The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	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
Author(s)	柏木, 加代子
Citation	大阪大学, 2001, 博士論文
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.11501/3184440
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

かきつばた

土田麦僊の愛と芸術

柏木　加代子

大阪大学出版会

図1　「舞妓林泉図」1924年

図２　「紫式部（未発表）」1903年
下は玉邦の落款

図３　「清暑」1905年

（右隻）

図４　「春禽趁晴図」
1917年

（左隻）

図5　「三人の舞妓」1919年

図6　「巴里の女(未完)」1924年

図8　アンリエット(子供の頃)1915年頃

図9　アンリエット 1920年頃

図7　「巴里の少女」1922年

図10 「大原女」1927年

図11 「舞妓（写生）」1924年

図12 「朝顔」1929年

図13 「燕子花草稿」1934年

図14 ヴェトイユでの作品を背にした土田麦僊 1922年5月4日付封筒に同封

図15 麦僊の絵葉書 ヴェトイユの渡し船 1922年8月26日付

かきつばた　目　次

口　絵……i
はじめに……1
第一章　画家麦僊の誕生……5
一　佐渡の神童と明治日本画壇……5
二　「紫式部」……10
三　京都画壇への入門……14
第二章　麦僊と西洋美術……27
一　文展時代……27
二　国展時代とイタリア紀行……37
（付）麦僊の欧州旅程一覧……45
第三章　麦僊とパリ……55
一　「習作」と「巴里の少女」……55
二　アンリエット・コルディエと「愛の書簡」……62
(1)ヴェトイユ紀行……64
(2)伝説のアンリエット……72
(3)理想の人物画……90
三　「巴里の女（未完）」……119

第四章　パリの余韻……136
一　「舞妓林泉図」……136
二　「大原女」……147
第五章　杏村と麦僊……158
一　写実と写意……158
二　恋愛と芸術……171
(1)『恋愛論』……171
(2)「朝顔」……178
第六章　「燕子花」―結論にかえて―……187
参考資料……204
1　土田麦僊略年表
2　参考文献一覧
あとがき……215
人名索引……224

なお、引用文中の旧漢字は、すべて新字体に、また変体がなはひらがなに改めた。

はじめに

土田麦僊（一八八七―一九三六）は京都日本画壇を代表する画家の一人である。その麦僊の画業を語るには、彼の創造上の苦悩と思想を記した著作の把握は無論のこと、時代が遺した文献の分析を必要とするのは当然だろう。しかしそれ以上に彼自身の内的情念を知る必要がある。彼はゴッホ（一八五三―九〇）の書簡にも匹敵するほど、その芸術を理解するのに重要な書簡を後世に残した。本書を書くにいたったのは、土田麦僊にまつわる書簡との出会い（一九九七年の春）であって、アンリエット・コルディエというフランス婦人からの一九二二年ころと記載された手紙の束がそのきっかけであった。

フランス文学を専攻している私は、フランス語で書かれたこの書簡に接して何となく心惹かれ、一九九七年の秋ころ、封筒に書かれた宛名をたよりに、パリ北西部の小都市、ラヴァクールの役場宛にアンリエット・コルディエの消息を尋ねる手紙を投函した。ラヴァクールを現在併合するモワソンの公報に私からの照会状が掲載された。アンリエット・コルディエは一九八八年に亡くなっていたが、そのことが縁となって一九九八年の春のある日、ご遺族であるニコール・ミノス氏から手紙を頂くことになった。

ところで日付の書かれていないメモ等を多く含んだアンリエットの書簡の束を翻訳するためには、フランス語のニュアンスを十分理解し、書き手の心情を汲み取らねばならない。さらに内容を精査しつつ分析し、検証しなければ整理も翻訳も不可能だ。一九九八年の十月半ば、研究を進めることを決意した

私は、智積院の土田麦僊と弟土田杏村（一八九一―一九三四）の墓地を訪れた。麦僊にどなたかが百合の花束を捧げてあった。百合はフランス王室を象徴する花、麦僊とアンリエットのことが偲ばれ、しばし感慨にふけった。私の美術史の知識は十分とは言えないが、「アンリエットの書簡」から溢れ出る麦僊芸術の深奥に鎮座する「美の女神」を探ることには限りない魅力がある。それに人間愛に育まれた「美」を鑑賞する事はなにも美術史家のみの特権ではあるまい。より自由な発想で領域を探求することが研究の趨勢でもある。日本画家土田麦僊の「愛と芸術」の世界を、固定した分野にとどまらない美の探究の一つの目標として、新しい発想と展開で意欲的に取り組みたくなった。『白樺』などの数多い文献や思想家杏村の文筆が麦僊芸術に果たした役割も大きい。

イメージを介する芸術「美術」と文字を介する芸術「文学」とは、時には合体、同化する。文学あるいは美学といった旧来の研究の枠組みにとらわれない人文科学の新展開が、あらゆる点で国際的で、錯綜する現代の文化科学研究には不可欠だろう。私が本書のテーマに惹かれた理由の一つは、『白樺』との関係や画家麦僊と文筆家杏村の兄弟愛にもあった。専門分野の研究の大きな発展によって推し進められた研究の細分化によって、ある特定の分野を究めることが最も大切であるかのような風潮が確かにある。しかし、研究の世界にはさまざまな突破口があり、イメージと文字は複雑に入り混じり結びついている。時にはギリシア伝説の、恋人アリアドネの糸を手繰って牛頭人身の怪物ミノタウロスを退治するため迷宮に入ったアテナイの英雄、テセウスのように他領域の内部に入り込むことが渇望される。私にとってその糸はフランス語で書かれた「アンリエットの書簡」であった。

本書は「アンリエットの書簡」を手がかりとした滞欧生活が麦僊芸術に与えた意味について実証的に論じようとした二〇〇一年度大阪大学提出博士論文「土田麦僊―『愛の書簡』をめぐって―」をもとに

加筆、訂正をおこなったものである。全六章、および年譜、索引などの資料からなっている。

第一章「画家麦僊の誕生」は、佐渡という能で名高い地に生まれた麦僊の画家としての旅立ちを、橋本雅邦（一八三五―一九〇七）、川端玉章（一八四二―一九一三）へ私淑した時期に遡り、初期作品「紫式部」「龍」等の作品をとおして、その萌芽を考え、画家として京都に赴く麦僊の反骨精神を、主に竹内栖鳳（一八六四―一九四二）との関連の上で定位する。

第二章「麦僊と西洋美術」では、栖鳳の革新的な思想を受け継いだ麦僊の文展時代から国展時代にかけての創作について時代を追って検討し、渡欧前に麦僊が形成していた絵画観を考えてみる。パリ時代のプレリュードとしてのイタリアでの研修に言及し、渡欧日誌を作成した。

第三章「麦僊とパリ」は本論の中心をなし、主にアンリエットとの関係から麦僊のフランス滞在に新しい照明を与えた。麦僊がヴェトイユのアンリエットと知り合ったいきさつ、「習作」「巴里の少女」の成立時期についての推察、ヴェトイユの地についての紹介、アンリエットからの書簡の日本語訳を適宜提示し、アンリエットの実像に迫る。また麦僊の書簡の下書き、友人吹田草牧（一八九〇―一九六三）の証言、入江波光（一八八七―一九四八）の随想、『中央美術』に投稿された匿名の記事などを比較、検討を加えて、麦僊のフランス滞在中の行動、思想の内容を見きわめた。

第四章「パリの余韻」においては、麦僊の帰国後の制作における西欧体験の反映、とりわけアンリエットとの恋愛体験の作品への影響を取り上げた。「巴里の女」「舞妓林泉図」「大原女」などに構図や色彩の点で西洋近代絵画の影響が顕著に現われると同時に、舞妓像と言うテーマの中にアンリエットの記憶が強く反映されている。また西洋文化への憧憬のみならず、これらの作品に織り込まれた能楽など日本文化への麦僊の深い造詣にも注目した。

第五章「杏村と麦僊」では、麦僊渡欧の一九二二年を軸として刊行された、弟土田杏村の著作『象徴の哲学』（一九一九年）と『恋愛論』（一九二五年）との関連の元に、杏村からの影響の可能性も含め、麦僊芸術の思想的側面、とりわけ、芸術創造における恋愛の持つ重要性の認識を明確にする。また滞欧中の麦僊の日本画家としての画境開拓の苦悩を理解するため、杏村の論に基づいて日本画の特徴である「写意」と西洋画の基本とされる「写実」との相違を考察した。そして一九二九年のパリ・日本美術展に出品された「朝顔」についても言及する。

第六章では、晩年の傑作「燕子花」の分析をもって麦僊の思想と芸術を総括し、『伊勢物語』の名高い羈旅の歌の冠五字「かきつばた」に麦僊の旅情と芸術とを重ねて表題とした。

本書は篋底に秘められていた「アンリエットの書簡」の公開を目的とするものではない。麦僊の絵画に対する情熱と人類愛の心を、そして大正から昭和にかけての京都画壇と芸術家たちの光輝ある姿を平成の「美の狩人たち」に伝え、彼らの精神の糧としてほしいと思ったからである。本書では書簡の全訳の掲載は差し控えたが、麦僊芸術と深く関わっている部分は、本文において十分分析、検討したつもりである。アンリエットの存在なくして麦僊芸術を語ることは、研鑽を重ねた麦僊のフランス滞在そのものの否定に繋がると私は考える。

第一章　画家麦僊の誕生

予もとより御承知の如く画を好む事故中学校への余暇を以て修業せんと思ひ居り候処今般上京の上視察すればかゝるゆるやかの事はとても思ひよらず両手に玉のつかみどりはかなはざる故何とぞ一方を廃せずんば成功する能はず画の方を捨てんか天賦の禁ずる能はざるを如何せん僧法を廃せんか不義理不実不孝の大悪人となるを如何せん予茲に躊躇する久し。

村松梢風「土田金二が舜雅和尚に宛てた出家の家出の弁」『本朝画人伝巻五』中央公論社、昭和一八年

一　佐渡の神童と明治日本画壇

土田麦僊（本名は金二）は、一八八七年（明治二〇年）二月九日[1]、佐渡の内陸部である新潟県佐渡郡新穂村大字井内三七二番地、農業土田千代吉、クラの三男として生まれた。純然たる農家であった土田家は当時はさほど裕福ではなかったが、質実で家柄も正しく、千代吉は県の政界ともつながりをもち、村長を[2]勤めたほどの人物であった。長兄は早く亡くなり、次兄の英次は立派な農村の青年で家督を相続したが、三男の金二は幼少の頃からなによりも喜びを見出していた絵を描くことで身を立てたいと青雲の志を抱いていた。新穂小学校時代には神童[3]と言われるほどよく出来た彼は、北陸一の画人となりたいと願

う幼な心で、「北陸」という初めての雅号を地理の時間に思いついたという。[4] 四男で末っ子の茂(哲学者杏村)は子供のときから、兄金二が日本に輝く画家になることを確定した事実として疑わなかった。[5] 杏村によれば「兄の画家的天才は、非常に早くから発揮せられてゐた。四つ時分には、もう画をかいたやうに父母から聞いてゐる。十一歳時分には、専門の画家のやうな画をかいた。郷里には、十四歳頃にかいた緻密な掛物などが、まだ残つてゐるだらうと思ふ。しかし誰に画を習ふのでもない。たまに田舎廻りの画家などが来て長滞在をしてゐると、出かけて行つていろいろと絵具の使ひ方などをたづねてゐた」[6]という。

一三、四歳には金二は、少年雑誌で見た当時の東都の大家、川端玉章、橋本雅邦を特に尊敬し、自ら「玉邦」[7]と号した。雅邦には入門を乞う手紙を出したが返事をもらうことができず、高等小学校卒業後は、佐渡ケ島金井村の正覚坊という寺にあずけられる。[8]「玉邦」の落款については、『塔影』に麦僊逸話として掲載されている。

> 子供の時から絵が好きで堪らない麦僊氏の幼い願は、田舎の両親達に容易に聞き入れられなかつたが、然も未来の大画伯を夢みた少年土田金二君は、当時日本一として北越佐渡ケ島の片田舎に迄名の聞えた川端玉章、橋本雅邦の両大家を、天晴れ心の奥の明星として、何れは二人以上の名画人となつてやると其二人の画号の一字宛を組み合せて自ら玉邦と号して秘に自ら鞭打つてゐたのだつた。[9]

ところで明治の日本画壇において川端玉章と橋本雅邦はどのような位置を築いていたのか。

明治維新から十年以上もたった一八八〇年ころには、日本の社会生活も文化も、西欧文明の強い影響下にあった。[10] 日本の美術家の場合も、すべての作家が、西欧の美術からではなくとも、西欧文化から多

かれ少なかれ影響を受けたはずである。そうした時代の趨勢にあって、伝統刷新の担い手として、洋画の排斥と日本画擁護論を唱えて、日本画に真の芸術の基礎を作ったのがアーネスト・フランシスコ・フェノロサ（一八五三―一九〇八）と、その弟子岡倉覚三（天心、一八六二―一九一三）である。天心は極端な保守主義や欧化主義を排し、東洋の伝統を踏まえて進取発展をする日本画を創造しようとした。彼らは一八八四年に「鑑画会」を興し、西洋画の「写実」の方法を取り入れながら、日本美術の伝統的な性格である観念「写意」を描出する新日本画創造を提唱した。フェノロサの『美術真説』（一八八二年）で説くところ「線ノ湊合」「濃淡ノ湊合」「色彩ノ湊合」の実践に雪舟風のうごめく岩波を加えた橋本雅邦の「白雲紅樹」[11]が妙技一等賞を受けたのは一八九〇年第三回内国勧業博覧会で、雅邦は文字通り明治日本画の第一人者となった。

一八九八年、岡倉は東京美術学校の職を辞し、その秋、東京の谷中に日本美術院を設立、主幹に橋本雅邦を据え、自分に伴って東京美術学校を辞職した作家ら二六名を正員とした。開院と同時に日本絵画協会と連合で開いた展覧会には横山大観（一八六八―一九五八）、下村観山（一八七三―一九三〇）、菱田春草（一八七四―一九一一）、小堀鞆音（一八六四―一九三一）、そして麦僊の師となる竹内栖鳳らが力作を出品し、世間の注目を集める。美術院は西洋画の伝統的な造形方法である写実表現と正面から対決し、伝統的な線描を用いず色彩のみによって濃淡の調子を整え、色的印象をとらえようとする、まさに印象派と共通の立場に立った空気や光線を表現する新しい描法を生み出した。そしてその上に画面外の暗示、彼らのいう「空間の幻想」を望んだのである。この新たな没線描法は揶揄をこめて朦朧体、縹緲体と呼ばれた。川路柳虹（一八八八―一九五七）によれば、塗る絵の本源はたしかに美術院にあって、塗り立てたり、ぼかしたりして、鮮明な骨法の姿を示さないので朦朧派であるという称呼も得たのである。こうした五浦派

（一九〇六年岡倉は、衰微していた日本美術院を茨城県五浦に移した。大観、観山、春草、武山が団居して創作にいそしんだので彼らを五浦派と呼んだ）の主張の発端をなしたのが雅邦といえよう。[12] 院発足後、山水画に重きをおき、次第に洋風写実へ関心を持っていった雅邦は、一九〇二年（明治三五年）一〇月一一日の『日出新聞』の中で、

> 今後日本の画風は、西洋画の長所を斟酌（しんしゃく）するに従って変化し進歩するは勿論なるも、洋画の眞髄を研（きわ）めずして、洋画其儘（そのまま）を日本画に応用せんとするの傾なきにあらず。如斯（かくのごと）きは余の採らざる処なり。[13]

と述べ、日本画の線の改良についても次のように予言している。

> 例（たと）へば着物の皺にしても線から出来る。これも光線が強くてその物躰に映ずる所は悉（ことごと）く細い線でかくとか、全躰の光線に対する工合によって、線の太い細いが出て來るやうにしたならば実に旨いものにならうと思ふ、（略）結局日本画の将来は大に線の改良を施こし、これに伴ふ着色も夫れ〳〵変って来なければなりません。[14]

細野正信は、「おそらく雅邦のこの予言は安田靫彦・小林古径・前田青邨の新古典主義において果たされた。こうみてくると日本画近代化の緒についた芳崖をその祖とすれば、雅邦は正に父にふさわしい立場にあった」[15]と言う。

幼い麦僊が私淑したもう一人、一九〇九年に私費を投じて川端画学校を設立した川端玉章にとっても雅邦の存在は非常な刺激だった。京都生まれの玉章は円山派のうちでも正当的な中島来章（一七九六―一八七一）に一一歳で入門[16]したが、一八六六年江戸に出て狩野派を学び、明治初年には高橋由一（一八二八―一八

九四）らとワーグマン[17]（一八三二―一八九一）に油絵を習った。洋画の陰影法や遠近法を円山派の画風に取り入れ、写生を実践したことで知られる。玉章は狩野派という出自の系統としては雅邦とは対照的であったが、二人は東京美術学校での同僚でもあった。玉章は、ややもすると常識的な色彩になりやすい円山派の傾向を反省し、かつ伝統ある日本画の精神の復興に関する基本的な姿勢を促している。雅邦と玉章、ともに西洋美術に理解を示した二人の新しい日本画創作への執念は、遙か彼方の離島佐渡までこだましたのであろうか、遠くから師と仰いだ麦僊の絵画に大きな影響を与えたとしても不思議なことではない。玉章と雅邦に私淑したことは、日本画を志す土田金二の画家としての資質と日本画壇の趨勢に対する鋭い洞察力を示している。

一方、京都の日本画家たちは麦僊の生まれるほぼ八カ月前、一八八六年（明治一九年）六月二日、京都祇園の中村楼でのフェノロサの美術講演会（このとき天心は通訳として同道）での東京派のこうした刷新の試みの影響もあってか、明治二〇年代末から明治三〇年代初めにかけての時期は、幸野楳嶺（一八四四―一八九五）門下の竹内栖鳳やそれと拮抗する森寛斎（一八一四―一八九四）門下の山元春挙（一八七一―一九三三）らが西洋画の写生を取り入れて日本画近代化の新機運の打開に努めようとしていた。一八九一年（明治二四年）一月竹内栖鳳は議長となって祇園有楽館で「青年作家懇親倶楽部」の設立と「京都青年絵画共進会」の開催を決議する。この会は一回で終わってしまったが、「京都画壇の大きなうねりの中心が、すでに若き画家たち、特に竹内栖鳳の周辺に移りつつあることを如実に示すできごとであった」[18]。こうして栖鳳を中心とする新派は、京都画壇長老株であった望月玉泉（一八三四―一九一三）や鈴木松年（一八四八―一九一八）らと肩を並べるようになり、寛斎、楳嶺の没後の明治三〇年代後半には京都画壇を牛耳るに至った。

二　「紫式部」

京都画壇の「大きなうねり」をよそに、佐渡島ではのちに「大正期の京都画壇の猛者（もさ）」[20]とよばれる土田金二が、自ら志を立てた画家の道をひたすら邁進し、試行錯誤を重ねながらも、伝統的日本画の制作に研鑽を積んでいた。将来「舞妓の画家」を自負することになる麦僊の人物画のルーツとして、「玉邦写」の署名と「玉邦」「土田金二」[21]の二つの落款のある若年の作品について言及する必要があろう。二〇〇一年七月、所在が明らかになった「紫式部」[22]（癸卯孟春　玉邦写）は、麦僊が初めて郷里を出た一九〇三年（明治三六年）一月あるいは二月の、麦僊一六歳の作品である。

「紫式部」（口絵図2）は、人物の配置、画面の構成において、原在泉[23]（一八四九―一九一六）作の、紫式部が石山寺の御堂の縁に出て秋月を見上げている「紫式部図」[24]（次頁図16）にきわめて似ている。紫式部の眼下には水面が広がり、遙か西側彼方には比良山系が見える。セピア色の画面に描かれた麦僊の「紫式部」は、狩野派[25]風の洗練された冷静な筆致により穏やかな山並みの情景が詩情豊かに描き出され、凛とした風格もある。蔀戸が上げられ、手前の簾が半ば上げられた堂内の行燈の側に側面が朱色の黒い文机の部分が描かれ、机上には原在泉が描いた「硯箱に短冊と本」に替わって「本と巻紙」が見える。紫式部は石山寺に参籠して湖水に映る十五夜の月を眺めて『源氏物語』の着想を得たというが、麦僊の式部は、能舞台を連想させる縁先に、腰から紅色の緋大口（大口袴）[26]を着け、その上に緻密で繊細に描き出された白色濃淡の十二単を着けている。能の装束では白色は、神聖な品格の高さを示す威儀を正した象徴とされていることにも考慮したのであろう。右手には少し奇妙な持ち方であるが筆を水平に持ち、

雲霞に紅葉模様を施した短冊のような色紙を左手にして西方を見つめる眼差しは、いかにも麦僊が画家としての創作生活に今や入ろうとする瞬間を表現しているようだ。

麦僊が其の生涯の師と仰いだ岩佐又兵衛（一五七八―一六五〇）も『源氏物語』を題材にした作品を多く描いていることで知られるが、麦僊作「紫式部」の御堂縁側の描写に見られる緻密な描線の筆致は、又兵衛の『和漢故事人物図巻』の「源氏物語・夕霧」を彷彿とさせる。麦僊後年の作品群と比べると「紫式部」の横顔面相には、麦僊好みの品のあるやまと絵系の細密画人物面貌の描法である引目鉤鼻に、岩佐又兵衛の描く代表的官女像の基本的表現として典型的な豊頬長頤（ほうきょうちょうい）の影響も窺える。特に注目したいのは画面構成の上で麦僊が、紫式部の手にする筆を消点とした綿密な線遠近法を駆使し、さらに衣服の色彩遠近法に加えて陰影を巧妙に付けるという西洋画の技法を用いていることである。

岩佐又兵衛の絵画についての研究が本格的に始められたのは、一八八六年（明治一九年）に埼玉県川越市の仙波東照宮拝殿に掲げられていた「三十六歌仙図額」の背面に記された銘文が発見されて以降のことである。伝統的なやまと絵の絵師として記されたこの銘文には、「寛永拾七庚辰年六月十七日　絵師土佐光信末流岩佐又兵衛尉勝以図」という奉納された年月日と絵師の名が記されていた。その時までは風俗絵師「浮世絵の元祖又兵衛」として「浮世又兵衛」として評価されていた岩佐又兵衛は、この銘文発見によって、二つの制作傾向を持つ画人として確認されたのである。麦僊が当時の画壇の動向や美術界についての報道に対して如何に敏感であった

図16　原在泉「紫式部図」19世紀末

かが推察できよう。又兵衛の広範な学習態度とその画風に関しては、土佐派の絵師を師としたとする見方と、狩野内膳[27]（一五七〇―一六一六）を師としたとする説もある。戸田浩之は「その作品を見る限りでは、又兵衛が内膳の画風を受け継いでいるとは言い難い。それ以上に又兵衛の作品には、土佐・狩野・長谷川・雲谷など、当時の諸派の表現の混在が見られ、一流派にとらわれない彼の自由な感性と立場が窺える」[28]と述べ、鎌倉時代の『平治物語絵巻』など古典絵画の影響にも言及している。

ところで麦僊の故郷である佐渡は世阿弥の流された島であって能楽が盛んなことで知られる。「紫式部」の緋大口の描写で着目したように、当時の知識人として、佐渡出身の文化人として麦僊は能に精通していたことは明らかである。弟杏村の随筆にも「能楽の芸術的世界」や『弱法師』など能に関する著述が多く見られる。杏村は後になって梅若能の開演を躍る心で期待していたときの様子を以下のように伝えている。

> 私の生れた故郷では、どんな農夫でも謡曲の一つや二つを知つてゐないものはなかつた。私たちが子供の時から最も多く見做れて来た日本芸術といつたら、この能楽であつた。私に取つて能楽ほど親しい感じのする舞台芸術は他にないのだ。この数年間その演出を見てゐない私は、全く西洋人が初めてそれを見ると同じい心構へでこの演出を待つてゐたのである。[29]

また栖鳳門下の先輩であった上村松園（一八七五―一九四九）は能の題目を持つ多くの作品を制作したことで知られる。麦僊とほぼ同じ頃、パリに一九一九年から一九二三年まで滞欧生活をした須田國太郎[30]（一八九一―一九六一）は、黒田重太郎（一八八七―一九七〇）、児島虎次郎（一八八一―一九二九）、里見勝蔵（一八九五―一九八一）、川口軌外（一八九二―一九六六）などと交友したことで知られる京都の美学者であり、また洋

画家でもあった。六〇〇〇点におよぶ能のデッサン（遺稿）のうち、およそ五二〇〇点が大阪大学文学研究科に平成十三年七月寄贈された「須田國太郎　能・狂言デッサン」総目録によれば、麦僊生存中の一九二七年（昭和二年）四月一七日に『杜若』（松本長）『大原御幸』（金剛巌）などが金剛能楽堂で演じられている。また一九三二年（昭和七年）一一月二七日には観世左近による『班女』が大江能楽堂で演じられた記録がある。須田によれば、

見へぬところまで、その演技の前後は響いてゐるのだ。そこに能の世界の始めと終りがある。能の動作は日常、我々の行ふそのものとは違ふ。然し我々の行動の最も深き印象をそのまゝに表はさふとしてゐる。そこに能が生まれてゐる。その能の示す行動が我々の生活に根ざす限りに於て能の存在は消へ去らないであろう。[31]

明治、大正の京都を中心とした文化人たちの素養として、能がいかに大きな位置を占めていたかが理解できよう。謡曲中、唯一紫式部が登場する『源氏供養』（謡曲季節は三月）では、安居院の法印が石山寺に向かう途中、紫式部の霊である里の女に呼び止められ、光源氏の供養をたのまれるという話で、石山の観世音である紫式部が、仮にこの世に表れて、この世は夢と人に知らせるために『源氏物語』を書いたと謡われる。「思へば夢の浮橋も、夢の間乃言葉なり夢乃間の言葉なり」。紫式部が光源氏を回向するためふり捨てるのは狂言綺語であったが、麦僊の「紫式部」が手にしているのは「色紙」であることに注目したい。「紫式部」は麦僊生涯にわたって執着し続けた「人物画（女性）」創造の先駆けであって、西都京都に出帆しようと決意した麦僊の画家としての技量と意欲を見せている。

麦僊晩年の一九三五年（昭和一〇年）、「紫式部」の箱書き依頼のために麦僊宅に送られた「紫式部」を

懐かしく思い、晩年の作品と取り替えたいと郷里の所蔵主に申し出たが受け入れられなかったと『塔影』に記されている。名残を惜しみつつ作品を送り返す麦僊の妻への言い草、「仕方ないなア、切めて写真でもとつて置かうかいな。是れ却々よう描いてあるがな。鳥渡見てんか此線よう引いたるぜ。今年の若い人など到底も描けへんで」[32]に、「紫式部」への思い入れを読み取ることが出来る。「紫式部」が麦僊のもとに一時的に戻った翌年麦僊はその四九年の生涯を終えた。この作品との関わりが、「女（舞妓）の画家」としての麦僊の画業を集約しつつ、麦僊の仕事すべてが「夢の間の絵画なり」と語っているようである。

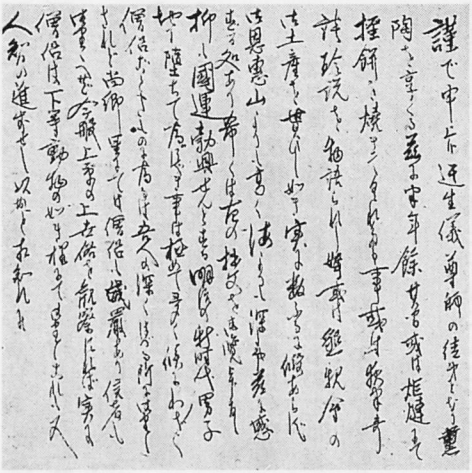


図17　土田麦僊が志和舜雅にあてた置き手紙　1903年

三　京都画壇への入門

一九〇三年（明治三六年）三月、一六歳になったばかりの麦僊は、佐渡の正覚坊舜雅和尚の供をして上洛、僧侶となるため真言宗智山派の総本山智積院に滞在した。しかし自らの天職を画家と信じ、寺に出入りの丸太町の法衣屋峯芳吉の助けを得て智積院を出奔、六波羅密寺川崎弁龍の保護を受け絵画修業に専念する。智積院を逃げ出す時、志和舜雅に宛てた置き手紙（図17）「抑も国運勃興せんとする明治の新時代男子地に墜ちて為すべき事は極めて多く、実にわざわざ僧侶如きものになるは吾人の

深く恥づる所に御座候……」[33]は、緊張感に満ちた名文で、村松梢風が『本朝画人伝』で公表したものであるが、自らの天命を覚った麦僊が烈火のごとく、「自らの意志を一つの史観の中で堂々と開陳している」[34]。見事な文体は能で培った教養によって裏打ちされたものか感嘆のほかない。こうして、四条・円山の流れをくむ鈴木松年に入門、息子の松僊の弟子として日本画を学び始めることになる。

鈴木松年に師弟した頃の、一七歳の作と見られる一九〇四年元旦に描かれた「龍」[35]（紙本墨画、六曲一双）は一連の龍の鋭い勢いが如実に感じられる作品で、画題としてはよく取り上げられるモチーフではあるが、雅邦の「龍虎」（一八九五年）や「龍虎争気」、あるいは又兵衛の「雲龍図」（旧金屋屏風）に触発された可能性も考えられよう。この時期、あえて「玉邦筆」と署名しているのは、種々憶測することもできようが、一度は松年へ入門したものの、画壇の当時の状況をはっきり見抜いていた麦僊は、将来を担う青年画家として常に何物かを摑もうという意欲に燃えて、旧派に属する松年塾での指導に満足できなかったからではなかろうか。村松梢風によれば、一説に、麦僊が栖鳳門に転じた動機は、松年が絵をかいている側で墨を磨っていた麦僊が過ってその絵絹に墨をつけた時、「馬鹿、この絵はなんぼやと思ふ」と松年が叱ったのを聞いて麦僊は厭になったという。梢風は、「たとえばさういふ事があつたとしても、栖鳳門へ変わった理由はもつと本質的な絵画の問題からであつた」と結論づけているが、麦僊の人となりを知る上で興味深い挿話である。一九〇四年（明治三七年）八月、腸チフスにかかり（脚気を口実の帰郷という説もある）[36]佐渡への帰郷を余儀なくされたが、帰郷中の作と思われる「松岳」の落款のある作品「山水人物画」が佐渡に残っている。松年塾での粉本によった教育を窺わせる「南北合体的な様式を示す、型にはまった古めかしい主題の作」[37]であった。

田中日佐夫や内山武夫によれば、松僊からは「松岳」の号を、そして「麦僊」の号は栖鳳から受けた

ものである。しかし神崎憲一は、当時松年翁の玄関番をしていた小西副年から聞いた話として、土田が三日続けて入門を申し入れ、その熱情にほだされた松年が老年ゆえに息子松僊の弟子として認め「麦僊」の号もその時授けたのだという。[38] 村松梢風、鈴木治、金井徳子によれば、鈴木松年の息子の松僊の一字「僊」をもらって号したものであって、鈴木治は「佐渡島から出て来た若い弟子に相応しい号を付けただけでも、松僊の功はあらう」[39]と言う。土田の才能を認めた栖鳳が「麦僊」と命名したとすれば、土田の先師、松僊への配慮からであったのかもしれない。事実松僊時代の作品に「麦僊」の落款が押された形跡がない。いずれにせよ田中日佐夫は、「黄緑を連想する麦、そして「僊」とは「やまびと＝仙人」のことであり、「僊僊」とは「軽く舞う貌」である」と、簡野道明著『字源』を敷衍しつつ、「麦僊」の号に関して「号というものは、まったく山のものとも海のものともわからぬ新弟子に与えるものであろうが、なにかその弟子の将来までも予測し、実体と一体化する力を秘めたものなのかもしれない」[40]という注釈を付け加えている。

帰郷を機に、麦僊は一九〇四年一二月、改めて、竹杖会（栖鳳塾）の画家太田錦湖の紹介で、新派の「帝室技芸員幸野楳嶺四天王の白眉」[41]竹内栖鳳に入門するのである。

麦僊が師と決めた竹内恒吉（栖鳳）は京都の料亭「亀政」の一人息子であった。幼いある日、栖鳳は姉琴とともに、常客でほろ酔いの友禅画家北村甚七に台所へ呼び出された。北村は姉弟を前に持っていた短冊に墨をふくませた筆を走らせさらさらと燕子花を描いた。長男竹内逸によると、

白い細長い画面に筆が触れた瞬間、そこに紫色の花が咲き、緑色の葉が表われた。黒一色のはずが、形が表われると同時に色彩も表われ、匂いさえも表われたように感じた。そして白い紙面は花を囲む空間

に変わった。恒吉の中で爆発するものがあった。少年の（いや幼児だったかもしれないが）これが絵の道へ進むべく第一の扉を明ける出来事であった。[42]

栖鳳の感激は筆舌に尽し難いものであって、墨一色で「紫色の燕子花」と「緑色の葉」を表現できると言う不思議、そして筆による自然の如実な表現への興味、竹内逸によると、

これは恰度メレティス（ママ）が少年の頃、ふとアラビアン・ナイトを讀んで、俄然その文学的想像力の刺激を受けたのと酷似してゐる。それ以後父は、白い紙、白い壁、白い傘を見ると、無闇と筆をなすりつけたくて仕方なかつたさうだ。[43]

栖鳳が、筆による自然の如実な表現への興味を感じ、画道を志したきっかけはこの「燕子花」であった。菖蒲、杜若は日本画では多く用いられたモチーフであるが、栖鳳にとって「かきつばた」はときめきの瞬間を意味した。「月日は百代の過客にして、行かふ年も又旅人なり」と『奥の細道』は始まるが、月日を背負って生きている人間も又過客である。そして誰しもその時の流れ、つまり生涯に一度や二度栖鳳のような心ときめく瞬間に出会わない人はない。

四条派最後の大家と称された栖鳳は、写生と模写に努めたその総合的作意の態度は一貫していたが、一八九二年（明治二五年、二九歳）に「猫児負喧図」[44]（現在所在不明）を発表した。喧（けん）は暖かい日ざしの意で、負喧とは日だまりの日光浴のこと。つまり子猫が日向ぼっこをしている絵である。四月二二日の『京都日出新聞』では猫は円山派風、鋭い岩は狩野派風、草花は四条派の景文風と一作品中に三派の筆意を示していることから「鵺（ぬえ）派」と酷評された反面、以下のように、

骨格毛状円山の風なるが、之に添ふるに狩野の鋭岩、景文の草花を以てす。一幅中に三派の筆意を備ふ。ブチ毀しに曰く、是れ鵺派なりと。賛する者曰く、是れ一派を起す遠因なりと。褒貶の説、観者中に嘖々たり。[45]

と「一派を起こす遠因なり」とも評価された。「鵺」とは「頭は猿、胴体は狸、尾は蛇、手足は虎の姿なり。鳴く声ぬえにぞ似たりける」と『平家物語』[46]に記される源三位頼政（一一〇四―一一八〇）が紫宸殿の上から射落とした化鳥のことである。能曲『鵺』（謡曲季節は四月）は、頼政の鵺退治を素材にしながら、「敗者である鵺」を主人公にして哀感をただよわせ、修羅物に似た詩情豊かな作品である。一八九二年（明治二五年）四月の『京都日出新聞』で鵺が引用されたのは、時期的に四月の能曲『鵺』が演じられたことも関係しているかもしれない。ともあれ栖鳳が「鵺派」と批評されたのは、「猫児負喧図」が各派を折衷した正体のつかめない怪しげな絵と受け取られたからであろう。田中日佐夫はこのような「諸流派の画法の総合」について、「芸術家と社会」という観点から、

その芸術家が属している社会が停滞的な性格を示し、しかもその芸術家があふれる才能を所持しているとき、彼は多くの場合、同時代における「諸流派の画法の総合」ということを試みる。そしてむしろ次の時代の礎になるという役割を果たす。[47]

と説明している。栖鳳自身、「鵺派」と批判されたことに関して、のちに黒田天外著の『名家歴訪録』の中で次のように述べている。

それで青年時代の者は、画が早く一定するよりは種々のものをやるがよい。即ち人の筆意をねらふこと

もあろうし、また新意を出すこともある。つまり我々は研究の初歩に入た時代であるから。（中略）然し之が為め、以前に鵠派といふ攻撃を受けたことがあつたが、私は敢て之を改めようと思わぬ。夫が熟して、調和して、初めて一家の機軸を出すのであつて、始めは鵠派より入るが却つてよいと思ふ。[48]

「諸流派の画法の綜合」に意欲を燃やしていた栖鳳は、遂に海外までその目を向け、一九〇〇年（明治三三年）に開催されたパリ万国博覧会[49]に際し渡欧した。翌年一九〇一年、西洋土産として西洋美術を知ることができる書物や写真、絵葉書などを持ち帰り[50]、帰国直後には自身でもコローやターナーなどの影響をうけた水彩画風の風景作品や写実的獅子図を描いた。この洋行は栖鳳にとってその生涯のうち最も大きな意義を持った行動であった。

栖鳳が師、幸野楳嶺より、一八八一年入門のおり授けられた雅号である「棲鳳」[51]＝「群鳥これに従う鳳凰を住ませる」を「栖鳳」としたのは、帰朝第一作として発表したライオンを描いた「獅子」からである。田中日佐夫はその頃の栖鳳について、

二十世紀のわが国の美術は、自分が西洋から帰ったことによって幕が切って落とされたのだ、と栖鳳は自負し、自分を獅子のごとくありたいとする気概に燃えていたに違いない。[52]

と述べている。色紙や書、俳画などに限られていたが、栖鳳は後年「栖」の字の木偏もとって「西鳳」と落款したことがある。難波専太郎は、尺五横物くらいの小品にも「西鳳」款があったと述べている。[53]伝統的手法を打破することによって、栖鳳は日本画の次世代の礎の役割を果たすのである。

さらにその頃の栖鳳画論について、麦僊の一年先輩として、一九〇三年に満一四歳で栖鳳塾に入門し

た小野竹喬（一八八九―一九七九）は、当時の栖鳳の作風の洗礼を受けたことを、東西画風の接触を知ることのできた「幸福な時期に於ける入門」であったと以下のように記している。

栖鳳先生はその当時欧州から帰朝せられて間もなくの頃であつた。欧州美術によつて視野を拡大され、刺激されたものが先生の仕事の上に、いろいろな形で採り入れられようとしてゐる時であつた。だから私は、円山四条派の伝統そのままの画風を、身に受けたわけではなかつた。渡欧前の栖鳳先生の作風は、純四条派風のものであつたが、帰朝後の作には、例へばコロー風景画の影響であるとか、ターナーの作風に近いタッチや、又ライオンなどを盛んに描かれたが、それにはドラクロアのものなどが参酌されてゐたのである。そしてそれは四条派の伝統の上に、更に新しい解釈の筆触が生れ、また生れつつあつたのである。[54]

図18　岩佐又兵衛「弄玉仙図」（右）と「羅浮仙図」（左）

麦僊もまたそうした「幸福な時期」での入門の恩恵に浴しながら、さらに自らの絵画の在り方を探究していく。

一九〇四年に栖鳳に入門した麦僊のデビュー作は「清暑」（口絵図3）である。麦僊が岩佐又兵衛[55]を手がかりとしていたことは、後に述べるように周知の事実と受け取ることができるが、麦僊の「清暑」は、又兵衛の作である「弄玉仙図」や「羅浮仙図」（図18、福井の豪商金屋家に伝わった六曲一双の押絵貼屏風「金屋屏風」の

二幅）に描かれた乙女の衣の流麗な線描、そして竹籠を提げた清楚な中にも気品あふれるその姿の精緻を究めた描写にその先例を見ることができる。直立不動の姿勢で描かれた「紫式部」とは異なって、又兵衛と見まがうしなやかさが表現された作品である。「清暑」は、栖鳳塾入門わずか四ヵ月後の一九〇五年四月に開催された第一〇回新古美術品展に出品され、四等賞三席を得た。島田康寛は、「先師鈴木松年に学んだ強い線が消えて四条派風の柔らかい線となっているのをはじめ、色調も落ち着いた明るさの中にも清らかな調子を湛えていて、画面全体から洗練された感覚を読み取ることができる」[56]と書いて、麦僊の短期間での四条派の習得を称え、「女性のポーズについては狩野芳崖の《悲母観音》からヒントを得たとも推測されている」[57]と記しているが、麦僊が生涯の目標とした又兵衛の影響も否めないであろう。

能楽に縁ある佐渡に生まれた麦僊の日本画家としての活動時期は、栖鳳入門、新古美術品展での入選を皮切りに、能一曲の構成における序破急[58]のごとく三期に分けることができる。

一九〇七年から一九一七年一二月にかけての文部省主催美術展（文展）時代が、『白樺』などの影響下でフランス文化に啓発されながら、独自の日本画技法をじっくり発酵させようとした修業期間であって、品格をもった静かな「序ノ舞」に相応する時期である。

一九一八年の国画創作協会設立から、一九二八年の国画会第一部（日本画）の解散までの辛苦と内的憂悶の情に煩わされながらも果敢に挑んだ国展時代が、溌剌として軽やかな「破ノ舞」の時期だ。そこには芸術開眼を目指した滞欧時代（一九二一年から一九二三年）が含まれる。

そして一九二九年から一九三六年までの晩年の充実した帝展時代が[59]、日本画大成にむかって一気に舞上げた麦僊芸術における「急ノ舞」である[60]。

近代日本画の黎明期に「紫式部」のように華麗に、そして「龍」のような意欲と反骨精神をもって京都画壇に入門した麦僊の人物画への執念はどのように開花していくのか。「軽やかな舞」のように過ぎ去ったフランス滞在を中心に麦僊芸術のあり方を探ってみたい。

注

1 金井徳子、田中日佐夫、内山武夫編「土田麦僊年譜」によると二月九日生まれとなっている。村松梢風著『本朝画人伝巻五』（中央公論社、一九四三年）では二月八日となっている。

2 竹内逸は「麥僊追想」で麦僊を訪ねての佐渡見物の旅の思い出を綴っている。『麦僊遺作集（附録追想集）』芸艸社、一九四〇年、一二頁。

3 「私共兄弟は、幸ひ学校などでは他の子供とちよつと掛け離れた天分を発揮して神童のやうにいはれてゐた」（土田杏村「兄麦僊の少年時代」『土田杏村全集』第一五巻、日本図書センター、一九八二年、一四八頁）。村松梢風『本朝画人伝巻五』三〇五頁にも「佐渡の神童」という章が見られる。

4 金井徳子「土田麦僊の滞欧生活とそれ以降」『比較文化5』東京女子大学紀要、昭和三四年、五五四頁。

5 土田杏村「兄麦僊の少年時代」『現代』昭和五年一二月（『土田杏村全集』第一五巻、一四七―一五〇頁に所収）。

6 同右書、一四八頁。

7 上田文氏によれば、新穂小学校所蔵の「馬図」には「第四学生土田玉邦」と貼紙されている（「土田麦僊初期の作品について」関西学院大学美術史第一五一冊、二〇〇一年）。

8 村松梢風『本朝画人伝巻五』三〇六頁参照。

9 「等持院春宵」『塔影』昭和一〇年四月号、五五頁。

10 山田智三郎責任編集「美術における対話」『日本と西洋』講談社、一九七九年。

11 『橋本雅邦―その人と芸術』山種美術館、平成二年、二六頁図版一七参照。

12 細野正信「雅邦の画業とその美学」『橋本雅邦―その人と芸術』山種美術館、平成二年、八八―九〇頁参照。

13 同右書、九〇頁に所収。

14 『日出新聞』明治三五年一〇月一一日に掲載（『橋本雅邦―その人と芸術』九〇頁に所収）。

15 石川松渓編『名家訪問録　第三集』明治三六年七月

に掲載（『橋本雅邦―その人と芸術』九一頁に所収）。

16 その時の同門に近代京都画壇の祖で、京都府画学校（一八八〇年）創設者の幸野楳嶺がいた。

17 Charles Wirgman, ロンドン生まれ。日本における維新期の国際的な事件のリポーターである。六二年には外国人による最初の風刺雑誌『ジャパン・パンチ』を創刊（一八八七年終刊）している。本格的な油絵画家ではなかったが、日本の風景・風俗を油絵や水彩で描く。洋画の実技がまだ普及していなかった時期ものあり、高橋由一や五姓田義松など黎明期の洋画家たちが彼の教えを受けた。

18 田中日佐夫『日本画繚乱の季節』美術公論社、一九八三年、四〇頁。

19 望月玉泉は幸野楳嶺とともに一八七八年に画学校設立の連署を京都府知事槇村正直宛に提出した。

20 読売新聞論説（一九七六年）の中で、編集委員田中穣は麦僊を「京都画壇の猛者（もさ）」と呼んだ（辻鏡子『回想の父　土田麦僊』京都書院、一九八四年、一四九頁）。

21 「土田金二」の落款は金井徳子「土田麦僊の滞欧生活とそれ以後」付印譜Ⅷ頁六〇番、明治二七年ころより三六年頃にいたる『画帳』の落款と同一である。

22 加茂川酔歩「畫壇閑話」の「等持院春宵」の中に「紫式部」（栗山繁氏所蔵）に関しての逸話が掲載されている（『塔影―春の展覧会特輯』一九三五年四月号）。初期作品「紫式部」の所在については、二〇〇一年七月二三日付けで栗山氏から京都国立近代美術館の内山館長へ、御尊父の記念の「軸に相応しい場所があれば」という照会の便りがあり、内山氏からご遺族である藤井和子氏へ連絡された。丁度、九月はじめに佐渡での取材旅行を予定していた筆者は、藤井氏のご意向もあって、栗山氏にお目にかかり、お話を伺うこととなった。栗山繁氏所蔵の昭和二九年付け、一楽荘（御尊父の号）『私蔵美術品目録』（ママ）には「一、絵画の部一、土田麦仙筆、紫式部、尺八紙本、共箱（但しフタ丈）それは、土田麦仙の記録画である。麦仙が佐渡に生れ、佐渡で十六才の正月に画いたもので、当時玉邦と名のつた事がわかる。これは私が東京で買つて麦仙のもとに送つて、箱のふた丈書いてもらつたもので、麦仙併に麦仙夫人千代子の手紙二通もあつたが戦災で焼失した。大正時代の代表画人、麦仙の少年時代の代表作である。米一俵百円の今日弐万円の市価があると思ふ」と記載されている。栗山繁氏に確認していただいた「紫式部」軸の外寸は六七×二〇二㎝、絵画の寸法は、五五×一三一㎝である。栗山氏のお話では当時「紫式部」に執着された理由として麦僊が同じ新潟出身であり、また御尊父一八歳の時に他界された祖母を思う何かがこの作品に有った。麦僊氏から新しい絵と交換してくれと頼まれても、応じなかった気持ちも解る気がするという。もし麦僊氏の絵と交換していたら、竹の子生活で無くなって居たと思いま

すとも語っておられる。なお「等持院春宵」の記事については、内山武夫氏にご教示いただいた。

23 原在泉は、一〇歳の時に原家三代在照の養子となり、原派の画風を明治に伝えた。字は子昆、松濤はその号。一八八〇年の京都府画学校設立の時には教員になった（冷泉勝彦『石山寺と紫式部』思文閣出版、一九九〇年、解説一一九頁参照）。

24 「紫式部・清少納言二幅」になっている。同右書の図版四二頁参照。

25 岩佐又兵衛が活躍した寛永期の絵師の世界は、室町時代以降常に日本絵画界の中心であった狩野派が「幕府お抱え」の地位を確立していた。麦僊もイタリア紀行でイタリア絵画の風景（山）と狩野家の用法と比較している。

26 大口袴は「形状は前に襞を取り、共裂の腰（紐）をつけた半袴。後ろが平たく固いピンとした生地で、まるで板を付けたような感じとなっているところ、相引の位置が低い点、後ろの腰は背の真ん中外側に付けられており、また着装したとき袴の背が外に張り出すようにするための締め緒が付けられているところに特長がある」（『幽玄の花　花』ＮＨＫサービスセンター、昭和五九年、一五〇頁）。

27 「内膳の父はもと村重の家臣であり、しかも両者ともに『豊国祭礼図屏風』という、同画題・同構成の作品を描いている事から、両者の間に何らかの関係があったことは十分考えられる」（戸田浩之『岩佐派のゆくえ』福井県立美術館、一九九八年、七頁）。

28 同右書、七頁。

29 土田杏村「能楽の芸術的世界」『土田杏村全集』第十巻、三八四頁。

30 須田國太郎は独立美術協会などで活躍した洋画家である。昭和一〇年代前半から日本画も描き始め、東西両美術の総合を目指したことでも知られる。また須田の滞欧中親交のあった黒田重太郎は麦僊の親友であり、児島虎次郎とは麦僊帰路の船旅をともにしたことが一九二三年三月九日付け妻宛の麦僊書簡に記載されている。須田は、昭和一七年に「大原御幸」の油絵を描いたが、能を描いた作品は皆無であって、ただひたすら能楽堂の脇正の場所、つまり側面から能を鑑賞し、デッサンを重ねたことで知られる。直立不動のモデルを前に画を描く習慣のなかった日本の絵画制作故の能楽堂での研鑽であったろう。

31 須田國太郎「能の姿」『幽玄』創刊号、昭和二一年六月。

32 「等持院春宵」『塔影』昭和一〇年四月号、五五頁。

33 村松梢風『本朝画人伝第五』三一〇―三一二頁。

34 田中日佐夫『日本画繚乱の季節』六二頁。

35 「龍の十二態」は、峯芳吉が所蔵していた作品で、現在新潟市立美術館所蔵である（「新潟市美術館所蔵作品選―一九九四」三四―三五頁）。この作品の落款は、「甲辰元日玉邦筆土田寛（白文方印）」で、制

作された明治三七年元旦には松年(松僊)門下であった。土田寛は、杏村の長男(一九一九年三月一五日生)の名前であるが、麦僊が好んだ名称であったのであろう。麦僊が好んでいた同郷新潟県出身の良寛(一七五八-一八三一)の「寛」一字を号とした可能性もある。辻鏡子は『回想の父 土田麦僊』の中で、彼女の府立第一高女の入学願書に書き入れるのを躊躇された。良寛のような字で、父は良寛が好きであった」(六九頁)と述べている。また神崎憲一は麦僊の言葉、「私は国展の組織に当つて最初は良寛の心境に引擦られてゐたのですが愈々組織されてみると、いつの間にか日蓮の気持になつて了つてゐました」を引用した上で「いつだって麦僊氏には良寛の心境は無かつた。いつも日蓮の情熱が燃えてゐた。夫れを麦僊氏は充分に承知してゐた。だからこそ、自分の持つてゐないものを持ちたいと希望し、必要に応じて其理想を現実化しようと腐心したのだ」(「その人と作品」『麦僊遺作集(附録追想集)』、芸艸社、一九四〇年、八—九頁)と述べている。

36 田中日佐夫『日本画繚乱の季節』六三頁。

37 内山武夫「土田麦僊-清雅なる理想美の世界」『土田麦僊一九九七』九頁。

38 神崎憲一「その人と作品」七頁。

39 鈴木治『麦僊と御舟』美術出版社、一九四八年、二〇頁。

40 田中日佐夫『日本画繚乱の季節』六三頁。

41 明治三七年六月五日付藍原五三郎宛書簡(『土田麦僊展一九九七』内山武夫編年譜一七〇頁に所収)。

42 田中日佐夫「近代日本画の巨匠・竹内栖鳳の〝師〟」『竹内栖鳳のすべて』第三巻、王舎城美術寶物館、平成元年、四-五頁。

43 竹内逸『栖鳳閑話』普及版、改造社、昭和一八年、七頁。

44 『竹内栖鳳のすべて』第三巻、三九-四一頁。

45 『京都日出新聞』明治二五年四月二二日号(田中日佐夫『日本画繚乱の季節』四〇-四一頁に所収)。

46 鵺は、とらつぐみの異称。「全面に三日月形の黒斑を持ち、夜、人の悲鳴に似た泣き声を立てるので凶鳥として忌まれた」(『平家物語上』第四巻、梶原正昭、山下宏明校注、新日本古典文学体系四四、岩波書店、一九九一年、二五七頁)。

47 田中日佐夫『日本画繚乱の季節』四一頁。

48 黒田天外「名家歴訪録 竹内栖鳳(二)」、『京都日出新聞』明治三一年五月九日付(『竹内栖鳳のすべて』第三巻、四〇頁に所収)。

49 一九〇〇年パリ万国博覧会に関する資料については、木々康子『林忠正とその時代』筑摩書房、一九八七年、二二九-二六二頁参照。

50 『竹内栖鳳のすべて』第二巻、王舎城美術寶物館、昭和六三年、二三-五二頁、一四八-一五〇頁。

51 幸野楳嶺は入門した日に松竹梅を描いた手本を竹内

恒吉に与え、其の三日後には「鳳凰は梧桐に棲い竹実を食ふ」という故事にもとづいた「棲鳳」という号を授けた。明治三四年渡欧の後、棲鳳を栖鳳と改めた（田中日佐夫『日本画繚乱の季節』三五頁）。

52 同右書、五一頁。

53 難波専太郎「栖鳳論」『現代日本名画鑑賞』一九四三年（平野重光『竹内栖鳳　芸苑余話』京都新聞社、一九八九年、一四二頁に所収）。

54 小野竹喬「私の歩んだ道」『冬日帖』求龍堂、一九七九年、五三頁。

55 戸田浩之編集『岩佐派のゆくえ』福井県立美術館、一九九八年、一二二頁、二四頁、二六頁図版参照。浮世又平は、文楽『傾城反魂香』の主人公として描かれている。

56 島田康寛『土田麦僊展一九九七』四三頁。

57 同右書、四三頁。

58 能一曲の構成や番組編成上の序破急は雅楽の舞楽から取り入れた言葉である。世阿弥は観阿弥からの教え、「一切の事に序破急あれば、申楽もこれ同じ。能の風情を以て定むべし」を受けた（『能狂言事典』平凡社、一九八七年、三一六頁）。

59 一九一九年、前年まで一二回続いた文部省美術展覧会（文展）が幕を降ろし、九月六日勅令をもって帝国美術院（帝展）規定が発布された。院の人員構成（日本画推薦）の中に土田麦僊の名が見えた。

60 鈴木治は麦僊の活動時期を「麦僊美術史としては前記文展の「罰」や「髪」までの栖鳳時代が第一期、「島の娘」以下の文展から国展の前半、外遊までの九年間が第二期、帰朝後の国展六ヶ月が第三期、そして帝展復帰から歿年までの八ヶ月が第四期と見るべきであろう」と四期に分けている（鈴木治『麦僊と御舟』二八頁）。神崎憲一は、麦僊の活動期間を三期（第一期二〇歳代の牧歌的叙情期、第二期三〇歳代の伝統渉猟期、そして第三期四〇歳代の自己完成期）の三〇年三期に分け、そして「第一期の少年期を出た麦僊氏の風貌が、第二期に於て日蓮的に、第三期に於て良寛的に彷彿として思いだされる」と記している（神崎憲一『京都画壇散策』京都新聞社、一九九四年、二六〇頁）。

第二章　麦僊と西洋美術

一人の看守がこちらに来いといつて連れて行つてくれたのはルイニの室だつた、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ゝまれた気がした、自分はあまりの嬉しさに涙が出た程だつた、

ルイーニ『聖母子』（部分）絵葉書、ミラノ、ブレーラ美術館
一九二二年二月七日付、妻千代宛

一　文展時代

麦僊初期の作品、「春の歌」（一九〇七年）、「罰」（次頁図19）（一九〇八年）、「徴税日」（一九〇九年）等に関して神崎憲一は、

其題材の内容には、懐郷的牧歌的情調が主とされてはいるが、既にそこには在来京都画壇に伝統されて来た所謂写生画より一層新味を盛られた西欧的写実的態度が現されている、という事実には麦僊氏が、西欧帰朝直後の栖鳳翁子飼いの薫育を受けたという事と相応したものがある様に思われ、さればこそ喜

作氏のフランス新帰朝の息吹を聡明に吸い込み得たのだとも思える。[1]

と書いている。これら三作は佐渡の情感を制作の上に生かした麦僊にとっての牧歌的な時代の産物である。そして「喜作氏のフランス新帰朝の息吹」に関しては、麦僊が遊欧の旅に思いを馳せるに至ったきっかけとなった黒猫会や仮面会の影響に言及しなければならない。

図19　「罰」1908年

一九〇九年、京都市立絵画専門学校が開設され、麦僊は竹喬とともに新しい日本画制作のために同校の学科に意義を認めて同別科に入学した。その頃、京都で、印象派以後の西洋美術を紹介したのが、関西美術院に学び、梅原龍三郎（一八八八―一九八六）とともに渡仏して、一九〇八から一九〇九年にかけてのパリのアカデミー・ジュリアンでの留学を終え帰国した田中喜作（一八八五―一九四五）であった。麦僊は、田中喜作や中井宗太郎[2]（一八七九―一九六六）などによって一九一〇年一月結成された研究会「無名会」の二月二三日の例会に参加した。続いて一九一〇年一二月二一日に結成された、批評家と日本画、洋画の青年画家たちの一種の談話会であった「黒猫会」では印象派以降のフランスの新しい芸術思潮、後期印象派、象徴主義、表現主義やデカダンスの美術について論争し、麦僊の洋画に対する開眼と新しい感覚が醸成されていった。一二月二一日に集まったのは、中心的存在である田中喜作をはじめ、土田麦僊、小野竹喬、樫野南陽（一八八七―一九五六）、秦テル

ヲ（一八八七―一九四五）、福本古葉、杉浦香峰、田中善之助（一八八九―一九四六）、黒田重太郎、新井謹也（一八八四―一九六六）、津田青楓（一八八〇―一九七八）の一一名であった。

「黒猫会」の名称の由来は、パリ・モンマルトル（84, boulevard Rochechouart）で一八八一年に画家ロドルフ・サリス（一八五二―一八九七）によって設立された有名な「シャ・ノワール（黒猫）」[3]であって、サリスが死をむかえる一八九七年まで一七年間、一九世紀末の最も重要な活動の一つであった。カフェ「黒猫」は、芸術家とインテリたちの出会いの場であり、パリの社交界、政界の交流の場でもあった。世紀末のフランス社会を綿密に描いたマルセル・プルースト（一八七一―一九二二）の『スワンの恋』（一九一三年）の中にも、社交界に所属する主人公の愛人でいわゆる「ドゥミモンドの女」、つまり高級娼婦であるオデット・ド・クレシーにまつわる話の中で「それから黒猫に出かけるなんて、彼女もずいぶん変な考えを持ったものだね」[4]とあるのも、「黒猫」の社会的な雰囲気を知らせるものである。「黒猫会」の命名については、田中喜作か津田青楓、あるいはそういうデカダンな芸術にいちばん共鳴していたと思われる泰テルヲあたりから出た意見によった。[5]

京都画壇はこのような新しい動きを温かく迎え、当時の『京都日出新聞』は、「黒猫会の諸君は洋画家、邦画家を通じて最も急進的分子に富む。京都画壇の革命児、或いはこの中に出づることを予期せられるにあらず。暫く黙して其の発展を見んか」[6]と期待をよせた。しかし、展覧会作品の監査の是非についての会員間の意見が対立し、田中喜作、土田麦僊、黒田重太郎から「作品展をするからには、会員相互で一種の鑑査をしなければ」といった意見が出され、それに対して秦テルヲ、津田青楓があくまでも自由を主唱してやまず、そういうことから「黒猫会」は解散、一九一一年五月、土田麦僊、小野竹喬、新井謹也、黒田重太郎、田中善之助が「仮面会（ル・マスク）」を結成した。田中喜作は表面に出ず、「旧

黒猫会は社交といふことを重じて居たが、今度は主として厳粛なる芸術的研究を試みる意気込み」[7]で出発した。しかし田中喜作をはじめ京都を離れた会員が多く、仮面会は翌年一九一二年に自然消滅した。黒猫会がフランス文芸の流れを継承しているとしたら、厳粛なる芸術的研究を試みる仮面会は文字どおり日本の伝統芸術の極致の姿としての能楽を考慮に入れてのことであろう。すでに述べたように、麦僊の故郷、佐渡は「鶯や十戸の村の能舞台」とうたわれるように昔から能で知られ、また杏村も能楽に関して多くの著作を遺している。「黒猫会」、「仮面会」といったグループ名の命名は、東西美術の問題点を把握して、それらの融合をめざした当時の芸術家たちの意欲を示唆するものであり、麦僊の洋画に対する開眼と新しい感覚がこうした背景で醸成されていったことは確かな事実であろう。

一九一一年一〇月、麦僊は第五回文展に写楽の影響を受けた「遊女」を出品したが落選する。小野竹喬は、

> 裏箔の地に、下方に庭樹をのぞかし、二階のてすりに片腕をもたせかけ、黄朱の美しい衣装をまとつた太夫であつた。その表現は歌麿の版画に見るやうな鉄線描の衣紋で、その衣装の形態には相当のデフォルメが行はれてゐた。顔は写楽の影響を受けて、少しとぼけた顔で、目など特にそのいちじるしさを増してゐたが、いま見ると、やはり徹底した写実によつて生れた表情であつたらうから、相当面白く表現されてゐるのではないかと思ふ。[8]

と評している。市立絵画専門学校の講師で、大正初年より浮世絵の研究を始めた中井宗太郎は写楽を「日本中稀に見る深く強く自己に生きた芸術家であると思う」[9]と賞賛していた。中井の影響も否めないが、浮世絵風なものへの共感は、岩佐又兵衛へのあこがれと重なり麦僊の理想となった。西洋美術への憧憬

の反面、渡仏間もない麦僊は、写楽の版画をパリで購入し、「矢張写楽の色の調和と来ては実にいゝものだ、写楽などがあるから日本画も気を吐くことができるのだ、第一流の芸術だ」[10]と激賞している。

一九一二年七月、当時の文芸の動向に強い関心をもっていた麦僊は、文学作品と同時に美術にも多くの頁をさいた文芸雑誌『白樺』[11]を愛読し、『白樺』が積極的に紹介した後期印象派ゴーギャン（一八四八―一九〇三）に強く惹かれていた。麦僊は南国の雰囲気のある八丈島に旅立ち、第六回文展日本画部二科に「島の女」を出品し、翌一九一三年には六月に三重県の波切に取材して、ゴーギャンを濃厚に意識した作品「海女」（第七回文展）を制作している。「島の女」「海女」は、主題はもとより構図にゴーギャンの影響を濃厚に示し、単純化された線と色彩による奔放な画面構成を追求している。とくに「「海女」では、構図、色彩の対照の苦心以外に、絹の上に日本画の絵具を油絵具の様に分厚に塗つて、心ゆくまでマチエルの追求をやつてゐる」[12]のである。絵画を伝統的な法則にあてはめて理解することを敬遠し、「画家のめざすものは、線と色彩の組み合わせによる音楽であり、生活や自然から借りた主題は口実にすぎない」[13]と述べたゴーギャンの芸術家としての生き様、つまり

> すぐ目の前に一杯に立ちふさがってゐる、生存の苦痛を心の外に置いて、生活の道を捨てた、其の芸術で張詰めた勇気は、ゴオガンの芸術にはいる第一歩であつた。而して自個（ママ）の芸術を侵害すると見て取つたものは彼この用捨なく極力退けなければならなかつた、さうしなければこの不可思議な自然の深奥――真随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、タヒチの島に渡つて、心行く迄自然に直接して、そのあらゆる現像を描き、或る時は詩にうたつた。[14]

に共感を覚えたのである。タヒチ滞在を描いたゴーギャンの著書『ノアノア』（一九〇一年）、それは「か

ぐわしき匂い」を意味し、現地での妻テウラとの愛の日々の叙述は麦僊に新鮮で深い感動を与えたであろう。環境も立場も異なるが、後の麦僊とフランス婦人の出会いを彷彿とさせる物語でもある。

ところで「海女」画面右側中央の海女が乳房の下に海藻でくるんだ丸い物を抱えている描写（図20）は、画面構成上の偶然であるかもしれないが、謡曲『海士』の乳の下を「かき切り珠を押し籠め」るシテの仕舞型（所作　図21）つまり「二足ツメ乍ラ扇地紙ニテ左ヨリ右へ一ツ切リ」そのものである。能『海士』は、大臣藤原房前とその生母の、子供を後継ぎにする約束のため海底に潜り、竜宮に飛び入って宝玉を盗み、乳の下を切り裂いて珠を押し込めて帰るという悲壮な物語である。野村一志[15]宛の書簡のなかでの波切で思い描いた構想、つまり「単に自然の仮象を写すといふ事は現在の自分には飽いて居ます、自然の奥庭（ママ）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ふものは已に遊戯であるといふ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」[16]という麦僊の心理状態はまさに『海士』の壮絶な世界に通底する。あるいはまた当時『白樺』が盛

図20　「海女」（部分）1913年

図21　『海人』の前シテの所作

んに掲載した聖母子像の影響があったかもしれない。渡仏中の長女鏡子への深いいたわりの言葉からも、麦僊はこうした母子愛の描写に敏感であったのだろう。

一九一四年一〇月には、藤原時代の仏画に惹かれた「散華」（第八回文展）を出品して褒状を受賞した。金井徳子は麦僊の「散華」における耽美性と抒情性との結びつきについて、

> 初期イタリア絵画はそのきっかけとなるものであった。舞妓に着目する以前、麦僊は藤原時代の仏画に惹かれ、大正三年には『散華』（文展第八回出品）を描いている。そのころ麦僊は奈良博物館に通って模写をおこないまた人体デッサンも試みた。これは同時にそのころ日本に紹介されたレオン・バクストの影響によるものであり、麦僊は英国の美術誌 *Studio* を通して接し、そのペルシャ系のエキゾティックな人物画に心惹かれていた。[18]

麦僊は、この作品のために女性モデルを新聞広告で求め、女性美の表現の追及をしている。栖鳳の「天女」の下絵と麦僊の「散華」の類似に関しては、内山武夫は、「両者に長くて、とぎれず、のびやかな線が使われていること。また、栖鳳の天女を反転させた形が麦僊「散華」の右側の「菩薩」に酷似している。この事実から、麦僊は栖鳳下絵を改作して「散華」に使用している。さらに、栖鳳と麦僊の師弟関係や人格を勘案し、栖鳳の下絵と考えられている天女図も麦僊が制作したと推定している。従って麦僊は天井画下絵の天女を自分の出品作に転用した。しかしそれでは栖鳳に礼を失するから下絵を反転させて使用したのであろう」[19]とその経緯を興味深く推測している。

一九一五年二月、二八歳の麦僊は、「遊女」のモデル[20]、祇園の舞妓角千代（大道千代）当時一五歳と結婚する。千代の家は旧士族の出であったが、明治維新で禄を離れた父が舞鶴でお茶屋を営んでいた縁

で、祇園の茶屋大西の養女となり、内娘として舞妓に出ていた。[21] 麦僊の弟子、徳力富吉郎は、二人に関わる逸話として「何でも舞妓角千代が眼をわずらっていた時等、毎日の様に連れ立って眼医者に通っていたとか、色々人々のうわさに上る話も沢山あったらしいが、残念乍ら私は知らない。若き芸術家が、祇園の舞妓とつれ立って眼医者へ通う図は、とてもロマンチックであり、又明治調ではないか」[22] と麦僊の情熱家振りを披露している。麦僊は野村一志宛て書簡で、万朝報に掲載された「令嬢と舞妓」と題した一文で曲解された自分の態度を弁明している。令嬢とは師竹内栖鳳の娘のことであった。角千代は「髪」（一九一一年、京都絵画専門学校卒業制作、第一回仮面会出品作）を描いた年の秋、「遊女」のモデルとして西山翠嶂に紹介された舞妓である。麦僊は、「今迄芸妓とさへいへば只浮華一遍のものとして考へて居たのが全く裏切られて了つた程の真実さを感じたのでありました、（中略）其後の自分は彼女によつて内に生かす力を感じました島の女、冬の二製作は其間に生れました」[23] と述べ、たとえば令嬢との結婚よりも「自分は只無智な彼女を幸福にし教育し高き人類に救ひ上げる事は自分の芸術を高き殿堂に引き上げる事と思つて居ます」[24] と言い、そして杏村も角千代を理解し彼女との結婚を第一に賛成していると付け加えた。

そして年を経た、読売新聞社編集委員田中穣による「麦僊評」には長女鏡子の談話として、

> 祇園にいた母と結婚したのも、舞妓そのもの、つまりはオブジェと一緒に暮らしてまでよく観察したかっただけの話で、本当はお母はんをそれほど好いていたわけではなかったのとちがいますか、とよく私は生前の母にきいたものです。陽気な母は、ばかなと軽く否定してはいましたが……。父とは、そういう人です。[25]

と記載されているが、麦僊のその後の芸術家気質が窺える挿話である。

一九一五年「大原女」（第九回文展）ではゴーギャン風の大胆窮まりない様式から離脱した、桃山文化の影響が見られる。本江邦夫[26]は智積院[27]での長谷川等伯（一五九三―一六一〇）の作品についての研究の成果の現われであると指摘している。

一九一六年、はじめて画題となった「舞妓」は、「牡丹の花が咲き壊れた様な孔雀が羽を広げた様な」[28]色彩的にも豊麗な麦僊の美のイメージを語るに充分な主題であった。花札ではなくトランプに打ち興じる「三人の舞妓」（図22）（第十回文展）は、内山武夫によると、「松浦屏風」を下敷[29]としており、空間構成については「三つの頭部が極端に小さいのも、トランプを並べてある空間をゆったりと見せるための、そうとう強いデフォルメ」[30]で、「三人の舞妓」制作の前年一九一五年（大正四年）の『白樺』一一月号に写真掲載されたセザンヌ（一八三九―一九〇六）の「トランプを取る男たち」から構想を得たものであるという。私はむしろジョルジュ・ド・ラ・トゥール[31]（一五九三―一六五二）の描いた表情豊かな風俗画「いかさま師」（次頁図23）により似ているのではないかと考える。麦僊がこの作品を目にした可能性は少ないが、西洋画特有の構図で写実的に描かれた三人の「いかさま師」たちの興に入った表情を「三人の舞妓」たちの仕草に汲み取ることもできる。麦僊は、東西の古画を、日本画の体系化された画法に融合させながら独自の表現として再生しているように思われるのだ。

図22　「三人の舞妓」1916年

「三人の舞妓」の深奥にも、麦僊郷里、佐渡に縁ある能の妙なる調

図23　ラ・トゥール「いかさま師」

べをちらりと耳にすることができよう。つまり左手の舞妓の帯に描かれた扇面模様が『班女』を、そして右手の菖蒲文様が『杜若』の幽玄の世界を華麗に演出しているようだ。吉田少将と美濃の野上の宿の遊女花子の愛を描いた能『班女』は、純粋に濃艶に恋慕の情趣を感じさせる可憐な遊女のひたむきな恋が貫かれる物語であり、愛の誓いである扇が美しく物語りを運ぶ軸となっている。「遊女」のモデル千代との結婚翌年に制作された「三人の舞妓」の画面中央の舞妓が手にする白扇は、花嫁の白無垢をも連想させる。また能『杜若』の中で「菖蒲の鬘乃色ハ何れ　似たりや似たり　杜若花菖蒲」（一〇―一一丁）と謡われる「菖蒲」は、「三人の舞妓　大下図」[32]では、三輪が白くくっきりと大胆に描かれていたが、「三人の舞妓」では図案化された。

舞妓シリーズの処女作「三人の舞妓」は麦僊の人物画制作への意気込みを感じさせる。しかし麦僊の「白扇」が凛として見事に描かれるのは、渡仏後の作品「舞妓林泉図」（一九二四年）や「明粧」（一九三〇年）などであり、そして菖蒲（杜若）が有機的に描写されるには、晩年作「燕子花」（一九三四年）を待たねばならない。

二　国展時代とイタリア紀行

一九一七年、麦僊は、「深い花鳥画を描いてみるつもり」と意気込んで、写実を基底としてこれを昇華しようとする形式化への画境を拓いて、正味半年を快心作「春禽趁晴図」[33]（口絵図4）の制作にかけた。しかしこの作品は文展で期待した評価を得られず入選こそすれ無賞に終わった。文展が「畢竟穏健者流の天国」[34]であることを確信し、新興芸術への希望から文展を離脱した麦僊は、個性の表出を求めて国画創作協会を創設する。

翌年一九一八年一月、国画創作協会設立、発会式を挙行、宣言書と規約を発表する。九月には長女鏡子が誕生した。ちなみに土田杏村が起稿した一月二〇日の国画創作協会設立の宣言書は、

> 生ル、モノハ芸術ナリ。機構ニ由ツテ成ルニアラズ。此レヲ霊性ノ奥ニ潜メテ人間ノ真実ヲ発揮シ、此レヲ感覚ノ彩ニ潜メテ生命ノ流動ニ透徹ス。実ニ芸術家ハ、自己ヲ深メテ漸クニ作品ヲ渾成シ、作品ヲ渾成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サカ日本画ノ発達ニ資スルトコロアラントス。[35]

の文章に始まり、個性の尊重が標榜されていることは注目に値する。

一九一九年の国展第二回展には、三年前の同題の作品を深化させ、「個性を抑えた美」を求めた「三人の舞妓」（口絵図5）を出品した。この作品について麦僊は「自分の内なる憧がれを舞妓という対象を

借りて表現したのであった」[36]と言っている。つまり画家の内に存在する美が芸術の根源であると自覚した作品である。「散華」にみた藤原時代[37]の仏画に対する共感はやがて、初期イタリアへの憧憬と結びついたのか、「フラ・アンゼリコのような宗教画[42]の様な舞妓を書きたい」[38]としばしば語っていた麦僊は「三人の舞妓」で色彩の世界を究めるとともに線の追究を志した。このとき初めての試みとして舞妓デッサンの輪郭を朱線[39]で統一し、奇妙なことであるが、白扇を持ってぼんやりしている右側の舞妓の水色衣装の輪郭をも朱の線で引いている。

一九一九年三月、麦僊はそれまでの画業をまとめ『麦僊画集』として出版し、その序文において以下のように述べている。

> 自分は丁度この書の出版されると間も無い頃、日頃憧憬して居る西欧の美術に目のあたり接する機会が与へられて居る。それ以後の自分の作品が如何に変わって行くか、西欧の美術が如何に自分の作品に影響して来るか、殆ど予想する事が出来ないが、（中略）自分はこの画集を以って一つのエポックを作すかもしれないと考えて居る。[40]

この画集は麦僊渡仏中、パリのベルネーム[41]という画商の店頭にセザンヌ、ゴッホの画集と並んで飾られることになる。そして麦僊はこの画集に掲載した三人の舞妓の素描の原画、「立つてる舞妓、鉢を持ってもの（ママ）、坐せる他のカンタンのもの三枚」[42]を二科会主催、一九二三年のパリ・サロンドトンヌに出品するのである。

渡仏前年一九二〇年作の「春の理想を描いたもの」という「春」（次頁図24）は、春景色の中に乳母車と梨樹棚を配した母子の愛（妻千代と娘鏡子）を象徴的に描いたものである。阪井犀水は「春の愛を母子

図24　「春」1920年

に象徴して自然を賛美する」画家のなかに「宗教の形を採らない宗教精神が動いて居る」と直感した。「春」の制作にあたって、麦僊は写生を通しての「自然と象徴」に関して考察している。

私はあの絵を描くに当たって随分自然の写生に努めた。そして写生に写生を重ねているうちに、自然は単なる自然ではなくなり、物象の本質を掴むと、或ものは単純化され、そこに自と象徴的なものが表れてくる。象徴というも決して自然を度外視したものではあり得ない。[43]

「写生に写生」そして「象徴」という麦僊の立場は、手本に従った模写を基本とした当時の伝統的な日本画制作の考えよりは遥かに独創的で、オディロン・ルドン（一八四〇―一九一六）やモーリス・ドニ（一八七〇―一九四三）への共感をも示唆する告白であって、栖鳳の言うところの充分な写生とその「省筆」の理念、つまり「写生が不充分だとどうしても筆数が多くなる。写生をしっかりしてあると、大事なものといらないものとがはっきりしているから、自信を持って思い切って省略する事が出来る」[44]をはるかに凌駕した、なお一層近代西洋画に近いものであった。

「殆ど予想できない」西欧美術の自作への影響に心弾ませた麦僊は、周到な準備を以て一九二一年一〇月四日、賀茂丸で神戸を出港し、黒田重太郎、小野竹喬、野長瀬晩花（一八八九―一九六四）とともに欧州遊学に出発する。麦僊は渡欧を目前にして、「自然への奉仕、美に対する憧憬から初めて本当の美術は生まれる。そこには日本画もなければ西洋画もない。ただ人間の残した美術があるばかりだ」[45]という見解を示している。麦僊の滞欧生活への意気込みが感じられる言葉である。栖鳳の革新的な思想を受け継いた京都画壇の画家たちの、一九二一年から一九二三年にかけてのフランスを中心とした滞欧は、近代日本画確立を促す要因となったのは周知の事実であるが、「その生涯はまさに、日本画がわが国の近代社会に適合したものに生れ変り、さらに現代的日本に生れ変る過程を、短命な生涯にもかかわらず一人で体現したようなものであった」[46]と言われた麦僊にとっても独自の芸術創造にかけがえのない胚胎期となるのである。麦僊は新しい画境の展開を専心遊欧生活に求めた。

麦僊は一九二一年一一月一六日にマルセイユに入港し、アヴィニョン、リヨンを見学、一一月一八日パリに到着し、一九二三年三月二一日に帰国の途に就くまでパリに居を定めてホテル・ビィソン[47]に滞在した。その間、フランスを拠点に、一九二二年一月中旬に南仏経由でイタリアを訪ね、三月中旬スペイン、下旬から四月の初めまでイギリスに旅行した。

一月一二日から二月九日まで、黒田重太郎、小野竹喬とともに旅したイタリアでの体験は、パリでの研修の序奏曲としての役割を果たしている。

麦僊がイタリア絵画に関心をもつようになった直接の影響を受けたのは、『白樺』からであった。東京に移って画商となった田中喜作を通じて、一九一四年、当時『白樺』に非常に近い処にいた岸田劉生と知り合う。劉生の『白樺』誌上の「今後の日本の美術に就いて」と題する、「此れからの日本は凡て

の点に於て、もっと広く美を求め美を見い出さなくてはならない。過去の日本文明をこわす事など恐れているのは馬鹿げている。伝統を尊ぶという事は過去の物を大事に握っている事ではない。ガムシャラに生かすものを生かして行く所にかへってその民族の力が表はれ本統の個性が生かされるのだ」という一文を当時の美術界の風潮として念頭に置いておきたい。イタリア旅行直前に投函された一九二二年一月七日付けパリからの妻宛の滞欧書簡で、麦僊も日本画家として「広く美を求め美を見い出さなくてはならない」とした将来の抱負を語っている。

それからだん〳〵考へると自分もこちらで是非制作し様と思つたが日本画では充分これを現はす事が出来ない、それに只単に写生では今迄の洋画家の印象派を模倣したものより外には出る事が出来ない、我々はもつと日本画としての精神的な画を描かねば駄目だ、もつと小さくても日本画として生命力のある楽しむだ深いものを描かねば駄目だ、[48]

一月一四日には、ピサのカムポサント寺院でベノッツオ・ゴッツォリ（一四二〇―一四九八）やドメニコ・ギルランダィオ（一四四九―九四）のフレスコに感動し、麦僊は「伊太利の旅の最初として実にこの上ない収益」といい「自分の仕事について確信を得た」ことを「全く日本の土佐絵の大きなものだ。ゴッツオリの丈でも歩いて一丁もあるだろう。凡てその土佐絵の美しいのだからたまらない。全く日本画家を光明に誘ふものだ」[49]と喜んでいる。こうしてイタリアのフレスコ画と日本画の類似点を確認し、評価することからイタリア旅行の幕が開かれたのである。そして二月七、八日、ミラノのブレラ美術館で待望のベルナルド・ルイニ（一四八〇／九〇―一五三二）の「聖母子」を目前に「涙が出た程」感動した麦僊は、ここでもルイニと土佐絵の色と構図を比較して、日本画家としての感動を露わにしている。ちなみにル

イニは、レオナルド・ダ・ヴィンチ（一四五二―一五一九）の影響が見られるイタリア・ルネッサンスの画家である。[50]

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、凡てコフ（ママ）ンのまぢつたボーツとしたやはらかい全くつゝまれる様な色だ、構図は自然でそうした近代的な自由なものだ、[51]

麦僊は、その感動を別便の七日付ルイニ筆壁画絵葉書にもしたため、ルイニの「聖母子」の宗教画らしくない「平凡な人間生活」としての描出を評価し、そうした側面を華麗に描き出した自然のままの技巧の妙を賞賛した。

兎に角自分の神だと思ふ　自分には何といつてもこのルイニと希臘彫刻だ　この色だ　この形だ　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　恍惚とした世界に自分は居るのだ　ルイ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　只伊太利人の生活だ　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顔だ　山や野は自然のままだ技巧も極めて自然な只先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追つて来るのだ[52]

また、八日付の絵葉書（次頁図25）（ルイニの「聖母子」）で、ブレラ画堂での体験として、麦僊は、山など

図25　1922年2月8日付の絵葉書　ルイニ「聖母子」

の遠景に描かれた風景描写に狩野派の手法との類似点を認めている。

何度見ても大した作家で今日は技巧の方面迄よく見る事が出来た。色は最初大づかみに塗って置いて部分〳〵には極めて細かい筆で充分ツ、いて描いてある。顔などの仕上げも非常に美しい。遠景の樹木などには比較的大きな筆づかいを見せて居る。空はごくうすい白群をあじに塗ってある。又山などには全然狩野家の用ふる様な手法を用ひた処もある。黄色い色の上に茶と朱とまぜた深いクマを施こしてある部分もある。この配色はいいものだ。又模様に金を用ひたりして居る。[53]

麦僊は、パリに本拠地を定めて最初の欧州旅行で、イタリア絵画の写実的に描かれたキモノの襞などの人物描写に「優美な藤原時代の仏画」を、日本画家を光明に誘う「土佐絵」に似た側面を、そして山などの風景描写に「狩野家」の手法との共通点を確認したのである。伝統的な日本画とイタリア絵画との技法の比較は、麦僊が新しい日本画を再生するために自らの素養の集大成をしていたことの証である。麦僊のイタリア通信は、日本画も西洋画もない人間が残した美術を究めようとした麦僊独自の総合的な画境の記録である。

イタリア、スペイン、イギリスでの研修旅行を終えた麦僊は一九二二年四月四日からフランスでの研

鑽を積むことになる。四月二〇日から六月三〇日までパリのグラン・パレで開催された「日本美術展」に出展された日本画を見た麦僊は、

図26　「公園にて」『大阪時事新報』大正11年11月16日より

図27　「スペインの少女」同右、同年12月22日より

も一度母と小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ッ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塗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〳〵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、フレスコの様にグン〳〵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[54]

と、将来の抱負を述べ、一九二〇年作の「春」に思いを馳せたのか、もう一度母と子供とをテーマに作品を制作したいと主張した。三月一四日から二一日にかけてのスペイン旅行中に描かれた『大阪時事新報』の挿絵デッサン「公園にて」（図26）の乳母車、そして赤ん坊をあやす「スペインの少女」（図27）に、すでに麦僊の基調テーマが確認できる。そしてモワソンでの子守する少女、アンリエットとの出逢いが、やがては麦僊崇高の女性美、舞妓像へと昇華されていく。

ホテル・ビッソンを確保したまま、麦僊はパリから北西の、その景色がモネの創作意欲を刺激した村であるヴェトイユに、一九二二年四月一四日から約五カ月半滞在し、素材に苦慮しながらも風景画の研究に励んだ。そして九月三〇日にヴェトイユを引き払いパリに戻り、一〇月一三日から二九日まで、ドイツ、オランダ、ベルギーに旅行した。一一月から本格的にパリで人物画と取り組み、翌一九二三年三月二一日パリを発って帰国の途についている。

麦僊の欧州旅程一覧

一九二一年

一〇月四日、午前一一時、郵便船賀茂丸で神戸出港。小野竹喬、野長瀬晩花、黒田重太郎と同行。

二一日、上海、香港、シンガポール、マラッカを経てペナン到着。

二七日、夕刻コロンボ入港。

一一月九日、早朝スエズ入港。午後五時カイロ着、駱駝に乗ってピラミットの砂丘を行く。

一〇日、カイロを午前七時発、一一時にポートサイトで船と落ち合う。午後三時出港。

一六日、マルセイユ入港。午後九時、アヴィニヨンに着く。

一七日、アヴィニヨンから午後二時の汽車で、リオン午後七時着。

一八日、午後三時半リオン発、一〇時すぎパリ着。

一九日、画商ベルネームを訪ね、ルドン、ルノワール（一八四一-一九一九）など購入。

二二日、リュクサンブール博物館でモロー（一八二六-一八九八）作「サロメ」に注目。

二三日、モーリス・ドニの個展を見る。

一二月六日、非常にいい着物を着て帽子を被った女のモデルでの制作。

一一日、ルイニのフレスコ「沈黙」を見て模写を思い付く、ドラクロワ（一七九八-一八六三）の素描を買う。

二二日、パリ第一の画商、ジュラン・リュエルの家でルノワールのデッサンを買う。

一九二二年

一月八日、ルーヴルでルイニの壁画八枚を見る。

九日、午後八時半夜行列車で、パリ・リオン駅発イタリアへ。小野竹喬と黒田重太郎が同行。
一〇日、午後四時、ニース着。カーニュでルノワール邸と遺作を次男ジャンの案内での見学。
一二日、午前八時ニース発。午後七時すぎゼノヴァ着。
一三日、午後一二時四〇分ゼノヴァ発、午後五時ピサ着。
一四日、カムポサント寺院のゴッツォリの壁画に驚嘆。
一五日、ローマ着。
二三日、正午すぎ、ローマ発。午後五時半ナポリ着。
二六日、ポンペイの廃虚を訪れる。
二七日、ナポリからローマに帰る。
二八日、正午ローマをたって午後六時アシジへ。
二九日、聖フランチェスコ寺院を見る。
三〇日、フィレンツェでウフィツィ美術館を見る。
二月三日、午前八時フィレンツェ発、ボローニャを経て、午後六時三〇分ベニス着。
五日、午後九時三〇分ベニス発、午後二時パドヴァ着。
六日、午後三時パドヴァ発、午後七時半ミラノ着。
七日、ブレラ美術館でルイニ、マンテニア（一四三〇／三一－一五〇六）、ラファエロ（一四八三－一五二〇）を見る。
九日、午後一二時ミラノからトリノへ、そして午後四時の汽車でパリへ直行。
一〇日、午前一〇時パリ着。
三月　二日、諏訪ホテルの主人の家の書生で、先日浮世絵の店をパリに開いた青山と会う。
四日、ロシア人男爵の蒐集家からルソー（一八四四－一九一〇）を購入。
一〇日、ゴッホの作品鑑賞のため、晩花、竹喬とともにゴッホの晩年（自殺する頃）を知るオーヴェール＝シュール＝オワーズのガッシェ（一八七三－一九六二）家を訪問。
一三日、ベルネーム画屋の店頭に『麦僊画集』を陳列。
一四日、黒田、竹喬、晩花とともにパリ（夕方五時、オルセー河岸発）スペイン旅行。
一五日、午後九時、急行三〇時間でマドリード。
一九日、マドリッドを午前八時に発ち、午前一一時にエスコリアル着。
二〇日、午前七時にエスコリアルを発ち午前八時三〇分の汽車でトレド午前一一時着。グレコ（一五四一－一六一四）の家を訪ね

る。午後五時の汽車でマドリッドへ。
二二日、パリ着。
二七日、一二時パリ北駅から、竹喬と二人でイギリス旅行へ出発。ロンドン着午後七時三〇分頃。
二八日、サウスケントン美術館でワーレスコレクションを見る。フランス十八世紀の絵画、ベラスケス、ルイニの壁画等。ナショナルギャラリーを見る。
三〇日、テートギャラリーでの観賞では、「ブレイクの作品よりはルドンを好む、ターナーは好きになれないが英国の生んだ最大の画家である」。大英博物館では浮世絵鑑賞。

四月　四日、ロンドンからパリへ。
五日、ヴェトイユについての最初の言及。
六日、午後八時過ぎ帰国する小野竹喬を見送る。
七日、昼青山とガッシェと共に昼食をとる。
一四日、サンラザール駅一一時五分の汽車で一二時四五分にマント着。それから自動車で二五分余りでヴェトイユ着、ヴィエンヌ・アン・ナルチ散策。
一八日、国展顧問である中井宗太郎とその妻あい（一八九〇―一九七八）、吹田草牧、京都府から英仏独へ派遣された国展会員入江波光と菊池契月（一八七九―一九五五）、そして伏原佳一郎（表具商・春芳堂の若主人）が鹿島丸で日本を出発（五月三〇日マルセイユ入港、三一日パリ着）。
二六日、松浦伯の浮世絵屏風（出品なし）を見に、グランパレの日仏交換美術展覧会へ行くが、「まるで葬式を送って着たような淋しい気持ち」。鏡子の写真を宿のみんなに見せた。
二七日、宿のマダムにいつも子供の事を考えていると言ってほろりとする。

五月一三日、グワッシュ画具の手法を研究。

六月　一日、吹田を案内してオペラの近くのカフェ・コンセール「オリンピア」へ行く。
八日、ボエシイのリコルヌ画廊でアンドレ・ロート（一八八五―一九六二）の展覧会を見る。
一一日、西洋画材料に対する理解が少しついた。
一五日、ラヴァクールに渡ってモワソンへ行き、子守していた一五、六の娘を写生する。
二一日、パリのホテル上階に吹田が皆から離れて宿泊、気軽に訪問することになる。
二二日、サン・マルタン・ラ・ガレンヌの村までスケッチに行く。
二六日、マダムがヴェトイユのホテルの麦僊の部屋の荒れ模様を「鳥の巣」だと笑った。

七月八日頃、浜田葆光（一八八六―一九四七）と大阪の日本画家久保井翠桐がパリ到着。ドラクロワの素描を青山から買う。

一四日、午後四時からヴェトイユ村の寺院で戦死者の祭典。

二七日、青山がガッシェとヴェトイユ来訪。パリで小松耕輔（音楽）、堀義二（彫刻）などと食事。近世ドイツ美学者で明治大正期の画壇に大きな影響を与えた、深田康算博士（一八七八―一九二八）とホテルで会見。

八月　三日、益々ピカソ（一八八一―一九七三）の偉いことを知る。青山、日本に長く居たフランス人、ロシアの画家ラリヨノフ、ロシアの写真家と五人でビヨールドというフランス人画家の家を訪問、ルソーの作品を見る。

一二日、フランスで好きな芸術家は、画家のピカソと彫刻家マイヨール（一八六一―一九四四）だ。ドイツ旅行の連絡先、京都大学教授小島昌太郎のドイツの住所を妻に知らせる。

一二、一三、一四日の三日間はキリスト昇天祭。鏡子宛に絵本二冊送る。

九月四日頃、浜田葆光と久保井翠桐など四人連れでヴェトイユに来る。

一〇日から一一日まで、ヴェトイユの祭礼。一一日、田中善之助と船川未乾夫妻の来訪。

三〇日、ヴェトイユからパリに戻る。船川未乾、硲伊之助（一八九五―一九七七）とつきあっている。

一〇月二日、黒田、船川とコメディ＝フランセーズでミュッセ（一八一〇―五七）の悲劇『マリアンヌの情人』を見る。

三日、大阪の中村良夫、船川夫妻とムーランルージュへ行く。

一〇日、パリ三年在住の岡田九郎、船川夫妻とともに訪れたポーランドの画家の絵画批評を聴く。「好きではないけれどもサロンドートンヌの大将であるゲラン」の批評を聞きたいから研究所に通う。

一二日、坂崎坦（東京朝日）、小松耕輔（音楽家）、中村とともに、パリ夜七時四〇分発（北駅）、長谷川[55]（日本画家）と松田（西洋画家）が見送る。

一五日、ベルリン一七時半頃着。小島教授の出迎え。

一七日、夜、松田（大阪日日の主筆）、中平（朝日）、林倭衛、井沢（東京日日新聞）とロシア料理。ベルリンの退廃気分は恐ろしい。

二〇日、朝一〇時二五分ベルリン発で夜一〇時四

五分ミュンヘン着。
二三日、ミュンヘン午後七時四〇分発でドレスデンへ。
二四日、朝七時ドレスデン着、絵画館でティントレット（一五一八–九四）とマンテニアに感動する。
三一日、ベルリン発午前九時の汽車で、夜一〇時半にアムステルダム着。
一一月一日、ベルリン発午前九時の汽車で夜一〇時半にアムステルダム着。
二日、ライクスミュゼアム（アムステルダム）でレンブラント（一六〇六–一六六九）の「夜の巡視」を見る。
三日、ハーグのメスダグ美術館でミレーの「農婦の寝ている図」を見る。「どこに行っても人間同士は暖かく交渉のあるもの」。一時二五分の汽車でベルギーに発つ。
四日、アントワープからフランス語動詞活用表を至急送るように執拗に妻に依頼。王宮美術館でピーター・ブリューゲル（一五二五／三〇–一五六九）の素朴さ、色と特種な個性を評価する。「ブリューゲルの画は日本の古画の感じ」である。
五日、ゲントから午後四時の汽車でブリュッセルに発つ。
七日、夜パリ着。
一四日、松田の画室で、中村と三人で踊子の服装のモデルを描く。
一八日、毎日九時ゲラン研究所に行っている。午後は松田の画室。カーニュに行かないかもしれない。マイヨールの思想や考え方に興味を持ってきた。スケッチの時代から製作の時になった。
二一日、午後松田の画室にモデルを描きに行く。日本画家長谷川の画室を当分借りる。長谷川とフォリベルジェールを見る。
二三日、シャルル・ゲラン（一八七四–一九三九）の批評を聞く。隣室のドニー教授の批評も聞きたい。黒田重太郎はアンドレ・ロートのキュビスム研究所に通っている。
二八日、ギメー美術館でエジプトのものを見る（東洋のものに興味を抱く）。
三〇日、長谷川と二人でボエシィあたりの画廊を見て回る。来週月曜から子供のモデル。
一二月二日、ルーヴルでボッティチェリ（一四四五–一五一〇）のフレスコの模写に意欲。
四日、前に船川も描いていた一三歳の少女モデルが来る。
一三日、青山の紹介で、ギリシャ、エジプトのコレクションをしている人物に会い一〇点

購入。
一六日、タピストリーの書物を購入。エジプト彫刻にも興味を示す。
一七日、オデオン座でシェークスピアの『ベニスの商人』のチケットを買いに行くが満席。オペラコミックで幕間の女性客の衣装にいい画題を見いだす。
一九日、二人の女を描こうと思って居る。モデルのキモノ代に金が入る。

一九二三年

一月　一日、『カルメン』をオペラコミックで見る。アンドレ・ロートの展覧会（鉛筆画が実にうまい）。
二日、マイヨールを買う。ストリンドベリ（一八四九―一九一二）の『父』を小劇場で見て感動する。
九日、画室でモデル二人の写生。鴨井（毎日）と豊田（大連病院の院長）が宿へ来訪。
一二日、パリから二時間のボーヴェへ松田と二人で一泊。
二一日、ガッシェが朝来る。石井柏亭（一八八二―一九五八）と偶然出合う。二科会がサロン・ドートンヌの一室で展覧会（八、九月頃）を企画。舞妓のデッサン三枚の出品を決める。
二七日、カジノ・ド・パリという寄席に行く（日本娘の踊りの場が三幕）。
二八日、朝一〇時半頃、吹田、入江がイタリアからパリ着。
三一日、諏訪の仲立で、ボエシィのバルバザンジュ画商にて、「力強すぎ、クラシックすぎる」クールベ（一八一九―一八七七）の画と「自分に取つては何よりも大切な美の神様」であるルノワールの「小さな裸体」（死ぬ二、三年前の作品）とを交換する。

二月　八日、『麦僊画集』を二〇冊ベルネームなどで売るために京都からクリシィ大通りのホテル・スワの諏訪宛に送らせる。
一一日、午後からアンデパンダン（ユトリロ）の展覧会。
一二日、ルノワールの展覧会の最後の日、ルーヴルへ。
一八日、トロカデロ（彫刻）とアンデパンダンを見る。
二〇日、画商ヴォラールからマイヨールとルノワールの彫刻を買う。

三月　九日、帰国日の神戸での旅館は西村に指示。万養軒に懇意の人を招待する予定をたてる。
二二日、菊池、中井夫妻、入江四氏がパリを出発（二五日マルセイユから出帆四月三日神

戸着)。

一八日、石崎光瑶(一八八四-一九四七)、広田百豊(自由画壇)、吹田とともに大きな三脚を持って、アンギャン、モンモランシィに遊ぶ。テアトル・シャンゼリゼでロシヤのカメルニイ座の芝居、オスカー・ワイルド(一八五四-一九〇〇)の『サロメ』を見る。

二一日、夜パリ・リヨン駅八時四〇分発で帰国の途につく。

二二日、マルセイユからエクス(セザンヌの家)を訪ね、セントヴィクトリアの山を眺めた。

二三日、ゴッホの居たアルルから五時の汽車でマルセイユに帰る。

二四日、榛名丸に乗船。

二五日、朝、マルセイユから放錨。児島虎次郎と同船。途中カイロ美術館に立ち寄る。

五月　一日、神戸に帰着。

注

1 神崎憲一『京都画壇散策』二五一頁。

2 京都市立絵画専門学校創立以来美学美術史を担当し、つねに学生に向って個性の解放と創作の自由を強調した。

3 cf. *Centenaire du cabaret du Chat noir*, Musée du vieux Montmartre, Paris, 1981.

4 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, "Mais quelle drôle d'idée elle a eue d'aller ensuite au Chat Noir...", Bibliothèque de la Pléiade, tome I, Gallimard, 1987, p.310.

5 田中日佐夫『日本画繚乱の季節』一〇七頁。

6 『京都日出新聞』明治四三年一二月二五日付。

7 『京都日出新聞』明治四四年五月五日に掲載(田中日佐夫『日本画繚乱の季節』一〇七頁に所収)。

8 小野竹喬「絵事十話・人生派の態度」『冬日帖』二二六-七頁。

9 中井宗太郎「写楽の芸術—役者似顔絵の天才」『大阪朝日新聞』大正四年九月五日(田中日佐夫『日本画繚乱の季節』一一九頁所収)。

10 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」(一九二二年四月二六日付)『美学美術史』第六輯、一三三頁。

11 一九一〇年四月創刊で一九二三年八月終刊の文芸雑誌。武者小路実篤、志賀直哉、木下利玄、里見惇など、反自然主義の拠点となり大正文学の扉を開いた。複製版『白樺』が昭和四四年から四七年まで臨川書店より印刷刊行された。

12 里見勝蔵「麦僊論」『麦僊遺作集（附録追想集）』一八頁。
13 ダニエル・ゲラン編「ウージェーヌ・タルデューによるポール・ゴーギャンとのインタヴュー」『オヴィリー』（岡谷公二訳）、みすず書房、一九八〇年、一四三頁。
14 斎藤与里「PAUL GAUGUIN の芸術」『白樺』（第三巻、第七号）明治四五年七月一日発行、七一―七二頁。この巻の挿絵として、ゴーギャンの「蛇の誘い」、「神前の吹笛」、「キリスト」、「マウ・タポロ」、「少女の首」が掲載されていた。
15 野村一志（一八八一―一九六三、本名勘十郎）は、愛知県一宮市で洋反物（布団の生地等）を扱っていた通称「美濃勘」の主人であった。歌などを作る趣味人で一志はそういうときの名であった。明治四四年末から麦僊が厚誼を受けたパトロンで、野村家には二七〇通を越える麦僊の書簡類が保管されている（田中日佐夫『日本画繚乱の季節』一二七頁）。
16 「土田麦僊の野村一志あて書簡」（一九一三年六月二三日付）『美学美術史論集』第四輯、一九八四年、三六頁。
17 Léon Bakst（1866-1924）ロシアの画家、舞台装置家、本名 Lev Samoilovich Bakst、グロドののゲットー（ユダヤ街）で生まれペテルスブルグおよびパリで絵を学ぶ。やがてディアギレフを中心とする「芸術世界」グループ（一八九八年結成）に参加し、ビアズリー調の挿絵を描いた。
18 金井徳子「土田麦僊のイタリア通信」『比較文化4』昭和三三年、九九頁。
19 廣田孝『竹内栖鳳　近代日本画の源流』思文閣出版、二〇〇〇年、一一二―一一三頁に引用。
20 内山武夫編麦僊年譜では「遊女」のモデルと記されているが、小野竹喬によれば「遊女」は「島原の太夫をモデルにした縦長の作品」（小野竹喬『冬日帖』二二六頁）と記載されている。
21 辻鏡子「母のこと」『回想の父　土田麦僊』京都書院、一九八四年、六五―六六頁。
22 徳力富吉郎「京舞妓」『舞妓の美』昭和六一年、便利堂製作。
23 田中日佐夫編「土田麦僊の野村一志あて書簡」（一九一六年一一月六日付）一〇三―一〇四頁。
24 同右書、一〇五頁。
25 辻鏡子「新聞の批評」『回想の父　土田麦僊』一五一―一五二頁。
26 『土田麦僊展一九九七』五九頁。
27 当時、智積院の壁障画は、狩野永徳や山楽の作だという俗説が学会でも信じられていた。最晩年の杏村は芸術史研究『桃山障屏画論』に心血を注ぎ、構図論、皴法論、および細部論を詳しく論じることによって、従来ただ漠然たる印象に基づいて決定していた作者に就いて、自然科学的方法に基づいて、この俗説を破り、長谷川等伯の筆になるものであると断じ

た（「芸術史研究、第二編桃山時代障屏画論、第四章智積院壁障画論」『土田杏村全集』第一〇巻、一九四―二二〇頁）。

28 加藤類子『土田麦僊』作品解説、アサヒグラフ別冊美術特集一九九〇年八月、八八頁に掲載。

29 『土田麦僊展一九九七』一三頁。

30 田中日佐夫『日本画繚乱の季節』一五八頁。

31 Georges de La Tour, *l'Enfant prodigue ou le Tricheur* (Louvre). ラ・トゥールの「いかさま師」は、一九二六年に見いだされ、一九七二年にルーヴルに入った。一六三〇年代の作品とされている（*Le Louvre et l'Art à Paris IV*『ルーヴル美術館4』吉川逸治編、小学館、昭和六一年）。

32 『土田麦僊展一九九七』六六―六七頁。

33 大連の所蔵家首藤家を経て戦後はソビエト連邦共和国にあるといわれる（原田平作『土田麦僊展一九八四』一五八頁の作品解説による）。

34 豊田豊、猪木卓爾『土田麦僊の藝術』美術往来社、九九頁。

35 土田杏村が草稿を書き、会員が検討、訂正を加えて、竹内栖鳳が校閲した、国画創作協会設立宣言書は、会員たちの芸術に対する信念、個性の尊重と創作の自由確保に寄せる強い信念が謳われている（「国画創作協会宣言並ニ規約」『国画創作協会回顧展カタログ』一九九三年、一六一頁）。

36 土田麦僊「内在の美といふこと」『美術画報』四三―二、大正八年一二月刊。

37 藤原時代の画について、麦僊は一九二二年一月一六日と一七日付けのローマからの書簡で言及している。ピントゥリィッキョ（一四五四頃―一五一三）のフレスコは「実に優美で日本の藤原時代の画を思はす美しいもの」（金井徳子「土田麦僊のイタリア通信」一一六頁）で、デューラー（一四七一―一五二八）の人物の群像は「全く藤原時代の仏画と同じ美しさだ」（同書一一七頁に所収）。

38 同右書、九九頁。

39 『土田麦僊展一九九七』舞妓スケッチ（一九一九年、淡彩、紙、D―一七、一八、一九）、七七頁。

40 土田麦僊編『麦僊画集』序文、山本画箋堂（大須賀潔「土田麦僊―人と芸術」『土田麦僊展』一九八四年一四三頁に所収）。

41 「土田麦僊の野村一志あて書簡」（一九二二年二月二九日付）一四五頁。ベルネーム画店に関しては『白樺』明治四四年一〇月号で言及されている。

42 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」（一九二三年一月二二日付）二三五―二三六頁。

43 「鑑賞の所感―生命を掴んだ画」『中央美術』第六巻一一号、大正九年一二月（『土田麦僊展一九九七』七九頁に所収）。

44 神崎憲一「栖鳳七十七話」『京都画壇散策』一二八頁。

45 「三人の舞妓に就いての雑感」『麦僊画集』山本画

箋堂、大正一〇年八月。

46「土田麦僊の野村一志あて書簡」田中日佐夫序文、八頁。

47 Hôtel Bisson, 37, quai des Grands Augustins, Paris 6e. この住所は現在マンションになっている。

48「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」六四頁。

49「土田麦僊のイタリア通信」（一九二二年一月一六日付）一一三頁（一〇三頁にも引用）。

50 テオフィール・ゴーティエは、『ルーブル美術館愛好家ガイド』の中で、ルイニがレオナルドの直弟子であった証は何もなく、私淑していた可能性を指摘した上で、ルイニ独特の資質に光をあて「サロメ」を賞賛した。Théophile Gautier, *Guide de l'Amateur au Musée du Louvre*, Paris Bibliothèque-Charpentier, 1916, p 54.

51「土田麦僊のヨーロッパからの書簡（続編）」六八頁。

52 大原孫三郎『土田麦僊』ミラノから夫人に宛てた絵葉書三、山南会編集、昭和一七年、四四頁。

53「土田麦僊のイタリア通信」口絵写真と一三三―一三四頁を参照した。

54「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」（年月・発進地推定ベトイユ一九二二年四月二六日、土田杏村から妻・千代に転送された書簡で、現存する封筒は大正一一年六月四日付の杏村から差し出されたもの）一二九―一三〇頁。

55 この人物を特定することは難しいが、東京美術学校日本画卒業（一九二一年）と同時に渡欧、ベルリンで中央アジア探検隊将来のフレスコを模写した事で知られる長谷川路可（一八八七―一九六七）、あるいは一九一八年渡仏、一度も帰国せずパリで版画と油絵の二つの領域で活躍した長谷川潔（一八九一―一九八〇）であった可能性も否めない。

56 麦僊欧州旅程一覧のイタリア旅行に関しては、金井徳子「土田麦僊のイタリア通信」を参照して適宜補遺を加えた。パリを中心とした滞欧生活日誌に関しては、内山武夫編年譜『土田麦僊展一九九七』を参考に、田中日佐夫編「土田麦僊の野村一志あて書簡」、「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」「土田麦僊のヨーロッパからの書簡（続編）」、「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」に記載された麦僊の滞欧研修の奮闘の軌跡を査照検討して作成した。

第三章　麦僊とパリ

恋愛を理解しない人間が偉大な芸術家や宗教家やになつた実例を一つでも挙げることは出来ない。「物のあはれ」とは恋愛の感興である。「心のぞめき」とは恋愛の脈搏である。恋愛の息吹き、恋愛の懺悔、恋愛の艶麗、恋愛の清楚、恋愛は青春の特権であり、恋愛は人生の凱歌である。恋する男女は永遠に若やぎ、恋愛を理解する文豪は白髪の下に滅びない感能の表現を持つた。恋愛には永遠の今があり、恋愛には天上の結婚がある。

土田杏村『恋愛論』第一書房、一九二五年

一　「習作」と「巴里の少女」

パリ到着後、麦僊が最初に描いた人物画である「習作」（図28参照）は、『大阪時事新報』連載の黒田重太郎が紀行文を書いた「欧州芸術巡礼紀行」（四月の第二シリーズ、コロンボからパリでのクリスマスまでの連載紀行文一三信）[1]の麦僊一行のパリ到着（一九二一年一一月一八日）の現地報告を記した記事の挿絵であった。一九二二年四月一〇日に紙上掲載された「習作」の制作日は、連載「欧州芸術巡礼紀行」第二シリーズの最後の記事が四月一二日紙上掲載のキリスト降誕祭（一二月二五日）についての記事であることから、一一月一八日から一二月二五日までに描かれた作品であると特定できる。一九二一年一二月六日付の妻

宛書簡には、「モデルをつかつて油で描いて見るつもりで一切の道具を揃えた、明日がたのしみだ」と書いているが、このモデルが「習作」のモデルであったのかどうか知るすべもない。新聞社に第二シリーズの記事が届いたのは一九二二年三月初めであったので、少なくとも第三シリーズ（一九二三年五月掲載）に予告されたイタリア旅行への出発日である一月九日よりは以前に描かれたものである。

ところで「習作」と「習作」に酷似している「巴里の少女」（口絵図7）のモデルは、アンリエット・コルディエ[2]である。思春期である一六、一七歳という年齢は顔の表情などが大きく変化する時期であるが、「習作」「巴里の少女」はアンリエットの子供時代の写真（口絵図8）、そして長髪の少女（口絵図9）に生き写しである。

アンリエット・コルディエは、一九〇七年二月一三日にヴェトイユに生まれ、その後、七、八歳になったころ、母親ルイーズと二人で対岸のラヴァクールに移り、一九二八年二月四日モーリス・ミノス氏と結婚するまでこの村に住んでいた。麦僊がアンリエットと知り合った頃、母親ルイーズは漁や渡し船などの仕事に携わっていて、使用人たちもいた。六人兄弟の末っ子として、すぐ上の兄ジョゼフより一五歳離れて生まれたアンリエットを母親は溺愛した。アンリエットは一六歳までヴェトイユから二キロメートルのヴィエンヌ・アン・ナルチーにあったカトリック寄宿学校の通学生として、いわゆるブルジョワ的な教育を受け、刺繍などの手仕事を得意とし、音楽、特にヴァイオリンをよく弾いたりもした。

麦僊の一九二一年一一月から一九二三年三月までほぼ一六ヵ月に及ぶ滞在のうち四月にヴェトイユに居を移してからの滞在期間は一一ヵ月、アンリエットとの交際は、文字どおり書簡の最初の日付である一九二二年九月からであったとしても、ほぼ七ヵ月に及んでいる。麦僊三五歳の体験であった。また仮に「習作」のモデルがアンリエットであったとして、麦僊とアンリエットが一九二一年のクリスマスま

でに、どこで、どのように出会ったのかは推測の域でしか語ることはできない。いずれにせよ麦僊の滞欧スケジュールと妻宛書簡から考えて、麦僊がアンリエットとヴェトイユで出会ったとすれば一九二二年四月一四日以降でしかありえない。つまり「習作」は後で差し替えられた「巴里の少女」（紙・セピアペン・淡彩、35.0×26.6）の文字どおりの「習作」であって異なった人物のデッサンであったかもしれない。そう考えると、少女の左髪の房などは豪快に太い線で描かれていて明らかに「巴里の少女」とは異なった筆致で描かれている。一九二二年一月五日付の書簡で麦僊が言及している、「画も書いているが何しろ以太利に行く前なので少しも落付かない、だから自然うまく行かない、いづれこれは習作に終わるかもしれない」[3]にある「習作」がその作品であったろう。新聞に掲載された「習作」は文字どおり軽妙なタッチで感傷的な味わいの感じられる「巴里の少女」の習作であって、よく似てはいるが、異なった作品である。たとえば「巴里の少女」では左髪の輪郭線がぼかされている。それは日本画独特の空白であって、主題の少女の顔の表情を生かして画面を美しく保つために、一々描く必要のないものを描かないだけである。つまり美しく残された余白の部分に一種の実在物を夢想して画面全体の実在感を構成することを美技とした東洋画の余白が作られている。[4]

単なる写生画であった「習作」からきらきら輝くくつろいだ様相の「巴里の少女」への画趣の新たな展開の要因を考察する前に二人の出会いについて考えてみよう。麦僊が一九二二年四月一四日までヴェトイユを訪れた形跡が見当たらないことから二つの仮説を立てることにする。

まず「習作」を創作していた一九二一年の暮れ頃、二人はアンリエットの亡き父親代わりであった、パリ交通営団（RATP）勤務の長兄ジュリアンが当時結婚して住んでいたパリで出会ったのではないかというのがその一つ。アンリエットがかつて住んでいたヴェトイユの家は、麦僊がのちに住むことにな

図28　「習作」『大阪時事新報』大正11年4月10日より

る白馬旅館に面していて、白馬旅館を介して、パリのビイソン・ホテルとも関わりがあったと考えられる。いずれにせよ「習作」に描かれたアンリエットは、麦僊にとってフランス人モデルの一人にすぎず、作品から愛の対象としてのアンリエットの鼓動は聞こえない。しかし麦僊は、パリで知り合ったアンリエットとの再会を期待したかのように、ヴェトイユに移ったその日にアンリエットの寄宿学校のあるヴィエンヌ・アン・ナルチーを訪れている。

また麦僊の妻宛の一九二二年六月一六日付の絵葉書（「マント」［モアッソンの教会とその周囲の風景］）に以下のような記述がある。

午后四時頃から十里あまりはなれて居るモアツソンといふ村に一人遊びに出かけた、ラバクールに渡しで渡ると右に向ひて一直線に畑の中を道がモアツソンに続いて居る、道の傍には畑から堤迄も美人草（コツキルコー）の花がジユータンの様に美しく咲いて居る、それが天然の様でもあり又作られたもの、様でもある、兎に角美しい事限りがない（中略）子供を守して居た十五六の娘が大変おもしろいので写生するとおとなしく立つて居るのであとで一フランの金をやるとメーノン〳〵といつて受取ろうともしない、どこも同じく人情は感心なものだ、[5]

「子供を守して」とあるが、アンリエットの姪、エメは一九一八年生まれで、当時四歳であった。麦僊

の「母子像」あるいは「イタリア絵画の影響を受けた聖母子」[6]への憧憬に関してはすでに言及した。もし「習作」のモデルとアンリエットとが同定できないとすれば、麦僊とアンリエットとの出合いをこの日に設定することも可能であろう。ちなみにエメの母親エミリアンヌは、麦僊との文通が始まったころ、麦僊の宿の女主人がアンリエットの母親の知人であったため、恋文の発覚を恐れたアンリエットの代筆をした長姉である。妻への葉書に記されたこの邂逅は、あるいはアンリエットと麦僊の恋に纏わる数多いエピソードのうちの一つとして捉えるべきなのかもしれない。

ところで一九八四年四月に、大阪・大建ギャラリーで「芸術巡礼紀行展」が開かれ、『大阪時事新報』紙上に七六編に及んで連載された「芸術巡礼紀行・国画創作協会同人執筆」の挿絵のうち、一人の所蔵家の手元に保管されて散逸を免れた二三点が展示された。ところが、大建の展覧会に展示されたのは「巴里の少女」で、かつて『大阪時事新報』に掲載された「習作」ではなかった。ではどうしてそのときすでに「習作」と「巴里の少女」が入れ替わっていたのか。この展覧会に関しての『京都新聞』四月五日付の記事に「生前の竹喬は後年、滞欧時の作品の所在を知って、大作との交換を自ら申し出たことさえあったという。単なる郷愁をこえた思い入れがあったに違いない」[7]と書かれている。麦僊もまた同じ思いで、同一人物ではなかったと仮定しても、アンリエットとの交際の発端となったと思われる「習作」を力作「巴里の少女」に取り替えたのではないだろうか。いずれにせよ麦僊はイタリア紀行以前の新聞掲載挿絵（つまり第一、二シリーズ）について、「新聞も来て居るのを見ると自分のサシ画はみな大きな画が小さくなつた為に極めて悪るくなつて居る、しかし以太利旅行のは小さな紙に描いたからこれはよくなるだろうと思ふ」[8]と不満をもらしていた。

「習作」「巴里の少女」そして一連の「西洋婦人スケッチ」にみる左足を常に上にして脚を組んだポー

ズは、遺族の証言によれば、アンリエット終生の日常のポーズだったという。[9]

私が「巴里の少女」のモデルであったアンリエットの存在が麦僊の画境に与えた影響を重視するのは、アンリエットから麦僊に宛てた書簡の切実な訴えを知るからである。「愛の書簡」と名付けられたアンリエットの書簡は、土田麦僊が友人の日本画家に預けたものである。その手紙の束には、麦僊がアンリエット・コルディエと母親ルイーズにあてた書簡の下書き、母親からの書簡も含まれている。殊に母親からアンリエットへの手紙には、娘と麦僊、二人に対しての心づかいなども綴られており、二〇世紀初めの日仏の風俗比較の観点からも貴重な文献である。

「愛の書簡」は、アンリエットが麦僊に宛てた一九二二年九月頃と思われるメモを含む、九月二二日付けの最初の手紙から一九二三年四月二三日付けの最後の手紙迄四三通に及んでいる。私が最初に手にした「愛の書簡」は日付の不明なものを多く含んだ、まったく整理されていない紙の束であった。しかし田中日佐夫編・解説の「土田麦僊の野村一志あて書簡」（『美学美術史論集』第四輯）、「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」（『美学美術史論集』第六輯）、「土田麦僊のヨーロッパからの書簡（続編）」（『美学美術史論集』第七輯）、そして「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」（『美学美術史論集』第八輯第二部）などとの比較・分析によって、「愛の書簡」が麦僊の滞欧時期の思考と、当時とかく噂になった「麦僊の恋物語」を正確に把握するために必要不可欠な資料であることが判明した。この書簡の束からは、ヴェトイユでの「風景画制作の挫折」と「新しい人物画創造への意欲」に絶えず左右された帰国日程予定の変更、娘鏡子に対する愛情とアンリエットへのあこがれの織り成す綾など、二つの文化、二人の愛する女性の狭間にあって、芸術家としての誠意を尽くそうとした麦僊の人物像が浮かび上がる。現存している「愛の書簡」は、

一、アンリエット直筆のメモ、手紙（二六通）
二、姉エミリアンヌが代筆したアンリエットの手紙（八通）
三、母ルイーズの手紙（土田宛二通とアンリエット宛二通）
四、麦僊のフランス語の手紙の草稿（五通）

である。

麦僊とアンリエットの出会いあるいは別離の真実は、今や二人とともに冥府にある。しかし麦僊が遺した「愛の書簡」は、記憶の空隙を埋めるかのように、麦僊が心ときめかせたアンリエットとの過ぎ去った時を如実に語っている。

アンリエット・コルディエの遺族であるニコール・ミノス氏の了解[10]、そして土田麦僊の実孫、藤井和子氏の同意を得た上で、「愛の書簡」の本書に深く関わる部分を分析することとする。

二　アンリエット・コルディエと「愛の書簡」

肖像画、それは時間に刻まれた生の足跡そのものである。[11]
ルネ・ユイグ

麦僊が研修地として選んだヴェトイユはパリ盆地にある。パリから北よりに西に五〇キロ、ノルマンディの県都ルーアンとのほぼ中間にあって、パリから西に流れるセーヌ川が大きく北に蛇行し、さらに九〇度西に流れを変えるあたりに位置して（図30）、ラヴァクールはその対岸にある。一九二二年頃、パリ盆地は、セーヌ県とセーヌ・エ・オワーズ県に分かれていて、アンリエットが住んでいたラヴァクールはラ・ロシュ・ギヨンに併合されセーヌ・エ・オワーズ県にあった。アンリエットが母親の同意を得て、ベルリン旅行中の麦僊へ送った書簡（ラヴァクール、一〇月二六日付、封筒あり）には自宅の住所が知らされている。

愛しい人、
すべての葉書を受け取りました。本当に嬉しかったです。とりわけあなたが健康であるのを知って嬉しいのです。あまり退屈ではないでしょう、だって散歩するところがたくさんあることでしょうから。ラヴァクールでは退屈しております。だって私には唯一の楽しみは、あなたの葉書しかないのですもの。私にたくさんお便り下さい。憂さが晴れて、とても嬉しいのです。ここは晴天ですが、とても寒いのです。私の住所変更の手紙を受け取っていただけましたか？　あなたを抱きしめます。あなたを忘れるこ

とのないあなたの恋人。
あなたのお友達に宜しく。
セーヌ・エ・オワーズ県ラ・ロシュ・ギヨンに近いラヴァクールのアンリエット・コルディエ
（クリスマスにパリに行きます。そのことについてまたあなたにお便りします。）
素敵な接吻を。[12]

一九六四年六月一〇日の法令により、パリ盆地は現在七県で構成されている。セーヌ県が四県に分割され、セーヌ・エ・オワーズ県が三県（エソンヌ、ヴァル・ドワーズ、イヴリーヌ）に分かれた。ラヴァクールはモワソンに併合されイヴリーヌ県にあり、ヴェトイユとラ・ロシュ・ギヨンは、ヴァル・ドワーズ県に含まれる。ヴェトイユは人口八〇〇人程度の小さな村である。モネ（一八四〇―一九二六）は、光と色彩に関しての近代絵画の門を開いたマネ（一八三二―一八八三）から譲りうけたヴェトイユ村[13]のアトリエに一八七八年よりマネ死没の一八八三年まで滞在した。この村には一三世紀の聖歌隊席と鐘を備えた聖堂があり、その身廊はゴチック様式で、正面はルネッサンス様式である。聖堂横の墓地には、モネ夫人カミーユ（一八七九年九月五日没）とアンリエット・コルディエが眠っている。

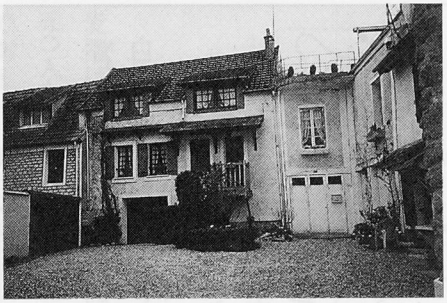


図29　ラヴァクールのアンリエットの家
2000年撮影

貪欲なまでに洋画の精髄を追い求め、自らの画境を深めた麦僊。フランス滞在、殊にヴェトイユ村での生活は、自らの数々の所信を制作の上に具現しようとした期間であった。

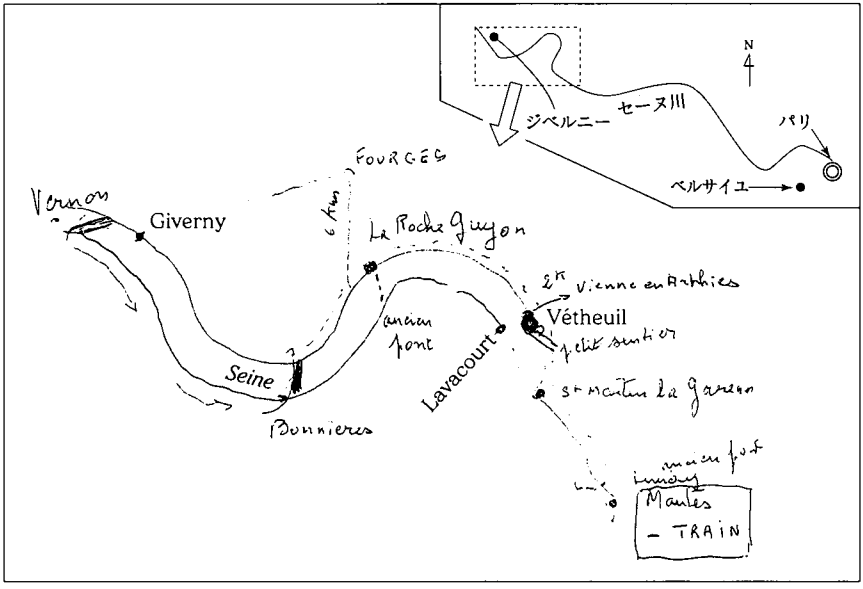


図30　ラヴァクール付近図　ニコール・ミノス氏のスケッチより

(1)ヴェトイユ紀行

麦僊の滞欧書簡の中で、ヴェトイユに関して書かれた最初の書簡は一九二二年四月五日付であって、「ベトイユといふ田舎に写生に行く、（中略）そして時々巴里に帰るつもりだ、二、三時間もあれば帰られる処だから何でもないだろう」[14]と予告され、そして四月一〇日の書簡で、「それから明日準備して自分一人明後日天気がよかつたらベトイユに行く、一時間半汽車に乗つてそれから馬車で又一時間も乗る処らしい、大変景色のいゝ処だそうだ」[15]と、ヴェトイユへの旅立ちが家族に報告されている。パリから一時間半のヴェトイユ最寄りの駅とはマントのことである。麦僊のヴェトイユ紀行を辿って見よう。

まずマントからヴェトイユへ向かっての旅程で最初に見えるのは、師栖鳳の最も好んだ画家であるコロー[16]が描いたリメのマント橋であるが、この眼鏡橋は一九四四年の戦災で一部破壊された。コロー作の「マント橋」は、現在ルーヴル美術館に

常設展示されている。

マントからヴェトイユへの方角にある最初の村がサン・マルタン・ラ・ガレンヌである。ここから小道を通って、ヴェトイユから渡し船でセーヌ対岸ラヴァクールに出る。アンリエットのメモによると、この小道を通って、アンリエットは麦僊との逢瀬を重ねた。一九二二年六月二二日妻宛の「サン・マルタン風景」の葉書では、「ベトイユまで来る途中のサン、マルタン（ママ）の村迄スケッチに出かけた（中略）丁度麦が黄色くなつてなか〳〵い、処だつた」[17]と記されている。

ヴェトイユにおける麦僊の定宿であった、白馬旅館（Auberge du Cheval Blanc）は、すでに言及したようにアンリエットの生家の正面に位置していた。母親が当時はそこで食料品店をしていたので、当然のこと、ルイーズ、アンリエット母娘は麦僊の定宿の主婦と知り合いであった。麦僊は、ヴェトイユ到着の四月一四日付け書簡に、ホテルの部屋の様子を書いている。

> 自分は画家だからい、景色の見える室を貸して呉れといつたら大方四五室もあると思ふ小さなホテルの一番それでも景色の見えるい、室に案内してくれたのでよかつた、窓から見ると実に何ともいへないい、処だ、中央に大きな古びた寺が立つて居て其下には赤い屋根がかさなつて並んで居る、梨や林檎の花は其間に真白く点綴して居るのでこの窓からでも雨の日は充分描く事が出来る、[18]

白馬旅館とアンリエットの生家は向かい合っていて、ヴェトイユの村役場の正面広場に面していた。麦僊は七月一六日午後四時から行われた前の聖堂での戦死者のお祭り（この祭のためにマントから音楽家が五〇人も来ていた）の行列に立ち混じっていたが、当時喪に服していたアンリエットも参加していたはずである。[19]一九二二年一一月一一日の書簡の中で「喪に服しているので、復活祭にしか喪が開けません」

とアンリエットが麦僊に伝えているように、すぐ上の兄ジョゼフが第一次世界大戦の後遺症で一九二一年に死亡しており、当時、アンリエットは二年間の喪に服していた。

ヴェトイユから二キロばかりの村落ヴィエンヌ・アン・ナルチーにはアンリエットが通学していた聖テレーズ寄宿学校があったが、現在は私邸となっている。注目したいのは、麦僊がヴェトイユ到着その日、つまり四月一四日、昼食後すぐにヴィエンヌ・アン・ナルチーを訪れていることである。

> 描く場処も至る処にある、一枚写生して見様と思つたが今日は風があつたのでやめた、それからこの村から凡そ十町余りもはなれたビエンヌ、アン、ナルチーといふ村迄歩いて見た、この村はヴエトイユよりも小さいが尚一層い、場処が多い、こゝ迄毎日来るのも大変だがそれでも是非描きに来様と思つて居る、[20]

またアンリエットの存在は、近代フランス文学の父フロベールの小説『ボヴァリー夫人』（一八五七年）の主人公エンマを彷彿とさせる。田舎の修道院寮に育ったアンリエットの、パリに住む麦僊への心情は、「花の都パリ」対「田舎ヴェトイユ村」という一九世紀フランスの抱えるテーマ、《ボヴァリスム》つまり「ありもしない自分を自分だと思い描いてしまうこと」を連想させる。ブルジョワ教育を受けた田舎娘アンリエットの、自分を実際と異なる人間と思い込んだロマンチックな想いと破滅がエンマの人生とつい重ね合せたくなる。しかし一一月三〇日付けの母親ルイーズ・コルディエからパリの麦僊に宛てた最後の書簡には、麦僊が既婚であることを知らされ動揺を隠せないアンリエットについて、麦僊に対する娘の恋慕が単なるパリへの憧れでは無いことを訴える悲痛な文章が認められている。

あなたの手紙を受け取ったところですが、あなたへの返事にとても困っているのがお分かりでしょう。どうお答えすればいいのか。あなたのことでアンリエットに何度も尋ねましたが、いつも返事は同じで、あなたを愛しすぎているので、もうお会いできないのなら死んだほうがましだと言っています。私の落胆をお察しください。私は戦争で三人の子供[21]をなくしているのです。私は娘の性格を知っています。彼女はそうするでしょう。昨日、娘はあなたの手紙を受け取りました。あまりの失意に死にたいといいました。私は慌てて一時はあなたに来ていただくように電報を打とうとしたのです。土田様、娘はパリで生活したいと思っているのではないのです。とんでもない。むしろパリは嫌いで、パリに彼女を引き付けているのは唯一、あなたなのです。彼女にとっても私にとっても悲惨な状況であるのがお判りでしょう。

母親ルイーズがあえて口にした、「娘はパリで生活したいと思っているのではないのです」は、首都に憧れるフランス人女性の生き方と深く関与し、一九世紀から二〇世紀にかけての特有の現象であったことは注目に値する。

麦僊はヴェトイユ滞在中の六月一五日にモワソン村を訪れた。本章ですでに仮説として言及したように、新聞紙上の「習作」と「巴里の少女」のモデルを同一人物として考えない場合、この時が、「子供を守して居た十五六の娘」、つまりアンリエットとの最初の出会いであった可能性もある。しかしヴェトイユ到着後、すぐにヴィエンヌ・アン・ナルチーを訪れている麦僊の行動からして、アンリエットとはすでにパリで出会っていたとするのが妥当であろう。

ヴェトイユの対岸、ラヴァクールにあるアンリエットがかつて生活していた家（現存　図29）の前には

図31　ヴェトイユ風景　2000年撮影

丸く刈込まれた植え込みがあり、帰国後描かれた「大原女」（口絵図10）の遥か遠方に描かれた民家を思い起こさせる。

ヴェトイユからラ・ロシュ・ギィヨンの方に向かうところに、現在もアンリエットの姉エミリアンヌの家が残存している。ラ・ロシュ・ギィヨンには、封建時代の城塞主塔と、『箴言と考察』（一六六五年）の著者ラ・ロシュフーコー公爵（一六一三―一六八〇）の城、そして一九四四年に破壊された古い橋の遺跡が残っている。九月一三日付妻宛の葉書の写真は［ロシュ・ギュイヨン風景］であった。

ラ・ロシュ・ギィヨンから北へ六キロメートル、セーヌ川の支流の一つであるエプト川の辺りのフールジュには、赤ピンク色煉瓦の「水車小屋」がある。現在はその一部分が白く塗変えられレストランになっている。ニコール（ミノス）氏が幼い頃、一家揃っての最初のサイクリングで、母親アンリエットが家族を案内した思い出の場所である。ちなみにアンリエットは、性格的には一家を指揮するようなしっかりした女性であったという。彼女の夫となったモーリス氏の勧めもあって私はこの地を訪れた。水車小屋の赤ピンクの煉瓦色、そしてその形は、麦僊の「大原女」（口絵図10）（一九二七年）の後景の水車小屋として描かれたのではないかと私は直感した。それほどにこの水車小屋は印象深い。ヴェトイユ近郊を、麦僊とアンリエットの愛の彷徨の背景と考えると、川の流れさえ何かをものがたっているように思えた。

以上、アンリエットとの邂逅を中心に麦僊のヴェトイユ生活をロマンチックに回顧してみたが、ヴェ

トイユでの麦僊の制作に対する奮闘ぶりは並大抵のことではなかった。一三、一四世紀の水彩や卵テンペラを使った西洋絵画と同じように日本画は、膠を接着剤とした水彩画である。麦僊はヴェトイユ滞在中、テンペラやグワッシュで風景画の研究を行ったが、風土の異なったフランスにおける日本画家としての創作上の苦悩、試行錯誤は、筆舌に尽くしがたいものであった。理論構築には至らなかったとしても麦僊が西洋絵画から学んだものは計り知れない。四月一四日から九月末日までのヴェトイユ滞在期間中での麦僊の制作記録を、妻千代宛絵葉書[22]を中心に辿り、帰国予定を左右した麦僊の研究足跡を月ごとにまとめて見よう。

四月には、風景画に自信がないままグワッシュで試作を繰り返している。

グアシユでは一寸感じのいゝ色が出るが重いしつかりしたものはどうしても出来ぬらしい、（中略）すつかりこのグアシユでやる事に定めたので何にもいらない事になつた、（二八日）

五月からテンペラでの制作を始める。そして写実的な描写に前進を確信した麦僊は、本来の日本画の想像性を生かした画を描くために秋（九月）の帰国を計画する。

自分の理想とする画はもつと想像したものでなくてはならない、それでやはり秋に帰つた方がいゝと思ふ気が強くなりだした、（二六日）

ヒビが入つて了つた、この調子ではとてもこゝで絵が出来そうにないかと悲観した、しかし今度は只一つボール紙に描く事の望みがある、（中略）矢張九月の船で日本に帰る事にする、（二九日）

六月には絵具の材料やカンパスの素材をマスターする。人物画をパリで描くことに漠然とではあるが気

持ちを惹かれていることを告げる。

やつと材料に対する理解が少しづゝついた、あまりにもり上げるとヒビが入る事や、細かい目のカンバスでないと色が出ない事や兎も角材料に対する理解だけでも容易ではない、（一一日）

巴里で人物をこのボール紙に描いて見るかも知れない、（二〇日）

七月には「自分が描きたいと思ふものは荘飾的に美しい豊麗なものでなくてはならぬ」（二二日）と明確な考えを述べ、二四日には、帰国の日程を一月二八日に延期することになる。

八月になると材料とヒビに関して自信をもって制作意欲に燃えた。二〇日には三カ月がかりの二枚目の一五号を一枚完成、そのほかに一〇号二枚、一五号一枚出来る予定で五枚持ち帰る計画を立てている。そしてカーニュでの風景画制作を考える。

自分等はいつも前途の結果を楽しむで居るのだ、（中略）一枚いゝ画が出来ればそれでイトグチがついたといふものだ、（中略）ベトイユで少なくも四五枚は（この八月一杯では出来ないので今日も中村君に少しドイツ行きを四五日ダキヨーして延ばしてくれ、といふ事をたのむだ、そうでないとドイツから帰つてから又仕上げに行かねばならぬ、画の都合で又ベトイユに十日計り行かねばならぬかも知れぬ、）出来る、（第六輯、一〇日）

自分は自分の制作の為には如何なる事があつても帰らない、自分が佐渡から出て来て勉強出来たのはこうした決心があつたからだ、自分がかなり侮辱を受けたし人に対してどうしてもいゝ画をかゝなければならぬ、凡ての事はいゝ画で解決出来るのだ、（一七日）

もう材料の上では兎も角変色もしないし、又ヒビの入るのも少しはましになって材料の苦心から失敗することは少なくなつたのだからこれからは画が出来るつもりだ、カアニユでも五枚位ゐかきたいものだ、（二〇日）

まだ画具にヒビが入るのが完全になをらないので閉口する、しかし自分も精神こめて描いて居る、カアニユに行つたらも一層力を入れて描いて見ねばならぬ、無論人物ではないからそれ程でもないがこの心持ちで画をかけば必度日本でもい、ものが出来ると思ふ、（二九日）

麦僊は、佐渡から出帆した頃の追憶も手伝って、絵画制作への心意気をあらわにしている。佐渡から京都への修業時代と、京都からパリへの画法探求の苦難が重複したような心境であったろうか。

九月には、カーニュに一一月末から二か月間滞在する予定を立て、一一月末に出帆と決める。

何といつても絵をかく事が我々の生命でもあり又描いて見つ、発見するのだから考へて居たり見るだけでは何にもならない、カアニユもい、処なので早く又カアニユに行きたい、場処をかへたら又一層感興もわくと思ふからあまり永くなつたのでこの土地も少しく飽いた、それにもう同じ画ばかりつ、いて居るので、（七日）

そして九月三〇日麦僊はヴェトイユを引き上げて、パリの人となる。

愈〻ベトイユを引き上げた、朝霧りのこめたこの村もいつ再び来るか知れないと思ふともう一度十一時の出発迄村を見て来たい心になる、時々話した人々や特に親しくして居た村の人々とに愈〻私も帰ります、御気嫌ようと挨拶するとみな来年も御出でなさいとか、或はおたつしやでとかそうして土によごれ

た手を差し延べるのだ、宿のマダムも独逸に立つたら是非ハガキを送れとくれぐれもいつたりして遂に沢山の枠やトランクを乗せて自動車は出た、寺の塔がかくれセーヌが見えなくなる迄自分はこの村を惜しむだ、何といつても半期間居た土地である、このフランスに渡つて以来半分はこゝに居た事になるのだから尚更出発を惜しむだ訳だ、パリ迄は日本では想像も出来ない程の一面アスファルトで固めた大道を真しぐらに走つて午后一時半に着いた、そうして久々に又パリ生活を初める事にした、[23]

ヴェトイユでの四月から五月にかけての猛勉強で、風景画に勤しんだ麦僊は、西洋画の技法を制覇し、画家としての自信を得た。六月頃から脳裏を掠めた人物画への憧れがその後のパリでの制作を左右することになるが、「麦僊の人物画制作」と「アンリエットとの存在」を関連づけるには、アンリエットがどのような女性であったのか、伝説のアンリエットの糸をたぐり、その実像を模索する必要がある。

八月頃から妻、そして杏村への書簡でテーマとなった風景画制作のためのカーニュ（南フランス）旅行は、アンリエットを意識した、人物画と風景画の調和を描きたかったのではないか。いずれにせよ、九月に入った麦僊はヴェトイユでの研修予定を見事に成し終えていたのである。そしてアンリエットとの文通が始まるのは、麦僊がパリへの転居を目前とした九月下旬であった。

(2)伝説のアンリエット

アンリエット・コルディエについての第三者による文献として、私の知る限り、①吹田草牧の「渡欧日記」および「ヨーロッパからの書簡」、②入江波光の随想、そして③匿名の記事「麦僊とベトイユの娘」[24]がある。

①栖鳳塾での麦僊の後輩にあたる吹田草牧が、麦僊とアンリエットとの出会いについて言及しているのは、一九二二年九月二一日、二二日付けの「渡欧日記」の中である。先ず九月二〇日の日本人倶楽部で「土田さんの近頃ベトイユではじめ出したラムウル・アッフエエルがい、話題」になり、「土田さんが来て、ベトイユのエピソオドを真面目に話したり娘から来た手紙を見せたりした。きいて居ると中々面白い。私たちも急に話がまとまって明朝土田さんと一緒にベトイユに行くことにする」と書いている。翌日二一日（木曜日）の日誌には、土田、伏原（表具商・春芳堂）、入江、吹田のヴェトイユ紀行が記されている。

マントへ着くと駅前からタクシイに乗る。私は運転台にのった。マントの街をまっしぐらに走る。古いゴチックのい、形の寺が見える。随分大きなものだった。セエヌ川を二つ越へる。向ふに古い眼鏡橋が見える。街を出ると、ゆるやかな丘の中についた坦らな道を自動車は走って行く。麦を刈ったあとのやはらかい土の露はな部分や、淡緑色の野菜を作った部分とが美しい敷物のやうな色彩をなして居る。鳥が下りたり、ぱあっと飛んだりする。正面にセエヌ川が光って居るのが見下せる。岸に列んで居る家々が見える。「あの鼠色の家があの娘の家です」と土田さんが説明をする。ベツイユの村が見えて来た。やはらかな丘にかこまれて静かに列んだ、如何にも平和な村のやうだ。だんだん村にはいって来る。[25]

二一日の六時ころ、草牧は約束の川岸まで一人で出かけた。そこで土田、入江、伏原と合流して船に乗るシーンが描かれている。

間もなく例の娘が来た。紫と白との棒縞の上着を着て、帽子も被って居ない。土田さんは伏原さんと一

緒に娘と話をし乍ら行く。私と入江君とはその後からついて行った。船に乗る。何となく私共は堅くなってしまった。娘もだまって居た。ゆるやかに漕いで行ったのだか、船は直きに向岸についてしまった。雇人が漕いで居るので、土田さんは娘と話もできなかった。舟が着くと娘はろくに挨拶もしないで帰ってしまった。「今日は余程悪い日だ。こんなことも今までからなかったのだが」と土田さんが云って居た。もう辺りは暗くなって行った。今度船で帰ったら、娘が漕いでくれるだらうと土田さんが云ふ。伏原さんは云ひつかったまゝ、「今晩は」と声をかける役をした。娘の代りにまた下男が出て来た。「しまった」と土田さんは云った。さうして我々はまた元の岸まで乗った。失敗だと云って土田さんはひどくしょげて居た。宿へ帰ると直ぐ晩餐をたべた。矢張中々おいしかった。それから土田さんの部屋で話して戻ると、そこへ山本、松田両氏が遊びに来た。暫く話して行った。それから私は今日娘から来た手紙を見せられた。「あなたが私の手紙を了解して下さったことを大変うれしく思ひます。あなたは今後私の手紙をお読みなさいましたら、どうぞ直ぐそれを火中して下さい。先日あなたの宿の主婦が私の手紙をあなたの室で見て、それを私の母に話しましたから、私は大変しかられました。」と云ったやうなことが書いてあった。[26]

草牧たちは、ヴェトイユから対岸のラヴァクールまで、アンリエットの渡し船[27]（口絵図15）を使ったのだろう。アンリエットの母親の下で働いていた使用人の一人は、ペール・ヴァンサンと呼ばれていたそうである。橋のなかった当時のラヴァクールの住民はほとんどすべて小船をもっていて対岸まで渡っていた。アンリエットは当時喪に服していたので上着の色が紫と白であった。黒色、紫色、グレー色は、フランスでは喪を表わす色である。

アンリエットの姉、エミリアンヌの代筆による白いノート用紙に書かれた書簡八通のうちの最初の二通が、草牧のこの記述を裏付けている。

一九二二年九月二一日[28]

愛しい人、

私の手紙を了解して下さりたいへんうれしく思います。私の方はあなたに時々お目にかかり、あなたの親切なお手紙を読むことができて幸せです。あなたの心が常に私への思いで占められているとあなたはおっしゃいました。本当にありがとうございます。そして私も同じ気持ちなのです。あなたと長い時間一緒にいなくとも、私は絶えずあなたのことを考えています。今私はあなたにお願いしたいことがあります。私の手紙を読んだらすぐにだれの目にも触れないように燃やしてください。というのは、アリオー[29]さんがあなたの部屋でメモを見て母に言いつけたのです。ほかのものが見られないように特に注意してください。日曜日については、どうすればいいのか私があなたにお話しします。

私の最もやさしい口づけを受け取って下さい。ア

金曜日（二二日と推定される）

愛しい友、

私はあなたにずいぶんお金を使わせてしまったことに本当にどのようにお礼申してよいのか分かりません。本当に私は甘やかされていますわ。このように常に私のことを考えて下さるって本当にご親切ね。愛しい人、私もあなたを忘れたりはしないし、私の考えは常にあなたとともにあります。もし私が自由で好きなときにあなたにお会いできるのなら何と幸せなことでしょう。今これが私の筆跡ではないと奇

妙に思われるでしょうが、私が言いたいことを姉に筆記してもらっているのです。私の筆跡が誰にも分からないように姉[30]が書いているのです。サインには私の幼い従姉妹の名前、つまりエメを使います。こうすれば誰にも分かりません。日曜日に、サン・マルタン・ラ・ガレンヌ[31]の道で会いましょう。正確な時間は分かりませんが、日曜日の朝、十時から十一時の間、お目にかかれるでしょう。私の手紙をよく理解していただけますよう祈ります。私からの最高の接吻を受け取ってください。だんだんとあなたを深く愛している女より。エメ（ア）

一方、草牧の翌日九月二二日付の日記には、

今日、午前中、入江君と伏原さんが川岸に居ると、アンリエットが来たので、土田さんにさう云ふと、土田さんがさがしに行って居る間にまた娘が来た。船に乗って居る所を一枚入江君が写真をとったさうであった。そして娘に待ってくれと云ったがよく意志が通じなかった。そして娘が余程こぎ出したとき土田さんが帰って来たが、もう間に合わなかったさうであった。土田さんは余程焦れて居た。私たちは五時の自動車に乗るので支度をした。そこへ土田さんが帰って来た。土田さんは淋しさうな顔をして、私たちに自動車の出るのを見送って居た。[32]

吹田草牧の日記には、麦僊とアンリエットとの逢瀬のはかばかしく進まない様相が客観的に描かれているが、第二の文献である『入江波光画論』においては、草牧と同じ体験がより叙情的な文章で描かれている。

②吉田義夫は、『入江波光画論』の「入江先生を偲ぶ」の中で、パリの下宿で麦僊と一緒に住んでいたことのある師入江波光の談話として、麦僊が「熱狂的な多情多感の性状で、貧婪（どんらん）な意欲でよく勉強もされたが、恋愛もされた」と前書きし、セーヌの渡守の娘との恋の顛末について言及している。

土田君がある日、わたしにセーヌを渡つて郊外写生に出かけようと誘つた。わたしも天気はよし、その気になつて承知したが、かれは、自分はちよつとその前に用事があるので、一足さきに行つてくれないかというので、わたしは、かれを残して出て、セーヌ川を渡つて、ベトユイ村の渡場の岸辺の草叢に坐つて、流れる雲や柔かな森の色をなつかしみながら待つていた。わたしの捨てた舟は、幾人かの客をのせて、巴里へと、また渡つていつた。舟が帰つてきた。しかしかれは乗つてはいない。ふと気がつくと一人の女が、それも川向うの都会風ではない野性的な感じの可愛い娘が、人待ち顔に川を見ている。舟は渡つては、また帰つてくる。こんなことを繰返しているたびに、娘はいらいらしてくる。ついに、わたしのそばへ来て、あなたは日本人かとたずねる。そうだと答えると、土田を知つてるかと聞くので、友人だというと、彼女は、土田はどうしていると重ねて問う。じつは自分は土田を待つているが、かれは用事があるので遅れているらしいと話すと、彼女はわたしのそばから、ツト離れて、帰つてきた舟の渡守となにか話をしていたが、こんどは渡守と代つて、幾人かの客の乗つた舟を、自分で操つて川を渡つていく、娘はわたしの方を振りかえりながら、大声でサヨナラと呼んでいるようである。わたしも手を振つてサヨナラと応じた。するとフト思つた、これはあるいは土田君のトリックではないだろうか、いままで気がつかずにいたが、かれの口から渡守の娘のことを耳にしたような覚えがある。かれは自分の愛情の対象を、こんな形でわたしに紹介したのではないかと、そうだ、確かに、そうに違いない。こ

う考えてくると、川風に金色の髪をなぶらせながら巧に舟を操つて、みるみる小さくなつていく女の姿がいじらしいものに思えてきた。[33]

これまでに記した一連のいきさつの中で読んでみるとまことに味わい深い文章である。入江波光には、波光独自の見方、考え方があったろうし、麦僊の真意は薮の中である。そして入江波光は麦僊の情熱的な側面を強調し、

土田君は狂熱的な性格の人でしたから、セザンヌに感激すると、矢鱈にセザンヌの画集を巴里の古本屋で漁つて買い集めたり、潤沢でない旅費をさいてセザンヌの作品を求めたりしましたが、女にもそうで、相手にまず手紙を送つて交際の機会をつくるため、独学で仏蘭西語の勉強をやつたもので、それがために、われわれの中で、かれがいちばん語学が上手になりました。必要ということは人間の能力を意外に発展さすものです。[34]

と言って、若き日の挿話を結んでいる。神崎憲一によれば、師栖鳳も、麦僊の「あの信じた処に勇敢に打ッ突かって行く大胆さや実行力というような点に対して、大いに愛着心を抱いていたように見える」[35]と、その嘱望の様を語っている。「相手にまず手紙を送って交際の機会」をつくったのは麦僊であったことは、アンリエットから麦僊への最初のころのメモや書簡、全八通に繰り返し、「お手紙ありがとうございます、感動しています」という文言があることから推察しても、信憑性がある。

また、麦僊が「交際の機会をつくるため、独学でフランス語の勉強をやったもので、それがために、われわれの中で、かれがいちばん語学が上手になりました。必要ということは人間の能力を意外に発展

さすものです」と入江波光が述べてもいるが、麦僊は妻への書簡の中でも「文化的な向上」のためしきりと語学を学ぶことを勧めていた。波光が晩年語った上記のような事柄は事実に違いないが、私自身は軽はずみなうたかたの恋として麦僊とアンリエットとの交際を処理するに忍びない。

入江波光の多少棘のある文言の裏に、国展での麦僊と波光との相克の影響はなかったのか。田中日佐夫[36]によると、麦僊が滞欧書簡で批判者の立場で弾劾したのは「細かな写生」「いやに厳粛な画」「宗教臭い画」、つまり国画創作協会がうち出し一時的に画壇を席巻した、一括して「悪写実」[37]という言葉で呼ばれた当時の日本画の憎むべき特徴であって、その傾向の美術思潮の指導者と目されていたのが、極端な精密描写を至上として京都市立絵画専門学校の学生を指導していた入江波光[38]であった。波光は、麦僊の晩年の画境について、「あの洗練に洗練を重ねた装飾的な表現をもつた耽美の世界は、現実の象徴や、自然の真実の抽象でもなく、麦僊氏の観念に依つて創りだされた、妖しくも美しい形式の表示であつた」[39]と考えた。しかし滞欧中の麦僊の写実への執念を見る限り、麦僊の耽美な世界は、現実の象徴であって、自然の真実の抽象そのものなのである。また中井宗太郎は、一九二五年の「国展を顧みて」と言う一文に、「写実を深く徹底しなければならぬと強く主張する入江君もあれば、古典的な荘麗明快な美を求める土田君も」[40]あると記した。麦僊の求めたという「古典的な荘麗明快な美」とは、この文章の書かれた年から考えて、まさに帰国直後の「舞妓林泉図」（口絵図1）（一九二四年）のことだろうが、この画こそは、「ヴェトイユで出逢った人物と風景」の深い写実のたまものである。

いずれにしてもセーヌの渡船を背景とした麦僊とアンリエットとの逢瀬の叙述は、傍観者の対応や解釈によって様々な様相を見せている。

③第三の文献「麦僊とベトイユの娘」は匿名の記事で、麦僊帰国後出版された『中央美術』一九二四年一月号に投稿されたもので署名はない。この記事はいわばゴシップ的な運びの文章で書かれている。

巴里から二時間ばかり汽車で行つた処にモネエの画などで名高いベトイユといふ村落がある。巴里にゐる日本の画家は一度は大抵この村に写生に出掛ける。先頃帰つた京都の土田麦僊君も屢々此の村に出掛けた。ところがその村の或る素封家の愛娘が、どうした機みでか麦僊君を見染めて、Hといふ馴染の若いこれも日本の画家を通して恋文を送つた。麦僊君も旅愁つれ〴〵に悪い気持もしなかつたか早速色よい返事をと思つたが、生憎ラブレターが書けるほどにフランス語が堪能でなかつた。で、橋渡しをしたHに代筆を頼んで「私は小鳥のやうに愉快な気持で…」とか何とかアマ文句をつらねて返事を書き送った。

ところが純な少女気の娘はもう夢中になつて遂にベトイユの家を出奔して麦僊君の巴里の下宿へ押しかけるといふ逆せ方になつてしまつた。かう積極的に出られては麦僊君も少々怖気がさして来たので、それとなく娘のマントと帽子を買つてやりなどしてだましつ賺しつベトイユに送り届けることになった。その事を耳にしたHは友人某を誘つて密かに見物に出掛けた。で二人が先廻りして停車場で待つてゐると麦僊君に見出だされて

「H君、君は何処へ行く。」と云はれ、遂々

「うむ、ちょいとベトイユまで…」と口を辷らしてしまふと、そこは一枚上の麦僊君

「ぢゃ君、すまないがこの娘を家へ連れてつて呉れ給へ」と拠ろなく頼まれて否とも云へず某と二人で冬の夜寒をベトイユまで娘を送り届けた。

時経てHがソロボンヌ公園である夜悪漢二名に襲はれてひどい目に逢はされた。その悪漢二名は誰あらう林倭衛ともう一人の某である。どうした訳かと三人で近所のカフェーで懇談して見るとHが麦僊の女を横取りするのは不都合だといふのだつた。

Hはその冤罪を弁解して寧ろ麦僊の為めに大いに努めた事を打明けると、今度は二人は麦僊の娘に対する恋の不純さと無情さを憤つて、日本人倶楽部で彼を擲る相談が成立つたさうだが、果して麦僊君が擲られたかどうか此稿締切る迄にはまだ通信が来なかつた。

因にその娘はセーヌの川上で父が公益の為めにしてゐる渡船の漕ぎ手ださうで、さだめし今頃は失恋の思ひをセーヌの川に夜な〳〵歌にでもして歌つてゐるだらうと、さても罪深き冬の夜かなと噂そのまゝ。

麦僊が帰国した翌年、一九二四年一月一日に発行されたこの記事の最初のパラグラフでは、まず、麦僊がヴェトイユに住んでいたこと。そしてH[41]という人物はあえて詮索しないとして、アマ文句「私は小鳥のやうに愉快な気持で」に関しては、「愛の書簡」の一一月一六日付のアンリエットから麦僊への書簡(a)と翌日一七日付の麦僊返信(b)で文言を正確に知ることができる。

(a)木曜日、一一月一六日、

愛しい人、

母からパリに行く許しをもらったのです。ですから今月の一一月二三日木曜日に、駅に迎えに来てくれますか。私は午前九時にパリにつきます。汽車から降りて切符をわたすところで待っていてください。ご迷惑でなければ、私は月曜日までいます。私たち話せる時間を持てるでしょう。あなたが英語を話せ

るのなら、英語の辞書を送ってください。もっとお話しできるでしょうから。今から言っておきますが、母は近いうちあなたに手紙を送るでしょう。木曜日を心待ちしています。この許しを得るためにはたいへんでした。初めから、母は何も知りたがらなかった。ずいぶん辛いでしょうから。母にとって私が去る日は悲しいことにちがいありません。私たちは常に一緒にいたのですから。あなたに幾度も接吻しながら筆を置きます。私のモットーは、「すべてあなたに、そして永久に」です。とても好きです、あなたをずっと愛し続けたい。一一月二三日のことを早く手紙で知らせてください。

アンリエット

すぐにあなたの腕の中に飛んで行ける小鳥でいたい。

貴方のためだけに生きている女。

(b)土田の草稿、一九二二年一一月一七日

私は、今朝ほど、幸せでうれしくって世界中の言葉のすべての形容詞をつかってもそれを表現できないほどです。あなたの手紙が配達された時、男であるわたしの目が喜びの涙であふれていました。それは私の人生経験のなかでたった一度の唯一の愛の喜びです。このようなあなたの手紙と返事の一通を私はどれほど待ちのぞんでいたことか、考えて見てください。今、私はあなたがパリにやってくることを決心された経緯をじっと考えています。陶酔状態でその時を待っています。ああ！ それがどれほどあなたを不安がらせているかがわかります。あなたのお母上とあなたに私はお礼を申し上げます。私たちに対して、そして私たちの間で神がいかなる悪行もなすことのないように。木曜日、何という歓喜！ 何とうれしいことでしょう！ 感動的です！ 恍惚としてあなたをその場所で心待ちしています。（中略）ところ

であなたは英語の辞書を送るようにかかれていますが、それは今となって少し残念に思います。と言うのは、もうとっくに英語で話し、読むことをほとんど忘れてしまっているからです。ですからフランス語の辞書をもって行くことをお許しください。あまり時間もないのですが、私たちがデパートで約束しているものを買うためのお話をする間、私の友人のなかで最も愛想がよくもっとも親しい一人を同席させることをお許し下さい。デパートでの買い物に役に立ってくれるだろうし、彼の私に対する友情もわかっていただけることでしょう。（中略）ああ！あなたを見つけたときは、どんなにうれしいことか！全霊でもってあなたを抱きしめる時を待っています。あなたが手紙の中で書いて下さった標語、とてもありがとう、私はそれを心の奥底にずっと持ち続けます。お利口さんで、常にそして永遠にあなたのものであるあなたの愛するものの言葉を信頼してください。さあ、近いうちにね。
そのかわいい小鳥を全身の力でもってその腕の中で抱きしめる者より。[43]

第二のパラグラフのテーマは、麦僊とアンリエットの恋愛の要となる事件である。「愛の書簡」から推察すると、アンリエットの母親ルイーズ・コルディエの懸念もあったが、アンリエットは麦僊と一一月二三日から二七日までをパリでともに過ごす決意をしている。一一月一八日付の麦僊宛の書簡には、母親ルイーズの悲痛な叫びが綴られている。

土田様、
あなたに手紙を書いているのは、あなた様が子供をどうしようとしているのかとても心配している母親です。どのような未来をあなたは彼女に与えようとしているのですか？　あなたが娘とそうであったように私もあなたと率直でありたいのです。アリオーさんが私に起こっていること、あなたがすでに結婚

されていることを告げに来た時から出口のないこの愛から彼女を遠ざけるためにすべてを試みました。でも彼女はあなたの遠くで生活するより、死んだほうがましだとしか答えません。自分の名誉を犠牲にするほどに娘はあなたを愛しているときっぱり申します。私の娘はほんとうに誠実で善良なのです。娘は自分が私に辛い思いをさせているのを知っています。そのことで私が深く悲しい思いをするのだったら、私と一緒にいると、今朝もまた私に申しました時、私は本当にやるせない思いでした。娘をとても愛しているので、私のために娘を犠牲にするわけにいきません。娘はとても繊細な心の持ち主です。きっと病気になってしまいます。

土田様、私のことを哀れんでください。あなたの意向を率直におっしゃってください。彼女を常に幸せにすると誓ってください。そして特に、あなたの方でも、この愛がもたらす結果についてよく考えてください。問題のない愛は永久に続きましょう。しかしあなたの奥様に対する義務があなたをあなたの家に戻らせるでしょう、そのとき私の娘はどうなるのでしょうか？　私は今月の二三日、木曜日まであなたからのお返事をお待ちします。

敬具

麦僊のルイーズ・コルディエ宛の手紙（一九二二年一一月一九日ころの麦僊書簡の草稿）はすこぶる誠実であって、渡仏を計画中であったと思われる弟杏村について言及しながら、麦僊帰国後もアンリエットにいつでも援助を惜しまないと告げている。

親愛なる奥様、

お手紙を差し上げますのは、私土田麦僊という日本人です。今日、大変懇切でかつ好意的なご書面をいただき、お返事を急いでおりますが、何しろ高まる心の動揺をうまく表現できず、不完全な手紙でのお

返事をお許しください。実のところ、心穏やかなあなたのお嬢様に与えた動揺、そして平穏なあなた様のご家族に混乱（カオス）を起こしてしまったことに対してお詫びの言葉もありません。今私はあなたのお気持を、お書きになっていること、私に誠意をもって話しておられることはすべて十分理解しています。私はあなたのお嬢様に対してと同様に、私の現在の愛情に関して率直にあなたに懺悔し、書きしたためることにします。私達の心をとらえた愛は神からの愛であり、まったくどうすることも出来ない宿命だったのです。つまり、私は彼女を心底愛していて彼女が私を愛しているのも同じ真摯なものなのです。当然の結果として、言い訳なしに、私はあなたのお嬢様との結婚を申し出なければならないところですが、私は妻を日本に残しております。そして今私は運命によってすでに結婚しているという、ほとんど如何なる自由もない縛りに苦しんでいます。どんなに私がそのことで苦しみ悲しんでいるか想像して見てください。ああ、何という心情でしょうか！　私は日本にこの秋、帰ることにしていたのですが、今まで延期したのはあなたのお嬢様に恋焦がれている私の魂のせいなのです。来年まで延期されることでしょう。

（中略）この秋、私の弟[44]がフランスのパリにやってきます。彼は若いにもかかわらず、とても立派な人間なので、私の帰国後、彼女にしてあげられることを頼もうと思っています。つまり私が再びフランスに戻ってくるまでのことを。私は私の意向についてのこの手紙を遺憾ながら、信頼できる友人による翻訳によって書きました。

敬具

私は彼女を決して忘れたりしません。何でもお言い付け下さい。

広い視野をもっていたすぐれた哲学者であり、一九二二年には「自由教育論」を研究していた土田杏村は、おそらく兄の恋愛相談を受けてか、「わたくしは大正一一年一月以来今日までに我国で発表せら

れた恋愛観を、凡そわたくしの力で出来得る限り数多く蒐集して、一亙りそれらを読み通した」[45]と、『恋愛論』の中に記している。麦僊はアンリエットの母親宛のこの書簡の中で、杏村をパリに呼び寄せ、アンリエットの将来について考えると約束している。しかしこれは誤解を孕んだ文章である。麦僊に離婚の意志があるのか、そして杏村はアンリエットに対して具体的にどのようなことができるのか、すべて曖昧模糊としている。しかし当時の麦僊にはそれ以上のいかなる誓約もできなかったであろう。少なくとも麦僊は絵画に対する真摯な態度と同様、誠意をもって、アンリエットとの交際に真剣に対峙していた。「七月八日頃」と書かれたヴェトイユから杏村宛の書簡に、「この田舎へ来たことは実にいゝ事だつた、茂などもこちらに来る時には是非田舎で論文など書くがいゝと思ふ」[46]と杏村の渡仏を促している。しかし杏村はちょうど一九二二年九月、三日扁桃腺の発熱に始まる喉頭結核を発病し、他界するまで闘病生活（病床）に入り、渡仏は実現することはなかった。

また、麦僊がアンリエットに買い与えた「マントと帽子」はかねてから、麦僊が約束していたものであって、怖じ気づいた麦僊のとっさの決断によるものではない。一一月一日付と推定される書簡草稿の中でも、「あなたに帽子とコートを買ってあげたい。けれどもどんなものが気に入ってもらえるのか分からない。だからおっしゃって下さい。そしてあなたの好みと寸法を知らせて下さい。そうしてくれるととても嬉しいのです」といった一節がある。吹田草牧の「渡欧日記」に「間もなく例の娘が来た。紫と白との棒縞の上着を着て、帽子も被って居ない」[47]と描かれているが、少なくとも当時のパリジェンヌの流行であった帽子に関しては、かねて麦僊がプレゼントしたいと考えていたことで、その場しのぎの小道具ではなかったことも「愛の書簡」が証明するところである。

そして「冬の夜寒」の下でのアンリエットと麦僊の友人たちとのヴェトイユへの帰路に関しては、一

一月二八日付けのアンリエットの書簡に、

愛しい人、
たいへん疲れていたけれど無事に帰宅しました。車から降りて、私はあなたのお友だち[48]の皆さんを新白馬（旧ドマル）ホテルにお連れしました。あなたは無事帰られたことでしょう。愛しい人、あなたのご親切に感謝します。本当に感激しています。私をとても親切にもてなして下さったお友達にお礼を申し上げてください。日本人ご夫妻にも私からの友情をお伝えください。あなたの親しい友人にもよろしく。母のそばにいてとても満足しています、でもあなたのお傍にいるほうがうれしい。私の最もやさしい接吻を受け取ってください。
あなたを愛しているアンリエット
追伸。母はあなたが贈って下さった小海老をとても喜んでいます、そしてあなたに最高の友情をお送りします。

と、詳しい報告がなされている。小海老をプレゼントする麦僊の心遣いに日本人らしい人情が窺える。そしてHを襲った「悪漢二名」に関しては、麦僊の一二月七日の妻宛の書簡にある次のような一節から、林倭衛と佐藤朝山ではなかったかと推察できるが、真相は今となってはわからないし、詮索するに値しないだろう。

又パリでもだん〳〵日本人が評判がよくない、それはカツフエでよく酒を呑んでは諠嘩(ママ)をするのだ、又研究所では三度もモデルをなぐつた事もあるそうだ、こうした事は必ず日本人からおこる、それにこれ

は一切いつてはいけないが佐藤朝山といふ美術院の彫刻家が来て居るがこれなどは昨夜日本服の上にインバネスかなど着込んでカツフエに行きそして酔ひどれた揚句を誼(ママ)嘩をするので日本人の間でも鼻つまみだ、又仏蘭西人からも日本人は野蛮人だといつてるといふ事だ、こんな馬鹿な連中が多いので閉口する、林倭衛といふ男もよく酔つては誼(ママ)クワをして一度拘留もされたといふ、(この男は至極いゝ男だが酒の上がよくないのだ)[49]

麦僊の帰国が二人のロマンスに終止符を打つことになる。麦僊は一九二三年三月二一日（水曜日）にパリを発って帰国の途に着いた。アンリエットがラヴァクールに戻ったのは翌三月二二日（木曜日）の夜である。第三の文献の結びの文章に描かれた「失恋の思ひ」の真実については、一九二三年四月一〇日付の「愛の書簡」を締めくくる最後の手紙[50]の文面にアンリエットの思いを察することができる。

愛しい人、

お手紙をいただきとてもとても嬉しかったです。心配していたのです。お元気なのですよね。私も母も元気です。あなたがパリから出発されたとき、私たちだけが残されました。あなたのお友達はみんな「さよなら」さえも言わずに行ってしまい、私たちに付き添って下さったのはヤモト[51]さんだけでした。あの人たちは本当に不親切です。私はラヴァクールに木曜日の夜帰ってきました。それから外出していません。あなたは船の上では何をしているのですか？　ちょっといじわるだったアンリエットのことを考えて下さったかしら？　私はしょっちゅうあなたのことを考えています。あなたは私にいつもとても親切でしたもの。あなたを決して忘れません。日本に帰られるまでよい旅をされるように願っています。ヴェトイユは晴天です。太陽がきれいです。でも船の上は暑いのではないかしら。今日はこれ以上何も言

うことがありません。あなたの便りをお待ちしています。愛情のこもった口づけを送りながらお別れします。

母からもよろしく。アンリエット

この手紙を最後に、アンリエットは妻子ある麦僊に書を送ることもなく、舞踏会で知り合った、モーリス氏と一九二八年に結婚した。麦僊との別れから五年の歳月が経っていた。彼女にとって麦僊は過去の人でしかない。アンリエットは生涯、彼女の家族の誰にも麦僊との過去を語ることもなくこの世を去った。モーリス氏は結婚当時森林水資源局の仕事に携わっており、後に自動車製造会社プジョーに技師として勤めた。第二次世界大戦では、レジスタンスの一員であったという。

吹田草牧の日記、書簡そして入江波光の随想、さらには匿名で書かれた「麦僊とベトイユの娘」など、麦僊のパリでの恋の波紋は大きかったようである。

一六歳の無垢な少女との純粋な愛の世界がヴェトイユを中心に展開されたのは事実である。そしてそこに東洋から来た異邦人の悲哀があった。一九二〇年代といえば、フランス人にとって、日本人はまだ異国の風変わりな珍しい人種でしかなかったろう。パリにあこがれ、何かを求めてやってきた日本の若者の多くは、セーヌ川沿いの風景、文物に圧倒されながら、パリに突き放された思いで、通りを彷徨い、あるいは日本人倶楽部などで仲間内の議論に時を過ごした。パリはただ孤独な日本人たちを黙って見下ろしていた。フランス文化に魅了され、その虜になった麦僊だけが、パリの視線の渦中に身を置くことができた。アンリエットとの恋がパリに滞在していた多くの日本人画家たちの話題となったのもそこに原因があるように思われる。国画会擁立直後のこの時期の麦僊は男としても輝いていたはずだ。「麦僊

のパリ」は、フランス文化の魔力と交わり、当惑する異文化人、麦僊の人情の機微を浮き彫りにした。

アンリエットの人となりと心のときめきを綴った「愛の書簡」は、これまで何らかの形で公にされていた麦僊の知人側の証言の欠落を補い、文化の違いに引き裂かれた麦僊とアンリエットの絆を明確に呈示している。麦僊が「愛の書簡」を家族に内緒で友人画家に託し、後世に遺したのは、妻への思いやりであったのか、あるいはパリに選ばれた画家としての特別な体験を、そして公にできなかった愛の真実の姿を、いずれは明らかにしたかったのか。「愛の書簡」が語るアンリエットとの恋は、帰国後、画風を一新し、独自の「理想の人物画」創造に向かった麦僊芸術の一つのルーツとなったことは疑いない。妻宛の「滞欧書簡」の大きなテーマであった帰国日程変更とアンリエットの「愛の書簡」に書き留められた感動の日々とを比較・検討することによって麦僊の心の機微を探って見よう。

(3)理想の人物画

①滞仏日程の変更

麦僊の妻宛「滞欧書簡」の一つの重要なテーマは、幾度にも及ぶ帰国日程の更新である。

一九二二年二月一〇日イタリアでの研修を終え、パリでの生活を始めた麦僊は、三月七日には「八月いっぱい」でパリから日本へ帰国予定であったが、三月三〇日付の書簡では「十一月三日帰国予定」としている。そのことは、イギリス旅行後の四月二六日付書簡にも「十一月出発」と書いていることから確認することができる。ところがヴェトイユの生活に慣れ親しんだころの五月二四日付書簡には、より想像的な絵を制作するために帰国日程を早め、「九月廿四日出帆」と変更するのである。

それに日本で描く様な人物画を自分は一生自分の仕事として貫きたいと思ふのだからこちらで風景画をかいてもつまらないといふ気もするのだ、今描いて居る十五号が非常によく出来れば又考へがちがつて来るかもしれないが矢張九月廿四日出帆にし様かといふ気もして居る、（中略）今描いて居る画の結果にする、[52]

麦僊が帰国日程を早めたのは、風景画ではなく人物画を究めたい一心であったことは間違いない。しかし六月二〇日には、ヴェトイユでのアンリエットとの淡い恋慕の情が麦僊に芽生えたのか、「九月廿四日」の出発予定を延期している。そして六月二二日には「十二月には出帆するか或は春になるか定まつて居ませんといつてくれ、兎も角他のヒマ人には女でも出来た位ゐに思はせて置けばよいさ」[53]と言って出発日程を「春」まで変更しようとしている。

七月一日付けのヴェトイユから妻宛の書簡では、麦僊は、帰国日程変更に絡めて、カーニュ行きについて言及している。カーニュは麦僊がパリ滞在中に最も評価したルノワール終焉の地でもある。

今このベトイユに居るけれども荷物は一切パリのホテルに置いてあるし、一切この後の手紙もパリに送つてくれ、（中略）十一月と十二月とカアニユに行つても少し画を描いて一月一杯は準備をして一月の末に出帆し様かと思ふ、そうすると三月の十日頃に日本につく、其方がよいかも知れない、或は一層早くすれば十月の末迄旅行すれば十一月の末に出帆する、この二つの方法を取る、しかしどうも一月の出帆になりそうだ、実は一昨夜などは一刻も早く帰りたくて直にも日本に帰りたい気がしたが画の事を見、又自分の画の一刻一刻本当の道に進んで行くのを見てはどうしてもも少し画を描かなくては残念だ、大分ヒビの入るのと変色するのはなをる様になつた、随分苦心した、兎も角もう直だ、[54]

と画の創作に意欲を燃やしている。そして七月三一日のマント橋の写真の葉書で、「昨日ロンドンに申込むでおいた伏見丸一月廿八日の一等がとれた返事があつた、愈〳〵一月廿八日ニ決まつたわけだ」[55]と報告した。しかし九月に入った一三日付の葉書には、

> 或は又二月に出帆せねばならぬかとも考へて居る、それはカアニユで十一月末から二ケ月も居られない為だ一月廿八日ではとても準備が出来ないらしい二月末に出帆しても三月末か四月初めには日本に帰られる、[56]

と、滞仏期間を再度延期するのである。このカーニュへの研修計画は、九月に交されたアンリエットの麦僊宛メモに記載されている冬のニースへの旅行プランと一致している。

目まぐるしく変わる帰国日程変更について、一一月一九日頃と推定される麦僊の書簡草稿に注目したい。麦僊がアンリエットの母ルイーズに、「わたしは日本にこの秋、帰ることにしていたのですが、今まで延期したのはあなたのお嬢様に恋焦がれているわたしの魂のせいなのです。来年まで延期されることでしょう」（前出）と書いているように、帰国日延期の要因として、画家としての創作上の理由はもちろんであるが、アンリエットへの心情も否定できない。そして、一一月二八日付の妻への書簡には、三月にするかもしれないと告げる。

> 午后これからミュゼーギメーに行つてエヂプトのものを見て来様と思ふ、この頃東洋のものに興味を持つて来て居るから、やりたい事か用事のみ多くて心だけでもい、加減に疲れる、しかしこの頃は実に落

付い心(ママ)になつて来た（中略）二月二十五日に出帆するとすると十二、一月の二月しか仕事は出来ない訳だ、或は三月にするかも知れない、[57]

さらに一二月四日付には、

自分はこの制作の都合上二月か三月になる、しかし如何にしても三月よりはおそくならないから安心するがよい、お前の方は長いかも知れないが自分に取つては夢の様に早い、あまりにやりたい仕事が多いのと日が短かいから、それに仕事をするとなると二月なれば一月には或はもつと早く切り上げねばならぬし、三月だと二月初めにはもう仕事をやめねばならぬ荷造りや買物でそれに三四日前に出発せねばならぬから、（もう直に帰るから安心してくれたらいゝ、）[58]

そして一九二三年一月二二日には、帰国日程の最終的な報告と帰国を待ちわびる妻への労いの言葉が添えられている。

又これから荷物をこしらへた処で二月二十五日に帰られない事もないがそれでは折角やりかけたデツサンが駄目になる、下画がすつかり駄目になるし、又船も三月廿五日に決定して居る、（中略）こん度の洋行はお互いに取つてもよき経験になつた事と思ふ、今後のよき生活を思つたら必(ママ)度幸福に行ける事と思ふ、そして自分の帰る迄健康にそして美し神(ママ)経衰弱などになる事なく待つて居てくれと思ふ、[59]

総括すると、一九二二年一一月二八日に出発日を「三月」と漠然と決めた後には、大きな日程変更はなかった。しかしヴェトイユ研修後から、出発日を最終的に一九二三年三月二五日に決定した一月二二日

まで、数ヵ月間にわたる書簡に刻まれた帰国日程変更の記録は、「国境を超えた恋愛」と「妻子への想い」とのジレンマに苦悩する麦僊の焦燥たる心を反映し、麦僊芸術大成への軌跡を遺した。一九二二年一〇月以降の麦僊のパリでの足跡を「愛の書簡」を参照しつつ辿ってみよう。

②アンリエットの書簡

アンリエットの「愛の書簡」の調査・分析に関しては、日付のあるものから整理し、日付のないメモおよび手紙については、紙の質、大きさ、ニース旅行に関してなどの内容を考慮しつつ進めた。ピンク色の便箋に書かれた一連のメモは文体から推察して、日付のある書簡より前に書かれたものと判断した。整理が困難だったのは、「アンリエットの姉の筆跡による書簡」と「アンリエットの母親の愛娘と麦僊に宛てた手紙」が、なぜかこの中に混在して保管されていたからだ。しかしこうした書簡が入っていたためアンリエットを取り巻く周囲の人たちの心理状況をも知ることができた。麦僊がアンリエットの母ルイーズの娘宛の書簡などを、大切に「愛の書簡」の束に保管していたのはそうした母娘の人情、つまりはフランスの風俗、文化に共感を覚えたためではなかろうか。

一六歳のアンリエットのフランス語の文体は、カトリック女子寄宿学校での当時の授業が、刺繍や楽器などであったため、「発音」に基づいた綴り字となっていて、誤字が多い。例えば、最初の書簡では、Je consent a vous voir un peut le soir a la sortie de mon travail、つまり「夕方仕事の後ならお目にかかることに同意します」と書かれていて、動詞「同意する」の活用 consent が間違っていて、アクサン記号の欠落 a、誤字 peut なども指摘できる。また九月二〇日ころと推定される書簡においては、Je finis mon apprentissage au mois de janvier aussitot apres je t'acherais de trouver du travail、「一月に実習を終えると、

すぐにパリでの仕事を見つけるように努めます」の aussitot, apres「すぐに」にアクサン記号の欠落が見られ、また tâcherai の代わりに t'acherais と書いた、綴字の誤りや未来形語尾と条件法接尾語の書き違えなど、話し言葉の発音そのままを文字にしている。

アンリエットの実姉、エミリアンヌの手紙の筆跡は美しく、誤字もなく、読みやすい文章で書かれている。母親ルイーズの筆跡は、文字も不明瞭で解読し難い文章である。なぜ麦僊は母親のアンリエット宛の手紙まで日本に持ち帰ったのか。アンリエットとの交際を容認した母親の切ない気持ちに麦僊は感謝していたのかもしれない。

麦僊の書簡（下書き）は、吹田草牧をはじめ、複数の友人の協力を得て作成されたようである。草稿の筆跡は同一人物のものであり、麦僊自身が苦慮して纏めたものであろう。

「愛の書簡」（全四三通）は以下のように三部に分類できる。

一、一九二二年九月二〇日頃までの日付のないアンリエットのメモ八通

二、九月二一日から一〇月一三日までの、麦僊の手紙の草稿一通を含む姉のエミリアンヌの代筆による書簡八通

三、一〇月二一日から一九二三年四月一〇日までの麦僊、ルイーズ・コルディエの書簡を含む二七通

つまり一〇月二一日付けからの手紙がアンリエットの直筆ということになる。田中日佐夫編の「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」『美学美術史論集』第六輯、「土田麦僊のヨーロッパからの書簡（続篇）」『美学美術史論集』第七輯と「愛の書簡」とを比較・照合しながら麦僊とアンリエットの真意を測ってみよう。

まず、この「愛の書簡」のテーマの一つがルノワールと深く関係するカーニュへの旅行であることに注目したい。文通当初から「アンリエットのメモ」の話題はひたすら麦僊とのニース旅行計画であった。アンリエットからの愛の告白があったと推定される、二人の文通が始まった九月二〇日頃の手紙で、アンリエットは、二人で過ごす冬のニースへのあこがれをしたためた。

拝復、

あなたのお手紙はだんだん親切になっています。この冬ニースにいく方法を見つけられるのなら何と嬉しいことでしょう。もし私がパリで仕事を見つけることができるのなら、自然にうまくいくでしょう。探しているうちに切望している方法を見付け出せるかもしれません。

神様が私たちを助けに来て下さるように。

優しさを。アンリエット

九月三〇日、麦僊はヴェトイユを引き払ってパリのホテルに居を移している。

（麦僊のアンリエット宛書簡の草稿、九月末日と推定される）

あなたのことを考えながら書いて然るべきこの手紙を急いで書いています。できる限り敏速にするべきでした。しかしあなたの駅からの出発を前にした悲しみから逃れる時のことを考えると、パリに戻るよりもヴェトイユのあなたの傍にいるほうがよいでしょう。なぜこんなに早くパリに立ち去らなければならなかったのでしょうか。あなたとよりながく一緒にいたかったのに。ああ！私たちの逢瀬は本当に忘れ難いものでした。短い時間ではあったのですが。私のうちに宿り芽生えた歓喜は私から消え去ること

はないでしょう。私は今日まで過ぎ去った人生で、このような喜びと動揺を感じたことはなかった。将来においてさえ忘れることなどまったくないでしょう。そして落ち着いてみて、あなたの優しさを考え、無事に帰宅されたであろうと思っています。ああ！ それでいいのです！ しかし私がパリへの汽車のなかでこの別離をどれほど悔やんだか想像できますか。そして今全身全霊でもってあなたを愛することでどれほど苦しんでいるかが分かりますか。それでも私は日没のころ、不安と悲しみでいっぱいで戻ってきました。少ししか食事も喉を通らなかった。あなたに何にも誇張しているわけではありません。愛しい人よ、いま言ったことすべてを許してくれますね？ 最初に私の言語能力についてお許し願いたい。というのは、あなたのことをどう考えているのかを翻訳しているのは友人たちの一人なのです。しかしまったくの誠意でもってあなたに話しているのは私の魂であるということを常に信じてください。

心に「芽生えた歓喜」、「全身全霊」の愛など、『白樺』やイタリア旅行で「聖母子」像に憧れを抱いていた麦僊は、アンリエットの一途な気持ちになにか神聖なものを見いだしたのであろう。この手紙の草稿はおそらく九月二一日に吹田草牧を煩わせて書いた手紙を清書した原稿ではなかろうか。吹田草牧は九月二一日の「渡欧日記」に「その夜、私は土田さんが娘へ送る手紙の文句を書かせられた。私は先日からの疲労と、睡眠不足とですっかり疲れてしまって居たので、これには全く弱ってしまった。どうにかごまかして、十時半自分の室に帰って直ぐ眠ってしまった」と記し、翌日二二日には、アンリエットと行き違いになって会えなかった土田の様子について、すでに言及したように「土田さんは余程焦れて居た」[60]と記録している。

九月三〇日付妻宛のパリへの転居報告の書簡の中で、アンリエットの純粋な気持ちを考えてであろう

か、「こちらに来て勉強して大作でも出来ている様に想像するのも困るが又只女でもこしらへて居る様に思ふのも大間違ひだ、パリといふ処は案外婦人の道徳の厳重の処らしい、そんな具合にだらしのない生活をしている人も見ない様だ」[61]と書き送っている。麦僊はパリへの宿替えに際して、ヴェトイユを去る九月三〇日までに、アンリエット宛の手紙に既婚であることを告げた。しかし手紙を受取った姉のエミリアンヌは、一〇月一日付麦僊への返事を代筆しラヴァクールから投函したが、アンリエットには麦僊既婚の事実を告げていなかったようである。

ラヴァクール、一〇月一日、

愛しい人、

（こんなふうに呼ぶのをお許しください）今朝あなたのお手紙を受け取りました。あなたが知らせて下さったことは私には本当にとても辛いことでした。一緒になることはできないと知って私の心は打ちのめされています。私があなたを愛しているといった時私は本当に率直な気持ちでした。今となっては、私はあなたがそのことをもっと早く言わなかったことについてあなたを許します。そして私はあなたを忘れたりはしません。ずいぶん前からあなたのイメージは私の心の奥底に刻み込まれているからです。もし時折パリにいく機会があれば、あなたがいらっしゃるのなら、あなたに会いにホテルに行きます。あなたにお会いすることは私にとっては喜びなのです。あなたがフランスに滞在される間、時々は私にお便り下さいますようお願いします。（愛しい人よ、私の不躾をお許しください。あなたの奥様は日本にいらっしゃるのですね。）私を愛していらしたとしても、あなたは奥様のことを考えないといけません。奥様のほうでも私があなたを愛していることと察したら同様に苦しまれることでしょうから。あなたの

写真をたいへんありがたく思います。うれしいです。これはやさしい思い出です。何が私を喜ばせるか尋ねておいででしたね。何でもお好きなものを、私たちの良き友情の思い出として私が大事にとっておけるものでさえあったら。それにあなたはいい趣向をおもちです。あなたの好みは私の好みです。大きな悲しみにもかかわらず、私の最良の抱擁を受け取ってください。

アンリエット

姉の代筆によるこの手紙に認められた麦僊の妻に対する配慮は大人の思考である。エミリアンヌは、随分年の離れた妹と麦僊の絆がそれほど強くなるとは予想せず、自分の夢想の世界を構築し、其の中で利口に立ち回っていたのではないか。ヴェトイユという小さな村では、麦僊の妻子の事は噂として当然広まっていたはずであるが、麦僊とアンリエット、二人の文通にエミリアンヌが介在したことによって、アンリエットは麦僊の既婚の事実を確認しないままで、そして麦僊は既婚者であることを告白して安堵し、ヴェトイユを後にすることになる。

そして麦僊は一〇月一二日より一一月七日までドイツ、オランダ、ベルギーに旅立つ。ベルリンでの住所を受け取った一〇月一三日付のアンリエットの返信（アンリエットの姉の書体で書かれた麦僊宛の最後の手紙）は、やはり代筆であるためか、ヴェトイユの少女アンリエットを演じた仮面を被った文体である。

ラヴァクール、一〇月一三日、

愛しい人、

あなたの手紙を受け取りました。それらは常に私の喜びであるなんて言うまでもありません。

あなたがベルリンに出発されたときの住所をいただけてうれしく思います。私たちの別れについてあな

たが常に大変悲しんでおられるのを知ってどんなに私は心配していることか。私はあなたが少しでも元気なのがとても嬉しいのです。だからあなたがどこにいらしても私の思いはあなたにあるということを信じて下さい。あなたを愛することを決してやめないでしょう。もしヴェトイユに戻って来られたら、あなたにお会いするのは、常に幸せなことでしょう。

愛しい人、とてもやさしい口づけを受け取ってください。

あなたを愛しています。アンリエット

このエミリアンヌ代筆の間接書簡を最後にアンリエットと麦僊との直接文通が始まるわけであるが、ひたすら制作に勤しもうとする麦僊の心の支えとして、妻千代、そしてアンリエットの果たした役割はいかなるものであったのか。ドイツ、オランダ、ベルギー旅行中の麦僊の心情を推察するために、少しさかのぼって、アンリエットからの日付つきの手紙（エミリアンヌの代筆）を受け取った一九二二年九月二一日から、一一月七日パリ着までの妻宛の葉書の書き方に注目して見よう。

一九二二年九月二一日付けの書簡から日付の様式がフランス式の「21×9×22」といった横書きの表記にしばしばなるのは、麦僊宛アンリエットの同日付の手紙様式を模倣したものだ。アンリエットの存在、つまりフランスでの文化様式が麦僊の日常の生活環境に影響を与え始めた兆しである。葉書類などを除いた妻宛の封書類は、九月は一通（三〇日）、一〇月は三通（五日、一〇日、三〇日）、そして一一月は四通（八日、一八日、二七日、三〇日）である。ちなみに九月三〇日付けの手紙は、ヴェトイユからパリに帰った報告であって、一〇月五日付けは、コメディー＝フランセーズでのミュッセの悲劇『マリアンヌの恋人』や、ムーランルージュに行ったことなどパリ見物についての報告である。

葉書類その他、「土田麦僊のヨーロッパからの書簡（続篇）」（一二二―一三五頁）に掲載されている書簡で注目したいのは、麦僊のドイツを中心とする旅行先からの妻宛絵葉書である。王舎城美術寶物館所蔵の原本を誤字を訂正せず以下に転記するが、それは初級フランス語を終えた学生の書くフランス語といったらよかろうか。そして其の文面はまるでアンリエットへの恋文の下書きのようにも取れる。これらの葉書は主に風景写真であるが、女性の写真（一〇月二三日）、クールベ「炭坑夫たち」（一〇月二五日）、ベルギー（王女の写真一一月三日）、そしてミレー（一八一四―七五）の「漁師の女」（一一月三日）が含まれる。たとえば、十月二一日付の三通の葉書は、

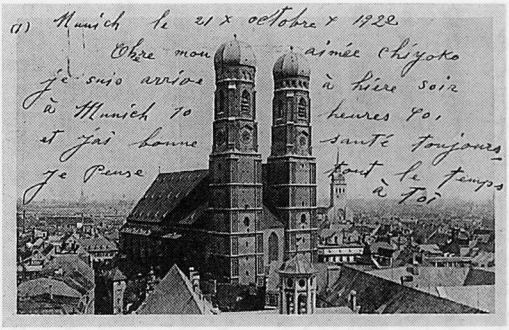


図32　1922年10月21日　絵葉書

Munich le 21 x octobre x 1922, Chere mon aimée Chiyoko. Je suis arrive à hiere soir à Munich 10 heures 40, et j'ai bonne santé toujours, je pense tout le temps à toi

（愛する千代子へ。昨夜一〇時四〇分ミュンヘンに着いた。常に体調良好。お前の事を常に考えている。）

Je suis oblige d'voir beaucoup de tebleaux qui tient tout les musées. au revoir ma petite femme que je aime.

（美術館の所蔵するたくさんの絵を見なければならない。愛する私の可愛い妻よ。ではまた。）

と、まるで恋文のようである。そしてブリュッセルからのフランス語で書かれた旅行最後の絵葉書ではパリへの郷愁が読みとれよう。

Bruxelles le soir, 5 x Novembre x 1922 Souvenir de Bruxelles à Hotel Metoropole Envoi B C'est la Capitle comme à Paris tout à fais.

（一一月五日、ブリュッセルのホテル・メトロポルにて、ブリュッセルはパリ同様首都だ。）

誤字ばかりの短文で綴られた、わざわざフランス語で書く必要のない文面には、既婚である事実をアンリエットへ伝え、しかも心ときめく気持ちを感じ始めた麦僊のうきうきして解放された雰囲気が漂っている。

こうしたフランス語の入った書簡は、他にも一九二三年三月に帰国の途についた南フランスからの葉書三通あるが、いずれも誤字もなく、Souvenir d'Aix, Souvenir de Arles と単語を連ねたのみのエックス＝アン＝プロヴァンスからの一通とアルルからの二通のみである。半年のあいだに麦僊の仏語能力がかなり進歩したことがわかる。

一一月七日、ドイツを中心とした研修旅行を終えた麦僊は、妻にも、アンリエットに対しても誠実であったことで心穏やかにパリに戻っている。一方、麦僊が既婚であることを正式に知らされていないアンリエットの恋情に歯止めをかけるのがますます困難になっていく。

麦僊のパリ到着を翌日に控えた一一月六日付、アンリエットからパリの麦僊のホテル宛の手紙を見てみよう。

月曜日、十一月六日、葉書。

愛しい人、

私の葉書があなたに着くころにはあなたはパリに戻っておられることでしょう。あなたのお葉書はすべ

て受け取りました。毎日受け取りました。とても嬉しいです。水曜日マントに行きます。もしあなたがおいでになれるのなら、少しお話しできるのではないかしら。そのことについて、すぐにお便りください。旅でお疲れなら別ですが。

パリ一三時一〇分発の汽車がマントに一四時七分に着きます。駅の前で待っています。

愛しい人、最高の友情を受け取って下さい。

あなたを抱擁するあなたの恋人。アンリエット

一一月七日、麦僊はブリュッセルからパリのホテルに戻る。そして久しぶりの逢瀬を楽しく過ごした麦僊の一一月八日付の草稿が残っている。[62]

一一月八日（土田のアンリエットへの手紙の草稿）

パリに帰って急いでお便りします。お会いできたこと、大変ありがとう。説明できない多くの事柄のことを考えています。あなたもつつがなく帰宅されたことでしょう。あなたのお姉さんに別の手紙を書きました。彼女から手紙を受け取ってもらえれば嬉しいです。できるだけ早く貰いに行ってください。お願いします。

私の誠実で繊細な思いを受けてください。

姉エミリアンヌの代筆書簡がトラブルを生じさせたようである。麦僊も周章狼狽したのであろう。そして一一月一〇日付と推定される書簡草稿で、麦僊がアンリエットに直接、既婚を打ち明けたことに関しての自分の気持ちを述べ、アンリエットに「帽子とコート」をプレセントしたいと告げている。

本当のところ私は心からあなたを愛している。人の運命の精神的苦痛、私は真剣にそして全く無垢に私を愛しているあなたにたいして全て信頼をおいていますが、しかし確かに不幸にも、この世において唯一の不幸とは、あなたにはすでに言ったように、私は日本ですでに結婚しているのです。今やあなたはそのことを承知しておられる。ああ！ 悲しいことだ。あなたにすべての事情を打ち明けたのを何と後悔していることか！ ではどうしてそうしたのか？ 誠実さからです。いずれにしても嘘をつくのは好まない。悲しみと苦痛と寂しさでいっぱいです。ああ！ 私の愛情はどれほど私の心を欺いたことだろう。何たるおぼしめし。神は自分をあなたと私の妻の間について考えるようにとおぼしめしなのだろうか？ 自分は純粋な愛と世間的道徳の板ばさみ[63]に十分悩みました。しかしいつもこのジレンマにあって、私は人生の辛い運命を感じ、同時にあなたの人生の幸せであらんことのみを願っていました。自分にとってはあなたしかいない。フランスにおいてあなたが最愛の人であり、最も情熱的なのです。もし不幸にして日本に帰ることになっても、やがて会うことになるでしょう。それを信じている。会いに帰ってくることを、私は誓います。そしてあなたの将来に、それは不本意なことだけれど、あなたが悲しみを、あるいは苦悩を感じたときにはためらわずに私に言って下さい。あなたを慰めます。そして喜んであなたが望むことのすべてをどんな方法を用いても、させてもらう。これがあなたについて考えているすべてです。あなたに私の誠意と愛のすべてを贈ります。

でもどれほどの悲しみを？どうしてあなたを心の友として考えなければならないのか？いずれにしてもあなたのことは決して忘れはしません。あなたも私のことを一生涯考えていてほしい。あなたが幸せであるように！ 私はあなたを信じている！ この手紙をあなたのお姉さんに見せて、彼女の信頼を得るこ

とができるように私の気持ちを彼女に言ってくれるのなら自分はたいへん満足です。　敬具

B、土田

あなたに帽子とコートを買ってあげたい。けれどもどんなものが気に入ってもらえるのか分からない。だからおっしゃって下さい。そしてあなたの好みと寸法を知らせて下さい。そうしてくれるととても嬉しいのです。お母様の許しを得てあなたが私を探しにすぐに来てくれるのなら、あなたをデパートに連れていきます。あなたがそれらのものを喜んでくれるとうれしい。あなたの写真をありがとう。それは私の思い出の中で最もいいもの、最も忘れ難いものです。永久に持っています。

この書簡で、「フランスにおいてあなたが最愛の人であり」と書いているようにフランス文化に定着できない異邦人の刹那主義な心情が示されていることは注目すべきだろう。姉エミリアンヌにはすでに既婚であると告げたことを確認したいという気持ちを「あなたにはすでに言ったように」、「お姉さんに見せて」といった文章で間接的に述べている。しかし麦僊の論理は明晰であり、妻帯者でしかも世間に対して人一倍敏感であった麦僊には、アンリエットとの純粋な愛に育まれた二人の境遇を打開するいかなる解決法もなかった。佐渡から必死の決意で京都に出て、画壇を牛耳る一人となった麦僊にとって、画壇を刷新する役割だけでも荷が重かったはずである。目眩く心の動揺とは裏腹に、麦僊にとっては嬉しくも苦しい不本意な恋の展開であったろう。

麦僊の既婚の事実に打ちのめされたアンリエットは一一月一一日、麦僊宛に悲痛な手紙を送っている。

一一月一一日、封筒付

（あなたの辛い仕打ちにもかかわらず、私は全身であなたを抱きしめます）

愛しい人、

私は辛い手紙を受け取ったところです。と言うのは、あなたが既に結婚していらっしゃるということは信じられませんでした。私はあなたに信頼をもって私の心と魂を与えました。神を信頼するようにあなたを信頼したからです。私はあなたに私の心を与えたのです。それを再び取り戻すなんて決してありません。私は一六歳でしかありません、でも私の人生は終りです。私のこの愛をこえるものは何もないでしょうし、決してほかのだれかに愛していると言うことはないでしょう。何があっても私はあなたを愛し続けます。決して結婚はいたしません、あなたに貞節でいます。お便り下さい。私に生きる力を与えるのはそれだけでしょうから。あなたは私の手紙を姉に見せるようにいっていますが、私はいやです。姉が私の苦い経験を知らないで欲しいのです。私の苦しみを分かち合えるのは母だけなのです。姉のところには決して手紙を書かないでください。姉の夫にも知れることになるでしょう。それにあの人達は近々この地を離れるのです。

コートと帽子に関しては、本当にありがとうございます。喪に服しているので、復活祭にしか喪が開けません。今のところ衣類は間に合っています。

母と一緒にパリへとお誘い下さっていますね。行くことを母に決心するように努めて説得します。でもそれはクリスマスになるでしょう。もっと前にお会いできることを期待しています。というのもいずれにせよ母は容易には決心しないでしょう。私はあなたに「さよなら、また会いましょう」と言います。私はあなたに「さよなら、もうお会いしません」と言うべきなのですが。でも私の心はそれを言えない

のです。すべてはあなたのものそして永久に。涙でもって私はあなたと別れるのです。私の心をあげました。ずっともっていてください。私は決して取戻しません。

アンリエット・コルディエ

この麦僊宛の手紙の書きだしは、Chère Amie「愛しい女友達」と女性形になっている。フランス人でも時々不注意にこうした誤りをすることがあるが、アンリエットの動揺が如何ばかりであったが推測できる。「姉が私の苦い経験を知らないで欲しい」と書いている文章からも推察できるように、エミリアンヌとの確執が深くなった。姉の立場として妹に麦僊の既婚の事実を伝えるべきであったろう。何かの事情があって知らせなかったのか。その真相はもはや究明できない。この出来事以後エミリアンヌとアンリエット母娘とは没交渉となったまま、その後エミリアンヌとエメは火事で焼死した。

ところで、これら二通の往復書簡で注目したいのは、麦僊もアンリエットも「神」を語っていることである。しかし杏村の『宗教論』をたよりに神の概念について整理してみると、アンリエットの神は「現実的世界の上に、それを支配する全知全能な人格を容認する」一神論型のキリストであり、麦僊の神は、「この現実的世界の絶対的な存在に宗教的な実体を認め、随つて現実的世界の何処の部分にもこの神的なものの絶対的な表現が実感せられるとなす」[64]汎神論型の仏教なのである。一六歳のカトリック学舎で学んだアンリエットにとって麦僊はすべてであったろう。そして麦僊にとっては、ルイニが「兎に角自分の神だと思ふ」（妻宛二月七日付書簡）と述べたように、芸術こそがすべてであった。

一一月二〇日、パリでの再会、この手紙の書きだしは、Cher ami（愛しい友）から Cher bien aimé（とても愛しい人）とより親密な呼びかけになっている。

月曜日、一一月二〇日、

とても愛しい人、

木曜日の前にもう一度お手紙書きました。まず、私に沢山の品を買って下さるというあなたのご意向にお礼申し上げます。ラヴァクールで生活するのにこうしたものすべてが必要でしょうか？　買物なんて誓ってどうでもいいのです。私が何よりもしてほしいのは、あなたとの四日間を一緒に過ごすことなのです。到着の時はなんと嬉しいことでしょう。でも帰るときの悲しみはどんなものなのでしょうか。そのことはあえて考えません。気が重くなるからです。愛しい人、私の代わりにあなたの友人に、彼が私のためにしてくださった仕事について、お礼を申し上げてください。私自身がお礼を申し上げることのできるまで、私がしっかりと握手をお送りしていますと伝えてください。木曜日を待ちながら、最良の口づけをあなたに。生涯をかけて、すべてをあなたに。

すぐにお目にかかります。

アンリエット

こうしてアンリエットは麦僊と一一月二三日から二七日までの五日間をパリで過ごす。注目すべきは、すでに確認したように、麦僊が帰国日程を最終的に三月に決めるのは、アンリエットとの往復書簡が一段落した一一月末日なのである。

麦僊の滞仏期間中に差し出されたアンリエットからの最後の手紙は一一月三〇日付である。

愛しい人、

昨日あなたの手紙を受け取りました。誤解したのかどうか分かりませんが、辛かったです。元気でいらっ

しゃるのでしょう？　私の方はまあまあです。土曜日を待ちに待っています。あなたと再会して、楽しい一日を過ごすのを。その日を待ちながら、愛しい人よ、心底あなたを抱きしめます。
一生涯あなたのことを思っている女、
アンリエット

こうして一二月二日の土曜日、アンリエットと母ルイーズがパリの麦僊を訪れる。

ニース（カーニュ）行きを話題に始まった「愛の書簡」は、麦僊が「人物でないとどうしてもこの頃自分の心持ちを表はれないのだから」と述べて、カーニュ行きを断念した一二月二日に終わっている。カーニュ行きは、風景画を異なった観点から研鑽するためであったが、人物画を日本的虚空間に想像的に描くことを理想と決めた麦僊にとって、カーニュ行きはそれ程魅力的なものではなくなっていたのだろう。しかし一九二三年二月二〇日、帰国を直前にした麦僊が、カーニュがその終焉の地であるルノワールに特に傾倒し、その彫像「洗濯女」[65]を入手したことを考えると、やはりアンリエットよりもカーニュを選んだのだろうかといった思いにとらわれ、その彫像と麦僊との偶然の出会いに運命の奇妙な巡り合わせを感じる。帰国後この作品について麦僊は、「私に取つては本当の芸術の有難さを教へてくれます。丁度天平の仏像を見る様な豊麗な美しさを感ずる事ができます」[66]と記した。麦僊にとって、アンリエットとの思い出とこの女性像が重複した詩的イメージを作ってはいなかったか。少なくとも麦僊の脳裏には、ルノワールのカーニュとアンリエットとは深い因縁で結ばれていた。

アンリエットの中に麦僊は、ちょうど渡仏時の一九二二年に刊行された『失われた時を求めて』の「ゲルマントの方に」第二部でプルーストの語った「ルノワールの風景」、つまり、

女たちが通りを通る、以前の女たちではない、ルノワールの女たちなのだ、われわれがかつて女だと見ることを同意しなかったあのルノワールの女たちなのだ。馬車もルノワールだ、そして水も、そして空も。はじめ見た日には到底森とは思われず、無数のニュアンスを持っているが、森に似合うニュアンスが欠けている絨毯のようだった。そんな森に似た森の中を、われわれは散歩したくて堪らない。今創造されたばかりの、新奇で泡沫な世界がそうなのだ。[67]

を見たのであろう。

一六歳のアンリエットとの心ときめく蜜月にも似た日々は、麦僊自らが求めた芸術の新天地との遭遇であったといっても過言ではないだろう。ヴェトイユ滞在当初の目的が風景画の研鑽であったことはすでに述べたが、人物画嗜好を決定的なものとした画家麦僊の人生の転機に、アンリエットが果たした役割について考えてみよう。

③風景画と人物画

パリ到着直後、麦僊は一九二一年一一月二三日の書簡で、

日本画をやることに勇気が涌(ママ)いて来る。日本画はとても油絵の通りには、セザンヌなどの極致には及ぶものではない。ポンペイの壁画及中世、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。画が描きたくつて仕方がない。きつとい、ものを描いて見せる。風景も描きたい、人物も描きたい。[68]

藤原期の仏画や一四、五世紀の西洋壁画への深い傾倒は、写実と形式化の間に自己様式を展開しようとした麦僊芸術の模索に連なる。[69] 風景と人物、日本画家麦僊がパリで取り組んでいく二つの課題がここに定義されている。

一九二二年四月一六日の葉書で「風景画には人物程はつきりした自信がない」[70]と漏らしているように、麦僊のパリからヴェトイユへの転居の一つの理由は都会の喧騒から離れて、風光明媚な村で風景画の研鑽を重ねることにあった。五月一三日のヴェトイユからの書簡に、

> 自分が風景画に対し、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、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、無論一枚の製作となるともつと想像化したもので装飾的なものを描きたい、こんな写生画はつまらないとは思ふけれども又こうした徹底した美しい写実の画も描いて見たい殊にこちらは自然に美しい色を持つて居るので一枚の写生画としてもそれはかなり美しいものになるのだ、そうした表現法とガシユの画具の手法がホン目（ママ）の前にあるのがそれを捕へずに帰るのが残念だ、[71]

麦僊は、ヴェトイユでの風景画研究を通じて、「今迄画いて居た画が只単に物質描写であつたのをもつと大づかみに塗（ヌ）りなをして居る」（七月一日付）と、画面の単純化の問題に気がついている。大須賀潔はヴェトイユ風景画について、イタリア古画から自信を得た麦僊の「色調の明快な明るさと面による対象の把握」[72]であると評した。

五月二三日付の書簡によると、粗いカンバスにテンペラといった具合に風景画の研究にいそしんでいるが、パリからマントまでの光景の、緑の上の白く点々と咲いた花と人物についての情景は、後の「大

原女」を想起させる。この時、すでに麦僊は漠然と風景画よりも人物画に傾倒しつつあった。

それに汽車の窓から見える野にも家の傍にもマロニエが沢山咲いて居る、これは一寸日本では見られない赤いのはサルスベリの様な色をして居るし、又白いのは一寸お仏飯を緑の上に沢山並べた様だ、丁度この絵の様に緑の上に白く点々と大きな花が咲いて居るのは実におもしろい、これに人物を添へて描いて見たらい、画になるだろう、（中略）マントからベトイユ迄二里半の道を二十分で走つて九時にベトイユに着いた、こちらは日が長いのでまだやつと暗くなりかけた処だつた、それでもマントを通る時はもう夏の夕方の様に女や男が夕方の散歩に出て居て随分美しかつた、セーヌの河岸を散歩して居る女も巴里で見るよりはこうした緑の多い河岸で見る方が美しい、[73]

色彩豊かな緑の空間を漫遊しながら、そこに「人物を添えて」あるいは「散歩している女」という具体的なモチーフが想定されていることに注目したい。そして舞妓への執着を示しつつ、

自分はこの粗いカンバスに日本絵具で描く絵には必ず自信を持てる、そして日本の唯（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、舞妓なども小さな画として描いて見たい、[74]

と自信の程を見せている。画題「舞妓」は、耽美的で色彩的にも豊麗な画家麦僊の美的なイメージを語るに充分適切な主題であった。そして「自分の内なる憧れを舞妓という対象を借りて表現」[75]するという麦僊の理想は、「あり来たりの美人画」ではない深い研鑽を要する事業であった。

翌五月二四日になって、麦僊はいよいよ自分が人物画に邁進していくことを自覚する。

それはどうも今描いて居るものが自分の希望して居る様に莊飾的に美しいものではないのだ、何だか只スケッチして見るに足るもので自分が日本に帰つて描かうと思ふ莊飾的でしかも写実のテアツイ画にはかなり遠いものだ、それは今迄自分等が自然を前にして描いた事はないし又自然を前にしては却つて自分の希望する画が出来ないのだ、（中略）それで来春から自分の描いて見たいと思つて居るものを小供でも舞妓でも小さなものに描いて見様と思ふ、（中略）それに日本で描く様な人物画を自分は一生自分の仕事として貫きたいと思ふのだからこちらで風景画をかいてもつまらないといふ気もするのだ、[76]

「莊飾的でしかも写実のテアツイ画」という理念はヴェトイユでの風景画の探究中に麦僊が得たモットーである。妻宛書簡の中で、麦僊独自の絵画理念としての装飾性を表現する場合のみ、「装飾」の装の字のかわりにあえて、「莊厳」の莊という漢字を当てているのは、単なる誤字であったとしても麦僊の創作理念を考える上で興味深い事実である。ヴェトイユ村で研究をはじめたのは、「もっと想像化した」作品を描くためにまず写実的な研究を深めておこうと考えたからであった。またここで「今迄自分等が自然を前にして描いた事はないし」と、写実的に自然界の美に囚われすぎることを懸念しているような、まるで写実に徹しながら空想を求めた印象派に追随するような困惑を露わにしている。「自然を前にしては却つて自分の希望する画が出来ない」と言っているように、麦僊の理想は莊厳な装飾画であって、写実的な風景画は麦僊の新しい画境を開くために必要な手段でしかなかったのであろう。すでに言及したように、五月二四日付の書簡で滞在日程を九月二四日に早めたいと書いていたが、五月三〇日ころから「女がなくてもこの健康と頭のいゝ事は何よりも幸福だ」[77]といった、女性の存在を意識し始めている叙述がみられ、六月二一日付書簡では、次のように帰国日程の延期を示唆している。

本当は一年位ゐでは見る丈けにしかならないのだが自分は少し慾深かくするものだからどうしても来年四月頃居たいのだ、しかし十二月になるか四月になるかはまだ未定だ、よく〳〵都合よく行つても四月よりはおそくならない、おまへもも少しの処だから辛抱してくれ、兎に角自分の一生の革命だ、みなキンチヨウして勉強して居る、[78][79]

こうしてヴェトイユでの研鑽を「自分の一生の革命」であると認識した麦僊は、翌日二二日付の書簡で帰国を漠然と春に決め、さらに七月一日付では、「自分の画の一刻一刻本当の道に進んで行くのを見てはどうしても少し画を描かなくては残念だ」という程の自信を示し、腰を据えてパリでの制作に意欲的に取り組んでいこうとする。

八月三日には、

もし自分にお前がこちらに来て居り、女に不自由なく金に不自由なく、こちらに居られるものなら自分はうんと語学も勉強してピカソの弟子にでもなつて根本的に勉強したいと思ふ位ゐだ、いくら書いてもうまく行かない、日本に帰つて何か自分の描くものはあるのは分り切つて居るがもう少しはつきりこちらで何か求めて確信が出来なければこちらに来た意義すらない、（中略）生活が不自由だつたり又強い性慾にすら満足することを得ずこの苦しい辛抱をつゞけるのは立派な芸術があるのと又自然が美しいからだ、[80]

キュビスムの新進気鋭な画家、パブロ・ピカソの「弟子にでもなつて根本的に」とあるが、当時のフランス美術界の動向から判断して、麦僊の美術への眼差しが如何に卓越して、研ぎ澄まされたものであっ

たかが理解できよう。「女に不自由なく」、「強い性慾」といった青春の息吹の伝わる文面である。「立派な芸術」と「美しい自然」に恵まれたフランスの風光明媚な地ヴェトイユを背景に、麦僊は自分の描くものを模索し、日本画家としての新しい「人物画」創作への夢を育んでいくことになる。

ところで麦僊書簡にしばしば「人物画」あるいは「人物」という言葉が見られるが、ヴェトイユを引き払った以降に見られるこれらの表記はアンリエットのことを示唆していると思われる。麦僊は自分の脳裏を占めているアンリエットのことを妻に告白できないまま、自分に不可欠な「芸術の理想への憧憬」とアンリエットへの愛情を同じ水準に置いて、「自分の理想の人物画を完成する」という標語をたて研鑽していくのである。

一一月二三日の二人のパリ再会までの「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」から「人物」あるいは「人物画」への憧憬を記した箇所を抜粋してみると、「人物の顔を描いて居る（中略）会話のケイコ位ゐに思つてモデルを描いて居る（中略）自分は今旅行よりも画を描く事がおもしろい、人物を描いて見たくて仕方がない」（一〇月一〇日付）、「人物を研究したい」（一一月八日付）、「又人物画がうまく行かない様だつたら立つかも知れない（中略）どうも人物画を描いて見たいので仕方がない」（一一月一八日付）などが見られる。人物画とカーニュ旅行がつねに天秤にかけられていることが分かる。

無意識のうちに麦僊は、アンリエットとの心のときめきを独自の「人物画」創造の活力として「アンリエット＝人物画＝芸術」という愛の蜃気楼を見ているのではないか。再会後の一一月二七日付書簡では、カーニュ行きについて、「この頃の頭がどうも人物に傾むいて来て居るのでどうにも行けそうにない」と書いている。一一月三〇日付では、

自分は一切だまつてこれから仕事をしたいものだ、帰るなり舞妓でも描いて見様、そして毎日懸命に勉強する事だ、今日の様に夜だ昼(ママ)だか分らないし、それにいゝモデルも今の処見付からないと又カアニユに行きたくもなつた、けれども一寸昼に画室に行つて来た処だと明るいしガランとして居るので人物も描いて見たい、第一この頃大づかみな画を描いて見たいと思つて居る処へ風景画では都合がわるいのだ、（中略）南へ行けばいゝには決まつてるのだがまだ躊躇してる、[81]

この手紙には、人物画創作への意欲と南仏旅行への未練といった麦僊の鬱々とした気持ちが叙述されている。同じ日付の、娘の恋愛に絶望した母ルイーズから麦僊に宛てた痛切な書簡（六七頁）が、結果的にはアンリエットと麦僊との熱愛を容認してしまったのである。一二月二日、麦僊はアンリエットと母ルイーズに一四時、パリ、サン・ラザール駅で再会した。そしてその当日、麦僊はカーニュ行きを正式に断念したことを以下のように妻千代に書き送った。

明晩小島様、船川夫婦は南へ立つ、昨日小島様を訪ねたが留守だつた、小島様には気の毒だつた、一緒に行くといつて置きながら違約したのだから、しかし是非もない、人物でないとどうしてもこの頃自分の心持ちは表はれないのだから、尤もベルリンから帰つては暫らく研究所に通つた切りモデルがないので何にも出来なかつた、[82]

麦僊は、人物画でなければ自身の絵心を動かすことができないという理由でパリに留まる。そしてアンリエットへの愛情が深まるにつれて人物画家としての麦僊の画境も豊かに充実していく。

こうして、麦僊は一二月一〇日以降デッサンにかかり、「景色も人物も描いて見たから遺憾なき洋行

といつてい、と思う」と西洋画技法に精通したことを、一二月一九日付の妻宛書簡に記し、新しい人物画への自信のほどを打ち明けている。

しかし麦僊とアンリエットとの恋愛も日常的な繰り返しの中に光彩を失っていく。吉田義夫は、『入江波光画論』の中で、

麦僊氏はこの女とついに同棲されたが、そのうち喧嘩沙汰が起こつて、同宿の先生は、たびたび仲裁に立たれたそうである。[83]

と記しているが、同宿の先生とは勿論入江波光である。波光が草牧とのイタリア研修旅行からパリに戻る一九二三年一月二八日頃には、吉田の言うように麦僊はアンリエットと生活を共にしていた可能性もある。しかし一月二九日の麦僊の妻宛書簡には以下のような記述がある。

今日十二月廿六日出の手紙がついた、いろ〳〵センチメンタルな心を書いてあつた、しかしお前は充分自分を信じてい、自分は必ず帰つて幸福な家庭の主人となり又思ひ切つて勉強するだろう、[84]

麦僊は妻千代に、アンリエットとの交際について、最後の一頁だけが現存しているという一二月二四日[85]付書簡で告白したのではないか。帰国を目前にして麦僊は襟を正して、アンリエットから遠ざかろうとしたのか。悲痛な思いで佐渡から出て京都に学ぶ道を選んだ麦僊にとって、日本に残した画壇の仕事を全うすること以外に画家としての選択はなかったであろう。

一九二三年二月二三日の書簡には、麦僊の悔恨の情と新たな制作への意欲が認められている。

何だか自分の仕事はすべて駄目だつた、しかし充分に仕上げたら或は見られるかもしれない、又初めからやり直したいとも思ふが他の日本の女でも描いて見たいと思ふが秋の国展迄は時日がないから或はこの画を仕上げる方がよいかも知れない[86]、

アンリエットとの深交によって、異文化に接することができたことが麦僊の画家としての自信にもつながったと考えられる。森鴎外（一八六二―一九二二）や島崎藤村[87]（一八七二―一九四三）も異文化との葛藤をそれぞれの様式で生き、各々の体験に基づいた文筆作品を遺した。麦僊にとって、アンリエットとの「愛の書簡」は、フランスでの独自の芸術創造に向けた苦悶の日々を象徴する記念碑であった。それゆえあえて処分することをはばかったのではなかろうか。そして妻に語った、仕上げる方がよいかもしれない「この画」とは、帰国後の一九二三年一一月、関東大震災のため中止された院展、帝展、国展等に代わって開催された大阪毎日新聞社・東京日日新聞社主催の「日本美術展」に出品された「巴里の女（未完）」（口絵図6）である。ルクサンブール公園を背景に、ベンチに座る二人の西洋婦人が画面一面に、帽子を被って足を組んだ姿で描かれている。この女性たちの左足を上にして脚を組んだポーズ[88]は、「習作」（図28）「巴里の少女」（口絵図7）にみたアンリエットの姿を偲ばせるものである。

三 「巴里の女（未完）」

アンリエットとの出会いは、麦僊の心に、熱く全人的な理想に燃えた『白樺』を想い起させたことだろう。麦僊は『白樺』が発刊されるや、その創刊号をむさぼるように読み耽り、千代夫人にもそれを読むよう勧めていた。[89]『白樺』が展開したロダン（一八四〇―一九一七）やセザンヌ論は人格主義的韻律[90]をひびかせた芸術家論の先駆であった。また明治から大正にかけて、京都の美術会を中心に「人生派」と称した「人生に根ざした人間生活のどん底に愛情をもつて描いたものが、最も人間的な意義ある人生生活での深い作品であり、最も真摯な態度とされたある一部の人たち」[91]の動きがあった。それは人類愛にあふれ、近代社会の中で画家であることを神聖な職務として考え行動した画家たちへの賛辞であって、「いち早くセザンヌやゴーギャンの影響を受けていたのは、土田麦僊」[92]であった。麦僊にとって、ヴェトイユに始まるアンリエットとの愛を育んだ数カ月間は、『白樺』に連載されたゴーギャンのタヒチ人妻テウラとの素朴な日々を描いた『ノアノア』にも似た生活体験であったろう。麦僊は一途に人物画の研鑽を積んでいくことになる。

ヴェトイユ滞在を終えた麦僊は再びパリでの生活を始める。ゲラン研究所[93]で人物画を研究し、長い髪を両方の耳元で纏めて、足を組んでいる「巴里の少女」[94]（一九二一年）の延長にある人物画の大作「巴里の女（未完）」の制作準備にかかる。シャルル・ゲランは、象徴主義を代表するギュスターブ・モローのアトリエ出身の画家で、自然に対峙するゲランの画論は、すでに書簡で確認した麦僊の自然観や芸術観に共鳴するものであった。トリスタン・エル・クラングゾールは、一九二〇年に出版した『シャルル・

ゲラン』の中で、光と色の探求を窮め尽くした印象派の潮流と比較しつつ、リトグラフ画家でもあったゲランの「デッサンを学ぶのに一生かけても十分すぎない」[95]という信念を引用し、その才能の平衡による確かな線と構図に注目した。ゲランの影響もあってか、「巴里の女」では色彩から線への麦僊の研鑽が顕著に認められる。本江邦夫は「巴里の女」について、「どこか霊的な婦人図」[96]と述べているが、帰国を目前にした麦僊は「巴里の女」を描くことによって、アンリエットとの男女の絆、煩悩を止揚したうえで、純粋な造形思考にしたがって、色と形で究められた冷ややかな様式への埋没を目指したのではなかったか。そうした麦僊の画法は大正末期に始まる古典の様式と美を借りて、そこに近代的な美感を盛り込もうとする、いわゆる新古典主義的方向の先鞭をつけるものである。

「どこか霊的な婦人図」といわれる「巴里の女」の創作過程について特記したいのは、ベルナルド・ルイニの壁画の影響である。パリ到着直後、ルーヴル美術館に展示されていたルイニの壁画に共感した麦僊は、ルーヴルで最も興味をひかれるのがポンペイの壁画あるいはルイニだと述べ、さらに一九二二年一月八日付の書簡には、

> ルイ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、これを見てもこちらに永く居てそうして油絵具をつかふなら或はいろ〳〵の色をつかつて見た処で結局多くの油絵画家の描いて帰る印象派以後の作品と同じものになるだろう、印象派の作品はいゝ、しかしこれは表面描写にもう行く処迄行つて居る、日本画としても洋画としてもこれからはもつと精神を表はさねばならない、又自分等は日本の古画ももつと見なければならない、[97]

と、西洋絵画の動向についての意見を述べ、「印象派の作品はいゝ、しかしこれは表面描写にもう行く処迄行つて居る、日本画としても洋画としてもこれからはもつと精神を表わさねばならない」と含蓄の深い考えを明らかにして、理想の日本画の在り方に言及している。ルイニに関しては、一九一八年一二月創刊号から麦僊渡欧直前の一九二一年三月まで二六冊が刊行された月刊誌『制作』の第一巻第六号の挿絵として「聖母子」（第二章図25）が紹介された。『制作』は、この「聖母の顔には人間的な美と慈愛の表情を絶し乍ら、而かも人を惹きつける不思議な魅力を認める」と解説している。[98]

ルーヴル美術館が保有する一九二〇年代にフランスで出版された二つのカタログ、ルイ・ウールチックの『ガイド』（一九二一年）とルイ・オートカールの『画家カタログ』（一九二六年）によると、麦僊がパリに長期滞在した一九二二年、ルーヴルではルイニの壁画一〇枚が展示されていた。それらはルーヴル文献によると以下のように分類されている。[99]

M.I. 343「ぶどう棚の下に座る子供」*Enfant assis sous une treille.*

M.I. 344「ぶどう棚の上に跪く子供」*Enfant à genoux sur une treille.*（図33）

M.I. 345「キューピッドの翼を鍛えるウルカヌス」*Vulcain forgeant les ailes de l'Amour.*

M.I. 713「キリスト降誕と羊飼いへの告知」*La Nativité de Jésus et l'Annonce aux bergers.*

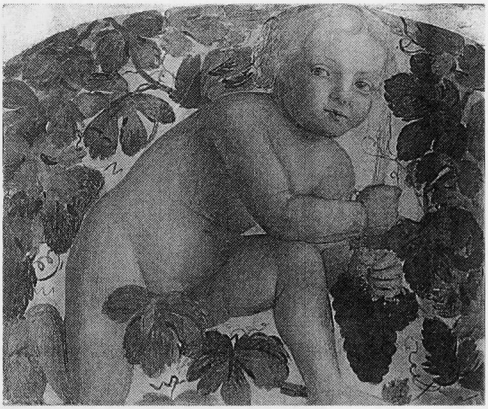


図33 ルイニの壁画「ぶどうの棚の上に跪く子供」

M.I. 714「三王来朝」*L'Adoration des mages.*
M.I. 715「祝福する救世主、キリスト」*Le Christ bénissant, Sauveur du Monde.*
M.I. 716「受胎告知」*L'Annonciation.*
M.I. 717「サムニウムの贈り物を拒むクリウス・デンタトウス」
Curius Dentatus refusant les présents des Sammites.
M.I. 718「二人の聖者（聖ジェロームと聖フランソワ?）と受難具に囲まれた死せるキリスト」
Le Christ mort entouré des instruments de la passion, avec deux saints agenouillés (saint Jérôme et saint François?).
R.F. 199「沈黙」*Le Silence.*

麦僊が見た八枚の壁画（M.I.343, M.I.344, M.I.713, M.I.714, M.I.715, M.I.716, M.I.717, M.I.718）は、サル・デュシャテルに展示されていた。ちなみにこの展示室は現在、美術館改装後の一九九九年より、保存状態のよい三枚（M.I.713, M.I.714, M.I.715）を展示している。そして他の二枚（M.I.345, R.F.199）は当時サロン・カレに展示されていた。ウールチックによると、「キリスト降誕と羊飼いへの告知」と「三王来朝」のみが当時ルイニの筆によるものと考えられていた。しかし一九八一年のカタログにおいて、これらすべての壁画がルイニ自身の作である事が立証された。[100]

これらルイニの壁画のうち、特に注目したいのが、「ぶどう棚の上に跪く子供」（図33）の表情と「沈黙」（図34）である。サロン・カレに設置されていた「沈黙」の正式のタイトルは「沈黙を擬人化した少女の顔」である。麦僊は他の八枚より先にこの作品に魅了され、パリ到着直後の一九二一年一二月一一

日の書簡の中では、「ルイニのフレスコの方一尺にも足りない沈黙と題する女の画がたまらなかった」と述べ、「このルイニの女の顔は実に盗んでも帰りたい愛着を持つ。何づれ暇が出来たら真先にこの画を模写したいと思ふ」[102]と記している。ルイニの作品に関しては、先に述べたように、イタリア通信の中で麦僊は深い感動を顕著に表わしている。旅行中の一九二二年一月二五日、ナポリからの葉書でその模写のために「四ツ美濃紙のドウサ」、つまり明礬と膠を混ぜた塗料を滲み防止に塗った美濃紙を吹田草牧に持ってきてもらうよう指示しており、三月の初めから一杯は模写をしたい、そして四月にはいると写生に出ると書いている。二月五日パドワからの葉書の中でも「沈黙」を賞賛している。

ルイニは最後に自分の感心するものだろう。一番近いのはルイニだ。ルーブルに一枚ホンノ小さな一尺足らずのフレスコの一部に女の顔を描いたものがある。これは丸で宝玉の様にルーブルに光つて居る。[103]

図34 ルイニの壁画「沈黙」

「沈黙」を擬人化した少女の少し横向いた顔が「巴里の少女」、「巴里の女」の左側の女性、そして後の「明粧」（一九三〇年）、「燕子花」（一九三四年）の右側の舞妓、さらには、最晩年の作「舞妓」（一九三五年）のポーズの一つのルーツではなかろうか。とりわけ「巴里の女」は、麦僊がパリ到着直後に目にしたこれらルイニの壁画の影響が集約されて最も強く感じられる作品である。

次に「巴里の女」制作に至るまでに重ねた「色彩」に関する試行錯誤と「テーマ」「構図」に関して考えてみよう。

滞仏中にパリで開催された日仏交換美術展を見た麦僊はヴェトイユからの第一信（一九二二年四月二六日）で、日本画の「人物の顔」に関してこう言っている。

一体こん度ははつきり感じた事だが日本画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〳〵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て居てドツシリした円味と肉とがある、[104]

画材に関して麦僊は大観の柿紅葉を「色がさめて流れたのではないか」そして「松の葉は只ロク青を一かわ塗つてあるばかりだ」と評して、そうした汚点の原因として、「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」と考え、日本画の色彩について感じたことを以下のようにまとめている。

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トする、自分の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、それから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、で自分は日本に帰つたらこれを見てもづつと具絵具でフレスコの様に力のあるものを作らねばならない、綜合的ならば綜合的の画でいゝ、も一度母と小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、[105]

この展覧会についての報告を『中央美術』に投稿した洋画家石川欽一郎（一八七一－一九四五）はサロン（日

本画部）の鏑木清方（一八八二―一九七二）の「梅蘭芳」について「金鈴社で見た時には細かい柔らかな調子が大変によかつたのでしたが、此処では只だ白つぽく見えて、いくら見直ほさうとしても、余り色が感ぜられませんでした。日本画を斯う云う室内で見るのは本当では無からうかと思はれます」[106]と、とりわけ色物の色が際立って見えないこと、日本の光の下で描いた画をパリの光線の下で見る違和感に困惑している。しかし麦僊は「ものがすけて見える」日本画から「フレスコの様にグングン力づよい」新しい日本画創作に意欲を燃やした。

「巴里の女」の直接のテーマとして考えられるのは、一九二二年三月一五日から二一日までのスペイン紀行の挿絵の一つ「公園にて」[107]（第二章図26）に描かれた二人の婦人の素描である。画面左側に描かれた乳母車に、渡欧間もない麦僊の娘鏡子への愛情が感じられる「公園にて」は、渡仏前年一九二〇年に描かれた春爛漫の花園の母子図である「春」（図24）の延長線上の作品だ。四月二六日付の日本美術展の感想をしたためた書簡で「も一度母と小供とを描いて見たい」と述べているが、姪エメの子守をしていたアンリエットとのモワソンでの六月一六日の邂逅も麦僊にとっては作品構想過程での運命的な出会いだったにちがいない。そして愛があった。麦僊は欧州旅行中のもろもろの思い、そしてヴェトイユでの画材などに関しての西洋画研究を集大成するために、パリで「巴里の女」制作に邁進する。すでに言及したように、ヴェトイユ滞在中、テンペラやグワッシュで風景画の研究を行い、絵具にヒビが入ったのは絹素材に描いたためであったと気づいた麦僊は、「粗いカンバスにテンペラで描くのが一番巧果（ママ）がいゝ」（五月二三日付）という結論にいたる。「巴里の女」はキャンバスにテンペラで描かれた麦僊の人物画としては珍しい作品である。

麦僊はヴェトイユ研修中にすでに、日本に帰って将来進む方向が「荘飾的でしかも写実のテアツイ画」

（五月二四日付）であることをはっきりと認識していた。「巴里の女」は、麦僊芸術の理念である西洋画（フレスコ）のように力強い日本画を制作するためにフランスで実践しておかなければならなかった作品であったろう。日本画の特殊性を一層深く意識した麦僊は、「装飾画にしてもこれまでの日本画に欠けていた視覚的合理性を備えた日本画を創り上げようと考えた」[108]。つまり構図に注目したのである。

明治期の日本画と西洋画との根本的な相違について及川茂は、浮世絵師河鍋暁斎（きょうさい）（一八三一―一八八九）について論じた中で、[109]

ヨーロッパの伝統絵画というものは、レオナルド・ダ・ヴィンチの「モナ・リザ」に代表されるように、二等辺三角形の安定を原則としていた。ラファエロからアングルまで、ヨーロッパで肖像画といえば正面を向いた安定した構図が当然とされていた。しかしそういう西洋絵画の伝統の中に、不安定さや人物の偏った配置をもたらすきっかけとなったのが浮世絵であった。[110]

と説明しているが、一九世紀末から二〇世紀にかけての東西芸術の趨勢はもちろん、西洋絵画の構図にも精通していた麦僊は、理想とする人物画を実現するために「ルイニ」と「浮世絵」を彼の絵画理念の基盤とした。

「巴里の女」の構図において、画面後方の「パンテオンの景色」はルイニの壁画「キリスト降誕と羊飼いへの告知」と「三王来朝」の後景を彷彿とさせる。麦僊は、いわゆる奥行きを描く古典的な遠近法を婦人たちの背景描写として遠慮がちに使っている。麦僊の西洋絵画における「写実性」の研究の第一段階と考えられよう。左側の婦人には、アンリエットの面影が、そして右側の婦人にはルイニの「ぶどう棚の上に跪く子供」（図33）のまなざしが容易に認められるだろう。

婦人たちの描写をよく見れば、右側の婦人の服装は、写実を極めたもので、一九二〇年代のパリでよく見られたファションである洋傘と鍔の広い帽子が添えられたステレオタイプのパリジェンヌである。それは、吹田草牧が姉に宛た以下の手紙の中で描いているデッサン[111]そのものであって、吹田は次のような説明を加えている。

洋服と云へば、巴里の女の服装のい、のには感心しました。色の配合をよく考へて居ると思ひます。此比はロオマ風のゆるやかな衣を着て、腰に日本の石帯のやうな、貝製や金属製や、刺繍物の帯を下の方へゆるやかにまくのが流行して居るやうです。（中略）着物の色は黒が多い、帽子は黒か赤が多いやうです。靴下は肉のすくやうなのがはやつて居ます。洋傘の柄は日本の太刀のつかに模したのが多いやうです。[112]

左の黒衣の婦人を、喪に服していたアンリエットと考えれば、麦僊の郷里、佐渡の文化である能楽と関連して、彼女が手にしている白扇は愛を誓った『班女』の「扇」とでも解釈できようか。『班女』とは、漢の班捷舒（はんしょうじょ）の扇の故事に由来する。ちなみにニコール・ミノス氏も二人の婦人のうち、左側の婦人に母の面影を見ている。思い起こせば、麦僊が描く舞妓の白扇は、千代と華燭をあげた翌年、一九一六年の「三人の舞妓」の中央の舞妓の手にする装飾品にはじまり、渡仏後の「巴里の女」、「舞妓林泉図」そして「燕子花」の舞妓の帯裏に描かれた武者が手にする扇へと受け継がれ繰り返し描写されるのである。

事実、「巴里の少女」、「巴里の女」そして「舞妓林泉図」の女たちはアンリエットの影響を色濃く受けていて、通例の麦僊の描く女の表情を呈していない。麦僊の描く舞妓の鼻は、通常一本の鍵状の線で描かれているが、「舞妓林泉図」の舞妓の鼻はより複雑な描写になっている。目の描写も「大原女」を

含めて、洋風の二重になっている。唇の描写については、「巴里の少女」に描かれた少女の顔が示しているように、アンリエットがいわゆる兎唇であったため入念に手入れしていたからであろうか、「巴里の女」の女たちの唇の描写は写実的にしっかりした輪郭を持って描かれ、続く「舞妓林泉図」、「大原女」の女たちの唇は簡素化され、象徴的なものへと昇華している。

また「巴里の女」に（未完）と付記されているのは、「巴里の女」に描かれた婦人たちの足の描写が決着の付かぬまま未完に終わっているからではない。「大原女」（一九一五年）の大原女たちの足の線、とりわけ右隻中央の人物の足は何本も引かれたままで確定していないことを考えれば、線描を残したのは未完ではなく、美しい線を求めて止まなかった麦僊らしい作品、能で言えばその終焉の型なのである。「未完」と付したのは、「巴里の女（未完）」の婦人像が、アンリエットを描いた「巴里の少女」の路線上にあり、そして、その延長線上に傑作「舞妓林泉図」そして「大原女」（一九二七年）を勇壮に描こうと計画していたからであろう。

麦僊をこそ「今の世に画聖と言って相応しい人」と述べる豊田豊は『土田麦僊の芸術』の中での欧州各国の美術館を歴巡し、多くはヴェトイユとパリに留まった麦僊のフランス滞欧生活に言及し、「エコール・ド・パリの新興芸術の香気に触れ、その間永井荷風が『ふらんす物語』のやうな夢物語もあつたらうし、遺る瀬ない（ノ）スタルヂアに胸噛まれもしたらう」と言って、荷風の文章を引用している。

逢はざる恨ほど深きはなし。我は程なく東の国に去らん。何日の日にか再び此のフランスを見得べき。

—永井荷風『ふらんす物語』より[113]—

一九二三年三月二一日パリを発った麦僊は、途中エクス＝アン＝プロヴァンス、アルルを訪ね、三月二

五日朝、榛名丸でマルセイユを発ち、途中カイロ美術館に立ち寄り、五月一日神戸に帰着した。帰国当日の『大阪時事新報』夕刊掲載記事「麦僊の欧州土産」に、麦僊は以下のような抱負を語っている。

私の製作態度が外遊前に比し一変するか否かといふ事は、私自身には判らぬが、然し茲一両年の間には「自分のもの」ともいふ何物かゞ完成されやうかといふやうな気もする。

注

1 『大阪時事新報』は大阪府立中之島図書館・新聞室のマイクロフィルムで閲覧できた。第一シリーズは、原本である国立国会図書館の資料にも欠落している。

2 Henriette Cécile Suzanne Cordier.

3 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」五九頁。

4 日本画のこうした本質に関しては、鈴木治『麦僊と御舟』八二頁参照。

5 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡（続篇）」九五―九六頁。

6 内藤高「日本画と聖母子」『同志社大学言語文化学会』第四巻第二号、二〇〇一年一二月参照。

7 「芸術巡礼紀行展―若き日の巨匠たちの軌跡」『京都新聞』一九八四年四月五日付。

8 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」一三五頁。

9 『土田麦僊展一九九七』九〇―九一頁。D―三四「西洋婦人、スケッチ」、およびD―三四、三六、三七、三八に描かれた足のポーズ、顔の表情等すべてアンリエットの様相そのものである。

10 一九九七年一二月、筆者はモワソンの村長宛に、アンリエットのラヴァクールの住所について問い合わせたところ、村役場からの以下のような広報（一九九八年二月号）が出された。その記事がアンリエットの実娘、ニコール・ミノス氏の従兄の目にとまり、彼女に連絡することができ、アンリエットの消息を知ることとなった。以下は広報に掲載された仏文記事の訳文である。「京都の大学の柏木加代子教授がモワソン村役場に日本画の大家、土田麦僊の一九二二年ころのラヴァクールでの滞在についての問い合わせをしている。特に、フランス滞在中のミューズとして彼に啓示を与えた、ラヴァクールのアンリエット・コルディエという女性を探している。もし残された資料あるいは記憶にこのことに関する情報があれば、村役場への連絡をお願いします。」『トラ

ンスパランス』モワソン・ラヴァクール、一九九八年二月号。

11 René Huyghe, *Formes et forces*, "Un portrait, c'est une empreinte directe du vécu sur le temps.", Flammarion, Paris 1971, p.350.

12 筆者訳。以下、「アンリエットの書簡」の仏文和訳はすべて筆者による。

13 吹田草牧の「渡欧日記」(『視る』三八八号、京都国立近代美術館ニュース、二〇〇〇年四―五月号、八頁)に、一九二三年三月一八日、麦僊の帰国を直前にしたモンモランシィへの石崎、広田を伴って四人での小旅行の現地報告がある。吹田はモンモランシィの風景を一向に評価しようとしない土田に対して、「ベトイユを天下一の景色だと心得ている」と記載している。

14 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」一二一頁。

15 同右書、一二六頁。

16 麦僊は七月一七日の書簡で、コローのエッチングを賞賛している(同右書、一七四頁)。

17 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡(続篇)」九八頁。

18 同右書、八一頁。

19 七月一六日は麦僊の記述間違いであって、七月一四日のパリ祭の事と思われる。

20 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡(続篇)」八一―八二頁。

21 アンリエットの兄弟のうち、次男マルセルと三男エミールが第一次世界大戦で死亡している。そして四男ジョセフが戦争の後遺症(ガスによる肺炎)で一九二一年に死亡した。

22 以下「土田麦僊のヨーロッパからの書簡(続篇)」の日付けを記載する。なお「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」からの引用文には「第六輯」を付加した。

23 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」一九八頁。

24 『中央美術』一〇―一、大正一三年一月号。

25 吹田草牧「渡欧日記」『視る』三一九号、一九九四年一月号、七頁。

26 『視る』三二〇号、一九九四年二月号、七頁。

27 麦僊は佐渡の人である。渡守になれ親しんでいたはずである。また渡守といえば、思い起こされるのが、ルドンやモローといった象徴主義の画家たちに影響を与えることになるギュスターヴ・フロベール(一八二一―一八八〇)の『聖ジュリアン伝』(一八七五年)の感動的な大団円である。この作品は森鴎外によって一九一〇年ドイツ語原本から日本語に翻訳された。荒れ狂う川に、渡守となった聖ジュリアンが癩病の男を漕ぎ渡し、そしてその男、キリストに抱擁されながらジュリアンは昇天する(『鴎外選集第一六巻』全二一巻、岩波書店、一九八〇年、三七〇―三七四頁)。この物語と「舞妓林泉図」のどこか聖的なイメージ(豊田豊によれば、「輪光のごとく画された林泉を背負って立つ」)、舞妓の姿とが呼応し

ているとつい筆者は考えたくなる。

28 一九二二年九月二二日以降に書かれたパリからの妻千代宛ての書簡（九月三〇日付、一〇月五日付、一〇月一〇日付）は、ドイツ出発（一〇月一二日）まで、横書きで、便箋一枚の表裏に左右二段に書かれている。アンリエットとのフランス語での往復書簡の影響であろうか。一九二二年九月二六日付妻宛の絵葉書には、「二三日前入江君、伏原君、吹田君の三人が泊りがけでこのベトイユに来た。そしてこれらの連中は来月早々イタリーに行くといふ。イタリーで画をかくのだそうだ」（金井徳子「土田麦僊の滞欧生活とそれ以後」八五頁）とあるが、吹田草牧の「渡欧日記」によると、入江、伏原、吹田の三氏がベトイユに滞在したのは九月二一日から二二日までである（『視る』三一九号、三二〇号参照）。

29 麦僊の宿、「白馬のとび上がって居る看板の出ている」白馬旅館の主婦（『視る』三一九号）。四月二六日付妻宛書簡に「今日昼食の時鏡子と自分の居る写真を宿のみなに見せたら大変ヂャンチーユだと喜んで居た」（「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」一三四頁）と書かれている。宿の主婦はすでに麦僊が既婚者であることを知っていた。また六月二六日付には、「面倒臭くて何も出来ない、今朝も自分の卓子の上に一杯ものが乗つて何にも出来ない処へマダムが来たから鳥の巣だといつて笑つた位ゐだ」（同書一六二頁）と書かれており、マダムが部屋の掃除に出入りしていた様子が描かれている。

30 エミリアンヌ・ペルシュはアンリエットの二三歳年上の長姉。彼女がアンリエットの代筆をした。アンリエットの娘ニコール氏は、随分意地の悪い人物だったとの印象を筆者に語った。

31 サン・マルタン・ラ・ガレンヌとは、ヴェトイユ村の出口に位置する村道。

32 吹田草牧「渡欧日記」『視る』三二〇号、七―八頁。

33 吉田義夫「入江波光を偲ぶ」『入江波光画論』北大路出版、昭和二四年。二〇〇―二〇一頁。この文献の存在について田中日佐夫氏にご教示いただいた。

34 同右書、二〇一―二〇二頁。

35 神崎憲一『京都画壇散策』一二六頁。

36 田中日佐夫『日本画繚乱の季節』三〇三頁。

37 「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」（「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」一九二二年一〇月一〇日付、二〇五頁）。

38 「入江波光略歴」『入江波光画論』二三二頁。入江波光は一九一八年四月、絵画専門学校助教授に任じられ、菊池契月の助手となった。

39 吉田義夫「入江波光を偲ぶ」二〇七頁。

40 中井宗太郎「国展を顧みて」『中央美術』一一―一、大正一四年一月号（田中日佐夫『日本画繚乱の季節』三〇四頁に所収）。

41 当時麦僊と交友のあったHというイニシャルをもつ

人物は三人存在する。硲伊之助、浜田葆光、そして特定するにいたらない長谷川（第二章注五六参照）という人物である。硲伊之助（七月四日付けの書簡、一七一頁などで言及）は、『ゴッホの手紙』（岩波書店）の翻訳もある洋画家で、一九二一年七月から九年程滞仏して一九二九年に帰国した。浜田葆光は、中村不折、満谷国四郎に師事、フューザン会、日本美術院、二科に出品、一九二一年から一九二三年まで外遊した。

42 時期的には、「便利な人」（「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」九〇頁）といわれる、麦僊のホテルのすぐ傍サン・ミシェル河岸通り一一番地で浮世絵の店を開いていた青山、あるいは、一一月二一日に「フォリベルゼール」に同席している、麦僊が画室を借りていた長谷川（「土田麦僊のヨーロッパからの書簡（続篇）」一三五頁）のいずれかであろう。麦僊とアンリエットとの一一月の再会に関して「麦僊とヴェトイユの娘」では、Hという人物が手紙の翻訳にかかわっているが、その日、二人に同行したのはその人物ではないと書かれている。

43 「小鳥」を描いた文章に関しては、「麦僊とヴェトイユの嬢」の中にも言及されているが、既に指摘したように文章そのものは異なっている。

44 一九二二年七月八日頃のヴェトイユからの書簡（「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」一七一頁）にも言及されている哲学者土田杏村のこと。

45 『土田杏村全集』第九巻、日本図書センター、昭和五七年、一六八頁。

46 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」一七一頁。

47 吹田草牧「渡欧日記」『視る』第三一〇号、七頁。

48 この時の状況については、「麦僊とヴェトイユの娘」『中央美術』一〇一一、一五七頁参照。

49 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」二一八-二一九頁。

50 この手紙（一九二三年四月一二日の消印）の宛名は、麦僊自身の筆跡で「アメリカ経由、京都市四条畷通車道、明保乃方、重様」となっている。この住所は、今も存在するが、「政府登録国際観光日本レストランみかく」というステーキレストランとなっていて、明保乃という置屋は祇園南の西花見小路に移転して現在もある。一九二三年三月二一日（水曜日）、パリ・リヨン駅から帰国の途についた麦僊について、「土田さんは逆上したやうな顔をして帽子を振ったりやめたりして居た」（吹田草牧「渡欧日記」『視る』三九二号、二〇〇〇-二〇〇一年、一二一月、八頁）と報告されている。アンリエットとの永久の別離を目前にひかえた麦僊の痛切な感情が窺われる。

51 一九二三年五月三一日の草牧の書簡に「矢本という日本人のためにいろんな世話をして居る男」（「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」『美術美術史論集』第八輯第二部、二五三頁）と記載されている。

52「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」一四七頁。
53同右書、一六〇頁。
54同右書、一六三―一六四頁。
55「土田麦僊のヨーロッパからの書簡（続篇）」一〇四頁。
56同右書、一一四頁。
57「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」二一三頁。
58「土田麦僊のヨーロッパからの書簡（続篇）」一三八頁。
59「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」二三七―二三八頁。
60吹田草牧「渡欧日記」『視る』三二〇号、八頁。
61「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」一九八頁参照。
62一九二二年一一月八日付の麦僊の妻宛の手紙が縦書きになっているのは、妻とアンリエットへの愛情の板挟みになった麦僊の心の葛藤を示している。一一月一八日、二七日、三〇日付けの妻宛書簡が再び横書きになっていることも、彼の心の動揺を示唆しているように思われる。
63土田杏村の『恋愛論』の中で問題点とされ議論の的となった。
64土田杏村『宗教論』第一書房、一九三一年、八二頁。
65「洗濯女」は『中央美術』一〇―六に写真が掲載されているが、「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」二六一頁にもデッサンが描かれている。
66土田麦僊「ルノワールの彫刻に就いて」『中央美術』一〇―六、大正一三年六月、一〇七頁。
67Marcel Proust *<Le côté de Guermantes> A la recherche du temps perdu.* t.II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p.623.
68金井徳子「土田麦僊の滞欧書簡」一〇五頁に所収。
69「個性と云ふものは案外小さなものではないか。例へば藤原時代の仏画には個性も何もないではないか。又希臘の彫刻やペルシャの陶器だつてさうではないか。それでゐて大きな美がある。僕には此方が親しみが深い」と麦僊は「湯女」発表直後、小野竹喬と述べたという（小野竹喬「麦僊兄を憶ふ」『麦僊遺作集（附録追想集）』五頁）。
70「土田麦僊のヨーロッパからの書簡（続篇）」一八二頁。
71「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」一三八頁。
72大須賀潔「土田麦僊―人と芸術」『土田麦僊展一九八四』一四四頁。
73「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」一四三―一四四頁。
74同右書、一四三頁。
75『麦僊画集』大正一〇年五月刊。
76「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」一四七頁。
77同右書、一五〇頁。
78同右書、一五六頁で、田中日佐夫は、「革命」を「華食」と転記している。

79 王舎城美術寶物館所蔵の麦僊書簡原本より転記。
80 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」、一八三頁。
81 同右書、二一四頁。
82 同右書、二一七頁。
83 吉田義夫「入江波光を偲ぶ」二〇一頁。
84 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」二四二頁。
85 同右書、二二七頁。この書簡の日付けの下に〔封筒には宛先だけで切手・消印はない。発信年月日・発信地は文面より推定。最後の一枚のみ現存〕という注意書きが添えられている。
86 同右書、二六五頁。
87 森鴎外は、衛生学研究の目的で一八八四年にドイツに留学、西欧の思想と文化に触れて清新な感動を受け八八年帰国した。その年鴎外を追って来日した愛人エリスを想定した短編小説『普請中』（一九一〇年）では、無感動な高級官吏と留学時代の愛人との再会を描いた。また長編小説『家』（一九一〇―一一年）執筆中に妻を失い、家事手伝いの姪と過失を犯した島崎藤村は、予想される非難をさけて一九一三年から一六年までパリに滞在した。帰国後『新生』（一九一八―一九年）を発表したが、パリ滞在中の、ポール・ロワイヤル通りのペンションの女主人、マリー・シモニエとの関わりを河盛好蔵は『藤村のパリ』（二〇〇〇年）の中で実地踏査した。
88 『土田麦僊展一九九七』九〇頁図版参照。
89 金井徳子「土田麦僊の滞欧書簡」一一六頁。
90 匠秀夫『近代日本の美術と文学―明治、大正、昭和の挿絵』木耳社、昭和五四年、三三六―七頁。
91 小野竹喬「人生派の態度」『冬日帖』二二五―二二六頁。
92 田中日佐夫『日本画繚乱の季節』一一七頁。
93 一九二二年一一月一八日付、妻千代宛書簡「ゲランの研究所に行くのは九時から始まるのだから八時過ぎには起きねばならない。先日一度批評を聞いた」（「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」二〇九頁）。
94 Charles-Francois-Prosper Guérin (1874-1939) に関しての文献はほとんど存在していないが、ベネジット編の『絵画・彫刻辞典』に掲載されている (E.Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Librairie Grund, 1976)。ただし、この辞典ではゲランは一八七五年二月二一日に生まれ一九三九年三月一九日死亡となっているが、ゲラン存命中に書かれたクラングソール著『シャルル・ゲランとその作品』では「一八七四年生まれ」と記載されている (cf. Tristan L. Klingsor, *Charles Guérin et son œuvre*, éd. de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1920)。
95 Tristan L.Klingsor, *op. cit.*, p. 14.
96 『土田麦僊展一九九七』九〇頁。
97 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」六五―六六頁。
98 『制作』第一巻第六号、一二〇頁。「『制作』は、中井宗太郎、黒田重太郎、竹内逸を同人とする雑誌で、

『白樺』がモデルとなっていたという」（原田平作、島田安寛、上薗四郎編『国画創作協会の全貌』光村推古書院、平成八年、三八五頁）。

99 テオフィール・ゴーティエ『ルーブル美術館愛好家ガイド』（一九一六年、一〇〇頁）によると、「ぶどう棚の下に座る子供」と「キューピッドの翼を鍛えるウルカヌス」は、モンザのラ・ペリュッカ修道院からルーヴル美術館グランド・ガラリーに移送され展示されていた。

100 ルーブル美術館イタリア絵画部門担当学芸員セシール・スカイエレ氏もその事実を確認している。麦僊が見た壁画八枚についての写真と文献・資料は、ルーヴル美術館絵画部門主任学芸員、マリー＝カトリーヌ・サユット氏のご尽力によって得ることができた（本書図版として一部掲載）。なお麦僊のルーヴルでの模写記録に関しては、ルーヴル資料館責任者のアメリ・ルフェビュール氏に調査を依頼したが、ちょうど麦僊の滞在期間に相応する一九二二年の記録がルーヴル資料館に欠落しているとのことであった。ただし、ルーヴルでの模写許可は画架を持ち込む時のみ申請が必要であって、単なる模写には許可を要しないので、麦僊が申請していたかどうか不明である。

101 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡（続編）」四七頁。

102 金井徳子「土田麦僊の滞欧書簡」（一九二一年一二月三〇日付）一一一頁。

103 金井徳子「土田麦僊のイタリア通信」一三三頁

104 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」一二八頁。

105 同右書、一二九頁。

106 石川欽一郎（静岡県出身で光風会会員の洋画家、浅井忠の弟子）「春のパリーより」『中央美術』八-八、一九二二年八月号、八八-八九頁。

107 『大阪時事新報』（一九二二年一一月一六日付）のスペイン紀行の挿絵。

108 金井徳子「麦僊の滞欧生活とそれ以後」三六頁。

109 フランスにおける河鍋暁斎などの明治日本画壇批評に関しては拙論「バルブトー編『ラ・フォンテーヌ寓話抄』の日本画挿絵について」『京都市立芸術大学研究紀要』三六号、平成一四年、一七-二六頁参照。

110 及川茂『最後の浮世絵師、河鍋暁斎と反骨の美学』NHKブックス848、日本放送出版協会、一九九八年、六一頁。

111 「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」六八頁（一九二〇年代のパリモードのデッサン参照）。

112 同右書、六九頁。

113 豊田豊・猪木卓爾『土田麦僊の芸術』美術往来社、昭和一二年、一四〇-一四二頁。豊田豊は麦僊を本来ダヴィンチ、ミケランジェロ、ラファエロのみを称する「画聖」とあえて呼んだ。

第四章　パリの余韻

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、ピカソに画を批評して貰ひたいとさへ思ふ位ゐだ、

一九二二年八月三日付、ヴェトイユから妻千代宛

一　「舞妓林泉図」[1]

グラン・パレでの「日本美術展」（一九二二年四月二〇日―六月三〇日）について、マリー＝マドレーヌ・ヴァレは、日本美術を以下のように禅の思想と絡めて分析している。

芸術家は、ものの本質との精神的コミュニケーションを通して感じた心的感覚を知的な言葉に置き換える霊媒である。芸術家は我々に、この禅宗の崇高な真理を触知させる。つまり世界は一つであって、世界全体が最も取るに足らない些細なところで姿を見せているのである。[2]

ヴァレのこの評価は無論、抽象的であって、日本画の霊的側面、つまり写意を禅の思想と重ねて格調高く評価しながら、写実的な技法には言及していない。サロンの日本部の評判は、画風が変わっていると言うので一般の注意を引いたようである。しかし、近代日本画壇の独創性の欠如に気付いていた麦僊は、ただ古画の模写のような当時の日本画の作品を日本美術展で見て、「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」[3]と批判し、「只精進の仕方がぬるいのだ自分は美しい色と線それから愛に満ちた自分の空想を女を借りて表現して見たいと思う。写実家といふよりロマンチックに花でも子供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い」[4]と記載した。帰国日のインタヴューで語った麦僊の「自分のもの」とは、「巴里の女」で試みた自分の空想、つまり「色形線」を女というモチーフでもって「ドッシリした円味と肉」として描き出すことであった。

小野竹喬が「背景の林泉はセザニスムと土佐派との実に美くしい醇化であった」[5]と批評した、縦二一九、横一〇三センチメートルという縦長の画面に、緑も鮮やかな名苑に腰掛ける舞妓が描かれた「舞妓林泉図」（一九二四年）には、麦僊の残した言葉の通り、「色形線」の照応する「自分のもの（空想）」が表現されていて、「あくまでも自然を手段とした人物画ともつかない空間的イメージの表現」[6]である。この日本画としては、大胆、斬新な構図は、西洋画を実践した麦僊が西洋と接した直裁な影響から生まれたものにほかならない。竹喬は当時評価されていた西洋画家の中でも、とりわけセザンヌに注目し、美術上の思想の不満が鬱積していたとされる、国画創作協会創立の真相について、「従来の概念的な作り絵や、何かしら芝居がかつた作品から逃避して、もつと現実と人間との触れ合ひに対する要求も強かつたのである。それは結局、セザンヌのやうな偉いのが出て、真実といふことを教へてくれたからかもしれなかつた」[7]と書いている。「舞妓林泉図」の構図について、しばしばセザンヌの影響が指摘されるが、

麦僊もむろんセザンヌを高く評価し、「水浴」を手にいれ、それを研究した。妻宛の書簡[8]にもしばしば言及している。

セザンヌは断念していたのだ、処がだん〳〵こんなに欲しくなつて遂にこの水浴の図を買ふ事にしたのだ、（一九二二年三月二五日、一一四頁）

兎に角このセザンヌはホンのザツト描いたものだがこれ丈まとまつて構図となつて居り、又セザンヌの特色の出て居るものは稀れだ、（三月三〇日、一一八頁）

八月一〇日、麦僊は七月七日付の妻からの書簡で日本に郵送したセザンヌが無事到着した報告を受けた。その時の妻千代の談話で、麦僊の送ったセザンヌの「水浴」を、ともに伊豆に写生旅行を試みた程古くから親しい間柄である安井曽太郎（一八八八―一九五五）が見て「国宝級だ。手から放すのは惜しい」[9]と麦僊の目利きに賛嘆したという。そして麦僊帰国直前の一九二三年二月一三日付書簡にも「あの水浴は実に今思つても買物だった」（二五四頁）と自賛している。

たとえばセザンヌの大作「大水浴」シリーズ（一八九八―一九〇五）の構図を思い起こしてみよう。一見まったく異なった画面構成のようであるが、画面前方の人物、湖、そして後方の小島というセザンヌ「大水浴」のモチーフの配置は、「舞妓林泉図」にぴったり重なる。もちろんセザンヌはいっそう立体的で画面後方奥行きに重点が置かれた遠近法を駆使しており、麦僊の「舞妓林泉図」は平面的かつ装飾的で画面縦横から中心へと視線が移動するような構図になってはいる。パリからの書簡の中で、麦僊は写実への誘いとも受け取れる、「セザンヌの様なしつかりした仕事の上に優美な美しさを描きたい」[10]と言い、写実性においての日本画は洋画に遠く及ばないことを認めながらも、これまでの日本画の造形的な弱

点、ことに空間構成に対して厳しい反省を加えていることは、「大水浴」と「舞妓林泉図」、双方の構図の類似性の根拠を裏付ける文言である。

麦僊の絵画を見たあるポーランド人の画家は、「あなたは実に構図の才能のある人だといつた、よく線を考えて構図がつくつてあるといふ、これはいかにも尤もであった、（中略）又景色の前景の描法と空とか家とかの描法の違つて居る事も一々例を挙げていつて居た」[11]という。西洋画独特の後方遠近法に関しても、この頃すでに麦僊自身試行錯誤を重ねていたことが分かる。この意見に同意したものの、麦僊は「もつと力強い簡潔なものにならねばならぬ、しかし一度こうした自然描写を通る事は決してわるくないと思ふ、自分は日本に帰つてやる仕事はもつと理想を主にしたものだ」[12]と書き加えているのである。麦僊が考えていたのは「写実」に「写意」を折り込んだ構図だった。

では西洋画に学んだ空間の中で、どのように写意を表現すればよいか。欧州旅行をともにした、黒田重太郎は『構図の研究』の中で、画面の線による運動、図間の引力に言及し、アンドレ・ロウトの言葉を引用している。

造形的に感動する総ての情景や、美しい芸術的作品は、この同様の形象や、同様の延長（寸法）の反復を実現する。斯う云ふ風に教へられて、総ての敏感な画家は（大家達の多少ともに造詣深い、複雑な化粧の下に）速やかに一つの心臓の如く、此鼓動を弁別するのであらう、古典の作品の胸奥に此鼓動を、幾何学的な振動を、引力（宇宙の引力と類似せる）を、画布の中心の周囲なる同じ成因（モチーフ）を弁別するであらう。[13]

つまり一つの画面における相対した場所に、二つ以上の類似したものを布置するのは、この相互間に引

力を生ぜしめることなのである。造形的感動は運動から生まれるのである。

アンドレ・マルロー（一九〇一―一九七六）は、パウロ・ウッチェロ（一三九七―一四七五）の「サン・ロマノの戦い」[14]（図35）三連作の一つで、フィレンツェのウフィツィ美術館所蔵の作品にみられる動きを巧妙に表現した不動の姿勢について、「往時のエジプトの浮彫にみられるのと同じ様式化されたものである。宗教的な舞踏にみられる不動の姿勢は《別な》表象、つまり永遠の象徴（中略）を表わしているように見える」[15]と高く評価している。ルーヴル所蔵のウッチェロの作品も麦僊滞仏当時のパリ在住日本人画家たちの美術談論の的となっていた。ウッチェロの技法「立体・曲線遠近法」は麦僊の「舞妓林泉図」にも読み取ることができよう。麦僊はイタリア絵画の技法「立体・曲線遠近法」を探究することによって、西洋画の精髄を自らの東洋画制作に昇華しようとした。

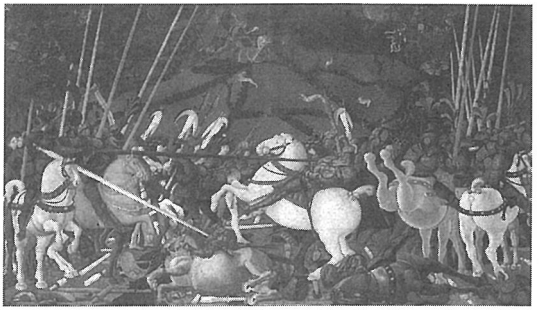


図35　ウッチェロ「サン・ロマノの戦い」

「舞妓林泉図」（口絵図1）の特異な画面配置をよく眺めてみよう。「舞妓林泉図」で描かれている構図は、前景と後景の二重の構図になっており、そのどちらも立体的な曲線遠近法が使われているのである。後景の頂点には円錐の杉の木々の峰が、繊細な「線」と「色（黄と緑）」のヴァリエーションを駆使して精緻に描かれている。そして後景と前景とは、湖水に浮かぶ花々によって連なっていて、前景の頂点が舞妓の頭にあたる。前景は、左から右への、地面の「緑」、腰かけ石の「白」、舞妓の長襦袢の「赤」と見事なラインを描いて推移する、「色」と「線」が見る者の視線をしっかり捉えて離さない。前景、後景の画面の上下

頂点に向かって弧を描きながら延びる曲線が画面を引っぱることにより、中央に描かれた舞妓の姿が、画面より浮き上がって見え、そして舞妓の両手と白扇の要が作品全体の要となっている（図37参照）。麦僊の女性に対する恋慕が「舞妓林泉図」の舞妓に『班女』を連想させる扇を付託させたと解釈できる。

一説にルイニの師とされる、レオナルド・ダ・ヴィンチが唱える絵画に使われる三つの遠近法とは、物体のヴォリュムの減少に関係する幾何学的な知識に基づく「線遠近法」、それらの輪郭の減少と消滅を示す「色彩遠近法」[16]、そして遠方からのそれらの減少と脱色を表現する「細部省略遠近法」である。麦僊は、作家としての初期には、空気遠近法（色彩の減色）を使い、麦僊独自の空中遠近法（要をもった曲線・螺旋構図）に発展させることで、アール・ヌーヴォーや、デザイン的な構図を日本画の空間に見事に表現している。「舞妓林泉図」の縦長の構図は、言うまでもなく、洋行前の麦僊の課題であった、南画と西洋画の写生の融合を目指した風景画、「梅ヶ畑村」（一九一五年）や「早春の伊豆」（一九一七年）の螺旋状構図の延長線状に位置するものであって、麦僊は、「若し私の遥に求めてゐる憧憬や、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ゐる優美等が幾分でも表現されて居れば満足なのです」[17]と述べた。背景の林泉が「セザニズムと土佐派の醇化を試みつつ極度に様式化を追求した」[18]「舞妓林泉図」は、ドガ（一八三四―一九一七）が「踊子のドガ」と呼ばれたように、麦僊が目ざした、「舞妓といえば麦僊」[19]と呼ばれるにふさわしい作品であった。「舞妓林泉図」には、モデルの鈴栄という舞妓もいて、そして、描かれた景色についても、霊鑑寺や高台寺と画面に記された「林泉スケッチ」も現存する。しかし、断定は不可能であるが、「舞妓林泉図」について、ヴェトイユ体験の影響と、「麦僊芸術の原点」の投影である可能性を想定できるのではないか。それらに基づいて二つの仮説を提示したい。

その一として「舞妓林泉図」に描かれている光景は、日本の太鼓橋のかかったモネの睡蓮の池を連想

させる。後景に描かれている石橋は形こそ異なっているが、ラ・ロシュ・ギュオンから対岸ラヴァクールにかかっていた石橋（一九四四年の戦争で破壊された）に似る。「舞妓林泉図」の景色は、麦僊を乗せて渡った「セーヌ川」を挟んだヴェトイユとラヴァクールを思わせる。フランスにおける麦僊のアンリエットとの心の交流の舞台が、見事にこの大作のなかに凝縮されてはいまいか。

またより象徴的に解釈をすれば「舞妓林泉図」の太鼓橋は、詩人であって画家であったマリー・ローランサン（一八八五―一九五六）の「アポリネールとその友人たち」（図36）（一九〇九年、第二ヴェルシオン）の中央に小さく描かれているミラボー橋ともどこか似てはいないだろうか。ミラボー橋は、技師レザルと助手アルビーのコンビの設計によって一八九六年に完成した鉄製の橋である。政治的にも取り立てて意味がなく美学的にもはるかに地味であったこの橋を世界的に有名にしたのは、一九一三年刊行の詩集『アルコール』に収められたギイヨーム・アポリネール（一八八〇―一九一八）の詩である。麦僊のパリ常宿[20]であった、ビィソン・ホテルは、セーヌ左岸にあって、ポン・サン・ミッシェルとポン・ヌフという二つの橋の中間に位置していた。すぐ東にはノートルダム寺院がそびえている。当時のフランスの芸術風潮に精通していた麦僊は、エコール・ド・パリの作家も評価していた。そしてローランサンの作品は、麦僊がパリ滞在中しきりに足を運んだ画商ローザンベールの店頭をしばしば飾っていた。「アール・ヌーヴォーの名残りを留める大きくうねる曲線を基礎」[21]とし

図36　ローランサン「アポリネールとその友人たち」

た構図の「アポリネールとその友人たち」はローランサンが詩人アポリネールと恋人同士であった時期（一九〇七―一九一二）に描かれた。アポリネールはローランサンとの愛の終焉の心の苦悩を、

日が去り月が行き
過ぎた時も
昔の恋も、ふたたびは帰らない
ミラボオ橋の下をセエヌ河が流れる
日が暮れて鐘が鳴る
月日は流れわたしは残る[22]

と歌った。画面の中央にすわっているのがアポリネール、右端がローランサンである。アポリネールの右が、二人を結び付けたピカソである。アポリネールはあえて、このどちらかといえば無機的なたたずまいの「この橋を伝統的な、ほとんど古典的と言ってもいいような恋愛の主題と結びつけ、最も詩にふさわしくないかに見える鉄という素材をことさらに顕揚することで、新たな二十世紀的感性の誕生を主張しようとしているかに見える」[23]と石井洋二郎は述べるが、ローランサンは、恋する二人の架け橋としてのミラボー橋を人類創造の元祖「石」の橋として象徴的に描いたのである。マリーと別れたアポリネールは一九一八年秋、ヨーロッパ中に猛威をふるったスペイン風邪のために三八歳の若さで死去した。ローランサンとアポリネール、二人の架け橋であったミラボー橋。橋はふたつの異なるものの間に架かって一つに繋ぎながら、同時にそれらが決して一つにはなれない証である。麦僊もまたアンリエットとの愛情あふれたフランスでの思い出を「舞妓林泉図」の橋の寓意によって具現させたのではなかろうか。パ

リ・ギメ東洋美術館元学芸員クリスチーヌ・シミズは「舞妓林泉図」について、「この絵は、円形のアーチが重なったように想定された、大胆な絵画建築のように構成されている。背景の植物は点描派の描写である。主題の写実的な描法と、象徴的あるいは後期印象派的な風景の対比は麦僊芸術固有のものである」[24]と解説した。

その二として、「舞妓林泉図」の構図に関してのもう一つの仮説は、麦僊の絵画創作の原点に帰したレトロスペクティフな再出発の寓意である。つまり、この構図の基盤として、彼の京都での生活の出発点となり、彼の永眠の場となった智積院の庭園がその根底にあったのではないか。麦僊は母校、京都市立絵画専門学校が見下ろせる智積院に墓を設けたと伝えられる。金井徳子は「南禅寺の庭園を、画面一ぱいのバックにして舞妓を配した構図」[25]と述べ、廣田孝も「背景の林泉は南禅寺天授庵の庭、澄心庭である」[26]と注釈している。しかし「舞妓林泉図」を麦僊絵画の原点という観点から見ると、描かれた景色は智積院第七世運尚僧正によって修築された、中国の盧山をかたどった智積院の利休好み名勝庭園と同定することもできる。正面右側、石橋より奥の方は祥雲禅寺時代に造られたもので、桃山時代の特色である自然石のみを用い、刈込みを主体とし、庭の外にある野性的な雄大さ勇壮さを感じさる。滝の落ちている正面は、石組と植込みとが交互に並び、洗練された美しさが築庭の極限を表現している。また池が建物の下に入り込んでいる所は、寝殿作りの泉殿か釣殿を思わせる。弟杏村は智積院の障壁画の研究でも著名であり、杏村も麦僊もともにこのゆかり深い智積院山内の墓地に眠っている。

「舞妓林泉図」のために麦僊が写生したとされる他の庭園と異なって、智積院の庭園は、背後の岩山が極端に切り立ってそびえ、園に入る者に圧迫感を感じさせる空間である。「舞妓林泉図」に見る密度高い構図は、庭園が醸し出すこうした一瞬の緊張感の賜ではないだろうか。名勝庭園に浮かぶ「太鼓橋」、

「心」の文字に象られた「湖水」、石組みと植え込みとが交互に並んだ洗練された築庭の美しい光景、そして絢爛豪華な桃山画壇に活躍した長谷川等伯の豪放かつ繊細な画風の障壁画、そうした情景のすべてが「林泉図」のエッセンスとも言うべきものを醸しだしているのではないか。そして「心」こそは、フランス語でcœur愛の心をも内包するのである。

麦僊は自らの画境である西洋絵画（写実）への執念をアンリエットの姿に投影しつつ、「自分のもの」を熟慮することで、伝統的な日本画の将来に希望を見つけようとした。そして麦僊の帰国後の目標である、ルイニの「フレスコ画」と岩佐又兵衛、つまり「江戸初期風俗画」を合わせもったイメージ、「矢張り自分は日本に帰つたら又兵衛と伊太利のルイニとを合した様なものを描きたい」[27]が、「舞妓林泉図」において具現化した、というのはあまりにアンリエットとの恋を重視した深読みであろうか。江戸初期の画家で、伊丹城主の荒木村重の子と伝えられる岩佐又兵衛勝以（かつもち）の唯一制作年代が知られる作品は「三十六歌仙図額」[28]（一六四〇年）である。庶民的な性格をもつ又兵衛の作品に一貫して流れるエキセントリックな表現の調子は、寛永年間に強化される幕藩体制から脱落していく「没落武士階級の退廃的なエネルギーの発散」[29]を象徴し、また寛永期風俗画に大きな影響を与えた。周知のとおり、岩佐又兵衛は、在世中から浮世又兵衛のあだ名で呼ばれており、また又兵衛浮世絵開祖説も否定できないであろう。麦僊自身の浮世絵美学の研究にとってもこの標語は含蓄の深い銘句である。

何れにしても、滞欧生活を経ることによって、麦僊は崇高な純度を見せる明朗な画面を作り出し、そして本領である「線」の美しさにおいても格段の深まりを見せている。田中日佐夫は、画格も大きく、品のある「舞妓林泉図」の美を以下のように評している。

美しきものを画題として、より美しく描きあげるという麦僊の基本姿勢がもっとも純粋に現われ、もっとも凝結された形で成功した例である。画面がもついわゆる文学性はまったく排除され、明るい色彩は、この絵が舞妓の人間性や木々がもつ精霊などというものともまったく無縁のものであることを示している。その意味では、この作品こそは、麦僊の代表作というばかりではなく、日本画の歴史において近代と現代とを分かつ作品と言えるかもしれない。[30]

古来日本の装飾画独特である図様が喚起する、いわゆる文学性の排除された「舞妓林泉図」こそ、麦僊の弟杏村の言う恋愛、つまり「霊魂鏤刻の彫像」を具現した作品と私は考えたい。そこには人生派『白樺』の影響といった人生観的な感応はもはや見られない。この作品について豊田豊は、

園は一人の舞妓が友禅お召の衣装きらびやかに、しかもまた清素の風を帯んで、あたかも輪光の如く画された林泉を背負つて立つ色彩の交錯綾な装飾画風のものであるが、濃艶のうち、あだかもラフアエルのマドンナ園を見る如く、何となしに崇高の気さへ覚えられるのである。これぞ麦僊の爛漫たる唯美芸術と、やがて来るべき清澄沈寂の心境画との、分水嶺に立つ峠の花であつた。[31]

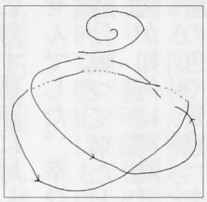
と評している。「アンリエットとヴェトイユ」が「日本の伝統・智積院」と相重なって見事な調和を見せる「舞妓林泉図」。「輪光のごとく画された林泉」を背景に配置された舞妓図は、麦僊のヴェトイユでの愛の体験が具現化されたのであって、「麦僊美学の理想の園」という推測を確信させる言葉として引いておこう。

二 「大原女」

満開の桜の下、樒（しきみ）を頭にして、道を急ぐ三人の大原女を、円弧状の曲線を軸に構成した「大原女」（一九一五年）に続いて、帰国後、大原三千院の古寺にこもって、ほぼ四年にわたって制作された「大原女」（口絵図10）（一九二七年作、大下図は一九二四年）では、全体の調子（構図、色彩）にフレスコ画との近似も指摘されていて、[32] 前景の樹木の葉や、後景の円形の空と雲の大胆な描写は麦僊が高く評価したアンリー・ルソーの作品を、女たちの配置にマネの「草上の昼食」を想起させる。晩年、病床にあった麦僊は、「病間ヂユレーのマネー伝を読んで（中略）ふと自分の過去を思つたりして居ます。中でもマネーが例の草上の昼食や、オランピアに対す悪評に対して敢然とゾラが賞賛の文をフイガロ紙上に発表した処などを見ると昂奮を禁じられませんでした。幸ひにして拙作燕子花は好評を収めました……マネーに比する事はお嗤ひ草ですが自分も随分戦つて来たと思つて居ます」[33] と記している。「草上の昼食」に比する一九二七年版「大原女」の構図が如何に冒険であったかを物語っているようである。また「ピンク色煉瓦作りのフールジュの水車小屋の色や質感」や「ラヴァクールのアンリエットの家の前の植え込み」を彷彿とさせる民家の家並みにヴェトイユなどにおける麦僊自身の写生が重なってくる。

豊田豊は「大原女」の麦僊芸術における役割について、同名の前作と比較しつつ、

> 再び人物画への復帰ともみられるが、それはかつての文展時代に於けるやうな桃山風絢爛豪壮のものではなく、きはめて清雅な沈潜の調深いものであり、その匂ひ充つるタンポポの花々に彼が唯美主義の夢



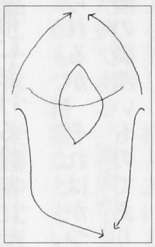


図37　二重螺旋遠近法（左）と二重曲線遠近法（右）

幻情緒は今尚香りこそすれ、やはり麦僊が一個の転換期にあり、かつこの種の画境の完成と決算にあることを思はせた。[34]

と書いて麦僊の画風の変遷について考察している。

「大原女」も「舞妓林泉図」と同様に前景、後景の二重構図になってはいるが、「林泉図」とは異なって、その構図は揺るぎない三角形の繰り返し（前景＝三人の大原女、後景＝右手に花の茂み、山並を背景に中央から左手に民家）である。

前景は、後ろ姿の大原女の左足（要）に始まり襷を通って、中央の人物の肩を通過して、右向きの婦人の右足に至り、再び後ろ向きの大原女の足の要ともう一方の襷を通って最前列に位置する菅笠の掛け紐に連なる三角錐を描いている。大原女たちの衣装などが下絵よりも簡素化され、極度に淡い色合いになっていて、その代わりに、彼女達の「襷」がより明確に描かれているのは、作品構図の浮沈する螺旋状の軌道を表現するためである。そこで「人物を括るところの線も、あまり様子のよさを考慮され過ぎた為めか弱きに失して居り、少し離れると殆ど眼には入らない様になって居る」[35]という批評も出てくる。

図38 ルイニの壁画 「受難具に囲まれた死せるキリスト」

後景[36]の描く螺旋曲線は、水車の中心軸を要に、中央の大原女の両目を通って、花の茂みから奥に位置する家々の屋根に沿って大きくカーブを描いて民家の前の丸い茂みに到達する。菅笠と水車が従来の西洋画の遠近法で描かれ二つの螺旋体の動きを支配している。

前景、後景に描かれた大原女と田舎風景、二つの三角構図が織り成すこれら二つの螺旋形三角錐が見る者の視線を画面の平面に固定する。こうすることによって、従来の西洋画の古典的遠近法のように視線が画面の奥深く入り込むことはなく、絵画の装飾性が保たれるのである。

ところで視線を導く線が交差する要、つまり「舞妓林泉図」の扇の要、「大原女」の足で描かれた要、あるいは水車の車軸などは、ルーヴルで麦僊を感動させたルイニの壁画の一枚である「受難具に囲まれた死せるキリスト」（図38）の組まれたキリストの手首にその発想の端緒があったのではないか。麦僊が強い関心を示したこの壁画には、比較的奥行きを感じさせない描写方法が使われている。麦僊の西洋体験は、微妙ではあるが、しかもきわめて重要なポイントにおいて、ひっそりと、かつ大胆に生かされている。麦僊がパリで目にした、一九二二年のグラン・パレでの「日本美術展」について、ヴァレは、写生に重きを置いた西洋画とは異なり、何よりも写意に重点がおかれている日本美術を、

日本の芸術家たちは、空中遠近法の巨匠である。彼らは不必要な細部を除き、曲がりくねったシンプル

な線をつかって風景が持っているすべてを表現し、かりそめの外観に潜んでいる無数の現実を生じさせる術を知っている。ラフカディオ・ハーンが言ったように、彼らのみが、日本の風景を理想化し、霊性で包込み、その独特な美を露にする素質をもっている。[37]

と賞賛している。この時、「空中遠近法の巨匠」として、大観や栖鳳など日本画家の作品が評価されていることは、「麦僊独自の遠近法」を分析する上で興味深い事実である。また「近景から数えておよそ三層にまたがるレオナルドの構図」[38]は、色彩の色合いは異なるが「大原女」の構図（近景を明るく、中景の家屋や草叢の一部を濃く演出、遠景はブルーの空）を彷彿とさせる。「大原女」に描かれた風景描写について、田中日佐夫は、「たんぽぽが乱れ咲く緑の丘に憩う三人の大原女を描いた作品である。樹の間にのぞく空とそこに浮ぶ雲、あるいはその下に展開する村落の遠景は、まさしくアンリー・ルソー風である」[39]と言って、一点の揺るぎもない画面構成、田舎家の柱の組み合わせが見せる機能性に満ちた美しさを評価している。

色彩に関しても、「舞妓林泉図」と「大原女」の天空を美しく演出しているのは、チェンニーノ・チェンニーニ（一三七〇―）が『芸術の書』（一四三七年）の中で、「群青は高貴で、美麗で、他のいかなるものよりも完全な顔料である」[40]と賞賛したブルーであることも、麦僊の西洋画研修の貴重な余韻と考えられる。麦僊の長女、辻鏡子は麦僊と「群青」について以下の用に伝えている。

群青とは辞典によれば、鮮烈な青である。鮮やかだけでなく、烈しい青、ほとばしるような冴え冴えとした青色。朝露を地面から吸い上げて、空の青さをうつしとった朝顔の色である。父はこの色の朝顔を好み、群青という言葉が私達の耳になじみ深いものとなった[41]

フランスからの帰国後、間もない作品である「舞妓林泉図」と「大原女」に共通しているのは、先にも指摘したように、これらの人物画に限って人物が「巴里の少女」、「巴里の女」に描かれた西欧風の「二重瞼」で描かれていることである。麦僊の心の裡にアンリエットとの恋の思い出が未だ燻っていた証であろうか。そしてその想いが、おのおのが「要」をもって描かれたこれらの大作を完成させるのである。つまり「舞妓林泉図」においては、前景後景、「二重曲線遠近法」構図を、そして「大原女」においては、フランス絵画の伝統的構図である「遠近法」と「プッサン風三角構図」を一歩進めた、いわば旋回する見事な「二重螺旋遠近法」構図を創造させた、とするのは、あまりにアンリエットの面影を重視しすぎる文学的な見方かもしれない。しかし少なくとも、そうした絵画の研究、旅行、恋愛といった一切を含めた西洋体験は、麦僊が如何に「西洋」のエッセンスを自分なりに昇華していったかを証明するものだろう。純西洋風の客観的写実ではない、装飾画として日本画の写実が、西洋の古典的構図を背景に色彩と線との調和を示しているのである。

また麦僊の絵画制作の根本には日本の伝統芸術が常に宿っており、「大原女」もまた能『大原御幸』を思い起こさせる。謡曲の冒頭は、平家滅亡の翌年、後白河法皇が初夏の大原寂光院に猶子であった建礼門院を訪ねる場面である。仏門に入った女院は、ちょうどその時、安徳帝をはじめ一門の冥福を祈るため、仏前に備える樒を取りに山に出かけていた。つまり建礼門院が山へ樒を取りに出かけたことが大原女の由来であって、いわばやんごとなき婦人が大原女のルーツなのである。『大原御幸』は『平家物語』「灌頂巻」に取材し、数奇な運命をたどった平清盛の次女、建礼門院徳子の半生と苦悩を謡った、極端に動きが少なく、品格が要求される作品である。能では、庵室を表す作り物は、「三人の尼がひっそりと身を寄せ合う大藁屋を用いる流派と、女院のみが静かに座す藁屋を用いる流派とがある」[42]が、一

九一五年の「大原女」では能の影響顕著に大藁屋と三人の大原女が描かれている。一九二七年の作品中央の大原女の凛とした様相に建礼門院の能姿が重なり合っても無理はないのだ。京都に住んだ麦僊は、大原女、白川女、桂女など行商の女を直接観察する機会を得ていたが、謡曲で伝えられている元祖大原女、建礼門院の高貴な由来は周知していたはずである。その上にアンリエットの面影を重ねた写実描法の研鑽を積んだ上での作品なのだ。

「大原女」一九一五年作と一九二七年作を較べてみよう。一九一五年版では三人の大原女が桜満開の山道を樒を頭に足早に駆ける様子が写実的に描き出されている豪華絢爛な桃山調の屏風である。パリでの体験後の一九二七年版では、特に中央と左の大原女は、尼出立風に袈裟頭巾を被ったように見え、高貴で凛々しい姿を呈し、草原に座っている。そして樒ではなく、菅の笠が描かれている。つまり先にも述べたとおり、あたかも『大原御幸』の出家した建礼門院を彷彿とさせる人物描写となっている。これらの描写は西洋画独特の不動の姿勢ではなく、画家麦僊の基礎教養であった能楽に裏打ちされた厳かな上半身の型を表現したものである。能の所作では、最も能的な表現は一、二歩退くその足に感情を盛り込むことであって、極端に言えば、顔や手などの上半身は動かさないでも能一番を舞とおすことができる。能は本質的に歩行の芸術であり、白足袋以外の履物を用いない。このように考えると、すでに見た視線を誘導している画面上での構図の曲線（二重螺旋遠近法）などは、能の高雅な世界を表現するために麦僊が編み出した手法のように思われる。

帰国後の第一印象として、麦僊は、

自分は却つてエトランゼーの様に日本の人物、或は風景に新鮮な興味を持つ事が出来るのを喜んで居ま

す。これ迄気づかなかつた田舎家の自然でしかも変化のある組み立て、又舞妓の髪の形ち、大原女の手拭ひの結びにも動きの取れない美しさを感ずる事が出来ます。[43]

と語り、日本の風景にたいしての、「エトランゼーの様」な新たな視点での観察に強い意気込みを見せ、「近代洋画の造形理念の上に、これまでより遥かに東洋的精神を加味する態度を示し」[44]、「自分のもの」を理想とした麦僊の画境が展開していく。

内山武夫は、「帰国後、国展に出品した「舞妓林泉図」や「大原女」は渡欧の成果を世に問う作品であった。麦僊の色感の豊かさは一層洗練され、緊密な構成の中に、美しい日本の風物が表わされている」[45]と言って、麦僊芸術の豊かな色感と緊密な構図を評価した。日本画家として、東洋画の精神に忠実でありながら、西洋の線の理論（ドラクロワ）、形の簡素化（セザンヌ）、色の妙味（ルノワール）、構図のエッセンス（ルソー）を自分なりに昇華させた作品が、帰国間もない「舞妓林泉図」と「大原女」だった。

神崎憲一は「麦僊　その人と作品」の中で、

「舞妓林泉図」「大原女」などは帰朝後直後の作で、孰れかと言えばまだ華麗濃厚な仕上がりではあるが、然も決して前期に見えた様な古伝統の著しい投影よりは、寧ろ夫等を予科として然も内に潜めて自己を築き上げようとした企画が判然と見えている。言い様によっては此二作は過去十年を要約したものであり、同時にあとの十年へ赴く橋掛かりでもある。[46]

とこれらの作品を位置づけた。

国画創作協会が世界的経済恐慌などのあおりで一九二八年（昭和三年）に解散し、大正期日本画がは

らんでいた熱気は急速に冷えた。そして伝統見直しの風潮が広がり、理知的で美しく整った様式美を追求する時代へと転換して行くことになる。麦僊もヨーロッパでの見聞を具現化するかのように、彼独自の手法で、イタリア・ルネッサンスのフレスコ画、ベルギー、オランダなどの古画の影響が指摘される「静物画」を描き始める。神崎憲一は、麦僊も「概観すれば少青年期こそ西欧芸術の濃厚強烈な外容に眩惑され引擦られた様な時期を過しはしたものの、漸次年歯と共に東洋的静謐に沈潜する傾向を帯びて来てる」[47]と指摘する。しかし麦僊はただ単に時代の潮流に流されたわけではない。西洋画の写実を究めたうえで、写意を重視した伝統的日本画の領域に再度独創性を求めたのである。

洋行後、西洋画の「写実」を極めた麦僊は、日本画の「写意」を画面に孕んだ女性美を見事に描き出した。「舞妓と言えば麦僊」をモットーに、自らの創作への執念をどのように育んだのか。麦僊が研鑽を積んだ日本画の真髄「写意」について、渡仏直前に遡り、杏村が論じた日本画における「主観主義」と併せて考察してみよう。

注

1「舞妓図」という日本画のジャンルがある。したがってこの作品はブギヅと呼ぶのがふさわしいであろう（金井紫雲『東洋画題綜覧』歴史図書社、一九七五年、八二三頁）。

2 Marie-Madeleine Valet, "L'Exposition d'Art Japonais au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (Paris 20 avril-30 juin 1922)", *Bulletin de la Société Franco-Japonais de Paris, Avril-Juin 1922*, p.16.

3「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」一二九頁。

4 大原孫三郎『土田麦僊』（大正一一年二月七日ミラノから夫人宛）四六頁（「土田麦僊の滞欧生活とそれ以後」四四頁にも一部所収）。

5 小野竹喬「麦僊兄を憶ふ」『麦僊遺作集』昭和一五年六月、五頁。

6 金井徳子「麦僊の滞欧生活とそれ以後」四四頁。

7 小野竹喬「ピカソのえらさ」『冬日帖』二三四頁。

8「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」から引用。

9 金井徳子「土田麦僊の滞欧書簡」一四五頁。

10「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」一九二二年一〇月一〇日付、二〇五頁。

11 同右書、二〇四頁。

12 同右書、二〇四頁。

13 黒田重太郎『構図の研究』中央美術社、大正一四年、三六-三七頁。

14 cf. James Bloédé, *Paolo Uccello et la représentation du mouvement*, énsb-a, 1996.

15 アンドレ・マルロー『東西美術論一　空想の美術館』新潮社、昭和三二年、一〇五頁。パリでの麦僊の美術論争仲間であった吹田草牧は「渡欧日記」（『視る』三八六号、一九二三年三月一八日）の中でウッチェロの作品について、「パオロ・ウッチェロの作など三枚もあった」と感慨深く記している。麦僊もルーヴルでウッチェロの絵画に注目したと考えられる。

16 辻茂著『遠近法の誕生―ルネッサンスの芸術家と科学』朝日新聞社、一九九五年、二二-二三頁。

17『土田麦僊展一九九七』九三頁に掲載。

18 金井徳子「土田麦僊の滞欧書簡」一五九-一六〇頁。

19 麦僊は幾度か「ドガと云うとすぐに踊子を想い浮かべるように舞妓と言えば麦僊が人々の頭に浮かんでくる処まで、私は徹底的に舞妓を完成したい。是れ以上やり様が無い舞妓を描き度い。屹度やりとげて見せますよ」（神崎憲一「回想の麦僊覚え」『塔影』一四巻九号、昭和一三年九月）と語ったという。金井徳子「土田麦僊の滞欧書簡」一五四頁にも所収。

20「同君（麦僊）は帰朝する迄同ホテルに滞留していた。その後菊池契月氏、中井宗太郎氏夫妻、入江波光さん等も同ホテルに止宿され相当宿は賑やかなものになった。レストランシャルチエーでは、是等の諸君や吾々洋画の方では、黒田、須田、里見、国松

の諸君や故人船川夫妻や霜鳥、硲の諸君も顔を出して当時は京都の画人で相当テーブルを占めたものだった、土田君が「京都にいる時よりもよく逢えるなあ」と言った事を思い出す」（田中善之助「麦僊君の追憶」『土田麦僊』山南会編、一五頁）。

21 八重樫春樹「『アポリネールとその友人達』と洗濯船のボヘミアン」『現代世界の美術一五　ローランサン』一九八七年、六六頁。

22 堀口大学訳「ミラボウ橋」『月下の一群』（『日本現代文学全集』五四）講談社、一九六六年、三四七頁。堀口大学は一九一五年スペインでローランサンと知り合い、彼女の絵に感動し弟子入りした。この交友は一九二二年になって、パリでまた復活する。吹田草牧の「渡欧日記」（『視る』三〇五号、一九二二年六月一九日）に、画商ローザンベールの店頭でしばしば見かける「マリー・ローランサンのも美しいと思った」という文章があり、当時の話題の作家であった。

23 石井洋二郎『パリー都市の記憶を探る』ちくま新書一一九、一九九七年、六三頁。

24 *Japon, la tentation de l'Occident 1868-1912*, Réunion des Musées Nationaux, 1988, p.196.

25 金井徳子「土田麦僊の滞欧生活とそれ以後」四四頁。

26 廣田孝『竹内栖鳳　近代日本画の源流』三六頁。

27 山南会編『土田麦僊』（大正一一年二月六日付、杏村宛）四五頁。

28 戸田浩之編集『岩佐派のゆくえ』福井県立美術館、一九九八年、四〇-四一頁図版参照。

29 「又兵衛の寛永年間には、幕府権力と結びついた探幽ら狩野派の活動や、経済力を背景に新たな文化の担い手となった本阿弥光悦、角倉素庵、俵屋宗達らの上層町衆の創造的な活動と並んで、数多くの風俗画作品をのこした町絵師と呼ばれる無名の画家たちの広範な活動が注目される。こうした在野的な性格をもつ又兵衛の作品に一貫して流れるエキセントリックな表現の調子は、この時期に確立、強化される幕藩体制から脱落していく没落武士階級の退廃的なエネルギーの発散を象徴している」（『平凡社・大百科辞典』第一巻）。また岸田劉生も「新しく発見された岩佐又兵衛の二作品」『中央美術』一三-二、昭和二年二月号の中で、又兵衛の作品を評価している。又兵衛の画業、画系については、『岩佐派のゆくえ』参照。

30 田中日佐夫『日本画繚乱の季節』二七五頁。

31 豊田豊『土田麦僊の芸術』一四四頁。

32 『土田麦僊展一九九七』一〇八頁参照。

33 一九三四年一一月一〇日付坂崎坦宛書簡（「土田麦僊の滞欧生活とそれ以後」六五-六六頁に所収）。

34 豊田豊『土田麦僊の芸術』一四八-一四九頁。

35 石井柏亭は、「春陽会と国展」『中央美術』一三-六で大原女の衣装に関しても異論を唱えている。

36 すでに引用した一九二二年一〇月一〇日付の書簡の

中で「景色の前景の描法と空とか家とかの描法の違つて居る事も一々例を挙げていつて居た、これにも理由があつた、自分もそう思つて居たのだ」(「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」二〇四頁)とある。ポーランド人画家の指摘を待つまでもなく、麦僊自身前景・後景の描法を探究していた。

37 Marie-Madeleine Valet, *op. cit.*, p.20.

38 「近景の対象物を暗い地を背景にして明るく浮かび上がらせる一方で、その暗い背景のもう一つ彼方に、淡く明るい調子で用意された遠景は、空気の色である青を重ねることでふさわしい距離感が与えられる、という具合に、近景から数えればおよそ三層にまたがる構造を、レオナルドの遠近法は備えている」(辻茂『遠近法の誕生―ルネッサンスの芸術家と科学』二六頁)。

39 田中日佐夫『日本画繚乱の季節』二七五―二七六頁。

40 中村常訳『チェンニーニの「芸術の書」』中央公論美術出版、一九六四年、八三頁。

41 辻鏡子「色」『回想の父 土田麦僊』一六七頁。

42 西野春雄、羽田昶編集『能・狂言事典』平凡社、一九八七年、三八頁。建礼門院は《定家》《楊貴妃》とともに〈三婦人〉と称される。

43 『中央美術』大正一二年九月号(『土田麦僊展一九九七』一七九頁に所収)。

44 金井徳子「土田麦僊の滞欧書簡」一六〇頁。

45 内山武夫「Ⅱ巨匠土田麦僊」『図説佐渡島』佐渡博物館、一九九三年、一七七頁。

46 神崎憲一『京都画壇散策』二五四頁。

47 神崎憲一「その人と作品」『麦僊遺作集(附録追想集)』八頁。

第五章　杏村と麦僊

恋愛は芸術だ。しかも人間が自らの運命を、最も大胆にその中へ打ち込む霊魂鏤刻の彫像だ。

土田杏村、「恋愛のユウトピア」『恋愛論』

一　写実と写意

麦僊の画業や思想を論じるについて、弟杏村の存在を無視することはできないだろう。一九一八年の国画会設立の文章を作成した麦僊の弟、茂（つとむ）は一八九一年一月一五日に生まれ、少年時代から「杏村」という雅号を使っていたが、これは当時俳句を作っていた時の名残である。[1] 地方の政界にかかわっていた父親の意向もあって、子供たちが政治界に立つことも視野に入れての選挙に有利な簡単な実名でおのおの英次、金二、茂と命名されたという。杏村は大正から昭和にかけて、自然科学、哲学、宗教、教育、歴史、経済、法律、社会、文学、芸術等など広汎多岐の分野にわたる執筆活動を通じて、学者また文明批評家、社会教育家として名声を馳せ、特に思想家、文明批評家として麦僊に影響を与えた。最晩年は

桃山時代の絵画史の研究にも心を注ぎ、四三年という短命の生涯に六〇余冊に及ぶ単行本を残し、一九三四年四月二五日、十数年間にわたる病苦から解放され生涯を閉じた。麦僊は予定していた渡鮮を中止し、「本年は最初も一度朝鮮風俗を描くつもりにて渡鮮の予定にして居ましたが杏村の死去で気力を失なひ遂に断念又例の舞妓を描いて居ます」[2]と述べた。弟の死の打撃のいかに大きかったかが知られる。「舞妓」を描くことのみが、麦僊の心の拠り所となった。

杏村の思想を以下に追うことによって、麦僊への射程を計ることにしよう。杏村は東京高等師範学校の博物学部と京都帝大文学部の哲学科西洋哲学に学んだ。杏村によれば「生命の不可思議といふやうなことに引かれて博物をやり出したのですが、それが延びて哲学になつたのです」[3]。一九一八年「現代哲学序論—認識の現象学的考察」と題する卒業論文を京大に提出した。この論文で杏村はまず認識論成立の可能なことを立証し、認識論が成立すれば、これには主観主義と客観主義の二つの方向が考えられるとし、末尾の第一三編で杏村自身の認識論を展開した。その第一三編を骨子とし、新たに「象徴」の一章を加えたものが、「指示的体験に於ける象徴のフェノメノロギィ」という副題がついた『象徴の哲学』[4]で、一九一九年一〇月、杏村の第四著作[5]として刊行された。

麦僊という優れた日本画家を兄にもつ杏村が、日本画の世界をどのように捉えていたのか。麦僊洋行の二年前である国画創作協会時代に刊行された『象徴の哲学』の「表象作用」について「我の表象、体験の表象、主観化と客観化」を論じた項目で「芸術の描写の問題に於ける主観主義と客観主義との反対」に言及して、東洋画の精神を謳ったものとして謝赫の六法（張彦遠の『画の六法』）[6]を引用している。六法とは、

一、気韻生動（すぐれた精神が生き生きと脈動していること）
二、骨法用筆（力づよい骨格を形づくる用筆の法）
三、応物象形（対象に応じて形をうつすこと）
四、随類賦彩（対象にしたがって色彩をほどこすこと）
五、経営位置（画面の構成すること）
六、伝模移写（模写すること）

であって、「気韻と形似とを対する時には、殆どすべての人が気韻を上位に置いてゐる。（中略）東洋画の精髄とするところは、主観を修めて然る後に客観に向はうとする一の主観主義であるかに見える」[7]と杏村は述べ、軽率な主観主義に警告を発した。また「芸術の描写の問題」については具体的に、

我我は主観主義を尊重するけれども、主観の高潮は勢ひ客観の確立となる。未だ確立しない客観に対して何の主観の確立があるか。我々は確実に客観を樹立した時に、自らそれに対立した主観の姿を見詰めている。混沌模糊たる主観性を発揮して、以て主観主義を高潮し得たと信じてゐても、この意味の主観からは、未だ客観的内容が純化せられてゐない。我々は純粋に対照的のものを離脱してこそ始めて主観が純粋になつてゐると言ふが、かくの如き不純粋のものを以て主観的であると呼ぶことはない。主観は明朗透徹、以て一塵の影をも止めない。ショオペンハワアの所謂シュワイツの湖水の如きものでなければならぬ。又この如き主観が確立して、始めて客観の姿は本来の真面目を発揮してゐるのである。[8]

と言い、写意のみを重んじてきた日本画の世界に対して、写実（客観主義）なしの写意（主観主義）の弱

点を指摘しているのである。こうした理論は麦僊芸術の根底をなすものであった。

ところで杏村の「主観主義」を考えるには、美術史を遡って、写実を重視してきた西洋画と写意を重んじた日本画の根本的な違いについての考察が必要である。

古来から西洋画は自然観察に基づいた写生による芸術真髄の探求を提唱する。ヴィクトール・モッテ（一八〇九―一八九七）が一八五八年に出版した、チェンニーニの仏訳『芸術の書』には、一五世紀の西洋芸術について

> それは学術より来り、手の働きによって自らを形成するものである。人が「画く」という字によって名づけている芸術が即ちそれである。それは想像と共に手の練達を要求し、自然の知られたる形の奥に秘められた新たなるものを探り、あらざるものを在りと信ぜしむるかの如き手腕をもって、それを表現せんとするものである。[9]

と定義される。

西洋画が緻密に自然の姿を再現しようとしたのに対して、日本古来の装飾画とは、武士階級と富裕商人が享受していたある種のモチーフが喚起する文学的世界を重視し、繰り返していたために、描写の簡素化、色彩や構図の修練はなされた。明治初期まで日本画の最も代表的な流派は一五世紀中頃に室町幕府の御用絵師的な地位についた狩野正信（一四三四―一五三〇）を始祖とする狩野派である。江戸時代の諸派のほとんどがそこから生まれたといわれる。狩野派は、狩野安信（一六一四―八五）の『画道要訣』（一六八〇年）に見られるように、「絵には天与の才能による「質画」と、古画を学んで得られる「学画」とがあ

り、狩野派では、後世に伝えることができるという点で質画の妙よりも学画の法をよしとする」[10]画風である。

狩野派の様式を形成維持するためには、生来の天質に負う「質画」の制作よりも、永久に不易である「学画」、つまり書き伝え言い伝えて残せる粉本と呼ばれた画稿の模写が重要とされた。この粉本主義は、御用絵師として画家の技術を一定の水準に保つためのものであったが、写生に基づかないこのような表現は、時代の趨勢にあって新しい芸術観を生み出す機能を失い、しだいに画一的で創造性の乏しい作品（装飾画）しか生み出せなくなっていく。写生を盛んに行った円山・四条派（近代京都画壇の最大流派）が誕生するのは、このような写実を疎かにする写意の限界を意識してのことであろう。

日本画壇の当時の状況を周知し、さらにフランス美術の趨勢をも察知していた麦僊は、モネの「聖堂」や「睡蓮」[11]シリーズのような形を溶かす方法、つまり造形美術の否定にも繋がりかねない方法を取らずに、造形的構想で印象派の経験を続けることの重要性を本能的に感じていたのであろう。西洋の写実主義画法に傾倒していた、滞欧当初の麦僊がまず胆に銘じたことは、写意を重んじていた装飾画よりは、はるかに写実的な浮世絵の研鑽を積むことであったと思われる。一九二二年一月八日、パリからの書簡に、以下のように「早く立派な浮世絵が描きたいのだ」と述べているのは恐らくこうした意味合いであったろう。写楽[12]の作品も滞欧先で購入している。

また自分等は日本の古画ももつと見なければならない、そうして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、浮世絵は充分研究の余地があるし、それに自分はこちらに来て徹底して日本の女を研究して女の画家となるつもりだ、日本の歌麿、春信等もなか〳〵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具術（ママ）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、[13]

浮世絵は日本の装飾画の精神を反映した風俗画として生まれたものであった。庶民階級が享受した浮世絵は、馬渕明子によれば「画面がいかに構図的工夫と色彩的な大胆さに富んでいようと、障壁画（伝統的装飾画）にくらべればはるかに描写的で説明的」[14]であって、アレゴリックな要素からは解放されたものであった。浮世絵の見せる怪しい魅惑の美について、杏村は、「浮世絵を見て、エロティックな感情から離れ、単にそれを美しいものとして鑑賞せよと註文することは、実際の事実を誤るものでもあれば、また全く不必要なことでもあると思ふ。美しいものでもあれば、エロティックなものでもある、いやエロティックなるが故に一層豊醇に美しいといふ、或る不思議な妖術をなすものが、浮世絵であるといつてよい」[15]と述べ、浮世絵が喚起する「不思議な妖術」を感知した。

注目すべきは、日本の伝統的装飾画（写意）に対する浮世絵の興隆とフランスの官学派（写実）に対する印象派の挑戦とが方向こそ正反対ではあるが類似していることである。高階秀爾は『想像力と幻想』の中で、印象派の画家たちは、「形象」を否定して、視覚世界をすべて「地」の部分に還元しようとし、人物、建造物などの統一体である形象を嫌い、空や水面や大地の風景を好んだのだと指適した。水と空気が見事に融合する「印象・日の出」（一八七四年の第一回印象派展）を出品したモネなど、印象派画家たちにとっては、「何を」描いたかより「如何に」描いたかが重要であった。麦僊が浮世絵に傾倒したのは、装飾画の「如何に」から「何を」へと絵画をより写実的な方向へと展開しようとした故であったろう。パリで師事したシャルル・ゲランの批評に関して「かなり急所をついた批評で日本画家に欠けて居る写実についての批評でおもしろいと思つた、こうしたデッサンの確実さを充分に習得したらこれから

の日本画にも充分得る処があるだろうと思ふ」[16]と書き送っている。

アカデミー派の画家たちが、遠近法、明暗法などの伝統的技法をもっぱら利用して現実を再現したのに対し、印象派の画家たちはそうした伝統的なやり方だけでは現実を完全な形で捉えることはできないと考え、一層完全な現実を、空気の存在や光の輝きをも含め、キャンヴァスの上に再現しようとした。しかし現実に忠実であろうとして結果的に現実を遠くへ追いやってしまった印象派の中から堅固な物を作り出すことはできない。外部にある現実をもはや信じることができないとすれば、『シャルル・ゲラン』の中でクラングゾールが論じているように、自らそれを創り、描出する術を模索する以外に方法はないだろう。

> 印象派は光の色彩探求によって絵画を分析の極みまで導いた。その反動でわれわれの時代の画家たちは過度で多様な試みによって様式に戻ろうとしている。彼らはもう一方の絵画の限界に向かって突進する。伝統という道しるべを満たした彼らは、師を至るところ、遙かセネガンビの達人といった古代まで遡る。しかし印象派の中でもドガ、ルノワール、ことにセザンヌたちは、フランス的な安定を保つようつとめた。彼らに従ったシャルル・ゲランは、独立独歩、資質の幸いな均衡でもって、定めた目的に到達した。[17]

麦僊の師、ゲランの先達であったセザンヌたちが、印象派の探求した「光」の成果を保ちながら、再び画面に形象（現実）を導入したとき、苦闘しなければならなかった課題は、高階秀爾も注目しているように、「「形象」と「地」とをはっきり区別しながら、しかもそれらを、古典主義の理念がそう考えたように、画面において正反対のヴェクトルを持ったものとしてではなく、同じ意味と役割を担ったものとして統一することにあった」[18]。麦僊も、「印象派の作品はいい、しかしこれは表面描写にもう行く処迄行

つて居る」と確信をもって述べ、「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」[19]と高く評価した。麦僊は、東西の美術が、おのおの方向こそ異なるけれども、二〇世紀初頭において同じ問題を抱えていたことを素早く理解した一人であったといえよう。一九二二年七月一日付、パリからの書簡の中で、麦僊はフランス絵画の動向を以下のように伝えている。

> このフランスの現今の画も決してわるくない、小野君が新聞かにこの頃のフランスの画家は第二流の仕事ばかりして居ると書いて居たがこれもホンノ上皮の見解だ、自分等も最初はそう思つたのだ、しかしこの頃の無名の作家はキュビヅムの影響を受けながらセザンヌ以後の仕事に進まうとして居る、唯（ママ）れが現在の中にセザンヌバンゴーグの居る事を知るものがあるだろう、それは時と共にはつきりする時があるだろう、一概に笑つて第二流として仕舞ふ事は出来ない、[20]

西洋画はこうして自己固有の表現を強く意識するようになり、対象から解放されて、文字どおり色彩と形態、つまり絵画平面の自立へと変貌していく。麦僊も一九二二年一一月二三日の書簡の中で「批評を仰ぎたい」[21]と述べた、ナビ（Nabisはヘブライ語で「予言者」を意味する）派の画家、モーリス・ドニは、一九世紀末、早くもこのことを予見し、近代絵画の公理とも言うべき次のような有名な一句を残している。「絵画とは、戦争の馬や、裸婦、あるいは何らかの逸話である前に、本質的に、ある一定の秩序で組み合わされた色彩によって覆われた平らな面なのだ」[22]。ナビ派にとって平面的であるということは、美術の根源への回帰を意味していた。彼らは美術をその始源である単純さへ連れ戻そうとした。彼らは平面的に実現されたすべての美術表現、すなわちエジプト[23]やギリシャの美術、初期イタリア絵画や日本

の木版画など、平面に相応しい描写手段の開拓を試みた。一九世紀写実主義を提唱したスタンダールのいわゆる「小説は歩く鏡」[24]ではないが、絵画は「外界を映す鏡」である必要はない。自然から独立した概念を、色線形という抽象的な手段を用いて表現するものなのだ。二〇世紀西洋画の出発点としてしばしば引用されるこのドニの定義に関して、高階秀爾は、「美の冒険」という題目で、「事実、眼に見える現実世界の再現を根本とした現実主義的表現を拒否して、絵画本来の造形秩序を求めるところから、近代の新しい絵画が始まったと言ってよい」[25]と述べている。日本画の装飾性と関連づけて考えると興味深い現象である。

こうした西洋近代絵画の潮流を渡仏中の麦僊はどのように理解し、研鑽していったのだろうか。あるポーランド人画家に「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、こうしたものも見てはどうか」[26]と批評を受けたこともあってか、麦僊は、「この頃自分の頭がエジプトのものや東洋風のものに向つて居る為今度はベトイユの時と違つてカンバスの生のまゝのものにドウサを引いて描いて居る、丁度アサに描いてる様で確かにおもしろい結果が得られそうだ」[27]と、ペルシャの画やエジプトのものに興味を示し、「もうスケッチの時代から製作の時になった、これ迄の日本画の様に下絵を作つてそして一枚の画を描く様にこちらではみなそうなつて居る、日本画の描き方は決して真ちがつてなかつたのだ」[28]と日本画への自信を示している。

しかし西洋画とは逆のベクトルにある日本画において、「絵画本来の造形秩序」はどのように構築されるべきなのか。どのように西洋風「現実世界の再現」（写実）を生かしながら、写意を基本とする日本画を近代化していくのか。

遡って、国展第一回展一九一八年に出品された「湯女」について考えて見よう。内山武夫が「平安の大和絵、桃山の障壁画や風俗画とルノワールを綜合した（中略）華麗な美」[29]と記した「湯女」に描かれたいかにも官能的な湯女について、麦僊は「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」だったと述べて、はっきりと「象徴」という言葉をつかっている。この文言に対して、本江邦夫は、「これは事実上、初夏の気分そのものを描いた、いわば初夏のアレゴリー（寓意像）というべき作品なのである」[30]と注釈している。では「象徴（シンボル）」と「アレゴリー」はどう違うのだろうか。ドイツ人哲学者で古代の文学と神話の研究で知られるクロイツエル（一七七一－一八五八）は『古代文明の宗教』（一八二五年）の序文でその相違について説明している。つまりアレゴリーとは、モチーフによる文学的世界の喚起という日本古来の装飾画が持っている特徴そのものなのである。麦僊の絵画理想は、本江邦夫の言う「アレゴリー」の裡にとどまることなく、はるか彼方、「われわれの魂を全力で摑む」[31]何か崇高なもの、つまり「シンボル」を見つめてはいないか。

ところで杏村のいう象徴とは認識において「その第一は、理論的にでなく、直接的に捕捉せられてゐるといふことである。その第二は、象徴は相矛盾するもの、合一だと言ふことである。例へば私は赤い薔薇が恋を象徴してゐると言ふ。その場合に赤い薔薇と恋との間には何等の合理的連結がない」[32]。そしてその象徴の根底にあるものは、杏村が神秘ともいっている「意味の体験」であって、我々の具体的生命をも神秘であるという。つまり麦僊のいう「象徴」とは、「我と対象」との間の「意味の体験」であると考えられる。杏村は、主体としての「我」の修練の重要性について以下のような見解を示している。

対象の数の無限と、我の深味の無限との間には、仮無限と真無限、有理数と無理数との間の関係にも似

た類比が存在する。前者はたゞ怱忙としてこれから彼を数へて行く多忙の生活であるに反し、後者は霊山に隠れた湖水の如き静澄の中の深味がある。生活内容の豊富を言ふならば、両者の間には比較することの出来ない種類の相違がある。我々は一枚の草つ葉を十年眺めて、しかも常に新らしい生命をその中からくみ出して来る「我」の修練を必要とする。[33]

つまり「我」が豊かになれば、当然限定された「対象」の描写も深まったものになるというのである。さらに杏村は「感情の非論理的範疇」まで我の質を高め再建することを、「質と量」と題する項目の中で説いている。

我々が人道主義的になるのは、量の方向にではなくて、質の方向にでなければならない。而して万象を体識特質の象徴と見ることが出来、構成の範疇をすべて解き放して、これを感情の非論理的範疇に再建することが出来た時に、芸術上の人道主義は完成せられるのである。彼の眼には、日はあへぎ、風は恋し、草木は涙を流してゐるのである。彼の意識には、過去は現在であり、夢幻は現識であり、矛盾は真理なのである。[34]

つまり、巷間よく言われる「芸術家は生を豊富にしなければならぬ」という言葉の解釈についてさえ、世の多くの評論家が「生活の豊富」と呼ぶところのものは、量の方向に於いての豊かさであって、「芸術家が多くの仕方で多くの女と恋し、多くの土地を漂浪し、多くの境遇を経て来れば、それで彼の生活は豊富になった」と考えるのは間違っているというのである。杏村の「我」の理論を踏まえて絵画創作を考察すると、麦僊の語った「象徴」を以下のように理解できる。伝統的装飾画であった文人画からそ

の特質であるアレゴリー（モチーフによる文学的世界の喚起）を追いやったのが浮世絵の世界である。それにシンボル（魂を全力で摑む崇高なもの）への鍛練、つまり杏村の述べる「我の修練」を加味することで、麦僊の理想である近代日本画が誕生するのである。麦僊は、渡欧を目前にした一九一九年の「三人の舞妓」に関して、「内在の美といふこと」と題する試論のなかで、独自の芸術論を吐露している。

活きてゐて動作を営む此の舞妓に対しても、やはり花木の類に対すると同じ態度で描写して行くのです。然かも花を描く場合にも、客観の花を描くのではあるが、その美は、自己の内に存在するので、美は花に存するよりも寧ろ筆者の自己の内にその生命を有して居るのであります。勿論此の場合に、内在の美といふのは、舞妓の有する人間性について、種々観察するといふ意味でないことは、前に述べた処によつて判然しませう。[35]

画学校での恩師中井宗太郎は、榊原紫峰（一八八七―一九七一）と麦僊の写実手法を比較して、福田平八郎（一八九二―一九七四）に「紫峰君のは、椿の花を見て、虫くいは虫くいでそのまま丹念に写生する、麦僊君の場合は、椿として一番いい形を見ぬいて、それを基準に写生をする」[36]と言って、双方共写実に徹する「丹念さ」は同じであるが、着眼点が異なっていることに注目している。麦僊の「基準」は画家の「内在の美」によって完成を見るのである。

フランス到着直後に見られた麦僊の浮世絵志向は、対象を女と決め、写実的にも優れた独自の象徴画法を形成するための不可欠な一歩であったろう。杏村は、我と対象の関わりについてセザンヌに言及しながら、

> 我々は一本の野草に十年眺め入ることの出来る人の生活を豊富だと言ふ。この十年といふ物理学的時間の間に、物理学的時間を超越した所謂時間の体識特質は如何に無量の豊富を示すか。その豊富こそは芸術家の感得体貼する質の豊富である。我々はセザンヌの静物が、同一静物であつても、異つた絵画には常に異つた体識特質を表現してゐるのに悦びを感ずる。彼が生涯たゞ一個の林檎を書くことに終つたとしても、僕は彼の生活の豊富を讃嘆するにやぶさかではなかつたであらう。[37]

と述べて、生活内容の豊かさとは、意味的体験の「対象」の豊かさであるとともに、体験の主体である「我」の内容の豊かさにほかならないと繰り返し述べている。「一本の野草に十年眺め入ることの出来る人の生活」の豊富さは、偶然にもフィンセント・ファン・ゴッホの弟テオ宛て書簡（五二四信）を想起させる。日本芸術にも造詣が深かったゴッホは一八八八年、「ただ一茎の草の芽」に集約された日本画の世界観に理解を示し、「この草の芽」の観察が「あらゆる植物を、つぎには季節を、田園の広々とした風景を、さらには動物を、人間の顔を描けるようにさせるのだ」[38]と述べて、画家自ら花となり鳥となって自然界に照応する日本人の芸術を称賛した。

対象を「女」と決めた日本画家麦僊の「我」は、アンリエットとの深交によって修練され、画聖と呼ばれるまでに至るのである。麦僊とアンリエットとの恋愛について、そして恋愛と芸術について考えて見よう。

二　恋愛と芸術

(1)『恋愛論』

土田杏村の『象徴の哲学』（一九一九年）の理論が、麦僊の芸術創造の礎であったとすれば、『恋愛論』（一九二五年）の思索は、滞仏中の麦僊の混沌たる恋愛生活を、芸術との係わりの中で分析し、考察するものであった。杏村はその序文の中で、「一文化生活としての恋愛生活を組織的に批判し、学としてのエロティイクの建設を志したものであるから、その記述は必ずしも通俗的ではない」と述べ、『恋愛論』の思索について説明している。

> わたくしは本書を、恋愛を愛することの甚だ深いと等しく、真理を愛することの甚だ深い人々に捧げようと思ふ。わたくし達の、現に混沌たる恋愛生活を整斉し、位置づけるためには、そして同時にわたくし達の社会的文化生活の全部に明らかなる光りを差し向けるためには、恋愛生活に對して抽象的、組織的なる根本考索を加へることが何よりも必要なのだ。[39]

当時杏村は、独自の教育論を確立しようとしていた時期であって、麦僊渡仏の翌年、一九二二年の五月に「従来哲学的基礎を欠いた教育学に新風を吹き入れる」ことを念願とした『自由教育論』上巻を刊行した。その年の一一月一日、長野県上田市に、杏村を講師として前年来二回にわたって開かれた哲学講習会から「信濃自由大学」が誕生し、一九二三年五月には自由大学に関して、『自由教育論』の下巻をなす『教育の目的および教育者』が刊行された。杏村は、「教育の目的は人生一般の目的に依存する」

として、「人生一般の目的」を論究し、それによって教育の実践に溌剌たる生気を与えようとした。一九二四年、ロンドンの一書店の計画する「現代思想叢書」の一冊として、『日本支那現代思想』の執筆を依頼された杏村は、「日本に対する外人の認識不足を思うと、自分はいかなる苦難に耐えてもこの仕事をなしとげたいと」英文の著述にとりかかり、一九二六年にその執筆を終えている。

こうした著作の傍ら、兄麦僊の、如何に誠意をもってアンリエットとの恋愛を考えるのか、如何にその苦悩を糧として芸術作品にまで昇華していくのかが弟杏村の課題でもあったようだ。また杏村は、麦僊のルイーズ・コルディエ宛書簡の草稿に記されているように、アンリエットとの国境を超えた愛について麦僊から相談を受け、兄の恋愛を真摯に受け止めその解決法を『恋愛論』のなかで模索した。杏村は、恋愛生活に対して抽象的組織的な根本考察を加えることが、芸術、道徳、宗教などの社会文化生活の意義を克明にするために必要であるとする判断に基づいて、当時出版されていたすべての「恋愛」に関する論文を読み尽くし、注釈を加え、検討したのである。杏村は一九二二年秋に兄麦僊から渡仏を促されていたが、その年の九月に喉頭結核を発病、療養を余儀なくされてしまった。もし杏村の渡仏が実現していたら麦僊とアンリエットのその後もあるいは新しい展開があったかもしれない。麦僊のアンリエットへの愛情をどのように理解すればいいのか。『恋愛論』の中の「芸術とは何か」という項目で杏村は次のような見解を示している。

芸術の生活は、拘束せられた社會生活を突き破る。人間と人間とが規則によつて、機械的に結びつけられる、その一皮奥の結び付きを見る。人間の魂と魂は、そんな規則の媒介を待たず、有りの儘を有りの儘として許し合ひ、ぴつたりと懐き合ふ。それが出来ないとすれば、少くも我々はさうした結び付きを

持ち得るやうに努力したい。現実生活の拘束だらけの中に、せめては時々閃めいて来るその要求の火花を掴みたい。（中略）生命そのままの発露、その発露が発露のままに許し合つてゐる世界、そこには私達の深い「愛」が流れてゐると私は感ずる。[40]

つまり、「社会生活を突き破る」芸術の精神を説くことによって、恋愛の真を見ようとする。またルイーズ・コルディエへの書簡に見たように、杏村は兄麦僊の相談を受けたこともあった一九二二年頃『恋愛論』の中で「エロティイク」（恋愛哲學）という体系的知識の方へ向いつつある全く新しい学的考察を提言している。

ここ二三年、わたくし達の周囲には、恋愛に就いての論議が甚だ頻繁に聞かれた。さうした思惟の試みのあるといふことは、勿論さうした経験の創見があつたといふことである。固定せられた過去の性道徳と、及びそれの良心とが新らしい生活要求の圧力のために動揺を来して、性的生活に固有の文化的意義を創見しはじめたため、一方ではその新らしい文化的意義の建設に忙しく、他方ではその着眼から再び性道徳と及びそれの良心を見直さうとすることに熱心した当然の結果であつた。随つてわたくし達の社会には新しいエロティイクが建設せられなければならない。しかも厳密の学問として建設せられなければならない。頻繁に見られた恋愛の論議は、おのおのその永遠の事業への一発想であつた。[41]

この研究のため、すでに述べたように、杏村は一九二二年一月以来発表された恋愛論をひとわたり読み通している。一九二二年はまさに麦僊とアンリエットの「愛の書簡」が交された年である。杏村は、多くの恋愛観の中で、主観的発想にとどまっている思想を除外し、「エロティイク」としての体系的知識

の方へ向かうものだけを選択し、多少の批判を加えている。杏村は、「田中王堂の衝動合理化論」、「厨川白村の恋愛批評、霊肉合致論」、「発生主義の恋愛至上と杉森孝次郎の批評」、「北令吉の恋愛哲学とその批評」、「倉田百三の性欲精練論」、「石原純の恋愛価値論」、「中桐確太郎の恋愛論」などの評論を研究対象として選んでいる。

例えば倉田百三の性欲精練論に関しての「恋愛の熱度」の注釈では

恋愛意識を目して、単なる主観的なもの、熱病的のもののやうに言ふ人は、文化意識としての恋愛を捕へてゐないのである。恋愛に取つては強められるとか弱められるとかいふことは大きな問題ではなくて、より高く深められたかどうかが主たる問題なのである。[42]

と反発しつつ、恋愛による精神の向上を謳い、また「芸術の価値」に関しても、厨川白村の恋愛至上観に次のように反論している。

価値とは、物の値打、或は輝きのことだ。一枚の絵画の価値は、芸術としての美しさを持つことであり、それが人心を鼓舞した結果、社会道徳を高めたなどといふことにあるのではない。また彫刻は石膏を純化し昇華して創つたものだとしても、それだから彫刻の価値は石膏のそれにより計られるといふものではない。価値はすべてそれ自身の意義である。[43]

この説をおしすすめれば、テオフィール・ゴーティエ（一八一一―一八七二）が提唱した、芸術の社会的効用を否定する芸術至上主義理論の宣言ともとれる言葉である。青年ゴーティエは、形、色彩に対して鋭い感覚を持った画学生であって、彼の芸術家気質は、俗人への嫌悪感を増大させた。ゴーティエは、一

七世紀に実在した男装の麗人をめぐる異教的な恋愛を題材にした長編小説『モーパン嬢』（一八三四年）の序文で「なんの役にも立たないものだけが本当に美しいものだ。役に立つものすべて醜い」[44]と述べて、芸術のあらゆる社会的効用を否定し、芸術の自律、「芸術のための芸術」を主張した。しかし杏村の「芸術の価値」の意図するのは、恋愛によって育まれた至高の芸術のことである。恋愛と芸術との相関関係について杏村は、「恋愛は、魂の柔軟性である。休息の弾力性である。永遠の感受性である。恋愛を理解する男性と女性にして、始めて彼等の友人を愛することを知る。道徳に透入することを知る。芸術に味到することを知る」[45]と論じ、さらに、

道徳は奮闘であるが芸術は沈潜である。芸術の資材は、彫刻にせよ、絵画にせよ、何等か部分的のものであり、そのテエマとその資材とを以て、一つづつ完成する。芸術家のなす一歩の努力は、完成への一段の進みだ。その努力のありつたけを用ひ尽したときに、その芸術品は完成して、動かし難い個性を具現するであらう。無論芸術家の精進は永遠に亙つて尽きないが、とにかく一つ一つの創作はそれだけで完成して行く。そして一旦完成せられた創作は、人生に於ける理想の凝結である。作家はそこに悦ばしい休息と慰藉とを見出すことが出来るのだ。[46]

と述べる。アンリエットの出現は、麦僊の創作を促す起爆力となって「動かし難い個性を具現」させ、近代日本画にとって画期的な「麦僊芸術」の一つの「理想の凝結」に導いたといっても過言ではない。

さらに杏村は芸術の描写に関して、恋愛をより広範囲に捉えた人間愛の尊さを説いている。人間の生活の中に占める芸術とは、

芸術の描写は自然の科学的真、人生の儀礼的真を取らない。その一つ奥に潜む「人間愛」の世界の真を表現しなければならない。ただ写真のやうに平面的に人生の表面を描いてあれば真の描写を巧みだと云ふ人があるけれど、私は描写の真と巧とをそんな風には考へない。[47]

と芸術の描写こそ、単なる巧みな写実を超えた「人間愛」そのものであると定義するのである。

麦僊が「女の画」の画家として「舞妓と言えば麦僊」をモットーとしていたことはすでに述べた。麦僊と「女」ということで少し遡って考えて見れば、一九一一年文展に出品され受賞した「髪」は、明治以来の日本画の流れの中で、一人の名もなき女性の何気ない姿を描き出した稀有な作品である。田中日佐夫は「髪」に注目して、「近代日本画はここに初めて名もなき女性の日常の姿の中に、その女性の女らしさなどをふくめた存在を表現したのである」[48]と述べた。一九一四年の「散華」の僧侶の姿にさえ、何かしら艶かしさを感じさせるものがある。

画家として、麦僊が芸術の描写、つまり人間愛の対象を「女」に決めていたことは重要なことであった。数多くの女のモデルを描いていくうちに、当然の結果として「恋愛」の対象としてのアンリエットに出会ったのである。ゴーギャンの『ノアノア』の影響も否めないだろう。麦僊のフランス到着直後に見られた浮世絵志向は、いよいよ対象を「女」と決めて、写実的にも優れた独自の象徴絵画技法を形成するために不可欠な一歩であったろう。杏村が浮世絵の中に「エロティック」を見ていたことも注目したい。麦僊はイタリア旅行を前にした一九二二年一月八日付の妻宛書簡の中で、「女」の画家としての自覚に以下のような文章を括弧して付け加えている。

（こういふとおまへは又いろ〳〵心配するだろう、しかし芸術の上からこの事は許して貰はねばならな

い、自分の進んで行く道は女の画以外にないのだ、女の画家は日本にほんとにい、筈だ、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、筈だと思ふ）[49]

そしてヴェトイユに移り住む少し前、パリから投函された一九二二年三月二三日付妻宛の書簡の中で、

日本画家は如何にして本当の自己と本当の日本画を描くべきかを見出さねばならない、殊に自分は美女を描いて見たい、日本の女を表現したい、そうした理想を持つて居るのにこちらで直にい、画を描いて帰られるものでなければ又こちらに来たからといつて直に偉い人間にもなれるものではない、だから帰つてから自分の真面目な生活がだんだん重なつて二年三年として行く間には必ずい、ものになる事は信じて居る、[50]

と「本当の自己と本当の日本画」の描出について苦慮を吐露している。しかしアンリエットとの恋愛が佳境にあったころ、つまりパリで二人の再会を目前にした一九二二年一一月一八日付の書簡では、「自分に取つ今度の洋行程幸福に芸術の事を考へ真面目にしかも自由に考へた事はないのだから」[51]と述べ、麦僊は「本当の自己」、つまり杏村の言う深い「人間愛」に接した芸術家としての満たされた心情を告白している。

しかしアンリエットとの恋愛も光彩を失いつつあったであろう、一九二三年二月十三日付では、以下のように日本画家としての決意を新たにする。

自分の画はあまいものだろう、又真実にあまい美しい画を描かうと思ふ、ルノアールは今の日本の一部

の若い人には喜ばれないだろう、しかしあの美しさのわからない人は不幸だ、いやに考へたりした画よりも遥かに美しい自分は益〻美しい女の画甘い女の画に進んで行かう、こうした甘い女の画を描く人は日本に居ないのだ、一人の同情者がなくてもい、甘い美しいものは自分の本当だ、ぐんぐん描いて行かう、何といつても勉強すればい、ものが出来る自信があるのだ、[52]

帰国を目前にした二月二〇日に入手したルノワールの彫刻「洗濯女」について、麦僊は「ルノワールのものに至つてははち切れる程の女の美しさと喜びと、そして無限の大きさをもって迫つて来ます」[53]と感動を露にした。アンリエットとの熱愛で暫く燻っていたカーニュへの思いが再燃したかのように、ルノワールのような色彩の官能美の探究という、麦僊にとっての「本当の日本画」の制作を宣言するのである。

(2)「朝顔」

一九二三年五月に帰国後、麦僊は二度とフランスを訪れることはなかった。しかし「愛の書簡」からの沈黙は、フランスでの生活、アンリエットとの出会いが麦僊の画風にどれほど影響を与えたのかをかえって物語るだろう。絵画という沈黙の場を通して、作品から聞こえてくる声や音に耳を傾けることを基本姿勢としていた劇作家ポール・クローデル（一八六八-一九五五）は、一九二一年から二七年にかけて駐日フランス大使であって、能楽をはじめ日本の伝統芸術に注目した著作を残している。クローデルは一九二五年一月、フランス政府からのレジョン・ドヌール・シュヴァリエ勲章を授与するために栖鳳を訪ね、竜安寺を散策した。「自然と道徳—竹内栖鳳伯に」には以下のような文章がある。

禅宗には偉大なる真理は言葉では言い表わすことができないという一つの根本原理がある。真理は教えることはできぬ、一種の伝染によって心に伝えられるのである。ある理屈はつねに他の理屈によってその力を弱められることになろう。だが心の中の喧噪はやがて静寂に身を服さずにはいられない。水面の動きが次第に鎮まり静かな反映に身を委ねるのと同じである。われわれは「聴く」ことを勧められる。[54]

当時の日本画に携わっていた先人画家たちの画境を表現する文言として心に刻んでおきたい。栖鳳がフランス政府よりレジョン・ドヌール勲章を贈られたのは、一九二四年一一月一九日で、麦僊も一九二七年一〇月一六日、フランス政府よりレジョン・ドヌール・シュヴァリエ勲章と文部省教育美術賞を受けた。

麦僊は、一九二九年六月から七月のパリ、ジュ・ド・ポム美術館での日本美術展に「朝顔」（口絵図12）と「舞妓（写生）」（口絵図11）を出品する。[55]

絹本彩色「朝顔」に関して川路柳虹は、「装飾的な絵画といへども、実はその描かれる主体は充分自然な、写実の力を根底にせねばならない。さうでないと単に形式的な図撩に終る」[56]と記した。麦僊はグレーのヴァリエーションを駆使したこの作品のために日本古来の伝統美術を深く検討し、さらに独自のインスピレーションに従って写実的に描いている。「朝顔」は、麦僊のもっとも好んだ花の一つであって、パリからの一九二二年二月二二日の妻宛書簡に、「庭に大きな花のつくケイトウと朝顔の花をウントカキやら庭に植えて置いてくれ」[57]と書いている。朝顔は花の生命が短いために、中世にはこの世のはかなさを象徴する花と見られていたようで、『源氏物語』、そして『御伽草子』にも「朝顔の露の宮」の話がある。謡曲にもしばしば人生のはかなさの象徴として描かれ、『源氏供養』では「朝顔の露稲妻乃

影何れか徒ならぬ定めなの浮世や」と『源氏物語』の無常観が謡われ、そして『大原御幸』の能舞台では大原野に隠棲する建礼門院の御庵室の軒に蔦朝顔が這い巡らされているのである。

この展覧会には、「朝顔」とともに、日本画独特の虚空間の中に、「舞妓林泉図」の舞妓のみを淡い赤白青の三色（フランス国旗の色）で描出した「舞妓（写生）」（一九二四年）が出品された。麦僊は「朝顔」と「舞妓（写生）」、これら二つの作品を出品することで、彼の滞欧生活に沈黙の終止符を打った。これらの作品はフランス政府によって買い上げられ、ルクサンブール美術館、ジュ・ド・ポム美術館、国立近代美術館収蔵を経て、一九九三年二月からパリ・ギメ東洋美術館に収蔵されている。

先に注目したように「舞妓林泉図」、「大原女」には、フランス滞在の余韻を象徴する「要の構図」、交差点を持った曲線が描かれていて、画面背景が「古典主義的」にがっちりと構成されているのに対して、要の曲線は「バロック的」な麦僊の行く場のない情念の模索を表現した。しかしパリ展出品の「朝顔」に見られる螺旋形で単純明解な構図にはその「要」は見あたらない。

ではなぜこの蔓のねじれ巻く「朝顔」をパリ展に出品したのだろうか。杏村は「私は、象徴主義の極致に於て全然対象の世界、即ち自然そのもの、上に帰つて来る」と『象徴の哲学』末尾に述べている。そこには「我」が没却される。すなわち没我の世界が出現するわけである。杏村は以下のように解説している。

私が私の前の机を見詰めると言ふことは、私が机を見詰めるのではない、机が私を見詰つめ、又同時に机が机ならぬすべてを見詰めてゐるといふことである。世界は動的であると言ふ点では、世界はそれに対して何等かの切線を引くことの出来ない、切線を引かうとすれば何処まで行つても滑つて了ふ生きた

る曲線である。[58]

「何処まで行つても滑つて了ふ生きたる曲線」で隠喩された「没我の境地」を、この「朝顔」に見ることができるのではないか。日本画の写実性とは異なった図案化された朝顔の葉は、画面中心を円心として墨の濃淡でリズミカルに描かれている。そして螺旋状に張り出す、いわゆる空中遠近法[59]によって描出された「曲線」が、麦僊の没我の心境を明確に表現しているようである。「一番いい形を見ぬいて、それを基準に写生をする」をモットーとする麦僊が、萎んだ朝顔一輪を描いていることにヴェトイユでの愛の思い出の残滓を読みとることも出来よう。

パリの余韻を認めた「舞妓林泉図」と「大原女」の後、パリでの感動の日々から五年の歳月を経た、ローマでの日本美術展に出品された一九三〇年の「朝顔」[60]に関して尾崎正明は、

麦僊はこの制作のために、3年にわたって朝顔を栽培していたが、なかなか意図にそうような咲き方をしないので、年々意図にあうように、絵の下図を設計図がわりに垣根を組み、栽培するようになったという。（中略）一方で装飾的でありながら、どこか沈潜したような印象を与える画境には、麦僊がそれまでの東西美術の融合をめざしていた画風から一歩踏み出し、内面的な深さを求めだしていることがよくわかる。[61]

と評している。セザンヌのりんごではないが、平凡な竹垣の朝顔を、その自然のままの生命ある姿を示そうとした麦僊、そしてここでの写実は純西洋風迫真の客観的写実ではない。田中日佐夫が与えているこの絵について左記の注釈、

朝顔の花と葉の位置、蔓を加えてそのリズムを整えるやり方など、例によって間然するところもない。しかし、どこかさびしいのである。作品の奥底から、燃え上がりながらでなくとも、にじみでてくるような熱き心というようなものが稀薄なのだ。[62]

は、当時の「麦僊の目を覆うばかりの疲労感」を指摘するのだ。「疲労」というよりは、人物描写を退けた制作に対する心の空隙がそこにうかがわれるのではないか。麦僊が芸術の深淵に凛然として臨むのは、対象としての「女」を前にする時である。そしてその時、麦僊の心には必ずアンリエットがいる。なぜなら杏村も『恋愛論』の中で説くように、「恋愛」は日本画家麦僊の生命そのものの尊い源であるのだから。

人間の生活あつて以来、恋愛はわたくし達の歴史を彩色した。それは悲しみに沈滞し、悦びに興奮し、そしてまた平静に堪忍した。恋愛の色彩は海の青であった。血の赤であつた。叛逆の白であつた。そして喪の半旗の黒でもあつた。またわたくし達の文学や美術は、恋愛によつてどれだけ複雑に構想せられ、どれだけ深刻に人々を感動せしめて来たであらうか。眼を眩惑せしめる海面の輝きに心を憂鬱ならしめ、その濃青の渦巻きに大胆なる誘惑を告白したものもある。[63]

杏村が恋愛の色彩と呼ぶ、青、赤、白の三色旗はフランス国旗である。そして青は古来、西洋画が最も尊ぶ色彩である。「海面の輝き」は、麦僊にとっての二つの祖国、フランスと日本を隔てる大海を彷彿とさせる心情描写である。そして二人の別離を象徴する黒も言及される。杏村にとって「恋愛は創造である。それは芸術の創作の場合と同じく、その中に必ず超現実的なる真実を含むもの」[64]であって、その

真実さの強さ、気高さこそが、恋愛の価値である。兄麦僊はこの比類ない愛を彼の芸術の世界で見事に昇華させることのできた日本画の偉才であった。麦僊は「舞妓林泉図」の後、一九三〇年の第一一回帝展に再び「舞妓」をテーマにした「明粧」を出品している。そして代表作「燕子花」を出品するのは一九三四年、麦僊芸術の思想的な側面を常に支持し、麦僊のアンリエットへの恋愛に憂慮し、独自の芸術論をたてて真剣に対処しようとした、「広義の教育者」を以て自らを任じた杏村が永眠した年でもあった。

注

1 土田杏村「昭和八年随筆随想・閲歴自記」『土田杏村全集』第一五巻、三二九頁。

2 「土田麦僊の野村一志あて書簡」（八月三〇日付）一八一頁。

3 土田杏村「昭和八年随筆随想・閲歴自記」三二九―三三〇頁。

4 土田杏村『象徴の哲学』は、〈文化的研究第一巻〉として佐藤出版部から一九一九年発行、この著書の「表紙と扉の挿画は家兄麦僊が書いた」（土田杏村『象徴の哲学』新泉社、一九七一年、二二八頁）。

5 第一著作は『文明思潮と新哲学』（一九一四年）、第二著作は『文壇への公開状』（一九一五年）、第三著作は『生物哲学』（一九一六年）である。

6 張彦遠『歴代名画記(1)』東洋文庫三〇五、平凡社、一九八五年、六七―六八頁。

7 土田杏村『象徴の哲学』一一四頁。

8 同右書、一一三頁。

9 ルノワールが「近代画家の聖書」だと言って激賞したという『チェンニーニの「芸術の書」』（中村常訳）三二頁。

10 狩野安信『画道要訣』日本絵画論大系V、名著普及会、一九八〇年、三頁。画風についての引用文は斉藤昌利「狩野派」『平凡社大百科事典』第三巻、一九八四年による。

11 モネは日本芸術の研究を重ねたことで知られる。一八九二年から一八九四年にかけての約二〇点におよぶルアンの聖堂シリーズは「富嶽百景」の影響を受けたものであり、一八九九年から一九一八年頃まで

の「睡蓮」シリーズと京都西本願寺障壁画との関連も否定できないだろう。その複製がロンドンで一九一〇年に、リオン・ギメ美術館で一九一四年に展示された。日本画の技法はこうして西洋画に取り入れられた(「ジャポニスム」『ラルース絵画小辞典』(一九七九年版二巻本の「モネ」参照)。

12「バンゴーグと写楽を買つた」(「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」三月一日付、八五頁)。「矢張写楽の色の調和と来ては実にいゝものだ、写楽などがあるから日本画も気を吐く事が出来るのだ」(同書、四月二六日付、一三三頁)。

13同右書、六六頁。

14馬渕明子『ジャポニスム ― 幻想の日本』ブリッケ、一九九七年、一三四頁。引用文中の(伝統的装飾画)は著書の挿入による。

15土田杏村「浮世絵の美について」『土田杏村全集』第五巻、三三頁。杏村は『恋愛論』においては、「エロティック」を「エロティイク」と表記している。

16「土田麦僊のヨーロッパからの書簡(続篇)」一一月二三日付、一三六頁。

17Tristan L. Klingsor, *Charles Guérin et son œuvre*, p.10.

18高階秀爾『想像力と幻想―西欧十九世紀の文学・芸術』青土社、一九八六年、一八〇頁。

19「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」六六頁と一〇一頁。

20同右書、一六三頁。

21「モーリス・ドニの個人展覧会がある。大作にいいものがある」(金井徳子「土田麦僊の滞欧書簡」一九二一年一一月二三日付、一〇五頁)、また「モリスドニーが教授に来て居るそうだ、(中略)ドニーの批評も聞きたいものと思つて居る」(「土田麦僊のヨーロッパからの書簡(続篇)」一一月二三日付、一三六頁)とゲラン研究所での体験を記している。

22«Se rappeler qu'un tableau-avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote-est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.» Maurice Denis, *Théories 1890-1910*, Paris, 1913, p.1.

23一九二二年の美術史関連事項として、エジプトのルクソールで英考古学者がツタンカーメン王の墓を発見し、そのセンセーショナルな事件は、以後、ヨーロッパの美術界に影響を与え、アール・デコのエジプト風モティーフをもたらしたこと。そしてパリで植民地芸術展が開かれアフリカ彫刻がキュビストたちに感銘を与えたことにも注目したい(佐野敬彦編『パリ　アール・デコ誕生』学習研究社、一九九〇年、一一五頁参照)。

24Stendhal, *Le Rouge et le Noir* (tome II, ch.XIX), in *Œuvres complètes*: "Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route", Cercle du Bibliophile, p.224.

25高階秀爾『西欧芸術の精神』青土社、一九八六年、

四四五頁。

26「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」（一九二二年一〇月一〇日付）二〇四頁。

27同右書（一九二二年一一月一八日付）二〇九頁。

28同右書（一一月二八日付）二一一頁。

29『土田麦僊展一九九七』一四頁。

30同右書、七一頁。

31「アレゴリーはアレゴリーと異なった一般的な思想を差し示すだけであって、シンボルは感知されうる具現化された思想そのものである。アレゴリーは何ら瞬間的で唐突なところはなく、眼に見えるもの、人はそこに隠された意味を探す。シンボルは反対に一瞥でそれが表している意味が即刻われわれに強い衝撃を与え、われわれの魂を全力で摑む」（Frédéric Creuzer, *Religions de l'Antiquité, considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, traduction de J.D.Guigniaut, Treuttel et Würtz, 1825, p.30）。

32土田杏村『象徴の哲学』一八八―一八九頁。杏村は「象徴」の意味を、オーストリア出身のユダヤ系ドイツ人のフッサール（一八五九―一九三八）によって確立され、日本においては新カント派につづいて当時流行を形作っていた現象学の立場から考察している。

33同右書、一九五頁。、

34同右書、二一〇頁。

35土田麦僊「内在の美といふこと」『美術画報』大正八年一二月号（田中日佐夫『日本画繚乱の季節』二〇九頁に所収）。

36福田平八郎「思い出の断片」『桃花流水』昭和四一年四月一日（田中日佐夫『日本画繚乱の季節』三〇二頁に所収）。

37土田杏村『象徴の哲学』二一一頁。

38『ゴッホの手紙』中（第五四二信）J・V・G・ボンゲル編、硲伊之助訳、岩波文庫、昭和三六年、二七四頁。

39土田杏村『恋愛論』序文、『土田杏村全集』第九巻、日本図書センター、一九八二年、一六〇頁。

40同右書、五一―五二頁。

41同右書、一六六―一六七頁。

42同右書、一九一頁。

43同右書、一九八―一九九頁。

44Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, G.Charpentier, Paris, 1880, p.22.

45土田杏村『恋愛論』二三七頁。

46同右書、二五七―二五八頁。

47同右書、五四―五五頁。

48田中日佐夫『日本画繚乱の季節』九七頁。

49「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」六六頁。

50同右書、一〇四頁。

51同右書、二一一頁。

52同右書、二五三頁。

53 土田麦僊「ルノアールの彫刻について」『中央美術』一〇―六、一〇七頁。

54 ポール・クローデル「自然と道徳―竹内栖鳳に」『朝日の中の黒い鳥』内藤高訳、講談社学術文庫、一九八八年、一五七頁。竹内栖鳳は、クローデルの駐日大使としての日本滞在中もっとも親交があった画家である。禅は日本の芸術の基底をもなす原理としてクローデルは理解していた。

55 *Japon, la tentation de l'Occident 1868–1912*, pp.194–199. 二〇〇〇年二月二日に改修のため休館中であったギメ美術館を筆者は訪れ、学芸員エレーヌ・バイユウ氏に会見し、これら二作品を収蔵庫で鑑賞した。麦僊はパリ到着直後の一九二二年一月八日付妻宛書簡で「ほんとの花の画、丁度支那画とルドンを合した様なものを神秘なそうして確かな美しい花鳥も描きたい」（「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」六六頁）と花の画の画家としての抱負も記していた。

56 川路柳虹「国展批評」『中央美術』一四―六、昭和三年六月号（『土田麦僊展一九九七』一八〇頁に所収）。

57 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」八一頁。

58 土田杏村『象徴の哲学』二〇三―二〇四頁。

59 空中遠近法（レオナルドの定義）とは、「水中に投ぜられた石が中心となり、またさまざまな円を描き出すと同じやうに、或いは又空中の音が波状円周をなして拡がるのと同じやうに、輝やく空気中に置かれてある物体は皆円周状をなして拡がり、周囲の地帯に無数の反影を投影し、且つ、一切に渡つて総て現れ、より小さき部分に於ても亦総て現れるのである」（加藤朝鳥訳『レオナルド・ダ・ヴィンチの絵画論』北宋社、一九九六年、一五七頁）。

60 一九二八年の第七回国画創作協会展には未完成で出品された作品。

61 『土田麦僊展一九九七』一二三頁。

62 田中日佐夫『日本画繚乱の季節』二七七頁。

63 土田杏村『恋愛論』二三七頁。

64 同右書、三一九頁。

第六章　「燕子花」―結論にかえて―

植ゑ置きし昔の宿乃かきつばた
色ばかりこそ昔なりけれ

観世流謡曲『杜若』（十丁）

かきつばた「アイリス」は、ゴッホ晩年の画題としても知られる。パリの画商が麦僊の絵を見て「ゴッホか」[1]とこともなげに言ったと辻鏡子は伝えているが、画風はともかく、双方の残した膨大な書簡に見られる画家としての信条にどこか共通点があったのではないか。晩年オーヴェール＝シュール＝オワーズでのゴッホの世話を引き受けた医師ポール・ガッシェ（一八二八―一九〇九）の息子、ポール・ガッシェ（同名）を、麦僊は竹喬とともに一九二二年三月一〇日[2]に訪問している。

英国へ立つ前日オーベルといふ処（これは巴里から一時間で行かれる田舎町だ）へバンゴーグを見に行く、こゝはバンゴーグが自殺した処で其際其友人であつたガツセーといふ医者が介抱した処だ、そして今は其息子のガツセーはまだバンゴーグの画十枚ばかり持つて居るといふ、これは壮観だろうと思ふ、

見に行く事を楽しむで居る、随分感心する事だろうと思ふ、自分の持つて居るバンゴーグは晩年よりも少し前ののだから屹度この晩年の自殺する頃のを欲しくなる事だろうと思ふ、[3]

この「晩年の自殺する頃」の作品が「アイリス」群である。

アイリスの植え込みが最初に描かれた「アルルの風景」[4]（一八八八年）は狂気という旅路の始まりの象徴であった。一八八九年五月に収容されたサン・レミの精神病院で見つけた「紫色の燕子花（かきつばた）とリラの茂み、つまりここの庭園で拾った二つの素材」[5]は苦境の友であって、そして一八九〇年七月二四日、ドクター・ガッシェのもと終焉の地オーヴェール＝シュール＝オワーズから弟テオに送った手紙には、「いま向こうからの画布が届いた。《菖蒲（しょうぶ）》はよく乾燥したし、君も何か感じてくれると思う」[6]と、狂気から生還したような穏やかな文章でゴッホは自作への思い入れをしたためた。

ところで麦僊の最晩年の作品としては、最後の帝展（第一五回、一九三四年一〇月一六日―一一月二〇日）出品作で舞妓をテーマとした珠玉の名作「燕子花」があるが、この作品は第二次大戦中に戦火で焼失した。「燕子花」にはこれまでの作品に見られない沈潜した深みがあり、彼の滞欧生活を通して磨きに磨いた審美的境地から生まれた唯美主義の作品として頂点を示すものである。石川宰三郎は、

舞妓もどうやら完成されたらしい。氏の好みの諧調、描線この作に至って蘊奥を究めたと思はれるが、その好みは特異なもの、人形的だと云はれる所以。しかし、全局に清楚な高雅なアトモスファイアありて、前景の燕子花の簡約された状などさすが機智鋭い。芸術に忠、心意繊細な人でなければ出来ぬ。[7]

と「諧調、描線」の極みを賞賛している。全体の調和は兎も角、晩年の麦僊は筆、つまり「線」を究めることによって自らの画境の装飾的側面を全とうしようとしたのだ。「燕子花」の重要な要素が整理された線の美しさなのであるという事実は「燕子花草稿」（口絵図13）において充分確認することができる。

「燕子花」にいたる技法改良への修練を「線」を中心に、西洋美術の影響と併せて振り返り、麦僊の画境の変遷を追ってみよう。

麦僊の明治期の作品「春の歌」や「徴税日」などの素描は、古典の手法を克服した、四条円山派の技術の影響による、毛筆を用いた肥瘦と勢いのある太い線によって描かれている。「春の歌」は、一九六九年（昭和四四年）の磐梯観光ホテルの大火災で消失しているが、田中日佐夫はその色彩に注目して、「色彩は後年のそれに比較するとだいぶ意識的におさえているようであるが、色彩の濃淡が一種の陰影となって画面に空気の厚みと流れを感じさせる。これは師竹内栖鳳がヨーロッパから帰って世に示した新しい技法を、いち早く自分のものとしている現われであろう」[8]と述べている。色彩に力が込められた背景として栖鳳の外遊を指摘しているが、それは西洋画は東洋画に較べて装飾性の美は求められないが写実、つまり色彩を追求するからである。鈴木治も指摘するように、西洋画の色彩に較べ、日本画の線はより自由な表現手段と評価できる。

ドラクロアの言ひ草ではないが、線といふものは自然界には決して無い。東洋画はその自然には無いところのウソを率直に使つて、描かれた花や人にも、充分の迫真力を認める。画はウソだからである。が正統の西洋画ではこの線といふウソを否定し、物の輪郭線を許さない。その代り陰影といふ別のウソを使つて、一層の迫真を要求するが、それだけ窮屈になる。東洋画はそこで遙かに自由に線が使へて、率

直な筆力の強さ、美しさを娯しむ余裕を与へられ、ひいては線は東洋画の精髄なりといふ説が出て来る。[9]

東洋画のこうした線の妙味については、ゴッホも日本人の画について「彼らの仕事は呼吸のように単純で、まるで服のボタンでもかけるように簡単に、楽々と確かな数本の線で人物を描きあげる。ああ、僕もわずかな線で人物が描けるようにならなければいけない」[10]と日本画の極度の明晰さを羨望している。

明治末期から大正初期には、京都市立絵画専門学校別科で西洋近代絵画の思潮に触れたこともあって、麦僊は一九一二年（大正元年）の「島の女・大下図」[11]に見られるような毛筆や鉛筆による単純化された力強い線を用いた写生による、西洋画法を移入した写実的で奔放な画面構成を探究した。

一九一四年頃から一九二一年ヨーロッパへ遊学する頃まで、日本や中国に範を求めて「散華」（一九一四年）[15]、「大原女」（一九一五年）などを制作した。素描では肥痩のない毛筆を用いた簡潔で流れのある、おおらかな線を用いている。一九一六年の「湯女」、一九一九年の「三人の舞妓」の草稿では、東洋画の伝統的な線を用いず「赤い線」のみを用いた。「湯女」の姿態はコンテを使ってスケッチし、「三人の舞妓」では渡欧を前にしてすでに西洋的集中構図を試みた。こうした東西画法の相違について鈴木治は次のように説明している。

東洋画の画面に於ては、一点に描かれた画像から画面全体に向つて画の力が放射状に拡張して行くが、西洋画にあつては周囲から中心に向つて求心力的に集中して行く。即ち彼は遠心力的に拡散するに反して、此は求心力的に集中する。[13]

こう考えると、「舞妓林泉図」（一九二四年）や「大原女」（一九二七年）に見た、画面の「拡散」と「求心」

の二つの側面を巧みに生かした、「二重曲線遠近法」や「二重螺旋遠近法」は麦僊の滞仏生活を通して培った構図研鑽のたまものであった。一九二一年（大正一〇年）を境として鉛筆に重きを置くようになるが、廣田孝は「細い磨いた鉛筆は彼の感覚の繊細さにマッチした素材であった」[14]と記している。横山秀樹は「大正十年ヨーロッパに遊学してから、麦僊の線は大きく変化している。人物のデッサンは細く鋭い線を用いるようになった。この傾向は帰国後も続き、「舞妓林泉図」「大原女」などから「芥子」「蓮華」「朝顔」など花鳥画にもそれまでの線とともに用いられるようになった」[15]と述べて、滞欧時代を経ることによる麦僊線描の革新的な飛躍に注目した。

では麦僊の洋行は「燕子花」制作にどのような足跡を残したのか。吹田草牧は、麦僊の七回忌に出版された山南会編『土田麦僊』の中で、滞欧旅行から「燕子花」創作に至る麦僊の画業を振り返り、その魅せられたる魂に賛辞を呈している。

> 今年六月に東京で開かれた山南会展に列べられた『燕子花』の前に立つ時、私はこの一見春の真昼のやうな平明なのどかな作品の背後に秘められた彫心鏤骨の苦闘を思つたのであつた。然しこの作品には些かの苦渋の片影だに見られなかつた。苦闘に撓まれない暢達な美があつた。そしてそこには観者を同感せしめねばやまない妥当性があつた。然もそれは通俗的でもなければ甘くもなかつた。伊太利亜でルイニの壁画を見て感じた先生の感動と決意がここまで発展して行つたのだとも云ひ得やう。[16]

ひるがえって考えてみれば、ヴェトイユ書簡に「人物画を自分は一生自分の仕事として貫きたい」[17]と記されているように将来の主題が人物にあることを麦僊はすでに心に決めていた。この意識は、「伊多利旅行の最大の目的」とまで期待していたベルナルド・ルイニの「自然でそうした近代的な自由な」[18]構図

に「自分の神」[19]とまで心酔することができた結果であろう。

麦僊がヴェトイユに赴いたのは一九二二年の四月一四日であった。対岸ラヴァクールに住む渡守の娘、アンリエットは、いわば血肉を与えられたルイニ壁画の人物であったろう。アンリエットこそ、「美しい色と線それから愛に満ちた自分の空想を女を借りて表現して見たい」[20]という理想郷へ麦僊の制作意欲を刺激することになる「詩的霊感を与える女性（ミューズ）」であって、アンリエットの無心の愛に対して、麦僊は忠節に、切磋琢磨して「自分の空想」の具現化を図った。麦僊の心の裡に麦僊芸術における「妖婦（ファム・ファタル）」[21]としての、ルイニの聖母像、あるいはアンリエットの姿が影を落としていたのかもしれない。アンリエットとの熱愛の頃、妻千代に送られた書簡に繰り返し書かれていた「勉強せねばならない」という文言は、麦僊のそうした胸中を雄弁に語っている。こうして風光明媚なヴェトイユの西洋風景に対峙して、線と構図の研鑽を積んだ麦僊は、京都画壇に根強く流れている応挙など美人画の伝統とも、また浮世絵などの風俗画伝統とも異なる、文学性をはなれた空間的、視覚的な画面を構築し、帰国後の作品をきわめて近代的なものにした。

麦僊にとって、全体の画面構成のバランスのなかでの美しい線は「理想の美」を追及する上で不可欠なものであった。吹田草牧の談話によれば、ヨーロッパから帰って麦僊は「僕はうまさを消した線を引きたい」[22]とたびたび語ったという。また小野竹喬も、国展時代の話として「僕は円を描いても、完全に円を描くことができない。必ずどこかではみ出すか、いびつになるかする」[23]と語っていた麦僊の線へのこだわりを伝えている。また金井徳子によれば、「線の美しさと鋭敏な色感は早くからあらわれた麦僊の本領であった」[25]。その本領が見事に発揮されたのは、舞妓像をはじめとする耽美的な人物画であって、「燕子花」の舞妓はその真骨頂を示すものである。

ところで「燕子花」の画面を詳細に検討してみると、アポリネールとマリー・ローランサンをモデルに、一九〇八年アンリー・ルソーの描いた「詩人に霊感を与えるミューズ」（図39）（前景に花々、中央に二人の人物、後景は森林と蒼白の空）を彷彿とさせる構図であることが解る。ルソーの画に描写されている両端の大木の代りに「燕子花」では「池辺の柵」が描かれている。麦僊は「燕子花」を完成することにより、ルソーが手がけた、風景の持つ要素を細心にしかも平均して細かく描き出す分析的な手法にとって代わる、風景の主要素を集約し、さらに最も表現的なものを強調するという総合的手法を、日本画の画面に見事に実践した。麦僊はルソーに関しての研鑽に触れて、

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、この家族の図などはもしルーブルにで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）もうルツソオに就いての知識は充分出来たと思ふ、[26]

と感慨にふけり、自負している。独自の画法を模索していた麦僊は「自分が描きたいと思ふものは荘飾（ママ）的に美しい豊麗なものでなくてはならぬ、今描いて居る様なものは日本画では絶対に駄目な手法だ、先日ボエシで見たアンリールツソオの大作の様な画を描きたい、これは何と深い沈んだそして美しいタピーでも見る様な画であつたろう」[27]とパリでの名画に触れた感動を記した。

図39　ルソー「詩人に霊感を与えるミューズ」

描写に関して注目したいのは、二人の舞妓の姿勢と衣装の詳細である。「燕子花」に描かれている右手の舞妓の表

情はルイニの「沈黙」に描かれた女性の顔にどこかしら似ている。正面に描かれた左手の舞妓の長襦袢の柄は、セーヌ川を偲ばせる観世水に菊模様が描かれている。日本では菊は長寿の薬で、高潔な感じが君子を思わせる四君子、蘭・竹・梅・菊の一つであって、フランスでは万聖節に墓地に捧げる花が菊である。しかしよく見ると菊の葉が一部布の折り目によって、歴代フランス王の紋章、百合紋そっくりに描かれている。フランスの百合紋の起源については一般には、これはアイリス（杜若などあやめ科）の花の形から出たと解されている。[28] こうして正面を向いて、水の模様の長襦袢、そして菊と百合紋を連想させる文様の衣装を身に着けているのは、麦僊の記憶の中でしか、もはや存在しないフランス婦人、アンリエットを象徴していると取れる。つまり「燕子花」は麦僊の滞欧生活の成果が見事に昇華された作品なのである。

図40　『班女』の欄干のシーン　須田国太郎デッサンによる

西洋写実に学んだ「燕子花」の美は、さらに日本文化においてもしっかりと裏打ちされたものであった。「燕子花」の空間は、二人の舞妓、池辺の柵、一群の燕子花という三つの要素を単純かつ装飾的に組み合わせ、背景をほとんど空白のままの虚空間に止めるという日本画が本来もっている余白を生かしたものである。これは簡素で余計なものがない能の世界でもある。沈痛な荘厳さ、無駄を捨てた簡素な美しさが、研ぎ澄まされた芸術の極致の姿として想像される。ちなみに能『杜若』を『燕子花』と表記したのは一五代観世元章（もとしょう）（一七二二―一七七四）である。能舞台の限られた空間には、舞台の延長で、第二の舞台と呼ばれる橋掛かりがある。そしてその橋掛かりには「高欄」と呼ばれる手

すりがあり、板は直線に敷かれているが高欄はわずかに弧を描いて美しい。『班女』で「欄干に立ち尽くして」と一の松近くに立って物思いにふけるシーン（図40）が描かれているが、『杜若』の「恋之舞」では花の精が高欄に寄って水鏡をする。麦僊の「燕子花」の「池辺の柵」が高欄と見まごう穏やかな弧を描いていることにも注目する必要がある。

「燕子花」の舞妓の帯に描かれた人物に導かれて能『杜若』をみてみよう。

能『杜若』は『伊勢物語』を原本にした華麗な作品で、歌舞菩薩の化現である業平を謳い、仏教思想に基づいて非情の草木（杜若）を人格化した能楽の曲目として有名である。繚乱のカキツバタの間に、花の精と后と業平のイメージを重ねた男装の麗人が見え隠れする。周知のように、「かきつばた」という冠五字を織り込んだ『伊勢物語』の名歌、

唐衣きつつなれにし妻しあれば
はるばるきぬる旅をしぞ思ふ

は、都人がはるかの異郷で妻をしのぶ旅の心を詠んだものである。

「麦僊の舞妓は、今日では或る種の職業婦人としての舞妓でもなければ、単なる京の美しい舞妓でもない。麦僊の魂そのものだと思ふ。その魂が年毎に浄化されて行く。その過程を吾々は敬虔に似た気持ちで見つめて行くのだ」[29]、つまり麦僊の舞妓は「麦僊の魂そのもの」とした村雲大撲子風にいうのなら、帯裏に日の丸模様の白扇を手にして描かれた武将が主張するように、右手の舞妓は「麦僊自身」でもある。主人公の衣装に描かれた人物像といえば、ジャポニスム絵画として有名なモネの「ラ・ジャポネーズ」[30]（一八七六年）（図41）に描かれた今にも刀を抜こうとしている武者があるが、「燕子花」帯裏の武将

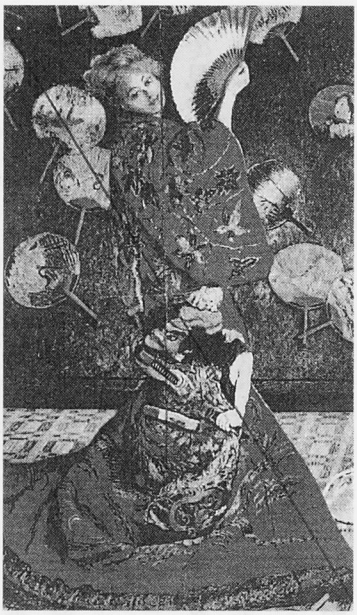


図41　モネ　「ラ・ジャポネーズ」

はモネの武者に比べ、控え目であるが、毅然として、日本の伝統芸術の極致の姿である「能楽」の仕舞型、つまり左手で袂を摑み、右手で扇をかざした所作をしている。そしてこの武将は、能面はおろかその顔すらほとんど描かれない。このような麦僊の画法はすでに「湯女」（一九一八年）に見られ、右後方で三味線をひく二人目の湯女の顔は、三味線の響を意識させるためにあえて描かれない。クローデルの能面に関しての含蓄の深い考察、「諸々の能において、能面はつねに同じ役割をもっている。登場人物をわれわれの現在の時間から守り、彼がその形となっている情念、彼がその象徴である年齢、彼がかつてその担い手であった歴史的あるいは寓話的出来事、これらのもの〈象徴的過去〉の中に永遠に凝固させる役割なのである」[31]から敷衍すると、顔の無い武将は、麦僊自身の過ぎ去りし「象徴的過去」を表象しているようである。

そして武将がかざす扇は、地謡「扇のつま乃形見こそ妹背の仲の情なれ妹背乃仲の情なれ」で終演する謡曲『班女』を想い起こさせる。秋になって捨てられる扇と寵愛を失った女の悲哀情趣を重ねて描いた『班女』では、男女が互いに取り交わした愛の誓いである扇が物語を美しく運び、再会した二人は幸せを摑む。帰国直後の作品である「巴里の女」の左の黒衣の婦人、そして「舞妓林泉図」にも麦僊は扇を持たせた。そして「大原女」には、それに替わる菅の笠を添えた。要の役割を意識していた結果に相違いない。ちなみに麦僊最晩年の作、黒い紋付き姿の「舞妓」（一九三五年）の手には、すべてに吹っ切

れた麦僊の画境が写されたのだろうか、もう扇は描かれない。「燕子花」は麦僊の生涯において、目眩く倒錯の瞬間「かきつばた」の終焉を象徴する作品となる。

辻鏡子は「燕子花」（図42）の舞妓の描写について含蓄の深い解釈を与えている。

特に右側の少し横向きの舞妓は、そのものの本質が充分に捉えられて、京都の舞妓の髪がすっきりと結い上っている。父は髪が黒すぎるのが下品だと言って、金泥を墨に入れて、その強さをうすめていたとか。（中略）高価な帯が、少女にとって重げである。この図案も父自身が考案していた。常に絵の中の人物の衣裳の図案は自分で考え、絞りが多かった。苦労もさることながら、一つ一つの美しい物を描き入れて行くのは楽しい仕事にさえ見える。正面の舞妓の帯が無地のように空間を残して、にくいばかりのこころ配りがみられる。[32]

図42 「燕子花」1934年

帯の「図案」の考案、そして「金泥」の混じった栗色の髪、そこには麦僊なりの思い入れが見られよう。武将つまり麦僊が帯裏を飾っている右側の舞妓は妻千代の姿でもあったろう。人智の極で創り上げられた、凛とした美しさをみせる「麦僊舞妓」の原点は、士族出であった舞妓角千代であったのだから。鏡子によれば、「麦僊という人は、オブジェと一体にならなければ描けない人である。そのオブジェの中

に浸りこみ、その本質を自分のものとする人である。舞妓の洗練された美に憧れ、母の中にそれを見出し、その人と終生共にした」[33]という。「燕子花」に描かれた「舞妓」についての「作者は実在の舞妓を描いたのではなくて、いはゞ意中の人形を描くために便宜上舞妓の形を借りたに過ぎないのである」[34]と藤森順三は言っているが、麦僊の画魂を凝縮した最後の舞妓図「燕子花」の実現には、舞妓像のルーツとして麦僊生涯の伴侶であった妻千代と、その比類ない愛情が麦僊芸術を育んだアンリエット、理想の舞妓の仮面の下に描かれる二人の現実の女性が必要であった。

小野竹喬によれば、

「舞妓林泉図」のモデルは豊満な感じの鈴栄といふ妓であつたが「燕子花」のモデルとなつた舞妓はそれと反対の感じのものだつた。いつだつたか、あるお茶屋で、モデルになつた舞妓を紹介されたことがあつた。小さい舞妓で貧弱な姿であつた。顔も妙な顔であつた。どうしてこんなモデルを好むのかしらんと思ふくらゐであつた。「君なかなか面白い舞妓だらう、見てるほど引きつけらるところがあつて」といつたこれが「燕子花」のうちの一人の舞妓であつた。[35]

モデルの舞妓は存在した。しかし「燕子花」に描かれた不朽の愛を理解するためには、岸田劉生が述べた無形の表現について熟慮しなければならない。

無形の材料が形を与へられるのには、無形の観念なり心理なりの特性と、或る形の特性とが美的に一致しなくてはならない。例へば「愛」といふ観念にはそれにふさわしい形、線、色が内に生まれなくてはならない。その二つが内で一致しなくては美術としての『無形』の表現は出来ない。どこ迄もそれは内

で一致しなくてはならない、意識以上の所で一致しなくてはならない。概念的や意識的にそれを一致さしたものは凡そ低級な感じがする。さうなつては芸術とは云へない。[36]

つまり芸術創造の奥深いところで「愛」が息吹いていなければならないのだ。

麦僊は後になって、次のような自画論を遺している。

自分はいろいろの美術、例へば西洋画とか支那画とかの影響を受ける事が自分に取つて少しも恥にならないと思つて居る。又いろいろの偉大な芸術家の感化を受ける事が自分の個性に取つて少しも妨げにならないと思つて居る。西洋の美術の影響を受けたが為に日本の伝統的精神が亡ぶと思ふ人があれば、それは本当に伝統的精神が分らない人だ。又偉大な作家の感化を受けたが為に自分の個性が傷つけられると思ふ人があれば、それは初めから本当に自分を信じて居ない人だ。[37]

「燕子花」は、まさに西洋美術の影響と日本の伝統的精神が見事に調和した作品であって、この画論は、時空を超えた「我」を描出するに至った日本画家麦僊の自信を窺わせる言葉である。アンリエットとの出会いと別れから十数年の歳月を経て、麦僊ははるか異郷での思い出を「永遠の今」[38]として「燕子花」に具現させた。そしてそのことを敷衍しながらであろうか、杏村は「芸術品は、今や単に神が創造したままの自然物の一部分としてそこに在るのではない。それは実に人間の創造した、新らしい一つの世界だ。その一つの世界が、同じく神の手につくられた人間により、現実的に創造せられたのだ」[39]と論じ、さらに「作品を創造するものは、依然として一人の人間であり、生命の活動をくぐらないでは、作品はこの世界の中に出現することが出来ない」[40]と主張した。

本書を締めくくるにあたって、麦僊芸術を大成させたと思われる麦僊とアンリエットとの恋の真髄をつとに看破する銘句として『恋愛論』の以下の文言を引用しておきたい。

恋愛は妖精の潜む洞窟の神聖なる内陣であり、天女の胸に巣喰ふ堕落した蝙蝠である。恋愛は反逆の矢を射る。恋愛は信頼の燈明を擎げる。旋転する空中の十字架、壊滅する暗光の鐘楼、恋愛は生まれ、恋愛は滅ぶ。まことに恋愛の運命はこれを避け難く、恋愛の情熱はこれに打ち克つを得ない。恋愛は花である。また雪である。水の流れである。森林のためいきでもある。[41]

注

1 辻鏡子『回想の父　土田麦僊』三一頁。

2 ギメ美術館図書室が保管しているガッシェ氏の「芳名録」（未刊）に麦僊のサインがある。同学芸員尾本圭子氏のご厚意で其の頁の写真を入手する事ができた。芳名録の麦僊の頁には、麦僊の筆跡で右寄りに「千九百弐拾弐年三月十日　ガッセー氏の家にて土田麦僊」と書かれ、左には横文字で「B. Tsuchida」とサインしてある。麦僊の欧文サインの下にはガッシェ氏自身の筆跡で「Artiste　Peintre」（芸術家　画家）と書込みされている。日付けから察するところ、同行したのは野長瀬晩花と小野竹喬であった。

3 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」（一九二二年三月七日付）九八頁。

4 テオ宛書簡には「非常に黄色い金ぽうげの咲きみだれた牧場で、緑の葉に菫色の花のいちはつの生えた溝があり、（中略）黄色と菫色の花が一面に咲いた野原にとり囲まれた小さな町、まるで日本の夢のようだ」（第四巻一二八〇頁）と、いちはつ（杜若）と日本について言及し、さらに一八八八年五月付のエミール・ベルナール宛書簡では、「紫のいちはつの帯をつけたこの黄色の海、そして背景は愛らしい女たちのいるあだっぽい小さな町」（第六巻一九七一頁）と記している（小林秀雄、瀧口修造、富永惣一監修『ファン・ゴッホ書簡全集』みすず書房、一九九五年）。

5 硲伊之介訳『ゴッホの手紙』下（第五九一信）岩波書店、昭和四五年、一六一頁。

6 同右書（第六四四信）二七〇頁

7 石川宰三郎『美之国』昭和九年一一月号（『土田麦僊展一九九七』一八三頁に所収）。
8 田中日佐夫『日本画繚乱の季節』六六頁。
9 鈴木治『麦僊と御舟』七九-八〇頁。
10 硲伊之助訳『ゴッホの手紙』中（第五四二信）岩波書店、昭和三六年、二七六頁。
11 『土田麦僊展一九七七』五〇-五一頁図版参照。
12 「散華」（一九一四年）の菩薩のポーズは、栖鳳が門弟の翠嶂や麦僊や五雲らのを助手として、一九一〇年東本願寺に納めた「天女図」の下図のポーズとよく似ている（平野重光『竹内栖鳳—芸苑余話』京都新聞社、一九八六年、五八頁）。
13 鈴木治『麦僊と御舟』八四頁。
14 廣田孝「墨から鉛筆へ」『アサヒグラフ別冊、美術特集（三）』一九九二年、九五頁。
15 横山秀樹「麦僊の素描と下絵」『図説佐渡島』。
16 吹田草牧「私感」『土田麦僊』山南会編纂、一七頁。
17 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」（一九二二年五月二四日付）一四七頁。
18 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡（続篇）」（一九二二年二月七日付）六八頁。
19 同右書（一九二二年二月七日付）六九頁。
20 大原孫三郎『土田麦僊』（大正一一年二月七日ミラノから夫人宛）四五頁（「土田麦僊の滞欧生活とそれ以後」四四頁にも所収）。
21 パリ到着直後の一九二一年一一月二二日の書簡の中で、麦僊は「モローの「サロメ」もい、事はい、が余り好まない」（金井徳子「土田麦僊のイタリア通信」一〇四頁）と記しているが、帰国直前の一九二三年三月一八日には、麦僊はモンモランシィでの写生に出かけた後、草牧、石崎、広田の四人でテアトル・シャンゼリゼにかかっていたロシアのカメルニイ座にオスカー・ワイルド作『サロメ』を見に行っている。劇場での「ヨハネと云つたら何だ」などと質問した土田の無知振りを草牧は皮肉っている（田中日佐夫「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」二二九頁）。サロメといえば、運命の女「ファム・ファタル」の象徴である。
22 金井徳子「土田麦僊の滞欧生活とそれ以後」四四頁。
23 小野竹喬「線と円と技巧」『冬日帖』一七六頁。
24 辻鏡子の逸話によると、「燕子花」制作中のある日、仔犬がアトリエの床に置いてあった本紙の上に足跡をつけた。麦僊は「困った」と言ったままであった。後で聞くと絵を洗ってかえって良い線が出たという。夫人が、どうせ色を塗るのだからと言ったところ、何百年かたって色が落ちたら、麦僊はこんな下手な線を描いていたと思われてはといって書き直したということである（辻鏡子『回想の父　土田麦僊』六九頁参照）。麦僊が線の表情について如何に敏感であったかが理解できる。
25 金井徳子「土田麦僊の滞欧生活とそれ以後」四四頁。
26 「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」（一九二二年

三月五日付）九一頁。

27「土田麦僊のヨーロッパからの書簡（続篇）」（一九二二年七月一二日付）一〇二頁。

28グラント・オーデン『西洋騎士道事典』堀越孝一翻訳・監修、原書房、一九九一年、九一頁。

29村雲大撲子『美術批評』昭和九年一二月号（『土田麦僊展一九九七』一八三頁に所収）。

30画商ジャンペルの一九一八年八月一九日の日記によれば、モネは「厚みのある金糸の刺繍を施した」素晴しい日本の衣装に魅了されて、「ラ・ジャポネーズ」を気紛れに描いたという（René Gimpel, *Journal d'un collectionneur, marchand de tableau*, Paris, 1963, p.68）。そしてテオドール・デュレによれば、レリーフ状の刺繍と「着物の赤がこの絵画のほんとうのモチーフ」なのである（Théodore Duret, *Les Peintres impressionnistes*, Paris, Floury, 1906, p.50）。さらにジャーナリストのシャルル・ビゴーの説では、鮮やかな赤い衣装に模様として描かれ、今にも着物から抜け出して相手に斬りかからんとする「二人目の人物」、武者が「ラ・ジャポネーズ」の主役である（Charles Bigot, *La revue politique et littéraire*, le 8 avril 1876, repris dans Gustave Geffroy, *Monet, sa vie, son œuvre*, Paris, 1980, pp.95–96）なお「ラ・ジャポネーズ」に関しては、馬渕明子「モネの「ラ・ジャポネーズ」をめぐって―異国への窓」『ジャポニズム―幻想の日本』六一―八六頁に詳しい。

31ポール・クローデル『朝日の中の黒い鳥』一三〇頁。

32辻鏡子『回想の父　土田麦僊』一〇三―一〇四頁。

33同右書、六七頁。

34藤森順三『美術評論』昭和九年一二月号（『土田麦僊展一九九七』一八三頁に所収）。

35小野竹喬「麦僊兄を憶ふ」『冬日帖』九九頁。

36岸田劉生「美術雑談（一）」『白樺』三月号、一九一八年、二一六頁。

37『美術（土田麦僊回顧号）』一三巻七号、昭和一三年七月刊（金井徳子「土田麦僊の滞欧書簡」八四頁に所収）。

38杏村は『恋愛論』の中で、「恋愛には永遠の今があり、恋愛には天上の結婚がある」（二三八頁）と書いているが、杏村が最も尊敬していた恩師西田幾多郎は「時は永遠の今の自己限定として到る所に消え、到る所に生れるのである。故に時は各の瞬間に於て永遠の今に接するのである。時は一瞬一瞬に消え、一瞬一瞬に生れると云つてよい。非連続の連続として時といふものが考へられるのである」（『西田幾多郎全集』第六巻、岩波書店、一九六五年、三四二頁）と述べた。「永遠の今（nunc aeternum）」は西田幾多郎の基本概念であって、この概念はエックハルト（一二六〇―一三二八）において見いだされたもので「無限の過去と無限の未来とが現在の一点に於て消されると考へられるものでなければならない、神は創造の始の日の如く今も尚世界を創造し

つゝあり、時はいつも新に、いつも始まるといふ意味でなければならない」のである（同書一八二頁）。杏村は、東京高等師範学校本科の頃から刊行後間もない西田幾多郎の『善の研究』精読を、上級生の務台理作に勧めたという（上木敏郎「解説―土田杏村の生涯」『象徴の哲学』三三七頁）。智積院山内の「杏村墓」の三字が刻まれた墓石は西田幾多郎の筆によるものである。

39 土田杏村『宗教論』四五頁。

40 同右書、四六頁。

41 土田杏村『恋愛論』二三八頁。

参考資料

1 土田麦僊略年譜

一八八七年（明治二〇）　二月九日、土田金二（麦僊）は新潟県佐渡郡新穂村大字井内三七二番地、農業土田千代吉（一八五六年一〇月二日生）の三男として生まれた。母クラ（一八六〇年二月一八日生）は潟上村、石川喜一の長女、一八八〇年一月一一日、土田家に入籍、四男一女を儲けた。麦僊の長兄は早世したので、次兄英治が家督を相続した。弟茂（杏村一八九一年一月一五日生）より二年遅れて一人の妹が生まれたが、間もなく夭折した。

一八九三年　四月、新穂尋常小学校入学。学業成績優秀で、絵の才能を示し、教員藍原五三郎に可愛がられる。

一九〇一年　神穂高等小学校卒業。在校中、北陸一の画家を期して「北陸」の号をもち、また川端玉章、橋本雅邦を尊敬して「玉邦」と号し、入門を願う手紙を送ったが返事は得られなかった。

一九〇二年　中学校進学を望んだがかなえられず、金沢村（現金井町）正覚坊の志和舜雅の元に預けられる。

一九〇三年　一一月、「紫式部」を郷里にて制作。三月、志和舜雅に連れられて僧侶になるため京都智積院に入ったが、画家を志して出奔。一時六波羅密寺に身を寄せ、同寺住職川崎弁龍の尽力で絵画生活に入る。郷里で知り合った法衣商、峯芳吉の斡旋で二条城に近くの民家に間借りし、鈴木松年に入門を請い、その息子松僊の教えを受ける。

一九〇四年　一月、「龍」を制作。八月、腸チフスにかかり帰郷する。一二月、再び京都に出て、太田錦湖の紹介で竹内栖鳳に入門する。

一九〇五年　四月、第十回新古美術品展に「清暑」が入選、四等賞三席を得る。

一九〇六年　四月、第一一回新古美術品展に「残陽」が入選、四等賞を得る。

一九〇七年　四月、第一二回新古美術品展に「春の歌」が入選、二等賞一席（首席）を得る。文部省主催美術展（文展）が新設される。

一九〇八年　一〇月、第二回文展に「罰」が初入選、三等賞を受ける。

一九〇九年　四月、第一四回新古美術品展に「徴税日」が入選、二等賞二席を得る。同月、京都市立絵画専門学校が開校され、同塾の小野竹喬とともに別科に入学し、第二学年に編入する。栖鳳宅に寄宿する。

一九一〇年　田中喜作、中井宗太郎などの美学者、批評家有志が集まって結成された「無名会」の二月一三日の例会に麦僊も出席し、西洋近代美術論に目覚める。四月、第一五回新古美術品展に「春山霞壮夫」が入選、二等賞二席を得る。一二月、欧州帰りの田中喜作を中心とする懇談会「黒猫会」結成に参加する。

一九一一年　三月、京都市立絵画専門学校別科卒業制作「髪」は学校に買い上げられる。五月、「黒猫会」はその展覧会に関する会員間意見の相違のため解散。同月、田中喜作を中心に「仮面会」を結成し、三条柳馬場の京都キリスト教青年会館で第一回展を開き「髪」「五月の頃」「朧月」を出品。一〇月、第五回文展に「髪」「遊女」の二点を出品、「髪」は褒状を受けたが、「遊女」は落選する。

一九一二年（明治四五 大正元）　栖鳳宅から竹喬とともに知恩院山内崇泰院に移り住む。「仮面会」は田中喜作が東京に、竹喬が岡山に、黒田が大阪に移ったため自然消滅。一〇月、第六回文展日本画部二科に「島の女」「冬」が入選、「島の女」は褒賞を受け、文部省に買い上げられる。

一九一三年　一〇月、第七回文展に「海女」が入選。

一九一四年　一〇月、第八回文展に「散華」が入選、褒状を受ける。父病気のため帰郷する。

一九一五年　二月四日、「遊女」のモデル京都祇園の舞妓大道千代と結婚、粟田口三条広道に新居を構える。三月七日、父千代吉死去し帰郷する。一〇月、第九回文展に「大原女」が入選、三等賞を受ける。

一九一六年　一月六日、母クラ死去し帰郷。一〇月、第一〇回文展に「三人の舞妓」が入選。

一九一七年　七月、北野白梅町（京都市衣笠村）に画室を新築。八月二四日に長男謙一が生まれたが、一〇月二九日に夭折。一〇月、第一一回文展に出品した「春禽趁晴図」が入選こそすれ無賞に終わる。華岳、紫峰、竹喬、晩花と新たに芸術運動を興すことを謀り、一二月、師栖鳳の賛同を得、会名を「国画創作協会」と決め、発会発表の好機を待った。

一九一八年　一月一六日、京都の東洋亭に報道関係者を招いて、「国画創作協会」の成立を非公式に発表し、「理由書」を公表、一月二〇日、京都ホテルで「国画創作協会」の結成を発表する。九月二五日、長女鏡子生まれる。一一月、第一回国画創作協会展（国展）を東京日本橋白木屋で、引き続き京都岡崎第一勧業館で開き、「湯女」を出品。

一九一九年　五月、北区等持院東町に住居を新築。九月、文展が終止し、新たに帝展が開設され、無鑑査の待遇を与えられたが出品しなかった。一一月、第二回国展に「三人の舞妓」を出品。

一九二〇年　一一月、第三回国展に「春」を出品。

一九二一年　一月二一日から三〇日、国画創作協会記念展を開催し、会員の文展時代から近年に至る作品を展示、「冬」「島の女」「大原女」「春禽趁晴図」「湯女」「三人の舞妓」「春」を出品する。一月二六日、国画創作協会芸術講演会で、「作品を回想して」を講演する。四月、竹喬、華岳、波光、晩花と万養軒に集い、渡欧について協議する。八月、自編の『麦僊画集』を山本画箋堂より出版。一〇月四日、賀茂丸にて神戸を出港し、欧州遊学に出発。パリを拠点にイタリア、スペイン、イギリス研修旅行。四月一四日から九月三〇日までパリ郊外のヴェトイユ村で風景画の研究に打ち込む。一〇月一二日から一一月七日までドイツ、オランダ、ベルギーを見学し、パリに帰ってデッサンを学び人物画、「巴里の女」の制作にかかる。

一九二二年　三月二一日、パリを発って帰国の途につき、五月一日、神戸に帰着。一一月、大阪毎日新聞主催の日本美術展の審査員を委嘱され、「巴里の女（未完）」「舞妓」を出品。このころ美術研究所を主宰し、後に画塾に改め山南社と称し、さらに山南塾と改名する。

一九二四年　一月二九日、次女晨子生まれる。一一月上野公園竹之台陳列館で第四回国展を開き「舞妓林泉図」「鮭之図」「蔬菜」「大原女（大下図）」を出品。

一九二五年　五月、京都商業会議所で国画創作協会第一回春季展を開き、「舞妓（写生）」「鮭と鰯（写生）」「ヴェトイユ風景」数点を出品。七月、国展を改組して洋画部を設ける。

一九二六年（大正一五／昭和元）　三月から四月、第五回国展を開き、「罌粟」「大原女（大下図）」「鮭と鰯（写生）」

「舞妓（写生）」を出品。五月、聖徳太子奉賛美術展の代表役員として「鶉」を出品。

一九二七年　四月から五月、第六回国展を開き、「大原女」を出品。国展は経済的に行き詰まり、損益を埋めるため会員は約二〇点の作品を描く。六月、朝日新聞社主催「明治大正名作展」に「春禽趁晴図」と「湯女」を出品。この年フランス政府よりレジョン・ドヌール・シュヴァリエ勲章と文部省教育美術賞を受ける。国画創作協会に工芸部、彫刻部を設ける。

一九二八年　四月から六月、第七回国展を開き、「朝顔」を出品。七月二八日、東京帝国ホテルで国画創作協会第一部（日本画）の解散を発表。洋画、工芸彫刻の各部は国画会と改組改称して存続する。

一九二九年　六月から七月、パリ開催日本美術展に「朝顔」「舞妓（写生）」を出品、フランス政府に買い上げられる。六月、国展の若手作家による「新樹会」の第一回展に「蓮スケッチ」を賛助出品。官展に復帰し、一〇月、第一〇回帝展に「罌粟」を出品、宮内庁に買い上げられる。一一月、翌年の聖徳太子奉讃展の審査員に任命される。

一九三〇年　四月、読売新聞社主催の女性美術展覧会に「大原女」（一九一五年）「舞妓林泉図」を出品。同月、ローマでの日本美術展に「朝顔」（一九二八年）を出品。七月、帝展審査員に任命される。一〇月、第一一回帝展審査員として「明粧」を出品。一一月、第一回七弦会展に「蓮華」「麗日」を出品。第二回新樹社展に「芥子（写生）」を賛助出品。

一九三一年　一〇月、第一二回帝展に「娘」を出品。一一月、第二回七弦会展に「甜瓜」「菊」「鮎」を出品。

一九三二年　春、久爾宮家の小襖に「甜瓜」を描く。九月、第一三回帝展審査員に任命されたが、病気のため審査は欠席、出品もしなかった。一一月、第三回七弦会展に「黄蜀葵」を出品。

一九三三年　四月、座右宝刊行会後藤真太郎の肝煎りで始められた清光会第一回展に「勺薬」「菊」を出品。五月初旬から七月まで、朝鮮に旅行し、京城に滞在し、「平牀」の取材をする。一〇月、第一四回帝展に「平牀」を出品。一一月、第四回七弦会展に「山茶花」を出品。この年、大原孫三郎の好意で邸内に画室を新築する。

一九三四年　四月二五日、弟杏村死去。五月、大礼記

念京都美術展に「朝顔」を出品。八月、三高在学中の兄英治の子、多喜雄死去。一〇月、第一五回帝展に「燕子花」を出品。一一月二〇日、内閣より帝国美術院会員に任命される。

一九三五年

三月、三越主催の春虹会（京都画壇の帝展系一六名に院展の富田渓仙を加えた作家からなる）第一回展に「舞妓図」を出品。五月、第三回清光会展に「蓮」「舞妓」を出品。五月、松田文相が帝国美術院及び、帝展の改組を発表し、画壇は動揺する。改組帝国美術院の会員に任命される。九月二五日再び朝鮮にわたり「妓生の家」の取材にあたる。一一月一二日、京都に帰り「妓生の家」草稿を完成し、一二月より本画にかかる。一一月、第六回七弦会展に「歌妓図」を出品。

一九三六年（昭一一）

一月流行性感冒にかかりながらも「妓生の家」制作に励んだが、一月二八日吐血、京都市立医大付属病院に入院。二月一三日、京都赤十字病院に移り、十二指腸潰瘍と診断され手術を受ける。経過良好で三月一〇日に退院、自宅で静養しながら写生、小品など描くが、帝国美術院改組による画壇の紛争激しく、その収拾に苦慮する。栖鳳は帝展改組に反対を表明しており、麦僊は苦しい立場に立つ。五月二七日病を再発、京都帝大病院に入院。六月五日、切開手術を受けたが膵臓癌と診断される。六月一〇日午後五時四五分逝去。一五日智積院において葬儀が営まれる。法名麦僊院大空智光居士。智積院地蔵山墓地に葬られる。

この略年譜は、内山武夫編の「土田麦僊年譜」（『土田麦僊展』展覧会図録一九八四年と一九九七年）を基に、金井徳子著「土田麦僊の滞欧生活とそれ以後」（『比較文化5』東京女子大学紀要、昭和三四年）、島田康寛著「土田麦僊年譜」（『国画創作協会の全貌』光村推古書院、平成八年、二八二―二八三頁）、恒藤恭編纂「土田杏村年譜」（『土田杏村全集』復刻版全一五巻、日本図書センター、一九八二年に収録）を参照して作成した。資料の利用をご許可くださった内山武夫氏に感謝申し上げる。

2　参考文献一覧

本目録は本書作成に際し参考とした文献を記載した。同シリーズの資料などはまとめ、発行年順に収録した。

展覧会カタログ・画集

一　『麦僊画集』、山本画箋堂、一九二一年八月。

二　*Exposition d'Art Japonais au Salon de la Société nationale des beaux-arts du 20 avril au 30 juin 1922*, Grand Palais, éd de l'Abeille d'Or, Printemps 1922.

三　*Exposition d'Art Japonais*, Musée du Jeu de Paume, Paris 1er juin–25 juillet 1929.

四　『麦僊遺作集』芸艸社、一九四〇年。

五　山田智三郎責任編集『日本と西洋』ユネスコ監修、講談社、一九七九年。

六　*Centenaire du cabaret du "Chat noir"*, Musée de Montmartre, Paris 1981.

七　『土田麦僊展』京都市美術館編、一九八四年。

八　横道萬里夫監修『幽玄の花』（写真　吉越立雄）NHKサービスセンター、一九八四年。

九　『舞妓の美』（徳力富吉郎「京舞妓」）毎日新聞社、一九八六年。

一〇　『ローランサン』アート・ギャラリー現代世界の美術一五、集英社、一九八七年。

一一　『岩佐又兵衛』日本の美術一二、至文堂、一九八七年。

一二　『ジャポニスム展』国立西洋美術館学芸編、一九八八年。

一三　*Japon, la tentation de l'Occident 1868–1912*, Réunion des Musées Nationaux, 1988.

一四　『竹内栖鳳のすべて』全三巻（一九八七年、八八年、八九年）、王舎城美術寶物館。

一五　『近代日本画の誕生と歩み』朝日新聞社、一九九〇年。

一六　『橋本雅邦 ―その人と芸術―』山種美術館、一九九〇年。

一七　『石山寺と紫式部』大本山石山寺、一九九〇年。

一八　『新潟県立美術館所蔵品』一九九三年。

一九　『国画創作協会展覧会画集』京都国立近代美術館、一九九三年。

二〇　『図説佐渡島』佐渡博物館、一九九三年。

二一　『土田麦僊展』日本経済新聞社、一九九七年。

二二　『岩佐又兵衛』新潮日本美術文庫六、新潮社、一九九七年。

二三　戸田浩之編集『岩佐派のゆくえ』福井県立美術館、一九九八年。

二四　『近代京都画壇と「西洋」』京都新聞社、一九九九年。

二五　*Un ami de Cézanne et Van Gogh: Le Docteur Gachet*, Réunion des Musées Nationaux / musée

d'Orsay, Paris, 1999.
二六 *Théo van Gogh Marchad de tableaux, collectionneur, frère de Vincent*, Réunion des Musées Nationaux / musée d'Orsay, Paris, 2000.

書簡・日記

一 山南会編纂『土田麦僊』大原孫三郎、昭和一七年九月一〇日刊行。
二 硲伊之助訳『ゴッホの手紙』上、岩波書店、昭和三〇年一月。
三 金井徳子「土田麦僊の滞欧書簡」『比較文化3』（東京女子大学紀要）、昭和三二年二月。
四 金井徳子「土田麦僊のイタリア通信」『比較文化4』昭和三三年二月。
五 金井徳子「土田麦僊の滞欧生活とそれ以後」『比較文化5』昭和三四年一二月。
六 硲伊之助訳『ゴッホの手紙』中、岩波書店、昭和三六年五月。
七 硲伊之助訳『ゴッホの手紙』下、岩波書店、昭和四五年三月。
八 田中日佐夫編・解説「野村一志あて書簡」『美学美術史論集』（成城大学大学院文学研究科）第四輯、一九八四年八月。
九 田中日佐夫編「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」『美学美術史論集』第六輯、一九八七年七月。
一〇 田中日佐夫編「土田麦僊のヨーロッパからの書簡（続篇）」『美学美術史論集』第七輯、一九八八年一一月。
一一 田中日佐夫編「吹田草牧のヨーロッパからの書簡」『美学美術史論集』第八輯第二部、一九九一年一月。
一二 吹田草牧「渡欧日記」『視る』京都国立近代美術館ニュース、一九九二年九月号（三〇三号）より現在も掲載中。
一三 小林秀雄、瀧口修造、富永惣一監修『ファン・ゴッホ書簡全集』みすず書房、一九九五年。

研究図書

一 Frédéric Creuzer, *Religions de l'Antiquité, considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, traduction de J.D. Guigniaut, Treuttel et Würtz, 1825.
二 Paul Verlaine, *L'Art poétique*, 1874.
三 Edmond de Goncourt, *Outamaro le peintre des maisons vertes*, Charpentier, Paris, 1891.
四 *Journal de Eugène Delacroix*, t.III, Plon, 1895.
五 Théodore Duret, *Les peintres impressionnistes*, Paris, Floury, 1906.
六 Théophile Gautier, *Guide de l'Amateur au Musée du Louvre*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1916.
七 Tristan L. Klingsor, *Charles Guérin et son œuvre*, éd. de la "Nouvelle Revue Française", Paris, 1920.

八　S. Elisséèv, *La peinture contemporaine au Japon*, E. de Boccard Editeur, Paris, 1922.

九　黒田重太郎『構図の研究』中央美術社、一九二五年。

一〇　土田杏村『恋愛論』第一書房、一九二五年。

一一　土田杏村『国文学の哲学的研究』第一書房、一九二七年。

一二　土田杏村『人生論』第一書房、一九三〇年。

一三　土田杏村『宗教論』第一書房、一九三一年。

一四　*Correspondance générale de Eugène Delacroix*, t.II, Plon, Paris,1936.

一五　竹内逸『栖鳳閑話』改造社、一九三六年（普及版）。

一六　豊田豊・猪木卓爾『土田麦僊の芸術』美術往来社、昭和一二年一月。

一七　中井宗太郎序『麦僊遺作集』（附録「麦僊追想集」）芸艸社、昭和一五年六月。

一八　村松梢風『本朝画人伝　第五』中央公論社、昭和一八年。

一九　竹内逸三『栖鳳芸談』全国書房、昭和二二年。

二〇　鈴木治『麦僊と御舟』美術出版社、昭和二三年。

二一　吉田義夫「入江先生を偲ぶ」『入江波光画論』北大路出版、昭和二四年。

二二　ヴォリンゲル『抽象と感情移入』草薙正夫訳岩波文庫、昭和三三年。

二三　André Lhote, *Traités du paysage et de la figure*, Bernard Grasset, Paris, 1962.

二四　René Gimpel, *Journal d'un collectionneur, marchand de tableau*, Paris, 1963.

二五　中村常訳『チェンニーニ「芸術の書」』中央公論美術出版、一九六四年。

二六　西田幾多郎「無の自覚的限定」『西田幾多郎全集』第六巻、岩波書店、一九六五年。

二七　堀口大学『月下の一群』（『日本現代文学全集』五四）講談社、一九六六年。

二八　加藤朝鳥訳『レオナルド・ダ・ヴィンチの絵画論』北宋社、一九六六年改訂版。

二九　André Lhote, *Les invariants plastiques*, Hermann, Paris, 1967.

三〇　吉野秀雄「芸術論　古典研究」『吉野秀雄全集』第四巻、筑摩書房、一九六九年。

三一　日本思想大系『日蓮』岩波書店、一九七〇年。

三二　矢崎美盛・中村研一『絵画の見方』岩波新書一四八、一九七〇年。

三三　土田杏村『象徴の哲学』新泉社、一九七一年。この本は、底本として佐藤出版社版『象徴の哲学』（文化学的研究第一巻、一九一九年刊）および内外出版版『華僑哲学詳論』（一九二二年刊）を用い、両者の合本である全国書房版『象徴の哲学』（一九四八年刊）を参照している。

三四　René Huyghe, *Formes et forces*, Flammarion, Paris 1971.

三五 『世界美術辞典』新潮社、一九七五年。
三六 金井紫雲『東洋畫題綜覧』歴史図書社、一九七五年。
三七 E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Grund, 1976.
三八 裾分一弘『レオナルド・ダ・ヴィンチの「絵画論」』中央公論美術出版、一九七七年二月。
三九 小野竹喬『冬日帖』求龍堂、昭和五四年。
四〇 小林秀雄「ゴッホ」『新訂小林秀雄全集』第一〇巻、新潮社、一九七九年。
四一 福田徳樹・滝沢具幸解説『川端玉章の画手本』グラフィック社、一九七九年。
四二 *Petit Larousse de la Peinture* (2 vols), sous la direction de Michel Laclotte, Larousse, 1979.
四三 狩野安信『画道要訣』日本絵画論体系V、名著普及会、一九八〇年。
四四 ダニエル・ゲラン編『オヴィリ―野蛮人の記録』(岡谷公二訳) みすず書房、一九八〇年。
四五 恒藤恭編纂『土田杏村全集』復刻版全一五巻、日本図書センター、一九八二年。
四六 田中日佐夫『日本画繚乱の季節』美術公論社、一九八三年。
四七 小島正芳『良寛と会津八一』新潟日報事業社、昭和五八年。
四八 辻鏡子『回想の父　土田麦僊』京都書院、昭和五九年。
四九 高階秀爾『想像力と幻想』青土社、一九八六年。
五〇 高階秀爾『西欧芸術の精神』青土社、一九八六年。
五一 張彦遠『歴代名画記(1)、(2)』東洋文庫三〇五、三一一、平凡社、一九八五年(1)一九八六年(2)。
五二 平野重光『竹内栖鳳―芸苑余話』京都新聞社、一九八六年。
五三 木々康子『林忠正とその時代』筑摩書房、一九八七年。
五四 西野春雄、羽田昶編集『能・狂言事典』、平凡社、一九八七年。
五五 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1987 (t.I), 1988 (t.II).
五六 ポール・クローデル『朝日の中の黒い鳥』内藤高訳、講談社学術文庫、一九八八年。
五七 大島清次『ジャポニスム―印象派と浮世絵の周辺』美術公論社、一九八九年。
五八 佐野敬彦編『パリ　アール・デコ誕生』学習研究社、一九九〇年。
五九 グラント・オーデン『西洋騎士道事典』堀越孝一翻訳／監修、原書房、一九九一年。
六〇 清水正和『ゴッホとモーパッサン』皆美社、一九九三年。
六一 神崎憲一『京都画壇散策』京都新聞社、一九九

四年。
六二　河野健二『近代を問う Ⅲ　日本の近代と知識人』岩波書店、一九九五年。
六三　辻茂『遠近法の誕生―ルネッサンスの芸術家と科学』朝日新聞社、一九九五年。
六四　原田平作、島田康寛、上薗四郎編『国画創作協会の全貌』光村推古書院、一九九六年。
六五　*Les Poètes du Chat Noir*, collection Poésie, Gallimard, 1996.
六六　James Bleedé, *Paolo Uccello et la représentation du mouvement*, énsb-a, 1996.
六七　馬渕明子『ジャポニスム―幻想の日本』ブリュッケ、一九九七年。
六八　宇佐美斉編著『象徴主義の光と影』ミネルヴァ書房、一九九七年。
六九　藤浦正行『岩佐又兵衛』新潮日本美術文庫六、新潮社、一九九七年。
七〇　岩瀬行雄・油井一人『二〇世紀物故洋画家事典』美術年鑑社、一九九七年。
七一　及川茂『最後の浮世絵師　河鍋暁斎と反骨の美学』NHKブックス848、日本放送出版協会、一九九八年。
七二　榊原吉郎・松尾芳樹『土佐家の肖像粉本　像と影』京都書院アーツコレクション88、一九九八年。
七三　ポール・ゴーギャン『ノアノア』岩切正一郎訳、ちくま学芸文庫、一九九九年。
七四　廣田孝『竹内栖鳳　近代日本画の源流』思文閣出版、二〇〇〇年。
七五　河盛好蔵『藤村のパリ』新潮社文庫、二〇〇〇年。
七六　西村靖敬『一九二〇年代パリの文学―「中心」と「周辺」のダイナミスム―』、多賀出版、二〇〇一年。
七七　独立行政法人、文化財研究所、東京文化財研究所編『林忠正書簡集』国書刊行会、二〇〇一年。

定期刊行物

一　Charles Bigot, *La revue politique et littéraire*, le 8 avril 1876, reprs dans Gustave Geffroy, *Monet, sa vie, son œuvre*, Paris, 1980.
二　Samuel Bing, *Le Japon Artistique*, revue mensuelle, Paris, 1888–1891.
三　「国展作家の主張と作為、『湯女』」『太陽』大正七年一二月。
四　『制作』芸艸社（一九一六年十二月創刊号一巻一号）、制作社（一巻二号より一九二一年三月まで）。
五　*La Revue universelle* (Paris 1920–1944), support imprimé microformé.
六　Jeanne Doin, "Les salons de 1922", in *Gazette des beaux-arts*, fondée en 1859 par Charles Blanc.
七　Marie-Madeleine Valet, "L'Exposition d'Art Japonais

au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts (Paris 20 avril－30 juin)", in *Bulletin de la Société Franco-Japonaise de Paris, Avril-Juin 1922.*

八　黒田重太郎「欧州芸術巡礼紀行」『大阪時事新報』一九二二年四月号（全一三信）の挿絵。

九　石川欽一郎「春のパリーより」『中央美術』八―八、大正一一年八月号。

一〇　「麦僊とベトイユの娘」『中央美術』一〇―一、大正一三年一月号。

一一　土田麦僊「ルノアルの彫刻に就て」『中央美術』一〇―六、大正一三年六月号。

一二　川路柳虹「現代日本の美術界（5）」『中央美術』一〇―九、大正一三年九月号。

一三　西村貞「近代画家の聖書チエンニノ・チエンニニの『芸術書』」『中央美術』一〇―九、大正一三年九月号。

一四　川路柳虹「国画創作協会の人々〈現代日本の美術界（7）日本画の現状のうち〉」『中央美術』一〇―一一、大正一三年一一月号。

一五　岸田劉生「新しく発見された岩佐又兵衛の二作品」『中央美術』一三―二、昭和二年二月号。

一六　石井柏亭「春陽会と国展」『中央美術』一三―六、昭和二年六月号。

一七　小野竹喬「麦僊兄を憶ふ」『塔影』一二―七、昭和一一年七月号。

一八　神崎憲一「展覧会批評、〔回想の麦僊〕覚え」『塔影』一四―九、昭和一三年九月号。

一九　田中皓一「土田麦僊研究（一）－（一八）」『萌春』昭和四四年六月―昭和四六年一月。

二〇　『白樺』複製版、臨川書店、昭和四四年から四七年印刷刊行。全一四巻別冊（総目次）。このシリーズのもとの出版年次は、東京洛陽堂の明治四三年から大正一二年まで。

二一　「芸術巡礼紀行展―若き日の巨匠たちの軌跡」『京都新聞』一九八四年四月五日。

二二　上田文「土田麦僊初期の作品について」『関西学院大学美術史』第一五一冊、二〇〇一年一〇月。

二三　内藤高「日本画と聖母子」『同志社大学言語文化学会』二〇〇一年一二月。

二四　柏木加代子「バルブトー編『ラ・フォンテーヌ寓話抄』の日本画挿絵について」『京都市立芸術大学研究紀要』三六号、平成一四年三月。

あとがき

「はじめに」にも記したように、本書が生まれたきっかけは、京都市立芸術大学芸術資料館の大須賀潔氏から思いがけず依頼された土田麦僊にまつわる書簡のコピーの翻訳である。それはアンリエットというフランス女性からの一九二二年頃と記載された手紙の束であった。しかし日付の書かれていないメモ、筆跡の異なる文書等を多く含んだ手紙を翻訳するには、綿密な調査は無論のこと、まず書簡の筆者アンリエット嬢の了承が不可欠である。

ラヴァクールの村役場宛にアンリエット嬢の消息を問い合わせたことがきっかけで、ニコール・ミノス氏から手紙を頂くことになった。アンリエットの書簡のコピーや麦僊についての資料、図録などを私からお送りし、ニコール氏からはお母様の写真など送っていただいた。麦僊と別れた後、アンリエットは一九二八年にニコール氏の父モーリス氏と結婚、癌のため長い闘病生活の後、一九八八年一月一二日、八一歳で他界されていたが、夫君は現在もご健在である。私が一九九九年の五月渡仏した時には、モーリス氏のお宅に招待していただき、お話しも伺い、麦僊ゆかりの地やアンリエット夫人の墓地などを車で案内していただいた。父娘ともども亡きアンリエット夫人の人柄を尊重し、良き妻、良き母として尊敬されている。

アンリエットの書簡には、解読し難い箇所も多々あったが、田中日佐夫先生の「麦僊の滞欧書簡」とニコール・ミノス氏の記憶などをたよりに何とか整理することができた。しかし「恋文」の検証となると、懸念するまでもないようなものも、デリケートな問題がつきまとう。ましてご夫君がご健在なので、

どうすべきなのか悩んだ。それで書簡の翻訳整理に関してミノス氏ご一家に率直に相談したところ、「母の記念として、書簡が母の愛した麦僊の画家としての成長過程の証となるなら、できるだけ研究を重ねて整理してほしい。父モーリスも承知しているので、彼の妻アンリエットの結婚前の書簡の公表には異論がない」という返事を得た。

私自身、一九六六年パリ第Ⅳ（パリ・ソルボンヌ）大学に留学、四年間の大学生活をパリのカトリック女子寮で過ごしたので、留学している人間の複雑な心情はよく理解できると思っている。麦僊も渡仏中の限られた時間を有意義に過ごそうと精一杯努力していたはずだ。アンリエットの書簡から聞こえる切実な訴えから、私はアンリエットの存在なくして麦僊の渡欧を語ることはできないと確信した。しかしモーリス氏への配慮もあり、考えた末、この書簡を軸として、麦僊芸術におけるアンリエットの存在の意味を「土田麦僊・『愛の書簡』をめぐって」と題する博士論文にまとめることにして、ミノス氏ご一家の同意を得た。こうすることで麦僊とアンリエットの記録が家族の納得の上で、もっとも真実に近い形で確かな資料として永久保存できると判断したからである。ニコール氏からは、生前、アンリエット夫人を取り巻いていた人間関係など、貴重な証言をいただき、整理完了した書簡の最終原稿に対する補足および校閲も引き受けていただいた。また本書出版に際しては、「麦僊と母との関係は二人が生きている間は、秘密の園のままでした。娘である私は画家麦僊の作品についてのあなたのさまざまな研究を通して初めてその事実を知りました。それが真の熱愛であったのでしたら、二人にとってとてもよいことだと思います。たしかに彼らの秘密のことでした。でも私はそうした母を誇りに思います。母は私にも多くの幸福と愛を与えてくれた人なのですから」というメッセージを頂戴した。深く感謝したい。

偶然が重なってこの研究に着手した私にとって、常に気がかりであったのは、書簡原本の持ち主のご

了解であった。書簡の整理を一通り終えた一九九九年の一二月初め、幸いにも所持者（匿名をご希望）と電話連絡することができ、お許しなしに書簡を論文にまとめなければならなかったいきさつについてご了解していただいた。その上、翌日には、急遽、「お役に立つかもしれない」と原本を送って頂いた。原本との比較検証（便箋などの紙の材質や、葉書の表紙の絵、麦僊の下書きの分類）によって、書簡の分析がより明確になったのは言うまでもない。大須賀潔氏の書簡翻訳に関してのご提案はもとより原本所持者のご配慮、ご処置にお礼を申し上げたい。

また土田麦僊の孫娘である藤井和子氏とは、博士論文提出直後に連絡を取ることが漸くかなった。そして本書出版について、往復書簡の双方のご遺族であるニコール・ミノス氏、藤井和子氏の暖かいお言葉とご同意をいただいた。

学位論文作成には、大阪大学大学院文学研究科教授内藤高先生に貴重なご助言、ご教示をいただき大変お世話になった。論文審査に際しても主査として懇切なご批評を賜った。日本近世美術史をご研究の奥平俊六先生、ゴッホの研究家圀府寺司先生には、副査として美術史の観点から足らぬところを指摘していただいた。深く感謝申し上げる。

麦僊に関しての参考文献については多くの方々のお力添えをいただいた。とりわけ麦僊の初期作品「紫式部」（未公開）の所持者栗山繁氏からは、この作品を大切にされていたご尊父に纏わる思い出話などをお聞かせいただいた。成城大学教授田中日佐夫先生には「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」など参考資料を恵送いただき、また多くの御教示を賜った。京都国立近代美術館館長内山武夫先生の貴重なご助言はもとより、資料検索や収集のために奔走してくださった京都市立芸術大学図書館の寺村美奈子氏、松原潔氏はじめスタッフの方々、そして神戸女学院図書館の井出敦子氏、新潟県立近代美術館元学芸員

横山秀樹氏、佐渡博物館学芸員羽生令吉氏、王舎城美術寶物館学芸員古賀比嵯志氏にご尽力いただいた。

麦僊そしてその作品のフランスに於ける足跡に関してのパリでの実地踏査では、パリ・ギメ東洋美術館の日本美術担当学芸員エレーヌ・バイユー氏、ルーヴル美術館の主任学芸員マリー＝カトリーヌ・サユット氏のご支援を賜り、貴重な資料文献や情報をいただいた。またギメ東洋美術館の尾本圭子氏には美術館秘蔵のガッシェ氏の芳名録のコピーを送付いただいた。

日本の伝統文化に関しては、二十数年漆芸の指導をしていただいた京都市立芸術大学名誉教授冬木偉佐夫先生、日本画家で京都市立芸術大学副学長上村淳先生、そして謡・仕舞をほぼ十数年ご指導いただき、能楽の妙味をご教示いただいた観世流（シテ方）能楽師、故山本眞義先生、須田國太郎の能のデッサンなど能楽に関する資料をいただいた大阪大学大学院文学研究科教授天野文雄先生にもお礼申し上げなければならない。

本書の出版に際しては、大阪大学出版会にお引きうけいただき、大西愛氏には構成文章について細密で貴重なご助言をいただいた。また私文書の一部公表ということで出版の是非を悩んでいた私に、示唆に富んだお言葉、お力添えをいただいた先生方や友人たちに深い感謝の意を述べたい。そして本書がみなさまのご厚情にかない、今後の麦僊研究に僅かばかりでも資するところがあるよう願って止まない。

なお、本書の出版にあたり、日本学術振興会より平成一四年度科学研究費補助金（研究成果公開促進費）の交付を受けた。記して謝意を表したい。

最後に、私事ながらいつも私の研究環境を暖かく見守ってくれる両親、そして身近にいて学究生活の支えとなってくれる人にも感謝を捧げることをお許しいただきたい。

二〇〇二年一一月六日

柏木　加代子

図版一覧

作者・図版名・制作年・所蔵者・出典の順に示した。

<口絵>

図１　土田麦僊「舞妓林泉図」1924東京国立近代美術館『麦僊遺作集』芸艸堂　1940
図２　土田麦僊「紫式部」と玉邦落款1903栗山繁蔵
図３　土田麦僊「清暑」1905新潟県立美術館『麦僊遺作集』芸艸堂　1940
図４　土田麦僊「春禽趁晴図」1917所在不明『麦僊遺作集』芸艸堂　1940
図５　土田麦僊「三人の舞妓」1919（焼失）『麦僊遺作集』芸艸堂　1940
図６　土田麦僊「巴里の女（未完）」1924（所在不明）『土田麦僊展』日本経済新聞社　1997
図７　土田麦僊「巴里の少女」1922　個人蔵所在不明『土田麦僊展』日本経済新聞社　1997
図８　アンリエット（子供の頃）1915頃　ニコール・ミノス氏提供
図９　アンリエット　1920頃　ニコール・ミノス氏提供
図10　土田麦僊「大原女」1927京都国立近代美術館『土田麦僊展』日本経済新聞社　1997
図11　土田麦僊「舞妓（写生）」1924パリ・ギメ美術館『土田麦僊展』日本経済新聞社　1997
図12　土田麦僊「朝顔」1929　パリ・ギメ美術館『土田麦僊展』日本経済新聞社　1997
図13　土田麦僊「燕子花草稿」1934　大和文華館
図14　ヴェトイユでの作品を背にした土田麦僊1922．５．４封筒に同封　王舎城美術寶物館提供
図15　麦僊の絵葉書　ヴェトイユの渡し船1922．８．26付　王舎城美術寶物館提供

<挿図>

図16　原在泉「紫式部」19世紀末　石山寺所蔵
図17　土田麦僊が志和舜雅にあてた置き手紙　1903『土田麦僊』山南会　1942
図18　岩佐又兵衛「弄玉仙図」と「羅浮仙図」江戸時代『岩佐派のゆくえ』福井県立美術館　1998
図19　土田麦僊「罰」1908　京都国立近代美術館『土田麦僊展』日本経済新聞社　1997
図20　土田麦僊「海女」部分1913　京都国立近代美術館『土田麦僊展』産業経済新聞社　1984
図21「海人」の前シテの所作　演者・豊島訓三　写真撮影・吉越立雄
図22　土田麦僊「三人の舞妓」1916　個人蔵
図23　ラ・ツール「いかさま師」1630　ルーヴル美術館
図24　土田麦僊「春」1920　野間記念館所蔵
図25　1922年２月８日付の絵葉書　ルイニ「聖母子」　ブレラ美術館　『比較文化４』
図26　土田麦僊「公園にて」『大阪時事新報』1922.11.16付
図27　土田麦僊「スペインの少女」『大阪時事新報』1922.12.22付
図28　土田麦僊「習作」『大阪時事新報』1922．４．10付
図29　ラヴァクールのアンリエットの家　2000年　著者撮影
図30　ラヴァクール付近図　2000年　ニコール・ミノス氏自筆
図31　ヴェトイユ風景　2000年　著者撮影
図32　1922.10.21絵葉書　王舎城美術寶物館提供
図33　ルイニの壁画「ぶどうの棚の上に跪く子供」1520－25　ルーヴル資料館
図34　ルイニの壁画「沈黙」1520－25　ルーヴル資料館
図35　ウッチェロ「サン・ロマノの戦い」1450年頃フレンチェ・ウフィツィ美術館
図36　ローランサン「アポリネールと友人たち」1909　パリ　ポンピドー近代美術館
図37　二重螺旋遠近法と二重曲線遠近法
図38　ルイニの壁画「受難具に囲まれた死せるキリスト」1520－25　ルーヴル資料館
図39　ルソー「詩人に霊感を与えるミューズ」1909　スイス・クンスト美術館
図40『班女』の欄干のシーン　須田國太郎能デッサンによる　1922　懐徳堂記念会提供
図41　モネ「ラ・ジャポネーズ」1876　ボストン美術館
図42「燕子花」1934（焼失）『麦僊遺作集』芸艸堂　1940

141, 145, 149, 191, 192, 194
ルソー（ルツソオ），アンリー　46, 48, 147, 150, 153, 193
ルドン，オディロン　39, 45, 47, 130, 186
ルノワール（ルノアール），オーギュスト　45, 50, 91, 96, 109, 110, 133, 153, 164, 167, 177, 178, 183, 186
ルノワール，ジャン　46
レオナルド・ダ・ヴィンチ　42, 54, 126, 141, 150, 157, 186
レンブラント　49
ロート（ロウト），アンドレ　47, 49, 50, 139
ローランサン，マリー　142, 143, 156, 193
ロダン，オーギュスト29
ワイルド，オスカー　51, 201
ワーグマン，チャールズ　9

秦テルヲ　28，29
浜田葆光　48，132
林倭衛　48，81，87，88
原在泉　10，11，24
ハーン，ラフカディオ　150
ピカソ，パブロ　48，114，136，143，155
ビゴー，シャルル　202
菱田春草　7，8
廣田孝　52，144，156，191，201
広田百豊　51
フェノロサ，アーネスト・フランシスコ　7，9
深田康算　48
福田平八郎　169，185
福本古葉　29
伏原佳一郎　47，73，76，131
藤森順三　198，202
フッサール，エドモンド　185
ブッサン，ニコラ　151
船川未乾　48，49，116，156
ブリューゲル，ピーター　49
プルースト，マルセル　29，109
ブレイク，ウイリアム　47
フロベール，ギュスターヴ　66，130
ベラスケス　47
ベルネーム，ジョルジュ　45，46，50，53
細野正信　8
ボッティチェリ，サンドロ　49
堀口大学　156
堀義二　48

ま行

マイヨール，アリスティッド　48-50
前田青邨　8
マチス，アンリ　136
マルロー，アンドレ　140，155
マネ（マネー），エドゥアール　63，147
馬渕明子　163，184，202
マンテニア，アンドレア　46，49
源頼政　18
峯芳吉　14，24
ミュッセ，アルフレッド・ド　48，100
ミレー，ジャン＝フランソワ　49，101
村雲大撲子　195，202
村松梢風　5，15，16，22，24
モッテ，ヴィクトール　161
望月玉泉　9，23
モネ，カミーユ　63
本江邦夫　120，167
モネ（モネエ），クロード　45，63，80，141，162，163，183，184，195，196，202
森鴎外　118，130，134
森寛斎　9
モロー，ギュスターヴ　45，119，130，201

や・ら・わ行

安井曾太郎　138
安田靫彦　8
山元春挙　9
横山大観　7，8，124，150
横山秀樹　191，201
吉田義夫　77，117，131，134
ラ・トゥール，ジョルジュ・ド　35，36，53
ラファエロ（ラファエル）　46，126，135，146
ラ・ロシュフコー　68
良寛　25，26
ルイニ（ルイーニ），ベルナルド　27，41-43，45-47，54，107，120-123，126，

170, 181
ゾラ, エミール 147

た行

ターナー, ジョセフ・マロード・ウイリアム 19, 20, 47
高階秀爾 163, 164, 166, 184
高橋由一 8, 23
竹内逸 16, 17, 22, 25, 134
竹内栖鳳（恒吉）3, 7, 9, 12, 15-21, 25-27, 33, 34, 39, 40, 52, 53, 64, 73, 78, 150, 156, 178, 179, 186, 189, 201
田中王堂 174
田中喜作 28-30, 40
田中穣 23, 34
田中善之助 29, 48, 156
田中日佐夫 15, 16, 18, 19, 22-26, 51-54, 60, 79, 95, 131, 133, 134, 145, 150, 156, 157, 176, 181, 185, 186, 189, 201
チェンニーニ, チェンニーノ 150, 161
辻鏡子 23, 25, 33, 34, 37, 38, 47, 48, 60, 125, 131, 150, 157, 187, 197, 200-202
津田青楓 29
土田杏村 2, 4, 6, 12, 22, 24, 25, 30, 34, 37, 72, 84-86, 107, 132, 133, 144, 146, 154, 156, 158, 159-161, 163, 167-169, 171-177, 180, 182-186, 199, 202-203
土田（大道）千代（千代子）23, 27, 33, 34, 36, 38, 54, 69, 100, 101, 116, 117, 119, 127, 131, 134, 136, 138, 192, 197, 198
土田寛 24, 25
ティントレット 49
デューラー, アルブレヒト 53
デュレ（ヂユレ）, テオドール 147, 202
東洲斎写楽 30, 31, 51, 184
ドガ, エドガー 141, 155, 164
徳力富吉郎 34, 52
戸田浩之 12
ドニ(ドニー), モーリス 39, 45, 49, 165, 184
豊田豊 53, 128, 130, 135, 146, 147, 156, 211
ドラクロア, フェルディナン・ヴィクトール・ウージェーヌ 20, 189

な行

中井あい 47
中井宗太郎 28, 30, 47, 50, 79, 131, 134, 155, 169
永井荷風 128
中桐確太郎 174
中島来章 8
中村良夫 48, 49, 70
難波専太郎 19, 26
西田幾多郎 202, 203
西山翠嶂 34
日蓮 25, 26
野長瀬晩花 40, 45, 46, 200
野村一志 34, 52-54, 60, 183

は行

バクスト, レオン 33
硲伊之助 48, 132, 185, 201
橋本雅邦 3, 6-7, 15, 22, 23
長谷川等伯 35, 52, 145

北令吉　174
木村武山　8
ギルランダイオ，ドメニコ　41
久保井翠桐　48
倉田百三　174
クランクゾール，トリスタン・エル　119，164
厨川白村　174
クールベ(クールベー)，ギュスターブ　50，101，166
グレコ，エル　46
クロイツエル，フリードリッヒ　167
黒田重太郎　12，24，29，40，45，46，48，49，55，134，139，155
黒田天外　18，25
クローデル，ポール　178，186，196，202
ゲラン，シャルル　48，49，52，119，120，134，163，164，184
幸野楳嶺　9，16，19，23，25，51，57，60
ゴーギャン（ゴオガン），ポール　31，35，52，119，176
ゴーティエ，テオフィール　54，174
小島昌太郎　48，116
児島虎次郎　12，24，51，55，59
ゴッホ(バンゴーグ)，フィンセント・ファン　1，38，46，51，132，165，170，184，185，187，188，190，200，201
ゴッツォリ，ヘノツッオ　41
小西副年　16
小堀鞆音　7
小松耕輔　48
コルディエ，アンリエット　1－4，44，56-63，65-68，72-76，78，79，81-84，86-92，94-102，105，107-110，115-120，125-133，142-147，151，152，170，172，173，175-178，182，183，192，194，198-200
コルディエ，ルイーズ　56，60，61，65-67，83，84，92，94，95，109，116，172，173
コロー，カミーユ　19，20，64，130

さ行

阪井犀水　38
榊原紫峰　169
坂崎坦　48，156
佐藤朝山　87
里見勝蔵　12，52，55
サリス，ロドルフ　29
島崎藤村　134
島田康寛　21，26，208
シミズ，クリステーヌ　144
下村観山　7
ジャンペル，ルネ　202
ショーペンハウアー（ショオペハワア），アルトゥル　160
志和舜雅　5，14
吹田草牧　3，47，50，51，54，60，72-76，86，89，95，97，123，127，130-133，135，155，156，191，192，201
杉浦香峰　29
杉森孝次郎　174
鈴木治　16，25，26，129，189，190，201
鈴木松僊　15，16，25
鈴木松年　9，15，16，21
鈴木春信　162
須田國太郎　13，24，194
スタンダール　166
ストリンドベリ，ヨハン・オーギュスト　50
世阿弥　12
セザンヌ，ポール　35，38，51，78，110，119，137，138，153，164，165，169，

人名索引

あ行

アポリネール，ギィヨーム　142, 143, 156, 193
新井謹也　29
アングル，ジャン・オーギュスト・ドミニク　126
アンゼリコ，フラ　38
石川欽一郎　124, 135
石川宰三郎　188, 201
石井柏亭　50, 156
石井洋二郎　143, 156
石崎光瑶　51
石原純　174
入江波光　3，47, 50, 72–74, 76–79, 89, 117, 131, 134, 155
岩佐又兵衛　11, 12, 15, 20, 21, 24, 30, 145, 156
ヴァレ，マリー＝マドレーヌ　136, 137
上村松園　12
内山武夫　15, 22, 24, 25, 33, 35, 52, 54, 153, 157, 167
ウッチェロ，パウロ（パオロ）　140, 155
梅原龍三郎　28
ウールチック，ルイ　121
及川茂　126, 135
大須賀　清　53, 111, 133
太田錦湖　16
岡倉天心（覚三）　7－9
岡田九郎　48
尾崎正明　181
オートカール，ルイ　121
小野竹喬　20, 26, 28–30, 40, 45–47, 51, 52, 59, 133, 134, 137, 155, 187, 192, 198, 200, 201, 202

か行

樫野南陽　28
ガッシェ（ガッセー），ポール　46, 187, 188, 200
金井徳子　16, 22, 23, 33, 52–54, 131, 133–135, 144, 155–157, 184, 192, 201, 202
狩野内膳　12
狩野芳崖　8，21
狩野正信　161
狩野安信　161, 183
鏑木清方　125
加茂川酔歩　23
川口軌外　12
川崎弁龍　14
川路柳虹　7，179, 186
河鍋暁斎　126, 135
川端玉章　3，6，8，9
神崎憲一　16, 25–27, 51, 53, 78, 131, 153–155, 157
観世元章　194
菊地契月　47, 50, 131, 155
岸田劉生　40, 156, 198, 202
喜多川歌麿　30, 162
北村甚七　16

柏木　加代子（かしわぎ　かよこ）
1947年　大阪市に生まれる
1979年　大阪大学大学院文学研究科博士課程仏文学専攻修了
現在　京都市立芸術大学教授
パリ・ソルボンヌ大学第三期文学博士、
パリ第8大学文学博士、大阪大学博士（文学）

主　著

La thêâtralité dans les deux Education sentimentale（France Tosho 1985年）
『フランス・ロマン主義と現代』（共著　筑摩書房 1991年）
『象徴主義の光と影』（ミネルヴァ書房 1997年）
Flaubert Tentation d'une écriture（共著　Universite de Tokyo 2001年）
『フランス革命事典2』（共訳　みすず書房 1995年）
『ジュール・ルナール全集8』（共訳　臨川書店 1996年）他

かきつばた　土田麦僊の愛と芸術

2003年1月16日　初版第1刷発行　［検印廃止］

編　者　柏木加代子
発　行　大阪大学出版会
代表者　松岡　博

〒565-0871 吹田市山田丘1-1
大阪大学事務局内
電話・FAX：06-6877-1614
振替：00990-4-120298
印　刷　尼崎印刷株式会社

© Kayoko Kashiwagi　Printed in Japan

ISBN 4-87259-091-0

Ⓡ〈日本複写権センター委託出版物〉
本書の無断複写（コピー）は、著作権法上の例外を除き、著作権侵害となります。

大阪大学出版会は
アサヒビール(株)の出捐により設立されました。