

## 土田麦僊《島の女》をとおして

— 近代日本画の女性表現の一動向 —

平賀 麻子・山口 泰弘

はじめに

ある時は三韓又は或時は支那という風に分外国の文化にかぶれた時代もあるでせうが、長い年月を前後ぶつ通しに計算して大体の上から一瞥して見るとまあ比較的内発的の開花で進んで来たと言へませう。少なくとも鎖湊排外の空気で二百年も麻酔した揚句突然西洋文化の刺激に跳ね上つた位強烈な影響は有史以来まだ受けてゐなかつたと云ふのが適當でせう。日本の開花はあの時から急激に曲折し始めたのであります。又曲折しなければならぬ程の衝撃を受けたのであります。之を前の言葉で表現しますと、今迄内発的に展開して来たのが、急に自己本位の能力を失つて外から無理推しに推されて否応なしに其云ふ通りにしなければ立ち行かないといふ有様になつたのであります。<sup>(註1)</sup>

この夏目漱石の言葉にあるように、明治維新以降、抗いようのない西洋文化の波により近代日本美術界は激動の時代を迎えた。その渦中で果敢に制作に取り組み続け、あらゆる挑戦を試みた日本画家の一人に、土田麦僊があげられる。大正期に展開された「新しい自己の芸術を樹立しよう」という日本画の革新運動に麦僊は積極的に参加し、賛否両論の評価が寄せられる作品を発表した。しかし、自然を凝視することや、人間としての生き方で制作上の問題が解決するのか、という疑問にさいなまれるようになり、麦僊は次第に煩悶を深めることとなる。

本論では麦僊の京都市立絵画専門学校への入学をはじめ、初期作画の礎となつた要素をとおして、大正元年の第六回文展に出品された《島の女》の考察をおこない、そこで表現されている女性像の図像的側面から本作品の近代性をさぐるものである。

### 一・作画初期の影響

明治四二年(一九〇九)年、京都市立美術工芸学校の教師であつた竹内栖鳳、菊池芳文、山元春挙らの努力によって開設された京都市立絵画専門学校(以下絵専)が、関西における日本画家養成の機関として設立された。東京美術学校に遅れること二〇年にしてようやくの開設だったが、明治四四年(一九一〇)の第一期卒業生には、土田麦僊のほか、入江波光、榊原紫峰、村上華岳や小野竹喬といった錚々たる画家たちが顔を揃えている。職人氣質の画壇重鎮が残り、その画塾では粉本臨模がおこなわれていた京都にありながら、ここ絵専では因襲にとらわれない自由な雰囲気教育が行われたと伝えられる。

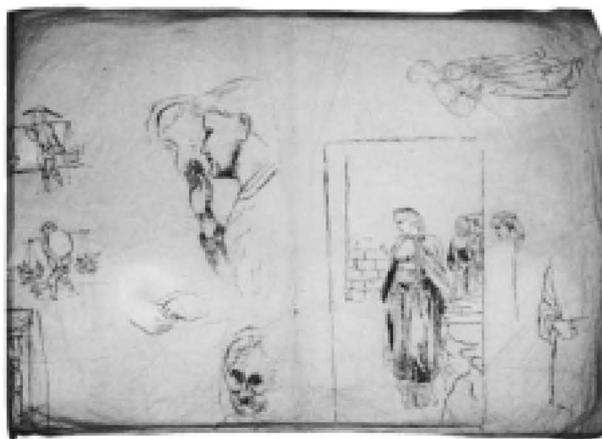
当時の絵専は本科と別科の二科に分けられ、本科では実技指導に加えて美学美術史のような学科の講義も開講されていた。一方、麦僊が入学した、別科は、実技のみで美学美術史の講義は聴講生として受講することができた。松年塾で古典的な筆法を、栖鳳塾では洋風の写実描写を投影した斬新な技法を身につけ、早くも京都画壇で一目置かれていた麦僊にとって、実

技で学ぶべきところはないかのように思われる。しかし彼が絵専で得たものは、新しい日本画制作にあたり必要な学科での知識だった。美学美術史を担当していた中井宗太郎の美学美術史の講義から彼が受けた刺激の大きさは、測り知れないものではなかったかと思われる。

中井宗太郎は明治から昭和にかけて、絵専で美学美術史の講義を担当していた教育者であり、美学者であった。中でも、京都における日本画革新運動であり、日本の近代美術史上にもその名を留める国画創作協会の顧問として、理論的指導者を務めたことは大きい。

中井は絵専開校と同時に就任し、西洋の美術理論の翻訳紹介や、東西美術の系統の教授をおこなった。特に麦僊ら第一期生への影響力は顕著であったとされており、絵画に人間の生き方そのものの投影を求める中井の視点は欠くべからざるものであった。作家たちに様々な制作を可能にする視点が生まれたのは、それまでの画塾の指導が円山四条派の粉本の模写であった事実を考えると、驚くべき進歩である。

麦僊が初めて西洋絵画に触れる機会を得たのは、栖鳳が渡欧した際に入手し持ち帰った画集が栖鳳塾の図書室に保管されていたのだが、麦僊の写生帖（佐渡博物館所蔵）にはそこから模写したであろう作品が幾枚も遺されている。（挿図1）しかし、西洋絵画の図版をみて刺激され作画へと生かすことはできても、その西洋近



挿図1 西洋人物模写

代思想までは摂取できていなかった。そこへ絵専での中井の講義によって思想が加えられ、より強い創造意欲が沸き起こることとなったのである。

このように、麦僊の作画態度や観念の刷新を可能とした背景には、専門的な日本画家を養成するための新たな教育機関、絵専の存在と、そこで指導した中井の影響が考えられる。

また、明治末年頃から京都で行われていた新しい芸術運動として、一九世紀末のパリにおけるカフェ文学運動に倣った、新しい芸術を希求する諸団体がいくつか京都に生まれていた。代表的なものとして〈無名会〉、〈黒猫会〉（シャ・ノール）〈仮面会〉（ル・マスク）などがあげられる。<sup>註2）</sup>こうした集会の中心にあった人物として忘れることができないのは、明治四一年（一九〇八）関西美術院を退学して渡欧し、パリのアカデミー・ジュリアンに学んで翌年帰国した若き美術史学者・田中喜作である。麦僊よりも二歳年上の田中の渡欧期間は短いものであったが、当時の京都における帰国者ではもっとも新しい情報を提供できた人物である。前述した中井宗太郎やこの田中喜作といった渡欧帰国者によって大いに知的・芸術的好奇心を刺激された土田麦僊、小野竹喬らの日本画家もこれらの会に参加しており、従来の枠に囚われない新しい日本画の創造に更に強い意欲を深めていった。これらの会はいずれも短命なもので終わってしまったが、活動には洋画家も参加しており、明治時代に西洋から流入した表現や理論を摂取することが、彼らと同様に日本画家にも課題として考えられていたことがわかる。そうした芸術運動の会を組織化したものが、大正七年（一九一八）に絵専第一期生が中心となって結成された国画創作協会であった。<sup>註3）</sup>国画創作協会は、竹内栖鳳、中井宗太郎が顧問となり、またその発足の宣言書は、麦僊の弟で京都大学哲学科に学んでいた土田杏村が草稿を書いたものであった。大正七年の東京白木屋における第一回展から昭和三年（一九二八）の解散までの間に計七回の展覧会が開かれた同会は、大正期の日本画の傑作が数

多く生まれた、意欲的な会であった。

明治四三年四月から大正一二年八月までの一三年間に、一六〇冊を刊行した『白樺』が紹介した美術の数は膨大で、しかも広範囲にわたった。それは、ロダンの彫刻をはじめとして、ルノアール、マネ、ゴッホ、セザンヌ、ゴーギャンといった印象派・後期印象派の絵画や、ラファエロ、ダ・ヴィンチ、ミケランジェロなどのルネサンスの画家の作品、クリンガー、ビアズリー、クリムト、ムンク、ルドンなどの世紀末象徴主義の絵画、そして古代ギリシア・エジプトの彫刻、さらに日本の古寺の仏像といった古代日本美術の作品などにまで及んだ。それらの複製図版を挿画として毎号の誌面に取り扱ったり、あるいは芸術家の評伝や批評を掲載したりした。ロダンやルノアール、ゴッホなどについては、特集号を設けて集中的にその紹介をおこなった。このように、『白樺』の美術運動としての功績は、ヨーロッパの近代美術、とりわけ後期印象派や世紀末象徴主義の絵画と、ロダンの彫刻を日本に紹介したことである。

しかし、これらの近代ヨーロッパ美術に『白樺』の読者が熱心に見ていたのは、作品そのものの技巧や造形性ではなかったことも付け加えておかなければならない。「技巧よりも人に重きを置きたがる白樺同人」(『編集室にて』、『白樺』 明治四四年 五月)と武者小路実篤が述べたように、作品の背後に窺うことのできる芸術家の人間性に視線が向けられていた。言い伝えられている生涯から、崇高な人格や強烈な個性、威厳のある芸術家としての姿勢をこそ評価したのであった。

中でも劇的な生涯を送った芸術家としてゴッホとゴーギャンを知らない者はおらず、ゴーギャンの芸術家としての生涯を紹介し、影響を与えた媒体は、翻訳連載されたゴーギャンのタヒチ紀行の手記「ノア・ノア」(註)によるものだった。

《島の女》制作当時の『白樺』で掲載されていたゴーギャンの記事は以

下のようものがあげられる。

タヒチの女 白樺第一巻第二号(明治四三年五月)挿絵

マルケサス島にて 白樺一月号(明治四五年一月)挿絵

白き馬(タヒチイ)

ノア・ノアーポオル、ゴオガンー 小泉鐵(一月号、二月号、四月号、七月号、八月号)

大正元年一月月号(ゴッホ号)付録つき。

明治四四年までの『白樺』は、ゴーギャンの記載はあまりなかった。ロダンに傾倒した「人生派」の記事が多く、ルノアールやセザンヌ、ゴッホの方が、挿絵だけでなく文章の中にも多く紹介されていた。ゴーギャンを取り扱った号は明治四五年のまさに《島の女》制作の直前であった。この時期にゴーギャンが特集のように掲載され、麦僊の作画意欲もいよいよ高まってきたのではないだろうか。

## 二. 《島の女》の反響

このように、画学校での教授や渡欧した芸術家たちが持ち込んだ情報、文学雑誌等、あらゆる面から日本美術界全体が後期印象派へと傾倒しており、近代画家たちにとって西洋絵画は作風形成の大きな要素であった。西洋絵画との関わり方如何によって個々の作風が決まってくるといっても過言ではない。麦僊にとっても西洋絵画は大きな意味をもつ存在であった。麦僊が西洋絵画への強い憧れを作品へと明確に示すようになったのは、大正元年と二年の文展出品作である《島の女》(挿図2)と《海女》(挿図3)においてである。これらは後期印象派、特にゴーギャンの影響を示している。(註)

洋画界でも後期印象派の影響を受けた青年画家たちによってフェウザン

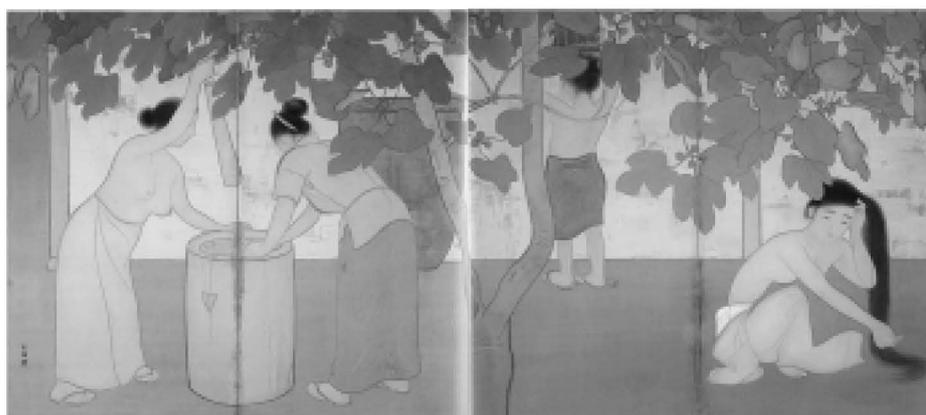
会が結成されたのが《島の女》と同年のことであるが、文展にはまだこのような新しい傾向を明確に示す作品は見られなかった。麦僊の作品は日本画としても従来の美術作品としても全く斬新なもので、驚きと当惑をもって迎えられたのは当然のことであった。以下、当時の評をいくつかあげておく。

思ひ切つた處面白し。

此作者の『冬』と云ふ作も見たが、あれには冬と云ふ気分が出て居らぬ、畫から来る理論と風情は冬ぞと銘打つても、冬らしい空気がない。所が島の女には、説明でなく『島の女』と云ふ様な気持ちが来るのは宜い、『冬』の、多少暗合した様なところのあるに比すれば、此方は頗るフレッシュである。概観に於ては気持ちの宜い畫である、唯作者が概念を捕へるに急で、個々の事物を余りに裝飾風に見過ぎはしなかつたかを恐れるのみ。裝飾風に見たところが此繪の面白い處であらうと思ふ、未開な島の女の生活の暢気な気持ちの出で居るところがよい、個々の物質の觀察や説明は、寧ろ無くてもよからうと思ふ。

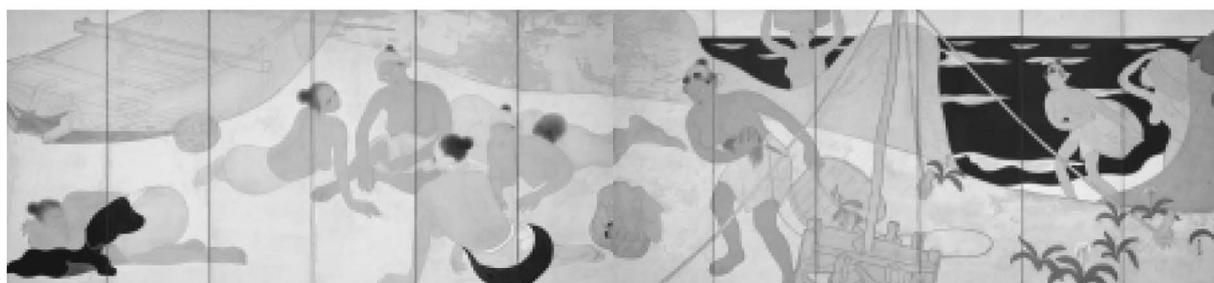
『冬』は結城君の『無花果』を思い出させる、暗合位ではないかも知れぬ程類似して居る。(註)

土田麦僊の「島の女」なる屏風は南島初夏の田園生活を描いたものである。青葉廣がれる無花果の樹下に、二人の女が立杵で春を搗き、一方の端に若い女が房々としたる髪を滑かさうに梳いて居り、背景に子供が頭に物を運んで行く圖である。色彩の多様ならずして古調帯びたると描線の單純流麗なるとは、島人生活の至て無邪氣・素朴にして何等の不安なく、天然と人とよく和睦して、而かも生氣に充つる状を示して居る。女は豊満なる和かき胸や腕を半裸的に露出して居るが、毫末も肉感的でない。此種の畫では衣服が動もすれば局部的肉体を暗示する具に供せら



挿図2 《島の女》

る、弊があるけれども、「島の女」の衣服は其の趣淡泊にして毫末も卑属の体はない。而して裏箔の隠れたる光輝が何となく全体の畫面を高尙ならしめ、温暄なる南島の情味を搖曳せしめて居る。田園女性の気分を



挿図3 《海女》

挿図4 小野竹喬《家島の夏》▶



▲ 挿図5 八丈島風俗写真



示す点に於て此の畫は卓絶なる作品である。<sup>(註7)</sup>  
 迫らぬ太い線、之に適なふ色彩悉く全面を新しい興味あるものに化  
 したところ、却々に面白い。こんな傾向は彫刻の方にも尠からぬや  
 うに思はれる。同氏作「冬」も亦捨て難いところはあるが孰れかと云へ  
 ば「島の女」の方が一段優つて居る。<sup>(註8)</sup>

後期印象派、なかでもゴーギャンの作品に最も惹かれていた麦僊は、明  
 治四五年七月に瀬戸内の旅行から帰ってきてすぐ八丈島へ旅立った。後期  
 印象派の芸術家が、日本の浮世絵の色彩の明るさに衝撃をうけ、光があふ

れる温暖な土地を求めたように、麦僊もまた同様に日本の夕ヒチと表現され  
 る八丈島へと足を運んだ。ゴーギャンが夕ヒチに向かったその心情を想像し  
 ながら、自らも南の樂園へと足を踏み入れる心境だったのだろう。制作のた  
 めに遠く離れた八丈島へと、海を渡って向かうという行為は、金二少年が  
 画家になるという大志を抱いて佐渡島から京都へと渡ったそのときを想起さ  
 せる。また、明治四五年の瀬戸内旅行は家島を訪れたものと思われ、<sup>(註9)</sup>《家島  
 の夏》(挿図4)という竹喬の作品には、《島の女》と同様の風俗をした女  
 性を確認することができる。家島は兵庫県の南西部、瀬戸内海播磨灘の中  
 央に位置する島で、八丈島ほど便の悪いところではない。八丈島の当時の  
 女性風俗も同じであるようだが(挿図5)、本作の構想はこの家島旅行で浮  
 かんできたものと考えられる。制作日数が十分確保できない危険を知りなが  
 らも、あえて歩みを止めなかった事実から、麦僊のなみなみならぬ意欲と、  
 ゴーギャンの追体験をすること自体が目的だったことがわかる。

横浜から八丈島までの船は月に一便しかなく、「見るもの悉く面白く候  
 へども島民の言語の少しも解らざるには閉口仕候れ」と島から書き送って  
 いる麦僊にとって、八丈島は外国、しかもゴーギャンの夕ヒチを現実にと  
 験するものであった。予定では五日間ほどの滞在だったようだが、船の欠  
 航により一〇日間ほど滞在して帰京することになった。一〇月の文展には  
 二ヶ月程しか猶予がない中制作にかかり、文展では褒状を得たが、着手の  
 遅れから麦僊の十分満足いく制作ではなかった。

決して合格したから僕の絵がいいのでも悪いのでもありませんが全く  
 富籤に当たったんですね。随分気の毒な人もあるのですからまあ喜んで  
 いいでせう。此度描いた島の女の方も尚少し時間があつたらもう少しま  
 しいなつたらうと思つて残念で仕方がないのです。然し冬の方(御覧に  
 なつた大根島に猫の図)よりは数段ましな様な気がします。<sup>(註11)</sup>

《島の女》と共に出品した《冬》(挿図6)

という作品があり、「冬の方(御覧になっ

た大根島に猫の図)よ

りは数段ましな様な気

がします。」と麦僂が触れているのだが、この作品は第二回仮面会に出品

した作品である。現在は消失のため実見することはかなわず、また、この

作品について触れる記事は少ない。しかし、麦僂が知人宛に出した手紙で

作画についての苦勞をうかがうことができる。



挿図6 《冬》(消失)

御手紙委細拝読いたしました処、来春早々拙画御希望の趣でございま

すけれども、只今前便にも一寸申しました様に来春開催の仮面会展覧会

に田舎の人物を描く積りで去ル一日から当地の寂しい田舎に来て居る様

の次第です。京都附近の田舎人物は已に文明の風潮に染んで純朴なる人

間を見ることが出来ませんから止むを得ず近江の台湾といわれて居る不

便なこの土地ならば、少々本当のものを居ることが出来るかしらと毎日

百章を雇ふて写生して居る様な始末で、とても貴囑の分は執筆の余暇な

いだろうと思ひます。<sup>(註12)</sup>

この《冬》につき、画面に描かれた農作業をする人物は、一心に大根を

抜く作業をしている様子であるが、その表情を確認することができない。

しかしそうすることによって、デザインのとも思われる多くの大根の葉と

猫の様子に目がいく効果もあるのではないか。この《冬》での大根の葉に

おける表現方法は、《島の女》の無花果でのそれとも類似性がみられる。

両作品ともに大きな曲線が印象的な葉の形をしており、重なりあった葉の

色を微妙に変化させることにより遠近感を出している。

### 三、《島の女》大下絵に書かれた麦僂の覚書

人体の線あまり太細なく

明確にしてやわらかく画く

無花果の方にて少し少しかるく

あまり人体□呼吸なく注意

下画の如くやわらかく

情ある様

赤き人物の花などに□り

少し少しかるく

新潟県立近代美術館所蔵の《島

の女》大下絵左隻上部には、右記

のような作画の際の麦僂の覚書が

ある。(挿図7)やわらかく、か

るくという表現が多用されている

ことから、麦僂が求めていた表

現がわかる。やわらかく、かるく

とは描く線のことであり、色や画

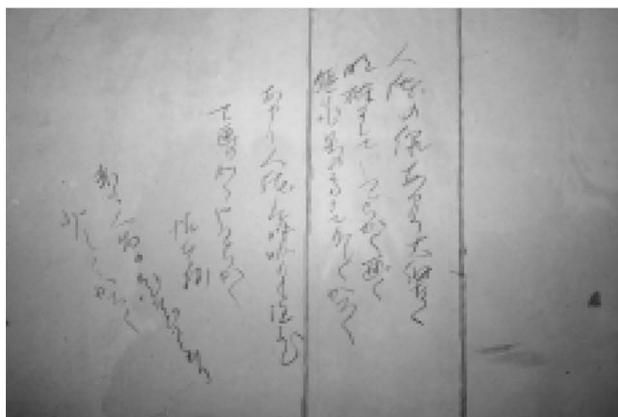
面の印象ではない。《島の女》は

麦僂自身が「ほとんど色彩のみの

画」というように、<sup>(註14)</sup>線ではなく色

彩を表現することに狙いがあった。

そのためには線を目立たせないよ



挿図7 《島の女》大下絵

うにするため、やわらかくかきこむ線が必要不可欠と考えたのだろう。大胆な画面構成と単純化された線やフォルム、色面の対比など、麦僊は圧倒するような力の表現を目指し、思い切り自由に自己の個性を示すことに重点を置いている。

杵と臼で作業をしている画面左端の女性達の足元には、米粒のような白い粒子が落ちてきている。平面的で抑制された画面構成の中で、この落ちた米粒がいかに作業にいそんでいる臨場感を表現している。

この女性達の髪の毛は「髪形」と分類し難い形で、頭頂部辺りで小さくまとめてしまっているだけであり、髪結いの手をわずらわす整えるような女性の髪とはまったく違う様子である。

本作での働く女性たちはいずれも表情をよみとることができないが、画面右端で髪の毛を整えている女性のみが、かがんだ状態からこちらを見ている。それはあたかもゴーギャンの《タヒチの女》に描かれた女性のように何かを訴えるような視線に見える。

明治時代以前に表現されてきた女性像は、みられる対象として決められた姿態をし、美しい様子で描かれることはあっても、後ろを向いて顔を見せなかったり、明らかにこちらを見ていたりすることもなかった。このことは、例えば女性の衣装やしぐさの美しさを引き立たせるために、あえて表情を省略したとも考えられる。つまり、本作でみると、画面右に描かれた、髪を梳く女性の視線にこそ麦僊は重点を置き、そこに何らかの意図が込められたと考えられるのではないか。

#### 四、顔を見せない女性表現

本作において画面右端で髪の毛を梳いている女性像がみられるが、前述したようにこの女性だけ異質な存在となっている。

本来髪の毛を梳いたり整えたりする作業は室内でしかも鏡に向かってすべきことではなからうか。髪を結う作業は化粧と同様に女性の身支度の一環であり、もともと化粧は人目につかないところ、家の中でおこなわれていた。鏡台を前において、上半身をさらし、白粉を胸の上から首、そして顔にまで塗っていく。

髪をおおかた結ってしまった後のため、大変時間のかかる作業であった。麦僊の絵専卒業制作である《髪》(挿図8)でもその様子はうかがうことができ、当世風俗でも江戸時代の女性表現の浮世絵でも、同様に鏡に向かって身支度をする女性像は頻りに登場する(挿図9)。公衆の面前でみられるような女性の一草ではなかったため、かつての絵師たちは画題のひとつとしてしばしばとりあげたのかもしれない。

髪を整える仕草の多くは湯上がりという設定もあり、上半身



挿図8 《髪》



挿図9 西川祐信《化粧之図》

裸で描かれ、鏡に向かって丁寧に作業をする姿で表現されている。前述したように、室内であるため当然素足である。《島の女》の画面右端の女性も、他の女性達とは異なって草履を履いておらず素足である。屋外の地面に素足、且つこれから結おうという長い黒髪を地面につけてしまっていることは考え難い。従ってこの女性だけは室内を設定した姿として切り離して表現されたとする方が自然である。そして、働く女性たちとは反対の姿態をとるこの女性にこそ、麦僮が本作を描いた意図を汲み取ることができるとは思えないかと考える。

女性たちが腰に巻いている衣服の色もこの女性だけ淡い緑で、他の女性達とは正反対の色彩が用いられている。肌の色も然りて、問題の女性のみが白い肌で表現されており、他の女性達はやや日焼けしたような肌表現されている。

働く女性達と、髪を梳く女性とは、あらゆる点で反対の状態としてとらえられており、言及するならば、田舎の女性と都会の女性を表現し、その比較がこの作品の中でなされているのではなからうか。江戸時代以前の日本絵画の中で、肌の色が白く美しい人物は貴い身分とされ、日に焼けた肌をしている人物は平民とみなされていたのだが、麦僮が人物の身分まで配慮したとは考え

難いだろう。画面構成上、座った姿勢の女性像を選択したのかもしれない。あるいは室内・外に関係なく、八丈島に暮らす女



挿図10 《島の女》写生

性の姿を追ったとも考えられる。いずれにせよ、《島の女》は二曲一双屏風の中に展開されているが、右端の女性に目がいってしまいう効果がある。

一方、左隻で作業をしている女性は、写生帖の中にも確認することができる。

しかしこの女性、写生の時点でははっきりと横顔が描かれていることがわかる。本画になると、女性自身の腕によって顔は隠れてしまっているのだが、写生帖のひとつのなかではむしろ顔がよりはっきりと表現されている(挿図10)。つまり麦僮はあえてこの女性達の顔を隠してしまっているのだ。

同様のことが麦僮の女性群像表現としてあげられるのは、《愒》(挿図11)である。この作品も複数冊にもわたる膨大な写生がなされており、その中には女性達の表情まで描かれたものもみられる(挿図12)。しかしながら本画制作となると、手ぬぐいで女性達の表情は完全に隠れてしまっている。瓜の皮をむいたり、そのむいた瓜を食べたりする動作、団扇をあおぐ手などが下げられ、うとうとしてしまっている様子等、場面の設定やその他の表現によって、休憩中の女性達の姿態が表現されている。この手法は写生に基づく近代性というより、作品をみる側に暗示を与えて想像させる効果をねらう、近代以前の常套手段の要素を用いているのではなからうか。



挿図11 《愒》

そしてこのことは《愒》よりも寧ろ、完全に後ろを向いてしまっている《島の女》に当てはめることができ、興味深い。

木村武山の《貴紳観桜図》において、貴人は上半身が花盛りの桜で隠されている。

これは身分の高いものほど顔を見せないという概念に基づいて描かれていたためである。絶世の美女の小野小町が歌仙絵の中で後姿に描かれていたことからもわかるように、身分の低いもの、醜いものは具体的に、高貴なもの、美しいものほど抽象的な引目鉤鼻に描かれてきた。つい近世までの日本では、顔が隠された人物像とは、極めて身分の高い人物や美女の象徴だったのである。木村武山は明治二三年に上京し川端玉章に師事し、翌年東京美術学校で日本画を学んだ画家で、大正三年には横山大観らと日本美術院を再興した人物の一人である。その作品の初期は歴史画、次第に花鳥画、晩年は華麗な仏画を描き近代仏画の第一人者と称せられた。この



挿図12 《愒》写生

《貴紳観桜図》はその初期に制作されたものであるが、伝統的な日本の表現方法を踏襲しているといえよう。

麦僊は「色彩のみの画」という表現で本作の位置づけをしているが、はたしてそれだけであろうか。栖鳳の画塾へと入門した頃にみられた線の肥瘦をなくし、均一で細く軽い筆致を用いることによって色彩がより引き立っており、使用した色彩の数も少ない。しかし、同じ色味の中でトーンを微妙に変化させるといふ繊細な表現をとっていることも、無花果の葉の表現

をみると明らかだ。つまり麦僊は、西洋画の色彩の陰影による遠近法や立体感には重点を置かず、日本画の顔料の美しさを生かした作画をおこなっているといえよう。

##### 五、竹内栖鳳の女性像―顔の見えない舞妓《アレタ立に》

《アレタ立に》は女性の舞い姿を描いた作品で、第三回文展に出品された。画面に対して横を向いて腰を落とし、俯きがちの姿勢を保ったまま、扇で顔を隠している。この所作は舞踊における定型として成り立っている。栖鳳の数少ない人物画のひとつであり、「舞妓の麦僊」といわれた麦僊の舞妓像と比較すると、師弟間での表現方法に相違をみることが出来る。

桃割鬢に、淡い紅色の芙蓉が印象的な振袖、下へ垂れた帯に描かれているのは鴨川だろうか。このような姿で踊る舞妓を描いている。栖鳳といえほとんどが花鳥画か風景画で、人物画はこの頃に制作されたものをのぞいてあまりなく、しかも女性を描いた作品となると珍しい。この作品はその数少ない人物画の代表作の一つで、舞妓の美、舞妓が踊る一瞬の美を描いてみようとしたと栖鳳は語っている。わざわざ舞妓を自宅に呼んで種々の踊りをさせ、その中で四季の「山姥」の「あれタ立にぬれしのぶ」という部分に至った際にここが最もふさわしいと感じて描いたという。

私はとうから舞妓の美といふものを書いてみたい、と思ふて居ました。即ち舞妓が舞う瞬間の美ですな。それを幅上に現はしたらさぞ興があらうと思ふのです。そこで舞妓を呼んで、種々の舞を致させたのですが、どうも私の気に入る姿が出て来なかつた。

もっとも、舞妓といっても十二、三歳の少女である。人物としての全体

のバランスがとりにくく、どこか不自然なところは否めなかったようである。しかし、

頭の鬘は大きく、顔は広い、衣服は長い、不自然に見えるのは当然です。その不自然なところに畢竟舞妓の美と申すものがあると思ふのです。

と述べていることから、容姿の美しさのような理想だけを追ったものではなく、実際の舞妓の姿にみられるアンバランスさに美を感じた。そしてその姿態を忠実に描写する過程において栖鳳がとらえた一瞬の理想美を表現しようと試みた。

この作品において舞妓が扇で顔を隠しているが、麦僊とは異なり「舞う」という行動を伴ったいわば舞妓としての動作の一つを表現しており、顔が描かれなかったことは作画の際の流れで避けられなかった事態でありそれほど重要ではない。実際に選ばれたモデルは二人おり、体幹部は京都の舞妓浅子、頭部は栖鳳の娘の園子だった。しかもそのまま作品へと用いられたわけではなく、制作過程における補助役となったようである。実際の舞妓を目の前になると、頭が大きいだとか衣装が長すぎるといった、現実的な問題が発生してくる。しかし、それを踏まえた上で、制作の際に画家が打ち消してしまうのではない。実際に目にした対象物の美しさを見出していくことに、栖鳳の制作態度の重要さがあるのではないだろうか。扇で顔を隠した姿は、まだあどけなさが残るモデルの舞い姿の中から単純に美しいと感じたものなのだ。

本作品で印象的なものは舞妓の衣装である。鮮やかな群青の着物地に表現された淡い色調の芙蓉模様は目にも鮮やかである。だらりと下がった帯は黒が基調になり落ち着いたものであることも手伝って、この衣装の美しさは際立ったものとなっている。栖鳳はこのような衣装における色彩の鮮

やかさも表現したかったのではないだろうか。実際に高島屋から着物も帯も取り寄せたようなのだが、それらも本画においては使用されなかったのである。その着物の柄がどのようなものだったのかは明らかではないのだが、まだ十二、三歳の娘が身に付けるものであるならば、可憐な色合いのものだったかもしれない。

栖鳳の作品中には大胆さと緻密さが入り混じっており、この《アレタ立に》も例外ではない。舞妓の着物の地は大きめの刷毛を用いて一筆で勢よく描かれている。やや離れた距離からこの作品をみると、着物の柄である芙蓉の部分等も細密描写を施してあるかのように見えるのだが、至近距離でみると実に大胆な筆遣いがされていることに気が付くだろう。顔料のにじみを生かした表現技法は栖鳳得意のものであり、ここでも最大限に生かされている。帯の文様においてもそのような手法をみてとることができる。一方では、舞妓の頭部の辺りに注目すると、その髪飾りの類においては細かな描写がみられる。

栖鳳が目の前舞妓に対して感じたことを描こうとしたが、麦僊は自らの「輝く美の憧れを托するに最も都合よき対象」として舞妓を選び、その顔まで描ききった舞妓の作品を多く制作し「舞妓の麦僊」と呼ばれるようになったが、現実の舞妓を描くことを主目的にしていない。この結論に麦僊が至った背景として、大正一〇年以降の欧州巡遊の経験を欠かすことができない。国画創作協会の仲間たちと共にヨーロッパ遊学へと旅立った際、パリより送った手紙には次のように記している。

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、春信等もなかなか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、（…自分の進んで行く道は女の画以外にないのだ、女の画家は日本にはほんとにいゝ筈だ、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ゝ筈だと思ふ）  
 （発信地・パリ・大正二一年一月八日付）<sup>（註）</sup>

麦僊はこの旅行で欧州の絵画を研究しつつ、自分の将来を歌麿や春信を超える女性美を描く画家になりたいと考えるに至った。「浮世絵」という言葉には、現実に生きる女性をモデルにしながらも、生々しさを感じさせない理想的な女性像が描かれているという概念が含まれており、その表現には美しく豊かな色と線とを持っている。いわば新しい浮世絵といふべきものが麦僊自身の理想だと考えていたことがわかる。そして、帰国直後に制作されたのが、麦僊を「舞妓の麦僊」たらしめた代表作、《舞妓林泉図》（挿図13）であった。

また、栖鳳は作画の過程において写真機を用いていた。モデルの舞妓に同様の姿勢をとらせた際、それを何枚もの写真にのこしている。栖鳳は実際に対象物をみて写生をすることを非常に重要視していた一方で、写真に



挿図13 《舞妓林泉図》

よる間接的な製作過程をもとりいれている。制作の際に写真を用いたのはこの作品だけではなかった。栖鳳は積極的に写真機を利用していたのである。西洋文化導入によって写真もまた日本に入ってきたとはいえ、一般人々へと浸透はしていなかったはずであり、高価なものだったに違いない。麦僊が《三人の舞妓》を制作する際に、祇園の「一力」で舞妓と共に撮影したと思われる写真が残っている。しかし、そこには舞妓たちと共にカメラに向かって笑顔を向ける麦僊自身の姿もみられ、制作のために撮影したものではなく、明らかな記念写真となっている。

麦僊は、栖鳳のことを写真屋だと表現したことがあるが、そのエピソードを裏付けるかのような作画方針をここにみる事ができよう。

## 六、第七回文展出品《海女》について

麦僊は《島の女》を出品した翌年の大正二年、またも文展出品のために、椿の花を求めて八丈島に、また六月には桐の花を見るために長野県の松本に旅行した。しかし思うような成果が得られなかったために急に考えを変え、三重県の波切に行った。三重県の波切は同志で洋画家の新井謹也がくわしく、多くの画家が制作のために訪れた土地であった。波切の暑さと、村に一件しかない宿屋の食事のまずさに閉口したようだが、明るい海の中を泳いでいる海女を見ることによって、麦僊はおおいに慰められたという。波切では、後に洋画に転向した小林和作と一緒にいったように、二人は時々海女を宿に呼んで写生をしたという。小林は大正二年三月に絵画専門学校を卒業し、その年の文展に《志摩の波切村》を出展して褒状を受けている。このときの作品が麦僊と同宿した際に制作したものであると思われる。

波切村は、麦僊の僚友の竹喬も訪れて制作をした土地でもあり、竹喬は国画創作協会の第一回展に《波切村》と題した作品を出品している。ここ

に訪れる画家達の殆どは、波切村の切り立った断崖や青い海等、海岸沿いの風景を選んで制作したことが多かったが、麦僊はそこで働く人物をモチーフとして選んだ。

麦僊は大正初期より新南画を取り入れた独特の風景画にも着手するようになり、少なからず関心はあったのだろう。しかもモチーフとしてその土地を選んだきっかけは椿の花であったり、桐の花であったりと、決して人物ではなかった。しかし麦僊が人物、特に女性への関心が深かったことは、そのモチーフの経緯をもってしても否めない。

(前文略) それでも紺青の海に魚の様に泳いで居る海女を見る事が出来るのが幾分の慰めです。此度の出品には海女を描いて見様かと思つて居ります。尚桐の花を主材としたものと麦の秋を主材としたものとの二枚の構図があったのですが此頃の自分の傾向をよく表はして居るのが海女でした。桐の花は島の女の感じのいい様なものですから昨年からは自分の生長といふ事が見る事が出来ず、麦の秋は先生などは一番賛成して呉れられ単に二等賞とでもいふ目的の為ならば一番いい画題でしたのです。矢張現在の自分に取つては浅薄の者でした。海女は、前には四五人の海人が蛇の様にやはらかい曲線を見せて臥転んで居ると一人の巨人の様な漁夫が船から上つて来る。背景には真赤に日を受けた岬の一角をすかして紺青の海が見えて居ると其波ぎはに今漁夫の乗り捨てた小舟を二人の漁夫が引き上げて居るといふ様な処です。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己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のが此頃の私の心理状態です。

海女に就いては先生も文展にはかなり危険だと注意されましたが断然

私は幾多の困難と悪い結果がはつきり見えて居ながらやってみる事にしました。万一合格したら一部の注意を惹くかと思つて居ますが島の女の様に一般的にはよくないだろうと思つております。

毎月三人宛モデルとして海女が宿屋へやって来て居ます。構図の出来たのが第一の喜びですがモデルの出来たのが第二に嬉しく思ひます。

今日はかなり元気のあつた日で午前四十枚計りのデッサンと午後には一枚の油絵とを描きました。(中略)

此頃の様に苦しい時には画室でかく事の出来る幸福な画家を羨ましく思ひますけれども、魚の様に水にもぐつて僅かな賃銭しか得られないみじめな生活にもしみじみ人生といふものを味はされる私は矢張野蛮な芸術がふさはしいのでせう。<sup>(註)</sup>

また、《海女》については、麦僊自身次のように後日述べている。

六月から志摩の波切村と言ふ土地へ行つて新しく海女の生活を見ました。毎日写生をやつて写生帖の高さは殆ど二寸にもなる位迄写生したのですが、それに抛らないで構図をつけました。描くには一ヶ月許りで仕上げましたが、総構図には三月以上掛りました。線を描く為には法隆寺の壁画なども見に行きました。自分の宅で見た時はモット太いやうでしたが此場へ懸けて見ると少し違つて来ます。昨年描いた『島の女』の線は反抗的の意味を有つて居たものですから。

ここで麦僊が語っているように、《海女》は《島の女》と比較すると、十分に総制作日数をかけて制作されており、それに伴い写生の量も膨大となり、構図も初期の頃からはかなり変化したものとなつて完成へとこぎつけた。その結果、会場で展示された状態をみるぶんには想像よりも良いものとうつ

り、麦僊の挑戦が明確に表現された作品となっていたようである。「『島の女』の線は反抗的の意味を有って居た」との言葉からは、制作に十分の間をかけることができず、未完と感ぜられるような状態で出品をせざるを得なかった心情をみることができる。つまり麦僊にとって、『島の女』の完成作として位置づけるべき作品が『海女』だととらえることができる。

麦僊の挑戦はその大胆にデフォルメされた海女の姿や構図、鮮やかな色彩だけではない。海女が一仕事終えてくつろいでいる浜辺や、海岸沿いの岩肌の表現方法として、厚塗りした日本画の顔料をペインティングナイフで削り取って質感を出そうと試みたのである。『島の女』の背景にもその手法を確認することができ、麦僊が日本画の素材そのものの限界を追究していたことがわかる。〈黒猫会〉や〈仮面会〉のように、志を同じくする新進気鋭の画家達の同人とジャンルを超えて交遊した結果、このような手法を思いついたのだろう。研究熱心という言葉だけでは言及できない、麦僊の思い切った実践の跡が如実にあらわれた作品となった。

しかし、麦僊の心情とは裏腹に、世評は厳しいものが多くあった。このことは麦僊自身も師の栖鳳も想定していた事態であり、知人への手紙で以下のように打ち明けている。麦僊は挑戦的な作品を制作しながらも、ここではそれを受け入れられないだろうという不安な心情も語っている。

彼女に就ては先生も文展には可也危険だと注意されましたが断然私は幾多の困難と悪い結果がはつきり見えて居ながらやってみる事にしました。万一合格したら一部の注意を惹くかと思つて居ますが島の女のよう(註17)に一般的にはよくないだろうと思つて居ます。

以下長くなるが当時の評論を幾つかあげてみる。

第二科の出品中、近代芸術の気分を漂よはさうとしたのは、土田麦僊の「海女」である。これは本紙に出た作者の制作談にも見えた通りに、制作に取掛る初めから描上ぐるに至るまで却々の大計画で所謂大作とは此ういうものを指すであろうと思われる。此の画の前に立った時私は確に或る圧迫に打たれた。然し、私が其れを意識に受け取る時分には、其の圧力の下から現はれ出た技巧が素早くも其れを和らげて、却つて其処に一種に快感を湧き立たせた。私は他人の言うが如く、此の画から不快を感じなかつたことを断言する。そして、この快感が湧き立つと同時に、其の技巧の中から画集で見たマチスやゴーギャンや法隆寺の壁画や其等が一つ一つ私の眼前に現はれて、作者が形式上の計画を残らず私に打ち明けた。同時に私は衝動した力の所在を討ねて、それが形式に於ける単純化と代替色の細心な塗沫に基づく色調との作用であることを知つたのである。作者が放射した力には技巧の征服があつた。然し技巧を征服したものはやはり技巧であつた。私はここに作者の何よりも多く技巧に打たれたのである。其処に技巧の偉大さはある。同時に其偉大さに対する賛美がある。私はこの賛美を作者に捧ぐると共に、作者が自己を見ることに於て醒めて且つ深くありたいと思う。(註18)

後期印象派等の感化と自然の観察とから生れた麦僊氏の『海女』の如きは、極めて興味ある作品である。ゴッガンの作をしのびむるやうのものである。しかし、すべて此の与へられたる自然を模写するのと、自然に対する観察によって自己の生を表現するのと、それは画家の天分の問題である。ともかく面白い作品である。(註19)

あの極端まで行つた処が他人のエラい処なのだらう。夏の気分は善い。僕は彼様な風に見える人が有るかと思ふと不思議で堪らぬ。

自然に対して熱烈な忠実な気分が些しも無くて、一見内容の貧弱を暴露して居る。

作家は鳥羽の海女の感興を顯はしたものだと言ってるさうだが、其実は西洋のゴーガンか何かを見て、這樣風に遣つて見たらと筆を採つたのに過ぎなからう。夏の暑いと云う点は頷かれるが、其外に至っては唯不思議と思ふばかり。<sup>(註20)</sup>

麦僊の『海女』はこれは奇天烈で、東西の両画に跨っているようにも見えた。我々には一寸判じ兼ねる紋画としても上々といかぬ。真画の境に尚入り兼ねる。写真にも屈せず、写意にも覚束ないとに角不思議な絵である。其者は何と評するか知らぬが、普通より見て、唯不思議という外はない。若し不可思議の絵柄を作るを以て能事とすれば、それは余り難いことではなからう。この人は本来相応の技倆を備えているから深切に真画を作り得るのに、求めてかかる奇道に入るのは惜しむべきである。昨年、今年既に再び奇を以て入選。次回には正を以て本領を示すが良い。<sup>(註21)</sup>

土田麦僊氏の六曲屏風「海女」は実に以ての外のものである。去年の「島の女」は或賞讃者と有っていたようであるが、今年のは徒らに世人の反感を招くの外はない。後期印象派の輸入紹介が斯くの如き悪結果を持来たかと思えば恐る可きである。その罪は輸入紹介者にあるのではなく全く土田氏の理解の不足に帰せられねばならぬ。<sup>(註22)</sup>

このような批評の中、麦僊が終始貫いた精神は以下の言葉となつてあらわれているが、大正七年に設立された国画創作協会の宣言文、また雑誌『白樺』や、中井宗太郎による「人生派」の影響が色濃いことは明白であろう。

芸術は決して気まぐれに出来るものにてはなく、自然に向いて描かねばどうする事もならぬ様に、必然的になつて始めて生れるものが眞の芸術に御座候。丁度原始の人民が石に刻し木を刻みたるも人類必然の要求に有之候。然るに近来の画家は只第二儀的の形式、即ち構図、色彩、技巧等にのみ腐心し、人類必然の要求、即ち生(ライフ)より製作するものは殆ど無之候。……由来芸術は絶対ならざるべからず。何れを切りはなしても悉く自己ならざるべからず候。至純程尊きものは無之候。素朴程尊きものは無之候。自然は偉大に又尊く候。而して自己は自然に屈従すべきものとは無之、自己に依りて自然はより偉大に相成可申候。我々は先づ人類にならねばならずして候。凡ての情慾を意識した人間にならねばならず候。人類自然の慾求は是れ芸術に御座候。

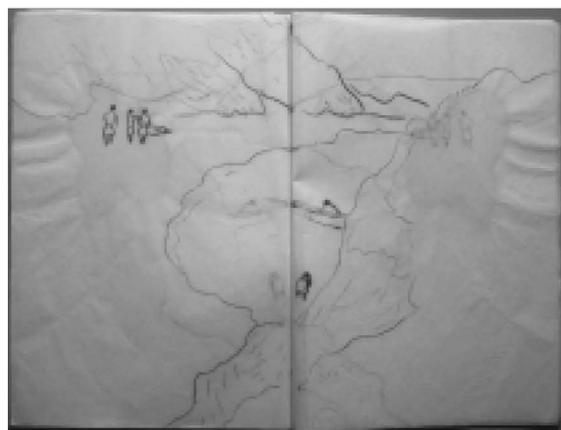
ところで、海女をモチーフにした作品も従来より描かれており、特に浮世絵では女性の職業の一つとしてとりあげられることもあった<sup>(註23)</sup>。鮑を捕つて岩場にあがった姿や浜辺で作業をする姿等があげられるが、いずれも結われていない長い髪を垂らし、上半身は裸体の表現



挿図14 喜多川歌麿《鮑取り》

をされている。エロティックなモチーフとしての海女の姿がとらえられることも多かったようだが、時には遠方に漁夫らしき人物も表現され当時の風俗をうかがうこともできる。麦僊も最初は男性の漁夫と共に海女を描くつもりだったようだが、実際は女性群像として描かれた。そこにどういった思惑があったか定かではないが、海女を描くにあたり従来よりの決まり事を麦僊は周知していたのではないだろうか。何枚にもわたる写生帖の中にも、漁夫の姿や水揚げされた魚や亀の姿、波切村の断崖や砂浜等、様々なモチーフが描かれている(挿図15)。膨大な写生を積み重ね研鑽する、麦僊の作画姿勢がこの写生帖からもうかがえるのだが、写生帖の内容を追っていくと海女の姿態そのものに焦点を絞っていった経過があらわれている。「濃い色の海には怪物の様な海女が浮いて居ます。そして夕方には一丈もある鮫や、水瓶程もある魔物の様な亀などが漁船から浜に上げられます。」<sup>註29</sup> というように、この時点で《海女》の構想はある程度練られてきたようである。しかしここからまた省略するものが出てきて、麦僊が本当に描きたかった海辺で働く女性の姿がのこってきた。ここでも麦僊は働く女性の姿にこだわり、従来の決まり事とされていた漁夫や魚類の描写を省略したのでろう。そして海女の群像を描き、その蛇のような姿態表現や顔に用いた技法は簡略化され、非常に大胆な作品となって出展された。

漁夫を描くかわりに、浜辺に打ち上げられた舟が大きく描かれている。舟体に施された補修



挿図15 《海女》写生

の跡も描かれており、この舟が海女漁において長い間使われていたことを示している。海女漁において、男女がペアになることが多かったのだが、その中でも男性の役割は舟を操縦したり、作業を終えた海女を紐で引き上げたりする仕事だった。つまり舟は男性の存在の象徴でありそこに漁夫がいたであろうことを示している。しかし、海から次々と沖へと上がってくる海女、まるで猫のように柔らかく丸まって寝そべっている海女等、彼女ら中心に構成された画面の中に描かれた舟は添景としてひかえめに表現されている。

### おわりに

西洋と東洋の美の融合を目指す姿勢を貫いた麦僊が、《島の女》の制作をとおして挑んだものは、日本画の素材の限界と、みるものを圧倒するほどの斬新な表現方法だった。さまざまな形で西洋文化が流れ込んでくる環境に自ら飛び込んで行く中で、麦僊が憧れにも似た目標を抱いたのは、波乱に満ちた人生を送ったゴーギャンでありその作品であった。南国の空気にすら感じられるような鮮やかな色彩と、画面を構成する木々と素朴な女性たちの姿に衝撃を受け、ゴーギャンの追体験をすることにより作画意識をより高揚させ、個性的な自己の作風を確立しようと試みたのだ。

麦僊が選ぶモチーフは女性が多く、栖鳳塾入門初期の頃は働く女性の姿を題材にする傾向があった。中でも田舎の素朴な女性像に焦点を当てていた麦僊だったが、ゴーギャンに傾倒して行く中、働く女性の姿は自身の郷里を懐古する対象ではなく、異国の地で出会った現地女性の姿として麦僊の作画対象へ変化していったのである。麦僊の興味は作画のモチーフを選ぶ上でも、表現技法の上でも、異国の地、まだ見ぬヨーロッパへと注がれていったようだ。その集大成として位置づけられるものが《海女》であり、前段階が《島の女》であったのだ。当時の人々が一目でゴーギャンの影響だと分かる画

面の中、右端で髪の毛を梳く女性が目にとまる。肌の白さや、身支度を整える最中のような仕草をする姿からは、作業に勤しむ現地の女性たちと異なった環境にいる女性像が想定される。まるで、麦僮が暮らす京都のような町に住み、美しい黒髪を丁寧に結う女性のようなのである。

三名の働いている女性たちの表情が読み取れないのは、あえて顔を描かないことによって、みる者にこの女性たちを取り巻く背景や様子を想像させるだけではない。この画面右端の孤立した女性に焦点を当てるために意図的におこなった構図ではないだろうか。何かを訴えるかのような視線を投げかける女性は、偏った審査が横行する文展の在り方への疑問や反発、自らの作風に対する挑戦と戸惑いを投げかける麦僮自身の姿なのかもしれない。

## 註

- (1) 夏目漱石「現代日本の開花」『漱石全集』一九八五年
- (2) 関千代「黒猫会・仮面会等覚書―明治末年における京都画壇の一動向―」『美術研究』二二三号 一九六四年 に詳しい。
- (3) 河北倫明「国画創作協会と京都派」『日本の名画・近代日本絵画史一九一九七五年』に詳しい。
- (4) タイトルの「ノアノア」とは、タヒチ語で「かぐわしい香り」(英語: fragrantあるいはof a pleasant smell)を意味する形容詞「noana」という語。タヒチでの妻テウラ(Tehura、初期のゴーギャンのモデル)との愛の日々や、現地の漁業、宗教的儀式、神と自然とダイレクトに触れ合う体験を、ゴーギャンは、絵画として描くと同時に、随想に書き起こしたのが本書である。
- (5) 森口多里は麦僮におけるゴーギャンの影響を、まず『島の女』に見ており、翌年の文展出品作『海女』から、さらに具体的に麦僮のゴーギャンへの傾倒を抽出している。

土田麦僮のみは、「島の女」(二曲一双・文部省蔵)に於てゴーガン之感化をまざまざと示し、後期印象派の影響が若い日本画家の間にも及んだことを証拠立てたのであった。

土田麦僮の「海女」(六曲屏風一双)はその野趣ある裸女と大胆な要約と濃烈な色彩とによって愈々ゴーガンに接近した。

- (6) 『美術五十年史』森口多里 昭和一八年)
- (7) 『第六回美術展覧会 同人合評』『美術新報』一二巻一号。
- (8) 「画壇側面観」『京都日出新聞』大正元年一〇月七日。
- (9) 小山正太郎『東京朝日新聞』大正元年一〇月二二日。
- (10) 横山秀樹「大正初期の土田麦僮における風景画の成立と推移について―小野竹喬との関係と類似性―」『新潟県立近代美術館紀要第一号』より
- (11) 田中日左夫編「土田麦僮の野村一志あて書簡」成城大学大学院文学研究科『美学美術史論集 第四輯第二部』より。
- (12) 前掲註(10)。
- (13) 田中日佐夫編「土田麦僮のヨーロッパからの書簡」『美学美術史論集』昭和六年
- (14) 前掲註(10)。
- (15) 前掲註(10)。
- (16) 前掲註(10)。
- (17) 前掲註(10)。
- (18) 林田春潮『都新聞』大正二年一〇月二六日
- (19) 「二科の諸作」『美術新報』大正二年文展号
- (20) 美術研精会同人『研精美術』大正二年文展号
- (21) 矢野竜溪『東京日日新聞』大正二年一〇月二八日
- (22) 石井柏亭『時事新報』大正二年一〇月二六日
- (23) 海女と対になって三重県の夫婦岩が浮世絵となって描かれたものもある。この夫婦岩は波切村からは離れた所に位置しているが、現在でも観光名所の一つとなっている。浮世絵は観光客目当てに配布されたという特質から、三重県の風物詩ととらえられていた。京都の暮らしに慣れてはきたものの、郷里とは異なった温暖な土地での自然味あふれる姿は新鮮であり、『島の女』と同様に麦僮の心をとらえたのだろう。
- (24) 前掲註(10)。

(付記) 本稿は、平賀麻子(新潟県立近代美術館)が執筆し、山口泰弘(三重大学教育学部)が校閲した。