

## 月岡芳年美人画考

菅原真弓

はじめに

明治期を代表する浮世絵師の一人である月岡芳年（一八三九～九二）は、二〇一二年、没後百二十年を迎えた。このメモリアルイヤーに先立ち、近年、芳年とその作品について記された画集などの書籍が多く刊行され<sup>①</sup>、また彼をテーマとしたテレビ番組も比較的数量多く放映<sup>②</sup>されている。この画家が今改めてまた、注目を集め始めていることが窺われる現象と言えよう。

この画家についてはしかし、近年にいたるまで美術史学の組上に載せられたことがほとんどなく、しかも芳年描く女性像（≠美人画<sup>③</sup>）についてはこれまで、全くと言っていいほど取り上げられたことがなかった<sup>④</sup>。そこで本稿ではまず、女性を描いた作品を編年体で提示し、そのモチーフ、画風の変遷について述べ、さらにその特徴について指摘することとする。

### 一、芳年描く「美人画」

（一）芳年「美人画」の評価

芳年について語るとき、しばしば引き合いに出されるのが、近現代の文学者による芳年評である。たとえば芥川龍之介、あるいは三島由紀夫には、芳年のいわゆる「血みどろ絵」に関する逸話や文章が遺されている<sup>⑤</sup>。一方、本稿で取り上げる女性像について積極的に評価しているのは、永井荷風である。荷風は「衰頹期の浮世絵」と題した文章の中で、以下のように語っている。

余は芳年の錦絵にては歴史の人物よりも浮世絵固有の美人風俗画を取る。風俗三十二相（三十二枚揃ひ）は晩年の作なれどもその筆致の綿密にして人物の姿態の余情に富みたる、正（まさ）にこれ明治における江戸浮世絵最終の倅なりといふべし<sup>⑥</sup>。

一方、では美術史上の評価はどうだろうか。冒頭にも記したように、ほとん

ど注目されてこなかったのが現状であるが、浮世絵版画の研究著作ものした版画家・織田一磨が、喜多川歌麿との比較において語っている。少々長くなるが引用する。

歌麿の女の顔貌が類型的だと言ったと同様に、芳年の女も類型的な相貌をしてゐる。眼とか口とかの描写はや、写真に近いが、概して芳年も浮世絵伝来の理想派的傾向になつてゐる。衣服の描写は北斎風を真似て、硬い線のギクシヤクとした角が、非常に目立つて全体の軟味を破つてゐる。芳年の女の顔から受ける感じは、歌麿とは大分に違つてゐて、肉欲謳歌ではない。

芳年の女は官能にのみ命を懸てはゐない。其線は鋭い理知の閃きを秘めてゐる。（中略）歌麿の女は恋愛至上主義肉欲万能で、語ら話題は総て恋愛に關した事だが、芳年の女は向上進歩を目的にしてゐたから、文明開化思想に支配されて、本能生活を賤しとした健全さがある。（中略）

歌麿の女は里育ちで、子供の時から色の諸別を知りぬいてゐたが、芳年の女は身を墮して遊女暮しをしてゐても折りがあれば足を洗つて、洋行の魁でもやりかねない意志を蔵してゐる<sup>⑦</sup>。

織田一磨の評価は決して肯定的なものではなく、むしろ美人画としては歌麿には遠く及ばないことを述べているのであるが、だからこそ芳年描く女性像の本質を穿つているとも思われる。一般に芳年の美人画の評価はおおむね低く、明治浮世絵の収集家であり研究者でもあった高橋誠一郎氏も、「いかにも明治の大官連のお気に入りそうな理知的な東京芸者」<sup>⑧</sup>と酷評している。

（二）芳年描く女性像——モチーフによる区分

「美人画」の定義をたとえば、当世風俗の女性像としてとらえるならば、月岡芳年には実は、いわゆる純然たる「美人画」の作品は少ない。しかし広い意味で作品の中に女性が描かれた作品は意外にも多く存在する。これはすなわち、歴史上の人物（女性）を描いた作品を指す。芳年描く女性像は、当世のいわゆる「美人画」と、歴史上の人物（女性）を描いた作品の、大きく二つに分けることができるだろう。

管見の限りで最も早い作例としては、「仮寝のきぬぎぬ」(大判錦絵三枚続、万延元年…一八六〇)(図1)が挙げられる。これは前者、いわゆる美人画の作例で、おそらくは朝まだきの時刻、少々眠たげで、退廃的な雰囲気漂わせる遊女の立ち姿が描かれている。画家にとってこの年は、浮世絵師としての本格的なデビューを飾った年であり、師である国芳譲りの武者絵は無難なこと、役者絵作品も数多く刊行している。一方、最後の作品としては、明治二十一年(一八八八)に発表されたシリーズ「風俗三十二相」がある。このシリーズについては後述するが、これはいわゆる美人画の作例で、江戸から明治までの女性を取り上げた三十二枚から成るシリーズである。では以下、年代を追ってそれぞれ作例を挙げていくことにする。

#### ■いわゆる「美人画」の作品群

シリーズとしての美人画の最も早い作例としては、明治四年(一八七二)刊行の「東京料理 頗別品」がある。現時点で総数は未詳だが、十九点が確認されている<sup>(9)</sup>。当時流行りの料理屋の座敷や店構えと共に、芸妓が一人あるいは二人全身像で配されたもので、美人画であると同時に、タイトルからも察せら



図 1-1、図 1-2 月岡芳年「仮寝のきぬぎぬ」大判錦絵三枚続、万延元年(1860) 神奈川県立歴史博物館蔵

れるように、明治の新風俗を描いた「開化絵」の範疇に収められるものである<sup>(10)</sup>。たとえば「東京料理 頗別品」芝口 伊勢源(図2)を見ると、窓の外にはおそらくは鉄道開業を控えた新橋駅と目される西洋建築が見えており、開化の東京を描きとどめた図になっている。なお芳年は明治十一年にも「皇都會席別品競」と題した同様のシリーズ<sup>(11)</sup>を刊行している。

こうした、いわゆる「開化絵」としての女性像は、明治十年代前半まで、しばしば制作されている。こうして見ると、芳年描く女性像は、当時における現代女性を描いた作品の中でも、文明開化の風俗を描いたり新奇な制度にあてこんだり、といった時代に即した開化絵的作品群と、必ずしもそうではない美人画に、さらに分けて考えることができそうだ。

明治十一年刊行の「美人七曜星」と「見立七曜星」はいずれも、前者に該当する作品と言える。日曜日から始まり土曜日で終わるという一週間の概念を導入した七曜制は、明治五年、太陽暦の採用<sup>(12)</sup>に伴って実施されたもので、一日を二十四時間とする制度と共に、目新しい事柄であった。けれども二つの作品は、単に七曜をテーマとするだけではなかった。明治天皇の閑居で伽をつとめた多くの女性たちも、七曜のように日替わりだとして揶揄する風刺の意図が、これらには込められているのである。それは浮世絵版画がその成立以来持っている、ある種の毒であろう。実名を挙げた半身像として描かれ、中には大正天皇ご生母柳原愛子も含まれている<sup>(13)</sup>。また後者「見立七曜星」の内、柳原愛子



図2 月岡芳年「東京料理 頗別品」芝口 伊勢源 大判錦絵揃物のうち、明治4年、神奈川県立歴史博物館蔵



（画中には「権典侍正五位 柳原愛子」を描いた「燈臺の火」（図3）は、皇室を揶揄する作品として問題視され、嚴重注意を受けている。そして以後、多数の女官に囲まれた明治天皇の絵画化が政府の忌避するところとなったと伝える<sup>(14)</sup>。「美人七曜華」が半身像であるのに対し、「見立七曜星」は全身像を描くが、いずれも当時流行のいわゆる官女絵である<sup>(15)</sup>。

加えて「新柳二十四時」（明治十三年刊行）も、「二十四時間」という開化の事象を主題とした美人画である。タイトル「新柳」は江戸中期以来の二大花街である新橋、柳橋を指し、そこに生きる芸妓たち二十四時間の様子を一時間ごとに一図宛て、一人ずつの半身像を描いた作品だ。土瓶に直接口を近づける「午前二時」や、朝方だというのに夜食の蕎麦を食する「午前四時」、朝、起きぬけにみだれ髪のまま歯を磨こうとしている「午前八時」など、お世辞にも品がいいとは言えない姿ではあるが、生々しい生命力を感じさせる女性たちが描きとめられている。

同年刊行「東京自慢十二ヶ月」のシリーズもまた、テーマとしては同様で、一年十二ヶ月制という新しい制度に宛てて、実名人入りで廓の女たちを描いたものである。先の「新柳二十四時」が、概ね廓の中の様子を描いているのに対し、こちらはたとえば亀戸の「梅やしき」を描く「二月」や、「吉原の桜」を描く「三月」、「入谷の朝顔」の「六月」など、江戸以来の月次風俗と共に女性たちが描かれる。「六月 入谷の朝顔 尾州楼 福助」（図4）は、朝顔市に並



図3 月岡芳年「見立七曜星 燈臺の火」大判錦絵揃物のうち、明治11年、個人蔵

ぶ鉢を手に取ったところを描いている。うす淡い花も置かれている中、画中の福助が手に取るのは赤や紫の鮮やかな花を咲かせている鉢だ。それは彼女の衣装の華やかな紫、麻の葉模様様の絞りを施した真紅の帯の色と呼応する。着物の柄は猫たちで、師匠国芳譲りの猫好きだったと伝える芳年に相応しい。

一方、純然たる美人画の最初の作例としては、明治十年刊行の「見立多以尽」がある。全二十図より成るシリーズで、「うたい」という言葉にちなんだ女性の姿態を、半身像で描いたものだ。こうした言葉遊び的な美人画シリーズには無論先行作例があり、たとえば歌川国貞（三代歌川豊国）「当世三十二相」（文政年間／一八一八〜三〇前期）などは、この画家が直接目にするこゝとができたであろう作例として重要である。ちなみに後述する芳年の代表作「風俗三十二相」は、これを明確に踏襲したものである。

西南戦争の年に刊行されたにふさわしく、旧薩摩藩（鹿児島）への最前を語る「どうかかちたい」があり、また新時代にふさわしく「洋行がしたい」（図5）と洋書を読む女性も描かれる。正にここでは、織田一磨が語るところの「身を墮して遊女暮しをしてゐても折りがあれば足を洗って、洋行の魁でもやりかねない意志を蔵してゐる」<sup>(16)</sup>女性が選ばれているのだ。

少々趣を違える作品としては、明治十六年に刊行された「全盛四季」と題した三枚続によるシリーズがある。これは先の「東京自慢十二ヶ月」などと同様、廓の四季の風俗を、これもまた実名人入りで描いたものだ。おそらくは四図



図4 月岡芳年「東京自慢十二ヶ月 六月 入谷の朝顔 尾州楼 福助」大判錦絵揃物のうち、明治13年、名古屋テレビ放送株式会社蔵

完結と思われるが管見の限りでは三図である。しかし、このうちの二図は「根津花やしき」の「大松楼」、しかも「幻太夫」という名の女性が描かれており、シリーズの企画意図が明確でない。この女性は、芳年の伝記を記す記事<sup>10)</sup>に記されているのだが、どうも彼が明治十六年当時、交際をしていた女性のようである。初期の兵庫鬚風に結い、後ろに垂らした髪型は個性的で、目許も涼やかである。「全盛四季 冬 根津花やしき大松楼」では、目にも艶やかな赤と、蜘蛛の巣に桜の花を散らした文様とのコンビという、かなり大胆な意匠の着物を身に着けた幻太夫が、雪うさぎを乗せた盆を持っているところが描かれている。

さて芳年美人画の代表作にして最後のシリーズである「風俗三十二相」は、画家の早い晩年である明治二十一年（一八八八）に刊行された。同じく「三十二相」のタイトルを持つ歌川国貞の先行作例「当世三十二相」があることは既に記したが、本シリーズにとってそれだけが典拠ではなく、「三十二相」は西村重信以来の浮世絵版画伝統のテーマであったことは自明である<sup>18)</sup>。

本シリーズでは、「くそう」という言葉にちなんだ女性像を描いており、いかにも美味しそうに天麩羅を食べる「むまそう」や、腕に彫り物を入れているところを描く「いたさう」、ふきのとうの鉢を手にとって眺める「かいたさう」など、バラエティに富む。しかし、このシリーズの特徴はシチュエーションだけでなく、階層や年齢層、さらに時代についてもバラエティに富んでいる



図5 月岡芳年「見立多以盡 洋行がしたい」大判錦絵揃物のうち、明治10年、個人蔵

ことにある。

これまでに挙げてきたシリーズに描かれたのは、花の盛りともいふべき妙齡の、しかも主に芸妓や娼妓といった接客業の女性たちである。しかしこのシリーズでは、「うるささう 寛政年間処女之風俗」や、「はずかしさう 明治年間むすめの風俗」など年若い町娘たちが選ばれる一方で、「あつたかさう 寛政年間町家後家の風俗」や、「かいたさう 嘉永年間おかみさんの風俗」（図6）など、眉を落とした中年の家庭婦人までもが対象となっているのである。

またたとえばこの「嘉永年間おかみさんの風俗」などといったタイトルからも理解されるように、江戸後期から当世（明治）までの、いわば時代の幅をもった女性風俗を描いていることが、本シリーズの最も大きな特徴であろう。しかも全三十二図のうち、当世を描いた作品が九点に過ぎないことから、このシリーズの制作にあたっては、江戸期の風俗を描くことに、重点を置いていたことが窺える。寛政から享和、文化、文政、天保、弘化、嘉永、安政までの時代を網羅し、それぞれの時代風俗を描いているが、安政以降のいわゆる幕末期は選ばれていない。また江戸期を描いた二十三点の中では、芳年が生まれた天保年間以降に十二点、特に多いのは嘉永年間の六点である。いわばそれらは、彼自身が目にした女性たちの記憶が描かれていることになろう。芳年はこの時期を少々さかのぼる明治十八年頃を境に、急速に江戸期の文芸への傾斜を強めており<sup>19)</sup>、本シリーズもまた江戸を回顧する作品群のひとつと位置づけること



図6 月岡芳年「風俗三十二相 かいたさう 嘉永年間おかみさんの風俗」大判錦絵揃物のうち、明治21年、名古屋テレビ放送株式会社蔵



ができるだろう。その意味で、それまでに描かれてきた、いわゆる美人画の作品の中では特異な位置づけにある作品と言える。

なお晩年の、そして芳年としては最大規模のシリーズである「月百姿」(明治十八~二十五年)にも、多くの江戸風俗の女性たちが描かれる。京の四条河原、鴨川の納涼を描く「四條納涼」と吉原仲の町の桜の下に佇む花魁を描いた「廓の月」、芝居町へ急ぐ御殿女中を描いた「しほはまちの暁月」(図7)、手拭いを被り莫塵を抱えた夜鷹を描く「一とせ」、吉原遊廓の大名跡となった花魁「たか雄」(高尾太夫、其角の句と共に畳に映る松の影を見る「其角」、罪を得た父の赦免を願って川に身をおどらせたという「朝野川晴雪月 孝女ちか子」<sup>(21)</sup>、文展狂女を描いたという「月のものくるひ 文ひろけ」<sup>(22)</sup>の八図がそれにあたる。

#### ■広い意味での歴史上の人物としての女性像

芳年が制作した浮世絵版画の実に七割は、広い意味での歴史上の出来事や、人物を描いた作品である<sup>(23)</sup>。そして描かれた歴史主題の作品には、歴史を彩った烈女や才媛、貞女などもまた取り上げられている。さて芳年のいわゆる歴史画が、菊池容齋『前賢故実』の図柄に多くを拠っていることは既に別稿で述べている<sup>(24)</sup>が、こうした女性像が描かれ始めるのもまた、『前賢故実』の影響を強く受け始める頃と軌を一にしている。歴史上の人物としての女性像が、まとめ



図7 月岡芳年「月百姿 しほはまちの暁月」  
大判錦絵揃物のうち、明治19年、神奈川県立歴史博物館蔵

て取り上げられた作品としては、「古今姫鑑」(明治八年)のみであるが、このシリーズは同時に、『前賢故実』からの明確な図柄借用が見られる早い時期の作例の一つでもある<sup>(25)</sup>。

ここではまず、「古今姫鑑」について触れる。タイトル「古今」から察せられるように、このシリーズでは歴史上と当世(但し、このシリーズでの当世は江戸)の女性たちを選んで描いた作品である。総数は現時点で未詳であるが、少なくとも九点の作品が確認され<sup>(26)</sup>、その内訳は「鞆柄(色)女」、「紫式部」、「大井子」、「明智光秀妻」など、広い意味での歴史上の人物が四名、伊達騒動で知られる「浅岡」、江戸の俳人「加賀千代女」や「秋色」、江戸吉原の伝説の花魁「薄雲」、そして大奥総取締として権勢を誇った「松島局」など、江戸時代の女性たちが五名となっている。

描かれているのは、いずれも当時、よく知られた人物、よく知られた逸話、説話の主人公たちである。歌舞伎「伽羅先代萩」に登場する「浅岡(政岡)」はむろんのこと、たとえば「加賀千代女」などは、江戸期の浮世絵版画にもしばしば取り上げられたテーマであり、国芳にもたとえば「賢女烈婦伝」と題したシリーズの中に「加賀の千代」図がある。また『古今著聞集』に載る近江国高島的大力女「大井子」<sup>(27)</sup>も、やはり怪力を誇った近江国の遊女おかね(テキストでは「金」と共に、しばしば浮世絵版画の題材となっており、これもたとえば国芳「賢勇婦女鑑」シリーズの中に取り上げられている。そもそも烈女や才媛などを選んで描くシリーズという企画自体、ここで挙げたように、師である国芳譲りであり、目新しいものとは言えない。しかしここで注意しておかねばならないことは、「紫式部」(図8)が、流布されてきた紫式部イメージ<sup>(28)</sup>ではなく、『前賢故実』の図柄(図9)をほぼ忠実に援用して制作されていることだ。また画面上部に記された略伝も、『前賢故実』のテキストを踏襲している。いわゆる歴史画のイメージソースとして、近代の歴史画家たちに積極的に参照された『前賢故実』を、いち早く自らの作品に生かしたことは、芳年の先見の明を示す事例と言えるし、この明治八年の時点で、型として流布してきたものではない、新しいイメージ——歴史画像としての紫式部イメージ——を導入したことは、評価されてよい。いわばここから、芳年描く女性像の一ジャンルとして、いわゆる美人画ではない、歴史画としての女性像が生まれてきたとも言えるのである。

また明治十二年（一八七九）の「艶雄六歌撰」では当代の売れっ子芸妓と歴史上の英雄豪傑が対照させて描かれる。歴史上の人物としての女性像を描いたシリーズではないが、同シリーズの一図「巴女 芳町河内屋 奴」（図10）は、歴史画としての女性像と、いわゆる美人画がミックスされた作品と言える。図柄を厳密に借用したとは言えないが、これもまた『前賢故実』の「鞍繪」を参



図9 菊池容齋『前賢故実』巻之五より「紫式部」、天保七年脱稿、明治元年前出版か、個人蔵



図8 月岡芳年「古今姫鑑 紫式部」大判錦絵揃物のうち、明治8年、町田市立国際版画美術館蔵



図11 月岡芳年「皇国二十四功 袈裟御前」大判錦絵揃物のうち、明治20年（初版は明治14年）、千葉市美術館蔵



図10 月岡芳年「艶雄六歌撰 巴女 芳町河内家 奴」大判錦絵揃物のうち、明治12年、個人蔵

照していることが窺われる。  
歴史上の人物として描かれた女性像、つまり広い意味での歴史画としての女性像は、芳年のシリーズの多くに描きとどめられていく。特に、比較的多くの女性像が見られるシリーズとして、「皇国二十四功」（明治十四年）が挙げられるだろう。忠、義、貞といった徳目に秀でた、日本の歴史上の人物を取り上げたシリーズで、この中に女性を描いた図が六図含まれている。いずれも戯曲に取り上げられたり、人口に膾炙した説話の登場人物であり、選択基準としては先の「古今姫鑑」と大差はない。源義経の母である「常盤御前」と文覚上人の発



心譚に登場する「袈裟御前」(図11)、当麻曼荼羅を織りあげたという「當麻寺の中將媛」、「古今姫鑑」でも取り上げられた「伊達家の乳人浅岡」、首尾よく父の仇を討った「傾城宮城野 妹志のぶ」、そして上司尾上の敵討ちをする「尾上の召使お初」である。これらの女性たちは、たとえば役者絵にも描かれてきたテーマであり、あるいは先の例と同じく、国芳による先行作例も見られる。「常盤御前」に関しては先行作例に枚挙の暇がなく、芝居の登場人物「浅岡(政岡)」や「傾城宮城野妹しのぶ」、「尾上の召使お初」についてもまた言うまでもない。その中で、比較的先行作例が少ない作品としては、「中將媛」と「袈裟御前」があるだろう。しかし前者については、やはり師の国芳が弘化年間に「忠孝名譽奇人傳」、「本朝二十四孝」のシリーズで描いており、後者についても「賢女列婦傳」で取り上げている<sup>(3)</sup>。そしてこれらを歴史上の人物を描いた作品とするには、描かれた周知の流布されたストーリーの虚実や、実在の人物であるか否か、の判断も含め、きわめて曖昧である。けれども彼女らを含めた人物像が、「皇国二十四功」というタイトルで括られる時、それは皇国(=日本)への「功」績を徳目とするプロパガンダの役目を果たしていくことになった。たとえば国芳が中將姫を描いたシリーズのタイトルは「本朝二十四孝」だが、「孝」が「功」に変わる時、その意味合いを大きく変じていく。ちなみにこのシリーズは、明治二十年版が存在し、加えて明治二十六年、あるいは二十八年を刊行年とする別版が刊行されている<sup>(3)</sup>。このシリーズの人気の高さが窺われる事柄であると同時に、別版刊行については、その背景に日清戦争開戦(明治二十七年)を控えた当時の世相が垣間見える。なおこのシリーズに取り上げられた女性のうち、最も先行作例が少ないのはやはり「袈裟御前」であると思われるが、芳年作品は、国芳の先行作例よりもむしろ、『前賢故実』の図柄をより多く参照していることには、注目しておきたい<sup>(3)</sup>。

明治十六年に編まれたシリーズ「芳年武者无類」には、「阪額女」(図12)がある。越後の豪族・城氏の一族として生まれた阪額は、女性ながら目覚ましい戦いを見せたと伝えられ、その話は「和田合戦女舞鶴」と題した浄瑠璃として元文元年(一七三六)、大阪で初演された。歌舞伎の演目にもなり、役者絵としてはたとえば、嘉永五年(一八五二)、江戸河原崎座で上演された際の作品などが残されている<sup>(3)</sup>。しかし役者絵の阪額(板額)が、髪を結い、打掛を着た姿で描かれているのに対し、ここでは髪をひつつめて頭頂部にまとめ、馬上、甲冑



図13 菊池容齋『前賢故実』巻之七より「阪額」、天保七年脱稿、明治元年ごろ出版か、個人蔵



図12 月岡芳年「芳年武者无類 阪額女」大判錦絵揃物のうち、明治16年、神奈川県立歴史博物館蔵

をつけた姿で描かれる。なお本図の出典は、明確に『前賢故実』(図13)にある<sup>(3)</sup>。

明治十八年以降の諸作品にも、やはり多くの女性が描かれる。但し、それはほとんどの場合、芝居や小説などの登場人物たちだ。本項でここまで記してき

た作品も、歴史と物語の曖昧な境界線上にあるところの女性の像ではあるが、この時期以降の画家は、先にも記したように、急速に江戸期の諸文芸への傾斜を強めており、そのモチーフ選択において明らかに、歴史から物語への舵を切ったと言える。芝居の登場人物にもまた、モデルとなった人物があったり、実際の出来事を基に翻案している演目があるとは言え、この時期以降については特に、広い意味での「物語」を背負った、名前を持つ女性像とするのが、最もふさわしいのではないかと思われる。

大判二枚続という版本の見開き頁を想起させる画面形態によるシリーズ「新撰東錦絵」と、やはり同じ形態の「芳年漫画」は、この明治十八年から刊行された。前者は主に江戸以来の芝居種をテーマとし、後者では謡曲主題をも含む広い意味での説話を取り上げられる。「新撰東錦絵」は管見の限りでは全二十三図<sup>(33)</sup>。そのうち、女性が描かれているのは六割以上を占める十五図<sup>(34)</sup>である。背景がまるで芝居の書き割りのように細かく描きこまれており、筋書きを物語る。一方の「芳年漫画」全七図は、前者に比べると簡素な背景となっており、無背景の作品も見られる。このシリーズでは、謡曲「松風」を主題とした「中納言行平朝臣左遷須磨浦逢村雨松風二蟹戯図」(中納言行平朝臣須磨の浦に左遷され村雨松風二の蟹に逢い戯れるの図)<sup>(35)</sup>が、ほぼ唯一の女性を描いた作品であり、姉妹は健康的なセミヌードを披露している。

前述の大判二枚続に加え、この時期の特徴的な画面形態としては大判サイズを縦に連結させた掛物絵判がある。極端に縦長の、文字通り掛幅のような画面を用いた作品群の中にも、たとえば八百屋お七を描いた「松竹梅湯島掛額」や、一つ家伝説に取材した「奥州安達かはらひとつ家之図」、柳亭種彦が文政十二年(一八二九)から十年以上の歳月をかけて刊行した長編合巻『修紫田舎源氏』の世界を描いた同名作品などの女性像がある。

前項にも挙げた「月百姿」にも、広い意味での歴史上の人物である女性が十四図<sup>(36)</sup>描かれている。「吉野山 夜半月 伊賀局」や「いつくしまの月 室遊女」「垣間見の月 かほよ」「石山月」など『前賢故実』に図像の典拠がある作品も見られるが、既に述べたように、このシリーズの制作意図としては必ずしも歴史上の人物を描くことに拘泥していない。むしろ説話や古典を含む文学、謡曲、そして和歌、俳句など諸文芸への関心が強くみられる<sup>(37)</sup>。そして本シリーズの女性像において特筆すべきことは、唐美人を描いていることだ<sup>(38)</sup>。

管見の限りにおいて芳年には、それまでにこうした作例はなく、このシリーズにおいて初めて現れるのである。「王昌齡」と「月明林下美人来」、そして「嫦娥奔月」がそれにあたる。このうち先の二図はいずれも、寛政二年(二七九〇)刊行の鈴木芙蓉『唐詩選画本』の挿図から図柄を借用したものである<sup>(39)</sup>。芳年の画域の拡大、そして取材源の発展が確認できる作例と言える。

# ■その他の「女性」像

芳年最晩年のシリーズ「新形三十六怪撰」は、怪異譚を描いた作品である。明治二十二年から没年にあたる同二十五年まで刊行<sup>(40)</sup>された三十六枚より成るシリーズだ。怪異譚、妖怪譚を描いたシリーズとしては他に、ごく初期の作品である「和漢百物語」(慶応元年/一八六五)があり、このシリーズから八図が「新形三十六怪撰」の主題に援用されている<sup>(41)</sup>。「和漢百物語」では「清姫」と「伊賀局」、そして「華陽夫人」だけが女性を描いている作例なのだが、このシリーズでは「葛の葉」狐や鬼の腕を持ち去る老婆を加えるなら、実に十五図に渡って女性が描かれている。しかし女性の姿をしているとはいえず、その多くは幽霊であったり鬼であったり、妖怪であったりする。特にこのシリーズでは、怪異な出来事や妖怪譚ではなく幽霊<sup>(42)</sup>が多く描かれているのが特徴と言える。

さらに明治十九年から刊行を開始した「近世人物誌」(「やまと新聞」付録、大判錦絵)では、幕末から当世までの人物が取り上げられており、全二十図<sup>(43)</sup>のうち十一図は女性がテーマである。取り上げられているのはほぼすべて当時における現代の人物であり、しかも鑑賞する側にとって周知の人物でもあった。現代の新聞の日曜版に掲載される人物特集などがイメージできるシリーズであった、本稿における女性像の区分のいずれにも入れることができない。むしろメディアとしての機能をこそ、検討すべき作品である。しかしここで問題視されるのは、實在の、しかも現在生きている女性を描きながら、当人の顔貌に似せようとする意識が全く見られないことだ。芳年の独自様式である「美人」の型で描かれた、實在の人物たち。これはこの画家とメディアとの関わりについて考える時の視点の一つとなるだろうが、それは別稿に譲ることとする。

## (三) 芳年描く女性像の変遷



芳年描く女性像をモチーフから見ると、大きく分けて、当世の風俗を描いたものと、広い意味での歴史上の人物を描いたものの、の二つに分けることができる。しかし当世風俗を描いた作品も、いわゆる文明開化のご時世を背景に描かれた開化絵的作品と、純然たる美人画作品との二つに区分することができ。その違いは、まずは企画意図（シリーズタイトル）であり、容貌の肖似は別としてモデルの存在があるかどうか、にある。

一方、歴史上の人物を描いたものもまた、曖昧ではあるが二つに区分することができるよう思う。それは、厳密に歴史上の人物として取り上げているのか、あるいはもっと広い意味での歴史（戯曲や小説、口承文芸などで取り上げられたもの）に取材するものか、という違いである。そしてここで多少疑問が残るのは、当時において「江戸時代」は歴史だったのか、あるいはそうでなかったのか、という点だ。

ではこれらの区分に注意しながら、作品を時系列に配置し直し、そのモチーフ選択の変遷をまとめていくことにする。芳年が描いた女性像は主に、以下の通りである。（ ）は、シリーズの中で女性が描かれた図の数を示す。

- ・明治四年（一八七二）「東京料理 頗 別品」  
（こじんりじかみ みたてたいづくし すこふるべっぴん）
- ・明治八年「古今姫鑑」  
（ここんひめかがみ）
- ・明治十年「見立多以尽」  
（みだてたいづくし）
- ・明治十一年「皇都會席別品競」
- ・同年「美人七曜華」、「見立七曜星」
- ・明治十二年「艶雄六歌撰」（二図）
- ・明治十三年「新柳二十四時」、「東京自慢十二ヶ月」
- ・明治十四年「皇国二十四功」（六図）
- ・明治十六年「全盛四季」
- ・同年「芳年武者无類」（二図）
- ・明治十八年「新撰東錦絵」（十五図）、「芳年漫画」（二図）
- ・同年「松竹梅湯島掛額」、「奥州安達かはらひとつ家之図」、「修紫 田舎源氏」  
（いなか げんじ）
- ・同年「月百姿」（総計二十二図。うち江戸風俗八図、歴史上の人物十四図）
- ・明治二十一年「風俗三十二相」

一覧を見てまず判明することは、当世風俗を描いた女性像、とりわけ当代の

芸妓や娼妓を描いた作品は、明治十三年をもつて終焉するということである<sup>(44)</sup>。また開化絵的な作品は比較的多くあるものの、純然たる、モデルのないいわゆる美人画シリーズとしては、二点（明治十年刊行「見立多以尽」、同二十一年「風俗三十二相」）しかないということもわかる。一方、歴史上の人物を描く女性像は明治八年「古今姫鑑」を嚆矢とするが、本格的にこちらにシフトしていくのは明治十四年の「皇国二十四功」以降だということも判明する。ターニングポイントとなる作品は、おそらくは明治十二年の「艶雄六歌撰」と言えるだろう。そこで、多少大胆にそのモチーフの変遷をまとめるならば、明治十三年までを当世風俗を描く時期、十四年以降を歴史的テーマへの関心を深める時期とすることができると思われる。

但し、ここで問題となるのは、まずモチーフとしての「江戸」時代風俗に関する考え方である。明治十八年刊行「月百姿」には、先にも記した通り江戸風俗を題材とした作品が八図あるのだが、この時期までに画家には、こうした女性像は存在していない。「月百姿」しはるまちの暁月（図7）には、下唇を玉虫色に光らせた、江戸後期に流行した化粧「笹色紅」を施した御殿女中の姿が描かれている。この笹色紅は非常な流行を見せたようで、江戸期の浮世絵美人画にも多く描かれたものだった。たとえば溪齋英泉「浮世風俗美女競 看花復飲酒 酔臥落花茵」（文政年間／一八一八〜三〇／中期）（図14）などが好例だ。また晩年の美人画シリーズ「風俗三十二相」においては、既に述べた通り、全体



図 14 溪齋英泉「浮世風俗美女競 看花復飲酒 酔臥落花茵」大判錦絵揃物のうち、文政年間（1818～30）中期、名古屋テレビ放送株式会社蔵

の七割以上を江戸期の風俗を描くことに費やしているのは注目すべき事柄である。画家は「月百姿」が刊行された明治十八年以降、既に、特に歴史的な画題について指摘<sup>45)</sup>しているように、過ぎし江戸を回顧する動きを見せているが、女性像にしほって検討をしても同様であるということが確認される。また、女性のモチーフ選択における江戸の諸文芸の傾倒も、ほぼ同時期から見られることは、既に確認してきたとおりである。

したがって、芳年描く女性像の変遷をまとめるならば、前述したように明治十三年までを当世風俗を描く時期、十四年以降を歴史的な主題への関心を深める時期、そして十八年以降を江戸回帰の時期、とすることができると考える。

## 二、芳年描く女性像の特質

### (一) 表現上の特質

前項の(一)でも触れたように、概して芳年描く美人画の評価は低い。しかしそれは、前掲の織田一磨の文章<sup>46)</sup>にもあるように、浮世絵における美人画の理想形としてたとえば喜多川歌麿を置き、これと比較しているゆえの評価である。そもそも女性美の理想が時代に即して変化していくことは自明であり、また、たとえば歌麿後の浮世絵界において美人画で一世を風靡した絵師・溪齋英泉の女性像(図14)が歌麿とは全く違う特徴をもっていることも周知である。そしてまた英泉や同時代の歌川国貞(三代歌川豊国)描く女性像が、同時期のす



図15 歌川国芳「江戸自慢名物くらべ 今戸のやきもの」中判錦絵揃物のうち、弘化年間(1843～47)、名古屋テレビ放送株式会社蔵

べての浮世絵師たちの女性表現に強い影響力を持ったということは、たとえば芳年の師・歌川国芳描く女性像(図15)を見ても明白だ。したがってむしろ同時代の女性像の表現にどれだけの影響力を持つことができたか、また独自の様式を確立できたか、という観点で美人画の評価には必要であろう。

芳年描く美人画の処女作「仮寝のきぬぎぬ」(図1-2)では、国芳の美人画、たとえば「江戸自慢名物くらべ」(図15)にも似た、やや丸顔で離れた目許、広い頬を見せている。したがって広い意味では、英泉、国貞以来の幕末の美人様式に即したものと位置づけられる。しかし徐々にその容貌は変化し、明治十年の「見立多以尽」(図5)や、明治十三年「東京自慢十二ヶ月」(図16)では国芳風から離れ、個人様式が確立している。やや上がり気味の細い目、まつ毛の繊細な描きこみは幕末以来のスタイルが踏襲されているが、細面ではありながら顔の長さはやや短くなり、目は切れ長になり、かつその間隔は狭まる。特徴的なのは、黒目の描き分けである。たとえば英泉の女性像においても、瞳の黒点は濃墨で施されているが(図14)、芳年は黒目を薄い墨と濃い墨とで描き分けている。また、鼻筋と眉間のラインを白く残し、その周囲と瞼に紅をはいているのも特徴の一つである(図16)。現代の化粧にも似た立体感の描出であ



図16 月岡芳年「東京自慢十二ヶ月 六月 入谷の朝顔 尾州楼 福助」部分・大判錦絵揃物のうち、明治13年、名古屋テレビ放送株式会社蔵



る。但し、これは芳年の創始とは言えず、歌川国貞（三代歌川豊国）晩年の作品には既になされている。さらにその弟子である豊原国周が描いた役者絵「好色芝紀島物語」（明治二年）（図17）にも、既に明確な形で表れている。また初期作品から晩年に到るまで、顎のラインがあたかも二重あごのように二本引かれているのも特徴と言える。

こうした芳年の女性の顔貌表現は、たとえば同時代の楊洲周延（一八三八～一九二二）などに影響を与えている。周延「東風俗年中行事 八月」（明治二十三



図 18 楊洲周延「東風俗年中行事 八月」大判錦絵揃物のうち、明治23年、山口県立萩美術館・浦上記念館蔵



図 17 豊原国周「好色芝紀島物語」大判錦絵、明治2年、京都造形芸術大学蔵（大江直吉浮世絵コレクション）

年）（図18）が芳年「風俗三十二相 にあいさう」（明治二十二年）（図19）を踏襲したものであることは明らかであろうし、その涼やかで切れ長の目許、鼻筋に施したハイライトなどを見ると、類似が見て取れる。

（二）モチーフ選択における特質

既に前項（三）で見てきたとおり、その肖像性はともかくとして、描かれた「誰か」が明確であること、すなわちある特定の人物を描いた作品が圧倒的な



図 20 月岡芳年「風俗三十二相 あつたかさう 寛政年間町家後家の風俗」明治21年、名古屋テレビ放送株式会社蔵



図 19 月岡芳年「風俗三十二相 にあいさう 弘化年間廓の藝者風俗」明治21年、名古屋テレビ放送株式会社蔵

多数を占めているということが、モチーフ選択における大きな特質であると言える。それは当世人気の芸妓であったり、あるいは広い意味での歴史上の人物であったりする。この点に加えて特徴を指摘するならば、先にも触れたように、晩年作「風俗三十二相」の中で市井の、しかも比較的高年齢の女性を描いていることが指摘できるだろう。七図<sup>(4)</sup>がそれにあたる。花のついた帽子をかぶったドレス姿で洋傘を持ち、アイリスの花と共に描かれる明治風俗「遊歩がしたさう」も描かれてはいるが、むしろ画家の目は、寒い冬の目、炬燵にすっぽりと入り込んで草双紙でも読んでいるらしい「あつたかさう」(図20)や、ふきのとうの鉢を手にした「かいたさう」(図6)にあたたかく注がれる。

## おわりに

以上、月岡芳年の描いた女性像を、いわゆる美人画の範疇には含まれない作品をも含めてモチーフ上の分類を行い、その区分によるそれぞれの変遷をまとめた。またこれを踏まえた上で、芳年描く女性像の特質を、表現上とモチーフ選択の両面から指摘をした。残念ながら、個々の作品における先行作例からの影響関係や表現の特質まで深くこれを検討することは叶わなかったが、芳年描く女性像の通史、総論としてはまとめられたかと思う。

はじめに述べたように、芳年描く女性像についてはこれまで全くと言っていいほど検討されてこなかった。しかしこの稿をまとめる途上で、意外にも豊かな広がりを見せ、そして数多くの作品を残していることに改めて気づかされた。執筆者はこの画家が、生まれ育った時代である幕末と、また壮年期を過ごした明治と、そして近くて遠い過去となった江戸と、それぞれどのように向き合ったか、という点に強い関心を持つ。今後、本稿での検討を踏まえた上で、上に示した問題について答えを捜していきたい。

## 註

- (1) 日本浮世絵博物館・日本浮世絵学会監修『LUNATIC〜月岡芳年の月百姿』(マリア書房、平成二十二年四月)
- 岩切友里子編著『芳年 月百姿』(東京堂出版、平成二十二年九月)
- 平松洋『衝撃の絵師 月岡芳年』(新人物往来社、平成二十三年六月)
- などが挙げられる。

- (2) 『美の巨人たち 月岡芳年「月百姿」』(テレビ東京系列、平成二十二年五月)『男前列伝 最後の浮世絵師 変わらない己を貫く』平成二十三年一月、NHK BSH i
- (3) 『極上美の饗宴 幕末明治 最後の浮世絵師の「街」〜芳年と清親〜』平成二十四年五月、NHK BSレミアム  
などが挙げられる。
- (4) 本稿で取り上げる作品は、必ずしも浮世絵版画のいわゆる「美人画」の範疇に入らないものもあるが、ここでは女性を描いた作品の総称として、まずは「美人画」という言葉を用いる。
- (5) 管見の限りにおいて、芳年のいわゆる美人画について主として論じた先行研究は、吉田暎二「芳年の血の絵と美人絵」(『季刊浮世絵』36号、昭和四十四年二月)と野口剛「月岡芳年と京都の美人画―三島上龍からの図柄借用―」(『最後の天才浮世絵師 月岡芳年展』図録、京都文化博物館、平成十三年)しか存在しない。
- (6) 芥川龍之介には、芳年「英名二十八衆句」を見た晩に眠れなくなってしまうという逸話が遺される(出典不明)。また自らの小説「開化の良人」(大正八年・一九一九)でも芳年とその作品について記す。一方三島由紀夫には、芳年の血みどろ絵について記した論考「デカダンス美術」(『批評』十二号、昭和四十三年・一九六八)がある。
- (7) 永井荷風「衰頹期の浮世絵」大正三年(同『江戸芸術論』所収、岩波書店(岩波文庫)、平成十八年)
- (8) 織田一磨「月岡芳年と其時代」(同『浮世絵と挿絵芸術』所収、萬里閣、昭和六年)より引用。真字体については適宜、読みやすいように修正を加えた。
- (9) 高橋誠一郎「総説・明治版画」『浮世絵大系12』(集英社、昭和四十九年)
- (10) 拙稿(古川真弓)「月岡芳年錦絵作品総目録(稿)」(『平成五年度太田記念美術館浮世絵研究助成報告書』平成七年(未公刊))。
- (11) 全二十図より成り、「東京料理類別品」と同様の体裁を取る。なおこのシリーズにも「芝口 伊勢源」を描いた図がある。
- (12) 「太陰暦ヲ廃シ太陽暦ヲ頒行ス」(明治五年十一月九日太政官布告)。
- (13) なおこの作品については、京都の画家・三島上龍「観桜美人図」(京都府立総



- 合資料館蔵／京都文化博物館管理）の図柄を援用していることが、野口剛氏によって指摘されている（同氏「月岡芳年と京都の美人画―三島上龍からの図柄借用―」註4。
- (14) 「聖上両皇后宮の御像を石版または油絵、彫刻につくり、各営業人の店頭へ差置き候て、諸絵草紙、書画類と一般に売りさばきては不都合なりしとぞ」『東京日日新聞』明治十一年六月
- (15) 浮世絵版画において官女が描かれるようになるのは、明治に入ってからのことである。そして明治天皇が大勢の女官に囲まれている図は、芳年の他の作品にも多く見られる。また芳年のみならず、他の浮世絵師の作品にも見られる。その中にはたとえば豊原国周「皇国蚕之養育」（明治十三年）などのように、それまで垣間見ることさえなかった皇室の新奇な風俗を、官女絵として描いた作例もある（田島達也「豊原国周筆「皇国蚕之養育」をめぐる問題―明治前期美人画の一断面―」『史料館研究紀要』第34号、平成十五年、国文学研究史料館）。
- (16) 註（7）参照。
- (17) 大曲駒村「芳年と幻太夫（上）（中）（下）」『浮世絵志』第十四〜十六号、昭和五年二月〜四月
- (18) 「三十二相」という言葉は本来、仏陀に備わる三十二の身体上の顕著な特相を表す語であったが、後に婦人の容貌の一切の美を表現するものへと語義を付加し、美人画の主題となった。
- (19) 拙稿「十九世紀歴史画の確立―月岡芳年の『前賢故実』受容」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、平成二十一年）
- (20) 無実の罪を得て繋がれた父銭屋五兵衛の赦免を祈念したお近の話は実話であり、実録の講談として巷間に広まっていたという（岩切友里子「九 朝野川晴雪月 孝女ちか子」（作品解説）、同著『芳年 月百姿』註1
- (21) 「文展狂女」は寛政二年（一七九〇）刊『近世崎人伝』に伝えられる説話であり、この画題を描いた先行作例が師・国芳の作品を含め、数点存在するとい（岩切友里子「六九 月のものくるひ 文ひろけ」（作品解説）註1
- (22) 拙稿「十九世紀歴史画の確立―月岡芳年の『前賢故実』受容」註19
- (23) 拙稿「十九世紀歴史画の確立―月岡芳年の『前賢故実』受容」註19
- (24) 但し、『前賢故実』からの図柄借用を行っている作例としては、既に幕末、慶応年間から見られる。慶応元年刊行の「和漢百物語 貞信公」が、最も早い作例である（拙稿「十九世紀歴史画の確立―月岡芳年の『前賢故実』受容」註19
- (25) 拙稿（古川真弓）「月岡芳年錦絵作品総目録（稿）」註9
- (26) 『古今著聞集』巻十「佐伯氏長強力の女大井子に遇ふ事並びに大井子水論して力を顕す事」
- (27) 紫式部のイメージは、たとえば土佐光起「紫式部石山寺観月図」（十七世紀）などを思い起こせば、石山寺から琵琶湖に映る月影を眺めながら、『源氏物語』の構想にふけるという図像が継承され、繰り返し描かれてきたことがわかる（拙稿「十九世紀歴史画の確立―月岡芳年の『前賢故実』受容」註19
- (28) 「袈裟御前」を登場人物とした芝居の初演は遅く、おそらくは天保十一年（一八四〇）の「帰花雪武田」であると思われる。
- (29) 千葉市美術館が所蔵する「皇国二十四功 袈裟御前」には、御届日として明治二十年が記されている。これは明治十四年刊行の初版と同じく、版元は「津田源七」である。しかし一方、町田市立国際版画美術館が所蔵する同名作品には「明治二十八年」の御届日が記され、版元は「松木平吉」に代わっている。なお同館所蔵作品には「明治二十六年」と記された作品も存在する。
- (30) なお「袈裟御前」は、本シリーズより後の刊行となる教訓絵「教導立志基」にも取り上げられている。「教導立志基」については、岩切信一郎「教導立志基」について・明治中期の浮世絵界の動向を探る」（山口桂三郎編『浮世絵の現在』勉誠出版、平成十一年）に詳しい。
- (31) 三代歌川豊国「和田合戦女舞鶴」大判錦絵三枚続、嘉永五年（早稲田大学演劇博物館蔵）
- (32) 『前賢故実』巻之八より「阪額」
- (33) 拙稿（古川真弓）「月岡芳年錦絵作品総目録（稿）」註9
- (34) 「太田道灌初テ歌道二志ス図」、「佐倉宗吾之話」、「延命院日常話」、「橋本屋白糸之話」、「佐野次朗左衛門の話」、「於さめ遊女を学ぶ図」、「白木屋於駒の話」、「田宮坊太郎之話」、「生嶋新五郎之話」、「大仁坊梅ヶ枝を殺害の図」、「越田御殿酒宴之図」、「二休地獄太夫之話」、「高島大井子の話」、「源九郎判官義経壇ノ浦二建礼門院ヲ救助ナス図」、「小紫比翼塚之話」
- (35) 但し渡邊綱に腕を斬られた鬼女や大塔宮に仕える侍女、源頼光の夢中に現れ

る土蜘蛛の妖怪、重いつづらを背負う因業婆などは描かれている。

- (36) 「嫦娥奔月」<sup>じようがはんげつ</sup>、「吉野山夜半月」、「いつくしまの月」、「源氏 夕顔巻」、「卒塔婆の月」、「垣間見の月」、「有子」、「やすらはて寝なましものを小夜ふけて かたふく迄の月を見しかな」、「王昌齡」、「月明林下美人来」、「千代能がいた、く桶の底抜けて みつたまらねは月もやとらす」、「きぬたの月」、「法輪寺の月」。

- (37) 岩切友里子氏の解説によれば、芳年はこのシリーズを制作するにあたって、かなり多種多様な書物を参照している。和歌をタイトルにした作品も多く見られるが、それはたとえば天保四年（一八三三）に刊行された百人一首の解説本『百人一首一夕話』<sup>ひとよばなし</sup>に拠るものなどがあるという（岩切友里子『芳年月百姿』。註1

- (38) このシリーズには女性像に限らず、芳年作品としては「水滸伝」や「西遊記」取材を除けば初と言つていい中国画題の図が存在する。「南屏山昇月」、「史家村月夜 九紋龍」、「つきのかつら 呉剛」、「鶏鳴山の月 子房」、「淮水月 伍子胥」、「読書の月 子路」、「赤壁月」、「玉兔 孫悟空」、「梵僧月夜受桂子」の九図がそれにあたる。

- (39) 岩切友里子「五三 西宮夜静百花香 欲捲朱簾春恨長 斜抱雲和深見月 朧々樹色隱照陽 王昌齡」(作品解説)、および同氏「五八 月明林下美人来」(作品解説)。註1

- また「嫦娥奔月」については、古くは橘守国『絵本写宝袋』(享保五年／一七二〇)、近くは小林永濯『鮮齋永濯画譜』(明治十七年)の存在を、岩切氏は指摘する。

- (40) 但し、本シリーズのうち三図は、芳年の没後に刊行された(拙稿「十九世紀歴史画の確立―月岡芳年の『前賢故実』受容」)。註19

- (41) 拙稿「十九世紀歴史画の確立―月岡芳年の『前賢故実』受容」のうち「註71」を参照。註19

- (42) 拙稿「二つの『お化け』の絵―「和漢百物語」と「新形三十六怪撰」」拙著『謎解き浮世絵叢書 月岡芳年「和漢百物語」』二玄社、平成二十三年

- (43) 拙稿(古川真弓)「月岡芳年錦絵作品総目録(稿)」註9

- (44) 明治十六年の「全盛四季」および明治二十一年「風俗三十二相」にも当代の芸妓や娼妓は描かれるが、描かれた内容、また後者についてはシリーズの意

図を鑑み、この範疇には含まないものとする。

- (45) 拙稿「十九世紀歴史画の確立―月岡芳年の『前賢故実』受容」註19

- (46) 織田一磨「月岡芳年と其時代」註7

- (47) 「あつたかさう 寛政年間町家後家の風俗」、「けむさう 享和年間内室之風俗」、「あつさう 文政年間内室の風俗」、「かいたさう 嘉永年間おかみさんの風俗」、「かわゆらしさう 明治十年以来内室の風俗」、「暗さう 明治年間細君の風俗」、「遊歩がしたさう 明治年間細君の風俗」



## **A Study of Tsukioka Yoshitoshi's beautiful picture(Bijin-ga)**

**SUGAWARA Mayumi**

Tsukioka Yoshitoshi (1839-92) is one of the ukiyo-e artist to represent the Meiji era. Together with Kobayashi Kiyochika and Toyohara Kunichika, often referred to as such as “Big three of the Meiji Ukiyo-e master”.

For Yoshitoshi, the art historical research has not been made until recently. Its cause is that the cause of death was to his psychosis. As a result, he has been subjected to a special assessment. I wrote a master's thesis about the work of this painter. Also, in the doctoral thesis, which studied the historical painting drawn by Yoshitoshi.

At present, the beautiful paintings draw on Yoshitoshi has not been studied but little. Many of the female figure draw Yoshitoshi, rather than “bizin-ga” of so-called modern manners of the time as so-called, is the theme of female historical figures is that. In 1888 and the early Meiji period, has produced a series of “beautiful painting(Bijin-ga)” yet. In this paper, we work around the “beautiful picture (Bijin-ga)”, describing the characteristic nature of painting as a representation of the work, in subject selection.