

山口素絢筆「百美人図」について―関連作品との比較から―

家村 祐香

同志社大学文化情報学部・文化情報学研究科所蔵の「百美人図」は、作者を山口素絢と伝える二巻の絵巻物である。過去から当世に至るまで、あらゆる階層の女性を描いた、美人尽くしの風俗画が合わせて三十図。美人画家として名を馳せた素絢の作品の中でも、一際目を引いている。本稿では、先行研究を交えて素絢の略歴とその画業に触れた後、作品の考察を行う。粉本となった西川祐信の絵本『百人女郎品定』が、「百美人図」における過去の風俗図を描くための参考とされている点を指摘し、素絢に対する祐信の影響について言及する。また、「百美人図」の類似作品「粧婦集」との比較から、各図を解釈するとともに、両作品の制作背景についても試論を呈したい。

一 はじめに―山口素絢とは

山口素絢（一七五九―一八一八）は、円山応挙の弟子で、江戸時代中頃に京都を中心に活躍した画家である。長沢蘆雪や源琦らと並ぶ「応門十哲」の一人にも数えられ、和美人画に関しては円山派の中でも傑出した実力者である。国学者・本居宣長の門人で、後に宣長の養子となった本居大平は、素絢について「京に名だたる絵師たちばなのもとあや」と言⁽¹⁾い、その活躍は京都から離れた伊勢国（現・三重県）にも知られていたことがうかがえる。しかしながら、素絢に関する伝記や先行研究は決して多くはない。

明治以降、『國華』に作品が取り上げられることはあっても、論題に素絢の名前が出たのは、木村重圭氏による「山口素絢―唐美人図によせて―」（一九七五）が最初である。その後は木村氏周辺で論考されたよう⁽²⁾で、同年に足立卷一氏が、殿村安守や祇園井特との関係を取り上げた中で素絢筆「本居宣長像」に触れている（足立、一九七五年）。翌年、再び木村氏が井特の師として素絢を紹介された後（木村、一九七六年）、門脇むつみ氏が『國華』で「夏冬白鷺図屏風」について述べられたのを最後に（門脇、二〇〇四年）、目立って素絢を取り上げたものはない。伝記資料をたどると、天保二年（一八三一）の『画乗要略』では字を伯後とし、文化十年（一八一三）版『平安人物志』では、字を伯陵とし、

通称は武次郎、山齋と号し、祇園袋町に住したと記す。また、『東山新書画展観』(一七九七)では可吉と称したとも伝えられる。『扶桑画人伝』(一八八四年刊)には、文政元年(一八一八)十月二十四日没とする。享年六十、法号は名譽素珣居士、墓が京都市三条通川端檀王法林寺に現在も残っている。

素絢の墓碑には、俳諧人の山口羅人(二六九九―一七五二)の名が刻まれており、素絢筆『倭人物畫譜』(寛政十一年刊)の秋里籬島による序文や、素絢の自画賛作品から、羅人が素絢の祖父であることが知られている。また、門脇氏の調査によって、山口家は元禄年間(一六八八―一七〇四)まで京都の東洞院に住し、紅花仲買問屋の柵屋として、代々甚四郎あるいは甚右衛門を名乗っていたことがわかっている(門脇、二〇〇四年)。神沢杜口の『翁草』は「羅人は、元柵屋甚四郎とて、富裕の者なりし」と伝え、山口家が羅人の代で衰退したことを示唆している。羅人は後年、書肆を営んだとも言われるが定かではなく、素絢を呉服屋布屋左兵衛の次男とする資料⁽²⁾が残っていることから、近年では山口家が呉服屋に転身したとの見方が有力視されている。

出自もはっきりとしないが、素絢は画中に制作年をあまり残さないため、画を始めた時期も、円山派への入門契機も定かになっていない。応挙と弟子らによる大乘寺障壁画制作では、寛政七年(一七九五)には参加しているが、遡ること八年前の天明七年(一七八七)、二十九歳の時点では未参加である。このことから、少なくとも三十代半ばには、応挙の主な弟子の一人となっていたとみられる。

それでは、『画乗要略』に「邦俗ノ婦女及雜畫ニ善シ畫譜有リ」と紹介されるように、素絢が円山派随一の和美人画家として台頭してくる

ようになったのはいつ頃からだろうか。和美人画ではないが、木村氏が紹介されている「唐美人図屏風」は、寛政四年(一七九二)、三十四歳の作品である(木村、一九七五年)。和美人画の制作では、寛政八年(一七九六)の「美人立姿図」が最初期と思われる⁽⁴⁾。応挙はその前年に逝去しているが、管見の限りでは、この頃から和美人画の制作が目立つようになる。そしてここに紹介する「百美人図」もまた、伝えるところ応挙没後の四年後にあたる作品である。

二 作品概要

「百美人図」は、同志社大学文化情報学部・文化情報学研究所蔵、「陽」・「陰」と題された二巻からなる絵巻物である。絹本着色、本紙は縦三三・八cm、横三二・七cmで、各巻十五図、合わせて三十図のうち、男性は一人として登場せず、女性ばかりが描かれる。宮廷の女性、市井の女性から遊郭の遊女まで、様々な階層の女性を描いた、美人総覧の風俗図である。

各巻とも落款・印章はないが、箱書によって次のように伝えられている。

(蓋表) 百美人圖 山口素絢筆
(蓋裏) 百美人画 山口素絢筆

素絢京師人圓山應舉之門人ニテ

浮世画二名アリ

寛政十一年九月日

蓋表と題簽に書かれた外題については、筆跡から同一人物によるものだろう。蓋裏は後になって加えられたと思われるが、制作からそれほど離れた時期ではないと思われる。ただし、箱書はいずれも素絢の筆跡とは異なっている。

箱書に従えば、制作は寛政十一年（一七九九）、素絢四十一歳の作品である。年号のみでも十分なところ、「九月日」まで具体的に書かれていることから、箱書の内容の信頼性は高いものと考ええる。

各図にわたって背景はほとんど省略されるが、衣装の文様は綿密に描かれ、人物の表情や化粧も丁寧に描き込まれている。顔料に目を向けると、多色で、発色が良く、剥落は少ない。一部、衣服に金泥によるくさり線が引かれ、文様等にも金が使用されている。制作の背景は伝わっていないが、上流階級、あるいは経済的に余裕のある人物によって依頼された可能性が高いだろう。

本作品は、全三十図のうち、実に十九図が西川祐信（一六七一～一七五〇）筆の絵本『百人女郎品定』に倣っている。祐信絵本に登場する（大原の柴うり）が、構図を変えて「百美人図」にも登場しているように、構図は異なるが同じ内容を描いたものを含めると、ほぼ全図中において、祐信画を手本とした形跡が見られる（図1・2）。

祐信は、素絢より半世紀以上前に京都で活躍し、独自の美人画様式を確立して一世を風靡した浮世絵師である。数多い祐信絵本の中でも、『百人女郎品定』は享保八年（一七二三）に出版された、上・下巻からなる当世美人尽くしの風俗絵本で、祐信の出世作でもある。その人気は京都にとどまらず、江戸にまで及んだほどであるから、素絢が祐信絵本を粉本に制作を行っていた可能性は十分に考えられる。女性ばかりが描かれ



図1 『百人女郎品定』上のうち〈大原の柴うり〉(左)



図2 「百美人図」陽 12 図目 大原女

た風俗図で二巻構成、画題に「百」が付くところで共通し、『百人女郎品定』がそもそも「百美人図」の制作動機であったとも考えられる。

『百人女郎品定』図中、女性の側には、「女官」や「百姓女房」のように対象の身分や職種などの名称が記されており、一部に関しては簡単な説明文もある。一方で、「百美人図」には名称や説明文の記載がない。しかし祐信絵本によってその身分・職種を特定することができる。

については『百人女郎品定』を参照して「百美人図」の内容を追っていくと、各巻各図の女性は左記の通りに特定される。『百人女郎品定』の図中に該当せず、判別の困難な女性については、画題に従い単に「美人」とのみ称する。

・陽

一 図目 遣手・禿・太夫・引舟

- 二図目 新造・引舟・遣手
- 三図目 揚屋の花車・天神
- 四図目 美人・芸子・花車
- 五図目 歩き巫女・肝煎・舞子
- 六図目 納涼美人・少女
- 七図目 芸子・少女
- 八図目 芸子 (二名)
- 九図目 茶屋女・芸子・花車
- 十図目 湯女 (三名)
- 十一図目 旅籠屋出女・美人
- 十二図目 大原女 (三名)
- 十三図目 白川女 (二名)
- 十四図目 牙婆・美人 (二名)
- 十五図目 比丘尼 (二名)・少女 (二名)

・陰

- 一図目 御子良子・齋宮
- 二図目 女官 (二名)
- 三図目 神子 (二名)
- 四図目 大名の室・大名の娘・女中・少女
- 五図目 仲居・腰元・町人上品の室
- 六図目 武家の娘・武家の室・大名の姫君
- 七図目 女祐筆・お物師 (二名)
- 八図目 女髪結い・美人・娘

- 九図目 鹿の子結い・綿摘み (二名)
- 十図目 機織・糸巻
- 十一図目 素麺の粉引き (四名)
- 十二図目 百姓の女房 (二名)・百姓の娘・少女
- 十三図目 女中・取上婆・腰元
- 十四図目 梓神子・顔を覆う美人 (二名)
- 十五図目 豆腐茶屋の売り子 (三名)

以上、描かれる女性の数は、少女を含めると総勢八十五名。これら各図の考察に進む前に、先に粉本である『百人女郎品定』について考察を行いたい。

三 『百人女郎品定』との関連

京都・八文字屋の出版本に『百人女郎品定』の最初の予告が出たのは、正徳五年(一七二五)のことである。享保八年(一七二三)の出版まで、実に八年を要した。出版がここまで遅れた理由は明らかではない。また、予告では「五巻」であったはずのところ、出版してみると二巻になっていたり、丁付けは乱れ、体裁も不完全、絵に対する説明文もほとんど欠いていたり⁽⁵⁾と、急いで出版に踏み切ったような印象を受ける。さらに本書の出版以降、祐信は長年にわたり親密な関係が続けてきた八文字屋と距離を置くようになる。その理由もまた、憶測を呼ぶばかりである。不可解な点が多いものの、『百人女郎品定』は、出版されるや瞬く間に評判を呼び、大ベストセラーとなった。しかし、後に禁書に指定され

て絶版となる。その理由についても諸説あるが、倉員正江氏は、初版・上巻冒頭に「女帝」、「皇后」、「皇女」が描かれていることに言及し、特に「女帝」によって連想されるイメージが禁忌に触れるものであったと推測されている（倉員、二〇〇三年）。『百人女郎品定』は後に改刻されているが、それが絶版直後なのか、近代に入ってからなのかといった時期は明確ではない。しかしながら、柳沢淇園が、随筆『ひとりね』（一七二四年刊）で、「絵の名人といふは西川祐信より外になし」と評しているように、祐信画が多くの人々を惹きつけたことは事実である。素絢もまた、その一人だったのかもしれない。

倉員氏は『百人女郎品定』の性質を、「深窓の女性に対する覗き見的興味をそそる」と表現されているが、様々な階層の女性を描いた「百美人図」にも同じことが言える。なおかつ「百美人図」は卷子装であるから、画帖以上に、始めから一図ずつ開いていくという動的な所作が鑑賞者に求められ、よりいっそう「覗き見的興味をそそる」仕掛けとなっているのである。

『百人女郎品定』の出版から八年後の享保十六年（一七三二）、祐信は大坂の版元・毛利田庄太郎から『絵本常盤草』を刊行している。上・中・下巻の三巻からなり、宮中の女性から遊女に至る階層の女性を表した絵本で、『百人女郎品定』の流れを受け継ぐ女性風俗絵本である。祐信はその各巻末尾に女性を描く際の注意事項を表している。例えば中巻では、

当世町女の風俗を画くにはいかにも委しく書てよし、いしやうの着なしも成程身に能そひまとひ着て、とりなしを第一と引つくるふ。故にこれ画くにも其の心得専一なるべし

と述べている。すなわち、女性風俗を描く際には、大名なら大名の、百姓なら百姓の、その人にふさわしい衣装を着せ、且つ、色や模様は流行のものであるべきであると言い、浮世絵師としての祐信の美人画に対する厳しい姿勢が読み取れるのである。

ところで浮世絵という言葉は、延宝八年（一六八〇）の菱川師宣（？一六九四）の絵本『月並のあそび』の初版本の序文においてすでに使用例があるが、祐信が浮世絵師と名乗った例はない。祐信は自らを「大和画工」と称し、常に大和絵を意識した作画を行っていた。祐信が師宣に影響を受けたことは知られるところだが、師宣も自身を「大和絵師」と称し、浮世絵師とはついに認めていない。仲田勝之助氏は、師宣の仕事は「大和絵の復興」であり、「当時の大和絵は浮世絵の同義語で、同時の浮世絵師は自分の絵を大和絵の復興であるとの自覚を持っていた」と言及されている（仲田、一九七七年）。祐信ははじめ狩野派・土佐派に画を学んでいるから、大和絵の基礎を持って師宣画に接近し、師宣と同様「大和絵」を強く意識した作画を行っていたと見ると、前述した美人画への徹底した態度が理解できるのである。

一方の素絢は、はたして「大和絵の復興」までを意識して、『百人女郎品定』を取り入れようとしたのだろうか。結論を言えば、「百美人図」にはそこまで踏み込んだ形跡はない。素絢が祐信に畏敬の念を持っていたとしても、「大和画工」のその思想にまで接近しようとはしていないようである。『百人女郎品定』は単に好機の対象であり、あくまで粉本として「百美人図」の制作に用いられたと見るべきだろう。

祐信が師宣の画風を取り入れて浮世絵師に転向したようなインパクトは、素絢には全く当てはまらないのだが、祐信らがそうであったように、

素絢もまた日本の風俗に深い眼差しを向けていたことは、『倭人物画譜』（寛政十一年刊）や『倭人物画譜 後編』（文化元年刊）といった画譜の刊行からもうかがえる。「百美人図」は、単に華やかな美人図巻というだけではなく、素絢の日本風俗への傾倒のもとに成り立つ作品なのである。

四 「粧婦集」との比較

個人差はあるが、画家によっては主題や構図、姿態を同じとした類似作品を制作することがある。単に画家の都合であったり、依頼主の意向によるなど、理由は様々であるが、素絢もしばしば類似作品を手がけている。

例として、素絢筆「楚蓮香図」がある（図3・4）。このうち細見美術館所蔵の一幅（図3）は、落款から文化六年（一八〇九）の制作と知られ、衣紋の描き込みや筆跡の具合から、図4のそれよりも後年のものと推測される。両作品を比べると、腕の位置や衣装の色・文様こそ異なるものの、構図・人物の姿勢に類似性が認められる。さらに、円山派の下絵に同じ構図の「楚蓮香図」が見出されることから（図5）、図3・4の「楚蓮香図」は、この下絵に基づいて制作されたものとわかる。また、「唐美人図屏風」における数点の唐美人図もまた、応挙作品を粉本に描かれていることが指摘されている（木村、一九七五年）。このように、素絢は構図・姿態はほとんど変えず、衣装や背景に変化をつけた類似作品を多く残している。少なくとも美人画においては、いくつかの決まったパターンがあったと考えられる。数多い注文に応じるための工夫だったのかもしれない。同様に、「百美人図」にも類似作品が存在する。「粧婦集」と題されたこの作品は、長年にわたり『北攝岸上家並某家藏品大入札會展観』（一九三六



図3 「楚蓮香図」細見美術館蔵（『伊藤若冲と京の美術』より転載）



図4 「楚蓮香図」（『國華』282号より転載）



図5 「楚蓮香図」下絵（『円山派下絵集 人物・鳥獸』より転載）

年)によって「粧美帖」として伝えられるのみだったのだが、最近になって所在が判明した。先頃の発見のため未見だが、知るところによると「粧婦集」は山口素絢筆、逸身家伝来、絹本着色、本紙は縦二三・七cm横三三・九cmで、「百美人図」と大きさをほぼ同じにする。二重箱の蓋の表側には「粧婦集 山口素絢画」とあり、裏側には上田耕沖(一八一九〜一九二二)署名で「美人画集」との箱書がある。耕沖とは、江戸末期から明治にかけて活躍した円山派の画家である。父で画家の上田耕夫は、応挙門下、祇園南に住し、素絢とは年も近かったことから、家族ぐるみで親しい間柄だったのかもしれない。外箱の底面に作品の由来が書かれた紙面が貼り付けられている。それによると、本作品は大坂の両替商、銭屋佐兵衛(明治以降、逸身に改姓)が素絢に制作を依頼したものと伝えられる。

「粧婦集」は画帖仕立てで、「百美人図」のように二巻に分かれず一冊に全図が収められている。『北攝岸上家並某家藏品大入札會展観』では三十図が掲載されており、「百美人図」とは全図において一致している。しかし、このたび見つかった「粧婦集」は、全四十図あるという。「百美人図」と一致しない十図が、偶然にも展覧目録に掲載されなかったとは考え難いため、序文・後付が存在する可能性が考えられる。もしそうであれば、制作年の記載、素絢の落款・印章の存在にも期待したいところである。何れにせよ、「百美人図」と「粧婦集」については、両作品の図の順序が一致するかどうかを含めて、今後の調査としたい。

差し当たり、本稿では『北攝岸上家並某家藏品大入札會展観』所載の「粧美帖」の図を参照する。ただし箱書に従い、以下、「粧美帖」も「粧婦集」として画題を統一する。

「百美人図」全三十図は、女性らの立ち位置や、腕の角度、衣紋線、

鬢の丸みの角度までも、「粧婦集」図中のそれらとほぼぴったり一致している。このことから、「百美人図」と「粧婦集」には、「楚蓮香図」のような下絵が存在したか、あるいは一方の作品を粉本に引き写したと考えられる。どちらにしても人物に限ったことで、図6・7のように、



図8 「百美人図」陰1 図目 齋宮・御子良子



図6 「百美人図」陽6 図目 納涼美人



図9 「粧婦集」のうち(『北攝岸上家並某家藏品大入札會展観』より転載)



図7 「粧婦集」のうち(『北攝岸上家並某家藏品大入札會展観』より転載)

「粧婦集」にのみ背景が描き込まれているような図もある。また、同じ背景が描かれていても、例えば図8・9の齋宮の野宮参宮の図に見られるように、鳥居の位置や注連縄に下る紙垂の数、小柴垣の幅などが異なるなど、背景に関しては必ずしも両作品で一致していない。このことから、背景には決まった下絵は存在しなかったと推測できる。衣装の文様も、「楚蓮香図」と同様、作品それぞれで自由に描かれている。

それでは、ここまでの「粧婦集」との類似点と相違点を踏まえた上で、「百美人図」の考察を進めて行きたい。

五 各巻考察

・陽

陽の巻は、はじめ一〜三図目で遊郭の遊女らを表す。一図目は大夫道中の様子だが、「粧婦集」に描かれる背景に、「出口の柳」と「さらば垣」が描かれ、これらが島原の特徴を表す

ことから、場所は島原遊郭であると特定できる。ちなみに本図に関しては、『倭人物画譜』（寛政十一年刊）にも、同じ背景・同じ姿態の島原太夫の図がある。「粧婦集」は大坂の銭屋佐兵衛が依頼主であると伝えられるが、新町遊郭ではなく島原を描いているのは、やはり素絢の意向なのだろうか。なお、『百人女郎品定』では、吉原・新町・



図10 「百美人図」陽 4 図目 芸子ほか



図11 「百美人図」陽 5 図目 歩き巫女ほか



図12 「百美人図」陽 14 図目 牙婆ほか

島原の三遊郭の遊女らが登場している。

四図目が島原の郭内かは、判断が難しい（図10）。おそらくは揚屋か茶屋の芸子らだろう。『守貞謾稿』に「京阪島原新町其他祇園島之内以下諸所の芸子、皆専ら色を売也」とあるように、島原の外、祇園やその他の花街の可能性は否定できない。

五図目になると、各地を遍歴する歩き巫女が登場し、以降十四図目までは市井の女性が対象となっている。三味線を奏でる舞子、上半身を大胆に開けて化粧をする女性や、遠く大原から薪を売りにやってくる大原女の道中（図2）など、洛中から洛外に至る、少女から中年層の女性までが多様に描かれている。

ところで五図目と十四図目では、図中の女性らが背中を向き合っている構図が目に残る（図11・12）。第五図中では歩き巫女と、舞子・肝煎（世話人）が背中合わせに描かれる。第十四図中、頭に荷物を乗せる

女性は、『百人女郎品定』にも登場する牙婆(物品売買の仲介者)である。真ん中に位置する女性は目を閉じ、手を引かれていることから、目が不自由なのだろう。歩き巫女と二人の女性、牙婆と二人の女性とが、それぞれ同じ図中に存在する不自然さは、あえて背中を向けて二分割とする構図によって補われるのだろうか。それでは彼女らをあえて描く必要はなく、説明が不十分である。これに関しては本稿では結論が難しい。「粧婦集」の解明を待って、今後の論点としたい。

さて、陽の巻一〜十四図目までは、その髪型や衣装によって当世の女性を描いていることがわかる。半世紀前の『百人女郎品定』から借用した図であっても、人物は当世風に整えられている。ところが、十五図目の比丘尼は、そもそも素絢の時代には存在しなかったとされる女性たちである。つまり、十五図目のみは過去の様相を呈しているのである。「陽」と「陰」の二巻で構成される「百美人図」は、おおかた「陽」が第一巻、「陰」が第二巻としてみなされる。続いて陰の巻を見てみよう。

・陰

陰の巻は、齋宮が野宮に入る場面から始まる(図8)。十四世紀の頃には齋王制度は廃絶しているため、素絢からすると歴史上の出来事であるから、本図は陽の巻十五図目と同じく、過去の風俗を描いているということになる。先に結論を述べると、陰の巻は一〜十四図目が過去、十五図目で当世を捉えており、陽の巻と真逆の構成となっている。

陰の巻は、陽の巻に比べて『百人女郎品定』の図にそのまま倣っているものが多い。すなわち、陽の巻では『百人女郎品定』の女性をあえて当世風に修正していたのに対し、陰の巻では、祐信画に描かれている過



図13 「百美人図」陰2図目 女官



図14 『倭人物画譜 後編』(文化元年刊)のうち

去の風俗に従って描いている。

二図目は祐信画の借用ではないが、『倭人物画譜 後編』(文化元年刊)に該当する図が確認できることから、陰の巻はほぼ全図において粉本が存在し、基本的にはそれらに従って描かれているものと思われる(図13・14)。陰の巻が大部分で祐信画を引用しているのは、現実に写生のできない過去の風俗で構成されるがゆえのことだろう。

一〜三図目は神職の女性、四図目以降はおおよそ社会的ヒエラルキーの上層から順に並んでいるようだが、後半は必ずしもそうではない。また、『大原女』のように、すぐさま京都をイメージさせるような図が、陽の巻に比べて少ない。

十五図目に関しては、祇園の豆腐茶屋であるとわかる(図15)。「粧婦集」では、仲居の女性があおぐ団扇に「中」の文字の入った傘印が見られ、江戸時代に八坂神社前で祇園豆腐を提供していた中村屋を意識した



図 15 「百美人図」陰 15 図目 豆腐茶屋の売り子

える。巻名を「上」・「下」とせず、「陽」・「陰」とするのは、過去や当世、また階層に上下なく、陽と陰は表裏一体であるという意があるようにも感じられるのは、行き過ぎた想像だろうか。

六 結語

耕冲が箱書に記しているように、「百美人図」および「粧婦集」は、過去から素絢の時代までの女性風俗を網羅した、まさに「美人画集」である。すでに述べたように、応挙が没した寛政七年（一七九五）以降、素絢の和美人画制作は本格化していくが、「美人画集」と題されるほどの和美人画作品は、管見の限り、「百美人図」・「粧婦集」がはじめてである。

「百美人図」以降の素絢作品には、祐信画の影響は見られない。従って『百人女郎品定』は、「百美人図」制作に際して、過去の風俗を描くために必要だったものと解釈される。それでは、『百人女郎品定』を基

にして、「百美人図」が制作された理由はどこにあるのだろうか。

前述において、「百美人図」は経済的な力を持つ依頼人による制作と仮定したが、「粧婦集」の依頼人とされる銭屋佐兵衛が、そのまま「百美人図」の依頼人でもある可能性は大いにある。素絢が大坂の両替商の大店の依頼を受けることとなった経緯にも、関心が寄せられるところである。『百人女郎品定』を粉本にした制作を思いついたのは、あるいはこの銭屋佐兵衛だったのかもしれない。今後は「粧婦集」についての調査を進め、「百美人図」のさらなる解明に繋げたい。

「百美人図」に描かれる女性たちの表情は実に明るい。彼女たちは、身分職種にとらわれず、画中で生き生きと美しい輝きを放ち、見る者を瞬く間にその世界へと惹き込んでいく。素絢は後年、艶やかでアクの強い特徴的な美人風俗画を確立するが、「百美人図」はまだまだその境地には至らない。しかし、生涯にわたり日常の風景や人々の生活に目を向け続けた素絢が、当世女性を真摯に捉えようと試みた初期の作品として、「百美人図」は確かな存在感をもって彼の画業の中に位置づけられるのである。

参考文献

- ・ 足立巻一、一九七五年、「石たちの象徴―13―篠斎・井特・素絢―上―」（『日本美術工芸』四四四号）
- ・ 足立巻一、一九七五年、「石たちの象徴―14―篠斎・井特・素絢―下―」（『日本美術工芸』四四五号）
- ・ 細見美術館、二〇一四年、『京都細見美術館 伊藤若冲と京（みやこ）の美術―細見コレクションの精華』（青幻舎）

- ・門脇むつみ、二〇〇四年、「夏冬・白鷺圖屏風」〔『國華』一三〇六号〕
- ・木村重圭、一九七六年、「焰の系譜―祇園井特から上村松園まで―」〔『三彩』三五二号〕
- ・木村重圭、一九七五年、「山口素絢―唐美人図屏風によせて―」〔『日本美術工芸』四三六号〕
- ・倉員正江、二〇〇三年、「出版規制と草紙類の刊行をめぐって―八文字屋刊『百人女郎品定』の場合―」〔『国文学研究』一三九号〕
- ・仲田勝之助、一九七七年、『絵本の研究（復刻版）』（八潮書店）
- ・松平進、一九七七年、「祐信絵本の版行と普及」〔『浮世絵芸術』五三三号〕
- ・松平進、一九九六年、「浮世絵―上方からの視点」『肉筆浮世絵大観七（万野美術館）』
- ・榎崎宗重、一九八〇年、「菱川師宣（江戸）と西川祐信（京都）―浮世絵派形成への寄与―」〔『風俗』十九号（三三四）〕
- ・高井琮玄、一九九七年、『円山派下絵集4』（光村推古書院）

注

- (1) 足立巻一「石たちの象徴―14―篠斎・井特・素絢―下―」〔『日本美術工芸』四四四号、一九七五年〕および、木村重圭「焰の系譜―祇園井特から上村松園まで―」〔『三彩』三五二号、一九七六年〕参照。大平の文章は、本居宣長記念館蔵の宣長七十二歳像の箱中、本居清造（一八七三～一九五八）が、本図について集めた資料の一つとして伝えられるものである。
- (2) 宮島新一「画流の形成と継承―円山・四条派と原・岸派―」〔『日本屏風絵集成八 花鳥画』講談社、一九七八年〕参照。ここにおける資料とは、東

山七条の新日吉神社に伝わる『荇庵文庫』のうちの一つで、「土佐土佐守」〔鶴澤探索〕の名前が記された表題なしの一冊子のことである。宮島氏によると、本書は寛政造内裏の際、各画家からの願書をまとめたもので、百二十一名の画家の名前、出自、師弟関係、宮中での画歴の有無が記されている。そのうち、「圓山主水弟子権九郎事 山口貫次郎」の項に、「布屋佐兵衛与申呉服商賣仕候町人之次男二而幼年より画執行仕画師二相成他之業相兼不申候勿論兄作兵衛与申者當時右商賣之相續仕罷在候尤此度始御用奉願候」と記されており、これが素絢のことであると考えられている。

- (3) 大乘寺・鴨の間小壁四面に素絢筆「蛾蝶図」が現在も残っている。
- (4) 『The Uninhibited Brush』（一九七四年）所載
- (5) 松平進、「祐信絵本の版行と普及」〔『浮世絵芸術』五三三号、一九七七年〕参照
- (6) 松平進「浮世絵―上方からの視点」〔『肉筆浮世絵大観七（万野美術館）』一九九六年〕参照

(7) 当時、八坂神社には、鳥居を挟んで西側に「藤屋」、東側に「中村屋」という豆腐茶屋があり、豆腐に二本の串を刺し、横にして焼いて白味噌をつけて提供していた。これがいかにも京都風として、参拝に訪れる旅人に喜ばれたという。本作品図中でも、豆腐には二本の串を刺し、横にして焼いている様子が見られる。

附記

本稿は、二〇〇九年度に同志社大学大学院文化情報学研究科に提出した修士論文を加筆修正したものです。作品調査および本稿執筆にあたっては、同志社大学の狩野博幸教授に格別のご高配を賜りました。末筆ながらここに記し、深く御礼申し上げます。