

武内小鸞筆《唐美人図》について

唐美人図 武内小鸞（生没年不詳）
絹本着色・掛幅 1 幅 96.6×35.4cm
款記「小鸞女史」
印章「小鸞女史」（朱文長方印）

はじめに

武内小鸞（生没年不詳）は、江戸時代後期に活動した女性画家である。名は千賀、字を左琴と言ひ、長門国（現在の山口県西部）に生まれ、京都に出てはじめは円山応挙（1733-95）の子・応瑞（1766-1829）に学び、美人画を描いたとされている。のちに岸駒（1749/56-1838）に師事し、人物図だけでなく、山水図や竜虎図も描くようになったという。この伝記は、白井華陽（?-1836）の『画乗要略』（天保2=1831年序）¹によるものであり、現時点で他に小鸞に関する記事は発見されていない。

小鸞に関する先行論文としては、当館館報第9号所載の佐藤美子氏「武内小鸞『海棠孔雀図』について」²と、同第19号所載の拙稿「武内小鸞筆《虎図》について」³がある。まず、佐藤氏の論考では、現在当館で所蔵する三点の小鸞画について、その様式と款記の筆致から、《唐美人図》（挿図1）と《海棠孔雀図》は小鸞が岸駒に師事して間もない頃の制作とし、《虎図》は三点の中で最も遅い作例ではないかと位置づけている。そして、款記から天明7年（1787）に描かれたことが分かっている、岸駒筆《唐美人図》（出光美術館所蔵、挿図2）と小鸞の《唐美人図》が類似していること、ならびに応瑞と岸駒二人の関係性から、小鸞が応瑞から離れて岸駒の指導を受け始めた時期を、天明7年（1787）前後から寛政7年（1795）の間の頃からではないかと推測している。

また、拙稿では、2020年度に当館所蔵となった小鸞筆《虎図》について、「虎絵の名手」の異名を持つ岸駒による虎図の変遷を概観しつつ、各時期との比較を行い、小鸞画の制作時期の検討を試みた。そして、図像・表現ともに岸駒が文政6年（1823）に描いた、東京国立博物館所蔵の《虎に波図屏風》と特に近似していたため、小鸞の《虎図》は文政6年（1823）に近い年代に制作されたのではないかと考察した。さらに、小鸞と同時期に活動していた岸派の画家の虎図とも比較したことで、小鸞が岸駒の門人の中でも積極的に師・岸駒風の虎図を描こうとしていたことが見て取れ、また、虎の毛並みの描写に墨の濃淡による柔らかい質感表現を表そうとする独自性が感じられた。これと佐藤氏の論考を踏まえ、小鸞の画業において、《虎図》はかなり習熟した時期に制作された作品であると推論した。

これらを前提として、本稿では、当館所蔵の武内小鸞筆《唐美人図》（以下「本図」）を取り上げ、引き続き小鸞の制作活動の一端について考察したいと思う。

本図の先行研究について

本図（挿図1）は、縦長の画面に中国風俗の女性が二人描かれており、そのうちの一人は右手に団扇、左手には書物を持ち、画面のほぼ中央の位置で竹製の牀の右端に腰掛けている。また、この女性の左側の牀の上には筆筒・硯・水滴が見え、画面左下では侍女と思われるもう一人の女性が煎茶の用意をしている様子が見て取れるため、本図は、いわゆる文人の書斎を思わせる設定で描かれた作品であると言える。

本図の先行研究としては、当館館報第3号所載の仲町啓子氏による図版解説⁴、ならびに2004年から2005年にかけて行なわれた本図の資料修理に関する児島薫氏の報告⁵と、2015年に当館にて開催された「実践女子学園創立120周年記念特別展 華麗なる江戸の女性画家たち」展覧会パンフレット所載の仲町氏による作品解説がある。本図について、仲町氏は細面の顔、ややつり上がり気味の目、細い撫で肩、小さな口、指先の表現などに見られる特徴は、岸駒を祖とする岸派の作品に似ていることを指摘している。ただ、墨に赤・青・緑・白の色彩を控えめに点じた色調には、中国・明代風の仕女図を彷彿とさせる風情があり、円山・四条派や岸派の唐美人図とはやや異なる点に注目し、制作目的の違いに一因があるのではないかと考察している。

さらに、小鸞に関する先行論文として挙げた佐藤氏の論考の中で、本図について、画題は円山・四条派の系譜でありながら、様式は岸駒作品に類似しているため、岸駒に師事した直後、あるいはあまり時を隔てていない時期の作品であるとも言及されている。

また、円山派と岸駒の唐美人図における双方の作画態度の相違に関する研究として、当館所蔵の田能村竹田筆《唐美人白描模本》（以下「竹田模本」）をもとに検討された、藤原幹大氏の論考⁶がある。藤原氏の考察から、応挙・岸駒ともに竹田模本の図像と近似する作例が多数確認されたことは、たいへん興味深い発見である。それらの近似性については、さらなる厳密な検討を要するが、藤原氏の考察のとおり、少なくとも応

挙と岸駒が制作活動を行っていた18世紀半ばの京都画壇周辺には、当館所蔵の竹田模本と極めて近い図像を備えた模本や画譜類、舶載画のいずれかが存在していたことは、ほぼ間違いないと言える。

本稿では、これらの先行研究を踏まえて、本図と、円山派の典型的な唐美人図、ならびに岸駒の作品との比較を行い、小鸞の制作活動における本図の位置づけについて検討する⁷。

まずは、佐藤氏が具体的に提示された、款記に天明7年(1787)とある岸駒筆《唐美人図》と本図について考察したい。

本図と岸駒による唐美人図

天明7年(1787)の款記がある岸駒による双幅の《唐美人図》(挿図2)は、背景を描かない縦長の画面に、中国風俗の女性を一幅に一人ずつ描いており、右幅の款記に「擬古」とあることから、中国絵画に基づいて描かれたものであると考えられている⁸。また、顔と体が極端に細い人物表現と、青や紫などの衣装の色感から清朝美人図に近い要素が多いことも指摘できる⁹。まず、この右幅の女性と、本図(挿図1)画面中央の女性と比較すると、ともに椅子に腰掛け、身体の前に軽く伸ばした右脚の衣紋線をはっきりと示しており、裾から少し足先をのぞかせる図様がかなり近似していることが分かる¹⁰。ただ上半身は、小鸞の唐美人が伸ばした右脚の方向に正対し、その延長線上に視線を落としているのに対して、岸駒は上半身を右腕の方向に90度ほど振り返らせているため、大きく異なる。しかし、双幅のうち左幅の唐美人と比べると、頭を少し前に傾けて自身の前方に視線を落としている様子と、細面の瓜実顔で、細い撫で肩の体軀表現に類似が指摘できる。

また、岸駒の《唐美人図》(挿図2)は、前掲の藤原氏の論考において、右幅と当館所蔵の竹田模本「十六秦弄玉」(挿図3)、同じく左幅と「八 白螺女」(挿図4)の図像が近似していることが示されている。同様に、天明8年(1788)9月の款記がある《唐美人図》(個人蔵)、天明期後半に制作されたと思われる《朱明館之図》(個人蔵)、寛政期はじめ頃の制作と推定される《美人図》(個人蔵)などの岸駒による唐美人図も、竹田模本の図像と極めて近似することが指摘されている¹¹。これにより、少なくとも天明7年(1787)以降の岸駒の唐美人図は、中国絵画学習を意図的に反映しており、特に清朝美人図に近い表現で描いた作例が複数あったことが分かる。

しかし、天明2年(1782)の款記がある岸駒の《楊貴妃図》(個人蔵、挿図5)と双幅の《唐美人図》(挿図2)を比較すると、色感とともに清朝風であるものの、《楊貴妃図》は体軀と着衣にたっぷりとした豊かな重みの感じられる人物表現となっており、明らかな相違がある。この岸駒の《楊貴妃図》は、同じく天明2年(1782)に応挙によって描かれた《楊貴妃図》(個人蔵、挿図6)と図像が近似している¹²。この楊貴妃図の図像は、画面右下の岩の横から左上に向かって立ちあがる一本の木の、ちょうど湾曲した部分に人物が寄りかかり、右脇にその木の枝を抱え、枝先の一輪の花に右手を添えて見つめている様子を描いている。これは、続く円山派の画家によって長く描き継がれる定型化された図像であり、天明期は応挙の画風確立期とも言われているため¹³、天明2年(1782)の岸駒の《楊貴妃図》は、図像と人物表現に関して言えば、応挙ならびに円山派の典型を踏襲して描かれたと考えられる。

本図・岸駒画・応挙画との比較

次に、本図(挿図1)と岸駒の《唐美人図》(挿図2)、応挙の《楊貴妃図》(挿図6)の三作品を、改めて比較したい。まず、応挙画は人体の写生に基づき、現実感のある体軀表現と自然で合理的な造形で描きながらも、顔や手先の描写によって品格のある雰囲気を表し、理想的に構築された類型の中で描いていることが、他に現存する多くの唐美人図からも読み取れる¹⁴。

これに対して、岸駒画の体軀表現は肉感を感じさせない、すらりとした細身に極端な撫で肩で描かれており、楚々とした雰囲気と中国風俗もあいまって、応挙の現実感のある体軀表現とは対称的な、幻想的とも言える唐美人図であるように思う。

そして、本図を見ると、前述のとおり体軀表現に関しては撫で肩に細面の瓜実顔である点に、岸駒画との類似が見られる。しかし、顔の描写をよく見ると、額の広さ、眉と目の角度と位置関係、瞳の描写、目頭より少し高い位置から下方向へ伸びる鼻筋の立体感、人体としての首と襟元の着衣の表現が、岸駒よりもむしろ応挙画と類似していることが指摘できる(挿図1-2、2-2、6-2)。

応挙と小鸞に直接的な師弟関係は確認されていないが、当初小鸞が師事していた応挙の子の応瑞は、円山宗家の二代目で、先に小鸞の記事を紹介した『画乗要略』では「家法を守る」人物であるとの記載があり、現存する他画題の作例には確かにその様子がうかがえる¹⁵。そのため、応瑞による唐美人図の画風は、応挙に従うものであったと仮定してもよく、応挙画と本図との比較は有効であると考えられるため、前述の顔の描写における近似性は特筆すべきであると思う。

これにより、本図は岸駒における清朝風の体軀表現と、円山派の典型的な顔の表現を感じさせる画風をあわせ持った作品であると言える。これは、前掲の仲町・佐藤両氏の考察とも矛盾がなく、佐藤氏が推測された本図の制作時期である、「岸駒に師事した直後、あるいはあまり時を隔てていない時期の作品である」という点を裏付ける要素ともなる。また、『画乗要略』にのみ記述された、小鸞が円山派に学んでいたという経歴も、本図から十分に感じることができる。

本図の人物表現における細部描写について

ここで、本図に描かれた女性二人の細部の描写に注目し、改めてそれぞれの人物表現をよく見ていきたい(挿図1、1-2、1-3)。まず、画面中央の女性については、先にも述べたとおり、牀に腰掛け、団扇と書物を手に持ち、傍らに文房具を置いていることから、いかにも文人の書斎を想起させ、知的で高貴な雰囲気的女性として描いている。また、細面の瓜実顔に整えられた短めの眉、ややつり上がり気味の目と小さな口は、相対的には円山派と岸駒をはじめとする京都の画家によって描かれた京風唐美人図の特徴を踏まえて描いていると言える。

しかし、画面左下の女性も細面ではあるものの、瓜実顔というよりは少し角張っているように見え、眉が長く、目尻は若干下がり気味であることが分かる。さらに、画面中央の女性の下まぶたは消え入りそうなほど細く薄い線で描かれ、上まぶたもそれと同じ様子で柔らかに流麗な墨線で表しているのに対して、画面左下の女性の上まぶたの線はしっかりと打ち込みがあり、下まぶたの線も明確に描いている。

また、口元の描写について、画面中央の女性は、小さく結んでいるが、よく見ると若干口角が上がっていて全体として穏やかそうな表情にも見える。それに対して、左下の女性は、少し唇をとがらせておちょぼ口をしているようにも見えるが、唇の間から少しのぞいている前歯の噛み合わせが確認できる。さらに、画面中央の女性の鼻筋と輪郭は細く柔かい線で描写されているのに対して、画面左下の女性は太く硬い墨線で描いており、その太さも一定ではないことが見て取れるため、明らかに二人の女性を異なる表現で描いていることが分かる。また、画面左下の女性の鼻の下には人中線がはっきりと描かれ、いわゆる唐美人、中国風俗の美しい女性というよりは、人物描写として一種の個性があり、画面中央の知的で高貴な雰囲気的女性に対して、立場が異なる存在であることを、その描写の違いによって意図的に示していると考えられる。

このように、画中に描かれた女性二人のそれぞれの描写に関して、明確な対比をもって描き、二人の人物と立場の相違を、異なる描写によって表現している点は特筆される。これは、現時点で応挙ならびに岸駒の代表的な唐美人図の作例からは、確認できない描き分けであるため、小鸞独自の描写あるいは別の絵画学習の中で学んだ表現である可能性が高い。また、本図の人物の全体像から感じられる古風で少し硬い印象は、円山派風とも岸駒風とも言い難く、どちらの範疇にも当てはまらないように感じられる。前述の仲町氏の考察にもある、本図の色調が中国・明代風の仕女図を彷彿とさせる点もあわせて考察すると、小鸞自身が自ら中国絵画を参照し、その様式を取り入れた可能性も考えられる。

小鸞の絵画学習について

江戸時代の日本には相当数の中国絵画が舶載されていたことが分かっており¹⁶、中には美人画も多く含まれていたことが推察される。小鸞が絵画制作を行った18～19世紀の京都では、中でも明の唐寅や仇英が唐美人を描いた中国の画家として広くその名が知られており、円山派にもそれに基づいた作品が多く確認されている¹⁷。また、京都・大雲院に仇英筆と伝わっている《五仙女図》は応挙が実見した記録があり¹⁸、大雲院の虫干しは京都の人々にとって年中行事のようになっていたこともうかがえるため¹⁹、そういった機会に小鸞がこれらの中国絵画を実見したことも十分に考えられる。

また、岸駒画との近似に関して前述した竹田模本について、円山派・岸駒ともに図像が類似する作例が多くあるという藤原氏の指摘を手がかりに、本図とも検討したところ、本図と竹田模本にも類似する図像が確認できた。まず、本図画面中央の女性と竹田模本「五 趙飛燕」(挿図7)は、牀の右端に腰掛け、肘掛にもたれかかり、頭を少し前に傾ける姿勢の女性に極めて近い。また、本図画面左下の女性と竹田模本「七 卓文君」(挿図8)は、腰から上を前にかがめて、自身の膝ほどの高さの台の上に水を張った容器を置き、その上で右手に布を持って湯呑みのような器を洗っている様子が類似している。ただ、細部を比較すると、両腕の位置や脚の組み方、体の開き、服装や顔の表現など相違点も多く見られるため、完全な一致とは言えない。しかし、応挙や岸駒に指摘された竹田模本の図像との類似が、本図にも見られたことは、小鸞も京都画壇の大家である師匠たちと同様のものを参照していた可能性を示している。

さらに、本図画面中央の女性の服装について、長裙の衣の上に前開き・対襟の長掛を紐で締める形態は、典型的な明代風で描く円山派にも、清朝美人図に基づくと思われる岸駒の作例にも、現時点で類例を見いだ

せていない²⁰。現在確認できる範囲で、服装の形態が最も近い作例として挙げられるのは、海の見える杜美術館所蔵の蘇州版画《美人鸚哥図》（挿図9）である。また、蘇州版画の美人図の一つの典型として、女主人と侍女を二人一組で描くことがあり²¹、人物表現は異なるものの、服飾ならびに人物の組み合わせに関して、小鸞が蘇州版画を参照した可能性も考えられる。

おわりに

本図と応挙ならびに岸駒の唐美人図との比較により、本図の大まかな人物表現としては、清朝美人図に近い要素が多く見られるため、岸駒の指導のもとに描かれた作品であると推察される。ただ、顔の表現としては、天明期に確立した円山派の典型的な唐美人図の表現も感じられるため、岸駒の画風の変換も考慮すると、本図の制作年代は天明7年（1787）を下らないものと推定できる。

さらに、同じ画面に描いた二人の女性を、墨線の使い方と顔の描写によって異なる人物として描いている点と、明代の中国絵画に通じる古風な清雅さを取り入れた描き方は、円山派と岸駒の作例には見られないため、師の画風とは異なる独特の画趣を創り出していることが指摘でき、小鸞の独自性が見られる。

また、本図の考察から、京都の大寺院に所蔵された中国絵画や竹田模本に類する作品、画譜類、清の蘇州版画などを参照して描いた可能性も考えられ、小鸞の周辺ならびに当時の日本には、実に様々な中国の美人図が舶載されていたことも想像できる²²。そのため、小鸞が応瑞ならびに岸駒の画風を身につけながら、自身でも様々なものを参照し、絵画学習と制作活動を行っていた可能性を提示し、本稿のまとめとしたい。

（実践女子大学香雪記念資料館 事務職員〔学芸事務〕 鈴木 美有）

註

- 1 木村重圭編『日本絵画論大成』第10巻（ベリかん社、1998年、86頁）。
- 2 佐藤美子「武内小鸞『海菜孔雀図』について」（『実践女子学園香雪記念資料館報』第9号、実践女子学園香雪記念資料館、2012年）。
- 3 拙稿「武内小鸞筆『虎図』について」（『実践女子大学香雪記念資料館報』第19号、実践女子大学香雪記念資料館、2022年）。
- 4 仲町啓子「カラー図版解説：武内小鸞 唐美人図」（『実践女子学園香雪記念資料館報』第3号、実践女子学園香雪記念資料館、2006年）。
- 5 児島薫「資料修理」（前掲註4と同書所載）。本図は修復の際に、画中二人の女性の髪や肌、装束の一部に裏彩色を施していることが確認されている。
- 6 藤原幹大「田能村竹田『唐美人白描模本』（実践女子大学香雪記念資料館蔵）と十八～十九世紀京都の唐美人図：円山派と岸駒を中心に」（『名古屋大学人文科学研究』第46号、名古屋大学大学院文学研究科、2018年）。
- 7 小鸞の最初の師である応瑞による唐美人図で、現在見いだされているのは一点のみであるため、応瑞の唐美人図における画風の変遷や特色などを追うことは現時点では難しい。また、見いだされた一点についても、応挙に極めて近似する作例があり、応瑞が応挙画を模写した可能性が非常に高いため、本稿で当該作品を応瑞の唐美人図の画風を象徴するものとして提示することは見送った。当該作品は佐々木丞平・佐々木正子『古画総覧：円山四条派系Ⅰ』（国書刊行会、2000年、993頁、作品番号4100）所載。
- 8 馬淵美帆「唐美人図 作品解説」（東京国立博物館、日本経済新聞社『若冲と江戸絵画：プライスコレクション』日本経済新聞社、2006年、209頁、作品番号21）。
- 9 宮崎法子氏（実践女子大学教授、当館館長）のご教授による。
- 10 この図像は応挙や円山派の画家にも類例が見られるが、本図と岸駒《唐美人図》の右幅は、衣紋線の肥瘦の加減と打ち込み、身体に対して斜め前方に伸ばしている脚の角度が、特に酷似している。
- 11 前掲註6。
- 12 前掲註6、ならびに小久保啓一「作品解説：楊貴妃図」（『特別展 岸矩から岸駒へ：岸駒初期の画業をたどる』富山市佐藤記念美術館、2010年、60-61頁、作品番号9）、木村重圭「楊貴妃図」作品解説（兵庫県立歴史博物館『没後二〇〇年記念 円山応挙展』『円山応挙展』全国実行委員会、1994年、76頁、作品番号31）。
- 13 野口剛「円山応挙の中国絵画受容とその特質」（『国華』第1484号、2019年）。
- 14 佐々木丞平・佐々木正子『古画総覧：円山四条派系Ⅰ』（国書刊行会、2000年）。
- 15 前掲註1（同書68頁）、14。
- 16 宮崎法子「狩野派模本から見た中国の仕女図」（『泉屋博古館紀要』第25号、泉屋博古館、2009年）。
- 17 佐藤美子「江戸期に描かれた『唐美人』」（『仕女図』から『唐美人図』へ）実践女子学園学術・教育研究叢書17、実践女子学園、2009年）。
- 18 馬淵美帆「作品解説 伝仇英 五仙女図」（愛知県美術館・中日新聞社『円山応挙展：江戸時代絵画 真の実力者』円山応挙展実行委員会、2013年、187頁、作品番号34）、ならびに根津美術館学芸部『開館75周年記念特別展 円山応挙：「写生」を超えて』（根津美術館、2016年、104頁、作品番号43-7）。
- 19 新修京都叢書刊行会『新修京都叢書』第2巻（臨川書店、1969年）。
- 20 類例として、竹田模本「十一 小鸞」と「十八 薛濤」の対襟にも似ているが、ともに腰上の位置で別の衣を上から巻いて紐で締めているため、長掛を紐で締める本図とは異なっている。なお、竹田模本の同二図と共通する形態の作例は多く確認されるため、清朝美人図の典型の一つであったと考えられる。
- 21 前掲9により、蘇州版画で二人の女性は同等に描かれるため、本図のような描き分けは蘇州版画にも見られない要素であることが分かった。
- 22 宮崎氏より、本図や本稿で取り上げた岸駒の作品は、明の仇英・唐寅に近い時期の贋作や模本だけでなく、清朝美人や様々な系譜の中国の美人図が当時の日本に入り、参照されていたことを物語っているとのご見解もうかがった。

図版典拠

挿図1、3、4、7、8 当館所蔵。

挿図1-2、1-3 筆者撮影。

挿図2、2-2 『江戸絵画の華』（出光美術館、2023年、117頁、作品番号55）より複写・転載。

挿図5 『特別展 岸矩から岸駒へ：岸駒初期の画業をたどる』（富山市佐藤記念美術館、2010年、20頁、作品番号9）より複写・転載。

挿図6、6-2 兵庫県立歴史博物館『没後二〇〇年記念 円山応挙展』（『円山応挙展』全国実行委員会、1994年、76頁、作品番号31）より複写・転載。

挿図9 海の見える杜美術館提供。



插图1 武内小鸞筆《唐美人図》
実践女子大学香雪記念資料館所蔵



插图2 岸駒筆《唐美人図》出光美術館所蔵



插图4 田能村竹田筆
《唐美人白描模本》より
「八 白螺女」(部分)
実践女子大学
香雪記念資料館所蔵



插图3 田能村竹田筆
《唐美人白描模本》より
「十六 秦弄玉」(部分)
実践女子大学
香雪記念資料館所蔵



插图5 岸駒筆
《楊貴妃図》個人蔵



插图6 円山応挙筆
《楊貴妃図》個人蔵



挿図1-2 小鸞《唐美人図》画面中央の女性(部分)



挿図2-2 岸駒《唐美人図》左幅(部分)



挿図6-2 応挙《楊貴妃図》(部分)



挿図1-3 小鸞《唐美人図》画面左下の女性(部分)



挿図7 田能村竹田筆
《唐美人白描模本》より「五 趙飛燕」(部分)
実践女子大学香雪記念資料館所蔵



挿図8 田能村竹田筆
《唐美人白描模本》より「七 卓文君」(部分)
実践女子大学香雪記念資料館所蔵



挿図9 蘇州版画
《美人鸚哥図》
海の見える杜美術館所蔵