

岸田劉生の図案画

——その創作活動への影響と意義——

鈴木明徳

はじめに

麗子像で有名な画家である岸田劉生（1891-1929）は、油彩画を中心とする画業とは別に、雑誌や単行本の装幀や挿絵など様々な図案画の仕事に取り組んできたことでも知られる。本稿の目的は、作品の造形分析を通して挿絵を含む図案画の取り組みが劉生の本画（油彩画）をはじめとした創作活動全般に与えた影響を可視化すること、そして劉生の創作活動における図案画の取り組みの意義を考察していくことにある。今回は、劉生の画家遍歴において最もダイナミックで前衛的な創作活動期間である北方ルネサンス作風期を中心に、油彩画はもちろん、図案画、水彩画、素描など作品の分野を超えて劉生の独創性と着想の源泉を辿っていく。

先行研究の多くが劉生の残した膨大な言説を起点に創作態度や背景の考察に取り組んでいたのに対し、今回の研究は劉生が受容した海外の古典作品、版画、挿絵から、劉生作品の造形にその影響として表れている痕跡をジャンル問わず辿ることで、劉生自身でさえ自覚していなかった、新たな創作態度の一面を詳らかにできると考えた。

1. 分析方法と検証結果

造形分析は、ヒューリスティック評価と呼ばれるWEBサイトやアプリのユーザビリティを調査する際の手法を応用して実施した。ヒューリスティック評価は、画面設計のプロが経験則によってWebサイトやアプリの使い勝手や快適性を評価する手法で、サイトの目的に沿って重点的に調査する評価項目（ナビゲーション検証、等）を検討し、その評価項目ごとに自社サイトと競合サイトを比較評価、課題点を抽出する手法である⁽¹⁾。今回はその手法における評価項目を作品に共通するモチーフに置き

換え、アーチ状モチーフ、劉生のサイン、植物・大地のモチーフ、幾何学モチーフの4つについて、画中への使われ方とその目的、造形面での違いをジャンル問わず時系列で比較し、同じモチーフでも時期によって有意差が見られるかを検証した。そして検証結果を元に本画（油彩画）で発揮された創造性に対する図案画の影響度を分析する方法をとった。

	①アーチ状モチーフ	②劉生のサイン	③植物・大地のモチーフ	④幾何学	
				α.モチーフ	β.構図
A.表現 (考えられる着想源)	教会のアーチ形状の祭壇画の「額縁」のような形状	<ul style="list-style-type: none"> 第1段階：エンブレム（デューラーの影響） 第2段階：R+羽根+年号（デューラー+ブレイクの影響） 第3段階：「劉」の装飾漢字（デューラーの影響） 	ブレイク作品（挿絵）からの影響が色濃く見受けられた	【八角形】 レンブラントのエッチング版画から着想？（外径枠） 【六角形】 仏教美術から（梵字との組み合わせで）	ステンドグラスや祈祷書などの教会美術からの影響
B.意味・目的	宗教的な意味、象徴として	<ul style="list-style-type: none"> 1914年：単なる署名 1915年ごろ：自己顕示欲の表象化（エンブレム） 1916年～1918年：装飾的意味合いが強くなる（作品のモチーフのひとつ） 	美術団体「草土社」のルーツの象徴として（代々木界隈の赤土と草の大地を旧約聖書の「創世記」とだぶらせていた）	【八角形】 キリスト教の聖性を表すもの 【六角形】 東洋型の装飾を表すもの	自然の美化（人工の美）
C.機能	イリュージョニズム手法を発揮させる効能、演出的機能	<ul style="list-style-type: none"> 署名機能 画中のモチーフ イリュージョニズムの演出 	画中所ける内と外を曖昧に演出するモチーフとして度々使われる	【八角形】 装幀図案などで外径枠として採用される 【六角形】 矩形内には装飾文字（梵字風漢字など）が組みこまれて図案画のタイトル文字などに使用	写実的な画風に、非現実的且つ神秘的な効果を画全般に生み出す効果を演出（虚構と現実の錯綜）

【表】モチーフ検証結果一覧

最終的に影響度を分析した結果、①ウィリアム・ブレイク（1757-1827）の図案画の受容から、本画への構図やモチーフの転用という形で影響がみられたこと、②装飾文字においてアルブレヒト・デューラー（1471-1528）の影響の詳細がわかったこと、③装飾文字とイメージの融合においてウィリアム・ブレイクの影響がみられたこと、④劉生の創造性を促進させたことにおいて図案画の「不自由さ」があったこと、以上、4つの大きな成果を得ることができた。本稿ではこれら4つの成果について詳述していく。

2. 分析の対象範囲と背景

劉生の絵画作品の作風変遷は3つの期間に分かれる。武者小路実篤（1885-1976）、

柳宗悦（1889-1961）、バーナード・リーチ（1887-1979）といった文学雑誌『白樺』周辺の同人に感化され、ゴッホ（1888-1890）やセザンヌ（1839-1906）に大きく影響を受けた1911年から1913年くらいまでのポスト印象派風の作風期。アルブレヒト・デューラーやヤン・ファン・エイク（1395頃-1441）といった画家の作風に影響を受けた1914年から1918年くらいまでの北方ルネサンス作風期。1919年の京都、奈良での古美術鑑賞をきっかけに初期肉筆浮世絵や中国の古画に熱中し、日本画作品が増えていった東洋美への傾倒期である。今回はこのうちのポスト印象派作風期の1911年の頃から、北方ルネサンス作風期の終焉にあたる1919年くらいまでを対象とした。

一方で、同時期の図案画の作風変遷は、亀甲などの幾何学模様や中世の欧文書体風アレンジされた装飾文字が多用された図案画が多いのがこの時期の特徴で、劉生が1918年から担当した雑誌『白樺』の表紙図案にもこの中世欧文書体風の漢字が見られる。

また、分析には劉生が若かりし頃、熱心なキリスト教信者であったことが創作に強く影響していた点が劉生の作品を理解する上で重要である⁽²⁾。

3. 造形分析（4つの成果）

3. 1. 本画の構図やモチーフにおけるブレイクの図案画の影響

対象となる時期の劉生の作品には、ジャンル問わずブレイクの図案画に類似する構図やモチーフが多用されている。ウィリアム・ブレイクは、イギリスのロマン主義の初期を代表する詩人にして画家でもあるが、劉生と同時代の日本の文豪や画家にも大きな影響を与えた。劉生の作品でも先行研究で武者小路実篤著『カチカチ山と花咲爺』（1917年）の図案画にブレイクの影響が指摘されているが、具体的な造形に焦点を当てた影響の指摘はこれまでほとんど存在しなかった。

しかし、その足掛かりを柳宗悦著『キリアム・ブレイク 彼の生涯と製作及びその思想』（1914年）に記載されたブレイク作品に見出すことができる。柳宗悦は、劉生にとって交流があった白樺の同人の中で最初に出会った作家である。また、劉生は、

柳にブレイクを紹介したバーナード・リーチとも交流があった。そして劉生は、リーチにエッチングの手ほどきを受けてブレイク風の銅版画《天地創造》(1914年、東京国立近代美術館)を制作している。故に、柳の著作にも掲載されたブレイクの作品を劉生が参照した可能性も高いと考える⁽³⁾。

例えば、同著作に掲載された、ウィリアム・ブレイク『無垢の歌』の図案画《幼児の喜び》(1789年、11.1×6.8cm)の生命力溢れる植物のモチーフに類似するものが、岸田劉生の『草土社第三回展覧会目録』(1916年)の表紙図案に見出すことができる⁽⁴⁾。《幼児の喜び》は、幼児と母親、翼の生えた天使を載せたチューリップのような花卉を、大地からまるで蛇のように弧を描いて支える植物のモチーフが印象的な図案画だが、『草土社第三回展覧会目録』の図案の中央下から意志をもつがごとく力強く大地から生えている有機的な植物の造形が、《幼児の喜び》の植物の茎や葉のモチーフと酷似している。また、同著作に掲載されたブレイクの『経験の歌』の図案《The Tiger》(1794年、11.0×6.3cm)の、虎の背後、右側の上下に渡って存在する大きな木の幹が、劉生が制作した『白樺』第9巻第8号-12号(1918年、木版画/紙14.8×21.0cm)表紙図案の左側に反転する形で同様の構図のモチーフ、ここではカーテンという形で反映されている。

このようなブレイクの影響は図案画に限ったことではない。同じ柳の著作に掲載された、ブレイクによる『セルの書』表紙図案(1789年、15.5×10.7cm)の装飾モチーフの影響が、劉生の静物画《壺》(1916年4月28日、油彩/板、37.8×26.7cm、下関市立美術館)、2曲1隻の屏風装作品《春日遊戯図》(1917年、紙・水彩/屏風装、148.0×148.0cm、岡山県立美術館蔵)にも、よく観察するとうかがうことができる。

まずブレイクの『セルの書』表紙図案は、画面下左隅に杖を持った女性が立ち、女性の対面に当たる画面右から大きな葉の植物の蔓が有機的な曲線を描きながら、杖を持った女性を襲わんばかりに伸びている。一方で杖を持った女性の背後、つまり画面左端からも柳のような植物が画面上部にまで伸び、そのままアーチ状の弧を描きながら画面右側の大きな葉の植物の頭上にまで垂れ下がっている。そして図案の上半分の領域に「THE BOOK of THEL」というタイトル文字が大きく配置されているのが特徴である。

次に劉生の《壺》は、左右に弧を描く壺の輪郭に沿った形で大地から伸びた植物の枝葉と、《壺》の右側の輪郭沿い中段から下段にかけて植物が描かれた構図の作品で、前述したブレイクの『セルの書』表紙図案の構図とかなり類似している。

翌1917年の《春日遊戯図》の構図になると、さらにその類似性が顕著になる。『セルの書』の画面下左隅に杖を持った女性、画面中央背後で踊っている二人の人物像（女性と男性）が、《春日遊戯図》では中央に和装の着物を身に纏った女性二人というモチーフに置き換わった形で、堂々と主要モチーフとして中央前面に配置されている。また、《春日遊戯図》ではその女性二人を取り囲むように、前年制作された《壺》と同様に、『セルの書』から反映された構図の植物が、左側地面からアーチ状の弧を描いて画面右側の大きな葉の植物の頭上にまで垂れ下がっている。

因みに1916年作の《壺》で描かれた植物の装飾モチーフは、《春日遊戯図》と同年に制作された別作品となる《壺》（1917年4月10日、油彩／画布、40.9×31.7cm、京都国立近代美術館）に、構図が左右反転された形で描かれて展開されている。

このように劉生はブレイクの図案画のモチーフや構図をなんとか自分の作品に活かそうと、ジャンルを超えて装飾モチーフを展開、時には構図を左右反転させるなどして発展させてきたと考える。

3. 2. 装飾文字におけるデューラーの影響の詳細

劉生作の《古屋君の肖像（草持てる男の像）》（1916年、油彩／麻布、45.5×33.5cm、東京国立近代美術館）の画中有る劉生のサインでもある装飾文字は、ヤン・ファン・エイク《アルノルフィーニ夫妻の肖像》（1434年、油彩／板、81×59.7cm、ロンドンナショナル・ギャラリー）に見られる画中の文字、「ヤン・ファン・エイクここにありき1434」の最初の「J」に倣ってデザインされたものとされてきた⁽⁵⁾。しかし、この《古屋君の肖像》の画中のサインはデューラーの影響もあることが細部の造形分析を実施してわかってきた。

例えば、デューラーの《28歳の自画像》（1500年、67.1×48.9cm、アルテ・ピナコテーク、ミュンヘン）と、《ミヒャエル・ヴォルゲムートの肖像》（1516年、油彩・テンペラ／木材

パネル、29.0 × 27.0cm、ゲルマン国立博物館、ニュルンベルク）の画中にあるサインは、「年号＋シンボル化されたアルファベット」という要素の組み合わせがみられる造形であるのが特徴であるが、劉生の《古屋君の肖像》のサインにも「1916」という制作年号と、年号の直下に羽のモチーフと一体化された劉生のイニシャルである「R」との文字との組み合わせという、デューラー作品の画中のサインを思わせる「年号＋シンボル化されたアルファベット」という組み合わせでデザインされており、この点で劉生がデューラーのサインを参照した節が伺える。

また、1918年になると劉生のサインは漢字の「劉」の字を使用したサインに変化していくが、その造形にもデューラーの版画の影響がみられる。例えば、デューラーの木版画集『黙示録』の《扉絵——聖ヨハネのもとに現れた聖母》（1498年）のタイトル文字の書体のヒゲや矩形の処理の影響が、『白樺』第9巻第7号（百号記念号）表紙図案（1918年）で使われた漢字のサインや、同年制作された《麗子五歳之像》（1918年10月、油彩／麻布、45.3 × 38.0cm、東京国立近代美術館）の画中の漢字のサインにみられる⁽⁶⁾。『黙示録』のタイトル文字は、ヒゲの処理と、複数の菱形の幾何学形態による要素の装飾が特徴で、「劉」の漢字のサインの造形もこの二つの特徴をしっかりと踏襲している。特に線の造形が如実に現れる図案画の漢字のサインにその傾向がはっきりとみてとれるが、この図案画でのサインの創作経験が、同年の10月に制作された《麗子五歳之像》の画中のサインの造形にも活かされたと考える。

なお、この漢字サインの造形の着想源については、シリーズ初版が1904年で、日本国内でもドイツから輸入、販売されていた『クラシカー・デア・クンスト』シリーズの『デューラー』の複製画集から受容した可能性が高い⁽⁷⁾。この『クラシカー・デア・クンスト』は、劉生が参照した可能性が先行研究でも度々言及されている複製画集のシリーズで、このシリーズのレンブラント（1606-1669）の複製画集は、劉生と同時代に生きた中村彝（1887-1924）が手垢で真っ黒くなるまで参照したと言われるなど、当時の日本の画家達にとって海外の古典絵画を参照する上で貴重な複製画集であった⁽⁸⁾。

3. 3. 装飾文字とイメージの融合にブレイクの影響

《古屋君の肖像》で使われた画中のサイン「年号+シンボル化されたアルファベット」という要素の組み合わせがデューラーの影響を受けているという話を述べたが、一方で、文字の造形自体は、ブレイク作品に多くみられるイメージと有機的にからみあう装飾文字（タイトル）の造形と類似するものがある。

例えば、ブレイクの詩集『無垢の歌』表紙図案（1789年、12.0×7.4cm）は、画面下左の椅子に腰掛けた母と娘の親子と対面する形で、大地から太く伸び上がる幹と、その幹から枝分かれして、うねるように空を覆いつくさんとする枝葉が、詩集のタイトル文字「SONGS of Innocence」と融合した見事な造形が印象的だが、このタイトル文字の造形と、《古屋君の肖像》で使われた画中左上「1916. 10. Sept. R」のサインの造形が酷似している。なお、この《古屋君の肖像》のサインは単なる署名ではなく、画中のモデルが手に持ったカヤツリグサと関連付けて描かれたモチーフとして扱われており、つまり、サインは独立したものでなく肖像画の世界観と地続きになっていることを意味する⁽⁹⁾。

また、劉生が、1918年の二科会第5回展京都陳列会に出品した《静物（詩句ある静物）》（1918年、現存せず）は、画面上の右から垂れ下がるカーテンに詩句でもある装飾文字が描きこまれた作品であるが、この行為は周囲の批判や反発が新聞紙上で話題になるほど大きなものであった⁽¹⁰⁾。画中の右手のカーテンに「其處に在るてふ事の不思議さよ／實にひれ臥して祈らんか／されど彼は答へはすまじ／實に只描け／在るてふ事を解き得る迄」⁽¹¹⁾という詩句がりんごと思われる果物を持つ手の図案とともに描きこまれており、このことが周囲の反感を買った。しかし、ただ詩句が書き込まれているのではなく、弧を描いて垂れるカーテンの曲線に沿わせて詩句がデザインされており、装飾要素として描き込まれているのが明らかである。

以降、劉生の作風は日本文化だけではなく中国趣味も含めた東洋美へと傾倒していき、《塘茅庵主人閑居之図》（1928年、紙本着彩、24.3×41.8cm、聚英閣、下関市立美術館）のようなイメージと文字が共存する南画や日本画も数多く手がけていくことになる。《塘茅庵主人閑居之図》は、「イメージと文字の領域に境界がない、相互に自由な、文字の絵画への融合を迎える。劉生が画面に文字を書き込むようになった契機は、確かにデューラーの複製画との出会いであった。しかし、文字と絵の共存は、日本美術

の伝統に内在していたものだったのである。」⁽¹²⁾ という佐藤直樹による指摘もある、劉生の典型的なイメージと文字の融合が見られる南画風作品である。つまり、《古屋君の肖像》や《静物（詩句ある静物）》で見られたイメージと文字の融合も、そのあとの画業の発展から見ても、ブレイクから感じ取った日本的なものだったと言えるのではないだろうか。また、劉生は、自身の唱えた芸術論である「想像と装飾の美」において、「装飾の感じは線や何かが有機的に生かし合っている。ブレイクやシャバンヌも装飾的だ」⁽¹³⁾ と、本当の装飾とは語るうえでブレイクの創造性を例にあげて述べている。

すなわち、劉生が無自覚ながらも南画や大和絵に伝統的にみられるイメージと文字が共存する「日本的な美」をブレイクから感じ取っていた可能性があり、だとすると、劉生は、日本画や南画に取り組む以前に、《古屋君の肖像》や《静物（詩句ある静物）》といった洋画で「日本的な美」を表現していたということになる。さらにブレイク風の銅版画《天地創造》の制作が1914年であったこと、さきほどの「想像と装飾の美」の劉生の言説や、《古屋君の肖像》のサイン、《静物（詩句ある静物）》の画中の装飾文字から判断して、劉生が画面に文字を書き込むようになった契機はデューラーの複製画との出会いではなく、むしろブレイクの図案画から受けた影響の方が大きいと言えるのではと筆者は考える⁽¹⁴⁾。

3. 4. 劉生の創造性を促進させた図案画の「不自由さ」

そして、劉生の創造性を促進させた背景として図案画の「不自由さ」があったことも述べておきたい。

例えば、先述した劉生の《麗子五歳之像》は中心から順に、①デフォルメされた麗子、②濃緑色の背景、③赤い額縁と、入れ子状になった三重のアーチ型によって作られているが、よくよく観察してみると背景と麗子が額縁に収められた一つの絵画面を成しているのか、麗子と背景は別のオブジェクトとして描かれたのか、視点の置き方で違った見え方になる騙し絵的な空間演出の効果が蔵屋美香氏の先行研究で指摘されている⁽¹⁵⁾。

一方、《麗子五歳之像》制作の前年にあたる1917年の『カチカチ山と花咲爺』の仕

事で描いた「LOVE」という輝く文字中心に描かれた大木とその根元に眠る狼が印象的な図案画（挿絵）では、①眠っている狼を取り巻く大木、②黒地の背景、③枝葉と渾然一体となった白地のアーチ状の額縁、という複雑な「入れ子構造」構図の図案を制作しており、シンメトリーの構図やアーチ状の外形モチーフを取り入れている点など造形的には《麗子五歳之像》とかなり共通する点が多い。

このような複雑な構図や、装飾文字でみられた有機的に絡み合うイメージと文字の融合が図案画で度々みられる背景には、図案画や挿絵が、劉生が生きた大正時代の印刷技術上の問題から、使用する画材や色数に制約があったことが、かえって線のみの造形美を追求するのに集中できたことが大きいと考える⁽¹⁶⁾。劉生は自身の唱えた素描論で「美術において、素描は色彩より骨子である」と言っている。素描は必ずしも色彩の力を借りずとも美の深底に到達できるものであり、美術においては「形」がその骨子であると言う。そして、形の根本は線にあり、素描で表現できる美とは、第一に線、次に白と黒の濃淡で醸し出す物体および画面の明暗、さらに直線／並行／交差／乱雑さからなる線と点のハーモニーといった、これら三つの要素だけで装飾美や精神性を表すには十分であるとも言っている⁽¹⁷⁾。つまり、素描と同様に形の根本である線のみで美を深めるしかない図案画は、その制約である色彩の不自由さが装飾美や精神性を追求する劉生にとって、うってつけだったと筆者は考える。

おわりに

このように、劉生が北方ルネサンス作風期に類まれなる作品を生み出し続けた背景には、洋画なら作品を成立させるために必要な規範、図案画なら色彩を自由に扱うことが難しい当時の印刷技術からくる制約があった⁽¹⁸⁾。故に、劉生は、本画で写実性と神秘性が磨かれつつ、図案画で色彩の力を借りずとも装飾性を追求することができ、さらに本画でもその装飾性が反映されたと考える。このような本画と図案画の相互に良好な緊張関係があったからこそ、劉生は優れた作品を多く生み出せたと考える。そして、その独創性と着想の源泉を辿っていくと、構図のアイデアや豊かな創造性に心酔したウィリアム・ブレイクの図案画の影響の大きさに辿り着くのである。

註

(1) 「サイトの改善点を明らかにする——ヒューリスティック調査」『ヒューリスティック調査』、SBテクノロジー (SBT)、(2024年11月16日12時46分取得) (<https://www.softbanktech.co.jp/service/list/heuristic-evaluation/>)

本来のヒューリスティック評価は、調査対象サイトごとに各評価項目を数値でスコア化することで、定性的な評価と定量的な評価を記録、サイト改善検討者にとって最適解を選択できるように導いていくのが目的である。

(2) 山田論「岸田劉生生活動記録」『岸田劉生展：没後90年記念図録』、名古屋市美術館 [ほか] 編、2019年、217-219頁。

15歳で洗礼を受けた劉生は、田村直臣牧師の数奇屋橋教会に通い、20歳まで熱心なクリスチャンであった。北方ルネサンス作風期前半は宗教的テーマの絵画が多く、それを表象するモチーフとしてアーチ状の額縁が象徴的に描かれたと考える。

(3) 西田桐子「岸田劉生とバーナード・リーチ」『兵庫県立美術館研究紀要 (15)』、4-13、兵庫県立美術館、2021年、4頁。

(4) 本文中のウィリアム・ブレイクの図案画は [blakearchive](https://blakearchive.org) (<https://blakearchive.org>) を参照。

(5) 蔵屋美香「麗子はどこにいる?——岸田劉生1914-1918の肖像画」、『東京国立近代美術館研究紀要 (14)』、6-25、図巻頭1枚、東京国立近代美術館、2010年、16頁。

同論文の中で「R」の文字を使ったモノグラムのサインが、《古屋君の肖像》の文字の処理についてヤン・ファン・エイクの《アルノルフィーニ夫妻の肖像》の画中の文字、「ヤン・ファン・エイクここにありき1434」の最初の「J」に倣ったと考えられるとしている。

(6) David Harris(著)・小田原真喜子(監)『カリグラフィー：欧文書体の書き方100』、日本ヴォーグ社、2004年、132頁。

劉生が参照したと思われる『黙示録』のタイトル書体は15世紀初頭のフランスに始まり中世の写本や書籍などの冒頭ページで装飾文字として用いられたケイドルと呼ばれる書体と考えられる。

(7) 脇村義太郎・土方定一・前川誠郎・富山秀男「《座談会》岸田劉生一人と芸術」『図書』、岩波書店、1979年4月号、2-19頁。10頁に『クラシカー・デア・クンスト』に関する指摘が記載されている。実際、『黙示録』の扉絵も掲載されている。

Valentin Scherer, "Dürer des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte in 471 Abbildungen 2. Aufl (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben -4. Bd., Klassiker der Kunst -1906)". Stuttgart und Leipzig, p. 172.

(8) 熊澤弘「「レンブラント」ではなく「光琳」——日本近代におけるレンブラント受容の諸相」、『レンブラント 光の探求 / 闇の誘惑 論文集』、氷川書房、2012年、77頁。

岸田劉生の図案画

- (9) 蔵屋美香の同論文、11 頁。
- (10) 「装飾文字に就いて」『岸田劉生全集』第二巻、岩波書店、1979-1980 年、223 頁。
- (11) 佐藤直樹「岸田劉生におけるデューラーの受容—複製画を通して見た西洋古典絵画」『東京国立近代美術館・国立西洋美術館所蔵作品による 交差するまなざし—ヨーロッパと近代日本の美術』、東京国立近代美術館・国立西洋美術館、1996 年、103 頁。
- (12) 佐藤直樹の同論文、104 頁。
- (13) 岸田劉生「想像と装飾の美」『岸田劉生全集』第二巻、岩波書店、1979-1980 年、309 頁。
- (14) 佐藤直樹の同論文、99-100 頁。
- (15) 蔵屋美香の同論文、13-15 頁。
- (16) 清水康次「『白樺』における西洋美術：初期数年間の西洋美術紹介を中心に」、『大阪大学大学院文学研究科紀要 57』、大阪大学大学院文学研究科、2017 年、124-126 頁。
白樺が創刊された当時、写真版と木版のカットが共存していた時代だったが、雑誌の表紙に木版による図案画で装飾性を取り入れることが一般的であった。
- (17) 岸田劉生「素描論」同著作第二巻、433-442 頁。
- (18) 吉田暁子「消された「手」：岸田劉生による一九一八年制作の静物画をめぐる試論」、『美術史』、美術史學會 編 67 (1)、2017 年 10 月、175 頁。

画家である大野隆徳（1886-1945）は『中央美術』誌上において《静物（詩句ある静物）》を「畫的効果を文字で助けやうと企てたやうに裏が見透かされて多少嫌味である」と評したほか、画家で美術評論家であった石井柏亭（188-1958）も「黒い布に文字が書かれてあるが、あれが嫌だ」と述べたとされる。このように劉生の画中の装飾文字は、洋画の規範から逸脱したわざとらしいと行為であったと同時代の識者達から認識されたのである。