

引目鉤鼻考

——顔貌の美醜表現について——

村重 寧

はじめに

まるで眠っているように無表情な顔、どの男女も判で捺したような共通の顔。引目鉤鼻の人物たちが演じる物語絵の画面は、この種の絵画にあまり接することのない者にはまことに奇異なイメージを与え、無言劇のような異様な世界を現出させている。人間の顔は千差万別であり、平安時代の人物としてそうであつたはずだが、貴族の顔だけは一つのパターンの中に封じこめられ、あたかも記号と化してしまふのはなに故か。活動的、個性的な人物表現が急速に發展する平安後期にあつて、一方でこの種の特異な顔貌形式が一つのスタンダードとして常用され、古代、中世絵画史の上に長く存続し得た所以は何か。如何なる意図、経緯のもとに成立し、やまと絵の人物表現としてどのような役割を担ってきたのか。それにしてもあの目鼻のアンバランス、非現実的造形表現の意味するところは何なのか。思いめぐらすほどに興味は尽きない。

この「引目鉤鼻」の顔貌描写については、絵巻を語るとき、或いは物語絵を論ずるとき、しばしば言及されるところであるが、これをテーマにして考察を進めた論考は意外にも殆ど認められない。⁽¹⁾そこで本稿ではさまざまな角度から「引目鉤鼻」の特質についてその実態の考察を試み、合せて人物の美醜表現に関しても検討を加えてみたい。

一、引目鉤鼻の構造と機能

「引目鉤鼻」は、やまと絵の人物表現を論述するとき、必ずといってよいほど用いられる用語で、その意味するところを要約すると、平安から鎌倉時代にかけて、主として絵巻などの作絵（ないし白描）系の物語絵に登場する貴族を中心とした人物画の顔貌描写法とされる。文字通り一本の線を横に引いて目を表し、鼻は「く」の字型の鉤状に示し、その下に小さな朱点を打って口とするもので、きわめて簡潔な象徴的表現法といえる。顔の向きは斜め前面か横の二種に

限られ、横の場合は鼻や口は描かれない。これらは男も女も同じであり、それぞれ決った定型につくられ、個々の顔が個性も感情も表さぬ類型描写になる点が大きな特色である。

以上に掲げた引目鉤鼻の一般的概念をもう少し正しく理解するために、その構造——造形的仕組みを詳しく認識しておく必要がある。そこでこの描写による貴族の男女が多数登場する、王朝絵画の代表作ともいべき十二世紀前半の「源氏物語絵巻」(徳川黎明会・五島美術館蔵)を対象に検討していくことにする。この絵巻をとくにとり上げるのは、現存遺品の中で引目鉤鼻の描写が最も成熟した形を示し、その特性や成立意図を考える上できわめて重要、かつ有効とみられるからである。

まず同絵巻の「夕霧」の段における手紙を読む夕霧の顔(図1)を見てみよう。下脛れ(達磨状)の顔面の中に眉は濃く太い墨で直線的に描き、よく見るとその両端は細い線を幾重にも重ねて淡く暈すように表している。これに比べて目はきわめて細く、閉じているように一本の直線で示し、内側(目頭)には墨を加えてやや太めにし瞳の存在を暗示している。開けているはずの目であっても、上下の脛も眼珠の表示もなく、登場する貴族の顔の目がすべてこの引き目に描かれる。鼻は細く短い直線を鉤状に二つに折り曲げて示し、小鼻も鼻孔も描写しない。実際の鼻より鼻梁が短く、また先端の「く」の字の角度がほぼ直角(四十五度前後)である点など、現実とはおよそかけ離れた形となっている。(なおこの絵巻の場合、目も鼻

「源氏物語絵巻」引目鉤鼻顔貌



図1 「夕霧」夕霧



図2 「宿木三」匂宮



図5 「鈴虫二」源氏



図3 「夕霧」雲居雁



図4 「東屋一」浮舟



図6 「柏木三」女房

も単なる一本の筆線ではなく、その上に細かく筆を重ねて微妙なニュアンスを求めている点が特筆されるが、肉眼では他の作品の引目鉤鼻同様、殆ど一線で作られ簡素化されている。)口は小さな朱の点で表される(これも同絵巻では、細かく観察すると淡墨の楕円形の輪郭線内に朱を埋めている)が、人間の口としてはあまりに小

さく、上下の唇の描き分けも無論ない。

以上夕霧の顔を例に検討したように、極端に細い目、角張った小さな鼻、点状の口と、人物の顔としてはあまりに現実を無視した形状、これが引目鉤鼻の実態である。そしてこれは他の人物の顔貌にも共通してうかがえ、まったく定型化されている。例えばこの夕霧の顔を「宿木三」の匂宮の顔(図2)と比べてみても、その相異を見出すのは困難であろう。さらにこの共通性は女性の顔貌描写にも相応し、例えば「夕霧」の雲居雁(図3)や「東屋」の浮舟の顔(図4)と対照させてもその基本的な一致が明らかである。ただ男女の顔に見られる違いをあげると、男性は頭上に必ず冠か烏帽子を被って前面の頭髮を見せないが、女性は豊かな長い髪を充分にアピールし、また冠、烏帽子に半分以上隠される男の額とは対照的に、その美しいおでこの形が強調されている。一方女性が黒髪で隠す耳を男の顔ではきちんと描き出され、やはり直線の構成で耳輪や耳朶、外耳口などを象って細長い平板な板耳で表現される。また男性の顔には口の上下と顎にひげがつけられ、これが髪とともに男女の違いを決定づけているのがわかる。しかし前述した通り、基本的な顔の輪郭や目、鼻、口など主要な器官の個々の形と描法は両者に相異は見出せない。

さて以上は人物の斜め前方から観察した顔、すなわち描かれる人物の斜め前面(正面と側面の間)の顔であるが、引目鉤鼻にはもう一つの形式、つまり横顔と呼ばれる顔がある。「鈴虫二」の光源氏

(図5)や「柏木三」の女房の顔(図6)に見るように、顔の輪郭が目 の位置を境に、上部(額)の緩やかな曲線と下部(頬)のやや豊かな脹らみをもった、二つの弧線で作られている点は先程の斜め前面の顔と一致する。左右の眉、目、耳は当然ながら片方しか見えませんが、その描き方は斜め前面の顔と同様である。しかし大きな違いは眉と目が約半分しか描かれず、また鼻と口はまったく描写されないことだ。⁽²⁾普通、人物の顔を真横から観察した場合、鼻や口は見えないはずだから、これは側面からの横顔ではなく、斜め後方から見た顔という理屈になる。実際に鼻が頬の輪郭に隠れて見えないような視点は、その人物の鼻の高さ、頬の脹らみによって一定しないが、真横からかなり後方に回った位置となり、およそ斜め前方の視点に対応する、斜め後方とみてよい。換言すれば、引目鉤鼻の一見横顔と見なされる顔は、実はかなり後方から眺めた「斜め後面」と呼ぶべき顔貌ということが出来る。

ところで先の斜め前面の顔では、鼻が顔面(顔の輪郭)内に収まり、一方、斜め後面の顔では鼻が完全に隠れ、どちらも顔の輪郭から鼻が突出して描かれることはない。これが引目鉤鼻の原則である。(人物の顔はその中間、つまり側面から見た顔の場合のみ鼻は頬から出っ張るのである。)これらのことを図示したのが図7である。後に触れるように、引目鉤鼻では正面からの描写が完全に避けられているので、正面と側面(図7の網かけの部分)はここではタブーの領域といえ、残った斜め前方と斜め後方(従来の「横顔」の部分)が引目

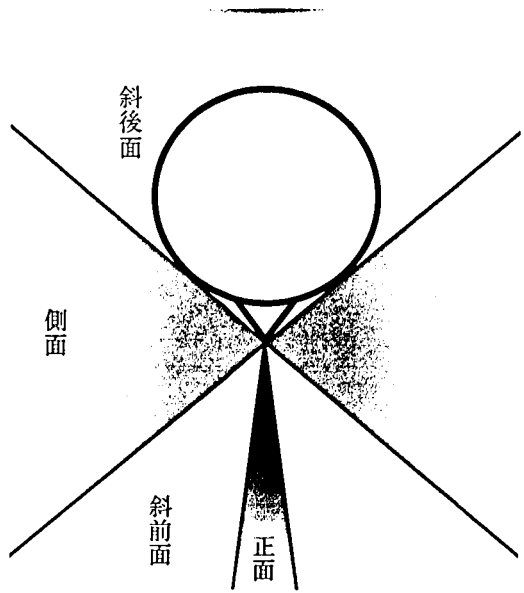


図7
頭部を上方から見た図。前方の三角形は鼻を示す。

鉤鼻に与えられた描写対象の範囲ということができる。

さて「源氏物語絵巻」は現在二十段の絵のこるが、そのうち屋外の遠望描写で構成される「関屋」の一段を除いた十九箇中に登場する人物は九二人に及ぶが、うち引目鉤鼻の形式で、顔が隠れずはっきり描かれているのは七五人(男二五、女五〇)を数える。(昭和五二年に、秋山光和氏³⁾によって本来この絵巻の一図と確認、提唱された「若紫北山図」(現東京国立博物館)は、後世の補筆甚しく、原図を著しく害っているが、X線写真により当初の人物の顔の輪郭、とくに山僧の鼻の描写などが確認できるので、ここでも対象として加えた。)なお男性に比べて女性の数が圧倒的に多いのは、「この絵巻は

やや過剰なまでに女房を描き込む場面を採用⁴⁾したからで、これは当時貴族生活の現実を踏まえたものか、或いは華やかな画面(色彩)効果を狙った意図的なものか、との解釈もできよう。

七五人のうち斜め前面の顔は四七、斜め後面の顔は二八で、各画面にこの二種の向きの顔が巧みにとり混ぜられ物語画面が構成されている。即ち男女各二種、合せて四つの定められた顔面のパターン⁵⁾の組み合わせでそれぞれの画面に変化とリズムをつくり出しているのである。ところでこの絵巻の登場人物の殆どは引目鉤鼻であり、しかもその原則を守って描かれているが、中には引目鉤鼻でない横顔の者も数人認められる。男では「若紫」の僧都で、X線が示す通り原画では横顔に鼻がちゃんと描かれていた。また「蓬生」の惟光(源氏の従者)、女では同段の老侍女、「早蕨」と「東屋二」に登場する弁の尼で、明らかに鼻が添えられ横顔で描かれている。(なお、「早蕨」の女房の一人も引目鉤鼻風の顔に鼻の如きものが見られるが、頬骨の脹らみを表わしたものとみられ、一応考察から除外したい。)これらのことから公卿、貴族、女房などは専ら引目鉤鼻の原則で描かれ、それ以外の身分の異なる僧都や尼、従者、老女などには、鼻や口のある横顔が与えられる場合の多いことがわかる。そしてこれらの人物の顔(「若紫」の山僧は原画の詳細がわからない)は、鼻と口を表すと同時に、片方の眉と目が完全な形で描かれている点に注目される。先に検討した斜め後方(後側面)の顔では眉と目は途中で顔の輪郭の向う側に消え、約半分しか見えないのであるが、こ

これらの横顔では顔の輪郭線（眉間のあたり）のやや内側に距離を空けて眉、目が完形で描かれており、明らかに側面からの横顔であることが意識されている（図14～17）。斜め後方の顔と、横顔とははっきり区別して使い分けられているのである。

このように「源氏物語絵巻」に登場する人物の大半（貴族の男女）は引目鉤鼻の原則を遵守して描かれ、そこには顔の向きによる二種のタイプがあり、一つは斜め前方から見た斜め前面の顔、もう一つは従来「横顔」と称されてきた顔である。そして後者は実際には側面ではなく、かなり後方からとらえた「斜め後面」ないしは「後方側面」とでもいえる顔であることが確認された。そして同絵巻にはこれとは別に真の横顔というべき顔顔描写が存在し、両者はまさに合理的な観念のもとに描き分けられていたのである。



図8 源氏物語絵巻「柏木二」



図9 同上「横笛」

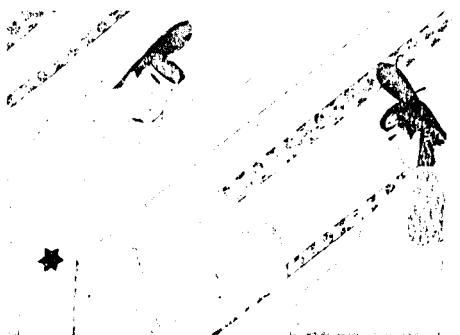


図10 同上「鈴虫二」



図11 同上「宿木一」

右のことから引目鉤鼻の二つのタイプの顔——斜め前面と斜め後面——とは方向的にも相対応し、あたかも表裏の関係をなすことがわかる。これらのことを念頭に置いて「源氏物語絵巻」の各図を眺めると、また新しい画面のイメージが得られる。例えば「柏木二」の病床の柏木を見舞う夕霧の顔は、一見横を向くようであるが、顔の前面にあるはずの左目の残り半分と右目の存在、位置を勘案すれば、相手の顔にきちんと視線が向けられているのがわかる（図8）。また「横笛」では乳母の顔は赤子に、夕霧の顔はこれを抱く妻の雲居雁に対面し、それぞれが子と妻に関心の目を注いでいる（図9）。「鈴虫二」では画面左奥に坐り斜め前面を見せる冷泉院に対坐する源氏の顔は、やはり横ではなく斜め後方からとらえたもので、斜め前方の院の顔と正しく向き合っていることが了解できる（図10）。そ

して彼らの背後に半円形に居並ぶ四人の公達のうち左右両端の二人はともに斜め前面の顔で視線を平行的に屋外に向け、内の二人は斜め後面の顔を屋内に向けるなど、登場人物六人を各三人ずつ二種の顔に描き分けて、静謐な画面の中に一つのリズムをつくり出している。また「宿木一」では対面して碁盤を囲む今上と薫の君の二人を描くが、こちら向きの今上（斜め前面）に対し薫はあたかも横を向いているようであるが、やはり斜め後方からの顔貌描写であることと思えば、相手の石を打つ指に正確に視線が落とされていることが認識できるのである（図11）。

引目鉤鼻には意外にも以上述べたような現実に適った合理的側面がある一方、現実を無視して造形上の理想を追求する傾向も強く認められる。これらの顔貌が実際に美しいか否かは別として、当時の美貌に対する観念がそこに反映され、意図されていたことには違いない。次にこうした側面から引目鉤鼻の実態を見てみたい。

二、類型の意図

引目鉤鼻が特色とする非個人的、没感情的表現は、貴族の顔を一樣に類型化することに繋り、或いは逆に類型化するがために個性や感情を害う結果を招いている。要するに個々の特性や時に応じた心中の変化を抑制することと類型表現とは一体をなす。それはまた彼らの顔を非現実的なものに導くが、その裏に彼らの一つの理想が潜

んでいるわけでもある。貴人、美人は極力標識化されたパターンに統一し、庶民、醜人はことさら個別的表現に努める。そこには貴族たちの自らの階層と他の社会とを区別する強い意識が示唆されているようである。

引目鉤鼻の造形上の特色の一つは、まず下脹れのふくよかな丸顔にある。平安当時の貴族の男女がすべて一樣に丸い顔面形態であったはずもなく、これは彼らの好みが反映されたものとみる以外にない。例えば先の「柏木二」（図8）における病床に伏せる柏木の顔を見るがよい。詞書（及び物語原文）には「髪鬚も乱れ；瘦せさらほひ給へる（たる）」とあるが、絵は他の人々と変りなく、丸々と脹よかな顔を示し、詞の内容よりもむしろ引目鉤鼻の原則に忠実で、その縛りの強さを物語っている。丸顔に一つの理想を求めるのは、すでに奈良時代の正倉院の鳥毛立女図（樹下美人図）に例が見られ、そこには唐時代の高貴な女性の顔の典型を見ることができ。さらに遡って七世紀末〜八世紀初頭とされる高松塚古墳壁画の人物像にも同様な傾向がうかがえる。東西両壁に男女各四人ずつ、計十六人の群像が描かれるが、それらの顔はおよそ頬や顎がたつぷりと脹らみをもった豊満な形を示し、引目鉤鼻の源流ともいふべき形態をうかがうことができる。興味深いのはこれら十六人の顔は、斜め前面が十二人、側面二人、正面二人と三種に分けられ、いずれもそれぞれの顔の形が同型で、三種の型紙を使用した可能性も指摘されていることだ。⁵⁾その正否はとも角として、同じ向きの顔がそれぞれパター

ンとしてとらえられ、典型化されていることはのちの引目鉤鼻の形式を考える上に注目される。

高松塚古墳壁画の男女は服飾などは高句麗壁画のそれに近いが、人物の表現法はむしろ初唐の絵画に倣うものとみられ、鳥毛立女図などととも中国人物画の顔貌にその理想的形式を求めていることがうかがえる。こうした豊頬、下眼れの面相を尊ぶ風潮は、平安時代にも貴族の間で踏襲された。脹よかな顔はまず仏像のそれを想い浮かべるまでもなく、円満具足の相を印象づけ、また富や精神の豊かさを象徴的に表す。貴族は何よりも物・心ともに裕りあることが大切だと自覚するのである。引目鉤鼻が範としたのはまさに大陸からもたらされた貴人の豊満な面貌の輪郭であった。しかし顔面の中のつくりは大きく異なる。例えば眉は鳥毛立女図や同じ奈良時代の吉祥天像、さらに聖徳太子像など、いずれも太めの濃い墨を横に長く引いて描かれるが、眉頭の先端は細く、形も三日月型に弧を描くいわゆる蛾眉で表される。一方引目鉤鼻ではやはり太く濃い墨であるが、長さが短く、横に水平の直線で太さも変わらず、きわめてシンプルに作られる。(これは後述する通り、或いは後者が平安時代の眉墨による眉書きの形をそのまま示した可能性も考えられる。)

目は鳥毛立女図など奈良時代の三像では、上下の瞼をはっきり描き分け、白眼の中には瞳を入れて表すが、引目では文字通り横の直線を一本引いただけの、あたかも閉じた状態の形で示される。鼻も一方が鼻根(鼻の上端部)を窪ませ鼻梁は微妙なカーヴを描きなが

ら長く引き下し、鼻尖の部分は丸く曲り、小鼻や鼻孔、さらにその下に人中までも描出する現実的な形を再現するのに対し、他方の鉤鼻では短い折線の「く」の字で簡略化してしまふ。口も前者がやはり上下の唇を具体的な形で描くのに対し、一方は丸い点で抽象化している。

このように引目鉤鼻の描法では顔中の造作を小ぶりにし、なるべく曲線を避けて現実描写を拒み、直線と点に置き変えて象徴化、記号化を志向しているのがわかる。そしてこうした簡明な造形は、貴族の顔を一律化し、類型的図像を形成するには有効、不可欠なものであり、またこの描法によって作られた面貌は、非現実的ではあるが、静謐、温和、さらに高貴な趣きさえイメージさせる。余談であるが、かつて欧米で脳卒中などの後遺症で穏やかな表情になった患者の顔のことを「ブッダ・フェース Buddha face」と呼んだそうであるが、この話を紹介している宗教思想史家の山折哲雄氏は、「悟りを開いた仏陀の顔が、欧米の近代精神の眼からするときは、ときにマイナスの価値を象徴する記号に映っていた」ということに衝撃をうけたと述べ、「仏陀の顔は知恵と洞察に輝く永遠の相のもとにイメージされてきたのではないか」とも自問している。⁶⁾確かに身心に気力や感情を喪失した患者の顔と瞑想する神聖な釈迦の顔とが、「穏和」のもとに同一視されることは遺憾である。しかし崇高、神聖な顔を画像や彫像に表す造形的表現法の東西の違いや、受け手側の慣習的に馴染んできた観念の相異が意外に大きいことをそこに認識

しなければなるまい。平安時代の人々は当然ながら当時の仏画や仏像の温厚な顔に、否定的な無気力さを見出し得なかつたし、そこには内に秘めた強い力、救いと慈悲の心を感じとっていたのである。

引目鉤鼻に求めたものは、まさに仏菩薩の顔にも通じる気高さ、崇高さであり、没個性、没感情を通じて貴族としての気品、落ち着き、円満、安穩といった理想的特性の表出を志向したものと見える。これに対照する一般的庶民は、種々雑多であり、個別的であり、活動的で、感情を露わにし、粗野に振舞うという観念のもとに、多彩で特徴的な顔貌を与えて引目鉤鼻とは別の描法で描き分けを行う。

それは同じ仏画にあつても例えば涅槃図中に集う諸菩薩と羅漢などの描写の違いに喻えることもできよう。引目鉤鼻が仏菩薩の顔にも通じる個性や感情を抑制した静的描写に終始する所以は、何よりも貴族は他の階層より優越しているという自意識に立脚するものとみられる。そしてすべての貴族が同じ類型の描写に統一されるのは、自らの属性を他の階層から区別するという同族意識、階級意識の表れに他ならない。この特定性を排したニュートラルな典型を確立した妻には、貴族の存在の恒久性、普遍性を願う自らの理想が強く反映されているとも解される。

平安貴族は引目鉤鼻という理想的な顔貌表現を創り上げた。理想は現実を超えたものであるから実際から離れることは当然だが、あまり飛躍したまったくの空想であつては意味をなさず、その根底に現実の内在することが有効であるのを忘れてはならない。引目鉤鼻

も当時の日本人の顔の理想でありながら、一方でその特性、実態をかなり踏まえたものではなかつたかということである。

「一般に平均的日本人の体形や顔立ちとは、短足胴長で扁平な顔、一重まぶたに細い目、それに低い鼻、といった特徴でいいあらゆる場合が多い」とされる。今日でこそ、日本人は欧米の生活様式をとり入れてその体形や顔立ちを大きく変化させたが、右にあげた特徴は長年にわたつて大半の日本人の民族性として維持されてきた。これは今から二万年前の氷河期に地球上の平均気温が大きく下り、そのような気候条件からだを適応させて、骨格や顔の形態を次第に変化させ、「とりわけ厳寒地方では、体温の発散を最小限に防ぐため、……顔は扁平になり、眼裂は細く、まぶたに脂肪がつき、鼻が低くなった」⁽⁸⁾からだという。

こうした日本人の顔の扁平性を、美術解剖学の西田正秋氏⁽⁹⁾の説くところにより、もう少し詳しく分析すると、「眉弓(眉毛の生えている部分の骨)の突出が少く、鼻根部(眉間から鼻へ移る部分の骨)が低く、上瞼の皮大脂肪が豊富だと、額から眉弓、鼻根部、鼻梁等が一体になだらかになり、…目は細くなり、上瞼縁は一重瞼になる」。また「鼻の尖から額の尖へ引いた直線を見ると、西洋人では口の辺りの輪郭がすべて直線の内側に入り、日本人では直線に触れる…」ように起伏に乏しいのである。

古来日本人の顔は凹凸の少い平面的な形態であり、そのような顔貌に馴染んできたわれわれの祖先、とくに自らの国風文化を成立さ

せた平安時代の貴族たちにとっては、その平面性の中にある種の美の典型を認識していたかと思われる。そしてその扁平な顔面の中に収まる目鼻の造形もなるべく目立たぬように控えめな描写が求められた。目と口は顔の中でも可動性をもった器官で、目は「目で訴える、目で語る」などといわれるように表現豊かであるが、とくに大きく開くことによつて驚き、怒り、威嚇、好奇などの、どちらかといえば粗野な感情をあらさまに訴える。口も開閉自在の機能を活かして喋る、食べる、飲むといった即物的な行為を遂行し、これも穏やかに閉じている方が品位を害わない。これに対し鼻や耳はそれ自体を動かすことはできないが、存在そのものが強いイメージをもち、とくに鼻は顔面の中央に位置し、最も高く突出しているので面貌の印象に与える影響は大きい。(これに関しては次章で詳しく触れるつもりである。)しかし、これらの表現力豊かで、或いは存在感ある目や鼻や口などの諸器官を、あえて細く、小さく、簡略に表す点に引目鉤鼻の特性がうかがえる。

日本人の顔は、ふつう成人では口の横幅は鼻翼間幅(小鼻の横幅)より広く、両黒目の内側間の幅にほぼ等しいとされる。引目鉤鼻の口では小鼻(くの字の下半の一辺)より小さく、また両黒目の間よりもはるかに狭く、異常に小さい。逆に両目の間隔は広すぎる。引目鉤鼻は、実際の顔に比べて個々の器官の大きさ、位置がかなり不正確でアンバランスに作られていることがわかる。それはあくまで絵の技倆の問題ではなく、顔貌を彼らの理想に導くための意図的試

みであったことはいうまでもない。

奈良時代に中国からもたらされた唐美人のバターンは、一つの憧憬であり、偶像的形式として受け容れられ、貴ばれた。しかしあらゆる面で独自の和様文化を達成した平安貴族にとっては、むしろ自身の身を置く社会や自らの物語の人物を絵画化するための典型が必要であった。そしてそれは目鼻立ちの大きい外来の大陸美人ではなく、彼らの感覚、好尚に適った控え目な造作のもち主であったのである。

ところで人間の顔は個々の部位の形や大きさを改めるのは難しいが、化粧によつてある程度印象を変えることは可能である。そうした中でとくに眉は古くから剃毛や眉書きによつて変形が自由に行われた。「古事記」や「万葉集」には「まよひき」「まよがき」の語が見えて、すでに眉作りが一部で盛んであったことがわかる。とくに「日本書紀」「神功皇后神託を聞き給う」条には「愈茲国^二而有^一宝国土^一」⁽¹⁾「譬如^一処女之^二睞^三有^一向^二津国^一」とあって、遙か海上に長く横たわる新羅の国土を乙女の眉に譬えており、「細く長い眉を以て美人の相とした」ことがわかる。これは高松塚古墳壁画の女性像の眉の形態に符合するもので、眉には当時の国内で親しまれていた好みがとり入れられたかと思われる。一方奈良時代には唐からの新しい影響のもとに、鳥毛立女図や吉祥天像の如く、濃く太い墨で引いて上縁を鮮やかに際立たせた三ヶ月形の、いわゆる蛾眉が唐代美人の典型として行われた。眉頭(眉間側の先端)を細くシャープに象り、中央を

弯曲させるこの形態は、眉そのものに豊かなニュアンスを与えることとはいうまでもない。そして平安時代にはやや高めの位置に新たに眉墨をもって細長い棒を描き、両端を隈取る眉作りが貴族の間で流行した。これは階級表現を意識したものと思われ、はじめは女性のみ化粧法であったが、院政の始まる十一世紀後半には公卿にも及び、男も顔を白粉で塗りつぶして眉を描く同様の化粧様式が用いられた。⁽¹²⁾これは主として男色の風潮が盛んとなった当時の世相を反映して生まれたようで、お歯黒の使用とともに、男女の差を失して公卿が中性化した一傾向とみられる。そして平安末期にはさらに広まり、平家公達の如き、戦場へも薄化粧で臨む風も現れた。

まさに「源氏物語絵巻」等の引目鉤鼻の顔の表現法が男女同じであること、とくに顔面が鉛白で白く塗られ、また眉を横に棒状に引いて両端がうすく暈されていること、などはこうした当時行われた顔作りの現実とかなり一致する点が注目される。換言すれば引目鉤鼻は、当時の貴族社会の風潮、実態を反映しつつ成立し、その特徴を造形的に整え、象徴化しながら一つの理想的パターンとして創り上げていったものと考えたい。そしてその時期は、およそ院政の始まった十一世紀後半から十二世紀前半にかけての頃と考えられる。その背景には彼らの貴族としての優越感に富んだ階級意識、同族意識が根底にうかがえ、またその同族としての一体感が没個性的表現を助長し、類型化を徹底させ、男女共通の、文字通りニュートラルな顔貌表現を達成させたといえる。

三、正・側面描写の忌避

人物の顔を画面に描くとき、最も一般的に行われるのが斜め前方から観察した、つまりその対象者の斜め前面の顔であることはいうまでもない。これは立体的な対象物を描く場合に共通して見られる傾向であり、そのものの全貌を端的に確認するには有効な手法といえる。斜めの視点は正面と側面の二方の観察を具備したもので、建築物であれば間口と奥行きを同時に把握できる特徴をもつ。顔貌の場合は正面からの視線ではその前面の全体像を平面的に把握することができず、あたかも地図のように高低、凹凸の具合はつかめない。また側面描写は顔の凹凸は確認できても、横の広がりや殆ど知ることができない。こうした一面性の弱点を補い、ある程度の広がりや起伏——立体性をもって顔の形状を把握するには斜め前方からの描写がどうしても必要となってくる。付言すれば、顔のように左右がほぼ対称の対象物では、一方の隠れた部分を他方の形状で補うことができるので、この斜め前方の描写はさらに有効といえる。

日本の絵画の人物描写を通観するとき、人物画、とくに肖像画には斜め前面の顔が圧倒的多数を占めることはいうまでもない。(もちろん群像描写のような多勢の人物の集合場面では、さまざまな人物の向きが要求されるので多角的な顔の向きが描き出される。)その点引目鉤鼻では、顔の向きが二種に限定され、仮に多人数が集まる

る物語中の場面であっても、斜め前面を主体としながらも、面貌表現には殆ど効果のない斜め後面が併せて多用されることは、正面向きの皆無とともに引目鉤鼻の著しい特殊性として注目されねばならない。因みに「源氏物語絵巻」では斜め後面描写の顔が全体の約四割近くを占めている。

さて人物そのものの描写に主眼を置く肖像画に目を向けると、桃山以前の画像に正面向きの作例は殆ど見出せない。これは説明的な描線を主体に構成される日本の絵画の陰影感欠如が一つの原因とみられ、とくに鼻の隆起を立体的に表すのに真正面の画像は不向きだからと思われる。ところが江戸時代、十七世紀の後半になるとようやく喜多元規筆「隠元和尚像」や喜多宗雲筆「木庵和尚像」などの正面画像の作例に接することができる。いずれも来日の黄檗僧を描く頂相であり、中国肖像画の伝統技法に基きながらも、輪郭線に沿った強いぼかしによる陰影法を生かして迫真的な顔貌表現を生み出している。そして江戸後期、十九世紀には渡辺華山が西洋絵画の陰影画法をとり入れて描線から解放された色の濃淡のみで凹凸を巧みに表現した「市河米庵像」(図12)の如きすぐれた正面画像をつくり出している。これらの例は、顔料の濃淡の駆使による陰影描法の発達が、積極的に顔の正面像の



図12 渡辺華山筆 市河米庵像

制作を促した結果ともみられる。高松塚古墳壁画中にも二人の正面画像が見られることから、平安時代にも正面向きの顔貌描写がまったく無かつたとはいえないが、実例をあげるのは困難で、⁽¹⁴⁾ 真正面向きの顔貌は敬遠されていたとみてよからう。

ところでこうした顔貌が真正面から描かれたものか、やや斜めからのものかを判別するには鼻の描写を見ればよい。正面からやや横に振った視点からの描写では、鼻は一本の鼻梁の中央(尾根)の線が下に伸び、やがてどちらかにカーブして小鼻を結ぶ。これは片方に視点が寄っていることを示す。一方真正面から描いた場合は鼻梁の中央の稜線はなく、⁽¹⁵⁾ 両裾を左右二本の線で表し、小鼻も両側にまったく対称的な形で示される。このように人物の顔を正面から描線で描くと、鼻がまったく左右対称につくられ、隆起を伴わぬ平面的な形態に表され、何とも異和感を禁じ得ない。引目鉤鼻が正面顔を拒否した理由にこうした造形的側面をあげることもできよう。「く」の字型の鼻を正面から描けば、三角形に作ることにになり、滑稽至極な様にならない。

ところで仏画の尊像には正面向きの顔がむしろ多いのは、いまだら指摘するまでもなく、仏菩薩は礼拝の対象として作られ、多くの場合正面観性が求められるからだ。その鼻は左右相称で、決して造形的に美しいものとはいえないが、仏画特有の尊像全体の平面性、立体的ボリューム感を控えた肉身の表現にも適合し、また左右の均整とれた相称性は仏菩薩の普遍的なイメージに繋り、鼻の描写の造

形的なマイナス面を差引いてもなお、正面性を尊重した所以が理解できる。

さて次は側面描写であるが、日本の画像に横顔が希少な点も指摘、検討されねばならない。これも群像、集合像には、高松塚古墳壁画をはじめ、絵巻などにも散見されるが、肖像画の例はまことに稀である。ヨーロッパでは貨幣や切手などにも多用され、またプロフィール (Profile) なる語が独立して使われているように、横顔の描写は決して珍しくないが、わが国では幕末から明治時代にかけて一部で流行した横顔による影絵肖像 (影法師) などによりやく見られる程度である。鎌倉時代の「公家列影図巻」に収める五十七人の画像のうち、平清盛、藤原隆忠二像の顔は側面が描かれ、また江戸時代、谷文晁筆と称される「近世名家肖像図巻」中にも皆川淇園像などを認めることができるから、集合的な肖像画集には変化をもたせる意味もあつて時折扱われた可能性がある。

しないからだ¹⁶⁾」と理由づけるのはいささか短絡的ではなからうか。確かに現代の日本人は欧米風の生活様式の影響をうけて体形や顔の骨相も大きく変り、同時に相貌に対する好みにも変化をきたした。鼻は鼻梁の通った高い鼻がよしとされ、全体に彫りの深い顔が好まれるようにもなった。しかしこれはあくまでわれわれ現代人の感覚であつて、平安時代の好みにも通じるとは限るまい。当時はむしろ大きい鼻は敬遠され、全体の造作も控え目なものが歓迎されたとも考えられる。そこでとり上げたいのが鼻と横顔の関係である。

日本の人物画に横顔が少いのは、まず側面描写だとしても鼻の隆起をそのまま表す必然が生じるからであろう。最も一般的な斜め前面の顔の場合も、鼻は頬の輪郭の内側に納められ、顔面の外に突出しないのが普通である。人物画を得意とし、わが国の肖像画に新生面を拓いた渡辺華山は数多くの肖像画稿をのこしているが、正面、側面を含めてさまざまな角度から顔のスケッチを試みている。斜め前方からとらえた顔の中には立原翠軒 (図13) や渡辺巴州など、鼻が顔面の輪郭から突き出し、かなり側面に近い視点からねらったものも認められる。興味深いのは佐藤一斎像で、十枚余りの画稿をのこすが、初めの方は鼻が顔面から飛び出すものの、次第に輪郭の内におさまり、そして完成画ではかなり



図13 立原翠軒筆 渡辺華山像



図14 「蓬生」老侍女



図15 「蓬生」惟光



図16 「早蕨」弁の尼



図17 「東屋二」弁の尼

内に引つ込んだ顔に仕上げられている点で、やはり肖像画として納まりのよい顔の向きが最終的には採用されたことがわかる。尖った鼻先が顔の輪郭を飛び出すという不安定で煩わしい面貌表現は、大鼻を嫌う平安朝以来の日本人の伝統的観念と相俟って、横顔ないし側面に近い描写を回避させるものとなった。

ここで今いちど「源氏物語絵巻」に立ち戻ってみよう。同絵巻中に登場する横顔は延べ五人。即ち「若紫」の山僧、「蓬生」の惟光、老侍女、「早蕨」と「東屋二」の弁の尼である。(図14、17) これらは僧、従者、老女、尼と他の引目鉤鼻の公卿や貴族たちと身分を異にする人物といえる。こうした人物に対しては時として、或いは敢えて横顔を与え、突き出した鼻を描出するのである。ここで他の作品

の例を見てみよう。「源氏物語絵巻」からやや降った十二世紀中頃の作と考えられる四天王寺伝来の「扇面法華経冊子」には各層の男女多数が描かれるが、横顔は七例で、身分の低い男女三人の他、僧、琵琶法師、老女房、そして公卿が一人認められる。この公卿に関しては特定の儀式に列席した実在の人物との指摘があり、^①きわめて例外的なものと考えられる。これを除くと他は庶民、僧、老女房となり「源氏物語絵巻」のそれにも通じる対象として納得できる。また長寛二年(一一六四)の「平家納経」見返し絵にも横顔が二例見られ、いずれも僧の顔である。

引目鉤鼻の顔貌形式は、このように物語絵、ときには作絵の世界を越えて他の系統の絵画における貴族の描写にも波及、応用される。しかし「信貴山縁起」や「伴大納言絵巻」中の公卿や貴族の顔も基本的には、非個人的な穏やかな貴族顔であるが、引き目は短く、鼻先にやや丸味があり、多少現実に近い面貌に作られている。また「信貴山縁起」(中巻)では、命蓮を訪れる勅使や清涼殿に坐る二人の公卿は、引目鉤鼻風の顔ながら、鼻の突出を見せる横顔で描かれている点が注目される。作絵による物語(日記)絵でも鎌倉初期の「紫式部日記絵巻」になると、引目鉤鼻の定型を破る変形の顔貌がしばしば現われ、中には下級役人、宿直の老僧以外にも公卿、女房各一人の横顔が登場し、鎌倉の時代性を反映してさまざま面に新しい感覚を示した同絵巻の特性として興味深い。しかし総じて平安から鎌倉時代にかけての作絵系の作品に見られる横顔の人物は、引目



図18 時代不同歌合絵 慈円像

鉤鼻の対象となる高貴な公卿、貴族に対し、身分の異なる階層、とくに僧や老女などがターゲットとされているのをうかがい知ることができるが、とりわけ興味深いのは僧侶の存在である。

ここで想起されるのは僧と大鼻の関係である。これまで画像や逸話を通して鼻の大きな僧の存在がいくつか認められるが、藤末鎌初の慈円は藤原忠通の子で撰閥家の出身であったが早くに出家し、のちには天台座主となった。恵まれた環境に生まれながら、公卿として政治家として身を立てず、出家を志した根拠は彼の面貌にあったのではないか、との推測を提示したのは赤松俊秀氏である。¹⁹確かに今日、鎌倉以後の写本としてのこの肖像画や歌仙絵(図18)が伝える彼の鼻は異様に大きく、あるものは団子鼻、あるものは鷲鼻と形は異なるものの、いずれも巨大な存在を強調しており、大鼻の持ち主として知られていたことがわかる。そして赤松氏の推説の可否は別

にしても、大鼻による風貌のマイナスイメージは拭い難く、容姿が重んじられた公卿の世界で出世するには不利であったことは容易に想像できる。この他同時代の貞慶や鎌倉後期の忍性らも大きな鼻を伴う肖像画を伝えている。¹⁹また「宇治拾遺物語」には、禅珍内供の話「鼻長き僧の事」が収められる。

このように鼻の大きい僧の例は少くないが、そこから浮んでくるのは決して徳の高い高僧の姿というより風貌を害われた不粹な凡僧の印象とよいてよい。そして本題に立ち帰れば、単に僧侶に限らず横顔―鼻―醜貌の関係は、中古の人々の不利なイメージの連鎖として根強く温存されたものと思われるのである。

四、顔貌の美醜表現

日本の人物画が正面、側面の顔貌描写を回避してきた所以を前章で述べたが、その最も象徴的なものが引目鉤鼻の正・側面の拒否であった。貴族たちはそれほどにして、自らの面貌を不利に見せぬための、有効なアングルを設定していたのである。ではそのようなして出来上った引目鉤鼻の顔が平安貴族にとって実際魅力的な美しい顔であったのだろうか。もちろんそれは高貴、美貌の表現を志した一つの理想形として認知されていたには違いない。しかし美男、美女の顔にもさまざまなタイプがあったはずで、当時の公卿や貴族の男女がすべて引目鉤鼻の範疇に収まる顔であったわけでは無論な

い。問題なのは美貌を表現するのに最大公約数的な型を定め、個性特徴を排して一律の顔に統一したことである。確かに特徴や感情を抑え、控え目で奥ゆかしく非個人的な姿に彼らは美しい容貌を認め、そうした貴族の好尚が引目鉤鼻という顔貌表現の成立に大きく作用していることは容易に想像できる。このような非個別的で中間的な顔のイメージにこそ、「鑑賞者が物語の登場人物の姿を自由に投影できるのだ」というプラスの解釈が一般には支配的である。確かに理想の像を具体的な視覚的イメージで表すのは難しい。「枕草子」にも「絵に、描き劣りするもの：物語にめでたしといひたる、男・女の容貌。」とあり、具象的な画像を固定して読者を縛り、裏切ることの危険性が示唆されている。これは同書が著された頃には未だ引目鉤鼻という、格好の物語絵の人物表現形式が完全な形で確立されていなかったことを推測させる記述ともとれる。それはまた美形について語り、具象化することの難しさ、というより無益さを物語っているようでもある。だがこのことは単に絵画という造形上の問題に止まらないのではなからうか。

平安時代の物語文学には美男美女と思しき人物が多数登場するが、彼らが一体どのような顔をしていたのか、面貌の描写は殆ど記述に及んでいない。ときに顔色や頬の脹よかさなどを語る場合もあるが、大方は「おかし」、「ろうたき」、「今めかし」など、抽象的な表現に止まり、筆者の専らの関心は、とくに女性の場合、髪形状に注がれ、そこには長々と筆舌が尽くされている。「源氏物語」をはじめ、

「栄華物語」や「宇津保物語」などに見える女性の髪に関する記述の例は実に枚挙に暇がないが、それらは髪の長さ、豊かさ、色つや、形状に及び、長さも「背丈に一尺ばかり余りて」とか「三寸ばかり足りぬ」と、具体的に明示されている。流れるような黒い垂髪が衣や床の上に降りて、美しい渦や波の形をなす様子は絵画にもしばしば表現されるが(図19・20)、光沢のある長い髪は美貌の重要な条件であったことがわかる。髪とともに美女表現に欠かせぬものとして指摘されるのが衣裳であり、これも絵画同様、文学の世界でも重ねた衣の種類はもとより、色や柄模様の一々まで詳細な筆が費される。またときには髪と衣の美しさを統合させた例——紅梅の図様の織物の裾に長い髪が柳の枝垂れかかるような様子(「栄華物語」「はつはな」など)を叙したものもあり、当時の趣向と筆者の関心の強さがあるかがえる。髪や衣裳の描写に雄弁なのは必ずしも美女のそれに限ったことではないが、まずそれが美貌ないしはそれを演出する小道具として必須の条件であったことは否めない。

作り物語ではなく、実在の人物について叙述する日記文学におい



図19 源氏物語絵巻
「柏木一」



図20 枕草子絵巻

ても顔の描写の稀薄さは同様に指摘できる。【紫式部日記】中の「消息文」の冒頭部には「このつゝゝに、人のかたちを語りきこえせば……」の書き出しで、中宮女房らを列記してそれらの容姿が述べられる。ここでもやはり髪長さや肌の白さが賞されるが、顔に関しては「口つきに恥づかしげさも、匂ひやかなる事もそひたり」、「顔もかどくしう、あなおかしの人……」、「顔こまやかに、見るま、にいとおかしく、らうたげなるけはひ……」など、肝腎なところは抽象的な形容詞で処理される。ただ五節弁なる女性については「絵にかいたる顔して、額いたうはれたる（広い）人の、目尻いたうひきて（長く）……」と、多少具体的に記述されている点が評価されるが、これなどはむしろ珍しい例といふべきであろう。

それでは平安当時の人々が女性の面貌そのものにはあまり関心がなかったかという点、必ずしもそうではない。例えば「源氏物語」【空蟬】の中で、空蟬と基を打つ義娘の軒端萩の描写では髪表現に加え、珍しく顔の形状にも筆が及び、頭の形や髪が生え際がくつきりして美しく、目もとや口もとに愛嬌があふれ、華やかな顔立ち、とした上で、まずは欠点のない「おかしげなる人」（美人）と述べている。これに対して空蟬の方は、臉が少し腫れぼったく鼻の形も鮮やかでなく、老けて見え、どちらかといえば器量はよくない、といひ切る。しかし彼女にはこれを補って余りある心の嗜みの深さがあり（源氏もそこに惹かれて執着するのであるが）、女性の魅力は器量の他にも性格、センス、振舞い、所作などが大きな要素を占めてい

ることが、物語を通じてうかがえるのはむしろ当然のことと理解できる。しかしいずれにせよ、美しい女性の容姿を表現するに、肝腎の顔の記述が殆ど省かれる傾向は否定できず、これはやはり美形を言葉で表すことの難しさ、さらにその無用さを示すものとみられ、それは絵画における引目鉤鼻の中立的、消極的なスタンスと軌を一にする特性として指摘したい。

こうした美貌表現に筆を慎んだ「源氏物語」の作者も、醜貌に対してはにわかには雄弁に転じる。件の末摘花の容姿について「坐高が高く、胴長で、鼻は象のそのように高く長くのびて先の方が垂れて赤く色づいている。顔色は青白く、額はだだっ広くて顔全体も長い」と容赦なく具体的かつ露骨に欠陥を挙げつらう。「源氏物語絵巻」は、まさにこれに該当する個所の詞書だけがたまたま三行分ほど断簡の形で伝存し、明らかにこの場面も絵画化されたことがわかるが、末摘花の顔貌にいかなる描写が与えられていたか、想像するだけに興味深い。

さて時代は降るが、醜女の描写にやはり豊かな筆が費やされる文、画の例をあげておこう。十三世紀末の作になる「男衾三郎絵巻」は関東武士の対照的な兄弟をテーマとした絵巻で、兄の吉見二郎は宮仕えしていた上臈女房を妻に迎え、弟の男衾三郎は土地の女を娶ったという対照的な生活を描く。兄の妻は美女とは記していないが、「二郎は色を好みたる男にて」都ぶりの女を迎えたのだから当然美形と考えられるものの、容貌に関しては何も触れず、一方の弟の妻に



図21 男衾三郎絵巻

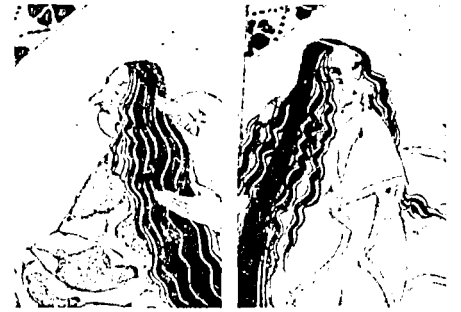


図23 同上

図22 同上

関しては、大柄で、縮れ髪は元結のところわたがまで蟠り、「顔には鼻よりほか又見ゆるものなし」として、やはり鼻の大きさが強調されている。さらに口はへの字、と弱点が書き連ねられる。また兄の娘は「うつくしき姫君」とあり、年頃には評判の美人に成長したが、ただ「いと艶めき給へり」と素っ気ない。が他方の娘は、母に似て「顔は横様で、しかも中広。目には金かなま椀わんを入れたようで、眉は抜き繕った上に描き加え……髪も縮れあがって柔しなもない」と細かい指摘を重ねて散々である。

これらの詞書の文章は先行の物語か説話に典拠したものと思われるが、これに対する画面は、兄の嫁と娘(図21)には引目鉤鼻風の古典的な相貌を与えて淡々とした描写で処理し、弟の妻(図22)と娘(図23)は縮れ髪にどんぐり目、天狗の如き高鼻と、創造力を逞

しくして詞章にも劣らぬ豊かな表現が尽されている。もともと醜怪な対象に対し、却って筆が一段と生き生き活気を増すのは絵画に見られる一つの傾向であって、平安末期の「病草紙」や「餓鬼草紙」はその好例といえよう。これらの画面には画家の対象への強い好奇の眼と、それを現実的にとらえようとする描筆のリアリティが感じとれる。

文学と絵画表現の関係を考える上に注目しておきたいのは、文学作品に見られる「絵にかきたるやう」、「絵にかかまほしき」などの用語である。佐野みどり氏は「付表 王朝物語に見る造形意識」⁽²⁾で、平安時代の物語文学に見出される「絵」に関する用語例を抄出、列記されているが、それを参照すると先の二つの語がかなり多いことがわかる。ここでとくに重視されるのは前者の「絵にかきたるやう」で、その用例を閲覧すると、「よく絵に描かれるような馴染み深い」とか「絵に描いたように美しい」或いは「趣き深い」など、多少の中があるものの、概して好ましい情景や状態の喩えとして用いられている。では美しいものを描写するのに何故「絵」という人為的な造形をもち出し、それを介して表現せねばならないのか。対象となる事物がどのように美しいのかを具体的に叙述するのを回避して、そのイメージを「絵」という一語に托してしまう理由は何か。そして読者はそれだけで了解することを期待され、事実、十分に納得していたのである。それは平安時代の絵が、美しいものに対して何人にもイメージを喚起させるほど類型化、標準化していたことを

示唆し、換言すれば、むしろ約束された類型、標準の中にこそ安心の置ける親近性があり、そこに彼らは一つの美の典型を認識して、たとえらるのである。

美しいものは淡々と控えめに、醜いものは具体的で雄弁に。そこには文学と絵画に共通する表現態度の一致を見ることがができる。類型表現に徹した引目鉤鼻が平安当時の美貌の典型であったことも、文学との比較によってより理解が容易となる。がそれにしても醜貌に対して与えられたあの自由な表現が、なに故美貌には拒否され続けたか。次なる検討テーマとして、さらにこの方面に考察が進められねばならないが、本稿ではすでに紙面も尽きたので、後稿に譲ることにしたい。

註

- (1) 秋山光和「平安時代世俗画の研究」(吉川弘文館)「源氏物語絵巻の構成と技法」中には「顔貌表現の特色(引目鉤鼻)」と題して、具体的な技法や各場面での描き分け、類型表現の意味などについてかなり詳細に考察がされている。
- (2) この場合、鼻がないので「引目鉤鼻」の語は本来妥当ではないが、同語はこの種の貴族顔貌描写を広くさした用語とみなし、ここでも従来の慣用に順っておく。
- (3) 秋山光和「源氏物語絵巻」若紫図断簡の原形確認」(「国華」一〇二一号)。
- (4) 石井正巳「描かれた女房——源氏物語絵巻」の方法」(「国文学」第四四巻五号)。石井氏はこれら「描かれた女房たちが語りの問題と関わるかどうか」という点について、いくつかの例をあげて考察を試みている。
- (5) 有賀祥隆「高松塚古墳壁画」図版解説(「日本美術全集」3 講談社)。
- (6) 山折哲雄「日本人の顔 図像から文化を読む」(NHKブックス)五〇一 日本放送出版協会)。
- (7) 註6の文献。
- (8) 註6の文献。
- (9) 西田正秋「顔の形態美」彰考書院。
- (10) 註9の文献。
- (11) 江馬務「化粧史」(「江馬務著作集」第四巻 中央公論社)。
- (12) 註11の文献。なお白粉には酸化鉛のほか米粉などが用いられた。
- (13) 「源氏物語絵巻」中の殆どの男女の顔は鉛白が使われている(注1の論文。なお近年、この顔料については、正確には鉛白ではなく、「鉛系の白色顔料」とすべきものとされる)。
- (14) 鎌倉時代の「先徳図像」は、印度・中国・日本の古人四十六人の像を収めた図巻であるが、その中に先聖(孔子)など三人の正面像が見出せる。
- (15) 実際には真正面の顔でも、片方からの光線が強ければ鼻梁の中央の稜線が現われるが、日本の絵画では江戸末期以前は光線の存在が意識されていないので、考慮に入れない。
- (16) 註9の文献。
- (17) 鈴木敬三氏は、当人物が仁平二年(一一五二)正月二十六日に行われた大臣大誓の際の内大臣、藤原実能の姿とされる(「扇面法華経の研究」鹿島研究出版会)。
- (18) 赤松俊秀「続鎌倉仏教の研究」(平楽寺書店)。
- (19) 宮島新一「肖像画」(吉川弘文館)、および「肖像画の視線」(同)。
- (20) 伊藤慎吾「風俗上よりみたる源氏物語 描写・時代の研究」付録第一「女子頭髮考」(風間書房)に詳しい。
- (21) 佐野みどり「風流 造形 物語—日本美術の構造と様態」(スカイドア) 第二篇第一節。