

油彩画家としての恩地孝四郎

一九一四—一九二四

桑 原 規 子

はじめに

恩地孝四郎は、大正初期から一九五五年に没するまでの約四〇年間一貫して、版画の社会的評価の確立と芸術性の向上に情熱を注ぎ、日本の近代版画発展に貢献した版画家として知られており、また一方では、版画誌『月映』（一九一四年—一九一五年）において抽象絵画を時代に先駆けて発表した前衛的芸術家として、日本近代絵画史の上からも高く評価されている。

恩地孝四郎に関する研究は近年富に盛んとなっており、ここ十年の間に次々と新資料の発見及び研究、展覧会企画等が成されてきた。主なものを挙げると、まず国内では一

九八七年に藤井久栄の「『月映』再考・附「DER STURM 木版画展覧会」出品作について」(『東京国立近代美術館研究紀要』第一号)が発表され、続いて一九九〇年田中清光著『月映の画家たち—田中恭吉・恩地孝四郎の青春』(筑摩書房)、一九九二年恩地邦郎編『恩地孝四郎版画芸術論集』、『恩地孝四郎装幀美術論集』(阿部出版)の刊行、一九九四年「恩地孝四郎—色と形の詩人」展(横浜美術館・宮城県立美術館・和歌山県立近代美術館主催)の開催等があった。国外では、一九八六年エリザベス・サヴァト・スウイントンの『恩地孝四郎の版画芸術(1891—1955) 伝統と革新』(1)の出版および同年にパリのポンピドゥー・センターで開催された「前衛の日本 Japon des Avant-gardes」展に恩地の版画が出品

されたことが挙げられる。中でも、一九九四年開催の「恩地孝四郎―色と形の詩人」展は、版画作品のみでなく油絵・装幀・写真・オブジェ等を一堂に展示して、その芸術家像を再編した画期的な企画として注目される。展覧会図録に掲載された各論文(2)も「版画」「写真」「装幀」と、彼の多面的創作活動に焦点が当てられている。また、巻末の三木哲夫編による「恩地孝四郎年譜」(3)は、新事実の掘り起こし作業を綿密に行った成果であり、今後の恩地研究に欠くべからざる基礎資料である。

筆者自身も一九八四年に修士論文「『月映』研究」(4)を執筆して以来、以上のような研究状況の展開を踏まえて、恩地芸術の根本からの見直し作業と再評価の必要性を痛感し調査研究を進めてきたが、その過程の中で従来の恩地研究において非常に重要でありながら欠落してきた側面があることに気付いた。それは、一九一四年から一九二四年までの油彩画家としての活動である。恩地の油絵は、一九八八年フジヤ画廊において「恩地孝四郎の油絵展」(5)が開催されるまで本格的に紹介されることがなかった。油彩による作品がすべて恩地孝四郎の遺族の元に保管され、ほとんど公開されることがなかったというのが大きな要因であ

るが、版画家としての恩地に焦点が絞られ、油彩画に関する研究が行われなかった(6)のもその一因である。前述の「恩地孝四郎―色と形の詩人」展でも油絵は七点展示されたが、残念ながら油絵に関する個別的な考察は盛り込まれず、現在でもなお油彩画家恩地孝四郎の研究はほとんど進展していないというのが現実である。

しかしながら、前述した三木哲夫編による「恩地孝四郎年譜」を基に油彩画家としての活動を辿っていくと、恩地は一九一四年から二四年までの十年間、積極的に油絵を展覧会に出品しており、とりわけ一九一五年から一九九年にかけては油絵が創作活動の中心を成していた事実が浮上してくる。実際、一九二〇年に兜屋画堂で開催された初個展では一九一五年から一九年までの油絵と素描が中心に陳べられ、版画が展示された形跡が全くないのである。このことは、これまで恩地を『月映』の版画家として評価してきた研究の方向とは裏腹に、大正期における実際の活動は版画家というよりむしろ油彩画家としてのウエイトの方が大きかったことを明示している。記念すべき初個展で版画を一点も出品していないということは、一九二〇年の時点で恩地自身が自分を版画家としてでなく油彩画家と見なしてい

たことを示す重要な根拠であると考えられる。

一九一四年から一五年にかけて『月映』の版画制作に情熱を傾け、完全な抽象表現にまで到達しておきながら、何故その後彼は油絵に重心を移していったのであろうか。そしてまた、一九二〇年代に入ってからまもなく油絵を放棄し、版画一本へと転向していったのは何故であらうか。この問題を説明することによって、従来版画家としての側面ばかりが強調されてきたため影に隠れていた芸術家恩地孝四郎の別の側面が明らかになると考えられるし、また彼にとって版画という表現手段が如何なる位置を占めていたかが、より明瞭になることと思われる。そこで本稿では、油彩画家として活動した一九一四年から二四年までの油絵に関する芸術観と制作との関連を追いながら、油彩画家としての恩地孝四郎像の探究を試みる。

以下、第一章では恩地の油絵制作において絶大な影響を及ぼした武者小路実篤の白樺派的思想との関連を中心に、一九一四年から二四年までの油絵に関する芸術観について考察する。芸術家の制作と芸術観が必ずしもびつたり一致するとは限らないが、「自己の内的感情」に常に忠実であった恩地の油絵を考察する上で、この時期の彼の思想と芸術

観を吟味することは特に重要な位置を占めるものである。幸いにも、遺族の元には、一九一四年十二月から一九二〇年十一月までの日記四冊(7)と、芸術に関する雑感をまとめたノート一冊(8)が未公刊のまま現存しており、当時の恩地の芸術観を知る重要な手がかりとなっているので、本稿ではこれに依拠しつつ、検討を加える。

なお、恩地の日記・草稿類は、これまで藤井久栄の『恩地孝四郎と「月映」』(9)や和田浩一の「1910年代の恩地孝四郎の『抽象』」(10)等で一部紹介されたのみで、一般にはほとんど知られないまま現在を迎えている。私的文書ゆえに仕方のないことではあるが、恩地研究を進展させる上で必須の基礎資料と考えられるので、本稿ではその一部を必要部分に限って原文のまま引用させて頂くこととする。

第二章では、まず三木哲夫作成の年譜を土台として、一九一四年から二四年までの油絵活動を恩地が参加した展览会との関わりの中で整理し、油彩画家恩地孝四郎が当時の画壇でどのような位置にいたかを考察する。その上で恩地の油絵の特徴を明確にし、彼の芸術観と実作との関連を検討することとする。

最後に、以上の考察を踏まえて、恩地孝四郎の油彩と版画制作との関わりを内的・外的要因から再検討し、あわせて今後の研究課題を展望することとする。

第一章 油絵制作における恩地孝四郎の思想と

白樺派的芸術家像

― 竹久夢二から武者小路実篤へ ―

『月映』創刊の一九一四年から一九二四年までの約十年間は、恩地孝四郎が版画家としてばかりでなく油絵画家としても活躍した期間であり、また彼の生涯を貫く芸術に対する根本姿勢が確立されたという意味において、非常に重要な意味を持つ時期でもある。

この間に恩地は、油絵・版画・素描・彫刻・詩・装幀とありとあらゆる芸術形式に挑戦し、多彩な活動を展開した。美術学校では、西洋画科―彫刻科―西洋画科と転科を繰り返し、学外では竹久夢二や武者小路実篤・有馬生馬・北原白秋・萩原朔太郎・室生犀生ら、画家あるいは文学者と交友を温めるなど、活動範囲の広い作家としての性分がその根底にあったと思われる。しかし、このような多彩な創作

活動は、見方を変えれば作家自身が未だ自分の資質に適合する表現形式を模索していた時期にあつたためと考えることもできる。当時の彼の日記からは、妻子を養うための絵〔画（一九一六年結婚、一九一七年第一子誕生）と純粹絵画の間に揺れ動き葛藤する画家の姿が、そして自己の芸術を達成するために試行錯誤を繰り返しながら苦悩する芸術家の姿が浮かび上がってくる。「やりたいことが後から後からと湧いて来て、そして力が足りない。実に焦れつたい。」〔1〕〕というのが実際のところであつた。

このような「多彩な活動の時期」あるいは「模索の時期」における恩地の芸術観は、様々な要素が複雑に絡み合っており、その全体像を把握することは非常に難しい。そこで、本稿ではその一側面として、恩地の油絵制作に最も重要な影響を与えたと考えられる武者小路実篤の思想との関連を中心に、一九一四年から一九二四年までの芸術観の考察を試みる。

油絵画家としての活動が開始された一九一四年は、恩地の芸術観が大きな転機を迎えた重要な年である。この年は、日本の近代美術全体の流れの上から見てもメルクマールとなる年である。洋画界では二科会が結成され、日本画界で

は日本美術院が再興されるなど、新しい芸術運動の胎動が始まっている。恩地自身にとっても、一九一四年は版画誌『月映』の発刊や、『愚人日記』と題された日記執筆の開始、恋人小林のぶとの婚約を父から認められるなど、新しい出発を意識した年であった。このような公私にわたる生活上の変化に伴って、彼の芸術観も、一九〇九年以来親密な交際を続けてきた竹久夢二の甘美な情趣の影響下から脱し、武者小路実篤を柱とする白樺派的思想へと移行したと考えられる。

恩地が夢二と出会ったのは、美術学校入学前の一九〇九年のことである。この年に出版された夢二の第一画集『夢二画集 春の巻』について、その感想を書き送ったことから交際が始まったことは有名である⁽¹³⁾。恩地がこの時すでに夢二の絵を「詩のような画」と指摘していることは注目に値するし⁽¹³⁾、この点において夢二に接近していったことは、これ以後の芸術観を考察する上で重要なポイントとなる。恩地にとって夢二は「僕を画かきになりながらした最も近因の彼、少年の具体化としての彼」⁽¹⁴⁾であった。「何物をも究めようとするリアリスト」としてではなく、「一つ憧るるものを取り出すロマンチスト」⁽¹⁵⁾として生

きた夢二。その「ロマンチスト」としての生き方が、若き恩地の心を魅了した要因の一つとなったのであろう。

恩地が夢二の芸術から学んだ最も重要なことは、「内部よりの画」を描くということであった。夢二が『夢二画集 夏の巻』(一九一〇年四月)後記で挿絵に関して記した次の文章は、そのまま当時の恩地の絵画観を示すものとして読み替えることができる。

「挿絵は、内より描くものと、外より描くものと二種に分ちたい。内より画く絵といふのは、自己内部生活の報告だ。感傷の記憶だ。(中略)僕は、その内部よりの挿絵を選びたい。」⁽¹⁶⁾

恩地は後年、夢二芸術の本質について語る際に、この一節をたびたび引用している。それは、この文章が夢二の絵画観を最も明確に示していたからである。アカデミックな美術教育を受ける前に出会ってしまった夢二のこのような芸術観が恩地に与えた影響は計り知れないものであった。一九一四年初めの頃の作と推定される「失題」(図1)と夢二の「つまびき」(図2)を比較してみれば、一目瞭然である。和服を纏った、睫毛の長い美しい女性、繊細な指の表情、背景に散らした装飾的な椿の図柄、夢二特有の表現を模し

た恩地の甘美な美人画がそこにはある。

以上のように、明治末から大正初期における恩地の芸術観に夢二が及ぼした影響は否定すべくもないものであったが、一九一四年初めから同年十二月までの間に恩地の画風は一転してしまう。たとえば、一九一四年十二月作の「愚人願求」(図3)では、具象的形態がほとんど払拭され、画家の内部感情を色彩と抽象形態によつて象徴的に表現しようとする意図が見られる。そこには「失題」に見られた甘美さは既がない。画面中央の両手を天に差し伸べ何ものかを掴み取ろうとする人体、上昇する三角形の荒々しい形態に、何かを「求め」そして「願う」恩地の真摯な感情が託されている。この二点の作風の相違を見れば、一九一四年に彼の内部で何らかの急激な変化が起こったと考えざるを得ないのである。従来の研究では、一九一四年から一五年における恩地の版画作品の抽象化への移行は、おもに一九一四年三月に開催された「DER STRUM 木版画展覧会」との関連から考察されてきた(17)。確かにこの展覧会が恩地に与えた影響は無視できないものである。しかし、一九一四年における画風の変化は単に形式的なものではなく、彼の芸術観に関わる奥深いものであったと考えられる。

恩地の芸術観の変化は、版画ばかりでなく、一九一四年から一五年にかけての油絵制作においても明確に表れている。この時期に制作された油絵の確定は、現在の調査段階では不可能であり、作品そのものからの考察は無理であるが、作品タイトルからだけでも彼の内部に何らかの変化が生じたことを窺うことができる。たとえば、一九一四年十月に開催された第一回港屋展覧会の油絵の出品作が「死人のあつた朝」「スノードロップ」(18)などと多分に文学的傾向の強いタイトルになっているのに対して、一九一五年以降の日記に登場する油絵や展覧会出品作のタイトルは、「自画像」「人物」「静物」と至つてシンプルである。多少凝つた時でさえも「母と子」「三人の女性」などと、絵のモチーフを具体的に示すタイトルに限られている。このように、一九一四年末から一五年にかけて油絵のタイトルから文学的傾向が消滅していったこと、また一九一四年末から付け始めた「愚人日記」や版画作品「愚人願求」において「愚人」という発想が出現したことは何れも、恩地が「ロマンチスト」として尊敬した夢二から脱却し、「リアリスト」としての生き方を模索し始めた証と思われるのである。

恩地は一九一七年七月八日付の日記に「夢二とは」中学

を出た年からずいぶん永い交りであった。そのうちに私の成長の方向は立てなほつた。(そのなほり方は武者小路さんに負ふものだ。)>と記している。自分は「愚人」かもしれないが、自己を肯定し叱咤勉励することによって無力な自分も天才へと近づくことができるかも知れないという思想は、まさに白樺派の中心的理論家であった武者小路実篤の「自己主義の時代」(19)の思想とびつたり一致するものである(20)。一九〇九年から相次いで出版された『夢二面集』も『月映』も、『白樺』の出版元である洛陽堂から発行されていたことを考慮に入れば、恩地が『白樺』を一九一四年以前から愛読していたとしても不可解ではなからうが、徐々に進行していた夢二から武者小路への転向が表面化し決定的になったのは、前述したごとく一九一四年であったと考えられる。岸田劉生は一九一二年の白樺派の同人たちとの出会いを「第二の誕生」(21)と呼んだが、夢二学校を通過した上で武者小路と出会った恩地にとっても、これが新しい自我の「誕生」であったことには変わりない。

恩地の「愚人日記」に武者小路の名前が初めて現れるのは一九一五年九月六日のことである。友人と「自己の運命」や「人生の意義」について語り合った際に、「敬する武者

小路氏が想はれた」とある。この時点で既に、武者小路とは手紙を交換する間柄にあったし、洛陽堂出版による書籍の著者と装幀者という仕事上の関係も成立していた。一九一五年二月「彼が三十の時」、同年九月『向日葵』、一九一六年三月「後に来る者に」、同年十一月『小さき運命』と、約半年に一冊のペースで彼は武者小路の本の装幀を担当している。恩地の武者小路に対する憧憬は、これに伴ってますます強いものとなっていたのである。

「愚人日記」(以後日記と略記)には、自分が装幀した武者小路の本を受け取って喜ぶ姿が、そして武者小路の著作を夫婦二人で読み、時には涙する姿が記されている。日記は一九一七年末で終わっており、それ以降のことは定かではないが、少なくとも一九一七年末まで恩地は武者小路の熱狂的愛読者であったということが出来る(22)。一九一五年から一七七年にかけて武者小路に宛てて度々手紙を出しており、一九一六年十一月二六日には我孫子に引越す直前の武者小路を訪問している。武者小路にとつての恩地がどの程度の存在であったかは不明であるが、恩地にとつて武者小路は崇拜の対象であり、「父」のような存在であった(23)。日記に書かれている雑感の内容・用語・文体、その何れも

が当時武者小路が『白樺』その他で発表していた雑感スタイルの文章と傾向を同じくしていることは、一九一五年から一七年にかけて如何に強く武者小路の感化を受けていたかということを証明するものである。

なにかんずく、芸術と芸術家に対する武者小路の思想は思地に決定的な影響を及ぼした。武者小路の「自分にとつて第一なものとは自我である」⁽²⁴⁾ という強烈な自己肯定の姿勢は、恩地が抱えていた「人間として芸術家として生きるには如何にあるべきか」という重要な課題に解決策を与えている。恩地の日記に散見される「私は私がすべてだ。私の存在の間は 私がすべての中心であることを信じてゆく」⁽²⁵⁾ という自己を世界の中心に置く思想は、芸術家としての生き方を決定する際に根本となるものであった。現在の自分が芸術家としてどんなに無力な「愚人」であろうとも、自己の在るがままの姿を肯定し更なる精進を行うことによつて、自分を「天才にまで引き上げねばならない」⁽²⁶⁾ という恩地の自己肯定の姿勢もそこから生まれたものである。それは、武者小路が「誕生日に際しての妄想」で⁽²⁷⁾、以下のように述べて、「自己に天才になる可能性のあることを肯定」⁽²⁸⁾ したのと同じである。

「自分はもう満二十六だ／セザンヌ、ホドラー、バン・ゴッホぐらゐの大きい人間に／自分はなりたがつてゐるのだ。(中略)

汝は／自己を天才と思つてゐるのか／天才のうらにある後光が／汝の後ろにもあると思つてゐるのか。(中略)

汝自身を知れ／天才ならば天才らしく生きよ／凡人ならば凡人のやうに生きよ／しからざれば汝の一生は空費されん。」

恩地にとつての天才は「レンブラント、ダビンチ、ブレーク、ミケランゼロ、セザンヌ、グレコ…」であり、「ロダン」であり「岸田」⁽²⁹⁾ であつた。「すべての川が海にゆく様に天才の生涯の底には、等しく人類の意志がある」⁽³⁰⁾ と記すように、天才とは人類の意志を最も忠実に具現化できる希な人間というのが彼の天才論であつた。恩地が度々使う「人類の意志」「運命の意志」という言葉は武者小路の文章に頻出するキーワードであり、彼が天才として列挙した芸術家はいずれも白樺派の同人たちが個性重視、人格尊重主義の立場から天才と認めたものばかりである。つまり、恩地は自分自身の目によつて天才的芸術家を見出したというより、『白樺』によつて紹介された芸術家をそのま

また天才と見なし受容したと言つてよい。このような態度は、一九一二年に結成されたフユウザン会の岸田劉生や木村莊八らが『白樺』の影響下に後期印象派を個性の尊重や人格の重視という視点から受容し、『現代の美術』等の雑誌で精力的に紹介したのと同じ立脚点に立ったものである。

恩地の油絵に最も強い影響を及ぼしたのはセザンヌであったが、この画家に対する、「近代の一番の勝れた画家である」(31)という評価も、白樺派の人格主義に則したアプローチの仕方であった。武者小路が「思へば思ふ程セザンヌは偉大なる人である。セザンヌは今迄誰も進むことが出来なかつた程自然に、又自然に肉薄した画家である。」(32)と言う時、そこに在るのはセザンヌの個性や人格における評価であり、セザンヌの絵画そのものを絵画理論の上から評価したものではない。木下杢太郎がいわゆる「絵画の約束論争」において武者小路を厳しく批判したのも、武者小路のこのような主観主義的芸術観に対して我慢がならなかつたからであつた。

この時期、武者小路の影響下にあつた恩地の芸術観も上述からも明らかのように、徹底した主観主義であつた。「客観とは凡そ成立しない心象だ。主観といふ字の字義的対称

にすぎない。」(33)と考える彼のセザンヌ観は、澤木梢が『三田文学』(一九一七年一月号)に発表した「印象派より立体派未来派に達する迄」(34)に対する反論に最も明確に表れている。澤木がセザンヌの絵画を「徹底的な客観的観照態度から生まれたもの」として紹介したのに対して、恩地はセザンヌの絵画は客観的でもなんでもなく、「セザンヌの人格の深刻な敬虔」から生まれたものであると反論した(35)。そこには、セザンヌの絵画に対する造形上の考察は一言もなく、あるのは「一人の偉大な天才」セザンヌの芸術家としての生き方に対する讚美の言葉のみである。自己の主観に忠実に生きることと考へていた恩地の中に「客観的」という言葉は存在しなかつたし、ましてや自分が崇拜する天才セザンヌの芸術が「客観的観照態度」から誕生したものと認めるなどということは到底できなかつたのである。

滞欧経験のない恩地の見たセザンヌの絵画は「むろん複製で又少数なもの」(36)であつたし、セザンヌの芸術を知つたのも白樺派の画家有島生馬によるセザンヌ紹介の記事などによるものであつた(37)。その彼が、滞欧経験もありカインディンスキーと直に面談したこともある澤木に対して

真つ向から反論していることを、笑うことはたやすい。しかし、セザンヌのオリジナル作品が日本に一点も将来されていなかった一九一七年の時点で、恩地がセザンヌの理解を複製図版に頼らざるを得なかったのは仕方のないことであるし、それは他の多くの画家についても同じことであった。問題は、雑誌掲載のどんなに質の悪い複製図版であろうと、恩地及び同時代の画家たちがそれを糧として自己の芸術を創造し育んでいったということである。そして、大正期における彼の油絵も、同様の状況下で制作されたことを念頭に置いておくべきであろう。

前述の澤木の「印象派より立体派未来派に達するまで」に恩地が反感を持ったのは、彼が『科学と文芸』一九一六年十一月号に書いた「新傾向洋画について」(38)を、澤木が同文の中で痛烈に批判したからでもある。澤木は恩地が未来派と立体派とを明確に区別しないまま美術批評を行っていること、マネとモネを混同している事などを挙げ、「氣恥かしくて読むに堪へない」文章であると酷評した(39)。問題となる恩地の小論は、確かに澤木の指摘する通り十分なものであったが、彼が書いた最初の美術批評として、また当時の芸術観を物語るものとしてみれば重要である。

内容は主にこの年の九月に開催された第三回二科展に関する批評で、その中でも二科賞を受賞した東郷青児の「パラスルさせる女」(44)についての論評を中心としていた。

恩地は、当時未来派的絵画と言われた東郷の「パラスルさせる女」を「形式としては最も新しい」ものであると認め、東郷がもし「未来派又は立体派の忠実な実行者であるなら自ら標的が外れるかも知れないが」と断った上で、抽象絵画を描くことの難しさを次のように指摘している。

「一つの色、一つの線、恰も一つの者、その連続が作者の音楽を成す様に、形質から来る連想のすべてを断ち切つて、ただ絵画の持つ最も純粋な素材によつてのみ自己を表現することは至難の道だ。自然をわれらのものとすの欲望に初まり、自己の真実を絵画に生かし切ることに成就する絵画に於て、画面から自然の外形を取り去つて、色、線の交錯によつてのみ自己の画情(画面画興など)を实体化するには当然形似を越えた流動する生命の世界が要る。画布に移されるものは感情のリトウムスでありフレツヘである、芸術の最も純粋な素因である。芸術作品のすべての付随する衣をふりすてて残る者、すべての偉大な作品の持つ、観者に供通する力、それを有する。之を欠くときは他者を透

徹する力がないであろう。(中略)線、色をのみで成された
 絵画に清純な真実な生命を欠けば図案となり了る。」(40)

恩地におけるカンディンスキーの影響はこれまでもしば
 しば触れられてきたことであるが、和田浩一が指摘してい
 るように(41)、この文章は明らかに彼がカンディンスキー
 の芸術論を通過してきたことを示している。石井柏亭は
 「フォーヴィズムとアンチ、ナチュラリズム」(一九二二年
 十二月)の中でカンディンスキーを色彩的象徴主義として
 紹介し、カンディンスキーが「非自然主義の純然たる模様
 なり、形と色とが単なる象徴となり了ることを戒め、また
 それが生と何等の由縁なき空想的夢幻界を造るの危険を説
 いて居る」(42)ことを伝えているし、木下李太郎は「洋画
 に於ける非自然主義的傾向(中)」(一九一三年三月)で、カン
 ディンスキーの絵画論を「内心要求の原理(内的必然性の原
 理)」を中心に紹介し、その中で、絵画の抽象化を進めると
 絵画は装飾的に傾くが、その際に図案に陥るのをくい止め
 るのが内的生命であると解説している(43)。この両者のカ
 ンディンスキー論に共通する部分、色と形による抽象形態
 が模様や図案になつてはならないという主張は、恩地の
 「線、色をのみで成された絵画に清純な真実な生命を欠け

ば図案となり了る。」という言葉と内容的に一致している。

これは、恩地自身が『月映』で、色と形そのものの表現力
 による抽象絵画を試みた上で到達した境地であり、自分自
 身への反省も込めて書いたものである。一文を「省みて私
 の作品のあまりに貧しいのを悲しむ。だが此の小さい感想
 の発表も人びとに対する非難ではない。私への鞭だ。」(44)
 と締めくくつたのも、自分を含めた上で、西欧からの新傾
 向絵画とりわけ未来派や立体派のような抽象的絵画を受容
 する際に起こりうる危険性について警告を發したつもり
 だったのであろう。『月映』の木版画では立体派や未来派、
 カンディンスキーら西欧の新傾向絵画の感化を受けながら
 も、一九一五年から精力的に制作した油絵においてはほと
 んど抽象化を進めず、現実に存在する形態を用いた具象的
 絵画をセザンヌ風の筆致で描いた理由の一つは、ここに
 あつたのかもしれない。

ところで、恩地は「新傾向洋画について」及び「芸術に
 関する雑感」ノートの中で、「流動する生命」「生命への沈
 潜」「生の歓喜」「生のリズム」「生命の運動」というよう
 に「生命」あるいは「生」という言葉を頻繁に使っている。

恩地ばかりでなく、萬鉄五郎の「私の行為は私にとって生

を味ふべく唯一の方法である」(45)という言葉や岸田劉生の「製作の様式には真のリズムが生れて来る。それは生活のリズムである。その人の生命の躍動の音律である。」(46)という言葉にもやはり、「生」を根本に置いた芸術思想が見られる。いずれにも、「生命を愛する」(47)、「生命の力を讚美したい」(48)と語った武者小路実篤の生命讚美の思想、もっと広くは白樺派的生命重視の思想が色濃く反映されている。そして、さらに広い視点で見れば、それは鈴木貞美が「大正生命主義」(49)というテーマの中で論じるように、哲学・文学・芸術と大正期の創作活動全般に幅広く浸透していた「生命主義」の思潮の中で育まれた芸術論であったといえる。

大正期における「生命主義」の勃興を促したものの一つは、ベルグソンの生命哲学であった。一九二〇年、神原泰が最初の個展の際に発表した連作「生命の流動」が、ベルグソンの「エラン・ヴィタール」の概念からの発想であったように(50)、恩地が芸術に不可欠とする「流動する生命」もまた明治末から大正初期にかけて盛んに紹介され、論じられたベルグソンの生命の哲学に由来する可能性が高い。恩地がこの当時、ベルグソンの哲学に惹かれ、ベルグソン

の『創造的進化』の翻訳本を愛読していたことは、彼自身の回顧談でも語られている(51)。また、恩地が読んだであろうと推測される木下杢太郎の「洋画に於ける非自然的傾向(上)」でも、「ベルグソンの如きは美しいリズムによる新教の宣伝者である」として、西欧の新しい傾向の絵画勃興の背後にベルグソンの思想があることが指摘されている(52)、森田亀之輔による「泰西画界新運動の経過及びキュビズム―附り其批評(上)」でも、絵画界における新しい現象がベルグソンの人間の直観を重視する哲学によって興った時代精神によるものであると結論づけられている(53)。ベルグソンの生命哲学が大正期の文学に多大な影響力を持ったように、美術界においても、とりわけ新傾向の前衛的美術運動においても強い示唆を与えたことが分かるのである。そして、恩地の油絵制作期における芸術観もまた、このような広い意味での「生命主義」に育まれたものだったと考えられる。

現存する恩地の日記によって彼の所感がうかがわれる一九一七年まで、武者小路の人格主義や主観主義を根拠として西欧の新思潮を受容し「生長」していったことは以上の通りであるが、それ以降の恩地の芸術観とはどのようなも

のだったのであろうか。一言で言えば、油彩画家として活動した一九二四年頃までの芸術観は、一九一三年頃を境に「自己愛」から「人間愛」へと傾斜していった武者小路の後を追うように、人道主義的傾向を強めていったと言える。しかもそれは、詩誌『感情』を通じて室生犀星との仲が親密になるに従って、相乗的に増していったものである(54)。

一九一七年までの日記には既に、恩地の人道主義的芸術観をにじませる記載が散見される。「芸術家は自己の生欲の実現が人類の幸福を確実にすることと一致しうる様に生きてゆかねばならない」(55)と記す恩地は、芸術家が真善美に生きるることによって優れた作品が誕生し、その作品によって人類に愛と幸福が与えられると信じていた。その信念を支えていたの言うまでもなく武者小路の人道主義的芸術観である。武者小路が、人間の心に「愛と調和を生む力」を持つ芸術、「人間の運命をよりよくする力」を持つ芸術の創造を主張するとき(56)、その底流には明らかに芸術を真善美とみる倫理的思想が流れていたのである。

人類の愛と幸福のための芸術。この理想が恩地の油絵には強く反映されている。「母と子」「母体」(図5)、「三人の女性」(図6)に描かれた女性の肉體、とりわけ母体に対する讚

歌は、人類の愛と幸福に繋がる題材であった。もちろんその背景には、結婚と妻の妊娠、長女の誕生という私生活上の変化が大きく作用している。妊娠によって短期間の内に変化していく妻の体は、母体特有の美しさ、生命の神秘、そして父となるものの幸福へと目を向けさせた。自己の生活から湧き出る「人類愛」と「幸福」への希求、何よりもそれが当時の恩地の絵画観を決定づけた要因の一つであったといえる。一九一七年から一九九年にかけて『感情』誌上で発表された「抒情画」の題材として、「女体に関して」(図7)「動揺せる母体」など(57)、女体が度々採り上げられたのも同様の意味合いにおいてである。

恩地が、『白樺』に傾倒していた僕は、『感情』のなかでは室生傾斜であった。二人でよくその人道主義的感情で感激し合った次第である。(58)と述べるように、よきライバル室生を得たことにより恩地の芸術に対する人道主義的考え方は揺るぎのないものとなっていた。『感情』に「萬人の魂」(一九一九年四月)「萬人の幸福」(一九一九年五月)という題の詩を続けざまに発表したのも、それを示す一例であろう。しかし、恩地が何の疑問も葛藤もなくここに辿り着いたと考えるのは誤りである。彼は、結婚・子供の誕生

を経験して、夫として父としての幸福を感じるとともに一方ではその責任感に苛まれ苦しんでいた。売れない絵を描いてばかりいるために、いつまでも経済的に自立出来ない自分。そのために幸福を得られない家族。自分の家族を満足に幸せにできない自分が、人類に愛と幸福を与える芸術を生み出すことが果たして可能なのだろうか。家族の生活を犠牲にしてまで自己の欲求に忠実な絵を描く必要性があるのだろうか。恩地の内面には、私生活と理想とする芸術との間の矛盾が常に存在していたのである。それでも彼が自己の信念を曲げずに、純粹芸術を追求して行けたのは、何よりも武者小路の思想から獲得した自己肯定の姿勢と芸術家としての強い使命感が根底にあったからである。

その後、恩地はこの「萬人」への姿勢をさらに深め、一九二一年から翌年にかけて発行した綜合芸術同人誌『内在』に拠って「画集『幸福』の会」という頒布会を起し(29)、小論「萬人の芸術」(『内在』一九二二年一月号)の中では生命を持った芸術が人類に幸福を与えることを声高に叫ぶこととなる。

「生命から強く湧き出たものは人心を打つ。何故に打つか。生命は一つであるからである。人は何を求めるべきか。

即ち、一つなるものを求めるのだ。それを求め得てのみ人の世に正と、善と、美が出現する。人類は正にそこに於て、渾一するのである。芸術とは何か。芸術とは正にその一を求めて、それを具象するの人文の一形式である。(略)芸術によつて生くるの世界にこそわれら人類が把握しうべき幸福なる世界があるのだ。万人よ賢なれ。芸術家の一つなるものを要求せよ。」(30)

ここにおいて、恩地の大正期における芸術観は一つの帰結を見た。それは、芸術家は真善美に忠実に生き、その生命を芸術に具現化することが使命であり、また優れた芸術家の作品によつて人類が幸福へと導かれることを希求するものであった。恩地の油絵作品は、この結論に達するまでの恩地孝四郎の芸術観の変転を如実に語っているものであると考えられる。

第二章 油彩画家としての恩地孝四郎

恩地孝四郎の油絵は、現在確認できるだけで少なくとも六〇点は残っている。その中には、自画像、家族及び友人の肖像、裸体像、林檎や檸檬・植物を題材とした静物画、

台湾に旅行した際の風景画等が含まれており、その大半は一九一四年から二四年の約十年間に制作されたものと推定される。しかし残念なことに、作品の表・裏ともに作品名及び制作年の書き込みがなく、これを補う写真や自筆資料の類も不十分であるため、個々の作品の題名・制作年を確定することは難しい。また仮に作品名が判明したとしても、恩地による題名の選択が何れも「自画像」「静物」「人物」など作品を特定するには漠然としたものであったため、作品名の確定それ自体はあまり意味を成さないものかもしれない。

しかし、本稿では論考を進める便宜上、題名と制作年が特定できる「三人の女性」を除く他の作品について仮題を用いることとする。(基本的には、恩地孝四郎の御子息恩地邦郎氏による仮題に則ることとする。)また本稿で採り上げる作品の制作時期についても、一九一七年作と判明している「三人の女性」を除き、現時点までの調査を基に推定を行うこととする。したがって、本稿で論じる作品の題名および制作年代とも恩地孝四郎自身によるものではないことをあらかじめお断りしておく。

まず初めに、恩地の油彩画家としての活動及び展覧会出

品歴を、三木哲夫作成の年譜を基に「愚人日記」および当時の雑誌新聞記事の調査を加えてまとめると、「油彩画関連年表」のようになる。以下この年表に従って、油彩画家としての恩地孝四郎について考察を進めていく。

年表を一見して気づくことは、第一に恩地の油彩画家としての活動が一九一四年から二四年までであること、つぎに一九一四年の第一回港屋展を除外すると、一九一六年以降二四年までの活動が、反文展、反アカデミスムの旗印の元にあり、大正期の前衛的絵画運動に呼応するものであったということである。彼は、一九一五年八月に東京美術学校を放校になつてゐる。理由は、美術学校での「週末コンクール」の時に教官の和田英作の作品批評に腹を立て教室を飛び出し、それ以後通学しなくなったため」と言われている⁽⁶¹⁾。夢二崇拜が因襲的な美術教育に対する嫌悪感を植え付け、「白樺」やフユウザン会の新しい芸術運動の刺激が「学校や文展など糞喰へ」「学校にコツコツ来てる奴はみな馬鹿だ」⁽⁶²⁾という若者らしい思い上がりを助長したのであろう。学費を負担してくれていた両親に対して済まないという気持ちはあつても、美術学校に対する未練はなかった。「私は芸術の一路に切実に氣息してゆく。私はほ

〔油彩画関連年表〕

〈油彩画関連事項〉

- | | | | | | |
|-------|-----|--|----------|---------------------|---|
| 一九二四年 | 十月 | 第一回港屋展覧会(二六―二七日)に(死人のあつた朝)〈スノードロップ〉(習作)〈各油彩画〉(別れ)〈ペン画〉(首)〈泥人形〉を出品 | 一九二二年 | 一月 | 「内在社同人作品頒布会」の會員募集 恩地は油彩画小品を一〇名に、(静物)〈油彩画〉を五名に提供 |
| 一九二五年 | 八月 | 東京美術学校を中退する | 一九二三年 | 一月 | 萬鉄五郎主唱の円鳥会結成に参加 |
| 一九二六年 | 四月 | 日本美術家協会結成に参加 | 一九二四年十一月 | 第三回円鳥会展に(母と子)他二点を出品 | |
| | 六月 | 日本美術家協会第一回展に参加か?(四月二―三〇日、赤坂・山田耕作楽堂) | 一九二四年十一月 | 第三回円鳥会展に(母と子)他二点を出品 | |
| | 十一月 | 日本美術家協会脱退 | 一九二五年 | 八月 | (自画像) |
| | 十一月 | 「新傾向洋画について」寄稿(『科学と文芸』二卷一―号) | 一九二五年 | 八月 | (自画像) |
| 一九二七年 | 九月 | 第四回二科展に(三人の女性)出品、落選(一〇―三〇日、上野・竹之台陳列館) | 一九二五年 | 九月 | (のぶ子の像) |
| 一九二九年 | 九月 | 新傾向絵画展開催予定を延期 | 一九二六年 | 二月 | (自画像) |
| 一九二〇年 | 五月 | 第六回二科展に(静物)入選(二―二九日、上野・竹之台陳列館) | 一九二六年 | 二月 | (自画像) |
| | | 恩地孝四郎初個展(二―一〇日、兜屋画堂) | 一九二六年 | 六月―七月 | (自画像) (征二の肖像) |
| | | 油彩画二六、水彩一、素描二二、画稿三、土偶六の合計五九点を出品(油彩画は一九一五年から一九一九年にかけての作で、(静物(二))から(静物(八))、(人物(二))から(人物(四))など) | 一九二七年 | 十一月 | (Mutter und Kind) |
| | | | 一九二七年 | 四月 | (母体) (自画像) |
| | | | 一九二七年 | 七月 | (三人の女性) |
| | | | | 七月 | (静物) |

〔作品制作〕

(日記の記載による)

- | | | |
|-------|-------|-------------------|
| 一九二五年 | 八月 | (自画像) |
| 一九二六年 | 九月 | (のぶ子の像) |
| 一九二六年 | 二月 | (自画像) |
| 一九二六年 | 六月―七月 | (自画像) (征二の肖像) |
| 一九二七年 | 十一月 | (Mutter und Kind) |
| 一九二七年 | 四月 | (母体) (自画像) |
| 一九二七年 | 七月 | (三人の女性) |
| | 七月 | (静物) |

んとうに私自身が裸になつたことを思ふ。私は私のすべての責任を負ひ得るこの運命を感謝する。」(63)と日記にあるように、退学になつてむしろ一人の芸術家として生きて行かねばならないという決意が固まつたと言える。この決意が彼を油絵の積極的な活動へと向かわせた要因の一つでもあつたと考えられる。

このような反アカデミスムの姿勢は、まず一九一六年四月頃に結成された日本美術家協会参加という形で表れる。

この協会は、埴原桑喜代、川上涼花、恩地孝四郎、斎藤五百枝、斎藤與里、三並花弟、織田一磨、藤井達吉を發起人として、美術上の種々の事業をなす事を目的とした団体であつた(64)。發起人のうち五人までもが旧フユウザン会のメンバーであることから、フユウザン会の傾向を継承した団体とも見なされる(65)。前年に、フユウザン会の中心的メンバーであつた岸田劉生・木村莊八らは草土社を結成し、奇しくも日本美術家協会結成の一九一六年四月に第二回展を開催しており、この二つの会にフユウザン会メンバーの解散後の離合集散の状況が垣間みられて興味深い。恩地自身はフユウザン会に参加してはいなかつたが、無二の親友であつた『月映』の画家、田中恭吉が一九一二年十

月に開催された第一回フユウザン会展に出品していたことを考え合わせると(66)、恩地もまたフユウザン会のメンバーと近い位置にいたと言えよう。しかし、日本美術家協会参加は「美術家協会に入るのを誘惑したのは、川上涼花君と親しくなるかも知れないといふたつただけだ。他は三並に同情したからだ。」(67)と日記にあるように、交友のあつた三並花弟に勧誘されたから入会したに過ぎず、何らかの強い意志があつたのこととは思われない。第一回展に一度参加しただけで、絵の勉強を理由に一九一六年六月には早くも退会しているのもそのためである(68)。

第一章で触れたように、恩地は一九一六年第三回二科展評を「新傾向洋画について」の中で書いたが、翌年一九一七年第四回展では批評家でなく出品者の側にまわつた。彼の二科展出品歴は、現在までの調査では一九一七年第四回展に「三人の女性」(69)を出品して落選したこと、一九一九年第六回展に「静物」が入選したことが判明している。二科会は、周知のごとく一九一四年に反文展を標榜して結成された在野団体で、新傾向作家を擁護するものであつた。夢二の影響下に公募展を否定していた恩地が(69)、この第四回展に応募したのは恐らく、以前から交流のあつた白樺

同人有島生馬が創立会員に名を連ねていたからであろう。東郷青児に二科展出品を促したのも、神原泰の出品作を援護したのも有島であったことから推測するに、恩地の出品もまた有島の勧めによった可能性は十分に考えられる。

山脇信徳の二科展評によれば、この年の全体的傾向は「一、セザンヌの画風、二、立体派未来派の画風、三、草土社の画風」によつて占められていた(16)。「立体派未来派風の画風」としては、萬の「もたれて立つ人」東郷の「狂おしき自我の跳躍」神原の「麗はしき市街、お、複雑よいらだちよ」など新傾向絵画が、「草土社の画風」としては劉生の「初夏の小路」「静物」などが出品されていた。その中であつて、恩地の「三人の女性」は、「立体派未来派の画風」でも「草土社の画風」でもなく、セザンヌやマチスの裸婦を思わせる後期印象主義的あるいはフォーヴ的絵画である。もし入選していたとすれば「セザンヌの画風」ということになつたろうが、実際には惜しくも落選し、公の場に出ることはなかつた。

「三人の女性」の出品及び落選を巡つては、有島との間に興味深いやりとりがあつた。恩地は二科展に出品する直前の一九一七年八月二七日に、展覧会搬入予定の油絵「三

人の女性」を持つて、有島の家を初めて訪問している。おそらく、自分の作品を審査員の一人である有島に見てもらい、二科展に入選できるか否かを判定してもらおうという意図だったのであろう。有島からは「単調すぎる」「油絵具という材料に対する心得が足りない」と批評され、出品については可もなく不可もないということではつきりとした言質を与えられず、「いい気持ちの様な、悪い気持ちの様な一寸分らない」心境のまま有島家を後にしたことが日記には書かれている(17)。それから十日後の九月七日、恩地は新聞紙上で発表された二科展の審査結果を見て「三人の女性」が選に漏れたことを知つた。新聞には、わざわざ「最後まで問題になつたのは東郷青児氏外八氏の新しい作品で、結局恩地孝四郎氏の作だけが落ちて、他は入選となつた」と報告されている(18)。二科展開会以前にも恩地の作が出品されることが新聞紙上で話題になつており(19)、彼が当時注目される新進画家の一人に加えられていたことが読みとれる。しかしそれだけに、出品以前から相当のプレッシャーを与えられていたことは確かであり、落選を知つたときのショックも人一倍であつたに違いない。落選後、「いい気になつていた」自分を恥じ、そんな自分が「瀬

にさわつた」りしていたところに、この年の二科賞を獲つた劉生から葉書を受け取つた時、彼の辛苦は頂点に達している。

「岸田君は病んでゐる。貧さに私と変りないことをきく、そして子のあることも変りはない。そしてあの立派な仕事を仕上げてゐる。きのふみたセザンヌの画は、何といふ立派さか。私は心から愧しくなる。余りに自分の卑□なこと、すぐにも思い上る卑しい性質を、私、私をすべてから断ち切れ、私は画家だ、画家として生きることにのみ私の生活があるのだ。他のすべてを捨てろ。」(74)

恩地は自分の絵が落選するとは考えもしなかつたのだろう。落選した悔しさと思ひ上がつていた自分に対する憤りが、日記に激しい調子で吐露されている。劉生は病と貧しさと家族を背負いながら立派な仕事ができるのに、自分には何故それができないのか。劉生とセザンヌと自分の人生とを重ね合わせながら芸術の創作について語るあたりに、当時白樺派的人格主義に心酔していた恩地の芸術に対する姿勢が窺える。

この日記から十日後の九月二十六日、有島は東京日日新聞紙上に「美術の秋に―五、貴い落選画―」を寄稿した。「君

の作品が入選しなかつたことは残念だつた。」という書き出しで始まるこの文章は、一般読者というより恩地個人に宛てた書簡のようなもので、落選した恩地を慰め激励する意図で書かれたものである。「貴い落選画」とは「三人の女性」を指す。有島は「三人の女性」を援護したが入選に導くことができず残念であつたことを、次のように伝えた。

「君の新しい画は決して人の目に映る外容ほど、その内容の貧弱なものでない事はよく分かつてゐる。然し君の画は入選しなかつた。僕は鑑査の場所で君の作品を現に見てゐた。弁護的に説明もしてみた。然し同時にあの作品は君の人格、君の芸術を全部云ひ表はす力が足りないで、君の内にある貴いものを鑑査に立ち会つた総ての人の心の奥へよく通じずに終わつたのが残念に思へた。」

そして、「君の芸術を創立する今日までの径路」と「芸術の宮の建築」を親しく見てきた自分は、恩地の芸術を充分に理解しているので、落胆せずに「再び今日以上の快活をもつて新しい芸術に着手」して欲しいと激励した。落選して意気消沈していた恩地が、有島のこの言葉にどれだけ慰められたであろうか。遺品の中にこの記事が大事に保管されていたことから(75)、良き理解者であつた有島生馬

の存在が彼にとって如何に大きなものであつたかを窺うことが出来る。

二科展落選後の一九一七年十二月、恩地は佐藤春夫らと「新傾向絵画展覧会」を開催する予定であつた。この展覧会は新聞に「新傾向絵画展覧会延期 恩地孝、佐藤春夫氏等によりて松屋呉服店に開催の筈なりし同会は来春まで延期する由」(76)と報告されているだけで、実際に開催されたか否かなど詳細は不明である。ただし、これは神原泰が雑誌『ワルト』に広告を出したという展覧会と同一のものである可能性が高い(77)。なぜなら、恩地らの展覧会の延期記事が出たのが十二月一日だったことから察するに、開催は十二月一日前後からと考えられるし、一方神原の言う展覧会も「12月1日から20日間今川橋の松屋」で開催予定と書かれているからである(78)。場所と開催日が一致する上に、神原の方の展覧会も「妙な行違ひから実現出来なかつた」とある(79)。仮に両者が同じものであるとすると、「新傾向絵画展覧会」はこの年の二科展七号室に作品を展示された画家を中心とする展覧会になるはずだった。七号室の作品は、前掲の萬や神原、東郷の立体派・未来派的絵画の他、佐藤春夫の立体派的な「静物」「上野停車場附近」

など前衛的絵画で構成されており、軽蔑と白眼視を受けたものの社会的反響を起こしたものであつた。それに乗じて、さらに大々的な示威運動を行おうとしたのが「新傾向絵画展覧会」であつたと推察される。二科展に落選したとはいへ、前述したごとく恩地も当時新傾向絵画を推進する前衛的画家の一人に加えられており、この展覧会に参加したとしても全く違和感はなかつたはずである。

一九一九年九月、恩地は二科展に再度挑戦し、油絵「静物」が入選した。二年前の落選が無駄にならず、糧になつた証であろう。入選作がどのような傾向のものであつたか、現在までの調査では全く不明であり、現存する静物画の中から二科展出品作を特定することもできない。しかし、この入選が彼の中で画家として生きていく自信を与えたことは確実である。一九一九年十一月号の『感情』後記に室生犀星が、「恩地は来年自作展覧会を開く」と予告しており(80)、翌年五月に記念すべき初の個展が実際に開催されているからである。

初個展は一九二〇年五月二日から十日まで、野島康三経営の兜屋画堂で開かれた。これは、三十歳を目前に控えて恩地が一つの区切りの意味を込めて企画したものであり、

前年の初の公募展入選で自信を得てこれまでの自分の画業の総決算を意図したものと考えられる。展覧会目録には次のような恩地らしい言葉が書かれている。

「これ等の作品のすべてをば、勿論偉れたものとは自ら称しはしない。しかし、自分は自分を信ぜずにはいられない。そしてこれらの作品を展覧することに喜びを以てする」(81)

出品作は一九一五年から一九年までの作品を一堂に集めたもので、油絵と素描が大半を占めている。冒頭でも触れたことだが、奇妙なことに版画は一点も含まれていない。その間に版画を全く制作していなかったというのであれば納得がいく。しかし、恩地は油絵制作を主としながらも、一九一九年の第一回日本創作版画協会展には、当時出版するつもりであった版画集『幸福』から二点を出品、初個展開催直前の一九二〇年四月には、第二回日本創作版画協会展に「静物」「人物」など数点の版画を出品しているのである。にもかかわらず、何故個展では版画を全く排除してしまったのだろうか。

恩地は一生のうちに六回の個展を開いている。初個展が一九二〇年、二回目が一九二二年泉屋絵具店での小品展、三回目が一九三九年の支那風景画展(新宿伊勢丹)、四回目

が一九四六年版画小品展(東和ギャラリー)、五回目が一九五〇年の新作版画展(日本橋三越)、六回目が一九五二年の新作版画展(同前)である。三回目の風景画展は陸軍省囑託として中国に従軍し、その視察報告という意味合いを帯びた個展であったため除外すると、興味深いことに一回と二回は油絵中心、四回から六回までは版画のみという対照的事実が浮かび上がってくる。このことから、一九二〇年の時点で版画を一点も展示しなかった第一の要因は、恩地における油絵と版画の比重の相違によるものであったと推察される。また別の見方をすれば、一九一五年『月映』廃刊以後に制作した版画が納得のいくものでなかったとも考えられる。芸術家にとって初めての個展というのは格別な意味があるはずである。油絵や版画など表現形式の別を問わず、自分の納得いく作品を初の個展に陳べようとするのが当然である。油絵出品作を一九一五年からの作と限定したのも、彼が一九一五年以後の作品に自信を持っていた証拠であり、また油彩画家としての出発点をこの年に置いていたことを示唆するものでもある。

当時の雑誌の展評から推測するに(82)、油絵出品作の中心を成していたものは「静物」連作と「人物」連作だった

ようである。少なくとも八点の「静物」と四点の「人物」が展示され、しかもそれぞれに続き番号が付されていた。

「静物」連作をさらに具体的に見ていくと、その中には「静物(一)」（解剖像のもの）、「静物(二)」（壺に林檎のもの）、「静物(五)」（黒布と林檎のもの）が含まれていたことが分かり、それぞれ現存する作品「静物(人体模型)」（図8)、「静物(黒い机)」（図9)、「静物(黒布の林檎)」（図10)に対応するのではないかと思われる。筆者は、この三点のいずれかが第六回二科展入選作ではないかと推察しているのであるが、現時点では確実な根拠がないので、これは今後の調査課題である。

作品の評価を総合すると、まず油絵については好評で、たとえば「近作に到つて色彩の綺麗になつたことと画術的に進歩の跡を認めることが出来る」(82)とあり、その中でも特に静物画が高い評価を得ていたようである。また、恩地の油絵に未来派の影響が見られることが、「一貫した氏の抒情的分子が未来派の型式の採り容れによつて強調されている」(84)という評言から窺える。現存作品の中に未来派的傾向のものがそれほど多いとは思われないが、敢えて挙げるならば、「静物(黒い机)」と「静物(林檎 赤)」（図11)で切り面が画面にリズム感をもたらす役割を果たしている

点が未来派的と言い得るであろうか。実際の個展では、果たしてどのような油絵が出品され、どの作品が未来派的と評されたのか興味深い点である。恩地の版画はこれ以前から萩原朔太郎によつて「未来派的」と指摘されていたし(85)、この時期「抒情画」と称して『感情』に発表していた版画と素描でも明らかに未来派の表現形式が導入されていた。

恩地自身も後に、この時期の「抒情画」が未来派の図版を見たことに刺激されて誕生したものであることを認めており(86)、さらに遡れば『月映』刊行中の一九一五年四月、『美術新報』に掲載された有島生馬の「印象派對未来派」を通じて既に未来派に関する知識を得ていたはずである(87)。

一九一五年から一九一九年の間の油絵も、セザンヌの圧倒的な影響下にあつたといひながら、西欧から流入してくる二十世紀初頭の新傾向絵画と全く無縁ではいらなかったであろう。この初個展で「未来派」的という指摘を受けてから後、一九二二年の小品展でも、一九二三年の第一回円鳥会展でも恩地の油絵が「未来派」的という評価を受けしており(88)、彼の油絵に対する評価がこの個展でほぼ確立したと考えられる。

一九二二年に開催された小品展は、旧作の静物画を、し

かも未来派風のものを並べていたというから⁽⁸⁸⁾、二年前の初個展の一部を抜粋したものと思われる。ここで興味深いのは、恩地が一九二二年の時点で既に、油絵から版画へと重心を移している事実、さらに将来版画雑誌のため油絵制作を減らすか止めるかする可能性があることを『中央美術』の記者が示唆していることである。記者は「氏は版画が大分忙しいらしいから、こうした油の作をこうして列べたのを見るのは一寸六ヶ敷しいことであるらしい。」と述べ、その子細を「氏は、版画の雑誌に没頭するといふて居るから」と説明している⁽⁸⁹⁾。実際、彼は一九二二年七月に総合芸術雑誌『内在』からも手を引き、同年九月に創刊された日本創作版画協会編集の雑誌『詩と版画』の編集・執筆・版画制作にと精力を注ぎ込んでいたのである。

したがって、一九二二年以降、恩地の油絵制作は、ほとんど終焉に向かったと考えてよい。一九二三年一月、萬鉄五郎を中心に小林徳三郎、児島善三郎、林武など二科会の若手画家と後に一九三〇年協会、独立美術協会に参加していく画家が集まって結成された円鳥会に参加し、第一回展（一九三三年六月）、第三回展（一九二四年十一月）に未来派風の「静物」や「母と子」などを出品しているが⁽⁹¹⁾、「母と

子」は一九一六年に制作された「Mutter und Kind（母子）」と同一の作品であることも考えられ、出品作が何れも旧作であった可能性が高いと筆者は考えている。

以上のことを総合すると、瀬木慎一は「恩地孝四郎再発見」⁽⁹²⁾の中で恩地の油絵は一九二四年まで描かれていたと述べており、これを裏付けるかのように展覧会出品も確かに一九二四年までであるが、実際には油絵の大部分が一九一九年（遅くとも一九二三年）までに制作されたのであり、一九一五年から一九年の五年間が油絵制作の最も充実していた時期であると見る方が自然のようである。そして、一九二二年を境に恩地の創作活動は油絵から版画へと傾斜し、油彩画家兼版画家から版画家一本へと転向していったと考えられる。

一九一四年から二四年における油彩画家としての活動は以上のとおりであるが、それでは第一章で見た恩地の芸術観は油絵の実作において、どのように反映されているのであろうか。この時期の恩地の芸術観は自己の肯定と主観主義に基づくもので、彼の眼差しは常に自己の内面へと向けられていた。従って、画題となるものは外界の自然ではなく、自己の生活に関わるもの―自分自身や家族、友人、家

の中にある鉢植えや壺、果物などがすべてであった。外界の自然をスケッチして歩くということもほとんどなく、屋内での制作に没頭するというのが彼の日課だった(93)。

「愚人日記」や「芸術に関する雑感」ノートから推察されるように、恩地が油彩画制作で目指したものは、ある事物の形態を描写することではなく、物体から喚起された自己の内部感情(心情あるいは心象)を表出した「心象画」を描くことだったのである。静物画を描くことは「静物により起する心象」を描くことであると日記にも記されている(94)。この論理から言えば、「三人の女性」も女体から引き起こされた自己の心象を描いているという点で、「心象画」と言えることとなる。恩地は、一九一八年六月号「感情」の特別企画「恩地孝四郎抒情画集」(95)で、自分の定義する「抒情画」を、ある事物から受けた感動を投影した「心象画」と自己の内面から自然発生的に湧き起こった心情を描いた「純粹な抒情画」の二種に分けているが(96)、彼の油絵はまさに前者の「抒情画」(「心象画」)に含まれるのであるまいか。筆者はこれまで、恩地の「抒情画」論は油絵ではなく「抒情」連作を中心とする版画・素描に対して

考案されたものと想定してきたが、今後油絵を含めた上で再考する必要性がありそうである。

以下では、このような油絵制作全般にわたる恩地の姿勢を念頭に置きながら、自画像・裸婦像・静物画という主要テーマを採り上げ、その特徴と芸術観との関連について考察を進める。

「愚人日記」をつけていた一九一五年から一七年にかけて恩地は、「自画像」「のぶ子の像」「征二の肖像」など自分および家族、友人などの肖像を画題の中心に据えている。その中でも最も数多く描かれたのが自画像である。現存作品の中には、一九一〇年代後半の作と推定される油絵の自画像四点(図12)(図13)とペン画によるもの数点が残されており、日記にも、自画像を油絵具やペンで描く姿が頻繁に登場する。恩地は、他の画題の油絵を制作するかたわら常に自画像を描いており、その数は相当数に上ったはずである。しかし、彼が新しい自画像を描いては塗りつぶし、塗りつぶした上に再度描くということを繰り返し続けたため、現存する自画像の作品数は、実作数よりもずっと少ない。

恩地が自画像を何度も描き直す作業を重ねたのは、それが他の画題と違って特別な意味を持っていたからである。

自画像は自我を見つめる鏡であり、その制作は自己の愚かさ、卑しさ、醜さを客観的に見つめ、そこから「脱却」するための「苦行」であった(97)。「自己の生命が危機にひんしたときに、自己を拡大し、発熱させるため」のものであった(98)。一九一七年四月四日付の日記に書かれた次の詩には、自画像制作を通じて、「愚人」である自分を天才へと近づけようとする白樺派的思想が根底に見られる。

「私は一枚の自画像をかいてゐる、

これで私はのりこえやふと欲してゐる

併しそれが自分によつてくづれることはたまらないことだ。

□に対抗して立ち、その自分の力の不足を知らねばならぬことはたまらないことだ。

おお、どうあつてもゆくところまでゆかねばならぬ。

一でしくぢつたら二だ。

四だ五だ六だ。

それは無際限だ。

無際限に生きぬけ。

しかし、この自画像一つにでも まだ見きりはつけてゐるのぢやないぞ。

俺は、まだかいてゐる。」

『白樺』が天才と崇めた後期印象派の画家、ゴッホやセザンヌが数多くの自画像を制作したように、また同時代の画家岸田劉生や萬鉄五郎が繰り返し描いたように、恩地も自画像を描くことによつて自己の人格を凝視し、生命を拡大することを図つたのである。せっかく描いた絵を塗りつぶし何度も描き直したのは、そこに投影された自己の醜い姿に我慢がならなかったからであり、現在の不満足な自分を消し去り新たな自己の形成をもくろむためであつたと考えられる。従つて、自画像は自己の偽りのない姿を記録する日記のようなものであり、他人に見せるための創作ではなかつたのである(99)。どの展覧会にも自画像を出品した形跡が見出せないのは、彼のこのような自画像観に起因するものだつたと思われる。

一九一〇年代後半の作と推定される「自画像(黒和服)」

(図12)には、当時の恩地の精神状態が如実に表れている。美術学校時代の作と思われる「自画像」(図13)と比べると、制作の時間的隔たりと、作家の内面的変化が感じられる。明るい色調と印象派的筆致で構成された「自画像」には、青年期の希望に満ちた明るさがある。しかし一方、やや類

の瘦けた髭面の「自画像（黒和服）」には、陰影に富んだ暗い色調の画面、背景を走る荒々しい筆のタッチ、まるで観者を蔑むかのような鋭い視線がある。私生活上、芸術上の変化の中で、自己の理想と現実とのギャップに焦燥と苦悩を募らせていた作家の姿が見えるようである。そこにあるのは、セザンヌの影響以前の自己の表現に忠実な恩地自身の世界である。

恩地は、一九一六年から一七年にかけての妻の妊娠と出産を契機に、「Mutter und Kind (母と子)」、「母体」(図5)「三人の女性」(図6)など母なる女性を主題とした人体像を手がけている。「Mutter und Kind」は第一子誕生以前、妻の妊娠中に自分の姉がわが子に乳を与える姿を身近に見ることによって誕生したものであり、「母体」は妻の出産二カ月後に描かれたものである。「Mutter und Kind」は、残念ながら現在行方が分からないのだが、画論「Mutter und Kind について」(「芸術に関する雑感」ノート所収)によれば、母子そのものを描写しようとしたのではなく、母の愛によって起こされた自分の内部の作画心境を描こうとしたものであるという。表現しようとしたのは、人間の「肉体の美」ではなく「心情の美」であり、「生の歓喜」「生のリズム」「内

在の美」であると語る。ここには、第一章で指摘したような、武者小路実篤やベルグソンの思想を背景にした生命主義への傾斜が見られる。

一九一七年、二科展に落選した「三人の女性」は、このような「Mutter und Kind」や「母体」に表れた恩地の生命主義に基づく芸術観が、一つの到達点に達したものと位置づけられる。彼は「三人の女性」についての制作意図を書きかけてやめており、残念ながら作家自身の言葉を確認することはできない。しかし、この作品によって表現しようとしたものは、おおかた「Mutter und Kind について」で語られていた境地と同じであろう。それは、母なる女性の肉体によって引き起こされる「心情の美」であり「生の歓喜」である。彼はこの作品で、女性の肉体を実形に即して写實的に描写することを目指したのではなく、むしろ類型的な三人の裸婦像(すなわち三美神)を画面上で構成することによって「躍動する生命」を表現しようとしたのである。

この作品は制作の前年に、「新傾向洋画について」の中で彼が主張した絵画観が明白に表れているという点においても興味深いものである。第一に東郷青児の「パラソルさ

抽象絵画制作の難しさを指摘したごとく、抽象表現を避けて具象表現を採用していること、第二にセザンヌなど偉大な画家の作品から受けた感銘を絵の中で示すことは模倣とは異なる主張したように、セザンヌの画風を積極的に採り入れていることである。

「三人の女性」を制作すると決めた時点から、恩地の意識の中には間違いなくセザンヌの絵画があつた。制作二日目の日記には「Cezanneの強い黄と青の水浴の女たちの色が初めに私をしばりつけて不自由にしたが今はもう大丈夫な気がする。」⁽¹⁰⁰⁾とあるし、三日目にはこの絵がセザンヌの影響と言われることを懸念している⁽¹⁰¹⁾。しかし、それも武者小路の自己肯定の姿勢で解決しているのが、この時期の恩地らしいところである。

「いまのところではセザンヌの私にうちに植えつけたものが一番主調をなしてゐる。併し、やはり私は私だ。そして、Cezanneの模倣といはれることを恐れないで自分の□のゆくところ、自分の心にぴつたりするところにゆかねばうそだ。セザンヌから強ひて離れて所謂自己をつくるよりも、たとひCezanneに影響されすぎた画面をとつて来てもそれが私にぴつたりするものならそれがほんとのものだ。」

云ふ奴は何とでもいへ、私はかきたいものをかくのだ。」⁽¹⁰²⁾ 彼は、日本で紹介されたセザンヌの図版を雑誌から切り抜き、画集を作っていたようである⁽¹⁰³⁾。その中には、有鳥生馬のセザンヌ紹介記事の載つた『白樺』をはじめ、『現代の洋画』や『美術新報』などから切り取つた自画像、水浴図、静物画が張り込まれていたに違いない。

恩地を「しばりつけた」というセザンヌの水浴図を特定することはできないが、一九一六年一月号の『美術新報』に掲載されている「五人の水浴する女たち」⁽¹⁰⁴⁾ 図⁽¹⁰⁵⁾に類する作品であつたと推測される。「三人の水浴する女たち」連作後に制作されたこの作品は、人物配置に高い構成力を示しており、セザンヌの水浴図がキュビストたちに示唆を与えたことを首肯させるような作品である。恩地もまた、恐らくこのような水浴図に発想を得て「三人の女性」を制作したのであろう。しかし、彼のセザンヌ受容の仕方は、第一章でも指摘したように、白樺派の人格主義によるものであり、セザンヌの絵画を絵画理論の上から厳密に分析したものではなかつた。三人の裸婦像も、セザンヌが裸体像によつて厳格な画面構築を目指そうとしたのとは異なり、裸婦群像を描くことによつて、「生の歡喜」「流動する生命」

を表現しようとしたものであった。その意味では、恩地のセザンヌ受容が、同時代の日本のセザンヌスト同様、セザンヌの絵画形式のみを模倣した皮相なものであったことは否めない事実である。

恩地の油絵における主要テーマは、自画像、裸婦像を含む人物画といま一つは静物画である。静物画は現存作品の中でも最も点数が多く、彼の油絵の中心的画題であった。制作時期も、画学生時代から一九二〇年代初頭までの十年以上にわたっているが、最も精力を注いだのは一九一七年第四回二科展の「三人の女性」落選以後のことと推察される。恩地は、この時の岸田劉生の出品作「静物（土瓶とシユスの布と林檎）」(図16)に感服し、彼に葉書を送った(105)。そして、その返事を受け取った日の日記に、「あした目をさまして静物をかけ」「静物にかかれ」(106)と書き散らした。劉生が静物を画題とし始めたのは一九一六年頃から恩地より後のことであったが、恩地が劉生の二科展入選作によって静物画への興味を一層掻き立てられたことは間違いないであろう。

実際、彼は一九一七年の秋以降、静物画制作に没頭していったと考えられる。一九一九年二科展入選作が「静物」

だったこと、一九二〇年の初個展の油彩画全二六点中少なくとも八点は静物画であったこと、さらには一九二二年の内在社の油絵頒布会でも泉屋の小品展でも静物画が中心に据えられていたことが、それを如実に語っている。恩地の油絵に対する世間一般の評価もまた、先に触れたとおり静物画に重点が置かれており、一九一〇年代後半から二〇年代にかけての中心的画題が静物画であったことを裏付けるものである。

恩地の静物画は、「静物（黒布の林檎）」(図10)や「静物（黒い机）」(図9)のようにセザンヌ的なものと未来派的手法が入り込んだものが主流であったと推測される。「静物（林檎 赤）」(図11)のように完全に平面化、抽象化された作品は、静物画の中でも、また彼の油絵全体の中でも例外的なものである。これら三点の制作年代は何れも不明であるが、「静物（黒布の林檎）」と「静物（黒い机）」は、前述したように一九二〇年の個展出品作に相当すると思われるので一九一九年以前の作と考えられる。二点の制作年については、一九二〇年の展評(107)で、静物画は旧作の方が黒っぽい作品で新作の方が「色彩的」で「綺麗」だと指摘されているので、色調の黒っぽい「静物（黒布の林檎）」の方が旧作と

考えてもよさそうである。

「静物（黒布の林檎）」の布に林檎という構成の仕方には、明らかにセザンヌの「静物」（『現代の洋画』一九二三年八月後期印象派特別号〔図17〕のような作品の影響が見受けられるし、彼が傑作とした劉生の「静物（土瓶とシユスの布と林檎）」との共通項を探すこともできる。有島生馬が「画家ポール・セザンヌ」の中で、セザンヌのモチーフが「静物は悉く花と林檎、桃、梨、檸檬の類」〔108〕と指摘したように、恩地の静物画もそのほとんどが林檎と花、檸檬をモチーフとし、そこに布や壺を配置したセザンヌ的構図の作品であった。

「静物（黒い机）」もやはり壺と林檎というセザンヌ的モチーフを題材としたものであるが、前作と異なつて壺、林檎、テーブル、背景の壁すべてが切子面に分割される手法により、画面に律動感もたらされている。当時盛んに未来派と言われたのがこの種のものだった可能性が高いが、実際の未来派の作品とは異なり、個々のモチーフの形態を分解するまでには至っていない。しかし、油絵制作においては、セザンヌ一辺倒と言つていいほどセザンヌに拘つていた恩地が、未来派的な律動感を導入しようとする試みを行っている点で、この作品は注目すべきものである

う。

上記二点と異なつて抽象画とも言い得る「静物（林檎赤）」は、「1920年代・日本展」でも「恩地孝四郎展色と形の詩人」でも制作年は一九二二年頃と推定されている。平面化・抽象化が顕著であるため、この制作年が決定されたと思われるが、私見では制作年をさらに早めることも可能である。確かに、油彩画のみの変遷を追うならば、「静物（黒布の林檎）」から「静物（黒い机）」、「静物（林檎赤）」へと、つまりセザンヌ風の静物画から未来派風のものへと変転し、徐々に抽象化を進めていったと結論づけるのが最も明解である。しかし、早計に結論を出すことはできない。なぜならば、恩地は一九一八年の「恩地孝四郎抒情画集」（『感情』）で、版画と素描とはいえ、既に抽象画を発表しているのである。しかも、この「画集」に含まれている「女体に関して」（図16）と「静物（林檎赤）」とを比較すると、版画と油絵という表現形式の違いこそあれ、直線と弧と円による構成、浅いながらも確かに存在する奥行きなど構図上の共通点を見出すことができる。さらに遡れば、赤の濃淡と弧の繰り返しによって光の透過を感じさせた『月映』時代の「抒情 あかるい時」（図18）の展開と見なす

ことさえてできる。油絵の中で最も「抒情画」に近い形式を採ったこの作品は、静物画を描くことは「静物によりて起する心象」を描くことであると言った恩地の姿勢を反映した、まさに「心象画」としての静物画なのである。

上記の版画との比較からも了解されるように、恩地の油絵は、抽象化が進んでいるから制作年代が新しく、具象的であるから古いとは一概に言えない。この作品も一九二二年頃の作と決定づけられる根拠は特になく、「女体に関して」との比較から一九一八年前後に制作されたとしても不思議ではない。もし、この油絵を一九二〇年以前の作とすれば、一九二〇年初個展の際に「未来派」的と評された静物画がこの種の図様であった可能性も出てくるのである。

いづれにしてもこれは今後の調査課題であり、油彩画家としての恩地を大正期新興美術運動の中に位置付けるポイントとなる作品であると思われる。

恩地の静物画は、以上のようにセザンヌ、劉生、未来派と様々な要素が融合した画題であった。しかし、彼の日記にはセザンヌの絵画に対する造形上の記述はみられないし、それは劉生や未来派についても同様である。恩地のセザンヌの受容の仕方は、先述したように、セザンヌの水浴

図や静物画に見られる緻密に計算された構図について深く考察するというものではなかった。彼にとって何よりも重要であったのは、芸術家の人格であり、作画態度であり、芸術家が生命を燃焼して芸術に自己を捧げているかどうかということだったのである。自分の絵にセザンヌの色調が現れようと、未来派的形態が登場しようと、矛盾を感じずに自己の道を突き進めたのも、形式や技法に関する問題は二次的なものという芸術観があったからである。それは、まさに「自己探求の厳しい求道的精神」(109)に基づくものであり、武者小路実篤の芸術観そのものでもあった。

結語 — 油絵と版画の問題 —

恩地孝四郎が『月映』の木版画から油絵制作へと重心を移し、一九二〇年代になって再び版画へと戻っていったのは第二章で考察したとおりであるが、問題となるのは恩地が何故そのような変遷を遂げたかということである。

大まかに見て外的要因と内的要因の二つが考えられる。その外的要因となるのは、大正期の創作版画運動に関わる事柄である。

恩地が『月映』を創刊した大正初めは、版画が一つの新興芸術として注目を集めていた時期だった。創作版画運動勃興の先駆けといわれる美術文芸同人誌『方寸』は、一九一一年既に廃刊となっていたが、一九一三年には『大阪朝日新聞』日曜付録で紙上版画展覧会が企画され(10)、翌一九一四年には『現代の洋画』も版画特集号を刊行した(11)。また、『フユウザン』『卓上』『藝美』など美術関係雑誌の表紙に版画が使われ、文学同人誌『仮面』は長谷川潔、永瀬義郎の創作版画で飾られるなど、大正初期は創作版画運動が胎動を始めた時期であった。このような状況のもと、『月映』も初の版画集として活発な活動を展開したのである。

しかし、一九一五年十一月、『月映』の終刊に伴って恩地は版画発表の場を失った。一九一六年から参加した『感情』がその代わりの役目を果たしたとはいえ、白黒の印刷画面では自ずから表現の限界があったと言えよう。彼同様、一時期新興美術としての創作版画に飛びついた画家達も、徐々に版画制作から離れ、創作版画運動自体が停滞していったのである。恩地が版画から油絵へと傾斜していったのも、一面ではこの動きと軌を一にしたものだった。そし

て、ヨーロッパから帰国した山本鼎が一九一八年に織田一磨や寺崎武雄、戸張孤雁と日本創作版画協会を結成し、翌一九一九年から毎年版画協会展を開催するに伴って、恩地の制作も油絵から版画へと戻ることとなる。一九二二年、『詩と版画』の編集を任されるに及んで、その傾向が顕著になっていったことは第二章で述べたとおりである。

また、恩地が油絵を十年間、厳密に言えば一九一五年から一九九年までの五年間、芸術活動の中心に据えたのは、当時としてはマイナーアートでしかなかった版画よりも本流に位置する正統的芸術に油絵で、画家として大成することを欲したからでもある。第二次世界大戦以後、日本の版画が展覧会で賞を獲ることも珍しくはなくなつたが、大正期における版画の社会的評価は非常に低く、印刷による複製に真摯な態度で版画制作に向かおうとも、それが評価されるだけの土壌が日本の美術界には、まだ育まれていなかったのである。現在でこそ、恩地らの『月映』は日本近代版画の胎動期を代表する版画誌として美術史上高い評価を受けているが、それは後世に生きる我々による評価であって、当時の美術界では無名画家による同人誌としてほとんど反

響も呼ばず、売れもしなかったのが実状であった。恩地が『月映』の発行に傾けた情熱は並々ならぬものであったが、それだけに終刊を余儀なくされた挫折感は大きかったに違いない。この時、マイナーアートである版画にいつまで関わっていても、画家として社会的に認められることも、大成することもないという考えが脳裏をよぎったとしても不思議ではない。しかも、当時の恩地は、武者小路の天才論や人格主義に傾倒して偉大な芸術家として大成することを夢見ていたわけであり、一九一五年十一月『月映』廃刊を契機として、社会的な位置づけも低く満足な発表機関もないような版画より大画面構成の油絵を制作活動の中心に据えていったことは十分に考えられるのである。

さてそれでは、恩地を版画から油絵へ、油絵から版画へと転向させた内的要因とは、いったい何だったのであろうか。

恩地が『月映』以後しばらく版画を積極的に制作しなかった理由の一つは、『月映』誌上で試した抽象表現が袋小路に入り込み、自らが限界を感じ始めていたからではないかと思われる。彼は一九一四年から『月映』誌上で、「抒情」¹という題の連作を創始している。その中には、「抒情」

(図19)のようにルドンの眼球表現を取り込んだ半抽象的の画面もあれば、「抒情 あかるい時」や「抒情5種」わかれとのぞみとー(5) (図20)のように立体派や未来派、カンディンスキーらの非自然主義的と呼ばれた絵画に近い抽象版画もあった。「抒情 あかるい時」は近代日本において最初に制作された抽象画として評価されているが(12)、私見ではむしろ、『月映』創刊からわずか一年余りの間に「抒情1」のような半抽象表現から「抒情 あかるい時」のような純粹抽象表現へと到達したことの方が重要である。「抒情」連作そのものに関する考察は別の機会に譲るとして、問題は、大正初期から怒涛のように流入して来た西欧の前衛絵画を、恩地がこの短期間に「抒情」シリーズの中で熟成し、消化し切れたかということである。確かにモダニズムの文脈の中で見れば、彼の「抒情」シリーズは日本における前衛絵画の先駆的なものであり、今日でも十分に瑞々しい魅力を湛えている。しかし、だからといってそれが作家自身にとっても完全に納得のいくものであったとは限らない。

恩地は『月映』告別号の版画を彫りながら、「それは私の心の投影を記録したに止まつて私を生かし切らない。そ

して、いぎたなく疲れて了つた。」⁽¹³⁾と制作上の悩みを日記に吐露している。それは、一度に受容した新傾向の西欧美術が自分の内部で未消化に終わっているという彼の自覚症状ではなかつただろうか。西欧美術から学んだ抽象絵画の形式や理論は新鮮で魅力的なものだったが、実際に制作に採り入れるとなると様々な課題が浮上してきたのではないか。抽象化を進めれば進めるほど絵画は図案に近づくことを恩地は知り、どうすれば抽象絵画が図案に陥らずに済むか悩んだはずである。前出の「新傾向洋画について」でも、「絵画の持つ最も純粹な素材によつてのみ自己を表現することは至難の道だ」と言い、また「線、色をのみで成された絵画に清純な真実な生命を欠けば図案となり了る」と抽象絵画を制作する際の難しさについて触れていたように。

『月映』終刊の理由は、もちろん売れない雑誌ゆえの経済的なものによるものだった。しかし、告別号の「別れにのぞみて」という恩地の文章には、無力な自分達に対する反省だけでなく更なる出直しが予告されている。

「私たちは私たちのできるだけのことをした。併しそれはただ此の廃刊に導いただけだ。(中略)こもろう。時と力

の到るまで別れて箒ろう。(中略)思えば満ちない乍らも出来ることだけはして来た。そこに私たちの自足も欣びもある。結果は必ずしもよくはなかつたが……

人々よ、今は別れ去るとも何れの日にか又逢わないということがあり得ようか。その日には互いにより成長している。此の別離を欣びを以て、来る日の期待を持って別れよう。」⁽¹⁴⁾

『月映』廃刊によつて味わつた挫折感、それは木版画制作の挫折であると同時に、抽象表現の挫折でもあつたと考えられる。つまり、恩地は『月映』の廃刊と同時に、芸術そのものにおける一からの出直しを強いられたのである。その出直しとなつたのが、油絵制作の見直しであり油彩による写実表現への回帰だつたと考え得る。一九一五年以後精力的な油絵による制作活動を展開したのも、ある意味では油絵によつて新しい境地を開拓しようという再出発の意味合いを込めたものだったのである。

一九一五年以降、洋画界における新傾向絵画運動と歩調を合わせるように進んだ恩地の油絵制作が、一九二〇年開催の初個展となつて結実したものの、一九二二年頃から創作版画運動への積極的な参加と連動するかのよう衰微し

ていったことは既に述べたとおりである。このような油絵制作の減退と裏腹な関係にあった一九二〇年代における恩地の版画への回帰もまた、創作版画運動という外的要因ばかりでなく、油絵と版画の表現形式の違いに帰する内的要因が絡んでいたと考えられる。

恩地は一九二〇年の個展で版画を一点も出品しなかったが、一九一五年から二〇年にかけて版画を全く制作しなかったわけではない。油絵を制作の中心としながらも、一方では『感情』誌上で版画と素描による「抒情画」を発表していたし、それ以外の版画も制作していた。しかも、油絵ではセザンヌ風の人物や静物をモチーフとした具象絵画を描きながら、版画や素描による「抒情画」では、未来派的形式を果敢に採り入れて絵画の抽象化に関する実験を行っていた。この二本立ての活動は、油絵を主としたこの時期に彼が版画を全く捨てたわけではないことを示している。恩地は油絵制作が頂点に達していた一九一五年から二〇年においてもなお、油絵と版画、写実と抽象との間で揺れ動いていたと思われるのである。そして油絵と版画の間を循環しているうちに、自分が『月映』以来求めてきた「純粹な形と色によって、内在する美と生命の発露を描く」と

いうことが、写実表現に適した油絵よりも構成的要素が強く抽象表現に向く版画によって、より効果的に実現されることを再認識していったのではなからうか。一九二二年以降、油絵から版画へと転向していったのは、自己の芸術観と資質に適した表現形式が油絵ではなく版画であるという結論に達したからだと解釈される。

次の文章は恩地が晩年になってから書いた「新しい版画の技法」(『アトリエ』一九五五年四月号)の一部であるが、版画における構成的要素と写実画、抽象画との関連が的確に語られており、彼の版画観を見る上で非常に興味深いものである。

「版画は一版のは別として将に構成的である。(中略)数版で組立てられるのは、字義通り構成である。(中略)新絵画、殊に構成派風なものは、正にこの版画の構成的過程にきわめて自然に快適に乗ることが出来る。言葉通り構成である。構成画はみんな版画でやるといい。すると塗り分けなどというつまらん労働は消え失せる。画を構成する要素が字義通り総合構成されるのだ。その他の新傾向でも、総て版画の持つ特性がその表現として居る。明確性、統合性、又製作中の合理性等々、近代美術の性格と甚だマッチして

いる。写実傾向の画ではそれらの版画の特性は余り發揮されないが、又自覚されないが、抽象画、非対象画、構成画等の近代傾向のものにあつては將に的確に合致する。」(15)

大正期の恩地がここまで明確な版画観に到達していたとは言いがたいが、少なくともその途上にあつたことは確かであるし、一九二四年以降油絵制作を停止していった要因の一つがここにあつたことは明らかである。なぜならば一九二四年以降の彼の版画は、「人体考察」シリーズ(一九二四年)、(一九二四年七月)、詩と写真と版画の綜合創作『飛行官能』(一九三四年十二月)としだいに構成的傾向の顕著なものへと変遷していったからである。

武者小路実篤の芸術観の影響下に、西欧の新傾向美術を受容しながら展開した恩地の油絵は、このように版画とは異なる道筋を辿りながらも版画と全く無関係に進行したものではなかつた。油彩画家としての恩地孝四郎像を考察することが結局は版画家恩地孝四郎に別の角度から照明を当てることになつたのもそのためである。恩地孝四郎の芸術における油絵と版画の問題、これは恩地研究を行う上でも、

また日本近代版画の成立過程や日本近代絵画におけるモダニズムの問題を考察する上でも非常に重要な問題なのである。

油絵か版画か、恩地は最終的に版画を選択し、版画家としてその生涯を終えたが、この問題は、彼ばかりでなく同時代の版画家の多くが直面した問題でもあつた。特に創作版画草創期の版画家たちは、版画家である以前に洋画家であり、日本画家であり、彫刻家だつたわけであり、幕末・明治期における美術と美術界の再編の結果として美術学校や文展の開設などによつて社会的位置付けの確立した正統的芸術と社会的評価の低い版画との間で何らかの軋みを感じていたに違いない。大正期において恩地が油絵と版画との間で葛藤する姿は、日本における近代版画の確立と発展に尽力した版画家たちの苦悩を代弁するものでもある。

また、油彩画家として見た恩地孝四郎像は、大正期に多く誕生した白樺派的芸術家の典型であり、また日本近代における前衛的芸術家の先駆けとも位置付けられるものである。大正期における新興美術運動は、新傾向の西欧美術の移入と受容に性急であつたために、西欧美術における根本理念や造形理論を咀嚼することなく形式のみを受け入れた「根無し草」のようなものだとよく言われる。恩地の受容

の仕方も同様に形式主義的なもので、セザンヌの様式を採り入れた油絵作品が、必ずしも作家の意図したところを的確に表現し得たものであったとは言いがたい。しかし、それ故になおさら恩地は大正期の代表的前衛芸術家の一人なのである。従来、版画家としての側面ばかりが強調されてきた恩地孝四郎も、そろそろ油彩画家として正当に評価されてもいい時を迎えている。

本稿では、油彩画家としての恩地孝四郎像に焦点を絞ったが、一人の芸術家の創作活動を探究する上で、油絵と版画における芸術観や制作を完全に分離できるわけでないことは当然である。したがって今後の課題は、大正期の恩地の版画における芸術観、特に「抒情画」についての考察と制作活動の再検討を行い、恩地孝四郎の全体像に迫ることである。今回の研究が、その第一歩となれば幸いである。

最後に、本稿執筆のための度重なる調査に快くご協力下さり、貴重な資料の提供と有益な助言を下さった恩地邦郎・展子御夫妻に心よりお礼を申し上げます。

註

- (1) Elizabeth de Sabato Swinton, *The Graphic Art of Onchi Koshiro: Innovation and Tradition*, Garland Publishing, Inc., New York, 1986.
- (2) 「恩地孝四郎―色と形の詩人」展覧会図録所収論文。酒井哲朗「抒情の形式―恩地孝四郎の芸術」一三二―一三三頁。二階堂充「恩地孝四郎―あるディレクタントの軌跡」一三二―一三八頁。和田浩一「1910年代の恩地孝四郎の「抽象」七七一―七四頁。井上芳子「大正期の雑誌『月映』『感情』『内在』と恩地孝四郎」八五―九二頁。倉石信乃「恩地孝四郎の写真作品について」一八五―一九二頁。沼田英子「恩地孝四郎の装本の美学」一九三―二〇〇頁。猿渡紀代子「恩地孝四郎―戦後抽象版画の特質」二四―二五頁。
- (3) 同前 二五二―二八二頁。
- (4) 拙稿「月映」研究―創作版画の抬頭と近代絵画」お茶の水女子大学大学院人文科学研究科提出修士論文 一九八四年。
- (5) 一九八八年一月一日から二九日までフジテレビで開催。御子息の恩地邦郎氏がアトリエから発見した油絵のうち二九点を選び展示したものである。展覧会図録には瀬木慎一氏が「恩地孝四郎再発見」という文章を寄せている。なお、この展覧会以前、一九八一年、ギャラリージェイコにて恩地の油絵

は既に公開されており、画廊関係者によれば恩地家にあつた油絵は大半が出品されたということであるが、出品目録等の資料を欠くため、今日では一部を除いて出品作品を特定することは難しい。

- (6) 恩地孝四郎の油絵そのものに関する論文とは言いがたいが、エリザベス・サヴァト・スウィントンの論文 *The Graphic Art of Onchi Koshiro-Innovation and Tradition* では、「のぶ子の肖像」という項目が設けられ、その中で恩地の油絵、特に妻のぶの肖像についての考察が行われている。注(一)参照、一〇八一—九頁。

- (7) 恩地孝四郎の日記は次の四点が残されている。

「愚人日記」1 (一九一四年一月—一九一六年六月)

「愚人日記」2 (一九一六年六月—一九一七年三月)

「愚人日記」3の1 (一九一七年四月—七月)

「愚人日記」3の2 (一九一七年七月—十二月)

- (8) 「芸術に関する雑感」と題されたノート(一九一五年七月—一九一七年八月、これ以後中断して一九二〇年十一月五日のみあり)。

- (9) 藤井久栄編『恩地孝四郎と「月映」』至文堂、一九七六年。

- (10) 前掲注(2)参照。

- (11) 「六号」『感情』二八号 一九一九年四月号 二二頁。

- (12) 恩地が夢二に送った『夢二画集 春の巻』の読後感は、「夢

二画集春の巻批評 恩地孝四郎氏より」として『夢二画集 夏の巻』(洛陽堂 一九一〇年四月発行)の巻末に掲載された。頁付なし。

- (13) 恩地は『夢二画集 春の巻』の読後感で、「私は嘗て親しい友に兄の絵を詩画といふべきだと書いたことがある。又は詩のような画といふ点に於て貴兄の画の価値を認め、懐かしく思つたのです。」と書いている(同前 頁付なし)。

- (14) 「竹久夢二追悼」『アトリエ』一一卷一〇号 一九三四年一〇月号 七五頁。

- (15) 恩地孝四郎「夢二のスケッチ帖」『書窓』六卷二号 一九三八年七月号 一七〇頁。

- (16) 竹久夢二「夏の巻」の終わりに「『夢二画集 夏の巻』洛陽堂 前掲(注12) 頁付なし。

- (17) 藤井久栄編『恩地孝四郎と「月映」』前掲(注9)、浅野徹「立休派、未来派と大正期の絵画」『東京国立近代美術館年報(昭和五一年度)』一九七六年三月 九九頁など。

- (18) 「竹久夢二とその周辺」展目録所収「関連年表」参照 和歌山県立近代美術館、宮城県美術館 一九八八年 一四二頁。

- (19) 本多秋伍「武者小路実篤の「自己」形成期」『武者小路実篤全集』第一巻 小学館 一九八七年 七三六頁。なお大津山園夫は武者小路のこの時代を「自然」の時代と呼んでいる(『武者小路実篤論』東京大学出版会 一九七四年)。

- (20) 恩地における武者小路実篤の感化については、藤井久栄編『恩地孝四郎と「月映」で既に指摘されている。前掲(注9)二頁。
- (21) 岸田劉生「思ひ出及今度の展覧会に際して」『白樺』一〇巻四号 一九一九年四月号 三六三頁。
- (22) 恩地は自分が装幀した武者小路の著作や『白樺』ばかりでなく、一九一七年に出版された我孫子刊行会本第二集『雑感 第一集』や第三集『不幸な男』などをも愛読していた。
- (23) 「自分は氏を思ふと赤子の様な心になる。自分は父の様に思ふ。」と『愚人日記』(一九一七年一月二四日付)にある。
- (24) 武者小路実篤「三つ(感想) 自分の筆でする仕事」『白樺』二巻三号 一九一一年三月号 七九頁。
- (25) 「愚人日記」一九一五年七月三一日付。
- (26) 「愚人日記」一九一六年八月一三日付。
- (27) 武者小路実篤「誕生日に際しての妄想」『白樺』二巻六号 一九一一年六月号 五〇―五八頁。
- (28) 武者小路実篤「六号雑感 自分達の自己肯定」『白樺』六巻二号 一九一五年二月号 一六八頁。
- (29) 恩地は次のように述べている。「俺は未知の畏友『岸田』に感喩されてゐる。ここをきりぬけるのは易事ではない。あの人は天才だ。」(『愚人日記』一九一五年九月二四日付)。
- (30) 「芸術に関する雑感」ノート 一九一六年七月頃。
- (31) 「愚人日記」一九一七年七月一日付。
- (32) 武者小路実篤「後印象派に就て」『白樺』三巻一号 一九一二年一月号 一五七頁。
- (33) 「愚人日記」一九一七年五月一七日付。
- (34) 澤木梢「印象派より立体派未来派に達する迄」『三田文学』八巻一号 一九一七年一月号 一六九―一九二頁。
- (35) 「愚人日記」一九一七年七月一日付。
- (36) 同前。
- (37) 和田浩一が「一九一〇年代の恩地孝四郎の「抽象」(前掲注2 八一頁参照)で指摘するように、有島生馬と恩地とは一九一〇年代初頭から交流があったと推測されるし、一九一七年の時点で交友関係にあったことは確かである。有島はヨーロッパから一九一〇年に帰国、同年から『白樺』同人となり、積極的にセザンヌを紹介を行っている。「画家ポール・セザンヌ」(一九一〇年五月号、六月号)、「セザンヌを懐う」(一九一二年九月号)、「回想のセザンヌ(エミール・ベルナル著)」訳出(一九一三年一月号)、「一九一四年五月号」など。なお、恩地旧蔵書エミール・ベルナル「回想のセザンヌ」(有島生馬訳 叢文閣 一九二〇年)には、「孝四郎兄」という有島からの献辞がある。この本は、有島からの贈書と推察される。
- (38) 「新傾向洋画について」『科学と文芸』二巻一号 一九一六年一月号 二七―三一頁。
- (39) 澤木梢「印象派より立体派未来派に達する迄」前掲(注34)

- 一六九—一七〇頁。
- (40) 「新傾向洋画について」前掲(注38)二七—二八頁。
- (41) 和田浩一「1910年代の恩地孝四郎の『抽象』」前掲(注2)七八頁。
- (42) 石井柏亭「フォーヴィズムとアンチ、ナチュラリズム」『稲田文学』八五号 一九二二年二月号 二二頁。
- (43) 木下奎太郎「洋画に於ける非自然主義的傾向(中)」『美術新報』一二卷五号 一九一三年三月 二—八頁。
- (44) 「新傾向洋画について」前掲(注38)三二頁。
- (45) 萬鉄五郎「友人の批評に答へる手紙」『岩手毎日新聞』一九一三年一月一日付(萬鉄五郎「鉄人画論」中央公論美術出版 一九一五年 三五—三六頁。なお、この時期の萬の芸術観については、田中淳「萬鉄五郎研究序説1911—1917」(『東京国立近代美術館研究紀要』第一号 一九八七年 八三—一一二頁)を参照。
- (46) 岸田劉生「ヴァン、ゴッホの絵」『読売新聞』一九一三年八月二二日、二三日、二四日、二六日に連載。(『現代の洋画』一八号 一九一三年一〇月号に再録 九—一五頁。)なお、この時期の劉生の芸術観については、浅野徹「岸田劉生の思想と芸術観1912—1930」(『国立近代美術館年報』昭和四一年度 一九六八年 七〇—七六頁)を参照。
- (47) 武者小路実篤「三つ(感想) 自分の筆でする仕事」前掲(注24) 七九頁。
- (48) 武者小路実篤「六号雑感 人類からくる滋養分」『白樺』二卷九号 一九一二年九月号 一六二頁。
- (49) 鈴木貞美編「大正生命主義と現代」河出書房新社 一九一五年、鈴木貞美「生命」で読む日本近代 大正生命主義の誕生と展開『日本放送出版協会 一九九六年を参照。
- (50) 五十殿利治「神原泰の『生命の流動』とベルグソンの『エラシオン・ヴィタール』」筑波大学芸術年報1989『筑波大学芸術学系 一四—一七頁参照。
- (51) 恩地孝四郎「無目的・主情的」瀬沼茂樹編『若き日の読書』河出書房 一九五五年 一五八—一六〇頁。
- (52) 木下奎太郎「洋画に於ける非自然主義的傾向(上)」『美術新報』一二卷四号 一九一三年二月号 一一頁。
- (53) 森田龜之輔「泰西画界新運動の経過及びキュビズム」附り其批評(上)『美術新報』一四卷三号 一九一五年一月 一三頁。
- (54) この点に關しては、井上芳子「大正期の雑誌『月映』・『感情』・『内在』と恩地孝四郎」(注2 八九頁参照)で既に指摘されている。
- (55) 「愚入日記」一九一六年八月一〇日付。
- (56) 武者小路実篤「美術に就ての雑感」『番紅花』創刊号 一九一四年三月号(『武者小路実篤全集』第三卷 三四七頁)、武者小路実篤「雑感 自分の芸術」『白樺』八卷三号 一九一七年三月号 二四頁。

- (57) 「女体に関して」は「感情」二〇号（一九一八年六月号）の「恩地孝四郎抒情画集」のうちの一点だが、同一五号（一九一七年十一月号）の表紙に「女体習作」という題で既に発表されたもの。「動揺する母体」は「感情」二六号（一九一九年二月号）に収録。
- (58) 恩地孝四郎「感情」山宮允教授華甲記念文集編纂委員会編『近代詩の史的展望』河出書房 一九五三年 二二七頁。
- (59) 「画集「幸福」の会」は、内在社の資金調達のために起こされた頒布会である。「内在」六輯（一九二一年二月号）に広告が掲載されている。
- (60) 「萬人の芸術」「内在」七輯 一九二二年一月 三七—四〇頁。
- (61) 三木哲夫「恩地孝四郎年譜」前掲（注3）二五七頁。恩地が正式に東京美術学校を退学したのは一九一五年八月であるが、学校から放校通知が送られてきたのは七月である。恩地の退学の経緯については、「悪人日記」、恩地孝四郎「過去搜索」「エッチング」八六号 一九三九年二月号 八頁、藤森静雄「往時追想」「エッチング」九一号 一九四〇年六月号 一〇頁参照。
- (62) 「過去搜索」前掲（注61）九頁。
- (63) 「悪人日記」一九一五年七月二〇日付。
- (64) 「美術界消息」「中央美術」二巻五号 一九一六年五月号 二—四頁。
- (65) 植原桑喜代、川上涼花、斉藤與里、三並花弟、藤井達吉の五人がフェウザン会展参加者。当時の展覧会評にも「此の同人の多くは元のフェウザン会の人達だけに又興味も深い。」とある（『日本美術家協会展覧会』「中央美術」二巻六号 一九一六年六月号 一一頁）。
- (66) 田中恭吉は一九二二年、第一回フェウザン会展に田中未知草という名で（道化芝居）を出品。この時既に二人の交友は始まっていた。
- (67) 「悪人日記」一九一六年六月三〇日付。
- (68) 恩地が日本美術家協会展に出品した明確な記録はないが、彼自身が「過去搜索」（前掲注61 九頁）の中で、大正五年頃、静物画を展覧会に出品したと語っていることから、日本美術家協会参加中（一九一六年四月から六月まで）に開催された第一回日本美術家協会展覧会（一九一六年四月）に出品したものと推測される。なお、この第一回展は、赤坂紀の園坂下にあった山田耕柞楽堂（別名赤坂美術館）で開催されており、恩地孝四郎「私の山田さん」（『交響楽』一巻六号 一九二六年六月号 一〇—一一頁）には、日本美術家協会に参加した新進画家たちと山田耕柞との親交の様子が記されている。この資料については、後藤暢子氏にご教示頂いた。
- (69) 「夢二君の展覧会罵倒の影響で大作などしやうとしなかつたし、展覧会へ絵を送るつもりもなかつた。」（『過去搜索』前掲注61 九頁）。

- (70) 山脇信徳「二科会の出品作品」『中央美術』三卷一〇号 一九一七年一〇月号 四一―五七頁。
- (71) 「恩人日記」一九一七年八月二十九日付。
- (72) 「鑑査発表」『読売新聞』一九一七年九月七日五面。
- (73) 「恩人日記」一九一七年八月十九日付で「けさ新聞に、二科展と美術院とか云ふ様な見出しがあつたのでよんでゐたら私の名が出たので驚いた。新顔としては岸田劉生氏等々に恩地孝四郎、大森商二氏などがあるといふわけだ。」と記している。筆者は当該の新聞記事は未見である。
- (74) 「恩人日記」一九一七年九月十六日付。
- (75) 恩地邦郎氏からこの記事をご教示頂き、コピーを頂戴した。
- (76) 「よみうり抄」『読売新聞』一九一七年二月一日七面。
- (77) 神原泰によれば「ワルト」に予告を出したということであるが、筆者は未見である。神原泰「我国に於ける新興芸術と新興芸術の現状」(『美の国』三卷三号 一九二七年四月号 三七頁) 参照。
- (78) 神原泰「我国に於ける新興芸術と新興芸術の現状」(同前 三七頁)。
- (79) 同前。
- (80) 「六号」『感情』三三三号 一九一九年一月号 一六頁。
- (81) 展覧会目録は未見。「恩地孝四郎氏個人展覧会」(『中央美術』六卷六号 一九二〇年六月号 一二六頁) より引用。
- (82) 「恩地孝四郎氏個人展覧会」前掲(注81) 一二六頁、「恩地孝四郎氏個人展覧会」『みづゑ』一八四号 一九二〇年六月号 三四頁。
- (83) 「恩地孝四郎氏個人展覧会」前掲(注81) 一二六頁。
- (84) 同前。
- (85) 萩原朔太郎「日本に於ける未来派の詩とその解説」『感情』五号 一九一六年一月号 二六―二七頁参照。
- (86) 恩地孝四郎「カメレオンの如く」『アトリエ』一〇巻一号 一九三三年一月号 三六頁、恩地孝四郎「感情」前掲(注58) 一二六頁参照。
- (87) 有島生馬訳「印象派対未来派」(『美術新報』一四卷六号 一九一五年四月号 三一―九頁) は、冒頭に「此拙訳を『月映』の恩地孝四郎兄にをくる。」という献辞があるように、恩地に捧げられたものである。恩地は、同年四月二三日にそのことを知り、四月二十七日に有島に謝辞を書いている(『恩人日記』参照)。
- (88) 「美術月評 恩地孝四郎氏個展」『中央美術』八巻一〇号 一九二二年一〇月号 一二七頁、萬鉄五郎「円鳥会の作品」『みづゑ』二二二号 一九三三年七月号 三三三頁参照。
- (89) 「美術月評 恩地孝四郎氏個展」前掲(注88) 一二七頁。
- (90) 同前。
- (91) 萬鉄五郎「円鳥会の作品」前掲(注88) 三三三頁、萬鉄五郎「第三回円鳥会」『アトリエ』二巻一号 一九二五年一月 一三三―一頁、中原実「円鳥会を観る」『中央美術』一一〇号 一九二五

- 年一月 七二頁。
- (92) 瀬木慎一「恩地孝四郎再発見」『恩地孝四郎の油絵展』 目録
フジ生画廊 一九八八年。
- (93) 恩地は日常的に風景画を描くということではなかったが、一九二一年の台湾旅行の際と一九三九年、陸軍囑託として中国を旅行した際には風景画を制作している。一九三九年の油彩画を含めて、戦争期の恩地の活動について考察する必要があるが、稿を改めたい。
- (94) 「愚人日記」一九一五年四月二七日付。
- (95) 『感情』二〇号 一九一八年六月号 二一—三三頁。ペン画・木版画一二点と各作品の作因を記した短文二二、小論「抒情画について」を収録。
- (96) 恩地孝四郎「雑記」『感情』二〇号 一九一八年六月号 二八頁。
- (97) 「愚人日記」一九一六年六月三日付。
- (98) 「芸術に関する雑感」ノート 一九一七年三月一五日付。
- (99) 「自画像そのものは創作ではない。それは作家の人格の拡大であつて直接に創作といふべきではない。之は作者の營養である。」と「芸術に関する雑感」ノートにも記されている(一九一七年三月一五日付)。
- (100) 「愚人日記」一九一七年八月一四日付。
- (101) 「愚人日記」一九一七年八月一五日付。
- (102) 同前。
- (103) 同前。
- (104) 『美術新報』一五卷三号 一九一六年一月号 四一頁。
- (105) 「けふ岸田君からはがきが来た。岸田君の静物を感じしきつて出したはがきの返事だ。」(「愚人日記」一九一七年九月一六日付)。
- (106) 同前。
- (107) 「恩地孝四郎氏個人展覧会」前掲(注82) 参照。
- (108) 有島生馬「画家ポール・セザンヌ」『白樺』一卷三号 一九一〇年六月号 三六頁。
- (109) 岡畏三郎「フェウザン会」『美術研究』一八五号 一九五六
年三月 四一頁。
- (110) 「日曜附録 版画展覧会」『大阪朝日新聞』一九一三年一月一六日 日曜附録一—二面。
- (111) 「現代の洋画」二三号 一九一四年二月号 前掲(注110)の
記事も再録。
- (112) 浅野徹「立体派、未來派と大正期の絵画」前掲(注17) 九八
—九九頁、藤井久栄「月映」再考 附「DER STRICH」木版画
展覧会「出品作について」『東京国立近代美術館研究紀要』第
一号 一九八七年三月 一一—一五頁参照。
- (113) 「愚人日記」一九一五年九月一二日付。
- (114) 「月映」Ⅳ号 告別輯 一九一五年一月。
- (115) 「新しい版画の技法」『アトリエ』三三八号 一九五五年四
月号 三八—三九頁。

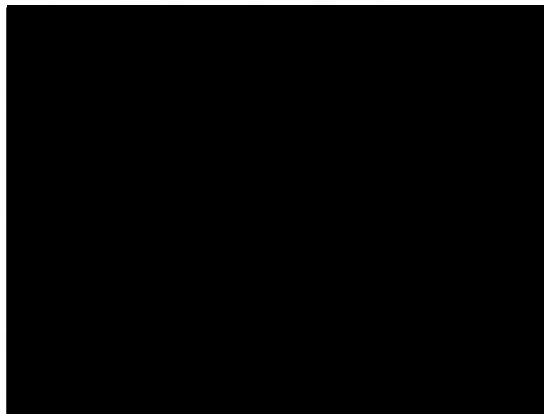


図2 竹久夢二〈つまびき〉
1912年 木版・紙
16.0×21.0cm 竹久夢二伊香保記念館

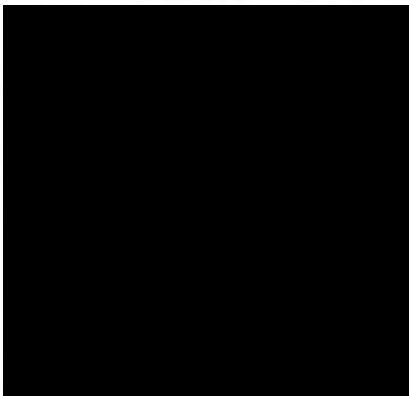


図1 恩地孝四郎〈失題〉
1914年初め頃 木版・紙
11.9×11.8cm 個人蔵



図3 恩地孝四郎〈懇人願求〉
1914年 木版・紙
8.6×5.8cm 『月映』第Ⅲ号掲載

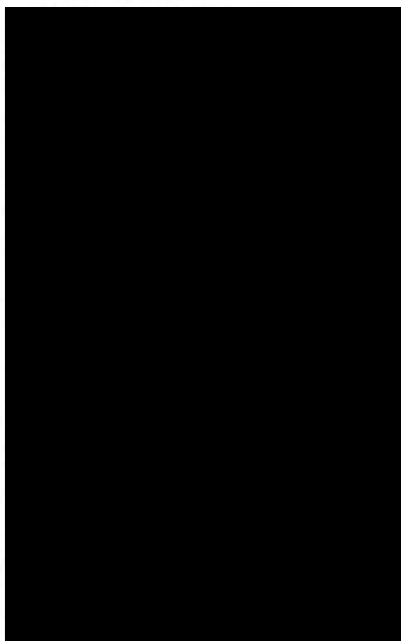


図5 恩地孝四郎〈母体〉
1917年頃 油彩・カンヴァス
65.0×49.0cm 個人蔵

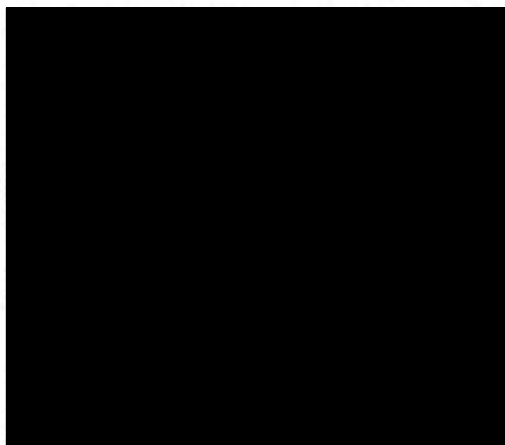


図4 東郷青児〈パラソルさせる女〉
1916年 油彩・カンヴァス
65.0×80.0cm 清力美術館

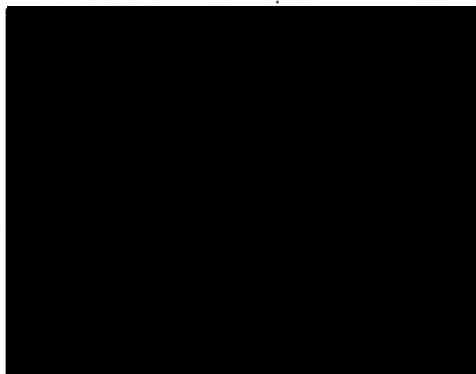


図7 恩地孝四郎〈女体に関して〉
1917年
『感情』15号(1917年11月号)掲載、20号
(1918年6月号)に再録



図6 恩地孝四郎〈三人の女性〉
1917年 油彩・カンヴァス
112.0×86.5cm 個人蔵

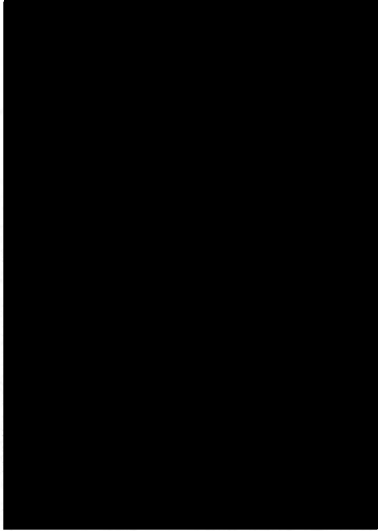


図10 恩地孝四郎〈静物（黒布の林檎）〉
1915～1919年 油彩・カンヴァス
45.5×33.3cm

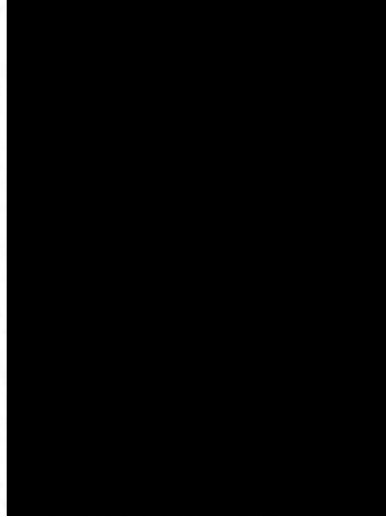


図8 恩地孝四郎〈静物（人体模型）〉
1915～1919年 油彩・カンヴァス
60.5×45.4cm 東京都現代美術館

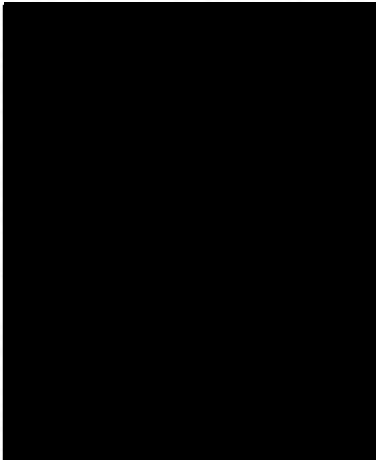


図11 恩地孝四郎〈静物（林檎 赤）〉
年代不詳 油彩・カンヴァス
45.5×37.9cm 東京都現代美術館

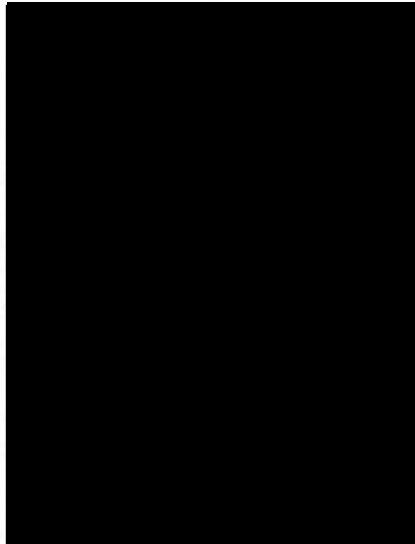


図9 恩地孝四郎〈静物（黒い机）〉
1915～1919年 油彩・カンヴァス
53.0×41.0cm 郡山市美術館



図12 恩地孝四郎〈自画像（黒和服）〉
1915～1919年頃 油彩・カンヴァス
53.0×45.5cm 個人蔵



図13 恩地孝四郎〈自画像（白和服）〉
1915～1919年頃 油彩・カンヴァス
45.5×33.3cm 福島県立美術館

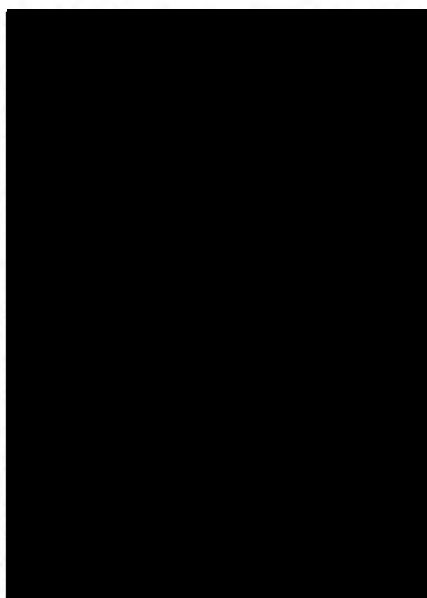


図14 恩地孝四郎〈自画像〉
1909年頃 油彩・カンヴァス
33.4×24.3cm 横浜美術館



図15 セザンヌ 〈五人の水浴する女たち〉
 (Cinq Baigneurs)
 1885-87年 油彩・カンヴァス
 65.0×65.0cm Venturi 542
 『美術新報』15巻3号(1916年1月
 号)掲載



図16 岸田鯉生 〈静物(土瓶とシユスの布と林檎)〉
 1917年 油彩・カンヴァス
 45.5×45.2cm

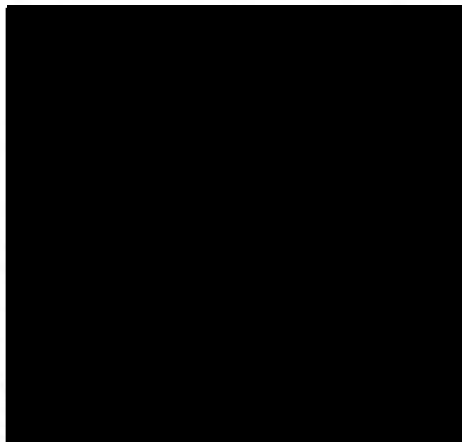


図17 セザンヌ 〈静物〉(Nature Morte)
 1879-82年 油彩・カンヴァス
 50.0×61.0cm Venturi 338
 『現代の洋画』17号(1913年8月号)掲載

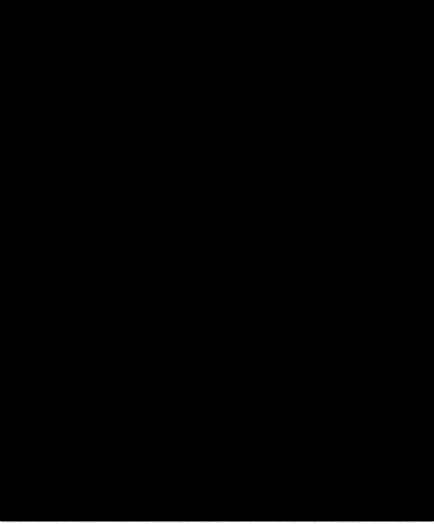


図19 恩地孝四郎〈抒情Ⅰ〉
1914年 木版・紙
13.3×10.9cm 「月映」第1号掲載

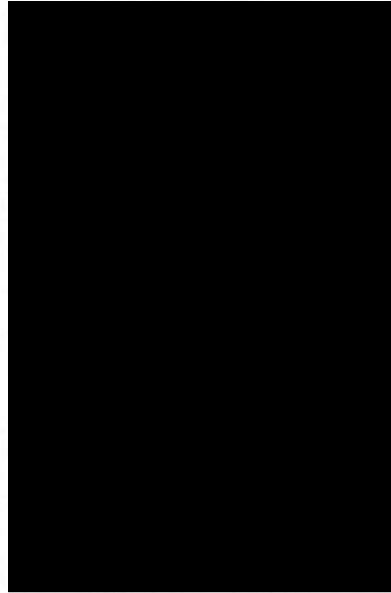


図18 恩地孝四郎〈抒情 あかるい時〉
1915年 木版・紙
13.5×9.8cm 「月映」第V号掲載

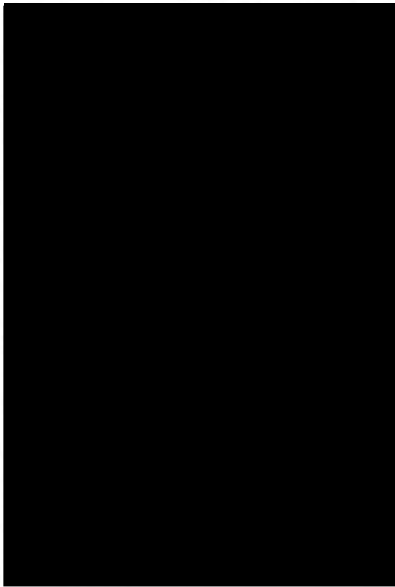


図20 恩地孝四郎〈抒情 5種一わかれと
のぞみと一(5)〉
1915年 木版・紙
13.7×9.8cm 「月映」第Ⅷ号掲載