### 採 Siren 蓮

第二〇号

## 藁科英也

### はじめに

「椿貞雄 歿後六○年記念 師・劉生、そして家族とともに」の準備に際しては、椿だけではなく劉生の作品や資料にも当たった。その中に、武者小路實篤(一八八五一一九七六)が刊行した雑誌『新しき村』のために劉生が提供した篤(一八八五一一九七六)が刊行した雑誌『新しき村』のために劉生が提供した篤(一八八五一一九七六)が刊行した雑誌『新しき村』のために劉生が提供した第(一八八五一一九七六)が刊行した雑誌『新しき村』のために劉生が提供した

# 雑誌『新しき村』と岸田劉生

> 『白樺』および『大阪毎日新聞』に発表した(註2)。 志たちによる理想社会すなわち「新しき村」建設に関する対話形式の文章を志たちによる理想社会すなわち「新しき村」建設に関する対話形式の文章を本たちによる理想社会すなわち「新しき村」建設に関する対話形式の文章を表して、業術館建設の運動は結実することはなかったが、實篤はこの計画を公表して

は翌月我孫子を離れ宮崎に入った。一四日、宮崎県児湯郡木城村(現・木城町)の土地を獲得する目処がつき、實篤初の会合が行われ、この翌月には早くも村の精神と活動を広く知らせ、かつ運実現に向けての動きは早かった。六月一五日に東京で村を創設するための最実現に向けての動きは早かった。六月一五日に東京で村を創設するための最

装画は次の通り。が多い。創刊から終刊まで岸田劉生が装画を担当している。が新しき村』の判型は『白樺』同様菊判で、ページ数は数十頁足らずのもの

- ① 一九一八年七月~一二月 第一年七月号~一二月号(図1)
- \*創刊号に劉生の記載はないが、八月号から目次に表紙装幀の記載あり。
- 一九一九年一月~一一月 第二年一月号~一一月号(図2)
- \*一二月は休刊

2

るようになった(このため、雑誌の出来は以前に比べ劣る)。\*\*の年の三月号から有志たちが東京で設立した曠野社によって行われっていたが、四月号まで『白樺』を印刷していた三秀舎が雑誌の制作を行一九二〇年一月~六月 第三年一月号~六月号(図3)

3

他、野菜や花卉の生育・販売を行った(鮭4)。場」)として『新しき村』や「新しき村叢書」、實篤の著作などを刊行した曠野社は新しき村の出版部(「曠野社は村の一部で、新しき村の第一工

- \*裏表紙も描く(図5)。表紙・裏表紙共に二色(黒・赤)刷。④ 同 七月~一二月 第三年七月号~一二月号(図4)
- 紙は二色(黒・赤)・裏表紙は一色(赤)。 \*裏表紙も描く(図7)。また、第一年の表紙絵が中扉に用いられる。表⑤ 一九二一年一月~一〇月 第四年一月号~一〇月号(図6)
- ・中扉、裏表紙は⑤と同。一一月~一二月 第四年一一月号~一二月号(図8)
- \*一一月は休刊。目次頁のカット(図9)以外は表紙、裏表紙とも⑥と同。⑦ 一九二二年一月~一二月 第五年一月号~一二月号
- 刷(黒・赤)。裏表紙は「第一新しき村実測畧図」。\*九月は休刊。三・四月、一一・一二月はそれぞれ合併号。表紙は二色一九二三年一月~一二月 第六年一月号~一一・一二月号(図10)

8

半ほど前に制作されたものと推測される(註5)。が、彼の日記にみられるいくつかの記述から考え、それぞれ一ヶ月から一ヶ月が、彼の日記にみられるいくつかの記述から考え、それぞれ一ヶ月から一ヶ月にいる。

劉生は一九一六(大正五)年七月、肺結核と診断されて療養のために代々木山劉生は一九一六(大正五)年七月、肺結核と診断されて療養のために代々木山のた。後に劉生自らも『白樺』によって育まれたことに対する感謝を記していった。後に劉生自らも『白樺』によって育まれたことに対する感謝を記していった。後に劉生自らも『白樺』によって育まれたことに対する感謝を記してポスト印象派の画家たち、更にはヨーロッパの古典絵画について詳しく知ることにより、彼ら(主に實篤)が標榜していた自己に対する信頼、そして自らを高めようとする意志を知ったことで自らの思想的彷徨(註6)を救われ、また彼らを通じてポスト印象派の画家たち、更にはヨーロッパの古典絵画について詳しく知ることになった。後に劉生自らも『白樺』によって育まれたことに対する感謝を記しているが、彼の「鵠沼時代」は彼と『白樺』の関係がより緊密なものとなり、それるが、彼の「鵠沼時代」は彼と『白樺』の関係がより緊密なものとなり、それるが、彼の「鵠沼時代」は彼と『白樺』の関係がより緊密なものとなり、それるが、彼の「鵠沼時代」は彼と『白樺』の関係がより緊密なものとなり、それるが、彼の「鵠沼時代」は彼と『白樺』の関係がより緊密なものとなり、それるが、彼の「鵠沼時代」は彼と『白樺』の関係がより緊密なものとなり、それるが、彼の「鵠沼時代」は、

『新しき村』が創刊された一九一八(大正七)年七月、『白樺』は通巻百号を数 『新しき村』が創刊された一九一八(大正七)年七月、『白樺』は通巻百号を数 えた。劉生はこの号から二三年五月(号)まで表紙をはじめとする同誌の装画を 起当している。『白樺』の装画は一○(明治四三)年四月に創刊した際に表紙絵 担当している。『白樺』の装画は一○(明治四三)年四月に創刊した際に表紙絵 と、レンブラントやゴヤ、セザンヌなどの作品が表紙を飾った。その中でも、劉生が装画を担当した期間が最 し 表 い。一九年には白樺十周年記念主催岸田劉生作品個人展覧会が東京と京都 も長い。一九年には白樺十周年記念主催岸田劉生作品個人展覧会が東京と京都 と 京 の 中でも、劉生が装画を担当した期間が最 と 京 の 中でも、劉生の後に実質的な終刊号と を描いた 別生の作品が表紙を値で見ている(註7)。

からになる。 ているが、まとまった表紙絵が描かれることになるのは第三年に当たる二〇年 ○○号に見られるような硬質な枠で囲まれた飾文字を大きく扱った第一年、 一年(図1・2)からはじまっている。 岸田劉生による 『新しき村』の装画は一九一八(大正七)年七月の『白樺』一 第一年にも線描で小さな人物像が描かれ 第

第三年は二種類の表紙絵が存在する

巨大な花の養分となっている。 蒔きをしているように見え、 合わせている。炎は「劉」から発せられている炎であり、 から新たな芽が生えている。 き誇るような巨大な花、茎の下に炎と「劉」のサイン、その真下に新しく大地 月号~六月号(図3)は壁龕状の枠の中に、 左は大地にひざまずいて巨大な花に向かって手を 芽の左右には少女が配されており、 上から太陽とそれに向かって咲 それが太陽に向かう 右の少女は種

> は、 ٤

ウィリアム・ブレイク(一七五七―一八二七)の影響を認めることができる(第 年頃にキリスト教に由来する、普遍的な神と人類の関係という宗教的なテーマ に基づいた大作 太陽から大地の新芽までの垂直な要素の配置には、 《人類の意志(人類の肖像)》を制作する上で援用しようとした 劉生が 九一四(大正三)

旦

図1 "X



図 2

この後も続いていることになる。 油彩の場合一四年ごろの一時期のみに過ぎず、 チカチ山と花咲爺』(阿蘭陀書房)のための装画に色濃く反映しており、それが 宗教画的な作品の制作を断念した後の一七年に彼が手掛けた武者小路實篤『カ て記した文章では言及すらされていない(註8)。しかし装画まで含めて見ると、 年の線描による人体像もこの流れにある)。 は構想のみで未完に終わった。劉生の制作史においてブレイクの影響は 五年後に自ら制作の歩みについ 結局、 《人類の意志(人類の肖

茎の根元で燃え上がる炎は 元が異なる世界という二層がまとめて描かれている。太陽と花の意味を考える のかを絵解きするように、 この表紙絵には彼の絵画がどのような世界観や原理に拠って制作されている 神に祝福された)生長する劉生の芸術ないし存在そのものと考えられるし 前者は神(創造主)であり、 彼が認識する世界とその上位に位置するであろう次 「劉」の生命である 後者は制作を重ねることで神に向かって(また

三角形のこの構図は一九一七年ごろから二一年あたりにかけて制作していた静 よる三角形の構図は、 に受容したものと考えられる《春日遊戯図(屛風図案)》(一九一七年二月一二 そして、下部に描かれた「劉」を頂点とした大地の新たな芽と二人の少女に 岡山県立美術館蔵)を思い出させる(註9)。この自らのサインを頂点とした やはりブレイクが描いていた楽園のイメージを劉生なり



図3



図 4

インと描かれたものの関係は、彼の思考を端的に物語っている(註1)。ものであり、その認識を深める(具体的には描写によってその存在が保証される実について、描かれる対象は彼が認識することによってその存在が保証される実について、描かれる対象は彼が認識することによってその存在が保証される物画や風景画、そして麗子像などにしばしば見ることができる。当時、彼は写物画や風景画、そして麗子像などにしばしば見ることができる。当時、彼は写

想を反映させ、「私」と「神」の関係について語ろうとしていたのだった。 該当するわけだが、彼はどちらにも中断した《人類の意志(人類の肖像)》 作品は「写実の美」であり、《春日遊戯図(屛風図案)》などは「想像の美」に 意のまゝに案配し、使駆して内なる美を活かす、即ち『想像の美』」の三つに りながら、劉生が「見た(=描いた)」世界であることに変わりはないことを示 分類されていることと無縁ではない(註2)。 静物画のように可視の世界を描いた 形を記憶し想像し又は観念、 「……只の線、 している。これは彼が一九一八(大正七)年に発表した造形論「内なる美」が この構図の共通性は、 形 色の美、 自らの裡に広がるものか外部であるかという違いがあ 即ち装飾の美」、「写実の美」そして「……自然の 心理等無形のものを形に想像して、それを自由に の構

ことにもなる(註3)。像)》の制作が未完に終わっても彼がブレイク的な世界を放棄していなかったで(根幹は)変わっていなかったと考えられる。それは、《人類の意志(人類の肖に記されているが、その信仰は『新しき村』の表紙絵を描いた一九年の末頃ま刻生の神に対する信仰は一九一四(大正三)年に公表した次のメモの中に端的

# ○自分は神を信ずる

い。しかし又、自分は自我を信じ得る自分になつてはじめて神を知り神を信じ自分は自我を信じて居る。しかし、神を信じないで自分は自我を信じ得な

# て来たのだ。 一九一四、三、一八

## ……(中略)……

給ひみちびき給ふといふ事を信用し切る事でありたい。(神を信ずるといふ事が神の存在を信ずるといふ事でなしに、神が自己を守り

天才にのみこの事はゆるされるのである。 一九一四、四、

(岸田劉生「雑感」)(註4)

けではなく、当然『白樺』なども含まれる)において、むしろふさわしい(#15)。奇妙である。そして本来のキリスト教であれば「劉」のサインが位置する場所 高妙である。そして本来のキリスト教についての理解の未熟さとも、ヨーロッ 生が一〇代半ばで接近したキリスト教についての理解の未熟さとも、ヨーロッ 
の伝統的宗教絵画に対する理解の浅さとも評することができる。その問題が 
ありながらも、彼は自我の確立とそれにともなう生長こそが神に近づく道であることを實篤から学んだため、描かれた図像は實篤の言語空間(『新しき村』だることを實篤から学んだため、描かれた図像は實篤の言語空間(『新しき村』だることを實篤から学んだため、描かれた図像は實篤の言語空間(『新しき村』だることを實質がある。そして本来のキリスト教であれば「劉」のサインが位置する場所 
ないような図像を個人の作品としてではなく雑誌の表紙絵とすることは一見

### ¥

事である。 目される点は、それが明らかに東洋風の様式(スタイル)によって描かれている日される点は、それが明らかに東洋風の様式(スタイル)によって描かれている一方、一九二○(大正九)年七月号~一二月号の表紙絵(図4)においてまず注

が反映している。 それが変化した理由は、この年の四月から五月にかけての体験より同時代の日本画に批判的であり自らが日本画などに向かうことはほとんどより同時代の日本画に批判的であり自らが日本画などに向かうことはほとんどその本統の芸術でない様な気がする」(註15)という言葉に示される通り、かねてそれまでの岸田劉生は「自分は日本畫といふものが人類の仕事といふ意味で

画の根本的な要素にまで東洋風を意識したのはこの時が初めてだった。彼は自 考」に描き(一日)、その二日後には妻・蓁に依頼された自宅用の屛風のために ほ」している(一〇日)(註19)。『新しき村』の表紙原画はこれらの制作に続いて 『白樺十周年紀念集』(新潮社)の見返しは「一枚村娘麗子の背に一面の花や艸か らが描いた麗子と於松の屛風をかなり気に入ったらしく、 美」と自らの制作の関係について言及した記述が見られるが、 し」て描いている(三日)(註13)。現在確認できる彼の日記には前年から「東洋の 麗子と村娘(於松)を「先日見た表慶館の仏畫の素描からうけた色や線を生か 『白樺』 六月九日以降に描かれたと推測され(註20)、麗子や於松の描写は前月に描 いたものを作つたが思はしくないので、先日かいた屛風の様なものをかきな 『白樺』七月号からの新しい表紙にも似たような麗子と於松の姿を描き(七日)、 に入り『水野仙子集』の表紙原画を「先日の表慶館で見た素描淡彩の味を参 四月二一日、劉生は東京帝室博物館で醍醐寺宝物特別展覧会を見学後、 の装画などに比べると手慣れたように見える。 同時期に制作した 描線のような絵 五月 いた

劉生にとって身近な存在 新しい表紙には大きな花の下に麗子と於松と思われる二人の少女が茎を持っ 傍らには花を付けた木が描かれている。 麗子と於松 であること(前述の《春日遊戯図 表紙絵に描かれた少女たちが

> 彼の内面であることが強く打ち出されている。 愛娘が画家のモデルとなるまでの時間となっている)で、 「内なる美」における「想像の美」そのものである。 (屛風図案)》と関連付けて考えると、 両者が制作された時期の間隔はそのまま それは何よりも彼が主張した 描かれている空間

有り得ない様な事でもさしつかえないのである。(傍点引用者)(註2) 出すのではない。 ……この場合(引用者註:「想像の美」を指す)は自然物の形そのものゝ美を見 自由におのが心のまゝにその形を変へていゝのである。 色を借りてつかふのである。 自然の形の中、内なる美しき装飾の美を表はすにふさはしい 自然物の形はだから記憶で沢山なのであ 自然の現象として

る。 形、

うに表紙絵が占めるスペースは全体の半分にも満たなくなり人物も戯画じみて 於松のような少女たちばかりではない。二一年から翌年にかけて裏表紙に用 10)にも見られる。後者は雑誌だけではなく村そのものの経済状態を物語るよ いるが、 月から翌年にかけての表紙(図8)と雑誌の最終巻となった二三年の表紙(図 「自然の現象として有り得ない様な」イメージは、一九二一(大正一○)年 花と人物の逆転した大きさは同じである。小さく描かれたのは麗子や



云:到10二十

図 6

図 5





図8

物が花や昆虫に比して小さく描かれている。 らだろう(註22)。 ある村が、 られた労働する男性のカット 劉生の理想郷と同じものであるか、 (図7)は劉生の制作の中でも珍しいが、 實篤が中心となって建設されつつ そうあってほしいという願 これも人

実

描

援

空間全体を見れば六月号までの表紙絵の下部に該当する 行された 刊行した単行本 精を幻視したというブレイク(註23)に倣 たちの世界というイメージの由来については、 『生長する星の群』 年四月に曠野社から新たに創刊された『新しき村』の兄弟誌とも呼ぶべき 似たような世界が描かれた作例として、 と同じ内容で、 「新しき村叢書」 『我孫子より』(我孫子刊行会)や二〇年から1 などに見られる。『我孫子より』 他は東洋的な雰囲気である。 のために劉生が描いた装画(図11、 ったものと考えられるし 他にも實篤が 二〇年上半期の表紙絵同様、 自然に囲まれた小さな人間 は 九 《春日遊戲図 12 一四年にかけて刊 八(大正七)年に 描かれてい あるいは (屛風図 る 妖

### わりに 神の喪失

お

前項に記したように、 岸 亩 I 劉生が 九 一○(大正九)年の 『新しき村』のため



図 10

世界(の意味内容)に変化がなく、 これは大きな変化だが、 変わらなかったからこそ、 水彩の制作が みで転換が可能だった。 用しようとしたブレイクに由来することに注目する必要がある。 あるいは 61 た二 種類の表紙絵の変化は、 (細密)描写の追求が東洋の美へと向かったことを物語っている 一四年の「クラシツクの感化」から本格的なものとなっていた写 むしろ様式が明らかに異なりながら表紙絵に描 彼は描き方=線描の質を変えるという技術的対応 それらが共に彼がかつて油彩の制作におい 様式(描かれ方)において当時 の彼 世 界 の油彩や がれ (観) が

花と人物の比率などが近似したものもある(註5)。 破綻などと比較すれば を飾る」ブレイクやシヤバンヌのような絵画世界を描く可能性について言及さ れらによって前項に引いた 稿した「想像と装飾の美」では今後従来の日本画は形式として廃れるとした上 ど穏やかに このことを裏付けるように、 ている(註24)。 画材とその効果(「質料の持つ型にならない美術品的要素」)のみが残り、 の線に見られる質あるいは表情は 確かに、二〇年以降に制作された劉生の日本画を見ると、 - この後、 行われたかのように見える。 「想像の美」、 九 同じ年に刊行された雑誌 一五年頃の 『新しき村』 言い換えれば 「おつゆ描き」 彼の東洋の美への接近は の表紙絵と同じであるし、 「精神を以てこの世 国 による油彩技法 粋 月号に寄 界



図 11 武者小路実篤『新しき村 叢書(第二篇) 新しき村の 信仰』(曠野社、1920年 9月) 表紙



図 12 同 裏表紙

\*

# ……(中略)……

れてゐる。(傍点引用者)(註四) となり、仕事なり生活なりには或る宗教も含まつてゐるつもりである。私の思想なり、仕事なり生活なりには或る宗教も含ま私はもう宗教上の方面には、左程御厄介にならずともすむだけのものにはな

を軽くあしらうような態度とも受け取ることができる気分が漂う(註3)。る。「左程御厄介にならずともすむ」という一節には、軽侮とも、門を叩く者能及び技巧と内容に就て」)(註33)とした、かつての彼から明らかにかけ離れていなどという記述は、自ら「……内に或る神を求めなくては落ち著けな」い(「才などという記述は、自ら「……内に或る神を求めなくては落ち著けな」い(「才

とは可能だろう(註3)。 この変化に、関東大震災以後の劉生の制作が混乱した原因の一端を求めるこ

誌は同年の一○・一一月合併号で廃刊した(註3)。 に『人間生活』が創刊されたが岸田劉生はこの装画を担当しておらず、この雑ため、一九二三(大正一二)年一一・一二月合併号で終刊した。翌年一月、新たため、一九二三(大正一二)年一一・一二月合併号で終刊した。翌年一月、新た

理由によって七年間過ごした日向の村を離れ、大晦日に転居先である奈良に入そして武者小路實篤は一九二四年一二月、村の経済を外部から支えるなどの

È

つた(註32)。

とある。「美術館に就て」と云ふ一文は志賀と柳に見せて注意してもらう處は注意してもらつた」「美術館に就て」と云ふ一文は志賀と柳に見せて注意してもらう處は注意してもらつた」 左記の執筆者は「同人」となっているが、同誌の「編輯室にて」には「無車」の名で註

2 この文章は左記の三篇。これらは纏められ、同じ年の八月、『新しき村の生活』(新潮社)と号、一九一七年一○月、一四六―一四八頁 同人「美術館をつくる計畫に就て(並びに同志の人の寄附をつのる)』『白樺』第八年一○月

「新らしき生活に入る道二『白樺』第九年六月号、一九一八年六月、八八―一〇七頁「新らしき生活に入る道」『白樺』第九年五月号、一九一八年五月、二九―五三頁して刊行された。

『新しき村の生活』成立については左記を参照。「ある国」『大阪毎日新聞』(夕刊)一九一八年七月一二日一二一日(うち九回連載)

一九九七年、二三―四一頁 一九九七年、二三―四一頁

3 『新しき村』の発行所は新しき村社(一九一八年七月号~九月号)、新しき村本部(一九二三年一○月号および一一・一二合併号)と変わっている。途中、「本年一○月号~一九年二月号)、新しき村東京支部(一九一九年三月号~二三年八月号)、新年市会計画の発行所は新しき村社(一九一八年七月号~九月号)、新しき村本部(一九一八年二月号~九月号)、新しき村本部(一九一八年七月号~九月号)、新しき村本部(一九一八年七月号~九月号)、新しき村本部(一九一八年七月号~九月号)、新しき村本部(一九一八年七月号~九月号)

4 左記を参照のこと。

(「……新しき村の第一工場」という形容が見られる)豊太郎「曠野社より」『新しき村』第三年一二月号、一九二〇年一二月、三四一三六頁豊太郎「印刷所に就て」『新しき村』第三年三月号、一九二〇年三月、一六―一八頁

つてゐなかつたので」(二一年九月一二日)という記述があり、それぞれ⑤、⑥に該当する。で、朝一寸かきついでに新しい村と星の群の表紙もかいてみる。二つとも在来のが気に入裏畫、扉畫などかく」(一九二〇年一二月九日)、「如是経の箱の装畫と背とを忘れてゐたの5 劉生の日記から拾うと、「白樺の表紙及裏畫、新しき村雑誌、武者の『土地』等の表紙、

岸田劉生「(日記、一九二〇年五月一日、同 一二月九日)」『岸田劉生全集 第五巻』岩波日)という記述もある。後者は新しき村の『ニウス』だと思われるが、不明。この他に、「……新しき村叢書の表紙裏絵、ニウスのカツトなど描く」(一九二〇年五月一

書店、一九七九年、三一九、五〇二頁岸田劉生「(日記、一九二〇年五月一日、同 一二月九日)」『岸田劉生全集 第五巻』 岩岸田劉生「(日記、一九二〇年五月一日、同 一二月九日)」『岸田劉生全集 第五巻』岩

年、二五八頁年、二五八頁二十二月九日)』『岸田劉生全集 第六巻』岩波書店、一九七九岸田劉生「(日記、一九二一年一二月九日)』『岸田劉生全集 第六巻』岩波書店、一九七九

美術館、一九八四年、五○頁(金)『生誕百年(武者小路実篤と白樺美術展』西武武者小路実篤と白樺美術展編集委員会(編)『生誕百年(武者小路実篤と白樺美術展』西武

交流について――』信濃教育会出版部、一九八六年、三五六―三七三頁今井信雄「〝新しき村〞 余録 ――中村亮平伝――」『新訂『白樺』の周辺 ――信州教育との

と。これについて劉生はしばしば回想しているが、本稿との関わりでは左記の文章を参照のことが、本稿との関わりでは左記の文章を参照のことが、本稿との関わりでは左記の文章を

6

参考までこ刻上が一九一八年までこ麦面を担当して単亍体を東朱樹氏の周査をよこ欠こ曷五三四―五四六頁 年田劉生「才能及び技巧と内容に就て」『岸田劉生全集(第一巻』岩波書店、一九七九年、岸田劉生「才能及び技巧と内容に就て」『岸田劉生全集(第一巻』岩波書店、一九七九年、

参考までに劉生が一九一八年までに装画を担当した単行本を東珠樹氏の調査を基に次に掲参考までに劉生が一九一八年までに装画を担当した単行本を東珠樹氏の調査を基に次に掲

7

九一四(大正三)年 クェスネ・ヴァン・ゴオホ (多胡淳一訳)

九一七(大正六)年 武者小路實篤『不幸な男』(我孫子刊行会)九一六(大正五)年 武者小路實篤『小さき世界』(新潮社)

九一八(大正七)年 武者小路實篤『我孫子より』(我孫子刊行会) 武者小路實篤『カチカチ山と花咲爺』(阿蘭陀書房)

武者小路實篤『新しき村の生活』(新潮社)長與善郎 『生活の花』(新潮社)

白樺同人 『白樺脚本集(白樺同人脚本集)』(新潮社)九一九(大正八)年 長與善郎 『明るい部屋』(春陽堂)

14

武者小路實篤『幸福者』(叢文閣)武者小路實篤『第二の母』(聚英閣)

一九年四月/再録 『劉生畫集及芸術観』聚英閣、一九二○年)第二巻』岩波書店、一九七九年、五二一―五二二頁(初出 『白樺』第一○年四月号、一九第二巻』岩波書店、一九七九年、五二一―五二二頁(初出 『白樺』第一○年四月号、一九岸田劉生(畠)『岸田劉生装幀本一覧』『岸田劉生装幀画集』東出版、一九七五年、一五三頁東珠樹(編)『岸田劉生装幀本一覧』『岸田劉生装幀画集』東出版、一九七五年、一五三頁

根に「R」のサイン。 根に「R」のサイン。

9

8

11 劉生がなぜ画面中央上部に「R」や「劉」の飾10 藁科英也「油彩画家・椿貞雄」本紀要一五頁

イン)」と記されており、天頂部のサインは単に作者を示すための「外的なる添加物」で天頂部(画面中央上部)以外にも画面右側に「春日/遊戯/図/劉生 (羽根に「R」のサる考察に乏しい。註9にも記した《春日遊戯図(屛風図案)》の場合、描かれている空間の劉生がなぜ画面中央上部に「R」や「劉」の飾文字やサインを入れたかについては先行す

ころについての私見は本文に記した通り。はなく明らかに「創作的の意味があるもの」(劉生)として存在している。その意味すると

適さなかったためか。 (初期の「首狩り」がこれに当たる)、自己の内面を見つめるには を自己の内面に引つないが、人物画の場合は腱子を描いたものに偏重している点が興味を引く。他者(の存在)というも 人物画の場合は腱子を描いたものに偏重している点が興味を引く。他者(の存在)というも のを明確に認めなければならない成人を描いた作品には画面中央上部に殆どサインが見ら のを明確に認めなければならない成人を描いた作品には画面中央上部に殆どサインが見ら のを明確に認めなければならない成人を描いた作品には画面中央上部に殆どサインが見ら のを明確に認めなければならない成人を描いた作品には画面中央上部に殆どサインが見ら のを明確に認めなければなるに偏重している点が興味を引く。他者(の存在)というも 人物画の場合は腱子を描いたものに偏重している点が興味を引く。他者(の存在)というも にはっているに対しているに対している。

二月一二日・日曜附録)二月一二日・日曜附録)二九二五氏の法に、註8と同、九五頁(初出 『読売新聞』一九一五年一岸田劉生「装飾文字に就て児島氏に」註8と同、九五頁(初出 『読売新聞』一九一五年一

閣、一九二〇年) 閣、一九二〇年) 『白樺の林』聚英閣、一九一九年/再録2 『劉生畫集及芸術観』聚英八年三月/再録1 『白樺の林』聚英閣、一九一九年/再録2 『劉生畫集及芸術観』聚英岸田劉生「内なる美」註8と同、三六六―三七七頁(初出 『白樺』第九年三月号、一九一

12

後のものと思われる。 まっぱい この後、一九二二年の日記に「……先日来た北川といふ青年畫を持つて来訪。ブレークには今更感心する。この美は特別だ」(二月一三日)という一節が見まって後、一九二二年の日記に「……先日来た北川といふ青年畫を持つて来訪。ブレークの3

»。 その後のブレイクに対する劉生の見解は同人誌『太陽花』に寄せた文章に記されてい

年、五八頁年、五八頁二年二月一三日)』『岸田劉生全集 第七巻』岩波書店、一九七九岸田劉生「(日記、一九二二年二月一三日)」『岸田劉生全集 第七巻』岩波書店、一九七九

(初出 『太陽花』第一○号、一九二七年九月) | 岸田劉生「ブレーク」『岸田劉生全集 第十巻』岩波書店、一九八○年、七六八―七六九頁

ったからこそ可能だったのだろう。 
カリスト教経験に人道主義が接ぎ木された信仰を基盤として彼の造形論が組み立てられてキリスト教経験に人道主義が接ぎ木された信仰を基盤として彼の造形論が組み立てられて及芸術観』が刊行された二○(大正九)年頃まではここに引用したメモのような、かつての及芸術観』が刊行されたが、彼が實篤と出会った一九一一(明治四四)年から『劉生畫集画家・椿貞雄』でも触れたが、彼が實篤と出会った一九一一(明治四四)年から『劉生畫集画家・椿貞雄』でも触れたが、彼が實篤と出会った一九一一(明治四四)年から『劉生畫集画家・椿貞雄』でも触れたが、彼が實篤と出会った一九十一(明治四四)年から『劉生書集』

五月) 五月)

集及芸術観』聚英閣、一九二○年か) 岸田劉生「いろ~~の事」太陽である事を」註8と同、四七○-四七一頁(初出 『劉生

しい。それからゴオホも。だんゲ〜といゝ畫がかざつてゆきたい。今は色々空想でいつぱ佐々木秀元が寄せた「新しい家にはブレークの畫がかざりたい。今ブレークのマスクがほこの表紙画が初めて用いられた『新しき村』一九二○年一月号には日向で村を建設中の藁科英也「油彩画家・椿貞雄」註10と同、一三─一四、四七─四八頁

15

また、信州で刊行された『白樺』衛星誌のひとつ『兄弟』の表紙は劉生のこの表紙絵をせる思いには共通のものがあったと推測される。当時の劉生や佐々木がブレイクに対して寄いだ」(『雑記』)という文章が掲載されている。当時の劉生や佐々木がブレイクに対して寄

た々に奪む「惟己『斤~ぎ寸』第三手一月子、一し二)手一月、三七頁されていない。 模倣している。ただし模倣である以上当然のことだろうが「劉」のサインまでは画面に記

莊5と同、一九八四年、四四頁佐々木秀元『雑記』『新しき村』第三年一月号、一九二○年一月、三九頁

九一四年二月) 九一四年二月)

17 劉生は一九一五(大正四)年に「岸田劉生半切画展覧会」(異画会本部、二月一五―一九日)17 劉生は一九一五(大正四)年に「岸田劉生半切画展覧会」(異画会本部、二月一五―一九日)

一九一五年三月三、四日)一九一五年三月三、四日(初出 『読売新聞』岸田劉生「自分の半切畫展覧会に就て」註6と同、四九八─五○四頁(初出 『読売新聞』

劉生が妻の依頼によって描いた屛風に関しては左記を参照のこと。九―三一〇、三一九―三二〇頁先四劉生「(日記 一九二〇年四月二一日、同 五月一日、同 五月二日)」註5と同、三〇岸田劉生「(日記 一九二〇年四月二一日、同 五月一日、同 五月二日)」註5と同、三〇

18

20 六月九日の日記に「……原田彦太郎来る。新らしき村の雑誌や本の表紙の事たのまれる.四、三二七頁四、三二七頁岸田劉生「(日記、一九二〇年五月七日、同 五月一〇日)」註5と同、一九七九年、三二9 劉生は『白樺十周年記念集』の「扉畫」と記している。

註12と同、三七三頁岩口の日記に「……原田彦太郎来る。新らしき村の雑誌や本の表紙の事たのまれる六月九日の日記に「……原田彦太郎来る。新らしき村の雑誌や本の表紙の事たのまれる六月九日の日記に「……原田彦太郎来る。新らしき村の雑誌や本の表紙の事たのまれる

22 21

ら東京を離れて鵠沼に移り住んでいたことが大きかったと思われる)。家の兄弟たちのように村の活動に直接は関わっていない(理由は不明だが健康上の理由かが、劉生は木村荘太(一八八九―一九五〇)や荘十二(一九〇三―八八)をはじめとする木村本稿に取り上げた『新しき村』の装画は『白樺』同様劉生の無償協力だったと思われる

から換算した(寄附の期間が不明のものはそのままとした)。れているものは左記の通り。当時の村の会則では寄附を一口五十銭と定めているので口数れているものは左記の通り。当時の村の会則では寄附を一口五十銭と定めているので口数

九一九年 八月号 三円

九月号 五円(七月一六日~八月一五日)
 ○月号 五円(八月一六日~八月一五日)
 ○年 九月号 三円(七月二三日~八月一〇日)
 一年 一月号 三〇円(四月二六日~一月一〇日)
 六月号 三〇円(四月二六日~11月一〇日)
 六月号 三〇円(四月二六日~11月10日)
 六月号 三〇円(四月二六日~11月10日)
 六月号 三〇円(四月二六日~11月11日)
 六月号 三〇円(四月二六日~11月11日)
 六月号 三五円(一〇月二六日~11月11日)
 六月号 三五円(一〇月二六日~11月11日)
 六月号 二五円(一〇月二六日~11月11日)
 六月号 二五円(一〇月二六日~11月11日)
 六月号 二五円(十〇月二六日~11月11日)
 六月日 六日 六日

円づゝでも助けたいと思ふ。畫会でも起さうかとも思ふ」と記している。 はく行く事を祈り度い。武者から小泉に云つて来たとかで白樺同人その他で一先づ十る。よく行く事を祈り度い。武者から小泉に云つて来たとかで白樺同人その他で一先づになら村の経済状況が厳しいことを知ったためだった。彼は二○年八月四日の日記に「内藤琪土かの経済状況が厳しいことを知ったためだった。彼は二○年八月四日の日記に「内藤琪土か一九二○(大正九)年から一回あたりの寄付金の額が増えている理由は、劉生が新しき村

「「さな行うの人などからあとでまたたのむかも知れないがと返した。」とある。「たけらの人などからあとでまたたのむかも知れないがと返りないと云つてくれた。岸田は村の為に畫会を起させてもらひたいと云つてくれき村』の九月号に寄せた八月一五日付の文章には「……志賀は多くは出来ないが困つたらき村』の九月号に寄せた八月一五日付の文章には「……志賀は多くは出来ないが困つたら割生は新しき村のための画会を起こすことについてすぐ實篤に知らせた。實篤が『新し

九二〇年五月八日、劉生は日向から上京した實篤と鵠沼で久しぶりに会った。この

で赴いたが、劉生は新しき村を訪問することはなかった。 はしき男也」と記している。椿貞雄は一九二二年五月に實篤の肖像画を描くために日向ま 余も来年あたり彼を訪ねたく思ふ。本当に武者は余にとつて兄の如く、なつかしく、 集家であり、前記の画会にも参加)は浜松迄一緒、武者は京都大阪へ寄つて九州へ帰る由。 がなかつたが、今日も涙ぐましい気がした。山本(引用者註:貞次郎。劉生の後援者・収時、實篤を見送る気分について「一昨年武者を九州に藤沢で送つた時は涙がこぼれて仕様

柳宗悦はブレイクの幼少期の体験について次のように記している。 岸田劉生「(日記 一九二〇年五月八日)」註5と同、一九七九年、三二五頁

23

性情を以て生れてきたのである。彼の芸術、彼の思想、彼の一生が驚くべき奇蹟に充ちて であったことを記している)の血を受け、幻像の宗教にその想像力を育まれ、自ら幻像の を持つ両親(引用者註:柳はブレイクの父親・ジェームスがスウェーデンボルグの信奉者 クが此異常な経験を親に告げた時、彼は偽る者と見做されて厳しい譴りを受けたと云はれ たと云ふ。又或夏野に遊んだ時木の下に預言者エゼキエルの姿を見た。僅か八歳のブレー 羽が星の様に光つてゐるのを見た。又時として草を乾す人の中に天使が歩いてゐるのを見 ム・ライ Peckam Rye から家に帰つて来た途中、彼は木の間に多くの天使がゐて、彼等の 幻影を見て驚き叫んだのは彼が僅か四歳の折だつたと云はれてゐる。野に遊んでペッカ 界が彼に開け、異常な性情が外に発露したのは彼がまだ幼い頃であつた。窓のきわに神の を地に承ぐ為にスヱデンボルグの後を追つたのは実に幼い此ブレークであつた。神秘の世 ゐる事は彼にとつて寧ろ自然である。 経験を味つたか、又如何なる仕事を成し得たかは寧ろ明かである。彼は幻像の教へに信仰 てゐる。……(中略)……幼い時から此暗知と幻像との力に生ひ立つた彼が、生涯如何なる 恰も天はその預言を充たす為に再び地にブレークを送つた様にさへ思へる。霊界の秘事

一九一四年) 三九八、六三三頁(初出 『ヰリアム・ブレーク 三九八、六三三頁(初出 『ヰリアム・ブレーク 彼の生涯と製作及びその思想』洛陽堂、柳宗悅「ヰリアム・ブレーク」『柳宗悦全集著作篇第四巻』筑摩書房、一九八一年、二七、

装画と比較できるものとして《春日麗々麗子喜々》(一九二〇年頃、個人蔵)などが該当す 岸田劉生の日本画については油彩などに比べると詳細な紹介が乏しいが、『新しき村』の 可し」註8と同、三〇七―三〇九頁(初出 『国粋』第二号、一九二〇年一一月) 岸田劉生「想像(イマヂネーション)と装飾の美 それを持つ特殊の個性によつて生かさる

25 24

岸田劉生展』東京新聞、二〇〇一年、 愛知県美術館、神奈川県立近代美術館、 一一六頁(作品 n·一○○) 邱、笠間日動美術館、東京 東京新聞(編)『生誕一一〇年

子曼荼羅)》のような作品の場合、椿の作品とは異なり、 平遠)を知っていたとしても使いこなせなかったのではないか」としたが、《児童遊戯(麗 貞雄についての報告の中で椿と劉生が「東洋画の文法ともいうべき三遠の法(高遠、深遠、 うに縦長の画面の上から下まで遠近にまるで変化のない作例をしばしば見かける。私は椿 また、劉生の日本画には《児童遊戲(麗子曼荼羅)》(一九二一年五月七日、 子供たちと花の大きさの比率が

> 東京国立近代美術館(編)『没後五○年記念 現実離れしているものがある。

一七六、二六四頁(作品 no一五九) 岸田劉生展図録』朝日新聞社、 一九七九

藁科英也「油彩画家・椿貞雄」註10と同、二九頁

26

郎の文章を次に引用する。 的な変化を、当時の受け手は感じ取っていなかったようだ。編輯を担当していた長島豐太 「在来のが気に入つてゐなか」(註5参照)ったために劉生が新たに描いたこの表紙原画の

合で十一月号からでなくては使へないが、その美しさは驚くべきもので、僕は今迄で一番 岸田劉生氏から新しい装幀を送つて下さつた。同氏の御厚意には実に感謝する。製版の いゝやうに思つてゐる。本當に感謝する。

(「曠野社より」) 豐太郎「曠野社より」『新しき村』第四年一○月号、 九二 年一〇月

岸田劉生「一工人としての生活の中に」『岸田劉生全集 二七八一二七九頁(初出 『女性改造』第五巻第一号、一九二三年二月)の生活の中に』『岸田劉生全集 第三巻』岩波書店、

27

29 28 註6と同、五三九頁

劉生は画家として活動する上で絶えず経済的な問題に直面していた。 蓁(一八九二―一九六四)との結婚(一九一三)による生家との(一時的な)義絶などによっ この変化の背景として、劉生じしんの経済状態が関係していたと思われる。 一九〇五(明治三八)年の父・吟香(一八三三生)の死によって始まった生家の没落、小林

いる。 来、油の乗つた鵠沼時代に原善一郎氏があつて、悠々と落付いて仕事が出来た」と回想して に芝川照吉氏や山本貞次郎氏と言ふよきパトロンがあり、苦闘時代を切り抜ける事が出響を受けにくい基盤を獲得した。椿貞雄はのちに「……彼が代々木に住んでゐた貧乏時代 重なっているが、劉生は原のような新たな後援者たちと知り合ったことによって不況の影からである。この間、第一次世界大戦による好況(一九一五一二〇)とその後の反動不況が 二―一九三七)をはじめとする財閥当主の子や親族たちと交流することになるのは一七年 ていた後援者たちは芝川のような企業経営者や地方の素封家が中心で、原善一郎(一八九 三)がいる。二人の交流は、一九一四年から芝川の死の年まで続いた。初期の劉生を支え この苦境の中で劉生の活動を支えた代表的な後援者として芝川照吉 (一八七一―一九二

上のものを求める。不滅なものを求める。ひたすらに真実を求めた」(椿貞雄)思考が変質 かった頃に抱いていた「……金が無ければ金以上のものを求める。身体が弱ければ肉体以 はなかったか。この時期、鵠沼に転居する理由だった健康も恢復しており、その中で貧し て生活が一変するまでの間というものは彼の生涯の中で経済的に最も安定していた時期で た複製画の頒布会(色刷会)なども併せてみると、一七年頃から二三年の関東大震災によっ 売れただけでなく賞金一○○円を得た他、劉生自らが同じ一七年から二○年にかけて行っ の小路》(一九一七年五月一七日、下関市立美術館蔵)が最高賞である二科賞となり作品が 後援者たちの存在だけではなく、一九一七(大正六)年の第四回二科展に出品した《初夏

椿貞雄「岸田劉生の仕事と藝術」『新美術』第一五号、 一九四二年一〇月、

た時、既に予告されていたのかも知れない。 世界観や宗教観が変化したことと軌を一にするように、「東洋」というものに関心を向け ならば、彼の関東大震災以後に見られる制作の混乱は、本稿に記した生活の安定によって る《酸漿図》(一九二三年一月一七日)が制作されている。この二点の作品について考える六日、豊田市美術館蔵)が描かれた二ヶ月後に「仿元人舜挙意」と記された紙本彩色によ 劉生の制作をたどると、浮世絵の大首絵を思わせる油彩画《鯰坊主》(一九二二年一一月一 椿貞雄「岸田劉生をめぐって」『みづゑ』第五九三号、一九五五年一月、五○頁

30

の作品の構造が過去の作品と同一線上にあるものなのかについて、本稿では判断を保留しかつて画面中央上部に記されていたサインを思い出させる。しかし類例が見当たらず、こ た《猫図》(笠間日動美術館蔵)には猫の真上に「隠世造宝」の朱文方印が捺されており、 なお、一九二六(大正一五/昭和元)年、劉生が徽宗の《麝香猫図》に倣って岩彩で描い

『人間生活』の廃刊後、一九二六年四月に村内の出版部で『ひ 新しき村』が創刊(一九二 復刊している。 九年八月まで)され、二九年一一月には新しき村東京支部の編輯によって『新しき村』が

大津山国夫「離村の前後」註2と同、一一八―一四〇頁

32

31

かったため、不二出版社による復刻版(一九八八年)を用いた。 掲載した図版のうち、『新しき村』については確認したオリジナルが状態の良いものが少な

末筆ながらここに記し、掲載許可を賜った同社に心より御礼申し上げます。

(二〇一七年一二月一二日 藁科記)

### 画面中央上部にサインが記された作例

制作年(①:②)	制作月日	1	2	作品名	素材	所蔵
1916年(9:56)	5月29日		34	縄飛びする子供	インク、紙	
	10月29日		49	古家君の顔	鉛筆、紙	
1917年(14:75)	2月12日		2	春日遊戲図(屛風 図案)	水彩、紙	岡山県立美術館
	4月		21	林檎を持てる麗子	インク・水彩、紙	
	11月12日		57	林檎と茶碗	墨、紙	
	12月13日		68	霽れたる冬の日	油彩、カンバス	千葉県立美術館
1918年(8:42)	2月8日	108	5	卓上林檎葡萄之図	油彩、板	豊橋市美術博物館
	4月12日	110	9	雲雀鳴日	油彩、カンバス	
	4月12日	109	10	静物(白き花瓶と 台皿と林檎四個)	油彩、カンバス	福島県立美術館
	4月30日	111	13	晩春之草道	油彩、カンバス	
	5月16日	113	15	五月の砂道	油彩、カンバス	群馬県立近代美術館
	10月8日	114	29	麗子五歳之像	油彩、カンバス	東京国立近代美術館
1919年(6:43)	8月23日	118	34	麗子坐像	油彩、カンバス	ポーラ美術館
	9月23日	_	_		油彩、板	笠間日動美術館*
	11月27日		37	鵠沼風景	油彩、板	
1920年(11:80)	1月4日		2	麗子七歳坐像	木炭・淡彩、紙	
	1月8-9日		3	麗子	水彩、紙	
	1月21-22日		6	照子画像	水彩、紙	
	1月23-26日		8	照子画像(照子支 那之像)一	水彩、紙	郡山市立美術館
	1月9-27日	121	9	二階窓外之冬	油彩、カンバス	
	1月28日		10	麗子坐像(人形を 持つ麗子坐像)	水彩、紙	ブリヂストン美術館
	1月31日-2月3日		14	麗子坐像	水彩、紙	
	2月3-4日		15	二人麗子之図	水彩、紙	
	2月17-18日		20	麗子微笑	木炭・水彩、紙	
	2月29日-3月1日		24	麗子之像	水彩、紙	
	3月13-14日		29	村娘座像	水彩、紙	
	2月17日-3月16日	122	32	麦二三寸	油彩、カンバス	三重県立美術館
	1919年12月11日- 3月27日	123	33	静物(赤林檎三個、 茶碗、ブリキ罐、匙)	油彩、カンバス	大原美術館
	3月10-27日	124	34	早春之一日	油彩、カンバス	
	5月11-17日	125	41	路傍初夏	油彩、カンバス	埼玉県立近代美術館
	5月29日-6月1日	127	47	六月風景	油彩、カンバス	
	6月6日		48	村嬢於松之像(河 野通勢宛て葉書)	水彩、紙	
	8月29-31日		57	麗子裸像	水彩、紙	
	10月15日-11月10日	131	72	毛糸肩掛せる麗子 肖像	油彩、カンバス	ウッドワン美術館
	12月1-2日		74	麗子	水彩、紙	
1921年(12:59)	1920年12月21日- 3月14日	132	7	静物	油彩、カンバス	
	7月25日	_	_	村童図	木炭、紙	笠間日動美術館**
	10月1日		41	麗子	水彩、紙	
	10月5日		43	二階窓外之景(秋景)	水彩、紙	

<sup>\*『</sup>求道の画家 岸田劉生と椿貞雄』宮城県美術館ほか、2017年(図録no.31)

表は主に下記の資料に基づき作成し、検索のためそれぞれの整理ナンバーを記した。

<sup>\*\*『</sup>画家 岸田劉生の軌跡』天童市美術館ほか、2014年(図録no.23)

① 市川政憲「油彩作品目録」『岸田劉生画集 目録・解説』岩波書店、1980年、[89]-140頁

② 郡山市立美術館(編)「岸信夫作成『岸田劉生の作品に関する私ノート』1915 —1929」『郡山市立美術館研究紀要』第三号、2003年、3 —141頁。資料①と②に記載されている各年の作品点数については制作年の欄に記した(ただし、①の「参考」は含まない)

### Tsubaki Sadao, Oil Painter

Appendices: Kishida Ryusei's Cover Illustrations for the *Atarashiki-mura* (*New Village*)

Warashina Hideya

The exhibition, "Life as Painter: The Art of Tsubaki Sadao and his Family, and Mentor, Kishida Ryusei" was held at the Chiba City Museum of Art from June to July 2017. Tsubaki Sadao (1896–1957) lived in Funabashi City, Chiba Prefecture from 1927, and is known as the artist to have established Chiba's flourishing artistic culture. This report is based on the piece that appeared in the exhibition catalog, with the addition of latest research results.

Tsubaki was born in Yonezawa City, Yamagata Prefecture. He vowed to become an artist, inspired by an older brother who had met an early death. From 1914 Tsubaki began a life in Tokyo, where, upon seeing a solo exhibition by Kishida Ryusei (1891–1929), was determined to learn painting from him. The next year Tsubaki met Kishida, who agreed to take him on. For this reason he never experienced a specialist education at art school

Kishida was acquainted with the work of the post-impressionists, such as van Gogh and Cézanne, through reproductions, acquiring a reputation as the budding young artist in their stead. Unsatisfied with this mold, however, he looked towards the Realism of the Northern Renaissance: artists such as Albrecht Dürer and Jan van Eyck, and the religious paintings of William Blake. He came to appreciate the beauty of a thing-in-itself, and seemed to hail a realism that was at odds with the times in which he lived. To help define his image, Kishida gathered together his followers to create the Sodo-sha. The Sodo-sha's activities lasted from 1915 until 1922, and greatly influenced not just contemporary oil painting, but also the work of young students of *nihonga*, traditional Japanese-style painting. (It operated alongside the journal *Shirakaba* run by young literary scholars close to Kishida). As an intimate of Kishida, Tsubaki also participated in this group, and was the most loyal to Kishida's particular artistic philosophy.

From 1919 to 1920, Kishida redefined his own image, turning his attention to the traditional Chinese painting styles of S'ung and Yuan painting, early painted *ukiyo-e*, and Japanese *nanga*-style ink-painting. For him, Eastern art of bygone eras was a new discovery, and the literary scholars of *Shirakaba* were soon to shift their interests along with him. Behind this was the frustration of a youth who, since the Meiji Period, had learnt in detail about European culture, and was all too used to criticizing the current state of Japan. There was also the economic prosperity in Japan achieved by the war that created a thriving market for antique art. Kishida did not consider deeply the differences in technique and nature of painting materials, and endeavored to portray the world of traditional Chinese painting using oil paint. He died at the age of 38, however, without being able to overcome the disparity brought about by the materials. Tsubaki very much grieved Kishida's death. He continued in the style of S'ung and Yuan painting, his particular interest from among the Chinese classics he had studied under his mentor, and from the mid-1920s until his own death, devoted himself to expressing the esthetic of traditional Chinese painting in oils. Tsubaki also sought hard for a solution to coping with different painting materials. We can acknowledge that he was, to a certain extent, successful in his aim.

As supplementary research we traced the transformations in the cover illustrations that Kishida drew for the *Atarashiki-mura* (*New Village*), a journal for the humanist social movement led by Mushanokōji Saneatsu (1885–1976), a fellow *Shirakaba* member. This helped us to understand how Kishida found his way into the world of traditional Chinese painting using influence from William Blake.

(Translated by Barbara Cross)

二〇一八年三月三〇日発行 採蓮 第二〇号

電話 ○四三一二二一一二三一一(代) 三六〇一八七三三 千葉市中央区中央三一一〇一八三六〇一八七三三 千葉市中央区中央三一一〇一八二六〇一財団法人千葉市教育振興財団 翻訳協力――バーバラ・クロス

—印象社

制作しました。 本紀要は、一般財団法人高久国際奨学財団の出版助成を得て

Bulletin of Chiba City Museum of Art Siren No.20

March 30, 2018

Edited and Published by Chiba City Museum of Art 3–10–8 Chuo, Chuo-ku, Chiba 260–8733 JAPAN Phone. 043–221–2311

Translated by Barbara Cross

Produced by Insho-sha

Subsidized by

Takaku Foundation