

平成 29 年度 (2017 年度)

関西大学審査学位論文

土田麦僊

—欧州巡礼とイタリア美術受容—

関西大学大学院東アジア文化研究科

豊田 郁

## 目次

序論 .....	1
<b>第一章 《海女》におけるゴーギャン受容 .....</b>	<b>7</b>
第一節 《海女》以前の麦僊	
第二節 《海女》の構想	
第三節 日本におけるゴーギャン	
第四節 《海女》	
第五節 浮世絵と仏画	
小結	
<b>第二章 国画創作協会前期の「象徴性」 .....</b>	<b>22</b>
第一節 国画創作協会	
第二節 国画創作協会における麦僊の立場	
第三節 「象徴的宗教」	
第四節 《湯女》	
第五節 《三人の舞妓》	
第六節 《春》	
小結	
<b>第三章 欧州遊学をめぐる .....</b>	<b>46</b>
第一節 麦僊の欧州遊学	
第二節 イタリア美術との邂逅	
第三節 ヨーロッパで見た日本美術	
第四節 フランス近代絵画のコレクション	
第一項 コレクションの目的	
第二項 ルノワール	
第三項 セザンヌ	
第四項 アンリ・ルソー	
第五項 ルドン、その他の画家	
第六項 購入できなかった作品、しなかった作品	
第五節 《ヴェトイユ風景》《巴里の女》	
第一項 《ヴェトイユ風景》	
第二項 《巴里の女》	
小結	

<b>第四章 『欧州芸術巡礼紀行』</b> .....	<b>89</b>
第一節 国画創作協会の欧州遊学と黒田重太郎	
第二節 黒田重太郎が見たイタリア・スペイン	
第一項 「西遊途上」と「巴里客窓記」	
第二項 「伊太利遊記」	
第三項 「西班牙日記抄」	
第三節 『欧州芸術巡礼紀行』の挿画	
小結	
<b>第五章 吹田草牧の欧州遊学をめぐって</b> .....	<b>107</b>
第一節 吹田草牧とその評価	
第二節 草牧の欧州遊学	
第一項 前期—パリ・イギリス・ドイツ	
第二項 中期—イタリア	
第三項 後期—パリ・スペイン	
第三節 草牧の西洋美術理解	
第一項 古代オリエント美術	
第二項 ジョットとジョット派の画家たち	
第三項 ポンペイの壁画	
第四項 ルノワール、セザンヌ、キュビズムの画家たち	
第四節 欧州遊学期の作品	
第一項 デッサン・模写	
第二項 ヨーロッパで制作した風景画と《ポジリポの漁家》	
小結	
<b>第六章 麦僊とイタリア・東洋</b> .....	<b>130</b>
第一節 国展後期と麦僊	
第二節 芸術観をめぐる確執	
第三節 《舞妓林泉図》	
第四節 《大原女》	
第五節 東洋回帰と花鳥画	
第一項 《芥子》	
第二項 《朝顔》	
第三項 花鳥画をめぐって	
小結	

結 論 .....	162
-----------	-----

主要参考文献一覽



## 序 論

近代京都で活躍した日本画家土田麦僊（1887-1936）は、ゴーギャン、セザンヌに憧憬を抱き、桃山美術や浮世絵とそれらを融合することを試みながら、遊学を機にフレスコ画に日本画との類似を見出して、帰国後は次第に東洋の古典へかえっていったとされる。麦僊は、東西美術の融合を成し、「内にある美の憧れ」を「純絵画の眼の仕事」として追求した画家として評価されてきた。つまり、麦僊とその芸術の本質は、際だった造形性に求められてきたのである。

本論文では、造形性が強調される反面で軽視されていった側面の論証を試みている。麦僊は、印象派の「表面描写」に対立する制作姿勢として、「精神」の表現を意図していたこと。このことは国画創作協会における宗教的希求と結びついて、麦僊にイタリア美術への関心をもたらした。麦僊におけるイタリア美術の受容を読み解くことによって、麦僊とその芸術、ひいては日本画家の西洋美術受容について再考することが、本論文の意図するところである。

### 一、土田麦僊研究

麦僊に関する研究を概観すると、主に二種類に大別できる。

#### I 書簡の研究：

1950-80年代に盛んであり、渡欧期の書簡、支援者野村一志、関真次郎に宛てた書簡などが刊行されている<sup>1</sup>。また、近年の研究で重要なものとしては、柏木加代子氏による、滞欧期のフランス女性との往復書簡をもとに、麦僊作品への恋愛の影響を解明した研究<sup>2</sup>がある。

#### II 作品研究：

1990年代以降、主に人物画を対象とする作品分析が行われ、分析対象は、麦僊の初期から晩年までに及ぶ。特に上田文氏は、継続的に基礎的な人物・作品研究を行っている<sup>3</sup>。それらの成果をまとめると、麦僊の画業は次のように位置づけられる。

麦僊は、画業の初期から、西欧美術図書の複製図版の模写と、それを基にした写生の反

---

<sup>1</sup> 主要参考文献〈書簡・日記〉に記した。

<sup>2</sup> 柏木加代子『かきつばた 土田麦僊の愛と芸術』（大阪大学出版会、2003年）

<sup>3</sup> 上田文「土田麦僊「大原女」図考—京都画壇近代化の方向を探る—」（『美術史を愉しむ』、1996年）

上田文「土田麦僊のヨーロッパ—渡欧による芸術観の変化について—」（『美学論究』14（3）、1999年）

上田文「土田麦僊 初期の作品について」（『美術史』第151冊、2001年）

上田文「土田麦僊「平牀」と「妓生の家」について—近代日本美術における朝鮮の美をめぐる—」（『美術』第233号、2008年）

上田文「土田麦僊の人物画について—肖像性と象徴性をめぐる考察—」（『デザイン理論』第62号、2013年）

芻による作品制作を行い、西洋絵画と西洋絵画論の影響による「新しい日本画」を創造しようとしていた。さらに、西洋絵画に対する麦僊の関心は、ゴーギャン（Paul Gauguin 1848-1903）やセザンヌ（Paul Cézanne 1839-1906）といった後期印象派から、イタリア・ルネサンス期の絵画やギリシャ彫刻といった古典芸術へと推移し、次第に、陰影を排除した明快な線と色彩による、造形美の追求へと作風を変化させていった。

上田氏の主張をふまえると、麦僊は、西洋画の遠近法や構図を日本画材に適用させ、色彩と線との調和による造形としての絵画を追究した画家として評価される。

また、古田亮氏の研究<sup>4</sup>は、東京国立博物館所蔵の麦僊後期の代表作《明粧》について詳しく論じ、麦僊が到達した近代日本画とはどのようなものであったのかについて考察された。その結果、欧州から帰国後、麦僊は絵具に胡粉をまぜる「具」の手法を使うことで新しい方向性を拓こうとしており、《舞妓林泉図》から《明粧》へと進む過程で、画面はより淡く、白く、はかないものへ変化していったことを指摘する。

このように麦僊研究の成果は多岐にわたる。改めてその内容を整理すると、現在、麦僊研究は基礎的な研究が積み重ねられ一定の成果が示されているといえる。その議論は、人物画の大作を中心としてすすめられ、研究視点は、主に西洋画からの影響と東洋画の伝統をいかに調和させたのかに主眼が置かれた。

上述した先行研究の問題点として、麦僊が主導した芸術運動である国画創作協会との関係は、従来あまり取り上げられておらず、なお検討の余地を残しているように思われる。また、西洋美術受容に関して、フランス近代絵画との関係が重視され、イタリア美術との関係は指摘されながらも、深く論及されてこなかったことも、西洋美術受容の総合的な理解において問題である。

## 二、近代日本画と西洋美術受容

「日本画」は、明治時代に西洋画（洋画）に対する対立概念として定着したものである。その後、大正期に洋画的表現を取り入れた革新的な日本画がうまれるが、関東大震災を経て次第に「モダニズム」と「東洋回帰」の両極に分かれていったとされる。すなわち、西洋美術受容は大正時代の一時期に日本画に新たな表現をもたらしたが、最終的には、再び東洋の伝統に近づいていったと理解される。

西洋美術受容という視点から考えると、明治時代に西洋に渡った日本画家は限られており、大正初期に洋画的表現を取り入れた日本画家の多くは、はじめ『白樺』などの美術雑誌に掲載された複製画や日本人の洋画から西洋絵画を認識していた。このような複製による西洋美術理解に変化がみられるのは、1920年代に日本画家の渡欧者が急増して、日本画家も西洋を実体験し始めてからである。麦僊および国展関係者たちは、1921年（大正10）、1922年（大正11）に相次いで渡欧しているが、彼らもまた遊学により却って日本画の本質

---

<sup>4</sup> 古田亮「土田麦僊試論—《明粧》を中心に—」（『MUSEUM 東京国立博物館研究誌』第599号、2005年）

に目覚め、それぞれの手法で東洋絵画の古典へ活路を見出そうとしたとされる。したがって、麦僊および国展の西洋美術受容の過程を明らかにするためには、欧州遊学を総体的に捉え、分析する必要がある。

さらに、麦僊に注目すると、国画創作協会の活動時期に、イタリア美術への憧憬が見出せることに注目したい。これまでの近代日本美術史研究において、西洋美術受容はフランス近代美術を中心に論じられてきたが、麦僊においては、フランス近代美術とともにイタリア美術が重要な役割を果たしたと筆者は考える。

これらの課題を解決するために、国展の活動と麦僊の制作の関係、イタリア美術の受容と変容の様相および「東洋回帰」に至る過程とその内容を検討する必要がある。

したがって、本論文では、麦僊と国画創作協会を対象に、従来研究で重視されなかったイタリア美術受容に注目して西洋美術受容を分析し、「東洋回帰」に至る過程を考察することで、大正期の西洋美術受容の一面を検証したい。

### 三、本論文の構成

本論文では、上述の問題意識に基づき、「国画創作協会における麦僊の活動」、「イタリア美術の受容」という二つのテーマを設定する。

第一章では、本論文において考察を重ねたイタリア美術の受容についてその発端を探るため、1913年（大正2）に麦僊が制作した《海女》におけるゴーギャンの受容がどのような意味をもつのか考察する。

《海女》は、平明な美しさを特徴とする麦僊の絵画にあつて、奇妙で、奇怪な印象を与えるであろう。この作品に見られる、色面による構成、対象の歪曲と省略、ペインティングナイフの使用、絵具の厚塗りといった表現は、「ゴーガンを濃厚に意識した」「前衛性」といわれる。実際、《島の女》が制作された1912年（大正1）から1913年（大正2）にかけての時期、麦僊は美術雑誌『白樺』において「生の芸術」として紹介された、セザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンへの憧憬から、画家の主観的感觉を反映した制作を行ったとされる。本章では、《海女》において、麦僊がゴーギャンの芸術思想および絵画表現から学び、何を表現しようとしたのか、という問題について検証を行う。

第二章では、本論文の主要なテーマである、「国画創作協会における麦僊の活動」、「イタリア美術の受容」について考察するため、国画創作協会前期の麦僊について論じる。1918年（大正7）に国画創作協会を結成した麦僊は、《湯女》（第一回展、1918年）、《三人の舞妓》（第二回展、1919年）、《春》（第三回展、1920年）といった、主題や絵画表現において異なる特質を示す絵画を描いている。国展はその芸術運動としての精神によって高く評価されたといわれるが、国展前期の麦僊の作品はどのような思想に基づいて制作されたのだろうか。第二章では、前期の活動に着目して、国展の活動と麦僊の制作との関係、国展出品作品におけるイタリア美術の受容という問題に踏み込んでみたい。

第三章では、麦僊の欧州遊学について論じる。

1921年（大正10）から1923年（大正12）にかけて、麦僊は、かねてから憧憬していた西洋美術を実見するため、欧州に遊学した。帰国後、1924年（大正13）に制作した《舞妓林泉図》は、第一章、第二章で取り上げた《海女》《湯女》《三人の舞妓》《春》とは異なる、明るい色彩、構成的な形態、繊細で冷徹な輪郭線という特徴を示し、これらは後の麦僊の画風のキーワードの一つとなったと指摘される<sup>5</sup>。この変化は欧州遊学によってもたらされたといわれる。この点に触れて、上田文氏は、「麦僊は、フレスコ画および古代エジプト彫刻に触れて古典を再評価するとともに、実制作において“セザンヌ以後”を意識することによって、「還元的な前進」として、大和絵の伝統に立ち戻った」<sup>6</sup>と指摘している。遊学前の麦僊は、宗教的心情の希求から、イタリア・ルネサンス絵画への関心を深めていた。欧州遊学によって、美術館や画廊、教会で初めて実見した西洋美術、とりわけ、イタリア・ルネサンス絵画やポンペイの壁画を、麦僊はどのように見て、その体験をいかに摂取していったのか。

第三章では、イタリア美術との邂逅がもたらしたもの、ヨーロッパで見た日本美術の問題点、フランス近代絵画のコレクションが示す芸術観、欧州遊学期の制作について論じ、麦僊が欧州遊学により西洋美術をどのように認識したのか、それはいかに制作に結びついたのか、遊学期の書簡や日記に基づき、できる限り詳細に読み取ることを目的とする。

第四章では、1923年（大正12）に出版された『欧州芸術巡礼紀行』（大阪時事新報社編集、十字館）の紀行文、挿画から、麦僊の欧州遊学について論じる。この紀行には、計二十五の紀行文と、計一〇〇枚の挿画が掲載されており、紀行文を洋画家の黒田重太郎（1887-1970）が、挿絵を麦僊、竹喬、晩花が担当した。

黒田による紀行文は、「西遊途上」「巴里客窓記」「カイニユ訪問記」「伊太利遊記」「西班牙日記抄」の五部によって構成されている。黒田の明晰な文章は、ルノワール、ジョット、エル・グレコといった画家たちの絵画およびそれらの画家たちが特徴的な活動を行った土地の、麦僊たちの「巡礼」の様子を明らかにしている。洋画家である黒田は西洋美術をいかに理解し、読者にどのような理解を促そうとしたのであろうか。本章では、黒田の紀行文に記された芸術観を分析するとともに、第三章で述べた麦僊の西洋美術理解と比較することで、麦僊の芸術観の特徴についても検討を加える。また、挿絵の分析によって、造形の特徴を明らかにするとともに、麦僊が欧州遊学で実見した風景をどのように捉え、いかに描いたのかという問題について述べる。

第五章では、麦僊の欧州遊学について、同時期に遊学した日本画家の視点から検討し比較するため、国展第二世代にあたる画家吹田草牧の欧州遊学について検証を行う。

1922年（大正11）から1923年（大正12）にかけて、日本画家吹田草牧（1890-1983）

<sup>5</sup> 中村麗子「[作品研究] 麦僊の庭—土田麦僊《舞妓林泉》について」（『現代の眼』第543号、2003年）、12頁。

<sup>6</sup> 上田文「土田麦僊のヨーロッパ—渡欧による芸術観の変化について—」（『美学論究』14（3）、1999年）、1-16頁。

は欧州に遊学し、麦僊、波光、黒田らと交流を持ちながら、パリを中心に、美術館や画廊、教会を見てまわった。草牧の欧州遊学について、上藪四郎氏は「渡欧当初は、フランス近代絵画に対する思い入れが強かったが、イタリアに長期滞在するうちに、フラ・アンゼリコやジョットの描く宗教絵画に引かれていく。そして、油彩画以前のフレスコ画に日本画との共通性を見出して意を強くし、絹本にイタリアやフランスの風景を意欲的に描いている。」<sup>7</sup>と指摘している。草牧はなぜイタリアの宗教絵画に惹かれたのであろうか。また、フレスコ画に日本画との類似を見出したことは、麦僊が遊学で得たものと同じであったのか。

第五章では、こうした問題を念頭に置き、欧州遊学の時期に、草牧がどのようにヨーロッパを見て、その体験をいかに摂取していったのかを明らかにするとともに、国画創作協会における西洋美術の受容にはどのような特徴があったのかという問題について述べる。

第六章では、本論文で考察を重ねた、「国画創作協会における麦僊の活動」、「イタリア美術の受容」についてその帰結を明らかにするため、国画創作協会後期の麦僊について論じる。

1924年（大正13）に麦僊が制作した《舞妓林泉図》、同年に下図を制作した《大原女》（1927年・昭和2）は、欧州遊学の影響が反映されているとされる。人物と風景とを組み合わせ、豊かな細部描写を行い、一つのイメージとして統一させたこれらの絵画は、麦僊の絵画において、西洋の印象を強く与えるであろう。そして、これらの作品を完成させた麦僊は、画面を余白なく埋め尽くすことをやめて、《芥子》（1926年・大正15）、《朝顔》（1928年・昭和3）といった、白花を主題とした花鳥画を描いている。1926年（大正15）以降、麦僊は花鳥画（花卉画）を多く制作し、優れた作品を遺した。

内山武夫氏は、国展後期の麦僊に触れて、《舞妓林泉図》で様式美は最高に達し、次第に内面に沈潜した静的な美に強く憧れるようになり、白く淋しい《罌粟》を発表しながらも、《大原女》では西洋と東洋の融合をもくろむが、東洋への回帰ともいべき《朝顔》に冴えた美しさを示した、と指摘している<sup>8</sup>。すなわち、《舞妓林泉図》《大原女》は欧州遊学の成果を示す総合的な作品であり、《罌粟》《朝顔》は東洋回帰、静かな美へと変化しはじめた作品であると理解される。このような国展後期における麦僊は、華岳、波光、紫峰らとの会員相互間の確執があらわになり<sup>9</sup>、さらに、波光風の写実表現に対して「悪写実」として否定したことが指摘される<sup>10</sup>。

第六章では、はじめに、国展解散の経緯、麦僊と他会員たちとの確執について検討を加

---

<sup>7</sup> 上藪四郎「吹田草牧の画業」（『吹田草牧—日本画と洋画のはざままで—』展図録、笠岡市立竹喬美術館、1995年）、78頁。

<sup>8</sup> 内山武夫「大正期京都画壇革新の試み 国画創作協会回顧」（『国画創作協会展覧会画集』京都国立近代美術館、1993年）、21頁。

<sup>9</sup> 富士正晴『榊原紫峰』（朝日新聞社、1985年）、138-150頁。田中日佐夫『日本画繚乱の季節』（美術公論社、1983年）、301-308頁。

<sup>10</sup> 上藪四郎「国画創作協会の諸相」（『大正期美術展覧会の研究』中央公論美術出版、2005年）、141頁。

える。ついで、《舞妓林泉図》《大原女》といった作品において、遊学によって得た西洋美術理解がどのように制作に結びついたのか、とりわけイタリア美術から何を学んだのかを明らかににする。最後に、《芥子》《朝顔》に変化していった過程について論じ、晩年に制作した花鳥画についても検証を加えることで、「東洋回帰」という問題についても踏み込んでみたい。

## 第一章 《海女》におけるゴーギャン受容

### はじめに

第一章では、本論文において考察を重ねた麦僊におけるイタリア美術の受容についてその発端を探るため、1913年（大正2）に麦僊が制作した《海女》におけるゴーギャンの受容がどのような意味をもつのか考察する。

《海女》は、平明な美しさを特徴とする麦僊の絵画にあつて、奇妙で、奇怪な印象を与えるであろう。この作品に見られる、色面による構成、対象の歪曲と省略、ペインティングナイフの使用、絵具の厚塗りといった表現は、「ゴーガンを濃厚に意識した」「前衛性」といわれる。実際、《島の女》が制作された1912年（大正1）から1913年（大正2）にかけての時期、麦僊は美術雑誌『白樺』において「生の芸術」として紹介された、セザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンへの憧憬から、画家の主観的感觉を反映した制作を行ったとされる。本章では、《海女》において、麦僊がゴーギャンの芸術思想および絵画表現から何を学び、何を表現しようとしたのか、という問題について検証を行う。

### 第一節 《海女》以前の麦僊

本節では、《海女》（図1）制作以前の麦僊の活動を整理することで、大正期の西洋美術受容と《海女》制作の背景について検討する。

1904年（明治37）、近代京都画壇を代表する日本画家である竹内栖鳳（1864-1942）の竹杖塾に入門した麦僊は、西欧美術書の複製図版の模写を基に、同じポーズや構図で、実際の人物写生を繰り返し行い、作品をつくりあげていくようになったことが指摘される<sup>1</sup>。

栖鳳は、明治時代、円山四条派の写生、写意の重視という作画理念に、徹底した実物観察、空気遠近法など西洋絵画の表現を盛り込んで新味を加え、獅子やヨーロッパの風景を、写実性を帯びた表現で描いた画家として知られる。竹杖塾での指導は、写生を基礎としながら、西洋絵画の理論も取り入れていたといわれる。

このような初期の制作方法をふまえると、まず、《海女》制作の背景には、栖鳳塾の入門により、自然の「写実」に目覚め、粉本の模写と実物観察の折衷といえる制作方法をとるようになったことが指摘できよう。しかし、《海女》の表現は、実物観察に基づいているが、写実的な描法とはいえない。大胆なデフォルメによって、海女たちと波切の風景は、単純化されており、このような表現方法には、ポスト印象派の画家ゴーギャン（Paul Gauguin 1848-1903）の影響が指摘される。

まず、《海女》制作以前の麦僊の活動について整理すると、1909年（明治42）、麦僊は新設された京都市立絵画専門学校の別科に入学した。別科では実技の授業は行われず、講義のみを受講したようであるが、同年4月、講師として着任していた中井宗太郎（1879-1966）

<sup>1</sup> 上田文「土田麥僊 初期の作品について」（『美術史』第151号、2001年）、36頁。

は西洋の美術理論の翻訳紹介や東西美術の系統の教授を行い、麦僊に理論面での大きな影響を与えたとされる<sup>2</sup>。

中井は京都市の商家に生まれた。姉は梅園という上村松園の姉妹弟子の画家であった。東京の第一中学校、金沢の第四高等学校を経て、1905年（明治38）東京帝国大学哲学科・美学美術史に入学、さらに同大学院に進学した。大学では、ケーベル（Raphael Koerber 1848-1923）の講義を一年受けたといい、中井が編集を行った国展の機関誌『制作』には、ケーベルのほか、東京帝国大学出身で大正期の教養主義思想家の一人である阿部次郎（1883-1959）や阿部能成（1883-1966）らが寄稿している。

画家としての制作姿勢をも教授した中井は、次の内容を学生たちに強く訴えてきたと述べている。

芸術は個人を主体とした自由な創作であって、自然や人間の真実を追求し、そのなかで人間性が鍛えられ、作家はその時代の落し子であると同時に、また時代を新しくきりひらく。この一筋の道から外れて既成の枠内に制約されるとき、芸道に前進なく創造はにぶる。<sup>3</sup>

このような中井の思想は、学生たちに、芸術の主体である「個人」としての意識を与え、創作と「自己」の人間性とを結びつけ、既成の枠内にとらわれず新しい創作を志す姿勢をもたらしたことが推察できる。

さらに、絵專着任時の中井の論調について、田野葉月氏は、中井が絵專、京都市立美術工芸学校（以下、「美工」と略する）の紀要『美』に掲載した論文や研究会での講演をもとに詳しく分析され、その論点として次のように指摘している<sup>4</sup>。

#### これからの日本画の進むべき方向

近代における芸術とは、目覚めた個性の追求による人格の表現である。芸術の目的は美を描くことにあるのではなく、充実した、熾烈な生命による主観的・内面的な表現を目指すことである。

前半部分は、芸術とは「個性」の追求による「人格」の表現である、という、中井が述べた主張と類似する内容といえよう。後半部分では、「生命による主観的・内面的な表現」を、画家が目指すべき表現であると記している。田野氏によって、中井はセザンヌ、ゴッ

<sup>2</sup> 田野葉月「大正期における中井宗太郎の思想展開―土田麦僊の実践を通して―」（『Core Ethics』vol.3、2007年）、277-289頁。

<sup>3</sup> 中井宗太郎「ともに歩いた一人として」（『日本絵画論』文彩社、1976年）、323頁。（初出『三彩』、1964年。）

<sup>4</sup> 田野葉月「中井宗太郎と国画創作協会」（神林恒道編著『京の美学者たち』晃洋書房、2006年）、112-113頁。



ホ、ゴーギャンに「自然の内面的観照により、自然の「生命」に肉薄することで、作者の内生命が自然の生命と一致するところを狙う「人格」の表現」を見出していたことが明らかにされている。加えて、田野氏は、このような中井の思想は、神や物質以外の「生命」に世界の原理を求めうる、大正生命主義の潮流の中に位置づけることが可能であると指摘された。栖鳳のもとで自然の写実に目覚めた麦僊は、中井の指導により「芸術家」としての生き方を意識させられ、「生命」の表現を志すようになったといえよう。

このような意識の芽生えるなかで、麦僊は、1910年（明治43）、関西美術院に学んでフランスに留学した美術史学者田中喜作（1885-1945）を中心とする懇談会（黒猫会（ル・シヤノワール））に参加した。この懇談会は、京都画壇における日本画と洋画との隔たりを解消して、新しい時代の到来のために備えるという目的があったようである。そのため、麦僊は、憧憬・模倣の対象であった「西洋画」を、超えなければならない対象として、強く意識したことが推察できる。

翌年には、京都市立絵画専門学校卒業、〈黒猫会〉解散を経て、〈仮面会〉を結成し、第1回展に《五月の作》という油絵を出品した。關千代氏によれば、『京都日出新聞』の批評では、「強い色でこの人の初めて手を下した油絵があつた、その線が無智識なのが嬉しい、その光線の扱ひ方の大胆なのが面白い、その筆のぎこちない処が価値だ」と好評であったようである<sup>5</sup>。

要するに、京都市立絵画専門学校における学習、〈黒猫会〉〈仮面会〉への参加により、麦僊は、「芸術家」としての生き方を意識し、「日本画」の枠組をこえて「洋画」に接近して、「西洋画」にも優る「日本画」を模索しはじめたといえよう。

このようななかで、1910年（明治43）4月、文芸、美術雑誌『白樺』が創刊され、「生の芸術」としてポスト印象派の画家たちを紹介しはじめた。『白樺』は、武者小路実篤、志賀直哉、柳宗悦、有島武郎など学習院大学出身の小説家・思想家らが中心となって創刊され、積極的に海外の美術の紹介につとめ美術図版を掲載した。『白樺』において作品の図版は、人道主義、理想主義、自我・生命の肯定を主張する論説とともに掲載された。そのため、ゴーギャン、セザンヌ（Paul Cézanne 1839-1906）、ゴッホ（Vincent van Gogh 1853-1890）らポスト印象派の画家たちは、武者小路実篤らが主張した「生の芸術」、すなわち、絵画とは技術以上の人格であり、作者の感情を表すものであるべきだという思想をともなって流行した。

その結果、特に洋画において、大胆な色彩と筆触を用い、形態をデフォルメして、作者の感情を強烈に表出した作品の制作が盛んになっていったとされる。麦僊は『白樺』を愛読していたとされ、《海女》における、紺青の海の鮮明な色彩、地面や岩肌へのペインティングナイフの使用、海女や岩のデフォルメは、このような流行の中に位置付けられよう。すなわち、《海女》では、日本画において、西洋画にも勝る「生の芸術」を成そうとしたと

---

<sup>5</sup> 關千代「黒猫会・仮面会等覚書—明治末年における京都画壇の一動向—」（『美術研究』第232号、1964年）、32頁。

考えられる。

## 第二節 《海女》の構想

前節では、1910年代前半の時期に、麦僊は「生の芸術」に接近していたことを解明した。本節では、このような背景をふまえて、文字資料から《海女》の構想について分析する。

1913年（大正2）、支援者の一人であった野村一志に宛てた書簡<sup>6</sup>において、麦僊は文部省美術展覧会出品作の構想を次のように記している。

此度の出品は海女を描いて見様かと思つて居ます 尚桐の花を主材としたものと麦の秋を主材としたものとの二枚の構図があつたのですが 此頃の自分の傾向を最もよく表はして居るのが海女でした 桐の花は 島の女の感じのいい様なものですから昨年  
から自分の生長といふ事が見る事が出来ず 麦の秋は先生などは一番賛成して呉れられ 単に二等賞とでもいふ目的の為ならば一番いい画題でしたのですが 矢張現在の自分に取っては浅薄のものでした

この文章からは、《海女》の他に二つの構想があり、一つは《島の女》の感じのいいような「桐の花」、もう一つは栖鳳の賛成を受けた「麦の秋」であつたことが理解できる。しかし、麦僊はこの頃の自分の傾向を最もよく表しているとして《海女》を選んでおり、《海女》は、《島の女》とは異なる新たな表現のための画題であつたといえる。そのうえで、さらに《海女》の構想について次のように記している。

海女は前には四五人の海女が蛇の様にやはらかい曲線を見せて臥転んで居ると一人の巨人の様な漁夫が船から上って来る 背景には真赤に日を受けた岬の一角をすかして紺青の海が見えて居る と其波際に今漁夫の乗り捨てた小船を二人の漁夫が引き上げて居るといふ様な処です

この書簡によれば、《海女》の構想には、海女、漁夫、小船というモチーフ、太陽が真赤に沈む海が見える岬という情景が想定されていたようである。また、海女が寝転んでいる情景と、漁夫が漁を終えて小船から上がってくる情景を描こうとしていることから、一雙の屏風を想定していたことがうかがえる。

海が見える岬という背景が採用され、四五人の海女が「蛇のように柔かい曲線」を見せて寝転んでいる姿は左隻に描かれる。一方で、対照となる漁夫が船から上がって来る情景は、完成作では海女に置き換えられていると考えられる。また、小船は引き上げられることなく浜辺にあり、海を照らす真赤な日は描かれなかった。

なぜ海女の柔かい曲線を採用し、一方で、巨人のような力強さを象徴する漁夫を採用

<sup>6</sup> 書簡番号四〇 6月23日（「土田麦僊書簡」『美術美術史論集』第4輯第2部、1984年）、35-37頁。

しなかったのであろうか。麦僊には男性を描いた作品は少ない。《罰》(1908年・明治41)の少年、《散華》(1914(大正3)年)の僧侶、峯芳吉のスケッチ(1918(大正7)年)、そして、《妓生の家》(未完)(1936(昭和11)年)の老いた男性を除けば、作品に描かれた人物はほとんどが女性である。そのため、《海女》において漁夫を描こうとしたのは注目に値するが、なぜ漁夫を採用しなかったのか、確証できる資料を見出すことはできなかった。強いていえば、前述の書簡を考慮すると、「力強さ」よりも「柔かい曲線」を強調したと考えられる。

色彩の対比を表現上のポイントに置きながらも、赤と青の強い対比を選択しなかったことから、「前衛的」「強烈な色彩」とされる本作品においても、麦僊は、男性的な力強さよりも女性的な優美さ、色彩の強いコントラストよりも調和をはかり、作品に「個性」のみに陥らない優美、調和を表現しようとしたと推測できる。あるいは、文展に対する不審を示しつつも、審査員に許容される表現を図ったのかもしれない。

ついで、表現したい内容について、次のように述べている。

単に自然の仮象を写すという事は現在の自分には飽いて居ます 自然の奥底に潜在する不可思議な神秘的な処を描きたい そして画面の只快感的なトーンというものは已に遊戯であるという様に思つて居ます 圧倒する様な力 魅力 そうしたものを求めたいのが此頃の私の心理状態です

この書簡によれば、麦僊は、「自然の奥底に潜在する不可思議な神秘的な処」を描きたい、圧倒するような自然の力を表現したいと考えていたようである。すなわち、自然の外面をありのままに表す「写生」という概念をこえて、象徴的に自然の深奥に潜在する「生命」を表現しようとしたといえよう。麦僊の思想を考慮すれば、海女の構想における「柔かい曲線」は、女性の神秘を象徴的に表現するための一方法であったと考えられる。

一方で、画面の「快感的なトーン」というのは、栖鳳風のセピア調に整えられた色調のことであると推察できる。《海女》は、それ以前の作品、《愒》(1907(明治40)年)《春の歌》(1907(明治40)年頃)《罰》(1908(明治41)年)といったセピア調の作品群や、前年の文展に出品した《島の女》と比較しても、かつてない濃彩である。このような鮮やかな色彩やコントラストの強調は、自然の圧倒的な力、魅力を象徴的に表現するための新たな表現方法であったといえよう。

さらに、自らにふさわしい芸術について、次のように記している。

この頃の苦しい時には 画室で描く事の出来る幸福な画家を羨ましく思いますけれども 魚の様に水にもぐって僅かな賃銭しか得られないみじめな生活にもしみじみ人生といふものを味はされる私は 矢張野蛮な芸術がふさわしいのでせう

この書簡の記述からは、海女を肉体労働に従事しながらも少ない給与しか得られない、惨めな生活を送る女性であるとみなして、しかしそこに人生を味わわされるという、感傷的な捉え方をしていたことが読み取れる。そして、画室で描く画家、すなわち文展の審査員のように既に名声を得た大家や、粉本に倣う伝統的な日本画を描く画家に対して、現地まで赴き、「みじめな生活」を送る海女を描く自分を、「野蛮な芸術」の創造者だとみなしている。

《海女》の構想からは、麦僊が《海女》において、「柔かい曲線」と色彩のコントラストにより、海女の「みじめな生活」を主題として、「自然の奥底に潜在する不可思議な神秘的な処」を象徴的に描こうとしたことが理解できる。次章では、このような麦僊の構想はなぜ生まれたのかを考察するために、ゴーギャンの芸術思想と、日本におけるゴーギャンの紹介について検討を加える。

### 第三節 日本におけるゴーギャン

前節では、《海女》の構想について整理し、自然の奥底に潜在する神秘、圧倒する様な力を象徴的に表現しようとしたことを確認した。本節では、このような自然への希求がなぜ生まれたのか、ゴーギャンの芸術思想と、日本におけるゴーギャンの紹介について分析する。

ポスト印象派の画家ゴーギャンは、工業化した社会、物質的利益を追求する西洋文明に無視された人間の感情的側面を求めて、ブルターニュ地方やタヒチ島に移り住み、肉付けや遠近法を駆使しない、反アカデミックな作品制作を行ったことが知られる。ゴーギャンは、ブルターニュでは、縁取られた平板で単純化された形態や鮮やかな色彩を選択して、純朴で率直な信仰をテーマに作品を描き、タヒチでは、現地の神に対する宗教的礼拝を主題とした木版画を制作した。

そこで、ゴーギャンが日本にどのように伝えられたのかを問うと、日本の画家におけるポスト印象派の受容は、造形上の明確な意識に欠け、ゴーギャンやゴッホらの劇的な人生や激情的な感性への共鳴という側面をもっていとされる<sup>7</sup>。『白樺』では第3巻第1号(1912年(明治45)1月)からゴーギャンのタヒチ滞在記「ノア・ノア」を紹介しはじめ、『白樺』第3巻第7号(1912年(明治45)7月)では、ゴーギャンの特集を組み、洋画家斎藤与里による紹介「PAULGAUGUINの藝術」<sup>8</sup>を掲載した。また、《海女》発表後になるが、『美術新報』第16巻第5号(1917年(大正6)3月)は美術評論家大隅為三による紹介「ポール・ゴーギャン」<sup>9</sup>を掲載した。それらの批評から抜粋して、日本におけるゴーギャン紹介の特徴を検討してみたい。

<sup>7</sup> 内山武夫「土田麦僊作海女―所蔵作品より―」(『京都国立近代美術館ニュース「見る」』第85号、1974年)、350頁。

<sup>8</sup> 斎藤与里「PAULGAUGUINの藝術」(『白樺』第3巻第7号、1912年7月)、67-74頁。

<sup>9</sup> 大隅為三「ポール・ゴーギャン」(『美術新報』第16巻第5号、1917年3月)、11-14頁。

斎藤与里による紹介は、『白樺』におけるゴッホ紹介の初期のものである。この論評で斎藤は、ゴッホについて「ゴッホの絵が最も自分を圧倒する、強い生活の力を持っているように思われる」「彼の生活の全部を絵画に捧げると決心した。それから彼は生存に対する、激しい戦いをつづけた」「悲しい様な生涯は『強くなれ』た、ゴッホ自身の産物である」と記した。すなわち、斎藤は、ゴッホを「強い生活の力」により人生を絵画に捧げた画家だと認識していたことが読み取れる。さらに、「藝術は人生、人生は藝術」と述べながらも、自身は生活の全部を藝術に捧げることができずにいるとして、その点においてゴッホは「強く」生きた画家だと繰り返し記述した。斎藤は、ゴッホの人生を、藝術に自己を捧げた「強い」人生として理想化しており、造形よりもその芸術家としての在り方に強く惹かれている。このような「芸術至上主義者」として生きたゴッホの生涯を描く語り口は、西洋絵画の複製図版をとおしてその「個性」の「精神」をかたるという、『白樺』における西洋美術受容の特徴を示しているといえよう。

さらに、タヒチでのゴッホについて、次のように記している。

不可思議な自然の深奥—真髄に入り込んで其の真の力に触れる事は出来ないと自覚して彼は終に、タヒチの島に渡って、心行く迄自然に直接して、そのあらゆる現象を描き、或る時は詩にうたった。<sup>10</sup>

この文章からは、斎藤は、ゴッホのタヒチ行きが「不可思議な自然の深奥」の「真の力」を表現しようとしたためであり、タヒチ行きによりそれが達成されたとみなしたことが理解できる。すでに述べたように、麦僊は《海女》の構想について、「自然の奥底に潜在する不可思議な神秘的な処を描きたい」と記していた。日本におけるゴッホの理解において、自然の「真の力」の表現は、タヒチへの移住、南国のプリミティブな風俗と結びついていたことが重要であろう。麦僊は自然の奥底に潜在する圧倒する様な力を表現するために、そのモチーフを南国風俗に求めたことが推察できる。

斎藤による紹介に対して、大隅による紹介は、ゴッホの人生や作品の特徴をより客観的に記している。大隅は、タヒチでのゴッホの制作について、「タヒチ島に於てゴッホの手法は完全に廓大された」として、次のように述べている。

彼は自分の知れる文明國の人達の複雑なる着物の詐や束縛なしに人體を見ることに馴れた。藝術家に對しては裸體畫は特殊の性質を與へ又構成的努力を與へると信じた。寫實主義は優美繊麗なる理想的翻案と考へた。彼は感情の湧起感覺の衝動によつて努力し、畫面に總ての興味を與へた。ゴッホは單純な動物美性を構成し、大氣中に自由な運動及び自然の中央に於て模範的の巨物として人間を見た。而して健康にして發達せる人體を極めて調和ある色彩を以て描いた。

---

<sup>10</sup> 前掲、斎藤与里「PAULGAUGUINの藝術」、72頁。

大隅は、ゴーギャンがタヒチにおいて裸体画に意味を見出し、また、単純な動物美性を構成して、自由な運動や健康な人体を色彩の調和をもって描いたことを主張した。さらに、ルノワールがパリの女性を「其筆の愛撫を以て現はしたやうに」、ゴーギャンはタヒチの人物を表し、「生活の最も単純な風俗」を味わい、「人間の型の肉體美が最も近世的であることを喜んだ」と論じた。大隅は、タヒチでの生活がゴーギャンの芸術に頂点をもたらしたことを指摘して、それは裸体画という形式で健康で発達した人体を色彩の調和によって描くことで達成されたとみなしている。

大隅の紹介は、《海女》発表後に掲載されたものであるが、麦僊は《海女》制作にあたって裸婦表現に関心を抱いており、ゴーギャンのタヒチの女性像と、麦僊の関心は「裸体画」という点においても結びついていたのではないだろうか。麦僊と波切で一緒になったという小林和作によると、当時の海女は運動の選手のように伸び伸びした体格のよい者が多く、麦僊は海女のその体格を褒めていたようである<sup>11</sup>。

斎藤、大隅によるゴーギャンの紹介を検討してみると、それぞれの紹介は簡単に同一視できない異なる観点を含んでいると理解できるが、共通する主張のみを取り出してみれば、日本におけるゴーギャンの紹介は、ゴーギャンをタヒチでの生活によって自然の深奥に達したとみなしていたことが指摘できる。麦僊は、『白樺』を愛読しており、ゴーギャンに傾倒していた時期からいっても特に斎藤の論評を読んでいた可能性は高い。すなわち、麦僊が《海女》において「自然の奥底に潜在する」神秘的な力を表現したい、裸体画を描きたいと考えたとき、ゴーギャンを理想化し、南国のモチーフを描こうとしたと推察できる。

そのため、麦僊は1912年（明治45）の夏頃から南島に取材に赴いている。同年7月に東京都伊豆諸島南部の八丈島、8月に兵庫県の家島に赴き、その成果として、10月の第6回文展に《島の女》を出品した。さらに、1913年（大正2）、2月に八丈島と伊豆大島、5月、6月に三重県波切に赴いた。

とりわけ、《海女》制作にあたり、取材旅行を行った波切は、京都の日本画家たちが好んだ土地であった。明治末期から大正時代にかけて、千草掃雲や小野竹喬、入江波光、小林和作、宇田荻邨らが、波切村を主題にしている。波切村は、三重県志摩郡にある漁村であるが、明治末に、伊勢神宮参拝客を志摩地方に誘う目的で、参宮鉄道が伊勢から鳥羽まで延ばし、交通の便が良くなり、多くの観光客が訪れるようになった。それに伴い、波に洗われた波切近くの大崎や漁村風景、当時都会の人には珍しかった海女が、志摩の風物として絵葉書に登場するようになった。浜辺に裸で集い、桶を担いで海から上がってくる海女たちの姿は、人間のたくましさや生命の躍動感を表現するモチーフとして流行したようである。画家たちは、前述した『白樺』によるポスト印象派の紹介を受けて、文明の地と隔たるプリミティブな自然の風景や風物を形象化しようとしたのであろう。すなわち、麦僊の取材旅行も、ゴーギャンに憧れたプリミティヴィスムの実践であったと考えられよ

<sup>11</sup> 高橋玄洋『評伝小林和作—花を見るかな』（創樹社、1985年）、76頁。

う。

#### 第四節 《海女》

本章では、《海女》の絵画表現に焦点をあて、《海女》とゴーギャンとの作品比較を行う。はじめに述べたように、これまでの先行文献のなかで、《海女》は「ゴーガンを濃厚に意識した」「前衛性」が指摘されてきた。しかし、それらの指摘は、具体的な作品が指摘されておらず、十分な論及がなされたとは言い難い。そこで、麦僊が目にした可能性の高い図版との比較を行い、改めて《海女》におけるゴーギャンの影響と、それを麦僊がいかに独自に昇華したのか検討を加える。

《海女》の材質は絹本著色、各 170.0×366.0 cmの六曲一双屏風の形式をとる。第七回文展に出品された。左隻には、白い砂浜に、六人の海女たちがくつろいでいる場面が描かれている。左隻中央から右部分に描かれた五人の海女のうち、左から二番目の海女は正面を向きながらも視線は左上に向かっており、奇妙な印象を与えるであろう。また、五人のうち二人は鑑賞者に背を向けた姿で描かれている。画面左上に、漁に用いたと思われる小船が描かれており、左隻では海女たちが漁を終えて休息を取る場面を描いたことが推察できる。右隻ではデフォルメされた岩の向こうに群青の海と水色の空が覗き、磯眼鏡をつけた海女たちが磯桶を抱えて砂浜へと上がってくる場面が描かれている。

モチーフの形態を検討してみると、内山武夫氏が指摘するように、海女たちの姿態や、砂浜、土坡の形態は、太い輪郭線でくくられ、陰影や隈取は排されて色面として表されている<sup>12</sup>。よく日に焼けた肌の海女と白い肌の海女との対比、下半身に巻いた白い衣と紺の衣との対比など、単純化された色面による構成とその対比は、ゴーギャンが用いた、中心となる主調色を決め、厳密な線で縁取りした中を塗りつぶして色と形を統合する作風に近いといえるだろう。

さらに、本江邦夫氏は、海から上がって来る三人の海女が同じような前傾の型をとっていることに触れて、「奥行きを示しつつ前進してくる波頭といい、ここでは実のところ、パターン化された形態の装飾的な反復こそがある種の躍動感と律動を画面にもたらしめている」<sup>13</sup>と述べている。本江氏は、色面の対比に加えて、形態がパターン化され反復されることで、画面にリズムカルな動きが表れていると指摘する。確かに、砂浜に咲く植物も、簡略化された表現でパターン化され反復されており、画面にリズムを生むとともに、全体の装飾性が高められている。ゴーギャンは、人物のポーズなどをパターン化し、遠くのモチーフを、奥にではなく視点をずらして上に重ねていくことで画面をモチーフで埋め尽くす、装飾的なスタイルをとった。やはり、この時期の麦僊は、ゴーギャンの表現方法を

<sup>12</sup> 内山武夫「土田麦僊作海女一所蔵作品より一」（『京都国立近代美術館ニュース「見る」』第85号、1974年）、350頁。

<sup>13</sup> 本江邦夫氏による《海女》作品解説（『土田麦僊展』図録、東京国立近代美術館、1997年）、53頁。

作品に反映していたといえよう。

さらに、本江氏は、油絵の技法を試みている部分について、次のように指摘している。

油絵のもつ実在感を日本画でも実現しようとした厚塗りの作品であるが、それは結果として岩絵具の限界を超えるものであった。しかしこうした前衛性こそ若い麦僊の最大の持ち味であり、新しい日本画の可能性はまさにここにあると言えよう。<sup>14</sup>

本江氏は、厚塗りの「前衛性」こそが、青年期の麦僊の特徴であると指摘している。この厚塗りについて、修復を行った岡岩太郎氏によれば、「海の部分の群青が油絵のように厚く盛り上がっている。浜辺は粗い石の粒が混じってざらざらし、ペインティングナイフのようなもので、ひっかいた跡がある<sup>15</sup>」といい、麦僊が西洋絵画のような重厚な画面を築こうとしたことが窺える。また、浜辺に粗い石の粒を混ぜる、浜辺や岩肌をペインティングナイフでひっかくなど、写實的に自然を表現することを試みている。本江氏も指摘するように、これらの試みは失敗し、基底材の絹が縮むため、剥落が避けられない状態となったが、《海女》の技法が西洋絵画を強く意識したものであったことは明らかである。

すでにみたように、《海女》にはゴーギャンと共通する表現方法が確認できるが、より具体的に麦僊がゴーギャンから何を得ようとしたのかを考察するために、麦僊が目にした可能性の高い図版について検討してみたい。

大正時代初期には、美術雑誌における図版紹介において、カラー図版は希少で、白黒印刷の図版が主であった。この場合、画家たちが最も理解し取り入れやすかったのは、構図やポーズであったと考えられる。前述したように、初期の麦僊は、ポーズ、構図は西洋絵画から着想を得て、写生段階で自身の理想に適う形を見つけ、独自の作品に昇華していることが指摘される<sup>16</sup>。

そこで、日本の美術雑誌におけるゴーギャンの図版紹介の一つである、『美術新報』第12巻第5号（1912年（明治45））に掲載されたゴーギャン《The Siesta》（図2）の白黒図版に注目し、《海女》と比較すると、休息をとる女性のポーズや配置に、《海女》左隻の海女の群像との類似が指摘できる。《The Siesta》にはタヒチの女性たちが屋内で思い思いの休息をとる姿が描かれ、《海女》では海女たちが「蛇のように柔かい曲線」を見せながら寝伏している姿が描かれる。これらの作品は、画面手前に後ろ姿の女性が描かれ、その奥に3人の女性が菱形に配置されている点に類似が指摘できる。特に、画面手前の女性は、片側に重心を置き、くつろいだ姿で足の裏をみせる点など、《The Siesta》と《海女》は酷似している。しかし、《The Siesta》では女性たちは衣服を着ているが、《海女》では下半身に

<sup>14</sup> 前掲、本江邦夫氏による《海女》作品解説、53頁。

<sup>15</sup> 「考える眼（中）土田麦僊—新しい日本画へ生の賛歌（美の美）」（日本経済新聞、2008年8月17日朝刊）、19頁。

<sup>16</sup> 前掲注1 上田文「土田麦僊 初期の作品について」『美術史』第151冊、2001年、36頁。



布を巻いただけの半裸である。このことは、前述したとおり、麦僊の関心が裸体表現にあったためだと推測できる。

また、『白樺』第3巻第6号（1912（明治45）年6月）に掲載されたゴーギャン《現の仮性》（図3）は、腕を枕にして眠る女性を描き、《海女》左隻の左端に少し離れて配された女性を彷彿とさせる。

これらの類似からは、《海女》左隻において、半裸の女性たちが寝そべる姿・くつろいで座る姿を、デフォルメした「柔かい曲線」で描く意図があったことが推察できる。さらに言えば、ゴーギャンの作品世界は、実景を離れた夢の世界を表出し、神秘性を帯びていること、《海女》左隻の女性たちが目を閉じて眠っている者や鑑賞者に後姿を見せている者が存在することからは、《海女》左隻の群像は、現実を離れた超自然的な世界を象徴的に描いているともいえるかもしれない。

さらに、麦僊が目にした可能性が高い図版を整理するうえで、展覧会出品作についても検討を加えたい。1912（明治45）年4月12日-21日、京都市岡崎公園内の京都府立図書館で、『白樺』主催により開催された「第五回美術展覧会」は、ゴーギャンやマチスらのカラー図版を展示した。麦僊はこの展覧会に足を運び、『日出新聞』の取材に答えている<sup>17</sup>。展示室の様子は『白樺』第3巻第5号（1912（明治45）年5月）「京都通信」欄に詳しく、2つに仕切られた展示室の、右手の壁にゴッホ、左手の壁にセザンヌ、ゴーギャン、マチスが展示されていたようである。

そこで、同展覧会に展示されたゴーギャンの作品<sup>18</sup>から、《海女》との類似が指摘できる作品を挙げると、《ブルターニュのキリスト磔刑像（緑のキリスト）》（図4）（1889年、92.0×73.5cm、油彩・画布、ベルギー王立美術館蔵）がある。この作品は、ゴーギャンのブルターニュ滞在期の代表作で、画面右側に、キリスト磔刑像と民族的な衣服を身に付けたブルターニュの女性が描かれている。一方で、画面左側には、海藻集めを終えて岸から上がってくる人物が描かれており、現実感に溢れた場面が展開している。崖の間から空と海が覗く構図に、《海女》右隻との類似が指摘できるのではなかろうか。また、《海女》右隻における右端の岩は、《ブルターニュのキリスト磔刑像（緑のキリスト）》の崖と同様に、草の生えた部分が緑色で平坦に彩色されている。さらに、《ブルターニュのキリスト磔刑像（緑

---

<sup>17</sup> 長舟洋司氏によって、1912年（明治45）4月23日の『日出新聞』において、白樺主催第五回美術展覧会に対する麦僊の感想「ロダンに感心しようとしたが、大観の繪の面白みがわかるようにロダンの制作の面白みはわからなかった」が記載されていることが指摘されている。（長舟洋司『『白樺』と京都一黒田重太郎、須田国太郎、国画創作協会をめぐって一』『『白樺』誕生100年 白樺派の愛した美術』（京都文化博物館、2009年）、160-163頁）

<sup>18</sup> 《ブルターニュのキリスト磔刑像（緑のキリスト）》のほか、《エヴァ 嘘つきに耳を貸してはいけない》（1889年）、《アレアレ（喜び）》（1892年）、《白い馬》（1898年）が展示されていたことが、靱山昌夫氏によって、明らかにされている。（靱山昌夫「白樺主催展覧会新資料の考察—「白樺主催第五回美術展覧会」場内の写真—』『『白樺』誕生100年 白樺派の愛した美術』（京都文化博物館、2009年）、164-168頁）

のキリスト)》における海藻を集める作業を終えて岸から上がってくる人物は、完成した《海女》の右隻では漁夫は海女たちに置き換えられているが、《海女》の構想における波際で小船を引き上げる漁夫のイメージと重なる。左隻では労働を終えて休息する場面、右隻では作業を終えて上がって来る場面が描かれていることから、《海女》では、漁村の労働者の日常的な営みを描きたいという目的があったことが推測できる。そのうえで、右隻においても、唐突に岩の間から姿を見せる海女が存在していることや、腕や表情が極端にデフォルメされていることから、やはり、単なる写実描写ではなく、実景とは異なる「不可思議な神秘的な」世界が表出されていることがうかがえる。

### 第五節 浮世絵と仏画

これまで、《海女》におけるゴーギャン受容について考察し、麦僊が制作思想および絵画表現において、ゴーギャンから影響を受けて、「不可思議な神秘的な世界」を柔らかい曲線と色彩の対比、形態のデフォルメによって表現しようとしたことを明らかにした。本節では、浮世絵および仏画に対する麦僊の関心を分析するとともに、海女というモチーフによって何を表現しようとしたのかを検討する。

まず、1913年（大正2）11月、『美術新報』に掲載された、森田亀之輔による批評「文展雑感及短評」は、次のように述べている。

元来、欧州のポスト・アンプレシヨニストの如き、其作画は材料の相違から、多少効果に違ひもあるが、其根本観念は東洋画畑のものであるから、麦僊氏の如き日本画畑の人がこうした画風をやるのは寧ろ当然である。<sup>19</sup>

森田が指摘するように、ゴーギャンらポスト印象派の画家たちが、東洋画、とりわけ浮世絵の表現に学んだことはよく知られている。そのため、麦僊のような日本画家がゴーギャンの表現を試みるのは寧ろ当然だという森田の指摘は、《海女》制作にあたって麦僊が浮世絵を参照したことを想起させる。

麦僊と同時代に活躍した黒田重太郎の回顧文には、麦僊とも交流が深かった美術史学者田中喜作が、フランスにおけるジャポニズムの普及に貢献したゴンクール（Edmond de Goncourt 1822-1896）の日本美術論などを濾過したやり方での浮世絵理解を力説したことが記されている。浮世絵研究で知られた喜作は、後に麦僊が結成する国画創作協会にグループの一員として参加している。また、麦僊とともに国画創作協会を代表する画家の一人である村上華岳も、明治の末頃から浮世絵を熱心に集めていたことが知られる。このような状況にあって、麦僊もまた西洋の眼を通して浮世絵に関心を持っていたと考えられる。

そこで、浮世絵における海女がどのように描かれたのかを検討すると、海女という主題は、美人画の一種であり、やや好色な画題ではありながら、労働する女性美を取り上げた

<sup>19</sup> 森田亀之輔「文展雑感及短評」（『美術新報』第13巻第1号、1913年11月）、46頁。

題材となっていた。そのなかで、労働する女性美を、完全に浮世絵の美人版画として理想化したとされるのが、喜多川歌麿の《鮑取り》(図5)である。《鮑取り》は、ゴンクールによって、日本美術の手法をもって描かれた裸体画の理想であるとみなされていた。永井荷風(1879-1959)は著作『江戸芸術論』(春陽堂、1920年)のなかで、《鮑取り》について「日本画の線と色とは如何なる程度まで婦女の裸形を描き得るや。歌麿の錦絵鮑取の図三枚続はこの問題を考究するに必要欠くべからざる参考品なるべし」と記し、「ゴンクールの言を借り来れば線と形式とを更に整頓せしめたるものなり」、「歌麿の裸体画は日本画中最も写生に近き標本となす」と述べている<sup>20</sup>。加えて、ゴンクールはとりわけ歌麿研究で知られた。1891年(明治24)出版した『歌麿・青楼の家』において、歌麿について、ゴンクールは女性の内面的存在性を写實的に描いた画家と述べて、「様々な社会階層に属する女性の日常生活を描写しながらその人間の精神性までも表現しようと努めた」と評価したことが指摘される<sup>21</sup>。

第一節で述べた中井宗太郎は、歌麿について「心情の真実に人間の本質的な美を求めた」と述べて、遊女や茶屋女のような、自由を喪失し人格を壓殺された、いわば生ける屍の内に、真実の人間性を発見し、これを浮世絵に表現したと論じている<sup>22</sup>。このようなゴンクールの浮世絵論を濾過した浮世絵理解は、大正時代の美術批評家たちに浸透しており、そのような浮世絵論を学んだ日本画家たちは西洋の美術思想を媒介として日本美術に対する理解を深めていったと考えられる。すなわち、麦僊は、中井の浮世絵論を学び、歌麿に「真実の人間性」の表現という特質を見て、海女のモチーフによって「真実の人間性」を表そうとしたことが推察できる。

麦僊は「歌麿やルノアールのような、女を描いてその魂と共に掠奪する概のある偉大な画家になりたい」と口述していたことが、黒田重太郎によって指摘されている<sup>23</sup>。また、《海女》制作にあたって麦僊は「魚の様に水にもぐって僅かな賃銭しか得られないみじめな生活にもしみじみ人生といふものを味はされる」と述べた。これらの言説からは、麦僊が海女を主題として選んだ背景に、日本における「真実の人間性」の追求者とみなしていた、歌麿の姿が浮かんでいた可能性が指摘できよう。

また、《海女》において、麦僊は、浮世絵のみではなく、法隆寺の壁画から学んだことを指摘したい。

1910年(明治43)、麦僊は栖鳳による東本願寺山門の天井絵《天女舞楽の図》の下絵制作に助手として参加した。このとき、天女が空を舞っているときの形を描くため、裸のモデルを床に寝転ばせ、高い脚立の上から写生を行ったようである。栖鳳の意図は、日本の伝統的な天井画というジャンルに、西洋の裸婦デッサンを取り入れ、生き生きとした天女

<sup>20</sup> 永井荷風『江戸芸術論』(春陽堂、1920年)。

<sup>21</sup> 太田康子「エドモン・ド・ゴンクールの歌麿、北斎評釈に見る時代精神」(『多元文化』第1号、2001年3月)、119頁。

<sup>22</sup> 中井宗太郎『浮世繪』(岩波新書、1953年)、80-82頁。

<sup>23</sup> 黒田重太郎「土田麦僊の事ども」(『中央美術』第37号、1936年9月)、48頁。

を描くことにあり、栖鳳による素描を参照すると、さまざまな裸婦のポーズを見ることができる(図6)。このことから、麦僊は、天女を描くためのデッサンを契機に、日本画における裸婦の表現に関心を抱き、ゴッティエリの描くタヒチの女性像に惹きつけられて、《海女》において半裸の女性群像を描いたのではないかと推察できる。

さらに、《海女》制作前の1913年(大正2)1月、麦僊は法隆寺を見学しており、《海女》の構想には、金堂壁画に描かれた飛天のふくよかで円満な身体があったのではなかろうか。翌年1914年(大正3)には東大寺の俱舎曼荼羅や、興福寺の十大弟子の写生を行い、《散華》(図7)を制作した。《散華》は、画面中央に二人の肉感的な菩薩が舞う絵画であり、仏画における身体表現への関心を更に追究したことがうかがえる。柔らかな曲線、正面と後ろ姿の菩薩の対照、正面を向いた菩薩の左斜め上に向けた目線や半開きの口などの表現は、《海女》の海女たちの表現が発展したものといえよう。

本節での分析から、まず、海女のモチーフによって、日本美術における裸体表現を追及し、労働する女性美によって「真実の人間性」を表そうとした可能性が見出せた。加えて、仏画における身体表現を研究し、その成果を示すモチーフでもあったと推察できた。

## 小結

第一章では、1913年(大正2)に麦僊が制作した《海女》におけるゴッティエリの受容について、麦僊がどのような芸術思想および絵画表現を採り入れたのかという問題について検証を行った。

その結果、麦僊は《海女》において、ゴッティエリから、単純化された色面による構成とその対比、形態のパターン化と反復、デフォルメされた海女たちのくつろいだ姿態といった表現を学ぶとともに、波切の風景と海女の原初的な生活を主題として「自然の深奥に存在する不可思議な神秘的な処」を表現しようとしたことが理解できた。

加えて、海女のモチーフは、歌麿《鮑取り》や法隆寺金堂壁画の飛天図といった、浮世絵や仏画に着想を得て、日本美術における裸体表現を研究したモチーフであったとともに、労働する女性を描いて「真実の人間性」を表現したモチーフであったと推察できる。

これらの影響関係や、自然の深奥に潜在する、「不可思議な神秘的な処」「圧倒する様な力」を表現したいという言説から、この時期の麦僊は、自然や生命の神秘的な力を象徴的に表現する、という特徴を有していたといえよう。

このような特徴は、国画創作協会結成によって、宗教的希求につながり、イタリア美術に対する関心と結びついたと考えられる。次章では、国画創作協会前期の麦僊について論じる。



図1 《海女》 大正2年(1913)



図2 ゴーギャン  
《The Siesta》 1892-94年頃

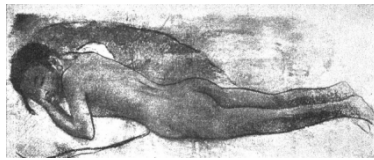


図3 ゴーギャン  
《現の仮性》  
『白樺』第3巻第6号(1912年6月)  
掲載図版



図4 ゴーギャン  
《ブルターニュのキリスト  
磔刑像 (緑のキリスト)》  
1889年



図5 喜多川歌麿《鮑取り》 江戸時代



図6 竹内栖鳳《天女》(素描) 明治43年(1910)頃



図7 《散華》 大正3年(1914)

## 第二章 国画創作協会前期の「象徴性」

### はじめに

1918年（大正7）に国画創作協会（以下「国展」と略する）を結成した麦僊は、《湯女》（第一回展・1918年）、《三人の舞妓》（第二回展・1919年）、《春》（第三回展・1920年）といった、主題や絵画表現において異なる特質を示す絵画を描いている。国展はその芸術運動としての精神によって高く評価されたといわれるが、国展前期の麦僊の作品はどのような思想に基づいて制作されたのであろうか。第二章では、国展前期の活動に着目して、国展の活動と麦僊の制作との関係、国展出品作品におけるイタリア美術の受容という問題に踏み込んでみたい。

### 第一節 国画創作協会

国展は、京都市立絵画専門学校（以下「絵専」と略する）の卒業生である、麦僊、小野竹喬（1889-1979、1923年（大正12）まで「竹喬」）、榊原紫峰（1887-1971）、野長瀬晩花（1889-1964）、村上華岳（1888-1939）が結成した、日本画家による在野の団体である。1918年（大正7）1月設立が宣言され、同年11月に第一回展が東京・日本橋白木屋呉服店で開催された。以後、断続的ではあるが1928年（昭和3）までに7回の展覧会を東京と京都で開催した。東京を中心とする再興日本美術院展（以下、「再興院展」と略する）と並んで、同時代における日本画近代化のための革新運動として一定の評価を得ている。

しかし、1935年（昭和10）、中井宗太郎の助手として絵専に入った加藤一雄は、第二回展から会員となった入江波光（1887-1948）、紫峰、竹喬が教授として在籍していたにも関わらず、誰一人協会の思い出を語るものがいなかったと述べている<sup>1</sup>。また中井宗太郎の晩年に交流のあった田中日佐夫氏も、国展は10年間の歩みのなかで早い時期から資金に行き詰まり、会員たちは苦しみもがいて解散となったため、関係者もそのことを語らなくなり、それから忘れられてしまっていたことを述懐している<sup>2</sup>。

関係者たちからは語られず忘れられてしまっていた国展であったが、1963年（昭和38）頃から、回顧展を中心に、特に日本画部に対する研究がすすめられ、現在の評価を得るに至った。1918年（大正7）の第一回展覧会に出品された麦僊《湯女》は、1999年（平成11）、麦僊の作品で唯一の重要文化財として指定されている。この指定は、「国画創作協会の重要性に鑑み、同会を代表する麦僊の作品が選ばれた」ためであった。

このような評価をもたらした、国展の日本画に関する研究については、上菌四郎氏「国

<sup>1</sup> 加藤一雄「中井先生と国画創作協会」中井宗太郎『日本絵画論』（文彩社、1976年）、347頁。

<sup>2</sup> 「田中日佐夫教授最終講義」（『美學美術史論集』第15輯、成城大学大学院文学研究科、2003年）、10頁。

画創作協会の諸相」<sup>3</sup>に詳しい。上藺氏によれば、1963年（昭和38）京都市美術館、1983～85年（昭和58～60）笠岡市立竹喬美術館、1993年（平成5）京都国立近代美術館などの回顧展<sup>4</sup>により、大方の国展出品作品とともにそれらの具体的な内容が示された。それに伴い、活動歴、画家の経歴、同時代のメディア評価などが資料として提示されるとともに、国展の近代日本画における存在意義、出品作品の技法や様式にわたる分析、写実表現と日本画の素材技法の葛藤などを中心に考察が進められたという<sup>5</sup>。これらの研究成果に加えて、回顧展を開催した三美術館の展覧会担当者により共同調査が行われ、その成果として1996年（平成8）『国画創作協会の全貌』<sup>6</sup>が編まれ、国展出品作家87名のうち80名についての経歴が判明した。これらのことから、上藺氏は、国展に関する研究は総論、各論ともに一定の段階に達していると指摘している。また、国展の活動について、田中日佐夫氏『日本画繚乱の季節』<sup>7</sup>によって、国展前後の京都における日本画史が詳細に跡づけられ、芸術というものを人間の「魂」の問題とした国展の意義が指摘されている。

しかし、麦僊研究において、国展との関係は従来あまり取り上げられておらず、麦僊と顧問を務めた中井宗太郎（1879-1966）の芸術理論との結びつき<sup>8</sup>、再興院展、文部省美術展覧会（以下、「文展」と略する）、帝国美術院展覧会（以下、「帝展」と略する）との関係における麦僊の戦略<sup>9</sup>は明らかにされているが、芸術を人間の「魂」の問題とした国展の理想が麦僊の制作にどのように反映されたのかについては深く論じられていない。そこで、本章では、国展前期における麦僊の制作を採り上げて、国展の精神は麦僊の制作にどのように反映されたのかという問題に踏み込んでみたい。

はじめに、国展の概要について述べたい。国展は、1918年（大正7）1月20日に設立が宣言され、1928年（昭和3）7月28日に解散するまでの10年間に、7回の展覧会、1回の春季展、1回の記念展を開催した。その活動は、展覧会目録、画集<sup>10</sup>に基づき、表1のよう

<sup>3</sup> 前掲書、上藺四郎「国画創作協会の諸相」、131-132頁。

<sup>4</sup> 『国画創作協会回顧展』（京都市美術館、1963年）、『国画創作協会の歩みⅠ～Ⅲ』（笠岡市立竹喬美術館、1983～1985年）、『国画創作協会の歩みⅠ』（笠岡市立竹喬美術館、1983年）。

<sup>5</sup> 前掲書、上藺四郎「国画創作協会の諸相」、131頁。上藺氏は、このほかに、出品作品における主観と客観の交錯、デカダンの台頭会員渡欧の成果とその後の展開、後期国展における東洋画への回帰などの個別な課題について、細かな論考が載せられたとされている。

<sup>6</sup> 原田平作、島田康寛、上藺四郎編著『国画創作協会の全貌』（光村推古書院、1996年）

<sup>7</sup> 田中日佐夫『日本画 繚乱の季節』（美術公論社、1983年）

<sup>8</sup> 田野葉月「中井宗太郎と国画創作協会」（神林恒道編著『京の美学者たち』晃洋書房、2006年）、104-119頁。「大正期における中井宗太郎の思想展開—土田麦僊の実践を通して—」（『Core Ethics』vol.3、2007年）、277-287頁。「京都画壇と中井宗太郎—その理念と実践」（『美術教育』第291号、2008年）、24-29頁。田野葉月「京都画壇と中井宗太郎—その理念と実践」（立命館大学博士論文、2009年3月）。

<sup>9</sup> 上藺四郎「土田麦僊の戦略—帝展との関係を中心に」（『美術フォーラム21』第10号、2004年）、85-90頁。

<sup>10</sup> 青木茂氏監修、東京文化財研究所編纂『近代日本アートカタログコレクション 国画創作協会』第一巻（ゆまに書房、2003年）。同『近代日本アートカタログコレクション 国画



に整理できる。これらは、第一回展から記念展までを前期、第四回展から第七回展までを後期と二分することができる<sup>11</sup>。

国展の活動および麦僊の画風は前期と後期とは違いがみられる。表 1 に記したように、1921～23 年（大正 10～12）の三年間は、麦僊、竹喬、晩花、波光、中井の欧州遊学、関東大震災のため、活動休止となった。1924 年（大正 13）に開催された第五回展では、第二部として洋画部<sup>12</sup>が設置され、ルノワールとの交流で知られる梅原龍三郎（1888-1986）と、約 10 年間滞欧しピカソや藤田嗣治とも交流のあった川島理一郎（1886-1971）が会員として迎えられた。洋画部の設立は、資金繰りに困窮したためといわれる。第五回展以降、目録・画集は、編纂者・出版社が変更され、高島屋呉服店や岡墨光堂などの広告が記載されるようになっていく。さらに、出品数の増加、展覧会規模の拡大といった変化がみられ、後期国展は、少数の日本画家による革新的な芸術運動という性格を失ってしまったといわれてよい。

国展の性格について、顧問の一人であり、理論面での中心的な指導者として知られている中井宗太郎が興味深い指摘をしている。中井は、1957 年（昭和 32）、「国画創作協会の思い出」という文章において国展の活動を振り返り、その解散理由として「芸術至上主義」をあげた<sup>13</sup>。中井の見解は、会員それぞれ画風は異なっても、「芸術至上主義」の立場に変わりはなく、高踏的な偏向に大きな欠陥があった、ということである。しかし、国展が高く評価されたのはまた「芸術至上主義」といえる性格によってであったと考えられる。この性格がより強く反映されたのは、第一次大戦後の好景気により美術愛好者のパトロンを得て潤沢な資金のあった第一回展から、運営に行き詰まった第三回展までの、国展前期の活動であろう。そのため、まず、国展前期を中心に、国展の精神が麦僊の芸術観や絵画とどのように結びついていたのかについて検討したい。

## 第二節 国画創作協会における麦僊の立場

本節では、国展における麦僊の立場を整理する。

麦僊は、同時代の美術雑誌の批評において、国画創作協会の「若主人」「盟主」と称され、中心人物として認識されていたことがうかがえる<sup>14</sup>。しかし、同時期に京都東山の付近に

---

創作協会』第二巻（ゆまに書房、2003 年）。上藺四郎「国画創作協会 展覧会の特質と変遷」前掲『近代日本アートカタログコレクション 国画創作協会』第一巻、3-4 頁を参考に整理した。

<sup>11</sup> 島田康寛「国画創作協会とその画家たち」（『近代日本画の革新と創造 国画創作協会の画家たち展』図録、京都新聞社、1997 年）、5 頁における分類に倣った。

<sup>12</sup> 第二部は、国展解散後も「国画会」と名称を変更して継続し、今日に続いている。

<sup>13</sup> 中井宗太郎「国画創作協会の思い出」（『日本絵画論』文彩社、1976 年）、322 頁。（初出、『立命館文学』、1957 年。）

<sup>14</sup> 川路柳虹「現代日本の美術界（7）国画創作協会の人々」（『中央美術』第 10 巻 11 号、1924 年 11 月）。



住みはじめたことで、交流が深まった会員たちは、後に麦僊と、華岳、波光、紫峰らとが対立したことが指摘されており、麦僊が彼らのなかで人望を集めていたかといえば疑問が残る。彼らのなかで最も対社会的な性格が強く、画壇における地位や立場を考えていたのが麦僊であったために、組織の外からは中心的人物とみなされたのではなかろうか。

1913年（大正2）には、麦僊は文展離脱の意向を後援者の野村一志に伝え<sup>15</sup>、1914年（大正3）頃には、富田溪仙、橋本関雪らと新会の結成を討議していたと<sup>16</sup>される。しかし、この会は、同年秋、溪仙が再興日本美術院展へ出品し、関雪が1913年（大正2）以降文展で高い賞を得たため、結成が断念されたようである。国展設立、帝展発足、国展解散の流れにおいて、対社会的な運動を主導しながら、再興院展や帝展との立場を固めていた、麦僊の戦略的側面が、上蘭氏によって、次のように指摘される<sup>17</sup>。

1914年（大正3）の第一回再興院展開催時には、麦僊、竹橋、紫峰は、横山大観から参加の勧誘を受けたが、麦僊は一度も出品せず、院友の推挙も断ったが、国展設立直前まで、展覧会を独立で開くか、再興院展に出品するかを迷っていた。1916年（大正5）以降、後援者として京都の織物問屋店主の吉田忠三郎<sup>18</sup>など有力者を獲得し、1917年（大正6）に、和歌山新宮の塩崎正三郎の援助で画室を新築するなど、経済基盤を形成して、国展設立に踏み出したとされる。しかし、麦僊は国展の代表的存在として会の運営に携わりながら、官展との緩やかな結びつきを保持していた。1919年（大正8）帝国美術院が発足し、推薦という地位を与えられた際、麦僊はこれを断らず、第九回展までその地位を保っておき、国展解散後の1929年（昭和4）、第十回帝展に推薦を受けて出品、官展に復帰した。

このような麦僊の動向には、文展で審査員を務めていた栖鳳の示唆があったのではなかろうか。国展結成にあたり、栖鳳に許可を伺いに訪れた会員たちに対して、栖鳳は彼らの後押ししながら、同時に文展審査員達に挨拶まわりを行うよう促したようである。このような背景からか、麦僊は国展結成について、「我々が今度、國畫創作協會を創立したのは純粋な藝術上の立場から出たものであつて、其間何等級な野心や策略がある譯ではないといふ事を先づ第一に宣明して置きたいと思ふ、單に文展に反抗する意味に依つて蹶起した物と思はるゝのは我々に取り非常なる遺憾である」と主張している<sup>19</sup>。前述した麦僊の行動を考慮すれば、麦僊には官展との対立を避けるという意識があったといえよう。国展解散後、麦僊、竹橋ら栖鳳塾出身者は、直ぐに帝展に復帰し、高い地位が与えられていることから、麦僊の戦略的行動には栖鳳からの教えが反映されていたように考えられる。

15 前掲書、上蘭四郎「国画創作協會の諸相」、129-146頁。

16 内山武夫「大正期京都画壇革新の試み 国画創作協會回顧」（『国画創作協會回顧展』京都国立近代美術館、東京国立近代美術館、1993年）、15頁。

17 前掲書、上蘭四郎「土田麦僊の戦略 帝展との関係を中心に」、85-90頁。

18 吉田忠三郎は、国展の経済援助を引受け、日魯漁業の社長窪田四郎をパトロンとして引き入れたと伝えられる（田中穰『近代日本画の人脈』（新潮社、1975年））。また、竹田道太郎は、吉田は竹橋の知己であり、窪田の経済援助については、麦僊が窪田と招宴の席で会い、国展の抱負を語ったところ、窪田を感激させて後援の確約を得たと指摘している。

19 土田麦僊「純真なる藝術上の立場」（『絵画清談』第6巻2月号、1918年2月）、43頁。

画家の資質の問題とは別に、彼らには画壇における立場の違いがあったようにみえるのである。

また、麦僊に、官展を離れて、孤独に、純真な制作をしたいという志向が全く存在しなかったわけではなかったと考えられる。しかし、前述したように、麦僊には、対社会的に評価される画家になりたいという野心も少なからずあった。国展という、純粋な芸術活動を標榜した場にあつて、自らの創作に没頭したいという志向と、対社会的に活動し評価される作品を発表したいという野心とは、麦僊のなかで常にせめぎあっていたのではなからうか。このことは、国展における麦僊の画風の変遷にも、反映されているように考えられるのである。

次節では、国展前期の麦僊の作品と画論とを分析し、国展の芸術運動としての精神がいかに反映されたのか、また、西洋絵画の影響が強く指摘される国展において、麦僊がいかに戦略的に日本画と西洋絵画とを融合しようとしたのか、検討を加える。

### 第三節 「象徴的宗教」

本節では、芸術というものを人間の魂の問題としたとされる国展の芸術運動としての精神について考察する。

1918年（大正7）1月20日、京都で国画創作協会の発足を公表した麦僊らは、「国画創作協会宣言書並ニ規約」を発表した。この宣言書は、麦僊の弟である哲学者土田杏村（1891-1934）によって起草された。宣言書作成にあたって、会員たちはそれぞれに草案を考えてもちよつたが、麦僊は杏村に依頼し、その草案が採用されたという。宣言書には、次のように記されている。

生ルモノハ芸術ナリ。機構ニ由ツテ成ルニアラズ。此レヲ靈性ノ奥ニ深メテ人間ノ真実ヲ發揮シ、此レヲ感覺ノ彩ニ潜メテ生命ノ流動ニ透徹ス。実ニ藝術家ハ、自己ヲ深メテ漸クニ作品ヲ渾生シ、作品ヲ渾生シテ始メテ自己ノ生長ヲ見ルナリ。此ノ信念ニ生クルモノハ即チ我々ノ友タル可シ。我々ハ茲ニ国画創作協会ヲ創立シテ、諸種ノ施設ヲ為シ、同志ノ作品ヲ公表シテ些カ日本画ノ發達ニ資スルトコロアラントス。

已ム能ハザル個性ノ創造ハ作品ノ生命ナリ。

この宣言書は、芸術とは「生るるもの」と謳っている。芸術とは、主観的、内面的な「自己」の表現であり、国展は機構として画家を束縛せず、自由な創作、画家の個性を尊重する、という主張である。このような側面、主観的・内面的な表現による「個性」の追求は、国展の特徴として理解されてきた。

それとともに、宣言書の後半部分には、次のように記されていることに注意したい。

（前略）我々ノ創作ハ自然ニ対スル愛ナリ。我々ハ自然ノ微々タル一隅ニモ遍満セル

愛ニ浸透シテ、宇宙ノ神秘ノ声ヲ聞ク。個性ヲ浄ウスルニ永遠ノ靈性ヲ以テシテ、永遠ヲ潤ホスニ個性ノ流動ヲ以テス。実ニモ作品は一個ノ象徴的宗教ナリ。

この部分では、宇宙の神秘と永遠の靈性に対する信仰にも似たあこがれが謳われていると指摘される<sup>20</sup>。創作は、自然に遍満する愛に浸透し、宇宙の神秘の声を聞くことであり、作品は、「個性」を「永遠の靈性」によって浄め、「永遠の靈性」を「個性」によって潤す「象徴的宗教」である、と主張している。この主張からは、芸術を一種の宗教的行為とみなす見解がうかがえる。

このような宣言書にみられる宗教的性格について、中井宗太郎は、宗教における「自然と人生の真理を追求する」姿勢が、芸術における「生命」の永遠性と通じると主張したことが指摘される<sup>21</sup>。作品は「象徴的宗教」であるという宣言書の主張は、創作を「自然と人生の真理を追求する」ことによって、「生命」の永遠性に到達するとみなした中井の思想に近いといえるだろう。

加えて、美術雑誌『白樺』は近代的人道主義と近代絵画の紹介によって知られるが、同時に宗教性の色濃い美術、中世のゴシック芸術、ジョット、フラ・アンジェリコをふくむ画家たちを紹介したこともまた特徴であると指摘される。とくに柳宗悦は「自然」を根底にして「宗教性」を重要視したことが指摘される<sup>22</sup>。

金井徳子氏によって、『白樺』は1916、7年（大正5、6）頃からイタリア絵画の紹介をはじめ、京都の青年画家たちに予想外に大きな影響を与えたことが指摘される<sup>23</sup>。国展の機関誌である『制作』においても、1919年（大正8）中井宗太郎「基督とその芸術」、1920年（大正9）2月～4月「アッシジの光（ジョット研究）」が掲載された。

すなわち、国展の宣言書に記されている、自然に対する愛に浸透して、「個性」を「永遠の靈性」によって浄め、「個性」によって「永遠の靈性」を潤す、という主張は、中井や『白樺』にみられる大正期の思想を色濃く反映しているといえよう。自然に愛や神秘を見出し、制作に宗教的態度を求める志向は、国展画家たちに浸透しており、それによってイタリア美術への憧憬が深まっていったと考えられる。

麦僊は国展会員たちの芸術的特質について、会員五名の中には、写実主義と理想主義とに寄る者があるが、「芸術の根本義」には共通するものがあると主張した。この根本について、「自然の真実を掴む」ことであり、「率直な態度で自由に突き詰めた自然の表現」と述べている<sup>24</sup>。麦僊も、芸術とは自然の真理の追求であると認識していたと考えられること

<sup>20</sup> 内山武夫「国画創作協会の創立について」（『国画創作協会の歩みⅠ』笠岡市立竹喬美術館、1983年）、87頁。

<sup>21</sup> 田野葉月「京都画壇と中井宗太郎 その理念と実践」（立命館大学博士論文、2009年3月）。

<sup>22</sup> 饗場孝男『日本近代の世紀末』（文藝春秋、1990年）、44頁。

<sup>23</sup> 金井徳子「土田麦僊のイタリア通信」（『比較文化』第4号、1958年）、100頁。

<sup>24</sup> 前掲、土田麦僊「純真なる藝術上の立場」、43頁。

から、国展における麦僊の絵画には、自然の写実を突き詰めた結果としての何らかの宗教的性格が反映されている可能性が指摘できる。

次節では、《湯女》、《三人の舞妓》、《春》について、このような宗教的性格による「象徴性」という問題に踏み込んでみたい。

#### 第四節 《湯女》

《湯女》(図1)は、1918年(大正7)秋の第一回国展に出品された。この作品の材質は絹本著色、四曲一双屏風で、寸法は縦197.4、横195.6cmの作品である。

麦僊は《湯女》の構想について、「駘蕩たる、とろけるやうな、又、豊かな自然と、豊満なる感じの女」を描き、「恰も生けるが如き絵にしたい」、「初夏の、恰もむせかへるやうな自然の中に、豊満なる女性の、寝転んでいる姿として、描いて見たくなった」<sup>25</sup>と述べている。

麦僊が述べた通り、画面は前景に大きな松葉の塊と垂れ下がる藤の花を配し、隙間から鹿の子絞りの紅の小袖を着て広縁に横たわっている湯女の姿を覗き見る構図となっている。画面左下には、顔が赤色で色彩豊かな雄と、茶褐色の雌との、番の雉が描かれる。男女に例えられる松と藤、番の雉というモチーフは、豊かな自然を表現するモチーフであるとともに、「生命」を象徴するモチーフであると考えられる。

《湯女》の自然描写について、1918年(大正7)『中央美術』に掲載された、批評家の坂井犀水による批評は、次のように述べている。

近代人としての新しき感覺を以つて桃山期の藝術を顧み、理解を以つてその豊麗なる様式の粹を咀嚼し巧に之を運用して、独自の自然觀照に資し確實なる觀照を基礎として之に適當の裝飾的表現を與へてゐる。(中略)温かく明るき綠色を基調として初夏の氣分を盛り、色の塊として見た松の若みどりは快き硬化を経て此の畫の生命の主要部分を形成し、藤の色も形も稱硬かりしは惜しけれども優婉の情緒を助けるに役立ち、赤き着衣の湯女は、寫實に根ざした肉感を現はしつゝも品を下さない。(中略)作者の能く畫面を統理し得たる明敏なる理智と優雅なる色と線との諧調を完うし得た技巧とは稱揚せねばならぬ<sup>26</sup>

坂井の見解は、《湯女》は桃山期の藝術を近代的な新しい感覺をもって活かした絵画である、ということであるが、麦僊が桃山絵画を学んだことはよく知られている。画面には、狩野派の松図と類似した表現、金地に描かれた松、その後方に川の流れがあり、松の大樹

<sup>25</sup> 土田麦僊「駘蕩と豊満の気分」『土田麦僊—その人と芸術』(山種美術館、1973年)、78頁。(初出『美術画報』1918年12月号)。

<sup>26</sup> 坂井犀水「麦僊氏の「湯女」」(『中央美術』第4巻第12号、1918年(大正7)12月)、55-56頁。

に鳥が描かれているのが見てとれる。

しかし、「独自の自然観照に資し確實なる観照を基礎として之に適當の裝飾的表現を與へてゐる」と評価されているように、松の葉は輪郭線がぼかされて水分を含んだ絵具で彩色された柔らかな質感となっており、画面に「色の塊」として効果をもたらしている。また、画面中央上部に描かれた連山は、柔らかな稜線を繰り返し、群青色の彩色と相まって、自然の「駘蕩たる」雰囲気を与えている。

田野葉月氏によれば、桃山絵画は、中井によって、ポスト印象派に先駆けて造形上の形式である線によって「人格」を表し得たと評価されており、麦僊は中井による桃山絵画の顕彰作業に影響を受けていたという<sup>27</sup>。このことから、麦僊はヨーロッパの表現主義を先取りしたものとしての桃山理解、すなわち、西洋美術を媒介としての日本美術理解に基づき、《湯女》の自然描写において、緑色の色の塊や柔らかな線によって「生命」を表現しようとしたと考えられる。

また、麦僊に師事した吹田草牧は、《湯女》について、桃山障壁画に加えて、神護寺《山水屏風》(図2)(鎌倉時代・十三世紀初め頃)から学んだと述べている<sup>28</sup>。《山水屏風》は、密教の灌頂の場に飾られた、もと四帖あった四季屏風のうちの秋の帖が残ったとされている。《湯女》画面上部の連山に描かれた定型化された松は、《山水屏風》にみられるやまと絵風の松から得られた表現であろう。さらに、画面左下に描かれた雉が日本固有の鳥であることから、麦僊は、国展第一回展において、やまと絵、日本の美を強く意識して、《湯女》に反映させたことが推察できる。

一方で、麦僊は湯女のモチーフについて、「有馬に昔あった湯女を借りて」「江戸時代初期の女性の姿を取って、私の心持を出さうとしました」<sup>29</sup>と述べている。有馬の湯女は、もとは入浴客管理の役割を担ったが、副業として、三味線を弾き、小唄をうたい、踊りを披露し、また売春を行ったとされ、江戸時代に浮世絵の主題となっていた。麦僊は好色本や黒表紙本、黄表紙本、さらに鳥居派の作例などから学んだと指摘される<sup>30</sup>。はだけた胸元や乳房の表現は、歌麿《婦人相学十体》のうち「煙管を持つ女」(図3)の表現を想起させる。麦僊は湯女の風俗がもつ享楽のイメージに惹かれたのであろう。

湯女の身体は、均一で細い墨線によって、丸く重みをもって描かれている。はだけた着物からは白い肌がのぞき、襟に触れる手は隠された肌を誇張するような印象を与えるであろう。後頭部で丸く結った下げ髪、太い眉、切れ長の一重の瞳、紅の彩色が施された厚い唇などの顔の表現は、官能的な雰囲気を強調している。

<sup>27</sup> 前掲、田野葉月「大正期における中井宗太郎の思想展開」、280頁。

<sup>28</sup> 吹田草牧「土田先生の指導精神」(『藝術』第18巻第15号、1940年(昭和15)9月)、4頁。

<sup>29</sup> 土田麦僊「国展作家の主張と作意『湯女』」(『太陽』第24巻第14号、1918年(大正7)12月号)、157頁。

<sup>30</sup> 文化遺産オンライン《湯女》解説(<http://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/90466>) 2017年11月27日確認

しかし、湯女の体格は、「ルノワールの情感に学んだ」と指摘されるように、麦僊が好んだルノワール晩年のどっしりとした重みのある身体を想起させる。横たわる裸婦は、西洋絵画の伝統的な主題である。《湯女》制作にあたってのスケッチをみると、寝そべる湯女の顔の角度や髪型を考えていたことが理解できる。また、大きく丸みのある腰、腹部から脚までの曲線を強調しており、おそらく身体表現においては、鳥居派のほっそりとした姿態ではなく、ルノワールのような量感のある表現を試みたのであろう。

加えて、鼻筋や首筋、腹部は肌の色彩の濃淡によって陰影が表現されており、画面左から光が差していることが理解できる。光の描写、そして光を受けて輝く女性の身体を表現しようとしたのではなかろうか。1918年（大正7）に雑誌『美術画報』に寄せた論考「駘蕩と豊満の気分」において、「恰も生けるが如き絵にしたい」と絵筆を取っているうちに、ゴヤ（Francisco de Goya 1746-1828）《裸のマハ》（図4）（1798-1800）のような「輝きを有つた女の肉体」は、日本画の材料では描き出せないと失望してしまった、と述べている。女性の表現においては、光を受けて輝く女性の肉体美を再現したいという欲求があったといえよう。

すなわち、松と藤および湯女といったモチーフについてはそれぞれ桃山絵画や大和絵、浮世絵に題材を借りているが、自然描写においてはより線と色彩が与える絵画的効果が強調され、女性描写においては西洋絵画のポーズおよび量感、光による陰影の表現が付加されて、さらに自然と女性とが一つのイメージを提示するために再構成されることで、《湯女》は麦僊による独自の表現に昇華されている。このことでどのようなイメージを表現したかったのか、麦僊は、1918年（大正7）12月『太陽』に掲載された「国展作家の主張と作意『湯女』」<sup>31</sup>において、次のように述べている。

私は最も豊満強烈なる、女性の感覺を色彩の力に依つて描寫しようと企てました。はちきれそうな肉體の力、それから燃え立つ不思議なる情念、それ等から受けた我等の心的活動、さう言つた感覺方面と感情方面とのエキサイトされた光景は、私の藝術的感興の最も切實なる一面です、（中略）私の瞰ふ処は懐古的情緒、史的回想のヌキートな美ではありません、現實の人生から發する、實感の美です。現代の吾々の生活が經驗する女性美です。（中略）その女性の描寫に私は初夏の空氣、氣分を配しました。私の描かうとする心持は、何うしても湯女であり、初夏であらねばなりません。湯女の放恣な生活は、最も熱烈に靈と肉とが合致して燃え立つ表象であつて、それは又た初夏の、あの咽せるやうな自然の中に置かなくてはなりません。（中略）ぼうとして「生」のために夢中になっている自然の中に、その自然よりも大きい「生」の力を構へてゐる湯女は、人間生活の象徴であると同時に、天地自然の「生」の力の象徴であります。私はそれを感覺の眼を以て見て、そこに無限の興味を感ずるのです。湯女と初夏とその自然と、それだけから醸成される私自身の藝術觀が、即ちあの一雙の屏風となつた

<sup>31</sup> 前掲、土田麦僊「国展作家の主張と作意『湯女』」、157-159頁。

次第です。

この文章において注目すべきは、麦僊が自らの「心的活動」「実感の美」「経験する女性美」を描くために、湯女と初夏の自然のモチーフを借りたと述べていることであろう。麦僊によれば、湯女は、霊肉一致の表象であり、自然よりも大きい「生」の力を構えている、人間生活と天地自然の「生」の力を象徴するモチーフであった。つまり、自然と女性のモチーフの組み合わせは、麦僊の「心的活動」を通じた現代の「生」を象徴するためのイメージであったといえる。《湯女》は、印象主義に対立する、目に見えないもの、感覚の表現を意図して制作された作品であった。

ところが、同時代批評において、《湯女》は「型になりすぎている」「作りすぎている」として、技巧が先立って、第一義的の境地、すなわち、自然に流露した主観の力、一筆一彩に見られる作者の気持ち、生命が弱いと批判された<sup>32</sup>。斎藤与里は、麦僊が芸術的見識を持っていることを認めながら、工風、計画、虚飾などは、どうしてもそれを邪魔するものだと指摘している。ここで批判の対象となった、「型」「作り画」、線と色との諧調という特徴は、麦僊の作品にみられる特徴の一つである。

このような批評に反論するかのように、麦僊は、『湯女』において「あれは私の最も忠実なる自然の写生」と強調している。麦僊の見解は、自然を見つめていく過程で、自然はより「神秘的な世界」「深い意味」を見せてくれる。それを「真の芸術的美」として取扱う。この過程により、松は「単純化」された塊になり、画面は「単純化色彩を基調とした自然の配置」となった、ということである。確かに麦僊は一つの作品制作に膨大な写生を行っており、自然を見つめるという行為を重視していたといえる。

あるいは、光琳や宗達を引き合いに出して、「元来装飾画その物は芸術ではない」「装飾画のための装飾画を描いたのではなく、彼らの見詰めた自然描写が同様に装飾的になったに過ぎないのです」と述べている。この記述からは、麦僊による二つの見解が読み取れる。一つは、麦僊にとって、芸術とは何よりも自然描写を基調としていたこと。もう一つは、麦僊が光琳や宗達を「装飾画」ではなく「自然描写が装飾的になった」ととらえていたことである。

このことは、大原の里の風景に大原女を配した《大原女》(1915年・大正4)を振り返るなかでも記されている。

宗達、ルイニも好きだが、所謂「装飾画」は嫌いで、ただ普通に自分が写実にあらわしてゆくものが(中略)天分から自然に宗達か、若しくは山楽のような厚みのあるどっしりと重い感じのあるものを画て見たいと思うので、従って手法の中に宗達、山楽、ルイニなどが入っているのは事実です。然し大原女其ものはやはり装飾的でなく、人

---

<sup>32</sup> 斎藤与里「国画創作協会展覧会評」(『中央美術』第4巻第12号、大正7年12月)、31-33頁。

間らしい様に画いたのです。<sup>33</sup>

すなわち、麦僊の特徴として挙げられる「装飾性」は、少なくとも《湯女》発表時には、麦僊の意図した結果ではなかったのである。優れた色彩感覚と技巧とをもって、両者を「型になりすぎている」と評されるほど破綻なく組み合わせることができるのは、麦僊が「平明なる天才」と称されるゆえんであり、一個の個性であったといえよう。しかし、結果として装飾的な表現になったにせよ、麦僊が芸術の目的としたのは、自然と女性を「写実にあらわしてゆく」ことであった。

さらに麦僊は、自然と人生の真理を追究し、それらを「真の芸術的美」へと昇華して、「静かに湛えた深き美しさ」「静かな、深酷な、哲学的な落着きのあるもの」を表現したい<sup>34</sup>と述べている。このような心情がイタリア美術への関心へと結びついていったのではなかろうか。

### 第五節 《三人の舞妓》

1919年（大正8）秋の第二回展に出品された、《三人の舞妓》（図5）は、前年と異なり、舞妓をモチーフにした絵画であった。

黒田重太郎によると、麦僊は「歌麿やルノアールのような、女を描いてその魂と共に掠奪する概のある偉大な画家になりたい」と口述していたようである<sup>35</sup>。また、「踊り子」の画家として知られたドガに触れて、「舞妓といえば麦僊」と呼ばれたいと述べていた。

麦僊が舞妓のモチーフを好んだ要因として、東京画壇に対抗する京都らしさという点において、潮江宏三氏が指摘するように、京都絵専の校長をつとめた松本亦太郎が、生徒たちに花街を主題に描くことを勧めたといわれている<sup>36</sup>。また、鈴木治も、当時まだ京都という土地が珍しいものであった東京において、舞妓というモチーフは、古都の雅な風俗を想起させる題材であったと指摘している<sup>37</sup>。それは、湯女や大原女というモチーフにおいても同様であった。このような要因から、麦僊は新しい日本画を打ち立てるうえで、舞妓を重要なモチーフとみなしていたと考えられる。

《三人の舞妓》は、1916年（大正5）、第10回文展に出品した《三人の舞妓》（図6）と同じ主題である。前作は、歌留多遊びをする三人の舞妓を三角形の構図に配した作品であった。同題の《三人の舞妓》は、文展と同じ主題をあえて用いて、新しい解釈を示そうとした作品であったと考えられる。

この作品の材質は絹本著色、額装で、寸法は縦 218.0、横 282.0cm の作品である。この

<sup>33</sup> 黒田天外『一家一彩録』（1920年、国書刊行会）、93頁。

<sup>34</sup> 土田麦僊「国展作家の主張と作意『湯女』」、157-159頁。

<sup>35</sup> 黒田重太郎「土田麦僊の事ども」（『中央美術』第37号、1936年9月）、48頁。

<sup>36</sup> 潮江宏三「はじめに」『京の美人画 100年の系譜 京都市美術館名品集』（京都市美術館、2015年）、5頁。

<sup>37</sup> 鈴木治「麦僊と御舟」（美術出版社、1948年）、23頁。



作品は焼失してしまったため、現在では作品集や図録に掲載された図版から確認することしかできない。画面は、赤絵磁器碗を持って座る舞妓を中央に、その右やや後方に扇を持って座る舞妓、左手には化粧道具を持って佇む舞妓を配置する。

1919年（大正8）12月、『中央美術』に掲載された春山武松による「三人の舞妓」評は、次のように述べている。

其重なる動機は松浦伯爵所蔵の傳又兵衛筆「風俗屏風」にある。氏の眼に映じた此屏風は、稚拙といふことであつた。特に調度の描法や、人物がお互に関係なく配置されてゐる所に、特殊な興味を感じたらしい。「三人の舞妓」の構圖はそれから来てわざと纏まりと悪くし、それによつて畫面を廣く見せたかつたのださうである。（中略）次に氏は「風俗屏風」の簡約された線が気に入つて、舞妓を寫生する時にいくつかの下繪を作り、その中から必然的な線を求めたのである。（中略）次に氏は模様を細かく描いて、博物館の「普賢菩薩」やフラ・アンジェリコに見るやうな、限りなき美を表現しようとしたのだそうだ。其計畫通り模様は実に細かく描かれてゐる。けれども「普賢」のやうに繊細な味をもつてゐるとは云へない。此圖に於て氏の特徴とも見る可き官能の香氣が非常に減退してゐるのは、私にとつて寧ろ不思議に思はれる程である。これに對して氏は「自分の目的が静寂といふことにあるのだから、その表現はこれ迄よりも段々に地味になつて行く」と云つた。然しそれが爲めに表現が鈍くなつては困る。細部がヴイヴイツトな表現をもち乍ら、全體として静寂、沈静、或は莊嚴な感じを保ち得ることは、博物館の普賢などを見ても解るではないか。<sup>38</sup>

春山によれば、《三人の舞妓》は、《松浦屏風（婦女遊樂図屏風）》（図7）（江戸時代前期、大和文華館）に着想を得ているという。この点について、林進氏によつて、画面中央の舞妓は《松浦屏風》左隻の青花磁器碗を捧げ持つ禿の特異な姿態を借用していることが指摘されている<sup>39</sup>。確かに、化粧道具を持って佇む舞妓や扇を持って座る舞妓も、《松浦屏風》に描かれた遊女や童女の姿態と類似しており、背景を排してほぼ等身大に近い大きさに描いている点も共通していることから、着想は《松浦屏風》にあつたと考えられる。

1916年（大正5）版が、歌留多に向つて視線と体の向きを画面中央に集中させていたのに対して、この作品では、「着物の触れる部分でつながりが生まれている」ことが指摘されるとはいえ、三者それぞれが異なる体の向き、目線をとつて描かれている。春山の指摘に則れば、この配置は、《松浦屏風》の構圖から学び、わざと纏まりを悪くして画面を広く見せる意図があつたといえよう。空間の合理性よりも、個々の舞妓を美として描き、そのうえでいかに関係づけて配置して、全体を美として構成するかということは、麦僊の関心の

<sup>38</sup> 春山武松「三人の舞妓」（『中央美術』1919年（大正8）12月）、27-28頁。

<sup>39</sup> 林進「（研究ノート）新発見の土田麦僊模写『松浦屏風』（大正五年）と同写生『三人の舞妓』（大正八年）について」（『美術史論集』第7号、2007年2月）、130頁。

一つであった。

さらに、春山は、麦僊の《松浦屏風》への関心について、「簡約された線が気に入って、舞妓を寫生する時にいくつかの下繪を作り、その中から必然的な線を求めた」と述べている。輪郭線は図版から確認できる限りでは柔らかい朱線であり、着物の襷を表す流れるような線は、優美な印象を与えるであろう。

麦僊は《松浦屏風》に対する関心について、『制作』に掲載された「婦人髪を結ぶの図」の解説において、次のように述べている。

それは落ち付いた金色の上に置かれた朱、胡粉、黄土、群青、緑青、濃墨の美しいオーケストラであった、簡約され、必然化された線の流化であった（中略）その自由な構図それ等は凡て甘い歓楽の世界であった、それは単なる趣味、思想のない芸術と蔑視するならば蔑視するのもいい、しかし私はチシアン、ルノワールも亦敬愛せずに居られない。<sup>40</sup>

この文章では、前述した「自由な構図」「簡約され、必然化された線の流化」について記されており、春山は麦僊による解説を読んでいたのかもしれない。加えて、麦僊は「色彩のオーケストラ」について言及しているが、三人の舞妓の振袖における、褪紅、赤、白群といった色彩は、美しい対照を成している。

上記の文章からは、麦僊が《松浦屏風》について、ルノワール、ティツィアーノら「趣味、思想のない芸術」と蔑視されるような、「甘い歓楽の世界」が表現されていると認識していたことが理解できる。金地に描かれた華やかな衣装の遊女たちは、純粹造形的な構成によって「甘い歓楽」を表している。加えて、《松浦屏風》に描かれた女性たちを「又兵衛式の美人型でない今日我々が日常見得る女である」と述べており、麦僊は「現代の吾々の生活が経験する女性美」と共通する女性美を見出して、作品に反映させようとしたといえよう。

他方で、春山によれば、麦僊は《普賢菩薩像》（図 8）（絹本着色、平安時代・12 世紀、東京国立博物館）やフラ・アンジェリコにみられる「限りなき美」を表現したかったと述べていたようである。すなわち、官能的な美に宗教的心情を加味していることが指摘できる。金井徳子氏が指摘する<sup>41</sup>ように、『白樺』を通して 1916、1917 年（大正 5、6）頃から紹介され始めたイタリア絵画に、麦僊は次第に傾倒していったという。

1919 年（大正 8）年 4 月『制作』第 1 巻第 5 号に掲載された「日本画に就ての雑感」において、麦僊は制作について次のように述べている。

<sup>40</sup> 「婦人髪を結ぶの図」（『制作』第 1 巻第 5 号、1919 年 4 月）、115-117 頁。麦僊は松浦屏風を京都山田長左衛門所蔵《花下遊戯の図》と比較して技巧の拙いものとみなした。今日《松浦屏風》は又兵衛筆ではないとされている。

<sup>41</sup> 金井徳子「土田麦僊のイタリア通信」（『比較文化』第 4 号、1958 年）、100 頁。

自分は対象物を如実に画くといふ事が藝術の基調をなすものだと考へて居る。敬虔な心を以て自然に跪拝する事から本当の藝術は生れるものだと考へて居る。(中略)個性といふものは生れながらにして神から人間に恵まれたものである。然し自分は個性の鑄型を造りたくないと思つて居る。(中略)鑑真の像を作つた名も知れない佛師は只忠実に鑑真の面影を伝へる謙譲なる帰依者だつたに違ひない。天国と地獄との画に一生を費して終りも知れないフラアンゼリコは只敬虔なる神の使徒であつたに違ひない。自力よりも他力だ。自然の前に謙譲であり、人生の前に敬虔なる時自分の個性は内に甦る。それが本当の個性だと思ふ。

この文章から、麦僊は、芸術の基調は対象物を如実に描くことであり、敬虔な心をもって自然に跪拝することで、「他力」により本当の個性を内に甦らせたいと考えていたことが理解できる。このような態度には、国展の宣言書にみられる、自然に遍満する愛に浸透し、永遠の靈性により個性を淨めることで永遠の個性が流動するという文言と共通する、自然に立脚した宗教性が指摘できる。

ここで麦僊は、フラ・アンジェリコを「敬虔な神の使徒」として讃えながら、《鑑真和尚坐像》を制作した仏師を「謙譲なる帰依者」とみなしていることから、イタリア美術の受容は仏教美術への憧憬と渾然一体となつて表出したことが指摘できる。

また、「写実に徹した信仰の所産」として、《良弁僧正坐像》(東大寺)(図9)、《鑑真和尚坐像》(唐招提寺)(図10)を讃えており、《俊乗房重源上人坐像》(東大寺)(図11)を「ロダンの胸像と等しく自分の胸に響く」と述べている。このことから、《三人の舞妓》を改めて見ると、静かな姿態、褰の表現は、肖像彫刻から学んだものであつたのかもしれない。

さらに、舞妓を描写することについて、1921年(大正10)『麦僊画集』において、「三人の舞妓に就いての雑感」と題した論考の中で、次のように述べている。

自然は美しい。無限に美しい。舞妓の着て居る縮緬の褰だけを凝つと見て居ても堪らない美しさが出て来る。どつしりとした重さ。大きな陰影。これを其儘に現はす事が出来たら立派だらふと思ふ。(中略)併し従来 of 日本画の方法では到底これを充分に描き現はす事が出来ない。(中略)モデルを凝つと視詰めて居る程非常に微妙な雰囲気が見へて来る。手指の先一つにも、細かな美しい陰影までが見えて来る。けれどもこれを厳密に写實的に描く事は日本画の材料では到底不可能な事だと思つた。

この文章から、麦僊は舞妓という対象を深く観察し、縮緬の褰に表れる陰影、手指の先の細かな陰影にも自然の美を見出していたことが指摘できる。陰影の美、言い換えれば、自然の光が生み出す美の表現は、麦僊にとって一つの課題であつたといえよう。しかし、「大きな陰影」や「どつしりとした重さ」の表現に、塗り重ねのできない日本画の材料は適し

ていない。このような苦悩は、麦僊の制作に存在し続けたものであって、その解決は欧州遊学によるフレスコとの邂逅を待たねばならない。

## 第六節 《春》

1920年（大正9）第三回展に出品された《春》（図12）について考察する。この作品の材質は絹本着色、額4面で、寸法は左右各縦232.3、横115.0cm、中央各縦231.0、横113.0cmの作品である。

《春》制作の過程は、麦僊によれば、初めは花鳥を描くつもりであったが天気の不都合などで中止した。春頃に、風邪で寝ていた時に庭の椿花も盛りで、その下に色々な草花が咲き乱れていた。そこで赤い鹿の子の着物を着た麦僊の幼児が余念なく遊んでいた。初めは子供と椿花を主として、それに草花をあしらい、青空の下に、ごくのんびりとした余情ある春の気持を現してみたいと思った。構図について考えるうちに、母親、隣家の梨樹が加わって、沢山な草花や鳥などがあしらわれたりするようになった、という。

1920年（大正9）『太陽』に掲載された、阪井犀水による展覧会評「國展と自由畫壇」は、《春》について次のように評している。

諸氏の藝術に對する敬虔なる精神的態度は恰も信念篤き宗教家のそれに似たものがある。その純眞を尚びて潔癖なることは一種のピュリタンである。（中略）土田麥僊氏も亦西洋畫を心讀して自家の藥籠中に収め、修得したる東洋畫と渾融せしめてその獨創に資し、慧敏なる才を以て巧みに之を運用して居る。『春』の構圖は之を証明する。そのシムメトリーの窮屈さと硬さと冷たさを避けて之を破りつゝ、巧みに對照を用ゐてシムメトリーの精神を活用せんと努めたのは、西洋畫を心讀して自家の創意に資したものに外ならぬ。（中略）色彩の計畫は、綠色系統を主とした、裏箔を塗り潰したる淡黃の地に漲る春光を示唆し、梨、蘿蔔、雛菊、蒲公英、白木蓮杯の白き花を散布し、兒童の赤衣と赤椿の花とを點綴と排列とに節奏的効果を擧げようと企て、裝飾畫の約束上奥行を淺くし、物象の丸みを減殺して居る。（中略）妻の愛を母子の愛に象徴して自然を讚美した氏の企圖の根柢には宗教の形を採らない宗教の精神が動いて居ることも看落してはならぬ。<sup>42</sup>

まず注目すべきは、阪井が麦僊ら國展画家たちの芸術に對する敬虔な精神的態度について、「信念篤き宗教家のそれに似たものがある」と述べていることであろう。そのうえで、《春》の構図、色彩について記して、この絵画について、妻の愛を母子の愛に象徴して自然を讚美しており、その企圖に「宗教の形を採らない宗教の精神」が動いている、と指摘している。

---

<sup>42</sup> 阪井犀水「國展と自由畫壇」（『太陽』第26巻第14号、1920年（大正9）12月）、97-99頁。

母と子は、妻千代子と長女鏡子をモデルとしたとされる。母親は娘に向かって手を伸ばし、娘は片手に蒲公英を握りしめている。娘の後ろには、母子を強調するかのよう、乳母車（乳母車）が描かれている。母は渋い色調の着物、娘は赤い女兒向けの着物で、日常風景を描こうとしたことがわかる。草稿では母の着物は青色と水色で描かれているが、本画では、茶色と灰色に変更されており、落ち着いた色調を意図したようである。海女、湯女、舞妓といった官能的な風俗を題材に借りて、「神秘」「生」を表現していた麦僊は、この作品では自身の妻と子供という現実の人物を題材にして、春の愛、母子の愛を象徴的に表現している。

母親の姿態、子供の描写などは、国展の機関誌である『制作』に掲載された、イタリア・ルネサンス絵画から学んだことがうかがえる。母親は、ジョット「足を洗ふ基督」(第2巻第1号、1919年12月)(図13)に見られるような、静かな姿態となっているが、子供に向けて伸ばした腕が動きを生んでいる。娘の顔の表現は、レオナルド・ダ・ヴィンチが子供の頭部を描いた「素描」(第2巻7号・1920年6月)(図14)と類似している。また、母親の小ぶりの瞳、頭部の形や首の角度、ほっそりとした身体つきは、マソリーノ(Masolino da Panicale 1383-1447)「ヘロデ祝宴」中の五人」(第2巻11号、1920年10月)(図15)を想起させる。

構図は、中央に二枚折、左右に各一幅画面を配して、樹木で縦に三つに分割された三連祭壇画的構成を成しており、美しい細部描写を試みている。このような構成は、イタリア・ルネサンス絵画から学んだと考えられる。

画面中央では、上部に小禽が飛び、藤棚と梨樹、蒲公英の白い花が咲き誇る。花、葉の形はパターン化されて、執拗なまでに画面を埋め尽くしている。椿の枝は装飾的な曲線である。花は白色を基調として品を高め、葉の緑色が穏やかな空気を醸し出す。椿の赤と牡丹の薄紅色、鹿の子の赤衣といった赤系統の色がアクセントとなっている。《湯女》における緑と赤の対比が、より穏やかになり、画面を埋め尽くす白い花は晩年に白い色調へと向かっていったことを想起させる。

右隻には、椿、左隻には木蓮、牡丹、椿が描かれている。右隻の幹は画面中央でまっすぐに伸びているが、左隻では幹が画面外へと突き出している。阪井が指摘するように、「シンメトリーの窮屈と硬さと冷たさを避けて之を破りつつ、巧みに対照を用いてシンメトリーの精神を活用せんと努めた」構図は、西洋絵画の技法を独自の創意によって昇華しているといえよう。

これらのことから、《春》は造形において、三連祭壇画風の画面構成、人物描写、花鳥の細部描写などは、イタリア・ルネサンス絵画から学んだといえよう。

さらに、裏箔を塗り潰した淡黄の地は、陽光を示唆していると指摘される。画面上部の空について、麦僊は「普通の青い色では調和しないため、黄色を用いて青く見せ、黄色にて統一することにした」と述べている。ここでは、春の穏やかな空の表現を試みたのだろうか。

加えて、《春》について、麦僊によれば、人物は人物で、花鳥は花鳥それ自身で、或る意

味の完成された仕上げをして、尚全体としても意義のあるものにしてみたかった。其画面の一寸四方を切離してもそのところにいい花鳥画があり、全体として見ても偉大な効果があるというもの。画面の隅々まで行き届いてよく描きたいと努めた。あの中の花一輪だけを見ても、手に取りたいほどな美しさを見せたいと思った。物そのものの実在よりも、画面全体としての効果に重きを置き、駘蕩たる春の天地に唄うが如く酔うが如き花鳥人物を集めきって、色彩からも、一大「オーケストラ」を聞く様な音楽的の効果を得たいとつとめた、という。

確かに、草花を敷き詰めた地面は、遠くのもの小さく描かれているが、遠近法による空間構成の意識は希薄であり、奥行きはほとんど感じられない。イメージの提示のための効果的な場を設定したにすぎない。

すなわち、《春》は、造形の音楽的情調によって、「自然に遍満する愛」を象徴した絵画として位置付けられる。このような花鳥と人物、その色彩によって、象徴的に「愛」を表現したことは、遊学後の麦僊が、国際ゴシック様式に関心を抱くことを想起させる。

麦僊は《春》においても「自然の写生に努めた」と述べている。「写生に写生を重ねていくうちに、自然は単なる自然ではなくなり、物象の本質を掴むと、或るものは単純化され、そこに自ずと象徴的なものが表れてくる」と述べており、ここでも《湯女》におけるプロセスを経ている。すなわち、写生を繰り返すなかで、「物象の本質」をつかみ、それらは単純化された象徴的表現となったのである。このような麦僊の自然に立脚した象徴ともいえる特質について、麦僊は、「自然に根を置いた理想画」と述べている。

すでにみたように、麦僊は《湯女》において「装飾画」であっても写生から生まれたと主張したが、ここでも「空想も又実感であるといふ点に於て、空想画に含まれた写実的要素は程度の問題であると思ふ。象徴画であつても、それが実感から生れたものであれば、必ず自然を超えてもなほ我々の胸を打つものがある」と記している。つまり、《春》は、麦僊の美への憧れと感覚的自然との融合された作品であった。

要するに、国展前期の麦僊は、芸術の基調を「対象物を如実に描く」ことであると考えており、この時期に麦僊が制作した三作品は、自然—麦僊にあつては自然および女性に立脚し、それらを見つめていく過程で「神秘」「美」「深い思想」を見出し、女性は聖性を帯びて、自然の形態はパターン化し、色彩の配置、対象と相まって、一つのイメージを構築するという、「象徴」的性格を持っていたといえよう。このような造形志向が、欧州遊学時期のイタリア美術への関心に結びついていったのである。

さらに、1921（大正10）年8月自編の『麦僊画集』（山本箋画堂）「雑感」において、自身の制作について次のように記している。

自分は一枚の大作に取りかかる前、よく法隆寺の壁画を見に行く。（中略）又自分は画を描いて居る時、よく法華寺の十二天や、東寺の十二天を頭に浮べる事が多い。（中略）自分はいつも優美と信仰の一致を思ふ。自分は有名な大概の偉い人の画にはみな感心

する。ジョットー、アンジェリコ、チシアン、ルイーニと数へ切れぬ。自分はジョットーの人間の、そして直截な力に強く打たれる。しかし、あの純浄なフラ・アンジェリコの画に抱きつき度い喜びを感じず。天使の胸に組み合はされた優しい清らかな手の一つを見てさへ、自分はたまらなく美しいと思ふ。(中略)自分は特に文学的内容を持った画を描かうとは思はない。又特に宗教的背景を持った宗教画を描かうとは思はない。しかし花を描き、人間を描いても、それが深い思想に根ざし、宗教的精神の充溢したものを描きたいと思つて居る。

ここでは、創作において「優美と信仰の一致を思ふ」と述べて、ジョット、フラ・アンジェリコ、ルイーニの名を挙げている。同時に、特に文学的内容や宗教的背景をもつ画を描こうとは思はないが、「花を描き、人間を描いても、それが深い思想に根ざし、宗教的精神の充溢したものを描きたいと思つて居る」と述べていることから、麦僊のイタリア・ルネサンス絵画への関心が明確な信仰心によるものではなかつたといえよう。さらに、イタリア・ルネサンス絵画と同時に法隆寺の壁画や十二天といった仏教美術を挙げており、すでに指摘したように、麦僊のイタリア美術に対する憧憬は、仏教美術への憧憬と渾然一体となって表出したことが理解できる。

国展前期の作品には、こうしたキリスト教と仏教などが渾然一体となったような、複雑な宗教的心情が反映されているといつてよい。その心情は、国展という芸術運動の一つの側面、自然に根差した宗教的心情、宗教と芸術とを結び付けて考える中井との邂逅によって沈殿させられたものであり、『白樺』『制作』などによるキリスト教および仏教美術の思想および美術の紹介などが渾然一体となって、イタリア美術と藤原時代の仏画への憧憬が、絡み合いながら表出することとなった。

すなわち、国展前期には、線および形態と色彩による純粹造形的な構成の絵画的効果と、自然に立脚した宗教的心情という、二つの側面における「象徴性」が発展し、それがイタリア美術の受容と結びついたのである。

## 小結

第二章では、国画創作協会前期の活動に着目して、国展の活動と麦僊の制作との関係、国展出品作品におけるイタリア美術の受容について論じた。

その結果、国画創作協会宣言書は、芸術とは主観的、内面的な自己の表現であると主張するとともに、表現すべき「個性」は、自然に対する愛に浸透して「永遠の靈性」に達することで流動すると謳い、作品とは「象徴的宗教」であると主張したことが読み取れた。このことから、麦僊は、自然に愛や神秘を見出し、制作に宗教的態度を求める国展の精神と共通する造形志向を抱いていたことが推察できた。

また、麦僊は、自然について、制作のために自然を見つめていく過程で、より「神秘的な世界」「深い意味」を見せてくれる、それを「真の芸術的美」として取扱うと、形態や色彩

は「簡単化」され、「生」や「限りなき美」や「春」の「象徴」となったと述べたことが見出せた。そのため、国展前期における麦僊の作品は、自然の真理を追及した「象徴画」という特徴を有しているといえよう。

このような麦僊の特徴をふまえて、国展前期の三作品について、次のように指摘したい。

まず、《湯女》は、松と藤、番の雉、湯女といった「生」を象徴するモチーフを、狩野派の松図の画面構成に則りながら、「色の塊」や「柔らかな線」として表現して、「駘蕩たる」雰囲気「象徴」した作品であるといえよう。しかし、「象徴」といっても、湯女の身体の量感、光による陰影が表現されていることを見逃してはならない。《湯女》は、「型になりすぎている」「作りすぎている」と批判されたことが確認できたが、麦僊の言説からは、物の実在に迫り、女性の魂そのものや自然の光がもたらす美を描きたいと執着したことがうかがえた。

次に、《三人の舞妓》は、舞妓をモチーフに官能的な造形美と宗教的心情との一致をねらった作品であるといえよう。《松浦屏風》に着想を得て、等身大の三人の舞妓を独立と調和を意図した構図で配し、褪紅、赤、白群という色彩の対照、簡約された線の情調によって、「甘い歓楽の世界」を表現していることが見出せた。

さらに、麦僊の言説からは、フラ・アンジェリコや《普賢菩薩像》のような宗教画に見られる、「限りなき美」を表そうとしたことが理解できた。麦僊は、フラ・アンジェリコを「敬虔な神の使徒」として讃えたが、同時に、芸術の基調は対象物を如実に描くことであり、敬虔な心をもって自然に跪拝することで「他力」により本当の個性を内に甦らせたいと主張した。これらのことから、国展が有していた、宗教的心情との結びつきから、麦僊のイタリア美術への憧憬が膨らんでいったといえよう。

注目すべきは、フラ・アンジェリコと同様に、《鑑真和尚坐像》を制作した仏師を「謙譲なる帰依者」として讃えていたことで、麦僊においては、キリスト教美術への憧憬と仏教美術への憧憬とは、渾然一体となって表出したことが指摘できる。

一方で、ここでも麦僊は舞妓の縮緬の襷に表れる陰影や手指の先の細かな陰影に自然の美を見出したことがうかがえ、「大きな陰影」や「どつしりとした重さ」を日本画の材料では描き出せない美として苦悩したことが理解できた。

最後に、《春》は、自然に立脚した宗教的心情を最も反映した作品といえよう。「宗教の形を採らない宗教の精神が動いて居る」と評されたこの作品は、麦僊の妻と娘という現実の人物を題材にして、聖母子を象徴的に表現していると考えられる。《春》の母親の姿態、子供の表情などは、国展の機関誌である『制作』に掲載された、マソリーノやジョット、レオナルド・ダ・ヴィンチの図版との類似が見られ、イタリア・ルネサンス絵画の図版から学んだことが指摘できる。また、《春》制作にあたって、麦僊は人物と花鳥とをどちらも細部まで美しく描きながら、全体として「オーケストラ」を聞くような音楽的情調をねらったと述べており、欧州遊学によって、ボッティチェリやフラ・アンジェリコの絵画に惹かれることを想起させる。



要するに、これらの三作品は、それぞれに異なる主題や表現を示してはいるが、自然および女性をモチーフに、「生」「限りない美」「愛」といった観念を象徴的に表現した、という特質において共通するといえる。

1921年（大正10）、欧州遊学に向う前に、麦僊は、創作において「優美と信仰の一致を思ふ」と述べて、ジョット、フラ・アンジェリコ、ルイーニの名を挙げて、文学的内容や宗教的背景をもつ画を描こうとは思わないが、「花を描き、人間を描いても、それが深い思想に根ざし、宗教的精神の充溢したものを描きたいと思って居る」と述べている。すなわち、国展前期の麦僊は、自然に愛や神秘を見出し、制作に宗教的態度を求める国展の精神に基づき、観念の象徴的表現を志しており、その志向がイタリア美術の受容と結びついたといえよう。また、ここでの宗教的希求とは、キリスト教と仏教とが渾然一体となったような、複雑な宗教的心情であったため、麦僊のイタリア美術への憧憬は、仏教美術への憧憬と絡み合いながら表出したことは、麦僊におけるイタリア美術受容の特徴の一つといえよう。

表1 国画創作協会の活動

回数	応募点数	出品数 (日本画部)	開催年月日	開催場所	目録	画集
第一回展	278点	21点	1918 (大正7)		編纂：国画創作協会	編纂：中井宗太郎
			11月1日-15日	東京・日本橋白木屋	発行：西報社	発行：国画創作協会
			11月27日-12月11日	京都・岡崎第一勲業館	貳圓貳拾錢	大正7年11月27日
第二回展	389点	17点	1919 (大正8)			編纂：中井宗太郎
			11月1日-15日	東京・日本橋白木屋		発行：制作社
			11月27日-12月11日	京都・岡崎第一勲業館		大正8年11月5日
・入江波光が会員になる。						
第三回展	449点	19点	1920 (大正9)			編纂：中井宗太郎
			11月2日-15日	東京・日本橋白木屋		発行：制作社
			11月27日-12月11日	京都・岡崎第一勲業館		大正9年11月5日
1921年 (大正10)、1922年 (大正11) 会員の遊学のため、国展を中止する。 1921 (大正10) ~1922 (大正11) 竹喬、晩花 ~1923 (大正12) 麦篠 1922 (大正11) ~1923 (大正12) 波光、中井宗太郎 (京都市から派遣) 華岳は持病のため、紫峰は妻を亡くしたため、渡欧を断念した。						
1923年 (大正12) 9月1日 関東大震災のため、国展を中止する。						
第四回展	573点	60点	1924 (大正13)			
			11月30日-12月14日	東京・上野公園竹之台陳列館		
			1925 (大正14)			
1月11日-25日 京都・岡崎第二勲業館						
・伊藤草白、岡村宇太郎、甲斐庄楠音、粥川伸二、柳原始更、吹田草牧、杉田勇次郎が会友になる。						
第一回春 期展覧会	不明	100点	1925 (大正14)	5月1日-10日	京都商業会議所	
第五回展	430点	51点	1926 (大正15・昭和元)		広告、図版が入る。	編纂：山本源之助
			3月7日-20日	上野桜ヶ丘日本美術協会	発行：高島屋呉服店美術部、梅原龍三郎画集、他34	発行：文星堂出版部
			3月28日-4月11日	大阪・心齋橋高島屋		大正15年4月17日
4月17日-4月21日 京都美術倶楽部						
・第二部 (洋画部) 設置 梅原龍三郎、川島理一郎が会員になる。						
・評議員に尾崎三之助、川路柳虹、田中喜作、中井宗太郎、福原信三。						
第六回展	335点	61点	1927 (昭和2)		広告：カルピス、岩波書店、石田放光堂、高島屋呉服店美術部、アールス、富本憲吉模倣集、他44	装幀：富本憲吉
			4月22日-5月15日	東京府美術館	編纂：鎌田敬四郎	発行：朝日新聞社
			5月21日-5月30日	京都・岡崎第二勲業館		昭和2年5月5日発行
6月3日-13日 大阪朝日会館						
・アンリ・マティス《花と女》、ドラン《裸婦》、ヴェロキエ《ピエトリ》、ボナール《桃》出品。						
・ドラン、ヴァロキエ、杉田遊子、山脇信徳が会員になる。						
・福田豊四郎、半田鶴一、伊藤柏台、小松均、森谷南人子、丸岡比呂志、平塚運一、佐原修一郎、斉藤一郎が会友になる。						
・第二部で彫刻の金子九平次が推薦出品する。						
・第二部推薦で工藝の富本憲吉作品回顧陳列がなされる。						
第七回展	245点	53点	1928 (昭和3)			編纂：鎌田敬四郎
			4月27日-5月14日	東京府美術館		発行：朝日新聞社
			5月20日-29日	京都・岡崎第一勲業館		
6月2日-12日 大阪朝日会館						
・ピカソ《泉》、ドラン《木立》、ヴァロキエ《伊太利風景》出品						



図1 《湯女》 1918年（大正7）



図2 《山水屏風》 鎌倉時代・13世紀初め頃 神護寺



図3 喜多川歌麿『婦人相学十体』  
「煙管を持つ女」  
江戸時代・18世紀



図4 ゴヤ《裸のマハ》 1798-1800年頃





図5 《三人の舞妓》 1916年（大正5）



図6 《三人の舞妓》 1919年（大正8）



図7 《婦女遊楽図屏風（松浦屏風）》 江戸時代前期



図8 《普賢菩薩像》  
平安時代・12世紀



図9 《良弁僧正坐像》  
平安時代・10～11世紀



図10 《鑑真和上坐像》  
奈良時代・8世紀



図11 《俊乘房重源上人坐像》  
鎌倉時代・13世紀



図 12 《春》 1920年（大正9）

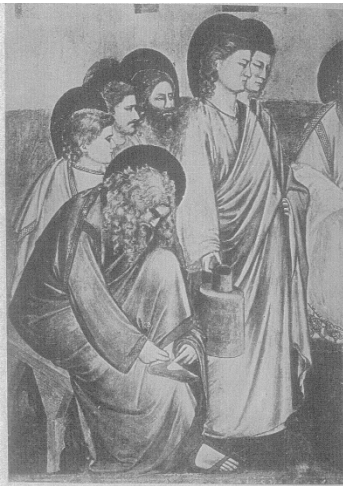


図 13 ジョット  
「足を洗ふ基督」  
『制作』第2巻第1号  
（1919年12月）掲載



図 14 レオナルド・ダ・ヴィンチ  
「素描」  
『制作』第2巻第7号  
（1920年6月）掲載

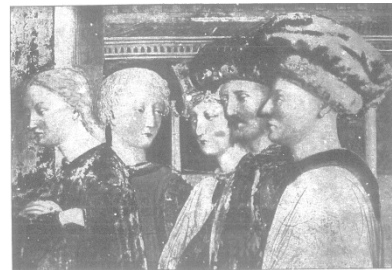


図 15 マソリーノ  
「「ヘロデ祝宴」中の五人」  
『制作』第2巻第11号  
（1920年10月）掲載

### 第三章 欧州遊学をめぐって

#### はじめに

1921年（大正10）から1923年（大正12）にかけて、麦僊は、かねてから憧憬していた西洋美術を実見するため、欧州に遊学した。帰国後、1924年（大正13）に制作した《舞妓林泉図》は、第一章、第二章で取り上げた《海女》《湯女》《三人の舞妓》《春》とは異なる、明るい色彩、構成的な形態、繊細で冷徹な輪郭線という特徴を示し、これらは後の麦僊の画風のキーワードの一つとなったと指摘される<sup>1</sup>。この変化は欧州遊学によってもたらされたといわれる。この点に触れて、上田文氏は、「麦僊は、フレスコ画および古代エジプト彫刻に触れて古典を再評価するとともに、実制作において“セザンヌ以後”を意識することによって、「還元的な前進」として、大和絵の伝統に立ち戻った」<sup>2</sup>と指摘している。遊学前の麦僊は、宗教的心情の希求から、イタリア・ルネサンス絵画への関心を深めていた。欧州遊学によって、美術館や画廊、教会で初めて実見した西洋美術、とりわけ、イタリア・ルネサンス絵画やポンペイの壁画を、麦僊はどのように見て、その体験をいかに摂取していったのか。

本章では、イタリア美術との邂逅がもたらしたもの、ヨーロッパで見た日本美術の問題点、フランス近代絵画のコレクションが示す芸術観、欧州遊学期の制作について論じ、麦僊が欧州遊学により西洋美術をどのように認識したのか、それはいかに制作に結びついたのか、遊学期の書簡や日記に基づき、できる限り詳細に読み取することを目的とする。

#### 第一節 麦僊の欧州遊学

麦僊の欧州遊学時について書簡や日記が公刊されている<sup>3</sup>。まずは先行研究におけるその位置付けをみてみたい。

大正時代初期、西洋絵画の理念と技法を取り入れた日本画革新の運動が最も盛んとなったが、洋画家と比較すると1910年代に渡欧した日本画家は少なく、美術雑誌に掲載された

---

<sup>1</sup> 中村麗子「[作品研究] 麦僊の庭—土田麦僊《舞妓林泉》について」（『現代の眼』第543号、2003年）、12頁。

<sup>2</sup> 上田文「土田麦僊のヨーロッパ—渡欧による芸術観の変化について—」（『美学論究』14（3）、1999年）、1-16頁。

<sup>3</sup> 長女である辻鏡子氏のもとに集められ、後に、大須賀潔氏のもとに預けられていたものを、田中日佐夫氏が整理、解説され、「土田麦僊渡欧書簡—妻・千代宛封書—」（『美術史論集』第6輯、1987年）、「土田麦僊渡欧書簡—妻・千代宛絵葉書—」（『美術史論集』第7輯、1988年）として公刊された。そのほか、公刊されているものに、金井徳子「土田麦僊の渡欧書簡」（『比較文化』第3号、1957年）、金井徳子「土田麦僊のイタリア通信」（『比較文化』第4号、1958年）、金井徳子「土田麦僊の渡欧生活とそれ以後—ベトイユ書簡を中心として 附麦僊の印鑑・年譜」（『比較文化』第5号、1958年）、小倉実子「資料紹介 土田麦僊『渡欧日記』」（『Cross sections 京都国立近代美術館研究論集』第7号、2015年）がある。

複製画あるいは西洋に滞在し帰国した日本人が制作した洋画を媒介として西洋絵画（洋画）を認識・受容していた。ところが、1920年代、第一次世界大戦終結後の経済変化により日本画家も盛んに游学を行うようになった。近代日本画とは何かを考察するうえで、西洋体験で何を学び得たのか、日本画制作に与えた役割の考察は欠かせない問題である。

麦僊の欧州游学は、はじめ国展の機関としての「西洋美術研究」を目的とし、会員たちが揃っての渡欧となる予定であったが、村上華岳（1888-1939）は喘息のため、榊原紫峰（1887-1971）は妻逝去のため、渡欧を断念したようである。そのため、1921年（大正10）、麦僊、小野竹喬（1889-1979）、野長瀬晩花（1889-1964）の三名のみで出国した。このとき、案内役として、渡欧経験があり、麦僊、竹喬らと〈黒猫会〉、〈仮面会〉に参加した、洋画家の黒田重太郎（1887-1970）が同行した。のちに黒田の紀行文、麦僊、竹喬、晩花の挿画を掲載した『欧州芸術巡礼紀行』が刊行されている。

ついで、1922年（大正11）に、京都府の派遣により、京都市立絵画専門学校の関係者たちが渡欧することになり、国展関係者からは入江波光（1887-1948）、中井宗太郎（1879-1966）と、関係者以外では日本画家の菊池契月（1879-1955）が、さらに、表具店春芳堂の若主人伏原佳一郎と、中井の妻愛子（あい）、麦僊に師事し会友として活躍した吹田草牧（1890-1983）が同行した。

国展画家の游学は、徳山亜希子氏が指摘されるように、計画の段階では皆で一緒に渡欧をと考えていたが、ヨーロッパでは連れ立って旅行をすることもあったものの、次第にそれぞれの考えに基づいて過ごすようになり<sup>4</sup>、おそらく資金の違いもあり、帰国の船も別々であった。滞在期間も一番長い麦僊は約一年半滞在したが、一番短い竹橋は五ヶ月程で帰国している。

麦僊の欧州游学の行程は、次のように整理できる。

#### 1921年（大正10）

10月4日賀茂丸にて神戸を出航。

11月9日スエズ着、カイロでピラミッド、スフィンクス見学。

11月18日パリ着。田中善之助の案内で、オテル・ビッソンに投宿。

ルーヴル美術館、リュクサンブール美術館、プチ・パレ等見学。

#### 1922年（大正11）

1月9日-2月9日イタリア旅行。途中、カーニュ郊外のルノワール邸訪問。

次男のジャンの案内で多くの遺作を見せてもらい、庭で写生する。

3月14日-3月21日スペイン旅行。

3月27日-4月3日英国旅行。

4月13日-9月末ヴェトイユ滞在。風景画制作。

---

<sup>4</sup> 徳山亜希子「国展の画家たちの西洋風景」（『日本画家が描いた西洋風景—滞欧作を中心として—』展図録、稲沢市荻須記念美術館、笠岡市立竹喬美術館、2013年）、114-117頁。



10月ドイツ、オランダ、ベルギー旅行。

11月パリに戻り、人物画研究。《巴里の女》制作準備にかかる。

1923年（大正12）

3月21日帰国の途に就き、5月1日神戸に帰着。

5月19-22日コレクションを自宅にて展覧。

上田文氏は、このような麦僊の渡欧の行程を、第一期から第三期に分類し、第一期を西洋近代絵画の蒐集とイタリア旅行とを行った最初の六ヶ月、第二期をヴェトイユで風景画制作を行った次の六ヶ月、第三期をパリでアカデミー・コラロッシュのゲランの研究所に通い、人物画を制作する傍らドイツ・オランダを旅行した残りの時期と位置づけた。

そのうえで、渡欧の意義について、次の二点を指摘している。

第一に、第一期にフレスコ画に光明を得たことと、第三期に古代エジプト彫刻の単純で明快な表現に注目したことを合わせて、麦僊が古典を再評価することになったこと。第二に、第二期に、実制作を通して、“セザンヌ以後”を強く意識するようになったこと。つまり、麦僊は、第一次大戦後のヨーロッパにおける、19世紀前半の美術や古代彫刻から新しい芸術を生み出そうとする動きに触れて、「芸術の進展の還元的な方向」をもって、国際的に通用する新しい古典を、日本画の画材を生かした「大和絵の伝統にたち戻って「新しい日本画」を創造しよう」としたと指摘している<sup>5</sup>。

しかし、イタリア美術への憧憬は欧州遊学前から表れていたため、フレスコの色調のみではなく、他の要素においても麦僊の帰国後の作風に影響を与えたのではなかろうか。次節では、麦僊が実際にイタリア美術を見ることで何を得たのか、検討を加える。

## 第二節 イタリア美術との邂逅

本節では、麦僊が実際にイタリア美術を見ることで何を得たのか、検討を加える。

これらの欧州遊学の行程のうち、本章では、イタリア美術に着目して、麦僊が実見した作品、そこから得たものについて検討する。

麦僊が実見したイタリア美術は多岐にわたるが、それらを大別すると、ポンペイの壁画と、ジョット（Giotto di Bondone 1266/1267-1337）、フラ・アンジェリコ（Fra Angelico 1387-1455）、ベルナルディーノ・ルイーニ（Bernardino Luini 1481/1482-1532）、ベノッツォ・ゴッツオリ（Benozzo Gozzoli 1420-1498）などのルネサンス絵画に分けられる。

麦僊の日記に、はじめてイタリア美術に関する記述がみられるのは、1921年（大正10）11月16日にマルセイユに上陸し、美術館を訪れたときの記録である。このとき、「最も感心したるは以太利中世の聖母像の一枚なり。群青のキモノを着て背景は金を以って塗りつめ実に美し。日本画の行くべき処を示すが如し。」<sup>6</sup>と記している。第二章で見たように、麦

<sup>5</sup> 前掲、上田文「土田麥僊のヨーロッパ―渡欧による芸術観の変化について―」、1-16頁。

<sup>6</sup> 小倉実子「資料紹介 土田麦僊『渡欧日記』」（『Cross sections 京都国立近代美術館研究



僊は、フラ・アンジェリコや《普賢菩薩像》に見られる、「限りない美」を表現しようと試みており、そのため、ここでイタリア中世の聖母像の金と群青の衣服の表現に興味を持ったと推察できる。

ついで、欧州滞在の中心地であった、パリ、ルーヴル美術館に展示されていた、ポンペイの壁画については、次のように述べている。

日本画をやることに勇気が湧いてくる。日本画はとても油絵の通りには、セザンヌなどの極地には及ぶものではない。ポンペイの壁画及び中世、十四五世紀の伊太利絵画、或は仏蘭西初期のものは日本の仏画と同じい。この方向に進むより仕方がない。日本の連中の様に細かな神経質のものでは駄目だ。素朴でクラシックなものでなくては駄目だ。自分の自信を裏づけるものがある。<sup>7</sup>

ルーヴル美術館に所蔵されていたポンペイの壁画は、《秘儀の場面》《河神と二人のニンフ》(紀元後 70-79 年頃) (図 1) 《4 人のムーサたち》などがあった。麦僊の見解は、日本画はセザンヌのような極致には及ぶものではないため、ポンペイの壁画のような、「素朴でクラシック」な方向に「進むより仕方がない」ということである。そしてこの方向は、「日本の仏画」と同じとみなしている。

ルーヴル美術館では、ルイーニの壁画を「フレスコでルーヴルでは唯一のもの」だと記している。ここで述べられているルイーニの壁画について、柏木加代子氏の研究<sup>8</sup>によってどのような作品が展示されていたのかが明らかになっている。麦僊はこれらの壁画について、次のように記した。

ルーブルで最も我々におもしろいのはポンペ<sup>マリア</sup>の壁画だとか或はルイーニの壁画だ、ルイーニの壁画は八枚もあつてそれは又何といつてかわからない程色の美しいものだ、それが決して油絵の味ではない、日本画の感じだ、日本絵具でないと出ない感じだ、<sup>9</sup>

---

論集』第 7 号、2015 年)、40 頁。

<sup>7</sup> 金井徳子「土田麦僊のイタリア通信」(『比較文化』第 4 号、1958 年)、105 頁。

<sup>8</sup> 柏木加代子氏の論考「土田麦僊 画像の背後のフランス—麦僊生誕 120 年を迎えて—」(『象』第 28 号、2008 年)によって、当時ルーヴル美術館では、《ぶどう棚の下に座る子供》《ぶどう棚の上に跪く子供》《キリスト降誕と羊飼ひへの告知》《三王来朝》《祝福する救世主、キリスト》《受胎告知》《サムニウムの贈り物を拒むクリウス・デントウス》の 8 作品がデュシャテル展示室に、《キューピッドの翼を鍛えるウルカヌス》《沈黙》の 2 作品がサロン・カレに展示されていたことが明らかにされており、ここで麦僊が 8 枚と述べていることから、デュシャテル展示室のことを述べていることが推測できると指摘されている。

<sup>9</sup> 封書六、1922 年(大正 11) 1 月 9 日消印、「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛封書一」(『美術美術史論集』第 6 輯、1987 年)、65 頁。

この書簡からは、ルーヴル美術館で実見したルイーニの壁画について、麦僊が日本絵具と共通する色の美しさを読み取り、日本画家に研究の価値があるものだと考えていることがうかがえる。フレスコと日本画とに共通する色彩は、麦僊がイタリア美術から学んだものの一つといわれている。麦僊は、油絵具を使った制作は印象派以後の作品と同じものになると危惧し、印象派の作品はいいけれども、「表面描写にもう行く処迄行つて居る」（封書六）と述べて、日本画にしても洋画にしてももっと「精神」を表現しなければならないと強調している。さらに、自身の向かうべき方向について次のように述べている。

自分がこちらに来てもつと研究したいと思つたものは矢張り日本の浮世絵だ（中略）日本の歌麿、春信等もなかなかいゝものを持つて居る、これ等浮世絵かきを研究してそうして又<sup>マ</sup>美術なども見てそうして最も日本の女を表現した前古にない画家になりたいと思ふて居る、（中略）美しい豊麗な色と線とを持つた新らしい浮世絵が生まれていゝ筈だと思ふ（中略）それから矢張り花の画だ（中略）ちょうど支那画とルドンとを合した様なものを神秘的な<sup>マ</sup>そうして確から<sup>マ</sup>美しい花鳥も描きたい（中略）日本絵具を使ったなら屹度いゝものが出来るといふ気がして居る、以太利の画を見ると尚更そう思ふに違いない、<sup>10</sup>

麦僊の志すところは、美しい豊麗な色彩と線とによる新しい「女の画」であり、「支那画とルドンとを合した様な」神秘的で確かな美しい花鳥画であった。このような造形思考は、前者は《三人の舞妓》で、後者は《春》の背景で試みられた表現であったといえよう。最後の文章からは、豊麗な色彩と線とによる女の画、神秘的な美しい花鳥画は、日本画とイタリア絵画との特徴であると考えていたことがうかがえる。

このような意識を持って臨んだイタリア旅行は、1922年（大正11）1月9日から2月9日までの、約1ヶ月間という短期間であったが、麦僊の制作に多大な影響を与えたといつてよい。黒田重太郎、小野竹喬とともに旅立った麦僊は、ピサ、ローマ、ヴァチカン、ナポリ、アッシジ、フィレンツェ、ヴェネツィア、パドヴァ、ミラノなどを訪れた。主な旅程と訪問場所は次のように整理できる。

1月12日	ジェノバ	
1月14日	ピサ	ピサ大聖堂、カンポサント
1月15日	ローマ	パンテオン、ボルゲーゼ美術館、サンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂、デル・テルメ美術館
1月18日	ヴァチカン	システィーナ礼拝堂、ニッコリーナ礼拝堂、絵画館
1月19日	ローマ	ボルゲーゼ美術館二人のヴェネツィア婦人

<sup>10</sup> 封書六、1922年（大正11）1月9日消印、前掲、「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛封書一」、66頁。

1月23日	ナポリ	ナポリ国立考古博物館
1月26日	ボンペイ	ボンペイ
1月28日	アッシジ	サン・フランチェスコ聖堂
1月29日	フィレンツェ	ウフィツィ美術館、サン・マルコ美術館、メディチ・リッカルディ宮殿
2月3日	ヴェネツィア	ドゥカーレ宮殿、コレル美術館
2月5日	パドヴァ	スクロヴェーニ礼拝堂
2月6日	ミラノ	ブレラ美術館

麦僊の書簡や日記からは、レオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci 1452-1519)、ラファエロ (Raffaello Sanzio 1483-1520)、ミケランジェロ (Michelangelo di Lodovico Buonarroti-Simoni 1475-1564) やマンテーニャ (Andrea Mantegna 1431-1506) の写実よりも、ジョット、フラ・アンジェリコ、ベルナルディーノ・ルイーニ、ベノッツォ・ゴッツォリらの色彩や構図を称讃し、彼らに日本画と共通する美を見出していることが理解できる。この点に触れて、金井徳子氏は、麦僊が接したイタリア美術は、「フィレンツェ派、ヴェネツィア派、パドヴァ派がおもであったが、作品から受けた麦僊の感激がいちじるしく感覚的色彩的であったのもカラリストとしての資質をよく物語るものであった」<sup>11</sup>と指摘している。

はじめに、麦僊が自分に与えるものが多いと述べた画家および絵画について整理したい。

まず、ゴッツォリが挙げられる。ピサ、カンポサントの『旧約聖書』(図 2)を見て、次のように述べている。

一月十四日(中略)優美でしかも非常な写実だ。背景などは多く土佐絵の様に黄土と白ロクとで出来て居る。土坡などの省略の仕方などもおもしろい。土佐絵と同じ感じだ。空なども緑青のまじった様な群青でしかも雲なども極めて写実に描いてある。樹木などは総合的でしかも日本のネハンの樹木と同じい描法だ。葉などに一枚ずつ白ロクで光線を取ってある処もある。人物の背にザクロの実ののって居る処がある。衣物の朱或グン青も美しい。<sup>12</sup>

『旧約聖書』の壁画は第二次大戦で空襲に遭ったために現在では損傷が激しいが、麦僊が実見した時期には色彩を保っていたと考えられる。「優美でしかも非常な写実」と評価して、土坡の省略の土佐絵との類似、樹木の総合的で涅槃と同様の表現に関心を寄せている。

さらに、メディチ・リッカルディ宮の《マギの旅(若い王の行列)》(1459~61年)(図 3)は、ゴッツォリの代表作であり、麦僊はこの作品を実見することについて、次のように述

<sup>11</sup> 前掲、金井徳子「土田麦僊のイタリア通信」、106頁。

<sup>12</sup> 前掲、小倉実子「資料紹介 土田麦僊『渡欧日記』」、45頁。

べている。

ゴツツオリのものではピサで見たものに全然感心した、ゴツツオリなどは日本ではそれ程いはないが愛のある事、及自然派画家なる事に於て又スケールの大に於て第一流に屈すべきものだ、自分に与ふる処も大きい、<sup>13</sup>

「愛のある」「自然派画家であること」「スケールの大きさ」において、ゴツツオリは麦僊に与えるところが大きい画家であった。

しかし、メディチ・リッカルディ宮殿の《マギの礼拝》は、『旧約聖書』挿絵よりも少しかたく、金碧燦爛としているところをあまり好まないと記しながら、背景の描写について次のように称讃している。

この作家の背景をこまかく美しく描く事に於ては独特の手法と解釈を試みて居る。美しい土佐絵といふ感がある。処々に花鳥の部分があったが、丁度支那画及山楽あたりの画を見ると同様おもしろいものだと思った。又草苔地の緑は全然山楽を見ると同様だった。<sup>14</sup>

麦僊は背景の細かく美しい描写はゴツツオリの特質であるとみなしている。さらにこのような手法と解釈とを「美しい土佐絵」と述べている。

《舞妓林泉図》の背景には、リッカルディ宮の壁画の背景との色彩的呼応が指摘されているが、ゴツツオリに対する記述からは、そのような表現に、「土佐絵」との類似を見出していたことが理解できる。また、花鳥は中国絵画および山楽、鳥や草苔地の緑は山楽と同じとみなしている。これは、細部まで形を捉えるという点においては写實的に描きながらも、大胆な陰影は施さず、最終的には装飾的な雰囲気をもっている、という点によってであろう。

ついで、サンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂のピントリッキオ(PINTURICCHIO 1454-1513)《キリスト降誕》(1490年頃か)(図4)について、次のように述べている。

自分はこの明るい具絵具で描いた様なフレスコには全く驚かざるを得ない。早く日本画を描きたい。油絵の十九世紀以前のものにはつくづく嫌っている。しかしフレスコだけは何という好ましいものだろう。比較的自分は早く帰って日本画を描く気になっている。<sup>15</sup>

日本から好きだったピントリッキオの沢山のフレスコが見られる。実に優美で日本の

<sup>13</sup> 前掲、「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛絵葉書一」、63頁。

<sup>14</sup> 前掲、小倉実子「資料紹介 土田麦僊『渡欧日記』」、49頁。

<sup>15</sup> 金井徳子「土田麦僊のイタリア通信」、113-114頁。

藤原時代を思はず美しいものだ。<sup>16</sup>

最初は基蘇降誕なり。実に優美にして自分が兼ねて好める処を全部持った作家と思ふ。ルイーニと又少しく異なり、もっと微密にして優雅なり。自分はこうした態度で描きたいと思ふ。最もクセのない画なり。自分の師を見出したる心地す。<sup>17</sup>

ここで、ピントリッキオのフレスコを「明るい具絵具で描いたよう」と述べていることから、ルイーニのフレスコに対する評価と同様に明るく白い色調を見出したことが理解できる。さらに、19世紀以前の油絵には嫌悪を感じるが、フレスコだけは好ましいと述べている。麦僊のピントリッキオに対する評価は、「自分が兼ねて好める処を全部持った作家」「藤原時代を思はず美しいもの」ということである。ルイーニよりも「微密」「優雅」な態度を評価し、このような「最もクセのない画」を描きたいという記述からは、個性というものは案外小さなものと述べはじめていた麦僊の造形志向が理解できる。

さらに、遊学前に「フラ・アンジェリコのような舞妓を描きたい」と述べており、「イタリア旅行中第一に期待したもの」であった、フラ・アンジェリコが挙げられる。フィレンツェ、サン・マルコ美術館に訪れた麦僊は、次のように記している。

それは矢張ポンペイの壁画及ギリシヤの彫刻の好きなものには及ばないものである事を知った。実に清浄ではあるだろうがあまり人間味がなさすぎる。尤もこのアンゼリコに人間味を加へたらアンゼリコの存在はなくなるだろう。しかも少し喰ひ足りない事も自分に取っては事実であった。それに又色の案外に淋しいということも気になる。和田氏はアンゼリコはフレスコがいいと行ったが自分は油絵を好む。油絵の方はづつと色が美しくいきいきと自分に迫ってくる。油絵のアンゼリコは全然美しいと思う。<sup>18</sup>

実際に見たアンジェリコは、「人間味がなさすぎる」「案外に色が淋しい」ために、麦僊の好みではポンペイの壁画やギリシヤ彫刻の方が好きだという認識であった。色彩表現において、油絵の方が「いきいきと自分に迫ってくる」ために、麦僊は油絵をより好むと評している。

先づ入ると大作の聖母子の像があった。これはよく写真でも見るものであり又其の周囲の天使は度々日本にて写真で見たものだ。この画の美しさは実に何とっていいかわからない。全く美の極致だ。殊に美しいのはキモノの襷だ。上は白群で胸は赤で描いてある。そうして金色サン然たるものだ。クマもかなり深く描いてある。やはらかく

<sup>16</sup> 金井徳子「土田麦僊のイタリア通信」、116頁。

<sup>17</sup> 小倉実子「資料紹介 土田麦僊『渡欧日記』」、46頁。

<sup>18</sup> 金井徳子「土田麦僊のイタリア通信」、118頁。

て美しい。<sup>19</sup>

この室二室には十余枚の油絵があるかみな自分は好きだった。矢張アンゼリコは自分に教ふる処のものが大きい。

この文章では、実際には油絵ではなく、板にテンペラで描かれた作品であるが、《リナイウオーリ祭壇画》(1433~35年、板、テンペラ)(図5)を「美の極致」として挙げている。麦僊によれば、この祭壇画は日本でも度々紹介されていたといい、とりわけ、聖母マリアの「白群」のマントと赤の衣服における深い隈による柔らかく美しい襷の描写を称讃している。

フレスコには次のように述べている。

(前略) 聖母受胎の有名な画がある。フレスコだ。少し青色がさめて居るのでないかといふ気がする。少し淋し過ぎると思ふ。下に描いてある花などは実に美しい。それから一室毎にフレスコがある。これは真白な室に窓の形ちにしたケン内に描いてあるものだ。色が実に静かで清浄な感に打たれる。みな自分は好きだ。<sup>20</sup>

《受胎告知》(1440年代前半、壁画、フレスコ)(図6)は、フレスコの作品で、「少し淋しすぎる」と感じたようである。画面左に描かれている地面の花の描写が美しいと述べている。また、僧堂に描かれた壁画群について、「色が実に静かで清浄な感に打たれる」ことから好みであったと理解できる。《キリストへの嘲笑》(1440年代前半)(図7)画面左下に描かれている、マリアの顔の模写(図8)が残っている。この模写は、聖母の顔と添えられた手のみを描いて、光背を省略している。麦僊の関心は、清浄な女性の表情、手指を添えたポーズを研究し、女性画に活かすことにあつたと考えられる。加えて、線のみで描かれており、陰影を研究していることも理解できる。

フラ・アンジェリコとともに日本で称讃されていたジョットについて、サン・フランチェスコ聖堂(アッシジ)の壁画には、「ジョットのスミグマの深い表情は決していゝものではない又人物のキモノの配色なども個々別々で統一がない渾然とした空気は迫つて来ないので」「これは近代のプリミチーブを喜ぶ人等の推讃を買ひ過ぎて日本では矢かましいのではないかといふ気がした」と述べている。

それはどんな画集でも度々見覚えのある色だ、顔にはスミグマのかなり深いそうしてキモノも脊(ママ)景もかつきりと描いた矢張写真で見るとかたいものだ、しかし自分にはもう一段どうも感心しない(中略)殊に自分の傾向からギリシアのレリーフの美しい線或は美しいポンペの壁画を喜んだ自分には尚更このプリミチーブは感心しな

<sup>19</sup> 小倉実子「資料紹介 土田麦僊『渡欧日記』」、48-49頁。

<sup>20</sup> 金井徳子「土田麦僊のイタリア通信」、126頁。

つた、何の与ふるものもないと思ふ、<sup>21</sup>

アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂上堂の『聖フランチェスコ伝』に対する見解は、墨隈の深い表情、衣服の配色の不統一のため、あまり感心しない、ジョットは近代のプリミティブを喜ぶ傾向によって賞讃されすぎている、ということである。この文章からは、麦僊は、ギリシャ彫刻の美しい線やポンペイの壁画の美しい色と豊麗なデッサンによる表現を志していたことが理解できる。

一方で、フィレンツェ、ウフィツィ美術館の《莊嚴の聖母子（オニサンティの聖母）》（1310~11年頃、板、テンペラ）（図11）は、仏画と類似する表現において、麦僊を惹きつけたようで、次のように述べている。

醍醐の五大力を見る様な表現法で金色サン然たる美しいものだ、表現法模様などは日本の仏画と全く同様だ<sup>22</sup>

いい油絵の大作がある。これを見るとジョットも偉いと思ふ。模様など藤原のいい仏画を見ると同様だ。<sup>23</sup>

コピーする。矢張りこのジョットの油絵は大したものだ。全く日本の仏画と同じい価値を持つ。この油絵を以ってジョットを益々すきに思ふ。<sup>24</sup>

《莊嚴の聖母》は板にテンペラで描いており、麦僊はおそらくテンペラ絵具による板絵を油絵として認識していたと考えられる。醍醐寺の《五大明王像》を見るような表現と述べているが、赤、青、金の装飾模様が描かれた玉座に座する聖母マリア（不動明王）、周囲に聖人（明王）を配する構図に類似を見たのであろう。金色燦然たる色調を讃え、藤原時代の仏画と同じとする見解は、フラ・アンジェリコ《リナイウォーリ祭壇画》と類似している。ここで述べられている模写は、現在刊行されている図録や画集では確認できないが、麦僊は《莊嚴の聖母》を非常に好んだようである。

さらに、パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂の『キリスト伝』（図12・13）について、次のように述べている。

門を入ると先づ美しい色が目につく。空は純粹の群青よりも美しい青だ。それから淡い色の朱、金の光背等がサン然として目に入る。構図は凡て日本で我々が見たもので、一枚の画の大きさは約一間余四方のものだ。それが二十枚余も天井から壁に至る凡てを装飾して居るのだ。実に美しい。（中略）管ケツだが充分写生は出来て居る。キモノ

<sup>21</sup> 「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛絵葉書一」、56頁。

<sup>22</sup> 「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛絵葉書一」、58頁。

<sup>23</sup> 小倉実子「資料紹介 土田麦僊『渡欧日記』」、48頁。

<sup>24</sup> 小倉実子「資料紹介 土田麦僊『渡欧日記』」、49頁。

の線などもアツシシのよりも美しいし、それにアツシシのは補修の跡が非常に目立つけれどもそうした痕跡がない。そのみならず色もすつかり残って居る。又光線も大変明るい。<sup>25</sup>

又顔などもジョットの最もいやな処とした墨ぐまがこゝのは少しも目立たない、又写真で見ると堅くいやに目立つキモノの隈も決して実物はあんなかたいものではない、実にデリケートなものなのだ、全くトウメイな日本画の絵具以上に美しい色で描いてあるのだ、(中略) 構図の美しさ、色の美しさ、それに人物の形ちも美しい、凡てに於てこの画は代表されるべきものだ、<sup>26</sup>

空は純粹の濃い白群だ。それはベツタリ装飾的に塗って人物は比較的うすい色彩で描いてある。よくジョットやアンゼリコのつかふうすい紫がかった紅と又朱は比較的うすいものを用いてある。近よって見ると天使などもごくプリミチーブな描き振りだかそれが遠くから見ると実に重味のあるものとなって居る。<sup>27</sup>

ここでは、アッシジの『聖フランチェスコ伝』で欠点とみなしていた、墨隈の深い表情が目立たないこと、衣服の隈もデリケートに透明な明るい色で施されていることを称讃している。麦僊の見解は、パドヴァの『キリスト伝』は、構図、色、人物の形の全てが美しく、ジョットを代表する作品である、ということである。とりわけ、群青よりも美しい、「純粹の濃い白群」の空、衣服の淡い色の朱、金の光背、人物のうすい紫がかった紅といった色彩を讃えている。簡潔であるが写實的に描かれており、着物の線も美しいと述べている。

加えて、ポンペイの壁画には、ルーヴル美術館で感銘を受け、フラ・アンジェリコよりも好むと記していたが、ポンペイやナポリ国立考古博物館に訪れて、次のように述べている。

自分の最も好きなもので其の色の美しさは何ともいはれない美しさだ。全く夢の世界だと思ふ。朱、コバルトのうすい白群のもつとも美しいもの、黄色、或は白ロク等そうして美しい女の肉体を最も豊麗なデツサンで描いて居る。カン単に美をつかむで居る事も自分に取って得る処が多い。

デツサンの正確色の美しさ芸術の達する頂点迄行つたかと思ふものも残っている、我々はつくづくデツサンが足りなかつた事を後悔する。<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> 金井徳子「土田麦僊のイタリア通信」、132頁。

<sup>26</sup> 「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛絵葉書一」、66頁。

<sup>27</sup> 小倉実子「資料紹介 土田麦僊『渡欧日記』」、50頁。

<sup>28</sup> 「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛絵葉書一」、55頁。



「自分の最も好きなもの」「芸術の達する頂点」と称讃している。この文章からは、朱、薄い白群、黄色、白緑といった色の美しさを讃えていること、さらに「美しい女の肉体」が麦僊を惹きつけたことが理解できる。麦僊はこのような表現を可能にする、豊麗で正確なデッサンを称讃するとともに、デッサンが足りなかったことを認識し、ポンペイの壁画の「簡単に美を掴んでいる事」は麦僊に与えるところが多いと述べている。

詳しい記述が確認できなかったため、どの壁画を見たのか確定することは困難であるが、《パン屋の夫妻》(後 60~79 年頃、壁画) (図 9) の模写 (図 10) が残っている。麦僊の模写は、頭部がより丸みのある表現となっている。色鉛筆を用いて彩色しており、首の光の当たる箇所、影になる箇所を描き分けて、明るい色彩による陰影の表現を研究している。加えて、背景の白緑、黄色など、色彩の対照を做っていることが理解できる。フラ・アンジェリコの模写と同様に、人物の顔に添えられた手が描かれている。

これらの画家の他に、麦僊が関心を抱いた画家たちを整理しておきたい。  
まず、ボッティチェリ《春》(図 14) や《ヴィーナスの誕生》がある。

全く驚嘆する美しいものだ、(中略) 近よつて見ると光りのあたつた処には大胆に金を以つて描いたり部分々々は日本画と同様線で描いてあるのだ、キンミツに仕上げて寸分の隙もない、全く完璧(ママ)だ、こうした態度に画を描けば兎も角唯(ママ)れでも動かすことが出来ると思ふ程完全なものだ、<sup>29</sup>

ここでは、光の当たった部分に金を用いたり、線で描いていることを称讃している。

ついで、ティツィアーノ (Tiziano Vecellio 1488-1576) 《ウルビーノのヴィーナス》(図 15) は、「兼ねて見たいと思つたもの」で、「裸体は金色に輝いて居る」「肉体は画面以外に張り切る様な力を持つて居る」と称讃しており<sup>30</sup>、麦僊の見解によれば、美しい女の絵を描く画家として、ティツィアーノはルノアールよりもスケールが大きい、ということであった。

また、ヤコポ・ベリーニ (Jacopo Bellini 1400-1471) 《聖母子》(1450 板にテンペラ) (図 16) には、フラ・アンジェリコ《リナイウォーリ祭壇画》やジョット《荘厳の聖母》に対する見解と共通する見解を示し、「丸で藤原の仏画を見る様なのがある。実にやさしくていゝ。ベニス派の先駆者だといふ。」<sup>31</sup>と述べている。

さらに、カルパッチョ (CARPACCIO, Vittore 1465 頃-1525 頃) も好んだ。《二人のヴェネツィア婦人》(1510 年頃、板・油彩) (図 17) には、「日本から自分の見たいと思つて居

<sup>29</sup> 「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛絵葉書一」、58 頁。

<sup>30</sup> 「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛絵葉書一」、58 頁。

<sup>31</sup> 小倉実子「資料紹介 土田麦僊『渡欧日記』」、48 頁。

たものだった」<sup>32</sup>と述べている。「大した大きな画ではないがスナオなそうして個性の強い装飾的のいいものだ。」と述べている。

アンドレア・デル・サルトの (ANDREA DEL SARTO 1486-1530) サンティッシマ・アヌンツィアータ聖堂、《賭博者達への罪》(16世紀、フレスコ) (図 18) には、「日本画の色」、土坡が「土佐画と同じ感じ」を見出している。

これらのイタリア美術との邂逅によって、麦僊は1月30日の絵葉書に次のように記している。

自分ははつきり自分の進む道を知つたといふ気がする、それはこれ迄の自分の道とあまり違つたものとも思へないがしかし矢張り自分は日本に皈つたら又兵衛と以太利のルイニとを合した様なものを描きたいと思ふ、美しい線、美しい色、そうして自由な構図ポンペの壁画の美しさ、ルイニの色、及構図、そうした美しさに進まうと思ふ、ギリシアの彫刻も自分に与ふる処は多い、そうして自分は日本の女を徹底して美しく描くつもりだ、又古代の女の髪でも服装にでも充分通じ古代の又兵衛頃の女を描いて見たい、自分は古今を通じて確実な女を描いて見様と思ふ、(中略) 兎に角自分の素質は決して悪類のではない、自分のこれ迄の仕事にはこちらに来て小野君などもだんだん賞め出してやつと自分の価値を知つた位みだ、<sup>33</sup>

つまり麦僊は、イタリア美術との邂逅によって、国展前期における造形志向が誤りでなかったという自信を得て、「自分の進む道を知つたという気がする」と述べている。それは「又兵衛とルイニを合した様なもの」であり、美しい線、色、自由な構図による、「日本の女」の絵画であった。ポンペイの壁画の美しさ、ルイニの色彩と構図の美しさに進もうと思ふと述べて、「古今を通じて確実な女」を描いてみようと言っている。

さらに、エレミターニ教会で見たマンテーニャのフレスコについて、ジョットとは反対に細かく写実に徹した恐ろしい程のものと位置付けて、自身の進むべき方向について、次のように述べている。

(前略) 写実家といふよりもロマンチックに花でも子供でも女でも只それは自分の空想、即ち色形線を表はす対象だと思へばいゝ、(中略) 自分はこの頃日本でよくはやる平凡な写実主義を気にしたのは誤りであつた、もつと空想を進めて美しいものを描きたいと思ふ、(中略) 自分にはルイニの温雅、ギリシヤ彫刻の美を欲する、(中略) 自分は自分の道を一面甘いとはいへるかも知れないけれども矢張り美しいとは思ふ、自分の道がはつきりした事は何よりも喜びだ、<sup>34</sup>

<sup>32</sup> 金井徳子「土田麦僊のイタリア通信」、131頁。

<sup>33</sup> 「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛絵葉書一」、60頁。

<sup>34</sup> 「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛絵葉書一」、67頁。

この文章からは、花や子供や女性を借りてロマンチックに麦僊の空想の美を表現したい、という造形志向を読み取ることができる。ここで麦僊が述べるように、このような造形志向は、《三人の舞妓》や《春》で試みられた、内在の美、自然への愛に基づく「象徴性」と共通する方向であったと考えられる。ルイーニの色彩と構図、ギリシャ彫刻の線、ポンペイの壁画の色彩と豊麗なデッサンは、麦僊にこのような志向をより豊かに表現できるという実感を与えたと考えられる。そのうえで、次のように述べている。

只充分に突き込んでそうしてもっと丸味を見ねばならない。もっとどこ迄もやり切らねばならぬ。今迄のものはあまりに平面的すぎる。深味が足りない。もっと美しい線ともっと美しい色に徹し様。しかし只軽薄では困る。もっとしぶくて深いものにし様。<sup>35</sup>

ここでは遊学前の制作に「平面的」「深みが足りない」という問題を見出して、もっと美しい線、美しい色に徹してしぶくて深いものを描きたいと述べている。

このような麦僊の造形思考と最も合致したのがルイーニであったとされる。ミラノ、ブレラ美術館には、イタリア旅行の最後に訪れている。しかし、ルイーニの展示室は修繕中で、《天使に依って葬らるる聖カテリナ》しか展示されていなかった。同行していた黒田の紀行には、麦僊がブレラ美術館の看守に熱心に頼み込み、袖の下をつかませて、密かにこの展示室を見せてもらったこと、麦僊が見るなり『いいなあ』と高い声で連発するので看守に制されていたことが記されている<sup>36</sup>。

この展示室には、《水浴の女たち》(1509-10年、フレスコよりキャンバスに移す)(図19)、《マンナ集め》(1520-23年、フレスコよりキャンバスに移す)などの、北伊モンツァのラビア家の別荘、ヴィッラ・ペルッカから移されてきた壁画群が展示されていた<sup>37</sup>。麦僊はここでルイーニを実見した感想を次のように述べている。

ルイーニの画の美しさには全く魂を奪はれた。これは只自分にすっかり光明を掲げてくれたものだ。うすい色だが、具のうんとまぢったむっくりした色だ。空などは凡てうすい白群だ。ジョットの様に濃い群青ではない。又処々朱もあるがそれが又ジョットとは異なった美しい朱だ。黄色もよくつかってある。又よく土坡にはロク青をつかって居るがそれが決して青いといふよりも日本の土佐絵の古い様なむしろ白緑といふ様な色だ。それから例の水浴の図もあるがこのからだの色は朱と岱赭をまぜた様な何ともいへない暖かい色だ。水は濃い墨の様なロク青だ。そうして寝て居る小供は赤い朱だ。土坡はロク青で、向ふの方の岡はキレイだ。写生で形ちもいいし、顔の表情もい

<sup>35</sup> 小倉実子「資料紹介 土田麦僊『渡欧日記』」、50頁。

<sup>36</sup> 大阪時事新報社編『欧州芸術巡礼紀行』(十字館、1923年)、170-172頁。

<sup>37</sup> 大阪時事新報社編『欧州芸術巡礼紀行』、172頁。

いし色もいいのだから堪らない。風のある部分は意外にキイロイスミのマヂッタ様なシブイものだ。(中略) 樹木なども実にプリミティブにそうして単純化して居る。シャバンヌなどもよくこの態度で描いて居れどもこうした色の美しさは見られない。<sup>38</sup>

それはとても筆でも何でも書けない美しい只ホントの美と愛とにつままれた気がした、(中略) 形ちは優美な美しい形ちだし、色はうすいけれども深い、しぶいけれども美しい、ロク青の様な色でもうつくしくてそうして日本の土佐絵の古い感じだ、朱の色などもとても形容出来ない美しい深いしぶい色だ、人間のからだの色はタイシヤと朱と胡粉をまぜた様な何ともいへないやはらかい色だ、凡てコ(ママ)フンのまちつたボートとしたやはらかい全くつままれる様な色だ、構図は自然でそうした近代的な自由なものだ、<sup>39</sup>

ここで、麦僊はルイーニの絵画の美しさに魂を奪われたと述べているが、最も惹かれたのはその色彩であったことがうかがえる。ルイーニの色彩を、「うすいけれども具のうんと混じったむっくりした色」「しぶいけれども美しい」「胡粉の混じったボートとした柔らかい包まれるような色」と讃えている。この文章に記された、薄い白群の空、白緑のような土坡、《水浴の女たち》の朱と岱緒と胡粉とを混ぜたような暖かい肌、深い渋い朱色や黄色といった色彩は、美と愛とに包まれるような世界を表現する色彩として、麦僊の理想となったといえよう。プリミティブに単純化した樹木の表現などはシャヴァンヌにも見られるが、色の美しさはルイーニに特有のものだという見解を示している。

さらに、麦僊は次のように述べている。

兎に角自分の神だと思ふ、自分には何といてもこのルイーニと希臘彫刻だ、この色だ、この形ちだ、この優美だ、この愛だ、全く慈母の様な愛だ、何の嫌味もない何の哲学もない何の理屈もない、只美しい芸術、只美しい空気がある、コーコツとした世界に自分は居るのだ、ルイーニは決して宗教画らしい宗教画ではない、それは平凡な人間生活だ、只以太利人の生活だ、キリストは女の様な優美な顔をして居る、マリアは普通の美しい母親だ、山や野は自然のまゝだ、技巧も極めて自然な只サキの切れたボツボツした筆で極めて自然な描き振りに過ぎないそれがあの雰囲気を作つて迫つて来るのだ、<sup>40</sup>

ルイーニに対する麦僊の見解は、「何の嫌味もない何の哲学もない何の理屈もない、只美しい芸術、只美しい空気がある」「それは平凡な人間生活だ」、ということである。麦僊は日本画が目指すべき方向性を「精神」の表現と述べたことが確認できたが、その表現とは、

<sup>38</sup> 小倉実子「資料紹介 土田麦僊『渡欧日記』」、50-51頁。

<sup>39</sup> 「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛絵葉書一」、68頁。

<sup>40</sup> 「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛絵葉書一」、69頁。

ルイーニに見出したような、宗教画らしきではない「平凡な人間生活」によって、「包まれるような美と愛とを象徴する恍惚とした世界」であったのではなかろうか。ルイーニの薄い白群の空、白緑のような土坡、朱と岱赭と胡粉とを混ぜたような暖かい肌、深い渋い朱色や黄色といった色彩に包まれた牧歌的情景は、麦僊の理想となったといえよう。

帰国後の制作について、麦僊は次のように述べている。

以太利を見なければ日本画の進む道ははつきりしない気がする、自分等の西洋へ来た事は実に有益な事だつたとつくつく思ふ（中略）日本に皈ると又兵衛頃の女の野や山に紅葉狩りをして居る処を描いて見たい為だ、紅葉と秋の山を写生したい為だ、十一月の初めに日本につけばまだ紅葉は見られるだろう、松やら紅葉やらを描いて見様と思ふ、或は花見か雪見かの女を描いて見様とも思ふ、松に雪の積もつて居る処も描いて見たい、<sup>41</sup>

日本画の進む道を示すのはイタリア美術であった、という麦僊の見解がうかがえる。帰国後の制作について、又兵衛頃の女性が山や野に紅葉狩りをしているところを描いてみたい、と述べている。このようなモチーフは、ルイーニの壁画から浮かんだことが推察できる。

本節では、イタリア美術との邂逅によって、麦僊は「象徴」的な絵画に自身を得るとともに、「平面的」「深みが足りない」という問題を見出して、より美しい線と色とに徹して、渋くて深いもの、「古今に通じる女」を描きたいと考えたことを解明した。

### 第三節 ヨーロッパで見た日本美術

イタリア旅行は、麦僊に「これ迄の油絵は以太利を見たらサツパリいやになつた」（封書九）という程の衝撃を与えた。パリに戻った麦僊は、1922年（大正11）4月24日、グラン・パレで開かれた日仏交換美術展覧会を見学し、欧州遊学を経験した眼で初めて日本画を見た。（封書二三 4月26日）このとき出品の日本画に対して綴った失望からは、麦僊が日本画の課題をどのように認識しなおしたのかという問題がうかがえるため、抜粋して検討してみたい。

まず、堂本印象の出品作《調鞠図》《訶梨帝母》について、次のように述べている。

実にいやなものでゾットする、あの顔などは透明なものを見る様だ、一体こん度はつきり感じた事だが日本の人物の顔はみなすき通つた様だ、樹木の幹でもすき通つてふや（くり返し）だ、こんな事はこちらの画にはどんな画にだつてない、殊にフレスコなどになると日本画と同じ様な仕上げで居てドツシリした円味と肉とがある、樹の幹でもしつかり如何にも樹木を描いて居る

41 「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛絵葉書一」、70頁。

ここで麦僊は、印象の作品は、人物の顔や樹木の幹が「透き通っている」と指摘している。日本画の基底材である絹は近付いて見れば網目が見え、顔料である岩絵具は塗り重ねができないため薄く彩色されているが、このような質感が麦僊に「透明なもの」とうつつたのであろうか。しかし、ここで麦僊は、西洋絵画、とりわけフレスコは、「日本画と同じ様な仕上げで居てドツシリした円味と肉とがある」と、仕上げや画肌は似ているにもかかわらず、重さを感じさせる丸みと肉とがあることを指摘している。このことから、「透き通っている」とは、樹木の形態描写、人物の顔、身体の描写に重みや厚みがないという批判であったと推察できる。

加えて、基底材の問題も無視できない。麦僊はこの展覧会で優れた作品に、大観の南画と観山の絵画を挙げて、次のように述べている。

こん度の展覧会で気のついた事は絹に描いた画はみなよく見えない、それは一層すけて見へて寒い、絹地を用ふるならうんと厚く胡粉をひくか金をぬるか裏打ちをしなくては駄目だ、裏打ちをしたものでも紙ほどよく見えない紙に描いたものはみない、観山のでもこの南画でもみな紙だから落付きがある、

麦僊は、絹に描いた絵画を、「一層すけて見へて寒い」と指摘している。絹地を用いるのであれば、「うんと厚く胡粉をひくか金をぬるか裏打ちをしなくては駄目だ」と述べ、紙に描いた絵画が一番落付きがあつていいと称讃した。遊学前の麦僊は、金地や裏箔を用いているが、「厚み」「重み」が欲しいと述べていたことから、すでにこれらの課題を意識して基底材を選択していたかもしれない。遊学後の麦僊は、胡粉の分量を増やして、白い画面を追及していったとされるが、この文章からは、胡粉の多用には、透けた画面を防ぎ、フレスコ画のような画肌を作るという意識があつたことが指摘できよう。

とはいえ、遊学によって、麦僊が最も強く意識した問題は、「色彩」「デッサン」であつたことは明白である。前述した日仏交換美術展覧会には、洋画も出品されており、岸田劉生《麗子》について次のように批判している。

第一態度が嫌味だらけだ、こちらの画は一枚だつてあんな嫌味なものはない、それからバツクの色は古びた洋服の様だ、少しのさへもない、あんないやな色は唯れの画にもない、ベラスケスは好まないがいゝ画だし、殊にゴヤに至つては青味を持つた何ともいへない<sup>ママ</sup>サへたスミ切つた深味のある墨だ、又ヂユラーとかバンエークとかの古画は又すつかり違ふ、それからあの顔のまづき死んだ様な色だ、生きた人間ではないではないか、色一つがこなせてつかへて居ない我々初めて油絵をやつた人の様な調子だ、殊にあの手<sup>ママ</sup>のまづきデツサンの凡てもよくない、写真で見た時はもつとましなものだ<sup>ママ</sup>とばかり思つて居た、又日本では岸田の画も好きな方ではあつたがこの画をこちらで見<sup>ママ</sup>てはじめてはつきりとひどい事がわかつた、決して何等の敵意も持たずひどいと思

ふ、それよりも一層みせてやりたいのはゴヤだ、ゴヤの色は実にすみ切つて居る、(中略) こちらに居る人がこの岸田の画を笑はない人は一人もない事実全くあわれなものだ、あんな画の追随者も可愛想なものだ、岸田のあの終〔醜〕悪な画に随喜してルノアールに何も無いなどいふ人は芸術の何だかどわかない人だ、ルノアールが偉い意味ではない岸田の画が絵具一つつかへてない事をいふのだ、

麦僊の見解は、《麗子》は、背景の色彩は古びた洋服のような色、顔は死んだような色であり、絵具を使いこなせていない。また、デッサンがよくないために手の描写などもよくない。遊学前は劉生が「好きな方」であったが、ヨーロッパで劉生の作品を見て、はっきりと酷いと感じた、ということである。日本における西洋美術の受容において、『白樺』が重要な役割を果たしたことは周知の事実であるが、当時の日本において、西洋美術は美術雑誌や画集の図版を通してまず理解され、展覧会においても複製図版が展示された。欧州で西洋美術を実見することによって、麦僊はフレスコ画やポンペイの壁画の鮮やかな色彩に魅了されている。そのような眼をもって、改めて、ベラスケス (Diego Velázquez 1599-1660)、ゴヤ (Francisco de Goya y Lucientes 1746-1828)、デューラー (Albrecht Dürer 1471-1528)、ルノワールと、日本の誇りであると評価されていた劉生の洋画とを比較したとき、劉生は西洋絵画にまったく及ばないものであると実感したのであろう。とりわけ、色彩感覚に優れた麦僊は、色彩表現の欠如を大きな課題として認識したようである。日本人の絵画について、次のように批判している。

日本人は殆ど色がないといつていゝと思ふ事だ、丁度葬式の様な感じだ、寒くて貧弱で本当にこうして書いて居ても画を思ひ出すとゾツとする、  
会場に入る迄はもつと手厚つい感じのいゝものだと思つて居た  
日本画は凡て前にも書いた通りものがすけて見える、少しの確実性がない事だ、部分迄何の力も入つて居ない事だ

麦僊は、色彩の欠如を、「葬式のよう」「寒くて貧弱」であると表している。このことは、明るい色彩によつてもたらされる、愛のある生活、温かく豊富なイメージが、麦僊にとつての芸術の理想であったことを示している。それは、透けて見えず、確実性のある、細部まで力が入った描写によつて表現できうるものと考えていたといえよう。このことは、次のような文章からも指摘できる。

自分は日本に帰ったら (略) づつと具<sup>具</sup>絵具でフレスコの様に力のあるものを作らねばならぬ、総合的ならば総合的の画でいゝ、も一度母と子供とを描いて見たいと思つて居るが其隣には椿でも梨でもグツト力づよく凡て壁の様に仕上げて見様、殊に顔などは只胡粉を美しくぬるだけではいけない、フレスコの様に胡粉で力づよくぐんぐ

ん書いて行かう、衣服も其通り只デリケートにクマをするのはいけない、フレスコのようにグングン力づよく描かう、そして自分の自信は一層これを見て動かなくなつた、厚つい重味の画を描かなくてはならぬ、あんなすける様な画ではいけない、

このように帰国後の作品について、「具絵具でフレスコのように力のあるものを描かなければならない」と決意している。「総合的」な絵、たとえば母と子供を描くにしても、「其隣には椿でも梨でもグツト力づよく凡て壁の様に仕上げて見様」と、樹木をフレスコのように力強く描きたいと綴った。このとき麦僊に浮かんでいたのは、ゴッツォリやフラ・アンジェリコの細部描写ではなかろうか。また顔の表現は胡粉を美しく塗るだけではなく、衣服は其通りデリケートにクマをするのではなく、「フレスコのようにグンく力づよく」、「厚つい重味の画」を描かなければならないと述べている。

日本人の絵画に失望した麦僊は、ベルネーム・ジュヌ画廊を訪問し、ルノワールがポンペイの壁画に感化されて描いたという絵画を見て、次のように述べている。

どんなスミぐ込も美しい、顔などもポツト赤味を持つてあんないやなすき通る様な顔はして居ない、手のさきの影込黄味の様な紫の様な美しい色がある、矢張り色はあるものだと思つた

ここでは、どのようなルノワールの絵画を見たのかは不明であるが、赤みを持った顔、手指の先まで黄色のような紫色のような美しい色で描かれていることに着目している。絵具を活かした美しい色で表現することとともに、血色のよい、指先まで血の通っているかのような表現が、麦僊が日本画に足りないものだと考えたものであったといつてよい。

すなわち、麦僊はヨーロッパで日本の絵画を見ることで、以下の三点の欠点を認識したといえる。第一に、樹木の形態、人物の顔、身体の写真に、丸み、量、重みや厚みがないこと。そのため、確実性のない、細部に力が入っていない表現となっていること。第二に、基底材である絹は厚みがなく「透けて見えて寒い」こと。第三に、愛のある生活、温かく豊富なイメージをもたらす色彩表現が欠けていること。洋画においては絵具の美しさを活かしていないこと。そのため、具絵具を用いたフレスコのような力のある絵画の制作、とりわけ、胡粉を美しく塗るだけではない顔、デリケートに限取りを施したのみではない衣服の表現による「グンく力づよく」「厚つい重味の画」および血の通った明るい色彩による温かく豊富な画という課題を得たことを解明した。

#### 第四節 フランス近代絵画のコレクション

##### 第一項 コレクションの目的

麦僊の欧州遊学は、瀬木慎一氏によると、ヨーロッパの近代絵画を単に見るばかりでな



く、自分で買おうと努めたという点で他の画家とは異なっている。「画家のコレクションとしては空前絶後といえるのではなかろうか」という程、充実したコレクションを築いた<sup>42</sup>。このコレクションについて、先行研究<sup>43</sup>において、「この麦僊のコレクションは渡欧当初の彼の芸術観を示しているといえるだろう」<sup>44</sup>と評されながらも、何を買ったのか、という点は明らかにされているが、そこに示された芸術観については、十分な検討がなされていない。本節では、欲しいと思っていたが購入することの出来なかったものにも着目して、作品を購入した作家に対する麦僊のコメントを整理し、コレクションに示された芸術観について考察をすすめたい。

まず、麦僊のコレクションの意図を端的に示すと、「優れた作品を日本に持ち帰り芸術界に貢献する」とともに、「自身の好きな作家の作品を手に入れ制作の参考とする」ためであったようである。麦僊が述べたように、一流のもの、代表的なものを集めて、価値のあるコレクションにしたいという意図が指摘できる。1923年（大正12）5月、帰国した麦僊は同月19日から22日にかけて京都衣笠の画室で蒐集した作品を公開している。遊学初期には、妻千代に対して、コレクションについて、「成金趣味だと嘲笑されたり、値段についてあれこれ批評されるのが嫌だ」「絵画を購入することを誰にも言うな」<sup>45</sup>と口止めしていたが、作品が増えるにつれて、自宅での展覧を準備するように申し付けており、後期には日本での公開を念頭に蒐集が行われたといえよう。

セザンヌ（Paul Cézanne 1839-1906）《水浴》の購入時、「オットマンといふ様な我々の見向きもしない人の画を並べて入場料を取つて居る日本だ、自分の賞めちぎつてもいゝ人の作品をこれだけ集めた事は全く堪らない嬉しさだ」<sup>46</sup>と述べており、麦僊がコレクションの独自性、意義を高く評価したことがうかがえる。実際に、麦僊の門下生であった吹田草牧は、ルオー（Georges Rouault 1871-1958）の作品、ルノワール（Pierre-Auguste Renoir 1841-1919）の彫刻を日本に紹介した最初の人物が麦僊であったことを書く。アンリ・ルソー（Henri Rousseau 1844-1910）の作品も、麦僊によると、日本にはないものであった。

一方で、コレクションのうちの一つ、ルノワール《裸婦》（図20）、セザンヌ《水浴》（図21）は、自らの制作の競争の相手として、刺激として、常に画室の壁に掛けられてあったという<sup>47</sup>。麦僊にとって、コレクションは、画家としての理想を示すものでもあったとい

<sup>42</sup> 瀬木慎一「土田麦僊のコレクション」『書かれざる美術史』、1990年、232-245頁を参照。

<sup>43</sup> 前掲註3、横山秀樹「大原孫三郎と土田麦僊の西洋絵画コレクション」『大原美術館展 モネ、ルノワールから20世紀美術まで』展図録、新潟県立万代島美術館、2004年、6-9頁、「土田麦僊」『西洋美術に魅せられた15人のコレクターたち』展図録、石橋財団ブリヂストン美術館、1997年、33-35頁を参考。

<sup>44</sup> 上田文「土田麦僊のヨーロッパ渡欧による芸術観の変化について一」『美学論究』14(3)、1999年、2頁。

<sup>45</sup> 1921年12月22日絵葉書（「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛絵葉書一」『美學美術史論集』第7輯、1988年、47-48頁）。

<sup>46</sup> 1922年3月25日封書（前掲「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛封書一」、108-114頁）。

<sup>47</sup> 1923年1月28日封書（前掲「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛封書一」、238-240頁）。

ってよい。すなわち、これらのコレクションを通して、麦僊の芸術観を知ることができよう。

改めて、コレクションの概要について整理しておきたい。内容は、「19世紀から20世紀にかけての比較的の新人で非常に明るい画」<sup>48</sup>を中心としていた。購入した時期をみると、1921年（大正10）11月25日（ルノワール《婦人像》購入）から、1922年（大正11）3月25日（セザンヌ《水浴》購入）にかけて、麦僊は代表的な作品を購入している。

主要な購入品には、ルノワール《婦人像》、セザンヌ《水浴》、アンリ・ルソー《牧場》（図22）、ルドン《若き仏陀》（図23）、クールベ《男のパイプを咥えた肖像画》（ルノワール《水浴の女》と交換）、ヴァン・ゴッホの静物画、シャバンヌの素描、ドミエーの素描などがある。セザンヌ《水浴》の購入によって、麦僊のコレクションに一つの区切りが付いたと考えられる。このときコレクションを振り返り、「クールベ（◎）、セザンヌ（○）、バンゴーク（○）、ルノアール（○）、ルドン（◎）、ルツソオ（◎）」（封書一八 3月25日）と評価している。

本章では、コレクションのうち、購入したかったが出来なかった作品にも着目するが、作家別でみると、購入したいと言及した作家の作品はほぼ入手している。そのため、購入した作品も含めて、麦僊の作家、作品に対する意見・感想を整理することで、麦僊のフランス近代絵画観および芸術観を明らかにすることを主要な目的とする。

まず、麦僊が重視した画家、ルノワール、セザンヌ、アンリ・ルソーに着目し、購入した作品とその過程をみてみたい。

## 第二項 ルノワール

ルノワールは、コレクションのうち、最も作品数が多い画家である。《婦人像》、《薔薇》、《水浴の女》、ブロンズの《勝利の女神》、《洗濯女》、さらに、素描が1点、計6点がある。それぞれの入手時期をみると、《婦人像》が1921年11月25日、《薔薇》が1922年7月8日、《水浴の女》が1923年1月28日、ブロンズ2作品が1923年2月頃であり、パリ到着直後からヴェトイユ滞在中、帰国の直前まで、一貫して購入したことがわかる。

なぜ麦僊はルノワールを最も多く購入したのであろうか。麦僊はルノワールについて、晩年のものが良いと述べ、その豊麗な色彩による甘くやさしい女性描写を称讃した。また、デッサンについては、実に微妙な線で出来ていて、日本画にも参考になるものだと語る<sup>49</sup>。クールベとルノワールを交換し、その理由を、クールベの肖像画は、購入時に非常に感心したものであったが、「だんだんあまりに黒いのがいやになつた」<sup>50</sup>と述べる。さらに、クールベは力強く、クラシック過ぎて麦僊の制作と交渉がないため、燦然として美しいルノワールを選んだと主張する。クールベを持ち帰る方が人に見せることを考えると面白いが、

<sup>48</sup> 1921年12月6日封書。（前掲「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛封書一」、49-57頁）。

<sup>49</sup> 1921年12月22日絵葉書（前掲「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛絵葉書一」、47-48頁）

<sup>50</sup> 1923年1月28日封書（前掲「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛封書一」、238-240頁）

自分の好きな画として画室に掛けておきたいのはルノワールだという。クールベの作品に贗作疑惑があったという背景はあるが、この選択からは、力強さや革新性よりも、豊かな輝く色彩の美しさ、甘く優しい女性像を好む麦僊の芸術観がうかがえる。

麦僊にとってルノワールは「一番好きな」画家でもあった。《婦人像》は購入したその日に枕元に掛けて眺めたという。「一枚のいゝものを買ふよりも自分の好きな作家のものをみな集めて販りたいと思ふ」<sup>51</sup>と述べており、素描やブロンズを購入していることから、麦僊のルノワール蒐集に対する意欲がうかがえよう。

ルノワール《裸婦》は、水浴の女のモチーフを扱った、油彩画であると推察できる。座る裸婦の身体は、引き伸ばされて、腕や腿、脚の厚みが、量と重さを感じさせる。背景は、筆触によって、水と岩、草の色彩が混じり合い、裸婦と周囲の風景とを融合させている。画面全体は、緑色、青色、黄色、赤茶色によって覆われている。こうした特質は、《浴女たち》(1918～19年頃)など、晩年の裸婦と自然との融合を試みた作品を想起させる。

このような特質は、麦僊の芸術観の一面を示していよう。すなわち、厚みと重みのある身体表現、緑色、青色、黄色、赤色といった色彩の対照、裸婦と自然との融合という主題が、麦僊が好んだ女性表現であり、色彩美、表現したい主題であったと推察できる。

### 第三項 セザンヌ

ルノワールが、豊麗な身体表現と色彩の対照を用いて自然と女性の融合という主題を表現し、麦僊の芸術観を示しているとする、セザンヌは、自然と女性(人物)の融合という主題を、造形的な組み合わせ、すなわち画面構成と、静かな色彩によって表現し、麦僊の関心を惹いたことを指摘したい。

まず、購入の経緯を整理しておきたい。

この作品は、33,500フランとコレクションのうち二番目に高額な作品であるが、麦僊によれば当時セザンヌは「古人よりも高い」ほど高額であったようである。3月14日、麦僊は「自分の欲しくて堪らないセザンヌの絵があるがあまりに高いので手が出ない、他に一枚もなければ買うかもしれない」と綴った。それが、ベルネーム＝ジュヌ画廊で、36,000フランで売りに出していた《水浴》であった。3月25日、この画を購入した麦僊はその理由について次のように述べる。

どれだけさがしても三万フラン見当のものは他に一枚もないのだからこの画を買ふ決心をした、身を切るように思ったがしかし自分の手元にクールベ、バンゴグ、ルノアール、ルツソオ、ルドンと自分の好きな作家全部揃へる事が出来たのに只一のセザンヌのない事はどれだけ考へても残念だ、それにどうせ自分のこの画を買つたといふ事は問題となるに違いない、其時自分の撰択がやはり自分の芸術観を語るものだからこれだけ持つて居る中にセザンヌがないといふ事は他の人は金がなかつたからと

<sup>51</sup> 1921年11月25日封書(前掲「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛封書一」、45-47頁)

は見てくれない、(後略) <sup>52</sup>

この書簡から読み取れるのは、麦僊は自らの芸術観を語るうえで、セザンヌが欠かせないものだと考えていたことである。

《水浴》は、「セザンヌを知っている人には十分にセザンヌを知ることができるものだ」とその特徴を「其ミドリの色などは全くセンシンの極みを極めたものだ人間の色だ」(中略)「少しくコバルト色を以つて描いて宝玉の様に輝いて居る」<sup>53</sup>と記した。この文章からは、セザンヌの「緑」「コバルト」を好んだことが理解できる。セザンヌの色彩は、麦僊の色彩感覚に訴えるものであったようで、「セザンヌに至つては油絵具といふものゝ美しさの極致を發揮したといへるだろう」<sup>54</sup>とも評価した。あるいは、展覧会で実見したセザンヌの静物画を「宝玉のように光っている」と述べているほか、林檎と布やパン等を描いた静物画にも「とてもそれはもり上がつてつみ上げて色が山の様になつてそしてサン然として輝いて居る」「実物が浮き上つて居る」<sup>55</sup>と述べている。すなわち、油絵具を活かした、みずみずしさや輝きに惹かれたようである。「つみ上がった」「輝く」色彩への関心は、ルノワールに対する評価とも通じている。

《水浴》は、セザンヌが多く描いた、水浴図を主題とした油彩画であると考えられる。複数の人物が何らかの主題やストーリーを構成する画面は、西洋絵画の主流であり伝統でもあったが、セザンヌが水浴図にこだわったのは、物語を描くことではなく、複数の人物と背景をなす風景であったとされる。麦僊の関心の一つも、複数の人物と風景との関係、画面構成にあったと推察できる。

セザンヌの水浴図は、おおよそ男性水浴図と女性水浴図に大別されるが、麦僊が購入した《水浴》には、五人の裸体の男女が描かれている。画面構成をみると、画面左側から立ち上がる樹は、画面の中央へと傾斜しており、セザンヌの水浴図でよく用いられるピラミッド型構図を想起させる。しかし、ここでは、画面右側には樹が描かれていないため、大きなピラミッド型構図とはなっていない。裸体の男女の形態は、手前の男性二人が小さな三角形を作り、より奥に存在する三名がより大きな三角形を形成している。中景には小川が、対岸には山と樹が描かれている。《水浴》に描かれた男女の形態、画面構成には、「人間と自然との統一的表現」が試みられているといえよう。この絵画からは、麦僊が、造形の組み合わせ、画面構成においても、人間と自然との融合という主題に関心をもっていたことがうかがえる。

麦僊はセザンヌに対して、「セザンヌは感情的であり、意志的であり、色彩家であり、技巧家であるし思想家である、実にどの方面から見ても芸術の極致に達した画家である」<sup>56</sup>

<sup>52</sup> 1922年3月25日封書(前掲「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛封書一」、108-114頁)

<sup>53</sup> 前掲1922年3月25日封書

<sup>54</sup> 1922年5月3日絵葉書(前掲「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛絵葉書一」、85-87頁)

<sup>55</sup> 1922年4月26日封書(前掲「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛封書一」、127-134頁)

<sup>56</sup> 1922年3月14日封書(前掲「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛封書一」、99-102頁)

と述べている。セザンヌは、目に見える自然の姿を出来るだけ自然に再現しようとする印象派の試みを引き継ぎながら、色彩、筆致、構図といった絵画の構成要素を探求することで、「自然を円筒、円錐、球体として把握する」という、キュビズムの母体を用意した。対象物の形を単純化あるいは変形させ、そこに色彩を複雑に関係付けて配し、論理的に構成された、しかし、みずみずしい感覚に満ちた作品を残した。麦僊は、このようなセザンヌの試みを高く評価していたのであろう。

《水浴》からは、麦僊が油絵具を活かした「緑」「コバルト」のみずみずしい色彩、人物のピラミッド型の組み合わせ、そこに樹木のピラミッド型を重ねた画面構成、それらによる自然と人物との統一的表現に関心を持っていたことが指摘できよう。このような造形思考が反映されたのが、《大原女》であったのではなかろうか。

#### 第四項 アンリ・ルソー

ルノワール、セザンヌが、自然と女性（人物）の融合という麦僊の芸術志向を示すとすれば、麦僊の自然描写を思わせるのがアンリ・ルソー（Henri Rousseau 1844-1910）である。アンリ・ルソーは、西欧の伝統的な美術知識を学ばず、税関吏として働きながら、絵画を描いた画家として知られる。麦僊によれば、アンリ・ルソーは、没後10年近く経過していたこの時期には美術館でも画廊でも見る事ができない状況で、一枚あっても見に行かねばならない程貴重なものであったという。麦僊が《牧場》を購入した、アンリ・ルソーの友人であったというロシア人画家は、アンリ・ルソーの作品はロシア人とアメリカ人に買われて、パリには真作は100枚とないと話したようである。しかし、麦僊は個人コレクションも見せてもらうなど熱心に活動し、「初夏の野に牛が二匹居て子供が居る画」(図22)「飛行船の飛んで居る処」の風景画二作品を購入できた。

購入までの過程を整理してみたい。

まず、2月22日、画屋で7、8枚のコレクションを見る。このコレクションには大作や、よく書物で見たものもあったようだが、麦僊の欲しいと思った作品は65,000フランや20,000フランであったといい、購入していない。

次に、3月5日、アンリ・ルソーの友人であった、ロシア人の画家であり男爵であるという人物から《牧場》を購入して、次のように記している。

其蒐集家の家に行くに入るなり自分等が兼ねて画集で知つて居る二枚の風景が壁にかゝつて居る、全く驚いて了つた、それから奥の方を見るとそれも自分が其前夜ルツソオの画集を買つて来て一晩小野君とルツソオの事を語り合つた其画集中の傑作であるルツソオの自画像と家族の図が壁にかゝつて居た、この二枚はいずれも百号大のものでこちらに来て初めて見る大作であつた、ルツソオの画はどこのミュセエでも見られないし、又画屋では無論見られないものだ、実に静かな緑と黒とそれにしづい群青から出来て純真な清らかな感じのものである、この家族の図などはもしルーブルにて

も並んで居たらみな驚嘆して注目するものだろうと思ふ、自分はこうした傑作を見られた事を夢の如く喜んだ、(中略) 自分の買ったものはこうした画で初夏の野に牛が二匹居て子供が居る画だ、家の書齋かに青いウスイこの手紙の様な色の書物にルツソーの本に写真で出て居る、見るがいゝそれからもう一枚あるのは同じ其書物の中のしまいの方にある飛行船の飛んで居る処だ(中略) 日本にルツソオは自分のこの画一枚しかないのだからね、<sup>57</sup>

この人物の家には麦僊が画集で見ていたアンリ・ルソーの自画像や家族の絵が飾ってあったようである。麦僊はそれらの絵画について「実に静かな緑と黒とそれにしぶい群青から出来て純真な清らかな感じのものである」と評価して、色彩の渋さ、静かで清らかな雰囲気称赞している。このように麦僊はアンリ・ルソーに対し、しばしば「静かな」という絵の形容詞を用いた。

さらに、デュラン・リュエル画廊の主人、麦僊、黒田の三人で、アンリ・ルソーを所有する富豪の家を訪れている。ここで見たアンリ・ルソーは「深い碧色の緑青と群青の空とそれから黒つばい墨をよくつかつた画で実に愛すべきもの」<sup>58</sup>であった。また、「ルソーは子供のような画だけれども、その色は何とも言えない古画のような色」<sup>59</sup>だとも述べる。

純真な清らかさや古画のような色彩は、麦僊がアンリ・ルソーに惹かれた要因であったといえよう。麦僊はその値段に対して、アンリ・ルソーはどの画廊や蒐集家のところでも高額で、ドラクロアよりも高いと言われた程であったといい、14,000 フランで良いものを購入できたことを喜んだ。

二枚の風景画を購入した後も、人物画を手に入れたいと苦心している。「少女の図」を所有していた人物は三枚アンリ・ルソーを持っており、麦僊はこの「少女の画」が非常に優れた作品であったので何とか購入したいと考え、度々出掛けたそうだが、購入には至らなかった。「大して大きな画ではないが実にアンゼリコの画を見る様に落付いたもの」<sup>60</sup>だと、フラ・アンジェリコとの共通項を見た。

8月に入って、「ビシエールのビョールドといふフランス画家」の家では七点の絵画を見た<sup>61</sup>。麦僊によると、それらの画題は、「過去と現在といふルツソオ夫婦の肖像」、「男と女の頭をかいたもの」で「黒田君のセザンヌ以後にのつて居るもの」、「南洋の果物林の中に猿の居る画」、「南洋の草むらの中に人が虎にくはれて居る画」、傑作の一つであるという「馬車に四五人の人がのつて居る画」、「ルツソオ画集にある家族が立つて居ると前の草ワらに子供が足をなげ出して居る画」、「川岸の画」であった。これらのうち、「空は濃い群青で鼠色の雲がういて居る、小さな並木が立ち並んで居る向ふには赤い家が一行に見へる宗

<sup>57</sup> 1922年3月5日封書(前掲「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛封書一」、90-95頁)

<sup>58</sup> 1921年12月30日封書(金井徳子「土田麦僊の滞欧書簡」、110-116頁)

<sup>59</sup> 日付不明封書(前掲「土田麦僊の渡欧書簡」、125-127頁)

<sup>60</sup> 1922年4月5日封書(前掲「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛封書一」、119-123頁)

<sup>61</sup> 1922年8月3日封書(前掲「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛封書一」、182-189頁)

教画の様な画だ」という「川岸の画」、夫婦の肖像、家族の肖像のなかで、どれでも一枚売ってくれと頼んだが、手に入れることが出来なかった。

また、8月12日には、マイヨールという町のフランス人画家の家で、作品を見せてもらう。「ルツソオ及夫人の肖像画」は、2枚で30,000フランであり、ここでもアンリ・ルソーは色のよかった画家であると称賛した。

以上の記述から、麦僊がアンリ・ルソーにこだわった理由を検討すると、「緑」「群青」「黒」といった色彩が、静かで清らかであり、フラ・アンジェリコなどの古画を見るようであったという点が指摘できる。麦僊がアンリ・ルソーを讃えた「緑」「群青」といった色彩は、《舞妓林泉図》《大原女》において、空や地面、樹木に用いられ、作品に落ち着きを与えるとともに、静かで清らかな雰囲気をもたらしている。加えて、簡略化された形態で描かれる個々のモチーフの存在感の強さと、それらの組み合わせによる遠近法に基づいた規範的な描写から逸脱した特異な空間、というアンリ・ルソーの作品の特徴は、麦僊の作風に近いように思われる。ここでもやはり麦僊は自然と人物の組み合わせに関心を抱いていたことが推察できる。

## 第五項 ルドン、その他の画家

ルノワール、セザンヌ、アンリ・ルソーのコレクションからは、自然と人物との組み合わせ、緑色、青色の色彩による自然描写、さらにそれらに赤色、黄色を加えた四色の対照への麦僊の関心がうかがわれた。その他のコレクションについても、同様の観点から整理してみたい。

シャヴァンヌ (Puvis de Chavannes 1824-1898) については、12月30日にデュラン・リュエルでデッサンを購入する。女の裸体と女の顔とエスキースを3枚というのがその詳細である。麦僊はシャヴァンヌをルイーニの近代化したものだとし、しかし、ルイーニより理智的で表現が計算されすぎているきらいがあり、色が淋し過ぎると述べる。シャヴァンヌの落ち着いた色調は麦僊の好みではなかったといえよう。

次に、ファン・ゴッホ (Vincent van Gogh 1853-1890) については、写真で見たものはどちらかといえば好まなかったが、実物を見ると想像していたものとすっかり違う、立派なものだと考えを改めた。とりわけ、ロダン美術館の《タンギー爺さん》を、美しい藍の洋服と黄色の顔色、背景の浮世絵等何ともいえない美しい色彩から出来て、何もかもが生きて輝いていると述べ、「この画を見て自分は一遍にゴッホ信者になつてしまった」<sup>62</sup>と絶賛する。つまり、ここでも、「輝く色彩」を重要な観点として麦僊はファン・ゴッホを見直している。

《タンギー爺さん》のようなもの、あるいは晩年のものを購入したかったようであるが、高額で手に入らなかった。2月18日、11,000フランで購入した《鯨》についても、称賛し

<sup>62</sup> 1921年12月2日封書（前掲「土田麦僊の滞欧書簡」、117-118頁）

ながらも「晩年の作品ではないから色なども少し暗い」<sup>63</sup>と述べる。

また、「魚の画」については、「この魚の画は自分の持つて居るニシンと同じもので少し小さい、しかし自分のものよりはあとの出来で色がよく又熱もあつて少しいゝと思つた」（封書三九 8月3日）が、一枚も売ることが出来ない、と断られた。ここでも「色がよく」というように、色彩への言及がみられる。また、「有名な初期オランダ時代の画」も見せてもらっているが、買うことが出来なかった。「度々写真で知つて居るしかもいゝ画だが唯（ママ）れか買つたらいゝ画だのに惜しいものだ」（封書四一 8月12日）と述べている。

さらに、ルドン（Odilon Redon 1840-1916）も色彩への関心から購入している。12月2日、モーリス・ドニ（Maurice Denis 1870-1943）の展覧会を見にドリュエ画廊を訪れて、ルドンの2枚の油絵、「赤い衣服を着た女が瞑目して居る図」と「二人の人物の半身像」を見る<sup>64</sup>。そのどちらもが極端な象徴画で、神秘的で不思議な色、「とても天才が自分自身生み出した色で誰も持つて居ない素晴らしい色」だと称賛している。麦僊は、「赤い衣服を着た女が瞑目して居る図」を15,000フランで購入して、ルドンはセザンヌのように日本で騒がれてはいないが稀な天才だと評価した。この絵画は2009年（平成21）《若き日の仏陀》（図23）という作品名で京都国立近代美術館に購入されている。仏陀は憂いを帯びた横顔で描かれ、一見すると女性のようにも見える。衣服は赤色と黄色、背景は紫色、青色、白色、黄色、緑色といった色彩が用いられ、色彩の調和と対照が神秘的な感覚を与えるであろう。この作品は日本に入ったルドン作品の最初期のものであったという。

さらに、12月30日、ふたたびドリュエ画廊でルドンの「花に囲まれた女性の顔の画」を見つけている<sup>65</sup>。女はまるで仏像のようで、深い美しいものだと述べる。改めてルドンに対し、「不思議の天才」であり「全く比類のない個性を持つ」画家だと称賛し、先人にはギュスターヴ・モローがいるだけだと評する。しかし、金銭的な余裕がなかったため、購入を見送ったようである。

この他に、線で裸体の女を描いて色で花を5つ6つ描いてあるというデッサンも購入した。

ルドンに対する関心からは、麦僊がフラ・アンジェリコやポンペイの壁画の頭部模写を行っていたことを想起させる。麦僊は、女性的で聖性を伴う顔の表現と、その周囲の色彩の対照によって、神秘的なイメージを表現することに関心を持っていたのではなかろうか。

## 第六項 購入できなかった作品、しなかった作品

最後に、購入を望んだが、できなかった作品、しなかった作品について述べておきたい。

高額で買えなかった作品のなかで、コレクションに含まれている作家のものに、ルノワール、ヴァン・ゴッホ、セザンヌの作品がある。

<sup>63</sup> 1922年2月18日封書（前掲「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛封書一」、75-78頁）

<sup>64</sup> 1921年12月2日封書（前掲「土田麦僊の滞欧書簡」、107-110頁）

<sup>65</sup> 1921年12月30日封書（前掲「土田麦僊の滞欧書簡」、110-116頁）



ルノワールは多作の画家であり、いい作品が幾枚も見つかったというが、高額のため購入できなかった作品が多かった。とりわけ、「それは全く宝玉の様に美しい、実に絶大なもの」であった「大作でしかも写真などで見て居た裸体画の大作」と、「実に自分の好きだった」「イチジクだのハタンキョだのを七つも八つも描いた」小さな静物画（12,000 フラン）を記している（封書二一 4月5日）。また、他のルノアールの静物画（8,000 フラン）についても、ルノアールで一万フラン以下のものはほとんどないこと、晩年のよくなった頃のもので「輝くばかりの色」のものであることから、購入するかどうかかなり迷っている（封書一一）。

セザンヌは、「桃の実三四個と皿と描いた」静物画（55,000 フラン）が、「真に驚嘆すべきものだ、恐らくこの画は十分にセザンヌを語るものといつていゝ、これ位みの価値でこれ程の画がない事は充分分つて居る」と述べているが、とても自分では駄目なので断念するとした（封書一八）。

さらに、ヴァン・ゴッホは、「全部群青で描きたいゝ画」と述べた大作の女性画があったようであるが、これも 200,000 フランと高額であった（封書一一）。

さらに、コレクションに含まれない作家を挙げると、麦僊は同時代に生きていたピカソ（Pablo Ruiz y Picasso 1881-1973）について、「仏蘭西の現在の人は第二流だとかいつてピカソなどは一言もいつてないが自分はこの頃益々ピカソの偉い事を知つた、そして先日は殆どピカソを見直して見た」<sup>66</sup>と高く評価している。この時期の麦僊は、ヴェトイユに滞在して、田舎の家と自然とを題材にして風景画を制作しており、形態描写を考えるうちに、ピカソを見直すことになったと考えられる。そのため、マティスに師事した洋画家青山義雄と、日本に長く滞在していたというフランス人、麦僊にアンリ・ルソーを所有するフランスの画家を紹介したロシアの画家ラリヨノフ（ミハイル・ラリオノフ Mikhail Larionov）、ロシアの写真屋と、5人でアンリ・ルソーを見に行つて、そこで、フランス人に、ドラン（André Derain 1880-1954）、ピカソと会わせてくれるように頼んでいる。

「自分はピカソが今後フランスでは一番よくなると思ふ、マチスよりもずつといゝピカソに画を批評して貰ひたいとさへ思ふ位みだ」（封書三九）「今の処自分の現代フランスに於いて好きなのは画家のピカソと彫刻家マイヨールだけだ」（封書四一 8月12日）と述べており、マイヨール（Aristide Maillol 1861-1944）の作品は実際に購入しているが、ピカソの作品は高額のため購入できなかったようである。

そのほか、ボナール（Pierre Bonnard 1867-1947）も、「女と犬」（9,000 フラン）を「これは驚いた、ボナールの中でも素敵な出来だ」と述べているが、高すぎるとして購入しなかった（封書五 1月7日）。

また、ゴーギャン（Paul Gauguin 1848-1903）についても、「女の画」（170,000 フラン）を見ている。後向きに真っ黄色な体の女性が立っていると、その下の方に二人の女の半身像があり、その向こうにしづい群青の海がある絵画だといひ、「全く名画だと思つた」と感

<sup>66</sup> 1922年8月3日封書（前掲「土田麦僊渡欧書簡一妻・千代宛封書一」、182-189頁）

嘆している。リヨンの博物館で、いい作品を見て以来、沢山ゴーギャンを見たが、一枚もいいものを見なかったといい、書簡や葉書での言及もなかったが、この作品はとても印象的なものだと言った。17万フランと高額であったので、「日本の富豪など買つたらいいと思ふが惜しいものだ」と購入しなかった（封書一）。

また、コロー（Jean-Baptiste Camille Corot 1796-1875）は好きな画家の一人であったようで、「コローの美しい作品を思ふと真に優美な美術を思はせる」「小野君はキライだと言つて居たがコローの美しい珠の様な味は自分は大好きだ」と述べているが、購入はしなかった（封書三七 7月17日）。

反対に、それほど好きにはなれなかったと述べているのが、ドラクロワ（Eugène Delacroix 1798-1863）、シャバンヌである。

ドラクロワには、「自分は一枚のドラクロアのいいものを買ふよりも最も黒〔玄〕人向きの画家比（ママ）肉な作家」（封書二 12月2日）のものを揃えたい、「如何によくてもドラクロア一枚は食ひ足りない」（封書二）と述べている。

シャバンヌは、前述したように、色調が好みではなかった。「女の寝たところを描いたかなり大作」（30,000フラン）のものが、「壁画を見るよりもいいと思う位の静かなもの」として気に入ったが、ロートレック（Henri de Toulouse-Lautrec 1864-1901）の「中央に例の女が赤いキモノを美て坐して居る後にも又ニ三人の女が居る」（封書三）画と比較すると劣っていたようである。「シャバンヌはそれ程好きにはなれない」と述べている（封書三）。

これらの購入できなかった、しなかった作品の特徴をおおまかに述べると、小品の静物画、大作の女性像、群青色の使用、二・三人の群像の女性画、が挙げられる。加えて、ドーミエ、コロー、ゴーギャン、ボナール、ピカソらにも関心を抱いていたことが理解できた。

麦僊は、帰国前に、欧州遊学をふり返り、評価できるものはコレクションのみであったと語る。西洋近代美術の「非常に明るい画」を中心としたコレクションは、自らの眼をもって西洋絵画を見た麦僊が、日本で見る画集や雑誌に掲載された複製図版ではわからなかった、色彩の輝きに魅了されたことをうかがわせる。ルオーの作品やルノワールの彫刻作品といった、当時の日本では珍しい作家や作品をも購入しており、ひろやかな、しかし、確かな眼をもって、コレクションを選定したことが理解される。それらは日本の芸術界に貢献することを目的とするとともに、制作の理想としての性質を持っていた。すなわち、コレクションには麦僊の芸術観が反映されており、帰国後の作品との繋がりを見出せるといえよう。

コレクションに反映された麦僊の芸術観について、以下の四点を主に指摘したい。

第一に、ルノワールの厚みと重みのある身体表現。緑色、青色、黄色、赤色といった色彩の対照。裸婦と自然との融合という主題。

第二に、セザンヌの油絵具を活かした「緑」「コバルト」のみずみずしい色彩。人物のピ

ラミッド型の組み合わせと、人物の組み合わせに樹木のピラミッド型を重ねる構図。自然と人物との統一的表現。

第三に、アンリ・ルソーの静かで清らかな「古画」のような緑と群青の色。簡略化された樹木や草花の表現。

第四に、ルドンの聖性を伴う深く美しい女性の顔。青色、白色、黄色、緑色といった色彩の神秘的な対照。

これらの特徴からは、麦僊が色彩の美を、緑色と群青色との対照による静かな自然描写に見出していたこと。さらに、赤色、黄色を加えた、四色の色彩の対照に関心を持っていたことが指摘できる。《舞妓林泉図》における、舞妓の振袖の赤色、空と池の群青、樹木と地面の緑色、明るい光を思わせる黄色といった色彩の対照は、コレクションに反映された色彩感覚の帰結であったのではなかろうか。また、《大原女》における、大原女の衣服や空の白群、樹木と地面の緑、蒲公英の黄の対照は、セザンヌやアンリ・ルソーの「静かで清らかな」色彩のイメージが反映されているのではないか。すなわち、帰国後の作品における、樹木や着物の配色には、麦僊が渡欧によって得た、新たな色彩感覚が発揮されているといえよう。麦僊の遊学前の作品と、帰国後の作品を比較すると、色彩感覚に明らかな違いがみられる。その背景にある麦僊の芸術観が、コレクションから読み取れるのである。

同時に、これらの四色の対照への関心は、ゴッソリ『旧約聖書』における群青の空と樹木の緑色や、聖母子像の赤色と青色、《プロキュロの妻》における白緑と黄色の対照など、麦僊のイタリア美術に対する評価にもみられたことを記しておきたい。

さらに、ルノワール《裸婦》、セザンヌ《水浴》は、ともに水浴をモチーフにした絵画であり、女性（人物）と自然との融合への関心を挙げたい。ルノワールの場合は、裸婦と背後の自然風景とが筆触の溶け合う色彩の対照によって融合し、セザンヌの場合は、ピラミッド型の人物の形態と樹木の形態との造形的な組み合わせにより融合していた。これらの試みは、麦僊においては、前者は《舞妓林泉図》に、後者は《大原女》に反映されたのではなかろうか。

麦僊の西洋美術コレクションは、麦僊が欧州遊学によって得た新たな造形志向を物語る。とりわけ、青色、緑色、赤色、黄色といった輝く色彩の対照、セザンヌやルノワールの女性（人物）と自然との融合の試みは、麦僊に点描による表現、ピラミッド型構図を与えたように考えられる。

このような麦僊の芸術観は、欧州遊学時の作品に反映されているのであろうか。この点について、風景画と人物画とに分類して、検討を加えたい。

## 第五節 《ヴェトイユ風景》《巴里の女》

### 第一項 《ヴェトイユ風景》

1922年（大正11）4月から8月にかけてパリ近郊の村ヴェトイユに滞在した麦僊は、《ヴェトイユ風景》（図24～27）と題した風景画群を制作した。これらの作品は、「イタリア古

画から自信を得た画面の単純化の問題」、「色調の明快な明るさと面による対象の把握」<sup>67</sup>が指摘される。

ヴェトイユは、パリから 50km ほどの近郊にあつて、モネが 3 年間暮らした小さな村である。ヴェトイユには、1910 年代から 20 年代にかけて、金山平三、正宗得三郎ら日本人画家たちが訪れており、「この時期日本人画家たちの一種の芸術家村（コロニー）のようになっていた」<sup>68</sup>といわれる。ここで麦僊は、キャンバスにテンペラ絵具を用いて制作を行った。

以下、書簡を基に、制作の過程を検討する。

はじめに、日本画に取り入れるために便利な画材を探すために、西洋の絵具や紙を試験的に使用した（封書一九 3 月 26 日）。この試みによって、日本画に新しい表現をもたらす自信をもち、朝 7 時半に起きて支度してから、夕方の 8 時近くまで描きつめた。しかし、実際に描いてみると、「こちらの画を沢山見て感心はしたけれども今自分が描いて見るとそれが少しの参考にもなつて居ない」（葉書二九 4 月 16 日、4 月 17 日消印）、「とてもものにならない、全く自信がない」（葉書三〇 4 月 18 日消印）と次第に自信を失っていった。絵具はグアッシュを用いていたが、いい感じの色が出ず、重いしっかりしたものが出来ないため、やはり日本絵具でないと駄目だと感じていた（葉書三一 4 月 28 日）。

このように風景画を制作し始めてからしばらくは画材との闘いが続いた。ヴェトイユ滞在から二ヶ月程過ぎても、「実に毎日いろいろの事ばかりやつては失敗して居る」と綴っている（封書二六 5 月 13 日）。

麦僊の制作に光が差すのは、テンペラ絵具によってであった。「先日から描きかけて居た窓からの画をいくら描いて居ても色が出ないのでフト別に持つて来たテンペラといふ絵具を出して其上に描いて見たら前の色よりもツツといゝ色」（葉書三七 5 月 18 日消印）であったので、以後テンペラで新たに制作することを決意した。しかし、テンペラ絵具での制作にも問題が起きる。戸外で写生し、ホテルに帰って見ると絵具にヒビが入っていた。そこで、キャンバスを非常に細かい絹の様なものから粗いものに変更した。それによって、「幾ら厚く盛り上げてても決してヒビが入らない」ようになった（封書二八 5 月 23 日）。この作品については、「未仕上げのまま展覧会に出品してもいいと思つている」という程の出来であったようだ。

麦僊は、粗いキャンバスにテンペラで描く作品が上手くいったことで、帰国後の作品についても、「カンバスに日本絵具で壁の様に（フレスコの様）に描いて見様と思ふ」（封書二八 5 月 23 日）という自信を得た。さらに、「日本の唯（ママ）れもがやらない画を描く自信がある、自分のみの道を発見した様な気がして居る」（封書二八）と述べている。そし

<sup>67</sup> 大須賀潔「土田麦僊一人と芸術一」（『近代日本画の偉才 土田麦僊展』図録、京都市美術館、1984 年）、144 頁。

<sup>68</sup> 『セーヌの流れに沿って』（石橋財団ブリヂストン美術館、公益財団法人ひろしま美術館、2010 年）、125 頁。

て、「自分のみの道」として、「舞妓なども小さな画として描いて見たい、それは丸でカベに描いた様に厚く素朴にしつかり描いて見様、それにはどうしてもキャンバスの様な粗い地でなくては駄目だ」と、キャンバスを用いる重要性を強調した。舞妓をモチーフにして、壁に描いたような厚く素朴な絵画を描きたいと述べている。

《ヴェトイユ風景》の制作において、麦僊には、風景画と本制作における理想との間で葛藤があったようである。風景画は、麦僊が帰国後の方向性として見出した、「荘（ママ）飾的でしかも写実のテアツイ画」とは遠いものであり（封書二九 5月24日）、麦僊の理想とする画は「もっと想像したもの」でなければならなかった（葉書三九 5月26日）。イタリアで見出した「空想の美」の方向性とは異なる、写生画の制作に対して、どうしてもこれまでの洋画家のスケッチ程度以上には出ない、「今画いて居るものはどうしてもセザンヌ、ピサロ、ルノアールの上に出るものではないのだ」と苦悩し、方向性を変更しようかとも葛藤している。

しかし、麦僊には「風景画に対し、又こうした自然に対してまのあたり写生する手法をもう少し手に入れたい」という目的があった。また、「もう少しで自分のある表現法を発見出来る気がして居る」という自負もあった。一枚の制作では、もっと想像化力あふれる、装飾的なものを描きたいが、「こうした徹底した美しい写実の画」も描いてみたかったのである。

しかし、テンペラでの制作においても、絵具の剥落が問題となった。テンペラでの制作を始めた約2週間後には、「画はつくぐいやになる程うまく行かない、最初描きかけにはだんくよくなつて行くのを喜んでやつて居ると絵具に一面ひびが入つて了ふのだ」（葉書四〇 5月29日）と嘆いている。そこで、今度は、ボール紙を試そうと考えているとしながらも、それでは「只写生の様な画しか出来ない」ため、「自分の望んで居る画は日本絵具でない駄目だ」と、最終的には日本絵具を用いて描くことを示している。さらに、絵具の剥落に対して、薄く絵具をつけるという解決策を見出したが、今度は絵具が変色してしまった（葉書四一 5月30日）。緑の色がどのようにしても黒くなってしまい、直しても黒くなってしまふ。そのため、色を試験し、天日にさらしてみたりした。

この試みは約一ヶ月間続き、7月頃には、あまりヒビが入らないように描けるようになった。この時期の制作では、晴れの日を描く15号のキャンバスの作品と、曇りの日に描く8号の作品とを描いていた。7月15日には曇りの画が完成し、「初めて八号が一枚仕上がった訳だ、しかしホンのスケッチの小品だから大したものでもない」（封書三七 7月18日消印）と述べている。7月に至ってようやく、剥落や変色がなくなり、写生と彩色とを繰り返していると「何ともいへない丁度日本画の下画に見る様な味」が出来て気に入ったと述べており、研究の成果が形となってきたようである。

この時期の麦僊は「今まで画いて居た画が只単に物質描写であつたのをもっと大づかみに塗りなをして居る」と述べている。梅原龍三郎や安井曾太郎の近頃の絵が段々簡潔になっていくのは道理だとして、フランスの現代の無名作家が「キュビズムの影響を受けなが

らセザンヌ以降の仕事」に進もうとしていること、それらの試みのなかにセザンヌやゴッホが居ること、を指摘しながら、それらの試みを一概に二流であるとすることはできない、と述べて、麦僊も「この近代の影響を受けたくないと思つて居つゝ矢張近代の画を面白いと思ふ」とセザンヌ以後の仕事への志向を表している。そして、最終的には、「このキャンバスに具（ママ）絵具で描けば必（ママ）度ほう富なゆたかな温かい画が出来ると思つて楽しみだ」（封書三八 7月28日消印）と自身の方向性を示している。

現在図録や画集で確認できる、《ヴェトイユ風景》と題した作品群を、明確にどの時期に制作したか判別することは難しいが、キャンバスにテンペラ絵具で彩色している絵画は、5月18日以降の制作といえよう。

これらの風景画には二つの構図がある。一つめの構図、近景に樹木を描き、教会とヴェトイユの家並を見下ろす構図の作品（図24・25）は、紙に水彩で描かれたスケッチ（図26）が残っている。赤屋根と白壁で構成される家並が、色面が繰り返されているような印象を与えるであろう。スケッチでは屋根が緑で塗られており、筆触のみで抽象的に表した樹木の緑と色彩の対照をねらったことがうかがえる。また、主に青色、緑色、赤色の三色を用いており、イタリア旅行とコレクションの調査から判明した、色彩の対照を意識していることが指摘できる。

一方で、小高い地点から村を見下す視点、明るく涼しげな緑色の色調、屋根の色を示す赤や青とのリズムは、印象派時代のセザンヌの風景画、《オヴェール眺望》（1873年頃）などを想起させる。また、この構図は、田中善之助にほぼ同じ構図の風景画《ヴェトイユ風景》（1922年）があり、二人が一緒に制作した可能性が指摘される<sup>69</sup>。

二つ目の構図は（図27）が残っている。ホテルの窓から見える風景を描いたのかもしれない。窓や玄関、屋根といった、家を構成する色面の多用によって、平面的な印象を強く与える。これらの作品は、光が画面左から差していることが理解でき、薄紫色の明るい陰影が施されている。麦僊がルイーニに対して述べた、「胡粉が混じったような柔らかい包まれるような色」を感じさせ、厚く素朴に「豊かな温かい画」を描こうとする意図がうかがえる。

これらの作品の制作経緯と《ヴェトイユ風景》からは、麦僊が制作において、日本画に欠けているとみなした、明るい色彩によってもたらされる温かく豊富なイメージ、透けて見えない「貝絵具でフレスコのように力のある」「厚つい重味の画」を描こうとしたことが指摘できる。加えて、ヴェトイユでの風景画制作において、西洋の家や教会を描いたことで、幾何学的な形態への関心が芽生えたのではなかろうか。

## 第二項 《巴里の女》

1922年（大正11）9月30日頃ヴェトイユを引き上げた麦僊は、再びパリに戻り、1923

<sup>69</sup> 『セーヌの流れに沿って』（石橋財団ブリヂストン美術館、公益財団法人ひろしま美術館、2010年）、132頁。

年（大正 12）3 月 21 日に帰国の途に着くまで、人物画を制作した。《ヴェトイユ風景》が西洋の画材を用いた色彩の実験であるとする、《巴里の女》（未完）（図 28）は「デッサン」の試みであった。

まず、制作の過程を整理しておきたい。

10 月 10 日、ポーランドの画家に、ヴェトイユで制作した風景画を見せた麦僊は、「あなたの仕事はフランスでは印象派以後みなやつた仕事で現在の画家は却つて十九世紀のクールベーとか或はエジプトの彫刻の様な力強いものを求めて居る」（封書四五 10 月 10 日）と批評された。すでに見たように、麦僊も風景画の制作は印象派の画家の上に出ることはないと感じていたために、この批評には納得したようである。けれども、「一度こうした自然描写をやることは決して悪くないと思う」と述べている。そして、「日本では細かな写生画が流行している時にこちらではもつと大づかみな強い写実を要求して居る、我々ももつと根本からやつて見なければならぬ」と考え、ゲラン（Charles Guerin 1875-1939）の研究所に通いはじめた。

ゲランの研究所では、ヴェトイユとは違い、キャンバスにドウサを引いて描いた（封書四八 11 月 18 日）。これが麻に描いているようで面白い結果が得られそうだと期待している。研究所にしばらく通い、麦僊は 12 月中旬から画室で制作をはじめた。画題はオペラで見付けたもので、モデル探しに難航したようであるが、12 月 10 日の書簡（封書五三）では、モデルがみつき、画室での制作を始めたと報告している。12 月中頃には、モデルの洋服や鞆を選び、デッサンをはじめた。「二人の女を描こうと思つて居るので骨が折れる」と述べている（封書月五六 12 月 19 日）。

1 月 22 日頃、麦僊を訪ねてきた石井柏亭は、ヴェトイユで制作した風景を見て、「弱くなっている」「もっと線でもいれてはどうか」と述べたようである。「自分もこのヴェトイユの作はテンペラで描いたもので自信がない、寧ろ今度やつてるデツサンの方に望みを持つて居る」（封書六一 1 月 22 日）と綴った。

2 月中旬には、《巴里の女》の下画が完成して彩色を行いほとんど完成したという段階にまで至った。線のみ段階では、「多少おもしろいものになると思つて居る、形ちなども正しく出来た」と風景画よりも自信をもっていたようである。特に、力を注いだデッサンには、満足していた様子がかげえる。また、「おもしろい構図になりそうだ」（封書六八 2 月 13 日）とも述べた。

しかし、彩色を始めると思うようにならなかった。「いゝ処はあるが初めからこれだけの大じかけにするつもりでなかつた為になんとも落付きがない、何だか自分の仕事はすべて駄目だつた」（封書七一 2 月 23 日）と落胆した。《巴里の女》の制作意図は、《ヴェトイユ風景》のような印象派の追随ではなく、現代の「大づかみな強い写実」の要求に応えることにあり、そのためにデッサンをやり直すことであつたが、最終的には、《ヴェトイユ風景》と同様に、彩色、色彩の問題で躓いたといえよう。

《巴里の女》はオペラで見たパリの女性に着想を得ており、女性は現代風の衣装である。

画面右の女性は、リボンで装飾された帽子を被り、ネックレスで首元を飾り、柄の入った洋傘を持っている。画面左の女性は、薔薇の飾りの帽子を被り、扇子を持っている。公園の椅子に座った女性の身体は、細い輪郭線によって象られ、丸みを帯びたどっしりとした形態となっている。華麗な衣装と装飾品とを身に付けた、厚みのあるふくよかな肉体の二人の女性が、椅子に腰掛けており、カルパッチョ《二人のヴェネツィア婦人》を想起させる。着色は未完成であると考えられるが、淡いピンク色と緑色とで統一しようとしていたことがうかがえる。

麦僊が《巴里の女》で示そうとした遊学の成果について、上菌氏は、「日本画に倚像形式の女性表現を構想したのであろう。つまり、《舞妓林泉図》につながる着想が立ち上がっていたと考える」と指摘している<sup>70</sup>。確かに、麦僊のそれ以前の絵画には倚像形式は見られず、《巴里の女》が《舞妓林泉図》に結びついていると考えられる。第二節での調査結果で述べたように、そのような倚像形式の着想源は、イタリア旅行で実見した聖母子像にあったのではなかろうか。しかし、《舞妓林泉図》と《巴里の女》には違いがみられ、《舞妓林泉図》では舞妓は両脚を揃えて座っているが、《巴里の女》では二人のフランス女性はともに脚を組んでいる。《巴里の女 素描》(図 29)、《巴里の少女》(図 30)においても、麦僊が描いた西洋女性は脚を組んでおり、おそらく麦僊にとって、脚を組むというポーズは、フランス女性を象徴するポーズであったと推察できる。また、両脚を揃えて座る場合は聖性が高まるが、脚を組む場合は、女性たちはより奔放で自由な印象を与えるであろう。オペラで見かけた女性をモデルにしていることから、現代のパリの女性風俗を描くという意図がうかがえる。加えて、脚を組むことによって生まれるスカートの襞の線描、陰影に興味を抱いたのであろう。スカートの襞は画面左側に向かって直線的な斜めの線の流れを作り、ベンチの水平方向への線と対照が成されている。

二人の女性は、三次元的な身体よりも、簡潔な線によって直線と曲線とで形作られていて、現代風の衣装を着て彫刻や壁画に見られる古代の女性が存在しているような印象を与えるであろう。特徴的な肩の表現は、《巴里の女》素描よりもさらに丸みを強調されている。顔の輪郭や目、直線的な鼻の表現などは、《巴里の少女》、ルーヴル美術館でスケッチした男性頭部の模写(図 31)、ポンペイの壁画の模写と共通している。ここで麦僊は、「古今に通じる女性」を描こうとしたのではなかろうか。

すなわち、《巴里の女》は、イタリア旅行で実見した聖母子像に着想を得た倚像形式の女性像を、フランス女性を象徴する脚を組むというポーズに置き換え、華麗な衣装と装飾を身に付けた、現代のパリの女性風俗を描くとともに、古今に通じる女性を描こうとした作品であるといえよう。

## 小結

<sup>70</sup> 前掲、上菌四郎「日本画家の西洋憧憬と渡欧の成果—国展の画家たちを中心として—」、7頁。



第三章では、麦僊の欧州遊学について、イタリア美術との邂逅、ヨーロッパで見た日本美術の問題点、フランス近代絵画のコレクション、遊学期の制作、という四つの観点から分析を行った。

第一節では、イタリア美術との邂逅について論じた。その結果、まず、日本画は、ポンペイの壁画や、中世および 14、5 世紀のイタリア絵画にみられる「素朴でクラシック」な方向に向うべきであり、印象派の「表面描写」ではなく「精神」を表現しなければならないと考えて、美しい豊麗な色彩と線とによる新しい「女の画」と「支那画とルドンとを合した様な」神秘的で確かな美しい花鳥画を志向したことを指摘した。

イタリア旅行において麦僊が自分に与えるものが多いと記した画家や絵画について調査を行った結果、「自然派画家」で「美しい土佐絵」のようなゴッツォリ、「微密」で「優雅」であり「日本の藤原時代を思わせる」ピントリッキオ、色が美しく、豊麗なデザインにより「簡単に美を掴んでいる」ポンペイの壁画のほか、ボッティチェリ《春》《ヴィーナスの誕生》、カルパッチョ《二人のヴェネツィア婦人》などを好んだことが明らかになった。

さらに、イタリア美術に対する麦僊の評価の特徴として次の三点を見出した。

第一に、聖母子像への関心である。フラ・アンジェリコ《リナイウオーリ祭壇画》、ジョット《荘厳の聖母（オニサンティの聖母）》、ヤコポ・ベリーニ《聖母子》といった聖母子像における、金色燦然と輝く色彩および玉座の装飾などに藤原時代の仏画と同じ美しさを見出すとともに、聖母マリアの青色のマントと赤色の衣服における襞と陰影の表現に関心を抱いたことが理解できた。

第二に、自然描写に対する関心である。フラ・アンジェリコ、ボッティチェリ、ゴッツォリらフィレンツェ派の、線の描写による形態や構成を重んじた、豊かな細部描写、装飾的な背景に、「優美でしかも非常な写実」を見出したことが指摘できる。

第三に、フレスコ画の柔らかく明るい色調に具絵具との類似を見出したことである。とりわけ、空の白群、衣服の淡い朱、土坡の白緑を好んだことが見出せた。

また、画家としては、ルイーニを好んだことを指摘した。ルイーニの優美な形態と自由な構図、「うすいけれども具のうんと混じったむっくりした色」「しぶいけれども美しい」「胡粉の混じったポーとした柔らかい包まれるような色」による、「極めて自然な描き振り」を讃えている。さらに、麦僊はルイーニの絵画に、宗教画らしさではない「平凡な人間生活」「何の嫌味もない何の哲学もない何の理屈もない、只美しい芸術、只美しい空気がある、コーコツとした世界」を見出したことが理解できた。麦僊が欧州遊学によって志向した「精神」の表現とは、ルイーニに見出したような、「平凡な人間生活」による包まれるような美と愛との表現であったのではなかろうか。ルイーニのフレスコ画における、薄い白群のような空、白緑のような土坡、朱と岱赭と胡粉とを混ぜたような温かい肌、深い渋い朱色や黄色といった色彩に包まれた牧歌的情景は、麦僊の理想となったといえよう。

一方で、イタリア美術との邂逅によって、麦僊は「象徴」的な絵画に自信を得るとともに、「平面的」「深みが足りない」という問題を見出して、より美しい線と色とに徹して、

渋くて深いもの、「古今に通じる女」を描きたいと考えたことを指摘した。

また、麦僊が、イタリア・ルネサンス絵画に藤原時代の仏画や山楽との類似を見出し、ポンペイの壁画に日本画の色調を見ていることは見逃してはならない問題であろう。麦僊において、イタリア美術は、伝統的な日本美術を媒介として理解され受容された。このことは麦僊のイタリア美術受容の一つの特徴といえよう。

第二節では、イタリア美術との邂逅を経てヨーロッパで日本画を見た麦僊は、日本画の問題点を「透き通っている」とみなしたことを解明して、この表現の意味について三点を指摘した。第一に、人物の顔や樹木の幹の描写に円み、肉がない、細部に力が入っていない表現となっていること。第二に、基底材である絹は厚みがなく「透けて見えて寒い」こと。第三に、温かく豊富な愛のある生活のイメージをもたらず明るい色彩が欠けていること。麦僊は、これらの問題点を持つ従来の日本画では、女性と自然を題材とした「美と愛とが恍惚とする世界」が表現できないと考えたのではなかろうか。そのため、具絵具を用いたフレスコのような力のある絵画の制作、とりわけ、顔貌の表現、衣服の表現に、「力づく」「厚つい重味の画」および血の通った明るい色彩による温かく豊富な画という課題を得たことを解明した。

第三節では、フランス近代絵画のコレクションについて、蒐集過程を整理するとともに、麦僊の芸術観を考察した。それによって、次の四点を指摘した。第一に、麦僊が色彩の美を緑色と群青色との使用による静かな自然描写に見出していたこと。第二に、これらの二色に、赤色、黄色を加えた、四色の色彩の対照に関心を持っていたこと。第三に、このような四色の対照への関心はイタリア美術に対する評価にもみられたこと。第四に、女性（人物）と自然との融合に関心を持ち、色彩の対照によって両者を組み合わせたルノワール《裸婦》、ピラミッド型の形態の造形的な組み合わせによって両者を融合したセザンヌ《水浴》を購入したこと。これらのコレクションにおける関心は、《舞妓林泉図》や《大原女》における色彩表現および構図に反映されていると考えられる。

第四節では、遊学期の制作について、風景画と人物画に分類し、制作過程および絵画表現について検討した。

まず、《ヴェトイユ風景》は、麦僊が日本画に欠けているとみなした、明るい色彩によってもたらされる温かく豊富なイメージ、透けて見えない「フレスコのように力のある」「厚つい重味の画」を描こうとした作品であることを指摘した。また、西洋の家や教会を描いたことで幾何学的な形態への関心が芽生えたことがうかがえた。

これに対して、《巴里の女》は、聖母子像に着想を得た倚像形式の女性像を、フランス女性を象徴する脚を組むというポーズに置き換え、華麗な衣装を着て装飾品を身に付けた、現代のパリの女性風俗を描くとともに、古今に通じる女性を描こうとしたことを指摘した。



図1 《河神と二人のニンフ》



図2 ゴッツォリ「旧約聖書」



図3 ゴッツォリ《マギの旅（若い王の行列）》





図4 ピントリッキオ  
《キリスト降誕》



図5 フラ・アンジェリコ  
《リナイウオーリ祭壇画》



図6 フラ・アンジェリコ《受胎告知》



図7 フラ・アンジェリコ《キリストへの嘲笑》



図8 《マリアの顔 (模写)》



図9 《パン屋の夫妻》



図10 《模写》



図11 《荘厳の聖母子 (オニサンティの聖母)》



図12 ジョット『キリスト伝』



図13 ジョット 『キリスト伝』



図14 ボッティチェリ《春》





図 15 ティツィアーノ 《ウルビーノのヴィーナス》



図 16 ヤコポ・ベリーニ 《聖母子》



図 17 カルパッチョ  
《二人のヴェネツィア婦人》



図 18 アンドレア・デル・サルト  
《賭博者への罪》



図 19 ルイーニ 《水浴の女たち》



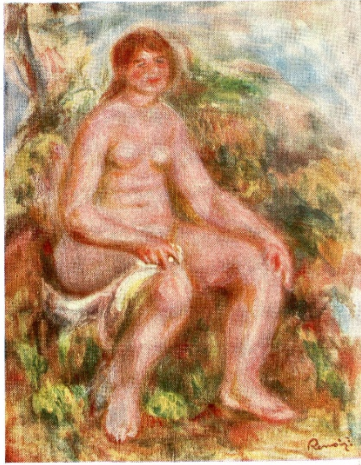


図 20 ルノワール《裸婦》



図 21 セザンヌ《水浴》



図 22 アンリ・ルソー《牧場》

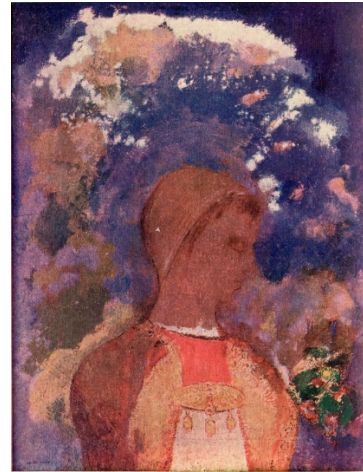


図 23 ルドン《若き仏陀》



図 24 《ヴェトイユ風景》



図 25 《ヴェトイユ風景》





図 26 《ヴェトイユ風景》



図 27 《ヴェトイユ風景》



図 28 《巴里の女》(未完)



図 29 《巴里の女 素描》



図 30 《巴里の少女》

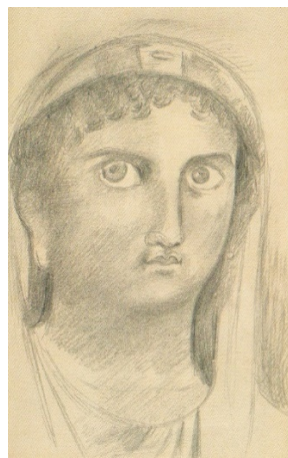


図 31 《男性頭部模写》



図 32 《西洋少女像》



## 第四章 『欧州芸術巡礼紀行』

### はじめに

1923年（大正12）に出版された『欧州芸術巡礼紀行』（大阪時事新報社編集、十字館）は、麦僊の欧州遊学の一面を記録する紀行である。計二十五の紀行文と、計一〇〇枚の挿画が掲載されており、紀行文を洋画家の黒田重太郎（1887-1970）が、挿画を麦僊、竹喬、晩花、黒田が担当した。この紀行は、1922年（大正11）1月1日から12月28日にかけて、旅行と同時進行のかたちで時事新報に掲載された連載が、世間から多大の歓迎を受け、単行本として出版されたと記されている。

黒田による紀行文は、「西遊途上」「巴里客窓記」「カイニユ訪問記」「伊太利遊記」「西班牙日記抄」の五部によって構成されている。時事新報の連載では、第一回は上海からパリへ向かうまで、第二回から第四回はイタリア旅行、第五回はスペイン旅行の様子が綴られたようである<sup>1</sup>。

これらの紀行文は、黒田の明晰な文章によって、ルノワール、ジョット、エル・グレコなど日本で熱心に紹介された画家の絵画およびそれらの画家たちが特徴的な活動を行った土地への、麦僊たちの「巡礼」の様子を明らかにしている。洋画家である黒田は西洋美術をいかに理解し、読者にどのような理解を促そうとしたのであろうか。本章では、黒田の紀行文に記された芸術観を分析するとともに、第三章で述べた麦僊の西洋美術理解と比較することで、麦僊の芸術観の特徴についても検討を加える。また、挿画の分析によって、造形の特徴を明らかにするとともに、麦僊が欧州遊学で実見した風景をどのように捉え、いかに描いたのかという問題について述べる。

### 第一節 国画創作協会の欧州遊学と黒田重太郎

国画創作協会（以下、国展と略する）は、現在では、日本画近代化のための革新運動として一定の評価を得ており<sup>2</sup>、国展の画家たちの遊学に関する先行研究としては、2013年（平成25）に稲沢市荻須記念美術館、笠岡市立竹喬美術館が開催した『日本画家が描いた西洋風景—滞欧作を中心として—』展図録が、上藪四郎氏の論考<sup>3</sup>、徳山亜希子氏の論考<sup>4</sup>

<sup>1</sup> 戸村知子「黒田重太郎、憧憬の地へ再び」（『没後35年黒田重太郎展』図録、滋賀県立近代美術館、佐倉市立美術館、2005年）、152頁。

<sup>2</sup> 国展日本画部に対する研究は、昭和38年京都市美術館、昭和58～60年笠岡市立竹喬美術館、平成5年京都国立近代美術館などの回顧展カタログや、原田平作、島田康寛、上藪四郎『国画創作協会の全貌』（光村推古書院、1996年）、田中日佐夫『日本画繚乱の季節』（美術公論社、1983年）に詳しい。

<sup>3</sup> 上藪四郎「日本画家の西洋憧憬と渡欧の成果—国展の画家たちを中心として—」（『日本画家が描いた西洋風景—滞欧作を中心として—』展図録、稲沢市荻須記念美術館、笠岡市立竹喬美術館、2013年）、7-15頁。

<sup>4</sup> 徳山亜希子「国展の画家たちの西洋風景」前掲『日本画家が描いた西洋風景—滞欧作を中

に加えて、主な取材地を記した地図、年譜を掲載しており、遊学の概要を知ることが出来る。先行研究と重複する部分もあるが、本稿の問題と密接に関わるため、遊学に至る経緯、遊学の行程と拠点を改めて整理したい。

1918年(大正7)第一回展覧会を開催した国展は、その後1919年(大正8)に第二回展、1920年(大正9)に第三回展を開催した。第一回展では、京都の伝統的な絵画と西洋絵画を融合させようと試みており、官展である文部省美術展覧会や、東京における日本画革新運動である再興日本美術院展覧会と比較すると、より芸術的なものを求める精神を持っているとして一定の評価を得た。

しかし、第三回展では、例えば1920年(大正9)12月の『美術画報』における岩崎眞澄の批評<sup>5</sup>によって、「第一回展の清新さが与えた感動に対して、二三回と会を重ねるごとに次第に沈滞している」と指摘されている。また、国展を代表する地位にあった麦僊が1920年(大正9)12月の『みつゑ』に寄せた「芸術に於ける形式の境界は第二義である」という論考では、国展に陳列された作品が洋画に似ている、日本画らしくあれという声があると述べながら、「日ごろ自然に親しんでいる眼に、西洋の画に多く接しており、洋画の感化を受けない訳にはいかない」と弁解するように綴っている。

この時期には、国展画家に渡欧経験のある画家はおらず、ここでいう「洋画の感化」は、『白樺』などの美術雑誌に触発された洋画の受容を指していたと考えられる。これらの岩崎の批評、麦僊の論考からは、国展が機関として渡欧を決定した背景に西洋美術を独自に昇華させることが国展の評価に繋がる重要な問題としてあり、そのために西洋美術の実見が欠かせなかったと読み取れる。次節では、このような背景をふまえて、なぜ黒田が「国展同人」として紀行文を執筆したのか、『欧州芸術巡礼紀行』刊行の背景を整理したい。

『欧州芸術巡礼紀行』には、計二十五の紀行文が収められており、これらを執筆したのは洋画家の黒田重太郎であるが、黒田は国展同人ではない。なぜ黒田は紀行文を執筆することとなったのであろうか。

黒田は、1887年(明治20)滋賀県大津市に生まれ、1970年(昭和45)に82歳で没した。画家としては、1904年(明治37)鹿子木孟郎に、1905年(明治38)から浅井忠に師事し、1916-18年(大正5-7)、1921-23年(大正10-12)に二度の渡仏を経験して、ピサロやアンドレ・ロートに影響を受けながら、日本的な油絵を求めていったとされる。

一方で、フランス滞在時に西洋美術史や画論、技法史を学び、盛んに執筆活動を展開しており、『セザンヌ以後』(1920年・大正9年)『構図の研究』(1925年・大正14)などの著書において、西洋美術とその研究の動向を紹介した。また、京都の洋画壇について記述した『京都洋画の黎明期』(1947年・昭和22)は現在も研究者に用いられる名著である。

これらの業績に加えて、教育者としても、1919年(大正8)から関西美術院で講師を勤め、1924年(大正13)には、二科会の鍋井克之、小出檜重、国枝金三とともに大阪に信濃

---

心として一』展図録、114-117頁。

<sup>5</sup> 岩崎眞澄「国画創作協会第三回展覧会総評」(『美術画報』第44編第2巻、1920年12月)。

橋洋画研究所を開設して指導に当たっている。さらに、戦後は1946-49年（昭和21-24）京都市立美術専門学校、1950-63年（25-38）京都市立美術大学で後進の指導にあたり、関西洋画壇の発展に影響を及ぼした画家といえよう。

黒田は全国的な知名度は高くなかったが、2005年（平成17）に滋賀県立近代美術館、佐倉市立美術館で本格的な回顧展<sup>6</sup>が開かれ、その前後から、美術史や評論の著作によって再評価が始まり、著書『芸術環境 憧憬の地』（1920年・大正9）は、2010年（平成22）柏書房から復刻版<sup>7</sup>が刊行されている。

国展と黒田の関係は、1910年（明治43）12月、日本画家と洋画家とが一緒になって結成した芸術研究会である黒猫会（シャ・ノワール）に遡ることができる。この会の参加者は、日本画家が麦僊、竹喬、洋画家が黒田、田中喜作、津田青楓、新井謹也、田中善之助らであった。しかし、翌年には意見の違いから解散して、麦僊、竹喬、田中（善）、新井、黒田らは、新たに仮面会（ル・マスク）を結成して展覧会を開催した。黒田は、麦僊との交友が深まったのはこの仮面会の結成後で、仮面会の活動期間が麦僊との最も深い思い出であると述べている。仮面会も、二回展の後、1911年（大正元）に自然解消し、その後はそれぞれ生活環境が変わり家庭を持ったことで会うことは少なくなったようである。しかし、繋がりには維持され、1916年（大正5）の黒田の渡仏時には、麦僊や竹喬は、「苦心の作を寄せて、私の行を盛んにしてくれた」と述べている<sup>8</sup>。黒田が案内役となったのは、麦僊や竹喬との繋がりからであったようである。

1918年（大正7）1月、国展が結成された時期には、黒田は第一回渡仏の最中であった。このとき黒田はとりわけ後期印象派の絵画を見聞し、同年8月末の帰国後はピサロ風の作品を描き、1919年（大正8）秋の第六回二科展に出品した滞欧作が二科賞を受賞、1920年（大正9）6月に『セザンヌ以後』を刊行し、ヨーロッパ新思潮の紹介者として、一躍時代の寵児となったとされる。

それから間もなくして、1921年（大正10）に、画材を揃えに行った京都の「画箋堂」で、主人であり国展庶務を務めた山本源之助から、国展画家たちの渡欧に同行してほしいと頼まれたようである。黒田は当時中井宗太郎が発行している国展の機関紙『制作』に同人として迎えられていた。前述した麦僊、竹喬との繋がりもあり、また、文筆に優れたスポークスマンとしての期待もあり、案内役を依頼されたのであろう。渡欧の費用は、麦僊や画箋堂主人の協力を得て開催された新潟の画会、『欧州芸術巡礼紀行』の原稿料、西宮で味噌製造業を営んでいた福井治兵衛の支援があったとされる<sup>9</sup>。

『欧州芸術巡礼紀行』は、はじめ1922年（大正11）1月1日から12月28日にかけて、時事新報紙に連載された。連載では、第一回は上海、蘇州、香港、シンガポール、マラッ

<sup>6</sup> 『没後35年黒田重太郎展』図録（滋賀県立近代美術館、佐倉市立美術館、2005年）。

<sup>7</sup> 林洋子編『ライブラリー・日本人のフランス体験 第12巻 美術家のフランス体験Ⅱ—黄金の1920年代』（柏書房、2010年）。

<sup>8</sup> 黒田重太郎「土田麥僊の事ども」（『中央美術』第37号、1936年9月）。

<sup>9</sup> 戸村知子「黒田重太郎、憧憬の地へ再び」、151頁。

カ、ペナン、コロombo、スエズ、カイロ、そして地中海を経てマルセイユに到着して陸路パリへ向かうまで、第二回から第四回はイタリア旅行、第五回はスペイン旅行の様子が綴られたようである。この連載は「世間から多大の歓迎を受け」、単行本として、1923年（大正12）大阪時事新報社編集で十字館から出版された。

序文において、大阪時事新報社編集局の上杉彌一郎により、「我国の画家で其画筆を海外に運ぶ人は決して少なくないけれども一派の画家が隊を組んで世界の芸術を隅々まで漁って歩いたことは国画創作協会同人の今度の芸術巡礼を以て嚆矢とするであろう」と記されており、「国展」として「芸術巡礼」を行う意義が強調されている。

麦僊、竹喬、晩花、黒田の欧州遊学の中心地はパリであったが、黒田はパリで麦僊らと行動を共にせず、イタリア、スペイン旅行に同行したためか、『欧州芸術巡礼紀行』の中心はイタリア旅行である。あるいは、この時期には、1914年（大正3）高木敏雄訳によるゲーテ著『伊太利紀行』（京都、隆文館）、1922年（大正11）團伊能『伊太利亞美術紀行』（東京、春陽堂）が出版されており、イタリア紀行の受容が高まっていたのかもしれない。

次節では、黒田による紀行文から、麦僊の西洋美術理解の特徴について検討を加える。

## 第二節 黒田重太郎が見たイタリア・スペイン

### 第一項 「西遊途上」と「巴里客窓記」

黒田による紀行文は、(一) から (二五) までの章番号が記されており、これらは副題によれば、(一) から (一一) までが「西遊途上」、(一二) が「巴里客窓記」、(一三) が「カイニユ訪問記」、(一四) から (二一) までが「伊太利遊記」、(二二) から (二五) までが「西班牙日記抄」という五部に分類でき、最後に「余録」が記されている。

「西遊途上」は49頁にわたり、上海、蘇州、香港、シンガポール、マラッカ、ペナン、コロombo、スエズ、カイロ、マルセイユ、麦僊が体調を崩し一泊したアヴィニョンを経て、パリに到着するまでの道程での出来事や風景を記す。

そのうち印象的な内容をいくつか選択して、抜粋してみたい。

1921年（大正10）10月4日、麦僊、竹喬、晩花、黒田は、日本郵船賀茂丸で神戸を出港した。船では麦僊、晩花は一等室、黒田、竹喬は二等室であったようで、黒田は同室の竹喬のことを口数が少なく温厚であると述べている。

まず、上海では「支那舞妓」を見学しており、紫縹子に黒い立涌のような模様のある衣をまとい群青の袴を穿いた「時鴻」と、緑玉の上衣に黒縹子の袴を穿いた「樂弟」という娘を写生している。麦僊による挿画（四）は樂弟にあたる。蘇州では楓橋鎮・寒山寺・西園の戒幢寺を見学し、河のほとりにて皆で写生をしたといい、これは挿画（六）（七）にあたるであろう。カイロでは砂漠でラクダに乗り、ギザのピラミッドを見学しており、「秀抜なエジプト芸術」に「強い印銘を与えられた」が、ラクダ引きにしつこく金銭を要求され弱ったようである。アヴィニョンでは、黒田が『憧憬の地』において記したという、教皇庁のシモーネ・マルティーニの壁画に感動している。

このような道程を経て、11月18日にパリに到着し、麦僊、竹喬、晩花はオテル・ビッソンに滞在したが、黒田は翌月からクリュニー博物館裏にあるホテルに移動したようである。

『欧州芸術巡礼紀行』のうち、唯一パリでの出来事を記している「巴里客窓記」は、わずかに11頁の記述で終わっている。黒田がパリ到着直後に訪れたオノレ・ドーミエ（Honoré Daumier 1808-1879）の旧家や、蒐集家によるルドンのコレクション、フランドランやヴラマンクの展覧会を印象に残ったものとして綴るが、秋のサロンの感想を記したところで、間もなくイタリアへ立とうと書いていると締めくくっている。

## 第二項 「伊太利遊記」

パリに関する記述がわずかに10数頁であるのに対して、「伊太利遊記」は106頁にわたっており、『欧州芸術巡礼紀行』の中心となっている。黒田は「ルネサンスの土其者を実際に踏んで来たいということは今度同行した諸君が遠くから抱いていた心願であった」<sup>10</sup>と記している。1922年（大正11）1月9日から2月9日にかけて、麦僊、竹喬、黒田の三人はイタリアを旅行した。この旅行には晩花は同行していない。

まず、イタリアへ向かう途中で、カーニユのルノワール邸を訪ねており、この訪問については、「カイニユ訪問記」と題して記している。黒田の記述によれば、ルノワール邸訪問のため、美術批評家テオドール・デュレと、ルノワールの息子クロードに連絡を取り、デュランリュエル画廊の番頭にクロードが結婚の準備のために忙しいと聞いて、非常に気を揉んだようである。ルノワール邸ではクロードが出迎え、応接室や画室を見学させてくれたが、黒田は取り込み中に迷惑をかけることを心配し、名残惜しそうな麦僊と竹喬を促して庭の一部をスケッチし急いでルノワール邸から去った、と記している。麦僊がルノワールの家や庭を描いた挿画（二六）（二七）はこのとき描いたものであろう。

ルノワールの家を訪れ、ニースを去った後は、ジェノバで一泊しているが、半日の滞在であったため「語るべき多くを持たない」と述べている。次に訪れたピサでは、ピサ大聖堂、カンポサントを見学した。ゴッツォリの壁画「旧約聖書」（1467～84年 フレスコ）について、「其確実な写実的表現と、全幅に浸潤する牧歌的情緒に於て、ベノツォは茲に一個の卓れたる色彩詩人として、其素質を十分に發揮している。」<sup>11</sup>と述べている。麦僊はこの壁画を「優美でしかも非常な写実」「土佐絵」と同様だと記しており、土佐絵と同じとみなす視点は黒田には見られないが、「色彩詩人」であると称讃していることから、ゴッツォリを色彩に優れた牧歌的情緒の画家とみなす評価は類似していたことが指摘できる。

ついで訪れたローマでは、ボルゲーゼ美術館で見た、ティツィアーノ《天地天愛》、コレッジョ《ダナエ》などの感想を綴っている。最も記述に頁を割いているのは、ミケランジェロのシステリーナ礼拝堂天井画についてである。黒田の記述は、ミケランジェロが、ヴァイットリア・コロナ夫人との恋愛に苦悩し、制作中に重傷を負いながら、「悲壮な作品を

<sup>10</sup> 大阪時事新報社編『欧州芸術巡礼紀行』（十字館、1923年）、62頁。

<sup>11</sup> 大阪時事新報社編『欧州芸術巡礼紀行』（十字館、1923年）、78頁。

成就せしめた」ことを劇的に記述している。また、修復によって悲劇的效果が失われたと記した。

ローマ紀行文の最後の段落には「附記」が記されている。黒田は、第一印象—総観—復興期—ローマ時代—ギリシャ時代と遡る予定であったが、「紀行の性質として単に美術上の事ばかり書く訳にも行かず」、「予定の枚数を超へること既に数十、然かも尚ほ其一瞥にさへも言及し得なかつた事を遺憾とする」<sup>12</sup>と記しており、読者の興味を考慮していたことがうかがえる。

さらに、ナポリでは、国立考古学博物館で、ポンペイの出土品を見ている。《プロキュロの妻》について、「個性的な表現に至っては、彫刻に於いて多くの深刻な肖像を遺した芸術家に最も近い血族性をもっていると思える」<sup>13</sup>と記しているが、この芸術家は、ナポリで生まれローマに移住した彫刻家ベルニーニのことであろう。また麦僊による挿画（四五）はこの部分模写である。

翌日には日本人定雇の案内者として有名であったというアントニオの案内によってポンペイを訪れている。また、麦僊や草牧ら国展の日本画家たちは、ポンペイの壁画に感銘を受けて、自身の進むべき方向を見つけたと記しているが、黒田の紀行文にはそのような記述は確認できない。

アッシジの目的は、サン・フランチェスコ聖堂にあるジョットの壁画《聖フランチェスコの生涯》(1296～99年頃、フレスコ)であった。黒田は、フランスの美学者バイエ(Raymond Bayer 1898-1959)の著書を参照文献として挙げて、「上院の『聖フランシス一代記』を一三〇〇年頃から一三〇四年頃に成るものとして置きたい、察するにジョットの藝術は茲に開花の一時期を迎へたのである」<sup>14</sup>と述べている。修復による色彩の不調和が目立つが、簡潔な構図と単純な様式であり、見ている間にそれらの単純な様式が意外に大きな陰影をもっていることがわかれると評価している。

フィレンツェでは、ウフィツィ美術館に第一に訪れた。ボッティチェリ《春》(1478年頃、板・テンペラ)《ヴィーナスの誕生》(1485年頃、テンペラ・キャンバス)に最も強い感動を受けたようである。これらの絵画が、幽玄さや玲瓏さの印象を与えることを記すとともに、それが退色や変色の結果であることに触れて、次のように述べている。

黒ずむだ草むらに朱や黄の草花がわづかにそれと見わけられるばかりの色をとどめて咲き出てるのは、まるで光悦の蒔絵を見るやうに美しい。けれども、其處にはもつと豊富な光が置かれてゐたのである。<sup>15</sup>

<sup>12</sup> 大阪時事新報社編『欧州芸術巡礼紀行』（十字館、1923年）、105頁。

<sup>13</sup> 大阪時事新報社編『欧州芸術巡礼紀行』（十字館、1923年）、109頁。

<sup>14</sup> 大阪時事新報社編『欧州芸術巡礼紀行』（十字館、1923年）、128頁。

<sup>15</sup> 大阪時事新報社編『欧州芸術巡礼紀行』（十字館、1923年）、133頁。

麦僊は《春》における地面の草花の表現に惹かれていたが、黒田がこの表現に「光悦の薔絵」を感じ取っているのは興味深い記述である。ほかに、ティツィアーノ《ウルビーノのヴィーナス》(1538年、油彩・キャンバス)などに関心を持っている。

ついで、フラ・アンジェリコが住居としたサン・マルコ修道院の跡地を美術館にした、サン・マルコ美術館を訪れて、黒田はキリストや聖ドミニコの生涯を表した小品連作やブレデールについて「藤原朝を思わせるようなピュールで美しい外貌とエクセキューションをもっている」<sup>16</sup>と評価している。黒田はフラ・アンジェリコに藤原時代を思うと述べているが、このような視点は麦僊と共通しているといえよう。

ヴェネツィアでは、ドゥカーレ宮殿のティントレット《アリアナとバッカス》《メルキュールと三人のグラツィエ》を「まるで昨日筆を置いたかと思われるくらい、色彩の艶やかさを失っていない」<sup>17</sup>と評価した。

また、カルパッチョ《二人のヴェネツィア婦人》(1490年頃、油彩・板、コレル美術館)には、「此上もない喜び」「二人の蒼ざめた金色の肉體、豊潤なきめの細かな肉體は、ふくよかな乳房の上まで露出されて、その綺羅びやかな服装とよく映り合つてゐる。」<sup>18</sup>と記している。麦僊がこの絵画を好きなものと述べているが、その要因が、ふくよかな肉體の輝く描写と華麗な服装にあったであろうことが推察できる。しかし、黒田は、このように絵画の特徴を記した後で、この絵画が15世紀末に制作されたものであるが、宗教味のない、純粋な風俗画的な画因をもつために、大画面の部分を切り取ったという説があることに触れている。公的な紀行と私的な書簡や日記との違いがあるが、このような観点は麦僊にはないものであった。

パトヴァでは、ジョットのスクロヴェーニ礼拝堂壁画が目的であり、「キリスト伝」「マリア伝」は最も興味を惹いたと綴っている。

ミラノ、ブレラ美術館では、ベルナルディーノ・ルイーニが目的であったが、《天使に依りて葬る聖カタリナ》しか出ておらず、看守に頼み込んでこっそり修繕中の部屋の中を見ることができたという。最も重要視していたという《聖母子、聖マルタ、聖ヨハネ》はどうしても見ることはできなかったが、《水浴の女たち》(1520～23年、フレスコ)《ナルシス》《ダフネ》、「モーゼ一代記」などを見て非常に満足したようである。

《水浴の女たち》について、「其人物と背景の近代的な取扱方に於て、其自由さと、新鮮さに於て、私達を感動する事最も強かつたのである」「魅疊的で上品で、そして、牧歌的な彼の魂は、こゝに澗瀨さの全部を發揮している」<sup>19</sup>と述べている。

また、ルイーニの特質を「田園詩人的」と評し、次のように述べている。

<sup>16</sup> 大阪時事新報社編『欧州芸術巡礼紀行』(十字館、1923年)、138-139頁。

<sup>17</sup> 大阪時事新報社編『欧州芸術巡礼紀行』(十字館、1923年)、150頁。

<sup>18</sup> 大阪時事新報社編『欧州芸術巡礼紀行』(十字館、1923年)、152頁。

<sup>19</sup> 大阪時事新報社編『欧州芸術巡礼紀行』(十字館、1923年)、172-173頁。

彼の作風はそれ程自然である。加ふるにして微妙な、殆ど潜在的に絶えず波動するグラシエーズな感情のあるあつて、彼をして名匠輩出の十六世紀伊太利画派中、壁画家として一つの新境地を開拓せしめている。<sup>20</sup>

麦僊はルイーニの色彩に対して、「日本の土佐絵の古い感じ」の色が「うすいけれども深い、しぶいけれども美しい」「凡てコフンのまぢつたボーツとしたやはらかい全くつゞまれる様な色」だと記しているが、黒田による評価は、麦僊ほど色彩を強調せず、壁画家として新境地を開拓していると述べている。

### 第三項 「西班牙日記抄」

1922年（大正11）3月14日から3月20日まで、麦僊、竹喬、晩花、黒田は、スペインに旅行した。この旅行は5日間であつたが、黒田による紀行文「西班牙日記抄」は、56頁にわたってスペイン旅行の詳細を記している。とりわけ、エル・グレコに関する記述が多く見られ、スペイン旅行は、エル・グレコ巡礼の旅であつたといつてもよいであろう。

エル・グレコ（El Greco 1541-1614）は、マニエリスムの画家で、引き延ばされた人体表現が特徴とされる。20世紀初頭、印象派の画家たちやピカソらにより独自性が再評価された。

麦僊らは、3月14日午後5時過ぎにパリを出発し、15日夜9時頃にマドリッドに到着した。

黒田は、汽車から見たスペインの景色について、繊緻で抒情詩的なフランス郊外と異なり、大まかで劇的であり、劇的であるけれども単調であると述べている。冬の嵐と夏の陽光、南からのアラブの鋭刺な血液と北からのカトリックの感化、これらが住人、山のたたずまい、水の流れにまで、一種陰惨な気持ちを漂わせていると記して、きわめて現実的な素質と、甚だ瞑想的な素質の奇異な混淆が、スペイン画派の特徴だと述べている。

初めに訪れたのはマドリッドのプラド美術館で、黒田はゴヤの代表作である《着衣のマハ》（1798～1800年頃、油彩・キャンバス）《裸のマハ》（1798～1800年頃、油彩・キャンバス）が最も印象的であると、次のように述べている。

女の肌が柔らかな室内の光線の下に、陰になり陽になる微妙な様子をよく現はしてゐると思ふ。これに比べればルーヴルにあるマネの《オランピア》など、反つて私の中にはセツクで少々豫想を外れた位だつた。仔細に見て行くとその色彩にも驚くべき部分を発見する。たとへば女の白いキモノや敷布の陰になつたところは、墨を薄めて、使つてある。そしてその最も暗い部分に緑の生を強いタァシユで置いてある。普通このやり方は色彩を寒く、冷たくさせてしまふのだが、それに映發する肉色があり淡紅色の帯があり、橙黄色の衣服の一部がありまするために、冴えた、澄み切つた色調を

<sup>20</sup> 大阪時事新報社編『欧州芸術巡礼紀行』（十字館、1923年）、173頁。



作つてゐる<sup>21</sup>

加えて、フランス軍の進攻によりミュラ将軍がマドリッド市民の暴動を鎮圧し、反乱者を銃殺する場面を描いた《1808年5月3日、プリンシペ・ピオの丘での銃殺》(1814年、油彩・キャンバス)には、ゴヤの態度が深酷な描写において写実家であるが、一方に強いヒューマニズムをもち、ナポレオンに反感を持っていたことを推察している。

麦僊は、黒田とは対照的に、「非常な大作の群像のある肖像画」(《カルロス4世の家族》かと推察できる)について、「自分はこうした形色の美しさよりも女其物に迫つて行く自分の感動、自分の執着を一生つらぬきたいと思ふ事だ、それは表現ではない、其魂だ」と述べている。麦僊は政治的な題材には関心を持たず、歴史画を描くことに興味がなかったこと、「女の魂に迫る」ことを最も重要だと考えていたことが理解できる。

3月19日には、マドリッド郊外にある、エル・エスコリアル<sup>マ</sup>の宮殿、修道院、博物館などを訪れて、エル・グレコの絵画を「巡礼」し、大祭壇画《聖マウリティウスの殉教》(1580~82年、油彩・キャンバス)を非常に高く評価している。麦僊は《聖マウリティウスの殉教》に対しても、「不思議に他の人に見られない美しい色だ、全く別の色だ、古人なのに今日描いた様に美しい色だ、全く感心せずに居られない全然セザンヌの画を見ると同じ感じだ」<sup>22</sup>と、色彩という観点から評価している。

黒田によれば、エスコリアルで得るものは、この絵画とエル・グレコの聖人画二枚の三枚にすぎなかったといい、エル・グレコに期待を寄せていた麦僊や竹喬は、マドリッドのさまざまな名所を案内しようとする案内者に、もうエル・グレコの画はないのかと急かしていたようである。

翌日にはエル・グレコが活動したトレドに向かった。トレドの紀行文は、次のような一文から始まる。

ある一人の藝術家が、生涯の或部分を其處で送つて、其所のエスプリに融通したと云ふ土地は、羅馬、フィレンツェ、巴里など、各々その時代の中心となつてゐる所よりも、反つて私達に懐しい心地を起させる、斯うしてグレコの郷土となつたトレドは、セザンヌのエツクス、ワ<sup>ン</sup>ゴオグのアールと共に、久しく憧憬の地となつて、私の胸裡を占めてゐた。<sup>23</sup>

この文章からは、黒田が、パリやローマなど時代の中心地よりも、画家が特徴的な活動を行った土地に特別な関心を寄せていたことが読み取れる。

サント・トメー聖堂の《オルガス伯爵の埋葬》(1586~88年、油彩・キャンバス)は、

<sup>21</sup> 大阪時事新報社編『欧州芸術巡礼紀行』(十字館、1923年)、185頁。

<sup>22</sup> 大阪時事新報社編『欧州芸術巡礼紀行』(十字館、1923年)、219頁。

<sup>23</sup> 大阪時事新報社編『欧州芸術巡礼紀行』(十字館、1923年)、224-225頁。

荒れ果てていたサント・トメー聖堂の再建に尽力したオルガス伯爵の逸話を題材にしており、画面上部にオルガス伯爵の魂の昇天、下部に肉体の埋葬が描かれている。黒田は、下部は「寫實藝術の傑作」、上部は「幻想を描かうとする一習作」という、フランスの小説家バレス (Maurice Barres 1862-1923) の評論を引用して、同意見を記している。一方で、麦僊は「とても人間の仕事でないと思ふ、墨とみどり、紅などの調和と来たら素晴らしいものだ」と、あくまで色彩の調和を中心に述べている。

さらに、エル・グレコの居跡を訪れ、美術館を訪問したほか、トレド大聖堂では、何度も写真で見たという《聖衣剥奪》(1577~79年、油彩・キャンバス) を見ているが、修補によりキリストの赤い着衣が周囲の黒っぽい色調と不調和で、少し期待を裏切られたようである。

スペイン旅行の紀行文の後には、黒田による「余録」が収められており、紀行も100回を越えているが、遅筆なため時間の大半を執筆に費やし、留学期間にやっておきたいことも多いので、これを機会に筆を置きたいと記している。ついで、これまでの紀行文で、日本の美術界と密接な関係を持っているフランスの新しい画壇の潮流について記述した箇所が乏しいことに触れて、イタリア、スペインの紀行が予想より長引き、書く余地がなくなってしまったと反省している。一方で、フランスの新しい画壇の潮流は、研究対象として重要な部分を占めているので、筆を取りかねた点もあり、いつかまとめて筆を執りたいとも記している。

最後に、芸術上の意見に関する是非は、黒田一人の上に帰してほしいと強調している。「国展同人云々」の表題が冠せられているため、紀行文における芸術論を国展同人の全体によるものや、あるいは黒田個人の意見として見誤られる事は、国展画家たちにとっても黒田にとっても迷惑だからであるとはっきりと記している。黒田は、自身を国展同人諸君と友人の地位にあり、内部に関与していないと位置づけ、そのためしばりを及ぼさないようにしたいと強調した。

黒田の従弟にあたる吹田草牧の書簡によると、遊学中に黒田と麦僊の仲は悪化していたといい、余録において、わざわざ国展画家たちとの芸術観の相違について言及している。しかし、黒田の学術的な背景をふまえた主題・構図・技法の論考と、麦僊のともすると内容理解を軽視したともいえる色彩表現に偏った言説とは、公的・私的という資料の性質の違いはあれども、反対の性格をもつ芸術理解であることを見逃してはならない。麦僊の色彩に対する執着は、彼が優れた色彩感覚をもつ画家であったことを示してもいる。さらに、麦僊にとって描くべき対象は、自然と「女の魂」であったので、その表現に最も重要な観点として色彩表現があったのだと考えられる。

### 第三節 『欧州芸術巡礼紀行』の挿画

国展画家が渡欧中に描いたスケッチを数多く含む『欧州芸術巡礼紀行』は、さまざまな点で、国展の画家たちの遊学期の関心を示す興味深い資料である。これらの挿画はコロタ

イブ写真版による単色刷であり、現在の所蔵が不明なものもあるため、全ての挿画の筆触・色彩を分析することは困難であるが、麦僊が興味を持った風景や人物、またそれらを描く構図・作風は十分に分析できると考える。

『欧州芸術巡礼紀行』の目次では、100枚の挿画に番号とタイトルが記されているが、目次に記載されているが掲載されていない挿画、目次に記載されていないが掲載されている挿画がある。ほぼ紀行文2頁に対して挿画が1枚収められており、『欧州芸術巡礼紀行』における挿画の重要性が理解できる。前述したように、『欧州芸術巡礼紀行』は国展画家の渡欧を発信する役割があったが、紀行文は黒田によるものでその芸術観も黒田一人に帰すると述べられており、挿画は国展画家の遊学を示す重要なものであったと考えられる。

そこで、まず『欧州芸術巡礼紀行』の中からそれぞれの挿画とスケッチ地・作者・タイトルを整理すると、表1のようになる。作者をみると、麦僊が32枚で最も多く、ついで竹喬が30枚、黒田が23枚で、晩花はイタリア旅行に同行しなかったため、15枚と比較的少ない。これらの挿画は、おそらく編集者の手違いによって、目次に記された題名や作者、挿画の入るべき順番が間違っている箇所がいくつかある。画題は、フランス、イタリア、スペインで目にした異国風景、異邦人のほか、ポンペイの壁画やサン・マルコ修道院の壁画の部分模写なども確認できる。

麦僊の挿画のうち、現在の所蔵先が明らかで、展覧会出品歴があり、秀抜な作品を選択してみると、たとえば、《オリーブの老樹》(図1)は、材質は紙に鉛筆・色鉛筆、ほぼ正方形の画面にオリーブの老樹と、青く染まった街の風景を描いたスケッチである。樹木の幹や葉、地面に色鉛筆による短線が用いられ、オリーブの葉の橙色、小さな樹木の緑色、青色、建物の屋根の赤色といった色彩が対照をなして、調和している。

構図をみると、麦僊による挿画は、やや横長か正方形の画面に、《オリーブの老樹》《ルノワールの庭》(図2)など画面の端に樹木を配するセザンヌ風の構図がよく用いられている。《堀割の岸にて》(図3)にも見られるような、淡い色調、鉛筆による線描に、水分を多く含んだ絵具で着色した、即興的なスケッチの性格が強い挿画もある。これらの挿画には樹木や草を点描のような手法で描いた部分が見られる。

竹喬には《エスコリアルスの町》(図4)など麦僊と同様に画面の端に樹木を描く構図も多くみられるが、竹喬の描く樹木が直線的で力強いのに対して、麦僊の描く樹木は柔らかくうねっており、曲線的な表現を好んだことがうかがえる。

また、《聖グレゴリオの広場》(図5)など、画家がいる位置から見える風景を切り取ったような視点もみられ、竹喬による挿画が、険しい山肌とその頂上にひっそりと佇む寺院を描く《丘上廢寺》(図6)など、縦長の画面に、街の全体を捉えて、西欧風景のスケールを感じさせるのと対照的である。さらに、黒田の風景画は、《スフォツア城址》(図7)など、縦長の画面を用いて垂直方向の建物の高さを強調し、ローマの《チタス城跡》や《チタス凱旋門》にもみられるように、華やかであった遺跡の静けさを描出しており、麦僊との芸術観の違いが挿画にも反映されている。また、黒田の風景画は、麦僊や竹喬が多用してい

た画面端に樹木を配する構図は、パドヴァの風景を描いた《片側町》では前景に4本の樹木を描いているが、この作品の他には見られない。自然風景の描写よりも、両側に高く建物を描く構図で、ヨーロッパ特有の小窓の多い建造物とその間の細い道や、かつての面影を残す建物や城址を主題とする作品が多くみられる。晩花による風景画は、《エスコリアル村》(図8)など、陰影を強調せず平面的で素朴な印象を与えるであろう。

線描、色彩をみると、麦僊の線描は、帰国後の作品にみられるほどの細さや鋭さを有しておらず、色調の穏やかさと調和する柔らかな線描である。水分を多く含んだ絵具で着色した、淡い色調の風景画が多い。竹喬は《エスコリアル街》(図9)に見られるような水分の少ない絵具によるはっきりとした色遣いであり、筆触も力強い。晩花はトレドのアルカンタラ橋で水甕を抱えた女性たちと橋から見える街並みを描いたと考えられる《水汲み女》をみると、描線は太く、麦僊や竹喬に見られる繊細な線描による写生的な捉え方はほとんど見られない。色彩は明るい灰色と紫色を基調としており、麦僊の華やかな明るさとも竹喬の明快な力強さとも異なる素朴な色調である。黒田の挿画は原画が確認できないため、『欧州芸術巡礼紀行』の図版で確認する限りでは、肥瘦のある力が入っていない描線であり、筆で描いているようである。色彩については不明であるが、図版を比較すると、麦僊ほど繊細ではないが竹喬ほど力強さはなく、また晩花ほど簡素ではないといえよう。

また、麦僊の挿画の特徴として、《聖グレゴリオの石段》(図10)《聖グレゴリオの広場》《堀堀割の岸にて》など、風景とともに階段下で座ってこどもをあやす女性たち、公園で寝そべる男性、河原で休憩する男性たちを描き、街の片隅にある日常の風景を切り取っている点が挙げられる。

竹喬も麦僊と同様に、生活する人物を描き込んでいるが、その存在感や穏やかな生活よりも、自然風景の大きな力を写し取ろうとする様子を感じさせる。また、黒田も人物を描いているが、《昔の俵の残ったミラノ》(図11)など、どこか哀愁を感じさせる描写となっている。

さらに、人物を主題とした挿画は、上海で描いた《歌妓樂第の図》、フランスの少女を描いた《習作》(図12)、タアホの断崖の橋近くで描いたと思われる《トレドの少女》(麦僊による書き込みでは「スペインの少女」)(図13)のほか、《公園にて》《公園にて(二)》では、マドリッドの公園で母と幼い子供を描いている。《歌妓樂第の図》《習作》《トレドの少女》は少女の勝気な表情がやや挑発的な印象を与えるが、《公園にて(二)》では、乳母車に乗る幼児とその傍らの若い母親を暖かな目線で描出している。

晩花は風景よりも人物に焦点を当てた作品を多く描いており、自然風景よりも人物に興味を惹かれたようであるが、麦僊のように、勝気な表情の少女や母親と子供といった日常の人物ではなく、道端でアコーディオンを弾き金銭を乞う《物乞いの老婆》(図14)を描いている。しかし、老女の表情の描写は簡潔で、苦悩や生活の苦しさを写実的に描出しようという意気込みは感じられない。晩花は気に入った風景、興味を惹かれた人物を気ままに描いたように感じられる。

黒田は晩花について人物を多く描いている。《地中海アラブの行商人》は、カイロで見た行商人の男性を描いたと考えられるが、その他は滞在先の少女や女性を描いている。スペイン女性を描いた《をどり娘の一》《をどり娘の三》(図 17・18)では、ショールを肩にかけ、厚化粧をした女性を描いているが、《或るレストランにて》(図 19)では細い筆致で自然な女性の姿を描出している。黒田は、自然な女性の姿にも、派手に着飾った踊り娘たちにも興味を惹かれ、またそれぞれの個性に適した表現手法を選択しているが、麦僊が描いた西洋少女像と比較すると、女性の表情はぼんやりとしている。

本節では、風景、人物を主題にした挿画の比較を行った。その結果、麦僊の挿画の特徴は、明るい色彩と繊細で柔らかな筆致、穏やかな世界観にあることを明らかにした。挿画からも、麦僊が特出した色彩感覚を有していたことが指摘できる。

## 小結

第四章では、『欧州芸術巡礼紀行』に着目して、麦僊の欧州遊学について論じた。

まず、展覧会を重ねるごとに国展の評価が振るわなくなっていくなかで、西洋美術を見し研究することが重要な課題であったこと、黒田が案内役となり紀行文を執筆した背景に、京都における芸術運動を発端とした麦僊、竹喬との交友があったことを確認した。

ついで、『欧州芸術巡礼紀行』に記された黒田による紀行文を分析し、麦僊と黒田との西洋美術に対する見解を比較した。黒田の学術的な背景をふまえた分析・考察と、麦僊のともすると内容理解を軽視したともいえる色彩表現に偏った言説とは、公的・私的という資料の性質の違いはあれども、反対の性格をもつ芸術理解であることを見逃してはならない。麦僊にとって描くべき対象は、自然と女性であり、その表現に最も重要な観点として色彩表現があったのだと考えられる。さらに、麦僊の色彩に対する執着は、彼が優れた色彩感覚をもつ画家であったことを示してもいる。

さらに、挿画を分析し、麦僊が西洋の人物や風景をどのように描いたのかについて論じた。その結果、麦僊の特出した色彩感覚は、挿画からも見出すことができた。《オリーブの老樹》では、樹木の幹や葉、地面に用いられた色鉛筆による短線が、オリーブの葉の橙色、樹木の緑色と青色、建物の屋根の赤色といった色彩の対照を成すとともに調和している。人物を描いても、《習作》に見られるように、温かな光を思わせる黄色と、衣服の紫がかつた青といった、美しい色彩の対照に気を配っている。加えて、女性の顔は陶器のように白い肌であり、青で陰影を表現し、薄いピンクで血色の良い頬を強調している。

また、麦僊の挿画の多くは、画面の端に樹木を配するセザンヌ風の構図を用いており、繊細で柔らかな筆致と明るい色彩の調和と対照をなしていること。階段下で子供をあやす女性たち、公園で寝そべる男性、河原で談笑する男性たちといった、日常の穏やかな風景を切り取っていることを指摘した。

麦僊はヨーロッパの風景や人物を明るい色彩の対照による「豊富な温かい画」として表現しており、欧州遊学で得た色彩表現を試みているといえよう。

表1 『欧州芸術巡礼紀行』掲載の紀行文・挿画

日程	紀行文	挿画番号	スケッチ地	麦優 計32枚	竹喬 計30枚	晩花 計15枚	黒田 計23枚
大正10年 (1921) 10月8日	(一)上海の一日一夜 —西遊途上—	(一)	上海	上海港にて			
		(二)				龍華の塔	
		(三)			四馬路街※1		
		(四)		歌妓樂弟の図			
10月9日	(二)蘇州行 —西遊途上—	(五)	蘇州			寒山寺へ通ふ道	
		(六)		蘇州城外斜陽	蘇州郊外		
		(七)					
10月13日	(三)香港にて —西遊途上—		挿画なし				
10月19日	(四)新嘉坡にて —西遊途上—	(八)				埠頭の所見	
		(九)		牛車			
		(一〇)			土人部落の一部		
10月21日	(五)馬拉加の半日 —西遊途上—	(一一)	シンガポール	馬拉加の船着き場			
10月22日	(六)彼南にて —西遊途上—	(一二)				彼南にて	
10月27日	(七)古倫母の一夜 —西遊途上—	(一三)			古倫母にて		
		(一四)	スエズ	蘇土港頭		蘇土にて賀茂丸甲板	
11月9日	(九)カイロ行 —西遊途上—	(一五)	カイロ			埃及にて	
		(一六)					
		(一七)		カイロへの車窓より			
		(一八)					地中海アラブの行商人
	(一〇)地中海を越えて —西遊途上—		挿画なし				
	(一一)巴里に入るの記 —西遊途上—						
11月18日	(二)巴里客窓記	(一九)	パリ		セーヌ河岸		
		(二〇)				ドミエーの舊家	
		(二一)		習作			
		(二二)			雨の広場		
		(二三)				ボンヌフ	
大正11年 (1922) 1月9-12日	(一三)カイニユ訪問記	(二四)	カーニユ		窓外のニス		
		(二五)		ルノアールの家	ルノアールの居を訪ふ道		
		(二六)		ルノアールの庭			
		(二七)			カイニユの並樹道		
1月12-14日	(一四)ゼノアとピザ —伊太利遊記第一篇—	(二八)	ジェノバ ピザ	オリウの老樹		挿画なし	ヴィアテラッジオラ
		(二九)					
		(三〇)		聖シスト寺			
		(三一)			ピザの街		長シヨールルの女
		(三二)					
1月15-23日	(一五)羅馬にて —伊太利遊記—	(三三)	ローマ	羅馬のある街角			
		(三四)			ボルゲーゼの庭		
		(三五)		※2	マドリッドの或る公園※2	公園※3	
		(三六)					
		(三七)		聖グレゴリオの石段			
		(三八)			コロセオ		
		(三九)		パラチノ丘の裏手	羅馬の場末		
		(四〇)					チタスの凱旋門
		(四一)			聖ボナベントレ僧院		
		(四二)					チタス城趾
(四三)	聖グレゴリオの広場			カムパニヤの一驛			
1月23-27日	(一六)ナポリとボムベイ —伊太利遊記—	(四五)	ナポリ ボンベイ	プロキユロの妻 (壁画の一部)			
		(四六)			ボムベイ浮彫		
		(四七)			エルクラナム附近		
		(四八)			ソレントとカプリ		
		(四九)		雨後のヴェスビオ			
1月28-29日	(一七)アツシシにて —伊太利遊記—	(五〇)	アツシジ				伊太利少女
		(五一)		アツシシにて	アツシシの街		
		(五二)					
		(五三)		サンフランチェスコ寺		挿画なし	オテルスバシオより見たる 聖フランチェスコ寺
1月30日 -2月3日	(一八)雨のフィレンツェ —伊太利遊記—	(五四)	フィレンツェ		ボンテヴェツキオ		
		(五五)					或るレストランにて
		(五六)					サンイアコボ
		(五七)		マリアの顔			アルノ河畔にて
		(五八)					
		(五九)			フィレンツェの或る庭		モンセリチエ
2月3-5日	(一九)曇るヴェネチヤ —伊太利遊記第六篇—	(六〇)	ヴェネツィア				
		(六一)		夜のヴェネチヤ	聖ジョルジオチマチオレ		
		(六二)					
		(六三)					小運河の一角
2月5-6日	(二〇)バドヴァ —伊太利遊記—	(六四)	バドヴァ		マドンナテルアレーナ		
		(六五)		堀割の岸にて			
		(六六)			凍てつく町端の道		
		(六七)					片側町
		(六八)					
2月6-9日	(二一)ミラノの三日 —伊太利遊記終篇—	(六九)	ミラノ		河岸の會堂		
		(七〇)			ピアツァデルツオム		
		(七一)					昔の儀の残つたミラノ
		(七二)		伊太利の少年			スフォツァ城趾
	(七三)						

3月14-15日	(二二)ピレネを越えて — 西班牙日記抄(其一) —	(七四) (七五)	スペイン	マドリードの広場※5			汽車中の写生	
3月15-18日	(二三)マドリードにて — 西班牙日記抄(其二) —	(七六)	マドリード			物乞ひの老婆	マドリード街頭所見	
		(七七)			公園の日あたり			
		(七八)				公園の午後		
		(七九)				公園の池		
		(八〇)						
		(八一)			公園の一			
		(八二)			公園の二			
		(八三)						をとり娘一
		(八四)						をとり娘の二※6
		(八五)						をとり娘の三
3月19-20日	(二四)エスコリアル — 西班牙日記抄(其三) —	(八六)	エスコリアル			西班牙の児とも		
		(八七)		エスコリアル郊外				
		(八八)			エスコリアル遠望			
		(八九)		モナステリオ広場の一部				
		(九〇)			エスコリアルレの町		エスコリアルレの村	
3月20-21日	(二五)トレド早春 — 西班牙日記抄(其四) —	(九一)	トレド				案内者の児供	
		(九二)						
		(九三)		聖ペトロ僧院				
		(九四)				水汲女		
		(九五)			タアホ河畔			
		(九六)		ドレドの少女				
		(九七)		サンチン橋			グレコの家の前	
4月17日	餘録	(九八)				タアホの河畔		
		(九九)		丘上廢寺				
		(一〇〇)						

※1 目次に記載があるが挿画なし  
 ※2 挿画員間違いか  
 ※3 目次に記載があるが挿画なし  
 ※4 目次に記載がないが挿画あり  
 ※5 目次では黒田作  
 ※6 目次では黒田作





図1 《オリーブの老樹》



図2 《ルノワールの庭》



図3 《堀割の岸にて》



図4 《エスコリアルのある町》

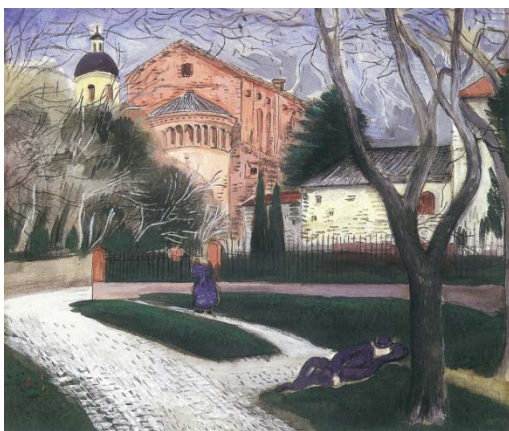


図5 《聖グレゴリオの広場》



図6 《丘上廢寺》





図7 《スフオツア城址》



図8 《エスコリアル村》

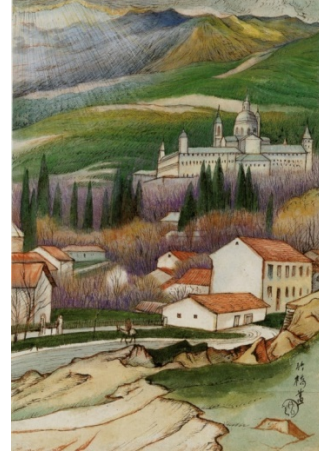


図9 《エスコリアル街》



図10 《聖グレゴリオの広場》

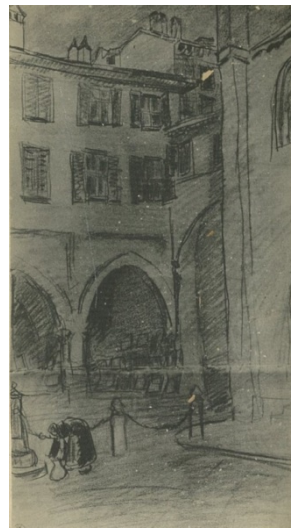


図11 《昔の梯の残ったミラノ》



図 12 《習作》



図 13 《トレドの少女》



図 14 《物乞いの老婆》



図 15 《西班牙の兒とも》



図 16 《水汲み女》



図 17 《をどり娘の一》



図 18 《をどり娘の三》



図 19 《或るレストランにて》

## 第五章 吹田草牧の欧州遊学をめぐって

### はじめに

1922年（大正11）から1923年（大正12）にかけて、日本画家吹田草牧（1890-1983）は欧州に遊学し、麦僊、波光、黒田らと交流を持ちながら、パリを中心に、美術館や画廊、教会を見てまわった。草牧の欧州遊学について、上藪四郎氏は「渡欧当初は、フランス近代絵画に対する思い入れが強かったが、イタリアに長期滞在するうちに、フラ・アンゼリコやジオットの描く宗教絵画に引かれていく。そして、油彩画以前のフレスコ画に日本画との共通性を見出して意を強くし、絹本にイタリアやフランスの風景を意欲的に描いている。」<sup>1</sup>と指摘している。草牧はなぜイタリアの宗教絵画に惹かれたのであろうか。また、フレスコ画に日本画との類似を見出したことは、麦僊が遊学で得たものと同じであったのか。

本章では、こうした問題を念頭に置き、欧州遊学の時期に、草牧がどのようにヨーロッパを見て、その体験をいかに摂取していったのかを明らかにするとともに、国画創作協会における西洋美術の受容にはどのような特徴があったのかという問題について述べる。

### 第一節 吹田草牧とその評価

1922年（大正11）5月31日パリに到着した草牧は、1923年（大正12）7月26日帰国の途につくまで、約1年間ヨーロッパに滞在し、麦僊、晩花、波光、中井、契月、黒田、らと交流をもち、彼らの帰国を見送った。麦僊とは師弟関係、黒田とは母方の従兄関係、家が近所であった波光とは知己の仲であった草牧は、ヨーロッパでの日記や家族に宛てた書簡に彼らとの交流を記し<sup>2</sup>、それらは国画創作協会（以下、国展とする）の画家たちの欧州遊学時期の動向を知る貴重な資料となっている。草牧は麦僊と比較すると日本画史上の知名度は劣るが、このような特徴を示す草牧の欧州遊学は、国画創作協会の画家たちが欧州遊学を通じてどのように西洋美術を受容したかを検討するうえで興味深い。草牧の欧州遊学の位置付けを明確にしておくために、まず、草牧の活動を振り返ってみることにしたい。

草牧は、1890年（明治23）大阪市に生まれた。少年期の草牧は、YMCA 英語学校の夜学に入学して英語を学び、西洋文化に親しんでいたとされる。1907年（明治40）に日本基督教会大阪西教会にて洗礼を受けた。草牧の洗礼名は「Mark」であり、草牧の印章には

<sup>1</sup> 上藪四郎「吹田草牧の画業」（『吹田草牧—日本画と洋画のはざままで—』展図録、笠岡市立竹喬美術館、1995年）、78頁。

<sup>2</sup> 草牧はヨーロッパから姉・静江や弟・宏二に宛てた書簡を送っているが、その一部が田中日佐夫氏により整理され、1991年（平成3）1月に『美學美術史論集』第8輯第2部「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」として掲載され刊行された。また、この間日記を記しているが、その一部は、『京都国立近代美術館ニュース「視る」』に1992年（平成4）9月号から2015年（27）5-6月号まで93回にわたって「渡欧日記」として連載された。

「MARCO」「MARC K SOUITA」「馬留哥」という印章も確認できる。また、草牧と、関西美術院に学び後に信濃橋洋画研究所を開設した、洋画家黒田重太郎とは従兄関係にあった。このような環境から、草牧ははじめ関西美術院、東京の葵橋洋画研究所に入り洋画を学んだが、どちらも長続きしなかった。1914年（大正3）に日本画に転向した草牧は波光の紹介で竹内栖鳳の門下生となった。このとき栖鳳は、「日本画だからなどと態度を変える必要はありません。今まで通り洋画をやるのと同じ調子でやって行かれたらいいと思います。」と告げたと伝えられており<sup>3</sup>、草牧の作品には洋画の手法や洋画で好まれたモチーフが確認できる。

1917年（大正6）頃からは、衣笠園に画室を新築した土田麦僊に師事するようになった。1918年（大正7）《神島》（図1）や1919年（大正8）《伊豆夏景》（図2）は、明るい色彩と点描風の表現を用いた風景画であり、草牧は印象派の手法を用いた風景画に関心を寄せていたのであろう。加えて、大正初期、麦僊、竹喬らが印象派と南画を融合させたような風景画を描いており、草牧も、直接あるいは間接に彼らの影響を受け、日本画と西洋画の手法を組み合わせた風景画を試みたと考えられる。

1918年（大正7）第一回国展には出品したが落選し、1919年（大正8）第二回展に《伊豆夏景》が入選、1920年（大正9）第三回展で《真鶴の二月》（図3）が選外となった。《真鶴の二月》は、神奈川県伊豆半島の港である真鶴の風景を、西洋の遠近法を用いて、広大な空間として表現した絵画である。草牧は、この結果にさらに意欲を燃やし、1921年（大正10）3月、ふたたび真鶴に写生に行ったとき、黒田から麦僊らと洋行すると連絡があり、会員たちの洋行を知ったようである<sup>4</sup>。国展休会の知らせは、草牧の制作意欲をそぐものであったが、大阪で化粧品商を営んでいた義兄広瀬久吉から、援助の申し出があり、1922年（大正11）5月末から1923年（大正12）7月末まで、欧州に遊学している。帰国後の草牧は、国展会友として活躍し、国展解散後は、旧国展の若手会員らが結成した「新樹会」において、甲斐庄楠音とともに幹事を務めた。

このように草牧は、国展第二世代を代表する画家の一人であるが、草牧に関する先行研究は少ない。1995年（平成7）に笠岡市立竹喬美術館で開催された遺作展の図録<sup>5</sup>と、図録に掲載された上藪四郎氏による論文<sup>6</sup>、田中日佐夫氏による論文<sup>7</sup>は、草牧を知る貴重な資

<sup>3</sup> 田中日佐夫「吹田草牧の作品と文章 - 上 - 「真鶴の2月」の場合」（『三彩』497号、1989年2月）、93頁。

<sup>4</sup> 田中日佐夫「吹田草牧の作品と文章 - 下 - 「ポジリポの漁家」の場合」（『三彩』498号、1989年3月）、86頁。

<sup>5</sup> 『吹田草牧—日本画と洋画のはざままで—』展図録（笠岡市立竹喬美術館、1995年）。

<sup>6</sup> 上藪四郎「吹田草牧の画業」（前掲書『吹田草牧—日本画と洋画のはざままで—』図録所収）、74-79頁。

<sup>7</sup> 田中日佐夫「吹田草牧—その人と作品と文章—」（『美術美術史論集』第八輯第二部、1991年）、3-30頁。田中日佐夫「吹田草牧の作品と文章 - 上 - 「真鶴の2月」の場合」（『三彩』497号、1989年2月）、91-94頁。田中日佐夫「吹田草牧の作品と文章 - 下 - 「ポジリポの漁家」の場合」（『三彩』498号、1989年3月）、86-90頁。

料となっている。

## 第二節 草牧の欧州遊学

一年余りにわたる草牧の欧州遊学は三期に分類できる。パリに滞在し美術館や画廊をまわり、イギリス、ドイツに旅行した約4ヶ月を前期、イタリアに滞在した約4ヶ月を中期、パリに戻り制作を行い、スペインに旅行した約6ヶ月を後期とみなし、草牧の欧州遊学の概要を明らかにする。

### 第一項 前期—パリ・イギリス・ドイツ

1922年(大正11)5月31日から10月1日まで、最初のパリ滞在の時期を前期とする。この時期の草牧は、美術館や画廊を訪れて、どのような画家の作品を見たのであろうか。

パリで最初に訪れた展覧会は、ローザンベール画廊で開催されていた「十九世紀絵画展覧会」で、セザンヌ(Paul Cézanne, 1839-1906)、ゴッホ(Vincent Van Gogh, 1853-1890)、ゴーギャン(Paul Gauguin, 1848-1903)、ルノアール(Auguste Renoir, 1841-1919)、ピサロ(Camille Pissarro, 1830-1903)、クールベ(Gustave Courbet, 1819-1877)、マネ(Édouard Manet, 1832-1883)、ルドン(Odilon Redon, 1840-1916)、コロール(Jean-Baptiste Camille Corot, 1796-1875)、ミレー(Jean-François Millet, 1814-1875)、アングル(Jean Auguste Dominique, 1780-1867)など、「写真で見てよく知つて居る絵が沢山あります」と感動を綴っている。草牧はこの展覧会を見て、「デッサンを十分に勉強しなけりやならないと思ひ出しました。自分の今までの欠点が明らかに見え出して来ました。」と述べている<sup>8</sup>。そのため、パリ到着の3週間後には、アカデミー・グランド・ショミエール(Académie Grande Chaumière)に通い始めた。このアカデミーでのデッサンの学習については三章で述べる。

前期の草牧はどのような絵画に惹かれたのであろうか。パリ到着から約2ヶ月間、草牧はルーヴル美術館やリュクサンブール美術館を訪れている。リュクサンブール美術館ではピサロの「杏の花の咲いた風景」が気に入ったと記している。また、ルーヴル美術館のアングル《浴女》(1808年)《オダリスク》(1814年)について、「あの端嚴な、冷かに見えるまでに嚴正なデッサンの持つ力は、昔から今まで、誰もが及ばないだらうと思ひます」<sup>9</sup>と述べている。また、ベルネーム・ジュヌ画廊、ローザンベール画廊、ラ・リコルヌ画廊、ドリュエ画廊などの画廊を訪問して、シャヴァンヌ、ルノワール、セザンヌ、ルドンなどの作品を見た。とりわけ、6月8日に黒田に連れられて波光と訪れたラ・リコルヌ画廊のアンドレ・ロート(André Lhote, 1885-1962)の展覧会は、草牧にヨーロッパの新しい芸術理論を示し、彼を強く惹きつけたようである。

<sup>8</sup> 「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」(『美學美術史論集』第8輯第2部、1991年)、58頁。

<sup>9</sup> 「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」、81頁。



さらに、中井・入江・菊池・伏原とともに、8月6日から15日までイギリスに、8月20日から9月10日までドイツに旅行した。これらの旅行でどのような場所を訪れたかというところ、ロンドンでは大英博物館、ナショナル・ギャラリー、ヴィクトリアアンドアルバート美術館、ベルリンではベルリン美術館、ナショナル・ギャラリー、ドレスデンではツヴィンガー美術館を訪れている。しかし、日記や書簡の記述には、イギリス美術やドイツ美術に関する内容は少なく、アッシリアのフリーズ彫刻や古代エジプトの棺の蓋といった古代美術と、フラ・アンジェリコ (Fra Angelico, 1387-1455)、ラファエロ (Raffaello Santi, 1483-1520) といったイタリア・ルネサンス絵画、ルノワール、セザンヌ、マネ、マティス (Henri Matisse, 1869-1954) といったフランス近代絵画に対する記述が目立つ。このことから、遊学前期の草牧の西洋美術に対する関心は、イタリア・ルネサンス絵画、フランス近代絵画、オリエント、エジプト、ギリシャの古代美術に集中していたことが理解できる。

この時期の制作は、風景の写生が中心で、ポン・ヌフの橋下や、モンモラシーの果樹園、林檎畑の向こうに赤い屋根が見えるところなどを写生している。

国展関係者との交流を見ると、竹喬は既に5月に帰国しており、1922年(大正11)9月22日に帰国の途についた晩花に関する記述は少なく、ほとんど交流がなかったようである。しかし、麦僊、黒田、波光とは交流が確認でき、たとえば麦僊に誘われて、麦僊がテンペラによる風景画を制作したヴェトイユを訪れている。このとき麦僊は草牧らと恋愛関係にあったとされるアンリエットというフランス女性とを引き合わせた<sup>10</sup>。さらに、草牧は語学に長けていたようで、麦僊がアンリエットに送る手紙の文句を草牧に考えさせている。

草牧は黒田や波光と親しく交流している。前期の草牧は、「一度にすばらしい力強い芸術をうんと見せられて、私はすっかり苦しみました」「自分によく絵がほんとにわからないやうな気がして居ました」「入江君や重さんだと、いゝものからはすぐ一種の靈感をうけるのですが、私は云ってもらつて、はじめて気がつく有様です」「それで重さんにすゝめられて、アカデミーに通ひはじめたのです」<sup>11</sup>と述べている。自身の芸術理解に対して苦悩していたようである。このような草牧に、アカデミーに通うことをすすめたのは黒田であり、波光も苦悩する草牧を気にかけて制作の助言を行っていた。草牧は彼らの西洋美術に対する鑑識を評価し、尊敬していたようである。草牧の交流からは、草牧の真面目で苦悩しやすい繊細な性格と、ともに当時すでに講師として教えていた黒田、波光が、西洋美術に対する知識に裏付けられた見解を持ち、また生徒に教えるように草牧に助言を行っていたことが理解できた。

---

<sup>10</sup> 麦僊とアンリエットとの恋愛については、柏木加代子氏による研究『かきつばた 土田麦僊の愛と芸術』(大阪大学出版会、2003年)に詳しい。

<sup>11</sup> 「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」、77頁。

## 第二項 中期—イタリア

1922年10月2日から1923年1月27日まで、イタリアに滞在した時期を中期とする。イタリアでは、フィレンツェ、ローマ、ナポリを中心に、ミラノ、パドヴァ、ヴェネツィア、アッシジ、アマルフィなどに滞在した。

草牧の信仰と欧州遊学との関係に触れて、田中日佐夫氏は、「草牧は現地の信仰の場になじもうとはしていなかった」<sup>12</sup>と述べている。確かに、欧州遊学期の資料には、信仰による感動はほとんど記されていないが、草牧はアメリカのカンバーランド長老教会の宣教師により設立された、日本基督教会大阪西教会で洗礼を受けており、教会の影響力が強く聖人信仰が盛んなカトリックに対して、個人主義的特色の強い信仰態度であったと考えられる。そのため、カトリック教徒が多いフランス、イタリアの信仰には馴染むことができなかつたのではなかろうか。ローマ、サンタ・マリア・マッジョーレ大聖堂や、サン・ピエトロ大聖堂では、華やかな装飾に対して「世界の成金」であると批判して、カトリックの腐敗を嘆き、不快を感じている。

しかし、草牧は「カトリックの今日は昔の偉大な芸術を守って行くのみだ」<sup>13</sup>と述べており、キリスト教美術には関心を持っていたようである。とりわけ、ジョット（Giotto di Bondone, 1267-1337）を中心とした、プロト・ルネサンス期のフレスコに関心を抱き、模写や写生を行った。

さらに、ポンペイの壁画に対して、「頭に革命が起った」と述べる程感心している<sup>14</sup>。ここでは、「パリへ戻った後の勉強の方法が見えたような気がする」という自信を得ている<sup>15</sup>。

中期には、これらの絵画から受けた感動が制作に結びついたのではなかろうか。イタリア風景を題材に写生・制作を行い、ジョットの壁画やポンペイの壁画などの模写を行った。この試みは1923年（大正12）《ポジリポの漁家》（図4）の制作に結びついたといえよう。

中期のイタリア滞在ではどのような人物と交流を持ったのであろうか。イタリアには、中井夫妻、伏原、契月、波光とともに出発したが、その後伏原は10月19日にパリへ戻り11月18日の香取丸で帰国の途につき、中井夫婦、契月は草牧らと別れて10月26日アッシジへ向かった。そのため、草牧は、波光と二人で、パリに戻るまでの3ヶ月余りの間イタリアに滞在した。ポンペイでは、西洋中世史研究者の大類伸（1884-1975）と出会っている。麦僊、竹喬、黒田が約1ヶ月でイタリアをまわったことと比較すると、草牧と波光の滞在期間は長く、中期は、波光との交流が主であったといえよう。

---

<sup>12</sup> 田中日佐夫「吹田草牧—その人と作品と文章—」20-21頁。

<sup>13</sup> 「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」、140頁。

<sup>14</sup> 「吹田草牧『渡欧日記』（続）連載（40）」『京都国立近代美術館ニュース「視る」』第353号、1996年11月、6頁。

<sup>15</sup> 「吹田草牧『渡欧日記』（続）連載（52）」『京都国立近代美術館ニュース「視る」』第370号、1998年5月、6頁。

### 第三項 後期—パリ・スペイン

1923年（大正12）1月28日から7月29日までを後期とする。草牧はマルセイユを出航する筈崎丸で帰国の途についた。

後期には、パリやイタリアの主な西洋美術を見てまわり、帰国も近づいてきたため、制作をすすめようとしたのであろうか。午前はホテルで制作を行い、午後は画廊や美術館、アカデミー、オペラなどを訪れる、という過ごし方をしている。ルーヴル美術館よりも、画廊に多く訪れるようになっており、より制作に近い、新しい絵画を見たいという気持ちであったのかもしれない。

イタリア滞在は草牧の西洋美術に対する関心に変化を与えたと考えられる。テンペラ絵具による彩色を試みているが、思うようにはいかなかったようである。さらに、ポンペイの壁画に影響を受けたルノワールを高く評価するようになり、セザンヌ、ビシエール（Roger Bissière, 1888-1964）などフランス近代絵画における「立体的な物の見方」に惹きつけられた。

この時期にはカンペール、ポンタヴェン、コンキヤルノーなどブルターニュ地方に約2週間の写生旅行を行い、帰国直前にはスペイン、南フランス、リヨンに訪れた。とりわけスペインでは、5日間の滞在にも関わらず、ベラスケス（Diego Velázquez, 1599-1660）やトレドの町の景色に、「古雅」な趣きを感じ、絶賛している。

後期には、交友関係は深まっていったのであろうか。1923年（大正12）2月22日に波光・契月・中井夫妻、3月8日に黒田、3月21日に麦僊が帰国しているが、草牧の書簡からは、黒田と麦僊の不仲に悩む様子が見えがえる。草牧は黒田の美術論、鑑識と比較し、麦僊の美術論、西洋美術に対する知識の怪しさを批判的に見ていた。しかし、麦僊と黒田の関係については、洋画家と日本画家がお互いを憎み合うために関係の悪化に拍車をかけているのではないかと述べている<sup>16</sup>。草牧の苦悩からは、日本人画家同士であっても、日本画家と洋画家の間は溝があり、洋画から日本画に転向した草牧には洋画家たちのコミュニティの方が居心地が良いとも感じていたようである。

麦僊らの帰国後は、石川県に生まれ栖鳳に師事した日本画家広田百豊（1876-1955）、富山県に生まれ栖鳳に師事し、帝展審査員・京都市立絵画学校の教授も勤めた日本画家石崎光瑤（1884-1947）らとの交流が主になった。また、京都府生れのキリスト教神学者、牧師である高倉徳太郎（1885-1934）とは、キリスト教の信仰について語り合っている。

以上、日記・書簡に基づき草牧の欧州遊学の概略を整理してきた。結果として、草牧が主として以下の三種類の西洋美術、まず、アッシリア、エジプト、ギリシャなどの古代美術、次に、ポンペイの壁画と13～15世紀のキリスト教絵画を中心としたイタリアのフレスコ画、最後に、後期印象派やキュビズムの画家といったフランス近代絵画を実見したことが理解できた。また、制作活動においてはデッサンの学習、ヨーロッパ風景の写生、テン

<sup>16</sup> 「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」、218-220頁。



ペラ絵具を用いた作品の制作が確認できた。これらの欧州遊学期の作品については三節で詳しく述べたい。交友関係をめぐっては、麦僊、波光、黒田との親密な交流と、麦僊の芸術理解に対する不信感、黒田や波光の西洋美術に対する鑑識への尊敬がうかがえた。

そこで、第二節では、実見した西洋美術に対する感想・批評を分析し、草牧の芸術理解について検討を加える。

### 第三節 草牧の西洋美術理解

本章では、草牧が実見した西洋美術について、草牧がどのようにそれらを理解したのかという問題について考察する。

草牧がどのような西洋美術に惹かれたのか、おおまかにいえば、四種類が挙げられる。まず、アッシリア、エジプト、ギリシャなどの彫刻を中心とした古代美術。ついで、13～15世紀のキリスト教絵画。さらに、ポンペイの壁画。最後に、ルノワール、セザンヌ、ピサロ、アンドレ・ロートといった、印象派、後期印象派、キュビズムの画家たちを中心としたフランス近代絵画である。

#### 第一項 古代オリエント美術

まず、アッシリア、エジプト、ギリシャの古代彫刻と壁画を中心とする、古代オリエント美術について考察する。これらの美術は、地域、時代や素材によって異なる特徴を示すが、本節では草牧の西洋美術理解を明らかにするため、古代オリエント美術として総称する。

古代美術についての記述は、遊学前期に集中している。

まず、ルーヴル美術館にある、「アッシリアやシオレウス島の彫刻」に対して、古代彫刻の持つ「純真さ」と「深み」が見られる、美しい立派な芸術だと評している<sup>17</sup>。また、「アッシリアの室では」、「単純で力に充ちた彫刻やバスリイフの美しさが、私を捕えてしまった」と述べた<sup>18</sup>。資料には、アッシリアの彫刻やバスレリーフ（浮き彫り）という記述があるが、主題や構図に対する記述はないため、草牧が実見した彫刻の特定は難しい。しかし、草牧の感想・評価からは、アッシリア彫刻のプリミティブな造形に純粋な美を感じたことがうかがえる。

ついで、イギリスでは、大英博物館やナショナル・ギャラリーを訪れ、インドの浮彫やエジプトの棺の蓋、アジャンター石窟寺院の壁画の模写、パルテノン神殿のフリーズ彫刻やギリシャのフリーズ彫刻、グレコ・ローマン時代の彫刻を実見した。特に、大英博物館では、波光の紹介状でワレムス博士という人物と面会し、中央アジアの絵や壁画を見せて

17 「吹田草牧『渡欧日記』(続)」(『京都国立近代美術館ニュース「視る」』第304号、1992年10月)、6頁。

18 「吹田草牧『渡欧日記』(続)連載IV」(『京都国立近代美術館ニュース「視る」』第306号、1992年11月)、7頁。

もらったという。また、ドイツでは、ギリシャ彫刻やテラコッタ、壺に興味を示した。これらのことから、草牧は古代オリエント美術にひろく関心があったといえよう。

このような古代オリエント美術に対する関心は、麦僊や波光にも指摘できる。麦僊はエジプト彫刻やギリシャ陶器、テラコッタを、波光はエジプトの棺の蓋やギリシャの水瓶、テラコッタを購入した。ここに、国画創作協会の画家たちに共通する古代美術への高い関心がうかがえる。

なぜこのような共通の関心がみられるのであろうか。要因の一つに、国展会員や関係者たちが、「古典」「クラシック」「素朴」な表現を求めていたことを挙げたい。草牧たち日本の画家たちは、簡潔で力強いプリミティブな造形を、自然と人間の真理に純粹に迫ろうとする純真な制作態度の表れとして評価して、古代オリエント美術に関心を寄せていたといえよう。

## 第二項 ジョットとジョット派の画家たち

本節では、ジョットを中心とする13～15世紀のキリスト教絵画について検討を加える。

草牧の書簡にはじめてイタリア美術に対する記述が見られるのは、前期パリ滞在のとき、ルーヴル美術館訪問の記録においてである。ルーヴル美術館ではフラ・アンジェリコやジョットの作品は余りよくないと失望し、ボッティチェリ (Sandro Botticelli, 1445-1510) のフレスコに歓喜して次のように述べている。

その美しさ、しとやかさ。油画とちがつて、丁度日本絵の緑青や群青や朱や胡粉を見るやうな端麗な色調は、何と云ふなつかしきでせう。そこに描かれた若い乙女や青年の愛らしさ、森を描いた緑青の深い色。すべては春の音楽をきくやうなほゝゑましい心持につままれて居ます。<sup>19</sup>

このボッティチェリのフレスコは、若い乙女、青年、森が描かれていることから、《ウエヌスに導かれ自由学芸の集いに迎えられる青年》(図5)であると考えられる。草牧は緑青や群青や朱や胡粉を見るような色調に懐かしさを感じ、森を描いた緑青の深い色を讚えている<sup>20</sup>。麦僊はルーヴル美術館のルイーニのフレスコに日本画と共通する色彩を見出したことから、麦僊と草牧とにはフレスコと日本画とに同じ色調を見出すという類似が指摘できる。

また、麦僊と同様にフラ・アンジェリコに関心を寄せていた。しかし、ルーヴル美術館、ロンドンのナショナル・ギャラリー、フィレンツェ、サン・マルコ美術館でフラ・アンジェリコの作品群を見たが、「最初ほどの大きな感銘を受けることができなかつたと淋しくなっ

<sup>19</sup> 「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」、64頁。

<sup>20</sup> 「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」、64頁。

た。」「やさしい情趣に満ちた絵であるが、中心に強く迫る力が欠けている」<sup>21</sup>と評価している。草牧はアンジェリコを見て、彼の絵に欠けた力が、自身の芸術についても考えねばならない欠点ではないか、と苦悩を綴っている。

イタリアで草牧が最も熱心に見た画家が、プロト・ルネサンス期の画家ジョットであった。ジョットは、形式化された表現に空間表現や自然な感情表現をもたらした画家として、「西洋絵画の父」とも称される画家である。

まず、パドヴァのアレーナ礼拝堂の壁画に感心し、《キリスト降誕》(図 6)《死せるキリストへの哀悼》(図 7)を模写しており、構図と色彩の隙間がない、どこを切り取っても充実した、力のこもったものであり、人物の組立に必然性があると評価している<sup>22</sup>。ついで、フィレンツェのサンタ・クローチェ教会バルディ礼拝堂の《聖母戴冠》の油絵には、「背景の金箔とよく調和した聖母や基督の衣の美しい色」「壮厳な顔つき」「天使達の歓喜に充たされた顔つき」<sup>23</sup>を讃えている。また、ウフィツィ美術館の《オニサンティの聖母》(図 8)には、「聖母子の顔もその左右を囲む天使の顔も非常に強くって、光々しい。その美しさは実に偉大なものだと思った。」<sup>24</sup>と述べている。つまり、草牧の見解は、ジョットは、画面構成に必然性があり、色彩の調和、人物の強く荘厳であり美しい表情の描写が偉大である、ということである。

加えて、ジョットに対する関心から、ジョットの弟子とみなされていた画家たちにも興味を持った。フィレンツェ、サンタ・クローチェ教会バルディ礼拝堂のジョバンニ・ダ・ミラノ (Giovanni da Milano, 1346-1369) の《聖母の生涯》《マダレナの生涯》や、ヴェネツィア、アカデミア美術館のニコロ・ジェリイニ (Niccolò di Pietro Gerini, 1368-1415) の《マリア戴冠》など、草牧は当時の日本ではあまり知名度がなかったと思われる画家の作品も模写した。ジョバンニ・ダ・ミラノについて、16 世紀『美術家列伝』を著したヴァザーリ (Giorgio Vasari 1511-1574) によりジョットの直系の弟子タッデオ・ガッディ (Taddeo Gaddi, 1300 頃-1366) のもとで徒弟奉公したとされていたようで<sup>25</sup>、草牧はジョットの弟子とみなしていたようである。ニコロ・ジェリイニもおそらくタッデオ・ガッディの弟子であった画家とされ、草牧はジョットへの崇拜からジョバンニ・ダ・ミラノやニコロ・ジェリイニに関心を持ったと推察できる。

国展画家におけるジョットの受容については、国展を代表する画家の一人である村上華岳が「中世の純一な信仰」に対する共鳴を見出したことが知られ、釈迦の涅槃を描いた《聖

<sup>21</sup> 「吹田草牧『渡欧日記』(続)連載(28)」(『京都国立近代美術館ニュース「視る」』第328号、1994年10月)、4頁。

<sup>22</sup> 「吹田草牧『渡欧日記』(続)連載(23)」(『京都国立近代美術館ニュース「視る」』第323号、1994年5月)、4頁。

<sup>23</sup> 「吹田草牧『渡欧日記』(続)連載(26)」(『京都国立近代美術館ニュース「視る」』第326号、1994年8月)、5頁。

<sup>24</sup> 「吹田草牧『渡欧日記』(続)連載(28)」(『京都国立近代美術館ニュース「視る」』第328号、1994年10月)、4頁。

<sup>25</sup> 現在はこの記述は信憑性を欠いているとみなされている。

者の死》(1918年・大正7)の構図にジョットの影響があると指摘される<sup>26</sup>。草牧がプロテスタント教徒であったことを述べたが、大正期のキリスト者青年は、信仰に個人の内面的な葛藤や煩悶への解決を求めていたとされる。草牧の書簡や日記には、信仰にしても創作にしても、徹しきれない自身の性質に煩悶するような記述もみられることから、純粹で強い信仰をもつと美化されたジョットに、精神においても自らに足りない「力」があるとみなしたのではなかろうか。この点において、草牧のジョットに対する関心は、華岳の影響を直接あるいは間接に受けたものであったかもしれない。

一方で、麦僊はジョットについて「ヂョットの簡ケツもいゝけれども近代人はあのプリミチーブでは満足出来ない」<sup>27</sup>と評価した。自らの空想する色形線を女性というモチーフを借りてロマンチックに表現したいという麦僊には、ジョットの造形、色調は物足りなかったことが理解できる。

本項では、13～15世紀のキリスト教絵画に対する芸術理解の検討により、草牧と麦僊とはともにフレスコに日本画と共通する色調を見出したが、ジョットに対する評価には違いがみられ、草牧は簡潔で力強い造形表現と純粹な信仰の精神への憧憬からジョットを高く評価したことが解明できた。

### 第三項 ポンペイの壁画

イタリア滞在において、草牧が最も感心したものの一つが、ローマ時代のフレスコ画やモザイク画であった。特に、ナポリ国立考古学博物館やポンペイで実見したポンペイの壁画を熱心に見た様子が日記・書簡からうかがえる。ポンペイの壁画について、どの壁画に関する記述かを正確に記していないため、実見した資料の特定は難しいが、ここでは草牧の評価の観点をいくつか記しておく。

まず、ナポリ国立考古学博物館において、ポンペイの壁画を実見し、以下のように記した。

画題にはホメロスの詩のオデッセウスなどをはじめ、様々の私の知らない物語や、ポンペイの世紀末的な生活を思はせるやうな快樂的な題材を用ゐてあります。その筆致の確実な、その明暗や、色彩の美しさ。すべては董色と葡萄鼠と、群綠色と、暖かい肉色と、金褐色と、真珠色と象牙色と、薔薇色とが入り乱れて、美妙的な節奏をなして居ました。その自由さ、その透明さ。これらは私がはじめて見たすばらしいものなのです。<sup>28</sup>

<sup>26</sup> 三戸信恵「村上華岳《裸婦図》をめぐって」(『村上華岳—京都画壇の画家たち』、山種美術館、2015年)、13頁。

<sup>27</sup> 「土田麦僊滞欧書簡一妻・千代宛絵葉書」(『美學美術史論集』第7輯、1988年)、67頁。

<sup>28</sup> 「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」、174頁。

その美しさ。そのすばらしさ。私はすっかりまろってしまった。私の頭ははじめ巴里へ着いたときほどの強い驚異を感じた。頭に革命が起った。この革命よ根深いものであれ。<sup>29</sup>

「革命が起った」という表現からは、ポンペイの壁画が草牧に与えた感動が伝わってくる。草牧が革命とまで述べた驚きは、確実な筆致、明暗の美しい色彩の美妙的な節奏にあったようである。

さらに、「色の美しさ。人物の適實さ。黒地や赤地の壁の荘重さ。そこに描かれた唐草の繊細な美しさ。」<sup>30</sup>を評価しており、色彩の美、人物の的確な描写、スケールの大きさと繊細な表現の両立という草牧の評価の観点がかがえる。

草牧は、パリに戻る直前に、ナポリ国立考古学博物館においてポンペイの壁画を改めて実見し、次のように述べた。

色の美しさに就て前よりもはつきりと感じた。小さい断片、子供が遊んだり、山羊をからかったり、葡萄を摘んだりして居る絵の方に多く興味をひかれた。金茶色、葡萄鼠色、灰紫色、真珠色などの諧調の美しさは実にたまらないほどであった。<sup>31</sup>

子供が遊ぶ牧歌的な情景に対する興味は草牧らしい観点であろう。ナポリ国立考古学博物館、ポンペイでの評価から確認できるのは、色彩の美しさと人物の確実な描写に対する評価であり、とりわけ色の明暗や諧調による「美妙」な表現を称賛したと理解できる。

ポンペイの壁画を実見した草牧は、パリに戻ってからの勉強の方法が見えてきたような気がして興奮して歩き回ったと述べている<sup>32</sup>。つまり、草牧はポンペイの壁画を実見し、色彩の鮮やかさ、色彩の明暗や諧調による表現に美を感じ、これらを摂取した作品制作を行う決意をしたといえよう。

ポンペイの壁画には、麦僊、波光も感銘を受けている。波光は、草牧と二人でリラを弾く女性の部分を模写し、複製も購入した。麦僊は「デツサンの正確色の美しさ芸術の達する頂点迄行つたかと思ふものも残っている」<sup>33</sup>と評価しており、ポンペイの壁画の色彩や人物表現は彼らを惹きつける要素があったといえよう。

鮮やかな色彩、色彩の対比や調和による造形的な美の追求という志向は、草牧が遊学し

<sup>29</sup> 「吹田草牧『渡欧日記』(続)連載(40)」(『京都国立近代美術館ニュース「視る」』第353号、1996年11月)、6頁。

<sup>30</sup> 「吹田草牧『渡欧日記』(続)連載(41)」(『京都国立近代美術館ニュース「視る」』第354号、1996年12月)、5頁。

<sup>31</sup> 「吹田草牧『渡欧日記』(続)連載(51)」(『京都国立近代美術館ニュース「視る」』第368号、1998年3月)、5頁。

<sup>32</sup> 「吹田草牧『渡欧日記』(続)連載(52)」(『京都国立近代美術館ニュース「視る」』第370号、1998年5月)、6頁。

<sup>33</sup> 「土田麦僊滞欧書簡一妻・千代宛絵葉書」、55頁。

た時期のフランスの近代画家たちが目指した造形志向と共通している。次節では、フランス近代絵画に対する評価を整理し、草牧の欧州遊学における西洋芸術理解の変化を明らかにする。

#### 第四項 ルノワール、セザンヌ、キュビズムの画家たち

草牧のフランス美術に対する見解は、前期と後期とで変化がみられる。

前期パリ滞在時期の草牧は、クールベ、ミレー、コロドーラ写実主義の画家たちを好み、とりわけ、ミレーにはまるで聖書を見るようだと言っており、『ミレー伝』も読んでいます。ミレーは敬虔なカトリック信徒の農家に育ち、農民の生活と信仰を清いものとして描いた。草牧の遊学前の作品を見ると風景画を多く描いており、加えて、キリスト教徒としてもミレーの作品に共感を抱いていたと考えられる。

しかし、アンドレ・ロートの展覧会は、草牧に新たな芸術観をもたらしたと考えられる。ラ・リコルヌ画廊で開催されたロートの展覧会には、パリ到着後すぐの6月8日ロートに師事した黒田に連れられて波光と二人で訪れた。ロートは、ネオ・キュビズムと呼ばれる、対象を独特の明確な形態と色面に分解し再構成する理論を確立したとされる画家である。草牧はロートの表現の確実さと色彩の美しさを称賛しており、「面と色彩とが吾人に与へる悦楽を総て備えて居る点でか、見て居ると今までの大家の偉大な作品を見て居るのと同じ満足を与へられます」<sup>34</sup>と絶賛した。黒田は、ロートの指導について、絵画の備えるべき条件を幾何学なセオリーで研究していく、絵画というものは直観的な印象や感じだけで描くべきでないと言っていると草牧に伝えたようである。ここで草牧は、面と色彩の交錯による絵画という新しい造形思考を摂取したといえよう。

ロートの絵画は、草牧のみではなく、波光をも感心させ、波光にいたっては「自分の考えがすっかり変わってしまった」「今までの絵画のやうに説明的な線や内容をつけなくつても、ロオト氏の作のやうに、面と色との交錯だけで、現代の我々は充分満足が出来る」<sup>35</sup>とまで述べたという。また契月も後日この展覧会を訪れ感心したようである。麦僊がロートの展覧会に訪れた記録は確認できないが、ヴェトイユで制作した風景画をパリ在住の画家に見せて、印象派以降の今の画家たちは、光のある自然風景の描写ではなく、エジプトの彫刻のような力強い造形を求めていると指摘されている。この指摘は説明的な線や内容を付けない、面と色彩による表現と通じていよう。

草牧、波光、麦僊、契月の新しい芸術理論との出会いからは、1930年代の日本画家たちが、意味内容を希薄にし、色と形による純粋な造形表現を追究するようになったきっかけに、現代フランス絵画、すなわち、面と色の交錯による絵画、絵画の構成要素を自覚し造形表現を追究する絵画を実見した欧州遊学での経験があったと考えられる。そして、国展の日本画家たちが、『白樺』的な「純一な信仰」への憧憬から興味を寄せていた中世イタリ

<sup>34</sup> 「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」、63頁。

<sup>35</sup> 「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」、63頁。

ア絵画は、優れた色彩表現と日本画との色調の類似によって、かえって西洋近代の純造形的な構成が与える絵画的効果に接点をもたらしたのではなかろうか。イタリア滞在後、後期のパリ滞在時期には、草牧はルノワールやセザンヌを見直している。

ルノワールはポンペイの壁画に感動し豊かな色彩表現を確立しており、草牧は「赤い色調とカドミウムとエメロオドとの陰影の美しさ」<sup>36</sup>に関心を寄せている。このような色彩表現に対する見解には、ルノワールが影までも明るい色彩によって描くと感動した麦僊との類似が指摘できる。イタリア滞在を終え、パリへ戻った時期に、草牧は麦僊としばしば制作について語りあったようである。草牧と麦僊はポンペイの壁画の色彩に受けた感動をもとに、豊かな色彩表現を確立したルノワールから色彩表現を学ぼうとしていたのではなかろうか。

また、草牧はルノワールの「着衣の女が泉の水を汲む絵」を美しいと称讃している。水を汲む女性は波光が多く描いたモチーフである。晩花にも、水汲み女のスケッチ、1926年（大正15）第5回国展に出品した《水汲みに行く女》があることから、会員たちが相互に影響を与えたのか、共通するモチーフへの興味が指摘できる。

加えて、後期の草牧は、セザンヌを「ルノワールよりも誰よりもえらい」と絶賛した<sup>37</sup>。とりわけ、ローザンベール画廊のショーウィンドーにあった、「マダム・セザンヌ」を気に入り、「一筆たりとも間違ったところがない」<sup>38</sup>と絶賛した。また、コレクターのペルランの邸宅を訪れ、「カルトを弄ぶ人」「マダム・セザンヌ」「シヨツケエ氏像」などをはじめとしたセザンヌの作品を実見しており<sup>39</sup>、中でも「水浴」の未成品には、はっきりとした正確な線で輪郭をとり、その上から畳みかけて塗っていくセザンヌの筆法、正確な線、三角形の構図を確認したようである。

キュビズムの画家にも草牧は関心を持った。アンドレ・ロートらと親交を結び、キュビズムを代表する画家とされるビシエールを好んだようである。ビシエールの作品のうち、ローザンベール画廊の「二人の女の大作」、「後ろ向きの裸婦人像」、「前向きの婦人像」や、バルバサンジュ画廊の「ビシエール婦人」などを実見した草牧は、肉の色づきの美しさ、姿態の正確さに感心したと述べている。1922年制作のビシエール作品《花を持つ婦人》（国立西洋美術館所蔵）は、椅子に腰掛けた花束を持つ婦人を描いているが、顔が左右で異なり、右手は緑色、婦人の衣服と右肩に掛けた黒のストールは明確に区切られて色面のようにになっているなど抽象化と色彩の対比が特徴的である。草牧の記述からは、ビシエールの

<sup>36</sup> 「吹田草牧『渡欧日記』（続）連載（56）」（『京都国立近代美術館ニュース「視る」』第374号、1998年9月）、4頁。

<sup>37</sup> 「吹田草牧『渡欧日記』（続）連載（56）」（『京都国立近代美術館ニュース「視る」』第374号、1998年9月）、5頁。

<sup>38</sup> 「吹田草牧『渡欧日記』（続）連載（66）」（『京都国立近代美術館ニュース「視る」』第393号、2001年2月）、2頁。

<sup>39</sup> 「吹田草牧『渡欧日記』（続）連載（82）」（『京都国立近代美術館ニュース「視る」』第422号、2006年1月）、8頁。「吹田草牧『渡欧日記』（続）連載（83）」（『京都国立近代美術館ニュース「視る」』第424号、2006年5月）、8頁。

女性像、その色彩表現と人物描写への評価がうかがえ、後期にいたって、草牧の芸術理解はキュビズムの画家にまで及んだと考えられる。

草牧のフランス近代美術に関する関心は、後期には、「肉体を大きな塊に見て描く」「立体的な見方と渋い色調」に向かっていた。このような芸術志向は、欧州遊学によって培われた芸術理解、すなわち、フランス近代絵画における色と面の交錯による純粋な造形表現の追求への理解に基づくものであったと考えられる。

## 第四節 欧州遊学期の作品

### 第一項 デッサン・模写

書簡資料から読み取れる草牧の欧州滞在時の制作活動は、主に二種類に分けられる。一つは、デッサンや模写など学習を目的とする制作、もう一つは、ヨーロッパの風景を、実見して得た西洋美術の理解に基づいて描く、写生や作品の制作である。まず、デッサンと模写について整理したい。

先述したとおり、草牧は、パリへ到着してすぐに、自分に足りないものはデッサンであると認識している。前述したように、黒田にアカデミーでの学習をすすめられた草牧は、6月20日に黒田と共にアカデミー・グランド・ショミエールを訪れ、後期のパリ滞在期までデッサンの学習を続けた。アカデミー・グランド・ショミエールは、1902年に画家 Martha Stettler によって設立され、マティスが教鞭をとった時期もあり、モディリアアーニ、レンピッカ、イサム・ノグチなども学んだ、モンパルナスの中心にあるアトリエである。国展の画家では野長瀬晩花もアカデミー・グランド・ショミエールに通った。

7月6日の書簡では、クロッキーのクラスに通っていると述べており、授業の内容は、2時から3時までは着衣のモデル、3時から4時までは裸体、4時から5時までは裸体で25分ごとにポーズが変わり、5時から7時までは5分ずつでポーズが変わるというものであったようである。

1923年（大正12）制作の《裸婦》（図9）を見ると、頭身のバランスにやや狂いがあるものの、力のある線で堅実に姿態を写し取ろうとした努力が理解できる。デッサンの学習をはじめ、「今迄よりも絵や彫刻がよくわかるやうな気がします。」「アツシリヤの彫刻室で思はず足がとまってしまひました。そこに列んだ彫刻や浮彫の単純なそして力強い美しさが、ぐうつと頭にこたへたのです。」と述べている<sup>40</sup>。草牧のデッサンには、簡潔に力強く対象の美を表現しようという意識が反映されているといえよう。さらに、人物の形態を素早く描画する技法の学習により、草牧が人物の簡潔な描写という観点を得て、古代彫刻に対する興味を深めたと考えられる。

後期には、作品制作の時間が増えたために、アカデミーでの学習時間は減ったようである。この時期には草牧はある程度のデッサンの技術を身に付けており、アカデミーに通う必要がなくなったこと。加えて、依頼画の制作に追われ、アカデミーに通う余裕がなくな

<sup>40</sup> 「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」、76頁。



ったことが推察できる。

デッサンによって人物の形態を簡潔に素早く描画する西洋絵画の基礎を学んだとすると、模写は画題、構図、遠近法、色彩表現についての学習であったといえよう。

草牧の模写は、《ジョバンニ・ダ・ミラノ作「我に触れるな（キリスト復活）」部分模写》（図10）《ニコロ・ジェリイニ作「マリア戴冠」部分模写1（全身）》《ニコロ・ジェリイニ作「マリア戴冠」部分模写2（頭部）》（いずれも大正11年（1922）、京都国立近代美術館）が残されている。加えて、日記の記述によると、サンタ・マリア・アヌンツィアータ聖堂（スクロヴェーニ礼拝堂）のジョットのフレスコ画《キリスト降誕》《死せるキリストへの哀悼》、ナポリ国立考古学博物館のポンペイの壁画に描かれたリラを弾く女なども模写したようである。

文字資料で確認できた模写の主題をみると、リラを弾く女を除き、多くがキリストの復活、聖母戴冠、キリスト降誕、ピエタといった、キリスト教を主題としたものである。また、聖母への関心、言い換えれば、女性像への関心がうかがえる。

《ジョバンニ・ダ・ミラノ作「我に触れるな（キリスト復活）」部分模写》（図10）では、前景と後景があいまいで、そのため平面的な画面になっている。背景の樹木や空と雲の描写は点描風の手法であり、印象派の絵画を想起させる。色彩は、水彩絵具であるグアッシュを用いて彩色され、不透明で白っぽい。キリストやマリアの人体は、明暗によって表現されている。フレスコの肌理を意識したと考えられ、柔らかな印象を与える。

《ニコロ・ジェリイニ作「マリア戴冠」部分模写1（全身）》（図11）《ニコロ・ジェリイニ作「マリア戴冠」部分模写2（頭部）》は、旗を持つ人物が左上を見る横姿を描いている。光輪があるため聖人であると考えられる。光輪と衣の金色に対して、左側には黒い布のようなものが描かれ、右側の背景は青となっていて、色彩の対比と調和への関心から模写を行ったのではなかろうか。全身模写、頭部模写どちらもパステルや色鉛筆で彩色をしており、色彩表現へのこだわりが感じられる模写である。

本節では、デッサンや模写から、欧州遊学期の西洋美術に対する学習の様子を検証した。それにより、滞欧時の草牧が、人物デッサンにより形態を簡潔に捉える技法を、模写により柔らかく明度の高い色彩と、それらの対比と調和による効果を学習しようとしたことが理解できた。次節では、ヨーロッパの風景を描いた写生と、それらを基に制作した作品について検討を加える。

## 第二項 ヨーロッパで制作した風景画と《ボジリポの漁家》

「吹田草牧展」の図録から確認できる、遊学時の制作、あるいは、遊学時の写生を基にした制作と考えられる作品は31作品である。描いた場所は、グランゾーギュスタンやセーヌ河岸などパリの風景と、イタリア風景、麦僮も題材としたヴェトイユ、ブルターニュ地方が確認できる。また、ヴェネツィア、フィレンツェ、アッシジ、ローマ、ナポリなどイタリアを描いた風景画が多く残されている。

加えて、文字資料から写生を行ったという記述が確認できた場所には、ポン・ヌフ橋下の公園、リュクサンブール公園のほか、ゴッホやピサロ、セザンヌが滞在したオーヴェル＝シュル＝オワーズ、ヴェネツィアのドゥカーレ宮付近やホテルの部屋の横にあるバルコニーから見えた景色、フィレンツェのサン・ミニアート・アル・モンテ教会やピッティ宮殿、カステルヌオーヴォ、ローマのサンティ・ネレオ・エ・アキレオ聖堂、アマルフィなどがある。制作では、アッピア街道の風景、カンパーニャ・ロマーナの羊飼いやなども描いたようである。

現在確認できる風景画から抜粋してその特徴について検討してみたい。

まず、材質をみると、《ポジリポの漁家》《セーヌ河岸の古本屋》(図 12) は絹本着色であるが、他の絵画は紙に鉛筆か着色で描いている。日記や書簡の記述によると、草牧は、戸外で構図を探しながら風景を写生し、室内でそれらの写生を基に絹に描くという工程で制作を行っており、紙に描いた絵画は、写生や習作としての性格が強いものであると考えられる。本制作の場合は、絵絹を枠に貼り、ドーサを引き、写生を基に絵絹に鉛筆で下図を描き、骨描き、彩色を行うという手順で制作したようである。

画面構成は、《セーヌ河岸の古本屋》など画面左中央付近に消失点を設定した構図や、《フィレンツェの坂道》(図 13) 《コンキヤルノーの村》(図 14) など前景から後景に向かって道が続いている構図を好み、三次元の空間を表出しようとする構図の工夫がうかがえる。

線描は太くややもたつきがあり、素朴な印象を受ける。色彩は穏和で赤茶色がよく用いられている。絹に着色をした作品では、輪郭線を目立たせず、明暗によって立体感を表現する手法も確認できる。

モチーフに関しては、家に興味を抱いていたようで、《アッシジ「村」》(図 15) 《アッシジ》(図 16) では、いくつもの家が連なる風景を選んで主題としている。このような家の連なる風景は、アンドレ・ロート《Seville》(1922年)(図 17)に見られ、面と色彩による表現を意識したものであったかもしれない。また、《ナポリの港》(図 18)では、赤と緑のラインが描かれた船が連なって停泊する様子を描いている。港に停泊する船のモチーフは、やはりロートの《Bateaux au port》(1918-1920)(図 19)と共通している。家や船といったモチーフの選択、そしてそれらを連ねて描く表現からは、形や色といった造形の繰り返しによる絵画的効果への草牧の関心が指摘できよう。

これらのヨーロッパで制作した風景画の特徴をふまえて、欧州遊学の成果が反映されているとされる《ポジリポの漁家》について検証してみたい。

1923年(大正12)11月、《ポジリポの漁家》は、関東大震災のため中止された帝展に代わるものとして大阪毎日新聞社主催により開催された日本美術展に出品された。

上藪四郎氏は、「従来にない陰影と光の表現を行い、イタリア中世絵画研究の一端を示している」と評価されている<sup>41</sup>。上藪氏が指摘されるように、《ポジリポの漁家》は欧州遊学期の作品の中でも異なる様式を示しており、他の風景画にはない印象を与えるであろう。

<sup>41</sup> 上藪四郎「吹田草牧の画業」、78頁。

また、田中日佐夫氏は、光の表現に触れて、「海岸線に沿って立つ漁夫の家が夕陽をあびて光にあふれた一瞬を表現している」「三重県波切の大王崎の漁村で石つくりの村のたたずまいとそこに働く人たちを描き続けていた国展の画家たちの心を感じ、画面の暗溶ともいうべき雰囲気の中に光がただよう具合など波光に共通する」<sup>42</sup>と指摘している。確かに、波光の《臨海の村》と《ポジリポの漁家》は、抑えた色味と樹木の表現などに共通する雰囲気がみられる。

しかし、《臨海の村》が画面下部にごつごつとした岩と桶を頭に載せて運ぶ女性を大きく描き、その上部に樹木と村の人々や家を積み上げるように配置して、力強さを強調しているのに対して、《ポジリポの漁家》は前面に船を配置し、画面の下部中央に小さく描かれた家族に視線が導かれる構図により、より穏和な風景となっている。素朴で温かみのある人間の生活を描いた風景画には、むしろ波光の遊学期の作品と共通する穏やかさを指摘できよう。

ところで、色彩表現に着目すると、《ポジリポの漁家》は茶色を基調とした渋い色調である。また、描かれたモチーフの形態をみると、家は四角い面に近く、丸形の窓と長方形の窓とがいくつも描かれている。さらに、三隻の船が繰り返し描かれている。筆者は、先行研究で指摘されるイタリア中世絵画と波光からの影響に加えて、草牧がフランス近代絵画の動向にならい、面と色彩による表現という新たな芸術理論を摂取したことを指摘したい。

《ポジリポの漁家》のモチーフは、色と形による造形効果に対する草牧の関心に適したモチーフであった。草牧はポジリポを訪れた感想を次のように記している。

海岸へ出ると、そこには三軒の家のある、小さい部落になつて居ました。その家の赤く塗った壁や、崖の洞窟にきりこんだ家の形などが面白いので写生をはじめました。<sup>43</sup>

ここで記された風景は、《ポジリポの漁家》に描かれた、三軒の家、中央に赤い壁の家がある風景と共通しており、《ポジリポの漁家》は草牧がポジリポで興味をもち写生した風景を基に制作されたと考えられる。

長方形ともいえる三軒の家は、《アッシジ「村」》《アッシジ》における連なった家と、三隻の船は、《ナポリの港》における停泊した船と共通する、同じあるいは似た形のモチーフを繰り返し描くことによる造形効果への関心がうかがえる。色彩は茶褐色の色調であり、フランス近代絵画の「立体的な物の見方と渋い色調」を評価した草牧が、作品に渋い色調を摂取しようとしたと考えられる。さらに、建物の壁の赤と青、船の青と緑のラインがアクセントとなっており、単調な色彩とならないよう、対比と調和について工夫している。

<sup>42</sup> 田中日佐夫「吹田草牧の作品と文章 - 下 - 「ポジリポの漁家」の場合」、89頁。

<sup>43</sup> 「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」、190頁。

家や船の形に対する関心や色彩表現の工夫からは、日記や書簡といった文字資料から確認できた、同時代のフランス近代絵画における色と形による純粹造形的な構成への追求を、草牧が《ポジリポの漁家》で行おうとしたといえよう。

## 小結

第五章では、吹田草牧の欧州遊学について、草牧がどのようにヨーロッパを見て、その体験をいかに摂取していったのか、国画創作協会における西洋美術の受容にはどのような特徴があったのかを論じた。

草牧は、読書家で英語に長けており、プロテスタント教徒でもあった。彼の遊学期の書簡や日記からは、創作にしても信仰にしても、自己に徹しきれない草牧の性質に煩悶する様子うかがえた。また、草牧は、ヨーロッパで、古代オリエント美術の簡潔で力強いブリミティブな造形に純真な制作態度を見出し、ジョットの必然性のある構成、色彩の調和、人物の強く荘厳であり美しい表情の描写に惹かれ、それらを自らに足りない「力」のある芸術とみなしたことが把握できた。

一方で、草牧が見出した、フレスコ画と日本画との類似、ポンペイの壁画の色彩の鮮やかさと明暗や諧調による美しい表現あるいは人物表現の適実さ、という観点は麦僊がフレスコ画と日本画とに見出した類似と共通しているといえよう。また、それによって草牧および麦僊はルノワールを再評価したことが理解できた。同時に、草牧は、アンドレ・ロートやビシエールらの絵画から、色と形によって内容はなくとも絵画は成り立つということを学び、後期には「肉体を大きな塊に見て描く」「立体的な見方と渋い色調」に向かっていったことが見出せた。

草牧の風景画、《ナポリの港》、《アッシジ「村」》《アッシジ》などには、家や船というモチーフを連ねる、形や色の繰り返しによる造形効果への意識がみられた。また、欧州遊学の成果が反映されているとされる《ポジリポの漁家》は、「クラシック」な色調にフレスコ画の影響をうかがわせるとともに、三軒の家、三隻の船といった形態の繰り返し、茶褐色の色調と、建物の壁の赤と青、船の青と緑といった、色彩の対比と調和など、ほのかに造形的な要素の追及がうかがえる。

日本においても絵画の造形的側面は論じられていたであろうが、麦僊や草牧はヨーロッパでフレスコ画に日本画との類似を見るとともに、それらの理論を強く認識したことで、日本画における色や形の追及に可能性を見出したのではなかろうか。国画創作協会の画家たちが宗教的希求によって憧憬を抱いていたイタリア絵画は、優れた色彩表現によって、かえってフランス近代絵画における色と形による絵画的効果の追究に接点をもたらしたと考えられる。



図1 《神島》 1918年（大正7）



図2 《伊豆夏景》 1919年（大正8）



図3 吹田草牧《真鶴の二月》  
1920年（大正9）



図4 《ポジリポの漁家》  
1923年（大正11）



図5 ボッティチェリ《ウェヌスに導かれ  
自由学芸の集いに迎えられる青年》  
1445頃～1510年



図6 ジョット  
《キリスト伝：キリスト降誕》  
1304～05年





図7 ジョット  
《キリスト伝：死せるキリストへの哀悼》  
1304～05年



図8 ジョット  
《荘厳の聖母（オニサンティの聖母）》  
1310～11年頃

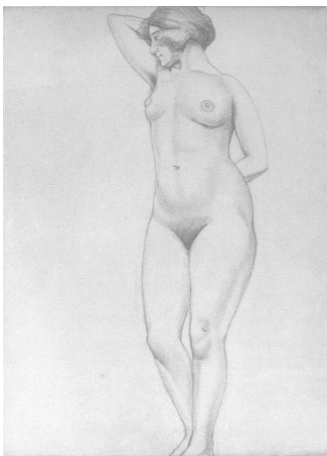


図9 《裸婦》 1923年（大正12）



図10 《ジョバンニ・ダ・ミラノ作「我に触れるな（キリスト復活）」部分模写》  
1922年（大正11）



図11 《ニコロ・ジェリイニ作「マリア戴冠」部分模写（全身）》  
1922年（大正11）



図12 《セーヌ河岸の古本屋》  
制作年不詳



図 13 《フィレンツェの坂道》  
制作年不詳

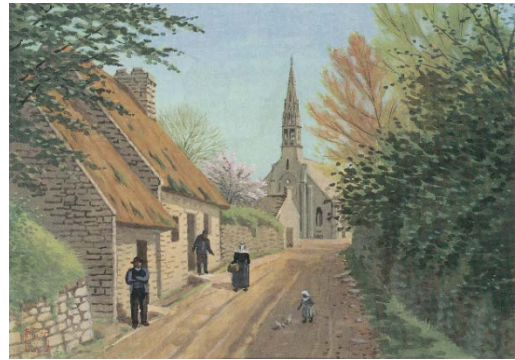


図 14 《コンキヤルノーの村》  
制作年不詳



図 15 《アッシジ「村」》  
1922年（大正11）

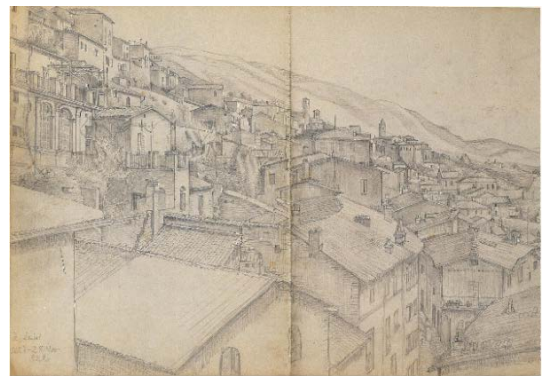


図 16 《アッシジ》 1922年（大正11）



図 17 アンドレ・ロート 《Seville》  
1922年

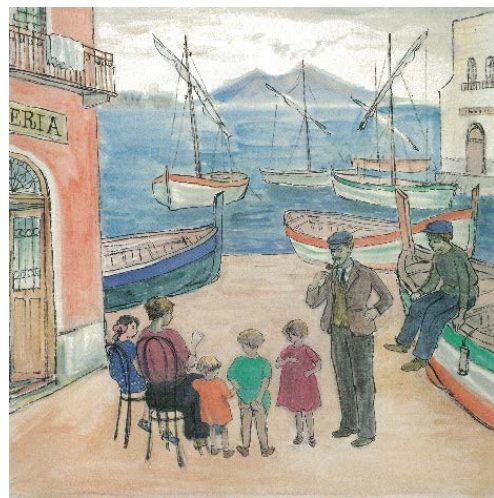


図 18 《ナポリの港》 1922年（大正11）



図 19 アンドレ・ロート《Bateaux au port》  
1918-1920 年



## 第六章 麦僊とイタリア・東洋

### はじめに

1924年（大正13）第四回国画創作協会（以下、「国展」と略する）展覧会に麦僊が制作した《舞妓林泉図》、同年に下図を制作した《大原女》（1927年・昭和2）は、欧州遊学の影響が反映されているといわれる。人物と風景とを組み合わせ、豊かな細部描写を行い、一つのイメージとして統一させたこれらの絵画は、麦僊の絵画において西洋の印象を強く与える絵画であろう。そして、これらの作品を完成させた麦僊は、画面を余白なく埋め尽くすことをやめて、《芥子》（1926年・大正15）、《朝顔》（1928年・昭和3）といった、白花を主題とした花鳥画を描いている。1926年（大正15）以降、麦僊は花鳥画（花卉画）を多く制作し、優れた作品を遺した。

内山武夫氏は、国展後期の麦僊に触れて、《舞妓林泉図》で様式美は最高に達し、次第に内面に沈潜した静的な美に強く憧れるようになり、白く淋しい《芥子》を発表しながらも、《大原女》では西洋と東洋の融合をもくろむが、東洋への回帰ともいべき《朝顔》に冴えた美しさを示した、と指摘している<sup>1</sup>。すなわち、《舞妓林泉図》《大原女》は欧州遊学の成果を示す総合的な作品であり、《芥子》《朝顔》は東洋回帰、静かな美へと変化しはじめた作品であると理解される。このような国展後期における麦僊は、華岳、波光、紫峰らとの会員相互間の確執があらわになり<sup>2</sup>、さらに、波光風の写実表現に対して「悪写実」として否定したことが指摘される<sup>3</sup>。

本章では、本論文で考察を重ねた、麦僊と国展との関係、イタリア美術の受容について、その帰結を明らかにするため、はじめに、国展解散の経緯、麦僊と他会員たちとの確執について検討を加える。ついで、《舞妓林泉図》《大原女》といった作品において、遊学によって得た西洋美術理解がどのように制作に結びついたのか、とりわけイタリア美術から何を学んだのかを明らかにする。最後に、《芥子》《朝顔》に変化していった過程について論じ、晩年に制作した花鳥画についても検証を加えることで、「東洋回帰」という問題についても踏み込んでみたい。

### 第一節 国展後期と麦僊

まず、国展後期について整理しておく。本論文では、国展後期について、1924年（大正

<sup>1</sup> 内山武夫「大正期京都画壇革新の試み 国画創作協会回顧」（『国画創作協会展覧会画集』京都国立近代美術館、1993年）、21頁。

<sup>2</sup> 富士正晴『榊原紫峰』（朝日新聞社、1985年）、138-150頁。田中日佐夫『日本画繚乱の季節』（美術公論社、1983年）、301-308頁。

<sup>3</sup> 上藪四郎「国画創作協会の諸相」（『大正期美術展覧会の研究』中央公論美術出版、2005年）、141頁。

13) の第四回展から 1928 年（昭和 3）の第七回展までとみなす<sup>4</sup>。年譜 1 は、『土田麦僊—近代日本画の理想を求めて』展図録（新潟県立近代美術館、2009 年）に基づき、国展後期における麦僊の動向を筆者が整理したものである。

年譜 1 から明らかなように、麦僊は欧州遊学から 1923 年（大正 12）5 月に帰国したが、この年は国展を開催せず、1924 年（大正 13）11 月末から翌年 1 月末まで第四回展を開催した。この回より素描と版画も受け付けた。ついで、1925 年（大正 14）7 月に改組を行い、洋画部を設置して、会員に梅原龍三郎、川島理一郎、評議員に中井宗太郎の他に、川路柳虹、尼崎三之助、田中喜作、福原新三を加え、1926 年（大正 15）の第五回展からは、第一部（日本画、素描と版画を含む）、第二部（洋画）の構成となった。加えて、第五回展より、伊藤草白、岡村宇太郎、甲斐庄楠音、粥川伸二、榊原始更、吹田草牧、杉田勇次郎ら若手画家 7 名を会員に加えた。さらに、1927 年（昭和 2）の第六回展では、第二部に彫刻家の金子九平次と工芸家の富本憲吉を迎えて彼らの作品を展示した。1928 年（昭和 3）には第七回展を開催し、第一部・第二部に加えて彫刻と工芸を一般募集したが、7 月 28 日に第一部解散を発表するに至った。このように国展後期では、日本画に加えて洋画、彫刻、工芸が募集され、会員も増加しており、運営に対する試行錯誤の末に解散に至ったことがうかがえる。

国展が解散に至った要因として、主に二点が指摘できる。第一に、経済状況の悪化が挙げられる。1920 年（大正 9）以後、国展は経済的危機が慢性化し、展覧会開催にまつわる費用の大部分を負担していた創立会員たちは、借財のために絵を描かねばならないという状況が起きていた。そのうえ、国展後期においては、関東大震災以後の社会的変動が、財界人の援助を受けて発足した国展に更なる影を落とすようになった<sup>5</sup>。第二部（洋画）設置についても、「経済上の煩悶を幾分でも減じやう為の第二部設置であり、日本畫部同人の製作の行き詰りを打開すべき通路」<sup>6</sup>であったと指摘されることから、創立時の純粋に制作を追求するという趣旨を変更しても、展覧会規模を拡大し、新たな財源を確保しなければならないほど財政が逼迫していたことが推察できる。

第二に、会員相互間の確執が挙げられる<sup>7</sup>。この点について、まず、欧州遊学が、麦僊と他の画家たちとの溝を深めたとされる。国展創立会員では、麦僊、竹喬、晩花のみが欧州に遊学したが、もとは華岳と紫峰も参加する予定であったのが、家庭や身体の事情により参加を断念した。彼らの不参加は偶然の要素によるが、このことは会員間の溝を深めたようである。また、絵専に勤めていた波光、中井も京都市からの派遣により遊学できたが、1926 年（大正 15）の第五回展から会員となった若手画家たちのなかで遊学できたのは、偶

<sup>4</sup> 島田康寛「国画創作協会とその画家たち」（『近代日本画の革新と創造国画創作協会の画家たち展』図録、京都新聞社、1997 年）、5 頁における分類に倣った。

<sup>5</sup> 前掲田中日佐夫『日本画繚乱の季節』、258-259 頁。

<sup>6</sup> 田澤良夫「裏から見た國展の解散」（『中央美術』第 14 卷第 9 号、1928（昭和 3）年 9 月）、90 頁。

<sup>7</sup> 前掲内山武夫「大正期京都画壇革新の試み国画創作協会回顧」、10-23 頁。

然義兄の援助が得られた草牧のみであった。しかし、麦僊が不在であった1921～23年（大正10～12）の間国展は休止しており、このような決定は若い世代の画家たちの国展に対する信頼を裏切るものであったという。

さらに、滞欧期間は各々異なり、1921年（大正10）10月4日、麦僊、竹喬、晩花は共に神戸港を出発したが、竹喬が1922年（大正11）4月6日、晩花が1922年（大正11）9月22日にパリを発ったのに対して、麦僊は1923年（大正12）3月21日まで滞在した。この間に、1922年（大正11）5月30日波光、中井、草牧らはパリに到着し、1923年（大正12）2月22日に中井、波光、7月29日に草牧がパリを発った。

波光は滞欧中に家族に不幸があり帰国を早めたが、このような滞欧期間の違いは経済状況の違いにもより、麦僊は滞欧期間の長さ、あるいは欧州でセザンヌやルノワールらの作品を購入したことからも、最も経済的に豊か<sup>8</sup>であったことがうかがえる。

おそらくこのような経済格差もあり、麦僊の遊学中の振る舞いは、周囲の麦僊に対する不満を募らせたようである。加えて、麦僊の遊学時におけるフランス女性アンリエットとの恋愛については、美術雑誌でも取り上げられて<sup>9</sup>大きな話題となっていたことがうかがえ、厳格な性格の波光は麦僊の奔放な振る舞いに対して反感を抱いたと考えられる。さらには、麦僊門下にあったにもかかわらず、草牧は、麦僊の西洋芸術理解の不正確さを批判的に見ている<sup>10</sup>。

そのうえ、前述したように帰国後の麦僊は会の変容を急速にすすめた。第五回展で会員に加えられた若い作家たちのうち、始更、岡村、杉田、甲斐庄は絵専出身であるが、草牧、草白は1914年（大正3）から栖鳳に入門して麦僊の指導を受けており、粥川は1923年（大正12）から麦僊が主宰した美術研究所（後に「山南社」さらに「山南塾」と改名）で麦僊に師事したことから、麦僊が主導して、彼らを会友に推挙したことが推察される。

東京毎夕新聞社の美術記者であった田澤良夫は、1928年（昭和3）9月、美術雑誌『中央美術』第14巻第9号「裏から見た國展の解散」において、国展が経済上の苦痛に堪えられなかったのは、「團體として最も大切な人の和に於て缺ける處があったからではあるまいか、イヤそれがあったことは確かである」と指摘した<sup>11</sup>。田澤は、「その間にあって麦僊氏の苦心は全く想像以上であつたらう」と記し、「國展の人々が餘り世間的にアセリ過ぎた」ために亀裂が生じたことを推察している。田澤によれば、第一回帝展、第二回帝展で特選となり注目された日本画家廣島晃甫を同人に加えようと試みたようで、このような取り組みは、旧会員の不満を生み、溝をつくつたと指摘している。加えて、田澤は、第二部を設置したために、第一部が踏み台とされる可能性を注意したが、第一部解散後、第二部は「国画会」と名前を変えて出発することになったため、危惧した内容が実際になったことを記

<sup>8</sup> 前掲田中日佐夫『日本画繚乱の季節』、265頁。

<sup>9</sup> 「麦僊とベトイユの娘」（『中央美術』第10巻第1号、1924（大正13）年1月）。

<sup>10</sup> 「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」（『美術美術史論集』第8輯第2部、1991年1月）、218-220頁。

<sup>11</sup> 前掲田澤良夫「裏から見た國展の解散」、90-93頁。

している。田澤による記事は、麦僊に同情的でもあるが、解散に至った要因として、「急ぎ過ぎた」麦僊の行動を批判的に指摘しており、結局のところ麦僊の身勝手な行動が国展解散の一因となってしまったことがうかがえる。

## 第二節 芸術観をめぐる確執

本節では、会員相互間の確執について検討を加える。国展の創立会員（第一回展から会員となった波光を含む）は、「塾派」「学校派」の二派に大別されてきた。竹内栖鳳に師事した麦僊、竹喬と、谷口香嶠に師事した晩花は「塾派」、京都市立美術工芸学校（以下、「美工」と略する）出身の華岳、紫峰、波光は「学校派」とされ<sup>12</sup>、加藤一雄はこの相違が国展に不協和音を成したと指摘している<sup>13</sup>。

この対立に注目して国展後期の活動をみると、華岳は第五回展に出品した《松山雲烟》を最後に、第六回展以降は出品せず画壇との交渉を絶った。また、波光は第六回展に、晩花は第七回展に出品していない。さらに、国展解散後は、華岳、紫峰、晩花は画壇との交渉を断ち、波光も展覧会を離れて模写に打ち込んだ。これに対して、麦僊、竹喬は第四回展から第七回展まで毎年出品している。解散後、麦僊、竹喬は官展に復帰し、麦僊は1934年（昭和11）帝国美術院会員、竹喬は1947年（昭和22）日本芸術院会員となり1976年（昭和51）文化勲章を受章した。このことから、麦僊、竹喬ら栖鳳門下生と、華岳、紫峰、波光ら「学校派」とは、展覧会に対する志向や画壇における位置が異なり、「学校派」は第五回展以降国展に対する熱意が萎えていたことがうかがえる。美工は京都産業の徒弟として半ば芸術家、半ば職人の養成を志していたことが指摘されるように、「学校派」の三人は、対社会的な活動よりも自己の仕事に没入したいという気質が強かったのであろう。

富士正晴氏は、『榊原紫峰』（朝日新聞社、1985年）において、1924年（大正13）における麦僊と華岳、紫峰、波光たちのやり取りについて詳細に記述している<sup>14</sup>。富士氏が掲載された書簡の内容から、麦僊らの確執の一面がうかがえるため、要約して抜粋したい。

まず、1924年（大正13）6月に麦僊が紫峰に出した手紙において、麦僊と華岳との間の確執が記されており、麦僊によれば、華岳は「波光が国展解散を喜ぶであろう」こと、麦僊が「僕が国展を退いてもいい」と言ったところ、波光から「華岳も今から考えて置いてはどうか」と言ったようである。これに対して麦僊が問い詰め、華岳は「どうしても隠遁したく思っている」と主張した。この手紙の内容からは、華岳は隠棲を望み、波光は国展解散を望んでいたこと、それらを伝えられた麦僊が憤慨していることが理解できる。麦僊は華岳に普段は隠棲して作品が完成した時に出品するようすすめたようであるが、華岳はこれを拒んだため、麦僊は続けて、次のように説得したと述べている。

<sup>12</sup> 前掲「国画創作協会の諸相」、133-142頁。

<sup>13</sup> 加藤一雄「国画創作協会」（『歴史における芸術と社会』みすず書房、1960年）、315頁。

<sup>14</sup> 前掲富士正晴『榊原紫峰』、138-150頁。

華岳が隠遁したいというものを誰も止める権利がないが、その為に沢山に困る人も出来るし、迷惑を被る人も出来る、麦僊は明日国展をいつでも退いてもいいと思っているが、出る時には一切他の人を誘う様な事はしない。また、他の人の迷惑を考えて、一出品者としてすべて波光なり華岳達の思う通りにするなり、自分の芸術観は一切出さない事にするなり、無事に展覧会を開いてはどうかと言った程である。すべてを殺しても無事に行きたい、制作に生きればいい。

ここから、麦僊と華岳、波光とには芸術観の相違があり、いずれかが国展を退こうという程の事態に発展していたことがわかる。また、華岳は絵専では「天才肌の人として後輩からあがめられていた」<sup>15</sup>ため、麦僊は華岳らが信奉者をつれて新しい団体を結成することも危惧していたと推察できる。

さらに、富士氏は1924年（大正13）6月に麦僊から紫峰に宛てた手紙と、そこに同封してあった華岳の手紙を掲載している。この華岳の手紙によれば、華岳は「諸兄から協会に傷をつけたという（中略）一生不快の情を以て見られる」ことを恐れると述べながらも、「私の宗教的情熱とこの壊れ易い肉体から（中略）隠棲を願う」「情熱」がそれを上回っていたという。この手紙を受けて、麦僊は紫峰に、華岳の隠棲を「兼ねて深く自分の心配し注意して居た処」であり、「僕は尚も一出品者の考えで居たいと思います」と記したようである。

このような経緯を見れば、麦僊は華岳の言動に憤慨することもあれば、やはり一出品者として尊重したいとも述べており、国展の運営と華岳の尊重とを図りかねていたと考えられる。加えて、前述した手紙からは、華岳、波光は、麦僊の芸術観に不満があり、むしろ麦僊がいつ国展をやめてもいいと述べていたこと、麦僊は華岳らが信奉者を連れて新団体を結成することを危惧していたことが理解できた。

富士氏によれば、栖鳳の長男で美術評論家の竹内逸は、紫峰に宛てて、麦僊と紫峰とに国展を取りまとめて欲しいと頼んだという。つまり、華岳、波光、紫峰は美工時代から交流があり、厭世的な気質が共通していた。麦僊一人では美工組の離脱を防ぐことは困難であったことが推察できる。このような人間関係のなかで、会の運営が行き詰るにつれて、麦僊は孤立していき、国展の存続に苦心したのであろう。

また、国展解散後は、新会員と出品者たちは「新樹社」を結成し、1929年（昭和4）に展覧会を開催するが、第二回展の後消滅した。麦僊の山南塾には百人を超える新人が集まってきたが、後進たちにとっては国展の解散は大きな痛手であったとされ、麦僊は国展解散後には帝展に山南塾の画家たちを送り込むことに苦心したようである<sup>16</sup>。

ところで、会員相互間の確執に触れて、田中日佐夫氏は、芸術観の違いは、麦僊対波光、

<sup>15</sup> 山口華揚『絵がかきたうて』（日本経済新聞社、1984年）、69頁。

<sup>16</sup> 上藪四郎「土田麦僊の戦略 帝展との関係を中心に」（『美術フォーラム21』第10号、2004年）、85-90頁。

という対応であらわになったと指摘している<sup>17</sup>。田中氏によれば、国展は「細かな写生」「いやに厳粛な画」「宗教臭い画」を打ち出し、それらは一時的にせよ画壇を席卷し、一括して「悪写実」という言葉で呼ばれていた。それらの指導者と目されていたのが、絵専の助教授をつとめていた波光であった。これに対して麦僊は批判者の立場に立とうとしたという。さらに、国展は絵専から多くの出品者を出しており、集まった作品の中から反文展・非文展的な作品を選ぼうとすれば、波光に影響を受けた写実傾向の作品に片寄ってしまうことは必然であったこと、自身の影響下に若い画家を集めようとする麦僊には苦く思わざるをえなかったことを指摘している。

麦僊は、欧州遊学において、日本画は「素朴でクラシック」な方向に進むよりほかはないと述べて、「表面描写」を離れた「精神」の表現を発展させようと、丸みのある重量感と量塊性を暗示する線、赤、青、黄、緑の照応による色彩効果、ピラミッド型構図や断層的階層を成す構図など、日本画に見られなかった明晰な造形理念を認識した。陰影を強調した写実表現は、遊学を経た麦僊には、時代遅れであり、日本画に適さない表現を無理に行っているようにうつったのではなかろうか。

しかし、田中氏が指摘するように、写実という観点において、華岳や波光がロマンの世界に入ったのに対して、むしろ最後まで徹底した写実を貫徹していたのは麦僊であった<sup>18</sup>。第二章で指摘したように、麦僊は写実を軽視したのではなく、写実に徹していく過程で、色彩、線、形態が「象徴」的性格を帯びたのである。

次節では、このような麦僊の芸術観を反映している国展後期の作品に着目して、遊学によって得た西洋美術理解がどのように制作に結びついたのか、とりわけイタリア美術から何を学んだのかについて論じる。

### 第三節 《舞妓林泉図》

本節では、遊学を経て麦僊のイタリア美術の受容がどのように帰結したのか、《舞妓林泉図》《大原女》を取り上げて論じる。加えて、第四回展から第七回展に対して、美術雑誌『中央美術』『みづゑ』『アトリエ』『美之国』に掲載された展覧会評から、国展後期に関する記述を抜粋して検討してみたい。

1924年（大正13）麦僊は国展第四回展に《舞妓林泉図》（図1）《蔬菜》《鮭之図》《大原女》（下図）を出品した。

『アトリエ』第2巻第1号（1924年（大正13）12月）に掲載された「舞妓林泉圖其他に就いて」において、麦僊は次のように述べている。

私の創作に就ては何の理屈もありません、只純絵画的の眼の仕事です。

今其内容を説明することも、苦心談を綴る事も実に苦しい事であります。（中略）

<sup>17</sup> 前掲田中日佐夫『日本画繚乱の季節』、302-304頁。

<sup>18</sup> 前掲田中日佐夫『日本画繚乱の季節』、305頁。

若し私の遙に求めて居る憧憬や、緊密なる構成、自然の持つ最も美しい線、色或は日本民族に流れて居る優美等が幾分でも表現されて居れば満足なのです。

私は人形師などが、平穏な心持ちで仕事に携つて居るやうに、静かに、親しみながらの仕事が続けて、もつと簡朴な境地に至ることを願つて居ります。

制作の発表と云ふ事も、反抗や争と云ふ様な對人的な心持ちからのことではありません。

私達の遙に望む境地へのひと歩みを公にしたに過ぎません<sup>19</sup>

この文章において麦僊が述べた「純絵画の眼の仕事」という言葉は、《舞妓林泉図》の造形性を強調してきた。麦僊によれば、「緊密なる構成」「自然の持つ最も美しい線」「色」が「日本民族に流れて居る優美」を表現すればよいという。

また、遊学後の麦僊は、「人形師」のような「静かに、親しみながらの仕事」をしたい、制作の発表は「反抗や争と云ふ様な對人的な心持ち」からではないという、国展の精神から離れた志向を示し始めていることが理解できる。

ついで、1925年（大正14）1月『中央美術』第11巻第1号に掲載された「その日の感想」において、麦僊は「近頃私自身の心持ちが（中略）非常に隠遁的になってゐる」、「藤原、弘仁時代の佛畫工か或ひは徳川時代の人形師のやうに、自分といふものを露骨に表はさない、影の仕事で満足してみたいと思つてゐる」と述べている。このことは、欧州遊学によって麦僊の志向が展覧会を離れて、「自己を表さない影の仕事」という方向に変化したことを明らかにする。さらに、「展覧會といふやうな、對人的なあはたゞしい発表機關に依つて発表したいといふ慾望がそれ程ない。（中略）もう繪具がすぐに剥落してしまふとか或ひは變色してしまふといふやうな、おぎなりの仕事よりもつと永久的な仕事にゆつくり取掛かりたいといふ希望を持つてゐる。」<sup>20</sup>と記した。

ここで麦僊は、「永久的」な仕事に取り掛かりたいと述べていることから、欧州遊学で実見した西洋美術のなかでも麦僊の関心を惹きつけたイタリア・ルネサンス絵画やポンペイの壁画が、麦僊の制作思想に変化を与えたことが指摘できる。前述した華岳とのやり取りが1924年（大正13）であるから、会員相互間の確執から逃れたいという気持ちも含まれていたのであろう。このような制作思想は、《舞妓林泉図》の造形に反映されているのであろうか。

《舞妓林泉図》の材質は絹本彩色、額装、寸法は219.0×103.0cmの作品である。縦長の画面に、南禅寺の天授庵などに取材したとされる日本庭園を背景にして、盛装の舞妓が大きな石の上に腰掛ける姿を描いている。抽象化された幾何学的な日本庭園、石に腰掛ける重みと厚みのある舞妓、そして、鮮やかな色彩が散りばめられ複数の視点が混在する画

<sup>19</sup> 土田麥僊「舞妓林泉圖其他に就いて」（『アトリエ』第2巻第1号、1924年12月）、127頁。

<sup>20</sup> 土田麥僊「その日の感想」（『中央美術』第11巻第1号、1925年1月）、95頁。



面構成に、注目すべき特徴がある。この画面は、ポール・セザンヌ (Paul Cézanne 1839-1906) やイタリア・ルネサンスの画家たちの絵画に着想を得たと考えられてきた。1921～23年(大正10～12)の欧州遊学を経て、日本美術と西洋美術を融合させようとした作品であるというのが定説である。

《舞妓林泉図》のイメージソースについて、この作品を所蔵する東京国立近代美術館の蔵屋美香氏、三輪健仁氏、中村麗子氏が、諸説を調査され、「セザンヌ+土佐派」説と、ベルナルディーノ・ルーニ、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ペノツォ・ゴツォリ、ボッティチェリなどイタリア・ルネサンスの画家説があることを解明している<sup>21</sup>。さらに、それぞれの指摘の特徴として、セザンヌからの影響については、背景の色彩や舞妓の表情、徹底した写生態度にその雰囲気のみられるという指摘であること、イタリア・ルネサンスの画家については、ルーニの顔と構図、ゴツォリの背景や画面全体の装飾的な雰囲気、レオナルド・ダ・ヴィンチ《モナ・リザ》からの影響が見出されていることを指摘している。

このように見れば、麦僊が《舞妓林泉図》における独自の表現を生み出した背景に、一点のみに作品を特定して、影響を論じることは考えにくい。そこで、これらの影響が反映されているのか検討を加えながら、改めて《舞妓林泉図》の構図について検討してみたい。

まず、ルーニ《聖母子と聖ヨハネ》(ミラノ、ブレラ美術館)は、聖母マリアがイエスを抱きかかえ、さらにヨハネが子羊をかかえるという構図をとり、《舞妓林泉図》における、前面に人物、その後方に遠景を配置する構図、石の上に腰掛ける舞妓の姿態が類似している。ついで、《モナ・リザ》は、舞妓の右後方の《舞妓林泉図》と同じ位置によく似た石橋があり、背後の風景は地平線の高さが左右でずれ、遠近法にくるいがあると指摘されている<sup>22</sup>。加えて、背景の林泉の描写には、ゴツォリ《マギの旅(若い王の行列)》との類似が指摘されている。《舞妓林泉図》と《マギの旅》とは、断層的構成が共通しており、麦僊がゴツォリを「自然派画家」として好んだことから、《マギの旅》から何らかのインスピレーションを与えられたかもしれない。このように先行研究において類似を指摘されてきたイタリア・ルネサンスの絵画には、《舞妓林泉図》との類似が見られ、人物の背景に自然風景を描く構図や断層的構成について、麦僊がこれらの絵画を参照した可能性は高い。

さらに、本章では、先行研究の諸説に加えて、麦僊が欧州遊学で実見したイタリア・ルネサンス絵画のなかで、構図の類似が見られる作品を挙げておきたい。

まず、ピントリッキオ《キリスト降誕》(図2)にも同様の構図が見られることを指摘したい。《舞妓林泉図》を《キリスト降誕》と比較すると、人物の描写は異なるが、画面に突き出た石から舞妓の座る石までの地面の流れや、後景の橋と地面との位置関係が類似して

<sup>21</sup> 蔵屋美香、三輪健仁、中村麗子談「[作品研究] 立ち上がる水—《舞妓林泉》をめぐる対話」(『現代の眼』第565号、2007年)。

<sup>22</sup> 前掲蔵屋美香・三輪健仁・中村麗子談「[作品研究] 立ち上がる水—《舞妓林泉》をめぐる対話」。

いる。あるいは、アンドレア・デル・サルト《賭博者達への罪》(図 3)における、地面と草地との対照、U字型の地面に感化された可能性も考えられる。

加えて、麦僊が実見した記録は見つけられなかったが、見た可能性が高い絵画の中で《舞妓林泉図》の構図と類似が指摘できる作品として、フィリッピーノ・リッピ (Filippino Lippi 1457 頃-1504) の《マギの礼拝》(1496 年、ウフィツィ美術館) (図 4) を挙げたい。《マギの礼拝》は、聖母の身体の向き、そして手前に配置された彫刻の破片が、《舞妓林泉図》における画面右下に描かれた石片を想起させる。

しかし、これらの類似から、一作品からの影響を特定することはできず、《舞妓林泉図》には、複数のイタリア絵画との類似がある程度確認できるといえよう。本論文で論じたように、麦僊は、一つの作品に、いくつもの東西絵画の要素を摂取して、自らの意図する一つのイメージとして提示していた。その意味では、イタリア絵画からの影響と同時に麦僊がそれらを統合して何を示そうとしたのかについて考える必要があるだろう。

改めて構図をみると、女性と自然との組み合わせに主眼があると理解できる。背景の林泉は、円のように円にならず、また円が画面中央に位置するのを避けている。このことは、《春》において、完全にシンメトリーな構図を避けたように、構図の崩しによって窮屈さ、硬さ、冷たさを避ける意図があったと推察できる。

人物描写をみると、等身大の舞妓は、正面性を保ちながらも、やや左斜めを向いて腰掛けており、堅苦しさが崩されてかすかな動きが生まれている。このような姿態には、ジョット《荘厳の聖母》(図 5) やフラ・アンジェリコ《リナイウオーリ祭壇画》(図 6) のような、聖母子像が着想源にあったのではなかろうか。

さらに、麦僊は次のように述べている。

此頃の私は藤原時代のあの華やかな時代にあこがれて居るのであるが、その時代に對する私の憧憬の情がかたちづくつた一つの「老」の世界を表はさうとしたのが、此度の繪である。

即ち舞妓と云ふものを借つてその「美」の世界を表現しようとしたのである。

この文章は、麦僊が遊学時に、金色に輝く色彩表現、赤色と青色の対照など、聖母子像と藤原時代の仏画との類似を見ていたことを想起させる。加えて、「舞妓と云ふものを借つてその「美」の世界を表現しようとした」と述べており、国展第二回展に出品した《三人の舞妓》が、フラ・アンジェリコや《普賢菩薩像》に見るような「限りない美」を表現していたことを考慮すれば、《舞妓林泉図》における舞妓は、イタリア・ルネサンス期の聖母子像と藤原時代の仏画への憧憬が混然一体となった、象徴的な「老」の表現であったと考えられる。

ここで麦僊が述べる「老」は、遊学期にイタリア美術との邂逅によって、自らの進む道について、美しい線、美しい色、自由な構図によって「古今を通じて確実な女」を描いて

みようとしていたことから、古くから伝統があり現代にも通じる、という意味であったと考えられる。すなわち、舞妓は象徴的なモチーフであると推察できる。

舞妓が象徴的なモチーフであることは、改めて舞妓の顔の描法を見ると、仏画と共通する手法が見られることから指摘できる。線描は細く肥瘦のない鉄線描である。舞妓の頭髮は群青を塗り、眼は上瞼を朱線、下瞼を群青線、眼球は群青、瞳は濃墨で塗り、目頭と目尻に朱をさす。眉は、非常に細い筆で群青の毛を描き、その形に添って朱色の陰をつけている。右眼には、肉線が描かれて、舞妓の顔の表現は、仏画の描法に呼応している。また、朱線、朱具による隈取りも、仏画に用いられた描法である。すなわち、欧州遊学によって、聖母子像と仏画とに類似を見出したことによって、《舞妓林泉図》において仏画の描法が強く反映されたといつてよい。

しかし、麦僊は仏画の描法に倣いながらも、より色感豊かに変化させている。顔の描写を見ると、陶器のような質感の白い肌に、薄い青色の陰影が施され、頬は血色のよいピンクで彩色されている。これは、遊学期の《西洋の少女》(図7)などにも試みられた描法である。舞妓の顔は、左側が明るく、右側が暗くなっており、画面左から光が差していることがわかる。透き通った質感を避けて、温かく豊富なイメージを表現しようとしたと考えられる。

加えて、舞妓の顔の周囲では、背景の林泉の黄色と緑色とが混じり合っているが、《プロキュロの妻》模写(図8)の首元にも同様の色彩の対照が見られることから、ポンペイの壁画に見られた「美しい色彩」の対照を採り入れたことが指摘できる。

さらに、赤色、青色、緑色、黄色といった色彩の対照が意図されているが、これは、イタリア美術に対する麦僊の評価にみられ、さらにフランス近代絵画のコレクションからもうかがえた麦僊の造形的関心の一つであった。赤い鹿の子模様の振袖と、群青の空、緑の樹木、黄色と橙色の葉や石との対照が観者に与える美的効果をねらったのであろう。群青や朱は、胡粉の混じった、柔らかく明るい、フレスコのような色調である。麦僊はこのように胡粉の混じった柔らかな色彩とその対照を採り入れることによって、美を象徴する「女の画」を表現しようとしたのではなかろうか。

しかし、色彩の対照が意図されるとともに、《舞妓林泉図》では写實的に自然や舞妓に迫ろうという態度が失われていない。池の部分に描かれた石は、影が湖面に反射されており、光の描写を捨ててはいない。このような美しい影はセザンヌを思わせる。

また、舞妓の振袖の襷と隈取り、指先の陰影の表現にも、限りなく純粹造形に近づきながらも、写実性を失わないように薄い白朱色の陰影が施されている。麦僊のイタリア・ルネサンス絵画に対する関心は、しばしば衣服の襷とその隈取りにあったことがうかがえ、このような薄い白朱色の隈は、ジョット『キリスト伝』(スクロヴェーニ礼拝堂)やポンペイの壁画を想起させる。麦僊の優れた色彩感覚によって、より繊細な表現となっている。

さらに、線の描写においては、上田文氏が「直線的で明確な輪郭線」は、「古代エジプト彫刻や古代ギリシャ彫刻の明快で力強い表現」を意識して「レリーフを刻むような感覚で

絵画を制作した」ことを指摘している<sup>23</sup>。確かに、麦僊は古代ギリシャ彫刻について、「清流を見ているような美しい線」で「写実でしかも写実を超えた美」として、しばしば自らの理想として挙げていることから、上田氏が指摘されるように、《舞妓林泉図》の線描には古代ギリシャ彫刻の美が反映されていると考えられる。それは、形態を写實的に表現するとともに、線そのものが美の「象徴」となっていることを意図していると推察でき、《舞妓林泉図》の背景の円を崩した構成は、曲線の美を表現するためであったかもしれない。

加えて、麦僊は、素描を研究したことを挙げておきたい。麦僊の旧蔵書一覧には、『フィレンツェ派の素描』『初期フィレンツェ派の素描』が確認できる<sup>24</sup>。フィレンツェ派は、線の描写による形態（デッサン）や構成を重んじたことが知られる。丸みのある重量感と量塊性を暗示する線描によって、舞妓は存在感を示している。

麦僊は《舞妓林泉図》について「日本民族に流れて居る優美」が表れていればよいと述べたが、《舞妓林泉図》の絵画的効果は西洋美術、とりわけイタリア絵画からの影響を強く感じさせる。

さて、批評家たちが、第四回展をどのように評価したのか、『アトリエ』に掲載された洋画家正宗得三郎による批評、『中央美術』に掲載された石井柏亭による批評を抜粋して検討してみたい。

〈正宗得三郎による批評〉

國展にも此頃日本畫に流行してゐる写実派の画がかなりあるけれど其中の土田君とか榊原君村上君は、中間とも見る可きものであらう。相当伝統を重じ写実を重じてゐる人々だと思ふ。特種のモデルのキヤラクテルをとつたデツサンではない。全體的舞妓の美しい線や形を得やうとしたものである。そして朱と白と黄ばんだ緑の大部分を占めた濃厚な色彩は俗にならずに木彫に彩色した様な美しさがある。<sup>25</sup>

正宗の見解は、国展に写実主義の絵画が多いなかで、麦僊、紫峰、華岳はその中間とも見るべきで、写実を重んじる一方で伝統を重んじているということであるが、会員と若い出品者たちの伝統に対する姿勢の相違、言い換えれば「写実」に対する姿勢の相違は注目すべき問題であろう。麦僊の《舞妓林泉図》については、「特種のモデルのキヤラクテルをとつたデツサンではない。全體的舞妓の美しい線や形を得やうとしたものである」と記して造形表現を追求していることを指摘している。

また、石井柏亭は、第四回展開催にあたり、伊藤草白、岡村宇太郎、甲斐庄楠音、粥川伸二、榊原始更、吹田草牧、杉田勇次郎が会友になったこと、素描・版画を採ることを公

<sup>23</sup> 上田文「土田麥僊のヨーロッパ渡欧による芸術観の変化について一」（『美学論究』14（3）、1999年）、8頁。

<sup>24</sup> 『土田麥僊—近代日本画の理想を求めて』（新潟県立近代美術館、2009年）、199頁。

<sup>25</sup> 平福百穂・正宗得三郎「國展を觀る」（『アトリエ』、1925年1月）、122頁。

表したことに触れて、会友の作品及び入選作が「国展型」の作品に制限されており、その原因である「国展の主張其ものを少しく批判しなければならない」として、次のように記した。

〈石井柏亭による批評〉

（前略）根強く自然に立脚して居ると云ふことの考へ方などが問題になって来るのである。

例へば第一室に収められた素描版画を一々見て行くと、（中略）其等は多く澁面を作つて、軽浮でないやうな、嚴肅らしいやうな貌をして居るに過ぎない。會員諸君は或は其表面の貌にだまされて居るのではないかと云ふ疑ひが起る。<sup>26</sup>

柏亭の見解は、麦僊ら会員たちが考える自然に立脚した作品ということが、表面的な嚴肅さや渋さによつて批判しており、「国展型」と呼ばれた写實的傾向の作品群は、「写実」の表現の方法を批判的に見られていたことがわかる。

さらに、柏亭は《舞妓林泉図》について「場中最も問題となる可き」で、「主眼とするところは舞妓の美衣と背景の林泉とによつて或る線形色の按配にあるので、其着眼には自然主義の傾向は少い。裝飾的の傾向が勝つて居る。」<sup>27</sup>と指摘している。麦僊の目的が造形表現の追求にあるという正宗、百穂と共通する見解であるが、これらの批評からは、「国展型」と麦僊の制作思想との乖離が指摘できよう。

#### 第四節 《大原女》

1924年（大正13）麦僊は第四回国展に《舞妓林泉図》とともに《大原女》下図（図10）を出品した。《大原女》本画の完成は、1927年（昭和2）まで待たねばならないが、ここで《大原女》下図を出品したことから、これらの作品には欧州遊学で得た二つの側面が反映されていると考えられる。本節では、《大原女》においてイタリア美術との邂逅がもたらした表現が見られるのか、それはどのような表現であったのか、という問題について論じる。

1927年（昭和2）、第六回国展が4月22日-5月15日東京府美術館、5月21-30日京都・岡崎第二勸業館で開催され、麦僊は《大原女》（図11）を出品した。構想から3年をかけて完成したこの作品について、『アトリエ』第4巻第5号（1927年（昭和2）5月）では、「大原三千院の古寺に籠つて数十度の描き直しと日夜苦心経営の後今年の國展にやうやく吾々は相見ゆる事が出来ました」と紹介された<sup>28</sup>。麦僊は、《大原女》の制作を終えた心境を、次のように記している。

<sup>26</sup> 石井柏亭「國畫創作協會の諸作を評す」（『中央美術』第100号、1925年1月）、49-50頁。

<sup>27</sup> 前掲石井柏亭「國畫創作協會の諸作を評す」、54頁。

<sup>28</sup> 大原女作品図版紹介（『アトリエ』第4巻第5号、1927年5月）。

私はあの「大原女」を随分長くかゝつてやつと描きあげたが、思ふ存分のところまでやれなかつたために、非常に後悔が残つてゐる。けれど、兎も角これで自分でも重荷を下ろしたやうな気持になつてゐる。というのも、あの作品が、自分の生活の上にも、制作の上にも、殆ど障壁のやうにこだはつて、自分の進歩の上に大いに邪魔されてゐたからである。兎に角これを終へてしまつて、今後は自然を觀るにも、素直に、樂な心持で、接することが出来るやうに思ふ。

それはどういふわけかと云ふに、私の最近の気持が、あゝした総合的な、大がかりな制作の気持からすつかり離れてゐるからである。もつと懷の中へでも抱きたいやうな絵を描きたいと思つてゐるからである。或は自分はあれを最後として、當分あゝいふ作品と離れてしまうかも知れない。<sup>29</sup>

この文章からは、《大原女》の完成度には満足できていないが、《大原女》の制作を終えたことに安堵した麦僊の心境が窺える。また、《大原女》のような「総合的」な大掛かりな制作から離れ、自然を素直な心持ちで描いていきたいと述べていることから、前述したような制作思想の変化が指摘できる。

麦僊によれば、《大原女》の制作中には、家内に病人が絶えず出て、家庭的な不幸ばかりが続いたという。「よかれ悪しかれあれさえ描いてしまえばこれからほんとに自由に進歩する」とも述べており、《大原女》は西洋美術を昇華しようとする「総合的」な制作の集大成であったこと、《大原女》の出品により国展での発表に一つの区切りをつけようとしていたことが推察できる。

吹田草牧は、《大原女》の制作と麦僊について、次のように記している。

（前略）今度の『大原女』を轉機として土田さんはしばらく大作をやめるさうです。『（中略）ほんとにしづかに自然を楽しんで行き度い。一輪の牡丹、一本の罌粟花に親しみを感じつゝ展覧会と云ふものを忘れて仕事をして行き度い。』さう云ふのが『大原女』を描き上げた今の土田さんの考へのやうです。

土田さんが毎年展覧會のために苦しい努力をしてからもう二十幾年になります。（中略）展覧會を頭に置いて描いた藝術の価値といふものも土田さんには充分分かつたことだろうと思ひます。土田さんは近年だんくさうしたものに満足が出来なくなつて来たやうです。静かに自分を楽しんで居た古人のその心境を懂れて居るやうに見えます。菱田春草氏を熱愛しだしたのもその傾向の現はれの一つだと思ひます。昨年國展に出品された『罌粟』にその變化が可成り見えます。<sup>30</sup>

<sup>29</sup> 土田麥僊「『大原女』を描いて」（『アトリエ』第4巻第5号、1927年5月）、56頁。

<sup>30</sup> 吹田草牧「『大原女』後の土田さん」（『美之國』第3巻第4号、1927年5月）、79-80頁。

草牧によれば、麦僊は《大原女》によって国展での発表に一つの区切りをつけたあとは、「ほんとにしづかに自然を楽しんで行き度い。一輪の牡丹、一本の罌粟花に親しみを感じつゝ 展覧会と云ふものを忘れて仕事をして行き度い」と述べていたという。「古人」への憧憬が深まっていることがうかがえる。

麦僊によれば、《大原女》の制作に着手した当時は、ボッティチェリ《春》(図 12)、フラ・アンジェリコ《受胎告知》(図 13)のような、「非常に美しい」「無用の様に添へられた花の一つにも美しい」「力の漲ったもの」を描きたいと考えていたという。確かに、地面に描かれた可憐な蒲公英や、装飾的な背景は、美しい細部描写を特徴とするフィレンツェ派の壁画と類似する作風となっている。また、山吹の描写は、フラ・アンジェリコ《最後の審判》(図 14) 左側の草花の描写を想起させる。《大原女》は花の大きさを画面奥に行くほど小さく描き、わずかに遠近感を示している。

構図について、『みづゑ』第 267 号に掲載された、北川一雄「第六回国画創作展を評す」において、次のように指摘されている。

土田麥僊氏の大原女は、其の構圖に於て三角構圖法を採り左右左整の重心を中央稍上部の女性の身體に置き、總ての物象は此の三角形の頂を中心にして配置されてゐるが三角構圖法の重心人物は、多く作者が觀念上最も特殊な地位を與ふ可き人物をこゝに持つてきてはじめてエフエクトヴなので、ミケルアンゼロの最後の審判の三角形頂點のキリスト、エルグレコのウオルガ伯の埋葬中の同位置のマリヤとキリスト等を参照すれば能く分る。作者の觀念内容に於て此の畫の他の人物と同價値をしか占めない大原女の一人を三角形頂點に持つてきた事は多少無意味な感とする。<sup>31</sup>

ここでは、構図は三角構図法をとり、全てが画面中央の大原女を中心にして配置されていること、本来三角構図法の中心には、キリストやマリアなど最も重要な人物が描かれるが、他の人物と同価値である大原女を持つてきたため、無意味な感じがすると指摘されている。

この三角構図法は、コレクションのセザンヌ《水浴》(図 15) と類似がみられるが、この作品は、制作の手本でありライバルとして、麦僊の画室に掛けられていたとされる。《大原女》のおおまかな構成、ピラミッド型の大原女のポーズや構図、緑色と青色とを基調とする色彩などの表現は《水浴》と同様の表現となっている。水浴の主題は、セザンヌの絵画において、複数の人物と背景をなす風景との構成の問題を提起する重要なモチーフの一つであり、麦僊は造形的な組み合わせによって、自然と人物との融合を図ったといえよう。しかし、《水浴》と比較すると、《大原女》では二人の女性は観者に視線を向けており、造形の組み合わせのみではなく、温和で穏やかな空気を表現しようとしたことが指摘できる。

構図について、イタリア美術よりも、セザンヌの影響が反映されていると推察できるが、

<sup>31</sup> 北川一雄「第六回国画創作展を評す」(『みづゑ』第 267 号、1927 年 5 月)、192 頁。

下図に見られる「円みと肉」がある素描は、イタリア・ルネサンス絵画に学んだと推察できる。

この下図について、麦僊は「日本画の素描として私の最も苦心を拂ったもの」と述べている<sup>32</sup>。麦僊は、遊学によりデッサンの欠如を自覚して、人体や頭部を描く素描、古代の美術作品の模写を行っており、下図の出品には、素描の学習成果を示す意図があったのではなかろうか。

『日本画新技法講座』第4巻（アトリエ社、1934年）に掲載された「人物素描法」という文章から、麦僊の素描について検討してみたい。まず、麦僊は、素描に自信がない、「どんなに素描の力のない事を齒がゆく感じているかわからない」と記している。そのうえで、人物画制作の順序を、着想→人物のモデル探し→モデルの写生（最初の四五日は自由にさせていい形を見つける）→写生を基礎に大下画制作、と述べている。大下画の制作では、「ダ・ヴィンチの衣装の襞だけの写生なども参考にする、アングルの手や足の部分の写生も見事にする」と述べており、デッサンに優れた西洋画家から学んでいたことが理解できる。加えて、素描について、「人物の輪郭を写すばかりでなく、よく量や内容も含んで居たい」「むだな線を省略して大きさを失はない様にしたい」「又線のリズムにも注意して美しくしたい」と、量、大きさ、リズムに対するこだわりを記している。

さらに、「線を墨で明瞭に描くも又色で描くも、厳密に云へば線なくしては絵画は成り立たないと思う。描かんとする対象と空間とを仕切るものは線であり最も簡単に形を人に伝えるには先づ線を以てするのが最も明瞭である。」と述べており、絵画の基調を「線」とみなしていたことが理解できる。すなわち、《大原女》の下画の発表には、絵画の基本である、線による構成を麦僊がいかに捉えているかを示す意図があったと考えられる。

そのうえ、西洋画家と同様に「モデルの写生の場合、私は先づ大体の線の運動を考へる。つまり大きな塊（マッサ）としてその組立を考へる。その大きな塊の組立が出来てから次第に細部に亘って行く」と述べており、遊学によって人物の身体描写に厚みや重みが増した背景には、素描の学習があったことが推察できる。また、耳、手、足、画面の全体を統制すること、着物の襞に一つの確実な組織を見出すことが素描の意義であると考えていたことが理解できた。

《大原女》の下画における、着衣の襞や手指の表現は、アングルやレオナルド・ダ・ヴィンチに学んでいたことが理解できる。加えて、《大原女》における着衣の襞の表現には、素描によって見出された一つの確実な組織が表れているといえよう。

加えて、テンペラやフレスコでは、筆線を網目、あるいは平行に重ねて、グラデーションや立体表現を行うハッチング技法が用いられたが、《巴里の女》（図16）では、衣服の襞を線で表現し、地塗りの上から筆を塗り重ねて影を表現しようとしている。《巴里の女》の素描（図17）は、着衣の襞を繰り返し描いていることから、ハッチング技法から陰影表現を学んだことがうかがえる。また《大原女》スケッチ（図18）は、着衣の襞とその陰影に

<sup>32</sup> 「人物素描法」（『日本画新技法講座』第4巻、アトリエ社、1934年）、39頁。



ついて、影になる色彩を下塗りし、その上に胡粉を加えた色彩によって明るい色を彩色しており、遊学で学んだ陰影表現を活かしたといえよう。

ついて、《大原女》の色彩について、石井柏亭は、次のような疑問を呈している。

何故大原女の衣装をあれ程淡いものにしなければならなかつたかと云ふことである。實物に近い紺の暗い色にすることは通俗に墮するとでも思はれたものか知らぬ。あの殺され鈍められた白群系の色其のものは美しいにしても、あの色と草の緑との均衡は失はれて居る。装飾的傾向を多分にもつて居るあの繪の目的としては、實物の色を變更するの自由は許されるが、それにしても一方人體なり背景なりにあれ程の寫實味をもつて居る畫としては、衣装の紺色と草の緑色とのワルウルを顛倒したりしない方がよかつた筈である。<sup>33</sup>

柏亭の見解は、草に対して大原女の衣装の色が淡く、色の明度差が抑えられているために、衣装と背景との色の均衡が失われているということである。

《大原女》の色彩は、《舞妓林泉図》と比較するとより淡く、白い色調になっている。上田文氏は、この点に触れて、画面全体に胡粉を使って、従来のトーンとは違う、一段と明るい色調の厚みのある絵となっていること、この試みは画面全体の色彩の全諧調（トーン・スカラ）を整えることでもあり、具絵具の使用によって、前景の樹木の緑、中景と遠景のそれぞれの緑は色調的な変化で区別することができるようになったと指摘している<sup>34</sup>。

この点について、ルイーエの色彩、「うすい色だが具のうんと混じったむっくりとした色」を意識したのではなかろうか。白群の空、白緑の土坡の色は、麦僊によれば「深み」を表現する要素であった。また、空と雲の表現は、アンリ・ルソーの影響が指摘されるが、コレクションに示された芸術観をふまえると、緑と群青の対照による「古画」「静かな」「純真さ」が意図されていたと考えられる。

背景に描かれた風車のある八瀬風景は、「セザンヌのような形態把握」「キュビズムを思わせる」と評される《ヴェトイユ風景》との関連が指摘されるが、立体的形態を連ねた家屋の描写、青空と雲の表現には、フラ・アンジェリコ《十字架降下》(図19)の背景との類似も指摘できるのではなかろうか。

《大原女》における安定した三角形構図、円みと肉とを暗示する線、具絵具による白く明るい色彩は、温かさや豊かさ、穏やかさといった印象を与えるであろう。麦僊は、部分的ではあるが自給自足の生活が息づく大原について、「桃源郷」として捉え、大原女に理想の姿を見出していたことが指摘されている<sup>35</sup>。《大原女》は「平凡な人間生活」「自然のま

<sup>33</sup> 石井柏亭「春陽會と國展」(『中央美術』第139号、1927年6月)、69-70頁。

<sup>34</sup> 上田文「土田麥僊「大原女」図考—京都画壇近代化の方向を探る—」(『美術史を愉しむ』、1996年)、468-469頁。

<sup>35</sup> 稻荷瑞季、落合知帆、小林正美「絵画・スケッチ・対話をとおして見る京都・大原の人と暮らしの風景」(『都市計画報告集』No.11、2013年2月)、181頁。

まの山や野」を描き、それらが美と愛とを示す恍惚とした世界を表現した作品であるといえよう。

ところで、麦僊は、1927年（昭和2）5月、《大原女》発表後に、『美之国』第3巻第4号に掲載された「府立美術館に国展を開いて」において、次のように述べている。

私は従来の所謂工房風の画室よりも八畳の日本座敷で今後の作品は描きたいと思つてゐる。或はもつと山鳩などの縁側迄も来る静かなお寺の一室を借りたいとも思つて居る。然るにあの高い天井から真白に落ちて来る光線の府美術館に毎年展覧会を開かねばならないとすると一又展覧会場によって作品の価値が決定されるものであるとするとこれは少しく考え直さねばならない。又あの濃い切れのバックに調和する作品でなければならぬとすると私の従来彩色では堪えられそうにない。（中略）自分も展覧会は一時のものであるし、作品は永久などと自惚れもつきまぜてあきらめはしたものと、何とかよくなればそれは嬉しい事に違いない。<sup>36</sup>

国展第六回展の東京会場は、1926年（大正15）5月に公募団体のための貸会場として開館した東京府美術館で開かれた。麦僊の見解は、東京府美術館の光線の強さや濃い色のバックでは、麦僊の作品の繊細な彩色の真価が伝わらないということである。工房風の画室をやめて日本座敷やお寺の一室で描きたいと述べていることから、志向の変化がうかがえる。そのうえで、会場への不満を和らげる文脈ではあるが、「展覧会は一時」「作品は永久」と記したことからは、国展に対する熱意がいよいよ失われつつあることが推察できる。

麦僊がこのような心境にある時期に、第六回国展はどのように評価されたのか、『中央美術』第139号（1927年（昭和2）6月）に掲載された石井柏亭による批評を抜粋して検討してみたい。

〈石井柏亭による批評〉

幾つかの寫實的風景畫—これは國展出品のみに限らず、今日の日本畫青年のなす所全般に亘つての話であるが一に就ても、其勞苦、根氣と云ふ様なものは察せられるが、それは多くの場合（中略）繪畫の基礎となる可き諸要素の缺陷を示して居るのが多い。之等寫實的風景畫の作者は寫形の能力其ものも怪しいと同時に、遠近によつての描線の強弱を忘れて居る。或は忘れて居るのでなく知らないのであらう。古人は却てこれを知つて居た。だから其處に抑揚があり變化があつた。<sup>37</sup>

柏亭による批評は、公募作品の主流であつた写實的風景画が日本画の基礎的な技法でさえ使えていないと批判している。このような批判は、創立会員たちが写実を重んじながら

<sup>36</sup> 土田麥僊「府立美術館に国展を開いて」（『美之国』第3巻第4号、1927年5月）、87頁。

<sup>37</sup> 前掲石井柏亭「春陽會と國展」、63頁。

伝統を重んじている、と評価されたことと対照的である。

本節では、《大原女》によって西洋美術を昇華しようとする「総合的」な制作に一つの区切りをつけた麦僊は、古人のような展覧会を離れた静かに自然を楽しむ制作への志向を強めていたことを明らかにした。

## 第五節 東洋回帰と花鳥画

「花鳥画」は、平安時代以降に、中国の影響を受け、描き始められた日本美術の伝統的な画題である。そのため、麦僊の花鳥画は、西洋近代絵画に惹かれていた麦僊の「東洋回帰」「古典回帰」と評される。本節では、《芥子》《朝顔》制作の過程と造形の特徴、晩年に制作した花鳥画について論じ、「東洋回帰」という問題についても踏み込んでみたい。

### 第一項 《芥子》

第四回展開催後、1925年（大正14）7月29日、国展は洋画部を設置し、会員に洋画家の梅原龍三郎、川島理一郎、評議員に川路柳虹、尼崎三之助、田中喜作、中井宗太郎、福原新三を加えた。続いて、1926年（大正15）、第五回展を、3月7-21日東京上野日本美術協会、3月28日-4月11日大阪高島屋、4月17-21日京都美術倶楽部で開催し、麦僊は《芥子》（図21）《鮭と鯛》《大原女》（写生）《舞妓》（写生）を出品した。

第五回展は、華岳が国展最後の出品作となった《松山雲烟》（図22）を出品した、国展後期の節目にあたる展覧会である。この回の出品作をみると、《松山雲烟》は墨と淡彩により山脈を描いた精神性の高い作品であり、隠棲に向かう華岳の内省的志向がうかがえるが、麦僊が国展では初めて花卉を主題とした《芥子》、紫峰の《蓮》、波光の《聖コンスタンツァ寺》も、白と緑を基調とする淡い色調が印象的な寂寥感の漂う作品である。

本節では、1926年（大正15）4月『中央美術』に掲載された日本画家鏑木清方による批評と、1926年（大正15）4月『美之国』に掲載された美術史家脇本楽之軒による批評を抜粋して、第五回展における麦僊の評価について検討を加える。

まず、清方による批評は、第五回展の入選作と会員の作品について、次のように評価した。

〈鏑木清方による批評〉

国展の入選画はとにかく晦渋の画が多かったことは誰も認めていることです。翻って会員の作を観ると、芸術上の常識を以ってその美を鑑賞し得る埒内を超えたものはありません。時に野長瀬氏と入江氏が難かしいものを示されたこともありますが、榊原氏などは今日の日本画の極めて常識的な表現法を採っていられます。土田氏はそれに比べて近代芸術のいろいろな運動を消化して居ながらも、伝統の力がそれを統べて居り、小野氏の自然観照も最初から決して異端なものではありませんでしたが、志摩波切村の洋画的な観方、現はし方から、漸々東洋風に推移して来て、往年の覇気を収

め、展覧会意識に累されずに、素直に自然を賛美するかに見えますが、今の小野氏の仕事は未だ其所へ行く道程であるために、気を以って勝っていた往年の諸作の方が観る人には強い印象を与えました。一層主観に生きる村上氏は、倦むことなく仏画を反復していることに見ても、展覧会意識の珍しくも稀薄な人です。<sup>38</sup>

清方の見解によれば、国展会員たちの資質は、紫峰が近代日本画の常識的な表現法をとり、それに対して麦僊が近代芸術運動を「伝統の力」により統一する。竹喬は、自然観照を主題に次第に東洋風に変化してきており、華岳は主観に没頭し展覧会意識が希薄であるということであるが、このような作風理解は概ね現在の美術史上の評価と共通している。清方の批評文中で注目すべきは、華岳は展覧会意識が稀薄であると指摘したことであろう。対照的に、麦僊に対しては、写生の3点中は《鮭と鯛》が最もよいが、3点とも「人に観せることを意識しての写生といふやうな気がして、かういふスケッチに感ずる親しみを受けることができませんでした」と記しており、清方の見解は、麦僊の出品作は写生というジャンルにおいてもあまりに展覧会を意識しすぎているというものであったようである。

脇本による批評においても、華岳と麦僊とが比較されており、次のように記された。

（脇本楽之軒による批評）

土田君なども出品公募は今後は全然止めて終つては如何かと思ふ、十年も立って一人の画家らしいものも出ぬやうでは実際公募した所で何にもならぬ（中略）国画創作の方で比較的最も面白かったのは村上華岳君の『山』といふ横物であつた。（中略）村上君の絵を光沢消しの鬱穢い絵とすると、土田君の『罌粟』は正反対の美しい画面である。土田君はいふ、自分は自分の絵を画いている中に屢々村上君と互いに往来したが、まるで今度は同じやうな調子の絵やなア言うてお互いに見て居たと。その意味は淡々しい静かなものといふ意味らしい。併し村上君の絵は静かなという方が適評で、土田君のは澄んで居るといった方が当たっていると思ふ、しかし村上君の絵は静かな中に一種の不安動揺がいつも底を流れていると思うのは僻目だろうか。（中略）所が土田君の絵は村上君のやうに濁らず、澄んでいる為に、極めて軽い気で見ることが出来る。（中略）出来上がった画面は何時も澄んで居て、寧ろ軽く、人に余り重苦しい気分を推しつけない。これはよいことであると思ふ、今度の『罌粟』は殊に君の口にする線條の意味がよく現はれている画で、人魂の飛ぶやうにスーイスーイと伸びているあの植物の特色が面白く誇張ならず誇張されている。昨年あたり『帝展』に沢山罌粟の画が出たが、あんなものは罌粟そのものと全然没交渉のものであることが、今更土田君の絵を見てはっきりして来た。<sup>39</sup>

<sup>38</sup> 鏑木清方「國展の第一部」（『中央美術』第125号、1926年4月）、77頁。

<sup>39</sup> 脇本楽之軒「国画創作及び三條會雜感」（『美之國』第2巻第5号、1926年5月）、18-20頁。

ここで脇本が『山』と称している華岳の作品は《松山雲烟》のことであろう。脇本による批評からは、まず、国展が創立から十年近くを経たにもかかわらず、公募者の中から突出した画家が出ないという問題があったことが窺える。前述した第四回展に対する批評や、清方による批評を考慮しても、会員以外の作品とりわけ「国展型」の自然表現は批判的に見られたことが理解でき、このことは経済的に行き詰まっていた国展の存続に更なる陰を落としたとも推察できる。すなわち、麦僊の「国展型」に対する批判は、国展そのものの評価への焦燥感とも結びついていたのではないであろうか。また、このような批判に対抗するように、麦僊は色彩や線、形の澄んだ造形表現を追求していったと推察できる。

この脇本による批評文中で見逃せないのは、麦僊が《芥子》を華岳の《松山雲烟》と「同じような調子」の「静かな」絵だと述べていることである。前述したように、第五回展では紫峰、波光も静かな調子の作品を出品した。なぜ同時期に同様の作風変化が起きたのかを考察すると、第四回展では借財の膨張により会員たちは売り絵の制作に迫われ、会員相互間の確執もあり、これらの状況に対する疲弊から、静かな制作、展覧会に煩わされない制作をしたいという志向が高まっていたのではないであろうか。この点においては、創立会員たちは、「学校派」「塾派」に区別できない、制作思想を共有していたといえるのかもしれない。

麦僊は花鳥画の制作に触れて、人物は「いかに人形のような美しい舞妓を対象にしている場合であっても、人生の影が漂っていて、私の心へ何か一つの悩ましいものを働きかける。作画の心境を引き入れてくれない」のに対して、花鳥は「素純な自然の心のままに私に無関心に私の描こうとする欲求のままの姿を展じている。心理的な悩ましさや煩わしさがみじんもない。花鳥を描く場合は、常に明るい和やかな混濁のない気持ちで、専念に画三昧の中に没入することが出来るのである。」と述べている。このような心境の変化が花鳥画の制作へと没頭していった要因の一つであったといえよう。

脇本は、華岳と麦僊との性質を比較して、華岳は「静かな中に一種の不安動揺が流れている」、対して麦僊は「澄んでいてむしろ軽く人に余り重苦しい気分を推しつけない」と指摘する。このような印象を与えるのは、華岳と麦僊との線質、色彩表現の違い、あるいは表現しようとする観念の性質の違いによるものであろう。華岳の山脈や樹木の葉を表す線が、それ自体が精神的苦悩を示すかのように短い線で繰り返されるのに対して、麦僊は均一な細く長い線で物の形を美しく象っている。また、華岳が墨と淡彩を用い、淡いけれども渋い色調であるのに対して、麦僊は多量の胡粉を用い、明るく白い画面を追求している。このような線と色彩によって華岳は暗く暗鬱な苦悩、自らの観念を表現しようとし、麦僊は明るい和やかな混濁のない気持ちで制作を行い、画面に自己が反映されない制作を志向しはじめていた。

## 第二項 《朝顔》

1928年（昭和3）、第七回展は、4月27日-5月14日東京府美術館、5月20-29日京都岡

崎第二勸業館で開催された。麦僊は未完の《朝顔》(図 23) を出品した。《朝顔》には麦僊の制作志向の変化が如実に表れているとあってよい。この年は国展創立から 10 年にあたり、麦僊は次のように記した。

私一個人の考へでは美術は特殊な才能ある天才者の創造である事勿論であるがしかし焦燥なる革命者の産物ではないと思つて居る。(私はこゝに印象派に對する後期印象派の勃興、後期印象派に對するフオーブの運動を以つて議論し様と思はない。私は只天平の美術が私の最も好む平安朝の爛熟期を迎へ、桃山の美術が光悦、宗達を産んだ自然をいふに外ならないのである。) 無作法なる野人の仕事よりも禮容ある貴人の格調を持ちたいと思つて居る。特に創立十年の國展を迎へてこの感を深くするものである。<sup>40</sup>

この文章からは、国展の終局において、麦僊が国展設立時の思想と完全に別離したことが理解できる。「美術は(中略)革命者の産物ではない」「礼容ある貴人の格調を持ちたい」という言葉は、文展という権威に對抗し、「個性」の自由な表現を目的として設立された国展の精神からの乖離を示している。また、その理想として、ポスト印象派やフォービズムではなく、平安朝や光悦、宗達を挙げており、日本美術の伝統をより強く意識したことが指摘できる。ここで桃山美術や琳派が挙げられていることから、朝顔を主題とした背景に、鈴木其一《朝顔図屏風》(江戸時代、19 世紀) や狩野山楽・山雪《朝顔図襖》(1631 年(寛永 8)) を想起させる。

《朝顔》の作品評価について検討すると、前年に福田平八郎が帝展に《朝顔》を出品していたため一見では悪い噂が立ったようであるが、落ち着いて鑑賞されるにつれて評価が高まっていったとされる<sup>41</sup>。『みづゑ』第 280 号(1928 年(昭和 3) 6 月)に掲載された美術記者外狩素心庵による批評は、《朝顔》で麦僊が到達した境地を、次のように指摘した。

〈外狩素心庵による批評〉

今年の國展の邦畫は、今迄よりはずつとなだらかな気やすい心持を以つて見る事が出来たやうに思ふ、(中略) 今迄の國展振りである處の趣きを以つてして、そこにやれ社会性の感覺的動意があるとか、やれ時代人的の直載性が高いとか何んとか云つて喜んだ人達には、或は逆に物足りなさを感じたかも知れぬ。(中略) 土田氏の朝顔の屏風にしたつて、(中略) 畫面にべつたりと擴がる垣根の朝顔、(中略) くまやぼかしを入れる所を、あれには別にその必要を感じさせないで、ちゃんと濟ませ、それに花を咲かせつゝ、伸び行く芽蔓の有様など、如何にもそれが朝顔の自然的な本然的な呼吸の相そのまゝで、別にどこをどうと人の手のけがれを添へない、なる程氣概はないかも知れぬが、そこに静かに、たゞ在るがまゝに生きる自然の心は、立派に讀める、(中略)

<sup>40</sup> 土田麥僊「國展第一部に就て」(『美之國』第 4 卷第 6 号、1928 年 6 月)、22 頁。

<sup>41</sup> 「麥僊氏の朝顔」『美之國』(『美之國』第 4 卷第 6 号、1928 年 6 月)、103 頁。

即ち畫の上に、静なる自然の、然かも生きた一態を傷ぶり損ずる事なしに、又そこに勝手な己を出入させる事なしに、ピタリ之を高い格の中に収めやうとした最もつましやかな心の運び、(中略) この運びは到底出来た事ではない。<sup>42</sup>

外狩は、第七回展全体を、それ以前の社会性や時代性の反映に重きを置いた国展とは異なる趣きのある展覧会になっていると指摘しているが、第七回展には、徳力富吉郎《初冬》や吹田草牧《醍醐寺泉庭》、林司馬《花鳥図》など、麦僊門下の若手画家たちが澄明な造形を示す花鳥画、風景画を出品している。このような傾向には、麦僊の芸術志向が反映されていたと考えられよう。外狩は《朝顔》について、「静かな自然を自我によって損傷することなしに、高い格の中に収めようとする慎ましやかな精神が見られる」と評価している。前述したような国展後期における麦僊の制作思想および造形志向を考慮すれば、《朝顔》は、自然の持つ最も美しい線、色を、自己を表さず、静かに親しみながら描いた作品であるといえよう。《朝顔》には、自然の写実を基調に、その中の最も美しい線と色とを象形しようとする麦僊の手法が如何なく発揮されている。国展の終焉を飾るこの作品は、麦僊の芸術観が主観、感覚を表現するという国展の精神から離れていったことを強く感じさせる。

麦僊における写実とは、自然の中の最も美しい線と色とを象形することであり、そのため《芥子》《朝顔》は際立った造形性を示している。装飾的で澄んだ、静かな自然への志向は、《大原女》にみられた、「古」に対する志向と共通している。平安朝の美術や光悦、宗達ら日本画の伝統、美しい色や線による澄明な造形性を示す、「貴人の格調」を持ちたいと述べた。第四回展の開催時から、展覧会を離れて自己を露骨に表現しない、静かで平穏な気持ちによる職人的な「永久」の仕事をしたと考えており、国展から離れていった。

すなわち、国展後期において、麦僊の制作思想は次第に個性の創造を作品の生命とする国展の精神と乖離していき、その造形志向は国展の中で孤立していたといえよう。

### 第三項 花鳥画をめぐる

麦僊の花鳥画は晩年に多く、澄み切った美しさを示す画業の帰結点とされる一方で、華やかさや覇気が薄らいだと評価されており、花鳥画を扱った研究は少ない。

しかし、《春禽趁晴図》《朝顔》は、文展、国展最後の出品作、《罌粟》は帝展復帰後最初の出品作であることから、花鳥画に対する麦僊の高い意識がうかがえる。また、1928年(昭和3)以降の麦僊が花鳥画を出品する、清光会展、七弦会展は小さな鑑賞画会といった性格のものであるが、当時の日本画界、日本の美術界を代表する画家たちによるものであった。

それぞれの会の成り立ちと出品作家をみると、七弦会は、日本橋三越主催で、再興日本美術院の「三羽鳥」と称された、安田靉彦(1884-1978)、小林古徑(1883-1957)、前田青邨(1885-1977)、金鈴社の鏑木清方(1878-1972・風俗画)、平福百穂(1877-1933・南画)、

<sup>42</sup> 外狩素心庵「畫の肥瘠と徳の問題(國展邦画を觀て)」(『みづゑ』第280号、1928年6月)、234-236頁。

そして菊池契月（1879-1955・京都）、麦僊を加えた7名によるものである。清光会は、文学書や美術書の出版社座右宝刊行会を運営する後藤真太郎の発案で、日本画家からは、麦僊、古径、靱彦、洋画家からは梅原龍三郎（1888-1986）、安井曾太郎（1888-1955）、坂本繁二郎（1882-1969）、彫刻家からは、佐藤朝山（1888-1963）、高村光太郎（1883-1956）が選ばれ、銀座・資生堂で展覧会が行われた。

麦僊には、このような同世代の代表的な画家たちと並べて劣る作品を出品することは出来ないという意識があったことは容易に想像できる。したがって、麦僊の花鳥画に対する位置付けは決して低いものではなかったといえよう。しかし、これらの作品群について、先行研究ではほとんど取り上げられていない。

そこで、中国絵画、欧州遊学、「写生」という三つの観点に主眼をおいて、画風の変遷と特徴を分析し、麦僊の花鳥画のもつ独自性を検討する。

第一に、麦僊の描いた花鳥画について、画題および「切枝」の構図において中国絵画を基調としていることが指摘できる。麦僊の最初の花鳥画である《春禽趁晴図》は、1917年（大正9）の作品で、同時期に麦僊は「徐灝と呂紀の花鳥画」という文章で、中国の花鳥画について述べ、「彩色の鮮やかな花鳥画」に属する画家として徐灝や呂紀を論じる。このことから、麦僊の関心が鮮やかな彩色にあったことがうかがえる。また、宋元の院体画には速水御舟も注目していたが、御舟の静物画にその影響がはっきり見え始めるのが1920年あたりであることから、麦僊の中国の花鳥画からの学習は同時代の画家たちに先駆けていたといえる。

画題をみると、牡丹、芍薬、黄蜀葵、蓮、甜瓜など、中国の花鳥画において、古くから描かれてきた伝統的な題材を選択していることがわかる。1931年（昭和6）に制作された《甜瓜図》（図24）は、横長の構図、左上に蝶が舞う様子に、中国、明代の画家呂敬甫筆《瓜虫図》（元時代）（根津美術館、重要文化財）（図25）の影響が指摘される。また、《蓮華》、《芍薬》、《山茶花》、《蓮》（図26）、など、小画面に、視点を極端に近づけたモチーフの一部をクローズアップして描く、南宋花鳥画の「折枝」の特徴もみられ、麦僊が画題、基本的な構図において、中国の花鳥画を基調としていることがいえよう。

また、麦僊の花鳥画の特徴として、咲き始めの花とつぼみ、花が散ったあとの丸い実を同じ画面に描くことが挙げられる。麦僊は、このことに触れて、「花は咲きかけか盛りの頃が一番美しいように考えられているが、案外盛りを過ぎた崩れかけた頃が面白いように思う」と述べて、「崩れた花に厳格な形があることは中国の絵画を見るとよく分る」と評価している<sup>43</sup>ことから、中国の花鳥画の形態描写を高く評価し、自らもそれに倣おうとしていたことが推測できる。

以上の分析から、麦僊の花鳥画は中国絵画を基調としているといえる。しかし、中国の絵画において画題がもつ吉祥の意味が、麦僊の場合、はっきりと見られなくなり、造形表現により意識が向けられていることが見受けられる。《瓜虫図》と《甜瓜図》とを比較する

<sup>43</sup> 土田麦僊「花の写生」（『アトリエ』第9巻第8号、1932年8月）、17頁。



と、より瓜にクローズアップしているため、左端の葉は画面の切れ目によって途切れており、葉の数は増え、枯れた葉の外周の薄黄色は、《瓜虫図》にはない色彩である。つまり、麦僊は中国絵画に学びながら、その模倣を行おうとしたのではなく、それを独自に昇華しているといえる。このような昇華には、欧州遊学による影響が推察できる。

第二に、麦僊の花鳥画には、欧州遊学で得た、鮮やかな色彩感覚と、胡粉を厚く塗った力強さが反映されていることを指摘したい。麦僊の花鳥画における花の彩色をみると、胡粉を基調として、その上に異なる色をわずかに加えるという彩色方法が用いられている。このことから、胡粉の量を増やし、明度の高い色彩となっているという点において、欧州遊学の成果が見出される。

また、《朝顔》において、「ふつうならば、(中略) くまやぼかしを入れる所を、あれには別にその必要を感じさせないで、ちゃんと済ませ」ていると評された<sup>44</sup>ように、彩色において、くまやぼかしといった立体的な効果をもたらす技法を用いず、平面的に処理している。とりわけ、《蓮》(図 26) は、横長の画面一杯に蓮の花とつぼみ、実と葉を描き込み、同画題の《蓮華》と比較すると、画面に余白がなくなり、よりクローズアップされている。形、線描、彩色、どれもが単純化の極みに達しているといえ、西洋近代絵画を思わせるような色面とその対比による構成が際立っている。

以上のことから、麦僊の花鳥画における胡粉の重用や明度の高い色彩、色面に、欧州遊学による影響が色濃く反映されていると言えよう。

最後に、「写生」について検討する。膨大な数のスケッチや写生が残されていることから、麦僊が「写生」を重視していたことは間違いない。麦僊はほとんどの花鳥画において、写生の段階から、つぼみ、咲きはじめの花、散り際と、花の姿を段階的に描きとっている。《罌粟》を例に見ると、全体の写生とともに、一本一本の芥子を個別に写生しており、花びらや茎や葉は鉛筆による細く精緻な描線によって捉えられている。(図 27)

加えて彩色には、写生の段階においても胡粉を用いる場合もあり、塗り重ねによる繊細な色の移り変りが見られる。少しずつ形と彩色を変えた、幾枚もの写生が残されており、麦僊が、一本の花、そこに見出される美を正確に捉えようと苦心したことが作品を通して伝わってくる。

「写生」という観点から、麦僊の花鳥画を、同時期に活躍した日本画家である小林古径の花鳥画と比較すると、葉や花びらの描きこみが圧倒的に多いことが指摘できる。この背景には、古径と麦僊との「写生」に対する概念に違いがあったと推察できる。古径が「写生」によって古典絵画の線を体得し、応用していくことを目的としたのに対して、麦僊は、写生段階で得た花や茎や葉の形を必要以上に簡略化することは好まず、細く長い線描によって形を精緻に捉えようとしている。このような草花の写生の徹底は、麦僊が師栖鳳から受け継いだ、京都の写生派の伝統であると考えられる。しかし、栖鳳の写生と比較すると、

---

<sup>44</sup> 外狩素心庵「畫の肥瘠と徳の問題 (國展邦画を觀て)」(『みづゑ』第 280 号、1928 年 6 月)、234・236 頁。

麦僊の写生は鉛筆による細く長い線によって、葉や花や茎、あるいはつぼみの形を捉えようとする意識が高まっていることが感じられる。麦僊は、自然の最も美しい形態を捉え、写実でありながら写実を超えた美を表現するため、「写生」に心血を注いだ。造形的な、そして精神的な「美」を象徴するために写生を徹底したのであろう。

以上のことから、麦僊の花鳥画には、中国絵画への憧憬と欧州遊学の影響とともに、自然の写生という意味での京都の写生派の伝統が重なっているといえる。さらにいえば、麦僊の写生にみられる、線、色、形を追求する指向は、「色と形」による純粹造形の追究という日本画の近代化へと帰結する。

最後に、花鳥画から読み取れる麦僊の特徴は、当時の日本画壇におけるどのような傾向を示すものなのであろうか。この点について少し検討を加えたい。

これまで行なった麦僊の花鳥画の作品分析をふまえて、改めてその特徴を整理すると、①中国の花鳥画を基調としていること。②欧州遊学の影響がみられること。③京都の写生派の伝統を受け継いでいること。の三点が指摘できる。

このような麦僊の花鳥画は、1930年代における日本画の近代化の動向と類似している。それは、東京で活躍した、小林古徑の《髪》(1931年・昭和6)や、鏑木清方の《築地明石町》(1927年・昭和2)にみられる、徹底して無駄を省かれた色面と輪郭線、説明的なモチーフを排除した背景の処理などにその特質が指摘される動向であり、絵画を「色と形」による純粹な造形表現へと向かわせる、一つの線、一つの色の美しさへの徹底した追及とされる。描線の洗練、平面的な彩色、余白の重視、そして古典絵画(ここでは特に中国古画)への憧憬という観点でみると、麦僊の花鳥画は、これらの絵画と共通する性格をもつといえる。すなわち、麦僊の花鳥画は、単に東洋回帰、古典回帰と位置づけることのできない複雑な要素を有しながら、1930年代の日本画における純粹な造形志向へと帰結している。

しかし、本章では、麦僊の作品群が、中国絵画への憧憬を示すとともに、西洋の要素を含み、また、東京で活躍した清方や古徑とは異なる、京都の写生派の伝統が重なって生み出されたものであることを述べた。つまり、麦僊が純粹な造形表現へ至ったプロセスは、清方や古徑とは異なる指向に基づいた、麦僊独自のものであった。にもかかわらず、清方や古徑と共通する、1930年代の日本画の様式へと至ったということからは、当時の日本画家たちが、個人の指向をこえた、共時現象ともいえる、共通の帰着点に至らしめられたことが指摘できるのではないか。麦僊の花鳥画からはその一端を窺い知ることが出来るといえよう。

## 小結

第六章では、国画創作協会後期における麦僊の活動について、国展会員との芸術観の相違による確執、《舞妓林泉図》《大原女》における欧州遊学の成果と、《芥子》《朝顔》および晩年の花鳥画における「東洋回帰」について論じた。

その結果、国展解散の要因として、第一に、洋画部の設置や若手画家たちの会員への追加など国展の変容を急いだ麦僊の身勝手な試みが旧会員との溝を深めたこと、第二に、麦僊と華岳、紫峰、波光との間に芸術観の違いから確執が生じ、麦僊は華岳らが信奉者をつれて新団体を結成することを危惧していたことを指摘した。欧州遊学において、丸みのある重量感と量塊性を暗示する線、青色、緑色、赤色、黄色といった色彩の対照、ピラミッド型構図や断層的階層を成す構図など、日本画に見られなかった明晰な造形理念を認識した麦僊は、陰影を強調した暗い色調の写実表現が蔓延した国展の作風を複雑な思いで見ているのではなかろうか。

ついで、遊学を経て麦僊のイタリア美術の受容がどのように帰結したのか、《舞妓林泉図》《大原女》について論じた。1924年（大正13）第四回国展に《舞妓林泉図》と《大原女》下図が同時に出品されたことから、二作品には欧州遊学から得た二つの側面が反映されていると考えられる。

まず、《舞妓林泉図》は、《三人の舞妓》に見られた造形美と宗教的心情とが一致した作品であり、欧州遊学で得た表現のうち、とりわけ色彩感覚を反映していることを指摘したい。

舞妓の描写には、ジョット《荘厳の聖母》やフラ・アンジェリコ《リナイウオーリ祭壇画》などの聖母子像と共通する姿態が見られ、舞妓の顔の描法、彩色は仏画の描法に倣っていることから、《舞妓林泉図》はイタリア・ルネサンス期の聖母子像と藤原時代の仏画への憧憬が混然一体となった、象徴的な「老」すなわち「古今を通じて確実な美」の表現であったことを解明した。

加えて、欧州遊学によって学んだ色彩の対照を巧みに用いており、例えば、振袖の赤い鹿の子模様、空の群青、樹木の緑、葉や石の黄色と橙色といった色彩の対照は、観者に美的効果を与えるであろう。さらに、顔の周囲では、ポンペイの壁画に見られた、黄色と緑色の対照が反映されている。このような色彩感覚は、イタリア美術から得たものであり、また、フランス近代絵画のコレクションからも読み取ることができた。麦僊はこのような色彩の対照によって自然と女性との融合を試みたことが指摘できる。

さらに、池に反射する石の影や、舞妓の振袖の褰や指先の隈取りの表現からは、遊学前からの課題であった陰影表現に、優美でなおかつ写実的な描法が得られたことが解明できた。麦僊は《舞妓林泉図》について「日本民族に流れて居る優美」が表れていればよいと述べたが、《舞妓林泉図》の絵画的効果は西洋美術、とりわけイタリア絵画からの影響を強く感じさせる。

これに対して、《大原女》は、麦僊のもう一つの方向性、《春》に見られた、自然に根差した理想画という方向性を発展させた作品であり、欧州遊学で得た表現のうち、量感や厚みの線による描写および形態の知的な構成を反映していることを指摘したい。

麦僊によれば、《大原女》の構想は、ボッティチェリ《春》やフラ・アンジェリコ《受胎告知》のような「非常に美しい」「無用の様に添へられた花の一つにも美しい」「力の漲ったもの」にあったといい、樹木の中に配置された女性という構図や、地面に描かれた可憐な蒲公英や山吹の装飾的な描写は、美しい細部描写を特徴とするフィレンツェ派の絵画を想起させる。

加えて、構図は三角構図法が指摘されており、コレクションのセザンヌ《水浴》と、おおまかな構成、ピラミッド型の大原女の姿態、緑色と青色を基調とする色彩などが類似することから、造形的な構成による自然と人物との融合を意図したことを指摘した。しかし、《水浴》と比較すると、《大原女》では二人の女性は観者に視線を向けており、知的な構成のみではなく、温和で穏やかな空気を表現しようとしたことが指摘できる。

また素描について、量、大きさ、リズムにこだわり、線による大きな塊（マッサ）として構成を考え、着衣の襷はレオナルド・ダ・ヴィンチの素描を参考にして、素描によって一つの確実な組織が表れるように工夫したことが見出せた。テンペラやフレスコでは、筆線を網目、あるいは平行に重ねて、グラデーションや立体表現を行うハッチング技法が用いられたが、《大原女》スケッチでは、着衣の襷とその陰影を、影になる色彩を下塗りし、胡粉を加えた明るい色彩を筆線によって表現して、「丸みと厚み」を描出していることが指摘できる。

色彩は《舞妓林泉図》より淡く白い色調で、「うすい色だが具のうんと混じったむっくりとした色」と称讃したルイーニの色彩を意識したのではなかろうか。白群の空、白緑の土坡は、「深み」を表現する要素であった。空と雲にアンリ・ルソーの影響が指摘されるが、コレクションに示された芸術観をふまえると、緑と群青の対照による「古画」「静かな」「純真さ」が意図されていたと考えられる。

さらに、麦僊は、部分的に自給自足の生活が息づく大原について「桃源郷」として捉え大原女に理想の姿を見出していたことが指摘されており、《大原女》は「平凡な人間生活」「自然のままの山や野」を描いて、美と愛とを象徴する恍惚とした世界を表現した作品であったことを指摘した。

ところで、国展後期において、麦僊はそのはじめから芸術家としての在り方について、静かに親しみながらの仕事に向かっていきたい、制作の発表も反抗や争いのためではないと述べており、文展に対抗した国展の立場とのずれが生じていたことを解明した。麦僊は写実傾向の作品を「悪写実」と呼び排除したとされるが、「国展型」と呼ばれた写実傾向の作品は、自然表現において古典を学ばず、皮相のみ深刻なように描いているとして批判されており、麦僊の批判は芸術観の相違および写実傾向の作品に対する世間の評価への焦燥感に起因していたのではなかろうか。世間の批判に対抗するかのよう、麦僊は線、色彩、

形態の澄んだ造形美と、自己表現から離れた澄んだ制作を追求していった。《朝顔》には、自然の写実を基調に、その中の最も美しい線と色とを象形しようとする麦僊の手法が如何なく発揮されている。

第七回展開催にあたっての、「美術は（中略）革命者の産物ではない」「礼容ある貴人の格調を持ちたい」という言葉からは、文展という権威に対抗して「個性」の自由な表現を謳った国展の精神からの乖離が明らかになった。また、その理想として、ポスト印象派やフォービズムではなく、平安朝や光悦、宗達を上げており、イタリア美術受容の媒材となった、土佐派へと麦僊の関心は収斂していったといえよう。

しかし、このような志向の変化について安易に「東洋回帰」と位置付けることには疑問を呈したい。麦僊の花鳥画は、中国絵画の主題および切枝の構図を基調としているが、西洋近代絵画を思わせる色面とその対比による構成を用い、遊学によって得た色彩感覚が反映されている。1931年（昭和6）に制作された《瓜虫図》と、構図の類似が指摘される《甜瓜図》とを比較すると、《瓜虫図》はより瓜にクローズアップして、左端の葉は画面の切れ目によって途切れており、葉の数が増えている。枯れた葉の外周は《瓜虫図》にはない薄黄色の色彩である。つまり、麦僊は中国絵画に学びながら、その模倣を行おうとしたのではなく、それを独自に昇華しているといえる。

麦僊の花鳥画は、「古典主義」と称される1930年代における日本画の近代化の動向、すなわち、絵画を「色と形」による純粋な造形表現へと向かわせる、一つの線、一つの色の美しさへの徹底した追及と類似した特徴を示している。しかし、それらの作品は、中国絵画への憧憬を示すとともに、西洋の要素を含み、また、東京で活躍した清方や古径とは異なる、京都の写生派の伝統が重なって生み出されたものであった。すなわち、麦僊が純粋な造形表現へ至ったプロセスは、清方や古径とは異なる指向に基づいた、麦僊独自のものであったにもかかわらず、清方や古径と共通する、1930年代の日本画の様式へと至ったということからは、当時の日本画家たちが、端に「東洋回帰」と呼ぶことのできない、個人の指向をこえた、共時現象ともいえる、共通の帰着点に至らしめられたことが指摘できるのではないかと。麦僊の花鳥画からはその一端を窺い知ることが出来るといえよう。

年譜 1 国展後期における麦僊の動向

西暦 (元号)	日付	麦僊の動向
1923年 (大正 12)	5月1日	欧州遊学から神戸港に帰着
	5月19-22日	ヨーロッパで購入したコレクションを展覧
	11月	大阪毎日新聞社・東京日日新聞社主催「日本美術展」《巴里の女》(未完)《夏の舞妓》
1924年 (大正 13)	11月30日-12月13日	第四回国展 東京・上野公園竹之台陳列館 《舞妓林泉図》《鮭之図》《蔬菜》《大原女》(下図)
1925年 (大正 14)	1月11日-1月25日	第四回国展 京都・岡崎第二勸業館
	5月1日-10日	第1回国展春期展 京都商業会議所 《ヴェトイユ風景》
	7月29日	国展改組(第二部(洋画)設置) 会員に洋画家の梅原龍三郎、川島理一郎、評議員に川路柳虹、尼崎三之助、田中喜作、中井宗太郎、福原新三を加える
1926年 (大正 15・ 昭和元)	3月7日-21日	第五回国展 東京・上野桜ヶ丘日本美術協会 《罌粟》《大原女》(写生)《鮭と鯛》《舞妓》(写生)
	3月28日-4月11日	第五回国展 大阪・高島屋
	4月17日-21日	第五回国展 京都美術倶楽部
		伊藤草白、岡村宇太郎、甲斐庄楠音、粥川伸二、榊原始更、吹田草牧、杉田勇次郎ら7名を会員に加える
	5月1日-6月10日	「聖徳太子奉賛展」《鶉》
1927年 (昭和 2)	4月22日-5月15日	第六回国展《大原女》 東京府美術館
	5月21日-30日	第六回国展 京都・岡崎第二勸業館
		第二部に彫刻家の金子九平次、工芸家の富本憲吉を迎える
	6月	朝日新聞社主催「明治大正名作展」 《春禽趁晴図》《湯女》
1928年 (昭和 3)	4月27日-5月14日	第七回国展《朝顔》 東京府美術館
	5月20日-29日	第七回国展 京都・岡崎第二勸業館
	6月2日-12日	第七回国展 大阪朝日会館
	7月28日	東京・帝国ホテルで第一部解散を発表
	11月	第一部の若手会員らにより「新樹社」設立



図1 《舞妓林泉図》  
1924年（大正13）



図2 ピントリッキオ  
《キリスト降誕》



図3 アンドレア・デル・サルト  
《賭博者への罪》



図4 フィリッピーノ・リッピ  
《マギの礼拝》



図5 ジョット  
《荘厳の聖母》



図6 フラ・アンジェリコ  
《リナイウオーリ祭壇画》



図7 《巴里の少女》  
1921年（大正10）



図8 ポンペイの壁画 模写  
1922年（大正11）



図9 ルノワール《水浴》



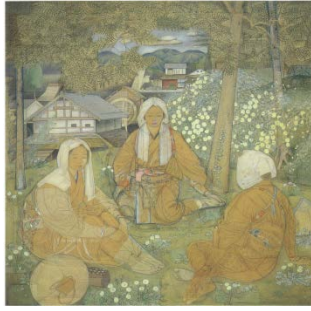


図 10 《大原女》下図  
1924年（大正13）



図 11 《大原女》  
1927年（昭和2）



図 12 ボッティチェリ 《春》



図 13 フラ・アンジェリコ  
《受胎告知》



図 14 フラ・アンジェリコ  
《最後の審判》部分



図 15 セザンヌ 《水浴》



図 16 《巴里の女》  
1924年（大正13）



図 17 《巴里の女》素描  
1921年（大正10）



図 18 《大原女》スケッチ  
1925年（大正14）



図 19 フラ・アンジェリコ  
《十字架降下》部分



図 20 ルイーニ 《水浴の女達》





图 21 《芥子》  
1926年（大正15）



图 22 村上華岳《松山雲烟》  
1926年（大正15）

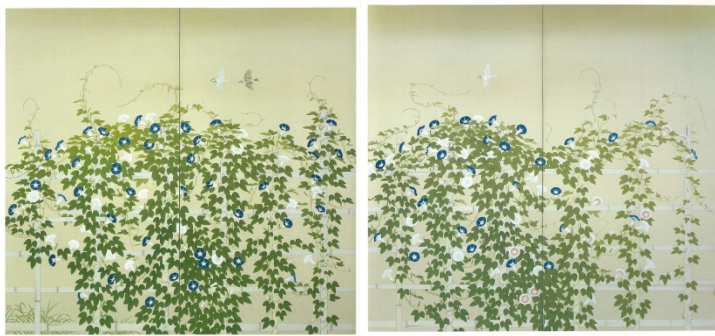


图 23 《朝顔》 1928年（昭和3）



图 24 《瓜虫図》 1931年（昭和6）



图 25 吕敬甫《瓜虫図》 元時代



图 26 《蓮》 1935年（昭和10）



图 27 《罌粟》スケッチ 1929年（昭和4）頃

## 結 論

本論文は、麦僊がいかにして西洋美術の思想や技法を受容し、「新しい日本画」制作に活かしていったのかについて考察したものである。具体的には、「国画創作協会における麦僊の活動」、「イタリア美術の受容」という二つの観点より考証を行った。そこで解明されたのは、「純絵画の眼の仕事」「造形美の追求」といった、麦僊の特徴について、異なる観点が見出されたことであろう。

論旨が多岐に渡るため、以下に各章の概要をまとめたい。

第一章では、1913年（大正2）に麦僊が制作した《海女》におけるゴーギャンの受容について、麦僊がどのような芸術思想および造形を表現しようとしたのかという問題について検証を行った。

その結果、麦僊は《海女》において、麦僊は《海女》において、ゴーギャンから、単純化された色面による構成とその対比、形態のパターン化と反復、デフォルメされた海女たちのくつろいだ姿態といった表現を学ぶとともに、波切の風景と海女の原初的な生活を主題として「自然の深奥に存在する不可思議な神秘的な処」を表現しようとしたことが理解できた。

加えて、海女のモチーフは、歌麿《鮑取り》や法隆寺金堂壁画の飛天図といった、浮世絵や仏画に着想を得て、日本美術における裸体表現を研究したモチーフであったとともに、労働する女性を描いて「真実の人間性」を表現したモチーフであったと推察できる。

これらの影響関係や、自然の深奥に潜在する、「不可思議な神秘的な処」「圧倒する様な力」を表現したいという言説から、この時期の麦僊は、自然や生命の神秘的な力を象徴的に表現する、という特徴を有していたといえよう。

このような特徴は、国画創作協会結成によって、宗教的希求につながり、イタリア美術に対する関心と結びついたのであると考えられる。

そこで、第二章では、国画創作協会前期の活動に着目して、国展の活動と麦僊の制作との関係、国展出品作品におけるイタリア美術の受容について論じた。

その結果、国画創作協会宣言書は、芸術とは主観的、内面的な自己の表現であると主張するとともに、表現すべき「個性」は、自然に対する愛に浸透して「永遠の靈性」に達することで流動すると謳い、作品とは「象徴的宗教」であると主張したことが読み取れた。このことから、麦僊は、自然に愛や神秘を見出し、制作に宗教的態度を求める国展の精神と共通する造形志向を抱いていたことが推察できた。

また、麦僊は、自然について、制作のために自然を見つめていく過程で、より「神秘的な世界」「深い意味」を見せてくれる、それを「真の芸術的美」として取扱うと、形態や色彩は「単純化」され、「生」や「限りなき美」や「春」の「象徴」となったと述べたことが見出せた。そのため、国展前期における麦僊の作品は、自然の真理を追及した「象徴画」と

いう特徴を有しているといえよう。

このような麦僊の特徴をふまえて、国展前期の三作品について、次のように指摘したい。

まず、《湯女》は、松と藤、番の雉、湯女といった「生」を象徴するモチーフを、狩野派の松図の画面構成に則りながら、「色の塊」や「柔らかな線」として表現して、「駘蕩たる」雰囲気「象徴」した作品であるといえよう。しかし、「象徴」といっても、湯女の身体の量感、光による陰影が表現されていることを見逃してはならない。《湯女》は、「型になりすぎている」「作りすぎている」と批判されたことが確認できたが、麦僊の言説からは、物の実在に迫り、女性の魂そのものや自然の光がもたらす美を描きたいと執着したことがうかがえた。

次に、《三人の舞妓》は、舞妓をモチーフに官能的な造形美と宗教的心情との一致をねらった作品であるといえよう。《松浦屏風》に着想を得て、等身大の三人の舞妓を独立と調和を意図した構図で配し、褪紅、赤、白群という色彩の対照、簡約された線の情調によって、「甘い歓楽の世界」を表現していることが見出せた。

さらに、麦僊の言説からは、フラ・アンジェリコや《普賢菩薩像》のような宗教画に見られる、「限りなき美」を表そうとしたことが理解できた。麦僊は、フラ・アンジェリコを「敬虔な神の使徒」として讃えたが、同時に、芸術の基調は対象物を如実に描くことであり、敬虔な心をもって自然に跪拝することで「他力」により本当の個性を内に甦らせたいと主張した。これらのことから、国展が有していた、宗教的心情との結びつきから、麦僊のイタリア美術への憧憬が膨らんでいったといえよう。

注目すべきは、フラ・アンジェリコと同様に、《鑑真和尚坐像》を制作した仏師を「謙讓なる帰依者」として讃えていたことで、麦僊においては、キリスト教美術への憧憬と仏教美術への憧憬とは、渾然一体となって表出したことが指摘できる。

一方で、ここでも麦僊は舞妓の縮緬の襷に表れる陰影や手指の先の細かな陰影に自然の美を見出したことがうかがえ、「大きな陰影」や「どつしりとした重さ」を日本画の材料では描き出せない美として苦悩したことが理解できた。

最後に、《春》は、自然に立脚した宗教的心情を最も反映した作品といえよう。「宗教の形を採らない宗教の精神が動いて居る」と評されたこの作品は、麦僊の妻と娘という現実の人物を題材にして、聖母子を象徴的に表現していると考えられる。《春》の母親の姿態、子供の表情などは、国展の機関誌である『制作』に掲載された、マソリーノやジョット、レオナルド・ダ・ヴィンチの図版との類似が見られ、イタリア・ルネサンス絵画の図版から学んだことが指摘できる。また、《春》制作にあたって、麦僊は人物と花鳥とをどちらも細部まで美しく描きながら、全体として「オーケストラ」を聞くような音楽的情調をねらったと述べており、欧州遊学によって、ボッティチェリやフラ・アンジェリコの絵画に惹かれることを想起させる。

要するに、これらの三作品は、それぞれに異なる主題や表現を示しているが、自然および女性をモチーフに、「生」「限りなき美」「愛」といった観念を象徴的に表現した、と

いう特質において共通するといつてよい。

1921年（大正10）、欧州遊学に向う前に、麦僊は、創作において「優美と信仰の一致を思ふ」と述べて、ジョット、フラ・アンジェリコ、ルイーニの名を挙げて、文学的内容や宗教的背景をもつ画を描こうとは思わないが、「花を描き、人間を描いても、それが深い思想に根ざし、宗教的精神の充溢したものを描きたいと思って居る」と述べている。すなわち、国展前期の麦僊は、自然に愛や神秘を見出し、制作に宗教的態度を求める国展の精神に基づき、観念の象徴的表現を志しており、その志向がイタリア美術の受容と結びついたといえよう。また、ここでの宗教的希求とは、キリスト教と仏教とが渾然一体となったような、複雑な宗教的心情であったため、麦僊のイタリア美術への憧憬は、仏教美術への憧憬と絡み合いながら表出したことは、麦僊におけるイタリア美術受容の特徴の一つといえよう。

第三章では、麦僊の欧州遊学について、イタリア美術との邂逅、ヨーロッパで見た日本美術の問題点、フランス近代絵画のコレクション、遊学期の制作、という四つの観点から分析を行った。

第一節では、イタリア美術との邂逅について論じた。その結果、まず、日本画は、ポンペイの壁画や、中世および14、5世紀のイタリア絵画にみられる「素朴でクラシック」な方向に向うべきであり、印象派の「表面描写」ではなく「精神」を表現しなければならないと考えて、美しい豊麗な色彩と線とによる新しい「女の画」と「支那画とルドンとを合した様な」神秘的で確かな美しい花鳥画を志向したことを指摘した。

イタリア旅行において麦僊が自分に与えるものが多いと記した画家や絵画について調査を行った結果、「自然派画家」で「美しい土佐絵」のようなゴッツォリ、「微密」で「優雅」であり「日本の藤原時代を思わせる」ピントリッキオ、色が美しく、豊麗なデッサンにより「簡単に美を掴んでいる」ポンペイの壁画のほか、ボッティチェリ《春》《ヴィーナスの誕生》、カルパッチョ《二人のヴェネツィア婦人》などを好んだことが明らかになった。

さらに、イタリア美術に対する麦僊の評価の特徴として次の三点を見出した。

第一に、聖母子像への関心である。フラ・アンジェリコ《リナイウオーリ祭壇画》、ジョット《荘厳の聖母（オニサンティの聖母）》、ヤコポ・ベリーニ《聖母子》といった聖母子像における、金色燦然と輝く色彩および玉座の装飾などに藤原時代の仏画と同じ美しさを見出すとともに、聖母マリアの青色のマントと赤色の衣服における襞と陰影の表現に関心を抱いたことが理解できた。

第二に、自然描写に対する関心である。フラ・アンジェリコ、ボッティチェリ、ゴッツォリらフィレンツェ派の、線の描写による形態や構成を重んじた、豊かな細部描写、装飾的な背景に、「優美でしかも非常な写実」を見出したことが指摘できる。

第三に、 Fresco画の柔らかく明るい色調に具絵具との類似を見出したことである。とりわけ、空の白群、衣服の淡い朱、土坡の白緑を好んだことが見出せた。

また、画家としては、ルイーニを好んだことを指摘した。ルイーニの優美な形態と自由

な構図、「うすいけれども具のうんと混じったむっくりした色」「しぶいけれども美しい」「胡粉の混じったポーとした柔らかい包まれるような色」による、「極めて自然な描き振り」を讃えている。さらに、麦僊はルイーニの絵画に、宗教画らしきではない「平凡な人間生活」「何の嫌味もない何の哲学もない何の理屈もない、只美しい芸術、只美しい空気がある、コーコツとした世界」を見出したことが理解できた。麦僊が欧州遊学によって志向した「精神」の表現とは、ルイーニに見出したような、「平凡な人間生活」による包まれるような美と愛との表現であったのではなかろうか。ルイーニのフレスコ画における、薄い白群のような空、白緑のような土坡、朱と岱赭と胡粉とを混ぜたような温かい肌、深い渋い朱色や黄色といった色彩に包まれた牧歌的情景は、麦僊の理想となったといえよう。

一方で、イタリア美術との邂逅によって、麦僊は「象徴」的な絵画に自信を得るとともに、「平面的」「深みが足りない」という問題を見出して、より美しい線と色とに徹して、渋くて深いもの、「古今に通じる女」を描きたいと考えたことを指摘した。

また、麦僊が、イタリア・ルネサンス絵画に藤原時代の仏画や山楽との類似を見出し、ポンペイの壁画に日本画の色調を見ていることは見逃してはならない問題であろう。麦僊において、イタリア美術は、伝統的な日本美術を媒介として理解され受容された。このことは麦僊のイタリア美術受容の一つの特徴といえよう。

第二節では、イタリア美術との邂逅を経てヨーロッパで日本画を見た麦僊は、日本画の問題点を「透き通っている」とみなしたことを解明して、この表現の意味について三点を指摘した。第一に、人物の顔や樹木の幹の描写に円み、肉がない、細部に力が入っていない表現となっていること。第二に、基底材である絹は厚みがなく「透けて見えて寒い」こと。第三に、温かく豊かな愛のある生活のイメージをもたらす明るい色彩が欠けていること。麦僊は、これらの問題点を持つ従来の日本画では、女性と自然を題材とした「美と愛とが恍惚とする世界」が表現できないと考えたのではなかろうか。そのため、具絵具を用いたフレスコのような力のある絵画の制作、とりわけ、顔貌の表現、衣服の表現に、「力づく」「厚つい重味の画」および血の通った明るい色彩による温かく豊かな画という課題を得たことを解明した。

第三節では、フランス近代絵画のコレクションについて、蒐集過程を整理するとともに、麦僊の芸術観を考察した。それによって、次の四点を指摘した。第一に、麦僊が色彩の美を緑色と群青色との使用による静かな自然描写に見出していたこと。第二に、これらの二色に、赤色、黄色を加えた、四色の色彩の対照に関心を持っていたこと。第三に、このような四色の対照への関心はイタリア美術に対する評価にもみられたこと。第四に、女性（人物）と自然との融合に関心を持ち、色彩の対照によって両者を組み合わせたルノワール《裸婦》、ピラミッド型の形態の造形的な組み合わせによって両者を融合したセザンヌ《水浴》を購入したこと。これらのコレクションにおける関心は、《舞妓林泉図》や《大原女》における色彩表現および構図に反映されていると考えられる。

第四節では、遊学期の制作について、風景画と人物画に分類し、制作過程および絵画表

現について検討した。

まず、《ヴェトイユ風景》は、麦僊が日本画に欠けているとみなした、明るい色彩によってもたらされる温かく豊富なイメージ、透けて見えない「フレスコのように力のある」「厚つい重味の画」を描こうとした作品であることを指摘した。また、西洋の家や教会を描いたことで幾何学的な形態への関心が芽生えたことがうかがえた。

これに対して、《巴里の女》は、聖母子像に着想を得た倚像形式の女性像を、フランス女性を象徴する脚を組むというポーズに置き換え、華麗な衣装を着て装飾品を身に付けた、現代のパリの女性風俗を描くとともに、古今に通じる女性を描こうとしたことを指摘した。

第四章、第五章では、麦僊の欧州遊学とイタリア美術受容について総体的に理解するために、『欧州芸術巡礼紀行』、吹田草牧の欧州遊学について検討した。

第四章では、『欧州芸術巡礼紀行』に着目して、麦僊の欧州遊学について論じた。

まず、展覧会を重ねるごとに国展の評価が振るわなくなっていくなかで、西洋美術を実見し研究することが重要な課題であったこと、黒田が案内役となり紀行文を執筆した背景に、京都における芸術運動を発端とした麦僊、竹喬との交友があったことを確認した。

ついで、『欧州芸術巡礼紀行』に記された黒田による紀行文を分析し、麦僊と黒田との西洋美術に対する見解を比較した。黒田の学術的な背景をふまえた分析・考察と、麦僊のともすると内容理解を軽視したともいえる色彩表現に偏った言説とは、公的・私的という資料の性質の違いはあれども、反対の性格をもつ芸術理解であることを見逃してはならない。麦僊にとって描くべき対象は、自然と女性であり、その表現に最も重要な観点として色彩表現があったのだと考えられる。さらに、麦僊の色彩に対する執着は、彼が優れた色彩感覚をもつ画家であったことを示している。

さらに、挿画を分析し、麦僊が西洋の人物や風景をどのように描いたのかについて論じた。その結果、麦僊の特出した色彩感覚は、挿画からも見出すことができた。《オリーブの老樹》では、樹木の幹や葉、地面に用いられた色鉛筆による短線が、オリーブの葉の橙色、樹木の緑色と青色、建物の屋根の赤色といった色彩の対照を成すとともに調和している。人物を描いても、《習作》に見られるように、温かな光を思わせる黄色と、衣服の紫がかかった青といった、美しい色彩の対照に気を配っている。加えて、女性の顔は陶器のように白い肌であり、青で陰影を表現し、薄いピンクで血色の良い頬を強調している。

また、麦僊の挿画の多くは、画面の端に樹木を配するセザンヌ風の構図を用いており、繊細で柔らかな筆致と明るい色彩の調和と対照をなしていること。階段下で子供をあやす女性たち、公園で寝そべる男性、河原で談笑する男性たちといった、日常の穏やかな風景を切り取っていることを指摘した。

麦僊はヨーロッパの風景や人物を明るい色彩の対照による「豊富な温かい画」として表現しており、欧州遊学で得た色彩表現を試みているといえよう。

第五章では、吹田草牧の欧州遊学について、草牧がどのようにヨーロッパを見て、その体験をいかに摂取していったのか、国画創作協会における西洋美術の受容にはどのような

特徴があったのかを論じた。

草牧は、読書家で英語に長けており、プロテスタント教徒でもあった。彼の遊学期の書簡や日記からは、創作にしても信仰にしても、自己に徹しきれない草牧の性質に煩悶する様子うかがえた。また、草牧は、ヨーロッパで、古代オリエント美術の簡潔で力強いプリミティブな造形に純真な制作態度を見出し、ジョットの必然性のある構成、色彩の調和、人物の強く荘厳であり美しい表情の描写に惹かれ、それらを自らに足りない「力」のある芸術とみなしたことが把握できた。

一方で、草牧が見出した、フレスコ画と日本画との類似、ポンペイの壁画の色彩の鮮やかさと明暗や諧調による美しい表現あるいは人物表現の適実さ、という観点は麦僊がフレスコ画と日本画とに見出した類似と共通しているといえよう。また、それによって草牧および麦僊はルノワールを再評価したことが理解できた。同時に、草牧は、アンドレ・ロートやビシエールらの絵画から、色と形によって内容はなくとも絵画は成り立つということを知り、後期には「肉体を大きな塊に見て描く」「立体的な見方と渋い色調」に向かっていったことが見出せた。

草牧の風景画、《ナポリの港》、《アッシジ「村」》《アッシジ》などには、家や船というモチーフを連ねる、形や色の繰り返しによる造形効果への意識がみられた。また、欧州遊学の成果が反映されているとされる《ポジリポの漁家》は、「クラシック」な色調にフレスコ画の影響をうかがわせるとともに、三軒の家、三隻の船といった形態の繰り返し、茶褐色の色調と、建物の壁の赤と青、船の青と緑といった、色彩の対比と調和など、ほのかに造形的な要素の追及がうかがえる。

日本においても絵画の造形的側面は論じられていたであろうが、麦僊や草牧はヨーロッパでフレスコ画に日本画との類似を見るとともに、それらの理論を強く認識したことで、日本画における色や形の追及に可能性を見出したのではなかろうか。国画創作協会の画家たちが宗教的希求によって憧憬を抱いていたイタリア絵画は、優れた色彩表現によって、かえってフランス近代絵画における色と形による絵画的効果の追究に接点をもたらしたと考えられる。

第六章では、国画創作協会後期における麦僊の活動について、国展会員との芸術観の相違による確執、《舞妓林泉図》《大原女》における欧州遊学の成果と、《芥子》《朝顔》および晩年の花鳥画における「東洋回帰」について論じた。

その結果、国展解散の要因として、第一に、洋画部の設置や若手画家たちの会員への追加など国展の変容を急いだ麦僊の身勝手な試みが旧会員との溝を深めたこと、第二に、麦僊と華岳、紫峰、波光との間に芸術観の違いから確執が生じ、麦僊は華岳らが信奉者をつれて新団体を結成することを危惧していたことを指摘した。欧州遊学において、丸みのある重量感と量塊性を暗示する線、青色、緑色、赤色、黄色といった色彩の対照、ピラミッド型構図や断層的階層を成す構図など、日本画に見られなかった明晰な造形理念を認識した麦僊は、陰影を強調した暗い色調の写実表現が蔓延した国展の作風を複雑な思いで見

いたのではなかろうか。

ついで、遊学を経て麦僊のイタリア美術の受容がどのように帰結したのか、《舞妓林泉図》《大原女》について論じた。1924年（大正13）第四回国展に《舞妓林泉図》と《大原女》下図が同時に出品されたことから、二作品には欧州遊学から得た二つの側面が反映されていると考えられる。

まず、《舞妓林泉図》は、《三人の舞妓》に見られた造形美と宗教的心情とが一致した作品であり、欧州遊学で得た表現のうち、とりわけ色彩感覚を反映していることを指摘したい。

舞妓の描写には、ジョット《荘厳の聖母》やフラ・アンジェリコ《リナイウオーリ祭壇画》などの聖母子像と共通する姿態が見られ、舞妓の顔の描法、彩色は仏画の描法に倣っていることから、《舞妓林泉図》はイタリア・ルネサンス期の聖母子像と藤原時代の仏画への憧憬が混然一体となった、象徴的な「老」すなわち「古今を通じて確実な美」の表現であったことを解明した。

加えて、欧州遊学によって学んだ色彩の対照を巧みに用いており、例えば、振袖の赤い鹿の子模様、空の群青、樹木の緑、葉や石の黄色と橙色といった色彩の対照は、観者に美的効果を与えるであろう。さらに、顔の周囲では、ポンペイの壁画に見られた、黄色と緑色の対照が反映されている。このような色彩感覚は、イタリア美術から得たものであり、また、フランス近代絵画のコレクションからも読み取ることができた。麦僊はこのような色彩の対照によって自然と女性との融合を試みたことが指摘できる。

さらに、池に反射する石の影や、舞妓の振袖の褰や指先の隈取りの表現からは、遊学前からの課題であった陰影表現に、優美でなおかつ写実的な描法が得られたことが解明できた。麦僊は《舞妓林泉図》について「日本民族に流れて居る優美」が表れていればよいと述べたが、《舞妓林泉図》の絵画的効果は西洋美術、とりわけイタリア絵画からの影響を強く感じさせる。

これに対して、《大原女》は、麦僊のもう一つの方向性、《春》に見られた、自然に根差した理想画という方向性を発展させた作品であり、欧州遊学で得た表現のうち、量感や厚みの線による描写および形態の知的な構成を反映していることを指摘したい。

麦僊によれば、《大原女》の構想は、ボッティチェリ《春》やフラ・アンジェリコ《受胎告知》のような「非常に美しい」「無用の様に添へられた花の一つにも美しい」「力の漲ったもの」にあったといい、樹木の中に配置された女性という構図や、地面に描かれた可憐な蒲公英や山吹の装飾的な描写は、美しい細部描写を特徴とするフィレンツェ派の絵画を想起させる。

加えて、構図は三角構図法が指摘されており、コレクションのセザンヌ《水浴》と、おおまかな構成、ピラミッド型の大原女の姿態、緑色と青色を基調とする色彩などが類似することから、造形的な構成による自然と人物との融合を意図したことを指摘した。しかし、《水浴》と比較すると、《大原女》では二人の女性は観者に視線を向けており、知的な構成



のみではなく、温和で穏やかな空気を表現しようとしたことが指摘できる。

また素描について、量、大きさ、リズムにこだわり、線による大きな塊（マッサ）として構成を考え、着衣の襷はレオナルド・ダ・ヴィンチの素描を参考にして、素描によって一つの確実な組織が表れるように工夫したことが見出せた。テンペラやフレスコでは、筆線を網目、あるいは平行に重ねて、グラデーションや立体表現を行うハッチング技法が用いられたが、《大原女》スケッチでは、着衣の襷とその陰影を、影になる色彩を下塗りし、胡粉を加えた明るい色彩を筆線によって表現して、「丸みと厚み」を描出していることが指摘できる。

色彩は《舞妓林泉図》より淡く白い色調で、「うすい色だが具のうんと混じったむっくりとした色」と称讃したルイーニの色彩を意識したのではなかろうか。白群の空、白緑の土坡は、「深み」を表現する要素であった。空と雲にアンリ・ルソーの影響が指摘されるが、コレクションに示された芸術観をふまえると、緑と群青の対照による「古画」「静かな」「純真さ」が意図されていたと考えられる。

さらに、麦僊は、部分的に自給自足の生活が息づく大原について「桃源郷」として捉え大原女に理想の姿を見出していたことが指摘されており、《大原女》は「平凡な人間生活」「自然のままの山や野」を描いて、美と愛とを象徴する恍惚とした世界を表現した作品であったことを指摘した。

ところで、国展後期において、麦僊はそのはじめから芸術家としての在り方について、静かに親しみながらの仕事に向かっていきたい、制作の発表も反抗や争いのためではないと述べており、文展に対抗した国展の立場とのずれが生じていたことを解明した。第七回展開催にあたっての、「美術は（中略）革命者の産物ではない」「礼容ある貴人の格調を持ちたい」という言葉からは、権威に対抗して「個性」の自由な表現を謳った国展の精神からの乖離が指摘できる。このように自己表現から離れた澄んだ制作を追求するなかで、《芥子》《朝顔》といった花鳥画が制作されており、《朝顔》には、自然の写実を基調に、その中の最も美しい線と色とを象形しようとする麦僊の手法が如何なく発揮されている。このとき、その理想として、平安朝の絵画や光悦、宗達を上げており、イタリア美術受容の媒材となった、土佐派へと麦僊の関心は収斂していったといえよう。

しかし、このような志向の変化について安易に「東洋回帰」と位置付けることには疑問を呈したい。麦僊の花鳥画は、中国絵画の主題および切枝の構図を基調としているが、西洋近代絵画を思わせる色面とその対比による構成を用い、遊学によって得た、色彩感覚や流れるような線條が反映されている。《朝顔》を見ても、花の青色、赤色と葉の緑色とは、対照と調和を成している。また、花の彩色をみると、胡粉を基調として、その上に異なる色を微妙に加える彩色がなされている。このことから、胡粉の量を増やし、明度の高い色彩となっているという点において、欧州遊学の成果が見出される。

麦僊の花鳥画は、「古典主義」と称される 1930 年代における日本画の近代化の動向、すなわち、絵画を「色と形」による純粋な造形表現へと向かわせる、一つの線、一つの色の

美しさへの徹底した追及と類似した特徴を示している。しかし、それは、中国絵画への憧憬を示すとともに、西洋の要素を含み、また、東京で活躍した清方や古径とは異なる、京都の写生派の伝統が重なって生み出されたものであったことが見出せた。すなわち、麦僊が純粋な造形表現へ至ったプロセスは、清方や古径とは異なる指向に基づいた、麦僊独自のものであったにもかかわらず、清方や古径と共通する、1930年代の日本画の様式へと至ったといえよう。このことから、当時の日本画家たちが、端に「東洋回帰」と呼ぶことのできない、個人の指向をこえた、共時現象ともいえる、共通の帰着点に至らしめられた可能性を指摘した。

土田麦僊のイタリア美術受容は、国展における自然に立脚した宗教的心情に結びついて展開していったが、その目的は色彩や形態の純粋造形的な構成を追究するとともに、限りのない美や愛といった古今に通じる観念の象徴的表現にあった。そのため、海女や舞妓というモチーフを借りて、そこに聖母子や菩薩の魂を移植している。あるいは、自然のモチーフは単純化された形態や色彩になり、造形による象徴的表現となった。麦僊が花や女性を描いても、そこに宗教的精神や深い思想を反映させたいと述べたことから、そこには何らかの精神が表されている。しかしまた、麦僊は常に、光のある肉体の表現、陰影の描写に執着して、自然を写實的に描き出したいという意識をもっていた。本論文では、麦僊のイタリア美術受容について検証を行い、このような麦僊の「象徴性」という特質と、常にそれと共にあった写実への欲求が、イタリア・ルネサンス絵画やポンペイの壁画の、装飾的でありながら思想的であり、平面的でありながら写實的である表現を摂取させたことが理解できた。

本論文では、日本画家土田麦僊を中心に、「国画創作協会における麦僊の活動」、「イタリア美術の受容」について論じ、それによって、日本画家における西洋美術受容の重要な一側面を解明できたと考える。しかし、本論文において、フランス近代絵画の受容の問題や「東洋回帰」と関係の深い《平牀》については、ほとんど触れておらず、今後の課題としたい。

## 主要参考文献一覧

### 〈書簡・日記〉

- 金井徳子「土田麦僊の渡欧書簡」(『比較文化』第3号、1957年)  
金井徳子「土田麦僊のイタリア通信」(『比較文化』第4号、1958年)  
金井徳子「土田麦僊の渡欧生活とそれ以後—ベトイユ書簡を中心として 附麦僊の印鑑・年譜」(『比較文化』第5号、1958年)  
「土田麦僊書簡」(『美學美術史論集』第4輯第2部、1984年)  
「土田麦僊の書簡(一)」(『新潟大学教育学部紀要、人文、社会科学編』第25巻第2号、1984年)  
「土田麦僊の書簡(二)」(『新潟大学教育学部紀要、人文、社会科学編』第26巻第1号、1984年)  
「土田麦僊渡欧書簡—妻・千代宛封書—」(『美學美術史論集』第6輯、1987年)  
「土田麦僊渡欧書簡—妻・千代宛絵葉書—」(『美學美術史論集』第7輯、1988年)  
「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」(『美學美術史論集』第8輯第2部、1991年)  
上田文、計良勝範『土田麦僊・藍原五三郎宛書翰』(鳩村研究会、2003年)  
小倉実子「資料紹介 土田麦僊『渡欧日記』」(『Cross sections 京都国立近代美術館研究論集』第7号、2015年)

### 〈書籍〉

- 永井荷風『江戸芸術論』(春陽堂、1920年)  
『麦僊画集』(山本画箋堂、1921年)  
大阪時事新報社編『欧州藝術巡禮紀行』(十字館、1923年)  
田中喜作『浮世絵概説』(岩波書店、1929年)  
猪木卓爾／豊田豊『土田麦僊の芸術』(美術往来社、1937年)  
『麦僊スケッチ集』(芸艸堂、1937年)  
『麦僊遺作集』(芸艸堂、1940年)  
山南会編『土田麦僊』(大原孫三郎、1942年)  
中井宗太郎『浮世繪』(岩波新書、1953年)  
日本史研究会『歴史における芸術と社会』(みすず書房、1960年)  
田中穰『近代日本画の人脈』(新潮社、1975年)  
中井宗太郎『日本絵画論』(文彩社、1976年)  
田中日佐夫『日本画 繚乱の季節』(美術公論社、1983年)  
加藤一雄『京都画壇周辺 加藤一雄著作集』(株式会社用美社、1984年)  
辻鏡子著『回想の父・土田麦僊』(京都書院、1984年)  
山口華楊『絵がかきたうて』(日本経済新聞社、1984年)

- 富士正晴『榊原紫峰』(朝日新聞社、1985年)
- 高橋玄洋『評伝小林和作—花を見るかな』(創樹社、1985年)
- 島田康寛著『近代日本画東西の巨匠たち』(京都新聞社、1987年)
- 瀬木慎一『書かれざる美術史』(芸術新聞社、1990年)
- 饗場孝男『日本近代の世紀末』(文藝春秋、1990年)
- 加藤一雄『雪月花の近代—京都日本画の100年—』(京都新聞社、1992年)
- 『土田麦僊素描集 佐渡博物館コレクション』(郷土出版社、1994年)
- 青木茂／酒井忠康監修『日本の近代美術5 京都の日本画』(大月書店、1994年)
- 原田平作、島田康寛、上菌四郎編著『国画創作協会の全貌』(光村推古書院、1996年)
- 柏木加代子『かきつばた 土田麦僊の愛と芸術』(大阪大学出版会、2003年)
- 青木茂氏監修、東京文化財研究所編纂『近代日本アートカタログコレクション 国画創作協会』第一巻(ゆまに書房、2003年)
- 青木茂氏監修、東京文化財研究所編纂『近代日本アートカタログコレクション 国画創作協会』第二巻、(ゆまに書房、2003年)
- 高階秀爾監修『日本の美術 画家が描いたヨーロッパ—19世紀の憧れから21世紀の翔きへ—』(美術年鑑社、2004年)
- 『大正期美術展覧会の研究』(中央公論美術出版、2005年)
- 神林恒道編著『京の美学者たち』(晃洋書房、2006年)
- 林洋子編『ライブラリー・日本人のフランス体験 第12巻 美術家のフランス体験Ⅱ—黄金の1920年代』(柏書房、2010年)
- 稲賀繁美『絵画の臨界』(名古屋大学出版会、2014年)

〈図録〉

- 『土田麦僊—その人と芸術』(山種美術館、1973年)
- 『土田麦僊展』(新潟県美術博物館、1981年)
- 『国画創作協会の歩みⅠ』(笠岡市立竹喬美術館、1983年)
- 『国画創作協会の歩みⅡ』(笠岡市立竹喬美術館、1984年)
- 『近代日本画の偉才—土田麦僊展』(京都市美術館、1984年)
- 『国画創作協会の歩みⅢ』(笠岡市立竹喬美術館、1985年)
- 『写実の系譜Ⅱ大正期の細密描写』(東京国立近代美術館、1986年)
- 『土田麦僊展』(笠岡市立竹喬美術館、1992年)
- 『国画創作協会回顧展』(京都国立近代美術館、東京国立近代美術館、1993年)
- 『写実の系譜Ⅳ「絵画」の成熟 1930年代の日本画と洋画』(東京国立近代美術館、京都国立近代美術館、1994年)
- 『吹田草牧—日本画と洋画のはざままで—』(笠岡市立竹喬美術館、1995年)
- 『土田麦僊展』(東京国立近代美術館、京都国立近代美術館、1997年)

- 『近代日本画の革新と創造国画創作協会の画家たち展』（京都新聞社、1997年）
- 『西洋美術に魅せられた15人のコレクターたち1890-1940』（石橋財団ブリヂストン美術館、1997年）
- 『近代京都画壇と『西洋』 日本画革新の旗手たち』（京都国立近代美術館、1999年）
- 『没後35年黒田重太郎展』（滋賀県立近代美術館、佐倉市立美術館、2005年）
- 『セザンヌ主義一父と呼ばれる画家への礼讃』（横浜美術館、北海道立近代美術館、2008年）
- 『『白樺』誕生100年 白樺派の愛した美術』（京都文化博物館、2009年）
- 『土田麦僊—近代日本画の理想を求めて』（新潟県立近代美術館、2009年）
- 『セーヌの流れに沿って』（石橋財団ブリヂストン美術館、公益財団法人ひろしま美術館、2010年）
- 『麗しき女性の美—松園・青邨・契月・麦僊・不矩』（姫路市立美術館、島根県立美術館、2012年）
- 『榊原紫峰 花鳥に魅せられた日本画家』（足立美術館、2012年）
- 『日本画家が描いた西洋風景—渡欧作を中心として—』（笠岡市立竹喬美術館、稲沢市荻須記念美術館、2013年）
- 『竹内栖鳳展 近代日本画の巨人』（東京国立近代美術館、京都市美術館、2013年）
- 『入江波光展』（笠岡市立竹喬美術館、2013年）
- 『日本画家が描いた西洋風景—滞欧作を中心として—』（稲沢市荻須記念美術館、笠岡市立竹喬美術館、2013年）
- 『一宮の文人野村一志と土田麦僊をめぐる画家たち』（一宮市三岸節子記念美術館、2015年）
- 『京の美人画 100年の系譜 京都市美術館名品集』（京都市美術館、2015年）
- 『村上華岳—京都画壇の画家たち』（山種美術館、2015年）
- 『国展創立前夜』（笠岡市立竹喬美術館、2017年）

〈論文〉

- 關千代「黒猫会・仮面会等覚書—明治末年における京都画壇の一動向—」（『美術研究』第232号、1964年）
- 内山武夫「大原女—新収作品より—」（『京都国立近代美術館ニュース「視る」』第75号、1973年）
- 内山武夫「土田麦僊作海女—所蔵作品より—」（『京都国立近代美術館ニュース「視る」』第85号、1974年）
- 田中日佐夫「吹田草牧の作品と文章 - 上 - 「真鶴の2月」の場合」（『三彩』第497号、1989年）
- 田中日佐夫「吹田草牧の作品と文章 - 下 - 「ボジリポの漁家」の場合」（『三彩』498号、

1989年)

田中日佐夫「吹田草牧—その人と作品と文章—」(『美學美術史論集』第8輯第2部、1991年)

上田文「土田麥僊「大原女」図考—京都画壇近代化の方向を探る—」(『美術史を愉しむ』、1996年)

上田文「土田麥僊のヨーロッパ—渡欧による芸術観の変化について—」(『美学論究』14(3)、1999年)

上田文「土田麥僊 初期の作品について」(『美術史』第151冊、2001年)

柏木加代子「土田麦僊・『愛の書簡』をめぐって <東洋画の伝統>と<近代西洋画の影響>—『舞妓林泉図』、『大原女』そして『燕子花』にみる独自の象徴絵画形成—」(大阪大学博士論文、2001年)

中村麗子「[作品研究] 麦僊の庭—土田麦僊《舞妓林泉》について」(『現代の眼』第543号、2003年)

上菌四郎「土田麦僊の戦略 帝展との関係を中心に」(『美術フォーラム 21』第10号、2004年)

古田亮「土田麦僊試論—《明粧》を中心に—」(『MUSEUM 東京国立博物館研究誌』第599号、2005年)

蔵屋美香、三輪健仁、中村麗子 談「[作品研究] 立ち上がる水—《舞妓林泉》をめぐると対話」(『現代の眼』第565号、2007年)

林進「(研究ノート) 新発見の土田麦僊模写『松浦屏風』(大正五年)と同写生『三人の舞妓』(大正八年)について」(『美術史論集』第7号、2007年)

上田文「土田麥僊「平牀」と「妓生の家」について—近代日本美術における朝鮮の美をめぐって—」(『美學』第233号、2008年)

田中修二「土田麦僊のクラシシズム」(『大分大学教育福祉科学部研究紀要』第30巻第2号、2008年)

田野葉月「大正期における中井宗太郎の思想展開—土田麦僊の実践を通して—」(『Core Ethics』3、2007年)

柏木加代子「土田麦僊 画像の背後のフランス—麦僊生誕120年を迎えて—」(『象』第28号、2008年)

田野葉月「京都画壇と中井宗太郎—その理念と実践」(『美術教育』第291号、2008年)  
「考える眼(中) 土田麦僊—新しい日本画へ生の賛歌(美の美)」(日本経済新聞、2008年8月17日朝刊)

田野葉月「京都画壇と中井宗太郎—その理念と実践」(立命館大学博士論文、2009年)

柏木加代子「土田麦僊の芸術に内在する学識と西洋絵画の影響「益々発展現代ニ接触したる日本画を作るにハ、学科の必要大なるものあるべくと存じ候」(『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』第55号、2011年)

上田文「土田麥僊の人物画について—肖像性と象徴性をめぐる考察—」(『デザイン理論』  
第 62 号、2013 年)

山本真紗子「美学者中井宗太郎の渡欧体験(1922~23) 京都市立芸術大学芸術資料館所  
蔵中井宗太郎資料を中心に」(『人文学報』京都大学人文科学研究所、2017 年)