大阪公立大学
Osaka Metropolitan University
学術情報リポジトリ

浮世絵に見る美人像の変遷：春信から歌麿まで

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-06-15 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: ペテルノッリ, ジョヴァンニ, 柱本, 元彦 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00004860

論文

浮世絵に見る美人像の変遷
――春信から歌麿まで――

ジョヴァンニ・ペテルノッリ
翻訳：柱本　元彦

「前奏」として、＜湯上がり＞をテーマとする三つの作品、鈴木春信（1725－1770）、鳥居清長（1752－1815）、喜多川歌麿（1753－1806）のものを、まずご覧いただきます。

春信の作品（図１）は『座敷八景』の一枚、錦絵が誕生して間もない頃の傑作です。このシリーズは一般向きの販売を目的に制作されたのではなく、ある＜狂歌＞の会の注文にしたがって制作されました。ですから、最高級の紙、贅沢な絵具が用いられ、彫りの技術も非常に洗練されています。これが大変な成功を博したので、出版元は、より安価な材料を用いて普及版を制作し、広く販売する決心をしました。

これは『座敷八景』初刷りの一枚で、＜見立て絵＞になっています。つまり古典的なテーマが現代風に描かれているのです。たとえば、シリーズの名称自体、中国絵画の伝統的テーマ、＜瀟湘八景＞の見立てです。瀟湘八景は、すでに定まった八つの情景によって構成されています。夜雨、平沙落雁、煙寺晩鐘などですが、この煙寺晩鐘は『座敷八景』のなかで時計晩鐘になりました。

図１

二人の女が描かれています。一人は

風呂から上がったばかりで、うなじを浴衣の袖で拭いています。おそらく友人なのでしょう、もう一人が、彼女の背中をマッサージしていると、突然、時刻を知らせる時計の音が耳を打つ、という風に、古典的な煙寺晩鐘のテーマのパロディーになっています。

伝統的な日本家屋のなか、障子と畳、縁側には沓脱石、そして袖垣が見えます。もし二人の女性がいなければ、画面には縦、横、斜めの直線しかなく、まるでモンドリアンのような幾何学的な構図です。

春信の天才的な着想のひとつとして、彼はたいてい、描かれたものの全体を見せません。たとえばここでは、中国伝来の水墨画の竹が描かれた衝立や、当時日本に輸入されて衆目を集めていた時計がそうです。この時計はまた、浮世絵の興味深い一面を示しています。今日のファッション雑誌のように、流行の最先端を一目で分かるように掲げているのです。それから、沓脱石も袖垣もやはり部分だけが見え、こうして、観者の側からの積極的な参加を促し、同時に斬新な構図を作り出しているのです。

人物の線は曲線で描かれ、その衣服は繊細で柔らかです。直線と曲線とのこの対照は、春信の芸術の大きな魅力になっています。春信のもう一つの大きな特徴は、描かれた人物がみな若く、まだ大人になる前の姿をしていることです。

典型的な日本家屋などはリアルに描かれていますが、全体としては空想的で抒情的な雰囲気を醸し出しています。

図2

次の清長の作品（図２）は、1783年、つまり1766年作の先の春信のわずか17年後に制作されたわけですが、スタイルはまったく異なります。ヨーロッパなら、このようなスタイルの根本的な変化はゆっくりと進行し、たとえばシモーネ・マルティーニとピエロ・デッラ・フランチェスカを隔てる時間が必要でしょう。女性美の理想もまた

すっかり変わりました。春信の繊細華奢な少女は、大人になったのです。形態は充実して彫塑的、八頭身に描かれた人体のプロポーションは、日本美術のなかでもとりわけ古典ギリシアの理想に近づいています。

構図は驚くほど素晴らしいものです。右側では、風呂上がりの女がうずくまり、足の爪を切っています。左側に立つ二人の女は、直線ではなく緩やかに楕円を描き、二人を結ぶ内面的な親密さを表現しています。春信の詩的世界に対して、古典的な美と威厳に包まれた、より現実的な世界が現われたのです。

図３

次の絵は歌麿です（図３）。『婦人相学拾躰』のなかの一枚、「浮気之相」です。このシリーズは1792－93年、つまり先の清長の作品の十年後に制作されました。この女性像も清長の女性像とはかなり違います。クローズアップされて上半身だけが描かれた歌麿の女性には、清長の理想的美人にはまったく欠けていた心理的な展開があります。歌麿は、画面の外の何かに心を惹かれた女の一瞬の動きを見事に捉えています。この何かは完全に観者の想像に委ねられます。一瞬の身動きを定着させる歌麿の能力は、たしかに類いないものでしょう。心理にたいする歌麿の関心は、＜相見歌麿＞と記された署名からも明らかです。この絵のタイトルは「浮気之相」で、何人もの男性と関係する娘を示しています。

色彩はきわめて繊細です。そして腕や手や手拭いのしなやかで純粋な線は、ボッティチェッリやフィリッポ・リッピの線と比較できそうです。風呂上がりのまだ濡れた黒い髪の毛は、娘の頭部にボリューム感を与えています。

春信から清長、そして歌麿へ、美人像だけでなく芸術的な様式という観点からしても、非常に大きな変化が見られます。このような現象から、当

時の日本がどれほど、創造の力、エネルギーに溢れていたかも理解できます。

以上の三作を前置きにして、明和（1764－1772）から寛政（1789－1801）までの美人像の変遷について、これから少し分析をしてみようと思います。最初にお目にかけた春信に戻り、特徴的な作品を何枚か続けましょう。

図４

最初の絵（図４）は夕立に見舞われた少女で、＜絵暦＞になっている一枚です。当時の日本で用いられた太陰太陽暦では、年によって大小の月の配置が変わり、絵暦はそれを知らせていました。ですが新しい暦を布告するのは政府の独占でしたから、その年の月の大小についての情報は、絵暦の画面のどこかに、一目では分からないよう巧妙に隠されました。たとえばこの春信の浮世絵では、大の月を示す数字「二、三、五、六、八、十」と明和二年（1765年）を示す「メ、イ、ワ、ニ」という文字が（干してある：訳注）着物に書き込まれ、この年の干支の「乙、トリ」の文字が帯のなかに隠されています。さらに、この絵を構想し注文した狂歌の会の会長名（伯制）、それから画家、彫師、刷師の名も見え、珍しい例です。後にはたいてい画家と版元の名だけが記されるようになり、他の名は消えてしまうでしょう。

まだ若い頃の作品ですがすでに春信のスタイルは歴然としています。突然の夕立にびっくりした娘が、物干しの着物をおろそうと大慌てで駆け出し、下駄が脱げてしまいました。下駄を履き直そうか着物をとろうか娘が迷った一瞬を捉えた絵です。娘が手にした竿竹と物干しの直線、これと対照的に、Ｓ字型に身体をひねる娘の曲線があります。迫りくる夕立の突然の到来は、びっしりと密な斜線で表現され、物干しに接するほどの雲で強

調されています。物干しにかかる着物の動きは、風に煽られた娘の振り袖の動きに呼応し、構図に統一感を与えています。

図5

次の絵「夜の梅」（図５）は春信の傑作の一枚です。少女が梅の香に誘われ、廊下に出て、灯りで梅の木を照らしています。お伽噺のように抒情的なこの作品は、飛び抜けて素晴らしい構図と美しい色彩をもっています。またこの作品には、さまざまな影響が流れ込んでいます。ほとんどが正面向きで実際よりも大きく描かれた花びらは、大和絵の伝統にさかのぼる装飾的要素で、尾形光琳や酒井抱一や鈴木其一など琳派の画家たちも採用しました。黒い空は日本美術のなかで前例がありません。闇は普通、暗い色ではなく、蠟燭や提灯などによって仄めかされました。この絵の黒い空はたしかに西洋美術からの影響ですが、西洋の絵画にも完全に黒い空は見当たりません。日本美術によくあるように、西洋美術の影響は、日本人の美意識にあわせて、装飾的な方向へと変容します。この作品では、手燭の灯りと梅の花の輝くような白色が、神秘的な雰囲気を醸し出しています。春信らしく部分的にしか見えない梅の木は、リアルに描かれており、これも西洋の影響かもしれません。

次の作品は「丑の刻参り」（図６）です。呪いをかけるため一人の娘が夜中に神社に向かいます。右手に金槌、左手に釘をもち、画面には見えませんが藁人形もあるはずです。呪いという主題それ自体は穏やかなものではありません。けれども春信の世界に恐怖の入る余地はなく、この作品の雰囲気も洗練され優雅なものです。画面のさまざまな構成要素を配置するにあたって、春信の才能はここでも遺憾なく発揮されています。神社の鳥居は柱の一部分しか見えません。一本の古木が、神社を取り巻く樹齢数百

年の木々の存在を感じさせます。澄んだ水の流れもまた、下鴨神社や上賀茂神社のように、神社に典型的な要素と言えます。

黒漆の足駄を履いた華奢で若々しい優雅な娘に、ごつごつした古木の姿が対照的です。

恋の思いが成就することを願い、少女が京都の清水寺の舞台から飛び降ります。実に格別の美しさをもった作品です（図７）。怪我もせずに着地するかもしれませんが、墜落して命を失う可能性もあります。舞台の高さは、右下に見える桜の木に仄めかされています。少女は、その行為の後先をかまわず、開いた傘をつかみ、宙に身を投げます。ですが春信の世界に悲劇は決しておこらないでしょう。肉体的な重さのない少女は、蝶が空を舞うかのようです。少女の体勢、ひるがえる振袖、そして帯が、優雅に洗練された抒情的イメージを生み出しています。

図６

図７

次の作品は寺社の階段を百回上り下りして願をかける「百度参り」(図８）です。春信の天才的な構想力がここで生み出したのは、歩いている娘のＳ字型の曲線と階段の幾何学的な直線との対比です。階段は交互に白色と灰色の平行線で描かれ、抽象的なパターンをつくっています。左側に部分的

に見える老いた杉の木は、水平方向に進んでゆく階段に対して、垂直方向の力強い線になっています。ともかく何よりも印象的なのは、娘のほっそりした身体の柔らかさと階段の厳しい堅さとの対照でしょう。

次は「雪中相合傘」（図９）です。白い着物の娘と傘を手にした黒い着物の若者が、真白な雪の上をゆっくりと歩いています。傘に積もる雪、二人の恋人を庇護するような柳の枝に積もる雪、静かな沈黙の世界です。

白と黒の対比は、そのためこの作品は「烏と青鷺」という名でも知られていますが、世界中の美術に認められます。たとえば、リミニのマラテスタ寺院にピエロ・デッラ・フランチェスカがフレスコ画に描いた白と黒の猟犬、台北の故宮博物館が所蔵する唐時代（618－907）の巨匠范寛が描いたとされる白と黒の馬など。実際のところ、白と黒を対置させる傾向は古今東西どこの芸術にも見られ、まるで人間の美意識のDNAに刻み込まれているかのようです。

図８

図９

最後にお見せする春信作品（図10）は、風の強い日に歩く二人の娘を描いています。はためく振袖、飛ばないよう手で押さえた笠。二人の娘は一緒に歩いていますが、反対の方向を見ていて、瞬間的な動きを感じさせま

す。春信はここでもきわめて優雅な抒情の世界を作り出しています。

先に触れましたが、春信の描く人物はまだ成熟の年齢に達しておらず、永遠の青春を生きているかのようです。お目にかけた作品のすべては、芸術家春信の深く抒情的な世界を表現しています。そしてその世界には、華奢で優雅で透明な若者たちが住んでいます。

西洋にも青少年を好んで描いた芸術家がいます。たとえば、サン・マルコ修道院にあるベアト・アンジェリコの『最後の審判』。あるいはボローニャ国立絵画館にあるルドヴィーコ・カッラッチの『受胎告知』ですが、これは、マリアの純粋無垢を強調するため、十二、三歳のほんの子どもに描いた珍しい絵です。けれども春信にもっとも近いのは、十八世紀初期に活躍し、ユートピア的な夢の世界を生み出したワトーではないでしょうか。ルーブル美術館にある彼の『つれない男』（図11）は、いま軽く踊り出した瞬間の姿、春信の人物と同じように、肉体の重さがまったく感じられません。この絵のとても小さなサイズ（26×19㎝）も、春信との類似点と言えそうです。春信は中判（33×22㎝）を用いましたが、その後、浮世絵は大判（38×25㎝）になりました。

図10

図11

次の画家は磯田湖竜斎（1735－1790？）です。同時代の他の画家たちと同じく、彼も春信の強い影響の下に出発しましたが、だんだんと個性を発揮するようになり、清長をはじめ後の芸術家に感化を及ぼします。春信の世界に比べると、湖竜斎はより現実主義的です。

たとえば、ある＜春画＞のアルバムに収められた一枚目の絵がこれです（図12）。春画は普通それほど露骨にエロティックなものではありません。この絵の舞台は遊郭の一室で、遊女と新造が客をもてなしています。季節は冬、障子は閉め切られ、火鉢があり、伝統的な正月の飾りつけとして、小卓の上には松と梅の盆栽、床の間には梅の活花が置かれています。衝立には波に洗われる岩が描かれています。これは、男性原理の陽と女性原理の陰を象徴し、遊郭らしい性を暗示する絵画的要素です。波の模様は床の間の掛け軸にも見えます。

図12

六人は、男が二人で女が四人、複雑ですが流れるような構図のなかに巧みに結びつけられています。橙色と明るい茶色の暖かい色彩は、この画家の多くの作品に用いられ、あきらかに湖竜斎の好みです。春信の華奢な若者から、がっちりとした大人の姿へと徐々に移っていきます。

人物像のこの変遷は、『今様藝婦風俗』シリーズの次の一枚（図13）で頂点に達します。女性の肉体は、胸も膨らみ、堂々としたものになりました。人物の重厚な感触は、二人を一体化させる構図によって強調されています。縁起ものの老松を描いた背景の屏風は、遠近と空間の広がりを断ち切り、二人の芸者の姿だけを観者に差し出しています。その一人は跪き、脇目も振らず解けた髪に櫛を入れています。もう一人は上半身裸で立ち、跪いた芸者にのし掛かるように身を曲げています。夢見る少女の世界は完全に消え去り、大人の世界が出現しました。これが、美人像の変遷に及ぼした湖竜斎の寄与です。湖竜斎を通って春信のスタイルから清長のスタイルへと進むのです。

図13

湖竜斎のもっとも有名なシリーズは『雛形若菜の初模様』です。当時のベストセラーとなり、今日のファッション雑誌のようでした。新しい意匠の着物を着た花魁を描くシリーズを、一般の女性は熱い眼差しをもって迎え入れ、男性はもちろん有名太夫の姿に惹かれました。これらの浮世絵は世に出回るとすぐに売り切れ、気をよくした版元は、絶えず刷新を図りながら次々と出版しつづけました。今日まで百四十五枚ほどが知られていますが、もっと数が多かったかもしれません。この作品（図14）は、二人の新造、二人の禿を伴って、吉原の中央通り仲之町を歩く花魁を描いています。

図14

五人とも同じような模様の着物を着ています。このシリーズの浮世絵は、品質が一

定していませんが、全体として、浮世絵の歴史に計り知れないほど大きな影響を与えました。鳥居清長がこのシリーズを完成させることになります。清長は、彼らしく人物をより古典的なプロポーションで描いていますが、湖竜斎のスタイルを細部に至るまで採り入れました。

最初にお見せする清長の作品は、サイズにまだ中判を用いた最初期のもので、屋形船を描いています（図15）。空の満月は、月がもっとも美しい秋の季節を仄めかしています。立つ女の垂直線と寝そべる客の水平線が構図を決定しています。屋形船は部分的にしか描かれていませんが、画面に堂々とした古典的な安定感を与えています。

次の浮世絵はすでに大判で、有名な『風俗東之錦』シリーズの一枚です（図16）。雨の中を三人の女が傘を差して歩いています。足駄を履いた彼女たちは、これから銭湯へ行くのでしょうか、銭湯からの帰りでしょうか。素晴らしい構図です。同じ一つの傘に入った二人の女は右方向へ、少し離れた三人目の女は左方向へ進み、緊張感が生まれ、横一列に並ぶ単調さが回避されています。

図15

図16

次に取り上げるのは清長の最高傑作である『美南見十二候』シリーズに属する作品です。今日まで七枚が伝わっていますが、楢崎宗重にしたがえば、もし完全に揃えば日本美術の頂点の一つとなるものです。

シリーズの舞台は、江戸の南、品川の遊郭です。では第四の月に捧げられたこの二枚つづき（図17）を見ていきましょう。一枚ずつ切り離して鑑賞することもできます。どちらの絵の構図もたしかに整ってはいますが左右非対称です。二枚を並べてはじめて素晴らしい均衡が得られるのです。主要な要素は左右の端にあり、絵の中心は広い空間に開かれて一部はまさに空虚です。これほど左右対称な浮世絵はあまりありませんが、画家は日本的な趣味から外れるほど厳格に対称性を守ろうとはしていません。右側の絵に描かれるのは四人で二人が立ち、左側では三人で、立っているのは一人です。ですが均衡は、左に立つ花魁の打掛の黒い色と、格子窓の垂直線によって回復されています。

このようにして得られた対称性は、たとえば、玉座の聖母を中心にして左右に同数の聖人が立つ、ルネサンスの祭壇画の対称性とは異なります。

この二枚つづきのもう一つの新機軸は、窓から見えるリアルな風景です。

図17

前景の砂浜には、豆粒ほどの小さな人影がたくさん見えます。貝を集める者もいます。さまざまな船が停泊する江戸の港、その向こうの房総半島の山々まで見晴らす、広々と開けた空間があります。

図18

すべての浮世絵のなかでとは申しませんが、このシリーズの最高傑作は、第九の月に捧げられた一枚だと思います（図18）。ここは遊郭、外は黒と灰色の夜（明らかに西洋の伝統からの影響）、月は朧月です。海には漁をする鵜飼の松明が灯り、部屋の高い位置を仄めかして格子窓の外には松の枝があり、遠くには房総半島の山々がうっすらと見えます。外の暗い夜と、行灯で照らされた室内の対比が雰囲気を醸し出しています。画面は、右下から展開してゆき、畳に蹲って手紙を読みふける二人の新造から、窓際に立ってじっと夜の風景に見入る花魁の姿に続きます。貧乏な家族のために身を売り、離れざるをえなかった故郷のことを考えているのでしょうか。それとも、深い仲になった客のことを考えているのでしょうか。もちろん花魁のほんとうの思いは分かりませんが、彼女の心理的な孤独と二人の新造の安らかな熱中は、素晴らしい対比をなしています。この孤独を際立たせているのが格子窓です。格子窓は構図上重要な要素ですが、それだけではなく、まるで鉄格子に閉ざされたような遊郭の世界を表現しています。そこは実質的に牢獄とも言えるわけで、厳しいけれども自由に生きる外の

漁師の世界とは対照的です。

次の二枚つづきは第七の月をあらわしています（図19）。現在ホノルル美術館にある素晴らしい浮世絵コレクションの所有者、浮世絵研究家のジェームズ・アルバート・ミッチェナーは、この二枚つづきをすべての浮世絵のなかの最高峰と見なし、その構図を分析しています。一枚ずつ眺めると、右側はまだ何かが欠けており、左側は少し過剰なように思われます。ですが二枚を合わせると、まるでパルテノン神殿のフリーズのように、気高く落ち着いたリズムの見事な均衡が生まれます。清長の他の作品にもしばしば見られるように、この作品でも、人物の視線が大きな役割を果たしています。それは、各々の人物を互いに、心理的にも構図的にも結びつけるものです。この絵を構成しているのは七人の人物のみで（女性が六人で男性が一人）、上部の色が薄く灰色になる黒色の背景があるばかりです。この背景から夜だと分かりますが、空間を示す要素は何もありません。

人物像を通じて作品の建築的構造を決定するのは、イタリアのルネサンス美術によく見られる特徴です。たとえばボローニャ国立絵画館にあるラッファエッロの『聖チェチーリアの恍惚』には、威厳に満ちた聖人たちが、半円を描くように配置されています。

図19

アレッツォの聖フランチェスコ教会にあるピエロ・デッラ・フランチェスカのフレスコ画では、ソロモンとサバの女王の会見の場面に、まるで円柱のように置かれた人物たちが、構図上のリズムを生み出しています。あるいは、フィレンツェの聖マリア・デル・カルミネ教会にあるマザッチョの『貢の銭』に見られる

堂々とした人物像は、深遠な人間的尊厳の表現となっています。もちろん、ルネサンスのヴィジョンを支えている哲学的宗教的な理想は、清長が相手にした江戸町人の本質的に快楽主義的な理想とはかけ離れています。ですが清長の作品も、麗らかで端正な美しさの内に息づく人物を通じて、日常の普段の行動や出来事に深い尊厳を与えています。

次の二枚つづきは「待乳山の雪見」（図20）です。右側では二人が少し離れて歩き、左側は三人がいくらか重なるように描かれています。五人とも同じ方向つまり寺院のほうへ足を向け、非常に調和の取れた構図になっています。ここで均衡は、左右の対称性ではなく、全体の統一感（雪景色の明るく柔らかな白色によって醸し出された）と、一連の互いに響きあう対応関係を通して組み立てられています。その対応関係は何よりも色彩です。酒を運ぶ娘の着物と伊達男の羽織の深い黒色が画面に強いリズムを与え、薄紫の着物がこのリズムを和らげています。そして、帯、襦袢、漆盆、寺の欄干の赤色がアクセントになり、画面をより精彩あるものにしているのです。

図20

清長の芸術にこれほど特徴的な古典的均衡の感覚は、二枚つづきの形式の内に最適の表現手段を見いだしました。しかし彼は三枚つづきにも傑作を残しています。もしひとつだけお見せするなら、どこから見ても完璧としか言いようのないこの「洗い張り」（図21）でしょう。描かれているのは、隅田川に面した裕福な江戸町人の家で、糸を解かれ、洗われ、張り伸ばされた着物が、三枚つづきの絵を横切っています。季節は夏、風通しをよくするために障子は取り払われています。中央の一枚には二人の女が立ち、一方は明るい色、他方は暗い色をした着物に身を包み、いわば全体の軸となって左右のグループを結びつけています。右側にいる三人の女は家のなかで寛いでいて、その内のひとりは熱心に化粧をしています。対照的に左側の二人の女は、肉体労働、着物の洗濯に勤しんでいます。この作品から、家、庭、様々な形の石（飛び石）が不規則に置かれた通路の様子など、江戸時代の日本の日常生活について、多くのことが分かります。石は、およそ四角形ですが、ひとつは、もとは石臼だったのか、丸い形をしており、もうひとつは自然のままの不規則な形をしています。このような通路を歩くにはどこへ足を置くか気をつけなくてはなりません。一般に茶室に向かう通路に見られるものですが、日本人の美意識がとてもよく表れています。西洋では、家屋の前の庭に通路があるなら、普通は直線的で規則的です。この三枚つづきを仔細に分析すれば、日本人の家屋、衣服、習俗に

図21

関する無数の事柄が見えてくると思います。さまざまな物が、この絵をもとに正確に再構成できるほど、リアルに描かれています。けれども当時の日本女性は、もっと脚は短く胴は長く頭も比較的大きいはずです。この絵のように均整のとれた人体は、かなり理想化されたものです。清長の女性像は、古典的な美を反映し、ギリシアの彫像と同様のプロポーションをしています。

最後に喜多川歌麿を分析しましょう。清長の傑作は天明（1781－1789）の作ですが、歌麿は寛政（1789－1801）です。清長との比較を容易にするため、同じ＜洗い張り＞をテーマにした歌麿の三枚つづき（図22）からはじめます。同じ主題の三枚つづきですが清長と歌麿とではかなり違った印象を受けます。第一に清長の古典的プロポーションの女たちは、非現実的なまでに丈高く痩身に描かれ、明らかにマニエリズムの特徴を帯びています。それから、歌麿にあっては重大事ですがおよそ清長に欠けている要素があります。つまり官能性ですが、この絵ではとりわけ、眉を剃り半ば胸をはだけ、手にキセルをもって物憂げに縁側に座る一番年かさの女に顕著です。さらに歌麿の特徴として、向こう側が透けて見える物を表現する絵画的な光の効果があります。たとえば、縁側に腰掛ける女の上半身を覆っている簾です。さらに、伸ばして干されている極めて薄い緋色の布は、右

図22

側で団扇をもつ少女の顔にその色を投げかけています。清長の作品も歌麿の作品も、張り伸ばされた布は、三枚つづきのさまざまな要素をつなぎながら、全体を横切っています。当時、着物を洗濯するには、糸を解いて洗い、そして元通りに縫い戻さねばなりませんでした。干すために張り伸ばすとき、布が縮まないように、竹製の細串の末端を針のようにとがらせた伸子を布地に差しこみました。歌麿のこの三枚つづきの雰囲気は、清長とはかなり異なりますが、中央に立つ女性二人の姿から分かるように、歌麿が清長の作品を知っていたことは確実です。

この三枚つづきは寛政末期の作で、様式的には寛政初期の作品とはかなり異なります。「高名三美人」（図23）は寛政初期に属しています。三美人の名は、難波屋おきた、富本豊雛、高島おひさです。堂々としたピラミッド状の構図、クローズアップされた上半身だけの姿は、歌麿の革命的な新しさです。小さな部分ですが効果的に、たとえば鼻の形によって三名は描き分けられています。日本の絵画では、顔は普通どれも同じように描かれ、大きく描かれるほど単調になりがちです。歌麿のこの作品「物思恋」（図24）に見る顔は、さらに大きく描かれ、画面の中心は上半身の肖像ですらなく、ほとんど頭部しかありません。ですが紋切り型になるどころか、まさに素晴らしい絵です。この浮世絵は有名なシリーズ『歌撰恋之部』の一枚です。女の眉は剃られていますから、もう若い女とは言えません。美しい背景の

図23

図24

素材には非常に高価な雲母が用いられています。雲母によるこの薔薇色の背景を選択したのが、版元の蔦屋重三郎なのか歌麿自身なのかは分かりませんが、その効果は絶大です。

この作品も浮世絵の最高傑作の一枚です。クローズアップで髷の一部が画面の外にはみ出した女のポーズは、弥勒菩薩半跏思惟像を連想させます。彼女は何を考えているのでしょう。おそらく心を寄せる男のことでしょうが、画面全体にみなぎる緊張感があります。画面の輝きはおそらく蠟燭の存在を仄めかしています。洗練を極めた多色刷りで、唯一のアクセントになる唇と襦袢の赤色が女の官能性を際立たせています。

＜大首絵＞のもう一つの素晴らしいシリーズは『北国五色墨』で、北国という言葉は江戸の北部にあった吉原を仄めかしています。シリーズの五枚の絵には最も格の高い花魁から最低の鉄砲までが描かれています。背景の黄色は、歌麿の浮世絵には初めてのものです。おそらく版元の蔦屋重三郎の指示のもと歌麿が技を見せたのでしょう。

このシリーズの最初の絵に描かれているのは、筆先を唇で潤して手紙を書きはじめる花魁です（図25）。洗練された花魁が、客を迎えるために贅を尽くした着物をまとい髪を複雑に結い上げる前、洗い髪のまま私的な時間を寛いで過ごしています。

図25

図26

次の絵に描かれているのは河岸女郎（図26）、低級な遊女で、髪も少し乱れています。花魁よりも官能的に見える彼女は、おそらく花魁のようには毎日風呂に入れない体臭を消すため、匂い袋を首からぶら下げ、爪楊枝をかじっています。大多数の遊女の生活はかなり厳しいもので、生き残るためには強い意志が必要でした。このシリーズのなかで歌麿は、遊女のポジションや性格の違いをくっきりと浮かび上がらせています。格別に素晴らしいもう一枚の絵は鉄砲女郎、最底辺の遊女を描いたものです（図27）。鉄砲という呼び名の由来ですが、彼女たちはしばしば梅毒に冒されていて、客が病気をうつされる可能性の高いところからきています。歌麿の作品のなかでも、これほど放恣で動物的な官能性

図27

の表現は滅多にありません。乱れた髪、ハンカチを口にくわえ、膨れ上がった胸をはだけて、まさに今その身体を客に差し出しているところのようにも見えます。売春のもっとも不快な場面をこれほどの力をもって描き出した者は、歌麿以前に誰もいません。同時に、緊張感に満ちた斜めの構図が、この遊女に堂々とした風格を与えています。

わたしがとりわけ好きなのは『青楼十二時続』です。当時、一日は二時間ごとに十二分割され、十二支の名が当てはめられていました。このシリーズの十二枚には、一人あるいは二人、三人の女性が、素晴らしい着想で次々と変化する構図のなかに描かれています。

「丑の刻」（図28）（第二の時、午前二時）には眠たげな遊女が描かれています。用を足すために起き上がり、右手に便所紙、左手に火を灯したねじり紙をもち、草履に片足を突っ込んだところです。女の横の屏風には守り袋と手拭いが掛けられています。女の身体は、あくまで高く痩身に伸ばされていますが、事実、このシリーズのどの絵にも、このような強烈な様式化と、室内の様子や女の着物を描く際の深いリアリズムとが同居しています。

図28

次は「辰の刻」（図29）、朝の八時にあたります。二人の新造を描いたこの作品には二つの解釈があります。その一つによると、これから仕事をはじめようと起きたばかりの二人を捉えた図です。もう一つの説では、少し疲れているので、まだしばらく横になっていようとしています。おそらく二つ目の解釈のほうが正しそうです。掛布団を持ち上げている新造は、布団を

自分に引き寄せているように見えます。これから寝るところなのでしょう。まるで時計の針のように配置された二人の構図は、ほんとうに秀逸です。

二人の新造は同じ一つの布団で眠ります。閉ざされた遊郭のなか、二人は同性愛の関係なのだろうと思われます。実際にそこでは、女と男は売り買いの関係になりますし、女はまるで使い捨ての物のようです。けれども遊女たちも人間であるかぎりは愛情が必要なはずです。男たちが去ると、遊女たちは一息つき、ほんのわずかの間ですが、暖かい親密な関係を生きる喜びをもったことでしょう。

図29

この浮世絵は、しばしばレズビアンの絵を描いたトゥールーズ＝ロートレックの作品、たとえば非常に美しい版画集『彼女たち』を思い出させます。図30は、スイスの個人コレクションですが、このいわゆる「ベッドの二人」を見ると、ベッドの上に一方が横たわり他方が少し身体を起こしていて、歌麿の構図といくらか似ています。トゥールーズ＝ロートレックは障碍者で、強い疎外感を感じていました。彼は売春宿で

図30

も暮らしましたが、そこでは差別意識に悩む必要がなかったからです。ロートレックと売春婦たちは対等な関係でした。彼は貴族でしたが、道徳的な視点から見下ろして彼女たちを蔑んだりせず、親愛感を抱き、彼女たちがレズビアンとなる理由もたしかによく理解していました。江戸時代の遊郭も同じではないでしょうか。あからさまに同性愛関係を描いた歌麿の三枚つづきもあります。けれどもロートレックとは違い、歌麿が遊女たちに親愛の気持ちを抱いたとは思えません。鉄砲女郎の絵を除外すれば、およそ歌麿は遊郭の世界を理想化し、洗練された悦楽と遊興の世界を思う男の眼で見ています。

このシリーズから取り上げる最後の作品は「酉の刻」（図31）（午後六時）です。茶屋から呼び出しを受けた花魁が、彼女を指名した客に会うため身支度をしています。もう一人の若い女は新造ではなく茶屋の女中です。まさに卓抜な構図で、もし大きな提灯がなければ均衡を崩してしまいますが、この提灯が堅固な基盤となり、花魁のすらりと垂直に伸びた線と茶屋の女中の軽い湾曲とが釣り合っています。

図31

図32

ご覧に入れた歌麿のこのシリーズにあるような、背の高い、細く長く伸ばされた人物像は、西洋のマニエリスム絵画にも見られます。たとえば、エル・グレコの作品、プラド美術館にある聖フランチェスコと聖アンデレを描いたものです（図32）。宗教的な主題ですし、このスペイン画家の濃厚な神秘主義的雰囲気は、歌麿にはまったく縁のないものですが、長い脚、痩身の体躯、小さな頭をもった人物のプロポーションはほとんど同じです。

次の作品、「幌蚊帳」（図33）（幼児用の蚊帳）は、歌麿のなかでもそれほど有名ではありませんが、とても素晴らしい作品だと思います。蚊帳のなかで、少しやつれた表情を浮かべた女が、子どもに乳房を含ませています。母子の肉体的な結びつきにこれほどの含蓄を与えた作品は、他に存在しないのではないでしょうか。西洋の美術には表現されない動物的な結びつきです（ちなみにこの動物的という言葉に否定的な意味はありません）。赤子はまだ母親の身体から分離していません。伝説にしたがえば、母親を失ったロムルスとレムスは雌狼の乳を飲んで育ちました。歌麿が描くこの母親の姿はその雌狼に似ています（カピトリーノ美術館にあるルーベン

図33

図34

スの絵を思い浮かべてください)。それから、歌麿が描いた神話的な人物、山姥とその息子金太郎を見てみましょう（図34)。女は長い髪をとかしています。この絵でも、母親の背中に張り付いた息子は、まだ母と肉体的に結びつき、まるで一体となっているかのようです。大きく力強い線で描かれた着物は狩野派風ですが、地面に流れ落ちる長い髪と、山奥に暮らす女の豊満で頑丈な体つきは、歌麿らしい描き方です。ここに表わされているのは、人里離れた原始の自然のなかの母子関係です。

歌麿には、日常生活のさまざまな側面を描いた浮世絵もたくさんあります。最も些細な仕草から洗練を極めた姿まで、いずれも素晴らしく芸術的に描かれています。たとえばこの、小用をする子どもを抱いて蚊帳から出る女です（図35)。夢うつつの子が手で目をこすっています。この平凡な情景のなかに歌麿は、母親の気遣いと無邪気な赤子の愛らしさを見事に表現しています。また別の作品には、歯をお歯黒で染めた後、唇に紅を塗る女がいます（図36)。歌麿は化粧に専念する女に深い注意を払っています。たしかな筆さばきのわずかな線で描かれた女が、黄色を背景にした何もな

図35

図36

い空間に置かれ、観者の注意を一身に集めています。もう一枚の絵（図37）に描かれた二人の女ですが、髪をとかす方が強く引っ張るので、他方は目をつり上げています。当時は髪結いの店などありませんでしたから、誰もが自分の家で髪を結いました。同じ場面で同じように描かれたエドガー・ドガの絵があります。この類似は偶然ではありません。印象派の画家たちもまた、これまでのように歴史や神話や宗教ではなく、日常生活に主題を求めたからです。

この二枚つづきは、台所で仕事にいそしむ四人の女です（図38）。一人の女が、細くむいた皮がちぎれないよう、細心の注意を払ってナスの皮をむいています。どれほど些細な仕事であれ、入念に作業をするのは日本文化の特徴でしょう。そこには深い道徳的価値があると思います。眉を剃った一番年かさの女は、茶碗を拭きながら、後ろを振り向いて、背に負った赤子を気遣っています。

次の三枚つづきは「針仕事」です（図39）。この作品もまた、歌麿の類いなく素晴らしい構想力を証明しています。右端に一人の子どもが丸い手鏡をもって猫と戯れています。左端にはもっと小さな子どもが団扇を手にしていますが、丸くて白いその団扇は黒い手鏡と対照的です。三枚つづき

図37

図38

の中心に、黒い着物を着た女が丹念に布を折っていますが、そこには強いアクセントが置かれ、構図の中心軸になっています。左側に座る若い女は、透けて見える布を顔の前に持ち上げています。半透明な物を表現しようとする歌麿の、光の階調にたいする関心がここにも窺えます。

図39

最後にお見せする作品は、春画の最高傑作と評価される歌麿の春画アルバム、『歌まくら』にある最初の一枚です（図40）。有名なフランスの作家で美術評論家のエドモン・ド・ゴンクールが、このアルバムを一部所有していました。彼の死後、歌麿を深く敬愛していたトゥールーズ＝ロートレックが、これを購入しています。

図40

色彩も構成も素晴らしく、彫りと刷りの技術も類ないものです。

一人の男と一人の女が建物の二階で横になり接吻しています。女の背は実際よりも引き伸ばされています。そのしなやかにのびる線を見ると、ルーブル美術館にあるアングルの有名な『グランド・オダリスク』（図41）を思い出します。この作品が世に現われたとき、背骨が長すぎる、実際よりも脊椎がひとつ余計に多いという非難を受けました。これに対してアングルは、自分に関心のあるのは、解剖学的リアリズムではなく、線の美しさだけなのだと応じました。歌麿の関心も同じところにあります。豊穣で多彩なその芸術活動のなかで、歌麿は、古今東西の芸術の世界で第一級の強く美しい純粋な線を描きました。

図41

最後に一言。春信や清長や歌麿といった浮世絵の大家たちの傑作は、西洋に生まれた数々の傑作と肩をならべて世界の絵画作品の頂点に立つものです。