

論文

ゴッホの白黒図版から田中恭吉の創作版画の変奏

橋本真佐子*

はじめに

田中恭吉(1892-1915)は、大正時代に版画と詩歌の同人雑誌『月映(つくはえ)』で活躍した、和歌山県出身の木版画家である。彼は、創作版画だけではなく、詩や短歌といった言語作品を『月映』に発表した詩人でもあった。彼は、1915年10月に23歳に結核で病死するまでのわずか三年ほどの間に、注目すべき創作活動を行った。『月映』の同人は、恭吉のほかは、恩地孝四郎(1891-1955)・藤森静雄(1891-1943)の二人で、ともに東京美術学校の画学生であった。彼らは、白馬会洋画研究所の友人たちと、1913年5月から1914年3月にかけて、計9冊の『密室』という回覧雑誌をつくっていたが、その中でも特に親しかった三人が創作版画を始め、同人雑誌『月映』を生み出した。『月映』は、1914年4月から同年8月にかけて6冊の私家版である私輯『月映』を助走となし、同年9月に『白樺』と同じ洛陽堂から公刊された。公刊『月映』は、頒布会や小展示会などを開催しながら、第Ⅶ集まで刊行され、恭吉の死とともに1915年11月に終刊した。

同じ19世紀末の作家では、恭吉とムンク、ピアズリーとの類似と影響はすでに指摘されている¹。しかし、ムンクやピアズリー以上に、『白樺』で熱心に紹介されてきたゴッホとの関わりについては、いくつかの指摘はあるものの、これまで十分に論じられてこなかった²。しかし、恭吉は『白樺』の読者であり、また、『密室』の同人であった大槻憲二や、『月映』の同人で、恭吉とは極めて近い関係にあった恩地は、『白樺』の武者小路実篤に傾倒していた。武者小路がゴッホを重要な作家とみなし、『白樺』で図版を紹介するとともに、度々言及していることを考え併せると、恭吉にとっても、ゴッホは重要な芸術家のひとりであった可能性が高い。

したがって本稿では、恭吉の作品と恭吉が目にしていただと思われる『白樺』のゴッホの図版に注目することで、恭吉がゴッホの図版から影響を受け、さらにゴッホの受容を応用・転移して創作版画を生み出していったことを考察する。

あらかじめ結論を言うならば、恭吉の作品は、ゴッホの白黒図版の特徴のなかでも、筆触に強く感化を受けた可能性が高い。恭吉の創作版画の表現が、『白樺』の白黒図版に印刷されたゴッホの分割筆致と類似しているためである。このようなゴッホの受容は、ゴッホの絵の構図やデッサンを理解して反映させた、岸田劉生や木村壮八らの受容のありかたとは異なる。恭吉は、絵画空間の全体像を把握して、その特徴を創作に取り込むのではなく、作品の部分に注目し、雑誌の言説とゴッホの他の作品のイメージを統合した上で、もともと関心のあった太陽や植物、身体といったモチーフを描く際に転用したのである。

本稿では、複製の受容に作家の言葉などの様々な言説が混入した、事実誤認のありかたを「錯覚」と呼ぶ。そして、「錯覚」に基づく受容は、創意工夫の可能性ゆえに単なる模倣を超えた営為であることを指摘する。

恭吉の「錯覚」に基づく創意工夫とは、ゴッホの印刷された油彩のタッチをコマスキ彫りの手法に転用していることである。《ひそめるもの。》(木版、26.7cm×20.1cm、1914年5月制作、同年11月公刊『月映』Ⅱに発表)《太陽と花》(木版、22.8cm×15.0cm、1913年12月制作、1914年2月『密室』に収録、1914年4月私輯『月映』Ⅱに再録、同年9月公刊『月映』Ⅰに再録)といった木版画のコマスキ彫の線の表現や、さらに植物と光に対する関心のあり方は、ゴッホと照応するものである。

キーワード：錯覚、模倣、受容、複製、日本近代美術

*立命館大学大学院先端総合学術研究科 2016年度3年次転入学 共生領域

本稿では『白樺』のほか、『白樺』の衛星誌であった『エゴ』や、岸田劉生と木村壮八が関係していた『現代の洋画』などに掲載されたゴッホの図版と、私輯および公刊『月映』の恭吉の版画を比較することで、「錯覚」が再創造の可能性を開くことを指摘する。

恭吉の評価³は、彼が若くして結核に倒れ、故郷で孤独な療養を行いながら創作を続けたことなど、作家の人生と結びつくことで可能になっている。ここには、萩原朔太郎の『月に吠える』(1917年)に掲載された「故田中恭吉氏の芸術について」の影響があることが見落とせない。長谷川潔の言葉⁴にみられるように、『月に吠える』はビアズリーの「サロメ」を模範として作られており、またそのように賞賛された。そもそも、萩原朔太郎自身が、「ワイルドのサロメの挿絵をビアゼレが描いてゐる。私はああした意味の出版物に非常な同感を持っています⁵。」と、恭吉の仕事を引き継いだ恩地に書き送っている。

本稿では、まず、『白樺』初期の時代背景について概括し、つぎに恭吉とムンクおよびビアズリーの関わりを確認する。そして、恭吉とゴッホの関連と照応について、いくつかの作品の解釈を行い、最後に、「錯覚」という事実誤認による理解のもたらす、西洋美術受容の可能性と広がりについて叙述する。

『白樺』の時代——複製と「自己」

恭吉が画学生として活動した大正時代は複製と大衆の時代のはじまりであった。創作版画も、19世紀末の複製技術の文化のなかでこそ生まれた新しい美術ジャンルである。

創作版画は、自画自刻自摺によってこれまでにない表現を目指した芸術運動であり、浮世絵の伝統を引く版画とは異なる。創作版画の始まりは、山本鼎の《漁夫》が『明星』に発表された1904年である。その後1907年には、同人雑誌『方寸』が創刊され、様々な版画・印刷技術を駆使しながら1911年まで続けられた。

そのころ、すでに機械印刷技術は、新聞雑誌などのマスコミを飛躍的に活躍させうだけの発展を見ていた。1894年には、博文館が初めて写真網目版を採用した『日清戦争実記』を発行したが⁶、ついで原色版(三色版)によるカラー印刷も導入され、夏目漱石や浅井忠と交流があった田中松太郎は、1915年に田中七半製版所を創業している⁷。1908年にはオフセット印刷が始まる⁸。グラビア印刷も実用化してきており、しばらく後の1921年には大阪朝日新聞社が日本初のグラビア印刷による『朝日グラフィック』を刊行している⁹。このような印刷の機械化は、明治の初めに興隆していた木版、石版、エッチングなどの様々な手仕事の複製技術を衰退させることになったが、だからこそ、木版の芸術性に注目した創作版画が立ち上がる理由にもなった。

また、出版・印刷の機械化・大衆化は、青年たちの出版を促した。『白樺』は、回覧雑誌『麦』『桃園』『望野』が一つに結集したもののだが、それが学生たちの資金によって出版され、多くの一般読者を獲得したのは、印刷と印刷物が身近になっていたことを示す。

『白樺』が刊行された明治40年代は、自然主義文学の興隆期である。この時代の趨勢に対して理想的な人道主義を謳った『白樺』は、文壇権力へのカウンターとして特に青年層に歓迎された。楽天的に、かつ力強い表現で、自己肯定を主張した武者小路は、青年へのインフルエンサーとして、父なるもの・明治に反抗する世代に受け入れられた。

恭吉とその友人たちも、『白樺』を愛読し、武者小路の「雑感」「感想」に熱狂していく。また、恭吉は、一浪の末に東京美術学校の日本画科に入学したが、まもなくアカデミックな美術教育に反感を抱くようになる¹⁰。同じく、東京美術学校よりも竹久夢二のアパートを「夢二学校」と称して足繁く通っていた恩地も、正規の美術教育よりも、自分の好みや感性にしたがって芸術に触れることを好んだ¹¹。

『白樺』派は、自分たちの掲げる「自己」や「個性」の理想的体現者として、西洋の芸術家像を「天才」だと提示した。そこには、確固とした自己中心主義と、優れた作品を創造する作家は優れた人物であるという、独善的な理想主義があった¹²。つまり、美術の専門家としての知識もなく、画家として作品を造形する立場でもなかった『白樺』の文学者(清水康次は、このような同人たちを「素人」と呼ぶ¹³)としては、評伝などの外国の書物の理解を得意とし、文学者の感受性で西洋美術を受容しようとしたのである。

ところで、『白樺』の同人には、留学生を除いては複製によって西洋の美術を受容したという特徴がある。武者小

路は、これについて以下のように述べる。

ある批評家はかく云ふと写真版を見て何に云つてゐるだ（ママ）と思ふかも知れない。しかしそれでもある暗示を吾人に与へ吾人の生活内要に変化を与へ得る力があるから仕方がないのである。吾人が求めに求めて居た個性のいさましい進歩してゆくあとの暗示をうけるには今の処写真版によるより仕方がないのである。（中略）ゴッホの本物を見たい点ではその批評家にまけない。しかし本物一枚を見るよりも三四十枚の写真版を見る方が強い暗示を与えられるのは事実である¹⁴。

この言葉からは、実物のマチュールやテクスチャ以外の理解に重きをおく、『白樺』派の美術理解の姿勢が伝わって来る。饗庭孝雄の指摘するように、ここには、一つずつの作品を自立した絵画空間としてとらえる鑑賞の仕方ではなく、多数の写真版によって絵画の外側へと理解を広げようとする態度が見られる¹⁵。

『白樺』は、図版の印刷に際し、木版は「京橋区木挽町十三番地中島正久」に、写真版は「丸の内有楽町の田中写真製版所」と別々の印刷所に依頼している¹⁶。『白樺』の初期の図版は白黒だが、やがてカラー版も掲載される。しかし、図版の印刷について、『白樺』同人がかなりのこだわりをもっている、複製を繰り返すことで、オリジナルの表情が失われることは免れなかっただろう。

また、『白樺』の図版は、作品タイトルを印字した薄紙をあてる製本上の工夫はあるが、作品のサイズ、複製の材料、所蔵場所などは記されていない。したがって、本物にアクセスできないほとんどの読者は、机の上で小さな作品に向かい合うことになる。このことは絵を書き写したり¹⁷、切り抜きやスクラップを作ったりする楽しみを読者に提供することにもなった。さらに、そのような机上の楽しみ方が、雑誌紙面サイズの『月映』の創作版画を生み出す遠因にもなった。『月映』同人の創作版画のサイズが小さいのは、同人たちが版画作成の初心者であったこともあるが、雑誌の図版の大きさからの影響も考えられる。

『白樺』の図版は、度重なる複製で不鮮明になり、またサイズも縮小されたものだった。それらを図録や画集ではなく、同人雑誌『白樺』で鑑賞することは、読者に図版と言語作品を有機的に理解させることになる。『白樺』には、小説や短歌だけでなく、同人たちの思いを直に述べた「六号雑記」や編集後記、それに図版に関連する評伝や翻訳が掲載されている。図版と作家の評伝や書簡などを抱き合わせて掲載するスタイルは、『現代の洋画』や『エゴ』にも見られる。『現代の洋画』は、『白樺』の岸田劉生と深い関係のあった雑誌であるし、『エゴ』は千家元磨が編集した『白樺』の衛星誌である。これらはいずれも作品と作者の照応関係を重視している。ポスト印象派や世紀末美術といった最先端の絵画作品を、日本語訳の評伝や熱気ある文章とともに掲載したこれらの雑誌には、刺激的な内容もさることながら、洋書や海外の図録よりも廉価であり、定期刊行物ゆえに同人たちのメッセージや主張が繰り返されるといふ特徴があった。

では、東京美術学校の学生として絵筆をとる表現者であった恭吉は、そのような読書体験からどのように彼自身の作品を創作したのか。

田中恭吉とムンク、ピアズリー

君はムンクの油絵「春」を見たであらう。あれはムンクの油絵の中で、私の一番好きなものだ。その画面に表はされたものは、病み上りの娘とその母と春風に揺れるカアテンと窓上の草花の数鉢だけだ。私はこの画面を見つめるとき、この筆をとった日のムンク自身と私と、ピッタリ抱き合ふ事が出来る。そうして私の心を抉るものは、漸く死地から脱した娘の喜びでなく、母の心でなく、草花とカアテンに咲く桃色の春風のみでなくして、なほその部屋の一隅にうごめき吐息してゐる皮肉な災害の手である。

（大槻憲二「田中恭吉小伝」より、田中恭吉の書簡の引用、執筆時期不明¹⁸）

ムンクの画集については Hermann Esswein, *Moderne Illustratoren VII: Edvard Munch*, 1905, R. Piper & Co. München und Leipzig. が恭吉の遺品として残されている。この画集は、『白樺』第4巻3号のムンク特集号（1912

年4月)に参考文献として、日本でも手に入りやすい本として挙げられている¹⁹。

恭吉は、エスヴァインの画集に収録された《春》(1889年、油彩、169.5cm × 263.5cm、現在はオスロ国立美術館所蔵)を見て、「皮肉な災害の手」という不吉な存在を読み取っている。《春》は、《叫び》(1893年)《ヴァンパイア》(1895年)などに比べると、平穏なモチーフを安定した構図で表現しているが、恭吉は絵画空間の背後からネガティブな物語を読み取ろうとしている²⁰。その背景には、『白樺』が紹介していたムンクの神経質さや精神的な病理をともなった作家像があるように思われる。1912年の『白樺』第3巻4号の武者小路による「エドヴァエルド・ムンヒ(紹介)」では、ムンクの神経質さについて強調されている。

「皮肉な災害の手」とは、病気からようやく回復した娘とその母親を、さらに不幸が襲うのではないかという不安を意味しているのだろう。未来への過敏な感覚も、ムンクの病的な感受性に通じる。したがって、恭吉の《春》の理解は、絵画作品の外側にも広がる物語を捉えようとし、ムンクの作家像と他の作品のイメージを複合したものとと言える。このような理解の方法は、基本的に『白樺』派が行なった、作品と作家を統合する理解の方法と同じである。

また、1915年4月、恭吉は藤森静雄からピアズリーの画集を送られる。その感想を、恩地に宛てて以下のように伝える。

ピアズリーの肖像を始めてみてうれしかった。写真のそばに 私の細長い指をならべてみて 体質の似寄った人だと思った。

繊細という側に於て、又 立ちのぼる一抹の毒悪の気からいっても 学ぶべき所が私に多い。ムンヒは私の好む所だ。ピアズリーもまたさうだ。(中略)

自分の進むに随っているんな人にぴったりしてゆくことは有難いことだ。

(田中恭吉から恩地孝四郎宛書簡、1915年4月15日²¹)

恭吉が見た画集は、遺品にも残っていないために不明であるが、ピアズリーの肖像写真には、頬に指を添えているものがあり²²、その写真が画集に掲載されているなら、恭吉がピアズリーの指のそばに自分の指を並べているとも解釈できる²³。

ピアズリーは『白樺』第1巻3号(1910年6月)、第2巻9号(1911年9月)で特集されている。第1回目の特集では、図版5点と柳宗悦による評伝「オーブレイ・ピアズリー(紹介)」と参考文献の紹介、「一記者」による「挿畫のサロメに就て」が、第2回目の特集では、裏表紙を含む図版10枚と、里見弴によるピアズリーの詩「三人の樂手」、同じく柳による「オーブレイ・ピアズリー(紹介)」が載せられている。

恭吉は、作品とは直接に関わりのない肖像写真の指を見て、作家へ憧れを募らせている。「体質」とは、ピアズリーが持っていた芸術家気質か、彼が結核だったことを指しているのだろう。「繊細」「毒気」といったものは、ピアズリーの肖像画から受ける印象と、すでに日本で紹介されていた絵画作品の特徴を統合した印象だと考えられる。ピアズリーが『白樺』で、デリケートで想像力の豊かな人物として紹介されているためだ。例えば、1911年『白樺』第2巻9号では、柳宗悦が作家と挿絵について言及している。

(中略) 彼が退廢的病理的画題は常に美の衣を纏つて現はれて居る、彼はムンヒの如くに深刻な現実の恐怖そのものを現はす方法をとらなかつた、彼の絵画が幽鬱な実相を止めて居るに拘はらず、想像豊かな美の国のものとして常に呈供せられてあるのは之が為である、彼の絵画が特にデコラティブな点に於て秀で、又線の画家として古今の人を卓越したのも、凡て彼のデリケートな美に対する感覚に基くのである、²⁴

恭吉は、ムンクにせよピアズリーにせよ、絵画作品そのもののマテリアリティではなく、むしろ、作家自身と「ピタリ」と一体化して、「有難いことだ」と価値を見出している。この姿勢は、優れた芸術家の人格は優れており、それにあやかりたいとした『白樺』派の態度と類似している。

また、上記の恭吉の言葉は、彼がムンクとピアズリーから影響を受けた直接の証拠とされてきた。とくにピアズリーについては、両者の作品の類似性が繰り返し指摘されている。例えば桑原規子は、「ピアズリーの女性的で繊細な性格」

の一致として恭吉の感性を説明し、「切子面に切断された装飾的背景と滴る血と植物の同化のイメージは、ピアズリーの「サロメ」の挿画そのものだ」と論じている²⁵。たしかに、ムンクやピアズリーと恭吉の作品の類似は、主題や構造、線の表現など、のちに言及するゴッホとの類似よりも直接的である。

あるいは、「就中、の性欲は、ああした病気に特有な一種の恐ろしい熱病的執拗をもつて、絶えず此の不幸な青年を苦しめたものである。恭吉氏の芸術に接した人は、そのありとあらゆる線が、不気味にも悉く「性欲の嘆き」を語つて居る事に気がつくであろう」²⁶と『月に吠える』で恭吉を紹介した萩原朔太郎を祖とし、田中清光²⁷、関川左木夫²⁸、海野弘²⁹のように、恭吉の《去勢者と緋罌粟》(1914年5月作成、同年12月公刊『月映』Ⅲに収録)などに性への執着を見て、両者の作品を、どちらも結核病者特有の性的衝動の表現に引きつけようとする立場もある。

これらの評価は的確だが、恭吉のイメージを性欲の強い夭折画家として固定してしまってきた側面を持つ。しかし、恭吉の版画は単に性のオブセッションに留まるものではないし、ムンクやピアズリーの二番煎じだとするのは不適切である。恭吉において、ピアズリーやムンクの影響よりも距離があるように思われがちなゴッホの受容を考察することは、さまざまな言説を取り込んでゆくことで、創作における、直接的な類似、模倣、あやかりを乗り越える可能性を示唆しうる。

田中恭吉とゴッホ

ゴッホは、初期の『白樺』で2回特集されている。1911年の『白樺』第2巻10号では、齊藤與里の文章と5点の図版が掲載されている。つぎの第3巻11号では、三色版一枚を含む10枚の図版と、付録として、阿部次郎「若きゴッホ」・「ゴッホの藝術」、虎耳馬(児島喜久雄)「ゴッホの手紙」、バーナード・リーチ「ゴッホに」、武者小路「ゴッホの一面」、記者「ゴッホに関する著書」と充実した特集が組まれている。

恭吉がこれらの『白樺』を目にしていた可能性は十分にある。しかし、恭吉自身がゴッホについて言及している資料は現段階では見つかっていない³⁰。

したがって、ここでは、恭吉が関心をもっていた、空と植物の双方を一つの画面に描いた作品として、『白樺』1911年第2巻10号に掲載された、《プロヴァンスの田舎道》(『白樺』図版掲載時は14cm×11cm)を取り上げる。この作品は、1890年5月の作で92cm×73cmの油絵である。ゴッホがサン＝レミ＝ド＝プロヴァンスの精神病院で療養中に描かれた作品だ。

また、《プロヴァンスの田舎道》の中心は糸杉(サイプレス)であるが、同じモチーフのペン画《星月夜》(1889年6月)は『エゴ』1914年1月のゴッホ特集の表紙に《星月夜のサイプレス》として紹介されており(『エゴ』表紙掲載時は10.3cm×13.6cm)、また、構造が似た《サイプレス》(1889年6月)も「シプレス」として1913年1月の『白樺』第3巻1号にも掲載されている。



図1



図2



図3

どの図版も白黒版であり、作品の色彩やタッチは鑑賞者の自由な想像に委ねられることになる。このような雑誌に掲載された図版の作品の理解と、オリジナルを前にした理解は自ずと異なることになる。なぜなら、鑑賞者は想像力を逞しくし、作家の評伝や書簡などの文章と合わせて絵画作品を理解しようと努めるからだ。このような事実誤認めいた理解は「錯覚」と呼ぶに値する。

一般的に、複製を通じた鑑賞が、原作を前にしたそれに及ばないため、「錯覚」は、貧弱な理解とされる。しかし、大正時代の日本では、ごく恵まれた画家しか西洋絵画の原作を目にできなかったため、恭吉を含め多くの画学生は図版や模写をもとに美術の理解に努めた。美術作品の「錯覚」はありふれた現象であったのだ。いっぽうで、激動の西洋美術界を実体験した留学生が、オリジナルの価値を語りえるかということ、そうではない。清水が指摘したように、留学していた有島壬生馬は、過大な情報に翻弄されるがゆえに、むしろオリジナルに即した理解を存分に語るができなかった。その一方で、『白樺』誌上で雄弁であったのは、渡航経験がなく、複製や図版によって西洋美術を理解しようとした武者小路らであった³¹。

複製画を前にした『白樺』の同人の感動は、「錯覚」がもたらし、海外の書物から得た知識と想像力によって補われたものである。その感動は次に『白樺』の読者に伝えられる。読者の中からインスピレーションを得て、似たような作品を再創造しようとする芸術家があらわれても不思議はない。その際、図版から得られる情報の制限が、却って創作意欲を刺激し、自由な創造を誘発する可能性は高い。

恭吉の場合にも「錯覚」に基づいてゴッホの絵を解釈し、それを油絵とはことなった版画の表現に転用していった可能性がある。恭吉が創作版画を始めたのは、伊上凡骨に弟子入りしていた香山小鳥の影響だが、それぞれの作品の表情は異なる。たとえば、コマスキの線が特徴的な《ひそめるもの。》は、太い凸線で力強い構造を取る、香山やさらに同時代の永瀬義郎や長谷川潔の作品より、ゴッホの筆触の繊細さと照応する作品である。

《ひそめるもの。》については、1914年7月6日の恩地・藤森あての書簡に「こもれるもの」という作品名があり、これが《ひそめるもの。》を指しているとする、1914年5月上旬ごろに制作したと推定できる。そのころは、恭吉は和歌山に帰省しており、東京では恩地と藤森によって私輯『月映』Ⅲが作られていた。その後、同年9月公刊『月映』が刊行されると、《ひそめるもの。》は、1914年11月の公刊『月映』Ⅱに掲載される。

コマスキ（駒透・小間透）とは、板目木版の彫りに使用される比較的扱いやすい彫刻刀の一つである。コマスキは、丸刀の一種であり、シャープな線を表現できる切出し刀（切り廻し）や三角刀とは異なり、彫りはじめと終わりが丸くなるために、摺り上がりが柔らかい表現になるのが特徴的である。残したい線のキワに切り出しで切り込みをいれ、余分な部分をさらう際に用いられることもある。この作業を駒透という³²。恩地は、創作版画の初期を振り返り、コマスキの線の独自性を述べる。

（前略）丸い^ゝみで彫り上げたもので、自刻版画をやる誰もが大概一番先に就く方法だ。この彫具が作ってゆく跟がつくる効果は、その簡単な操作であることによって他の絵画が持たない独特の効果を挙げてゆく³³。

恭吉の版画作品には、《病める夕》（1913年12月作成、1914年2月『密室』収録、1914年9月公刊『月映』に再録）《五月の呪》（1914年5月私輯『月映』Ⅳに収録）など、コマスキ彫の線を活かした作品が多くある。恭吉の《太陽と花》（1913年12月）の版木には、細かいコマスキの彫跡が認められる³⁴。藤森の回顧によると、恭吉は、「普通人間の爪の様に丸ノミが研がれるのに恭吉のは反対に内に凹んで研いである」版画刀を用いていたという³⁵。恭吉の特徴的な細いコマスキ彫の線は、この独特な版画刀



図4



図5

によって作られたものだろう。

油絵から創作版画へと、作画方法を変更するのは創意工夫の一つである。もし、最初からゴッホを模倣した作品を作るなら、同じ油絵によって表現したほうが容易いはずだ。ちなみに、恭吉が油絵を書いていたのは、主に受験時代³⁶であるが、それらの中には細かい筆の線で髪の毛や着物の艶を表現するなど、細かい筆触を生かした作品もある。恭吉が油絵を描く際に、ゴッホをどの程度意識していたのかはわからないが、早い段階から筆触表現に関心があったことは確かだ。受験期に恭吉が学んだのは白馬会系の描き方であるが、1911年4月の東京美術学校入学後には、ポスト印象派の影響を受けたフェウザン会に関わってゆき、1912年10月の第一回フェウザン会展覧会には作品を出品している。

こういった油絵への関心が、創作版画の線の取り込みに作用したと考えられる。1912年の『白樺』第3巻1号の《タンギー小父さん》(1887-1888年)などの人物画にみられる筆触や、同年の第3巻11号(ゴッホ特集号)に掲載された葎ペン画《落日》(1888年6月)、《村道》(1888年7月)の細かく書き込まれた線なども、ゴッホの筆触を理解するのに役立つだろう。

《太陽と花》では、光が細い凸線で表現されている。この作品は、太陽と一体化し、輪郭が失われた自画像と、画面細く流れる線と下部の植物の葉によって構成されている。太陽を重要なモチーフとする点は、ゴッホと共通しているが、《太陽と花》では、自画像が光源となっている。恭吉にとって、太陽や白昼の青空は重要な意味もつモチーフであり、『密室』時代の作品にも複数描かれている³⁷。

関府寺司によると、ゴッホにとって、太陽は重要なモチーフである。ゴッホは、1887年を境に教会を太陽のモチーフに置き換え、自然化している。ゴッホにとって、特に南仏の太陽は、「信じる」べき対象(「神のような太陽」)であり、愛の対象であった。関府寺は、ゴッホ作品の「太陽」にキリストや神の代替物を見ることができると言う³⁸。

恭吉の《ひそめるもの。》では、彫りの凹線を直接生かして、強力な光源からの広がり描かれている。そこでは繊細なコマスキ彫によって、光線の力強さや、熱せられた空気が流動する様子が効果的に表現されている。また、この作品の画面下には、頭の上で腕を組んだ小さな人物が配置されている。タイトルから推測すると、人物は地中に潜んでおり、まさに太陽のエネルギーを吸収して、植物が発芽するように地表を盛り上げていることになる。放射状に描かれる光源からのエネルギーは、地中の人物を刺激しているようだ³⁹。

一方で《プロヴァンスの田舎道》の光源は、同心円状に広がっている。《プロヴァンスの田舎道》の月と星は、《星月夜》と同様に炎のようなサイプレスの背後で神秘的な光を放っている。さらに、恭吉とゴッホの作品の相違として注目すべきなのは、植物のありかただ。サイプレスが激情を表すように画面中央に、堂々とそびえているのに対し、《ひそめるもの。》の人物は発芽する前の種子を思わせる。ゴッホのサイプレスには成長した巨木のたくましさを感じられるが、恭吉の種子はタイトル通り、成長を待ちながら、土の中に潜み、籠っている存在である。

発芽と太陽との関連では、ゴッホの《種まく人》(1888年6月)にも注目できよう。《種まく人》は、ゴッホのアルル滞在記に制作された、64cm × 80.5cmの油絵である。この作品については、1912年『現代の洋画』第5号の「後期印象派の画家ヴァン・ゴーホ」で木村壮八(木村章)が、ミレーの《種蒔く人》に関連させて、「ミレーの種を蒔く人が如何にも労れて、夕日を浴び乍ら黙つて種を蒔いて居るのに反して、ゴーホのは焼き盡す様な太陽の光に輝き乍ら一生懸命に力を入れて種を下して居ると云つた感じを得て面白いと思った。彼はミレーの絵の影に確然と紛れない自分を掴まへて居る。」と言及している⁴⁰。また、図3のペン画の《種まく人》(1888年7月)は、1914年1月の『エゴ』第2巻1号「ゴッホ号」に掲載されている(『エゴ』図版掲載時は7.9cm × 10.7cm)。

《種まく人》では、地平線に沈む太陽が放射線の光を放ち、種を蒔く農夫の背景にそびえている。ゴッホの作品には農耕が重要なテーマをもっており、その象徴的意味は伝統的な聖書のたとえ話に由来している。高階秀爾によると、ゴッホにとって、「種まく」という行為は、もともとはキリスト教の伝道活動を意味していた。それゆえに伝道師になることを挫折したあとも、画家として神の言葉を伝えるために、複数の《種まく人》が描かれたという。さらに、高階は、《種まく人》(1888年11月)の、位置関係とゴッホの書簡から「種まく人」の背景の太陽を「円光」と位置付け、「種まく人」の姿が聖なる存在として表現していると論じる⁴¹。

《ひそめるもの。》の発芽に備える人物と、発芽すべき種をまく「種まく人」には通じ合うものがある。ゴッホの《種まく人》がエネルギーに力の発露する活動を表しているとする、恭吉の《ひそめるもの。》は、土の中で発芽

の時をまち、力を蓄積する様子だと解釈できるだろう。

恭吉は、身体から植物が生える様子を描いた複数の作品、例えば《冬蟲夏草》(1914年10月作成、1914年12月公刊『月映』Ⅲに収録)、《悔恨 第一》(1915年2月《心原幽趣》に収録)を制作している。弥永徒寿子がこの表現に恭吉の生命の再生を読み解いたように⁴²、朽ちていく死体から新しい生命が生まれるというモチーフは、恭吉の死後の生命の継続についての願いが表現されている。同様に《ひそめるもの。》の発芽する人物も、生命の循環や代謝の思想を背景にしている。

これまで考察してきたように、「錯覚」という理解のあり方は、美術史的な影響関係が希薄な作家の作品に類似した部分を生み出すことがある。「錯覚」に基づき、もともとなる作家の複数の作品から、モチーフや描写方法を借用して繋ぎあわせるといった造形上の工夫だけではなく、評伝などの文章から受容した芸術家の生き方や思想なども再創造に生かされていく。制作方法の置き換えや越境も行われ、その結果、生み出される作品は模倣そのものからも離脱していく。

高階秀爾や本多秋五が指摘するように、『白樺』の美術紹介は美術史的な理解を欠落させた「跨ぎ」によるものであった⁴³。それに対し、『白樺』の読者であった恭吉は、「跨ぎ」によって紹介された作品を、さらに自由な想像で変質させ、創意工夫で「跨」いでみせる。

『白樺』派と恭吉には、「錯覚」をインスピレーションの源とし、自分たちの創作活動の起点とする素朴で無邪気な感受性が共通する。そういった感受性は、確信犯的な誤認さえも許容し、様々な転移をもたらして独自の作品を創出する。さらに、そのような感受性は、武者小路実篤がゴッホを讃える詩⁴⁴をつくったように、絵画から文学への芸術ジャンルの越境の源ともなる。木下長宏が指摘したように、『白樺』の次の時代には、ゴッホの複製が文学的な想像力を刺激したことで、ゴッホを讃える詩や歌が宮沢賢治や斎藤茂吉、千家元麿らによって作られていく。文学に持ち込まれたゴッホは、絵画とは異なった想像力の方向で、「讃仰」の対象となっていく⁴⁵。

もちろん、「錯覚」ではない、「まっとうな」ゴッホ理解が『白樺』の時代にあったことも事実である。複製画から画面の構成や線を理解し、それを自分の創作活動に直結した作家の例として岸田劉生や木村壮八がいる。

岸田や木村は、海外の図録などを直接に目にしていたため、恭吉よりも具体的な作品理解が可能であった。岸田は複製画からゴッホの特徴を理解し、それをまねたことを述べている⁴⁶。1912年に行われた琅玕洞での個展の頃の作品である、《自画像》(1912年3月14日完成)、《男性肖像》(1912年3月26日完成)がそれに当たる⁴⁷。木村は、ルイス・ハインドの『後期印象派』に掲載されていたゴッホの《子守女》(1898年の一連の作品のうち一枚)に倣った《祖母と子猫》(1912年)を作成している。田中晴子は、女性が腰かけて手を組むポーズ、髪型はまめ髪、背景の花模様といった点が類似していると指摘する⁴⁸。《子守女》は、『白樺』1912年第3巻11月号付録「ヴィンツェント・ヴァン・ゴッホ」にも《揺籃を揺る女》として三色版で収録されているために、構造だけではなく、赤と緑の多用という色彩面での取り込みもなされている。

岸田や木村に比べて、恭吉のゴッホ理解は微視的であり、乏しいものに思われるかもしれない。しかし、作品全体よりもむしろタッチに注目し、それを恭吉が取り組み始めていた創作版画へと応用したことは、「錯覚」を基にした創意工夫の成功だとみることができる。恣意的な解釈を可能にする「錯覚」は、近代における西洋美術受容の重要な理解のあり方の一つであるといえるだろう。

むすび

山田奨治が指摘するように、現代の価値観では、特定の作品から得た造形的な特徴をまねることは、オリジナリティの欠如と見なされる。山田は、それに対して、ものまねやコピーの豊かさに注目してこれを「再創」と呼ぶ。「再創主義」に立てば、模倣は「パクリ」——盗作や剽窃——と近似したやましい行為ではなく、むしろ積極的に評価すべき営みとなる⁴⁹。さらに、竹宮恵子は、模倣が創造だけではなく、それらを理解するリテラシーを含んだ芸術の土壌を育むことを指摘する⁵⁰。ものまねや解釈、「錯覚」の持つダイナミズムは大きいのである。

山田の主張に付け加えるならば、「再創」の過程で発揮される創意工夫はクリエイティビティの一種であり、それが優れていれば、「パクリ」の後ろめたさは、さらに脱色されることになるだろう。創意工夫の発揮が巧みであれば、

「再創」された作品は、むしろオリジナルを超克したものだとして評価されうるからだ。できあがった作品を見ると、「再創」の過程のさまざまな転移や応用によって、オリジナルの特徴は希薄な残像に過ぎなくなる場合もある。あるいは、「露骨にゴッホを真似た」という岸田劉生が、やがてものまねを棄却して自分の表現を獲得していったように、模倣を超えていく努力が推進力となり、さらに新たな個性や創造の境地を開く場合もある。

恭吉は、病状の悪化に伴って版画から詩歌とペン画へとその創作方法を変更していく。和歌山の実家で、雑誌や新聞が自由には読めない療養生活をおくる中で、内省的な態度を獲得し、身近な出来事や自然から、内在的な表現を紡ぎ出していく。そこでは、もっぱら、恩地と藤森の作品に強く共鳴し、かつて敬愛していた西洋の作家たちから遠ざかってゆく。そして、恭吉は、遺書ともいふべき《心原幽趣》というペン画集をつくることになるのだが、そこではすでにゴッホとの類似は見られない。このことは、極限的な状況での創作活動が「錯覚」による受容を、その先へとさらに超越しうる可能性も示唆しているのだが、《心原幽趣》における「錯覚」の超克については、また稿をあらためて論じるとしたい。

注

- 1 すでに井上芳子（『月映』の周辺——象徴主義をめぐる、『日本近代の青春 創作版画の名品』、和歌山県立近代美術館・宇都宮美術館、2010年）、木股知史（『画文共鳴——『みだれ髪』から『月に吠える』へ』、岩波書店、2008年）、海野弘（『日本のアール・ヌーヴォー』、青土社、1978年）、桑原規子（『恩地孝四郎研究——版画のモダニズム』、せりか書房、2012年）、田中清光（『月映の画家たち——田中恭吉・恩地孝四郎の青春』、筑摩書房、1990年）らの指摘がある。
- 2 恭吉へのゴッホの影響については、田中清光によって天球の放射線状の光線の描きかたについて言及されている（田中清光、前掲、122頁）。そのほか、寺口淳治は、ゴッホのアルルからサン＝レミ時代の作品と恭吉の作品について注目している。（寺口淳治『REINCARNATION あるいは《絢はれゆく歓喜と悲愁》についての覚書』、『田中恭吉展』、NHK きんきメディアプラン、2000年、注12、319頁。）
- 3 展覧会「竹下夢二とその周辺」（和歌山県立近代美術館・宮城県美術館）で『月映』の作品が取り上げられたのはその一例である。
- 4 「自分は、此の特異なる新詩集を手にした時、直にその神祕的なそしてはつきりした感じを如何に強く受けたであらう。かのサロメとピアズレーに於けるが如き融合の輝きは、亦此の詩集に於て明らかに示されて居る。（中略）今度この詩集を見るに至つて、萩原氏と田中氏の或る資質に於ての類似を、自分は如何に深く知つたであらふ。恩地氏の言はるる如く、実に夫れは、不識の美はしい人生の吾歎であらふ。」長谷川潔「詩集『月に吠える』の装幀に就いて」、『感情』第10号、感情詩社、1917年5月、18頁。（引用は冬至書房新社の復刻版による。）
- 5 萩原朔太郎から恩地孝四郎あて書簡1916年10月。（引用は『萩原朔太郎全集』第13巻、1977年、筑摩書房、135頁。）
- 6 『印刷博物誌』、凸版印刷株式会社編集、紀伊国屋書店、2001年、1113頁。
- 7 半七写真印刷工業株式会社、「沿革 日本にカラー印刷技術を導入」<http://www.hanshichi.co.jp/history.php>（2017年10月1日最終閲覧）。
- 8 『印刷博物誌』、同上、931頁。
- 9 『印刷博物誌』、同上、1117頁。
- 10 恭吉は日本画科の模写中心の授業に反感をもっていた。1911年9月8日の日記には、日本画の授業への懐疑を歌った短歌（「なべてみな古き絵かけりわが筆に血は滴れり、何を画かむ。」）がある。この歌を含む「日本画教室に在りて」と題した歌6歌は、1911年10月上旬に大槻賢二、田中二郎、藤森静雄と作った回覧雑誌『ホクト』に収録されている。11月13日の日記には、「皆はコワ／＼古画——それも真本の又又写しみたいな奴を模写してゐる、大抵は無意味でやってるらしい、可愛らしい赤んぼみたい頭だ、（中略）皆さんサヨナラ、私は遊びます、そしてみなさんよ〔り〕もっとゑらくなるつもりです 大きな野心があるんですからねえ」（引用は、和歌山県立近代美術館企画監修『田中恭吉ひそめるもの』、玲風書房、2012年、264頁。）
- 11 桑原規子の指摘するように、「夢二学校」とは、人気作家の竹久夢二にあこがれた青年画家たちが、夢二のアパートや港屋絵草紙店を訪問したことを、学校にたとえていう言い方である。（桑原規子、前掲、38頁。）
恩地は「過去搜索」のなかで、美術学校時代は「上野に通ふよりも、当時風靡の突風にゐた夢二学校」、「夢二堂参拝に専ら熱心であつた」と述べる。（恩地孝四郎「過去搜索」、『エッチング』86号、エッチング研究所、1939年12月、8頁。）また、「夢二の芸術・その人」によると、そこでは、「何をするといふのでもない」状態で過ごし、「その頃日本によくあつたドイツの通俗藝術雑誌『ユウゲント』なんかをひつくりかへし乍らそこはかたなく座つてゐたに過ぎない」という。（恩地孝四郎「夢二の芸術・その人」、『書窓』3巻3号、アオイ書房、1936年8月、240頁。）

- 12 西村修子「美術雑誌としての『白樺』にみる西洋美術認識」、『Journal of East Asia Studies』第7号、山口大学大学院東アジア研究科、2009年3月。
- 13 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』第57号、大阪大学大学院文学研究科、2017年3月。
- 14 武者小路実篤「個性に就いての雑感」、『白樺』第3巻10号、洛陽堂、1912年10月、55頁。（『白樺』の引用は臨川書店の復刻版による。以下同じ。）
- 15 饗庭孝雄『日本近代の世紀末』、文藝春秋社、1990年。
- 16 「編輯記事」、『白樺』第1巻3号、洛陽堂、51頁。
- 17 恩地孝四郎は「ビアズレイはイギリスの十九世紀末の著名な出版美術家だが、『白樺』誌上でその異常な繊細妖美な画を伝えられ、当時の日本の出版美術の上に甚だ影響を与へた。突発的な才分の出現といへる。本に関心ある人の忘れられない存在だ。僕など年少大に感服して画趣をまねたものだ。」と述べる。（恩地孝四郎『本の美術』、出版ニュース社、1973年、117頁。）
- 18 引用は『田中恭吉作品集』、玲風書房、1997年、88-89頁。
- 19 和田によると、丸善には1912年9月の時点で入荷していた。恭吉が療養のために和歌山に帰省した1914年の4月以降は恩地の手元であったため、その間に、恭吉はこの本を入手している。（和田浩一「田中恭吉と『抱擁』のモチーフ——エスヴァインの著作におけるムンクとの関連をもとに」、『田中恭吉展』、前掲、299-304頁。）
- 20 エスヴァインの画集にはドイツ語による文章が収録されているが、恭吉はドイツ語が読めなかったと思われ、（東京美術学校で履修していたのはフランス語）、ドイツ語が読めた恩地に翻訳してもらった可能性はあるものの、彼自身の言葉でこの画集の文章について述べられたものは、まだ見つかっていない。
- 21 田中恭吉の書簡の引用は、すべて酒井哲夫「資料・田中恭吉書簡集」、『宮城県美術館紀要』第4号、1989年3月による。
- 22 ビクトリア・アルバート美術館蔵のビアズリーの肖像写真は、横顔の頬に手を添えている。（フレデリック・ヘンリー・エヴァンズ《オーブレイ・ビアズリーの肖像》、1894年頃）
- 23 藤森静雄は、恭吉とビアズリーの指について、「ビアズレの様な手だねと云つた細長い指を実に器用に動かして刻つていくのは見て居ても気がよかつた」と回顧している。（藤森静雄「版画を始めた頃の思出」、『詩と版画』第11輯、1925年5月。（引用は和歌山県立近代美術館編『月映 TSUKUHAÉ』、NHKプラネット近畿、2014年、377頁による。）
- 24 柳宗悦「オーブレイ・ビアズレに就て 附 挿画説明」、『白樺』第2巻9号、洛陽堂、1911年、150-160頁。
- 25 桑原規子、前掲、144頁。
- 26 萩原朔太郎「故田中恭吉氏の藝術に就いて」、『月に吠える』感情詩社、1917年、14頁。（引用は日本近代文学館の復刻版による。）
- 27 田中清光、前掲。
- 28 関川左木夫『ビアズレイの芸術と系譜』、東出版、1976年。
- 29 海野、前掲、248-250頁。
- 30 『白樺』1912年第3巻11号に掲載された《谿間の村》と構図が類似した、家と空を描いた三色刷りの版画がある。恭吉の版画的なスタイルや作製時期は不明であるが、恭吉が版画を始めたのは、1914年3月15日頃であり、1915年1月30日の恩地・藤森宛の書簡では、健康の為に版画をしばらくやめ、詩作に専念することを伝えている。
- 31 清水、前掲、136-143頁。
- 32 「武蔵野美術大学 造形ファイル 駒透」<http://zokeifile.musabi.ac.jp/> 駒透 / (2017年7月30日最終閲覧)
- 33 恩地孝四郎「版画の美」、『恩地孝四郎版画芸術論集 抽象の表現』、阿部出版、1992年、142-143頁。
- 34 2016年10月23日、筆者は和歌山県立近代美術館で《太陽と花》の版木を閲覧した。
- 35 藤森静雄「版画を始めた頃の思出」、『詩と版画』第11輯、1925年5月。（引用は和歌山県立近代美術館編、『月映 TSUKUHAÉ』、前掲、377頁による。）
- 36 恭吉は、1910年3月に白馬会原町洋画研究所に入所し、翌年の1911年4月に東京美術学校予備科日本画科志願に入学する。恭吉は、一年目の受験では西洋画科志願であったが、不合格であった。2回目の受験で日本画科に転向した。これは、その年の日本画志望が定員割れによって無試験であったためだと考えられている。（三木哲夫編『『月映』関連年表』、和歌山県立近代美術館編『月映 TSUKUHAÉ』、前掲、320-321頁。）
- 37 恭吉は、『密室』時代からペン画《白昼のなまけもの》とそれに対応した小品「更けてゆく昼」を制作している。版画にも、人物が空を仰ぐ様子を表現した《あおぞら》（1914年4月作成、1914年5月私輯『月映』Ⅲに収録）がある。
- 恭吉の親しい友人だった大槻賢二は、恭吉を評して「彼は青空を慕った。又白昼を愛した。彼は実に青空の愛慕者であり、白昼の詩人であった。白昼の中に暗黒の声をきく事が出来た。自分を以て詭弁を弄するものと云ふなかれ。試みに彼が《白昼のなまけもの》その他に見よ。」という。（大槻憲二「田中恭吉小伝」、引用は『田中恭吉作品集』、玲風書房、1997年、86頁。）
- 38 園府寺司『ファン・ゴッホ——自然と宗教の闘争』、小学館、2009年。

- 39 恭吉の作品モチーフにおける太陽エネルギーや発芽モチーフについては、萩原朔太郎のそれらの描き方との比較が有益であるように思われるが、詳しい考察は別稿に譲りたい。
- 40 木村章「後期印象派の画家ヴァン・ゴッホ」、『現代の洋画』第5号、1912年8月、9頁。(引用は復刻版による)これにさきだつて『白樺』でも、齊藤與里がミレーの模写について言及した箇所がある。齊藤與里はバリでゴッホの作品を実見している。(齊藤與里「ロダンに就いて起る感想」、『白樺』第1巻8号(ロダン号)、1910年11月、16-29頁。)
- 41 高階秀爾『ゴッホの眼』、青土社、2005年。
- 42 弥永徒寿子『再生する樹木』、朝日新聞社、1988年。
- 43 高階秀爾『日本の近代の美意識』、青土社、1986年。本多秋五『『白樺』派の文学』、講談社、1954年。
- 44 武者小路実篤「パン、ゴッホ」が「成長」というひとまとまりの詩の一部として、1911年『白樺』第2巻7号に掲載された。この詩はゴッホが日本の詩に歌われた最初のものであるとされる。(東珠樹『白樺派と近代美術』、東出版、1980年。)
- 45 木下長宏『思想史としてのゴッホ——複製受容と想像力』、學藝書林、1992年。
- 46 「そしてはじめて見る版のいゝ西洋の新しい美術の複製に胆をうばはれた。今でこそ写真の版画もさ程めづらしくはないが、十年前の僕たちには、実に尊いめづらしいものだつた。そこに出てゐる、ゴッホには全く感心した、(中略)画も全く、後印象派の感化といふより、模倣に近いほど変つた。露骨にゴッホ風な描き方をしたものだ。(中略)その頃マイエルグレーフエの、ゴッホの本が武者の所にあつて、それが見度くて／＼たまらなくなつて歩きながらいろ／＼その画を頭にうかべた事なぞもある。」岸田劉生「思ひ出及び今度の展覧会に際して」、『白樺』第十周年記念号、1919年4月号、362-363頁。
- 47 宮本久宣による作品解説、『動き出す!絵画 パール北山の夢』(図録)、和歌山県立近代美術館他、2016年、139頁。
- 48 田中晴子による作品解説、『動き出す!絵画 パール北山の夢』(図録)、前掲、141頁。
- 49 山田奨治『日本文化の模倣と創造——オリジナリティとは何か』角川書店、2002年。
- 50 竹宮恵子「模倣が育てる創造の土壤」、山田奨治編『模倣と創造のダイナミズム』、勉誠出版、2003年。

参考図版

- 図1 《プロヴァンスの田舎道》、『白樺』第2巻10号、1911年、洛陽堂、頁記載なし。
- 図2 《星月夜のサイプレス》、『エゴ』第2巻1号、1914年、エゴ社、表紙。
- 図3 《種まく人》、同上、頁記載なし。
- 図4 《ひそめるもの。》、『月映 TSUKUHAÉ』、NHK プラネット近畿、2014年、179頁。
- 図5 《太陽と花》、同上、171頁。

An Acceptance of Van Gogh in Japanese Creative Woodblock Print: Applicability for New Creativity from “Misunderstanding” with Limited Number of Obscure Duplications

HASHIMOTO Masako

Abstract:

The purpose of this paper is to study how duplications of Van Gogh's works on coterie magazines like *Shirakaba* or *Ego* influenced Japanese creative woodblock print during Taisho era (around 1910). Van Gogh was introduced as the ideal artist in Japan, and these magazines published duplications of his works and his personal letters, as well as articles about his life with the admirations by Japanese authors. The method of this paper is to compare the black and white duplications of Van Gogh's works and some prints of Kyokichi Tanaka (1892-1915), who was a young woodblock print artist. The results find that Tanaka was attracted to Van Gogh's brushworks, and Tanaka developed a particular carving expression which looks similar to Van Gogh's brushworks. However, Tanaka's understanding of Van Gogh was limited, so he received Van Gogh's influence only partially, with some misunderstanding and illusion. Van Gogh's obscure and limited number of duplications, together with exaggerated praise to his personality, had allowed broader applicability for new creativity among Japanese young artists.

Keywords: illusion, application, imitation, modern japanese art, copy

ゴッホの白黒図版から田中恭吉の創作版画の変奏

橋本真佐子

要旨:

大正時代には、ゴッホは、『白樺』などの雑誌で、図版と評伝などによって繰り返し紹介されていた。しかし、同時代に、ゴッホの複製図版が創作版画に与えた影響については十分に分析されてこなかった。そこで、本稿では、田中恭吉（1892-1915）のゴッホ受容のありかたを明らかにすることを目的に、恭吉の初期版画と『白樺』や『エゴ』に掲載されたゴッホの白黒図版を比較分析した。恭吉のゴッホ受容は微視的であり、そのことは創作版画のコマスキ彫りの表現にゴッホの筆触を応用していたことから確認できる。そこでは、創作版画が西洋美術を受容する際の、「錯覚」という事実誤認や恣意的な転用が有効に働いていた。以上のことから、創作版画におけるゴッホ受容は、モチーフや描写方法の借用だけではなく、ゴッホの芸術家像と結び付いており、そのことで新たな創造性を刺激しうるものであったと言える。