

## 1900 ～ 1910 年代の洋画指南書における アマチュア画家観変転の背景 ——技術主義から精神主義への価値転換——

木原天彦

### はじめに

本論文の目的は、1900 年代以降盛んに出版された洋画指南書の分析を通して、1900 年代から 1910 年代の洋画におけるアマチュア（以下：アマ）画家観の一端を明らかにすることである。

従来の日本美術史研究は、主にプロフェッショナル（以下：プロ）である美術家に焦点を当ててきた<sup>(1)</sup>。とりわけ 90 年代以降の日本美術の制度論研究は、政治的な諸制度によって美術概念の受容や美術ジャンルの細分化が進行し、各ジャンルのプロの活動が枠づけられてきたことを示した<sup>(2)</sup>。

しかし、明治中期から後期、つまり本論文で言及する 1900 年代に入ると、美術を専門的に習得しない人々へも作品制作が普及し始める。1900 年代初頭に起こった水彩画流行は、こうした現象を顕著に示すものである。

プロとアマが二項関係にあることに注意すれば、1900 年代以降の日本美術の構造を考えると、プロと併せてアマにも目を配ることが欠かせない<sup>(3)</sup>。アマに注目した研究は多くないものの、貴重な先行研究として五十殿利治氏の『観衆の成立』にまとめられたいくつかの論文がある。特に、『みづゑ』誌の読者投稿欄について取り上げた論文の一節で五十殿氏は、1913 年以降の読者がアマチュアリズムを肯定的に捉えていることを指摘している<sup>(4)</sup>。つまり 1910 年代に入ってから始めて、『みづゑ』の愛読者は自分たちがアマであることに積極的な意味を見出していった可能性が提示されている。

五十殿氏の研究はアマ側の意識を部分的に指摘するものだったが、本論文ではこれを1910年前後においてアマ画家観が変転した現象として解釈し、これをプロ画家に注目することで改めて検証する。かつ、その変転の背景となった駆動原理を明らかにする。

最終的に本発表が導く結論は、まず、1900年代から1910年代の洋画指南書におけるアマ画家観が、克服対象から理想へと変転していることである。さらに、その背景に技術主義から精神主義への価値転換があったことも併せて指摘する。

### アマチュア画家と洋画指南書

まず、当時の辞典をもとにアマとプロの定義に関して確認しておきたい。たとえば、1914年の『美術辞典』を見ると、アマの項目に「美術の専門家ではなく、ただ慰みに多少の制作をなし、又美術に対して趣味を持つ人を云う。又此言葉は時として嘲笑的の意味で未熟な美術家に用いられることもある」とある<sup>(5)</sup>。つまり、プロ（専門家）とアマが二項関係にあることは確かなものの、それぞれどのような事例が該当するかは示されておらず、アマ画家という概念は当時からいかにようにも解釈できるものだったと考えられる。五十殿氏の先行研究でもアマを「制作者周辺にある美術家予備軍」とするのみで、明確な定義を与えているわけではない<sup>(6)</sup>。

こうした中、洋画指南書ではアマ画家観が繰り返し現れた。本論でいう洋画指南書とは、油絵や水彩画などの技法書を指す。洋画指南書は、1901年に出版された大下藤次郎の『水彩画之栞』を嚆矢として普及しはじめ、次第に三宅克己や山本鼎など、著名な画家が執筆するようになる<sup>(7)</sup>。それ以前にも西洋画法を教授する書籍はあったが、それらは授業での使用を前提とする、文章がない図版集に近いものだった。

それに対して、『水彩画之栞』以降に普及する洋画指南書は独学の初心者を対象とするものが増え、絵具や筆の使い方から、絵を描く時の心構えまでを逐一文章として記述したものだ。この、言説主体という指南書のあり方は重要な意味を持った。言説を中心としたからこそ、執筆者であるプロと、読者であるアマとの関係が繰り返し話題にのぼりえたからである<sup>(8)</sup>。

## 1900年代のアマチュア画家観：『水彩画之栞』

『水彩画之栞』は、1901年に新声社から出版された洋画指南書である。著者の大下藤次郎(1870-1911)は中丸精十郎に入門し洋画を習ったのち、1892年から水彩画や油画を描き始め、1901年からは明治美術会やその後継組織である太平洋画会を中心に活躍する。ここで検討する『水彩画之栞』は出版年に2万部を売り上げ、1904年までに15版をかさねたベストセラーである。

『水彩画之栞』は、「水彩画を以て一の娯楽とし遊戯として学ばんとする少年諸子の為め」に著され、アマ画家への配慮が行き届いた指南書だった<sup>(9)</sup>。

その冒頭には、水彩画を学ぶ利益として4点が挙げられており、本書が水彩画を学ぶことによる「能力や資質の獲得」を目指して書かれていることを示している。それらは「美術鑑賞の力を養成し得べし」「観察力を養ひ得べし」「自然を愛するの心を生すべし」「健康を増進すべし」である<sup>(10)</sup>。これは視点を変えれば、水彩画を学ぶことによって、能力の不足を克服し、成長して行く道程が仮定されているということでもある。つまり、本書においてアマ画家は、プロへ至る成長段階とみなされ、能力の不備を克服していく存在だったといえる。

克服対象としてのアマ画家観の成立には、「上手い絵」という客観的な価値基準の共有が必要であり、この基準は、自然という対象物と、その描写の技術にあった。

本書では、水彩画を描く際にアマ画家が心得るべき事項が列挙されている。それらは「物質ということを忘るべからず、樹木を描けばその硬度をも弁すべきほど正確に描写するを要す。」や<sup>(11)</sup>、「着色の際には常に極端の色を避くるの心得ありたき事なり」など<sup>(12)</sup>、正確な自然描写に関する事項に一貫している。同書の記述「写生中は己れの意味を深く蔵して徹頭徹尾自然に服従すべきのみ」から明らかなように、大下は写生をする際に目前にある自然をありのままに描写する技術を、アマ画家に求めているのである<sup>(13)</sup>。

ここでは代表的なものだけを引用したが、『水彩画之栞』におけるアマ画家への語りかけは、総じて技術主義的だった。そしてこの技術主義が自然を自然らしく描くた

めの客観的な価値基準であったために、これを背景とする、克服対象としてのアマ画家観が成立していたのだと考えられる。

### 1900年代のアマチュア画家観：『洋画一斑』

技術主義を中心とした芸術論と、それに基づくアマ画家観はその他の洋画指南書にも見られる。1905年に服部書店から出版された『洋画一斑』は当時東京美術学校西洋画科に学び、白馬会に出品していた橋本邦助（1884-1953）と辻永（1884-1974）によって著されている。この書は東京美術学校を中心とする新派系のアマ画家観を示しているという点で前者と対応関係にある。

その中には、「絵画は純視家の自由芸術美であって、あらゆる自然美は写して以て芸術美をなし得るので、只画家その人の手腕巧拙如何によって、美の程度が異なる」と記されている<sup>(14)</sup>。ここでは画家が対象を写す手法によって美の程度が変わるため、技術に重点が置かれているのである。

ここでも、技術主義は自然主義的な価値観と強く結びつく。「専門家は勿論、娯楽として描く人も、苟くも画を描くと云ふ以上は、自然を最高の師と仰ぎ、凡て此れが教導に依って進んで行かなければならぬ」という記述から明らかなように、自然美を最高とすることで、それを観察し、写し取る技術がとりわけ重視されていたのである<sup>(15)</sup>。

以上から、1900年代の洋画指南書に見られる価値基準は自然描写の技術であって、これを背景としてアマ画家からプロ画家へと技術的に成長し、自己を克服して行く道筋が設定されていたと考えられる。言い換えれば、アマとプロは技術に媒介された、地続きの存在として示されていたのである<sup>(16)</sup>。

### 1900年代のアマチュア画家観：『みづゑ』の投書

洋画指南書で語られた技術主義的区分としてのアマ画家は、『みづゑ』誌の投書の傾向とも相関をなしている。

『みづゑ』は1905年7月の創刊号で積極的な投書を受け、その結果として次号以降、読者は多くの投書をおこなった<sup>(17)</sup>。投書の傾向としてまず挙げられるのは、初期を中心に実践的な内容が多く投稿されたことである。たとえば、「手製の三脚床几」という記事では、写生時に用いる携帯用の椅子の製作法が提案されており、編者も「このやうな投稿を歓迎いたします」と好意的に返答している<sup>(18)</sup>。その他の投稿でも、日本筆を水彩筆として利用する方法の提案や<sup>(19)</sup>、「ピンクマターやローズマダーは水彩画を描くに必要なりや」といった制作上の現実的課題についてたびたび投稿された<sup>(20)</sup>。そもそも、『みづゑ』という雑誌自体が大下藤次郎による水彩画の普及のために作られたもので、雑誌でありながら指南書のような性格を併せ持っていた。それゆえ、洋画指南書では難しい、アマがお互いに知識やアイデアを交換しあって制作環境を充実させていく方向の投書は、編集者からも読者からも歓迎されたのだと考えられる。

次にあげるべき傾向は、自然観察や写生の体験を綴った投書の多くで、絵が自然に近づく喜びを語っていることである。たとえば、『みづゑ』2号には「一步野外に出ると眼前が惣て実物なれば、絵も自然実物に傾きて意外にも成功する」という投書がある<sup>(21)</sup>。また、『みづゑ』11号にも、洋画指南書に習って写生をしたところ、「自然に似たものが出来ました、それからはひたすら練習しました」という読者の経験が記されている<sup>(22)</sup>。こうした傾向は1900年代の『みづゑ』誌全体を通して普遍的にみられるもので、1910年の『みづゑ』投書では、「余は自然を友とし師とし、傍ら『みづゑ』を指導者として愛読している」と、自然への傾倒ぶりが告白されている。

こうした1900年代の『みづゑ』の投書傾向は、総体として「上昇志向」を持っていたと考えることができるだろう。つまり、ここでは「絵が上手くなる」とはどういうことかが繰り返し語られており、その条件や参照点として「技術」や「自然」が言及されていたのである。

もちろん、上記のような一般的傾向に分類できない投書も存在する。たとえば、水彩画には人の心を「ピューリティーならしむる力」があると主張する投書や<sup>(23)</sup>、写生が「高潔なる品性の修養」に適しているとするもの<sup>(24)</sup>、「高尚なる娯楽」として水彩画を楽しむ態度を提案するものなどである<sup>(25)</sup>。こうした特殊例はむしろ、1910

年以降のアマ画家観の中で前景化していく。

### 1910年代のアマチュア画家観：『絵画独習書』

洋画指南書を見てゆくと、1900年代を通して主に技術主義的に語られてきたアマ画家は、1910年前後から次第に、「精神」への問いの中で語られ始める。

そうした動向をいち早く示したのは、1909年に大日本国民中学会から出版された『絵画独習書』である。大日本国民中学会は1902年から中学講義録の出版を始めた民間団体であり、家庭的な事情により尋常中学校へ入学できなかった者へ中学校課程の通信講義を提供する団体だった<sup>(26)</sup>。『絵画独習書』の筆者は不明なものの、本書第五編の「名家講話」に中村不折、長原止水（長原孝太郎）、大下藤次郎、満谷国四郎らの名を確認できる。

『絵画独習書』で注目したいのは、美術制作者の「心」に関する記述が繰り返し登場することだ。たとえば冒頭では、原始の造形物に対して「本能的に働いた美術心の跡」を見て取り、「決して美術品を作らうとはしなかった」その態度こそが今日のわれわれを感動させるとする<sup>(27)</sup>。また、「何時の世に在っても絵画は遊戯の心から生まれて居たに違いない。然るに人世が複雑になるに連れて起源から見ると多少の変化を来した。例へば絵を売ると云ふようなことも出てきた。其等の人々の内には遊戯の心を以て作業すると云ふことがなくなってしまったのさへある」として、読者に「真面目なる遊戯の心」によって絵を描くことを求めている<sup>(28)</sup>。

こうした記述からは、技術よりも「本能的な」心の働きや、「遊戯の心」といった精神性を尊ぶ一方で、名誉や金銭的欲求を満たすプロが否定的に捉えられていることが理解できる。

本書第八章には、「素人と黒人」と題した節がある。そこでは「今日画家は大分自分のために絵を描いて居ると言った。すなわち画家は人に頼まれた絵、人のために描く絵よりも、自分一個のために描く絵の方に真面目なのである。して見ると余戯として絵をやる人と大差はないことになる。」とある<sup>(29)</sup>。こうして、『絵画独習書』では、「絵を売る」職業としてのプロ観を拒否し、代わりにアマ画家の自己目的性・自己充足性

を自らのうちに見出そうとする主張が繰り返し熱心に語られるのである。

『絵画独習書』には、かつて1900年代初頭の水彩画ブームに深く貢献した大下藤次郎も執筆している。

娯楽若くは修養の為に絵画を学ぶといふことはも結構な事である。(中略)アマチュアの態度が画家気質にならぬやう、飽くまでも上品に、自ら描き自ら楽しむと云ふ態度を何処までも持ち続けられんことを予は切望に堪えない。世には往々素人画家で作品を公開の展覧会に出したがつたり、雑誌の挿絵やカットの懸賞等に應ずる人が多いやうであるが、予はそれを取らぬ。今少し上品にして只絵を描くことそれを楽しむといふだけに止めて貰い度いものだ。然するが又自然自己の作品を優秀ならしむる方法でもあらう<sup>(30)</sup>。

大下は、ここで自らの関心や芸術的欲求を満たすための絵画制作を高く評価する。そして、大下はこの制作態度を貫くために、プロとなるよりも、アマにとどまることを要求しているのである。つまり、アマ画家は、「自ら描き楽しむ」という精神的態度では理想化され、評価される存在でありながら、現実のアマ画家はその理想の体現者として表象されてしまうがゆえに、アマに留まることを要求されているのだ。

### 1910年代のアマチュア画家観：『油絵の描き方』

アマの理想化について、もう少し事例を引いて検証してみたい。1917年にアルスの前身である阿蘭陀書房から出版された山本鼎の『油絵の描き方』は、昭和26年の時点で30版を重ねる、戦前から戦後にかけての洋画指南書のロングセラーだった。

山本はこの本が、「絵筆をとった事は愚か油絵に就いては何も知らぬ人」<sup>(31)</sup>、つまりアマ画家に向けて書かれていることを示しつつ、アマ画家が持つべき理想的な態度を説く。

私の知って居る或愛らしい子供は大変に絵が上手であった。もとより形や色は

メチャクチャなもので五本足の馬が眼の額についた人と空を歩いて居る絵が彼の絶えず作る所の小幅であった。掛かる技巧にも係はらずその描かれた木には木のほひ花には花のほひを嗅ぐに充分である程の生きた自然の気が満ち切って居り私は自分が顔を赤くする位ひ感服した物であった<sup>(32)</sup>。

後に自由画運動を展開する山本らしく、ここではアマ画家に「純粹さ」の重要性を説くために「子供」を例に挙げる。つまり、「純粹」な「子供」を、アマ画家の理想像として提示するのである<sup>(33)</sup>。それにとどまらず、山本は子供の絵に対して、「顔を赤くする位ひ感服し」たのだから、アマがプロを一時的に凌駕したことにさえなるだろう。『油絵の描き方』において、「子供」はアマの究極的な理想像として表象され、精神主義の無垢な体現者として位置づけられているのである。

### 1910年代のアマチュア画家観：『みづゑ』の投書

精神主義的なアマ画家観はむしろ、アマ自身によって語られるようになる。アマの側に立てば、この観点は自己肯定そのものだったからである。

1910年前後の『みづゑ』誌において、1900年代の技術主義からの転換を意識させる投書には、以下の例が挙げられる。たとえば、1909年の投書では、愛知県の読者が「将来の絵画は技巧では飽きたらない。態度なんだ」と、作者の心性を重視する姿勢を示し<sup>(34)</sup>、他の投書でも「技巧と態度両方ともそなはる人は真の画家たる価値がある」と主張された<sup>(35)</sup>。また、アマの「品性」を問題に挙げ、プロを批判し、アマ自身の精神の修養を求める投書が頻発することからも、1910年前後からアマの自意識に変化が生じはじめていたといえる。例えば、1913年の投書では「清い芸術の恵の下に生きている自分等アマチュアの人々の品性は、飽く迄清浄に高尚でなければなりません」と語られ、「今の芸術家にはこの性格が少し足らぬ」として、プロの芸術家ではなく、アマこそが高尚な精神を持ちうると主張されている<sup>(36)</sup>。

アマとしての精神主義が最も熱心に議論されたのは、芸術と社会的生活の矛盾をめぐる問題においてだった。なかでも、1917年の『みづゑ』誌上で、「水の泡」と「露光生」



を中心に複数の読者の間で行われた論争は、芸術と生活の断絶を嘆きながらも、次第にその断絶の中にアマの存在意義を見出してゆく過程が描き出されており、興味深い。投書によれば、「水の泡」は中学を卒業し、進路に悩む青年である。

画筆に親しんだ人が、専門家となって自由に絵を描いて見たいと云ふ欲望を持つ時、必ず幾多の障害がその進路に横たわっているのが常である（中略）

私は限りなき芸術の道を辿るべき身ではない、直ちに家に帰って農業に従わなければならぬのだ<sup>(37)</sup>。

この苦悩の吐露に、「露光生」は「ああしたふた途に踏み迷ふ」経験を共有しつつ、「生活の不安に襲われる憂いもなく盲目の人達が見て呉れようが呉れまいがそんなことに頓着なく己の意の欲する儘自然に親しみ製作に耽らるる」ところに、アマの強みを見出そうとする<sup>(38)</sup>。要するに、芸術と生活を架橋する存在としてのアマ像がここでは語られるのである。

この後、議論は「露光生」を中心に2人の新たな読者を加えて展開し、最終的には個人批判へと議論が矮小化されることで自然消滅するが、上記のような苦悩の中でアマ自身の立場が問われなければならないとする姿勢は共通していた<sup>(39)</sup>。

1910年代に前景化するこうしたアマ画家論のなかでは、もはや「絵が上手くなる」ための方策が論じられることはなかった。もちろん、1900年代以来の技術主義的な投書が誌面から消えてしまうわけではなく、技術主義は常に基層としてありつづけた。しかし、論争が生まれるほどに存在感を示すようになったのは、精神主義的なアマ画家観のほうだったのである。

## おわりに

以上より、1900年代から1910年代の洋画指南書のなかで、1910年前後にアマ画家観が克服対象から理想へと転換していると結論づける。また、こうした転換を支える背景として、アマに対する記述が、技術主義から精神主義へとその価値の比重を移し

たことを要因として提示する。こうした言説は、数々の洋画指南書に繰り返し登場することにより、アマ自身の自己理解にも影響を及ぼしていた<sup>(40)</sup>。

本論文で言及した現象には資料的な制約もあり、一定の限界がある。しかし、1910年代以降は各所でアマチュアへの関心が醸成されていくことは既知の事実である。例えばそれはアマチュア写真の興隆や、南画の再評価であり、民芸運動もその一端に数えられるだろう。おそらく、日本近代においてアマチュアリズムは、各ジャンルでその担い手や意味を少しずつ変えながら、社会のなかに芸術を位置づけるキータームとして機能してきた。今後さらなる研究を展開したい。

#### 註

- (1) 例外として、写真史においては明治後期のアマ写真家の存在が重要視されている。それはすなわち、記録性に秀でる写真技術の実用的側面に注目が集まっていた当時において、アマ写真家のみが実用性から距離をとったピクトリアリズム（絵画主義）の写真運動を推し進めることができたからである。（西村智弘『日本芸術写真史』美学出版、2008年、104頁。）
- (2) たとえば、北澤憲昭『眼の神殿——「美術」受容史ノート』（ブリュッケ、1989年）、佐藤道信『〈日本美術〉誕生』（講談社、1996年）、佐藤道信『明治国家と近代美術』（吉川弘文館、1999年）等が代表的研究である。
- (3) プロとアマの差異は当時も現在も曖昧である。ただし、制度研究の視点を取るならば、専門教育（美術学校）、展覧会での受賞・顕彰、販売・流通などの制度的段階をどのように、かつどれだけ通過しているかでその芸術家を「プロ的」か「アマ的」かに段階的に序列化することは可能であろう。本論ではこうした制度的段階をまだ経験していない者を暫定的にアマと呼び、分析の対象としている。
- (4) 五十殿利治「大正期美術雑誌の投書欄について——読者とアマチュア」『観衆の成立——美術展・美術雑誌・美術史』東京大学出版、2008年。（初出：『近代画説』七号、明治美術学会、1998年。）
- (5) 石井伯亭・黒田鵬心・結城素明共編『美術辞典』日本美術院、1914年。
- (6) 五十殿利治『観衆の成立——美術展・美術雑誌・美術史』東京大学出版会、2008年、17頁。
- (7) 洋画指南書を著した水彩画家の多くは洋画旧派の明治美術会やその後継組織である太平洋画会に所属している。新派系の黒田清輝ら白馬会が東京美術学校西洋画科を1896年に設置し専門

## 1900～1910年代の洋画指南書におけるアマチュア画家観変転の背景

教育を担うと、旧派系は美術教育や一般普及へと活路を見出すようになっていったと考えられる。

(8) 1900年代以降の洋画指南書は図版が少なく文章中心である。これは1900年代以前の指南書が図版集に近かったのと大きく違う。その理由は現時点では不明だが、教える内容が作図中心の鉛筆画から絵画中心の水彩画や油画へと変わったことで図版による原画の再現が難しくなり、費用が掛かるようになった可能性や、独習本として教師代わりの「語る」メディアが求められたことが考えられる。

(9) 大下藤次郎『水彩画之栞』新声社、1901年。

(10) 同書(9)、4～6頁。

(11) 同書(9)、35頁。

(12) 同書(9)、37頁。

(13) 同書(9)、32頁。

(14) 橋本邦助、辻永『洋画一斑』服部書店、1905年、1頁。

(15) 同書(14)、3頁。

(16) こうした技術主義は、工部美術学校におけるフォンタネージの指導理念と共通しており、洋画指南書の執筆を担った旧派の画家はフォンタネージの影響を受けていた。(佐藤道信『明治国家と近代美術』吉川弘文館、1999年、58～59頁。) また、東京美術学校を中心とする新派では写実主義的な芸術観は一枚岩ではなく、画家の主観的「表現」の重要性が説かれることも多くあった(『美術評論』画報社、1898年1月)。しかしアマ向けの指南書では正確な自然描写のみを初歩的な目的としたため、新派系の価値基準としての「主観」の活用がなされることはなかったと考えられる。

(17) 同論文(4)、218頁。

(18) 今永英世「手製の三脚床几」『みづゑ』4号、春鳥会、1905年、18頁。

(19) 長野小池生「読者の領分」『みづゑ』8号、春鳥会、1906年、19頁。

(20) 河北生「問に答ふ」『みづゑ』9号、春鳥会、1906年、20頁。

(21) 晩韻生「水彩画に志せし最初の動機」『みづゑ』2号、春鳥会、1905年、17頁。

(22) 松風生「自然に近いやうにと」『みづゑ』11号、春鳥会、1906年、28頁。

(23) TH生「水彩画と宗教」『みづゑ』4号、春鳥会、1905年、18頁。

(24) 荒井清文「スケッチを精神の修養に」『みづゑ』18号、春鳥会、1906年、18頁。

(25) 龍東生「娯楽としての絵画」『みづゑ』24号、春鳥会、1907年、17頁。

(26) 大日本国民中学会編『小学校卒業生立身訓』東京国民書院、1909年、208頁。

(27) 大日本国民中学会編『絵画独習書』東京国民書院、1909年、2頁。

(28) 同書(27)、4頁。

(29) 同書(27)、38頁。

1900～1910年代の洋画指南書におけるアマチュア画家観変転の背景

- (30) 同書 (27)、251～254頁。
- (31) 山本鼎『油絵の描き方』阿蘭陀書房、1917年、8頁。
- (32) 同書 (31)、9頁。
- (33) 同書 (31)、16頁。
- (34) ちなみに、鈴木三重吉の手になる雑誌『赤い鳥』は、「子供の純性」をうたって1918年7月に創刊されている。こうしたロマン主義的な時代背景の中に、山本の発言は位置づけられる。
- (35) 吉田興三「最新の印象」『みづゑ』50号、春鳥会、1909年、23頁。
- (36) 波多野紅果「アマチュアとキャラクター」『みづゑ』98号、春鳥会、1913年、32頁。
- (37) 水の泡「農業か芸術か」『みづゑ』150号、春鳥会、1917年、35頁。
- (38) 露光生「水の泡氏の農業か芸術かを読みて同じ境遇にある人へ」『みづゑ』155号、春鳥会、1918年。
- (39) 波多野修作「露光氏の説を読みて」(『みづゑ』159号、春鳥会、1918年、34～35頁。)、露光生「さすらひの友より」(『みづゑ』159号、春鳥会、1918年、36～37頁。)、露光生「波多野氏の御説を拝見して」(『みづゑ』160号、春鳥会、1918年、32～36頁。)、森熔鑛「「さすらひの友より」を読んで」(『みづゑ』160号、春鳥会、1918年、36～37頁。)、露光生「さすらひの友よりに就いて森熔鑛さんえ」(『みづゑ』162号、春鳥会、1918年、38～40頁。)、森熔鑛「再び露光氏へ」(『みづゑ』165号、春鳥会、1918年、52～54頁。)
- (40) アマ画家観が変転した1910年代前後は、フランスからの帰国者によって日本に個人主義的美術思想が受容され始めた頃でもある。1910年に高村光太郎が雑誌『スバル』4月号に発表した「緑色の太陽」はその象徴的宣言文としてよく知られているが、ここでの主張も芸術家の「人格」の尊重だった。こうした同時代の新思想と、アマ画家観の変化は相関する。