

竹内栖鳳の人体表現―東本願寺御影堂門天井画を中心に

貝田圭子

はじめに

よく知られているように、竹内栖鳳は日本画の歴史の中で極めて重要な画家である。昭和一七年に没するまでの長い画業の中で、栖鳳は絶えず絵を描き続けた。その中で、栖鳳は人物画をあまり描いてはいない。公設展覧会に出品され、広く知られている人物画は文部省美術展覧会（以下、文展）に出品された、『アレタ立に』（明治四二年第三回文展）、《絵になる最初》（大正二年第七回文展）、《日稼》（大正六年第一回文展）の三作品のみである。また、明治四三年頃には東本願寺より天井画の制作を依頼され、そこに天女を描く構想を練っており、栖鳳が人体描写に取り組んだ期間はおよそ初期文展の時期であるとも言ってもよいだろう。本論では栖鳳の人体表現の中核をなす東本願寺御影堂門天井画制作を中心に、栖鳳の人体表現への取り組みを検証していく。

今回、栖鳳がどのように人体表現に取り組んでいったのかを探る

ため、特に初期文展期にあたる明治四〇年から大正七年までの『京都日出新聞』を調査した。栖鳳に関する証言は息子である竹内逸を筆頭に、弟子や当時の美術記者といった文字資料を多く確認することができる。しかしこれらの資料は後の回想が多くを占めているため信憑性に欠ける可能性も否定できない。そのため、記者が直接画家に取材を行い、制作と同じ時期に掲載された『京都日出新聞』記事を調査するに至った。この『京都日出新聞』については、すでに平野重光氏¹や廣田孝氏²によってその重要性和栖鳳関連記事の指摘がされているが、再調査と精読により栖鳳がどの時期にどのような研究を行っていたのかを明らかにしていきたい。

また、表題では「竹内栖鳳の人体表現」としている。天女は正しく人体といえるのかというご指摘も考えられるが、本発表では人体を描こうと準備を行ったという点で、広義の人体表現ととらえている。

一 栖鳳の略歴と先行研究の確認

栖鳳は元治元（一八六四）年に京都に生まれた。何歳から絵を習い始めたのかははっきりしないが、昭和三二年に開催された「栖鳳名作展」³の図録の中で、竹内逸は一四歳ころから絵を習い始めたと言っている。内国勸業博覧会や新古美術展覧会などに出品を重ね、着々と実力をつけていく。同時に明治一三年に開校した京都府画学校に出直し、後進の指導にもあたっていた。そんな中、一九〇〇年パリ万国博覧会開催に際して、農商務省より視察を命じられる。栖鳳はヨーロッパで精力的に研究を行った。アントワープの動物園でライオンの写生を行ったり、ドレスデンの美術学校で裸体デッサンを見学したりしたことはよく知られている。帰国後、栖鳳はヨーロッパで行った写生をもとに、ライオンやヨーロッパの風景を描いた。そして帰国から七年後、明治四〇年に文部省美術展覧会が開催され、栖鳳は第一回から審査委員に任命される。《雨霽》（明治四〇年第一回文展）、《飼われたる猿と兎》（明治四一年第二回文展）、《アレタ立に》（明治四二年第三回文展）と栖鳳は連続して文展に出品している。

ヨーロッパから帰国した後に栖鳳が取り組んだ人物表現に関する資料としては多くの文献があげられる。その中でも『京都日出新聞』記事に着目している先行研究では平野重光氏、廣田孝氏の著書が重要である。とくに東本願寺天井画についての詳しい論考は、平野重光氏の著書『竹内栖鳳 芸苑余話』に収録されている「昇天してしまった雀と天女の話——東本願寺の襖絵と天井画の事」がほと

んど唯一のものであった。廣田氏は近代日本画に栖鳳が与えた影響という観点で論を進めた著書の中で、『京都日出新聞』の調査や京都市美術館に所蔵されている資料などを調査し、「大谷派東本願寺大師堂門天井画・関連事項年表」を作成し制作過程などを詳しくまとめている。その中で、栖鳳は天井画を制作する上で様々なイメージソースを研究し裸体デッサンを行い、天井画というよりも裸体女性の群像表現に執念を燃やしたと述べている。廣田氏は天井画以外の栖鳳の人物画への取り組みにも言及しており、栖鳳は渡欧以前から人体を描くことに興味を持ち、栖鳳塾では講師を招いて解剖学の講義を行い、骸骨の写生も行っていたということも報告している。

この他にも東本願寺天井画については近年までたびたび関心が寄せられており、これらの先行研究を参照にしつつ論を進めていきたい。

二 《アレタ立に》

ここで栖鳳が第三回文展に出品した人物画《アレタ立に》（図一）⁴について、いくつかの指摘をしておきたい。この作品はヨーロッパから帰国した後に描かれた人物画であり、文展という大きな展覧会に出品された最初の人物画でもある。

栖鳳はこの作品を描くにあたって多くの写生を行っており、モデルとして祇園の舞妓浅子と、栖鳳の娘園子が画室に通ったと竹内逸によって回想されている。

《アレタ立に》は当時そとうの評判になったらしく、『京都日出

新聞』では「大容堂主人」と称する人物によって、新聞や雑誌に掲載された批評をまとめた「栖鳳の舞妓と世評」が三回にわたって掲載されている。そこには、「頭が大きくて体に平均はぬ不恰好な姿」「姿態の不自然」という人体描写の不正確さについての指摘が見られる。この他にも、洋画家の鹿子木孟郎は「公設展覧会の日本画管見」において「人体を生理的、物理的に研究したものの眼から見ると、「アレタ立に」の舞妓はほとんど形を成して居らぬ¹⁰」ときびしく批判している。確かに《アレタ立に》は着物の下に肉体を感じさせるようなボリユーム感を感じられない。特に肩や胸のあたりはより平面的であるように感じられ、陰影や明暗をつけて立体感を表すということを視野に入れていない。しかし、《アレタ立に》は着物を塗り残すことよって光を描き出し、スポットライトを当てたように舞妓が浮かび上がってくるような印象を与える。立体感を描き出すための光ではない、異なる種類の光を栖鳳は描き出しているといえよう。

《アレタ立に》への批評に対して、栖鳳は次のように解説している。

舞妓の姿を描くに就いては、唯一つの意外の困難があった。それは姿の不自然な事です。裸にすると蛙のような十二、三の少女が、パツとした華やかなあの衣装を着けると、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。頭の鬢は大きく、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。¹¹

つまり人体描写が不自然なのは日本人である舞妓の身体の問題であり、着物を着ることによって美しく変貌することが舞妓の特性であるといっているわけである。

栖鳳は西洋に行く以前から人体表現の研究を行っていた。さらにヨーロッパでは実際に裸体デッサンを見学し、帰国後も研究に役立つよう石膏像と作品の写真を大量に購入してきた。これらは京都市立美術工芸学校と栖鳳の私塾に保管され、門弟たちの助けになったことが小野竹喬の回想や竹内逸の言葉からわかる。¹² 栖鳳は人体を正確に描写しようとする準備を行っていたにもかかわらず、人体を正確に描写しなかったといえるだろう。

栖鳳は《アレタ立に》を描くにあたり、「舞妓の美」を描こうとしていた。この「舞妓の美」は華やかな着物を描くことで完成すると栖鳳が考えていたことは、前出の《アレタ立に》の解説を行った栖鳳の言葉からも読み取れる。また、栖鳳が着物を描くにあたり種類や柄などに注意を払っていたことはたびたび『京都日出新聞』でも語られている。¹³ 人体を理想化して描き出すことが西洋のアカデミズムであるが、《アレタ立に》において栖鳳が考えた理想化とは、着物を描くことにあつたのだと考えることができるだろう。着物を鮮やかな色彩で描き出すことで理想化するという、西洋アカデミズムとは異なる方法をとったといえるのではないだろうか。

三 東本願寺山門天井画 『京都日出新聞』にみる制作過程

東本願寺は蛤御門の変により大部分の施設が焼失しており、栖鳳が天井画を依頼された御影堂門も焼失した一つであった。東本願寺再建は明治一二年に大谷光勝によって発示されている。再建はまず御影堂から始まり、次いで阿弥陀堂、そして御影堂門へと続いていく。天井画依頼は明治四四年の親鸞六五〇回御遠忌法要に合わせた依頼である。東本願寺の再建と親鸞の遠忌法要が重なったため、大谷派本願寺挙げての大事業になったといえよう。

三―一 『京都日出新聞』記事確認と制作過程

東本願寺遠忌法要にまつわる依頼は、明治四三年三月五日の『京都日出新聞』¹⁵により、打敷の下絵を制作していることがわかる。この記事によると打敷下絵の依頼は前年の明治四二年頃にされたようである。その後初めて東本願寺の天井画が依頼されたことが報じられているのは明治四三年五月一日のことである。¹⁶

『京都日出新聞』によると、明治四三年は、五月一日の記事から長浜大通寺を訪れ天女を描く構想を決定したことが読み取れる。さらに六月十九日の記事では、東京で「恵心僧都の筆と伝えられる二十五菩薩の図」の研究行っていることがわかる。それから約半年の間は構想をねり、一月一七日の報道では大下画の準備を行うところまで制作が進んでいる。一月一九日には帝国劇場の見学をしており、そこで何らかのインスピレーションを受けたのか、一二月一九日には草稿を変更している。以上のように、明治四三年は非常に

精力的に研究活動を行っていることがわかる。明治四四年は制作に従事していることのみが報じられ、具体的な構図に関しては報道されていない。そして明治四四年一月一四日にモデルである岡田みどりが死去し、翌明治四五年二月一日には新しいモデルを雇うも、扱いに苦心していると報じられている。この間も構図については一切報じられず、ようやく大正二年一月七日になって天女が七人描かれる予定であることが分かった。しかし、その草稿も破棄されてしまったようだ。そこから天井画制作は再び膠着状態に入る。大正四年一月一日の栖鳳の談話「栖鳳画伯筆納の兎」で、中央の二人の天女の構図が語られた。それによると、一人は鼈鼓と鶏婁を持ち、一人は三鼓を持つて舞っている構図であるようだ。¹⁷そして同年の四月二一日には三門供養が行われた。『京都日出新聞』でエッセイのコーナーを持つ「小自在庵」と名乗る人物によると、山門供養の記念品として作られた常葉帖にシルエット風の天女が描かれていたようだ。

その後も一年に一度は天井画についての報道がされる。大正七年までの調査では、大正六年二月七日の「栖鳳氏が本願寺の天井揮毫を辞したとの説が一二の新聞に出て居るが全く訛伝である氏は新に若いモデル雇入れの交渉中である『先方から断られたら兎に角私からは辞しませぬ』と氏は語つた」¹⁹という天井画の揮毫を辞したとの噂を報じる記事が最後となった。以上の流れについては資料として年表と、元となった『京都日出新聞』記事を添付した。

今回の調査で、栖鳳が天井画だけでなく法要に使用する打敷の刺

繡下絵や、記念品のために天女を描いていたことがわかった。大正四年四月二三日の『京都日出新聞』には、三門供養の時に栖鳳が制作した扇子の写真が掲載されている(図二)。この時に作成された記念品にも栖鳳は天女を描いており、この扇子に描かれた天女の下絵と考えられるものが『国画』に掲載されている(図三)。²⁰『国画』に掲載時は《天女舞楽図画稿(京都東本願寺山門天井絵)》と表記されており、東本願寺天井画にまつわる画稿の一種と考えられているようにあるが、体を横に反らせたポーズや、花をささげ持つ姿は共通しており、シルエットのみに判断するだけでも両者が酷似していることがわかるだろう。

さて、これまで天井画制作のおおよその流れを確認してきた。明治四三年という、依頼されてから時間がたっていない時期は、精神的に栖鳳が天井画制作に従事していたことが、新聞記事の内容、頻度からもわかる。しかし重要な位置を占めていたモデルのみどりが、明治四五年突然亡くなってしまふ。みどりの死は東本願寺天井画制作が停滞する一つの要因となっただろう。大正期に入ると、天井画については遅々として制作が進まなかった。悠紀・主基屏風の制作や青山御所の杉戸画、渋沢家の屏風制作という大きな依頼が重なったことも、その原因の一つであると考えられる。

三二二 構想の変遷

では次に、栖鳳が天井画のために制作したと考えられる下絵類を確認していこう。栖鳳が天井画の構想を練ったことがうかがわれ

るものは、京都市美術館に所蔵されている、試作品と考えられている《散華》二点と下絵五点があげられる。京都市美術館によると、下絵の内一点は《散華(図四)》のもので、残りが東本願寺天井画の下絵であるとし、《天女・素描》の制作順については『竹内栖鳳の資料と解題 資料研究』で言及している。²¹本論でもこの制作順を採用し、わかりやすいように番号を振った(図六、八参照)。また、東本願寺に納められた作品として《飛天舞楽図》草稿(図九)があげられる。《飛天舞楽図》草稿は、東本願寺に納められている点から、最終的な大下画であると考えられる。現在は三幅の形式をとっており、それぞれ縦七二〇cm、横三五〇cmの巨大な画面である。本論では三幅を一つの画面として言及していく。

天井画の構想は大きく分けて二つに分類できるだろう。まず、《散華》に代表されるように、描かれた天女の一群が画面の左下から右上へ続く導線上に描かれたものである。これをA群とする。もう一つは天女が一体一体独立して描かれ、それぞれが異なった姿勢で描かれているものである。これをB群とする。

A群には《散華》、《散華・下絵》、《天女・素描①》が分類されるだろう。

《散華》は画面の大きさが異なる二点が残されている。²²背景が金地の《散華(図四)》は、天女の衣や装飾具が華やかに彩られ、画面の左下から右上へ向かっていくような穏やかな運動を感じさせる。人体描写において注目すべき点としては、衣に脚が透けている点である。《アレタ立に》において、栖鳳は着物を鮮やかに描き出

すことにこだわるあまり、着物の中に人体を描くことに拘泥しなかった。しかし《散華》においては人体を描いた上に衣を着せるという手順を踏んでおり、栖鳳が人体描写に接近していった跡を見ることができらう。

《散華》の下絵と考えられているのが、《散華・下絵(図五)》である。この作品は天女が描かれた紙がいくつか貼り合わせられている、構図を練るのではなく、最終的な大下画を制作するため整理する段階へと入っている。さらに顔貌表現にはいくつかの差異があり、この異なる表現により、栖鳳の弟子たちが代わりに描いていたことが指摘されている。²³

《天女・素描①(図六)》は二枚の紙を継ぎ、大まかに構図を構想しているようだ。人体もあたりをつけるように細い線でほんやりと描かれたものが多い。その中で比較的しっかりと輪郭線が描かれているものに関して観察してみると、腕の関節が描かれておらず、人体表現に稚拙さを残していることがわかるだろう。

A群は多くの天女が一団となって空間を飛翔する様子を描いているため、ほぼすべての天女は顔を画面右手に向け、体を反らして飛翔するという類型的なポーズが多い。また、手を返している表現、斜めから見た腕と肩の関係性、首から肩にかけての輪郭の取り方など、人体描写についても稚拙さが残る部分がある。

B群には《飛天舞楽図》草稿と《天女・素描③》があてはまるだろう。

《飛天舞楽図》草稿(図九)は画面のほぼ全体に散らばるように、

天女が配置され、それぞれ体を反らしたりひねったりするポーズをとっている。これらは天井画という、様々な方向から見られる画面であることを想定しているための構図であるといえよう。中央にいる天女はよどみない線で描かれ、衣を着た状態で描かれているが、その他の天女は朱線で裸体の状態で描かれている。

この構図に最も近いものが、《天女・素描③(図八)》である。この下絵は台紙となる紙に一体ずつ別の紙に描いた天女を貼り合わせており、空間を浮遊している状態を表すために栖鳳が様々な角度を試み、構図を決定したことがわかる。胸を張りださせ、腰を引き、脚を奥に伸ばすというポーズが三体の天女に共通しており、腕の付き方や腰の描き方など、人体デッサンを学んだあとが認められる表現となっている。

ここに描かれている天女はそれぞれ異なる姿勢をとっており、腕を高く上げたり、背中を大きく反らせたりと、アクロバティックな姿勢で描かれている。全体として中心に向かっていくような動きを示唆させているが、それが天に向かっていくような効果を生み出しているようだ。これらはデッサンに基づいたといえるような人体表現となっているといえるだろう。

また、《天女・素描③》の中央に描かれた天女を取り出して描いているのが《天女・素描・部分(図一〇)》である。こちらは本画を意識した、かなり整えられた線で描かれている。

A群、B群の過渡期にあたるものが《天女・素描②(図七)》であると考えられる。この作品も、二枚の紙を継いで一枚の紙に仕立

てっており、全体の構想を練っているようである。人体に關しても大まかな輪郭で描かれており、デッサンの正確さは特に意識していないようだ。多くの天女がうごめくように描かれており、画面の中心に描きこまれた十字に向かい、渦を巻くように進んでいるように見える。このような構成は、天井に描いた時、空間の上は、画面の奥であり、天井に描くこと、天井画と現実の空間を一体化させるということが初めて意識されたように感じられる。渦を描くことによつて視線を奥へと導き、その渦の動きに沿うように天女が異なるポーズで描かれている。異なるポーズが出現したということも、A群と比較すると大きな変化であるように感じられる。

これらを通覧してみると、栖鳳が天井画を制作するうえで重視していたことがだんだんと変化していったことがわかるだろう。栖鳳は当初から天井に天女を描くことを構想しており、その中でも、A群では仏画を研究し、平安時代の仏画の特徴である華やかな色彩や持物を再現することによつて天女を表現しようとしていた。《天女・素描②》になると天井に描くということが強く意識され、人物を描くというよりも、人物を描いて、その全体の動きで空間を表現しようとした意識を感じさせる。そしてB群になると一変し、下から仰ぎ見る人体を描くことに努力を傾けたようだ。人体を大きく描き、それぞれ異なるポーズを描き分けている。これらを実際のモデルを使って描いたことが、栖鳳の興味が人体を正確に描き出すことに移行していった証といえるだろう。

三一三 《阿弥陀聖衆来迎図》

では、栖鳳が実際、どのような研究を行い制作していったのかを検証したい。

A群は仏画を研究して制作されたといえる一群であるが、栖鳳は天井画を描く際に長浜の大通寺や、法界寺の飛天像を研究していたことはすでに知られている。²⁴

また、『京都日出新聞』明治四三年六月一九日付の記事では、「恵心僧都の筆と伝えられる二十五菩薩の図」を栖鳳が研究していると報じている。『稿本日本帝国美術略史』には「伝恵心僧都筆阿弥陀二十五菩薩来迎図」と紹介されている作品があり、この作品は現在では高野山有志八幡講十八箇院所蔵の《阿弥陀聖衆来迎図》の名前で知られている作品である。栖鳳は一九〇〇年パリ万博に際して渡欧しており、一九〇〇年パリ万博に向けて作成された『稿本日本帝国美術略史』を見ていると考えると考えて間違いないだろう。さらに明治四四年六月二〇日付の『京都日出新聞』に掲載されている栖鳳の談話「耕魚莊清談」に以下の証言がある。

私が本願寺天女の参考につき東京の美術学校から借て来た恵心の来迎仏、並に二十五菩薩なども模写をさせましたが、東京から八釜ましく返せとのことで一幅は返し一幅は残しておきました所、返したものはあの火事で焼けてしまひ、残して置いたものは其為助かりました。²⁶

²⁷ 東京美術学校には《高野山二十五菩薩》の模写が収蔵されており、栖鳳はこれを用いて研究を試みたと考えられる。ここで栖鳳が

語っている作品の借入時期が、絵画専門学校の命による東京出張中かはわからないが、栖鳳が東本願寺天井画制作の為に東京美術学校から資料を持ち帰り研究したことは間違いないようだ。この記事で栖鳳が言っている火事とは、明治四四年一月二五日に起こったものであると考えられる。この火事の詳細は、『東京芸術大学百年史』に記載されており、²⁸「高野山国宝恵心僧都筆廿五菩薩来迎図の模写三幅となり居る中の一幅」が焼失したと伝えている。現在の東京芸術大学美術館所蔵の《高野山有志八幡講十八箇院阿弥陀聖衆来迎図》のうち、左幅のみ明治四四年に買い入れられている。²⁹明治四四年は火事により焼失した資料類を再度購入するために特別予算が組まれており、焼失した左幅もこれにより再購入されたと考えることができる。

今回、東京芸術大学付属美術館に所蔵されている《高野山有志八幡講十八箇院阿弥陀聖衆来迎図》のうち、左幅、右幅を実見することができた。実見すると、この模本は粗い筆致のものであり、本画の技法を学べるものではないということがわかった。栖鳳が実際に参考にできた部分といえは、構図や装飾品、衣の文様といった部分であると考えることができる。持っている楽器類はもちろん、器に花を入れているものや、首飾りの形、冠の縁のデザインなどに《散華》との共通点を見ることができ。

また、衣の文様について、栖鳳が実際の作品だけではなく、資料類から研究を行っていたことがわかる。画面の下方に描かれている首から太鼓を下げた天女の衣装の柄は『稿本日本帝国美術略史』に

掲載されている東京国立博物館所蔵の《普賢菩薩像》とほぼ同じ文様であるように感じられる。円を分割するように十字が走り、その線の間に花を描くという構造はどちらも共通する。しかし、現在公開されている画像を確認すると、《普賢菩薩像》の衣の文様は厳密に円を四分割するような印象はなく、描かれた花も幾重にも花卉が重なっているため、『稿本日本帝国美術略史』とは異なる印象を受ける。『稿本日本帝国美術略史』は木版刷りであるため実際の作品とは異なり、この『稿本日本帝国美術略史』に掲載された画像と《散華》に描かれた文様とが酷似していることは、栖鳳が天井画制作に『稿本日本帝国美術略史』を用いていた可能性を示しているといえるのではないだろうか。

しかしながら人体表現については特に参照したような点を見出すことは難しいため、《阿弥陀聖衆来迎図》は持物や装身具などの細かいモチーフについて研究し、ポーズや構図などは他の作品を研究したと考えることができるだろう。

この後、栖鳳がどんなきっかけで空間構成を変更しB群制作に移行していったのかはわからない。しかし、明治四三年一月一九日に栖鳳が帝国劇場天井画を見学したことが『京都日出新聞』で報じられており、その後一二月一九日の記事では下絵を改変したと伝えられている。

三十四 帝国劇場客席天井画《羽衣》

帝国劇場³⁰は明治四四年三月一日に会場式が行われ、同月四日に第

一回興業が行われている。この帝国劇場客席の天井画《羽衣》は和田英作が指揮を執り、東京美術学校卒業生らとその制作にあたっていた。帝国劇場は大正一二年関東大震災により焼失しているが、平成一四年に早稲田大学演劇博物館で開催された「よみがえる帝国劇場」展でCGや模型での復元が試みられ、展覧会カタログでその成果を確認することができる。³¹ 本論では「よみがえる帝国劇場」展の図録に掲載された再現図版により論を進めていく。また、和田の壁画制作については手塚恵美子氏の「和田英作と装飾美術」に詳しい報告がされている。³²

和田が制作した帝国劇場客席天井画《羽衣》を栖鳳が見学したことは明治四三年一月一九日の『京都日出新聞』記事で確認できる。³³ 栖鳳と同様、和田英作も一九〇〇年パリ万博に際して渡欧していた。当時パリに留学していた日本人たちが結成したパンテオン会に栖鳳は「ドスカ」という渾名で参加していたことがわかっており、このパンテオン会を通じて和田と交流があった。³⁴ さらに、栖鳳が東京美術学校から作品を借用していたこと、二度にわたり東京美術学校教授就任を要請されていたことなど、³⁵ 東京美術学校と栖鳳はいくつかの関わりがあり、美術学校で教鞭をとっていた和田と帰国後も、親交があったのではないかと想像できる。大正二年六月五日の『京都日出新聞』でも、和田と栖鳳がパリ時代に親交を持っていたこと、その伝手で和田が国民美術協会に、栖鳳を勧誘するために京都を訪れていたことを報じられている。³⁶ 国民美術協会と栖鳳との関係は山梨絵美子氏によっても指摘されている。³⁷ このような和田

との親交により、天井画を描く参考として栖鳳が和田の制作を見学することは容易であったと考えることができる。

和田の天井画《羽衣》は一三の画面からなっており、それぞれに一〜二人ほどの天女が描かれている。天女たちの姿勢はそれぞれ異なっており、様々な方向を向いて画面に複雑な動きを与えている。体の上下の向きや正面・背面が混在しており、体のひねり方、背面を描き同時に顔も描くといった体を反らす人体表現はデッサンの修練をした洋画家らしい現実感がある。また、空間を飛翔する様子を表現するために、和田は天女をとらえる視点に仰角の視点を採用している。体を下から仰ぎ見る視点でとらえることにより、現実の空間と絵画上の空間を一致させ、より現実に即して再現しているといえるだろう。栖鳳はこの仰角の視点を作品に取り入れようとしたと考えることができるのではないだろうか。

仰角の視点は、『飛天舞楽図』草稿の下絵となったと考えられる《天女・素描③》に強く感じることができると考えられる。この仰角の視線を感じさせる表現として、反らした体と奥へ延ばされた脚があげられる。栖鳳はこのポーズを重視していたのか、『天女・素描③』において六体中四体のポーズを、胸を画面の前方に向けるように体を反らせ、後方に向かつて足を伸ばすというポーズを採用している。このポーズは前後の運動を示唆し、下から見上げた時に空中から舞い降りてくるような印象を与える。とくに脚の表現に関しては、どの天女も奥へと足を伸ばしていることがわかる。これは《羽衣》に描かれている多くの天女にも共通する部分である。栖鳳はこれらの

二点を仰角の視点を強調するポーズであると考えたのではないだろうか。

栖鳳は仰角の視点を重視し天井画を制作していたと考えられるだろう。仰角の視点は人体の前後の向きや運動の方向によって表現され、それは《羽衣》を研究することによって獲得したと考えることができるといえる。さらにそれを可能とした大きな要因として、裸体モデルを用いて人体デッサンを行ったことがあげられるだろう。人体表現の根幹をなすモデルは非常に重要な存在であったといえる。天女のモデルとなった岡田みどりについては後で述べることとし、次に栖鳳が行った裸体デッサンについて検証していこう。

三一五 人体デッサン

京都市美術館にはモデルを写した写生図が残されており、栖鳳のデッサンへの取り組みをうかがい知ることができる。そのほとんどは縦三八cm、横五八cmの西洋紙に描かれ、サンギーヌやコンテ、青チョークを用いて描かれている。写生の中には稚拙さを残したものや、かなり習熟した筆致で描かれているものまでが混在している。表現にばらつきがあるため、書き手が複数いる可能性は否定できないだろう。

これらのデッサンがどのように作品に反映されていたのか、《天女・素描③》のうち、重視されていたと考えられる、胸を張り、腰を引くポーズの描かれた過程を追っていきたいと思う。

この写生群の中で散見できるポーズのうち、膝について胸を張り

だし、腰を引くポーズがある(図一一)。このポーズは描写がぎこちないものから習熟しているものまで数多く描かれているが、その中で特にモデルの取っているポーズがわかりやすく書かれているものとして、図一二があげられるだろう。左手を伸ばしているのは何かをつかみ、体を支えているためであると考えられる。立膝をつけて上半身を前方に倒すことで、《天女・素描③》で描かれた姿勢を再現できる。さらに、脚のデッサンを行っている(図一三)。脚は奥に入る描写が困難であるが、よく描写できているといえよう。これらの立膝をついたポーズと、脚を組み合わせて《天女・素描③》にある、胸を張りだして脚を奥に伸ばすというポーズが出来あがったのだと考えられる。

また、この写生群には後の回想を裏付けると考えられる要素を見出すことができる。神崎憲一の言葉によると、高い足場の上から床に寝かせたモデルを写生したらしい。³⁸ 図一四は床に寝ころんだモデルを描いたと考えられる写生である。しかし神崎のいうような「高い足場」で写生したという距離感ではなく、モデルが寝ころび、画家が立っている状態で写生をしたような高低差であるように感じられる。

さて、これまで写生群の紹介を行ってきた。その特徴として、写生が洋画で用いられる画材を使っていること、デッサンは稚拙なものから習熟したものまで混在していること、段階を経てデッサンを行っていること、神崎の証言を裏付ける要素があることなどがあげられるだろう。

三一六 天女のモデル

このようなデッサンを可能にしたのは栖鳳が東京から裸体モデルを雇ってきたためであるといえる。栖鳳が東京から連れてきた岡田みどりは、明治四三年一二月ころ京都にやってきた。天井画制作だけでなく、みどりは洋画家の津田青楓や黒猫会、仮面会のモデルもつとめた³⁹。また、モデルとしてポーズをとるだけでなく、仮面会の比叡山登山に同行する予定であったり、文学者とも交流があったりと、みどりの交友は多岐にわたっていた⁴⁰。これらは断続的に『京都日出新聞』で報じられ、京都市民のみどりへの興味と、天井画への関心を理解することができる。

しかし、明治四四年みどりは東京に帰省した折、突然亡くなってしまふ。その第一報は一月二日になるが、その約三ヶ月後の明治四五年二月五日に追悼記事「天女のモデル―死んだみどりの事共」が『京都日出新聞』に掲載された⁴²。みどりの写真を配し、一面のほぼ半分の量を割いた大きな記事である。みどりが東京でモデルをつとめていた岡田三郎助の妻、八千代の手記を引用し、東京でのみどりを紹介した後、栖鳳のインタビュアーや筆者が見知った京都のエピソードを紹介している。追悼記事の後も、茅野蕭々がみどりをモデルに詩を書く予定であったり⁴³、北野恒富の《浴後》を見た記者がみどりを思い出したりと⁴⁴、亡くなってからもみどりに関する記事が見出せる。

これらの記事を見ても分かるように、みどりは栖鳳の天井画制作や、栖鳳に関わりの深い画家たちだけではなく、仮面会という洋画

家も参加していた美術団体でもモデルをつとめ、また、詩人や新聞に記事を書くような文学者との交流も持っていたことから、みどりが京都における男性たちの文化的サロンに深くかかわっていたと見ることできるだろう。

おわりに

さて、これまで栖鳳の人体表現について、東本願寺天井画制作を中心に確認してきた。

栖鳳は制作にあたり、様々な仏画を研究してきたが、最終的な構想と考えられる東本願寺に納められた《飛天舞楽図》草稿は仏画を研究した要素が希薄である。天女は一人一人異なる姿勢をし、独立して空中を舞うように飛翔している。これは実際の空間と作品の中の空間を一本化しようとした結果であると考えられる。この空間を描き出すために、帝国劇場客席天井画を見学し、栖鳳は仰角の視線を採用した。仰ぎ見る視線で天女を描くためには裸体モデルをデッサンすることが不可欠であったため、東京でモデルを雇い人体デッサンに励んだ。結局天井画は完成されなかったが、東本願寺三門供養の記念品として天女を扇子に描いたことや、親鸞の遠忌法要のための打敷の下絵を描いたことなど、東本願寺にまつわる仕事の中心で、栖鳳が天女を描いていることがわかった。

また、栖鳳と東京の美術家たちとの交流も重要である。栖鳳は文展開設以後、審査のため毎年東上し、しばらく東京に滞在していた。文展日本画の審査委員と交流があったことは簡単に想像できる

が、美術学校から作品を借り出していたり、教授就任を要請されたりと、美術学校という組織とのやり取りもあったことは注視すべき点であろう。

東本願寺天井画については、栖鳳の人物画を検証するうえで非常に重要な事業であったことは共通に認識されていることであろう。

今回、東本願寺天井画制作を、『京都日出新聞』記事から読み取れる制作過程を明確にするとともに、栖鳳が研究した作品、天井画のための構想やデッサンを一つの流れとして整理することができたのではないかと思う。このことは本論で取り上げられなかった《絵になる最初》、『日稼』といった人物画を検証する重要な手がかりになるのではないだろうか。

注

- 1 平野重光『栖鳳芸談』「日出新聞」切抜帳、京都新聞社、平成六年。
- 2 廣田孝『竹内栖鳳』近代日本画の源流、思文閣出版、平成一二年。
- 3 竹内逸「栖鳳といふ人」、『栖鳳名作展』目録、昭和三二年、二頁。
- 4 平野重光『竹内栖鳳』芸苑余話、京都新聞社、昭和六一年。
平野重光『栖鳳芸談』「日出新聞」切抜帳、京都新聞社、平成六年。
廣田孝『竹内栖鳳』近代日本画の源流、思文閣出版、平成一二年。
- 5 平野重光「昇天してしまつた雀と天女の話——東本願寺の付図前と天井画の事」、『竹内栖鳳』芸苑余話、京都新聞社、平成六一年、三一〜六〇頁。

6 東本願寺天井画については主に次の文献を参照した。

●田中日佐夫『竹内栖鳳』、岩波書店、昭和六三年。

●塩川京子「〈研究レポート〉三点の人物画について」、『叢書「京都の美術」IV 竹内栖鳳の資料と解題 資料研究』、京都市美術館、平成二年、二〜一五頁。

●「解題 4、「散華」。5、6、7、「天女」。『叢書「京都の美術」IV 竹内栖鳳の資料と解題 資料研究』、京都市美術館、平成二年、五六〜五七頁。

●「作品解説 ③散華（下絵）、④天女（下絵）」、『栖鳳・松園…本画と下絵』展図録、京都新聞社、平成六年、一一〇〜一一一頁。

●廣田孝『竹内栖鳳』近代日本画の源流、思文閣出版、平成一二年。

●吉中充代「近代日本の百貨店と美術——高島屋資料館コレクションをみる」、『高島屋百華展』図録、朝日新聞社、平成三二年、八〜一五頁。

●後藤結美子「竹内栖鳳の東本願寺御影堂門天井画《飛天舞楽図》草稿を見て」、『視覚の現場—季節の綻び』第九号、平成二三年六月、五六〜五七頁。

7 竹内逸「《アレタ立に》作品解説」、『竹内栖鳳名作展』図録、昭和三二年、一〇頁。

8 三回にわたって連載された。

●大容堂主人「栖鳳の舞妓と世評（上）」、『京都日出新聞』、明治四二年一〇月二四日、五頁。

●大容堂主人「栖鳳の舞妓と世評（中）」、『京都日出新聞』、明治四二年一〇月三二日、五頁。

●大容堂主人「栖鳳の舞妓と世評（下）」、『京都日出新聞』、明治四二年一月一四日、五頁。

9 前掲8「栖鳳の舞妓と世評（上）」。

10 鹿子木孟郎「公設展覽会の日本画管見」、『京都日出新聞』、明治四二年一月七日、五頁。

11 前掲8「栖鳳の舞妓と世評（下）」

12 小野竹喬『冬日帖』、求龍堂、昭和五四年、九五頁。

竹内逸「栖鳳閑話」、改造社、昭和一年、八七〜八九頁。

13 たとえば、竹内栖鳳「画談教則」、『京都日出新聞』、明治四二年一〇月三日、五頁。

14 東本願寺については主にホームページを参照した。

<http://higashihonganji.or.jp/>

15 「美術工藝」、『京都日出新聞』、明治四三年三月五日、三頁。

16 「美術工藝」、『京都日出新聞』、明治四三年五月一日、一頁。

17 「栖鳳画伯筆納の兎」、『京都日出新聞』、大正四年一月一日、一頁。

18 小自在庵「遅桜」、『京都日出新聞』、大正四年四月二七日、三頁。

19 「美術工藝」、『京都日出新聞』、大正六年二月七日、一頁。

20 「天女舞楽図画稿」、『国画』、昭和一七年年一二月、八頁。

21 「解題 4、「散華」。5、6、7、「天女。」』叢書「京都の美術」Ⅳ 竹内栖鳳の資料と解題 資料研究、京都市美術館、平成二年、五六〜五七頁。

22 《散華》は画面の大きさが異なる二点が残されている。本論では紙面の関係上《散華・下絵》、《天女・素描》と画面の形状、天女群の描かれ方に共

通点が多く見出せる背景が金地の《散華》のみについて言及する。

23 描き手が複数存在する可能性は京都市美術館後藤結美子氏よりご教示いただいた。

24 たとえば、前掲4平野重光「昇天してしまった雀と天女の話——東本願寺の付図前と天井画の事」。

25 「美術工藝」、『京都日出新聞』、明治四三年六月一九日、一頁。

26 竹内栖鳳談「耕魚莊清談」、『京都日出新聞』、明治四四年六月二〇日、三頁。

27 東京芸術大学美術館編『東京芸術大学美術館蔵品目録 東洋画模本Ⅰ〜Ⅴ』、第一法規、平成一一年。

28 東京芸術大学百年史編纂委員会編『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二巻』、ぎょうせい、昭和六二年、四七九〜四八二頁。

29 前掲27を参照。

30 帝国劇場については以下を参照した。

●「よみがえる帝国劇場」展図録、早稲田大学演劇博物館、平成一四年。

●「新たに成れる帝国劇場」、『美術新報』、一〇巻五号、明治四四年五月、二三〜二九頁。

31 前掲30「よみがえる帝国劇場」展図録、八頁。

32 手塚恵美子「和田英作と装飾美術」、『鹿島美術財団年報』二十四号、平成一六年、一八八〜二〇二頁。

33 「美術工藝」、『京都日出新聞』、明治四三年一月一九日、二頁。

34 パンテオン会の活動については、『パンテオン会雑誌』研究会編『パリ1900年・日本人留學生の交遊…『パンテオン会雑誌』資料と研究』、ブリュッケ、

平成一六年を参照。

- 35 東京芸術大学百年史編纂委員会編『東京芸術大学百年史 東京美術学校 篇 第二巻』、ぎょうせい、昭和六二年、四三六～四三九頁、五三二頁。
- 36 「国民美術協会と日本画家」、『京都日出新聞』、大正二年六月一五日、一頁。
- 37 山梨絵美子「黒田清輝の二度目の渡欧——そしてパンテオン会との関わり」、『パンテオン会雑誌』研究会編『バリ1900年・日本人留學生の交遊』、『パンテオン会雑誌』資料と研究、ブリュッケ、平成一六年、四四七～四五七頁。
- 38 神崎憲一「栖鳳追悼号掲出作解説 東本願寺山門天井絵 天女舞楽図下図」、『国画』、昭和一七年一二月、九頁。
- 39 これらのことは次の記事に見出せる。
「美術工芸」、『京都日出新聞』、明治四四年四月二六日、二頁、八月三一日、一頁、津田清風が使用。
「美術工芸」、『京都日出新聞』、明治四四年、四月二八日、二頁、黒猫会が使用。
- 40 比叡山登山については「美術工芸」、『京都日出新聞』、明治四四年六月四日、一頁に、仮面会の比叡山登山にみどりが行く予定であったが、雨天のため中止されたことが報じられている。文学者との交流に関しては、みどりの追悼記事を書いた「隅の人」や、詩人の茅野蕭々との交流が示唆される記事が、それぞれ明治四五年二月五日「天女のモデル 死んだみどりの事共」、二月九日「美術工芸」の記事から読み取れる。
- 41 「美術工芸」、『京都日出新聞』、明治四四年一二月二日、一頁。
- 42 隅の人「天女のモデル 死んだみどりの事共」、『京都日出新聞』、明治四五年二月五日、六頁。
- 43 「美術工芸」、『京都日出新聞』、明治四五年二月九日、二頁。
- 44 「美術工芸」、『京都日出新聞』、明治四五年五月三一日、一頁。

謝辞

本論は実践女子大学大学院平成二三年度提出修士論文「竹内栖鳳の人物画」をもとに、平成二四年九月一日に明治美術学会で発表した「竹内栖鳳の人物表現——東本願寺天井画を中心に」の内容に加筆・修正を行ったものです。執筆に当たり京都市美術館 後藤結美子氏、東京芸術大学 吉田千鶴子氏、東京芸術大学美術館 古田亮氏、手塚恵美子氏にご協力と多くのご教示をいただきました。この場を借りて御礼申し上げます。

