

「有翼の天女図」十三考
— 竹内栖鳳による東本願寺御影堂門の天井画とその周辺 —

On Ten-nyo (Heavenly Maidens) with Wings, Part 13:
The Ceiling of the Main Gate of the Higashi
Hongan-ji Temple by Takeuchi Seiho and its Surroundings

龍 野 有 子
TATSUNO, Yuko

「有翼の天女図」十三考

―竹内栖鳳による東本願寺御影堂門の天井画とその周辺―

龍野有子

はじめに

和田英作が東京で帝国劇場の観覧席のための天井画《羽衣》を制作していたのと同じ頃、京都では竹内栖鳳（一八六四―一九四二）が東本願寺御影堂門（山門）の楼上天井画《飛天舞楽図》を手掛けていた¹。こちらは羽衣説話を主題とするものではなく、純然たる仏教主題としての飛天群像である。この天井画は諸般の事情から完成されることなく終わっているが、奏楽散華しつつ虚空を飛行する半裸の菩薩形の天人の大群像を、女性裸体モデルを用いた人体研究に基づいて、等身大を超える規模で描くという前代未聞の構想や、門下の画家を動員しての制作の模様については、少なからぬ新聞雑誌記事が随時報じていた話題作であった。栖鳳によるこの未完の天井画は、翼なしで飛

翔する半裸の女人像としての天人像の流行に火を着け、「翼型の羽衣を伴って飛翔する天人」という図像的系譜が否認されてゆく契機を提供する形となる。本稿ではこの天井画と、これに続く裸婦像としての天人像の流行について検討する。

一、東本願寺御影堂門楼上天井画《飛天舞楽図》概要

東本願寺の御影堂門は、幕末の蛤御門の変で焼失した伽藍の再建事業の一環として、明治四十四年（一九一一）四月の親鸞上人六五〇回御遠忌を期して造営されたもので、明治四十年（一九〇七）十二月に着工されている。楼上には釈迦三尊像が安置され、天井は飛天群像で飾られる予定であった。この天井画を栖鳳に委嘱したのは、明治四十一年（一九〇八）十一月に第二十三代法主となった彰如（大谷光演、句仏上人、一八七五―一九四三）である。彰如と栖鳳の関係は、明治十八年（一八八五）春に彰如が祖父である第二十一代法主嚴如に伴われて東海道から東京を経て新潟へと巡遊した際に、栖鳳が師である幸野楳嶺とともに随行したことに始まり、以来親密な交友が続いてい

¹ この天井画の制作過程については、以下の三つの論考が同時代資料に基づく検討を行っている。平野重光「昇天してしまった雀と天女の話」（『竹内栖鳳展 芸苑余話』京都新聞社、一九八六年、第二話）、廣田孝司「栖鳳の人物画」（『竹内栖鳳 近代日本画の源流』思文閣出版、二〇〇〇年、第二章第二節）、貝田圭子「竹内栖鳳の人体表現―東本願寺御影堂門天井画を中心に」（『実践女子大学美術史論』二七巻、二〇一三年三月、九一―一一頁）。また『京都日出新聞』の栖鳳関連記事については、平野重光「栖鳳芸談「日出新聞」切抜帳」（京都新聞社、一九九四年）が主要なものをまとめている。

た^二。

御影堂門の天井画が栖鳳に委嘱された正確な時期は不明である。京都画壇の動静をこと細かに伝える『京都日出新聞』がこの天井画の委嘱について最初に報じているのは明治四十三年（一九一〇）五月一日の記事^三だが、その数日後には栖鳳がこの天井画を「揮毫するとの噂は兼てよりあつた」と『読売新聞』が伝えている^四。その後、七月十四日には「小下絵に着手しつゝ、ある」こと^五、九月二十八日には構想がまとまったこと^六、十一月十七日には大下絵の準備に取りかかっていること^七が報じられた。栖鳳は天井画に専念するためこの年秋の第四回文展には出品していないが、審査員として上京しており、十一月には完成前の帝劇の天井画を見学している^八。

この間に、東本願寺の境内には大下絵の制作のため七十坪の広大な画室が設置され^九、助手として西村五雲（一八七七～一九三八）、西山翠嶂（一八七九～一九五八）、土田麦僊（一八八七～一九三六）、森月

二 平野重光「模嶺・栖鳳の足跡を北越路に追う話―明治十八年の北越探勝のこと」『竹内栖鳳 芸苑余話』第三話。

三 「美術工芸」『京都日出新聞』一九一〇年五月一日。

四 「京都特信」『読売新聞』一九一〇年五月五日。

五 「美術工芸」『京都日出新聞』一九一〇年七月十四日。

六 「美術工芸」『京都日出新聞』一九一〇年九月二十八日。

七 「美術工芸」『京都日出新聞』一九一〇年十一月十七日。

八 「美術工芸」『京都日出新聞』一九一〇年十一月十九日。栖鳳と和田の接点

については貝田（二〇二三）九九頁。

九 真宗大谷派『宗報』第百四号（一九一〇年五月二十五日）は画室は六月に竣工の予定と報じている（平野（一九八六）六〇頁註二）。

城（一八八七～一九六一）ら多数の門下が参加している^{一〇}が、当初完成を目指していた御遠忌法要には間に合わず、その後も制作が続行される。しかし天井板の脂の滲出への対応といった技術的困難^{二一}や、天人のモデルを務めていた女性の急死によるモデルの交代、これに伴うものを含めた度重なる構想の変更に加え、助手たちや栖鳳自身の多忙もあつて制作は難航し、新たな完成期限として設定された大正四年（一九一五）四月二十二日の楼門三尊遷座式になつても完成には至らなかった。制作はその後さらに二年余りは断続的に続けられたが^{二二}、やがて完全に途絶することになる。

この天井画については、楼門の中之間の天井に対応する大きさの紙本墨画の未完の大下絵（図①④）^{二三}が東本願寺に残されているほか、『散華』の名称で知られる二点の絹本着色画と多数の準備素描が京都市京セラ美術館に収蔵されている。うち、大下絵には六体、二点の『散華』のうち金地の作（図②）には十体、青地の作（図③）には三体の菩薩形の天人が描かれており、金地『散華』の縦横比率は楼門の中之

一〇 「京都特信」『読売新聞』一九一〇年七月二日。

二 黒田天外記「夏夕閑談」『京都日出新聞』一九一〇年八月三日および横川毅一郎「巨匠竹内栖鳳」『中央美術』一九二四年十二月号。

三 「問題のソロ／＼」◆竹内栖鳳画伯東本願寺遠望の事『読売新聞』一九一七年七月八日。

三三 現状は各七七六×三五四センチの三幅に分割されている（『親鸞展 生涯とゆかりの名宝』図録、京都市美術館、二〇一一年、出品番号二二八）。なお、この大下絵は全体を撮影した写真では図様が判別困難であるため、『國畫』第二卷十二号（一九四二年十二月）の竹内栖鳳追悼特集に掲載の川本参江による構図全体の見取図を掲出する。

間、青地《散華》は脇之間の天井の縦横比率と一致する^{一四}。準備素描の中にはコンテや鉛筆を用いた裸体モデルの写生図や構図習作のほか、天人を単体で描いた等身大規模の習作(図⑤)^{一五}も見られる。構図習作の中には様々な姿勢をとる天人の姿を各々別個に描いた紙葉が切り貼りされたものもあり、群像としての構成を推敲する作業過程が窺われる。

この天井画は、結果的に未完に終わったとはいえ、本格的な制作が開始される以前から「旧い型から脱^のれて」^{一六}「独創の構図、描法を試みる決心」^{一七}が喧伝されていた話題作であった。とりわけ日本画家としては前例のない女性裸体モデルを用いた制作については、批判含みの注目を大いに集めていた。

二、女体への挑戦とモデルの使用

栖鳳は明治三十三年(一九〇〇)にパリ万博視察を命ぜられて渡欧する以前から人体比例や人体解剖学に関心を示していた^{一八}。しかし元来、栖鳳は人物画を得手とする画家ではない。彼の本領が即物写生を基盤とする動物画にあることは万人の認めるところだった。それ故

に、天井画の委嘱に先立つ明治四十二年(一九〇九)十月の第三回文展に出品された舞妓図《アレタ立に》(高島屋資料館、図⑥)は議論を呼んだ。栖鳳とは旧知の『京都日出新聞』の美術記者黒田天外は人物画への果敢な挑戦を擁護し^{一九}、日本画家の鐫木清方は「実に気の利いた色と筆」を賞賛したが^{二〇}、『読売新聞』の美術記者節庵こと滝精一は装飾的な軽佻浮薄への傾斜に警鐘を鳴らす^{二一}。さらに洋画家の鹿子木孟郎は「人体を生理的、物理的に研究したもの、の眼から見」た人体描写の拙さを批判し、「写実に拘泥して而も竟に纏まらなかつた」「失敗の作」と断じて、本領たる花鳥動物に立ち戻るよう促している^{二二}。

この作品では、浅子なる十二歳の舞妓が舞姿のモデルを務め、頭部は栖鳳の長女園子をモデルとして^{二三}、それぞれの写生が重ねられるとともに、舞姿を撮影した写真も参照された^{二四}。栖鳳は自作の意図が「舞

一九 黒田天外記「栖鳳氏作の舞子」『京都日出新聞』一九〇九年十月十三日。

二〇 「文部省美術展覧会合評」「早稲田文学」明治四十二(一九〇九)年十一月之巻、二十九頁。

二一 節庵「文部省美術展覧会合評」(二)『読売新聞』一九〇九年十月二十日。

二二 鹿子木孟郎「公設展覧会の日本画管見」『京都日出新聞』一九〇九年十一月七日。

二三 竹内逸「《アレタ立に》作品解説」『竹内栖鳳名作展』図録、渋谷東横、一九五七年、一〇頁。

二四 海の見える杜美術館に収蔵されている栖鳳旧蔵アルバムには栖鳳宅の庭で撮影されたと思われる舞妓の写真八枚が貼付されている(廣田(二〇〇〇)一〇一頁)ほか、京都市京セラ美術館にも同様の写真が残されている(京都市京セラ美術館編『竹内栖鳳 破壊と創生のエネルギー』青幻舎、二〇一三年、七〇頁)。

一四 『栖鳳・松園 本画と下絵展』図録、京都新聞社、一九九四年、一一二頁。
一五 同図録出品番号④。全図は三八九・四×二九・一センチ。
一六 「京都特信」『読売新聞』一九一〇年五月五日。
一七 「美術工芸」『京都日出新聞』一九一〇年五月一日および「京都特信」『読売新聞』一九一〇年五月五日。
一八 廣田(二〇〇〇)七〇〜八四頁。

妓が舞ふ瞬間の美」を描くことにあつたと述べ、「唯一つの意外の困難」は舞妓の「姿の不自然な事」であつたとして、以下のように語っている。^{二五}

裸にすると蛙の様な十二、三の少女が、パツとした華やかなあの衣裳を着けると、忽ち目も覚むる計りに見ゆると同時に、何となく不自然に見ゆる。頭の鬘は大きく、顔は広い、衣服は長い、不自然に見えるは当然です。その不自然のところに畢竟舞妓の美と申すものがあると思ふのです。

栖鳳が求めた「舞妓の美」は、鹿子木が「生理的、物理的に研究した」という西欧流の理想的人体とは乖離した「蛙の様な」身体が華麗な衣裳に包まれて舞う、その動きの中に立ち現れる「瞬間の美」であつたが、それは栖鳳の眼にとつてさえも「不自然」なものであった。それ故に、というべきだろう、本画では衣服の下の貧弱な肉体から眼を逸らすかのように、もっぱら衣裳美の演出と技巧の誇示に注力しており^{二六}、技法的に困難な群青の付立てによる濃彩の衣と、琳派風の図様を水墨風に描いた帯の対比に、濃厚な金と朱の扇を加えて、量塊性を排除した平面的で装飾的かつ極度に技巧的な造形処理を施している。このことに對して、同業の日本画家である鍋木清方は共感をもって、

^{二五} 大谷堂主人「栖鳳の舞妓と世評（下）」『京都日出新聞』一九〇九年十一月十四日。

^{二六} 栖鳳の人物画が「衣裳画」に傾斜してゆく傾向については、福永知代「竹内栖鳳の人物画における衣裳表現の意味」美術史学会第五十回全国体系研究発表要旨、『美術史』一四三号、一九九七年十月、一一八―一九頁。

批評家である滝精一は多分に疑念をもって、それぞれに注目していたことになる。

東本願寺の天井画は、この作品に続く人物表現へのさらなる挑戦であつた。しかしながら、菩薩形の飛天の群像という主題は、舞妓図とは全く異質な課題を突きつけるものだった。平面的で装飾的な衣裳美／意匠美に造形的表現を託すことができた舞妓図とは異なり、等身大規模の半裸形の飛天群像を描くにあたっては、説得力を持った女体の造形が必須の課題となる。裸体モデルの使用はこの課題に対応するためであつたが、風俗画である舞妓図では即物写生に立脚することができたのに対し、仏堂装飾としての飛天図では何よりもまず、経軌と先行作例が規定する図像学的要請に従う必要があつた。さらに、掛物形式の単独人物像である《アレタ立に》とは異なり、天井画は俯瞰を前提とする群像であることから、全体の構図法についても個々の人像に對する視点についても異なった方法論を導入する余地があつた。

栖鳳は天井画の構想開始に当たって、まずは東本願寺別院の長浜御坊大通寺の大門の天井画を見学している^{二七}。大通寺の大門は東本願寺の御影堂門の再建に際して手本となつた建築であり、楼門の天井に飛天群像を描くという計画も大通寺大門に倣つたものであつた。この天井画は長浜の狩野派系の画家大塚（山縣）岐鳳（二七七六―一八四六）の手になるもので、栖鳳の参照源であると同時に、彼が「脱れ」ようとした「旧い型」の筆頭に挙げられるものでもあつた。その他、栖鳳

^{二七} 「美術工芸」『京都日出新聞』一九一〇年五月一日。

の参照が確認される作例としては、法隆寺金堂壁画および日野薬師法界寺の阿弥陀堂内陣壁画の飛天図^{二八}のほか、高野山有志八幡構十八箇院の《阿弥陀衆生来迎図》の東京美術学校所蔵の模写^{二九}、東寺の十二天像^{三〇}などがあり、『稿本日本美術史』所収の《普賢菩薩像》（東京国立博物館）の木版挿絵も参考になっていることが指摘されている^{三一}。

古画研究を経て明治四十三年の秋頃までに制作されたと見られる^{三二}二点の《散華》では、上半身を露わにした天人像の人体造形はいまだ稚拙であり、現在残されている裸体写生図の反映は認められない。また金地《散華》の十体の群像は画面左下から右上へと上昇する形で配置されているのに対し、青地《散華》では三体の天人像は「し」の字を描くような下降と上昇を伴って配置されているが、いずれも掛物形式に準ずる天地を伴った構図であり、いまだ仰瞰は意識されていない。同年十月には、三度画稿を改めて『法苑珠林』所説の天人に「新意匠を加へ」、「中央は十餘人天人雲中に飛翔せる姿を描き左右は種々

二八 竹内栖鳳「将来の日本画とモデル問題」『京都日出新聞』一九一一年七月六日。

二九 「美術工芸」『京都日出新聞』一九一〇年六月十九日および「京都特信」『読売新聞』一九一〇年七月十二日。この模写については貝田（二〇一三）九七〜九八頁。

三〇 西山翠嶂「栖鳳先生を憶ふ」『中央公論』一九四二年十月号、一八二頁。

三一 貝田（二〇一三）九八頁。

三二 廣田（二〇〇〇）一〇四頁では『京都日出新聞』の記事との関係から明治四十四年七月の制作と見る見解も示されているが、人体表現の未成熟からモデルの使用以前の段階に位置付けることが適切であろう。

なる楽器を抱ける天女を現はせる」構想に決したことが報じられるが^{三三}、仰瞰を意識した構図の導入は、その後の十一月に帝劇の天井画を見学したこと^{三四}が契機と考えられる。また、女性モデルを使用した人体研究が開始されるのもこの時期以降である。

この当時の京都では、いまだ裸体モデルを務める女性は見出しがたく、栖鳳は第四回文展の審査のため出張していた東京でモデルを探している^{三五}。この時に起用された岡田みどりは東京の画壇ではよく知られたモデルであった。とりわけ第四回文展で二等賞を獲得し文部省買上げとなった荻原守衛（一八七九〜一九一〇）の遺作《女》（石膏原型は東京国立博物館）のモデルを務めた件については、後に尾緒をつけて伝えられることになる^{三六}。みどりは栖鳳が東京に留まっている間に入京し、栖鳳の留守中から早速弟子たちの写生の具となって、土田麦僊が翌明治四十四年の第五回文展で褒状を得ることになる卒業制作品《髪》（京都市立芸術大学）のモデルを務めている^{三七}。また天井画

三三 「時報」『美術新報』第九卷第十二号（通巻一九三三）一九一〇年十月一日、十五頁。

三四 「美術工芸」『京都日出新聞』一九一〇年十一月十九日。

三五 「東京の画家」『京都日出新聞』一九一〇年十月二十三日。この記事では横山大観が自分の妻をモデルにするよう申し出て栖鳳を驚かせたことが報じられている。なお、同日の「美術工芸」欄は適切なモデルが見つかって近日中に入京の予定と報じている。

三六 「芸術と恋に身を捧げた若きモデル女のローマンス」『主婦之友』一九二四年十一月号。この記事は《絵になる最初》のモデルをみどりと誤認している。

三七 徳美大容堂「栖鳳・玉堂阿翁と句佛上人（栖鳳画伯の言葉から、十一）」『美之国』十二巻一号、一九三六年一月、二六〜二七頁。

と平行して津田青楓（一八八〇―一九七八）や黒猫会、仮面会のためのモデルも務めたほか、文学者との交流も持っており、京都では話題の人となっていた^{三八}。栖鳳の天井画に対する京都界隈の関心は、モデルに対する興味と相半ばするものであったようにすら見受けられる。

栖鳳がモデルに基づいて天人像を造形しようとしたのは、「従来の架空の描写を避け人間の天女を現さんとする^{三九}」ためであったが、日本画家としては前代未聞であった裸体モデルの使用については批判もあった。これに対し、栖鳳は以下のように反論している^{四〇}。

東本願寺の天井画に女のモデルを使用するといふことに就て、アチコチからチヨイ／＼と非難の声が聞えるやうです。（中略）天女を描くにモデルは無用だといふ人は、古画のみに則れとのことです。譬へば法隆寺の壁画にしても、日野薬師の天女にしても、今日の眼で見れば余程欠点がある。若し今日の画家がアンナ風に描くならば、寧ろ欠点や短所ばかりが人の眼を惹いて、ドンナ非難攻撃が起るかも知れない。古画の精神も形式も今日の参考として充分の敬意を払はねばならぬが、一にも古画、二にも古画、遂に古画の上には出られないもの、やうに主張する人は今日の芸術を語る資格がないやうです。

この発言は当初の完成予定を過ぎた明治四十四年七月六日に公にさ

三八 岡田みどりの京都での足跡については貝田（二〇一三）一〇一頁。

三九 「消息」『美術新報』第十卷五号（通卷一九八号）、一九一一年三月、三三三頁。

四〇 竹内栖鳳「将来の日本画とモデル問題」『京都日出新聞』一九一二年七月六日。

れたもので、この三か月余り後には中之間天井の構図がほぼ決定したと報じられているが^{四一}、十一月三日にはみどりが一時帰郷した東京で急死している^{四二}。即物写生を制作の基盤に据える栖鳳にとってモデルは不可欠であったため、これは大きな打撃であった。そのため栖鳳は直ちに後任を探し求めている。

新たなモデルとして雇われた佐藤文枝はやはり東京出身で、翌明治四十五年（一九一二）二月にはいまだモデル馴れしない文枝の扱いに栖鳳が苦心していることが報じられており^{四三}、このことが後述の《絵になる最初》の題材を提供することとなる。この新たなモデルの肢体は前任者より天女向きとも評されているが^{四四}、モデルの写生に基づいて天人の姿態を造形しようとする以上、モデルの変更は図様の変更と直結せざるを得なかった。現存する大下絵およびこれに直結する写生図や習作は、このモデル変更の後に制作されたものと見てよいが、それらの制作時期の特定は容易ではない。

モデルの交代後、栖鳳は天井画の年内完成を目指しており^{四五}、十一月下旬には樓門内で本画制作に着手しようとしたが、そのための準備として寺側が行った清掃作業のために「下図」が掻き消されてしまい、

四一 「工作場彙報（十月二十三日調）」『宗報』一二二号、真宗大谷派、一九一一年一〇月二十五日、五四三頁。

四二 「美術工芸」『京都日出新聞』一九一一年十一月十二日。

四三 「美術工芸」『京都日出新聞』一九一二年二月十一日。

四四 同上および徳美大容堂（一九三六）二六―二七頁。

四五 「美術工芸」『京都日出新聞』一九一二年十月二十二日。

頓挫したという^{四六}。この時に損傷した「下図」を現存の天下絵と見る向きもあるが^{四七}、明けて大正二年（一九一三）一月七日の『京都日出新聞』は七人の天人が描かれる予定と報じており^{四八}、現存する天下絵の六体からなる構図とは異なる。

その後、大正四年（一九一五）年元旦に報じられた栖鳳の談話^{四九}では、中之間の天人の一人は鼈鼓と鶏婁を持ち、もう一人は三鼓を持つて舞うとされているが、現存する天下絵ではいずれの天人も何も手にしていない。

さらにこの翌月には、下絵が一旦ほぼ完成したものの、「古代インドの仏式なる鳥向楽を取り調べた結果、断然改作を決意し新にモデルの写生に取り組み」と報じられている^{五〇}。ただし「古代インドの仏式なる鳥向楽」が何を指すのかは判然としない。雅楽には弘仁年間に作曲された船楽『鳥向楽』があり、鷄首に向かって奏することからそのように題されたが、参向や行道の楽としても用いる^{五一}。平安期の文献^{五二}では舞を伴わない楽曲とされ、近代の文献もこれを踏襲してい

四六 「美術叢報」消えた天女」『書画骨董雑誌』五六号、一九一三年一月、三一～三二頁。

四七 廣田（二〇〇〇）一〇七頁。

四八 「美術工芸」『京都日出新聞』一九一三年一月七日。

四九 「栖鳳画伯筆納の兔」『京都日出新聞』一九一五年一月一日。

五〇 「美術新報」一九一五年一月号。

五一 「教訓抄」巻第六、林屋辰三郎編『古代中世藝術論』日本思想体系二二、岩波書店、一九七三年、一二二頁。

五二 源博雅が康保三年（九六六）に編纂した『新撰楽譜』、大神基政が長承二年（一一三三）に編纂した『龍鳴抄』、藤原師長が治承元年（一一七七）以後

るものの^{五三}、参向に際しては舞が行われるため、その伴奏としても用いられる曲である^{五四}。この『鳥向楽』が栖鳳の所謂「古代インドの仏式なる鳥向楽」に当たるとしても、それが天井画の構想にどのように影響したのかを推定するのは困難と言わざるを得ない。ただ、大正四年の二月に至っても構想にさらなる変更が加えられていたことは確実と見てよい。

現存する天下絵が成立した時期や、これが東本願寺に納められた経緯は不明ながら、これが中之間の天井画の最終的な構想を示すものとすれば^{五五}、こうした曲折を経て大正四年（一九一五）の二月以降に成立したものであることになる。天下絵の六体の天人は、画面の中央部に頭部を向けて飛翔する配置となっており、仰瞰に対応した天地を持つたない構図となっている。個々の天人像は朱線に墨線を加えた全裸像の上に朱線と墨線で衣を加える形で描かれているが、衣が加えられているのは画面中央やや右下の二体のみで、残る四体は全裸像のままである。これらのうち、最も描き込みが進んでいる天衣を大きく翻す天人像（図④）については、ほぼ同寸の類似した姿勢の単独習作も残されている（図⑤）。こちらは全裸像の輪郭は墨線、衣は朱線によって

に編纂した『仁智要録』所引の貞保親王による「南宮譜」など。

五三 明治期に編纂された『古事類苑』や大正七年に刊行された田辺尚雄『日本音楽講話』でも舞なしとの説明が踏襲されている。廣田（二〇〇〇）一一一頁。

五四 「鳥向楽」雅楽研究所「研楽庵」二〇一〇年六月六日（nouteki.blog106.fc2.com/blog-entry-2973.html）。

五五 貝田（二〇一三）九五頁。

おり、大下絵とは腕の位置などが若干異なっているが、右脚の膝から足にかけては単一の視点が保たれていないため不自然な接合となっており、写生を重ねても短縮法を伴う統一的な人体の描写には困難があったことが看取される。

他方、この天井画の制作からは、大正二年（一九一三）十月の第七回文展に出品された《絵になる最初》（京都市京セラ美術館、図⑦）が派生している。この作品は、「三年前より雇入れたる東京芝の生れにて佐藤文枝（十八）と呼ぶモデルが、初めてモデル台に立ち、今しも衣服を解かんとする際羞恥の情湧き起りし利那の気分こそ、日本画として新しき試みなり」と其情趣を描くこと^{五六}を企図した作と報じられた。しかし劇作家・批評家の河野桐谷（一八七九―一九四四）は、ここに羞恥の情よりも媚態を見ている^{五七}。また、洋画家の橋本邦助（一八八四―一九五三）は人体把握の不備を指摘している^{五八}。しかしながら、この作品が描いているのは形態としての女体ではなく、行為としての脱衣とその中断である。この中断された脱衣の前に、異性愛男性の性的な欲望に支えられた想像力は、描かれた女性の羞恥の情を些か嗜虐的に弄びつつ、それを媚態と読み替えながら、脱衣によって顕わにされつつある女体を幻視する。この作品はそうした種類の煽情性を備えている。しかしながら、中断された脱衣を永遠に中断させ続け

ている衣は、全く別種の女性的な欲望にも訴えかける。つまり、そのような衣を肌を纏うことに対する欲望である。

栖鳳は、これに先立つ《アレタ立に》では、舞の所作の中から立ち現れる「瞬間の美」を主題としつつ、モデルの肉体の貧弱さを莊重に覆い隠す衣の意匠美に注力していたが、《絵になる最初》では、脱衣に伴う羞恥というモデルの心理状態を主題としつつ、再び女体を覆う衣の意匠美に造形的表現を集中させている。それは一面においては、文展への出品作としての制約から、裸形の女体を強烈に想起させつつも女体そのものの描写は回避するための方便であつたに相違ない^{五九}。

しかし、この作品における衣は、単に女体を隠蔽するための遮蔽幕であるに留まらない。この十四年後に制作された岡田三郎助の《あやめの衣》（ポラ美術館）や、さらにその二年後の北野恒富による高島屋の「キモノ大阪春季大会」のためのポスター（原画は高島屋史料館）の場合と同様に、素肌の上に纏われた衣は、描かれた女人像に無意識裡に自己を重ね合わせる女性鑑賞者にとっては、その衣を纏うことに對する皮膚感覚を伴う欲望を喚起するものとなる。男性鑑賞者にとっては、衣は女体に対する欲望をかき立てる装置として機能するが、女性鑑賞者にとっては、女体の方が衣に対する欲望をかき立てる装置として機能するのである。実際それを当て込んだように、この年の十一月に発行された高島屋の広報誌『新衣裳』は「機敏なる応用」と称し

五六 「京都電話」『朝日新聞』一九一三年一〇月十四日。

五七 河野桐谷「二科の諸作」『美術新報』第十三卷第一号（通卷二三〇号）、一九一三年十一月、十四―十五頁。

五八 橋本邦助「作品批評」『東京日日新聞』一九一三年十月十六日。

五九 文展審査員としての栖鳳の立場と裸体表現の関わりについては廣田（二〇〇〇）三二―三三頁。

てこの作品の衣に倣った「栖鳳綰」を発表している^{六〇}。ここでは、《絵になる最初》は些か倒錯した形で、純然たるファッション・プレートとしての役割を果たすことになる。

そのような作品を副産物として生み出した^{六一}東本願寺御影堂門の天井画は、それ自体としては未完に終わっている。しかしこの天井画の制作は、副産物としての《絵になる最初》の存在も相まって、飛天というモチーフと女性裸体モデルの結合を周囲に強く印象づけた。そのことが、胸乳を露わにした半裸の女体として天人を描くという構想に少なからぬ画家を駆り立てる契機となったことは疑いない。

三、栖鳳周辺の天人図群

栖鳳の助手として東本願寺の天井画の制作に携わっていた土田麦僊が大正三年（一九一四）十月の第八回文展に出品した《散華》（大阪中之島美術館、図⑧）は、《絵になる最初》とは全く異なった意味で、やはり東本願寺の天井画の派生作品と言ってよい。この作品は、散華しつつ踊る二体の天人を描いた六曲一隻の屏風と、これよりも僅かに背が低く各扇の幅が広い二曲二隻の屏風の各扇に一体ずつの僧形供養

者を描いたものを組み合わせた三幅対の形式を採っている。中幅の天人は飛行してはいないため飛天とは呼びがたいものの、その恍惚とした表情や上半身の動きは東本願寺の天井画の飛天像から直接派生したものであることが明らかであり、一向に完成を見る気配のない天井画に業を煮やしたかのように、麦僊が自らの新たな構想のもとに天人を描き直そうとしたものと知れる。この天人を描くために、麦僊は新たな女性モデルを求める新聞広告を出しており^{六二}、栖鳳による天井画から独立した形で自身の女体研究を推し進めようとしていた。

他方、二曲二隻に描かれた僧形供養者は、平安末期の仏画『俱舎曼荼羅』（東大寺）に想を得ている。これによって古画研究の成果としての側面が強調されるだけでなく、「仏画」というジャンルへの擬態がなされることとなる。のみならず、三隻の屏風によって西欧の開閉式三連祭壇画の形式もが擬態されている。ただし、供養者を従えて中央部に君臨しているのは主尊たるべき仏菩薩の姿ではなく、天女の裸踊りである。この天女たちは、裳を着けて空中を飛遊する栖鳳の飛天群とは異なり、緋袴を着け、地に足を着けて踊っており、胸乳も露わに乱舞する姿は、いかにも地上的な肉感性を備えている。『美術新報』の評者砂上戯樓は「藤原以前の古画研究から得た細い強い線を用ゐたところは、確かに、画品を保つ上に有効であつた」と評している^{六三}が、

六〇 「栖鳳綰 当店の機敏なる応用」『新衣裳』十二年十二の巻、高島屋、一九一三年十一月、三一頁および表紙。実際に商品化された栖鳳綰については、京都市京セラ美術館編『竹内栖鳳―破壊と創生のエネルギー』青幻舎、二〇二三年、八五頁。

六一 栖鳳が第十一回文展に出品した『日稼』もまた天井画制作の副産物であるが、この作品は本論の文脈には関係しない。

六二 『京都日出新聞』一九一四年六月十六日。

六三 煙無形、笙、薺、黒鱗、砂上戯樓「第八回文展合評」『美術新報』第十四巻第一号、一九一四年十一月、四九頁。

流麗な描線で描かれた天人は、まるで「それこそが日本東洋絵画の伝統である」と言わんばかりに解剖学的な人体構造を欠いており、滑らかな輪郭線に包まれた軟体動物のような女体が満面に喜色を湛えて奔放に乱舞する様は、アングルの《トルコ風呂》^{六四}さえ顔色なからしめる。

この作品を洋画家の里見勝蔵（一八九五―一九八一）は「将に三十歳の健康な麦僊が青春の歓喜に踊り狂いつつ、身にあふれる精液を四方にまき散らしている様なパシオネイトな美しい作品」と後に評している^{六四}。麦僊は、これに先立つ《島の女》（明治四十五年、第六回文展、東京国立近代美術館）や《海女》（大正二年、第七回文展、京都国立近代美術館）ではゴーガン風の南洋趣味と総合主義、《散華》の後の《湯女図》（大正七年、第一回国画創作協会展、東京国立近代美術館）では近世初期風俗画風の主題にルノワール風の女人像と、古今東西の先行作例に想を求めているが、これらに一貫しているのは女体の持つ官能性に対する関心である。その原点は岡田みどりをモデルに用いた《髪》に求められるが、これを起点に女体を描くための主題的な口実と造形手法を求めて、平明な写生からポスト印象派、印象派、近世初期風俗画へと多様な参考作例を貪欲に渡り歩く途上で、平安末の仏画にも想を求めて制作されたのが《散華》ということになる。

麦僊と同様に東本願寺の天井画の助手を務めた西山翠嶂が大正八年（一九一九）の第一回帝展に出品した六曲一双の《春霞》（京都国立近代美術館、図⑨）も半裸の天人を描いている。ただしその主題は多分

六四 里見勝蔵「麦僊論」『美術』第十三巻七号、一九三八年七月、一四頁。

に曖昧である。青空を透かし見せる金泥の霞の中、天衣を翻しながら立位で飛行する天人の宝冠を伴う結髪や瓔珞は菩薩形に倣った形であるが、画面下部には松原のある砂州と水面が描かれており、飛翔する天人と海辺の松原の組み合わせは、仏教的な聖衆としての飛天よりも羽衣説話への接近を示している。いずれにしても、この半裸の天人像それ自体は、やはり東本願寺の天井画制作から派生したものと見てよい。海の見える杜美術館所蔵の天下絵^{六五}には全裸像の輪郭が明確に描かれており、写生に基づく女体研究の痕跡を示している。

東本願寺の天井画制作には関わっていないものの、やはり栖鳳の門下であった入江波光（一八八七―一九四八）も、大正九年（一九二〇）の掛幅《浄天》（福田美術館、図⑩）で一對の飛天を描いている。縦長の画面に立位で飛行する姿で描かれた天人の一体は横笛を奏で、もう一体は合掌する。ただし、構造的な人体把握はなされておらず、身の女体からはほど遠い。下半身を覆う異様なまでに長大な裳も、生々しい肉体の存在を希薄化させている。画家は栖鳳流の写生主義を排して独自の様式化を試みることで、麦僊や翠嶂とは異なった方向性を模索している。

これら栖鳳の直弟子たちの反応と並んで、大正期の京都では洋画家の寺松国太郎（一八七六―一九四三）も散華奏楽の飛天を幾度か描いている。寺松は東京で小山正太郎の不同舎に学んだ後、郷里岡山の閑

六五 『西山翠嶂―知られざる京都画壇の巨匠―』海の見える杜美術館、二〇一八年、八三頁、91。

谷中学校の美術教師を経て、明治三十九年（一九〇六）には浅井忠が開設した関西美術院に入り、栖鳳門下の千種掃雲（一八七三―一九四四）らとともに学んでおり、明治四十一年（一九〇八）には浅井の没後に第三代院長となった鹿子木孟郎の委嘱で教授職に就いている。鹿子木は大正四年（一九一五）四月に独断で関西美術院の校舎拡張と日本画部の新設を発表するも、顧問の中沢岩太らの猛反発を受けて二か月後には院長を辞しており、日本画部の創設はお流れとなるが、京都では東京以上に日本画家と洋画家の相互交流が活発だった。

寺松は文展に度々裸婦像を出品しており^{六六}、裸婦像は彼の主要な制作課題の一つとなっていた。ただし文展への出品作はいずれもポーズを取る女性像を自然主義的に描いた風俗主題の範疇に留まっている。これに対し、大正四年（一九一五）の《乙女散華の図》（個人蔵、図⑪）は広義の歴史物語主題ないし構想画の範疇に入る。蓬髪をなびかせて散華しつつ空中を駆ける半裸の女体は、対象を愚直に再現する旧派洋画然とした重量感と肉感性を見せつけるが、この前年の第七回文展で三等賞を獲得した《櫛》（福富太郎蒐集）の垂れ乳の裸婦像に比べれば、ヘレニズム彫刻に淵源を持つ西欧流の古典的な女性裸体像の類型に接近しているとは言える。

大正十五年（一九二六）五月の第一回聖徳太子奉讃美術展覧会に出品された《天籟》（岡山県立美術館、図⑫）では、《乙女散華の図》と
六六
《眠れる女》（第二回文展）、《かげのひと》（第四回文展）、《銅瓶》および《髪》（第五回文展）、《櫛》（第七回文展）。

同様の鈍重な女体が群をなし、奏楽しながら雲中を遊泳しており、風景画や静物画、裸婦や肖像を含む人物画といった自然主義的な出品物が大多数を占めた洋画部の中では異彩を放っていた^{六七}。また、画面左下に小さく描かれた仏塔を含む地上の風景は、知恩院の早来迎や高野山有志八幡講十八箇院の来迎図などへの接近を示しており、画家が聖徳太子奉讃展への出品に当たって来迎表現を強く意識していたことを窺わせる^{六八}。

この飛天群像のうち右下で背を向けて笙を吹く天人像は、《天籟》に先立つ大正十二年（一九二三）にそれだけを単独で描いた作品（個人蔵）^{六九}も制作されているが、その形態は寺松が大正七年（一九一八）に制作した《サロメ》（倉敷市立美術館）の女人像を背面から眺めた形におおむね相当する。大正期の演劇界におけるサロメ・ブームとその余波については別稿で改めて触れるが、「薄衣を翻して半裸で舞う女」としてのサロメ像が天衣を翻して歌舞散華する天人像に重ねられる余地を持っていたことは、ここで指摘しておきたい。

六七
洋画部の三九六点のうち構想的な作品は、寺松の《天籟》（出品番号二七七）のほか、中村不折《山高月小》（同二六八）、中村頭太郎《羅浮仙》（習作）（同二七〇）、小柴錦侍《CARMINA DIVINA》（同二四九）、小糸源太郎《葉草園》（同二五二）、河野通勢《蒙古襲来之図（未完成）》（同二七一）、寺崎武男《観音化身上宮太子（壁画）》（同二七五）を数えるのみである。寺松自身、自然主義的な《裸婦》（同二七八）も出品している。

六八
藤田とも『明治期：大正期の絵画における寺松国太郎《天籟》の位置付け』二〇二四年度岡山大学文学部人文科学芸術学・美術史分野卒業論文。

六九
『郷土作家展第八回 寺松国太郎・吉田苞』岡山県総合文化センター、一九七九年、十五頁、出品番号②⑤《天女》。

寺松にはこれら以外にも制作年未詳の飛天図が一点ある(きび美ミュージアム)^{七〇}。その輪郭は《天籟》の右奥の天人像とほぼ同一で、花卉が舞い散る中、左手に花を持って遊泳姿勢で舞い降りる天人は、結い上げた髪に宝冠を着し、耳環、環珞、臂釧腕釧に細い天衣と裳を着けた菩薩形だが、裳はほぼ透明であるため、実質的には全裸像に近い表現となっている。

寺松によるこれら一連の飛天図は、未完に終わった栖鳳の《飛天舞楽図》に対する洋画家としての応答であった。裸婦像を自らの本領とする洋画家にとって飛天という主題は、裸婦というモチーフに単なる自然主義的な描写を超えた意義を賦与するものであると同時に、裸婦像という外来の造形課題を在来の伝統的画題に適用することを可能にするものであった。

四、近代的な仏教美術研究への接近と様式化への志向

仏教的図像を利用して豊満な女体を描くという方法論からは、飛天以外にも、大正五年(一九一六)の第十回文展で特選となった結城素明(一八七五～一九五七)の《歌神図》(株式会社ヤマタネ、図¹³)のような作品が生み出されている。これは仏教では天竜八部衆の一つとされる半人半鳥の音楽神キンナリ(Kinnari、緊那羅)を描いたものであり、翼が人身部の背面上部ではなく腰部に接続されているのはインドや東南アジアのキンナリ像の定型に倣ったものである。発表当時

に「印度アジャントア壁画から抜け出した画」と評された^{七二}ほか、天平美術やヒンドウ教美術の影響も指摘されているが^{七三}、結城が参照した可能性の高い作例としては、アジア全域の仏教美術に関する随一の概説書として長く参照され続けたグリユンヴェーデルの『インドの仏教美術』(一八九三)に掲載された、近代シャム画派による細い樹木に手を触れるキンナリ像(図¹⁴)^{七三}も加えられる。

結城素明は岡倉天心を介して川端玉章の天真堂(天真社)に学び、東京美術学校の日本画科と西洋画科の双方で修学した後、美校日本画科の助教を経て大正二年(一九一三)には教授となっており、《歌神図》の発表に先立つ大正五年の五月には鏑木清方とともに金鈴社を創設している。清方は大正九年(一九二〇)の第二回帝展に妖艶な肉感性を備えた(しかし構造的な人体把握の面では大いに難のある)人魚を描いた《妖魚》(福富太郎蒐集)を発表することになるが、結城の《歌神図》では、肉感的な官能性志向が西洋画科仕込みの堅実な人体把握とインド趣味に立脚した様式化への志向性に結びついている。そうした官能性志向と様式化志向が綯い交ぜとなった女体への接近は、それら二つの志向性を繋ぐ動機としてのインド趣味ととも、《妖魚》

七二 △〇〇合評「文展日本画評」「日本及日本人」六九二号、一九一六年十一月、一一九頁。

七三 横山秀樹「《歌神図》解説」『大正期の日本画―金鈴社の五人展』図録、練馬区立美術館、一九九五年、一七二頁。

七四 Albert Grünwedel (1856-1935), *Buddhistische Kunst in Indien*, W. Spemann, Berlin, 1893, S. 45, Nr. 16.

の発表と同年の第三回国画創作協会展に出品された村上華岳（一八八八―一九三九）の《裸婦図》（山種美術館）に一脈通じている。

その一方で、『歌神図』と同じ第十回文展に出品された三井萬里（一八八六―一九六一）の《雲雀山》六曲一双（図⑮）の左隻に描かれた肌の色を異にする一対の散華する飛天は、これらとは趣を異にする。右隻には雲雀山の山中で死を覚悟し極楽往生を願って読経する中将姫と、その信仰心の深さに心打たれて姫を匿うことになる刺客の姿が描かれる。したがって左隻の飛天は姫の信仰の篤さを象徴するものということになり、官能性は抑制されるべき要素となる。実際、三井が描いた飛天の造形は生身の女体からはほど遠く、もっぱら古画研究に立脚した様式性と装飾性が追求されている。

肌の色を異にする一対の飛天という形式は、ガンダルヴァとアプサラスを男女一対で表すグプタ朝のミトゥナの図像に淵源を持つ^{七四}が、性差を明示するインド的な身体造形は西域を経由する過程で抽象化され、中華文化圏では男女一対がともに中性化を経た後に女性化傾向を強めてゆく。本邦においては法隆寺金堂内陣小壁に描かれた十面十対の飛天がその直系というべき存在であるが、三井が採用した肌の色を明確に異にする対の形式は、法隆寺壁画よりもキジル千仏洞第八窟（十六剣士洞）の壁画など、男女一対の形式の名残を留める西域の作例に接近している。西域の仏教的造形物に関する研究は、英露の

^{七四} 林温『日本の美術三三〇 飛天と神仙』至文堂、一九九三年十一月、二二二頁。

グレート・ゲームを背景に十九世紀末から二十世紀初頭にかけて急速に進展しつつあり、日本からも西本願寺第二十二代門主大谷光瑞の率いる探検隊が一九〇二年から一九一四年にかけて三次にわたる調査研究を行っていたが、キジル第八窟の飛天像群については、グリユンヴェーデルが一九〇五年から一九〇七年にかけて行った西域探査の報告書『中国領トルキスタンの古代仏教遺跡』（一九一二）に肌色の差異を明示する概略図が掲載されている（図⑯）^{七五}。三井の飛天はこうした近代的な仏教美術研究の成果を取り込みつつ、古画に倣った様式化を強く志向する古典主義的な傾向に接近している。

横山大観（一八六八―一九五八）が大正十年（一九二一）に制作した三幅対《天女》（メナード美術館、図⑰）の天人も古典主義的な系譜に属するものと言えるが、ここでは富嶽と松林が組み合わせられていることから、仏教的な聖衆ではなく謡曲『羽衣』の天人を表すものとなる。二年後に日下八光（一八九九―一九九六）が制作した《羽衣之図》一幅（徳島県立近代美術館）も同工の作である。これらではインド起源の飛天像がそのまま羽衣説話の天人に読み替えられており、「翼型の羽衣」という意匠は退けられている。こうした傾向は既に明治後期には現れ始めていたが^{七六}、大正期以降、それは一層加速してゆくことになる。

^{七五} Albert Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*, Georg Reimer, Berlin, 1912, S. 51, Fig. 100.
^{七六} 拙稿「『有翼の天女図』十一考―明治後期の諸相」『岡山大学社会文化科学研究科紀要』第五七号、二〇二四年三月。

結びにかえて

《絵になる最初》と同じ大正二年（一九一三）十月の第七回文展に出品された中澤弘光（一八七四―一九六四）の《海苔とる娘》（宮崎県立美術館、図18）は、三保松原にほど近い清水港付近で目にした養殖海苔を収穫する娘の姿に羽衣伝説を重ね合わせたものという^{七六}。小舟の上で海苔の収穫作業をしながらまどろむ少女に寄り添うように、光を含んだ薄紅色の雲気と舞い散る花々に包まれて飛来する天人は、胸乳を露わにした菩薩形の着衣に白い翼型の羽衣を伴っている。ただし、この羽衣は粗い筆致と雲気に紛れて複製図版ではきわめて判別しにくい。画面上方にはさらに三体の天人が朧気に描かれているが、この天人たちの羽衣もまた判別困難である。

漁村の娘の前に天人が降臨するという構想は、池の畔で瞑想する尼僧の前に観音菩薩が顕現する情景を描いて明治四十二年（一九〇九）の第三回文展で二等賞を獲得した《おもひで》（東京国立近代美術館、図19）と類似している。しかし《おもひで》の観音像が法華寺の平安初期の木彫十一面観音像に想を得ている^{七八}のとは異なり、この天人

^{七七} 作佐部堂「海苔とる娘」解説「生誕140年 中澤弘光展―知られざる画家の軌跡」図録、三重県立美術館、二〇一四年、三四頁。

^{七八} この作品は、法華寺建立に際して光明皇后が池に映る観音の姿を見たとの縁起譚に想を得たものであったが、制作途上で歴史画としての構想は放棄され、現代風俗に置き換えられた。アーティゾン美術館所蔵の油彩習作では、観音像は右腕が異様なほど長く、法華寺木彫像の参照がより分かりやすく見て取れる。

像は明らかに生身の女体に立脚している。中澤は明治四十年（一九〇七）の第十一回白馬会展に出品した《霧》（東京国立博物館）で単独の等身大立像としての全裸女性像を描いており、大正七年（一九一八）の第十二回文展に出品した《かきつばた》（東京国立近代美術館）では謡曲『杜若』の花の精を半裸の立像として描いている。《海苔とる娘》の天人像は、こうした寓意的な裸婦像の試みの途上に位置付けることができる。

この天人像は、翼型の羽衣を背に装着して飛行する天人像の系譜に連なっている。また、多彩な彩りを排して白一色の翼としている点は本多錦吉郎の《羽衣天女》と同工であり、水彩による横長構図の習作（個人蔵）^{七九}では、娘に寄り添う天人の白い翼型の羽衣はより明確に表されていた。しかしながら完成作では、画家は翼型の羽衣を誇示することなく雲気の中に紛れさせ、その存在感を希薄なものにさせている。結果、この作品の天人像は仏教図像としての飛天像に限りなく接近している。

他方、同じ第七回文展に白瀧幾之助（一八七三―一九六〇）が出品した二連画《羽衣》（但陽信用金庫、図20）は、明確に翼型の羽衣を退けている。右翼には浜辺の松樹の傍らで俯いた顔を両手で覆って嘆く半裸の天人^{八〇}、左翼には幅広の白い薄布を手にした漁師が二人の仲

^{七九} 『生誕140年 中澤弘光展』図録、出品番号D-9。

^{八〇} この天人像のための習作とされる全裸像の油彩習作が姫路市立美術館に収蔵されているが、完成作の細身の天人像とは体型も姿勢も異なっている。

間と語り合う姿が描かれ、左翼の背景には松林の彼方に富嶽が遠望される。天人は上衣なしで白い裳と領巾のみを装着し、角髪に小さな双髻を結って白珠を連ねた髪飾りを着けており、瓔珞こそ着けていないが、基本的には菩薩形に倣ったものと見てよい。

ここで白瀧は明確に「翼型の羽衣」という意匠を退けている。漁師が手にする白い薄布は、高木敏雄が明治四十五年（一九一二）に『読売新聞』に連載した「家庭童話新版御伽草子」の「土形長者」^{八二}で天人が脱いだ衣を形容していた「雪のように白い、透徹るやうに奇麗な、雲のやうに軽い衣裳」を彷彿させる。天人の白い裳と天衣も、この白く薄い布帛としての羽衣に呼応するよう設定されたものであろう。

その一方で、右田年英（一八六三―一九二五）が大正十年（一九二一）に刊行した大判錦絵集『年英随筆』^{八三}のうち《羽衣》（図²¹）は、背に翼型の羽衣を装着して胸前の鼓を打ち鳴らしながら、富嶽と松樹を眼下に飛翔する天人を描く。青の結髪は仏像の彩色に倣ったものだが、尾羽のない単色の羽衣や左翼の短縮法は、明らかに本田錦吉郎の《羽衣天女》を踏襲している。また、岡田三郎助（一八六九―一九三九）

^{八二} 高木敏雄の「土形長者」については拙稿「『有翼の天女図』十一考―明治後期の諸相」『岡山大学大学院社会文化科学研究科紀要』第五十七号、二〇二四年三月。

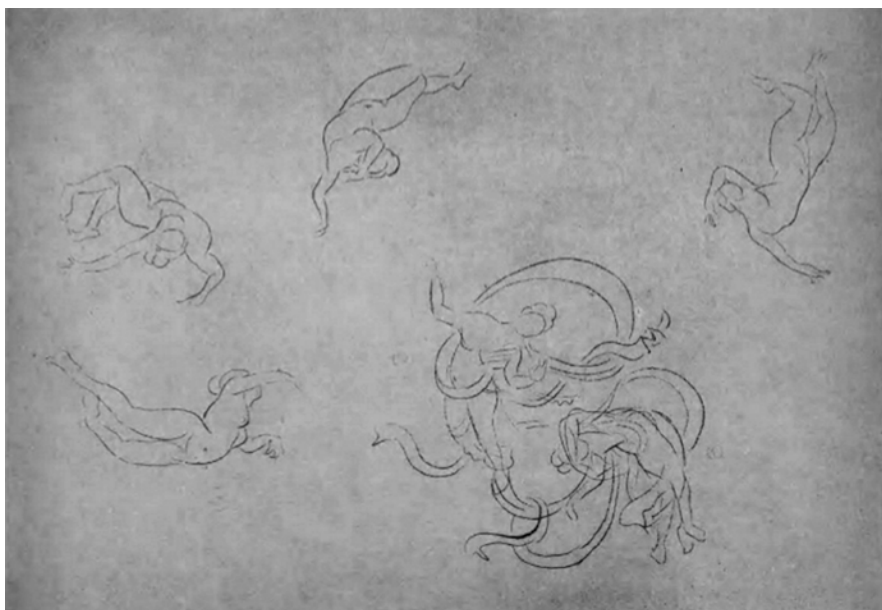
^{八三} 年英随筆刊行会が同年一月から毎月二十八日に二種ずつ刊行。《羽衣》のほか《市原野》《伊豫簾》《茨木》《論語（加藤清正）》《六歌仙》《六字之幡（千代女）》《鉢の木》《春駒（大津絵の内）》《布袋》《鎌倉武士（大串次郎）》《狼曳》《二蓋笠（柳生又十郎）》《新口村（梅川忠兵衛）》の計十四題が確認される。

による大正末年頃の《天女》（個人蔵、図²²）^{八三}は、幅四メートルを超えるフリーズ状のカンヴァスを支持体として、規則的な鱗状の地紋を施した金地を背景に、海面を望む砂浜に坐す二人の半裸の天人を描き、画面右端には多彩に彩られた翼型の羽衣を掛けた松樹を配している。

右田や岡田の作品が示すように、大正期には「翼型の羽衣」という意匠はいまだ完全に否定されてはいない。絵画的表象の領域だけではなく舞台芸術の領域においても、大正期には「翼型の羽衣」という意匠はいまだ健在であった。この点については次稿で改めて取り上げることとする。

^{八三} 『岡田三郎助―エレガンス・オブ・ニッポン』展図録、佐賀県立美術館、二〇一四年、出品番号七〇。

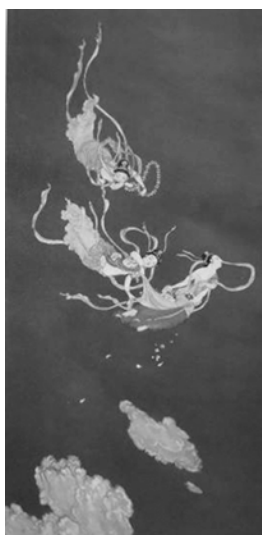
図① 竹内栖鳳《飛天舞樂図》 大下絵全体見取図
(川本参江作成)



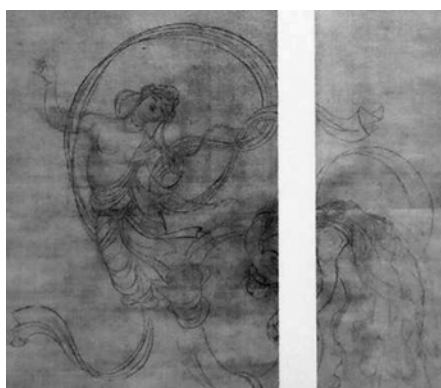
図② 竹内栖鳳《散華》(金地)



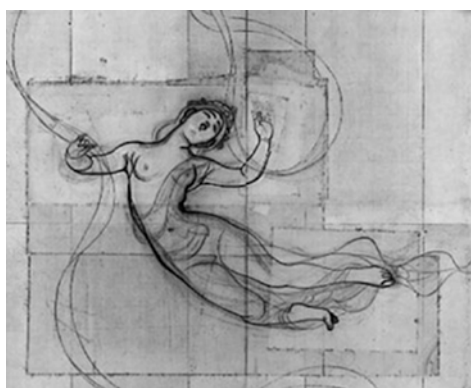
図③ 竹内栖鳳《散華》(青地)



図④ 竹内栖鳳《飛天舞樂図》部分



図⑤ 竹内栖鳳《天女》部分



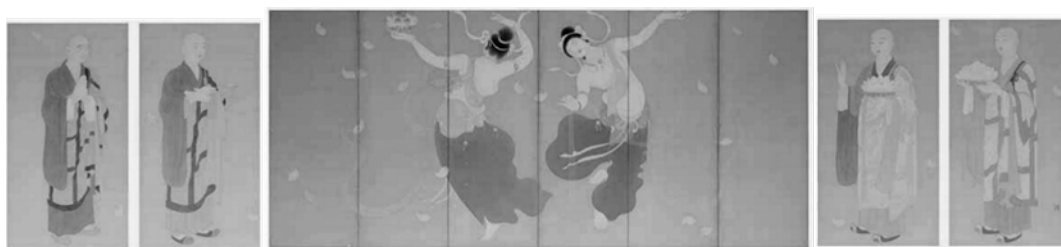
図⑥ 竹内栖鳳《アレタ立に》



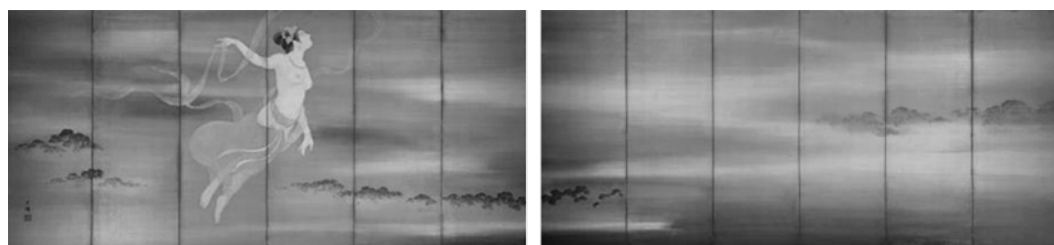
図⑦ 竹内栖鳳《絵になる最初》



図⑩ 入江波光《浄天》

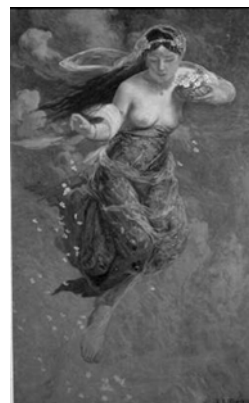


図⑧ 土田麦僊《散華》



図⑨ 西山翠嶂《春霞》

図⑪ 寺松国太郎《乙女散華の図》



図⑫ 寺松国太郎《天籟》





図⑭ 近代シヤム画派《キンナリ》



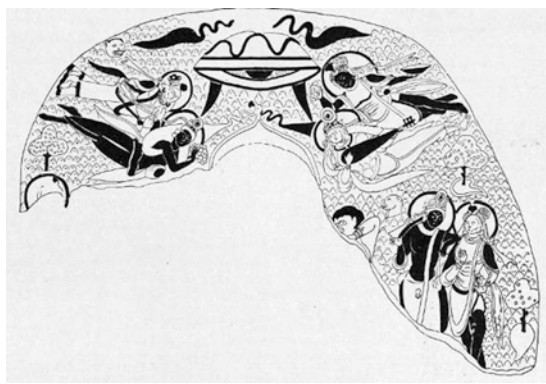
図⑬ 結城素明《歌神図》



図⑮ 三井万里《雲雀山》



図⑰ 横山大観《天女》



図⑯ キジル第八窟壁画概略図



図19 中澤弘光《おもひで》



図18 中澤弘光《海苔とる娘》



図21 右田年英《羽衣》

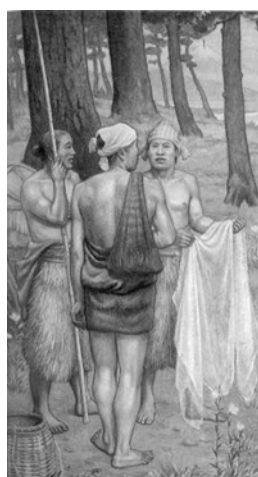


図20 白瀧幾之助《羽衣》



図22 岡田三郎助《天女》

