



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. 102-103
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/56393">https://doi.org/10.18910/56393</a>
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／京都工芸繊維大学 文化遺産教育研究センター

### 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、伊藤深水のように「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。

本発表は、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。

### 麥僊の人物画について — 舞妓図を中心に —

初めて舞妓を題材にした制作は、大正5年(1916)第10回文展出品の「三人の舞妓」で、麥僊は「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」を描こうとした。三年後(1919)の第2回国展に出品した「三人の舞妓」(焼失)では、「舞妓が自分の心のうちに輝く美の憧れを託するに最も都合よき対象であつた」と語っている。ヨーロッパ巡遊後の大正13年(1924)第4回国展の「舞妓林泉図」(東京国立近代美術館蔵)は、濁った色による陰影を排し、明るい色彩で形体を意識した作品となっている。昭和5年(1930)第11回帝展に出品した「明粧」(東京国立博物館蔵)では、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。

舞妓図をたどると、麥僊の人物画が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様相が見て取れる。こうした人物画制作において麥僊が何より大切にしていたのは、イメージに適ったモデルを探し出すことであった。麥僊にとってモデルは重要な制作の契機を担っていた。

### 個別的「肖像性」について

モデル選択にこだわりを持っていた麥僊の作品には、どの程度まで「肖像性」が確認できるのだろうか。麥僊の人物画で具体的にモデルが判明するのは、1916年「三人の舞妓」(モデル右から一楽、一勇、福丸)、1919年「三人の舞妓」(モデル右から君栄、種鶴(富若)、梅幸)、「湯女」(モデル小六)、「春」(モデル麥僊夫人千代と長女鏡子)、「舞妓林泉図」(モデル三栄・鈴栄)、「明粧」(モデル福助・千代龍など)、「娘」(モデルみね子と麥僊次女晨子)である。

これらを当時の写真資料と比較すると、麥僊の人物像は個別的肖像性が高いこと、一般的には美人とはされないような顔立ちにも美を見出していたこと、が判明する。また同じモデルで描いた速水御舟の「京の舞妓」(東京国立博物館蔵)と麥僊作とは全く異なる美意識を示していること、昭和の麥僊作品の白い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こと、なども明らかとなる。

さらに最晩年の昭和10年(1935)の「歌妓図」(所在不明)の天下絵がボストン美術館

に所蔵されていることを筆者が確認したが、この大下絵により、晩年の麥僊が人物像の個別性を認めながらも、「肖像画」にならないように意識していたことが窺える。

### 麥僊作品の「象徴性」について

「象徴性」についてはどうであろうか。麥僊が記した文章や注目した作品、当時の批評などから検討する。

麥僊は、「松浦屏風」として名高い「婦女遊楽図屏風」（大和文華館蔵）に注目していたが、それはカルタをする姿や三味線を弾く人物描写など、図像の借用や絵画技法の参照が主であった。それに対し精神的には「自分は畫を描いて居る時東寺の十二天を頭に浮かべる事が多い。自分はいつも優美と信仰の一致を思ふ」と述べているように、東寺の十二天像（京都国立博物館蔵）のような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舞妓図を制作していた。

麥僊は「宗教的精神の充溢したものを描きたい」とも述べている。

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、栖鳳の助手になったことに因るだろう。栖鳳の天女図は、制作途中で頓挫してしまうが、栖鳳が完成できなかった制作を引き継ぐように、散華する2人の菩薩と4人の僧侶を描いた「散華」（大阪市立近代美術館建設準備室蔵）を通して、麥僊は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ている。

これまで麥僊研究では、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、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が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だろう。

### 上村松園との比較を通して

上村松園の人物画との比較を行い、麥僊の特異性を改めて確認する。松園が大正4年（1915）文展に出品した「花がたみ」（松伯美術館蔵）は、謡曲「花筐」を題材に、照日の前が恋しさに狂い舞う姿を描いている。モデルは祇園の芸妓富勇で、写生における肖像性はかなり高いが、本画では富勇の顔と能面を融合させた表現となっている。古画研究の上に理想の女性の気品を象徴するのが松園の本領であるが、その制作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。

それに対し麥僊の場合は、その興味は風俗や故事にはなく、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。自分の内なる美を託そうとした舞妓に、仏画への憧れ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といえる。

### おわりに

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、当時の写真と比較した結果、作品におけるモデルの個別的肖像性が高いことが確認できた。一方で、制作中に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。

本発表では、舞妓を題材にした作品に、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。