

日中両国の版画でみる明治日本の表徴の形成と変性

The formation and transformation of Meiji Japan's emblems as reflected in popular prints from Japan and China

辻 千春 (TSUJI Chiharu)

愛知文教大学人文学部

Faculty of Humanities, Aichi Bunkyo University, 5969-3, Okusa, Komaki 485-8565, Japan

概要

本稿では、明治期に流通した日中両国の庶民の版画を通して、欧米列強に比肩する国家像を志向した近代国家日本の表徴の形成と変性を庶民の眼差しから読み解いた。錦絵や石版画に描かれた明治天皇像の流布によって、天皇睦仁が国家の表徴として定着した背景には、庶民に培われた観賞習慣によって御真影の流布以前から天皇像を受容でき、明治天皇が唯一のシンボルとして明治改元早々から官民で合致したことが布石としてあった。官側の施策とともに、庶民は自らの意思で天皇像の流布を行う中で、近代国家日本の表徴として明治天皇像が確立した。この過程で、庶民は、天皇の臣民として自らを位置づけていった。一方、西欧で蒐集された中国の版画などの検討から、帝国主義国家となった日本の対外進出に伴い、その表徴が変性したことを跡付けた。日清戦争期の中国の年画では、統帥者である天皇に代わって軍服の政府・軍高官が西欧人と同等に描かれ支配側を表象した。一方、和服の庶民は彼らに従う臣民として捉えられた。また、台湾領有時の抗日闘争においては、同地の状況を主題として新たに制作された年画とともに、中国大陸で流通した年画が、抗日闘争という新たな歴史的文脈において再解釈されて流布していたことが明らかになった。本稿における検討を通じ、歴史に埋もれた庶民の戦史の一端を示し、抗日闘争下の台湾における年画の展開について検討の遡上に載せることができた。

Abstract

This paper analyzes the formation and transformation of symbolic representations of the modern Meiji state from the perspective of common people, focusing on popular prints circulated in both Japan and China during the Meiji period. It explores how images of Emperor Meiji, disseminated through Nishiki-e (colored woodblock prints) and lithographic prints, became established as a national symbol. This acceptance was facilitated by pre-existing viewing practices among common people, allowing them to recognize and receive imperial portraits even before the official distribution of the emperor's photograph. The shared recognition of Emperor Meiji as a unifying symbol by both the government and the populace from the early years of the Meiji era was fundamental to this process. Furthermore, this study examines changes in symbolic representations as Japan expanded its imperial ambitions. During the Sino-Japanese War (1894–1895), Chinese New Year's Pictures depicted high-ranking government and military officials—portrayed with physiques comparable to Western figures and dressed in military uniforms—as the new symbolic rulers, replacing the emperor as the supreme commander. In contrast, civilians in traditional clothing were depicted as subservient.

By shedding light on the overlooked wartime experiences of common people, this research also highlights historical currents that have shaped contemporary visual culture and international perceptions. Additionally, it brings the development of Chinese New Year's Pictures in Taiwan during the anti-Japanese resistance into scholarly discussion.

0. はじめに

2024年5月に、英国チャールズ国王の即位後に公開された新しい肖像画（図1）が、その一風奇抜な表現で国内外の注目を集めた。このことは、欧州では肖像画が単なる人物の外見を描くものではなく、権威や時代を象徴する重要な表徴としての役割が根付いていることを再認識させた。一方、日本では、8世紀中庸に制作された「聖徳太子二王子像」（図2）が最古の肖像画とされるが、本作の聖徳太子（574-622）の肖像は存命中のものではないので、権威や時代を象徴するものではない。日本では実在の人物を別に描くことは魂の離脱、すなわち死を連想させたため、平安時代までは浄化された魂をもつ僧侶などの肖像に限られ、目にするものも貴人に限られた（木村，1989）。とりわけ庶民が絵画に親しむようになるのは、江戸期の浮世絵版画（浮世絵）の萌芽を見てからとなる（島屋，1979）。ただ肖像画については、庶民の浮世絵でも、寛政（1789-1800）頃から死者の追悼を目的とした浮世絵師の手による「死絵」（追善絵）が出回り、生身の人間の肖像を描くことは一層忌避された（横田，1992）。また、浮世絵では貴人の姿を直接的に描くことはタブーとされ、それ故に「見立て」や「源氏絵」など、異なる場面や特定の主人公を設定して描写し、画面の寓意を読み取る描画法が人気を呼び、庶民にはこうした観賞習慣が培われている。

このような文化的な背景を持つ日本で、権威や時代を象徴する重要な表徴としての肖像画が一般社会に現れるのは、新生日本の為政者が西欧に範をとり近代化を急速に推し進め、西欧と対等の国家体制の確立が目指された明治時代であった。その行為の一環として、新たに国家元首となった明治天皇睦仁（1852-1912）の肖像画（御真影）は、西洋の慣習に倣い外交上の要請から制作された。1873（明治6）年に明治政府が写真師内田久一（1844-1875）に撮影を依頼し、公式の御真影（以下、明治6年御真影とする）の完成にいたった（図3）^{注1}。

さて、天皇睦仁を核心とする皇族の肖像が、新生日本の国家形成や人々に与えた影響などに関する研究は、すでに数十年に渡り積み上げられており、近年では研谷（2024）のように子息、息女の肖像に焦

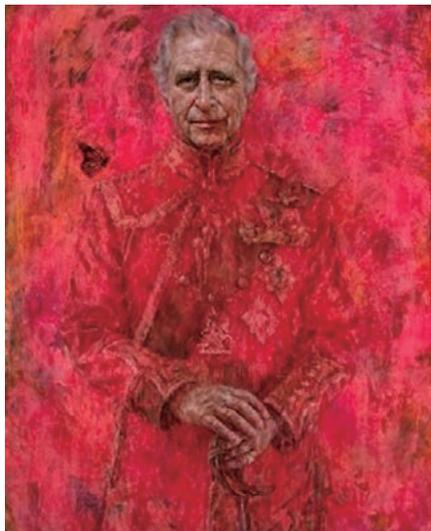


図1 「チャールズ国王の肖像画」（*部分）
Yeo, Jonathan, 2024 (theroyalfamily
instagram, 閲覧日:2024年12月10日)。



図2 「聖徳太子二王子像」原本
御物, 和田貫水 (Colbase:
<https://colbase.nich.go.jp/>).



図3 「明治6年御真影」内田九一撮
影, 1872（個人蔵）。

注1 明治政府が御真影として下賜したものも含めて、いずれも髭に軍服を着用したものが5種類以上のパターンで制作されている（倉持，2009）。多くの写真館が私造して販売をしたために禁止令が出されたが、その後も販売は継続した（愛知県美術館他，2023）。図3は、そうした私造されたもののひとつで、当時流行の鶏卵紙による名刺大の御真影。

点を当てた検討も進展している。また、本研究で検討対象とする庶民の版画についての論考も、錦絵の描写や石版画の写実性を通して、天皇睦仁の姿や行為が大いに庶民に流布され、庶民の間で国家の表徴としての浸透に寄与したことが解明されている（佐々木，1984，2003，2005；増野，2000；横田，1992）。

一方、中国の庶民の版画については、清朝末期（1840-）に流通した年画について、旧来の用途である迎春にふさわしい吉祥物や神像、美人、風物などを題材とした世俗的な祈願や装飾性に富んだ「伝統年画」とは異なる、時事情報や教化的意義を有した「近代年画」が出現したことが知られている。そして、それらが、日中両国間に勃発した日清戦争期（1894-1895）には、近代国家として変貌し、帝国主義国家の一員として振る舞う日本との関わりを中国の庶民の目線で捉えている。辻（2011）では、この戦争を捉えた錦絵と年画が同時期に流通していたことに着目し、両国の版画がそれぞれの庶民の感情に与え

表1 大英図書館所蔵日清戦争関係版画類：年画抜粋。

No.	画題	サイズ (cm)	作者・印行者 (所在地)
1	劉永福鎮守臺南会同生番大勝	61.7 × 35.8	
2	迎迓李傅相前図	62.0 × 35.9	
3	全臺紳民協助嚮銀公拳唐憲民主總統國號永清	62.2 × 35.9	沈文雅 (上海*)
4	劉大將軍擒獲倭督樺山審問	62.0 × 35.9	呉文藝齋* (上海*)
5	臺灣官紳會議不允割地	62.2 × 35.9	
6	各国欽差会同李傅相議和図 (図16)	62.0 × 36.0	呉文藝齋* (上海*)
7	宋軍門克復韓京	64.0 × 36.8	
8	朝鮮水戦得勝捷図 * 同図有	63.5 × 37.0	梅州隠士
9	高麗陸戦得勝図 (図13)	54.3 × 31.7	文儀齋 (上海*)
10	高麗月夜大戦牛陣得勝全圖	54.2 × 31.9	
11	牙山大捷圖	52.9 × 27.9	望東館主人
12	拘民當兵圖 (図17)	51.7 × 28.1	望東館主人
13	撃毀倭艦圖	54.3 × 28.2	望東館主人
14	海軍大勝圖	53.1 × 28.2	望東館主人
15	牙山得勝圖	43.9 × 31.7	
16	中日水陸交戦得勝圖	54.2 × 31.7	東未齋* (上海*)
17	捉拿倭奸審問正法	57.3 × 34.6	嵩山道人 (上海*)
18	葉聶二軍門會合左軍門馬隊恢復平壤圖	63.5 × 36.8	
19	恢復朝鮮	64.7 × 36.9	
20	威海衛大戦得勝圖	63.5 × 36.7	
21	葉軍門水陸並進圖	64.2 × 36.8	
22	捉拿倭遂審問正法 * 同図有	63.2 × 36.9	
23	鴨緑江帥水捷報 * 同図有	64.1 × 36.8	
24	平壤夜戦 * 同図有	63.5 × 36.8	
25	葉軍門水陸並進連捷圖	63.9 × 36.8	
26	葉軍門水陸連捷圖	62.9 × 36.8	嵩山道人 (上海*)
27	牙山大捷圖/倭奴佔踞韓京圖	63.0 × 36.5	嵩山道人 (上海*)
28	牙山捷報	64.0 × 36.7	
29	宋宮保聶軍門連山関大勝捷圖	63.9 × 36.8	呉文藝齋 (上海*)
30	宋劉二帥克復九連城	62.5 × 36.7	呉文藝齋 (上海*)
31	月夜大戦高麗平壤城	62.4 × 36.6	呉文藝齋 (上海*)
32	劉軍門鎮守臺灣黑旗兵四海聞名	63.7 × 36.6	嵩山道人 (上海*)
33	鳳凰城埋伏地雷宋宮保大勝摩天嶺	63.9 × 36.6	仁川必勝齋* (上海*)
34	恢復朝鮮得勝捷圖	65.0 × 36.8	

国立公文書館アジア歴史資料センター他（2014）に基づき筆者が年画を抽出した。なお、題目など固有名詞の用字は原典の通りとした。本文で言及した図版はNo.に網掛けし、引用図版には画題に（ ）で図版番号を付した。また、“作者・印行者（所在地）”について、本研究で図版（画像）の分析から判明した情報に「*」を付した。

た影響などについて論じられたが、体系的に検討可能であった錦絵の描写変化が中心であった。また、陳其松(2013)では、フランスの新聞に清仏戦争(1884-1885)を捉えた年画が掲載されたことについて、異文化理解の齟齬に焦点を当てた検討がなされている。その後、日清戦争期に流通した近代年画や錦絵などを収蔵した大英図書館が、2014年にそれらのデジタルアーカイブを公開したことをはじめ^{注2}(表1)、様々な同時代をめぐる史料の整備が進展しつつあり、日中両国の庶民の版画について、多様な視座から学際的な検討を可能にしている。そして、陳(2019)は、台湾領有をめぐる抗日闘争(「乙未戦争」などの呼称もあるが、本稿では抗日闘争などとする)における劉永福像について、大英図書館の収蔵品に加え、国立臺灣歴史博物館が新たに収蔵した錦絵・年画などの図像資料とともに、歌謡などの非文字資料をも対象に含めて、戦争の虚構と実像の相違に着目し検討を進めている。

このように、とくにこれまで体系的に検討することが容易ではなかった日清戦争期の年画への遡及が可能になったことで、日本・日本人に対する中国の庶民の眼差しや彼らの思いもより明確にたどることができるようになった。こうした先行研究の成果や史料の公開の進展を踏まえ、本研究は、明治期に流通した日中両国の庶民の版画を素材として、それらが洋の東西を問わず、庶民と為政者の意図が交差する場として機能していたことを明らかにすることを旨とする。その一環として、まず本稿では、欧米帝国主義国家に比肩する国家像を追求した明治日本を「近代国家日本」と定義し、その表徴の形成と変性を日中両国の庶民の版画を通して読み解き、それが主観的、客観的にどのように受容されていたか明らかにする。はじめに日中両国の庶民の版画が検討対象としてどのように位置づけられるか、両国の版画における共通点と相違点を踏まえて、その展開にたどる。その上で、明治日本における錦絵や石版画が描いた天皇睦仁が、国家の表徴となり得た背景を庶民の眼差しに跡付ける。そして、庶民が自らの意思で受容した版画によって、天皇睦仁を近代国家日本の表徴として確立する過程で、結果として天皇の臣民として自らを位置づけていったことを明らかにする。次いで、日本が帝国主義国家の一員として対外侵攻を展開する中で、その表徴が次第に変性したことを、同時期に清国に流通した年画「東洋求和」を端緒に、中国の庶民による日本・日本人への眼差しから考察する。さらに、日清戦争後に締結された講和条約(下関条約)によって割譲された台湾において、「東洋求和」が「再解釈」され流布していたことを明らかにし、同地における抗日闘争下の版画の展開を、歴史に埋もれた庶民の戦史の一端として検討の遡上に載せる。なお、本稿では、「東洋求和」をはじめとする、既存の年画の構成や構図を流用し、文字の入れ替えなどにより転用した図版について、抗日闘争という新たな歴史的な文脈の中で視覚的意味を再構築した点に着目し、「再解釈」という語を用いる。また、中国の伝統的な版画制作においては、その制作者を「画師」と呼称するが、本稿では記述の煩雑さを避け、日中両国の版画の制作者を一律に「絵師」と表記することを断っておく。

注2 国立公文書館アジア歴史資料センター・大英図書館協同インターネット特別展「描かれた日清戦争～錦絵・年画と公文書～」(<https://www.jacar.go.jp/jacarbl-fsjwar-j/smart/gallery/index.html>)において、2014年にアーカイブが公開された(国立公文書館アジア歴史資料センター、2021)。公開された資料は、同展覧の解説によれば(国立公文書館アジア歴史資料センター他、2014)、錦絵1点を除き、全て大英博物館が1895年4月から同年10月にかけて、ロンドンにあるDulau & Company, Foreign and English Booksellersから購入し、その後大英図書館(1973設立)に移管され、アジア・アフリカ研究部が管理する大英図書館所蔵日清戦争関係版画類に分類されていたものとされる。そして、全235点のうち、179点が「日本製の錦絵や石版画、56点が中国(清国)製の年画やリーフレット類」としている。中国製の図版にはいずれも出版情報は[1894]とあり、印行年は明確ではないようである。表1は、この56点のうち、筆者が描画法やサイズ(縦横いずれかが50cm以下且つ30cmに満たないものは除外)などから38点を近代年画とし、同一図版4点(表中に「*同図有」とした)を除く34点を、同特別展の掲載順に一覧にしたもの。各作品詳細に記載された大英博物館の受け入れ印は、1～6は1896年4月11日、7～9は受け入れ印無、それ以外は1895年6月11日とある(国立公文書館アジア歴史資料センター他、2014)。

1. 日中両国の庶民の版画における交叉と展開

ここでは、日中両国の庶民の版画の共通点と相違点を踏まえてその展開をたどり、検討対象としての相似性について明確化する。

日中両国の庶民の版画は、既述のように日本では江戸時代に勃興したが、中国では早くも北宋期に庶民の飾り絵になったという出発点の相違はあるものの、多くの点で共通している。それらはともに庶民の間で育まれた版芸術というばかりでなく、意義変化の時期や経緯においても共通性を見出すことができる。すなわち、日本においては黒船来航(1853)を契機とする幕末に、中国においてはアヘン戦争(1840)を契機とする清朝末期に、ともに列強との接触によって起こった社会変動による庶民の世情への関心の高まりと相乗的に、飾り絵から時事を伝える情報源として報道版画の任を担うようになった。

また、その描画法においても、両国の図版は、庶民が熟知する寓意を有する場面やモチーフで構成されている。錦絵は、前掲の浮世絵の「見立て」などの描画法が庶民の寓意を読み解く目を育み、それが後掲のように天皇像の流布に機能した。一方、年画では、モチーフの発音から吉祥を表す文言への変換をなす描画法が常用されるなど、大半が非識字であった庶民に流通するメッセージ性の高い視覚媒体であった。

また、両国の庶民の版画は相互に影響し合っており、それぞれ表現領域を拡大させている(辻, 2011)。年画は、江戸時代の対外交流が制限されていた時期(1639-1854)に、清国との貿易によって「唐物」として流入し、浮世絵の多色摺りを発展させ、それが色彩豊かで即時性に応じた錦絵の創出を促した。一方、日本では、1880年代初頭から1890年代にかけて、とりわけ石版画による明治天皇や皇族、政府高官の肖像を並べた貴顕肖像図の印行が流行し、それが蘇州の年画に影響を与え、新たな年画の構図を生み出している(図4)。

日中両国の版画の相似性を整理すれば、庶民の絵師が手掛け、社会の動きに機敏に反応し、庶民の需要にも応じて育まれたこと、そして、制作技法・工程(多色木版・分業)、大量生産、安価であることのほか、ともに列強の侵攻を受けた19世紀半ばに、それを契機として報道版画として萌芽していることなど、多くの点をあげることができる。

相違点は、年画は主に漢民族の風俗習慣として旧正月に不可欠の飾り絵であり、貼付期間が1年に及ぶという点があげられる。また、戦前の中国では前掲のように庶民の大半が非識字であり、国土が広大でかつ通信手段が未整備という受容者側の相違もある。そして何より中国では、こうした状況下に、時事を捉え啓蒙的な内容を包含する近代年画の流通によって、為政者がそのメッセージ性の高さに気づくと、年画の制作を規制し、意思伝達の道具として明瞭に利用した点である。年画は、中華民国期



図4 「清朝帝王大臣図」江蘇省蘇州，清末(王, 1991)。

(1912-1949)には、主に教育的意義を注視した審査規定に基づき印行を認めていた事例がある(川瀬, 1995)。そして、「満洲国」では国策宣伝の道具として、規制法や国策会社が設立され、為政者の意図を表示した年画が印行されていた(川瀬, 2000)。さらに、新中国成立後(1949-)は、プロパガンダの道具として政策の中に明確に位置づけられ、改革・開放政策(1978-)が断行され、人々の生活様式に変化が現れる1990年代までは、政府の意を汲み取った年画を制作した(辻, 2002)。

一方、錦絵や石版画は、挿入した文言や題目に「天皇」と明記したために取り締まりの対象となることはあっても(増野, 2000)、政策の中に明確に位置づけられたことや、制作を規制し内容を統制する法規も管見に入らない。その背景には、官僚前島密(1835-1919)が外国郵便事業を開始するに当たり、『郵便報知新聞』(1872創刊)の付録として、三代目歌川広重(1842-1894)に「横浜郵便局開業の図」を作らせた事例などからも、官側がその報道的機能を承知していたことがあると推察される(辻, 2011)。後述するように、こうした官側の認識については、その後の錦絵などの展開に大きく作用したと考えている。なお、その展開は、前掲のように年画が現代社会に至って寧ろ盛んに政策推進の道具とされるのとは異なり、写真技術の一般化に従い、日清戦争の報道をピークとして、日露戦争(1904-1905)時には庶民の報道の質への需要の高まりを受け、情報源としての役割を終えていく^{注3}。

このように、日中両国の庶民の版画は、それぞれの社会の要請に沿って展開したが、本稿の対象とする明治期には、庶民の情報源としての役割を両国の絵師の眼差しを通して果たしていった。

2. 錦絵・石版画にみる天皇の象徴性の形成

ここでは、庶民の情報源となった錦絵や、その報道的役割を写実性によって強化した石版画が、為政者の期待通りに天皇陸仁を新生日本の国家の表徴として完遂させたことを踏まえ(佐々木, 1984, 2003, 2005; 増野, 2000; 横田, 1992)、その背景にどのような要素があったか、庶民の視覚表現に着目し検討する。その上で、庶民が彼らの版画に近代国家日本を象徴するものとして天皇像を描出する中で、自らをどのように位置づけることになったか論じる。

2-1. 錦絵の展開と庶民の眼差し

まず、庶民の情報への欲求の高揚と錦絵における描写の変化について考察し、錦絵が近代国家日本の表徴として天皇像を確立することに機能した背景について明らかにする。

官側では、天皇陸仁の肖像(御真影)が権威(国家の統帥者)や時代を象徴する重要な表徴(近代の到来)として意図され、慎重に管理され流布された。一方庶民の側では、版画によって庶民の観賞習慣に合致した天皇像の流布が、自発的に盛んに行われていたことが明らかにされている。とくに、佐々木(2003)は、明治政府が天皇陸仁を国家の表徴としたことについて、「明治という新国家」の国民統合のシンボルは天皇陸仁以外には何もなかったし、それだけで充分であったとしている。そうした為政者の事情をよそに、錦絵は、明治6年御真影の流布に先立ち、幕末・明治初期に姿を現し始めた天皇陸仁を早速捉え報じている。それは、絵師が天皇の情報に対する庶民の需要に応じたものであり、後掲の明治政府による「様々な施策」があったものの、唯一のシンボルとしての天皇の位置づけが、新生日本の黎明期からすでに官民で合致したものであったことを示唆する。

そうした一致をみた背景には何があったか。御真影の制作も未着手の明治初期には、庶民が明治天皇

注3 近代日本にとっての初めての対外戦争である日清戦争期に錦絵の印行はピークを迎え、当時の新聞が、版元や摺師の繁忙を伝えるもの(『読売新聞』1894年8月9日)、さらには購買時のスリへの注意喚起もなされるほど活況を呈した(『都新聞』1894年8月18日)(辻, 2011)。そうした隆盛は、その衰退を伝える記事にも窺うことができる。そこには、写真技術の興隆によって、絵葉書などが流通し、錦絵は見る影もなく衰退したと報じられた(『朝日新聞』1907年10月4日)。



図5 「仁徳天皇難波都御所江御行幸之図」(*大判六枚のうち4枚目の部分) 長谷川小信, 1868 (森本, 1925).



図6 「報知新聞 奥羽御巡幸図絵」(*大判三枚の内3枚目) 三代広重, 1876 (森本, 1925).

の全貌を見る術がないにもかかわらず、錦絵には天皇が捉えられ描出されている。絵師は当初は行幸先の風景などにその「兆」を描くことで、そこに天皇の気配を独自の寓意性に富んだ手法で描出していった(横田, 1992)。そして、鳳輦などを描くことで天皇の存在の蓋然性の高さを示すことから(図5)、1876(明治9)年には小さいながらも全身が描かれ(図6)、さらに明瞭に顔の見える天皇像を描くようになっていった^{注4}。浮世絵の虚構性や寓意性に慣れ親しんできた庶民にとって、間接的なヒントから天皇を連想することは容易であり、したがって、まだ天皇の情報が十分ではない時期においては、天皇の容姿が明瞭さを欠いたとしても許容された。つまり、元来、寓意の天皇を受容できる観賞習慣が庶民に備わっていたことから、天皇の現実社会への降臨早々から庶民の関心を吸引することができたといえ、それが官民でシンボルの合致をみる布石となったといえるのではないか。

さて、明治政府による「様々な施策」とは、雲上人であるミカドから人間としての天皇を人々の現前で活動させ、あわせて様々なビジュアル的改造(身体的・行動的)を実施し、近代の到来を明示することにあつた。佐々木(1984)によれば、16歳で即位した幼年天皇を、身体的には、髻に装束姿から断髪・髻に軍服の着用で改造した(1872-1873)。行動的には、騎馬訓練を週課とし(1868)、操練訓練をはじめ(1872)、実際に演習を指揮し(1874)、軍事関連、学校関係などへの行幸や、全国への行幸を実施し(1872-1885)、宮中から出て、人々の前に現れた。一方、政治的改革も着実に進行させ、1879(明治12)年に天皇の「万機親裁体制」が確立し、1882(明治15)年の「軍人勅諭」における天皇の大元帥宣言によって軍人の最高統帥者である天皇のイメージを確定させ、1888(明治21)年に公布された大日本帝国憲法によって一定の改革を完遂した(佐々木, 1984)。この憲法において、陸海軍をはじめ一切の国家運営の権限の最高統帥者であることが明記され、また「日本臣民」の文言で国民の立場が明

注4 こうした描写の変化は、丹波(1966)などをはじめとする幕末・明治期に印行された錦絵を取録した書籍にたどることができる。また、明治、大正、そして次の時代へと明治天皇によって築かれた皇国の継承を表象した、「先帝陛下御一代御事蹟」をたどった『宮内省御貸下 明治天皇御写真帖』(森本, 1925)に掲載の、明治改元直後から実施された行幸の様子(図5, 6)から第1回帝国議会開催(1890)の様子を捉えた一連の錦絵にも跡付けられる。



図7 「高貴肖像」豊原国周，1885（丹波，1966）。

示された。こうした天皇の動静の一切が新興の新聞メディアで報じられ、絵師たちはそうした報道に題材を得て、天皇像を様々な場面に具体的に描出していった。そのおびただしい種類と数量は、今日、国内外に保存される多種多様な錦絵やその刊行物によって容易に窺い知ることができる。

こうした報道性に富んだ錦絵の印行を可能にしたのが、前掲のように新聞事業の勃興による情報源の充実であった。つまり開国による外字新聞の流入を契機として、国内に新聞事業が発達したことにより（蛭原，1934）。それらが盛んに報ずる内外の情報から、絵師がその時代の世相を敏感につかみ取り、その眼を通して庶民の版画に描出した。一方、庶民の方でも、政府の主導下に外国文化を積極的に取り込み、西欧近代国家の仲間入りを果たそうと躍起になる自国の変化に、こうした報道を通して遠く近くに触れ、更に情報への欲求を増長させ、情報メディアの誕生と普及を促していった。庶民にとっては、文字情報を主とした新聞の萌芽期に、視覚に訴え観賞習慣に合致し、しかも手ごろな錦絵が情報源の1つとして選択されたのは必然であった。したがって、天皇の行為を報じた錦絵の隆盛は、天皇の動静がニュースとして需要が高いことを表し、とりもなおさず庶民の天皇に寄せる関心の高さを具現化したものといえる。

そして、庶民は、天皇に関する情報の増加に従い、一層情報の正確性を求めるようになり、それが絵師に描写の変化を促していったとみている。当初は前述したように寓意の天皇像を受容し、正確性については許容されたが、1881（明治14）年に軍服に髭の明治6年御真影に基づく最初の石版画が公開されると（増野，2000）、容貌の描写はこれを踏襲した（図7）。増野（2000）は、こうした変化を、高貴な人を描くこととはばかる伝統から脱却し、錦絵が虚構性の中にも報道的要素を強めていったことの表れと捉えている。とすれば、こうした錦絵の変化は、当初は天皇像の不明瞭さにも寛容であった庶民が、情報の精度の高さに対する要望を増していったことを反映していると捉えられる。つまり、庶民の天皇への関心は天皇に関する報道によって煽られ、その姿を見ることへの欲求を増長させ、それに応じるために絵師たちが描写法を変えたとみることができる。そもそもその背景には、既述のように天皇像に関する具体的な情報が得難い中で、伝統的な観賞習慣により育まれた庶民の見る眼によって、天皇を現実の存在として受容できたという布石があった。そのことで天皇への関心が持続され、情報が増えるに従い関心を高揚させ、天皇像の明瞭な視覚化が希求され、錦絵の描写の変化を促したといえるのではないか。そして、庶民の版画は明治6年御真影の姿を積極的に採用し、結果として軍服に髭の天皇像の定着に寄与した。

では、このように庶民の版画によって明治の表徴の流布と定着が物理的に可能であったのはなぜか。現存している天皇を捉えた図版の多さから、政府による明治6年御真影の複製や版画に対する禁令は厳

格ではなかったとされる（横田，1992）。それは，1つには，錦絵では肖像を描く場合に，天皇，皇后などは用いず，高貴や貴顕などの文言を使用したこと，2つには肖似性に欠けることがあったとする（増野，2000；横田，1992）。これらに加え，既述のように官側が庶民の版画に報道的役割を期待したから取り締まらなかったと推察される（辻，2011）。官側は，その自由な描写に見いだせる宣伝的役割に期待したとみることができ，また実際に絵師は庶民の要望に応えることでその役割を果たしていった。

2-2. 庶民の版画にみる天皇像の展開と国民意識

次に，庶民の版画の展開を通して天皇睦仁が表徴として確立する過程で，結果としてそのことが庶民をどのように位置づけることになったか論じる。

増野（2000）によれば，前掲の1881年に公開された明治6年御真影に基づく最初の石版画とは，第2回内国勸業博覧会に京都の銅版工房第2代玄々堂の松田緑山（1837-1903）が出陳した作品とされる。これ以降，天皇や皇族，政府高官などの肖像を描いた石版画が，石版印刷の技術の普及に従い大量に出回り，明治6年御真影の天皇像を浸透させていった。つまり，1880年代初頭から写真技術が普及する日露戦争までは，虚構の錦絵と写実の石版画の天皇像がそれぞれの役割で共起し，庶民に明治日本の表徴を示していった。そして日本は日清戦争の勝利によって台湾を領有し，列強諸国と肩を並べることを彼らに承知させると，さらに日露戦争における勝利が白人世界に対する勝利ともされ，欧米列強の植民地とされてきたアジア諸国における指導的立場を優位にした。こうしてみると，日露戦争後に石版画もまた西欧からもたらされた写真技術の普及によって淘汰されたことは，近代国家の国民として，庶民が情報に対する即時性や正確性，写実性に対する感覚を鋭敏にし，さらに近代性を追求し，より洗練された情報を求めたことを如実に表している。

さて，明治政府は大日本帝国憲法の発布に先立つ1888（明治21）年，2つ目の御真影（以後，明治21年御真影とする）（図8）を制作した。同年にこれとはほぼ同一の石版画の貴顕像が販売されると，これを踏襲した天皇像が出回るようになった（佐々木，2005）。佐々木（2005）は，明治21年御真影は，大日本帝国憲法第1章第11条「天皇ハ陸海軍ヲ統帥ス」を表象する図像として制作されたという。そして西洋人のような体軀は西欧文化の近代性を，また端正で凛とした顔立ちは日本の伝統の継承を表象したもので，明治政府が企図した近代国家日本がここに象徴されているとする。明治天皇は，1889（明治22）年の大日本帝国憲法発布の式典への出席を最後に，一般民衆の眼からは遠ざかった（佐々木，2005）。そしてそれに代わって，明治21年御真影は，1890（明治23）年から全国各教育機関の申し出に従い下賜され，自発的に遥拝の対象として受容され，天皇の実像として近寄りがたいカリスマ的意義づけがなされていった（多木，1988）。

一方，同時期に出回った石版画の天皇像は，容貌はそのまま明治21年御真影を写し取り，形態は一枚もの，軸様のものなど多様で，かつ虚構性に満ちた様々な場面に描出され，大量に印行されて個々人の偶像となった。また，錦絵の天皇も肖似性には欠けるものの，明治21年御真影の容貌を踏襲し，石版画とともに庶民の版画は天皇を近代国家日本の担い手として描き出していった。佐々木（2003）は，これらが官側の意図によるものではなく，絵師の自発的な作業によるものであり，官側が天皇像に期待した象徴性を忠実に，あるいは期待以上に伝達している点を指摘して



図8 「明治21年御真影」Chiossone, Edoardo画，丸木利陽撮影，1888（森本，1925）。

いる。そして、1897（明治30）年には、貴顕などとせず天皇を表す文言が明記されていても取り締まられなくなったとする（佐々木、2005）。このことは、政府の意図する表徴と庶民の描写が、完全な一致をみたことの証左といえ、それ故に取り締まる必要性が消失したと捉えられる。先に述べた、官側が庶民の版画を取り締まらなかった理由は、報道的役割への期待があったことに加え、官側の意図が忠実に再現されていることにもあったといえる。このように明治21年御真影の天皇像の受容は、集団的カリスマ化と個人的偶像化といった両義的側面から、ゆるぎない日本の表徴として確立されたとみることができる。こうしてみると、天皇像に近代国家日本の象徴性を強化し、表徴として決定づけたのは、庶民であり、その意を汲んで描写を続けた庶民の絵師であったともいえ、彼らは大日本帝国憲法に示された「日本臣民」としての立場を受容し、天皇陸仁を支える行為を自ら実践していた。

庶民の絵師が、天皇の下に形成された近代国家日本の有り様を、庶民に的確に伝達していたことが窺える例として、日清戦争の錦絵で人気を得た楊斎延一（1872–1944）画の「日本寿豊之図」（図9）をあげることができる。1902年に印行された本図は、画面右側に明治天皇と皇后（昭憲皇太后：1849–1914）、左側に皇太子（後の大正天皇：1879–1926）と皇太子妃、中央に明治天皇の4人の内親王と前年に誕生した皇太子の子息（後の昭和天皇）を描いたものである。本図は、洋装の天皇、皇后、皇太子、皇太子妃、赤子の親王と和装（着袴）の内親王、洋風の室内と和風の庭園、そして室内の花瓶も、和花の菊が洋風の花卉に生けられ、花卉には、浮世絵では定番の梅の花と波が描かれ、吊り下げた幕には瑞雲がみえる。このように本図を構成する描画のほとんど全てにおいて、西欧と日本の共立と融合が表現されているとみることができ、明治政府が明治21年御真影に企図した近代国家日本がここに表象されている。1886（明治19）年の宮内省通達を受け、天皇の洋装化から14年後に、皇后も公式の場に洋装で現れるようになり、これ以降、庶民の版画にも皇后はじめ皇族・高官の夫人が洋装で描かれるようになった^{注5}。フジタニ（1994）は、公式の場に天皇が皇后を伴って現れる様は西洋的平等性の表象とされる見方もあるが、一方で男子に従い、慈しみ深く貞節を遵守する日本女性のあるべき姿を体現しているという。確かに本図においても、皇后らが天皇、皇太子と同じ空間に洋装で描かれ、西洋に範をとった近代的な男女の有り様を描写しつつ、彼女たちがともに天皇らの傍らに立っている様は、日本女性の従属的、補佐的な立場の表象とみることができる。なお、費用や供給の問題などから全国民に洋服が定



図9 「日本寿豊之図」楊斎延一、1902（昭和女子大学図書館）。

注5 『官報』（1886年6月29日、第897号）「宮廷録事」（内閣官報局、1886）に、「婦人服制ニ関スル大臣ノ達」として、宮内卿伊藤博文（1841–1909）が1884（明治17）年より内達してきた趣旨を受け、「皇后宮ニ於テモ西洋服装御用可被遊ニ付キ皇族大臣以下各夫人ハ朝儀又始メ礼式相当ノ西洋服装随意ニ相用フヘキ」と通達された。これによって、まず皇后が洋装となることが示され、皇族、大臣以下各夫人にも洋装が促された。



図10 「日本寿豊之図」作者不詳（武川卯之吉印），1911（丹波，1966）。

着するのは1945年以降とされる（刑部，2010）。後掲のように日中両国の庶民の版画には，庶民は一貫して和服（もじりに股引きなどの農民の常衣姿なども含む）に結髪や戴帽（断髪後の不揃いの頭髪を隠すため着用）で描かれており，近代日本の諸相が率直に捉えられている。

ところで，1902年印行の本図には，1911年に印行された「日本寿豊之図」（図10）も確認することができる^{注6}。両図は絨毯の模様や全体的な色調が異なっているが，特に中央の内親王の袴の色が異なる点が目を引く。1902年印行の「日本寿豊之図」（図9）で内親王が着用する赤紫の袴は，当時女学生の代名詞とされた海老茶袴を意識したものではないかと考えている。本図の作画期には，華族女学校（1899創立）の制服として，宮中の緋袴を改良した袴を導入した下田歌子（1854-1936）が，常宮，周宮両内親王の御用掛を勤めていたことや（1896-1909），1902年には廃止を求める声が織物界から漏れるほどに，海老茶袴が流行していた^{注7}。こうしたことも踏まえて，絵師が女学生である内親王に赤紫の袴を着せることで，海老茶袴を彷彿させる描出をしたとも考えられる。1902年印行の「日本寿豊之図」（図9）について言及した論考は管見に入って来ないが，1911年の「日本寿豊之図」（図10）については，丹波（1966）では，中央の4人の内親王が宮中で一般的な緋袴ではなく，当時流行していた紫袴の着用によって庶民性があり親しみ深いと言及している。また，研谷（2024）は，内親王の活動が家庭や社会における女学生や女性の役割の模範を示す意図について言及する中で，本図を作例の1つとして挙げている^{注8}。いずれにしても，両図版から絵師や版元が時代の趨勢に合わせて翻印していることが窺える。

これまで見てきたように，唯一のシンボルとして明治天皇が国民に息づいた背景には，庶民の情報に対する欲求の高まりと，伝統的な絵画の観賞習慣という，いわば庶民の中で起こった西欧的近代と日本の伝統との融合があったからとみることもできるのではないかと。また，一貫して，西欧に比肩する近代国家の確立という為政者の狙いと，天皇の臣民としての庶民の行為が，天皇睦仁という唯一のシンボル

注6 1911年印行の「日本寿豊之図」（図10）は作者不詳とされ，延一の錦絵の印行を手掛けた版元「武川卯之吉版」とある（丹波，1966）。延一の作画期は，諸他の錦絵師と同様に日露戦争後ごろまでとされることから（島屋，1979），武川によって翻印されたものと推察される。

注7 袴は，華族女学校の学監下田が同校の制服に考案したものとされる（安達，2022）。勝島活版所（1902）には，「海老茶袴改良論」が掲載され，元来海老茶色は複雑な色彩で美しく装飾にはよいが，修学中の女学生がこれを付けることは外的外れであると，海老茶袴の廃止が述べられている。

注8 研谷（2024）は，1885年から女学生の制服に袴を導入したが普及しなかった。しかし，1900年に周宮の袴姿の写真が雑誌に掲載されると，数年のうちに女学生の制服として普及していったとし，袴が普及した遠因の1つとする。また，石版画についても内親王の袴姿の描出が与えた流行への影響を指摘し，その事例の1つとして1911年印行の「日本寿豊之図」（図10）をあげ，洋装の天皇，皇后らに対して，着袴の内親王が皇室御一家の娘役を担ったとしている。

の下で合致していたことがその達成に不可欠であった。そしてそれには、時代の趨勢や庶民の要望に応じた図版を創出した絵師たちの存在が不可欠であった。

3. 日清戦争期の年画にみる近代国家日本の表徴の変性

明治天皇睦仁の下に国民の統合をなした日本は、近代国家として初めての対外戦争である日清戦争に勝利し、台湾を領有し帝国主義国家の一員として振る舞っていく。このことが日本の表徴を変性させたことを、西欧のメディアを経由して『東京日日新聞』（以下『東日』と略称する）に公開された年画「東洋求和」（図11）を端緒に、中国の庶民の眼差しに跡付ける。

年画の絵師も、錦絵の絵師と同様に、西欧との接触によって新たに生じた新聞や画報（挿画と文字説明による情報誌）などのメディアを活用し、庶民の需要に応じながら社会に起こった変化を描出している。とりわけ日清戦争が勃発すると、国立公文書館アジア歴史資料センター他（2014）などにみられる一連の日中両国の庶民の版画は、自国側を優勢に描き、戦闘のヒーローの活躍や哀れな敵国の人々の様子を描出し、両国の絵師が庶民の感情を煽り、盛んに庶民の求めに応じていったことを具現している。

1895(明治28)年3月21日『東日』に掲載された年画「東洋求和」（図11）はそうしたものの1つだが、『東日』は、中国の庶民の版画を前掲の意図を以て、紙面のほぼ半分を割いて第1面に掲載した。本図には、次のような解説が付されている（下線は筆者）。

本図は曩に掲げたる高麗陸戦の図と共にセント、ジェームス パゼットに出たるものにて同く清人の手に成りしものなり自ら題して東洋求和と曰う是れ当時彼が開戦の結果遂に東洋（日本）の来りて和を求めんことを期し画いて以て俗眼を悦ばしめたるものなるべし然れども彼国に在ても眼識あるものは一見以て苦笑を發せしと云う蓋し然らん

解説にある本図の転載元「セント、ジェームス パゼット」とは、ロンドンの保守的な日刊新聞『St. James's Gazette』（1880年創刊。1905年『Evening Standard』と合併し現在に至る）の記事や評論を要約した、週刊のダイジェスト版『St. James's Budget』（1880-1911）と推察される。既述のようにすでに清仏戦争時にフランスの新聞が、清国に流通している庶民の版画を掲載したことが判明しており（陳其松、2013）、『St. James's Budget』における年画の掲載も同様の動きであったと推察される。当時の大英博物館が行った日清戦争関係の庶民の版画の蒐集を、「国際紛争を記す重要なビジュアルレコードとして認識していたこと」を物語ると評価するように（国立公文書館アジア歴史資料センター他、2014）、列強



図11 「東洋求和」1895（『東日』1895年3月21日第1面）。

諸国では東洋の庶民の版画が、彼らと肩を並べんとする日本や彼らの植民地の情報として注視されていたことが窺える^{注9}。

解説に記された、「東洋求和」に先立って『St. James's Budget』から転載した「高麗陸戦の図」とは、『東日』が1895年3月15日第1面に、やはり紙面のほぼ半分を使用して掲載した「高麗陸戦得勝図」（図12）のことであろう。画面右上には、「高麗陸戦得勝図」と画題が挿入されている。本図は、1894年に日清戦争開戦に前後して戦闘状態に入った牙山における陸戦を捉えたもので、同時期に大英博物館が「国際紛争を記す重要なビジュアルレコード」として蒐集した年画「高麗陸戦得勝図」（図13）と構成や構図に共通性を見いだせ、両図共に画題に、上海の年画の版元として知られる「文儀斎刻印」と添えられている。ただ、両図を比較すると、『東日』の「高麗陸戦得勝図」（図12）の方が黒色の塗りつぶし（あるいは彫り残し）が多く、手描きのようにも見え、新聞掲載時に起こった変化とも推察される。『東日』は本図（図12）について、「本図は近着のセント、ジェームズ、パゼットに載する所にして原図は支那人の手に成りしものなり 其の牙山を以て平壤近傍の一小丘となすなど皆以て一笑を發するに足る」と記している。一方、『東日』では、「東洋求和」（図11）について、「東洋（日本）の来りて和を求めんこと



図12 「高麗陸戦得勝図」1894（『東日』1895年3月15日第1面）。



図13 「高麗陸戦得勝図」文儀斎，1894（国立公文書館アジア歴史資料センター他，2014）。

注9 陳（2013）によれば、西欧の新聞では、すでに太平天国の乱において印行された年画が掲載され、近代年画の印行が隆盛を見せ始めた清仏戦争で、実際の戦況と異なる清国軍の優勢を描いた図版がフランスの新聞に掲載され、清国・清国人に対するマイナスのイメージの流布に作用したことが示唆されている。一方、ドイツ（ベルリン）では、1911年に、外交官マックス・フォン・ブランド（von Brandt, Max 1835-1920）が上海で刊行された『点石齋画報』（申報館）から82頁分を抜粋し、中国社会や家庭生活の紹介のために、ドイツ語の解説文を付して刊行している（von Brandt, 1911）。

を期し画いて以て俗眼を悦ばしめたるもの」という、年画の負った祈願の意図も承知していたことがわかる。

では、これら「高麗陸戦得勝図」や「東洋求和」が、どのような状況下に『東日』に相次いで掲載されたか。下関条約の締結交渉に至るまでには、信任状の不備による延期や、会議の開催後には、全権李鴻章（1823-1901）が襲撃される事件が勃発するなど難航し、それらは内外の新聞も逐次細かに伝えている。信任状の不備に関しては、日本国内では、清国側が作成した中文と英文の信任状のうち、中文の方に日本側が和議を求めているとの表記があり、清国側の「猾手段」と新聞で取りざたされるなど（『国民新聞』1895年3月17日第4面「清国政府、日本を欺かんとす」）、直接戦争で敵愾心を増す国民感情を、幾多の戦況報道とともに刺激していた（新聞集成明治編年史編纂会、1940）。そうした風潮において清国で流通する両図が、ロンドンの新聞から『東日』に立て続けに転載された。つまり、中国の「俗眼を悦ばしめたる」意図を以て印行した図版が、かえって日本のメディアに利用され、とりわけ「東洋求和」に至っては、庶民の視覚に印象的かつ明瞭にその「猾手段」を伝えることに寄与してしまったのである。

さて、その「東洋求和」（図11）に挿入された文言によると、叩頭する左下の人物3名については、人物の説明書きの順に従えば、肋骨服（1886年から1905年まで大日本帝国陸軍に採用された、フランスの軍服を踏襲した軍衣の形状に由来する通称）を着用した先頭の人物に、1894年まで朝鮮と清国全権公使を兼務した「大鳥圭介」（1833-1911）とある。その右後ろが、当時政務局長として全権伊藤博文（内閣総理大臣）らの通訳や連絡官として交渉を補佐した「小村寿太郎」（1855-1911）、その左には「日本大臣」とある。条約締結時の全権は首相伊藤であるので、それ以前の和議を願い出る場面を空想し描いたと推察される。一方、清国側の人物には、左側は「北洋通商大臣李大人」とあることから一貫して全権を任された李鴻章であろう。右側には「南洋通商大臣劉大人」とあるが、条約交渉時の次席全権は李の養子李経方（1855-1934）であった。この「劉大人」とは、恐らく劉永福（1837-1917）と推察される。劉は、清仏戦争時に自身の軍隊である黒旗軍を率いて軍功をあげ、清朝の臣となり、日清戦争においても一貫して台湾防衛に当たった。開戦後まもなく清軍が華北で劣勢となると、華北への移動を命じられたが、近代戦争に対する防備に劣り、華南の軍隊が風土が異なる華北の地での善戦の目途が立たないことを理由に固辞した（林、1992）。一方、下関条約の調印（1895.4.17）に基づく台湾割譲以降（1895.6.2 国際法上の接受手続きの完了）には、黒旗軍を率いて、台湾を拠点とした抗日闘争の首領として奮闘を続け、一連の戦いにおける劉の活躍が上海などで複数の戦記に描かれ流通し、庶民に人気の武将であった（林、1992）。

この「東洋求和」（図11）は、清仏戦争における天津条約（1885.6.9）の締結に至る和議の場面が空想された「法人求和」（図14）を再解釈したものと推察される。「法人求和」は、画題の左側に「古呉友如呉猷絵」とあるように、蘇州の絵師、呉友如（-1893：字は嘉猷）によって制作された近代年画として認知されている。呉友如は、上海で清仏戦争勃発の1884年5月に英国資本の申報館から創刊され、内外の奇談や時事を荒唐無稽な挿画で報じ人気を博した『点石齋画報』（以下『点石齋』と略称する）^{注10}の絵師として引き抜かれ、筆頭絵師となって1890年まで活躍した。なお、呉は『点石齋』（張、2001b）にも、同様に天津条約締結の交渉場面を描いた「和議画押」（図15）を寄せている。本図は年画の描写とは異なり、報道誌の特性に注力して近代性を表出した遠近法を採用し、客観的な場面描写がなされて

注10 本稿では、原典（1884.5-1898.8）の縮小版に挿入文の現代中国語訳が付された『点石齋画報』大可堂版（上海画報出版社）全15冊を底本としている。同書は、覆刻にあたり原典の表紙などおよび冊番号が省略されたものの、4700余点に及ぶ記事はほぼ収録されている（石、2004）。本稿で引用した各冊に収録した原典の刊行期間は、同書の記載によれば次の通りである：1884.5-1885.4（張、2001a）；1885.4-1886.4（張、2001b）；1894.1-1895.1（張、2001c）；1895.1-1896.1（張、2001d）。

いる^{注11}。また、清仏間の戦争にかかる事象であるため、当事国以外の外国人の描写は描き分けに注力されているとみる。それ故、「和議画押」(図15)に描かれる各国公使と並ぶ日本人公使(左手前5人目)は、和服に髷、草履で描かれている^{注12}。

果たして、日清間の直接戦争下の年画である『東日』掲載の「東洋求和」(図11)は、呉の作画を示す文言を削除し、画題「法人求和」を「東洋求和」とし、登場人物を指す文言を差し替え、画面の構成や構図はそのまま流用されたものとみている。「法人求和」(図14)では、清国側の左側の人物に「北洋通商大臣李大人」とあり、清仏戦争時においても清国側の代表であった李鴻章である。右側は、「南洋通商大臣左大人」とあり、左宗棠(1812-1885)と推察される。左宗棠は、当時この役職ではなかったが、福建などの軍隊を支援している。一方、叩頭する左下3名には、説明書きの順に、肋骨服を着用した先頭の人物に、フランス海軍提督として知られる「法人孤拔」



図14 「法人求和」蘇州桃花塢王榮興，清末（陳，1955）。

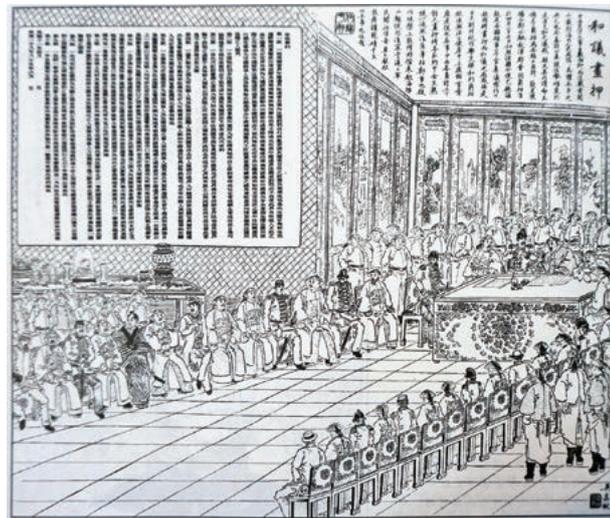


図15 「和議画押」呉友如，1885（張，2001b）。

（「フランス人クールベ」：Courbet, Amédée Anatole Prosper 1827-1885）と記され、その後ろの人物に「英国公巴」（「英国公使パークス」：Parkes, Sir Harry Smith 1828-1885）、「德国税務司〇〇」（「ドイツ税務司」〇は不鮮明）とある。なお、本図は墨版だが、『東日』掲載の「東洋求和」(図11)は、前出の「高麗陸戦得勝図」(図12)と同様に手書きの様にも見え、こうした違いがどのように生じたものか、目下の

注11 若杉(2008)は、呉友如の創作意識における「年画師」(中国の描写は中国の伝統に依拠)と「新聞画師」(西欧の描写は西欧の写実、革新に依拠)としての立場について考察し、概ね明確に区別して作画しているものの、「法人求和」(原文は「法人求和図」)をそれに当てはまらない革新的な内容の年画の例としてあげ、中国と外国が入り混じる上海の中国人として、呉の意識下に「中体西用」的精神性があったことを指摘している。

注12 永崎(2020)は、清末の中国人の外国人や外国観を『点石齋』を通して分析する中で、日本についての記事は、地理的文化的な要因から内容がある程度正確かつ具体的としているが、「和議画押」については描き手が想像で描いたためと推察している。しかし、例えば同時期の1885年1月の漢城条約締結場面を描いた「霜鋌雪鋌海上観兵 玉敦珠槃城中立約」(張, 2001a)では、清国および朝鮮側は民族服で描かれるが、日本側は全権井上馨(1836-1915)はじめ随員など全員が肋骨服を着用している。井上の容貌は西洋人の描写と類似しており、清仏戦争のさなかであることが意識された描写であったかもしれないが、井上が正座で描かれ日本人であることが暗示されている。日本人の生活様式に関する知識も絵師が心得ていたことが窺える。「和議画押」の他にも公使が和服で描かれる図版は散見するが[例えば「日使宴賓」(張, 2001a)など]、日清両国間の抗争に関わらない場合は、公式の場であっても各国との区別などの意図を以て和服で描いたとみる。また、明治期には一貫して、一見洋装が定着した天皇はじめ上層部であっても、自宅では和服を着ていたとされ(刑部, 2010)、こうした明治日本の状況をも捉えている。日清戦争期の「自殺同謀」(張, 2001c)では、和服に髷の大鳥圭介と大鳥を訪れた肋骨服の軍人が描かれる。

ところ不明である。転載元の『St. James's Budget』の掲載図版や実物の調査、実見を今後の課題としてあげておきたい。

さらに、「法人求和」(図14)の再解釈とみられる「東洋求和」(図11)で注目すべき点は、文言の差し替えだけで西欧側代表を日本側の政府高官としたことにある。すなわち、明治政府が、明治21年御真影で描出した体躯の西洋人化による西欧に比肩する近代国家としての表象が、敵側の庶民の版画によって視覚化され、流布したことになる。こうした西洋人と同様に日本人高官が描かれた事例は、前掲の大英博物館の蒐集品などにも確認することができる。例えば、同様に日清戦争の条約締結交渉の場面を描いた「各国欽差会同李伝相議和図」(図16)でも、中央左の伊藤博文は羽根毛付きの帽子と高官の礼服とみられる衣服を着用し、周囲の日本側軍人なども軍服に戴帽で描かれる。清国側および朝鮮大使(図版の文言は「高麗欽差」)は民族服を着用しているが、日本側は居並ぶ欧米各国代表と類似した描写となっている。こうしてみると、『東日』による「東洋求和」(図11)の掲載は、図らずも、帝国主義国家の一員としての位置づけを日本側に自任させる機会となり、さらには、こうした図版を情報源の1つとして蒐集し、日本の変貌に関心を寄せる西欧列強にもそうした認識を与えた可能性がある。

一方、日本の庶民の姿はどのように捉えられていたか。牙山の陸戦後の日本の状況を描いた「拘民当兵図」(図17)は、日清戦争期(後掲の台湾領有時を除く)の日本の庶民の様子を主題とした、目下のところ管見において確認可能な唯一の年画とみる。本図では、和服を着た庶民が、制服の官憲(巡査)に捉えられている様子が描出されている。挿入された解説文には、牙山での大敗が戦力不足によるとの認識から勇壮な男子を募集したが、生きて帰れないことが分かっているので、皆自殺をし募集に応じない。老婆や寡婦まで営舎の家事労役に強制的に連行し、しまいには日本は滅びるとある。なお、本図につい



図16 「各国欽差会同李伝相議和図」呉文藝齋，1895（国立公文書館アジア歴史資料センター他，2014）。



図17 「拘民当兵図」望東館主人，1894（国立公文書館アジア歴史資料センター他，2014）。



図18 「拘民当兵」何元俊, 1894-1895 (張, 2001c).

でも、同時期に『点石齋』(張, 2001c)に同様の場面と解説文による「拘民当兵」(図18)が掲載されている。本画報には、1894年から1896年にかけて、台湾領有後の抗日闘争を含む日清戦争関係の記事が少なくなく(張, 2001c, d; 林, 1992), 日本軍や日本国民に、蔑視や哀れみなどマイナスの感情を与えることを意図したものも少なくない。当時流通していた台湾関連の戦記などと同様に(林, 1992), こうした情報を基に年画「拘民当兵図」(図17)が作画されたと推察される。『点石齋』に掲載の「拘民当兵」(図18)は、年画「拘民当兵図」(図17)とは異なり、風景にゴンドラのような舟は描かれていない。既述のように報道誌として真実性が求められたことや、前掲の意図から人物描写に焦点を当てることを狙いとして描写されたとみる。また、「拘民当兵図」(図17)は、貼付時期や期間が長いという年画の特徴から、装飾性や物語性も腐心されたとみている。しかし、年画も画報の挿画のいずれも、捕らえる側と捕らえられる側、つまり支配側と従属側といった日本人の描き分けが、意図の有無に関わらず洋服と和服によってなされている。

これらから、絵師たちが軍服(制服)の官憲を支配側として、また和服の庶民を彼らの従属者とし眺めていたとみることができるとはのではないか。このことは、日清戦争期の『点石齋』に掲載された明治天皇、皇后、皇太子の肖像によっていっそう端的に示されると考えている(図19-21)。各図版に付された解説文は、皇太子が「房子」(内親王周宮の名)と結婚したなど事実誤認もあるが(張, 2001c), ここでは、天皇と皇太子が軍服を着用し、皇后が小袿姿である点を注視したい。天皇の肖像は明治21年御真影を踏襲し、皇太子の肖像は、皇族一家の石版画などにおいて広く流布した10代前半の容貌を踏襲したものとみる(図22)。一方皇后の肖像は、明治6年に天皇の御真影とともに流布した小袿姿に由来したものとみる。皇后も既述のように、1886(明治19)年に洋服を着用して以来、錦絵や石版画は洋装に変化した。とりわけ、天皇に続き1889(明治22)年に撮影された皇后の洋装の御真影が流布した後は、庶民の版画においても天皇、皇后ともに日清戦争時には西欧的近代性の表象として洋装が定着していた。各図の解説文によれば、明治天皇については、小国日本が自国を攻めてきたことを非難し、天皇の肖像を所持してこの顔を忘れるなどあり、皇太子は、広島行幸中の天皇に代わって政務を任せられ、暴政を助長しており、みな行く末を案じているとする(張, 2001c)。そして、皇后については、今年45歳で天皇より2歳年長であるが、本図は若いころの写真によるものと断りを入れた上で、天皇が庶民を強制的に徴兵しているのを皇后は傍観し戒めようともせず、国民が恨んでいるとしている(張, 2001c)。

こうした一連の版画から、近代国家日本の表徴としての軍服の明治天皇が、軍服の皇太子、政府・軍



図19 「倭王小像」金蟾香, 1894-1895 (張, 2001c).



図20 「倭后」金蟾香, 1894-1895 (張, 2001c).

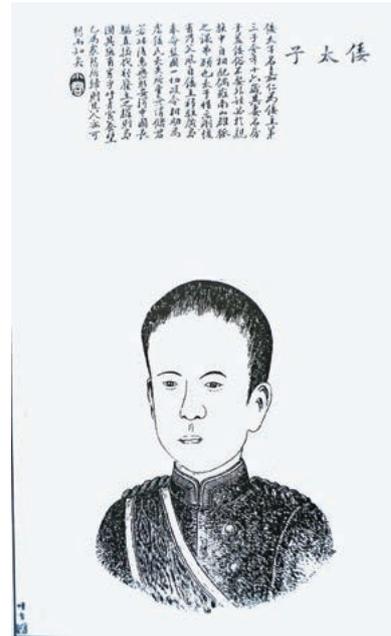


図21 「倭太子」金蟾香, 1894-1895 (張, 2001c).



図22 「帝国高貴御肖像」矢島智三朗, 1889 (個人蔵). *皇太子は中央に立つ男児

高官に代わり、彼らが国家の統帥者に変性し支配する側として描かれ、一方で伝統衣装を着用した小袿姿の皇后や和服の庶民が、彼らの臣民として従属する側という対比が絵師の意識下にある。彼らの眼を通して視覚化されたとみることができるのではないかと。つまり、中国の絵師たちが率直に捉えた近代国家日本の有り様が、彼らの意図の有無にかかわらず、帝国主義国家への変貌とともに、日本の歪な社会構造が視覚化されて内外に伝達されたのである。

4. 台湾領有時の抗日闘争における「東洋求和」の展開

ここでは、下関条約で割譲された台湾における抗日闘争において、新たな意義を付与され流布した「東洋求和」(図23)の検討を足掛かりに、同地における庶民の版画の展開について考察する。

日本の植民統治期に台湾民俗学の研究を展開し、台湾学の権威として知られる伊能嘉矩(1867-1925)の遺稿をまとめた『台湾文化志』下巻(伊能, 1928)に「東洋求和」(図23)は掲載されている。本書は、台湾の抗日闘争の平定が宣言された1895年11月に渡台してから亡くなるまで、伊能が台湾における調査・研究活動において蒐集した史料による。本書ではこの「東洋求和」(図23)を、台湾の義勇軍と島民、および劉永福の黒旗軍などによる抗日闘争について記した「台湾の割譲」の挿画としている(伊能, 1928)。そこには、日本軍の暴挙や台湾側の優勢を喧伝し、島民の抗戦意欲の維持を図るために、漢詩や逸話、里謡が流布されていたことが紹介されている。また、伊能が掲載した本図は、1910年に渡台し1925年まで台湾総督府で事務官を務めた井出季和太(1880-1959)が、台湾領有40周年を記念して「領台前後の余趣に富む史料を蒐集し編集し」、1935年に刊行した『興味の台湾史話』に転載されている(井出, 1935)。井出は、台湾はじめ福建などで流布していた冊子に掲載される「支那側大捷の虚報」の数々を紹介し、そこに伊能(1928)の挿画「東洋求和」(図23)を転載した(井出, 1935)。

さて、「台湾の割譲」(伊能, 1928)には、次のように記されている(下線は筆者。小文字の解説は原文通り)。

又台地に流布せられし五彩画 錦絵の類に至りては、虚構憶造寧ろ抱腹に堪えざるものあり。甚だしきに至りては、「劉大將軍擒獲倭督樺山斬首全図」と題するものは、樺山総督を生擒して劉義(劉永福のこと：筆者)の面前に引き出し、兵勇の手によりて斬に処するの光景を描写し、「劉小姐大破倭奴図」と題するものは、劉紅仙なる女性、旧然義に嚮うの女兵を集めて日軍を台北に攻破するの光景、殊に絶笑すべきは、源軍帥といえる騎馬の神仙に類する一将あり、生番兵を指揮して応援し且其手により一種の毒煙を發出し、以て倭兵を窘困せしむる架空の怪力を描き添う。を写し、又「東洋求和」と題し、倭将伊藤及び日本大臣と目する二人、米国公使に引率せられて劉義の軍門に來り、其面前に降服の礼を執るの光景を描きたるもの如きもありて、之によりて辛うじて民心の乱離動揺を防がんと力めし姑息、想像するに余りあるを見る。

「五彩画」に「錦絵」と添えられ、本図が多色木版画であると知れ、両国の版画の外見上の共通性を示唆する。また「劉大將軍擒獲倭督樺山斬首全図」および「劉小姐大破倭奴図」については、その画題と



図23 「東洋求和」1895(伊能, 1928).

内容から、Davidson (1903)に所収の挿図(図24)と推察される。同書(Davidson, 1903)は、J・W・デヴィッドソン(Davidson, James Wheeler 1872-1933)が、伊能に先んじて1895年10月末から渡台し、1896年まで実施した台湾の歴史や文化調査の成果をまとめたものである。本図は、同書の「THE JAPANESE OCCUPATIONS OF SOUTH FORMOSA」の挿図として、両図の挿入文を英訳して付して、上下1図としてカラーで掲載されている。Davidson (1903)には、地図、イラスト、表など170点が収録されているが、カラー図版は、本図のほかは、日本人画家によるスケッチ画の口絵と台湾全土の地図の2点だけであり、彩色された版画が闘争下の台湾で印象的であったと推しはかられる。なお、両図についても、井出(1935)に、伊能の「東洋求和」に前後して「当時出た錦絵の一例」としてDavidson (1903)から転載されている。

このように、ほぼ同時期に台湾を見聞したJ・W・デヴィッドソンと伊能が同じ図版をあげ、同様の劉永福などの伝承に言及していることから、1895年末から1896年にかけて、これらの図版が同地に流通していたと推察される。さらには、Davidson (1903)では台南の記録の挿画としてしていることや、台北を勤務地とする井出自身が蒐集には至っていないと推察されることなどからも、抗日闘争の拠点であった台南において流通していたと推察される。

1895年4月17日に下関条約が調印され台湾割譲が知らされると、大陸および台湾で反対が叫ばれた。台湾の抗日闘争は、清代に福建や広東省から移住し農業や商業で生活していた漢民族や、台湾の統治階層である清朝の官吏や地主などのエリート層、そして原住民や台湾割譲に反対する清国からの義勇軍などが、多様な立場や利権で混在していた(伊能, 1928)。しかし、清国政府は早くも5月20日には割譲を容認し、台湾民主国(1895.5-1895.10?)建立早々の6月には抗日闘争の支援から手を引き、当初台湾民主国の擁立に奔走した清朝の官吏や軍隊も大陸に逃亡した。一方、劉永福は、黒旗軍を率い、義勇

軍と台湾住民を指揮して、前掲のように台湾民主国大総統として抗日闘争を牽引した。その後、劉永福が台湾全島の平定を大本營に打電(1895.10.23)した後にも(伊能, 1928)、1910年代半ばまで民衆と原住民が協力して抗日闘争が続けられ、老若男女に関わらず戦闘に加わり日本軍を苦戦させたことが知られている(林, 1992)。特に女性の参戦については、前掲の「劉小姐大破倭奴図」(図24; 下図)のほかにも「孫夫人会同劉小姐台中彰化県大勝」など、戦争で夫を亡くした女性などが兵士となり善戦していたことを題材にした図版も複数印行されている(辻, 2011)。このように台湾の抗日闘争では、台湾の防衛を主題として新たに制作された年画が、「民心の乱離動揺を防がん」ために少なからず流通していたとみることができる。こうした台湾独自の年画として、1896年4月11日の大英博物館の受入れ印がある年画のうち(国立公文書館アジア歴史資料センター他, 2014)、7点(表1; Nos. 1-6, 32)についても、描画内容などからそうした事例としてあげられると考えている。

それでは、こうした台湾の抗日闘争下で流通して



図24 「劉大將軍擒獲倭督樺山斬首全圖」(上)「劉小姐大破倭奴圖」(下), 1895 (Davidson, 1903)。

いた「東洋求和」(図23)とは、どのようなものであったか。前掲の『東日』の「東洋求和」(図11)と対照すると、伊能の解説からも(伊能, 1928), 本図(図23)の原図は多色摺りと見られるが、両図は構成や構図に共通性を見いだすことができる。ただし、本図(図23)では再び人物の説明書きが書き替えられている。画面左下の叩頭する人物は、説明書きの順に、「倭相伊藤」とあり、首相伊藤博文が、次いで「美国欽差大臣」とあり、下関条約締結時に両国を仲介したアメリカ大使を指すと推察される。そしてその左側には「日本大臣」とある。一方、清国側は、右側の人物に「台南軍門劉大人」とあり、台南に拠点を置く台湾民主国において、6月から同国大統領として軍事を指揮した劉永福と考えられる。そして左側には「台北総統呉大人」とあり、この「呉」については、義軍を指揮した呉湯興(1839-1895)ではないかと考えている。呉は台湾東北部新竹を守備し、同国義勇軍総統領として活躍し、彰化県で戦死し、英雄とされている。呉姓の将領として呉彭年(-1895)もいるが、台中を中心に守護していることなどから文言の役職と齟齬があるのではないか。このように人物の説明書きからも、『東日』に掲載された「東洋求和」(図11)が条約締結前に清国内で流布していたものであり、伊能(1928)の挿図(図23)は条約締結後の台湾における抗日闘争下に、既存の「東洋求和」を再解釈して流布していたものと推察される。

このような台湾の抗日闘争下の再解釈の例として、年画「東洋各戸抽丁図」(図25)もその1つとみている。本図は、前掲の牙山の戦い後の日本の庶民の様子を描いた日清戦争期の年画「拘民当兵図」(図17)と同様の趣旨と構成の共通性がみられるが、挿入された解説文は、牙山の戦いではなく台湾における戦闘での大敗に変更され、その他はほぼ同様の趣旨の文言が続く。特に顕著な相違点として注視したのは、本図「東洋各戸抽丁図」(図25)で描かれた日本の風景では、日清戦争期の「拘民当兵図」(図17)で描かれたゴンドラのような舟に加え(但し船首の向きは左右逆)、さらに、左側奥に洋風の外構に大型の建物(説明書きには清朝の外務機関を指す語である「総理衙門」とある)や、「日本大鉄橋」の文言が加えられ、中央に橋梁が描かれ、その上で官憲に和服の庶民が捉えられる様が描かれていることである。これらは、近代性の表象として物質的な西洋文化を受容した明治日本の変貌をより具体的に視角化したものとみることができないか。つまり、中国の庶民の眼には、帝国主義国家として植民地を得んとする日本の有り様に、形骸的に西欧文化を受容した「近代国家日本」に浮き彫りにされた支配側と従属側の姿が捉えられていたといえるのではないか。

こうしてみると台湾における抗日闘争においては、「劉大將軍擒獲倭督樺山斬首全図」および「劉小姐大破倭奴図」(図24)のような台湾の現状を描出した独自の年画に加え、「東洋求和」(図23)のような、



図25 「東洋各戸抽丁図」上海文儀齋, 1895 (王舎城美術館蔵).

すでに上海などで流通していたものを、同地に合わせて再解釈し印行したものが流通していたとみることが出来る。そして、それらは「近代国家日本」の帝国主義国家への変貌と歪性を鮮明に捉え、同地の人々ははじめ内外に流布された。

5. おわりにかえて

本稿で見たように、明治日本では庶民の視覚表現が国家の象徴の形成に寄与し、為政者の意図と庶民の思いが交錯する場として機能し、西欧の肖像画に範をとって制作された御真影は、西欧のそれとは大いに異なる展開をみせていた。明治の錦絵や石版画は、庶民の需要によって天皇像を描写し、明治政府から打ち出された施策と相まって、近代国家日本の唯一のシンボルとして明治天皇を打ち立てた。その背景には、幕末から続く浮世絵に培われた観賞習慣によって、庶民が明治改元早々に天皇像を受容できたことがあり、官民で当初からシンボルが合致していたことがあった。そして、庶民の天皇に関する情報に対する需要の高まりを受けて、絵師が的確に天皇像を描出するようになり、また為政者が庶民の版画に情報源としての承認と期待を寄せたことによって、自発的に創作活動を展開できたことにあった。

しかしながら、日本が帝国主義国家の一員として国外への侵攻を始めると、中国の絵師の眼には、軍服を着用した西欧人と同等の体軀の天皇像が、天皇に代わって国民を統帥する政府・軍高官に変性したことが客観的に捉えられ、天皇の臣民は、彼らに従属する和服の国民として眺められた。一方、台湾領有時の抗日闘争下の台湾では、すでに大陸で流通していた年画を再解釈して、抗日を鼓舞する意図を持った年画を流布させていたことが判明し、同地では、台湾の状況を投影して新たに制作された年画とともに流通していたことが跡付けられた。そして、こうした一連の中国の版画は、歪な「近代国家日本」を中国の庶民に伝える役割を果たした。さらには、日本の台頭に関心を寄せる西欧の人々にも、日本の変貌を視覚化することになった。これらの図版には、「東洋各戸抽丁図」（図25）のように上海で印行されたと推察されるものもあるが、「東洋求和」（図11、23）のように記載されていないものも少なくない（表1；Nos. 1-6, 32）。また、「香港日報館」（表1；No. 1）、「台湾捷報館」（表1；No. 4）と捺印されたものもある。これらがどこでどのように制作され、どのような種類があり、どのぐらいの期間において台湾で流通したのか。台湾でも数百年前から年画の制作が始まっており、台湾で制作された可能性もある。これらについては、原図の存在の検討やその再解釈の仕組みなどと合わせて、今後の解明すべき課題として、本文中で言及した課題とともに別稿において明らかにしていく。

このように、明治の新聞や国内外の史料、アーカイブなどに発見した庶民の版画についての検討は、歴史に埋もれた庶民の戦史の一端を示すものと言える。今後、こうした図版を、看過してきた二次的に掲載された国内外の史料をも含め、広範囲に発掘していくことにより、それらの図版に寄せられた様々な視点を検討できるのではないか。つまり、東アジアに流通した庶民の版画が、東アジアの当事者のみならず、西欧でどのように眺められ、受容されていたかを検討することで、西欧人のアジア観の一端を解明することにも繋げられると考えている。

謝辞

本論文の執筆にあたり、貴重なご助言とご指導を賜りました笠井直美先生（名古屋大学大学院人文学研究科）に深く感謝申し上げます。先生の的確なご指摘を踏まえ、本論文をより精緻にすることができました。また、有益なご助言をくださった三木哲夫先生（兵庫陶芸美術館名誉館長）にも深く御礼申し上げます。資料調査にご尽力くださった高素卿先生（元・国立台湾師範大学国語教学センター職員）はじめ、関わってくださった皆様に感謝の意を表します。

引用文献

- von Brandt, M. (1911) *Der Chinese in der Öffentlichkeit und der Familie Wie Er Sich Selbst Sieht und Schildert*, Dietrich Reimer (Ernst Vohsen).
- Davidson, J. W. (1903) *The Island of Formosa, Past and Present*, Macmillan & Co.
- 愛知県美術館・神奈川県立歴史博物館 (2023) *近代日本の視覚開化 明治 呼応し合う西洋と日本のイメージ*, 風社.
- 安達 勉 (2022) *下田歌子伝—下田歌子と実践女子学園の歩み*, 実践女子学園.
- 井出 季和太 (1935) *興味の台湾史話*, 井出季和太.
- 伊能 嘉矩 (1928) *台湾文化志*, 刀江書院, 下巻.
- 蛭原 八郎 (1934) *日本欧字新聞雑誌史*, 名著普及会.
- 王 樹村 (1991) *中国民間年画史図録*, 上海人民美術出版社, 上.
- 多木 浩二 (1988) *天皇の肖像*, 岩波書店.
- 刑部 芳則 (2010) *洋服・散髪・脱刀 服制の明治維新*, 講談社.
- 勝島活版所 (1902) *海老茶袴改良論*. *織物界*, 勝島活版所, **6**, 13.
- 川瀬 千春 (1995) *近代中国社会における民衆の芸術〈年画〉の意義—国共両党下の年画政策と民衆の意思—*. *中国研究月報*, 中国研究所, **49 (12)**, 21–37.
- 川瀬 千春 (2000) *戦争と年画—「十五年戦争」期の日中両国の視覚的プロパガンダー*, 梓出版社
- 木村 光一 (1989) *肖像画 比較芸術研究の試み*. *茨城大学教養部紀要*, 茨城大学教養部, **22**, 203–219
- 倉持 基 (2009) *明治天皇写真秘録*. *歴史読本*, 新人物往来社, **837**, 26–36.
- 国立公文書館アジア歴史資料センター・大英図書館 (2014) *描かれた日清戦争—錦絵・年画と公文書—*. (インターネット特別展), jacar.go.jp/jacarbl-fsjwar-j/smart/. (最終閲覧: 2024年12月1日)
- 国立公文書館アジア歴史資料センター (2021) *アジア歴史資料センター 20年の歩み*, 国立公文書館アジア歴史資料センター.
- 佐々木 克 (1984) *天皇像の形成過程*. *国民国家の形成*, 筑摩書房, 183–238.
- 佐々木 克 (2003) *近代天皇のイメージと図像*. *天皇と王権を考える*, 岩波書店, **6** 表徴と芸能, 139–163.
- 佐々木 克 (2005) *幕末の天皇・明治の天皇*, 講談社.
- 島屋 政一 (1979) *日本版画変遷史*, 五月書房.
- 新聞集成明治編年史編纂会 (1940) *新聞集成明治編年史*, 林泉社, **9**.
- 石 曉軍 (2004) *『点石齋画報』にみる明治日本*, 東方書店.
- 丹波 恒夫 (1966) *錦絵にみる明治天皇と明治時代*, 朝日新聞社.
- 張 奇明 (2001a) *点石齋画報 大可堂版*, 上海画報出版社, **1**.
- 張 奇明 (2001b) *点石齋画報 大可堂版*, 上海画報出版社, **2**.
- 張 奇明 (2001c) *点石齋画報 大可堂版*, 上海画報出版社, **11**.
- 張 奇明 (2001d) *点石齋画報 大可堂版*, 上海画報出版社, **12**.
- 陳 烟橋 他 (1955) *華東民間年画*, 上海人民美術出版社.
- 陳 其松 (2013) *勝敗の「形」—清仏戦争期西洋新聞に見た中国年画—*. *東アジア文化交渉研究*, 関西大学文化交渉学教育研究拠点, **6**, 505–518.
- 陳 怡宏 (2019) *戦争的再現: 1895年乙未之役駐守臺南時期劉永福抗日形象*. *歷史臺灣: 國立臺灣歷史博物館館刊*, 國立臺灣歷史博物館, **18**, 69–128.
- 辻 千春 (2002) *年画を通して見た世相史—建国直後～90年代*. *桜花学園大学研究紀要*, 桜花学園大学, **4**, 267–288.
- 辻 千春 (2011) *日中両国の報道版画—19世紀に現れた錦絵と年画にみる日清戦争の描き方を中心に—*. *名古屋大学博物館報告*, 名古屋大学博物館, **27**, 17–43.
- 研谷 紀夫 (2024) *明治期における内親王の肖像とそのメディア表象—小川一眞撮影の周宮房子内親王の肖像写真を中心に*. *映像学*, 日本映像学会, **111**, 116–134.
- 内閣官報局 (1886) *官報 (明治19年6月29日)*, 内閣官報局, 897.

- 永崎 邦子 (2020) 清末の『点石齋画報』にみる外国観. *聖心女子大学大学院紀要*, 聖心女子大学, **42 (1)**, 6-32.
- 林 正子 (1992) 台南の劉永福—『奉旨剿滅倭寇』の黒旗. *史苑*, 立教大学史学会, **52 (2)**, 28-51.
- フジタニ, T. (1994) 天皇のページェント: 近代日本の歴史民族誌から. 日本放送協会.
- 増野 恵子 (2000) 明治天皇のイメージの変遷について—石版画に見いだせる天皇像—. *美術史研究*, 早稲田大学美術史学会, **38**, 43-60.
- 森本 信次郎 (1925) *宮内省御貸下 明治天皇御寫真帖*, 明治天皇御寫真帖刊行会.
- 横田 洋一 (1992) 版画の中の明治天皇. *版画史研究*, 版画史学会, **1**, 15-47.
- 若杉 邦子 (2008) 「華洋雜居」の作品世界—呉友如の創作意識について—. *中国言語文化研究*, 佛教大学中国言語文化研究会, **8**, 19-56.