

図版解説

速水御舟《幼児像素描》

塩谷純

本稿で紹介する二点の素描（個人蔵、図版5・6）は大正～昭和初期を代表する日本画家、速水御舟（二八九四～一九三五年）の作とされるものである。すでに「速水御舟」とプレート入りの額装を施されたこの二点の素描は、いずれも幼児をモチーフとし、うち一点には御舟による款記が記されている。本稿では便宜上、この款記のある方を《幼児像素描1》、他方を《幼児像素描2》と呼称することにした。

まず、作品の概容は以下の通りである。

《幼児像素描1》

縦二六・三センチ、横一九・二センチの画面（紙）に鉛筆で四分の三観面の幼児の上半身をあらわし、幼児の頬や額、あるいは幼児がまとう涎掛けのモデリングに白い色鉛筆を、また幼児の瞳や涎掛けの柄に青い色鉛筆を用いている。画面右下には鉛筆で「大正九年九月廿五日／御舟寫」と記されている。

《幼児像素描2》

縦二五・二センチ、横一八・六センチの画面（紙）に、《幼児像素描1》で用いたものよりも硬い鉛筆で、横を向く幼児の肩より上を描き出す。色鉛筆は用いていない。

速水御舟作というアトリビューションについてだが、《幼児像素描1》に記された「御舟」の号は「御」でイの二画目と缶の一画目を兼ねており、硬筆と毛筆の違いはあるものの大正九年（一九一九）から一三年にかけての作品に見られる落款に

よく合致する⁽¹⁾。また画中に記された大正九年九月二十五日という日付は再興第七回日本美術院展の開催時期（九月一～二九日）にあたり、同展に御舟は《比叡山》と《京の舞妓》の二点を出品している。そのうち《京の舞妓》（挿図1）は大正期の御舟作品のなかで数少ない人物画の力作として知られるが、舞妓の顔の描写は《幼児像素描1》および《幼児像素描2》のそれと似通っている。たとえば瞳については、その中心部を塗り残し、周縁にかけて線で重ね塗りしていくことでガラス玉のような透明感のある球形に仕上げている（挿図2）。また鼻や口の複雑な形態にいささか不慣れな感じのする捉え方（挿図3）や、とくに《幼児像素描2》の、細かな線を重ねてふつくらとした顔の凹凸をつくりあげていく点も《京の舞妓》と共通し、そのごこちなさが却って不思議な魅力を放っている。これらのことから二点の素描は御舟の作であり、《京の舞妓》と前後して描かれたものとみて、まず間違いないだろう⁽²⁾。

縦一五二・三センチ、横一〇一・八センチという大画面ながら、舞妓がまとう振袖の絞りによる模様や足元の畳の目に至るまで精緻に描き出した《京の舞妓》は、大正期日本画における細密描写の極点として注目を集め、倉本妙子氏や古田亮氏の

挿図 3 《幼児像素描1》(左)、《幼児像素描2》(中)、《京の舞妓》(右)の比較一口

挿図 2 《幼児像素描1》(上)、
《幼児像素描2》(中)、
《京の舞妓》(下)の比較一目

研究によってその制作過程が明らかにされている。⁽³⁾ それらによれば《京の舞妓》発表前年となる大正八年八月の新聞に、かねてから京都を制作の場としていた御舟が祇園の舞妓の写生に取り組んだ旨が報じられ、⁽⁴⁾ 《京の舞妓》制作の端緒をそのあたりに求めることができる。倉本氏による御舟夫人からの聞き取りでは、その折の舞妓の素描は破棄してしまったとのことだが、本稿紹介の素描は《京の舞妓》の失われた準備段階を多少なりともうかがうが、⁽⁵⁾ がといえるかもしれない。あるいは《京の舞妓》院展出品直前の新聞報道が伝えるように御舟がその面貌表現に最後まで苦慮していたことを思えば、同展開催中の日付をもつ《幼児像素描1》は、《京の舞妓》の描写を自省すべく試みた素描とも考えられよう。

ところで、この二点の素描については東洋絵画史の研究者で、永く東京国立文化財研究所に在職した川上涇氏がそのモデルであったと伝えられている。川上氏は大正九年三月一九日の生まれだから、とくに同年九月の年記の入った《幼児像素描1》は生後六ヶ月の同氏を描いたものということになるだろう。したがって川上氏自身は御舟のモデルとなった時のことを記憶されているわけではないのだが、御舟がその名付け親であったこと、成長の折々に目をかけてもらったことを思えば、⁽⁶⁾ 幼き日の同氏が御舟の写生の相手をつとめていたとしても不思議ではない。

このような、身近な子供の容貌を描くという行為から想起されるのは、御舟とはほぼ同時期にその才能を開花させた洋画家、岸田劉生の麗子像をはじめとする連作であろう。徹底した写真の内に神秘的な魅力を湛え、劉生作品の代名詞となっている麗子像だが、考えてみれば、すでに社会的に自立しているが故に、その人の似姿であるというだけで最低限の価値が保証される大人の肖像とは異なり、愛すべき身内であるという以外の何者でもない子供の「首狩り」を行うというのは、もともと社会的産物である絵画、とりわけ肖像画の歴史からいえば稀有のことであるに違いない。より包括的な人物画という枠組みでも、子供を描いた作品の多くはその遊ぶ、もしくは働く姿を捉えることで社会的に通用する何がしかのメッセージを発していたはずである。その点、とくに何かの仕草をするでもなく肖像画然とかしこまった姿の麗子像や村娘の像は、その静物画と同様、ひたすら「実在の神秘」⁽⁷⁾ を凝視した作品といえるだろう。

御舟の素描に話を戻すなら、幼児の顔をまじまじと見据えて描くスタンスは、劉生のそれと共通するように思われる。岸田劉生と速水御舟という、ふたりの魅力的な画家を結びつけて語ることはこれまでにもしばしば試みられてきたが、倉本妙子氏の詳細な研究によれば、大正一二年以前に遡るふたりの直接的な交流を示す資料はなく、また御舟が劉生について語った言葉も残されていないという⁽⁸⁾。したがって、このふたりの繋がりについては専ら作品の比較を通して検証されることになるのだが、たとえば主に静物画にみられる左右対称の構図といった共通項に加えて、子供の面相という特異な題材を扱った本稿紹介の素描は劉生との新たな接点を示唆するものではないだろうか。

《幼児像素描1》が描かれる半年ほど前、御舟は友人の小林古径から書簡を受け取っている。すでに倉本妙子氏により御舟と劉生を繋ぐ資料として紹介されたものだが、ここであらためてその箇所を引用しておこう。

岸田氏の会を拝見致しました 全氏の妹が支那服を着て居る水彩がい、と思ひました大抵は一二度見たものです 小さな麗子の像おなじ様なものが沢山掲ら

挿図 4 岸田劉生《麗子之像》 個人蔵

れてあるのなどはなんだかいやでした いづれ御覧なさる事と思ひますが

大正九年三月二四日付のこの書簡は、東京大森に住む小林茂（古径）から当時京都修学院村で制作を行っていた御舟に宛てられたものである。「岸田氏の会」とは同年三月二〇日から二四日まで神田流逸荘で開催された「岸田劉生素画水彩個人展覧会」のこと。同展覧会には劉生の素描三四点が展示されたが、その半数以上は古径も伝えているように、娘の麗子や村娘を木炭や水彩で描いたものであった（挿図4）。京都に滞在する御舟としては神田での劉生の個展に足を運びようもなかったはずだが、その後同展は翌四月三日から七日まで京都府立図書館で開催されており、古径の「いづれ御覧なさる事と思ひますが」という言い回しも、その巡回展を指しているように思われる。もともと当の御舟が同展を見たとことを裏付ける資料があるわけでもなく、また古径が嫌悪感を示した麗子像に御舟がどのような反応を示したのか、今日では知る由もない。ただ岸田劉生という画家の存在が、古径や御舟ら院展の日本画家の視界に入っていたことは、ここで確認しておいてよいだろう⁽¹⁰⁾。

御舟はしかし、幼児の素描を本画に仕立てることはなかった。それは近代において日本画と洋画という棲み分けが定着して以降、子供の像に限らず肖似性の高い人物画は専ら洋画の領分とされてきたこともあるだろうし、あるいは御舟自身、人物画への限界を感じていたということもあるだろう。《京の舞妓》に憤って御舟の除名を口走った横山大観に対し、「御舟を除名したら古径もいなくなりませんが、それでもいいんですか」と安田鞞彦がフォローしたのはよく知られるエピソードだが、御舟本人も同作についてはその失敗を認めていたという⁽¹¹⁾。じじつ御舟は《京の舞妓》以後、いわゆる細密描写の静物画や花鳥画、風景画を世に送り出していくが、しばらく人物画に手を染めることはなかった。御舟が再び本格的に人物画の絵筆をとるのは昭和五年（一九三〇）の渡欧以後であり、《花の傍》（昭和七年作）や《婦女群像》（昭和九年作、未完）といった大作に挑むことになるが、そのモダンな感覚に濾過された画風は大正期のそれとは異なるものであった。その意味では、本稿紹介の素描は《京の舞妓》とともに、大正期における御舟の封印された可能性をうかがう作といえるのではないだろうか。

挿図 5 速水御舟《小山大月像》 個人蔵

註

- (1) 御舟の落款については、野地耕一郎「御舟の作品と落款・印章をめぐる」(山種美術館『特別展 生誕一〇〇年記念 速水御舟』図録 平成五年一〇月)、および同「速水御舟の落款と印章について」(吉田耕三監修『速水御舟大成』(一) 小学館 平成一一年五月)を参照。
- (2) この時期の御舟の人物デッサンとしては、他に大正一〇年作とされる《小山大月像》(挿図5)が知られている。《幼児像素描1》《幼児像素描2》および《京の舞妓》と比較すると、鼻や唇といった部位がはるかに的確に捉えられているが、これはモデルが面構のはっきりとした成人男性であったことによるものと考えたい。
- (3) 倉本妙子『速水御舟の芸術』(日本経済新聞社 平成四年五月) 一三八〜一五八頁、古田亮「速水御舟筆「京の舞妓」について 修復を終えて」(『MUSEUM』五一八 平成六年五月)、同「『京の舞妓』再考」(註1の前掲『速水御舟大成』(一))。
- (4) 『東京日日新聞』大正八年八月一日、『大阪時事新報』大正八年八月一四日
- (5) 『大阪毎日新聞』大正九年八月三〇日
- (6) 川上氏は「御舟と私」(東京銀座・松坂屋『速水御舟展』図録 昭和二九年三月)

速水御舟《幼児像素描》

と題する文章で、御舟との想い出を次のように綴っている。

「私の名前は御舟がつけた。詩の邨風にある「涇以渭濁」という句をどう解釈したのか聞いてみる機会はなかった。小学校へ入ったとき、紫檀の机と本箱をもらったが、七才の子供にはおよそ不似合いな高級品であった。ヨーロッパ旅行のときは二度絵葉書をくれた。中学の入学祝は顕微鏡で、当時私の寄寓していた故小山大月のところへ持つて来た。そのとき、標本を作るのにミクロトームがいるという、「こんどはそれを買いますよ」といつたのをいまでも覚えている。」

なお、川上氏の御父君である川上五郎氏は、沼津を拠点に紅児会や赤曜会の日本画家を支援した人物であった。「紅児会・赤曜会の頃 川上五郎翁聞書」(『萌春』二四五〜二四八 昭和五〇年七〜一〇月)、「川上五郎翁を囲む座談会 明治・大正時代の沼津と画壇 こぼれ話」(『沼津史談』二二 昭和五二年)を参照。

(7) 岸田劉生「思ひ出及今度の展覧会に際して」(『白樺』一〇―四 大正八年四月)

(8) 註3の前掲倉本文献一九六〜二二六頁

(9) 註3の前掲倉本文献二二二〜二二三頁

(10) 岸田劉生自身は再興日本美術院に参画したわけでもなく、院展への出品歴もないのだが、その追随作は院展洋画部への出品画の中にも数多見出すことができる。子供の肖像ということであれば、椿貞雄の《酸漿を持てる少女の肖像》(大正七年作 再興第五回院展出品)、大沢鉦一郎の《ジンベを着た少女》(大正九年作 再興第七回院展出品)等が挙げられよう。劉生の編み出したイメージは、御舟ら院展画家の周辺にもたしかに氾濫していたのである。

(11) 安田鞞彦「日本美術院再興の頃―思い出を語る」(『現代の眼』一三〇 昭和四〇年九月)

(12) 富取風堂「速水君の人及び芸術」(『画観』臨時増刊号 昭和一〇年五月)

謝辞 本稿の執筆にあたっては川上涇氏よりご高配いただき、吉田春彦氏より諸資料をご教示いただきました。また中村一城氏(便利堂)、濱中真治氏(川越市立美術館)、舛田隆満氏(茂原市立美術館・郷土資料館)のご協力をいただきました。末筆ながら厚くお礼申し上げます。