

「有翼の天女図」九考
—狩野芳崖の天人図画稿再論—

On Ten-nyo (Heavenly Maidens) with Wings, Part 9
—Revision of the Studies of Heavenly Maidens by Kanō Hōgai—

龍 野 有 子
TATSUNO, Yuko

岡山大学大学院社会文化科学研究科紀要
第56号 2023年12月 抜刷
Journal of Humanities and Social Sciences
Okayama University Vol.56 2023

「有翼の天女図」九考 ―狩野芳崖の天人図画稿再論―

龍野有子

目次

はじめに

- 一、画卷「観音 下図」と《悲母観音》
 - 二、制作の過程と細部意匠の揺れ
 - 三、主題としての母性、意匠としての女体
 - 四、洋風表現の導入と礼拝画への接近
- 結びにかえて

はじめに

狩野芳崖（一八二八―一八八八）は、長州藩の支藩である長府藩のお抱え絵師狩野晴皐（一七九七―一八六七）の長男として生まれ、弘化三年（一八四六）から十年間、藩費江戸留学で木挽町狩野家の九代晴川院養信（一七九六―一八四六）とその嗣子勝川院雅信（一八二三―一八七九）に師事している。嘉永三年（一八五〇）には勝川院画塾の塾頭に任じられるが、勝川院の画技の拙さを批判し出奔を企てるなど、不羈を示していた。在江中の嘉永五年（一八五二）には長府藩の

御用絵師となり、留学期間の満了後も幾度か江戸と長府を往還しつつ、慶応三年（一八六七）には家督を継ぐが、維新後の廢藩置県により禄を失う。その後は画技による生計の困難から養蚕などを試みるも失敗に終わり、明治十年（一八七七）六月には一家を挙げて東京に移住して画業を再開する。しかし勝川院画塾の同門であった橋本雅邦（一八三五―一九〇八）の紹介で島津家雇となる明治十二年秋頃までは困窮が続いた。

他方、明治十三年には天心岡倉覚三（一八六三―一九一三）の甥覚平（秋水、一八六七―一九五〇）が芳崖に入門しており、同年の秋頃には天心を介してフェノロサ（Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908）と芳崖の最初の接触が果たされている。もともとこの時期のフェノロサは、狩野宗家としての權威を有する中橋狩野家の十五代当主永恵（一八一五―一八九一）との関係を深めることに執心しており、東京では無名の地方出身画家であった芳崖に注目することはなかった。実際、この間の明治十年と十四年に内務省勸業寮が開催した二度の国内勸業博覧会のいずれにも、芳崖は出品していない。

転機となったのは、明治十五年（一八八二）十月の第一回内国絵画

共進会に八点の作品を出品したことで、無賞にこそ終わったものの、審査顧問であったフェノロサの注目を得ている。翌明治十六年末にはフェノロサに月給二十円で雇用され、本郷のフェノロサ宅近傍に用意された住居で、フェノロサの指導のもと、絵画的な実験に着手する。その後の五年間のフェノロサとの協働は、近代的な意味での「日本画」の創成そのものの試みであり、その極点となった『悲母観音』(図①)ということになる。

その『悲母観音』と並行して、芳崖は有翼の天人図を構想していた。本画には着手することなく終わったこの天人図については、既に旧稿^二で若干の考察を加えているが、本稿ではその後の研究動向を踏まえ、この天人図構想の意義について改めて検討する。

一、画卷「観音 下図」と『悲母観音』

芳崖の天人図構想に関わる画稿としては、三十図の小下絵が順不同で画卷形式にまとめられたものが「観音 下図」として東京藝術大学美術館に残されているほか、二〇〇八年に新出した一図が『飛翔天女』として下関市立美術館に寄託されている^三。

これら三十一図のうち、下関の一図を含む十六図が有翼(図③④⑤)、十図が無翼(図⑥⑦)の天人を描いている。いずれも合掌しながら半拙稿「有翼の天女図」考―本多錦吉郎《羽衣天女》(明治二十三年)を中心に―、岡山大学文学部プロジェクト研究4「語り出す図像―視覚資料の可能性」(二〇〇五年三月、五七―八八頁)。
井土誠「新出「観音 下図」の画稿について」『潮流』九八号、下関市立美術館、二〇〇九年春、二―三頁。

ば振り返るような姿勢で浮遊する、頭部と体幹部がそれぞれ逆向きの四分三正面となった全身像で、十四図は頭部が左向き、十二図は右向きだが、身体部分の輪郭は、左右反転を伴いつつも全体では共通している。また無翼像のうち七図は全裸像であるが(図⑦)、いずれも胴体の正中線が描き込まれており、頭部が簡略化されたもの(図⑦b d)も含まれることから、あくまでも人体習作としての裸像であり、作品の構想自体は着衣像であつたと考えられる。残る五図は、火炎または光輪を伴う観音立像三図(図⑧)と、奇巖ないし波濤に月輪を思わせる円体を配した、ほぼ左右相称の背景習作二図(図⑨)である。前者は天人図とは別の構想に関わるものと見られるが、後者と類似する背景は有翼像の一点(図⑤e)に伴われていることから、これら二図の背景習作は天人図構想に関わるものと見てよい。

藝大所蔵の三十図のうち十六図は、芳崖の弟子であつた高屋肖哲(一八六六―一九四五)が明治三十五年(一九〇二)に上梓した『芳崖遺墨 前編』^三に「伽陵図」として四頁にわたって掲載されており^四、遺墨目次の第三頁には、明治二十年の作として「下図にして仏画考按中のものなれども、復た前に揮毫せし、観音を画くに決す」と記される。

三 画報社刊。なお後編は明治四十年(一九〇七)刊。

四 二十三頁には現状の画卷の第二―第五図、二十四頁には第十三図と第十六―十八図、二十五頁には第六―九図、二十六頁には第二十二―二十五図が掲載されており、うち二十七頁には天人図とは明らかに異質な観音図(第二十三図)が差し挟まれていることから、この段階で既に現状の画卷の並びが定まっていたものと思われる。なお、二十四頁で省かれた第十四・十五図は裸体習作であり、裸像を不穏当と見なした編者が割愛したものと思われる。

ここに言う「前に揮毫せし、観音」は、フェノロサとの協働が本格的に始動する以前の明治十六年（一八八三）中に完成され、翌明治十七年二月の龍池会大会で公開された後、同年五月にパリで開催された日本美術縦覧会に出品された作品（図②）であり、一九〇二年にパリの美術商ジング（Siegfried "Samuel" Bing, 1838-1905）からフェノロサを介してフリーア（Charles Lang Freer, 1854-1919）に譲渡され、一九二三年開館のフリーア美術館に収められて現在に至る。高屋の所謂「伽陵図」は、このフリーア本《観音》の改稿作業と並行して構想が進められたが、最終的には《悲母観音》の制作が優先され、結果的に「伽陵図」は放棄されたことになる。

他方、同じく芳崖の弟子であった岡不崩（一八六九～一九四〇）が明治四十三年（一九一〇）に自家出版した回想録『しのぶ草』も「翁の絶筆悲母観音に就て」でこれらの小下絵と《悲母観音》の關係に言及している。曰く、妙義山への写生旅行を行った際、中之嶽（金洞山）の奇観に接した芳崖は、「あ、茲に観音様が降りたらよからうと言はれた」^五。帰宅後、芳崖は直ちに新たな観音図の構想に着手し、手元に残されていたフリーア本《観音》の下絵を参照しつつ、夥しい数の小下絵が制作されたが、その殆どは散逸し、「今美術学校に残って居るのは、天女の下画と取混せて、少々あるのみである」^六。

現在藝大に残されている一群の小下絵を、高屋は「伽陵図」すなわ

ち迦陵頻伽と称している。しかしいずれの図も下半身は鳥ではなく、人の脚が描かれていることから、半人半鳥の迦陵頻伽像としてではなく、翼型の羽衣を伴う天人像として構想されたものと見てよい。とりわけ晩年の芳崖が謡と仕舞に熱中していたこと^七を想起するならば、作品の着想には謡曲『羽衣』が介在していた可能性も十分に考えられる。

いずれにしても芳崖の天人図は、フリーア本《観音》の改稿作業と並行して、いわばそこからの派生作品として構想されたものであったことになる。岡がフリーア本の改稿構想の契機とする妙義山への写生旅行は、明治二十年（一八八七）三月下旬に行われたもので、藝大所蔵の『妙義山地取』三巻中には三月二十六日と二十七日の日付が残る。この旅行に同行したのは、岡不崩のほか岡倉秋水、やはり芳崖の弟子であった本多天城（一八六七～一九四六）に、勝川院画塾の同門であった狩野友信（一八四三～一九一二）を加えた四名であった。この時期、フェノロサと天心は美術取調委員として欧米を視察している。彼らが横浜を出港したのは前年の十月二日、帰国は芳崖らの妙義山行から半年余り後の十月十二日である。したがって、芳崖がフリーア本の改稿構想に着手したのは、彼らが日本を離れている間だったことになる。同様に「天女の下画」も、フェノロサと天心が不在の期間に着手されたものと考えてよい。

五 岡不崩『しのぶ草』明治四十三年（一九一〇）、二頁。
六 同三頁。

七 松本金太郎「能楽雑談」『新小説』明治三十五年（一九〇二）一月（『重要文化財悲母観音』図録、東京藝術大学藝術資料館、一九八九年、巻末参考資料所収）。

二、制作の過程と細部意匠の揺れ

岡不崩の回想が示すように、現存する三十一図の画稿は実際に制作されたものの全てではない。また現存する画巻の配列順は多分に恣意的なものであり、制作の順を示すものではない。したがって、作品構想の展開を厳密に跡づける作業には少なからず困難が伴うものの、井土誠氏は藝大所蔵の画稿群の各紙葉の比較検討に基づき、特に翼の有無やその形状を基準として、(一) 比較的小さく短い翼を左右に大きく広げ、下半身の一部に霞をかけた形(図④)から、(二) より大きく長い翼の先端を下げ、足の爪先を覗かせた形(図⑤)を経て、(三) 翼を削除した形(図⑥)へ、という三つの段階を指定し、裸体習作(図⑦)は(二)の段階と平行するものと位置づけている^八。この推定に基づけば、画巻第六図(図④b)と酷似する下関市立美術館の画稿は(二)の段階に属することになる。

こうした推定の根拠となっているのは、(一)の段階では天人の人体描写が裸体習作を踏まえた形になっておらず、裳裾から覗く足先の描写がぎこちないことや、第十七図(図⑤g)や第二十九図(図⑤k)には翼の形状が(一)の段階の短翼から(二)の段階の長翼へと修正されていった痕跡が認められることにある。ただし、井土氏自身も認めるように、無翼の着衣像三図は長翼の天人図と並行して制作された可能性も考えられる。実際、これら無翼の着衣像は着衣の細部と頭部

^八 井土誠「もうひとつの悲母観音―観音 下図と呼ばれる画稿の意味―」「狩野芳崖 悲母観音への軌跡―東京藝術大学所蔵品を中心に―」東京藝術大学大学美術館、下関市立美術館、二〇〇八年、一一三―一二〇頁。

の造形を検討することが中心課題となっていることが見受けられるため、有翼から無翼へという構想の変更を示すものというよりも、単に翼の描写を省略しただけと見る方が適切であろう。加えて、この作品の構想の前提として、「長い尾羽を伴う翼型の羽衣」という意匠が存在していたことを考慮する必要がある。芳崖が構想していたのは、そのような「羽衣」を着した天人像であったと考えるべきだろう。

これらの天人図に描かれた「翼型の羽衣」は、少なくとも幾つかの紙葉では、長い尾羽の描写を伴っている。とりわけ画巻第三図(図⑤d)、第七図(図⑤e)、第二十五図(図⑤j)では、朱の線で描かれた裳や藍で描かれた天衣の端とは明らかに別の構造を持ったものが、白色顔料による蕨手状の曲線で表されている。しかし多くの紙葉では、尾羽の描写はさほど明確なものではなく、むしろ裳裾の脛から踵の後ろにかけて不自然なほどに膨れ上がって渦巻く、過剰なまでの曲線の戯れが際立っている(図⑤bcf、図⑥b)。これらは、表層的には姿を消した尾羽が渦巻き波打つ曲線の過剰に形を変えて、裳裾にまわり続けているかのようなものである。

他方、第二図(図④a)には、天人の後頭部から頭頂部を羽飾りで覆ったような形状の頭巾が描かれている。この奇妙な頭巾は、他の紙葉と比較すれば、白衣観音やこれに準ずる観音像の被布から派生したものと知れるが、それが羽飾り状の頭巾に置き換えられたのは、羽毛で覆われたものとしての「羽衣」との関連によるものと思われる。この紙葉では、頭巾を含む頭部から着衣の上部が特に詳細に描写されて

いるが、膝から下は半ば雲に覆われて不明瞭なものとなっており、裳裾の渦巻くような曲線は認められるが、尾羽の明確な描写はなされていない。それはあたかも、裳に吸収されかねた尾羽が羽飾りの頭巾となつて、天人の頭上に復活を遂げたかのようですらある。

これらの天人図の着衣は、典型的な菩薩形の服制とは異なり、両肩から胸部を覆う袖なしの貫頭衣に下半身を覆う裳を重ねている。この貫頭衣はキトン状とも形容可能なものであり、フェノロサなり岡倉なりの提供した欧米産の手本が参照された可能性もある。ただし同様の衣は、江戸後期の浮世絵類の天人図（図⑩）や、河鍋暁斎による専光寺の《龍頭観音》（図⑪）をはじめとする幕末から明治期の観音像にも見受けられる。なかでも暁斎の《龍頭観音》は、頭部と体軀がそれぞれ逆向きの四分三正面となるように体軀を弓なりに反らせてやや下方を振り向く姿勢や、両肘の位置ともども、芳崖の天人図との近似性を感じさせる。

しかしながら、この天人図構想にとつてより本質的な問題は、それが《悲母観音》の構想すなわちフリーア本《観音》の改稿作業と並行して、しかも明白な女性的有徴性を備えた身体を持つ像として企図されていったという事実にある。

三、主題としての母性、意匠としての女体

フリーア本《観音》および《悲母観音》の主題については、フェノ

ロサによる一九〇二年のフリーア宛書簡中の解説^九が重要な情報源となる。

芳崖筆「人類の創造」——このような意匠はいまだかつて中国および日本の仏教絵画にはみられぬものでした。無着と世親のきわめて深遠な哲学に則するものであるとはいえず、芳崖自身の精神に貫かれた独特の作品です。観音菩薩は仏陀に次ぐ最高の精神、男女両性の特性を兼備した存在です。（中略）この観音菩薩が水晶の水差しから中空に水滴を注ぎ、そこから人間の象徴たる嬰兒が誕生します。嬰兒は雲間を縫つて地上の峨々たる山頂に降下しながら己が創造主を振り仰ぎ、半ば恨むがごとく、この地が誕生と宿命のもたらす悲劇の予定された恐ろしい世界ではないかと問いかけているようです。（中略）パリに出品されたこの作品こそ、その主題に対する芳崖の初めての着想であり、私に影響される以前に描いた人物画の遺品中最高の傑作なのです。彼の生涯の最後の年に描いた同じ主題による精密で色調の高い改作は、現在東京美術学校の最重要の文化財として保管されており、新しい影響を受けた後の画風の成熟ぶりを示しています。（後略）

フェノロサは、これら二点の主題を「人類の創造」と呼び、観音を「男女両性の特性を兼備した存在」と規定する一方で、「創造主」とも

九

山口静一「フェノロサ 上」三省堂、一九八二年、二三六～二三七頁。

呼んでいる。言うまでもなく、欧米諸語における「創造主」とは「父なる神」であり、男性神格である。フェノロサは明治十八年（一八八五）九月に園城寺法明院の桜井敬徳律師から凡網菩薩戒を受け、天台宗徒となっていたが、フリーア宛の書簡では、「人類の創造」との云いを含め、多分にユダヤ・キリスト教の人類創造説話に引き寄せた形で主題の解説を行っていることになる。この点は、天心が芳崖の追悼記事中で《悲母観音》をミケランジェロによるシステイナ礼拝堂天井画の《アダムの創造》との類比で語っていること^{一〇}とも符号するが、ことフェノロサの解説については、これがフリーア宛書簡に記されたものであったことを割り引いて考える必要がある。ここではむしろ、観音を「男女両性の特性を兼備した存在」と説明していることに注目しておくべきだろう。

フェノロサは、《悲母観音》の造形、殊に彩色の手法に対する自身の影響を強調しつつも、フリーア本の段階で確立されていた「人類の創造」という主題については、芳崖の独創と明言している。実際、画中の嬰兒のモデルを芳崖の孫（養子広崖の長男）新治とする門人の証言^二なども含めて、これら二点の観音図の図像は芳崖個人の私的な

経験や宗教的・思想的信念に根ざした独創の所産と見なし得る^{二〇}。さらに、フリーア本の改稿構想は、芳崖が日頃から「観音様」と呼んでいた妻よしの病氣平癒祈念のための発願と推測されること^{二三}も付け加えておくべきだろうか。

今日藝大本の観音図に冠されている「悲母観音」という通称は、芳崖自身による命名ではなく、画家の没後に発生したものに過ぎない。しかしながら、芳崖が観音という尊格を母性的存在と見なしていたことについては、岡倉天心による追悼記事中に証言がある^四。

翁嘗て人に語つて曰く、「人生の慈悲は母の子を愛するに若くはなし。観音は理想的の母なり。万物を起生發育する大慈悲の精神なり。創造化現の本因なり。余此意象を描かん」と欲する茲に年あり未だ適當の形相を完成せず」と。

ここに引かれる「未だ適當の形相を完成せず」との言がいつ頃の発言であるのかは定かでないものの、芳崖の観音観に従えば、フリーア本と《悲母観音》のいずれもが、「理想的の母」としての観音の「適當の形相」を模索する試みであったことになる。

その模索の中で決定的な役割を果たしたのは、南都の上代仏教彫刻

一〇 岡倉天心「狩野芳崖」『国華』二号、朝日新聞社、一八八九年十一月二十五日（岡倉天心全集）第三卷、平凡社、一九七九年、七〇頁。
二 岡（一九一〇）七頁および「東京美術学校校友会月報」第三十卷第一号所収の「本校創立当初回顧座談会」での高屋肖哲の談話。

二一 かつて盛んに《悲母観音》の「原図」として取り沙汰された作例群については、いずれも《悲母観音》の模倣作であることが、古田亮氏により論証されている。古田亮「『悲母観音』考」『狩野芳崖 悲母観音への軌跡—東京藝術大学所蔵品を中心に—』東京藝術大学美術館、下関市立美術館、二〇〇八年、九六—一〇五頁。
二三 古田（二〇〇八）九七頁。なお、よしは《悲母観音》の完成を待つことなく明治二十年七月十日に死去している。
二四 岡倉「狩野芳崖」『国華』二号（岡倉天心全集）第三卷、七〇頁。

との邂逅であった。明治十九年（一八八六）一月十四日付で文部省図画取調掛屋となった芳崖は、同年四月下旬から五月下旬にかけて、フェノロサ、天心らの古美術保存調査に同行して奈良の諸社寺を巡っており、十二巻に及ぶ写生記録『奈良官遊地取』（東京藝術大学美術館）を残している。再び岡不崩の回想によれば、芳崖は「奈良へ行つて天平以前の佛像を見て、佛の面容をさとつた」^{一五}。芳崖自ら「ペソをかつて居る」と形容したという^{一六}フリーア本の観音像の鈍重な面貌から、『悲母観音』のより鋭角的で伶俐な面貌への変容は、仏菩薩の「適當の形相」を求める過程で上代の仏教彫刻との邂逅を果たしたことで、「天平式に自分の意を加へた、即ち芳崖式」^{一七}へと到達した結果であった。

他方、近年の論考においてはしばしば、フリーア本の観音像の像容は「男性的」「男顔」、《悲母観音》のそれは「女性的」「女顔」と形容され^{一八}、とりわけ《悲母観音》については母子像としての性格が強調される^{一九}。その淵源は、天心が『東洋の理想』で「狩野芳崖の最後の傑作」を「普遍的なる母、観音を、人間の母性の姿に描いているもの」^{二〇}。

- 一五 岡（一九一〇）六頁。
一六 山川武「狩野芳崖と、その『悲母観音』について」『重要文化財 悲母観音 狩野芳崖筆』東京藝術大学藝術資料館、一九九八年、頁表記なし。
一七 岡（一九一〇）六頁。
一八 古田（二〇〇八）一〇〇頁および佐藤道信「進化論としての悲母観音図」『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』二〇〇八年、一二一～一三三頁、一二四頁。
一九 古田（二〇〇八）一〇三～一〇四頁。
二〇 Kakuzo Okakura, *The Ideals of the East, with Special Reference to the Art of Japan*, E.P. Dutton & Co., New York, 1904 pp.231-232.（富原芳彰訳『東洋の理想』講談社学芸文庫、一九八六年、二〇〇頁）

として、この観音像を終始“she”と呼んでいることに求められよう。しかし、これには留保が必要である。フリーア本と《悲母観音》の像容、とりわけ面容の差異は明らかながら、これを男性性から女性性への遷移と見るのは明らかに不適切で、誤誘導的だからである。

《悲母観音》の観音像は、フリーア本の鈍重な面貌表現が改められ、より鋭角的で伶俐な相貌となっている。しかし顔面には髭を伴っている上、暁斎の《龍頭観音》はじめ幕末明治の観音像の顔貌に散見される浮世絵美人めいた脂粉臭は完全に排除されている。その意味では、決して「女性的」な面貌ではない。また、像全体はフリーア本の観音像よりも腰高になり、頭身もわずかながら高くなっているため、よりしなやかで軽快な印象を与えるが、豊かに肥満した体躯の胸部は扁平に表されており、決して「女性的」な身体ではない。こうした造形はむしろ、中性的ないし脱性的と形容すべきであろう。

《悲母観音》の中性化ないし脱性化への志向は、観音像本体の造形に留まらない。フリーア本の嬰兒は無邪気に開いた両脚の間に幼い男性器を覗かせているのに対し、『悲母観音』の嬰兒は両脚を閉じることで性別の明示を回避している。こうした描写の差異の蓄積としての作品全体が示しているのは、男性性の排除ではありえても、女性性の獲得では決してない。そこに読み取られるべきはむしろ、画面から徹底的に性的有徴性を排除し、作品世界全体を中性化ないし脱性化しようとする意志である。

こうした改稿構想と並行して構想されていた天人図は、『悲母観音』

とは対照的に、明確な女性的有徴性を備えた身体の像を中核的モチーフとする作品として企図されていた。それは、母性すなわち女性性の表象を志向しつつも、仏画としての形式性と、天平彫刻を範とする端正な様式性の追求が優先された《悲母観音》の造形的次元においては韜晦され、不可視化されていた「女性性の表象」という動機を、明確な女性的有徴性を備えた身体の像という意匠を通じて具現化する試みであつたと解されよう。

その意味で注目すべきは、構想の初期段階に位置づけられる短翼の天人図のうち、臨月に近い妊婦の姿を思わせる張り出した腹部が強調された像（図④c d）である。井土氏はこれを、画卷中の二十五図の天人像全体に共通する合掌の姿勢と関連付け、腹前で両掌を合わせて指先を下に向ける特異な合掌の形が、当初は天人の胎内に宿る新たな生命に対する祈りであつた可能性を指摘するとともに、構想の進展により孕み腹が消退するに伴って、合掌の対象が背景下部に配された円体へと移行していった（図⑤e）との解釈を示している^{三二}。さらに、フリーア本《観音》から《悲母観音》への改稿過程で、前者では下方を指さしていた嬰兒が、後者では合掌する姿へと改められていることと、これらの天人図の合掌とが関連している可能性についても言及している^{三三}。

「孕み腹の羽衣天女」という構想は、多分に奇矯ではある。とはいえ、

三二 井土（二〇〇八）一一四頁。
三三 同一一九頁。

「母性そのものを体現する女体の像」という意味では、「理想的の母」としての観音観からごく自然に導かれ得る発想でもあつたろう。しかしながら、子を宿した腹という意匠は間もなく退けられ、画卷第二・六図（図④a b）および《飛翔天女》に見られるように、張り出した腹部の形は装飾的な衣襞の翻りに置き換えられてゆく。

代わって浮上してくるのが、懐胎という特殊な状態に限定されない、より普遍的で一般的な性格を持つ、全身像としての女体という意匠である。そのことを端的に示すのが裸像としての習作群ということになるが、ここには明らかにフェノロサなり天心なりが関与している。これらの裸像群の長い四肢や頸、隆起した乳房とくびれた腰を伴う体幹部の形や、外反母趾気味の足指の形状は、些か整理されすぎた輪郭線ともども、何らかの欧米産の粉本が参照されたことを示しているからだ^{三四}。

四、洋風表現の導入と礼拝画への接近

上述のように、フェノロサと天心は明治十九年十月から一年間、欧米視察に出ている。その目的は、美術学校の設立準備のため欧米の美術教育事情を研究することであり、教材として使用できる各種美術資料の収集もその一部だった。その成果が、まずは芳崖に対して実験的

三三 従って、中村愿『狩野芳崖 受胎観音への軌跡』（山川出版社、二〇一三年）の空想小説めいた仮説（九鬼隆一の妊娠中の妻初子が恋愛関係にあった天心の促しによって芳崖のために全裸モデルを務めた）は、荒唐無稽なものとして退けられる。

に投入されたものと考えられるが、天人図構想に対する彼らの関与は、単に欧米産の粉本の提供や、裸体習作に基づいて着衣像を作成する制作手順の教唆といった、即物的な次元に留まらない。明確な性的有徴性を備えた女体像を、春画やあぶな絵とは全く異質な造形上の意匠と見なす発想それ自体が、本質的に西欧アカデミスムの造形芸術思想に由来するものだからである。

無論のこと、芳崖がそうした芸術思想を真に理解し得たかどうかは疑わしい。それでも、人体の構造的な理解に基づく作画手法の採用という、即物的に技術的な水準での理解は十分に可能であった。子を宿した腹という局部的な意匠に委ねられていた母性ないし女性性の表象は、欧米産の粉本の形を通じて、構造的な全身像としての女体という意匠の探求へと変化する。同時に、その形態把握は平面的な輪郭としての形から量塊的な構造へと質的な変化を遂げ、身体と着衣の関係にも新たな視点もたらされる。そのことが最もよく観察されるのが、短翼像と長翼像および無翼の着衣像の胸部の表現の差で、前者では緩やかな弧を描く衣文線で曖昧に処理されていたものが、後者では乳頭を頂く乳房の形態が明確に意識されている。

こうした人体把握の変化に加えて、面貌表現にも変化が生じている。構想初期の画稿では、第二図(図④a)が典型的であるように、『悲母観音』や画稿中の観音群(図⑧)の面貌にも通じる下脹れ気味の豊頬に二重顎であるのに対し、裸体習作を経た後の第八図(図⑥a)や第十八図(図⑥c)では、顎がより細く切れ上がった卵型に近い、「洋

風面貌」^{二四}とも形容可能な顔立ちとなっており、ここでも欧米産の粉本の参照が窺われる。

さらに、初期の短翼像から後の長翼像への変更の過程にも、欧米産の粉本の参照が窺える。短翼像の中でも、孕み腹の天人像(図④cd)の翼が小さいのに比べ、孕み腹が消失した後の第二図や第六図(図④ab)の翼はより大きく、第二図では特に精緻な描写になっているが、いずれも両翼は単純な左右対称であり、像本体の四分三正面像に対して両翼は正面観となっている。これに対して長翼像の翼は、多くが左右非対称の輪郭を持ち、手前側の翼がより幅広く、奥の翼に短縮法が試みられたものもある。短縮法の採用は、フリーア本『観音』の正円の頭光から『悲母観音』の楕円頭光への変更にも認められるが、天人図の翼の形状の変更は、直接的には西欧起源の有翼像の粉本が参照された結果と見るべきだろう。

これら一連の天人図では、画稿の初期段階から最終段階にいたるまで、ほぼ一貫して左右が反転した形が試みられている。井土氏が最終段階に位置づけた無翼の着衣像三図はいずれも頭部を画面右側に向けた形だが、第十八図(図⑥c)には頭部のみの反転像が描き込まれている。こうした左右反転の構図は、天人本体だけでなく背景習作(図⑨)にも及んでいる。このことは、単に像の向きをいずれにするか迷っていたというよりも、左右対称の対幅が構想されていた可能性を示唆している。さらに想像を逞しくすれば、『悲母観音』を中幅とする三

幅対が構想されていた可能性も考えられよう。

ただし注意すべきは、この天人図それ自体は「仏画」でも宗教画でもないことである。翼型の羽衣を伴って飛翔する天人の像は、インド起源の仏教図像としての飛天や迦陵頻伽とは異なり、江戸中期の日本で成立した、純然たる世俗的な性格の図像である。しかしながら、菩薩形風の服制は、ともすればそのことを忘れさせる。これをさらに助長するのが、日本的な「神仏」観であろう。翼型の羽衣を伴う天人は、風土記に語られる鳥の化身であれ、謡曲『羽衣』の月宮殿の住人であれ、常人とは異質な存在である。そうした存在は、日本的な「神仏」観のもとでは、漠然と「神仏」の範疇に属するものと捉えられてしまう。従って、そのような存在を描いた画像もまた、漠然と「神仏の画」即ち宗教画と錯覚されてしまう可能性を潜在させていた。

そのことに、芳崖自身がどこまで自覚的であったのかは定かでない。それでも、芳崖の天人図構想は擬似仏画ないし擬似礼拝画としての性格を確実に潜在させていた。それは、単に《悲母観音》の派生作としての出自を持つが故ではない。むしろ、単独礼拝像に限りなく近いアイコン的な画面形式が、そうした錯覚をもたらすのである。そしてそのような錯覚こそが、後に「翼型の羽衣を背にして飛翔する天人」という図像が命脈を断たれる要因となってゆくだろう。

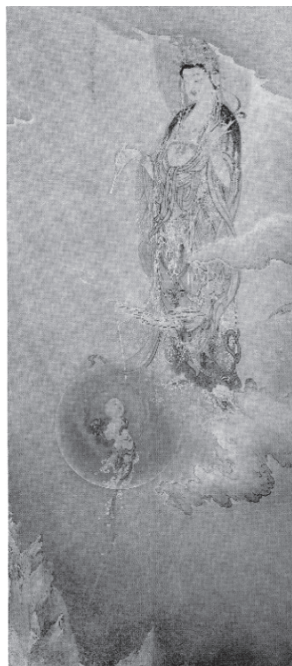
結びにかえて

芳崖による天人図の構想は、「翼型の羽衣を背にして飛翔する天人」

という既存の図像を踏襲しつつも、きわめて特異な性格を備えたものであった。それは、《悲母観音》から派生した「女性性そのものの可視的表象」という課題を実現しようとしたものであり、もっぱら浮世絵類の中で蓄積されてきた「翼型の羽衣を背にして飛翔する天人」という図像を踏み台としつつ、女性性そのものを体現する女体という意匠を通じて、全く新たな何ものかを創出しようとする試みであった。しかしそれは、本画としての実現を見ることはなく、一回限りの未完の実験のままに終わっている。

その芳崖が世を去った一年半後の明治二十三年（一八九〇）四月に開幕した第三回内国勸業博覧会で褒状を得た本多錦吉郎（一八五一―一九二一）の《羽衣天女》（図12）は、芳崖と若干類似した試みを、しかし芳崖とは全く異なった文脈の中で実現したものであった。その文脈の差異とは、両者を隔てる二年ほどの時差と、明治初年以來蓄積されてきた「日本画」と「洋画」の境遇の違いということになるのだが、この問題については稿を改めて検討する。

図① 《悲母観音》



図③ 《飛翔天女》 下関市立美術館



図② フリーア本《観音》



図④ 『観音下図』 短翼の天人像四図



④a 第二図



④b 第六図



④c 第二十八図



④d 第三十図

図⑤ 『観音下図』 長翼の天人像十一図



⑤a 第四図



⑤b 第五図



⑤c 第十六図



⑤d 第三図



⑤e 第七図



⑤f 第十三図



⑤g 第十七図



⑤h 第二十図



⑤i 第二十四図



⑤j 第二十五図



⑤k 第二十九図



⑥c 第十八図



⑥b 第九図



⑥a 第八図

図⑥ 「観音」下図 無翼着衣の天人像二図



⑦c 第二十一図

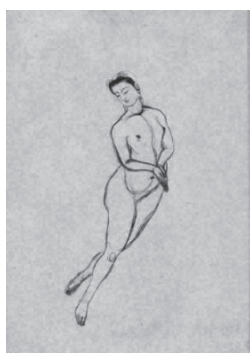


⑦b 第十九図



⑦a 第十二図

図⑦ 「観音」下図 裸体習作七図



⑦g 第二十六図



⑦f 第十五図



⑦e 第十四図



⑦d 第二十七図

図⑧ 『観音下図』 観音二図



⑧a 第十図



⑧b 第二十三図

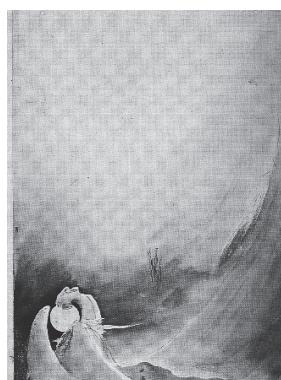


⑧c 第十一図

図⑨ 『観音下図』 背景習作二図



⑨a 第一図



⑨b 第二十二図

図⑪ 河鍋晩斎《龍頭観音》



図⑩ 久保俊満 狂歌摺物 (メトロポリタン美術館)



図⑫ 本多錦吉郎《羽衣天女》

