

『松浦屏風』のカルタ場面模写図の作者像について

Reasoning about the painter who copied the Carta scene of Matsura-Byōbu.

小 田 茂 一

ODA Shigekazu

キーワード：松浦屏風 酒井抱一 尾形光琳 元禄美人図

概要：『松浦屏風（婦女遊楽図屏風）』（大和文華館蔵 国宝）に描かれる美人群像のうち、向き合ってカルタ遊びに興じるふたりの遊女を写し取った双幅の掛軸がある。この模写作品「カルタの図（仮）」（個人蔵）〈図1〉は、『松浦屏風』〈図2〉のカルタ場面とほぼ同じ姿かたち、衣裳図柄で描出されている。ごく薄い紙に人物像が表出されたこの画面には光沢があり、白蠟などの蠟油が用いられた可能性が考えられる。

本論では、「カルタの図」における手法や表現内容の特徴を検討し、これらをベースとして模写図の制作時期、さらには描き手についての考察を試みる。



図1 カルタの図(双幅軸) 個人蔵

1. 『松浦屏風』から派生した掛軸「カルタの図」

この「カルタの図」では、『松浦屏風』の群像からカルタに興じるふたりの遊女を抜き出して、双幅の掛軸として仕立てている。「カルタの図」と『松浦屏風』のふたつの作品は、一方が他方を参照して構成されたものと考えられる。そしてオリジナルは『松浦屏風』で、「カルタの図」の軸は、これを模写した作品とみられる〈図3〉。このことは、画面に表出されているいくつかの内容から推定できる。

たとえば、遊女ふたりは「カルタの図」でも『松浦屏風』でも、背中や裾部分などがほぼ同



図2 松浦屏風(婦女遊楽図屏風) 国宝 大和文華館蔵

じフレームで切り取られている。そして相違点をあげれば、『松浦屏風』ではカルタをする遊女の右側には、赤の総鹿の子を纏って立つ遊女の小袖裾が被さるように描出されているにもかかわらず、このはみ出て被さっている部分を「カルタの図」軸では、三つ巴図柄の打掛裾に皺をつけながら伸ばすことで対応している。また『松浦屏風』の衣裳図柄の細かな模様を、「カルタの図」では幾分簡略化している。カルタ遊びで使用している札の絵柄についても、「カルタの図」の描き手は『松浦屏風』に見られるものをさらに省略し、曖昧にしている。このことは、「カルタの図」の描き手にとって、札の絵柄内容が作品の本質に係

わる主要な関心事ではなかったことを示している。また「カルタの図」が描かれた頃には、この絵柄の元である「天正カルタ」そのものが、人々の目にふれる機会のないものとなっていたことを示唆しているのではなかろうか。

一方『松浦屏風』では、このカルタ札の絵柄の描きようは、「天正カルタ」であることがわかるように表出されている。『松浦屏風』が描かれた時期においても、「天正カルタ」はすでになじみが薄いものとなりかけていたと考えるが、『松浦屏風』の作者は、これが「天正カルタ」であるということを明らかにし、画面上に展開している内容と深く連関するモチーフのひとつとして取りあげたものと筆者は考える^(・1)。

画面の細部に見られるこのような描き方からも、これらふたつの図像は、まず『松浦屏風』が描かれ、「カルタの図」の描き手がこれを模写しているという関係性が推定できる。

この「カルタの図」の軸には『松浦屏風』と同様、落款がない。「カルタの図」の描き手が『松浦屏風』を模写をした際、これを模写することへの依頼主がいたわけではないと考えられる。描き手はあくまで、自らの意思で「カルタの図」のオリジナルである『松浦屏風』を模写しようとアプローチしたものと考えられる。また、作者に関する情報は、『松浦屏風』にも表記されていないのであるが、「カルタの図」の描き手は、模写する時点で『松浦屏風』の作者を知っていたものと考えられる。

「カルタの図」はいずれにしても、この『松浦屏風』に強い関心のある美人図修業中の絵師により模写され、こののちに双幅の掛軸へと仕立てられた作品ではなかろうか。すなわち作者は、『松浦屏風』という美人図であり風俗図でもあるユニークな素材に着目し、自らの修養の一環として六曲二双屏風の画面に広がるいくつもの場面のなかから、完結したひとまとまりを構図として独立させ、模写したものとみられる。



図 3

上
カルタの図下
松浦屏風

双幅の軸として仕立てられている「カルタの図」の2画面は、それぞれ『松浦屏風』の右隻5扇と6扇の図像に対応している。「カルタの図」の作者は、『松浦屏風』の扇と扇の区切りに合わせて対として、向き合うふたりを忠実に左右に配置している。

なお、本論で論究している模写図像「カルタの図」とは別に、『松浦屏風』のカルタ遊びの場面と近似する『カルタ美人図』（個人蔵）が存在し、「遊びの流儀 遊楽図の系譜」展（2019年 サントリイ美術館）において展示されたが、ここではその作品については言及しない⁽²⁾。これらと類似する「カルタの図」は、ほかにも描かれていたのではと考えている。

2. 「カルタの図」に反映される西欧絵画風遠近感

「カルタの図」の作者は、ひとつの完結した場面としての描出を意識しながら模写をおこない、金箔地を背景に配置されている『松浦屏風』の、カルタに興じている人物や事物の位置関係に気を配りながら描き取っている。しかしこうしたなかで、「カルタの図」の描き手は、オリジナルである『松浦屏風』に忠実でありながら、たとえば立て膝でカルタをしている遊女の三つ巴図柄の打掛の裾を、前・後方へと広めにするという画面上の変化を加えたりと、自らの意思に忠実な画面を構成しようとしたこの作者ならではの工夫が伝わってくる。

この模写において、とりわけ大きな差異がみられるのは、床に置かれているカルタ札の配置である。カルタ札が描かれている位置や重なり具合については、『松浦屏風』と「カルタの図」では、異なっている。違いはまず、4枚重ねて床に置かれているカルタ札は、『松浦屏風』では人物が描かれた位置の下方に正面性強く俯瞰により描出されている。他方「カルタの図」では、札は人物が向いている目線の先、すなわち人物の上手にあたる位置に配されている。

『松浦屏風』での見え方と同じような正面性の強い描出事例は、尾形光琳（1658（万治元）～1716（享保元）年）の肖像作品『中村内蔵助像』（1704年 大和文華館蔵 重要文化財）の扇子の描写においてもみられる。しかし、「カルタの図」ではこれらとは異なり、透視図法を意識したような配置が採られている〈図4〉。

尾形光琳はキュビズムの先駆けとなったポール・セザンヌ（Paul Cézanne 1839～1906年）と同じように、画面の最下方には、見下ろしたような目線による視覚像として事物を描出しており、このような描写法による構成は、『松浦屏風』にはカルタ札のほかに、硯や煙草の配置にも見ることができる⁽³⁾。一方、「カルタの図」の描き手にとっては、画面下方にこのように配置された平面図的な事物の見え方は、不自然に感じたのであろう。

「カルタの図」では、4枚の重ね置かれたカルタ札は、人物の座り位置に合わせるように、こ

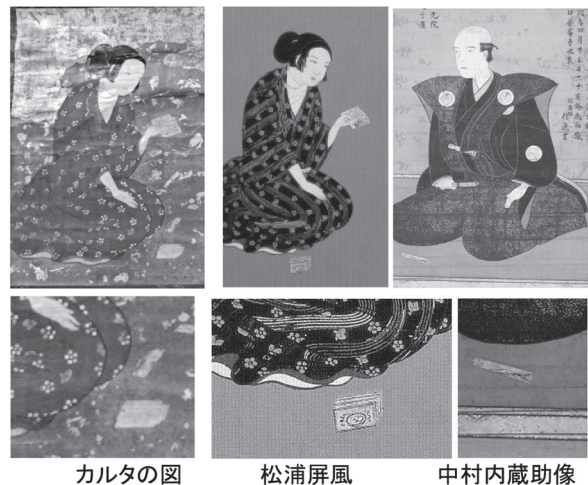


図4

れと同じ横ライン上へと置き換えられている。つまり、『松浦屏風』と「カルタの図」軸では、遠近感の表出についての特徴的な差異が見られると言えよう。

しかし、カルタ札の配置を「カルタの図」のように変更するとすれば、これに合わせて積み上がった4枚のカルタ札の見え方にも留意し、上部に置かれた札が奥へとずれるよう重ね合わせて配置した方がより効果的なものかもしれない。しかしこの点では、『松浦屏風』での札の積み上がりようを踏襲し、上置きとなる札を画面下方へと少しずつらしながら重ね描いている。

「カルタの図」と『松浦屏風』とではこのように違う札の配置がおこなわれているが、このことから考えられるのは、空間描写の方法として、「カルタの図」の描き手が西欧で発展してきた遠近法を把握していたということがあったのではなかろうか。18世紀には浮世絵師たち、さらには、秋田蘭画の小田野直武（1750（寛延2）～80（安永9）年）などが西欧風の描写法を取り入れた表現を発展させていた。こうした新しい知見を前提として、1780年前後に描かれたのが、この作品ではなかったか。

「カルタの図」にみられる『松浦屏風』とのあいだでのこのような特徴的差異は、紙面という平面に透視図法的な表現に基づいた事物配置を意識しながら破綻なく描出しようとした描き手の意思が反映されているものと考ええる。「カルタの図」の作者は、遊女の膝の並びへと札の位置を移動させながらも、『松浦屏風』での積み重なりようを踏襲していることには、手本となる『松浦屏風』に忠実であろうとする意識と、すでに遠近法的描写を知ることにより認識している絵画空間の表出法とのあいだでの作者の揺らぎを感じ取ることができよう。

画面の別の場所に描かれているもう一枚のカルタ札についても、遠近法に基づいた図像表現への知識を持っていた描き手は、この捨て札が床面に配置されていることを意識して、三つ巴打掛の裾幅を少し前後へとせり出すことにより立体化させながら、札と人物との位置関係に遠近感を生み出せるよう試みている。「カルタの図」の作者はここでも、遠近感に基づいた位置関係に合わせるように、一枚のカルタ札を配置し直したのである。このことは、描き手が浮絵に始まった西欧絵画風の空間描写法を強く意識していたことを示唆していると考えたい。

3. 18世紀絵画の変化を反映した「カルタの図」

双幅の軸に仕立てられているこの「カルタの図」の所蔵者によれば、作品は第二次大戦前に神戸で「私立 池長美術館」を開設していた南蛮美術コレクターの池長孟（1891～1955年）旧蔵と伝えられるとのことである。池永コレクションは、南蛮美術をベースに7千点以上に及んでいた。戦後になって神戸市がこの美術館を引き継いで、その後「神戸市立博物館」の「南蛮美術館」となっている。

戦後すぐの時期に、池長の手元を離れた作品も少なくないとみられる。この「カルタの図」の双幅軸は、このような一点なのであろうか。「カルタの図」は、いわゆる南蛮美術ではなく、「浮絵」や「蘭画」登場後の18世紀後半の知見を反映させて描かれたものと筆者は考える。

わが国で透視図法的に遠近感を描出しようとした初期の作品としては、『芝居狂言舞台顔見

『大浮絵』（1745（延享2）年）や『唐人館之図』（海に見える杜美術館蔵）などがあげられよう。これらの作品を描いた奥村政信（1686（貞享3）～1764（宝暦14）年）は、『小倉山荘図』（東京国立博物館蔵）、『遊女と禿図』（東京国立博物館蔵）などの美人図も手がけている。美人図においても、背景の事物配置やそれぞれの大小関係には、西欧的遠近感の表出が意識化されている。透視図法に則ったこのような一連の作品は「浮絵」と呼ばれている。

遠近法に裏付けられた構図は、奥村政信から歌川派を始めた歌川豊春（1735（享保20）～1814（文化11）年）、さらには葛飾北斎などへと引き継がれていくのだが、「カルタの図」においても、このような遠近法を反映した表現への意思が、床に置かれたカルタ札の描写に感じ取れる。

遠近法を意識した画面構成は、酒井抱一（1761（宝暦11）～1829（文政11）年）の作品『松風村雨図』（1785（天明5）年 細見美術館蔵）などにも、強く表出されている。抱一作品には、歌川豊春などの影響がさまざまにみられる。豊春の、たとえば『雪見酒宴図（A Winter Party）』（フリーア美術館蔵）の画面に配置されている事物には、透視図法的な描写による遠近感が意識化されているが、抱一の『美人蛭狩図』（1788年 個人蔵）でも、縁台の足の陰影がはっきりと画面左手前に伸びている。このことには当時、抱一も西欧風の遠近法や立体的な描写を強く意識し、学んでいたことがうかがわれる。「カルタの図」での、カルタ札の配置における『松浦屏風』との微妙な差異には、豊春が『雪見酒宴図』で画面手前に表出している料理盆や煙草盆などの配置にみられるような西欧風の遠近感と写実性が踏まえられている。

4. 西欧的遠近図法に基づく抱一の模写図『松風村雨図』

酒井抱一の模写作品を見ると、修業中の身にあっても、手本への平凡な向き合い方とは異なっていることがわかる。そこには必ずしも、オリジナル作品に忠実に似せて描こうとするスタンスはみられない。抱一は、単に手本をなぞるというよりも、そこに自らの意匠や画面構成への考え方を付加することを意識していたようである。このことは、能の演目「松風」に題材を得て歌川豊春が描いた『松風村雨図』（太田記念美術館蔵）を模写した抱一の作品に典型的なかたちで見ることができる。

『松風村雨図』では、白鳳・天平時代の頃から続く「樹下美人図」に見られるような構図を踏襲しているが、豊春は、松の大木の上部や遠景を霞模様で閉ざすように描き、松風・村雨という美人海女姉妹を松の脇に描出している。そして姉妹の背景となる空間では、手前の砂浜には波が打ち寄せ、波濤は沖へと広がっていく。しかし、波打つ海面のかなたには霞がたなびき、視界を閉ざしている。また、空との境界も曖昧である。

一方、24歳頃にこの豊春の作品を模写した酒井抱一の『松風村雨図』では、豊春の作品よりも画面横幅が幾分絞られている。そして、近景としての汀が画面横方向へと広がっている豊春の『松風村雨図』の構図は変更され、波打ち際が画面上下方向へと伸びていく画面へと転換されている。このように、海岸線を遠景へと、すなわち画面の上方向へとつなげていくことに

よって、このさらに奥には岬が突き出ている構図となっている。すなわち抱一は、遙かな遠景までをも遠近感を伴った切れ目のない空間として描出したのである。

遠景の描写にあたって、霞をたなびかせる伝統的な豊春の描写に較べ、抱一はむしろ、西欧的な遠近法を踏まえた描写をおこなっている。そして、中景を構成する大きな要素として、松の大木の幹が画面上方へと伸びている〈図5〉。

近景から遠景までが、段階的かつ連続した画面として構築されている抱一のこのようなスタイルは、ルネサンス期以来の西欧的構図法なのだが、ヨーロッパ絵画においても、風景画の隆盛に伴って近景から遠景までを連続するものとして表出する描写が多くなっていった。

『松風村雨図』の模写において抱一が試みたような画面構成は、たとえば神話やキリスト教にまつわるモチーフを多く風景画として遺したニコラ・プッサン（Nicolas

Poussin 1594～1665年）の『フォシオンの葬送のある風景（Landscape with the Funeral of Phocion）』（1648年 ウェールズ国立博物館蔵）やロマン派の作曲家フェリックス・メンデルスゾーン（Felix Mendelssohn 1809～47年）がカメラルシダを使って描いたと思われる『マル島とヘブリディーズ諸島』（1829年）、カロタイプ写真を発明したウィリアム・ヘンリー・フォックス・タルボット（William Henry Fox Talbot 1800～77年）の『コモ湖畔』（1833年）、さらには初期合成写真によるヘンリー・ピーチ・ロビンソン（Henry Peach Robinson 1830～1901年）の『秋』（1863年）などにも共通する遠近感を表出した構図と言えよう〈図6〉。

そして、小田野直武の『不忍池図』（重要文化財 秋田県立近代美術館蔵）や佐竹曙山（1748（寛延1）～85（天明5）年）の『湖山風景図』（個人蔵）においても、同じような構図を見ることができる。抱一は、この小田野直武や佐竹曙山などが起こした秋田蘭画についての知識を十二分に吸収していたものと考ええる〈図7〉。

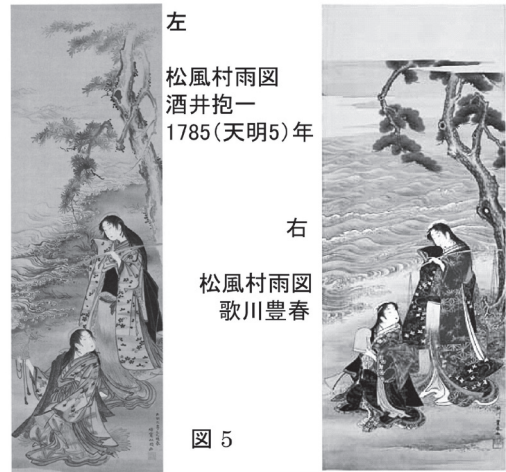


図5



図6



図7

抱一は模写にあたって作品のモチーフには変更を加えることなく、画面構成の骨格としての構図には大きな変更をおこなったり、彩色や図柄の詳細などについても、自らの意匠に合わせて少なからず描き変えたりしている。

すなわち手本を凝視し、これを批判的に分析し、変更を加えることによって、どのような新たなオリジナリティが生まれるのかを思考しながら模写をおこなっていたと言えよう。このような意識に基づいて、先人たちの表現上のエッセンスを汲み取りながら、抱一は肉筆浮世絵美人図に始まって、秋田蘭画を経て最終的には光琳絵画の装飾性の高さへの着目に至ることとなったのではなかろうか。

美人図を描く修業の一環としてこの抱一が『松浦屏風』の模写に臨んだのではと推理すれば、とりわけカルタ札の配置に大きな変更を加えていることは、当時の遠近図法についてよく理解していたことを示す一例と言えるのではなかろうか。抱一が『松風村雨図』を模写したのは1785年、すなわち24歳の時である。すでにこの時点で、描画過程におけるこのような試みをおこなっていたのである。

5. 「カルタの図」の特徴と模写された時期

筆者は、『松浦屏風』を描いたのは尾形光琳と考えているが、このことを前提として論を進めていけば、金箔地の背景に平面性強く美人群像を描出したこの作品が手がけられたのは、奥村政信などによって西欧的な透視図法が適用され、「浮絵」と呼ばれる新しいスタイルが登場する少し前の時期にあたる。『松浦屏風』と「カルタの図」というふたつの作品のあいだにみられる差異は、「カルタの図」を描いた人物が『松浦屏風』を模写しながらも、そこに西欧的な遠近感の表出を踏まえた描写をおこなおうとしたことにより生じたものと考ええる。

また、ごく薄い紙面に描かれている「カルタの図」の表面には、独特の艶が見られる。「カルタの図」の描き手は、『松浦屏風』の平面的描写の再現を蜜陀絵の具のような質感によって試み、遊女たちの顔面には独自の光沢を伴った皮膚のもたらず平板なイメージが付加されている。ここには、新しい画材を使った「カルタの図」の描き手による試みが見られるのではないだろうか。

18世紀のわが国の絵画では、西欧的遠近法や画材へのさまざまな工夫がおこなわれ、まず浮絵が流行した。そして、膠あるいは漆をベースとする顔料を用いたいわゆる「漆絵」の手法が取り入れられた⁽⁴⁾。さらに世紀の後半になると、はぜ蠟（白蠟）といった蠟油を用いたことなども考えられる。オランダからの西欧風画法の流入に対応した絵画を描出しようとして、江戸時代のわが国においても調達し得た荏油やアラビアゴムなどに目が向けられ、画材として取り入れられたのである。そして、画材としてさまざまな材料を使つての技法が、平賀源内（1728（享保13）～80（安永8）年）から洋風画についての手ほどきを受けた小田野直武などの手によって試された。小田野直武とともに秋田蘭画の主要な作者である秋田藩主・佐竹曙山は、絵の具に用いられる油や膠などの素材や遠近図法について、西洋画論『画図理解』（1778

年)に記述している。そしてこれを引き継いで司馬江漢(1747(延享4)~1818(文政元)年)は、随筆集『春波樓筆記』や『西洋画談』を遺したのであるが、晩年に書きあげた『春波樓筆記』では、「画を作るに五彩の画の具は、皆膠水を用いず。蠟油を以て調和して之を造る」としている⁽⁹⁵⁾。はぜ蠟(白蠟)といった蠟油を使用しての描写が試みられていたものと考えられる。

「カルタの図」の表面に見られる独特の艶は、このような時代状況を反映して、蠟油などの使用を試みたことによるものであろうか。酒井抱一が美人図修業をおこなっていたのは、秋田蘭画の小田野直武を支えた佐竹曙山が画材の工夫や遠近図法についての成果を「画図理解」などに記述したすぐあとの時期にあたっている。

人物の背景として金泥や銀砂が施され、双幅の軸に仕立てられている「カルタの図」には、『松浦屏風』という美人群像図と同様に、落款はみられない。しかし、描き手についての明記がないにも係わらず、ふたつの作品は今日へと伝えられている。

模写を試みるには、明確な動機や意思が必要であろう。作品を模写するに際して、それが誰の作品かということ把握しないままで写し取ろうとするものだろうか。技法を学ぶために粉本と呼ばれる手本を模写することは、頻繁におこなわれてきた。しかし、『松浦屏風』がそのような位置づけにあった作品とは思えない。にもかかわらず、修業途上と思われる「カルタの図」の描き手は、『松浦屏風』を模写している。この背景には、『松浦屏風』という作品や、その作者への特別の思いがあったということではなかろうか。『松浦屏風』とその模写図が、ともに失われることなく今日に伝承されている事実にも、これらの描き手が単に絵を学ぶ市井の者ではなく、その業績の全体像が今日において明らかになっている人物なのではと想像させてくれる。

「カルタの図」の描き手は『松浦屏風』を模写するにあたり、何らかの根拠に基づいてその作者を把握していた。そして自らの技量を高め、絵師として目指すありようになう腕前と表現スタイルを獲得するための修養プロセスとして、この作品を模写の対象として選択しているとみるべきであろう。「カルタの図」の描き手は、そのような事情のもとで『松浦屏風』を凝視し、そのエッセンスを忠実かつクリティカルに描出したのではなかろうか。そして描き手は一部分についてのみ、オリジナル作品に大きな変更をおこなっている。それは、「カルタの図」の描き手が、わが国の絵画表現に西欧的画法が入ってのちの眼をもって『松浦屏風』からカルタ遊びの場面を写し取ったことによるものと考ええる。

6. 「カルタの図」の作者像

「カルタの図」には、その描き手を『松浦屏風』の模写へと向かわせた強い動機が感じ取れるのだが、そうした「カルタの図」の描き手として考えられるのは誰か。画面には、岩緑青など伝統の高価な画材は使われず、それほど費用はかけられていないように見える。

また『松浦屏風』での顔貌が、どちらかと言えば大和絵風であるのに対して、「カルタの図」

の顔貌は浮世絵風に感じられる。こうした違いからも、この模写は18世紀後半に、作者が自らの修業の一環として模写したものと思われる。そしてこの描き手の可能性があるのではと思われる酒井抱一が、尾形光琳の『元禄美人図』を模写することになり先駆けて、『松浦屏風』の模写を手がけていたのではと推察する。

酒井抱一は画業の初期においては、主に浮世絵風の美人図を描いている。こうした経緯を踏まえて30歳台の後半になって模写したのが『元禄美人図』である。『元禄美人図』については、抱一作品とまったく同じ画面構成で、光琳款記が添えられている『元禄美人図』の存在が、近年確認されている⁽⁶⁾。光琳への感化を深めていく途上にある抱一が、これを模したものと考えられる。そしてこのあと、抱一は光琳への私淑を一層強めていくこととなるのだが、こうしたプロセスにおける最初期におこなわれたのが、『松浦屏風』のカルタ場面の模写だったのでなかろうか。

『元禄美人図』の模写においては、帯に見られる光琳風波形など、必ずしも忠実に描いていない箇所があるものの、「カルタの図」を模写した時期に較べれば、すでに十二分の技量が発揮された再現度の高い描写となっている。しかし「カルタの図」の模写では、衣装図柄などの配色や模様の配置は、『松浦屏風』とはかなり異なっている。『松浦屏風』の衣裳図柄の正面性と平面的な描写については、抱一は立体感を表出できるように部分的に描き変えている。このことも「カルタの図」が、当時の新しい画法を試しながら美人図修業に励んでいた時期の抱一によって描出された一枚ではと考えるよりどころである。また抱一には、新しい絵画材料への強い関心があったのではという面については、茶道の世界で抱一を漆芸家とする評価もみられるように、画材などについての広い見識を持っていたことが推察できる⁽⁷⁾。

酒井抱一は、肉筆浮世絵の美人図を学んだあと、自らの生家である酒井家に召し抱えられていた時期をもつ尾形光琳に感化を受け、のちに琳派と呼ばれるデザイン性の高いスタイルを確立したと考えるが、20歳台には歌川派を興した豊春の影響のもとで作品を描いていた。抱一は、豊春の『松風村雨図』を模写した『松風村雨図』のほかにも、『文読む美人図』

（太田記念美術館蔵）や『美人蛭狩図』などを描いている〈図8〉。そして、これらに先駆けて『文読む美人図』を描いたのだが、おそらくは「カルタの図」もこの最初期に当たる時期に手がけたものとする。 「カルタの図」は、抱一の絵画修業において、まだ修練が浅い時期の作品として区分されよう。

『松浦屏風』を部分模写した「カルタの図」においては、抱一のこれらの肉筆浮世絵に近似した容貌表現が特徴的である。とりわけ遊女の眼差しの雰囲気は、一連の抱一の手による肉筆



図 8

浮世絵に共通して見られる〈図9〉。

「カルタの図」の遊女の面立ちや眼差しは、片膝を立てるまでにカルタ遊びに熱中しているはずなのに伏せ目がちで、心ここにあらずといった風情である。抱一は画業の初期においては『文読む美人図』など、心悲しい場面を設定して人物像を描いているが、これらの表情には「カルタの図」に通ずるものがある。

図9

(上段)カルタの図
左軸(反転) 右軸

(下段)酒井抱一作品
左より
文読む美人図
松風村雨図 1785年
美人蛭狩図 1788年
元禄美人図 1797年以降



また、「カルタの図」の衣裳皺の重なりとして表出されている立体感についても、模写の対象である『松浦屏風』よりもむしろ、抱一の『美人蛭狩図』など西欧風の遠近感を踏まえた作品と似通っている。「カルタの図」には、とりわけ容貌表現などで、酒井抱一の美人図の特徴と共通性があることを指摘したい。

7. 『松浦屏風』が模写された動機

酒井抱一は、美人図を描くための修業を始めてから、それほど経たない時期に『松浦屏風』のカルタの場面を模写したと考える。抱一のほかの初期作品と同様に、ここには模写図を描いた当時の心の内面を写し出すかのような憂いを含んだ面立ちが表出されている。青年期の抱一が姫路藩酒井家のおいて置かれていた境遇が、美人図の特徴を形成しているかのように感じられる。「カルタの図」の遊女のまなざしからは、『松浦屏風』の遊女のような心底カルタ遊びに没入しているという風情を見て取ることはできない。

おそらく抱一は、自らの興味を引く美人図として『松浦屏風』にアプローチした。そして、有力大名家の一員である抱一にとっては、作品に触れる機会を得ることは、必ずしも困難ではなかったものと思われる。作品を模写するためにも特段のルートを持つなど、有利な面が多かったものと考えられ、こういった面からも、この作品を模写したのが抱一であろう可能性は低くないと考える。また抱一は、『松浦屏風』のカルタ遊び以外の場面をも模写していたかもしれない。

『松浦屏風』を模写するというプロセスを通して、抱一は光琳風世界の魅力を確認し、次第に傾倒を深めていくこととなったのではないだろうか。つまり酒井抱一は、尾形光琳をまず美人図の画家として認識した。そして光琳絵画に関心を示すなかで、そこに展開されている並外れてユニークなデザイン性や装飾的意匠に着目した。抱一の光琳への関心は、美人図を修業する絵師の立場から見た表現内容に始まって、デザインの新規性をよりどころとした画面構成をおこなうという面へとシフトしたと考える。

「カルタの図」の描き手は、『松浦屏風』を模写する時点で、この美人群像図の作者を知り得

ていたとみるのが妥当であろう。『松浦屏風』の作者についての何の情報も持たないまま、とりわけこの作品の模写に固執し、丁寧な描写を試みるに至ったとは考えにくい。「カルタの図」の描き手は、この『松浦屏風』のなかに光琳風描写のエッセンスが潜んでいることを感じ取り、これを模写しようと切望し、実現に至ったのかもしれない。また模写をする対象には、描き手がその作品に手本としての何らかの価値を感じていることが不可欠であろう。自らの創作上で学ぶべき何かを『松浦屏風』に感じていたわけである。このようなことがモチベーションとなり、『松浦屏風』が選択され、丁寧な模写が実現することとなった。そして「カルタの図」には、描き手の『松浦屏風』に対する特別な想いを感じ取ることができる。ここに『松浦屏風』と「カルタの図」の作者像を読み解くための鍵が隠されていると推察する。

この模写作品「カルタの図」には、特徴のひとつとして画面に独特の光沢がみられる。このことと1870年代における秋田蘭画の小田野直武や秋田藩主の佐竹曙山の絵の具の工夫との関連性については、住まいが近隣にある同じような大名家どうしの普段の交流のなかで、抱一はその詳細を知り得る立場にあった。遠近法や画材についての新しい知見に刺激を受けながら、「カルタの図」の模写に際して、新たな画法を試したという可能性を考える。また、抱一が俳諧の師と仰ぎ、ともに旅したりしながら親しく句作などをおこなっていた年長者の晩得（佐藤祐英）が、秋田・佐竹藩の江戸留守居役という要職についた人物であったことなども、秋田蘭画で試みられた新しい画面構成や絵の具などに関する詳細な知識に抱一が触れる十二分な機会をもたらしていたのかもしれない⁽⁸⁾。このような若き日々のなかで、抱一は『松浦屏風』に描かれているような遊里の世界にも馴染んでいたのであるが、このような青年時代に少なくとも2度にわたり、上方への長期間の旅に出かけてもいる。

8. 抱一作品にみられる独特の面差し

筆者は以前から、尾形光琳の人物図に描出されている面差しなどの特徴を手がかりとして『松浦屏風』の描き手についての分析をおこなってきたが、脳神経科学者のエリック・R・カンデル（Eric R. Kandel）は近著において、「たった二、三歳の乳幼児が、二〇〇〇の異なる顔を認識するまでに学習することができる。もう一つ例をあげると、私たちは単純な線画からレンブラントの自画像をそれとして容易に認識することができる。それどころか線画に見られるわずかな誇張は、私たちの認識を支援さえする。この事実、[かくも容易に顔を認識できるようにしているのは、いかなる脳の働きによってなのか?]という問いを呼び起こす。人間の脳は、他の物体の認識に比べ、顔認識により大きなボトムアップ計算処理能力を投入している。・・・」と記している⁽⁹⁾。

描出された面差しに見られるほんのちょっとした個性から、その作者を推定しようとする方法は、人物図像の分析へのきわめて有効な試みと考える。本論では、このような顔貌の描写、眼差しや面立ちの特質に見られる小さな類似性と差異への考察を、『元禄美人図』や『松浦屏風』と、これを模写した作品との関係にも適用してみたい。

光琳の人物図においても、抱一が描く美人図においても、目のかたちや瞳の描写そして結果として生み出されている眼力のありようには、きわめて強い個性が表出されている。光琳の『立姿美人図』画稿（小西家旧蔵資料）や『中村内蔵助像』にみられるように、意思をもって何かを見据えている明晰な視線に較べれば、抱一が描き出している眼差しは、伏せ目がちで視点が定まらず、何かを見ているようではあるのだが、心はそこにはないという内向する心象を窺い知ることができる。

憂うような表情と眼差しの抱一美人図は、画業に取り組んで未だ早い頃の『文読む美人図』、そして少し後の『美人蛭狩図』のような肉筆浮世絵へと続いていく。そして30歳台の後半になって描写した『元禄美人図』においても、その名残は感じられる。ここには、若い頃の抱一の個性のありか、酒井家で自らが置かれている立場とその変化、たとえば養子縁組の破談などへの鬱々とした気分などが、顔貌描写として反映されたものと考えられる。

手紙の文面に目を通す遊女の姿を描く「文読む美人」という題材は、江戸時代多くの絵師たちが取り組んでいる。石川豊信（1711（正徳元）～85（天明5）年）が描いた『文読む美人図』（1740年代後半 シカゴ美術館ほか蔵）などでは、恋文を手にした遊女がきわめて熱心な表情で眼差しを文面に注いでいる。これに較べ、酒井抱一が描く『文読む美人図』では、文面から目を離し、思いわずらうといった風情の場面となっている（図10）。

『松浦屏風』では、「琴棋書画図」に描出される4つの技芸の一つとして、右隻4扇に、文を両手で広げ、眼差しを文面へと丁寧に注ぐ立ち姿の遊女が表出されているが、酒井抱一が描く面立ちは、これとも大きく異なり、どちらかといえば幾分退廃的に見える。このような姿での眼差しは、幻想的な蛭の光跡に心を奪われている風情の『美人蛭狩図』などでの美人の描写においても、共通した特徴となっている。

酒井抱一が描く眼差しと表出されている内容についてのこのような特質を踏まえながら、『松浦屏風』のカルタ場面と「カルタの図」とを、さらに見較べてみる。カルタ遊びに熱中するふたりの遊女の眼差しは、『松浦屏風』では場の状況を把握しつつ手札をどのように切っていくかと熟慮しているといった風情である。三つ巴の打掛を纏っている遊女は、右膝を立てて、今まさに一枚の札を切ろうとしている。片膝を立てたこの姿勢は、あまり品がよいとはいえないが、『松浦屏風』の作者はこのような描写で、遊女がいかに関心して没頭しているのかを表現しているものと考えられる。

他方「カルタの図」でも、三つ巴の打掛を纏う遊女は片膝を立てている。このような描写も含め、「カルタの図」の描き手は『松浦屏風』の画面に表出されているしぐさを忠実に模写しているようにみえる。しかし、丁寧に外見をなぞっている印象に較べ、細部表現には差異が見



られる。カルタ札の配置にとどまらず、とりわけ眼差しや衣裳図柄の見え方など、両作品での遊女の姿から受ける雰囲気には大きな違いがあると言える。

『松浦屏風』の遊女の眼差しは、大きく見開かれている。このような眼差しに対して、「カルタの図」の遊女が目線からは、カルタに熱中しているようすは感じられない。「カルタの図」のふたりの遊女は、『松浦屏風』の遊女に較べれば、視線を宙に浮かせたように定まらず、このため、からだ全体としての安定感にも乏しいように感じられる。この結果、「カルタの図」では『松浦屏風』に存在するような、向き合ったふたりの遊女の一体感が表出され得ていないのではなかろうか。「カルタの図」のふたりの遊女の視線は、カルタというゲームの場の状況を把握しているというよりもむしろ、それぞれが伏目がちで、自らの心の内面を凝視しているようなおもむきである。つまり、遊女それぞれの意識は、カルタというゲームに集中しているわけではなく、もっと気にかかっている何かに思いを馳せているかのようである。

「カルタの図」は、二幅の軸として今日に伝えられているが、このような人物描写に係わる特徴も、画面が切り分けられた動機となっているかもしれない。『松浦屏風』の右隻5・6扇のカルタをするふたりの遊女を写し取ることで、結果的には双幅の掛軸として遺されているこの「カルタの図」は、容貌描写の特徴という面からも、『松浦屏風』を酒井抱一が模写した一枚の可能性がありそうだ。

9. 光琳と抱一の個性差と年代差

光琳と抱一が描くそれぞれの『元禄美人図』、そして「カルタの図」と『松浦屏風』というきわめて類似するふた組の図像を較べるとき、ここには酒井抱一の描く美人図に共通する描写上の傾向が感じ取れる。そしてまた、光琳款記のある『元禄美人図』、さらには『松浦屏風』には、尾形光琳の美意識や画面構成上の特質を見て取ることができる。

『松浦屏風』での描写上の特徴のひとつとして、指先がどれも第一関節から先が反り返っているように表現されているが、「カルタの図」での詳細な確認は、絵の具に細かな割れや剥離が少なくないため難しい。反り返るように指先を描出することは、絵師・光琳が活躍した17世紀末から18世紀にかけての時期よりあとの、18世紀前半に肉筆浮世絵が隆盛していくなかで増えている。また「カルタの図」では、衣裳模様の細かな描線やカルタ札の図柄などに色が抜けている部分もかなり見られるので、詳細は定かではないものの、『松浦屏風』の絵柄に較べ省略されている箇所も少なくない。

この2作品には、やまと絵をベースとしている光琳に対する、浮世絵ベースの抱一という対比を感じ取ることができるのではなかろうか。光琳のやまと絵風の表現に対して、18世紀の終わりに近い時期の作者抱一は、浮世絵の影響を感じさせる描写をおこなっている。抱一作品では、面長で細い目と小さめの口元、若干押しつぶされたような前髪による鬢の構成で、伏せ目がちにももの思いにふけるかのような表情が描出されている。

一方、尾形光琳が描く美人像では、ふくよかな、はっきりとした目鼻立ちが特徴と言えよ

う。そこには、国風文化のなかで育まれた繊細な線によるスタイルで歌仙や四季絵・物語絵などとして受け継がれてきた「やまと絵」の伝統がこめられている。この伝統を踏まえながらも、光琳は独自の表情をもつ人物描写に到達したのだった。この繊細な美意識は『元禄美人図』や『立姿美人図』画稿、そして『中村内蔵助像』などに反映されている。光琳美人のしっかりとした眼差しによる顔貌は、肉筆浮世絵での表現に較べれば、きわめて素直な表情に見える。

光琳とは異なり抱一は、情景に合わせた表情や視線をより強く追求する浮世絵美人での面差しの描法を学んでいる。そして、さまざまな題材を選択しているのだが、抱一の美人たちはいずれにおいても、憂えがちな眼差しで描出されていると言えよう。

このように、光琳と抱一が描く美人像には大きな個性の差がみられる。オリジナル作品とその模写作品として描かれている光琳と抱一との2枚の『元禄美人図』のあいだに感じられる違いも、このような背景がもたらしたもののだろう〈図11〉。一方は、明るい雰囲気の中に気位が感じ取れる表情であり、他方は憂いがちに物思いう面差しをしている。そしてさらには、ふっくらとした髻のかたちや顔貌による光琳の美人と、前髪を平板に押さえつけたような抱一の美人という個性差も見られる。これと同様の差異は、『松浦屏風』とこれを模写した「カルタの図」軸の遊女のあいだにも見ることができる〈図12〉。

また、酒井抱一の『文読む美人図』や『美人蛭狩図』などに描かれる美人の容貌に共通する特徴として、細面で目尻があがっていることがあげられる。このような目のかたちは、20歳台半ばの抱一が師としていた歌川豊春の『雪見酒宴図』の群像などにも見ることができる。

抱一は、24歳頃に試みた『松風村雨図』など、美人図の修業段階を通じて豊春作品での容貌描写に共感することで、目尻のあがる眼差しを描出していたものと考えられる。

そしてさらに抱一は、最も初期の『文読む美人図』から『松風村雨図』、そして『松風村雨図』と同年の『調布の玉川図（布晒らし図）』（1785（天明5）年 岡田美術館蔵）などを描出した頃まで、目尻は上がっているものの模写対象とした作品などに較べて伏せ目がちな眼差



図 11



図 12

しでの面立ちとなっていることが特質と言えよう。このことは、肉筆による浮世絵美人図の修業を抱一がとりわけ多感な10代から20代前半にかけての時期におこなっていたことと関係があると考ええる。つまり、美人図を描こうとするとき、青年のするどい感性によって捉えられた主題に係わる心象風景が、戸惑いを含んだ控えめな面差しとして表出されたことによると考える。このような作者の感性は、『松浦屏風』を模写した「カルタの図」においても発揮されている。

これを抱一が描いた推定すれば、その時期は、京都に滞在したとされる1782年春のことだろうか。抱一作品のうち、制作時期が1785年と明らかな『松風村雨図』を描く3年前のこととなる。『文読む美人図』を描いた時期に、より近い頃となるのであろうか。模写による顔貌ではあるが、「カルタの図」では目尻の上がりようは少なく、この作品は『文読む美人図』よりもさらに先行して描出された可能性がある。そして、そのあとに抱一が描いた人物像でも一貫して、内向きで神経質な表情となっていると言えよう。

酒井抱一は総じて、オリジナル作品を忠実に模写している。しかし、顔貌にみられる特質と同様のことは、ほかの部分の描写においても少なからず認められる。たとえば『元禄美人図』にも見られるように、画面構成や衣裳図柄は踏襲しているものの、模様の細部や皺のつけようなどについては、自らの意匠を反映させることで部分的に変化させている。つまり抱一は、画業のごく初期の時点から、一作者としての欠かせない要素としての独自性を意識しながら、それを洗練させ続けたと考える。

10. 酒井抱一が光琳に傾倒していくプロセス

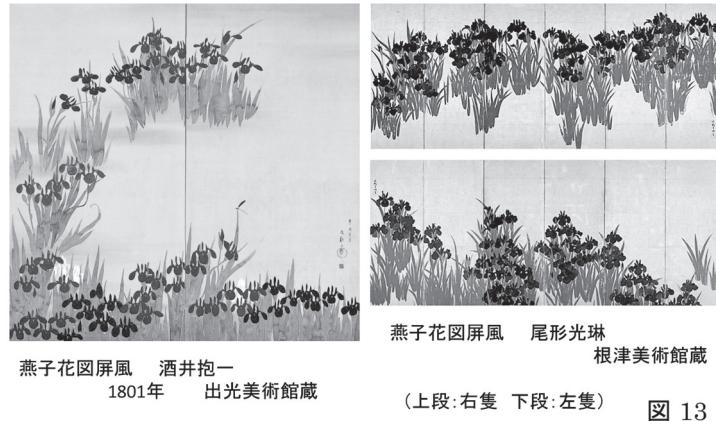
『松浦屏風』は、平戸藩・松浦静山（1760（宝暦10）年～1841（天保12）年）が京都で入手したとされる。『松浦屏風』と呼ばれるこの屏風の通称の由来である。静山は隠居後の1821（文政4）年から亡くなる1841（天保12）年にかけての20年に及ぶ期間にわたって、大部の「甲子夜話」を書き続けた。この静山が『松浦屏風』を入手した時期は、藩主を退いたあとの19世紀になってからのことではなかろうか。もしそうだとすれば、模写作品「カルタの図」が描かれた時期は、『松浦屏風』が静山の手に渡る前のことと考えられる。

『松浦屏風』を模写した「カルタの図」では、特徴として西欧的遠近法が画面に反映されている。「カルタの図」は、遠近法が広く知られた18世紀中頃から世紀末のあいだに手がけられ、『松浦屏風』は肉筆美人図を蒐集していた松浦静山の手にこののち渡ったということになるだろうか。

「カルタの図」の描き手が、どのようなきっかけで『松浦屏風』を模写することになったのは定かではないが、酒井抱一が描いた光琳の『元禄美人図』の模写図にみられる顔貌に似通った表現は「カルタの図」にも感じ取れ、筆者は、『元禄美人図』の模写を手掛けた抱一がこのことに関わり先駆けて、『松浦屏風』の模写をもおこなっていたのではと推定している。

抱一は、『元禄美人図』を描いた時期とそれほど間のない頃に、光琳の代表作のひとつ『燕

子花図屏風』(根津美術館蔵 国宝)と同一モチーフによる作品を遺している。燕子花を題材に、光琳風図像のエッセンスを画面構成に取り込むことによって、自らの『燕子花図屏風』(1801(享和元年) 出光美術館蔵)を描出したのである。これは、抱一の大きな転換期となる作品と言えよう(図13)。



尾形光琳の『燕子花図屏風』は、1914年に根津家へ移されるまでは、光琳が作品を納めた京都・西本願寺に継続して所蔵されていた。酒井抱一は光琳作品を反映させた『燕子花図屏風』を描いたのだが、この作品では、光琳の『燕子花図屏風』に表出されている内容が抱一の感性に基づいた表現スタイルへと変容されたものとなっている。作品は、静寂ななかにも躍動感の表出された一面の図像へと構成されていると言えよう。

抱一は、この作品を描く3年前の1789(寛政9)年に出家している。このことに伴い京都への旅に出かけたのだが、この際に光琳の『燕子花図屏風』を目にした可能性がある。もしそうならば、おそらくこのとき、光琳の『燕子花図屏風』の画面構成を模写した。そしてこのあと3年の歳月をかけて、光琳の燕子花の描出パターンを流用しながら、これをもとにした自らの『燕子花図屏風』を描くに至ったと考える。

この作品描出への可能性として、上記のような経緯があり得ると考えるが、抱一作品が西本願寺旧蔵の光琳の『燕子花図屏風』に較べ、どのような共通点があり、そしてどのように異なるのかに係る詳細な論究は、別の機会におこなうこととしたい。

いずれにしても抱一は、数少ない上方への旅の機会を捉えながら、着目している作品に触れようとし、そのことを通して自らの表現の幅を広げていったのではないだろうか。そして、『松浦屏風』のカルタの場面の模写についても同じように、21歳という若き日の1781年から翌年春にかけて、兄忠以に従って二度にわたり京都や姫路への旅に出かけた際に手がけた可能性があると考え。またこの時期の前後、抱一は酒井家の仮養子となったり他家から抱一を養子に迎えたいとの話が繰り返し持ち上がったたりしては取りやめとなっている。抱一に内観を求めることの多い日々は、おそらくこのような複雑な事情に始まったのではないだろうか。

こうしたなかで抱一は、光琳作品に接する機会を次第に増やしていったと思えるが、『元禄美人図』など光琳作品を模写する機会には、小袖の草花図柄や帯の流水紋などを丹念に鑑賞し、このことを通じて、光琳模様の魅力に強く引き込まれていくこととなったと考える。抱一が、美人図の絵師修業から琳派の継承者へと変貌していくことになるプロセスを形成したのは、『燕子花図屏風』や『元禄美人図』ばかりではなく、その一枚として『松浦屏風』も加え

られるのではなかろうか。抱一は、光琳の意匠性の高さに着目し、光琳への傾倒を深めるという方向へと大きく舵を切り、光琳絵画を本格的に学び始めることとなったのであろう。

また酒井抱一には、光琳に私淑していくことを後押しする特段の理由があった。抱一の生家である姫路藩・酒井家が、厩橋藩（前橋藩）主であった時期の1707年頃に尾形光琳を召し抱えていたという事実がある。このこともあって抱一は、光琳に対して特に関心と親近感を持っていたものと考えられる。そして抱一は、光琳芸術を知るにつれて、半世紀以上も前に世を去っているこの先覚から学び、継承することを自らの使命と覚悟するように変化していったのではないだろうか。このことは、光琳百回忌法要（1815年）を営んだり、『緒方（尾形）流略印譜』をまとめたり、『光琳百図』を刊行したりと、光琳の事績を精力的にまとめることへとつながっていったのではないだろうか。

<注>

- 1：カルタの流行が「天正カルタ」から「うんすんカルタ」へと移行していく時期に、『松浦屏風』の描き手はこの変化を作品の題材のひとつとして取り込んでいるものと、筆者は捉えている。
（詳細は、『風俗絵師・光琳』2018年 青弓社 第3章 風俗図としての『松浦屏風』 1 カルタ図柄の『松浦屏風』への反映 pp.39~49）
- 2：2019年6月から8月にかけてサントリー美術館で開催された『サントリー芸術財団50周年 遊びの流儀 遊楽図の系譜』展では、『松浦屏風』の場面に類似するカルタをする遊女ふたりを描いた図像が展示されている。本論で論究している掛軸「カルタの図」は、これとは別の作品である。（展覧会図録 2019年 サントリー美術館 p.134）
- 3：（前出）『風俗絵師・尾形光琳 国宝「松浦屏風」の作者像を探る』 小田茂一 2018年 青弓社 pp.109~110
- 4：漆絵は奥村政信が始めたとされ、墨などに膠を混ぜ画面に質感と光沢を出した。山東京伝は黄表紙『御存商売物』（1782年）に「浦島太郎がわかひ時分にて、漆絵といふがはやつて」と記している。酒井抱一が美人図修業をおこなった1780年代には、このような漆絵は随分と過去の手法となっていたようである。
- 5：『日本洋画の曙光』七 洋画の技法 平福百穂 2011年 岩波文庫 には、「江漢が『春波樓筆記』において「画を作るに五彩の画の具は、皆膠水を用ひず。蠟油を以て調和して之を造る」といひ……」とある。p.128
また、『西洋画談』には「蠟油を以て、膠に換ふ。故に水に入りて損せず。世俗之を油絵といふ」とある。p.129
このことは、欧風画の描出にあたって蠟油が活用された可能性を示唆している。
- 6：「國華」1418号 國華社 2013年 河野元昭『研究余録 尾形光琳の美人図』p.39

7：カラーブックス526 『茶道用具辞典Ⅱ』古賀健蔵 1981年 保育社 p.47

8：『酒井抱一 俳諧と絵画の織りなす抒情』井田太郎 2019年 岩波新書 pp.47~49

このなかで、井田は「抱一が、安永期の大名を主体とする交友圏から、吉原を基盤とする交友圏へとシフトしているのがみえてくる。」また「米翁・晩得との交流は日常にとどまらず、二人からは文芸上の感情教育を受けたようである。」としているが、このような成長過程に、抱一の遠近法に基づいて遠景を描出するスタイルや画材への関心、そして「カルタの図」を描くということの解明へのヒントがあると考ええる。安永年間は、抱一が20歳になる1781年までの時期。

9：『なぜ脳はアートがわかるのか』エリック・R・カンデル 高橋洋訳 2019年 青土社 pp.43~45