



Title	土田麥僊の人物画について：肖像性と象徴性をめぐる考察
Author(s)	上田, 文
Citation	デザイン理論. 2013, 62, p. 3-16
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/56339
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

土田麥僊の人物画について —— 肖像性と象徴性をめぐる考察 ——

上 田 文

キーワード

土田麥僊, 舞妓図, 人物画, 肖像性, 象徴性

TSUCHIDA Bakusen, picture of Maiko, portraiture, personality, symbol

はじめに

- 1, 土田麥僊の人物画について —— 舞妓図を中心に ——
 - 2, 個別的「肖像性」について
 - 3, 麥僊作品の「象徴性」について
 - 4, 上村松園との比較を通して
- おわりに

はじめに

近代京都で活躍した日本画家、土田麥僊（1887-1936）は、その代表作が「舞妓林泉図」や「明粧」とされるように、人物画の中でも舞妓を得意とした画家として知られる。他に、大原女や朝鮮半島で妓生も描いているが、上村松園や鏑木清方、伊東深水のように「美人画家」の範疇には入れられてこなかった。これは麥僊の人物画が当初より「美人画」では括られなかったことを示しているだろう。

これまでの調査研究によって、麥僊の写生からはモデルの個別的特定性を示す「肖像性」を見出すことができるように思われる。その一方で、理想の美を求めた麥僊の本画には直接目で見ることのできない「象徴性」が表現されているように思われる。「肖像性」と「象徴性」という問題は肖像画においてしばしば議論されるキーワードであるが、麥僊の人物画にも適用して考察してみたい。本稿は、土田麥僊の舞妓図を中心として、モデルの個別的「肖像性」と普遍的な「象徴性」という一見相反する造形上の両義的側面から本質に迫り、近代日本美術における麥僊作品の特異性を明らかにしようとする試みである。

1, 土田麥僊の人物画について —— 舞妓図を中心に ——

大正5年（1916）、麥僊は初めて舞妓を題材にした「三人の舞妓」（図1）を第10回文展に

出品した。トランプをする三人の舞妓を無地の背景に描いた作品であるが、制作中には「本年の舞妓程苦しむだ事はありません、(中略) ややもするとこれ迄にあり来りの美人画になつて仕方がないのです」¹と認めており、当初より美人画とは一線を画す制作を意識していたことが窺える。また麥僊は本作について「牡丹の花が咲き壊れた様な、孔雀が羽根を広げた様な直感的な雰囲気を描こうとして、そのために官能の蠢感があったが認識の確かさが失われている」²と述べているように、一瞬で壊れてしまいそうな美の雰囲気を直感的に捉えようとした作品であった。

大正8年、同タイトルで第2回国展に出品した「三人の舞妓」(図2)では「實在の把握に努めた結果、やや散文的になった」作品として振り返りながら、「自分は舞妓を描くからといって決して享樂的な態度から描いては居ない。自然は無限に美しいけれども自分の心は尚自然以上の美に憧れて居る。それがキラキラと輝くものであつたり、又焰の様に燃え上る感じであつたりする。(中略) 舞妓がこの自分の心に輝く美の憧れを託するに最も都合よき対象であつた」³と語り、麥僊にとって、舞妓が〈自分の心のうちに輝く美の憧れを託す対象〉であることを明らかにしている。また、「舞妓につきまといて居る人間性についての解釋を一切顧慮せず、林檎などの形を描寫してゐるのと同じ態度で、一の美しい物體に對すると同様の感じを持つて描いて行く」⁴と述べている。舞妓を静物のように扱う態度から描かれた三人の舞妓には何の脈絡もなく、また舞妓の表情も美人の範疇からは懸け離れたものとなっている。

ヨーロッパ巡遊後の大正13年(1924)、第4回国展に出品した「舞妓林泉図」(図3)では濁った色による陰影を排し、明るい色彩で形を追求した舞妓図を描いている。コバルトブルーの空に新緑の築山、白地の着物を着た舞妓の髪も日の光に照らされて藍色と緑で描かれており、非常に明度の高い作品となっている。大正時代には秦テルヲや岡本神草、甲斐庄楠音たちに代表されるように、陰影を施して人物の背後の人間性や人生の悲哀感を表現しようとする傾向が顕著であった京都において、こうした麥僊の制作はすでに特異であり、昭和期の日本画の動向を考えると前駆的であったといえるだろう。

昭和に入ると、昭和5年(1930)の第11回帝展に出品した「明



図1 土田麥僊「三人の舞妓」1916 個人蔵



図2 「三人の舞妓」1919 (焼失)



図3 「舞妓林泉図」
東京国立近代美術館蔵

粧」(図4), 昭和8年に朝鮮半島で取材して二人の妓生を描いた「平牀」(第14回帝展出品, 京都市美術館蔵) など, 白い色調と細い線描でさらに形体を追求した人物像を描いている。麥僊の人物画は色彩的に豊麗なものから, より感覚的に研ぎ澄まされたものへと深化していくが, 際だった造形性は晩年になるほど顕著になるといえるだろう。

こうした麥僊の人物画であるが, 制作においては必ずモデルを使用していた。昭和11年(1936), 最晩年の麥僊は, 昭和8年に発表された「春琴抄」の装釘を谷崎潤一郎から依頼されたことを聞くと, 「時間が足りません。写生だけぼちぼち始めるとして, 一番大切なのは春琴のモデル探しです。大阪の松屋町あたり歩き廻って, うまい具合に恰好のモデルが見当たればよいが……」⁵ と言って断ったという。このエピソードから窺われるように麥僊にとってモデルは重要な制作の契機を担っており, イメージに適ったモデルを探すことは最も大切な要件であった。



図4 「明粧」東京国立博物館蔵
Image: TNM Image Archives

2, 個別的「肖像性」について

これまで麥僊の写生において個別的肖像性が見出されると感じてきたことについてはすでに述べたが, 先に見たようにモデル選択にこだわりを持っていた麥僊の作品に, どの程度まで「肖像性」を確認できるのか, モデルの判明する作品を取り上げて検証してみたい。

麥僊の人物画で具体的にモデルが判明するのは, 今のところ, 「髪」, 2点の「三人の舞妓」, 「湯女」, 「春」, 「舞妓林泉図」, 「明粧」, 「娘」の8点であるが(表1), 「髪」は顔が隠れているので, ここでは取り上げない。

大正5年(1916)の「三人の舞妓」(図1)のモデルは向かって右から, 一勇, 福丸, 市楽とされている⁶。くつろいだ感じで縁側に座った制作中の写真が残っている(図5)。他にランプを散らした屏風前の写真も残っているが⁷, 場所はどちらも京都祇園のお茶屋, 一力亭の大広間の縁先であろう。2枚の写真を見ると, 麥僊の着衣が異なっているため違う日であることが判明するが, 2人の舞妓は同じ着物を着ており, 写生の日にはモデルとして同じ恰好をしていたことがわかる。当時の写真帖⁸で確認すると, 2人の舞妓は明らかに一勇と福丸である。モデルの3人は, 一楽も含めて, 瓜実顔に優しい目鼻, やや大きい口, という共通した顔立ちとなっているが, 本画と比較し



図5 「三人の舞妓」制作中の写真



図6 「三人の舞妓」(1916) 部分
右から一楽, 一勇, 福丸 (写真)

てみると微妙な肖像性を見出すことができ、右から一楽, 一勇, 福丸を描いていることが判明する(図6)。

大正8年の散文的な作品「三人の舞妓」(図2)のモデルとなった3人は、向かって右から君栄, 種鶴^{うめこ}, 梅幸であるという⁹。舞妓は3人とも、円顔で、離れた吊り目、おちょぼ口、の顔立ちが選ばれているようである。

この時、モデルとなった君栄は、速水御舟が大正9年の第7回院展に出品し、執拗なまでの写実が批判的となった「京の舞妓」(図7)のモデル

にもなっている¹⁰。御舟研究の立場から、倉本妙子氏や古田亮氏は「京の舞妓」と麦僊の「三人の舞妓」を比較して、同じ舞妓がモデルでも表現法の違いで全く別人に見える例としている¹¹(図8)。確かに同じモデルとは思えない表現であるが、どちらかといえば御舟の方が写実的に描いているといえるだろう。しかし、御舟は舞妓について次のように述べていた。

「化粧をして綺羅を飾った舞妓をみると人間の、他人に少しでも美しく見せたいと焦慮して居る人間の浅ましい美しさがある、それでも人間として其處に捨て難い悲痛な美がある」¹²。

御舟にとって舞妓は「浅ましい美」「悲痛な美」の対象であった。それに対し、麦僊は、先にも見たように「舞妓が自分の心に輝く憧れを託するに最も都合よき

対象であった」¹³と述べており、全く逆の立場である。表現の違いはこうした画家の、モデルに対する美意識の違いによるのであろう。

さて、「三人の舞妓」では、小鉢をもって座る舞妓の素描の中



図9 「舞妓素描」1919
新潟県立近代美術館・
万代島美術館蔵



図7 速水御舟「京の舞妓」
東京国立博物館蔵
Image: TMN Image Archives



図8 麦僊作, 君栄 (写真), 御舟作



図10 図9部分と富若 (写真)

に「富若」という名前を麦僊が記入したものがある（図9）。広い額に吊り上がった細い奥目、への字の口、しゃくれたような顔に特徴があるが、実際、富若の写真をみると（図10）、明らかに個別の特徴が写し取られている。他に同じポーズで全く顔の異なる舞妓写生も残されているが、本画では種鶴と富若を併せたような顔となっている。また左端の舞妓は梅幸の顔をややふっくらさせたものであろう（図11）。離れた吊り目の顔がしっかり捉えられている。

第1回国展出品の「湯女」では小六という祇園の歌妓がモデルになっている。当時16歳だったというが¹⁴、鼻筋が通って唇のしっかりした顔立ちで、「湯女」のイメージを一手に引き受けている（図12）。

また、渡欧前に描かれた「春」（財団法人 野間文化財団蔵）は、左右幅を備えた両扉形式でヨーロッパの聖母子像に影響を受けて制作されたと考えられるが、麦僊夫人千代と長女鏡子がモデルとなっている。描かれた母の像は千代夫人だけでなく、別の人物の写生も行ったと考えられるが、具体的なイメージは画家の家族にあっただろう。

麦僊の代表作とされる「舞妓林泉図」（図3）のモデルは三栄^{さんえ}という当時13歳の祇園の舞妓で、後に歌舞伎俳優・嵐雛助夫人となった「今井フミ」である¹⁵。「三栄」の顔貌がそっくり「舞妓林泉図」（図3）に生かされている（図13）。



図14 「舞妓（習作）」
ギメ美術館蔵
(C)RMN-Grand Palais
(musée Guimet, Paris)/
Thierry Ollivier /distributed by AMF-DNPartcom

また「大正十三年八月 舞妓鈴^{ママ}枝」という麦僊の書き込みのある、完成度の高い「舞妓（習作）」（図14）のモデルの肖像性は明かである（図15）。三栄と鈴栄、二人の顔立ちは豊満な円顔に、卵に目鼻という共通したもので、麦僊が「舞妓林泉図」に託したイメージが色彩豊かで豊麗なものであったことを窺い知ることができる。

こうしてモデルが判明してくると、麦僊のイメージが彼女たちの面影を通して見事に捉えられ永久に生き続けているという感慨を覚える。



図11 図2部分と梅幸（写真）



図12 「湯女」（東京国立近代美術館蔵）部分と小六（写真）



図13 図3部分と三栄（写真）



図15 図14部分と鈴栄（写真）



図16 図4部分と福助、千代龍（写真）

さらに「明粧」（図4）では福助、千代龍、福千代といった書き込みのある舞妓の素描が残されており¹⁶、細面で瞳のつぶらな顔という共通性を汲み取ることができる（図16）。「舞妓林泉図」とは逆の印象を持つモデルたちである。現在、東京国立博物館に所蔵されている50点近くには「明粧」



図17 「娘素描」（新潟県立近代美術館・万代島美術館蔵）
とみね子（写真）

のための舞妓写生からすると¹⁷、福助、千代龍の面影を中心に写生し、それらを合成して「明粧」の顔を創りあげている。この頃から、麥僊の作品には全く陰影のない彩色と白い色調が徹底してくるが、こうした淡泊な色調と人物のやや寂しげな顔立ちには共通した指向があるように思われる。

昭和6年（1931）第12回帝展に出品した「娘」では大阪の牛鍋老舗、本みやけのみね子と麥僊の次女晨子がモデルになったという¹⁸。この時鉛筆で描かれたとみね子の写生には、妖しいほどの肖像性が示されている（図17）。本画の所在が不明である現在、確認することはできないがモデルの肖像性はかなり生かされているだろうと推測される。

最後の帝展出品となった昭和9年の「燕子花」（第2次世界大戦で焼失）は、余白のきいた画面に2人の舞妓がしゃがみ、手前の燕子花を眺めている図であるが、小野竹喬はこの作品のモデルについて以下のように回想している。

「舞妓林泉図のモデルは豊満な感じの鈴榮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な感じのものだつた。

いつだつたか、あるお茶屋でモデルになっ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位であつた。『君なかなか面白い舞妓だらう、見てるほど引きつけるところがあつて』と云つた、これが『燕子花』のうちの一人の舞妓であつた¹⁹。

「燕子花」については、現在大和文華館所蔵の草稿（大下絵）から推測するしかないが、向かって右側の小さい舞妓は（図18）、唇のとがったややアンバランスな顔立ちの舞妓である。麥僊は、



図18 「燕子花草稿」（大和文華館蔵）
部分

一般的には美人とはされないような顔立ちに、誰も発見しない美しさを見出していたのだろう。以上、モデルについて見てくると、麥僊の描く人物像は、かなり個別的肖像性が高いことが判明する。

麥僊自身の好みでいうと、昭和6年に『週刊朝日』が行ったミス・ニッポンの審査員として選んだ顔が挙げられる²⁰。近年、メディアイベントとして注目される日本で最初の、このミス・ニッポンコンテストは写真審査だけで行われたが、麥僊は審査員の一人として、「日本の美人を選ぶという作業であるため自分の好みに囚われないように努力した」²¹と述べている。けれども結局、「自分の好みからは満点」として高得点を入れたのが準ミス・ニッポンに選ばれた72番の娘さん（図19）であった。麥僊の次女晨子が「父の好むタイプの女の人は円顔で眼は細くてキレの長い人であった」²²と語っていることから同じ好みが見られる。こうしてみると、麥僊作の中では「舞妓林泉図」の顔が最も好みに近いだろう。しかし、昭和期に入ると、華やかさのない細面の顔を選んでおり、好みよりも作品のイメージを重視していたことが窺われる。

最晩年の制作となった昭和10年の第6回七絃会展に出品した「歌妓図」は、これまでにない芸妓が描かれている。飾り簪のない島田髷、袂の短い着物、ほっそりした身体と粋な着こなし等、大人の姐さんを描いているが、顔が非常に淡くしあげられていた。「歌妓図」の本画も所在不明であるが、このたび執筆者は、ボストン美術館に大下絵が所蔵されていることを確認した²³（図20）。千代夫人から寄贈されたもので、裏打ちがされて仮巻きの状態で所蔵されている。この大下絵は、着物の輪郭が細く確実な線で描かれ、薄い彩色が施されているが、顔は非常に淡い仕上げになっている。「歌妓図」の顔の表現が薄いことについて麥僊は「顔の調子を強くすると首が前へ飛び出して来ていけないし、僕は大体顔をハッキリかくのは肖像画のようで好まないと縷々弁じた」²⁴という。このことから麥僊も自らの人物画について、肖像的であることを認めていたことが分かる。



図19 準ミス・ニッポン
（昭和6年1931）



図20 「歌妓図（大下絵）」
ボストン美術館蔵
Gift of Mrs. Tsuchida 66.970
Photograph ©2013 Museum
of Fine Arts, Boston. All rights
reserved. c/o DNPartcom

3、麥僊作品の「象徴性」について

一方、作品に込められた「象徴性」についてはどうであろうか。理想の美を求めた麥僊が舞妓図に託したものは何であったのだろうか。麥僊が記した文章や注目した作品、当時の批評から検討してみたい。

「三人の舞妓」や「湯女」を制作していた頃、麥僊は「松浦屏風」として名高い「婦女遊楽図屏風」(図21)や当時山田長左衛門が所蔵していた「花下遊戯の図」に注目していた²⁵。「花下遊戯の図」について麥僊は、寸分の間もなく完成された画面に「古仏画」の出来を見出し「不自然と思われる迄細長い両方の手は、指先のデリケートな働き迄仏像の御手の其れのように女其物の具現である」²⁶と述べている。当時の麥僊は優美な仏像の姿に女性そのものを見出していたのだろう。

麥僊が「松浦屏風」に注目したのは、他に類似した作例を見る事ができないということと所謂又兵衛式の美人画ではないということであった²⁷。大正8年(1919)の「三人の舞妓」の顔の表現が、いわゆる「美人画」と異なっていることが当時の鑑賞者の話題となっており²⁸、類例のない表現が参考にされたことは明かである。その他、「松浦屏風」からは人物のポーズ、能面のようにであるが個別性のある顔、丁寧で細密な衣装の文様、細部まで写実性を持つ三味線や双六盤、筆と硯などの表現法を学んだと思われる。大正5年の「三人の舞妓」では座ってカルタをする二人の姿を、大正8年の「三人の舞妓」では小鉢を持って座る少女を、それぞれ「松浦屏風」から引用していることはすでに指摘されている²⁹。また大正7年の「湯女」でも、鹿子絞りの着物の精密な表現や三味線を弾く人物像などを見出すことができる。「松浦屏風」からの図像借用という点では、麥僊の絶筆「妓生の家」(韓国国立中央博物館蔵)に描かれた、衣を大きくまとった老人ににじり寄る老女のポーズもまた、その影響として指摘できるだろう。

一方で麥僊は、大正8年の「三人の舞妓」制作にあたって「自分は古典的藝術を好む。傳統的精神も非常に美しいと見てる。舞妓を描いても、灰かに西大寺の十二天や東京博物館の普賢菩薩などを思いやつた」³⁰と述べている。岩崎真澄はこうした麥僊の精神をよく汲んで「厳密なる意味における人物畫ではなくて、寧ろ舞妓を借りて作者の美に對する憧憬を表現して見ようと試みた一種の意想畫であると解釋した方が適當であろう」³¹と評している。



図21 「婦女遊楽図屏風(松浦屏風)」国宝 大和文華館蔵

さらに、渡欧直前の大正10年に麥僊は「一枚の大作に取りかかる前、よく法隆寺の壁畫を見に行く。不純な生活に穢らされた自分の良心を更正させてくれるからだ。(中略) 又自分は畫を描いて居る時よく法華寺の十二天や、東寺の十二天を頭に浮かべる事が多い。あの水天の靜かな桃色の肉體、月天の燃へる紅と朱の融合—それは實に美しい。袴の紅にチカチカと寶玉の様に輝く截金の文様にも自分はいつも優美と信仰の一致を思ふ」³²と述べている。出品画に取りかかる時、法隆寺の壁画によって精神を清め、十二天像(図22)や普賢菩薩像(図23)など平安時代の優美な仏画を頭に浮かべ、優美と信仰の一致を思って制作していたのである。そうして「花を描き、人間を描いても、それが深い思想に根ざし、宗教的精神の充溢したものを描きたいと思つて居る」³³と述べている。「宗教的精神の充溢したものを描きたい」という麥僊の言葉は注意される。

麥僊はヨーロッパから帰国後「舞妓林泉図」を描いた時にも「國展に出した前の舞妓と、作畫の心持ちは大體同じでした。あの時も東寺の十二天の繪を畫室にかけ美しい刺戟をうけたやうに、今度もそうでした」³⁴と述べている。自分の内に憧れている美の感じを託した麥僊の舞妓図には明らかに、優美な仏画への憧憬が重ねられている。

西洋美術に強く惹かれていた麥僊が日本の仏画に注目するようになったのは、明治43年(1910)、麥僊の師である竹内栖鳳が東本願寺大師堂門の天井に天女図を描くことになった時、栖鳳の助手となったことに因るだろう³⁵。それまでの麥僊は、明治42年に開校した京都市立絵画専門学校に入学して中井宗太郎の講義に触れ、また明治43年4月に創刊された雑誌『白樺』に刺激を受けてゴッホやゴーギャンなどの西洋近代美術に強い影響を受けていた。それに対し、栖鳳は天井画制作にあたって法隆寺金堂の壁画や高野山二十五菩薩来迎図、東寺十二天像、法界寺阿弥陀堂壁画、など日本の古仏画をつぶさに研究し³⁶、極彩色の天女像を描こうと計画していた。その際、栖鳳は裸体モデルの写生を行って現実味のある新しい天女像を目指したが完成させることはできず、大正2年(1913)に天井画制作は頓挫した³⁷。その翌年、麥僊がそれを引き継ぐように「散華」(大阪市立近代美術館建設準備室蔵)を描き、



図22 「十二天像」のうち「水天」
国宝 京都国立博物館蔵



図23 「普賢菩薩像」
国宝 東京国立博物館蔵
Image: TNM Image Archives

第8回文展に出品した。

麥僊の「散華」は、中央の六曲屏風に散華をして舞う二人の菩薩像、両脇の二曲二隻屏風に4人の僧を描く両扉形式となっている。制作にあたっては東大寺の俱舎曼荼羅の模写や、興福寺の仏像の研究的撮影などを行っている³⁸。中央の菩薩は伝統の姿を借りながら、ヌード写生を重ねた生身の天女像となっているが、制作中の麥僊は東大寺の良弁僧正像について「今だ嘗てこんないい彫刻をみたことはありません。今尚昂奮して居る程驚歎しました」³⁹と認めている。「散華」制作を通して、麥僊は何よりも、天平時代や平安時代の仏像や仏画の素晴らしさに開眼したと思われる。そして大正8年には、唐招提寺鑑真和尚の肖像や東大寺良弁僧正の肖像を「寫實に徹して信仰の所産」⁴⁰として高く評価している。

大正2年に「海女」（京都国立近代美術館蔵）、その前年に「島の女」（東京国立近代美術館蔵）を描いてゴーギャンに倣った大胆な油彩画風の作品を発表していた麥僊が、東洋の古典に注目するのは大正3年「散華」制作以後である。これまで麥僊研究や評伝においては、西洋近代美術や中国宋元画、桃山時代への注目が取り上げられてきたが⁴¹、仏画への注目については、ほとんど言及されてこなかった。けれども仏画への注目はより大きな作画の指針になっていることを見逃してはならないと思う。

4、上村松園との比較を通して

ここで、同じ京都画壇で活躍した上村松園の人物画について「肖像性」と「象徴性」という面から比較を行い、麥僊の特異性を改めて確認したい。モデルの分かる作品として、松園が大正4年（1915）第9回文展に出品した「花がたみ」（図24）を取り上げる。「花がたみ」は、謡曲「花筐」を題材に、照日の前が継体天皇を思いながら、狂い舞う姿を描いたものである。松園は岩倉の精神病院で取材を行い⁴²、能面の写生も行っているが、この時モデルにしたのが祇園の芸妓富勇であった。写生における肖像性はかなり高いが



図25 松園「花がたみ」写生（松伯美術館蔵）とモデル富勇（写真）

（図25）、本画では富勇の顔と能面の象徴性を融合させた作品に仕上げられている。代表作である「序の舞」（東京芸術大学蔵）や「草紙洗小町」（同前）においても、実際の写



図24 上村松園「花がたみ」松伯美術館蔵

生を使用しながら、古画の研究の上に凜とした理想の女性の気品を象徴するのが松園の本領であるといえるだろうが、その落とし込んでゆくところは常に風俗画であり、古典から題材をとった物語や故事であった。

それに対して麥僊の場合は、その興味は風俗や故事ではなく、美への憧れを舞妓に託し、そこに十二天像などの仏画を通した信仰的な憧憬を重ねている。麥僊作品の人物画の顔貌にはモデルの肖像性が確認できると同時に、平安時代の仏画の顔の輪郭線や目、唇の形などが彷彿としてくる。自分の内なる美を託そうとした舞妓に、仏画への憧憬を込めようとした麥僊の制作が、いわゆる「美人画」ではない、特異な人物像を生み出しているのであろう。最晩年になると真言祖師像や勤操僧正像のような高僧像への注目度を増しているが⁴³、これは麥僊の美への憧憬が、より枯淡で深みのあるものへ移行していくことと重なっていると考えられる。舞妓図の表現においてもそうした展開がたどれるだろう。

おわりに

麥僊の制作にとってイメージに適うモデルを得ることは大切な要件であった。さらに制作にあたっては、納得のいく線描が得られるまで何十回、何百回とモデル写生を繰り返し行っている。麥僊は自分の心の内にある美への憧れを託す対象として舞妓を題材にしていたが、当時の写真帖と比較した結果、作品におけるモデルの個別的肖像性がかなり高いことが明らかになった。また麥僊のイメージに適うモデルの顔立ちが特徴的であったことも興味深い。一般的には美人とされないような顔貌に美を見出していたのだろう。一方で、制作中に麥僊が思い浮かべていたのが平安時代の十二天像や普賢菩薩像であり、優美と信仰の一致を念頭に置いていたことも明らかとなった。麥僊の女性人物画は「美人画」の範疇に入れられて来なかったが、それは麥僊の目指す〈優美と信仰の一致〉という精神的境地が象徴されていたからだといえる。

本稿では、舞妓を題材にした作品における造形的な特異性の上に、麥僊の仏画への憧憬が込められていることを指摘したが、祇園の舞妓という風俗と、信仰の世界を理想的に表そうとする古代の仏画という世界は懸け離れている。舞妓と仏画の齟齬が大きいだけに、舞妓の「肖像性」に託した美への憧れに、仏画への憧憬という信仰的な「象徴性」を重ねあわせたところに麥僊の人物画の独自性と特異性があるといえるだろう。

今後は、舞妓図だけでなく麥僊の人物画全体についても、こうした独自性と特異性が当てはまるのか、考察を深めていきたい。

【表1】モデルの判明する作品一覧

作品タイトル	制作年	モ デ ル	所 蔵 先
「髪」	明治44年	みどり	京都市立芸術大学
「三人の舞妓」	大正5年	右から一栄、一勇、福丸	個人
「湯女」	大正7年	小六	東京国立近代美術館
「三人の舞妓」	大正8年	右から君栄、種鶴（富若）、梅幸	焼失
「春」	大正9年	妻千代、長女鏡子	財団法人 野間文化財団
「舞妓林泉図」	大正13年	三栄、鈴栄	東京国立近代美術館
「明粧」	昭和5年	千代龍、福助、福千代	東京国立博物館
「娘」	昭和6年	みね子、次女晨子	所在不明

注

- 1 野村一志宛書簡 大正5年7月17日（『美學美術史論集』第4輯第2部 1984年8月）。
- 2 土田麦僊「三人の舞妓についての雑感」（『麦僊畫集』山本画箋堂 大正10年8月）。
- 3 同前。
- 4 土田麦僊「内在の美といふこと」（『美術畫報』第43編巻2 大正8年12月）。
- 5 仙波健「官展に返り咲いた麦僊——土田晨子さん“父を語る”——」（『三彩』307号 1973年9月）。
- 6 田中皓一「土田麦僊研究（15）」（『萌春』192号 1970年10月）。
- 7 「土田麦僊展」図録（京都国立近代美術館 1997年）174頁。
- 8 『都をどり』大正4年4月（京都府立総合資料館蔵）。
- 9 注6。
- 10 「モデル舞妓の衝突 麦僊畫伯と御舟畫伯と同一の美妓を寫生す」（『東京日々新聞』大正8年8月11日。『近代美術関係新聞記事資料集成』ゆまに書房 1991年所収）。
- 11 倉本妙子『速水御舟の芸術』（日本経済新聞社 1992年5月）148頁、および古田亮「速水御舟『京の舞妓』について——修復を終えて——」（『MUSEUM』518号 1994年5月）29頁。
- 12 速水御舟「悲痛な美」（『大阪時事新報』大正9年8月30日。『近代美術関係新聞記事資料集成』所収）。
- 13 注2。
- 14 小野竹喬「展覧回顧」（『三彩』169号 1964年1月。『冬日帖』求龍堂 1979年所収）。
- 15 『京洛の四季』（京都新聞社 1995年11月）148頁。
- 16 古田亮「土田麦僊試論——《明粧》を中心にして」（『MUSEUM』599号 2005年12月）。
- 17 東京国立博物館所蔵の土田麦僊素描調査にあたっては、金井裕子氏、柳世莉氏にご協力頂いた。
- 18 辻鏡子『回想の父 土田麦僊』（京都書院 1984年4月）35頁。
- 19 小野竹喬「麦僊兄を憶ふ」（『アトリエ』第13巻第8号 昭和11年8月。『冬日帖』所収）。
- 20 「ミス・ニッポンを選んで——各審査員の言葉」（『週刊朝日』昭和6年6月増大号）。
- 21 同前。

- 22 注5。
- 23 ボストン美術館の「歌妓図（大下絵）」調査にあたっては、アン・ニシムラ・モース氏、エレン・タカタ氏、テリー・ミルハプト氏、岡村知子氏、並木誠士氏にご協力頂いた。
- 24 藤森順三「春虹会第一回展」（『美術評論』第4巻第3号 昭和10年4月）。
- 25 土田麦僊「婦人髪を結ぶの圖」（『制作』第5号 大正8年4月）。
- 26 同前。
- 27 同前。
- 28 藤懸静也「国画創作協会展覧会所見」（『美術畫報』第43編巻2 大正8年12月）。
- 29 朴美貞「土田麦僊が求めた日本画の革新——《三人の舞妓》図を中心として——」（『美學藝術學』第12号 1996年）、林進「新発見の土田麦僊模写『松浦屏風』（大正五年）と同写生『三人の舞妓』（大正八年）について」（『美術史論集』第7号 2007年2月）など。
- 30 土田麦僊「舞妓を描いた雑感其他」（『制作』臨時号 大正8年11月）。
- 31 岩崎真澄「国画創作協会第二回展覧会評」（注28）。
- 32 土田麦僊「雑感」（注2）。
- 33 同前。
- 34 リンゼ「作家巡礼土田麦僊氏」（『尚美』第2巻第1号 大正14年1月）。
- 35 塩川京子「三点の人物画について」（京都市美術館『竹内栖鳳の資料と解題』1990年3月所収）。
- 36 西山翠嶂「栖鳳先生を憶ふ」（『中央公論』昭和17年10月）。
- 37 平野重光『竹内栖鳳 芸苑余話』（京都新聞社 1986年10月）pp.31-60、廣田孝『竹内栖鳳 近代日本画の源流』（思文閣出版 2000年3月）pp.100-122など参照。
- 38 野村一志宛書簡 大正3年5月30日（注1）。
- 39 同前。
- 40 土田麦僊「日本画についての雑感」（『制作』第5号 大正8年4月、『麦僊畫集』所収）。
- 41 内山武夫「土田麦僊の生涯と芸術」（「土田麦僊展」図録 京都国立近代美術館 1968年）、上藺四郎「麦僊芸術の真価」（「開館十周年記念 土田麦僊展」図録 笠岡市立竹喬美術館 1992年10月）、田野葉月「大正期における中井宗太郎の思想展開——麦僊の実践を通して——」（『Core Ethics』第3号 2007年）など。
- 42 上村松園「花筐と岩倉村」（『青眉抄』六合書院 1943年10月）。
- 43 拙稿「土田麦僊『平牀』と『妓生の家』について——近代日本美術における朝鮮の美をめぐって——」（『美学』第59号第2号 2008年12月）。

図版一覧

- 図1 土田麦僊「三人の舞妓」1916 絹本彩色 額 167×248.5（タテ×ヨコ cm）第10回文展 個人蔵
- 図2 土田麦僊「三人の舞妓」1919 絹本彩色 額 218.0×282.0 第2回国展（焼失）
- 図3 土田麦僊「舞妓林泉図」1924 絹本彩色 額 219.0×103.0 第4回国展 東京国立近代美術館蔵

- 図4 土田麥僊「明粧」1930 紙本彩色 額 184.0×97.0 第11回帝展 東京国立博物館蔵
- 図5 「三人の舞妓」制作中の写真 1916 台紙貼り 18.0×12.8 佐渡市立新穂小学校蔵
- 図6 「三人の舞妓」(1916)部分／一楽, 一勇, 福丸(写真)(『都をどり』大正4年4月 京都府立総合資料館蔵)
- 図7 速水御舟「京の舞妓」1920 絹本彩色 軸 152.3×101.8 第7回院展 東京国立博物館蔵
- 図8 麥僊「三人の舞妓」(1919)部分／君栄(写真)(『都をどり』1919 京都府立総合資料館蔵)／御舟「京の舞妓」部分
- 図9 土田麥僊「舞妓素描」1919 紙・淡彩 額 42.3×30.7 新潟県立近代美術館・万代島美術館蔵
- 図10 図9部分／富若(写真)(『都をどり』1919 京都府立総合資料館蔵)
- 図11 図2部分／梅幸(写真)(『都をどり』1919 京都府立総合資料館蔵)
- 図12 土田麥僊「湯女」(1918 絹本彩色 2曲1 双屏風(各)197.4×195.6 第1回国展 東京国立近代美術館蔵)部分／小六(写真)(『都をどり』1917 京都府立総合資料館蔵)
- 図13 図3部分／三栄(写真)(『都をどり』1927 京都府立総合資料館蔵)
- 図14 土田麥僊「舞妓(習作)」*Danseuse Suzue*, 1924 紙・淡彩 額 64.2×45.1 ギメ美術館蔵
- 図15 図14部分／鈴栄(写真)(『都をどり』1925 京都府立総合資料館蔵)
- 図16 図4部分／福助(写真)(『都踊写真帖』1934 京都府立総合資料館蔵)・千代龍(写真)(『都をどり』1929 京都府立総合資料館蔵)
- 図17 土田麥僊「娘素描」(1931 紙・鉛筆 61.9×47.2 新潟県立近代美術館・万代島美術館蔵)部分／みね子(辻鏡子『回想の父 土田麦僊』35頁より転載)
- 図18 土田麥僊「燕子花草稿」(1934 紙・淡彩 2曲1 隻屏風 174.0×200.0 大和文華館蔵)部分
- 図19 『週刊朝日』1931年6月増大号 4頁より転載
- 図20 土田麥僊「歌妓図(大下絵)」*Seated Girl Holding a Fan*, 1935 紙・淡彩 仮巻 142.0×62.0 ボストン美術館蔵
- 図21 「婦女遊楽図屏風(松浦屏風)」江戸時代前期 紙本金地著色 6曲1 双屏風(各)155.6×361.6 国宝 大和文華館蔵
- 図22 「十二天像」のうち「水天」平安時代 1127 絹本着色 軸 144.3×126.5 国宝 京都国立博物館蔵
- 図23 「普賢菩薩像」平安時代 12世紀 絹本着色 軸 159.1×74.5 国宝 東京国立博物館蔵
- 図24 上村松園「花がたみ」1915 絹本彩色 軸 145.7×50.5 第9回文展 松伯美術館蔵
- 図25 上村松園「写生 富勇一」1915 墨, 彩色・紙 額 26.5×19.5 松伯美術館蔵／富勇(写真)(『都をどり』1914 京都府立総合資料館蔵)

[本稿は、平成23年～平成25年度 科学研究費補助金 基盤研究(C) 研究課題「土田麥僊における人物画の解明と京都画壇における位置」(研究代表者：上田文, 課題番号23520167) の研究成果の一部である。]