採
蓮

Siren

第二〇号

No.20

目次

Contents

採蓮のいわれ 4
The Implication of "Siren" 5

油彩画家・椿貞雄 藁科英也 7

補遺 岸田劉生による雑誌『新しき村』の装画について 藁科英也 57

Tsubaki Sadao, Oil Painter
Appendices: Kishida Ryusei's Cover Illustrations for the *Atarashi-mura* (New Village) Warashina Hideya (Translated by Barbara Cross) 69

チェコにおけるジャポニズムに関する研究調査報告 西山純子 70

Report on Investigations of Japonism in the Czech Republic (Abstract) Nishiyama Junko (Translated by Barbara Cross) 85

平成二八(二〇一六)年度 千葉市美術館の活動 86

平成二八年度 市民ギャラリー・いなげ 企画展および施設の利用者 107

採蓮総目次 創刊号―第二〇号 113

Volunteer Activities at Chiba City Museum of Art 2003-2017 Yamane Kana (Translated by Barbara Cross) 16

千葉市美術館のボランティア活動 2003-2017 山根佳奈 1

採蓮のいわれ

蓮は古来の画題でありそれを描いた名画が多い。その花は清浄無垢、また枯れては寂寥の情をもたらす。

千葉は古代蓮の種が発掘され現代に命を復活した町であり、奇しくも千葉市美術館は古には蓮池（はずいけ）と呼ばれ蓮の漂う池を埋立てたといういわれの繁華街に位置する。音通する *蓮池* は美声をして船乗りを誘惑し難破させるギリシャ神話の海の精である。蓮を採るが如く古今の美を紡ぎ、妖精の如く人を魅惑する芸術に就いて論ずべく本誌の題を定めた。

千葉市美術館

The Implication of “Siren”

The lotus has been the theme of painting, and there many master works which delineate it. Its flower is pure and innocent, and gives the feeling of loneliness and silence after it is withered. Chiba is where ancient lotus was discovered and its life was reinstated. Coincidentally, the Chiba City Museum of Art is located on a street made by reclaiming the lotus field called Lotus Pond (Hasu-ike) in ancient times. *Siren* has same phonetic expression as Siren in Greek mythology who lured mariners to their destruction. The name of the bulletin was decided with the intention to weave the beauties of both present and ancient times as if harvesting the lotus and to discuss the arts which lure us like a siren.

Chiba City Museum of Art

油彩画家・椿貞雄

莫科英也

…西田幾多郎さんの『善の研究』を愛読し、多少刺戟をうけていた倉田は、もう少し出歩ける程によくなっていた。それでその倉田に誘われ、丁度避寒のため京都から鎌倉へ来ておられた先生の寓居を訪ね、久闊を叙したが、その時西田さんが哲学も深いものになる程民族的なものになる。それが本当の意味で普遍的にもなることなのだ、と言われたことは、普通の常識からは逆説的で印象にのこった。

長與善郎『わが心の遍歴』(註)

はじめに

千葉市美術館では「椿貞雄 歿後六〇年記念 師・劉生、そして家族とともに」を二〇一七(平成二九)年六月七日から七月三〇日にかけて開催した。

本展は椿貞雄(一八九六―一九五七)の生涯にわたる制作活動を、彼の作品を中心として彼を導いた岸田劉生(一八九一―一九二九)の油彩・素描・日本画(文人画)や次女・夏子(一九二六―二〇〇四)の型絵染による作品などを交えて紹介した。展覧会そのものは椿の御遺族をはじめ、椿や劉生の作品を所蔵する全国の美術館、画廊そして個人の方々の御理解と御協力によって無事開催することができた。本稿は、同展覧会の図録に寄せた報告を基にその後調査した事項

を併せた。また、展覧会終了後も引き続き調査した岸田劉生に関する資料については補遺として別稿に纏めた。

*

大正期から昭和戦後期にかけて油彩画を制作した椿貞雄は、岸田劉生が中心となつて結成された草土社の有力な同人だった。草土社の中で画家としての経験を積み、劉生の死後も引き続き彼が発見した東洋の絵画にみられる写実を油彩によつて追求した。

椿の作品は出発から劉生の影響が圧倒的であり、劉生の活動をたどらなければ制作の根拠が分からない部分が多い。このため彼の制作は、劉生と共に歩んだ前期(一九一五―一九二九)と劉生歿後の後期(一九三〇―一九五七)に大別できる。画家としての椿にとつて劉生は文字通り自らの半身だった。

本稿では椿の油彩画の制作について、劉生の活動および同時代の動向を参照しながら紹介したい(文中敬称略)。

自画像

椿貞雄は四男四女の三男として一八九六(明治二九年)二月一〇日、山形県米沢市に生まれた。父・英夫(一八六四―一九三九)は土木請負業(土建業)だった。

長兄・信夫は家業を継ぐことなく、愛知県立医学専門学校(旧制。後に名古屋帝国大学医学部となる)に進学したものの、一九二三(大正二年)六月、実験の最中、菌に感染したことにより卒業直前に亡くなった。

信夫は雑誌『白樺』や『現代の洋画』を購読し、白馬会的小林鐘吉(一八七七一―一九四六)が山形温泉で開催した水彩画講習会にも参加したと伝えられている。椿が画家となる素地は、この兄の影響による。兄の死の前年(一九二二)、椿は山形県立米沢中学校(旧制)に在学中、地元の水彩画グループ「紫星会」の結成に参加した。次兄の貞雄は生後すぐに亡くなっており(椿の名はこの兄の名を受け継いだ)、長兄の死によって椿は「家」というものと向き合わなければならなくなった。彼は中学校の三年を留年した。彼は後年このころのこととして、勉強をしないで絵ばかり描いているので父親に日本刀で腕を切り落としてやるとおどされた^{註2}と記している。

売間信男(一八九七―一九八五)は椿の中学校時代からの友人で、中学校の三年を留年した椿と同級になった。彼は生家の織物業(機業)を継ぎ、実業家として長く地元の振興に尽くした人物であり、画家となった椿を故郷で支えたひとりだった。彼は一九六八(昭和四三年)に刊行された『米沢文化』第三号に「椿貞雄伝」を寄稿している。この回想は記された出来事の年代等について検討が必要であるが、椿に関する貴重な証言を多く遺している。

ある日の図画の時間に、獅子踊用の獅子面のスケッチ^{スケッチ}であった。私が描いている後ろに、先生が廻^{まわ}って来て、椿を呼んだ。椿が私の後ろに来た時、先生は、私の画を指して、「こう描くのだ」と云ったら、椿は、「こんなものが画か」と云って、サツサと教室を出て行ってしまった。あとに私が、椿の描き残したのを見たら、素晴らしい力のあるものであった。然し図画は、私は甲で椿はいつも丙であった。これは、私は先生の教える通り、文部省型に描き、椿は

自由勝手に、外務省的に描いたものと思う。図画の先生は、上杉謙信公の子孫の上杉熊松と云う、その頃^頃老令^{ろうれい}に近い人であった。上杉先生は図画と剣道の先生であった。椿は、剣道が上手であったので、剣道の時間は真面目にやり、先生に褒められていた。椿の死後間もなく東京日比谷の松本楼に、椿の知友が集った時、私も出席して、人々の椿の思い出話のあと、以上の椿の画と剣道の話などの追懐談をやつたら、参集者皆大笑いをした。

(売間信男「椿貞雄伝」^{註3})

中学校の後輩である美術史家・今泉篤男(一九〇二―一八四)は上杉熊松(一八五八―一九三三)について、「……この先生は、鉛筆のシンを斜めに削った腹のところであらかに描け、ということをやかましく言われるぐらいで、殆ど和田英作や石川寅治の描いた教科書の模写の授業だった^{註4}と回想している。後年、椿と売間が上杉の自宅を訪問し、椿が上杉に学生時代の非礼を謝つた際、上杉は中学時代の椿の絵は認めていたが、自分の教育方針と余りにもかけ離れていた^{註5}ので低い評価を付けたと語つたという。売間はこの他にも椿が中学校を一週間も無断欠席して学校近郊の成島山へスケッチに出かけていたことなども記している^{註6}。

一九一四(大正三年)三月、米沢中学校の三年を修了した椿は同校を退学し、画家になりたいという希望を親に明かすことができないまま九月に上京した。この時、親から貰つた学費で初めて油絵具を購入している。東京では叔母が身元引受人となり、正則中学校に通つた。

*

一九一四(大正三年)一〇月、椿貞雄は偶然岸田劉生の個展を初めて見た。

其頃の事、或日学校帰りに銀座を歩いてゐたら、岸田劉生個展の立看板を見

つけて、田中喜作さんがやつてゐられた田中屋で初めて岸田さんのオリジナルを見た。其頃岸田さんの絵は、クラシックの感化を強く受けてゐる時で、三人の水浴する子供とか、奥さんの肖像とかの絵が陳べてあつた時だ。其時僕は強く心を打たれた。岸田さんの事は、「ヒユウザン」とか「創造」とか「現代の洋畫」とかで、感想を読んだり、写真版で絵を見たりしてよく知つてはゐた。僕が上京して二三日過ぎ散歩に出たら、寄寓してゐる伯母の家と同じ通りで一町半ばかり隔れてゐる処に岸田劉生と言ふ門標を見つけてドキンとした事を覚えてゐる。今にして思へば何かの起因があつたもので、単に偶然のみとは考へられぬ気がする。

(椿貞雄「草土社時代断片」^{註6})

雑誌『現代の洋畫』は一九二二(明治四五)年四月に創刊され、一四年七月までに二八冊刊行された。『ヒユウザン(フユウザン)』は一二年一月から翌年六月までの間に六冊刊行されている。これは、椿が山形県立米沢中学校で水彩画を描いていた時期と重なる。彼の他の回想には「田舎の中学生であつた僕が、フユウザン会の目録を送つて貰ひ」^{註7}、「その頃最も新しい美術運動であつたこの会の、セザンヌ、ゴッホ、マチス等の感化をうけた作品をその目録で見て、自分も血を湧した」^{註8}などあり、彼は上京するまで劉生をポスト印象派の画家と認識していたと考えられる。

椿を取り巻く環境が兄の死と自らの留年、そして上京というように短期間のうちに大きく変わつていたころ、劉生の制作は、粗い筆致と強い色彩によるポスト印象派的なものから、『黒き帽子の自画像』(一九一四年三月)のような再現的な描写による作品に向かつていた。石井柏亭(一八八二―一九五八)が語るどころの「出直し」^{註9}であり、木村莊八(一八九三―一九五八)によれば「絵の仕事が、そのモチーフを一先づ形而下から形而上へ沈重に置き換へた」、「必

ずしも畫面効果は求めずして美を求める方法を苦慮」^{註10}した作風である。

椿が初めて劉生の作品を見た展覧会である「岸田劉生作品展覧会」に展示されていた作品は、後に劉生が椿に贈つた自画像(一九一四年五月八日、東京都現代美術館蔵、千葉市美術館展覧会図録 cat.no.4、以下の図版番号も全て)をはじめとする数々の自画像、大作『水浴童児(水浴する三人の子供)』(一九一四年、現存せず)、そしてアルブレヒト・デュラー(一四七二―一五二八)など北方ルネサンスへの関心をうかがわせる『南瓜を持ちて立てる女』(一九一四年七月、石橋財団ブリヂストン美術館蔵)に代表される単なる写真ではない宗教ないし寓意的な「理想畫的方面」(柏亭)^{註11}の繪画であることが判つている。「出直し」は「クラシックの感化」(劉生)^{註12}という方向性がより明確に示された。

誰一人いない個展の会場に並ぶ作品の厳肅さに息が詰まるような思いをした椿は「張り切つた力に圧され」、「長く会場に止どまる事が出来ず逃げる様に外へ出た」が、心の中で「これだ、これだ」と叫んでいたという^{註13}。この展覧会を見た後、年末に椿は劉生に宛てて手紙を送り、面会を申し込んだ。一九一五(大正四)年一月二日から九日にかけて、彼は劉生に見てもらつたための『自画像』(千葉県立美術館蔵、cat.no.10)を制作し、同じ月の一四日、この作品と『道』(山形美術館蔵)を持参して劉生を訪ねた。

現在、椿が一九一四年九月に上京して劉生を訪問するまでの約五ヶ月の間に制作した油彩画は、他にもう一点、『落日(代々木附近)』(山形美術館蔵、cat.no.11)が知られている。これは強い筆致で夕陽を描いた作品で、彼が米沢で雑誌を見て知つたフユウザン会の画家たちによるポスト印象派の影響下であり、劉生と言うよりは萬鐵五郎(一八八五―一九二七)の作品に近い。この作品について椿や劉生の資料を多くまとめた東珠樹(一九二二―二〇〇〇)は、椿が油彩を用いて初めて描いた作品ではないかと推定している^{註14}。『道』は一旦完成後に加筆されたとのことで、最初の段階は不明ながら、現在の画面には『落日

《代々木附近》と同じ太陽を見ることができると註15。

《落日(代々木附近)》と《自画像》を比較すると、後者は一見細密描写のように見えるが、着物のしわなどは前者に描かれていたフウザン会風の畠の描かれ方などとあまり変わっていない。これが気にならない理由は、描かれた樫の顔と背景や着物の色の明度の違いによる。それは顔の陰影を抑えて明るくすることにより強調されている。このコントラストは同時期の劉生の自画像と比較しても強く、描き出された樫がこちらに向ける視線を強調し、見る側の意識を常に画面の中心に眼に向かうように働かせている。

上京前に水彩画を描いていたとはいえ、樫が油絵具を初めて使うようになって半年にも満たない間に、技術(テクニク)の修練と蓄積も充分ではないまま《落日(代々木附近)》から《自画像》へと画風を変化させたところに、彼が劉生の作品を見た体験の大きさがある。この技術の進展については今後具体的に考察する必要があるが、彼はなぜそれだけの影響を受けたのか。先に引用した回想にも記されているとおり、米沢で「感想を読んだり、写真版で絵を見たりして」既に劉生という画家を知っていた樫は、「田中屋で初めて岸田さんのオリジナル」に出会った。それはポスト印象派一辺倒だった樫にとって、柏亭のような反応を示しても不思議ではない内容の作品で、単に初めて見た傾向の作品というだけでは、彼がなぜ「心を強く打たれた」かについては理解できない。

ヴァルター・ベンヤミン(一八九二—一九四〇)は「複製技術の時代における芸術作品」(一九三六年)のなかで、複製とオリジナルの違いについて、前者は「それほど精巧につくられた複製のばあいでも、それが『いま』『ここに』しかないという芸術作品特有の一回性は、完全に失われてしまっている」(註16)と指摘している。「しかし、芸術作品が存在するかぎりまぬがれえない作品の歴史は、まさしくこの存在の場と結びついた一回性においてのみかたちづくられて

きたのである」(ベンヤミン) (註17)。彼はその失われるものを「アウラ」と形容したが、多木浩二によればそれは一回性にのみ許された「事物の権威、事物に伝えられている重み」で、「われわれが芸術文化にたいして抱く一種の共同幻想」(註18)だという。

樫がひそかに画家を志して米沢を離れた時、どれだけ割り引いて考えても目的地が定まらないままの旅立ちだった。その体験が東京の画廊で劉生のオリジナルを見たという感動を増幅させる。彼の感動はそのまま生(ライフ)の充足であり、想像でしかなかった世界を目の当たりにした喜びと理解してもよい。しかも、そこで出会った絵画は宗教的な作品を含む、それまでに見たこともなかったであろう作品群だった。劇的と呼べるほどの体験だったのではないか。この時、彼は劉生の作品にベンヤミンが指摘するアウラを確実なものとして体験したと考えることができる。それはまた、彼が複製の影響によって描いた《落日(代々木附近)》を反省し、田中屋で劉生のオリジナルを見た体験を追うように自らの画風を変化させた理由ともなる。

*

岸田劉生は、一九二五(大正四)年一月に初対面の樫貞雄が持参した二点の作品のうち、《自画像》を褒めた。樫が劉生との出会いに感激したように、劉生も年下の友人の出現を喜んだ。翌日には彼が樫を自宅に呼んで木村莊八を紹介し、後には雑誌『白樺』の武者小路實篤(一八八五—一九七六)を紹介した。劉生はこの雑誌の同人ではなかったが、有力な仲間だった。早逝した兄が愛読していた雑誌の中心人物である實篤は、同人の長與善郎(一八八八—一九六二)を樫に紹介した。長與はのちに樫の義兄となる人物である。上京間もない樫は、劉生を通じて『白樺』同人たちと知り合うことになり、彼らの影響を受けるようになった。

それだけではなく、劉生は樫に自ら審査員に加わっていた同年三月に開催さ

れる異画会第一五回美術展覧会への出品を勧めた。椿は《自画像》ほか計四点を出品し、《自画像》は中川一政（一八九三—一九九一）の作品と共に二等賞（一等賞は該当なし）を受賞した。この受賞によって、椿は叔母に父を説得してもらい、五月に正則中学を退学して画家の道に進んだ。九月には劉生、莊八、北山清太郎（一八八八—一九四五）の三人が発起人となって椿の画会が起された。異画会が開催された翌四月に劉生と椿は揃って転居しているが、彼らが住むことになった家は共に椿の叔母の持ち家だった。同月五日付の劉生が記した横堀角次郎宛の書簡には、「僕は三日に椿君のとなりになりました」^{註19}とある。転居のいきさつなどについては詳しく伝わっていないが、神経質な面を持つ劉生が出会ったばかりの椿だけでなく彼の親族まで信用するということに、二人の熱気を推測することができる。

椿が東京に住んで画家の道を歩きはじめてと言っても、年譜その他によると彼は時々米沢に戻っている。彼が故郷である米沢と東京の距離についてどのように感じていたかについては、彼が一九一九（大正八）年から翌年にかけて『白樺』に三回にわたって連載した小説「或家の出来事」が参考になる^{註20}。東珠樹によればこの小説は自伝的小説であり^{註21}、登場人物も弟（茂雄）や妹（八重子）の名前をそのまま用いるなど、あくまで小説ではありながら主人公の姿に椿と重なる点が多い。

その主人公の独白。

……俺は太陽のある処へ、其蒼空を仰ぐ為めに、土壤を踏む為めに、この忌しい土地をのがれる事にした。俺はどう考へても、自分を犠牲にする事は考へられない事だ。俺はいつたいたいが、これからの人間で、今迄の世の中の人間ではない。俺には希望の火が燃えてゐる。俺は、やりたい事をうんと持つてゐる。お、東京、俺に精神を与へ、俺の魂を開いてくれた東京。俺に真事の事を知

らしめた土地、俺の知恵を育て、くれし土地。俺に希望を与へ、俺に本當の勇氣を与へてくれた土地、俺に力を湧かさせ、俺を偉大にしてくれる土地。俺に始めて光明を与へてくれた土地、俺は美しくしい彼女に恋し、失恋した土地、お、よき先輩よ、よき友よ、彼等の住んでゐる土地。あ、あの素晴らしい音楽。素晴らしき絵の写真版。全ては彼地にある。煮つまつた空気が。そして、あの土地にはいつも太陽が輝いてゐる。俺は太陽の輝いてゐる土地へ行くんだ。そして太陽の光を満面にあびるんだ。

（椿貞雄「或家の出来事 一九」^{註22}）

東京での生活は決して楽ではなかったが、一九一五（大正四）年一月に劉生をはじめとする先輩や友人たちとの出会いによって開かれた世界は、この独白——小説を執筆中の椿の思いがそのまま記されていると考えられる——と重なる。

一九一五年一〇月、北山清太郎によって現代の美術社主催美術展覧会が開催され、劉生はフェウザン会以来の友人である木村莊八などの他に椿、高須光治（一八九七—一九九〇）、中川一政、正則中学校で椿と知り合った横堀角次郎（一八九七—一九七八）たちと共に参加した。展覧会の開催直前、劉生によって「此展覧会は次回に開く時から草土社展覧会と称ぶ事にいたしました」という「謹告」が目録に刷り込まれ^{註23}、公募展は急遽彼を中心とした同人組織となった。この展覧会に劉生は《椿君の肖像》（一九一五年二月二七日、横浜美術館蔵、cat.no.11）を出品した。

……岸田は非常に熟達した、やや骨の折れそうな労作を畫いています。彼はますますドイツ的になつていきます。彼の追隨者の突然の増加は、意外な現象です。

(柳宗悦、バーナード・リーチ宛書簡、一九一五年二月八、一九、二四日付)註24

草土社の展覧会活動は一九一五(大正四)年から二年の七年間に及んだ。この間、劉生は一六年七月に肺結核と診断され、療養のために椿の叔母の持ち家を離れている。この診断は、戸外での制作を止められた彼が静物画に取り組みきつかけとなった。

「岸田劉生」という空間

椿貞雄は一九一四(大正三)年に岸田劉生の作品の「オリジナル」に初めて接し、自らの画風を大きく変化させた。ところが対照的に岸田劉生の場合、白馬会系の外光派による作品以後、ポスト印象派から「クラシックの感化」へと至る変化は常に「複製」が媒介となっていた。彼は一一(明治四四)年の秋、『白樺』が主催する泰西版畫展覧会を見た経験について後年次のように記している。

(…：清宮(彬)がその前から柳(宗悦)と知り合ひだったので僕たち三人はよくその展覧会(白樺主催の版畫の展覧会)へ行つた。そしてはじめて見る版のいゝ西洋の新しい美術の複製に肝をうばはれた。今でこそ写真の版畫もさ程めづらしくはないが、十年前の僕たちには、実に尊いめづらしいものだった。そこに出てゐる、ゴッホには全く感心した、妙な事に、何にでも感心した。パロットンなども素敵な天才なのだと思ひ込んでゐた。あのパロットンの裸体の女が寝台の上から白猫にからかつてゐる、ブラック アンド ホワイトの版畫には全く感心してゐたものだ。清宮の紹介で柳の家へはじめて行き、又此処で沢山

のゴッホやセザンヌや、ゴーガン、マチス等に驚いた。全くその時分は只々驚嘆の時代だった。絵を見て、ウン／＼云つて興奮した。涙ぐむ程興奮し合つたものだ。畫も全く、後印象派の感化といふより、模倣に近い程変つた。露骨にゴッホ風な描き方をしたものだ、…：

(岸田劉生「思ひ出及今度の展覧会に際して 白樺の十周年に際して」 カッコ内は引用者による)註25

複製を前にした劉生は、何に對して「涙ぐむ程興奮し合つた」のだろうか。日本では写真や印刷による複製といえども、「舶来」という本来存在しない意味が価値あるものとして文化的な衝撃を与えていたことは知られているとおりである。それを大きな前提として、ここでは彼が白馬会の研究所で学んだ外光派という様式がアカデミズムと印象派の折衷であり、「形以外に多少のインプレシヨンの含まれたもので無くツては駄目」(黒田清輝、傍点引用者)註26というものだったことに注意したい。彼は複製の画像によつて自分の思考や心情というものを外光派の描き方以上に率直に視覚(絵畫)化することが可能なことを知つたのであり、椿の体験とは根本的に異なっている。

油彩画というものが輸入された技術(文化)であることを念頭に置いて劉生と同時代、あるいは近代の日本の(洋)画家たち全体まで括げて見た場合、オリジナルが有するアウラを知覚することがないままに活動をかわつた者がいる可能性はあるし、この体験の有無は日本において画家を評価する上で、ものさしとはもちろんならない。だがここで椿と比較する上で劉生の作品について考える場合、彼の造形の展開がこの欠如によつて成立していることは重要だろう(劉生は幼年時代、銀座にあつた実家近くの勤工場に油絵を見に通つた体験はあつた)。彼の「クラシックの感化」は、ヨーロッパ芸術の複製(作品ではない)相互の関係を、「写実を追求して無形の神秘的幽明境に達するのが自分の道」

という主張に基いて編集した結果だった。後に言及することになる、彼が一九二二(大正一二年)年発表は翌年に執筆した「東西の美術を論じて宋元の写生畫に及ぶ」^{註27}では、アウラに気づかないかのようにオリジナルと複製を見た経験が同等に扱われている。

改めて、ベンヤミンの論考を引用する。

……ひとつの芸術作品が「ほんもの」であるということには、実質的な古さをはじめとして歴史的な証言力に至るまで、作品の起源からひとひとに伝承する一切の意味がふくまれている。ところが歴史的な証言力は実質的な古さを基礎としており、したがって、実質的な古さが人間にとつて無意味なものとなつてしまふ複製においては、ひとつの作品のもつ歴史的証言力などはぐらかざるをえない。もちろんここでぐらかすのは、歴史的証言力だけであるとはいへ、それにつれて作品のもつ権威そのものがゆらぎはじめるのである。^(註28)

ある文化圏で作られた写真や印刷技術によつて均一化された複製は、オリジナルと照合することができない他の文化圏に持ち込まれた時、多くの場合それを位置づける情報やコード(規則あるいは習慣)というものを持たない。劉生や『白樺』同人たちは、ヨーロッパ芸術の複製に作品そのものとは何ら関係のない「舶来」という価値を見、そして本来のアウラが不在であるために彼らの主張を充填することができた。日本に流入した複製は、実態とは異なつた意味付け(または権威付け)が二重に行われていた。

劉生のオリジナルに感激した樺もそこから解き放たれたわけではなかつた。むしろ劉生たちとの交流によつて複製を恣意的に理解するようになった可能性もある。前項で引用した樺の小説「或る家の出来事」では、主人公は「素晴らしき絵の写真版」を希望や勇気を具現化したようなモノとして位置づけている。

*

樺貞雄が初めて「オリジナル」を見た岸田劉生の「クラシックの感化」による作品群のうち、『南瓜を持ちて立てる女』をはじめとする宗教的作品の制作はしばらくすると頭打ちの状態となり、二人が出会つた一九一五(大正四年)末にはほぼ中断している。それらは劉生が二〇年に自らの作品集『劉生畫集及芸術觀』(聚英閣)を編んだ際には、「そこに生きた、本當の芸術的独立的な想像の美があるのでなく、只クラシックによつて教へられた、或る感じを主にしつて製作」(傍点引用者)^{註29}されたものとして除外している。

劉生の宗教的作品制作に対する志向は、現存する作品ではポスト印象派的な作風を制作していた一九一三(大正二年)春の、フェウザン会第二回展會場の装飾画(公益財団法人日動美術財団蔵)から認められる。彼と宗教との関わりは、父・吟香(一八三三—一九〇五)の死によつて始まつた生家の没落を契機とするキリスト教への接近に始まり、三度の見神体験を基に宗教について論じた綱島梁川(本名・栄一郎 一八七三—一九〇七)の影響を経ていた^{註30}。

明治精神史において梁川の思想は北村透谷(一八六八—一九〇四)が一八九三(明治二六)年に発表した「内部生命論」の延長線上にある。劉生は一九〇六(明治三九)年に数寄屋橋協会の田村直臣(一八五八—一九三四)の教えによつてキリスト教を信仰するが、田村は一八八八(明治二二)年に北村透谷に洗礼を授けていた。劉生が田村経由で透谷についての知識を得ていたとするには、透谷が自殺しているということや劉生が教会に通つた時期などから考えて難しい。しかしながら田村の教えや梁川の思想に接することで内部生命をめぐる明治思想の潮流——それは大正期に入り「生命主義」として広がることになる——に接した。劉生はこのような実存に対する不安や神についての思索といった思想遍歴を経て、一九一一年秋頃に『白樺』の創立同人である武者小路實篤と出会い、彼の主張する自我の肯定を受け入れた。自らが言うところの「第二の誕

生」である(この言葉は近藤経一が一九一八年から翌年にかけて『白樺』連載した小説「第二の誕生」に由来する)^{註31}。

このような経験を持つ劉生が神と自分(あるいは総体としての人類)の関係を直截に描きたいと願った場合、ポスト印象派以前の宗教画に関心が向くのは当然だった。彼はベンヤミンが記すとおり、その絵画が制作された時代や「もの」としてのサイズの違いなどにも顧慮すること無く、主観的あるいは恣意的にヨーロッパの絵画を受容した。それは、絵画の中でキリストや使徒たちが描かれる際の基礎的な知識、画像の生成とその画像がどのような構成で描かれているかという必然性について無知のままであるという危険性をはらんでいる。

劉生の宗教的・作品は描かれた図以上の意味を伝達することができなかったし、椿は劉生の《南瓜を持ち立てる女》などが纏う雰囲気感動はしても、宗教を主題とするヨーロッパの古典絵画を見た経験が乏しかった(あるいは、全く無かったか)。劉生がウィリアム・ブレイク(一七五七—一八二七)の作品やミケランジェロ(一四七五—一五六四)の《最後の審判》(二五三—四)の《影響の下に制作を構想した《人類の意志(人類の肖像)》(一九一四年頃、cat. nos.8,9)^{註32}は素描(cat.no.8)によれば旧約聖書に記された人間の創生——墮落が軸となり、その周囲にいくつかの人間の罪が描かれているが、全てが旧約聖書に基いて描かれているわけではない。部分によっては典拠が不明であり、ヨーロッパの古典絵画を下敷としながら画家の想像によつて補われている。椿はどこまでこの絵を「読む」ことができたのだろうか。作者の説明がないままに作品を見ても、その意味を類推することすら困難だったに違いない。

このような劉生の試みは、一九一五(大正四)年一〇月に開催された現代の美術社主催第一回美術展覧会(草土社の実質的な第一回展となった)のための装飾画(公益財団法人日動美術財団蔵)も同じ傾向のものとして見る事ができるが、実際に会場で用いられたか否かは不明で、未完のままであることは象徴的

である。すでにこの時期、椿は劉生の自宅をひんばんに訪れていたが、彼が作品を制作する上で宗教的なテーマに対して劉生と同じように積極的に取り組んだ形跡は見られない^{註33}。劉生や椿は草土社に参加した河野通勢(一八九五—一九五〇)と比較すればキリスト教(通勢の場合はロシア正教)における絵画について知識が欠けていた。

その一方で劉生の作品は宗教的作品の制作を経ることで、内容において質的な変化を遂げた。「存在の進化は、神の進化」^{註34}であると考えようになつた劉生にとつて、細密描写によるリアリズムは単なる対象の存在感を追求する手段として要請されただけに止まっていはいない。草土社時代の劉生の作品を代表する「ぢかに自然の質量そのものにぶつかつてみたい要求」^{註35}によつて制作された風景画や、「内の美」「実在の神秘」^{註36}を追求した静物画において、描く対象の「其処に在るてふ事の不思議さ」^{註37}、存在そのものの追求は同時に自己が存在することの確認であり、ひいては彼を支えているであろう神の存在を信じる作業にもなつた。彼は神の似姿を描くことはできなかったが画家と対象との関係を細密描写によつて迫ることで、造物主にまで言及できる可能性を見出した。

劉生は一九一七(大正六)年から二〇年にかけて、自作の複製を頒布する会(色刷会)を行っている(生活の資を得るためにも複製の頒布について積極的に取り組まなければならなかったのだが、それ以上にベンヤミンの複製芸術論を想起させる)。彼はその会報で静物画の意義について記している。

静物をやり度いと思ひつゝいゝ構図を造るのがむづかしくて弱つてゐます。静物の構図を造るといふ事はそれを描くといふよりむづかしい気がします。立派な厳然とした審美を内に持つてゐなくては立派な構図は生れない気がします。静物の構図に独自の美が出せればもうその人は立派な独立した畫家だと云

へると思ひます。かういふ意味で、近代殊にこれからは静物といふ畫因は一層重んぜられる可きだと思ひます。丁度、昔の聖書中の事蹟や神話の役目を、近代に於ては卓や林檎や器物がする訳になります。

(岸田劉生「色刷会報より(雑稿) 静物の構図」(註38))

繪画は社会の変化と共に主題が変化する。劉生の文章はヨーロッパにおいて教会が中心の時代は宗教画であり、近代の市民社会はそれが静物画になったという変化を述べているだけに過ぎない記述のようでありながら、彼自身が描く宗教的繪画から静物画への変容は外見上に過ぎず、本質(テーマ)は変わっていないことを記している。これは彼の制作の軌跡が近代から遡行していたことを思い出せばよい。

一九一七(大正六)年ごろから二二年あたりにかけて制作された劉生の静物画や風景画、そして麗子像などには、擬古的な「劉」の飾文字によるサインが画面中央上部に記されている作例がある。サインと描かれたモチーフの関係は、前者を頂点とした三角形の構図となり、彼が多く眼にしたであろうヨーロッパの古典繪画に見られる神と僕たる人間達との関係を援用している。彼は画面中に記される文字について「主題と同じ創作的^{イマ}の意味のあるもの」(註39)と主張しており、画面上で構図の一端を担うサインは、抽象化されているが繪画空間の中に織り込まれた画家自身に他ならない。描かれた対象と繪画の空間は画家によって発見された存在であり、同時に彼の存在は対象によって保証されるという関係にある。それを明瞭なものとするためにサインは画面中央上部に位置している。画家が対象の「内なる美」をカンパス上に以前の自作に較べてよりよく再現することができれば、サインは画家の存在もまた深いものとなる。この意味で一九一七年二月一二日に制作された《春日遊戯図(屏風図案)》(岡山県立美術館蔵、cat.no.21)は、作品名が示す単なる図案意匠ではない。現代の美術

社主催第一回美術展覽会のための裝飾画を引き継いだ理想の小天地(ユートピア)が描かれており、サインと描かれたものとの関係から、未完に終わった宗教的作品とその後の風景画や静物画を結ぶ位置にある(劉生のその後の制作において宗教的作品を制作した経験が及ぼした影響については「補遺」を参照)。

日露戦争(一九〇四―〇五)を経て明治国家の完成期を迎え、第二次桂内閣(一九〇八―一)によって発布された戊申詔書(一九〇八)のねらいのひとつとして、教育勅語(二八九〇)を再確認・国民教化を徹底させることがあった。大逆事件が起こった一九一〇(明治四三)年に創刊された『白樺』は、この国家の方針とは思想的に対立する自我の肯定、個人の自由を前提として人道主義や理想主義を唱えた。『白樺』は同時代の阿部次郎(二八八三―一九五九)や和辻哲郎(二八八九―一九六〇)、倉田百三(二八九一―一九四三)などの大正教養派と共に若者を中心とした多くの読者たちに受け入れられた。

劉生の繪画は、大正期においてこのような『白樺』の思想を視覚化したものとして同時代の青少年たちに強くアピールした。彼は文章の寄稿はもとより、一九一八(大正七)年から二三年にかけて表紙絵を提供し、劉生は草土社が『白樺』と同じ思想を共有していることを内外に向けて示している。その表紙絵の中には《春日遊戯図(屏風図案)》と似通ったイメージが見られるものが存在する(註40)。

『白樺』の刊行が継続されるにしたがい、『白樺』衛星誌』と呼ばれる同人誌が相次いで刊行され、『白樺』は単に同人やその周辺にいた者たちの主張の場という性格を超えた独自の言語空間、文化圏を形成した。旧来の漢文脈に拠らない、理解しやすい口語体で自らの心情や情景描写を綴るスタイルは、同人のみならず読者たちにも共有された。若い読者の中には、『白樺』を媒介として海外の文学作品や思想、芸術を知ることによって自己の思想形成を果たす者も現れるようになった。

この『白樺』の同人と読者たちの関係を、劉生を中心とした草土社の活動、さらには同時代に細密描写をこころみたる若い画家たちに重ねることが出来る。特に草土社という集団はその発足の段階で劉生自らが同人を選んだ、いわば私党だったことにもよるが、劉生が見る静物や風景に対する、あるいはヨーロッパの古典絵画などの美術に向けたまなざしを同人たちも共有し、同人の一人である中川一政などを除けば大勢が劉生と同じように、彼が自らの絵画を制作する上で「クラシツクの感化」によって到達した細密描写で描いた。その中でも劉生に近い存在が椿だった。彼は一九一五(大正四)年の出会いから二三年の間関東震災の間まで、中断の時期をはさみながら劉生の最も忠実な伴走者として彼から学び続けた。

*

一九一五(大正四)年五月に正則中学を退学した椿貞雄は、叔母の持ち家の一軒で同じく劉生を慕う高須光治、加藤久(生歿年不詳)と共に、一年ほどの間共同生活を行いながら制作中心の生活をはじめた。地方から上京してきた椿のよいうな草土社の同人たちの中には、在籍期間の長短はあるにせよ白馬会葵橋洋画研究所(高須光治、中島正貴)や日本水彩画研究所(飛田角一郎)などに入所した経験を持つ者もいたが、椿は学費が捻出できなかったためか、研究所には通わなかった(註²¹)。彼は独学を進める一方、劉生が制作している現場で、実地にテクニックを学んだ。一五年から翌年前半まで椿が劉生の野外の写生に同行したことはその典型的な例である。

ただし、劉生自身が白馬会葵橋洋画研究所で数年ほど学んだのみで、制作の基盤は彼の生来の才能だった外面の再現描写に依存していた。そのため、彼が椿に対してある程度の指導はできたとしても、それ以上の体系的な教育は望めなかつただろう。端的な例として、二人の作品にしばしば見ることが出来る肖像画・人物像のポーズの生硬さや風景画における纏まりを欠いた遠近(法)構成

がある。これは、共に基礎的な訓練が充分ではないままに自己の作品を発表し続けなければならなかったためであると考えられる。

ここで劉生の《道路と土手と塀(切通しの写生)》(一九一五年一月一日、東京国立近代美術館蔵、重要文化財)と椿の《風景(道)》(一九一五年頃、米沢市上杉博物館蔵、cat.no.11)を比較すると、劉生の作品に見られる塀と道路の消失点の不一致(生来の描写のくせ)とポスト印象派の影響と考えられるが、椿の作品では増幅している。これは後者が遠近法や画面構成について体系的に学ぶ機会に恵まれず、もっぱら外的な模倣によって学んだ結果である(近世における南蛮絵画や洋風画の描写がプリミティブなものとなる原因と同じ)。

草土社参加後の椿の作品に対しては劉生の真似だという声があり、経済的な不安と重なって彼は全く制作ができないまで追い込まれていたという。花田美穂はその期間を《八重子像(酸漿を持てる少女の肖像)》(一九一八年八月末、千葉県立美術館蔵、cat.no.26)の裏に彼が後年記した覚書や劉生の書簡などから一九一六(大正五)年から翌年ころまでとしている(註²²)。一七年一月に劉生が椿を励ますために書き送った手紙には「君の畫は決して失望どころでなく進歩をどん／＼して居る時の気がします」(註²³)と記されている。風景画などは同じ場所やキャンバスを並べて描けば同じ内容になるのは当然のことだろう。それよりもこの時期における椿の作品の問題は、人物を描いた作品から、劉生を初めて訪ねた際に持参した自画像に見ることが出来るような潑刺とした生気が急速に失われ、生硬さが画面を覆っていることではないか。これは何例かを除けば、三二(昭和七)年に彼がヨーロッパに渡るころまで続いている。この理由は、彼が参照しようとした劉生やヨーロッパの古典絵画のような他者の作品のスタイルを学ぶことに意識が向いていたためと考えられる。

劉生が伴走者である椿や他の追隨者の作品をどのように評価していたかについては一九二一(大正一〇)年の「椿の畫に就て其他」に詳しい。彼は、印象派

をはじめとする「特別な法式」で世界を把握することを止め、「本来の人間の眼」、「素人の様な眼」で見えた通りに物を見直すことで「其処にはじめて自分の心に響く、美といふものを見出し、像の形に逢ふそれを追求した、これが余の道であつた」(傍点引用者)と応えている。「特別な法式」ではないため、他の連中が描いても同じような絵になるのだ、と註也。

かくてその外面に於ては、別に奇がないから、心を素直にして、見へた様に自然を描いた畫なら、大ていはいは一通りは余の畫の外面と類似してゐる訳である、地面は地面の色をし、草は草の形をしてゐる所に美を認めそれ等を別にわざとらしく変へたりしないで描くのだから視覚が万人類似してゐる以上、その表面的な処で、余の様な態度をとる人の畫面が似て来るのはあたり前の事である。

(岸田劉生「樁の畫に就て其他」(傍点引用者)註也)

しかし、劉生が対象に向けるまなざしや細密描写、描かれる対象となつた崖や坂道というものは、あくまで彼自らが求め・発見した「余の道」であつて、他の同人達(および当時の画家たち)はそれに共鳴したという関係にとどまる。それがいつまでも変わらなければ、「個」を尊重した『白樺』の思想と背離することになる。作品の「表面的な処」の近似で留まり続ける以上、樁のような追隨者たちは「岸田劉生」という空間に存在する点景に過ぎない。

草土社時代の樁の作品を見ると、一九一九(大正八)年から劉生のように漢字で作品にサインをするようになっていた。それはさきに記した劉生の作品のように、サインに画面構成を担うまでの性格は与えられていない。この画面構成は劉生のアイデアであるため、むしろ同じである方がおかしいかもしれないが、彼の画面構成の意味について樁が考察した形跡は作品や残された資料から

認めることができない。これは劉生に倣つた細密描写を行う樁が、対象と画家(の内面)との関係性の根底にある問題——自我の確立——を劉生に預けてしまつてゐることを示している。

おそらく、当時の樁の作品を彼自身のものとして支えていたものは、初めて劉生作品のオリジナルを見た時の感激ではなかつたか。

故郷 I

鶴沼は僕の好きな場所の一つです、殊に海岸の入日を毎日毎日見に出て、富士の上にかゝる雲の色を見つめた時を忘れられないでゐます、色彩の研究に対する興味の起つたのも鶴沼の夕方でした。

(柳宗悦、阿部次郎宛書簡、一九一四年五月八日付)註也)

岸田劉生は一九一七(大正六)年二月、結核の療養を効果あるものとするため、温暖な地である神奈川県鶴沼海岸に転居した。東京府下に住んでいた樁貞雄も三年後の二〇年二月、同様に鶴沼に転居した。

鶴沼転居後、劉生は病氣療養のために中止していた野外での風景画制作を再開した。東京に住んでいたころとは違って細密描写ではなく、静物画と比較すればそれは油彩によるスケッチといったような気分がある。屋外での制作を再開した後も、制作の中心は室内で静物や娘たちをモチーフとした作品だった。

鶴沼に移り住んだ樁の風景画を見ると、道に照り返す陽光が印象的な《鶴沼の或る道》(一九二二年七月一九日、宮城県美術館蔵)をはじめ、室内での制作に比べて劉生同様やはり筆致の違いが目立っており、彼らはこの室内と室外の二傾向に分かれた描き方を統合しようとはしていない。ただし、二人が描いた

鶴沼の風景は印象が異なっている。椿の風景画は、目の前の光景を一気に捉えたような劉生の作品と較べると鈍重な印象を受ける。この理由については《鶴沼の或る道》で見れば、その原因は材料の変質を考慮に入れても鮮やかさを欠いた空の描写のためである。彼が描いた空は、道に反射する光とのバランスを欠いている。東珠樹は鶴沼転居前、原宿附近の同じ場所を描いた劉生の《冬枯れの道路(原宿附近写生)》、(陽の当った赤土と草)(一九二六年一月一七日、新潟県立近代美術館・万代島美術館蔵)と椿の《冬枯の道》(同年一月六日、東京国立近代美術館蔵、G.1102)を比較して両者の色感の相違を指摘し、「劉生の明るいコバルトブルーに対して、椿の暗いプルシャンブルーに、私は両者を育んだ風土の違いを思わないわけにいかないのである。銀座に生れ銀座に育った劉生の都会的明るさと、雪国に育った椿の北国的暗さとの相違であろう」と記している。東によればこの差異は椿が劉生と「同じキャンバス、同じ筆、そして同じ絵具」で制作した結果現れているという註49。彼の見解に従えば、鶴沼の陽光の捉え方も育った風土の違いによって左右されたことになる。しかし、東が色感の相違として挙げているコバルトブルーの方がプルシャンブルーよりも絵具の価格として二、三倍高いということや、昭和期(船橋転居後)に制作された風景画が時代が下るにしたがって明るさを増していることなどを考えれば、大正期の椿は経済的な制約のために油絵具を充分に揃えることができず、劉生のように鮮やかな空を描きたくても描けなかったと理解する方が妥当ではないか註48。この問題が鶴沼転居前の作品にあまり感じられない理由は、画面に大きく捉えた重量感のある大地が帯びている色との関係のためであると思われる。経済的な困難は後に彼が教師となる大正末ころまで続いた。

*

椿貞雄は一九一八(大正七)年の日本美術院再興第五回展覧会に《八重子像(酸漿を持てる少女の肖像)》が入選して以後、二〇年まで同展に出品を続け

た。同展は故郷米沢での展覧会を除けば椿が岸田劉生の知友とは異なる画家たちと一緒に初めたものであり、後に彼が二二(大正一二年)年に結成された春陽会に参加した際、日本美術院から離れて参加した画家たちとも出身を超えて交流できる素地となった。

この時期から、劉生と椿は自らの目を東洋の美術に向けはじめている。

劉生は一九一九(大正八)年五月、白樺十周年記念主催岸田劉生作品個人展覧会を東京に続き京都府立図書館で開催し、展覧会の前に奈良まで足を伸ばした。ちょうど鶴沼で家族ぐるみの交流もあった和辻哲郎から同じ月に刊行された『古寺巡礼』を贈られた劉生(註50)は、翌六月に改めて柳宗悦(一八八九—一九六二)や木村莊八たちと共に奈良を訪れ、考古学者である濱田青陵(本名・耕作一八八一—一九三八)の仲介により奈良の帝室博物館で薬師寺の吉祥天図と秋篠寺の技藝天などを見学した(註50)。

劉生は見学の感想を「色刷会」の会報に記している。

この間二度京都奈良方面に行き色々古美術を見て来ました、東洋の芸術に今は随分引かれてゐます、内に眠つてゐた東洋の美の伝統が目覚めさせられた気もしてゐます。今日は之れで。(註51)

劉生の文章と呼応するように、柳はこの年七月の『白樺』の挿絵を初めて日本美術特輯とし、正倉院御物の鴈纏屏風、菩薩像、樹下美人図屏風、法隆寺金堂壁画の一部(阿彌陀の説法の印を結ぶ手)、鳥羽僧正の鳥獣戯画を紹介している。この図版掲載は奈良を訪問する前から企画されていたと考えられるが、彼は「自分は久しい前から新しい意味で東洋の芸術を省み、又吾々の思想や生活に味は、れたそれ等の作品を紹介したい望みがあった」けれども、同じような関心を共有しない同人への遠慮と、『白樺』が「特に西洋の芸術に対す

る新しい紹介者の位置に立つてゐる」(註52)ためにこれまで紹介を見合わせていたという。彼は一九一四(大正三)年に浅川伯教(一八八四—一九六四)から贈られた李朝秋草面取壺に魅せられたことから朝鮮半島の美術に強い関心を寄せるようになっていた。彼が一九一六年三月に記したバーナード・リーチ(一八八七—一九七九)宛の書簡では自らが東洋の思想や芸術に惹かれてゐることを記しており(註53)、早い時期から意識的に東洋へ眼を向けていた『白樺』同人だった。

然し東洋芸術の真価に対する自分の意識や感情が漸次純になり又深まるにつれて、自分はそれを主張してもいゝと云ふ自信を抱く様になつた。且又東洋芸術を新しい意味に於て紹介すると云ふ事が「白樺」の仕事として却て応はしいと云ふ自覚を明瞭に意識する様になつた。……

(柳宗悦「今度の挿絵に就て」(註54))

柳によれば、従来『白樺』に挿絵として掲載されたヨーロッパの芸術は「吾々の生長への必要な糧」であり、「云ひ換えれば挿絵に於ても吾々自身の心を表現しようとしたのである。それは客観的な吾々を離れたものではなかつた。吾々を離れてはあり得ない意味があつた」(註55)という。ここで彼は、かつて劉生が制作の上で自らの内なる要請からポスト印象派から離れ北方ルネサンスを参照した理由と同じことを記している。劉生の「内に眠つてゐた東洋の美術の伝統が目覚めさせられた気もして」いるという述懐は、柳のような「東洋芸術の真価に対する自分の意識や感情が漸次純になり又深まる」ほどではなかつたにせよ、確実に彼と同じ方向に向かつて歩きはじめてゐる。

次に引用する柳の文章は、東洋の芸術を彼がどのように発見したか、その軌跡は自らの成熟という内発性を強調するかたちで記されている。

……嘗て吾々は思想に於ても芸術に於ても在来の伝習から先づ離脱する必要があつた。自由な新たな出発に対しては反抗がとるべき態度であつた。かゝる反抗によつて甦らうとした者には必然西洋の宗教、芸術、思想は新しい刺激であり糧であつた。吾々は今迄経験せず意識しなかつた多くの真理の豊饒な倉庫をそこに見出した。吾々は飢える様にその中に喰ひ込むでいつた。……(中略)……純に東洋の伝習を忘れて海外に真理を尋ねた事は吾々には意味のある必然な径路であり態度であつた。然し今日充分に伝習を破り得た吾々は再び余裕を以て東洋を見る機会に逢つた。吾々は今迄の漢学者や僧侶や畫家が示した様な宗教と芸術と、道德とには殆ど関りのない、より偉大な真理が吾々の故郷にあるのを発見した。吾々は今外来の思想に育ち、再び自己の故郷に活きる必然な運命の歓喜を得た。否、吾々は東西とすら分ち得ない永遠の真理の発見者である自覚をひそかに感じてきた。今迄何人も見なかつた東西の美と真とを新しい目によつて共に見る喜びを味ひ始めた。吾々は全然新たな要求からして西洋を見たのと同じ様に、今迄何人も持たなかつた目によつて東洋を見る事を始め出した。……

(柳宗悦 同)(註56)

和辻が劉生に贈つた『古寺巡礼』は柳の文章よりも湿り気のある文章で、「故郷」への帰還を綴つてゐる。彼は冒頭近く、自らの父の「お前の今やつてゐることは道のためにどれだけ役にたつたのだ、退廃した世道人心を救うのにどれだけ貢献することができるのだ」という問いに対し、「五、六年前の僕ならイキナリ反撥したかも知れない。しかし今は、親爺の言葉の内容が何であろうとその心持に対して頭を下げないではいられたなかつた」(註57)と記す。父の問いは、古寺巡礼という行為に対してだけではなく、和辻が学んでいた哲学に対する問いでもあつた。父の問いに反撥せず、頭を下げた息子は故郷ではない(和辻は

兵庫県仁豊野生れ)にもかかわらず「しみじみ奈良をなつかしいと思」い(註58)、「東西とすら分ち得ない永遠の真理の発見者」(柳)というグローバルな視点によって奈良の古美術に接した。

和辻の奈良行は一九一八(大正七)年のことだった。「五、六年前」であれば「イキナリ反撥」しただろうという述懐は、この間にあった彼のプライベートな出来事以上に、第一次世界大戦(一九一四—一八)を讀者に思い出させる。「外来の思想」によって日本の状況を批判した者にとつて、その思想が生まれた地で起こった戦争は、和辻や柳たちにとつて彼らの基盤を危うくするほどの危機だった。彼らは、明治の国家を建設した父たちをはじめとする先達による、自分たちの存在意義への問いに対しては直接回答することなく「故郷」に帰還し、「外来の思想」で東洋の「偉大な真理」を見出すという作業によって危機からの回避を図ろうとしたと考えることができる。

この問題については、柳が一九一五(大正四)年から一八八一年にかけてリーチや同じくイギリス人スコットに宛てた書簡類(未投函のものを含む)がより直截に心情を伝えている(註59)。この時期、彼はブレイクの研究からキリスト教神秘主義、さらにはアジアの神秘思想へと関心を拡げている。これは個人的な関心からだった、ヨーロッパにおける戦争とそれに連動した日本の大陸進出は、彼の関心をよりアジアに向けさせた。

……僕の現在の最大の抱負は、東洋と西洋の一般思想、及び特に両者の遭遇の問題に解釈を施すことです。ご承知の通り、僕はこれまで西洋思想の方をより多く研究してまいりましたが、最近、自分はやはり東洋の嫡子なのだと感じます。だから僕もこのような問題に取組む資格がないわけではないと思うのです。……

(柳宗悦、バーナード・リーチ宛書簡、一九一六年三月二四日付)(註60)

*

あくまで偶然だったが、この時期、和辻哲郎や柳宗悦たちの自らの思想的根拠を問う動向と、岸田劉生と椿貞雄が我が身の置き場所を求める気分が嘯み合っている。

油彩画を学んだ劉生は、草土社の活動の半ばまでこの国の伝統とは無縁のままに自らの制作を続けていた。彼が公私にわたって記した文章には同時代の政治状況や戦争に関する直接的な記述を見ることは稀である。それに対し、彼の日記には親族の死や病のたびに生家の没落によって離れ離れとなった岸田家のひとびとの不幸を悲嘆する記述が多い。故郷の喪失である。

とりわけ一九二〇(大正九)年四月の日記は印象深い。劉生はこの月京都の個展に際して前年に引き続き奈良に行き、六日に初めて法隆寺の金堂壁画を拝観した。彼は「二度とも見そこなつた壁画をいよ／＼今日は見る事が出来た」が、翌日京都の旅館で二代吟香(本名・艾生^{かいせい}一八八五—一九二〇)危篤の電報を受取り、あわてて東京に向かった。兄の死の床を見舞つた際、彼は幼いころの兄の写真を見付けたが、その一葉の裏には「自分は小さい時の様にもう一度無邪気に面白く暮して見たい」といった意味の言葉が書きつけられていたという(註61)。彼が制作の再検討と生活上の慰藉として、柳が記す「故郷」に自らを包み込むであろう役割を期待していたとしてもおかしくはない。

家庭の事情は異なりながらも、劉生と似たような気分は椿にもあった。一九一五(大正四)年に異画会第一五回美術展覧会で二等賞を受賞したことによって父から画家を目指すことを許されてはいた。しかし、画家として活動しようとする彼の前に、機会があれば実家そして故郷が現実を突きつけていた。今泉篤男は椿と同郷の画家で後に同じ美術団体である国画会に参加した土田文雄(一九〇一—七三)について記した文章の中で、椿が故郷に戻つたおりの姿に言及している。

……とにかく土田文雄は中学を出ると同時に画家としてスタートしたのである。今からは想像も出来ないようなことだが、当時の米沢の普通の家庭では、油絵画家になることなど、よほど当人の堅い決心がなければ許して貰えないことだった。それは全く異端視されている職業だった。将来の生活の保証のない油絵画家になることを、親が許すというようなことは、息子さんを断崖から突き落とすに等しいような感さえ當時はあったらしいのである。土田さんの家庭は私のところと同じように機屋だったから、両親が息子のそういう希望にどんなに強く反対したか、私にはよく解る。それを押し切つて、土田文雄は上京し、川端画学校に入つて油絵を勉強することになった。大正八年のことである。私たち後輩の絵の好きな連中は、土田さんのそういう強い意志を尊敬し、ともかく息子のそういう志望を許して東京に出した土田さんの家庭環境を羨んだ。土田文雄の以前に、米沢出身の油絵画家として椿貞雄さんがいたが、椿さんもいろいろ親の強い反対に遭つて米沢中学を中途で飛び出し、画家になつた人である。その頃、土田さんと椿さんとの間には、特別に個人的な深い接触は何もなかったようである。椿貞雄も意志の強いことでは誰にも負けないような人だったが、当時の油絵画家はちよつと世間に名前が出たぐらいでは、ほとんど最低の生活の保証もないような状態であつた。若い椿さんも米沢の実家に帰ると、私たち後輩の前では意気軒昂たるものがあつたが、家庭では「放蕩息子の帰宅」というような観さえあつた。……

(今泉篤男「土田文雄の人と作品」註8)

今泉が記す椿の姿は、正則中学を退学した一九一五(大正四)年から一、二年といった短い期間ではなく、もつと長い間にわたつていたのだらう。椿を「放蕩息子」に喩える今泉の回想は、美術史家としてではなく、ひとりの米沢人が見た記憶という性格が強い(だからこそ貴重であるのだが)。

新約聖書で語られている放蕩息子は帰宅したことで父に祝福されたが、椿がそうではなかったことは、草土社の活動も軌道に乗つた一九一九(大正八)年から翌年にかけて、さきにもその一節を引用した小説「或家の出来事」を『白樺』に寄稿していたことから推測が可能となつている。この小説は米沢とおぼしき「偉大なる山脈に囲まれた」Y市註9の大火を発端として、東京で叔母の家に下宿していた主人公SとY市に住む家族——横暴な父、不幸な母と弟や妹たち——の「恐ろしい悪夢」についての長い物語だが、Y市での生活は主人公だけではなく父を除いた家族たちにも「閉じ込められた洞穴」註10と言わしめるものだった。小説に従うならば、椿の故郷に対する思いはアンビバレンツ(愛情と憎悪の入り混じつた)なものである。その気分が、小説で故郷と対比されていた東京ではなく、おだやかで寛ぎのある理想的な「故郷」を求める力として作用していたと考えられる。

一九二〇(大正九年)、椿は劉生の住む鶴沼に転居した。経済的な不如意は相変わらずだったが、劉生との交流は再び親密なものとなり、劉生の日記には椿の名がひんばんに記されている。

……椿の処へ行く。椿に到れば、昨日急に長野より来信にて長与へ行き、結婚の話も少し進み長与の妻君が長野に行つてくれる事になり、余に仲人をたのみたしとの事、余も喜ばしく思ふ。椿の新しい静物段々とよくなる。……

(岸田劉生、日記、一九二〇年三月一日)註11

翌二一年三月、椿は劉生夫妻の媒酌によつて長與善郎夫人の妹である市川隆子(一九〇一—八九)と結婚した。内輪の式ではあつたが米沢から父も出席した。全面的ではなかったにせよ、このころにはお互いが歩み寄るようになっていたのだらうか。関係はないが、劉生の日記に記されている椿の父の姿から

は、志賀直哉(一八八三—一九七二)が一七年一〇月、『黒潮』に発表した小説「和解」が思い出される。

拜啓 春暖之候益々御精進奉賀ハ 御令息貞雄君之御婚儀もめでたく相済み御祝福申上候 その節はいろく失礼のみ致しハ事と存じハも何卒御容謝被下度ハ

又先日ハ結構なる品御届け下され難有拜受仕候

先ハ右御礼かたぐ後れなが御祝ひ迄 匆々

四月廿七日

相州鶴沼 岸田劉生

椿英夫様註68

故郷 II

岸田劉生の「内に眠つてゐた東洋の美の伝統」は当初、前項でみた和辻哲郎や柳宗悦が記していた、東西が共有するであろう美意識の発見から始まっている。

一九一九(大正八)年の年末、劉生はヤン・ファン・エイク(一三九五—一四四一頃)の複製画二点を入手すると共に、人を介して京都の日本画家・榊原紫峰(一八八七—一九七二)が所蔵する明時代の画家・呂紀(一四二九—一五〇五)が描いた鷺の絵を借りた註69。ファン・エイクの複製画のうち一点、《アルノルフィーニ夫妻像》(一四三四年、ナショナル・ギャラリー、ロンドン蔵)からは、毎日刺激を受けていた。劉生自身の作品にはこの作品の持つ「ホロリとした美しくさしづらい、ライトレットの様な感じの美しくさし」に加え、「あのエチプト彫刻の持つ(今頭にコナをひく女等をおいてゐる)、深い単純な、やはりも

ろいほろりとしたあたゝかい感じ」が欲しいと記し、次のようにまとめている。

しぶい、あたゝかい美、静かで単純で簡素で、ミスチックな味、原始又は創始(民族的に)の芸術のみ持つあの簡素な神秘的な味が今余の胸の中にある。……註69

年が明け、一九二〇年一月三〇日の日記。

……昨日仕立上つた新らしい鄙びた美のある銘せんを麗子に着せ、村娘の例の赤い羽織をさせ晝室に坐らして見たら、その美しくさに驚く。重く、しかもほつこりと暖く、木彫の坐像の如く、エチプトの彫刻の味と不思議な東洋との味とに色彩の神秘を加へ生々しく、全く驚く。椿もともに見て感嘆す。……註69

劉生は翌日水彩を試みるが、この時期の作品を今日見ると彼が記すような意図は理解し難い。作品の評価は別としてここで重要な点は、彼が自らの制作の現場で「美」の性格やありかに関し東洋的なもの要素を見出し、彼の語彙によつて言語化しており、それを椿貞雄も共有していることである。

四月二二日、劉生は家族(妻・秦と妹の照)と共に東京帝室博物館(表慶館)で開催されていた醍醐寺宝物特別展覧会を見学した。「惜しい事に皆顔に深い魅力が足りない。……(中略)……個性芸術でない伝統芸術の持つ共通の欠点はこれだ註70と批判しながら、一〇日後依頼された『水野仙子集』の表紙原画を制作した際には「先日表慶館で見た素描単彩の味を参考にした」註71と記している。表慶館で展示されていた作品には彼の琴線に触れるものがあつた。

続いて五月三日。

……仕事の後秦の希望にて、屏風のため唐紙に麗子と村娘の立像をかく。毛筆の濃墨の素描に、古代朱を単彩し、他に極少し二三の色を加へし、重に白黒朱の単純な色調のものなり。美しく出来た。これは先日見た表慶館の仏畫の素描からうけた色や線を生かしたものだ。この屏風は我家に所蔵する為作りしもの也。……(註7)

ここで劉生は気に入った仏畫のエッセンス、特に線の表情を自作に取り入れようとしている。それは前年彼が読んだであろう和辻の『古寺巡礼』に記されていた法隆寺金堂壁畫の線についての言及を思い出させ、また同時に彼が以前からデューラーの素描に関心を持っていたことにも繋がる。材料(素材)と画家が意図した制作上の課題の両面から考えて、発表を意図せずに制作したこの屏風が後に続く「日本畫」制作のはじまりだった(註7)。

劉生の東洋美術への関心は彼ひとりのみで行われたものではなかった。それはすでにみたように、動機は異なっていたものの柳宗悦や和辻哲郎たちの動向と連動している。他にも、一九一五(大正四)年から翌年にかけて北京に滞在したバーナード・リーチの体験は劉生にとって早すぎるものの、一九年に劉生たちと奈良を訪れた木村莊八は翌年中国大陸に渡り、木下李太郎(一八八五—一九四五)と共に雲崗石窟を見学している。

莊八の行動は関心の域を出なかつたかも知れないが、劉生や椿が最初に見出した東洋的要素がエジプト彫刻を包含した、あるいは同一のものであったことを併せて考えると(註68、69参照)、劉生たちはヨーロッパ文明が成立する以前の東西の美術(主に彫刻)に共通するものを西洋美術から東洋美術への回路としていたことは想像に難くない。それは、かつて本多秋五が指摘したような「西洋から東洋へ」という「跨ぎ」(註74)ではなく、「クラシックの感化」同様、「原始又は創始(民族的に)の芸術のみ持つあの簡素な神秘な味」(劉生)を求め、美術史

を遡行するという彼らなりの手続きを経ている(註75)。

その具体例を作品上で確認するならば、昭和戦前期に大久保泰(一九〇五—八九)がギリシャ彫や古い仏教彫刻についての印象を「古式の笑」という言葉で纏めたアルカイック・スマイルであり、造形の古拙さである。

私達は屢々希臘のアルカイック少女像、近くは大同府雲崗の石佛及び我が推古佛等に古式の笑エウスマイルを見る。それ等は言ひ合せたやうに唇の両端をやゝ上方へ半月形に彎曲して、恰も微笑を湛へてゐるかの如くに見える。それは口邊に出来る影次第で、微笑にも苦笑にも變る眞に不思議な表情である。昔から人々はこの神秘に随分と悩まされて來たものである。

(大久保泰「古式の笑」(註76))

劉生の水彩《麗子裸像》(一九二〇年八月三二日)はエジプト彫刻《書記座像》(紀元前二六〇〇—二三五〇年、ルーヴル美術館蔵などと呼応するものだろうし、水彩の翌年に制作された《童女像(麗子花持てる)》(一九二一年九月二六日)や《麗子微笑(青果持テル)》(一九二二年一〇月二五日、東京国立博物館蔵、重要文化財)に見られる麗子の表情は明らかに大久保が記す「古式の笑」となっている。椿が描く人物が劉生の作品に見られるような表情を獲得するのは数年遅れており、姪の菊子(本名・喜久子)を描いた《菊子座像》(一九二二年一月二〇日、平塚市美術館蔵)や《菊子遊戲之図》(一九二二年三月二一日、山形大学附属博物館蔵)などから確認できる。

ただし、この表情の描写は一九二二年当時の椿の技術では難しい課題だった。同じ年に制作された《洋装せる菊子立像》(米沢市上杉博物館蔵、cat. no.45)を見ると、以前からの生硬な人物描写と表情に盛り込みたい新しい美的感覚が乖離したままとっており、モデルとなった菊子の表情や眼を「人形の

ような」という形容がそのままではまる、無機質に近いものにしてしまっている(これは《菊子遊戯之図》にも認められる)。椿がこの問題を克服し、無理なく再現するまでには更に数年を要しており、《童子像(男の子の首)》(一九二四年一月二〇日、下関市立美術館蔵、cat.no.48)の制作あたりで彼の「古式の笑」はようやく技術的解決がなされたものと考えられる^{註77}。

見落とされがちではあるが、劉生と椿がこのように東洋美術に接近する上で『白樺』同人として強い影響を与えた人物は長與善郎ではなかったか。椿の義兄となつた長與は後年、劉生のことを「最も気楽につきあえる畏友」^{註78}と評している。彼は他の『白樺』同人たちのようにヨーロッパの芸術に接する一方で、「父祖以来のおのずからな環境と薰陶とによつてか、子供の時からシナの陶淵明、東坡などの文人墨客風の文物」^{註79}に親しんでいた。この点、柳などとは対照的である。長與は一九一九(大正八)年七月下旬から四年間ほど鎌倉・由比ヶ浜に住んでおり、このころの劉生の日記に頻出する「鎌倉へ行く」という記述は、ほとんど長與宅を訪れることを指している。二〇年一月に刊行された『劉生畫集及芸術観』は、實篤と長與に対して「自分の思想と芸術は両兄との特別な友情にはぐくまれる所が多かつた」^{註80}と感謝の言葉を添えて捧げられている。

劉生の日記には長與から東洋の美術について触発されたような記述は見られないが、劉生と椿は日々の交流の中で長與から「文人墨客風の文物」に関する情報を吸収していたのではないかと想像される^{註81}。たとえば、一九二〇年七月二日の日記には次のような記述がある。

○椿は長与と昨日審美書院に行き、宋畫の花鳥蓮と鷺呂紀のもの其他仏畫? など買つて来てゐた。^(註82)

*

同じ時期、岸田劉生たち『白樺』文化圏の外でも、美術品の移動というできごとによつて東洋の古美術への関心が高まっていた。

茶人の高橋箒庵(本名・義雄 一八六一—一九三七)は『近世道具移動史』(一九二九年)の中で明治・大正期における美術品の移動について、第一期・明治維新から日清戦争の終局まで(一八六八—一九五)、第二期・日清戦争直後から明治時代の終わりまで(一八九六—一九二二)、第三期・大正時代(一九二二—二六)と三期に分け、更に第三期について「内国政治経済上の推移若くは欧州大戦争の影響又は関東大震災等の事変に依り道具社会に現はれた変化状態が自然に分割した四段の時期」として、「準備時期」(一九二二—一六)、「成金時期」(一九一六—二〇)、「頓挫時期」(一九二〇—二三)、「震災時期」(一九二三—二六)の四期に分けている^{註83}。このうち、本項と関わる時期は「成金時期」が該当する。

「成金時期」は第一次世界大戦による空前の好景気を背景として急激に富裕となつた「成金」層の出現が命名の由来であり、箒庵はこのはじまりを一九一六(大正五)年五月一六日に東京美術倶楽部で行われた旧仙台藩主・伊達伯爵家の入札としている。これは家名を表に出さず従来内々に処分されていた旧大名家の美術品等が入札会というかたちで公開の場で扱われた社会的事件であり、この入札以後次々と旧大名家の所蔵品売立が行われるようになった。

……明治二十五年頃から折々出現した道具入札会にも大名家の出品は至つて稀で、此間大名道具の移動したのは大抵個人取引に過ぎなかつた、然るに仙台伊達家の如き国持大名中一二の大名家が、大ビラに名乗つて道具入札会を開いた大胆極まつた処置は、他の大名家を動かして伊達家すら既に斯くの如し、我等も決して遠慮するに及ばぬと云ふ観念を起さしめ、此時より諸大名家が続々道具を入札売却に附する事と為つたので、恰も好し成金連中の道具慾求に投じ、

茲に売手と買手の顔が揃つて、道具大移動の時期を出現するに至つたのである。

(高橋義雄「道具移動第三期」(註84))

伊達家の入札は関係者の関心を集めただけではなかつた。箒庵は入札会前の日記に「入札会開闢以来の出来事」として、

……今度伊達家の入札は来観者余りに多数ならん事を虞れ、目録一萬二千冊を刷り、一冊に就き入場券一枚を封入して入場券持参者の外入場を許さぬ事と爲したれば、入場券附目録は或る地方にて一部二圓五十錢位に売買せらるゝに至りたる由、見せぬと云へば見たくなるが人情にて、其見物人を限りたるが却て大に人氣を引立つるやとも知れずとなり。……

(高橋義雄、日記、一九一六年五月六日)(註85)

と記している。当然のことながら、当時最大のメディアであつた新聞に報道されることになつた。

時事新報の美術記者太田某来訪、伊達家入札道具中最も有名なる者の説明を乞ふ。因て岩城文琳、梁階普化、老女香炉、寸松庵色紙、継色紙、辻堂香合等に就き所見を述べ、今度伊達家の入札は明治二十五、六年頃東京に於て徳田太助が河村傳衛氏及び渡邊驥氏の所蔵品を現今行はるゝ方法に依りて入札に附したる以来、御家柄と云ひ道具筋と云ひ共に未曾有の入札会なれば、世に謂ふ成金家が見点の高札を試みて道具価格に一新紀元を開くべきやも知れずなど物語れり。

(高橋義雄、日記、一九一六年五月九日)(註86)

箒庵の新時代到来の予感の後日、「総売上金高百五萬圓にて古今未曾有なり」(註87)という結果として現れ、同じ年の七月五日に第二回の入札が行われた。箒庵が新聞記者に語つた伊達家入札の主要な作品は、明治以降新たに勃興した財界人を中心とする数寄者たちの評価の基礎がどこにあつたかを明確に物語っている。それは室町以来の茶(華)、香、道と一体となつた中で定まつた価値基準に基づいた眼の記憶であり、伝統そのものだった。

この伊達家入札の翌年、前項に記した通り『白樺』で初めて東洋美術が紹介されたが、そこでは柳宗悦が「吾々は今迄の漢学者や僧侶や畫家が示した様な宗教と芸術と、道德とは殆ど関りのない」ものとして東洋の美術を見出したと主張していた点に注意したい。現実の社会(状況)と『白樺』の關係は前者に對峙することで後者が成立していることを考えると、伊達家の売立からはじまる古美術熱(「道具大移動の時期」と『白樺』の編輯は無關係ではありえない。

柳や和辻哲郎たちの東洋への回帰。それは先行する世代、比喻を用いるならまさしく「父たちの世代」との和解を果さないままの「故郷」への帰還だったことが、箒庵と柳を対比することで理解できる。つまり、『白樺』同人たちをはじめとする若い世代の東洋美術との関わりは、箒庵などの世代までに蓄積された眼の記憶を意図的に受け継がない「回帰」——古来から価値ある「モノ」は受け継ぎつつその評価の軸を変更したり、逆に評価のフレームはそのままだに新たな「モノ」を見出す作業。それは古典を新しい「眼」で見、自分たちの言葉で語るといふ、清新な作業ではあつたのだが——だった。このことは、後年柳を中心に始まつた民藝運動によく見ることができ(註88)、劉生による宋元画の評価も同じである。

劉生は一九二〇(大正九)年一月二六日、原三溪(本名・富太郎一八六八一—一九三九)の長男・善一郎(一八九二—一九三七)の招待で三溪園に招かれ、原家のコレクションを和辻と共に見学した(『古寺巡礼』の冒頭に記されている

「Z君」は善一郎。

……三人でいろ／＼見る。宋の前、ゲン時代の風景畫、上図の如きもの(引用者註 図は略)はいゝものだと思つた。毛益の猫はさすがに刺戟うけた。小さなもので猫などは小さく描かれてあるが、深い儼然とした感じがこもつて、色も筆も美しい。へんに生きてゐる。……(註⁸⁹)

この翌年から劉生はいよいよ自ら中国の繪画や浮世繪(肉筆、版画)など「オリジナル」の美術品収集を行うようになった。その中には宋元画も含まれており、一九二二年一月九日には三溪旧蔵の《鳩図》を入手するという幸運に恵まれた(註⁹⁰)。ついには、

私は今、宋元を一番尊敬し、又おそろしいと思つてゐます。西洋の古典も尊敬しますがしかし、心から恐ろしいとは思ひません、自分がもし宋元に至れたらどんなにうれしうせう。私の新しい目標は宋元にあります。これから又うんと勉強しやうと思つてゐます。

(岸田劉生「出品畫について」(註⁹¹))

と公表するまでになつた。この傾倒が、関東大震災直前の「東西の美術を論じて宋元の写生畫に及ぶ」執筆に結実した。

劉生は「東西の美術を論じて宋元の写生畫に及ぶ」の冒頭で、「まだ充分に一般的になつてゐないこの宋元写生畫の眞価」、「この宋元写生畫として、一部の・本・当・に・理・解・あ・る・鑑・賞・家・な・り・芸・術・家・な・り・に・よ・り・て・充・分・に・鑑・賞・さ・れ・る・眞・価・を・認・め・ら・れ・て・は・ゐ・る」(傍点引用者)(註⁹²)などと記している。一九二四年一月の『改造』に掲載されたこの宋元画論は、もともと『白樺』のために執筆されていた註

⁹³。そのため、この見解は不特定多数に向けられたものではなく、彼の仲間(『白樺』の読者を含む)に向けてのものだった。これは、今泉篤男の回想からもうかがうことができる。

……椿さんという方は家が土建屋さんで、それでそのお父さんに絵かきになるといつていわば勘当されて、上京したような境遇と承つていました。白樺派の岸田劉生その他に非常に心酔して、劉生ばりの絵をかいて居られたことを、私もは小さい時から拝見しておぼえて居ります。それで自宅にあそびに参りますと、「君たちはこういう絵はわかるまい」とおつしやつて、その時示された絵が、徽宗皇帝の「桃鳩の図」なんですね。みんな油絵に夢中になつていた時ですから、そんな中国の院体画なんてのは、どんな名画でもそんなにみんな興味がない時ですから、こういう絵が良いのかなあと思つて居りましたけれども、椿大先生がおつしやることなら間違い無いだろうと思つて、こういうものに多少注目するようになりました。それは中学も、かなり三年ぐらいの時じやなかつたかと思ひます。

(今泉篤男「美術随想」(註⁹⁴))

今泉は一九一五(大正四)年に米沢中学校に入学した。彼が回想する「三年ぐらいの時」だとすると一七年となり、これは時期が早すぎる。彼は二三年に東京帝国大学文学部美学美術史学科に入学しているため、このエピソードは二一、二年ころのことだと考えられる(ただし、今泉は一九二〇年に山形高等学校理科甲類に入学している。「中学」は旧制高等学校の記憶違いか)。

今泉の「みんな油絵に夢中になつていた時ですから、そんな中国の院体画なんてのは、どんな名画でもそんなにみんな興味がない時」という回想は、さきに引用した劉生の宋元画への傾倒の公表を、欧米の芸術の紹介に偏重していた

従来の『白樺』を基礎教養とした彼の支持者たちがどのように受け取ったかを考える上で参考となる。確かに、『白樺』の圏内に限って見るならば、宋元画とその重要性は劉生や椿貞雄といったごく限られた人物によって「発見」された^{註95}。

しかし、『白樺』文化圏の外では箒庵が一九一八(大正七)年三月の「東都茶会記」に「支那絵画の最も進歩したる宋の徽宗皇帝時代」^{註96}と記しているように、数寄者たち——劉生がコレクションを見学した三溪もその中で重要な位置を占めていた——は宋元の写生画に対して室町時代の東山御物から続く敬意を払っており、宋元画は日本(人)の伝統的な中国美術評価のポイントとなっていた。見ようによつては、劉生は当時古美術に関心を持つ者ならごく当たり前だった認識をあたかも自らの発見であるかのように記していることになり、それは今泉たちに宋元画の重要性を説いた椿も同じである。劉生たちは数寄者の理解について、後に柳が茶人たちを批判したように、彼らはただ箱書(伝来)をありがたがっているだけで、作品の真価は理解していないのだと言いたかったのだろうか。

劉生が原家でコレクションを見学した際、主に善一郎が案内をしており、当主の三溪は劉生を下村観山(一八七三—一九三〇)や横山大観(一八六八—一九五八)をはじめとする日本美術院の画家たちのようには遇さなかつたと思われる^{註97}。

*

一九二二(大正一一)年九月一日の関東大震災以後鶴沼を離れて転居した京都で二年以上滞在する間に岸田劉生の宋元画への関心は後退し、初期肉筆浮世絵の類唐とした世界にのめり込むようになり、生活も変化化した。木村荘八は劉生のこの変化について、「最後に初期浮世絵風の屏風の人物達は、岸田劉生そのひとを遂に屏風の山へ引入れて了つて、彼に絵をかゝせるよりも、酒をのませ

る生活が始まつた」^{註98}と簡潔に記している。

このころ、関西では辛亥革命(一九一一)の影響によって日本に流入した中国絵画を収集するコレクターたちがいた。彼らは内藤湖南(本名・虎次郎 一八六六—一九三四)をはじめとする学者たちの協力を得、文人画の再評価を背景として明清の文人画や従来日本では見られなかつた北宋の山水画を積極的に収集していた^{註99}。京都滞在中の劉生はこのネットワークと接触していない。彼が山水画に対して花や野菜、果物などを描いた絵画ほどには関心を示さなかつたとか、仲介者が存在しなかつたからと結論付けてしまえばそれまでだが、コレクターたちの蔵は余所者の劉生の前に開かれることはなかつた。

別離

記述が前後するが、一九二二(大正一一)年一月、草土社第九回美術展覧会が開催された。草土社は翌年の震災によつて会そのものが立ち消えになつたため、これが最後の展覧会となつた。展覧会終了後、椿貞雄は東京府下の上戸塚伊勢原(現在の高田馬場)に転居した。

岸田劉生は草土社の後期に当たる一九二二(大正一一)年から翌年にかけて重要な人物画を数多く制作している。彼は娘・麗子をモチーフとして、前項に記した「古式的笑」が印象的な《童女像(麗子花持てる)》、《麗子微笑(青果持てる)》などを半年ほどの間に次々と制作した後、伝顔輝の寒山図に範を得た《野童女》(一九二二年五月二〇日)を描いた。これらの作品はモデルが同じであることから、画家の関心、自らが考える新たな写実のありようを追求するため、東洋の美術様式の参照が重要視されていることがよく理解できるし、確かに描かれた一点一点を見ればその試みは画布に収斂されている。ただし各作品

の完成度は高い反面、それらを総体として見れば相互の関係はポスト印象派から「クラシックの感化」に向かっていた頃のような、見ているこちら側を息苦しくさせるような求心力は感じられない。二一年から翌年にかけて描かれた一群の麗子像はキリスト教的な「神」という存在を自らの芸術の支えとしていたかつての制作とくらべれば、画家は具体的な目標のありかを見失い收拾がつかなくなっているようでもあり、立脚点はいまいになつてゐる。描かれた世界の静寂さは、画家の目指そうとする世界が茫漠としたものであることを感じさせる（「補遺」参照）。

椿の作品はどうか。この時期、作品の性格は姪の菊子（本名・喜久子）を描いた一連の作品と《武者小路實篤氏像》（一九二二年五月三〇日、大阪市立美術館蔵、cat.no.41）とを比較することで明らかになる。前者では特に劉生の《麗子微笑（青果持テル）》に描かれていた肩掛をそのまま借りて描いた《童女像（毛糸の肩掛をした菊子）》（一九二一年、米沢市上杉博物館蔵、cat.no.38）が端的に物語るように、劉生の後に椿が従つてゐるような印象をぬぐうことができない。劉生一人だけではなく、《洋装せる菊子立像》に見られる、中景を欠落させたまま描かれた異国的な遠景^{註⑩}は同時期の河野通勢が描いていた作品を想起させる^{註⑪}。このような肩掛や背景という一見してわかりやすい箇所に見られたこだわりに加え、前項において指摘した通り、一九二一年から翌年にかけての菊子像は当時の彼の技術では再現できない古典世界の美感を作品に盛り込むうとしており、作品の完成度は不安定で、ばらつきが見られる。対して實篤像はそれまで彼が培つた技術を基に制作した率直な写真であり、菊子像との違いが明らかである。ここで同時期に制作されている《横堀角次郎兄像》（一九二一年九月、千葉県立美術館蔵、cat.no.35）と《画家自像》（一九二二年九月三日、西宮市大谷記念美術館蔵、cat.no.44）を見ると、この二点の描写はちょうど菊子像と實篤像の間に位置している。

實篤像は当時宮崎にあつた新しき村まで椿が出向いて描いた作品であり、自画像などは鶴沼で制作されている。椿が劉生から離れた場所で描いた前者はもとさらに記された飾文字に驚かされるものの（この文字と人物の関係は高僧を描いた頂相を意識しているのかもしれない）、写真には銜いがない。鶴沼で制作した作品は意識的であれ無意識的であれ、劉生の作品に引きずられてゐる（特に菊子像）か、自らの写真が劉生に引きずられないよう椿がカンバスの上で踏み留まろうとしてゐる（自画像）ようだ。一九一八（大正七）年の妹・八重子を描いた作品（cat.no.23, 26）や同時期の自画像なども菊子像と似たような生硬な印象であつたことに思ひ至るが、これは椿が劉生という空間の中で、劉生の作品を外側（カンバスの表層）から学び続ける上で避けられない問題だつた。人物像の描き方のばらつきは、椿が制作の上で自らと劉生との関係について考えはじめたことを示している。

椿は一九二二（大正一）年一月、梅原龍三郎に誘われて劉生、木村莊八、川一政と共に春陽会の結成に客員として参加した（翌年末に客員制が廃され、会員となる）。春陽会の創立会員には日本美術院を離れた森田恒友（一八八一—一九三三）、小杉放庵（本名・国太郎、別号・未醒 一八八一—一九六四）、山本鼎（一八八二—一九四六）、他の客員には萬鐵五郎や石井鶴三（一八八七—一九七三）などがいた。

椿は一九二二（大正一）年七月から家族を伴い、米沢に帰省してゐた。九月一日、関東大震災が起つた後はしばらく故郷に留まることを決め、震災直後の自宅から作品を持ち帰り、一〇月には米沢で初めて個展を開催している。翌月、大阪毎日新聞社が主催する日本美術展覧会に出品した《風景》によって銀牌と賞金千円を受けた。この審査員には劉生が加わつてゐた。二四年秋、椿は故郷での生活を切り上げ、家族とともに上京して下落合に落ち着いたが、翌年暮には園池公致（一八八六—一九七四）宅の留守を預かる名目で鎌倉に移り、そ

の後も借家を見付けてそのまま鎌倉に住んだ。

売間信男は一九二三大正二二二年から翌年ころの事として、相変わらず経済的に安定しない椿の様子を書き留めている。

油絵ではとても飯が食えぬと、日本画に転向しようとした。婦人雑誌の口絵を描き、また日本画を描いた。そのころ私に、「漸く米を買うことが出来るようになった」と笑顔で語ったことがある。ところが、これを見た武者小路実篤先生が、椿を叱った。「君はいくら苦しくとも、油絵を勉強しろ、絶対脇見をしてはいかん」と言われた。と云うことを、私に話したことがある。その着て居た洋服を見せて、「僕は洋服も買えぬので、武者小路先生の古洋服を買って来た」と笑って居たのであった。

(売間信男「椿貞雄伝」(註10))

売間が記した時期と一、二年ほどのずれがあるが、椿が紙本に向かった初期の制作として現在確認できる作品は震災後、一九二五(大正二四)年のものからである(carnos.54,55)。米沢滞在中に画材などの不足から紙本に向かったことを想像してもよいが、それにしても同じ素材を用いた劉生の制作は二〇年から始まっており、椿ははるかに遅い。現在見ることで二五年の作例は、椿の花や果実などが描かれている。紙本に墨で描き着色されているが、用いられている画材は日本画の顔料ではなく水彩絵具と考えられる。以後制作された同種の作例の多くがそうであり、たとえば椿が後年制作した《冬瓜図》(一九四五年一〇月、船橋市蔵、carno.103)は一見して劉生の《冬瓜茄子図》(一九二六年七月、個人蔵、carno.93)を連想させるが、劉生のように絹本に岩彩で描いたものではなく、やはり和紙に水彩絵具と墨で描かれている。本作品は物資不足の折に制作されたためとも考えられるだろうが、その後の作例を見ても用いて

いる画材はそれほど変わっておらず、要するに椿は自らの技術の矩を躰えてま

劉生の世界に近づいてはいない(註10)。
椿が一九二七(昭和二二年)の船橋転居後に同地で知り合い、有力な後援者となつた清川家のコレクションだった紙本作品《春夏秋冬》(一九三四年初秋、船橋市蔵、carno.93)の箱の蓋裏には、椿の筆で「昭和九年初秋於清川氏宅 始めて長き紙に描く／其意味にて面白きもの也」(註10)とあり、初めて向かった縦長の紙本には上から下まで遠近なしに四季おりおりの野菜が描かれている。この後も彼が縦長の紙本に描く場合はこの作品のように絵画空間の奥行きや距離がみられない作品が目立つ。劉生の場合も同じような作例が見られ、彼らは東洋画の文法ともいべき三遠の法(高遠、深遠、平遠)を知っていたとしても使用しなせなかつたのではないか。

現在確認できる作例の制作時期、画材や技術などからみれば、売間が記すように、椿が一九二三(大正二二)年ころ「日本画に転向」することには根本的な無理がある。それでも二五年に椿が紙本による制作をこころみている事実から、二四年秋から翌年までの間に、武者小路実篤の忠告はあったのだろう。売間は、忠告を受けた椿は「それから一段と油絵に精進した」(註10)と記している。なお、「雑誌の口絵」については情報が乏しく不明。とは言え、こちらもそれほど収入に結びついたとは思われない(註10)。
売間は経済的な面から椿が「日本画」に関心を持ったように記しているが、一九二三(大正二二)年という時期を考えると春陽会への参加によって椿が劉生以外の会員たちから何らかの刺戟を受けたということが考えられる。

*

岸田劉生は一九二五(大正二四)年四月、春陽会の運営をめぐって旧院展系の会員たちと衝突し、脱会した。梅原龍三郎も責任を取り会から身を引いた騒動の中、椿貞雄は会に残った。以後も劉生と椿はお互いに信頼し合う関係だった

ことはこれまで多くの証言が残されている。だが、お互いの方向は違ったものとなっていた。劉生が宋元画からしだいに離れ初期浮世絵の世界に入ってしまったことに対して、椿は宋元画への関心が持続しており、劉生が春陽会を脱会した半月後、小杉放庵に中国大陸で伝統的な絵画を研究できないか相談している註⑩。

一九二三(大正一二)年に劉生と椿が花(椿、菊、牡丹など)をモチーフに描いた静物画では共に、花の種類とそれらが活けられているやきものや中国風の竹籠によって東洋風な雰囲気が強調されている。竹籠に盛られた花という題材は宋元画に作例があるが、劉生は前年に発表した「写実の欠除の考察」註⑪に基づいたため、あるいはより具体的に宋元画に倣った紙本や絹本を支持体とする清浄な空間への関心からか筆致はおさえ気味である。椿は従来通りの細密描写のままであり、題材に気分を求めている。

劉生の静物画は一九二五(大正一四)年あたりから、文人画の効果や初期肉筆浮世絵の味を求めたため筆致に変化が起こっている。劉生の歿後に編まれた『アトリエ』の岸田劉生追悼記念号(一九三〇年二月)に彼の二六年の作品として『蕪図』が掲載されたが、実はこの作品は椿が同じ年に制作した作品(Pink)だった。これは劉生が二五年から翌年にかけて制作した同じモチーフの作品と構図や描き方などが見分けがつかなかったために起こった註⑫。劉生すなわち細密描写と思われるため見分けがつかなかったのだろう。この追悼号は椿がかなりの部分協力しているため、椿本人が間違えた可能性が高い。二人が描いた蕪を実際に見比べると、椿のほうが堅実で緻密な描写である。この時期あたりを境として劉生の筆致は粗くなっており、椿の描写とは異なっている。

椿と劉生の違いは、一九二六(大正一五)年五月、椿が『改造』に寄稿した「東西絵畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」からも判る。こ

の題は劉生が二年前同誌に寄せた宋元画論を連想させるが、内容はまるで違う。劉生の論考は、自らがフユウザン会のポスト印象派から「クラシックの感化」を経て宋元画を「発見」するに至った経緯と必然性を記している。本人は自分の思索とその深まりを示したかったのだろうが、文章は観念的な記述が目立ち、従来の論に宋元画という新たな要素が加わっただけの印象を与える。これはその後、彼が春陽会を脱会した二五年に刊行した『初期肉筆浮世絵』も同様で、伝統的な浮世絵の世界を近代の日本語で再構築する作業によって美的価値を提示している反面、宋元画論の続きを読んでいるような気分になる。

椿の論考は、劉生の文章ではほとんど言及されていない。今迄稽古しただテリアル)の性格だと割り切っている。彼にとつて油絵具は「今迄稽古しただけ手馴れてゐる。よけいな技法上の苦勞をする必要もない。ことに自分はリアリストで物を写すには油絵だと自由」註⑬だから用いるのだという。たとえ自分には似合わなくとも和服よりも洋服の方が着慣れているから着続けているのだということであり、逆に紙本墨彩や淡彩などの方が彼にとつて「手馴れて」いなかったことになる。

椿は「芸術境の最深」にあるとする北画(ここでは宋元画)のリアリズムについて、「重さの内に軽さがある。どつしりしてゐて、一方にさらりとしてゐる」とその精神を評しているが、自らの作品に実現できる可能性は「油絵の材料の生かし方一つ」であると言いつついる註⑭。後述するように彼は死に至るまで、特に静物画のジャンルでこの課題を転換することなく制作を続けており、本論考は重要な意味を持っている。文章は肝心の箇所ですらに力んでしまい精神論めいた書き方になってしまっているが、物質(画材)に対する精神の優位性などは主張していない。あくまでフィジカルな技術の研鑽が彼にとつての課題として表明されている。

また、椿の文章では宋元画のリアリズム——彼の考える「精神的な深さ」——の重要性の他に、先人を継ぐことの意義を説いている。

——近來油絵に東洋畫の精髓を生かさんとし、又現に生かして來てゐるのは、日本人として、西洋人の油絵では満足出來なくなつて來て居る為めだ。西洋の模倣及び西洋人に近づかんとする事の空虚を感じて來たからで、日本人がそれを望むのは自然な事である。日本人は日本人特有の畫境を生かす欲求を感じるのはあたり前の事である。そして、日本人として支那、(東洋精神の代表者)を模倣し、教へを受けるのは又自然な事であり、それによつて、日本人は日本人の眞の繪畫を生まんとするのも自然な事である。人々は模倣を輕蔑するが、模倣なくして現在なく、未來なしだ。人々は「形」を輕蔑するが、先輩が、その道を極めるに一番いゝ道(形)を残していつてくれたのは、直截にその形によつて精神を會得するのは一番利巧なやり方である。それを足場としないのは馬鹿くゝしい事だ。「形」を受け、模倣し、そして心を會得すればよいのだ。で、日本人が、支那人を先生にするのは尤もした事である。(句読点ママ)

(椿貞雄「東西繪畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」(註三))

このことは、繰り返し強調されている。

(形)を倣ふ事を人々は否難するが。或る精神の深さに到達するに一番いゝ道(形)の上で示してくれた昔人を倣ふ事、形を借りて其の道を極めんとする事は先に言つたが、形骸のみぎり見れぬ人は形に止まり、形のみしか見る事が出来ぬ。この事は作者にも觀者にも言へやう。(句読点ママ)

(同)(註四)

これは宋元画だけではなく、彼が劉生に倣つて絵画の制作を開始した経験が反映されていると考えてよい。

それでは、牡丹を盛つた花籠を細密描写で描くような外形的類似に止まらず、宋元画のリアリズムそのものに立脚した油彩画を制作するという志向はいづころ椿の裡に根付いたのか。売間信男の回想には次のような記述がある。

椿が油絵を描き始めたころ、

「君はどんな目的で洋画を描くのか」と聞いたら、

「僕は洋画など描かん」と憤然とした。

「では何を描くのか」

「油絵の具を使つて日本精神を描く。」

と自信ありげに答えた。

その後、私は椿の絵を洋画と言わぬことにした。椿はその言の如く、一本の筋金を通し、日本精神に徹して、油絵を描き通したのである。

(売間信男「椿貞雄伝」(註五))

椿の「油絵の具を使つて日本精神を描く」という発言はそのまま「東西繪畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」のライトモチーフになつている。売間の回想にある「椿が油絵を描き始めたころ」、つまり一九一四(大正三)年ころの会話の中で、彼が自らの繪画制作の動機について「日本精神」という語彙を用いるということは、当時の状況や小説「或家の出来事」などを読む限り考えられない。椿の作品から手掛かりを求めるとすれば、二二年三月に椿が制作した《菊子遊戯之図》には、それまで見られなかつた「日本画家椿貞雄正筆」というサインが画面に記されており、このサインと売野の回想を結びつけて考えることはそれほど無理ではない。売野が記していた二人の会話は、

「大正十二年ころ」椿が経済的に苦しみ、「二年程足を滑らした」ために彼が武者小路實篤から忠告を受け、改めて油彩に対して真摯に取り組みはじめた時期の発言であったとすることが妥当なものとなる。そのように考えるならば、論考に記された椿の宋元画への傾倒は、劉生に由来したものでありながら文章が発表された二六年の時点で、彼自身の課題、特に画材の面からの考察を読む限りにおいてすでに血肉化していると評価できる。だからこそ、彼は今後の自らの課題を「油絵の材料の生し方一つ」にあると自覚することもできたのだ。ここで、二〇世紀のモダニズムにおける古典の発見と再評価、そして継承という精神の運動に引き寄せて考えるとすれば、「クラシックの感化」以後の劉生と彼に従った椿は、対象の存在を写真によって捉えようとした過程において宋元画という世界を自分たちの「古典」として彼らなりに発見したこと——本人たちの意識とは無関係ではあっても——内発的なモダニズムの端緒を開いていたと位置づけることも可能となる(註⑩)。

加えて、向目的な文章で記されているために見落としがちだが、椿は本論考で中国絵画における陰影法について「未醒老人」すなわち放庵の言葉を紹介(註⑪)しておりながら、宋元画を称揚していた最も身近な存在である劉生については言及しておらず、浮世絵に関する話題はあえて避けられている。それに関する興味深い記述は、油彩の南画(文人画)的表現について、「しかし水墨の味には未だ遠いと思ふ。線と云ひ色と云ひどうも甘く油絵の材料そのものが適当でない気がする。思ひ切つて水墨を採つた方がいゝと言ふ気がする」(註⑫)という箇所、これは劉生作品に対しての批判とも読むことができる。

劉生が衝突した旧院展系のメンバーは彼よりも皆年長者であり、放庵や恒友は劉生とは違う経路(端的には渡欧経験)を経て「油彩画の日本の表現」を目指し、文人画を制作していた画家たちだった。旧院展系ではなかった萬鐵五郎も彼らと同じ制作傾向にあった。ここで、劉生が紙本に向かった一九二〇(大正

九)年に椿は同調しなかったこと(これまで自分が描く油彩画が劉生の真似だと批判されていた椿にとつて、描く画題や内容はともかく、劉生が紙本に向かったからといって自らが紙本に向かうことへのためらいもあつたと想像される)、春陽会に参加した二三年以後に「日本画に転向」しようとしたという栗間信男の回想は重なり合う。なぜこの時期になつて椿が紙本に向かうようになったのか。彼は放庵たちと同じ会で交流することによつて、ひとり劉生が見出していたと思つていた課題が、実は同時代の草土社Ⅱ「白樺」文化圏とは関係のない画家たちも共有していたものであることを知つたからだろう。具体的には、近代日本の油彩画家が紙本に向ふ必然性であり、外来の技術の土着化である。椿の文章に放庵の言葉が紹介され、劉生の名前が見られないことも同様の理由による。それはこの文章が執筆された時期、椿がこれまで自らの導き手であつた劉生を周囲の画家たちとの関係の中で理解するようになってきていることでもある。

椿の論考によれば、彼の油彩技法は絵具を「いつたん殺して生すやり方」であり、仕上がりの段階で金属的な光沢が出ないよう、油彩を溶く際に揮発性のテレピンを用いるという(註⑬)。これは「ポツツリして西洋人程油つこくない」(註⑭)日本人好みの画面を作るためだろう。彼がこの文章を発表したほぼ同じ時期、一九二五(大正一四)年ころの作品から劉生は筆運びの抵抗感を減らし、あたかも筆と和紙で制作するような気分を先行させるために、いわゆる「おつゆ」と呼ばれる状態にまで絵具を溶き、技法の破綻を招いている。椿はこのような劉生の制作について後年、「彼はこの頃から北画風から段々南画風になつて来ている」として、「僕はこの傾向をあまり好まなかつた」という彼にしては珍しい作品評を記している(註⑮)。これは彼が「東西絵畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」の中で油彩の南画的表現について否定的に記していたことと一致する。椿の《童子像(男の子の首)》の技術を分析し

岡本正康は彼の制作について「着実な職人的技術」であり、「理念的なものは、提唱者である岸田自身の作品よりも、その随伴者であった椿貞雄のような人の作品において忠実に実現されているのではないかと考えさせる」と評している(註四)。「いつたん殺して生ず」という椿の言葉は、劉生とは異なり油絵具という物質が自分のコンセプトにどこまで耐えられるのか、強度や許容範囲といったものを見極めながら制作を進めようとする自らの姿勢を的確に言い表している。また、椿の油彩作品には時期は下るが一九三〇年代後半の梅原のように、油彩と岩彩の併用などが認められないこともここに付け加えておきたい。

それでは、劉生が中途で方向を転換し、椿が自らの目標に定めた、油彩によって宋元画のエッセンスを再現することは可能なのか。結論から記してしまえば、これは否である。浅野徹が梅原と劉生の作品を比較した論考を引用する。

……いうまでもなく浮世絵もしくは日本の伝統的絵画は基本的には平面的色面と抽象的な線とで成り立っている。中国宋元の写生画にしろ、個々の対象には克明な写実描写があつても、ルネサンス以降の西洋画のモデリングとそれらを視覚的に合理的な空間関係のうちにとらえる表現法とはまったく異なる。したがって、劉生が宋元画や浮世絵に見る美を油絵で再現しようとすればするほど、彼が本能的といつてよいほど執着した「質の美観」——彼の写実様式の一つの基盤となつていた質感表現との異和感が表面化してこざるをえなかつたであろう。つまりは、宋元の絵画や浮世絵などへの深まる傾倒が、結果として代々木や駒沢の時代に確立し、その後の彼の芸術展開を支えた写実様式を突き崩すように働いた、と見えるのである。

(浅野徹「日本的油絵の形成——岸田劉生と梅原龍三郎——」(註四))

浅野は梅原が一九三〇年代中期以後に彼独自の「日本的油絵」を形成できた

理由について、梅原が獲得した絵画構造というものが、「ある段階でそれと類縁関係を持つ日本の伝統的絵画を融合できるものになっていった」からであるという。具体的には梅原がパリで学んだポスト印象派に基づいて築いた「色面と観念的な輪郭線」が浮世絵の造形構造とマチスのそれに近いものであつたと指摘している(註五)。浅野の考察に沿えば、椿が目指そうとする絵画は劉生のように油彩技法に無理強いをしなくても成立しないことになる。この問題について椿がどのように向き合つたかについては、後に改めて触れてみたい。

*

岸田劉生は一九二六(大正一五)年三月、京都を引き上げて鎌倉の長谷に転居した。同月末、椿貞雄は春陽会で知り合つた山本鼎の紹介を得、船橋尋常高等小学校の図画教員(当初は代用教員)に採用され、翌年六月千葉県船橋に転居した。船橋に移つた同じ月、彼は草土社以来の知り合いである河野通勢から紹介されて慶應義塾幼稚舎の図画教員を兼任することになった。幼稚舎に我が子を通わせる父兄の中から後援者も現れ、彼は一四年に上京して以来、ようやく画家としての活動を続ける経済的基盤を得ることができ、家族を養う上で金銭の心配から解放された。

売間信男はこのころの椿の制作風景を回想の中に記している。

その頃私が船橋市の貸家に住んでいた椿を訪ねた。「こんどは飯も食べるし、洋服も買えるようになった。」と顔を綻ばして話した。話しながら時々空の色を見、時計を見て、「描く時間になった」と云つてアトリエに入り、静物を描きながら話を続けた。「幼稚舎の先生をして居ると、舎生の家に来て教えてくれ、と言われると実に堂々たる邸宅である、そこで子供に教えると云うことは楽しいものだ。」口ではそう話しながら、炯々と眼を光らせ、果物を睨むよう

に見て描いて居る。皮を通し、肉を通し、種子までも見詰めて居るようだ。果物のあと、少女をモデルにして、肖像を描いた。これも、骸骨を見透して、いわゆる日本精神を見出そうとしているようであった。幼稚舎生の父兄が後に樫の面の愛好者になり、後援者になったことを、彼は何度も、有がたいことだと感謝していた。……

(売間信男「樫貞雄伝」(註四))

この間、樫は武者小路實篤が提唱する大調和美術展覽会に参加するため、一九二七(昭和二年)九月に春陽会を退会した。實篤の組織した展覽会は翌年までの間に二回開催されただけに終わった(他に劉生や樫たち審査員による展覽会が開催されている)。二八年七月、樫は梅原龍三郎に誘われ、国画会の結成に河野通勢と共に加わり、九月に船橋の小学校を依願退職した(註四)。慶応義塾幼稚舎の職は四五年三月まで続けているため、これまでの樫であれば東京や鎌倉などに転居しただろうが、亡くなるまで船橋に住み続けた。もともと、船橋での環境が落ち着いたものになるのは三七年に市内に自宅を新築して以後のことになる。

樫が国画会という活動の場を得て一年以上が過ぎた一九二九(昭和四年)年一月二〇日、劉生が満洲旅行からの帰途山口県の徳山で客死した。

樫は劉生の葬儀での司会、複数の雑誌での追悼号への寄稿や協力、遺作展開催などを次々と行った。中でも一九三〇(昭和五年)の『アトリエ』二月号(岸田劉生追悼記念号)では自ら執筆するだけでなく木村莊八と共に編輯に協力し、作品展開の整理を行った。これは今日まで続く劉生研究の基礎となっている。彼はまた、「完全な遺作展」開催のために作品の所在についての情報を船橋の樫宅に寄せるよう誌上で呼びかけているが(註四)、この活動は劉生だけではなく自らの歩みを振り返ることに直結した。

劉生歿後の後始末に追われた一九三〇(昭和五年)年前半が過ぎ、この年後半と翌年は樫の制作活動はあまりふるわなかった(註四)。それは傍で見ても判ったようで、彼は周囲のすすめもあつて三二年四月渡欧した。主な滞在地はパリで、そこからオランダ、スペインなどにも足を伸ばし、イタリアを経由して一月下旬に帰国した。

樫が滞在先のパリから妻に送った手紙から。

五月十四日、小雨のしよぼしよぼ降る中を斎藤君と猛郎さんと僕と三人でルーブル美術館を見に行く、さすがに世界一流の大家の作品故、実に感心した。ことにブーサンのもので一点、ゴヤの小品、ドラクロアの大作、ルーベンスのメヂチの諸作、小品の肖像、ポッチチェリの壁画、ルネサンス以前の宗教画、ダビンチのモナリザ、時間がなくなつて彫刻や他の絵は見る事が出来なかつたが、エジプトの古代彫刻やギリシヤは実に、実に素晴らしいものだ。本物を見なくては、実際わからない。とにかくその力と大きさと輝かしさに驚く。毎日見に行こうと思つている。ゆつくり見たらまだいいものが沢山あると思う。実に楽しみだ。今日ルーブルを見て本当に来てよかつたと思つている、得る処実に多かつた。……

(傍点引用者)(註四)

樫はパリで日本から持ち込んだ作品や現地で雇つたモデルを描いた作品を日本人のグループ展や個展で発表している。売上などの成果は充分ではなかつたが、そのことよりもヨーロッパを訪れて、複製で知っていた作品のオリジナルに接したことが大きな刺激であり収穫となつた。彼は再びパリを訪れることを考えていたようだが(註四)、その希望は叶わなかつた。

この渡欧は樫が自らの内なる劉生の姿を客観的に見つめる機会となつた。美

術史家として早い時期に劉生作品の研究を上梓した土方定一（一九〇四—八〇）は、椿からヨーロッパ行の思い出を直接聞き、感想を記している。

椿貞雄氏は草土社の同人のうちで、岸田劉生の弟子であったと心から素直に
いえる一人であろうとぼくは思っている。この椿貞雄氏があるとき、もちろん、岸田劉生の死後であるが、「イタリアに行つて最初に見たものはダ・ヴィンチの作品であったが、私はその前に立つたとき、驚愕のあまり頭髮が、総毛立つて一瞬にして白髪になる思いがした」と話されたことがあつた。

これは、ある意味で大変な比較であり大変な批判である。だが、このことによつて岸田劉生を冒瀆したと考えたり、椿貞雄氏の劉生への畏敬と愛情とを疑う人は、あまり人間を知らなすぎるようである。

（土方定一「劉生と四人の友人 三、位置について」^{註130}）

この文章は日本の近代美術史を切り拓いた土方らしい、いい回想になつている。若い史家に向かつて自らの心情を率直に話す椿の真摯な姿だけではなく、短い文章の中に劉生と椿が結んだ精神の紐帯や、椿という画家の立脚点といったものに対して土方が十分な理解を持つていたことが示されている。

昭和 I

岸田劉生が京都滞在中の一九二四（大正一三）年からのめり込んだ初期肉筆浮世絵の世界に、椿は紙本による絵画制作同様ただちに追従はしなかつた。劉生から彼が収集した作品を見せられれば素直に感心し、自らも購入したりするのだが、その下卑た味は二八（昭和三年）ごろまで自作に反映させていない^{註131}。

彼は二八年ごろから三二年にかけて、《春夏秋冬図屏風》（一九二八—二九年、福岡市美術館蔵）、同題の《春夏秋冬図屏風（春）》（一九三二年三月、千葉県立美術館蔵、cat.no.67）、そして《髪すき図》（同年一二月、東京国立近代美術館蔵、cat.no.68）という三点の油彩作品を制作している。これらが、劉生の初期肉筆浮世絵好みと対応する椿の代表的な作例である。

特に一九二八（昭和三年）から翌年にかけて制作された《春夏秋冬図屏風》には、少女たちの四季を描きながら、少女や女たちの表情に劉生のいわゆる「生々しい、デレリとした、へんにしつこい味」^{註132}がある。椿が少女たちの春夏秋冬を描いた作品は、他にも先にあげた千葉県立美術館所蔵の油彩作品や紙本による作品など多数が知られている。それらの中で、少女たちの四季を描きながら浮蕩にも似た雰囲気を漂わせている作品は福岡市美術館が所蔵するものの他は未見で、本作品は劉生に連れられて行つた茶屋の体験に根ざしていると推測される^{註133}。

《髪すき図》は江戸期の浮世絵にも見られる画題に取り組んだ作品で、東珠樹によれば劉生の生前から制作がはじめられていたという^{註134}。劉生に《童女飾髪之図》（一九二一年初秋、碧南市藤井達吉現代美術館蔵、cat.no.36）や《二人麗子図（童女飾髪図）》（一九二二年三月二日、泉屋博古館蔵）があるが、制作時期からみれば梅原龍三郎が一九二八（昭和三年）ごろ集中的に取り組んでいたテーマである「裸婦結髪」との関連が考えられる。ただし、梅原の作品は椿とは異なり、太い線で人体が捉えられ、色は鮮やかで平面的である^{註135}。偶然ながら椿が《髪すき図》を制作した年は小林古径（一八八三—一九五七）が同じ題材である《髪》（一九三二年、永青文庫蔵）を再興第一八回日本美術院展覧会に発表した年でもある。

《髪すき図》はひとつの（絵画）空間に配されている風呂桶、手桶、しゃがむ女、髪をすく女の位置関係がちぐはぐになっている。これを初期肉筆浮世絵に

も通じる稚拙さと理解することも可能だろうが、梅原の作品と比較した場合、椿が草土社参加当時から遠近の再現などが不得手だったことを思い出させる。

千葉県立美術館が所蔵する作品は、パリの個展で発表されて以後、現在は「春」のみが知られている。福岡市美術館が所蔵する同題の作品および《髪すき図》などとは違い背景は明るく、人物の表情はアクの強さがるかに抑えられている。姉妹らしき人物と犬が描かれ、年長者の髪型は禿のそれに似ている。この少女と描かれている犬は、劉生が『初期肉筆浮世絵』に掲載し、自ら模写 (cat.no.40) した『骨董集』上編(著者・山東京伝、一八一四年刊、cat.no.51) 所載の「犬を連れた禿図」(一六二四—四四年頃、千葉市美術館蔵、cat.no.50) が下敷にされている。

劉生の死の前後に制作されたこれらの作品は、前項でみた椿が求める「リアリズム」とは異なる。それは「もの」の存在ではなく、どうしても「世態人事」(註136)、「こと」の味わいに重きが置かれるためだろう。やはり、初期肉筆浮世絵の世界は彼に馴染めないものだった。彼がパリから妻に宛てた手紙には、「こつちへ来た時までは浮世絵に少しコウデイし過ぎた。こんどは思い切つて、それ等の考えを振りすててやつて見ようと思つている。もつと本能的になる必要を感じている。一方の写実の方はこのままグングン押し行けばいいと思つているが(傍点引用者)(註137)とある。

以後、少女たちの春夏秋冬を描くという画題は油彩ではなく、紙本による作品に複数の作例が存在する。椿の紙本による作品群は、文人画的なものと写実的なものに大別することができるが、少女たちを描いた作品は前者に属し、劉生が宗教画的作品を描いた後に制作した装飾画などに見られる理想の小天地と一見似たような世界(註138)の中で、四季おりおりの少女たちの姿が描かれている (cat.nos.84, 86, 87)。

*

椿貞雄は第二次世界大戦前までに一男三女(長男・朱明、長女・朝子、次女・夏子、三女・晴子)の子供たちがおり、戦後は彼の生前に三人の孫が生まれた。彼が自分の子供を描いた作品を出品記録からたどると、一九二二(大正一一)年に米沢の美術団体・光原社が開催した展覧会に賛助出品した《幼児の像》(現在所在不明)が最初の作例ではないかと考えられる。子供たちを描いた作品が増えるのは昭和期に入ってからで、娘の像が多い。

椿の制作の展開と子供たちの成長の関係で、劉生にとつての麗子のように、自らのコンセプトを注ぐ器として我が子を題材とした作品は少ない。これが娘たちの前にモデルとしていた、姪の菊子を描いた作品とは違う。一九二七(昭和二年)三月の《朝子像》(平塚市美術館蔵、cat.no.138)は前述の劉生の初期肉筆浮世絵の影響を受けた作品を制作する直前のもので、二八—二九年の《春夏秋冬図屏風》に近い描写——「夏夏祭行支度図」に描かれている、鏡を持った幼女は朝子だと思われる——になる可能性もあった。だが、劉生と椿では子供に向けるまなざしは違っている。

《朝子像》の顔は丸く、目はつぶらで、頬には赤みがある。顔から生気がはちきれんばかりで、おとなしくモデルをさせるには大変だったのではないかと思われるほどである。椿が子供や孫たちを描く基本的なパターン(この場合、テーマでもある)は既に本作品で確立されている。この作品から、椿が初期肉筆浮世絵の世界から脱した経緯は彼がヨーロッパに行つただけではなかったことが判る。結局、劉生が入り込んだ世界は我が子とは相容れないものだった。いくら作品のためとは言え、椿は一九二八—二九年の《春夏秋冬図屏風》のような世界に我が子を捧げることが生理的に耐えられなかったのだ。三〇年に椿が子供たちの周囲を劉生調の枠や飾文字などであしらつた素描が残っているが、子供たちは劉生という空間の中で大人しくはしておらず、勝手気ままにふるまひ、もはや劉生調の装飾はパロディのようになってくる (cat.nos.139-141)。椿の

子供たちが彼を救ったとも形容できる。

しかしながら、子供たちを描いた作品に見られるパターン化された顔の造形には、対象とは別に画家がカンバスに向かう前から、何らかの意図が用意されている。これは劉生が麗子を描く際に宋元画や初期肉筆浮世絵を念頭（もしくは傍ら）に置くことと本質的には変わりが無い。それが椿の場合、子や孫たちの健やかな成長という親（あるいは祖父）のねがいであることは疑う余地がない。プライベートでありながら同時に普遍的なこの制作意図は、画面上の構成などに個々の造形的な課題はあるものの、彼が劉生から学び、受け継いだ宋元画に由来するリアリズムを指すこととは次元を異にする。

子供と孫を描いた作品を比較してみると、孫を描いた方がより写実的になっている。画家の作品ではあるが、一般の祖父同様、孫をカメラで撮影するような気分の方が勝っている。

*

一九三二（昭和七）年の渡欧後、初期肉筆浮世絵の世界を脱した椿貞雄の作品の変化は、風景画によく見ることができ。それまでの彼の作品で風景といえど、劉生以前には誰も描かなかつた道や崖であり、または鶴沼などの田畑や人家などが主だった。帰国後、椿は風景画の題材として富士山を選んでいる。富士山は彼が第二次世界大戦の疎開中に取り組んだ妙義山、最晩年の桜島などとは異なり、三〇年代半ばから晩年に至るまで継続して取り上げられている。油彩に限らず、紙本による作品をも含めると、彼が富士山を描いた作品の全点数を確認することは今日不可能である。

富士山という画題は月並みさゆえに作品を求める側にも好まれたかと思われる。それ以外に意図があるとすれば、極めて日本的な画題、日本の象徴としてだろう。前項に記した、一九二六（大正一五）年に椿が発表した「東西絵畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」や売野正男の回想などに見られ

る通り、彼は「大正末あたりから「日本」、「日本人」という言葉にこだわっている。その傾向はヨーロッパ滞在中に一層強まっていることが妻宛の手紙からもうかがわれる^(註10)。

とはいえ、椿の四年ほど後に渡欧した小説家の横光利一（一八九八—一九四七）のように、彼が「日本的なるもの」に急激に傾斜しなかつた理由も、両者の渡欧時期による政情の違いはあるにせよ、ヨーロッパでの体験が椿を押しとどめていたからだ。彼が自らの絵画を描く材料として選んだ油彩とその技法が、ヨーロッパの文明に根ざしたものであることをよく理解していたからであり、蓄積された技術（油彩の歴史）の差というものを目の当たりにした経験に基づいている。

椿が描いた油彩による富士山にはさまざまな視点から捉えた作例がある。多くが月並みな、誰もがどこかで見たような富士山を描いた絵である。その中で制作上の問題が顕著に現れている作例は、画家が見晴らしの良い場所に位置し、遠景に富士山を配したものでしょう（cat.nos.175,176）。富士山を配した画面の上が遠く、下に向うほど手前（画家の足元）になるという構図で、これを梅原龍三郎の作品と比較すると、椿の場合は対象が雄大であることを意識し過ぎてい。富士山という量塊を強調したいためなのか近景の捉え方がことさらに細かく、開けた視界によって得ることができる空間という、もうひとつの量塊が見えにくい^(註11)。

同様の問題は最晩年に制作された桜島を描いた作品（cat.nos.184,185）などにも見られる。この場合も梅原の作例と比較が可能だが、椿は錦江湾の対岸からの視点を強調するあまり、画面の中央を分断してしまうほど大きく海を描いている場合がある。富士山や桜島をテーマとした作品に見られる椿のこの躰ぎは、名所旧跡をものにしようにと肩肘を張ってしまうためと考えられる。これは抜きがたいものとしてあつたようで、亡くなる直前、彼が晩年好んで風景を描

いた長崎に住む知人に宛てた手紙には「風景画はどうしても南画風になりま
す」^{註出}という嘆息のような言葉が記されている。これは南画(文人画)という
形式に問題があるのではなく、ともすれば風景を前に気分が高揚し、空間の把
握がおろそかになってしまふ彼の自戒だろう。彼は本質的に画室で制作を追求
するタイプの画家ではなかったか。

例外的に、椿が一九四五(昭和二〇)年に疎開先で目にした妙義山を描いた作
品(cat.no.160)に力みは感じられない。彼は太平洋戦争末期の四五年三月、長
く勤めた慶應義塾幼稚舎を辞職して碓氷に疎開し、翌年三月まで同地に滞在し
た。妙義山は谷文晁(一七六三—一八四〇)の『名山図譜』(一八〇四年刊)に取
り上げられ、椿に近い時期では富岡鉄斎(一八三七—一九二四)の《妙義山図・
瀨八丁図》(一九〇六年、布施美術館蔵)が有名である。椿によつてデフォルメ
された山のかたちは文人画を彷彿とさせるが、彼が先達たちの作品に接した眼
の記憶と対象が画面上で無理なくひとつになっている。もつとも、彼があまり
にも文人画的なデフォルメを反省したためか、妙義山をテーマとした制作はこ
の時期のみに止まっていることが惜まれる。妙義山を描いた作品以外にも、
疎開先で出会った何気ない風景を描いた作品には、佳品がある。

昭和II

一九三二(昭和七)年、渡欧中の椿貞雄が滞在先のパリから妻に宛てた手紙に
は、岸田劉生の影響による浮世絵のような世界への接近は止め、「一方の写実
の方」を進めたいと記されていた。作品の上で二人の分岐点となっているの
が、冬瓜をモチーフとした静物画である。

劉生が冬瓜を描いたのは、確認される限りにおいて関東大震災の直前、一九

二三(大正一二)年八月三〇日付の日記に「昼頃から、日本畫をかく。絹の小点
に冬瓜とぶどうをかく。けいこのつもり也」とあるのが恐らく最初だろ
う^{註出}。本格的に冬瓜と向き合ったのはそのちょうど一年後、京都滞在中の二
四年九月一日、妻・秦が静物のモチーフとして錦小路で買い求めたことから始
まっている^{註出}。劉生夫妻は冬瓜についてどんなものか知っていたが、米沢生
れの椿は知らなかったという。彼が冬瓜を描くのは翌二五年からである。

彼は不思議な題材をよく発見する。僕は北国生れで冬瓜というものを知らな
かったので、それに八百屋の店先を注意して見るということをしなかつたの
で、この絵を見たとき、こんな不思議なものがこの世にあるのかと思ひ、それ
を取上げてその不思議な美を实によく表現しているのに驚き、一方自分のうか
つきを心から恥じたのであつた。

(椿貞雄「劉生の作品について 冬瓜葡萄図」^{註出})

椿は劉生が選んだ題材である以上に、冬瓜が自らの記憶にない存在IIオプ
ジェであるというところに魅せられた。彼が冬瓜を描いた初期の《冬瓜図
(支那籠)》(一九二五年一〇月二日、豊橋市美術館蔵)などでは、劉生が描
くことがなかつた果肉やワタまでが再現されている。

椿が描く冬瓜は、劉生のそれに比べて色が濃く、深い。劉生の油彩作品が岩
彩で制作された《冬瓜茄子図》(一九二六年春、三重県立美術館蔵、cat.
no.92)や《冬瓜茄子図》(同年七月、cat.no.93)などと同じように冬瓜のたがず
まいを重視した制作だったとすれば、椿の場合、《冬瓜図(支那籠)》を見る限
り最初から形状全体が生み出す量(塊)感と白い粉をふく表面の「かるみ」を持
った質感という、相反する要素をどのように画面上に再現するかがねらいとな
っている。彼にとっては冬瓜そのものが宋元画の「重さの内に軽さがある。ど

つしりしてゐて、一方にさりとてある「リアリズムを体現した存在となつた。

冬瓜は浮世ばなれした感じだ。禅味をおびている。机の上のころがして見ていると、いくら見ても飽きない。どつかと梃子でも動かぬ重量感。それは唐時代の鼎を連想させる。薄緑の肌に白い粉をふいている質感の不思議な魅力。図のデッサンは雪山を想わしめる。見つめてみると、フウと息をすると思ふのだ。

(同) (註15)

椿は一九二〇年代中期以降、静物画の題材として冬瓜の他にも白菜や蜜柑など、周辺の野菜や果物を多く用いている。彼が四五(昭和二〇)年ころまでにこれらを描いた作品には、落ち着きのある、静かな画面のものが多し。基本的に描こうとする対象を画面の正面に据え、水平かやや斜め上から見る構図である。場所は室内で、ほとんどの作品において静物が置かれた卓と背後の壁は薄暗い色調でまとめられている。モチーフにあまり陰影を施さない手法は、静物そのものがぼつかりと画面に浮かび上がることを考へてのものだった。彼の静物画に見られる対象への光の当て方は、現存する作品や記録写真などで確認すると、二〇年代中期までは主に薄明の中から対象が浮かび上がるような光で、三〇年代になると横方向から光が当てられている(画面左側からの作例が多い)。どちらにも、絵を見る者の意識をモチーフにのみ向かわせるため、壁や卓に当たる光はつとめて再現を避けている。その光は制作をする上で重要な要素であるが、それ以上ではない。二〇年代初期の作品に見られた陰鬱さや重苦しさとも感じさせる雰囲気は制作年が下るにつれて薄らいでおり、これは画家の年齢に応じた技術の積み重ねによるものだろう。

……油絵は物を描写するには持つて来いだ。自分はリアリストであるから物それ自身を愛す、その物自身の持味を愛す。対照物その物をそつくり写すには持つて来いである。(その物の持つ質の味、實在の神秘)例へば僕は、対照物(果実人物)に影を造らない様にする。投影も少なくする。物に影を造ると物それ自身の質感をかくす事になる。バックを一色の暗色で塗る方法も、宋元画の花鳥畫等に倣つたものだ。リアルをより明瞭に描写したいが為めと、ジンとした深さを生む為だ。……

(椿貞雄「東西絵畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」(註16))

*

椿貞雄の静物画の制作に変化が起こるのは、第二次世界大戦中、一九四三(昭和一八)年ころからのことであるが、具体的にどのような方向を目指そうとしたかについては、四五年九月に制作された《瓜図》(米沢市上杉博物館蔵、cat.no.102)と翌月の《冬瓜図》(船橋市蔵、cat.no.103)という二点の紙を支持体とした水彩画によって示されている。現在この二点は所蔵先が異なり、前者が額装、後者が軸装であるために判りにくいだが、落款と印章が点対称の位置にあり(《瓜図》が画面右下、《冬瓜図》が左上)、大きく捉えた冬瓜の緑系統の色は薄く、やや小さい瓜を濃く捉えるなど、画家は当初から対になることを想定して制作した可能性がある。

描写の技法(テクニク)も対照的で、それぞれ支持体となつた紙に輪郭線を用いず(《瓜図》には一部認められる)描かれた対象は、前者は滲みによって、後者は白系統の絵具が全体を暈すように包む——冬瓜の表面にまわりつく粉と、光のように——ことで捉えられている。瓜に見られる滲みだけを見れば画面上の効果(つまり、劉生が求めた「気分」)をねらつてのことであると考へられるものの、紙の上に白で冬瓜の表面を捉えた作品と併せて見れば、この二点の作品に見られる画面上の効果は、モノと空間のあいまいさによって周囲

の余白(紙本そのもの)も描かれた対象と等質の存在、絵画のみが持つ空間であるという画家の認識があつたことを理解することができる(註14)。

椿は水彩によつて掴んだこの対象と周囲の空間の関係を、油彩においてどのように実現しようとしたのか。

椿は一九四三年、李朝白磁の《白磁大壺に柘榴》(一九四三―四四年)(註15)と、中国の黒釉壺をモチーフとした《壺(黒い壺に南天)》(一九四三年一月二〇日―四八年、千葉市美術館蔵、cat.no.112)の制作に着手した。

椿の趣味らしい趣味と言えば関東大震災のおりに滞在していた郷里で覚えた鮎釣りだった。船橋で暮してからは、千葉県下の川をほとんど廻つたと自ら語っている(註16)。凝り性という点では、やはり劉生と同じだったのかもしれない。劉生にとつての古画に近い存在は、椿の場合やきものだった。彼がいつごろからやきものの収集をはじめたかについては不明だが、公刊されている文章などを基に推測すれば、一九三二(昭和七)年にヨーロッパから帰国して以後のことになる。三八年ころになると彼が戦利品を手に入れたと家族たちが「また古物?」と訊く――(註17)彼の文章にはそのように記されているので、点数は多かつたようだ。写生材料としても欲しいと彼は記しているが、現在確認できる彼の静物画にさまざまなやきものが主題として描かれるようになるのは四〇年代中期以後の作品からで、《白磁大壺に柘榴》と《壺(黒い壺に南天)》は初期の作例となっている。

この二点にはそれまでの椿の静物画には見られない特徴が見られる。

《白磁大壺に柘榴》は従来通り室内の卓に置かれた静物というセッティングながら、画面全体が以前よりも明るく感じられる。背後の壁と卓は光によつて分けられている。本作品は上からの人為的・人工的な照明であり、壁と卓の違いはあるが、どちらも色面としての処理に近い。その中で、全体につるりとしいながら各部が不均質であるという特徴を持った李朝白磁が存在している。

壺は光と、これまでの作品よりも見下ろすように対象を捉えている視点のため、下部は影に覆われている。「陰影を描く事はゲビラせる。俗にする。描写の緊密を欠く即ち晝境を甘くする」(註18)として、宋元画(および劉生)に倣つて影を積極的に描かなかつたこれまでの椿とは異なる。このため白い球体としての壺と、色面となつた壁と卓との対比が、壺の存在感を際立たせている。また、壺が卓に落とす影と、その前に配された二顆の柘榴の影の違いも対象の質について考えさせることに働いている。光の方向と対象を見る視線が重なり合い、結果として《白磁大壺に柘榴》での光は画家の意識そのものになつたようだ。椿は本作品の制作に着手する前年、《夜のチューリップ》(一九四二年)(註19)という油彩を制作し、以後も《夜の静物》(一九四六年、個人蔵、cat.no.106)や《夜の自画像》(一九四九年頃、米沢市上杉博物館蔵、cat.no.114)などを制作している。これらの作品で対象を照らし出す光線も人為的、意識的なものであるが、白磁大壺のような単純な構造を持つたモチーフではないため作者の意図は一見わかりにくい。

《壺(黒い壺に南天)》に描かれた壺は《白磁大壺に柘榴》とは対照的に窓際に置かれており、バックは明るい(註20)。逆光の中で画面に大きく描かれた壺は黒一色では描かれてはおらず、白や青、茶系統の色彩を用いて光によつて変化する各部分のかせた感じや釉薬が剥がれた表面が描かれている。それらの質感がひとつの壺というかたちに総合され、全体の存在感に転化している。その確かさにもかかわらず、机に落ちた影は薄いために対象がカンバス上に再現されているのではなく、絵画という空間の中に壺がただ存在しているように見える。ここには、劉生が紙本や絹本で行ないながら、油彩では実現できなかった空間と類似のものが表出されている。

窓辺や縁側に置かれた壺という画題は《春雪》(一九四二年)や《窓辺早春》(一九四九年、個人蔵、cat.no.113)も同様で、後者には《壺(黒い壺に南天)》

と同じ壺が描かれている。前者は未確認であるが(作品写真を見る限りこの作品が逆光の最初の作例か)、後者に見られる壺の影は薄いものの、磨かれた縁側に置かれているという状況によって、不自然さはやや薄らいでいる。ただし、これらの作品において壺は作品の主題ではないため性格が異なる。

《白磁大壺に柘榴》と《壺(黒い壺に南天)》は、画家が画面に描かれているもの(の表面)と光の関係に着目している点共通している。従来の椿の静物画では、描こうとする対象を細密描写ではつきりと再現するために光が必要だったが、この二点の作品で間接的に描かれた光は画面上に描かれている(ここでは「構築されている」と形容した方がより適切だろうか)もの、そのものの存在にとつて不可分な要素となっている。同じ時期に《壺(白磁大壺に椿)》(一九四七年、米沢市上杉博物館蔵、cat.no.107)や《黒壺に梅一輪》(一九四八年・五年加筆、千葉県立美術館蔵、cat.no.111)が制作されている。どちらの作品も《白磁大壺に柘榴》のような作為性は抑えられているが制作の方針は同じである(後者の視点の設定や影の描き方は《白磁大壺に柘榴》に近い)。

椿が一点の作品を描くために粘り強くカンパスに向かう姿は後の語り草となっている(註56)が、一旦筆を置いても文字通り自らが納得の行くまで加筆を行っていたようで、特に昭和期に入ってから制作された椿の作品の年記にはしばしば加筆を行った旨が記されている。彼にとつて加筆は油彩の剥落などの補修や気になった箇所を補う程度のような補助的な営為ではなかった(註57)。《壺(黒い壺に南天)》は一九四八(昭和二三)年に完成したと考えられる作品で、カンパス裏には「昭和十八年描き始め/其后気のむいた時に/度々加筆す」と記されており、制作が天候や季節の変化によって中断される風景画などとは違い、画家が長く画室で温めていた作品だった。

《壺(黒い壺に南天)》の制作が続けられている間、画家が描く冬瓜は従来の写実のスタイルを突き詰めた《冬瓜南瓜図》(一九四六年二月二日―四七

年、島根県立石見美術館蔵、cat.no.104)のような傾向から、《冬瓜図》(一九四七年、個人蔵、cat.no.108)に見られる、対象の表面に光がまとわりついたかに見える描き方へと変化している。《冬瓜南瓜図》でも背景となった壁と冬瓜との境目部分は卓と冬瓜の関係よりも曖昧な描かれ方になっており、対象とその周囲の空間の関係について椿が意識していたことが認められる。ただし、この作品ではあくまでも描かれた冬瓜と南瓜の「質」の対比に主眼が置かれている。対して《冬瓜図》の筆致は丁寧でありながら、冬瓜と周囲の空間は曖昧に、暈されたように描かれており、画面上で一体化したものととして存在感が表出されている。これを、椿が一九四五年に疎開先で描いていた水彩《冬瓜図》の空間が油彩によつて実現されたものと理解することは誤りではないだろう。

《壺(黒い壺に南天)》と向き合った椿の時間について考える時、油絵具を入手したばかりの若い彼がポスト印象派の影響下にある《落日(代々木附近)》を制作した直後、劉生のオリジナルの絵画に接し、たちどころに細密描写に影響されて《自画像》を制作したことが思い出される。《壺(黒い壺に南天)》について費やされた時間の長さとその間に制作された作品などを併せて考えれば、この作品は画家にとつて自らの思索を深めるための足場となっている。当然、そこには劉生から学んだ絵画観なり造形思考の再検討なども含まれていただろうが、それは入り口にすぎない。そこを過ぎれば、終始自分自身との対話——ちょうど、椿より歳下の鳥海青児(一九〇二―二七)が《夜のノートル・ダム》(平塚市美術館蔵)でこころみていたように——が続けられた。先に引用した浅野徹による岸田劉生と梅原龍三郎の比較に従えば、椿は水彩の制作において絵画空間における光の役割について考え、その結果、東洋画の制作と自らの油彩画の間を結びつける可能性を見出していたのではないだろうか(註58)。

ここで椿が油彩によつて描いた冬瓜の暈しについて、第二次世界大戦中および直後の彼を取り巻く状況について見ると、矢代幸雄(一八九〇―一九七五)が

のちに「水墨画」(岩波新書、一九六九年)に再録した論考「滲じみの感覚」および「水墨画の心理」を一九四六年から翌年にかけて、椿に親しい旧「白樺」同人が関わる雑誌に相次いで発表していることが注目される。

「滲じみの感覚」は一九四六年、『座右寶』第三号および第四・五号に分載された。「日本美の探求」という副題が附せられている通り、滲み(そして暈し)という現象が「東洋美術、特に日本美術の諸相に於て如何に効果的に利用されて居るか」(註157)について概観したものだった。矢代は「滲じみを真に利用し、その特殊感覚と技法とを育て上げたものは、水墨画であつた」(註158)と指摘しているが、その水墨画の特質について翌年『世界』一月号に発表した「水墨画の心理」において次のように要約している。

偕ともて水墨畫は繪畫の三要素(色彩、線、及び明暗の調子)のうち極めて重要な色彩を欠くが故に、甚だ特殊なる趣致を示さざるを得なかつた。その特殊なる趣致とは何かと言へば、それは文字通り皮相を去つて内面的に注意を集中する觀照即ち是れである。而してこの内面的といふことは、先づ繪畫の最初の任務たる自然の事物を描寫するに當つて、形似に捕はれず、表面の華やかさに迷はされず、実在の本質を擲むことを意味し、更に進んでは、そこに宿る精神的意義を感得し、端的に之を表はさんとすることを意味する。即ち描寫表現何れの面に於ても截然と精神的傾向を帯びることであつて、これこそ水墨畫が他に比類なき芸術形式を組成する所以である。

(矢代幸雄「水墨畫の心理」ルビ・傍点・カッコ内は引用者による)(註159)

水墨画についての矢代の考察は、技法としての滲じみが「強く粘着性なる」油絵具には不向きで、「潤沢に水を用ゆる水絵具に於てのみ可能」(註160)としている。しかし椿が経験によって会得した、油絵具の特性を「いつたん殺して生

す」手法は、画面上では水墨画と似た効果の再現を可能なものとした(註161)。そのため、矢代の水墨画に関する考察は、椿の制作を理論面から保証するものになり得ている(註162)。

そして、対象を暈すように描くということは、写実を追求していた椿の従来の制作とは異なることになる。矢代の考察に沿って改めて対象(とその質)の再現性が重視された《冬瓜南瓜図》以後に制作された《冬瓜図》に見られる光の描写の変化を見ると、椿はこの間現実とは異なる絵画という空間のなかで存在するもの(これが矢代の記す「実在の本質」で、そこには光も含まれると考えられる)について考えていたと結論付けられる。このような、絵画が現実の写像ではないという椿の姿勢がモチーフの面から理解されるのが一九四九年から五一年にかけて制作された《冬瓜図》(個人蔵、cat.no.121)であり、また本作品では《壺(黒い壺に南天)》の「加筆」の意味するところが明らかになっている。

……僕は毎年毎年冬瓜を五ツ六ツ買い集めては写生する。そして毎年々々かく度にむずかしい。二月になると、机の上で冬瓜はデロデロに腐敗して水が流れ出す。そして感慨無量な気持ちになる。

(椿貞雄「劉生の作品について 冬瓜葡萄図」)(註163)

何年にもわたって描き続けられる冬瓜は、同じ冬瓜ではない。画家が描いている冬瓜は目の前にある対象の写像ではなく、絵画の中にのみ存在する冬瓜である。

この時期に椿が制作した人物画《村童図》(一九四七年、多摩信用金庫蔵)(註164)、そして制作時期がやや遅れる《渡邊義一君像(水彩画家)》(一九五三年、千葉県立美術館蔵、cat.no.174)などは草土社時代を彷彿とさせる題名と図像の構えで

ありながら、これまでに見た静物画と共通した光の意識が認められる。他にも、『少年(野口敦弘君像)』(一九四五年、米沢市上杉博物館蔵、cat.no.16)のような、古いフレスコ画を思わせる淡く、薄い色彩によって光がかたちとなつたかのように軽やかに仕上げられた人物像も、同じころみの範疇にある。

椿の作品に見られるこのような描写の変化は、本稿に記した作品のみによつてもたらされたものではない。『壺黒い壺に南天』は自分の造形思考を確認するため、たまたま実験室になつたのであり、彼の第二次世界大戦期以後の作品、特に静物を扱つた作品群は全体としてそれまでとは違つた造形思考が顕著である。彼は静物画において新しいカンバスに向かうたびごとに自らの方法論の確認作業を行い、彼の考える写実を追求している。

草土社結成前から、劉生はカンバス上に対象を見たまに再現しようとしていた。椿はそれに従つていたわけだが、劉生は写実の先にあるものを求め、『写実の欠除の考察』(一九三二年)を経て初期肉筆浮世絵の世界を発見した。しかしそれはカンバスの外側(こちら側)での主知的な操作が先行していったと評価せざるを得ない性格を多分に帯びていた。対象を忠実に再現しようとした細密描写とは異なる椿の「写実」は、画家の視点が対象だけではなく、対象と周囲の空間との関係に向けられ、冬瓜や壺と周囲の境を漠とすることによつて絵画という空間と、そしてそこに実在するものの創造に向かった。それは彼の論理に従えば、描く対象の存在をカンバス上に再現するということと、油彩によつて東洋の美を実現しようとするふたつの課題が止揚される具体的な糸口でもあつた。

昭和期に椿が制作した一連の静物画のうち出来上がりのよい作品は、見る者を落ち着きのある空間に誘い、共に時間を過ごすことができる。

*

椿貞雄は一九二八(昭和三)年に結成された国画会絵画部に創立メンバーとし

て参加して以後、終生同会の会員として活動した。その中で、彼を会に誘つた梅原龍三郎の影響と考えられる作品がいくつか認められる。それらを列挙すると、すでに記した三一年の『髪すき図』という画題であり、『西横野村秋景』(一九四五―四八年)〔註16〕に見られる色彩の布置、風景画における富士山や桜島という画題と構図である。あるいは『少年(野口敦弘君像)』は梅原が早い時期から自らの制作との関連でポンペイの壁画に代表される古いフレスコ画に関心があつたことを思い出させる〔註17〕。また、水彩『呉州赤絵皿に果物』制作年不詳、船橋市蔵、cat.no.110)の場合、その筆致は梅原が四〇年代に制作していた岩彩を併用した油彩画の存在を抜きにしては考えられないだろうし、呉須赤絵皿というモチーフ自体が——つつましかではあるが——梅原の趣味に呼応する。

国画会会員だつた椿の作品を考える上で、梅原との関係のみが考察の対象ではない。椿よりも若い世代と比較・検討することもできる。本項でみた『白磁大壺に柘榴』や『静物(冬瓜と包丁)』(一九五三年、米沢市上杉博物館蔵、cat.no.124)に見られる人工的な光線と単純な色面に近づけられた背景や卓の描写は、香月泰男(一九一―七四)のような一九五〇年代に国画会の中堅として活動していた画家の作品に近似したものとなっている(香月は一九四〇年同人推挙、六二年退会)。椿が第二次世界大戦以後新たな静物画の空間を創造することになつた間接的な影響として、新しい世代による作品の刺戟について考える必要がある。なるほど劉生の死によつて生きている椿そのものまで過去に封印された観があり、周囲も時としてそのように画家に接してしまつた〔註18〕。しかし椿自身は劉生を通して学んだ造形論を自らが生きる時代の中で考え続けていた。香月(をはじめとする後進たち)の作品との近似は、その姿勢が決して閉じたものではなかつたことを示している。これは、今後椿の絵画制作について考える上で注意すべき点だろう(註19)。

椿は一九四九(昭和二四)年に千葉県美術会結成に尽力し、常任委員に就任した。展覧会(県展)では作品本位の姿勢を貫いて選考を行ったが、主要な出品者については所属する美術団体にこだわらず過去の作品もよく記憶していたようだ^{註18)}。その千葉県美術会をめぐる座談会で、展覧会はレクリエーションの場かと問われた際、椿は「あくまで道場だ」と言い切っている^{註19)}。彼にとつては国画会も同じように道場だったのであり、梅原のような年上だけでなく、年下の画家たちのころみから学ぶことはあり得たにちがいない。草土社以来、彼にとつて美術団体とは何よりもまず絵を学ぶ場であつたのだから。

椿は一九五四(昭和二九)年に長崎で国画会展を開催する準備のために同地を訪問し、亡くなる五七年までに五回訪れた。五二年に八丈島、五六年には鹿児島に写生旅行を行っている。房総も同じ陽光の地ではあるが遠隔の地での制作は、気分もまた違ったものだったのであろう。五七年一〇月に長崎から戻つた後に発病し、一二月二九日に亡くなった。

おわりに

本稿に記した通り椿貞雄が描いた紙本墨彩・淡彩は、文人画的傾向と写実の二つに大別できる。文人画的傾向は四季折々に遊ぶ少女たちを油彩で描くことをしなくなつた後も描き続けたことから明らかのように、自らの油彩の技術では描けないテーマのための受け皿や避難場所のような役割も担っている。そして写実による作品には、油彩による静物画を展開させるための、確認作業としての性格が認められる。

一九五一(昭和二六)年に椿が執筆した文章には、

……私自身日本画を描いている時もまた油絵を描いている時同様真剣で全力を尽す。だから日本画をやっている時は油絵が描けなくなり油絵をやり出せば日本画が描けなくなってしまう。片手間に描くわけにはいかない。

(椿貞雄「日本画と洋画」^{註17)})

また、

……洋画家が日本画を描き日本画家が油絵を描く、そして自己の画境を深め高めて行くことこそ当然過ぎることである。我輩は日本画家で御座るの油絵画家で御座るのと狭い根性では心細い。

(同)^{註17)}

などと記されている。この主張は五五年、岸田劉生の作品《茄子図》(一九二四年、個人蔵)について記した文章でも繰り返されている。

日本人はある年配になると水墨をやりたくなるものらしい。紙と墨はわれわれと切つても切れぬものがあるようだ。長い伝統がそういう心を我々の奥深く植えつけたのかもしれない。

(椿貞雄「劉生の作品について 茄子」^{註17)})

劉生が亡くなつて四半世紀以上の時が過ぎ、還暦を目前にした椿は劉生が生きることでできなかった時間を費して「長い伝統」と向き合つた自らの心情を、紋切形ではあるけれどもこれ以外の言葉では綴ることができなかったに違いない。ところがこの文章の末尾は、

日本では油絵画家、日本画家とはつきり区別しているが、これもまことにおかしなもので、単に使う材料の違いに過ぎない。油絵で表現する方が適切なら油をやり、水墨でやつた方がいい場合は水墨でやるがいいので、そんな窮屈な考えをすてるがいい。

(同) (註174)

と、しめくくられている。これでは、椿が語る「長い伝統」は油彩には不向きであるということになり、「水墨でやつた方がいい」仕事を「油絵で表現」しようとしていた彼の制作活動と矛盾する。

劉生の場合、この矛盾は画面上に技法の破綻としてそのまま現れた。前項で見たとおり、椿はこれを回避するために墨の暈しや滲みと近似した効果を油彩で再現するようになった。かつて彼は「東西絵畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」の中で油彩の南画(文人画)的表現について、「しかし水墨の味には未だ遠いと思ふ」と記していたが、晩年の「水墨でやつた方がいい場合は水墨でやるがいい」という発言は、彼の同時期の油彩制作が未だ到達点ではなく、途半ばのころみであるということをも本人が意識していたことを示している。

引用した文章にはいずれも椿という人物の真面目さがよく表れているが、売問信男は『油絵に精出している間に、日本画を描くのは、心の休息である。羊羹を食って玉露を飲む気持ちである』とにこにこして話したことがあった(註175)という、文章とは異なった画家の表情を書き留めている。この発言は油彩画家の森田恒友が文人画に求めた「寛ぎ」そのものであり(註176)、彫刻家の高村光太郎(一八八三—一九五六)が自作の木彫について、「……自分の好きな小さな生き物を作り出し、又其を眺めながら玉露をすすする」ひとときを「まつたく恍惚の時間」(註177)と呼んだことと同じである。そうでありながら、生前の椿は展覧会

で紙本墨彩・淡彩の発表をそれほど積極的には行っていない。やはり彼はあくまで自らを「稽古しただけ手馴れてゐる」油彩を用いる画家と規定していたのであり、劉生を通して学んだ宋元画の写実を油彩によってどのように実現させるかが草土社参加以後の大きな課題となっていた。

椿は画家として出発した時点で制作上のコンセプトと技術の両面においてほとんど劉生の活動に依拠していたことから、狭路の中で展開を模索しなければならなかった。一九三〇年代に「日本的油絵」のありかを求める動向は彼の課題そのものだったし、彼の理解者である梅原龍三郎はその中心的な存在として制作していた。椿が同時代のこの動向に呼応するように自らの課題を克服し、作品の内容を転換させるのは四〇年代中期以降にまでずれ込んでいる。これは何よりも彼にとつて劉生の存在が大きかったためだった(註178)。

*

椿貞雄が彼独自の油彩画を制作していた一九五五(昭和三〇)年、美術雑誌では画家たちがもの存在について語り合っているが、彼らの討論の中に椿はおろか岸田劉生の名前すら言及されていないのは、二人の仕事が現代美術のアクチュアルな問題とは無縁であると思われていたためだろうか(註179)。

我々は我々の足で立つ事を誇りにしやう。

(椿貞雄「舜擧の牡丹図その他」(註180))

註 劉生や椿の文章のうち、千葉市美術館の展覧会図録に再録したものについては当該頁を（*）内に記した。

1 長與善郎『わが心の遍歴』筑摩書房、一九五九年、二二三頁
文中の「倉田」は倉田百三。

はじめに

2 椿貞雄「岸田劉生と僕」東珠樹（編）『近代画家研究資料 岸田劉生Ⅰ 木村莊八・椿貞雄』東出版、一九七六年、二〇四頁（初出『ふさ』第一巻第三号、一九五五年五月）（*）一三頁

3 売間信男「椿貞雄伝」『米沢文化』第三号、一九六八年九月、四五頁（刊行月は奥付に基づく）

4 上杉熊松は米沢藩二代藩主斉憲（一八二〇—一八九）の子（最後の藩主である茂憲の異母弟）。工部美術学校在籍し、堀江正章（一八五八—一九三三）や曾山幸彦（一八六〇—一九二）たちと共に一八八〇（明治一三年）に来日したイタリア人のサン・ジョバンニから絵画を学んだ。明治学院の図画教師となり、同校では和田英作（一八七四—一九五九）を指導している。その後、米沢中学校に転じた。剣術にも優れ、父と同じ心形刀流を学んだ。

今泉篤男は上杉について「……旧藩主上杉家の分家の出の方で、横山大観と同級の東京美術学校の第一回卒業生ということだった」と記しているが、記憶違いか。

今泉篤男「土田文雄の人と作品」『今泉篤男著作集Ⅰ 洋画論 現代日本』求龍堂、一九七九年、二八〇—二八二頁（初出『土田文雄画集』山形美術博物館、一九七四年）

磯崎康彦、吉田千鶴子「第一編 明治期の東京美術学校 第四章 明治二二年東京美術学校開校」『東京美術学校の歴史』日本文教出版、一九七七年、四八—五一頁

5 売間信男「椿貞雄伝」註3と同、四五—四八頁

6 椿貞雄「草土社時代断片」註2と同、一六六頁（初出『畫学生の頃』アトリエ社、一九三〇年）

7 椿貞雄「岸田劉生と僕」註2と同、二〇三頁（*）一三頁

8 椿貞雄「岸田劉生をめぐって」註2と同、一九七頁（初出『みづる』第五九三号、一九五五年一月）

* このことについては、椿の自筆文獻「静物畫に就いて」に詳しく記されている。

私が静物畫を見て、初めて、真に強く心を打たれたのは、後期印象派の畫家、ルヌアール、ゴッホ、セザンヌ等の描いた静物畫を見た時であった。（勿論写真版か色刷を見たに過ぎないのであるが）殊にセザンヌの静物畫には実に驚歎した。どつしりさ、量とか、実在のもつ神秘感や、荘重、永遠とか、その畫事に、畫境から教はる処甚大であった。果実や草花や器具をモチーフにする美術境を發見し、かくの如く強く深く、それ等を美化し、權威を与へた事を讚美し驚歎し畏敬した。セザンヌこそ静物畫の創造者、真に生命を植え

つけた第一人者であると其時強く感じた。セザンヌの描いた静物畫は、雄（マゴ）に昔の偉い畫家達の描いた、コンポジションや人物畫に匹敵するものであり、それ以前なかつた美境の發見であり、美術の創造である。

9 椿貞雄「静物畫に就いて」北原義雄（編）『油絵の研究』アトリエ社、一九三二年、一一三—一四頁

石井柏亭はポスト印象派の影響から離れた岸田劉生、木村莊八の作品について彼なりの評価をしていた。

今二氏が粗より精に入つたのは此後期印象派の影響が時代にあつて多少の異趣を呈する。二氏の作はフューザン会頃のものよりも此頃のもの、方が余程善くなつて居る。それは進歩と曰ひ得可きものかも知れない。けれども私には「出直し」と云ふことの尚適切なを覺える。二氏は今迄の道の誤れるを知つて出直したものだといはれても立腹するには及ぶまい。二氏は後期印象派の影響から脱れて自然の懐に入り、表面に浮動する美よりも、もつとエッセンシャルな核心を捕へやうとすることに一致して来た。これは大変結構なことであると思ふ。

石井は、フューザン会時代の二人の言説が「……いつも大方断定的で、如何にも確信を有つてはれて居る様」であつたために、「出直し」以前の作品と言説は「若気の至り」だつたと論じている。

石井柏亭「岸田木村両氏の作品」東珠樹（編）『近代画家研究資料 岸田劉生Ⅱ』東出版、一九七七年、一〇—一一頁（初出『卓上』第五号、一九一四年一月）

10 木村莊八「岸田の行路」註2と同、一七頁（初出『アトリエ』第七卷第二号、一九三〇年二月）

11 石井柏亭「岸田木村両氏の作品」註9と同、二三頁

12 岸田劉生「自分の踏んで来た道（千九百十九年個人展覧会に際して）」『岸田劉生全集 第二卷』岩波書店、一九七九年、五二—五三頁（初出『白樺』第一〇年四月号、一九一九年四月）

13 再録『劉生畫集及芸術觀』聚英閣、一九二〇年

14 椿貞雄「岸田劉生と僕」註2と同、二〇四—二〇五頁（初出『ふさ』第一巻第三号、一九五五年五月）（*）一三頁

15 なお、初出では心の中で「呼んで」いたと記されている。

16 東珠樹「兄の感化と画家志向」『画道一筋 椿貞雄の生涯と芸術』椿貞雄遺族会（私家版）、一九九八年、二九頁

17 月本寿彦「『道』解説」花田美穂、月本編『没後五〇年 愛情の画家 椿貞雄』米沢市上杉博物館、山形美術館、二〇〇八年、七頁

18 ヴァルター・ベンヤミン（著）高木久雄・高原宏平（訳）『複製技術の時代における芸術作品』『ヴァルター・ベンヤミン著作集2 複製技術時代の芸術』晶文社、一九七〇年、一二頁（註18、一三九頁を併せて参照のこと）

註16と同。

多木浩二「4 アウラの消える日」『ペンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波現代文庫、二〇〇〇年、四六一―四七頁

東珠樹が編纂した椿の年譜によれば、転居先は劉生が代々木北山谷二二九、椿が代々木中山谷一四六である。

岸田劉生「横堀角次郎宛書簡、一九一五年四月五日付」『岸田劉生全集 第十卷』岩波書店、一九八〇年、二〇三頁(書簡 no.8)

東珠樹編『椿貞雄年譜』生誕一〇〇年記念椿貞雄展実行委員会編・発行)『生誕一〇〇年記念椿貞雄展』図録、一九九六年、一五二頁

椿貞雄の「或家の出来事」は『白樺』に次の通り連載された。

一〇一四章、『白樺』第一〇一年一〇月号、一九一九年一〇月、一一一―一八頁
一五二〇章、『白樺』第一〇一年一月、二月合本号、一九一九年二月、九一―八六頁
二一〇三章、『白樺』第一〇一年一月号、一九二〇年一月、四九―一三〇頁

初出の目次では「或家の出来事」と表記されている。

東珠樹『草土社時代(二)』註14と同、五二頁

椿貞雄「或家の出来事 一九『白樺』第一〇一年一月・二月合本号、一九一九年二月、七五頁

「後記」註12と同、五九二頁

柳宗悦「バーナード・リーチ宛書簡、一九一五年二月八、一九二四日付」『柳宗悦全集著作篇第二十一巻上』筑摩書房、一九八九年、二〇九、六六一頁(書簡 no.二四七)

「岸田劉生」という空間

岸田劉生「思ひ出及今度の展覧会に際して 白樺の十周年に際して」註12と同、二三―四一―二三五頁(初出、『白樺』第一〇一年四月号、一九一九年四月)

黒田清輝「日本現今の油畫に就て」『絵画の将来』中央公論美術出版、一九八三年、三九頁(初出、『美術新報』第一巻二二二号、一九〇三年二月二〇日)

岸田劉生「東西の美術を論じて宋元の写生畫に及ぶ」『岸田劉生全集 第三巻』岩波書店、一九七九年、三四八―三八三頁(初出、『改造』第六巻第一号、一九二四年一月) (*二二二―二二三頁)

ペンヤミンの「複製技術の時代における芸術作品」註16と同、一四頁(註18、一四一頁を併せて参照のこと)

ペンヤミンの「複製技術の時代における芸術作品」によって白樺派の複製技術を通したヨーロッパ芸術受容の性格を捉える論考は多数あるが、本稿に関連したものとしては次を参照のこと。

赤松祐樹「岸田劉生——写実の展開における確信と不安」『徳山美術博物館(編)『徳山市制施行六五周年/徳山市美術博物館開館五周年記念 岸田劉生展』徳山市美術博物館、二〇〇〇年、一〇六―一一二頁

岸田劉生「自分の踏んで来た道(千九百十九年個人展覧会に際して)」註12と同、五二―三頁

併せて次を参照のこと。

岸田劉生「年代作品総目録及それに関する附言」註12と同、五八三―五八四、五八六―五八七頁(初出、『劉生畫集及芸術観』聚英閣、一九二〇年)

劉生のメモ(一九一六年二月三日付)に基づく。

……その眼は初め彼に開いてもらつた。もつと初めは十二三の時につまらない泥の金の犬黒様を信じる事によつて、これは可笑な話だけれど自分はそれを信じて、自己の運命の狂ひを恐れる恐れを慰め、又、他人に不親切にする事を、バツを恐れる事によつて恐れ、少しづつ、愛を知つたのだつた。次は基督教によつてそれから梁川氏によつて。しかしこれ等のものも彼によつて眼を開かれなければよし開いたにしてももつとずつと後れなければならぬものであつた。そうして、悪く考へれば、それは彼に会はないなら或は途中で死んで居たかも知れなかつたのである。(かく思ふ事は少し淋し過ぎる。(彼の生長しかたにくらべて))

劉生のメモに記されている「彼」は、武者小路實篤のことと思われる。綱島梁川が自らの見神体験を記した「予が見神の実験」が収録された『病間録』は劉生が實篤と出会う以前、一九〇五(明治三八)年に刊行されている。

岸田劉生「雑纂 ノート その三 〇公言(彼と自分に就て)」註19と同、一九八〇年、五四―四頁

岸田劉生「思ひ出及今度の展覧会に際して 白樺の十周年に際して」註25と同、二三―三五頁

劉生が生前に公表した断想(一九一五年一月一三日付)に「自分は一生の中にどうかして、人類の肖像を描きたい、肖像といつても、一人の顔ではないかも知れない。人類を描きたいのだ」として、構想が記されている。

この製作に対する抽象的な空想を云ふならば、畫幅は可なり大きなものだ。小さくとも二間に三間程のものだ。そうして、其処には、あらゆる、自分の経験した内心の感じを、人間の顔や肉体によつて抽象し、中央には深き、そうして、強き、善美を欲する人類の意志を、描く、同じく、偉大な人間によつて、抽象するその人類をとりまく他の凡ての人間は皆善と美を欲して、うごめいて居る。そうして凡て現世の醜惡の爲めに、押し合ふ様にうごめいて居る。そうして、段々と二人一人、高き処へ上らうとして居る。やがて、終に、自由なる透徹した美の世界に飛躍して行く。一方には、偉大な先聖が奏する、美と善と真の、鼓舞の音が聞へる。そうして……

しかし、これは今の自分にまだ到底描き切れない。今でもこのコンポヂションは時々少しづつ、試みては居る。しかしこれは一生の仕事だ。もつとく深い経験と実感を得なくては駄目だ。そうしてまだ、大きなエナヂーがなくては。

実際一人々々の人間だつて、なみ大抵な実感を持つて居たつて出来やしない。

しかし、追々には出来て行くだらう。出来て行くに従つて、コンポーズも変つて来るだ

らう。意匠も変つて来るであらう。今の処は只概略なものしかないのだから、だん／＼、
微細に深い処へ行つて行く心算だ。
しかし、まだ実に大変だ。

岸田劉生「断片」岸田劉生全集 第一巻「岩波書店、一九七九年、四九三―四九五頁(初
出『多都美』第九卷第三号、一九一五年三月)

劉生が「断片」に記すイメージがミケランジェロの《最後の審判》(一五三六―四一)に
近いものであったことは、ほぼ同時期に公表された次の文章で判る。

ミケランジェロの最後の裁判に表はされた人間を見よ、そこに表された世界と人生を
思へ、苦痛も醜も悪も滅亡も又は喜も善も甦生も皆言につきる程深く強く味はれて居
るのだ。そして只あく迄強い意志の力と又、現世の美以上の深き美と善に統合せられて
あるのだ。

この力にくらべられる美はない。この世界に現はされた醜と悪とは、も早人を汚さな
い。のみならず心ある人を生かす力を持つのだ。それは最早既に醜ではなく誠の美である
からだ。

岸田劉生「感想及び詩」同、四七四頁(初出『エゴ』第三巻第一号、一九一五年一月)

このような劉生によるクラシックへの廻行は単純に自らの制作上の問題ばかりではな
つただろう。それは同時に實篤に代表される雑誌『白樺』が主張した、「人類」史上の
「天才」を称揚する劉生流の実践だったとも考えられるし、その實篤や劉生の態度には
「……年代順とかその他の順序とかがあるのではなく、……すべての偉人の中で誰が最
も偉大なる者」であるかをケーベル(一八四八―一九三三)にたずねた学生と共通する気分
が感じられる。

ラファエル・フォン・ケーベル(著) 久保勉(訳編)『ケーベル博士随筆集』岩波文庫、一
九五七年、一頁

現在作品名しか判明していないが、椿は一九一八年の草土社第六回美術展覧会に《キリス
ト埋葬》、翌年の第七回展に《釈迦誕生》を出品している。後者と同じ年に描かれた雑誌
『我等』のための挿画は現在確認出来る数少ない宗教画的雰囲気を持つ作例である。

註19と同、一九九六年、一四四頁(Catalogue)、一六三―一六四頁
劉生のメモ(一九一五年三月一日付)より。

岸田劉生「雑纂」ノート その二 註19と同、一九八〇年、五四五頁

岸田劉生「自分の踏んで来た道(千九百十九年個人展覧会に際して)」註12と同、五二三頁
岸田劉生「自分の踏んで来た道(千九百十九年個人展覧会に際して)」註12と同、五二五頁
芝川照吉旧蔵の油彩《詩句ある静物》(一九一八年八月三〇日、現存せず)に記された詩句
より。

市川政憲「油彩作品目録」東京国立近代美術館(監修)『岸田劉生画集 目録・解説』岩波
書店、一九八〇年、一三七頁(参考四二)

岸田劉生「色刷会報より(雑稿) 静物の構図」註12と同、四九九頁(初出「色刷会報
二」一九一八年六月三日/再録『劉生畫集及芸術観』聚英閣、一九二〇年)

岸田劉生「裝飾文字に就て児島氏に」註12と同、九五頁(初出『読売新聞』一九一五年一
二月二日・日曜附録)

一九一九(大正八)年の第一〇年一、三、五、六月号の表紙、四月号(十週年紀念号)の中扉
および二〇年の第一一年一、六月号裏表紙。

井伏鱒二(二八八―一九九三)は裕伊之助(二八九―一九七七)について記した文章の中
で、一九一五(大正四年)ころのことを次のように記している。

……(引用者註)裕が胸を悪くして鶴沼の別荘で療養生活に入つた。ここには岸田劉生が
よく遊びに来た。この別荘番の福さんといふ人と劉生はよく将棋をさした。福さんは三
度に一度ぐらゐわざと負けて、「おお、しもうた」と顔に手をやつて劉生の機嫌を損ねぬ
術を心得てゐた。福さんは劉生のお気に入りであつた。この頃は、椿貞雄、木村莊八とは
研究所で顔を合はせるくらいで、それほど親密にはなつてゐなかつた。この別荘から、い
つたん向島の自宅に帰つて、それから我孫子へ移つた。

この文章は井伏の実見談ではなく、裕からの聞き書きであると思われる。「研究所」が
具体的にどこを指しているかは不明であり、椿本人による回想にも類似の記述は確認され
ない。

井伏鱒二「裕伊之助さんのこと―序にかえて―」『裕伊之助作品集』溪水社、一九七
七年、七頁のうち、「裕伊之助の絵付」と改題され『焼物雑記』文化出版局、一九八五年に再
録)

花田美穂「椿貞雄のオリジナリティー―岸田劉生とのかかわりを中心に―」註15と同、
一一頁

椿が《八重子像(酸漿を持てる少女の肖像)》のキャンバスの裏面に記した覚書は次の通
り。

千九百十八年八月月末に故郷米澤の生家に於て妹八重子を描きしものなり。ま
る一ヶ月を要す色の点で自分の思出の作なり。当時自分は絶望しており画筆を
なげうつか画家として立つかのわかれ道の坂上。にいたり。この作は院展に出。品した
ことあり。千九百廿一年十月書く。椿貞雄

「出品目録」註19と同、一九九六年、一七八頁

また、書簡は劉生が一九一七(大正六年)一月二九日および同年二月一六日付で椿に宛て
たもの。

岸田劉生「椿貞雄宛書簡」註19と同、一九八〇年、二二四―二二七頁(書簡 nos. 二九、三

- 43 岸田劉生「椿貞雄宛書簡、一九一七年二月二十九日付」註19と同、一九八〇年、二二五頁（書簡no.二九）
- 44 岸田劉生「椿の畫に就て其他」註27と同、一九七九年、二三頁（初出『現代之美術』第四卷第五号、一九二一年七月）註44と同。
- 45 劉生が『劉生畫集及芸術觀』のために書き下ろした「写実論」は「椿の畫に就て其他」で記したことを彼の構想する造形思考の体系の一分野として普遍的に論じており、「此一篇を畫友椿貞雄兄に捧ぐ。」という献辞がある。

- 46 柳宗悦「阿部次郎宛書簡、一九一四年五月八日付」註24と同、一七六頁（書簡no.二二〇）
- 47 東珠樹「草土社時代（一）」註14と同、四〇、四三―四四頁
- 48 油絵具の価格の違いについては渡邊郁夫氏の御教示による。氏によれば、現在でもブルシヤンブルーとコバルトブルーでは価格に二、三倍ほど違いがあるという。参考として示された文房堂の一九一四（大正三）年販カタログでは、徳用チューブの「ブラッシュアンブルー」が三五銭に対して「コバルトブルー」は一円一〇銭となっている。

- また、椿が劉生と同じ色を用いたとしても、彼が低廉で質の悪い油絵具を求めたとも考えられる。『油絵の研究』に掲載されている彼が記した「色の変色不変色に就いて」の中で、
- 要するに色彩を主にした行き方の人にとつて色の変色は恐る可きである。色が変色し褪
- 色すれば、その絵の生命はそれで終りをつける。しかし色彩を主にせず、線描や描写を主にしたものは、無形の色（氣韻）を主にしたものは、色によつて、ひどい打撃は受けずにすむ。
- と、読みようによつては絵具の変色については最初から諦めているような書き方をしている。

- 椿貞雄「色の変色不変色に就いて」註8と同、一九三二年、一五〇頁
- * 経済的な点では代々木時代（一九一三―一六年）の劉生も生活が苦しく、画材を満足に購入できなかった。彼が不満を感じる事なく制作が可能となった背景には芝川照吉（一八七二―一九二二、catalog no. 30, 32, 33）のような後援者の存在があった。渋谷区立松濤美術館の『幻想のコレクション』展（二〇〇五）図録所載の年表によれば芝川をはじめとする後援者たちは岸田劉生後援会（岸田会）をつくり、一九一五（大正四）年から一九九年にかけて九回

の展覧会を行ったが、「毎回三〇〇円くらいの赤字となり芝川等が補填」したという。このため劉生が「一七年二月一日付の椿宛書簡で「甚だ失礼ですが僕の処には今金があまつて居」るので送金するから絵具を購入しよう椿に勧めているのは、先輩としての虚勢などではないだろう。そしてこの劉生と彼の後援者たちの背景には、一五年後半から始まった第一次世界大戦による日本の好景気があった。

長與善郎「わが心の遍歴」註1と同、一九一頁

東珠樹「日本画と水彩画」岸田劉生——椿貞雄の回想から——雪華社、一九六一年、一六四―一六七頁

- 岸田劉生「椿貞雄宛書簡、一九一七年二月一日付」註19と同、一九八〇年、二二七頁（書簡no.三〇）
- 佐々木静一「幻想の蒐集家——洋画の初期収集家・芝川照吉」日本洋画商協同組合（編）『日本洋画商史』美術出版社、一九八五年、二四九―二五八頁
- 瀬尾典昭「芝川照吉の生涯と美術家たち」（無署名）芝川照吉および関連事項年表『渋谷区立松濤美術館（編）『幻想のコレクション』芝川照吉、達吉、柏亭らを支えたもう一つの美術史』渋谷区立松濤美術館、二〇〇五年、一四六―一七二頁

- 劉生が一九一九（大正八）年五月三〇日付で和辻に宛てた二通の葉書を参照のこと。
- 岸田劉生「和辻哲郎宛書簡」註19と同、一九八〇年、二八二―二八三頁（書簡no.一六一、一六二）
- 劉生が一九一九（大正八）年六月七、九、一〇、一一日付で妻・葵に宛てた五通の葉書を参照のこと。尚、一一日付の葉書に「法隆寺の金堂の壁面を見る事は都合よく許可になつた」とあるが、結局この時は拝観できなかったと思われる（註61参照）。

- 岸田劉生「岸田葵宛書簡」註19と同、一九八〇年、二八四―二八六頁（書簡no.一六五、一六六、一六八、一六九、一七二）
- 岸田劉生「色刷会報 第二輯之二」註12と同、二七〇―二七二頁（初出 一九一九年六月二八日）
- 柳宗悦「今度の挿絵に就て」柳宗悦全集著作篇第一卷『筑摩書房、一九八一年、五八六頁（初出『白樺』第一〇年七月号、一九一九年七月）

- 柳宗悦「バーナード・リーチ宛書簡、一九一六年三月二四日付」註24と同、二二二―二二三、六五九―六六〇頁（書簡nos.二五〇）
- 註52と同。
- 註52と同、五八七頁
- 註52と同、五八八頁
- 和辻哲郎「二 哀愁のころ」初版 古寺巡礼『ちくま学芸文庫、二〇一二年、二二頁（初版 一九一二年）

- 和辻哲郎「五 ホテルの食堂」註57と同、三八頁
- 柳が一九一五（大正四）年から一八年にかけて記したバーナード・リーチ宛書簡（一九一五年五月五日付、八月一日付、十一月八、一九二四日付、一六年三月二四日付、七月二八日付、二月二三日付、一八年八月二三日付）および未投函のスコット宛書簡草稿（一九

一六年二月二日付)を参照のこと。

柳宗悦『書簡 大正五年(一九一六年)』註24と同、一八五―一八六、一九八、二〇〇―二〇一、二二一―二二四、二二九―二二六、六四四―六五三、六五八―六七三、六七八―六七九頁書簡nos.二二六、二四三、二四七、二五〇、二五二、二五九、二六〇、二六四
柳宗悦『バーナード・リーチ宛書簡、一九一六年三月二日付』註24と同、二二二、六五九頁(書簡no.二五〇)

61 劉生の一九二〇(大正九年)四月六、七、一二、一三、一五、一七日付の日記を参照のこと。

岸田劉生『日記、一九二〇年四月』『岸田劉生全集 第五卷』岩波書店、一九七九年、二九七―二九九、三〇三―三〇七頁

62 今泉篤男『土田文雄の人と作品』註4と同、一九七九年、二八一―二八二頁

63 椿貞雄『或家の出来事』註1と同、一九一九年一月、一頁

64 椿貞雄『或家の出来事』三〇『白樺』第一一年一月号、一九二〇年一月、二六頁

65 岸田劉生『日記、一九二〇年三月一日』註61と同、二六七頁

66 岸田劉生『椿英夫宛書簡、一九二二年四月二七日付』註19と同、一九八〇年、三四〇頁(書簡no.二八九)

故郷 II
岸田劉生『日記、一九一九年二月二日』註61と同、二〇二頁

67 註67と同、二〇一頁

68 岸田劉生『日記、一九二〇年一月三〇日』註61と同、二二六―二二七頁

69 岸田劉生『日記、一九二〇年四月二日』註61と同、三二〇頁

70 岸田劉生『日記、一九二〇年五月一日』註61と同、三一九頁

71 岸田劉生『日記、一九二〇年五月三日』註61と同、三二〇―三二二頁

72 劉生本人が日記に自らの制作を『日本畫』と記すようになるのは二ヶ月ほど後のこととなる。

73 岸田劉生『日記、一九二〇年七月七日』註61と同、三八〇―三八二頁

74 本多秋五『五 後期印象派』『白樺』派の文学』講談社、一九五四年、五五―五八頁

75 当時の劉生や椿たちが世界美術史についての程度の認識があったかについて考える際、木村莊八が児童向けに著した書籍に記された記述については基礎的なものとして理解していたと考えて良いだろう。

76 木村莊八『少年藝術史 ニール河の草』洛陽堂、一九一九年改版 新生堂、一九二四年) 大久保泰『古式の笑アルカイック・スマイル』『みづゑ』第四二二号、一九三九年二月、三六(六九〇)頁

77 岡本正康『質の美』と『模倣』――岸田劉生の『内なる美』発現の経路にあるもの』青木加苗 宮本久宣(編)『動き出す! 絵画』『パール北山の夢』和歌山県立近代美術館、東京ステーションギャラリー、下関市立美術館、読売新聞社、美術館連絡協議会、二〇一六年、

二四九―二五〇頁

78 長與善郎『わが心の遍歴』註1と同、二二六頁

79 長與善郎『わが心の遍歴』註1と同、一九三頁

80 岸田劉生『序文(劉生畫集及芸術観)』註12と同、三四七頁(初出『劉生畫集及芸術観』聚英閣、一九二四年)頁を参照のこと。

81 併せて同書『三四四』頁を参照のこと。
長與宅で彼が奈良旅行から持ち帰った『奈良美術館の孔雀明王の図』に劉生が感動した記述などは例外に属するだろう。

82 岸田劉生『日記、一九二〇年五月二日』註61と同、三三〇頁

83 長與善郎以外に東洋美術に向う劉生や椿の支えとなった『白樺』同人は、木下利玄(一八八六―一九二五)ではなかったか。
現在の岡山県に位置する足守藩の藩主だった木下家を嗣いだ利玄は一九一六(大正五年)から一八年まで東京を離れ、一九年から鎌倉に住んだものの二二年春に肺結核になったため、劉生たちとの交流は長與に比べれば淡いものだった。しかし利玄の日記には代々家藏する近世絵画についての言及の他に、「恐らくは顔輝の寒山から教はった、麗子さんの一寸グロテスクな微笑と自分で云つてゐるもの、下書」と思われる素描を評価したり(一九二二年五月七、八日)、「人見少華の菖蒲の絵」を劉生がほめる(同年七月二四日)という記述などがある。

84 利玄と劉生、椿の交流については既に嶋田華子による論考があるが、今後も精しい調査が必要となつていく。

85 木下利玄『定本木下利玄全集 散文篇』臨川書店、一九七七年

86 嶋田華子『日記に見る『白樺』同人の交遊と創作の背景――岸田劉生と木下利玄の牡丹を巡つて――』読売新聞大阪本社文化事業部ほか(編)『白樺』生誕一〇〇年 白樺派の愛した美術』読売新聞大阪本社、二〇〇九年、一六九―一七二頁

87 岸田劉生『日記、一九二〇年七月二日』註61と同、三七七頁

88 高橋義雄『道具移動第三期』近世道具移動史』慶文堂書店、一九二九年、一六二―一六三頁

89 註83と同、一八四―一八五頁

90 高橋義雄『日記、一九一六年五月六日』『萬象録 高橋帯庵日記 巻四』思文閣出版、一九八八年、一五二頁

91 高橋義雄『日記、一九一六年五月九日』註85と同、一五五頁

92 高橋義雄『日記、一九一六年五月一七日』註85と同、一六七頁

93 藪科英也『ふたつの茶会――棟方志功の「実験茶会」と柳宗悦の茶会――』『河井寛次郎と棟方志功 日本民藝館所蔵品を中心に』千葉市美術館、二〇一六年、二四〇―二六六頁

94 岸田劉生『日記、一九二〇年一月二六日』註61と同、四九二頁

95 岸田劉生『日記、一九二二年一月九日』『岸田劉生全集 第七卷』岩波書店、一九七九年、三九七―三九八頁

なお、同年一〇月一五日(三六二頁)および一月二三日(四一七頁)を併せて参照のこと。

91 岸田劉生「出品畫について」註27と同、三二二頁(初出『みづゑ』第三二〇号、一九三三年六月)

92 岸田劉生「東西の美術を論じて宋元の写生畫に及ぶ」註27と同、三四八―三四九頁(*二二二頁)

93 「後記」註27と同、六四四―六四五頁

94 今泉篤男「美術隨想」米沢文化」第二二号、一九八二年六月、三三頁

95 今井信雄は「創作」物語」の中で「白樺」の休庵」刊が一九一九年四月の「白樺第十周年紀念号」を境に同誌の「凋落」が顯著になつていく過程を丹念たどっている。「白樺」は関東大震災で自然消滅してしまつたかに思われがちだが、今井の報告は人間間の対立や意識の違い、社会の状況とずれていく雑誌のありさまを明らかにしており、「白樺」の休庵はむしろ運ずるほどであつたと思わせる。

今井は「終焉の原因の一つに、同人の『東洋への回帰』がよく問題にされる」としているが、「ひたぶるに『東洋への回帰』の途を急いだ柳や劉生そして椿たちに対して、『白樺』に西洋芸術の紹介者であることを期待していた地方の読者たち——例えば註94の今泉篤男のような——の中には幻滅し、離れていった者がいたことは考えられる。

今井信雄「創作」物語」新訂「白樺」の周辺——信州教育との交流について——信濃教育会出版部、一九八六年、二三〇―三〇四頁

高橋箒庵(義雄) 熊倉功夫・原田茂弘(校注)「曜妾天目 三」東都茶会記 四」淡交社、一九八九年、四二二頁

96 ここで思い出される二つのエピソードがある。

ひとつは、一九三八(昭和一三)年に榎方志功(一九〇三―七五)が河井寛次郎(一八九〇―一九六六)に伴われて岡山の大原家を初めて訪問した時のことである。大原孫三郎(一八八〇―一九四三)は「息子(總一郎)が榎方さんのことを大好き」であり、茶を知りたいと願っていた榎方のために所有していた名物で一席設けた(これは河井からの依頼による)。

その時、床には「女一人舞の肉筆の浮世絵」が飾られた。

もうひとつは、木村莊八が「岸田劉生の日本畫」の中で、「白樺」同人の犬養健(一八九六―一九六〇)の父であり中国絵画のコレクターとして知られる毅(一八五五―一九三三)が劉生の文人画的作品について評した言葉。

故人もこれは破顔してゐたエピソードであるが、岸田は殆ど例外なくその作品の上に文字を題して、少々怪しい漢文なども誌し入れる好みがあつた。犬養毅氏が一度これについて、岸田君の畫もいゝが、文字が題してないといふと云つた話が伝はつたことがあつた。

……

劉生や榎方は、当時の代表的な美術コレクターの息子たちに受け入れられたわけだが、劉生が原三溪から榎方に対する大原孫三郎のような接し方をされたかについては彼の日記

からはわかり難い(実際二人が会つたのは一九三二年一月二三日と翌年の七月三〇日のみ)。鶴沼時代の劉生の後援者である西郷健雄(一八八五―一九六七)は三溪の長女・春子の夫であるため、椿が回想するように劉生は「原氏一家がパトロン」となつていたと思われがちである。しかしながら犬養毅による劉生の作品評と同様、当主の三溪は劉生に対していわば「条件付き」で接していた可能性がある。

榎方志功「大原氏親子」『わたしはゴッホになる』日本経済新聞社、一九七五年、九四―九五頁

木村莊八「岸田劉生の日本畫」註2と同、一二二頁(初出『畫論』第四号、一九四一年二月)

98 椿貞雄「岸田劉生と僕」註2と同、二〇九頁(初出『ふぎ』第一巻第五・六号、一九五八年八月)(*一五頁)

99 木村莊八「岸田劉生の日本畫」註2と同、一二六頁(初出『畫論』第四号、一九四一年二月)

次を参照のこと。

曾布川寛(監修) 関西中国書画コレクション研究会(編)『中国書画探訪 関西の収蔵家とその名品』二文社、二〇一一年

別離

椿が一九一四年九月の上京直後に目にした東京大正博覧会の光景と伝えられるが、この博覧会は同年七月までの開催だった。

米沢市上杉博物館(編)「開館一五周年記念企画展「生誕二〇〇年 椿貞雄展——椿貞雄と岸田劉生——」米沢市上杉博物館、二〇一六年、三一頁(catalog)

100 例えば『虞美人化粧之図』(一九二二年、個人蔵)だろう。この油彩作品は長與善郎の戯曲『項羽と劉邦』(新潮社、一九二二年改訂版)の挿絵を河野が担当したことから描かれた。

土方明司、江尻潔、瀬尾典昭、木内真由美(編)『大正の鬼才河野通勢 新発見作品を中心に』展図録「美術館連絡協議会、二〇〇八年、六七、一四〇―一四三頁(catalog: II-26, VI-41)

101 売間信男「椿貞雄伝」註3と同、四一頁

102 東洋絵画で用いられる岩絵具などの顔料について、木村莊八は劉生も「使い訓れるには至らなかつた」と証言している。彼は劉生が「……まだ自由自在といふまでマスターするに至らない中に倒れたのと、元元をして岩絵具を要求する畫境に行つてゐない」ことをその理由としている。そのため、「……膠など完全でなく、そのまゝ落ちた岩が大分有る」という。

内呂博之は『狗をひく童女』(一九二四年、ポラ美術館蔵)の解説の中で、画面上の効果の見事さを指摘しながら、木村の回想を踏まえ、劉生は東洋絵画の技術を「……独学で、古画の鑑賞を通して会得しており、それゆゑ技術的には完全ではな」と記している。

木村莊八「岸田劉生の日本畫」後記」註2と同、一三三頁(初出『東京の風俗』毎日新聞

社、一九四九年)
内呂博之「劉生の日本画」美術の窓」第二八巻第五号、二〇〇九年五月、二二—二三頁
箱書は一九三六(昭和一一)年三月八日箱書の解説には同僚の松尾知子氏の協力を得た。
105 104 売間信男「椿貞雄伝」註3と同、四一頁

現在公表されている椿の日記中、一九二五(大正一四)年の記述に「自分は建築的な行方より出来な性質の人間だ。しかし一方水墨でもう一方の自己を生し切りたいたいと願つてある」(一月一七日)、「午后水墨画を描く。水墨画は遊びなり。遊びの境地をつき進めて行く事」(四月一五日)というような記述が見られる。売間の回想と結びつければ、椿はこの日記の時点であくまで自らを油彩画家と規定していたことになる。

月本寿彦「大正末期から昭和初期における、ある画家の視点——椿貞雄の日記より」註15と同、一一六頁
一九二六(大正一五)年から翌年にかけて、椿が長與善郎や武者小路實篤たちの単行本の装幀を複数担当しているが、これは長與たちが椿の経済的な問題を少しでも救うために考慮したためだったのかもしれない。

107 東珠樹(編)「椿貞雄年譜」註19と同、一九九六年、一五五、一六二頁
椿が中国大陸に渡ることを計画していたことについて、公刊されている資料では木下利玄(註81参照)の一九二四年二月八日付の日記が最も早いものと思われる。この日、利玄の自宅を訪れた園池公致の話として、椿が「今大連の学校の先生山脇信徳氏の後へ行かうとして交渉中だとの事だ」と記している(山脇は一九二二年に渡満し、奉天中学や奉天高等女学校などの教諭を務めていた。ただし園池が語る「大連の学校」は不明)。

木下利玄「名越日記」註81と同、一九七七年、七二九頁
岸田劉生「写実の欠除の考察」註27と同、一一二—一三八頁(初出『改造』第四巻第五号、一九二二年五月)

110 109 花田美穂「(無にくわい)解説」註15と同、二七頁
椿貞雄「東西絵畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」『改造』第八巻第五号、一九二六年五月、三三頁(*二三五頁)

註110と同、三四頁(*二三五頁)
註110と同、三二頁(*二三四頁)
註110と同、三四頁(*二三五頁)
売間信男「椿貞雄伝」註3と同、四〇頁
この問題については、劉生と椿の二人の油彩作品に野島康三(二八八九—一九六四)の写真作品を対置すると理解しやすい。野島の写真作品における草土社の影響が認められる芸術写真からモダニズムへの展開はなぜ可能だったのか。それぞれのパーソナリティやコンセプトの違いではなく、彼らが用いた油彩と写真という「ものの媒体」に蓄積された歴史の差だったという視点で考えることが出来るならば、劉生や椿の造形思考に内発的なモダニズムの萌芽を認めることは可能であると思われる。

これについて考える上で、谷崎潤一郎(一八八六—一九六五)や宇野千代(一八九七—一九九六)、川端康成(一八九九—一九七二)たちによる文学におけるモダニズムの展開を付

け加えてもよい(椿の場合、銀座に生まれた劉生が一九二二年の『小品畫集 黒猫』に記したような享樂的な都市文化をくぐり抜けた体験を持たなかったが)。
註110と同、三一頁(*二三四頁)

116 椿と小杉放庵との交流の深さは、椿が中国大陸に渡る相談を放庵にしていることからもうかがわれる。他にも時期はやや後になるが『昼寝』(一九二八年五月、船橋市蔵、P. 30)のような森田恒友風の作例が目される。放庵や恒友など日本美術院洋画部を脱退して春陽会の創立会員となった画家たちは、会の運営をめぐって劉生とは異なる態度をとっており、それが劉生と梅原龍三郎が会を脱退する原因となっている。
丹尾安典「晴れてよかりき——放庵日記」に見る春陽会の創立——『春陽会七〇年史刊行委員会(編)『春陽会七〇年史』春陽会、一九九四年、九九—一二〇頁

註110と同、三五頁(*二三五—二三六頁)
註110と同、二八頁(*二二三—二三四頁)
118 117 椿貞雄「岸田劉生と僕」註2と同、二二三頁(初出『ふさ』仲秋号、一九五五年一〇月) (*一六頁)

椿の元の文章では劉生の油彩画の描き方の変化か、紙本を用いた作品のスタイルの変化なのか判り難いが、椿の紙本も考え併せ、前者と理解した。
岡本正康「質の美」と「模倣」——岸田劉生の「内なる美」発現の経路にあるもの」註77と同。

121 浅野徹「日本的油絵の形成——岸田劉生と梅原龍三郎——」東京国立近代美術館、京都国立近代美術館(編)『梅原龍三郎遺作展』朝日新聞社、一九八八年、二六頁
註122と同、二六—二七頁

122 売間信男「椿貞雄伝」註3と同、四一頁
三浦拓郎「千葉県船橋尋常高等小学校時代の椿貞雄」註19と同、一九九六年、一四三—一四五頁

125 124 123 椿貞雄「草土社時代の岸田氏 附記『アトリエ』第七巻第二号(岸田劉生追悼記念号)、一九三〇年二月、五五頁
椿貞雄は劉生が亡くなった直後に執筆を求められた追悼文の冒頭、「あつちこつち駆け廻つて忙がしくしてゐた時は未だよかつたが、こうして一人ぼつちになると耐られなくなる。時が経てば経程この念が強くなりはしないかと恐れる」と記している。

127 椿貞雄「岸田さんの死」註2と同、一四五頁(初出『美術新論』第五巻第二号、一九三〇年二月)
128 椿貞雄「バリ通信(妻隆子に宛てて 一九三二年五月—十月) 第二信『画道精進』光風社書店 一九六九年、一五七頁
文中の「斎藤君」については本稿末尾の追記を参照のこと。
129 椿貞雄「バリ通信(妻隆子に宛てて 一九三二年五月—十月) 第十六信」註128と同、二五三—二五四頁

130 椿貞雄『バリ行』壺』第八号、一九三四年七月、四、九頁
土方定一「劉生と四人の友人 三、位置について」『岸田劉生』日動出版部、一九八六年
(改訂新版)、一四五頁

131 昭和 I
椿と同郷の美術関係者に金子孚水(本名・清次 一八九七—一九七八)と木村東介(一九〇一—一九二二)がいた。関東大震災後、木村は椿に働きかけ、米沢の若い画家たちのグループ展を発足させた。これが一九二六(大正一五)昭和元年一月に第一回展が開催された七沙会で、椿は劉生を会の顧問に迎え、会場は以前から木村と知り合いだった金子の孚水画房だった。木村の年表によれば「展覧会の会場には上杉伯爵をはじめ米沢出身の知名士」が数多く来場したという。金子は浮世絵商の酒井好古堂で働いた後に独立し、震災後の二四年肉筆浮世絵を扱う孚水画房を開いた(命名は小杉放庵による)。白崎秀雄は孚水画房をしきりに訪れた画家か、不明。

なお、椿の晩年、一九五四(昭和二九)年と五六年に松坂屋上野店で開催された個展は木村によつて開催されている。
白崎秀雄「ある北斎狂の一生——肉筆浮世絵に憑かれた金子孚水——」『藝術新潮』第二九卷第一〇号、一九七八年一〇月、一七六—一七七頁
木村品子、荒井織枝、木村京子、山崎利達、木村泰子(編)「年表 木村東介と羽黒洞」『ラ・カイ屋東介の眼』羽黒洞木村東介、二〇〇〇年、一九四、二〇〇頁
岸田劉生「二、浮世絵の審美的本質(初期肉筆浮世絵)」『岸田劉生全集 第四卷』岩波書店、一九七九年、一五四頁(初出『初期肉筆浮世絵』岩波書店、一九二六年)

132 本書の成立については同書の「後記(六三—一六三七頁)」を参照のこと。
「冬」の画面右側で長煙管を持つ女性は、祖母というような少女の家族ではなく置屋の女将であり、少女は芸を仕込まれている最中ではないか。
東珠樹「一〇 ヨーロッパ遊学」註14と同、八七頁
本作品については椿隆子による回想が遺されている。

133 ある時、本町通りを主人と歩いていますと、森田屋という呉服屋の前を通る時、主人が、いい浴衣(ゆかた)が出ていないかと言って、自分からお店へ入って行ってその浴衣を買うことになりました。それは長唄の中の「初しぐれ」という名がつけられたものですが、なんと岸田劉生図案とあり、大へんびっくりしました。
その浴衣を着た私をモデルにして描いたのが「髪すき図」(現在東京国立近代美術館所蔵)です。裸の女性は、梅原龍三郎さんに紹介していただいたモデルさんです。浴衣は、洗いざらしになって棄ててしまいました。色あせてもとっておけばよかった、と今では後悔しています。

134 椿隆子「椿貞雄と船橋の思い出」『椿貞雄展実行委員会(編)『椿貞雄展』西武美術館、一九

135 八年 椿には正座して髪を整えられている裸婦を描いた一九三二(昭和六)年ころの素描(化粧図)が現存するが、ポーズ以外にも人体の輪郭線を太くするなど梅原の作品と比較できる点がある。

136 註19と同、一九九六年、一一七頁(catalo.136)
岸田劉生「二、錦絵と初期肉筆畫(初期肉筆浮世絵)」註132と同、一一二頁
椿貞雄「バリ通信(妻隆子に宛てて 一九三二年五月—十月)」第十二信』註128と同、二二—二二三頁

137 劉生の《春日遊戯図(屏風図案)》と白樺の装画に描かれた世界は同種のものであり、現実の場所を連想させないことで、それが理想郷、つまり東洋画における「胸中の山水」にも通じる世界であることを示していた。そのため、《春日遊戯図(屏風図案)》に描かれている二人の少女は劉生が東洋美術への傾斜を深めると「二人麗子」(catalo.36)になり、さらには寒山拾得(catalo.36)へと変容することになる。

138 椿の場合、《春夏秋冬極楽図》(一九三六年、当館蔵、catalo.36)で明らかだが、遠景に富士山が描かれているために描かれている少女たちは船橋に暮らす画家の子供たちであることがわかる。この絵画の空間は伝統的な絵画のイメージと現実の暮らしの二つがどちらに傾斜するでもなく、お互いが重ね合わせることによって成立しており、劉生の作品世界とは異なっている。

139 たえば次を参照のこと。
椿貞雄「バリ通信(妻隆子に宛てて 一九三二年五月—十月)」第十七信』註128と同、二六三頁

140 椿の《富士図(二の宮)》(一九五四年、米沢市上杉博物館、catalo.13)に見られる簡略化された富士山は《絹本着色富士曼荼羅図》(室町町 富士山本宮浅間大社蔵、重要文化財)を思い出させることから、本稿に記した遠景と近景の関係は、椿が近世の富士信仰によつて描かれた曼荼羅などを意識したと理解することも可能であるが、彼は本文中に記したように草土社の頃から遠近の再現(あるいは画面上の構成)が不得手だったため、梅原龍三郎の作例と比較すれば先に破綻が目立つものとなっている。

141 小林敏夫「椿先生の手紙と私の日記から」『椿貞雄遺作展目録』浜屋、一九六〇年、一五頁
昭和 II
岸田劉生「(日記、一九三三年八月三〇日)」『岸田劉生全集 第八卷』岩波書店、一九七九年、二七一頁
同書巻末の「大正十二年製作日録(日記)」に「日本畫小点水瓜・葡萄絹本(四四九頁)」とあるのは劉生の誤記と思われる。

142 岸田劉生「(日記、一九二四年九月一日)」『岸田劉生全集 第九卷』岩波書店、一九七九年、二七七頁
143 椿貞雄「劉生の作品について 冬瓜葡萄図」註128と同、一四五—一四六頁(初出『産業經濟新聞』一九五五年四月一日・夕刊)

本文中の引用は初出に拠る。

註144と同、一四六頁

文中、「図のデッサン」は何を指すか不明。

椿貞雄「東西絵畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」註110と同、三四頁

(※二三五頁)

椿は《冬瓜図》を描く以前、一九四一年六月に劉生の岩彩による《冬瓜茄子図》(一九二六年七月 cat.no.93)の箱書を記している。題材だけを見れば、椿が和紙に水彩で描いた

——日本画調の——作品に劉生作品の余響を見ることは容易である。

しかし劉生は椿とは異なり、冬瓜の表面を丁寧に描きながら、その外周については墨の輪郭線とその内線を縁取るように白い絵具(恐らく胡粉)を施すことで対象全体を一挙に平面的なものとし、抽象化している。この作業によって冬瓜の存在そのものが表出、描写されているように理解される。それはまさに「……永遠の間に、夢の様にふつと浮かんでゐる」と呼んでも差し支えない。彼が油彩で描こうとした世界はおそらくこのようなものである。はなかつたかとも考えられるが、油彩の場合その描かれたモノと周囲の空間が等価であるという関係を読み取ることは難しい。

岸田劉生「描きすぎるといふ事」註12と同、五三四頁(初出『劉生畫集及藝術觀』聚英閣、一九二〇年)

東野芳明「岸田劉生『美の本体』を読んで」岸田劉生『美の本体』講談社學術文庫、一九八五年、三二五—三二九頁

註19と同、一九九六年、七四頁(cat.no.73)

売間信雄「椿貞雄伝」註3と同、四一頁

椿貞雄「東西絵畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」註110と同、三一頁

(※二三四頁)

東珠樹(編集監修)『生誕百年記念 ふるさとの椿貞雄特別展』米沢市教育委員会、一九九六年(cat.no.40)

《壺》黒い壺に南天》以前に対象となったモチーフが置かれた部屋全体を明るくした作例として、第二回新文展(一九三八年)に出品した《牡丹図》があるが、逆光ではない(《牡丹図》については実作を未確認のため、詳細不明)。

日展史編集委員会(編)『日展史』13 新文展編一、日展、一九八四年、三〇六頁

郡司幹雄、渡辺阿以湖、浅見喜舟、種谷扇舟、大須賀力、峯岸義一、山谷鉄一、富取風堂、千代倉枝舟、長谷川昂、青木滋芳、土肥満、中地昭夫、福田襄州(司会)「第四章 座談会 県展を支えた人々」千葉県展三十年史編集委員会(編)『千葉県展三十年史』千葉県美術会、一九七八年、一八二—一八三頁

加筆した旨の書き込みは、昭和期以前、一九二五(大正一四)年に描かれた《牡丹花籠図》(山形美術館蔵、cat.no.10)などにも見られる。

本稿を展覧会図録に掲載した際は、「加筆の多くは自作を手放す際に油彩の剥落などの補修や気になった箇所を補う程度のものであったと思われる」(二六〇頁)としていたが、こ

れは誤り。

《冬瓜南瓜図》はモチーフの配置から渡辺淳(一八九七—一九九〇)の写真作品《果実》(一九二七)を連想させるが、対象を量す手法によって描き出された《冬瓜図》は「芸術写真」の中でも註115で椿たちと比較した野島康三がプロムオイル・プリントによって「全体を統一された絵面空間」(ジェフリー・ギルバート)とした《仏手柑》(一九三〇)のような作品と同じではないか。

椿と野島は劉生の生前から知り合いであり、共に大正期は春陽会、昭和期は国画会に参加していたが(野島は評議員、椿の《冬瓜図》は野島の写真作品から一〇年以上後の制作であり、直接の関係は認められない。椿はあくまで自己の制作の積み重ねによって野島の写真作品に近似した絵画を制作している。

ジェフリー・ギルバート、河本信治(訳)『野島康三序論』河本、光田由里(編)『野島康三とその周辺』京都国立近代美術館、渋谷区立松濤美術館、一九九一年、一五頁

金子隆一「芸術写真の成立とモダニティ」堀宜雄、久慈伸一(編)『作家略歴 渡辺淳』堀、久慈(編)『光のノスタルジア—小関庄太郎と日本の芸術写真』福島県立美術館、二〇〇一年、六一—六二、一七〇頁

矢代幸雄「滲じみの感覚 日本美の探求 下」『座右寶』第四・五号、一九四六年九月、五五頁

矢代幸雄「滲じみの感覚 日本美の探求 上」『座右寶』第三号、一九四六年六月、一九頁

矢代幸雄「水墨畫の心理」『世界』第一三三号、一九四七年一月、七三頁

後に本論考が改稿・再録された岩波新書巻末の初出データは誤り。

註158と同、18頁

この手法は椿じりものではない。同時期の須田國太郎(一八九一—一九六〇)の作品の方が、椿のものよりも視覚的な効果の点で成功している。

雑誌『座右寶』は志賀直哉が一九二六(大正一五)年に編纂・刊行した古美術図録の名に由来する通り、座右宝刊行会を引き継いだ後藤貞太郎(一八九四—一九五四)によって四六年から四八年にかけて刊行された雑誌(一九号まで全一五冊)であり、志賀をはじめ武者小路實篤や長與善郎も寄稿している。この雑誌の他、座右宝刊行会は同じ時期に志賀の『華文函』、『豊年蟲』共に一九四六年、實篤の『若き日の思ひ出』、『牧谿と梁楷』共に一九四六年、『藝に生きる人々』(一九四八年)を刊行する、終戦直後の旧『白樺』同人にとつて重要な出版社だった。

一方、岩波書店が一九四六年一月に創刊した雑誌『世界』は、当初安部能成(一八八三—一九六〇)や和辻哲郎たちが中心となり、創刊号には志賀の「灰色の月」が掲載された。『世界』の編集方針が左翼的傾向に向かうのは四七年以降であるが、矢代の論考が掲載された頃まではまだ創刊時の雰囲気は保たれており、同じ号から志賀の「蝕まれた友情」の連載が始まっている(一〜四月号)。

この当時、椿が矢代幸雄の水墨画をめぐる論考を読んだという記録は確認されていない。しかし占領下と物資不足の中、教養雑誌の存在——しかも、かつての『白樺』同人が寄稿する——は貴重であり、椿がこれらの雑誌を手に入れた可能性を想像すること

は許されるだろう。

阿川弘之「大東亜戦争」、「熱海隠棲」志賀直哉 下『岩波書店、一九九四年、一一一—一三三、二〇九—二一〇頁

椿貞雄「劉生の作品について 冬瓜葡萄園」註14と同、一四六一—一四七頁

註19と同、一九九六年、八四頁 (cat. no. 84)

註19と同、一九九六年、七七頁 (cat. no. 82)

梅原の古代フレスコ画への関心は、最初に渡欧(一九〇八—二二)した際、一九二二明治四五/大正元年秋のイタリア旅行でボンベイの壁画を自由模写して以来続いていた。

梅原龍三郎「ナポリの思ひ出」美術』第13巻第2号(伊太利美術研究号)、一九三八年二月、二二—三頁

岡崎恭一「非礼を詫げる——椿貞雄さんの思い出——」註19と同、一九九六年、一三四頁

椿が第三回新文展(一九三九年)に出品した『晴子像』(一九三八年、府中市美術館蔵)は

現在背景の暗い空間をスクラッチによって鮮やかな赤系統の下地をむき出しにするという、彼としては珍しい手法が用いられている。これは『日展史』13『新文展編一』に掲載

されている作品写真では確認できない。この展覧会に国画会奨励賞を受賞したばかりの香

月泰男は同じ手法を効果的に用いた『兔』を出品して特選を受賞している。今後椿と香月

との作品を比較する場合、この時期を起点とすべきと思われる。

註153と同、七七、四六三頁

椿貞雄、田岡春徑、浅見喜舟、杉本郁太郎、大須賀力、信田洋、林勇雄「座談会 県展六

年」『房総展望』第九巻一号、一九五五年一月、三〇—三三頁

註169と同、三〇頁

おわりに

椿貞雄「日本画と洋画」註128と同、一九九

註171と同、二〇頁

椿貞雄「劉生の作品について 茄子」註128と同、一四九頁(初出『産業経済新聞』一九五

五年四月一七日・夕刊)

本文中の引用は初出に拠る。初出および再録ともに本作品を水墨画と表記しているが、

紙本彩色。

註173と同、一五〇頁

売間信男「椿貞雄伝」註3と同、四九頁

森田恒友「畫談片々」恒友畫談』古今書院、一九三四年、一〇七頁(初出『ホトトギス』

第二三巻第五号、一九二〇年二月)

高村光太郎「工房より」IV『高村光太郎全集第九巻(増補版)』筑摩書房、一九九五年、一

二〇頁(初出『明星』第六巻第一号、一九二五年一月)

光太郎や註176の恒友の「気分」は、作り手たちのものばかりではない。たとえばやきもの

178

柏木麻里「出光コレクションの古唐津——やきものは日本人の心にとのようになり添う

か」、柏木「見いだされた安らかさ——やきものを(読む)言葉」公益財団法人出光美術

館(編)『開館五〇周年記念 古唐津——大いなるやきもの時代』公益財団法人出光美術

館、二〇一七年、六一—一三、一六〇—一六五頁

志賀直哉に師事した尾崎一雄(二八九九—一九八三)は二〇代半ばで志賀が一九一三年に発

表した『大津順吉』を読んで以来彼の文学に心酔して直接師事するに至ったが、志賀の影

響の強さや大正末期に大きくなった自らの文学とは異なるプロレタリア文学の流行など

によって執筆が停滞する時期が長く続いた。特に前者は小説家である尾崎にとつて本質的な

問題となった。その軋から解き放たれたのは、

「松や銀杏のやうな樹もある。この小さな庭の隅に生えた南天や、ついで、のやうな木もある。

それぞれの木が、それぞれの延び方生き方をしている。彼らは、皆、自分らしい生き方を

してゐる。それぞれの木として、せいじつばいの生き方をすれば、それでいいのだ。——

多賀直義(引用者註：志賀直哉を指す)は、きつと松なのだらう。そして俺は——やつでぐ

らるか」

(尾崎一雄『芳兵衛物語』)

と、思い定めたことによる。

椿が劉生の世界から離れて自らの絵画を目指す決意は一九三二(昭和七)年に滞在先のパ

リから妻に宛てた手紙の中に記されていたが、四〇年代に入つて『壺(黒い壺に南天)』を

はじめとする静物画の制作によつてようやくその端緒を開いた。劉生のオリジナルに初め

て接した時から視覚的な再現性を重視した写実を脱するまでの彼の長い歩みは、絵画と文

学という違いはあるが尾崎と共通する。

尾崎一雄『芳兵衛物語』池田書店、一九五三年、二〇—二二頁

阿川弘之「門下戦後」註162と同、三二—三三頁

椿貞雄「バリ通信(妻隆子に宛てて 一九三三年五月—十月) 第十七信」註128と同、二六

三頁

一九五三(昭和二八)年から翌年にかけて国立近代美術館で開催された「抽象と幻想…非写

実絵画をどう理解するか」をめぐる画家たちの討議から、駒井哲郎(一九二〇—七六)、鶴

岡政男(一九〇七—七九)、斎藤義重(一九〇四—〇一)の発言を参照のこと。ただし、

出席者のひとりである齋藤は、劉生の「あるてふこと不思議さ」について関心を持って

いた。

179

小山田二郎、鶴岡政男、齋藤義重、駒井哲郎、杉全直「座談会「事」ではなく「物」を

描くということ」美術批評』第二六号、一九五四年二月、一七一—一八頁

齋藤義重展実行委員会(編)『齋藤義重展図録』齋藤義重展

実行委員会、二〇〇三年、二二七—二二八、二二九—二三五頁

齋藤義重展実行委員会(編)『齋藤義重展図録』齋藤義重展

実行委員会、二〇〇三年、二二七—二二八、二二九—二三五頁

齋藤義重展実行委員会(編)『齋藤義重展図録』齋藤義重展

実行委員会、二〇〇三年、二二七—二二八、二二九—二三五頁

齋藤義重展実行委員会(編)『齋藤義重展図録』齋藤義重展

実行委員会、二〇〇三年、二二七—二二八、二二九—二三五頁

齋藤義重展実行委員会(編)『齋藤義重展図録』齋藤義重展

実行委員会、二〇〇三年、二二七—二二八、二二九—二三五頁

〔附記〕

本稿を記すに当たり木本文平（碧南市藤井達古現代美術館）、花田美穂（米沢市上杉博物館）両氏から貴重な御助言と御意見を、大槻倫子（滋賀県立陶芸の森陶芸館）、谷新、鄭銀珍（大阪市立東洋陶磁美術館）、森孝（日本陶磁協会）、山田論（京都市美術館）、渡邊郁夫（修復研究所）の各氏から御意見・御協力はじめ資料と情報の御提供を賜りました。また、椿貞雄の事蹟については東珠樹、売間信男両氏の著作から多くを学びました。末筆ながらここに記し、心より御礼申し上げます。

（二〇一七年四月二二日 資料記／一〇月二五日改稿）

千葉市美術館の展覧会以後に開催され、現在巡回中の「求道の画家 岸田劉生と椿貞雄」展（宮城県美術館ほか）では、『鶴沼の或る道』（宮城県美術館蔵）の制作年を従来の一九二〇年から二二年としており、本稿でもそれに従った。また、同展図録では本稿で引用した滞欧中の椿の書簡に記されている「斎藤君」について、高村光太郎と関わりがある木彫家・斎藤芳也（一八九四―一九七〇）ではないかとするなど、新たな調査に基づく知見が記されている。

（二〇一八年二月二二日追記）

千葉市美術館研究紀要
採蓮 第二〇号

二〇一八年三月三〇日発行

編集・発行―財団法人千葉市教育振興財団
千葉市美術館

〒〇一八七三 千葉市中央区中央三―一〇―八
電話 〇四三―二二―二三三―一(代)

翻訳協力―バーバラ・クロス

制作―印象社

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
制作しました。

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

ISSN 1343-148X