OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	美人と犬
Author(s)	奥平, 俊六
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1994, 28, p. 1-21
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48234
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

美人と犬

奥平俊六

犬を曳く女

「彦根屏風」（井伊家史料保存会蔵、六曲一隻）の第二扇（図1）に小犬を曳く女が描かれている。女は唐輪髷を高く結い、雪輪文様の絞り小袖を粋に着こなしている。左へ歩もうとして、小犬が逆に右へ行こうとするのを、ふと振り向きざまに見る。その右側には一人の若衆が描かれている。若衆は筒袖、重ね着という「かぶき者」独特の衣裳を着て、太刀に凭れている。初期の歌舞伎舞台で演じられた「かぶき者」得意の所作を気取ったものだが、その姿勢は誇張され、いかにも不自然である。私は実際にこの姿勢を取ろうと試みたことがあるが出来なかった。しかし、画像としては見事に洗練され、研ぎ澄まされた感覚を示している。不思議なバランスを示す若衆の姿は、二次元平面において、金箔という重く硬質な背地と絶妙の均衡を見せている。

犬を曳く女の、身をひねり振り返る姿は、若衆の全身の曲律と対応している。しかし、これもまたよく見るとまことに不自然な姿勢である。上半身は、振り返りながら俯きかげんに首をぐっと突き出すのだが、その無理な姿勢

のために左肩の在処がわからない。下半身も、左足を「く」の字に曲げたまま前方に出し、右足を後ろにひく。若衆ほどではないが、この姿勢も実際にやってみるとかなりむつかしい。しかし、画像としてはやはり見事な統一感に包まれている。弓のように張り詰めた曲律が、頭から肩へ、そして陶器のような白い腕に伝わり、やがて浮き上がった小指のアンテナに至る。その律動は朱の細繩をつたって小犬に伝播し、小犬はまるで女の分身でもあるかのように身をひねり、振り返り、女を見上げる。

「振り返る女」というモティーフをこれほど見事にとらえたことがこれ以前にあっただろうか。寛永期に描かれたこの作品以降、「振り返る女」は江戸時代の美人画に繰り返し登場することになる。逆に言えば、この女を画面から切り抜き、掛幅上に貼り付けるとそれはそのまま一幅の美人画になる。そう思うのは私だけではない。後の画家が、この女を模写して単独の美人画に仕立てた例もある。私は新京極の土産物屋で、財布の上に貼り付けられた彼女に出会ったことさえある。実は、冗談ではなく、我国の美人画のルーツがここにあるのだ。それはかかって彼女が犬を曳いていることに由来する。

本論では、「彦根屏風」の犬を曳く女を基点に、我国の美人画の草創期の問題を考察する。

美人画の来歴

犬を曳くことの意味を問う前に、我国において美人画とはいったい何であったのかということを明らかにしておかねばならない。(1) まず、ここで言う美人画とは、不特定の当世美人を単独に主題として描く絵画であると、とりあえず概念規定して話を進めよう。

中国では美人画という主題ジャンルが早くに成立し、唐代には人物画の隆盛にともなって美人画も盛んに描かれた。画史類を見ると、隋の孫尚子、唐の張萱、周昉、五代の杜霄、周文矩など宮廷風俗や美人を得意とした画家の名前が知られるが、遺品はほとんどない。その実態は、張萱画を徽宗が模したと伝えられる「搗練図巻」（ボストン美術館蔵）などわずかに残された伝称遺品や後代の模本、あるいは章懐太子墓や永泰公主墓などの墳墓壁画に描かれた仕女の姿から、ある程度復元的に想像する以外にない。これらはすべて単独像ではなく群像であるが、著録類を見ると先の美人画の規定に当てはまると思われる画題が数多く記録されている。

たとえば、『歴代著録画目』[2]の周昉や周文矩の項をひもとくと「酔楊妃図」「楊妃出浴図」といった楊貴妃ものの歴史美人画以外に、「遊行士女」「遊春士女」「横笛士女」「吹簫士女」「弾箏士女」「対鏡士女」「揮扇士女」「凭欄士女」「避暑士女」「写真士女」など宮廷に仕える女性のさまざまな姿を描いたいわゆる仕女風俗図が数多く並んでいる。また、「修竹美人」「美人琴阮図」「美人調鸚鵡図」「欠伸美人図」といった「美人」を呼称するもの、さらに「十美巻」「士女図巻」「百美巻」といった仕女（美人）を並列的に図巻形式で描く集成的なものもある。画題のみからの判断は危険だが、この時期すでに中国では宮廷を中心に、不特定の美人を単独で描き、鑑賞する環境が整っていたとみてまず間違いないだろう[3]。

我国でもこの風を受けて早くから唐美人図が描かれた。高松塚古墳の壁画に残る女性の姿は、このような大陸の絵画の直系であり、正倉院の「鳥毛立女図」の屏風も唐美人図の一例である。「鳥毛立女図」は本来インド起源のヤクシニー（樹木の精）を描く樹下美人図の系譜を引くものだが、我国ではやはり献物帳に載る「子女屏風」と同様に唐美人図（唐女形）として制作鑑賞されたものと考えられる。しかし、これらはあくまでも大陸直輸入の表現

による異国美人図であり、我国の時様風俗を描いたものではない。

我国では唐美人を描く伝統がその後も長く続く。というよりも、我国における近世以前の美人画とは唐美人を描くものであった。中世の著賛資料を見ても、唐美人や楊貴妃ものは出てくるが、当世美人はない。その伝統は桃山から江戸初期の屏風が多数現存する「玄宗・楊貴妃図」屏風にも流れており、芦雪など江戸の画家たちも好んで唐美人を描く。我国は古来、中国から圧倒的な文化的影響を受け続けてきた。私たちの先祖は長い間さまざまなイメージ形成の過程で、中国という異国物語を生きてきたのである。それは、近代以降、とりわけ戦後の私たちが、メディアの流す洪水のような情報の中で西洋物語を生きているのと同じことである。(4)

しかし、古代中世において本邦の美人がまったく描かれなかったかというとそうではない。家永三郎氏によると、屏風歌などの文献資料で類推する限りでは、上代の倭絵屏風のなかには「をんなやなぎの枝をひかへて たてり」「池の辺に山吹さけり、女すだれをあげて立てり」「よき女藤のはなをもてあそぶ」というような、自然景のなかに「よき女」(美人)が点出されるものが比較的多かったという。(5)しかし、これも遺品にとぼしく、神護寺の「山水屏風」や四天王寺の「扇面法華経」などの風俗描写によって推察する以外にはない。また、これらはあくまでも月次絵や四季絵の自然景の一点景として「よき女」が描かれているのであり、美人そのものを主題としたものではなかった。

やはり美人画ではないが、美しい女性を描くものに王朝絵巻がある。王朝絵巻の主要な登場人物は、男も女もいわゆる「引目鉤鼻」で描かれる。顔の輪郭は一様にふっくらとしたしもぶくれで、目は一本の線、鼻は簡単な鉤形で表わされる。『源氏物語絵巻』などを見ると、一本の線と見える目も何本も細線を引き重ねたもので、小さく瞳

が点じられており、見るものはそこに登場人物の心理の微妙な動きを感じることも可能である。しかし、そこに面貌自体の個別性はほとんど認められない。「引目鉤鼻」の本質が、人物表現の類型化を積極的に志向したものであることは明らかであろう。この極端に個別性を排した面貌表現は、もっぱら貴人を描くときに用いられ、身分の低いものはわりと自由にさまざまな顔貌に描かれる。この描き分けは少女漫画のあり方に近い。ひと昔前の少女漫画の主人公が、一様に現実にはありえないような巨大な目をぱっちりと見開いているのは、技術的な問題の所為ばかりではない。見るものが自由に感情移入するためには、主要な登場人物（美人）は常に無個性で、しかも同時代の（享受者の）美的好尚をやや誇張気味に反映していなければならないのである。それは王朝絵巻や少女漫画のような物語絵画の場合だけではなく、美人画にも当てはまることである。

また、戦国期から盛んに描かれるようになる婦人肖像の中には美人画の要件をほとんど充しているようなものもあるが、これはあくまでも特定の目的をもって製作された特定の人物の肖像である。たとえば、大和文華館の「婦人像」の場合、単独で「不特定の」美しい女性が描かれているという現状は、近世の美人画となんら異なるところはない。しかし、これは本来「特定の」女性を描いたものであった。菩提寺から出て美術作品として流通する過程で上部の賛文が削られ、「不特定の」美人画になってしまったものである。実は、これと同様に像主に関するドキュメントを削除したり、あるいは画面の一部を切り取ったりする後世の改変によって、美人画として流通するようになった作品は数多くある。そして、この事実そのものが美人画の本質をよく物語っている。美人画の中の美人は、その像主に関わる直接的な情報や場面の状況設定から切り離され、観者の支配的な視線に身を晒すものでなくてはならないのである。

我国では古来、美人は物語絵画の中に描かれるか、あるいは唐美人として描かれてきた。言い換えれば、絵画の中の美人は物語そのものの中で生成するか、あるいは異国という別の物語を担わなければならなかった。近世以前には、美人表現の伝統はあったが、当世美人を主題として描く美人画の伝統はない。

「河内越」の女

当世美人を単独で描く我国の美人画は、近世初期の寛文美人図に始まる。寛文美人図とは、十七世紀半ばから後半にかけてほぼ寛文年間を中心に流行した美人画の総称だが、無背景に立姿の美人を単独で表わすものが一般的であることから、一人立美人図とも呼ばれる。かつて寛文美人図の成立の一要因に『伊勢物語』二十三段の「河内越」（高安通）があることを指摘したことがある。(6)「河内越」は同段の「井筒」の後日譚であるが、その内容はだいたい次のようなものである。

幸せな結婚をした幼なじみの男女であったが、いつしか男は河内の高安の女のもとへ通うようになる。しかし、妻はいつも快く送り出してくれるので、男は留守中逆に妻が浮気でもしているのではないかと邪推し、ある日出かけるふりをして前栽のかげに隠れて様子をうかがっていると、妻はぼんやりと外を眺めながら「風吹けば沖つ白浪たつた山夜半にや君がひとりこゆらん」（あの風の激しい龍田山を夜半の今ごろあなたは一人で越えておられるのでしょうね）と夫を心配する歌を詠んだ。男はそれを聞いて改心する。

出光美術館の「見立河内越図」はこれを当世風に描いたものである。ちなみに、縁側に立つ女性の打掛に見える大柄な白浪文様は、「河内越」の女が詠む歌の「沖つ白浪」を表わしている。そして、現在知られている寛文美人

図の多くが、この画面から女性のみを抜き取ったかのように、左手を懐手し右手で小袖の褄を取るというポーズを踏襲しており、やはり衣裳文様や賛によって「河内越」の内容を暗示しているのである。縁先の場面設定を残す「縁先美人図」（東京国立博物館蔵、図2）はその初発的状況を物語るものである。

「河内越」は、中世以来、謡曲『井筒』、幸若『伏見常盤』などで脚色されて演じられ、近世初期には歌舞伎の舞台にも取り上げられた。そして、こうした演劇では「河内越」の女は愛した男を変わることなくいつまでも「待つ女」として象徴化されている。

寛文美人図は当初、遊女の肖像として制作された可能性が高い。初期の作例のいくつかにモデルとなった遊女の自賛の和歌が添えられているからである。男の浮気を許す寛容な心、日常の気品ある態度、そして真心によって男の心を引き戻すという結末。この「河内越」の女の姿に、遊女たちが共感を覚えたことは確かだろう。しかし、この話が美人画に取り込まれた理由はそればかりではない。「河内越」の女の高潔な姿は、前栽の陰に隠れて見た男の眼に映った姿であり、それは「垣間見」という一方的な視角、いわば「窃視」によって切り取られたものである。(7) 王朝古典において「垣間見」は恋愛の端緒として頻繁に用いられるが、それは男が一方的に女の偶然の瞬間を視覚的に切り取る行為である。だからこそ、そこには女の美しさや気高さといった「真実」が見え、男にとって動かしがたい出来事となる。

美人とは、一方的に見られる存在として生成する、男から見た女の理想的な像にほかならない。中国において早くに美人画が隆盛したのは後宮の存在が大きい。そこでは皇帝が唯一の支配的な視角を所有している。好みの美人が仕女として集められ、それを皇帝の命で宮廷画家が描く。これになぞらえれば、近世都市の遊里はいわば都市の

後宮であった。「河内越」の女の姿が男の「窃視」によって見定められたように、遊女は都市の男たちの欲望の視線の中で理想化されていく。都市政策として遊里町が形成された近世において、美人は遊女とほぼ同義となる。男の一方的な視線の中で変わらぬ愛を語り、男を待ち続ける「河内越」の女を、都市の美意識を集約した遊女の像の向こうに二重写しにすることによって、初めて寛文美人図は我国の美人画の嚆矢たりえたのである。

また、寛文美人図は遊女の肖像として出発するが、その表現自体に肖像本来の個別性が求められたわけではない。それは逆に個別性を可能な限り排した肖像であり、それこそが美人画たる所以であった。当世美人（＝遊女）を初めて単独像として描いた寛文美人図は、だからこそ新たに何らかの物語を担わなければならなかった。寛文美人図の多くはそこに、遊女にもっともふさわしい「河内越」の女の物語を選んだのである。

遊女三宮

我国の美人画は、「垣間見」という視角を接点として王朝の恋愛譚と結びつくことによって成立した。しかし、「河内越」の女だけがその重要な役割を担ったわけではない。近世都市の遊女に見立てられるべき王朝古典の女性は他にもいたはずだ。そろそろ「彦根屏風」の犬を曳く女の話にもどろう。「彦根屏風」の女はなぜ犬を曳いているのか。

王朝古典には、「垣間見」によってイメージが定着され、なおかつそのイメージ形成に愛玩用の小動物が重要な役割を担う話がある。それは『源氏物語』の「若菜上」に語られた女三宮の話である。

柏木はかつて朱雀院の内親王、女三宮に求婚したことがあった。しかし、朱雀院は女三宮を源氏に嫁がせた。春

の一日、六条の院で蹴鞠が催され、夕霧とともに柏木も参加していた。それを三宮の居所から女房たちが御簾ごしに見ている。そのとき、部屋から猫が走り出て御簾の端がはね上げられ、柏木は女三宮の姿を見る。猫には綱がつけてあり、それが御簾をはね上げたのである。それは一瞬のことであったが、柏木の秘めた思いを呼び覚ますことになる。その後の悲劇の発端となる場面である。

源氏絵でこの段が描かれる場合、ほぼ例外なくこの場面が選ばれる。(8)「彦根屏風」の女が小犬を曳いているのは、この猫の見立てではなかろうか。すなわち、この女は犬を曳くことによって女三宮のイメージを担っているのではないかと思われるのである。

女三宮はやがて柏木の子を生み、出家する。それを知った柏木は心痛のままに死んでしまう。この話が象徴するものは「道ならぬ恋」である。実は、この話は江戸中期以降の浮世絵美人画の主要な画題の一つになる。「官女曳猫」として描かれることも多いが、美人の足もとで猫（あるいは犬）がじゃれる当世見立として描かれることも多い。清長、初代豊国（図3）、長春、栄之など浮世絵は枚挙に暇がないが、他に渡辺南岳、吉阪鷹峯、岸岱など浮世絵師以外の作例も多い。そして、「彦根屏風」にごく近い頃の近世初期風俗画の作例としては、「繩暖簾図」（アルカンシェール美術財団蔵）がある。

「繩暖簾図」は二曲一隻屏風であるが、御簾のみを描く左扇は顔料や金箔の状態から、後補と考えられる。当初の画面である右扇（図4）は全体に金箔を貼り詰め、上から約三分の二を繩暖簾で覆う。その繩暖簾を右手でかき上げ姿を現わす女性は、流水に藤の花をあしらった美麗な小袖を着ており、高く結った立兵庫髷と足指に施された爪紅（ペディキュア）が遊里の女であることを示している。細い眉と切れ長の眼、引き結んだ口元が印象的だが、

その端正な顔立ちはどこか冷たい感じがする。少し俯きかげんの顔の方向に一匹の犬がいる。この女性が日頃愛玩している犬であろう。犬の首には紅い紐が結んである。

繩暖簾と女性と犬で構成されるこの作品が、女三宮の見立であることはすでに小林忠氏によって指摘されている。[9] また、本来の左扇にはおそらく一人の美男が描かれていたであろうと推定されている。全体として遊里の後朝の別れの場面と見るのである。猫は犬に、御簾は繩暖簾に、そして貴族の女性は遊女にとそれぞれ当世風に置き換えられているが、ここに『源氏物語』の一場面を読み込むことは当を得た想定であろう。この考えは、繩暖簾の用い方によっても補強される。

この作品は現状の描写内容から言えば、本来「美人図」とか「美人と犬図」とか呼称されてしかるべきだが、上縁の青竹に支えられて長く垂れ下がる繩の、その重たげな印象が強烈で、いつしか「繩暖簾図」と呼び慣わされるようになった。実は、十七世紀の絵画作品に見る限りでは繩暖簾は商家の店先や妓楼において用いられた例がきわめて少ないのである。たとえば、舟木家本「洛中洛外図」には六条柳町遊里を初めとして町屋の門口に相当数の暖簾が描かれているが、繩暖簾は三条小橋東詰の飯屋に描かれているのみであり、他はすべて通常の布製の暖簾である。当時の遊里と関係の深い遊楽人物図でも同様である。季節によって違ったり、内向きの場所である可能性もあるだろうが、本図に繩暖簾を用いるのはやはり絵画的な意図に基づくものと考えた方がよいだろう。

規則的に垂れ下がる繩の面白さ、すなわち幾何学的な造形性と、繩越しに透かし見る面白さ、すなわち「すだれ効果」[10]とでも言うべき「垣間見」に似た視角。これらはいずれも寛永から寛文にかけての絵画にしばしば見られることでもある。こうした造形的志向と、そして『源氏物語』の御簾から連想された繩簾（ナワスダレ）、すなわち

古典見立の趣向の二つの方向から本図の画面は成立したのではなかろうか。つまりこれは遊里の通常の一情景ではなく、絵画的に作られたきわめて非現実的な情景なのである。左扇の補修がどのような理由でいつ行われたのかは不明だが(11)、全面に御簾を描いた者は、この見立の趣向をよく理解していたと思われるのである。

「彦根屏風」の成立は寛永後半、ほぼ一六三〇年代と考えられ、「繩暖簾図」は寛永末から正保、慶安の頃の制作と考えられる。この二作品は、美人画ではなく、遊楽人物図（遊里遊楽図）である。しかし、画面の状況設定から切り離されれば――「繩暖簾図」はすでに画面改変によって切り離されている――すぐにも美人画として通用する内容を示している。寛文美人図成立の直前には、「河内越」の女とは別に、女三宮見立のいわば「遊女三宮（ゆうじょさんのみや）」が描かれていたのである。

南蛮やつし

院の内親王女三宮から遊女三宮への移行は、さまざまな「見立」の中でも「やつし」のエネルギーがつよいものである。「やつし」とは聖なるもの、雅びなるものを卑近な現実の方へと引き下ろす行為であるが、江戸時代人はそれを「風流」と感得した。浮世絵の表題では「略（やつし）」と「風流」はほぼ同じ意味で用いられている。

ところで、猫を犬に置き換えることもまた、貴人を遊女に見立てることと同様に「やつし」の発想によるものと考えられる。古来、猫は雅、犬は俗として扱われてきた。もちろん例外も多々ある。ここで犬猫雅俗論を展開するゆとりはないが、だいたいの傾向としてはそう言えるだろう。たとえば、一条天皇の頃には猫は高貴なものとして愛玩されていた。一条帝は愛猫の産養をし、乳母を任命している。『枕草子』では「簾の外・勾欄に、いとをかし

げなる猫の、赤き首綱に白き札つきて、村濃の綱ながう引きて、……」という猫の姿を「なまめかしきもの」（優美なもの、優雅なもの）の一つとして挙げている。また、同じ『枕草子』は先の一条帝の愛猫が犬の翁丸に脅かされた折、翁丸は打擲・放逐の憂目にあい、乳母が謹慎処分となった事件を書き留めている。(12) 王朝の世界では猫は殿上人に擬せられることすらあるが、犬にはそういうことはない。実は『源氏物語』の女三宮の話はこうしたことを前提に叙述されている。ここに登場する猫は物語の重要な要素であり、女三宮になかなか再会できない柏木は、この猫を形代として愛玩するのである。

十七世紀の近いところで言えば、仮名草子に『犬枕』『犬徒然』といった表題を冠するものがある。これは『犬筑波集』以来のことと思われるが、表題ばかりではなく、内容そのものが「やつし」のエネルギーに満ちている。『徒然草』をもじった『犬徒然』（元和五年―一六一九―）は近衛信尋が「衆道ノ大秘極」として綴ったものであり、『犬枕』は近衛信尹らが「清少納言がまくらさうしを、まねびてかきたる」当世風物尽しであった。これらの表題の「犬」は作者の側の「やつし」の姿勢を明確に標榜したものと考えてよいであろう。

犬についてはもう一つ重要なことがある。「彦根屏風」に描かれているのは、女を飾る小道具としての犬、すなわちファッションとしての犬である。犬は太古から人とともに生活してきた。犬が絵画に描かれることも多い。たとえば、中世絵巻には犬が頻繁に登場する。しかし、ファッションとしての犬が描かれたことは「彦根屏風」以前にはない。これは、南蛮文化の影響ではないだろうか。(13) チェーホフの『犬を連れた奥様』はかなり後のことであるが、この時期ファッションとしての犬は西洋文化との結びつきで我国の人々の眼につよいインパクトを与えていた。

十六世紀後半以降の南蛮貿易の影響下で描かれたすべての「南蛮屏風」に、ボンバーシャを着た南蛮人の行列が

あるが、そこには必ず紐に繋がれた洋犬がいる。また、その行列を出迎える教会の人々の傍らにも、南蛮船の出航する西洋の港町にもやたらと犬が描かれる。これはそのままファッションとしての犬というわけではないが、当時の人々にとって南蛮人と犬が分かち難い連想体系の中にあったことを示している。南蛮船の舶載した象や孔雀などとともに、見慣れぬ形姿の洋犬は人々の好奇の眼に印象深く映じたに違いない。また、南蛮人と犬の連想は、静嘉堂文庫蔵の「四条河原遊楽図」でも確かめられる。遊女たちが演じる「うき世さと嶋大かふき」の小屋の向いには犬の曲芸の小屋（図5）があり、そこには南蛮人の服装をした日本人の犬使いがいる。[14] 犬の輪くぐりを見せる男は、黒の短衣に朱の襞襟をつけて、南蛮帽子を被っているのだが、注目すべきはその犬が「彦根屏風」の犬に近い白黒斑の犬であることである。

当時の遊里では実際に愛玩用の小型犬が流行っていた可能性が高い。舟木家本「洛中洛外図」の六条三筋町の場面には、小犬と遊ぶ禿が描かれている。また、山東京伝の『骨董集』（文化十年序）には「名古屋帯古図」（図6）として禿が犬を曳く図が所収されている。[15] 京伝はこれを「寛永以前の古画なり」としており、同図を『歴世女装考』に転載した京伝の弟京山は「矮狗を索く」と注記している。この図の犬は尻尾までふさふさの毛で被われており、明らかに洋犬のごとく見える。矮狗（ちん）は古代に中国から輸入された小型犬であるが、『骨董集』の犬は鼻が長く「チンクシャ」の語源となった在来種のチンとは別種のもののように思われる。一方、「彦根屏風」と「繩暖簾図」の犬は、いずれも白黒斑の短毛であるが、妙に首が長く、これもまた在来種の犬とは思えない。

実は、これまで南蛮および遊里との関連で挙げた絵画に描かれた犬は、ほとんど『骨董集』の犬、および「彦根屏風」の犬のいずれかに大別される。南蛮屏風には狩猟用の短毛痩軀の大型犬も描かれるが、それ以外はほとんど

すべてこの二種に集約されるのである。(16) 尾までふさふさの毛で覆われた犬と短毛の白黒斑の犬である。絵画のモティーフ選択は一般に印象のつよさに左右される。この二種は在来の犬との相違が明白な、愛玩用に輸入された洋犬であった可能性が高い。

ところで、女三宮の猫は「いと小さくをかしげなる唐猫」であった。猫は経典等を輸入する貿易船に載って中国からもたらされたと考えられており、もしそれが事実ならば猫は本来みな唐猫の末裔であるわけだが、当時の宮廷ではやはり新奇な輸入種がもてはやされたのであろうか。そうした事実関係はともかく、物語の中ではそれは「唐猫」でなければならなかった。女三宮の「唐猫」は柏木との出会いのきっかけをつくったばかりではなく、その後も物語の中で重要な役割を演じている。柏木はその猫を形代として愛し、夢にまで見る。そして、王朝の時代、美人画は唐美人でなければならなかったのと同じように、そこにはやはり異国のイメージが付与されるべきであったのである。

「彦根屏風」の女は「唐猫」の代わりに「洋犬」を曳いている。これはいわば「南蛮やつし」である。南蛮船の来航以来、南蛮趣味はしだいに広まり、やがて天下人から庶民にまで行き渡った。信長や秀吉の南蛮趣味はよく知られているが、当時都市のファッションをリードした「かぶき者」たちもいち早く南蛮趣味を取り入れていた。筒袖、重ね着という独特の衣裳は南蛮人のそれに似せたものであり、好んで新来の煙草を喫い、場合によってはそれを回しのみして一味の盟約を誓った。歌舞伎はその「かぶき者」たちを舞台で演じることによって始まり、やがてそれは専ら六条三筋町の遊女たちによって演じられることになる。遊女たちも南蛮文化と無縁ではなかった。一例をあげれば、初期の遊女歌舞伎を描いたと考えられる「采女草紙絵巻」(徳川美術館蔵)では、遊女の演じる舞台

上の「かぶき者」はロザリオを掛けている。ロザリオも洋犬もファッションとしては同じ位置にあったのである。

振り返る女

美人は物語の中で生成するか、異国という物語を担わなければならなかった。「彦根屏風」の犬を曳く女は、洋犬を曳くことによって、女三宮見立という王朝物語と南蛮やつしという異国物語を二つながらに体現しているのである。そして、さらに「振り返る」という所作によって美人画の始源的イメージを全きものとしている。

はじめに述べたように「振り返る女」はその後の美人画の重要なポーズの一つになる。女三宮見立は豊国の作例のようにほとんど振り返るポーズを取るが、それ以外にも寛文美人や浮世絵美人には振り返るポーズは盛んに用いられる。都市景観を大観的に描く近世初期風俗画にもこの「振り返る女」が登場する。たとえば、すでにふれたことのある静嘉堂文庫本「四条河原図」や舟木本「洛中洛外図」にも描かれている。それは何百人あるいは何千人の中のほんの数名なのだが、印象深い。そこでは粋な着こなしで街路を歩む女が、だれかに声をかけられて振り返る。それは都市の街路、とりわけ繁華な遊楽の場では実際にしばしば見られた光景であったろう。

しかし、それは限定された室内空間に写されたとき、さらに単独像として描かれる場合には、日常的な所作以上の意味を表わすことになる。先述したように美人は絵画空間の状況から切り離されてはじめて美人画となるのだが、振り返るポーズは、そのポーズが本来的にもっている瞬間の視角という性格のために、単独像の場合には、像主にいわば一人で「垣間見」を演じさせることになるのである。つまり「振り返る女」を見る男は画中にいるのではなく、観者そのものとなる。そこに近世的な美人画の需要が生まれる。男たちは支配的な視線で美人（＝遊女）を眺

め、そして美人画を所有したいと思う。美人画はそうして始まり、それは私たちのよく知っている世界である。

ところで、寛文美人図に先行する遊楽人物図には「彦根屏風」や「繩暖簾図」のように女三宮見立の当世美人（＝遊女）が見られるのだが、寛文美人図にはそれを明確に示す作例がない。[17] なぜだろうか。

これは作品の伝存の偶然によることかもしれないのだが、寛文美人図が相当数遺っていることを考えると何か理由があると考えた方がよいだろう。この場合、禁教令によって南蛮見立が成立しなくなったというのは当たらない。それならば、寛永期からそうであったはずだし、煙草のように一度習俗として根付いたものは何度かの禁令が出たくらいでは放棄されない。

これはやはり六条三筋町の廃絶と関係することではなかろうか。遊女歌舞伎を支えた六条三筋町は寛永十七年（一六四〇）に遊女歌舞伎とともに廃絶され、洛外朱雀野、島原の地に移転を余儀なくされる。もともと遊女の女三宮見立は、六条の院と六条三筋町という場所の通合によって生まれた可能性がある。移転によってその連想体系が崩れたとも考えられるのである。もちろんこれには、『伊勢物語』の寛永六年（一六二九）の版本がベスト・セラーとなってその後も版を重ねたことも寄与しているだろう。見立が効果的であるためには、見立てられるものは広く知られていればいるほどよい。寛文期には『伊勢物語』の「河内越」の女は明らかに『源氏物語』の女三宮よりもよく知られていた。

また、六条三筋町から島原への移転は、単に六条という場所的な通合による連想が崩れたといった表層的な問題に留まることではない。六条三筋町という遊里は、前時代までのさまざまな文化が漂着し華開いた場所であり、「遊里貴族主義とでもいうべき擬古典文化」を育んだ特別の空間であった。[18] いまここで六条三筋町遊里について詳

しく記すゆとりはないが、美人画の成立と近世における量産は、この六条三筋町遊里の終焉と無縁ではない。女三宮から「河内越」の女への、すなわち「彦根屏風」から「寛文美人図」への推移は、真に近世的な世界の始まりを意味していると同時に、何かが確実に失われたことを示しているのである。

本論では「彦根屏風」の十五人の登場人物の中で「犬を曳く女」のみを取り上げて考察したが、「彦根屏風」の提示する問題はさらに深く広がっている。

注

（1）拙稿「美人画と肖像画」（京都文化博物館編『京の美人画展』、一九九三年九月）において、すでにこの問題を考察したことがある。本論「美人画の来歴」の章にはこれと重複する記述がある。

（2）J・C・ファーガソン（福開森）編、民国二十二年（一九三三）自序。本論では文史哲版参照。

（3）これらは宮廷の仕女たちの優美な所作をパターン化した設定でとらえるものであったが、「写真仕女」という表現があるように、眼前の美を描きとどめたいという現実再現的な、肖像的な欲求に根ざした一面もあったと思われる。この場合、皇帝の欲求を宮廷画家が代弁するわけだが、この「写真仕女」は後述する「遊女の肖像」のあり方と対応する点で注目される。

（4）大西廣氏は現在のCMにおける西洋タレントの登場の割合を例に出して、チャイニーズ・ロアとウェスタン・ロアという言葉でこれを説明している。（「博物館ニュース」一九九四年）

（5）家永三郎『上代倭絵全史』（墨水書房、一九四二年）

（6）拙稿「縁先の美人――寛文美人図の一姿型をめぐって――」（山根有三先生古稀記念会編『日本絵画史の研究』吉川弘文館、一九八九年十月）。

（7）佐藤康宏氏は『湯女図――視線のドラマ――』（絵は語るⅡ、平凡社、一九九三年十一月）において、寛永期風俗画の考察には「窃視の構造」を重視すべきであることを指摘している。本論はこれに刺激を受けて執筆した拙稿「『河

内越』の女、その後」（五島美術館編『伊勢物語の世界』、一九九四年十一月）と同時に構想したものであり、この章には重複する記述があることをお断りしておく。

（8）田口栄一「源氏絵屏風――中世・近世初期における源氏絵の系譜――」（『日本屏風絵集成5　人物画――大和絵系人物』講談社、一九七九年五月）

（9）小林忠『江戸の画家たち』（ぺりかん社、一九八七年一月）

（10）田中英二「酒井抱一筆『夏秋草図屏風』に関する一考察」（「美術史論叢」5、一九八九年三月）

（11）金箔の状態は江戸後期のもののように見える。

（12）宮崎荘平「エクリチュールとしての猫　王朝文学に猫を見た」（「国文学」三九五、一九八二年九月）

（13）直接的影響かどうかということでは問題がある。中国の宮廷風俗図の中には犬と戯れる仕女や子供が描かれる例があり、こうした影響も考えてみる必要がある。以前に指摘したことだが、「彦根屏風」の構想自体、中国の仕女風俗図の影響を受けているので、これを媒介として「南蛮やつし」にした可能性がつよい。拙稿「彦根屏風について――〈鏡像関係〉と〈画中画〉の問題を中心に」（「美術史」一〇九、一九八二年五月）および「風俗画における群像表現――主題としての群衆――」（『人の〈かたち〉人の〈からだ〉』平凡社、一九九四年四月）。

（14）ボストン本「四条河原遊楽図」にはこれと同種の描写があり、さらに画巻形式の「四条河原あそび」においても、犬の曲芸では南蛮人の服装をした男が囃子を担当している。『近世風俗図譜5――四条河原』（小学館、一九八二年三月）参照。

（15）件の「名古屋帯之古図」は「曳尾庵所蔵」「武清縮図」とある。かつて楢崎宗重氏がこの原画の可能性のある作品を紹介されたことがある。「狆を引く女図」（「浮世絵界」六ノ九、一九四一年九月）

（16）尾までふさふさの毛で覆われた小犬を(A)、短毛の白黒斑の小犬を(B)とするとそれが描かれている主な近世初期風俗画は以下の通りである。括弧内の「右6下」は「右隻第六扇下部」を示す。

(A)　・舟木本「洛中洛外図」（左1中――カピタンの行列）・南蛮文化館本「南蛮屏風」（右4中――カピタンの行列）・御物「南蛮屏風」（右4中――カピタンの行列）・クリーブランド美術館本「南蛮屏風」（右6下――日本の港）・サンフランシスコ東洋美術館本「南蛮屏風」（右4中――カピタンの行列、左2下――日本の港）・フリア美術館本

「南蛮屏風」（右3下、右5下―カピタンの行列）・神奈川県立博物館本「南蛮屏風」（右2下―教会堂前、右3下―カピタンの行列）

（B）・舟木本「洛中洛外図」（右6下―六条三筋町）・静嘉堂本「四条河原遊楽図」（右1下―見世物小屋）・ボストン美術館本「四条河原遊楽図」（右3下―見世物小屋）・御物「南蛮屏風」（右5上―教会堂前、左2下―日本の港）・クリーブランド本「南蛮屏風」（右2中―教会堂前）・神戸市立博物館本「南蛮屏風」（右2下―教会堂前、右4下―カピタンの行列、左3下―西洋の港）・文化庁本「南蛮屏風」（右2下―教会堂前、右4中―カピタンの行列）・フリア美術館本「南蛮屏風」（右2下―カピタンの行列）・サントリー美術館本「南蛮屏風」（右2中―教会堂前）・東京国立博物館本「南蛮屏風」（右2中―教会堂前）・松岡美術館本「南蛮屏風」（6下―カピタンの行列）・大坂城天守閣本「南蛮屏風」（右4下―カピタンの行列）

これがすべてではないが、南蛮屏風に描かれた犬がほぼこの二種に大別されることは確かである。また、（B）に近い犬は中世絵巻にも描かれているので、短毛で白黒斑の小犬をすべて新来の洋犬と断定することはできない。しかし、少なくとも「彦根屏風」や「縄暖簾図」に見られる首の長い尾を巻いた奇妙な姿態は、在来種の犬との相違を意識して描いたものと見てよいだろう。

（17）江戸中後期にあらためて女三宮見立が流行するのは、歌舞伎における不義密通ものの流行など別の理由を想定すべきであろう。

（18）守屋毅『「かぶき」の時代』（角川書店、「季刊論叢日本文化」5、一九七六年六月）

（文学部助教授）

図２　「縁先美人図」

図１　「彦根屏風」部分（第２扇）

図３　豊国「女三のみや」

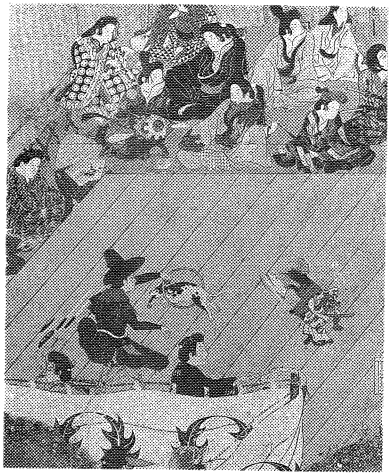

図５　「四条河原遊楽図」部分（左隻）

図４　「縄暖簾図」部分（右扇）

図６　「名古屋帯之古図」
（山東京伝『骨董集』）