

## 近代日本美術における土田麥僊の画業について

著者	上田 文
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10236/00027271">http://hdl.handle.net/10236/00027271</a>

近代日本美術における土田麥僊の画業について（要約）

上田 文

本論は京都で活躍した近代日本画家である土田麥僊（一八八七～一九三六）の画業について、作品研究を通して考察したものである。麥僊の作品は一作ごとに異なった取り組みの跡を示しており、そうした作品のねらいを解き明かそうとするなかで、時代ごとの問題が、美術だけでなく社会との関わりの中にあぶり出されてくる結果になった。

麥僊が全国的に頭角を現し始めた明治四十二年（一九〇九）から大正期、そして昭和十一年（一九三六）年に歿するまでの期間は、日本が近代国家を確立し戦争に突入するまでの、最も輝かしい黄金時代であった。その時期に純粋に絵画制作に打ち込むことのできた麥僊はまさに「近代」の落とし子であり、短命ではあったが至福の画家であったと言わねばならない。麥僊作品の魅力、それは一糸乱れぬ緊張感の持続でありながら暖かみのある作風、洗練された美しさを見せながら素朴な味わいを併せ持つ画作、手抜きのない職人はだしの仕上げ、時に前人未踏の大胆さを示し時に繊細で神経質な細やかさを見せる表現中の広さ、計算しつくされた制作のなかにある甘美な憧憬、天性の色彩感覚など、どれも麥僊独自の美の表現である。その根源にあるものは何か、麥僊の泉が湧き出る場所を探り当てたいという作業を

重ねるうちに、図らずも近代日本美術の諸問題やそれを取り巻く状況にまで考察が至った。それは麥僊作品を通じた近代日本美術の一側面への考察ではあるが、作品を通じた実感である。

本論は、全体を三部構成とし、第一部「学習期の制作」、第二部「大正期の展開」、第三部「渡欧とその後」とした。

第一部「学習期の制作」では生まれ故郷である佐渡での独習期から、京都の最初の師である鈴木松年門下の「松岳」時代、竹内栖鳳塾に入って「麥僊」と号した直後の学習期について取り上げ、麥僊の画業の出発点がどのようなものであったかを考察する。

第二部「大正期の展開」は明治四十二年（一九〇九）の京都市立絵画専門学校の開校から、大正十年（一九二一）に渡欧するまでを扱う。大正時代前半にあたるこの時期は、これまで麥僊の画業の中でも重視され華々しく取り上げられてきた。それは、大正七年（一九一八）の国画創作協会結成を軸に新しい作品が次々に制作された時代の面白さとともに若き日本画家の煩悶や制作談が雑誌や新聞などに多数残されていることに因るだろう。大正期は、他の作家にも当てはまることだが、展覧会への作品発表とともに社会に浸透した活字メディアを通して画家が自らの制作とねらいを積極的に発信していった時期である。さらに麥僊の場合には、率直に自分の制作や考えについて認めた多くの私信が公刊されており、より具体的な制作過程を知ることが出来る。本論においても、これらの資料を参考にしながら研究

を進めている。

また、この時期の美術界における最も顕著な現象が、近代西洋の美術の動向が移入されることよって制作が「個性」を第一義にするようになったことである。これまでこの時期の「個性」については自明のものとされ、具体的に論及されたものはなかった。新たに価値を得た「個性」はどのように日本に移入され、どのように理解され、どのような自覚のもとに絵画制作が行われたのか。また、その制作を支えた精神的土壌はどのようなものであったのか。「個性」を軸にして、麥僊を取り巻く美術界の状況を明らかにするのが第二部の目的である。

第三部「渡欧とその後」は、麥僊の渡欧（大正十年（一九二一）～大正十二年（一九二三））から国画創作協会解散（昭和三年（一九二八））までを大正時代後半の動向とし、続く昭和四年（一九二九）から麥僊が四十九歳で没する昭和十一年（一九三六）までを昭和期とした。渡欧体験による芸術観の変化、それが帰国後どのように消化されていったのか、新しい東洋の伝統はどのように立ち現れてきたのかについて考察したい。第二部でも取り上げた「個性」の捉え方を軸にして考察することで新たな視点を加えることができるだろう。

さらに、これまであまり取り上げられてこなかった晩年の舞妓図「燕子花」「歌妓図」や朝鮮半島に取材した「平牀」「妓生の家」についても、残された資料を丁寧にとりながら考察を行った。晩年の

作品を視野に入れ、生涯を通じた画業を考察することによって新たな麥僊像を浮かび上がらせることができたと思う。

本稿によって、近代日本美術における麥僊作品の意義が改めて問われることになるだろう。以下、各章が対象とした年代と内容の要約を記す。

### 第一部 「学習期の制作」（一八八七～一九〇九年）

本論では、栖鳳塾入門から明治四十四年の京都市立絵画専門学校卒業までを麥僊の〈初期〉とし、それ以前を佐渡の少年時代および鈴木松年門下時代としたが、第一部では「春の歌」「罰」「徴税日」を発表して京都の画界で頭角を現し始めるまでを取り上げた。京都市立絵画専門学校入学後は、西洋近代美術思潮に触れ始めた時期として第二部で扱う。

### 第一章 竹内栖鳳入門まで（麥僊誕生1887～明治三十七年1904六月まで）

佐渡に生まれ、京都で活躍した土田麥僊（本名は金二）の生い立ちはどのようなものであったのか、郷里に残された少年時代の習作を取り上げて考察した。

最初期の作例として落款に「十三歳北陸梧南拝写」「白文壺印（北陸）」とある「如意輪観音図」（個人蔵、佐渡博物館寄託）、新穂高等小学校四年生であった十四歳の書（劍號巨闕珠稱夜光）と画

〈鶴図〉〈馬図〉（「新穂小学校の生徒たちの貼り交ぜ屏風」新穂小学校蔵、新穂歴史民俗資料館寄託）などの作例から、麥僊の幼少時代の絵画習得は絵手本による独習であったこと、繊細で伸びやかな線質や明るい色彩感覚などは天性のものであったことなどが明らかになった。

明治三十六年四月に京都へ出た後、鈴木松年門下に入門して用いた「松岳」落款の作品についても検討した。麥僊は、明治三十七年四月に京都で開催された第九回新古美術品展で、松年門がことごとく落選し、竹内栖鳳門が優秀な成績を収めたのを目の当たりにし、栖鳳塾へ移る決心をする。明治三十七年六月に栖鳳塾へ移り「麥僊」の号をもらう。

栖鳳は一九〇〇年（明治三三）のパリ万国博覧会を視察して明治三十四年帰国、その後、伝統的な筆使いを用いながら、実物写生を重視したセピア色の「大獅子図」（藤田美術館蔵）や「羅馬之図」（海の見える杜美術館蔵）などを次々に発表し、新派の中心画家となっていた。

## 第二章 初期の作品について（明治三十八 1905 ～三十九年 1906）

栖鳳塾入門後の最初の二年間の学習はどのようなものであったのか。この時期の作品として、明治三十八年の「清暑」（新潟県立近代美術館蔵）、明治三十九年の「残陽」（海の見える杜美術館蔵）、明治三十九年頃とされる「扇売美人図」（新潟県立近代美術館蔵）が知られていたが、さらに新出の「楠公父子」（個人蔵）を加えて考察した。

この時期は「麥僊初期における学習期」といえる期間で、麥僊は、伝統的な作品を参考にして画を構

成し、そこに自己の感覚を注ぎ込む手段として実物写生を重ねあわせている。こうした手法は麥僊の生涯を貫くものである。

第三章 「春の歌」「罰」「徴税日」における明治三十年代後半の西洋絵画受容について（明治四十一年 1907～四十二年 1909 四月）

「麥僊初期における学習期」の後、明治四十年から「春の歌」「罰」「徴税日」を続けて発表した麥僊は京都画壇で注目を浴び、頭角を現し始めた。これら三作に共通するのは、現実的な感覚で現代風俗を描いたことである。その背景には何があったのか。佐渡博物館に多数所蔵されている麥僊初期の写生帖（以下「麥僊写生帖」とする）を調査し、制作の背景にあった西洋絵画受容について明らかにしたのが本章である。

「麥僊写生帖」には「春の歌」「罰」「徴税日」三作の制作過程を示す写生や下絵、西洋画模写が含まれている。写生帖を調査することによって、栖鳳の所蔵していた西洋美術書に掲載された作品をヒントに作品を構成し、そこに写生を重ねて制作を進めていることが徐々に判明してきた。

麥僊が写し取った西洋絵画模写を調査すると、イギリスの『ロイヤル・アカデミー・ピクチャーズ』や『ストゥディオ』を中心に『マガジン・オブ・アート』、フランスの『カタログ・イラストレ・ドゥ・サロン』、ドイツの『クンスト』など一八九七年（明治三十年）から一九〇四（明治三十七年）に発行された雑誌の作品を模写していた。写し取られた人物像や構図は、現在では全く名の知られていない

作家のものがほとんどであるが、最新の西洋美術情報として受け取っていたであろう麥僊は自分の絵画制作に巧みに利用している。子供の遊ぶ様子や新聞を読む老人、腰掛けて作業する婦人など日常生活の光景と違和感のないものが選択されている。自己のイメージに合う西洋絵画の模写部分を組み入れて作品の構図を決定し、その後に構図に沿う実際の人物写生を繰り返している。こうした制作過程から画面に情趣性と現実感のある麥僊の獨自性が引き出されていったと考えられる。

これらのほかに「麥僊写生帖」には、『ミレー・デッサン集』（ベネディット Leonce Benedit 著、一九〇六年刊）からの模写、西洋の浮世絵研究書（ザイドリッツ Seiditz 著『日本版画史』原著、一八九七年刊）からの浮世絵模写が見いだせることにも言及した。

## 第二部 「大正期の展開」（一九〇九～一九二二年）

第二部では大正時代前期を取り上げ、京都市立絵画専門学校が開校した明治四十二年から、大正七年の国画創作協会結成を経て、大正十年に渡欧するまでとした。

第四章から第七章にかけて京都市立絵画専門学校在学中の動向について考察し、第八章、第九章で卒業後に傾倒する「後期印象派」についてこれまで研究されてこなかった側面から論証し、第十章で日本の伝統への揺り返しを確認する。第十一章では国画創作協会の制作について「個性」を軸に考察を進めた。

#### 第四章 京都市立絵画専門学校の開校（明治四十一年 1909 七月～明治四十三年 1910 四月）

京都市立絵画専門学校の開校した明治四十二年は京都の美術界において新しい教育活動が始まった最初である。麥僊は別科に入学し二年間を過ごす。京都市立絵画専門学校の意義、教鞭をとって青年画家達に刺激を与えた中井宗太郎の思想的展開を跡づけた後、この間に麥僊が制作した作品「春雨」と「春山霞壯夫」について検討した。両作は、これまで研究対象として取り上げられたことのなかった作品であるが、どのような構図であるか不明であった「春雨」の画像を確定し、当時の京都画壇が求めた新しさについて考察した。また「春山霞壯夫」（所在不明）から麥僊が本来持っていた美的な造形感覚を見出すことができた。

#### 第五章 無名会と大逆事件（明治四十一年 1909 十二月～明治四十三年 1910 八月）

京都市立絵画専門学校の開校のほかに、明治四十二年の京都に新しい気運をもたらしたのが田中喜作であった。後年、東京文化財研究所の浮世絵研究で知られた存在であるが、京都で生まれた田中喜作は若い頃に関西美術院で洋画を学び明治四十一年にパリに留学した。同年末に帰国後、西洋の新動向をもたらす美術懇話会を開き、それが「無名会」となって京都の美術批評家、青年画家たちにも新気運が波及した。西洋世紀末芸術や「印象派以後」が京都にもたらされたのも、この会を通してであった。

しかし、幸徳秋水の大逆事件の捜査で「無名会」の活動は中断する。京都の文化人たちにも大逆事件の恐怖が走った。五月に大逆事件、八月に日韓併合を行った明治四十三年に「近代国家としての日本」

が成立、そのなかで美術の新動向が展開していく。

**第六章** 東本願寺天井画制作と麥僊（明治四十三年 1910 四月～十月）

東本願寺が明治四十四年の親鸞上人六五〇年大遠忌にむけて竹内栖鳳に大門（大師堂門）の天井画制作を依頼した。麥僊は栖鳳の助手となつて従事するが、天井画は完成に至らなかつた。これまで栖鳳研究の立場から様々な論及がされているが、麥僊研究の側から考察を行った。栖鳳筆の東本願寺天井下絵として京都市美術館に所蔵されている「散華」二幅のうち幅の広いものが麥僊が着色した図であつたこと、大正三年に麥僊が発表した「散華」が栖鳳の制作を引き継いだものであつたことなど、栖鳳の人体画への試みと限界を解明し、その試みが京都の日本画の可能性を広げ、麥僊たち次世代へ引き継がれたことについて述べた。栖鳳の天井画制作の助手として麥僊が得たものは生涯にわたつて重要な意味をもつことになる。

**第七章** 京都市立絵画専門学校卒業前後―黒猫会、仮面会の活動をめぐつて―（明治四十三年 1910 十月～四十四年 1911 五月）

麥僊は二年の学生生活を送り、明治四十四年三月に京都市立絵画専門学校の第一期生として卒業する。この前後に関西美術院で学んでいた京都の洋画家、黒田重太郎や田中善之助らと黒猫会、続いて仮面会を結成し、展覧会を行った。この活動は田中喜作が中心であつた。麥僊が親友である小野竹喬とともに

洋画家と交流し、西洋世紀末美術に強い影響を受けて制作した時期であった。

#### 第八章 麥僊における「後期印象派」の影響——「島の女」「海女」（明治四十一年1908頃～大正二年1913）

麥僊が最も「後期印象派」に影響を受けて制作した「島の女」「海女」を取り上げた。ゴーギャン、ゴッホ、マチスなど当時「後期印象派」と呼ばれていた画家たちが京都で積極的に紹介され始めたのはパリに渡った上田敏や田中喜作、梅原龍三郎を通してであった。本章は、以後の展開を考慮して、田中喜作がヨーロッパから帰国して西洋世紀末芸術の一端を伝えた明治四十一年を起点とした。

麥僊が交流していた同世代の洋画家、黒田重太郎、田中善之助、田中喜作は、明治四十四年七月に南の島（小笠原島）に取材している。こうしたゴーギャンに倣った行動が、京都に「後期印象派」が流入した証左と考えている。

当時の麥僊を取り囲む環境を視野に入れて「島の女」「海女」を取り上げ、「後期印象派」の影響を受けた制作が麥僊にとってどのような意味をもっていたのか考察した。

#### 第九章 「後期印象派」という語をめぐる考察——仲田勝之助の訳業——（明治四十二年1909～大正二年1913三月）

麥僊における「後期印象派」の影響を取り上げると、どうしても考察が必要になるのが日本におけるポスト・インプレッションイズム受容である。「後印象派」と訳して紹介した功績は『白樺』の柳宗悦と

されてきたが、本章では、これまで研究対象とされてこなかった仲田勝之助の訳業に光を当てた。柳に先駆けて、「ポスト・インプレッショニスト」を「後期印象派」と訳出したのは仲田勝之助であった。誤訳であることが指摘される「後期印象派」という用語は、一九一一年から二〇〇〇年に至るまで日本で使用され続けていた。「後期印象派」と訳出することによって、日本における特殊な意味を創出することになった仲田の仕事を改めて見直したい。

「後期印象派」は当時の青年画家たちにもどのような意味を持って理解されたのか、日本画界ではどのように受け入れられたのか。こうした問いについて、当時のヨーロッパでのポスト・インプレッショニズム理解を合わせて「人格」というキーワードから読み解こうとした。当時、日本にもたらされたヨーロッパでの状況を参照しながら、日本独自の反応について明らかにした。

#### 第十章 伝統の涉猟（大正三年1914～大正六年1917）

西洋の近代美術思潮に影響を受けて油彩画的な使用をしたため、「海女」は早い時期から絵の具剥離が生じた。こうした技法上の問題と、竹内栖鳳の助手として東本願寺天井画に従事したことで、麥僊は天平時代や平安時代の仏画を参考にした「散華」（大阪新美術館建設準備室蔵）、桃山時代の金碧障壁画、絵巻の大和絵描法を参酌した「大原女」（山種美術館蔵）、中国の明代の花鳥画を学んで描いた「春禽趁晴図」（所在不明）、と次々に東洋の伝統に注目しながら制作し、自分のゆくべき方向が見えてきた時期であった。

### 第十一章 国画創作協会と「個性」の問題（大正七年1918～大正十年1921）

麥僊、小野竹喬、村上華岳、榊原紫峰、野長瀬晩花たち京都市立絵画専門学校の第一期生で国画創作協会が設立される。本章では、華々しく活躍した前半三回までの展覧会を取り上げたが、この時期が会員たちにとって日本画とは何なのかという問いに最も悩んだ時期であった。

これまで国画創作協会については様々に論じられてきたが、この時期に盛んに使用された「個性」という語に注目して論じたものはなかった。本章では「個性」を軸にして、会員たちの制作態度の違いや、その後の変遷について検討を重ねた。特に国画創作協会の顧問であった中井宗太郎が「日本画の将来」について煩悶を繰り返す過程を取り上げ、当時の麥僊たちの悩みが何であったのか明らかにした。渡欧を前にいちはやく解決の糸口を見出したのは麥僊であった。

### 第三部 「渡欧とその後」（一九二二～一九三六年）

憧れの地ヨーロッパを巡遊し、泰西名画を直接鑑賞する機会に恵まれた麥僊がヨーロッパで何を見、何をし、どのような作品を描いたのか、さらにこうした経験が帰国後にどのように消化されいくのか。

また麥僊の特異性を探るため、数多く描いた舞妓図について考察した。詳細に検討することで、麥僊にとって舞妓図が画題に窮した時に使用するピンチヒッター的な画題であったことが判明した。京都の舞妓にどのような美を感じていたのか、様々な角度から考察を加えた。さらに晩年に朝鮮半島で取材し

た作品を取り上げ、麥僊の画業の中でどのような意味があったのか検討し、そこに麥僊が求めたものは何であったのか考察した。

**第十二章** ヨーロッパ巡遊―渡欧による芸術観の変化について―（大正十年 1921～大正十二年 1923）  
麥僊はヨーロッパから妻千代に宛てて頻繁に詳細な手紙を書き送っている。そうした書簡資料をたよりに麥僊の滞欧を分析した。作品鑑賞と購入を中心にした第一期、ヴェトイユでの油彩画制作を行った第二期、パリで制作しながら同時代の西洋美術の動向に触れた第三期に分けて考察した。印象派以後への強い憧れを持ちつつも、古典古代の作品への注目を深め、渡欧前とは異なる芸術観へと変化してゆく。

**第十三章** 帰国後の制作（大正十二年 1923～昭和三年 1928）  
渡欧での成果を示す「舞妓林泉図」（東京国立近代美術館蔵）、「大原女」（京都国立近代美術館蔵）の制作を経て、麥僊の制作はどのように展開したのか。帰国後のわずかな期間だけ描かれた静物画について検討し、麥僊が西洋での体験や芸術的刺激をどのように消化してゆくのか考察した。

**第十四章** 舞妓図について（大正五年 1916～昭和十年 1935）

麥僊が繰り返し描き、展覧会に出品した舞妓図を取り上げる。舞妓を得意とした麥僊が、一作ごとに異なる取り組みで描き続けた舞妓図に何を求めていたのか考察した。とくに晩年の作で現在本画をみることのできない「燕子花」や「歌妓図」、「舞妓図」について、下絵「燕子花草稿」（大和文華館蔵）や「歌妓図（大下絵）」（ポストン美術館蔵）、「舞妓図（大下絵）」（佐渡博物館蔵）などを参考に検討し考察した。これまで指摘されてこなかった麥僊の量塊的形態把握の特異性が浮かび上がってくる。

#### 第十五章 人物画について―肖像性と象徴性をめぐる考察―（大正五年 1916～昭和十年 1935）

麥僊の舞妓図が、大正五年に始めて出品されたときから美人画の範疇に入れられなかったのはなぜか。本章はモデルになった舞妓の個別的肖像性と、麥僊が舞妓図に求めた象徴性について考察することで麥僊の人物図の特異性を解き明かそうとする試みである。こうした方法は肖像画を論じる際に用いられることが多いが、麥僊の人物画、特にモデルが特定できる舞妓図について適用し、上村松園の女性像との比較を通して、その特異性について考察した。

麥僊の場合、舞妓の個別的な個性を生かしながら、そこに優美な平安仏画への思慕を重ねていた独自性が明らかになる。

第十六章 「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―

（昭和八年 1933 ～ 昭和十一年 1936）

これまで麥僊研究において、麥僊が晩年に朝鮮半島で取材して制作した「平牀」（京都市美術館蔵）と「妓性の家」（絶筆、韓国国立中央博物館蔵）について考察したものはなかった。むしろ、麥僊の画業と切り離してオリエンタリズムやジェンダー論の文脈の中で論じられてきた。

本章では、麥僊の制作の側からできるだけ丁寧にとどり、日本の植民地であった朝鮮半島に取材した作品を検討した。二人の妓生を描いた白い画面の「平牀」から、老人、老婆が登場する「妓生の家」への展開は、絶筆となったが、麥僊のより深い画業の展開を予感させる制作となっている。

麥僊は高野山の「勤操僧正像」（普門院蔵）や朝鮮半島で陳鑑如「李斎賢像」（韓国国立中央博物館蔵）などに注目し、肖像性のある宗教画、手堅い色の美しさをもつ肖像画を併せ持つような、深みのある人物像を描こうとしていたのである。

初出一覧

### 第一部

- ・第一章と第二章「土田麥僊 初期の作品について」（『美術史』第百五十一冊二〇〇一年十月）に加筆。
- ・第三章「土田麥僊 初期の作品について―『春の歌』『罰』『徴税日』における明治三〇年代後半の西洋絵画受容をめぐる―」（『鹿島美術研究』年報第十九号別冊二〇〇二年十一月。二〇〇一年鹿島美術財団「美術に関する調査研究」助成）に一部加筆。

### 第二部

- ・第四章「土田麥僊 藍原五三郎宛書簡について―書簡を通して見る京都画壇の状況と麥僊―」（計良勝範・上田文『藍原五三郎宛書翰』鳩村研究会二〇〇三年十一月）を一部として書き下ろし。
- ・第十章「土田麥僊『大原女』図考―京都画壇近代化の方向を探る―」（磯博先生記念論文集『美術史を愉しむ多彩な視点』思文閣出版一九九六年五月）を基に変更、加筆。
- ・その他の章 書き下ろし。

### 第三部

- ・第十二章「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』第十四編一九九九年三月）再録。

- ・第十三章 書き下ろし。
- ・第十四章 書き下ろし。
- ・第十五章 「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』六二号）再録。本章は、二〇一三年（平成二十三年度）平成二十五年度 科学研究費補助金 基盤研究（C）研究課題「土田麥僊における人物画の解明と京都画壇における位置」（研究代表者 … 上田文 課題番号 23520167）の研究成果の一部である。
- ・第十六章 「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―」（『美学』第二二三三三三号二〇〇八年十二月）再録。