

「有翼の天女図」十考

—本多錦吉郎《羽衣天女》再論—

龍野有子

はじめに

洋画家本多錦吉郎（一八五一—一九二二）が明治二十三年（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《羽衣天女》（兵庫県立美術館、図①）については、前稿¹で再検討した狩野芳崖による天人図画稿とともに、旧稿²でも既に論じている。本稿では旧稿の不備を補うとともに、その後の研究動向を踏まえた上で、改めてこの作品の持つ意義について考察する。なお、本稿の議論の一部は旧稿と重複する。

一、欧化主義、国粹主義と西洋画法の浮沈

広島藩士の長男であった本多錦吉郎は、わずか八歳で家督を継ぎ、十四歳で第二次長州征伐に従軍した後、藩校洋学所で洋式兵学と英学を学び、十九歳で藩校の洋学助教授となるも、明治四年の廃藩置県で禄を失う。これを機に上京し、慶應義塾で一年間英学を修めた後、工部省測量見習となるが、お雇教師の勧めで画学に転じ、高橋由一（一八二八—一八九四）に油画の手ほどきを受けた円山派の川端玉章（一八四二—一九一三）の門下となる。その後明治八年晩秋には、国沢

新九郎（一八四八—一八七七）が開設したばかりの洋画塾彰技堂に入門する。国沢は佐賀藩の留学生として政治・法律を学ぶために送り込まれた先の英国で画学に転じた新帰朝者であった。折しも、官民上げて欧化主義が高揚していた時期である。

この時期の東京の洋画塾としては、幕末に蕃書調所で洋画研究を行った川上冬崖（一八二八—一八八二）が明治二年に設立した聴香読画館と、高橋由一が明治六年に創設した天絵楼が既にあり、写真家横山松三郎（一八三八—一八八四）も自らの写真館通天楼に洋画塾を併設していたが、彰技堂の国沢は西欧で西洋画法を学んで帰国した最初の画家であり、英国から持ち帰った書籍や教材を用いて本格的な西洋式の美術教育を目指した最初の洋画教師でもあった。その国沢の下、既に英学的心得のあった本多は塾頭として信任を得て、明治十年三月に国沢が結核で天逝するに際しては彰技堂の後事を託されている。

こうした民間の洋画塾に加えて、明治九年十一月には工部大学校の付属機関として工部美術学校が開校し、イタリアから招聘した教師による西欧流のアカデミックな絵画・彫刻教育が開始され、冬崖門下で

は小山正太郎（一八五七～一九一六）、国沢門下からは浅井忠（一八五六～一九〇七）らが第一期生として入学している。もともと、彼ら学生の信頼の篤かった画学科の初代教授フォンタネージ（Antonio Fontanesi, 1818-1882）は、西南戦争後の財政逼迫による教育環境の劣化と自身の健康問題のため、わずか二年で離職し帰国しており、後任教授フェレットイ（Prospero Ferretti, 1836-1893）の指導力を不満とする浅井、小山ら十一名は連袂退学し、明治十一年十一月に十一会を結成している。

他方この頃から、欧化政策に対する反動として国粹主義が台頭し始める。書画の領域でこれを主導したのは、内務・大蔵官僚が中心となつて明治十二年三月に設立された龍池会であり、その代弁者となつたのが明治十一年八月に東京大学のお雇い外国人教師として来日したフェノロサであった。また、明治十三年四月に内務省博物館によつて初回が開催された観古美術会は、「美術」の語を冠した最初の公的催事であったが、翌年五月の第二回からは龍池会の主催となり、同年三月の第二回内国勸業博覧会の美術関連の審査も龍池会が主導している。ただしこの博覧会に際しては、在来の伝統諸画派は洋画に比して低調であった。これに危機感を覚えたフェノロサは伝統諸画派の奮起を促している。

こうした国粹主義陣営の活動は、明治十五年に至つて明確に洋画排斥の形を取り始め、西洋画をめぐる状況は一気に険しさを増してゆく。中でも明治十五年の四月に開催された第三回観古美術会の一環として五月一四日にフェノロサが行つた講演は、同年十一月に『美術真説』として刊行されることになるが、そこでは強い調子で洋画の排斥

が訴えられていた。これに呼応するように、この年の十一月に農商務省が開催した第一回内国絵画共進会は、洋画の出品を拒絶している。この間に、岡倉天心も国粹主義陣営の論客として頭角を現し、明治十五年五月に小山正太郎が欧米流の「美術」概念に則つて発表した「書ハ美術ナラズ」^三に反論を加えている^四。

こうした中で、明治十六年一月には工部美術学校が廃校となり、西洋式の絵画彫刻術を教授する公的教育機関は消滅する。翌明治十七年（二八八四）四～五月の第二回内国絵画共進会でも、洋画は排除されていた。また、同年十一月に文部省に設置された図画教育調査会では、初等教育における図画教育で用いるべき画材をめぐり、毛筆と鉛筆のいずれを採用すべきかの論争が交わされるが、ここでも在来画法と結びついた毛筆が勝利を収め、西洋画法と結びついた鉛筆は排除される。ただし、国粹主義陣営も単純な一枚岩ではなかった。とりわけ、幕末以来の諸流派の様態をそのまま保存しようとする龍池会の保守的傾向と、狩野派系の伝統画法を基盤に西洋流の造形手法を吸収させようとするフェノロサ、天心や、その上司である九鬼隆一（一八五二～一九三一）ら文部省系の和魂洋才的な改革志向との齟齬は、次第に大きくなってゆく。結果、文部省組は明治十七年二月には新たな美術団体鑑画会の発足に参加し、龍池会を離脱する。その鑑画会を拠点として、狩野芳崖の晩年の仕事に脚光が集められ、芳崖とは勝川院雅信の同門であった橋本雅邦（一八三五～一九〇八）も頭角を表す。その延長上に、東京美術学校が成立することになる。

東京美術学校は、明治二十年十月に文部省直轄の機関として設置が

公布されている^五。この新たな官立美術学校は、工部美術学校とは対照的に、西洋式の美術教育を排した国粹的な陣容となるが、文人画や浮世絵もまた排除されており、絵画科の中核に据えられたのはフェノロサの息のかかった芳崖であった。もともと、芳崖は開校を前に死去しているため、雅邦が絵画科主任に迎えられ、明治二十二年二月に絵画・木彫・彫金・漆工の四科体制で開学を迎えている。

こうして明治十年代後半から二十年代初頭にかけて、明治政府の美術政策の方針転換により、本格的な技術的・思想的移植が緒についたばかりであった西洋画は梯子を外された形となる。これに先立ち、二度の内国勸業博覧会で美術部の審査員を務めていた川上冬崖は、出仕していた陸軍参謀本部地図課の職員による清国公使館への地図密売事件の引責のため明治十四年三月には自殺に追い込まれており、聴香読画館は閉鎖となる。その三年後の明治十七年には、高橋由一の天絵学舎は財政難により、横山松三郎の通天楼は横山自身の死去により、それぞれ閉鎖を余儀なくされている。

その一方で、明治十八年には川村清雄（一八五二―一九三四）が麹町に画塾を開いている。川村は明治初年に徳川宗家の給費留学生としてニューヨーク、パリ、ヴェネツィアで画学を学び、明治十四年に帰国した後は勝海舟の支援を受けていた。また明治二十年には小山正太郎の主導により、十一会の後継となる洋画研究団体不同舎が設立され、体系立った西洋画教育の場を提供することとなる。彰技堂の運営に当たっていた本多も、陸軍士官学校と幼年学校の図画教官を務める傍ら不同舎に協力し、構図法の講義を担当している。

こうした形で冬の時代を耐え忍んでいた洋画界にも、明治二十年代に入ると雪解けの兆しが訪れる。明治二十年四月に開催された東京府工芸品共進会は洋画に対して門戸を開いており、浅井忠の三十二点を含む四十一一点の油画が展示されている。さらに明治二十一年八月には、明治二十三年四月に開幕する第三回内国勸業博覧会が油画の出品を認める旨が告知されている^六。

これと前後して、工部美術学校や洋画塾で学んだ後に渡欧した洋画家たちの帰朝が始まり、明治二十年七月には山本芳翠（一八五〇―一九〇六）と原田直次郎（一八六三―一八九九）が相次いで帰国する。芳翠は工部美術学校の第一期生であったが、フォンタネージの離職以前に美校を離れ、明治十一年にパリ万博の事務局員として渡仏してからは、長くジェローム（Jean-Léon Gérôme, 1824-1904）に師事しており、一八八〇年代のパリの日本人コミュニティの中心人物でもあった。また、芳翠と同船で帰国した合田清（一八六二―一九三八）は、明治十三年に農学研究のため渡仏するも、芳翠の勧めで画学に転じ、木口木版術を学んでいる。彼らより一足先に帰国した原田は、天絵学舎で学んだ後に地質学者であった兄豊吉の伝手で渡独し、明治十七年四月からミュンヘンの美術学校で二年半を過ごした後、イタリア旅行を経て、帰国直前には短期間ながらパリの国立美術学校にも在籍していた。帰国後の原田は、国粹主義の牙城といふべき龍池会の会員となり、その例会で「絵画改良論」と題する西洋画擁護の講演を行っているほか^七、この会が主催した新古美術品展で自作を展示するなど、果敢な活動を展開する。龍池会は、鑑画会や東京美術学校の日本画改革運動に

危機感を強めており、明治二十年末には有栖川宮熾仁親王を総裁に迎えて日本美術協会と改称し、宮内省との関係を深めつつ、東京美術学校に結集した「新派」に対抗する「旧派」の拠点となってゆくが、原田は翌年四月の日本美術協会の第一回展にも出展している。他方、芳翠は帰国直後の秋に伊藤博文の琉球視察に随行した後、翌明治二十一年五月には合田とともに木口木版工房兼洋画塾の生巧館を開設しており、原田も明治二十二年一月には自らの画塾鐘美館を設立する。

この間の明治二十一年十月には、イタリアから松岡寿（一八六二～一九四四）と長沼守敬（一八五七～一九四二）が帰国する。松岡は工部美術学校を経て明治十三年にイタリア特命全権公使鍋島直大の随員として渡伊し、王立ローマ美術学校で学んでいる。長沼はイタリア公使館勤務を経て明治十四年に渡伊し、ヴェネツィアで彫刻を学んだ。また、翌明治二十二年四月にフランスから合衆国経由で帰国した五姓田義松（一八五五～一九一五）は、芳翠と同様にフォンタネージの離職以前に工部美術学校を離れ、明治十三年に渡仏してボナ（Leon Bonnat, 1833-1922）に師事し、パリのサロンに日本人初の入選を果たしていた。

明治十年代後半の日本洋画の厳冬期を欧州という避寒地で過ごし、「本場」の息吹とともに帰国した意気軒昂な新帰朝者たちは、日本国内で冬の時代を耐え忍んできた洋画家たちにも新たな活力をもたらす。かくて明治二十二年六月には、イタリア留学組の松岡、長沼と、十一会系の小山、浅井、松井昇（一八五四～一九三三）、柳（高橋）源吉（一八五八～一九一三）に本多を加えた七名を発起人として、洋風美術

家の大同団結というべき明治美術会が発足し、月次小会と春秋二回の展覧会を軸とする活動方針が定められる。同年七月の最初の月次小会では、会頭となった帝国大学初代総長渡辺洪基（一八四八～一九〇一）が演説を行い、国粹主義的な洋画排斥論に抗するべく、西洋画法による日本固有の絵画の創出を鼓舞している^八。また、同年十月七日開催の臨時大会では、翌年の春季展は中止し、四月に開幕する第三回内国勸業博覧会への出品を優先することが決定されている^九。

本多の《羽衣天女》は、こうした中で満を持して発表された作品であった。それは、西洋画法による日本固有の絵画の創出という課題に対する、本多なりの回答であった。

二、粉本制作としての《羽衣天女》

《羽衣天女》とおそらくは相前後する時期に、本多はもう一点の「天女」図を描いている（個人蔵、図②）^{一〇}。こちらは薄布を纏って飛翔する蓬髪の裸婦像であるが、これはブーグロー（William Adolphe Bouguereau, 1825-1905）の《夜》（一八八三年、図③）^{一一}を原画とする模写である。ブーグローによる原画は、この画家が一八八一年から一八八四年にかけてパリのサロンで発表した四つの時の連作寓意像の第三作であるが^{一二}、渡欧経験を持たない本多が実見し得たのは複製銅版画であり、ジェリリシヤール（A. Geiry-Richard, ?-?）の彫版による一八八三年刊と推定される出版社不明のエッチング^{一三}か、デイディエ（Adrien Didier, 1838-1924）の彫版による一八八七年刊のグーピル版^{一四}のいずれかが参照されたものと思われる。いずれも構図の反転や

細部の省略は伴わない、原画に忠実な複製である。

本多の油彩模写は、原画の構図を若干切り詰めた形で、頭部から背中と下半身を覆う薄布を纏って空中を飛翔する女人像のみを写しており、眼下に広がる地上の風景や、背後の空を飛翔するフクロウとコウモリや瞬く星々は省略され、背景は夜空ではなく白い雲を浮かべた青空となっている。女人像本体は概ね原画に忠実であるが、左肘の屈曲はやや深くなっているほか、身体表面の凹凸や陰影の表現は、全体的な筆致の粗さと相まって、複製版画と比較しても精度が低く平板で、面貌も精緻さを欠いたものになっている。それでも、本多の関心が裸婦像の形態そのものに向けられていることは明白である。

この油彩模写の制作時期は詳らかではない。しかし、本多が《羽衣天女》の制作に当たってブーグローの複製版画を参照していたことはほぼ確実である。《羽衣天女》の頭部から体幹部を経て大腿部までの輪郭は、ブーグローを反転させた形と一致する。他方、膝から爪先にかけては、《羽衣天女》では右膝の方をより深く屈し、右足首が左足首の後方に下げられているため、ブーグローの反転像とは一致しないが、両足の形はブーグローの原画そのままの形と近似している。また、右上腕部の輪郭もブーグローの反転像と似通っているが、右前腕部から手指にかけての形は、浅井忠旧蔵のフォンタネージによる素描《神女図》（千葉県立美術館、図④）が参照された可能性がある^{一五}。ただし、こうした複数の参照源を合成したためか、右上腕と前腕の接合や短縮法的な処理はややぎこちない。これに対して左前腕部の短縮法は概ね成功しているが、その手指の形状はブーグローの連作中の《曙》（一八八一

年、図⑤）の右手を反転させた形と酷似している。《曙》についてはブーグロー自身がブローの前年に制作した反転構図のエッチングも存在するが、このエッチングでは手指の輪郭は不明瞭であり、本多の天女像の左手指ともかなり異なるため、《曙》が参照されたとすればブートリエ（Louis Boulle, 1843-1913）の彫版による一八八六年刊のグーピル版^{一六}を通じてであったと思われる。

羽衣の翼部については、《夜》の背景に見えるフクロウの翼が参照源の一つたり得たことは確実である。しかし短縮法を伴う両翼の輪郭は、ブーグローのフクロウよりも、ドイツ・ルネサンスの版画家ホプファー（Daniel Hopfer, ca. 1470-1536）による寓意画《快樂》（図⑥）のヘッドネー像の両翼を反転させた形により近似しており、この版画の反転複製版^{一七}ないしその派生作品が参照された可能性がある。

いずれにしても、本多の《羽衣天女》の天人像の形態はブーグローの《夜》に触発されたものであったと考えられる。このことは、同じ第三回内国勸業博覧会でやはり褒状を得た二世五姓田芳柳（一八六四—一九四三）の《鷺沼平九郎大蛇を屠る図》が、多少なりとも西洋美術に通じた者であれば即座に《ラオコーン》の翻案と断ずることができるといえる。この時期にあつては、本多や五姓田を含む洋画家だけでなく、彼らの作品を評価する批評家や審査員も、欧米産の粉本に基づく作品制作をことさらに忌避すべきものとは見なしていない。花卉什物や肖像、あるいは名所旧跡を含む戸外の眺めといった、描写対象の即物写生のみで成り立つ画題を別とすれば、洋画家が欧米産の粉本に基づく制作を行うことは、むしろ

る自明視されていた節すらある。

このことは、『羽衣天女』の発表当時の批評を読む上でも留意すべきことであろう。実際、『毎日新聞』の八黙居士は「羽衣の故事を用ひ西洋天使の図を翻案して富嶽を足下に見せたり」（傍線引用者、以下同じ）^{一九}、『朝野新聞』の前田香雪は「洋画に多かる神女を借りて羽衣に見たて富士と三保の松原とを低く描きて空中高く昇れる」^{二〇}、『國民新聞』の森鴎外は「東洋の神学的画材を伊太利あたりの粉本に拠りて写し出し来たるに似たり」^{二一}と、それぞれに粉本の正体を推測している。ただし、芳柳が参照した『ラオコーン』とは異なって、本多の参照源は歴史的名品として周知の作品ではなかった。形態の利用も粉本そのままではなく、反転を含めた大幅な改変を施している。そのために、というべきであろう、いずれの評者も粉本の特定には成功していない。しかしいずれも評者も、欧米産の粉本の使用自体は自明視しているのである。その一方で、饗庭篁村（一八五五—一九二二）の評は当時の観衆の反応を伝える^{二二}。

ヤア空中の布晒しだといふ聲に跡へ戻りて見れば布晒しにあらず本田錦吉郎氏の羽衣なり成程云れて見れば何處やら空中布晒しの形もあれど文楽座西洋手術の看板など、ハ酷評なり。ここでは「翼型の羽衣」に対する違和感は一切表明されていない。むしろ大きく翻る天衣が揶揄の対象となっている。

こうしたことは、『羽衣天女』を「西洋天使の図を翻案し」たものと見た八黙居士が続けて言う「其双羽は全く西洋天使の用装を借りたるにて天津乙女の羽衣に異なり」との評言の内実を理解する上でも重要

な意味を持つ。既に百数十年來、「天津乙女の羽衣」は「長い尾羽根と一對の翼が一体となった装着物」として描かれ続けていた以上、この評は『羽衣天女』の天人像が翼を伴っていること自体を異としたものではあり得ない。評者が違和感を覚えているのは、この天人像が翼を伴っていること自体ではなく、そこに描かれた翼型の羽衣の様態の方であったはずで、その違和感の原因を、八黙居士は「西洋天使の図」の参照に帰そうとしているのである。

では、その違和感は何に起因するものであったのか。

三、色彩の欠如と油絵的な様式への違和

本多が描いた羽衣に対する違和感を表明しているのは、八黙居士の評だけではない。『読売新聞』に寄稿された菟道仙の戯評「博覧会俗面記」は、博覧会見物に静岡から上京した田舎者の長広舌にこと寄せて、本多が描いた羽衣に対する違和感を長々と語っている^{二三}。

此所ハ美術館と云て肝心の場所だ、御覽なせエ精巧な絵があり升ぜ。と咄のうち天の羽衣を畫た油絵を見付け。アレ何でござりやすか。アレですかアレハ天人が羽衣を取返して天上する所です足の下に富士山が小さく見えるから余程高く登った所を畫たのだ。ハアそれぢやア私等が国の美保にあつた故事だアが、私聞て居やすにハ天人の羽衣ちうものハゑらア奇麗な物だに依て、獵師の伯良どんも欲しがって返すめへとしたが、天人の言ッしやるにやア、此衣無へ時ハ修行（飛行）の術も絶て天へ戻ることが出来ねエって、ガスイ（五衰）の涙

をポツリ／＼翻ひたさしッたもんだて、伯良殿はくらだんも気の毒に思ッて其衣を返したら、天人ハ喜んで駿河舞ちうを舞て天上したとの事でありやすが、此絵を見るに鳥天狗か鳶の巢立の様な羽がある斗で、ねッから羽衣らしい物がありやしねエ。成程舊

式の絵でハ能狂言や芝居で出すやうな物ですが、これハ油絵あたらしいで新機軸あたらしいとこを見せるので、鳥の羽のやうに畫かなけりやア、空気を支へて天上することが出来ない理由だといふやうなことでせう、何にしても之を畫た先生ハ学問もあッて種々いろいろに工夫をして此絵が出来上ッたものだらうと思ひ升ヨ。それでもハア天人が泣て惜がり伯良殿が欲しがる所を見れば、美しい羽衣でなげにやアなんねエ、巢立鳶の羽位なことなら誰も欲しがる者ハねエだ、此機ここんなこと畫かれちやア私等の國の大切の羽衣も古傳がお廃止はやしになるばかりでねエ、村へ帰かえアッてなんとマア咄でしすべいか、浅間様へ対たしても申訳のねエ事だ、静岡の県庁へ対しても相済まねエ事だ

ここで表明されているのは、「ゑらア奇麗な物」であるべき羽衣が「鳥天狗か鳶の巢立の様な羽」として表されていることへの不満である。実際、江戸後期から明治期の錦絵や、柴田是真の《羽衣》など、在来画法による「舊式の絵」では、翼型の羽衣は多様な色彩に彩られ、華やかに翻る長大な尾羽を持つ、「ゑらア奇麗な物」だった。これに対し、て本多の描く羽衣は、大きく拡げて薄茶の裏面を見せる白一色の翼に、わずかな孔雀尾が付属するのみであり、その孔雀尾も天人像の下半身を覆う赤と緑の裳の輪郭に半ば溶け込んで目立たない。白鳥を思わせ

る白い大きな翼と貧弱な孔雀尾を取り合わせた異種交配的な羽衣は、華麗な色彩も華やかに翻る尾羽も欠いている。それを評して菟道仙の田舎者は、「鳥天狗か鳶の巢立の様な羽がある斗で、ねッから羽衣らしい物がありやしねエ」と嘆いていると見るべきだろう。

同様に、鷗外もまた「羽翻は大なる鳶に借りたるにはあらずや」と評している。さらに続けて鷗外は、「又この鳶は舶来の鳶かと疑はる」と付け加え、ここでも欧米産の粉本の介在を窺っているが、この点は、菟道仙の田舎者の「油絵で新機軸あたらしいとこを見せる」必要があつたとの穿ちと通底していよう。

この当時の標準的な観衆の期待の水準にあつては、「油絵で新機軸を見せる」とは、まずもって対象物の即物的な再現描写を誇示することであり、短縮法や陰影表現を伴う量塊的な形態把握と重厚で濃密な賦彩によつて、描写対象を迫真的に再現して見せることだった。それが「新機軸」であつたのは、油絵自体が移入されて日の浅い「舶来の」画法であつた上、八年にわたつて官設の展覧会から閉め出されていたものであつたが故である。その際に、描写対象が豆腐や甲冑や神社仏閣のような非欧米的な事物であれば、即物写生に基づく描写と見なされ得たであろうが、鳥の翼のような洋の東西を問わない事物の場合は、油彩技法による迫真的な描写が一定以上に成功していれば、半ば必然的に「舶来の」粉本の介在が推測されることになる。鷗外が「舶来の鳶かと疑」っているのも、そうした事情によるものだろう。

しかし一般的な観衆にとつては、それが即物写生によるのか粉本に基づくのかはさして重要な問題ではなく、視覚的な説得力を備えてい

るか否かのみが問題だった。その意味では、菟道仙の記す田舎者の眼にも、本多の羽衣の両翼は「空気を支へて天上することが出来」そうだけの一定の説得力を持ったものには映っていたことになる。しかしそうであればこそ、本多の羽衣はこの田舎者が期待する「羽衣らしい物」からは、著しく乖離していた。

八黙居士が覚えていた違和感も、おそらくは同質のものであったろう。油絵的な描写技法によって生々しく再現された、華麗な色彩も翻る尾羽も欠いた巨大な白い両翼は、彼の見慣れた「天津乙女の羽衣」とは「異な」るものだった。ただしこちらはその違和感を、「烏天狗か鳶の巢立の様な羽」という体の素朴な印象論としてではなく、「西洋天使」の「翻案」という創作の次元に遡った推論として語っている。また、菟道仙の記す田舎者の言は、あくまでも「翼型の羽衣」という局所的な事物の描写を問題にしているのに対し、八黙居士の評言は「翼型の羽衣を伴う天人」という有翼人身の全体像を問題にしている形である。

いずれにしても、両者が「羽衣天女ならざるもの」として、それぞれ「烏天狗」と「西洋天使」に言及していることは、「翼型の羽衣を伴う天人」という図像がやがて辿ることになる命運を、意味深長な形で予告している。

四、「羽衣天女ならざるもの」としての「天狗」と「天使」

八黙居士の所謂「西洋天使の図」は、おそらくはキリスト教図像としての「神の使者」像のみではなく、ニーケーやエロースなどの異教神話起源の多様な有翼像をも包含している。二十一世紀現在にあって

も、図像学に無関心な日本語話者は非常にしばしば有翼像全般を指して漫然と「天使」の語を用いるが、こうした用語法の萌芽は、明治中期には既に形成されていたと見てよい^{二四}。

しかしながら、近代以前の日本語話者にとっては、有翼像の代名詞的存在とはまずもって「天狗」だった。とりわけ江戸後期の日本語話者にとっては、些かなりとも人の要素を持つ有翼像ならば、おしなべて「天狗」の範疇に含めることが可能だった。そのことを極めて分かりやすい形で示しているのが、曲亭馬琴（一七六七―一八四八）の天狗論とその挿図（図⑦）である^{二五}。ここでは、有翼人身人面隆鼻の山伏姿で表された「国俗之所謂天狗」や、『山海経』を原拠とする山猫に似た四足獣としての「天狗」だけでなく、『広西通志』が語る「唐山地州の山鬼」や『山海経図』に見える人面鳥、果ては『封神演義』の白鶴童までもが「天狗」に類するものとして取り上げられている。この白鶴童像などは、現在の日本語話者であれば「唐子風の天使」とでも形容するところだろうが、近代以前の日本語話者にとっては、「有翼人身」という形は「天狗」の指標以外の何物でもなかった。

こうした「有翼の妖物」としての「天狗」観は、日本固有の観念である。その出発点となったのは平安中期の叡山で発生した「鵄としての天狗」という観念であるが^{二六}、平安後期までに成立した古典的な天狗観の核心は、「仏法を害する魔障」としての反仏法的な性質^{二七}であり、調伏の対象としての属性だった。しかし鎌倉期には、天台本覺思想に基づく魔仏一如の理念から、護法天狗の観念が発生する。これが修験道と結合することで、山伏姿の天狗像が生み出され、高德の験者の面影を持

つ荒ぶる神威としての善天狗の觀念が發展してゆく。その一方で、南北朝の動乱期には、古典的な天狗觀の中核を成していた反仏法性が、御靈信仰との交錯を通じて反王法性へと転換を遂げ、動乱をもたらす暴悪な祟り神としての天狗觀が浮上してくる^{二八}。結果、天狗觀は善惡の両極へと分化してゆくが、そのいずれもがしばしば猛々しい性格を帯びている。とりわけ善天狗は、聖なる荒行者としての山伏像だけでなく、義経伝説との結合^{二九}を介して兵法の守護神としての性格をも獲得することで、世俗的な「武」の力との結合をも強めてゆく^{三〇}。

他方、近世初期のキリシタンは、天狗の反仏法性を反キリスト性へと読み替えることで、「天狗」の語を *diabolus* や *daemon* あるいは *satanas* とした語に対応する訳語として用いている^{三一}。こうした用法は、信徒向けの教理書だけでなく仏教陣営との論戦でも展開され、「天狗」の語は「天魔」「魔道」「魔法」「邪法」といった語と互換可能な罵倒語としても使用されているが、これは鏡返しのようにキリシタン陣営へと投げ返され、やがて禁教鎖国体制が成立するに至って、「天狗」の語は「邪宗門」の徒としてのキリシタンの符牒へと還元されてゆく。

その延長線上で、江戸後期の蘭学の中では、キリスト教の文脈において「神の使者」を意味する *engel* や、「神を讃えて神の座の周囲を飛行する聖なる生き物」を意味する *cherubim* といった、今日の日本語環境では概ね「天使」と総称される有翼像に対応する訳語として、「天狗」の語が適用されている^{三二}。蘭癖大名として知られる松浦静山（一七六〇—一八四一）が「西洋に所謂、「エンゲル」と云者」を天狗と同一視している^{三三}のも、こうした文脈に沿ったものであった。

これらと平行して、調伏の対象としての天狗觀も、平安期の往生伝^{三四}や説話集^{三五}を出発点に、能楽『是害』や『車僧』を経て江戸中後期の戯作本^{三六}に至るまで、連綿と続いている。これらにおいては、天狗は高德の人物に打ち負かされる滑稽な敗者として描写され、しばしば笑いを誘っている。

既に旧稿^{三七}で触れたように、一八世紀末の黄表紙では、翼型の羽衣を伴う天津乙女と、その身に翼を生やした天狗とが、しばしば対比的に関連づけられていた。上述の馬琴の天狗論でも、『搜神記』の毛衣女や謡曲『羽衣』の天人との類比によって、天狗の翼の着脱可能性が問われている。こうした類比が成り立つのは、両者が共に「有翼人身」の形を持つからであるが、艶麗な天界の女人としての天津乙女と、荒々しくむさ苦しい天狗とは、「似て非なるもの」どころか「似ても似つかぬもの」である。そうした「似ても似つかぬ」存在を、「有翼人身」という一点に立脚して類比することは、それ自身が笑いと強く結びついている。《羽衣天女》の羽衣を「烏天狗か鳶の巢立の様な羽」と評する菟道仙の田舎者は、そうした江戸中期以来の笑いの文脈に則っている。

これに対して、『羽衣天女』を「西洋天使の囃」と関連づける八黙居士の評は、より近代的な視点を持っている。それは、長らく行方不明であった本多の《羽衣天女》が二十世紀末になって再出現して以降の常套であった「東洋の天女と西洋の天使の折衷」といった解釈にも通じるものである。ただし八黙居士の評は、「翼型の羽衣」という意匠の存在を前提としている点において、二十世紀末の解釈とは決定的に異なっている。「東洋の天女」には「翼がない」——もしくは「翼があつて

はならない」という観念は、八黙居士の中にはいまだ存在していない。それでも、八黙居士が「西洋天使の図」を「羽衣天女ならざるもの」「羽衣天女とは似て非なるもの」として措定していたことは疑いない。

上述のように、江戸後期の蘭学者たちは、engelやcherubimといった「西洋天使の図」を「天狗」と同一視していた。これは両者に共通する「有翼人身」ないし「人の要素を持つ有翼像」という形態的な側面のみに着目した結果である。そうした視座は、蘭学者たちはキリスト教の教義には無関心ないし無理解であることが要請されていたが故であった。しかし蘭学の興隆以前の世代に属する新井白石（一六五七～一七二五）の視座は、これとは異なるものだった。

白石は、宝永五年（一七〇八）に屋久島に潜入して捕らえられたシチリア出身の司祭シドッティ（Giovanni Battista Sidotti, 1668-1714）に対する尋問を基に執筆した『西洋紀聞』下巻の中で、神による万物創成説話を取り上げ、「デウス」の創造物たる「ハライソ」に割註を付して「ハライソとは、漢に訳して、天堂といふ。仏氏いはゆる極楽世界のごとし」とした上で、その「ハライソ」に住まう「無量無数のアンゼルス」にも割註を付し、「アンゼルスは、仏氏いはゆる光音天人の類、ポルトガルの語に、アンジョといふなり」としている^{三八}。ここでは、キリスト教的な世界観を仏教的な世界観との類比によって捉えようとする視座の下で、paradisusは「極楽世界」、angelusは「光音天人」に相当するものと説明される。「光音天」は色界十八天の第六天である abhassara-deva に対応する漢訳語の一つであり、音声を持たず、口から発する淨光を言語とすることからそのように訳されるが、白石の念

頭にあったのは仏教学的に厳密な意味での「光音天人」というよりも、浄土変相図（浄土曼荼羅）や来迎図などに見える菩薩形の聖衆の姿であったろう。その点は、後の岡倉天心が『東洋の理想』で来迎図の聖衆を angels と呼ぶことになる^{三九}のと同工であるが、ここで白石が問題にしているのはあくまでも「アンゼルス」の属性であって、造形表現ではない。その点は、蘭学者たちが engel や cherubim の造形表現のみに着目していたのとは対照的である。いずれにしても、キリスト教における「神の使者」に関する白石の理解は、蘭学者たちの理解に比すれば、明治期以降の日本語話者の理解に遙かに近いものとなっている。

実際には、「天狗」や「天使」が「羽衣天女ならざるもの」であるのと同様に、「菩薩形の聖衆」もまた「羽衣天女ならざるもの」である。しかしながら、「西洋の天使」と「東洋の天女」という対句は、ともすればそのことを失念させる。二十世紀末に再登場した『羽衣天女』の翼が「東洋の天女と西洋の天使の折衷」の産物と見なされてきたのも、その「失念」のために他ならない。しかし、そうした「失念」を助長させる要因を、『羽衣天女』の側も抱え込んでいた。菩薩形の服制がそれである。

五、裸形像の代替としての菩薩形

『羽衣天女』の天人像は、上半身をほぼ露わにして条帛のみを纏い、下半身には裳を着け、宝冠や臂釧腕釧や瓔珞で身を飾り、肩から腕にかけて天衣を翻している。慎ましやかな孔雀尾を伴う「翼型の羽衣」

を除けば、古典的な菩薩形が採用されている形である。しかしこうした服制は、必ずしも自明の選択ではなかった。むしろ、意識的に他の選択肢が排除された結果と見るべきである。

実際、芳崖の天人図画稿の着衣の貪欲な折衷性は、本多が採り得た別の可能性を示している。あるいは、『羽衣天女』の翌年に刊行された周延の『富嶽集』「三保関羽衣故事」(図⑧)の重厚華麗な和漢折衷風の装束を想起してもよい。さもなければ、その二年後に山本芳翠が『浦島図』(図⑨)で描いた乙姫の眷属たちのように、多様な源泉から持ち込まれた多様な小道具によって豪華な異界性を演出すること^{四〇}も可能だった。逆に「日本固有の」主題であることを強調しようというのであれば、三代豊国が『双筆五十三次』「江尻」(図⑩)で採用していたような小袖衣でもよかったのである。

それらを退けて、古代インド美術に起源を持つ古典的な菩薩形が選択された理由は、本多の着想源がブーグローの裸婦像であったことと無関係ではなからう。古典的な菩薩形は、唐装や和装に比して身体の露出度が格段に高い。したがって、博覧会という公的な場に展示可能な形で裸像表現に肉薄するための格好の手段であった。実際、後の大正期には胸乳を露わにした半裸像としての天女図が日本画と洋画の双方で流行を見ていること^{四一}を思えば、本多の『羽衣天女』はそれらの先駆と位置づけることもできる。ただし、大正期に流行した半裸の「天女」たちをもっぱら仏教的な聖衆としての天人であって、羽衣説話の天人ではない。何よりも、本多の天女図の発表当時の状況は大正期とは全く異なっている。とりわけ、この前年の明治二十二年に出来した

女体の表象をめぐる一連の論議^{四二}は無視できない。

発端は、一月二日発行の『国民之友』第三十七号附録の山田美妙(二八六八―一九一〇)による歴史小説『胡蝶』と、これに渡辺省亭(二八五二―一九一八)が付した木版挿絵(図⑪)が惹起した「裸^五胡蝶論争」である。省亭の挿絵は、壇ノ浦から落ち延びる途上で海中に落ちた平家方の宮女胡蝶が岸辺に辿り着き、脱衣姿でかねてより慕っていた旗下二郎春風と遭遇する場面を描く。美妙は本文中で脱衣姿の胡蝶を「美術の神髄とも言ふべき曲線でうまく組立られた裸体の美人」と形容し、「あ、高尚。真の「美」は即ち真の「高尚」です」と付け加える。これを『読売新聞』「寄書」欄に寄せられた投書が「美術の濫用」と難じたこと^{四三}を発端に、硬軟織り交ぜた多様な水準の賛否が飛び交うこととなるが^{四四}、女体を「美」的で「高尚」なものとして称揚し、裸体を「人界の衣類を脱却した天真の処」として、その言語的・造形的表象を正当化しようとする美妙の主張は、省亭による挿絵の拙劣さや本文との齟齬も相まって、説得力をもって受け止められたとは言い難い。むしろ「兎に角不体裁なる婦人の裸体を美の神髄としてもものしたる小説」という巖谷小波の批判が典型的であるように、裸の女体を「不体裁」なものとして、それを描写する文章や画像は春本や春画に類するものと捉える見解が優勢を占めていた。

その一方で、この論争が進行中であった二月五日に発行された雑誌『美術園』の創刊号は、口絵として「アフロシテ」と題する線画の裸婦像(図⑫)を博士△Kの名義で掲載しており、続く第二号と第三号には「裸体画の美術たる所以を論ず」と題する無署名記事が連載さ

れている。また八月には『絵画叢誌』の無署名記事「裸体の美人」が、西洋美術における裸婦像の意義を説いている。

これらに触発される形で、同年九月発行の『新著百種』第五号に掲載された幸田露伴（一八六七―一九四七）の小説『風流仏』は、裸婦像彫刻を主題としている。主人公の若き仏師珠運は、裏切られてなお恋慕と理想視の対象である女人お辰に擬した白衣観音像を彫り上げた後、「自己が意匠の飾を捨て人の天真の美を露は」すために、それを裸像へと彫り直す。この彫像はやがて生身の肉体を得たかのように珠運の前に立ち現れ始め、珠運は陶酔の内にこの像と一体化してゆく。最後は「自おのが帰依かたの来迎きたむかひに辱かたじけなくなくも拯すくいとられて、お辰と共に手を携え肩を駢なみちべ優々と雲の上に」往生を遂げ、残された彫像は「風流仏」として人々の信仰対象となる。

このビュグマリオンめいた縁起譚に平福穂庵（一八四四―一八九〇）が付した口絵（図⑬）は、頭光を伴う蓬髪の女人が全裸で雲中に浮遊する姿を、あたかも木板に刻まれた浮彫が現身として出現したかのよううに描いており、画面下部にはその木板を刻んだ鑿と槌が木屑とともに描かれている。この裸婦像の長い手足や頭身の高さは欧米産の粉本の参照を示しているが、中西梅花（一八六六―一八九八）はその描写の拙劣さを「言語道断」とし四五、饗庭篁村は「裸体美人の挿絵」で「俗を驚かして売らんとする」魂胆を難じている四六。

さらに十一月には、『読売新聞』が「裸美人」と題する尾崎紅葉（一八六八―一九〇三）の短編滑稽小説を掲載する四七。大筋は、「曲線美！ 曲線美！ 曲線の配合から成立なりたつ所の、女人の裸體ハ「美」の神

髓である！」という「裸美宗」に帰依する美術家が、自身の宗旨を弘めんがため、新妻に対して全裸で披露宴に臨むことを要求し、新妻だけでなく実母や下女にまで愛想を尽かされるというもので、『蝴蝶』への当て擦りが明白である。

こうした一連の女体論議に便乗する形で、明治二十二年九月頃には石版画による少なくとも十数種の裸美人図が絵双紙屋の店先を飾っており四八、紅葉の『裸美人』にもそれらへの言及がある。いずれも解剖学的・構造的な人体把握の欠如と体表面の瑣末な凹凸への拘泥が際立っており、欧米産の粉本が参照された形跡は認められない（図⑭）。また多くが入浴ないし浴後の納涼という設定をとっている点などは、浮世絵のあぶな絵との連続性を示している。これらについては同年十一月中旬に風俗壊乱の廉で発禁とする内務省告示が出されているが四九、新聞記事もこれらを春画に類するものと断じ、「美術」の埒外にあるものと見なしている五〇。

こうした状況の中では、実に八年ぶりに公設展での展示を許された洋画家が、裸形の女人像を描いた油絵を出展するという選択肢はあり得なかつた。そこで採用された古典的な菩薩形は、いわば裸形像の代替としての役割を果たすものだった。

しかしそれだけではない。古典的な菩薩形の装束は、『羽衣天女』に否応もなく擬似仏画としての外見を付与することになるのである。

六、「歴史画」の創出と「古典主義」への接近

鴉外は、『羽衣天女』にあれこれと難癖をつけつつも五一、「されど原

田氏の観音を除きては、今陳ねたる油画の中にて、此画ぞ宗教画乃至神学画中の観るに足るものなるべき」と評する。ここで鴟外が念頭に置いている「宗教画」とは仏画であり、「神学画」なるものは非仏教的な神話や伝説を主題とする絵画の謂いであろう。したがって鴟外は本多の《羽衣天女》を決して「仏画」とは見なしていなかったことになるが、その上で、鴟外は原田直次郎の《騎龍観音》(図⑮)と本多の《羽衣天女》を同一範疇に属するものと見ていた。

この鴟外の評を踏襲するように、二十世紀末に再出現して以降、《羽衣天女》は原田の《騎龍観音》としばしば比較され、また同工視されてきた。確かに、浮世絵なり仏画なりといった平面的で抽象的な様式性を備えた在来の絵画形式の中で繰り返されてきた図像を、即物的な再現性を旨とする油彩画という外来の絵画形式によって実現する、いわば様式的な翻訳の試みとしては、両者は共通性を備えている。また、獸的な要素(翼、龍)を伴って飛翔する「偉大な女性」(的存在)を、礼拝像的な形式性を備えた単独像として、決して小さくはない画面に描いている点^{五二}でも、両者は一定の類似性を備えている。しかし両者の絵画的戦略は、実のところ極めて対照的なのである。

《騎龍観音》の絵画的戦略は、元来は礼拝の対象である「仏画」という絵画形式がそのまま「歴史画」に読み替えられるとの前提に立っている。したがってその成否は、「仏画」という絵画形式に期待される崇高さをいかに目減りさせることなく油彩画に変換できるかにかかっていた。その意味では、《騎龍観音》は文字通りに「油彩の仏画」^{五三}の試みであった。

これに対して《羽衣天女》の戦略は、絵双紙や浮世絵のような卑俗な媒体に由来する図像に依拠することで「歴史画」を達成しようとするものだった。画家にとっての課題は、既に高い格式を獲得済みの絵画形式を油彩画に翻訳することではなく、いまだ明確な格式を持たない図像を、油彩画に期待される再現的な描写手法を梃子に、「歴史画」に相応しいものへと止揚することにあった。

こうした歴史画戦略の差異と、各々の画家としての技量や志向性の差異とを反映して、両者の絵画的方法論もまた異なっている。それは、在来の絵画芸術の蓄積もしくは伝統と、それらと相互補完的な関係を築いている同時代の視覚的な慣習に洋画家としてどのように対峙し、油彩による歴史画という新たな「伝統」をいかにして創出するかという課題に対する、それぞれに異なった対応の表れでもあった。

《騎龍観音》は、規定の図像を構成するモチーフを逐語的に再現の様式へと置換している。観音像や龍といった触知可能な量感を備えたモチーフだけでなく、龍と絡み合う炎や霞、背後に渦巻く暗雲と、その奥でくぐもった光を発散する天体、その光を鈍く反射しながら波立つ暗い水面といった、非量塊的なモチーフにいたる全ての要素が、それぞれに過剰なまでの物理的な実在感を発散しつつ、描かれた空間の手前から奥までを、隈なく連続的に充填している。

その濃密な空間の中に立つ観音像のモデルを務めたのは山本鼎(二八八二―一九四六)の母だけであったとも伝えられるが^{五四}、瓔珞が掛けられた胸部は扁平に造形されており、女体よりもむしろ瘦身の青少年の肉体を思わせる。しかしここでは、図像学な要請に従って中性

化は行われていても、抽象化は全く志向されていない。その顔貌や肉身は個性を持って実在する生身の人間を思わせる肉感性を発散している。そうした造形について、鵡外は以下のように弁じている。

或人は此観音を見て餘りに美なるために猥褻の念を起すといひしが、凡そ彫刻にても画像にても又詩譜にても、これを作りし匠人の故らに狡猾の手段を弄して、人の慾火を煽ぐ如きは、素より尤むべし。如何といふに其目的既に美術の境地を離れたればなり。而れども端嚴の相もこれを書きて肌膚骨肉其真に迫らんとするときは、俗士のこれに対して妄念を生ずるころあるべきは多言を費やさずして知るべし。是れ美術家の罪にあらずして観者の罪なるのみ。豈道ふに足らんや。苟も清淨の心を以てこれを見れば、この観音大士の相、實に膜拜するに耐へたり。

この長広舌には前年の女体論争の残響が濃厚に感じられるが、この饒舌な弁護は、《騎龍観音》が当時の鑑賞者に与えた衝撃の内実が何であったのかを示して余りある。

これに対して《羽衣天女》は、空間の処理も像本体の造形も、《騎龍観音》とは対照的である。ここでは単純明快な地と図の関係のみが作られており、連続的な空間の奥行きを構築することにはほとんど関心が払われていない。画面下部の富嶽と三保半島の描写は、天人が高空を飛行していることを表示しているが、ざらついた顔料の質感が重厚さよりも物質的な脆弱さを感じさせる書割めいた風景描写は、簡潔というよりも単に素朴であり、稚拙とすら形容できる。

しかしながら、画家の関心は濃密な絵画的空間の構築ではなく、天人像そのものの造形に集中している。なおかつ画家は、堅固で彫刻的な様式性を志向している。天人像の腕から体幹部にかけての滑らかに抽象化された円筒状の肉付けや、生身の人間の肌よりも明るく白く冷ややかで、従って生々しさの希薄な彩色は、大理石彫像を模倣しようとする西欧の新古典主義絵画に近似しているとも、鶴岡八幡宮や江ノ島神社の裸弁天のような在来の彩色彫像に接近しているとも言える。鵡外はこれを「肌肉硬きに過ぎて、飄杳たる風致なし」と評しているが、同様の「肌肉硬き」造形は、本多の二年後の作品《観梅図（藤原俊成女観梅ノ図）》（図16）とも共通している。したがって、こうした硬質な造形は、この時期の本多の技術的限界を示すものであると同時に、この間の本多が公開展示を目的として制作した作品に特有の志向性を示すものとも言える。そのことは、これらと本多自身によるブーグローの摸写の「肌肉」の質感描写とを比較しても明らかであろう。ブーグローの摸写とは異なり、《羽衣天女》では彫刻的な様式性が生身の身体が持つ肉感性を想起させる要素を圧倒しており、多彩な彩色の不透明な布帛に覆われた胴体から下肢にかけても、堅固で重厚な量塊性が際だっている。

「様式」という問題を敢えて図式的に捉えるならば、《騎龍観音》と《羽衣天女》の差異は、いとも容易くヴェルフルン流の連鎖的な二項対立に回収できる。《騎龍観音》が「奥行的」で「絵画的」であり、したがって「バロック的」であるのに対し、《羽衣天女》は「平面的」で「彫塑的」であり、したがって「古典的」である、と。無論これらは「比較」と

いう作業によって導かれる相対的な形容に過ぎない。しかし、本多の天女像の肌の白々とした色合いや、古代裂を思わせる文様を伴った衣裳の華麗さに、原田の観音像よりもむしろ三年後に竹内久一（一八五七—一九一六）がシカゴ万博に出品した《技芸天》（東京藝術大学美術館、図⑰）との親近性を認めるならば、《羽衣天女》の「彫塑的」で「古典的」な性格は、単なる相対的な形容以上の意味を帯び始める。

実際、この天女像の顔面全体の滑らかな卵形の肉付けや、伏し目勝ちで切れ長の目と瞼、鼻梁から眉にかけての鋭角的な稜線が描く張りのある曲線、幾分かうねりを持った唇の形態は、血色に乏しい単彩的な彩色ともども、例えば東大寺三月堂の日光月光菩薩像や秋篠寺の技芸天像のような、天平期の彫塑像の頭部の単色写真が参照されていた可能性を示唆する。このことは、本多の天人像を三年後の山本芳翠の《浦島図》の乙姫の眷属たちと比較してみれば、一層容易に理解されよう。この群像の媚態に満ちた笑顔や、血色の良さと体表面の表層的な凹凸に拘泥するあまり骨格を欠いた身体描写に窺われる放恣なまでの官能性志向は、本多の天人像の禁欲的で硬質な様式性志向の対極にある。

《羽衣天女》のそうした志向性は、しかし画家の個人的資質の反映である以上に、時代の状況に対する反応と見るべきだろう。とりわけ明治二十一年の五月から九月に行われた宮内・内務・文部の三省合同による大規模な畿内宝物調査を機に、古代日本の仏像彫刻を「日本美術」ととつての最大の「古典」として規範化する傾向が急速に高まりつつあったことは無視できない。その中心にいたのはフェノロサ、九鬼隆一、岡倉天心といった洋画排斥派の領袖たちであり、とりわけ明治二十三

年十月に東京美術学校の校長に就任した岡倉が同校で開始した「日本美術史」講義が、天平期の仏像彫刻を「西洋人の誇称する所」の「かのギリシア彫刻」に匹敵する「我邦彫刻上の発展」の「極」と位置づけて見せたこと^{五五}はよく知られる。

この「日本美術史」講義自体は《羽衣天女》に先立つものではない。しかし、天平彫刻を頂点とする古代日本の仏像彫刻を「日本美術」ととつての規範ないし「古典」と見なす価値観は、既に《羽衣天女》の画家の前に差し出されていた。中でも三省合同宝物調査の成果を反映する形で明治二十二年三月に刊行された『内外名士日本美術論』^{五六}の存在は大きい。また、同年十月に岡倉らによって創刊された美術研究誌『国華』は、単なる古器旧物の賞翫ではなく、同時代の美術家たちの制作活動に積極的に寄与することを目的としており、その第二号には、三省合同調査に際して実作家の立場で古代彫刻の技法的研究を行った高村光雲（一八五二—一九三四）が「奈良の彫刻を觀て」と題する記事を寄稿し、古代の仏像彫刻とりわけ天平期のそれらの積極的な研究を美術家たちと呼びかけている。

《羽衣天女》は、そうした状況に反応している。つまりこの作品は、相対的に「古典的」と形容できるだけでなく、明確に「古典主義的」な志向性を有している。仏教的な聖衆ならざる羽衣天女像の装束として、古代インド美術に起源を持つ古典的な菩薩形を採用し、生身の肉体の再現よりも彫塑的な造形性を選択した時、画家は「本邦固有の美術」ととつての規範もしくは「古典的」なあり方を、仏教美術とりわけ仏像彫刻の中に求めている。あるいは「日本的であること」と「仏教的

であること」が同一視されていると言ってもよい。ここでは、仏教が元来は外来宗教であったことも、仏教図像が本質的に外来的な要素を包含していることも捨象されている。仏教的な画像類や彫塑類に接近することは、仏教という宗教の教義や世界観に接近することではなく、「日本的」という符牒を獲得する手段と見なされている。

それ自体としては錯覚以外の何物でもないこうした認識は、しかし《羽衣天女》の画家に固有の個人的な錯覚ではなかった。それは九鬼や岡倉といった国粋派内部の改革派の主導で推進されていた文化財行政や、それと表裏一体の形で形成されていった、「日本美術史」と呼ばれることになる知の体系が立脚せざるを得ない大前提でもあった。

現実には、過去の「日本美術」の全てが仏教美術であったはずもない。しかし、欧米諸国という外部を反措定として「日本」という「想像の共同体」が指定されるとき、欧米諸国で支配的なキリスト教に匹敵するだけの体系性を持ち、かつ豊富な美的造形物を産出した日本の在来宗教としては、仏教が対置されるほかはなく、それゆえもつばら仏教美術の中に「国ノ精華」を求めざるを得ない状況が存在していた。仏教的造形物やそれが差し出す形態および図像は、「仏教」という特定の宗教の教義や世界観の表象としてではなく、「日本」という「想像の共同体」と結びついたものとして再解釈され、再利用されてゆくことが期待されていた。

《羽衣天女》の服制や彫塑的な造形は、そうした文脈を前提としていられる。同時にそれは、絵双紙や浮世絵類といった卑俗な媒体と強く結び付いていた「翼型の羽衣を伴う天人」という図像に、より高尚な存在

であることを期待される「歴史画」という絵画形式に相応しい、「本邦固有」の格調を付与するための選択でもあっただろう。さらに、同時代の観衆が期待する崇高さや高尚さの地平に照らしてみれば、仏教彫刻を擬態するという方法は、服制考証の次元だけでなく、様式性を付与するという点においても有効であったに相違ない。少なくとも、《騎龍観音》に対して「或人」が覚えたと鴎外が伝えるような「猥褻の念」を封じる効果は十分にあっただろう。

その一方で、大きな白い翼と貧弱な孔雀尾という異種交配的な羽衣の造形は、ある意味で失策だったかもしれない。無論、これが錦絵に見られる羽衣のように極彩色で彩られ、長大な尾羽根を翻していたとすれば、画面全体の印象がひどく煩いものになっていたことは容易に予想されるが、油絵的な様式で重厚に描出された、多彩な色彩も豊かな尾羽根も欠いた羽衣は、観衆にとつては少なからず違和感を覚えさせるものだった。その違和感を、ある者は「烏天狗か鳶の巢立ち」と形容し、ある者は「西洋天使」からの借用によるものと見立てた。彼らがそこに見たものは、「羽衣天女ならざるもの」への接近に他ならなかった。

結びにかえて

鴎外が《羽衣天女》に対して「此画ぞ宗教画乃至神学画中の観るに足るものなるべき」という評価を下した時、彼は《羽衣天女》が「宗教画」即ち「仏画」ではなく、あくまでも「神学画」即ち「神話画」であることを正確に認識していた。しかしそうした認識は、この作品

が二十世紀末に再出現した時には失われている。菩薩形の着衣と単独礼拝像に類する画面形式が、この天女像を「羽衣天女ならざるもの」としての仏教的な聖衆と混同させ、《羽衣天女》を「油彩の仏画」と錯覚させる結果を招いたからである。

狩野芳崖の天人図構想とは異なった形で、しかし結果的には芳崖の天人図と同様に、本多の羽衣天女像もまた擬似礼拝画ないし擬似仏画としての性格を抱えていた。そのことは、後に「翼型の羽衣を伴って飛翔する天人」という図像それ自体が、根底から否定されてゆく遠因となってゆくだろう。

注

- 一 拙稿「有翼の天女図」九考―狩野芳崖の天人図画稿再論―『岡山大学大学院社会文化科学研究科紀要』第五六号、二〇一三年一月。
- 二 拙稿「有翼の天女図」考―本多錦吉郎《羽衣天女》(明治二三年)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。
- 三 『東洋学芸雑誌』明治十五年五月。
- 四 岡倉天心「書ハ美術ナラズ」ヲ読ム、『東洋学芸雑誌』明治十五年八月―十二月。
- 五 明治二十年十月四日の勅令第五十一号により設置公布、翌日の文部省告示第九号で図画取調掛からの改称告示。
- 六 第三回内国勸業博覧会事務局告示第二号、『官報』第千五百五拾号、明治二十一年八月二十八日、二八九頁。
- 七 『龍池会報告』第三十一号、明治二十年十二月二十日、二九―四四頁。
- 八 『明治美術会第一回報告』明治二十二年十一月、一―九頁。
- 九 『明治美術会第四回報告』明治二十二年、三頁。

- 一〇 「もっぴと」の明治美術」展図録、静岡県立美術館・府中市美術館・長野県信濃美術館・岡山県立美術館、二〇〇三―二〇〇四年、出品番号三八。
- 一一 *La nuit*, 1883, oil on canvas, 208.2 x 107.3 cm, Hillwood Museum, Washington D.C., bequest of Marjorie Merriweather Post, 1973.
- 一二 残る三点は、『曙』(L. aurore, 1881, 215 x 107 cm, Birmingham Museum of Art, Alabama, U.S.A.)、《黄昏》(Le crépuscule, 1882, 207.5 x 108 cm, National Museum of Art, Havana)、『昼』(Le jour, 1884, 208.3 x 109.2 cm, private collection) による。
- 一三 記録は紙葉下部に W. Bouguereau pinx./Gery-Richard sc./LA NUIT.
- 一四 記録は紙葉上部右に Boussood Valadon et cie. Imprimé et publié le 1er octobre 1887 par Boussood et Valadon et cie. Éditeurs successeurs de Goupil et cie Paris-Londres-La Haye, 上部に "peint par W. Bouguereau/ gravé par Didier/La Nutt.
- 一五 フォンタネージの素描と《羽衣天女》の関連づけは、『描かれた歴史』展図録(兵庫県立近代美術館・神奈川県立近代美術館、一九九三年)がこれらの図版を見開きに並べて掲載したことが出発点と思われるが、その後、荒屋敷透がこの素描を《羽衣天女》の直接的な着想源としており(高階秀爾監修『絵画の明治―近代国家のイマジネーション』毎日新聞社、一九九六年)、この見解が『森岡外と美術』展図録(鳥根県立石見美術館・和歌山県立近代美術館・静岡県立美術館、二〇〇六年)や『神話―日本美術の想像力』展図録(奈良県立美術館、二〇〇九年)などにも無批判に踏襲されている。しかし、既に若桑みどり(『皇后の肖像』筑摩書房、二〇〇一年、四〇六―四〇七頁)が指摘しているように、両者の類似は腕輪を着けた右前腕の形に留まり、二つの女人像は図様としての輪郭も人体としての姿勢も別物である。なお、若桑はフォンタネージの素描が「神女図」と称されることに疑問を呈し、「杯をもって片手にブドウの房をもつ図像は、伝統的にはバッカス以外の何物でもない」としているが、女人像である以上男神バッカスではあり得ず、その眷属であるバツケー(マイナス)と見るべきである。また、「神の眷属たる女人」の意で「神女」の語が用いられたと考えれば、この素描を「神女図」と称することが殊更に妥当性を欠いているとは言えない。
- 一六 大英博物館所蔵の刷り(1887,0210.8)は London Published October 1st 1886 by Boussood, Valadon & Co successors to Goupil & Co 116 & 117 New Bond

street W and 9 rue Chapral Paris」の記録がある。

一七 1802年にフランクフルトで刊行されたホプファーの復刻集(*Opera Hopferiana*、C.W. Silberberg, Frankfurt am Main, 1802)には反転画像の形で収録されている。

一八 饗庭篁村の「勸業博覧会素人評(十二)」(『東京朝日新聞』明治二十三年四月二十三日)は「何だか強さうに出来たり」と無邪気な感想を述べるが、外山正一

が明治美術会で行った講演「日本絵画の未来」はこの作品を「ラオコアン」の焼直しと呼んでいる(『東京朝日新聞』明治二十三年四月三十日)。

一九 八黙居士「勸業博覧会摘評」『毎日新聞』明治二十三年四月十七日。

二〇 前田香雪「美術館縦覧漫評(第三)」『朝野新聞』明治二十三年四月十九日。

二一 森鷗外「又又饒舌」『國民新聞』明治二十三年五月八日。

二二 饗庭篁村「勸業博覧会素人評(十二)」『東京朝日新聞』明治二十三年四月二十三日。

二三 菟道仙「博覧会俗面記(其六)」『読売新聞』明治二十三年五月十二日。なお記事標題の(其六)は誤植であり、実際には連載第七回である。

二四 ただし、明治後期以後に生まれた世代の一部にとっては、「天使」よりもむしろ「エンゼル」の方が馴染み深い語となつてゆく。この点については別稿で改めて問題にしたい。

二五 勝川春亭画、曲亭馬琴「天狗」(『烹雜の記』前集中巻第九、文化八年(一八一)刊)。

二六 詳細については別稿「有翼の妖物」としての「天狗」観の形成―「鵝」としての天狗と「護摩修法」で論ずる。

二七 森正人「天狗と仏法」『今昔物語集の生成』和泉書院、一九八六年、二一三―二二七頁。

二八 『太平記』巻第二十七、三 雲景未来記事」など。

二九 『太平記』巻第二十九「一 將軍上落の事附阿保秋山河原軍の事」、能楽「鞍馬天狗」など。

三〇 佚齋樗山「天狗芸術論」享保十二年(一七二七)刊など。

三一 米井力也「キリシタンの文学―殉教をうながす声」平凡社、一九九八年、第二章「天狗の跳梁」。

三二 例えば、寛政八年(一七九六)成立の「ハルマ和解」は、cherubimを「天狗の類」としており、文化七年(一八一〇)刊の『蘭語訳撰』は「天狗」の訳語に、engaiを充てている。廣田龍平「天狗は悪魔か天使か、はたまた妖精か―日欧翻訳実践

における意味の変遷をめぐって」異類の会研究報告レジュメ、二〇一七年七月十五日。

三三 松浦静山「天狗をグヒンと云説並天狗両極ある説」『甲子夜話三編』巻之七十(一一)。

三四 大江匡房撰『続本朝往生伝』六「僧正遍照」など。

三五 『今昔物語集』巻二十「震旦天狗智羅永寿渡此朝語 第二」など。

三六 桃栗山人柿発斎(立川焉馬)作、歌川豊国(初代)画「天狗磔鼻江戸子」寛政五年(一七九三)刊、曲亭馬琴作、北尾政美(歛形憲斎)画「荒山水天狗鼻祖」寛政五年(一七九三)刊など。

三七 拙稿「有翼の天女図」五考―絵双紙の中の「天津乙女」と「羽衣」(岡山大学文学部紀要)第七十四号、二〇二二年十二月、一四六―一六六(一―二)頁。

三八 宮崎道生校注「新訂 西洋紀聞」東洋文庫一―三、平凡社、一九六八年、八四頁。三九 Kazuo Okakura, *The Ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan*, E.P. Dutton & Co., New York, 1904, p.148。

四〇 高階絵理加「異界の海―芳翠・清輝・天心における西洋」三好企画、二〇〇〇年、一〇―一三頁。

四一 その直接的な契機となったのは、明治四十四年(一九一一)に竹内栖鳳に委嘱された東本願寺大師堂門天井画の飛天群像であり、東京から裸婦モデルを招聘して制作に当たったことが新聞雑誌で大いに話題となったが、この作品自体は諸般の事情から未完に終わっている。この天井画とこれに続く大正期の飛天の流行については、別項で改めて検討する。

四二 中村義一「日本近代美術論争史」求龍堂、一九八一年、五九―六五頁。勅使河原純「裸体画の黎明―黒田清輝と明治のヌード」日本経済新聞社、一九八六年、九四―九六頁。宮下規矩郎「刺青とヌードの美術史」江戸から近代へJNHKブックス一〇九、二〇〇八年、九八―一〇一頁。木下直之「股間若衆―男の裸は芸術か」新潮社、二〇二二年、七五―七六頁。中川智寛「明治期裸体画論争と文学との近接性―山田美妙、渡辺省亭、尾崎紅葉、黒田清輝その他」『福井大学教育・人文社会系部門紀要』二期一巻一―一〇号、二〇一八年一月。

四三 刺笑生「書中の裸胡蝶」『読売新聞』「寄書」明治二十二年一月十一日。

四四 鴉外漁史(森鷗外)「裸で行けや」『読売新聞』「寄書」一月十二日、山田美妙「国

- 民之友三拾七号附録の挿画に就いて」「国民之友」第三十八号、一月十二日、生
 奥坊主「裸胡蝶に付て美妙殿に御注文」「読売新聞」「寄書」一月十五日、三木竹
 二「精神の裸にハ困る」同、月のや三五「裸胡蝶に付て」同一月十七日、巖々法史
 「ドクトル柳下恵へ」同、冷笑居士「胡蝶の無用心」同、学海居士（依田学海）「国
 民之友」二小説評「国民之友」第三十九号、一月二十二日、「枝太郎裸胡蝶を实
 行す」「読売新聞」一月二十五日、漣山人（巖谷小波）「徳富猪一郎君と美妙齋主
 人とソシテ省亭先生とに三言を呈す」「日本人」二月、山田美妙「胡蝶及び胡蝶
 の図に就き学海先生と漣山人との評」「国民之友」第四十号、二月二日、何だ樓
 主人「第二裸胡蝶」「読売新聞」「寄書」二月十七日。
- 四五 落花漂絮「新著百種第五号風流仏批評」「読売新聞」明治二十二年十月十七日。
 四六 同記事に対する竹の舎主人名義の付記。
- 四七 紅葉山人「裸美人」上下「読売新聞」明治二十二年十一月二日および二三日。
 四八 「裸の新癖」「読売新聞」明治二十二年九月二十六日。
- 四九 十一月十五日に布告された内務省告示第三十九號（官報）第一千九百十六號が
 十一の発行人による十四枚に発売頒布を禁じているほか、翌十六日の内務省告
 示第四十號（官報）第一千九百十七號が一枚を追加している。
- 五〇 『読売新聞』明治二十二年十二月二十五日。
- 五一 先の鶯云々に続けて、「足を見るに空気を踏みてその空気の頗る堅きかと思は
 るはいかに。母趾の殊更に開きたるより推せば、天女も鞋はきしことありし
 か。天女の翻るさまは、余等も見しことなけれど、世の飛禽の足は開きたるを
 見しことなし」とある。
- 五二 若桑みどり「皇后の肖像―昭憲皇太后の表象と女性の国民化」筑摩書房、
 二〇〇一年、四〇五―四一六頁。
- 五三 丹尾安典「油彩の仏画―《騎龍観音》」丹尾安典責任編集『日本の近代美術1 油
 彩の開拓者』大月書店、一九九三年、八一―九〇頁。
- 五四 草野心平「村山槐多」日動出版部、一九七六年、五九頁。
- 五五 岡倉天心『日本美術史』平凡社ライブラリー、二〇〇一年、八一頁。
- 五六 岡部宗久編輯、鼎栄館刊。



図④
フォンタネージ《神女図》



図①
本多錦吉郎《羽衣天女》



図⑤
ブーグロー《曙》



図②
本多錦吉郎《天女》



図⑥
ホプファー《快樂》



図③
ブーグロー《夜》

図7 曲亭馬琴『烹雉の記』十五丁裏〜十六丁表



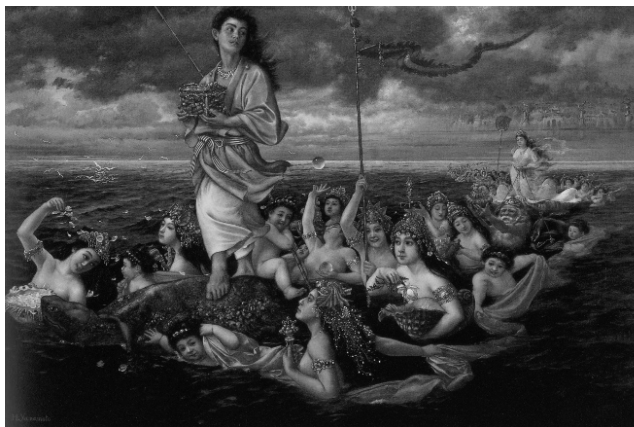
図8 周延『富嶽集』「三保関羽衣故事」



図10 三代豊国『双筆五十三次』「江尻」



図9 山本芳翠『浦島図』



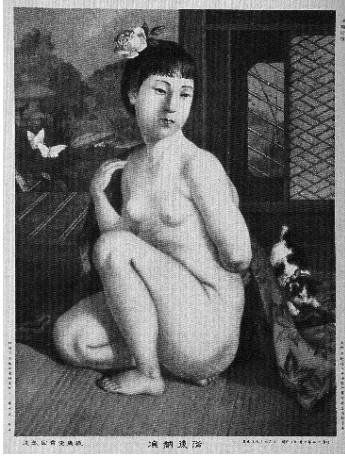


図14 地林信広《浴後納涼》



図11 渡辺省亭『蝴蝶』口絵



図15 原田直次郎《騎龍観音》



図12 『美術園』創刊号口絵
「アフロシテ」



図16 本多錦吉郎《観梅図》
(藤原俊成女観梅ノ図)

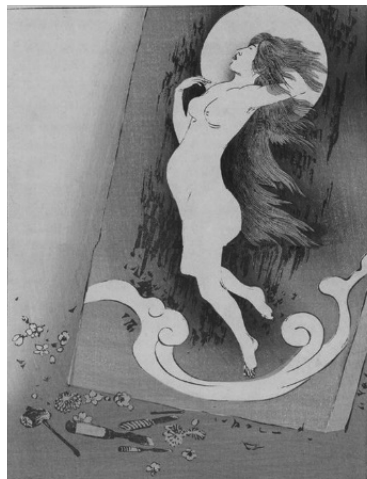


図13 平福百穂『風流仏』口絵



図⑬ 竹内久一《伎芸天》