

## 岸田劉生の日本画について

飯尾由貴子(兵庫県立美術館学芸員)

### 1 劉生と南画

木村定三氏のコレクションには、岸田劉生の日本画が8点含まれている。岸田劉生は大正から昭和にかけての日本美術界に大きな影響力を持った洋画家であり、画業の後半期においては少なからぬ数の日本画を描いた。劉生の特に関東時代以降の動向については、再評価の試みが行われているものの(註1)酒と美術品蒐集に明け暮れ、美術界からも退いて孤独のうちにあったとし、油彩画そのものの制作も減っているためもあり、否定的にとらえる傾向が強い(註2)。38歳という若すぎる死もその見方に拍車をかけている。劉生の崇拜者であり、友であった椿貞雄による長文の劉生論「岸田劉生の人と芸術」(註3)によれば、禁欲的で厳格であった劉生が遊蕩と酒に耽溺したのは、その世界に特殊の美—初期肉筆浮世絵の持つ美—を発見したからであり、極端でひたむきな性格が、その新たに見出した美を徹底的に追究させたのだとする。そしてこの時期は彼の一大転機であったと解釈している。劉生は1920(大正9)年頃から東洋の美術に関心を持ち始め、宋元の院体画や南画、さらに肉筆浮世絵へと傾倒し、宋元画の筆致に倣った静物画や南画を残している。『岸田劉生画集』(註4)の年譜によれば、以下のとおり1922(大正10)年から早くも日本画を発表した展覧会が行われている。

- ・大正10年11月 岸田劉生個人展覧会 流逸荘 半切日本画15点
- ・大正11年5月 岸田劉生個人展覧会 野島熙正邸 半切画6点
- ・大正11年8月 岸田劉生半切画会
- ・大正11年10月 岸田劉生氏日本画展覧会 兼葭堂 日本画45点
- ・大正13年6月 岸田劉生氏小品画幅展覧会 京橋高島屋呉服店美術部  
日本画30点
- ・大正13年7月 日本画の個人展覧会
- ・大正14年5月 岸田劉生小品南画画会
- ・大正15年4月 三条会第2回展 日本画10点
- ・大正15年8月 岸田劉生半切南画画会
- ・昭和2年11月 第1回大調和美術展覧会
- ・昭和3年2月 第5回白日会美術展覧会の特別展観(洋画壇緒家の日本画)
- ・昭和3年10月 第2回大調和美術展覧会

劉生は求めに応じて日本画を描き、惜しみなく人に与えてしまったという話もあることから、展覧会に出品されたのは劉生の描いた日本画のうちでもごく一部であろう。椿貞雄による劉生論によれば、いわゆる京都での遊蕩時代に滋味深い多くの日本画が描かれ、また酔っ払っていると思われる作品はほとんど無く、よく神経が行き渡っていたという。そして死なずにいたら専心日本画をやり出したかとも考えられるとまで言っている。椿をはじめ様々な証言からもあるように劉生はかなりの日本画を描いていた。しかし現存する作品はその一部であるといってよく、劉生の日本画の全貌について知ることは困難である。このことは劉生の後半期から晩年にかけての評価が分かれる一因でもであろう。しかしながら、木村定三氏の劉生コレクションは、すべて日本画であり、中でも南画的作品が中心である点が興味を惹く。木村氏はいかなる審美眼をもって劉生の日本画を眺めていたのであろうか。以下では劉生の後半期のかなりの部分を占めていたともいえる南画風の日本画を中心に、劉生の日本画観なども引用しながら、画業の中での日本画(南画)の位置付けについて考えてみたい。

岸田劉生が日本画を描きはじめたのは1920(大正9)年7月7日のこと、つまり劉生が30歳の誕生日を迎えて間もなくのことであった。前日に画材を購入し、鍋本清方に日本画を習っていた妻の養に絵具の溶き方などを教わりながら、麗子立像や四人麗子像などを描いた(註5)。木村莊八の「岸田劉生の日本画」によれば劉生が日本画を描き始めたのはおそらく大正9年以前に遡っては発見しにくいとのことであり(註6)、劉生が日本画を描き始めた年を大正9年とするのは現在では一致した見解となっている。きっかけとなったのは、前年の大正8年4月に開催された白樺十周年記念主催岸田劉生作品個人展覧会であった。これは京橋の日本電報通信社階上で開かれたのち、5月に京都の京都府立図書館で開催された。劉生はその時初めて京都へ旅行し、たまたま土田麦僊の友人、榊原紫峰の家で、伝呂紀の花鳥画を見せられた。これが彼が初めて目にした中国画であった(註7)。伝呂紀の「雁之図」は彼の西洋の審美感とかなり共通するところがあり、素直に画中に融け込んでいったという。また鶴沼時代に交流のあった和辻哲郎の著作「古寺巡礼」が刊行直後でもあり、これをもとにその時京都、奈良で広範囲な古寺巡礼を行い、この体験もまた、彼に東洋、日本の美術への目を開かせることになった。

さらに翌年、友人のバーナード・リーチが英国へ帰る際に「リーチを送るに臨みて」という文章を「白樺」(註8)に掲載し、そこで「リーチが支那から帰って来て、いろいろのみやげ話を聞いたが、この事が、自分の中の東洋の審美を目覚めさせてくれる機縁の一つになった事も記念したい。リーチは東洋を愛した。自分達が西洋を讀める様に、新しき心で。(中略)リーチは西洋の目で東洋を見たのではない。(中略)心に響くもの、「人」として、「人類」の一人として、彼は東洋人が解らなくてはならぬ東洋を愛したのである。」としてリーチによっ

て東洋への目が開かれたことを述べている。

劉生は1919（大正8）年の個展にあたり、「思ひ出及今度の展覽会に際して」という文章を『白樺』第10巻第4号に掲載し、そこで自分の歩みを回顧している。この文章は「自分の踏んで来た道」の題で1920（大正9）年に刊行された豪華画集『劉生畫集及藝術觀』に収録された。この画集はそれまでの劉生の画業、文業を総括的にまとめたものであった。劉生にとってこの展覽会が一つの区切りであり、このとき、ある地点まで到達したという自負があったことは確かである。大正8年の個展、翌年の画集の刊行、そして30歳を迎えたことが劉生を新たな世界へと向かわせたのである。

## 2 木村コレクションにおける岸田劉生

次に、木村定三コレクションの岸田劉生の日本画について見ていきたい。

### 1) 《洛東深緑》（紙本着色）

画面上方に「洛東深緑 京都南禅寺境内古池風景 塘芽堂劉生瓶題」とある。大正12（1923）年の関東大震災により、京都へ移り住んだ劉生が、自宅近くの南禅寺の境内で描いた作品。「年表」によれば劉生が鶴沼から名古屋の片野元彦宅へ立ち寄ったのが同年9月18日、それから間もなくして10月3日に京都に入っている。そして関心を深めていた唐画に通じる意から陶雅堂という号を思いついたのが10月21日。陶雅堂はのち塘芽堂と改められたが、それがいつごろであったかは不明である。作品に書きこまれた塘芽堂劉生という号は改変後の号である。また画題が深緑とあることから、同年の秋ではなくおそらく翌1924（大正13）年の春から夏以降に描かれたものである可能性が大きいであろう。俯瞰した構図で池をめぐる風景が描かれ、軽妙な筆致で松の葉が、点描風に地面の苔や草が表現されている。画面の中央には童子が二人、青と赤の着物が目を惹き、構図の中心となって彩りを添えている。全体にしっかりと着彩され、緑鮮やかな長閑な洛東の情景が描かれている。印は白文方印「劉生印」と朱文方印「隱世造寶」の二つが押されている。日記によれば、1923（大正12）年7月21日に朱文方印「隱世造寶」、白文方印「劉生印」、朱文方印「劉生」が出来てくる、とあり（註9）、本作品に押されている二つもこのとき作られたものであると思われる。なお、「隱世造寶」印は友人であった長与善郎の兄、長与又郎が中国の呉昌碩に頼んで作ってもらったものである。この印は「自分の室を自分だけで愉しんで世間の奴らには見せてやらない。」という意味が込められ、当時の厭世的な劉生の心境を反映したものともされる。箱書は劉生自身によるものである（註10）。なおこの作品との類似作として『岸田劉生展』（昭和45年 東京新聞）図録に《洛東初夏》（註11）（図1）が掲載されており、同じ方角から眺めた風景が描かれている。

1) 《洛東深緑》（紙本着色）

図1 洛東初夏

## 2) 《秋閑小彩》(紙本彩色)

画面上方に「秋閑小彩 塘芽堂劉生并題」とある。白文方印「劉生印」、朱文方印「隱世造寶」の二つの印が押されている。

画中には菊の花、石榴の実、葡萄、柿が描かれる。四季の果物や蔬菜を一画面、あるいは四季それぞれ一幅ずつ描いた南画風の作品は劉生の日本画のひとつの特徴ともいってよく、今までに開催された岸田劉生展にも多く出品されている。その中から類似作としては次のようなものが上げられよう。《柿》(紙本彩色、1923(大正12)年)、《四季之花果図》(図2)(四幅・紙本彩色、1924(大正13)年、東京国立近代美術館蔵)、《菜果十色：桃》《菜果十色：葡萄》《菜果十色：苺》《菜果十色：柿》(四幅・紙本彩色、1925(大正14)年)、《三果図》(紙本彩色、京都時代)(以上は『劉生と京都—「内なる美」を求めて—』展図録(註12))、《二十日大根》(紙本彩色、1925(大正14)年)、《盛夏小彩》(紙本彩色、1925(大正14)年)、《厨房小寒》(紙本彩色、1926(大正15)年)、《冬近閑々》(紙本彩色、1927(昭和2)年頃)、(以上は『没後50年記念 岸田劉生展』展図録(註13))、《初夏鮮甘》(紙本彩色、1925(大正14)年)、《四時競甘》(紙本彩色、1925(大正14)年、兵庫県立美術館蔵)(以上『岸田劉生』展図録(註14))、《秋閑》(紙本彩色、1929(昭和4)年)(『岸田劉生展』図録(註15))、《冬日小彩》(紙本彩色、1929(昭和4)年)(註16)、《四時競甘》(図3)(紙本彩色、1925(大正14)年頃)(『生誕100年岸田劉生』展図録(註17))

薄墨で輪郭線を引き、滲みを生かし、たっぷりと水気を含ませた筆で着色しているところがこれらの作品に共通するものであり、大正末から昭和初期すなわち劉生の晩年に断続的に描かれたものである。これらの果物、蔬菜図は、劉生の宋元画への傾倒を示す《酸漿図》(紙本彩色、1923(大正12)年)、《茄子図》(絹本彩色、1924(大正13)年)、《冬瓜茄子図》(図4)(絹本彩色、1926(大正15)年)等の作品とは明らかに異なる方向を目指しており、劉生の東洋画の様々な側面への関心を示すものでもある。箱書は熊谷守一によるものである。

## 3) 《翡翠柳図》(紙本彩色)

画面左下に、「柳岸浄時偏得意竹林高處每聞聲 塘芽堂劉生」とある。印は白文方印「劉世印」。翡翠とはカワセミの意で、カワセミの羽色に似ているところから宝石の玉(ヒスイ)を指すようになったといわれる。劉生の日本画の中で、鳥を描いたものは珍しいといってもよいだろう。下方の獲物をとらえようとしているのであろうか、柳の枝からまさに飛び立ったカワセミが描かれている。カワセミの鮮やかな青い羽色と朱色の腹と嘴とが柳の葉にも繰り返され、色彩豊かな世界が描き出されている。柳の葉や幹にみられる軽妙な筆の運びは一瞬の鳥の動きを的確に捉えている。

2) 《秋閑小彩》(紙本彩色)

3) 《翡翠柳図》(紙本彩色)

図2 四季之花果図 調脂弄粉(春)

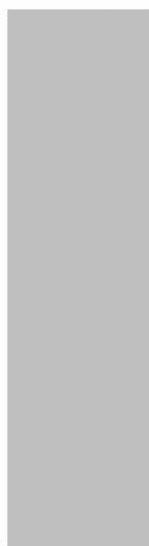


図2 四季之花果図 盛夏諸甘(夏)

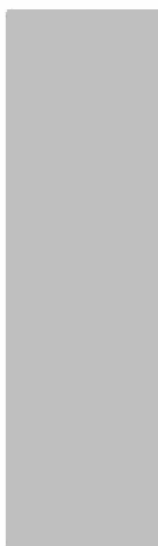


図2 四季之花果図 橙柿図(秋)



図2 四季之花果図 大根・慈姑・蜜柑(冬)



図3 四時競甘



図4 冬瓜茄子図 1926年夏



図5 王母千年 1926年

#### 4) 《王母千年実》(紙本彩色)

画面上方に、「王母千年実 泰人幾代孫 劉生寫」とある。印は白文方印「劉生印」。王母とは、西王母のことで、災害と刑罰をつかさどるとされる中国の伝説上の仙女である。漢の武帝が長命を願っていることを知り、3000年に一度実がなるといふ仙桃を捧げた。この逸話から王母とは、食べると長寿が与えられるという西王母の桃を指し、故に長寿を象徴するおめでたいモチーフとして描かれた。1970(昭和45)年の「岸田劉生」展に出品された《王母千年》(図5)(紙本彩色、1926(大正15)年)などは、書き込まれた文も同じであり、これに類する作品である。筆致は自由奔放で一気に描き上げられた感があり、没骨の描法で描かれている。



4) 《王母千年実》(紙本彩色)

### 5) 《厨房新鮮》(紙本彩色)

画面右上に、「厨房新鮮、劉生并題」とある。印は白文方印「劉生」。蓮根、人參、枇杷と思われる果物が描かれる。半切の幅を生かして蓮根を配し、小さな蔬菜、果物を添えている構成がどこもユーモラスである。制作年代は不詳であるが、京都時代の劉生の日記には、しばしば静物画の題材を求めに家人を錦市場へ行かせている記述がある。一連の劉生の蔬菜、果物図に描かれたモチーフはいずれも伸びやかで自然が作り出した造形の面白さをストレートに伝えており、軽妙な筆致と相まって諧謔味あふれる作品となっている。

### 6) 《秋山隠士》(紙本彩色、昭和4年)

画面右上に「秋山隠士 劉生并題」とある。印は白文方印「劉生」。一枝の筍が描かれる。文字も絵も流麗な墨線で描かれ、即興的に描かれた様子がかがえる。箱書きは友人武者小路実篤によるもので、「岸田劉生絶筆 秋山隠士」と書かれていることから、劉生の絶筆、あるいはそれに近い作品であろう。劉生は1929(昭和4)年9月末、松方三郎の斡旋による南満州鉄道の招聘に応じ、神戸港を出帆、10月3日に大連に着き、その後奉天、ハルビンへ向かい、再び大連へ戻り約50日間、星ヶ浦の大和ホテルに滞在して制作を行った。そこで《大連星ヶ浦風景》、《路傍秋晴》、《満鉄総裁邸の庭》などを制作、満鉄社員クラブで展覧会も開くなどしたが、体調不良のため11月末に帰国の途にたった。11月29日門司港に着き、そのまま随行していた田島一郎の郷里山口県徳山町の田島広吉の別邸にて逗留、盛作を続けていたが、12月11日、視力に障害が現れ、その後心臓の苦痛を訴えて倒れ、12月20日、胃潰瘍に尿毒症を併発して死去した。この最期の時を見守っていた田島一郎を交えた追悼座談会の記録が『近代画家資料 岸田劉生Ⅱ』(東出版、昭和52年)に掲載されているので、以下引用する(註18)。

「田島 十七日頃から眼がかすんできたのです。

木村(莊八) 静物を描かうとしたとかで眼が…。

田島 それは十二日頃でした。最後にお描きになつた時眼が痛い、光線の加減で見えないのだ、と言って何回も場所を替へられました。半分以上位にお描きになって翌日はお休みになりましたが、十四日からいけなくなりました。

武者小路(実篤) 眼が見えなくて疳癰を起こしたとか云ふ…。

田島 それが十九日です。徳山に着いて三日目に山と山との間に遠く海が見えて海の向ふに島が見えて、それを非常に面白く描かれた。是は少し元気になつたら又描きに行かうと言つていましたが、それより先に静物を描かうと云ふので静物を一枚お仕上げになりました。次の静物から眼が悪くなつたのです。それから日本画を十枚程描きました。さ

5) 《厨房新鮮》(紙本彩色)

6) 《秋山隠士》  
(紙本彩色、昭和4年)

うして南國とか、南郷とか、頻りに日本画に讃を入れていました。(中略)悪くなつたのは十二月十九日の午後二時半頃ですね。急に口が廻らなくなりまして、直ぐに昏睡状態になつたのです。(中略)

中川(一政) 静物が絶筆ですか。外に何も…。

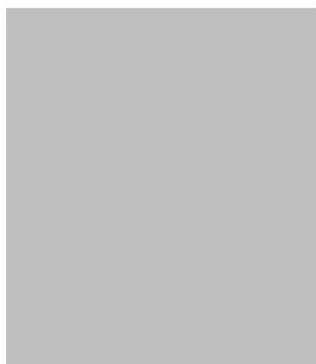
田島 外に風景か何かありました。絶筆は最後に日本画をお描きになりました。招待して呉れた料理屋で屏風を出したのに、それに三日月をお描きになった。それが最後の絶筆です。」

ここから分かることは、劉生が死の直前に日本画を描いていたこと、そのモチーフが静物であったこと、そして最後の作品もやはり日本画であったことである。眼の不調に抗いながら、場所を変えて制作を続けている姿は痛々しくもある。劉生の突然の死に駆けつけた武者小路や椿が、そこに残されていた作品を整理、箱書きをした中にこの作品もあったのであろう。軽妙で達者な筆遣いからは、劉生の苦痛や苦悩は感じられない。

#### 7) 村嬢姿(紙本彩色)

画面右上に、画題の「村嬢姿」、左下に「昭和戊辰秋 劉生并題」とある。花を持ったり、何か手遊びに興じたりしている村嬢のさまざまな姿が表情豊かに描かれている。画面には果物を入れた器や三味線、碁盤も描かれなにか特別の目的をもって描かれたようにも思える。印は朱文方印「劉生」。

これと同系列の作品としては《童児曼荼羅》(図6)(紙本彩色、1921(大正10)年)、『近代の美術 岸田劉生』1972(昭和47)年、至文堂)、《七童図》(図7)(紙本彩色、1923(大正11)年)(註19)、《村嬢阿松之像》(図8)(紙本彩色、1924



7) 村嬢姿(紙本彩色)



図6 童子曼荼羅 1921年



図7 七童図 1922年9月

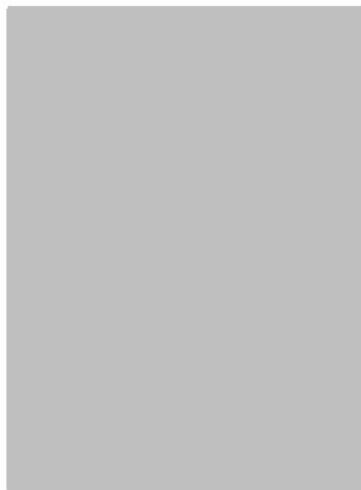


図8 村嬢阿松之像 1924年5月

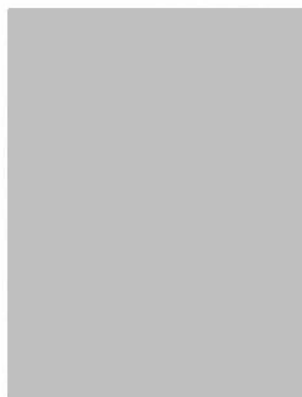


図9 村娘之図 1919年4月13日

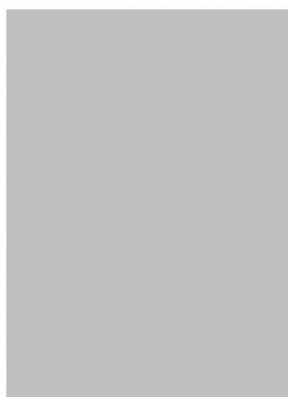


図10 白樺表紙1

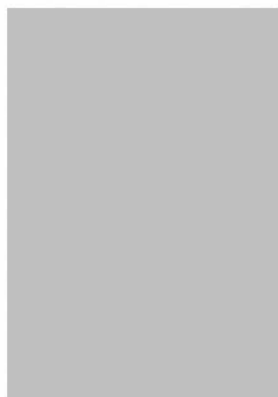


図10 白樺表紙2



図11 童話劇三篇

(大正13)年5月)(註20)などが上げられよう。特に《村娘阿松ノ像》は画中に、鵠沼の百姓の娘、阿松を描いたということが書き込まれていることから、劉生が鵠沼時代、麗子とともにしばしば描いた村娘お松を回想して描いたものであろう。劉生は麗子より3歳年上のお松を何度も描いている。(図9)劉生はお松について、「鄙びた田舎娘の持つ或る美、間の抜けた、気の利かない、時代遅れの、善良な感じ、かういふ感じの美といふものがたしかに有ります。デウレルやヴァンエックの或る画にはこの味が美しく出ています」と述べ(註21)、何度も描いて

いる。お松は劉生にとって素朴で善良な美の象徴であり、この世界を日本画で描こうとしたものであろう。《村娘姿》ではこの「阿松」(於松か)と類似した人物表現が見られる。

童女の描写という点からいえば、岸田隆生が油彩画以外に取り組んだものでは『白樺』の表紙等にみえる装丁画がある。例えば『白樺』第10巻7～12号、第11巻1～6号、7～12号の表紙には麗子あるいは村娘松と思しき童女が描かれている。(図10)これらを見ると、《村娘図》は、細やかな線描を特徴とするこれらの装丁画に近い傾向をもつとも考えられよう。『劉生図案画集』(1921(大正10)年、聚英閣)に掲載された書物の装丁あるいは用途不明の版画をみると、かなりの割合で童女が登場し、(註22)いずれの童女も麗子あるいは村娘のお松をモデルとしたと思しき「図案」が多々みられる。この図案画集中、注目されるのが武者小路実篤著の『童話劇三篇』の装丁(図11)である。童子と童女を縦横に構成して描いているこの装丁は本作品と構図的に類似している。このような類似関係から、この作品も何か装丁等との関わりがあったのではないかとと思われるが、現在のところ不明である。



### 8)《清澄茂太郎「大菩薩峠」より》(絹本彩色)

作品左上に、「四肢婉轉如白蛇奇童裸形蒙鬼面海中奇観擬海龍神神童其名茂太郎 昭和己巳六月塘芽堂劉生瓶題」「劉生」、印は白文方印「劉生」。

『大菩薩峠』は中里介山作の長編時代小説で大正2年から昭和16年まで新聞紙上で連載され、作者の死とともに未完に終わった小説である。劉生の日記にも大正9年6月7日に『大菩薩峠』の第一と第二を買ったという記述がある。

ここに描かれている清澄(芳浜)茂太郎は、鳥や獣に親しみ、即興の歌や踊りに特殊な能力をもち、般若の面を大事に持っている少年である。場面は、おそらく「めいろの巻」の場面を描いたものであろう。茂太郎が暮れ行く海を眺めながら即興の歌を歌っていたところ、気づかぬ間に日が暮れてしまい、急に満ちてきた潮にさらわれてしまう。特殊な能力をもった少年であったので、茂太郎は般若の面を頭に載せて海中から再び現われる。海面から顔を出した般若の面を、海女が海竜と勘違いして大騒ぎになる、という場面である。劉生が何故この場面を描いたのか不明であるが、人智を超えた不思議な存在として登場するこの人物に関心を寄せたのであろうか。ここでは、他の南画風作品とは異なり、繊細な線描で海の中から現われた清澄茂太郎が描かれ、四肢や顔の表現には浮世絵の影響も読み取れる。

8)《清澄茂太郎「大菩薩峠」より》  
(絹本彩色)

## 3 大正期における南画

### 1)南画の復興—新南画をめぐる

ここで劉生が日本画を描きはじめた大正時代の美術界について触れてみたいと思う。(註23)大正期の美術界を特徴づける事象のひとつに南画の復興(再評価)がある。南画は江戸時代中-後期に、南宗画を中心とした明清絵画を摂取するなかで成立した中国文人画の絵画理念を規範とする一画派である。南宗画は明の画家、董其昌が絵画の様式を禪宗の南北二宗になぞらえて南宗画と北宗画に分類したことに端を発する。華北地方の厳しい山岳風景を緻密な描線で描いた絵画を北宗画、江南地方の開放的で温暖な風土をやわらかい筆触を重ねて描いた絵画を南宗画として、南宗画の優位を説いたのである。また唐代に確立した科挙制度によって成立した士大夫という高級官僚たちが知的修練のひとつとして余技に描いた絵画を文人画といい、これが南宗画の様式と類似していたことから、南宗画と文人画はほぼ同義にとらえられ、当時日本の絵画界の主流を占めていた狩野派に対抗する新しい絵画として日本の画家たちに受け入れられた。南画という名称はこの南宗画の略語として江戸時代末期ごろから使われるようになった。

南画を考える上で重要なのがその理念である。南画は文人画とも呼ばれることから、中国文人画の理念を根本としている。中国絵画の理論としては南齊時

代の謝畵による「画の六法」があるが、この中で最も重視されるのが「気韻生動」という考え方であった。それは絵の中に万物の生命力が漲っているということであり、それは描き手の内面の充実によって表出されるというものである。すなわち描かれた一点一画は画家の人格の反映であり、作品は内なる天分の表出である。絵の外観は内面の表出であり、技術よりは内面の充実、人格を重視する考え方は文人画(南画)の根幹をなす理論となり、受け継がれてゆく。

もう一つ重要な要素が、「自娛」である。文人画は文人(高い教養をもつ支配階層)の絵画であり、職業としてではなく余技として描かれる絵画であるため、自娛の境地、すなわち自由な精神で愉しんで描く境地が求められた。俗を脱した純粋で自由な精神が重視されるのも文人画(南画)の特徴である。

さて、この南画は江戸末期から明治初期にかけて全国的に大きな隆盛をみたが、明治15(1882)年5月の龍池会でのフェノロサの講演で文人画が批判されたことがきっかけともなり、南画は衰退することになる。フェノロサの講演は、文人画と油画という石臼の間に「真誠の画術」が挟まれ砕かれてしまっているという表現で、この二つの絵画を排斥しようとしたものであり、国粹美術宣揚を掲げた日本美術協会の意図が背後にあった。皆同様の山水を描き、創意に乏しく、また画と書が一体となった南画は彼らの目指す「真誠の画術」の理念には沿わず、明治20(1887)年に設立された東京美術学校では狩野派、土佐派、四条派のみが教授されることとなり、本流から外されてしまうことになる。

こうした批判を受けて南画家たちの間にも、写生を取り入れ、実景や実物に即した表現を試みるなど近代化の試みがなされた。京都府画学校の初代校長となった田能村直入や富岡鉄斎らによって日本南画協会が結成1896(明治29)年されたり、東京では菅原白龍らが日本南画会を結成1897(明治30)年し、山岡米華、小坂芝田、松林桂月らが日本南宗画会を結成した。1906(明治39)年これらの南画系の作家は1907(明治40)年の文展開設以降は守旧派である正派同士の会の中軸としての位置を占めることとなる。

南画に新たな光があてられたのが明治末から大正にかけての時期である。美術界全体として南画復興の機運が高まっているとして、『中央美術』は1917(大正6)年7月に特別発刊として南画特集を組んだ。その巻頭には中央美術主幹の田口拘亭と思われる人物によって「新南画の機運動く」という文章が掲載された。ここでは従来の南画家ではなく「南画の教習を経ざる青年芸術家と覚醒した少数の大家」によって新しい南画が創造されつつあること、それは写生に基づき詩的感情を瑞々しく表現した南画であること、その画家とは今村紫紅、横山大観、寺崎廣業、結城素明、平福百穂、橋本関雪、富田溪仙、安田靉彦、小林古径など日本美術院を中心とした新進の日本画家をはじめ、洋画家も含まれること、そして「率直に自然を写し、率直に自己の感情を語る事は芸術の生

命であらねばならぬ。」ことが述べられ、そうした一連の絵画を「新南画」と呼んだ。この自然に忠実であること、内面を表現することが芸術の生命であるという考え方は、既に1910(明治43)年、高村光太郎によって「緑色の太陽」の中で唱えられ、文芸雑誌『白樺』を中心に若手の芸術家に広く支持されていたものであった。

芸術家の個性や内面の感情を重視すること、そしてその個性や感情は色彩や筆触という形になって外に表れる、ということが意識されるようになったのは、高村の論文をきっかけとしてであったがこれはファン・ゴッホやセザンヌ、ゴーガンなど後期印象派の画家たちが日本に紹介され始めたことが背景にある。すなわち印象派、それにつづく後期印象派の絵画にみられる斬新な色遣い、大胆な形態と構成、そして変形、筆触の強調といった特徴は、個性や人格や思想などもろもろ描き手の内面が表れたものであり、絵画とは外界の事物の再現ではなく、内面の表現なのだという、従来とは全く異なる考え方に、高村をはじめ新しい芸術を志向する芸術家たちが目覚めたということであった。(註24)そしてその考え方をはじめて意識したのは、当時の先端の西洋絵画と接した洋画家たちであり、彼らがヨーロッパにおける後期印象派やそれにつづく表現主義、未来派、立体派といった非写實的傾向の絵画と日本美術の主観主義的性格との類似を見出したのであった。

1909(明治42)年に斎藤與里は「絵画の新潮流と私見」の中でセザンヌの芸術を評して、その作品に、外形の再現よりも内面の表現に重きをおく日本画の性質が表れてきているとし、セザンヌ絵画を日本美術の主観主義的傾向と重ね合わせて解釈しようとした。(註25)また1911(明治44)年の9月から12月にかけての『美術新報』誌上では「洋画家の日本画観」として藤島武二や小杉未醒、和田栄作、長原孝太郎らが、西洋の新しい絵画の動向と日本の南画、例えば大雅や蕪村との類似を述べている。(註26)木下幸太郎は「文人画を一種の神経芸術—デカダンスの芸術として観ると観照が自由になって甚だ愉快である。」(註27)と述べ、美術史家田中豊蔵は「所謂南画の新傾向について」(註28)の中で、「この新傾向の根底を組み立てる基礎を近代西洋芸術界に於ける非写實的新運動と一致させて考えたい」とするなど、新南画を後期印象派以降の表現主義的、さらには抽象絵画と同傾向の絵画として捉えることによって、西洋絵画の新傾向と比肩しうる絵画であることを主張した。

ところで日本画家たちはどうであったかといえ、早い時期に大雅に着目し《近江八景》1912(明治45)年で日本画に新境地を拓いた今村紫紅をはじめ、速水御舟、『中央美術』の先の文章で挙げられた画家たち、さらには大正7年に国画創作協会を設立した土田麦僊や小野竹喬、村上華岳といった画家たちがこの時期大雅、蕪村などの江戸期の南画あるいは石濤や八大山人など明、清の画家に着目していたのだが、ここで留意すべきことは、彼ら日本画家は自分たち

が属する日本画の伝統にそのまま向かったわけではなく、西洋の絵画に新しい表現を求める中で南画を「発見」したということである。そして彼らが実践において南画から採り入れたものは、西洋絵画の非写実的動向と対応するものとしてとらえた気韻生動、すなわち内面、個性、感覚の重視、さらには自己の感覚への絶対の信頼から生まれるところの、形にとらわれない表現といった要素であった。

南画(文人画)は描き手の内面を重視する絵画である故に形式的な束縛が少ない。無論さまざまな対象を表すために皴法や米点法などの描法が定められ、古来画家たちはまずそうした運筆から絵を学んできた。ただし、大正期の南画という場合は、そのような作画についての拘束はなかった、少なくともこれらの画家には意識されていなかったといつてよい。「典型に拘束されない南画の手法は、現在の表現には少々適当であるやうに思はれるのである」(註29)という鍋木清方の言葉や、斎藤與里の「南画は画家を束縛を備えていない。……極めて自由で意の儘に筆を走らせることが出来る。」(註30)という言葉からは、南画が精神性を重視した形にとらわれない絵画領域として捉えられていたことがうかがわれるのである。

20世紀初頭、ヨーロッパでは後期印象派、未来派、立体派、表現主義など次々に新しい芸術運動が興り、時をおかずして日本へ伝わった。それが明治末から大正期にかけてのことであった。油彩画の伝統を持たない国の画家たちは、そうしたためまぐるしい動向を食欲に吸収する一方で、自らの立ち位置、拠り所となる精神的支えのようなものを求めていたのかもしれない。そうした状況の中、西洋の表現主義的な動向と「非写実」という側面で奇しくも一致するものであったがゆえ、南画の「発見」がなされ、それによって、圧倒的な西洋絵画の伝統の前に挫けそうになっていた洋画家たちは自信を得たととらえることもできるのではないだろうか。南画の発見が洋画家によってなされたことは、まさに彼らのそうした切なる欲求があったからゆえであったのかもしれない。また本稿では触れないが、南画を西洋近代絵画の用語で語ることによる日本の近代美術のアイデンティティの確立の試み、(註31)といった目論見や当時の国際情勢や政治的動向とのからみもあったであろう。(註32)この時代の南画への傾倒を、西洋絵画との対決の敗北によるものだとみる向きもある。しかしもっと積極的に、劉生の言うように、もう一つの美の発見、西洋絵画では表現できない美の領域の発見であったととらえることができるのではないか。

## 2) 萬鉄五郎と岸田劉生

大正期には、洋画家が日本画を描く、それも余興としてではなく本格的に描くことがしばしば行われた。小杉未醒、森田恒友、萬鉄五郎、そして岸田劉生もその一人である。

フェウザン会で劉生とも接点のあった萬鉄五郎は「私の履歴書」の中で、1921（大正10）年頃から特に南画に興味を持つようになったこと、好きな人は大雅堂、浦上玉堂、中山高陽、彭百川などであること、玉堂についての研究を発表したことなどを述べている。（註33）萬が本格的に南画を描き始めたのは療養のために移った茅ヶ崎時代以降である。ヨーロッパの近代造形思想との格闘の末に深刻な画境に達し、その打開に苦しんでいた時、南画の造形や理論に出会い、共鳴したことがきっかけであった。萬も他の洋画家と同様、西洋美術の写実としてそれを超える厳格な造形思想と対決を経て、自分の内部生活へ返って来て精神的自然を握る事ができ、そこから南画の主義に共鳴したということを書いてる。（註34）玉堂を論じた文章では、玉堂の筆のリズム、墨のリズムは、近代表現派のものを見るような処があるとし、「自分が南画から消化し吸収すべき点があるとすれば、先ず第一に人間のリズムという言葉に代表せられる。プリンシプル、精神の世界を高調する思想及び人格拡充の主義、而して漢詩的構図は、新しき自分の詩によって置換えられても差支えないと思う。従来自分の進んで来た洋画の傾向は絵画的諸条件の詩的構成である処から、南画のプリンシプルと一致すべき傾向にあるので、それを消化吸収することによって一層の健全を来すべきを信じて喜んでいる。」と述べ、南画を消化吸収することが、自分の新しい絵画の生成をもたらすものと考えていた。萬にあっては、それまで追求していたキュビズムと、新たに出会った南画とは矛盾するものではなく、原理においては同じものであると捉えられていた。そしてやがてはそれらが融合した絵画が現れると考えていたのである。（註35）

これに対して、劉生にとって南画と今まで彼が追求してきた油彩画とはどのような関係にあったのであろうか。「油絵具はキタナイ、と彼は言う。そして水墨画をやる。時には油の筆を持つが長続きがしない。あの執拗な仕事振りは

いったいどこへ潜んでしまったのか。」（註36）という友人椿貞雄による劉生の鎌倉時代の回想は、油彩画に或る種の嫌悪感を抱いていた劉生の晩年の姿を伝えるのにしばしば引用されるが、これは劉生が油絵具を溶くおつゆを多用して南画風の油絵を描こうとしていた際の言葉であるとされている。劉生は愛好した東洋絵画、すなわち宋元画、肉筆浮世絵、そして南画を油彩で描く試みをし、萬と同様に両者の融合を目指していた。宋元画、肉筆浮世絵の場合はそれぞれ《竹籠含春》（図12）1923（大正12）年、《冬瓜茄子図》（図4）1926（大正15）年といった静物画や、顔輝の寒山図に想を得た《野童女》（図13）1922（大正11）年、岩佐又兵衛の女舞姿からヒントを得



図12 竹籠含春 1923年4月9日

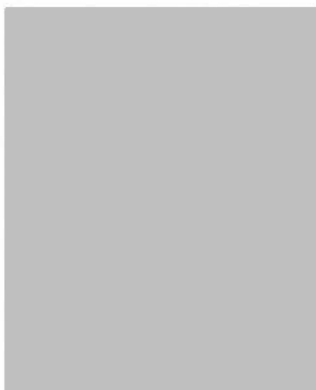


図13 野童女 1922年5月20日



図14 童女舞姿 1924年3月7日

た《童女舞姿》(図14) 1924 (大正13)年等の作品に劉生の狙いは結実している。このことは劉生の次の言葉にも表れている。「私は私の内にある民族的伝統を内から味ひそれを内から生かす事を知つた。しかも私は欧風審美からそこに出發したのである。私は欧風審美からとる可きものは大ていとつた。その眼で私は新しく、古い東洋を見て驚いたのである。かくて私は内面的に西洋と東洋との融合を私の仕事上で可なり完全に有機的に成し遂げつつあるのを自認している。」(註37)

しかし南画にあつてはそう簡単にはいかなかったようである。北方ルネサンス絵画の細密な写実描写の中に「内なる美」を求め、さらには宋元絵画の写実の中にまた別の美を見出した劉生であつたが、南画はこれら両者とは全く別傾向の絵画であつた。それゆゑ劉生にとっては、萬のように自らの追求してきた油彩画と南画とが一致する地点を見出すことが出来なかつたのであろう。格貞雄の回想文に、「岸田劉生の人と芸術」には次のような記述がある。「彼が日本画をやり出したのは、石濤や八大山人等を見てから刺激を受け、油絵では表現出来ない美を、日本画の材料に求めた」(註38)とあるように、劉生の描いた南画は、油彩画家劉生の画業とは傾向と次元を全く異にする世界、油彩画では表現できない領域であつたのだ。

#### 4 劉生の南画観、東洋画観

岸田劉生は絵画制作の傍ら、多くの著述をのこしている。以下では劉生の東洋画観、とくに南画に言及しているいくつかの文章を挙げてみたい。

・日本画を以て写実の道を歩かうとする事は根本から間違つてゐる。(中略)  
それなら将来の日本画はどういふ道に生まれるか。所謂旧派の日本画はもう形式になり終つて、その型になり切つた美術的要素には新しい日本の心を盛る力がない。それなら何が残るか只残るのは紙と、筆と墨と画具である。それと、日本画(或は東洋画)のそれ等の質料の持つ型にならない美術品的要素である。(例へば毛筆のカスレ、ニヂミ、紙と墨との特殊の味、線のカラーやふくらみ、東洋風の色調の持つ味その他無数)これは保存すべきものであり、或る特殊の個性にとっては持つて来いのよき質料である。  
「創造と装飾の美」『国粹』第2号、1920 (大正9)年11月、『岸田劉生全集第2巻』p.305再録。

・この二三年僕はだんだんと「東洋」の味がよく分り出して、その結果日本画の美術品的要素にいろいろ面白い美を見出して、自分も筆をとつてみたものである。日本画は今過渡期で変な處へ迷ひ込んでしまつてゐるが、自分のこ

のまだ技巧に於ては幼稚な日本画は、必ず日本画の今後の道に或るヒントを持っている事は自信している。

「六号雑筆」『白樺』第12巻11号 1921（大正10）年11月 『岸田劉生全集第3巻』 p.45 再録。

・南画や文人画もつい近頃その妙味がよく分かり出した。殊に文人画は何だか芸術的な緊密の力が画面に不足している様な感じをうけていつも好けなかった。（中略）西洋画だと、彩画でも素画でも画面の中心から「美」がいきなり心を刺して来る様に感じられた。それに反して東洋の画は、何となく、ボヤけている様な、キツと心を引きしめられない様な、歯がゆい感じがしていたものだ。

しかし、段々分つて来ると、東洋の画には西洋の画とは又別な芸術的魅力があるのが分つて来る。（中略）

実際、支那の画の墨色と筆意といふものは珍画の芸術的魅力の領域の中ずつと進んだ、熟し切った処に生れる微妙なものである。一寸にぢんだ処や、カサカサとかすれた線や点のホロリとした味はひなど、芸術が進み進んで会得され、獲得され、是認された味だと思ふ。（中略）

一体東洋の画、殊に支那の画には、彩色、水墨に限らず、いいものには大てい、間のぬけた、気のきかぬ、一寸馬鹿みtainな、稚拙の感じの美くしさがある。その味は神秘的で変に生きた感じがする。

文人画などになるとこの稚拙感は更に積極的になり、或悪いものになるとそれに堕して、いやみにさへなる。曲がつたいびつな鉢、背虫の様な人、間のぬけた表情、いかにもまづさうな描方の樹木、など皆、幼稚拙劣な画の与へる一種の面白味を、美的意識を以てたくみに生かしてある。（中略）

殊にこの東洋画では、余白の生かし方が実に面白い、無論、深い美の会得が自然にそれをなさすのだが、洋風画の様に、モデリングや何かがない丈に、線を引いた処と何も描いていない処との関係が、含蓄が多くて、従って余音が付きにくいものになる。

「製作余談」『白樺』第13巻1号 1922（大正11）年1月、『岸田劉生全集第3巻』 p.65-に再録。

・優れた画には大てい一種の芸術的稚拙感が加はっている。どこか間のぬけた様な、気の利かない感じや、一見拙づさうに見える不思議な美がある。（中略）

これ等の事が最もいい意味で意識的に行はれたのは、支那の南画や文人画であらうと思ふ。

「製作余談」『中央美術』第8巻第1号、1922（大正11）年1月、『岸田劉生全

集第3巻』p.91-に再録。

- ・ 近來、僕は非常に南画を愛しています。

私は自分の南画については相当の自信を持ちます。決して余技ではありません。油画によつて、自然の美や画道の美を深く識るにつれて、油画でかけぬ美のあることを知りましたが南画はそれを生かす一つの路であります。

私は油画に飽いた時、南画の自由に行きます、そしてそれに飽いたら又油画に行きます、私は二つとも生かし度く思っています。

『岸田劉生、半切画会広告』『白樺』第13巻第9号 1922(大正11)年9月 『岸田劉生全集第3巻』p.190に再録。

- ・ 私は元來は油画が本職なのだが数年前から日本画に親しみ、今日ではその方も本職のつもりで仕事している。(中略)

私の画はどこ迄も旧い日本画の「美」を生かし、所謂新しい日本画の手法を全然排して顧みないものであるといふ事を申して置き度く思ふ。(中略)

私の日本画は明らかに二つの道を持っている。即ち一つは南画法に拠り一つは所謂院体風写生画法に拠っている。(中略)

新画の興る前の、つまり普通の日本画と、今日の所謂新画との描方、形式のまるで異つているといふ事は誰れにでも解る事だが、私は新画以前のつまり、旧日本画の描方に、東洋風審美の極めて自然的な有機的な発露を見る。(中略)

個性、自然、生命等の語は流行するけれど、本統に落ちついて、美術の美しさを知るものは少い。

私としては日本画はどうしてももう一度古い方式の美に醒めなくては甦し難いと思つている。

古法に則り古法の中に東洋画としての美術的要素の真諦を見出す事は、個性を殺す事でもなく又自然を軽んずる事でもなく、生命を失ふ事でもない、個性も自然も生命も凡て、芸術上にあつては第二の事で、第一の問題は「美」である。(中略)

もう一つ一寸申添へたいのは、私のとつている南法、北法、両風の事だが、私としては本当に自分の本職として院体風写生画をとる。しかし、南法の風もこれにおとらぬ位好きである。或る時は南画風のもののの方が描き度いし、又或る時は写生風のものがかき度く両方を捨てる事は出来ない。

「私の日本画に就て」

『読売新聞』1924(大正13)年6月20日、24日 『岸田劉生全集第3巻』p.414に再録。



・彼(註:石濤)は又、よく自然を写した人である。南画が南画の型に捕はれて、稍ともすれば生硬無味に陥らうとする当時、南画の上に新しい生命を開いたのは実にこの明末清初の石濤、華富、南田、八大山人等の人々であつた。そして彼らは皆自然を愛し自己の心を其処に澆漓とおどらしめた。彼の画の自由さは実に其処から生れている。彼の技法は実に自然に直かに心がぶつかつて其の時々を生れ出た技法である。かくて其処に、生命あり又新鮮なる味覚がある。

「石濤和尚の事」「不二」第2年第3号、大正14年3月、『岸田劉生全集第4巻』p.5-に再録。

劉生は大正9年から14年にかけてのこれらの文章で、彼が西洋画とは別の美を東洋画に見出していること、すなわち、東洋画の墨や筆、余白、或る種の稚拙感、素朴感に魅力を感じ、美を見出していること、北画の方により惹かれるが南画も劣らず好きであることを述べている。また同時代の日本画に対しては否定的であり、日本画の行く道は古来の日本画の形式に立ち返るべきであると主張し、自分の作品が将来の日本画のひとつの道筋を示すのだという自負を述べている。本格的に日本画が描き始められ、展覧会にも出品されるようになった1921(大正10)年以降は、日本画は劉生の中で大きな位置を占めるようになっていたことがこれらの文章からもうかがわれる。そして劉生の芸術論も東洋的な審美に言及することが多くなる。1922(大正11)年にはとりわけ、代表的な劉生の芸術論が相次いで発表された。「東洋美術の『卑近美』に就て」「純正美術」二の三、1922(大正11)年3月)、「写実の欠除の考察」(『改造』四の五、1922(大正11)年5月)、「デカダンスの考察」(『純正美術』二の六、1922(大正11)年6月)の三編である。「卑近美」に就いての考察では、東洋の美は、西洋流に美の感銘を露骨に出そうとするのではなく、渋さ、もう一步深く入った美、うま味のようなもので、それは一見置されているとし、洞察力をもってなくては味わえない美であり、西洋の美より深いところにあると主張する。また、「写実の欠除の考察」では、「作に美術上の最も深い域を出すためには、或る処で写実を欠除させ、その欠を写実以上の深い美によってうづめればいいのである。」とし、深い美に至るためには写実を或る程度犠牲にすることもやむを得ないとする。

これらの著述をみると、劉生にとって、西洋と東洋の美は相反するものではなく、東洋の美はさらに深く入ったところにあるもので、ストレートに訴えてくるものではないが、観る側の美感によって立ち現れてくるものでもあった。そして東洋の芸術を皮破って味わってみると実につきせぬ無限の美味があるのであり、単なる倫理的感銘を超えて、直に一種仙境三昧を感じさせてくれるものなのであった(註39)。1920(大正9)年以降、劉生の審美感は西洋から東洋

へと大きく移っていくのだが、この移行は「転回」ではなく「深化」であった。方向を変えたのではなくより深い美を見据えようとしたのである。「観る」ということについて、劉生の次のような言葉がある。「僕は今の処、自己の観照を深くするのにには油画をかくのが一番よろしいのである。僕は今は、まだ「観る」可きものを沢山に先に持っている。観ても観ても、先にある。一つの深さは又更にもう一つ先の深さを知らず。或は一生、自分の生涯は、「観る」生涯かもしれない。(中略)しかし、この観照の果てが迷り度い時は自分は水墨をとる。」(註40)より良く観るために油彩画を描き、観た感興が進る時には水墨の筆に持ち替えてその心境を絵にすることなのだろうか。劉生の中の油彩画と日本画との位置付けを物語る象徴的な一文ではなからうか。

## 5. おわりに

1921(大正10)年以降、すなわち劉生の画業の後半期は日本画が少なからぬ位置を占めていた。劉生が傾倒した宋元画、初期肉筆浮世絵、南画のうち、油彩画と融合されえなかったものが南画であった。この意味で南画は劉生の作品の中でも特異な位置を占めているといえる。描かれた数が一番多かったのも南画であった。とはいうものの劉生の南画は、大正期にあらわれた南画復興の動きとは直接かかわりをもたなかったようである。むしろ、そのような動きには批判的でさえあったと思われる。南画的な山水を安易に描く同時代の洋画に対して否定的な見解を述べたり(註41)、また近來の南画渴仰の傾向を評して、近年言うところの南画の味はどうも「気韻」というものが「気分」に近くなっているようだとし、観照の厳しき、画としての尊厳、表現の深さにおいては北画に劣るものであり、また南画はかなり優れた画でも「味のもの」に止まり、長い鑑賞には堪えないと述べるなどしている(註42)。後者は、宋元画における写実について述べたものである。南画がそれと比較され、やや軽んじて扱われているのだが、ただ近年の南画の傾向を「気分」「味のもの」と評するあたりは南画が陥りやすい傾向を的確に指摘しており、劉生の高い知見が感じられるものである。劉生は美術界の南画復興の傾向については静観しつつ、南画の実践においては独自の見識と感受性がはたらいていたと考えられよう。

さて、木村定三氏の蒐集は「法悦感」と「厳肅感」という独自の芸術観に貫かれている(註43)。「法悦感」とは「人間が仏に会ったら感ずるような感銘」すなわち恍惚とするような歓喜の状態、「厳肅感」は「人間が神の前に出たならば、受けるであろうと思われる感じ」つまりおごそかで憤み深いこと、厳格で静肅である感じである。木村氏が熊谷守一の芸術について述べた「熊谷さんの芸術」には(註44)、熊谷さんの人柄の高度の純粋性は「厳肅感」「法悦感」とある作品となって結晶する、とあり、さらに法悦感の画の適例である《蒲公

英に蝦蟆》では、恍惚境にある蝦蟆に見る人が感情移入して法悦感を抱かせ、そしてこの法悦感は作者にそれがあってこそ表現が可能である、としている。木村氏によれば、物故作家のうちで法悦感のある画家の第一は小川芋銭で、厳肅感のある画家の第一は浦上玉堂であるという。また同じく愛好した長谷川利行については、「泥池に咲いた白蓮」とでも称すべき清らかにして且つ気魄鋭きものであると述べている(註45)。そして長谷川とともに熊谷守一が天才として挙げていた青木繁については、悉く作為の産物であり、作為の作品が通用する範囲はその作者以下の精神的境地の人間に限られるとして陳腐であり何の感銘も起こらないと断じている。これらの作家論をみれば、木村氏が選びとったものは、作為のなさ、無心、純粹さ、とらわれない自由の境地、独創性、対象の心をつかんで表現されていること、そして表現する側にも法悦感、厳肅感が備わっていること等が認められる作品であった。近代絵画のコレクションにおいて、小川芋銭を筆頭に南画、文人画風の作品が多いのもこのような審美眼によるものだからであろう。そして岸田劉生のコレクションはすべて日本画であるというところにやはり木村氏の厳しい審美眼と選択が働いていると思わざるを得ない。長谷川利行と青木繁との比較を例にとれば、乱暴な推測であるかもしれないが、劉生の日本画(南画)は作者の作為が働いていないという点で長谷川的、本職の洋画は劉生の深い思索の結果生まれたものであったが故に作り込まれすぎたもの、青木的な臭いがあると考えられたからではないだろうか。岸田劉生の南画は、彼が描いた他の日本画—院体画風のものと浮世絵系のものとは別個の世界を形成していた。それは劉生が追求してきた油彩画とは容易には融合できないものであり、最後まで「南画として」描かれたものであった。厳しい写実を追求しつつ、絵画の高い理想を掲げて到達しようとした地点とは全く別の境地に、劉生の南画はあった。最期まで描き続けた日本画—南画にのみ劉生は安らぎにも似た世界を見出していたのではないだろうか。木村定三氏の選択はそのようなことを語っているようにも思われる。

註

- 1 劉生の京都時代については篠雅廣氏によって新しい資料が紹介され、新たな劉生像を構築しようとする試みが行われている。『劉生と京都－「内なる美」を求めて－』展図録(平成15年、京都市美術館)。
- 2 劉生晩年の行動についての様々な解釈については北澤憲昭「デカダント劉生－岸田劉生の京都在住期に関する研究史的考察」にまとめられている。『劉生と京都－「内なる美」を求めて－』展図録、平成15年、京都市美術館。
- 3 椿貞雄「岸田劉生の人と芸術」『新美術』昭和17年、東珠樹「岸田劉生 椿貞雄の回想から」雪華社、昭和36年、p.168に再録。
- 4 『岸田劉生画集』岩波書店、昭和55年。
- 5 匠秀夫「芝居絵その他」同書。
- 6 『画論』第4号、昭和16年12月。
- 7 富山秀男「岸田劉生」岩波文庫、p.161。
- 8 『白樺』第11巻第5号、大正9年5月。
- 9 「岸田劉生日記」大正12年7月21日の記述より。
- 10 土方定一『岸田劉生』昭和46年、日動出版、p.115。
- 11 『岸田劉生展』図録、昭和45年 東京新聞、図21。
- 12 『劉生と京都－「内なる美」を求めて－』展図録、平成15年、京都市美術館、図36、40～43、49～52、57。
- 13 『没後50年記念 岸田劉生展』図録、昭和54年 東京国立近代美術館、図208、209、216、225。
- 14 『岸田劉生展』図録、昭和63年 福井県立美術館他、図83、84。
- 15 『岸田劉生展』図録、昭和45年 東京新聞、図35。
- 16 『近代の美術 岸田劉生』昭和47年、至文堂、図123。
- 17 『生誕100年岸田劉生展』図録、平成13年、愛知県美術館。
- 18 「故岸田劉生氏追悼座談会」昭和5年1月10日、p.177-179「近代画家資料 岸田劉生Ⅱ」東出版、昭和52年。
- 19 「岸田劉生展」図録、昭和63年 福井県立美術館他、図75。
- 20 「岸田劉生展」図録、昭和45年 東京新聞、図9。
- 21 「色刷会報」大正7年12月18日 「岸田劉生全集第2巻」p.265に再録。
- 22 表紙、表紙見返しを含め、全36点の掲載作品のうち、童女をモチーフとして取り上げたものは、18点にのぼる。
- 23 本稿では、大正期の南画について、拙論「『南画って何だ?!』近代の南画をめぐる一考察」(『南画って何だ?!－近代の南画日本のこころ美』展図録、兵庫県立美術館、平成20年)をもとに構成した。
- 24 芸術は美でなく表現である、とする考え方は、1910年11月にロンドンのグラフィトン・ギャラリーで開かれた「マネとポスト印象派」展を受けてかかれた吉物、C・ルイス・ハインドの「ポスト印象派」に基づいている。ハインドの著作は柳宗悦の「革命の画家」『白樺』明治45年1月を通して日本の美術界に広がった。この経緯については、速水豊「洋画における表現主義」『日本の表現主義』展図録、読売新聞社、平成21年 参照。
- 25 「絵画の新潮流と私見」『日本及日本人』503号、1909年8月。
- 26 洋画家の南画的傾向については以下を参考とした。速水豊「南画と洋画のディアレクティック?」『南画って何だ?!－近代の南画日本のこころ美』展図録、兵庫県立美術館、平成20年。
- 27 木下奎太郎「道楽日記」『太陽』大正5年第22巻3号、『木下奎太郎全集』第9巻、岩波書店、昭和56年に再録。
- 28 『國華』330号。

- 29 鍋木清方「予が最近の試み」『鍋木清方文集一』白鳳社、昭和54年、p.192、初出は大正7年。
- 30 斎藤興里「自然と南画」『美術新報』15-2、大正4年12月、p.24。
- 31 酒井哲朗「大正期における南画の再評価について―新南画をめぐって」『宮城県美術館研究紀要』3号、平成元年。
- 32 大正期における南画復興の動きと政治的動向とのからみについては、次ぎの論文が示唆に富んでいる。千葉慶「日本美術思想の帝国主義化―1910-20年代の南画再評価をめぐる位置考察」『美学』第54巻1号、「田中豊蔵『南画新論』における文化翻訳の政治学」『社会文化科学研究』第7号、平成15年。
- 33 「私の履歴書」『中央美術』11巻11号、大正14年11月、「鉄人画論(増補改訂)」中央公論美術出版、昭和60年に再録。
- 34 萬鉄五郎「木間氏の白龍論及び南画に就て」『中央美術』二月号、大正11年2月。
- 35 東珠樹「大正画壇の二人―萬鉄五郎と岸田劉生―」『岸田劉生とその周辺』東出版、昭和54年。
- 36 椿貞雄「岸田劉生をめぐって」「八人の画家」「みづゑ」特集号、昭和30年1月、p.50。
- 37 岸田劉生「一画工として」「改造」第5巻第1号 大正12年1月『岸田劉生全集第3巻』p.274-275に再録。
- 38 椿貞雄「岸田劉生の人と芸術」東珠樹「岸田劉生 椿貞雄の回想から」雪華社、昭和36年、p.168に再録。
- 39 「製作余談」『白樺』第13巻1号 大正11年1月、『岸田劉生全集第3巻』p.65に再録。
- 40 「制作余談」『白樺』第13巻1号 大正11年1月、『岸田劉生全集第3巻』p.65に再録。
- 41 「草土社展覧会に際して」『出品目録』大正9年12月15日-24日 『岸田劉生全集第2巻』p.308に再録。
- 42 「東西の美術を論じて宋元の写生画に及ぶ」『改造』第6巻第1号、大正13年1月、『岸田劉生全集第3巻』p.348
- 43 木村定三「価値判断の物差」『南画研究 20』池大雅特輯 第2巻 第12号 昭和33年12月、「木村定三コレクション名作選」愛知県美術館、平成20年に再録。
- 44 「三彩」第170号、昭和39年2月、p.28-35、『木村定三コレクション選』愛知県美術館、2003年、p.62-65に再録。
- 45 木村定三「長谷川利行の芸術」『長谷川利行展』図録、中日新聞社、昭和54年、「木村定三コレクション選」愛知県美術館、2003年、p.66に再録。