

## 豊原国周研究2

### — 国周描く美人画作品について —

#### *A Study of TOYOHARA Kunichika's Works Vol. 2*

#### — Study of the Beauty Image —

菅原 真弓 *Mayumi Sugawara*

(美術学部)

1. はじめに
2. 豊原国周の画業の概要
3. 国周描く美人画作品
4. おわりに：国周描く美人画の特徴と明治の美人画における国周

### 1. はじめに

豊原国周（<sup>くにちか</sup>天保6年～明治33年／1835～1900）は、幕末から明治期を代表する浮世絵師の一人である。歴史画や血みどろ絵で名を知られる月岡芳年（<sup>つきおかよしとし</sup>1839～92）、「光線画」と称した風景画が著名な小林清親（<sup>きよちか</sup>1847～1915）と共に、しばしば「明治浮世絵の三傑」<sup>1)</sup>などと称される。国周が得意としたのは、師である三代歌川豊国譲りの役者絵であり、文明開化を標榜する明治の新時代の波に決して溺れることなく、役者絵の伝統を守り続けた。

本稿筆者はこれまで、修士論文のテーマとした月岡芳年研究以来、国周が生きた時代である幕末から明治期の浮世絵を主たる研究テーマとしてきた<sup>2)</sup>。しかし改めて国周の研究史に目を向けると、同時代の月岡芳年、小林清親に比べて圧倒的に研究の蓄積が薄く、その評価もまた低い。

そこで筆者は近年、豊原国周評価を定めるべく国周研究に着手した。豊原国周の基礎研究として、これまでに国周について触れた記述を網羅的に検討し、研究史をまとめ、かつ検討を加えた論文「豊原国周研究序説」<sup>3)</sup>を2014年に、そして国周画業の最も特徴的な作品群である大首絵について検討を加えた「豊原国周研究——大首絵の構図を中心に」<sup>4)</sup>を2015年、それぞれ発表した。本論文はこれらに続き、新たに国周描く美人画作品を紹介し、私見を述べるものである。

以下、まずは国周に関するこれまでの研究史を踏まえてその画業を概観し、次に本稿で取り上げる作品群を紹介する。その上で、これらの作品の表現について、特に国周描く役者絵との顔貌表現の比較において検討を加え、かつ最終的には明治期の浮世絵美人画における国周美人画の位置について述べることとする。

## 2. 豊原国周の画業の概要

先行研究に基づく国周の伝記記述は別稿<sup>5)</sup>に既に示しているため簡略に記し、本稿で取り上げる美人画作品を含めた画業の概要を以下に記す。国周は天保6年(1835)、江戸京橋五郎兵衛町に生まれた<sup>6)</sup>。俗称は「八十八」<sup>7)</sup>。幼少期より絵を好み、初め「近春<sup>8)</sup>(または隣春<sup>9)</sup>)」という羽子板師に学んだ後、一遊斎近信<sup>10)</sup>または豊原周信<sup>11)</sup>に、さらにその後三代歌川豊国に入門した<sup>12)</sup>。「豊原国周」という画名は、以前の師であった豊原周信の姓を譲り受け、次の師である豊国の名から、いわゆる一字拝領をして付けられたものであるという<sup>13)</sup>。豊国への入門は嘉永元年(1848)、国周十四歳の頃とするのが現在の一般的な見解になっている<sup>14)</sup>。井上和雄によれば浮世絵師としてのデビューは嘉永五年のことである。井上は「嘉永五年師豊国の画きし役者絵の一部に彼の人物画あり、落款に門人八十八画とす」<sup>15)</sup>と記し、これが錦絵に筆を執った最初の作品かと思われるが作品のタイトルは未詳である。

本格的な画業の開始は安政年間(1854~60)初頭のことと目される<sup>16)</sup>。井上は錦絵の処女作に近い作品として安政2年(1855)の三枚続作品「隅田川夜渉し之図」(図1)を挙げている<sup>17)</sup>。この図には夜の隅田川の渡し舟に乗る四人の女性と船頭が描かれる。女性像の表現としては、顔も姿も師である三代歌川豊国の影響が色濃く見られる。しかし国周の最も初期の作品が、いわゆる美人画であったことは注目してよい。「隅田川夜渉し之図」に続く作品としては「虹ヶ嶽袖エ門」<sup>にしがだけそまえもん</sup>が挙げられる。本図には安政5年(1858)8月の改印があり、最初期の作品の一つと言える。同年11月新入幕の力士を描いたものだ。また役者絵作品として最も早い作例は、たとえば「(見立勸進帳)」や「中村芝翫のおみハ 坂東彦三郎の源七」(共に安政6年)などがある。

画業の画期となった作品は、明治2年(1869)に版行された一連の大首絵作品である。



図1 隅田川夜渉し之図



図2 けいせい敷島 澤村田之助（右：部分）

同一の版元（人形町具足屋）によるものなので、連作として企画されたものと思われ、その総数は現在のところ22枚と目されている<sup>18)</sup>。その代表的な作品がたとえば「けいせい敷島 澤村田之助」（図2）である。画面いっぱいに役者の顔が描かれ、異様なまでの迫力で眼前に迫ってくるこれらの大首絵作品については既に別稿<sup>19)</sup>で論じている。

その後の国周は、芝居の上演演目に合わせて膨大な数の役者絵を描き、また当代の名優、九代目市川團十郎や五代目尾上菊五郎の多彩な役柄を描いたシリーズ「市川團十郎演芸百番」「梅幸百種」（共に明治26年／1893から版行）を残している。明治33年（1900）7月1日、66歳で没。法名は「鶯雲院釋國周居士」。菩提寺である浅草今戸の本龍寺には、残念ながら墓は遺されていない。

さて役者絵のイメージが強い国周であるが、実は美人画にも佳作を残している。共にシリーズである「開花人情鏡」（明治11年／1878）や「見立昼夜廿四時」（明治23年／1890）は、美人画における代表的な作例である。続く次章では、国周描く美人画作品を紹介し、検討を加えていく。

### 3. 国周描く美人画作品

美人画は浮世絵の華である、とはしばしば言われる言葉だ。しかし前項にも述べた通り、国周という浮世絵師には役者絵のイメージが非常に強く、確かに確認できる限りにおいて役者絵の作品数が圧倒的に多い<sup>20)</sup>。一方、これも前項で触れているように、美人画の作品においても佳作を残している。ここからはまず判型別に美人画作品を紹介し、これに検討を加えていく。



図3 当世美女五人揃

(1) 三枚続等続きものによる美人画作品群①——画面構成

国周の最も初期の作品が美人画「隅田川夜渉し之図」(図1)であることは既に述べた。隅田川の渡し舟に乗る女性を描いた本図は、これも既に述べた通り、女性像の表現としては、顔も姿も師である三代歌川豊国の影響が色濃く見られる。しかし一方、川幅が遠方に向かうに従って徐々に狭まっていく表現は線遠近法を意識したものと言え、また河畔の家々や野原は墨の濃淡によって沈んで描かれ、明暗の表現にも気を配った図となっている。本図は三枚続だが、幕末期において既に五枚続の美人画作品が存在することは注目される。複数枚揃いによる作品を刊行することは、浮世絵版画が商品であったことを踏まえればリスクが存在するからだ。つまり当時において既に、国周の美人画に対する評価がそれなりに定着していたことを、これは意味する。その作品が「当世美女五人揃」(図3・慶応3年/1867)である。現存<sup>21)</sup>は3枚だが、タイトルから見て当初は5枚揃であったと見てよい。「隅田川夜渉し之図」(図1)とは異なり、本図の背景はまるで芝居の書き割りのような梅林であるが、顔貌表現はやはり師の様式を踏襲したものとなっている。続きもの(主に三枚続)による美人画の画面構成は、これを確立させた鳥居清長(1752~1815)以来、背景を連続させ、女性の全身像を各図にバランスよく配置するのが定型であり、本図もこれに倣ったものである。

しかし明治期に入ると、この画面構成は変化を遂げる。「新吉原 金瓶楼」(図4・明治3年/1870)を見て頂こう。当時全盛だった新吉原の遊廓金瓶大黒(金瓶楼)の花魁、今紫と瀟湘の舞姿を描いた図なのだが、注目すべきは画面に占める人物の大きさである。国周はここで、先に記した三枚続画面構成の定型を破り、半身の女性像を大きく描いたのである。これは注目すべき変化と言える。実は既にこの時期以前、国周は三枚続の役者絵において、画面構成の革新を行っている。元治元年(1864)8月の改印が捺される「浅縁<sup>あざきえん</sup>



図4 新吉原 金瓶楼



図5 浅縁義理柵

「<sup>ぎりのしがらみ</sup>義理柵」(図5)がその例である。一目して理解されるように、国周はそれまでの、複数の役者の全身の動きを画面に収めてきた三枚続作品の画面を、上半身のみを描くスタイルへと変化させた。一枚一枚を見ると、それぞれいわゆる「大首絵」(＝半身像)に近い大きさで役者が描かれていることがわかる。おそらくは「新吉原 金瓶楼」(図4)の画面構成は、役者絵で新案したスタイルを美人画に援用したものだだろう。ちなみに国周の描く人物、特に役者像は幕末最末期より飛躍的に大きく描かれるようになる。慶応3年(1867)の改印を持つ「大谷友右衛門のくりから伝次」では、二枚続の画面いっぱい躍動的な動きを見せる大谷友右衛門が描かれ、ついには全面をほぼ役者の顔だけで占める「けいせい敷島 澤村田之助」(図2・明治2年)へと結実する<sup>22)</sup>。

(2) 三枚続等続きものによる美人画作品群②——「明治」ならではのモチーフ

王政復古を成し遂げた明治時代ならではのモチーフと言えはまず、天皇皇后両陛下と皇后に付き従う官女たちであろう。明治元年(1868)および同2年の東京行幸(東幸)以来、東京に住まった明治天皇だが、東京という名称になった江戸の人々にはなじみが薄く、目に見える形での統治者イメージが必要だった。明治天皇および皇后の肖像写真を初めて撮影したのは写真家・内田九一(1844~75)である<sup>23)</sup>が、明治5年(1872)に撮影されたこの写真は、翌年以降様々な場面で下賜されていき、さらには天皇の写真は夜店などでも売られるようになったという<sup>24)</sup>。こうした風潮に、最新流行の事象を描いてきた浮世絵師たちが便乗しないはずはない。明治10年(1877)前後の浮世絵版画には、このモチーフは多く取り上げられており、国周作品もその例外ではない。

たとえば「皇后の宮御歩行ノ図」(図6・明治10年)には皇后とお付の官女たち、総勢7名の女性が描かれる。お花見を楽しむ一行を描いたものだが、場所はおそらく上野公園。宮中の女性たちの髪型は本来、「おすべらかし(垂髪)」であるはずだが、ここでは大名家の奥方のようなスタイルになっているのはご愛嬌といったところか。公家の女性たちの殿上眉もしっかりと描き込まれる。また鮮やかな青や紫、緑の洋傘を手にしていても、当時の流行<sup>25)</sup>を反映しているが、宮中の女性たちが果たして洋傘を手にしていただろうかはわからない。ちなみにこうした、西洋から入ってきた新しい文物も、当時の浮世絵版画には必ずと言っていいほど描き込まれるモチーフだった。



図6 皇后の宮御歩行ノ図

一方「春天御遊之図」(図7・明治11年)は満開の桜の下、花を愛でる皇后と官女たちが描かれる。白い衣に緋袴というスタイルの官女たちが手にしているのは、宮中特有の大きな扇子であこめおうぎ柏扇と呼ばれるものだが、左端には遠眼鏡で東京の街を見ていると思しき官女もおり、なかなか遊び心のある作品と言える。ちなみに東京(江戸)の市民たちに



図7 春天御遊之図

とって珍しかった官女の風俗は、上方では既に18世紀の時点で絵画のテーマとなっており<sup>26)</sup>、その点に地域差を見ることができる。

### (3) 美人画のシリーズ①——「開花人情鏡」明治11～12年

国周の数少ない美人画シリーズの一つが「開花人情鏡」である。明治を生きる様々な階層や年代の女性たちが、大判サイズの画面一枚に一人ずつ描かれている。総数は浅学にして不明だが、画中に「卅六(36)」と記されている作品(「舞」)があることから、少なくとも36点以上は刊行されたと思われ、大規模なシリーズであったと類推される。

言うまでもなくシリーズタイトル「開花」は「開化」を指し、開化期の花(華=美人、女性像)を描いたシリーズという意味である。シリーズ中最も明治期らしいモチーフとしては、乞巧奠(宮中行事における七夕)の飾りを背景として短冊を記す「官女」(明治11年)があるが、他にも椅子に座って洋書らしきものを広げている「勉強」(明治11年)、当時はまだ珍しかった写真機を手に持つ「写真<sup>27)</sup>」(明治11年)、深い緑色の洋傘を指す「権妻」(明治11年)などがある。

一方、本シリーズの特徴としては、江戸期の美人画ではあまり取り上げられなかった、年齢を重ねた女性たちが描かれている点が挙げられる。客の羽織を今、着せ掛けようとしている「割店ちやや」(図8・明治11年)や屋根船で釣りを楽しむ「船客ふなやど」(図9・明治11年)などがその作例である。「割店」の女性はどこか放心したような疲れた表情を見せている。ぼんやりと開いた口許、焦点の定まらない眼などが特徴的だ。その表情は、他の作品と比べてやや目の間隔が開いて表現されていること、そして瞳(瞳孔)の位置が視線の方向を指向していない(図8部分)ことから形成されているように思われる。

さらにここから本シリーズに描かれた女性たちの目の表現に注目すると、微妙な差異が



図8 開花人情鏡 割店 (右：部分)



図9 開花人情鏡 船客 (右：部分)



図10 溪齋英泉 今様美人十二景 おとなしそう (部分 顔)



図11 開花人情鏡 劇覧 (右：部分)

判明する。「割店」の女性の目(図8部分)を見ると、目の上部は太い線で下部は細い線で表現されていることがわかる。この表現自体は国周が描く女性像の概ねに当てはまる特徴であり、また幕末の美人画、たとえば溪齋英泉「今様美人十二景 おとなしそう」(図10・但し部分、文化～天保年間/1815～24)にも既に用いられているものだ。目の内側にまつ毛を描き込む表現もまた同様である。しかし「割店」(図8部分)と比べると、こちらは目の輪郭をすべて薄墨で表現していることに違いがある。これによって目許から受ける印象がぼんやりとしてしまう。では本シリーズの他作品はどうだろうか。同じく少々年配の女性を描いた「船客」(図9)から受ける印象はかなり違う。女性が楽しそうであることが画面から伝わってくるのである。目許(図9部分)を観察すると、目の上部と下部の線描の差異が明確であって、「割店」の女性の目(図8部分)よりも上部の線が黒く引かれていることがわかる。表情から受ける印象の違いは目許の表現の差異であり、言わばアイライン効果の有無と言ってよいだろう。さらに明確な違いを見せるのは「劇覧」(図11)である。目の上部の線が黒々と引かれることによって、俗に言うところの「目力」を感じることができる。ちなみに本図の瞳孔の位置にはやや違和感をおぼえるが、これは役者絵「けいせい敷島 澤村田之助」(図2部分)に通ずるものと思われる。

#### (4) 美人画のシリーズ②——「見立昼夜廿四時」明治23年

明治5年(1872)11月9日、明治政府は太陽暦の採用と一日24時間の定刻制を決定し、「明治五年十二月三日を以って、明治六年一月一日とする」と布告した<sup>28)</sup>。これに伴う市中の混乱は想像するに難くないが、浮世絵界にとってその言わば「新しいシステム」はやはり恰好の題材となり、「24時」をタイトルに付した多くの版画作品が刊行されている<sup>29)</sup>。

この「見立昼夜廿四時」もそうした作品群のひとつであり、また国風の美人画作品としては最も遅い時期に刊行されたシリーズである。「午前一時」から始まり「午後十二時」までの二十四時間を網羅した24枚より成るシリーズである。大判サイズの画面に各一人ずつの半身像が描かれるスタイルは、先に挙げた「開花人情鏡」と同様。短冊様の題簽にタイトル「見立昼夜二十四時」と「●時」を記し、これとは別に懐中時計の形の枠を設けてコマ絵とテキストを記しているのは本シリーズの全図に共通するスタイルである。

本シリーズ最初の一図「午前一時」(図12)には官女が描かれる。官女は前述の通り、当該時期にしばしば描かれたモチーフだが、ここで描かれているのは少々しどけない着衣でぼんぼりに灯りをともそうとしている姿だ。傍らには大きな置時計がある。ローマ数字の文字盤の時計が示しているのは正に午前一時である。官女たちは夜が更けるのにも気づかずに歌舞伎芝居の話をしていたらしく、懐中時計型の枠内には九代目團十郎演じる「暫」のイラストが描かれた冊子が配される。

本シリーズに描かれた女性たちには、美人画のいわば「主流」であるところの芸妓や遊女も無論含まれるが、町娘や家庭婦人の姿もあり、彼女らの日常の暮らしを描いた作品も数多い。まず、子供を抱いた母親像があるのが注目される。「午前六時」では、チューブのようなもので牛乳を飲んでご満悦の表情の乳児を抱いた母親の姿が、「午前三時」では眉根を寄せて痲癩を起しているらしい子供をあやす母親が描かれる。枠内には「泣くとお化けが三時<sup>さんじます</sup>升(参じます)」とあり、一つ目小僧の絵が添えられる。一方、明治ならではのモチーフも無論描かれる。それが洋書と思われる書籍を机にひろげて勉強する「午後一時」(図13)である。これに先立つシリーズ「開花人情鏡」においても「勉強」という図は含まれ、描き込まれたモチーフはほぼ同一である。すなわち、テーブルクロスが敷かれた机に向かう女性、洋書とおぼしき書籍、瓶花など。注目すべきは左手中指に指輪をはめていること、そして当時は珍しかった束髪である。さらに注目されるのは、実在の人物をモデルとした図があることで、「午後十一時」には娘義太夫の太夫であった竹本綾之助(初代、1875~1942)が取り上げられている。

先行するシリーズ「開花人情鏡」と比較すると、描かれた女性たちの表情がおしなべて穏やかで優しい印象を受けるが、これはやはり目の表現方法によるものだと思われる。たとえば「開花人情鏡 割店」の女性の虹彩と瞳孔(いわゆる「黒目」、図8部分)と本シ



図12 見立昼夜廿四時 午前一時



図13 見立昼夜廿四時 午後一時（右：部分）

リーズの「午後一時」（図13部分）を比較してみると、後者が目の輪郭部分と虹彩を明確に描き分け、また大きく描き出しているのに対し、前者は輪郭と虹彩がやや未分明で、かつ虹彩が小さいことがわかる。虹彩部分、つまりいわゆる黒目が大きいほうが可愛らしく目に映るのは現代でも同じこと。女性の顔貌表現において国周が変化を見せていることが判明する。

#### 4. おわりに：国周描く美人画の特徴と明治の美人画における国周

本稿では国周が描く女性像を取り上げて検討を加えてきた。そこで最後にまとめとして、その女性表現について述べ、かつ同時期の浮世絵美人画における位置づけを試みたい。

まずモチーフについて述べる。浮世絵美人画の主題として最も多く描かれてきたのは芸妓や遊女といった女性たちであり、年齢に関して言えば今を盛りの若い女性たちであったことは言うまでもない。しかし先にも述べたように、国周「開花人情鏡」（明治11年）や後年の「見立昼夜廿四時」（明治23年）では年齢を重ねた女性を積極的に取り上げており、これは国周美人画の特徴の一つとすることができる。同時期の浮世絵師である月岡芳年の美人画シリーズ「風俗三十二相」（明治21年）には、眉を落とした比較的年配の女性が、ふきのとうと思しき鉢に手に取る「かいたさう」（図14）があるが、これは



図14 芳年 風俗三十二相 かいたさう



図15 国貞 町芸（右：部分）

「開花人情鏡」刊行の10年後にあたる。この点においては芳年が国周に追随したと考えてもよからう<sup>30)</sup>。

次に表現について述べる。やや吊り上り間隔の離れた目、長い鼻、受け口の唇といった顔貌表現における特徴は、師である三代歌川豊国譲りであることは先述の通りである。またこれは、たとえば三代豊国（「国貞」落款）の「当世美人合 町芸」（図15、文化～天保年間／1815～24）と、同時期の浮世絵師・溪齋英泉の「今様美人十二景 おとなしそ〜う」（図10）を比較すると理解されるように、細部の違いはあるものの、いわば時代様式であった。しかし先にも述べたように国周は、明治11年の「開花人情鏡」の表現において、師の様式を踏襲した上で、微妙な差異を見せ始める。「割店」（図8部分）と、師の「当世美人合 町芸」（図15部分）を比較すると、細面の鋭角的な顔の三代豊国作品に比べ、国周画はややふっくらとした顔であり、加えて目許を薄墨で表現したことで目の印象が曖昧に感じられ、かなり間延びした顔になってしまっていることがわかる。また目の内側にまつ毛を描き込むことはそれまでも行なわれてきたが、国周画では、幾筋も描かれたまつ毛によって眼球の白い部分（白目）がほぼ覆われており、虹彩（黒目）との対比もまた曖昧である。「開花人情鏡 船客」（図9部分）などはその極端な例と言え、白目は杉織の紋様のようにさえ見える。この表現は後年のシリーズ「見立昼夜廿四時」においても踏襲される（図12・13）。この執拗なまつ毛の描き込みが、国周の美人画独特の表現上の特徴と言えるだろう。加えてもう一つ、最も大きな国周美人画の特徴を挙げるならば、輪郭線の選択が挙げられる。これまでに挙げてきた師・三代豊国や溪齋英泉の作例（図15、図10）、また同時代の浮世絵師である月岡芳年の美人画作品（図14）では、顔や手といった人体の輪郭線は墨、すなわち黒で引かれる。しかし国周作品では、初期の「隅田川夜渉し之図」（図1）などでは墨の輪郭線であるが、本稿で提示した二つの美人画シリーズではいずれも人間の肌と同系色である茶色が選ばれている。志向するところはおそらくは人

間の顔の自然な表現であろう。実は国周は明治2年の段階で既に、茶色もしくは薄墨を用いた輪郭線を役者大首絵作品において用いている。「けいせい敷島 澤村田之助」(図2)がその例だ。つまり国周は役者絵の分野で創始した顔貌表現の工夫を、美人画にも援用したということになる<sup>31)</sup>。

以上、本稿では豊原国周の美人画作品について年代を追って紹介し、かつ表現について検討を試みた。冒頭に記したように、この絵師に関する研究は、国周が最も得意とした役者絵についてでさえ、未だに蓄積があるとは言えない状況にあり、ましてや彼が描く美人画に注目した研究はこれまでに一つもない。しかし、これも先に記したように美人画は浮世絵の華である。歴史画を得意とした月岡芳年にも、既に紹介したように美人画作品は存在し、やはり同時代を生きた小林清親も、いわゆる名所絵の絵師とされながら美人画作品を遺している。絵師たちはいずれも需要に応じて美人画作品を描いたのであり、それぞれの絵師の画業を総観しようとするならば、それぞれの美人画をも検討していく必要がある。実は国周が生きたこの時代には、前代までのたとえば三代豊国や溪齋英泉のような、あるいはもっと遡って喜多川歌麿のような、美人画の大家とされる浮世絵師は存在しない。本稿で検討したように、国周の美人画は、幕末美人画の様式を色濃く残しながらも、明治という新時代にふさわしい表現へと模索を続けた。それは、不確かではあるかもしれないが自然な顔貌表現への志向であった。またその表現が、彼が得意とした役者絵における顔貌表現の延長線上にあることは、既に明らかにした通りである。既に写真という技術が日本に定着し、これをごく普通に楽しみ始めた時期において、国周の役者絵は写真の表現に肉薄しようと試みたものであった<sup>32)</sup>。これを援用した国周の美人画は、文字通り最後の浮世絵美人画と言えようし、しかし近代を指向した最初の美人画とも言えるだろう。

## 註

- 1) この言葉の初出は、高橋誠一郎「総説・明治版画」(同氏編『浮世絵大系 12 清親』:昭和49年(1974)4月、集英社)。氏は「芳年、清親と並んで明治浮世絵の三傑とも称すべき画家は豊原国周である」と記し、これ以降「明治浮世絵の三傑」という言葉がしばしば用いられるようになった。
- 2) 拙著『浮世絵版画の十九世紀 風景の時間、歴史の空間』ブリュッケ、2009年  
 拙著『謎解き浮世絵叢書 月岡芳年「和漢百物語」』二玄社、2011年  
 拙稿「月岡芳年画風変遷試考」『浮世絵芸術』115号、日本浮世絵協会、1995年  
 拙稿「月岡芳年歴史画考」『美術史』一四一冊、美術史学会、1996年  
 拙稿「『前賢故実』の波紋——月岡芳年を中心に」『没後一二〇年 菊池容齋と明治の美術』(展覧会カタログ)、練馬区立美術館、1999年  
 拙稿「『血みどろ絵』考」『GENESIS (京都造形芸術大学紀要)』12号、京都造形芸術大学、2008年  
 拙稿「月岡芳年美人画考」『GENESIS』16号、京都造形芸術大学、2012年  
 拙稿「月岡芳年と明治の媒体(メディア)」『没後120年 月岡芳年展』(展覧会カタログ)、太田記念美術館、2012年  
 拙稿「月岡芳年と「江戸」」『浮世絵研究(太田記念美術館研究紀要)』3号、太田記念美術館、2012

年

- 拙稿「西南戦争錦絵という媒体（メディア）——月岡芳年作品を中心に」『GENESIS』17号、京都造形芸術大学、2013年
- 拙稿「小林清親の光と広重受容」『GENESIS』11号、京都造形芸術大学、2007年
- 3) 拙稿「豊原国周研究序説」『GENESIS』18号、京都造形芸術大学、2014年11月
  - 4) 拙稿「豊原国周研究——大首絵の構図を中心に」『GENESIS』19号、2015年11月
  - 5) 国周研究やその特徴については、前掲拙稿「豊原国周研究序説」（註3）に詳しく紹介している。
  - 6) 荘逸樓（斎藤扇松堂）「浮世絵師掃墓録（二）豊原國周」『浮世絵』二号、1915年（大正4）
  - 7) 国周の伝記に関する基礎資料としては、本人がインタビューに答えた新聞記事「明治の江戸児 豊原國周」がある。これは「明治の江戸児」と題した連載の20～23回目として4回に渡って掲載された（『読売新聞』1898年（明治31）10月24日～26日、同月28日）。
  - 8) 前掲荘逸樓記事（註6）
  - 9) 小島烏水「豊原國周評傳」（同氏『江戸末期の浮世繪』所収）、1931年（昭和6）4月、梓書房
  - 10) 前掲記事（註7）
  - 11) 前掲小島論文（註9）
  - 12) 前掲記事（註7）
  - 13) 前掲小島論文（註9）
  - 14) 岡本祐美「豊原国周」国際浮世絵学会編『浮世絵大事典』東京堂出版、2008年  
本人が語った「明治の江戸児」（註7）は嘉永元年とするが、小島烏水「豊原國周評傳」（註9）は嘉永四年と記す。しかし嘉永元年入門説が妥当とされているのは、絵師としてのデビューが嘉永五年であるとする井上和雄「國周」（同氏『浮世絵師傳』所収、1931年（昭和6）9月、渡邊版画店）の指摘があるからである。
  - 15) 前掲井上論文（註14）
  - 16) 前掲井上論文（註14）。ここには「安政二年即ち彼が二十一歳の作たる「隅田川夜涉し之圖」（大錦三枚續）には、「豊國門人國周畫」と落款せり、これ恐らくは國周落款の處女作に近きものなるべし」とある。
  - 17) 前掲井上論文（註14）
  - 18) 前掲小島論文（註9）
  - 19) 拙稿「豊原国周研究——大首絵の構図を中心に」（註4）
  - 20) 国周を評して「明治の写楽」と称することがしばしばある。この言葉の初出は、『原色浮世絵大百科事典 第九巻 作品四 広重～清親』に掲載された「豊原国周」の項である（日本浮世絵協会編、181（昭和56）8月、大修館）。ここでは項目ごとにキャッチフレーズ（コピー）が付せられ、大首絵を紹介する項に「役者似顔大首絵の最後を飾る——人呼んでいう「明治の写楽」と記される。また、作品数という点においても役者絵作品の数が多いことは確かである。国周作品を数多く所蔵する京都造形芸術大学所蔵作品のデータベースを見ても、女性像は非常に少ない（「大江直吉浮世絵版画コレクション 豊原国周作品を中心に」<http://acic.kyoto-art.ac.jp/>）。
  - 21) 所蔵館である京都造形芸術大学芸術館には3枚のみが所蔵される。
  - 22) 但し明治10年代（1877～1886）の後半からは、三枚続の長大な画面に役者一人を描く画面へと変化する。これは「大谷友右衛門のくりから伝次」（慶応3年）の画面構成を発展させたものと言えよう。国周役者絵の画面構成については、既に挙げた拙稿（註4）で論じているので、そちらを参照されたい。

- 23) 小沢健志『幕末・明治の写真』筑摩書房（ちくま学芸文庫）、1997年
- 24) 大濱徹也「『御真影』物語 皇室写真ことはじめ」『まなびと』（Web マガジン）、日本文教出版、2007年（<https://www.nichibun-g.co.jp/magazine/history/009.html>）  
大濱氏は「(略) 天皇の統治が「御写真」の普及とともに認知されていくことを物語ってもあります。それだけに天皇の写真は、世間の話題となり、評判をよびました。東京では、人気役者・芸者や政府要人の写真と一緒に天皇の写真が夜店などで売られていました。」と記している。
- 25) 明治元年当時には洋傘が普及していたとする言説もあり、庶民レベルでこれが新しいものとして流行したことは間違いがない。明治6年（1873）の歌川芳藤「舶来和物戯道具調法くらべ」と題した浮世絵版画では、新旧の日用品の興廃を描いており、ここに「郵便」対「飛脚」などと並んで「洋傘」対「から傘」を見ることができる。
- 26) たとえば山口素絢（1759～1818）「女官図」（奈良県立美術館蔵）などがその主な作例である。
- 27) 函館市写真博物館のブログ（2012年12月25日付）によれば、「写真」に描かれた女性にはモデルがあり、埴芳野という女性写真師であったという。（<http://ameblo.jp/hakodatekankouph/entry-11434547637.html>）
- 28) 明治五年太政官布告第三百三十七号（明治五年十一月九日）
- 29) たとえば同時代の浮世絵師・月岡芳年にも「新柳二十四時」と題した美人画のシリーズがある。明治13～14年（1880～81）刊行。新橋と柳橋の芸妓たちを描いている。
- 30) 但し国周の師である三代歌川豊国には、純然たる美人画のシリーズではないが、たとえば「意勢固世身見立十二直納梅見月のつ午曆中段つくし」（弘化4～嘉永元年／1847～48）のように、母子像は描かれる。また三代豊国と同門の歌川国芳も母子像を描いている。しかし年齢を重ねた女性を描く場合は上記の例のように母子像として描くのが通例であった。
- 31) 茶色もしくは薄墨による輪郭線と微妙な色彩のグラデーションによる陰影表現を巧みに用いた国周の役者大首絵については、拙稿「豊原国周研究——大首絵の構図を中心に」（註4）で論じているので参照されたい。
- 32) 前掲拙稿（註4）

## 図版リスト

- 図1 豊原国周「隅田川夜渉し之図」国立国会図書館
- 図2 豊原国周「けいせい敷島 澤村田之助」京都造形芸術大学（大江直吉浮世絵コレクション※）  
※以下の京都造形芸術大学所蔵作品はすべて大江コレクションの作品である。
- 図3 豊原国周「当世美女五人揃」京都造形芸術大学
- 図4 豊原国周「新吉原 金瓶楼」京都造形芸術大学
- 図5 豊原国周「浅緑義理柵」京都造形芸術大学
- 図6 豊原国周「皇后の宮御歩行ノ図」京都造形芸術大学
- 図7 豊原国周「春天御遊之図」京都造形芸術大学
- 図8 豊原国周「開花人情鏡 割店」京都造形芸術大学
- 図9 豊原国周「開花人情鏡 船客」京都造形芸術大学
- 図10 溪齋英泉「今様美人十二景 おとなしそう」名古屋テレビ放送株式会社
- 図11 豊原国周「開花人情鏡 劇覧」京都造形芸術大学
- 図12 豊原国周「見立昼夜廿四時 午前一時」京都造形芸術大学
- 図13 豊原国周「見立昼夜廿四時 午後一時」京都造形芸術大学

図14 月岡芳年「風俗三十二相 かいたさう」名古屋テレビ放送株式会社

図15 歌川国貞（三代歌川豊国）「当世美人合 町芸」名古屋テレビ放送株式会社

【付記】本論文は、文部科学省科学研究費（基盤研究(C)）「幕末明治期における木版画の総合的研究」（2011～2014年度）および（公財）出光文化福祉財団調査・研究事業助成「豊原国周研究」（2013、2014年度）をうけて行った研究成果の一部である。