、某新聞にピアズレの模倣だとやられた事だ。ところが当の私はピアズレなんてものは有機体だが無機体だかも知らなかったんであるから誠にお芽出たい。友達にピアズレって一体何だねとやったものだ。君に似ている画をかいた画かきだと教えられて世の中には太え奴があるものと思った。その後大阪へ行った。当時道頓堀にキャバレエ・ド・パノンと称するカフェがあった。(中略)初めそこへ連れられて行った時、何気なく後ろの壁を見ると細い金縁の額の中に細い線の版画が入れてかかげてあった。サロメか何かの画らしい。何だと聞く迄もなく友達からあれがそのピアズレさと指示されこれが自分の人魚のどこに似ているんだか皆目判らない。強いて云えば一種の執拗さぐらいのものだ、と思った。⁸

江戸前の口語口調を交える、当時の爾保布の随筆に特徴的な文体で、より幅広い読者を湧かせるように歯切れよく語っているのだが、そこからは「黒白画」の人魚が実は日本画ではなく「ペン画」であること、またピアズリー模倣非難の記事が「某新聞」に出たことがわかる。また、カフェの壁を飾った〈サロメ〉連作が、「黒い細い額縁」でなく「細い金縁の額」に入っていたと、さりげなく記憶違いを訂正している⁹。

さて、先に引用した随筆「若き因果物師」の内容には重要な記憶違いがある。行樹社大阪展の開催時期である。後に詳述するが、大阪展は「二年後」という本人の記述とは異なり、第1回展開催から半年も経ていない翌大正2/1913年4月の出来事である。そして、それ以降大阪で行樹社関連の展覧会が開かれた形跡はない¹⁰。爾保布の記憶を訂正しながら改めるならば、ピアズリーと初遭遇したのは、ピアズリー模倣非難の新聞評が出た行樹社第1回展開催から5か月後、大阪展に絡んだ出来事であったのである。この事実関係を見ていくことにする。

行樹社結成——概要・経緯・時代背景

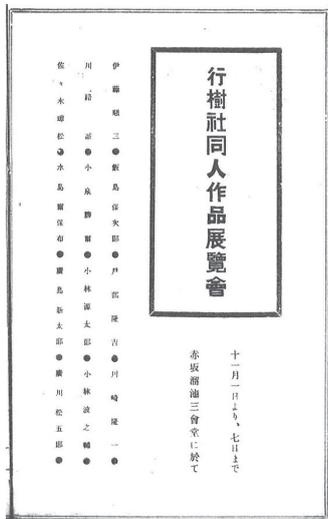
具体的な作品評を検討するその前に、爾保布が関係していた「行樹社」とその展覧会について、まず確認しておきたい。爾保布が関与していた文芸同人誌『モザイク』第1巻第7号、また『スバル』第4年第11号は、行樹社第1回展開催初日となる大正元/1912年11月1日発行なのだが、両方に展覧会広告が出稿されている。そこには、11月1日より7日まで赤坂溜池三会堂を会場とすることが記され、そして、同人として12名が挙げられている【図3】【図4】。イロハ順の広告記載のとおりに列挙すると、伊藤

7 水島爾保布「若き因果物師」、『純正美術』第2巻第6号、純正美術社、大正11/1922年6月、30-31頁のうち30頁。

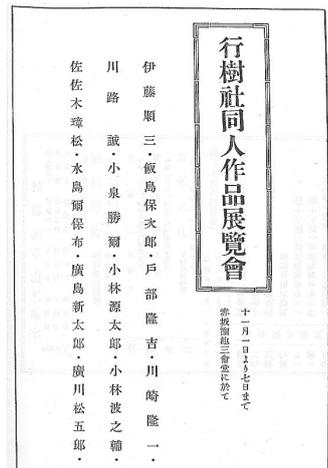
8 水島爾保布「挿画に就いての漫談」、『中央公論』第41年第7号、大正15/1926年7月、143-156頁のうち154-155頁。

9 水島爾保布「大阪繁昌記」、『新東京繁昌記 附大阪繁昌記』、日本評論社、大正13/1924年6月、109-174頁にも記述があり、ここでは「桃色の壁紙で囲まれた部屋には、桃色に塗った小さな卓が並べてあった。ピアズレのサロメの版画が細い金縁の額に挟まれてかけならべてあった。」(134頁)とある。また、爾保布「カフェー回想」、『騷人』第2巻第10号、騷人社、昭和2/1927年10月、18-21頁にも同様の記述がある：「淡い桃色の壁にはすらりと、ピアズレのサロメの版画が細い金縁の額に入れて掲げてある。」(20頁)。詳しくは後述

10 大阪展に続き、同月24日から京都府立図書館でも開催しようだが(無記名「風吹く日」、『モザイク』第2年第5号、モザイク社、大正2/1913年5月、頁番号なし)、今のところその展覧会を報じる記事等を発見できず、事実関係未確認。



【図3】 行樹社第1回展覧会、『モザイク』第1巻第7号掲載、大正元/1912年11月1日発行



【図4】 行樹社第1回展覧会、『モザイク』第4年11号掲載、大正元/1912年11月1日発行

順三 [1890 - 1939]、飯島保次郎 [生歿年不詳]、戸部隆吉 [1886? - 1921]、川崎隆一 (小虎) [1886 - 1977]、川路誠 (柳虹) [1888 - 1959]、小泉勝爾 (青堂) [1883 - 1945]、小林源太郎 [1883 - 1951]、小林 (内山) 波之輔 [生年不詳-1920]、佐々木璋松 (林風) [1884 - 1933]、爾保布、廣島新太郎 (晃甫) [1889 - 1952]、廣川松五郎 [1889 - 1952] の12名である。内訳は、入学・卒業年次は異なるが、東京美術学校日本画科卒業生9名と、在校最終学年となる日本画科5年生2名 (伊藤、川路)、図案科5年生1名 (廣川)¹¹である。

告知として他の雑誌や新聞にも送ったのだろうか、『東京朝日新聞』10月11日付6面に、また『都新聞』10月18日付1面には、同人の名を順に挙げた紹介が掲載されていた¹²。

行樹社結成の経緯については、爾保布自身が記述している¹³。それに依ると、明治45/1912年3月29日から4月5日まで東京美術学校の美術工芸科教室で開催された東台画会第1回展覧会がきっかけで、東京美術学校日本画科の教師・卒業生・在校生によるこの展覧会会場で、爾保布、小泉勝爾、小林源太郎、小林波之輔の4人が互いの出品作を見て意気投合したことにあったという。爾保布27歳、明治41/1908年3月に小林源太郎、小林波之輔と共に卒業してから、4年が経過していたことになる¹⁴。本論始めに引用した爾保布の随筆に「六人ばかりの仲間で行樹社というのを組織して」¹⁵とあったが、その際の脳裏には勝爾、源太郎、そして波之輔の顔が浮かんでいたのだろうか、残り2名についてはわからない。一方、その随筆の翌年に発表された、行樹社開催の経緯を書いたと思しき爾保布の文章には、「K」と「G」が落ち合って展覧会の相談をし、「この秋の中頃、五日間位いの会期でこの前本郷でやったのよりは、もっと意義明瞭な、そしてもっと努力した作品を集めたものを開催しよう」等々の案を打ち合わせた件があり、その後も頻出する「K」と「G」が各々勝爾、源太郎を指し、二人が爾保布のところで落ち合ったとすると、この3人が行樹社結成の原動力のようである¹⁶。

ところで、彼らのいう本郷でやった展覧会とは、爾保布も執筆していた文芸同人誌『モザイク』の名を冠した「モザイク主催第1回展覧会」のことである。6月1日から3日間本郷春木町第一俱樂部で開かれたこの展覧会は、その予告が明治45/1912年5月1日発行の『モザイク』第1巻第1号に掲げられ、次いで6月1日発行の『モザイク』第

11 日本画科関係者の団体に図案科の廣川が参加した理由について、美校の文芸部での交友関係が想定できる (註2 菊屋 2005, 293-296 頁参照)。「寂泉」の筆名を持っていた松五郎は、『モザイク』第1年1号、第1年3号に「廣川寂泉」名義で執筆 (第3号は表紙絵も) し、後述する「モザイク主催第1回展覧会」にも出品していた。

12 送付したと考える根拠は、『東京朝日新聞』は伊藤と飯島の最初の二人を挙げているからで、『都新聞』は12名全員を広告どおりに列挙し、11月1日発行の『日本美術』第165号、53頁も12名を掲げている。

13 水島爾保布「美校から行樹社の頃」、小林責編集『追憶 小林源太郎』、非売品、昭和27/1952年11月、52-56頁のうち53-55頁。

14 爾保布、勝爾、源太郎の3人の美校入学は明治35/1902年9月。勝爾と違い、爾保布と源太郎は4年制の選科入学。波之輔は明治37/1904年に選科入学。源太郎は父の発病で、爾保布は日露戦役に取られて休学したので、卒業が波之輔と一緒にになった。勝爾は明治40/1907年卒業。入学卒業年次や選科制度のことなどは、東京芸術大学百年史刊行委員会編『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二巻』、ぎょうせい、平成4/1992年8月、を参照した。

15 註7参照。

16 水島爾保布「十年前の愚日記」、「愚談」、厚生閣、大正12/1923年5月、179-202頁 (初出は不明) のうち181頁。登場する組織や人物の名はすべて英字頭文字で伏せられており、約10年後の執筆でもあるので、事実関係の確認が必要。加えて、猪木卓爾・豊田豊『現代日本画壇の精鋭』、美術往来社、昭和10/1935年11月、125-126頁も参照。これは小泉勝爾紹介の項で行樹社結成時の様子を物語風に述べているが、爾保布、小泉、小林に加え、早稲田大学関係の評論家河野桐谷 [1879-1944]、古川修 [1883-1962]、坂崎坦 [1887-1978] の3人が参画しており、興味深い。と言うのも、ここに河野、古川の名が挙がるのは故なきこととも言えないからである。後述するが、第1回展覧会評に対して反応した爾保布の文章中に河野が登場し、彼は行樹社第2回展覧の長文の詳細な展評を手掛けていた。また、後年「北華」と号して南画家に転身する古川は、行樹社第2回展覧会前に発表した評論の中で、芸術家の資格ある画家として、結城素明、小林古径、そして爾保布の3名を挙げ、爾保布に着目している (『京の麦穂へ』、『多都美』第7巻第20号、巽画会本部、大正2/1913年10月、2頁)。坂崎と行樹社との関係は不明。

1巻第2号に開催告知の広告が載り、そこには21名の参加者名が列挙されていた。彼らは分野を超えて集まり、自由に作品を発表していた様子である¹⁷。21名の内、伊藤順三、飯島保次郎、川路誠、小泉勝爾、小林源太郎、爾保布、廣川松五郎の7名は、行樹社第1回展の広告にあった12名の同人に重なり、この「モザイク主催第1回展覧会」が行樹社展の先駆をなしていたとも見做せる。

こうした見方は、10月1日発行の『日本美術』第164号の雑報にも窺える¹⁸。「モザイク展覧会の開催」として、「小林源太郎、水島爾保布、小泉青堂等諸氏の組織せる表題の如き日本画の展覧会」と紹介されているが、これは明らかに行樹社展の開催予告と見てよいだろう。ここで二つの展覧会名が混同されたのは何故か。仮説として、次のようには考えられないだろうか。新たな会の名前を知らされていなかった記者が、「モザイク主催第1回展覧会」出品者の爾保布ら3名が計画しているので、その第2回展として受け止めたから、と。この記者は何らかの情報を早い段階で内々に得られる立場にあったのではないかと¹⁹。そうでなくとも、新団体結成の内実は、既に一部では知れていたのかもしれない。というのも、行樹社展展評に、「今春本郷春木町の第一俱樂部で催うした雑誌モザイク主催の展覧会の化身とも見るべきもの」²⁰と報じるものもあったからだ。

こうした美術団体結成の動きは、当時何も爾保布たちだけに限ったものではなかった²¹。明治末から大正にかけては、新たな美術を模索する者たちは、洋行者や輸入書などを通してもたらされる西洋の新たな美術動向を注視していたし、また、高村光太郎[1883-1956]が明治43/1910年『スバル』4月号に発表した「緑色の太陽」は、個性尊重のマニフェストとして若い世代に強い反響を及ぼし、彼らは自我の主張を叫ぶようになった。社会的にははまだ官設の文部省美術展覧会の存在感と影響力が絶大であり、その厚い壁を突破せんとする血気溢れる若者たちは、自己表現への強い思いに突き動かされ積極的に発表の場を開拓しようとしていた。それが、様々な小団体を結成して展覧会を開催する、あるいは個展を開くといった活動として活発化し始めていたのである。

行樹社展に対する反応

「行樹社同人作品展覧会」の意気込みは一般社会でも注視されていたのだろう、現況の調査では展覧会批評を15本見つけることができた²²。決して少ない数ではないと思われ、この小団体に対する世評が窺える。

17 モザイク展の展評は次を参照：

1. 無記名「モザイク展覧会△幼稚且つ貧弱」、『読売新聞』明治45/1912年6月4日付5面。
2. 一記者「モザイク社展覧会」、『都新聞』明治45/1912年6月5日付1面。
3. 『美術新報』第11巻第9号、明治45/1912年7月1日、295頁、299頁。
4. 『日本美術』第161号、明治45/1912年7月、34-35頁。
5. 『彙報 文藝教学界消息』「モザイク社主催展覧会」、『早稲田文学』第80号、明治45/1912年7月、359頁。
また、紅野敏郎「解題」、早稲田大学図書館編『マイクロフィッシュ版 精選近代文芸雑誌集406「モザイク」総目次』、雄松堂アーカイヴズ、平成21/2009年、そして、註2菊屋2005、296-299頁も参照。
- 18 『日本美術』第164号、大正元/1912年10月、30頁。
- 19 列挙された小林、小泉、爾保布の3名は、註16で触れた『現代日本画壇の精鋭』に挙がる画家側3名と重なる。批評家側で登場していた古川修が、自著『青海集』（古川北華名義、私家版、昭和35/1960年）で、大正元年から『日本美術』主幹となったと述べている（221頁）。この記事の情報源の可能性が考えられないだろうか。
- 20 古城「行樹社展覧会を觀て（上）」、『横浜貿易新報』大正元/1912年11月10日付7面。筆者「古城」は、美校日本画科選科で爾保布の一学年上の石島文太郎（古城）に同定できないか。『東京朝日新聞』明治44/1911年10月20日付6面の雑報「美術界」では、飯島撫山、石島古城、小泉青堂、爾保布の4名が横浜で展覧会を開いたことを報じている。古城以外の3名は行樹社参加者であり、こうした近しい交友関係から情報を知り得たとは言えないだろうか。
- 21 註2の菊屋論文を参照のこと。併せて註14の『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二巻』388-396、505-512頁も参照のこと。
- 22 以下、15本を発表順に列記する：
 1. 無記名「行樹社展覧会」、『萬朝報』大正元/1912年11月2日付1面。
 2. 無記名「行樹社展覧会」、『東京毎日新聞』大正元/1912年11月4日付1面。
 3. 枯山人「行樹社展覧会を見る」、『東京毎日新聞』大正元/1912年11月5日付6面。
 4. 無記名「行樹社絵画展覧会」、『都新聞』大正元/1912年11月5日付1面。
 5. 無記名「行樹社展覧会を觀る▽明七日迄、於三會堂」、『読売新聞』大正元/1912年11月6日付5面。
 6. 美術学校 大華生「上野より」、『時事新報』大正元/1912年11月6日付7面。
 7. 一記者「行樹社展覧会を觀る」、『時事新報』大正元/1912年11月8日付7面。
 8. 無記名「行樹社絵画展覧会を觀る」、『中外商業新報』大正元/1912年11月8日付4面。
 9. 古城「行樹社展覧会を觀て（上）」、『横浜貿易新報』大正元/1912年11月10日付7面。
 10. 古城「行樹社展覧会を觀て（下）」、『横浜貿易新報』大正元/1912年11月11日付3面。
 11. 國雄生「行樹社の画」、『やまと新聞』大正元/1912年11月22日付1面。
 12. 無記名「行樹社展覧会概況」、『日本美術』第166号、日本美術社、大正元/1912年12月1日、35頁。
 13. 魯庵生（内田魯庵）「気紛れ日記」、『太陽』第18巻第16号（12月号）、博文館、大正元/1912年12月1日、121-128頁のうち122-123頁。（復刻版あり）
 14. Y.I.（五十嵐楨夫）「卓上より」、『モザイク』第1年第8号、大正元/1912年12月1日、頁番号なし。
 15. 浦仙生（田邊孝次）「晩秋の諸展覧会」、『美術新報』第12巻第2号、大正元/1912年12月5日、81頁。

それらの批評は概ね、個々の作品への賛否や好悪は分かれるものの、果敢な挑戦を試みる若者たちを応援せんとする気持ちの滲むものであった²³。彼らの動向は、既に開催以前から着目されており、2週間先行して始まったヒューザン会第1回展と併せて事前に紹介する記事が『都新聞』10月18日付1面に掲載されていた。敢えて文展時期を狙って開催している点でも、若手画家たちによる新生二団体の試みは世間の関心を惹いたのであろう。ヒューザン会のほうが2週間早く始まったため、行樹社展を「日本画のヒューザン会」と見なす傾向もあり、つまりは二つの会の意向に共通のものを見てとっていただいたのだろう²⁴。

さて、実際にはどの程度の来場者があったのか。目録500枚を作成して会期中1枚2銭で販売し、6日目には完売したというから²⁵、少なくともそれだけの鑑賞者を得たことにはなるし、終幕に向けた動員増を含めれば、最終7日目終了時で観覧者700人程度、一日平均約100人と推測できようか。因みに、読売新聞社屋を会場としたヒューザン会の観覧者数は、初日4時の閉館時で300余人²⁶、日々200人を下らず、10月17日の祭日に558人、10月19日の日曜に475人が観覧したという²⁷。

それで、肝心の展覧会の内容はどうだったのだろうか。記事から推すに、彼らの起草した宣言文²⁸があり、それを適宜引用し紹介しているようである。開催告知と一緒に宣言文を新聞社・雑誌社に送付する、あるいは会場にて掲示、もしくは配布するなりしていたのかもしれない。原文不詳なので宣言全文である確約はないが、一番長く紹介している『横浜貿易新報』のものを以下に引用しておく：「吾々は何処迄も創造という事を尚びたい。従って因襲と怯懦とを反復するに過ぎない現代の日本画に対して敢て蹶起したというのではないが、少くとも所謂「日本画家」といわれる事を屑しとしないものである。吾々には日本画西洋画というような名称は最早一種のアイロニとしてより存在しては居ない。かくて吾々は新しい時代の前に能う限り自由な製作を試みたいと思う。」²⁹

旧弊打破の拳を振り下ろすまでにはいかないが、「日本画」の枠組みを超えた自由な表現を求める切実な思いに衝き動かされているような印象を受ける。この年、文展日本画部門が以前から燻る情実審査の問題から二科制となるなど、旧体制の軋みや歪みが露見し修正されつつもあったが、未だ美術を取り巻く有形無形の制限が強く残る時代であった。

旧来の束縛を逃れて創造せんと、意見を同じくする12人の若者により結成された行樹社だったが、第1回展では同人以外の参加もあったようで、記事により報じられている内容に若干の異同がある。一例として、爾保布の幼馴染で同様に文芸同人誌『新文藝』・『モザイク』に関与していた五十嵐禎夫 [1884か? - 1918]³⁰によるものを挙げると、同人12名の内、佐々木璋松、廣島新太郎の名は挙がらず、加えて同人以外に5名（濱田^{しげみつ}葆光 [1886 - 1947]、藤井達吉 [1881 - 1964]、有元寧馨 [生歿年不詳]、堀内巨郎 [生歿年不詳]、藤井正次 [生歿年不詳]）³¹と五十嵐本人が添えられ、総計80点ばかりが出品されていたという。一方、出品者数を18名と報ずるものがあり³²、また五十嵐は挙げていなかったが、美校の西洋画科出身の在田^{ありたしげし}稠 [1889?/1890? - 1941] を挙げる記事もある³³。それは五十嵐が敢えて取り上げなかったのか、もしくは会期中での賛同出品でもあったのだろうか。

23 『時事新報』（註22の6、7番）は否定的な含みがある。註22の7番の記事は、『研精画誌』第68号、美術研精会事務所、大正元/1912年12月、39-40頁に転載されていた（国立国会図書館デジタルコレクション）。この記事には事実誤認もあり、五十嵐禎夫（註22の14番）が憤慨していた。

24 「一口に云えばヒューザン会を日本画の手法で行ったようなもの」（『東京毎日新聞』：註22の2番）、「ヒューザン会よりも真面目」（『東京日日新聞』：註22の3番）、「まず日本画のヒューザン会の様なものだろうと思って行った」（『読売新聞』：註22の5番）、「そして「日本画のフューザン会である」（魯庵『太陽』：註22の13番）。これに対し、五十嵐禎夫（註22の14番）は「この頃新聞で見ると、行樹社の展覧会は日本画のフューザン会であると云って人がある。私はそれが余りに漫然とした放言であると云いたい。若し半月の日時の差が反対であったならフューザン会は西洋画の行樹社あると云われたかも知れない。」と憤っている。

25 非同人「展覧会々場より」、『モザイク』第2年12号、大正2/1913年12月、頁番号なし。

26 無記名「憧憬の眼、愛慕の眼マヒューザン会第一日マ芸術愛好者の群れ」、『読売新聞』大正元/1912年10月16日付5面。

27 無記名「『外国に行く必要はない』マ昨日のヒューザン会」『読売新聞』大正元/1912年10月27日付5面。

28 「十年前の愚日記」（註16）200-201頁には、爾保布の作画中、酔った仲間の「Y」「F」「N」「T」がやって来て、浅草に飲みに出かけ、そこで宣言を見せた件がある。

29 『横浜貿易新報』（註22の9番）。

30 爾保布は五十嵐の追悼記事を寄せている（「追想断片」、『読売新聞』大正8/1919年9月8日付7面）。生年は、その記事に「小学校からの友達」とあるから、爾保布と同級生、さもなくば近い学年と推定。五十嵐の編集兼発行になる根岸小学校の校長勤続20年を記念した小冊子『桂冠』（根岸校友会、明治36/1903年5月、国立国会図書館デジタルコレクション）では、発起人一同の中に五十嵐も爾保布も名を連ねているが、実際の編集担当者として、五十嵐、爾保布、そして山本三郎（露葉）が連名で記載されているから、同学年とみてよいのではないか。

31 濱田はヒューザン会の同人。藤井、有元はヒューザン会出品者でもあった（註26の『読売新聞』記事を参照）。

32 『萬朝報』（註22の1番）、『日本美術』（註22の12番）。

33 『東京毎日新聞』（註22の2番）、『日本美術』（註22の12番）。在田は「モザイク展」に同人として出品していた。

爾保布作品への批評——ピアズリー模倣非難

いずれにせよ、70点余の出品総点数のうち、爾保布は、展覧会評の各紙誌の記事を総合するに、7点の作品を出品していた。当初から「展覧会に十点ばかり出品するのだと言っている」³⁴たので、この会に向けた意気込みは相当だったのだろう。以下に出品作の題名を列挙する。題名の後の括弧内の数字は、触れている評の数である³⁵。

《夜の髪》(6)、《人魚》(5)、《阿剌比亞夜話の後》(5)、《暴王の心臓》(5)、《手品》(5)、《孔雀と女》(4)、《太功(閻記十段目)》(2)

題名から推し量るに、日本画の伝統的な主題を描いたものではなかつたであろう。作品評は好悪の混じったものであったが、会全体の出品数のほぼ1割を占め、一室を充てられていたから、三会堂会場では目を惹いたものと思われる。実際、展評の中でも記述が多い。それら評の中で、ピアズリーとの関係で重要なのは、11月4日付『東京毎日新聞』の記事である。これが唯一、爾保布とピアズリーとを直接結んで評を書いているのである。

水島爾保布氏は図案臭を帯びた作が多い。氏の小説に出て来る血だの毒だのと云う句は何の作にも一貫して見える。

「人魚」と「夜の髪」はピアズリーのエンディング^(ママ)を思い出し「阿剌比亞夜話」は尤も努力したもので有ると思われる。³⁶

記者は爾保布の散文³⁷までも読んでいるが、版画を制作していないピアズリーについてはエッチングと誤解している。しかし、線描主体の様式をエッチングと見間違えるのはあり得るし、以降引用する評で明らかになるように、爾保布の《人魚》【図1】と《夜の髪》の2点は黒白ペン画だったから、比較も妥当である。ただ、先の『中央公論』の随筆³⁸で爾保布が言っていたピアズリー模倣非難の新聞記事が、この記事でよいか確言できない。記事に強い非難の調子を読み取れないからなのだが、爾保布本人にしてみれば、語調が強くなるとも、他の画家の名前を連想されたのは十二分に面白くないことだったのかもしれない。要調査であり、現段階では、可能性を指摘するに留める。

以下、各紙誌面に現れた展評のなかで、爾保布についての言及を列挙する：「水島爾保布氏の作品は概して光っている。中でも「手品」と「暴王の心臓」とが目についた。氏の画に見る手品の女は氏の小説に見る手品の女そのものと見るべきである。図案化した技巧は確かである。」³⁹、「中で最も面白いのは水島爾保布君の作品である。「人魚」と「夜の髪」とは黒の単色画であるが、意匠も構図も手法も可なり精練^{リファイン}されていた。この二つが単色画^{モノクローム}であるのに反して、他の数点は目も覚めるばかりの絢爛の色彩を使ったもので、中でも「阿剌比亞夜話の後」と「暴王の心臓」とはもっとも精練されて美しく感じた。これらは何れも装飾画的であり版画的であるが、日本画として決して誤った道を歩むものではないと思う。」⁴⁰、「水島氏の作には溢れるような、エキゾチックな感じが漲っていた。」⁴¹、「一口に言えば手で描いたというよりは頭脳で作った絵である。それだけ又神秘的過ぎて怪異な薄気味の悪い様な絵もないではない。一例を挙げると水島君の「太閤記十段目」「夜の髪」「手品」川崎君の「優曇華を植うる女」や(後略)⁴²、「水島爾保布君のものは何れも題材が怪奇なロマンチックなもので、之を装飾的に描いたところに氏の画の主なる特色がある。而してそのロマンチズムも一種のアーテフィシャルな思想的であって情緒的でないところが却って面白い。従って全体としての感じはエキゾチックなローマンスの味である。」⁴³、「水島爾保布氏の作は図案がかった

34 「消息」『モザイク』第1年第7号、頁番号なし。

35 註6の森口の言及は数値に加えていない。付加すると《暴王の心臓》、《手品》はそれぞれ6点となる。後述の日夏歌之助の言及(註47参照)を加えると《阿剌比亞夜話の後》も6点である。

36 『東京毎日新聞』(註22の2番)。

37 例えば、この評が出る以前の『モザイク』には「ガングの下」(第1年第1号)、「瘡人」(第1年第2号、第3号連載)、「快血」(第1年第4号)、「晩餐の後」(第1年第5号)「和蘭陀小町」(第1年第6号)が掲載されていた。

38 註8参照。

39 『東京毎日新聞』(註22の3番)。

40 『読売新聞』(註22の5番)。

41 『中外商業新報』(註22の8番)。

42 『横浜貿易新報』(註22の10番)。

43 『やまと新聞』(註22の11番)。

もの多く、『人魚』『手品』『暴王の心臓』等目に付き⁴⁴、「殊に水島爾保布氏の単色画二点の如きは模倣と云い得る物なるにかかわらず、何処としもなく、氏の物として却け難き面白味がある様に思う。記者は「夜の髪」より「人魚」が好きである。「孔雀と女」は新しき試と見る可く「亜刺比亞夜話の後」はロマンチストとしての氏を思わせる。氏の諸作は達筆で、有るが、ともすると空疎に抜け易い達筆の弊害に陥らない点は見ると可きであると思う。」⁴⁵

更に、盟友五十嵐禎夫の熱の籠った評も加えておこう。彼は一点ごとの出品作にも細かく批評しているが、ここでは割愛する：「第七室は全部水島爾保布君の作品である。いずれも稠密な装飾の色彩を加えた最も絢爛を極めたるものである。繊細な手法、神経的な色彩、刺戟的な描法、皮肉と揶揄と嘲弄とが最も技巧的に最も肉感的に全幅の上を漂っている。自我の強い面かも恐しく神経的に慄えているうめきとのたうちの芸術である。蛇のような執着と蜜のような甘味と、氷のような冷静とが、握手し奮闘し且つ共倒れに倒れている重苦しい芸術、苦っぽい芸術、気の許せない芸術である。何処かに爆裂弾の隠してありそうな気味の悪い芸術である。」⁴⁶

実作のイメージがないため、いくら言葉を集めても対象にはたどり着かないもどかしさはあるものの、作品の雰囲気は感じられるだろうか。これらの評には「図案」「装飾」という語が目立つが、ピアズリーの濃淡のないペン画は図案的で装飾的であるから、具体名こそ上がらないが、ピアズリー、もしくは彼に代表されるような白黒挿画を念頭に置きつつ記述していたのかもしれない。これらの評からわかる事実は、黒白画は《人魚》【図1】と《夜の髪》の2点のみで、他の5点はかなり絢爛たる色彩を用いた日本画であったということである。爾保布は、全く異なる2系統の作品を制作していたことになる。

最後に、第1回展を見ていたもう一人の人物の感想を挙げておこう。若き日の日夏耿之助 [1890 - 1971] である。彼が中心人物の一人として関わり、行樹社第1回展開催の翌月12月に創刊された同人誌『聖盃』で、次のような言葉を漏らしていた。「ヒューザン会では高村氏のツ、ジが（自画像は見られなかつた）行樹社ではあらびや夜話という水島氏が文展では齋藤豊作氏の秋の色が一番光っていた。」⁴⁷

展覧会評におけるピアズリー言及

以上紹介を試みたようにピアズリーと爾保布を直接結んだ批評はただ1件だけであった。だが、ピアズリーについて言及している評は、他に2件あった。その一つは、早くも行樹社展開催の翌日、大正元/1912年11月2日付の『萬朝報』に登場していた。

見よ、これらの作品の中に、その思想に於てその形式に於てベアーズも居れば、フォーゲラーも居るではないか、ゴーガンも居ればマチスも居る、広重は居ないか、もっと手近にして結城素明は居ないか、小坂象堂さえも居るではないか。⁴⁸

ここで引かれている4人の外国人作家は、一年前の明治44/1910年9月から雑誌『白樺』が相次いで特集を組んで紹介していた画家たちであり⁴⁹、記者は『白樺』誌面から画家・作品の知識・イメージを学んでいたのかもしれない。あるいは、出品者が安易にそれらを模倣していると指摘したかったのだろうか。また、結城素明 [1875 - 1957] は、日本画を修めたのち西洋画を学び、両方の融合を試みる作風で知られるが、明治35/1902年より東京美術学校嘱託、明治37/1904年から同校日本画科助教授（大正2/1913年から教授）を務めていたから、ちょうど爾保布らが日本画科に学んだ時期に彼らを指導する立場にあった。

44 『日本美術』（註22の12番）。

45 『美術新報』（註22の15番）。

46 『モザイク』（註22の14番）。

47 耿之助「CELADONの寝言」、『聖盃』第1巻第1号、91頁。「光っていた」とされた爾保布《亜刺比亞夜話の後》は彩色画であり、黒白ペン画ではなかった。ピアズリー挿画入りの『サロメ』を愛読していたに違いない日夏にとっても（註73参照）、黒白ペン画は「ピアズリーの感化」が濃厚と否定的に映ったのだろうか。二歳下の森口多里は『聖盃』の後続誌『假面』に参加したが、二人の見解の異同がどうだったのか気になるところである。

48 『萬朝報』大正元/1912年11月2日付1面。

49 『白樺』第2巻第9号（明治44/1911年9月）がピアズリー特集、同誌第2巻第12号がフォーゲラー特集（明治44年12月）、同誌第3巻第1号（明治45/1912年1月）が後印象派特集。フォーゲラーの紹介は主に銅版画だったから、行樹社展の出品作にも似た雰囲気の線描主体の作品があったことを窺わせる。

西洋画と日本画の領域を混淆しようと試みていた行樹社の作風は、先達の二番煎じであると記者氏は強調したかったのだろう⁵⁰。夭折した小坂象堂 [1870 - 1899] については、その作風が「多分に西洋絵画を摂取した水彩風のもの」⁵¹ という。「広重」への言及理由は不明だが、行樹社展に先んじた「モザイク主催第1回展」には初代広重の版画肉筆数十点が出品されていた⁵² ことへの揶揄を含むのかもしれない。

もう1件のピアズリー言及は、内田魯庵 [1868 - 1929] によるものである。12月1日発行の月刊誌『太陽』に掲載された連載「気紛れ日記」の一節なので、一般の眼に触れたのは先の11月4日付『東京毎日新聞』の評から暫く遅れたことになるが、実のところ魯庵は11月5日に赤坂三会堂に出かけていたのである。ただし、ピアズリーと爾保布二人の関係に直接言及してはいない。

十一月五日 行樹社の展覧会を見物した。此の行樹社というは美術学校の日本画出身者を中堅とした団体だそうで、日本画と洋画との名称の区別を因襲の一種のアイロニー(?)としか見ないという抱負で生れたものだ。日本画のフューザン会である。(中略) / 小林源太郎氏の『陸橋』水島爾保布氏の『夜の髪』『孔雀』伊藤順三氏の『破天連』小泉勝爾氏の『秋晴』濱田葆光氏の数点は目に立つものであった。/ 其の多くは西洋の版画から学んだもので、ピアズレーやデュラックあたりから胚胎したと思われるのがあった。⁵³

ピアズリーと並んで想起されているデュラックとは、英国の挿画家エドモンド・デュラック [1882 - 1953] と思われ、丸善に務め輸入書に通じていた魯庵らしい。実際彼は、ワイルドの『サロメ』に添えたピアズリーの挿画をよく知っており、それは続く記述で明らかになる。

十一月十五日 帝劇ウエルキー一座の『悍婦馴らし』と『サロメ』を見物した。(中略) / が、全体から言って『ザロメ』を読んだ時の感じが現われて来なかった。無論ピアズレーの画の与うる神秘的の深みを見る事が出来なかった。⁵⁴

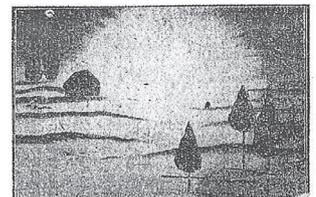
以上見てきたように、行樹社第1回展の展評にはピアズリーに言及するものがあり、更には爾保布とピアズリーを直接結ぶものもあった。『美術新報』に掲載された爾保布の黒白ペン画《人魚》の図版【図1】は精度の高いものではないものの、線描主体の描写であることはわかり、ピアズリー作品が想起されたのも納得できる。例えば、魯庵が言及していた小林源太郎《陸橋》【図4】⁵⁵も、判明する新聞図版は不鮮明とはいえ、最晩年を除き濃淡の諧調のないピアズリーの作風からは遠いし、小林波之輔《夕》【図5】⁵⁶も同様にピアズリー作品を思わせる要素はない。だが、『萬朝報』記者や魯庵が感じていたピアズリー作品の連想が、爾保布作品に由来すると結論づけるには材料が足りない。爾保布のペン画は、出品約80点のうち2点でしかなかったからである。とはいえ、《人魚》の図版から見ると、東洋

【陸橋】源氏郎大源林小

品出合覧展社樹行



【図5】 小林源太郎《陸橋》(行樹社第1回展出品作)、『都新聞』大正元/1912年11月6日付1面掲載図版



【図6】 小林波之輔《夕》(行樹社第1回展出品作)、『都新聞』大正元/1912年11月6日付1面掲載図版

50 『時事新報』(註22の6番)の「美術学校 大華生」による記事「上野野り」も同様の見立てである:「行樹社展覧会は卒業生小泉青堂、飯嶋撫山、佐々木林風、水嶋爾保布、川崎隆一、小林源太郎、川路誠、伊藤順三、廣島新太郎諸氏の近作展覧会なるが、この展覧会を見た人は素明画伯の風を望むもの多きを看取するなるべしと存じ候」。

51 『朝日日本歴史人物事典』、朝日新聞社、平成6/1994年11月、657頁、佐藤道信による説明。歿後直ぐに刊行された「象堂遺芳」(画報社、明治32/1870年7月)がある(国立国会図書館デジタルコレクション)。その一部「小坂象堂伝」は、青木茂編『明治洋画史料 懐想篇』(中央公論美術出版、平成16/2004年9月)に転載。

52 『早稲田文学』(註17の5番)。また、『モザイク』第1巻第1号掲載の予告にも広重出品について記されていた(註17参照)。

53 魯庵生「気紛れ日記」(註22の13番)。なお、『気紛れ日記』は複製されている(『リキエスタ』の会、平成13/2001年7月)。

54 前掲、124-125頁。

55 『都新聞』大正元/1912年11月5日付1面。

56 『都新聞』大正元/1912年11月6日付1面。

的な筆法による表現とは異なる、線の太さが均質で硬質なペンによる筆致と大胆な白黒面の切り替えは、ピアズリーを想起させる点で否定的な視線で捉えられたものの、単に主題や表現が旧来の日本画とは異質であるといった狭い文脈の中だけでなく、行樹社展の目新しい試みの作品の中にあっても、十分眼を惹くものだったのではないだろうか。

爾保布の反応

ちょうど魯庵の文章のように、公表こそ12月1日と遅れたが、『モザイク』第1年第8号に公表された爾保布の「七日七夜物語」という散文⁵⁷は、文末に「一一、一一、一九一二」とあり、それは脱稿した日にちと思われる。であれば、行樹社展閉会から4日後である。「七日七夜」とは行樹社展の会期日数であり、ここには仲間内でなければ知られない、内輪話らしき様子が語られている。独特の表現なのでそこから事実を抽出していくのは簡単ではないが、次の名前が見られる点は決定的だろう。「ニホフ」「ヤスジロ」「ゲンタロ」「マコト」「カツジ」「リュウイチ」「ヨシヲ」「ジュンザウ」「マツゴロ」、これらが各々、爾保布、飯島保次郎、小林源太郎、川路誠、小泉勝爾、川崎隆一、五十嵐禎夫、伊藤順三、廣川松五郎の9名であることは自明である⁵⁸。

この他、「五色の酒」「パウリスタ」「三條の青木屋小萬」といった固有名詞が散見するのも興味深いのだが、それより評論家河野桐谷 [1879 - 1944] の名が登場している点を強調しておきたい。具体的に挙がっている人名はもう一人、当時既に口語自由詩の旗手として名声を得、処女詩集も刊行していた川路柳虹 (川路誠) だけだから、爾保布より5歳年上となる桐谷の名は見過ごせない。ただ、散文中に唐突に名が挙がるだけで、何らかの関係性を窺わせる記述はないため、桐谷と行樹社、爾保布との具体的な関わりは不明のままである⁵⁹。しかしながら、翌年の2回展では、『読売新聞』に署名記事で詳しく展評を記しており、何らかの接触がこの時点から始まったと考えることもできるのではないだろうか。

さて、本論でこの爾保布の散文に注目する最大の理由は、ピアズリーの名が登場し、新聞評への反論となっていることである。

ホオゲラとピアズレと、ゴーガンとマチスと、……こういう如何わしい活字を無意味に使役して模倣呼ばわりする批評が已に模倣じゃないか。仮令え、彼と我との間に類似の形式や、又は共通の思想があったにしろ、作家自身の芸術生命は立派に個人として働いて居る。作品としての権^(マ)或は絶対だ。⁶⁰

4名の海外作家を順に挙げていることから明らかなように、これは先に引用した行樹社展開催二日目にして最初の評であった『萬朝報』の記事に対する反応であることは明らかだろう。また「賢明なる、賢明なるべきが当然である批評家諸君に於てすら、已に公然と吾々の運動を日本画のポストアンプレッショニストといい、若しくは、ヒュウザン会に擬し」⁶¹という一節もあり、ヒュウザン会の件は先述したとおりであるが⁶²、ポストアンプレッショニストの件は、同人ではない濱田葆光作品に対して言われた批評⁶³に対する反論と取れようが、あるいは更なる未発見の記事の存在を示唆するものかもしれない。いずれにせよ、同人たちは発表後の反応に一喜一憂していたであろう。

ただ、ここに書かれたものが爾保布本人の言であるのか、他の同人の意見であったのか、散文から読み取るのは困難である。「類似の形式や、又は共通の思想があったにしろ」、自分たちは模倣ではないというのが、同人皆一致した主張であっただろう。爾保布について言えば、ピアズリーの名を記してはいるものの、この反論を書きながらもなおピアズリーの名も作品も知らなかったのである。

57 水島爾保布「七日七夜物語」、『モザイク』第1年第8号、74-98頁。

58 すると、展覧会告知にあった同人12名の内、登場しないのは戸部隆吉、小林波之輔、佐々木璋松、廣島新太郎の4名となる。この4名が登場しない理由は不明だが、先に挙げた五十嵐禎夫の展評(註22の14番)では、佐々木、廣島の名が出品者名に欠け、同人10人と明記されていた。そして、その他の展評を見るに戸部、小林の作品名は挙がるが、佐々木、廣島の名は見当たらない。この二人は何らかの理由で実際の発表には参加しなかったか可能性が極めて高いのではないだろうか。

59 註16を参照のこと。あるいは、第1回展の新聞評を手がけていたかもしれない。調査未達である。

60 「七日七夜物語」(註57)、83頁。

61 前掲、85頁。

62 註24を参照のこと。

63 「日本画のポストアンプレッショニズムである」(『読売新聞』:註22の5番)、「日本画に於けるポストアンプレッショニズムの作品である」(『時事新報』:註22の7番)。

ピアズリーの受容

それでは、ピアズリーの模倣を指摘して批評する者たちはどのようにピアズリーを受容し認識していたのだろうか。あるいは、それらの評の受け手である一般的な読者層に、ピアズリーの名はどの程度浸透していたのだろうか。

日本でのピアズリー受容に関しては、日本語での最初の一般的な紹介が雑誌『白樺』によるものであることは知られている。明治43/1910年6月刊行の『白樺』第1巻第3号の特集がそれで、柳宗悦[1889 - 1961]による短い紹介文と関連書籍一覧と作品図版5点が掲載された。そして、翌年3月発行の第2巻第3号の「六号雑感」には、正親町公和おおぎ まちきんかずの許に小さな紅猪口と共に「Muchaの画集の名ネダン御知らせ下され度く此男は Beardsley の絵の好きな男に候」と「京都下鴨の岡部氏」から手紙が届いた挿話が掲載されているのも面白い事実だろう⁶⁴。そして、翌明治44/1911年9月の『白樺』第2巻第9号で再度特集が生まれ、ピアズリーが書いた「三人の楽手」の翻訳、柳宗悦の論文、そして9点の作品図版が紹介され、少しずつ一般的になっていった。

更なる紹介は、白樺同人により、同年10月11日から10月20日までの10日間、行樹社展が開催されたのと同じ赤坂三会堂で開かれた「白樺主催泰西版画展覧会」である。そこにピアズリー作品がまとめて32点額装展示された⁶⁵。この展覧会では、39作家189点を取り上げられ、この中の32点であるから、『白樺』での僅かな数の図版紹介に比べると格段の差で、様式の異なるピアズリーの全体像がやっと一般の眼に触れることになったと言ってもよいだろう。この32点はさらに、翌明治45/1912年4月12日から4月21日までの10日間、京都市岡崎公園内の府立図書館を会場にした「白樺主催第5回美術展覧会」にも出品された。この第5回展目録表紙には、ピアズリーの〈サロメ〉連作より《踊り手の報酬》が採用されたのだが、それは「舞姫の得たるかつげもの」として〈サロメ〉連作から唯一『白樺』第1巻第3号で紹介されたものだった【図7】。目録表紙としていやが上にも目に入るから、関西の観衆には特段強い印象を残したものと思われる⁶⁶。

東京の「泰西版画展覧会」の反応がどうだったかという、観覧には入場料10銭が必要だったが、招待客を除いて一日平均124.7人、つまり10日で1247人が観覧していた⁶⁷。京都の「第5回展」は、初日の午後4時段階で270人を数えていたというから⁶⁸、東京以上に多くの観衆を集めたことだろう。

また、京都展の一月前3月発売の第3巻第3号誌上から、旧号残部の販売広告が載り始めるのだが、売り切れとなっているのは明治43/1910年11月と45年2月のロダン特集号、44年の2月号（古代ギリシアの壺絵特集）、同年8月号（ルートヴィヒ・フォン・ホフマン特集）、そしてピアズリーを特集した9月号であった。こんなところにも、ピアズリーが好評のうちに受け入れられたことが窺えよう。なお、ピアズリー最初の紹介であった43年6月号は、セザンヌ、クリンガーの紹介号でもあったが、これは第3巻第3号掲載の販売広告では残部2冊だったところ、次号第4号の広告ではもう売り切れている。

「泰西版画展」の新聞紙面での反応はどうかという、10月14日の『やまと新聞』に評が載り、「英の版画家は皆非常に日本の浮世絵の影響を受けたのが多く、ピアズリーなどは甚だなる方で、まるで洋服を着た浮世絵と云いたい位だ、ヨハネと



【図7】ピアズリー《舞姫の得たるかつげもの》、『白樺』第1巻第3号掲載図版、明治43/1910年6月1日発行

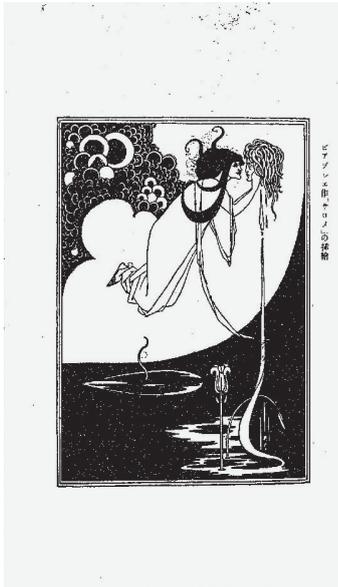
64 『白樺』第2巻第3号、126頁。

65 原資料には当たれないので、展覧会図録『白樺』誕生100年 白樺派の愛した美術、京都文化博物館・宇都宮美術館・財団法人ひろしま美術館・神奈川県立近代美術館 葉山、平成21/2009年、資料紹介（展覧会目録）を参照した。そこに再録された目録では33点の作品が挙げられている。なお、『白樺』誌上では、第2巻第8号から広告が載り、「A. Beardsley」と名前が掲載され始め、第10号（10月1日発行）の広告では「36作家」の名と各作家の出品点数が補足され、ピアズリーは「32点」と掲載されている。

66 作品に対する直接的な作者の関与を重視する現在では、ピアズリー作品は「版画」には分類されず、「印刷物」として扱うのが通例だが、「泰西版画展」と「白樺第5回展」の広告では「木版画」でもなく「銅版画」でもなく、ただ「版画」と分類されているし、目録中では「複製（レプロダクション）」もしくは「写真」と「原作（オリジナル）」を区別して、作品名に「*」がつけられていた。ただ、彼らが展示したものがどのようなものだったのか、確認できない。例えば、いわゆる「サロメ」や「ポー」には展示しやすい、一枚ずつ独立したポर्टフォリオ作品があるが、果たしてそれであったのか改めて調査の必要があろう。他の作品も、額装展示となると実際の作品は何かから取られたのだったか。展示品にはピアズリーの代表作になる書籍の「イエローブック」がなかったことも留意したい。

67 記者「版画展覧会」、『白樺』第2巻第11号、143頁。

68 「京都通信」、『白樺』第3巻第5号、119頁。



【図8】ピアズリー《クライマックス》(ワイルド『サロメ』挿画より)1894年(小山内薫『演劇新声』東雲堂、明治45/1912年の挿画)

サロメと云うのなぞは好適例で、ポーの小説の挿絵なぞも三四点見えた。』⁶⁹とあり、ピアズリーへの日本美術の影響を的確に報じていた。

また、明治44/1911年11月の『早稲田文学』第72号の特集に「絵画界の現状を論ず」、齋藤與里[1885 - 1959]による「いろいろな手紙」と題する散文が掲載された⁷⁰。これは「母より」「金満家より」「絵の注文」等、様々な立場の者からの手紙という体裁で美術に関わる内容を書いた戯文のようなものだが、最後「磊落な友人より」という箇所です「泰西版画展」を見た感想が書き綴られており、最後に「ピアズレは今度委しく書く。」と結ばれていた。具体的な感想が記されなかったことは残念である。

勿論、『白樺』に拠らずとも、魯庵のように洋書を手にとり、読める者は直接作品に触れていたであろう。ピアズリーの場合、本人の画集だけでなく、ワイルドの戯曲『サロメ』と併せて受容されているから単純ではない。ピアズリー挿画のワイルド『サロメ』の英訳刊行は1894年のことだが、その後挿画の有無はあれど、英仏語以外への翻訳も含め幾つもの版が公刊されていた。日本での『サロメ』初紹介は、明治40/1907年8月、森鷗外[1862 - 1922]が粗筋と解説を『歌舞伎』第88号に載せたものになるが⁷¹、そこで鷗外はピアズリーに触れることはなかった。また、小山内薫[1881 - 1928]は、「白樺主催泰西版画展覧会」の約2か月後となる明治

45/1912年1月刊行の自著『演劇新声』の中でワイルドの戯曲について「この作は独逸では傑作だと認められているが、自分達はピアズレエ Beardley の挿画を離して見る^(マ)ことが出来ない、原作の対話に於いては水のように冷酷な処が皮肉な趣向で絵になっている。』⁷²と記してピアズリーを的確に評価し、挿画として『クライマックス』【図8】1点を載せていた。ドイツでの状況を引いているのは、ドイツ語版で読んでいたからであろうか。

そして、また日夏耿之助である。先に引いた大正元/1912年12月創刊の『聖盃』第1巻第1号に、「耿之助は(中略)然し「サロメ」を氣に向く迄訳し上げピアズレの挿画を挟んで出版するといふ企には信仰者が少しはある様だ。』⁷³とあった。ピアズリー挿画入りの『サロメ』を愛読していたことは確実である。

爾保布によるピアズリー接触の可能性

このようにピアズリーに関わる情報は、手にしようと思えば容易に届くところに当時あったわけで、だからこそ、爾保布の友人小林源太郎はそれを知っていたのである。だが、爾保布自身は知らなかったという。ピアズリーに染まらずにいられたのは、周囲の状況を見渡す限り、寧ろ奇跡にも近いように思える。

小山内薫の例を引くまでもなく、ワイルドの戯曲「サロメ」の挿画家としてピアズリーは著名で、美術よりも文学・戯曲の関係者により『白樺』以前に早くから注目されたと思われる。何度か触れてきたように爾保布は、美術だけでなく文芸方面にも深く関与しており、こうした友人関係によりピアズリーを知るような事実はなかったのだろうか。

自身の弟で水島家次男の佐久良(尺草)[生歿年不詳]の編集発行で、明治43/1910年2月創刊の『新文藝』では、爾保布自身も執筆し、挿画・表紙絵担当として深く参画していた。創刊号表紙絵は筆によるコマ絵風の様式だったが【図9】、第2、

69 無記名「泰西版画展覧会概評」、『やまと新聞』明治44/1911年10月14日付1面。

70 齋藤與里「いろいろな手紙」、『早稲田文学』第72号、明治44/1911年11月、2-14頁。

71 鷗外漁史談「観潮楼一夕話」、『歌舞伎』第88号、明治40/1907年8月、1-10頁のうち3-10頁。(国立国会図書館デジタルコレクション)

72 小山内薫「オスカ・ワイルドの諸作」、『演劇新声』、東雲堂書店、明治45/1912年1月、130-139頁のうち135頁。挿画《クライマックス》は136頁と137頁の間(頁番号なし)(国立国会図書館デジタルコレクション)

73 「GREEN ROOM」、『聖盃』第1巻第1号、大正元/1912年12月、93頁。

第3号では別案となり、6月刊行の第5号ではペンの線描でスフィンクスを表現したものに突如変更されていた【図10】⁷⁴。その第5号の発行と同じ6月1日には、ビアズリー初紹介となった『白樺』第1巻第3号が刊行されており、『新文藝』の奥付対向頁にはその広告が掲載されていたのである。一方、『白樺』当該号には、『新文藝』5月号(第4号)が発禁となったことが記され、更に『新文藝』のその号が寄贈雑誌の一覧中に見出せる⁷⁵。『白樺』側では、確実に『新文藝』を知っていたのである。では、その逆は考えられないだろうか。しかしながら、『新文藝』には『白樺』の広告こそ掲載されていたのだが、残念なことに寄贈雑誌一覧が終刊第7号までどこにも見当たらない。『白樺』は『新文藝』編集部に送られてはいなかったのだろうか。

『白樺』との相互寄贈がなく、誌上特集のビアズリー等の西欧画家に触れなかったとしても、『新文藝』では口絵で外国作品を紹介していた⁷⁶。第3号口絵【図11】には目次に作者名も作品名も記載がないが、ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス[1849-1917]の《人魚》(1900年、王立美術院、ロンドン所蔵)【図12】が掲げられ、第5号にもウォーターハウスの《オフフェアリア》(1889年、個人蔵)が載っていた。図版典拠は未確認だが、何か英国の美術雑誌が周囲にあり、作者名を知らずしてビアズリーの図版を、あるいは同時代の画家たちの白黒線描の図版などを見ていた可能性はないのだろうか。爾保布の家庭では、父愼次郎(鳶魚斎)[生歿年不詳]が、明治43/1910年にエマーソンの翻訳を刊行しており⁷⁷、西洋の書籍が親しいものだったことが窺える。実際、行樹社展の出品作《人魚》【図1】の発想源について、いつぞや見た『コスモポリタン』にあると爾保布は述べており⁷⁸、彼の身近に西欧の雑誌や書籍があったことは確かだろう。

勿論、美校の蔵書やそこでの友人たち、あるいは『新文藝』、『モザイク』に参加した文学関係の友人を通して西欧の情報が入っていたことに間違いはなかろう。明治45/1912年7月の『モザイク』第1年第3号には「編輯の後」として同人たちが文章を寄せているが、「水島」署名の文章は仲間内の隠語を含んだ様々な言葉がそれこそモザイクのように散り嵌められた詩のようなものだった。内容は俄かには解読不能だが、興味深いことに「スイツランドのLEPROSY/死神 AND サロメ、替女/サラベルナルの裳持ち」⁷⁹という部分があるのだ。ワイルドの戯曲「サロメ」を指していたと思われるが、にもかかわらず、爾保布はまだビアズリーの《サロメ》連作を知らず、4ヶ月後の行樹社展の批評で困惑するのである。



【図9】 水島爾保布『新文藝』第1号表紙、明治43/1910年2月7日発行



【図10】 水島爾保布『新文藝』第5号表紙、明治43/1910年6月1日発行

74 第4号から変わった可能性もあるが、本論で以下述べるように第4号は発禁で、国会図書館蔵書にも欠けており、未確認。またワイルドの著作に「スフィンクス」があり、それはビアズリーの好敵手リケッツによる美麗な挿画本(1894年)が著名。

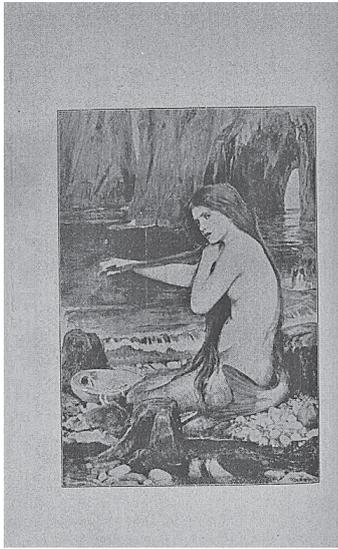
75 『白樺』第1巻第3号、52-53頁。

76 各号目次にある記載は次のとおり：第1号「羊かひ キリアム、モリス」(原作未詳)、第2号「泰西名画」(口絵頁下に「春」、第3号、第5号作家名作品名記載なし、第6号「(アルツイバーセフの著作ぶり)」、第7号「ユウリウス・オルツソン」。

77 水島愼次郎 訳『エマーソン論文集 第1編』、内外出版協会、明治43/1910年3月。(国立国会図書館デジタルコレクション)

78 「十年前の愚日記」(註16)、186頁。『コスモポリタン』掲載の月世界旅行の小説で、退化した人間のような生物が、蛸のような生物に水中に引きずり込まれる場面から発想したという。ニューヨークで刊行の月刊誌 *The Cosmopolitan* のことと思われるが、詳細は未調査。

79 「編輯の後」、『モザイク』第1年第3号、明治45/1912年7月、117頁。



【図11】『新文藝』第3号口絵図版、明治43/1910年4月7日発行



【図12】ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス《人魚》(1900年、王立美術院、ロンドン所蔵)
John William Waterhouse, R.A. [1849-1917], A Mermaid, 1900, Oil on canvas, 965×666mm, Royal Academy of Arts, London

行樹社大阪展、及びピアズリーとの初遭遇

爾保布の言では、ピアズリー作品との初遭遇は行樹社大阪展の開催時のことで、それは大正2/1913年4月のことである。その開催案内はまず3月8日付『東京朝日新聞』に載り⁸⁰、4月1日発行の『モザイク』と『スバル』に告知広告が掲載された⁸¹。そこでは、4月1日より5日間、大阪戎橋筋入江呉服店楼上に開催され、出品者は伊藤順三・五十嵐禎夫・川路誠・川崎隆一・織田一磨 [1882 - 1956]・小林波之輔・小林源太郎・小泉勝彌・水島爾保布の9名だった。第1回展出品の同人10名の内、飯島保次郎、戸部隆吉、廣川松五郎の3名が抜け、同人外で五十嵐が加わり、さらに当時大阪で新聞社務めだった版画家織田一磨が新規参加となった。

だが、実際の会期は、4月5日から4月9日までの5日間であったことが4月8日の『大阪朝日新聞』での展評で報じられている⁸²。「N」と署名されたその記事では、行樹社第1回展出品者でもあった藤井達吉と濱田葆光が4月5日から11日まで吾八で開いた黒船會と共に扱われており、そこでもまた、爾保布はピアズリーを引合いに出されているのである。

行樹社というのは美術学校出身の日本画家で洋画との接触を試んで居る連中で雑誌「モザイク」はこの同人で経営せられて居る。水島爾保布氏のものには何れも詩と連絡のありそうなものが多い。その半分はペン画でピアズリーのやり方を模して居るものらしい。中には余り繊巧でケバケバしいので少女世界の口絵見た様な気がする様なものもあるが兎に角器用なのに敬服した。⁸³

これが、現状の調査では爾保布とピアズリーを直接結んだ二度目の評になるが、この評を目にした時には、爾保布は何も驚くことはなかったに違いない。既にピアズリーの〈サロメ〉連作と出会っていたからである。

ピアズリーを目撃することになるカフェは、正確には「キャバレー・ヅ・パノン」(cabaret de pannon) —— 「ヅ」と読ませるところに独特の拘りが垣間見える—— 通称「旗の酒場」と呼ばれ、洋画家足立源一郎 [1880 - 1973] が姉夫婦に経営させ、すぐに芸術家や文士の溜り場となっていた⁸⁴。大正2/1913年頃の開店とされるが⁸⁵、その年の4月、爾保布はその店の壁を飾っていたピアズリーの〈サロメ〉連作に出会い、盟友小林源太郎から作者名を教わることになるのである。その邂逅は、展覧会が開幕する前、少なくとも4月2日までは起っていた。というのも、『モザイク』第2年第5号に爾保布が掲載した「洋妾 (後編 終)」の文末には「後編終、二、四、十二、大阪にて」とあり、その小説中にパノンを登場させ、ピアズリーに言及しているからである。

80 『東京朝日新聞』大正2/1913年3月8日付6面。

81 『モザイク』第2年第4号、『スバル』第5年第4号。

82 N「黒船會と行樹社」、『大阪朝日新聞』大正2/1913年4月8日付5面。

83 前掲記事。

84 橋爪節也編著『モダン道頓堀探検』、創元社、平成17/2005年7月、234-245頁を参照。

85 橋爪節也「文化サロンとしてのカフェ」、『モダニズムのニッポン』(角川選書395)、角川書店、平成18/2006年6月、112-116頁のうち112頁(初出は『彷彿月刊』平成15/2003年3月号、彷徨舎)。

CABARET. DE. PANNON と記した青いビロードの張を肩で開いて中へ這入った。／淡い桃色の壁にはピアスレーの版画を入れた金縁の額が適度の間隔をもってズーと部屋を廻って掲げられた。⁸⁶

更に爾保布は、殆ど作品が売れなかったこの展覧会開催のため大阪に滞在した際の出来事を材料に、「春から夏まで」と題して友人の美術家たちを実名で挙げ実録小説風に仕立て『モザイク』第2年第7号と第8号に連載している。そこにもパノンのピアズリーは登場しているのである。

水島は毒々しい酔眼を見張って、壁にかかったピアズレーの絵を、毒々しい死顔のように眺めていた。⁸⁷

水島はもうすっかり酔っていた。——紫のスタンプを押した端書を前へおいても、ペンはブルブル顫えるほど、花のないヒヤシンスの水鉢から、ダンヌンチオの薄笑いが躍り出すほど、ピアズレーの生首から、ポトリポトリとインキの血汐が滴るほど⁸⁸

白いエプロンよりは、ピアズレーの版画に囲まれるよりは、金糸銀糸の垂帯の方がいいな。⁸⁹

「ピアズレーの生首から、ポトリポトリとインキの血汐が滴るほど」といった表現は、敢えて言うまでもなく、ピアズリーの《クライマックス》【図8】の印象がいかに強かったのか、その明らかな証左であろう。

道頓堀での体験なのか、パノンでの体験なのか、あるいはピアズリー体験なのか、いずれにせよ、これらは爾保布にとって非常に強く印象付けられる出来事だった。その証拠に、次のような歌すら詠んでいるのである。

なにごともなく悲しとびあずれの絵のまへになれがのみし珈琲⁹⁰
かばれつとでえぱんのんの電燈はかあねえしよんのごとくともるや⁹¹

爾保布にとって気になる作者であったピアズリーの作品を初めて目にし、それが強い衝撃をもって受け止められたもう一つの証しと解釈できるのではないだろうか。たとえ「どこに似ているんだか皆目判らない。強いて云えば一種の執拗さぐらいのものだ」⁹²と、後に本人が減らず口を叩いていたにしても。

おわりに——行樹社第2回展

以上、爾保布とピアズリーの関係について、爾保布本人の記述に基づきながら、新聞評や本人の文章などを辿りつつ確認し、状況を明らかにしてみた。

大阪展の後、大正2/1913年11月には行樹社第2回展が虎の門議員倶楽部で開かれ、爾保布は白黒画と色彩画とを第1回展以上に発表するのだが、その展評でも賛否は割れ、引き続きピアズリーとのことで爾保布作品を批評するものが相次いだ：「黙笑」「夜曲」など黒白の対照を明かに使った者は深刻な点に於て微細な筆致に於てピアズレーのエッチングを見るが如き感が

86 水島爾保布「洋妾（後編 終）」、『モザイク』第2年第5号、大正2/1913年5月、82-141頁のうち105頁。

87 水島爾保布「春から夏まで」、『モザイク』第2年第7号、大正2/1913年7月、1-55頁のうち11頁。

88 前掲、48-49頁。

89 水島爾保布「春から夏まで」、『モザイク』第2年第8号、大正2/1913年8月、22-80頁のうち28頁

90 水島爾保布「情話の後」、『詩歌』第3巻第10号、白日社、大正2/1913年10月、48-53頁のうち51頁。「情話の後」は越後や大阪での体験を詠んだ歌を集めたもので、最後「二・三〇・」とあった。恐らく7月30日脱稿であろう。

91 前掲、53頁。

92 註8参照。

する。』⁹³、「諸君の執った新形式の方向は大体近代的装飾画風とビヤズレ、フオゲラー風の新挿画風を追うものだが（中略）／諸君の中其作品を通じて比較的明かに個性を知り得るは水島爾保布、小泉勝彌^(ママ)、川崎隆一^(ママ)の三君である。就中水島君の特色は今回の展覧会に於て特に著しく示されるようである。氏はウブリ、ビヤズリイに似た鋭い線で彼以上の深刻と残虐なる光景を好む点に於て無比類^{ユニーク}の特色を持つ。氏の作には常に生血が滴り、腥風が漲り、時代の呪の怖ろしさが、面を背けしむる程に現われて居る。』⁹⁴、「水島爾保布氏の試みつつある、白地に於ける黒線の対照及び線に依って現わさるる情調、それは頗る興味深いものである。又強烈なる色彩の対照又は調和と、繊細なる、そして強靱なる曲線の配合とを以て、深刻なる感情を表現せんとする企も、同じく興味深いものであるが、特に題材を外国にのみ取るの傾が、多少感情の表現上已むを得ぬのであろうが、直ぐに観者をしてビヤズレあたりの作を連想して、模倣に近い様な悪感を起さしめる事を免れない。』⁹⁵

このような厳しい批評も現れることは事前に予期できただろうが、爾保布は敢えて画風を変えることをしなかった。それは、ビヤズリーの〈サロメ〉連作を大阪のカフェで見た爾保布が、「仮令え、彼と我との間に類似の形式や、又は共通の思想があったにしろ、作家自身の芸術生命は立派に個人として働いて居る」との思いを確信に変えた結果に相違ないだろう。

（新潟県立万代島美術館 業務課長）

93 「行樹社絵画展覧会」、『東京朝日新聞』大正2/1913年11月5日付7面。

94 河野桐谷「行樹社と赤薨会」、『読売新聞』大正2/1913年11月23日付7面。

95 「行樹社第二回絵画展覧会」、『美術新報』第13巻第2号、大正2/1913年12月10日、91-92頁のうち92頁。

図版典拠

【図1】『美術新報』〔複製版：八木書店、昭和58/1983年〕

【図2】『都新聞』〔複製版：柏書房、平成6/1994年〕

【図3】『モザイク』〔マイクロフィッシュ版、雄松堂アーカイブズ、平成21/2009年〕

【図4】『スバル』〔複製版：臨川書店、昭和40/1965年〕

【図5】『都新聞』〔複製版：柏書房、平成6/1994年〕

【図6】『都新聞』〔複製版：柏書房、平成6/1994年〕

【図7】『白樺』〔複製版：臨川書店、昭和44/1969年〕

【図8】小山内薫『演劇新声』東雲堂、明治45/1912年〔国立国会図書館デジタルコレクション〕

【図9】『新文藝』〔国立国会図書館デジタルコレクション〕

【図10】『新文藝』〔国立国会図書館デジタルコレクション〕

【図11】『新文藝』〔国立国会図書館デジタルコレクション〕

【図12】<http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?record=O1243>