



岸田劉生のエッチング連作「天地創造」がもつ広がり：「素描」と「装飾」をめぐる芸術論と油彩表現への展開について

岩間, 美佳

(Citation)

美術史論集, 22:87-110

(Issue Date)

2022-02-16

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100486248>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100486248>



岸田劉生のエッチング連作「天地創造」がもつ広がり

—「素描」と「装飾」をめぐる芸術論と油彩表現への展開について—

《キーワード》『白樺』バーナード・リーチ 『劉生畫集及藝術観』

岩間美佳

はじめに

岸田劉生（一八九一—一九二九）は、一九一四年初めにエッチングによる作品群「天地創造」（図1—3）を発表している。^①楽園追放後のアダムとエヴァを独自の様式で表した本作品群は、同じ主題と様式をもつ素描作品群（図4—7）とともに、劉生が一九一〇年代半ばに描いた大地や女性の母性を表す宗教的図像群（図22）の起点をなすと考えられる。^④画家本人による記述に従って、本作品群を主とする劉生のエッチング制作にバーナード・リーチが関わった点については、劉生研究とリーチ研究の双方の立場から指摘されてきた。^⑥しかし、劉生によるエッチング制作が一時的なものであったこともあり、本作品群に関する研究は、いまだ十分に進められていない。劉生が本作品群において試みた表現上の工夫は、彼による以降の芸術論や油彩表現の展開に影響を与えた可能性が考えられるが、この点に関してまた、これまで明らかにされてこなかった。

以下は、劉生が故郷に帰ろうとするリーチに向けて記した文章からの引用である。エッチングの手ほどきを受けたことへの感謝に続けて、劉生は次のように記している。

自分はリーチと知つた事でいろゝのことで利益を得てゐる。その最も大なるものは、素描するといふ事の芸術的境地を知るきつけけを与へてくれた事だ……中略……それからもう一つ、デコラティブといふ事の本当の意味と、それが芸術の最も大切な要素の一つだといふ事を会得するきつけけも、リーチと相識る様になつてからより早く得る事が出来た。^⑦

ここで劉生は、リーチとの交友のなかで「素描」と「装飾」への理解を深める契機を得たことについて述べている。これら二つの要素は劉生における「クラシックの感化」への移行に関わり、とりわけ「装飾」は、劉生が「内なる美」を構想する際に重要とした概念

である。一九二〇年に発表した『劉生畫集及芸術観』において、劉生はこれらの概念をめぐる独自の芸術論についてまとめている。本作品群が示すエッチングによる細密な線表現は、この著作を中心に劉生が説く「素描」的要素と結びつくように考えられる。また象徴性を帯びた身体表現や八角形のフォーマットは、劉生が説く「裝飾」的要素と結びつくように考えられる。劉生によるこれらの概念をめぐる理解に示唆を与えた、リーチの協力を得て描かれたことをかかんがみても、「天地創造」は、劉生が「素描」や「裝飾」の意味を体得していくための重要な場として働いたのではないか。

西田桐子は、リーチが制作した陶磁器が描き込まれている点で劉生による一九一〇年代後半の静物画群に着目し、劉生がリーチによってもたらされた「裝飾」と象徴についての解釈を顕現させた場として、これらを論じている⁸。本稿では、これよりも前に制作され、リーチとの関係性がより直接的であるエッチング作品群「天地創造」を取り上げ、劉生による「素描」と「裝飾」、また象徴的表現について彼が定義した「想像の美」の概念との関連について考察する。そのうえで、本作品群で試みられた、これらの概念と結びつくような絵画的手法が、劉生の油彩表現のなかに展開されていく過程についても検討する。

第一章では、まずは本作品群の概要について確認する。本作品群が、複数の西洋美術を参照して描かれた点に目を向け、劉生が「天地創造」において目指した表現の様式について示す。第二章では、本作品群と劉生による素描論との関連について考察する。エッチン

グを用いた細密描写により示される線への志向性が、劉生の芸術論のなかに整理され、デューラー等の影響が指摘される油彩表現にも関わっていく過程について検証する。第三章では、劉生が「裝飾」を構成する主要な要素として説いた「想像の美」の概念と、本作品群との関連について考察する。劉生が肉体と大地のモチーフを描く際に用いた、対象のデフォルメによって観念的なイメージを表す方法について分析したうえで、本作品群と以降の油彩表現がこの点で連続性をもつことについても示す。第四章では、本作品群における飾り枠の使用の意味について考察する。劉生が絵画のフォーマットに裝飾的效果を見出し、本作品群をはじめとする独自の宗教画に活用していった点について示す。

第一章 本作品群の概要

「天地創造」は《欲望》(図1)、《怒れるアダム》(図2)、《石を噛む人》(図3)の三つの作品から構成される⁹。これらの作品は、エッチングによる線の鋭さが活かされた描写の細密さを特徴としている。当時の劉生は、ポスト印象派に感化を受けていた時期(図8)から細部の写実的表現を追求した「クラシックの感化」の時期へ向かいつつあり¹⁰、油彩画では、陰影を表すための暗い色調と肌理細やかな筆触によって対象の再現を試みるようになっていた(図9)。このような傾向のなかで、劉生は細部の緻密な描写が可能であるエッチングの技法を選択し、本作品群を描いたように考えられる。

また劉生は、様々な西洋美術の表現を参照したうえで、本作品群を描いたように考えられる。劉生は本作品群を発表する四カ月前に、自身の敬愛する芸術家としてミケランジェロとレンブラント、ゴッホの名を挙げている¹¹。ゴッホに関しては、この時期の劉生が既にポスト印象派風の画風を脱しているため、その敬愛が絵画表現のなかに直接表れているとは考えにくい。ただし、当時の劉生における古典をはじめとしたモダニズム以前の西洋絵画への関心や再現的描写へ向かう傾向と矛盾しないミケランジェロとレンブラントに関しては、本作品群を描く際にも模範とされた可能性が高い。またリーチの記述によれば、当時の劉生の絵画表現には、とりわけブレイクによる影響が効果的に反映された¹²。

例えば《石を噛む人》に顕著であるように、劉生は本作品群において、人物の顔面の骨格と腕や脚の筋肉がなす凹凸を、細く短い曲線を等間隔に重ねることで表している(図10・11)。劉生によるこのようなハッチングは、一九一四年一月の『白樺』第五巻第一号の表紙に掲載の《画家の母》(図12)などのレンブラントのエッチング作品が示す、顔面のハッチングと類似している。また、本作品群において一本一本が緻密に描かれた男女の縮れた髪の写真(図1・3)は、同年二月の『白樺』第五巻第二号の扉絵に掲載の《見つめつゝあるレンブラントの顔》(図13)における髪の毛や髭の描写と類似している。このようなことから、劉生は、人物の肉付けや細部を表す線表現において、レンブラントのエッチングを参照していたように考えられる。

また、劉生が所属する『白樺』のサークルでは、一九一三年頃からブレイクへの関心が共有されていた¹³。したがって劉生は、柳宗悦やリーチの蔵書のなかでブレイクの作品を確認していた可能性が高い¹⁴。劉生は『劉生畫集及藝術観』のなかで、ブレイクの作風を独自の概念である「想像の美」を表す絵画に分類したうえで、ブレイクによる「人間の顔」の表現に「深い精神性」を認め、注目している¹⁵。このことを念頭に《欲望》(図1)を見てみると、エヴァの顔面は、目や唇を丸く開いた表情の描写が、ブレイクの『ユリゼンの書』の挿画である《咆哮せるロス》(図14)¹⁶と類似している。この絵でブレイクが描く悶絶の顔貌表現を参照することで、劉生は、楽園追放後のエヴァの苦悩を表そうとしたのだろう。通常は長い髪を持ち、胸と股を両手で隠すポーズで描かれるエヴァを、短い巻き毛を持ち両腕を胸の前で組む姿で描いている点からも、劉生によるこのブレイク作品への参照を読み取ることができる。

細部を緻密に描き出すレンブラントのエッチングから、劉生は、対象を再現する線への意識を深めていったように考えられる¹⁸。ただし、ブレイクの作品がもつ精神性を評価し参照したように、劉生は外界を客観的に写し取ることだけでなく、内面のイメージを表現することもまた重視していたといえるだろう。こうした西洋美術が参照された「天地創造」は、劉生が、視覚を介して構築した再現的なイメージと想像力を介して得た象徴的なイメージを、内面において総合し、細密な線によって描き出すような絵画の様式を目指したことを示している。本作品群において示される線という要素への志向

性は、「素描」の概念を通して、劉生が『劉生畫集及藝術観』で説く芸術論のなかに整理されていくことになる。劉生はこの著作のなかで、芸術家の内的な要求に基づく芸術制作そのものを「裝飾」の一語により捉える芸術論を展開していくことにもなるが、絵画の再現性と象徴性の総合を試みた本作品群の傾向は、劉生が「裝飾」や「内なる美」の概念に関連づけて論じた「想像の美」の着想を先取りするものとなっている。

「天地創造」における西洋美術への参照について、さらに具体的な検証を行うためには、個々の箇所の詳細な分析を示す別の論文が必要となる。本稿では、レンブラントやブレイクといった様式の異なる複数の西洋美術を参照することで、劉生が本作品群のなかで求めた絵画表現の様式と、彼による「素描」と「裝飾」をめぐる芸術論及び油彩表現との関連について、考察していきたい。

第二章 劉生の素描論との関連

『劉生畫集及藝術観』に収録の「素描論」のなかで、劉生は「美術の精髓は素描にある」と述べ、「素描」とは、形と明暗を構成する線および点がなす黒白の二色による画面であると定義づける。ここで劉生は線をつぶして出す濃淡の表現よりも、輪郭線を中心とする線そのものによる描写を重視しているが、このことは劉生のエッチングにおいても当てはまる。イギリスで銅版画を専門的に学んだリーチから、劉生はアクアチントやソフトグラウンド・エッチング

を含む様々な技法を学ぶことができたはずである。²¹しかし劉生は、面的な表現に適したこれらの銅版技法は用いず、エッチングのみを用いて「天地創造」を描き、細密な線の集積によって画面を構成している(図1-1-3)。人体や地面の陰影は、色の濃淡ではなく細かいハッチングによって表現されている。本作品群では輪郭線のみならず陰影を表すハッチングの線もメインの構成要素となっているが、過剰ともいえそうな程に描き重ねられていることにより、劉生の線への意識は前景化しているようにみえる。このように示される線への志向性は、劉生が「素描論」で、対象の再現に関して色彩をもつ面に対する線の優位を説く内容と一致している。このことは、劉生がエッチングの性質を「素描」と同様に捉え、扱ったことを示すように考えられる。

実際に、劉生が「天地創造」と同時期に描いた素描作品群(図4-1-7)は、主題や人体表現の様式、フォーマットの形式といった点とともに、緻密なハッチングを多用する線の描き方においても、本作品群と共通している。画材の選択においても、ほかしの効果を出せる鉛筆ではなくインクを用いている点で、劉生がこの素描作品群をエッチングと同様の意識で描いたことが伺える。これらは劉生が初めて展覧会に出品した素描作品群であることから、その制作は、彼が芸術として「素描」を論じる際の初期の体験となったことが考えられる。このような一九一四年のエッチングと素描の実作のなかで、劉生の「素描」に対する理解は深められていったのだろう。

油彩画に目を転じると、劉生は一九一四年の末頃から「北方ルネ

サンスの影響」による「細密描写」と称される作品群を描くようになる。例えばデューラーによる感化が指摘されてきた一九一六年の《古屋君の肖像》(図15)や一九一八年の《川幡正光氏之肖像》、《麗子肖像(麗子五歳之像)》といった肖像作品群があり、ほくろや皺、髪の毛の一本一本にまで至る対象の細部を描き込んだ緻密な描写を特徴としている。対象の形を再現する硬質な輪郭線は、絵筆の痕跡を消した平面的な絵肌との対比によって、その存在が一層際立っている。劉生における北方ルネサンス絵画への参照は選択的なものであったことが指摘されているが、このことから、構図やモチーフ、ポーズなどのほか、劉生が線的な細密描写や明確な輪郭線という要素において、デューラーに注目していたことが読み取れる。²⁵⁾

本作品群制作時点での劉生による線への関心は、細密に描き重ねられていく一本一本の線という要素に向けられていたが、デューラー等の受容を経た油彩画を描く段階では、絵画における線の役割は、平面的な描写と鋭い輪郭線とが対比する画面全体の構成のなかで、理解されるようになっていく。ただし、画家における線への意識の洗練を伴いながら、こうした油彩表現が示す線への志向性と細部への着目は、劉生が「天地創造」および同様式の素描作品群において示した表現と響き合っている。このような観点において西洋の古典絵画に範を取り、自らの油彩表現に反映させていく劉生の傾向は、エッチングと素描の制作を通して形成された美意識に基づくように考えられる。造形における最も根源的な要素としての線の重要性は、劉生が自身の素描論のなかで繰り返し述べていることである。²⁷⁾

第三章 「想像の美」の概念との関連

劉生によれば、人間には「内なる美」つまり世界を美化しようとする本能が備わっており、これに手工が加わり、「外なる美」つまり視覚的な形として表現されたものが美術作品である。²⁸⁾ 劉生は、このような「内なる美」の具現化を「装飾」と捉え、これを実現するための方法として三つの道を説く。第一に線や形、色といった造形的要素のみにより内面のイメージを表す直接的な「装飾の美」の道、第二に「内なる美」を誘発する外界の形象に即して描く「写実の美」の道、第三に内面のイメージに即して自然の形を「按配」することである観念を表す「想像の美」の道があり、この意味において「想像の美」は「装飾の美」にも「写実の美」にも近いと述べられる。³⁰⁾

このような発想に基づくならば、「天地創造」は、「想像の美」を表した作品群だといえる。本作品群で表される人物の背中や腕、脚の筋肉は、解剖学を無視して盛り上がりが誇張され、周囲の岩の荒々しい凹凸をもつテクスチャに同化している(図1-3)。さらに《石を噛む人》や《怒れるアダム》では、このような筋肉の表現に加えて、岩を噛む描写によって人物が身体内部から地面と一体化しようとしている様子が表されている。劉生による独特のデフォルメと描写は、アダムが土から作り出されたという聖書の記述以上の特異な意味を感じさせるが、このような表現によって、劉生は肉体と土を同じ象徴的意味において結びつけようとしたのではないだろうか。これまでにも指摘されてきたように、土は劉生にとって最も重要な

モチーフであり、特殊な意味を込めて描かれた。例えば蔵屋美香によれば、劉生は人間のコントロールを越えて存在する物質的な「自然」のイメージを土によって表し、《道路と土手と塀（切通之写生）》（図16）においては、武蔵野の土壤を開発しようとする人と「自然」との闘争の光景を描き出した²¹。劉生は「天地創造」において、この土がもつ即物的なイメージを、楽園追放後のアダムとエヴァの肉体に重ねようとしたのではないだろうか²²。また、土に返るべき運命にあり様々な欲望が起因する場でもある肉体と、葛藤する人間の姿を描こうとしたのかもしれない。

このように「天地創造」がもつ表現は、対象のデフォルメによって観念的なイメージが表されている点で、劉生が論じる「想像の美」の内容と一致している。劉生が「裝飾」の成立に関わる重要な要素として位置づける「想像の美」の表現は、実作の面では、一九一四年のエッチング作品群において試みられていたのである。

蔵屋美香はまた、劉生が肉体と土を同じ意味で表したということに関して、油彩画における人物の肌と地面のテクスチュアの類似について指摘している²³。実際に、一九一五年の《高須光治君之肖像》（図17）の額や頬の皮膚の凹凸と眉や髪が生え際の質感を表す筆触は、同年の《道路と土手と塀（切通之写生）》（図16）の地面と草における筆触とよく似ている。

筆の痕跡を残すか消すかといった絵肌の処理の差はあるが、このように人間の皮膚の質感を地面の質感に近づけて表す油彩画での描き方は、一九一四年初頭を境に確認される。本稿第一章でも触れた

ように、一九一三年を通して、劉生の油彩画における筆捌きは、画家の写実への関心を反映するように緻密さを増していった。しかし、一九一四年二月十三日の《自画像》（図18）には、一九一三年後半の自画像群（図19）が示す細分化された均質のタッチが直線的に並ぶ描き方とは、明らかに異なる描き方が現れるようになっていく。この《自画像》（図18）が描かれたのは「天地創造」と同時期であり、地面の描写を想起させる、皮膚の凹凸を表す曲線的なタッチには、エッチング制作の経験が関わっていた可能性が考えられる²⁴。

この《自画像》の右頬からあごにかけての肉付けは、短かい弧を描く筆触の集積によって構成されている（図20）。若い頃の劉生はあばた面をしていたというが²⁵、なめらかに描かれた額の質感とは対照的に、右頬の皮膚の凹凸のみがこの曲線的なタッチによって不自然に強調されており、《道路と土手と塀（切通之写生）》（図16）にもみられるような地面の盛り上がり²⁶の表現を想起させる。「天地創造」において、劉生はエッチングで身体や地面の陰影を表現する際に、レンブラントを参照した緻密なハッチングを用いていた（図1-3、図10・11）。本作品群がもつ細かい曲線を幾重にも重ねた構造と、《自画像》の右頬の筆触（図20）は類似を示しており、本稿第一章で指摘したエッチングでの陰影表現における劉生によるレンブラントへの参照は、油彩画においても反映されたことが考えられる²⁶。さらに、同様の筆触で描かれた同年五月二十日の《自画像》（図21）では、やや明確になった輪郭線が頬のラインの起伏を強調して描き出している。この点に関して、劉生による同時期の自画像群

は、「天地創造」(図1-3)における筋肉の盛り上がりと地面や岩の描写との類似を示している。

このようなことから、劉生はエッチング制作を介して体得した線の描き方を油彩画での筆触表現に応用し、地面の描写に通じる顔面の皮膚や輪郭における凹凸を表現したのではないかと考えられる。油彩画においては、こうした工夫に加え、アスファルトに由来するビチュームの絵の具が塗り重ねられ、肌の質感がより実際の地面に近い物質感を伴っている。

ただし、肖像画と風景画に描き分けられた油彩画に対して、人間と地面が同一画面に描かれた「天地創造」では、肉体と土を同じ象徴的意味で捉える劉生の発想が、より明確に示されているといえる。人物の皮膚と地面とを同じ質感で表し、象徴的意味を暗示する油彩画での描き方は、「想像の美」の発想を先取りするエッチングの制作によって深められていったのだといえるだろう。

第四章 飾り枠の使用

また、劉生において「裝飾」は、絵の内部と外部のそれぞれにおいて認識されていた点でも興味深い。一九一四年初めのエッチングと素描による作品群は、写実性と裝飾性の調和という観点から絵画のフォーマットに裝飾的效果を見出し、絵の内部と外部を接続しようとする劉生の発想の端緒となった可能性が考えられる。「天地創造」の各作品のフォーマットは正方形の四角を切り取った亀甲型を

しているが(図1-3)、変形された枠の形式とモチーフの細密描写および寓意的テーマとの組み合わせを、ここで劉生が初めて試みたことに注目したい。

絵の枠の形式に変化を加える劉生の発想は、まずは一九一三年六月二十七日の《自画像》の裏面に描かれた絵や一九一四年一月の日付がある新聞挿絵で試されている³⁸⁾。このような裝飾的なフォーマットの使用は、一九一四年初めのエッチング作品群および同様式をもつ素描作品群以降、細密描写による絵画面を伴って定着することとなる(図1-5、7)。

劉生によれば、枠や背景の文字がもつ形式の裝飾性は、絵の写実的な描写をやわらげ、自身の「写実的要求」と「裝飾的要求」を調和する効果があるのだという³⁹⁾。ここで劉生が述べる写実的な描写とは、細部まで緻密に描き出すことにより対象のイメージを逼真的に再現しようとするような表現を、特に意味していると考えてよいだろう。佐藤直樹は、一般には対象に形式美を付与するような画面内部の造形的要素において「写実」に対比される「裝飾」の概念のなかに、文字という画面外部の要素を引き上げて論じた点に劉生の独自性を指摘している⁴⁰⁾。このような外部の要素にはまた、本作品群で效果的に用いられている枠の形を含めて考えることができるだろう。こうした外部の要素に絵の裝飾性を託す方法は一九一四年中頃には油彩画に引き継がれ、徐々に対象を再現するための細密描写の密度が高められていく《南瓜を持てる女》(図22)や《画家の妻》、《道と電信柱》といった作品の上部には、アーチ型の枠が描き込まれて

いる。

これらの作品において、飾り枠の存在は、絵に託された寓意的なイメージや精神的なイメージを暗示する役割を果たしてもいる。アーチ形のフォーマットは、劉生が大地や女性の母性を表す独自の宗教的図像を描いていく際に用いた要素のひとつである。こうした飾り枠と寓意的テーマの組み合わせについても、聖書のテーマをもつ絵を亀甲型のフォーマットで提示した「天地創造」と同様式の素描作品群をもつて定着した発想であることがいえるだろう。河田朋久は、「クラシックの感化」の時期の劉生が、モティーフの「聖性」を暗示するためにアーチ型のフォーマットを用いたことを指摘している^④。このような意図で用いられたアーチ型フォーマットによる効果は、聖なる存在として描かれた女性や大地が紡ぎ出すテーマの寓意性を示す点にも及んでいるといえる。また劉生が本作品群を描いた後の例ではあるが、関根正二や中村彝といった大正期の画家たちも、作品の精神性を暗示する意図で、西洋の宗教画がもつ象徴的伝統を借りつつアーチ型のフォーマットを使用している^⑤。本稿第三章で示したように、劉生が枠の形に見出した「装飾」性は、彼の芸術論において象徴的特質と深く結びつくものであった。この点をかんがみても、アーチ形の「枠」がもたらす絵の寓意性や精神性を暗示する効果は、聖書のテーマをもつ絵と組み合わせられた亀甲型の「枠」においても、同様求められるだろう。

このように、一九一四年のエッチングおよび素描作品群は、絵がもつ細密描写の厳しさを和らげ、寓意的イメージや精神的イメージ

を暗示する意図での、劉生による装飾的フォーマットの使用の端緒となったことが考えられるのだ。

おわりに

リーチとの親密な交友のなかで制作された「天地創造」は、「白樺」周辺で受容した様々な西洋美術による影響を反映しつつ、劉生が独自の芸術論を形成していく際の実験的場となった。本作品群において試みられた、線を重視した描き方や対象のデフォルメによる象徴的表現は、劉生が『劉生畫集及芸術観』で論じた「素描」と「装飾」をめぐる構想を準備するような様式であった。

また劉生が本作品群で示した、線による細密描写やハッチングの方法、枠飾りのアイデアは、以降の「クラシックの感化」の時期へ至る油彩表現のなかに展開されていった。このような油彩表現との連続性からみても、「天地創造」は、同様式の素描作品群とともに、この画家の前半の画業に重要な示唆を与えた作品群であると位置づけられるだろう。

さらに当時の日本における美術状況のなかで考えるならば、「天地創造」は、大正期のアダムとエヴァを描いた一連の作品群のなかに位置づけることができる^⑥。実際に、アダムとエヴァと太陽のモティーフを同一画面に描く点で、劉生による『欲望』は長谷川潔による『アダムとイブと太陽』（図23）といった作品と共通する傾向にある。

ただし長谷川が描く両手を繋いで踊るカップルが、男女あるいは人間と自然の理想的な関係を意味するように、大正期に描かれたのは主に楽園のアダムとエヴァであった。これに対して、劉生や、程なくして結成される「草土社」に集い彼と活動を共にしていく河野通勢の場合は、楽園追放後のアダムとエヴァをも描いている（図1・24⁴⁵）。劉生がアダムとエヴァのテーマによって、男性と女性、人間と自然との葛藤を表したことは、当時の樂觀的な生命肯定の思想⁴⁶とは一線を画している。このような劉生の厭世的な態度には、思春期におけるプロテストメントの教養や、そのうえでブレイクの思想を受容したこと、あるいはショーペンハウアーの哲学の受容⁴⁷といった要素が関係しているのかもしれない。劉生や「草土社」の画家たちにおける聖書の主題の解釈の内容について明らかにすることは、今後の課題として残されている。こうした主題を表現するストイックな態度において、「天地創造」は、ポスト印象派や表現主義が熱烈に支持された当時の日本での傾向に逆行するように、独り「写実神秘主義」⁴⁸の道を究めようとした劉生の軌跡のうえに描かれたことが示されているようである。

註

- (1) 一九二四年二月の『エゴ』第二巻第四号には《怒れるアダム》が掲載され、一九一四年三月の岸田劉生作品個人展覧会では、同主題同様式の素描作品群とともにシリーズで発表された。
- (2) 男女の区別の不明確な身体表現や「太陽」の存在、石を齧るアダムのポ-

ズ等において、劉生は、西洋美術で一般的な図像とは異なる描き方でアダムとエヴァを表している。

- (3) この素描作品群には、楽園追放前のアダムとエヴァが描かれている。
- (4) 山田愉「没後90年記念 岸田劉生」展図録作品解説、同展図録、名古屋市美術館他、二〇一九年、六十六頁。
- (5) 岸田劉生「リーチを送るに鑑みて」『白樺』第十一巻第五号、一九二〇年五月（岸田劉生全集）第二巻、岩波書店、一九七九年、二八一頁。
- (6) 西田桐子「岸田劉生とバーナード・リーチ」『兵庫県立美術館研究紀要』第十五巻、二〇二〇年、四頁。鈴木禎宏「バーナード・リーチの生涯と芸術―東と西の結婚」のヴィジョン」ミネルヴァ書房、二〇〇六年、四十七頁。
- (7) 岸田劉生、前掲論文、二八一―二八二頁。
- (8) 西田桐子、前掲論文、七一九頁。
- (9) 各作品には、《1. 欲望》、《2. 怒れるアダム》、《3. 石を噛む人》と番号を付して示す場合もある。
- (10) 岸田劉生「自分が近代的傾向を離れた経路（或る批評へ答へしもの）」『劉生畫集及芸術観』聚英閣、一九二〇年（岸田劉生全集）第二巻、四六三―四六六頁。
- (11) 岸田劉生「自分の行く道 其他雑感」『生活社主催第一回油絵展覧会出品目録』一九一三年十月（岸田劉生全集）第一巻、岩波書店、一九七九年、二四九頁。
- (12) バーナード・リーチ「岸田劉生のこと」『産業経済新聞』、一九五五年四月十六日、七頁。
- (13) 一九一三年一月から十二月の『白樺』の表紙を飾ったリーチによる《タイガー、タイガー》は、ブレイクの詩へのオマージュを示した作品である。また一九一四年四月の『白樺』で発表される柳によるブレイク論は、一九一三年から書き始められていた（由良君美「解説 柳思想の始発駅

『キリアム・ブレイク』、『柳宗悦全集』第四巻、筑摩書房、一九八二年、六九一頁。

- (14) 柳は一九一四年四月の『白樺』に掲載の「キリアム・ブレイク」と同年十二月に発表した同題の著作の巻末で、ブレイクに関する参考文献をまとめている。

- (15) 岸田劉生「裝飾論(想像及裝飾の道)」『劉生畫集及芸術観』(岸田劉生全集)第二巻、四〇五―四一〇頁。

- (16) ロスはブレイクが構想した想像力を司る神話的人物であり、理性を司る神話的人物ユリゼンと闘争する。この絵は柳の『キリアム・ブレイク』に収録されている点からも、『白樺』周辺で特に注目を集めたブレイク作品のひとつであったことが推察される。

- (17) 宮下規久朗「しぐさで読む美術史」筑摩書房、二〇一五年、九十七―一〇〇頁。

- (18) 一般に、バロック美術に分類されるレンブラントの絵画は、線的特質よりも絵画的特質を強くもつものとして理解される。劉生がレンブラントによる線に注目したことは、本作品群の制作に際して、主にレンブラントのエッチング作品が参照されたことが関わるように考えられる。なおこの点については、文芸・美術雑誌を介してエッチングや素描作品が多く紹介された、当時の日本におけるレンブラント受容の状況も関わるだろう。

- (19) 岸田劉生「素描論」『劉生畫集及芸術観』(岸田劉生全集)第二巻、四三三―四三六頁。

- (20) 同前、四三七―四三九頁。

- (21) 実際にリーチは、『白樺』等の記事(蝕銅版に就て)『白樺』第二巻第十一号、一九一一年十一月、六十七―七十三頁)で銅版各技法について詳細に説明するなど、銅版画に関する幅広い知識を紹介していた。エッチングが鋭い線による細部の描写に適する一方、アクアチントは面的な

効果を生み、ソフトグラウンド・エッチングはふくよかで柔らかいニュアンスをもつ線や面の表現に適する。なお、ソフトグラウンド・エッチングはリーチが特に好んだ技法であった。

- (22) 劉生は一九一四年三月の個展で初めて素描作品を出品した後、同年十一月には素描のみの個展を開催している。

- (23) 佐藤直樹「岸田劉生におけるデューラーの受容―複製画を通して見た西洋古典絵画」交差するまなざし―ヨーロッパと近代日本の美術展図録、東京国立近代美術館・国立西洋美術館、一九九六年、九十九―一〇〇頁。

- (24) 蔵屋美香によれば、劉生による明らかな参照が認められるのは『白樺』掲載のデューラーおよびファン・エイクの作品のうち数点に限られ、肖像画に関しては上半身を四分の三面観で描いた形式にほぼ限られる(蔵屋美香「麗子はどこにいる?―岸田劉生1914-1918の肖像画」『東京国立近代美術館研究紀要』十四号、二〇一〇年、九十―十頁)。

- (25) 劉生は特に、デューラーの素描における「髪の毛など」の細部を表す「強い線」を評価していた(岸田劉生「手紙」『現代の美術』第四巻第二号、一九一五年六月(岸田劉生全集)第一巻、五二九―五三〇頁)。

- (26) 椿貞雄によれば、劉生はまずレンブラントやルーベンス、ゴヤを受容してから、デューラーを受容している(椿貞雄「草土社時代の岸田氏」『アトリエ』昭和五年二月号(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、一五五頁)。

- (27) 岸田劉生「素描論」(前掲書、四三四頁)。

- (28) 岸田劉生「内なる美」『劉生畫集及芸術観』(岸田劉生全集)第二巻、三六六―三七〇頁)。

- (29) 岸田劉生「裝飾論(想像及び裝飾の道)」(前掲書、三九七―三九八頁)。

- (30) 岸田劉生「内なる美」(前掲書、三七〇頁)。

- (31) 蔵屋美香「アート・ビギナーズ・コレクション もっと知りたい岸田劉生―生涯と作品」東京美術、二〇一九年、五十四―五十五頁。ここの

蔵屋の指摘は、土であれ人間の肌であれ、同じ絵の具という物質で描かれる限りでは等価であると捉える、劉生の絵画観についても及んでいる。
(32) キリスト教では、アダムとエヴァの原罪によって人は死ぬ運命を課せられる。「創世記」には、原罪によって土に返り、塵に戻るべきアダムの運命を予言する神の言葉が記されている。

(33) 蔵屋美香、前掲論文(註24)、十二頁。

(34) ヒュウザン会から草土社時代に至るまで、劉生とはほぼ同じ表現の軌跡を辿る木村莊八の油彩画には、以下で述べるような筆触と輪郭線の表現は認められない。リーチがエッチングを指導したメンバーに木村は含まれておらず、こうしたことから、劉生がエッチング制作の経験を油彩画に活かしたことが考えられる。

(35) 岸田麗子『父 岸田劉生』雪華社、一九六二年、六十八頁。

(36) レンブラントによる油彩画には同様の細かい曲線を重ねた筆触が確認できる作品もあり、仮にこの点が確認できる高画質の複製図版が当時の劉生周辺で所蔵されていたとすれば、劉生はエッチングと油彩の両方におけるレンブラントの表現から示唆を受けた可能性が考えられる。例えば、図版はモノクロで掲載されているものの、当時の丸善では「クラシカル・デア・クンスト」シリーズの「レンブラント」が入手可能であった(佐藤直樹「日本近代美術におけるレンブラントの受容 鏡の前の中村舜」『ドレスデン国立美術館展―世界の鏡・エッセイ篇』日本経済新聞社、二〇〇五年、九十三頁)。ただし線の要素への注目という意味では、線のみによって構成されるエッチングの方が、より画家の注意を引きつけた可能性は高いだろう。

(37) 椿貞雄、前掲論文、一五五頁。

(38) 一九一四年二月八日と八月三十一日の『読売新聞』に掲載の二図を指す。

(39) 第二回フユウザン会展の会場に設置された劉生と斎藤与里によるアーチ型の「装飾画」に関しては、画家自身の発想によるというよりも、この

絵の形が部屋の構造上の基準に合わせて決められたことによる。

(40) 岸田劉生「装飾文字に就て児島氏に」『読売新聞』一九一五年十二月十二日(『岸田劉生全集』第二巻、九十六―九十七頁)。

(41) 佐藤直樹、前掲論文(註23)、一〇二頁。

(42) 河田朋久「草土」の変容―大正期絵画にみる生命の図像』東京文化財研究所編『大正期美術展覧会の研究』中央公論美術出版、二〇〇五年、五四六頁。

(43) ミカエル・リュケン、土井陽子訳「展覧会と天分」『大正期美術展覧会の研究』、四十七―四十八頁。

(44) 飯尾由貴子「岡本神草『アダムとイブ』について」『兵庫県立美術館研究紀要』第四巻、兵庫県立美術館、二〇一〇年、十一―十二頁。

(45) 劉生と木村莊八を中心とする「草土社」の運動は、一九一五年十月に開かれた現代の美術社主催の展覧会に端をもつ。通勢がはじめて劉生を訪れるのは直後の十一月であるが、油彩画『アダムとイブ』は、既にこの一年前に描かれている。

(46) 日露戦争後から関東大震災に至る時期の文化状況において、「生命」の語のうちに様々な思想が渾融し氾濫した「大正生命主義」と呼ばれる現象があった(鈴木貞美「大正生命主義研究のいま」『大正生命主義と現代』河出書房新社、一九九五年、十八―二十五頁)。「生命」の根源である性や自然への肯定を積極的に表現する傾向があり、大正期に楽園のアダムとエヴァが好んで描かれたことには、こうした傾向の反映が認められる。
(47) 北澤憲昭「宗教画」『別冊太陽 日本のあるところ186 岸田劉生 独りゆく画家』平凡社、二〇一一年、六十頁。

(48) 椿貞雄、前掲論文、一五五頁。劉生によれば、写実を深く追求することで達するのが神秘的なイメージであるという。劉生は、眼に見えるものをそのまま写すのではなく、想像力や感性的な洞察を介して、対象に内在する「神秘」を描き出したのだと説く(岸田劉生「内なる美」(前

掲書、三七六頁)。このような主張は、「天地創造」で試みられた、絵の再現性と象徴性を総合しようとする発想と通じている。

図版出典

挿図1―3、5、7、8、10、11、15―21：『没後90年記念 岸田劉生』展図録、東京ステーションギャラリー他、二〇一九年。

挿図4、9、22：『生誕120周年記念 岸田劉生』展図録、大阪市立美術館、二〇一一年。

挿図6：『青木繁と近代日本のロマンティシズム』展図録、東京国立近代美術館他、二〇〇三年。

挿図12：メトロポリタン美術館公式ホームページ (<https://www.metmuseum.org>)。

挿図13：ナショナル・ギャラリー・オブ・アート公式ホームページ (<https://www.nga.gov>)。

挿図14：大英博物館公式ホームページ (<https://www.britishmuseum.org>)。

挿図23：『假面』第四巻第一号(復刻版)、一九八二年。

挿図24：『大正の鬼才 河野通勢 新発見作品を中心に』展図録、愛知県美術館他、二〇〇八年。

岩間美佳(いわま・みか)

二〇一二年 同志社大学文学部卒業

二〇一八年 神戸大学大学院国際文化学研究科博士課程前期課程修了

二〇一八年 神戸大学大学院国際文化学研究科博士課程後期課程在籍

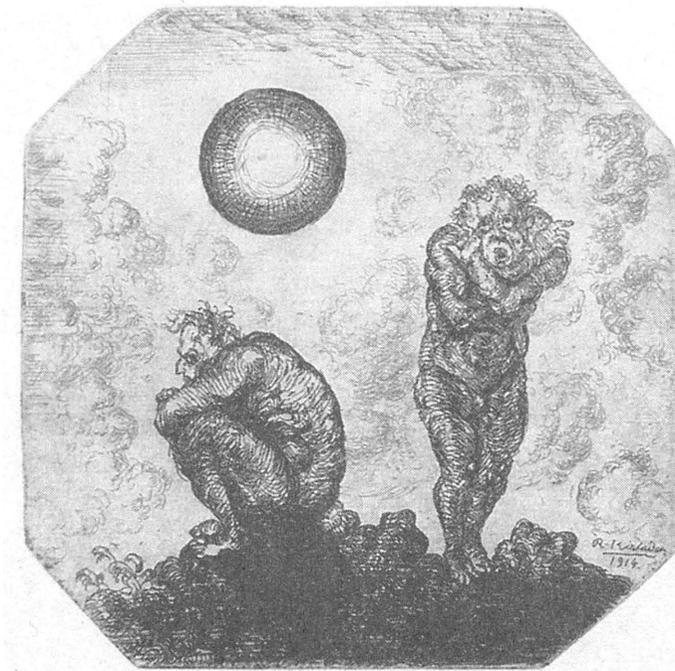


図1 岸田劉生《欲望》「天地創造」1914年、エッチング・紙、郡山市立美術館



図2 岸田劉生《怒れるアダム》「天地創造」1914年、エッチング・紙、郡山市立美術館

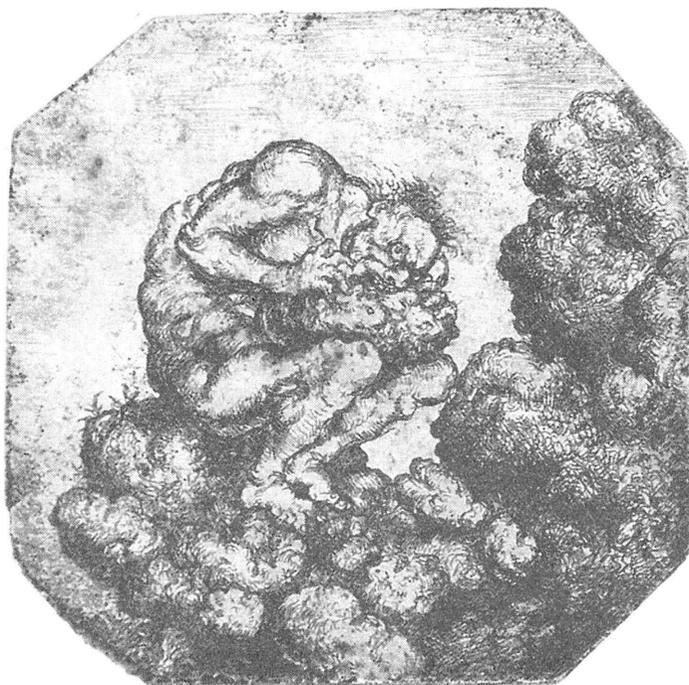


図3 岸田劉生《石を噛む人》「天地創造」1914年、エッチング・紙、郡山市立美術館



図4 岸田劉生《天地創造》1914年、インク・紙、個人蔵

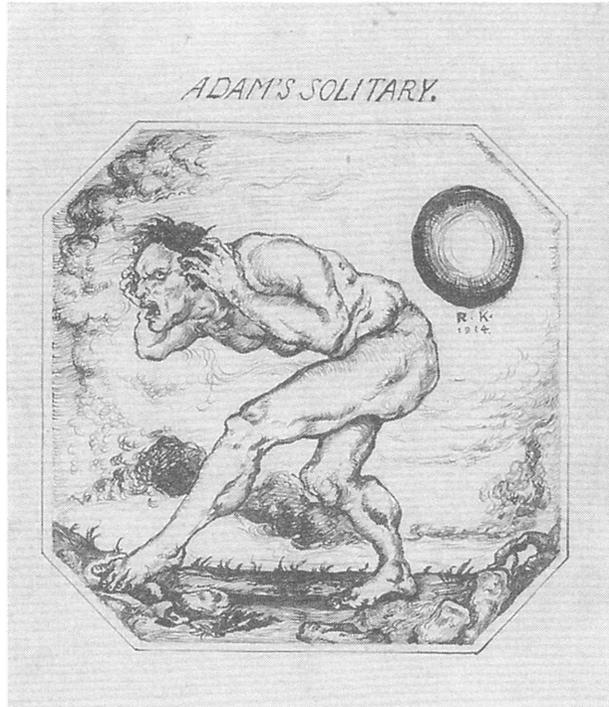


図5 岸田劉生《アダムの孤独》1914年頃、インク・紙、個人蔵

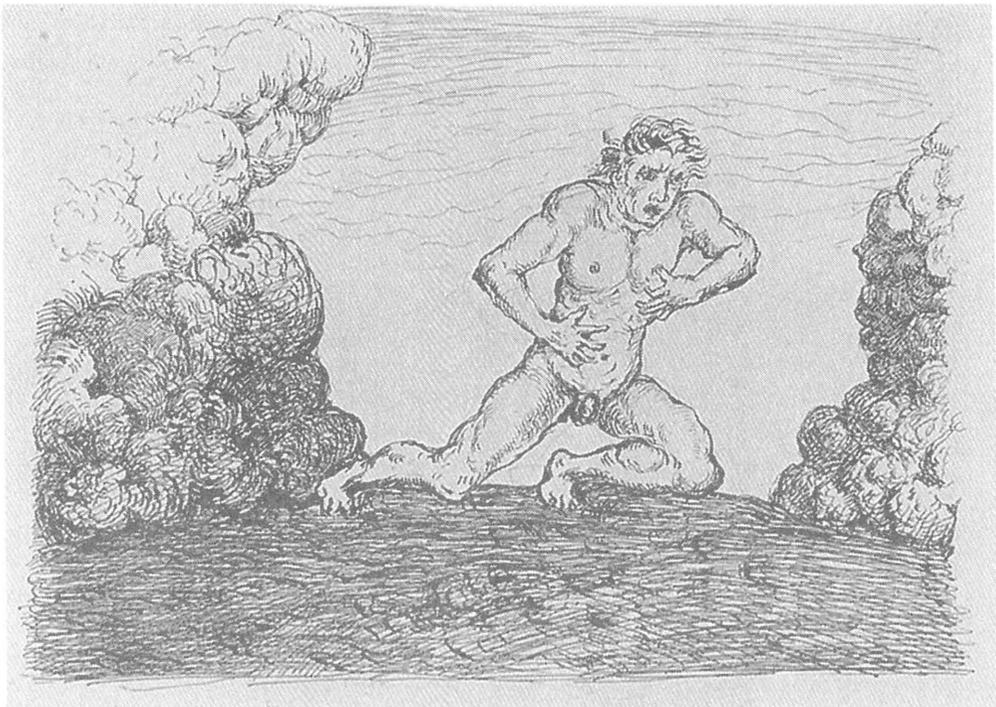


図6 岸田劉生《イヴを求むるアダム》1914年頃、インク・紙、東京国立近代美術館



図7 岸田劉生《The Earth》1914年頃、インク・紙、東京国立近代美術館



図8 岸田劉生《自画像》1912年3月14日、油彩・カンヴァス、東京都現代美術館

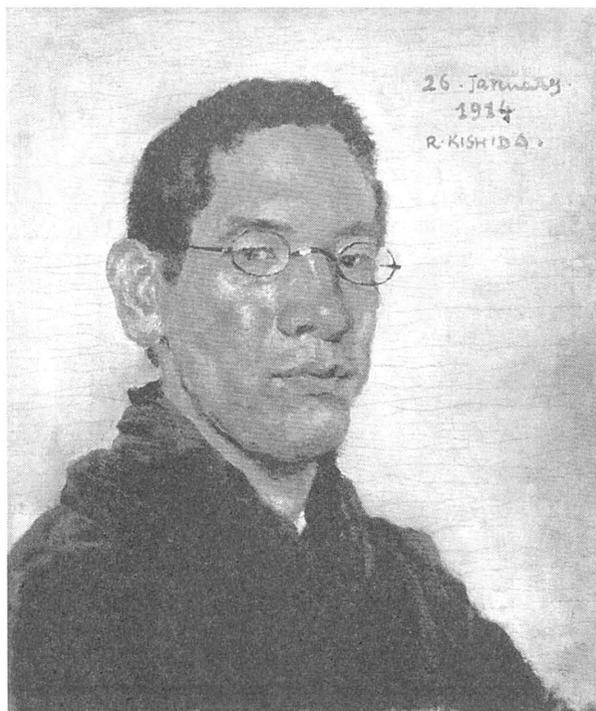


図9 岸田劉生《自画像》1914年1月26日、油彩・カンヴァス、島根県立美術館



図10 岸田劉生《石を噛む人》(顔面部分)



図 11 岸田劉生《石を噛む人》(脚部分)



図 12 レンブラント・ファン・レイン《畫家の母》1628年、
エッチング・紙、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図13 レンブラント・ファン・レイン《見つめつゝあるレンブラントの顔》
1630年、エッチング・紙、ワシントンD.C.、ナショナル・ギャラリー



図14 ウィリアム・ブレイク《咆哮せるロス》『ユリゼンの〔第一の〕書』第6プレート、1794年、
色刷りのレリーフ・エッチングにインクと水彩による仕上げ・紙、ロンドン、大英博物館



図 15 岸田劉生《古屋君の肖像（草持てる男の肖像）》1916年9月10日、
油彩・カンヴァス、東京国立近代美術館

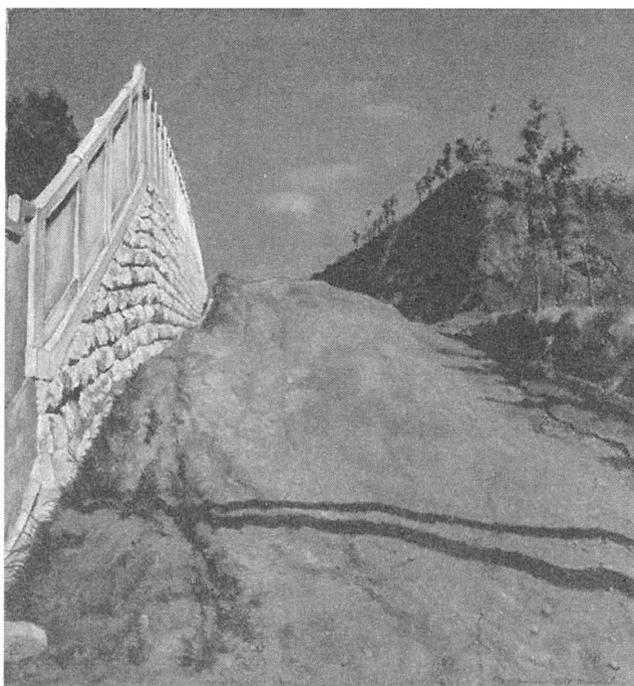


図 16 岸田劉生《道路と土手と堀（切通之写生）》1915年11月5日、
油彩・カンヴァス、東京国立近代美術館

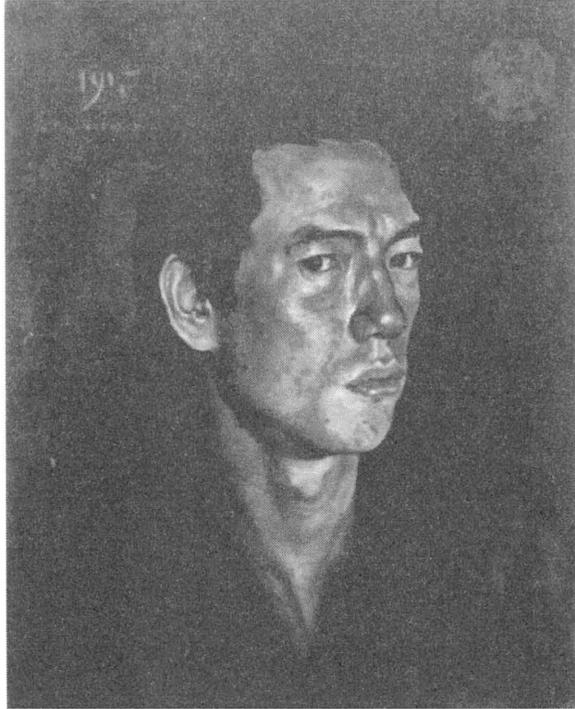


図 17 岸田劉生《高須光治君之肖像》1915年12月22日、油彩・板、豊橋市美術博物館



図 18 岸田劉生《自画像》1914年2月13日、油彩・カンヴァス、個人蔵



図19 岸田劉生《自画像》1913年11月5日、油彩・カンヴァス、下関市立美術館

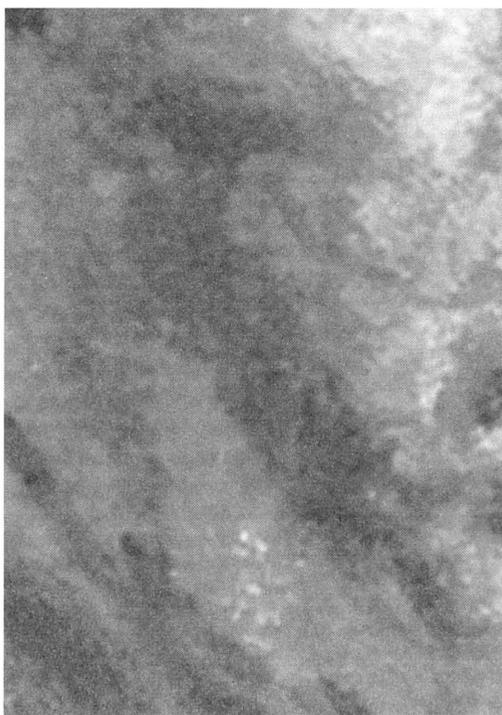


図20 岸田劉生《自画像》1914年2月13日（右頬部分）



図 21 岸田劉生《自画像》1914年5月20日、油彩・カンヴァス、岐阜県美術館



図 22 岸田劉生《南京を持てる女》1914年7月6日、油彩・カンヴァス、アーティゾン美術館



図 23 長谷川潔《アダムとイヴと太陽》『假面』第4巻第1号扉絵、1915年、木版・紙、個人蔵

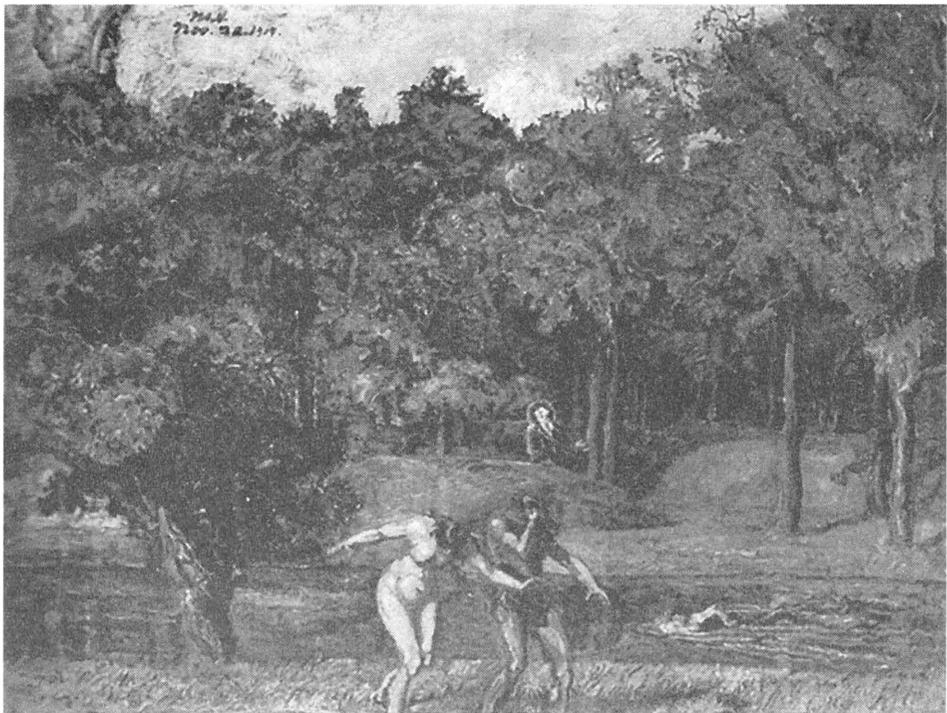


図 24 河野通勢《アダムとイヴ》1914年11月28日、油彩・紙ボード、個人蔵