



Title	「視線」の日本文化史(1) : 「美人画」の場合
Author(s)	岩井, 茂樹
Citation	日本語・日本文化. 2016, 43, p. 1-26
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/56965
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

〈研究論文〉

「視線」の日本文化史(1) —「美人画」の場合

岩井 茂樹

0. はじめに

おおよそ「文化」と呼ばれるものの中には必ず視線が存在する。よりあり体に言えば、文明や文化といった神や人間が関わってきたものには、すべて何者かの視線が意識されているということである。その中にははっきりと目に見えるものと、象徴的で抽象的なものもあるが、いずれにせよ見る側か見られる側、時には双方の視線が意識されて構築されているのだ。

視線はごく身近なところに、それも容易に見出すことができるだろう。たとえば絵画や彫刻などの美術作品、それに写真やポスターそれにテレビ番組や映画やマンガやアニメの中の人物の中にも多くの視線を見出すことができるし、人形やロボットにも視線が存在する。つまり、目を持つ生物が描かれている場には必ずと言っていいほど視線が存在するのだ。

それは人間が文化というものを、常に視線を用いながらながら作ってきたからであり、また自分や他者たちの視線を意識しながら作り上げてきたという側面があるからに他ならない。となると、視線には当然文化差が生じることになる。なぜなら、それぞれの文化を作り上げてきた人々の文化的背景が異なるからである。複数の文化が影響し、交錯し、時には反発するがゆえに文化差が生じるのである。こうした文化差が生じる場合、誰の視線を意識しているかが重要となってくる。それは時の権力者（宗教者や政治家など）である場合もあるし、身近な人物である場合もあるだろう。自分だという場合だってあるに違いない。ともあれ、文化の形成には誰かの視線が必要なのであり、その視線の主や、視線が向けられた方向や意味などを探究することが、文化理解に繋がると考えられる。視線

は文化を考察する上で非常に有効な視点となりうると稿者は考えている。

本研究は、上述した観点に基づき、視線という視点から日本文化を考察するものである。日本文化における視線の特徴と意味を、いくつかの対象を分析し、比較という方法を加えながら通史的に考察する。ただし、先ほども述べたように、日本文化の中にはさまざまところに実に多くの視線が存在するために安易に論じることはできない。したがって、あるまとまったジャンルに属するものを一つずつ丁寧に分析対象とし、その結果を踏まえながら、次の対象へと移行するという方法を取る必要がある。

本稿では、その第一弾として絵画作品、とりわけ「日本画」¹⁾の中の「美人画」と呼ばれる一群の作品に焦点を当て、考察を行う。なお、「日本画」という言葉や概念は、明治時代に西洋画、特に油絵に対置するものとして作られたものである。それ以前は中国絵画、つまり「唐絵」や「漢画」の流入に際し、それと区別するために「やまとえ」(倭絵・和絵・大和絵)という言葉が用いられていた。ただし、西洋画や唐絵といった対立概念がない場合、狩野派や土佐派、円山派などの流派があるのみで、現在の日本画に相当するような言葉や概念はなかった。日本画と同様、「美人画」も明治時代に作られた言葉である。明治以前は主に「美人絵」と呼ばれていたものである。

本稿では、これらの言葉の来歴や変遷などを意識しながらも、いったんはこの分類に従うことにする。視線研究に対するジャンルや概念、カテゴリーなどに関する妥当性については、研究過程で修正の必要性などが認められた場合、必要に応じて検討する。もしくは最後に一括して論じたいと考えている。

それでは、以下、日本画の視線に関する従来研究の紹介した後、美人画を選択した理由を述べ、日本の美人画における視線の特徴を明示したのち、その意味や理由などについて考察を行いたいと思う。

1. 視線への無関心

視線は、いわゆる西洋画において非常に重視され、また研究の蓄積も多いポピュラーなテーマである。というのも、西洋画では視線が重要視されてきたからである。視線が画面の中にある場合には、その視線が指す方向に重要な意味や

メッセージが込められていることがしばしば指摘されてきたし、他面、視線が画面の外に向けられる場合には、キリスト像から始まり、ルネサンス以降に絵の中の人物が画面の外に視線を向けるようになるという変化が顕著に見られ、そこにルネサンス以降の時代思潮を重ね合わせることができたからであろう。今、視線が画面の外に向いている絵画に限って言えば、考察対象となる作品数が多いことも、視線に関する研究が盛んに行われる一要因であるに違いない²⁾。

一方、いわゆる日本画ではどうだろう。日本画においては、顔や衣装などには関心が非常に高い反面、視線については等閑視されてきたといってもいい。よしや目に関心がいくことがあったとしても、視線に目を向ける研究者はほとんどない。不思議なことである。

だがこうした傾向は当然のことかもしれない。というのも後に詳述するように、日本画では西洋画のような視線の急激な変化が起こらなかったからであり、西洋画とは異なるジャンルの絵で変化が起こったと思われるからである。さらに言えば、視線の変化が起こった絵はつい近年まで美術研究の主流からは遠い所にあったということも理由の一つとして挙げることができるだろう。

つまり、日本画研究全般について言えば、特定の絵師や集団、画題、様式、構図、表現技術、国内外における影響関係などに関する研究が中心であったし、そこに視線という視点はこれまで導入されてこなかったというのが実情である。当然、視線に関する言及自体が日本画研究では非常に少なくなる。とはいうものの、視線に関する研究や考察、言及がまったくないわけではない。まずは、その数少ない例を紹介しておこう。

渡辺(1983)は、「浮世絵美人画」の「目」に注目し、考察したものである。渡辺は次のように言う。

画龍点睛という言葉がある。人物を描くにあって、生かすも殺すも目の表現しだいであるということである。いつの世にも人物画、とくに肖像画は、服装、容姿、身体つき、身のまわりの小道具によって、その人の生活状態を表現するとともに、顔全体の表情、特に目を中心とした表情によって、その人の性格を描写するものである。(中略)別の言い方をすれば、

目を中心とした顔全体の表情で、人物像をどう性格づけるかということ
は、その時代、その社会の人々の一般的感受性によって決められたことだ
ということである³⁾。

渡辺は、「目」の表現の重要性を説いており、「目」を中心とした「顔」全体の
表情によって描かれた人物の性格や時代背景がわかるとしている。だが、この論
考で渡辺は「面白いことに、日本人は記紀万葉の時代から、王朝期文学にいたる
まで、『目』についての描写は、あらかじめ『眉』の描写に代弁させてきた」とし、
次のように結論づけている。

心の窓である「目」をはっきり描くことによって、その人、あるいはその
女性の意志や人物像をはっきり描くことは、日本的洗練さの尺度に合わな
いようである。どうやら、このような美意識は、王朝期から江戸期にかけ
て不変のようである⁴⁾。

なるほど、渡辺の指摘するように日本画において「眉」は確かに重要だ。そし
て日本画が「目」をはっきりと描いてこなかったことも事実である。では、目線
あるいは視線(以下、視線とする)という観点で見てみた場合はどうだろう。残
念ながら、渡辺の論考には視線に関する言及や考察は見当たらない。そして、浮
世絵などに描かれた人物の視線には、何の意味もないのだろうか。そうした疑問
が生じる。

日本画における視線に初めて意味を見出したのは若桑(1997)である。若桑は
ジェンダー的視点から日本画を論じる中で、いわゆる「見返り美人」の中の「見
返る」という視線について、次のような指摘を行っている。

身振りと同様に、視線(この場合は画像の目の方向を意味する)もまた
正面または一定点を目的性をもって凝視する視線は、“男性的”意志、精
神の堅固、儀式性、典礼性を表現している。これは皇帝像や教祖像などの
視線を見れば明瞭である。モデルが正面を見ている場合には、観者は画像

から強いメッセージを受け取り、画像と相對することになる。これが公的な、権威ある視線であるとすれば、遊女像、総じて浮世絵の女性像の顕著な特徴である「斜めの視線」は、モデルが観者から目をそらせているために、観者は相手と相對することなしに、存分に相手を鑑賞することができる。相手に遠慮せずに相手の全身を心ゆくまで見ることができ、オブジェとしての身体を視覚的に専有することができる。相手に自分を見させるために、画面の遊女たちは、常に何かに気をとられている振りをする⁵⁾。

つまり、若桑は絵の中の人物が正面を向いている場合、その視線は「男性的」な意志や強い精神、儀礼性といった公的なものであるが、多くの女性たちが示す「斜めの視線」は「女性的」、つまり受け身的なもので、一方的に鑑賞される対象として作られたものであるというのだ。

ここで若桑は「見返る視線」だけを対象とし、その意味を読み取っている。なるほどと思わせる部分も多く、示唆に富むものであるといえよう。ただし、若桑の分析は西洋絵画の理論を、日本画にも援用したものであるため、日本画における視線の意味が、はたして西洋絵画とまったく同様だと言えるのか、という疑問がどうしても残る。

近年、小林 (2013) は浮世絵について論じた講演会で、次のような感想を洩らしている。

単に目がそちらに向いている、というのではなく、そこにある種 of 情緒をのせて視線を届けていく。当時の人々が期待した色っぽさや魅力というものを絵画化したもの、それが浮世絵です。浮世絵を見る上で、人物の視線、目のもつ意味というのは、大変大きいと思いますね⁶⁾。

小林は浮世絵の視線は「当時の人々が期待した色っぽさや魅力」を届ける上で非常に重要だということを指摘している。講演会での発言ということもあって、視線に関する詳細な分析や意味などはないものの、若桑と同様、浮世絵などの視線には意味があることが述べられている。

このように1990年代以降、日本では浮世絵を中心に視線に注目する研究者が出てきた⁷⁾。けれども、実際に視線について詳細に論じたものは、管見の及ぶ範囲では見当たらない。

本研究は、日本画における視線を分析対象とし、日本画における視線の方向の変化と、その変化の意味と理由を明らかにすることを目的とするものである。対象とするのは主に日本画の人物画に属するものであるが、必要に応じて西洋絵画や、人物彫刻や人形などについても論じる予定である。

本研究における手始めとして、本稿では、江戸期の美人画(以下、単に美人画とする場合は江戸期以降のものを指す)を分析対象として論じたいと思う。美人画を選択した理由は、以下の通りである。

- ①作品の残存数が多く、図像が掲載された図録などが容易に閲覧できたり、入手できたりすること⁸⁾。これは分析・考察ならびに検証が容易であることを意味する。
- ②美人画には「見返り」や「斜め」の視線がほとんどであること。つまり、ほとんどの美人画の視線は画面の中に閉じ込められた状態にある。
- ③美人画の中には、わずかではあるものの視線が画面の外に目を向けるものが存在すること。②が一般的な様式であるのに対し、③は例外的といえるが、ここからなぜこうした例外があるのかという問いが生まれるし、さらには再度翻って考えてみると、どうして多くの美人画の視線が画面の内側に向いているのかを考えることができると思われるのである。

以上のような理由から、本稿では美人画の視線について分析と考察を行いたいと思う。

2. 「美人画」の視線

先にも述べたように「美人画」という言葉ができたのは、明治以降のことである。美人画という言葉をめぐるもっとも有名な事件として、1915(大正4)年の第9回文展(文部省美術展覧会)における「美人画室」をめぐる騒動があげられる。この顛末については古田(2011)⁹⁾に詳しいのでこの論考を参考にしながら、「美人画室騒動」を紹介しておこう。この時、文展会場に「美人画室」が設

けられた。この時、たまたま美人画の入選が多かったために設けたものだったが、これに批判が殺到し、美術界が騒然となったという事件である。この事件は思わぬ副産物を残した。この事件をきっかけに、一般の鑑賞者が美人画の存在を強く意識するようになったのだ。さらに、この時明確になったことがもう一つあった。それは「優美で古典的な美人画の系譜」と「卑俗な印象が強いと受け止められた美人画の一群」という二つの「美人画」が、当時をはっきりと区別されていたということであった。

ただし、谷川 (2013) が「主題としての美人画は浮世絵からというのが妥当だろう」というように、一般的には菱川師宣、鈴木春信、鳥居清長、喜多川歌麿などが「美人絵」なるものを描いており、彼らが「美人絵師」と呼ばれていたことなどから判断すると、「美人画」とは呼ばれなかったものの、「美人画なるもの」、あるいは「美人画の概念」は、江戸時代の浮世絵に胚胎するものと考えていだろう。「美人画」には遊里にいる遊女、芸妓、武家や町屋の女房や娘、といったようにさまざまな身分や階層の女性が描かれた¹⁰⁾。

江戸時代以降描かれた多くの美人画。それらの絵の中の視線を次に見てみよう。一々書名は挙げられないが「美人画」、「美人」、「美女」、「女性美」などがタイトルについて画集や展覧会図録に加え、「肉筆画」、「肉筆浮世絵」などに関するものも対象とし、その視線を分析したところ、複数の興味深い特徴を抽出することができた。その結果について論じる前に、多くの美人画に見られる傾向について確認しておこう。

浮世絵の美人画などに顕著であるが、通常、美人画に描かれている人物は斜め上や斜め下、もしくは画面内にいる他の人物や対象物などに視線を向けている。図1は喜多川歌麿の「南国美人合」という作品であるが、この絵に描かれた女性の視線は斜め下を向いている。この美人の視線が画面の外に出てくることはない。画面の中に視線がある場合、図1に稿者が示したように、視線の方向を矢印で表すことが可能となる。このように、少なくとも浮世絵の一大ジャンルである美人画の視線は、通常画面の外に向けられることはないのである。

これに対し、西洋画、たとえば図2のようなフェルメール (*Johannes Vermeer*) の「真珠の耳飾りの少女 (*Het meisje met de parel*)」作品の女性が向ける視線は画



図1：喜多川歌麿「南国美人合」部分（1793年頃制作）の視線（矢印は稿者による：渋谷区立松濤美術館編（2007）より転載）



図2：Johannes Vermeer「真珠の耳飾りの少女」部分（1655年頃制作）の視線（朝日新聞出版編（2012）より転載）

面の外、つまり見ている我々の側に向けられている。この絵の場合、図1で稿者が引いたような視線を示す矢印を引くことは不可能である。二次元である絵画作品に視線を示す矢印を引く場合、人物の視線は画面の中になければならないからだ。もし強引に引くとすれば、我々の方向に向けて引くことになる。図2やレオナルド・ダ・ヴィンチ（Leonardo da Vinci）「モナ・リザ（La Gioconda）」のように、ルネサンス以降の西洋画の視線が時に画面外に向けられることがある。

この事実はいったい何を意味するのだろうか。何らかの意図がなければ、こうした偏りは起こらない。視線をこちらに向ける絵がもっと多数存在していないと不自然なのである。ということは、「美人画」を描いた絵師たちには何らかの意図をもって視線を画面の中に閉じ込めたということになる。それはなぜか。

いくつかの解釈が成り立つ。一つは先に示した若桑（1997）のような解釈だ。絵の中の「美人」は「見られる存在」であり、絵の鑑賞者は「見る存在」であるということになる。両者には画然とした区分があるというものだ。こうした面は確かにあるだろう。ただ、視線が画面の中にあるという傾向は美人画というジャンルに限られたものではなく、他のジャンル、たとえば役者絵、相撲絵、絵巻物、挿絵など、日本画に広く見られるものである。ということは、絵に描かれた

人物は基本的に「見られる存在」であったことになる。

別の解釈として、美人画は様式美で、その美的表現として「白目」の部分を強調することが必要であったため、目線をできるだけ遠くにするようにしているのだ、という考え方もできるだろう。たしかに目の表現は大切だ。けれども、視線に関する説明として、これらの説は不十分と言わざるを得ない。というのも、先にも述べたように老若男女や身分上下の区分なく、江戸時代の絵（それ以前も含め）において、登場人物の目線はほぼ間違いなく一様に画面の中に閉じ込められているからである。もし白目を強調するためというなら、その理由が必要であるが、その答えは出ていない。さらに言うなら、美人がこちらを向くことがどうして美的様式となり得なかったのか、その理由もわからない。

以上に述べた説で説明できる部分もあるにはあるが、美人画すべてを説明することはできないし、例外によってこそ標準的なものとは何かが明確になる場合がある。その例外、つまり視線を画面の外（鑑賞者側）に向けている作品を実際に見ていこう。

言うまでもなく、美人画と呼ばれる作品すべてを閲覧し、研究対象とすることは不可能である。したがって、現在稿者が把握している絵で、視線を画面の外側に向けているものをリスト化すると、表1ようになる。ここでは画面の外側にいる鑑賞者、つまり見る者の視線と合うかどうか、をリスト化する基準とした。つまり、リストに挙げた美人画中に必ず一人は、見る者と視線を合わせようとする人物が描かれているということである。なお、写真が不鮮明であったり、人物の目が細すぎたりして、視線の方向判別が困難なものはリストからは除外した。

項目としては「作品名」、「絵師名」、「該当人物」（視線を向けてくる人物とその位置の情報）、「形式」（版画か肉筆画か）、「出典」（本稿に記した参考文献や図録などの略称で示した）、そして「備考」として主に制作年に関する情報を付した（制作年が不明の場合は、絵師の制作時期などを考慮し配列した）。

なお、リスト中「該当人物」の項について一点だけ断っておく。いわゆる「遊女」と称される人物にはさまざまな呼称と位があるため、単に「遊女」と呼ばれる場合以外に、「太夫」、「花魁」、「傾城」などと記されることがある。作品名などから、呼称や位が特定できる場合も少なくないが、正確に判断できない場合も

多い。したがって、本稿ではすべて「遊女」という呼称で統一し、以降の考察で必要な場合は、再度呼称も勘案して論を進めたいと思う(以下、引用文以外、本文も同様にする)。また女性の職業などが特定できない場合は「不明」とした。

表1: 視線が画面外側に向けられている美人画一覧

作品名	絵師名	該当人物 (位置)	形式	出典	備考
太夫道中図	川又常行	遊女(中央正面)	肉筆画	京都(2002)	制作年不明(18C)
遊女と禿図	懐月堂安度	遊女(中央正面)	肉筆画	大久保 (2006)	制作年不明
十六人図	川又常正	遊女(最下部中央 正面)	肉筆画	檜崎(1987)	享保から延享年間(1716- 1748)に活躍した絵師
鏡みる美人	伝・東斎斎寛志	遊女(中央正面)	肉筆画	千葉県立美 術館(1981)	寛延から宝暦(1748-64) 頃、活躍した絵師
花下の遊女	勝川春章	禿(遊女後方斜め)	肉筆画	安村(2014)	天明7~8(1787-88)年頃
吉原大門内花 魁道中図	初代歌川豊国	禿(遊女後方正面)	肉筆画	辻ほか (2006)	寛政7(1795)年頃
遊女と禿図	歌川国政	禿(遊女後方中央 正面)	肉筆画	出光美術館 (1996)	制作年不明:寛政3~10 (1791-98)年頃活躍した 絵師
風俗三美人図	葛飾北斎	御殿女中(中央正 面向)	肉筆画	小林(2005)	寛政9~10(1797-98)年 頃 三幅対
桜下美人図	初代歌川豊国	禿(遊女後方)	肉筆画	永田(2015)	寛政10(1798)年頃
桜下花魁と禿	初代歌川豊国	禿(遊女後方正面)	肉筆画	千葉県立美 術館(1981)	制作年不明
遊女と禿図	菱川宗理	禿(遊女後方正面)	肉筆画	辻ほか (2006)	寛政10年~文化中頃 (1789-1818)
傾城の図	昇亭北寿	遊女	肉筆画	ニューオオ タニ(1991)	寛政年間(1789-1801)以 降に活躍した絵師
遊女と禿図	喜多川歌麿	禿(遊女後方斜め)	肉筆画	辻ほか (2006)	寛政年間(1789-1801)初 期
青楼十二時 続 戊の刻	喜多川歌麿	遊女	版画	ポーラ文 化研究所 (1992)	寛政頃(1789-1801)
美人図	喜多川月麿	不明	肉筆画	京都(2002)	寛政後期~文化年間 (1795-1818)か?
美人観桜図	祇園井特	娘の乳母?(遊女 後方正面)	肉筆画	檜崎(1987)	享和二(1802)年
花魁と禿	葛飾北斎	禿(遊女後方正面)	肉筆画	小林(2005)	文化3~10(1806-1813)年
芸妓文書きの図	祇園井特	芸妓	肉筆画	永田(2015)	文化年間(1804-1818)頃
島原太夫図	祇園井特	遊女	肉筆画	京都(2002)	文化12(1815)年

太夫半身図	祇園井特	遊女	肉筆画	安村(2002)	19C初頭
歌妓図	祇園井特	芸妓	肉筆画	ニューオオ タニ(1991)	制作年不明
二美人図	祇園井特	遊女(向かって左)	肉筆画	京都(2002)	制作年不明(19C)
桜下美人図	水野盧朝	禿(遊女後方正面)	肉筆画	出光美術館 (1996)	文化13(1816)年 双幅 左
時世粧百姿図	初代歌川豊国	遊女	肉筆画	永田(2015)	文化13(1816)年
遊女の外出	初代歌川豊国	禿(遊女後方正面)	版画	ベルリンほ か(1974)	制作年不明
見立三酸図	水野盧朝	遊女(中央正面)	肉筆画	永田(2015)	文化13(1816)年
太夫春装図	窪俊満	禿(中央)	肉筆画	出光美術館 (1996)	文政3年(1820)以前
遊女と禿	葛飾北斎	禿(遊女後方正面)	肉筆画	小林(2005)	文政9(1826)年
桜下遊女と禿図	蹄斎北馬	禿(遊女後方)	肉筆画	永田(2015)	天保年間(1830-1844)
遊女道中図	歌川国貞	若い男(遊女後方)	肉筆画	永田(2015)	天保元~6(1830-1835) 年頃
塩冶高貞妻出 浴図	菊池容斎	西台(中央斜め)	肉筆画	檜崎(1987)	天保13(1842)年
婦人たしなみ草	三代歌川豊国	婦人	版画	ポーラ文 化研究所 (1992)	弘化元(1844)年
新春風俗図	柳枝軒	子供(背中正面)	肉筆画	ニューオオ タニ(1991)	制作年不明
大願成就有ヶ瀧 稿	歌川国芳	不明	版画	大久保 (2006)	制作年不明:天保14~弘 化4年(1843-47)版
三都三美人	小林清親	舞子嘉代	版画	安村(2002)	明治10(1877)年頃
新形三十六怪 選 小町桜の情	月岡芳年	小野小町	版画	世界文藝社 (2001)	明治22(1889)年
夢の跡	池田蕉園	娘	肉筆画	安村(2002)	明治44(1911)年
女	緒方文年	不明(ほぼ正面)	肉筆画	コロナ (2013)	大正4(1915)年
薄雪	鏑木清方	梅川	肉筆画	世界文藝社 (2001)	大正6(1917)年
横櫛	甲斐庄楠音	遊女	肉筆画	アートワン (1993)	大正7(1918)年頃
女	甲斐庄楠音	不明(正面)	肉筆画	コロナ (2013)	大正時代(制作年不明)
山代温泉の女	梶原緋左子	不明	肉筆画	アートワン (1993)	大正7年(1918)頃
春雨の宵	山川秀峰	桃割の娘	肉筆画	アートワン (1993)	大正9(1920)年 双幅左
夏衣の女	橋口五葉	不明	版画	安村(2002)	大正9(1920)年

表 1 から、視線を画面の外側に向ける美人画の特徴として、以下のようなことがわかった。

①特定の絵師に該当作品が多く見られること。図録に取り上げられるのは、ある程度名の通った絵師に限定されるが、それにせよ特定の絵師にしか該当作品が見当たらない。

たとえば図 3 として挙げたのは、水野盧朝の「見立三酸図」という作品である。絹本一幅の掛軸で、文化 13 (1816) 年の作。この中央の吉原の遊女と見られる人物は真正面を向いている。永田 (2015) の「作品解説」には次のようにある。

三酸図の画題を美人で見立てたものである。本来は儒教の蘇東坡^{そとうば}、道教の黄山谷^{こうさんこく}、仏教の仏印禪師^{ふついでんぜんじ}が桃花酸^{とうかさん}という酢をなめ、等しく眉をひそめる図で、儒教・道教・仏教の三者は違うようで到達するところは同じだという画題である。本図では、中央に豪華に装った吉原の遊女、左手に芸者、右手には婦人とみられる三者が並び、その中心に置かれる大きな甕にはなみなみと液体が入っている。甕の外側に「酔^{すい}」の文字が見え、ここでは酢ではなく酒が入っていると分かる¹¹⁾。

「見立三酸図」という画題の通り、この絵は儒・仏・道の聖人たちを描いた「三酸図」というもののもとにして、聖人たちを美人に、「桃花酸」を「酒」に置き換えたものだったのである。

絵師・水野盧朝に関しては同図録の「絵師解説」に次のような説明がある。

禄高 1450 石の旗本。寛政年間 (1789 ~ 1801) から文政年間 (1818 ~ 30) 頃を作画期とする。わずかに確認できる版本の挿絵のほか、肉筆画を制作。版画は確認されていない。寛政 5 (1793) 年の一陽井素外の俳諧本『俳諧世吉の物競』の挿絵が、早い時期の画事。(中略) 美人画では(北尾：稿者補) 重政風、磯田湖龍斎風、歌川豊春風、歌麿風など、様々な画風を取り入れ、精緻で上品な作風を特色とする¹²⁾。

盧朝は旗本であるが、画業も兼ねていたようで、かなり貪欲に様々な画風を取り込みながら制作を行っていた絵師だったようだ。

先ほども述べたように、この絵の中央の女性はまっすぐこちらを向いている。これはもとになった「三酸図」にもこうした例は少ないので、盧朝が中央の女性の視線を無理にこちらに向けさせたと判断してよいと思う。「見立絵」だからそのようなことが可能だったのか、あるいは他意があったのかは現時点ではわからない。

盧朝には現時点では二点しか該当作品を見出せていないが、表1には川又派に属する絵師や、歌川派、喜多川派などの系譜に属する人物や祇園井特、葛飾北斎などに複数の該当作品が見受けられる。他方、鈴木春信や鳥居清長、写楽などこれまでの浮世絵研究で中心となってきた人物の作品に、画面の外側を向く人物は確認できていない。もちろん全数調査をおこなったわけではないので、まったくとは言い切れないものの、おそらく皆無に等しい状態なのではないだろうか。

②画題としては遊女または芸妓を描いたもの、とりわけ花見の絵に該当作品が多いこと。

③該当人物が禿や婆の場合、遊女を中心としたある画題の絵（たとえば②で言及した花見など）の背後から画面の外側をのぞくといった共通した様式が見られること。



図3：
水野盧朝「見立三酸図」
(永田(2015)より転載)
(左：全体図、右：部分拡大図)

②、③に該当する作品を紹介しておこう。図4は初代歌川豊国の「桜下美人図」という作品である。これも絹本一幅の掛軸で、寛政10(1798)年頃描かれたものとされている。

この図には二人の女性が描かれているが、その内の一人が画面のこちら側を向いている。次に引用する永田(2015)の「作品解説」には、非常に興味深いことが書かれている。

春の吉原中之町、廓外から運び込まれた桜の下を、^{かむろ}禿を連れて道中する遊女の姿を描いている。豊国に限らず浮世絵美人画によるある画題であり、豊国自身も寛政中期頃の作例が何点か知られている。ややふくらみを帯びたその頃の美人画風に比較して、この図は細面で切れ長の容貌が特徴的である。寛政末から文化初期にかけて多くの浮世絵師の美人画風がこの傾向を示し、一種の時代様式と理解できる¹³⁾。

この記述によって、吉原では廓外から桜をわざわざ運びこんでいたこと、またその下を遊女の歩く姿が美人画として好んで描かれたこと、画面の外を向いている女性が禿であること、寛政末から文化初期にかけて美人画の容貌に変化が起きたことなどがわかる。つまり、こちらを向いているのは禿と呼ばれる女性であった。禿とは、それ以上に興味深いのがこの後に書かれた部分である。次に示す記述がそれである。

遊女の背後から顔を覗かせる禿は、浮世絵の人物画には珍しく真正面を向いている。それだけにやや違和感を持つが、同様の例は磯田湖龍齋の作にも見出せる。いささかありきたりの題材に、やや意外性を持たせようとしたものかもしれない¹⁴⁾。

つまり、この禿のように真正面を向くのは「浮世絵の人物画には珍し」いことなのである。ただし、こうした例がまったくないわけではなく、磯田湖龍齋の作品にも同様の例があるようだ。残念ながら、湖龍齋の該当作について稿者は未見

であるが、そうした作例があることがここでは重要である。

ここでもっとも注目すべきは本解説者が、禿が真正面を向いていることについて「いささかありきたりの題材に、やや意外性を持たせようとしたのかもしれない」としていることだ。つまりは、豊国が意外性を持たせるために仕掛けたことかもしれないと推察しているのだ。だが、本当にそうだろうか。表1を再度見てもらえばわかるように、遅くとも享保以降、こちらを向く女性はいた。ただ、早い時期に描かれたものは、みな遊女であった。図4のように禿がこちらを向いている例としては、天明7～8(1787-88)年頃作とされる勝川春章の「花下の遊女」がまずは挙げられよう。これは豊国の作品より7～8年ほど早い作例であり、豊国が意外性を持たせようとしたのかどうかは、もう少し検討の余地があるだろう。もしかするとこうした様式が天明期以降に生まれたのかもしれないからだ。

ともあれ、美術研究者の関心は視線に対し無関心であり、例外の意味に関してほとんど考慮されていないことがこの記述からわかる。

もう一例、同様のものを見ておこう。これは蹄齋北馬^{ていさい ぼくば}の「桜下遊女と禿図」と題された絹本肉筆画である。この絵でも図4のように禿が画面の外側に視線を送っているが、図4のように真正面ではなく、少し斜め上にこちらを見ているのが図4とは異なる。この図は天保年間(1830-44)に描かれた絵とされている。



図4：
初代歌川豊国「桜下美人図」
(永田(2015)より転載)
(左：全体図、右：部分拡大図)



図 5：
蹄齋北馬「桜下遊女と禿図」
(永田 (2015) より転載)
(左：全体図、右：部分拡大図)

この作品解説には、衣装などに関する記述はあるものの顔の向きや視線に関する記述は見られない¹⁵⁾。ちなみに蹄齋北馬は、葛飾北斎の門人で、狂歌本や読本などの挿絵を多く手がけた絵師であったという¹⁶⁾。

同時代の作品に、歌川国貞の「遊女道中図」がある。これは横物絹本掛軸で天保元～6 (1830-35) 年頃に制作されたものとされている。



図 6：歌川国貞「遊女道中図」
(永田 (2015) より転載)
(左：全体図、右：部分拡大図)

この画中で遊女に後方から傘をさしかけている若い男の目はこちらを向いている。これも図5で見たような遊女後方斜め下からの視線である。本図に対する同図録の「作品解説」は次のようなものである。

仲之町に廓外から移植された桜が満開の時期は、吉原はまさに「華やぐ」季節であった。遊女が妓楼から客の待つ揚屋へと向かう「道中」は、江戸末期には大籠という大見世の「呼出し」という最高位の遊女がその全盛を誇示するため仲之町に出張る儀礼的な行為となったが、それだけに絵の中には桜の花との組み合わせで描かれることが多かった。

通常の縦長の軸物の場合は遊女を一人ないし二人の禿と組み合わせで描かれることが多いが、本図は横長画面を生かして道中が完全な陣容でとらえられている。(中略) しんがりを長柄の傘を差しかける妓楼の若い者と地味な装いの遣手が務めている¹⁷⁾。

この作品が「遊女道中」の華やかなさまを描いたものであり、視線をこちらへ投げかけている人物が妓楼の若い者であることがこの文章からわかる。

これまで見てきたように、天明期以降、遊女の女性の後方から斜め上へと視線を投げかける絵が複数見られることがわかった。数的には花魁の後ろで正面に顔を向け視線を投げかけてくるものが多いが、後方斜め下から視線を投げかけてくる絵が登場してくることもまた事実である。

④該当人物が遊女の場合、遊女のみが描かれ、背景などは描かれられないのが一般的な様式であること。

これは祇園井特などに顕著に見られるものであるが、ほとんど背景が描かれられないのが通例で、遊女、芸妓などが一人だけ描かれるという形式の作品群がある。

図7は彼の「芸妓文書きの図」と題された作品であり、享和から文化年間(1801-18)頃に描かれたものとされている。

祇園井特について同図録の「絵師解説」には次のような説明がある。



図7：
祇園井特「芸妓文書きの図」
(永田(2015)より転載)部分
拡大図

京都の絵師。円山派系の絵を学び、写生に基づく独特な人物画風を生み出した。解剖の記録画や本居宣長をはじめとする肖像画を描き、その画技を高く評価する理解者もいたが認められる機会が少なく、祇園の芸妓を写して生活の糧としていたと伝承される。それを裏付けるように、像主である芸妓や遊女の個性をなぞるように描いた作品も残る。理想化された美人を描くだけではなく、女性のもつ生々しさも描き出すアクの強い描法に特徴がある。寛政11年(1799)頃から文化12年(1815)頃までの肉筆画が確認されている¹⁸⁾。

井特は京都で活躍した絵師であった。主に人物画それも祇園の芸妓の絵を描いていた絵師だったようだ。表1で早い時期の作例として出ていた川又常行や川又常正などのも上方の絵師であり、肉筆画を専門とした流派(川又派)に属していた。上方でこうした様式が好まれたのか、あるいはある特定の絵師や流派だけに見られる現象なのかは、今後の研究を俟たれたい。ただ一つ言えることは、上方では版画はそれほど発達せず、多くの絵師たちは肉筆画を描いていたということである¹⁹⁾。こうした東西の作成事情の違いや、版画と肉筆画の技術的な差も影

響している可能性がある。今はそのことを指摘しておくにとどめる。

⑤版画よりも、肉筆画に該当作品が多いこと。

版画もないわけではないが、非常に少ない。とりわけ18C前半の作品はまだ見当たらない。肉筆画において18C前半に見られた視線に関する現象は、今のところ同時代の版画では確認できないし、それは早くても18C末のことであると思われる。これまでの浮世絵研究では、肉筆画よりも木版の版画が研究対象とされてきたし、それが本流とされてきた。ただ、近年は少し状況が変わってきている。絵師個人としての個性や特質を知るためにも、また日本絵画の様相をより正確に把握するためにも、もはや肉筆画を無視することはできなくなってきている。

そんな状況下で、視線は肉筆画を考える上で非常に有効な視点となるかもしれない。視線という視点は従来の江戸中心、版画中心の絵画研究に新たな知見を与えてくれる可能性があるのだ。

⑥時期的には、18C以降の作品にしか見られないこと。

鈴木春信が錦絵を完成させたのが明和2(1765)年。錦絵が「黄金期」を迎えるのがまさに天明年間(1781-89)から寛政年間(1789-1801)であった²⁰⁾。多くの人々が浮世絵の鑑賞者になったのが、まさに18Cという時代であったのだ。したがって、この時期に多様な作品が出てくるのは当然といえば当然のことである。

ただ、その中で注目されるのは、ある特定の題材、具体的には「吉原の花見」における「道中図」に画面の外を向く人物が描きこまれていることである。その人物はいずれも絵の中心人物、たとえば遊女、芸妓たちではなく、それよりも下位に置かれた人たちであった。多少の例外はあるものの、その中でも圧倒的に多数を占めるのが禿であった。ということは、吉原の花見の際、遊女の後方から禿が視線を向ける絵という一つの様式が19Cには完成しており、流布していたことになる。これはこれで一つの様式として考察する必要があるだろう。禿の視線はいったい何を意味するのだろうか。絵を見る者を誘っているのであろうか。

また、こうした作品がいずれも主に江戸で活躍した絵師たちによって描かれた

ものであったことも注目していいだろう。吉原、花見、複数人、禿といったキーワードがここでは重要になってくるだろう。

他方、上方では様式らしいものは今のところ見出せない。ただし、上方の絵師による作品の場合、そのほとんどが背景の乏しい場所に、遊女や芸妓など主役となる人物が一人で登場してこちらを見つめている。

こうした大きな差異が江戸と上方では顕著に見られるのである。

3. まとめと今後の課題

美人画を視線という観点から分析した結果、肉筆画と版画、江戸と上方ではその様相が大きく異なることが明らかになった。

肉筆画では18C前半から女性が画面の外側を見る例が存在するのに対し、版画では19C頃にならないと作例を見いだすことができない。また該当する作品の多くが肉筆画であった。

また江戸では「道中図」の中の、一見脇役か端役的存在に見える禿が視線を画面の外側に送ってくるのに対し、上方では遊女など中心人物が視線を投げかけてくるという違いがあった。

この視線の違いは何を意味するのだろうか。まず肉筆画は基本的に注文制作であり、一点ものである。したがって、注文主が所有することができる。一方、版画は大量生産され、条件さえ揃えば誰でも購入でき、所有できるものだ。ということは、肉筆画の場合、描かれた人物と絵の所有者の間には「一対一」の「所有/被所有」関係が存在することになる。版画の場合は、これが「一対多」になる。江戸時代において遊女は男性にとっても女性にとっても一種あこがれの存在であった。その女性が視線を向けるのか向けないのか、視線をめぐる攻防がおそらくあったに違いない。

江戸と上方の間に差があったのも、おそらく美人画の「所有/被所有」をめぐる需要や要望の差に起因するものであり、そこに視線が大きく関与しているものと思われる。

今後は他のジャンルに対象を移し、同様の分析を試みようと思う。そうすることで、様相はより具体化され、明示化されるだろう。本稿内では、明治以降の作

品に対する考察をまったく行うことができなかった。これも別の機会にぜひとも論じたい課題である。一言だけ加えておこなら、江戸の最末期から遊女や禿といった遊里で働く女性以外の人物が画面の外側を向くようになり、職業も特定しにくくなる傾向が見られる。美人画の題材や対象がこの時期以降、次第にはあるが変化していくのがわかる。

最後に付加情報として、一つの新聞記事を紹介して本稿を閉じたい。『日経新聞』電子版 2015年7月22日付の記事に「歌麿、墨一色の美人画 福岡市美術館で公開へ 正面向く遊女「珍しい」」がある。長くなるが、以下全文を引用する。

江戸時代の浮世絵師、喜多川歌麿が墨一色で花魁（おいらん）らを描いた肉筆画が見つかったと22日、福岡市美術館が発表した。墨だけで描いた歌麿の美人画が確認されたのは初めてで、花魁を正面から描いた作品も珍しいという。専門家は「非常に価値が高い」としている。

見つかった美人画は「花魁と禿かむろ図」で、縦117.6センチ、横46.3センチ。正面から捉えた遊女と、その世話をする「禿」の後ろ姿を濃淡や線の強弱で立体感を持たせて描いている。江戸時代の戯作者、山東京伝の賛文が記されている。

国際浮世絵学会の石田泰弘理事が4月、東京在住のコレクターが所有していた美人画を確認、署名などから歌麿の作品と判断した。石田理事によると、寛政2～5年（1790～93）ごろに描かれ、歌麿が円熟期を迎える前の作品とみられる。

歌麿の肉筆画はこれまで約50点が知られているが、美人画の多くは鮮やかな彩色で描かれている。花魁の姿を斜めでなく真正面から描いている点や山東京伝が賛文を書いている点も珍しいという。

石田理事は「注文主の求めに応じて描く肉筆の美人画は、鮮やかで豪華絢爛（けんらん）に描くのが一般的」としたうえで、「墨一色で美人画を描いた理由があるはずだ。研究されるべき興味深い作品」と話している。

作品は8月8日から同美術館で開かれる肉筆浮世絵の展覧会で公開される²¹⁾。

本記事の脇には当該図像が併載されているが、確かに遊女が真正面を向き、視線も画面の外側を向いている。それに対し、禿は真後ろを向き、顔さえ見えない。この作品が墨一色で描かれている点や、山東京伝の賛文がある点など、それに加え、本稿で得られた分析結果とはまったく相容れない作品であることから、さらなる作例蒐集が必要だろうし、本作品も含めて考察を続けていく必要があるだろう。本稿もこの歌麿筆とされる肉筆美人画の作品研究に対し、何がしかの示唆を与えるものになるかもしれない。

註

- 1) 鶴田(2001) p.11、佐藤(1996)などを参照されたい。
- 2) こうした傾向は「見る/見られる」という関係に潜む「非対称」な権力構造を分析する過程で生まれてきたものである。たとえば木俣(1991)や斉藤(2001)を参照されたい。
- 3) 渡辺(1983)、p.9
- 4) 同前、p.12
- 5) 若桑(1997)、pp.22-24
- 6) 小林(2013)、p.43。これは、2013年10月14日に國華社で行われた講演録である。
- 7) 北山(2005)など。
- 8) 少なくとも「浮世絵」と呼ばれるジャンルにおいて、作品の残存数が圧倒的に多いのは「美人画」と「役者絵」と呼ばれるものである。
- 9) 古田(2011)、pp.158-163
- 10) 谷川(2011)、pp.12-13
- 11) 永田(2015)、p.195(執筆担当者:畑山麻美)
- 12) 同前、pp.207-208(執筆担当者:山本ゆかり)
- 13) 同前、p.196(執筆担当者:大久保純一)
- 14) 同前、p.197
- 15) 同前、p.200(執筆担当者:池田達也)
- 16) 同前、p.209(「絵師解説」による)
- 17) 同前、p.199(執筆担当者:大久保純一)
- 18) 同前、p.209(執筆担当者:山本ゆかり)
- 19) 大久保(2006)、pp.68-72を参照されたい。

- 20) 永田 (2005) 所収、永田生慈「浮世絵の誕生と展開」(pp.8-14) を参照されたい。
- 21) http://www.nikkei.com/article/DGXLASDG22H8K_S5A720C1CR8000/ (最終確認閲覧日 : 2015年12月31日)

参考文献

- 朝日新聞社編 (1987) 『アサヒグラフ別冊 日本編49 美術特集 近代日本画に見る美人』朝日新聞社
- 朝日新聞出版 (2012) 『フェルメールへの招待』朝日新聞出版
- 大久保純一編 (2006) 『日本の美術<美人風俗画>』第482号、至文堂
- 木村重圭 (1976) 「焰の系譜 —祇園井特から上村松園まで—」『三彩』第352号、日本美術出版
- 木村泰司 (2010) 『美女たちの西洋美術史 肖像画は語る』光文社新書
- 北村修編 (2005) 『共視論 母子像の心理学』講談社選書メチエ
- 木俣知史 (1992) 『イメージの図像学』白地社
- 小林忠・大久保純一 (2000) 『浮世絵の基礎知識』至文堂
- 小林忠 (2002) 『江戸浮世絵を読む』ちくま新書
- 小林忠 (2005) 『浮世絵ギャラリー2 北斎の美人』小学館
- 小林忠 (2013) 「浮世絵“まなざし”考」『美術の窓』第32巻第12号 (通巻383号)、生活の友社
- コロナ・ブックス編集部編 (2013) 『日本の美女』平凡社
- 国際浮世絵学会編集委員会編 (2008) 『浮世絵芸術 (特集:浮世絵の美人)』第155号、国際浮世絵学会
- 斉藤栄一 (2001) 『往還する視線 14-17世紀ヨーロッパ絵画における視線の現象学』近代文芸社
- 佐藤道信 (1996) 『<日本美術>誕生 近代日本の「ことば」と戦略』講談社メチエ
- ジャン・パリス著・岩崎力訳 (1979) 『空間と視線-西洋絵画史の原理-』美術公論社
- ジョン・バージャー著・伊藤俊治訳 (1986) 『イメージー Ways of Seeing 視覚とメディア』PARCO 出版
- 谷川渥 (2011) 「美人画というジャンル」コロナ・ブックス編集部編『日本の美女』平凡社
- 鶴田汀 (2001) 「近代日本画の精華」山種美術館学芸部編『山種美術館所蔵名品展 近代日本画の精華』産経新聞社、pp.11-15
- 檜崎宗重編 (1987) 『日本の美術<肉筆浮世絵 I~III>』第248-250号、至文堂
- 中野久夫・佐波克美 (1981) 『美人画の世界』ナツメ社
- 藤澤潔「日本美術における『美人画』の展開—『飛鳥美人』から江戸の幽霊画まで—」『國學院雑誌』第116巻第3号 (通巻1295号)、國學院大学、pp.1-21
- 古田亮 (2011) 「『美人画』の歴史」高階秀爾編『「美人画」の系譜—心で感じる「日本絵画」の見方』小学館
- マール社編集部編 (1994-1995) 『肉筆浮世絵 I~III』マール社

- 松井英男(2012)『浮世絵の見方』誠文堂新光社
 宮後年男(1997)『明治の美人画 絵はがきに見る明治のエスプリ』京都書院
 安村敏信(2013)『浮世絵美人解体新書』世界文化社
 安村敏信監修(2014)『別冊太陽 日本のこころ 214 浮世絵図鑑—江戸文化の万華鏡』平凡社
 吉川観方(1929)『浮世絵の顔』中央美術社
 若桑みどり(1997)『隠された視線 浮世絵・洋画の女性裸体像』(岩波近代日本の美術2) 岩波書店
 渡辺美津子(1983)「浮世絵美人画における目の表現について—特に隆能源氏と春信の絵の比較—」『浮世絵芸術』第75号、日本浮世絵協会

図録類

- アートワン編(1993)『描かれた美しき女性たち 近代美人画名作展—福富太郎コレクション—』読売新聞社
 朝日新聞社編(1984)『—咲き薫る江戸の女性美—肉筆浮世絵名作展』朝日新聞社
 朝日新聞社編(1985)『日本美術に描かれた女性たち』朝日新聞社
 出光美術館編(1996)『艶と粹—肉筆浮世絵展』出光美術館
 浮世絵太田記念美術館編(1991)『浮世絵にみる美人の変遷』浮世絵太田記念美術館
 加藤類子監修(2012)『美人の四季—松園・恒富・清方から麦僊まで 培広庵コレクション』青幻舎
 金子信久・音ゆみ子(2011)『江戸の人物画 姿の美、力、奇』府中市美術館
 神奈川県立歴史博物館編(2003)『特別展 四都美人装い競べ—京・大坂・江戸・名古屋』神奈川県立歴史博物館
 京都文化博物館学芸第一課編(2002)『日本最大級の風俗収集品 吉川観方と京都文化』京都文化博物館
 渋谷区立松濤美術館編(2007)『Great Ukio-e Masters 春信・歌麿・北斎・広重 ミネアポリス美術館秘蔵コレクションより』浅野研究所
 世界文藝社(2009)『メインテームインアート 美人画 II』世界文藝社
 高階秀爾監修(2011)『「美人画」の系譜—心で感じる「日本絵画」の見方』小学館
 千葉県立美術館(1981)『庶民芸術の華 肉筆浮世絵展』千葉県立美術館
 辻惟雄ほか監修(2006)『ポストン美術館所蔵 肉筆浮世絵展「江戸の誘惑」図録』朝日新聞社
 東京国立近代美術館編(2000)『顔 絵画を突き動かすもの』東京国立近代美術館
 東京富士美術館編(2001)『「女性美の500年展」カタログ』東京富士美術館
 凸版印刷株式会社 印刷博物館・姫路市立美術館編(2007)『美人のつくりかた—石版から始まる広告ポスター—展 図録』凸版印刷株式会社 印刷博物館
 永田生慈監修(2015)『シカゴウェストンコレクション 肉筆浮世絵—美の競艶』小学館スクウェア

- ニューオータニ美術館編 (1991) 『大谷コレクション肉筆浮世絵 | 大谷孝吉蔵 幻の浮世絵美人たち』 ニュー
オータニ美術館名古屋市美術館
- 中日新聞社文化事業部編 (1997) 『江戸から現代まで 郷土の美人画考』 名古屋市美術館・中日新聞
社文化事業部・東海テレビ放送
- 名古屋ボストン美術館編 (2006) 『図録 ヨーロッパ肖像画とまなざし 16-20 世紀の顔』 名
古屋ボストン美術館
- ベルリン国立博物館・東洋美術館・日本浮世絵協会・北海道新聞社 (1974) 『ベルリン国立
博物館所蔵 名作浮世絵展』 ベルリン国立博物館ほか
- ポーラ文化研究所・たばこと塩の博物館編 (1992) 『粧いの文化史 江戸の女たちの流行通信』 ポーラ
文化研究所
- 安村敏信・佐々木英理子編 (1998) 『江戸文化シリーズ第15回特別展「顔を描く」図録』 板橋区立美術
館
- 安村敏信監修 (2002) 『日本美人画一千年史』 人類文化社
- 山種美術館編 (1997) 『特別展 美人画の誕生』 山種美術館

Eyes in Japanese Culture: A Case Report of Japanese Beauty's Pictures

Shigeki IWAI

This study analyzed its eyes in the Japanese paintings, especially in the paintings of beauties. There are some works that her eyes are looking at the appreciator's one in the painting of beauties.

This thesis pointed out its feature as well as considered about its meaning. The results of analysis by this thesis are as follows;

- (1) Some specific painters are painted such works.
- (2) Lots of relevant works exist in the works drawn a harlot and a geisha, and more, pictures of the flower viewing.
- (3) The common style such is seen in such paintings.
- (4) When a relevant person is a harlot, normally, only a harlot is drawn and don't paint a scene.
- (5) Most relevant works are not the printed ones but the Hand-drawn pictures.
- (6) Such works are drawn only after 18 C.