

土田麥僊 「金の表現」を通して見る画業の展開

上 田 文

要旨

本稿は、近代京都で活躍した日本画家である土田麥僊（一八八七―一九三六）の作品における「金の表現」に着目して、造形的な志向と展開を明らかにしようとするものである。金を潤沢に使用した『島の女』以後の大正時代前期の屏風作品に見られる「金の表現」の意味するところを明らかにし、その後、国画創作協会結成（一九一八年）から渡欧後（一九三三年以後）の作品について検討する。麥僊の場合、一九三〇年以後、晩年の六年間は金が使用されなくなり、それとともに作風が変化する。その要因とその後の造形の深化について、麥僊自身が指針とした「線条」と「陰影のない色彩」をヒントに考察する。技法上、対象を直写できない日本画において、大正時代から昭和初期にかけて、見たままの自然を表現するためにどのように考え、制作を実践していったのか。麥僊の「金の表現」を通して検討することで、これまで見落とされてきた晩年の新たな到達点を示したい。

キーワード

土田麥僊、日本画、金の表現、光線、写実

はじめに

本稿は、近代京都で活躍した日本画家である土田麥僊（一八八七―一九三六）の作品における「金の表現」に着目して、造形的な志向と展開を明らかにしようとするものである⁽¹⁾。

麥僊は、十六歳で佐渡から京都へ来て一九〇四年（明治三七）に竹内栖鳳に入門し、本格的に画家の道に進んだ。入門当時の学資に恵まれないう苦学のなか「切りつめた生活をやりながら製作となると君は繪具や筆などには素晴らしく打ち込んだものだつた。衆に優れたよい岩ものなどをつかつてゐた」⁽²⁾という。画壇で認められてからも上質の岩繪具を大量に溶いて混じり気のないわずかな部分だけを用い⁽³⁾、彩色が気に入らないときは一度塗った繪具を全て洗い落とす⁽⁴⁾、など画材に対して鋭敏で、晩年に至るまで繪具の使用に厳しい作家であった。このように画材にこだわりのある麥僊の作品調査を重ねるなかで、気になってきたのが金の使用とその表現である。金という金属材料の画材⁽⁵⁾においても上質

である麥僊作品は、その潤沢な輝きに目を奪われる。そこで「金の表現」に着目し、その使用法を追跡することによって、麥僊が追求した造形の独自性を明らかにしてみたい。

麥僊作品において金の使用が認められるのは、一九一一年（明治四四）頃からであるが、最も顕著なのは大正時代前期（一九一二―一九一八）で、文部省美術展覧会（以下、文展とする）の出品期間に重なる。潤沢に金箔や金泥を用いることができた背景にはパトロンの存在が欠かせないが、その形式においても屏風を用いた大画面となっており、題材は動きのある人物を大写しにした情景描写が多い。この間は麥僊が文展で頭角を現し、画家としての地位を確立する時期であった。後述するが、この時期の「金の表現」を分析するとその使用法から麥僊の制作態度が明らかにになる。麥僊の場合、「金の表現」は一九二九年（昭和四）まで続くが、渡欧（一九二一―一九二三）後は控えめになる。

日本美術における金の使用は、よく知られるように、平安時代の仏画や料紙装飾、蒔絵、近世の金碧障壁画、琳派などに代表されるが、近代になって発展した日本画における金の使用が、伝統美術への理解を示す一つの指標であるとともに、麥僊の場合と同じく一九一〇年代から一九三〇年代（大正から昭和初期）に、画家それぞれの工夫のなかで様々に展開したことは根崎光男氏や三戸信恵氏によって指摘されている⁶⁾。金属材料の画材の可能性として、たとえば川端龍子のように絵具の代わりに金泥で草花を描いたり、また金箔で焼夷弾が爆裂した閃光を表現したりする、というような、伝統的な用法にしばられない自由な表現効果が

顕著な例として挙げられている⁷⁾。

麥僊の作品もそうした近代における日本画の多様な金の使用のひとつに数えられるかもしれない。しかし、麥僊の場合、一九三〇年（昭和五）から没するまで、つまり晩年の六年間は金の使用がほとんど認められなくなる。これは作風展開を考察する上で注目すべきことであり、本論の重要な問題でもあるが、金が使用されなくなったのちの作品においても「金の表現」を考慮して検討することは有効であると考ええる。ただし、晩年の人物画は、焼失や所在不明のものが多く、作品を跡づけることが難しい。それを補う手段として、麥僊が残した写生や素描、綿密に修正された大下絵を挙げたい。それらから直接的な制作過程や造形志向を読み取り、当時の図版や文献を参考にしながら、金が使用されなくなったのちに展開する晩年の造形的な独自性についても考察を深めたい。

一、麥僊の「金の表現」

すでに述べたように、麥僊の作品の中で最も金が潤沢に使用されるのは一九一二年から一九一八年（大正時代前期）である。この時期に金の使用が顕著になるのは、日露戦争後から第一次世界大戦にかけて飛躍的に成長した日本経済と無縁ではなく、他の日本画家にも該当する。純度の高い金泥や裏箔を潤沢に使用した麥僊の作品を検討し、金がどのように使用されていたのかを明らかにしておきたい。

《島の女》（図1）（一九一二年、第六回文展、東京国立近代美術館）



図1 土田麥僊《島の女》1912年、絹本着色、二曲一双屏風、第六回文展、東京国立近代美術館

は、すでに多くの論考があるが、「金の表現」に着目して検討する。本作は、前年の一九一一年（明治四四）から同時代的に流入してきた、いわゆる「後期印象派」⁽⁸⁾に洗礼を受け、なかでもゴッギャンに惹かれ、八丈島や瀬戸内海の家島で取材して⁽⁹⁾南国の風俗を描いた二曲一双屏風である。右隻の、しゃがんで髪を梳く女、水桶を頭にかけて甕に運ぶ女、左隻の杵と臼で穀類をつく二人の女は、全て半裸である。中央手前にイチジクの実をつけた一本の木が生えており、画面の上部全体に葉が茂っている。

金の使用を見ると、①絹地の画面全体に裏箔を貼り、表側から金泥で下塗りを行い、その上から油彩画のような厚みのある絵具で彩色する、②イチジクの葉に金泥を濃く、あるいは薄く重ねたものの、施さないものの、三段階があり、それによって緑色に変化をつける、③イチジクの葉をくくる墨の輪郭線に金泥を重ねたものがある、④右端の髪を梳く女の前掛けと伸ばした腕に金泥の縁取りがある、⑤櫛を持った手の部分は墨の輪郭線の上に金泥線を重ねる。

以上から、いちばん明るいのが髪を梳く女の前掛けあたりであることが理解される。そのうえで画面全体をみると、右からの日光が画面左へいくほど陰る情景が、イチジクの葉の金泥の描き分けにより明確に表現されていることが判明し、イチジクの木と後方の壁の間の空間に正確な遠近が生じる。《島の女》の空間構成について考察した作品研究において、右端の女性が「最も明度の高い白い衣服をつけ」⁽¹⁰⁾と指摘されるが、肌の白いことも、光の当たった明るさを描いているとすれば辻褄が合う。

ここで麥僊の透視図法について述べておくと、一九〇六年（明治三九）に描いた《残陽》（海の見える杜美術館）において、すでに正確な遠近法を用いていることが指摘されている⁽¹¹⁾。また廣田孝氏によって、麥僊の《罰》（一九〇八年、第二回文展、京都国立近代美術館）において的確な遠近法が画面になじんでうまく隠されていること、一方で栖鳳の人物画では遠近法が正確でないことが指摘されている⁽¹²⁾。この麥僊の透視図法は、佐渡の高等小学校時代に正確に描く同級生がいた⁽¹³⁾ので、



図2 《島の女》素描(部分)、コンテ・墨・紙、44.0×28.0 cm、佐渡博物館(「土田麦僊写生帖」No.38)

栖鳳入門前から視覚的合理性のある空間を描くことが出来たと推測される。

ところで、《島の女》の裏箔は地面と大きな甕の部分によく効いていて、光が当たっていることを感じさせるが、それ以外の画面は一部ベインティングナイフを使用しているような箇所もあり、油彩画を意識した厚塗りによって裏箔や金の下塗りの効果を消す方向で彩色されている。また、《島の女》の素描(図2)をみるとコンテを用いて洋画風のデッサンを行っていたことが窺われ、女性の裸体をしっかりと描こうとする姿勢が見て取れる。「日本画で裸体を扱った最初の作品」⁽⁴⁴⁾であったにもかかわらず、《島の女》は文展において「リアルな人体表現」とみなされず、洋画や彫刻部門で厳しかった「裸体検閲」からは問題にされなかったという⁽⁴⁵⁾。柔らかな輪郭線と平面的な厚塗りが裸体の生身を感じさせなかったのであろう。

次に《海女》(一九一三年、第七回文展、京都国立近代美術館)も、ゴーギャンの影響を示す裸体画である。六曲一双屏風に裏箔を施してい

るが、ほとんどが厚塗りである。群青の海原に寄せる白い波に金泥の縁取りで、夏の日光の反射が表現される。

次いで《散華》(一九一四年、第八回文展、大阪中之島美術館)は、半裸で舞う二人の菩薩を描く六曲屏風を中心に、二人の僧を描いた二曲屏風を左右に添える。天平時代の仏画や法隆寺の観音像、東大寺の良弁僧正像、興福寺の仏像など、彫刻にも注目して制作を進め⁽⁴⁶⁾、一方で女性のヌード写生を行って制作した新しい絵画であった⁽⁴⁷⁾。仏画とヌードモデルを融合して制作した背景には師匠である栖鳳が東本願寺大門の天井画に天女を描く仕事を手伝った経緯があるので、のちに触れる。

《散華》は画面全体に裏箔を施し、表から古色を帯びた金泥を全面に下塗りする。菩薩の装身具や、手に持つ銅製の華籠などは金箔に朱色をさして経年古色の金属を表現し、袈裟の金糸や僧の持つ柄香炉に金を使用する。画題からすると中央の地塗りの金色は浄土の光を示しており、両脇の僧たちにも極楽の光が差しているのだろう。

続いて《大原女》(図3)(一九一五年、第九回文展、山種美術館)は、四曲一双屏風に、京都の比叡山山麓の八瀬大原の春の景色と風俗を描くが、諸作のなかで最もふんだんに良質の金を使用している。麦僊は、長谷川等伯一門が描いた智積院の金碧障壁画を参考にし⁽⁴⁸⁾、桃山時代の輝きを下敷きにしていた。執筆者が目視で調査した限りでは、目の粗い麻地に裏箔を施していると思われるが、裏側の箔が確認できないほど上から上質の金泥を塗り込める。屏風の枠に麦僊の筆跡で「吉田忠氏」と書いた小さな貼紙があり、パトロン吉田忠三郎⁽⁴⁹⁾の後援が窺われ



図3 土田麥僊《大原女》1915年、(麻地)着色、四曲一双屏風、第九回文展、山種美術館
(基底材を麻地としたことは執筆者の目視調査による推定である)

画面は厚塗り、大原女の顔や腕の白い部分に金が透け、竹の節の輪郭線を残して「彫り塗り」した部分から下地の金が見える(図4)。最も明るいのが左隻の左端であることにより、水車の水を取る谷川の方から春のまぶしい光が差し込み、右隻に描かれる日陰の山道へと続くことが看取できる。

翌年の《三人の舞妓》(一九一六年、第十回文展)は、麥僊が初めて舞妓を題材にした作品で、京都祇園のいぢり亭で写生を行ってトランプをする三人の舞妓を描いた。この作について麥僊は「孔雀



図4 《大原女》部分

が羽を廣げた様な直観的な雰囲気を描いてみたいと思った。其の爲に官能の蠱惑があつたけれども認識の確かさは失はれて居た」と語っていた。

金の使用を見ると、帯や根付の飾りに使用する以外に、左の舞妓の帯の結び目に金の輪郭線が用いられており、画面左側が明るい縁側であると理解される。金の質はこれまでの作品に比較するとよくないが、それは、知らずに毎日、一力亭で舞妓の写生を行っていたところ、あとから高額な支払いが必要になったという麥僊の体験談から察しがつく。

つづく《春禽趁晴図》(図5)(一九一七年、第十一回文展、所在不明)は、麥僊が初めて花鳥画を描いた二曲一双屏風であった。花鳥画を制作するにあたって、和歌山に取材し、さらに明代花鳥画を模写する



図5 (参考図版) 土田麥僊《春禽趁晴図》1917年、第十一回文展(所在不明)(『麥僊遺作集』より転載)

など²⁴⁾、中国の院体花鳥画を研究している²⁵⁾。

当時の作品評²⁶⁾から《春禽趁晴図》の金の使用を窺うと、①絵絹に金箔を以て裏貼り、②木の間を通して日光の直射する場所に金泥を以て春光を描く、③そこに羽を広げたヒヨドリが飛ぶ、④全体を埋める葉の空間に金泥を刷いて画面を統一、⑤太陽の光を受ける明暗を考慮して金泥の濃淡を加減する²⁷⁾とある。《島の女》と同じように、植物の葉に当たった太陽光の明暗を金泥の濃淡を加減して表現していたことが確認できる。

翌年に結成された国画創作協会展（以下、国展とする）に出品した《湯女》（一九一八年、第一回国展、東京国立近代美術館）は、近世初期風俗画をヒントに、湯女を描いた二曲一双屏風である。裏箔を施し、遠景の山と三味線の弦に金泥を用いて画面奥の空から光が当たる様を描く。ただし、金銀の砂子によって光線の具合を表現しているのが特殊で、湯女の腰周りの銀砂子は陰った光を表現すると思われる。麥僊がルノワールの色彩と又兵衛の人物表現を融合しようとしたと語ったように²⁸⁾、《桜下弾弦図》（江戸時代初期、出光美術館）に倣って²⁹⁾、金銀砂子を使用したのだろう。

ここまで大正時代前期の作品を検討したが、浄土の光を示す《散華》を例外として、裏箔や金泥、金砂子など異なる効果で、金を一方向から照射する太陽光を表わすために使用していたことは明らかである。

二、「金の表現」と竹内栖鳳

麥僊の作品の中で、こうした光線としての「金の表現」が見いだせるのは何時からだろうか。確認できる早い作例は、《髪》（図6）（一九一年、第五回文展、京都市立芸術大学芸術資料館）である。《髪》は京都市立絵画専門学校の卒業制作であるが秋の第五回文展にも出品され褒状を得た。鏡の前で髪をなおす女性を描いたものだが、栖鳳が東本願寺大門の天井画に天女を描くために雇ったモデルの「みどり」を写生して出来上がったものであった³⁰⁾。この作品では、左手に持った櫛の柄に金泥の輪郭線が使用され、手のひらのなかに光が当たる。露わになった左腕は、胡粉の白によるハイライトで明るい肌を強調する。鏡の反射は、手のひらに差し込む光と齟齬なく描かれる。

すでに述べたが、この時期、麥僊は、栖鳳の天井画制作の助手とし

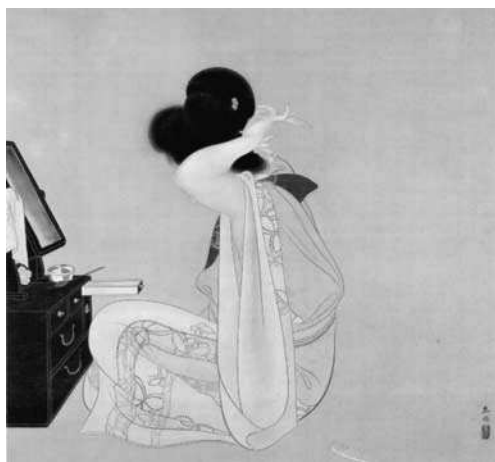


図6 土田麥僊《髪》1911年、絹本着色、軸、京都市立絵画専門学校卒業制作・第五回文展、京都市立芸術大学芸術資料館

て、ヌードモデルの写生を行う機会に恵まれた⁽³¹⁾。栖鳳や助手であった
麥僊や西山翠嶂らが描いた裸婦の素描（京都市美術館）を見ると、ヨー
ロッパ製の木炭紙とコンテが用いられ、洋画家の態度が看取される。同
年に、関西美術院の黒田重太郎や田中善之助たち同世代の洋画家と交流
して仮面会を結成するなど⁽³²⁾、二十三歳の麥僊を取り巻く環境は、洋画
家さながらの活動にあふれていた。

以後、麥僊の金の使用が顕著になっていくが、この頃から関真次郎や
野村一志といったパトロンと交流が始まったことも関わっているだろ
う⁽³³⁾。それまでの制作は、原田西湖《乾坤再明図》（一九〇三年、泉屋
博古館）や西山翠嶂《広寒宮》（一九〇七年、京都市美術館）のように、
胡粉の白でハイライトを入れて光の反射を表現することが主流であつ
た。それが一九一〇年代（明治末）以降、金にとって代わられるが、麥
僊の場合、金を使用し始めた当初から一方向からの光線を意識した表現
であったことが指摘できる。

こうした光線を意識した麥僊の「金の表現」は、栖鳳の影響が大きか
っただろう。一九〇〇年（明治三三）パリ万国博覧会（以下、パリ万博
とする）視察後の談話⁽³⁴⁾で光と陰について語った栖鳳の意見を見てみよ
う。

「光線といふことは、やはり日本画に取てよからうと思ふです。尤も
近來間々用ゆることもございますが、大概隈をとるだけに止まって、光
線の道理に適ふてゐん」⁽³⁵⁾。理に適った光線を日本画に取り入れること
を是とし、一方、陰については「無暗にくまをとつて只塗り上げ、それ

で和洋折衷だといふものがあるですが、之は決して絵画の進歩を謀る道
でなからうと思ひます」⁽³⁶⁾と否定していた。また人体描写については、
ドレスデンの美術学校でデッサンの実況を見て「裸体の男子を引ばつて
来て、夫を上級の学生に写生さす、〔中略〕——此際には陰影等を明ら
かにする為め、光線は一方からとつたです。——そうして光線のあつ
た方から形をこしらへてかゝる」（傍点ママ）⁽³⁷⁾と述べて、一方向からと
つた光線の明るい方から描いた西洋のデッサンについて印象深く語つ
た。

ところで、当時の青年画家たちのなかに日本画に西洋画の表現を取り
入れようとした丙午画会⁽³⁸⁾の活動があつた⁽³⁹⁾。門下の千種掃雲が、日本画
に生かすため聖護院洋画研究所⁽⁴⁰⁾で洋画を学びたいと申し出たとき、師
匠である栖鳳は「彼の長所（洋画の長所）を取り得ず、却つて我の長所
を取られる（日本画の
良さが失われる）様の
虞れなきか」⁽⁴¹⁾と述べ
て反対したという（丸
カッコ内、執筆者加
筆）。

掃雲が、一九〇六年
（明治三九）に丙午画
会を結成し、第二回大
会に出品したのが《海



図7 千種掃雲《海女》（部分）1908年、丙午画会第二回大会、京都国立近代美術館（『日本画革新の夢 千種掃雲』28頁より転載）

女》(図7)であるが、陰影を描いており、栖鳳の目指した方向とは異なっていた。丙午画会是一九二二年(大正元)まで活動したが、結局、新しい日本画を創り出すことはできなかった。日本画において、西洋画法をどのように取り入れるかは、近代化の根本的な問題であり、パリ万博視察後の栖鳳塾では光の表現は意識改革のひとつであっただろう。麥僊が「金の表現」を用いた作品は、栖鳳の考えに沿った現実的な光線を意識したものであった。

三、国画創作協会結成と渡欧

麥僊の作品をたどると、文展から国展へ、国展から帝国美術院展覧会(以下、帝展とする)へ、と鞍替えしたとき、実際に作品に変化が現れるのは二年後である。それゆえ、国画創作協会⁽⁴⁾結成による変化が現れた作品として《三人の舞妓》(図8)(一九一九年、第二回国展、焼失)から取り上げる。焼失しているが、重要な作品であると思われるので、残された図版から検討する。

《三人の舞妓》は、同じタイトルで出品された最初の《三人の舞妓》がトランプをするのとは異なり、三人は互いに関係なく配置される。近世初期風俗画《婦女遊楽図屏風(松浦屏風)》(江戸時代初期、大和文華館)に興味を持ち、麥僊が「わざと纏まりを悪くし、それによつて畫面を広く見せたかった」⁽⁴²⁾と述べた作品である。けれども正確な透視図法が使用されているため、三人の舞妓は統一がとれている。麥僊が「中央



図8 (参考図版) 土田麥僊《三人の舞妓》1919年、絹本着色、額、第二回国展(焼失)。「土田麥僊展」図録 京都国立近代美術館、1997年、76頁より転載)

に座る女のみが尤もよく描かれて、他の二人の出来栄えがそれにや、釣合はぬ」と洩らした⁽⁴³⁾ように、松浦屏風の禿を参考にした赤い着物の舞妓が主人公であろう。この舞妓の素描(図9)は何枚も残されており、顔貌の特徴を捉えたうえで、柔らかな朱線で何度もなぞるように着物の襷を描いている。《三人の舞妓》は確かに中央の着物の出来が最も良い。光線のヒントを探すと、向かって右の水色の着物の襷に青色の陰が施され、帯と裾に赤い輪郭線が描かれる。この赤い輪郭線は、石井柏亭が疑



図9 舞妓(素描) 淡彩・鉛筆・紙、42.3×30.7cm、新潟県立近代美術館・万代島美術館 (DR 99)

問である指摘したが⁽⁴⁴⁾、これを反射と見ると、画面左から夕日が差しているのかもしれない。本作を描いた後に麥僊は以下のように記した。

自然は美しい。無限に美しい——舞妓の着てる縮緬の襷を凝つ見て居ても堪らない美しさが見えて来る。夫れを其儘に表はして見たいと思つた。ダ・ヴィンチが着物の襷丈けを研究した心持も分る氣がする。然し從來の日本畫の手法ではどうしても之を充分に表はす事が出来ない、其處にはある解釋を以つて——つまり自然の翻譯ともいへる——表現の方法を撰ばねばならない、それが線條となり陰影のない色彩となつた。⁽⁴⁵⁾

モデルを凝つと視詰める程、或る氛圍氣も見えて来るし、手指の先一つにも非常に細かな陰影の美迄も見えて来るけれどもこれを嚴密に寫實的に描く事は全く日本畫では出來得る事ではない氣がした。

土田麥僊 「金の表現」を通して見る画業の展開

自分は、數限り無いデッサンから必然的な線を求めた。⁽⁴⁶⁾

あるがままの自然を日本画では表現することができない、という青年日本畫家の悩みは、国画創作協會結成以前に洋畫家の知るところであつたようで、森口多里は、まず「日本畫家の意識が表現の確實性に向つて目醒めた」⁽⁴⁷⁾と述べ、「日本畫が洋畫のやうな手段で創られないといふことに不滿を抱く日本畫家があるとすれば、〔中略〕それは、日本畫が自然の直接の印象を直接に寫す手段を缺いてゐるところから、くる不滿であり悲哀」であると続け、さらに「もし洋畫家を羨む日本畫家があるとすれば、それは所謂直寫畫としての洋畫を羨む者である。そして彼等が表現慾と材料との間に立つて經驗する苦しみも迷ひも、それは日本畫が洋畫と異つて直寫畫として完全なものではないところからくる」と日本畫の材料の不備を断定し、「日本畫家は、同じく自然に對して感覺を解放しても、洋畫家の場合のやうに、其の發見、其の印象、其の感興に直接に表現の道を見出すのではなくて、先づ自然の印象を様式化する工夫をしなければならぬ」と述べていた⁽⁴⁸⁾。

国展開催後も、日本画と洋画について頻繁に論じられた⁽⁴⁹⁾。そうしたなかで麥僊が帰着したのが「線條」と「陰影のない色彩」であつた。《島の女》から《海女》《散華》《湯女》で見せたやうな肉感的な官能性が陰を潜めたのは、「衣装の襷の美しさ」を静物画のやうに⁽⁵⁰⁾ありのままに表現したいという強い願望にあつたのではないだろうか。ここに麥僊の生涯を貫くテーマが決定されたとみる。

翌年の《春》（一九二〇年、第三回国展、講談社野間記念館）では、母子を描いた背景の満開の梨の花の上にアーチ状に金泥を塗り、野外の明るさと聖母子像をなぞらえた象徴的な光を現すために、画面全体の彩色を白っぽく明るくしたのではないだろうか。当時の麦僊は以下のように語っている。

「日本畫の材料でかういふ題材を生かすことは絶対不可能だ。」といふ人々に私は反對したい。日本畫では光線を描くことはできない、裸體を描くことはできないなど、いふ非難に對して、私達は將來の仕事を見て頂きたいと答へる。私達は飽くまで解放された心持ちで、不可能を可能に變へようとする猪武者である。⁵⁴⁾

先に見た森口多里への応答ともとれる内容となっている。

ところで、国展の出品作は金で光を表現したものは多い。例えば、第一回展の小野竹喬《波切村》（笠岡市立竹喬美術館）は左隻に裏箔によって夕空の光を表現し⁵⁵⁾、岡本神草《口紅》（京都市立芸術大学芸術資料館）は蠟燭の炎の周りに金粉を蒔いて、簪の金銀に光を反射させる。第二回展の入江波光の《臨海の村》（福田美術館）では夕景として裏箔を使用する⁵⁶⁾。また第三回展では、榊原紫峰の《奈良の森》（京都市美術館）は馬酔木の葉上や背景に金を使用して明るい光を表現し、岡本神草《拳を打てる三人の舞妓の習作》（京都国立近代美術館）では舞妓の眼球に反射した蠟燭の明かりを金泥で描き入れる。金属材料の反射によ

って現実的な光を表現するものが多いが、麦僊のように一方向からの光線として描こうとする意図は希薄である。

第三回国展ののち、麦僊は、小野竹喬、野長瀬挽花、黒田重太郎とともに渡欧する。麦僊の渡欧は、一九二二年（大正一〇）から一九二三年（大正一二）の一年半であるが、その間の活動は、ヨーロッパ各国の作品鑑賞、印象派以後を中心とした油彩画の購入、パリ郊外ヴェトイユでの風景画制作、アカデミー・コラロッシでの人物デッサンなど、いずれも洋画家さながらの行動であった⁵⁷⁾。ここで特筆すべきことは、イタリア滞在中にローマ国立美術館の《ルドヴィシの玉座》を見た時の感想であらう。

殆ど清流を見て居る様な美しい線だ。自分のこれ迄に見た凡ての彫刻の中でこれ程美しいものは知らない。写真でしかも写真を超へた美だ。一本と雖も美でない線はない。大いに得る処がある。⁵⁸⁾



図 10 フランス婦人（デッサン）部分、1923年頃、鉛筆・紙、47.8×31.6 cm、佐渡博物館（「土田麦僊デッサン No.100」）

ギリシア彫刻の線の美しさに感嘆した麥僊は、ヴェトイユで制作中に同時代のピカソやマイヨールに注目して⁵⁶⁾、ヨーロッパにおいて古典的な造形に立ち返ろうとする芸術動向に共鳴し⁵⁷⁾、古代エジプト、ギリシアなどの彫刻に惹かれていく。同じ頃、取り組んでいた人物デッサン(図10)を見ると、硬質な線を用いてマッスを捉え、陰影をつけながら衣服の襞を描いており、描線が変化したことが見て取れる。

四、「金の表現」と帰国後の制作

帰国後の作品から、自然光を金で表現するという方法は影を潜める。渡欧後の第一作《舞妓林泉図》(図11)(一九二四年、第四回国展、東京国立近代美術館)は、黒を一切使用せず、舞妓の顔や着物、背景の木々を円や長方形、三角形などの簡単な形に還元した明るい色彩で構成する。舞妓の顔や着物の襞は明確で、人物は力強く、背景の林泉は点描を



図 11 土田麥僊《舞妓林泉図》1924年、絹本着色、額、第四回国展、東京国立近代美術館



図 12 舞妓(素描)、朱・紙、35.5×28.7 cm、佐渡博物館「土田麥僊デッサン」No.20)



図 13 土田麥僊《小原女》(写生) 1925年、紙本彩色、額、51.0×46.0 cm、足立美術館

中心に描く。金による光線は見出せないが、わずかに舞妓の首と着物の皺に淡い青や褐色で陰を施し、池には淡褐色で光の反射が看取できる。このとき描かれた舞妓の素描(図12)は、朱描に陰影を付けており、光と影によって形態を把握していたことは明らかである。しかし、本画では強い陰影は描かれない。これは《大原女》(一九二七年、第六回国展、京都国立近代美術館)も同じで、《小原女》(写生)(足立美術館)(図13)の段階まで藍染めの装束の襞の陰を描くが、本画では画面全体の明度を上げて明るい水色で描く。ヴェトイユでの野外制作や、イタリアルネッサンスの聖母や三美神など西洋絵具の美しさを実感した影響であろう、外光を表現する画面全体の明るさは、格段に鮮やかになった⁵⁸⁾。

このあと、「金の表現」が消える要因となる《鶉》を分析するが、その前に光を描いた作品として《朝顔》と《罌粟》をみておきたい。

《朝顔》(一九二八年、第七回国展、京都国立近代美術館)は、最後の

国展出品作で、青と白の朝顔が咲く様子を二曲一雙屏風に描き、紙本を用いて白を際立たせる。外狩素心庵が「先づ十中の八九は、くまや・かしを呉れる所を、あれには別にその必要を感じさせないで、〔中略〕それに花を咲かせつゝ、伸び行く芽蔓の有様など〔中略〕たゞ在るがまゝ、に生きる自然の心は、立派に讀める」⁶⁹⁾と指摘したように、陰影を用いずに、線と色彩でありのままの自然を描く。画面上部の金泥と葉の緑色の濃淡により、画面右方からの朝日が理解される⁶⁹⁾。

帝展に復帰した《罌粟》（一九二九年、第十回帝展、宮内庁三の丸尚蔵館）では、双幅の空に描かれた金泥と葉の色の濃淡によって、左側から差す明るい太陽光が知れる。こうした自然の光を金で示す「金の表現」は、ここで終了する。

《鶉》（図14）（一九二六年、聖徳太子奉讃美術展、京都国立近代美術館）は、絹本に描かれた小品の静物画で、出品に間に合わせるため二日で書き上げたという⁶⁹⁾。五羽の死んだ鳥は、細やかに足や羽が描かれているが、素心庵は「鶉の繪といへば日本では土佐光起、支那では李安忠だとか徽宗皇帝だとかと、もうその相場はきめられてしまつてゐる、何れも生きた鶉を扱つて……。氏はそこをキツバリと避け、かつ同じ細密の描寫でも〔中略〕サラリと滯らぬ事に異常の苦心を見せてる」⁶⁹⁾と評し、西洋の静物画としての意識と、東洋的な細密描写を指摘した。

《鶉》の五羽は、それぞれ異なる角度から細密に描写されるが、配置に注目すると、左下の三羽が左下から右上方へのびる対角線上にならび、この三羽のうち右の二羽は、画面右端の一羽とともに水平面上に連

なり、さらに腹部を見せる奥の一羽は、垂直面に吊されたように描かれる。つまり、《鶉》は、異なる三つの平面が組み合わされた空間となつてゐる。金は全く使用されず、これまでのように、一方向から太陽光線が差し込む三次元空間を想定して描こうとする態度は見られない。

対象の写実を求めながら、西洋の透視図法から解放されたと捉えたい。視点を一カ所に固定して描く遠視図法に囚われずに、異なる方向から描いた対象の形を画面内で合成するという、多視点的な画面構成を試したのが《鶉》だったのではないだろうか。そうしたことが、本画制作に反映されてくるのが一九三〇年（昭和五）の《明粧》以後とすると、その後の作品は一方向から差し込む光線が必要とされなくなり、金が使用されなくなつたと考える。



図14 土田麥僊《鶉》1926年、絹本彩色、軸、聖徳太子奉讃美術展覧会、京都国立近代美術館

五、一九三〇年以後の作品

すでに述べたように、光線としての金の使用が見いだせなくなる《明粧》からが麥僊の晩年となるだろう。

《明粧》(図15)(一九三〇年、第十一回帝展、東京国立博物館)においても、紙本を用いて白を際立たせる試みが行われ、舞妓の顔は卵の薄皮のように白くなめらかに胡粉を塗る。目と眉のバランスは左右均等ではなく、鼻は細線の一筆で描かれ、下唇の下に一本の皺を入れる。白い夏の着物は、輪郭線を残して「彫り塗り」で描き、浅黄色の縮緬に菊や萩などの文様を厚塗りにする。縁側の柱の上部に影が暗示されるので軒からの光が了解されるが、金の使用は全く認められない。無機的な顔や厚塗りの彩色は、一見すると、人形のように見える。

これまでの作風がガラリと変化したことと金の使用が全く認められな



図15 土田 麥僊《明粧》1930年、紙本着色、額、第十一回帝展、東京国立博物館

くなったことは密接に関わっているだろう。《明粧》の素描(図16)を見ると、顔貌よりも、着物の量感と襷を朱の細線描で簡略に捉えようとしている。全体のバランスよりも部分的な襷の流れを描き取るようとする態度は晩年になるほど顕著になるが、それに比例して大下絵の描線は確実になる。こうした制作過程によって、三次元的形態把握がさらに進化していったのではないだろうか。

同時期には、速水御舟の《名樹散椿》(一九二九年、山種美術館)にみる金砂子で背景をつぶして金地とする「撒きつぶし」や、川端龍子の《草炎》(一九三〇年、第二回青龍展、東京国立近代美術館)における草むらの紺地金泥描など新しい金の使用法が出現するなかで、麥僊が金を使用しなくなるのは特殊な画風の展開と考えてよいだろう。

《明粧》の後に描かれた人物画を列挙すると、
一九三一年(昭和六)《娘》第十二回帝展(所在不明)



図16 舞妓(素描)朱・紙、46.5×33.0 cm、新穂歴史民俗資料館

一九三三年（昭和八）《平牀》第十四回帝展（京都市美術館）

一九三四年（昭和九）《燕子花》第十五回帝展（焼失）

一九三五年（昭和一〇）《舞妓》第一回春虹会展出品（所在不明）

《歌妓図》第六回七絃会展（所在不明）

一九三六年（昭和十一）《妓生の家》（絶筆、韓国国立中央博物館）となる。この時期の作品は《平牀》以外は現存しないため、下絵や当時の文献から考察するが、これらの作品においてもさらに線と色彩による新しい取り組みは続いていた。

《娘》は三人の町娘が花見の重箱を囲んで毛氈の上に正座している二曲屏風である。「色調は一段づつ、下げられてゐるので、櫻の花が李のように白い。顔も着物もくもり硝子のやうに白っぽく、マツト釉のやうだ」⁶⁵⁾と評されるが、空に金砂子で霞を表現していたことは明らかで、古典的な手法が窺われる。画面の白さは春の明るさと白の美への憧憬を示していたのだろうか。

《明粧》で見た彫り塗りによる輪郭線は朝鮮半島で取材した《平牀》を描くことで際立ってくる。鎗木清方が「木彫美を繪にした」⁶⁶⁾と指摘し、下店静市が「いかにも美しく、高古遊糸描風な洗練彫琢のある見事な線」⁶⁷⁾と述べたように、《平牀》では、白い民族衣装の襷を浮き彫りのような流麗な線で描いた。以前に論じたことがあるので詳細に取り上げないが⁶⁸⁾、《平牀》では、黒の光沢を消して深みを出すため金粉を混ぜて使用しており、金をこれまでとは違う方法で用い、異なる効果を狙ったことが窺われる。



図 17 （参考図版）土田麥僊《燕子花》1934 年、第十五回帝展（焼失）（『国際写真情報』第 13 巻第 12 号より転載）

《燕子花》（図 17）（一九三四年、第十五回帝展、焼失）は、世評が非常に高かった作品だが⁶⁹⁾、焼失のため作品を見ることは出来ない。当時の評に、左手前の燕子花と中央の舞妓について、洋画であれば近景を力強く描くが、《燕子花》では画面中央の舞妓が前景になっている、という遠近の逆転が指摘されている⁷⁰⁾。また着彩については、「二人の舞妓は顔も足の恰好もどこからどこまで同じやうで分らんほどコツテリと塗りつけてある、着物などまるで漆器のやうな感じ」⁷¹⁾という感想が示すように、厚塗りで、おそらく輪郭線は彫り塗りであっただろう。参考図

版を見ると、余白の美しい白の中に、群青や緋の美しい色彩で描く⁷⁰⁾。画面の白つぽさを指摘した批評は見当たらないことから、これまでのように外光を考慮せず制作したのではないだろうか。

作品を理解する手立てになる《燕子花》大下絵（一九三四年、大和文華館）は、四月に実弟で哲学者の土田杏村を失った心の動揺が感じられる痛々しい修正のあとが残されるが、簡潔な線で着物の襷が描かれる（図18）。ごまかすことなく引かれた線描から、舞妓の着物が重量感を伴って立体的に立ち現れてくる感覚は、本画からは感じ取りにくかっただろう。下絵の立体感と、本画の平面性との相殺は、以後の作品に共通する。

翌年の制作である《歌妓図》（一九三五年十一月、第六回七絃会、所在不明）は、夏の座敷で団扇を持つ涼しげな芸妓を描く。これも大下絵（ボストン美術館⁷¹⁾をみると、細い線に囲まれた瀟洒な正座姿が彷彿と浮かび上がってくる。

同年に描かれた《舞



図18 《燕子花》（大下絵）部分、1934年、淡彩・紙、二曲一隻屏風、174.0×200.0cm、大和文華館

妓図》（一九三五年三月、第一回春虹会展、所在不明）（図19）は、黒い正装である。麥僊が「冬のキモノは黒地が多く、春から夏にかけての明るさがない」⁷²⁾と敬遠していたものであったが、美の追求が「白」だけでなく「黒」へと、さらなる発展を予感させる作品であった。佐渡博物館所蔵の大下絵（図20）をみると、力強い衣紋線によって舞妓の存在が立ち上がってくる。縦八九・〇×横五七・三センチの、ややおおぶりなこの作品は、黒い着物が彫り塗りによって描かれていた⁷³⁾。これを実見した藤森順三の批評⁷⁴⁾を少し長いが引用する。

衣装の美しさ、深さはおそらく『明粧』以上ではあるまいか。黒の紋服のよさはつく／＼ながめてつく／＼感服する。帯が又いゝ。朱を利かした配色は實に水際立つた鮮やかさである。寫實を追窮して



図19 （参考図版）土田麥僊《舞妓図》（部分）1935年、春虹会第一回展（所在不明）（『塔影』第11巻第4号より転載）



図20 《舞妓図》(大下絵)部分、淡彩・紙、額、89.0×57.3 cm、佐渡博物館

こ、まで藝術的に美しく生かした功は蓋し没すべからざるものがあると言っていゝ。「中略」表面はあくまでやんわりとしてゐて『明粧』や妓生や昨年の舞妓などと見たところ變りがないやうであつて、ながめてゐると段々牽きつけられて行く、見てしまつたあとでますます牽きつけられる、そして日が経つた今日思ひ出してみてもやはりその迫力を感じるといつた風の牽きつけられかたである。おそらくそれといふのが徹底した寫實に出發してゐるからであらう。寫實といふものの力強さを今更に痛感する次第である」(傍線、執筆者)。

六、下絵と本画の狭間に

藤森順三が「徹底した写実に出發している」「写実というものの力強さ」と述べた背景には麥僊の写生があつた。けれども、藤森の言うとおり、じっくり眺めないとその味わいは分からなかつたろう。なぜなら上からの彩色によつて、一見すると、平面的に見えたであらうからだ。

麥僊の写生は、何度も繰り返し行われた。それは若い時代から一貫して続けられてきたが⁽⁹⁾、写生を重ねたうえで、さらに訂正や修正を無数に行つて大下絵を作り込んでゐる。晩年になるほど、大下絵の描線が確實になるのが顕著だが、ここまで大下絵を修正する例は、他の日本画家には見られない。

麥僊は、舞妓など「ふと見た最初印象は極めて美しいが、さて晝架の前に立たせると、決して以前程に美しく見えない。然し此時決して失望してはいけない。充分にこれを寫生し、寫生し貫くと、又最初の美しさに立ち返ることが出来るのである。「中略」素描に力を容れる意義はつまりこの美を探し出すにあるので、下圖を完全に作り上げる根氣は、この爲に必要なのである」⁽¹⁰⁾と述べたように、根氣強い下圖制作は、最初に受けた美を探し出すためだという。麥僊の場合、写生の繰り返しと大下絵の作り込みは美の表現と深く関わつてゐた。

また麥僊は「私は先づ大體の線の運動を考へる。つまり大きな塊として其組立を考へる。その大きな塊の組立が出来てから次第に細部に亘つ

て行くので、此點は西洋畫家の方法と同様で、私の經驗によれば、この方法を取る事が、對象の寫實を確實に把握する事が出来る」⁽⁸⁰⁾と語るように、西洋畫家と同じ方法で素描を行っていた。

こうした下絵と本画について内山武夫氏は、膨大な写生、何本もの線が引かれたスケッチ、何度となく訂正している草稿について記したあと「作品としてそれが完成されたときには画面はあくまでも平明な優美を示し、〔中略〕写生や草稿に見られる麥僊の心の弾みや温もりは押し殺されてしまっている」⁽⁸¹⁾と指摘する。内山氏の指摘どおり、大下絵から本画が制作される段階で、彩色の下になった描線は影を潜めてしまふ。努力した線の息吹が色彩によつて平明に閉ざされてしまふことは、確かに日本画の「宿命」⁽⁸²⁾といえるであろうが、早くから「線条」と「陰影のない色彩」にたどり着いていた麥僊にとつて、双方を深化させた結果だったのではないか。

興味深いのは、一般的に東洋画の伝統とされる線を以て、舞妓の着物の三次元的な立体感を捉えることに集中し、逆に西洋画の特徴とされる色彩を、岩絵具を生かす平面で塗り込めたことである。「線条」を立体把握に、「色彩」を平面に、といういわば捻^{ひね}つて裏返したような使用方法を「彫り塗り」という彫刻的な技法を駆使して表現したのが麥僊だったのではないか。

直写できない日本画の材料を以て写実に徹しようとした麥僊の取り組みは、「三次元を捉えた細い輪郭線」と「平面的に塗り込めた美しい色彩」で造形するという、相反する二つの要素を融合して像を結ぶ、とい

う至難の技で成り立っている。こうした、両立しがたい振れを切り結んだ表現こそ、日本画で見たままを表現しようと努力した煩悶の結果から生み出された、麥僊独自の造形といえるのではないだろうか。

おわりに

本稿では麥僊の「金の表現」に着目して作品を検討したが、それが「光線」の問題として現れ、立体把握や空間意識が明確になると同時に、麥僊がいかに西洋の写実を自分の問題としていたか、三次元をいかに日本画で表現しようとしていたか、が明らかになったと思う。

金を自然光として使用していた一九一〇年代（大正前期）の作品は、竹内栖鳳の西欧での体験を踏まえた、あたらしい日本画への取り組みの一端であった。それが、麥僊独自の造形へと変化し始めるのは、国画創作協会結成後の《三人の舞妓》（一九一九年）を描いた頃からで、さらに渡欧後、多視点的な遠近法を理想的な絵画空間とすることによつて、光線は画面から消え、立体を塊^{マッス}として捉えて線描で表現しようとする意識が際立つ。晩年の作品は、確実な線描の彫り塗りと彩色の厚塗りによつて、三次元的な存在が立ち現れるような彫刻的な日本画であったはずである。

これまで、麥僊の晩年の作品について、麥僊研究の先学である金井徳子氏が「写実を通して自然の実在感に迫ろうとする欲求は、初めから彼には存在せず、御舟がこころみたように、写実に肉薄しようとして、日

本画の薄弱さ、あるいは日本人的な資質の宿命から破綻をきたすという経験を、麦僊は持ち合わせないのである。装飾性ということは麦僊にとって最初からのねらいであり、妥協点ではない⁸³⁾とし、さらに、それを引いて「麦僊にとつて問題であったのは、西欧的な意味での写実と対決することではなかった⁸⁴⁾という指摘がなされたが、「金の表現」に注目して作品をたどると、西洋的な意味での写実が常に麦僊の問題であり、晩年に至るまで対決し続けていたことが窺われないだろうか。

また晩年の作品を取り上げた論考では「麦僊にとつての『写実』と『装飾』の融合は、最終的に『線』の追求へと収斂^{しやうれん}していったのではないか⁸⁵⁾と指摘された。確かに、『明粧』から絶筆《妓生の家》に至る晩年の作品は、線描の造形性が際立つが、それは「写実を確実に把握する」ために繰り返し写生を行った結果であつたろう。一方で、陰影のない彩色にも究極の美しさを追求したことを忘れてはならないだろう。

日本画における金の使用は伝統的な作品をどのように解釈し自分の制作に活用しているか、または、新たな表現の工夫という視点で捉えることができるが、麦僊の例にみられるように、西洋絵画に対する態度を測るバロメーターとしても有効であるだろう。不必要な使用もありうる材料だけに注意が必要であることも忘れてはならないが、他の日本画家についても「金の表現」に注目することによって、伝統への理解や、西洋的な画法の導入など、さまざまな制作の意図が明らかになるのではないか。こうしたことは今後の課題としたい。

本稿の結論として、これまで麦僊の晩年の制作が、平明の美や様式

美、装飾性、線の美しさ、などで評価されてきたが、「金の表現」を通して画業をたどることにより、新たに三次元の意味を加えて「線描と色彩の彫刻家」という到達点を示したい。

註(1) 土田麦僊の作品については「土田麦僊 近代日本画の理想を求めて」

展図録(新潟県立近代美術館、二〇〇九年)、「土田麦僊展」図録(京都国立近代美術館、一九九七年)など参照。

(2) 石崎光瑠「土田麦僊君の苦学時代」《塔影》第十二巻第七号、一九三六年七月)三頁。以下、引用文は原文のままとした。

(3) 小野竹喬「回想それからそれ―土田君の事ども」《美之國》第十二号第七号、一九三六年七月)一〇九頁。

(4) 「流した絵具」《アトリエ》第四巻第七号、一九二七年八月)七八頁。

(5) 画材の使用法や技法、効果については、林功・箱崎睦昌監修『画材と技法』(同朋舎、一九九七年)、および森山知己『畫の本(技之巻)』(発行森山知己、二〇一七年)を参考にした。

(6) 根崎光男「日本画のなかの金と銀」《日本画の装飾美 金銀の煌めき展》図録、練馬区立美術館、一九九四年)巻末論文、および三戸信恵「金銀で描く―絵画表現にみる金属材料の活用―」《輝ける金と銀―琳派から加山又造まで―》展図録、山種美術館、二〇一四年)五―一二頁。

(7) 同前、三戸前掲書一〇頁。

(8) 「後期印象派」については、田中淳『太陽と仁丹』(ブリュッケ、二〇一二年)一四―二九頁を参照。

(9) 家島で取材したことは、徳美松太郎宛書簡、一九二二年七月一日(徳美松太郎「麦僊画伯の消息文(二)」《大毎美術》第十五巻第八号、一九三六年八月)三六頁、および野村一志宛書簡、書簡番号一二五、一九一六年六月三日(田中日佐夫編「土田麦僊の野村一志宛書簡」『美学美術史論集』第四輯第二部、一九八四年。以下、野村一志宛書簡とする)九〇頁、参照。

- (10) 三輪健仁「作品研究 土田麦僊『鳥の女』再考―「その1」部分と全体」〔現代の眼〕六〇九、二〇一四年十二月―二〇一五年一月〕一四頁。
- (11) 木下長宏「甲斐庄楠音と土田麦僊―一つの展覧会で考えたこと」〔美術京都〕第二〇号、一九九八年三月〕四四頁。
- (12) 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〕九七―九九頁。
- (13) 《土田麦僊・杏村 小学校時代の作品》（六曲屏風、一九〇一年、新穂小学校蔵）の中にある同級生の本間芳太郎が一四歳で万代橋を描いた製図は、正確な一点透視図法によって描かれている。
- (14) 廣田孝「裸体画の歴史―京都の日本画―」〔京都市美術館年報 平成七年度版〕一九九七年〕五一―五二頁。
- (15) 同前。
- (16) 野村一志宛書簡、書簡番号六三（一九一四年四月十六日）、および書簡番号六六（同前五月三十日）。前掲註(9)五〇頁および五二―五三頁。
- (17) 塩川京子「研究レポート 三点の人物画について」〔竹内栖鳳の資料と改題 資料研究〕京都市美術館、一九九〇年〕一―一五頁。
- (18) 土田麦僊「斯くして画家に」〔塔影〕第十卷第七号、一九三四年七月七頁。
- (19) 吉田忠三郎は京都の実業家で、国画創作協会結成の際にもパトロンとなっている。
- (20) 野村一志宛書簡、書簡番号二二六（一九一六年六月二十一日）。前掲註(9)九二頁。
- (21) 土田麦僊「三人の舞妓に就いての雑感」〔麦僊画集〕山本画箋堂、一九二一年八月〕六頁。
- (22) 野村一志宛書簡、書簡番号一二八（一九一六年七月十七日。前掲註(9)九三頁。
- (23) 《春禽趁晴図》については、富田章「首藤コレクションの全体像」（『ロシア国立東洋美術館所蔵 首藤コレクション 幻の日本画名品展』図録、横浜そごう美術館、一九九九年）九八―一〇三頁および一〇五頁参照。
- (24) 野村一志宛書簡、書簡番号一六二（一九一七年五月二十五日）。前掲註

土田麦僊「金の表現」を通して見る画業の展開

- (9) 一一六頁。
- (25) 土田麦僊「徐熙と呂紀の花鳥画」〔美術写真画報〕第一卷第六号、一九二〇年七月〕五四―五七頁。麦僊は「非常によく大自然を解釈した思想を持っている」と述べている（五七頁）。
- (26) 近藤生「文展新彩」〔国民新聞〕一九一七年十月二十七日）。
- (27) 同前。
- (28) 春山武松「国画創作協会評」〔大阪朝日新聞〕一九一八年十一月二十七日）。
- (29) 土田麦僊「婦人髪を結ぶの図」〔制作〕第五号、一九一九年四月〕一六頁参照。
- (30) 西村五雲「巨人地に墜つ」〔塔影〕第十二卷第七号、一九三六年七月〕一七頁。
- (31) 黒田重太郎「土田麦僊の事ども」〔中央美術〕第三十七号、一九三六年十一月〕四八―四九頁。
- (32) 黒田重太郎「京都洋画の黎明期」〔高桐書院、一九四七年〕二〇八―二一頁。
- (33) 関真次郎は新潟県加茂の大規模な機械織物業者、野村一志は愛知県一宮で洋反物を扱う美濃勘の主人。いずれも一九二一年（明治四十四）十一月から交流が始まる。加藤僖一「土田麦僊の書簡（一）」（関真次郎宛）〔新潟大学教育学部紀要〕第二五卷第二号、一九八四年三月〕四八〇頁、および「野村一志宛書簡」前掲註(9)一八頁、参照。
- (34) 黒田天外記「竹内栖鳳氏の談話」(一)―(五)〔日出新聞〕一九〇一年、三月一日―八日）。引用は、京都市美術館編集『竹内栖鳳の資料と解題』〔京都市美術館、一九九〇年、西欧見聞録〕一一二―一一六頁より行った。
- (35) 同前(三)（同前、三月五日）。同前一一四頁より引用。
- (36) 同前(四)（同前、三月六日）。同前一一五頁より引用。
- (37) 同前(五)（同前、三月八日）。同前一一六頁より引用。
- (38) 丙午画会については島田康寛「京都の日本画 近代の揺籃」〔京都新聞社、一九九一年〕二二八―三三六頁に詳しい。

- (39) 聖護院洋画研究所は一九〇三年（明治三六）に浅井忠の京都の自宅に開設された。
- (40) 徳美大容堂「千種掃雲論（側面から見た丙午画会）」『白塔』第一号（一九二二年十月）一八頁、前掲書38二三頁より引用。
- (41) 国画創作協会については「創立一〇〇周年記念 国画創作協会の全貌展」（笠岡市立竹喬美術館、二〇一八年ほか）、および「近代日本画の革新と創造」国画創作協会の画家たち展」（京都新聞社、一九九七年）など参照。
- (42) 春山武松「三人の舞妓」（『中央美術』第五卷第十二号、一九一九年十二月）二七頁。
- (43) 藤懸静也「国画創作協会所見」（『美術画報』第四十三篇卷二、一九一九年十二月）一九頁。
- (44) 石井柏亭「国展を評す」（『中央美術』第五卷第十二号、一九一九年十二月）一四頁。
- (45) 土田麦僊「舞妓を描いた雑感その他」（『制作』国画創作協会号 臨時号、一九一九年十一月）一二頁。
- (46) 同前、一三頁。
- (47) 森口多里「日本画の存在理由」（『早稲田文学』一四五号、一九一七年十二月）五七頁。
- (48) 同前、五八頁。
- (49) 齊藤与里「国画創作協会展覧会評」（『中央美術』第四卷第十二号、一九一八年十二月）二七―三六頁、川路柳虹「日本画の写実主義と装飾主義」（『中央美術』第五卷第八号、一九一九年八月）六―一二頁、鍋木清方「写実と装飾の二方面」（『中央美術』第五卷第九号、一九一九年九月）四九―五〇頁、など。
- (50) 土田麦僊「内在の美といふこと」（『美術画報』第四十三編卷二、一九一九年十二月）一二頁参照。
- (51) 土田麦僊「監査の所管 生命を掴んだ画」（『中央美術』第六卷十二号、一九二〇年十二月）二六頁。
- (52) 柴田就平「竹喬における茜空表現について―《樹幹の茜》を中心に―」（『竹喬研究』第四号、笠岡市立竹喬美術館、二〇二二年）四頁。
- (53) 同前。
- (54) 拙稿「土田麦僊のヨーロッパ―渡欧による芸術観の変化について―」（『美学論究』第十四号、一九九九年）一―一六頁。渡欧中の麦僊については田中中日佐夫編「土田麦僊滞欧書簡―妻・千代宛封書―」（『美術史論集』第六輯、一九八七年。以下、千代宛滞欧書簡とする）、および同前「土田麦僊滞欧書簡―妻・千代宛絵葉書―」（『美術史論集』第七輯、一九八八年）を参照。
- (55) 土田麦僊イタリア通信七（一九二二年一月十七日）、金井徳子「土田麦僊のイタリア通信」（『比較文化』第四号、一九五八年）一―七頁。
- (56) 千代宛滞欧書簡、書簡番号三九（一九二二年八月三日、ベトイユより）、および書簡番号四一（同前八月十二日、ベトイユより）。前掲註54一八四頁および一九三頁。
- (57) 千代宛滞欧書簡、書簡番号四五（一九二二年十月十日、パリより）前掲註54二〇四頁、および田中修二「土田麦僊のクラシスム―両大戦間期の日本画の動向―」（『大分大学教育福祉科学部研究紀要』第三〇巻第二号、二〇〇八年）八七―一〇二頁。田中氏は滞欧中の麦僊が彫刻に注目したことを指摘している（九七頁）。
- (58) 荒城季夫は『舞妓林泉図』《大原女》について「市民的チャネルを西洋畫家と同じやうに、外光の中に描いた」と指摘している（荒城季夫「土田麦僊の藝術 遺作展の印象」『みづゑ』四〇一号、一九三八年七月）一六頁。
- (59) 外狩素心庵「画の肥瘦と徳の問題（国展邦画を觀て）」（『みづゑ』二八〇号、一九二八年六月）二三―三五頁。
- (60) 仲田勝之助「国展の日本画（下）―土田麦僊氏の「朝顔」―」（『東京朝日新聞』一九二八年五月十三日）参照。
- (61) 野村一志宛書簡、書簡番号二四五（一九二六年五月十日）。前掲註（9）一六〇頁。
- (62) 外狩素心庵「聖徳太子奉讃美術展 世評一般」（『日本美術大年鑑一九二六』中央美術社、一九二六年一月）七三頁。

- (63) 《明粧》については、古田亮「土田麦僊試論―《明粧》を中心にして」(『MUSEUM』五九九号、二〇〇五年十二月) 五七―六九頁参照。
- (64) 「輝ける金と銀―琳派から加山又造まで―」展図録、前掲註(6)三九頁および五八―五九頁参照。
- (65) 春山武松「帝展評 日本画(三)」(『大阪朝日新聞』一九三一年十月二十四日)。「娘」の図版は内山武夫編著『土田麦僊画集』(毎日新聞社、一九九〇年) 作品五四参照。
- (66) 鍋木清方「人物畫を語る」(『塔影』第九卷第九号、一九三三年十一月) 一九頁。
- (67) 下店靜市「今秋の帝展日本畫」(『都市と藝術』二二六号、一九三三年十二月) 五頁。
- (68) 拙稿「土田麦僊「平林」と「妓生の家」について―近代日本美術における朝鮮の美をめぐる―」(『美学』二二三号、二〇〇八年) 一〇〇―一二三頁。
- (69) 脇本楽之軒「日本画を觀る」(一) (『東京朝日新聞』一九三四年十月十八日)。
- (70) 金原省吾「帝展日本画雜感」(『美之國』第十一卷第十一号、一九三四年十一月) 六頁。
- (71) 宇野浩二「帝展名作選集(五) 土田麦僊筆「燕子花」批評◇人形的だが傑作」(『読売新聞』一九三四年十月二十日)。
- (72) 添田達嶺・神崎健一・斎田素州「第十五回帝展日本画三人三觀」(『塔影』第十卷第十一号、一九三四年十一月) 一七頁参照。
- (73) 拙稿「土田麦僊の人物画について―肖像性と象徴性をめぐる考察―」(『デザイン理論』六二号、二〇一三年) 九頁参照。
- (74) 土田麦僊「舞妓と大原女」(『旅・絵と隨筆』塔影社、一九三二年) 三五頁。
- (75) 「春虹会第一回展」(『東京朝日新聞』一九三五年三月二十三日)。
- (76) 藤森順三「春虹会第一回展」(『美術評論』第四卷第三号、一九三五年四月) 七三―七四頁。
- (77) 同前。

土田麦僊「金の表現」を通して見る画業の展開

- (78) 佐渡博物館監修『佐渡博物館コレクション 土田麦僊素描集』(郷土出版社、一九九四年) 六四頁、一一三―一一四頁、一四六―一四七頁など参照。
- (79) 土田麦僊「人物素描法」(『アトリエ美術大講座 日本画科・第五巻・人物画実習』アトリエ社、一九三六年) 三八頁。
- (80) 同前。
- (81) 内山武夫「新日本画創造の哀しく寂しい影 土田麦僊―その人と芸術展」(『みづゑ』八二二号、一九七三年九月十号) 一二二頁。
- (82) 同前。
- (83) 金井徳子「土田麦僊の滞欧生活とそれ以後(下)」(『三彩』一三五号、一九六一年二月) 三四頁。
- (84) 蔵屋美香「日本画の『写実』へ向けて―土田麦僊の一九三〇年代」(『写実の系譜Ⅳ「絵画」の成熟 一九三〇年代の日本画と洋画』展図録(東京国立近代美術館、一九九四年) 九九頁。
- (85) 長嶋圭哉「未完の『晩年』―昭和期の麦僊について」(『土田麦僊 近代日本画の理想を求めて』展図録、前掲註(1) 一二二頁。

付記

本稿は二〇二〇年美術史学会西支部十一月例会(於京都ノートルダム女子大学、オンライン開催)の発表をもとに修正を行った。ご意見を頂いた各位にこの場を借りてお礼申し上げます。また作品調査にあたり、作品所蔵の各位に格別のご協力を賜りました。ここに記して感謝申し上げます。

(関西学院大学非常勤講師)