

岸田劉生《高須光治君之肖像》をめぐって

丸地加奈子

2018年に豊橋市美術博物館ではふくやま美術館と共催で「岸田劉生展」(*1)を開催した。同展はふくやま美術館のコレクション10点に当館が所蔵する6点を加え、各所から可能な限りの作品を集めてその画業を振り返るものであった。

当地では初めての回顧展となったが、1987年の「高須光治と草土社展」(*2)で劉生の《斎藤与里氏像》《赤土と草（草と赤土の道）》を展示し、草土社時代の活動の一端を紹介している。同展の主要作家である高須光治(*3)は、草土社同人として活動した豊橋出身の洋画家であり、1915年に劉生のモデルをつとめた人物。当館では展覧会開催後に作家の所持していた表題の作品(*4)を受贈し、これを端緒として岸田劉生、さらには草土社同人を対象とした作品収集が始まった。

先の「岸田劉生展」では、同作品を「肖像画」の章で取り上げ、展覧会カタログの拙稿で草土社初期の作例として簡単に触れているが、あらためて当館の劉生コレクションの核である本作品に焦点を当て、現時点で判明している記録を整理・考察したいと考えている。

高須光治について

モデルとなった高須光治については、先の「高須光治と草土社展」および「岸田劉生とその周辺」展（1976年、浜松市美術館）図録に詳しいが、それらをもとに劉生や草土社との関係を記すと以下の通りである。

1897（明治30）年、豊橋市呉服町に生まれる。

1908（明治41）年、島田卓二（黒田清輝の書生・この頃白馬会に出品）と出会い、写生をはじめ。

1910（明治43）年、豊橋尋常小学校を卒業し、家業の書店「豊川堂」を手伝う。

1912（明治45）年4月、太平洋博覧会見学のため上京し、岸田劉生の個展（神田・琅玕洞）を観て感銘を受ける。

1914（大正3）年11月、上京して旧白馬会の葵橋洋画研究所で学ぶ。同所で不破（中島）正貴と知り合う。

1915（大正4）年1月、劉生を訪ねる。この時、椿貞雄に紹介される。劉生を介して武者小路実篤ら白樺派の作家とも交流。

3月、第15回巽画会展で三等賞受賞。この時の審査員に岸田劉生、木村莊八がいた。

4月、劉生、莊八、高村光太郎、北山清太郎が発起人となった「高須光治画会」が発足。

同月、劉生が代々木北山谷（椿の叔母の持ち家）に転居。椿の提唱で代々木中山谷（椿の叔母の持ち家）で加藤久を加えた3人で共同生活を始める。

10月、現代の美術社主催第1回美術展覧会（草土社第1回展）に出品。

1916（大正5）年、徴兵検査のため豊橋に帰郷。以後家業を手伝う。

4月、草土社第2回展（銀座・玉木美術店）に出品。

11月、草土社第3回展（赤坂溜池・三会堂）に出品。

1917（大正6）年2月、白光社主催草土社名古屋展（愛知県商品陳列館）に出品。以後最終展まで不出品。

1920（大正9）年、京都に赴き、大徳寺門前に下宿。

1922（大正11）年11月、草土社第9回展（赤坂溜池・三会堂）に出品。

1927（昭和2）年3月、結婚し、横浜市に居を構える。

11月、武者小路実篤が提唱し、岸田劉生らが参加した第1回大調和美術展覧会（上野・美術協会会館）に出品。

1928 (昭和 3) 年 10 月、第 2 回大調和美術展覧会 (東京日日新聞社) に出品。

この年、世田谷区下北沢に転居。

1929 (昭和 4) 年 3 月、河野通勢と九如会を結成し、第 1 回展覧会 (日本橋・丸善) を開催。

4 月、第 4 回国画会展に出品。以後、第 8 回展まで出品を続ける。

12 月、岸田劉生死去。

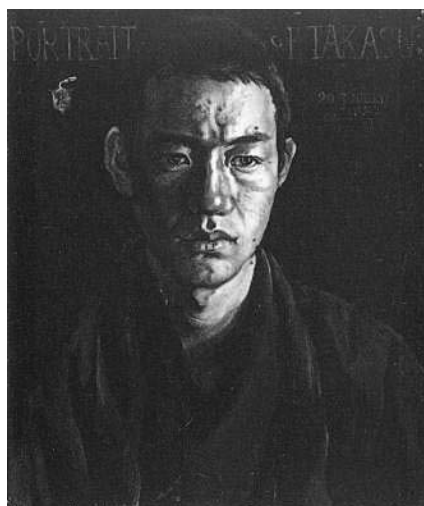
1931 (昭和 6) 年、帰郷し、書店「文海堂」を経営。以後、浜松や豊橋で個展を開催。

1962 (昭和 37) 年、再興された大調和美術展に参加。

1990 (平成 2) 年、死去。

劉生と出会った 1915 年 1 月の時点で高須は 17 歳。その前段階として、1912 年 4 月に琅玕洞で開催されていた岸田劉生の初個展を観て感銘を受け、後に劉生が関わったフェウザン会展目録も入手したという(*5)。高須は「師とすべきは梅原 (龍三郎) と岸田以外にないと思っていたんですが、どちらかと言うと、やはり岸田さんの方にひかれる」と中村孤月に語り、彼に同道して劉生の許を訪れた(*6)。

劉生は「千人斬り」「首刈り」と称して訪ねてくる友人、知人を対象に肖像画を描いていた頃だった。地方から劉生を敬慕して訪ねてくる青年たちは格好のモデルとなったことだろう。



①

高須光治をモデルとする肖像作品

高須自身「岸田さんのために私がモデルになったのは、素描三枚と油絵が三枚」と語っている(*7)。うち確認できている 4 点 (高須がモデルと推測される作品含む) を制作年代順に記すと以下の通り(*8)。

① 《高須光治君之肖像》 1915 年 1 月 20 日

麻布、油彩 45.5×38.0cm 愛知県美術館蔵

画面左上「PORTRAIT」／「R (装飾文字)」、右上「OF TAKASU / JANUARY・ / 1915」、裏面「千九百十五年 / 一月廿日描上 / 高須光治君 / 之肖像 / 岸田劉生」、「PORTRAIT OF M.TAKASU. / 20Th January.1915. / R.KISHIDA.」

岸田劉生作品個人展《高須君の肖像》、現代の美術社主催第 1 回美術展覧会 no.60《高須君の肖像》60 円、白樺十周年記念主宰岸田劉生個人展覧会 no.33《高須氏之肖像》非売



②

② 《高須光治君像》 1915 年 (11 月初旬)

板、油彩 45.5×37.6cm 個人蔵 (高須光治旧蔵)

画面左上「R (装飾文字) / 1915」

③ 《男の像》 1915 年 11 月 18 日

紙、木炭 45.4×30.7cm 個人蔵

画面左上「18Th・Nov. / 1915.」 「R (装飾文字)」

※草土社第 3 回展 no.110《高須の肖像 (2)》、※白光社主催草土社名古屋展 no.43《高須君の肖像 (木炭素描)》25 円 (※印推定)

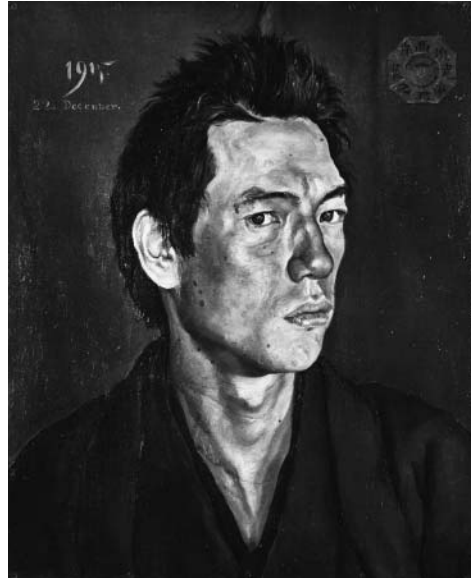
④ 《高須光治君之肖像》 1915 年 12 月 22 日

板、油彩 45.5×37.6cm 豊橋市美術博物館蔵 (高須光治旧蔵) 画面左上「1915/22nd.December. (原文ママ)」、右上の八角形外周より時計回りに「高須光治君之像肖 (原文ママ)」、内側左より「Portrait of K・Takasu.」、中心「R (装飾文字)」、左下 (肩上) 「R・Kishida」、裏面「十一月十日より初む」

草土社第 2 回美術展覧会 no.100《高須君之肖像》100 円、草土社第 3 回美術展覧会 no.95《高須光治氏肖像》非売、白光社主催草土社名古屋展覧会 no.18《高須光治氏肖像》80 円



③



④



④裏

このうち、③の素描についてはモデル名が記録されていないが、描かれた時期とモデルの身体的特徴、構図などが④と近いと高須をモデルとした可能性が高い。1916年11月の草土社第3回展目録「素畫製作順」の筆頭に《高須の肖像(1)》《々(2)》がある(※うち(1)に再出品の表記有)。この2点は3か月後に開催された草土社名古屋展出品の《高須君の肖像(素描彩色)》《高須君の肖像(木炭素描)》と同一と思われる、このうち木炭素描を③と推定した。なお、3枚あったとされる素描のうち1枚は高須が所持していたが、火事で焼いてしまったという(*9)。

高須光治の回想

先に一部を引用した高須の回想文については、以下のように続く(*10)。
「油絵はその中一枚は一日書き未完成である。コンポジションが気に入らないと一日で止めて了ったが、デッサンを木炭で確りやり、薄手に絵具を塗って、後仕上げるばかりで惜しい事であった。仕上げた方は二十日間かかり岸田さんも大変気乗りして毎日髪毛一本宛ホクロやニキビの一寸宛も見落さず描かれており、デューラーやファン・アイクの影響の頃であり、《切通し》と同じ時で、大変な労作だった。

毎日半日程坐ってモデルになり、その間一言もしゃべらず、休みの時間は岸田さんは、煙草をよく喫った。部屋はいつも良く整頓されており、塵一つ無く机の上にはいつもノートと素描用の鉛筆、木炭が置かれてあり何時でも直ぐ描ける支度が出来ていて、エネルギーで張り詰めた画才を生かせる様、心構えが出来ていた。」

このうち、「コンポジションが気に入らないと一日で止めて了った」油彩画は②だろう。高須の証言通り絵具は薄く、形を粗くとらえており、完成に及ばない段階であったことが見て取れる。それだけに絵具を重ねて深みあるマチエールを形成する制作手順、一日の作業量や進行状態など、この時期の写実描写をみる上で興味深い作例となっている。制作時期は裏面にも記されていないが、11月初旬と推定されている(*11)。

ただ、未完でありながら、左上にRの装飾文字と年記がある点に疑問が残る。こうした装飾文字やエンブレムが構図上バランスをとるために重要な役割を果たしたことが指摘されているが(*12)、地が見えるほど薄塗りの背景に記すだろうか。構図のバランスを考えてこの段階からサインを記したということなのか、それとも反故にするのならばと未完成作を譲り受けた高須がサインを求めたのか—いずれにしても推測の域を出ない。



なお、ここで記されるRの装飾は、①を手がけた頃から登場する羽飾り型ではなく、樹木を模している点でも珍しい（しかも葉を緑で樹枝を茶色に色分けしている）。Rに向かって庇のようにしなだれる枝は、草土社の第1回展会場を飾った装飾パネルの右端の樹木の形に近いものがある。

また、モデルが絵筆をとるポーズもこの時期の劉生作品には珍しい(*13)。ここに至るまでの劉生の肖像画をみると、視線の先がわからない、ゆえに物思いに沈むような肖像画（自画像含む）と、こちら（鏡を介した作者および鑑賞者）を凝視する自画像に二分される。モデルが絵筆をとるということは、その視線の先にあるキャンバスの存在を示唆し、絵を描いている様子を傍らで写すという状況描写になるが、それは肖像画においてモデルや自身との対峙を目指した劉生が意図するところではなかったのかもしれない。

つぎに「岸田さんも大変気乗りして」「仕上げた方」の油彩画はどうだろうか。②とともに高須が所持していた④の裏面には「十一月十日より初む」という墨書、画面には12月22日の記載があるため、40日以上を要したことになり、「二十日間かかり」という記憶と一致しない。これを①と仮定すると、1月20日に仕上げるためには元旦に訪ねてきた初対面の客を、その日のうちからモデルに描き出したことになってしまう。とすれば、④でモデルをつとめた日数が延20日程度であったと考える方が自然だろう。この間高須は「一日約三時間坐り」「はじめに細かく下描きをして」「毎日毎日変わって行く」様子を目の当たりにしたという(*14)。

なお、11月18日に仕上げられた③をこの時の素描とすれば、11月10日から開始した油彩画④を手がけている最中に、胸部から室内まで大きくとらえたスケッチを試みたことになる。③は顎を引いて上目使いに描き手を見つめ、④では顎を上げて視線をやや下方に流すなど、顔の角度が異なるほか、③では骨格や身体のボリュームをつかもうとするのに対し、④では表皮の様相を緻密に描き出すことに重点を置いたようだ。④の顔の角度については、しばしば指摘されているように、アルブレヒト・デューラーの《自画像、もしくはアザミを持った自画像》が念頭にあったためだろう。浅野徹氏が高須本人に聞き取ったところによると「劉生がこの絵を描くさい、ルーブル美術館にあるデューラーの1493年の《自画像》をかたわらに置いて描き進めた」という(*15)。



⑤デューラー《自画像、もしくはアザミを持った自画像》1493年 ルーブル美術館蔵

デューラーの影響

劉生がデューラーの画をいつ目にしたかは定かでないが、画家自身の言葉を引くと、「僕ははじめレムブラント、ルーベンス、ゴヤ辺の感化を受け、次ぎにデウレル、マンテニア、ヴァンアイク辺の感化に浴した。デウレルには最も多く師事した」(*16)と語っている（このほかミケランジェロやレオナルド、ウィリアム・ブレイクなどの影響もうかがえる作例もある）。

劉生をポスト印象派に誘う契機となった『白樺』では、1913年11月にレオナルド、ミケランジェロ、ルーベンス、レンブラントの素描を掲載し、古典絵画の特集を組み始めていた。ただし、同誌のデューラーの紹介は1915年4月号と少し遅く、特集に至っては1916年1月号であるため(*17)、上記した劉生の「感化」に歩調を合わせたような印象を受ける。武者小路実篤の「デューラーの価値を認めたのは岸

田の方が先だった…僕は岸田から教はつたのだ」(*18)との言葉はそれを裏付ける。すでに他の美術雑誌では明治末頃から『美術新報』『芸術』でデューラーの紹介が行われていたため、それらを劉生が目にしていただ可能性があり、『クラシカー・デア・クンスト』シリーズの画集(1904年初版)もドイツから輸入され、高須の回想にある複製図版も出回っていたようだ(*19)。

作画にその影響を見るならば、顕著となった時期は装飾的な欧文やアーチ型の枠で飾られた《画家の妻》(1915年1月10日)の頃とされている。①はその10日後に仕上げられ、画の一部を成している欧文タイトルや眉間を寄せた沈痛な面持ちに同様の傾向がうかがえる。

ほぼ1年後に仕上げられた④は、陰影を強調した①とは異なり、手前の方から隈なく光が顔を照射しているため、重々しさは影を潜めているが、それは典拠となったデューラー22歳の自画像が宗教画ではなく、粹な伊達男のように描かれていることにも起因する(*20)。高い鼻梁を備えた高須の顔立ちがその自画像を連想させたのだろうか。ここでは皮膚の細かな変化や質感を丹念に描き出す一方で、髪や着物はそれほど細密な描写ではなく、暗い背景に同化するような色調であるため、顔だけがせり出してくるような印象を受ける。



⑥ 《Portrait of the young man》1916年
紙、インク 19.1 × 13.1cm 個人蔵

《林檎を持てる高須の肖像》

なお、③④の構図によく似たエスキース風のペン画が木村莊八の旧蔵資料にある。「Portrait of The Young man. (綴り原文ママ)」とタイトルが記された⑥は、画面左上にRの装飾文字と1916の年記があるほか、枠外に莊八の朱印が押されている(*21)。

右に障子窓を配している点は③に近く(ただし③には障子の棧はない)、窓枠上方の様子も似ている。背景の左右上方から中央に向かって斜めに走る線はモデルの背後に吊った幕のシワだろう。そうした周囲の細やかな描写に加え、両手で上下に果実のような物を持つポーズが目を引くが、卓上で肘を張り上半身で三角形を成す構図は、妻を描いた《橙果を持てる女の肖像》に近い。1916年4月の日記には、その橙を持つ妻の肖像画やアネモネを持つ自画像(コンテによる写生)への取り組みとともに、デューラーの本(*22)から触発された様子が記されているが、⑤《自画像、もしくはアザミを持った自画像》などの西洋古典絵画にみるような持物への関心がこの頃から高まっていたよ

うだ。1916年11月の草土社第3回展目録「素畫製作順」の項には《林檎を持てる高須の肖像》(素描彩色)という題名も見出せる。⑥のモデルが高須ならば、その前後に手がけられた可能性もあるだろう。

高須の言葉通り素描は3枚であったとすると、③のほか未確認の《高須君の肖像》(素描彩色)と、《林檎を持てる高須の肖像》(素描彩色)が加わることになるだろうか。その場合、後者は同じ主題の⑥に1916年の年記があることから、④を12月22日に完成した後で新たに構想されたと推察される。ただし、名古屋展目録では木炭素描による《高須君の肖像》(③である可能性有)よりも先に記載されているため、手がけた時期の疑問は残る(出品目録には作品制作順に表記される場合が多く、④の出品歴もその点から導き出された)。少なくとも高須は1916年4月には徴兵検査のため郷里に戻り、東京から離れていた(*23)。

装飾文字にみる東洋的趣向

④については、画面右上に漢字で題名を表した東洋的な装飾枠が用いられている点でも興味深い(*24)。八角形の装飾枠は、朱塗りに金彩が施されたプレートを画面に貼り付けたように見せるために、右側には浮き上がり部分の影まで描かれている。三層から成る構造で、外周には時計回りに「高須光治君之像肖（肖像のみ上から読むべきか?）」、内側左より時計回りに「Portrait of K・Takasu.」、中心に「R」の装飾文字が記される。「K・Takasu」は劉生の記憶違いで、「みつじ」を「こうじ」と読み間違えたらしい（ただし、①では正しく M.TAKASU と記載）。



劉生が東洋的趣向をあらわして漢字を画面に描き始めるのは1918年からであり、この画の前後にこうした事例はない。その要因は、現代の美術社主催第1回美術展覧会（草土社第1回展）に寄せられた『白樺』同人の児島喜久雄の評論(*25)あたりにあるかもしれない。児島は劉生を「主知派」に分類し、出品作を「決して空虚なる模倣ではない」と概ね好意的に評しているが、草土社同人の「美書（カリグラフィー）或は之を記した帯（リボン）」には必然性がないとした（ただし、劉生のそれには必然性を認めている）。

直接批判されたわけではないが、劉生はそれに対して「自分の行き道としては、写実の中にも装飾を求め、又装飾の中にも写実を求めたい」「写実の硬さを装飾によって柔らかにしたい要求もあります」(*26)と述懐している。ここであらわされた「写実」は「装飾」と対置され、バランスの問題はあれども両者は分かち難いとする、後年の写実論にも通じる劉生独自の考え方がすでにあらわれている。

児島の論評（1915年11月）からまもなく本作が手がけられたことを考えると、西洋型ではない装飾性と必然性を求めて試行したと考えられるだろう。ただし、その試みは劉生にとって手応えのあるものではなかったようだ。以後、こうしたシンボルの使用例はなく、東洋美術への志向を強めた時期にも用いられることはなかった。

作品の評価と位置付け

高須光治の肖像画などにみるデューラー風のスタイルは当時「復古派」や「出直し」などと揶揄されたが、劉生の性格上批判を受ければ受けるほど、その方向にのめり込む傾向がある。やがてその熱も収まり、東洋美術へと関心が移る中、白樺10周年記念個展（1919年）と画集の刊行（1920年）という自らの画業を振り返る機会を得た。そこでは、「クラシックの感化」による作品の多くを選出対象から外しているが、その理由として「自然の追求として、又本当のリアリズムとして物足りなく、さりとて、そこに生きた、本当の芸術的独立的な想像の美があるのではなく、只クラシックによつて教へられた、或る感じを主にして製作してある。だから作品としては何となく不独立的で気に入らない」と語る。また、それに続く時代「代々木附近、切通の写生、土の写生、冬の崖上の道、代々木山谷の道、早春」の間にある「肖像画二つ」を省いたとするが、④がそのうちの1点に該当する。やはり「十分デウレルの感化に縛られて自然を型にして見てある」ためであるという(*27)。

ただし、劉生は「デューラーの感化」を受けた作品を全て否定しているわけではない。高須の肖像画では①③が白樺10周年記念個展に出品され、翌年刊行した『劉生畫集及芸術観』掲載の「作品年表覚書」(*28)には①を挙げていることから、同時代の作品の中でも納得のいく作品とみなしていたようだ。おそらく、写実を突き詰めることで「神秘」「無形の美」をそこに見出そうとした劉生ではあるが、④は表層への過剰なまでの固執が画に不調和をもたらし、対象外とする要因となったのではないかと思われる。

この時期の作品に対する後年の美術史家の注意は、むしろ対象への近視眼的な執着に向けられている。劉生研究の礎を築いた土方定一氏は「これらの肖像画は全く驚嘆すべき克明さで顔面その他を描いていて、そういう点で、岸田劉生がどんなに写実を毛穴にまで徹底させようとしたかが想像される。けれども、ここでの、このような写実はそういったところからくるグロテスクな威圧感を結果的に与えているにすぎない。」(*29)と「目の前にとび出しているよう」な違和感を語っている。

こうした対象との距離を欠いたような細部の描写はどこから来ているのだろうか。武者小路実篤、中川一政、椿貞雄ら同時代人は極度の近眼であった劉生が顔を擦り付けるようにして対象を観察していた逸話を語り、中川などは細密描写と視力との関連を強く主張していたという(*30)。この時期の作画を「視覚的世界」から「触覚的世界」への展開の中に位置付けた高階秀爾氏は、そのような意見にも触れつつ、「対象の細部に対する劉生の異常なまでの執念に由来するもののように思われる」としている(*31)。

そうした劉生の「執念」を大正モダニズムのなかで村山知義と対置させながら考察した北澤憲昭氏は、《画家の妻》(1915年)とともに④を取りあげ、「明らかに作者の関心は実在そのものの把握に傾いている。すなわち、ここで劉生を突き動かしているのは Factura への欲望なのだ」「主体と客体が向かい合うリアリズムの図式を越えて、対象を触知しようとする欲望のすさまじさが、そこには感じられる」としている。ここで言う Factura とは、絵肌を示すマチエールとほぼ同義語であるが、より物質的なニュアンスを持ち、劉生の場合は対象となる材質の Factura の再現を目指したとする(*32)。

後年そうした点が調和を欠く未熟なものとして作者自身が切り捨てたとしても、これらの試みは劉生の内から発した物質に対する欲求を探る上で興味深いものがある。「クラシックの感化」を受けた肖像画として、翌年手がけた《古屋君の肖像(草持てる男の肖像)》をひとつの到達点としてみると(*33)、質への探究は引き継がれているものの、かつての肉薄するような息苦しさはない。暗闇に浮かび上がるような演出がここでは退けられたことも要因であるが、草を手にするポーズが古典絵画の有する装飾性・象徴性を付加するとともに、見るものとの距離を取り持つ効果を生み出しているためかもしれない。その前段階として、先の果実を手にした肖像画が構想されたと考えられる。一方、これらの「触覚的」な肖像画に端を発する質への探究は、鶴沼時代に静物画に主軸を移して継承されていくことになる。

高須光治による自画像

ここまで劉生の《高須光治君之肖像》を中心に見てきたが、関連作としてこの時期に高須が手がけた《自画像》についても付記したい。

和歌山県立近代美術館所蔵の同作品は画面に1915年10月の年記があるため、現代の美術社主催第1回美術展覧会(草土社第1回展:10月17-31日)を目指して手がけられた可能性が高い。ただし、同展出品目録に《自画像》はなく、3点出品した《青年肖像》シリーズの1点とも考えられる(*34)。同一人物を同じアングルからとらえた作品として④との共通点もあるが、顔の陰影に対応するように白と黒に分けられた背景、長く引き延ばされたようなフォルムなど、劉生の写実表現とは趣を異にする。一方、出品目録に掲載された《青年肖像(1)》の図版は、強い陰影によって眉間のシワや表皮の凹凸まで触覚的にとらえている点でいかにも草土社的で、劉生が手がけた①等の肖像画に触発されたと思われる。この2点を比べると作風に隔たりがあり、同一シリーズとするにはやや違和感を覚える。同人たちが揃って大ぶりの欧文を画面に取り込んでいた中で、《青年肖像(1)》の画面下部には浮世絵の詞書を思わせる和文と静物画を配するなど、師風に倣いながらもどこかで独自のものを出そうと18歳の青年は模索していたのかもしれない。



高須光治《自画像》1915年10月
和歌山県立近代美術館蔵



高須光治《青年肖像(1)》現代の
美術社主催第1回美術展覧会(草
土社第1回展)目録掲載

さらに《自画像》は、③④の着手前に完成しているため、斜めを向いた体勢から描き手を見つめる構図は劉生に先んじていたことになる。いずれにしても《青年肖像(1)》など高須の草土社時代の作品はほとんど現存していないため、貴重な存在である(*35)。

なお、東京を離れた高須は豊橋から草土社第3回展まで出品していたが、同展の目録には素描3点と油彩の小品1点のみ、草土社名古屋展の目録には名前もなく(ただし、同展に鉛筆デッサンの人物画を出品したという)、かつてのように精力的な制作を行う状況にはなかったようだ。「豊橋に帰るとまもなく病気になるに意気消沈した」(*36)ことも要因であったのかもしれない。再び出品を始めたのは草土社の最終展で、上京して制作を行う頃には劉生や他の同人同様、写実表現から離れ、春陽会の梅原龍三郎を思わせる明るい色彩と大らかな描写で作画を行うようになっていた。また、武者小路実篤の提唱した大調和美術展に参加したことで、再び劉生と行動を共にするようになったが、翌年には劉生が満洲旅行の帰途客死する。高須はその後もまもなく郷里に戻って書店経営を行い、当地の文化振興に貢献しながらも国画会など画壇との関わりも薄くなっていった。

高須の立場から劉生との関係を考えると、直に接して指導を仰いだのは17歳半ばかり1年半に満たない期間であった。椿や横堀、河野など劉生の周囲にいた他の同人ほどには深い関係を築いたとは言えず、道半ばで離れたという無念の想いがあったのではないだろうか。それだけに高須は青春の象徴として、劉生との結びつきを示す証としてこれらの肖像画を強く求めたのではないかと推察する。

以上、ここでは当館の所蔵する岸田劉生《高須光治君之肖像》④を中心に、作品に関する情報や記録について推測を交えつつ記述した。自他共に多くの肖像画を描いた劉生にとって、高須をモデルとした作品は決して多いとはいえないが、「クラシックの感化」を受けつつも、装飾の問題や質への探究という自身の命題を見出し模索を重ねた見るべき点の多い作例である。今後、劉生の画業を考察する研究の中で、これらの作品がさまざまな角度から検証されることを期している。

(豊橋市美術博物館学芸専門員)

註

- * 1 「岸田劉生 実在の神秘、その謎を追う」豊橋市美術博物館(2018年7月21日-9月2日)、ふくやま美術館(9月15日-11月4日)
- * 2 高須光治生誕90年を記念して1987年7月25日-8月16日に開催。担当は大野俊治学芸員(当時)。
- * 3 草土社目録などの印刷物では常用漢字の「高」で表記されてきたため、これまで当館でもそれを踏襲してきた。本稿では高須の自著や作品④の画面に記された本姓通り、梯子高を用いた(ただし、既刊印刷物などの表記はのぞく)。
- * 4 高須が④を入手した経緯について、「高須光治と草土社展」を担当した大野俊治氏が河野通勢子息から聞いた話では、高須が分割払いで購入したという。初出の第2回草土社展では《道路と土手と堀(切通之写生)》と同額の100円で出品され、以後は第3回展(1916年/非売)、草土社名古屋展(1917年/80円)で出品されている。
- * 5 「知られざる画業 高須光治氏の個展を開く」豊橋新聞(1955年11月20日) ※高須が入手した目録は第1回ヒュウザン会展(1912年)か第2回フェウザン会展(1913年)かは不明。新聞には「フェウザン」と記載。
- * 6 高須光治、東珠樹「対談 岸田劉生とその時代」『岸田劉生とその周辺』浜松市美術館(1976年) ※中村孤月(図録)

- では湖月と表記)は『早稲田文学』で武者小路実篤などを評した文芸評論家。本名は八郎。浜名郡曳馬村出身とされる(『浜西市史 三』第四章第七節第一項)。一緒に訪問した清水武雄は同郷の文芸仲間、高須も参加した郷里の文芸同好会「一陽会」(名古屋新聞豊橋支局長鷹野弥三郎主宰)の同人。上京した高須は清水の下宿に身を寄せていた。
- * 7 高須光治『岸田劉生の追憶』『現代の眼』第293号、東京国立近代美術館(1979年4月)
 - * 8 作品データについては「岸信夫作成『岸田劉生の作品に関する私ノート』/郡山市立美術館編」を参照した。こちらの推定は(※印で表記)。/『郡山市立美術館研究紀要』第2号(2000年)、第3号(2002年)
 - * 9 * 5に同じ
 - * 10 * 6に同じ
 - * 11 『岸田劉生画集』岩波書店(1984年)p105の参考図版に掲載。制作時期は高須光治本人に取材したと思われる。
 - * 12 「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」蔵屋美香/「麗子はどこにいる?—岸田劉生1914-1918年の肖像画」『東京国立近代美術館研究紀要14号』(2010年)p11
 - * 13 絵筆をとる作例は、《河野通勢画兄之像》(1922年/神奈川県立近代美術館蔵)、《自画像》(1928年)など、後年の素描にみられる。
 - * 14 * 7に同じ
 - * 15 浅野徹氏による作品解説/『岸田劉生画集』岩波書店(1984年)p43
 - * 16 「自分の踏んで来た道」『白樺』第10巻4号(1919年4月)/『岸田劉生全集第二巻』岩波書店(1979年)p522
 - * 17 『白樺』掲載図版については、古谷可由・水木祥子「『白樺』掲載図版および美術関連記事」参照/『白樺派の愛した美術』ひろしま美術館ほか(2009年)p200-202 ※『白樺』の衛星誌『エゴ』では1915年1月号にデューラーの《メランコリアI》が表紙を飾っている。/浅野徹「岸田劉生—ある日本回帰の道すじ」『藝術学研究I』東京教育大学芸術学研究会(1974年)p40
 - * 18 武者小路実篤『岸田劉生』小山書院(1948年)p29
 - * 19 美術雑誌の初期デューラーの紹介は、『美術新報』(1908年10月)の図版掲載、湯浅一郎「デューラーについて」(『美術新報』1912年10月)、石井柏亭「デューレル」(『芸術』1913年5月)が土方定一氏によって列挙されているほか、前川誠郎氏によって劉生が参考にしたと思われる画集掲載図版の言及がある。/座談会「岸田劉生一人と芸術」『図書』岩波書店(1979年4月号)p14,p11
 - * 20 《自画像、もしくはアザミを持った自画像》のアザミは「夫の忠誠」を表すとされ、前婚約者アグネス・フライへ送られた画であるとも言われている。華やかな衣装もそれを裏付ける。ただし、アザミを「キリストの受難」の暗示とする解釈もある。
 - * 21 木村莊八スケッチにも押印されているため「木村莊八展」(練馬区美術館、福島県立美術館)では、莊八作品として出品されている。
 - * 22 「デューラーの本を休みの時、時々見る。そうしては描いた。」(1916年4月5日)とある本(画集)は、尾崎という人物から購入したもの(未払い)と思われる。「日記一」『岸田劉生全集第五巻』岩波書店(1979年)P149,151
 - * 23 草土社第2回展目録に掲載された住所は豊橋市呉服町(実家所在地)。
 - * 24 「それまで欧文文字で書き込まれた銘記の中に漢字が混じってきた最初の作品は、大正4年12月の《高須光治君之肖像》ではないかと思われる」浅野徹/前掲書*17,p34
 - * 25 児島喜久雄『洋画私観』読売新聞 ※なお、児島氏が『白樺』十周年記念号(1919年)に発表した「デューラーの芸術論」は美術史研究者による最も早いデューラー論とされる。/佐々木静一「デューラーと近代日本美術」『別冊みづゑ』56号(1969年)p86
 - * 26 「装飾文字に就て児島氏に」読売新聞寄稿/『岸田劉生全集第二巻』岩波書店(1979年)p94
 - * 27 「自分の踏んで来た道」前掲書*14,p521-522
 - * 28 「自分はこの表に載せた自作は世に残しても苦にならない…相當の自信がある」作品を列挙している。「千九百十五年/油畫」にある「高須氏肖像(八號畫布)」が該当。岸田劉生『劉生畫集及芸術観』聚英堂(1920年)
 - * 29 土方定一『岸田劉生』日動出版(1971年)p104
 - * 30 富山秀男「岸田劉生と草土社の細密描写」『現代の眼』385号 東京国立近代美術館(1987年)p3
 - * 31 「劉生の絵に見られるこのような徹底した細密描写について、東珠樹氏は、ひとつにはそれは劉生が強度の近眼であったことに由来するのではないかという興味深い指摘を行なっている」と取り上げている。ただし、高階秀爾氏は「劉生の〈リアリズム〉はもちろんそれだけでは説明がつかない」とする。/「岸田劉生の触覚的世界」『みづゑ』792号(1971年1月)p78
 - * 32 「Factura」は村山知義が「構成派批判」のなかで「物質的材料」を説明した言葉。ワルワーラ・ブプノワが用いた絵画の造形的側面を示した概念の引用。北澤憲昭氏は「劉生による材質の描写は、美的距離を踏み越えて対象に接近し、凡庸な審美観を踏みにじるようにして成就されている」としている。/北澤憲昭『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』(岩波書店)1993,p137-139
 - * 33 劉生自身「形の感化は充分の残つてゐるが、しかし見方が自由になり、又自然に歸つて、更に少し深くなつてゐる」と評価している。/「自分の踏んで来た道」前掲書*14 ※草花を手にするポーズはデューラーの自画像(掲載図⑤)や伝ファン・エイク《石竹を持つ男》(ベルリン・国立絵画館)の影響が指摘されている。土方定一、前掲書p60ほか
 - * 34 青木加苗氏による作品解説/『動き出す!絵画 パール北山の夢』東京ステーションギャラリーほか(2016年)p199
 - * 35 高須の草土社時代(1915-1922)の作品で所在のわかっているものは、《老婆の肖像》1915年(鉛筆)、《夏の小路》1919年(油彩)
 - * 36 * 4に同じ
- 本稿執筆にあたり、高須博久、大野俊治、宮本久宣(和歌山県立近代美術館)、井口智子(名古屋美術館)各氏からご教示等いただきました。記して謝意を表します。