

日本の肖像画における横顔（プロフィール）

——栄之筆「大田蜀山人（南畝）像」の意義——

村重 寧

はじめに

「横顔」という語には大別して二つの意味がある。一つはいうまでもなく人物の顔の側面（横から見た顔）のこと、他は転じてその人物に付随する履歴や人格などを端的に表わした人間像のアウトライントといったような語意である。本稿でとり上げるのは前者の本来的、直接的な原義であることを初めにお断りしておく。

日本の肖像画の歴史を辿ると、前から見た正面像と、真横からとらえた側面像（横顔）の作例がきわめて少ない。とくに横顔に至っては江戸時代後期までほとんどお目にかかることがない。その理由はあとで検討するとして、本稿でテーマとする鳥文斎栄之筆の「大田蜀山人像」（東京国立博物館）【図一】はその意味できわめて特異な存在であり、興味深い作例といえる。大田蜀山人（南畝）へ一七四九〜一八二三）は、江戸時代の文学史には欠かせない文人、文芸作家であるが、これを彼と親交のあった浮世絵師の栄之が描いた画像

である。

ここではまず人物画一般における顔をとらえる向きについてそれぞれの特徴を整理し、日本でそれらがどのように扱われてきたかを考え、次いで側面像としての蜀山人（南畝）像の意義について考察を試みたい。

なお、本稿でいう正面像とは、像主（モデル）の顔を真正面からとらえたもので、目、耳、鼻、口などの諸器官が顔の縦中心線で左右対称に置かれ、とくに鼻は片光線を想定した場合以外はその影は左右均等に配されるのを条件とする。

側面像（横顔）とは、像主の真横に視点を定めて描写したもので、目は片方のみ、鼻、口は真半分のみを表わした像をさす。

〈追記〉なお蜀山人は多数の号を用いたが、本画像の作品名称としては従来から殆ど「蜀山人」が使われており、本稿のタイトルもこれに順った。しかし文学、歴史関係の分野では、「南畝」を使用するのがむしろ一般的であり、本稿でも内容が広く多岐に及ぶので、以後「南畝」に統一して扱いたい。

(一)

肖像画に限らず、人物の顔貌を描く場合、斜めの向きからとらえる法が最も一般的で、洋の東西を問わずこの例が圧倒的に多い。いわゆるスリー・クォーターとか七分身像とか呼ばれるもので、とくに日本においては特定の人物を描く肖像画の単身像ではこれが通常化していたといえる。正面像は平面的なプラン、いわば地図のようなもので、顔の広がり、目鼻の形や位置が正確に示される一方、起伏が表わしにくい。側面像は断面図のような理屈で、顔の中心線上の凹凸の状態が明確に把握できるが、顔の半面しか見ることができない。

正面像は平面図、側面像は断面図としてどちらも客観的で正確な図形を提供してくれるが、顔の全容把握には不満足な点を否めない。こうした両者の欠点をカバーするにはやはり斜め前方からの視線が必要となるが、そこには顔の広がり起伏を十分とはいえないまでも同時に併せ表わすことが可能で、豊かな立体感が生まれる。

西洋の肖像画の場合、やはり斜め前向きの顔貌が多数を占めるが、正面、側面像もかなり積極的に作られ、人物の顔の扱い方にわが国とは違う多彩な傾向を見ることができるとくに正面像に殆ど抵抗を示さないのは、一つに彼らがすぐれた陰影表現の技法を会得していたからと思われる。翻って日本の肖像画に正面像が乏しいのは、まずこの技術的な問題に起因しているともいえる。物象の輪郭を描く線にとらえ、内部を岩絵具主体の顔料で彩色する日本の画法は立体、

大田南畝の肖像
鳥文斎栄之筆

大田南畝の肖像
鳥文斎栄之筆



1 鳥文斎栄之筆「大田南畝像」全図（東京国立博物館）

陰影表現に弱点をもち、個々の顔の特徴を自在に描出するにはあまり適さないであろう。逆説的に、例えば仏面の尊像などはむしろ正面向きが通常であるが、仏菩薩の没個性的な顔にはあまり支障はなく、かえって平面的で左右相称の静的な顔にある種の普遍性を感じさせ、尊厳、崇拜の対象として相応しいものがある。

一方側面顔貌（横顔）の稀少についても考えねばならない。画卷などの群像肖像（単身像を描き連ねた列影図や行事絵などの集合像）の場合には変化をつけるため多少使われるケースもあるが、独立した単身像に認めるのはなかなか困難である。その理由として、もともと日本人は鼻が低く、凹凸の起伏の乏しい顔だから側面描写には適さないから、とよく指摘されるが、このような理屈ではとても納得できない。欧米の文化に親しんだ今日の日本人にとってこそ、高く鼻筋の通った顔が美しいと感じられ、理想の典型と見なされるが、人間の美感歴史を通じて必ずしも一定ではない。かつてわれわれの祖先は、むしろ目鼻の造作が小さい方が好ましいと認識していた向きがある。十六世紀に日本を訪れ在住したポルトガルの宣教師ルイス・フロイスは、「ヨーロッパ人は大きな目を美しいとしている。日本人はそれをおそろしいものと考え、涙の出る部分の閉じているのを美しいとしている。」また「われわれの鼻は高く、あるものは驚鼻である。彼らのは低く、鼻孔は小さい。」⁽¹⁾とも報告している。これを受けて人類学者の香原志勢氏は「往時の日本人はヨーロッパ人の高い鼻をその大きな眼ととりあわせて、しばしば天狗の面に見

立て、怖れを抱いた。」と説いている。⁽²⁾

ここで注目されるのは、物語絵巻などに用いられる「引目鉤鼻」の顔貌表現である。⁽³⁾ 画中に登場する貴族男女の目は閉じているように細く、鼻も口も現実⁽³⁾に比べて極度に小さい。これが平安貴族自ら⁽³⁾が理想とする美しい顔であったと思えるが、こうした顔の美形に対する感覚は、近代に至るまで長らく日本人の嗜好を強く支配する。とくに鼻に関しては控えめな大きさが良しとされ、顔面の内部におさまり顔の輪郭から突出するのを避けた。そのためにはなるべく顔の前方に視点を置き、横へあまり振らないことが肝要である。横に廻るほど鼻の高さが目立つからだ。引目鉤鼻では男女の顔は殆ど斜め前から描かれ、鼻はきちんと顔の輪郭内におさめられる。つまり描かれるモデルの真正面と真横のほぼ中間あたりに視点が設定される。これをさらに側面方向に移動させてゆくと、やがて鼻が顔の輪郭から飛び出すはめになり、真横に来たときに描写される鼻の高さは最大に達する。（なお引目鉤鼻にはこのほか斜め後方からとらえた顔もかなり見られるが、この場合は頬に隠れて鼻は見えない。）

ところで平安時代絵巻の代表作「源氏物語絵巻」に例をとると、多数の登場人物のほとんどはこれらの引目鉤鼻の原則が守られているが、数人の人物は例外的に横顔で示され、鼻を輪郭の外に出っ張らせている。これらの人物は光源氏の下男をはじめ、僧侶、尼、老侍女といった他の男女とはやや身分、立場を離れた存在であることがわかる。すなわち高貴な公卿やこれを取り巻く若い女性たちは、

彼らが創り上げた引目鉤鼻という顔貌の理想的パターンで統一し、そこから外れた男女は必要に応じて鼻も露わな横顔で区別しようとしたのである。ことに僧侶に関しては横顔で表わされるケースが多々あり、この時代の「扇面法華経冊子」や「平家納経」といった装飾経にはやはり輪郭の外に鼻をつけた僧の顔がしばしば登場する。僧と鼻と横顔——当時の人々が連鎖的に抱いていた意識とも考えられるが、それはおよそ宮廷貴族の貴公子の顔とはほど遠いイメージといえる。あたかも平安末から鎌倉初期に活躍した慈円や貞慶、さらに鎌倉後期の忍性など、鼻の大きい僧の逸話が伝承されている事実と合わせてまことに興味深い。勿論こうした風俗描写の中に一般下級の庶民を横顔で示す例も多い。

さて以上の考察からうかがえるように、日本における人物画像のうち、正面像は仏画の尊像に多用されるように、そのシンメトリーでフラットな顔貌の中に静的で普遍的な存在を感じさせ、安穩、尊厳、崇高の念を強く抱かせる。いわば聖的な存在ともいえよう。極端にいえば、正面から直視される観者の方が視線を逸らしたくなるような威厳さえ覚えるのである。一方、側面像は高貴なイメージからはずれた、俗な（むしろ滑稽味すら誘う）顔として通用されていた向きがうかがえる。神聖と俗のイメージに結びつくこれら正・側二面の像が、一般的な肖像画に敬遠された理由が理解できるように感じられる。とくに正面像に関しては、殆ど江戸時代に入ってこの形式の肖像画が作り出され、それもまず黄檗僧の画像あたりを契機

とし（この種のもは技術的にも西欧の陰影画法、ないしは中国伝統の凹凸画法の影響を受けた明清人物画法の流用で陰影表現の難がクリアされている）、あるいは芭蕉の如き俳聖として崇められた人物像に適用され、要するにその道の信奉者たちにとつては一種の礼拝像的存在であったことを思えば納得できよう。そうした中で室町時代（十五世紀）に作られた「策彦周良像」（妙智院）は、顔を真正面から描いた近世以前の早い時期の作例として注目される。策彦は臨濟宗夢窓派の禅僧で、この画像は一回目の入明の折に明の文人、柯雨窓から賛を得たもので、嘉靖二十年（一五四二）着賛とわかる。

わが国における肖像画の遺品を通観すると、多数の肖像を集めた「公家列影図巻」（平清盛、藤原隆忠の二像）や群像を描いた「中殿御会図巻」などには真横向きの公卿の顔を認めることができる。これは顔の方向に変化をつけて単調に陥るのを防ぐため、あるいは儀式、行事の場の臨場感を出すための配慮かとみてよからう。しかし単身像となると徹底的にこれを避けたかの如く、作例を容易に認めることができない。そればかりかかなり真横に近い鼻の突き出た顔さえなかなか見い出せないのである。日本では初めての本格的な肖像画と称される鎌倉時代の似絵や、さらにリアリティーの強い頂相においても困難といえる。

ようやく江戸中期になり、新しい風潮に芽生えた画家の自由な視点は、肖像画における突出した鼻の描写を解禁したのである。例えば池大雅は宝暦十一年（一七六一）賛のある「三上孝軒・池大雅対

話図」(東京芸術大学大学美術館)で自らの像をやや後方からとらえ、頬からはみ出た鼻を描出している。対坐する孝軒の姿を尊重し、自身を卑下したのであろうか。また天明六年(一七八六)の自賛をもつ三熊思考筆の「大雅・湧蓮・売茶翁像」三幅対の売茶翁もやや後方から見た剽軽な姿であるが、顔はほぼ真横に向け外側に鼻を添えている。岡田米山人の自画像も片肌脱いで手に酒盃を載せる姿を背後から描くが、振り返る顔には大きな鼻がしっかりと表わされている。変わったところでは、初代歌川国政が六世市川団十郎の舞台姿を描いた図(国立劇場)で、やや大きめな立派な鼻が顔の輪郭から突出している。団十郎が亡くなった寛政十一年(一七九九)に作られたもので死絵の早い作例といわれる。

これらはいずれも十八世紀後半の遺品で、顔の輪郭から出っ張る鼻を積極的に表わしている点に、それまでにない時代の変化を感じさせる。死絵といえは司馬江漢の自画像【図9】も風変わりな一品といえよう。「司馬無言辞世ノ語」と称する一種の死亡通知書で、彼が実際に亡くなる五年前の文化十年(一八一三)に自らが身を隠すために死亡を偽り摺り物にして配ったものという。私子を手にして坐る姿を横から描いたもので、いよいよ顔も体も真横からとらえた側面画像に接することができる。⁽⁴⁾そしてまさにこの一年後に作られたのが、榮之描くところの「大田南畝像」なのである。

(二)

前章で見たように、十八世紀後半頃から日本にも鼻を突出した横顔に近い肖像画がかなり登場してくる。それらは自らを卑下したり、酔態など滑稽化した自他の姿であったり、或いは死亡者の生前の姿であったりで、例えば西洋におけるピエロ・デラ・フランチェスカの「マラテスタ像」(二四五一年)や、ハンス・ホルバインの「エラスムス像」(一五三三年)のような真横顔に堂々とした威厳を感じさせる風貌とは異なり、むしろ可笑しみを誘うような戯画的な親しみを覚える。

それでは榮之筆の南畝の側面像はいかなる意味を感じさせるか。まずその画面の観察から始めよう。縦八七・八、横二七・二センチメートルの縦長の画面下方にちんまりと坐る主人公の姿がある。【図2】肘と背に家紋を白く染め抜いた羽織を着こなしきちんと正坐するが、頭髮は寛束なく、背を丸めた六十六才の老態は、わざわざ絵師を呼んで描きのこすほどの自信満々の姿とはいえない。とくに真横からの描写が猫背の体形をそっくりそのまま写し出し、非情にも明確な形で画面に投影される。老大家は片手に盃を執り、心なしか思案顔の風である。座前には白扇や巻物用の白紙が披られ、傍らに筆や硯も用意され、恐らく彼の書を所望する依頼者の需めに応じて揮毫に及ばんとするところであろうか。その前にまず潤滑滑な

らぬ酒盃を傾けつつ、狂歌の一句でも想い浮かべている図であろう。

南畝の文人としての人気は高く、その書は最晩年に至るまでこれを求める者が引きも切らなかつたという。彼の書斎に遺した壁書には、自分の書を請い求めるもの多くうるさいので、依頼者を三品にランク分けし、上は速やかに書く、中は預かりおいて書く、「下に到りては書くべからず」と決めて対応していたと伝えられる。またそこには、「扇子、団扇、扁額、屏風、……いやな羽織の胴裏に至るまで、累々として果てしなれば、……」ともあり、要望も多種に及んだようだ。中でも扇はとくに多かつたようで、文化九年（一八一二）、六十四才の正月に詠んだ狂歌には、「又ことし扇何千何百本 かきちらすべき口びらきかも」とある。（『放歌集』）栄之が本画像を描



2 栄之筆「大田南畝像」部分

く二年前のことである。

南畝は当然のごとく終生酒を愛し、これに親しんだ。さすがに最晩年は、長年の大酒がたたつてか七十才のときに吐血し、七十二才では「酒のみても腹ふくるゝのみにて、微醺に至らず、……」（『あやめ草』）というほどに衰えたが、肖像画に描かれた六十六才のところには、再三にわたつて友人と酌み交わし、また酒宴を設け、老いてますます盛んな状況がうかがえる。とくにこの年の二月十五日、長崎の豪商で親交の厚かつた中村李園に宛てた書簡には、「拙者無異、日々大酔致候」と豪語し、また八月二十一日付書簡には「日勤と宴会にて多忙の趣」と記している⁽⁶⁾。まさに絶好調ぶりを誇示する様子⁽⁶⁾がうかがえる。書の依頼に追われ、酒盃をつねに手放さず、そんな当時の南畝の日常を象徴的に描き止めたのが本図といえるだろう。

次にその相貌と描写を少し細かく見てみよう。【図3】 頭は殆ど毛髪を失い輪郭を明確にする。南畝は五十五才の正月十一日に漢詩文の会の詩で自ら「五十余年頭上雪、二三千巻腹中書。……」と詠み（『細推物理』）、すでに頭上は雪の如く白髪が増していたことを知る。さらに六十二才では「……公然不点免満頭霜。」（『一話一言』）とあつて白髪が全頭に及んだものと思われる。しかしこの六十六才の画像を見ると大半は頭髪が消え、後頭部に残すのみとなっている。ただし残りの髪でわずかに髻を結えるほどの状態を保っているのは、せめてもの救いといわねばなるまい。しかしこの四年間でこれほど髪が後退してしまったのはやはり寂しい限りであつたらう。

露わになった輪郭を辿ると、眉間（鼻根）の辺りで最も窪んだア
ウトラインは、ここから一気に斜めの直線をもって鼻筋を象り、鼻
頭部でカーブを切りそのまま横へ水平線を刻み、右に小鼻を添える。
いわゆる段鼻、鷲鼻とは無縁の、変化に乏しく直線的でしかもかな
り先端が高い鼻であったとかがえる。これは後で紹介する伝谷文
晁筆の「近世名家肖像図巻」中の南畝像の直線的で高い鼻の形に共
通する。（図6）鼻の色が他の部位に比べてかなり赤いのは、長年
の飲酒による酒焼けであろうか。とくに先端の赤が目立つのは、早



4 伝谷文晁筆「近世名家肖像図巻」(南畝像) (東京国立博物館)

大田南畝 四方赤良 南畝蜀山人
文化大正十一年
六月二十七日肖像

5 「近世名家肖像図巻」(南畝像) 題箋

日本の肖像画における横顔 (プロフィール)

くも微醺をもよおすこの場の状態を見逃さぬ画家の観察のたまもの
かと思われる。

口は半開きで、下唇の方がやや前方に突き出し、いわゆる受け口
の形をとるが、これは盃を迎えるための所作がそのまま描出された



3 栄之筆「大田南畝像」部分



6 「近世名家肖像図巻」(南畝像) 部分

のだろう。開いた口からは白い歯が二本のぞき、一本は大きく隣は半分欠失したのか小さく示されて、栄之の描写がかなり細部に至るまで正確を期しているのがわかる。⁸⁾南畝は六十一才のとき右上の歯が一本落ち、上下合わせて五本を残すのみになったと嘆いている。

今朝右の上顎の歯落たり、のこる所わずかに上に三ツ下に三ツなり。〔調布日記〕文化六年二月九日)

そして「とにもかくにも老にける身のいかゞはせん。」と慨嘆を加えている。しかしこれで終わったわけではない。三年後の文化九年、六十四才の四月にはさらにまた一本を失っている。『放歌集』を見ると「夢羅久がもとにて歯の落ちけるに」と題し、

おしむらくむらくがやどで落ちるは(歯)は おとしばなしと
いふべかりける

と狂詠しているのだ。が駄洒落を云っている場合ではない。美食家の身で歯四本(あるいはそれ以下)とは、まさに惨憺たる窮状といえよう。本図が描かれたのはこれより二年後のことで、辛うじて残っている状態を忠実に描き止めているのである。

この画像の顔貌はかなり平面的といえるが、彩色は朱(または茶系の顔料)と胡粉の混用によって肌色と明暗を巧みに表出する。二色は渾然と混ざりあい、上下関係の判別が難しいが、胡粉の状況から推しておそらく裏彩色かとみられ、表から朱を濃淡の変化を自在に活かして、ぼかしを入念に加えながら、陰影表現が果たされている。先の尖った高い鼻、大きく膨らんだ耳朶、その下に異常に張っ

た下顎(俗にえら)、そして歯を見せ、目を据えて前方を見つめる相貌は、何か動物的で異様なものを感じさせる。

さて大田南畝の肖像を描いたものには、他に「近世名家肖像図巻」(東京国立博物館)⁹⁾中の一図が遺る。巻頭に添えられた小杉楹軒(一八三四〜一九一四)の識語(何に基づいたか不明であるが)によると、松平定信(樂翁公)が、自ら知己のあつた当時の文化人、名士等四十六名の肖像を谷文晁に描かせたとされ、各図はいずれも著色の半身像である。南畝像【図4】はかなり横顔に近いせいもあるが、鼻が頬の輪郭から飛び出し、ここでも鼻の高さが目立つ。鼻や頭の色から栄之画の像主と同一人物であることは納得できる。しかし表現形式は大きく異なり、一方が真横からとらえた断面図的な平面性を強調するのに対し、これは両眼を見せる斜めのポーズで立体感、現実感がはるかに強い。像の印象も、一方が諧虐味のある異様な雰囲気なたたえるのに比べ、本図は大きく見開いた目や、半開きの口元などに、平生の自然な姿を写した実人性があり、しかも老いても毅然とした顔には、ある程度の理想化が求められる肖像画として相応しいものと理解できる。

ところでこの図巻の諸像には、それぞれの像主に関する簡単な注記を書いた題箋が付されている。¹⁰⁾いくつかの注記の内容から、題箋が書かれたのは天保二年(一八三二)、定信の没した二年後のことである。恐らく各像主の顔を熟知していた定信とは違い、親交の薄い次の図巻の継承者のために作られたものかと案じられる。南畝像に

付された題箋【図5】の記述は

太田直次郎 四方赤良南畝蜀山人 江戸之人 文化五年 六十三才
才寿像

とあり、描かれた年が明記され、貴重な情報が提供されている。ところがその記述の内容には矛盾があり、どのように解釈すべきか判断に迷う。まず文化五年の干支は壬午ではないし、また年齢も六十三ではなく、六十才である。いま仮にそれぞれの条件（年、干支、年齢）のいずれかを肯定した場合（太字で示す）、次のように整理される。

〔A〕文化五年（二八〇八） 戊辰 六〇才

〔B〕文化八年（二八一二） 辛未 六三才

※この間 文化十一年（二八一四） 六六才 栄之筆画像

〔C〕文政五年（二八二二） 壬午 七四才

三つのケースは一つとして他のものと条件が重ならないし、辻褄合うこともない。思うに名前の「太田」も「太田」と書き誤っているほどだから、勘違い、書き違いもかなり予想しなければならぬだろう。しかし三ケース（九条件）がごとくでたらめとも考えられず、常識的にいずれか一つは認めてよいのではなからうか。さて一体どれをとるかであるが、その場合やはり参考となるのは栄之の画像との比較である。

像主の風貌の印象からして、文化十一年、六十六才の一見自墮落な老態より、きちんとした身なりで顔付にも張りのある「名家肖像

日本の肖像画における横顔（プロフィール）

図巻」の方が早い時期の像とみるのが（A、Bのケース）、やはり常識的で自然であろう。しかし二つの画像をじっくり見比べると必ずしもそうとはいえない。その大きな根拠は歯の描写である。栄之の六十六才像では辛うじて残る上の二本がきちんと描き止められるが、図巻の像では半開きの口中から一切認めることができない。【図6】八年の間にすっかり抜け落ちた可能性がある。（あるいは隠れた奥歯が残っていたかも知れぬが、少なくとも六十六才像の同じ場所にあった歯は欠している。）また後頭部の髪もほぼ形は同じであるが、図巻の像にはかなりの白髪が侵蝕しているのがうかがえる。二図の相貌から推すと、やはり図巻の像を栄之画像の後に置くのが順当とみたい。すなわち干支の「壬午」を採り、文政五年、壬午の年、七十四才のとき（Cのケース）、南畝の亡くなる前年の寿像となるのである。そこで想像を逞しくして題箋の「文化五」は「文政五」の書き誤り、と考えると辻褄が合う。年号一字の写し違い、年齢の計算違いは多々あるが、干支（漢字二文字）を書き違える可能性はあまり考えにくいのである。

ただこの図巻に関しては、文晁筆の伝称にこれまでもかなりの疑義がもたれ、厄介な問題を残している。森銑三氏は他作との比較から「文晁の写生図を粉本としてその門人の何人かが作った」と推察され、また上野憲示氏も「文晁の稿本等を土台にし、文晁の監督下で制作作業が進められたと認められながらも、その最終的な作画は文晁自身の筆によるものでない」と考察されている。¹³とすれば、ひ

と口は何才時の寿像といつても、それが写生の時点か、本画の完成時か、両方の情報が混乱することも予想され、今後これらを含めてなお検討の余地がある。また完成画の段階で手を入れ、その時点の状態に合わせて修正を加える可能性も当然考えねばなるまい。がいずれにせよ、完成画の文晁直筆はさておき、図巻の像が栄之筆六十六才像以後の最晩年の姿を大略表わしていることには違いないだろう。

彼の最晩年の動向を何うに、文政元年（一八一八）七十才の古希の年にも、相変わらず歩いて役所通いしていたが、二月十八日に出勤の途中にころび、また八月十日には吐血という事態に見舞われる。

「長年の大酒のための胃潰瘍であろうか。」（浜田義一郎⁽¹⁴⁾）という憂慮すべき健康状態であった。しかし文政五年、七十四才では元氣をとり戻し、芝居や花見に出かけるほどの氣力があつた。さらには文政六年、七十五才の最後の年も、亡くなる三日前の四月四日に愛妾を伴い劇場（市村座）に出かけ、翌三日には鮎で茶漬飯を食するなど、臨終の直前まで比較的元氣であつたことがうかがえる。肖像画（修正、加筆のケースも含め）のモデルにも耐えうる状態であつたはずである。

(三)

栄之の南畝像に話を戻そう。鳥文斎栄之へ一七五六―一八二九

は、將軍直参の旗本（勘定奉行）の家に生まれ、自らも家督を継ぐがなかなか出世叶わず、むしろ華やかな町人文化の世界に憧れ、三十才前後で浮世絵師に転身する。鳥居清長の系統を引き長身の美人画に本領を発揮するが、四十代半ばから肉筆画に専念する。得意な美人画ならぬ老態の南畝像を描いたのは五十九才のときである。南畝の方が七才年上であるが、同じく幕臣の身ながら戯作や狂歌など江戸の大衆文芸の世界に活躍の場を求めると、ともに共感するところあつてか、二人は親しく交流を続けていたと思われる。南畝の贊をもつ画の中では栄之のものが最も多いとされる⁽¹⁵⁾。

さて本図の上約半分を占める南畝の自贊【図7】は以下の通りである。

天明の四方赤良

文化の蜀山人

鏡にて見しりこしなる此親父

おめにかゝるも久しふりなり

年もはやすてに日本の國の数

なを萬國の圖をやひらかむ

甲戌秋日書于緇林楼中

贊の内容は、はじめに「天明年間の四方赤良、文化年間の蜀山人」と二つの号をもつてまず自らを名乗り、二首の歌を書いている。一首目は「鏡で見知り越しの（以前から見知っている）この親父であるが、（最近では鏡からも遠ざかり）この画像で久しぶりにお目にか

るこの一幅【図8】は、道風の在世時代より約三世紀後の、鎌倉時代（十三世紀）に作られたとみられ、また道風にまつわる後世の説話に題材を求めて成立したもので、本来の意味での肖像画としては扱えないが、南畝像の像容を考える上ではたいへん興味深い。右膝をたて、筆を執って料紙に向かう道風を真横から描いた側面の全身像であるが、その異様な風貌からはおよそ和様書の創始者として崇められた書聖の面影はない。これは従来から指摘されるように、『古今著聞集』（巻七、能書第八）に収められる逸話との関連によって理解することができる。即ち、道風が弘法大師空海の書額を嘲ったため、晩年になって中風にかかり、字がまともに書けなくなった、との話に基づき描かれているのである。正坐もままならず、片膝を立て



8 「小野道風像」部分（宮内庁）

て腰を浮かし、顔は目も定まらず、口を開けて必死に揮毫に努める書家の病んだ惨めな姿は、側面像ゆえに、一層その異形が露骨に浮き彫りされていて気の毒でもあり、それだけに効果的といえる。道風は平安中期の高名な能書家であるが、やはり平安初期の名筆と謳われ、わが国真言密教の開祖と崇められた弘法大師を嘲った罰当たり姿を意図してこそ、このような異色な画像が生まれたものと考えられるのである。

さて南畝像であるが、七十四才のシャンとした最晩年像（名家肖像図巻）より、若いはずの六十六才像（栄之画）の方が老いさらばえた風貌を漂わせるのは、前者が早い時期のスケッチをもとにし、歯や髪などに修正を加えつつも、肖像画として多少よそいきの顔に美化、理想化し整合させた可能性のあることにもよろう。そして他方の六十六才像が普段の気取らぬ有様で描いたうえ、さらに自らの老態を強調せしめたことによる逆転現象ではなかったか、と解したい。側面描写が敢えて採られたのも、おそらく像主自身の強い希望によるものであつたらう。そこには南畝の自嘲、居直りとも思える頑固で皮肉な自意識が隠されているようである。

（四）

南畝の人物や文学を説いた論評に、しばしば「雅俗」とか「自嘲」という語を目にする。二つは一見別個のようであるが、彼の場合、

因果的に深い所で繋がっているように思われる。人間だれしも表裏二面をもち、あるいは理想と現実の狭間で悩むことは多い。南畝の場合、雅と俗とはそのまま文人としての高邁な理想への研鑽と、仕官という実生活を営む手段とであり、また崇高な漢詩の世界と戯作、狂歌などの通俗な大衆文芸に置き換えることもできる。もつと本質的に彼自信の清廉、実直な性格と浮世を心底楽しむ樂觀的態度ともいえよう。彼は苦悩しながらも両者を併せ立てる以外になく、二つを強い意識のもとに両立させることによって平衡を保っていたのである。

しかしいづれにせよ、この背反する二つの理念を彼は手放すことはなかつたろうし、むしろ両者をバネのように働かせ振幅させることで均衡を得るといふ、したたかな境地を生み出した。ことに雅に對してはつねに憧れの念を強く抱き、しかしそれを達成できぬ焦燥によつて自らを絶望の縁に追い込むことはせず、むしろ自身を嘲笑し、そして肯定するという形に昇華させるのであった。おそらく彼にとつて、雅と俗とは切り離すことのできぬ不可欠の要素であり、それがために自嘲、自虐は彼の人間性を支える重要な糧であつたとも考えられる。

もちろん南畝自身の心の中に強い雅俗意識というものはあつたであろう。池沢一郎氏もそうした問題を掘り下げ、「南畝の中に雅と俗という規範意識は確かに存したであろうが、さかしらにその区分にこだわつて彼の文毛を偏頗に論じることが、かえつて雅と俗とに相

涉つたその真姿を見誤らせる。」と警告しつつ、南畝が正格の漢詩文で常用する故事や発想が、戯題詩ばかりか狂詩にも生かされ漢詩と狂詩・狂歌とが同じ根から発し成っている例を挙げて説いている。⁽¹⁸⁾

ところで「太田南畝」の名はすぐに狂歌を連想させるが、これは実は彼の本意ではなかつた。彼は自らを嘲つて、「歩兵還有祿 莫笑不・為・儒」(笑うこと莫かれ 儒為らざるを) (『南畝集』卷七)、あるいは「世の人を糞の如くに見下して 屁っぴり儒者と身はなりにけり。」(『品題群議』)と漢詩や狂歌にその心境を託している。いかに儒を重んじ、納得のいくまでそれを果たせなかつたことを悔い、自戒の念に駆られていたかがうかえる。しかし詰まるところ森銑三氏が説くように、「学者として立つには、南畝はあまりに文芸方面の才能を持ち過ぎてゐた」のであつた。⁽¹⁹⁾ また池沢氏も述べるように、「南畝は強烈な隱逸志向を有しながら、(結局は)吏隱として終生官職を奉じなくてはならなかつた」のである。

吏にして吏ならず、隱にして隱ならず、朝野の間におかれんと
ならば、いづこか此やまの手にしかざらめやは。(『四方のあか』
「山手閑居記」)

は、具体的に「江戸城の間近に居を構えるでもなく、僻遠の地に住まうでもなく、山の手の高台に暮らす自己の生活を肯定するものである」⁽²¹⁾が、これはどつちつかずの自己矛盾を両立させるという、彼の人生に對するスタンスをそのまま示すものといえる。がそこにはつねに吏と隱の狭間に身を置く自身の半端な生活態度を強く意識し

た、自嘲の念がうかがえるようでもある。南畝の自己に対する嘲笑、慨嘆は多方面にわたる。それは池沢氏が挙げるように「醉態」「貧賤」「非才」「官抗」「老衰」など、さまざまな面に向けられているが、中でも老いに対する感情は切実である。

莫笑老来衰颯甚……（笑う莫かれ、老来、衰颯甚だしきを……）

〔南畝集〕巻十六



9 司馬江漢筆「司馬無言辞世ノ語」（天理大学附属天理図書館）

訪れ来る老境の自覚を、しかし「笑うなかれ」とまず他人の嘲笑を制しおき、漢詩をもって自らの嘲り、慨嘆の中に包み込む。そこには彼の強い自意識を感じずにいられない。事実、南畝の詩歌には自我を強く感じさせる場合が多々ある。彼の「自嘲」も基本的には素直に自戒、自虐の念から発したものと解釈すべきであろうが、その一方で他人の冷笑をおそれ、自らが先んじてこれを封じようとの意図もあつたのではなからうか。榮之描くところの南畝像はまさにこうした彼の自意識を反映させた自我像といえる。仕官五十年の節目にあたり、知人らと宴を設けて素直に喜び祝う心の一方で、半世紀にわたる官職生活に甘んじた我が身を冷静に振り返る眼。この記念像に籠められた南畝の屈折した複雑な心境を読みとれるとしたら、この絵の意義はますます脹もう。

南畝の画像に立ち戻り、再び画面を観察しよう。側面からとらえた顔貌は、胡粉の裏彩色の面に表から目鼻の輪郭や皺の線に沿ってほかしを施し、あたかも丹念な仏画の顔の造りを連想させる。しかし正面向きの尊像の静謐な趣きとは異なり、そこにあるのは羅漢像にも通じるような人間的で、ある種の俗性を訴えるアクティブな顔の印象である。かなり強めの濃淡の陰影描法にも拘わらず、むしろ平板な趣きが強いの、やはり側面描写の所以であらう。その平面性と像主の癖の強い個性の表出がみごとな融合を見せ、見方によっては、妖怪のような怪異な像となり、また可笑しみを誘うカリカチュアにも変ずる。南畝自身が求めたのはまさにこのような自像のイ

メージであり、そしてこれに違わず応じ得た栄之の画技がこの異色の画像を創り出したのである。

もつともこの画像の成立には、先に挙げた南畝像の前年につくり配られた司馬江漢の自画像版画【図9】などから形体的発想を得た可能性も考えられる。この自らの死亡通知に添えた風変わりな側面像は、南畝の関心を大いに引いたに違いない。南畝は江漢の画にはしばしば賛を書いていたから、縁浅からぬ画家の一人であったはずだ。成瀬不二雄氏の論考によれば、江漢の肖像画の少なくとも半数は、全く西洋画法を用いずに描かれているとされ、確かに描線主体の伝統画法による作例は意外に多い。この版画像も基本的には日本の伝統的描線画法になるが、その特異な像容を目にした南畝が強い刺激をうけたとしても不思議はなからう。

ところで江戸後期、とくに十九世紀の自由な画壇の傾向は、人物画における多彩な視点を解放した。ことに栄之よりやや後輩にあたる渡辺華山は、それこそ正面から側面に至るあらゆる角度からの顔貌描写を試みた⁽²³⁾。しかし西洋画風を覚え、その影響を強く受けた華山らの人物画の試みとは異なり、栄之の画像は道風像や江漢像と同様、むしろ長い間日本の人物画を支配してきた非自由な伝統的視点にこだわりの、それを敢えて採り入れたところに大きな意義がある。

本来的にみて、横顔（プロフィール）そのものが、必ずしも滑稽で俗な顔のイメージに直結するものでないことは、西洋画の例に見る通りで、男性像の威風、婦人像の気品を表わし得た多くの側面像

の存在を通してそれは十分納得できるし、またわが国の図巻等に見る列像、群像中の公卿たちの横顔でも理解できよう。

肝腎なのは、斜め顔に馴れ親しんだわが国人物画の慣習が、横顔という意外性をもった顔貌描写に、特異、卑俗、滑稽などの差別表現を適用させようとしたこと。言い換えれば、高貴、美貌などのイメージを引目鉤鼻という表現形式に託し、定着させたような約束ごと、既成概念にとらわれない限り、栄之の南畝像は生まれなかつたし、またわれわれもその特異性と真の意義を理解することができないのではなからうか。

（注）

（1）ルイス・フロイス著、岡田章雄訳注『ヨーロッパ文化と日本文化』（岩波書店）。

（2）香原志勢『顔と表情の人間学』（平凡社）。

（3）拙稿「引目鉤鼻考——顔貌の美醜表現について——」（『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第四五輯・第三分冊）参照。

（4）なお成瀬不二雄氏がかつて『國華』誌上に紹介された秋田蘭画派の画家、荻津勝孝筆の「荻津勝孝夫妻像」対幅は、自像を西洋（陰影）画法、夫人を日本の伝統画法で表わした珍しい作例であるが、とくに夫人像は真横から描いた立像で注目を要する。この対幅は孫による画中の書き込みから、勝孝が藩の「天流兵法師範」となった寛政二年（一七九〇）以後の作とわかり、また夫妻の容貌からかなりの晩年になってからの制作とうかがえ、やはり十九世紀初め頃の作例と推定される。（『司馬江漢の肖像画制作を中心として——西洋画法による肖像画の系譜——』『國華』一一七〇号）。

(5) 浜田儀一郎『大田南畝』（吉川弘文館）によると、「大田家の家紋は芭蕉

二葉という抱茗荷（だきみょうが）に似た家紋であった」とされる。抱茗荷は花を向かい合わせに描いたもので、本画像のそれもよく似ているが、鳥の羽の組み合わせのようにも見える。

(6) 玉林晴朗『蜀山人の研究』（東京堂出版）「大田南畝年譜」。

(7) 『大田南畝全集』第十六巻（岩波書店）「一話一言 補遺参考篇」三へ南畝作の詩歌。

(8) 小さい方の歯の右辺は一見、彩色が剥落しているように見えるが、拡大熟視すると、歯の輪郭を縁どる墨線の跡が残り、括って完結していたことが確認できる。

(9) 絹本着色。縦二七・八センチ。各図の枠の寸法は一定せず、およそ縦二四センチ。南畝像の図は縦一五・四センチ、横二四・三センチ。

(10) 題箋はかつて各図の右上に貼られてあつたが、現在は巻頭に続く部分に移して元の順序通りに貼り連ねられている。現在の各図の右上には新たにこれを写した墨書が記されている。

(11) 南畝の先祖は、武蔵の国の武士で、大田目という地名にちなんで「大田」氏と称したから、「太田」では誤り。

(12) 森銃三「谷文晁伝の研究」1～14 『日本美術協会報告』28～44（森銃三著作集）3所収。

(13) 上野憲示「伝谷文晁筆『近世名家肖像図巻』について」（栃木県立美術館紀要）7。

(14) 注5の文献。

(15) 田中達也「作画時期から遡求する加賛時期の問題——ある文人のあそび——」（『浮世絵芸術』一〇三号）。

(16) 小林忠『肉筆浮世絵大観』第二巻（講談社）「蜀山人肖像」作品解説。

(17) 岡戸敏幸 特別展図録『肖像画賛——人のすがた 人のことば——』（大阪市立美術館）「蜀山人像」作品解説。

(18) 池沢一郎「漢詩と狂詩——大田南畝の雅俗意識」（『國文学』第四四卷二

号）。

(19) 森銃三『江戸時代の人々』「大田南畝」（大東出版）。

(20) 池澤一郎「大田南畝における『吏隠』の意義」（『近代文芸研究と評論』一九九七年一月号）。

(21) 注20の文献。

(22) 注4の文献。

(23) 斜画像の角度も多彩であるが、正面像にも市河米庵像があり、また真横顔のスケッチ（例えば『萬繪堂日録』中の男性の顔）があるので側面の肖像画も作られたと思われる。

なお本稿を成すにあたり、東京国立博物館の松原茂氏に、作品調査やご教示などで多大なご協力をいただいた。記して謝意を表したい。