

## 豊子愷とゴッホ

——ゴッホ作品を通しての伝統再発見

はじめに

伝統文人の素質を備えていながら、近代西洋美術に深く関わった豊子愷<sup>ほうしがい</sup>（一八九八—一九七五）は、一九二九年（民国十八年）にフィッセント・ファン・ゴッホ（一八五三—一九〇）の伝記『谷訶生活（ゴッホの人生）』を出版した。それは民国期に出された数少ない西洋画家伝記の一冊として重要であるばかりでなく、豊子愷の西洋美術研究の到達点としても意義深いものであった。この伝記は大正から昭和にかけて活躍した洋画家、美術評論家黒田重太郎（一八八七—一九七〇）の『ヴン・ゴッホ』（一九二一年）から東洋風な画家ゴッホのイメージを抽出し、印象をかなり強い形で打ち出したと論じたことがある<sup>①</sup>。商業主義を嫌悪して、清貧に甘んじ、自己表現のため<sup>②</sup>にのみ制作し、その手法は即興的であり、作品には筆のタッチが

目立つなどと、人間像と作風ともに東洋的になった、と豊子愷はゴッホをとらえたのだ。

主にゴッホにまつわる言説を通して、ゴッホを東洋風な画家とみなした豊子愷が、みずから伝統文化を再認識し、自文化優位論まで発展させていったわけだが、彼はゴッホの作品そのものをどのようなように見ていたのだろうか。東洋風になったと評するそれらから、どのような影響をこうむったのだろうか。本論はこれらの疑問に答えることを目的とする。言説重視のゴッホ理解という側面があったろうが、作品の複製図版も多く見られたはずで、ゴッホ作品の受容も明らかになければならない問題である。

豊子愷研究において、その画業と西洋美術との関連については、ほとんど論じられてこなかった。彼の中国美術優位論が、その西洋美術受容の重要性を軽視させる結果をもたらしたのではないかと

西 楨 偉

筆者は近稿でも触れた<sup>(3)</sup>。本稿は、豊子愷がジャン・フランソワ・ミレー（一八一四―七五）から受けた影響をとりあげた近稿の姉妹篇となる。

本論ではまずミレーにも通じる「子ども」「宗教」「労働」を描いたゴッホ作品と豊子愷との関連を検証することから始めたい。それからゴッホの肖像画、静物画、群像表現などが彼にそれぞれどのような影響を与えたのかを探り、最後にそのゴッホ受容の特徴を究明したい。

#### 一 ゴッホとミレー

一九二二年早春、洋画家を目指して豊子愷は日本に渡った。同年三月白樺美術館第一回展（会期は三月五日から十三日）が開催され、この展覧会においてゴッホの作品（『向日葵』）が初めて日本にもたらされ、公開された<sup>(4)</sup>。豊子愷がそれを見たかどうかは定かではない。しかし、展覧会の直後に出版されたゴッホの評伝『ブン・ゴオグ』（四月五月初版、四月二十五日四版）が彼に決定的な影響を与えたのは確かである。六月に白樺社から『セザンヌゴッホ画集』も刊行され、豊子愷がゴッホに出会ったのはこの日本留学期と考えられる。

同年末帰国するまでに、後の彼の画業に多大な影響を及ぼすことになる竹久夢二（一八八四―一九三四）やミレーの作品との出会いもあった<sup>(5)</sup>。竹久夢二やミレーとの関連において、豊子愷は彼らの構

図やモチーフを摂取しては、多様な作品を描いていった。それらは、よく意味が添えられ、文学的な色彩を帯びることもしばしばであった。

ゴッホとミレーは人間像、作品モチーフなど本質的に重なるところが大きく、両者ともに人格、思想が優れた画家として、豊子愷によって高く評価されたのだといえる。筆者は近稿で、ミレーの「子ども」「宗教」「労働」モチーフと豊子愷の関わりを論じたが、ミレーを受け継ぐゴッホの同類の作品にも、彼は注目したものと思われる。

まず、「子ども」を描いた豊子愷の作品に関して、ゴッホとの関連はかなり深い。ここでは、「二人の子ども」（図版1、一八九〇年）や「マルセル・ルーラン坊やの肖像」（図版2、一八八八年）、そして「歩く恋人たちのいる跳ね橋の風景」（図版3、一八八八年）が豊子愷に落とした影を見ていきたい。この三作品の複製図版はいずれも『ゴッホ』（中川一政著、アルス、一九二五年初版、一九二八年普及版）に収録され、本書も含めて日本で出版されたゴッホの評伝や画集が豊子愷の手にあつたのではないかと推測される<sup>(6)</sup>。

「二人の子ども」は頭に被り物をし、両手を前に組み、寄り添って座る二人の子どもを描いている。被り物をした頭や、ドレスを着た体の輪郭線がはっきりと描かれ、背景の建物、窓も簡略な輪郭線で示される。画面には子どもを大きく描き、背景を辺縁に狭め、二人

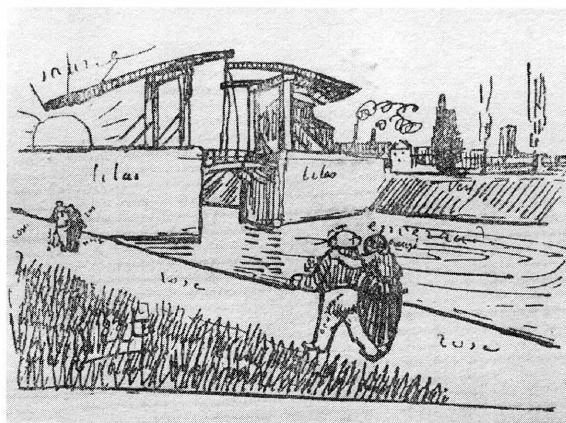


図3 ゴッホ「歩く恋人たちのいる跳ね橋の風景」1888年



図1 ゴッホ「二人の子ども」1890年



図4 豊子愷「姉妹」『児童漫画』1932年



図2 ゴッホ「マルセル・ルーラン坊やの肖像」1888年

が本を開いて一緒に見ているところである。二人とも左手が本のページを指差し、話し合っているかのような。体の輪郭線を重視した描き方、モデルの向きなど、「二人の子ども」に通じる。

一方、両作品間の相違も無視できない。「二人の子ども」は「姉妹」と異なり、全身像でなく、モデルのポーズには意味（「姉妹」の場合は「読書」）を付さず、人物中心の構図ながら辺縁に背景を省かないのである。こうした違いの存在は、両作品の関連を否定するものではなく、む

の子どもの親密感をよく表している。この作品から、豊子愷の「姉妹」（図版4、「児童漫画」一九三二年）や「兄弟」（『学生漫画』一九三一年）が生まれたと見てよからう。

「姉妹」は豊子愷自身の二人の娘をモデルにした作品という。椅子に座る二人の女兒

しる作者の表現方法、ひいては東西両洋美術の相違を露呈させる。豊子愷の西洋美術摂取の特徴が窺えるところでもある。

ミレーについても同様だが、豊子愷はしばしば西洋絵画のモチーフ、人物ポーズにさまざまな意味を加え、みずからの作品を仕上げる。意味内容が詩に発展することもよくある。人物モデルのポーズのみでなく、その意味を描写するため、全身像が多く、背景はあまり重要視されない。こうした手法は色彩によって、額縁で切り取られた画面の表現を追究する西洋絵画の方法とは異なる、東洋文人画のものではないだろうか。主に墨の線を用いて、余白を残すため、区切られた画面構成を目指さず、人物は全身像を描くことが多い。色彩を主眼に置かないゆえ、描かれた意味がいよいよ求められ、絵画がついに文学に接近する。

「姉妹」「兄弟」のほかにも、「二人の子ども」に見られる情趣を表した作品は豊子愷に数点ある。たとえば「活動読書（ブランコに揺られて読む）」（『児童生活漫画』一九三二年）、「活動唱歌（ブランコに揺られて歌う）」（同前）、「夏」（同前）、「冬夜（冬の夜）」（図版5、同前）、「夢（一、二）」（同前）などが挙げられる。これらの作例はモデルから斜めの視点をとらず、ほとんど左右対照の画面構成である。篆刻などのような中国的グラフィックデザインの特色を示している。

一方、「マルセル・ルーラン坊やの肖像」は帽子を被った赤子の

肖像で、両手は胸の前で触れ合っている。帽子、顔、腕の輪郭線がやや目立つ。この作品と「初読（初めての読書）」（図版6、前掲『児童生活漫画』）との類似を指摘しておこう。

前述のように、「読書」という行為が加えられたのは、豊子愷の表現方法には必要であり、画面構成についても上方には子どもの上半身全像、下方には机と本を配置し、背景も縁取りもされていないにもかかわらず、びったりと被った縁のある丸帽子、目鼻、頬を力強い線で簡略に描いたところや、手の描写、折った袖を線で表現したところなど、共通点が見出される。「二人の子ども」同様、輪郭線を重視した描法である。このような線描による子どもの肖像を後年豊子愷は孫をモデルにふたたび描くのだが、ここでは毛筆の線の表現がさらに強調されている。

さて、「歩く恋人たちのいる跳ね橋の風景」の図版は雑誌『白樺』の裏表紙（第二巻十号、一九一一年十月）、または『現代の洋画』（十七号、「後期印象派」特集号、一九一三年八月）の表紙としても掲載されたことがあり、もとはゴッホの手紙に描かれたデッサンである。豊子愷が接することができたのは、おそらく『ゴッホ』の挿絵であろう。二組の恋人が川辺を歩き、画面上方の跳ね橋のほうへ向かっている。行く手には丸い太陽が黄色に輝き、道を薔薇色（デッサンにはゴッホ自身の文字で色彩のメモが書かれている）、川面をオレンジ色に染め、心が浮きたつシーンである。中川一政（一八九三—一九





図6 豊子愷「初読」『児童生活漫画』1932年



図5 豊子愷「冬夜」『児童生活漫画』1932年

九二）著書掲載図版にはタイトルはないものの、肩を組んで歩く男女だとわかる。この小さな挿絵が豊子愷のあまたの肩を組む人物像を生み出し、さまざまな意味で興味をひく。まず、「子ども」や若い学生に応用されたものから取り上げたい。

「PAIRS」（図版7、前掲『学生漫画』）は二組の学生が肩を組んで歩くところを描いたものである。足元の道は簡潔に描かれ、背景はない。豊子愷が描くのは恋人同士ではなく、前方は二人の男子生徒、後方二人の人物の性別はややわかりにくい。しかし、後年に描き直した同モチーフの作品を見ると、後方も長い服を着た男子生徒と見ることが出来る。洋風な学生服を着た二人は後方の伝統的な服装の二人に比べ、ずいぶん意気揚揚と歩いている様子である。そうした対比を表そうとした作品に見える。人物の組み合わせ、構図ともに異なるとはいえ、同じ道を相前後して親密に歩く二組の人物図として、両作品が共通する。また、同じ服装をした二人連れが前後して歩くところを描いたゴッホの「五人の人物のいるオーヴェールの道と階段」（図版8、一八九〇年）が『ゴッホ』に収録され、そのカラー図版が豊子愷編著の『西洋美術史』（一九二八年初版）に用いられたことも見落とせまい。同様の服装という着想をこの作品から得た豊子愷は、肩を組むポーズと組み合わせたのだと考えられる。肩を組む人物図（一組または二組）は豊子愷には数多くあり、ゴッホからモチーフを摂取したのだと考えて間違いないだろう。恋人同士の



図8 ゴッホ「五人の人物のいるオーヴェールの道と階段」1890年

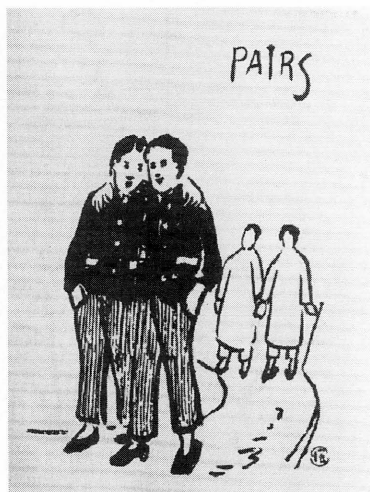


図7 豊子愷「PAIRS」『学生漫画』1931年



図10 豊子愷「密約」『幼幼画集』1947年



図9 豊子愷「吃皮蛋」『学生漫画』1931年

(図版9、前掲『学生漫画』)、「同級生」(同前)、「男学生在女学生前是道德家(男子学生は女子学生の前では道德家である)」(「中学生」一九三三年十二月号)などは学生の日常を描き、いずれも肩を組む人物が重要な役割を果たす。

さらに、子どもを描いた作品においても肩を組む人物が常用のモ

それでも、彼はほかに複数の制作を試みている。それは酒に酔った人物を支えて歩くところを描いたものだが、中国伝統絵画とも関連があり、また後で触れるとしよう(図版30、31参照)。しかし、肩を組む二組の人物であれば、場面設定はもっと簡単になる。事実、豊子愷もそこに活用の道を拓いていった。「吃皮蛋(ビータンを食らう)」

親しむ様子を描かないのは、儒教観念の強い作者の自己規制のためであり、その代わりに同性の人物の組み合わせに置き換えたわけである。

肩を組む二組の人物図を描くには、豊子愷としてはかなり特異な状況を設定しなければならない。

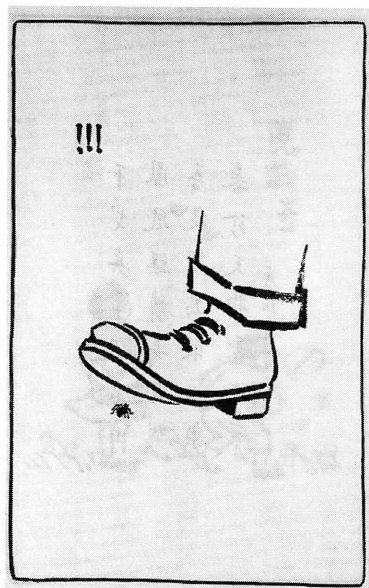


図12 豊子愷「!!!」『護生画集』1929年



図11 竹久夢二「ちいさなヒミツ」『小供の国』1910年

チーフとなった。たとえば「初相思（初めてのラブレター）」（前掲『児童生活漫画』）、「歩調一致（二人三脚）」（一九三八—四六年、『豊子愷精品画集』一九八八年）、「密約（秘密のデート）」（『幼児画集』一九四七年）、「児童楽園」（香港『星島日報』「児童楽園」欄挿絵、一九五〇年）、「盲者と跛者互助遊戯図（目の不自由な者と足の不自由な者が助

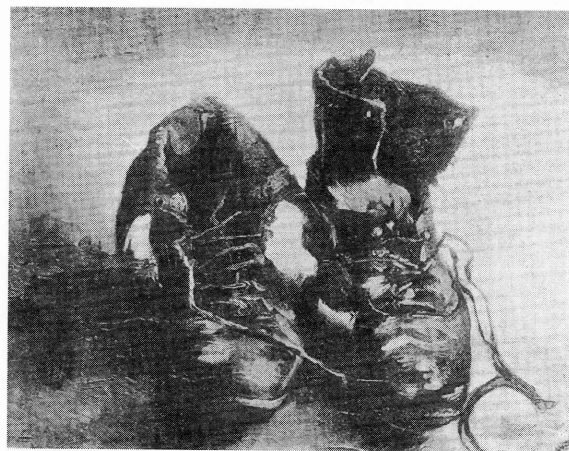


図13 ゴッホ「一足の靴」1886年

け合いながら遊ぶ図）」（『弘化月刊』一九五一年）、そして「倚門（玄関にもたれて）」（前掲『児童漫画』）などでは、一組の子どもを描いたり、群像のなかに肩を組む人物を配置したり、幅広く応用されていた様相が見受けられる。

もちろん、これらの作品はゴッホの影響のみによって描かれたわけではなく、ほかの画家の作品を参照した可能性を排除できない。前掲「同級生」の題材は竹久夢二によるものであり、また「密約」（図版10）も夢二の「ちいさなヒミツ」（図版11）と関連があらう。作品の影響関係に複合的要素が認められるのはなんら不自然なことではない。

では、豊子愷が「二人の子ども」や「歩く恋人たちのいる跳ね橋の風景」に注目したのはなぜだろうか。まず、人物中心の絵画が彼にとって新鮮であり、文人画にはない人物画のモチーフを彼は取り入れたのだといえる。現代の人物を中心にするのが彼の基本姿勢でもあった。そのうえ、絵画の意味を重視する豊子愷をひきつけて放さないのは、人間の親密さ

の表現という点ではないだろうか。ゴッホ兄弟の愛情溢れる物語を彼は熟知していたはずで、この二作品から愛を渴望し、表現するゴッホの心を読み取り、強い感動を受けたにちがいない。ゴッホ自身も農作業をする二人連れや、風景の中に相親しむ二人連れを描きこむことがよくあり、二組の恋人を描いた作品はほかにもある<sup>(8)</sup>。そうした特色を豊子愷は見抜いたことになる。だからこそ、彼はみずからの一連の秀作を生み出していったのだと考えられる。

次に、「宗教」を描いた豊子愷とゴッホとの関連を見てみよう。

ミレー作品は仏教絵解き『護生画集』(豊子愷画、李叔同ほか書、第一―第六集、一九二九―七六年)の図像源泉の一部となったのだが、ゴッホの場合はどうだろうか。ここで豊子愷の「……」(図版12、『護生画集』一九二九年)とゴッホの「一足の靴」(図版13、一八八六年)を比較してみたい。前者は革靴を履いた足が虫を踏もうとする瞬間を描いたもので、後者は静物画である。前者は足もとの小動物、昆虫にも気をつけるようにという仏教の教えを説く作品、後者はミレーの「木靴」(A・サンスィエ『ミレーの生涯と作品』一八八一年所収)にヒントを得たといわれる<sup>(9)</sup>。込められた意味と表現手法ともに隔たりにあるものの、新たなモチーフの摂取に際して、随意に変換し応用するという豊子愷の特徴を考慮すれば、靴というモチーフをゴッホから得た可能性は充分ある。また、中国絵画にも洋画にも靴のみをモチーフとする作品はあまり見られないにもかかわらず、ゴッホ

は繰り返し靴を描いているのである。しかも、豊子愷が親炙していた『ワン・ゴオグ』の挿絵に「一足の靴」が使われ、そこで著者黒田重太郎は日常の平凡な対象を「即興詩」に形成させるゴッホの才能を批評している。「脱ぎ捨てたままと見える一足の靴」も詩となり、絵画のモチーフとなりうるのだ、と。

「……」では革靴を履いた都市生活者の足を描くが、山歩きをする藁靴をも豊子愷は『護生画集』に描いた。「空山小劫(山奥の小さな災難)」(第五集、一九六五年)では、藁靴を履いた足がタンポポを踏み潰そうとする瞬間をとらえた。制作の時期は一九六〇年代前半と考えられ、前作とはかなり離れている。靴は豊子愷にとっても大切なモチーフだったといえる。このように、「宗教」を描いた豊子愷はゴッホからもモチーフを摂取した形跡がある。が、影響は限られたものであった。

農民の肖像を始め、「労働」をモチーフとするゴッホ作品は多々ある。中にはミレーを模写したものもあり、それも豊子愷が入手できた一九二〇年代日本で出版された画集に収められている。評伝『谷訶生活』でも記しているように、両者の継承関係を彼は知っていた。また、両者に共通するモチーフを彼は描いたこともある。たとえば、ミレーの「一日の終わり」(一八六七―六九年)をゴッホが模写したことがあるが、豊子愷もその人物ポーズを吸収したものの、ミレー原図の図版が入手可能だったのであり、ゴッホの影響とは特

定できない。<sup>10)</sup>「労働」は豊子愷にとって重要なモチーフでありながら、ゴッホとはあまり関連がないようである。ただし、炉辺で料理をする女性を描いたゴッホ作品の構図を、豊子愷は「労働」とは異なるテーマの作品に転用していったことについては後述する。

以上のように、豊子愷がゴッホ作品から汲み取ったのは、ミレーに通じる部分もあるが、ゴッホをミレーにつながる画家としながらも、「労働」や「宗教」に関しては、ミレーほどの感化をゴッホは豊子愷に与えなかったといえる。ミレーと異なるところに、豊子愷はゴッホの特色を見出したのだろうか。以下において、それを探ることにする。

## 二 文人画法による「肖像画」

農夫をモデルにアルルで肖像画を描くゴッホについて、豊子愷は次のように述べたところがある。

農夫らの顔はもとより粗野に見え、それに彼の描き方が独特で、描かれた肖像はいつも恐ろしげである。それを喜ばなかった農夫たちは、そのうちゴッホのモデルをつとめようとしなくなった。ゴッホが故意に人間の顔をそのように描くのだと彼らは言い、その絵を「戯画」と評した。実を言えば、彼らには絵画が理解できないのであり、ゴッホは新奇的な描き方をしている

のだ。対象の特徴を看破し、その精神を描出するのである。写真のようにそっくり丁寧に描く必要はない。<sup>11)</sup>

西洋美術の啓蒙的エッセーからの引用である。エッセーではゴッホの人生とともに作品「サン・レミの精神病院」「向日葵」「自画像」が語られ、表現の特色には「向日葵」の「強く明るい色彩」と、「自画像」に見られる写真によらずに対象の精神に迫る手法が挙げられている。天才的な洞察力を持ち、対象の特徴を看破し、その精神を描き出す方法はまさに文人画のものであり、ここにも豊子愷のゴッホ観が認められる。前述のように、豊子愷はゴッホを東洋風な文人画家としてとらえ、そのゴッホ観は中井宗太郎（一八七九—一九六六）や黒田重太郎の影響を受けたものだが、引用文の記述は黒田重太郎著『ブン・ゴッホ』にもとづく。

では具体的に、豊子愷から見てゴッホの肖像画はどんな特徴を持っているのだろうか。上記エッセーには見られないが、中国美術の優位を主張する論文で、豊子愷はゴッホ芸術の特徴を「奔放熱烈な線条、色彩」と述べている。<sup>12)</sup> 実際、豊子愷が目にしたと思われる当時の単色複製図版でゴッホの数々の肖像画を見れば、やはり線の表現、筆触が眼をひく。つまり、豊子愷にとって、ゴッホの肖像画は躍動する、生き生きとした線によって描かれた、いわば文人画法による肖像画だったのである。



こうして、文人画法による肖像画をゴッホに発見した豊子愷は創作を試み、ユニークな作品を数点残している。それらは彼の初期作品で、「編集者」〔『子愷漫画』一九二六年〕、「三十老人」〔図版14、同前〕、「明日的講義（明日の講義）」〔『子愷画集』一九二七年〕、「被火酒焼傷了頭部的方光燾兄（アルコールで頭部に火傷を負った方光燾さん）」（一九二五年、同前書）の四作である。

まず「三十老人」を見ておこう。画題の意味は詳らかでないが、実在の人物をモデルにした作品で、肖像画と見ることができよう。絵画に意味を添えようとする作者としては、モデルのポーズのみを描いたこのような作品は少ない。本作の構図を、『ワン・ゴオグ』にも図版が掲載された「医師ガシェの肖像」（図版15、一八九〇年）と比較すると、いくつかの類似点に気がつく。ともに坐像の上半身像で、左手とひじの位置がほぼ同じである。画面左下方の空間も三角形をなし、「医師ガシェの肖像」では机と花が描かれ、豊子愷は足を組んで座る人物の左足を描いている。三角形と手は画面下方で重なるように配置され、位置が同じである。描き方にしても揺れるような体の輪郭線が共通し、豊子愷がゴッホに見出した豪放で簡略な線の表現を駆使して描いているのも容易に見て取れよう。画面上方空間の処理と右手のポーズに差異はあるが、文人画的肖像画の制作にゴッホ作品を参考にした可能性は否定できないだろう。

次に『子愷画集』に掲載された「被火酒焼傷了頭部的方光燾兄」

（図版16）をとりあげたい。ペンによるスケッチ作品で、ほとんどの作品が筆のタッチで描かれた『子愷画集』において異色である。

本作品はすぐにゴッホの「包帯をした自画像」（図版17、一八八九年）を想起させよう。この作品の成立にゴッホの自画像がモチーフとして背後にあると考えて間違いないだろう。ゴッホ作品と違い、本作品は自画像ではない。しかし特定の人物のポートレートであり、肖像画と見ることができる。簡略な背景空間が病床の一角を思わせ、半分以上が包帯に覆われた顔が痛々しく異様でもあり、視線をひく。一方、「包帯をした自画像」は、直線が交差する背景や力強く線描を思わせるコートの輪郭線、荒荒しい筆のタッチの諸特徴が、豊子愷作品に通じる。そのうえ、豊子愷のペン画技法についても、落谷虹児（一八九八—一九七九）との関連が言及されるものの、「工筆」に徹さない線の使い方などから、むしろゴッホの影響が色濃く表れていると見たほうがいい<sup>10</sup>。

したがって、作者豊子愷にはバロディ意識があったと見ていい。方光燾（一八九八—一九六四）は春暉中学につとめていた豊子愷の同僚であり、なにかの事故で火傷を負い、彼を見舞うおり、豊子愷が描いた一枚である、という推測が成り立つ。ゴッホの自画像を知っていた彼らの間ではバロディとしての面白さがあり、それでえて画集に加えたのだろう。しかし、ゴッホが一般読者にあまり知られていなかったことから、新鮮な画題だったにちがいない。





図15 ゴッホ「医師ガシェの肖像」1890年

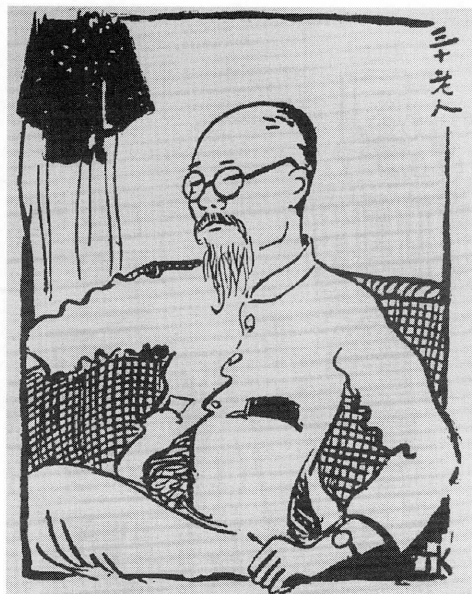


図14 豊子愷「三十老人」『子愷漫画』1926年



図17 ゴッホ「包帯をした自画像」1889年



図16 豊子愷「被火酒焼傷了頭部の方光燾兄」1925年

「静物画」の誕生

三 文人的

ある。

「文人画法による肖像画」が創出されたのである。

を加味し、豊子愷の表現に西洋美術の方法

によって、伝統文人画の

られたものと思われる。

ほかの二作品も実在のモデルを筆の線でとらえた作品で、豊子愷の実験的な「文人画法による肖像画」の試みと見てよい。文人画において、肖像画が描かれてこなかったわけではなからうが、豊子愷作品の新鮮味は油絵の構図を取り入れたところにあるといえよう。また、写真によらないとはいえないものの、人物モデルのポーズそのままに描くという手法はやはり西洋絵画の方法として受け取



図19 ゴッホ「馬鈴薯を食べる人たち」1885年

「肖像画」のみでなく、豊子愷の初期作品には「静物画」もある。それらもやはり筆のタッチを特色とし、文学雑誌などにコマ絵として発表された。画題に詩句が付けられることも多く、その意味でも詩画一致を目指し、文人画の一種と言う



図18 豊子愷「人散後、一鉤新月天如水」『子愷漫画』1926年、初出は『我們的七月』1924年

ことができる。しかし、その構図は「静物画」の趣を示し、厳密な意味で「静物画」の定義に従うものではなかったとしても、斬新な文人画的な「静物画」として迎えられたのではないだろうか。これらの作品の誕生にも、ゴッホ作品が関与したと思われる。

そうした作品をゴッホとの関連から、いくつか解説してみよう。まず、豊子愷が画家デビューを果たす最初期の作品「人散後、一鉤新月天如水（集いの後、新月が浮かぶ空は水のように）」（図版18、前掲『子愷漫画』、初出は『我們的七月』一九二四年）を見てみよう。テーブルの上にポットとコップ、そして小皿を描き、そこだけに注目すれば、静物画を彷彿とさせる。

集っていた人間を捨象したところに、作品の詩的な余韻と作者の技巧が感じられる。明快な構図をとり、月光が照らす卓上を白抜き之余白とし、画面上方に巻かれた簾と下方の陰影を表す豎の線が対比をなす。柱が上下を繋ぎ、少し斜めにして画面が平板にならないようにし、抒情性を高めた。窓外は上弦の三日月のほか、なにも描かないところから、建物は水辺の楼閣なのかもしれない。水辺の楼閣は文人画によく見られ、豊子愷のモチーフのひとつでもある。

本作品の巧みな構図をゴッホ「馬鈴薯を食べる人たち」（図版19、一八八五年）と照らし合わせてみよう。ランプのもとでの食事風景には人物が五人描かれている。人物を消去してみると、建物のしきり壁か、あるいは柱が下方の食卓の角にちょうど当たる位置で、食卓

上方にランプが吊るされ、その上には家の天井か、梁が少し斜めに描かれている。その斜めに伸びる画面中央への太線の下に横の短棒状のものが並び、下方が窓である。こうして、主要な構図を確かめたうえで、上方斜めの太線をさらに延ばし、そのすぐ下の短線が並ぶところを簾の細い横線に描き直し、窓の位置は何も描かずに窓とし、ランプを三日月に、豎の太線を梁に、両端の人物のところを豎に切り取れば、豊子愷作品を反転した形の構図ができあがる。

詩句を題とする豊子愷作品は文学に源泉があり、構図の一致は偶然にすぎないとの見方もあるだろう。しかし、豊子愷作品上方の建物天井部を斜めの太線で描かなければならない必然性は乏しく、実際後年に墨と淡彩で描き直された同作品の画面上方には斜めの太線はなくなり、枠に平行した簾の細い線のみが描かれ、そして窓に平

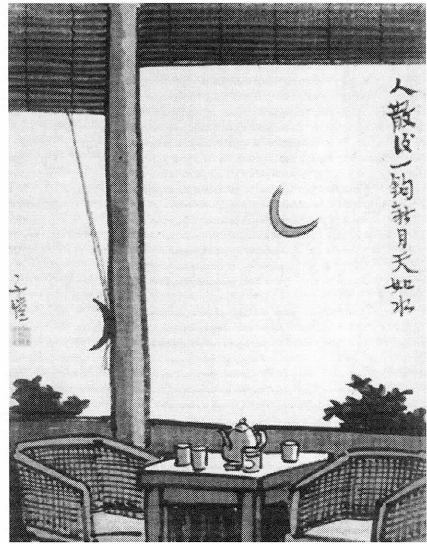


図20 豊子愷「人散後、一鉤新月天如水」1938-46年

行してテーブルが置かれた(図版20、一九三八―四六年、前掲『豊子愷精品画集』)。画面下方四角の食卓の形、そして作品を成功させている重要な要素でもあるその食卓の置き方などが一致しているといえるのは、やはり偶然とはいえない。ゴッホの本作品は各種画集には必ず収められており、黒田重太郎の『ヴン・ゴッホ』の図版にも含まれている。後述するように、群像作品の創作にも参照したと思われる、豊子愷は本作品の構図を知悉していた。さらに、ゴッホ作品の構図を反転した応用例は、豊子愷にはほかにもあるのであり、彼はそのような構図借用法を知らなかったわけではない(図版21、22参照)。

したがって、文学的素養の持ち主豊子愷と「馬鈴薯を食べる人たち」の出会いによって、文学的絵画「人散後、一鉤新月天如水」が生まれたのだ、といっていいたいだろう。

このほか豊子愷の初期作品で、代表作との誉れが高い「紅了桜桃、緑了芭蕉(桜桃が赤く、芭蕉の葉が鮮やかな緑色に)」(図版23、前掲『子愷漫画』)は、テーブルから窓への、初夏の眺めを演出し描いたものである。机上には桜桃を盛った皿、マッチ箱の上にタバコが上げ煙の線が揺れながら上昇し、人物の存在を意識させ、窓外を眺める主人公は一服するところだ。窓に溢れそうな芭蕉の葉は滴る緑で、おりよくトンボも飛んできた。直線と曲線がコントラストを作る、格子窓と芭蕉の葉が画面上方を左右に分ち、下方には静物を



図22 豊子愷「大風之夜（強風の夜）」『子愷画集』1927年

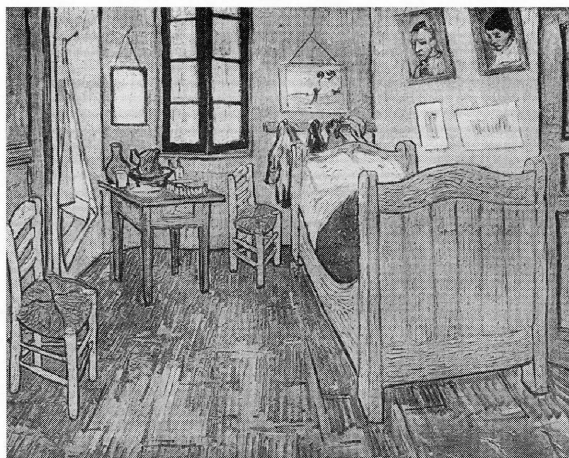


図21 ゴッホ「ゴッホの寝室」1888年

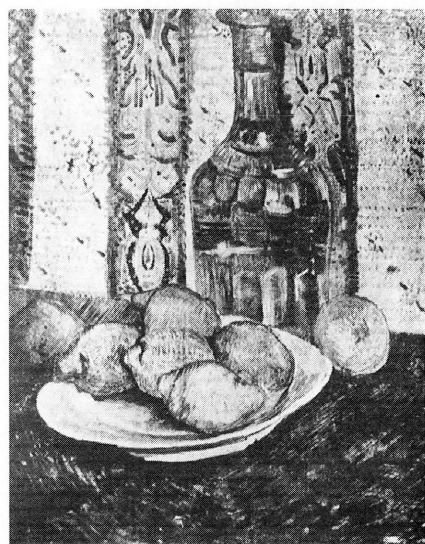


図24 ゴッホ「ワインボトルと皿に盛ったレモンのある静物」1887年



図23 豊子愷「紅了桜桃、緑了芭蕉」『子愷漫画』1926年

レモン二個とワインボトルが置かれ、ボトルが上方画面に伸びて立つ。区切られた画面上方は豎の模様のある壁紙か布の平面。色彩は明るく、上方画面はピンクを基調とし、豎の模様は赤。下方の台は

置き、これも明瞭な構図といえる。上下空間を煙草の煙や、桜桃の皿が結び付け、格子窓の格子の下端を桜桃より高くすることにより、上下空間の乖離を避け、格子窓の下部と皿の陰影を黒く塗りつぶし、メリハリがあるうえ渾然一体とした構成をなす。

一方、ゴッホの「ワインボトルと皿に盛ったレモンのある静物」（図版24、一八八七年）に目を転じると、画面は上下に分割され、構図は単純である。下方は平面の台があり、上にレモンを盛った皿、皿に載らない





図26 豊子愷「蜻蛉」『子愷画集』1927年

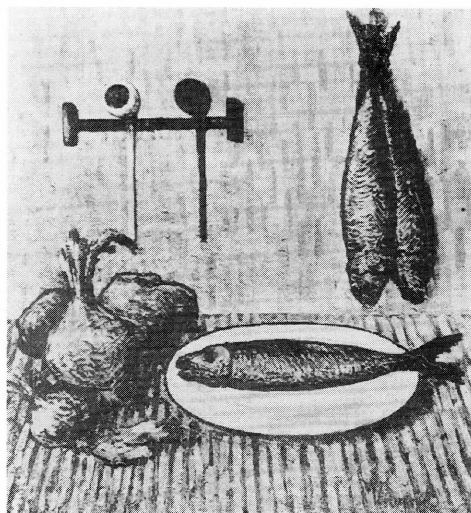


図25 ゴッホの贋作「鯨とパイプ」

灰色がかった緑で、レモンは黄色、ボトルにはレモンと台の色が反射され、色彩的にも上下画面をつなぐ。この画面下部を下げ、右端のレモンをマッチ箱とタバコに換え、ボトルの位置に芭蕉を描けば、ほぼ「紅了桜桃、緑了芭蕉」の構図になる。そのうえ、色彩表現にも共通点がある。豊子愷作品は単色とはいえ、赤や緑など色彩鮮明な画面を想像させるのである。ただし、「ワインボトルと皿に盛ったレモンのある静物」のカラー図版は当時において見ることができなかった可能性もあり、両作品の色彩表現を関連付けるには証拠不十分といわねばならない。が、作品の解説文などから色彩イメージをつかむことができたかもしれない。豊子愷のゴッホ評伝の底本ともなった『ヴン・ゴッホ』では、本作品を図版に採りながら、作品を実見していなかった黒田重太郎は、「シトロンの爽かな黄」色を想像し解説をしている。この言葉から画面全体の様子を思い浮かべるのは難しい。ところが、ゴッホの別の静物画に対する黒田重太郎の解説を見ると、

背景は淡紅と朱、卓布は普魯西亜青の濃淡で、鯨の干物が朱や青や緑の交互並置に成っている。皿の白と緑の青いエマイユ色が好い効果を有っていた。<sup>15)</sup>

どのように詳細に記し、赤や緑などの色彩が鮮明なコントラスト



図27 豊子愷「置酒慶歳豊、酔倒嫗与翁」1960年代末より70年代初め

を作る画面を思わせる。単色図版「鯨とパイプ」(図版25、後に贋作と判明)に対する解説だが、この作品も画面を上下に分割した構図である。<sup>16)</sup>同様の特徴をもつ豊子愷初期作品「蜻蜓」(図版26)と、「ワインボトルと皿に盛ったレモンのある静物」や「鯨とパイプ」との間には見過ごせない類似点がいくつか指摘できる。まず、分割された画面には筆触の粗い平行線が使われ、空間の分割を目立たせていること。平行線や直線の間には円形、楕円形などの曲線をかならず配置していること。さらに、下方の静物が上方空間に侵入し、両者をつなぐ役割を荷っていること。したがって、ゴッホの静物画から豊子愷が構図を模倣した可能性は高い。当時、原色図版は多く見られず、色彩表現を安易に関連付けることはできないが、「紅了桜桃、緑了芭蕉」と「ワインボトルと皿に盛ったレモンのある静物」や「鯨とパイプ」はともに鮮明な色彩対照による構成であるという点で、共通していることは確かであろう。

異なるものであった。「紅了桜桃、緑了芭蕉」には揺れるタバコの煙と飛ぶトンボが描かれ、「惜別」(前掲「子愷漫画」)には蠟燭がこぼれながら燃える蠟燭が描かれている。作品には動的な要素があり、静物画とはいいたい。では、なぜ豊子愷は静物画そのものを描こうとしなかったのか。静物画は象徴性を表現できるにもかかわらず、豊子愷には受け入れることができなかったということだろう。彼にとって、静物画は文学的絵画とはなりにくいものであったと考えられる。また、豊子愷とゴッホの間に自然観の相違があることも考慮しなければならないだろう。

とはいえ、静物画の構図を、文学表現に引き寄せていき、一連の文人画的な「静物画」を豊子愷は残したのである。それらは、やはり静物画を見つめた中国文人の視覚の、新たな所産といえる。

#### 四 ゴッホ作品を通しての伝統再発見

テーブルを囲んで語らい、または杯を交わすといった複数の人物図を豊子愷はたびたび描いた。類似のモチーフは文人画手本集『芥子園画伝』(一一四集、一六七九—一八一八年)にも「四人坐飲式」





図29 「煎茶式」『全訳 芥子園画伝』第四冊、人物屋宇譜より



図28 豊子愷「草草杯盤供語笑、昏昏灯火話平生」1938-46年

としてあるように、それまでの中国絵画になかったわけではない。しかし、『芥子園画伝』に見られる同モチーフは古風な衣服をまとい、山水風景に添えられるための点景として描かれ、背景描写はなく、人物本位の絵画ではない。一方、豊子愷が描くのは、現代生活における人物中心の絵画である。現代風の髪型や服装をした人物たちが、ランプまたは電灯のもとでテーブルを囲んで飲食し、談笑する。それは様々に描き分けられ、豊子愷お得意のモチーフでもあった。

一例見ることにしよう。晩年、画業のしめくくりとして描かれた「敵帯自珍（下手も絵のうち）」（一九六〇年代末―七〇年代初期）には、「置酒慶歳豊、酔倒嫗与翁（豊年祝いの酒に、老いた母と父が酔った）」（図版27）という作品が収められている。四角のテーブルに四人が向かい合う、画面上方から電灯が吊るされている。テーブルの配置は「馬鈴薯を食べる人たち」と同様で、ほかに人物のポーズにも共通するところがある。右端の男性がお酒を薦めようと立ち上がり、右手に酒器をもつ。これに対して、ゴッホ作品では同じ位置に女性が急須のような食器を手注ぐところである。また、酒を仕向けられても、杯を差し出さずに顔を上げる老翁の位置に、ゴッホ作品では体の向きが同じく、同様に背もたれのある椅子に坐る男性が描かれている。腕を机に置き、後ろ姿を見せるのは、酔いの回った母親であろう。ゴッホ作品にも同位置に後ろ姿の女性が背もたれのない

椅子に坐っている。その向こう側に、豊子愷は杯を手にした女性を配し、食物を切り分けようとするゴッホ作品の人物に対応する。五人目の人物は豊子愷作品には見出されないが、そこに酒器が描かれ、食物を差し出すとするポーズは酒器をもつ人物に受け継がれたといっている。

この主題をめぐる豊子愷の作品は実に多い。それだけ掘り下げが深く行なわれたわけだが、ここではその展開をまとめておこう。まず、灯りなどを描き込んだ、テーブルを囲む室内群像図は数多く、枚挙に暇がないほどである。<sup>17</sup>それから、テーブルを室外、建物の入り口に置く作品も多々あり、同モチーフの一変形と見ることができよう。この場合、建物（住宅や飲食店）の角の垂直線が前述の柱と同じ位置に配され、さらに窓が描かれることが多い。<sup>18</sup>

これらの作品には実景スケッチの形をとるものもあるが、古典詩歌を題とするものが大半を占める。それは文学資源が豊富にあったというよりも、むしろ図像モチーフへの意識をもつことにより、それに相應しい詩句を発掘することができたといったほうがいい。したがって、豊子愷が描くところの文学的絵画は、詩句の画題に先立ち、図像イメージが彼の意識内にあったにちがいない。つまり、文学が彼の絵画創作に口実を与えるにすぎない。文学に出会い、図像イメージがさまざまな再構成されていく特徴を、豊子愷作品がもっている。それはミレー作品「歩きはじめ」（一八五八年）や「鏡の前

のアントワネット・エペール」（一八四四―四五年）受容の場合にもよく現れ、上述の「馬鈴薯を食べる人たち」も同様だと考える。

しかし、ゴッホの構図のみにより、上述の群像図が描かれたのかというと、そうではなかった。中国古典文学に創作契機が求められたほか、伝統絵画との間の接点もまた必要だったのである。

前述のように、テーブルを囲む群像表現は、『芥子園画伝』にすでに見られる。西洋美術を習得し始めた頃、同書を豊子愷は嫌悪の目で見ていた。しかし、中国伝統美術を再評価するようになった一九三〇年代に入り、彼はあらためてそれを蔵書に加え、紐解くようになったのである。<sup>19</sup>西洋美術を見つめてきた豊子愷が、伝統美術を再発見する。それによって彼の作品にどのような変化がもたらされたのだろうか。ここでは、ゴッホに関連するいくつかのモチーフの表現が、いかなる変遷をたどったのかを考察してみたい。

まず、上記群像図を描いた豊子愷の作品に、よく知られたものとして「草草杯盤供語笑、昏昏灯火話平生（粗末な料理でも、ランプのもとでの語らいには充分だ）」（図版28、一九三八―四六年、前掲『豊子愷精品画集』）がある。テーブルに対座する大人二人が杯を手に談笑する横に、火を起こしながら湯を沸かす子どもが描かれている。主の子どもが茶を用意しているように見え、和やかな雰囲気醸し出す。しかし、この子どもの表現は文人画によく見られるもので、『芥子園画伝』にも「煎茶式」（図版29）という画手本が掲載されて



図31 豊子愷「田翁爛醉身如舞、兩個兒童策上船」  
1938-46年



図30 豊子愷「麦野桑村有酒徒、過門相覓醉相扶。朱門日教歌舞、也有農家此樂無？（村里の酒飲みは、よく連れ立って飲みに行つては、酔いつぶれて支えあつて帰ってくる。歌や踊りを毎日教える金満家でも、こんな楽しみ方をするのだろうか）」1960年代末より70年

いる。また、同書にある「三人対坐式」「四人坐飲式」は、いずれもテーブルを囲む群像図そのものである。文人たちの語らいを描いた古来の作品は数知れず、そして横で茶を沸かす子どもがしばしば見られる。このように、一九三〇年代に入ってから豊子愷作品に伝統絵画のモチーフが採り込まれるようになった。つまり、伝統絵画との接点が見出され、豊子愷はみずからの表現を幅広くしていったといえる。

同様の例をもう一つ見ることにしよう。豊子愷の肩を組む人物図はゴッホの作品に触発されたことは前に述べた。このモチーフは学生、子どもに限らず敷衍され、酒に酔った人を支えて歩く人物表現にも用いられた。飲酒に関する作例はことのほか多く、これから飲みにくいという「今天我の東道（今日は私がおごる）」（『都会之音』一九三五年）や、酔った二人が肩を組んで歩く背後にも肩を組む子ども二人が歩くところを描いたもの（図版30）や、酔翁を子ども二人で左右から支えて船に乗るという「田翁爛醉身如舞、兩個兒童策上船（したたかに酔った農夫の体は踊るようで、子ども二人で船まで支えていく）」（図版31、一九三八―四六年、前掲『豊子愷精品画集』）などが挙げられる。<sup>(20)</sup>多くは古典文学の飲酒詩を糸口に現代風に描いたものである。

そして、これらもゴッホ作品の人物ポーズを借り、豊子愷がすべて新たに創作したものとはいえない。なぜなら、伝統絵画には酔



图33 ゴッホ「炉辺の女」1885年

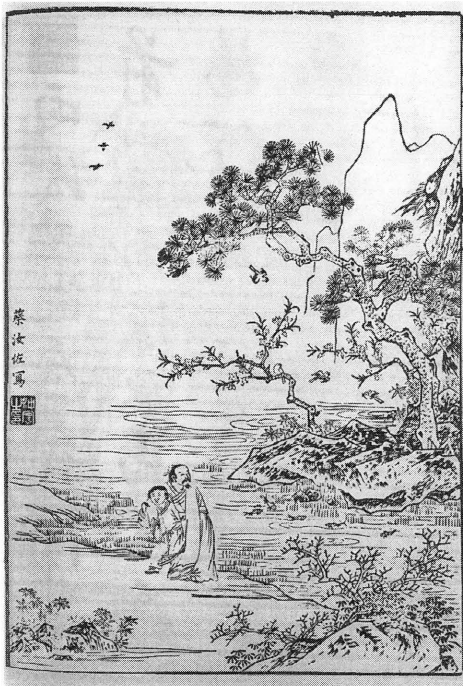


图32 蔡汝佐「送春」『五言唐詩』明末



图35 富岡鉄斎「高士煎茶図」(部分) 1916年



图34 豐子愷「小灶灯前自煮茶」『客窓漫画』1942年

った文人風の人物を従僕の子どもが支える図像が見出されるからである。酒に酔うという状況のもとの肩を組む人物の表現が、伝統絵画にすでにあつたのだ。豊子愷がそれを多く描いたのも伝統に正當化されたからにはかならない。実際、「田翁爛醉身如舞、兩個兒童策上船」と『五言唐詩』（明末刊、『八種画譜』所収）のなかの「送春」（図版32）は、ともに花咲く木のある水辺で酔う人物を支える子どもなどを描いたもので、一脈通ずるものである。豊子愷は古風な文人でなく、現代の農夫を描くが、古典モチーフを踏まえているとみてよからう。

最後に、ゴッホの「炉辺の女」（図版33、一八八五年）と豊子愷作品との関連を取り上げたい。ゴッホが描くのは、女性が炉の前に腰掛け、料理をするところである。これに対して、豊子愷の「小灶灯前自煮茶（灯りのもとで、一人竈で茶を沸かす）」（図版34、『客窓漫画』一九四二年）では、中年と見える男性が腰掛け、茶を沸かしている。構図の一致は明白であろう。吊るされた鉄瓶の位置に、豊子愷は灯りを描き、詩句の題字はちょうどゴッホ作品の女性が背にする燃料の束の位置に相当する。

さて、ゴッホの構図に従いながらも、豊子愷は女性ではなく、男性を描いている。同一モチーフを描いた一連の作品を見ても、女性はずか童女が湯を沸かすところを描いた一枚のみである。成年女性を描かないのは、なぜだろうか。これらの作品は「高士煎茶図」

（図版35）の流れを汲むからである。さまざまに描かれた同モチーフでの「高士」は文人であり、女性ではないのだ。豊子愷の描いた童女も、文人画によく見られる従僕を思わせる。よって、ゴッホ作品の構図を用いて、豊子愷は文人画のモチーフにもとづく制作をしたことになる。彼は現代風な人物を描き、古風な文人ではないにせよ、画題からも世俗的でない、高雅な人物だとわかる。

ここで、豊子愷がゴッホの作品を文人画モチーフに応用したことの意味を問いたい。まず、制作時期は一九三〇年代後半から一九四二年以前ということは、彼が伝統絵画の見直しを行っていた時期と重なる。文人画のモチーフが彼の作品に取り入れられるようになっていた。そこで「高士煎茶図」などの文人画作品を目にした彼は、「炉辺の女」の構図との類似性を発見し、それを借用したものと考えられる。また、『ワン・ゴオグ』を通して「炉辺の女」に接したであろう豊子愷は、ゴッホの表現と文人画の親縁性を見出した可能性もある。同書ではゴッホの表現方法と文人画との近似がほめかされ、それによって豊子愷もゴッホを東洋風な画家と見なすに至ったのだが、筆触や線の目立つ単色図版から、作品そのものも文人画の特徴を呈していると思えたのではないだろうか。

## 結びに

前述のように、画家としての豊子愷がゴッホから実に多方面にわ



たり、さまざまな影響を受けたのである。

まず、ゴッホの「二人の子ども」「マルセル・ルーラン坊やの肖像」をもとに、「姉妹」「兄弟」「初読」などを創作したり、「歩く恋人たちのいる跳ね橋の風景」の人物ポーズを子どもに用いたり、ゴッホの「子ども」モチーフを豊子愷が取り入れた様相が見受けられた。それは、「子ども」「宗教」「労働」を描く画家として豊子愷が影響をこうむったミレーに通じる側面でもある。西洋美術における人物画の特色のひとつ、多様な人物ポーズが中国画家豊子愷によって受け入れられたといえよう。

次に、静物画や肖像画も豊子愷作品に衝撃を及ぼした形跡が見られた。画家デビュー時の佳作「人散後、一鉤新月天如水」は「馬鈴薯を食べる人たち」から人物を取り去り、構図を反転させた形であり、コップとポットのみを置いたテーブルの描写は静物画の趣を見せる。ほかに、詩画一致を特色としながら、静物画を思わせる作品が豊子愷に複数あるが、それもゴッホの「ワインボトルと皿に盛ったレモンのある静物」などの構図を参考にしたのではないかと考えられる。そうして、豊子愷の文人画的な静物画が生まれたわけだが、洋画の静物画との間に相違も認められた。

豊子愷初期作品には個性的な肖像作品が存在し、それらの制作にもゴッホの肖像画技法が、影を落としているように思われる。「三十老人」と「医師ガシエの肖像」は構図に共通点が見られ、「被火

酒焼傷了頭部的方光燾兄」は「包帯をした自画像」にモチーフを得たパロディ作品と見ることが出来る。筆触の目立つ筆線を多用し、

モデルの性格表現を目指そうとするなどと、ゴッホ作品の特色をとらえた豊子愷は、それを応用していった。さらに、豊子愷の人物群像や空間表現にも、ゴッホとの関連が見出された。「置酒慶歲豊、

醉倒嫗与翁」と「馬鈴薯を食べる人たち」の人物ポーズが類似する。

しかし、ゴッホから構図、モチーフを受け入れながらも、ミレー受容の場合にも通じるのだが、豊子愷作品はつねに文学表現と結合しようとする。古典文学に画題となる詩句を求めるほか、ゴッホ受容の場合には類似モチーフを伝統絵画に再発見しようとする傾向も顕著に表れるようになった。本文では、肩を組む人物ポーズをゴッホに得て、酔った人物を支える図像表現を伝統絵画に見出し、それをもみずからの創作に加えたり、両者を融合させようとしたりした様相を検証した。西洋美術の人物表現に倣い、作品を描いてきた豊子愷は伝統美術の表現にふたたび注目し、それを甦らせようとした。そうして、肩を組む人物図にきわめて近い人物ポーズ「携手式」(『芥子園画伝』)も、しばしば豊子愷作品に登場するようになったのである。<sup>(2)</sup>

以上のように、ゴッホ作品の受容を通して、豊子愷が伝統美術再評価に傾いていた様子がうかがえた。また、ゴッホ作品に見られる文人画の特徴——肖像画の用筆法や作品の人物表現、構図など



——を豊子愷が取り入れたことも明らかになった。したがって、當時流布していた伝記記述や作品批評からだけでなく、作品そのものからも豊子愷はゴッホを東洋風な画家ととらえていたことがわかる。ゴッホ作品の東洋性に注目し、伝統美術との接点を探った豊子愷はやがて伝統的なモチーフにも開眼していった。それは伝統回帰という側面があるのは確かだが、西洋との融合を図り、伝統の再生を試みようという積極的な一面もあったことは見過ごしてはならないだろう。豊子愷によって、中国絵画はどのように変貌を遂げていったのかについては、今後さらなる考察が俟たれるところである。

# 注

- (1) 民国期中国で出版された西洋画家伝記の単行本は数少ない。豊子愷のゴッホ評伝のほか、瞥見の限りでは『俾卡索(ピカソ)伝』(米)阿爾弗烈・巴爾著、蘇橋訳、上海群益出版社、一九四九年十月)があるのみである。
- (2) 拙論「ゴッホは文人画家か——豊子愷のゴッホ観」『比較文学研究』第七十号(東大比較文学会、一九九七年八月)参照。
- (3) 拙論「労働」「子ども」「宗教」を描く画家——豊子愷とミレール『比較文学研究』第八十四号 東大比較文学会編集、すずさわ書店発行、二〇〇四年十月二十八日。
- (4) 調布市武者小路実篤記念館編集・発行『白樺——美術への扉——平

成十二年度秋の特別展」二〇〇〇年十月。

- (5) 豊子愷と竹久夢二との関連については、拙論「漫画と文化——豊子愷と竹久夢二」『比較文学』第三十六卷(日本比較文学会編、一九九四年三月)、楊曉文「竹久夢二の影を出て——豊子愷と竹久夢二」『東方学』第八十八号(東方学会編、一九九四年七月)、陸偉榮「豊子愷と竹久夢二——模倣から生まれた独特の絵画世界」『月刊しにか』第十二巻六号(通巻百三十六号、大修館書店、二〇〇一年六月)などがある。豊子愷の画業全般については、陳星『豊子愷漫画研究』(西泠印社、二〇〇四年三月)を参照。
- (6) 豊子愷の蔵書は日中戦争により散逸したため、その中身を知るよしもない。しかし、日本の出版物を、彼は当時上海にあった内山書店を通して入手できたのである。愛好する画家ゴッホの画集を兼ねた伝記『ゴッホ』(中川一政著)を購入した可能性は高い。彼は店主内山完造と親交があり、内山氏はエッセー「豊子愷先生」(一九五六年、内山著『花甲録』岩波書店、一九六〇年九月二十日第一刷、一九八一年九月十五日第五刷)において豊子愷の『漱石全集』購入をめぐるエピソードを書き記している。
- (7) 豊陳宝、豊一吟編『豊子愷漫画全集』第一巻、京華出版社、一九九九年二月、一〇〇頁。
- (8) ゴッホ「アニエールの公園を歩く人たち」(一八八七年)は花咲く公園の木の下を歩く男女と、親しくベンチに座る男女の二組を画面の中心に据えている。
- (9) Louis van Tilborgh, Van Gogh, disciple de Millet, Millet Van Gogh, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, p36.

(10) 農作業を終え、上着を着ようとする農民を描いたミレー「一日の終わり」の人物ポーズにもとづくと思われる豊子愷作品は複数ある。たとえば、「奏凱帰来解戦袍（凱旋して軍服のコートを脱ぐ）」（『大樹画冊』一九四〇年）、「清晨聞叩門、倒裳往自開（早朝のノックに、服を逆さに、急いで門を開けに行く）」（一九三八—四六年、前掲『豊子愷精品画集』）、「慈母手中線、游子身上衣（優しい母が縫った、旅衣を身に着けて）」（『新晩報』一九六二年）などでは男性が外套を脱ぎ、または身につけるところを描く。「秋千慵困解羅衣（ブランコに揺られて眠くなり、絹の上着を脱ぐ）」（『敵帯自珍』）では、子どもとブランコ遊びをする母親が上着を脱ぐところを描いている。

(11) 豊子愷「自己割了耳朵的画家（自分で耳を切り落とした画家）」『教育雑誌』第二十二卷十一号、一九三〇年十一月、一一四頁。

(12) 豊子愷「中国美術在現代芸術上の勝利（現代芸術における中国美術の勝利）」『東方雑誌』第二十七卷一号、一九三〇年一月十日、六頁。

(13) 豊子愷の第二画集『子愷画集』（上海開明書店、一九二七年二月）の後書きで朱自清は、同画集に収められたペン画は路谷虹児の描き方を模倣したものだ、と豊子愷みずからの言葉として書き記している。

(14) 「大風之夜（強風之夜）」の構図を得るには、「ゴッホの寝室」の窓際一角を切り取り、少し変更を加え、反転させればよい。「ゴッホの寝室」の壁にかけた帽子や上着を高くし、椅子の位置には卓上のつばを一つ下ろして置き、画面左端の壁にかけた布を卓上に置

き、小さくしてネクタイのようにする。壁にかけた額縁はなくなるが、ライトと大辞典がぶら下げられた。ライトの位置が不自然なのは、斜めに交差する線を作り出すためであろう。人物の有無、含意の違いはやはり両者の表現の相違を示すもので、書物や筆記具は豊子愷作品の人物の文人性を表している。

(15) 黒田重太郎『ワン・ゴッホ』日本美術学院、一九二一年四月五日初版、同年四月二十五日四版、二六四頁。

(16) ゴッホ「鯨とパイプ」は前掲『ワン・ゴッホ』『ゴッホ』をはじめ、一九二〇年代日本で刊行されたゴッホの画集（北原義雄編『ゴッホ画集』アトリエ社、一九二五年十月初版、一九二九年十月普及版など）にはしばしば収録された。しかし、後に J.-B. de la Faille によって廣作とされた（J.-B. de la Faille, *Les Faux van Gogh*, Les Éditions G. Van Oest, 1930）。戦後出版のゴッホ画集（たとえば『ヴァン・ゴッホ全画集』講談社、一九七八年など）には見られず、J.-B. de la Faille, *The Works of Vincent van Gogh*, His Paintings and Drawings, Weidenfeld and Nicolson, London, 1970. & Jan Hulsker, *The New Complete Van Gogh Paintings, Drawings, Sketches, Revises and Enlarged edition of the Catalogue Raisonné of the works of Vincent van Gogh*, Salland De Lange, Deventer, Netherlands, 1996. などカタロニ・レンネにも収録されていない。

(17) ささまざまな詩句により描き分け、晩年の「敵帯自珍」に収めたものとして「夜闌更秉燭、相對如夢寐（夜が更けて燭をともし、向かい合うのは夢のように）」「挑灯風雨夜、往事從頭說（風雨の夜にラ

ンブをともし、昔語りは漏らさず聞こう」「携幼入室、有酒盈樽（子どもと家に帰れば、食事ができている）」「勸君更尽一杯酒（もう一杯飲みたまえ）」「可嘆無知己、高陽一酒徒（一人わびしく、酒を飲む）」（前掲『豊子愷漫画全集』第十六巻）などがある。ほかに「茶店一角（喫茶店一角）」（劫余漫画一九四七年）はスケッチの形をとり、「米貴偏逢飯量加（米が高いのに、ますます食べ盛り）」（『申報』一九四七年）や「四兩送年酒、三千庄歲錢、莫嫌盤餐少、烽火正連天（年越しのお酒は四兩、お年玉も三千、皿数が少ないと文句をいってはいけない、今は戦時中なのだから）」（一九四七年、前掲『豊子愷漫画全集』第六巻）などは韻文の画題のもとで、それぞれ庶民の日常を描く。このほかにも作例はあるが、逐一列挙しない。

(18) テーブルを室外に置き、自然景物を描き入れるのは、伝統文人画によく見られる図式。そこからの影響も考慮すべきである。豊子愷作品には「三杯不記主人誰（三杯目ですっかり打ち解ける）」（一九四一年、『子愷漫画全集』一・古詩新画）一九四五年、「小桌呼朋三面坐、留将一面与梅花（小さなテーブルでも三人は坐れて、残りの席を花咲く梅の木に与えよう）」（前掲『子愷漫画全集』一・古詩新画）、「遍地干戈在、迎春酒不香（いたるところで戦いが続き、花見のお酒も楽しめない）」（『申報』一九四七年）、「乘涼夜飯（納涼夕食）」（同前）などがある。

(19) 豊子愷は「我的書」『芥子園画譜』（私の一冊）『芥子園画譜』（『文学』第四卷四号、一九三五年四月一日）で、同書購入の経緯とみずからの見方の変化を語っている。

(20) ほかに「看花携酒去、酒醉插花帰（酒を携え花見へ行き、花を髪飾りに酔って帰る）」（一九三八―四六年、前掲『豊子愷精品画集』）もある。

(21) たとえば、友人の肩に手をやり、酒を飲みに行こうと誘うところを描くものに「年豊便覺村居好、竹裏新添売酒家（竹林に酒を売る店がオープンし、豊年で村住まいのよさを実感する）」（『敵帯自珍』）があり、ほかには友人との再会、友人を引き留めるなどの場面がよく描かれた。

# 図版資料出典一覧

1. 『ゴッホ』中川一政著、アルス、一九二五年四月初版、一九二八年四月普及版、以下ゴッホ作品図版はなるべく豊子愷が触れたと思われる書物からとった。
2. 前掲書、原題は「幼児」
3. 前掲書
4. 『豊子愷漫画全集』第一巻、京華出版社、一九九九年二月
5. 『豊子愷漫画全集』第二巻
6. 前掲書
7. 『豊子愷漫画全集』第三巻
8. 前掲『ゴッホ』
9. 前掲『豊子愷漫画全集』第三巻
10. 前掲『豊子愷漫画全集』第二巻
11. 竹久夢二『小供の国』一九一〇年、ここは『竹久夢二文学館

3『(日本図書センター、一九九三年)による。

12. 豊子愷画、李叔同書『護生画集』第一集、夏林含英出版、台北純文学出版社有限公司発行、一九八一年八月初版、一九九〇年六月第三次印刷

13. 黒田重太郎『ワン・ゴオグ』日本美術学院、一九二一年四月五日初版、同年四月二十五日四版

14. 『豊子愷漫画全集』第四卷

15. 前掲『ワン・ゴオグ』

16. 前掲『豊子愷漫画全集』第四卷

17. 前掲『ゴオホ』

18. 『豊子愷漫画全集』第八卷

19. 『一九九三年—一九九七年「ゴッホとその時代」展』カタログ、

I「ゴッホとミレー」、財団法人安田火災美術財団発行、一九九三年

20. 『豊子愷漫画全集』第十六卷

21. 北原義雄編『ゴオホ画集』アトリエ社、一九二五年十月初版

22. 前掲『豊子愷漫画全集』第四卷

23. 前掲『豊子愷漫画全集』第八卷

24. 前掲『ワン・ゴオグ』、原題は「壺とシトロン」

25. 前掲書

26. 前掲『豊子愷漫画全集』第四卷

27. 「敝帚自珍」所収、前掲『豊子愷漫画全集』第十六卷

28. 前掲書

29. 『全訳 芥子園画伝』第四冊、人物屋字譜、アトリエ社、一九三

五年十月

30. 「敝帚自珍」所収、前掲『豊子愷漫画全集』第十六卷。

31. 前掲書

32. 『五言唐詩』明末、『八種画譜』所収、美術出版美之美、一九七八年復刻

33. 前掲『ワン・ゴオグ』

34. 『豊子愷漫画全集』第八卷

35. 『没後八十年 最後の文人 鉄斎——富士山から蓬萊山へ』出光美術館編集・発行、二〇〇四年一月、煎茶は文人との関連が深く、「烹茶図」「煮茶図」ともいわれる同テーマでは、文人を隠者として描くことがしばしばである。