《舞妓林泉》に見る土田麦僊の庭園観

Tsuchida Bakusen's View of Gardens Observed with "Bugi-Rinsen"

小 野 健 吉

Kenkichi ONO

奈良国立文化財研究所

Key Words: 1. 《舞妓林泉》 2. 人工美 3. 天授庵庭園
"Bugi-Rinsen" Artificial Beauty Tenju-an Garden

要旨

大正時代から昭和初期にかけて活躍した京都の日本画家・土田麦僊は数多くの〈舞妓図〉を描いたが、なかでも《舞妓林泉》（大正13年・1924）は、舞妓の背景として庭園を詳細に描いた点で他の作品とは趣を異にする。この作品で麦僊が描いた庭園は、京都南禅寺の天授庵庭園であった。麦僊は、池・出島・石組・岩島・石橋・マツ・カエデ・借景の山といった諸要素からなる京都の典型的な池庭を、人工的な女性美の極致である舞妓に最もふさわしい風景として、自らの美意識に基づいて選んだのである。彼は、この庭に「自然以上の美」を感じていたに違いない。

Summary

Tsuchida Bakusen (1887-1936) is an artist who played an important role in the field of Japanese painting from Taisho period to early Showa period. He painted a lot of pictures of 'Maiko'. "Bugi-Rinsen (A Maiko and a Garden)" is one of his most important 'Maiko' pictures. But it is different from other 'Maiko' pictures, because a garden was fully painted as a background. The garden is that of Tenju-an Temple at Nanzen-ji in Kyoto. It is consisted of a pond, a peninsula, arranged stones, stone islands, a stone bridge, pine trees, maple trees and a background mountain. It is a traditional pond garden in Kyoto. Bakusen thought that this kind of garden was a most suitable landscape for 'Maiko', the ideal of artificial beauty in a sense. This choice reflects his view of gardens.

1. はじめに

明治時代の後半から昭和時代の初期にかけての京都における庭園を考えるうえで、画家のはたした役割に注目する必要があることは筆者がすでに指摘してきたところである¹⁾。神坂雪佳は依頼されて庭園のデザインにかかわったことがあるし、竹内栖鳳や橋本関雪は自邸の庭を自らの手でデザインした。また中原哲泉は、『植治』こと小川治兵衛のために庭園の完成予想図または設計図といったものを描いた。そして、作品（絵画）のなかで古庭園を題材とした例としては、明治43年（1910）の第10回文展に洋画家・鹿子木孟郎が出品した《林泉》や大正13年（1924）の第4回国展に土田麦僊が出品した《舞妓林泉》が知られる。このうち《林泉》は京都天龍寺曹源池を真正面からとらえて写實的に表現したものであり、《舞妓林泉》は南禅寺天授庵の庭と舞妓を綿密な写生に基づきつつ構成的に描いた作品である。前者については「名所絵的」との指摘²⁾もあるが、現在、作品の所在が不明なこともあって論考は多くはない。一方、後者は麦僊の代表作の一つといえるもので多くの論考があるが、それらはおおむね麦僊が数多く描いた〈舞妓図〉の文脈上のものであり、〈林泉〉に着目したものは数少ない³⁾。

本稿では、この《舞妓林泉》の少なくとも主題の半分である〈林泉〉に着目して麦僊の庭園観を探ってみたい。実際の庭園デザインにかかわったわけではないにしても、

「まちがいなく近代を代表する傑出した日本画家、その伝統を新しく生気づけた一人の優秀な芸術家」⁴⁾と評価される麦僊の庭園観に考察を加えることはこの時代の庭園意匠にも影響を及ぼした美意識の一面に光をあてることであり、近代日本庭園史の研究にとっても意味のないことではないと考える。

2. 土田麦僊

麦僊の芸術観に立ち入る前に、まず、作品を中心としてその生涯を概観しておきたい⁵⁾。

麦僊は、明治20年（1887）、新潟県佐渡の農家の三男として生まれた。4才年下の弟である茂は、長じて哲学者・土田杏村となる。麦僊は、「自分は神童といはれる迄一田舎によくある一画好きの児であった」⁶⁾と回想するほど絵画の才能に恵まれていたが、小学校卒業後は正覚坊という寺に預けられた。明治36年（1903）、その正覚坊の住職に連れられて京都の智積院に入ったことが麦僊の大きな転機となる。彼は画家を志して智積院を出奔、京都の日本画家・鈴木松年入門し、松年の息子である松僊の教えを請うことになる。翌明治37年（1904）病気で一旦帰郷後再び京都に戻り、竹内栖鳳入門、ここで「麦僊」の号をうける。入門時の麦僊は、その制作を見た同門の先輩・橋本関雪が「『あいつは一寸こはい奴だぜ』と傍らの者にささやいたことがあった」⁷⁾という逸話が残っているほど、注目されたのである。入門から3年後の明治40年（1907）の第12回新古美術展に出品した《春の歌》が二等賞一席（首席）を受け、その翌年の第二回文展では《罰》で三等賞を受賞する。また、明治43年（1910）に京都市立絵画専門学校を卒業するが、このときの卒業制作《髪》が学校買上げとなる。こうした創作活動の一方、明治42年（1909）に、美学者・中井宗太郎などを中心にした研究会「無名会」に出席して西洋近代美術理論に接したのを契機に、「黒猫会（シャ・ノワール）」や「仮面会（ル・マスク）」などの懇談会の中心メンバーとなり、美学者、評論家、洋画家などとの交流のなかで美術理論に対する知識を深めていく。

大正元年（1911）、八丈島に取材した《島の女》を第6回文展に出品して入選。それまでの写生に重点をおいた作風から一変して自由な表現を試みたこの作品は話題を集めた。翌大正2年（1912）には、さらにこの傾向を押

しすすめた《海女》を第7回文展に出品。三重県志摩波切に取材したこの作品には、明らかに後期印象派の画家ゴーギャンの影響が見られ、その表現に対しては賛否両論の議論を引き起こしたが、文展では落選となった。この後、大正3年（1914）には古画の研究成果ともいえる《散華》、大正4年（1915）にはルノアールの影響が見られる《大原女》、大正5年（1916）には自らの美的イメージの具象化たる《三人の舞妓》、大正6年（1917）には中国古画の研究成果をとり入れた《春禽趁晴図》と、自らの表現法を模索するかのようになり、さまざまな表現様式に挑戦している。こうした創作活動を経て大正7年（1918）には、村上華岳、榊原紫峰、小野竹喬、野長瀬晩花らとともに国画制作協会を結成し、この年の第1回国画創作協会展（国展）に《湯女》を出品する。大正10年（1921）自編の『麦僊画集』を出版。大正10年（1921）の秋から大正12年（1923）の春にかけてヨーロッパに遊学。フランスを中心に、イタリア・イギリス・スペイン・オランダ・ドイツ・ベルギーなどでヨーロッパ絵画にじかにふれるとともに、自らの風景画、人物画の研究にも打ち込み、その後の平明で格調高い作風への基盤を形成する。帰国後、大正13年（1924）の第4回国展に《舞妓林泉》、昭和2年（1927）の第6回国展には3年がかりの大作《大原女》を出品するなど国画創作協会の中心として活躍する。国画創作協会第一部（日本画）が経済的なゆきづまりから、昭和3年（1928）に解散してからは、帝展と七絃会を中心に出品を続けることになる。《罌粟》（昭和4年・1929）、《明粧》（昭和5年・1930）、《平牀》（昭和8年・1933）などは帝展に、《麗日》（昭和4年・1929）《山茶花》（昭和8年・1933）などは七絃会に出品された作品である。このうち《平牀》は、未完の遺作となった《妓生の家》とともに朝鮮で取材した作品であり、平明で格調高い晩年の代表作である。昭和11年（1936）、49歳で逝去。

3. 麦僊の芸術観

麦僊は芸術に対して、きわめて真摯な態度を持ち続けた芸術家であった。そして、そのことは画家としては多く残した書簡や随想などの文章からも読みとることができる。こうした彼の文章については、すでにいくつかのすぐれた研究があるが⁸⁾、ここでは、彼の芸術に対する考

え方あるいは姿勢といったことを考えるうえで最も重要な資料といえる『日本画に就ての雑感』『三人の舞妓に就ての雑感』『雑感』（いずれも『麦僊画集』大正10年・1921所収）から、主だった部分を引用し、その芸術観の片鱗にふれてみよう。

「自分は対象其物を如実に画くといふ事が芸術の基調をなすものだと思へて居る。敬虔な心を以て自然に跪拝する事から本当の芸術は生れるものだと思へて居る。自分は自然を追窮する事に一生を費しても悔いがないと思ふ。」
「個性といふものは生れながらにして神から人間に恵まれたものである。然し自分は個性の鑄型を作りたくないと思へて居る。（中略）自力よりも他力だ。自然の前に謙譲であり、人生の前に敬虔なる時自分の個性は内に甦る。それが本当の個性だと思ふ。」
「自然を写すといふことは已に自分の心の窓を透した自然である。だから厳密なる写真画はあり得ない。空想を画くといふ事も其人に取っては確かな実感である。だから厳密なる空想画もあり得ない。」（以上『日本画についての雑感』）
「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ったり、又焰の様に燃へ上る感じであったりする。この内に憧れて居る美の感じは、只舞妓といふ対象を借りたに過ぎない。舞妓がこの自分の心に輝く美の憧れを托するに最も都合よき対象であった為に。」（『三人の舞妓に就ての雑感』）
「写真といふ事はまづ美術の第一歩だ。しかし自分は如何なる自然、如何なる対象を写しても悉くそれが立派な画になるとは考へない。自分等が画になるモチーフを捜し求めるといふ事は既に自分の内なる美の憧れが自然以上のものを求めて居るからではないか。」
「自分は写真の美と装飾の美との渾然融和したものが描きたい。自分の心の内なる美の憧れは自然の浄化を思ふ。想像の美が生れ、装飾の美が生れる所以である。しかし装飾の美は自然の浄化からのみ生れない。対象を自然に借らず、只其すぐれた芸術家の心のリズムから生れた訳の分らない線、或は色、殆ど空想から描かれたものにも、我々は装飾の美を感じずる事が出来る。」（以上『雑感』）

それぞれの文章で、その主張には若干の振幅が見受けられる。しかし、その真意を推測してみると以下のように要約できるのではないかと。写真画は基本であるが、それ

だけで芸術としての十分条件とはなりえない。自らの持つ内なる美意識を表現してこそ芸術となりうるものであり、その内なる美意識は自然や人生に対して敬虔であることによって質を高められるものである」と。生涯をつうじて、麦僊は、こうした考えを保持し続けたといつてよいだろう。そして、麦僊にとって自らの美意識を托する最も適切な対象の一つが舞妓であったわけである。

4. 《舞妓林泉》

舞妓は、「延宝・天和年間（1673～84）、八坂神社の社頭の茶屋の茶汲み女が歌舞伎芝居の芸をまね、八坂神社参拝の旦那衆に見せたのが起こり」⁹⁾といわれ、さらにその後、京都の社交の伝統のなかではぐくまれてきた一つの究極の女性の装いのかたち、換言すれば、人工的な女性美の一つの極致である。

麦僊は、大正5年（1916）の《三人の舞妓》以後、《舞妓林泉》《明粧》《燕子花》（昭和9年・1934）など舞妓を主題とした作品を数多く描いている。自ら「自分の心に輝く美の憧れを托するに最もよき対象」（『三人の舞妓についての雑感』）というように、舞妓は彼にとって終生最も重要な主題であった。ところで、ここでこれら一連の〈舞妓図〉の前景あるいは背景に注目してみよう。《三人の舞妓》では、前景として舞妓の興じるランプと舞妓の一人の持ち物である扇子が描かれているだけである。《明粧》では、色彩的にも形態的にもシンプルな柱・畳・襖の直線で構成される和室内に正座する舞妓の前に漆塗の盆が置かれているだけで、濡れ縁・簾の向こう側の屋外にもムベの蔓がわずかに見られるに過ぎない。また、平安神宮神苑に取材したともいわれる¹⁰⁾《燕子花》も二人の舞妓の左手前に燕子花を添景的に描いているだけで、背景は描かれていない。このように、麦僊の〈舞妓図〉において、舞妓の前景あるいは背景は、主題である舞妓の美を引き立てるよう厳しく吟味されていることがうかがえる。その結果、前景あるいは背景は相対的に希薄になり、主題としての舞妓が浮き出るようにきわだって表現されることになる。こうしたなか、《舞妓林泉》では、背景として庭園が詳細に描かれているのが特に目を引く。この絵の描かれたのが一年半に及ぶヨーロッパ遊学からの帰国後間もない時期であり、前面に人物、後方に遠景を置くイタリア・ルネッサンス期

図1 《舞妓林泉》（東京国立近代美術館蔵）

の絵画の構図からの影響も指摘される¹¹⁾ところであるが、
 そうであるにしても、きわめて大切にしていた主題である
 舞妓の背景として、しかも舞妓と同等に詳密に描くに
 足る風景すなわち自らの美意識を托するに足る風景とし
 て、吟味を重ねて選んだのがこの庭園であったことに変
 わりはない。さらに、画題として「舞妓」と「林泉」を
 並立させていることは、麦僊がこの庭園を人工的女性美
 の極致ともいべき舞妓に最もふさわしい人工的風景美
 の極致と認識していたことを物語っているといえるだろ

図2 《海女》〔左隻〕（京都国立近代美術館蔵）

図3 《大原女》（京都国立近代美術館蔵）

表1 3作品における人物と風景の人工度

	人物	風景	作品名
人工度 小 ↑ ↓ 大	海女（半裸婦）	海浜	《海女》
	大原女	山里	《大原女》
	舞妓	庭園	《舞妓林泉》

う¹²⁾。

次に《舞妓林泉》（図1）に描かれた内容に注目して
 みよう。縦長の画面（218cm×102.3cm）の中央から下部
 にかけて大石に腰掛ける盛装の舞妓を置き、その背景に
 池庭が広がる。池には奥から出島が張り出し、岩島が浮
 かぶ。出島には石組が組まれ、右手から石橋が架かる。
 出島のマツやカエデ、その後ろのスギなどの植栽の背後
 には円味を帯びたおだやかな姿の山が借景として描かれ
 ている。そして、麦僊が人工的風景美の極致と認識して

写真1 「南禅寺天授庵庭園・書院より蓬莱山附近を見たる全景」(重森三玲『日本庭園史図鑑・明治大正昭和時代一』1937所載)

写真2 「天授庵庭園・下部池泉蓬莱出島・石組手法」(重森三玲『日本庭園史図鑑・明治大正昭和時代一』1937所載)

いたと考えられるこの庭園と人工的な女性美の極致である舞妓との取り合わせは、麦僊のねらいどおり見事に成功した。

じつは、人物と風景との取り合わせについては、麦僊はこれ以外の作品においても、綿密な計算にもとづいて創作を行っている。その代表的な例は、《海女》(図2)と《大原女》(昭和2年・1927/図3)であろう。《海女》は、その大胆な表現手法に注意が向けられがちであるが、半裸の海女という自然のままに近い姿の人間と、素朴な漁具や舟を置いている以外は自然のままの海浜風景という取り合わせもまた麦僊の十分な計算の所産であることを見逃してはなるまい。《大原女》は《舞妓林泉》と同じくヨーロッパ遊学後の作品である。大原女と

図4 天授庵庭園実測図〔部分〕(重森三玲『日本庭園史図鑑・明治大正昭和時代一』1937所載)
矢印は《舞妓林泉》における庭園の写生方向を示す。

は、「頭に縫紋様のある手拭をかぶり、紺衣に御所染の帯を締め、二巾半の前だれを腰につけ、手には白の甲掛と脚絆、草鞋に白足袋といういでたちで、頭上に薪・柴などをのせ、京の町に売り歩く大原の女性」¹³⁾のことであるが、この作品では、おちついた里の風景を背景に、野に腰を下ろす3人の大原女が描かれている。その人物と風景は、《舞妓林泉》のそれらほど人工的ではなく、さりとて《海女》のそれらほど生に近い自然の姿でもない。いわば、その中間に位置する人物と風景であり、その取り合わせもまた、麦僊が計算し尽くしたものであるといっていよう。《海女》《大原女》《舞妓林泉》の3つの作品における、人物と風景の人工度をまとめると、表1のようになる。

5. 天授庵庭園

《舞妓林泉》に描かれた庭園、すなわち麦僊が盛装の

舞妓に最もふさわしいものとして選んだ庭園は、京都の南禅寺の塔頭のひとつ、天授庵の庭園であった¹⁴⁾。重森三玲によれば、この庭園の原形は慶長7年(1602)細川幽斎が方丈その他を寄進建立した際に築造されたが、その後荒廃していたものを明治37~38年(1904~1905)頃、住職の虎山恭宗が改修したものであるという¹⁵⁾。したがって、麦僊が描いたのはこの明治の改修からおおよそ20年を経た姿であった。天授庵の庭園は、書院の南方の上下2段の池が中心となる。《舞妓林泉》の背景として描かれているのは、このうち下段すなわち西側の池である。《舞妓林泉》(図1)と『日本庭園史図鑑』に掲載されている昭和10年(1935)頃の写真(写真1・2)を比べてみよう。舞妓が腰掛ける大石は庭に実在しないものであるが、その他の景物、すなわち、池に浮かぶ岩島、出島の石組と植栽、出島右手の湾に架かる石橋などの配置を麦僊はかなり忠実に表現していることがわかる。麦僊は、書院付近から南を向いて絵筆をとったのである(図4)。

ところで、麦僊は、京都の数ある古庭園のなかからどうして天授庵の庭園を選んだのであろうか。天授庵の庭園は、例えば鹿子木が《林泉》で描いた天龍寺の庭園のような当時すでに高い評価を受けていた庭園¹⁶⁾ではない。したがって、舞妓に最もふさわしい庭園として、かつ自らの美意識に基づく庭園観によって、この庭を選んだことは確実である¹⁷⁾。《舞妓林泉》に描かれた天授庵の庭園の西池の部分は、池と池に浮かぶ岩島、池にせり出した出島と出島上の石組やアカマツ・カエデ・サツキといった植栽、石橋、庭の背後のスギ木立ち、借景としての山というふうに、京都の近世以後の池庭の主要な要素がほぼ網羅されている。しかも、それらを舞妓を前景に置いた縦長の画面に見事に収めている。もとより、絵画であってみれば、イメージする庭園の要素を複数の庭園から採って画面の上で再構築することも可能である。しかし、麦僊はそれを行わずに、自らの美意識に基づく庭園観に合致し、描こうとする舞妓の絵の構想に適合する庭園をさがしだした。重森三玲は、虎山恭宗による天授庵庭園西池部分の改修をかなり痛烈に批判しているが¹⁸⁾、麦僊にとっては、そうした改修の有無もしくは是否など眼中になかったのである。

6. 麦僊の庭園観

最後にこれまで述べてきたことを中心に、麦僊の庭園観に考察を加えて、まとめたい。

麦僊の〈舞妓図〉のなかで《舞妓林泉》ほど背景・前景を詳密に描いた作品はないこと及び《海女》《大原女》との比較からうかがえるように、京都が生みだした人工的な女性美の一つの極致である舞妓にふさわしい風景として麦僊は庭園をえらんだ。その庭園は、枯山水でも露地(茶庭)でも、あるいは洋風の要素を持つ庭園でもなく、前述したように池・出島・石組・岩島・石橋・マツ・カエデ・借景の山といった様々な構成要素からなる、近世以降の京都の典型的な池庭の外観をそなえたものであった。こうしたタイプの庭こそ、麦僊にとって舞妓―「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」り、「それがキラキラと輝くものであったり、又焰の様に燃え上る感じであったりする」(『三人の舞妓に就いての雑感』)自らの美意識を托するに最もふさわしい対象であった舞妓―と取り合わせるに値するものだったのである。さらに言えば、このタイプの庭園にもまた、舞妓と同様に「自然以上の美」(『三人の舞妓に就いての雑感』)を感じていたとも言えようか。

麦僊の長女・辻鏡子によれば、京都等持院にあった麦僊の自邸の庭は、「庭に石を置くことは子供のあそびに危険と、いつも雑草の生えるにまかせてあったが、時には虞美人草が風に揺れたりしていた」¹⁹⁾という。師であった竹内栖鳳やかつて同門であった橋本関雪のように自邸に粹をこらした庭園をしつらえることはなかった。しかし、「端然として静かに、一種の近代的知性をさえ感じさせる格調を生み出す表現はかつてなかった。」²⁰⁾と評される《舞妓林泉》の画面に、麦僊は自らの庭園観を確実に定着したわけである。

註

1) 小野健吉「神坂雪佳の作庭とその意義について」、『造園雑誌』49巻5号、P.49~54、1985、同「竹内栖鳳と霞中庵」、『昭和63年度日本造園学会関西支部大会研究発表要旨』、P.27~28、1988、同「神坂雪佳と中原哲泉」、『植治の庭―小川治兵衛の世界』、P.220~224、淡交社1991。

2) 山梨絵美子「庭にモチーフを得た黒田清輝の作品とその自然観」、『明治美術学会第49回研究報告』、P.25、1990。

- 3) 「日本画表現の革新－《舞妓林泉図》」(『日本の近代美術 5・京都の日本画』大月書店・1993.10所収)において、廣田孝が庭園の描写等についてかなり詳しく述べている。
- 4) 河北倫明「青年麦僊の画論」、『巨匠の名画15土田麦僊』P.84、学習研究社、1977。
- 5) 内山武夫編「土田麦僊年譜」、『土田麦僊展・図録』、P.164～167、大須賀潔「土田麦僊一人と芸術」、『土田麦僊展・図録』、P.138～145、(京都市美術館1984)を参考にした。
- 6) 土田麦僊「日本画に就ての雑観」、『麦僊画集』、P.1、山本画箋堂、1921。
- 7) 村松梢風「土田麦僊」、『本朝画人伝巻5』、P.316、中央公論社、1943。
- 8) 河北倫明「青年麦僊の画論」、『巨匠の名画15・土田麦僊』、学習研究社、1977。弦田平八郎「連載・土田麦僊の書簡」、『三彩』、224号、P.54～57、225号、P.40～43、226号、P.60～63、いずれも1968。田中日佐夫編「土田麦僊の野村一志あて書簡」、美学美術史論集第四輯、成城大学大学院文学研究科、1984。田中日佐夫編「土田麦僊のヨーロッパからの書簡」、成城大学、1987。
- 9) 『京都大事典』、淡交社、1984。
- 10) 加藤類子は、『アサヒグラフ別冊美術特集 土田麦僊』(朝日新聞社1990)「作品解説71燕子花(草稿)」のなかで、平安神宮神苑に取材した可能性を指摘している。
- 11) 内山武夫「舞妓林泉」、『日本画素描大観六 土田麦僊』、P.226、講談社1985、加藤類子「作品解説40舞妓林泉・舞妓林泉草稿」、『アサヒグラフ別冊美術特集 土田麦僊』、朝日新聞社、1990など。
- 12) 舞妓と庭園を組み合わせた、他の画家による作品としては、榎本一洋(1893～1952)の《銭春》(1928)が知られるが、この作品の主題の取り方は《舞妓林泉》からの影響が少なからずあるのではなかろうか。
- 13) 竹村俊則『昭和京都名所図絵3・洛北』、P.115～116、京都書院、1982。
- 14) 《舞妓林泉》に描いた庭について、麦僊自身が天授庵の庭であることを直接語った資料は見当たらない。しかし、麦僊から直接ないしそれに近い聞き取りができる立場にあった加藤一雄が『日本近代絵画全集22 土田麦僊・村上華岳』(講談社1962)の《林泉舞妓図》(マ)の解説で「背後の林泉は南禅寺塔頭天授庵の庭である」と書いていること、1967年にこの絵を印刷した切手が発行されたさい麦僊夫人の土田千代とモデルであった今井フミらに天授庵の庭で郵政大臣から記念の切手シートが贈られたこと(読売新聞・1967年4月22日)などから、そして何よりもその描かれた景色から判断して、この庭が天授庵であることは間違いなからう。
- 15) 重森三玲『日本庭園史図鑑・明治大正昭和時代一』、P.28～32、有光社、1937。
- 16) 天龍寺庭園は、大正12年(1923)、史蹟名勝天然紀念物保存法により名勝に指定されている。
- 17) 舞妓と組み合わせるに足る庭園を求めて、麦僊が写生した複数の庭園のスケッチが現存する(内山武夫「舞妓林泉」『日本画素描大観六 土田麦僊』P.226・講談社1985)。なお、天授庵庭園のこの部分は、後に(1941)宇田荻邨(1896～1981)が《林泉》として、《舞妓林泉》とほぼ同じアングルで描いているが、いうまでもなくこれは《舞妓林泉》からの影響を受けている。
- 18) 重森三玲は前掲書のなかで「本庭では先づ第一に、南方出島の蓬萊山石組が目につく訳であるが、この部分は、実際ならば中島とすべきを、流石に時代が明治である関係から、この出島を利用して蓬萊石組を行ったのである。然しながらこの石組手法を見ると、護岸としての一段と、更にその上に二段の集団石組とされ、やゝ古手法をとられてはゐるが、これを仔細に見ると、甚だ力弱く、且つ乱雑であって、中央上部の石組の如き全く素人くさいのみでなく、明治時代に於ける蓬萊石組が如何に墮落したであらうかを研討する上によりき資料となるほど、実はそれほど甚だ拙ないものがある。集団石組の手法にしても、これが出島の関係で斯くするより外に名案がなかった程度で、古手法などは全然表現されてゐないのみでなく、甚だ勝手自由な石組とされてゐる。」と述べている。
- 19) 辻鏡子『回想の父土田麦僊』、P.105、京都書院、1984。
- 20) 大須賀潔「作品解説35舞妓林泉」、『土田麦僊展図録』P.150、京都市美術館編、1984。