

麗子はどこにいる？——岸田劉生 1914–1918の肖像画

蔵屋美香

はじめに

岸田劉生(1891–1929)が1914(大正3)年末から1918(大正7)年頃にかけて制作した一連の作品は、一般に「北方ルネサンス」の影響による「細密描写」によるもの、と評される。しかし、いわば慣用句化したこの言葉が広く用いられる一方で、その詳細については検討されていないことも多い。本論は、この時期に描かれた肖像、静物、風景の中から、主に肖像画を取り上げ、作品に即して、具体的な表現のありようを探るものだ。劉生は影響源として、ヤン・ファン・エイク(1395–1441頃)やアルブレヒト・デューラー(1471–1528)ら、15世紀から16世紀にかけ活動したドイツ、フランドルの画家の名を挙げている。しかし彼らのすべてを模したわけではなく、そこではさまざまなレベルで、取り入れるべきものとならないもの選択がなされている。劉生はいかなる基準によってどんな要素を摂取し、そしてそれらをどのような表現上の目的のために用いたのだろうか。

1. 1912年から1914年へ

[1]

最初に1912年から14年にかけて制作された一連の肖像画により、作風の変化を追ってみよう。

周知の通り、劉生は当初、後期印象派の画家、とりわけフィンセント・ファン・ゴッホ(1853–1890)に



図1《斎藤与里氏像》1913年 愛知県美術館

図2《清宮氏肖像》1913年 豊橋市美術博物館

傾倒した。1912年の《自画像》(3月14日、東京都現代美術館)では、長いストロークの併置、補色による色彩の構成などに、ゴッホの影響がうかがわれる。

続く1913年、劉生は、非常に速いペースで友人の肖像および自画像を制作する。まず春から秋にかけて、《斉藤与里氏像》(4月30日、愛知県美術館、図1)、《B.L.の肖像(バーナード・リーチ像)》(5月12日、東京国立近代美術館)、《千家元麿像》(6月19日、愛媛県美術館)、《Aの肖像》(7月8日、平塚市美術館)、《清宮氏肖像》(11月6日、豊橋市美術博物館、図2)といった友人たちの肖像が描かれ、並行して10月頃から自画像の制作が始まった。これらの作品では、長いストロークが徐々に短くなり、代わって、筆をキャンバスに垂直に押し付けたような円状のタッチが現れる。さらに、当初は一まとまりとなって比較的大きな色面を作っていたこれらのタッチは、次第に個別化されてモザイク状に並び、一つ一つが持つ明度・彩度の差によって細かく対象の明暗を描き出すようになる。また、1枚あたりの制作期間の短さゆえ、劉生は、完全に乾いていない流動的な暗部の上に、このタッチを用いて次々と明部の絵具を載せたようだ。このため画面は厚塗りとなり、絵具の物質感が強められている。

ところで、この時期の肖像画は、いずれも縦40センチ、横30センチ前後と比較的小型である。この枠組みの中に、ほぼ画面いっぱいにモデルの顔と上半身の一部が収められる。したがってそこには(視線を宙に泳がせるモデルが、制作時には画家/鑑賞時には観者の存在を意識しているようには見えないにもかかわらず)、画家/観者とモデルがごく近くにいる、という印象が生まれる。また実際、これらの小さな作品を見るにあたり、観者は自然と画面の近くに顔を寄せる。その時、絵具を含んだ筆がキャンバス上に置かれた瞬間を一つ一つ追体験出来るような個別化されたタッチは、モデルの顔を筆と絵具で少しずつなでながら形状を捉えるような、触知的な印象を生み出す。

しかし、明けて1914年になると、これらのタッチは互いに融合し、やがて人物の顔に、一定の方向からの光を受けて光の一つながりのなめらかな表面が生み出されて来る(《自画像》1月26日、島根県立美術館、《武者小路実篤像》3月18日、東京都現代美術館、《自画像》5月20日、岐阜県美術館など)。この傾向がさらに進み、1914年末から、「北方ルネサンスの影響」による「細密描写」と称される一連の作品が登場するのである。

[2]

人物の描写の変化と並行して、背景の変化にも注目しておこう。

たとえば《清宮氏肖像》などにおいて、背景は手前の人物と同様の厚塗りを施され、両者は拮抗しあっている。顔の輪郭部分では、むしろ背景の絵具が人物を侵食するようにも見える。つまりここでは、人物の向こうの空間の広がりや奥行きが、絵具の物質感の強調によって排除され、空間と人物が等しい高さで画面上にせり上がっているのである。

しかし、背後の壁に二枚の自作を置いた《樹と道 自画像其四》(1913年10月10日、兵庫県立美術館、図3)や、頭上に斜行する額縁の線を配した《黒き帽子の自画像》(1914年3月6日、個人蔵、図4)といった作例になると、手前の人物と奥の壁との間に、一定の距離が生じて来るのがわかる。

のみならず、モデルの視線の変化を追って行くと、モデルと背後の壁の間の距離同様、モデルとそれ



図3《樹と道 自画像其四》1913年 兵庫県立美術館

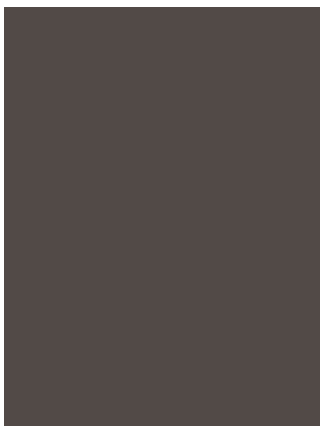


図4《黒き帽子の自画像》1914年 個人蔵

に対面する画家/観者の間の距離もまた、徐々に開いて来ることがわかる。1913年の友人たちの肖像は、眼が暗色の色面として処理されているため、先に述べたように、視線がどこを向いているのかわからない、あるいは自分自身の内側に向けられているように見える。この時画家/観者は、その存在に気づかないモデルに至近距離から面しているわけだ。しかし対照的に、鏡を用いて制作されたと思われる自画像では、次第に白目と黒目の分離が生じ、鏡の中から鏡に対面する自身へ/画面に対面する観者へと、劉生の視線がはっきり向けられるようになる。つまり、劉生が画面の中から送る視線に沿って、画家/観者との間に横たわる空間が開けているのである。とりわけ《黒き帽子の自画像》においては、その距離感は、斜め上から観者を見下ろすような劉生の視線や、触知的な絵具の盛り上がりか抑えられ、少し離れたところから眺めたものようになめらかさを獲得し始めた皮膚の描写などに、はっきりと表れている。劉生が斜め上から観者を見下ろしているとするれば、それは制作時、劉生が自身のやや下方に鏡を置いていたということである。この作品に捉えられた、描く劉生が占めていた場所/現在観者が占めている場所と、鏡像の中の/画面の中の劉生、そして鏡の奥に/画面の奥に逆さに広がる空間とのあいだに横たわる距離の描写をもって、画家/観者、モデル、背景の関係は、ひとまず明確に分離されたということが出来るだろう。すなわち劉生の肖像画は、至近距離で触るように見るものから、一定の距離をはきみ、ある空間の広がりの中に位置するモデルに向き合うものへと、自画像を明白な指標として、1年ほどの間に変化したのである。¹⁾

2.《古屋君の肖像(草持てる男の肖像)》と《麗子肖像(麗子五歳之像)》

[1]

次いで1914年末の日付を持つ《Tの肖像》(12月12日、北九州市立美術館)、15年年頭に制作された《画家の妻》(1月10日、大原美術館)、《椿君之肖像》(2月27日、横浜美術館)などを経て、《高須光治君之肖像》(12月22日、豊橋市美術博物館、図5)、《古屋君の肖像(草持てる男の肖像)》(1916年9月10日、東京国立近代美術館、図6)、《麗子肖像(麗子五歳之像)》(1918年10月8日、同、口絵および図7)に至り、劉

生の「北方ルネサンス」風「細密描写」はピークに達する。

ここでいったん肖像画を離れ、この時期の制作全体を眺めてみよう。扱われたジャンルは冒頭に述べた通り主に3つ、肖像、静物、風景である。静物では、机の上に林檎や陶磁器を並べた《静物(湯呑と茶碗と林檎三つ)》(1917年8月31日、大阪市立近代美術館建設準備室)、《静物(白き花瓶と台皿と林檎四個)》(1918年4月12日、福島県立美術館、図8)、そして発表当時画面に詩句を描き込んで議論を呼んだ《静物(手を描き入れし静物)》(同、5月8日、個人蔵)などが制作される。また風景では、《道路と土手と塀(切通之写生)》(1915年11月5日、東京国立近代美術館、重要文化財、図9)をはじめ、東京郊外を描く一連の作品が現れる。加えて《草》(1916年4月25日、同、図10)、《義母之肖像》(1917年11月30日、同)のように、デューラーの特定の作品(《大きな芝草》1503年、アルベルティーナ美術館、ウィーンおよび《画家の母の像》1514年、ベルリン市立美術館)の影響下に描かれたと推測される素描類がある。

こうした制作の全体像において、まずは劉生が、ファン・エイクやデューラーの諸作品の中でも、ある限定された部分のみを受け入れているということを確認しよう。雑誌『白樺』掲載の図版を見る限り、劉生と『白樺』周辺の人々は、二人の画家に関し、かなりの作例を知っていた(『白樺』掲載図版のほとんど

図5《高須光治君之肖像》1915年 豊橋市美術博物館



図6《古屋君の肖像(草持てる男の肖像)》1916年 東京国立近代美術館



図7《麗子肖像(麗子五歳之像)》1918年 東京国立近代美術館



図8《静物(白き花瓶と台皿と林檎四個)》1918年 福島県立美術館



図9《道路と土手と塀(切通之写生)》1915年 東京国立近代美術館 重要文化財



図10《草》1916年 東京国立近代美術館



は、同人と周辺の人々が所蔵する輸入品の画集や雑誌、一枚刷りを無断転載したものである。²⁾ しかしその中で、モチーフや構図の面から劉生が一目見てわかるほど忠実に倣っているのは、肖像画と、上記をはじめいくつかの素描のみである。また肖像画は、上半身を4分の3面観で大きく画面に収める形式にほぼ限られる。静物画、風景画について言うなら、もちろんファン・エイクやデューラーの時代には、劉生が描いたように独立した形では成立していなかった。

また、ファン・エイクとデューラーの作品では、宗教画が重要な部分を占めている。劉生は1914年頃、《イヴを求むるアダム》(1914年頃、東京国立近代美術館)などの版画や素描、そして未完に終わった《人類の意志》、《エターナル・アイドル》といった大型作品の下絵など、何らかの宗教的な理念を表すと考えられる一連の作品を制作している。しかし、これらはいずれも通常のキリスト教の図像によるものではない。

さて、それでは劉生は、なぜとりわけ上半身の肖像画に集中して、15-16世紀の画家たちの形式を採用したのだろうか。逆に言えば、1で見たようにめまぐるしく一定の方向に向かって変化した劉生の肖像画の、どのような目標設定が、ファン・エイクやデューラーをはじめとする画家たちのある定型的な肖像画を取り入れるよう要請したのだろうか。また、その中でも、さらに重点的に摂取された要素、そうではない要素があるとしたら、その選択にはどのような理由があるのだろうか。以下に代表的な作例である《古屋君の肖像(草持てる男の像)》と《麗子肖像(麗子五歳之像)》を取り上げ、考えてみよう。

[2]

《古屋君の肖像》のモデルは、劉生が東京駒沢に住んでいた隣人だった医師、古屋芳雄である。この作品については、すでに直接の影響源として、ヤン・ファン・エイクの追隨者による《石竹を持つ男》(1500年、国立絵画館、ベルリン。劉生の当時はヤンの作品とされていた。図11)の手のポーズ、およびデューラーの《エリンギウムを持つ自画像》(1493年、ルーヴル美術館、パリ、図12)でデューラーが手にする植物が指摘されている。³⁾



図11 ヤン・ファン・エイクの追隨者《石竹を持つ男》1500年 国立絵画館、ベルリン

図12 アルブレヒト・デューラー《エリンギウムを持つ自画像》1493年 ルーヴル美術館、パリ

まずは《古屋君》に限らず、劉生がこの時期15-16世紀の画家たちの肖像画から取り入れたと思われる要素を、もっと個別的にあげてみよう。先に述べた通り、人物は上半身のみ、4分の3面観で描かれるのだが、この時、15-16世紀の肖像画にもしばしば見られるように、人物の首から下が頭部に比べて縮小される。つまり頭部が画面の多くを占めるよう、デフォルメされるのである。それにももちろん、髪の毛やしわ、ほくろなど、対象を出来る限り詳細に写す描写がある。ただしここでは、15-16世紀の北ヨーロッパと劉生の時代の技法の差が、同じ詳細な描写であっても、大きな意味の違いを生み出している。このことについては最後に触れたい。加えてここで注目したいのは、文字の使用という要素である。この時期以前の劉生の作品にも、もちろんサインや年記は見出せる。しかし、1914年末以降の作品は、文字が通常のサインや年記の範囲を越え、画面の重要な構成要素となる点で、それ以前のものとは異なる。

たとえば《椿君之肖像》では、モデルの頭上、画面左右の幅一杯に、ゴシック体で「PORTRAIT S. TSUBAKI」の文字が描かれる。また《高須光治君》では、モデルの向かって左に「1915 22 December」の文字が、右に「高須光治君之肖像」と書かれた赤い八角形のエンブレムが置かれる。中でも《古屋君》は興味深い作例だ。ここでは向かって左に「1916. 10. Sept. R」、右に「Portrait of Y. Koya」の文字が配されるが、植物の蔓が伸びたようにデザインされたこれらの文字の形——中でも「6」と「R」の上部に載る羽毛のような装飾——は、よく見ると、モデルが手にするカヤツリグサの色や形に呼応しているのである。こうした呼応が偶然ではないことは、同じ蔓状の文字が、《壺》(1916年4月28日、下関市立美術館、図13)や《壺の上に林檎が載って在る》(同11月3日、東京国立近代美術館、図14)では壺の植物文様に、また素描《草》では、擬態といってよいほどメイン・モチーフの草に、それぞれ類似していることから明らかだ。

またこれらの文字は、《古屋君》に限らずしばしば構図上重要な位置に置かれている。先に見た《壺の上に…》では、画面上部に林檎と一列に並べられた左右の文字が、壺とともに逆三角形を作っているし、《高須光治君》にも同様の逆三角形が見出せる。また《壺》では、左に張り出した持ち手と、右にある「R」のふくらんだ羽飾りが、左右の釣り合いを作っている。要するに文字は、構図を幾何学的に整えるため、要素の足りない場所を見定めて配置されているのである。⁴⁾



図13 《壺》1916年 下関市立美術館



図14 《壺の上に林檎が載って在る》1916年 東京国立近代美術館

加えて《古屋君》の文字は、さらにさまざまなレベルで構図の全体と関係している。たとえば、画面中心から順に見ると、《古屋君》の目、鼻、口は、印象的な額^{ひたい}の長さゆえ、画面のほぼ中心に集まっている。この主要部分を、ちょうど鍵カッコのように、上下からL字型の頭髮とカヤツリグサが挟み込む。次いでその外側に目をやると、上部の文字が、前述したようにカヤリグサと視覚的な韻を踏むのみならず、同じ褐色をして折れ曲がりながら細長く伸びる画面下部の二つの手に対応し、画面の四隅を囲んでいることに気付く。つまりここには、中央の目鼻立ちを、頭髮一草、文字一手が作る二重の四角形が取り囲む、という構図が作られているのだ。

頭髮とカヤツリグサ、つまり人間と自然とを構図上等価に扱う思考は、たとえば《切通之写生》のような風景画の土と草の描写が、1914年の自画像群や、《古屋君》、《高須光治君》といった肖像の皮膚と頭髮の描写に、色彩、タッチとも類似している事実と、おそらく関連している。劉生にとって土とは、単なる自然の事物ではなく、「地軸から上へと押し上げてみる様な力」⁹⁾を示す擬人的なもの、あるいは土木工事によってその形を変化させる人間の営為を示すもの、常に人間との関わりにおいて捉えられるものだった。したがって肖像と風景は、どちらもある種の人間像であるという意味で通じている。またもう一つには、描かれる対象が何であれ、絵画作品はいずれも人間の手によって人工的に作られた物質であるという点で等価である。したがってどのようなモチーフも、共通の方法によって表現可能な互換性を持つ。これらの点については、最後にまた触れることにする。

一方、手と文字、つまり、実体を持つ対象と、実体を持たない文字とを並列する思考を、背景の平板化という別の要素との関係で考えてみよう。

自画像において、画面の前の画家/観者、画面の中の画家、画面の中の画家の背後の空間の三者の間に、一定の距離による分離が生じたことは、1に見た通りだ。しかし1914年末以降に制作された《椿君之肖像》や《高須光治君》では、皮膚や頭髮の細かな描写が、まるで虫眼鏡でモデルの表面を観察するような、近接的な印象を生み始める。つまり、触知的なタッチによる1913年の友人たちの肖像とは別の表現によって、再び画家/観者とモデルとの距離が縮まっているのだ。加えて、モデルの背中にすぐ接して、赤や褐色の布が掛けられるようになる。これにより背後の空間の広がりはい意図的に排除され、せまい場所で向き合う画家/観者とモデルの近接感はいよいよ強められる。次いでこの布は、《椿君之像》から《高須光治君》が描かれた1915年の1年の間に、少しずつドレープや継ぎ目の描写を失い、やがて《古屋君》にいたって、凸凹を持たない一枚の板状に変化する。

ところで、この青い板状の背景には、画面向って左から射す光により、モデルの右、耳から肩のあたりに影が落ちている。またモデルの手やカヤツリグサは、胸部にそれぞれ影を映している。つまりここでは、手とカヤツリグサがもっとも手前に位置し、その後ろに頭部と胸部が、そしてそのさらに後ろに板状の背景があるという関係が、互いに順序良く射しかけ合う影の描写によって表されているのである。

次に画面上部の文字を視野に入れる。するととたんに、呼応する色と形を持つ文字・手・カヤツリグサが互いに結び付き、文字は、手とカヤツリグサが位置する最前景へと浮かび上がって来る。この時画面の表面に、文字、手・カヤツリグサを結ぶ、目に見えない一枚のスクリーンが生じるように感じられないだろうか。モデルの頭部と胸部は、透明なインターフェイスであるこのスクリーンの向こう、つまりスク

リーンの背後の浅くくぼんだ空間へと引っ込むように見える。文字と手・カヤツリグサが顕在化させる、このスクリーンこそが、モデルと画家/観者の間をひそかに遮り、至近距離でモデルを見ることを画家/観者に許す仕掛けだったのだ、とも考えられるだろう(《古屋君》の視線もまた、画家/観者の存在に気づかぬように、じっと左下に向けられている)。

ところで、このように文字が最前景にあるのだとしたら、文字は板状の背景に影を落としていなければならぬが、実際にはない。この時、文字に影がない理由はいくつか考えられる。一つはもちろん、モデルやカヤツリグサとは異なり、文字が実体を持たないためである。つまり文字は、モデルやカヤツリグサと同一空間内の手前に位置して、ある質量をもって光を遮っているのではなく、モデルやカヤツリグサとも板状の背景とも異なる、どことも言えない空間上に漂っているのである。もう一つは、文字と手・カヤツリグサの結合を一度断ち切って、文字が実は板状の背景の上に描かれているとすることである。後者を選択した場合、透明なスクリーンは姿を消し、代わって、板状の背景とキャンバスの表面が重なって作られる支持体の上に、モデルの頭部・胸部、手とカヤツリグサが順に載り、手前へと出て来ることになる。そしてこの時、もう一つの解釈の可能性が浮かび上がって来る。すなわち、文字は板状の背景ではなく、それとぴたりと一致するキャンバスの表面上に描かれている、という可能性である。この可能性は最終的に、背景も頭部も胸部も手もカヤツリグサも、結局はキャンバスという物質の平面上に、これもまた物質である絵具により描かれたものである、という結論へと、観者を導くことだろう。モデルに与えられた複雑な影は、観者に、一定の光が差す空間内に対象が実体をもって存在しているかの印象を与えていたのだが、そもそもこの影自体もまた、キャンバス上に置かれた暗色の絵具の染みに他ならないのである。

劉生の画中の文字は、発表当時からしばしば批判されて来た。15-16世紀の諸作品に露骨に倣った書体や、銘を記すという時代がかった身振りが、そのおもな理由である。しかし《古屋君》のような作例を見るなら、モチーフや背景の位置する場所を決定不可能なものにし、統一的な三次元の空間性を揺らがせ、時に物質としての絵画面の存在を露わにするという、文字の機能に対する漠然とした不快感が、その根底にあったのではないかと推測される。そしてこのような文字の機能は、影を持つモデル、持たない文字と、光と影の描写の操作を利用して、十全に発揮されるよう設計されているのである。

[3]

次に《麗子肖像(麗子五歳之像)》を見てみたい。この作品は、4歳半になる長女、麗子をモデルとした初めての油彩画であり、全体の構想が《赤いベレー帽を被った少女》(1507年、国立絵画館、ベルリン)、顔の描写が《髻のある子供の顔》(1527年、ルーヴル美術館、パリ)、赤まんまを持つ手のポーズが《28歳の自画像》(1500年、アルテ・ピナコテーク、ミュンヘン、図15)と、直接の影響を与えたと思われるデューラーの諸作品がすでに指摘されている。また、後で見る額縁やその上のヒビ、文字などに、ファン・エイクの《ティモテオスの肖像》(1432年、ナショナル・ギャラリー、ロンドン、図16)との類似を認める指摘もある。⁶⁾

さて、この作品には大きく分けて、画面上部から額縁、背景、文字、麗子の4つの要素がある。この中で、まず画面の中心を占める麗子について考えよう。



図15 アルブレヒト・デューラー《28歳の自画像》1500年 アルテ・ピナコテーク、ミュンヘン



図16 ヤン・ファン・エイク《ティモテオスの肖像》1432年、ナショナル・ギャラリー、ロンドン

ここでは麗子は、向って右手前上方から来る、フラッシュのような強い光を受けている。そのため額や鼻筋、両頬や顎など高い部分が光り、これらに光を遮られた部分、右の小鼻や、同じく右のこめかみから顎にかけての輪郭、襟の下になった肌の部分などに濃い影が出来ている。奥二重の目や小ぶりの鼻、唇など、小さな高低差を持つパーツにも入り組んだ明暗が生じているが、劉生はこれらも逐一描写している。このように麗子の姿は、《古屋君》と同様、高い部分、手前に来る部分が光を受けて作る明部と、その奥に隠れて影が生じる暗部との関係を、丹念に追うことで作られている。そのため麗子は、一定方向からの光に照らされた空間に、手前と奥とが連なって丸みを成す三次元的な存在が実際にいるかのような、強い立体感、実在感を獲得している。また、一本一本描かれた髪の毛や下まぶたにのぞく赤い血管といった、これも《古屋君》と共通する詳細な描写が、その存在にさらなる真実味を与えている。

一方、プロポーションという点からすると、《麗子五歳》の場合、同時期の他のどの作品よりも誇張された大きな頭部と小さな上半身の組み合わせに、明らかな違和感がある。頭部は、顔の右側の影に巧みに隠された不自然な奥行きと、肩幅いっぱい広がる頭髪とによって、主に横方向に拡張されており、反対に上半身は、四角い枠にはめられたように小さく圧縮されている。肩は髪との隙間を埋めるようにいかり、首はほとんどなく、また右腕は無理に画面に収めるため縮小されている。こうして麗子は、大きな頭部から切れ目なくつながる小さな上半身によって、全体として台形の頂上を丸めたような形を成しているのだが、この形は明らかに、上部の額縁のアーチの形状に呼応するよう意図されたものだ。つまりこの画面は、平面上の構成として見るなら、中心から順に、デフォルメされた麗子、濃緑色の背景、赤い額縁と、入れ子状になった三重のアーチ型によって作られているのである。

このように麗子は、明暗の表現や詳細な描写が与える画面から浮き出すような立体感、実在感と、平面としての画面の構成に従属してデフォルメされた形状との、相反する要素の同居によって成り立っている。こうした立体感、実在感と平面性との間の関係性を、さらに残り三つの要素、額縁、背景、文字と、麗子との関係から考えてみよう。

画面最上部には、先ほど述べたアーチ型の赤い額縁がある。この額縁には麗子同様右手前上方から

の光が当たっており、そのため向って右の縁は暗く、逆に左の縁は明るくなっている。彫り込まれたような「麗子」の文字や中央の二本のヒビにも、同じ光による影がある。次に、アーチの下に広がる濃緑色の色面だ。ここには中心の飾り模様を挟み、右に「画家之娘麗子・五歳・娘の父寫す・」、左に「千九百十八年・十月八日擱筆・※※・」の文字が配され、さらにその下にはデザイン化された書体で大きく「劉」と描かれている。

ところで、この濃緑色の色面にもまた、右手前上方からの光による額縁のアーチの影がある。この影を見る限り、色面は、額縁のすぐ裏に接する、額縁に収められた絵画の表面を成している。したがって、先の文字もまたこの絵画の表面上に描かれていることになる。しかし、そのまま目を下に移すと、この濃緑色は、今度は麗子の背景として現れて来る。さて、この時麗子は一体どこにいるのか。

可能な答えはまたもやいくつかある。一つは、麗子もやはり濃緑色の絵画の表面に描かれた絵柄であるとするものだ。この時、額縁の位置付けもさらに二通りの解釈が可能である。額縁は絵画面の上に乗って現実の世界にはみ出しているとも言え、またもちろん、額縁も含めすべてが描かれたものであるとも言える。つまり額縁は、観者のいる世界と画面の中の世界の双方にまたがるものとして、両者の仲介項となっているのだ。だがいずれにせよ、二つのどちらの可能性を採っても、額縁の存在を意識したとたん、作品は、単に「麗子を描いた絵画」から、「『麗子を描いた絵画』を描いた絵画」へと変化してしまう。

しかしながら、麗子は絵画の表面に描かれた絵柄である、というこの答えは、知覚を無理にねじ伏せなければなかなか了解しづらいものだろう。むしろ、額縁と濃緑色の色面が接する上部から、麗子のいる下部へと目を移動させる時、麗子は、濃緑色の色面を後ろに押しやり、いつそうの立体感をもって、観者のいる空間へと浮き出して来るよう感じられる。先ほどから述べている通り、麗子は、右手前上方からの光とそこに生じる影によってこのような立体感、実在感を得ているのだが、実は麗子自身の影は、《古屋君》とは異なり、濃緑色の色面にはない。一方濃緑色の色面は、よく見ると、あたかも手前に麗子など立っていないかのように、麗子とは無関係に、右斜め上方からの光に応じて画面左下が翳っている。つまり麗子と濃緑色の色面は、それぞれ異なる場所に位置するのであり、いずれにせよ、こうして麗子は、濃緑色の色面との関係を絶ち切って、観者のいる空間へと突出して来るのである。⁷⁾

ちなみに劉生は、15-16世紀の肖像画に非常によく見られる、画面下辺を擬似的な窓枠とし、そこにモデルの手を載せるという方法を、ほとんど採用していない。むしろ《古屋君》においても《麗子五歳》においても、手は画面から少し切れるように収められている。前述のファン・エイク《石竹を持つ男》やデューラー《エリンギウムを持つ自画像》は、この構図を取る作例の一つであり、劉生はここから《古屋君》の手と植物を借りているので、この異同は明らかに意図的なものだ。これはおそらく、窓枠の上の手という慣例を用いた場合、モデルが、手を最前景として、窓枠、つまり画面のフレームの奥へと安定的に引っ込んでしまうためと考えられる。中途半端に切れた手は、モデルの身体がキャンバスのフレームによっては規定されず、当然フレームの外にも続いているという感じを、観者に向けて強調するのである。

こうした突出の感じを強める仕掛けはさらにある。視線である。まっすぐ観者に向けられた麗子の視線は、観者との心理的な距離を無化し、直接的な関わりを要求する。1913年末から14年に制作されたいくつかの《自画像》では、画中の劉生から観者へと向けられた視線に沿って、劉生と観者の間に空間

が開けていたのだが、麗子は逆に、視線を観者に向かってくさびのように打ち込み、これを手掛かりとして、自らを画面のこちら側へと引き出すように見える。

また、瞳に施されたハイライトにも注目しよう。とりわけ右目に顕著だが、このハイライトは、窓枠によって4つに区切られた窓の形をしている。つまり麗子の瞳は、位置関係から考えて画面のこちら側、観者の世界のうちにあるはずの光源としての窓を映し出しているのである。⁸⁾ ところでこの光源は、先に指摘した通り、麗子と額縁とを同じ光によって照らすものだ。したがって麗子の瞳のハイライトは、画中の世界と観者の世界の仲介者として半ば観者の世界にはみ出した額縁、観者、そして自身の三者が、同じ光の下にいることを誇示するものである。これによって麗子は、濃緑色の色面からの離脱を重ねて主張し、自らの前方に、自身と額縁と観者とがともに位置付く空間を形成するのである。

2-[2]に見たように、《古屋君》においては、文字という要素は、モデルを浅いくぼみに引っ込めたり、また絵画面にモデルを載せて前へ押し出したりと、モデルの位置を次々と切り替える引き金として用いられていた。しかし《麗子五歳》では、この文字さえ、額縁のアーチの影の効果によって濃緑色の絵画面上に安定してつなぎ止められ、モデルを載せて前に押し出す支持体としての堅固さを強めている。全体を「『麗子を描いた絵』を描いた絵」に変えてしまう画中の額縁も、絵画面の平面性を意識させることで、かえって絵画面から突出する立体的な麗子の姿を認識しようとする観者の勢いにはずみを与える、両義的な役目を果たす。

ただし、同じ文字であっても、アーチに沿った文字と、その下にある「劉」の文字では、画面内での効果が異なることも指摘しておかなければならない。この文字は、よく見ると、やはり右手前上方から来た光による微細な影を持っている。そのため文字は、濃緑色の色面の上にモデリングされたもののようにも、また、麗子同様、濃緑色の色面との関係を断って、額縁や麗子とともに観者の世界に浮き出すもののようにも見える。こうした解釈の揺らぎは、すぐ下にある麗子の位置をも不安定にする危うさを持っている。

ところで、まるで草の実や蔦で編まれたようなこの文字は、おそらくファン・エイクの《アルノルフィーニ夫妻の肖像》(1434年、ナショナル・ギャラリー、ロンドン、図17)に見られる画中の文字、「ヤン・ファン・エイクここにありき 1434」の最初の「J」に倣ってデザインされたと考えられる(図18)。劉生周辺の人々が《アルノルフィーニ》のこの部分にとりわけ興味を抱いていたことは、ファン・エイクの図版特集である『白樺』第10年1月号(1919年)の扉絵に、ここだけをクローズアップにした部分図が掲げられていることから明らかだ。⁹⁾ しかし、劉生がこの文字に惹かれたのは、たぶんデザインのせいだけではない。《アルノルフィーニ》の文字は、手前に吊られたシャンデリアと、奥の壁に掛かる凸面鏡との間に置かれている。そして、壁に描かれているのか絵画の表面上にあるのか、位置を確定出来ない文字に注目するや否や、これに引きずられて、シャンデリアと壁の空間的な関係が混乱を来すのである。このように、いくつもの方法を用いて麗子を観者の方へと押し出すために組織された《麗子五歳》の中にも、画面内のゲームを複雑化させ、あえて不安定さを引き起こす要素が加えられている。

さて、ここまで《古屋君》と《麗子五歳》を見て来て理解されるのは、劉生の肖像画における「北方ルネサンス」風「細密描写」が、単に対象の細密な描写を意味するものではないということである。そこで焦点

図17 ヤン・ファン・エイク《アルノルフィーニ夫妻の肖像》1434年 ナショナル・ギャラリー、ロンドン

図18 《アルノルフィーニ夫妻の肖像》部分



となっているのは、むしろ、光と影を操作することにより、対象の立体感、実在感と、文字や額縁などの諸要素によって露呈させられた平面としての絵画面との間に、相互作用を生じさせることである（「細密描写」の内実の多くは、髪の毛やしわの描写よりも、むしろ光と影を詳細に拾い、対象の三次元性を表すことで占められている）。両者の関係をいかに複雑に揺らがせうか、両者の間に望ましい効果が生じるよう関係を設定するためにはどのような方法があるのか、こうした問題こそが、この時期の作品の中で繰り返し追求されているのである。

それでは劉生は、いったい何の目的でこのように込み入った思考を自作において行ったのか。劉生の制作論、および再び15-16世紀の諸作品を参照しながら、以下に考えたい。

3. 落差と変換

[1]

《麗子五歳》を描いた1918年前後、劉生はこの時期の制作を裏付ける論考をいくつか執筆している。これらは1920年、聚英閣より発行された『劉生畫集及芸術観』において集大成される。そのすべてをまとめることはかなわないが、ここではまず、議論に必要な範囲でその骨格を確認したい。

劉生の論の基本となるのは、「内なる美」という考え方である。「美」は外界の対象の中ではなく、人間の内面にあり、この「内なる美」は形を得て表現されることを求める。それはこの世界を作った「造化」が、そして「造化」に選ばれた人間が、この世界を今以上のものにしようとする意志を本能的に持っているからである。¹⁰⁾ こうして、よりよい世界という幸福を希求する意志の発現として形を与えられた美術作品は、唯一「美」の要素のみで組み立てられた人工的かつ客観的な物体として、世界のうちに存在することになる。劉生は言う。

「美術品といふものが造られて、この世界に存在してゐるといふ事は、人間の『精神』によつて肯定された、『形』(美)がこの世界に一つ存在してゐるといふ事である。この世界に於て、人間の心によ

つて肯定された有形物は、美術品の外にない。地球上の凡ての存在の中に、客観的な『美』である存在は、美術の外にない。」¹¹⁾

ところで、この「内なる美」が外界に現れるためには、主に三つの道がある。すなわち、自然の形を借りず、内から出る線、形、色だけで構成された「装飾の美」、次に自然の形をある程度借り、それに刺激を受けて「内なる美」を発揮して表される「写実の美」、そして自然の形を記憶または想像によって自由に按配する「想像の美」である。¹²⁾

ちなみに、劉生自身は「一つの画面に装飾と写実と想像が混然としてゐる様なもの」を目指している。すなわち「写実の中に実に立派な装飾がある。深く写実を追求すると不思議なイメージに達する」という意味で、「写実から入った神秘派」とも呼ぶべき方向である。¹³⁾ このような試みが成功した時、美術は目に見える形の奥にある、時間を越えた領域を垣間見せる。劉生は次のように言う。

「幸福への忻求が最後に帰着すべき所は『無限』にある。その感じは静寂である。生の帰着意志の帰着凡て其処にある。これは有限なるもの、たへず変化するもの、彼岸である。この『無限』の認識が最高の美観である。」¹⁴⁾

[2]

さて、ここでは劉生の考える美術作品が、一つには「たへず変化する」有限の領域を超えた「静寂」「無限」を示すこと、一つには特殊な人工物として世界のうちに存在すること、この二つを目指す点に注目したい。こうした議論はかなり抽象的だが、これを上に見て来たような具体的な作品のうちに、どう読み取ることが出来るのだろうか。

たとえば、劉生の言う「たへず変化するものの彼岸」という点を、もう少し制作の実際に即して考えてみよう。1に見たように、1913年の友人たちの肖像は、非常に速いペースで制作されていた。個別的なタッチは、一つ一つがキャンバスに置かれた瞬間を示しており、その結果として生まれる粗い仕上げは、絶え間なく動くモデルを捉えたため像がブレたかの印象を作品に与えている。これに対し、《麗子五歳》の制作は、8月末に始まって約1カ月を要した。劉生によれば、その間に季節が移ったため、麗子は一重の浴衣の下に袷を着なければならなかった。¹⁵⁾ これは麗子の姿が、モデルの一瞬を捉えた1913年の肖像に比べ、より多くの「たへず変化する」瞬間の中から変化しない要素を抽出し、それらを重ね焼きするように総合して作られた、という事実を示す。¹⁶⁾ 髪から目鼻まですべての部分にピントがあったような、一瞬ごとのタッチの痕跡を残さない詳細な描写は、これまで見た通り至近距離からの観察を示唆するとともに、移ろう瞬間の総合によってモデルの日常の時間が静止したかの印象を強める。実際、こうした詳細な描写が行われるために、モデルは不動の姿勢を保ち続けることが求められただろう。麗子が長時間のポーズを要する油彩画のモデルを務められる年齢になるのを待って、はじめて《麗子五歳》が制作されたのは、偶然のことではない。ここではツヴェタン・トドロフがファン・エイクの作品について指摘する、「自然を不動化することによって、再現表象の絶対的な忠実さが可能になる」が、そのような不動化

が、対象を現実離れたものへと変化させる、という事態に相当する効果が目指されているのである。¹⁷⁾

背景もまたこうした現実離れの印象を強める要素である。劉生は、1913年から14年の何枚かの自画像を例外として、《アルノルフィーニ夫妻の肖像》のように、生活空間内の人物という形で肖像画を描くことはなかった。また、デューラーの《26歳の自画像》(1498年、プラド美術館、マドリッド、図19)に見られるような、モデルの背後に窓を配し、変転する窓外の世界と室内のモデルを結び付けるやり方を明らかに知っていたにも関わらず、この構図を用いることもなかった。多少なりとも日常的な時空にモデルを置く、これら採用されなかった選択肢の代わりに、《古屋君》や《麗子五歳》他で一貫して用いられたのは、単色の色面である。すでに見て来たように、この無地の背景は、しば



図19 アルブレヒト・デューラー《26歳の自画像》
1498年 プラド美術館、マドリッド

しば物質としての絵画面を示す役割を担うのだが、加えてこれらは、モデルを日常的な時空から引き離す、という機能を持つと考えられる。モデルが詳細に描かれ、光と影の描写によって立体感、実在感を増せば増すほど、それがどことも特定出来ない無地の色面の上に—あるいは平面としてのキャンバスと絵具の上に—いることの非現実感は強調されるだろう。

さらに、額縁について考えよう。この額縁は、今見た背景の持つ二つの役割、すなわち物質としての絵画面を示すことと、モデルを日常の時空から引き離すことのうち、前者と協働して、目の前にいる/あるのはモデルそのものではなく、それとは別個に存在する絵画に他ならないことを強調する。《麗子五歳》の額縁は、観者の見ているものが、いかに実在感を持つとも生身の麗子自身ではなく、また麗子を描いた絵画ですらなく、先に述べた通り、『麗子を描いた絵画』を描いた絵画』として、二重にモデル自身から引き離された別個の物体であることを、いやでも観者に意識させる。

図20 河野通勢《好子像》1916年 東京国立近代美術館



このような画中の額縁は、いわゆる「だまし絵」の技法に属するものである。劉生の周辺でも、たとえば河野通勢(1895–1950)が、《好子像》(1916年、東京国立近代美術館、図20)において、劉生と同じアーチ型の額縁のみならず、そこに止まる虫や、画面下辺を窓枠に見立て、その上に腕や書物を置くなど、15–17世紀のヨーロッパ絵画で好まれただまし絵の技法を一通り用いている。また通勢には、17世紀オランダ絵画で好まれた、絵画の前に掛けられたカーテンを画中に描き込む《草川信像》(1914年、個人蔵)のような作品も知られている。¹⁸⁾ このように、劉生とその周辺には、ヨーロッパ絵画におけるだまし絵の技法に対する一定の知識と関心が共有されていた。こうした関心は、彼らの間に、対象が実在感を



図21 《麗子坐像》1919年 ポーラ美術館

もって描かれていることと、対象とは別に美術作品が存在することの、双方の落差を誇示するような作品への興味が、ある程度広まっていたことを示している。

絵画が独立した物質として存在することの強調は、背景、額縁に加え、もう一つ、モデリング風の絵具の使用法にもうかがわれる。たとえば、ここまでずっと《麗子五歳》における麗子の描写を、「詳細な」と形容して来た。しかし、実はこの作品の絵具の質感の現れ方は、部分によって若干異なる。頭髮や顔、背景や額縁はなめらかに整えられ、個別的なタッチを見分けることは難しい。一方、小千谷縮おぢやちぢみの浴衣部分は、髪や顔に比べてやや粗く、かつての筆をキャンバスに垂直に押し付けたようなタッチに近いものを見ることが出来る。また、浴衣の左胸にある白い波模様の上の影は、入念に仕

上げられた顔の影とは異なり、影というより茶の絵具をなすったもののように見える。

このように、画面の多くの部分をなめらかに整えながら、一方で衣服に絵具の質感を残す手法は、翌年の《麗子坐像》(1919年8月23日、ポーラ美術館、図21)や、後の《麗子微笑(青果持テル)》(1921年10月15日、東京国立博物館、重要文化財)などにおいて明確化する。この二作品では、それぞれ赤と黄の縮緬の着物と、多色の糸で編んだ肩掛けに、絵具の盛り上がりか認められる。縮緬も肩掛けも、もともと細かな明暗の描写によって、顔以上に画面から浮き上がるような効果を持っているのだが、それをさらに強めるのは、絞りや編み目の凹凸を可塑性の素材で再現するような、絵具の盛り上げである。展示の際、この盛り上げは、ライトが発する現実の光に照らされて小さな明部と暗部を作り、モチーフの突出感をさらに強調する。

ちなみにこうしたモデリング的な絵具の使用は、肖像以外に、《切通之写生》のような風景画にも認められる。ここでは石垣が、石の凹凸に従って絵具を盛り上げるように描かれている。先に《古屋君》と《切通之写生》との関連に触れた部分で、肖像も風景も、劉生にとって絵画として等価でありうると述べたが、この点からすれば石垣の描写は、麗子の衣服部分に相当するのかも知れない。比較的なめらかな土や草木と、モデリングされた石垣との組み合わせで出来た《切通之写生》の画面は、人物と風景という対象の違いを超えて、絵具のありようという意味で、肖像と同様に組織されている。画布の上に現れたイメージが何であれ、それがもとの対象から独立した物質である以上、表現の構造は共通化される。こうした劉生の考え方が、改めて了解されるだろう。¹⁹⁾

[3]

ここまで、一つには、劉生が瞬間の総合や背景という手段を用いてモデルを変転する世界から切り離れたこと、もう一つには、背景や額縁といった要素によりキャンバスと絵具の存在を顕在化させ、モデルから独立した物質として絵画を組織しようとしたこと、などを見て来た。モデルは精密に再現描写を施

され、その実在感を主張しながら画面の前へと突出して来るが、一方で現実の時空から切り離された静止状態のうちにおり、かつ、いかに実在感を主張しようとも、観者の目の前にあるものは絵画という別個の物体である、といくつもの仕掛けが繰り返して主張する。このような意味で、全体として劉生の肖像画は、モデルがあたかもそこにいるかのように見えながら、次の瞬間にはモデルが異なる次元へ移し変えられるという、その変換のしくみをめぐって組織されていると言える。最後にもう一つ、この変換という点に関して指摘しておこう。

《麗子五歳》の瞳のハイライトをもう一度見てみよう。画面の中で明度・彩度とももっとも高いこのハイライトは、麗子の瞳に強い訴求力を与えており、これが観者と額縁と麗子を包み込む空間を作る原動力となっていた。同様のハイライトはもう一つ、鼻の頭にも施されている。しかし、至近距離で見ると、画面の中央で逆三角形を形作るこれらのハイライトは、絵具のかたまりを、順序から考えておそらく最後に、盛り上げるように置くことで作られている。つまり劉生は、麗子の立体感、実体感を強調するため、なめらかに整えた肌の上にもっとも明るい点を打ちながら、この実体を持たない光の点に、画面の中央で、厚い絵具という実体を与えたのである。

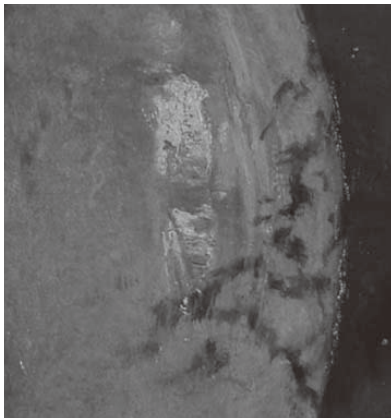
こうした、いわばハイライトの物質化は、《古屋君》の瞳と鼻の頭などにも見られるもののだが、よりはっきりと現れるのは静物画においてである。《壺の上に林檎が載って在る》では、壺の胴に施されたハイライトの白絵具は、まるでガムでもなすり付けたような厚みと大きさを持っている(図22)。《静物(白き花瓶と台皿と林檎四個)》のような作例でも同様である。これを一たび光としてではなく白絵具のかたまりとして認識すると、作品はたちまち、比較的なめらかな面で作られた壺のイメージの上に、何を再現表象するのかわからないおかしな絵具がこびりついているものとして見えて来る。

劉生の作品は、改めてまとめると、全体として、対象の立体感、実在感と平面性、詳細な再現描写とそこから生じる非現実性など、相反する要素間の落差を大きく設定し、互いが互いのスプリング・ボードとなって要素間の入れ替わりを加速するような面を持っていると言える。この点から見れば、実体のない光にこそ絵具のかたまりという実体を与えるという、正反対の要素を合致させる操作も、同様に考

えることが出来る。観者がハイライトに絵具のかたまりという物質を認識すれば、《麗子五歳》における肌や《壺の上に…》の陶器など平滑な部分は、それとの対比によって、絵具ではないもの、絵具という物質を超えたものの次元へと送り込まれる。あるいは観者が目障りな絵具のかたまりを光という非物質に読み替ええた時、作品の全体も、それに引きずられてキャンバスと絵具という具体的な物質を超えたものとして読み取られる。つまり絵具のかたまりで表されたハイライトは、ここでは物質と非物質が交換されるための、交換地点として機能するのである。

もともと15-16世紀のファン・エイクやデューラーの作品は、透明な絵具層の塗り重ねによるグレージングという

図22 《壺の上に林檎が載って在る》部分



技法で描かれている。これは、明部を下層に残しながら、暗部に透明な絵具を重ねて行くもので、十分な粘性を持つ不透明な絵具の登場によって、暗部の上に明部の絵具を盛ることが可能になったのは、16世紀のヴェネツィア派以降のこととされている。劉生の作品はもちろん、ヴェネツィア派からさらに後の、不透明で粘性を持つ絵具の物質性が自覚的に取り扱われる、近代の技法に基づいて描かれている。²⁰⁾ この意味で、ファン・ゴッホ風から「北方ルネサンス」風へと画風が変わっても、劉生の絵具の用い方は本質的には変化していない。したがって、無地の地に4分の3面観で上半身を取め、時に文字を配する構図がどれだけ似通っていても、実際に並べてみるなら、劉生の作品と15-16世紀の作品とは、大きく異なる印象を与えるに違いない。しかし劉生は、自分の時代に特有の絵具の物質性の強調志向を、物質的なものと、物質を超えたものとの変換の引き金として用いるという、独特の方法で利用したのである。²¹⁾

劉生が粘土状のもの、可塑性のものに興味を持ち、子ども時代から糝粉細工などを得意としていたことは、しばしば指摘される。1913年に書かれた短編「道悪」では、雪の後の泥道、溶き油を忘れたため固いままのチューブ絵具、人糞という、三つの粘性の物質が、主人公の制作を妨害する。しかし主人公は最後に、自然が自分を試していると感じ、かえって制作への意欲を燃やす。²²⁾ 劉生にとってはこのように、絵具の物質性とは、近代的な意味で自覚的に強調されるものであり、また同時に、物質を超えたものが立ち現れるのを妨げる障害となることで、かえって物質を超えたものへと至る道を開くバネとなる、独特なものだった。劉生は言う。

「見よ、その造形にとて用ひられる物質は、かくて、永久の祝福に生かされる。」²³⁾

おわりに

本論で扱った、額縁や文字、物質としての絵画面といった、一見作品そのものに対して副次的であるような諸要素は、言うまでもなく「パレルゴン(付加物)」という問題系列に属するものである。ジャック・デリダは「パレルゴン」について、それは単に「エルゴン(作品)」の外側に留まるのではなく、しかし内側に属するのでもなく、むしろ作品の内部と外部を画定する境界線上に位置し、作品の「へり」もしくは「縁」から、作品の内部に対して働きかけるのだ、と述べている。²⁴⁾ 「へり」もしくは「縁」とは、物理的に作品の周縁部にあるものを指す場合(たとえば額縁やキャプション、台座など)も、また概念的な意味で周縁部にあるものを指す場合(たとえば絵画の三次元的空間性と平面性との境界に位置する文字のような要素など)もあるだろう。このテーマについては、主に西洋美術史の分野で盛んに研究が行われているが、岸田劉生の「北方ルネサンス」風「細密描写」期について、この観点から分析がなされることは、これまでほとんどなかった。しかし、作品を詳細に見て行くと、劉生が込み入った視覚のゲームがもたらす効果を、ヨーロッパ絵画の複製図版からかなり正確に読み取り、その諸要素を取捨選択しながら、自分なりの目的のために用いたことが理解される。ここを入口とし、個々の作品を詳細に見直すことで、劉生の「北方ルネサンス」風「細密描写」期に新しい光景が開けて来るはずだ。

劉生のこうした関心は、河野通勢、椿貞雄といった、同様の関心を分け持つ友人の画家たちの間でも、

突出し、また持続的だった。1920年代以降、劉生の画風は変化し、絵画であることに自己言及するようなパレルゴン問題への意識も、徐々に姿を消す。しかし、劉生のこのような関心を、日本近代美術史において孤立したものとせず、たとえば明治初期の絵画と関連付けて考えることは出来ないだろうか。

《麗子五歳》をはじめ、劉生はアーチ型の額縁を好んで画中に描いたが、明治初期洋画の肖像には、やはり円形の金縁を画中に描く作例がいくつかある。また、しばしば劉生と比較される高橋由一(1828-1894)の場合、《美人(花魁)》(1872年、東京藝術大学、重要文化財)などを見ると、4分の3面観の構図、無地の背景、豪華な衣装のモデリング的な絵具の使用、そしてハイライトの白絵具による物質化など、多くの共通点が見出せる。また、キャンバスを突き破って子犬が顔を出す、原田直次郎(1863-1899)の《素盞鳴尊八岐大蛇退治》(1895年頃、岡山県立美術館)のように、明治30年以前の絵画には、だまし絵的なイリュージョン全般への興味がうかがわれる。劉生と明治前期の洋画の両者は、なぜ類似する表現をとり、またそれぞれの目的は、どこで重なり、どこでずれるのか。たとえばこのような観点から、「北方ルネサンス」に限定されて来た「細密描写」作品の影響源を複線化し、また劉生の絵画による思考を孤立させず、日本近代美術史における位置付けを与えること、これは今後考えられるべき課題の一つだろう。

註

*筆者を記さない場合は岸田劉生によるものである。

- 1) 劉生の自画像については、次の文献に詳しい。市川政憲「自画像」章解説(p.17)および作品解説(pp.18-31)、『没後80年岸田劉生 肖像画をこえて』展カタログ、2009年、損保ジャパン東郷青児美術館。
- 2) 劉生と友人たちの中で、複製図版がどのように利用されていたかは、次の文献を参照のこと。蔵屋美香「Ⅲ-2 書簡」『東京国立近代美術館 所蔵品目録 岸田劉生 作品と資料』1996年、東京国立近代美術館、p.30。
- 3) 元木幸一「特集2『白樺』と岸田劉生」『西洋絵画の巨匠12 ファン・エイク』2007年、小学館、pp.104-105。また、早い指摘では、土方定一「岸田劉生」(1941年、アトリエ社)が、「一茎の花を握らせる」草土社の肖像画の影響源に、デューラーの《エリンギウムを持つ自画像》、《ハンス・トゥヒャーの肖像》(1499年、ワイマール城美術館。ただしトゥヒャーが実際に持っているのは指輪である)、ファン・アイクの《石竹を持つ男》をあげている(p.8)。
- 4) 劉生は文字を画中に描き込む理由を、次のように説明している。「肖像画等の或る物のバツクの空地等は、如何に忠実に描写してもその顔面、手、等に比して一種の空地の感じを与へます。かくて自分は其処に一方生かざりに置いた装飾的要求を生かしたくなるのであります。これは自分にとりては必然の要求だと思ひます。対照と押しくらの様にして描いた後、一方休んで居た装飾的要求を生かして其処に一つの調和を生み出したのであります。(但し写実的要求が強く装飾的要求の弱い時は別です)斯て或る場合自分は初めから其計画で布局を作り(外的の意味でなしに)又はバツク等をそれに都合よき様に描く事があります」(『装飾文字に就て児島氏に』『岸田劉生全集』(以下『全集』)第二巻、1979年、岩波書店、p.97)。つまり劉生は、背景を地とし、モデルを図とする関係に満足出来ず、地が図と同等の位置までせり上がって、観者の意識の中で物質的な同一平面を成すよう、地に文字を配すると云っているのである。
- 5) 「自分の踏んで来た道(千九百十九年四月個人展覧会に際して)」『全集』第二巻、p.521。また次の文献も参照のこと。蔵屋美香「一九一五年の切通し坂—岸田劉生作《道路と土手と塀(切通之写生)》について」『東京国立近代美術館ニュース 現代の眼』497号、1994年4-5月号、pp.11-12。
- 6) 脇村義太郎・土方定一・前川誠郎・富山秀男「座談会」岸田劉生—人と芸術」『図書』1979年4月号、pp.2-19の前川氏の指摘による(p.10)。ここには土方氏の手による、明治・大正の美術雑誌に掲載されたデューラー作品図版の一覧もある。また、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」『東京国立近代美術館・国立西洋美術館 所蔵作品による 交差するまなざし—ヨーロッパと近代日本の美術』1996年、東京国立近代美術館・国立西洋美術館、pp.98-

105は、「瞳に映る窓」の描写、文字の使用といった問題を、上記座談会も参照しながら論じている。また《ティモテオスの肖像》の影響については元木、前掲書、p.106。

- 7) ヴィクトル・I・ストイキツァはヤン・ホッサルトの《ブルゴーニュのジャクリーヌ(?)の肖像》(1520年頃、ナショナル・ギャラリー、ロンドン、fig.1)について、額縁・色面と、その前にせり出したモデルとの関係を次のように述べる。すなわちこの作品は、「タブロー外のタブロー」という主題についての注釈であり、「背景はわれわれに、イメージのない額縁という『非アイコン的な領野』を示し、一方で前景は、額縁のないイメージ、額縁の外のイメージを安置している」(岡田温司・松原知生訳『絵画の自意識——初期近代におけるタブローの誕生』2001年、ありな書房、p.100)。この記述は、絵画面を後ろに置いて前面に出る《麗子五歳》にも相当するものだろう。
- 8) 佐藤、前掲書。佐藤氏はここで、《川幡正光氏之肖像》(1918年、東京国立近代美術館、fig.2)とデュラーの《ミヒャエル・ヴォルゲムートの肖像》(1516年、ゲルマン民族博物館、ニュルンベルク、fig.3)の関係について述べている。佐藤氏は特に、《麗子五歳》にも見られる「瞳に映る窓」の描写を、劉生が《ヴォルゲムート》から学び取ったのではないかと推測している。また、《川幡正光氏》と《ヴォルゲムート》の類似についての指摘は、早くは東珠樹「岸田劉生のリアリズム——近代日本洋画史の断層——」『三彩』No.291、1972年8月号、pp.23-29においてなされている(p.26)。
- 9) ちなみに、ファン・エイク作品の図版を特集したこの号の『白樺』は、劉生が知っていた作品を特定する際の最低限の目安となるだろう。
 「挿図 ファン エック兄弟の作品」掲載作品一覧
 「ヤン ファン エックの真跡と鏡」=《アルノルフィーニ夫妻の肖像》(サインと鏡部分)
 「幼児を抱ける処女」=《ルッカの聖母子》1435年、シュテッデル美術館、フランクフルト
 「受胎」=《ヘントの祭壇画》(部分) 1432年、聖バーフ大聖堂、ヘント
 「ヨードォク ファイト、エリザベス ボルルート」=《ヘントの祭壇画》(部分)
 「天使の合唱」=《ヘントの祭壇画》(部分)
 「子羊の礼拝」=《ヘントの祭壇画》(部分)
 「ニコラス アルベガルチ」=《ニココロ・アルベルガティの肖像》1435年、ウィーン美術史美術館
 「男の肖像」=《ティモテオスの肖像》
 「ヨハンネス アルノルフィニと彼の妻」=《アルノルフィーニ夫妻の肖像》
 「ゲオルグ ファン デル ベーレ」=《ファン・デル・バーレの肖像》
 「聖バルバラ」=《聖女バルバラ》1437年、ベルギー王立美術館、アントウェルペン
 「受胎」=《受胎告知》1434-36年、ナショナル・ギャラリー、ワシントン
 「聖顔」(不明)
 「男の肖像」(不明)
- 10) 「内なる美」『全集』第二巻、pp.366-386を参照のこと。
- 11) 「美術」『全集』第二巻、p.352
- 12) 「内なる美」pp.370-374を参照のこと。
- 13) 「内なる美」p.376



fig.1 ヤン・ホッサルト(マビューズ)《ブルゴーニュのジャクリーヌ(?)の肖像》1520年頃、ナショナル・ギャラリー、ロンドン



fig.2 《川幡正光氏之肖像》1918年、東京国立近代美術館

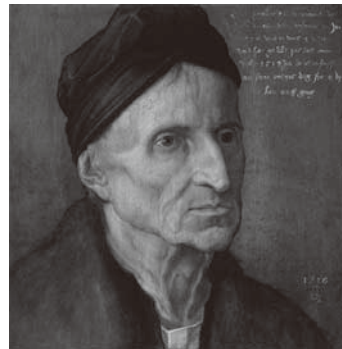


fig.3 アルブレヒト・デュラー《ミヒャエル・ヴォルゲムートの肖像》1516年、ゲルマン民族博物館、ニュルンベルク

- 14) 「製作余談」『全集』第二巻、p.330
- 15) 「色刷会報」『全集』第二巻、p.263
- 16) 北沢憲昭は、劉生の「人類の肖像」という構想が、ショーペンハウアーの次のような思想に基づくものと指摘している(『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』岩波書店、1993年、p.22)。すなわち、芸術家は個人の性格を描かなければならないが、この性格を描くにも、「偶然的性格、即ち全くその個人に特別で、一人だけにあるような性格でなく、人類全体の観念が特にその個人に秀でて見える方面を描かなければならない(『意志と表象としての世界』(姉崎正治訳)、初版1910-12年、博文館、北澤より引用)。これは、複数の瞬間の姿を総合して、より普遍的な姿を作ろうとする、『麗子五歳』の制作方法と共通する考え方である。
- 17) ツヴェタン・トドロフ(岡田温司・大塚直子訳)『個の礼賛—ルネサンス期フランドルの肖像画』2004年、白水社、p.205。ちなみに、劉生は『麗子五歳』のような長時間を要する制作物を、「労作」と呼んで、瞬発的な水彩画とははっきり区別していた。次の文章は、しばしば「白樺」周辺特有の性急な感激癖をもって捉えられる劉生が、制作時間の遅延という要素を重視していたことを教えてくれる。「内から生まれた【美と(筆者補足)】と云ふと、只盲目滅法に、誰れでも出来る感激や、興奮を手先につたへて描く事の様に思はれやすく、又實際かういふ手あいが多い。しかし、本当のそれは、そんなに「あわてた」ものではない。厳しい審美的批判のもとに、精神の粋からそれは生まれる。心を込めて、小心に注意深く、美にかなふ様に、試練を経て、或る時は一気に、或る時はなほざされなほざされそれは生きる可きである」(「リーチを送るに臨みて」『全集』第二巻、p.285)。
- 18) だまし絵については、谷川渥「図説 だまし絵 もうひとつの美術史」1999年、河出書房新社を参照のこと。「蠅」「貼り紙(カルテリノ)」「額」「カーテン」「棚」「壁龕」といったヨーロッパ絵画のだまし絵の技法を簡便にまとめている。
- 19) 北澤、前掲書を参照のこと。北澤氏は、劉生が、後期印象派の影響のもとで「物化」する絵具に悩み、「細密描写」に向かったこと、しかし最終的に、対象の質感と物質としての絵具の質感を重ねる志向を持ったことを、「ファクトゥーラ」という言葉を用いて指摘する。その上で劉生を、高橋由一から村山知義までの流れの中に位置付ける。劉生が、視覚を通じて触覚的なものを観者に伝えようとしたことは、非常に面白い問題だが、本論では十全に扱うことが出来なかった。
- 20) 「4F特集コーナー 油彩技法から見た近代日本絵画」(「所蔵作品展 近代日本の美術」、2009年10月3日-12月13日、東京国立近代美術館)における鈴木勝雄の指摘による。
- 21) もちろん、ハイライトなどの盛り上げにより、いわば「アイコン」的な再現描写と絵具の「インデックス」的な物質性を並存させる描法は、ヨーロッパにおいてはヴェネツィア派以降、レンブラント・ファン・レインなど多くの例がある。また、中村彝が翻訳を手がけたチェンニーノ・チェンニーニ(中村彝・藤井久栄訳)『藝術の書—絵画技法論—』1964年、中央公論美術出版には、「最後に、純粹の白鉛で、特に突き出ている箇所、まつげや鼻のあたまなどにアクセントをつける」(p.160)との記述(ただし彝訳は未完のため、この部分は藤井訳による)があり、劉生と同時代の日本人画家の間にも、こうした技法に対する知識があったことがうかがわれる。劉生の独自性は、当時の日本人洋画家の中では特異なはつきりと筆触を消した平滑な画肌の上に、絵具のかたまりを載せたこと、そして両者の落差が生む関係性を、物質と物質を超えるもの、という絵画論のうちにおそらく自覚的に位置付けていたであろうこと、である。
- 22) 『全集』第一巻、岩波書店、1979年、pp.308-319
- 23) 「美術」p.365。また劉生の次のような発言も参照のこと。「建築、絵画、彫刻、工芸等に於て、その用ひた質料の物質観が秘くれば秘くれる程、一方の芸術的な感じが露はに出て来る。一目見た時、これは石だなどと思はせるならその建築には美がないのだ。彫刻でもそうだ。立派なものは美化された被造物の感じがいきづいてみて、少しもその用材を思はせない。駄目なものはいくら見ても土や石を一生懸命に刻んだりこねたりしたものといふ感じしかない。絵画でも駄目な画は顔料といふ気がして、描かれたものゝ感じは少しもない。美術とは被造物(対照)のみでなく、その用材をも、その物質性から引き上げて物質以上のものにしてしまふのだといふ事が出来る」(「質料と美」『全集』第二巻、p.497)。
- 24) ジャック・デリダ(高橋允昭・阿部宏慈訳)『絵画における真理』(上)、1998年、法政大学出版局。パレルゴンについては『西洋美術研究』No.9、2003年、三元社の特集「パレルゴン：美術における付随的なもの」に詳しい。特にルイ・マラン(栗田秀法訳・解題)「表象の枠組みと枠のいくつかの形象」(pp.64-80)は、画中の文字や額縁の問題を扱って示唆的である。また同じ問題は、ルイ・マラン(篠田浩一郎・山崎庸一郎訳)『絵画の記号学 エクリチュール パンチュール』1986年、岩波書店で、より広くかつ詳細に扱われている。

Where Is Reiko? — Kishida Ryusei's 1914–1918 Portraits

Kuraya Mika

The series of works Kishida Ryusei (1891–1929) produced from the end of 1914 to around 1918, are generally described as being “detailed representation” influenced by the “Northern Renaissance.” Of the portraits he painted during this period, this paper focuses mainly on *Portrait of Yoshio Koya (Portrait of a Man Holding a Plant)* (1916) and *Reiko, Five Years Old* (1918), and looks at their expressional characteristics and their place in Ryusei's theory of art.

First, Chapter 1 provides an overview of the disappearance of the large brushwork divisions seen in his early portraits and the development of his gradually more detailed representations.

Chapter 2 first examines the element of the written characters included in *Portrait of Yoshio Koya*. In this painting, the sense of being three-dimensional is gained through the bright areas that arise from light upon the model from one direction and the dark areas, which are the shadows. However, the written characters in the painting ruin this three-dimensional illusion and make the viewer aware of the two-dimensional painting surface. *Reiko*, the second portrait analyzed, also gains its sense of being three-dimensional from the careful depiction of light and dark. However, the trompe l'oeil-like picture frame depicted in the upper part of the work negates this sense of the model being three-dimensional and emphasizes the fact that what is before the viewer's eyes is a flat picture. These analyses point out that Ryusei's portraits through “detailed representation” are realized by producing a sense of being three-dimensional mainly through light and shadows and that, as though to contrast with this three-dimensional sense, Ryusei frequently includes a device to expose the fact that a painting is two-dimensional.

Lastly, Chapter 3 examines how Ryusei's theory of art during the time concerned materialized. In addition to setting the sense of being three-dimensional over against flatness, as pointed out in Chapter 2, Ryusei's works often contain other oppositional relationships. Examples of this would be compressing the diverse expressions of the model observed during numerous moments into one image, or applying paint extremely thickly in specific areas, such as the highlights, on a surface with a smooth texture.

This paper concludes that what Ryusei aimed for through several devices producing one or the other of these two polar extremes, was to create a mechanism to transform a work created from real materials, paints, into something that surpassed the physical.