

『松浦屏風』の制作年代そして作者像

～尾形光琳作品との比較を通して～

About the produced generation and author image of
“Matsura byobu”

～ Through the comparison with the works of Korin Ogata ～

小田 茂一
Shigekazu ODA

はじめに

六曲一双の『松浦屏風（婦女遊楽図屏風）』（国宝・大和文華館蔵）（図1）では、色鮮やかな小袖を纏った18人の女性群像が、整然と貼られた金箔地を背景に並置されている。作者が明らかではないこの『松浦屏風』の画面構成や人物の細部描写には、尾形光琳（1658～1716年）の作品との強い近似性を見いだすことができる。光琳の作品群を見渡し図像比較を通じて、この作品『松浦屏風』の制作時期や作者像について考察したい。

まず、尾形光琳が18世紀初頭に描いた『燕子花図屏風』（国宝・根津美術館蔵）を『松浦屏風』の画面と比較しながら、その構成についてみていく。次いで、光琳の人物描写、とりわけ顔貌や手指の描き方の特徴が、『松浦屏風』の遊女像の特色と相関性がみられることに着目し、いくつかの光琳作品における事例をもとに検証していく。また、『松浦屏風』が制作された時期の絞り



右隻



左隻

図1 『松浦屏風（婦女遊楽図屏風）』（国宝 大和文華館蔵）

込みに関しては、遊女たちが纏う小袖の図柄が大きなヒントをもたらしてくれていると考える。

『松浦屏風』の制作年代についてはこれまで、南蛮屏風の『洋人奏楽図』（重要文化財 永青文庫蔵）（図2）や、これとほぼ同じ構図による『洋人奏楽図』（重要文化財 MOA美術館蔵）のような桃山あるいは江戸初期の作品との比較をふまえて考察されてきた。しかし、たとえば『松浦屏風』に描出されている「総鹿の子絞り」という贅沢な小袖柄が流行をみたのは、1683年に奢侈を取り締まる「総（惣）鹿の子禁止令」が発せられていることなどでも明らかのように、元禄期に向けての

ことであった。『松浦屏風』に描かれている小袖には、「総鹿の子絞り」の二領を含め、鹿の子絞りによる図柄が多用されている。

本論ではこれらのことを踏まえつつ、人物・風俗画の制作にも取り組んだと考えられる尾形光琳の画家としての早い時期の力作が『松浦屏風』であったのではないかという提言をおこないたい。



右隻



左隻

図2 『洋人奏楽図屏風』(重要文化財 永青文庫蔵)

1. 光琳作品にみられる構図の特色

18世紀初頭に尾形光琳が描いた『燕子花図屏風』を『松浦屏風』と較べれば、両者の描出内容がまったく異なっているに係わらず、その構図は偶然とは言い難いほど似通っている。『松浦屏風』の遊女たちの配列やボリュームの流れは、燕子花と同一パターンによって配置されている。『燕子花図屏風』にみられる型紙を反復させたような繰り返し画面は、『松浦屏風』では何組もの遊女たちの身ぶりや姿勢、体の向きの同じような繰り返しによって展開されている。

構図におけるこのような類型性は、光琳のほかの2作品のあいだにもみることができる。たとえば、花鳥風月を描いた『雪松群禽図屏風』(岡田美術館蔵)と人物を描いた『太公望図屏風』(京都国立博物館蔵)のような、描かれている世界を異にする2作品間にも存在する(図3)。



『雪松群禽図屏風』(岡田美術館蔵) 『太公望図屏風』(京都国立博物館蔵)

図3

そしてこのような類似する構図の光琳作品においては、そこに配置されている事物の遠近感の表出などでの違いが見られる。構図面においては一見近似的にみえるこれらふたつの図像のうち、『雪松群禽図屏風』では、画面左側に開いている円弧は雁がやってくる池の汀を巡りながら水辺を取り巻くように左奥へと水平方向に広がっている。他方、『太公望図屏風』では、同じように左側に開く円弧は、太公望のたたずむ水辺から土坡が巻きあがるように上へと垂直方向へと伸びている。つまり、弧によりもたらされた空間には、水面を巡りながら奥へと広がる場合と、上方への動勢が見られる場合のあることがわかる。

ふたつの大きく渦巻くような構図として描かれた画面は、ベースとなる描線が形成する構図の共通性に係わらず、水平方向への空間の広がりや垂直方向への空間の広がりというふたつの光景を表出している。

尾形光琳は、似通った画面構成のなかにまったく異なった世界を表出していると言えよう。『雪松群禽図屏風』と『太公望図屏風』の構図におけるこのような高い類型性は、ほかの作品のあいだにも特徴的に見ることができる。

1枚の衝立の両面に描いたとされる『孔雀立葵図屏風』（重要文化財、個人蔵）の『孔雀図』の方には、前述の2作品同様、いわゆる反時計まわりの構図が典型的に見られる。そして光琳は、自在な遠近感で事物の関係性を位置づけていくことによって、それらの発するメッセージやこのなかに込められた意味合いを表出している。すなわち光琳は、似通った画面構成をおこないながら、そこにまったく異なった世界を展開していくことを表現上の特徴としていると言えよう。

そしてこれと同様のことは、『松浦屏風』と『燕子花図屏風』との関係性にもおいてもあてはまる。

2. 『松浦屏風』と『燕子花図屏風』との構図上の相関性について

『松浦屏風』と『燕子花図屏風』の両画面は、事物の同じような配置により構成されている。しかし、『燕子花図屏風』の右隻左端に描かれている燕子花は、手前に迫ってくるように見える。一方、『燕子花図屏風』と構図上の同じ箇所を描かれている『松浦屏風』のカルタに興じているふたりの遊女は、画面のもっとも奥の方のように配置されている。

また、『燕子花図屏風』を六曲屏風として、折り曲がっている状態で眺めた画面では、内折りで奥となる三扇と四扇の折れ目および五扇と六扇の折れ目では、燕子花の群生は小さめに画面上方に遠ざかっている。しかし、一扇と二扇の折れ目では、燕子花は画面下方にまで茎が伸び、近景にある大きな群生であることを強調している。屏風としてこの作品を眺めるときの遠近感は、描いている状態で見たときの遠近感とは必ずしも一致していない。また、遊女と燕子花との構図面でのきわめて高い類似性にも係わらず、両画面での奥ゆきと横方向への広がり、それぞれに独自性が強い。

『松浦屏風』と『燕子花図屏風』の2作品には、何条もの垂直線を互いに関連づけている『孔雀立葵図屏風』の『立葵図』に見られるような光琳に特徴的な画面構成パターンをみることができる。光琳は、構図面での類型性をベースにしなが、異なる表現内容をそこに盛り込み、それぞれの画面に独自性ある物語を表出している。

主要なモチーフを取り巻くように画面全体が大きく反時計回りに構成されている『太公望図屏風』と『雪松群禽図屏風』のような空間の捉え方、あるいは、何本かの軸となる垂直線に対して細線を斜めに交錯させる光琳の画面構成はともに、狩野派を創始した狩野正信（1434～1530年）や元信（1476～1559年）においてもすでにみられる^{*1}。伝統的な構図をとりわけ強く意識し継承することによって、尾形光琳は新しい表現をそのなかにもたらし続けたのである。光琳はバランスよく事物を配置し、さらにそれらのあいだに独得の連関性を生みだしている。派生する斜めの細線の微妙な重なりが垂直線に組み合わされることで装飾性をもたらしながら、平面性の高い画面を構築している作品として『竹梅図屏風』（重要文化財 東京国立博物館蔵）や『四季草花図鑑』（1705年 宝永2 個人蔵）があげられる。

『竹梅図屏風』では、上方に伸びる竹竿と斜めに小枝を伸ばす梅や笹の葉が、象徴性高く描写さ

れている。また『孔雀立葵図屏風』の『孔雀図』での、孔雀にかかる梅の枝、そして『四季草花図鑑』に描かれる草花の葉と葉の関係性、さらには『紅白梅図屏風』（国宝 MOA 美術館蔵）の左隻におけるわずかに流水面に被さりながら斜めに伸びていく梅の枝などの表現は、空間のバランスを保ちながら連続性の強い構図を構成していく光琳独自の美的感覚に基づくものであった。そして、『松浦屏風』にはこのような画面構成上の美意識の萌芽を読み取ることができる。

『松浦屏風』では、斜めの線は余白を生かしながら空間を繋げるように伸びてゆき、伸びた先では事物同士のわずかな重なりによって、位置関係が描出されている。たとえば、右隻一扇と二扇とを結ぶように斜めに手渡される煙管、左隻三扇と四扇とを斜めに伸びて小袖の袖の丸みと接するかのような三味線の天神（竿の先）、あるいは、右隻四扇の遊女の指から提げられた小枝と反対方向から伸びる手鏡、左隻五扇と六扇にみられる提げられた小袋とガラス鉢を捧げ持つ禿の頭に置かれる遊女の手との相互関係などによって画面構成上の連関効果もたらされている。

『松浦屏風』の遊女たちの群像イメージは、光琳の『雪松群禽図屏風』における群禽の配置を彷彿させる。花鳥画と人物画というふたつのジャンルの作品『雪松群禽図屏風』と『太公望屏風』は、花鳥画としての『燕子花図屏風』と人物画としての『松浦屏風』が制作されてから数年を経て、同じような関係にあるもうひと組の作品として手がけられたのではないか。『松浦屏風』の遊女たちのポーズには、『燕子花図屏風』の燕子花と同様、典型的で平面性の高い描写への意思を感じ取ることができる。

ヨーロッパ絵画においては、たとえばルネサンス期以降、透視図法に基づく精緻さによって「現実再現的」表現をおこなっている。このことによって、リアリティを担保してきた*2。しかしわが国の絵画では、事物を画面の上方や下方に配置するといった描写上の処理や、具体物のもたらす意味的関係性などで空間の遷移、そして遠近感を描き分けてきた。絵画の描出に際しては、床に広げた画面に構成線を引き、色を付けイメージを構築していくという制作過程のなかで、個々の事物を平面的に描写しながら、その空間性については、事物の関係性がもたらす具体的な情景をよりどころとしながら把握できるように表出していく面が強かったと言えよう。

『燕子花図屏風』と『松浦屏風』というふたつの異なった構図による空間表現のなかでも、それぞれこのような面から特段の工夫がこらされている。そして『松浦屏風』では人物配置を通じて、右隻と左隻とのシンメトリー性や画面両方向へのせめぎ合いが見られる。こうした連関性の結果として、画面構成は単調さを免れ、均整と美しさ、独得の緊張感を生みだしていると言えよう。そして『松浦屏風』の女性群像の並びようには、『燕子花図屏風』の右隻を逆さにみたときの燕子花の配列との強い相関性がある（図4）。

このような視点でみると、『松浦屏

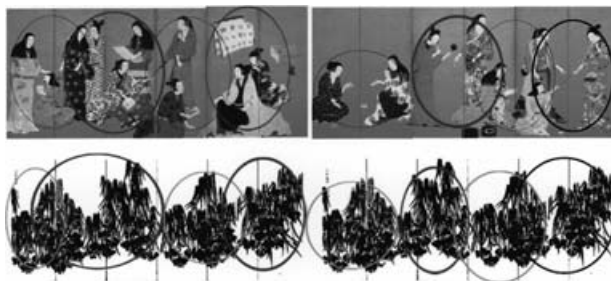


図4 『燕子花図屏風』（国宝 根津美術館蔵）右隻 反転

風』は『燕子花図屏風』の派生作品としての特徴を備えていると考えられる。このことについては、筆者はすでに詳述している*3。

『燕子花図屏風』と『松浦屏風』という構図を共有するふたつの作品はいずれも、コラージュされたようなフラットな描写でありながら、画面上の事物の高低の変化やその重なりようによって遠近感と動勢を導きだしている。そして結果として、豊かな空間性もたらされている。ここでは伝統的手法としての吹き抜け屋台や雲形の配置という手法によって遠近感もたらされているわけではない。ただ限りなくシンプルで無機質な金箔地に、限定性されることのない横への展開をも含めた広がりもたらされているのである。

『燕子花図屏風』を描いたあと、尾形光琳が同じような構成原理に基づいて、小袖を纏った群像が広がる『松浦屏風』を描いたという可能性は十分にあるのではなからうか。すなわち『燕子花図屏風』と『松浦屏風』のふたつの作品は、構図面で同じ意匠に基づいてデザインプランされた連作と考えたい。そしてふたつの作品は、描かれた時期も比較的近いのではなからうか。

これらふたつの作品は、世の「聖」と「俗」とを意識しながら、これを表象化することによって同じ18世紀初頭という時期に構成され、描出された一対の作品とみることができはしないか。『松浦屏風』の作者は、禁教が継続されていたキリスト教に係わるモチーフをも画面に忍び込ませている。またその一方で『松浦屏風』には、ストレートで力強い動勢が見られた江戸初期とは異なる、文化の成熟に裏づけられた元禄期の典雅さが感じ取れる。

このような作品が、名も知れない作者の手によってもたらされ、そして今日に受け継がれていることは、きわめて考えにくい。『松浦屏風』の作者には、この作品を描く以前にも以後にも絵画制作への多くの経験があり、平面性の強い構成内容を持つこの作品を制作することからさらに多くの知見を獲得し、画家としての活動を継続させていたと考える方が自然ではなからうか。すなわち、絵画史上に名をとどめている画家たちの誰かにこの『松浦屏風』の制作者は特定されるものと考えられる。

『松浦屏風』が完成するおそらく少し前には、この作品の対としての作品『燕子花図屏風』が、浄土真宗本願寺派本山である西本願寺に納められ、受け継がれてきた。すなわち『燕子花図屏風』は、いわば「聖」なる場を表象化するために構想された画面と言えよう。一方『松浦屏風』は、遊里といった場を飾るために描かれたのではなからうか。そしてその後、市井において見いだされている。『燕子花図屏風』の対極的な場に置かれるために描かれたのが『松浦屏風』ではなかったか。この画面に登場する人物群は、おそらくは当時よく知られている遊女たちであったのではないかと考える。このことは、作品修復の際に透過光写真によって明らかにされた遊女たちの眉・目・鼻などの描線の、何度にもわたる修正や、画面にきわめて容姿の似た遊女が繰り返し登場していることから想像することができるのではなからうか。

3. 『松浦屏風』と『洋人奏楽図屏風』をめぐる歴史

『松浦屏風』には、永青文庫やMOA美術館に所蔵されている『洋人奏楽図』との類似点が見られ

る。従前より認識されてきたこの事実は、『松浦屏風』が桃山時代あるいは江戸初期に制作されたという見方の大きな根拠ともなっている。

『松浦屏風』と『洋人奏楽図屏風』の両方に描かれている群像はともに、2、3人ごとの組み合わせとなっている。そしてこの関係性をベースに、場面が描出されている。『洋人奏楽図屏風』では、人物の容貌面における繰り返しが見られるが、このことは、ヨーロッパ人の容姿が描かれている図像を手本として模写したことに由来しているものと考えられる。このような人物の容姿の類型性は、『松浦屏風』にもみられる。

ところで、ほぼ同一構図での何枚もの作品が『洋人奏楽図屏風』として描かれたと考えられるが、このような画面構成の図像の一枚を尾形光琳も目にしていないのではなかろうか。

『松浦屏風』を『洋人奏楽図屏風』と較べてみると、『洋人奏楽図屏風』左隻四扇のマンダリンを弾く女性は、『松浦屏風』ではやはり左隻四扇のほぼ同じ位置に、三味線を弾く遊女に置き換えられて描かれている。さらに、『洋人奏楽図屏風』の西洋風衣裳に描かれている小さな反復文様は、『松浦屏風』の画面でも、たとえば右隻五扇のカルタに興じている遊女の小袖に類似の小さな繰り返し模様として描きだされている。そしてこの小さな模様を繰り返していく図柄は、尾形光琳の『佐野渡図』（MOA 美術館蔵）などの反復文様にも見ることができる。

『佐野渡図』に描かれる藤原定家と従者の藍や緑色の着衣には、色遣いに加え細かな反復文様などにおいても『松浦屏風』の遊女たちが纏う小袖図柄との類似性が見られる。また藤原定家の狩衣は、模様にとどまらず色遣いにおいても『洋人奏楽図屏風』の左隻三扇の会話に興ずる男性像の上衣などの藍色の色遣いとも似通っている（図

5）。このような色遣いとそこに描出されている文様には、『佐野渡図』の制作に当たっても、『洋人奏楽図屏風』が何らかの着想をもたらしているのではと感じ取れる。このことは、『洋人奏楽図屏風』と『松浦屏風』、さらには『佐野渡図』のあいだに、影響関係があったことを伺わせる。しかし『洋人奏楽図屏風』においては、着衣にも西洋画風の陰影描写による立体感がもたらされているのに対して、『松浦屏風』や『佐野渡図』に描かれる着衣の図像では平面性が保たれている。

『松浦屏風』への南蛮屏風の影響を伺わせるもうひとつの特徴として、ヨーロッパ伝来のロザリオやガラス鉢が描き込まれていることがある。また床面には、捨て札として俯瞰で置かれたカルタが硯などと同じように平面図的に描かれている。右隻五、六扇のこのカルタは、表面の図柄が判別できる。使われているのは「天正カルタ」とされている*4。

『松浦屏風』右隻5・6扇



『佐野渡図』尾形光琳

『洋人奏楽図屏風』左隻3扇

図5

また『洋人奏楽図屏風』のマンドリンは、『松浦屏風』では三味線に差し替えられているが、この三味線については、桃山・江戸初期においてすでに、渡来楽器の姿から今日のかたちものに変化している*5。しかし三味線を弾くという行為の広まりは、江戸時代を通じて次第に文楽や歌舞伎などに取り込まれたり、あるいは遊里での遊興に欠かせないものとなることによって、本格化していったのではなかろうか。

『松浦屏風』の画面に描出されている小道具は、絵画作品の制作時期を考えるうえでも大きなヒントをもたらす。南蛮渡来のロザリオやガラス鉢などの文物は、カルタとともに豪華な小袖を纏う遊女たちの華やいだ雰囲気に対応しい持ち物として選ばれ配置されたものであろう。しかし、小袖デザインの華麗さなど、ファッション性と豪華さという面を付与することにウエイトをおいて遊里という場のイメージを描き込んでいるこの作品では、これらの渡来の小道具類が未だ新奇の対象と受けとめられていた時期、すなわち桃山・江戸初期の表現内容とは必ずしも言えないのではなかろうか。『松浦屏風』の作者は、このような異国の文物を、むしろ遊女たちには慣れ親しんでいる事物と感じさせながら表出している。この作品が描かれた当時の人々からみれば、もはや遠い昔となってしまうもうひとつの活力に溢れた江戸初期という時代のイメージをうまく画面に取り込むことに作者は成功していると考えたい。

『松浦屏風』の作者は、フィクション性の高いそれぞれの場面に相応しいさまざまな懐かしい事物を入りこませることによって、ひとりの人物ともうひとりとのあいだに連関性を持たせ、さらには作品のデザイン性を高めているものと理解できる。この結果、作品は時空を超越したひとつの情景を構成することとなった。そして、作者によってこのような高いフィクション性が構築されることが、作品の制作時期への多様な見解をもたらし続けている要因のひとつともなっている。

4. 「小西家旧蔵資料」の画稿と『松浦屏風』の遊女の顔貌

幕府による「禁中並びに公家諸法度」で、和歌とその歴史を学ぶことが奨励されたこともあって、江戸時代には万葉以来の歌人たちを描いた「歌合絵」や「歌仙図」が着目されている*6。そして社寺には「歌仙額」が奉納されたりしている。また百人一首の世界をテーマにした図柄による小袖デザインの見本帖「小袖雛形」も遺っている。尾形光琳の関心も当初は、風俗画や肉筆浮世絵など新しいジャンルの人物画ではなく、このような伝統を踏まえた世界にあったと考える。

歌仙のひとり在原業平は、鎌倉時代に藤原為家により描かれたと伝えられる『時代不同歌合絵』などに見られるように、矢筒を背負った出で立ちによって表出されてきた。光琳が描いた在原業平や百人一首の歌人たちの画稿は「小西家旧蔵資料」として、書簡類などとともに遺されている*7。

『松浦屏風』では、人物群像はそれぞれが向き合った配置で繰り返されている。このことには、ふたりの歌仙を対に描いた「歌合絵」伝統の様式美が反映しているのではと推測する。尾形光琳は『歌仙図画稿』（重文 小西家旧蔵資料、京都国立博物館蔵）や『百人一首画稿』（小西家旧蔵資料）などを描いているが、このことを通じて『松浦屏風』へと到達したのではなかろうか。このような画稿を描いた経験は、独自性の高い作者の美意識と強い個性として、『松浦屏風』に表出された姿

かたちに反映されていると考える。

若い頃から和歌の宗匠家・二条家に入りし、伝統を踏まえた絵画の世界に親しんでいた尾形光琳が、「光琳」と署名するようになったのは、1692年（元禄5）頃とされる。雅号を新たに「光琳」とすることで、画家としての本格的なスタートを切ろうとしたのである。『歌仙図画稿』の在原業平像の右上余白には「光琳筆」の試し書きが、すでに描いたものに一部重なるように、繰り返しておこなわれている。しかも字体を変えたりしながら幾度もわたって確かめていることから、重要な作品の落款のための練習であったと推察される。『歌仙図画稿』のふたつの業平像のうち向かって右側の像が描かれたのちに、この試し書きが付加されているように見える。そして、この筆遣いは1704年（宝永元）に描かれた『中村内蔵助像』（大和文華館蔵）の「光琳」の文字に似ている。そして『燕子花図屏風』での署名も、この試し書きにきわめて近い筆跡と言える。「光琳」と記すための練習は、17世紀末からこの『燕子花図屏風』を描いた1702年前後におこなわれたものと考えたい。繰り返された試し書きには、『十二月歌意図屏風』での「光琳筆」から、『燕子花図屏風』での筆遣いへの変化のようすがとどめられている。

また、『歌仙図画稿』のふたつの在原業平像のうちの、特に左側に描かれている像と、この同じ紙面の裏側に柿本人麻呂像とともに描かれている『秋好中宮侍女図』（個人蔵）の侍女に似た面立ちの女性デッサンは、相前後して描かれたのではなかろうか。そして光琳はこの延長線上で『松浦屏風』を手がけたものと考えたい。

『歌仙図画稿』に並べて描かれたふたつの在原業平像の顔貌は、右側から左側へと光琳ならではの容貌描写へと変容している。そして左側の方の容姿は、『松浦屏風』の遊女たちの面差しとの近似性が高い。また同じ『歌仙図画稿』紙面で、「光琳筆」の試し書きとは反対側の余白に添えられている輪郭線と目・鼻・口を線描したのみの小さな女性の顔のデッサンの容貌も、『松浦屏風』右隻六扇の、座ってカルタに興じる遊女の顔つきにきわめて近い（図6）。

目・鼻・口のみを描いたこの顔面デッサンは、光琳が女性の容貌を表出するうえでの下絵のひとつと考える。そしていずれの画稿も、このあ

とに描かれた光琳作品へと取り込まれていくこととなった。たとえば在原業平像は、光琳の特質を強く示す容貌として、藤原定家の和歌を主題とした『佐野渡図』での定家の風貌に展開されていく*8。さらにまた、画稿に表出された顔貌は『松浦屏風』の遊女の表情へと流用されたのである。またこれらの下絵が描かれたのは、『燕子花図屏風』を手がけたのとそれほど遠くない時点のことと考える。

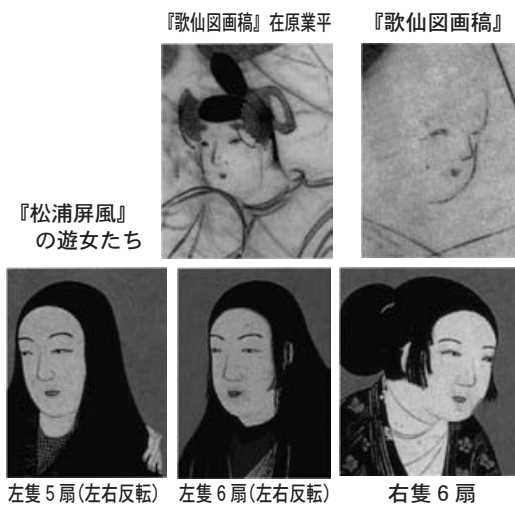


図6

5. 『松浦屏風』にみられる『中村内蔵助像』との関連性

『燕子花図屏風』左右両隻の「光琳」の筆遣いは、「小西家旧蔵資料」の業平像画稿右余白の試し書き「光琳筆」の一部の文字に近い。そして、『中村内蔵助像』（図7）では、この業平像脇の試し書きの字体から幾分の変化がみられる。

また、在原業平像に一部が重なるように記されている「光琳筆」の試し書きと光琳の早い時期の作品『十二月歌意図屏風』の筆遣いとの関連性から、「小西家旧蔵資料」の業平像は、この『十二月歌意図屏風』と相前後して描かれたものと考えるのが妥当ではなかろうか。そして、右側から左側の像へと変化した業平の顔貌や、この業平の裏面に描かれた女性像の容貌などは、5年以上の歳月をかけて光琳風の洗練された面立ちへと展開され、『松浦屏風』を経て『中村内蔵助像』へと至ったものと考えられる。

光琳が法橋に叙せられて間もない時期に描いた作品が『燕子花図屏風』であったということを前提にすれば、『松浦屏風』は1703年前後の作品と推定できる。

『松浦屏風』に並置されている遊女たちの描写は平面的で、身のこなしに伴ってもたらされるであろう小袖模様のゆがみなども描出されていない。しかしこの遊女たちのゆったりとした動勢を伴う姿からは、ここに込められている力が感じ取れる。静寂さのなかのしっかりとした動きは、制作年まで確かな数少ない尾形光琳の作品『中村内蔵助像』の表現にも共通して見られる。『松浦屏風』の描写には、能装束を纏って正座する内蔵助を描いた線質との共通性を感じ取ることができる。内蔵助の表情、とりわけひたいなどの雰囲気、眉、眼差しや黒目のありか、髪の毛の生え際、襟足の筆遣い、鼻筋の描線、口元のそれぞれにおいて、『松浦屏風』の遊女たちの描写法に似通ったものとなっている。

この遊女たちそれぞれの輪郭や目鼻立ちには、微妙な差異が見られる。それにも係わらず、面差しはそれぞれ中村内蔵助が持つ雰囲気にかわめて似通ったものとなっている（図8）。右隻五扇の遊女像では、顔の向きは言うまでもなく、眼の位置の近似性が強い。右隻四扇や左隻三扇の遊女像では、眉や襟足の描写方法が内蔵助像ときわめて似ている。左隻二扇の遊女像では、鼻筋とりわけ小鼻の描線が内蔵助像と似通っている。『松浦屏風』の遊女たちの容貌表現における筆遣いは、内蔵助像の描写に強く類似していると言えよう。

また『松浦屏風』の遊女たちには、このほかにも、「小西家旧蔵資料」の画稿類との強い関連性



図7 『中村内蔵助像』（部分）
1704（宝永元）年
尾形光琳（大和文華館蔵）



図8

も見られるのであるが、たとえば『歌仙図画稿』の左側の在原業平像の容姿は『松浦屏風』の左隻五扇の遊女にとりわけ似ている。さらに『立姿美人図画稿』（重文 京都国立博物館蔵）の女性の面差しは『松浦屏風』の右隻五扇の遊女に、そして『百人一首画稿』の在原業平像は、『松浦屏風』の右隻一扇や左隻二、三扇の細面の遊女に近似性が感じ取れる（図9）。

顔貌において『中村内蔵助像』などと似通っているのに加え、『松浦屏風』では、手の描写、とりわけ手の甲から華奢でよく伸びながら反り返った指先の表情での近似性が強い。また『松浦屏風』での表現には、はっきりとした隈取り線が引かれている爪の描写など、『中村内蔵助像』での光琳の描き方にきわめて似通っている。そして、握られたこぶし、さまざまなしぐさをおこなう指先の描写などにも共通性が見られる（図10）。

中村内蔵助の着衣全体の雰囲気など、その輪郭線の発する微妙な動態感についても『松浦屏風』の遊女と似通った表現となっている。たとえば『松浦屏風』に描かれている遊女たちの衣裳の身ごろや袖の形状は、尾形光琳が心血を注いで描いた畏友・中村内蔵助の袖のかたちなどときわめて強い近似性が感じ取れる。そして着衣に生じる皺も、両作品で同じように、図柄の表面に描線として加えられている。そしてこのことによって、模様のかたちは崩れることを免れ、強い正面性によって表出されている。

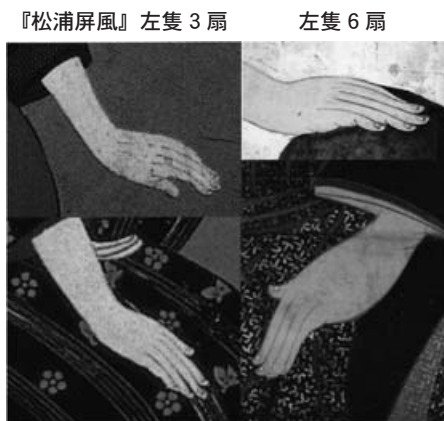
ふたつの作品に描かれている人物像は、一方は男性、もう一方は女性という大きな違いがあり、また能装束で正装している身近な人物を描いているのか、あるいは華やかな小袖を纏い世間の注目を集めている遊女たちをファッション性豊かに豪華に描いているのか、といった違いが見られるものの、表現されている内容の共通性には注目すべきものがある。

光琳のこのほかの作品、たとえば周の軍師となる賢人・呂尚を描いた『太公望図屏風』でも、手・指・爪の表現方法には、『松浦屏風』の遊女の手や指先、爪の描



『百人一首画稿』在原業平像 『立姿美人図画稿』
左隻2扇 『松浦屏風』の遊女 右隻5扇

図9



『松浦屏風』左隻3扇 左隻6扇
右隻6扇 『中村内蔵助像』

図10



『松浦屏風』左隻3扇 爪のかたちと隈取り
『太公望図屏風』尾形光琳

図11

写との強い近似性をみることができる（図 11）。

6. 『松浦屏風』にみられる『佐野渡図』との類似点

尾形光琳は、『燕子花図屏風』のような自然のモチーフを描く場合には、色数を抑えながら色と色の対比効果によって装飾性の高い画面を生み出している。燕子花や仙翁花、鶴など「花鳥風月」を金箔地を背景に描く色数は抑制的で、筆遣いにも輪郭線が見られない。

そしてこれとは対照的に、藤原定家の「新古今和歌集」の歌を主題として構成した『佐野渡図』や、『秋好中宮図』（1701年 元禄14頃 MOA美術館蔵）など、人物をモチーフとした作品では、華やかで饒舌な色彩群による細密で正面性の強い模様の画面が構築されている。そして、人物群像をモチーフとしている『松浦屏風』には、同じように明確な筆遣いによって輪郭線が描写され、衣裳の図柄描写においても、ゆがみがないという点で共通している。布地の皺は、かたちが崩れていない図柄の上に引かれた線によって描出され、模様としての図像性と正面性が大切にされている。

『松浦屏風』修復の際の透過光撮影では、右隻三扇の遊女が纏う鹿の子絞りによる華やかな図柄の小袖の襟部分の下地に、ひらかなによる「むらさき かのこ」という書き込みがみつまっている*9。この筆遣いは、『佐野渡図』を収納する箱に貼りつけられている題字の墨跡「佐野のわたり図」にきわめて似通っている（図 12）。小袖の図柄とその配色についての覚えとして記された『松浦屏風』の下地のこの「むらさき かのこ」の書き込みのような記載例は、「小西家旧蔵資料」に遺される光琳の画稿類にもみられる。たとえば『風俗図下絵』には、何カ所にもわたって「こけら」などの文字が書き込まれている*10。

この「むらさき かのこ」の覚え書きは、紫色の「鹿の子絞り」図柄として『松浦屏風』右隻三扇に描きだされている。このように「鹿の子絞り」図柄は、『松浦屏風』の衣裳にはとりわけ多用され、右隻と左隻に描かれているあわせて14人の遊女のうち11人までが鹿の子絞り図柄の小袖を纏っている。そして「総（惣）鹿の子絞り」の小袖を纏う遊女は、右隻と左隻にひとりずつみられる（図 13）。

『佐野渡図』箱貼り付け
尾形光琳



むらさき かのこ
『松浦屏風』右隻3扇
遊女小袖襟

図 12



左隻3・4扇

右隻3・4扇

図 13 『松浦屏風』

7. 「総（惣）鹿の子絞り」の流行と『松浦屏風』の制作時期

『松浦屏風』では、「総鹿の子絞り」のふたりを含め、立ち姿として描かれている9人全員が、鹿の子絞りの図柄の小袖を纏っている。「鹿の子絞り」が多用されていることが、この作品の特徴である。作者はいわば流行のモードとして「鹿の子」図柄を描いているのではなかろうか。

「奢侈の禁令」として「総（惣）鹿の子禁止令」が発せられたのは1683年（天和3）、尾形光琳26歳頃である。布地を一粒一粒括り絞っていくことで、一領の小袖の図柄を構成する「総鹿の子絞り」の制作は、とりわけ手間のかかる作業である。このため、きわめて高価なものとなった。

井原西鶴は、1686年刊行の浮世草子「本朝二十不孝」で、当時の人々の鹿の子絞りへの意識を踏まえながら「衣装は、御法度は表向は守り、内證は鹿子類さまざま調べ、…」と記している^{*11}。この西鶴の記述からも、元禄期にかけて鹿の子絞りの大流行が見られたことが推察できる。鹿の子絞りという手法のみによって模様を構成した「総鹿の子絞り」の小袖が登場し始めたのは寛文年間（1661～72年）とされる^{*12}。「奢侈の禁令」が出される1680年代になると、「松浦屏風」のふたりの遊女に見られるような、全体を鹿の子絞りで均一に仕上げた「総鹿の子」の小袖が見られるようになったのではなかろうか。また一方ではこの時期、町方女性の中に「友禅染め」が盛んになり始めている。

「総鹿の子絞り」を含む鹿の子絞りを取り込んだ小袖図柄は、元禄年間から活躍した居初津奈女の作と伝えられる『雛形絵巻』（奈良県立美術館蔵）（図14）にも多く描かれている。『松浦屏風』の作者が、華麗なファッションとして鹿の子絞りに着目したのは、このような社会的背景のなかでのことであった。そして『松浦屏風』



図14 『雛形絵巻』（17世紀末～18世紀初め頃）伝・居初津奈女

の作者は、同形反復描写という根気の求められる細かな作業によって、何枚もの鹿の子図柄を画面に描出させている。このことには、この表現への作者の強い意思を感じ取ることができる。そして、鹿の子絞りが当時の人々にとっていかに人気の高い小袖図柄であったかを認識することができよう。鹿の子絞りの流行が元禄期にかけてのことであったとすれば、多くの鹿の子絞り図柄を描いたこの作品『松浦屏風』が構想されたのも、同じ時期である可能性が高いと考える。

ところで鹿の子絞り（匹田絞り）は、桃山から江戸初期に隆盛をみた染柄、いわゆる「辻が花染」と呼ばれる手法においても、部分的には用いられてきた。このことは『松浦屏風』が南蛮屏風と同じ頃に描かれた作品ではないかと考えるうえで、ひとつの証左とされ得る。しかしこの時期には、「総（惣）鹿の子絞り」は未だみられない。

『松浦屏風』では、遊女たちは揃って斜め前方から均質的に描かれている。それにも係わらず、ひとりを除いては帯の結び目が見えていない。元禄期に広まった後ろ結びが、ここに描かれた遊女た

ちの帯の結び目にも反映しているのではなかろうか*13。

また『松浦屏風』の小袖図柄には、特徴的な新しいモチーフも登場している。たとえば右隻一扇には、飛翔する鳳凰が描かれている。これは、光琳の図案帖に遺されている鳳凰図と類似している。また左隻六扇には、兎図柄が鹿の子絞りにより描出されている。これは光琳亡きあと、光琳の図案帖などに遺された図像をもとに江戸時代中期に展開された「光琳模様」の、たとえば「光琳松」や「光琳蔦」を鹿の子絞りによって小袖図柄としている事例にみられるのと同じ意匠法と言えよう*14。『松浦屏風』の作者は、左隻六扇の遊女が纏う小袖の兎模様、同じような手法に則った鹿の子図柄を採用している。

『松浦屏風』に描かれる小袖の図柄には、寛文小袖の特徴である左肩部分を起点に右裾方向へと巻き込むように縦に流れる動勢は見られない。作品に描かれる小袖図柄は主に均質な繰り返しパターンによって構成されている。そしてこのなかに、艶やかに舞う鳳凰や図案化された兎といった独自性の高い図柄が付加されている。さらには、裾模様として帆船や波を描くなど、小袖の上部と下部を別のモチーフで描き分けるといった元禄期以降の図柄の特徴をも垣間見ることができる。

また、左隻三扇の遊女が身につけているロザリオ、そしてガラス鉢、さらにはカルタは、ファッションアイテムとして画面に盛り込まれているように見える。『松浦屏風』に図像化されている「総鹿の子絞り」や、鹿の子絞りによる斬新なモチーフの小袖図柄、そして小道具として描き込まれている物事はともに、当時の人々の憧憬に応えようとする作者の意匠として画面に取り込まれているものと考えられる。

おわりに

『中村内蔵助像』『歌仙図画稿』『立姿美人図画稿』など、人物を描出した多くの尾形光琳作品では、顔の向きはすべて斜め前方向から捉えられている。そして『松浦屏風』においても、これと同じような定型化されたポーズによって、奥の側となる目尻が顔の輪郭線のように内側にとどまるような角度で表出されている。『松浦屏風』に見られる18人の女性像の面立ちや眼差しには、尾形光琳に特徴的なこのような決まりの描写が反映されていると考えたい。そして『松浦屏風』の遊女たちの瞳の描写も、尾形光琳の『中村内蔵助像』や「源氏物語」の登場人物を描いた『秋好中宮図』での黒目の表情などとも共通している。光琳が人物の眼差しを描出する際に、その割合やバランスなどを考えながら、どのように筆を入れているのかといった面においても、これらの作品での表現は『松浦屏風』に表出されている女性たちのものときわめて近い。

尾形光琳にとって、人物画への関心は薄かったとは言いがたい。光琳には、『百人一首画稿』など多くの人物描写の習作が見られる。人物を描くことへの強い関心は、浮世絵のような当世風の美人図に向けられたものではなく、平安・鎌倉時代以来の歌仙図の人物像をモチーフとすることから始まった。そして絵画表現の伝統を踏まえつつ、そこに込められている美意識を元禄期に相応しい新しいかたちへと置き換えながら描き出していくことにあった。このことを表現へのベースとしつつ描きだされているのが、光琳の人物描写の特色と言えよう。

光琳は少なくない点数の人物画を手がけていたと考えるが、こうした本研究の仮説を裏づけてくれる作品のひとつに『元禄美人図』がある*15。この作品では、「小西家旧蔵資料」の画稿『立姿美人図』ときわめて近い描写がおこなわれている。

そして光琳は、『立姿美人図』においては輪郭線を描き直しているが、最初に引いたポーズ線は、『元禄美人図』の左襟から袖への流れにきわめて近いフォルムをかたちづくっている。このことから『元禄美人図』は、線描きの『立姿美人図』をもとに制作された何枚かの光琳作品のなかの一枚でないかと推測する。そしてこの『元禄美人図』もまた、顔貌や指先の描写において『松浦屏風』の遊女との近似性が高い。具体的には、左隻四扇の遊女の容姿ととりわけ似ている（図15）。

『松浦屏風』
左隻4扇

『元禄美人図』
尾形光琳



『立姿美人図画稿』
尾形光琳

図15

17世紀から18世紀にかけての時期は、江戸を中心に菱川師宣や懐月堂安度をはじめとする懐月堂派が肉筆浮世絵を手がけていた。尾形光琳もまた、『松浦屏風』を描いたあと、美人画を求められることがしばしばあったものとする。そして『元禄美人図』で款記している「応需戯画」にみられるように、注文に応じるかたちで光琳は人物風俗図をも手がけていたのではないかと考える。

〈注〉

- 1 狩野正信『周茂叔愛蓮図』（国宝 九州国立博物館）、狩野元信『瀑布図』などに伝統の構図を見ることができる
- 2 二次元の平面としての絵画表現をめぐり、たとえば高階秀爾は『装飾性の原理』で、西欧絵画の特性は遠近法などに基づく「現実再現的表現」であり、日本美術では「二次元の平面であるという画面本来の特性を尊重し、それを強調しよう」と記している
- 3 愛知淑徳大学論集 メディアプロデュース学部篇 第4号（2014年3月刊）に「『松浦屏風』にみる尾形光琳『燕子花図屏風』との近似性」として掲載
- 4 『日本の美術館を楽しむ』No.20 大和文華館 林進 朝日新聞社 4頁
- 5 豊臣秀吉が1597年（慶長2）に京都の神田治光に命じて淀君のために用意した黒漆に金蒔絵の胴の三味線「淀」（個人蔵）が今日に伝えられている
- 6 1615年（慶長20）に公布された「禁中并（並びに）公家諸法度」の冒頭で、必須の教養として和歌を奨励している。『禁中并公家諸法度』では、「一 天子諸芸能之事、第一御学問也、不学則不明古道、而能政致太平者未有之也、貞観政要明文也、寛平遺誠雖不窮経史、可誦習群書治要云々、和歌自光孝天皇未絶、雖為綺語、我国習俗也、不可棄置云々、所載禁秘抄、御習学専要候之事」と、特に和歌を取りあげ、その歴史を学ぶことを促している（傍線筆者）
- 7 「小西家旧蔵資料」とは、光琳の子寿市郎の養子先の小西家に遺された画稿や文書類など。『歌仙図画稿』、

『立姿美人図』、『桜花山水図』、『鳥獸写生帖』なども含まれている

- 8 藤原定家(1162～1241年)は、『新古今和歌集』の選者であり、『小倉百人一首』の編纂もおこなっている。また、日々の天候に触れながら記したスタイルの日記『明月記』を遺している。光琳の『佐野渡図』は『新古今和歌集』に採られている「駒とめて袖うちはらふ陰もなし佐野のわたりの雪の夕暮」の情景を描出したものである
- 9 1994～5年におこなわれた修復に関する報告
「大和文華」112号 2005年3月『松浦屏風修理報告特輯』 関地久治
- 10 『風俗図下絵』として、「い」から「わ」までのうち、「と」を除いた12枚からなる遊里風景のデッサンが遺されている。「こけら」などの覚え書きは、この「い」「ろ」「は」「ぬ」「を」などのいくつもの部分に見られる。またこの下絵群にきわめてよく似た屏風仕立ての彩色作品が2種類見つまっている
- 11 この時期の鹿の子絞りの流行のようすは、井原西鶴(1642～93年 寛永19～元禄6)が1686年(貞享3)に発刊した浮世草子「本朝二十不孝」の『跡の剥たる嫁入長持』の段の記述、「手前よろしければ、兼て手道具は、高時絵に美をつくし、衣装は、御法度は表向は守り、内證は鹿子類さまさま調へ、京より仕付方の女を呼寄・・」に見ることができる(傍線筆者)
- 12 「日本の美術」No.435 『小袖からきものへ』 2002年8月号 長崎巖 至天堂 5頁 「模様を鹿の子絞りのみで表わした小袖がはじめて現れるのも、寛文期である」としている
- 13 歌舞伎役者の初代上村吉弥は広幅の帯を後ろで結ぶ「吉弥結び」を考案した。これをもとに元禄期には後ろ結びが流行した。『松浦屏風』の遊女たちは、左隻六隻のひとりを除いて広幅帯ではないが結び目を後ろに置いている。また、禿の帯も後ろで大きく結ばれている
- 14 「日本の美術」No.524 『光琳模様』 2010年1月号 小山弓弦葉 ぎょうせい 12頁 35頁
「コラム 光琳模様に用いられた技法」に、「光琳模様のように単純化された形を強調するデザインでは、鹿の子絞りの技法が効果的に用いられている」ことを指摘している
- 15 「國華 1418号」 2013年12月の『研究余録 尾形光琳の美人図』で、河野元昭氏は光琳が求めに応じて描いたとされる風俗画『元禄美人図』について言及している。酒井抱一が描いた『元禄美人図』(1797年)は、この作品を模写したものと考えられる

〈挿図出典〉

- 図1 『松浦屏風(婦女遊楽図屏風)』(国宝 大和文華館蔵)
「松浦屏風 絵葉書」 大和文華館刊
- 図2 『洋人奏楽図屏風』(重要文化財 永青文庫蔵)
「永青文庫の国宝」『洋人奏楽図屏風』永青文庫
- 図3 『雪松群禽図屏風』(岡田美術館蔵)
「岡田美術館 名品撰」(『雪松群禽図屏風』)
『太公望図屏風』(重要文化財 永青京都国立博物館蔵)
「もっと知りたい 尾形光琳」東京書籍 2008年

図4 『松浦屏風』

『燕子花図屏風』 右隻 (根津美術館蔵)

「KORIN展 国宝『燕子花図』と

メトロポリタン美術館所蔵『八橋図』」 根津美術館 2012年

図5 『松浦屏風』 右隻五扇、六扇

『佐野渡図』 尾形光琳

「もっと知りたい 尾形光琳」 東京書籍 2008年

『洋人奏楽図屏風』 左隻三扇

「永青文庫の国宝」『洋人奏楽図屏風』 永青文庫

図6 『歌仙図画稿』 在原業平像、顔貌デッサン

「歌仙—王朝歌人の憧れ—」 徳川美術館 2013年

『松浦屏風』の遊女たち

図7 『中村内蔵助像』(部分) (大和文華館蔵)

「KORIN展 国宝『燕子花図』と

メトロポリタン美術館所蔵『八橋図』」 根津美術館 2012年

図8 『中村内蔵助像』(部分)

「芸術新潮」 2005年10月号

『松浦屏風』の遊女たち

「大和文華 第112号 松浦屏風修理報告特輯」

図9 『百人一首画稿』 在原業平像

「日本の美術 No.462 『光琳芸術の基底 小西家旧蔵資料を中心に』 2004年11月号

『立姿美人図画稿』 同上

『松浦屏風』の遊女たち

図10 『中村内蔵助像』の指先

「芸術新潮」 2005年10月号

『松浦屏風』の遊女と遣手の指先

図11 『太公望図屏風』の手

「もっと知りたい 尾形光琳」 東京書籍 2008年

『松浦屏風』の遊女(左隻3扇)の手

「大和文華 第112号 松浦屏風修理報告特輯」

図12 『松浦屏風』 右隻3扇 遊女小袖襟

「大和文華 第112号 松浦屏風修理報告特輯」

図13 『松浦屏風』の「総鹿の子絞り」の小袖

「松浦屏風 絵葉書」 大和文華館刊

図14 『雛形絵巻』 伝・居初津奈女

「女性像の系譜—松浦屏風から歌麿まで」大和文華館 2011年

図 15 『元禄美人図』

「國華 1418号」 2013年12月号

『松浦屏風』 左隻四扇

「大和文華 第112号 松浦屏風修理報告特輯」

『立姿美人図画稿』

「日本の美術 No.462 『光琳芸術の基底 小西家旧蔵資料を中心に』 2004年11月号