

Title	栄之と歌麿：交差する美人像
Sub Title	Eishi et Utamaro : ce qu'ils voulaient exprimer dans leurs peintures de belles femmes
Author	染谷, 美穂(Someya, Miho)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2021
Jtitle	哲學 (Philosophy). No.148 (2021. 10) ,p.143- 177
JaLC DOI	
Abstract	Chōbunsai Eishi et Kitagawa Utamaro, sont deux peintres contemporains de la période d'or d'ukiyo-e. Dans ce journal, j'ai essayé de comparer les styles de peintures d'Eishi et Utamaro des périodes Tenmei, Kansei et allant de Kyōwa à Bunka. Surtout, je me suis concentrée sur les expressions des beautés représentées, sur la façon dont les parties du visage étaient dessinées et sur l'inclinaison du cou, et je les ai comparées avec les œuvres d'autres peintres de la même époque. J'en ai conclu qu'Eishi et Utamaro avaient des objectifs très différents, et que si Eishi s'intéressait à la beauté en tant que peinture, Utamaro voulait montrer le quotidien des gens, leurs circonstances, leur souffrance, leur douleur et leur dur labeur. En outre, Eishi ne dépeignait pas des familles, mais plutôt des prostituées élégantes et de grande classe, ce qui peut être considéré comme ce que ses clients, les intellectuels et les riches, recherchaient. Parce qu'il était un peintre issu d'une famille de samouraïs, il aimait représenter la force et la fierté des prostituées de haut rang qui ne montraient pas leurs émotions, et il était capable d'exprimer leur fragilité, contradictoire à leur apparence, dans leurs corps fins et délicats.
Notes	特集：林温教授 退職記念号
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000148-0143

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese

Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

栄之と歌麿

—交差する美人像—

— 染 谷 美 穂* —

Eishi et Utamaro**Ce qu'ils Volaient Exprimer dans leurs Peintures de Belles Femmes***Miho Someya*

Chōbunsai Eishi et Kitagawa Utamaro, sont deux peintres contemporains de la période d'or d'ukiyo-e. Dans ce journal, j'ai essayé de comparer les styles de peintures d'Eishi et Utamaro des périodes Tenmei, Kansei et allant de Kyōwa à Bunka. Surtout, je me suis concentrée sur les expressions des beautés représentées, sur la façon dont les parties du visage étaient dessinées et sur l'inclinaison du cou, et je les ai comparées avec les œuvres d'autres peintres de la même époque. J'en ai conclu qu'Eishi et Utamaro avaient des objectifs très différents, et que si Eishi s'intéressait à la beauté en tant que peinture, Utamaro voulait montrer le quotidien des gens, leurs circonstances, leur souffrance, leur douleur et leur dur labeur. En outre, Eishi ne dépeignait pas des familles, mais plutôt des prostituées élégantes et de grande classe, ce qui peut être considéré comme ce que ses clients, les intellectuels et les riches, recherchaient. Parce qu'il était un peintre issu d'une famille de samourais, il aimait représenter la force et la fierté des prostituées de haut rang qui ne montraient pas leurs émotions, et il était capable d'exprimer leur fragilité, contradictoire à leur apparence, dans leurs corps fins et délicats.

* 千葉市美術館 嘱託学芸員／川崎・砂子の里資料館 学芸員

はじめに

天明から寛政にかけてのいわゆる浮世絵の黄金期、喜多川歌麿（? - 1806）と双璧をなしたのは、鳥文斎栄之（1756-1829）その人である。寛政期、大首絵で一世を風靡した歌麿に対し、栄之は全身像や全身の座像で江戸市井の人びとの支持を得ただけでなく、その後も文政期に至るまでの長きにわたり、幅広いジャンルで筆をふるった。その活躍ぶりは、妙法院宮が江戸に下向した際、幕府の命により制作した、隅田川を描いた図が後桜町上皇の御文庫に入れられたという逸話¹や、『諸家人名 江戸方角分』²に本絵師として名が載ったことなどからもうかがい知られる。そして、彼がことに美人絵師として名声を得ていたことは、その膨大な数の肉筆美人画の遺品からも察せられるところである。ところが、栄之という絵師に関する研究もいまだ発展途上であり、好敵手であった歌麿の肉筆画（絵画）の画業全体を俯瞰した論考もじつはいまだに少なく、どちらも研究の余地がのこされている。というのも、これまでの歌麿研究は、浮世絵版画（錦絵）に重きが置かれてきたということがその要因として挙げられる。さらに、歌麿と栄之作品との比較研究もまたきわめて少なく、とくに肉筆浮世絵におけるものはほぼ皆無に等しい。

そこで筆者は今回、先行研究を整理し、浮世絵の黄金期を代表するこのふたりの絵師の肉筆美人画における画風の比較を試みたい。さらには、同時代を生きた両絵師の目指したものについて、それぞれ考察を加え、天明期から文化期までの浮世絵画壇の様相を紐解く一助となることを願う。

具体的には、まず栄之と歌麿それぞれの出自と画業を確認し、その立場上の相違について論じる。さらに、浮世絵版画における影響関係について概観したのち、天明、寛政、そして享和から文化期における両者の作品の比較をおこなうことで、各々の画風の特徴とその変化を見いだしたい。そして、栄之以前の肉筆浮世絵や、栄之が私淑した鳥居清長（1752-1815）の作品における表情の描き方に触れ、栄之美人の表情の特性を強調したい。

さいごに、同時代の絵師たちの作品と比較したうえで、あらゆる女性を描いた歌麿と、独自のスタイルを貫いた栄之の目指した美人像について論じ、私見を述べることにする。

1. 出自と画業について

栄之の出自については筆者が過去に拙稿において検討したので詳細は割愛したいが、栄之は五百石取りの旗本出身の絵師で、はじめ江戸幕府御用絵師の狩野栄川院典信（1730-90）に学んだ³。歌麿については、他の多くの浮世絵師と同様に、生年すら明らかではない。出身地に関して、江戸、川越、京都など数説あり、いまだ明確な証拠もみつからないが、天保4年（1833）序の溪斎英泉（1791-48）による『无名翁随筆』に「江戸の産也」とあることや、歌麿が鳥山石燕（1712-88）の門人であったことからして、江戸の生まれである可能性が高いこと、地方の出身であったとしても幼少期に江戸に出てきたことは確実であることなどが、すでに浅野秀剛氏により指摘されている⁴。

しかしながら、ジャポニスムが隆興した西洋では、たとえば1913年に書かれた展覧会図録の解説において、歌麿は栄之よりも十歳以上も年上と前提づけられたうえで考察がなされており、長い間まるで栄之が歌麿の追随者であるかのような捉え方がなされていたことも、留意しておきたい⁵。だが実際のところ、同時代を生きたふたりは、浮世絵界に往々にしてあるように、互いに影響し合っていたと考えられるのである。

それではふたりの出自と画業についてみていきたい。まず歌麿については、さきに挙げた浅野氏の指摘するとおり、明和7年（1770）の『ちよのはる』に「少年石要画」という署名があることから、およそ宝暦中期頃の生まれであることが推測できる⁶。栄之も宝暦6年の生まれであるから、ふたりはほぼ同年代といえよう。栄之の方が長生きであったことや、栄之が寛政10年頃（1798）から肉筆に専念することになったために、肉筆浮世絵の作

品数は歌麿より栄之の方がはるかに多いが、一方で歌麿は錦絵の版下絵を精力的に制作しており、両者の活躍した分野は重なる部分がありつつも幾分異なっているといえるだろう。弟子の数においても、栄之は三十人以上、歌麿は二十人以上伝えられており、栄之は歌麿よりも多くの弟子がいたことがわかるが、これは栄之の夥しい数の肉筆画から、弟子が手伝っていたことが推しはかれる⁷。

まず歌麿の画業についてみていきたい。彼は安永4年(1775)、北川豊章の画号をもちいて、富本浄瑠璃正本『四十八手恋所訊』の下巻表紙絵を描いており、現時点ではこの作品が一番古いものとなる。同5年には摺物、同6年には絵本番付と錦絵、同7年に黄表紙、同8年に洒落本と咄本の初作を手がけ、そのほかは読本や長唄およびつらねの挿絵などを制作している。この時期の歌麿の画風については、役者絵は勝川春章(1743-92)、美人画は春章、磯田湖龍齋(1735-?)、北尾重政(1739-1820)などを取り入れ揺れ動いていることが、浅野氏や内藤正人氏からも指摘されている⁸。ただし、画風の揺れ動きについては、彫師によっても大きく左右されるところがあり⁹、とくに初期においては彫師も当然腕のよい者ではない可能性が高く、実際の版下絵がどの絵師の画風に類似していたかについては判断しがたいところがある。

狩野派の町絵師であった鳥山石燕のもとで絵を学んでいた歌麿がなぜ浮世絵師となったかについては不明であるが、この時期のものとおもわれる一枚絵も数多くは現存せず、仕事の分野からもまだ、のちの美人絵師歌麿を感じさせるものはほとんどない。安永10年(西暦、のち天明に改元)正月刊の『身貌大通神略縁起』から、歌麿は「哥麿」と号を改める。本作は鳶屋重三郎から板行されており、以後、歌麿は鳶屋との関係を深めていくこととなる。天明2年秋には、歌麿は上野の忍が岡で宴席の主催者となり、大田南畝(1749-1823)、朱楽菅江(1740?-99)、恋川春町(1744-89)、朋誠堂喜三二(1735-1813)、志水燕十(生没年不詳)、窪俊満(1767-1820)、芝

全交（1750-93）、竹杖為輕（蘭学者の森島中良）（1756?-1820）、重政、春章、清長などがその会に出席している¹⁰。こうした名だたる絵師たちのなかに、無名であった歌麿が、蔦屋の戦略によって入れられたことは、もはや周知のことであろう。また、すでに指摘されるように、天明7年序刊の『生麦子』には、「蔦の本の哥麿」とあることから、歌麿が当時蔦屋重三郎のもとに寄寓していたと考えられており¹¹、強い繋がりがあった蔦屋の指示どおりに制作をしていくなかで、歌麿が仕事の分野や画風を変えていったことは、自然の流れであったとおもわれる¹²。

さて、天明期の活動における栄之と歌麿の共通点があるとすれば、それはまず北尾重政や鳥居清長などの既存の様式を追随した点であろう。天明から寛政期にかけての両者の美人図は、往時の美人画界の雄であった重政にはじまり清長風をとりいれて画風が変化していくさまがみてとれる。たとえば、栄之の浮世絵師としてのデビューは天明6-7年（1786-87）頃とみられ、ほかの浮世絵師と同様にはじめ黄表紙挿絵も描いていたが、その数はごく僅かであり、一方で市井の女性たちや遊女絵などの一枚絵も描いていた¹³。その後栄之は、豪華な五枚続の「吉野丸舟遊び」（大判錦絵五枚続 天明後期～寛政元年 千葉市美術館蔵）を制作するなど、デビュー後間もない時期に大作を手がけ、浮世絵師としては異例の扱いであったことが、こうした遺された作品からも容易に想像できる。対して歌麿は、狂歌界と深く交わっていき、天明8年（1788）には、南畝をはじめとし三十人の狂歌師がかかわった『画本虫撰』の挿絵を描いている。栄之もまた天明期に狂歌師らとつながりを持ち、蔦屋から一枚絵の作品を世に出していた事実が挙げられる¹⁴。つまり、両者は天明期からすでに互いを意識していたといっても過言ではないだろう。ただし、天明7年に清長が四代目を襲名し美人画制作から離れるころから、その後継者を探していたであろう西村屋与八から、栄之が錦絵を世に出していることは注目に値する¹⁵。浮世絵界においても、栄之と歌麿とは相当に異なった立場であったとおもわ

れる。というのも、安永3年に新興の版元として浮世絵界にあらわれた葛屋は、天明3年に通油町に進出しており、元々資力のあった西村屋とはそもそもの基盤が違っていたと考えられるからである¹⁶。そして、いわゆる一般の浮世絵師と同様に下積み時代を歩んだ歌麿と、武家出身の栄之とでは、浮世絵界においてもスタート時点から立ち位置が違っていたことは明らかである。

2. 浮世絵版画における影響関係と、寛政後期までの活動

さて、歌麿が版元・葛屋重三郎の庇護のもと、無名の絵師から寛政期を代表する美人絵師にまでのしあがったことは、もはや言うまでもない。勝川春章が天明5年(1785)刊の枕絵本『会本色好乃人式』(墨摺半紙本五冊)で描いた大首絵が、錦絵に応用されるまでしばらくのブランクを経て、寛政4-5年(1792-95)頃、下積み時代の長かった歌麿はようやく美人大首絵で一世を風靡することとなった。

時は寛政の改革の真っ只中であり、旗本出身である栄之は寛政元年に子に家督を譲り、絵師として慎重に活動をしていた時期とおもわれる。それは『源氏物語』に取材した、続絵の「風流やつし源氏」シリーズにおいても明らかであるように、天明末期の作風と寛政期に入ってからの作風とは一線を画するもので、遊郭のイメージを想起させる「やつし」の手法が、古典画題を描くことに終始しているようにみせかけ変化していくことから裏づけられる¹⁷。

一方歌麿は、寛政4-5年頃の「婦人相学十躰」などで、大首絵を出しはじめ、より一層精力的に活動するようになる。この時期の画風は栄之とは大きく異なっている。具体的には、寛政4年後半期頃の作画と考えられる寛政5年刊の葛屋板の狂歌入り遊女集(たとえば、「若那屋うちしら玉」神奈川県立歴史博物館蔵など)には、肩に丸みのある女性像が確認でき、全身像も身幅が大きく描かれている。しかしながら、寛政5年秋版のいわゆ

る吉原細見とのみ遊女名・禿名の一致する「六玉川」¹⁸シリーズには、細身の美人図も描かれはじめることがわかる。栄之とはいえば、寛政4年頃に「源氏花の宴」、寛政4-5年頃に「見立忠臣蔵七段目」（千葉市美術館蔵）、同5年頃に「善玉悪玉遊興」（慶應義塾図書館蔵）を制作しており、すでに細身の美人図を制作している。また「見立忠臣蔵七段目」には、清長の「俳風柳多留 細見」（寛政前期 米国ホノルル美術館蔵）の美人像をさらに長身にした穏やかな表情の美人像が確認できる。この頃の作例には栄之画風の確立をみることができ、この栄之による長身で細身の美人様式は同時期の他の絵師にはまだみられないことから、歌麿は栄之の細身の美人図を参照し自身の錦絵にとりいれたことも推察できる¹⁹。具体的には、慎ましかで静けさをもつ細身の栄之美人は、歌麿の「青楼十二時」シリーズや「扇屋蓬莱仙」などにも確認できることがすでに判明している²⁰。

寛政中期頃の栄之は、女の名前や遊女名のない、「青楼美人六花仙」や「風流略六花仙」、「風流略六芸」などの、出版統制に抵触しない作品を多く出し、工夫を凝らしていた時期でもあった。また彼はそれまで手がけてこなかった大首絵（たとえば鳥文斎栄之「畧六花撰 喜撰法師」大判錦絵 寛政中期 米国メトロポリタン美術館蔵など）にも着手するが、これは数としては少なく、またその後も続かなかったことを考えると、おそらく版元あるいは一部の需要層からの要請で制作したものと考えられる。寛政10年頃を境に栄之が錦絵から手を引くことになるのは、寛政11年に豪華な一枚絵が禁止になることからも頷ける。栄之の錦絵には厚い紙がもちいられ資金をかけて制作されていることが明らかであるからである²¹。一方、歌麿は錦絵制作の道を邁進するが、それは決して楽な道ではなく、むしろ厳しい道のりであったことが想像できる。寛政9年に鳶屋重三郎が没して以降、その作風は大きく変化していくが、作品からは、生きるために錦絵の下絵を絶えず描き続けなければならなかった歌麿の、背水の陣で臨む作画姿勢が、ひしひしと伝わってくるかのようである。

以上、栄之と歌麿の錦絵における影響関係と、寛政後期までの活動を確認した。次章では両者の肉筆画について論じる。

3. 肉筆画における画風の特徴と比較

歌麿の描いた画題は遊女絵、奥女中、芸者などさまざまであるが、寛政末期以降は母子像、家族のプライベートな光景を中心に描いている。対して栄之の肉筆作品の全貌については、筆者はいまだ確認途中ではあるが、美人画では、遊女を描いたものがその大半を占めており、そのほか唐美人・楊貴妃などの古典画題、加えて風景画、花鳥画なども確認できる。さらに、画卷類や春画も数多く発見されている。

ここでは、天明、寛政、享和から文化期（制作年代が享和期か文化期か不明のものも含むため、便宜上ひとくくりにしたい）それぞれの時代における栄之と歌麿の画風の比較をおこなう。まず栄之筆「御殿山花見美人図」（図1）と歌麿筆「祭りの帰り」（図2）とを例に、両者の天明期の画風をみてみよう。歌麿画は、新出の作品で、石燕との関係が示される「島田氏」という印の入る貴重なものである²²。

栄之画は、飛鳥山で桜を愛でる女性を描いたもので、遠景には舟がみえている。微笑を浮かべている女性の着物の柄や、扇の柄など、非常に精緻に描き込まれた画面には目を見張るものがある。本作は絹本で仕立てられており、上質な絵の具がもちいられていることがわかる。穏やかな表情を浮かべた凜とした美人図はいかにも栄之らしく、満開に咲く桜をみる彼女の嬉しさを前面にだした作品である。画風は、重政風の様式が強くあらわれている。歌麿画は、墨彩色で勢いよく描かれており、衣紋の処理は栄之とは異なり夏の着物らしく軽やかにあらわされている。両図の面貌表現は明らかに相違があり、たとえば歌麿画では、酔っ払いを介抱する彼女の心境までもその表情に込めたものとおもわれる。美人を比べると、鬢の下から出る耳の出し方が異なり、栄之画は髪が耳にほとんど重ならず耳が比較



图 1 鳥文斎栄之「御殿山花見美人図」絹本着色 天明期 米国フリーア美術館蔵

Original: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: Gift of Charles Lang Freer, F1905.294



图 2 喜多川歌麿「祭りの帰り」紙本着色 天明期 個人蔵

の幅広く描かれるのに対し、歌麿画は髪に隠れ耳の一部しかみえていない。歌麿は、のちに錦絵で盛んに描くようになる額の髪のはつれやうなじの後れ毛も表現しているが、栄之画にははつれはみられず、身ぎれいに整えられたた佇まいである。歌麿は略筆風ながらも女性の顎の下の皺までも描きだしているが、栄之画には皺はみられない。そもそも描いた対象が異なっており、こうした天明期の二図からも、両者のもつ絵師としての目線には違いが感じられる。

つぎに、寛政期の歌麿の手になる作品で比較的早い時期のものでは、「女達磨図」（紙本著色 栃木市蔵）が挙げられる。本作は、歌麿が大首絵で庶民の支持を得る前夜から、ちょうどそのころの制作とみられる²³。赤い頭巾を被った姿の遊女はうっすらと笑みを浮かべているようにもみえるが、画題は遊女の辛さをあらわしたものであり、面壁九年の達磨の修業と、勤め十年の遊女の苦行を対比させ、遊女を達磨に喩えたものである。画風は、目の少し大きな美人が特徴である。遊女の表情からは口角が上がって描かれるものの、心は笑っていないとも感じられる微妙な表情を浮かべている点は特筆すべきであろう。

続いて、寛政期の歌麿と栄之の画風を比較し考察したい。栄之の作品で寛政6年（1794）の作と断定できる作品がないため、以下に、寛政6年頃の歌麿筆「納涼美人図」（図3）と寛政7年の栄之筆「朝顔美人図」（図4）（いずれも絹本著色 千葉市美術館蔵）の比較をおこないたい。

室内に団扇をもって座す双方の美人のすがたは、非常に似通ったモチーフである。たとえば、前帯をした遊女という共通点はあるものの、明らかに異なるのは、それぞれの美人の表情である。栄之の描く遊女は、口角があがり、微笑んでいるようにみえるが、歌麿の美人は、口角が下がって描かれている。じつは、歌麿はこうした現状に満足していないようにおもわれるような表情の美人像を多く描いており、他方で栄之は、このような口角のあがった美人像を錦絵においても数多く描いているのであ



図3 喜多川歌麿「納涼美人図」絹本著色 寛政6年頃 千葉市美術館蔵

る。たとえば、「青楼美人六花仙 越前屋唐土」（英国大英博物館ほか蔵）、同「角玉や花紫」（米国シカゴ美術館蔵）、「略六花撰 小野小町」（米国ウィスコンシン大学マディソン校ほか蔵）などでも、穏やかな笑みを浮かべている。それは栄之の春画においても確認できるもので、「春宵秘戯図」（画帖・個人蔵）においても散見されるものである（図5）。栄之はまた、こめかみからのほつれ毛を、天明期にはほとんど描いていないが、寛政期の錦絵や肉筆画には、ほつれ毛を描いたものが散見され、文化期以降も時折みられる。他の絵師と比較すると、時代の流行りというものをあまり取り入れなかった栄之だが、寛政期以降ほつれ毛を描いている理由としては、歌麿が人気を得ていた時代にほつれ毛を描いた錦絵（たとえば、鳥文斎栄之「畧六花撰喜撰法師」大判錦絵寛政中期 米国メトロポリタン美術館蔵など）を版元から要求されることがあったか、あるいは肉筆においては、注文主が求めたものだったと考えることもできるだろう。

錦絵においては、歌麿の描く美人の表情は観る者にわかりやすく、口をすぼめたり、ふてぶてしい表情を浮かべる遊女などがじつに表情豊かに描



図4 鳥文斎栄之「朝顔美人図」絹本著色 寛政7年 千葉市美術館蔵

かれている。一方で、栄之は、喜怒哀楽の「喜」、「楽」、「哀」は表現しても、「怒」をあらわした錦絵はほとんど確認できない（「哀」に関しても直接的な表現はほとんど確認できない）。この点でも両絵師の作風には相違がみられる。



図5 鳥文斎栄之「春宵秘戯図」(画帖)うち 絹本著色 寛政7年 個人蔵

また両絵師の描く、美人の仕草の違いも注目に値する。栄之の美人図は、手首を軽く曲げることにより、上品さ、女性らしさを演出している。栄之が私淑した清長の作品をみると、たとえば「美南見十二候」シリーズなどに口の前で手首を軽く曲げてポージングずる女性像が確認できる。それは栄之の手になる「唄姫図」(MOA 美術館蔵) (図6)にも同様にみられる。たとえば、画面右の女性は軽く手首を曲げ、簪を直しており、画面左の女性も、三味線の撥を同じく軽く手首を曲げてもっているが、これは決して自然な持ち方とはいえないであろう。清長もここまで極端には表現していないことから、女性の優美さを演出するために栄之が考えた作画方法なのではないかと筆者は推察する。つまり栄之は、清長風をとりいれ、さらにそれを女性らしい表現に昇華させていることがみてとれる。またさきの二図を比べても、やはり歌麿の作品の方が、団扇をもち座す姿勢にも自然な仕草がみられるが、栄之の図では、帯のうえに肘が重なる部分が少なく、帯をみせるように女性たちが斜め後ろに背筋をのぼした状態で描かれ



図6 鳥文斎栄之「唄姫図」絹本着色 寛政期 MOA美術館蔵

ている。これについては、栄之が帯を描くことを重要視し、一方で絵全体のバランスにも配慮したということが考えられる。本作においても美人の耳の出し方は、髪が耳にかかっている部分が少なく、同様に描かれる。さきの「春宵秘戯図」においてもまた少ないことが確認できる。



図7 鳥文斎栄之「美人と禿」絹本著色 文化期頃 個人蔵



図8 鳥文斎栄之「隈取る美人と童子図」絹本著色 享和期頃 個人蔵

時代が下って享和から文化期頃の作品を比較したい。文化年間ごろに描かれた栄之筆「美人と禿」（個人蔵）（図7）のように、笑顔の表情を浮かべる寛政期の美人画とは異なり、表情の少ない美人へと画風が変わって



図9 喜多川歌麿「更衣美人図」絹本着色 享和-文化期頃 出光美術館蔵

いくようすがみてとれる。歌麿が享和期頃に描いた「隈取る美人と童子図」(図8)は、隈取りする弟たちを眺めるさまが描かれているが、面貌は必ずしも直接的に微笑みをあらわしているとは言いがたい。また「更衣美人図」(出光美術館蔵)(図9)にも、口角は上がって描かれてはいるもの

の全体的な印象としては哀愁ただよう美人があらわされている。

歌麿の描く美人像は、少し視線を下げた、うつむいた格好のような肉筆画が多くみられる。それは錦絵にも散見されるが、寛政期ではあまりみられず、むしろ享和期以降の時期に顕著な画風の特徴であろう。作例を挙げるならば、「青楼六家撰」シリーズにみられる、頭を少し下げて客に手紙を書く遊女や、類似した構図で本を読む遊女が描かれている。肉筆画における画風はというと、浅野氏も指摘しているように、太く濃い上瞼の描線に灰色の輪郭線を取り、顔の中心に向かって薄くなる眉をもつこと²⁴が、その特徴として挙げられる。筆者がさきに挙げた「納涼美人図」と「更衣美人図」とを比較したところ、後者のほうが、首の角度により傾斜がつけられ、寛政期にはそのきわが丸みを帯びていた目は切れ長に変化し、上瞼の線はより太くなり、唇の描き方もより立体感を増す（唇の描き方については後述したい）。耳にかかる髪の毛の表現は、歌麿の三部作（「品川の月」米国フリーア美術館蔵、「吉原の花」ワズワース・アセニウム蔵、「深川の雪」岡田美術館蔵）からもみてとれるように、髪が耳にかかる割合がより増していることが判明する。

対して、栄之の肉筆美人画においては、寛政期のものと文化期頃の作とでは目の表現が異なる。たとえば、その変化がわかりやすい例としては「円窓九美人図」（MOA 美術館蔵）（図 10）と「胡蝶の夢」（図 11, 12）（太田記念美術館蔵）が挙げられる²⁵。「円窓九美人図」では、さまざまな階級の女性が一堂に会し、その女性たちの表情もほぼ全員が微笑んでいる。ところが「胡蝶の夢」では、上を見上げる女性が物思いに空想に耽るようすが描かれており、その面貌表現は恍惚とした表情で描かれている。寛政期には盛んににこやかな美人を描いていたが、享和期以降は、右と左で別々の方向をみているような、視点の定まらないようにみえる美人が頻繁に描かれるようになる。具体的には、寛政期には肉感的であった面貌表現が、顔の厚みが薄くなり、全体的によりスリムなものに変化している。唇につ



図10 鳥文斎栄之「円窓九美人図」絹本着色 寛政期頃 MOA 美術館蔵

いても、「朝顔美人図」(図13)の口角が大きくあがっているのに対し、「胡蝶の夢」では、少し下がり気味に描かれる。前者では、目も大きく描かれていたが、後者では、幅がより狭くなっていることがみてとれる。

ここで、栄之画の美人の耳の出し方に注目してみると、寛政期には髪が



図 11 鳥文齋栄之「胡蝶の夢」絹本著
色 文化期頃 太田記念美術館
蔵



図 12 鳥文齋栄之「胡蝶の夢」(部分)

ほんの少し耳にかかるか否かという表現であったが、栄之画もまた文化期頃になると、髪が耳にかかる部分が少しずつ増えていくのがみてとれる。栄之の「蛭狩り美人図」(川崎・砂子の里資料館蔵)においても、髪が耳に



図 13 鳥文斎栄之「朝顔美人図」

かかる部分が比較的多く描かれているのが確認できる。このように、ほとんど同じスタイルを貫いた栄之の作品も、具にみていくと、画風に微細な変化が生じていたことが確認できた。

歌麿も享和期以降は表情のゆたかさが抑えられ徐々に落ち着いた表情へと変化していく時期ではあるが、栄之もまた、新たな境地に達し、新しいステージへと入っていくようすがみとれる。

歌麿が没して以降も栄之は没年まで作画を続けるが、文政4年(1822)頃の作「見立三酸図」(米国ボストン美術館蔵)に描かれる人物表現は、それまでの美人図よりも全体的に動きの少ないモチーフがあらわされている。耳にかかる髪については文化期と同様であるが、文化期にはまだ人間らしさがのこっていた栄之の美人像も、文政期になると表情のより少ないそれへと到達するさまがみとれる。さきの「胡蝶の夢」と比較すると、眉が細くなり、簪が太くあらわされるだけでなく、脛や頬に朱色を挿し、立体感がだされている点が大きく異なる。以上、微細な変化を追うこと

で、それぞれの時代に描かれた作品の画風の特徴が判明した。

4. 栄以前の肉筆美人図における“笑み”と、栄之画の“笑み”の特徴

ここでは、笑みを浮かべる美人図が描かれてきた歴史に注目し、以下に考察を進めたい。肉筆浮世絵では、まず寛文美人図に、柔らかな笑みを浮かべる美人図が描かれている。たとえば「美人と役者図」（作者不詳、個人蔵）²⁶ や松野親信筆の「読書美人図」（個人蔵）²⁷ では、微笑むような表情の人物像があらわされている。そのほかの絵師の作品には、微笑んでいるか否か判別のつかない表情や、すまし顔の女性像が多くみられる。鳥居派の絵師では、笑顔の描かれた作品もみられるが、たとえば懐月堂安度（生没年不詳）やその一派の絵師などには、笑みを浮かべる美人図はほとんどみられない。その理由としては、この一派の美人図には「型」ができており、そのほかの表現があまりみられないからであろう。宮川長春（1682-1752）やその弟子の一笑（1689-1780）などには、笑みを浮かべる美人図もみられるものの、長春は微笑とでもいうような柔和な笑み、一笑は何かを企んでいるようにも、自信があらわされているようにもみえる、独特ある笑みの描き方がなされている。そして鈴木春信（?-1770）以降は、清長でさえも笑みを浮かべた肉筆美人図はほとんど描いていないようである。たとえば先にあげた栄之筆「円窓九美人図」と春章筆「竹林七妍図」（図 14）（東京藝術大学大学美術館蔵）とを比較すると、両作品ともさまざまな美人が集うが、春章画の表情は必ずしも微笑んでいるとはいえず、むしろ慎ましやかな面持ちである。春信の描いた、表情の少ない人形のような美人図の系譜が春章にも脈々と受け継がれているのだろう。栄之もまた享和期以降、夢幻的な美人を描くようになるが、寛政期の栄之による油の乗った美人図には、明らかに笑みを意識したものが多くみられる。

栄之周辺の絵師の肉筆画では、寛政期頃、歌川豊春（1735-1814）や歌川



図 14 勝川春章「竹林七妍図」絹本著色 寛政元-4 年頃 東京藝術大学大学美術館蔵

豊国（1769-1825）が微笑む美人図を描いている。たとえば、豊春筆「遊女と禿図」（中外産業株式会社原安三郎コレクション）²⁸は、花魁道中のようすを描いたものであるが、花魁の目は大きく開き力強く、表情は自信に満

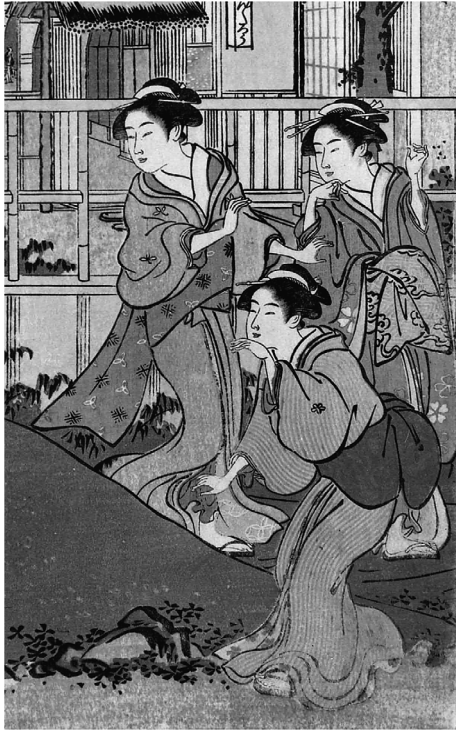


図 15 鳥居清長「坎々楼由良之助遊興」(部分)大判錦絵三枚続うち左 寛政中期
公益財団法人 平木浮世絵財団蔵

ちあふれているかのようである。栄之画と比較すると、口角が上がっている点は共通するが、目の描き方が異なり、表情の印象は大きく変わる。つまり、栄之の描いた柔和な微笑みとはまた異なった種のものである。

さて、栄之の師である狩野栄川院典信は、「大黒図」や「唐子遊図屏風」(ともに板橋区立美術館蔵)など、画面いっぱいに存在感を放ち口を横に大きくあけて笑う大黒や、表情ゆたかに遊ぶ唐子を肌の質感まで見事に描いている。粉本主義ともいわれる狩野派において、じつはこうした表現は

珍しく、典信はユニークな絵師であった。栄之もまた、笑みを浮かべる福神図を描いている（「三福神図」個人蔵）など、影響が色濃くあらわれており、栄之はこうした師の人物像の描き方を習得した可能性もある。たとえば「唐子遊図屏風」にみられるように、耳を幅広く描くことについても、同様に師の影響がみられると筆者は考える。詳細については稿を改めて論じたいが、栄之が狩野派の奥絵師から受け継いだものは作画の基礎となっているとおもわれる。以下私見ではあるが、寛政期にさまざまな表情を描きだした歌麿と異なり、栄之が笑みを意識して制作していたのは、遊女のだらしない一場面やおもしろみのある表情などで人気を獲得していった歌麿に対する、栄之の選んだ道といえるかもしれない。

さて、栄之の嫌みのまったくない無垢な笑顔は、ことさらに清長の影響を強く感じさせる。清長の作品をみても、天明期には、アルカイク・スマイルのような、微笑を浮かべる美人も散見され²⁹、清長はこの時期全般にははなりとした美人図を描いている。寛政中期になると、たとえば「隅田川桜の景」（個人蔵）³⁰や「坎々楼由良之助遊興」（公益財団法人 平木浮世絵財団蔵）（図 15）にみられるように、栄之ののちに描くようになる、明らかに微笑んでいる、無垢な笑顔が描かれていることがみとれるのである。比較すると、両者が類似していることがわかる。

たとえば清長による、さきの「坎々楼由良之助遊興」と栄之画「略三幅対 小野小町」（太田記念美術館蔵）（図 16）とを比較すると、描かれる美人像は非常に似通っていることがみとれる。清長は、鼻孔の線を高めに描いているが、栄之は清長とは異なり、鼻孔の線を低く描くことで、さらに品のよい美人図へと変化させている。また清長は、この三枚続において、すまし顔の美人図も描いており、基本的には、口角の上った美人を描いているものの、さまざまなヴァリエーションを加えている。以上から、栄之は天明期に引き続き寛政期においても、清長の作品から、その美人の表情を学びとり、自身の作品に反映させていることが明白である。そ



図 16 鳥文斎栄之「略三幅対 小野小町」(部分) 大判錦絵三枚続うち左 寛政後
期頃 太田記念美術館蔵

してこの微笑む美人は、寛政末期になると大首絵として出版されていくことになる。

つまり、栄之の無垢な笑みは、清長からの受容により描かれたものと推察できるが、栄之はさらに顔のパーツの描き方を工夫することにより、より気品高い美人を描くことに成功している。またこの無垢な笑みは、寛政期の栄之肉筆美人画における特徴であるといえるだろう。



図 17 喜多川歌麿「雪兎図」(部分) 絹本著色 寛政後期頃 個人蔵

5. 唇の描き方と、美人画における歯の描写

さて、ここで、両絵師の唇の描き方に注目したい。栄之の唇の描き方は、上唇に白く線を入れて立体的に描くところが特徴的である。歌麿がそのような描き方をするのは寛政後期以降、たとえば「雪兎図」(個人蔵)(図 17)などにみられる。というのも「納涼美人図」(図 18)の唇をみると、あまり立体的には描かれていないことがわかるからである。唇を立体的に描く手法は通常狩野派の絵師など本絵師による作品にみられるもので、唇の輪郭線と、その彩色のみで立体感をあらわしている。歌麿の口の描き方の特徴はというと、たとえば、寛政期の代表作のひとつである「夏姿美人図」(公益財団法人 遠山記念館蔵)(図 19)にも、歯が明瞭に描かれていることがわかる。

栄之画については、歯が明らかに表現されているとは言い難く、肉眼



図 18 喜多川歌麿「納涼美人図」(部分)

でもほぼ確認できない。加えて、栄之の口内の描き方は、人物の口のなかに黒い線が引かれているのが特徴である。その線が歯をあらわしているとも考えられるが、この表現は、どうやら美人図に限られたようで、栄之筆「蜀山人〈太田南畝〉像」(東京国立博物館蔵)では南畝の歯がはっきりとみえているのがわかる。栄之以前の美人図においては、歯を一本一本描きだすことのほうが珍しく、栄之のそれはむしろ伝統的な美人図の描き方といえるだろう。しかし美人図において、歌麿は栄之と異なり、美人の歯までも克明に表現していたことは注目に値する。

歌麿は錦絵においても、たとえば美人大首絵などに歯を描いており、歌麿にとって歯は美人図において重要であったことを示す。歯の表現はそれまでの役者絵にはすでにみられるものの、美人図において、歯を一本一本描きだした作例は、寛政期以降徐々に増えていったものと考えられる。寛政期の豊国の錦絵美人画にも歯が描かれている(たとえば、「なにわ屋きた」, 「高島ひさ」川崎・砂子の里資料館蔵など)。しかしながら栄之つい



図 19 喜多川歌麿「夏姿美人図」(部分) 絹本着色 寛政期 公益財団法人 遠山記念館蔵

ては錦絵においても、歯を描いたものは現時点で確認できない。他方、春章はというと、「娘道成寺図」(個人蔵)においても歯を一本一本描いたさまは確認できず、口内の墨線のみが確認できる。清長においても、歯を明確に表現した錦絵および肉筆浮世絵は発見できない。だが、寛政期における豊広の肉筆画には、歯が明瞭に描かれているものがある(「三味線をもつ芸者」川崎・砂子の里資料館蔵)。時代が下って菊川英山(1787-1867)(たとえば「風車をもつ親子」川崎・砂子の里資料館蔵)や、歌川派(国貞、国芳など)の絵師たちによる作品には歯が明瞭に描かれていることがみてとれ、幕末にかけては、寛政までとは逆に歯を一本一本描くほうが主

流となっていくことがわかる。

すなわち、栄之と歌麿の美人図において、齒を明瞭に描いたか否かは両者の決定的な違いであることがわかり、伝統的な絵画手法を重んじた栄之と、新しい表現方法を取り入れた歌麿との作画姿勢の相違が作品に如実にあわれていると考えられる。

6. 栄之、歌麿の美意識

歌麿晩年の作のひとつに、「更衣美人図」(出光美術館蔵)(図 20)がある。本作には、下唇を玉虫色に塗りあげた笹色紅が描かれていることがわかるが、これは文化期頃から流行する化粧法である。文化 3 年(1806)に没する歌麿が描いているということから、彼が生きていた時代にもすでに一部ではこの化粧法がもちいられていたことを示す。一方で栄之の作品に笹色紅で描かれた美人像は管見の範囲では確認されない。栄之は文化、文政期まで作画を続けていたが、笹色紅を描かなかったということからは、彼自身が笹色紅で描かれる女性像を描くことを良しとしなかった、あるいは注文客がそれを良しとしなかったということが考えられる。しかし現時点で確認できる作品にまったく描かれていないということは、やはり栄之の美意識に合わなかったと考えたほうが自然であろうか。栄之は基本的には自身のスタイルを貫こうとしたこと、あるいはまたそのスタイルが注文客に好まれたことが、こうしたことからもうかがえる。

さてつぎに歌麿について述べたい。彼の描いた一人立ちの美人図をみると、とくに晩年に近づくほど俯いた美人の多さに驚くが、その目線の先にあるものとは、おそらく、歌麿の得意とした市井のさまざまな女性たちの生きざまをありありと表現することにあっただのではないか、つまり歌麿は、描かれる美人たちの瞳の奥底に秘めた感情や憂いを、彼女たちの伏せた目線によってあらわしたかったとも考えられるのである。そしてそれは同時に、髪の毛やうなじの表現にこだわった歌麿ならではの独自の美の表



図 20 喜多川歌麿「更衣美人図」(部分)

現方法でもあり、晩年に達し得た、女性の艶めかしさを追求した成果ではないだろうか。また、歌麿がこうした表現に行き着いたのは、市井の女性たちの生きざまが、生きるために売れる絵を描き続けなければならない絵師としての自らの境遇と少なからず重なる部分があったのではないかと筆者は推察する。ことに、蔦屋の没した寛政9年以降、そうした傾向が強くなっていくようにおもわれる。たとえばそれは、晩年の作「嶋台を持つ娘立姿図」(文化前期頃 摘水軒記念文化財団蔵 千葉市美術館寄託)にも強くあらわれているような印象を受ける。本作は、生々しい女性の生きざ

まが描かれた寛政後期から享和期にかけての見応えある美人図とは趣が異なり、めでたい席の準備をするはずの女性の表情はどこか虚ろである。先を見遣うような目つきには、晩年失意のうちにあった歌麿の心境があらわれているようでもある。本作もまた、首の角度に大きく傾斜がつけられる歌麿晩年の作風が色濃く示されている。

ここで、周辺の絵師と比較してみたい。たとえば、春章は、「桜下の遊女」（千葉市美術館蔵）などの俯いた美人図を数多く描いていることがみてとれるが、それだけではなく、「婦人風俗十二月 正月」（千葉市美術館蔵）のように、彼は上を向いた美人図も制作している。春章もまた表情の少ない美人図を多く描いているため、美人の感情をあらわすには、目線がとくに重要な意味をもつとおもわれる。栄之の場合、視線をまっすぐ前に向けて微笑む、あるいは、少し上を見上げて笑う美人図は錦絵だけでなく肉筆美人図にもみられる。そして文化期頃になると表情が一層抑えられた美人図がみられるようになるが、上を見上げるポージングにより、描かれる女性の心のうちをあらわしていると考えられる。時代を遡ると、上を見上げた美人図は春信の錦絵にもみられ、春信もまた表情の少ない美人図を描いていることから、表情の少ない美人が上を見上げることによりその内面を表現するという手法は、春信から春章、栄之に至るまでに通じる同種の美意識により生みだされたものといえるかもしれない。

続いて、栄之が他の同時代の絵師と異なっている点は、正面を向いた美人図をほとんど描いていないことである。歌麿は正面を向いた美人図を描いており、清長もまた、正面から禿のすがたを描いている³¹。両者は描き方のヴァリエーションのひとつとしてもちいているようであり、春章も同様である。しかし現時点で筆者が把握している錦絵・肉筆画のなかでは、栄之は正面を向いた美人図を描いておらず、正面から描くことは彼の美意識に合わなかったと考えられる。

さらに、清長は眉間に皺を寄せる女性像をも表現しているが、栄之は不

快な表情というものをあらわしておらず、また老婆に関してもほとんど描いていない。歌麿をはじめ同時代の絵師の作品と比較しても、彼らとは美意識が異なっていることがよくわかる。

さいごに、色づかいに関しても、両者は大きく異なっている。歌麿は、濃紺、墨、緑、赤を頻繁に用いているが、栄之は赤、鶯、茶、紫、淡い紫や紺などをおもにもちいている。栄之の色づかいは、彼の作品における品の良さを演出している一要因とおもわれる。具体的には、朱色は彩度が高く華美な印象を与えているものの、そのほかの色彩は彩度が抑えられている点に工夫がみられる。とくに紫色は栄之にとって重要な意味をもっていたようで、濃さのヴァリエーションはあるにせよ、ほとんどの作品に入れていることが確認できる。そしてその紫に加え、朱色や金の煌びやかさは、雅やかな情趣を感じさせる。対して歌麿は、落ち着いた色味をつかい、表立った派手さではなく、江戸の粋を表現したとも考えられるだろうか。

以上、栄之と歌麿の美意識の違いについて触れた。

おわりに

栄之と歌麿、同じ時代を絵師として歩んだふたりの功績は、浮世絵を進化（あるいは深化）させたことにある。それは黄金期という、浮世絵の歴史のなかで、最も人物表現の可能性が開化したエネルギッシュな時代でもあり、それと同時に、江戸幕府に抑圧され、それぞれの生きる道を探っていた苦しい時代でもあったがゆえに、このような多様な浮世絵が描かれることになったと解釈できる。

あくまでも美しさにこだわった栄之、美しさだけでなく、醜さ、滑稽さをもあらわすことに挑んだ歌麿。このふたりの表現方法は、口や目の描き方、口角の上がり具合、歯を描いたか否か、耳の出し方、うなじや後れ毛、ほつれ髪を描き方によって、差異が生まれており、互いに影響を受け

合いながら類似した美人図も描いているものの、それぞれの目指すところはまったく違っていたといっても過言ではないだろう。歌麿が明らかに微笑む美人というものをあまり描かなかったのは、人間の生きてきた背景、置かれている状況、それぞれの苦しさ、辛さ、懸命さなどをもあらわしたかったのではないかと筆者は改めて強調したい。

対して栄之はたとえば決して切見世などの下級の遊女などを描かなかったことから、あくまでも自身のなかにつねに理想の女性像をもち、美しさだけでなく、知性や品格が感じられる美人像を追い求めていたことが推察される。そしてそれは栄之にとって、知的で芸能にも秀でた高位の遊女である花魁という対象が敬意を払うべき存在であったために、彼にとって好画題であったことは想像に難くない。さらに、親子を主題として描いた春章と歌麿とは異なり、栄之は家族というものを描いていない。その理由としては、栄之の描く品の良い遊女たちこそが、彼の顧客層—たとえば知識人・富裕層の人びと—が求めていたものであったともとらえられるのである。

さらにいえば私見では、一般的に栄之の美人図は一見表情の少ない人形のような美人図と評されがちであるが、それは武家出身であった彼の出自とも深い関係があると考えられ、たとえば浮世絵版画という俗の美術において、他の浮世絵師と異なり不快な表情を描かなかったことなどからも、建前と本音を区別した武士の価値観を自らの美人画にも登用したとみられる。負の感情を前面には出さない、高位の遊女たちの強さやプライドをあらわしつつも、その表面とは相反する脆さを、細く華奢な体型などにあらわし表現し得た点で、栄之はすぐれた美人絵師であるといま改めて再評価されるべきであろう。

(附記) 本稿を執筆するにあたり、川崎・砂子の里資料館・斎藤文夫氏・慶應義塾大学・内藤正人氏、千葉市美術館・田辺昌子氏、板橋区立美術館・印田由貴子氏、江

戸文物研究所・内村修一氏，角匠・角田日出男氏ならびに菊地信治氏にご尽力いただき作品調査をさせていただきました。画像提供や掲載許可にあたっては，出光美術館・廣海信彦氏ならびに安藤智子氏，公益財団法人 遠山記念館・山辺寛史氏，東京藝術大学大学美術館・富田景子氏，MOA 美術館・矢代勝也氏ならびに西尾勇氏にご協力賜りました。ここに深甚なる感謝を申し上げます。

注

- ¹ 朝岡興禎編『古画備考』三一巻 嘉永3年（1850）国会図書館蔵
- ² 瀬川富三郎編『諸家人名 江戸方角分』文政元年（1818）刊
- ³ 拙稿 染谷美穂「史料と評価の変遷からみえる鳥文斎栄之の画業と諸問題」『芸術学』三田芸術学会 2019年
- ⁴ 浅野秀剛「喜多川歌麿の伝記的事項と画業の概要」『喜多川歌麿』展覧会図録 千葉市美術館 1995年
- ⁵ MM. VIGNIER et JEAN LEBEL, YEISHI CHOKI HOKUSAI : estampes japonaises. Paris. Des ateliers photo-mecaniques D.-A. Longuet. 1913.
- ⁶ 前掲註（4）
- ⁷ 内藤正人「鳥文斎栄之の，いわゆる“吉原通い図巻”について」『肉筆浮世絵大観3 出光美術館』講談社 1996年
- ⁸ 浅野秀剛『新潮日本美術文庫 16 喜多川歌麿』新潮社 1997年／内藤正人「歌麿と同時代の絵師たち，および歌麿イズムの継承者たち」『歌麿 決定版』平凡社 2016年
- ⁹ 内藤正人「浮世絵の絵画から判明する，絵師および作品の状況—絵師の描く筆線と，版刻による線描は違うのか？」『筆魂 線の引力・色の魔力—又兵衛から北斎・国芳まで—』展図録 すみだ北斎美術館 2021年
- ¹⁰ 日野原健司氏もそのように述べている。日野原健司「浮世絵師たちと狂歌壇のつながり—京伝，歌麿，重政の場合」『歌麿・写楽の仕掛け人 その名は葛屋重三郎』展覧会図録 サントリー美術館 2010年
- ¹¹ 前掲註（4）
- ¹² ティモシー・クラーク「歌麿と吉原—「青楼の画家」再考—」『喜多川歌麿』展覧会図録 千葉市美術館 1995年，林若樹・三村竹清『蜀山人判取帳』米山堂 1931年
- ¹³ 拙稿 染谷美穂「浮世絵師・鳥文斎栄之の美人画—個人様式の形成と独創的表現の模索—」『美術史』179冊 美術史学会 2015年
- ¹⁴ 前掲註（13）
- ¹⁵ 前掲註（13）

- 16 前掲註 (4)
- 17 浅野秀剛『歌麿版画の編年について』『喜多川歌麿』展覧会図録 千葉市美術館 1995 年
- 18 前掲註 (4)
- 19 前掲註 (13)
- 20 前掲註 (13)
- 21 小林忠氏によるご教授と、自身の調査経験による。
- 22 鳥山石燕『百鬼夜行』内に「鳥田氏」の印が確認できる。国立国会図書館デジタルコレクション (<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2553975?tocOpened=1> : 閲覧日 2020 年 11 月 16 日)
- 23 『喜多川歌麿展』展覧会図録 とちぎ蔵の街美術館 2015 年
- 24 『喜多川歌麿』展覧会図録 (千葉市美術館 1995 年) 内《更衣美人図》解説
- 25 田中達也「紅嫌い技法及び同様式の肉筆画法について」『浮世絵芸術』80 号 国際浮世絵学会 1984 年
- 26 『いっぴん、ベッピン、絶品！—歌麿、北斎、浮世絵師たちの絵画』展覧会図録 (渋谷区立松濤美術館 2020 年) 所収
- 27 前掲註 (26)
- 28 前掲註 (26)
- 29 たとえば鳥居清長「当世遊里美人合 又江涼」左 (『鳥居清長展—江戸のヴィーナス誕生—』展覧会図録 千葉市美術館 2007 年)
- 30 『鳥居清長展—江戸のヴィーナス誕生—』展覧会図録 千葉市美術館 2007 年
- 31 鳥居清長「松葉屋内瀬川」天明 2 年 (『鳥居清長展—江戸のヴィーナス誕生—』展覧会図録 千葉市美術館 2007 年)

画像出典

- 図 1 : Original: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: Gift of Charles Lang Freer, F1905.294
- 図 2-5, 7, 8, 11-13, 16-18 : 自身の撮影による
- 図 6, 10 : MOA 美術館より画像提供
- 図 9, 14, 20 : 『生誕 290 年記念勝川春章と肉筆美人画—〈みやび〉の女性像』出光美術館図録 (2016) より転載
- 図 15 : 公益財団法人 平木浮世絵財団より画像提供
- 図 19 : 公益財団法人 遠山記念館より画像提供