

教育学研究科修士学位論文

2006 年度

鏑木清方における美人画とモデルとの相互関係に関する研究

－ ＜一葉女史の墓＞の研究を元に －

京都教育大学大学院 教育学研究科

教科教育専攻 美術教育専修

山崎 勝志

目次

	ページ
1. はじめに.....	1
2. 「美人画」の系譜とその特性.....	3
2.1. 「美人画」の発生と研究事例.....	3
2.1.1. 美術史上の「美人画」.....	4
2.1.2. 先行研究からみる「美人画」.....	6
2.2. 人物画のジェンダー.....	9
2.2.1. 肖像画の男性像.....	9
2.2.2. 「美人画」の女性像.....	10
3. 清方の人物画.....	11
3.1. 清方の肖像画.....	11
3.2. 清方の「美人画」.....	13
4. <一葉女史の墓>について.....	14
4.1. 清方作品のモデル.....	15
4.2. 清方と文学.....	16
4.3. <一葉女史の墓>.....	17
4.3.1. 構図分析.....	19
4.3.2. 美登利.....	22
(1) <たけくらべ> (『研究画林』).....	22
(2) <たけくらべ> (烏合会第 17 回展).....	23
(3) <たけくらべの美登利> (第 11 回七玄会展).....	24
(4) <たけくらべの美登利> (『苦楽』).....	25
(5) その他の美登利.....	25
4.3.3. 美登利の年齢の変化.....	28
4.3.4. 西洋画との関係.....	36
(1) 世紀末絵画の影響.....	37
(2) 図像からみるデカダンス.....	38
4.3.5. <一葉女史の墓>における真のモデル.....	41
(1) 山岸りう.....	42
(2) 都築照.....	43
(3) 樋口一葉.....	48
5. おわりに.....	51
5.1. 清方における<一葉女史の墓>の特異性.....	51
5.2. 「美人画」.....	53
註.....	54
参考文献.....	57
図版出典.....	59
付記.....	60

1. はじめに

近代の美人画家伊東深水是、河北倫明との対談「美術対談-美人画について-」において師を次のように述べている。

「(前略)ところで今の美人画のと昔と比べて、これははなはだおこがましい話ですが、浮世絵画家のなかに、清長とか、歌麿とか、春信とか、代表的な人がいろいろあるでしょう。現代の作家のだれにどれがあてはまるかということですよ、つまり見立てですね。そうすると清方先生はやはり春信だともう。色彩画家であり美しい夢を非常にもっている。(後略)」¹⁾

鈴木春信は、江戸時代、浮世絵における新たな見地で錦絵を大成させた浮世絵師である。その色彩は、織物のように華やかで、描かれる女性は優雅で艶やかな中に親しみが溢れている。市井に愛された浪漫性の高い作品群はその後の浮世絵画家に多大な影響を与えた。その中で女性の真の美しさを描きだし、同時に人間と云う幽玄な対象を相手に浮世絵を大成させた。また、一種独特の夢幻的な情感をにじませた作品を世に送り出している。浮世絵の隆盛を築き上げ、近世以降の美術史にその思潮は継承されていった。その鈴木春信に例えられ、近代美人画のジャンルを確立させた日本画家が鏑木清方（本名健一）[明治 11 年（1878）－昭和 47 年（1972）]である。弟子の伊東深水是清方の作風を適切に捉え、特徴を見事に言い表している。鈴木春信のように、清方の文学的な浪漫溢れる作風は、生涯を通して作品の随所に見受けられた。時に文学作品に強い影響を受け叙情的な画面を演出すれば、時にモデルとなる美人の内面までも描き出している。

そして、注目すべきは「美しい夢」という部分である。「美しい夢」とはどのようなメタファーなのか。清方が描く「美人画」とは単に美人を描いているのではなく、清方による主観的な要素の集合体である。その中には清方が描くモチーフとそのモデルとの間に複雑に交錯するベクトルが存在し、さまざまな相互関係を形成している。その一連の過程に、「夢」と称される要素が隠されていると考える。

稀代の美人画家として、「西の上村松園、東の鏑木清方」と称されている清方は、楚々として清らかな女性美を描き、近代美人画の発展に大きく貢献した。清方は、明治 24 年（1891）、水野年方に師事し、挿絵画家を志す。42 年（1909）、第 3 回文展に初入選し、そ

の後官展系展覧会で活躍する。大正6年、(1917)第11回文展で特選、文展が改組された帝展では、8年(1919)の第1回から審査員を努める。昭和2年(1927)、第8回帝展で<築地明石町>が帝国美術院賞を受賞、29年(1954)、文化勲章を受賞し、名実と共に日本画壇の大家となっていた。

清方初期の代表作として、<築地明石町>と並ぶ<一葉女史の墓>[図1]がある。明治35年(1902)、清方が同志達と結成した烏合会の第5回展に出展され、初期肉筆画として特に異彩を放っている作品である。「美人画」でありながら、墓石を抱く美女を描いた構図は異質であり、他の作品とは明らかに一線を画していると思われる。

<一葉女子の墓>が異質である要素として、描かれている美女が創作物のキャラクターである点である。この美女は、

樋口一葉が産み出した名作『たけくらべ』のヒロイン美登利として描かれている。その美登利が水仙の花を持ち、一葉の墓に参る情景が描かれているのだ。『たけくらべ』は、明治文学の不朽の名作として語り継がれているが、その世界観を絵画化した作品は数少ない。

一般に、「美人画」を描く上で、画家は女性像となる当世美女を理想化して表現する。しかしながら、<一葉女史の墓>に限っては『たけくらべ』の美登利をモチーフとして描き、独自の画面設定を行っている。美登利が、『たけくらべ』の作者である一葉の墓に参る構図は、当然ながら清方が創作したものであり、『たけくらべ』作中の場面ではない。清方は、他に『たけくらべ』の一場面を描いた作品を残しているが、<一葉女史の墓>には、物語本文を越えて清方が画面に取り入れた数々の思潮が流れ込んでいると解釈する。そこにはどのような制作意図や表現が背後に潜んでいるのだろうか。<一葉女史の墓>には、従来



図1 鑓木清方 <一葉女史の墓> 明治35年 鎌倉市 鑓木清方記念美術館蔵

の「美人画」の枠では語りきれない部分が多々あり、清方の追求した女性像を探る上でも注目に値する。

そこで、本研究では清方の初期の代表作〈一葉女史の墓〉に焦点を当て、特異性と制作動機にその起点を置き、多角的に検証を行う。清方独自の女性像を従来の枠組みと比較し、異なる視点から読み解くことで、清方の描く「美人画」とモデルとの特異な関係性を明らかにしたい。そして、清方の「夢」と〈一葉女史の墓〉に隠された想いの一端を探ろうとするものである。同時に、女性像を追求した清方の「美人画」について考察を試みたい。

以上のような主張の妥当性を論証する為に、次のような順序で論を進める。まず、第2章では、「美人画」における問題を持ち上げ、現状分析と確認を行う。次に第3章では、清方の描く人物像を前章の問題と絡めながら分析検討する。そして第4章でこの研究の起点である清方の〈一葉女史の墓〉についての論考を行う。最後に第5章でこれまでの論をまとめ、総体的に検証を行う。

2. 「美人画」の系譜とその特性

「美人画」と言う言葉を聞いて一般的に何を思い浮かべるであろうか。菱川師宣の〈見返り美人図〉（17世紀末、東京国立博物館蔵）であろうか。それとも、喜多川歌麿の〈婦人相学十牀のうち浮気の相〉（18世紀後半―19世紀初、東京国立博物館蔵）であろうか。もしくは、上村松園の〈娘深雪〉（大正3年、足立美術館蔵）であろうか。「美人画」はこれらの作品を始め、世に出回っている「美人画」の代表作品の流行により、非常にポピュラーな主題として知られてはいる。しかし、「美人画」の歴史を紐解くと、その歴史は以外にも新しく、不確かな材料によって認識されていることが多い。

清方の作品を論じる前に「美人画」とはどのような絵画なのか、「美人画」が対象とする女性像の考察が必要であると考え。ここでは、「美人画」が孕む数々の問題を幾つかの研究を元に取り上げたい。

2.1. 「美人画」の発生と研究事例

絵画において対象となるモチーフは具象として大きく風景と静物、そして人物に分けられる。風景画は、画家の心象風景と空間の印象を捉え創造していく。静物画は、対象のレイアウト・陰影・個と個の存在感を描き出す。一方、人物画は、モデルとなる実在、また

は想像の人物を対象に捉える。特に、風景では無く対象が人物となることで、画家と対象の関係性はより複雑に介在してくる。

そして、人物画の中でも「美人画」というジャンルは日本特有のものである。「美人画」とは簡潔にまとめるなら、一般的に女性の美しさを強調して描いたものであり、その時代の世相を反映した理想化された美人を描いている絵画だ。西洋画では主に、貴族階級の肖像画として発展し「美人画」なるジャンルは発生しなかった。かの世界的な名画<モナリザ>（レオナルド・ダ・ヴィンチ、1503～06年、ルーヴル美術館蔵）や<真珠の耳飾りの少女>（ヨハネス・フェルメール、1665年、マウリッツハイス美術館蔵）などは日本の「美人画」と共通の美しさや形式を持ち合わせているし、肖像画ではないがヴィーナスや聖母マリアのような神話・宗教画の中では神格された女性像として描かれている。しかし、これらは日本の「美人画」とは本質的に異なり、概念として同様のものは西洋画に存在しないのである。

一方、日本の「美人画」は、一般的に江戸初期から浮世絵を中心に発達した。それ以前においては、人物画の表現として、伝統的な平安朝や鎌倉時代の肖像画である源頼朝像、平重盛像、安土桃山時代の豊臣秀吉像、さらに歴代天皇の御影など男性肖像画があるが、女性の肖像画については、少ないながら武家の婦女の肖像画が描かれている。女性肖像画は、「美人画」とは対置に位置する絵画である。記録的、備忘録な要素の強い肖像画とは異なり「美人画」は世俗の美しさを理想的に描いているのが特徴だ。浮世絵のカテゴリーとして生まれた「美人画」はそれまで、庶民には敷居の高かった絵画をより大衆のものとし、身近に浸透させることとなったのだ。

このように、「美人画」は、日本画における分野の中でも特異な存在として位置づけられている。美人を描いていること、それも理想化された女性像で描くことが「美人画」の本質であると考ええる。しかし、近年の日本画を観ると画家の個性の際立った作品として女性を一モチーフとして描くことはあっても女性らしさや女性はかくあるべきだという「美人画」としての核心が失われているように思える。

また、「美人画」の研究においても、様々な角度から、検証が加えられておりその意味合いとして多種多様な見解が行われている。これまでの「美人画」の研究を振り返ることで、「美人画」の本義を再確認したい。

2.1.1. 美術史上の「美人画」

美術史上において、「美人画」は浮世絵の一ジャンルとして確立した。美人を描いていることが条件であるが、美人の定義付けが困難である。「美人画」の論点はそこにある。同様に、複雑化し多様化する日本美術において長らく伝統の上に胡座をかいていた日本画も、その例は枚挙にいとまがない。近代に移植された西洋の美術概念の影響、日本画と西洋画の境界線の希薄化、画題の変化、新たな画材の開発など日本画のアイデンティティが揺らぎつつある。その中で「美人画」はどのように発展してきたのか。現代日本画に描かれる女性像は、会場芸術の一般化、画面の巨大化により美人に主体を絞った作品が減少してきている。言い換えれば、新たな女性像が生まれてきているのである。つまり、女性美も絶えず時代の変遷に従って新しい様相を呈してきている。これは、「美人画」ほど時代の女性美を敏感に反映した作品は無いということだろう。歴史を紐解けば、女性美の移り変わりは非常に目紛しく変化してきた。近年発見された飛鳥時代の高松塚古墳壁画に描かれた女子群像を始め、唐文化の影響を受けた白鳳・天平風俗、王朝美を追求した平安絵巻に描かれる宮廷仕女たち、精悍な鎌倉風俗画、絢爛豪華な安土桃山文化の障壁画・屏風絵、江戸に開花した浮世絵風俗画と、政治性に基づく庶民生活の変動によってあらわれる女性像もまた異なってくる。

では、「美人画」の歴史を確認してみることにする。「美人画」は、一般的に江戸時代、大衆的な風俗画として発達した。前述のように、江戸時代以前にも幾つか当世の美しい女性が登場する作品はあるが、町娘や遊女などを対象に女性の美しさを飽くことなく追求し、多彩に展開させた様式が確率するのは浮世絵からである。これらは、「美人画」という名称では無く、「今様美人図」・「美人絵」・「女絵」などと呼ばれていた。「今様美人図」は、当世の流行風俗を題材にした美人図である。また、「美人絵」は「役者絵」に対応している。そして、「女絵」は、平安時代の絵画用語として貴族の女性たちが愛好した物語絵・絵物語などの情趣に富んだ表現の類いを指す。浮世絵においては、特に湯女図など遊里の遊女を描いた享楽的な絵画を指した。

しかし、このような美人を描いた浮世絵は、画壇のヒエラルキーでは下位に位置し、正当な評価を与えられていなかった。伝統的な日本画の表現からみると、奥深い品格と高い精神性を重んじる「土佐派」や「狩野派」など宮廷・幕府御用達の流派に比べれば、非常に情緒的であり官能の描写に終始しているように思われたからである。

俗に、「美人画」という用語が生まれ、日本画壇の重要なジャンルとして確立するのは明治に入ってからである。浮世絵の流れを組み、近代的な表現で「美人画」を大成させるこ

とに成功した東京画壇の「美人画」と円山四条派の流れから派生した京都画壇の「美人画」、またこれら以外の流派から学び取った「美人画」が近代における「美人画」の確立に貢献していった。この隆盛は、我が国初の官立の美術展覧会である文展・帝展・新文展開設を背景に華やかに展開されることになったのである。それに伴い、「美人画」も日本画壇で正當に評価を受けられるようになり、事実上、「美人画」という呼称が誕生するのである。

このことは、浮世絵風の画面から、文明開化による近代思想の混入した新たな美人像が生まれる背景が影響している。それは、西洋画が流入してきたことによる「洋画」に対する日本画の誕生と期を同じくして生まれた。「一絵」という言葉が「一画」という言葉に取って代わり、日本画のジャンル分けとして、「水墨画」・「山水画」・「花鳥画」などと同様に扱われるようになった為と云われている²⁾。

また、時代思想に反映した女性像が必ずしも美人であるとか、女性らしさを如実に物語ってきたわけではないことを念頭に置かねばならない。平安時代、人物画の主流であった「引目鉤鼻」の表現は当世の画家にとっては無個性で反写実を貫いていた。当時はあからさまに描くことが嫌われており、表情の見分けのつかないものであった。それは、美人や女性像といった風俗的なものを含め品格や優雅さを演出していたのである。

こうした「美人画」の変貌は、その都度、新たな女性像を生み出し、社会的通念や女性意識と連動して異なる要素を持ち合わせている。

2.1.2. 先行研究からみる「美人画」

前述した問題に改めて立ち戻ると、「美人画」とは何であろうか。「美人画」を厳密に規定しようとすれば、その都度、様々な解釈や論議がされており、まとまりきっているとはいえない。

「美人画」とは、当然のことながら女性を主題として描いている絵画であることが前提となる。女性であると同時に「美人」であることがポイントである。では、「美人」とはどのような女性なのであろうか。この「美人」とは、時代によってその意味合いや捉え方が異なるため一様にはっきりとした見解が得られていない。これは、美人画研究に盛んに論じられている主題の一つである。この方面の主な研究として、枝松亜子氏の「＜美人画＞の成立まで-浮世絵から近代美人画へ-」³⁾を挙げることにする。この中で、美術史における「美人画」の説明は次のように記されている（表1）。

表1 枝松亜子氏による「美人画」の説明

- (1) 女性の容貌の美しさを鑑賞するための絵画であること。
- (2) 主に東洋画をさすこと。
- (3) 日本においてはまず正倉院の〈鳥毛立女図屏風〉を古例とすること。
- (4) 次に室町末期に生まれた近世初期風俗画が徐々に女性そのものに主題をしぼるようになったこと。
- (5) やがては肉筆浮世絵、浮世絵版画の成立となってそこでは盛んに美人が描かれたこと。
- (6) 浮世絵が発展を遂げた江戸だけでなく、京都の円山四条派も盛んに美人を描いていたこと。
- (7) 明治以降は上村松園、鏑木清方、伊藤深水をもって三大美人画家とよぶこと。

これの一つ一つ検証していく。

(1) は「女性の“容貌の美しさ”を鑑賞するため」とある。容貌の美しさとは、容姿端麗を指す。女性の顔かたちの美しさとは時代によって異なっている。例えば、平安時代に描かれた〈源氏物語絵巻〉(12世紀前半、徳川美術館蔵)の登場人物は皆、均一な引目鉤鼻で描かれている。画家の個性とは裏腹に、美人の様相は画一的に理想化されていたようだ。その後の浮世絵美人も、多くは引目鉤鼻である。しかし、明治に入ると引目鉤鼻の容貌は衰退し、目鼻立ちがはっきりとした「美人画」が登場してくる。近代化に伴い、女性美の多様化、個性化が実践されてきたのである。

(2) は世界でも類をみない画題であることを指している。「美人画」と云うジャンルは、日本画にみられる画題であり西洋画には存在しない画題である。もちろん、西洋画も女性を描いた作品は数多くある。それは、前述したように肖像画として女性を描いているのである。また裸婦像(ヌード)として女性を描いている。

(3) 〈鳥毛立女図屏風〉(8世紀、正倉院宝物)は、天平時代の樹下美人図である。唐美人が樹の下に配置され、豊穡と多産の祈りが籠められている。豊満な容姿と太く凛々しい眉が特徴である。当時の理想的な美人と云える。

(4) 室町末期、安土桃山時代へと続く中で、徐々に水墨画から色彩豊かな風俗画が描かれるようになる。祭礼図・月次絵など人々の生活を生き生きと描いた風俗画に描かれる女性は、浮世絵美人の源流である。

(5) 江戸時代に入り、肉筆浮世絵・浮世絵版画が流行する。安土桃山時代、絢爛豪華な壁

画・屏風・襖絵を描いた狩野派は徐々に風俗画から離れて行き、変わりに町絵師の描く町衆文化を描いた風俗画が主流になっていった。肉筆浮世絵では、菱川師宣、懷月堂派などが活躍する。浮世絵版画では、多色摺りの錦絵が登場した。「美人画」は、浮世絵に於いて主要な画題となったのである。

(6) 江戸で浮世絵が大きく開花する中、京都では円山応挙を祖とする円山派と呉春を祖とする四条派が台頭する。写生画を中心として活躍するが、「美人画」においても数々の名作を残した。特に、美術史上ほとんど無名であるが、祇園井特と三島上龍の存在は京美人を浮世絵にはない画想で描いている点で高く評価されている。井特は女性の顔をリアルに描き、上龍は花鳥画の華やかさをその衣装に与える。それぞれ円山派と四条派に学び、対照的なスタイルで女性美を表現していった。

(7) 近代は、展覧会芸術が確立され、数々の画家が育った。近代美人画を代表する上村松園、鏑木清方、伊藤深水らも文展を中心に作品が評価されていった。同時代には他に松園と共に「閨秀画家の三園」と呼ばれる池田蕉園、島成園、清方の門下から寺島紫明、山川秀峰などがある。しかし松園、清方、深水の業績や知名度から鑑みれば、この三名を近代の三大美人画家と称するに相応しい。

そして枝松氏の研究では、「美人画」とは浮世絵にみられるような江戸期の「美人画」と、上村松園や鏑木清方に代表される近代の「美人画」の二つであると述べている。両者の時間的隔たりを同種の主題をもつ作品で埋めることによって考察し、「美人画」の成立過程を検証している。特に、近代の「美人画」では松園と清方の画業の歩みとともに、近代絵画のジャンルとして確立していったと考えている。

また、奥平俊六氏の「美人画と肖像画」、「美人と犬」においては成立過程を含め「美人画」の諸相が詳しく論考されている⁴⁾。それによれば狭義の「美人画」の要件に関して、一つに不特定の当世美人を描くこと、もう一つに単独に主題として描く絵画であると概念規定されている。不特定の当世美人とは、近世初期風俗画の遊楽人物図に登場する美人群像などの特定の肖像を描いたものではない女性像であり、肖像画と相反する要素である。そして、さらに単独像として描かれる「美人画」であり、これらの要素を併せ持つ「美人画」として寛文美人図を重要なものとして位置づけている。寛文美人図は本来、遊女の肖像として制作された可能性が高いとし、『伊勢物語』の「河内越」の女を当世美人である遊女の像に二重写しとし我国の「美人画」形成の出発となったと述べられている。また、戦国期から描かれた婦人肖像の中には、「特定」の要素がそぎ落とされ「不特定」の「美人画」と

して流通していったものが数多くあるとされている。それは、婦人肖像のような「特定」の目的をもって制作された人物の肖像画が、その像主に関わる直接的な情報や場面の状況設定から切り離され、観者の支配的な視線に身を晒すものであると述べられているのである。ここで論考されている「美人画」の本質にあるものは、美人が生成される受け皿からさまざまな諸要素が削ぎ取られ、厳選された美しさや女性像といった当世の美人像を構築したものが「美人画」となっていたというものだ。

2.2. 人物画のジェンダー

画家が描く対象は取捨選択によって、また綿密な構想段階を経てモチーフへと到達する。表現の動機となった中心思想へと到るプロセスには、特別な要素が存在する。女性を描く「美人画」には単なる人物画には無い特別な魅力を持ち合わせている。また、女性像は人々の理想として過去にさまざまな形で表現されている。聖母マリア・ヴィーナスなどはその典型であるといえる。神秘的な美しさを人々に提示してきた「美人画」は、洋を超えた共通の意識がある。そこには「美人画」の持つ魅力と女性を描くことへの意義があるはずである。

特に、女性画家が描く「美人画」と男性画家が描く「美人画」の差異が存在する。女性が描く場合、自己投影された虚像であるか否かが問題として浮かび上がってくる。男性が描く場合、それは好色を含む愛欲の理想化された女性を描いているといえる。画家のジェンダーというべきこの問題は、「美人画」の内容の差異を改めて浮き彫りにさせる。それは、女性画家と男性画家の価値観が強く影響している。

まず、人物画とは、人物を描いているのであり、人体を描いているのではない。人体を描くのであれば医学書のように、各部の筋肉の動き、骨格の向きなどを正確に描き出せば良いのである。人物画は対象の人格、精神、雰囲気を伴って“人間”を描くのである。人間像を画家がどのように捉え、表現していくのかが人物画のポイントである。それを踏まえて「美人画」のジェンダーを考察していく。

2.2.1. 肖像画の男性像

ここで、人間像として「男性像」と「女性像」と云う問題が生じてくる。人間を描くに当たり性の属性は常に、芸術の中で問われてきた。それは、歴史上に於いて男性主体の社会構造により、人間像は男性で描かれることが多かった事実が原因であるのではないかと

考える。人物画の起源を辿るとするならば、仏画・風俗画の添景を除く独立したメインの画題として<伝聖徳太子像>となるだろう。その後、平安時代中期に中国肖像画から学んだ祖師像として発達した僧侶の肖像画が描かれる。当初は、模写として描かれることはあったが、本人を写生する「対観写照」へと変化していった。このように、「似絵」と呼ばれる写実的表現が生まれる。そして、禅宗にて師が弟子に法を与える証として肖像画を与える「頂相」が、高僧の肖像として確立する。また肖像画の需要は他に宮廷であり、官職に就いていた藤原隆信やお抱えの絵師が貴族の似絵を描いた。それまで主流であった引目鉤鼻では無くなり写実的な表現が可能となったのは、日宋貿易による宋絵画の影響である。また、藤原隆信の子藤原信実は、藤原定家らサロンの庇護下にあった為、当時のモデル（依頼主である貴族、武家）を画家の個性を表出させた人間像として描くことを遠慮なく行うことができた。しかし、中世の肖像画は戦国時代が終結し、天下が統一された安土桃山時代になると、織田信長、豊臣秀吉らは絶対的君主として自らを神化させ、礼拝の対象として位を無視した肖像画を描かせた。それは、画家にとって絶対君主の威光に対し、自らの感性を反映させることができない時代であった。以上、肖像画は美術史上に於いて男性主体の人間像を表現してきたのである。

2.2.2. 「美人画」の女性像

女性像が、人物画の中で独立した価値観として存在していると考えれば、「美人画」の成立過程で女性像はどのように変わってきたのだろうか。

一般的に女性をモデルに描くことは対象の美しさを表現することである。美しく描くことが画家にとっても鑑賞者にとっても当然の事項のように認識される。女性の優雅な立居振る舞い、凛とした艶姿、女性としての生き方や人格が「美人画」に求められる要素であるからだ。男性像にとっての威厳、貫禄、崇拜意識の対になるといえる。江戸時代の浮世絵に描かれる美人は、女性を中心とし風俗に関わる諸要素が画面の中で構成され、プロマイド的な様相を呈していた。それは、「洛中洛外図」のような俯瞰的な風俗画が徐々に祭礼画や名所図になり、それが歌舞伎図や遊楽図、さらに<松浦屏風>（江戸時代後期、大和文華館蔵）や<彦根屏風>（17世紀前半、彦根城博物館蔵）などの遊楽人物図となり結果的に江戸期の<縁先美人図>（江戸時代、17世紀、東京国立博物館）などの寛文美人図、菱川師宣、懷月堂派らが描いた初期肉筆浮世絵、鈴木春信、喜多川歌麿らが描いた浮世絵美人版画へと対象が絞り込まれていき、近代の「美人画」の誕生に繋がったといえる。風

俗画の中に女性美を追い求め流行していった結果、その時代の世相風俗が女性像の姿を変容させていったのだ。

また、前述のように、男性が美しい女性を望むのこと、女性像として絶えず美しさが求められて来たことは必然であったといえるのかもしれない。一方で、女性が求める女性像とは、上村松園などをみれば凛とした女性としての理想的なあり方を追い求めた「美人画」であったといえる。それは、女性の立場からみた男性社会に対するフェミニズムであったともいえるのではと考える。男性が異性として女性美を求めるに対し、女性は自身と重ね合わせた女性美を求めている。「美人画」の女性像とは時代毎に絶えず変化し、男性・女性双方の「眼」を通して発展してきたのだ。

3. 清方の人物画

人物モデルを対象とした作品に共通する事項は、画家が人物をどのような視点で捉えるかである。前章において、問題として取り上げた人物画のジェンダーを清方の「美人画」と肖像画に焦点を当て検討していきたい。また、そこから考察される清方作品のモデルについて研究を進めていく。

清方の作品群の多くは、人物を対象に描いた。それも、女性を描く「美人画」を描いている。何故、清方は女性ばかりを描いたのか。清方の女性観を確認することで、清方が描く「美人画」の一端に迫る。

3.1. 清方の肖像画

清方は、美人画家として大成した画家である。数多い作品には人物画（美人画・肖像画）をはじめ、芝居絵・風景画など幅広い才能をみせている。中でも、人物を描くことは清方にとって特別な想いがあった。「美人画」を考察する上で、「美人画」となる作品と肖像画となる作品の比較検討は「美人画」の本質に迫るものである。前項（2.2.1）では、肖像画の歴史は男性主体の人間像であり、女性の人間像は希薄であったと述べた。ここでは、特に肖像画について考察したい。

「美人画雑考」において川口直宜氏は次のように語っている。

「肖像画とは、特定の人物をその人の個性的容貌に即して客観的、写實的に描くことが求められているといえる。特に写真が発明される以前においては、いま述べたことは必須

の条件とってよかったわけである。皇帝、王族、貴族、富裕階級が画家に命ずるにしろ、依頼するにしろ、自己の風貌、権勢、威光を後世に伝えるためには、この条件は絶対的なものであった。命令者、依頼者が美人であったならば、それをそのまま客観的に描くことすんだと端的にいえるのであろう。ここには、画家自身の美意識による脚色は、絶対的必要条件とはならないのである。

一方、「美人画」の方は、第一定義⁵⁾で述べたとおり画家自身の美学に基づいた理想化がなされるわけであり、それは主題的表現といってもよいであろう。すなわち、「美人画」は、その根底に理想主義があり、特定の人物を特定するためには描かないゆえに写実的ではないといえる。もちろん、この場合は人間表現であるから人物と理解されるための写実描写はされているのではあるが…。また以上の条件から表現される美人は不特定の女性、非実在のそれといってもよいわけである。たしかに実在の美人をモデルとした「美人画」も何点かあるが、その比率は少ないといつてよい。

それに対し、美人の肖像画は、現実主義、写実主義、客観主義であり、歴史上の特定の美人、実在の女性を対象としているといえる。」⁶⁾

清方をみれば、肖像画は描いたが、それは男性を多く描いており、清方の描く女性の一部を除き、全て「美人画」と評価される。そして、「美人画」の中には、特定の実在する女性を描いている作品が多い。川口氏によれば、肖像画に画家自身の美意識による脚色は、絶対的必要条件とはならないとある。それは、画家の個性を排し、似姿として描くことが主題であることを述べている。肖像画は商業的絵画であり、記録的な意味合いが強い。

そこで、清方の肖像画を大別すれば、二種類ある。一つは肖像画の大筋である依頼者・命令者に依頼され描いた作品である。もう一つは、清方自身の思い入れ、興味で描いた作品である（表2）。

表2 清方の肖像画の分類

依頼作品	「三遊亭円朝像」・「藤懸静也博士寿像」・「橋田邦彦博士像」・「三浦謹之助博士像」・「小竹無二雄博士像」・「女役者衆八」
思い入れ作品	「一葉」・「慶喜恭順」・「先師の面影」・「大蘇芳年」・「抱一上人」・「巢林子」・「阿竹大日如来」

清方の肖像画は、昭和5年（1930）の第11回帝展に出品した＜三遊亭円朝像＞（昭和5年、東京国立近代美術館）が初めての作品とされる。若い時分の清方にとって肖像画は最

も面白くないものであり、頼まれても断るばかりで、まして自ら描こうと思うこともなかったようだ。それは、肖像画は写真と比べるとどうしても原物と違って見え、しかも、写真一枚あれば本人を直に写すことなく容易に描けると考えていた為だ。しかし、老境に入ると、清方の肖像画に対する認識に変化が訪れることとなる。清方は、老境に入ってくると一人の人間の伝記に興味を惹かれるようになり、文字に頼らず、画としてその肖像を残すことに興味を感じてきたのである。

清方は、「作者がまのあたり接した人、たとへばそれが現在には故人であるにもせよ、さういふ折と、直接生ける人に面して寫すのと、これが正しい肖像畫の本義と云へよう。」⁷⁾と語る。清方は、描く対象の人間性や生活そのものに焦点を当て、人物画を描いていた。そこにあるのは画家がモデルに内包させる精神であり人格である。肖像画の持つ記念像と備忘録的な役割は、清方にとって希薄なものであっただろう。

3.2. 清方の「美人画」

清方は、歌川国芳、月岡芳年、水野年方ら浮世絵の流れを汲む「玄治店派」の日本画家である。13歳で水野年方の許に入門し「清方」の雅号を授けられる。当初は、新聞や小説の挿絵を描き文学性の高い作品を数多く残した。そこに登場するモチーフは美人が多く、その後も肉筆画の多くは「美人画」を描いたことから美人画家として名声を上げている。「美人画」について清方は、「(前略) 美人画と云はれてゐる種類の畫を多くかいては來たものの、あんまりその枠に押しこまれるのを迷惑にも思つてゐたのが、戦力昂揚が叫ばれつゞけて、眼にみるもの、身にきくこと、ことごとに反撥を感じて來ると、妙なもので明けても暮れても美人畫ばかりかいてゐたくなる。何も美人ばかりには限らない。花をかいても、求める心はおんなじことなのだけれど、私には何十年手慣れてゐる仕事に依るほうが、鬱積する氣もちを吐き出すのに心のこりがないと云へる。(後略)」⁸⁾と述べている。

美しい女性像を表現し、様式美を創り上げているが、真に清方が目指したものは単に「美人画」の範疇では括ることはできない。それは、「美人画」を試論していく上で、画家それぞれの「美人画」に対する認識が異なっていることが多い為である。普遍的な価値観だけで判断するには、素材である女性像が時代性・地域性・作家性により著しく変容している為、困難であると論じられている⁹⁾。清方の「美人画」は、一般的に江戸の面影を色濃く残す東京の下町文化を背景に描かれている。しかし、そこに存在するのは、一個人として非常に幻想的な主観なのではないかと考える。清方の女性像に対する見識は、「美人画」とい

う枠組みの本来の意味合いから逸脱したアンチテーゼを垣間みることができる。

最初に挿絵画家として出発し、後に会場芸術へ肉筆画を出品する日本画家となった清方であるが、「画家」という呼称に対して後年「画工といふ呼び名を嫌ふ人が多くて、いつからか画家といふやうになつたが、私のものの考へかたがまちがつてゐるのかも知れないけれど、工の字が家の字に置きかへられるやうになつてこのかた、純真なこゝろもちを古い仕事場のどこかの棚へ置き忘れてきたのではないか」¹⁰⁾と語っている。特に、「画家」と呼ばれることを嫌っていたことが明かされている。これは、「一家」のような熟語の意味する「その道の人」という限定された表現を嫌った職人氣質な清方の性格が窺える。

これを踏まえれば、「美人画家」と尊称される清方にとって描かれる女性像が必ず「美人画」と認識されることにいささかの懸念を抱いていたことだろうと推測できる。清方にとって、美人画家の自覚はあまり無かったのだ。それは、清方の「美人画」や肖像画・卓上芸術¹¹⁾に込められた文学性と明治への追憶から窺うことができる。

4. <一葉女史の墓>について

<一葉女史の墓>は、清方が本格的に肉筆画を描き始めた頃の代表作である。当時の作品群の特徴は明治の情感、濃厚なロマンティズムを溢れさせている中に市井に暮らす庶民の風俗、いわゆる時世粧をモチーフとし、そこに生きる人々の情緒を描いているものがほとんどである。

しかし、<一葉女史の墓>に描かれる情景は明らかに異質であり、他の作品と一線を画している。一人の美女が水仙の花を持ち、墓石に凭れ掛かる異様な構図は、従来の「美人画」の範疇に留まるとは考えにくい。美女の視線は曰くありげな表情と共に非常に官能的な美しさを湛え、観者の想像力を掻き立てる。その幻想的なモチーフには清方の「夢」ともいふべき思潮が流れ込んでいると解釈する。そこに介在するのは、日本画家清方の特質な女性像であるのではないか。

本章では、<一葉女史の墓>を中心として、清方における「美人画」の新たな解釈を試みたい。また清方独自の女性像を従来の枠組みと比較検証し、<一葉女史の墓>に組み込まれた作家とモデルの関係性を明らかにすることで「美人画」における女性像の論考を展開する。

4.1. 清方作品のモデル

＜一葉女史の墓＞は、樋口一葉の小説『たけくらべ』のヒロイン美登利が一葉の墓に参る情景を絵画化した作品として特異な領域に位置しているものだ。そのテーマ性から挿絵的であり、通常の肉筆画と趣を異にしている幻想的な雰囲気醸し出している。生涯において、美登利を描いた作品は数多く残しているが＜一葉女史の墓＞は、清方にとって著しく思い入れの深い作品であったようだ。清方作品の如実に物語る文学性・演劇性は、この＜一葉女史の墓＞で開花したと言っても過言ではない。特に、『たけくらべ』を下敷きに制作されたこと以上に、画面上に現れている物語性は、作家が制作へといきつくまでの経緯を想像させ、その後の推移をさまざまに期待させる。

清方の作品には、多くの女性が登場している。清方の描くモデルで最も頻繁に登場するのは妻の照である。詳しくは後述するとして、清方は「美人画」を描く上で、直接モデルにしたわけではなくても知らず識らずの間に細君にその影響を受けていたようである¹²⁾。妻を直接描いた＜襟おしろい＞（大正13年、鎌倉市鐮木清方記念美術館蔵）では、「いつも丸髷に結ってゐた妻の、かりそめのポーズに依るもの」と述べ、首筋の艶かしいおしろいに妻の美しさを表現している。朝日新聞の毎月付録として出した月別カレンダーに「美人画」の競作として描かれたものであるが、他に敵う者などいなかったであろう。妻の美しさ、人となりをも最も良く表現した作品であり、妻の肖像画として評価されている。

また、＜朝涼＞（大正14年、鎌倉市鐮木清方記念美術館蔵）では娘の清子を描き、画業に低迷していた清方の端緒を開いた作品であった。大正八年（1919）、帝展の発足に伴い日本画部審査員に任命されていた清方は、「その方に力を注ぐことにかまけて、恥ずかしいが自分の制作に力を抜いたのは遺憾であった」¹³⁾と回想し、＜朝涼＞を描いたことにより「まったく自分を取り戻した」¹⁴⁾と述べている。神奈川県金沢八景（現横浜市金沢区）の別荘「遊心庵」にて避暑を過ごし＜朝涼＞の画想を得るに至った。

その後の傑作＜築地明石町＞（昭和2年、個人蔵）では、照の女学校の同期で女弟子の一人である江木ませ子をモデルとしている。面影は江木ませ子をモデルとして描いているが、姿形は清子にポーズをとらせている。当時、彼女は胸を患い、長期にわたるモデルを勤められなかった為である。その為＜築地明石町＞のモデルは二人のモデルを重ねあわせた異例の作品となったのだ。

その他にもモデルとして友人、いどこに至るまで幅広く対象を選定している。その女性像は、清方にとって身近でありながら時代世相を反映させることのできる文学的な美しさ

を満えている。＜一葉女史の墓＞に描かれる美登利もまた同様に、一葉の文学作品に取材し、「美人画」へと昇華させている。＜一葉女史の墓＞に対する清方の画想は格別のものがあつた。それは、生前一度も目見ることがなかった偉大な作家に対するオマージュであり、『たけくらべ』への絶え間ない敬意であつた。そのヒロインである美登利は、清方の「美人画」の女性像の中でも特に固執して描いたものである。

4.2. 清方と文学

清方の美人画は、浮世絵の流れをくみ、実にさまざまな下町風情を描いている。明治 11 年（1878）に東京神田作久間町に生まれた清方にとって、東京下町は創作活動の影響を直に受けた場所であつた。その東京下町を色濃く描いた四季折々の詩情は情緒的で人間味に溢れている。そんな文学的な清方の才能を開花させるきっかけとなつたのは、ジャーナリストであり小説家でもあつた清方の父、條野伝平（採菊）の経営する『やまと新聞』に挿絵を描き始めた頃からである。当時、新進挿絵画家として売り出し中の水野年方の門下生となり、師の代わりを勤めていた。挿絵画家を志す清方は、同時に文学に対して並々ならぬ傾倒を示していく。また友人の小説家、岡鬼太郎の推薦で『東北新聞』の連載小説「泣花」の挿絵を描くことにもなる。その後も、物語世界を繊細な表現で描いていった。さらに父の仕事の関係で、幼少の頃より文学作品に色濃く触れる機会があり、また文化人・芸能人・芸術家と触れ合うことも多かった。その為、清方の作品群からは文学的な要素が多く垣間みられる。清方の画家人生の始まりが挿絵だったことから、作風に物語の本質に迫った生々しい衝動が伝わってくる。文人画家と清方がいわれる所以である。その生涯において泉鏡花と友好を結び、彼の作品に多くの挿絵を描いた。清方の作品の女性像は鏡花の作中に登場する妖艶な女性美に触発されている。また、雑誌『文芸倶楽部』・『苦楽』などの挿絵にも勢力的に活動する。

そして、清方と文学を語る上で忘れてはならない文豪が樋口一葉（本名奈津）である。一葉は、明治 5 年（1872）に東京府第二大区一小区幸橋御門内（現千代田区）にあつた東京府庁構内の武家屋敷で生まれた。明治に活躍した女流作家として、『たけくらべ』・『にごりえ』・『十三夜』など女性からみた鋭い視点による傑作を数多く残した。僅か 17 歳で父を亡くした為、一家の大黒柱として生業を立てる様になった経験から、薄幸な女性を主人公とした作品が多いことが特徴である。天性の文才は、森鷗外や幸田露伴らに絶賛され、一躍、文壇のトップに登り詰めた。しかし、明治 29 年（1896）、11 月 23 日に肺結核の為、24

年の短い生涯を閉じることとなったのである。

清方の一葉に対する熱い想いはこの他強く、代表作『にぎりえ』や『たけくらべ』に取材した作品を多数残している。清方は、後年の文集で「一葉と鏡花とは、まだ、二十に足らなかった常時純情な文学青年だった私に、観音經のように、朝夕誦するほどの信仰的な讃仰の的となつてゐた」¹⁵⁾と言わしめた程である。清方にとって一葉は特別な存在であり、肉筆画にも一葉文学から着想を得た作品が見受けられる。同じ時代を生き尊敬してやまない一葉に清方は、生前に一度も面識をもったことが無かった。一葉の評価は死の直前から高まり、名声を上げていった。清方は、その頃まだ駆け出しの挿絵画家で、地方の新聞に漸く挿絵が掲載され、小説の口絵を初めて手がけた頃であった。その為、人気作家である一葉作品に清方が挿絵を依頼される筈もなく、ましてや何の紹介もなしに会える状況ではなかった。しかし、何かの縁とでもいうべきか一葉と関わりを持つ機会が一度だけあったようである。博文館から出版された『日用百科全書』の中の「女子書簡文」（一葉全集の文範）に、コマ絵を描いたことが唯一の繋がりであったのだ¹⁶⁾。清方は、せめてあと1、2年一葉が生きていたら会う機会も有ったかもしれないと後悔の念が募っていた。生前面識を持てなかった不満ことが、その後の肖像画<一葉>制作の経緯にもなり、一葉文学に取材した作品制作への原動力となっていた。

4.3. <一葉女子の墓>

挿絵画家として家族を養えるまでになった清方だが、挿絵は小説の内容から逸脱することはできず表題が絞られる為、明治期後半になると本格的に肉筆画制作へ移行することとなる。まず、明治34年（1901）、清方は烏合会にてその活動場所を移した。烏合会とは、当時、清方を含め同志である都築真琴、山中古洞、緒崎英朋ら14人のメンバーで構成された画家のグループであり、大方は風俗画系の画家で構成されていた。これを機に、展覧会芸術へ肉筆画を本格的に描き始めるきっかけとなったのである。清方は、<一葉女史の墓>を烏合会第5回展に出品する。清方の初期の代表作<一葉女史の墓>は、文学作品に取材した作品群の中でも特に評価の高い作品である。初期の代表作として後年、本人曰く「第5回（烏合会・明治）、三十五年十月に、私は<一葉女史の墓>を出している。この作品は今でも折々展示されるので知る人もあらう。鏡花の短文『一葉の墓』を讀んでから、築地本願寺中の狭苦しい墓地に樋口家代々の小さい墓を探ねて香華を供えた。縷々と立ちのぼる香煙のゆくへを追って、そこに美登利の幻影を求めたのである。その年十一月二十三日

は恰も一葉の一周忌になるのであつた。この畫を描いてからもう六十年近い歳月を経たが、さまざまの意味を籠めて、これは私生涯の制作の水上となるのではあるまいか¹⁷⁾と語っている。また、最晩年の著述の中では「鎌倉すまひをするやうになつてのある日、この畫の前に坐してつくづく思ったことは、今日の私にあるものは殆どこの一枚にみんな含まれているのではないか……ふとさういふ氣のしたことがある¹⁸⁾」と述べている。清方芸術を語る上で、＜一葉女史の墓＞は重要な位置を占めていることが分かる。

明治35年(1902)、清方24歳の時の作品であり、一葉死後から6年後に描かれた作品である。つまり、一葉7回忌にあてた作品である。また、一葉が享年24歳であつたことは奇しくも同じ歳に描かれた作品として興味深い。清方が18歳の頃、若くしてこの世を去った文豪にせめてもの手向けであつたのかもしれない。また、余談ではあるが、＜一葉女史の墓＞が描かれる約半年前の1月24日、父菜菊が北豊群日暮里村の自宅で死去した年でもある。そして、『たけくらべ』文中において、「四季絶間なき日暮里の火の光も彼れが人を焼く煙りかとうら悲しく¹⁹⁾」と日暮里火葬場からあがる火の情景が描かれている。偶然にも、清方を巡る一連の出来事には「死」の概念が渦巻いており、＜一葉女史の墓＞制作に少なからず影響を及ぼしていたといえよう。

清方は、一葉に生前目見ることが無かつた。それは、熱い情熱を一葉文学に注いでいた清方にとって大きな心残り

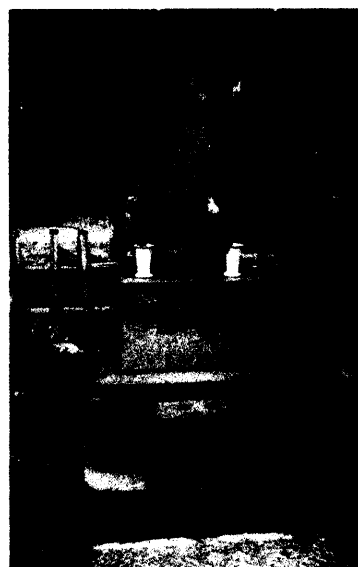


図2 樋口家の墓

であつた。制作の要因となつた泉鏡花の短文「一葉の墓」の文章「(前略)亡き樋口一葉が墓は築地本願寺にあり。(中略)目立たざる碑に先祖代々と正面に記して、横に智相院釈妙葉信女と刻みたるが、亡き人の其の名なりとぞ。唯視たるのみ、別にいふべき言葉もなし。さりながら青苔の下に霊なきにしもあらずと覚ゆ(後略)」²⁰⁾に靈感を受け、築地本願寺中の一葉の墓に香華を供えにいったことによる[図2]。その年は、前述のように、明治30年(1887)の11月23日、一葉の一周忌に訪れたのであつた。その時、清方は一葉の墓にもたれかかる一葉の小説『たけくらべ』のヒロイン美登利の幻影を垣間みたのだ。清方は、この時の体験を「鏡花の随筆『一葉の墓』に誘われて、木挽町の住居からは、さのみ遠くない築地本願寺の

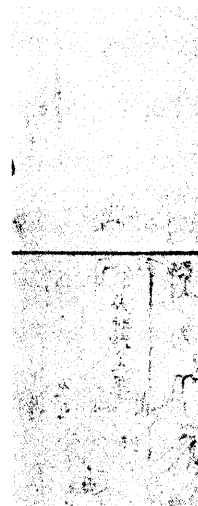


図3 樋口家の墓のスケッチ

寺中で、石垣に囲はれて、びっしり立ち並んだ墓碑の中から漸くそれを探し当てた。裾を掻いこみ、体を縮めて合掌したのはもう遠い昔のことになる。今僅かに手許に残る古びたスケッチブックにある樋口家の墓の写生に、薄れた鉛筆のあともかすかに、『墓標の高さ、わがたけにして乳のあたりまで、』とあるのを見ると、そこにはありあり塚を抱く美登利の姿を意識したことがわかる²¹⁾と振り返っている[図3]。墓標の高さを清方自身の胸の高さで確認したのは、美登利の幻影と重ね合わせる為であっただろう。既にこの時、臆ながら肉筆画の構想ができあがっていたのだ。清方作品の多くは実在する人物がモデルとなり、象徴的な「美人画」として描かれているが、この作品に関しては、小説の中の架空の人物が対象となっていることが注目すべき所だ。美登利は、『たけくらべ』の中で遊郭に入らねばならない娘として薄幸な像を映し出している。しかし、清方にとって一葉の真に問うた美登利の面影は単に哀れで儚い少女のそれではない。美登利は飽くまで、小説の中のヒロインとして清方が描き出したものであり、幾重にも絡み合う特質が見え隠れしていると考ええる。清方は、『たけくらべ』から得た抒情的な感性を美登利と云う一人の女性像に構築しているのだ。

4.3.1. 構図分析

さて、ここで<一葉女史の墓>の画面を分析し、清方の作品に対する想いを『たけくらべ』を通して考察していく。

『たけくらべ』は、樋口一葉の代表作の一つとして明治28年(1895)から明治29年(1896)まで『文学界』に連載され、同年29年、『文芸倶楽部』に一括掲載された小説である。明治26年(1893)、一葉一家は、下谷区竜泉寺町に駄菓子屋兼小間物屋を構える。この町は、東京随一の歓楽街吉原に隣あっていたことから、名作『たけくらべ』が誕生する。将来は遊女になることが運命づけられた勝気な少女美登利と僧侶になる道を歩む信如の恋物語を中心に吉原を舞台とした東京下町の青春群像劇を描きながら、明治の情感と当時の風俗を無駄のない清らかな文体で綴っている。

その構成は、全16章から成り吉原遊廓に接する大音寺前を舞台に、千束神社の夏祭りから、大鳥神社の酉の市までの季節の推移と共に展開する。大まかにあらすじを記すと、次の通りである。

吉原の妓楼大黒屋の美登利は、勝気な性格とお金の切れ離れがよく、表町の女王的存在として田中屋の正太郎、横町の三五郎ら子ども達に慕われている。美登利の住む表町組と

何かにつけて対立しているのが、横町の頭の長の長吉。日頃から乱暴者の長吉は千束神社の祭りには表町組の趣向や催しには負けまいと、同じ町内の竜華寺の藤本信如を仲間に引き入れる。この辺りの子どもたちは、育英舎という小学校に通っているが、場所柄からほとんどが商家や鳶職の子どもの中で、信如だけは寺の跡取りであり、おとなしく成績も優秀な少年として一目置かれていた。

8月22日、千束神社の祭りの夜、長吉達横町組は表町組へなぐりこみをかけ三五郎を袋叩きにする。また、美登利の顔に泥草履を投げつけ、後ろ盾として伸如の名前を挙げる。このことから、美登利は、ひそかに慕っていた伸如を恨むようになるが、時は流れて時雨の季節となったある朝、大黒屋の門前で下駄の鼻緒を切った信如に、紅の友仙の布切れを投げ与えるが、それは伸如の手許迄届かず雨に濡れたまま残されてしまう。

いつしか秋風吹き始める11月3日の酉の市の日、正太郎は、吉原の賑いの中で大島田に結って京人形のように着飾った美登利を見つけ大黒屋の寮まで付いてゆくものの、美登利の不機嫌な理由が判らぬままに退散する。

そして、この日を境に美登利の身の上に大きな変化が起き、それまでの陽気で勝気、おきやんだった少女は、にわかにうちしおれ内気な性格になってしまう。ある霜の降りた朝、格子戸に水仙の作り花を挿して行った者があった。聞くところによると、その次の日は伸如が仏門に入る日であった。

一葉は死の直前、この傑作『たけくらべ』を残して世を去った。清方は当時18歳、多感な青年期にこの小説を読み耽り、敬愛する一葉の遺作ともいうべき作品に触れたのであった。これを契機に、清方生涯の女性像美登利が誕生したのである。

<一葉女史の墓>は、128.7×71.0 cmの絹本著色の掛け軸である。描かれているのは、タイトルにもなっている一葉の墓と一人の美人である。一葉の墓は当時、築地本願寺の墓地にあった。(現在は築地本願寺和田堀廟所に移されている。)一葉の墓には美人が、凭れ掛かっており、一般的に清方が描く一連の「美人画」と認識されている。仔細に観察すると、左上隅に弓のように細い三日月が確認できる。新月から僅かに満ち始めた頃であろう。全体的に薄暗く、時刻は夕刻であろうか、静謐な夜の帳がおりようとしている。地面には紅葉と銀杏の葉が散っていることから季節は晩秋である。秋の冷たい風が、僅かに線香の煙をなびかせ、一輪の山茶花が供えられている。山茶花は、秋から冬にかけてその白い花を咲かせる。一葉が亡くなった11月23日の冷たく寂寥とした墓地の情景を巧みに表現している。

そして、墓石にもたれ掛かる一人のうら若き少女美登利がいる。美登利は、前述のように、一葉の小説『たけくらべ』の薄幸なヒロインであり、吉原遊郭の本店大黒屋に住む 14 歳の娘である。美しい容貌と自由闊達で勝気な性格。姉が遊女であり、将来は美登利も遊女の道を歩むことが運命づけられている。『たけくらべ』の文中では美登利の人となりや「解かば足にもとゞくべき毛髪を、根あがりに固くつめて前髪大きく鬘おもたげの、赭熊といふ名は恐ろしけれど、此鬘を此頃の流行とて良家の令嬢も遊ばさるゝぞかし、色白に鼻筋とほりて、口もとは小さからねど締りたれば醜くからず、一つ一つに取りたてゝは美人の鑑には遠けれど、物いふ聲の細く清しき、人を見る目の愛嬌あふれて、身のこなしの活々したるは快き物なり、柿色に蝶鳥を染めたる大形の浴衣きて、黒襦子と染分絞りの晝夜帯胸だかに、足にはぬり木履こゝらあたりにも多くは見かけぬ高きをはきて、朝湯の歸りに首筋白々と手拭さげたる立姿を、今三年の後に見たしと廓がえりの若者は申し、大黒屋の美登利として生國は紀州、言葉のいさゝか訛れるも可愛く、第一は切れ離れよき気象を喜ばぬ人なし」²²⁾と記述している。これは、<一葉女史の墓>の画中に描かれた美登利の特徴と必ずしも合致しない。

<一葉女史の墓>画中に描かれる美登利の印象は、『たけくらべ』で書かれた美登利の面影を感じない。それは、この作品が画面設定として一葉の墓前を舞台としており、一葉の創作した『たけくらべ』美登利を登場させ、新たに創り出されたからであろう。現実の世界と文学の世界が一つに融合された特異な設定である。

美登利の衣装に着目すると、羽織る長羽織には赤蜻蛉が稲穂の周りを舞っている紋様が施されている。まるで、実際に辺りを飛んでいるかの様に錯覚してしまう。これは、『たけくらべ』の文中「赤蜻蛉田圃に亂るれば」²³⁾から清方が抽出した図像であろう。稲穂も同様に田圃に植えられた稲穂を指しているのである。この文章は随筆においても、ひとりで、心頭に浮かぶことがあると述懐している²⁴⁾。さらに、緋縮緬の袖に黒襦子の襟のついた黄八丈の着物を身につけ、矢鱈縞の前掛けは胸高にしまして長く垂らし、底の高い鼻緒のぬり木履を履いている。黄八丈は一葉自身も着用し、一葉の文章によく登場している柄である。前掛けは、明治の女達が気を使って身につけたもので、実用品であるが、おしゃれ用としても流行した。木履は、作中で美登利が履いたものであり、前述の美登利の人となりにあるように吉原あたりでもあまり多く見かけない、高さのある木履を履いている。

また、美登利は手に水仙を持ち、悩ましげな表情でこちらを見つめているかのようだ。水仙は、清方が佃島住吉社頭で求めた作り花で竹片を削って、緑に染め、花は紙でこしら

えた手軽なものである²⁵⁾。これは、『たけくらべ』最終章の一節「或る霜の朝水仙の作り花を格子門の外より差し入れ置きし者のありけり。誰れの仕業と知るよし無けれど、美登利は何ゆえとなく懐かしき思ひにて違ひ棚の一輪ざしに入れて淋しく清き姿をめでけるが、聞くともなしに伝へきく、その夜明けの日は信如がなにがしの学林に袖の色かへぬべき当日なりしとぞ。」²⁶⁾ から着想を得ている。美登利の初恋の相手、信如が美登利の寮の格子門へ挿した花は、当時縁日などで売っていた簡素な水仙の作り花なのではないかと解釈した為である。これは、水仙の花言葉「報われぬ恋」と共に考えれば意味深である。果たして、水仙の花は美登利が信如の最後の真心に対しての象徴なのであろうか。

また、清方自身<一葉女史の墓>を発表した3ヶ月後、明治36年(1903)1月に烏合会の面々で撮った写真の中で、水仙らしき花を持っている²⁷⁾。同様に、鱈崎英朋、河合英忠らも枝花を手にして写っているが、清方のそれは、美登利の手にした水仙の作り花を暗示せずにはいられない。

4.3.2. 美登利

<一葉女史の墓>の他に美登利を絵にした数は、本人もどのくらい描いたか判らない程であるという²⁸⁾。そこで現在、公式の文献などを通して明らかに美登利が登場している作品を幾つか挙げてみることにする。『たけくらべ』のところどころは、今日でもなお誦読出来るほどのので²⁹⁾と後年、懐かしむ程『たけくらべ』は清方にとって最も読み耽った小説であった。その中のヒロイン美登利は、清方にとって特別な存在であり「美人画」を描く上での重要なモチーフとなっていた。

(1) <たけくらべ> (『研究画林』)

まず、清方が初めて美登利を描いた作品として、小説と同名の<たけくらべ> (『研究画林』) [図4]がある。<たけくらべ> (『研究画林』) は、明治29年(1896)、清方18歳の頃、水野年方門下の友人たちと作っていた美濃紙二つ折の肉筆廻覧本『研究画林』に描いたもので



図4 鎗木清方 <たけくらべ>
(『研究画林』第4巻、第6巻) 明治29年 個人蔵

ある。小説『たけくらべ』に登場する一場面を豊かな表情と、抒情的な筆さばきで描いている。挿絵画家として祖母と母、一家三人を背負って立つ決意を伴って、より絵で語ることのできる作品を描いている。それは、自ずと小説の一節を思い起こさせる程の技量を感じることができる。そのうちの、一図は、「(前略) 軒の雨だれ前髪に落ちて、おゝ気味が悪いと首を縮めながら、四五軒先の瓦斯燈の下を大黒傘肩にして少しうつむいて居るらしくとぼとぼと歩む信如の後ろかげ、何時までも、何時までも、何時までも見送るに(後略)」³⁰⁾ という一節を絵画化している。筆屋のくぐり戸から身を乗り出し、雨の降る夜道を一人寂しげに帰る信如を見送る美登利の切なさと、心遣いの情が直に伝わってくる情景である。画面の右下には、「たけくらべをよみて」の墨書があり、発表されたばかりの一葉の新作にいち早く感化され、清方の『たけくらべ』に寄せる強い想いが初めて確認された作品である。後に、美登利の淡い初恋の契機となった印象深い一場面だ。もう一図は、筆屋の店内で子ども達と細螺を弾いて遊ぶ情景が描かれている。これは、「秋雨しとしとと降るかと思へばさつと音して運びくる様なる淋しき夜、通りすがりの客をば待たぬ店なれば、筆やの妻は宵のほどより表の戸をたてゝ、中に集まりしは例の美登利に正太郎、その他には小さき子供の二三人寄りて細螺はじきの幼げな事して遊ぶほどに、美登利ふと耳をたてゝ、あれ誰か買物に來たのでは無いか溝板を踏む足音がするといへば、おや左様か、己いらは少つとも聞なかつたと正太もちうちうたこかいの手を止めて、誰れか中間が來たのでは無いかと嬉しがるに、門なる人は此店の前まで來たりける足音の聞えしばかり夫れよりはふつと絶えて、音も沙汰もなし。」³¹⁾ という一節を描いている。筆屋の店に美登利と正太郎が子ども達と遊び、筆屋の妻が針仕事をする様子。ゆくゆくは遊女になる美登利とその周辺の人々との無邪気な交流が、遊郭という色町を一時でも忘れさせてくれるようだ。同じく右下には、「秋雨そぼふる夕けいすいうつす」と記されている。時刻は秋雨の降る夕刻、そしてこのころは溪水の号を画名に併用している。溪水とは、当時、清方が水野年方に師事していた頃に父の篠野採菊がつけた名前であった。清方の号と溪水の号の二つの画号を用いていた珍しい例である。

(2) <たけくらべ> (烏合会第 17 回展)

もう一つ、同タイトルの<たけくらべ> (烏合会第 17 回展) [図 5] が存在する。明治 41 年 (1908 年)、烏合会第 17 回に出品した作品<たけくらべ>である。<一葉女史の墓>が、一葉の 7 回忌に宛てた作品であるのに対し、これは 13 回忌に際し制作されたものであると

されている。図中には、「一葉女史逝きて十三年の戊申春日」と記述されている。構図をみると<一葉女史の墓>の美登利と非常に立ちポーズが似ていることから同質の時間軸に存在し、この女性が同じ美登利であると想像できる。特に、手拭を持ち、首もとを色っぽくさらけている姿、柿色で蝶と鳥の紋様を着付け、胸高に締めた帯と底の厚い木履は、前述の『たけくらべ』文中の美登利の表記「柿色に蝶鳥を染めたる大形の浴衣きて、黒襦子と染分絞りの晝夜帯胸だかに、足にはぬり木履こゝらあたりにも多くは見かけぬ高きをはきて、朝湯の歸りに首筋白々と手拭さげたる立姿」³²⁾ とほぼ合致する。

(3) <たけくらべの美登利> (第11回七玄会展)

また同様に、<たけくらべの美登利>という同タイトルの作品が二つある。

一つは、昭和15年(1940)、<一葉女史の墓>の美登利と同じく水仙を手を持っている<たけくらべの美登利>(第11回七玄会展)[図6]である。<一葉女史の墓>の美登利は、赤蜻蛉と稲穂が描かれた淡い色調の長羽織を身につけ、曰くありげな視線を投げかけている。一方、この美登利は、紅葉散る鮮やかな青い色彩が印象的な長羽織を身につけ、水仙を感慨深げに見つめている。<一葉女史の墓>と比べると幾分、構図的に大首絵に近く、表情も柔らかく美登利がより「美人画」らしく描かれているのではないだろうか。ただ、<一葉女史



図5 鏑木清方 <たけくらべ> (烏合会第17回展) 明治41年 個人蔵



図6 鏑木清方 <たけくらべの美登利> 昭和15年 京都国立近代美術館蔵

の墓>では一つに花開き、もう一つはまだ蕾みのままであるのに対し、この美登利が手にしている水仙は、二つの花卉が開いている。意図的に、<一葉女史の墓>の美登利と区別しているのかもしれない。

(4) <たけくらべの美登利> (『苦楽』)

二つに、昭和23年(1948)、文芸雑誌『苦楽』の表紙に描かれた<たけくらべの美登利> (『苦楽』) [図7]である。小説『たけくらべ』の美登利そのままに、14歳の少女のまだ幼いあどけなさや初々しさを観てとれる。図中には、詞書として愛読した『たけくらべ』の一節が書かれている。

「灯籠ながしておさかな追ひましょ
池の橋が直つたればこはいこと
はないと
言ひ捨てに立出づる美登利の姿
正太うれしけに見送って美しと
思ひぬ」³³⁾



図7 鐘木清方 <たけくらべの美登利> (『苦楽』)
昭和23年 個人蔵

物語中に登場する「田中屋の正太郎」と美登利の清々しいやり取りをしたため、作品により一層の文学性を持たせている。

この田中屋の正太郎に関して、興味深い試論を大塚雄三氏は語っている³⁴⁾。それは、清方が正太郎に対して特別な思い入れがあったとする説である。『たけくらべ』文中において正太郎は、表町の質屋の一人息子として登場し、祖母と二人暮らしで質屋を遣り繰りしている。まだ、未熟な自分が一人前になって田中屋の看板を掲げるのを夢みながら、一つ年上の美登利に淡い恋心を抱いているのである。正太郎の境遇は、そのままと言えないまでも、少・青年期の清方のそれと、近いものがあるとする見方だ。確かに清方は、祖母に可愛がられ自身も祖母を敬愛していたようである。

(5) その他の美登利

上記以外的美登利を描いた作品として他に、〈たけくらべ（霜の朝）〉・〈たけくらべ（つり忍）〉・〈軒のあまだれ〉・〈阿さ美登利〉・〈美登利像〉などがある。

〈たけくらべ（霜の朝）〉[図 8]は、『たけくらべ』の一場面の一節を絵画化したものである。画面中央に「ある霜の朝格子の外より」と書かれており、美登利が信如から水仙の花を受け取り、しみじみと水仙を見つめる姿が描かれている。明らかに『たけくらべ』最終章の一節を絵画化した作品であると推測できる。しかし、この〈たけくらべ（霜の朝）〉は、現在、下絵しか残っておらず、本画は行方が判っていない。その為、飽くまで下絵としての鑑賞しかできず、本画で描かれたモチーフや構図、着色など想像していく他ない。

〈たけくらべ（つり忍）〉[図 9]も同様に、下絵のみ残っている作品である。これも『たけくらべ』の一場面を絵画化したもので、美登利と正太郎が、正太郎の家で錦絵を鑑賞している姿が描かれている。画面右上には、作中の文として「何心なく美登利と見合わす目つきの可愛さお前のまつりのなりは大層よく似合って羨ましかつたわたしも男たんとあんなふうがして見たいたれのよりもよく見えたと賞められてなんだおれなんぞお前こそ美しいや廊内の大巻さんよりも綺麗たとみんなかいふよ」と書かれている。これも、本画で描かれたモチーフや構図、着色などは飽くまで想像の域を出ない。

〈美登利像〉[図 10]は、大正 18 年（1918）制作、タイトルから判断すると美登利の肖像を描いていると考えられる。前述のように、清方は後年、〈三遊亭円朝〉を皮切りに肖像画を描いていくが、この作品を肖像画とするなら、清方はまだ、肖像画に面白みを感じていない時に描いたことになる。美登利は、特別な存在として清方の中で、肖像画を描かせるまでの女性像であったのかもしれない。そして、肖像画の根幹として実在の像主を描くことからすれば、小説のキャラクターの肖像画を描いたことは、特別な思いが相当あったといえる。様々な形で『たけくらべ』の世界観を表現し、美登利をモチーフに展開させた清方の「美人画」であるが、この〈美登利像〉は従来の「美人画」ではなく、「肖像画」と位置づけたい。

〈阿さ美登利〉[図 11]は、タイトルに「美登利」と名前があるが、これは『たけくらべ』の美登利を描いたとは考えられない。髪型が鶴亀髷となっており、これは、江戸時代中期に結われた髪型で、『たけくらべ』の時代にはそぐわない。また、明治 34 年（1901）に描かれた〈浅みどり〉（明治 34 年、鎌倉市鏑木清方記念美術館蔵）と音が同じであることに注目できる。〈浅みどり〉は、当時、女学生だった都築真琴の義妹で後の清方の妻となる都築照をモデルにしたのではないかと考えられている。この〈阿さ美登利〉もモデルとし

て都築照、もしくは身近な存在をモデルとしていた可能性は大いにあるだろう。

＜軒のあまだれ＞[図 12]は、＜たけくらべ＞（『研究画林』）と同年に描かれており、清方は別に同じ構図のものを描いたのであろう。異なるのはタイトルと若干の細部描写、軸装されている点である。『研究画林』で、同志達と共に発表した作品であるが、軸装し、個別に残しておきたかったのかもしれない。

これらの作品は、多々有る美登利を描いた作品の中で、未だ確かな記述が少なく清方自身の言葉による解説もほとんど残っていない。その為、本研究では参考までに留めておきたい。



図8 鐙木清方 <たけくらべ（霜の朝）> 下絵 昭和35年 鎌倉市鐙木清方記念美術館蔵

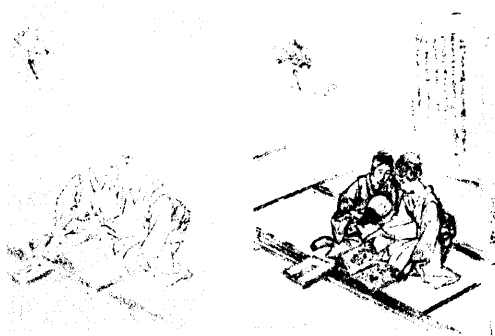


図9 鐙木清方 <たけくらべ（つり忍）> 下絵 昭和35年 鎌倉市鐙木清方記念美術館蔵



図10 鐙木清方 <美登利像> 八木敏夫氏蔵

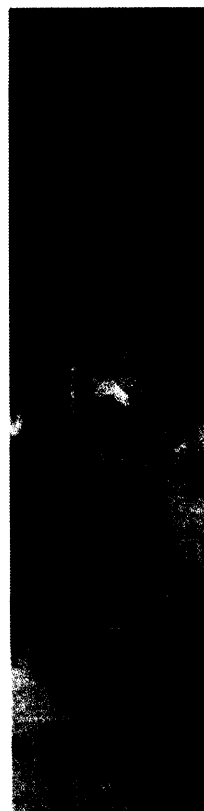


図11 鐙木清方 <阿さ美登利> 昭和35年頃

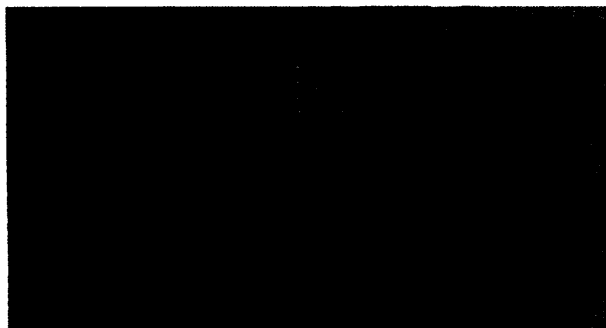


図12 鐙木清方 <軒のあまだれ> 明治29年

4.3.3. 美登利の年齢の変化

以上、『たけくらべ』の美登利を描いた作品には、＜一葉女史の墓＞を含め、清方の創出した新たな美登利が描かれている。特に、注目すべき点は、その容姿の若干の変化にあるのではないだろうか。改めて観察すると、美登利のその美しき容貌が作品ごとに異なる描き方で成されている点である。製作年の順に並べると＜たけくらべ＞（『研究画林』）の二図・＜一葉女史の墓＞（烏合会第5回展）・＜たけくらべ＞（烏合会第17回展）・＜たけくらべの美登利＞（第11回七玄会展）・＜たけくらべの美登利＞（『苦楽』）となる。この中で明らかに一葉の回忌に合わせて描かれたと思われる作品が＜一葉女史の墓＞と＜たけくらべ＞（烏合会第17回展）の二つである。前述のように、＜一葉女史の墓＞は明治35年（1902）に一葉7回忌にあてた作品であり、＜たけくらべ＞（烏合会第17回展）は明治41年（1908）に13回忌にあてた作品である。小説『たけくらべ』は明治28年（1895）から翌年にかけて雑誌『文学界』に連載された後、明治29年（1896）4月10日発行の『文芸倶楽部』第二巻第五篇に一括掲載された小説である。清方は早速に、『たけくらべ』を読み耽り、同年、作中の好場面を絵画化した『研究画林』における＜たけくらべ＞の二図を制作する。

これらのことから、あるアナロジーを考察していくことができる。『たけくらべ』に登場するヒロイン美登利は、作中において14歳（数え年）の生娘として登場する。清方にとって、美登利の存在はいわば初恋にも等しい女性像として記憶の中に内包していた。後年の文集の中で清方は、「美登利の思ひ出」と題して「もう四十年に近い昔のことだが、湯島切通の裏住居ささやかな長屋建の家にあつて、本富士町の雑誌屋から買つて來た『文藝倶楽部』を、釣ランプの下で一氣に読み耽つた、その時の感激をまだきのふのように思ひ出される。」³⁵⁾と語っている。また＜たけくらべ＞の二図の制作にあたり「薄美濃一枚の繪に幾日かかったことか、筆屋の揚戸の夜の色、墨を何べんも重ねて黒くならなかつたのを覚えている。漆のやうにまつくらな中へ、潜り戸をあけて、花簪をさした美登利が、薄色友禪の長い袖で、往來へ一筋さした店の灯影に照らし出されたのを浮き出させやうとした計畫で、二日ぐらゐは墨ばかり重ねてゐた。十九の少年の繪なのだから、うまからう筈はないが『たけくらべ』を読んだ直後の生生した感覺を、そのままに注ぎこんだその作に、私はそこ知れぬ愛着をとどめてゐる。」³⁶⁾と述懐している。この美登利に対する一入の思いが、後の清方作品に多数登場するきっかけとなり、一際に特別な存在として構築されていったであろう。

そして、＜一葉女史の墓＞では美登利を主軸に添えた肉筆画として並々ならぬ存在感を放っている。美登利を描くに当たり、細部にまでこだわった小道具や舞台演出はまるで演劇そのものであり、美登利という一人の女優を描いているかのようである。その衣装は、緋縮緬の袖に黒縹子の襟のついた黄八丈の着物を身につけ、羽織る長羽織は渋く落ち着いた薄藤色に稲穂と赤蜻蛉が飛んでおり、矢鱈縞の前掛けは胸高にしめて長く垂らし、底の高い鼻緒のぬり木履を履いている。その島田髷には、美登利の頭文字「美」と書かれた簪を挿し、結綿をつけた容貌は甚だ14歳の少女とは思えない程である。



図13 結綿

清方は、＜一葉女史の墓＞に登場する美登利を一葉7回忌と小説『たけくらべ』が世に出て6年後に即し、モデルである美登利を同じ様に6年経過して、20歳に成人した美登利を描いていると推し測る。

まず、この論点において、美登利の髪型に注目することができる。＜一葉女史の墓＞における美登利の髪型は、結綿に島田髷[図13]である³⁷⁾。この結綿とは、明治時代に、つぶし島田の腰に鹿の子をかけたもので、江戸後期から江戸や京・大阪で広く結われた根の低い島田髷である。18、9歳の娘の髪型として親しまれ、飾りには、好みの色の鹿の子・花簪・平打ち・櫛などが使われている。

『たけくらべ』文中に描かれる美登利の髪型としては、「解かば足にもとゞくべき毛髪を、根あがりに固くつめて前髪多きく髷おもたげの、赭熊といふ名は恐ろしけれど、此髷を此頃の流行とて良家の令嬢も遊ばさるゝぞかし」³⁸⁾と書かれている。これは、『たけくらべ』のヒロイン美登利の髪型として作中を通して共通した髪型であり、赭熊とは縮毛で作った入毛で髷を大きくふくらませる為のものである。髪型というよりは、毛の量を調整する目的で使用したものだ。元は遊女が好んでした型で明治25年頃からは少女にも流行している。では、本来どのような髪型に結っていたかという点、前述の『たけくらべ』の一場面を絵画化した＜たけくらべ＞（『研究画林』）をみると桃割れとなっていることがわかる。桃割れは明治時代の末から昭和初期にかけて、主に14、5歳から18、9歳の若い娘に結われた髪型であり、髷を二つに分けて左右に丸く作る形から桃割れの名がつけられ、髷の中には、丈長または鹿の子を使用している。これは、＜一葉女史の墓＞の美登利の髪型と明らかに異なっている。これらを踏まえると、＜一葉女史の墓＞に描かれる美登利は、桃割れを結

っていた14歳の美登利ではなく、当時20前後の若い娘が結った結綿であることから、20歳の年齢として描いたとする仮説に展開させることができる。

しかし、『たけくらべ』第14章から美登利の変貌が起こり、それから作中の美登利の髪型に変化が訪れる場面がある。『たけくらべ』の研究において諸説ある問題である美登利の心的変化である。それは、概ね次のような展開である。

酉の市の騒ぎから表へ出た正太郎は廊の角で、番頭新造のお妻と連れ立って歩いてきた大島田を結った美登利と遭遇する。その時、美登利は初めて島田髻を結って正太郎の前に現れる。島田髻とは、前述のように18、9歳の娘が結う髪型であって14歳の美登利が結うには相応しくない。正太郎は、いつもと違う美登利に唖然とするのである。美登利は今朝、姉に結ってもらったと言い、厭でしようがないと島田髻に嫌悪する。正太郎は、よく似合うと褒めても美登利にとっては島田髻の可愛らしさに顧みる人々が自分を蔑んでいるように見える。正太郎が、執拗に美登利を気にかけても美登利は頑に正太郎を拒絶するのである。美登利は昨日、今までにない悩みを抱え、大人になることを嘆き悲しむのである。

そこで、『たけくらべ』の研究において美登利の初潮説と初店説が浮かび上がって来るのである³⁹⁾。この島田髻を結ったことを、初潮とする見方と初店（水揚げ）とする見方の間に論争が起こる。初潮と初店の記述は作中の何処にも登場しないが、美登利の変貌を説明しようと作中に書かれていない出来事を想定して理解しようとするものである。この変貌における美登利の島田髻を考慮すれば、＜一葉女史の墓＞の美登利をこの場面の美登利と解釈することも可能であるように思えるが、飽くまで、一場面の出来事であり『たけくらべ』を総体的に捉えているとは云い難い。美登利の人となりや性格が見て取れる場面は変貌前の美登利であり、信如に恋心を抱く初々しい美登利である。清方が、＜一葉女史の墓＞において美登利に水仙の作り花を持たせ、詣らせるとするならば、この一場面の美登利を抽出することにいささか無理があるように思える。

さらに、前述の＜たけくらべ（霜の朝）＞の美登利は桃割れで描かれている。この場面は信如が挿し入れた水仙の作り花を眺める美登利が描かれていることから、清方は、美登利が島田に結ったのは、第14章から最終章（第16章）の間と捉えていたと考えられる。＜一葉女史の墓＞が最終章の「或る霜の朝（略）」の行間から生み出された美登利であるならば、＜たけくらべ（霜の朝）＞で描いた美登利の方が相応しいように思える。しかし、＜一葉女史の墓＞の美登利は、清方の解説通りに描かれているとは考えにくいのである。場面設定において現実の世界と虚構の世界を同居させることにより、美登利の設定も清方

にとっては、自由に思いのままに表現することができた。それにより美登利の時間も現実の世界と同じ様に流れていったのだろう。

また、この年齢の着眼点として、美登利のモデルとされる女性の年齢も考慮に入れたい。＜一葉女史の墓＞に登場する美登利には、実はモデルが存在する。それは、山岸荷葉夫人りうである。りうは、明治 16 年（1883）1 月生まれであり、＜一葉女史の墓＞発表時には 20 歳（数え年）であった⁴⁰⁾。つまり、清方がモデルとして描いた時期にりうは少なくとも 19 歳か 20 歳であったのである。これは、美登利を 20 歳として描いたとする考察に結びつけることができる。清方が、モデルとして描いたりうの年齢をそのまま画中の美登利の年齢として描いたのではないだろうか。りうに関する清方の記述はあまり残されておらず、彼女に関する研究はほとんど手つかずとなっている。ここでは、年齢のみに着目することとして詳しくは後ほど考察していく。

そして何よりも、＜一葉女史の墓＞に描かれた美登利には、少女の幼い雰囲気、面影などは見受けられず、印象としては大人びた色っぽさが漂っているのである。美登利は、『たけくらべ』から、6 年を隔て一葉の墓に香華を供えに来たのだ。その間、現実の世界と同じ様に美登利の年月も 6 年経過したのだろう。

これに関して、加藤一雄氏の論考「一葉女史の墓」でも、「（前略）此のヒロインもあれから既に七年を経て島田に結綿をつける程の娘に生長したのは当然のこととして、この結綿は彼女の着ている縞八丈の袷と共にいかに明治の中期と誰も少しく古い感がある。」⁴¹⁾と美登利の成長を示唆している。しかし、それは年齢による成長であるのか精神的または外見的成長なのかは定かではないが、少なくとも、『たけくらべ』の中で美登利は少女から女へと変貌する過程が描かれているのである。

さらに、＜一葉女史の墓＞において、最も印象的な要素として美登利の視線があげられる。美登利の視線は、一般的に正面を向く「正面視線」⁴²⁾で描かれている。これは、観者を見つめ返す、相対する視線である。肖像画においては、正面を見ているようで僅かに視線をそらしており男性的意志、精神の堅固、儀式性、典礼性を表現している。これは、観者が画像から強いメッセージを受け取る際に、被写体と観者の距離を縮める役割を担っている。清方の数ある「美人画」・肖像画において、その例を探してみると多くはまったく別方向に視線が向いているか、または「正面視線」であるが僅かにそらせて描かれているものがほとんどである。＜一葉女史の墓＞の美登利の視線は、美登利と観者の距離を限りなく 1 対 1 に近づけるような錯覚を起こさせる。それは、『たけくらべ』で享受した物語とは

別の個々の受け取り方ができるようにした配慮であると考えられる。美登利と清方の間でも画家とモデルとの間にあきらかな変化が訪れ、親密感、一体感といった効果をより一層感じる事になる。視線をそらせた場合のよそよそしさとは逆の「正面視線」が、このような幻想を生み出す要因であるのかもしれない。

次に、この仮説を同様に展開させるとくたけくらべ>（烏合会第 17 回展）は 13 回忌に即し、小説『たけくらべ』から 12 年後、つまり<一葉女史の墓>から 6 年後の時間が流れていると考察する。これを踏まえると、この時の美登利



図14 桃割れ

は 26 歳であり、より大人の女性へと成長を遂げたことになる。立ち姿こそ、<一葉女史の墓>の美登利とほぼ同じであるが、肢体の長さ・頭身を比較すると明らかにくたけくらべ>（烏合会第 17 回展）の美登利の方が大きく描かれている。一般に「美人画」で描かれる女性は、理想化された八頭身美人がほとんどである。<一葉女史の墓>の美登利は、膝を若干屈め、墓石に凭れ掛かっている姿の為、本来の立ち姿の頭身が判りにくくなっているが大凡 7.5 頭身程である。一方、くたけくらべ>の美登利は八頭身で描かれている。この美登利の頭身の違いでも、年齢と共に成長している姿として意識していたのだらうと捉えることができる。特に、その目鼻立ちは少女の面影ではなく、成熟した女性の妖艶さが漂っている。

同様に、くたけくらべ>（烏合会第 17 回展）においても、髪型の考察を試みると、この美登利の髪型は、桃割れ又は蝶々であることが判っている⁴³⁾。まず、桃割れ[図 14]であるが、仮説からすると 26 歳であり、そこから判断すると多少無理があるように思われる。しかし、この桃割れの描かれ方は通常の桃割れとは異なる点がいくつかある。まず、前髪と鬢が低く平たくなっており、鬢が低く広がっている。これは、明治期は広く高く結われていたのに対し、昭和期になるにつれ、低く広く結われるようになっていたことに繋がるのではないかと考える。発表時、桃割れの髪型はより昭和型であった。それは、美登利が 26 歳であったとする時代の様式と合っている。鬢の大きさに関しても年齢によって大・中・小、厚みや薄手があり、若い程大きく、老いていくに従い小さくなるのが、一般的である。では、26 歳の女性がこの桃割れを結ったかどうかだが、基本的に結うことは少ないが、独身であれば結う可能性はあったのだ。他に鬢に関しては、桃割れであることに關しては、

作中の 14 歳的美登利が結った髪型として考えられる結髪であるとし、前述のようにその手拭や、衣服は『たけくらべ』文中的美登利の特徴と当てはまることと同様に扱えば、『たけくらべ』の 14 歳的美登利であると見ることも可能ではある。しかし、『たけくらべ』の美登利の髪型・衣服をここで抽出したに過ぎないと考えられないだろうか。清方は、〈一葉女史の墓〉を描く時点で、美登利の髪型・衣装について自由に創作することに努めた⁴⁴⁾。それは、〈一葉女史の墓〉という、作中から切り離された画面の中で、一葉が書いた美登利ではなく、清方が描いた美登利としての自己を表現したかったからではないか。『たけくらべ』から感じ取った情感を

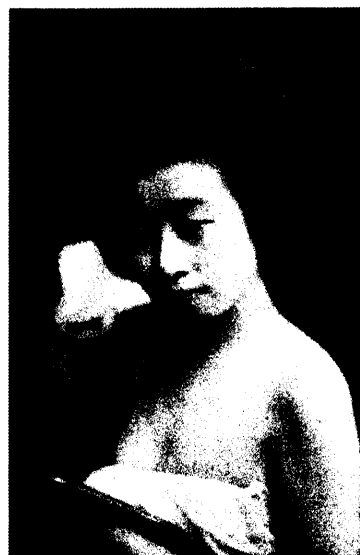


図15 蝶々

演出する為に、長羽織に赤蜻蛉と稲穂を描き、一葉が好んだ黄八丈を身につけ、髪型を当時、一般的に広く結われた結綿をつけさせた。その反動で〈たけくらべ〉（烏合会第 17 回展）では、『たけくらべ』文中の表現通りに衣装を描き、桃割れとしたのである。

一方、蝶々[図 15]であるが、桃割れをつぶした根の低い桃割れのことで〈たけくらべ〉（烏合会第 17 回展）の美登利の低い髷から判断できる。これも、桃割れと同様 10 代後半の娘が結った髪型である。桃割れより普段気軽に結える髪型であったことから比較的、未婚、既婚に限らず 20 代の女性の間でも親しまれていた。よって、この美登利の髪型としては別段変わっているわけではないだろう。蝶々に関しても、清方の自由な創作によるものと考えることができる。

また、帯に注目すれば、太鼓という結びとなっている。これは、主に成人女性、特に婦人が結んだ帯であり、腰に負担をかけぬ様に配慮された結びである。さらに、美登利の体型に注目すると、腹部が少し隆起し、臀部が下がり、全体として S 字型を形成していることが判る[図 16]。これにより、この美登利が妊娠しているのではないかと推測を立ててみる。

現時点で、同様に比較できる清方の作品は無く実証は難しい



図16 <たけくらべ>（烏合会第17回展）部分

が、美登利が大人の女性として描かれている可能性の一つとして考えてみたい。妊娠と考えれば、当時、美登利を既婚者として描いた可能性が高いと判断するが、既婚者であれば、その鬢は、高島田になるのが普通であるからして、未婚のまま妊娠したと判断する。清方が、美登利を妊婦として描くことにどのような意味があるのか。一つに、美登利の成長段階における最終的な状態と考えられる。つまり、遊廊に入ったとし、遊女として勤め、妊娠したとその後の物語を展開させたと推理する。



図17 鏑木清方 <美登利>
昭和7年

そして、<たけくらべ>（鳥合会第17回展）と同様の美登利を描いた作品として、<美登利>〔図17〕と比較することができる。この<美登利>は、『樋口一葉 たけくらべ評伝』中の挿絵として昭和7年（1930）に描かれたものである。正に『たけくらべ』作中の美登利の特徴を描いたものであり、「柿色に蝶鳥を染めたる大形の浴衣きて、黒襦子と染分絞りの晝夜帯胸だかに、足にはぬり木履こゝらあたりにも多くは見かけぬ高きをはきて、朝湯の歸りに首筋白々と手拭さげたる立姿」⁴⁵⁾をしている。<たけくらべ>（鳥合会第17回展）の美登利と身につけているものは、ほぼ同じであるが、描かれている美登利の容貌を観察すれば、明らかに<たけくらべ>（鳥合会第17回展）の美登利の方が、数段と大人びて描かれていることが判るだろう。<美登利>からは、『たけくらべ』の14歳のあどけなさや初々しさを感じさせる美登利が描かれている。『たけくらべ』の美登利の特徴・容貌は、<美登利>で表現しており、<たけくらべ>（鳥合会第17回展）では、清方の自由に創作することができたのではないだろうか。後に描いた<美登利>で、『たけくらべ』作中の美登利は表現されている。

それでは、残りの作品についても同様に分析していくと、<たけくらべ>（『研究画林』）は、小説「たけくらべ」の一場面を絵画化したものである為、描かれる美登利は、14歳の少女として登場しているのは当然のことだろう。淡い少女の初恋の場面と、筆屋で子ども達と遊ぶ美登利の初々しい様相は、まだ、遊郭に入る前の無知な少女のあどけなさを感じることができる。同作を描いた約半年後に、一葉がこの世を去ることなど清方は思いもよらなかったことだろう。

また、<たけくらべの美登利>（第11回七玄会展）は、まだ幼さの残る容貌の中にも少女から女性へと変化していく姿が見て取れる。その髪型・衣服の特徴を比較すれば、<一

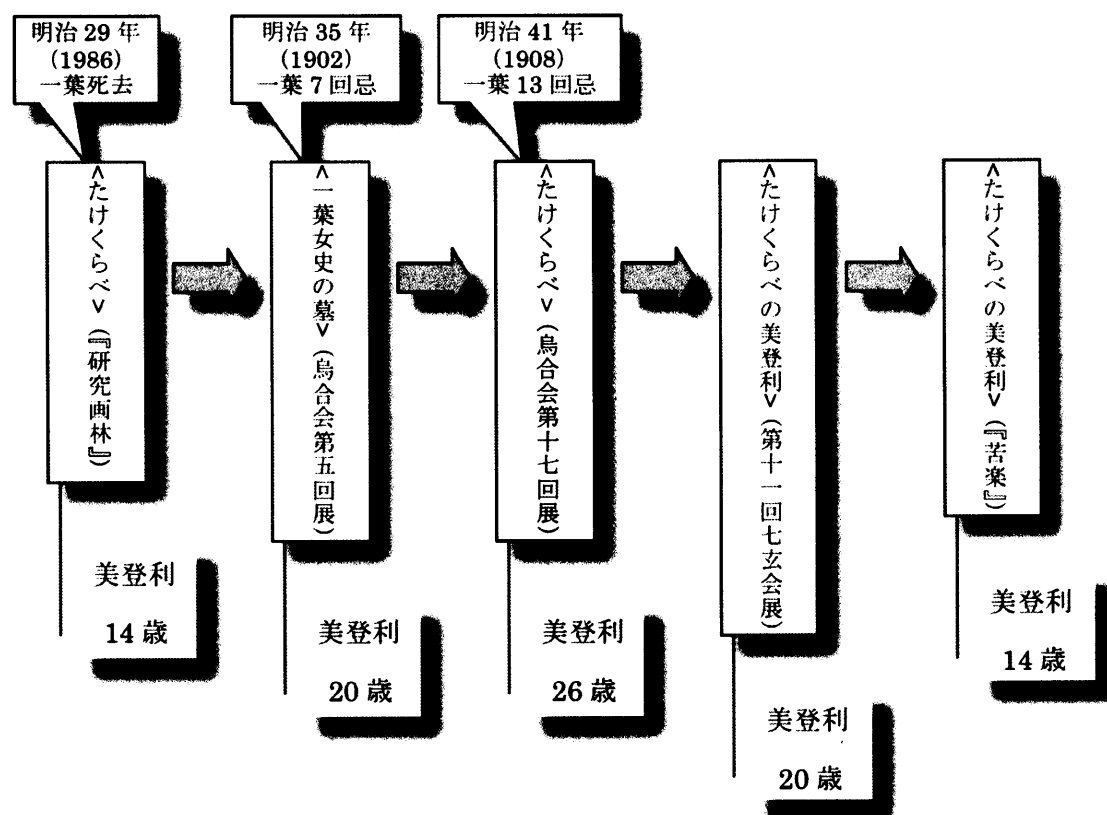
葉女史の墓>に描かれる美登利と同じ年齢で描かれていると考察できる。同じ島田鬻の結綿で、簪を挿し、着物に長羽織を羽織っている。そして何よりも、<一葉女史の墓>と同様、水仙の花を手をしていることが大きな要素であろう。

これらのことから、<たけくらべの美登利>（第11回七玄会展）に描かれる美登利は<一葉女史の墓>の美登利と同年齢、つまり20歳であると推し測る。

最後に、<たけくらべの美登利>（『苦楽』）については、<たけくらべ>（『研究画林』）と同様に小説『たけくらべ』の美登利を描いているのは間違いない。文中の一節を枕詞として画中に挿入したことは自ずと『たけくらべ』の一場面を想起させ、これまでの美登利の中でも一際少女らしく描かれている点は一層『たけくらべ』を意識してのことだ。少女風の桃割れに赭熊を入れ、艶やかな浴衣姿は14歳の少女の姿を忠実に再現する要素となっている。

では、これまでの一連の考察を図示してまとめたい。

<描かれた美登利の年齢>



清方が、美登利の年齢に変化を持たせ、作品を描いていった理由として考えられることは、『たけくらべ』の夢物語とその後の現実性が関係してくる。『たけくらべ』のヒロイン

として描かれる美登利は、作中でこそ大巻である姉の稼ぎで裕福に暮らしており、表町組の花形的存在で仲間達にも慕われている。しかし、美登利はある日を境に、別人のように変わってしまう。美登利に何が起こったのか、初潮を迎えたのか、それとも何らかの形で身を売るに近いことが密かに行われたのか、語り手ははっきりと明かしていない。だが明らかなのは、近い将来に、美登利は遊女として吉原遊廓へ入らねばならないのである。その痛ましい現実美登利の運命を過酷なものとし、読者にその後の推移を与え、なんとも言えぬ余韻を残させるのである。

清方は、一葉文学に傾倒し、特に『たけくらべ』に関しては人一倍の執着を持っていた。誰もが美登利が大人になり、遊女になることを嘆き悲しむことであろう。だが、あえて清方は、美登利が自らの運命を受け入れ、遊女となる道を歩んで成長していく姿を望んでいたのではないか。美登利のその後を作者の意図したように見守りたかったのではないか。清方にとって美登利は永遠の少女ではないのである。

4.3.4. 西洋画との関係

明治に入り、ヨーロッパから、「西洋画」がもたらされる。それまで日本の絵画は、中国から舶載した絵画と共に歩んできた。日本の景物を対象とした絵画を、「やまと絵」、中国の景物を対象とした絵画を「唐絵」または「漢画」と称し、時代毎に融合をはたしていった。

しかし、「西洋画」の流入は、これまでの東洋美術には無い技法や主題を扱い、日本美術に多大な影響を与え「日本画」の対となるジャンルとなった。当時の日本画家達にとっても例外ではなく、横山大観や菱田春草など積極的に西洋的な表現を組み込む者が現れ、日本画壇は伝統継承の旧派と西洋画吸収の新派に別れた。

明治期の洋画壇においても、東京美術学校（現東京芸術大学）に明治29年（1896）西洋画科が開設され、黒田清輝が教授となり西洋画教育が活発に行われた。また、黒田清輝、久米圭一郎らは明治美術会を離れ、新しく白馬会を組織する。一方、明治美術会は、満谷国四郎、丸山晚霞らによって太平洋画会が改組される。この二つが、洋画界の2代潮流となった。さらにロマン主義思潮が日本に広がり、日本ロマン主義美術の青木繁、藤島武二らの活躍と共に広がっていく。このように、西洋画の波が日本美術に多大な影響を与えていったのは周知の事実である。

清方においても同様に西洋画の影響を受け、自身の作品にその手本を求めたとされるも

のが多々ある。当時の挿絵業の傍ら、肉筆画制作において西洋画を取り入れることで展覧会出品への足掛かりにと実験的な試みであったようである。

本項では、＜一葉女史の墓＞を世紀末的傾向から踏み込み、別方向の視点を組み込んでいきたい。また、＜一葉女史の墓＞を描く際に、西洋画を具体的にどのように参考にしたのかみていきたい。

(1) 世紀末絵画の影響

一般に＜一葉女史の墓＞は、清方が一葉文学『たけくらべ』に対する敬愛の念を具現化させた作品として認識されている。しかし、その中に含まれるノスタルジーな情景は、清方の描く清純で親しみのある「美人画」では語り切れない部分を持っている。特に墓石にもたれ掛かる美女という構図は、虚無的で頹廢的なイメージが潜んでいる。これは、19世紀末のヨーロッパ絵画に見られる傾向である。俗に「世紀末絵画」または「世紀末美術」といわれ、神話・伝説・聖書・歴史・文学に取材した物語絵を多く残している。中でも、象徴主義の先駆、ラファエル前派の作品による影響が極めて大きい。ラファエル前派は、ウィリアム・ホルマン・ハントを始め、ジョン・エヴァレット・ミレー、ダンテ・ゲイブリアル・ロセッティなどイギリスの画家達が結成した団体である。ラファエロ以前の初期イタリア画家の伝統と技法への回帰を目的として中世の敬虔な宗教性を再現すること



図18 木挽町の画室風景

を理想とし、当時のアカデミズムにおける写実主義に対する反発を目指して活動した。清方は、この世紀末絵画に強い興味と感心を抱いていた。清方が、挿絵画家として生業を立て始めたちょうど明治30年代は積極的に日本へラファエル前派が受容された時期と時を同じくしている⁴⁶⁾。その頃、挿絵画家となったばかりの清方は、挿絵の勉強の為に丸善通いをし、新着の美術書や雑誌、スタイルブック類を集めていたようである。このことは、文集にて「五十年前」と題し、1901年、清方数え年で24の頃の記憶として回想している⁴⁷⁾。その後、

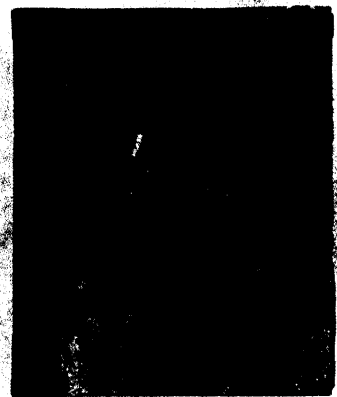


図19 ONE HUNDRED MASTERS OF THE PRESENT DAY

＜一葉女史の墓＞が描かれており洋書を参考にしていた可能性は極めて高い。また、明治 37 年から 38 年頃（1904 から 1905）に撮影された写真には、木挽町にある自宅の画室で絵筆をとる清方の横に蒐集した洋書の存在が確認できる[図 18]。これは、1904 年に出版された美術画集『ONE HUNDRED MASTERS OF THE PRESENT DAY』⁴⁸⁾[図 19]であることが明らかにされている⁴⁹⁾。この画集には、19 世紀にドイツで活躍していた画家の作品が多数収録されており、クリムト、ベックリン、シュトックなど象徴主義を代表する画家の名前が見受けられる。これらからも判る様に、清方は、西洋画に作品の構想を求め、手本として利用していたのである。

この異様な構図は当時の清方にとって、非常に大胆であり、実験的な試みであったのではないかと考える。清方が、明治 30 年（1897）、紫紅会にて出品した処女作＜寒月＞（明治 30 年、鎌倉市鏑木清方記念美術館蔵）や明治 31 年（1898）日本絵画協会第八回連合絵画共進会展にて出品した＜暮れゆく沼＞（明治 33 年、鎌倉市鏑木清方記念美術館蔵）など、徐々に展覧会に肉筆画を描き始めた頃の作品は、庶民の哀愁を感じさせる粹な情緒を表現している。＜一葉女史の墓＞に至っても、処女作から見受けられる感傷的な表情は受け継がれているが、そこに混在する諸要素は、以前の作品とは異質な思潮があると疑うことができる。

（2） 図像からみるデカダンス

清方の作品の一部には世紀末絵画を彷彿とさせるものがある。そこには、図像としてのメメント・モリが多数、画面上に現れている。＜一葉女史の墓＞に至っても、美女が水仙の作り花を持って、墓石を抱き慈しむ姿は、西洋画の視点からみれば自ずと「エロス」と「死」を連想させる。さらに、世紀末絵画の色合いを濃く感じさせるモチーフであると判断できる。

古来、「浮世」は頹廢的な時代世相を繁栄した「憂世」と書き表されるのが一般的であった。古代・中世以降の厭世的な人生観によれば、浄土での成仏が願われる来世に対して、この世は厭い離れる憂き世の中とみなされたからである。しかし、近世になると、束の間の借りそめの世の中であるからこそ浮き浮きと楽しく暮らそうという気風が支配的となり現在の「浮世」に書き改められるようになったのである。江戸後期は、まさに西洋の世紀末思想と平行して日本独自の頹廢的な浮世絵が流行したといえる。

清方の作品は、浮世絵の伝統を受け継いだ絵画性を有している一方、西洋画との深淵な

関係も見受けられる。茂木博氏の研究では、清方の作品の一部に西洋美術史上の名作に手本を求めたとされるものがあり、そこに描かれる図像やテーマを取捨選択により、自らの作品に反映させていったとする仮説が展開されている。それは、西洋的なモチーフを日本的なモチーフへと翻訳的、換骨奪胎的に取り入れていたとする見方である⁵⁰⁾。例えば、大正9年(1920)に描かれた〈妖魚〉は、清方が新境地を切り開く為にクリンガー、モロー、ピアズリーなどの世紀末絵画を取り入れ、変換させていったと考えられている⁵¹⁾。

この考察は同様に、〈一葉女史の墓〉にも当てはまる。例えば、海野弘氏は『東京風景史の人々』内の一節「竈木清方」において、〈一葉女史の墓〉とウィリアム・ホルマン・ハントの〈イザベラとめぼうきの鉢〉[図20]に同時代的接触によって生まれた交感があり、近似していると指摘している⁵²⁾。また、同様に茂木氏も、「清方と西洋美術一試論的仮説一」において〈イザベラとめぼうきの鉢〉と〈一葉女史の墓〉の類似性に対する鋭い論考が行われている。さらに茂木氏は、その発想の淵源には、イギリスの画家ヘンリー・アレクサンダー・ボウラーの〈疑い—これらの乾涸びた骨は再び生きることができのかしら〉[図21]が影響していると述べている⁵³⁾。

〈イザベラとめぼうきの鉢〉は、ボッカチオの原作を元にイギリス・ロマン派の詩人キーツが詠ったイザベラの悲恋を題材にした作品である。我が家の繁栄の為に妹の良縁を考えていた兄達に殺された恋人の首をイザベラが鉢の中に隠し、愛おしむ様にかき抱く姿が描かれている。清方は、この恋人の首を入れた鉢を墓石に見立てた上で、イザベラの姿を転用し、一葉を偲ぶ美登利を描いたと考えられている。そして、〈疑い—これらの乾涸びた骨は再び生きることができのかしら〉の墓の場面を組み入れ、〈一葉女史の墓〉に換骨奪胎的に取り入れたのだ。確かに、イザベラと美登利は同様に、死者を偲ぶ姿として描かれており、そこに介在するのは、世紀末絵画で頻繁に扱われる「死」という普遍的なテーマである。



図20 ウィリアム・ホルマン・ハント 〈イザベラとめぼうきの鉢〉 1867年
Laing Art Gallery



図21 ヘンリー・アレクサンダー・ボウラー 〈疑い—これらの乾涸びた骨は再び生きることができのかしら〉 1856年

「一葉女史の墓」は、「築地明石町」と並び、清方の肉筆画において傑作とされている。挿絵から本格的な肉筆画へ移行する画家の契機となった重要な作品であるが、世紀末絵画との関係性について詳しく論考されたものは少ない。

では、これら以外でも、清方が参考とした作品が無かったのかどうか検証していくことにする。同じく、西洋画で、ヴィクトリア朝のイギリス絵画から「一葉女史の墓」の図像と近似している作品を発見することができた。それは、フレデリック・レントンの「オダリスク」・アーサー・ヒューズの「末っ子の死」・ジェイムズ・アーチャーの「アーサー王の死」である。

特に、「イザベラとめぼうきの鉢」では左右反転して転用していると考えが、この3点は、「一葉女史の墓」と上半身のポーズと向きが合致している点に注目したい。

「オダリスク」[図 22]に描かれているのは、華麗な異国風の女性であり、甘美で享樂的な主題を扱っている。ゆったりとしたコottonのドレスに更紗の飾り帯を纏った娘が、孔雀の羽を手に、その身を左に傾けながら一羽の白鳥に視線を落としている構図だ。ここでは、「一葉女史の墓」における水仙の作り花に代わる物として孔雀の羽を持っている。一方の手に、小道具を持った図像はこれのみであり、「一葉女史の墓」の原型を垣間みることができる。

また、「疑い—これらの乾涸びた骨は再び生きることができ
るかしら」と比べると、墓をモチーフにはしていないものの、「末っ子の死」と「アーサー王の死」は「死」を直接的なテーマとして扱っており、「一葉女史の墓」との密接な関係を見て取れる。

「末っ子の死」[図 23]は、アーサー・ヒューズが 1864 年に出版されたアルフレッド・テニソンの物語詩『イーノック・アーデン』の為に描いた挿絵であり、インクで描かれた小作品である。挿絵といえば清方が生業としていた仕事であり、清方にとっ



図22 フレデリック・レントン <オダリスク> 1862年 個人蔵



図23 アーサー・ヒューズ <末っ子の死> 1866年頃 マンチェスター市立美術館蔵

でも親しみ深く興味深い作品であったであろうと考える。ベッドに凭れ掛かり末っ子の死を偲ぶポーズは、上半身に関して<一葉女史の墓>の美登利のポーズとほぼ一致している。

<アーサー王の死>[図 24]は、伝説上の人物アーサー王をめぐる史的伝説『アーサー王伝説』から主題を取ったジェイムズ・アーチャーの 5 点の絵画連作のうちの第 1 作である。『アーサー王伝説』は、ヨーロッパのみならず世界中で読み語られている伝説で、アーサー王自身の説話を中心として『円卓の騎士』・『聖杯伝説』など数々の名作が派生した物語である。木に凭れ掛かり、アーサー王の死を偲ぶ女性が描かれており、この壮大な物語に取材した作品として、同じく『たけくらべ』に取材した<一葉女史の墓>の美登利のポーズと非常に酷似している。



図24 ジェイムズ・アーチャー <アーサー王の死> 1860年

以上のように、清方は西洋画、特に世紀末絵画にその手本を求めたのであった。<一葉女史の墓>の幻想的な雰囲気は、当時の作風からすれば明らかに異質な趣を醸し出していた。近代に西洋画を積極的に吸収しようとした当時の画壇の影響ではないが、清方は近代の時代世相に敏感に反応し、自身の作品に活かしていったのであろう。それは、娘婿である山田肇氏に洋服を常用することなく、古い人間と感じさせなかった「翻訳臭のない近代人」⁵⁴⁾と語らせたことから分かるように、非常に開放的な人物であったのだ。

4.3.5. <一葉女史の墓>における真のモデル

<一葉女史の墓>に描かれる美人は、清方が傾倒した一葉の小説『たけくらべ』のヒロイン美登利である。そこにみられるのは、清方独自の思潮により、様々に展開させた女性像であった。

そして、その美登利には実在のモデルが存在する。創作物のキャラクターを描き、さらにモデルを置くことは清方作品の中でも希少なものだ。その異質な制作動機は、<一葉女史の墓>をより一層、複雑な作品へと昇華させる。

清方の女性像をそのモデルにみることで、<一葉女史の墓>に隠された背景を探りたい。

(1) 山岸りう

これまで、＜一葉女史の墓＞に描かれる美女は『たけくらべ』のヒロイン美登利であると論じてきた。美登利は、一葉が創作した架空の少女であり人格である。清方は、『たけくらべ』を読み、独自の解釈と判断で物語を再構築し、美登利という清方の女性像を画中に描き上げている。そこに存在するのは、もはや『たけくらべ』の美登利ではなく、＜一葉女史の墓＞の美登利であるといえる。清方の他の「美人画」と異なる大きな点はこのような二次的な創作であり、写実とは無縁な世界観を表現した点にある。

しかし、ここで＜一葉女史の墓＞がより特質で複雑な相互関係を孕んでいるファクターが存在する。それは、前述のように美登利を描くに当たり清方が実在の人物をモデルとして起用したことである。

清方によれば、「墓標にもたれる美登利は友人山岸の戀女房りう女をモデル」⁵⁵⁾と述べている。山岸とは山岸荷葉のことで、清方が18歳の頃、岡鬼太郎と同時期に知り合った尾崎紅葉門の小説家である。当時、家庭事情の悪化の為、木挽町の持ち家が人手に渡り、『やまと新聞』の社屋に転居する。以後、翌明治27年(1894)にかけて各地を転々とするようになる。さらに、翌年明治28年(1895)、ようやく本郷湯島新花町の侘住居に落ち着く。そして、同じ湯島の切通坂町の路地裏に長屋住まいをするようになって知り合ったのが山岸荷葉である。山岸荷葉は岡鬼太郎と共に、清方が挿絵画家として出発する道標を示してくれた人物である。清方は、山岸荷葉のことを湯島での思い出として「(前略)間もなくそこで二人の親しい友達が出来た。岡鬼太郎と、山岸荷葉と。岡は慶應を出て、『報知』の記者であつた。山岸は早稻田出で、學校の関係者では坪内博士が先生であり、一方ではその號が示すやうに紅葉門であつた。私が畫かきとして廣い世間へ踏み出す歩みに、最初の手引きをしてくれたこの二人は、忘れることの出来ない人たちである。」⁵⁶⁾と述べている。その山岸荷葉の戀女房が、夫人りうである。りうは、通油町の紅問屋下田嘉右衛門・りそ夫婦の長女として生まれた。明治32年(1899)、山岸荷葉と相愛になり、親の許しの得られぬまま箱根に駆落ちしたりしたが、翌33年(1900)春に入籍し、晴れて日本橋屋の蔵十番地に所帯をもった。りうに関して清方は「(前略)『りう』と云ふ彼の妻女は、江戸に生へぬきの日本橋むすめの雛形のやうで、私はそのころ町に出はじめた赤い焼物の釜を携へてその新世帯を訪れた。祝に持参のこの釜で、新婦はあまりかひがひしくもなく飯を焚く。緋の間裂を挿んだ島田髷に清絲を掛けて、ふち色無色の長い袂、いうぜんの前垂して、小

さな扇で七輪の口を煽ぐのを『絹川村閉居の場』と主客顧みて笑ふ。私の湯島にゐた頃であつたが、うちに歸ると時を措かず、小品にこれを寫して二人に贈つた。」⁵⁷⁾と印象を語っている。このりうの着衣・結髪の特徴と〈一葉女史の墓〉にみられる美登利の特徴を比べると、非常に近似していることが判る。



図25 鏑木清方 <山岸りうのスケッチ> 明治30年代中頃（1902）

また、りうに関するスケッチの類いは唯一1枚だけ確認できる[図25]。明治30年代

中頃、つまり、1902年に描かれたものであることが判っている。高島田で長羽織の女性が横向きに座り込んでいる様子が描かれており、右側下方の余白には「山岸夫人」と書き留められている。明らかにりう夫人のことであり、〈一葉女史の墓〉の美登利の外見を彷彿させるものだ。

(2) 都築照

清方ら青年画家が烏合会を組織して、常磐木倶楽部で展覧会を開いていた頃、必ずその展覧会に足を運ぶ一人の美しい令嬢がいたという。令嬢の名前は都築照、後に清方の妻となる女性である[図26]。照は、烏合会の同志である都築真琴の義妹であり、兄のところへ通う清方と知り合うことになったのだ。照の父は、旧幕臣の旗本の都築徳岡で照の姉の婿養子となったのが都築真琴であった。照は当時、御茶ノ水女学校に通う才女であり、清方は挿絵画家として頭角を徐々に現し始めた新進気鋭の青年画家であった。そして、清方と照とは明治36年（1903）に清方の誕生日である8月31日に結婚する。清方25歳、照17歳の時であった。



ここで、着眼すべき事項は、山岸りうのスケッチを描いた同時期に清方夫人である照のスケッチを数多くに描いている点である。清方の成功の一面において、妻である照の内助は非常に大きかったといえる。夫人をモデルとした作品は、前述のように〈襟おしろい〉をはじめ、〈秋宵〉（明治36年、

図26 都築（鏑木）照

鎌倉市鎌木清方記念美術館蔵）・＜曲亭馬琴＞・＜孤
児院＞などがある。その生涯において、照は清方にと
って常に作品のモデルとされてきた。日常生活におい
ても、照は清方の理想の女性像であるが為に立居振る
舞いや身だしなみには特に気を使い、主の作品の構想
を手助けしていたようである。

婚前から、清方の作品に照は登場している。その作
品が明治35年（1902）に描かれた＜孤児院＞〔図27〕
である。＜孤児院＞は、日本絵画協会第13回共進会
展に出品され銅牌受賞を得た作品であり、肉筆画家と
して端緒を開いた作品である。習作を除けば、肉筆画
として初めて照が登場した作品であろう。＜孤児院＞



図27 鎌木清方 ＜孤児院＞ 明治35
年 鎌倉市鎌木清方記念美術
館蔵

制作について清方は「挿繪を離れた自由制作の發表は、同人結社烏合會に限つてゐたが、他流試合もしなくて
はと繪畫協會（後の日本美術院）へ明治三十五年以來數回出品し、三十五年の『孤児院』
は銀賞を受けた。その頃審査は二段階に行はれ、最初に會の任命した審査員が行ひ、更に
名目は忘れたがいはいば最高審査ともいふべき岡倉天心、橋本雅邦、松本楓湖三者の再審査
が行なはれる。最初の審査では當時の最高賞の銀賞は京都出品上村松園の『時雨』であつ
たのが、決定では思ひがけず私に代つた。技巧ではもとより問題にならないが、そこを押
し切つた時の思潮の表明が窺へないでもない—これも今ではまた違つた見解が施されよう、
時勢は常に一樣でゐないから。だが、これが私に與へた影響は複雑。主人公は烏合會で馴
染みの友人都築真琴の義妹照であつた。」⁵⁸⁾と語っている。上村松園と競り勝ちながらも、
自身に厳しい清方の氣質と共に作品にかけける思いの強さが窺える。＜孤児院＞の舞台は、
タイトル通り孤児院であり、そこに訪れた令嬢が孤児達に菓子の包みを差し出す姿と、半
開きの障子戸から秋めいた風景が郷愁にかられる光景を描きだしている

＜孤児院＞は、『たけくらべ』の世界観を踏襲しているかのような画面を構成している。
『たけくらべ』においても貧しい階層の子どもたちが描写されており、＜孤児院＞の孤児
達の姿と被らせて観る事も出来る。また、貧しいながらも逞しく生きる子ども達と令嬢の
光景は、＜たけくらべ＞（『研究画林』）での筆屋の店内で細螺を弾いて遊ぶ美登利と子ど
も達の情景を彷彿とさせるものだ。

＜孤児院＞を制作するに当たり、描いたと思われるスケッチが前述した照のスケッチの数々である[図 28]。＜孤児院＞は、＜一葉女史の墓＞が発表された同年同月、明治 35 年（1902）10 月に発表されており、その制作時期は＜一葉女史の墓＞とほぼ同時期か多少の前後があったものであると考えられる。清方は、＜一葉女史の墓＞を制作する傍ら、同時進行という形で＜孤児院＞の構想を練り、制作を進めていたのだろう。＜一葉女史の墓＞を研究するに当たり、＜孤児院＞の分析は遠からずとも関わりのあるものと判断する。

照のスケッチは、＜孤児院＞のモデルとして描く為の習作である。清方は、このスケッチを重視していたのか、比較的、他の作品に比べると多く描いている。照という一人のモデルに肩入れしたのか、惚れ込んだのか、＜孤児院＞制作の意欲は並々ならぬものがあったのではあるまいか。

一方で、＜一葉女史の墓＞におけるスケッチは、墓や背景描写のものを除けば、美登利のモデルとして描いたりう夫人のスケッチ 1 枚を確認するだけである。実際、現存していないだけなのか、他に供述のないスケッチがそうであるのか、今となっては定かではない。

しかし清方本人曰く、「生涯の制作の水上」⁵⁹⁾と称した＜一葉女史の墓＞にしてはその習作やスケッチの数があまりにも少なすぎると云える。

このことは、りうを描いたとされるスケッチは、照を描くことにより代用していたのではないかと考察する。清方は照をモデルに＜孤児院＞を描く。一方、＜一葉女史の墓＞は、りうをモデルとして描くことで美登利を表現している。しかし、二つの作品を同時期に描く過程で照とりうという二人のモデルの比重が照に傾いたと解釈すれば、＜一葉女史の墓＞におけるりうのスケッチが一枚しか残っていないという事実には妥当な解釈を加えられるのではないかと考える。

また、りうのスケッチは横顔のみで、はっきりと素顔を見ることはできない。よって、清方がスケ

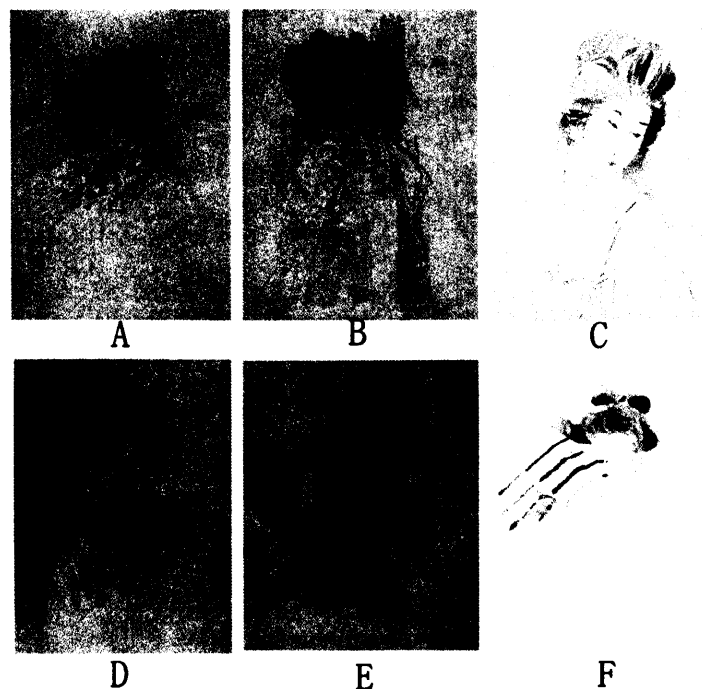


図28 鏑木清方 照のスケッチ 明治30年代中頃（1902）

ッチしたりうと、＜一葉女史の墓＞の美登利が同質のものであると判断することは早計であると考えられる。

試しに、照のスケッチととりうのスケッチを比較してみると、表題が無ければどれが照でどれがとりうであるか判断が困難である。

ここで、照のスケッチと＜一葉女史の墓＞の美登利、また＜孤児院＞の令嬢を比較検証していく。考察するに当たり、照のスケッチを図 28 の上段左側から A・B・C・D・E・F と符号を振り分けることにする。A は、＜孤児院＞で描かれた令嬢の髪型とほぼ合致している。これは、束髪という髪型であり、前髪をふくらし鬢や髷を別々にふくらすことを止めて一体に平均した膨らみを持たせたもので、明治に流行した髪型である。＜孤児院＞の令嬢の直接のスケッチになったのではないかと考える。＜孤児院＞では、大きなリボンをつけ垂れ髪があり、まだ成人していない若い娘の髪型として描かれているが、本来は、比較的年齢幅の広い髪型として親しまれた。B は、後ろ向きのスケッチである。その後方から確認できるのは髷が銀杏返しとなっている点である。当時、遊女に流行し、粋な筋の間で広く結われた髪型である。この髪型から察するに、遊女となる美登利を描いた＜一葉女史の墓＞の方に近いものとなっている。C・D・E の髪型は桃割れである。桃割れは、前述のように、10 代後半の若い娘が結った髪型で、美登利が結った髪型である。＜たけくらべ＞（『研究画林』）・＜たけくらべ＞（烏合会第 17 回展）・＜たけくらべの美登利＞（『苦楽』）の髪型と共通している。F は蝶々となっている。前述のように、＜たけくらべ＞（烏合会第 17 回展）の美登利のもう一つの可能性のある髪型である。

これらのことから、A を除くその他のスケッチは美登利のスケッチであると判断できる。＜孤児院＞の令嬢のスケッチと分類するよりも、＜一葉女史の墓＞のスケッチと判断する方が、自然であると考えられる。

清方は、挿絵画から肉筆画へ以降する過程で、自身が所属する烏合会の他に、絵画協会、美術協会などに自由作を発表している。度重なる各展覧会に向け、同一のモデルに限定することは画家として退屈であり、表現に乏しい作品になると危惧される。清方は、当時の親しい友人（都築真琴と山岸荷葉）と関わりある女性二人（照とりう）をモデルとして選択し、モチーフとなる表題へ選別していった。その結果が、＜孤児院＞の照であり＜一葉女史の墓＞のとりうである。清方の心情を推し量れば、後の妻となる照への想いは、やはり別格のものがああり、無意識の内に＜一葉女史の墓＞の本来のモデルであるとりうと照を重ね合わせていたのではあるまいか。

その思いがよく見て取れる材料として、＜孤児院＞の令嬢が左手薬指に填めている指輪がある[図 29]。左手薬指に指輪を填めた女性、この作品が初めてあり、以降照をモデルとした＜秋宵＞や＜襟おしろい＞を始め＜夏の女客＞（昭和 8 年、茨城県近代美術館蔵）・＜嫁ぐ人＞（明治 40 年、鎌倉市鏑木清方記念美術館蔵）・＜築地明石町＞と主要な作品に描かれていることが多い。それは、当然ながら既婚者の夫人をモデルとして描く場合か、または、主題にした場合であり、未婚者をモデルに描く場合には指輪を填めさせてはいないのである。

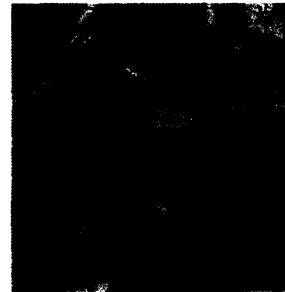


図29 ＜孤児院＞ 部分 令嬢の指輪

しかし、＜孤児院＞における令嬢の左手薬指には指輪が填められている。もちろん、照は清方が初婚であり、＜孤児院＞が制作された当時は未婚である。そして、結婚後に描かれるのは＜秋宵＞が最初であった。

何故、＜孤児院＞の令嬢の左手薬指には指輪が填められているのか。その答えは自ずと前述の論考に結びつく。清方は、照を想い人として意識し、この時既に、将来の結婚を視野に入れていたのではないか。牛込に住む梶田半古や尾崎紅葉の許へちよくちよく足を運んでいた清方は、自然と牛込若宮町の照の自宅へ寄っていくが多かったという⁶⁰⁾。

結婚の経緯について清方は、『こしかたの記』で次のように回想している。「私は二十六回の誕生日に、都築眞琴の妹照と結婚した。その時分、烏合會のなかではもう一組婚約の傳へられたのがあつて、それは池田輝方と榊原由理子なのであるが、由理子と照とは同年の上に、富士見小學校では一緒だつたさうである。都築の家は旗本の出であつたが、都築の母は、未娘の照を然るべき武人の家に嫁がせる望みだつたといふのに、こちらはまた純粋の下町人で、母は私の縁談などにはごく開放的な考へのやうではあつたが、双方の肌合の違ひは、本人たちの希望を遂げる見通しを、一時はかなり難しいものにしたのであつた。」

⁶¹⁾ その後、山岸荷葉と川尻清潭の友人二人がそれぞれの母方の仲立ちに入り、無事婚約を果たすに至ったのである。照は、兄の手伝いで模写や写生ができたので、清方の仕事にも興味を持ち手伝うこともあった。そして、終生、清方の一番近くにいて、平素の着物や髪形、言葉遣いや起居動作に至るまで細心の注意を払い、常に凜とした理想の女性であろうとした。

生涯において数々の理想の「美人画」を描いた清方にとって、真に理想の女性像とは照夫人であったのかもしれない。

(3) 樋口一葉

＜一葉女史の墓＞は、樋口一葉の小説『たけくらべ』のヒロイン美登利を描き、一葉の墓石に参る情景を創作した作品である。清方にとって一葉は、鏡花に対する以上に深淵な感情を抱いていた。若き日に夢中になって読み耽った一葉文学は、一種の崇拜的対象であったのだ。

その一葉の肖像を清方は後年に描いている。昭和 15 年

(1940) に制作された＜一葉＞[図 30]がそれである。清方は、前述のように生前一葉に一度も面識を持ったことが無かった。その為、妹である邦子から一葉の面影を見いだして描いたようだ。このことに関して清方は、「一葉に遇はずじまひだったが、妹の邦子さんにはその後たびたび面會してゐる。この邦子さんは寫眞で見る一葉女史にソツクリで姉さんよりは大柄で、氣質はあかるい元氣

な人であつたことは、作物を通じて窺へる一葉とは大分違つてゐた。泉君がよく肖てゐるといつてくれた挿繪の一葉は、この邦子さんの俤に、今までの一葉知識を加へて成つたものなのである。(後略)」⁶²⁾と語っている。一葉の姿形は、生前の写真でしかその姿を確認することはできなかったわけだが、清方は、妹邦子に一葉像を重ね合わせることで肖像を描いたことになる。それに加え、一葉文学から受けた一葉の人となりを抽出して、作品に一葉像を構築している。通常の肖像画制作とは、異なる手法であり、作家自身の趣味趣向が反映された作風として、他の肖像画の追隨を許さない異質さがこの作品には存在している。

＜一葉＞は、一葉死後、44 年を経過して描かれている。一葉に対し万感の想いを終始持ち続けた清方にとって、老境に入り肖像画の魅力に惹かれてから描いた一葉像は、長年の一葉文学に対するある種の答えのようなものであった。若かりし頃、肖像画を毛嫌いしていた清方は、明治 40 年 (1907) に＜曲亭馬琴＞(明治 40 年、鎌倉市鍋木清方記念美術館蔵)、明治 42 年 (1909) には＜抱一上人＞(明治 42 年、永青文庫蔵)を制作している。これらは、清方にとって肖像画というより歴史画としての認識の方が正しい解釈であり、肖像画は本来、直接面会した像主か、故人であれば生前目の当たりにした人物を描くことが本義であると考えた為だ⁶³⁾。

しかし、一葉に関しては、生前において一度も面識を持ったことがない人物であるわけ



図30 鍋木清方 <一葉> 昭和15年 東京藝術大学大学美術館蔵

である。このことは、肖像画として描いておきながら歴史画とも異なる「美人画」としての意味合いを持ち合わせているのではないだろうか。昭和5年（1930）、＜三遊亭円朝＞から始まる所謂、後年清方の肖像画作品群の中にあつて一度も面識のない像主としては一葉のみである。

＜一葉＞は、清方にとって肖像画としての解釈で描いたのではなく、「美人画」の要素を併せ持つ作品として描いていると考える。＜一葉＞制作の経緯を確認しておく、一つに生前面識を持つ事ができなかった満たされない不満というものがあった。「傳記の興味と肖像の興味とは、あまり若いうちには湧いて來ないものでこれが面白くなり出すといふのは、人間、脂が脱けて來た證據」⁶⁴⁾と語るように、年を重ねたことにより、人間の生き様とその内面に興味を持つようになった。その興味は、当然のことながら一葉にも向けられることになる。一葉のことは、友人泉鏡花からいろいろと話を聞いていたようだが、いざ＜一葉＞を描こうとしても当の本人はこの世に存在していない。そこで、清方が参考とした素材が、会得する一葉の作物は勿論、形としては全集の写真、邦子への追憶、山梨生まれの同じ年頃で同じ趣味に生きた知り合いであつたのである。そして、全集中の随筆「雨の夜」から「小切れ入れたる畳紙とり出し、何とはなしに針をも取られぬ」の情景を瞑想したという⁶⁵⁾。

肖像画の本義とは、特定の人物を対象に描いていることである。それに当てはめると＜一葉＞は、肖像画と考えるのが当然であり、作品分類上でも肖像画として位置づけられている。＜一葉＞の成立において、清方は、『たけくらべ』の美登利は元より、他の一葉作品からも一葉像を構築していった。一葉の人となりをも、「美人画」で培った技術と表現により、肖像画へと昇華させたのである。一葉は、生涯を通して常に美しさとは何か、つまり「完全無瑕の一美人」⁶⁶⁾を創作しようと、小説のヒロインに反映させていった。それは、美登利であり、『にぎりえ』のお力であり、『十三夜』のお関であり、『おおつもごり』のお峯であつたであろう。しかし、実際に描かれるヒロインは多くが過酷な運命を背負い、一葉と同じく薄幸な人生を送ることになる。一葉は、自らの運命を何処かで悟っていたのではないだろうか。一葉が物語で書く女性像は、一葉自身そのものであり、求めた先にみた「完全無瑕の一美人」であつたと考える。それは、清方も同様に感じ取っていた。＜一葉＞を描くに当たり、必要不可欠な要素が、一葉の「完全無瑕の一美人」であつた。それは、清方にとって、当然のように『たけくらべ』の美登利であり、若き日に描いた＜一葉女史の墓＞を始めとした美登利であつた。そこに生じる思索の過程には、二人が共に求めた理想

の女性像の存在があったのだ。肖像画として描きながらも、清方の目に映る一葉は、清方の中で美登利の面影と交錯しながらも、理想化された「完全無瑕の一美人」を描いていたのではないだろうか。

＜一葉＞には、美登利が息衝いている。＜一葉＞の画面左上にぶら下がる石油ランプは、＜たけくらべ＞（『研究画林』）で筆屋のおかみと美登利、正太郎達が細螺を弾いて遊ぶ様子を照らす明かりとして登場しているし、左下の針箱と小裂は『たけくらべ』文中「（前略）針箱の引出しから友仙ちりめんの切れ端をつかみ出し（後略）」⁶⁷⁾から抽出した小道具であろう。友仙とは友禅のことであり、一葉は作品中に「友仙」の表記を使っている。「仙」の文字は、水仙の作り花を想像させ、自ずと美登利へと感情が移動していく。小裂に描かれた格子柄は、＜一葉女史の墓＞の美登利が羽織る黄八丈の着物を彷彿とさせるものであり、一葉自身も愛用していた黄八丈である。

また、＜一葉＞と同年、昭和 15 年（1940）に発表された＜たけくらべの美登利＞（第 11 回七玄会展）にも注目できる。同時期に美登利と一葉を描いていることから、二つの作品には交感が表れていると考えることは容易い。

その要素として、美登利が羽織る長羽織と一葉が腰に巻く帯には、共通の鮮やかな青い色彩が映えていることが印象的である。さらに、長羽織に描かれた紅葉は、＜一葉女史の墓＞でも儚く地面に散らしている。これは、紅葉の「葉」の字は、一葉の「葉」の字を想起させる要因として見逃せない。

このように、＜一葉＞に見られる様々な図像は、清方が描いた美登利と密接に繋がっている。後年、漸く一葉を描くことができたのは、単に肖像画に面白みを感じ、その過程で描いただけの理由ではない。清方が描いた美登利の姿が、一葉へと昇華する時間が成熟した為であろう。

同様に、＜一葉女史の墓＞制作当時、美登利を描くことで、一葉に対する思慕の念を表現していたと考えられる。水仙の作り花を持ち、幻となって現れた美登利が参る墓石に眠るのは、正に美登利を生み出した一葉自身なのだ。地面に散った紅葉は＜たけくらべの美登利＞（第 11 回七玄会展）同様に「一葉」を想起させ、銀杏は一葉が平素から結った銀杏返しを表している。それは、清方の一葉の死に対する答えを作品に籠めることで追い求めていたのではないだろうか。一葉は美登利であり、そして美登利も一葉なのだ。清方に描かれることにより、一葉自身が「完全無瑕の一美人」へとになっていったのだろう。

清方が描いた＜一葉＞は後に記念切手になり、一葉の肖像写真は平成 16 年（2004）、新

五千円札の肖像として採用された。記念切手、そして、女性として初めて紙幣の肖像となり、名実と共に最も身近な女性像として今でも我々の中に生き続けている。

5. おわりに

以上、＜一葉女史の墓＞を巡る論考を行ってきた中で、今一度、清方における「美人画」とモデルとの関係性について考察を試みたい。＜一葉女史の墓＞に描かれる情景に組み込まれた清方芸術の一端を総体的にまとめていく。そして、「美人画」の本義について述べてみたい。

5.1. 清方における＜一葉女史の墓＞の特異性

＜一葉女史の墓＞は、『たけくらべ』のヒロイン美登利を描いた作品としてだけでなく、様々な特異性を内包していることを述べてきた。それは、＜一葉女史の墓＞を制作する上で、美登利に対する人一倍の夢と想いをその作品に託したことである。生涯を通して美登利を描き続けた清方にとって、美登利という存在は完全に一葉の『たけくらべ』から一人歩きをしていた。美登利は清方の作品の中で様々な命を宿し展開されていった。その展開は、美登利を描いた複数の作品に表れ、特に＜一葉女史の墓＞において顕著にみられたのである。

美登利は清方の中で、創作物の中のヒロインに留まらず一人の女性として「美人画」の対象となった。美登利を描くことがライフワークにさえなっており、年月を隔て懐かしむように何作も描いている。特に、＜一葉女史の墓＞は清方が述べた様に「生涯の水上」となった作品である。言い換えれば、清方芸術の心髄がそこにあるといっても過言ではないだろう。美登利は清方の中で生き続け、現の世にその姿を現すまでに至った。その美登利の中でも同じ様に時間が流れ、遊女となっても清方の理想の女性像として生き続けた。成長した美登利は産みの親である一葉の墓石に水仙の作り花を持って現れ、愛おしむようにその墓石を掻き抱いている。水仙の作り花に籠められた清方の想いは、届くことのない一葉への賛辞であったのかもしれない。そして、一葉自身を映した美登利に自らを重ね合わせ一葉の死を偲んでいたのであろう。

美登利は自らの過酷な運命を受け入れることで成長を遂げた。それは、清方が『たけくらべ』の美登利に対して望んだ結末であった為といえるだろう。

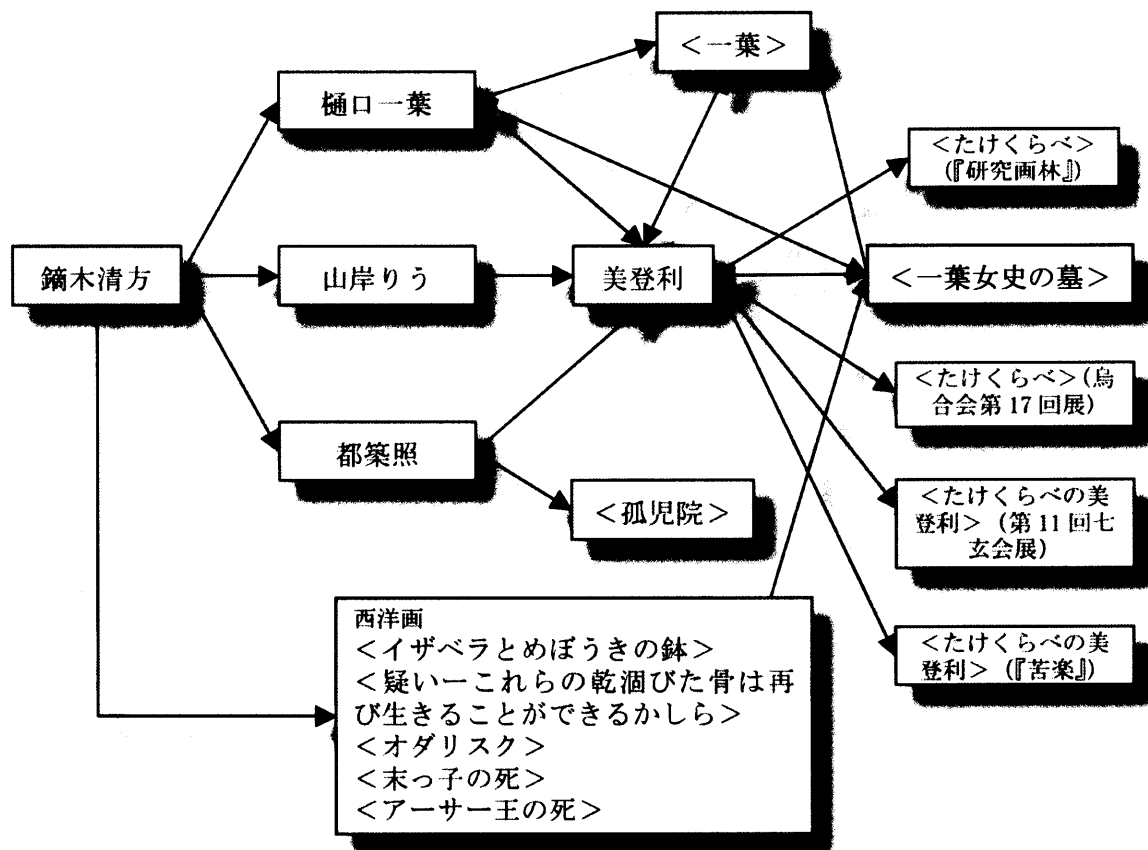
そして、美登利に関して単純に一人のモデルを対象にしているわけではないと述べた。山岸荷葉夫人りうを美登利のモデルとして描き、同時に後に妻となる照への想いを偲ばせながら、美登利の生みの親である一葉への敬意をその作品に籠めた。真にモデルとしたのは少なくとも、清方が語るりう夫人のみではなかったということである。

それは、冒頭で述べたように、清方が描く「美人画」では、単に美人を描いているのではなく、清方による主観が大きく影響していた。〈一葉女史の墓〉とそのモデルとの間に複雑に交錯するベクトルが存在し、さまざまな相互関係を形成していたのである。清方が描く多くの「美人画」とは異なる特質を持っていたのだ。

「美人画」の本義というものがあるとすれば、一般的に女性の美しさを強調して描いたものであり、その時代の世相を反映した理想化された美人を描いていることと述べたが、清方にとってはその本義はあまり当てはまらないように思える。常に真摯に絵と向き合い、理想の女性像を追い求めた清方、その内実は深水の語るように一人の人間としての儚くも幻想的な夢によってもたらされた結果であったのだ。

次に、本研究の全体像を図示する。

〈美人画とモデルとの相互関係〉



＜一葉女史の墓＞は、清方がその生涯を閉じるまで、その傍にあった。しかし、制作後一度、本郷森川町に住む某の手に渡ってしまう。後にその人の手を離れて所在不明となり、清方は常日頃、その行方を追っていたようだ。だが、結局長い間見つけることができずじまいだった。

すると、約 15、6 年経過してからのこと、未知の書画屋が＜一葉女史の墓＞を引き取って欲しいと現れた。清方は驚いて事情を尋ねると、墓が描いてある為、誰も買うものがないからだという。いよいよ持て余してしまったので描いた本人の所へ持って来た次第であると。書画屋は半切で構わないから新しい絵との交換を要求し、清方は有難いとばかりに喜んで半切でなく相等の作品を新たに描いて書画屋に渡し＜一葉女史の墓＞を引き取ったのである。

＜一葉女史の墓＞の魔力というべきか。制作者の元へ人知れず帰ってきた奇妙さは、正に異端として相応しいように思える。

5.2. 「美人画」

伊東深水是、河北倫明との対談において「美人画」の将来を次のように語っている。

「なくなるでしょうね。いわゆるいい女を描くということを目的とした美人風俗画はなくなるな。そのかわりもっと個性を生かそうとか、ある時代をキャッチするということで、つまり人物画はたくさんできるだろうと思うが、清方先生だの私たちの一部の気持ちに残っている、いわゆるいい女を描かれるような、またよろしいと言って描くような絵描きはまずいなくなると思いますね。」⁶⁸⁾

清方は、近代の「美人画」を確立した美人画家として、そして江戸時代から続く美人風俗画を引き継いだ「最後の浮世絵師」として大成した。その志は多くの弟子達によって受け継がれ、伊東深是、寺島紫明、山川秀峰など優秀な門下を排出した。

しかし、現代において「美人画」という認識やカテゴリーは徐々に薄れているように思える。日展や院展をはじめとする会場芸術が確立し、公募制の大展覧会が主な発表の場になってくると、作品の形態に変化が訪れる。表装において、これまで床の間の掛け軸や、屏風、襖絵などに描かれていた日本画は和紙をベニアパネルに貼って支持体とし、西洋画の影響で大画面の額の中へ入れられるようになる。そうなると、描かれる主題も大画面に

合わせて変化してくる。一人の女性を描いても、その他の背景や演出によって一つの女性像として認識されることが難しくなってくる。それにより、理想の女性像を描いた「美人画」は、現代では「人物画」として括られているように感じる。

それでは、「美人画」は現代において既に過去の遺物なのか。いや、そうではない。何時の世にも人々は浮世を感じ、美しい対象を求めるものだ。今尚、清方が標した「美人画」は色あせることなく人々を魅了し続けている。「美人画」に美を求め、そこに理想を追い求める。人は常に美しいものに惹かれるものなのだ。「美人画」とは人の心を映す鏡であるのかもしれない。

註

- 1) 「美人対談-美人画について-」 『三彩』 美術出版社 1956年 P.30
- 2) 日本画のジャンルに関して以下の論文を参照した。
 - ・濱中真治 「美人画の誕生、そして幻影」 『特別展美人画の誕生』 山種美術館 1997年 P.6
 - 『美人画を描く』という用い方は存在しても、これまで多くの人によって言及されてきたように『美人画』ということばは明治以降にできたものである。明治以降の新たな現象を絵画ジャンルとして規定するために、『熟語』+『画』という組み合わせでなされた造語であった。そして、その新語はここでは『美人画』であるが、それまで違う名称で呼ばれていた絵画を包括していったのである。」
 - ・武田恒夫 「美術随想-絵と画と」 『美術フォーラム21 創刊号』 醍醐書房 1999年 P.132
- 3) 枝松亜子 「「美人画」の成立まで - 浮世絵から近代美人画 -」 『美術史を愉しむ-多彩な視点』 思文閣出版 1996年 P.438
- 4) ・奥平俊六 「美人画と肖像画」 『京の美人画展』 京都文化博物館 1993年 P.5
- ・奥平俊六 「美人と犬」 『待兼山論叢』 (28号) 大阪大学文学部 1994年 P.2
- 「美人と犬」稿内の(美人画と来歴)において詳しく論考されている。この問題は「美人画と肖像画」において既に論考されており、一部重複する記述がある。本研究では他に同氏の「縁先の美人 - 寛文美人図の一姿型をめぐって -」 (『日本絵画史の研究』 吉川弘文館 1989年 P.649)を参照した。
- 5) ここで述べられている第一定義とは、上村松園の言葉「美人畫を描く上でも、いちばんむつかしのは眉であらう。口元や鼻目ことに眉となると少しでも描きそこなふととんだことになるものである。しりさがりの感じをあたへると、その人物はだらしないものになつて了ふし、流線の末が上にのぼればさむらひのようになつて折角の美人も甚なしである。細すぎてもならず、毛蟲のやうに太くてもならず、僅か筆の毛一本の線の多い少いで、その顔全體に影響をあたへることはしばしば経験するところである。眉が仕上げのうへにもつとも注意を払う部の一つである所以である。」から、広く一般的に「美人画」を描く上で重要な指針を与えてくれるものだとして述べている。これは、画家自身の美意識による理想の女性美の表現を示唆し、「美人画」を表現する上で必要な条件のひとつとして定義してよいと思われた為だ。
- 川口直宜 「美人画雑考」 『特別展 美人画の誕生』 山種美術館 1997年 P.169
- 6) 川口直宜 「美人画雑考」 『特別展 美人画の誕生』 山種美術館 1997年 P.171
- 7) 「肖像畫」 『鑄木清方文集 - 制作余談』 山田肇編 白鳳写 1979年 P.129
- 8) 「書室の反抗-あの頃のこと-」 『鑄木清方文集 - 制作余談』 山田肇編 白鳳写 1979年 P.152
- 9) 美人画に関する多くの諸説がある中、主に本論中に記したことが問題としてあがっている。これに関して以下の論文などを参照した。
 - ・塩谷純 「マドンナのまなざし 明治美人画をめぐる一考察」 『特別展美人画の誕生』 山種美術館 1997年 P.146
 - ・鶴田汀 「文展と美人画」 『特別展美人画の誕生』 山種美術館 1997年 P.160
 - ・川口直宜 「美人画雑考」 『特別展美人画の誕生』 山種美術館 1997年 P.169

- 10) 「三つの姿」 『鑑木清方文集 一 制作余談』 山田肇編 白鳳写 1979年 P.116
- 11) 卓上芸術とは、清方が後年、提唱した手にとって眺める小作品のことである。一般的な作品の鑑賞形態には会場芸術と床の間芸術などの呼び名があることから、絵巻、画帖、挿絵などの壁面に掲げるものではない卓上に並べて楽しむ芸術の一形式を指している。
- 12) 村松梢風 『本朝画人伝 巻五』 中央公論社 1943年 P.370～P.371
- 13) 「自作を語る」 『鑑木清方文集 一 制作余談』 山田肇編 白鳳写 1979年 P.170
- 14) 同上
- 15) 「美登利の思ひ出」 『鑑木清方文集 一 制作余談』 山田肇編 白鳳写 1979年 P.173
- 16) 「一葉」 『鑑木清方文集 一 制作余談』 山田肇編 白鳳写 1979年 P.229
- 17) 鑑木清方 「烏合会」 『こしかたの記』 中央公論出版 1961年 P.280
- 18) 前掲書、13) P.162
- 19) 樋口一葉 『にぎりえ・たけくらべ』 岩波書店 1927年 P.85
- 20) ・泉鏡花 「一葉の墓」 『新小説』 第五年十三巻 春陽堂 1900年
・泉鏡花 「一葉の墓」 『樋口一葉研究』 新世社 1942年 P.398
- 21) 鑑木清方 「自作自解」 『鑑木清方』 毎日新聞社 1971年 P.141
- 22) 樋口一葉 前掲書、19) P.56
- 23) 同上、P.84
- 24) 『鑑木清方随筆集』 山田肇編 岩波書店 1987年 P.224
- 25) 鑑木清方 「自作自解」 『鑑木清方』 毎日新聞社 1971年 P.141
- 26) 樋口一葉 前掲書、19) P.104
- 27) 鑑木清方 「烏合会」 『こしかたの記』 中央公論出版 1961年 P.6
これについて柏木智雄氏は、「一葉女史の墓」試論において『こしかたの記』の中の一枚の集合写真に注目している。写真では都築真琴、鏑崎英朋、池田輝方らと共に烏合会の会員の一人として齢25歳の清方が写っており、幾人かは枝花を手になしている中で、座中にいる清方の手にも水仙と思しき一枝を握っていると指摘している。このことは、前年秋に自らが描いた<一葉女史の墓>の美登利を念頭に置いたものではないかとその心中を推し量っている。清方は、水仙を掻き抱き此方に視線を投げやる美登利の姿に自らを仮託し、自身の心象、一葉文学に心酔する自らの心情を当の一葉が生み出した美登利という人格に表徴させていたと解釈している。
- 28) 鑑木清方 「湯島の住居」 『こしかたの記』 中央公論出版 1961年 P.146
- 29) 同上
- 30) 樋口一葉 『にぎりえ・たけくらべ』 岩波書店 1927年 P.86
- 31) 同上、P.85
- 32) 樋口一葉、前掲書19)
- 33) 同上、P.70
- 34) 大塚雄三 「鑑木清方-「一葉女史の墓」序章」 『没後20年記念 鑑木清方展』 朝日新聞社 1992年 P.16～17
- 35) 前掲書、15) P.174
- 36) 同上
- 37) 髪型に関して、京都美容文化クラブ・美容室エメラルド福谷房子氏に御助言頂いた。
- 38) 樋口一葉、前掲書19)
- 39) 美登利の変貌に関して、旧来の初潮説を支持する前田愛氏と初店説を提唱する佐多稲子氏の間に論争が起きた。この問題に関しては決着がつかないまま、ほぼ両説の論点は出尽くし落ち着いている。しかし、近年、猪狩友一氏によって美登利の変貌を僧侶となる信如と遊女になる美登利の叶わぬ恋による絶望であると見解している。
・猪狩友一 「<美登利の変貌>私解」 『湘南文学 第十一号 特集 樋口一葉』 学校法人神奈川歯科大学・湘南短期大学 1997年 P.29
・佐多稲子 『「たけくらべ」解釈へのひとつの疑問』 『群像』 1985年
・佐多稲子 『「たけくらべ」解釈その後』 『學燈』 1985年
- 40) 昭和女子大学近代文学研究室 『近代文学研究叢書 55』 昭和女子大学近代文学研究所 1983年 P.24
- 41) 加藤一雄 「一葉女史の墓」 『三彩』 (90号) 美術出版社 1957年 P.50

42) 元田與市 『日本的エロティシズムの眺望』 鳥影社・ロゴス企画 2006年 P.161

43) 前掲書、37)

44) 柏木智雄 「一葉女史の墓」 試論 『鑛木清方画集』 ビジョン企画出版社 1998年 P.355

＜一葉女史の墓＞に描かれる美登利の衣装と『たけくらべ』文中に書かれる美登利の衣装の類似を15章にある「まだ結いこめぬ前髪の毛」の描写から額に垂れた前髪とのみとし、他に共通する記述はみられないとしている。画中の美登利は清方が自解に述べた通り、『たけくらべ』の最終章の一節「或る霜の朝、水仙の作り花を格子門の外よりさし入れ置きし者の有りけり。誰その仕業と知るよし無けれど、云々」の行間から生まれたものとし、あくまでもこのエピソードの美登利を描いたものであると述べられている。この行に美登利に関する記述がないことから、清方は自由に美登利の姿を創作することができたと判断している。

45) 樋口一葉、前掲書 19)

46) 当時、星蕪派ロマンティシズムの拠点となった美術雑誌「明星」は明治33年4月に創刊され、ロセッティをはじめ、ラファエル前派の評論、図版等が数多く紹介された。他に、イギリス美術を紹介した同様の内容の美術雑誌として「白百合」(明治36年11月創刊)、「日本美術」(明治31年10月創刊)、「美術」(明治32年2月創刊)、「美術文庫」(明治36年)、「精華」(明治36年9月創刊)、「光風」(明治38年5月創刊)、「月刊スケッチ」(明治38年4月創刊)、「LS」(明治38年7月創刊)、「平旦」(明治38年9月創刊)、「多都美」(明治40年1月創刊)、「方寸」(明治40年1月創刊)、「芸術界」(明治41年6月創刊)、「美術新報」(明治35年3月創刊)、「みづゑ」(明治38年7月創刊)などがある。これらを、清方が目にしていた可能性は高い。

47) 「五十年前」 『鑛木清方文集 二 明治追懷』 山田肇編 白鳳写 1979年 P.13

48) 『ONE HUNDRED MASTERS OF THE PRESENT DAY』: Example of Contemporary German Painting in Coloured Reproductions with Explanatory Text, GOWANS & GRAY.LTD.1904.

49) 柏木智雄 前掲書、P.356

50) 茂木博 「- 鑛木清方と西洋美術 - 試論的研究」 『造形学研究』(第12号) 東京造形大学専門第一部会 1993年 P.27

51) 中谷伸生 「- 鑛木清方の評価をめぐって - 大正期の実験模索から昭和へ」 『関西大学文学論集』(第45号) 関西大学文学会 1996年 P8

この研究においても、「- 鑛木清方と西洋美術 - 試論的研究」と同様に、清方の＜妖魚＞に焦点をあて、清方の世紀末的傾向を考察している。大正9年(1920)の第2回帝展出品作品＜怪魚＞は、ベックリンの＜海の静けさ＞の模倣が指摘された作品である。この指摘に対し、清方は『こしかたの記』において、ベックリンの人物は聞いて知っていたが、服し得も見たことがなかったと弁明している。また、砂糖節子、増井真理子「鑛木清方の＜幼魚＞について」(『東京家政学院大学研究起要』[第45号]、2005)においても、＜妖魚＞について詳しく論考されており。特に『ONE HUNDRED MASTERS OF THE PRESENT DAY』の中で紹介されているシュナイダーの＜アルステ>、シュトゥックの＜マーメイド>を取り上げ＜妖魚＞に描かれた女性像の一側面を考察している。

52) 海野弘 「鑛木清方」 『東京風景史の人々』 中央公論社 1988年 P.30

ここでは、＜一葉女史の墓＞に西洋画において原型を求めイザベラとめぼうきの鉢＞が最も構図が近いものであると指摘している。左右逆転してはいるが、＜イザベラとめぼうきの鉢＞の鉢が置かれた台は墓石と似ており、台の下の水注しにおいても線香の台が代わりになっている。また、手の位置などいくらか異なるが、墓石を抱くというポーズもかなり近いと述べられている。

53) 茂木博 前掲書、P.41

ここでは、清方の作品と西洋美術との関係を豊富な図版と共に多数の例が紹介されており、その中の一つの試論として＜一葉女史の墓＞が取り上げられている。それによれば＜一葉女史の墓＞と同様、墓に凭れ掛かり思案する女を描いた同じモチーフの＜疑い-これらの乾涸びた骨は再び生きることができるかしら＞に触発されたとし、敬愛する一葉とその文学への礼賛図を準備していた時に、テーマに合わせて改変したものと述べられている。

そして、墓石に凭れ掛かる女のモチーフには＜イザベラとめぼうきの鉢＞のイザベラの姿を転用したのではないかと考えられている。

54) 山田肇 「翻訳臭のない近代人」 『鑛木清方展』 朝日新聞大阪本社企画部 1982年

55) 前掲書、13) P.162

- 56) 鎮木清方 「湯島の住居」 『こしかたの記』 中央公論出版 1961 年 P.142
- 57) 同上、「戦争の前後」 P.308
- 58) 前掲書、13) P.161
- 59) 前掲書、17) P.279
- 60) 鎮木清方 「妻として五十年」 『紫陽花舎随筆』 六興出版 1978 年
鎮木照 『婦人公論』 中央公論社 1950 年
- 61) 鎮木清方 「戦争の前後」 『こしかたの記』 中央公論出版 1961 年 P.297
- 62) 前掲書、16) P.229
- 63) 前掲書、7) P.129
- 64) 「寫像後記」 『鎮木清方文集 一 制作余談』 山田肇編 白鳳写 1979 年 P.242
- 65) 鎮木清方 「自作自解」 『鎮木清方』 毎日新聞社 1971 年 P.146
- 66) 樋口一葉 『樋口一葉全集』 筑摩書房 1979 年
- 67) 樋口一葉 前掲書、19) P.91
- 68) 「美人対談-美人画について-」 『三彩』 美術出版社 1956 年 P.29

※原則として本文中の引用文における旧字体・旧仮名遣いは原文のままとした。

参考文献

- ・鎮木清方 『こしかたの記』 中央公論出版 1961 年
- ・鎮木清方 『続 こしかたの記』 中央公論出版 1967 年
- ・鎮木清方 『紫陽花舎随筆』 六興出版 1978 年
- ・『鎮木清方随筆集』 山田肇編 岩波書店 1987 年
- ・『鎮木清方文集 一 制作余談』 山田肇編 白鳳写 1979 年
- ・『鎮木清方文集 二 明治追懷』 山田肇編 白鳳写 1979 年
- ・『鎮木清方文集 三 先人後人』 山田肇編 白鳳写 1979 年
- ・『鎮木清方文集 四 春夏秋冬』 山田肇編 白鳳写 1979 年
- ・『鎮木清方文集 五 名所古跡』 山田肇編 白鳳写 1979 年
- ・『鎮木清方文集 六 時粧風俗』 山田肇編 白鳳写 1979 年
- ・『鎮木清方文集 七 画壇時事』 山田肇編 白鳳写 1979 年
- ・『鎮木清方文集 八 随時随感』 山田肇編 白鳳写 1979 年
- ・『鎮木清方』 毎日新聞社 1971 年
- ・鎮木清方 『清方美人画譜』 日本美術学院 1914 年
- ・鎮木清方編 『日本風俗画大成 六 徳川時代後期』 中央美術社 1929 年
- ・鎮木清方編 『日本風俗画大成 八 明治時代』 中央美術社 1929 年
- ・鎮木清方編 『現代作家美人画全集 上 日本画編』 新潮社 1932 年
- ・鎮木清方編 『現代作家美人画全集 中 日本画編』 新潮社 1931 年
- ・鎮木清方編 『現代作家美人画全集 下 日本画編』 新潮社 1932 年
- ・『日本の名画 一九 鎮木清方』 講談社 1973 年
- ・『日本画素描大観 三 鎮木清方』 小林忠編 講談社 1983 年
- ・『鎮木清方面集』 ビジョン企画出版社 1998 年
- ・鎮木清方 『鎮木清方』 毎日新聞社 1971 年
- ・『没後 20 年記念 鎮木清方展』 朝日新聞社 1992 年
- ・『巨匠の日本画 6 鎮木清方-明治のおもかげ』 大塚雄三編 学研 1994 年
- ・『現代日本の美術 5 鎮木清方/山口蓬春』 集英社 1976 年
- ・『金鈴社の画家たち：鎮木清方 吉川靈華 平福百穂 松岡映丘 結城素明』 京都国立近代美術館 1977 年
- ・『人画の系譜展：上村松園・鎮木清方・伊東深木』 南日本新聞社 1999 年
- ・鎌倉市鎮木清方記念美術館 鎌倉市芸術文化振興財団編 『鎮木清方記念美術館所蔵品図録 作品編』 鎌倉市鎮木清方記念美術館 2001 年
- ・鎌倉市鎮木清方記念美術館 鎌倉市芸術文化振興財団編 『鎮木清方記念美術館所蔵品図録 卓上芸術編 1

- ・鎌倉市鑄木清方記念美術館 鎌倉市芸術文化振興財団編 『鑄木清方記念美術館所蔵品図録 卓上芸術編 1 明治・大正期』 鎌倉市鑄木清方記念美術館 2002 年
- ・鎌倉市鑄木清方記念美術館 鎌倉市芸術文化振興財団編 『鑄木清方記念美術館所蔵品図録 卓上芸術編 2 昭和期』 鎌倉市鑄木清方記念美術館 2002 年
- ・鎌倉市鑄木清方記念美術館 鎌倉市芸術文化振興財団編 『鑄木清方挿絵図録 文藝倶楽部編 1』 鎌倉市鑄木清方記念美術館 2003 年
- ・鎌倉市鑄木清方記念美術館 鎌倉市芸術文化振興財団編 『鑄木清方挿絵図録 文藝倶楽部編 2』 鎌倉市鑄木清方記念美術館 2004 年
- ・鎌倉市鑄木清方記念美術館 鎌倉市芸術文化振興財団編 『鑄木清方挿絵図録 -東北新聞編・講談雑誌編-』 鎌倉市鑄木清方記念美術館 2005 年
- ・鎌倉市鑄木清方記念美術館 鎌倉市芸術文化振興財団編 『鑄木清方挿絵図録 -泉鏡花編-』 鎌倉市鑄木清方記念美術館 2006 年
- ・鎌倉市鑄木清方記念美術館 鎌倉市芸術文化振興財団編 『特別展 清方の描いた女性たち—雑誌「苦楽」の表紙にみる』 鎌倉市鑄木清方記念美術館 1999 年
- ・鎌倉市鑄木清方記念美術館 鎌倉市芸術文化振興財団編 『特別展 清方えがく肖像画』、鎌倉市鑄木清方記念美術館 1998 年
- ・塩川京子 『市井の文人 鑄木清方』 大日本絵画 1991 年
- ・『芸術新潮』(第 50 巻第 4 号) 新潮社 1999 年
- ・『別冊アサヒグラフ』(45) 朝日新聞社 1986 年
- ・『アサヒグラフ別冊 第 13 巻 第 3 号』 朝日新聞社 1987 年
- ・『鑄木清方展』 朝日新聞社 1992 年
- ・『造形学研究』(第 12 号) 東京造形大学専門第一部会 1993 年
- ・『三彩』(90 号) 美術出版社 1957 年
- ・『三彩』(77 号) 美術出版社 1956 年
- ・高階秀爾、芳賀徹編 『共同討議 芸術の精神史 蕪村から藤島武二まで』 淡交社 1976 年
- ・小林忠、芝木好子、高階秀爾 『日本の名画 鑄木清方』 講談社 1975 年
- ・井上靖 『カンヴァスの名画 鑄木清方』 中央公論社 1978 年
- ・河北倫明 『近代日本絵画の旅—鑑賞と展望—』 芸艸堂 1971 年
- ・『特別展 美人画の誕生』 山種美術館 1997 年
- ・『日本絵画史の研究』 吉川弘文館 1989 年
- ・『待兼山論叢』(28 号) 大阪大学文学部 1994 年
- ・『京の美人画展』 京都文化博物館 1993 年
- ・『美術を愉しむ—多彩な視点』 思文閣出版 1996 年
- ・福永重樹 『鑄木清方 現代日本美人画全集』 集英社 1979 年
- ・齋藤貴子 『ラファエル前派の世界』 東京書籍株式会社 2005 年
- ・河村錠一郎 『世紀末美術の楽しみ方』 新潮社 1998 年
- ・千足伸行 『すぐわかる 画家別 幻想美術の見方』 東京美術 2004 年
- ・『ラファエル前派展カタログ』 アルティス 2000 年
- ・藤田啓子 『ラファエル前派とその時代展』 東京新聞 1986 年
- ・渡邊健治、増子博調 『女性美のエスプリ』 里文出版 1996 年
- ・南登美子 『日本の髪型』 京都美容文化クラブ 2000 年
- ・奥平俊六 『彦根屏風』 平凡社 1996 年
- ・『別冊歴史読本 幕末・明治 美人帖』 新人物往来社 2001 年
- ・近藤富枝、森まゆみ 『一葉のきもの』 河出書房新社 2005 年
- ・中村義一 『近代日本美術の側面 明治洋画とイギリス美術』 造形社 1976 年
- ・芳賀徹 『みだれ髪系の系譜—詩と絵の比較文学』 美術公論社 1981 年
- ・『群像 5 月合 第 40 号』 講談社 1985 年
- ・『湘南文学 第十一号 特集 樋口一葉』 学校法人神奈川歯科大学・湘南短期大学 1997 年
- ・昭和女子大学近代文学研究室 『近代文学研究叢書 55』 昭和女子大学近代文学研究所 1983 年
- ・『樋口一葉全集』 筑摩書房 1994 年
- ・『樋口一葉事典』 おうふう 岩見照代他編 1996 年

- ・『樋口一葉研究』 新世社 1942 年
- ・『カラー版 浮世絵の歴史』 小林忠監修 美術出版社 1998 年
- ・『カラー版 日本美術史 増補新装 第3版』 辻惟雄監修 美術出版社 2004 年
- ・『日本の美をめぐる no. 28 上村松園と美人画の系譜』 小学館 2002 年
- ・元田與市 『日本のエロティシズムの眺望』 鳥影社・ロゴス企画 2006 年
- ・『婦人公論』 中央公論社 1950 年
- ・『近代文学研究叢書 55』 昭和女子大学近代文学研究所 1983 年
- ・『群像』 講談社 1985 年
- ・『學燈』 丸善株式会社 1985 年
- ・『東京家政学院大学研究紀要』 (第 45 号)、2005 年
- ・『造形学研究』 (第 12 号) 東京造形大学専門第一部会 1993 年
- ・『関西大学文学論集』 (第 45 号) 関西大学文学会 1996 年
- ・海野弘 『東京風景史の人々』 中央公論社 1988 年
- ・村松梢風 『本朝画人伝 巻五』 中央公論社 1943 年
- ・川合玉堂／〔ほか〕 講述 『新日本画分科講話』 日本美術学院
- ・樺山鉉一 『肖像画は歴史を語る』 新潮社 1997 年
- ・大久保純一 『日本の美術 7 No. 482 美人風俗画』 至文堂 2006 年

図版出典

- 図 1 鎌倉市鎌木清方美術館 鎌倉市芸術文化振興財団編 『鎌木清方記念美術館所蔵品図録 作品編』 鎌倉市鎌木清方記念美術館 2001 年
- 図 2 鎌倉市鎌木清方美術館 鎌倉市芸術文化振興財団編 『鎌木清方記念美術館所蔵品図録 作品編』 鎌倉市鎌木清方記念美術館 2001 年
- 図 3 鎌倉市鎌木清方美術館 鎌倉市芸術文化振興財団編 『鎌木清方記念美術館所蔵品図録 作品編』 鎌倉市鎌木清方記念美術館 2001 年
- 図 4 福永重樹 『現代美人画全集 全一二巻 第二巻 鎌木清方』 集英社 1979 年
- 図 5 『鎌木清方面集』 ビジョン企画出版社 1998 年
- 図 6 京都国立近代美術館 『京都国立近代美術館所蔵名品集 (日本画)』 光村推古書院 2002 年
- 図 7 鎌倉市鎌木清方美術館 鎌倉市芸術文化振興財団編 『特別展 清方の描いた女性たちー雑誌「苦楽」の表紙にみる』、鎌倉市鎌木清方美術館、1999 年
- 図 8 鎌倉市鎌木清方美術館 鎌倉市芸術文化振興財団編 『鎌木清方記念美術館所蔵品図録 作品編』 鎌倉市鎌木清方記念美術館 2001 年
- 図 9 鎌倉市鎌木清方美術館 鎌倉市芸術文化振興財団編 『鎌木清方記念美術館所蔵品図録 作品編』 鎌倉市鎌木清方記念美術館 2001 年
- 図 10 『樋口一葉の世界』 山梨県立文学館 1990 年
- 図 11 『鎌木清方面集』 ビジョン企画出版社 1998 年
- 図 12 『鎌木清方面集』 ビジョン企画出版社 1998 年
- 図 13 『日本の髪型』 京都美容文化クラブ 2000 年
- 図 14 『日本の髪型』 京都美容文化クラブ 2000 年
- 図 15 『別冊歴史読本 幕末・明治 美人帖』 新人物往来社 2001 年
- 図 16 『鎌木清方面集』 ビジョン企画出版社 1998 年
- 図 17 『樋口一葉事典』 おうふう 岩見照代他編 1996 年
- 図 18 『鎌木清方面集』 ビジョン企画出版社 1998 年
- 図 19 『鎌木清方面集』 ビジョン企画出版社 1998 年
- 図 20 齋藤貴子 『ラファエル前派の世界』 東京書籍株式会社 2005 年
- 図 21 『造形学研究』 (第 12 号) 東京造形大学専門第一部会 1993 年
- 図 22 『ラファエル前派展カタログ』 アルティス 2000 年
- 図 23 『ラファエル前派展カタログ』 アルティス 2000 年
- 図 24 『ラファエル前派展カタログ』 アルティス 2000 年
- 図 25 『鎌木清方面集』 ビジョン企画出版社 1998 年
- 図 26 『日本画素描大観 三 鎌木清方』 小林忠編 講談社 1983 年
- 図 27 鎌倉市鎌木清方美術館 鎌倉市芸術文化振興財団編 『鎌木清方記念美術館所蔵品図録 作品編』 鎌倉市鎌木清方記念美術館 2001 年

図 28 『鑓木清方面集』 ビジョン企画出版社 1998 年

鑓木清方 『紫陽花舎随筆』 六興出版 1978 年

図 29 鎌倉市鑓木清方美術館 鎌倉市芸術文化振興財団編 『鑓木清方記念美術館所蔵品図録 作品編』 鎌倉市鑓木清方記念美術館 2001 年

図 30 『鑓木清方面集』 ビジョン企画出版社 1998 年

付記

本稿を執筆するにあたり、京都教育大学脇坂淳名誉教授、主任指導教員である京都教育大学岡村倫行教授、同じく指導教員である京都教育大学村田利裕助教授、また、清方の作品について鎌倉市鑓木清方記念美術館美術館係長・主任学芸員宮崎徹氏、髪型・着物の調査に関して、京都美容文化クラブ・美容室エメラルド福谷房子氏に御助言、御教授いただいた。ここに記して感謝の意を表します。