

土田麦僊のクラシシズム

—両大戦間期の日本画の動向—

田 中 修 二*

【要 旨】 明治末年から昭和戦前期にかけての京都画壇を代表する日本画家の 1 人、土田麦僊(1887 ~ 1936)について、当時のヨーロッパの美術界におけるクラシシズム(古典主義)からの影響を論じる。麦僊は 1921 ~ 23 年にパリに滞在してヨーロッパ各地を旅行した。そのときから彼は「クラシック」への憧憬をもちつづけ、帰国後の作品にも反映されていくことになる。それは西洋美術史で「両大戦間期」と呼ばれる時代の動向と日本画家の表現意欲との重なり合いをとらえ、そこから近代日本画についての新しい視点を獲得しようとする試みとなる。

【キーワード】 土田麦僊 クラシシズム 古典 日本画 両大戦間期

I 「クラシック」の方向性

土田麦僊(金二, 1887 ~ 1936)は 1921 ~ 23 年(大正 10 ~ 12), 足かけ 3 年にわたりパリに滞在し、ヨーロッパ各地を旅行した。1921 年(大正 10)10 月 4 日、数えて 35 歳の彼は小野竹橋(のちの竹喬, 1889 ~ 1979), 野長瀬晩花(1889 ~ 1964), 洋画家黒田重太郎(1887 ~ 1970)と神戸港から旅立った。その旅行は、1918 年に文展から離れて竹橋や晩花らと結成した国画創作協会の、前年まで開催してきた展覧会(国展)を休止して行なわれた。

本論はこの滞欧期を中心に麦僊の活動を再検討し、そこに当時のヨーロッパにおけるクラシシズム(古典主義)の影響を探る。それは近代日本画の動向に「両大戦間期」という時代区分を当てはめる試みでもある。第一次世界大戦の終わりから第二次世界大戦の始まりまでを指す両大戦間期は西洋史では一般的な時代区分であるが、そのころを大正期後半と昭和戦前期という 2 つの時期によって区別する日本ではあまり使われることはない。しかし従来の時代区分からいったん離れて、両大戦間期というひとつながりの時代として把握することによって、見えてくる動向もあるのではないかとと思われる。

洋画に限らず、近代の日本画もまたつねに西洋を意識して展開してきた。その最先端を行った画家の 1 人が土田麦僊であり、彼が同時代とその後の日本画に与えた影響はきわめて大きい。彼の両大戦間期の活動を見ることは、近代日本画の 1 つの方向性を考えることでもある。

平成 20 年 6 月 2 日受理

*たなか・しゅうじ 大分大学教育福祉科学部美学・美術史教室

渡欧直前、京都の『日出新聞』に麦僊の談話が掲載されている¹⁾。その中で彼は「フラ・アンゼリコに強い愛と憧憬を感じます」といい、「なぜあの文芸復興時代のやうなクラシツクの精神が失はれたのでせうか芸術はどうしてもクラシツクの精神を持たなければならぬと思ひます」と語る。また「生命の真角を掴んだり物象世界の精髓を表現したり或は自然の内奥に押迫つたりする事のみが芸術の本道であり美であるとは思ひません(…)芸術家は哲学者や思想家のやうに物を考へたり判断したりするより何かこういろんな装飾物を造る飾り工のやうなものだと思ふのです」とも述べる。

このような考え方は、麦僊の渡欧からほぼ半年後に国展顧問の美術史家中井宗太郎(1879 ~ 1966)らとともに渡欧した国展会員入江波光(1887 ~ 1948)が、同じくその洋行前に『日出新聞』で語った談話とも通じる²⁾。波光は「文芸復興の人達も尊敬しますし近代のミレーやコロエ又はセザンヌやゴッホなども深く尊敬しますそれからずっと古い羅馬や希臘の芸術は一層強く大きな愛と礼讃を持たずにはゐられません」という。さらに愛蔵の雛人形を示しつつ、その「本当に静かに深い美の世界」は「昔の人」が「静かに落ちついて深い心持を打こんで製作したからだ」といい、「私達も常にそんな心持で製作がしたい」と述べている。

麦僊のいう「クラシツク」を、古代ギリシア・ローマやルネサンスに限定した厳密な意味での西洋の“古典”にとらえるべきではないだろう。「飾り工」に言及する彼の想いには中世的な世界もふくまれているにちがいない。しかしいにしへの時代に憧れ、それを自分たちの生きている時代を形作るさまざまな夾雑物に煩わされない、純粋なものとして見つめる視線という点で、それはやはり「クラシツク」への憧憬ととらえられる。

はたしてそれは彼らだけのものであったのだろうか。

そうした心持がいかにして麦僊らのうちに形成されていったのかを、日本だけにとどまらない当時の大きな時代の潮流との関係で見ることができるよう思われるのである。麦僊らが「クラシツク」への憧憬を強めたこの時期はヨーロッパでの両大戦間期にあたる。彼が旅立ったとき、第一次世界大戦(1914 ~ 18 年)が終わってまだ 3 年しかたっていなかった。そのころのヨーロッパでは、戦争を 1 つの契機として、ピカソ Pablo Picasso(1881 ~ 1973)やドラン André Derain(1880 ~ 1954)に代表される“古典主義への回帰 retour au classicism”, “秩序への回帰 retour à l'ordre”と呼ばれる傾向が強まっていた。戦時中には“退廃的な前衛美術のさかんなドイツ”対“古典の擁護者フランス”という図式が喧伝され、美術界において戦争当事者としてのフランスの正当性を保証する論拠の 1 つにもなった。そうした動向はすでに大戦中から日本の美術雑誌でもしばしば取り上げられ、フランスとともに戦勝国となった日本でも「クラシツク」への傾倒が進んでいた³⁾。

1921 年(大正 10)9 月発行の『中央美術』第 7 巻第 9 号では、1 ページ全体を使って「ピカソが転換した」の大見出しで、パリで開かれた彼の近作展について速報している(101 頁)。ここでは《肘掛椅子の女》の大きな図版とともに、その「立体派の傾向は片影も認められない」作風が「此頃の仏蘭西美術界で一話柄として喧伝されてゐる」と伝える。その 1 月後にヨーロッパに旅立ち、滞欧中に「益々ピカソの偉い事を知った」麦僊もこの記事を目にしていたかもしれない(土田麦僊滞欧期書簡三九, 22・8・3)⁴⁾。

黒田重太郎は、麦僊に同行して 2 度目の渡欧をする前年の 1920 年(大正 9)6 月に『セザンヌ以後』(日本美術学院)を出版し、その中でセザンヌ Paul Cézanne(1839 ~ 1906)の表現を「現代芸術がクラシツクの真精神と合致すべき第一兆である」と述べる(序 19 頁)。また当時

の“古典回帰”の動向の先駆的な 1 人と見なされるドニ Maurice Denis(1870 ~ 1943) [図 1] については、「ジオツトやアンゼリコやルイニなどを愛慕すると共に、セザンヌやゴッホに共鳴することにも人後に落ちない人である」という(47 頁)。あるいは彫刻家マイヨール Aristide Maillol(1861 ~ 1944)については、『対象を永遠化する為に最小限度の運動を其作品に置いた』昔の彫刻家の秘密はルノアールと共にマイヨールも覚つたのである。屢々述べた如く現代芸術の顕著な傾向はクラシズムへの復帰である」と述べている(349 頁)。ここでクラシシズム classicisme の潮流としてとらえられた人たちは、滞欧中の麦僊が熱心にその作品を見てまわり、手紙でもしばしば熱く語った美術家たちであった。

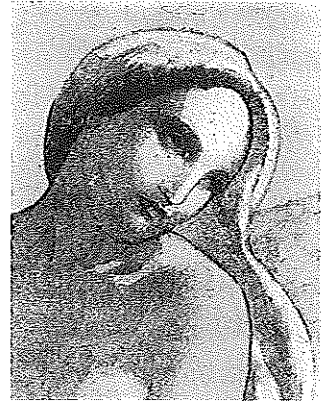


図 1 ドニ 女の顔(部分画)

II 田中喜作と土田杏村

滞欧中の土田麦僊が関心をもったルノワール Auguste Renoir(1841 ~ 1919), セザンヌ, ドニ, マイヨール, ピカソといった画家や彫刻家たちは、当時の少なくとも 1 つの文脈においてはいずれもクラシシズムの動向に位置づけられる人びとであった。そうした文脈を麦僊も感じとっていたにちがいない。その彼に強い影響を与えたと考えられる 2 人の人物がいる。田中喜作(1885 ~ 1945)と麦僊の実弟土田杏村(茂, 1891 ~ 1934)である。

京都に生まれ京都市立美術工芸学校と関西美術院で学んだ田中は 1908 年(明治 41)から翌年にかけてフランスに留学し、帰国後は美術評論家として活躍した。1910 年には京都の若手日本画家・洋画家によるグループ、黒猫会(ル・シャ・ノワール)を麦僊や小野竹橋、黒田重太郎らと結成し、その理論的な主導者となった。彼はその後東京に移り、1914 年(大正 3)画廊「田中屋」を開いて、その機関誌『卓上』を刊行した。その雑誌で彼は、ドニの評伝やドニがセザンヌやマイヨールについて書いたものを翻訳して紹介した⁵⁾。

そのころ田中は雑誌『未来』第 2 輯(1914 年 6 月)に「クラシツクとしてのゴーガン及びゴーグ」という、ドニが 1909 年 5 月に発表した著作の翻訳を掲載した('De Gauguin et de Van Gogh au Classicism', *L'Occident*, Numéro 90)⁶⁾。それはドニ自身も参加したゴーギャン Paul Gauguin(1848 ~ 1903)らの 1888 年に始まるポン＝タヴァン派 Ecole de Pont-Aven から、ゴーギャンやゴッホ Vincent van Gogh(1853 ~ 1890)によるサンテティスム synthétisme(総合主義)を論じ、「注意深い観察者は千八百九十年代以来容易に、其作品の誇張と、パラドクスな理論とのうちにクラシツク復興の端緒を識別し得た筈であつた」とする(7 頁)。また「正しい伝統と秩序とを有つてゐる Cézanne のやうな作品は Gauguin や Gogh のやうな破壊者たり否定者たる無政府主義者がなかつたなら了解せられなかつた」ともいう(6 ~ 7 頁)。

ゴーギャンやゴッホ、セザンヌを出発点にドニらは「全然クラシツクとなり」、「クラシツク」といふ言葉が最高の讃辞であり、同時に『進歩したる』傾向を示すもの」となった(7 ~ 8 頁)。ドニは自らが「希臘の彫像や伊太利の絵画の完璧に眩惑してゐる」と書く(17 頁)。1895

年のイタリアを旅行して初期ルネサンスへの関心を深めた彼は、1902年にはクラシシズムの時代の始まりの可能性を指摘していた⁷⁾。それは第一次世界大戦から両大戦間期にかけて大きな潮流として実現することとなる。

1912年(大正元)の第6回文展に《島の女》、翌年の第7回文展に《海女》といういずれもゴーギャンの影響が強い作品を発表した麦僊が、親しい友人である田中のこの翻訳を読んだ可能性は大きい。だとすれば麦僊が自らの今後をドニが指し示した方向と重ね合わせたことは十分に考えられる。麦僊にとってヨーロッパは自らの進むべき道が広がっている世界であった。

麦僊より4歳年下の杏村は新潟師範学校と東京高等師範学校で学んだのち、兄のいる京都に行き、京都帝国大学文科大学哲学科および同大学院に進んだ。その研究活動は哲学や社会学、教育学、美術史など多岐にわたり、信濃自由大学に出講するなど在野のリベラルな思想家として活躍した。数え年28歳で京都帝国大学を卒業する1918年(大正7)、その1月に彼は国画創作協会結成にあたっての「宣言書」を兄の依頼で執筆した。

麦僊にとって杏村は自分の思いや考えを率直に伝えることのできる最も近い存在であった。滞欧中にも「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」と手紙に書く(三五、22・7・8頃)。そのころ杏村は西洋美術の研究に力を入れ、1922年(大正11)12月から翌年4月まで、雑誌『制作』第1巻第1～5号に論考「ルネツサンス以後」を連載した。

そこで彼が試みたのは西洋美術史の概説ではなく、「日本画の諸問題を解決する様に努力」することであった(1号39頁)。つまり日本画の現状を考えるためには「西洋現代の絵画の理論」を見きわめねばならず、そのためには「文芸復興以後の西洋哲学と美術とを、互ひに相対応せしめつゝ解説し」ていかねばならないというのである(1号38～39頁)。こうした日本画への意識に、兄の存在が無関係であったとは考えられない。また杏村はそれを書くにあたって、欧米で出版された西洋美術史の研究書の原書を数多く参考にしたことがその文章から推測される。つまり麦僊にはヨーロッパの美術史研究の最新動向を教えてくれる身内がいた。

結局その論考はジョットの作品についての詳細な分析をつづける中でさまざまな問題提起をして終わり、おそらくは当初の予定からはだいぶ異なる形になったものと考えられる。しかしたとえば「希臘古典主義」に言及して「古典の精神は近代芸術が如何なる発展の途をとつたにせよ、決して其の中から消え失せることの無い健全性を持つて居る」という指摘などは(5号54頁)、当時の麦僊を考えるうえでとりわけ重要であろう。

その杏村が、ちょうど麦僊が渡欧する直前に執筆・発表したのが、『中央美術』第7巻第8号(1921年8月)に掲載された「第二ルネツサンスと芸術」であった。書斎の窓から見える松並木の話から始まる、短い印象的なエッセイである。

彼は「非常に完成せられた美の曲線図影と、全く取柄の無い其れとの間には此れ亦無数の表現段階が介在」し、人間はそこから「最後に到達す可き或る理想的の図形を想像する事が出来る」という(3頁)(それは「麦僊君の場合は、椿として一番いい形を見ぬいて、それを規準に写生をする」という中井宗太郎の言葉を連想させる⁸⁾)。そして「其の理想図形を追ふ事自身は我々の意識する生命活動」であり、その活動が「凝滞」と「突破」を繰り返す中で、「生命の此の新らしい突破はルネツサンス(甦生)と呼べる可きである」とする(傍点は原文。以下同じ)(5頁)。

そこから彼は西洋史における中世に対する「多くの誤解」とその再評価について論じる(5頁)。「人間の統一ある生き方を考へれば、中世の人間は或る部面に於ては、現代人よりもつ

とずつと深く、張りつめた生き方をして居た」が、そこには「何と無き不安の感情」や「脆弱さ」があったがゆえに、「生命は更により大いなる統一を恢復する為めに」、「我々の近代(…)第一のルネツサンスが人間の上に来た」という(5～7頁)。

しかし彼は、その近代も機械や商業の発達による「厳然たる階級的罅隙」などですで行き詰まり、「寧ろ中世を学ばなければならぬ状態にある」とする(9～10頁)。「今回の大戦は遺憾無く現代文明の破産を物語つたものであると批評する人も多かつた」と述べ、「第二ルネツサンスの警笛が響き出した」と論じる(10頁)。そして「さて我々の眼前に第二ルネツサンスの視野を麗はしく展望させてくれる芸術家は誰れであらう」と語りかける(11頁)。

このとき杏村がその「芸術家」のイメージをヨーロッパへと向かおうとしていた兄に見ていた、さらにはその兄自身が弟の言葉と自らを重ね合わせていたと考えても不自然ではない。

Ⅲ ルイーニとヴェトイユ

1921年(大正10)11月18日、パリに到着した土田麦僊は、間もなく「ルーブルで最も我々におもしろいのはポンペの壁画だとか或はルイーニの壁画だ、ルイー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」(六、22・1・8)と手紙に書く。ルイーニ Bernardino Luini(1485頃～1539)はダ・ヴィンチ Leonardo da Vinci(1452～1519)の影響を受けたミラノ派を代表する画家で、現在ではあまり知られていないものの、麦僊が生きていた当時には西洋美術史上の主要な画家の1人として認められていた⁹⁾。

この書簡を送った直後に彼は同行の友人たちとイタリアへ旅行し、ミラノで彼の代表作の数々を実見して次のような手紙を書いた。

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ーニと希臘彫刻だ、この色だ、この形ちだ、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、コーコツとした世界に自分は居るのだ、ルイー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、只以太利人の生活だ、(続＊一九、22・2・7-8③)

ルイーニは当時の日本でも美術雑誌に紹介されていた。麦僊の渡欧直前、1921年(大正10)6月発行の雑誌『中央美術』第7巻第6号には、片岡良一訳「ルイーニ伝——その芸術と生涯」が掲載された(筆者名は記載されていない)。そこではルイーニについてのヴァザーリ Giorgio Vasari(1511～1574)の言葉や、ラスキン John Ruskin(1819～1900)が彼の再評価をしたことなどが紹介されている。ラスキンによれば、彼は「当時の芸術に於ける精神的要素であつたところの宗教感情と、自然主義的要素であつた肉体の力とを完全に結合させた唯一の芸術家であつた」(84頁)。

それ以前にも、国展の機関誌というべき『制作』でルイーニの作品が図版とともに紹介されていて、その関心は国展の関係者たちに共有されていた。国展顧問であつた中井宗太郎の妻で美術史研究者の中井愛子(あい、1890～1978)が書いた解説には、「静かに己が芸術に没頭し

た彼はあの物優しい芸術の下に強い自我を潜め、「世間の風の脅かさない、仕事の煩ひをなさない僧堂は彼の唯一の隠れ家であり」、「僅かの報酬を貰つて彼は其処に安住の地を見出した」とある¹⁰⁾。それはさきに述べた滞欧前の麦僊や波光の談話に見られる心境と近い。さらにいえば国展の仲間であつた村上華岳(1888～1939)の、「製作は密室の祈り」であるというよく知られた言葉とも共通する感覚が読みとれる¹¹⁾。

パリ到着直後の麦僊の興味をひいたルーヴル美術館のルイーニのフレスコ画のうち、《キリストの生誕》〔図2〕や《東方三博士の礼拝》での聖母マリアの身体の重みを感じさせる厚みのある描写は、その後の麦僊の女性像への影響を思わせる。前者では画面ほぼ中央でひざまずき手を合わせて祈り、後者では腰かけた膝の上に立ち上がる赤子のキリストを両手で支え、画面向かって左側の三博士を迎える優しい横顔が印象的である。それは麦僊がそれまでに見つめてきた女性の姿と



図2 ルイーニ キリストの生誕

は全くちがった存在感をもつものであつただろう。麦僊は前述の書簡で、これらのルイーニの作品を古代ギリシア彫刻や古代ローマのポンペイの壁画と並べていた。このとき彼の中で古代美術とルイーニを結びつける感性が働いていたことはまちがいない。

1922年(大正11)2月にイタリアからパリに戻った麦僊は、3月から4月にかけてスペイン、イギリスへと精力的に旅行を重ねたのち、4月中旬からパリの郊外、ヴェトイユ Véttheuil という小村に部屋を借りて、そこで本格的に制作に取り組むこととなる。「世間の風の脅かさない」場所で「静かに己が芸術に没頭」しようとしたのであつた。

ヴェトイユはパリの西北西 60 キロほど、パリの町から流れてきたセーヌ川沿いの小村である〔図3〕。そこは1878年から3年間、印象派の画家モネ Claude Monet(1840～1926)が住んだ土地であり、以前から日本人の洋画家たちもしばしば訪れたところであつた¹²⁾。

セーヌ川への傾斜地に位置する坂の多いその村は、端から端まで歩いて回っても1時間もかからない。村役場の前に小さな広場があり、役場を背にして石畳の坂を下って、さらに石の階段を上れば、村のランドマークである中世に建てられた小さな教会がある。教会の正面には、麦僊が手紙でその完成を伝えた第一次世界大戦の戦没者のための記念碑がいまも建っている(三七, 22・7・17)。広場からすぐに左へ向かうか、教会から左へ坂を下りていくと、数分で広いセーヌ川の岸边に出る。村の周囲には広やかな草地や畑、木々の緑が溢れている。そこで彼は「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」と考えていた(二六, 22・5・13)。

ここで彼は1922年(大正11)4月14日から9月30日までの半年間、制作をつづけた。麦僊は周辺の風景について、「田舎道は丸で四条通りの様に美しくそれが丘になつたり村になつたりする処をうねうね通つて居る」と手紙に書く(続*三四, 22・5・3 ①)。それはパリの背の高い石造りの建物や大きな広場などで構成された空間から抜け出した解放的な気分によるものだろうか。京都の四条通との比較は少々思いがけないが、実際にその村を歩いたときのスケ

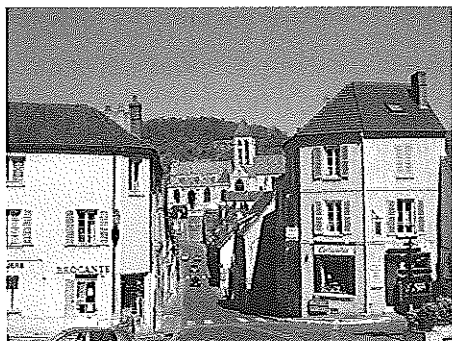


図3 ヴェトイユ



図4 土田麦僊 ヴェトイユ風景 1922年

ール感(その狭さ)、道幅、周囲の家々の壁との身体的な近しさ、セーヌ川の水面を通る風が木々や草花を揺らしていくような、自然と接する空間の空気の感触、その空気が散乱させる光の適度な穏やかさといったものは、たしかに彼の言葉からかけ離れた印象はない。渡欧する2年前の1919(大正8)年5月に彼が新築した等持院近くの家は、京都の町の北西、衣笠山からゆるやかに傾斜する場所にあった。そんな起伏の感覚も彼はここで思い起こしたのだろうか。

ヴェトイユでの滞在が1ヶ月を過ぎたころ、それまでグワッシュで制作していた彼はテンペラ画を試み始めた〔図4〕。5月14日「午后夕暮に先日から描きかけて居た窓からの画をいくら描いて居ても色が出ないのでフト別に持つて来たテンペラといふ絵具を出して其上に描いて見たら前の色よりもゾツといふ色なので、その日のうちにパリへ行き、翌日「テンペラの絵具を沢山いろいろ仕入れて来」という(続三七, 22・5・18)。

その後、彼はテンペラでの制作を重ねるが、ちょうどこの時期、彼は「日本に皈つてもカンバスに日本絵具で壁の様に(フレスコの様に)描いて見様と思ふ(…)カベに描いた様に厚く素朴にしつかり描いて見様」と考えていた(二八, 22・5・23)。「壁の様に」描くのには「今の処では粗いカンバスにテンペラで描くのが一番巧果がいふ」というのである(同)。このとき彼が当時の西洋美術で一般的な、しかも彼自身若いころに試みていた油彩技法をあえてせずに、テンペラ画の制作へと向かったことには、やはりその技法が盛んに使用されたルネサンスの時代へと遡る、「クラシツク」へと向かおうとする意識が働いていたのだろう。

ヴェトイユの風景をテンペラ絵具で描いた作品群はどれも、建物の白い壁と朱色の屋根、生命力に溢れた緑が印象的である。太陽の光に照らされた白い壁の面と陰になっている面、その段階的あるいは対照的な配置が、画面に強い構成的力を引き出している。しばしば家々の屋根のスカイラインによって、ときには教会の尖塔によって輪郭が与えられた空は明るい光で満たされて、建物や草木、土のマチエールを際立たせつつ、それらと結びついて画面の一体感を作り上げている。

これほどに存在感のある空や、堅牢で深いニュアンスに富んだ壁の描写などは、滞欧期の前にも後にもほとんど見ることができない。太陽の光に溢れた空とその光が照らし出す対象とが率直に1つの画面へと描き出されている。ヴェトイユで麦僊は前述のとおり「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」と書き、そこからパリに戻った直後には「も

つと力強い簡潔なもの」を描くことへの意欲を記す(四五, 22・10・10)。ここでの画面全体の一体感とは、彼のこうした意欲と結ばれている。

「もつと力強い簡潔な」「カベに描いた様に厚く素朴にしつかり」した画面を生み出すことを彼は望んだ。それはプリミティブな傾向をふくみつつ、単純で静謐な古典的世界へと向かう画家の意志であろう。これまでしばしばキュビズムの影響を指摘されてきたその表現は¹⁹⁾、一方で「クラシツク」への憧れへと向かうものであったともいえる。

IV テンペラと彫刻

ただし土田麦僊が試みた「テンペラ画」とは、ルネサンス期まで盛んに描かれていた古典的なテンペラ技法ではなかったと考えられる。書簡に「テンペラといふ絵具」とあることからすれば、すでに顔料と展色材が混ぜられた状態で販売されていた絵具を用いたにちがいない。

1916年(大正5)3、4月の『みづゑ』第133、134号に掲載された森幸一「テンペラ画に就て」上・下によれば、テンペラ絵具の「独逸製は卵白に依り是を練製にし其作画は光沢なきを特色とし、仏国製は無花果樹液に依つて練製にされたものと見え作画は一見油絵の光沢を存す」という(上、23～24頁)。同誌第95号(1913年1月)の石川欽一郎「テンペラ画法」では、「テンペラは丁度水彩画と油画との中間に位するもので(…)戸外写生にも、室内の習作にも、種々の画題に之を用ゐることが出来て、又た一通り描ける画家ならば、使用に困難と云ふことは決して無い」(8頁)とする。麦僊もそれをもって屋外の写生に出かけている。

これらの文章が日本の美術雑誌に掲載され、前者ではテンペラ画に興味をもつ人が増えていると指摘されていることからすれば、麦僊がすでに日本にいたときからテンペラ画への関心をもっていた可能性も捨てきれない。麦僊と親しい洋画家石井柏亭(1882～1958)は明治末年からテンペラ画を試み、黒田重太郎も西洋画の技法について深い知識をもつ人物であった。

ただし麦僊にある程度の予備的知識はあったとしても、それを実際に使いこなすのは難しかった。ヴェトイユ滞在中の彼の書簡は、制作中の作品についての一喜一憂が幾度も書きつづられ、変色やひび割れに対する苦心惨憺が強く伝わってくる。それでも彼が試みつづけたのは、日本画家としての切実な意識があったからに他ならない。

渡欧する2年前、1919年(大正8)4月発行の『制作』第1巻第5号に、麦僊は「日本画に就ての雑感」を寄稿している。そこで彼は「対象其物を如実に画くといふ事が芸術の基調をなす」、「敬虔な心を以つて自然に跪拝する事から本当の芸術は生れるものだ」と述べる(11頁)。そのうえで「日本絵具を以つて本当の写実が出来るかどうか」という彼がつねに抱かざるをえなかった問いを投げかける(12頁)。「もつと現実に生きたい」彼が望んだのは、「直に天上に行つた気がする」東大寺三月堂の諸像や法隆寺金堂壁画よりも、「人間に徹して神に行つた」ギリシア彫刻や「人間に根を張つて神に行つた」ジョット Giotto di Bondone(1266頃～1337)の表現だった(15頁)。そして「自分は日本画家としての現在の生活を地を搏つ雉子の羽ばたきの様に勇敢に打捨てなければならない」と書く(16頁)。その心情の延長線上にヴェトイユでの制作はあったと考えられる。

おそらく麦僊のテンペラ画への関心は、さきに述べた当時のヨーロッパ美術界におけるクラシシズムと無関係ではない。彼の絵画表現における素材と技法への強い意識とは、日本画の限

界についての危機感に裏打ちされて、そうした古典回帰の動向と共振するものであった。麦僊はドニがすでに 19 世紀末からテンペラ画を描いていたことも知っていたかもしれない。1911 年(明治 44)にはイタリア・ルネサンスの画家チェンニーノ・チェンニーニ Cennino d'Andrea Cennini(1360 頃～1440 頃)が著した『絵画術の書』の仏語訳が出版された。それはフレスコ技法や彫刻の石膏取り、鋳造までもふくむ技法書であり、テンペラ技法についても詳述されていた。洋画家の中村彝(1887～1924)が病床中に翻訳を進めたことで有名なその仏訳本にはルノワールが序文を寄せていた。

その序文は、出版から 4 年後の 1915 年(大正 4)5 月、2 年前にフランス留学から帰国していた梅原良三郎(龍三郎, 1888～1986)によって日本語に訳され、田中喜作が刊行した『卓上』第 6 号に「オーギスト、ルノワールの書簡」として紹介された。田中だけでなく京都出身の梅原とも交友があった麦僊がこの文章を読んでいた可能性は小さくない。

また同書が 1933 年(昭和 8), トンプソン Daniel Varney Thompson, Jr.(1902～1980)によって英訳されていることは、当時の欧米における古典的技法への関心の高まりを示している。翻訳者のトンプソンはその 2 年後に『テンペラ画の実技』*The Practice of Tempera Painting* を出版した。「12 年間の実習授業の経験に基づいて」書かれたというその本の中で彼は、「私たち現代の画家は、自らの絵画技術のための修練・束縛をすすんで選択すれば、本当の意味で絵を自由に描けるのだ、」と思いはじめている」と述べる(傍点は原文)¹⁴⁾。

以上のような動向のただ中に麦僊の試みは位置づけられる。しばしば帰国後の麦僊の作品については宋元院体画の影響が指摘され、大正末年から昭和前期にかけての「新古典主義」的傾向の 1 つとして語られる¹⁵⁾。しかし少なくとも麦僊にとっては、それは日本画・東洋画からだけでなく、西洋の美術界の動向も積極的に学んでいく中から見出された方向性であった。

麦僊の師の竹内栖鳳(1864～1942)をはじめとして西洋美術を強く意識した日本画家はそれまでも少なくない。しかし自ら同時代の西洋の美術界に飛び込み、そこで新たな展開を模索した者は決して多くはない。それは明治期に西洋美術の影響によって生まれた「日本画」という存在が、はじめて西洋美術の同時代の動向に直面したときであったともいえる。

1922 年(大正 11)9 月末日にヴェトイユからパリに戻った土田麦僊は、翌年 4 月に帰国の途に就くまでの半年間、アカデミー・コラロッシ Académie Cola Rossi で教えていたグラン Charles Guérin(1875～1939)のもとに通い、年明けからは大作の制作に打ち込んだ。少し前には洋画家の坂本繁二郎(1882～1969)も学んでいたグランについて、麦僊は「自分は好きではないのだけれども」と断ったうえで「サロンドートンヌの大将ではあるし、又批評は一度聞いて見ても損ではないと思ふ」という(四五, 22・10・10)。

黒田重太郎はその年の 5 月、グランに面会して取材し、同年 9 月『グランの印象』を日本美術学院から出版した。黒田は「グランの様に、芸術の作品に対する附随的な要素のすべて(…)画的表現以外の表現の総てを抛棄した画家も少ない」(32 頁)というドニの文章を引用し、「構成の堅固さ」「鋭い迫実の力」(35 頁)といった言葉でその作品の特質を説明している〔図 5〕。



図 5 グラン 半裸体像
1905 年

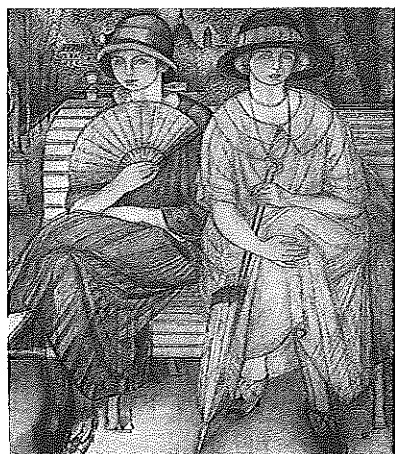


図 6 土田麦僊 巴里の女 1924 年

研究所に通う中で、麦僊は「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、我々ももつと根本からやつて見なければならぬ」と考えていた(四五、22・10・10)。ここでの「細やかな写生画」の流行とは、岸田劉生(1891～1929)に代表される大正期の細密描写の潮流を指しているにちがいない。麦僊も渡欧した初めのころは「極くコマカク描く考へであつた」といい(四七、22・11・8)、滞欧中にその意欲が大きく変化していったことがうかがえる。彼がヴェトイユで制作を始めた4月にはパリのグラン・パレで日本美術展覧会が開催されたが、それを見た彼は師の竹内栖鳳の作品もふくめ、日本画や洋画の出品作に厳しい評価を下している。とくに岸田の《童女像(麗子花持てる)》(1921

年)については「日本では岸田の画も好きな方であつたがこの画をこちらで見てはじめてはつきりとひどい事がわかつた」と書いている(二三、22・4・26)。

グランのもとに通い、一方で自室で女性モデルのデッサンを重ねた麦僊が帰国までの時間が迫る中で取り組んだのが、縦137、横116センチの大作《巴里の女》〔図6〕であつた。キャンバスにテンペラで描かれた、リュクサンブール公園のベンチに2人の女性が座っている作品である。深い奥行のあるベンチが画面の大部分を占め、画面上方5分の1、女性の顔の背景には公園の木立の向こうにドーム状の屋根が見えて、ベンチが途切れた左端には公園に置かれた白い大理石像が、半分画面からはみ出す構図で台座の上に立っている。

彼が日本で描いてきた女性像に比べて、力みのないゆったりとした姿勢の2人の女性の身体表現には、どっしりとした重みと厚みがある。私たちはこの女性像にも「クラシク」の雰囲気を見てとることができるだろうし、左端に描かれた大理石の彫像も、それらと照応する造形としてとらえられる。そのころ麦僊は「この頃マイヨールの思想や考へ方に興味を持つて来た」と手紙に書いていて、彫刻に関心を深めていたことがわかる(四八、22・11・18)。

生身の女性と彫像との関係が暗示する絵画表現の特性、その画家の意欲の方向性を考える必要がある。生身の女性から生な生活感を取り去り、彫像化する行為とは、不安定で動的な状況と夾雑物を排除し、純粹で堅固な理想的形態を求める点において、クラシシズムと重なり合う。それは麦僊が日本に帰ったあと、舞妓を描くことに力を注ぐことともつながっていくにちがいない。

しかし結局《巴里の女》は未完のままに終わり、1923年(大正12)3月21日、数えて37歳となった麦僊はパリを発ち、5月1日神戸港に到着した。

日本に戻ったのち、翌1924年(大正13)の第4回国展に出品された《舞妓林泉図》〔図7〕は、すでに幾度も渡欧の成果として取り上げられ、《巴里の女》との比較もなされている。ここで彼はパリ滞在中に学んだ「力強い簡潔」な描写と、そのときには試みえなかった「もつと想像化したもので装飾的なもの」(二六、22・5・13)とを、日本画の素材と技法によって結び合わせようとしたのだろう。

築山や広い池で構成された庭園を背景にして、過剰なまでに明るい色彩の文様がちりばめられた白地の着物に身を包んだ舞妓が、大きな石に腰かけている。私たちはその色彩豊かな「装飾」化された世界に目を奪われがちになるが、その身体からはたしかに重みと厚みを見出すことができる。また彼女の身体を支える石は、周囲の描写と比べてとても巨大である。

舞妓の身体とその着物と巨大な石、それらの白さを大理石彫刻にたとえることはできないだろうか。あえていえば舞妓を“人形”にしてしまわないために、たとえば古代彫刻の代表作の1つ《ベルヴェデーレのトルソ》(ヘレニズ



図7 土田麦僊
舞妓林泉図 1924年

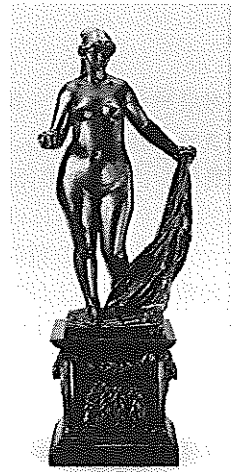


図8 ルノワール
勝利のヴィーナス
1914年頃

ム末期)のような構成力をそこに作り上げるためにも、彫刻の台座も連想させる、大きな石は必要であった。《巴里の女》で女性たちの身体が背景の大理石彫刻と照応したように、ここで舞妓と大きな石は西洋古典古代の真っ白な大理石彫刻と結びつけることができよう。

ここでたびたび彫刻のことに言及したのは単なる思いつきではない。すでに紹介したように滞欧中の彼は書簡でしばしば「希臘彫刻」のことなどに触れ、マイヨールとルノワールの彫刻作品を購入した。彼はまちがいに古典的な彫刻表現に強い関心をもっていた。帰国した翌年、彼は雑誌『中央美術』第10巻第6号(1924年6月)に「ルノワールの彫刻に就いて」という文章を発表している。その中で彼はルノワールの彫刻が「ナポリのミユゼエで見たポンペイの遺品、希臘のブロンズに劣らない程好きです」といい、『彫刻は画よりももつと自由だ』といったとかいふ彼れの言葉を思はす程自由でどつしりして居ます」と評価する(107頁)〔図8〕¹⁶⁾。彼は「丁度天平の仏像を見る様な豊麗な美しさを感じる」、あるいは「丸で菩薩の中の薬師の様に力強い」といった言葉でその彫刻を形容する(107-108頁)。

麦僊はここで西洋と日本の「古典古代」を重ね合わせる。それは彼が渡欧する以前、1919年(大正8)刊行の和辻哲郎(1889～1960)の『古寺巡礼』を彷彿とさせる。和辻は仏像の宗教性を捨象して美術作品としてのみとらえ、ヴィンケルマン Johann Joachim Winckelmann (1717～1768)が古代ギリシアの彫刻を賞賛した『ギリシア美術模倣論』(1755年)を思わせる「希臘人の如く快活ではなかつた」といった語句をちりばめてギリシアとインドの相違を論じ、「ヴィナスの艶美にも似た印象」といった言葉で古代日本の仏像のすばらしさを語った¹⁷⁾。この感性は、麦僊がルイーニの宗教画を賞賛しながらもその宗教性にはほとんど向き合おうとしないこととつながっているように思われる。そして西洋と日本・東洋を重ね合わせるその手法が、麦僊にとって絵画の制作でも有効であったとすれば、前述のようにその後の彼の宋元院体画の影響が指摘される作品も、決して西洋の「クラシツク」からかけ離れたものではない。

V その後

《舞妓林泉図》と一緒に第4回国展で発表した《大原女大下図》もまた、滞欧期の影響が指摘される作品である。この「大下図」が本画として完成されるまでに土田麦僊はさらに3年を費やし、1927年(昭和2)の第6回国展で《大原女》〔図9〕として出品された。そこに描かれた女性のポーズにはマネ Edouard Manet(1832～1883)の影響が指摘されているが¹⁸⁾、古代ローマの彫刻との類似性も考えることができる〔図10〕。

《大原女》を仕上げるのに3年をかけたことは、少なくとも当時の美術界における時間の意識、すなわち毎年1回の大きな展覧会に大作を出品するというペースからかけ離れている。それをよしとした麦僊には、滞欧以前から抱きつづけてきた、「クラシツク」の芸術家の生き方に近づこうという心持が働いていた。そのころ彼は「自分の仕事に就いても、丁度藤原、弘仁時代の仏画工か或ひは徳川時代の人形師のやうに、自分といふものを露骨に表はさない、影の仕事で満足してゐたいと思つてゐる」と雑誌で述べている¹⁹⁾。それは冒頭で紹介した渡欧直前の新聞での談話に通じるものである。

《大原女》の本画を発表した翌年の1928年(昭和3)、国展日本画部が第7回展を最後に解散したのち帝展に復帰した彼は、数えて44歳の1930(昭和5)年、第11回帝展に《明粧》〔図11〕を発表した。帰国後、彼は《蔬菜》(1924年)や《鮭之図》(同)、《鶉》(1926年)といった、白味の強いなめらかな下地に白さを強く感じさせる対象を描いた静物画をのこしたが、京都の老舗料亭「瓢亭」の一室に座す1人の舞妓を描いたこの作品もその白さが際立つ作品である。美術評論家神崎憲一(1889～1954)によれば麦僊はそれが帝展で公開される日の早朝、東京の会場でその舞妓の額にさらに胡粉を重ねていたという²⁰⁾。白味の強い襖と畳に囲まれて、華やかな着物を纏って白い扇子を手にもった舞妓は、周囲の白さ以上に身体の白さを際立たせている。その白さの統一によって画面の強い構築性と人間像の堅牢さがかたち作られている。

興味深いのは滞欧期以降、麦僊の描く人間像がほとんど動きをもたなくなることである。上

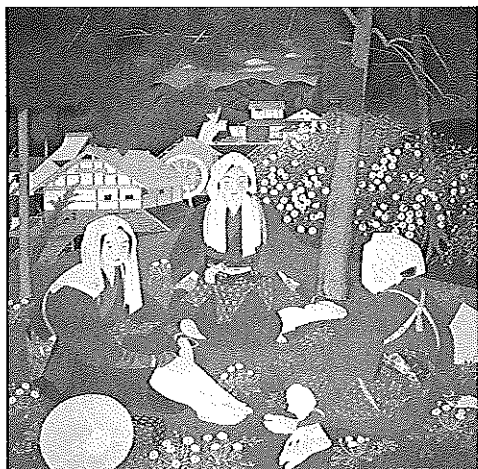


図9 土田麦僊 大原女 1927年

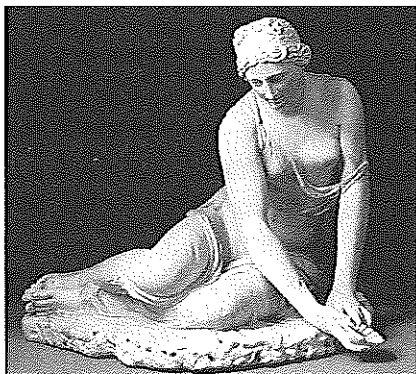


図10 貝殻をもつニンフ 2世紀

半身裸の女性をモデルにした 2 人の菩薩が中央で踊る《散華》(1914 年、第 8 回文展)や山道を 3 人の女性が歩く《大原女》(1915 年、第 9 回文展)のような動きのある描写はなくなり、画面に描かれた人物はじっと 1 つの姿勢を保ちつづける。それほどに彼は静けさ、安定性、堅牢さを求めたともいえるだろう。

その後彼は作品の白さをさらに徹底して追究していく。その到達点が、最晩年の 2 度にわたる朝鮮半島での滞在により描かれた《平牀》(1933 年、第 14 回帝展)と、1936 年(昭和 11)6 月 10 日に数えて 50 歳の早すぎる彼の死により未完に終わった《妓生の家》[図 12](1936 年)であった。

それらの作品の白さには、大正後期から「朝鮮」美術の美しさを、その「単純な白い色」「春霧の様な白い世界」を嘆じつつ熱心に紹介した柳宗悦(1889 ~ 1961)の影響も考えられる²¹⁾。また柳が大正末年に確立した「民芸」の考え方の基調に据えた、無名の工人たちの製作という点も、以前から世間の喧騒を逃れることを望んでいた麦僊にとって共感できるものであっただろう。それはクラシシズムの動向の中での、中世のとらえ方に近い性格をもつものであった。

同じ妓生を描きながらも、ベッドに上に足を伸ばして座る女性と、そのかたわらに首をかしげつつ直立する女性を描いた、静けさのただよう《平牀》に対して、3 年後の《妓生の家》では新しい展開が生まれている。

2 曲の屏風形式の横長の画面に、向かって右にどっしりと腰を下ろした老人の男性、中央には彼に身体を向ける年老いた女性が画面の切れ目をまたいで描かれ、左には 2 人に背を向けて片肘をついて座る若い女性がいる。周囲の家具などには黒や赤系統の色が多彩に使われ、人物の着る衣服の白さを際立たせている。それぞれの人物の姿勢や視線、その関係には一種のドラマチックな要素も感じられて、まるで麦僊が若いころに少年時代の思い出を描いた《罰》(1908 年、第 2 回文展)を思い起こさせる、人間性の表現を見ることができる。

このとき彼はヴェトイユに京都を見たように、朝鮮半島に生まれ故郷の佐渡を見たのだろうか。その人間性の表現が、植民地下の「朝鮮」という当時の時代情勢の緊張感が集約される場所で実現された意味も、私たちは十分に考えねばならない。それは慎重にとらえねばならない問題ではあるが、当時の日本人にとっての「朝鮮」とは、侵略者としてのまなざしを向ける対象であったと同時に(あるいはそのまなざしの中にふくまれる一要素として)、“郷愁”とも呼ぶべき感覚を引き起こすものであったのかもしれない。

この“郷愁”を自らの内部における遠い時間・空間への憧れとして、これまで述べてきた「クラシツク」の性質と重ね合わせることも不可能ではない。それは麦僊と同時期にヨーロッパに滞在した京都の日本画家菊池契月(1879 ~ 1955)が、滞欧中にルイーニはいはでろまや古代エジプト美術に心ひかれ、帰国して 5 年後の 1928 年(昭和 3)第 9 回文展出品作《南波照間》で、沖縄の風景と人物を理想郷的な世界として描いたこととも通じるであろう²²⁾。“遠く”に憧れ、それをい



図 11 土田麦僊 明粧
1930 年

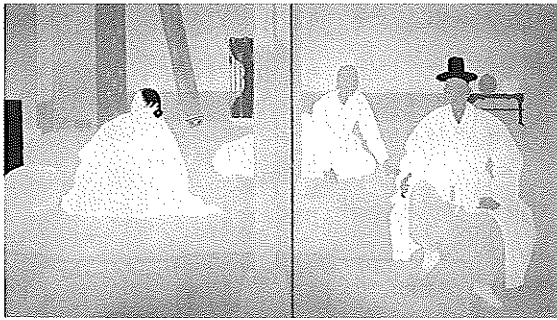


図 12 土田麦僊 妓生の家 1936 年

かに堅牢にかたち作るかという課題が、2つの大きな戦争の間にあった不安定な時代に生きた日本画家にとって切実な問題としてありつづけた。そう考えるとき私たちは《妓生の家》を、彼が求めつづけた「力強い簡潔」さの、さらには「両大戦間期」における日本画の、(さまざまな意味をふくんだ)1つの到達点としてとらえられる。しかもそれが「帝展騒動」という、全体主義下の国家による美術界の統

制の強化が引き起こした混乱のただ中で未完のままに終わったことも、近代日本画のあり方という点で示唆的に思われるのである。

改めてヨーロッパの両大戦間期と比較したとき、ピカソが古典回帰をへて《ゲルニカ》(1937年)を描いたことを思うと、麦僊が帝展でそのまま1つの表現の方向性を貫徹したことは、近代日本美術史において考えておかねばならない点である。日本の美術界は第一次世界大戦のときから変わらず「クラシック」へと向かいつづけ、一方ヨーロッパではこのときフランスではなく、ドイツやイタリアがクラシシズムの信奉者となっていた。麦僊のクラシシズムは1人の日本画家の問題であると同時に、大きな時代の動向という視点からも、その持続性を考察すべき問題なのである。

註

- 1) 土田麦僊「美の世界は色です」上・下『日出新聞』1921年4月18・19日。
- 2) 「入江波光画伯の洋行談」『日出新聞』夕刊, 1921年4月25日。
- 3) 拙論「近代日本彫刻と第一次世界大戦」『大正期美術展覧会の研究』東京文化財研究所編(中央公論美術出版, 2005年)。当時のヨーロッパにおけるクラシシズムについては、『ピカソ・クラシック 1914-1925』展覧会図録, 上野の森美術館(産経新聞社, 2003年), *D'après l'antique, catalogue de l'exposition* (Réunion des Musées Nationaux, 2000)および *Retour au classicisme 1917-1925, catalogue de l'exposition* (L'Annonciade, musée de Saint-Tropez, 2002)を参照。
- 4) 麦僊の書簡は、田中日佐夫「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」『美学美術史論集』第6輯(1987年)と同「土田麦僊のヨーロッパからの書簡(続篇)」同誌第7輯(1988年)から引用し、「(書簡番号, 年[西暦下2桁]・月・日)」と注記した。日付のあとに①, ②などがある場合は、同じ日付で複数の書簡があるときの順番を示している。麦僊の滞欧期の詳細については、柏木加代子『かきつばた 土田麦僊の愛と芸術』(大阪大学出版局, 2003年)を参照。
- 5) ドニとその日本への紹介については、『プリウレ美術館所蔵 モーリス・ドニ展』展覧会図録, 府中市美術館他(読売新聞社/美術館連絡協議会, 2003年)を参照。
- 6) 原題を直訳すれば「ゴッガンとファン・ゴッホから古典主義へ」となる。
- 7) 前掲『モーリス・ドニ展』, 「年譜」174-175頁。
- 8) 福田平八郎「思い出の断片」『桃花流水』(中井あい, 1966年)58頁。
- 9) 20世紀初頭にパリで出版された文庫本サイズの西洋絵画の画集でも、最終巻をルイーニにあてている。*Les chefs-d'œuvre de Luini*, Petite Collection d'Art Gowans, N°30 (Paris, 1909)。

- 10) 中井愛子「挿絵解説 聖母(ルイニ)」『制作』第2巻第6号(1920年5月)79頁。
- 11) 村上華岳「製作は密室の祈り」『画論』(中央公論美術出版, 1962年)。
- 12) 正宗得三郎「ヴェトイユの春」『中央美術』第3巻第4号(1917年4月)。
- 13) 『土田麦僊展』展覧会図録(日本経済新聞社, 1997年)88頁, 作品解説(本江邦夫執筆)。
- 14) ダニエル・バーニー・トンプソン『テンペラ画の実技』佐藤一郎監訳(三好企画, 2005年)3, 13頁。
- 15) 『日本に新古典主義絵画はあったか?——1920～30年代日本画を検証する——』山種美術館開館30周年記念シンポジウム報告書(山種美術館学芸部, 1999年)を参照。
- 16) 「ルノワールの彫刻に就いて」に図版が掲載されている麦僊がパリで購入した作品は、写真で見ると図8の梅原龍三郎旧蔵作品と同一原型である(ただし後者にある台座は麦僊の図版には写っていない)。両者の交友からすればこの2つが同じものである可能性も考えられる。『梅原龍三郎: 晩年の造形と愛蔵品』展覧会図録(渋谷区立松濤美術館, 2005年)を参照。
- 17) 「僕が巡礼しようとするのは古美術に対してではなく、衆生救済の御仏に対してではない」(河津哲郎『古寺巡礼』岩波書店, 1919年, 16版・1928年, 36頁)。引用は同書4, 75頁。麦僊は帰国後、奈良の博物館で「二体の推古の虚空蔵」を見て、「大きくつかむ線, 単純な美, それはアルカイックな希臘彫刻に感心したものとの相違もない」と書く(「帰朝後の第一印象」『中央美術』第9巻第9号, 1923年9月)。その年、黒田重太郎の文章、麦僊らの挿絵をまとめた『欧洲芸術巡礼紀行』(国画創作協会同人・大阪時事新報社編, 十字館)が刊行された。
- 18) 前掲『土田麦僊展』108頁, 作品解説(島田康寛執筆)。
- 19) 土田麦僊「その日の感想」『中央美術』第11巻第1号(1925年11月)95頁。
- 20) 神崎憲一「その人と作品」『塔影』第12巻第7号(1936年7月)29頁。古田亮「土田麦僊試論——『明粧』を中心に——」『MUSEUM』第599号(2005年12月)を参照。
- 21) 柳宗悦「彼の朝鮮行」(『改造』1920年10月号)『柳宗悦全集著作篇第六巻』(筑摩書房, 1981年)69頁。
- 22) 土田麦僊書簡(四二, 22・9・2)。菊池一雄「追憶の父契月」『大和文華』第13号(1959年7月)。契月は1934年の第15回帝展出品作、犬に引かれて歩く和服の少女を描いた《散策》について、「私の意図通りにやる所までやり抜けば、現代画とはまるで縁遠い非常なクラシックなものになる」と語っている(『誤解されたる『散策』』『美術評論』第23号, 1934年12月, 69頁)。

* 本論は、筆者が文部科学省在外研究(若手枠)でパリに滞在中、受け入れ先の国立東洋言語文化研究所での、故ジャン=ジャック・オリガス Jean-Jacques Origas 先生の大学院ゼミで、2003年4月に行なった発表を発展させたものである。前年の秋に「日本画について発表してください」という言葉を先生からいただいた準備したが、先生は1月に急逝され、それを聴いていただけなかった。パリで日本画について考える機会を与えてくださったオリガス先生のご冥福を感謝を込めてお祈りするとともに、さまざまなサポートしてくださったクリストフ・マルケ Christophe Marquet 氏, ミカエル・リュケン Michael Lucken 氏, 南明日香氏, ヴェトイユにも同行してくださったブヴィエ・友子 Tomoko Tsugami-Bouvier 氏, また《ヴェトイユ風景》の特別閲覧をご許可いただいた大原美術館, 土田麦僊の滞欧期の資料を拝見させていただいた海見える杜美術館に心からお礼申し上げる。

図版

- 図1 ドニ《女の顔(部分画)》(黒田重太郎『セザンヌ以後』より)
- 図2 ルイーニ《キリストの生誕》ルーヴル美術館 (*Les chefs-d'oeuvre de Luini* より)
- 図3 ヴェトイユ (筆者撮影)
- 図4 土田麦僊《ヴェトイユ風景》1922年 大原美術館
- 図5 グラン《半裸体像》1905年 (黒田重太郎『グランの印象』より)

- 図6 土田麦僊《巴里の女》 1924年
図7 土田麦僊《舞妓林泉図》 1924年 東京国立近代美術館
図8 ルノワール《勝利のヴィーナス》 1914年頃 国立西洋美術館／梅原龍三郎寄贈
図9 土田麦僊《大原女》 1927年 京都国立近代美術館
図10 《貝殻をもつニンフ》 2世紀 ルーヴル美術館 (*D'après l'antique* より)
図11 土田麦僊《明粧》 1930年 東京国立博物館
図12 土田麦僊《妓生の家》 1936年 韓国国立中央博物館 (『視る』406号より)

Classicism of TSUCHIDA Bakusen

— A Movement of Japanese Style Painting between the Two World Wars —

TANAKA, Shuji

Abstract

In this paper, I treat the influence on TSUCHIDA Bakusen, one of the most important modern *Nihon-ga* (Japanese style painting) painters, of the classicism in the European art scene during the first half of the 20th century. Bakusen stayed in Paris and traveled around the Europe from 1921 to 1923. Then he kept longing for the classical art, which was reflected in his works after coming back to Japan. His such creative activities can be explained not only from the tradition of *Nihon-ga*, but also in the context of the European art in the period between the two World Wars.

【Key words】 TSUCHIDA Bakusen, Classicism, Classical art, *Nihon-ga*, Period between the two World Wars