

岸田劉生の美意識による表現様式の変容

——雑誌『白樺』を資料として——

The Change of Representation Style by Kisida Ryusei's Aesthetic Sense

——At stuff magazine *Shirakaba*——

西村修子*

Shuko Nishimura

(要旨)

本稿の目的は、文芸雑誌『白樺』と関連の深い岸田劉生の美意識に論点をあて、『白樺』に触発され、感化された岸田の作品の特徴と変化を検討し、岸田の絵画が当時の美術活動に与えた意義を考察するものである。

武者小路実篤を中心に刊行された雑誌『白樺』は、明治43年4月に創刊され、大正12年8月まで13年5カ月間刊行された全160冊の文芸雑誌であり、美術雑誌としても通用するほど積極的に西洋美術の紹介に努めた。『白樺』に意欲的に参加した画家岸田劉生は、『白樺』によって第二の誕生をしたといわれるまでの活躍をしたが、38歳で夭折した岸田の膨大な著書と作品群は、文字通り生き急いだ岸田の生の証といえることができるであろう。

岸田の一連の作品「麗子像」は美術の教科書にも掲載されているため、大部分の人が一度は目にしているであろうが、岸田特有の絵画表現になじめない場合もあるので、作品に対する理解を深めるためには、岸田自身の美意識を根底から探り明白にする必要があると考えられる。

本論文の第1章では岸田劉生についての先行研究を検討し、岸田の生い立ち等の紹介を行う。第2章では、岸田が『白樺』に出会って武者小路をはじめとする同人たちと交流し、後期印象派の作品に影響を受けたことによる岸田作品の表現様式の特徴、展開を明らかにした。第3章では、岸田が『白樺』に影響されながら確立した独自の美意識を検討していく。第4章では、岸田の美術活動と文筆に注目し、東洋へと回帰していく岸田の表現様式を検証した。第5章において岸田と白樺派の関わりが、当時の美術に与えた意義を検討して本論を総括する。

はじめに

本稿では文芸雑誌『白樺』に参加し旺盛に活動した岸田劉生の美意識を考察し、岸田と『白樺』の関係から当時の美術活動に与えた意義を探っていく。

「麗子像」のシリーズは国民的に知られた作品であるが、一連の「麗子像」には多様な

表現があり、岸田が『白樺』で紹介された西洋美術に影響されたことを物語っている。また岸田の信念は『白樺』の天才主義や個性尊重と合致しており、常に新たな様式を採り込み消化して画業に没頭した岸田の美意識には、作品の表層部分だけでは解き明かせない思想の深さを窺い知ることができる。

* 山口大学大学院東アジア研究科博士課程 (The Graduate School of East Asian Studies, Yamaguchi University)

本稿では岸田と『白樺』の共通項が天才主義や個性尊重にあることを前提に、異端の画家といわれた岸田特有の創作態度を検討し、岸田が『白樺』と関わって為し得た美術活動を通して岸田の美意識を解き明かし、当時の美術に与えた意義を考察する。

1. 先行研究における岸田劉生の紹介

本章では岸田に関する先行研究¹⁾として、富山秀男の『岸田劉生』²⁾と岸田の娘、麗子の著書『父岸田劉生』³⁾を採り上げて岸田の紹介を行う。富山秀男の『岸田劉生』では、中川一政が岸田の絵の真価を問う発言から始まっている。岸田の絵画が国の重要文化財に指定されたことの祝賀会の席で、中川のスピーチは岸田の画業と作品を改めて問い直すものであり、また岸田という人間の精神構造を問うものであった。富山は岸田に関する研究の面白さは優れた美術作品の制作だけではなく、膨大な文筆資料にあり、岸田は文筆によって自己の内面を吐露したと述べている⁴⁾。

岸田は新聞記者であった父岸田吟香の血をひいて、文筆業の面でも旺盛な成果を残している。それらの文章は画論や手記、絵日記、随筆など幅広い創作活動となって岸田の画業と繋がっているのである。すなわち岸田の絵画表現は文章と共に研究することによって、より明白にされると考えられるのである。

富山は岸田がショーペンハウエルの思想にのめり込んでいたと指摘し、岸田の生来の厭世的、否定的傾向がショーペンハウエルに接することで一層強化されたと述べている⁵⁾。

一方、『父岸田劉生』には父親のありのままの愛情と、娘のありのままの反応が書かれている。

岸田麗子は『父岸田劉生』の中で、父親の

日常的な感情をよく観察しており、麗子は母親から聞いた話として岸田の癩癩の恐ろしさを記載している。

母は初産で身心共に消耗していた。赤んぼはよく泣いた。せまい家の中の様相がまるで変わってしまった。父は仕事ができなくなった。仕事のできない父は癩癩を起し、母の枕元にありったけの皿を積みあげて拳骨で叩き割るのだった。そういう時の父の顔は阿修羅のようであった。

泣いた赤ん坊は麗子自身なのであるが、父の癩癩は自分でもどうすることもできない業のようなもので、荒れ狂ったあとでは神に許しを乞い、母にもすまない、気の毒なことをしたという思いでいっぱいになるのが常であった⁶⁾。

麗子は兄弟姉妹の中でも、父親から特にかわいがられて育ったせいもあり、父親に対して最悪目であるが、岸田の食客であった中川一政は、論考「岸田劉生氏の事共」において岸田の性格を「兎に角此時の一ヶ月で私のうけた印象は異様な人である。」と評している⁷⁾。

草土社⁸⁾のメンバーであった中川は岸田との交渉も深く、1か月程度岸田の家に滞在していた。岸田は自分の思い通りにならないと真っ赤になって極端な行動に出る。自分の病気に苛立って、二階から庭へ布団を投げ落とす。目に顔の脂が入って沁みるといっては妻をけたたましく呼ぶなど、中川は岸田の数々の奇行をあげている。

岸田は明治24年(1891)に東京・銀座に漢学者でジャーナリストの岸田吟香の四男として生まれ、15歳で洗礼を受け、田村直臣牧師の数寄屋橋教会に通いながら独学で絵の勉強を始めている。岸田は牧師の道を志望したが田村からは画家になるよう進言された。17歳で黒田清輝に師事し、19歳には白馬会の展覧

会に油絵を出品、さらに第4回文展に油絵を出品して入選している。岸田は表1に示したように、明治44年（1911）に『白樺』2巻3号を購入して『白樺』の存在を知り、以後同人たちと親交を結んでからは岸田は画家として

新たな展開をし、飛躍したといえるであろう。『白樺』の中心人物、武者小路実篤は岸田より6歳年長であるが、岸田とはじめて二人だけで話した時のことを次のように述懐している。

表1 岸田劉生及びその周辺 年表

(出所 東珠樹、『岸田劉生』、中央公論美術出版、昭和53年と『岸田劉生と草土社展図録』、下関市立美術館、昭和60年を参考に作成)

年号	歳	岸田劉生の年譜及びその周辺
明治24年 (1891)	0	劉生、岸田吟香の4男として出生。14子中9番目。
26年 (1893)	2	黒田清輝帰国。外光派の画風をもたらす。
29年 (1896)	5	黒田、久米桂一郎ら白馬会結成。
30年 (1897)	6	劉生、東京高等師範附属小学校入学。
32年 (1899)	8	白馬会洋画研究所が開設される。
35年 (1902)	11	満谷国四郎ら太平洋画会を結成。
36年 (1903)	12	劉生、東京高等師範附属中学校入学。
38年 (1905)	14	6月、劉生の父吟香没 (72歳)。12月母勝子没 (52歳)。
39年 (1906)	15	劉生、同中学校3年で中退。クリスチヤンの洗礼を受ける。
40年 (1907)	16	10月、第1回文展開催。
41年 (1908)	17	白馬会葵橋洋画研究所に入る。『方寸』と木下柰太郎らが「パンの会」結成。
42年 (1909)	18	4月、バーナード・リーチ来日。劉生にエッチングを教える。
43年 (1910)	19	『白樺』創刊。白馬会13回展に出品。第4回文展。
44年 (1911)	20	雑誌『白樺』2巻3号を購入し、『白樺』を知る。
45年 (1912)	21	武者小路実篤を知り、以後『白樺』の同人たちと親交を結ぶ。
大正元年 (1912)		琅玕堂で初個展開催。銀座で第1回ヒュウザン会展開催。
2年 (1913)	22	第2回フェウザン会展開催。友人の肖像を多く描く。
3年 (1914)	23	3月、銀座で第2回個展開催。10月、油絵展開催。11月、素描個展。
4年 (1915)	24	5月、第3回個展。10月現代の美術社主催美術展覧会出品。これを第1回草土社とする。
5年 (1916)	25	4月、第2回草土社展覧会。11月第3回草土社展覧会。
6年 (1917)	26	鶴沼に移転。4月第4回草土社展覧会。9月二科展出品、二科賞受賞。12月第5回草土社展覧会。
7年 (1918)	27	麗子、夏から劉生のモデルとなる。12月、第6回草土社展覧会。
8年 (1919)	28	4月、白樺10周年記念主催、岸田劉生作品個展。この春に2回、京都、奈良に古美術鑑賞に赴く。「東洋の美の伝統が目覚ました」と述べている。12月第7回草土社展覧会。
9年 (1920)	29	12月第8回草土社展覧会。12月「劉生画集及芸術観」聚英閣より発行。
10年 (1921)	30	6月「劉生図案画集」聚英閣より発行。11月個展。
11年 (1922)	31	1月創立の春陽会に客員として参加。5月個展。第9回草土社展覧会。
12年 (1923)	32	5月第1回春陽会展覧会。9月鶴沼で関東大震災に遭う。京都へ移転。
13年 (1924)	33	3月第2回春陽会展覧会。8月美術講習会主催、慶応義塾幼稚舎にて図画教育について話す。
14年 (1925)	34	3月第3回春陽会展覧会。5月、「図画教育論」改造社より発行。
15年 (1926)	35	2月、鎌倉へ転居。
昭和元年 (1926)		5月、「初期肉筆浮世絵」岩波書店より発行。
2年 (1927)	36	11月、第1回大調和美術展覧会の審査員として8点出品。
3年 (1928)	37	第2回大調和美術展覧会に9点出品。
4年 (1929)	38	10月大連到着。11月満鉄社員クラブにて講演、展覧会を開いて帰国、途中に山口県徳山に寄り、腎炎慢性に尿毒症併発。12月20日、午前0時30分死去。

僕は気楽に饒舌れた。気楽に饒舌れたと言うよりも、興奮して饒舌つた。岸田は珍しく饒舌り甲斐のある男だつた。心と心がふれるやうな感じで、僕の言ふことは少しもはみ出さずに、全部受け入れられた。打てば響くやうに、反応してくる。こんなに気持ちよく話せる男には滅多に逢へないと思ふ程、びつたり僕の言ふことが受け入れられるのだ。僕は一度で岸田が好きになつた⁹⁾。

武者小路は岸田に同一の価値観を確信したのであった。また岸田は武者小路の小説に敬服したことなどを手紙に認め、双方ともお互いの夢をよく見たと書簡に記し、武者小路は岸田との親密さを記述しているのである¹⁰⁾。

麗子像は大正7年(1918)から描くようになり、鶴沼で過ごした期間が岸田劉生の全盛期であったといえよう。関東大震災で自宅が倒壊し草土社も解散して以後は、岸田の研究者たちから重視されていないが、筆者は大正12年(1923)からの京都時代の岸田が本当の意味で煩悶し、岸田独自の美意識が熟成されていることに注目したい。

2. 岸田と『白樺』

本章では岸田劉生と『白樺』の出会いを検討し、岸田の美意識が変容する契機となったことを検証する。岸田が『白樺』の美術に刺激され影響を受けながら、自らの美術を構築し展開していく過程を述べていく。

岸田はキリスト教から離れて以後は不信心者になり、その反動で無神論や快樂主義になったこともあって、その頃の自分を卑しく醜いと岸田は述懐している¹¹⁾。岸田は『白樺』を知ってからますます無神論に堪えられなくなり、クリスチャンではないが、人間以上のものを認めるようになった。ある時、セザンヌの静物の写真を見て、神に祈るがごとく自

然に祈るものの筆だと思い、制作は画家にとって神への祈りと同じことだと考えたのである。その後の『白樺』には毎号寄稿し、『白樺』からは良い感化を受けたのであった。岸田は大正8年(1919)の『白樺』10周年記念号における「思ひ出及今度の展覧会に際して」で、「僕に思想や何かの固まる時代に白樺を友とすることが出来たのは本当に幸福」と述べている。『白樺』を知らなかったらと思うと恐ろしい気がするまで劉生は感じたのである¹²⁾。同人ではないが、岸田と『白樺』は離れられない間柄ということができよう。岸田は『白樺』の個性重視で天才的な雰囲気に共感したのである。

『白樺』との出会いは、「第二の誕生」といえるほど岸田の画家としての道を大きく拓いた。岸田は明治44年(1911)3月号の『白樺』に掲載された、ルノアールの図版や関連記事を目の当たりにし、10月にはゴッホの図版に衝撃を受けるのである。また『白樺』同人の柳宗悦に会うことによって、西洋近代絵画の複製を数多く目にする機会をもつ。その後岸田の画風が後期印象派に感化されゴッホ風の描き方へ変わったことについて、岸田は前述の「思ひ出及今度の展覧会に際して」において、自らの絵画が後期印象派の感化というより模倣に近いほど変わったと記述している。

明治初期の西洋画家、高橋由一が自らを画工と名乗っているように、岸田は著作『図画教育論』¹³⁾や『初期肉筆浮世絵』¹⁴⁾において自らを画工と称している。画工とは事物を描写する人のことであり、明治初期には情緒を表現する役割をもつ人を芸術家と解釈していたが、岸田が写実へと移行していった動機は宗教的な使命感に負うことが多いと考えられ、絵画という創造の世界に内在する真理を追究するようになったと考えられる。したがって岸田は画工というよりも、すでに芸術家の域

に達していたのである。

大正3年(1914)制作の「黒き帽子の自画像」¹⁵⁾は写実的であり、自身の内面を表現しようとする意欲はまさに岸田の絵画観であった。

前述したように岸田は『白樺』と出会ったことによって、自らの画風に影響を受けているが、岸田自身の美の要求、すなわち「内なる美」の意識があったからこそ画家としての飛躍ができたのである。しかも岸田が文筆と画業を同じレベルで継続していたため、世の画家たちよりも文学者と同質の感覚で『白樺』を受容し、半面、画家として『白樺』に相反する部分もあったと考えられる。

岸田は『白樺』に掲載された「自分の踏んで来た道」の中で、自分の仕事は今日の世間の画家にしては決して理解されるものでないと記述している¹⁶⁾。やや居直りとも感じられる記述ではあるが、岸田は誰に何を思われようと自分自身が納得できる作品を創る覚悟を示しているのである。さらに岸田は『白樺』の「製作余談」において、当時の美術が正しい道を進んでいないと嘆き、画家は静かな深い心境で美の諸相を自由に表現する道を行くべきであると主張している¹⁷⁾。

また「画家は自己の中の文学者によって、より深い美を見る機縁を造り、文学者は自己の内なる画家によって、より美しい世界とその力を見る機縁を造る」と述べている¹⁸⁾。まさに文芸雑誌『白樺』の文学者たちがもつ美術認識であり、『白樺』に参加してきた画家、岸田の美術に対する姿勢である。自己を大切に、個性を尊重する『白樺』の機運は岸田の絵画観と一致して、双方とも良い影響を与え合いながら向上していったのである。文学者たちが創刊した『白樺』の美術雑誌的要素は、まさしく岸田の旺盛な文筆活動とも性格を同じくしたのであった。

巷間では、『白樺』の同人たちには芸術家に対する一種の偏見があると解釈されたり、あるいは世間知らずの思い込みを指摘されがちであるが、その実『白樺』の彼らの意思は決して容易に把握できるものではない。芸術家を人格者と決め込むことはどこまでも新しい文芸美術雑誌である『白樺』を貫こうとするためのメソッドにすぎないのである。彼らはもっとしたたかで、あるいは計算づくで西洋の画家や彫刻家の人格を決定づけているのである。高邁、高潔、高尚、人格者などという言い得るかぎりの賛辞を以て、である。

岸田の美術作品は『白樺』を通じてこれまでにない段階に入った。岸田は「才能及び技巧と内容に就て」の中で、自らの画風が変化したことについて、以前に描いていたアカデミックなものに対する反抗心であると記述している¹⁹⁾。岸田だけではなく時代がアカデミズムを拒絶し始め、新たな進展を始めたと考えられるのである。

岸田が師事した黒田清輝の絵画観、すなわち白馬会の外光主義から逸脱する流れが時代に表面化し始めていたのである。

北澤憲明は『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』において、岸田が絵画における装飾性と写実性は一体となって複雑な造形を作るべきであると主張していることから、岸田の装飾観を抽象絵画のイメージであると解釈している²⁰⁾。岸田は『劉生画集及芸術観』において次のように述べている。

人の内から只生れ出た美である。それは装飾である。その線、その形、色は、装飾の外のこの世の務めを持つてはるない。美しき線といふ事は何だ。人がそれを生み出すと云ふ事は何だ。それは装飾である。人工の美は装飾だ。人工の意志は装飾にある²¹⁾。

岸田は、装飾と写実と想像が混然としている作品を描こうとしたのである。

また岸田は「内なる美」について、美は人間の内面にあり本能であり意志であり、美の世界は善の棲み家であり棲み家を求めるのは美の本能であり要求であると述べ、個人の中にある意志こそが「内なる美」であると主張している。さらに「内なる美」の働きについて岸田は下記のように述べている。

内なる審美、表現の自己批判、美にかなうか否かを厳しく視守する事、この事こそ美術家にとって最も大切なる能力である。これこそ内なる美の働きである。表現を欲する内なる美の本能は、表現にあたってかくの如く働く。無論それ等の事は多く無自覚的に行われている²²⁾。

岸田は「内なる美」とは、装飾の美であり、写実の美であり、想像の美であるとしている。それらを形として表現することが画家の道だと考えているのである。

岸田はゴッホから、自然を自己の眼で見ることを学んだと述べている。岸田にとって、自画像を描くことは、自己の内面、すなわち「内なる美」を模索することであった。美とは見て感じとる人の心の中で湧き起るものであった。

3. 岸田の美意識による表現様式

本章では、岸田が『白樺』との係わりを背景に、さまざまな絵画様式に影響され、模倣の画家と称されながらも独自の美意識のもとに描いた表現様式を検証していく。

アカデミズムを形成した明治期を越え、明治の国家主義、昭和戦前の軍国主義に挟まれた大正期のリベラリズムと個人主義を時代背景に、岸田は美術を通して出会った人々から美的感化を受け、表現様式を多様に変容させながら旺盛な創作活動を続けた。

岸田の画業が時代と交流した人々によっ

て、どのように変容していったか、筆者の観点から分析し、以下の項目、『白樺』との邂逅、後期印象派への傾倒、細密描写への転換に分けて述べる。

(1) 『白樺』との邂逅

岸田は『白樺』に出会い、後期印象派に影響されることから始まって、優れた絵画に感銘を受けるたびに表現様式を自身の絵画表現に採り入れて、画家として上限のない向上と美的追求を継続してきた。

武者小路をはじめとする『白樺』の信念が岸田と一致するものであったことはすでに述べたが、我儘とも受け取られかねない武者小路の自己主張と、天才至上主義もまた岸田の天才論と信念を同じくしていた。

自分は文芸の世界に於ては何よりも天才を要求する。凡人の跋扈はたまらない。凡人の讚美はたまらない。以而非天才は凡人よりもたしかに閉口な代物であらう。だからと云って自分は凡人の味方をする事は出来ない²³⁾。

東珠樹の著書『岸田劉生』においても、岸田劉生と芥川龍之介を並べて、日本の近代美術の胎動は天才の時代ともいえる大正時代を中心として巻き起こったことを指摘している。

岸田の常人とは違った才能のひらめきは、明治を活動舞台にしていたなら発揮できなかったであろうし、岸田は『白樺』の主流の中から生まれ、大正を象徴するもっとも大正的な芸術家であった。岸田が黒田清輝の下で、「橋」(図1)や「斜陽」(図2)のような外光派の絵画を制作したことは、岸田をして、『白樺』に掲載された後期印象派の画風の感化を受けやすくしたと考えられる。なぜなら外光派はアカデミックではあるが、光を意識する印象派の理論も加味されているからである。

大正4年(1915)に岸田が中心となって結

成した草土社は、武者小路の人道主義と理想主義をそのまま美術運動に実践したものであり、土方定一は「武者小路と岸田劉生は双生児的存在であった」と述べている。反明治的な若い世代が自由に発言し、行動した大正は天才の時代であったといえる。

また天才と自負する白樺派には武者小路の小説『或る男』の一節に見られるような信念があった。

「井の中の蛙大海を知らず」

この言葉は彼には反対の意味をもつた。

「だから大海を買ひかぶりすぎてゐた。」²⁴⁾

井の中の蛙は大海を知らないからこそ大海を偉大な存在と位置づけ畏怖の念を抱く。しかし大海はさほどたいしたものではなく、井の中に棲息する世間知らずは大海に対する偏見をもち、呑みこまれてしまうのである。だからこそ武者小路たちは天才主義を叫び、大口をたたき、自我の主張の強さは個性の尊重であると公言して憚らず、時代や社会の一大事さえも自我と比較すれば取り立てて価値をもたないと断言するのである。武者小路の信念は「文芸というものは人生に交渉を持たなければならないが、社会に交渉する必要はない」と断じている。

『白樺』の中心人物である武者小路をはじめとする自己中心的で個性重視の思想はしたたかな計算のうちに継続したのである。

(2) 後期印象派への傾倒

岸田は、明治44年(1911)に雑誌『白樺』を購入し、後期印象派に感化される。岸田は『白樺』に紹介された後期印象派やフォーヴィスムに強い影響を受けたのである。「静物」(図3)のようなフォーヴの筆触や岸田の自画像としては珍しいゴッホ風、すなわち後期印象派に影響された「自画像」(図4)のような作風へと移行していくのである。

明治45年(1912)、萬鉄五郎の東京美術学校卒業制作の「裸体美人」²⁵⁾が発表されるとフォーヴィスムの作品として注目され、同年、岸田は萬や斎藤与里らと共にヒュウザン会を結成している²⁶⁾。表1に示したように、第2回展覧会にはフユザン会と改名して、岸田は肖像画を多く出品している。2年で解散した美術展であるが、岸田にとって実質的な画家デビューであった。

明治期の洋画は、雑誌『明星』の浪漫主義から『白樺』の印象主義を経て、大正期の個性重視の時代へと展開していったが、西欧のフォーヴィスムやキュビズムなどの新たな絵画運動が日本に流入して来た時代に『白樺』は創刊され、留学経験のある画家たちは積極的に西洋の美術を紹介し、複製図版として掲載した。西欧への留学経験のない岸田は複製画から多大な影響を受けたのである。日本の画家たちは西欧の美術革命ともいえる様式を吸収して新たな自己表現を展開したが、岸田もまた38歳までに様々な表現の作品を展開していったのである。

岸田の作品を深く理解するためには、岸田が駆使した様々な描法を検討し、岸田の表現様式が変容を遂げた事実と、岸田の美意識の真実を解明することが重要であると考えられる。

岸田の絵画への取り組み方は、大正14年(1925)に『図画教育論』として著され、当時の美術教育に警鐘を鳴らした。本来『図画教育論』は、岸田が娘の麗子に絵の手ほどきを始め、様々な絵を鑑賞させたことが基盤となっているが、岸田は鑑賞教育を「見学法」と称しており、美的価値の高い美術作品を見学させることによって、子どもの審美眼を磨くように提案している²⁷⁾。純粋な子どもの感性で、高いレベルの美術作品に触れる効果は、子どもの一生に良い影響を与えると考える

れるのである。

大家の作品に感化され、影響されて、表現の変容を遂げていく岸田を模倣の画家と評する者もいるが、画家は必ず模倣から学習を始め、その芸術性を把握してから新しい美術の開拓に挑戦していくものであろうし、岸田は傾倒した画家の作品を臨本として用い、作品のスタイルや諸々の要素を咀嚼し吸収して自らの制作に還元していったのである。したがって岸田は短期間の内に自らが求める大家の画風を研究し、身につけた時点で岸田の解釈による自由で独創的な美意識を以て多くの作品を創り上げていったのである。それらの繰り返しは岸田の画業を向上させていったといえるであろう。

また幼年時代に、岸田は血まみれの指を作って通りに置いておき、通行人が驚いて巡査を連れてくるのを見て楽しんだり、形相のすごい女の生首を作って女中を気絶させるような悪戯をしているが、岸田の芸術の根幹である迫真の模倣本能在子どもの頃から顕著であったということができよう。

高階秀爾の『ピカソ剽窃の論理』には、ピカソが剽窃という試みによってピカソ自身の内部の本質的なものと深く結びついていることを指摘している²⁸⁾。無論、ピカソの剽窃は他人のものを借用して自分の創造のごとく見せかける剽窃ではない。ピカソは他の作品を消化吸収して自らの感受性に組み入れているのである。そこでピカソという固有名詞を岸田に置き換えてみれば、岸田の絵画理念が解明されると考えられる。すなわち岸田は模倣というものを、岸田自身の内部の本質的なものと結び付けているのである。

(3) 細密描写への転換

岸田が大正2年(1913)に代々木へ転居したころには、すでに岸田の関心は近代絵画か

ら離れて、デューラー、ファン・アイクなどの北方ルネサンスの細密描写に感化され始めていた。岸田はまたしても独自の写実様式を確立しようとしていたのである。「裸体」(図5)には後期印象派の筆触が次第に写実的に細密な描写に移り変わる様子が見られる。『図画教育論』に見られる大家の筆触を、岸田は妻の蓁をモデルに「画家の妻」(図6)を描くことによって、デューラーの手法と構図を応用している。さらに風景においても「切通之写生」(図7)に見られるように路上の石など細密に描写しているのである。岸田はデューラーに感化された絵を描き、世間の非難を浴びることを承知の上で自分の信じる道を行く。世間から褒められたい為に流行を追うのではないことを、武者小路は以下のように述べている。

岸田のは何処までも自分に正直な道を歩いてゐるのだ。自分でいゝと思ふから、いゝと思ふのだ。だから単なる真似ではないのだ。だから進歩もするわけである²⁹⁾。

当時、岸田は「赤土と草」³⁰⁾や「切通之写生」³¹⁾などの風景を描いていたが、大正4年(1915)に草土社を結成した後に肺結核と診断されたため、駒沢に移転してからは戸外での写生を禁じられ、室内で静物画を描くことに没頭した。「壺の上に林檎が載って在る」(図8)には岸田が獲得した細密描写に独自の観念が加味されている。実在の深奥にある神秘性を描こうとする岸田の精神は、前述した「内なる美」が基盤となっていると考えられるのである。

また岸田と『白樺』の同人はショーペンハウエルの思想に影響を受け、人間は生きようとする意欲のために苦悩を味わうのだという宇宙観やニーチェに繋がる厭世観は岸田に自分の目で対象物を確実に捉えていこうとする写実へと向かわせていったのである。

さらに岸田の審美眼は対象の本質や存在感を描き出そうと苦慮すると同時に、「内なる美」を一層深めるための探究へと進んでいった。感銘を受けた画家たちの作品に刺激され、岸田は制作に励み、完成しつつある作品の中から自己の信条や主張を確認していたと考えられる。画家にとってまず第一に制作があることは、小林秀雄の「文学と自分」という講演の中でも語られ、小林は次のように述べている。

藝術家と言はれる者は、皆、作品を作るといふ行為によつて、己れを知るのであって、自己反省なぞといふ一種の空想によって自己を知るのではない。例へば、ミケランジェロは、大理石の塊に向つて、鑿を振ふ、大理石の破片が飛び散るに従つて、自分が何を考へ、何を感じてゐるかが明らかになる、遂にダヴィッドが石の中から現れ、ダヴィッドとは自分だと合點するに至る³²⁾。

小林は出来上がった作品が作者の心に新しい疑問を起こさせるのだとして、芸術家自身があらかじめ思想や観念を以て制作を始めるのではないことを指摘している。岸田も同様に画家として作品の制作に取りかかり、岸田独自の美意識に目覚めていったと考えられるのである。

岸田は『白樺』誌上の後期印象派に影響され、表現様式を変容していったが、岸田にとっての模倣はオリジナル作品の再現ではなく、筆致によって作者の技巧のみならず心理の動きまでを考察し、新たな表現を生み出すための思考であり手段なのである。そのような岸田の信条は『図画教育論』の自由臨画法にも生かされている。「独創とはひとりよがりなものではなく、他と共通し他の長所を知つて真の独創となり得るのであり、本当の独創は美術品のいろいろの美しさを知つて深く強くなる。独創は目的ではなく、深き美への手段

である」と岸田は述べている³³⁾。

岸田は後期印象派から転じて、細密描写の作品に刺激を受け、さらに独創的な表現を深めていったのである。

今道友信は『美の位相と藝術』の中で、表現は再現すなわち事物の描写とは全く反対の概念であると述べ、「再現の主題は自己の周囲の事物であるのに対し、表現における主題は自己の内部にある」としている³⁴⁾。すなわち表現は作者自身の個性を主張する意志であり、美術家は意志を明確にするために制作に取り掛かるのである。すでに述べたように、美術家は制作行為によって、自己の思想を見極め、新しい表現を得るのである。

さらに今道は、再現とは対象の正確な描写であり、古典ギリシャの芸術の理念であるミメシスは、対象の模倣であると定義している。しかしアリストテレスは『詩学』³⁵⁾の中で芸術をミメシスであるとしながらも、目の現実を報告するためだけの模写ではないことを示しているのである。すなわち芸術における模倣というものは、人間の心眼によって対象物の真理を描写することだと考えられるのである。このことから岸田が模倣によって思考し、真理を追究しようとしたということができよう。

また、岸田は草土社を起こす以前に、友人の画家木村莊八に、色を捨てるように助言している。色彩からの脱却を決意していた岸田の中では、後期印象派から細密描写への転換がなされていたと考えられる。そのうえで「林檎三個」(図9)に表現されるような、岸田独自の細密描写を確立したのである。すでに述べたように岸田の美意識には宗教性による宇宙観があり、北方ルネッサンスの細密描写は岸田の美の観念をさらに高く位置づけたと考えられる。

さらに岸田は『図画教育論』において鑑賞

の重要性を唱え、古い大家の素描、すなわちダ・ヴィンチやデューラーのデッサンを模写することを推奨し、素描の線をたどって大家の感情の動きを認識し、鑑賞に役立たせることの必要性を主張した。岸田が考案した自由臨画を図画教育で実践し、児童には大家の美術作品を手本として学習させ、同時に児童自身の主観を以て自由な発想で描かせることが重要なのである。岸田は正しい美意識が人を善に導くとして、図画教育の過程が、児童の人間としての徳育に繋がることを論証したのである。

バージニヤ・フレンチは『美術教育と創造的関連』の中で、立派な美術というものは人間の欲求と感情から発生するものであり、あらかじめ決められた規則からは生まれないと論じている³⁶⁾。そこには外界から規制を加えるのではなく、創造力を伸ばしていこうとする意図が見受けられる。

岸田は『図画教育論』において「美術上の美を知るには自然を対象にするよりも、美術作品の美を深く知り学ぶことが大切なのである。したがって児童には鑑賞の対象としてよい美術品の選択が必要であり、鑑賞教育に就いては、児童用の美術読本、課外読本風のものを行発するようにし、編集は美に関して深く知った人にまかせるのがよい³⁷⁾」と提案している。日本の臨画教育³⁸⁾は技術のみを習得させようとするあまり児童の主観や自由な発想を顧みないことから、創作本能である欲求や感情が抑圧されてしまうと考えられ、岸田に先行して自由画教育運動を起こした山本鼎³⁹⁾も児童の主観を尊重することで岸田と論を同じくしている。岸田は細密描写への転換により、児童にとって有意義な美術教育を提案したともいえるのである。

4. 東洋への回帰

大正6年(1917)、岸田はより良い療養のために神奈川県鶴沼に転居した。当時不治の病と言われた肺結核を患い、人一倍感受性の強い岸田にとって精神的に過酷な時期であったが、岸田は新たな画風で制作を始め、数々の麗子像を描くなど、実りのある画家生活を送ったといえよう。岸田は鶴沼時代に思う存分、まるでストレスを解消するかのように作品に熱中することができたのである。

但し、岸田は生来の癩癩持ちであり、また潔癖症でもあった。武者小路が鶴沼に病気見舞いに来訪した時も、僅かなことにも消毒を欠かさない神経質な面を見せた。反面、鶴沼を訪れた画家仲間の履物に排泄物のリアルな模型を作って置くような悪戯を仕掛け、来訪者が度肝を抜く姿を見て楽しんだという。

そのような心理について、クラウスは『ピカソ論』の中で防衛機制としての分析をしている。すなわち禁止された欲望は余計に違反行為を続ける結果を招き、現実に対応できなくなると変換システムによって不合理な適応手段をとるようになる。それを精神分析による反動形式の概念であるとしている⁴⁰⁾。したがって岸田の悪戯は、潔癖症という抑圧された意識の反対のものが表面化した結果だといえることができる。岸田の場合、反動形式という防衛機制が強烈な個性の一部となっていたのである。

鶴沼の地で、岸田は多くの「麗子像」を制作するが、その表情と筆致には岸田の感受性が捉えた北方ルネッサンスの感化と、次第に東洋回帰していく画家としての岸田の心情が投影されている。すなわち、「麗子五歳之像」(図10)はデューラー風であり、「麗子坐像」(図11)から「村娘之図」(図12)には岸田の内面に消化吸收された独自の人物像が表出され

ている。さらに「麗子裸像」(図13)の筆致は、後に述べる宋元画に感化された画風を認めることができるのである。また「麗子微笑像」(図14)、「野童女」(図15)、「寒山風麗子像」(図16)に至るまで表現様式の変容は、岸田自身が宋元の美術を模写したと考えられ、麗子の容姿とはかけ離れた、いわば写実を離れた岸田の東洋回帰が如実に顕在化されているのである。

麗子は父親のモデルであったことを振り返り、「モデルの最中に体が苦しくなったらすぐに制作を中断するから」と気遣う岸田の優しさを述べ懐しているが、実際には岸田は足の痛さに涙する麗子にも気づかずに制作に没頭しており、麗子も痛さを我慢して父親のモデルとなることを誇りに思っていたと記している⁴¹⁾。

本章では岸田が北方ルネッサンスの細密描写から中国の宋元画の卑近美に惹かれ、さらに日本の浮世絵に深い感銘を受けたことから、以下の宋元画における美の概念、岸田の精神的基盤、岸田の精神的葛藤、デカダンスの考察の4項目に分けて考察する。

(1) 宋元画における美の概念

岸田は大正8年(1919)に白樺10周年記念の個人展覧会を京都で開催し、その際、京都、奈良の古美術品を目にして東洋美の深淵な美に心を打たれる。岸田は同じ麗子の表情を大正7年の細密描写「麗子五歳之像」(図10)から大正12年の宋元画風の「寒山風麗子像」(図16)までに徐々に変容させている。あたかも細密描写を離れて宋元画の美意識のみを採り入れたかのように見えて、岸田は麗子像を東洋美術の卑近美へと回帰させているのであって、すでに確立した細密描写は新たな表現に組み込まれ、岸田独自の美意識に融合されていくのである。岸田は特に中国の宋と元の美

術に惹かれ、前述したように寒山風の麗子像を制作しているほどであるが、東洋の絵画には対象物を画家の主観によって簡略化する描写もあり、そこには抽象絵画に通じる概念を見ることができる。すなわち「麗子裸像」(図13)には抽象絵画の兆し認められるのである。

すでに第2章において、岸田の装飾観を抽象絵画のイメージであると述べたが、東洋の絵画は岸田のイメージと合致したといえることができよう。岸田が晩年に東洋回帰した理由のひとつは、東洋絵画に岸田自身の抽象概念を見たからであり、東洋の再現と表現の理念が、西洋のそれよりも幅広く自由であったからだと考えられるのである。

北宋時代の郭熙の著書『林泉高致集』においては、山水の描写にも見方というものがあり、芸術の前提として、「先ず自ら自然と融合した時に芸術の価値が高度なものになる」⁴²⁾と述べており、元代の湯屋は「梅や蘭を描き写すということは花の清らかさ、すなわち花のもつ真理を写すことにはほかならない」とし、対象をそのまま再現するのではなく、「画家の魂で対象物の真理を表現するのだ」と述べている⁴³⁾。

(2) 岸田の精神的基盤

大正12年(1923)の関東大震災の被害により、岸田は一家をあげて京都へ移住した。京都以降が本当の意味で、岸田の画家としての人生を大きく変えた時期であったと考えられる。先行研究では鶴沼時代を讃えるものが多く、松本清張は論考「劉生晩期」の中で鶴沼から京都に移転した岸田の放蕩と借金苦を指して、自殺とも思える生活の理由は時代の波に取り残されたことにあると述べているが、⁴⁴⁾ 京都において岸田は人間として煩悶し、精神的に極限状態であったからこそ、削ぎ落

とされた生活の中で岸田自身が真に求める美術を模索することができたと考えられるのである。

岸田にとって周囲の批判の多い京都・鎌倉時代であるが、東洋回帰し、一画工として著書『初期肉筆浮世絵』に記した「でろりとした美」に焦点を当てることによって、岸田のそれまでの画業と新しい美への移行を検証していく。岸田は京都・鎌倉時代では「童女舞姿」(図18)「舞妓里代之像」(図21)「麗子十六歳之像」(図24)のような日本画を多く制作し、一連の日本画には東洋の卑近美と浮世絵風の「でろりとした美」が混在していると考えられる。

土方定一の著書『岸田劉生』には、岸田が世の中の人には知己を千年の後に得ると言うが、自分は知己を千年の前に得るとしか考えられないと発言していることから、土方は次のように分析している。

この言葉のなかには、現代にはどこにも美と芸術とが見失われてしまって、それが千年を待つとしても再び得られないであろうとする挽歌的な響きを伝えているように私には思われる⁴⁵⁾。

土方は「このような挽歌的な響きは岸田が京都以前に活動していた時には聞かれなかった」として、「京都時代の宋元画と浮世絵の収集、鑑賞はもはや誇示と自負のない、敗北感の濃い、孤独な慰撫と愛玩に似ている」と解釈しているのである。

しかし筆者は岸田の京都・鎌倉時代に、断じて疲弊や敗北感などを認めることはできない。確かに岸田本人は活躍の場であった東京から離れて取り残された感覚に陥っていたかもしれないが、鶴沼時代に続いて京都・鎌倉時代に描いた「童女舞姿」(図18)から「麗子十六歳之像」(図24)に見られる「麗子像」の美意識は、現代においても強烈なインパク

トを与え続けており、岸田の美意識である「でろりとした美」は期せずして「麗子像」を確固とした存在にしたのである。

また岸田が常軌を逸するほどのエネルギーな画業や文筆を残したことについて誰もが不可解なものを感じ、岸田の美意識の真実に触れようとして様々な推測を行うが、麗子は回想録『父岸田劉生』において岸田家の精神病の血統について触れているのである。遺伝的な問題を考慮するならば、岸田が制御できない言動で生き急ぎを助長し、岸田自身が狂気に足を踏み入れた自覚があったと推測することも可能であろう。運命に変動があると耐えきれずに精神に異常をきたし、さらに兄弟姉妹の殆んどが30代の若さで死去した事実も岸田にとっては宿命的な圧迫感であったと考えられる。

『父岸田劉生』には「父は気狂いになる恐怖を忘れることが出来なかった」との記述がある⁴⁶⁾。血の恐怖を自分だけの胸に秘め、文筆にも記さない恐怖の精神生活などの思いつめた動機が、岸田をして他人の何倍もの活躍で成果をあげる原動力になったと考える者は多いであろうが、岸田の画家としての活動が狂気に対する恐れから出発したわけもなく、国家や風土を背景にして問いかけてくる模倣の意味の根底には、岸田をはじめとする当時の画家たちが求める美の概念があり、『白樺』に次々と紹介された西洋美術の受容が、岸田の並はずれた芸術的素養とポテンシャルを開花させる引き金になったと筆者は考えるのである。

岸田がショーペンハウエルの思想に傾倒していたことはすでに述べたが、『白樺』は哲学においても西洋美術と同様に時系列に固執せず、カントよりも先にショーペンハウエルの紹介を行っている。さらにショーペンハウエルが国粹主義と無縁であった点も、岸田や

白樺派の信念と一致しているのである。岸田は姉崎正治の訳書であるショーペンハウエルの『意志と現職としての世界』を愛読しており、岸田の妥協を許さない性格はショーペンハウエルによってさらに確信的な影響を受けたといえよう。ショーペンハウエルは『意志と現職としての世界』において次のように述べている。

藝術の出るのは、いつて見れば、天才が一つの個体に現れ、この個人にその意志に入用なよりも遙かに多く認識の力が、賦與せられ、この餘分の認識力は自由に働いて、意志を離れた主観になり、世界の本性をそのままに映感で静止しないのは此れがため、此の様な人は、現在だけでは意識を充たすに足りないから、之に満足せず、そこで休みなしに何物かを求め、断えず自分の見方に價する新しい客観を探って、而して自分に似、自分程に發達して、自分と共に語るに足る人を望んで止まない⁴⁷⁾。

岸田はまさにショーペンハウエルの主張する天才であったに相違ない。

また岸田が血統に関する不安や恐怖とは別に、子どものころから卓越した造形能力を持っていたことから、情熱的に美術の道を邁進し、美術家としての仕事に熱中したことは至極当然であると考えられる。

岸田は「東洋美術の卑近美について」の論考に、東洋美術には一種の卑しさ、下品に見える味があるが、実は渋い美を持っているものが多いと述べており、渋さは深い洞察力をもったうま味であり、西洋の直接的な表現を避けて深い美を出そうとする傾向が東洋美術の卑近美であると、その主旨を述べている⁴⁸⁾。

岸田は自身の造語である「でろりとした美」について、不気味でグロテスクなりアリズムであり、卑しい感じに隠された美は、美の要

素だけを追求した美より、もっと深い味を持った複雑な美となることを述べている⁴⁹⁾。

岸田の表現様式は、北方ルネサンスの写実から「でろりとした美」へと変容していったが、『白樺』の影響や岸田自身の旺盛な学習力が為し得た自己のための表現よりも、岸田の本質とはこの「でろりとした美」に集約されると考えられる。なぜなら、「でろりの美」に見られる複雑な美意識とは深さ、無限、神秘、厳肅さ、力強さを表すものであり、岸田の根本理念である宇宙観と宗教的志向に包含されるからである。

また岸田は、美というものは深くなるほどに倫理的な感銘を与えるものであるが、東洋美術には端正とか権威などの倫理的感覚が欠けているように見え、対して西洋美術は露骨に倫理を訴求してくると記している⁵⁰⁾。では東洋美術には倫理的価値がないのかといえそうではなく、東洋の美には倫理的感銘が隠されているのである。一皮剥ぐと、深さや無限さ、神秘さ、厳肅さというものが見えてくるのである⁵¹⁾。

さらに岸田はレオナルド・ダ・ヴィンチに焦点を当て、『図画教育論』の中でもダ・ヴィンチの作品を児童の臨本として活用することを提起している⁵²⁾。ダ・ヴィンチはグロテスクな顔を好んで描き、醜いものを深い洞察力によって見抜いていくのであるが、美術家は通俗を恐れなければならないと岸田は強調し、東西を音楽の側面からも比較している。「日本の伝統音楽にも見られる長唄の笛のメロディなどは調子はずれな稚拙さをもち、伸びきらずに途中でひきしめられる感じがあるが、西洋音楽は思う存分伸びきった整然さをもっている」⁵³⁾と述べている。

すなわち東洋と西洋の芸術は、表現の様式や方法においても対を為すのである。

(3) 岸田の精神的葛藤

岸田は京都時代にも展覧会に出品を続けていたが、大正14年（1925）の4月に春陽会を脱退する。『父岸田劉生』には、鶴沼で健康を回復した岸田が京都時代に春陽会を追放されたことに関する記述が見られる。

京都時代と鎌倉時代を合せると六年二カ月となる。鶴沼時代とほとんど同じ年月である。この年月のうちから父が得たものは、父の仕事をより幅広いものにし、この年月のうちから失ったもののために、父は命を縮めたといってもさしつかえはないと思う。（中略）では父の失ったものは何か⁵⁴⁾。

麗子は岸田の親友であるはずの木村莊八が岸田と共に春陽会を脱退しなかったことを、重大な裏切りと判断しており、武者小路も同様に木村を批判していた。春陽会を脱退し信用していた友人、つまり木村が岸田と行動を共にしなかったことから岸田は人間不信の寂しさに陥ったと推測しているのである。

人一倍感受性が強い岸田が深く傷ついたと考えることも可能であるが、その後の遊蕩潰けの生活がそれだけの理由であったとは考え難い。春陽会展の審査では自分の意見だけを押し通し、自分の好みでない作品は誰が推薦しようと思わず落としてしまう。感情の起伏の激しい岸田を大部分の知人は敬遠していたであろうし、岸田の妙に意固地な偏執狂ぶりは、友人の木村莊八日記を参照するとかなり明瞭になってくるのである。岸田の方は木村を親友と思っているが、木村は内心、頻繁に来訪する岸田をかなり不快に感じているのである。一日に二度訪れることもある岸田の凝り性に木村は対応できなくなり始めるのである。大正元年の木村莊八日記には次のような記述がある。

九月十三日 晴

起きもしない中に岸田がやって来た。どうも

向ふは面白いのだらうが、かう呑気に来られては少し弱る。

九月十四日、十五日 雨

又岸田が来た。夜もやって来た。昼間は一緒に彼の所へ来いと云って、少しも気が向かないの出かけたりした。少し困る⁵⁵⁾。

この頃の木村の日記には、木村自身の制作が納得いかず、不快でたまらないと頻繁に表記されている。岸田は自分の意思どおりに行動し、思い通りに事が運ばないと相手のことなど配慮することもなく癪癪を起こす。木村に限らず、人は次第に岸田を疎ましく思うようになったと考えられる。

富山秀男は著書『岸田劉生』の中で、岸田は自分が春陽会を脱退すれば旧草土社の全員が自分と共に脱会し、春陽会は打撃を受けると計算していたと述べ、その後に草土社を復活させようと目論んでいたと推測している⁵⁶⁾。しかし岸田の計画は頓挫してしまったのである。

また岸田に師事した椿貞雄は、京都時代からの岸田の遊蕩ぶりに非常な困惑を覚え、人間が多面的性格を持つ以上、ピューリタンの岸田が遊蕩児になったとしても驚く事はないとしても、岸田は異常に太り、芸者に囲まれ華やかな茶屋遊びをし、椿は到底慣れそうにない空気に触れると、却って虚偽と空虚を感じ孤独で淋しくなり、苦痛でその場に居たたまれなくなったと回想している。

そのような生活の中で岸田は表1に見られるように、京都時代には『図画教育論』を著わし、鎌倉に移転してからは『初期肉筆浮世絵』を出版している。

和辻哲郎は随筆集の「『劉生画集及芸術観』について」の中で、「自分は現代の画家中に岸田君ほど明らかな『成長』を示している人を知らない。誇張でなく岸田君は一作ごとにその美を深めていく。」と記述している⁵⁷⁾。

また北澤憲明は多様に表現様式を変えていく岸田の画業を指摘して、岸田の志向は後期印象派を含む表出の絵画のアンチテーゼではなく、表出と再現のジンテーゼを求めていたのだと述べている⁵⁸⁾。

岸田は第1章で述べたように牧師を志していたが、武者小路によると岸田は絵を描くことに対して一種の罪悪感さえ抱いていたにも拘わらず、夢中になって絵を描き、著しい進歩を見せたとして次のように述べている。

岸田はやらふと思へば何んでもやれた男だ。
だからいと思ふと、すぐそれがかけるのだ。
だから黒田さんがいと思へば、黒田さんのやうに、ゴッホがいと思へば、ゴッホのやうに、デューラーがいと思へば、デューラー風に、バン・エックが好きになると、バン・エックばりに、又初期浮世絵が好きになると、そのやうなもの⁵⁹⁾。

岸田は岸田以外のものになったわけではなく、道を切り拓くために、よく自然を見、美を見ていたのである。

また岸田は京都において、江賀海鯛先生と自称し「海鯛先生の清玩論」⁶⁰⁾の中で骨董収集についての意見を述べている。岸田は収入の大部分を使って骨董を収集しているが、この世で絵を愛し、美を愛するのは画家だけであると主張し、画家が古い絵を収集する行為に対して人が批判的である理由は、まず第一に金のために濫作をするようになり、第二に古い絵に溺れて新鋭の気を欠くようになり、第三に収集に労して制作を怠るようになり、第四に気持ちが鑑賞に向かうため芸術に対して受動的となると危惧するからであると述べ、次のように反駁する。

吾輩はそれ等の事は百も承知でそれ以上に、鑑賞といふことを考へて居るのである。

以上の四つの理由による非難は、蒐集といふ事を「製作参考の為」といふ功利上の立場

から見た見であつて、未だ真に蒐集鑑賞の真義を知らぬもの、言であらう⁶¹⁾。

岸田はすべて納得した後、鑑賞を真剣に考えようとしているのである。

また後世の人々は、岸田は鵠沼時代が全盛期であるとし、京都、鎌倉時代以降の画家岸田劉生の日常生活を非難して、芸術的活動を怠っていたように考えているが、決してそうではない。どこまでも極限の興奮を求める岸田は静謐な日常と対立する体質なのだと筆者には思えるのである。

さらに鑑賞の重要性は岸田の『図画教育論』にも明記してあり、岸田にとって京都時代以降は画家としての向上と意欲を満たすための時期でもあった。

大正13年(1922)の論考である「東西の美術を論じて宋元の写生畫に及ぶ」において、岸田は東洋、特に支那の美術を高く評価している。すなわち東洋の美術の方が西洋よりも深い感銘を与え得るということであり、東洋が陰、西洋が陽とすれば、陰は陽よりも一層の含蓄を感じさせるものであり、また陰は静、陽は動を思わせ、西洋の美術は美が露骨に生きているようで、物足りない岸田は認識しているのである。

西洋には先づ絶体に無くて東洋にある一種の味に「さび」といふ感じがある。これは味といふにしてはもう少し精神上の感じであるが、芸術に於てこのさびは如何に深い境地を暗示する事であらう⁶²⁾。

上記の記述から、岸田は東洋の審美の老熟と落ち着きを尊いものと感じているのである。また岸田は支那の美術には偉大な間抜けさがあるとして、これを「仙」と呼んでいる。「仙」とは深い拒否や欠如のことであり、絵画の造形上から言うと写実の拒否、欠如ということになる。「仙」は象徴という言葉を一層明確にしたものである。

すでに述べたように、岸田は鶴沼の時代から東洋回帰に入っており、大正12年（1923）には宋元の卑近美よりも「一柿」（図17）のような日本画へ没頭するのである。さらに「童女舞姿」（図18）は油絵であるが、肉筆浮世絵の影響が明らかであり、前述の東洋美術における陰が静を思わせることの証明ともいえる作品である。また「桃」（図19）や「菜果十色：柿」（図20）には日本画と中国の宋元画を意識的に融合させた味わいがある。岸田は大正14年に春陽会を脱退し、翌年の大正15年に心機一転して京都から鎌倉へ移転し、「舞妓里代之像」（図21）などの日本画を油彩で制作し、昭和2年の「冬瓜図」（図22）などの静物作品には岸田独自の写実と神秘性が表現されているのである。鎌倉時代の人物画には「岡崎義郎氏之肖像」（図23）に見られるような「でろりとした美」の表現や、さらに「麗子十六歳之像」（図24）の作品の周囲を縁取りする赤色の卑近性は京都・鎌倉時代に岸田が到達した東洋の美を顕在化した表現であった。

岸田は骨董収集などを通して東洋趣味に回帰したが、先行研究に見られる岸田の京都・鎌倉時代は頻繁な茶屋遊びと経済的な逼迫のため、画家としての本懐を遂げていないとの見解が多い。しかし東京を離れ、中央画壇と疎遠になり、たとえ意見の食い違いがあるにせよ、『白樺』の同人たちや岸田を支援する人々から離れたことは、病的に癩癪持ちの岸田をさらに苛立たせる要因となったと考えられる。反面、孤立無援の立場に身を置いた岸田は、これまでの人間関係のしがらみに背を向けて純粹に思考する画境に到達したと言い得るのではないだろうか。

以上のように検証していくと、京都での茶屋遊びも、舞妓の姿に肉筆浮世絵を見ていたと考えられるし、岸田の東洋回帰は決して唐

突の出来事ではなく、寧ろ必然であった事に気づかされるのである。岸田は自身の美意識によって東洋美術に隠された精神性を探究し、おのずから表現様式を変容していったのである。

(4) デカダンスの考察

岸田の造語である「でろりとした美」に繋がる芸術として、岸田はデカダンスを美術の観点から分析している。大正12年（1923）からの京都・鎌倉時代には、岸田の生活そのものが退廃的であったとされるが、「デカダンスの考察」はすでに大正10年（1921）に為されており、京都に居を移す以前から岸田の関心はデカダンスに向かっていたことがわかる。すでに示したように、鶴沼時代の「麗子裸像」（図13）から「寒山風麗子像」（図16）にはデカダンスと日本画の「でろりとした美」を感じ取ることができるのである。

以下に、デカダンスと呼ばれる芸術について岸田の見解を述べていく。

岸田は美術上のデカダンスには二通りあるとし、出来上がった作品の本質が不健全で病的で芸術的に墮落している場合のデカダンスと、画家の個性が不健全で病的で道徳的に見て墮落している場合のデカダンスをあげている。岸田は前者を「デカダンス芸術」、後者を「芸術上のデカダンス」と呼んでおり、「デカダンス芸術」は道徳的に不健全であっても芸術として力があれば人の心を動かし得るものなので芸術として評価できるが、「芸術上のデカダンス」は、人を芸術的境地に魅了する力はなく、芸術の本質の病気であり芸術である資格をもたないとしながら、岸田の考察は日本的なものへと展開していく。

デカダンスには作品の本質に一種の倦怠や無気力、病的で癩癪したものが感じられるものであるが、江戸末期の日本の音曲のあるも

のは本質上のデカダンスでありながら、非芸術とはいえない芸術的な魅力をもっている。江戸末期の音楽は人間の精神的な要求である満足の要素がほとんど欠落しているが、本質上の芸術的墮落が致命的ではないために、永遠や無限に対して一種の淋しい諦め、喜びに対して悲しみ、超現実感に対して原生的な捨て鉢、清浄に対して淫蕩などの倫理への否定が芸術的な魅力となって鑑賞者の感情を一種の陶醉に導くのである。しかしただそれだけなら芸術の匂いは薫らず平凡なものに終わってしまうが、芸術的な匂いがするのは技巧の味覚が加わるからである。江戸末期は技巧が繊細で鋭くなるにつれ芸術上の本質が腐っていった。大切なものを失った代わりに技巧が進んだのである。芸術的な墮落があっても技巧の持ち味によって人を陶醉に誘うのである。デカダンスの形而的法則には、病的、非倫感があり、救いがたい不幸のもつ苦痛な一種の感銘がある。

岸田のデカダンスの考察は次第に日本画へとつながっていき、美とは見る者の琴線に触れる力があれば、無限や永遠に帰結していくと述べる。さらに鈴木春信のデカダンスは淫蕩の味と繊弱の味であり、独特な個性の上にある芸術的本質は優れたものであると岸田は記している。

また岸田はグロテスクの美醜にも触れており、元来グロテスクには美と反対の感覚を持つが、美術が進んでくると美と反対の形を借りて、却ってより深い美を含蓄させるために一見醜怪にみえる形を置いて、その底により深い美を隠すことによっていっそう複雑な深奥な感じが出ると述べている。グロテスクはデカダンスと近いものであるが、本質上は無関係であり、力のない芸術家はこの二つを混同しがちである。岸田によればロダンも混同しがちな芸術家に含まれるといい、大正9年

(1920) 10月号の『白樺』誌上には岸田のロダン観が掲載されている。岸田は「ロダンの作品には不服がある」と述べ、ロダンの作品は形にとらわれて、精神を生かしてきれていない、つまり作品に魂が込められていないと批判したのである⁶³⁾。

5. 岸田と白樺派の意義

岸田の背景には大正時代の個性と天才的気質を顕在化して見せた『白樺』との関わりが常にあった。岸田と白樺派は美術において感動を共にし、あるいは反発することによって、相互に影響を与えながら向上の道を辿ったのである。次に岸田と白樺派の意義を、白樺派の属性と岸田と白樺派の共通認識に分けて以下に述べる。

(1) 白樺派の属性

筑波常治は「白樺派のオ坊チャン性」の中で、特権階級内での白樺派の特異性に注目している。『白樺』に参加した人々は、よくある巷のオ坊チャンではなく、充実した創作を続け、民衆や特権階級の主流からもずれていたと筑波は指摘する⁶⁴⁾。オ坊チャンを世間知らずと解釈するのではなく、「白樺派のオ坊チャンたちは学生時代から旅行、芝居、美術鑑賞、社交生活など大人たちよりも豊富に経験しているのだから世間知らずではない」と明言しているのである。しかし社交や芝居などの経験を重ねたところで白樺派の彼らが世間を知っていることにはならないであろうし、巷の現実というものは芝居見物などで推し測れるものではなく、彼らは生活の上に則った精神や肉体の飢餓状態を知らないと筆者には思えるのである。なぜなら自ら極限の生活状態を体験しようとしたところで、どこまでも仮想体験であり、生来の貧困生活に順

応する事は出来ないからである。世間の貧窮者は貧困など望んではいない。理想の上に則った耐乏生活希望者を世の貧窮者と同列に置くことはできないのである。「新らしき村」⁶⁵⁾の建設を行った武者小路自身が病気を理由に村外に出ていったことに関しても、順応でき得なかったからだとも考えられるのである。

白樺派の属性は矛盾する自意識の対立に抗おうとする自我によって明白にされていくものであり、彼らは世の中を自分の思い通りに動かさなければ気がすまず、他方、人から悪く思われたくないと気を回す自己防衛と気弱な精神との葛藤を繰り返しているのである。そして孤軍奮闘するよりも『白樺』の仲間がついているという自覚から徒党を組んで奮い立つ幼児性の見え隠れに注目すれば、この矛盾が常人よりも極端に強く顕著となってくる。オ坊チャンとは白樺派気質の属性そのものなのである。

白樺派の徹底した自己中心主義が人の心を惹きつけた理由は、人間は皆自己中心的に生きたいと願望しながらも現実には不可能であるというジレンマにあるからであり、白樺派が批判や闘うことを拒まず、美術に対する貪欲な好奇心を持ち続け、西欧の複製画を集めて展覧会を開催したことも信念の強さを周囲に訴求する要因となった。西洋の複製画は岸田も驚嘆するほどの精巧な仕上がりだったのである。

(2) 岸田と白樺派の共通認識

オリジナルと複製画の相関関係は長く論議されてきたものであるが、ヴァルター・ベンヤミンは『複製技術時代の芸術』において次のように述べている。

ど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⁶⁶⁾。

すなわち本物の概念はオリジナルの「いま」「ここに」しかないという性格によってつくられるのであるが、写真などの複製技術によって芸術作品特有の一回性は失われ、オリジナルよりも普遍性のある平等な意識や作者の人格に対する理想化に繋がっていくと考えられる。また複製のシークエンスのために起こりうる現象は、複製画の中に高度な精神を見出そうとする『白樺』の人道主義に通じるものであると考えられるのである。言い換えれば、岸田や白樺派の人々は、複製画に芸術の普遍性と作者の美術に対する高度な精神を感じとることにおいても合致しているのである。白樺派が複製画の展覧会を開催し、鑑賞者が複製画を受け入れることによってオリジナル特有の一回限りの性格を克服することもでき、鑑賞者は本物を近くに引き寄せる感覚をもつことができるのである。さらに言い得ることは、本来オリジナルがもち得る美の概念は生きた芸術の継続であり、ここだけの真実を追求することだということである。鑑賞者が存在するかぎり、複製画は美に普遍性を与えることができるのである。

松本清張は「劉生晩期」において、岸田は白樺派と出会うべきではなかったと記述している⁶⁷⁾が、あまりにも感受性の強い岸田が事あるごとに破綻をきたし、悲劇的な方向へ向かっていったことを惜しんでいるからとも考えられる。なぜなら、岸田は『白樺』の同人たちと出会ったからこそ岸田独自の強烈な感受性を燃焼することができたからである。個性と天才の時代といわれる大正期にあつて、まさにその時代だからこそ、岸田の芸術的素質が開花したといえるのである。

岸田は自我の強さゆえに『白樺』の武者小路とも意見の衝突があつたが、武者小路は岸

田の人生を通して好感を持ち続けていた。フランスへ留学する意志を抱いていた岸田が、満州帰りに山口県の徳山で客死したことを惜しんで、武者小路は以下のように述べている。

君は一度も欧州にはゆかなかった。米国にもゆかなかった。外国でも満州に今度いっただけだった。君がフランスにゆく計画を実行出来たら、どんなすばらしい仕事をしたらと思う。君はフランスの画壇から取り入れるものより、フランス画壇に与えるもの、方が多かった人間にちがいない⁶⁸⁾。

おわりに

客観的に見て岸田の作品には、西欧のキュビズムなどの美術運動に見られるような急激な変容は見られない。岸田の美意識はあくまで対象の内面を重視し、表出と再現のジレンマを求めて表現様式を変えてきたと言い得るのである。岸田が当時の美術家たちにセンセーショナルな反響を呼んだ雑誌『白樺』を知り、『白樺』の採り入れた西洋美術に衝撃を受け、旺盛な制作意欲をもって自らの画業に活用したことは、岸田の確固とした美意識による必然的帰結であったと考えられるのである。『図画教育論』における自由臨画法の提案には、大家の美術作品から描き方のメソッドを習得するために臨画が必要であり、児童にとって良い効果が望めるという考え方がある。その根底には芸術を極めた画家の精神と心の動きを筆致によって学びとろうとする意図があり、岸田が自身の芸術的發展途上で後期印象派に感化され、北方ルネッサンスの写実に影響を受け、宋元の東洋美術に傾倒した後、日本の浮世絵に回帰した経緯が基盤となっていると考えられる。

また岸田の美意識が凝縮された『図画教育論』には、最終的な目的として、美術や絵に

よって真の徳育を施すことが主張されている。岸田は、「図画教育は美術家を作るためのものではなく、造形美術を通じて美術の美と自然の美を児童に認識させるものである⁶⁹⁾と述べる。すなわち鑑賞する美術作品の美は人間の美意識によって確立されたものであるから、作者が創作した美の法則が観る者に働きかけ、客観性のある美的法則は鑑賞する者の心情に感化する力をもっていると考えられる。岸田の主張する美的法則とは美術作品を創作するときに要する高度な制作方法であると考えられるのである。美的法則は主として独創的な個性によって生まれるものであるが、鑑賞した美術作品を模倣することは独創への第一歩だともいえる。「必要なことは世界に多くの美や善を増やすことであり、個性の目覚めは美や善を知ることから始まる⁷⁰⁾と岸田は述べている。古い大家の絵を見せたことによって個性が失われるはずもなく、児童の性質は美意識を高めると共に善導されていくと考えられる。

岸田の作品がめまぐるしく表現様式を変えながらもそこに高い精神性と統一感が窺えるのは、採り込んだ表現を岸田独自の美意識によって解釈し、作品として強烈な個性を表出しているからにほかならない。

岸田が38年の生涯で充実した画業や著作を残したことは、当時の日本人を啓蒙したのみならず、今日に至るまでの美術研究者に対して多大な研究資料をもたらしたといえることができるであろう。

(注)

- 1) 岸田劉生に関する主たる先行研究に以下のものがある。
 - ・北澤憲明、『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』、岩波書店、1993年。
 - ・東珠樹、『岸田劉生』、
 - ・東珠樹、『岸田劉生椿貞雄の回想から』、
 - ・松本清張、「劉生晩期」、『藝術新潮』、昭和40年、2月号から4月号。
 - ・土方定一、『岸田劉生』、創藝社、1941年。
 - ・瀬木慎一、『岸田劉生美と生の本体』、東京四季出版、1998年。
- 2) 富山秀男、『岸田劉生』、岩波書店、1986年。
- 3) 岸田麗子、『父岸田劉生』、雪華社、昭和37年。
- 4) 富山、前掲書、pp.13~14。
- 5) 富山、同上書、p.48。
- 6) 岸田麗子、前掲書、p.79。
- 7) 中川一政、「岸田劉生氏の事共」、『美術の眺め』、三笠書房、1943年。
- 8) 大正4年、岸田劉生を中心に中川一政、清宮彬、木村莊八らで創立した洋画団体。印象派に対して重厚な写実主義に特徴がある。
- 9) 「岸田劉生」、『武者小路実篤全集第13巻』小学館、1989年、p.90。
- 10) 「岸田から僕へ来た手紙」、同上書、p.119。
- 11) 岸田劉生、「思ひ出及今度の展覧会に際して」、『岸田劉生全集第2巻』、岩波書店、1979年、pp.236~237。
- 12) 岸田、同上書、p.237。
- 13) 岸田劉生、『図画教育論』、改造社、大正14年。
- 14) 岸田劉生、『初期肉筆浮世絵』、岩波書店、大正15年。
- 15) 岸田劉生、『黒き帽子の自画像』、1914年。1913年頃から日本の近代洋画の潮流に逆行して、写実によって自己を表現するようになる。
- 16) 岸田劉生、「自分の踏んで来た道」、『岸田劉生全集』、岩波書店、1979年、p.529。
- 17) 岸田劉生、「製作余談」、『白樺』、第12巻1号。
- 18) 岸田、同上書、第12巻1号。
- 19) 「才能及び技巧と内容に就て」、『岸田劉生全集』、岩波書店、1979年、p.540。
- 20) 北澤憲昭、『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』、岩波書店、1993年、p.110。
- 21) 岸田劉生、「劉生畫集及芸術観」、『岸田劉生全集第2巻』、岩波書店、1979年、p.371。
- 22) 北澤憲昭、『岸田劉生 内なる美—在るということの神秘—』、二玄社、1997年、p.39。
- 23) 武者小路実篤、「天才を要求す」、『武者小路実篤全集第3巻』、1988年、p.375。
- 24) 武者小路実篤、「或る男」、『武者小路実篤全集第5巻』、小学館、1988年、p.193。
- 25) 作者の萬鉄五郎自身がゴッホやマチスに感化されたと言うように、筆触はゴッホであり、色彩はマチスのフォーヴィズムに影響されている。近代絵画の出発点ともなった作品である。
- 26) ヒューザン会は明治45年に第1回展を開催し、大正2年にフェウザン会と改名して第2回展を催した後、解散した。ヒューザンは木炭の意味のフランス語である。ヒューザン会は後期印象派の個性的な芸術の感化を受けた青年画家の一团によって組織された団体。発案者は斎藤与里、清宮彬、岸田劉生。
- 27) 岸田、『図画教育論』、改造社、大正14年、pp.61~62。
- 28) 高階秀爾、『ピカソ剽窃の論理』、筑摩書房、1995年、p.233。
- 29) 武者小路実篤、「岸田劉生」、『武者小路実篤全集第13巻』、小学館、1989年、p.97。
- 30) 岸田劉生、『赤土と草』、第1回草土社展覧会出品作品、1915年6月。
- 31) 岸田劉生、『切通之写生』、第2回草土社展覧会出品作品、1915年11月。
- 32) 小林秀雄、「歴史と文學」、『小林秀雄全集第7巻』、昭和53年、pp.145~146。
- 33) 岸田の自由臨画法は、手本の通りに模写させるのではなく、子どもが自発的に模写するように指導する。子どもの自由な発想や主観を大事にして、さらに美術の大家の作品を模写する事によって自然の味方、美の発見の仕方などを学習するようにする美術教育方法である。
- 34) 今道友信、『美の位相と藝術』、東京大学出版会、1971年、p.180。
- 35) 原題は『詩作の技術について』。普遍的な文学理論であり、ミメシスを基準にして作品の人間行為を解明した。真の文学作品は普遍的な真実を捉えているのである。
- 36) バージニア・フレンチ、室靖訳、「美術教育と創造的関連」、『全米美術教育連盟機関紙6月号』、マサチューセッツ州ウインスイスター初等教育美術指導部、1954年、p.4。
- 37) 岸田、『図画教育論』、改造社、大正14年、pp.58~59。
- 38) 子どもに臨本という手本を見て絵を描かせる明治時代の図画教育である。美術の表現の教育ではなく、技術教育的側面が強いため科学や技術の説明のための手段とされた。
- 39) 山本鼎は大正5年12月末にフランスから帰国し、大正6年から自由画運動を開始した。自由

画は子どもの主体性と自由な発想で描かせるもので、臨画を不自由なものとして自由画と命名した。

- 40) ロザリンド・E・クラウス、『ピカソ論』、松岡新一郎訳、青土社、2000年。
- 41) 嘉門安雄、「岸田劉生」、『日本近代絵画全集第5巻』、講談社、昭和37年、p.36。
- 42) 『林泉公致集』は、北宋の山水画家、郭熙の画論を子の郭思が編纂した。その内、山水訓の章を抜粋した。
- 43) 湯壺は元代の絵画評論家である。画家は単なる写生で対象物を再現するのではなく、魂で対象物の真理を表現するものだと主張している。
ちなみに、宋元画と宋代絵画季刊「美のたより」によると、中国絵画史では宋と元では絵画の制作事情や様式が異なっており、宋と元をひとまとめにすることはできないと明記してある。すなわち宋元画という呼び名は日本的な呼称であり、中国絵画史本来の見方では生まれてこない概念なのである。「美のたより」、大和文華館、昭和63年11月11日号による。
- 44) 松本清張、「劉生晩期」、『藝術新潮』、昭和40年、3月号、pp.34～35。
- 45) 土方定一、「岸田劉生」、平凡社、昭和51年、p.82。
- 46) 岸田麗子、「父岸田劉生」、雪華社、昭和37年、p.33。
- 47) 姉崎正治、『ショーペンハウエル 意志と現職としての世界』、博文館、明治43年、pp. 310～311。
- 48) 岸田劉生、『岸田劉生全集第3巻』、岩波書店、1979年、p.115。
- 49) 岸田、同上書、p.167。
- 50) 岸田、同上書、pp.354～355。
- 51) 岸田、同上書、p.114。
- 52) 岸田、『図画教育論』、改造社、大正14年、pp.61～62。
- 53) 岸田、『岸田劉生全集第3巻』、岩波書店、1979年、p.116。
- 54) 岸田麗子、「父岸田劉生」、雪華社、昭和37年、p.190。
- 55) 木村莊八、『木村莊八日記』、中央公論美術出版、平成15年、p.193。
- 56) 富山秀男、「岸田劉生」、岩波書店、1986年、p.172。
- 57) 和辻哲郎、「劉生画集及芸術観について」、『和辻哲郎隨筆集』、岩波書店、1995年、p.211。
- 58) 北澤憲昭、『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』、岩波書店、1993年、p.113。
- 59) 武者小路実篤、「岸田劉生」、『武者小路実篤全

集第13巻』、小学館、1989年、p.97。

- 60) 岸田劉生、「海鯛先生の清玩論」、「改造」、6巻8号、改造社、大正13年。江賀海鯛とは「絵が買いたい」に掛けている。
- 61) 岸田劉生、「海鯛先生の清玩論」、『岸田劉生全集第3巻』、岩波書店、1979年、p.433。
- 62) 岸田劉生、「東西の美術を論じて宋元の写生畫に及ぶ」、「改造」、大正13年、第6巻1号。
- 63) 岸田は『白樺』誌上に掲載以前に、大正9年の『鶴沼日記』に記録している。
- 64) 筑波常治、「白樺派のオ坊チャン性」、『白樺派文学』、有精堂、昭和49年、pp.244～255。
- 65) 武者小路が大正7年に提唱した理想郷であり、新しき村の精神は自己を正しく生かすということであるが、武者小路は大正14年12月には新しき村を去って村外会員となっている。理想が現実にも阻まれ、村外から送金をするという現実的配慮をした。
- 66) ヴァルター・ベンヤミン、高木久雄・高原宏平訳、『複製技術時代の芸術』、晶文社、1970年、pp.12～13。
- 67) 松本清張、「劉生晩期」、『藝術新潮』、昭和40年、4月号、p.155。
- 68) 武者小路実篤、「岸田劉生」、『武者小路実篤全集第13巻』、小学館、1989年、pp.137～138。
- 69) 岸田、『図画教育論』、改造社、大正14年、p.28。
- 70) 岸田、同上書、p.56。

〔附記〕

昭和4年12月21日付山口県地方紙の防長新聞は「満洲からの帰途岸田劉生画伯徳山滞在中危篤に陥る」の見出しで岸田の記事を掲載した。「満洲で脚気、腎臓炎を患い、加療中のところ立ち寄った徳山で19日7時頃危篤となった。」とある。『白樺』では武者小路実篤が劉生のことを「絵を描いているうちに目が見えなくなり、癩癩を起してまもなく亡くなった」とか、松本清張は岸田が「馬鹿野郎」と怒鳴って息を引きとったと伝えているが、誤りである。

岩城次郎、

「終焉の地 徳山における岸田劉生」、

『徳山市立図書館双書 第11集』、

昭和38年7月17日。

以下に岸田の美意識による表現様式の変容として時系列に作品を列記した。

(出所 『日本近代絵画全集』、『現代日本美術全集』等による)

外光派時代



(図1)

明治42年 (1909)
「橋」



(図2)

明治42年 (1909)
「斜陽」

後期印象派の影響



(図3)

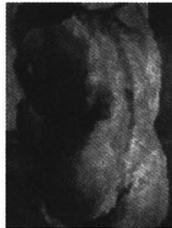
明治44年 (1911)
「静物」



(図4)

大正元年 (1912)
「自画像」

細密描写への転換



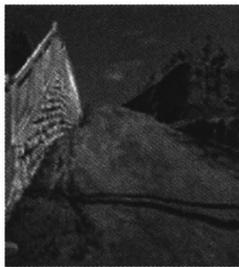
(図5)

大正2年 (1913)
「裸体」



(図6)

大正3年 (1914)
「画家の妻」



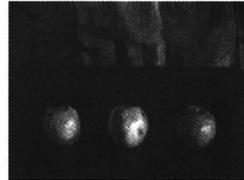
(図7)

大正4年 (1915)
「切通之写生」



(図8)

大正5年 (1916)
「壺の上に林檎が載って在る」



(図9)

大正6年 (1917)
「林檎三個」



(図10)

大正7年 (1918)
「麗子五歳之像」



(図11)

大正8年 (1919)
「麗子坐像」



(図12)

大正8年 (1919)
「村娘之図」

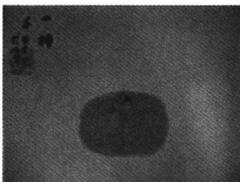
宋元画の影響



(図13)

大正9年 (1920)
「麗子裸像」

東洋への回帰



(図17)

大正12年 (1923)
「一柿」



(図21)

大正15年 (1926)
「舞妓里代之像」



(図14)

大正10年 (1921)
「麗子微笑像」



(図18)

大正13年 (1924)
「童女舞姿」



(図22)

昭和2年 (1927)
「冬瓜図」



(図15)

大正11年 (1922)
「野童女」



(図19)

大正13~14年 (1924~25)
「桃」



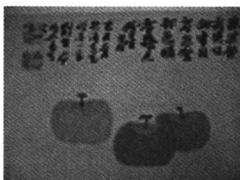
(図23)

昭和3年 (1928)
「岡崎義郎氏之肖像」



(図16)

大正11~12年 (1922~23)
「寒山風麗子像」



(図20)

大正14年 (1925)
「菜果十色：柿」



(図24)

昭和4年 (1929)
「麗子十六歳之像」