國學院大學学術情報リポジトリ

浮世絵師・歌川国芳による「背面肖像」と「地獄模様の衣裳」に関する考察

メタデータ	言語: Japanese
	出版者:
	公開日: 2023-02-05
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 平井, 倫行, Hirai, Noriyuki
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00000486

浮世絵師・歌川国芳による「背面肖像」と「地獄模様の衣裳」に関する考察

平井倫行

一、国芳の「背面肖像」

現在までの研究において、国芳の自画像、ないしは自画像的意味を有すとされる十数点の作品中「明確に自身の姿を作品の主要モティーフとして描いた」と考証される作品は六点確認され、その有力な判定根拠となるのが、一点の例外を除き全ての作例に用いられた「背中を鑑賞者に向け顔を描かない」という、いわば「背面肖像」とでも呼称すべき特異な表現にある事は、広く共有された認識である。[1]

事実、この肖像表現における際立った特徴は、まさに「顔貌を描写しない」というその点に存し、例外とされる一点にせよ、それは単に構図上「背中を向けていない」事から、厳密な意味では「背面肖像」に含まれぬだけであって、この手法の技巧的要件が「顔貌を描写しない個人像」にまで推し進めて論じられるべきものであるならば、六点全ての作品が（広義の意味において）「背面肖像」にあたる、と計上されよう。

『枕辺深閨梅』（一八三八年）（図1）では作中、作家が口上を述べる場面において、国芳は自らの姿を地獄模様の衣裳を着た後ろ向きの姿によって描写し、また「勇国芳桐対模様」

（一八四七―四八年）（図2）では、風流を気取った国芳一門の行列を先導する華やかな衣裳の人物として、作者の様態は鑑賞者に背中を向ける構図で描かれる。「名誉右に無敵左り甚五郎」（一八四八―五〇年）（図3）においては、地獄模様の衣裳に身を包み背中を鑑賞者に向ける伝説的木彫師の姿に自身の姿を仮託したものであろうか。それは肩に掛けられた手拭を染める芳桐印や、またしばしば国芳の自画像に描き込まれる猫によっても暗示されている。「流行逢都絵希代稀物」（一八四八年）（図4）では舞い上がる紙が作中絵師の顔を覆い隠すが、やはり芳桐印の団扇、傍に描かれた猫から、国芳の自画像と推定される。「〇〇よし」にかかる様々なモティーフを画面上に配した戯画「浮世与しづ久志」（一八四七―五二年）（図5）では、「国芳」は自身の姿をその「よし」の一つと数える機知を採用しつつも、落款の傍に芳桐印のどてらを着た後ろ向きの作者像を描く事により、なお強くそこに「自画像」としての意図を強調したものと推察される。肩先に載る猫もまた、署名的意味合いを補足しているといえよう。考察上の留意点としては特に、図3との関係から発刊期間の前後を前提として顧慮せねばならぬものの、少なくともある程度、限定可能な考証年代を有す点から「背面肖像」最後の作例と看做される『日本奇人伝』（一八四九年）（図6）においても、前出する二作同様、地獄絵の衣裳を纏い巻子を広げる後ろ姿の男性こそが国芳であるが、その様態は共に描き込まれる「渓斎英泉」「三代豊国（国貞）」が顔貌を明らかにしている点からも、対比的な形で鑑賞者に印象付けられていると指摘し得る。[2]

以上の如く、国芳が自身の姿を作中「それと分かる」形で描写した際には、必ずその顔貌を意図的に捨象、ないし回避するという規則性が存在している事は疑い得ないものである。しかし、この「背面肖像」という奇抜な創意は、従来多くの研究者の想像力を喚起こそしたものの、現在のところその目的や機能について本質的な解釈を提示する論は示されていない。また各研究に散在する見解にせよ、むしろそれは伝記等に残る国芳の侠気的人物像や奇矯を好む趣味を指摘、ないし補強する「滑稽」「諧謔」と援用されるに留まり、当該手法が有す積極的な意図や背景、またそれが現実の市場において、作家にとり如何なる目的を有し使用されたものであったか、という根本的な課題は、未解決のままである。

かくした状況に対し近年、重要な一石を投じたのは山本陽子の論考であろう。山本は日本美術の中に古来存在する「顔を描写しない人物像」や、伝統的抽象表現の文脈に国芳の「後ろ姿

の自画像」を位置付ける事で、その技法に込められた意図について、詳細な検討をしている。[3]

我が国における「顔を描かない肖像」という手法は、同論考においても確認される如く平安絵巻にまで遡るものであるが、山本は先行研究を整序しつつ、貴族達の顔貌は引目鉤鼻といった類型的抽象性のもと描写されるのに対し、身分の低い者達は写実的表現を受ける「美醜・貴賤の描き分け」を問題として取り上げ、そうした意識が技巧的に推し進められた結果成立するイメージこそが、古典美術の中に存在する「後ろ姿の肖像」であると指摘する。『佐竹本三十六歌仙絵巻　小野小町図』（十三世紀）（図7）を例とするならば、絶世の美女である小野小町は背中を鑑賞者に向けた「後ろ姿」であり、「顔を描かない肖像」とは「貴人」に対する画家の「配慮」に基づいた、いわば「究極的な抽象表現」として、その根幹には「美しさ」「貴さ」とは、具体的かつ直接的把握から遠ざけられるべきもの、という意識の、強固な影響を仮定し得るというのである。[4]

確かに、日本の美的認識に通底する論理としての「抽象性」「観念性」は、美術のみならず文学、化粧・服飾史学といった面からも旧来、多くの指摘がなされ、[5] 以上の論考は我国の文化に広く遍在する傾向としてもまた、強く補足的支持を受けるものといえる。しかし、山本はそうした通説を踏襲しつつも、国芳の「後ろ姿の自画像」は「高貴さ」や「美しさ」に対する配慮からかつて用いられた伝統手法とは異なる意味を有するものとして「近世的に」成立した表現であるとし、それは、「文人画」等にしばしば認められる、顔を隠したり、後ろ姿で描写したり、あえてその個性を不明瞭なものとしながらも、その人物が配置された「状況」「様態」によって作中それを特に作者と暗示する「諧謔的自画像」の流れに属するものとしている。国芳が同様に浮世絵という領野において用いた表現もまた、高貴さや美に対する配慮の為に施された結果的な処理ではなく、むしろその背景には等しく「屈折した自己顕示性」として、作中描写される他の人物と自身を同一次元において処理しながらもなお、他の登場人物からは立場的に一歩退いた「作者としての姿勢（客観性）」を示す技法たり得ている、と指摘するのである。[6]

同論考の意図する射程は実に広大であり、その為、以上の指摘が含む日本文化論上の意義や重要性は、決して一言に論じられるものではない。しかし少なくとも画家の創作上における姿勢の問題として、浮世絵師が自身の姿を画中登場させるという例が決して一般的ではなかった当時、最小でも六点に及ぶ「自画像」を制作した背景に、この種の「自己顕示性の屈折」は想

定されてしかるべきものではあろう。

とはいえ、この見解は必ずしも先行研究の示す立場を大きく抜け出したものとはいい難い。先にも触れた通り、国芳の「後ろ姿の自画像」をもち、それを一種の「照れ」や「諧謔」「職人気質の表れ」とする解釈、感想自体は遍く存在し、以上の論考はそこに一つの客観的視点と、美術史的な論述の枠組みを設定したという点において大きな意義を有すが、一方山本はその結論として、国芳の「顔を描かない自画像（後ろ姿の自画像）」の解釈を、国芳個人に属する手法的特性としてではなく、あくまでも「作家一般」が有す自画像に対する客観的把握の困難さ、という抽象的な問題へと還元した。その結果、同論考は山本が本来想定した筈の「国芳における『後ろ姿の自画像』の意味や目的」という具体的設問に対する直接の結論とは成り得ていない。まして、山本はその結論を導出する為の重要な根拠を、一現代作家の創作上の感想に求めているが、そもそも現代作家と浮世絵師とではもとより、画業としての思想的前提が異なっているのである。(7)

問題はむしろ起点にこそある。そもそも山本は伝統的に存在する「顔を描かない肖像」と「国芳の後ろ姿の自画像」を、目的が異なるものとして区別した。この区別自体は論述上不可欠な手続きであり、また重要な学術的功績であるが、しかし、その区別により峻別される事のない「共通した機能」の存在は、本考察が同問題に対し、改めて再設定をし直さねばならぬ論点であろう。

その機能とは、「顔を描写しない肖像」とは美醜や貴賤という区別を問わず、また諧謔的意図や屈折から自身の顔を隠蔽したという作家個人の姿勢の問題とも関わらず、「画中において顔貌を描かない事」それ自体が逆に個人を特定・明示する手法であったという点である。ここには「顔を描かない肖像」の根底に存在した「抽象性」「匿名性」への「配慮」という、極めて重要な契機が存在している。

二、「背面肖像」の証明性と特異性

以上述べてきた如く、日本美術において貴人や美人は写実的表現を回避して描写される事は、往時共有された約束事であった。しかし、一方でそうした「配慮」に守られながらも、抽象性や匿名性のフィルターの奥に想定されるべき個人は、逆説的な意味で厳密に特定、かつ限定されている。先に挙げた『佐竹本三十六歌仙絵巻　小野小町図』（図7）にしても、例え顔を

描写していなくとも、鑑賞者はその人物が何者であるかをあくまでも具体的に認識しているし、また絵巻類における引目鉤鼻の抽象的顔貌にせよ、「設定された画題」としての特定の人物は他の群衆とは明らかに区別された状況、様態により指示される事で、その顔貌としての匿名性を留保しながらも、むしろその人物は自らの来歴と個性を決して放棄してはいない。[8] 逆をいえば、この手法は貴人や美人といった「名誉」や「地位」、あるいは顔貌を描かずとも暗示する事の出来る「強い物語性」といった、その人物の有する「確たる個性」によって成立する、手法上の前提を要請しているのである。

「個人を特定しつつその最大の個性（顔貌）を捨象する」というこの表現技法は、山本が「目的を異とする」とした近世における「顔を描かない肖像表現」にも通底するものであり、その中核には「匿名性」という同根の問題意識が存在しているといえよう。この場合「顔貌」とは個性の象徴であるも、しかしその象徴をあえて捨象する事で、鑑賞者は画中に登場する「顔貌の失われた」人物に対する想像力を強く喚起される。人物の置かれた状況、様態は、しばしば逆説的に顔貌以上にその人物の個性を特定させる要因となり、ここで「顔を描かない肖像」なかんずく「背面肖像」とは「顔貌表現における『匿名性』を留保しながらもなお、自らの存在を明確に画中登場させる為の手段」であると同時に、また「絵画空間における視覚的個性を捨象しながらもなお、その人物の置かれた状況・様態に対する読解や想像の余地を刺激し特定の個人を画中具体的に明示する」事を可能とした、高度な抽象表現であるといえるのである。

してみれば、国芳の「背面肖像」が間違いなくそうした表現を、自己の画業内部において、意識的に様式化したものであった事は明白である。いずれの作例においても、国芳が捨象しているのは単に顔貌表現「のみ」であって、むしろそれ以外については前述の如く、個人を特定させる為の標章を、むしろ積極的に描き込んでいる。ここで確認されるのは、国芳は鑑賞者に画中「自己を特定させる意図」を有しながら背面肖像を描いていた、という重要な事実であるが、しかしかくして大きな問題として浮上するのは、この「背面肖像」が鑑賞者にとって、字義通りの「手法」や「様式」と認識されたのは、どの作品の時点であったのか、という論点であろう。

我々は現代という全てが完了された段階から、いわば鳥瞰的な視点で国芳の「背面肖像」をその連続した画業全体の内部に位置付けているが、当時作品を享受した人々はこれとは逆に、一点一点の「背面肖像」を、いわば「時系列的」に体験してい

るのであって、それが手法として連続した「様式」と認識されるまでには少なくとも二作以上の経験値が鑑賞者の多くに了解、共有されてはじめて、この「背面肖像」は「国芳の自己表現の典型」と把握された筈なのである。

明確に「顔を描かない自画像」しかも、上掲六作品の内「連続して使用される手法としてそれを用いた」事が鑑賞者に対し判然とされた「最初の作品」とはいずれの作品であったのか。国芳の背面肖像と称すべき作品をおよそ年代順に記述した場合、その最も古い例は艶本『枕辺深閨梅』（一八三八年）（図1）の作者口上である事が解されるが、しかしとはいえ『枕辺深閨梅』から次作「勇国芳桐対模様」（一八四七―四八年）（図2）発刊までの時間的距離には、およそ十年にも及ぶ間隔が存在している。その為、この十年の隔絶を経てなお、人々が一目にこれを「作家恒例の様式的表現」と認識する事は極めて困難であったと推察される。まして前者は春画を扱った「艶本」であり、受容者は公刊の浮世絵に比して限定されていた事も減算して思考されるべきであろう。多くの人々が無条件に体験する事の可能な作例、という意味からは、本作は一線区別されると前提しなければならない。

むしろ重要なのは、それとほぼ間を置かずに制作された「名誉右に無敵左り甚五郎」（一八四八―五〇年）（図3）であり、本作には国芳の「顔のない自画像」「背面肖像」を論じる上で不可欠な条件が、全て出揃っている。ここでは、先述した『枕辺深閨梅』において用いられた特徴的表現としての「地獄模様の衣裳」や、傍らに配した「猫」といった表現が踏襲されたという点において、一連の背面肖像群の中でも際立った意味を有し、この時になり『枕辺深閨梅』からの未必の伏線とでもいうべきものは、作者にとり、また鑑賞者にとり、はじめて「意識的に」回収されたものと推定されるからである。

「地獄模様の衣裳が用いられた背面肖像」を年代順に提示すると、『枕辺深閨梅』（一八三八年）（図1）、「名誉右に無敵左り甚五郎」（一八四八―五〇年）（図3）、『日本奇人伝』（一八四九年）（図6）となり、その衣裳にはいずれも地獄絵が描かれている。

これらの作品は、国芳の背面肖像群の中でも特に、個々の作品としての完結性を越えた「地獄模様の衣裳」という共通した様式性を共有する事により、「顔のない肖像」を「国芳の自画像」と判定させるにいたる鑑賞者の認識を、市場に確たるものと固定させる大きな要因として作用したと推定される。またこれら三点の背面肖像は、その全てが国芳の「作者口上」として用い

られたものや、あるいは作中「記名」等により、明確にその人物を国芳であると「作者自らが」指示しているもの、また国芳の紋を捺された持物等を所持し、それが「自画像である事」を作者自身が顕示するが如く、この手法が国芳自身により「自己描写の様式」として、技法上、模倣生産されていた事を明瞭に解し得る点において、実に意義深い根拠である。

この事実は、国芳が「地獄表現」を「自身を表す標章」として積極的に「方法化」していた可能性を強く示唆するものであり、また更に進んでいえば、このような形で自己像に「地獄模様の衣裳」を着用して描画する事に、作者は創作上の何がしかの目的を持たせていたと推理させるに十分なものである。[9]

「地獄模様の衣裳」とはかくて、国芳画業中「背面肖像」が手法的に了解される上での極めて重要な、かつ、個性的標章として、それ自体が同手法そのものを成立させる要件に不可欠に組み込まれつつ生起した、特異な図像表現であったと指摘し得るのである。

三、「地獄模様の衣裳」と地獄太夫

上記考察を踏まえ、以下「地獄模様の衣裳が用いられた背面肖像」につき、論述を進める。

前章、国芳が自らの自画像である事を作中、暗に明示するに際して「地獄模様の衣裳」が大きな役割を果たしていた事が確認された。ここでは「国芳もやう正札附現金男　唐犬権兵衛」（一八四五年）（図8）を中心に、国芳の「背面肖像」における「地獄表現」が、如何なる理由、背景を基としつつ生起せられたものであったかを思考したい。

本作の興味深い点は、画中にて「後ろを向き」「地獄模様の衣裳を纏う」という、前述した「国芳における背面肖像」の特徴を有したその様態から、また他の「地獄模様の衣裳」を用いた三点の「背面肖像」と、本作の制作時期（一八四五年）とが同様に天保九年（一八三八年）から嘉永三年（一八五〇年）のほぼ十年期間に属している事から、見る者が見れば、本作には国芳の自画像としての意味が重層して読み取られる、あるいは、国芳はそうした鑑賞者側の想像や連想を、積極的に許容していたと推察し得る点にある。

鏡を手に背面を鑑賞者に向ける「唐犬権兵衛」は、黒地の衣裳に閻魔、地獄の役人、浄玻璃鏡、獄卒、火焔、裁きを受ける罪人等の、地獄絵における伝統的様式を踏んだ図柄のもとに描かれている。ここには国芳が単にイメージ上の問題を越えて、

地獄表現における基本的な世界観や図像を把握していた事が明確に示されているが、一方同時に、加えて強調すべきは、本作はそのイメージ的源泉として、文化六年（一八〇九年）出版の読本『本朝酔菩提全伝』（山東京伝作・初代歌川豊国画）に登場する人物「地獄太夫」を、その着想源としていると思考される点で、これはそのまま転じて、国芳における「地獄模様の衣裳」という着想が、以上同様に、当該読本の強い影響範囲内に規定・形成された可能性を提示しているといえるであろう。[10]

「地獄太夫」とは、室町時代に堺の遊郭にいた伝説上の遊女であるとされる。高貴な身分に生まれながらも、不幸な運命から遊郭に身を堕とした彼女は、このような苦しみも前世の不信心が原因と、懺悔の意味で「地獄」を名乗り、「地獄模様の衣裳」に身を包み、客を迎え送ったという。風狂で知られる禅僧・一休はこの遊女の評判をききたずねた際に、「聞しより　見ておそろしき　地獄哉」と詠むと、「活來る人も　おちざらめやは」と見事に返歌を受け、以来二人は師弟関係を結んだという逸話もある。地獄太夫は死後遺体を野に晒し、朽ち逝く自身の姿を人々に見せ、世の無常と不浄を教訓した。[11]

豊国の描く「地獄太夫」（一八〇九年）（図9）は、「地獄模様の衣裳」に身を包み、やはり背中を鑑賞者に向けている。そしてそこには閻魔、地獄の役人、浄玻璃鏡、獄卒、裁きを受ける罪人等、地獄絵における伝統的表現が描かれている。一方「唐犬権兵衛」は、先述の通り「国芳もやう正札附現金男」連作の内の一つであり、この連作中登場する「野晒悟助」（一八四五年）（図10）は、『本朝酔菩提全伝』において地獄太夫の兄と設定された侠客である。また国芳自身も「一休和尚と地獄太夫」（図11）のような作を、嘉永前期（一八四八—五〇年）頃に描いており、その地獄太夫の着物には、閻魔、浄玻璃鏡、獄卒、火の車等が描かれ、更には国芳は本作にて、『本朝酔菩提全伝』の挿絵を描いた初代歌川豊国の「一休和尚と地獄太夫」（一八〇九年）（図12）の構図を、ほぼそのまま借用して描写している。[12]画面右下から障子を通し、骸骨と踊る一休を覗き込むこの場面は『本朝酔菩提全伝』の著名な一幕であり、豊国はこの挿絵における彼女の着物を、やはり閻魔、地獄の役人、浄玻璃鏡、獄卒、といった、地獄絵の伝統的モティーフをもとに描いている。

この国芳による地獄太夫の作品制作時期（一八四八—五〇年）と、「唐犬権兵衛」（一八四五年）、「地獄模様の衣裳」を用いた三点の「背面肖像」の制作時期とが、一八三〇年代末から一八五〇年代初頭の期間と、ほぼ重複する点を鑑みても、国芳が「地獄模様の衣裳」を好んで「自身を表す標章」として描い

た背景に、この読本との関係性は無視し得ない。先の一休和尚と地獄太夫の絵画構成上の踏襲、野晒悟助という登場人物の採用等あわせて、国芳が本作品から強い影響を受けながら、自身の標章として「地獄模様の衣裳」を描いた事は明白であり、この点からはあるいは「国芳もやう正札附現金男　唐犬権兵衛」が、国芳の自画像的意味を有する「背面肖像」の一つに、新たに仮定し得るとも考えられよう。[13]

してみれば、国芳が「自身の標章」として、自画像に「地獄太夫」を意識的に引用し続けた事は、単なる師・初代豊国の模倣や、作家固有の「怪奇趣味」とのみ捉えて良いのであろうか。ここには国芳の、何がしかの「目的」があった、と考えるのが自然である。国芳にとって「地獄表現」とはどのような意味合いから選択され続けた図像であったのか。鈴木重三は発想を進め、国芳の描く「地獄変相図」（一八三五―三八年）（図13）は『本朝酔菩提全伝』における地獄太夫の衣裳を参考にしたのではないか、とさえ述べている。[14] 無論、江戸当代は既に、地獄表現における典型的な思想や図像内容は広く巷間に流布、共有されていた時代であって、また寺社において盛んに行われた絵解き等、ここには他にも複数のイメージ的典拠があったと思考するのが妥当である。しかし国芳における「地獄表現」にはその一方、明白に『本朝酔菩提全伝』における地獄太夫の衣裳が、それら多くの着想源の内に想定される「根拠」の一つとして確実に存在し、また国芳がその自画像において、同イメージを積極的に自身の背面へと引用し続けた意味は重要である。そこには「地獄太夫」を自己像に重層させ、かつ「見立てる」べき人物像として捉えようという、対外的自己演出、営利創作上の意図が介在したのではないであろうか。

四、国芳の「背面肖像」と国芳の自己表現

そもそも国芳にとって「背面肖像」とは、何を目的とするものであったのであろうか。国芳が画中、自分を描き込んだと指摘される作品は、冒頭でも述べた如く他に複数点存在する。しかし「背面肖像」は、それらとは全く次元を異にするものである。例えば「大山石尊良弁瀧之図」（一八一八―二〇年）（図14）最右端の人物は、しばしば国芳と推定される。しかしこれはいうまでもなく、殆ど景観の一部である。国芳と仮定される人物は群衆表現に紛れ込み、特別に個を主張するものではない。紙数の関係上、本稿ではこれ以上に個別の作品を取り上げ検討する事は叶わないが、他のいずれの作例もほぼこれに等しい。

重要なのは、こうした作品においては、それが国芳であるという事が「背面肖像」と比して、判然と分かるようには描かれていない点である。[15]「背面肖像」には、国芳の「個の主張」という機能が前提として存在するのである。

ここで指摘したいのは、これら「背面肖像」が描かれる作品と、その傾向である。全ての「背面肖像」には一貫して共通する、作品構成上の基底条件が存在している。それは、この表現形式が単に「国芳を画中の一人物として描く」というだけではなく、必ず「作者の作者性」ないし「表現者としての性質を強調する」という特殊な状況が成立する場合にのみ、限定して使用されているのである。『枕辺深閨梅』（図1）では艶本口絵に、口上と共に国芳の背面肖像は描かれており、一目で国芳こそが、この著書の重要な創作者の一人である事が了解される。「勇国芳桐対模様」（図2）では作品名そのものが、これらの衣裳デザインが「国芳自身により為された」ものである事を明示しており、また弟子達を引き連れた「創作集団の長」として画中描画される国芳像にとって、ここでも主眼となるのはやはり、作者の「作者性」「創作者としての性質」であろう。

「名誉右に無敵左り甚五郎」（図3）では「（役者の顔を模した）仏像を彫る彫刻師」として国芳は画中に登場し、「彫刻を彫る作者」と「絵師」という、二重の「作者性」が強調される結果となっている。「浮世与しづ久志」（図5）においても、国芳はまさに、自身こそがこの「よしづくし」の締め括りであると主張するかの如く落款の傍に描かれ、ここでも意味されるのは、国芳こそがこの作品の「作者である」という事であろう。

渓斎英泉、歌川国貞（三代豊国）といった名だたる「絵師の一人」として描かれる『日本奇人伝』（図6）巻末挿絵では、この構造はより明瞭に確認され、国芳はまさに同時代における傑出した「絵師である事」が作中、具体的に示されている。前述の如く、身体こそこちらを向いているものの舞う紙によって顔が隠される「流行逢都絵希代稀物」（図4）も、広義の意味では「背面肖像」の発想領域に属するといえ、してみれば国芳はやはり「（役者の顔を模した）大津絵の作者」として作中登場する事で、「名誉右に無敵左り甚五郎」と同様の、「二重の作者性」を示すのに成功している、といえるであろう。また仮に、前章で論じたように「国芳もやう正札附現金男　唐犬権兵衛」（図8）を、国芳の自画像的意味を有する作品の一つと新たに仮定し得るならば、作家は「国芳もやう」という、他ならぬ「国芳が手掛けた」衣裳文様を商品価値の中心と謳う揃物の一つに、意図的に自らの姿を暗示するイメージを描き入れた事になる。

以上の事実は、国芳はあくまでも「現実としての自分」という「等身大の個人」ではなく、「作者としての自己像」を主張するという条件下において、これら「背面肖像」の表現を用いていた、という可能性を強く示唆している。つまり「背面肖像」とは単に滑稽や諧謔的意図に基づいた「屈折した自己表現」というだけではなく、むしろ積極的な方法として、国芳が己の「作家像を構築する」という目的意識の中で使用・考案した、自己演出の手段であったと推察されるのである。

「匿名性」と「顕示」、この矛盾した概念を縫合し、むしろその「矛盾」された感覚により生じる「違和感」を、画中特定の人物の個性や物語性に対する注意力として喚起するのが、絵巻類に代表される人物描写の伝統表現（貴人に対する配慮）と共通した要素を含みつつ、しかし近世的な「諧謔」像において先鋭化された、この技法の要諦である事は、第一章で述べた。取り分け国芳の「背面肖像」が鑑賞者に与える強い「違和感」を形成する大きな要因として重要なのは、まず当時の慣例として、浮世絵師が作中自らの像を描く行為そのものが、それ自体既に特筆に値する、極めて稀有な態度であった、という事である。

歌麿の「高名美人見たて忠臣蔵十一だんめ」（一七九四―九五年）（図15）には、画中描かれた男性の傍に「応求歌麿自艶顔写」と記され、作者自らが自身のイメージを描き込んだ事が判然とするが、この記述からは、まさに当該作品が、美人画で名を成した歌麿が「市場から要求される美男子としての自己像」に「応じた」ものであった事を示しており、その点で国芳に明確に先行するものである。しかし歌麿において、この表現は「手法」として確立される程に繰り返し使用される事はなく、一過性の表現に留まるものであった。事実、死後それを追悼、報道する為の死絵等ではなく、生前にその作者像を作品の主要モティーフとして「自ら」描いたという作例は、こうした僅かな事例を除き、国芳以前において殆ど観る事が出来ない。更にいうならば、国芳ほど多くの自己像（あるいは自己像と「推理」させる人物）を作品内に描き込んだ浮世絵師は他に存在せず、冒頭でも述べた如く、明確にその姿を描いた作品が全画業中、六点にも上るという事実は、決して軽視し得ないであろう。国芳はそのような奇異な表現を採用しつつ、また二重の技巧として、「顔を描かない」という手法にもこだわりを持っていた。顔は本来、コミュニケーションの前提であり多くの情報を伝達する。しかし国芳は、あえて顔貌による情報伝達を捨てる事で、人々に対しその描かれた像全体に対する想像力と緊張を喚起し、画中人物の置かれている状況、様態へと、見る者の視線を

絶えず送り返すのである。[16] 役者絵や美人絵等においても、衣裳の図柄を目立たせる為に背面を向けるという姿勢は頻用されるものであるが、国芳における「背面肖像」の特異性は、その高度な衣裳性を武器とし、広い背面を一種の画中画へと高めている事であり、その衣裳の持つ「物語性」、語りの強度を積極的に強化、引用しているという点において、極めて独創的である。[17]

ではこうした異質な表現の中、繰り返し描かれ続けた「地獄模様の衣裳」には、如何なる意味があったのであろうか。それは、第一には地獄太夫の標章であり、その彼女の意味するものは先述の通り、死を所与のものとして生きるという反世俗的死生観を体現した、極めて倫理的、かつ教化的人物像であった。国芳によって志向されたのは、それを（営利上の）自己演出の手段として模倣する事にあったのではないか。[18]

「地獄模様の衣裳」をはじめとした「背面肖像」が積極的に使用された時期は、当時歌川派と浮世絵業界の人気を二分していた葛飾北斎が退いた天保中期以降に当たる。かくて業界トップとなった歌川派を代表する絵師として国貞と並び地位を高めた国芳が、自己像を顕示する目的意識のもと、既に広汎に普及していた地獄太夫のイメージを利用した可能性は極めて高いと思われる。[19]

国芳はその出世作として、中国の白話小説『水滸伝』に取材した刺青版画連作や、和漢の古典に基づく「武者絵」を多く描く事で、その独自のイメージや世界観を構築し、生涯の名声を確立した絵師である。これらの絵画領域においては一般に、反抗や反逆といった精神性は、しばしば義侠的欲望と結びつきながら、反体制的、かつ反世俗的価値を特に英雄思想の側面から誇張して把握する傾向をとりがちなものであるが、地獄太夫の示した、己の倫理的価値に殉じた死と、その死の在り様に規定された生という、反世俗的世界観を視覚化した衣裳図案は、国芳にとって己が作家像を、これら自身の主張すべき絵画領域としての「武者絵」を中心とした市場に、特に傾向化したものとして位置付ける、格好の装置として認識されていたと考えられる。

多くの伝聞が書き記す如く、鳶や火消し、遊侠の徒と親しく交流した国芳の作品は、その扱う主題から鑑みても、まさにそうした人々を重要な支持基盤の一つとしたと想定し得る。[20] 人目を驚かし、また「死を所与のものとした倫理的生」という地獄太夫の思想的・視覚的イメージを象徴する衣裳図案を国芳が用いた背景には、勇ましさや仁義を重んじ、またある意味では刹

那的生を美徳や美意識と考える人々に対し、自身の作家像を、より市場において消費し易い特異なものとして傾向化させる為の、戦略的意図が存在していたのではなかったか。

彼等は「ただの浮世絵師・歌川国芳」ではなく、「地獄模様の衣裳に身を包む侠気の絵師・歌川国芳」というイメージを受容、形成する事を望み、また何よりそのような国芳像をこそ要求した。浮世絵は作者の個人的意向によってのみ成立するものではなく、受容者側の要求と、版元の採算の見込みの上に成立する媒体である以上、このような作家像が一度ならず幾度も描かれ、出版された事実は、それを裏付けているものと思われる。国芳は自身の「侠者としての作家像」を演出し、更にその演出された作家像は人々に強く支持され、繰り返し消費された。かくて国芳は、「形成された自己像」を自ら模倣し続ける事で、そのイメージを更に強固なものとして再生産した。「侠気の絵師」「修羅絵師」というイメージは、当時並び立った国貞の高踏典雅な作家イメージとは相反し、明確に差別化されている。国貞との明瞭な区別化は、国芳にとって表現者としてのみならず、商業的意味においても重大な死活問題であった事は十分に推察されよう。[21]

以上の文脈において、「背面肖像」群に共通する要素としてもう一つ指摘しておかなければならない重要な側面は、これら背面肖像の多くは当時、幕府より施行された「天保の改革」という風俗統制政策に、意識的に背く作品であったという点である。

天保十二年（一八四一年）、幕府は天下の悪政と後に批判される奢侈禁止令を布告し、ことに浮世絵の分野においては天保十三年（一八四二年）以降、役者絵や美人画は「享楽的」という理由から厳しい禁令にさらされたが、この市場の閉塞状況はかえって「戯画」や「諷刺画」といった新たな絵画ジャンルの開拓努力を促す結果となった。特に国芳は、この領野において格段の才能を発揮し、禁令を逆手にとった「荷宝蔵壁のむだ書」（一八四七年）や「当ル奉納願お賀久面」（一八四八年）（図16）等の傑出した役者似顔絵を立て続けに刊行する事によって、幕府の改革政策に不満を持つ町民達から圧倒的支持を受けたとされる。

この国芳の「禁令逃れ」の役者似顔絵が数多く出版された時期とは、先にも述べた国芳の背面肖像群の作品制作時期と明確に重なっており、従って「名誉右に無敵左り甚五郎」（図3）、また「流行逢都絵希代稀物」（図4）もまた、明らかにこの「禁令逃れの役者似顔絵」という範疇に位置付けられるべき作品で

あるといえよう。その画中、作者を暗示する人物を（機知を用いた表現で）描画するという事は、単に作品としての成立の問題を越えて、公権力に対する創作家の闘争という、二重の意味での作品技巧と、作者の巧妙さとを証明・享受するイメージとして生起せられていた。特に、風刺画や判じ絵といった作品ジャンルにおいては、作者の趣向や意図を鑑賞者側が積極的に理解し、解釈しようとする努力や、相互的共犯関係を取り結ぶ事が、その興味を成立させる特殊な前提として要求される。このような禁令逃れの出版物を制作するという絵師の行動自体が、体制に批判的な感情を有する大衆にとっては、十分に英雄的称賛に価する享受価値たり得ていたのである。(22)

時に「反骨の絵師」「修羅絵師」等とも呼称されるように、国芳は基本的に「武者絵師」として成功した絵師であるが、同時に優れた「奇想の絵師」、狂画師として、特に幕政批判や禁令を潜り抜ける作家として、しばしばその「行動」や「絵師としての姿勢」そのものが、反体制・反権威主義的な人々からの共感を集めていた。国芳作画における義侠性と反俗性の紐帯が、「地獄模様の衣裳」を要請・支持させる思想上の合理となっている事は前述したが、これは例えば「唐犬権兵衛」を含む「国芳もやう」連作を商品として成立させている構成要素が、きらびやかな衣裳図案集としての意味合いを有していると同時に、侠客や町奴といった「義侠の徒」によって纏われるものであり、それ自体が改革の影響下における「渋好み」に対する反駁でもあった、という論点も、これらの状況的必然性を補足しているといえる。かくした構図を元に国芳の背面肖像における地獄表現を解釈するならば、そこには人々が国芳をどのように「見たい」と欲し、また版元が国芳をどのように「売りたい」と望み、また国芳自身が自らをどのように「見せたい」と望んだかという、複数の力学が相互干渉的に作用している事が分かる。「侠気の絵師」といった像は、現在においてなお通用する国芳の基本的な作家像であり、この事実のみにおいても、「地獄模様の衣裳」と「背面肖像」という特異な表現が、長きに渡って国芳の市場イメージ形成に如何に効果的に作用し、また絶大な成果を上げたかが解されよう。

「背面肖像」は、第一義的には国芳の作家像を操作、形成する為のものであり、そこに描かれた「地獄模様の衣裳」は、地獄太夫が育んだ文化イメージと思想を、即時的に国芳の作家像に付与する為に巧妙に利用されたものであった。国芳はこれらの構造を意図的に用いる事で、自己の浮世絵師としての、また商業絵師としての、最も戦術的な作家像を形成していったので

ある。

註

（1）六点の作品とは、『枕邊深閨梅』（一八三八年）「勇国芳桐対模様」（一八四七―四八年）「名誉右に無敵左り甚五郎」（一八四八―五〇年）「流行逢都絵希代稀物」（一八四八年）「浮世与しづ久志」（一八四七―五二年）『日本奇人伝』（一八四九年）である。

（2）この国芳の特徴的自画像群の多くについては、その意味や機能を論究する事こそなかったものの、鈴木重三が既に『国芳』（平凡社、平成四年、二四八頁）において特に、絵師の生涯に渡る画業の流れにおいて触れており、またこれは研究史上、実にしばしば指摘される論点であるが、本論ではそれに「背面肖像」という名称と概念を用いる。

（3）山本陽子「後ろ姿の自画像について　――歌川国芳の作品を中心に」『明星大学研究紀要（13）』（明星大学、平成十七年）

（4）山本陽子「後ろ姿の自画像について　――歌川国芳の作品を中心に」『明星大学研究紀要（13）』（明星大学、平成十七年）三一頁。

（5）村澤博人はその『顔の文化誌』（東京書籍、平成四年）において、こうした我国に特徴的な美意識の在り様を「顔隠しの文化」と呼称し、それが装飾や化粧、また絵画表現や文学といった虚構の技芸にも通底する基本的な傾向である事を詳論している。なお日本の肖像表現における抽象化の特性について扱った論考としては他に、村重寧「引目鉤鼻考　――顔貌の美醜表現について」『早稲田大学大学院文学研究科紀要（45）』（早稲田大学、平成十一年）ほか、秋山光和「徳川・五島本『源氏物語絵巻』とその時代」『日本の美術（119）』（至文堂、昭和五十一年）等がある。

（6）山本陽子「後ろ姿の自画像について　――歌川国芳の作品を中心に」『明星大学研究紀要（13）』（明星大学、平成十七年）

（7）山本陽子「後ろ姿の自画像について　――歌川国芳の作品を中心に」『明星大学研究紀要（13）』（明星大学、平成十七年）三九頁。

（8）秋山光和はその「徳川・五島本『源氏物語絵巻』とその時代」『日本の美術（119）』（至文堂、昭和五十一年）において、引目鉤鼻の表現技巧について論述しながら、源氏物語絵巻各場面における主要人物と周囲の群衆的貴族達とは、同様な表現手法によって描写されながらも、写実上の些少な技巧による描き分けではなく、作品全体の微妙な構成の強弱や、鑑賞者に予め求められる物語性への共感を前提とした読解によって画中、明確に区別されているとするが、これは逆説的にいって、ここで登場する人物は描き手にとっても鑑賞者にとっても、読み解き、かつ特定すべき個人を限定された上で描画される存在として、作品構成の段階から鑑賞段階にいたるまで既に、明確に特定したものと把捉されていた事を示している。

（9）林千里は「歌川国芳と山東京伝　―異り絵成立考」『藝叢（23）』（筑波大学大学院人間総合科学研究科、平成十八年、一六一頁―一六二頁）において、国芳の衣裳に対するこだわり、また当時の役者文様の流行を論じ、国芳はそうした流行に積極的に乗ずる事で、衣裳の図柄をそれを着る人物を表すものとして構成しているとし、「地獄模様」は中でも意識的に「作者自身」を表すものとして用いられていたと指摘する。これは、「地獄模様の衣裳」が国芳にとっては画中、自身の姿を限定して指示する特別な図像であった事を、まさに具体表現によって確認する極めて重要な見解であるというべきであるが、林はこの点についてはそれ以上に特段の考察を加えておらず、従ってそれが背面肖像の「手法化」や「認知」において示す意義や、あるいはその図案が意図した「目的」や「機能」にまでは、踏み込んだ論究をしていない。

（10）地獄模様の衣裳と『本朝酔菩提全伝』およびその国芳自画像との関係性について「唐犬権兵衛」の図像から特に具体的に指摘する記述としては、悳俊彦『もっと知りたい　歌川国芳』（東京美術、平成二十年、三八頁）ほか、岩切友里子「国芳もやう正札附現金男　唐犬権兵衛（解説）」『国芳妖怪百景』（国書刊行会、平成十一年、一〇二頁）等があるが、もとよりこれらはその根拠に対する積極的な考察や論究を目的としたものではなく、本論はそれを主に、作家がその図像表現の使用に見出した「創作上の合理」や「目的」といった視点から、より具体的なアプローチを試みる。

（11）地獄太夫を主として扱った研究考察は現在のところ決して多くはなく、西山美香はその「檀林皇后九相説話と九相図　禅の女人開悟譚として」『九相図資料集成　死体の美術と文学』（岩田書院、平成二一年）において、近世文学に登場する地獄太夫像を一部論題として取り扱っている。ちなみに『本朝酔菩提全伝』における地獄太夫と着物の図柄については、井上啓治による『京伝考証学と読本の研究』（新典社、平成九年）第七章および、「『本朝酔菩提全伝』『善知安方忠義伝』における〈地獄絵・地獄信仰〉―京伝考証における認識・主題形成と読本作品―」『江戸文学（10）』（ぺりかん社、平成五年）ほか、長島弘明「『往生要集』と近世小説　日本における『地獄』イメージの流布」『死生学（4）　死と死後をめぐるイメージと文化』（東京大学出版会、平成二十年）等があるが、ここで重要な点は、地獄太夫の衣裳は「死を所与の前提として引き受ける」という、その独自の倫理的生という価値観を視覚化するものであった、という「機能」にこそあり、ここに、地獄太夫の衣裳図案が有す、特殊な精神的構造が存在している。

（12）鈴木重三「一休和尚と地獄太夫（解説）」『国芳』（平凡社、平成四年）二一〇頁。

（13）前註10とも相関する論点として、岩切友里子はその「国芳もやう正札附現金男　唐犬権兵衛（解説）」『展覧会図録　没後一五〇年　歌川国芳展』（日本経済新聞社、平成二三年、二五八頁）において、本図と国芳の地獄模様の衣裳との関係性について示唆し、また「地獄変相図（解説）」『生誕200年記念　歌川国芳展』（日本経済新聞社、平成八年、二四三頁）においては、地獄太夫の着物と国芳の衣裳との関係性を指摘しているが、これは林千里の前掲論考ともあわせ、この奇抜な衣裳図案が「唐犬権兵衛」といった特定の創作上の人物の表現に限定されず、むしろ広く国芳本人を連想させるものであった往時の状況を補足するものとして重要である。本論の目的は、この作品が国芳の自画像であるか否かを論じる事にある訳では無論ないが、しかし指摘すべきは、これら研究者の想像や解釈を包摂・生成し、また許容し得るだけの要素を意図的に本作に付加したのは、あやまたず「国芳本人」であったという事実であり、ここに存在したであろう作家の「意図」や「目的」を考察するのが、本論の志向する要点である。

（14）鈴木重三『国芳』（平凡社、平成四年）二一一頁。

（15）国芳の自画像と目される他の作例のうちには（その「隠蔽」に対する主体的意図は判別しかねるものの）顔貌が明らかでない作品も数点存在するが、しかしそれらはいずれも明確な作品の「主要モティーフ」として描写されている訳ではない。この論点は前掲した山本陽子の論考が広範な作品検証を加えている。

（16）岡戸敏幸は展覧会図録『生誕200年記念　歌川国芳展』（日本経済新聞社、平成八年）における「『後姿』の感情」において、後姿で顔を描かない事が逆説的に、それを見る者に与える強い印象を論じ、国芳はその力を計算して用いていたとしている。工芸領域には、例えば「留守文様」のような、画中人物の不在を利用した物語性の強調という技巧が存在するが、ここにはある種そうした表現とも共通する、「背面

肖像」の技法上の特異性と類似を指摘し得るであろう。

（17）ここには「国芳の衣裳性への傾向」という根幹的な問題も、強く影響していた筈である。国芳は紺屋、即ち染色業の出自であったとされ、事実、国芳が描く衣裳表現には傑出した例が多く、連作「大願成就有ヶ滝縞」（一八四五年）や、本稿でも主に扱った「国芳もやう正札附現金男」（一八四五年）のような、「衣裳デザイン」それ自体を重要主題とした揃物等は、標題にそのデザイン性の価値を謳うに相応しく、国芳が衣裳に対する強いこだわりと繊細な感覚を有していた事を示す、まさに具体的な例証である。これらの作例は、いずれも「画中において」衣裳の図案を重要主題と設定したものであるが、国芳は嘉永六年（一八五三年）には、まさに「衣裳性」そのものを自立した主題として扱った、新衣裳図案集としての版本『染物早指南』をも刊行しており、国芳において衣裳表現が極めて重要な問題意識の下に把握され、こと人物描写の際には、作画構成上の大きな焦点となっていた事は疑い得ない。

（18）この点に関しては同時代的な問題として、国芳の出生作であり、またその画業の方向を決定付けたという意味でも際立った重要性を有する、『水滸伝』を描いた刺青版画連作における作画上の議論との関係を考慮しておくべきかもしれない。大貫菜穂はその「イレズミの変身機能　―歌川国芳《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》にみる『ほりもの』行為と絵柄の意味」『民族藝術（27）』（民族藝術学会、平成二三年、一〇六頁）において、国芳の刺青版画に描かれる人物の多くが鑑賞者に「背中を向ける構図」を取るのは、文字通り刺青、なかんずくその「イメージ」の持つ意味を「背負う」事を表現する為に、意図的にとらせた姿勢であると指摘する。大貫は更に、その「歌川国芳《通俗水滸伝豪傑百八人之一個》におけるほりものの分析と考察」『Core Ethics（6）』（立命館大学大学院先端総合学術研究科、平成二二年）では、刺青の「変身」機能を強調し、国芳の作品中において刺青の図柄はそれを施された人物の英雄としてのアイデンティティを強化し、また場合によっては、アイデンティティそのものを付加する機能を果たしており、国芳は「刺青がその人物の在り様を規定する」という価値観を有していたと詳論している。「後ろ姿こそが多くの情報を背負う」というこの価値観は、実に「背面肖像」という国芳自画像の特徴にも共通する価値観である。かくした前提が国芳の創作意識の根底に介在していたと仮定されるならば、ここで国芳は進んで、自身の「後ろ姿」と「衣裳」に対しても、同様の意義や目的を託していた可能性は、極めて高い。国芳が衣裳の図柄を強調する「背面肖像」を描き、またその意匠として地獄絵を配した衣裳を「自身を表す標章」として積極的かつ特権的に用い続けた背景には、自己像に特殊なアイデンティティを付加する目的があったのではないか。ちなみに刺青と衣裳との概念的関係性、および、そこに込められた美学、精神文化上の構造については、拙論「刺青は『彫る』ものであるか　―日本刺青の『用語法』と『衣裳性』を中心に―」『美学（253）』（美学会、平成三十年）もあわせ参照されたい。

（19）国芳の十三回忌に、弟子・芳年によって描かれた「歌川国芳肖像」（一八七三年）にも、地獄絵を衣裳にして背面を向ける国芳が描かれている。国芳が実際にこうした衣裳を身に付けていたのか、あるいは画中のみの虚構的表現であったのかは定かでないが、国芳を表すイメージとして地獄模様が極めて重要な意味を有し、かつそれが「故人の姿を想起させる」に足る具体性を持ちつつ共有されていた事実は十分に考慮すべきであろう。『本朝酔菩提全伝』は難解な宗教書物ではなく娯楽小説であり、流行作家・山東京伝と、絶大に支持された絵師・初代歌川豊国の挿絵によって刊行された本作の中でも、一際個性的な地獄太夫のイメージは、広汎に認知、把握されていたと考えられ、国

芳による「地獄模様の衣裳」という自己演出は、多くの鑑賞者にとり極めて効果的に受容されたと推察される。

（20）浮世絵研究における基礎的文献、飯島虚心『浮世絵師歌川列伝』明治二十七年（一八九四年）には、国芳の強い町民気質および火消しや鳶との親しい交流関係が記述されており、研究上の基本的な作家像として支持されている。

（21）江戸の著名人や名物の位付けをした嘉永六年（一八五三年）の『江戸寿那古細撰記』には「豊国にかほ、国芳むしや、広重めいしよ」という如く、番付形式で歌川派の大家、それぞれの得意分野が記されているが、ここからは単純に「国貞対国芳」といった問題のみならず、当時の歌川派全体が置かれた社会的状況と、それに対する戦略的構図を窺い知る事が出来る。何故ならばこの記述に見られるような、絵師得意分野ごとの分類が成立する事自体、それはその実歌川派全体が、同時代の飽和した市場を如何に巧みに棲み分けていたかが解されるからである。

（22）藤澤紫は「江戸の『美男子』 ―江戸文化の中の男たち」『江戸の美男子 ―若衆・二枚目・伊達男―』（太田記念美術館、平成二十五年）において、国芳の後ろ姿の自画像を取り上げつつ、絵師の現実の生き様や姿勢と、その表現活動との価値が連帯していく状況について具体的な考証を加えている。事実、国芳の生きた時代とは、肥大する町人の経済力、幕府の財政破綻、度重なる飢饉、黒船来航といった内憂外患の時代であり、社会的な閉塞感や不安感は幕府の権力や体制に対する民衆の批判意識を著しく高めつつあった。このような状況下において法令を巧みにかい潜り、時に幕政をも批判する事を辞さない国芳の反権威主義的な姿勢は、その画業に民衆の不満を代弁する義侠的反抗という独自の価値性を付与する結果ともなり、そうした作家像こそがまた、国芳を支持する人々の大きな心情的拠り所となっていたと思われる。

図１　歌川国芳『枕辺深閨梅』天保九年（1838）、個人蔵

図２　歌川国芳「勇国芳桐対模様」弘化四年―嘉永元年（1847-48）、個人蔵

図３　歌川国芳「名誉右に無敵左り甚五郎」嘉永元年―嘉永三年（1848-50）、太田記念美術館蔵

図４　歌川国芳「流行逢都絵希代稀物」嘉永元年（1848）、個人蔵

図５　歌川国芳「浮世与しづ久志」弘化四年―嘉永五年（1847-52）、個人蔵

図６　歌川国芳『日本奇人伝』嘉永二年（1849）、個人蔵

図7　「佐竹本三十六歌仙絵巻　小野小町図」13世紀、個人蔵（東京国立博物館寄託）

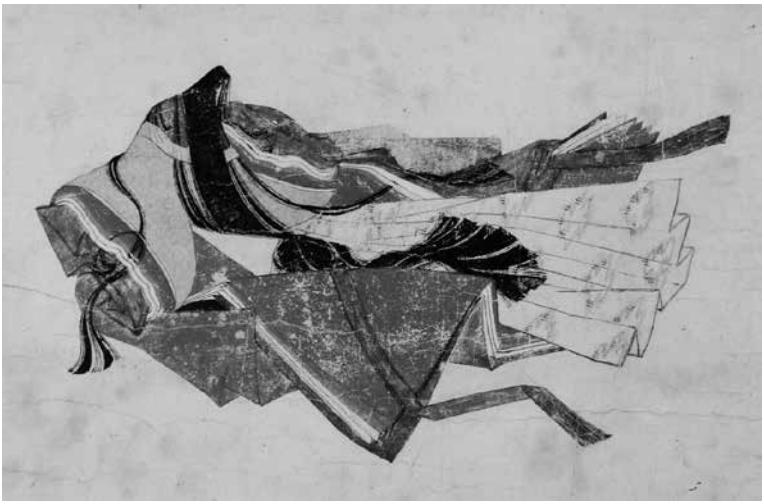

図８　歌川国芳「国芳もやう正札附現金男　唐犬権兵衛」弘化二年（1845）、個人蔵

図９　初代歌川豊国「泉州堺高須名妓地獄」『本町酔菩提全伝』文化六年（1809）、早稲田大学蔵

図10　歌川国芳「国芳もやう正札附現金男　野晒悟助」弘化二年(1845)、個人蔵

図11　歌川国芳「一休和尚と地獄太夫」嘉永元年―嘉永三年（1848-50）、個人蔵

図12　初代歌川豊国「一休和尚と地獄太夫」『本町酔菩提全伝』文化六年（1809）、早稲田大学蔵

図13　歌川国芳「地獄変相図」天保六年―天保九年（1835-38）、個人蔵

図14　歌川国芳「大山石尊良弁瀧之図」（三枚続のうち中央、右）文政元年―文政三年（1818-20）、個人蔵

図15　喜多川歌麿「高名美人見たて忠臣蔵十一だんめ」（二枚続のうち左）寛政六年―七年（1794-95）、東京国立博物館蔵
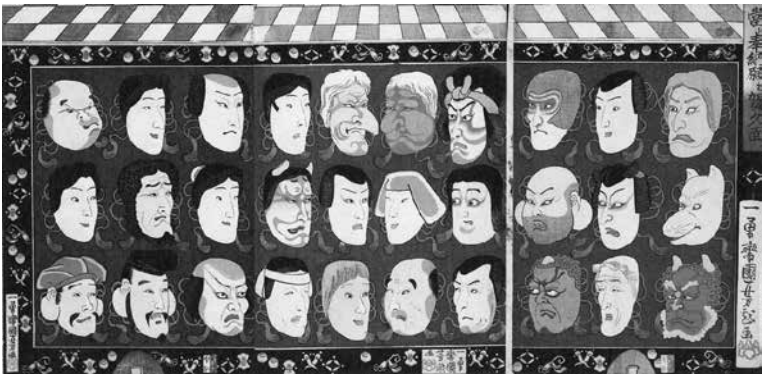
図16　歌川国芳「当ル奉納願お賀久面」嘉永元年（1848）、個人蔵