

近代日本画の美人画における胡粉を活かした賦彩表現

— 鏑木清方筆《妓女像》の想定復元模写を通して —

東京藝術大学大学院美術研究科 博士後期課程学位論文
文化財保存学専攻 保存修復研究領域（日本画）

1317933 郝 玉墨

2021 年 3 月

目次

研究概要	3
序章 日本画における白色顔料とその役割	6
第1節 日本画における白色顔料	7
(1) 日本画における胡粉とは	7
(2) 胡粉による具色	10
(3) 鉛白とその役割	14
第2節 日本絵画の近代化と胡粉の役割	18
第一章 近代日本画の美人画について	20
第1節 美人画誕生の背景と発展	21
(1) 美人画誕生の背景	21
(2) 美人画の発展	25
第2節 鏑木清方について	29
(1) 鏑木清方の略歴	29
(2) 古典絵画の研究および「社会画」の提唱	30
(3) 清方芸術の最高峰	38
第二章 鏑木清方の画業における《妓女像》の位置	41
第1節 《一葉女史の墓》について	42
(1) 熟覧調査	44
(2) 模写からの知見	45
第2節 《妓女像》（下絵と未定稿）について	47
(1) 《妓女像》下絵の熟覧調査	51
(2) 《妓女像》未定稿の熟覧調査	52
(3) 制作動機	53
第3節 修行期から円熟期への技法の変遷	56
第三章 近代日本画の美人画に関する材料技法調査について	61
第1節 絵絹の選定	62
(1) 絵絹の調査	62
(2) 絵絹と色彩の関係	65
(3) 小括	67

第2節 賦彩の検討.....	68
(1) 胡粉と膠の関係.....	68
(2) 肌の色と服の色について	71
(3) 小括.....	75
第四章 《妓女像》の想定復元模写制作	76
第1節 下絵制作	77
第2節 彩色制作	80
(1) えんぶた工程	80
(2) 彩色工程	84
第3節 小括	91
終章 近代日本画の美人画における胡粉を活かした賦彩表現	93
第1節 近代日本画の美人画における胡粉の賦彩表現.....	94
第2節 近代日本画の美人画における賦彩と線描の関係	95
補論 中国画における白色顔料	97
第1節 中国画における胡粉.....	98
(1) 中国絵画の「胡粉」	98
(2) 中国絵画における透明色と不透明色の使用.....	100
(3) 現代中国工筆画における彩色の発展	108
第2節 中国画における「蛤粉」（貝殻胡粉）	113
(1) 建築材料としての「蛤粉」	113
(2) 「蛤粉」の誤伝.....	114
(3) 中国絵画における蛤粉の応用	120
謝辞	124
参考資料	125

研究概要

胡粉は古代絵画から継承されてきた色材である。江戸期においてその用法や用途がすでに広がっていた。近代日本画における胡粉の技法は、そのまま継承されるだけでなく、数十年間にわたる日本画家たちの模索によって胡粉の彩色技法が頂点に達し、新たな絵画様式が生まれたと考えられる。

本研究では、近代日本画の美人画における胡粉の役割に着眼する。日本画が、明治の模索期、大正の実験期を経て、概ね昭和初期に技法的な安定を確立した背景には、墨による線描と胡粉による不透明彩色の関係の確立があったと推測したからである。

東西の近代美人画を代表する鏑木清方（1878（明治 11）年～1972（昭和 47）年）と上村松園（1875（明治 8）年～1949 年（昭和 24）年）の作品変遷を概観しても、明治後期には、墨の線描に加えて、素地の表現、墨の濃淡やぼかしによる立体表現が基礎になっているが、大正期には徐々に平明な画面を形成していく。この変化に介在しているものが、胡粉の用法ではないかというのが本研究の仮説である。

近代日本画における美人画は明治維新から伝統的な浮世絵を土台として西洋絵画の影響を受けながら新たな絵画様式を生み出した。明治 30 年以降から昭和戦前期にかけて、美人画は誕生、流行、確立といういくつかの段階を踏み、風俗と結びついた近代日本画における独特の領域となった。近代日本画における美人画の発展に関する著述は散見されるが、美人画の描画技法に関する研究は画家自身が残した技法書や随筆によるところが多く、絵画技法としては体系化されていない。本研究は、鏑木清方が遺した著述や技法書の参照と作品の熟覧調査を併せて行い、模写制作の実技を通じて、清方絵画の特徴を解説する実践的な研究である。

近年、日本画を東アジアの中でとらえようという機運が高まる中で、注目される観点の一つに、近代日本画における美人画と現代中国画における工筆人物画の類似傾向が挙げられる。下絵を何度も推敲することで得られた線を墨で描き、その後に彩色を加えていくという近代日本画における美人画の制作工程は、工筆人物画の制作工程と共通しているが、両者の色彩技法には大きな違いがある。

中国において工筆画は長い歴史を持ち、唐宋時代の絵画作品において群青、緑青などの不透明絵具と植物から抽出した染料などの透明顔料がよく使われていたが、宋元時代

から水墨表現を重んじる文人画が隆盛する中で、工筆画の艶やかな色彩表現は衰退した。清時代に至ると中国絵画の審美観は、文人が理想とする「筆墨」、「写意」、「淡雅」に収斂され、色彩表現の地位がより一層低下した¹。さらに、文化大革命時代に古典的な彩色材料と彩色技法が途絶えてしまった。具体的には、画家自らが膠で顔料を練るという工程が失われ、予め媒材と混合されたチューブ絵具や固形絵具に置き換わってしまったことである。前者と後者の大きな違いは、一定の層を形成する不透明彩色の有無であり、アラビアゴムやデンプンを主剤とする後者においては水への可逆性が高いために、顔料層の形成や被覆力をもった塗り重ねが困難だということである。近年、かつて日本に留学していた中国画家たちによって、岩絵具の知識を母国へ伝えられるようになり、顔料を膠で練る彩色技法は徐々に中国画家に受け入れられてきているが、いまだに主流の技法にはなっていない。

筆者の出身大学天津美術学院の中国画専攻を例に挙げると、学部（2008～2012）の工筆人物画の教育で使用したものは主にチューブ絵具と天然染料系絵具と呼ばれる固形の藍や臙脂といった透明絵具にとどまっており、胡粉などの不透明絵具と群青、緑青などの鉱物顔料への知識や使用経験にも限りがあった。大学2、3年次には、1カ月かけて敦煌壁画の模写が行われたが、天然岩絵具、胡粉については紹介する程度で、短期授業で十分な実践ができないことや、顔料が高価であることなどの理由から、残念ながら自身の創作にはあまり活かすことができなかった。

日本留学後、岩絵具をはじめとする日本画の色材について理解を深める過程で、1980年代から1990年代の中国工筆画が近代日本画の美人画に影響を受けていたことを知り、より深く日本の色材について学びたいと考え、日本の美人画を中心とする研究を始めることになった。

近代日本画の美人画は明治から昭和初期にかけてのわずか数十年しか隆盛しなかったが、上村松園や鏑木清方の作品をはじめとする成熟した絵画様式が形成された。近代日本美術史において美人画は常に論述されてきたが、成熟期の美人画が近代日本画においてどのような位置を占めるのかについてはあまり言及されていない。

近代日本美術史における明治時代は江戸時代までの「日本絵画」が、「日本画」という近代絵画に再編されていく転換期だった。近代日本画の美人画はこのような転換期から

¹ 牛克誠『色彩的中国絵画』湖南美術出版社、2002年

始まり、大正の模索期を経て、昭和初期にはすでに近世の浮世絵の母胎を離れ、古典絵画の要素を融合させた絵画ジャンルの一つとなっていたのである。新たな時代を迎えようとしているところに、昭和時代に起こった第二次世界大戦における敗戦が、明治維新に匹敵する「近代」から「現代」への大きな転換点と見なされた²。古田亮が著した『日本画とは何だったのか』に述べられているように、「一九四〇年以後の日本画の実態を観察することは芸術史の上ではあまり実りのあるものとはいいがたいとはいえ、明治中期以後に繰り広げられた近代日本画の様式変遷によって、この時代に浮かび上がる様式とは、おそらく近代における日本画の最終的な様式の姿であったとすることができるだろう」。つまり、戦争の勃発と敗戦によって、近代日本画の最高峰は戦前時代にとどまってしまったのである。

古代絵画から継承されてきた胡粉の彩色技法は、近代に誕生した美人画によって一つの頂点に達したと考えられる。現在、日本では胡粉に関する一定の科学的な研究が行われているが、中国ではほとんど研究なされていない。かつての唐宋時代のような中国絵画には、透明色と不透明色の関係構築が行われ、現代中国画においても不透明色を中心とした「重彩画」があるが、大局としては透明色を中心にした彩色法に偏重している。中国芸術研究院美術研究所所長の牛克誠が述べたように「重彩の理論研究が欠けているのは深刻³」であり、中国画において新たに不透明色を認識する必要性を痛感している。

本研究は、胡粉の用法に焦点を当て、近代日本画における美人画の確立を技法材料の視点から明らかにすることを目的とし、ひいては絵画全般における不透明彩色の役割について考究するものである。そのために、想定復元模写の制作という実技による実証を試みた。

近代日本画における美人画の研究を通して、胡粉に代表される不透明色を使った彩色技法の役割と効果を再考すべきであると考えている。ひいては胡粉の役割を通して、透明色を多用する中国工筆画と不透明色の効果を活かした近代日本画という異なる東洋絵画様式の相互理解に可能性が開かれるものとする。

² 荒井経『日本画と材料 近代に創られた伝統』武蔵野美術大学出版局、2015年

³ 尚瑩輝「牛克誠老師訪談」2010年5月 <https://news.arttron.net/20100521/n284138.html>

序章 日本画における白色顔料とその役割

第1節 日本画における白色顔料

- (1) 日本画の胡粉とは
- (2) 胡粉による具色
- (3) 鉛白とその役割

第2節 日本絵画の近代化と胡粉の役割

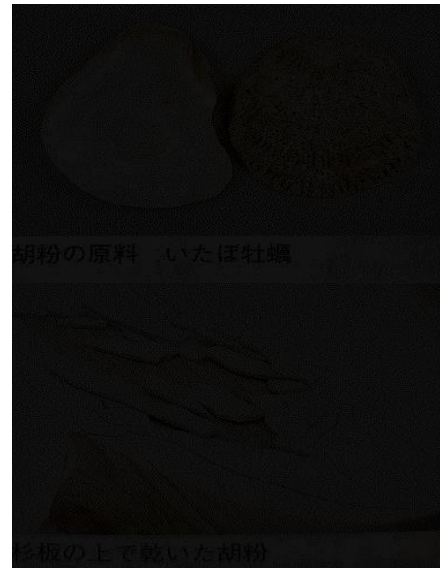
第1節 日本画における白色顔料

(1) 日本画における胡粉とは

東洋絵画において、色は五種類に分けられてきた。それは赤色系(朱)、青色系(青・緑)、黒色系(墨)、白色系(鉛白・胡粉)、黄色土系(土絵具)である。中でも白色顔料は東洋絵画において欠かせない存在である。日本絵画に用いられる白色顔料は鉛白、胡粉、白土の3種類が中心であり、本節は日本画における胡粉を中心として述べていきたい。

胡粉(ごふん)の主成分は炭酸カルシウム「 CaCO_3 」であり、微粒子でなめらかな質感が特徴である。日本における胡粉の歴史が古いことは、正倉院に伝わる伎楽面⁴や、天平勝宝5(753)年などの年号をもつ「胡粉袋」からも窺える。現在、胡粉は日本画において最も重要な白色顔料となっている【図序-1】。

現在の胡粉は牡蠣・蛤・ほたて等の貝殻を数年から数十年かけて風化させ、粉碎して精製して造られることから「貝殻胡粉」とも言われる。だが、江戸時代最初の絵画技法書である『本朝画法大伝』⁵の中に「胡粉は鉛を焚て作る」という記載がされているため、現在に至っても、多くの著者や研究者がこれを昔の胡粉の製造方法として黙認している。しかし、文献比較により『本朝画法大伝』⁶が1679年刊行された『芥子園画伝』を参照したことは明らである。『芥子園画伝』にある「傳粉」あるいは貝殻胡粉に関する製造



【図序-1】 胡粉の原料と精製した胡粉

『図解日本画用語事典』東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室編集 東京美術、2012年から転載

⁴ 成瀬正和「正倉院伎楽面に用いられた貝殻由来炭酸カルシウム顔料」『正倉院紀要』宮内庁正倉院事務所編 (31)、2009年 第61～71頁

⁵ 土佐光起(1617～1691)が死の前年(1690年)に著した土佐派最初の画論であり、画家によってあらわされた日本最初の絵画技法書である。写本が東京芸術大学大学図書館に伝えられている。

⁶ 坂崎坦『日本画の精神』東京堂、1942年

方法が誤伝され、そのまま日本に伝わり、そのまま広く引用されたのではないかと推測される（補論参照のこと）。

胡粉は粉末状の色材であるため、それ自体には接着力はなく、膠液を加えることにより支持体に定着させることができる。そのため、溶剤となる膠との配合の比率により変化しやすいので、注意が必要とされる。例えば、膠の配合を多くするとひび割れる原因となり、反対に膠を少なくすると胡粉が定着せず剥落してしまう恐れも出てくる。

胡粉の溶き方については、江戸時代の技法書において頻繁に紹介されている。現在では、人によっていろいろな胡粉の溶き方がある。『日本画 画材と技法の秘伝集』⁷は、江戸時代の技法書から現代作家の著書まで 14 種類の溶き方を一気にそろえ、その手順がフローチャートで丁寧に紹介されている。胡粉に膠液を均一に混合するため、胡粉の基本的な溶き方は、胡粉を磨り→膠を加え→団子状に練り→叩き→アクを抜き→溶かすという手順を踏む【図序-2】。

膠の加減が難しく、溶き方に大変手間かかることで、昔から絵描きになるためには胡粉を溶くことが「修行のひとつ」とされてきた。現在においても、初心者向けの日本画技法書では、まずはじめに胡粉の溶き方が紹介され、多くの美術大学でも日本画専攻の学生は初回の授業で胡粉の扱い方を学んでいる。

胡粉は「体温を感じるような白」と言われ、生命力を宿するような不思議な魅力を持っていると言われ、胡粉は日本画において重要な役割を担っている。しかし、胡粉の扱いは容易ではない。胡粉を画面に塗った直後は透明感が現れるが、乾くと驚くほど白くなることはその特徴である【図序-3】。胡粉は白の美しさを出すことができるが、画家が胡粉を使うのには豊富な経験が必要であるということである。



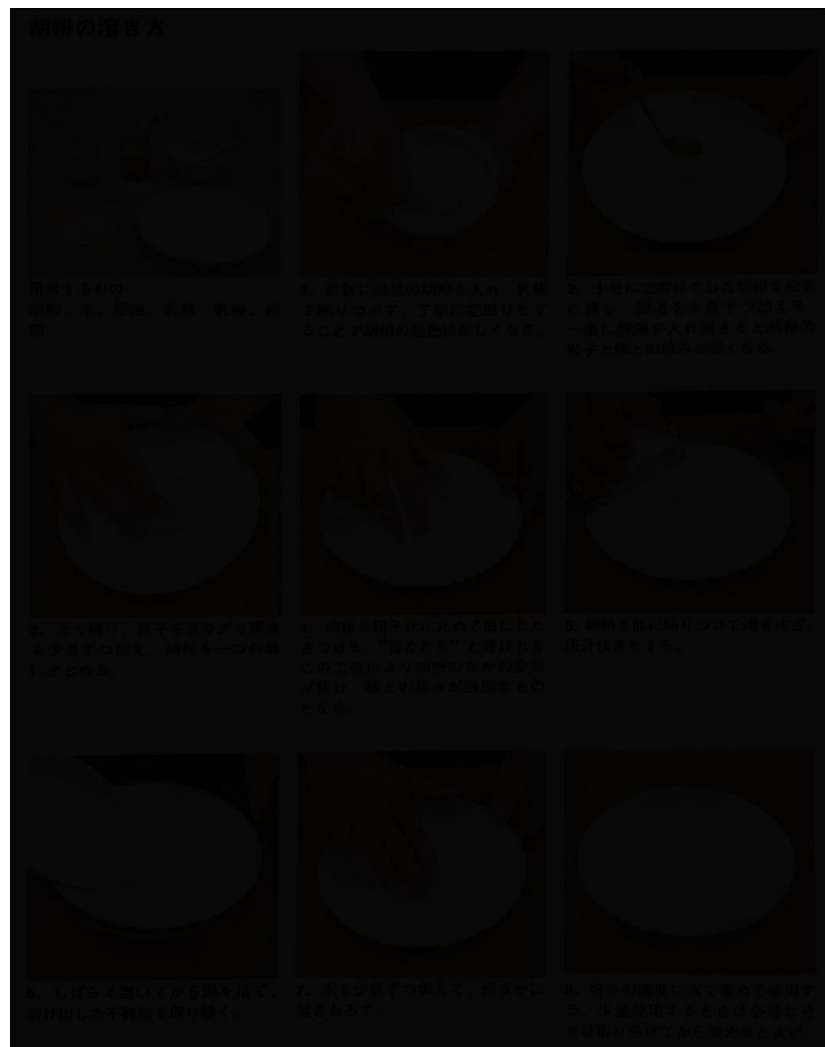
【図序-3】塗った直後の胡粉（左）と乾いた胡粉（右）の比較

⁷ 小川幸治『日本画 画材と技法の秘伝集』日貿出版社、2014 年版

かねてから、「胡粉を自由自在に扱うことができれば一人前の画家である」といわれてきたのは、胡粉の扱い方の難しさからだけではなく、胡粉が日本画における重要な地位を占めていることからもうかがえる。日本画家三谷十糸子は以下のように述べている。

胡粉は、絵具のなかでは溶き方が難しく、「絵描きの修行の一つ」とまで言われてきました。私が若い頃は、花を描くにも、人物を描くにも、胡粉なしでは絵が描けなかったものです。

——三谷十糸子⁸『新・技法シリーズ 日本画の制作』美術出版社、1975 年



【図序-2】『図解 日本画用語事典』

東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室編集 東京美術、2012 年版から転載

⁸ 三谷十糸子（1904（明治 37）年～1992（平成 4）年）女流日本画家の代表的作家の一人。

（２）胡粉による具色

日本画における胡粉の用途は幅広く、顔料の発色を良くさせるための下塗り用や、画面に凹凸をつけて花や衣装の模様などを表現するときの盛り上げ用としても使われる。また、胡粉の体質顔料という特性を利用し、水干絵具の原料にもなる。

胡粉は単に白色を表現するだけではなく、被覆力が強いという特徴があるため、顔料に胡粉を加えることによって不透明な彩色層を形成することができる⁹。例えば、胡粉を墨と混色すると墨は透明性を失い、不透明性を持つ「具墨（ぐずみ）」となる。また、胡粉と同じ不透明色朱を混色すると、不透明性を保ちつつ、彩色の彩度を下げて「朱具」となる。このように、胡粉は、色を混ぜて被覆力を高め、色の階調をつくる「媒介物」としても多用されている。この胡粉による混合色は「具色」と呼ばれている。

貝殻胡粉の用途、特に貝殻胡粉で作った「具色」は、江戸時代の『本朝画法大伝』をはじめ多くの絵画技法書に詳しく記載されている。

丹ノ具（丹と粉と合す小児の皮膚に用肉色のかろきもの也以下総て何の具と云は皆胡粉を入事也）

生臙脂ノ具（生ゑんしに粉を入浅紫なり）

墨ノ具（粉を入又灰色とも云澱を加へて藍灰色と云）

白緑ノ具（胡粉を加白花の下ぬり用ゆ）¹⁰

西洋絵画に影響によって豊富な色彩絵画を求めるようになった近代の日本画壇では、色数と色材の少なさをカバーするため、また、「岩彩・泥彩・墨彩¹¹」の全領域に使える顔料として、胡粉による「具色」が著しい発展を遂げた。

⁹ 胡粉の量と水の量によって、彩色層が薄くなる場合がある。

¹⁰ 坂崎坦『日本画の精神』東京堂、1942年

¹¹ 岩彩：15番、百番のような粒子極細かい岩絵具。泥彩：丹、朱のような粉末状絵具。墨彩：墨と染料系絵具

1926 (大正 15) 年、幼い頃から狩野派の技法を受け継ぐ市川守静が編著した技法書『丹青指南』が刊行された。その中に、胡粉で作った十数種類の具色の調合方法とその使い分けについて詳細な説明がある。以下にいくつかを引用する。

藍の具：藍汁＋胡粉。男女の服装、草木花類で紫色のものの下塗り、壁画・屏風などの大和絵の金砂子・金泥引で場面・空間を処理する霞に見立てた横条の下塗りとして。

藤脂具：胡粉＋藤脂。男女の服装や婦人児童の肌色に使うことがある。その他、草木の花などで紅色のものの下塗りとして。

白緑具：胡粉＋白緑。男女の服装、または、草木の花等の白色のものの下塗りとして。

朱肉色：胡粉＋黄口朱。男女の肌色、偉人物にはこの色は使えないのでこの他に岱緒のような絵具を混ぜる。

鳥の具：胡粉＋黄土少々。鳥類一般、獣類・魚類、家屋の板敷などの下塗りに用いる。鶴、白鵬その他白色の鳥類にはこの絵具は使わずに、初めから胡粉で仕立てる。

樹具：白緑青＋少し墨＋胡粉。大和絵樹木一般の下塗りに使う、木の節、木肌の皺が少ないところは、岱緒と黄土と少しの胡粉を混じた絵具で、樹の具と隈合わせにして塗る。但し、大和絵の松の幹の下塗りにはこの具は使わない。

黄土茶：黄土＋藤黄＋丹＋胡粉＋墨。高砂の尉と姥の服装、合間の狂言で仕手・脇士が着る衣装の地色や縞物に使う。男女の服装に使ってもよい。

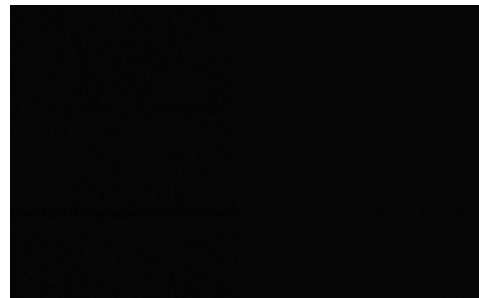
『丹青指南』によると、人物の服装から肌の色まで、鳥虫、花卉草木から家屋や器具まで、人物画、花鳥画、風景画において、胡粉による混合彩色の使用は各画域に広がり、狩野派の色彩運用において胡粉が重要な地位を占めていることがうかがえる。

また、前述した三谷十糸子（1904（明治 37）年～1992（平成 4）年）の「私が若い頃は、花を描くにも、人物を描くにも、胡粉なしでは絵が描けなかったものです」という証言から、狩野派出身の画家に限らず、大正、昭和時代の画家にとってもまた、胡粉は色を自由に作る基礎材として重要な存在であったことがうかがえる。技法書の解説と日

本画家の感想により、具の運用を通して色数の少なかった時代にほかの絵具と混色し、多彩な日本画を描いていたことが分かる。

近代日本画の色材の質は著しく異なっている。粉末状の胡粉や白緑など是不透明色であり、被覆力のある彩色層として塗ることができるが、液体状の臙脂のような染料系絵具で塗った部分では支持体の素地が透けたままになってしまう。

異なる物性の顔料に胡粉を入れた際の視覚効果について比較実験を行った。透明色の臙脂と不透明色の白緑を選択し、そのままのものと胡粉を入れたものをそれぞれ和紙と絵絹の上に2～4回を塗って、本来の発色とその具色の比較観察を行った。彩色層の被覆力を観察しやすくするために、色を塗る前に支持体の上に薄墨と濃墨の線を引いておいた。【図序-4-①②③】

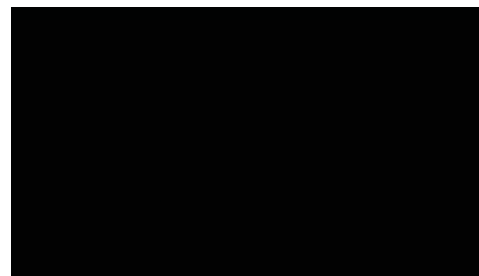


【図序-4-①】素地と胡粉 （左：和紙 右：絵絹）



【図序-4-②】和紙 臙脂と臙脂の具

絵絹 臙脂と臙脂の具



【図序-4-③】和紙 白緑と白緑の具

絵絹 白緑と白緑の具

その結果、透明色の臙脂が塗られたところでは墨線がはっきり見えるのに対して、不透明色の胡粉を入れた方では、墨線が臙脂の具に被覆されてしまった。胡粉によって染料系の透明色が不透明色に変わるという効果が明らかになった。白緑という粉末状岩絵具は胡粉と同じく不透明色であるが、さらに胡粉を入れることで彩度が低下するものの、塗りむらがない絵具層になった。サンプルによる実験の結果によって、胡粉は質の異なる色材を均質化することが分かった。胡粉は被覆力が強いため、やや厚みがある均一な彩色層を形成する役割を持っており、展色剤のような効果もあることが実験から明らかになった。

また、絵絹の透ける特性を利用して、透過光で「具色」によって得られた彩色層の特徴を観察した【図序-5】。



【図序-5】 左上：臙脂（2回塗り） 右上：臙脂の具（2回塗りと4回塗り）
左下：白緑（2回塗り） 右下：白緑の具（2回塗りと4回塗り）

透過光では、絵絹に塗られた染料系の臙脂がほぼ見えないぐらい、非常に薄い存在感であったのに対して、臙脂の具の方は、光をしっかりと遮断し、ボリューム感があるものになる。一方、不透明色の白緑は透過光でレースカーテンのように見える。同じ2回塗りの白緑の具と比較すると、具色で描かれた方はしっかり彩色層が見え、塗りの回数が少なくても彩色層が得られやすいことが分かった。

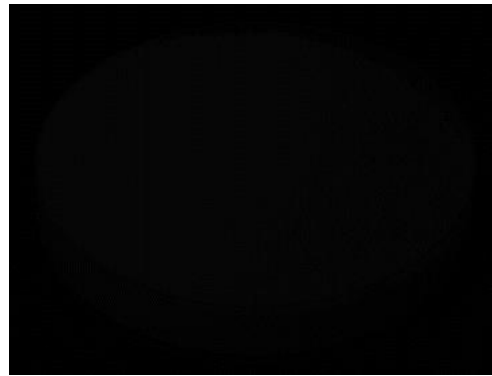
近代日本画は、胡粉による具色を幅広く運用し、単に色数を増すだけではなく、異なる物性の顔料の混合することで、均一な彩色表現を可能にした。特に近代日本画における人物画(美人画)においては、斬新な表現様式が生まれることにかかわっており、近現代日本画の形成に役に立ったと考えられる。

唐宋絵画や仏教美術とともに大陸から伝来した群青・緑青・朱砂・鉛白とは違い、貝殻胡粉は桃山時代から広く使われ始めた。江戸時代から昭和中期にかけて、数百年の歴史を歩んできた胡粉は日本絵画において必要かつ重要な意義を持っていると考えられる。

(3) 鉛白とその役割

現在、日本では、胡粉といえば貝殻胡粉を指しているが、古代渡来してきた胡粉は、鉛の化合物からできた白色顔料「鉛白」【図序-6】のことであり、現在の貝殻胡粉とは異なっていた。

「胡」とは中国でシルクロードを経由する遠い西域を示す意味がある。あるいは異民族、外国人を指す言葉であり、「胡粉」は基本的に大陸から日本に伝来した白色顔料をさしている。



【図序-6】鉛白

鉛白は、主成分は塩基性炭酸鉛「 $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ 」で人工的に合成してつくる白色系顔料である。微粒子で被覆力が高いが、毒性がある。では、日本の「胡粉」は一体いつ鉛白から貝殻胡粉へ転換したのだろうか。これまで美術史や歴史学の分野では、古代から室町時代までは鉛白が中心として使われ、室町時代から江戸初期ごろに貝殻胡粉に切り替わったとされてきたが、科学的な分析による裏付けがなされているわけではなかった。

文化財への科学的な調査手段が発展するにつれて、絵画や彫刻などの材質や顔料の分析が比較的に行える状況が実現されている。胡粉に関する研究も分析装置の進化によって、客観的なデータに基づいて明晰な論述が行えるようになった。

近年、東京文化財研究所の早川泰弘をはじめとする研究者が、非破壊・非接触の科学的手法によって、日本絵画における鉛白・胡粉の利用とその変遷に関する調査研究を行ってきた¹²。その成果は、日本美術史において白鉛と胡粉の転換期を明らかにするための貴重な情報を提供している。それらの調査結果によって、白色顔料は古代から室町時代頃までは鉛白が中心で、短期間の間に貝殻胡粉に切り替わったことが明らかになった。江戸時代以降の絵画では貝殻胡粉を中心に使用されていた事実が分かってきた¹³。

江戸時代から貝殻胡粉を広く使い始めたということが科学的に証明されたわけだが、当時の技法書からは、胡粉だけではなく、胡粉による具色がすでに手慣れた彩色手法として使われていたことが分かる。また、桃山時代以前の作品の中で鉛白による混合彩色がよく見られるため、江戸時代以前によく使用された鉛白による混合彩色の手法は江戸期にも受け継がれたと推測される。鉛白と胡粉は成分が異なるが、二者は同様に、細かい粉状で被覆力が強いという特徴を持っている。検証するため、日本絵画において鉛白と胡粉による混合色の表現を比較してみた¹⁴【図序-7-①②】。

¹² 早川泰弘「日本絵画ににおける鉛白・胡粉の利用とその変遷に関する調査研究」『研究成果報告書』東京文化財研究所、2018年

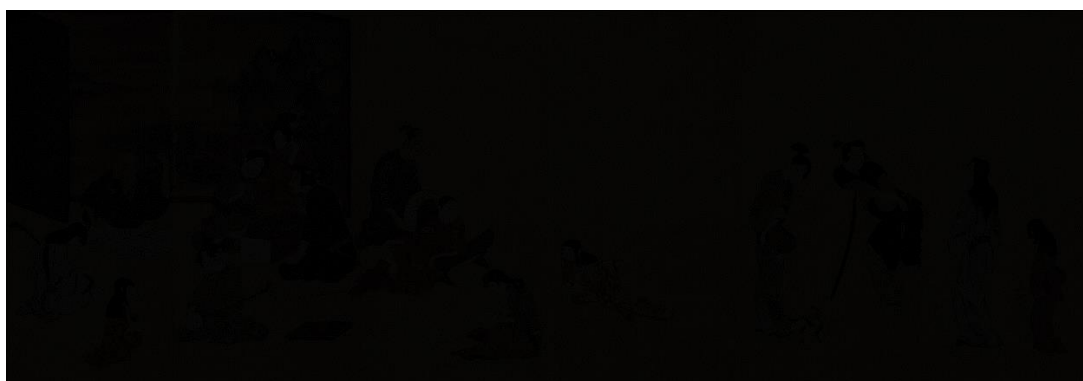
¹³ 早川の指摘による、桃山時代に描かれた初期洋風画、琉球で描かれた絵画に鉛白の利用が見出されたのである。また、いくつかの初期洋風画の作品の中に、鉛白と貝殻胡粉を併用している作品まで見出された。早川泰弘・城野誠治『Color & Material—日本絵画の色と材料—』ライブアートブックス、2018年

¹⁴ 比較例としての部分写真は早川泰弘・城野誠治が著した『Color & Material—日本絵画の色と材料—』（ライブアートブックス、2018年）を転載した。



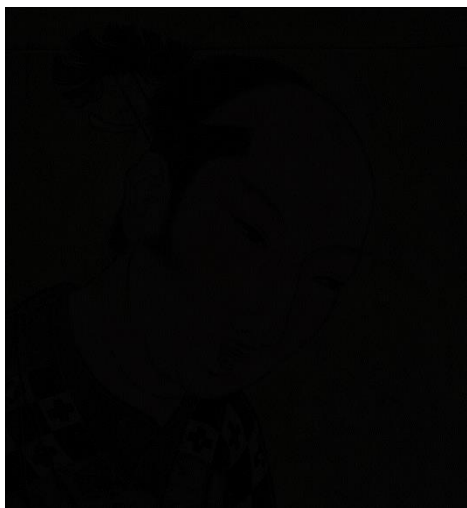
【図序-7-①】 左図：国宝《十一面観音像》 絹本著色 平安時代（12世紀） 奈良国立博物館蔵
右図：国宝《十一面観音像》 部分

《十一面観音像》（奈良国立博物館蔵）は平安時代（12世紀）に描かれた絹本の仏画の優品で、絹や彩色が極めて良好な状態で保存されている。本尊の顔・胸・腕などに施された淡紅色の隈取りが大きな特徴である。白色顔料として鉛白を用い、赤色顔料の辰砂を併用することで赤色の色調を変化させていることを早川は指摘した¹⁵。



【図序-7-②】 上図：国宝《彦根屏風》 紙本著色 江戸時代 17世紀 彦根市蔵

¹⁵ 早川泰弘・城野誠治『Color & Material－日本絵画の色と材料－』ライブアートブックス、2018年



【図序-7-②】 国宝《彦根屏風》部分

《彦根屏風》は江戸時代初期に描かれた近世初期風俗画の代表作である。人物の髪の毛や衣服の文様細部まで細かく描かれている。使われている白色顔料は胡粉である。早川の指摘によると、人物の顔の色調は一様ではなく、第二扇、第四扇、第六扇に描かれている男性の顔はやや褐色をおび、鉄を主成分としたベンガラが併用されている。肌の薄赤色には辰砂を使うことが多い中で、ベンガラを使っている珍しい例である¹⁶【図序-24-②】。

科学調査によって、平安時代と江戸時代の作品において異なる白色顔料が使われていることに加えて、鉛白と胡粉による混合彩色という絵画手法が用いられたことも分かった。撮影資料をもとに視覚的な比較を行い、鉛白と胡粉による混合色の被覆力や絵具層の有無については、ほとんど差異が存在しないことが分かった。

ここで注目すべきことは、平安時代の《十一面観音像》【図序-24-①】に使われた肉色が鉛白と辰砂の混合色である一方、早川による江戸時代では「肌の薄赤色には辰砂を使うことが多い」という指摘から、時代を問わず、肌の色の形成は白色顔料と辰砂を混合することが珍しくなかったということがうかがえる。このことにより、鉛白から胡粉への転換期の絵師たちは、鉛白から胡粉へ徐々に切り替えていく過程で、鉛白による混合彩色の手法を受け継いでいったのであろうということが推測される。鉛白、胡粉にかかわらず、不透明な白色顔料として日本絵画においてその役割が変化していないことは間違いない。

¹⁶ 早川泰弘・城野誠治『Color & Material—日本絵画の色と材料—』ライブアートブックス、2018年

第2節 日本絵画の近代化と胡粉の役割

第二次世界大戦後、日本画の改革には西洋画への接近という傾向が現れ、マチエールや、絵具の材質性の演出傾向が起きた。日本画壇では岩絵具の需要が急激に高まり、岩絵具を油彩絵具さながらに使った表現が一気に広まったことで、日本画が、岩絵具によって画面全体を被覆するような特徴が主流となる。薩摩雅登は「20世紀の日本画」において、「日本画とは、岩絵具を中心とする顔料を膠で着彩させるという技法材料を前提とした、ひとつの絵画表現様式である¹⁷⁾」と定義した。現在、日本画の色材は混色に不向きであるとする解説を見かけることがある。これに対して、荒井経は「それは近代から成立した岩絵具という色材を重視するようになってからのことである」と指摘した¹⁸⁾。確かに色材の混合は日本画において古くから常に使われてきた彩色手法であったが、時代の流れとともに忘れ去られてしまうかもしれない。

日本画材が数え切れないほどある現在では、近代岩絵具(後発の天然岩絵具・人工的な岩絵具)によって、具色による豊かな画面表現を実現する必要がなくなってしまった。日本画における胡粉が不透明顔料としての役割を失いつつあり、用途が単一化しているのが現実である。色数が少ない江戸時代から人工合成顔料が普及した昭和中期まで、胡粉が日本画においてどのような役割を担っていたのかを考える。

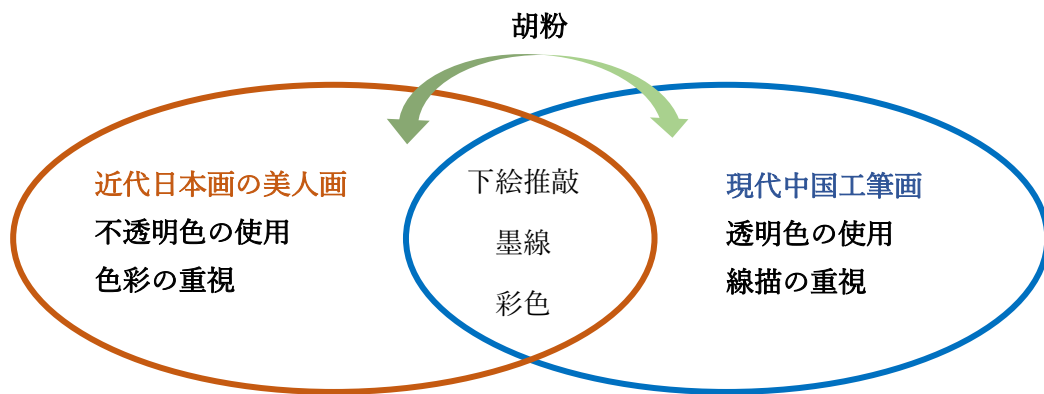
また、中国絵画の転換期となった唐宋時代には、支持体は壁から絹本、紙本へ、色材は不透明色から透明色へと転換し、絵画様式が大きく変転していった。宋元以降、墨と染料系の透明絵具を基礎として文人画が発達したことによって、不透明色材(岩彩・泥彩)は中国画壇から失われてしまった。しかし、数百年来続いた透明色を中心とした水墨淡彩の絵画様式が、20世紀末から「重彩画」や「岩彩画」の出現によって打破され、不透明色材(岩彩・泥彩)があらためて中国画壇に復帰し、中国絵画に取り入れられはじめた。その動きによって、中国絵画では、色材の研究・開発、彩色法の研究が動き始めたが、大局として中国画は未だに透明色を中心にした彩色法に偏重していると言える。中国芸術研究院美術研究所所長の牛克誠が述べたように「重彩の理論研究が欠けているの

¹⁷⁾ 薩摩雅登「20世紀の日本画」『日本画の100年 一東京国立近代美術館 / 東京芸術大学の所蔵品を中心に一展』、2000年

¹⁸⁾ 荒井経「日本画における合成顔料の受容」『歴博』国立歴史民俗博物館編集、2016年 第7～10頁

は未だに深刻である¹⁹⁾。中国画において新たに不透明色を認識する必要性を痛感している。

本研究では、日本絵画や中国絵画で伝統的に使用されてきた白色顔料に注目し、近代日本画における美人画の確立を技法材料の視点から明らかにすることを目的として、日本絵画の近代化に果たした胡粉の役割を実技的見地から検証するものである。ひいては絵画全般における不透明彩色の役割について考究するものである。胡粉によって形成された絵画様式を明らかにすることで、その彩色技法の役割と効果を、日中両国の作家が再重視すべきだと考える。



本研究のイメージ図

¹⁹⁾ 尚瑩輝「牛克誠老師訪談」2010年5月 <https://news.artron.net/20100521/n284138.html>

第一章 近代日本画の美人画について

第1節 美人画誕生の背景と登場

- (1) 美人画誕生の背景
- (2) 美人画の登場

第2節 鏑木清方について

- (1) 鏑木清方の略歴
- (2) 古典絵画の研究および「社会画」の提唱
- (3) 円熟期の清方

第1節 美人画誕生の背景と発展

(1) 美人画誕生の背景

近代の日本画には、「美人画」と呼ばれる一つのジャンルがある。風俗と結びついた独特の領域であるが、肖像画の分野に近いものや、歴史画の分野に近いものもある。また、「美人」という言葉自体の意味は曖昧で、どのような女性が美人と称されるかは、時代によって千差万別と言え、正確に「美人画」を定義するのは困難である。そのような中で、美人画について美術史家の河北倫明は以下のように定義している。これは一般の人々が持っている「美人画」のイメージに近いものではないだろうか。

美人画とは一面において時代風俗画といえるけれども、それも女性美を中心とした風俗画であり、特にすぐれた美人画においては、流行的・風俗的要素の方は、女性美という、いわば不易の人間美のなかに溶けこんでしまっていることが分かります。さらに言葉を変えるならば、女性美というごく一般的な、万人の感じる美しさを、もっとも時代的な、変化しやすい特殊風俗の相において捉えたものが美人画だといってもよろしいでしょう²⁰。

近代の美人画の源流は、日本においても古くは正倉院の《鳥毛立女図》から《吉祥天像》（薬師寺蔵）のような傑作などに描かれていた理想化された美しい女性であろう。そして桃山時代から江戸時代初頭にかけて風俗画屏風が隆盛し、江戸時代になると近世初期風俗画を母胎に発達した浮世絵において盛んに美人が描かれた。江戸期に確立する浮世絵の錦絵と呼ばれる多色摺木版画において「美人絵」、「女絵」と呼ばれる女性、特に遊女を主題にするものが代表的なジャンルとしてより重要性を増してくる【図 1-1】。迅

²⁰ 河北倫明『日本美人画選 下』東都文化出版株式会社、1954 年

速に大量生産の可能となった浮世絵は、大衆にも手が届く廉価な作品として、庶民階層を中心に発達し、後世の近代日本画における美人画の発展に重要な基礎を提供した。

また、浮世絵版画の源と呼ばれる「肉筆浮世絵」も版画と同様に重要な位置を占めている。版画が絵師、彫師、摺師に加えて版元のプロデュースによる総合芸術であるのに対して、肉筆画は絵師自身の技量を最大限に発揮できるものである。最も有名な作品は「浮世絵の祖」と称される菱川師宣の肉筆美人画《見返り美人》である。その後、一人立ち姿の遊女や美人を描く「寛文美人図」が流行する。面貌や姿態表現が



【図 1-1】《当時三美人》
喜多川歌麿 1793(寛政 5)年
間判錦絵 千葉美術館蔵

類型的で躍動感に欠けるが、日本絵画において肖像画や物語絵とは違い、画題として独立した美人画の嚆矢とされ、後の浮世絵美人画に大きな影響を及ぼした。

【図 1-2】

その後この浮世絵末期の衰退と頹廃の中から、やがて近代の風俗画、美人画を確立する画家が登場してくるのである。上述のように美人を描いた作品は日本画の歴史に古くから存在していたが、「美人画」としてジャンルを形成するのは明治に入ってからである。

1867(慶應 3)年におこなわれた大政奉還によって徳川幕府が瓦解した。翌年明治改元、明治政府の樹立、そして天皇制を中心とする国家形成が始まると文化の面でも大きな変化がみられた。長い伝統のある日本の絵画もまた、明治維新を機に大きく変わった。開国とともに押し寄せた西洋の文化と西洋画に影響を受け、日本画は変貌を余儀なくされた。中でも、江戸時代か



【図 1-2】《縁先美人図》筆者不詳
江戸時代・17 世紀
紙本著色
東京国立博物館蔵



【図 1-3】明治初期写真
鈴木真一

ら長い間庶民に親まれてきた浮世絵は、活版印刷という短時間に大量制作できる手段が一般化するにつれて、衰退していった。特に写真という新たなメディアの到来は、江戸期の女性表現を先導してきた浮世絵に大きな刺激を与えた【図 1-3】。

一方、1872（明治 5）年に創刊された大衆向け絵入り新聞『東京日日新聞』が、目新しさから各地で刊行されることとなり、浮世絵師の得意ジャンルであった挿絵は黄金時代を迎えた。その頃、新聞の挿絵だけではなく、絵葉書やポスター、小説、雑誌の口絵といった出版物が流行し始めることにより、新たなメディア

で女性を描く物語が隆盛を極めた。この分野には洋画家が多く参加していたが、月岡芳年、小林清親、水野年方、富岡永洗、鈴木華邨、梶田半古、寺崎広業、鏑木清方などの浮世絵系を中心とした画家は、個性的な女性の挿絵を描き始めるようになった【図 1-4】。

この推移とともに、1877（明治 10）年の内務省主催第一回内国勸業博覧会の開催を機とする展覧会時代の到来、また 1884（明治 17）年のフェノロサを主とする新日本画創造運動の「鑑画会」の結成、1887（明治 20）年の東京美術学校の設立、1898（明治 31）年の岡倉天心らによる日本美術院に創立、という美術界の動向のなかで、徐々に画家の個性が自由に発揮できる時代を迎えることとなると、上記した大衆絵画（口絵、挿絵などを含む）における美人画が求められ、それが雑誌の口絵から肉筆画へと、時代の流れとともに、江戸時代に築き上げられた美人絵の大衆基礎は近代美人画の形成初期に大きな発展の舞台を提供したと考えられる。



【図 1-4】《菊のかおり》梶田半古
『文芸倶楽部』11 巻 13 号口絵
1905（明治 38）年 木版多色摺
リッケンコレクション



【図 1-5】《和装西洋婦人像》

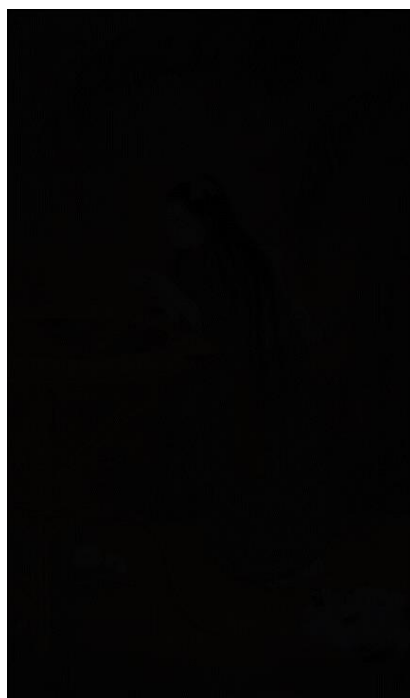
松本楓湖 明治前期

星野画廊蔵

同時期に、西洋式の人物写実絵画表現を学ぶことも流行し始め、日本画の絵具で西洋名画の模写も行われることや日本画の表現技法で着物姿の西洋人像を描いた作品が流行した【図 1-5】。同様に、明治 30 年代にもたらされた自然主義の風潮の中で、当時の流行していたファッションを身につけた女性を表した作品も次々に描かれるようになっていった。その一例として寺崎広業《秋苑》を挙げる【図 1-6】。少女は黒髪を腰のあたりまで伸ばし、頭の上にリボンを付け、袴の帯を矢の字に結ぶといった当時の女性の憧れの姿をしている。この作品は、低俗化した当時の風俗画の中で、清純かつ上品に描かれた作品として高く評価され、寺崎も志ある風俗

作家のひとりとして手本にされるようになった²¹。

「美人画」という言葉は、斎藤月岑の『増補浮世絵類考』²²のなかの「浮世美人画」にみられるが、近代日本画において、美人画が独立したジャンルとみなされるようになっていくのは、明治 30 年代後半頃に様々な形態の展覧会を舞台となってからというのが大方の見解となっている。



【図 1-6】《秋苑》寺崎広業

1899 (明治 32) 年

東京国立博物館蔵

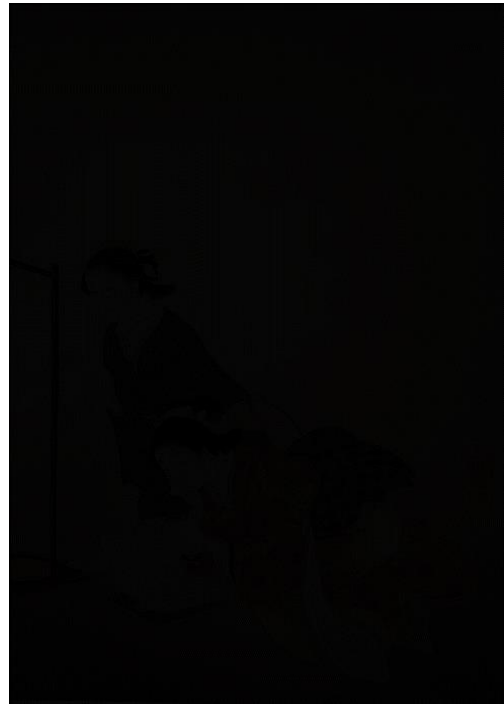
²¹ 『愛蔵普及版 現代美人画全集 第 9 巻 名作選 I』集英社、1979 年

²² 斎藤月岑『増補浮世絵類考』ケンブリッジ大学所蔵、1844 年

<http://www.ne.jp/asahi/kato/yoshio/ha13.html>

（２）美人画の発展

明治二十年代は、憲法や教育勅語が發布され、帝国博物館が設置、東京美術学校が開校、美術雑誌『国華』が発刊されたことによって、近代における日本画の成立にとって好都合な社会状況が呈された。日本画家たちが保守的な門派概念を捨て去り、官展、グループ展を活動の場として、互いに勉強しつつ交流活動を行い、美術界は活発な様相を呈した。その時代の美人画は浮世絵の諸様式を継承しながら、新たな時代にあう審美観を持ち込み、作家同士が互いに刺激し合い、絵画様式の多様化を進めた。



【図 1-7】《長夜》上村松園

1907（明治 40）年

福田美術館蔵

明治後期における近代「美人画」誕生への大きな動きは、1907（明治 40）年に開設された文部省美術展覧会（文展）であった。当時

の文展は日本画家によって目指すべき檜舞台であった。多くの画家がそれに参加し、「美人画家群」規模までに成り、旧来の人物画（美人画）様式を変革していく風潮を形成するきっかけとなった。

第 1 回文展において、日本画の展示総数は 99 点だった²³。人気女流画家だった上村松園《長夜》【図 1-7】と榊原（池田）蕉園《もの詣で》が三等賞を受賞していた。しかし、『美術新報』（6 巻 17 号、1907 年）の文展評に記載されている各作品のジャンル名を見ると、松園の作品にも蕉園の作品にも「風俗画」と記されていることから、「美人画」がまだジャンルとして確立されていないことが分かる。

初期文展での上村松園と池田蕉園の成功の後、女性を主題として描く画家は雨後の筍のように次々と現れた。この傾向は、第 8 回文展に出品された作品の内訳に顕著に表れている。第 1・2 回文展と比較すると、日本画全体の展示数増加は二倍弱程度なのに対し、

²³ 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 160~168 頁

女性を主題とした作品は三倍以上に増えたのだ。第8回文展以降、文展における美人画の比重が大きくなっていった²⁴。他の絵画ジャンルに比べ、美人画作品は文展での受賞と入選の確率が高いと思われ、入選のために美人画を出品する風潮が生まれた。一方、文展側のこの事態に対する緩い態度が「美人画」の品位低下を招き、その後の「美人画」が批難を受ける事態に繋がっていったと考えられる。

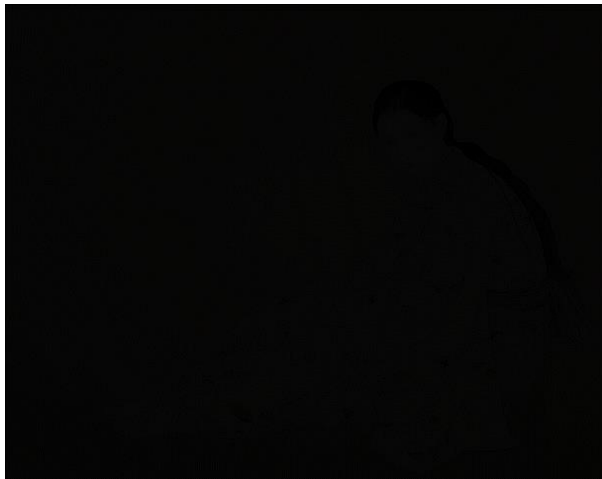
展覧会時代となった大正初期には、ジャンル用語としての「美人画」が成立し、「風景画」、「南画」と並んで用いられるようになっている。また、1915（大正4）年、第9回文展会場では「美人画室」なるものが出現して話題になった。この年、美人画の入選が非常に多かったため、鑑賞者への配慮として、南画、土佐派、美人画というように画種別ごとに展示室を分け、作品を陳列することとなったのだ。一室に集められた「美人画」が一躍脚光を浴びることになったのである。「美人画室」が大衆的な人気を得たことに対して、評論家たちは「不愉快」、「好色室」と酷評した。この批難の背後には、当時の美人画が江戸の浮世絵の卑俗なイメージを引き継いでいると考えられていたことがある。しかし、浮世絵師の系譜を引く鏑木清方が描いた優美で古典的な美人画が認められていたことから見れば、美人画の源流が浮世絵であるということだけが美人画に対する批難の根本原因ではなかったと言えるだろう。

昭和に入ると横山大観、橋本関雪、安田靉彦、菊池契月、西山翠嶂、堂本印象、鏑木清方、上村松園、前田青邨、松林桂月、小林古径、小室翠雲といった日本画家たちが帝室技芸員となることにより、日本画には国民精神を表すことが期待された。しかし、その中に、美人画を専門とする松園や清方が選ばれているということは、女性を描くことが忌避されることなく、受け入れられていたことを示している²⁵【図 1-8】。古田亮が述べているように、「この時期（昭和初期）の日本画は、（略）様々な局面において伝統や古典を強く意識し、作風にもそれが色濃く反映される古典主義的な時代を迎えていたことは間違いない²⁶」（括弧は筆者）。この時期の美人画はすでに近世肉筆浮世絵を離れ、す

²⁴ 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 160~168頁

²⁵ 古田亮「上村松園作《序の舞》を中心に」『東西美人画の名作《序の舞》への系譜展』東京藝術大学大学美術館、2018年

²⁶ 古田亮『日本画とは何だったのか』株式会社 KADOKAWA、2018年



【図 1-8】《少女》 菊池契月

1932（昭和 7）年 京都市京セラ美術館蔵

でに古典絵画の要素を融合させ日本美術史における重要な絵画ジャンルの一つとなっていた。

開国後、浮世絵に魅了された西洋人たちがジャポニスムに湧いたことは周知のとおりである。(略) 正統を重んじる日本画では、誇張と斬新さを売り物にするような浮世絵的な表現はむしろ忌避される傾向すらあったのである。ただし、鏑木清方がそうであった

ように、明治後期以降になると、歴史画、人物画、美人画といったカテゴリーのなかで、浮世絵を源流とする日本画スタイルが新たに確立されていった。

——古田亮「近代日本画展開と諸様式」『日本画の所在 東アジアの視点から』勉誠出版社、2020 年

浮世絵は幕末に至って、形式化、低俗化が目立ち日本絵画において 19 世紀末的な様相を濃くしたが、近代美人画が浮世絵美人絵を母胎として誕生し、明治維新以降、西洋文化を受容しながら変革していった。明治、大正、昭和に輩出した美人画家たちは、卑俗なイメージである女性を主題とした絵画を一変し、水準を高めて精進した。日本の美術界に革新をもたらし、近代美人画が絵画様式や人物の表現、さらに衣装と装飾品まで、時代とともに、大きく変化していった。ようやく美人画が近代日本画における成熟したジャンルを形成し、新たな時代を迎えようとしているところに、起こった第二次世界大戦における敗戦が、明治維新に匹敵する「近代」から「現代」への大きな転換点²⁷となった。明治中期以後に展開された近代日本画の様式変遷によって、昭和初期まで浮かび上がる様式とは、おそらく近代における日本画の最終的な様式の姿であったと言うことが

²⁷ 荒井経『日本画と材料 近代に創られた伝統』武蔵野美術大学出版局、2015 年

できるだろう²⁸。つまり、近代日本画の前向きの歩みは敗戦によって、停滞を余儀なくされたのである。美人画も近代とともに生まれ、近代とともに去ったと言えよう。

社会の進歩に伴って、昭和初期の美人画がやっと浮世絵とは一線を画し、単に女性の表象を表現することから、女性の美しさの内面世界を重視するようになっていった。そこには主題の変革ばかりでなく、表現技法の変革もあったはずである。

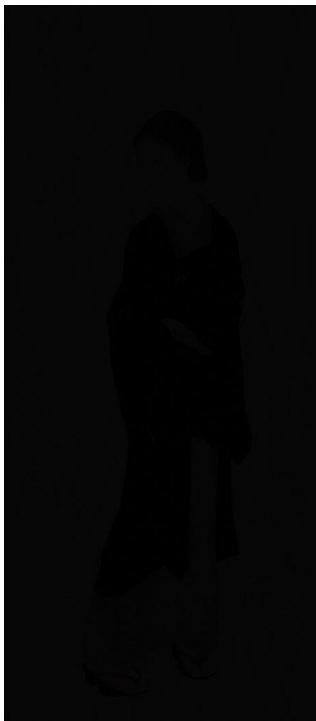
次節からは日本の伝統的絵画の革新に一翼を担った人物の一人という鏑木清方とその絵画技法の変革について論じる。

²⁸ 古田亮『日本画とは何だったのか』株式会社 KADOKAWA、2018 年

第2節 鏑木清方について

(1) 鏑木清方の略歴

鏑木清方は1878(明治11)年に東京神田に生まれた。本名は健一【図1-9】。東京の下町で戯作者條野採菊を父として生まれた清方は、幼少の頃から文化人、芸能人、芸術家たちとの交際が深かった。1891(明治24)年、父のすすめで浮世絵派の水野年方に入門することになり、「清方」と号した。1901(明



【図1-10】《築地明石町》
鏑木清方 1927(昭和2)年
東京国立近代美術館蔵
©根本章雄
鶴見香織監修・執筆『鏑木清方原寸
美術館』小学館、2019年から転載

治34)年、主に挿絵を手がけていた浮世絵系の若手画家とともに「烏合会」²⁹という美術団体を結成した清方は、テーマのひとつとして積極的に女性像を描き始め

た。清方は烏合会での約10年間、展覧会への出品を続けて実力を磨き、人気作家となっていったのであった。同時に、展覧会を活躍の場として、挿絵画家から本格的な画家となる志向を明確に辿ることにもなった。

1907(明治40)年に文展が開設されると、第3回文展出品作の《鏡》が初入選で褒状を受賞した。その後も《墨田河舟遊》、《晴れゆく村雨》、《黒髪》など次々と作品を発表し、名声を得た。これ以降の文展では、



【図1-9】鏑木清方

撮影 田沼武能

©根本章雄

『鏑木清方と江風情』千葉市美術館、2014年から転載

²⁹ 当時挿絵画家として活躍していた月岡芳年、水野年方、尾形月耕らの門下生である青年画家たちが会の中心となった。以後ほぼ年2回のペースで展覧会を開き作品を発表する形で新しい試みを世に問うていった。

松園と清方の二人を両輪に、美人画が日本画界で確固たる地位を占めることとなった。

また、清方は 1916（大正 5）年に、田口掬汀の呼びかけで集まった当時の中堅日本画家（松岡映丘、吉川霊華、結城素明、平福百穂）とともに、金鈴社を結成し、同人の影響を大きく受けながら古典絵画への研究を深めていった。

清方が日本画壇における大家としての地位を固めることとなった重要な作品は、1927（昭和 2）年の第 8 回帝展に出品した《築地明石町》である。この《築地明石町》は「文学的人物画」、「文人的風俗画」と称され、抒情性溢れる自然描写を融合した美人画であるという高い評価を得た【図 1-10】。清方は、《築地明石町》で帝国美術院賞を受賞し、1937（昭和 12）年に帝国芸術院会員、1944（昭和 19）年に帝室技芸員となり、1954（昭和 29）年に文化勲章を受章した。明治、大正、昭和を生き抜いた清方は 1972（昭和 47 年）、鎌倉市雪ノ下の自宅で老衰により 93 歳で没した。著書も多く残されており、代表作として『こしかたの記』、『続こしかたの記』、『築地川』、『銀砂子』がある。

（2）古典絵画の研究および「社会画」の提唱

清方の画業は、三つの時期に概括できると考えられる。まず、明治時代の作品は豊かな線描表情と水墨淡彩を中心であり、大正初期から作品は克明な色彩へ移転し、大正末期から昭和初期の作品はやさしい彩色に定着するという三期である。その画風転換は、「金鈴社」の存在なくしては、あり得なかっただろう。

1916（大正 5）年、田口掬汀の呼びかけで、画壇で名声を得た 30 代半ばの中堅作家（松岡映丘、吉川霊華、結城素明、平福百穂）が「金鈴社」を結社し、清方もそのメンバーの一人となった。ほかの美術団体とは違い、特別な主張は掲げず、相互研鑽として自由な制作発表を行うことを目的としていた。金鈴社が日本の近代美術史上に果たした役割の大きさは言うまでもないが、当時画業の模索期にあった 38 歳の清方は、同人から大きな影響を受けながら、創作に取り組んでいった。

では、一体清方がどんな影響を受けたのか、作品に何を反映したのか、金鈴社以前の作品を分析し、その特徴と金鈴社期の作品を比較し、最終的に、清方芸術の代表作《築

地明石町》に言及していきたい。まず、清方が「生涯の制作の水上」と呼ばれる《一葉女史の墓》について分析する。

a、明治期

挿絵画家から日本画家を意識し始めた時期の頃、清方の作品は主に淡彩手法で描かれた。

1902（明治 35）年に制作した《一葉女史の墓》【図 1-12】は清方前期の代表作とも言える。従来の日本絵画で重視されてきた余白を棄却し、一見して墨による淡彩のイメージが強い。自然主義と西洋絵画の写実表現の影響を受け、石垣、墓石、香炉などを明暗法で表現し、衣紋に沿って彩色のぼかしを入れることで立体感を伝えている。

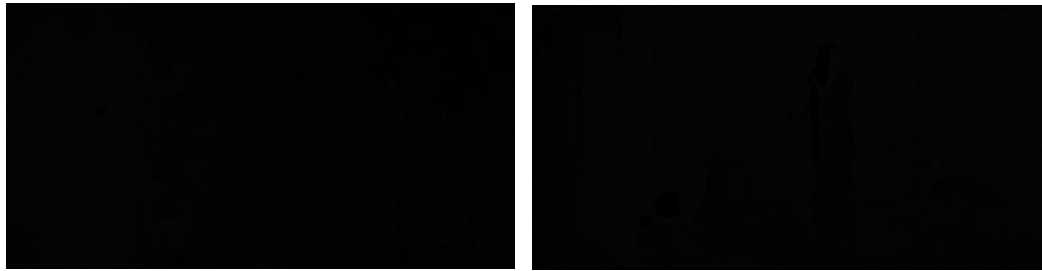
抑揚がある服の線描は、彩色に覆われていない。あるいは、掘り塗りという彩色手法を用いている。羽織にある蜻蛉模様と花や落葉の植物表現が、付立³⁰で描かれていることから、清方が円山四条派の画風の影響を受けていることがうかがえる。

明治期の清方作品のキーワードは：淡彩、線描、明暗、写実、西洋絵画の影響、筆法表現、円山四条派、浮世絵である。



【図 1-11】《一葉女史の墓》 鍋木清方
1902（明治 35）年
鎌倉市鍋木清方記念美術館蔵
©根本章雄

³⁰ 筆にふくませた墨または絵具と水の加減で、一筆の中に濃淡が生じて種々の効果があがるように、筆をねかせて筆の腹で描くこと。円山派・四条派などの花鳥画に多く見られる。



【図 1-12】《黒髪》 鐚木清方 1917（大正 6）年

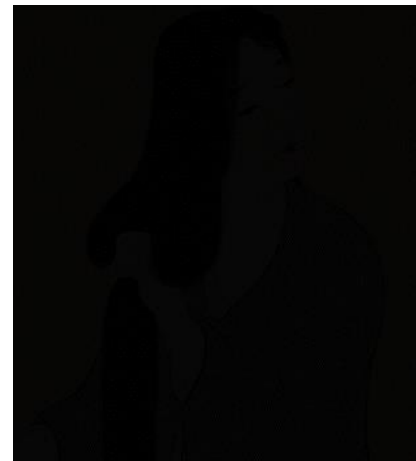
個人蔵 ©根本章雄

（『鐚木清方』毎日新聞社、1971 年から転載）

b、金鈴社時代

清方は大正期に入ると、金鈴社に加えた頃から作品の表現は徐々に平明な色彩に変わっていった。背景は簡略化され、明治期のリアルな淡彩の背景が無背景また大和絵風の彩色に取って代わる。

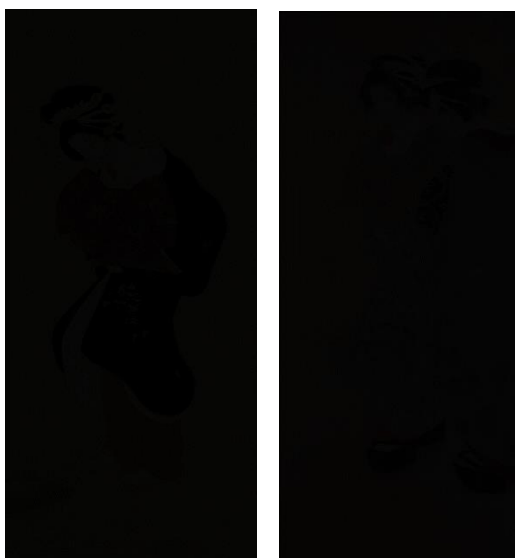
大正期の作品は、明治期の抑揚がある線描を重んじる絵画表現から、均一な線描へと変化している。線描は細くなることで、色彩になじんでいくようになった。また色面構成を重視するようになった。この時期の作品は明治期とは異なり、画面の余白を活かした空間表現を営造している【図 1-12】。



【図 1-12】《黒髪》部分

©根本章雄

『現代日本美人画全集 2 鐚木清方』愛蔵普及版 集英社、1979 年から転載



【図 1-13】《ためさるゝ日》

鐚木清方 1918（大正 7）年

鎌倉市鐚木清方記念美術館蔵

©根本章雄

『鎌倉市鐚木清方記念美術館収蔵品図録』2014 年から転載

1918（大正 7）年、清方はこの年に色面を活かした多くの作品を発表した。この時期の作品において、線の役目はより弱くなる。大面積の色彩によって画面が支えられ、画面の平面化、図案化、装飾化が見られる【図 1-13、14】。



【図 1-14】

《松と梅》 鏑木清方

1918（大正 7）年

秋田県立近代美術館蔵

©根本章雄

『鏑木清方と江戸の風情』 千葉市美術館、2014 年から転載

1937（昭和 12）年に清方は山口蓬春との対談において、金鈴社時代の制作について次のように述べた。

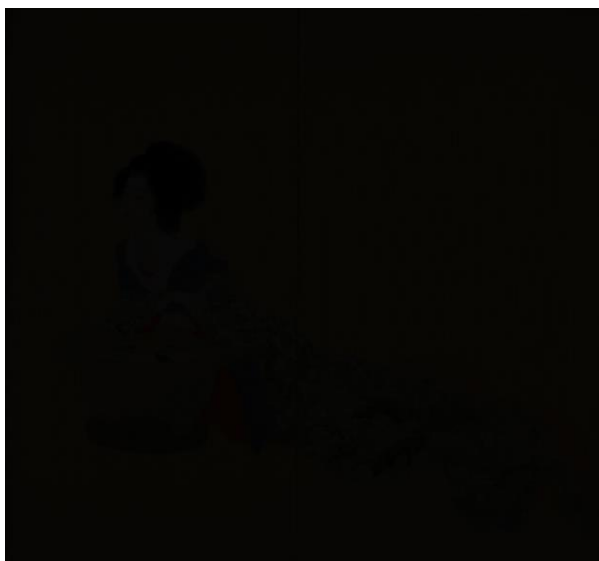
線は金鈴社時代には殆ど線と名付けるやうなものでないやうなものを引張って居ました。毛のやうな、絹糸を又解したやうなもので、（中略）同じやうな仕事を平福君がやつて居ると、其の細い線が実に力もあり息も通つて居るので、段々自分の糸を解したやうな線がきまり悪くなつて引込めて、其の自分から少し線をシツカリ描くやうな気は起つて来て居るのです³¹。

清方は、平福百穂の線に影響を受けて自身の線描表現を探っていたようである。また、清方の述懐により、金鈴社期においてやまと絵に傾倒していた松岡映丘と意気投合したことがわかる。映丘から影響を受け、やまと絵への理解を深め、それを自分の作品に反映し、清方は独自の美人画のスタイルを確立させたと考えられる。線描による造形様式にとどまっていた清方は、ここに来て、やまと絵的な色彩主導の絵画様式に傾倒していたことがうかがえる。

³¹ 「清方に聞く」『アトリエ』第 14 巻第 2 号、1937 年

「尾州徳川家」の『源氏物語絵巻』や『歌舞伎のさうし』が展覧されたのを、松岡君と携えて見たことを思い出す。往古の大和絵はその時代での浮世絵なりとは、既に言われていることだが、金鈴社時代の君(=映丘)と私とは、一人が上代から歩みを近代に進めようとするのと、逆に近世から、やや上代への階段を上ろうとする一人とが偶々途中に行き逢って、互に手をさしのべた形になった³²。(括弧は筆者)

また、細い均一な線描への変化と平明な彩色の表現に限らず、清方は金鈴社時代に南画風の風景画を試みている。清方は次のように語っている。「私は、本来自由なる浮世絵と、自由なる様式の南画とは、何処かに一致した点があると考へて居る。が、未だ世間では、浮世絵の内に南画の気分を取り入れたものはなかつた。(中略)乃で、私が昨年頃から専ら描かうとして居るのは、自然の量を多く有つた新浮世絵とも云ふべきもので、典型に拘束されない南画の手法は、現在の表現には少々適當であるやうに思はれるのである³³」(1918(大正7)年)。この試みは点景の南画風の小作品だけではなく、大作の背景や着物の文様にも上手に融合した【図1-15】。



【図1-15】《遊女》 鐺木清方

1918(大正7)年

横浜美術館蔵 ©根本章雄

『鐺木清方と金鈴社吉川靈華、結城素明、平福百穂、松岡映丘とともに—『中央美術』・『新浮世絵講義』関係資料所収—』鎌倉市鐺木清方記念美術館、2019年から転載

画業の模索期にあった清方は新たな画境を求めている時期に、やまと絵に傾倒する松岡映丘と出会うことで、古典絵画への研究を深めていった。また、金鈴社同人の影響を

³² 鐺木清方『こしかたの記』中央公論美術出版、1976年

³³ 「予が最近の試み」(1918(大正7)年) 鐺木清方著・山田肇編『鐺木清方文集 一 制作餘談』白鳳社、1979年

うけながら、南画への関心ももって、清方は絵画様式を大きく転変していったと言える。

金鈴社時代の作品のキーワードは：平明な彩色、線描弱化、装飾化、制作性、やまと絵、南画である。

c、「社会画」の提唱

上述のように大正時代の模索期にあった清方は新たな画境を切り拓いていった。画風の変化を見出しやすいが、清方の内面的な動向にも見逃せないと考えられる。

当時の日本画壇で開放的な気運が高まっていたとは言え、東洋画観においては浮世絵や風俗画などを低俗なものとして見なす傾向があり、その傾向は色濃く残っていた。清方は、自身のルーツだけで旧来型の浮世絵と同じ括りにされることを嫌い、次のように語っている。

私が浮世絵と昔読んでゐた画系を引くので今も尚浮世絵派と元禄以来のとなへをそのままに呼ぶ人もある。浮世絵派の中でも春章や清長などは好きだからさう呼ばれてもいやだとは云はないが、何か窮屈な感じの伴ふのを否み難い…派も何もいらないのだが、強ひて名づけるのだったら、主情派とでも呼んでくれたらいいだらう。

34

清方は旧来型の浮世絵と同じ括りにされることへの不満を抱きつつ、「美人画家」という名に縛られることもまた、好まなかった。その理由は、好む画題によって、画家に風景画家、花鳥画家、肖像画家、美人画家などの呼称がつくと、画家の片面しか見えないまま定義されてしまうことになり、清方はこの枠組みに不自由さを感じていたからであった³⁵。このような枠組みに対して、清方は「風俗画」、「社会画」という概念を掲げている。このことについては、角田拓郎が著した「美人画から風俗画へ―鏑木清方の官展再

³⁴ 「そぞろごと」 鏑木清方著・山田肇編『鏑木清方文集 一 制作餘談』白凰社、1979年

³⁵ 宮崎徹「女性雑誌をとおして見る 鏑木清方の美人画―『婦人世界』と『婦人公論』を中心に―」『鏑木清方の美人画 一樋口一葉著作関係及び『婦人公論』関係作品所収一』鏑木清方記念美術館叢書 13、2011年 第154~158頁

生論」(『近代画説』、2007 年)で詳しく論じられている。これをもとに、清方の絵画観を確認しておきたい。

まず、1915(大正4)年、清方は『新日本画講義』の科目担当講師として、日本画初学者向けの『新浮世絵講義』を記した。内容は人物画を学ぶ初心者への基礎解説や、絵画道具の紹介、具体的な描写方法の説明が大半を占めている。そして、後半部分は浮世絵の歴史的展開を叙述する章を設けている。そこでは、近世初期風俗画から始まり、浮世絵の各絵師の作画の特徴が詳しく論じられ、大衆の生活を描写することが浮世絵の本質だと述べている。そして、浮世絵と近世人物画の動向をあわせて風俗画史を構築することで、広義的な枠組みを示している。ここからは、浮世絵を母体とした清方が出自を担保しようとした意図が読みとれる。

また、『新浮世絵講義』の中の「新浮世絵」に対して、清方は本文の冒頭で次のように提示している。

新浮世絵とは何であるか。単に風俗画と云ってもよいのだけれど、古い時代の風俗画が浮世絵と呼ばれてゐたところから、それに倣って、現代の風俗画を描く方法をお話するに当たり(美人画では説く範囲が狭いので)新浮世絵と名づけることとした。

このように、清方は旧来型の「浮世絵」でも「美人画」でもない、新たな絵画という意味合いを、「新浮世絵」という言葉に込めていた。注意すべきことは、この「新浮世絵」と前述した南画と浮世絵を融合する「自然の量を多く有つた新浮世絵」が同一の絵画様式だと示唆されている点であろう。つまり、旧来の浮世絵を抜け出すために、大正前期の清方が、新しい定義と斬新な絵画様式を模索し、ついに清方流の新しい浮世絵世界を切り拓いたということである。

また、清方は同じ頃に「社会画」を提唱し、それは「真の浮世絵」として、遊里・悪所を描くのではなく、社会に生きる庶民の日常の生活を描く労働者型風俗画だと主張している。そして「社会画」を提唱した心境を次のように語っている。

私達は浮世絵といはれるのが厭で、社会画といふ名を付けて自ら慰めて居た³⁶。

この「社会画」の概念について、角田拓郎は次のように論じている。

労働者型風俗画と遊里型風俗画を対置し、前者は社会画、後者は美人画であることが暗示されている。社会画という概念提起には、浮世絵が否定的に見なされる理由を洗い出し、改めて浮世絵にあった存在意義を抽出し、それを以て既存の風俗画よりもさらに強力な上位概念として定着させ機能させる狙いがあったと考えられる。

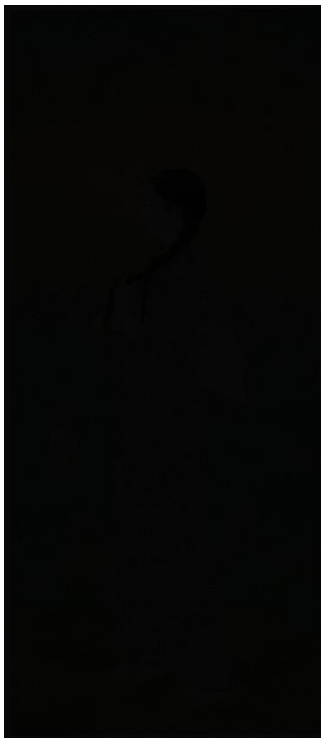
(略) 社会主義運動を背景として社会画が登場し、さらにまとめて風俗画へと移行する軌跡を検証した。浮世絵—社会画—風俗画は民衆を軸として同一直線上に位置付けられた。浮世絵の認識を向上させることは、それを母体として誕生したと考えられていた美人画への否定的な印象を、肯定的なものへと転換する作用ともなったにちがいない。そして大正末頃から昭和戦前期に近世初期風俗画に対して大きな注目が寄せられたことも、清方の風俗画論を支えた見逃すことの出来ない時代状況である。

そして、角田はこの論述の最後に「浮世絵という呪縛に苦しんだ清方にとって、そして美人画にとって、風俗画、社会画はまさに救世主のような存在だったのである」とまとめている。

明治 30 年代後半に日本画家になることを決心した清方にとって、西洋絵画の表現と伝統的な東洋絵画の様式の双方が清方に豊かな絵画体験をもたらした。画業の修行期の清方は古代絵画へ遡る道を選び、大正期に金鈴社の同人から受けた影響で古典絵画への研究をより深めていった。また、従来の浮世絵を省み、「新浮世絵」の構築と「社会画」という概念を提示することによって、清方は画技的にも思想的にも飛躍を遂げた。模索期であった清方にとって芸術の道がより確かになり、ついに成熟した清方芸術に近づいた。

³⁶ 「私の経歴」(大正 4 年(1915)12 月) 鏑木清方著・山田肇編『鏑木清方文集 一 制作餘談』白鳳社、1979 年

（3）清方芸術の最高峰



【図 1-16】《朝涼》 鐫木清方
1925（大正 14）年
鎌倉市鐫木清方記念美術館蔵
©根本章雄
『鎌倉市鐫木清方記念美術館
収藏品図録』鎌倉市鐫木清方記
念美術館、2014 年から転載

1919（大正 8）年、清方は帝国美術院美術展覧（帝展）の審査員を引き受けるにあたり「金鈴社の方は自分の制作を発表する永久の機関である。金鈴社は一生のことで美術院のことは一生の内の一つの事業である³⁷」と位置付けていたが、金鈴社は 1922（大正 11）年 5 月 10 日、第 7 回展の終了後に解散した。

金鈴社時代の清方は、南画風の趣を帯びた風景画から始まり、それがやがて写実的表現に発展し、人物像に取り組んだ。《朝涼》（1925（大正 14）年）【図 1-16】に至って、清方は「全く自分を取り戻した³⁸」と感嘆され、画業の円熟期を迎えた。

1927（昭和 2）年、第 8 回帝展に清方が出品した《築地明石町》【図 1-17】が世の絶賛を受け、帝国美術院賞を受賞する。近代美術史上においても美人画の最高峰として評価された傑作である。円熟期の清方芸術はピークを迎えた。野地耕一郎も、金鈴社の映丘からの影響が大きいと指摘している。

…（松岡映丘）翌年大正一五（一九二六）年の帝展出品作《千草の丘》は、女優の水谷八重子をモデルにしながら「やまと絵のモナ・リザ」のような存在感を爽快な空間に放っている。昭和八年の帝展出品作《花のあした》も現代風俗の「やまと絵美人」図といえるものだろう。それにこの作品は、モデルの扱いが《草枕絵巻第二巻》の湯煙の場面と《湯煙(草枕)》との関連を想わせるので、「物語モード」にエロスを含んだロマンティシズムを感じさせる。これらの作品を鐫木清方の大正一四年作《朝涼》や昭和二年作《築地明石町》といった浮世絵を出自とする現代風俗主題

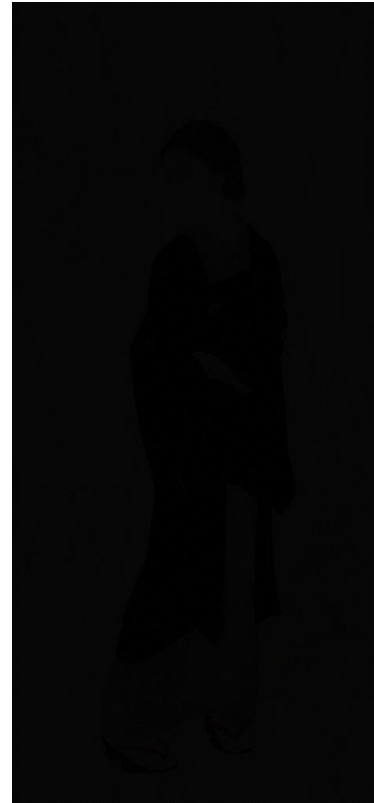
³⁷ 鐫木清方「審査員に任命を受けて」『中央美術』第 5 巻第 10 号、1919 年 第 91 頁

³⁸ 「自作を語る」鐫木清方著・山田肇編『鐫木清方文集 一 制作餘談』白凰社、1979 年

の代表作と比較すると、端正な線描と明快な濃彩という映丘が模索してきた「やまと絵モード」の結実したものであることが判るだろう³⁹。(括弧と下線は筆者)

清方が求めた芸術世界は、女性の美しさだけではなく、描かれた女性の地位、品格、教養、趣味までを描き出し、さらに心の動きまでも表現することであった。このような内面の美しさを描き出すことによって、清方は既存の「浮世絵」や「美人画」の卑しいイメージを打破し、自身の芸術を打ち出したのである。単に古典絵画への熱意に留らず、清方が鋭くかつ温かいまなざしで庶民生活の美の瞬間を捉え、そしてその表現は、旧来型の「浮世絵」に当てはまるものではなく、また画題から「美人画」と一括りにされるものではないという、清方の画家としての気位の高さと強く結びついていったのである。その意識を源として、「風俗画」、「社会画」といった、自身が生み出した絵画にふさわしい上位概念を自ら構築していったのだ。

《一葉女史の墓》(1902(明治35)年)【図1-17】を描いた初期から《築地明石町》(1927(昭和2)年)【図1-18】を代表作とする円熟期まで、清方の絵画様式にどのような変化があったのか、次章から作品調査と模写実践を併せて分析していきたい。



【図1-16】《築地明石町》

鏑木清方

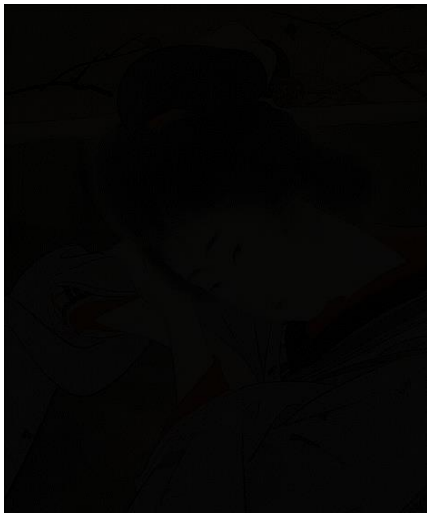
1927(昭和2)年

東京国立近代美術館蔵

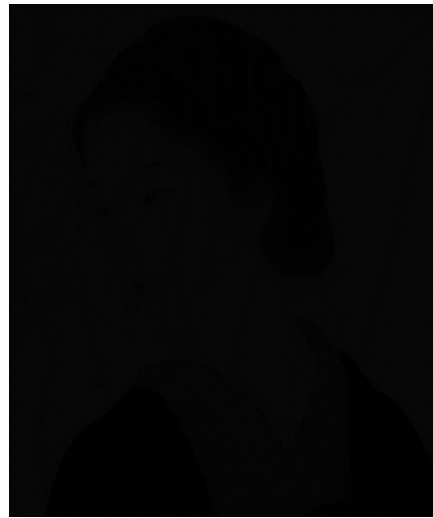
©根本章雄

鶴見香織『鏑木清方原寸美術館』小学館、2019年から転載

³⁹ 野地耕一郎「日本絵画の古典美、「やまと絵」再生のトップランナー」『生誕130周年 松岡映丘展』姫路市立美術館、2011年 第14頁



【図 1-17】《一葉女史の墓》(部分)
 鍋木清方 1902 (明治 35) 年
 鎌倉市鍋木清方記念美術館蔵
 ©根本章雄



【図 1-18】《築地明石町》(部分)
 鍋木清方 1927 (昭和 2) 年
 東京国立近代美術館蔵
 ©根本章雄
 鶴見香織『鍋木清方原寸美術館』
 小学館、2019 年から転載

第二章 鏑木清方の画業における《妓女像》の位置

第1節 《一葉女史の墓》について

- (1) 熟覧調査
- (2) 模写からの知見
- (3) 小括

第2節 《妓女像》（下絵と未定稿）について

- (1) 下絵の熟覧調査
- (2) 未定稿の熟覧調査
- (3) 小括

第3節 修行期から円熟期への技法の変遷

第1節 《一葉女史の墓》について

《一葉女史の墓》【図 2-1】は、1902（明治 35）25 歳の清方が「烏合会」第五回展に出品した作品である。

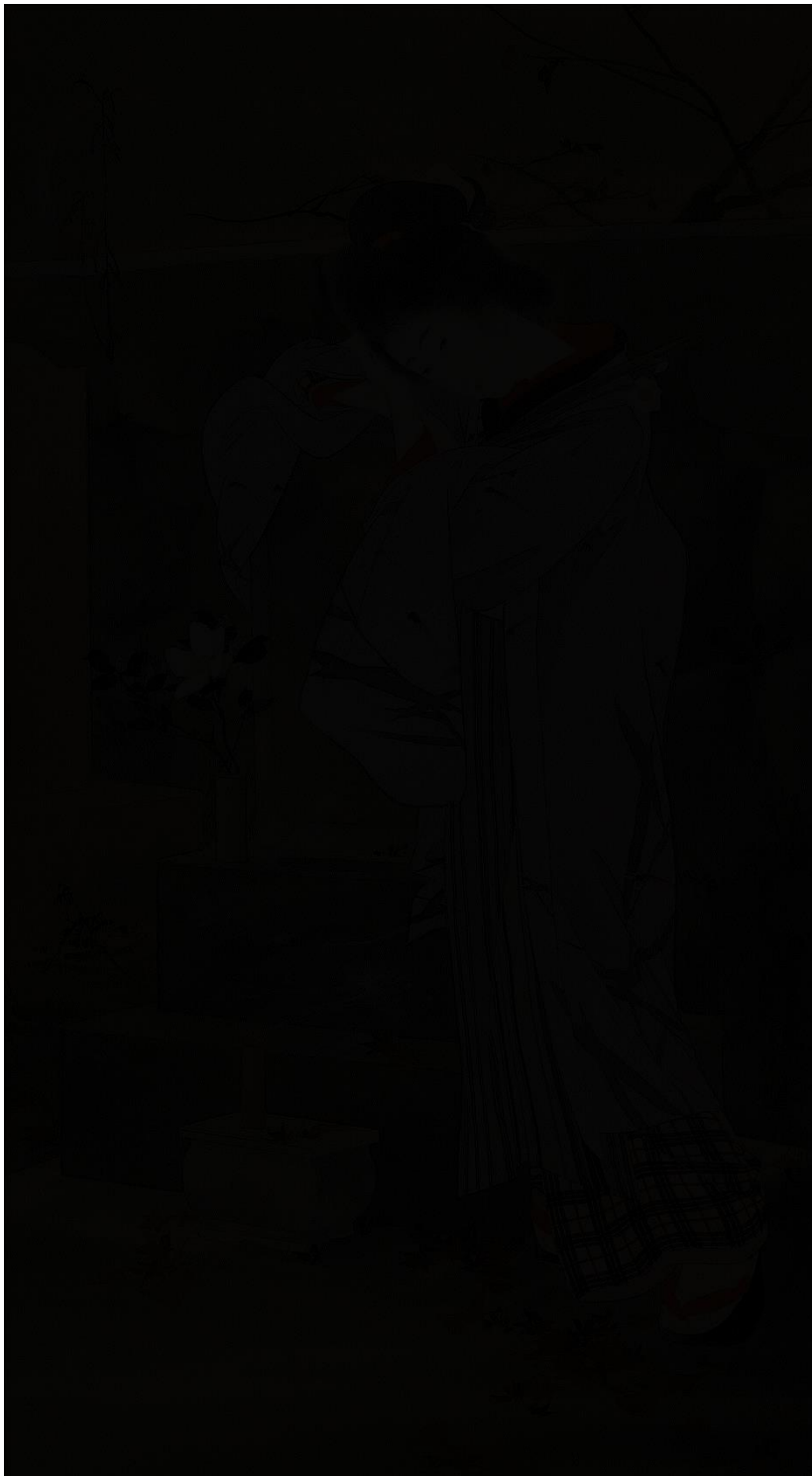
1900（明治 33）年に、泉鏡花が『新小説』で発表した短編「一葉の墓」に触発された清方は、築地本願寺にあった樋口家の墓を訪れた。香華をたむけた際に、「たけくらべ」の主人公・美登利の姿がありありと頭の中に浮かんだという。この時に写した墓のスケッチには「墓標の高さ、わが丈にして乳のあたりまで」と書き留めてあり、本作品の構想がすでに浮かんでいたことがうかがえる⁴⁰。

沈み行く弦月が冴え、石垣の向こうににぎわっていた町もすっかり静寂に返っている。静けさに包まれる築地本願寺にある樋口一葉の墓前に『たけくらべ』のヒロイン美登利が供えた線香のけむりの中で現身され、水仙の造花を抱えて女史の墓にもたれている。1902（明治 35）年 1 月 24 日、清方の父條野採菊が病没した。同年 11 月 23 日、樋口一葉の七回忌となる。清方がこの年に制作した《一葉女史の墓》からは、夭逝した一葉女史の才能を惜しんでいる心情が窺えるとともに、亡くなった父親への追悼の意が表れているであろう。

古田亮が述べたように「画中の人物が鑑賞者に視線を向けているのは、清方作品にあってはたいへん珍しいが、それは、墓参者である清方自身がこの作品の一部となって自己投入されていることを意味しよう」。虚と現実が交錯する本作は、清方が後年に「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んどこの一枚にみんな含まれてゐるのではないか」と述べ、さらに続けて「この畫を描いてからもう六十年に近い歳月を経たが、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」と語ったように、清方の画業において自身芸術の源流に位置付けられる。

⁴⁰ 鎌倉市鐺木清方記念美術館 HP より

<http://www.kamakura-arts.or.jp/kaburaki/collection/ichiyojoshinohaka.html>



【図 2-1】《一葉女史の墓》鏑木清方

1902（明治 35）年

絹本着色 128.8×71.2cm

鎌倉市鏑木清方記念美術館蔵

©根本章雄

(1) 熟覧調査

2020年8月、清方のご遺族と鎌倉市鏑木清方記念美術館のご協力のもと、作品の熟覧と写真撮影の許可をいただいた。

作品の表現については第1章の第2節の「(2) 古典絵画の研究および「社会画」の提唱」(第30頁)に述べた。熟覧から得られた情報のうち、特記事項は以下の通りである。

a、髪表現

軽やかなボリューム感がある髪の質感表現が優れている。目視で観察した限りでは、髪の表現が主に墨で描かれているように見える。肉筆浮世絵の美人画によく使われている艶墨を確認できなかった【図2-2】。

b、顔表現

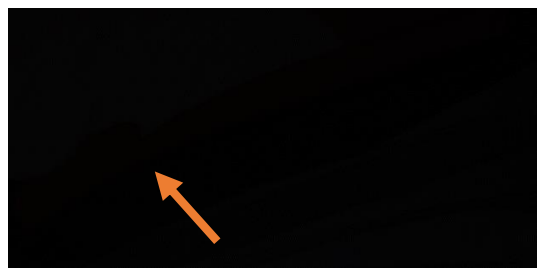
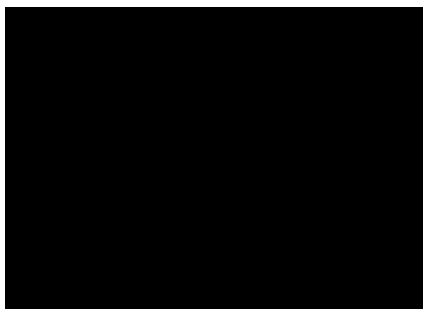
顔の線描が薄い墨線で引かれ、肌の色は白味とやや黄色を帯び、眉、目、唇は絵具の暈しで表現されている。最後に濃い墨線で瞼、瞳、鼻孔、唇を描き起こして仕上げる。



【図2-2】《一葉女史の墓》作品調査

c、服表現

服は藍色を帯びた灰色であり、衣紋に沿って暗い灰色の暈しが入れてある。この明暗の差によって人物の立体感が生まれている。衣紋の線描は抑揚があるという特徴を持ち、灰色の絵具にやや被覆されているが、克明な線描がはっきり見える。また、灰色の服ベースの上に、重ね塗りした跡があるが、線描を被せず塗る「掘り塗り」という技法を確認できる。線描を保つため、彩色を施す際に線描を避ける技法である。服の衣紋だけではなく、衿、裾も「掘り塗り」で描かれている【図2-3】。

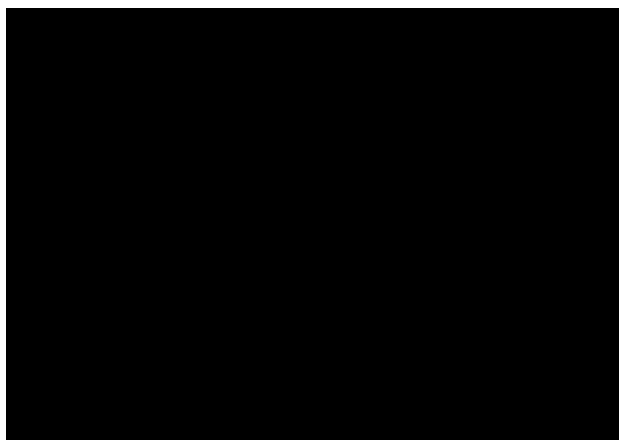




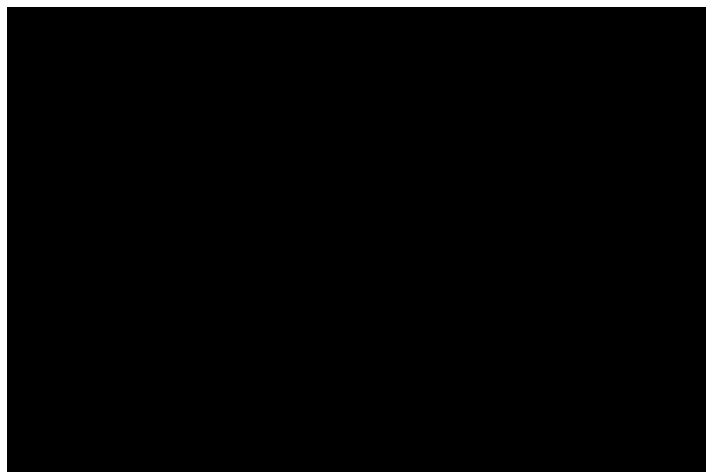
【図 2-3】《一葉女史の墓》
の線描と掘り塗り彩色表現

（２）模写からの知見

修行期の清方の絵画表現をより深く理解するため、鎌倉市鐙木清方記念美術館に《一葉女史の墓》の高精細写真を申請し、原寸大にした画像を部分に切り取り、原寸大の部分模写を制作した。今回作品調査の機会に恵まれたため、実物と比較することができた【図 2-4】。使用した絵具の色味は概ね適切であったことを確認できた。



【図 2-4】《一葉女史の墓》と
原寸大の部分模写の比較



a、髪

部分模写の髪は具墨（墨に胡粉を入れた混合色）で描いたため、原作と比較すると濃過ぎて、髪のふんわりとした質感を失っていることが分かった。目視観察を通して、清方の髪の描き方は、まず水を含んだ筆で髪の部分を濡らしておき、そこにやや濃い墨を髪の方向にたっぷりのせ、墨が自然に拡散する効果を得る。場所によっては水を含んだ筆で伸ばしていくという技法が読み解けた。

b、肌の色

部分模写の肌の色は胡粉と黄土の混合色を下地に塗って、黄土と朱の上澄みに胡粉を入れ、うっすら色で頬にぼかした。その後、額、上瞼、鼻、顎、薄い胡粉で暈した。原本と大きな違いはなかった。

c、植物の表現

サンプル制作と作品調査を通して、《一葉女史の墓》の植物の描き方は二つあることが確認できた。

・水仙の葉：線描を引いて、藍で根からグラデーションを作り、その上に草汁（藍と藤黄の混合色）で葉を塗った後、岩絵具緑青をその上に重ね塗る。この描き方は序章に紹介した南宋院体画に使われた透明色（藍、藤黄）と不透明色（緑青）を併用する描き方（第 102 頁）と同様である。

・供花の葉と落葉：付立技法で表現した。特に、落葉はほぼ透明色や透明色と黄土の混合色を軽快な筆遣いで描いた。場所によっては、色が乾かないうちに「たらしこみ⁴¹」もしていた。

⁴¹ 日本画の彩色技法の一つ。色を塗ってまだ乾かないうちに他の色をたらし、そのにじみによって独特の色彩効果を出すもの。宗達が初めて、以後、琳派がさかんに用いた。

第2節 《妓女像》（下絵と未定稿）について

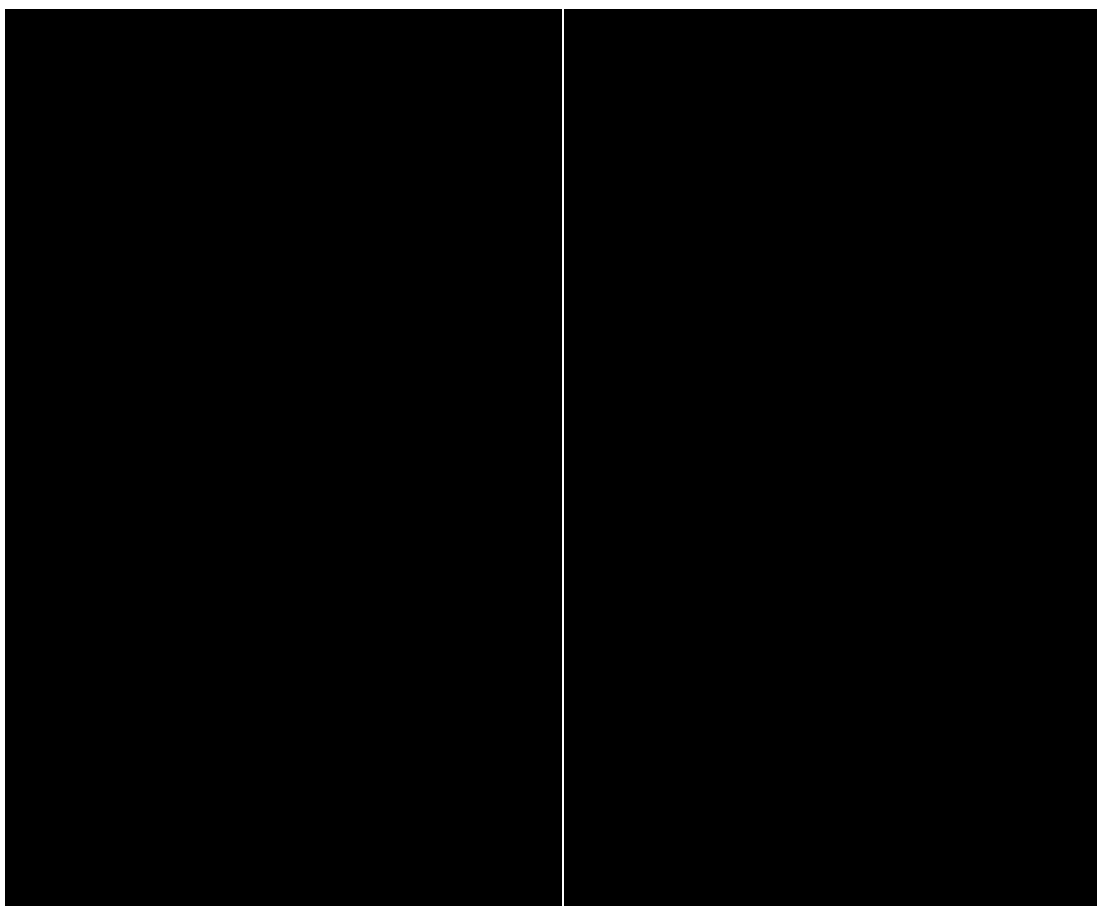
《妓女像》は1934(昭和9)年に56歳の清方が第15回帝展に出品した作品であるが、惜しいことに戦火に遭い、焼失した。当時の帝展の販売物であった絵葉書【図2-3】、下絵【図2-4】、未定稿【図2-5】が残されている。

鼠色味を帯びた紫色の「しなやかな紹縮細が、ピッタリ肌に絡はる夏衣裳」をまとった芸妓が対幅に描かれている。鼓を打つ芸妓は日本橋の芸者小菊、太鼓に向かう芸妓は芸者春枝をモデルにした。二人とも端座し、凛とした面持ちである。この作品について、美人画というよりは肖像画に属するべきであろうと指摘する研究者がいるが、筆者は「美人風俗画」とする倉田公裕の観点に同意する。「確かに、日本橋の芸妓（小菊・春枝）を描いており、わざわざ「像」としたところに。清方の意図があったと思われますが、寧ろ、肖像画の精神で描いた美人風俗画と言う方が適切なのかも知れません⁴²」（下線筆者）。

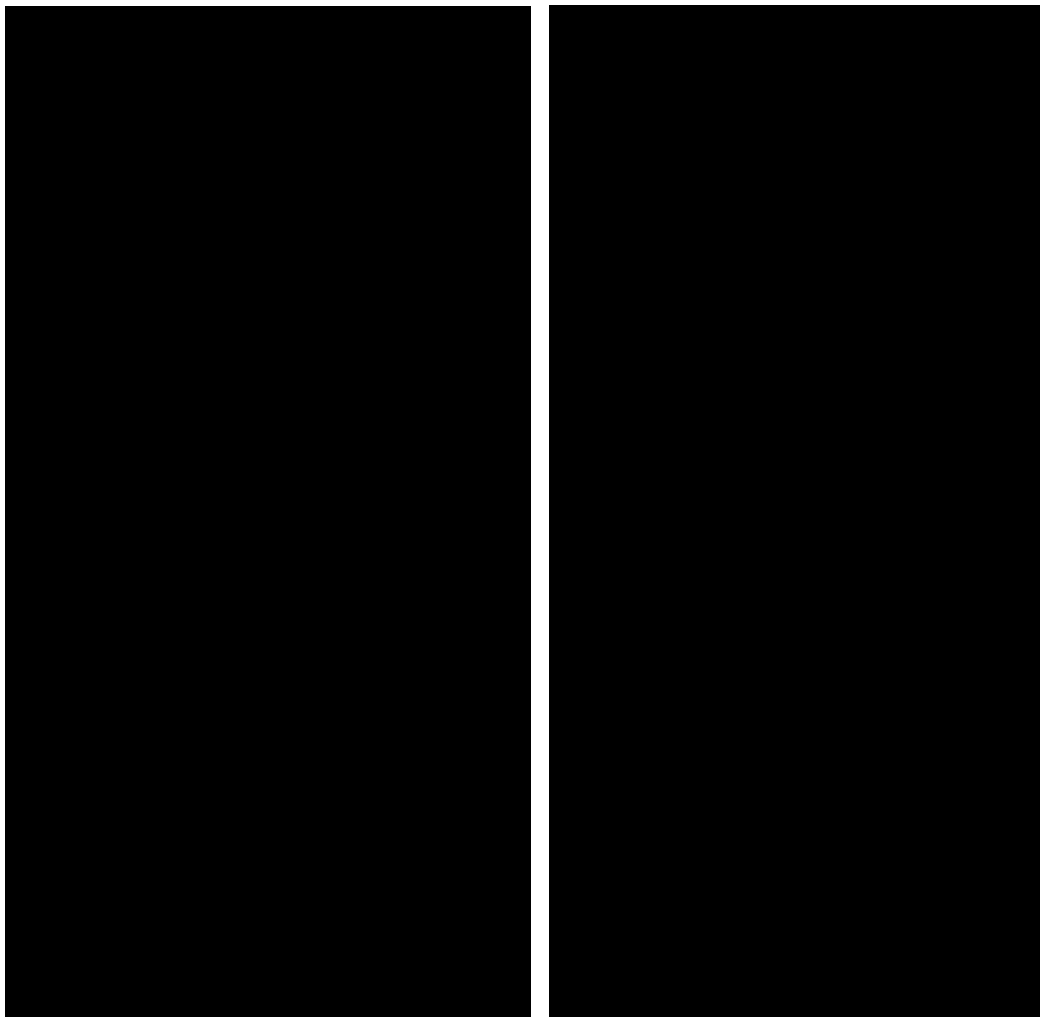
また、1931(昭和6)年『婦人公論大学』に「美人の変遷」を発表した。正倉院の樹下美人図をはじめ、紫式部日記、源氏物語絵巻、桃山の風俗屏風、浮世絵など異なる時代の美人の特徴をそれぞれ述べた。清方は長年にわたって各時代の衣装や髪型、装飾品を研究していた。古代絵画を受け継いで制作に取り込み、清方の創意を加えて独自の作品が描かれている。特に《妓女像》の芸者については、「今日では服飾装身の凡べてに亘って、一般の知識が進んで来たので流行が花柳界を源とするといふ風潮も変つて来たけれど、明治大正にあつては模様色目とも先づ芸者から始まつて普通の家庭がこれに慣ふ傾きがあつた」と述べ、続けて「芸者がもつ本来に美しさは、洗練された伝統を基調として自然に時代化された時世粧にあると思ふ、…私がこの作を志したのは、その観察の発表に他ならぬ、言はば学者がその専攻する科目について、研究室から発表する論文みたいなものかも知れない⁴³」と語った。清方は挿絵では芸妓を描く機会が多かったが、展覧会の出品作としては描いていなかったため、《妓女像》は清方の作品群の中でも独特な味わいがある。

⁴² 倉田公裕「肖像画考—清方ゑがく肖像画への招待—」『特別展 清方ゑがく肖像画』図録、鎌倉市 鐙木清方記念美術館、1998年

⁴³ 鐙木清方「美人画解説 鐙木清方作《妓女像》」『婦人公論』19~22、1934年 第359頁



【図 2-5】《妓女像》 鏑木清方
1934（昭和 9）年
第 15 回帝展絵葉書
筆者蔵



【図 2- 6】《妓女像》下絵

鍋木清方

1934（昭和 9）年

紙本著色 軸装

各 157.0×80.3cm

鎌倉市鍋木清方記念美術館蔵

©根本章雄

『鎌倉市鍋木清方記念美術館 収蔵品図録』
鎌倉市鍋木清方記念美術館、2014 年から転載



【図 2-7】《妓女像》未定稿

鐮木清方

1934（昭和 9）年

絹本著色 軸装

各 158.5×83.3cm

鎌倉市鐮木清方記念美術館蔵

©根本章雄

『鎌倉市鐮木清方記念美術館 収藏品図録』鎌倉
市鐮木清方記念美術館、2014 年から転載

(1) 《妓女像》下絵の熟覧調査

《妓女像》下絵【図 2-6】 紙本著色 各 157.0×80.3cm 1934（昭和 9）年

《妓女像》の本画は戦火で焼失したが、幸いに残された同寸法の下絵により、かつての姿を伺える。実は、この作品の制作を前にして清方は、普段はあまりしたことがないという芸者の写生に精を出している。



【図 2-8】《妓女像》左幅のスケッチ
鎌倉市鏑木清方記念美術館蔵
©根本章雄

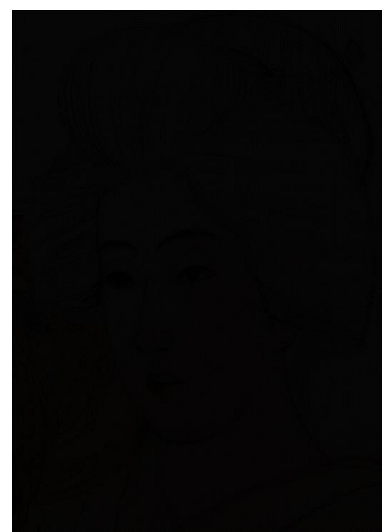
『特別展 清方ゑがく肖像画』鎌倉市鏑木清方記念美術館、1998 年から転載

大胆な余白で主題を目立たせることで、円熟期の清方の見事な人物の造形が表されている。また、姿の動きに沿った洗練された衣紋線が一本ずつ丁寧に描かれている。下絵から線描をミリ単位で細かく検討している清方がうかがえた。下絵において最も注目すべきは、左幅の芸者が左手にもつ太鼓のバチの位置の変更である。元々の位置は写生に近い自然な構えだが【図 2-8】、そのバチをより上に引き上げ、右手で打ち下したバチの延長線上にまっすぐそろえている。画面の雰囲気はいっそう緊張感を持つ。清方が最後まで息を抜くことなく画面構成に入念な検討を行っていた証として留意すべきである。

また、両芸者

の顔も念入り

に描かれている。鼻筋、丸い鼻先、小鼻の形など写実的な細かい描写である。目、唇も息を抜かず描写されていることによって、凛とした芸者の個性を重視していることがうかがえる【図 2-9】。芸者たちの唇と頬とにうっすらとピンク色をさし、鼓や太鼓に淡く色を施している。それぞれに「清方」の朱文方印を捺し、画面に記入された「昭和九、九、一一」は、成稿を記念する年月日であろう。



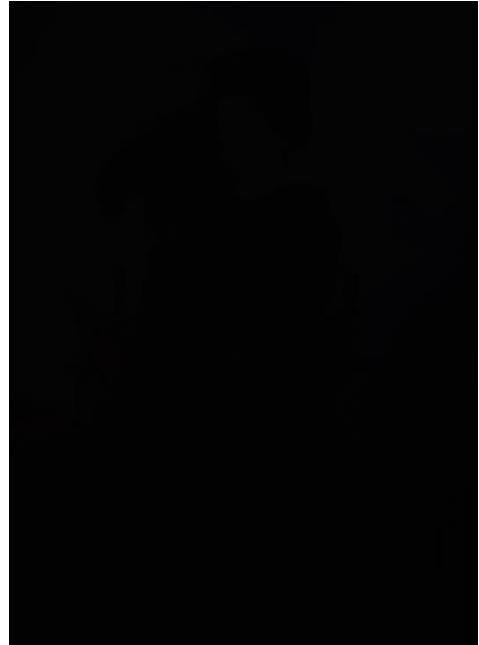
【図 2-9】《妓女像》下絵（右幅、部分）
©根本章雄

（２）《妓女像》未定稿の熟覧調査

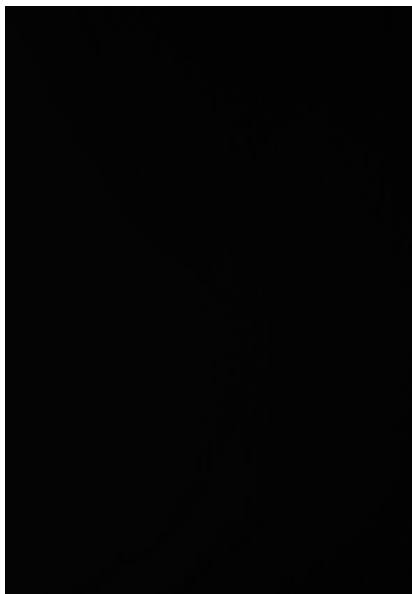
《妓女像》未定稿【図 2-7】 絹本著色 各 158.5×83.5cm 1934（昭和 9）年

《妓女像》には下絵以外に、《妓女像》の未定稿現存している。当時の清方の制作工程がうかがえる大変貴重な資料である。

まず、《妓女像》の右幅【図 2-10】の作品調査から述べる。黄味がある絵絹の上に、墨線と胡粉しかない状態である。背景、肌、背後の帯に胡粉が塗られている。特に顔の胡粉は生え際を超え、前髪、鬢までぼかしている。そして、おそらく着物の位置関係を出すため、手前の腕、袖、膝、そして小鼓をたたく手の袖にも胡粉を施した。白い胡粉と黄味がある絵絹だけでありながら、芸者の動態と胴体の存在感が伝わってくる。



【図 2-10】《妓女像》未定稿の右幅
（部分）



【図 2-11】《妓女像》未定稿の右幅
（手の部分）

また、斜光により、人物と小鼓の輪郭線に沿って、切り貼り特有の鋭角な胡粉層があることを発見し、「えんぶた」⁴⁴技法が使われていることが確認できた【図 2-11】。つまり、背景の胡粉を塗る前に、粘着が弱いので和紙をモチーフに貼り付け、背景の胡粉が乾いたら和紙をはがすという工程である。

一方、太鼓を打つ《妓女像》の左幅【図 2-12】は右幅のような同様の制作工程後、さらに鼠色味を帯する紫の具色着物に施し、髪も組分けて二箇所だけ具墨で暈した。着物の上にいくつか赤い文様がうっすら描かれ、バチをあげている肘のところには、盛

⁴⁴ 和紙を使ったマスキング技法のという絵画技法である。



【図 2-12】《妓女像》未定稿の左幅
(部分)



【図 2-13】《妓女像》未定稿の左幅
(肘)

り上げで撫子花文様が描かれている【図 2-13】。注意すべき点は、着物が被覆力をもつ具色で全体に塗られながら、両方の肩と腕、袖および膝、尻の部分にやや白味感じられことである。これらの箇所は《妓女像》の右幅のように、ぼかした胡粉の下地によって得られた効果であろう。均一な具色を重ね塗っても微妙な色味が得られ、清方が「ピッタリ肌に絡はる夏衣裳」と述べていた様子が表現されていた。

(3) 制作動機

ここまで《妓女像》の下絵と未定稿の所見を述べたが、作画の苦心に関連して、清方は次のような興味深いコメントをしている。

去年は芸者をかいたが、綺麗な顔を歪めたくないと思つたのでたいへんやりにくかつた。写楽のやうに意地わるくかけたら面白いだらうと思つても見たが、私は写楽に倣はうとは露いささかも思はない。ああいふ見方は私はいやだ⁴⁵。

⁴⁵ 鎗木清方「そぞろごと」『鎗木清方文集』「制作余談」、1935 年

では、作品を通して、清方は一体何を鑑賞者に伝えたかったのだろうか、その答えは《妓女像》が描かれた前年 1933（昭和 8）年に発表した「人物画総論」⁴⁶から読み解ける。

清方は人物画の境地から述べ始め、西洋画より東洋画の気楽さを強調し、楽しんで描く心境から生まれる芸術、清純、淡雅を貴重な特色とするが、日本画が気楽だけで描けばあまりに境地が狭すぎて、特に人物画はそこに多く問題があるという指摘している。そして、社会画の提唱および画格については、当代の社会相、社会生活の断面を主題とするものは清方が「社会画」と称する。しかし、展覧会に陳列された多くの人物画は、「ほとんどなんらの生活を有たぬ人とししか見えないのだ」という現象を述べ、その原因は概念的な低俗なものに陥っていたことであつたと指摘した。美人画に限らず、作者が生活の感情を作品に注がなければ、外見だけの美人によって描かれた作品が芸術的の動脈は休止してしまうと強調した。その後、現代人物画の傾向について、次のように語った。

風俗画の一つの傾向として、肖像画的な外貌を有する試みは、最近人物画の流行とさへなりつつある、これは純然たる肖像画とも亦た区別されるもので、ある時は坐像体であり、ある時立像式であり、構図に極めて計画を示し、場合によつては二個乃至三個のリズミカルな組み立てを施す、その構成がこの種の作例に於いては最も重要視される。…

今日の風俗画にはいかにも静座式のものが多い、これは従来 of 作風に比して、人物の凝視を一段深くして来た結果の現はれと見ることも出来るが、それは実は好意的な見かたで、制作の結果そのものから云へば一種の安易な逃避の手段に供せらる嫌ひがあり、固定沈滞の気漸くその弊を為しつつある。然してその比較的に見るべきものといふも尚ほ習作の境地を出でざるものではないか。…

そして、人物画の取材を広範囲に探らなければならず、最も必要なのは社会の生活への観察を深くしてゆくことであつた。ほかのジャンルとは違って、人物画においていかに描くかより何を描くかの方が重要視するべきであることを示した。最後に、肖像画に

⁴⁶ 鎬木清方「人物画総論」『日本画新技法講座 4 人物画法』アトリエ社、1933 年

ついて、主要な条件としては似ていることだけではならず、「肢体の末々までその人の特質を掴み、主題とされ人の一個の人間としての生活がありありと写しとられていなければなるまい」と述べ、「顔の似ることが必要ではあるが、それ以上に大切なのは、人格の創造でさへあり得ると云ふそこにある」とまとめた。

上述引用した文章により、円熟期の清方が、すでに生活の観察と人物の内面性を重視するようになっていたことがうかがえる。おそらく、日本画壇において出現する問題に対して答えを出すために、《妓女像》を描いたのであろう。本研究にとっても、参考資料によって想定復元模写を実践することは重要だが、制作の背後にある作者が最も表したい本意を知らず、外見のみ似ることを求めるだけでは、忠実な復元研究にならないと感じた。清方の本意をよく理解した上で、次節から、修行期と円熟期の清方がそれぞれ異なる時期において描いた作品の表現技法がどのように違うのかを述べたい。

第3節 修行期から円熟期への技法の変遷

近代美人画の芽生えと言える明治期の清方作品は、遠近法や明暗法など西洋画の視覚表現を備えた描法がとられている。朦朧とした淡彩水墨を背景にし、自然主義の影響を加え、自然環境により人物の内面を表す傾向を持つ。清方が感銘をうけた画家に梶田半古（1870（明治3）年～1917（大正6）年）が挙げられる。半古の作品は写実的な人物描写に基づきつつ、柔らかな線と西洋画の光の表現を意識した淡い色彩で描かれたハイカラな画風が特徴であった【図2-14】。挿絵画家であった清方は「師匠は水野年方先生で、梶田先生とは別に師弟の関係はなかつたけれども、云々



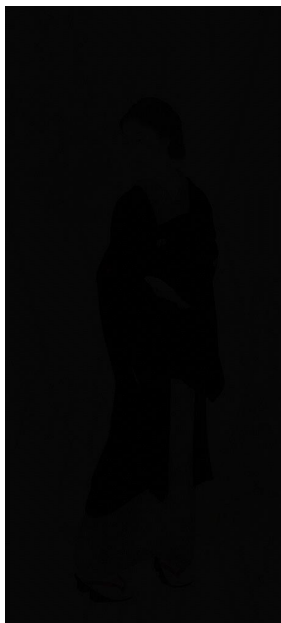
【図2-14】《春宵怨》梶田半古
1902(明治35)年
東京国立博物館蔵

てみれば、技は水野

年方先生で、こころもちは梶田先生に啓かれたと云ってよかろう⁴⁷」と述べた。明治三十年代半ばは、清方は自然主義と梶田半古ら先人の影響を強く受けたようであった。

明治後期、清方は挿絵画家から日本画家へと転身してゆく。そして、多くの庶民の生活を温かい目で眺めながら自らの作品で新しい風俗画の概念を示し、独創性を打ち出したと言える。

数十年の模索を経て、最後に伝統や古典を強く意識しながら、清方芸術はピークを迎えた。1927（昭和2）年に制作された《築地明石町》は、第8回帝展で最高賞の帝国美術院賞に輝き、清方の地位を確固たるものとした重要な一作とされる【図2-15】。



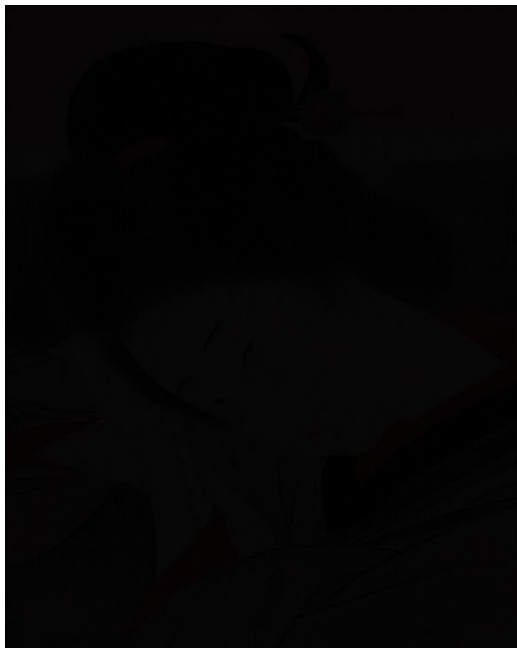
【図2-15】《築地明石町》鍋木清方
1927（昭和2）年
東京国立近代美術館所蔵
©根本章雄
鶴見香織『鍋木清方原寸美術館』小学館、2019年から転載

⁴⁷ 鍋木清方「梶田半古先生」『鍋木清方文集 三 先人後人』白鳳社、1979年

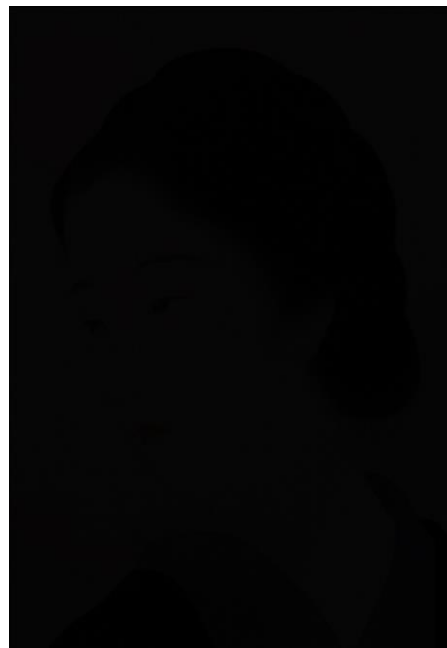
佃の入江に停泊した帆船のマスト、朝霧で白く霞んでいる背景に、髪をイギリス巻にし、単衣の小紋の着物に黒い羽織姿の婦人像である。大面積の深い黒色とやや浅い群緑色により全体画面を支え、背後の朝顔とその葉以外に、極薄いグレーの背景から、女性の姿がくっきりと浮かび上がり、単純な配色としっとりとした情緒が漂う。また、顔の表情と髪形や指輪など細部の描写が、主人公の気品と心情を想像させる。

2019年6月、長年にわたり所在不明であった《築地明石町》が現れ、同年11月、44年ぶりに東京国立近代美術館において公開された。この作品の出現は1934（昭和9）年《妓女像》の想定復元模写の研究に大いに役立つものであった。そして、《一葉女史の墓》と同様、《築地明石町》も部分模写を制作し、展覧会場においてではあるが、実物と比較により使用した絵具の色味が概ね適切であったことを確認できた【図2-16、17】。

二作の模写制作を通して、清方の修行期と円熟期の技法の違いを明確にできた。これより、彩色と線描における相違点を述べる。



【図2-16】《一葉女史の墓》部分模写



【図2-17】《築地明石町》部分模写

①彩色

a、胡粉の使用

《一葉女史の墓》は主に墨や染料系絵具により描かれ、灰色羽織と黒い衿のみ具色で描かれている。服のシワに明暗をつけ、立体感を出している。作品調査と模写を通して

薄い彩色層で描かれたことが分かった。一方、『築地明石町』は大面積の深い黒とやや浅い群緑色により全体画面を支えることにより、女性の姿がくっきりと浮かび上がる克明な配色となっている。髪、肌の色、群緑色の単衣、黒色の羽織は被覆力がある絵具で描かれているという特徴があった。模写を通して、上述の色はすべて具色によって表現されたと推測された（第3章第2節「賦彩の検討」の参照）。服のシワにかかわらずすべて平明な色彩で表現する絵画様式であった。この彩色表現には金鈴社時代に受けた古典絵画の影響がうかがえる。

また、背景にも大きな違いがある。修行期の作品である『一葉女史の墓』には日本絵画が従来重視する余白を廃し、墨や墨と染料系の混合色の暈しによる表現が多用されている。一方、円熟期の『築地明石町』では具色による白っぽい平明な彩色表現であった。

b、「えんぶた」技法

前述のように《妓女像》において、「えんぶた」技法が確認できている。『鐔木清方原寸美術館』（小学館、2019年）に掲載された『築地明石町』の原寸画像から、こちらにも「えんぶた」技法が使用されていたことを確認した【図 2-18】。そして、東京藝術大学大学美術館が所蔵する清方が1940（昭和15）年に制作した『一葉』の熟覧調査からも、清方が人物の輪郭線に沿って、「えんぶた」技法を使用したことを分かった【図 2-19】。

筆者は修士課程において行った、（伝）狩野永徳筆『松鷹図屏風』（東京藝術大学大学美術館蔵）の熟覧調査でも、複雑な形に金箔がくり抜かれていたため、桃山時代の屏風に「えんぶた」技法が使用されていることを確認している。この技法を用いた他の作例には、『燕子花屏風』（根津美術館）、東京藝術大学大学美術館の『職人尽絵屏風』、『風俗図屏風』挙げられる⁴⁸。

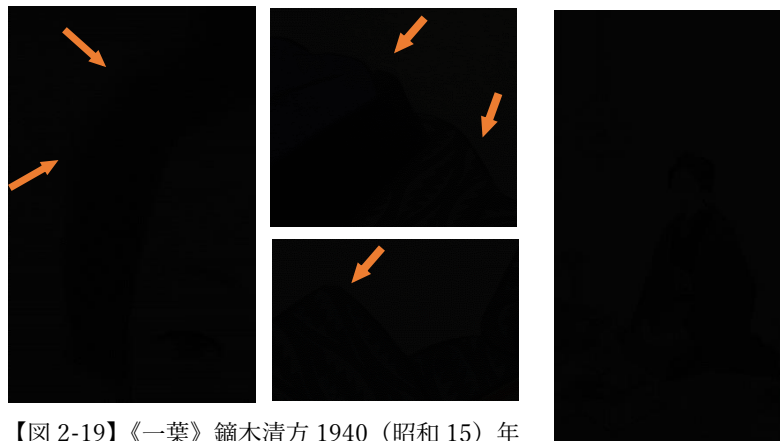
また、竹内栖鳳『船と鷗』（1911年頃 京都市美術館蔵）は「えんぶた」が貼られた状態で保存されている【図 2-20】。「画面には何枚もの和紙がモチーフの鷗の形を覆うように貼り付けられ、おそらく予定されていたであろう背景部分の大きな彩色作業をもって

⁴⁸ 荒井経・染谷香理・杉本史子「「えんぶた」の発見―国絵図復元研究から」『画像解析センター通信』NO.50 東京大学史料編纂所、2010年

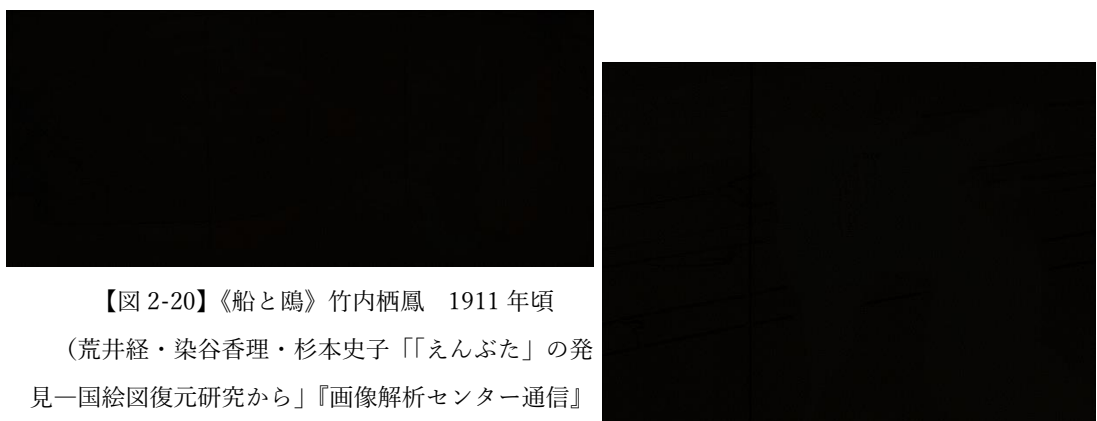
いる⁴⁹。「えんぶた」の工程を知る上で貴重な事例である。「えんぶた」技法については松岡映丘、都筑真琴が昭和戦前期に著した文章に紹介したこと⁵⁰で、当時あまり珍しくはない技法であったことがうかがえる。ただし、『一葉女史の墓』にはこの技法を確認することができなかった。



【図 2-18】《築地明石町》
えんぶた技法
鶴見香織監修・執筆
『竊木清方原寸美術館』
小学館、2019 年から転載



【図 2-19】《一葉》竊木清方 1940（昭和 15）年
東京藝術大学大学美術館蔵 ©根本章雄



【図 2-20】《船と鷗》竹内栖鳳 1911 年頃
（荒井経・染谷香理・杉本史子「「えんぶた」の発見—
国絵図復元研究から」『画像解析センター通信』
NO.50 東京大学史料編纂所、2010 年から転載）

⁴⁹ 荒井経・染谷香理・杉本史子「「えんぶた」の発見—
国絵図復元研究から」『画像解析センター通
信』NO.50 東京大学史料編纂所、2010 年

⁵⁰ 松岡映丘「箔・砂子及び岩絵具の使用法」『日本画とその技法』東洋図書、1936 年
都筑真琴『アトリエ美術大講座 日本画科 第二巻』アトリエ社、1936 年

②線描

《一葉女史の墓》は抑揚のある線描が特徴であった。1915（大正4）年、清方は『新日本画講義』の中で線描について、次のように語った。「線は日本画に於いては根本のものであって、西洋画を色の絵と言ひ得るならば、従来の日本画は線の絵と云ふことが出来る」。線描は日本画の根本という認識によって、表情がある線描を重視し、薄い彩色や彫り塗を施すことで、線描を目立たせることができる。当時の清方が伝統的な日本絵画を完全に離れることなく、線描を大切にしていたことが理解できた。

一方、鏑木清方が1941（昭和16）年に出版した『風俗画技法』（崇文堂）の中でこのように語った。「太い線を濃い墨で強さうに引いてあるのは美人画などには禁物であるます。春風に靡く青柳の糸こそ私等が理想の線であります」（下線は筆者）彩色表現の変化に伴って、線描に対する考え方も、変わっていったのではないであろう。

《築地明石町》の線描はあまり目立たず、細く均一なことが特徴である。存在感の薄い線描は、彩色表現と調和しやすくなる。この線描の形成は、第1章第2節「古典絵画の研究および「社会画」の提唱」で述べたように、金鈴社時代の清方が同人の影響を受け、自身の線描表現を探った後に、見出したものと考えられる。

第三章 近代日本画の美人画に関する材料技法調査について

第1節 絵絹の選定

- (1) 絵絹の調査
- (2) 絵絹と彩色の関係
- (3) 小括

第2節 賦彩の検討

- (1) 胡粉と膠の関係
- (2) 肌色と服の色について
- (3) 小括

第1節 絵絹の選定

(1) 絵絹の調査

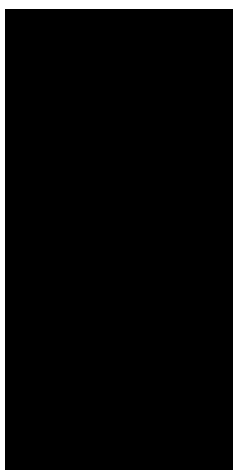
本画制作にあたって、まず準備すべきものは基底材の絵絹である。絹織物の粗密は糸の太さと織りの密度で表す。原本の絵絹と観察し、それらを可能な限り合わせることができたとしても、原料である生糸、またはその処理の仕方などの違いもあるため、完全な再現は不可能である。しかし、絵絹の選択次第で線描彩色などの完成度は大きく左右されるので、熟覧調査で得た絹目の情報を基に、なるべく雰囲気に近い組織の絵絹を選定する。

まず、筆者は東京藝術大学大学美術館と京都市立芸術大学芸術資料館の所蔵する8点人物画作品【図3-1】の絹目をデジタルマイクロスコープで撮影した。着彩の変化に関係の深い基底材の詳細情報を、デジタルマイクロスコープの画像を拡大観察することで記録した【図3-1-①~⑧】。

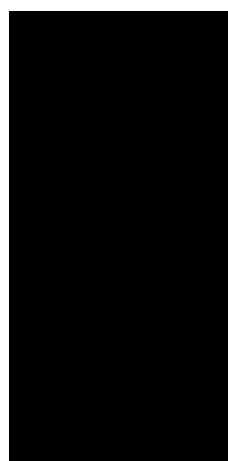
①《夏》	鎗木清方	1899（明治32）年	東京藝術大学大学美術館蔵
②《浦の島子》	松岡映丘	1904（明治37）年	東京藝術大学大学美術館蔵
③《鸚鵡》	鄭錦	1914（大正3）年	京都市立芸術大学資料館蔵
④《伊香保の沼》	松岡映丘	1925（大正14）年	東京藝術大学大学美術館蔵
⑤《川開き》	鎗木清方	昭和初期	東京藝術大学大学美術館蔵
⑥《読書》	中村大三郎	1936（昭和11）年	東京藝術大学大学美術館蔵
⑦《一葉》	鎗木清方	1940（昭和15）年	東京藝術大学大学美術館蔵
⑧《銀河まつり》	伊東深水	1946（昭和21）年	東京藝術大学大学美術館蔵



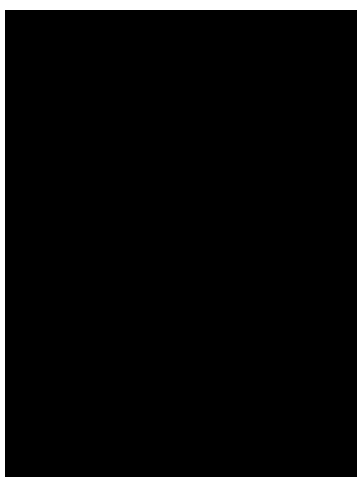
① 《夏》 1899 (明治 32) 年



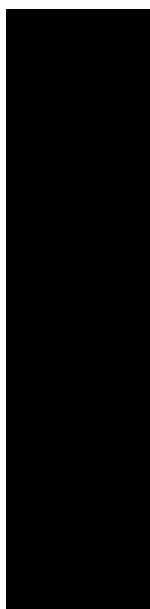
② 《浦の島子》 1904 (明治 37) 年



③ 《鸚鵡》 1914 (大正 3) 年



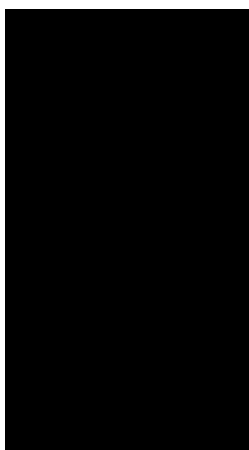
④ 《伊香保の沼》 1925 (大正 14) 年



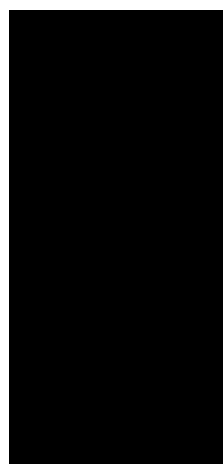
⑤ 《川開き》 昭和初期



⑥ 《読書》 1936 (昭和 11) 年

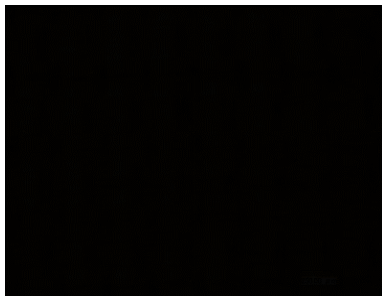


⑦ 《一葉》 1940 (昭和 15) 年

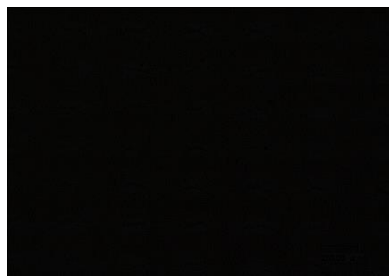


⑧ 《銀河まつり》 1946 (昭和 21) 年

【図 3-1-①】 調査作品



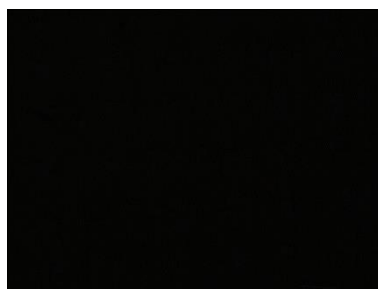
①《夏》 1899（明治 32）年



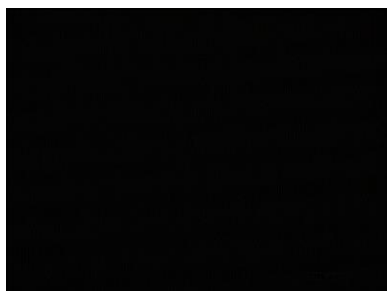
②《浦の島子》1904（明治 37）年



③《鸚鵡》 1914（大正 3）年



④《伊香保の沼》1925（大正 14）年



⑤《川開き》 昭和初期



⑥《読書》 1936（昭和 11）年



⑦《一葉》 1940（昭和 15）年



⑧《銀河まつり》1946（昭和 21）年

【図 3-1-②】 絵絹拡大写真

以上 8 点を同倍率で撮影した顕微鏡写真の比較を行うと、明治時代の絵絹の絹糸が比較的細く、経糸と緯糸の間隙が比較的大きいため、絵絹の背後の肌裏紙をはっきりと見ることができる。③④の絵絹は①②の絵絹と比べ、絹糸はやや太く、太さが均一で、絵絹を通して背後の肌裏紙が見えるものも一部あるものの、織り地はより密であることがわかる。そして昭和時代⑤⑥⑦⑧の 4 枚の絵絹は、経糸と緯糸の太さが均一で、織りは非常に緻密であり、背後の肌裏紙は全く見えない。特に 1946（昭和 21）年の⑧絵絹に至っては、まるで重量感のある麻布のような感じを与える。

また、《一葉女史の墓》（1907（明治 35）年）と《妓女像》未定稿（1934（昭和 9）年）の絵絹の拡大写真を比較してみると、明治期の絵絹は横糸約 24 本/cm、経て糸約 25 本/cm、昭和期の絵絹は横約 30 本/cm、経て糸約 26 本/cmということが分かった。数点作品の顕微鏡写真と 2 点作品調査の結果のみでは、絵絹が近代のどの時点で変化が発生したかを詳細に証明することはできないが、これらの異なる時代の絵絹の比較から、1899 年から 1946 年に至る時期に、製織技術の発展に伴い、絹糸は細いものから太くなり、織り地は粗いものから密に変わっているという事実がわかる。

（2）絵絹と色彩の関係

東洋の絵画においては、往々にして支持体、絵具、筆によって、絵画様式の変化が起こる。

「裏彩色」は古代の絹本絵画に独特の彩色技法であり、絵絹の背面に彩色することを利用して、絵絹が半透明であることを利用し、裏彩色を用いることで絵絹の表に施された顔料の発色をさらに良くすることができる。しかし、裏彩色の意義はこれだけではない。手作業の織物であるので、古代の絵絹の織り地は粗く、絹糸の間隙は比較的広がった。これは絵絹の表から色彩を施すことを大変難しくして、まるで広い間隙を持つ金網の上からモルタルを塗りつけるようなもので、金網の隙間からモルタルは落ちてしまうであろう。同じように、経糸と緯糸の間隙が大きい絵絹の上に彩色しても、絵具は隙間を埋めないから、絵具層を形成しないのである。しかし、絵絹の背後から裏彩色を施せば、まったく違う効果をあげられる【図 3-2】。裏彩色の顔料は一般的に被覆力

がある色材を選び、彩色層を形成しやすいするという特徴を利用し、絹糸の間の空隙を縮小させる。その後、絵絹の表に描かれた色は、絵絹背後の裏彩色の色層に支えられ、絵具が重ねやすくなる。つまり、裏彩色の技法を通じて、「絹目を埋める」効果をあげることができ、特に織り地の粗い絵絹を用いる場合は、裏彩色はなおさら重要になる。

明治維新に伴い、紡績技術は手工業から機械工業に転換され、絵絹にも大きな変化が発生した。機械織の絵絹の使用感は、手織りの絵絹の使用感とは確かに異なる点がある。色彩

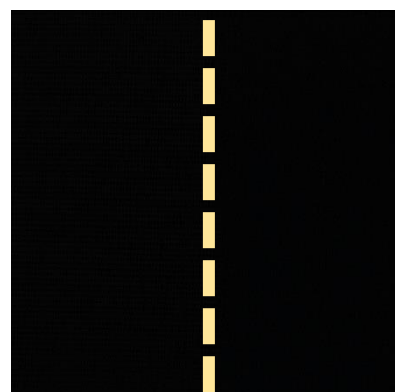
を施す過程において、織り地が緻密な絵絹を用いることは、絵絹の表への着色に対する裏彩色の影響を大幅に弱める。重要文化財の上村松園《序の舞》(1936(昭和11)年)の修復を行った半田九清堂の半田昌規によると、《序の舞》の裏には一切彩色は施されていないという。また、東京国立博物館に収蔵されている松園《焰》(1918(大正7)年)にも裏彩色が用いられていないことが報告されている⁵¹。つまり、近代の絵絹が徐々に織り地が緻密な絵画の支持体となっていくと同時に、裏彩色という伝統技法が徐々に消えていったということが示唆される。

絵絹の密度と彩色効果を検証するために、比較試験を行った。

A 手織り風絵絹は、明治時代以前の手織りで制作された絵絹を模造したものである。織りが粗く、絹糸の間隔が広いので透け感がある。観察の結果、裏彩色なしで、表のみに色を塗るだけの場合、顔料の発色が弱く、かつ絹糸の空隙が大きいので、均一な絵具層を形成するのは難しかった【図3-3】。



【図3-2】裏彩色の効果

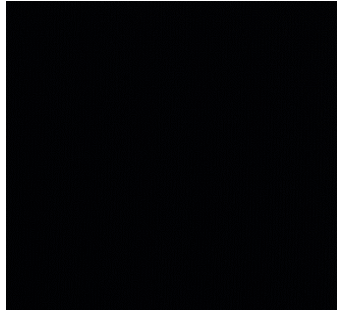


【図3-3】A 手織り風絵絹 白群（濃口）

左：裏彩色なし 右：裏彩色あり

⁵¹ 大河原典子・高林弘実・紀芝蓮「上村松園筆『焰』(東京国立博物館蔵)の技法と表現」第41回文化財保存修復学会要旨、2018年

B は市販の比較的緊密で厚い絵絹であり、一度色を塗っただけでも、絹地表に均一な絵具層が形成できる【図 3-4】。かつ厚い絹地は手織り風絵絹のような透け感が無いので、濃い色を塗ったとしても、絵絹の背後から塗った色彩の効果は弱い【図 3-5】。



【図 3-4】B 市販絹 白群（濃口）
裏彩色なし



【図 3-5】B 絵絹の裏

（３）小括

各時代の絹本作品の顕微鏡写真の比較を通じて、製織技術の発展に伴い、絹糸は細いものから太いものへ、織り地は粗いものから緻密なものへと変化したと推察された。絵絹は近代日本画における美人画の主たる支持体であったが、松園の《焰》、《序の舞》に裏彩色が用いられていないことや、色彩と絵絹の対比試験によって、絵絹の発展と変化が絵画技法に変化を引き起こしたことが裏付けられた。

絵絹 A と B の比較試験を通じて、絵絹は絵画の支持体として、絹糸の粗密の程度が発色及び彩色層の形成に対して影響を及ぼすということが分かった。かつ、絵絹 B が裏彩色の効果を弱めること、また、松園の作品に裏彩色を施されていないという事実から、近代絵画、特に大正・昭和年間の日本画作品中には、裏彩色を用いた例は少なくなっていたと推測される。

第2節 賦彩の検討

(1) 胡粉と膠の関係

美人画の制作において鍵となるのは最後の仕上げ段階である。特に顔の線描を描き起こす際に、胡粉上の輪郭線ににじみが出てしまうと、「汚らしく」見えてしまいかねない【図3-6】。



【図3-6】①ややにじみ発生した線描（模写） ②清楚な線描 《読書》（部分）中村大三郎

胡粉は粉末状の顔料で、それ自身には接着力が無く、膠をメディウムとして支持体に定着させることが必要である。しかし、膠の濃度配合は画家によって異なっている。鏑木清方の多くの著作及び初心者向けの技法書の中でも、膠の濃度の配合については詳しい説明が無いが、清方の弟子である美人画家伊東深水が1932（昭和7）年に出版した『美人画の描き方』（崇文堂）技法書には次のように記載されている。深水は「水一合に膠三匁位の割合でよろしかろう」と書いており、180ml 水：3×3.75g 膠で計算すると約6%である。但し、昭和時代の膠と現在使用されている膠は全く同じではないということを考慮し、5%と8%をサンプルの濃度とし、かつ現在一般の日本画家が使用する膠濃度⁵²との対比を行い、最終的に25%、20%、15%、10%、8%、5%濃度を設定し、胡粉と混合して、それぞれ絵絹に塗って対比試験を行った。【図3-7-①②③】

⁵² 三千本膠と水の割合については下記の二冊を参考した。

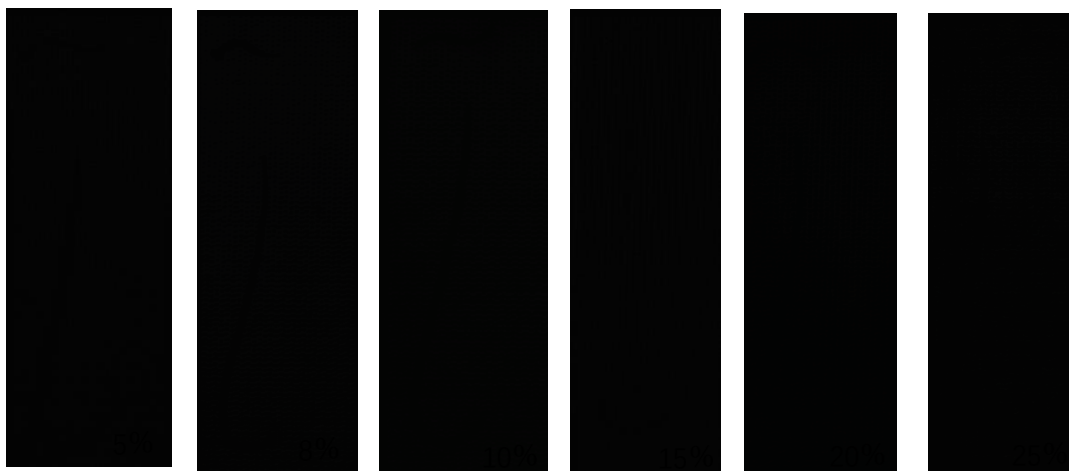
- ・小川幸治『日本画 画材と技法の秘伝集』日貿出版社、2014年版
- ・『図解日本画の伝統と継承—素材・模写・修復—』東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室編 東京美術、2012年版

異なる濃度の膠で練った胡粉を絵絹の上に、それぞれ一回から三回塗った。美人画の目や鼻の線描を引く際には、丁寧な線描が必要であるため、塗った胡粉地に淡墨線描をゆっくり引いた。



【図 3-7-①】 異なった濃度の膠で練った一回塗り胡粉地への線描

胡粉が粉末状の顔料であるため、5 %、8 %、10%、15%の膠で作った一回塗りの胡粉地の上に墨線を引くと、粉体が筆の水分を吸い込んで多少滲みが発生した。一方、20%と25%の膠で作った胡粉地に引いた線描は滲まないが、筆が渋ることで流暢な線描を呈しなかった。

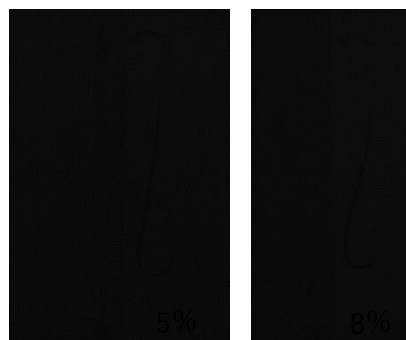


【図 3-7-②】 異なった濃度の膠で練った二回塗り胡粉地への線描



【図 3-7-③】 異なった濃度の膠で練った三回塗り胡粉地への線描

また、異なった濃度の膠で練った胡粉を二回塗りと三回塗りの胡粉地に引いた線描を観察した。濃度が高い胡粉地（25%）の線描は、依然として流暢な線描を引けなかった。一方、深水が約6%の膠液を使用したという記載を疑ったが、実験を通して、濃度が低い胡粉地でも、にじまない線描を引けることが分かった。ただし、濃度が低い膠（5%、8%）で練った胡粉の場合は定着力も低くて、マスキングテープでも取れやすくなった【図 3-8】。



【図 3-8】 マスキングテープで取られた跡

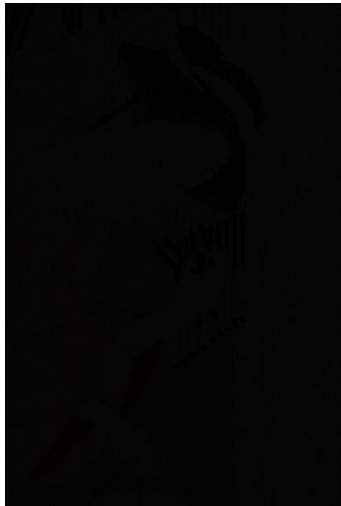
サンプルの制作過程において、膠の濃度は白色の胡粉の発色に対しては特に決定的な作用は及ぼさないが、薄い胡粉地の上に流暢な滲まない線描を引くのは、やや困難であることが明らかになった。また、膠の濃度に関わらず、厚みがある胡粉地であれば、清楚な線描を引けることが分かった。

上述のように、美人画を制作する際には、膠濃度が適切、かつやや厚みがある胡粉地が美人画には妥当であることが分かった。比較実験を通して、想定復元模写に使用する膠の濃度が 15%にする。

(2) 肌の色と服の色について

a. 肌の色

近代日本画の美人画において、人物のデリケートでみずみずしい顔は画面の中で大変重要な存在である。胡粉をベースとする肌の色は、美人画作品の成否を決定することといっても過言ではない。しかし、近代美人画の肌の色の表現は、自ら決まっていたわけではない。第一章で述べたように、近代美人画の形成は肉筆浮世絵を含む浮世絵を母胎として発展したものである。そこで、近代美人画の肌の色の形成について、江戸時代の肉筆浮世絵と比較を行った。



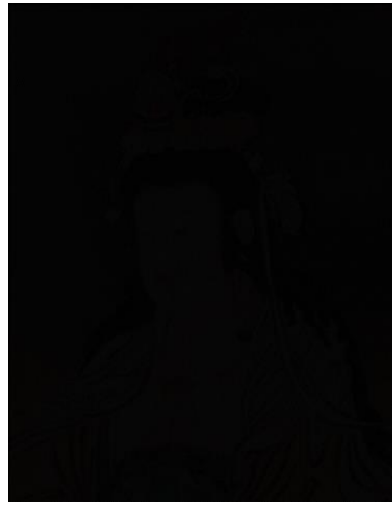
【図 3-9】 向井大祐

想定復元模写図（部分）

東京藝術大学大学美術館蔵

原本：勝川春章筆《婦女風俗十二ヶ月図》

MOA 美術館蔵



【図 3-10】 谷津有紀

想定復元模写図（部分）

個人蔵

原本：河鍋暁斎筆《龍頭観音図》

(現存しない)

江戸時代の肉筆浮世絵、及び明治期の河鍋暁斎の想定復元模写関連論文における肌の色についての記述を参照としたところ、肉筆浮世絵の肌の色にはほとんど胡粉のみが使われ、場合によって極薄い臙脂色を上からかけることもあるという⁵³【図 3-9】。一方、

⁵³ 向井大祐『肉筆浮世絵の研究—MOA 美術館蔵 重要文化財「婦女風俗十二ヶ月図」勝川春章筆の想定復元模写を通して—』東京藝術大学大学院文化財保存学専攻保存修復研究領域（日本画）博士後期課程学位論文、2016 年

河鍋暁斎の想定復元模写⁵⁴で使用されたのは、胡粉をベースに少量の岱赭を加えたものであり、白っぽい肌の色が形成されている。その後さらに、綿臙脂と岱赭を調合して極めて淡い色とし、顔の構造に沿って数回を隈取りした後、鼻・額に薄い胡粉で照隈を入れるという彩色手法である【図 3-10】。谷津有紀の研究によると、江戸時代において、女性や子供の肌の色と、男性の肌の色を明確に使い分けていることは一般的であったという。

そして明治後期になって、美人画は徐々に大衆の視野の中に入ってきたが、美人画の肌の色の形成については現在まだ関連する研究論文がない。しかし鏑木清方の文章および談話から、近代美人画における肌の色改革の出発点について、以下のように言及されている。

① (広業) 彩色は殊に豊麗な特色を持って、美人画の顔は胡粉ばかりで仕上げて、臙脂の隈取をするだけのことだったのを、黄土を混ぜた肉色を使ったり、髪の上へその他、今日に美人画の彩色の方法素地を作られたのは全く広業先生の力であった。(括弧と下線は筆者)

——鏑木清方『風俗画技法』崇文堂、1941 年 第 80 頁

② 浮世絵の美人画は顔も手足も一色に胡粉で白く塗って、眼、眉、毛描きなどは極めて細かく緻密に線でかいている。四条派でかいたのはやや趣が変って、生え際とか眉毛などは水筆を用いて手際よくぼかしている。広業の絵に、肉の色に黄土をまぜ、顔のくまどりに臙脂の他、朱を用いたのがその後ひろく行われたようになった。(下線は筆者)

——岩波雄二郎『岩波写真文庫 98 美人画』岩波書店、1953 年 第 54 頁

③ 河北：その三人以外でとくに印象深かったのはどんな方々ですか。

⁵⁴ 谷津有紀『河鍋暁斎の絵画表現論—《龍頭観音図下絵》(河鍋暁斎記念美術館蔵)に基づく技法再現模写を通して—』東京藝術大学大学院文化財保存学専攻保存修復研究領域(日本画)博士後期課程学位論文、2020 年

安田：これは私だけの考えかもしれませんが、二、三年後の寺崎広業さんの美人画ですね。毛糸の編物をしている「秋園」(ママ)とか、雑誌「都の花」の口絵に描いたものなど、顔の彩色がそれまでの人のと違うように思った。あれをみんな真似てするような気がするんです。

鐺木：私なんぞもちろん真似たんです。寺崎さんのが土台です。それまで先生のところで習ったのは胡粉のべた塗りで、それに臘脂の隈をとる。寺崎さんのは黄土の具でもって、そのうわずみを使ったり……。

安田：また胡粉をかけたり、複雑になった。

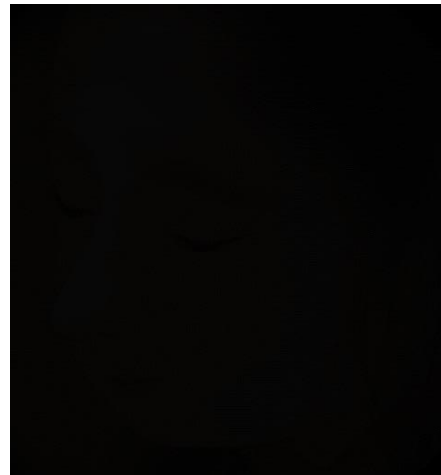
鐺木：その後我々のやっているのは寺崎さんに端を発している。(括弧と下線は筆者)

——河北倫明『巨匠との対話』春秋社、1984年 第55頁

これらの文章からは、寺崎広業が胡粉に黄土を混ぜた混合色をべた塗りした後、少量の臘脂で隈取をするという制作工程がうかがえる。このような肌の色は、写実的かつ自然な柔らか味を帯びた色である【図 3-11】。清方の話によると、その後の美人画はこの肌の色を基礎として発展したということである。

もし広業の人物画の肌色に関する改革が無ければ、近代美人画の発展は更に長い道の手を要する必要があるかもしれない。清方はこの改革の数多くの受益者の一人として、広業に対する感謝の念を抱いていたようである。

また、清方が著した『美人画講話』(1915(大正4)年)と『風俗画技法』(1941(昭和16)年)によると清方は、広業の肌の色に基づいて、自らの表現へと改良したことが分かる。それは、胡粉に黄土を混ぜた後、朱や臘脂の赤系絵具を入れて、その混合色を肌の色の下地とする。そして、朱、臘脂、少量胡粉(『美人画講話』は朱、臘脂、黄土)の混合色を薄くにして、頬を中心にはかすとい彩色手法であった。本研究の想定復元模



【図 3-11】『秋苑』寺崎広業(部分)

1899(明治32)年

東京国立博物館蔵

写は、清方の円熟期の作品を参考にしつつ、主に『風俗画技法』に記載していた彩色手法を参照する。

b. 服の色



【図 3-12】《築地明石町》現状模写（部分）
群色衿のムラ

《築地明石町》の模写を行っているとき、私は一つの問題に遭遇した。それは、衿の群緑色をどう表現したらよいのかわからなかったのである。天然群緑のみを用いて彩色を施していた時、岩絵具はその粒子の性質から絹糸の上に一回で均一に塗ることができず、2回目、3回目の彩色をしようとすると、湿った筆先がすでに塗ってある岩絵具の定着を緩めるために、最終的には不均一な色彩、筆跡だらけの絵具層が残ることになった【図

3-12】。大きな面積に色を塗る時に、単に岩絵具のみを使用して色彩を施すことが明らかに不適切であるということは想像に難くない。

そこで思い至ったのは、江戸時代の『本朝画法大伝』及び肉筆浮世絵において、具色が大量に用いられた例である。そこで粉末状岩絵具、染料系絵具をそれぞれ用いて、それぞれの色に胡粉を加えたサンプルを作成した。

サンプル制作を通じ、胡粉を加えると色の彩度は落ちるものの、胡粉を入れることによって、均質化して塗りやすくなり、最終的に均一な絵具層が形成されることが判明した。そして群緑に胡粉を加えることで、《築地明石町》の衿の群緑色を再現することができた【図 3-13】。



【図 3-13】群緑色の再現

(3) 小括

胡粉と膠の濃度の関係の観察を通じてわかったことは、膠の適切な量を確定してはじめて、胡粉が美人画に適したベースとして墨の線を受け止めることができ、それによってその後の工程を順調に進行させることができるということである。サンプル制作を通して、今回の想定復元模写に使用する膠濃度を 15% に決めた。

序章ですでに、具色の運用を通じて日本の在来絵具の色の領域は大幅に広がり、近代日本画の発展に対して多くの彩色の可能性を開いたことを述べた。上述の、胡粉とその他の色を混合して形成される具色が美人画の肌及び衣服の色に用いられたという推論によって更に証明されることは、昭和時代をはじめとする近代美人画において、具色の使用は大変重要な彩色手法であり、かつ多彩な美人画が形成される基礎となったということである。

第四章 《妓女像》の想定復元模写制作

第1節 下絵制作

第2節 彩色制作

第3節 小括

第1節 下絵制作

ここまでの絵絹と彩色の検討を踏まえ、《妓女像》の想定復元模写の本画の制作に取り組んだ。

当時《妓女像》の帝展の出品情報「(各) 縦五尺・横二尺六寸」⁵⁵から縦 151.5 センチ・横 78.7 センチと割り出した。現存する《妓女像》の絵葉書と《妓女像》下絵をデータ化して、それぞれ原寸大にプリントアウトした。下絵制作に着手する際、どちらを手本として選んだ方がよいかと悩んでいるところ、清方が《妓女像》を完成した翌年に、次のように発表した文章を見つけた。

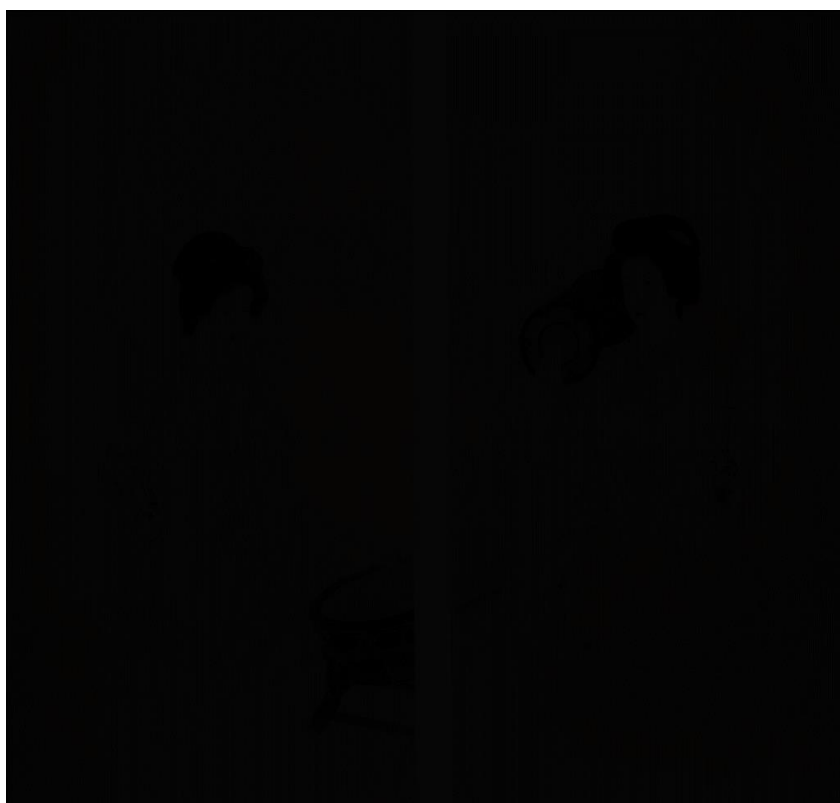
絵絹へかいたものは、丈四五尺のものであつたら、表装をする時縮みをかけると一寸ぐらゐは寸がつまる、西陣絹は殊に縮みかたがはげしい。

昔から、月や太陽は少し長めにかいて置かないと、仕立てて丸くならないと云っているが、人物の顔などは少し丸顔にでもかいたら甘栗のやうな顔になつて了ふ。だから枠張で見る時は相当長い顔、高い丈と思はれる程にかいている。⁵⁶

上述の話から、清方が使用する絵絹の縦方向に対して、表装によって大きく縮む事を念頭において、下絵をあえて長く描くようにしていたことが分かった。今回の想定復元模写も表装によって絵絹が縮み発生することを考慮し、模写の下絵は主に《妓女像》下絵を基づいて、『第15回帝国美術院美術展覧図録』（審美書院、1934（昭和9）年、第117頁）（以下、《妓女像》図録版）【図4-1】を参照し、線描を抽出した【図4-2】。

⁵⁵ 『鎌倉市鍋木清方記念美術館 収蔵品図録』（鍋木清方記念美術館叢書16）鎌倉市鍋木清方記念美術館、2014年 第221頁

⁵⁶ 鍋木清方「技法の話」『美の国』、1935年2月号 第20頁



【図 4-1】《妓女像》『第 15 回帝国美術院美術展覧図録』



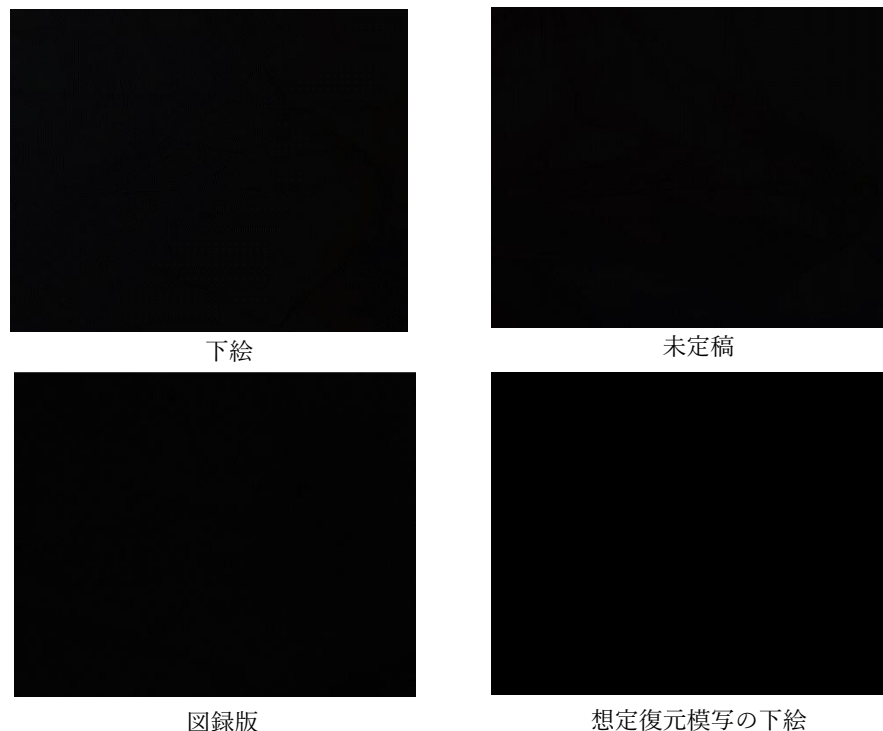
【図 4-2】《妓女像》想定復元模写の下絵

《妓女像》未定稿の作品調査により、その線描が下絵を忠実に写していることが分かった。一方、復元模写の下絵の整理を通して、帝展に出品した《妓女像》は下絵の線をそのまま写しているわけではないことが分かった。線描の位置を移動したり、衣紋線を修正、加筆したりしている部分が少なくない【図 4-3】。つまり、完成作を制作の時に、清方が下絵の線描に満足せず、最後まで息を抜かなかったことがうかがえる。

下絵の整理後、基底材となる絵絹の準備をした。《妓女像》（未定稿）の作品調査の際の写真を拡大して、絹目を推定した。昭和時代はすでに機械織り絵絹が広く流通していたと考え、現在市販の絵絹と比較した。そのうち「二丁樋重目」と未定稿に用いた絹の間に大きな差は感じられなかったため、本画にはこの絵絹を用いることとした。

次に、先述した《妓女像》（未定稿）の熟覧調査から、その絵絹がやや黄色味を帯びていることが分かり、絵絹をカリヤスの抽出液で軽く染めた後、炭酸カリウムで媒染した。

最後に、染めた絵絹を糊で木枠に張り込み、画絹には滲み止めとして膠水と明礬の混合水溶液である「礬水」^{ドーサ}を塗布する。鏑木清方の多くの著作及び初心者向けの技法書の中でも、ドーサの濃度の配合については詳しい説明がなかったため、清方の弟子である伊



【図 4-3】線描の変化

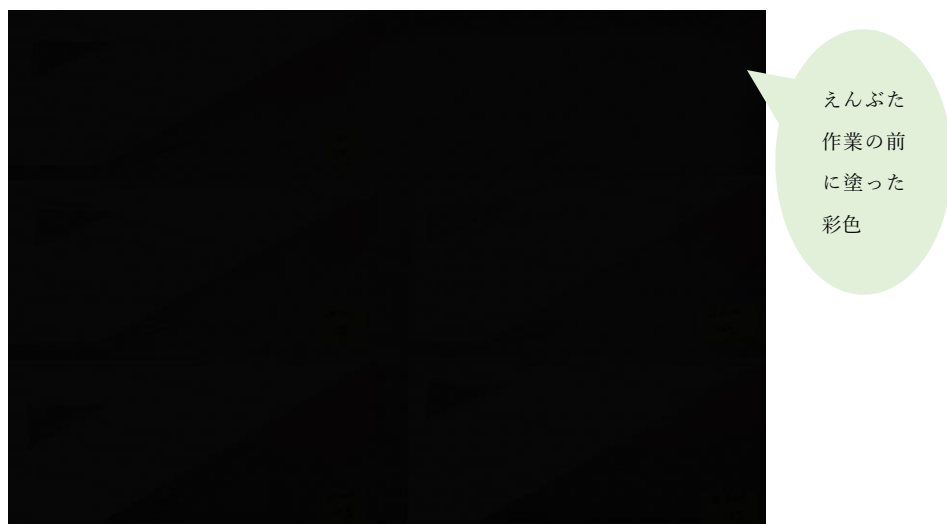
東深水の『美人画の描き方』⁵⁷を参考にした。ここに「礬水は水一合・膠一匁・明礬（生）〇・五分の割合でよい」と記載されていたので、180ml 水：3.75g 膠：0.19g 明礬で配合した礬水を作った。テストによって、この濃度が適切であることを確認した上で塗布した。

下絵は、木枠の内寸と同じサイズの木製パネルに張り込んで、木枠に裏側からはめ、絹本の半透明な性質を利用して、紙本に描かれた下絵を透き写して描くことが絹本作品の制作での一般的な方法である。

第2節 彩色制作

（1）えんぶた工程

未定稿の作品調査により、線描後、身体の実現（胡粉量し）を入れて、えんぶたで背景の実現という制作工程で推測したため、思わず下絵を透き写した後胡粉で人物に量しを入れた。しかし、えんぶた工程に入る前に、作業を止まってしまった。えんぶたに使用する粘着剤がすでに施された胡粉に影響を与える可能性が高くて、今までの作業順番が本当に正しいであろうかと思った。そのため、えんぶたについてサンプルを制作した。



【図 4-4】 えんぶたサンプル

⁵⁷ 伊東深水『美人画の描き方』崇文堂、1932 年 第 25 頁

サンプルの結果は、えんぶたされた彩色は元の色と比較するとやや濁るになったことによるえんぶた粘着剤としての布海苔や正麩糊にかかわらず、施された彩色に影響を与えることが明らかになった。つまり、制作工程が線描→えんぶた→彩色という順番はずであることが分かった。また、濃度が異なる正麩糊と布海苔で制作したえんぶたの張りやすさ、剥がしやすさ、繊維の残す状態、最終の効果により、今回のえんぶた紙は「薄美濃紙ドーサ引き 中肉」、粘着剤は4%の布海苔の抽出液を使用した。

紙は、布海苔を塗布すると伸びるので、大きな紙では本紙に合わせにくくなってしまう。そのため、紙を15~20cm角ほどの大きさに切ってから、下絵に被せて輪郭線を転写し、布海苔で絵絹に貼った【図4-5】【図4-6】。



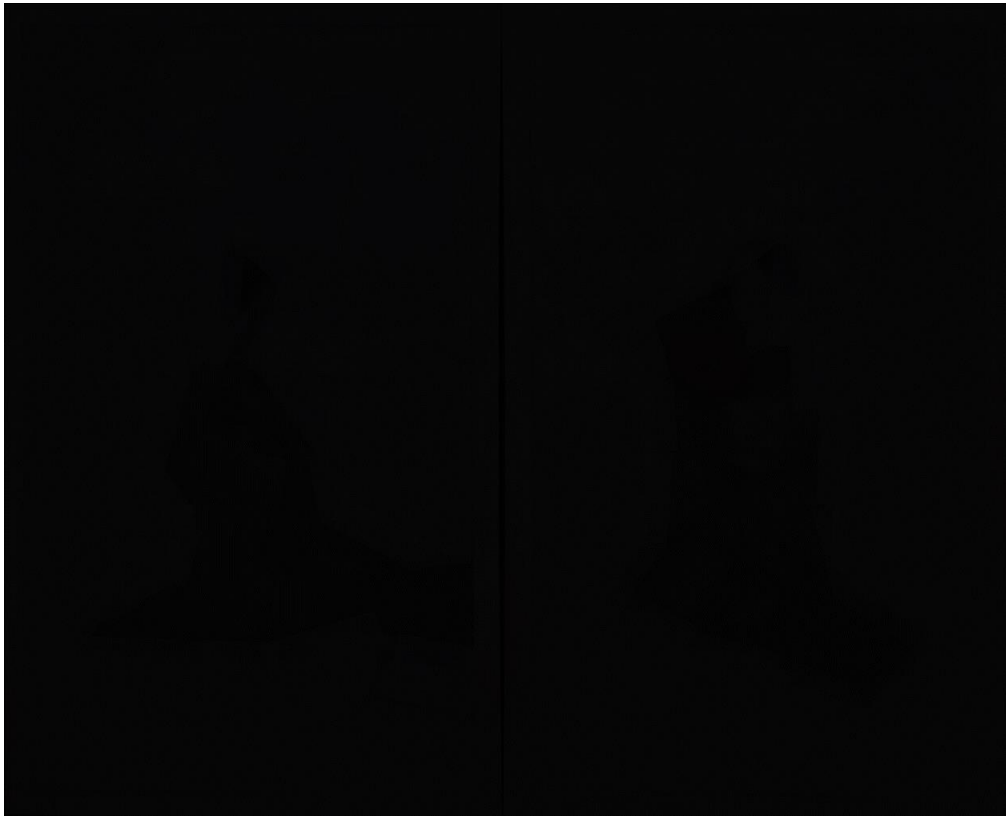
【図4-5】輪郭線を転写



【図4-6】えんぶた完成

そして、彩色表現の検討に取り込んだ。復元模写の参考資料として非常に貴重である。ただ、ここで注意しなければならない点として、昭和初期の彩色写真は乾板での撮影し、人工で彩色を補うことが一般的手段であるため、絵葉書の色彩は決して原作とは同じではないという意識を常に持っている必要である。

《妓女像》帝展絵葉書【図 2-5】の通り、人物と道具以外すべて余白であることが分かった。《一葉》【図 2-19】の乳白色の背景を参考し、胡粉、日本黄土、墨の混合色で背景を施した。面積が広くて大量な胡粉が必要であったが、たくさん胡粉を溶けると非常に沈澱しやすくなるため、背景色を塗る時に幅広い刷毛で混合色を混ぜながら塗った。しかし、この塗り方で作った色は刷毛跡が非常に目立ってで、均一な背景色にはならないことが分かった。そして、混合色をしばらく沈澱させ、上層にできる澄んだ部分（上澄み）のみ使って、刷毛跡とずらしつつ三、四回塗った後やや厚みが持つ均一な色になった。えんぶたがあるため、細部など気にせず大胆な彩色作業を行った。そして、一晩で放置して十分乾燥させる。



【図 4-7】背景色完成

次、濡らした筆でえんぶたに水分を与え、えんぶた紙を除去した。水分を浸透させ、紙繊維が残らないようピンセットを使ってえんぶたを剥がした【図 4-8】。絵絹に残った布海苔は後日の彩色のムラが生じる原因となるため、布海苔除去作業も慎重に行った。たっぷり水を含ませ、紙に吸着させて除去した。これを、一箇所につき数回繰り返した

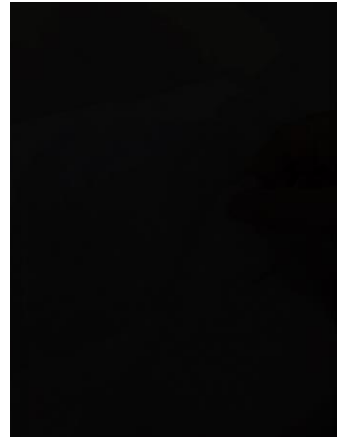
【図 4-9】。えんぶたを除去すると、人物のシルエットがはっきり浮かび上がってきた【図 4-10】。



【図 4-8】 えんぶた除去



【図 4-9】 布海苔除去



【図 4-10】 えんぶた除去後

（２）彩色工程

・服の色の表現

次、人物の彩色表現に取り込んだ。《妓女像》帝展絵葉書による、左幅の服は藤色と黄色が混在している着物である。右幅はあっさり水色の着物であることが分かった。両幅に使われている彩色がいずれも清方の愛用する色であるため、類似の服の色の原作を参考にした。【図 4-12、13】。

岩絵具の具色と染料系の具色どちらも藤色と水色の彩色再現できるだが、どちらに選択したのか検討した。背景色の制作の際、具色の上澄みのみ使用することで均一な色彩を得られたため、服の色にも同様に具色の上澄みを使用した。サンプルにより、岩絵具が沈澱しやすく、塗る回数により、お皿にある水分減少のため、沈澱した岩絵具が徐々に筆に多く持たされて、塗れば塗るほど色が艶やかになってしまふことが分かった。それに対して、染料系の具色の方は均一な色を重ねて塗ることにより、均一な色を得ることが分かった。そのため、服の色は下記のように染料系の具色を選択した。

左幅：（藤色）藍＋臘脂＋胡粉 （黄色）黄土＋墨＋胡粉

右幅：（水色）藍＋胡粉

肌の色は《妓女像》未定稿のように、胡粉の上澄みのみ平塗りした。髪はいくつかに区分して具墨で立体感を少し出すように暈した。【図 4-14】



【図 4-12】《花ふゞき 落葉時雨》（右隻）鏑木清方

1939（昭和 14）年 水野美術館 ©根本章雄

『特別展 鏑木清方—清くあれ、潔くあれ、うるはしくあれ—』

明都美術館、2019 年から転載

【図 4-13】《明鏡》鏑木清方 1931（昭和 6）年

茨城県近代美術館 ©根本章雄

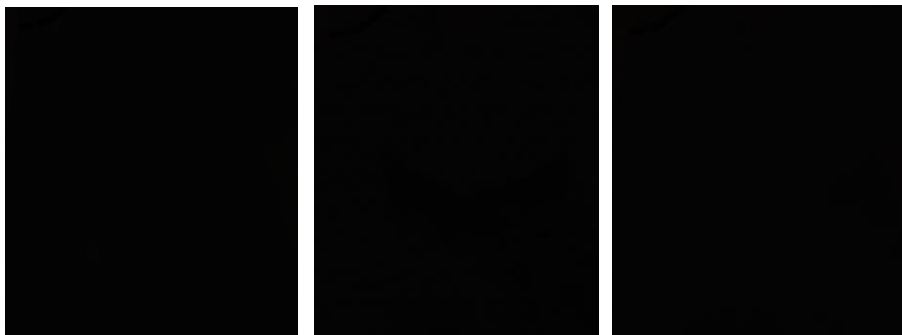
『特別展 鏑木清方—清くあれ、潔くあれ、うるはしくあれ—』明都美術館、2019 年から転載





【図 4-14】彩色途中

ここまでの服の色は均一になったが、腕や体の前後関係がはっきりしていない状態になっているため、薄い染料系絵具で少しずつ暈して調整した。具色で暈すと色ムラが生じやすくなるので注意を要した【図 4-15】。



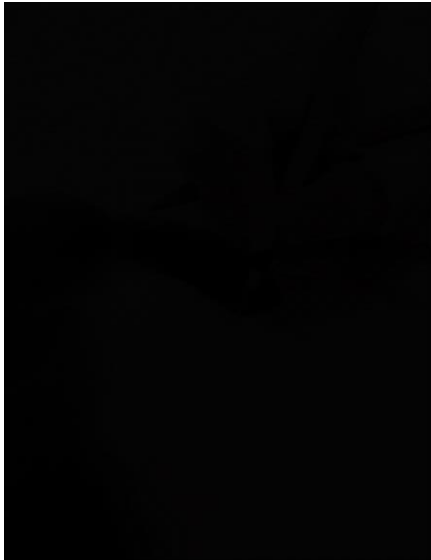
【図 4-15】位置関係を強調

・顔の表現

顔は胡粉の下地の上に、胡粉、黄土上汁、朱の上澄み、臘脂で混ぜた肌の色を数回に分けて塗った。髪の毛の生え際を越えたところまで肌の色を塗って暈した。

化粧した芸者の顔なので、頬の表現が清方のほかの作品よりやや艶やかに表現されていたと思われる。しかし、艶やかすぎると下品になってしまうため、慎重に描き進めた。溜まりができないように注意しながら、顔全体をたっぷり水で濡らし、朱の上澄みと臘脂の混合色をうっすら暈した。この工程を数回繰り返すことによって、自然な頬が表現できた【図 4-16】。

そして、具墨で眉、目を暈した後、朱の具でまず唇の全体を塗り、朱で唇の内側に色を付けた。最後に、額、鼻、顎、首の後ろに胡粉の上澄みで暈しを入れた。【図 4-17】。



【図 4-16】頬の色完成



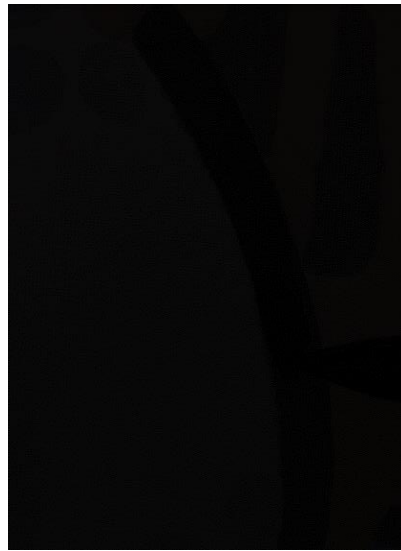
【図 4-17】顔の完成

・鼓の表現

鼓の部分は主に具色で表現した。具色の中の胡粉が少ないと被覆力が低下になるだけでなく、やや水っぽい具色がほかの具色に接触した場合、にじみに出てしまうことが分かった。一方、適切な胡粉で作った具色は滲まず、被覆力が持つようになった【図 4-18】。



【図 4-18】 具色に含めた胡粉の量によるにじみが出る場合がある



また、太鼓の赤い紐、木製の太鼓台、太鼓のバチはそれぞれ材質感が異なるという意識をもって、彩色表現にも差をつけた。清方の 1931（昭和 6）年《美人図》【図 4-19】の帯締めめの表現を参考にし、胡粉でやや盛り上げ、その上に、朱の具と藤黄の混合色で塗った。太鼓の台は朱の具と墨の混合色で彩色した後、黄土の具と墨で木目の筋を入れた【図 4-20】。

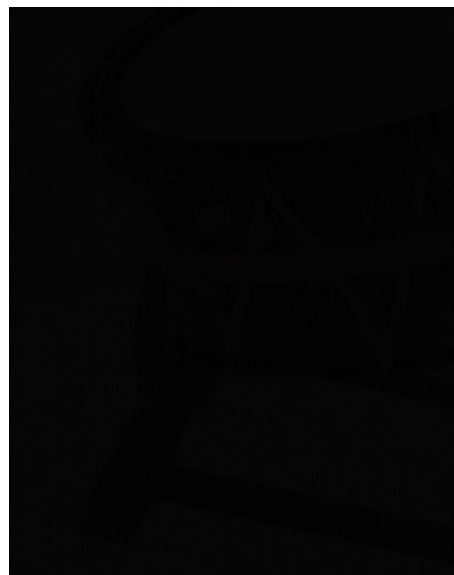


【図 4-19】《美人図》 簗木清方

1931（昭和 6）年

足利市立美術館蔵 ©根本章雄

『特別展 きもの』東京国立博物館、
2020 年から転載



【図 4-20】 太鼓の彩色表現

・文様の表現

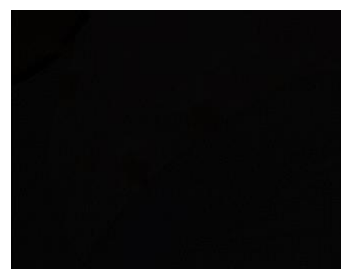
当時の写真には赤色や黄色に感光しないフィルムが用いられたものもある。その場合は現像した際に、その二色が相対的に黒く写る（帝展図録）【図 4-21】。また、色によって写らない色もあるため、文様を入れる際には絵葉書と図録も参照した【図 4-22】。



帝展絵葉書



帝展図録



想定復元模写

【図 4-21】 衿の文様



帝展絵葉書



帝展図録



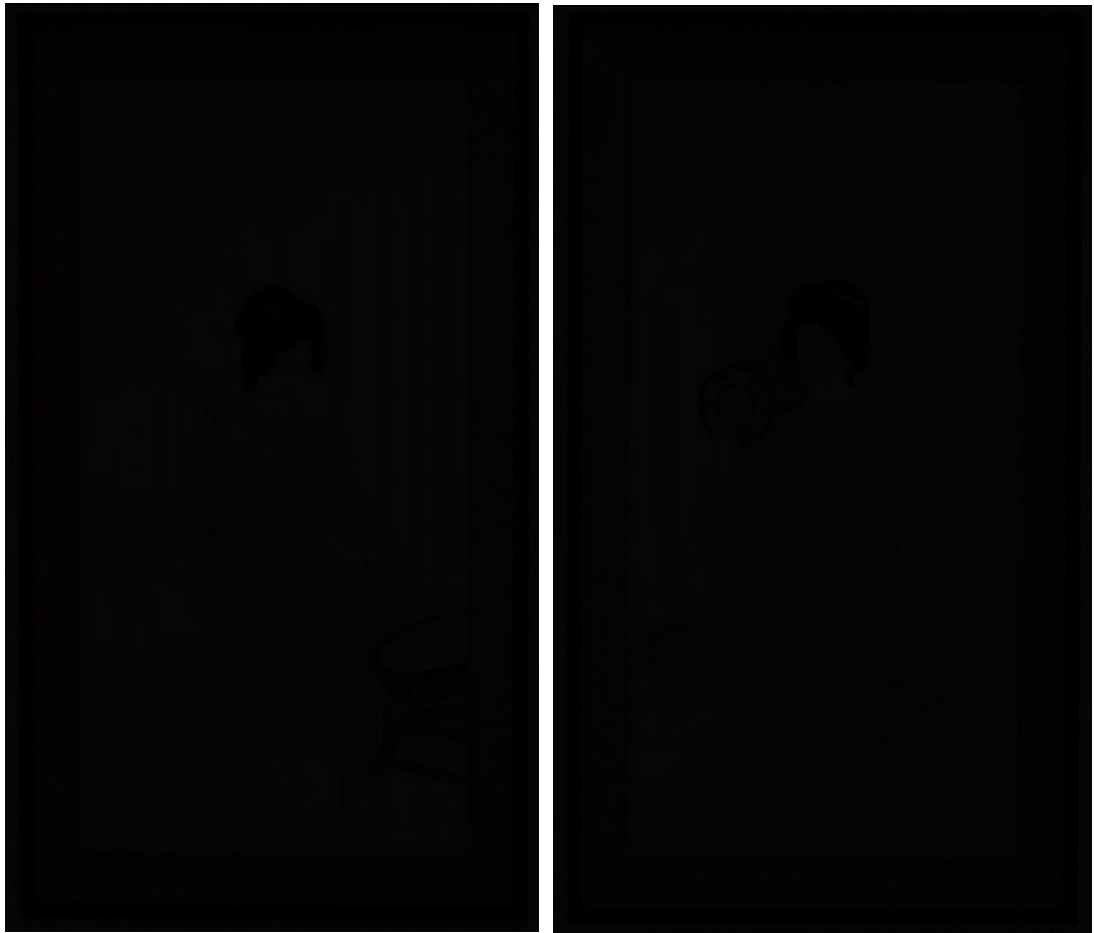
想定復元模写

【図 4-22】 着物の文様

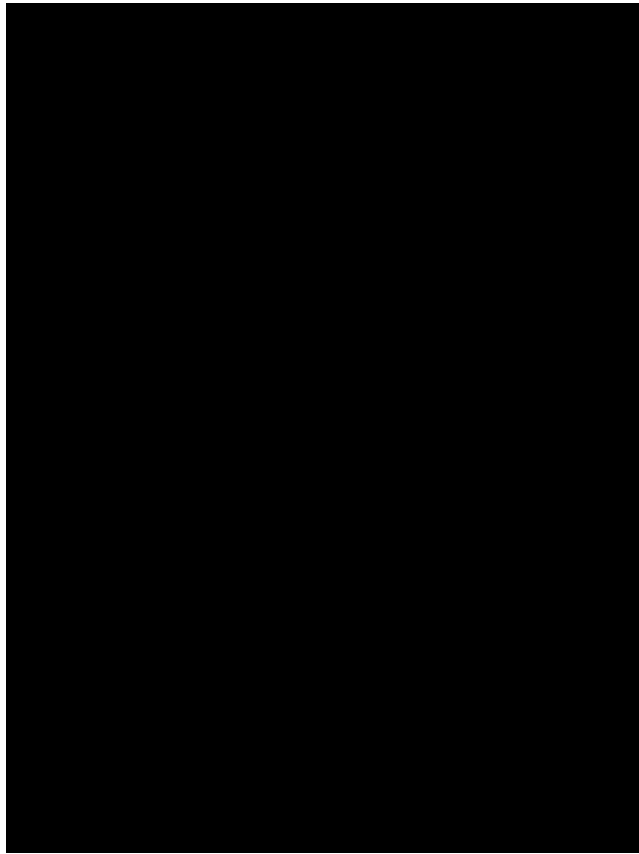
帝展図録により、右幅の水色の着物には縞模様が入っていることが分かり、水色の着物の色に馴染むように藍と少々の胡粉を混ぜた色で再現した。着物の起伏に従って文様を入れた。【図 4-23】



【図 4-23】 着物の文様



【図 4-23】 本研究での模写



【図 4-24】本研究での模写の部分

第3節 小括

ここまで《妓女像》の想定復元模写制作の実技的な内容を述べた。復元模写制作は基本的に鐙木清方が1941年に出版した『風俗画技法』に基づいて実践した。清方が述べた制作工程に従ってその有効性が確認された。中国で胡粉に触れたことがなかった筆者にとっては、想定復元模写は挑戦と試行錯誤の連続であったが、胡粉による色面、彩色と線描の関係をより深く理解することができたと思う。ここで制作工程を振り返り、小括としてまとめる。

・えんぶた

えんぶたについては清方の著述の中では見つけられなかったが、清方芸術の成熟期、あるいは昭和初期の日本画においても珍しくない絵画技法であることが分かった。えんぶたの実践によって、細部を失わず大胆な色彩表現が実現できた。

・胡粉の効果

胡粉の使用は、本研究の核心とも言え、復元模写によるすべての彩色表現は胡粉とは切り離せないものであることが分かった。

①下地：《妓女像》（未定稿）から、清方が服と肌の色を施す前に、それぞれ下地を作っていることが分かった。復元模写の実践から、胡粉の下地の有無によって服の色が微妙に変化することが分かった。また、胡粉の下地によって、肌の色を均一に施しやすくなり、発色もよくなることが分かった。

②具色：a、異なる材質の彩色表現も具色による表現ができた。

b、大面積の彩色の際、染料系絵具と胡粉の混合色の上澄みを使用した方が均一で理想的な色ができる。ただし、小面積の彩色の場合は、染料系具色に限らず、比較的細かい粒子の岩絵具も胡粉と混ぜることで具色として使用することが可能である。岩絵具の具色は、岩絵具だけのときよりも絵具の伸びと被覆力が良好になった。

c、胡粉に異なる性質の絵具を混合すると均質な絵具が得られる。例えば、清方の『風俗画技法』に書いたのように、髪を塗る時、具墨に少々白群を入れることで、薄い青味を帯びる黒色を得られる。

d、胡粉は、絵具に加えることによって彩度を調節できるが、染料系絵具と岩絵具では、その具色の発色傾向に違いがあった。絵具と胡粉の活用によってより豊かな彩色を得られることも実技から体験した。

・彩色層の厚さ

胡粉、具色を重ね塗りすることで、より厚みを持つ胡粉の彩色層を得られた。厚さがある程度までになると、胡粉の彩色層は粉質という特性から脱離するようで、最初にじみやすい色層から徐々に安定性を持ち、一定の光沢を伴う彩色層へ変化した。水で濡れても色を塗ってもムラが現れないことが分かった。このことから、近代美人画の制作において、胡粉の彩色層の厚さの重要性が裏付けられたと言えるだろう。

・線描

復元模写の途中、最初に引いた線描は彩色に被覆され、線描の存在がほぼ見えなかった。しかし、最終段階において、線描を描き起こした後、彩色と線描は融合かつ分離するような二つ観賞形態が形成した。すなわち、近距離で鑑賞すると線は色の上に見え、主導的な役割を果たした。遠距離で鑑賞すると、色は線の上に見え、主導的な役割を果たした。鑑賞距離の変化により、色と線の関係も視覚的に変化することが分かった。このことより美人画に一層のおもしろさを添えたのである。

終章 近代日本画の美人画における胡粉を活かした賦彩表現

第1節 近代日本画の美人画における胡粉の賦彩表現

第2節 近代日本画の美人画における賦彩と線描の関係

第1節 近代日本画の美人画における胡粉の賦彩表現

近代日本画における美人画は、明治後期には素地を活かした墨の濃淡やぼかしによる立体的な表現が基礎になっているが、昭和初期までには明るい色彩による平面的な表現を確立していく。明治期と昭和期の清方作品の模写を通して、この変化に介在しているのが「胡粉」であることが分かった。昭和初期の美人画の特徴の一つに平明な色彩表現が挙げられる。そうした平明な表現は、胡粉や胡粉を混ぜた具色という不透明色によって生み出されたものである。昭和初期、当時の日本画の彩色について下店静市がこのように述べた。

どうしても年代の若い作家の方が清新な感覚の色を用ひてゐるのであります。

それから恠う云ふ傾向は、西洋画の影響なのであるまして、その結果は、日本画の絵具、殊に岩物と普通に云はれてゐる群青や緑青の使用法を変革する事にまでなつてしまつたのであります。

この事については前にも少し申述べておきましたが、要するに、岩物は、同じ群青でも、紺青と群青と白群とでは、それぞれ粉末の粗さの分子がちがつてゐます。即ち色の濃いもののほど分子が粗いのでありますが、さう云ふものを、他の分子のちがつた岩物と混合して使つてゐる。群青の種類と云ふものはさほどでもないが、緑青となると大変種類が多い。さう云ふものに胡粉を混じて、多種多様な中間色を使ひます。そしてやわらかい、こまやかで、微妙な色調を出さうとするのであります。

(下線は筆者)

——下店静市「技法雑話(六) 八 着彩法概観」『邦画』第二巻第六号 昭和10年 第17頁

西洋画の色彩表現の影響を受けて、日本の伝統画材の色数の少なさを補うために、胡粉や胡粉による具色の彩色表現が最大限に活用されていたことがうかがえる。染料系絵具であっても、岩絵具であっても胡粉と混ぜることで豊かな中間色が得られ、そして古典絵画の復興の影響を受け、微妙な色調を帯びた色面による新たな日本画様式が生まれ

た。「日本画における胡粉の存在はあたかも主食の如く白米も如くともいへます⁵⁸」と述べたように、昭和期の日本画において胡粉は欠かすことのできない重要な色材となっていた。

現在、日本画の色材は混色に不向きであるとする解説を見かけることがある。しかし、色材の混合は日本画において古くから使われてきた彩色手法であった。今回、本研究は近代日本画における美人画の研究を通して、胡粉に代表される不透明色を使った彩色技法の役割と効果を再考することができた。胡粉の役割の再考は、透明色を多用する現代中国画と不透明色の効果を活かした近代日本画という、異なる東洋絵画様式の相互理解に可能性を開くものだと考える。

第2節 近代日本画の美人画における賦彩と線描の関係

日本絵画と中国絵画にかかわらず、線は非常に重要な存在であるが、第二章第三節「修行期から円熟期への技法の変遷」（第60頁）で述べたように、清方が画業前後期において線描に対する観点は変化するようになった。そして、『妓女像』復元模写の制作により、最初に引いた線描は彩色に被覆され、その存在がほぼ見えなくなった。しかし、最終段階において、線描を描き起すと、彩色と線描は均衡のとれたものとなった。このことにより、鐙木清方作品をはじめとする昭和初期の日本画が、彩色は線描に従属するという旧来の認識から脱し、線描と彩色が相乗効果をもって共存するという関係性を新たに築いたということが分かった。

また、1933、1934（昭和8、9）年で刊行した『日本画新技法講座』において、清方と親交があった松岡映丘の「色彩論」の記述が非常に興味深い。

この考へを前提として論ずるならば、線條と色彩とは、絵画の構成的要素として、相伴なふ事は伴ふが、謂までもなく、其表現的役割若くは表現的効果が常に相半するものではない。そこに線が特に活動する場合の表現には、色彩は自然従ならざるを得ない。又この場合と反対に、色彩を本位とするに表現にあっては、線は、それ相応に自身の活動を落し控えねばならない。例へば、淡彩を以て表現を企図する場

⁵⁸松吉秀雄「胡粉の話」『美術探索』第百七号 1950年7月

合には、線の役割は自然大きくなり、随って線による効果も自然多くなって来る。つまりここでは、線描本位に構成されるのである。又これと反対に、表現の方法形式が、濃彩を本位とする場合には、線の持つ役割の範囲は自然狭くなり、或場合には単に対象の輪郭を示すに止るかも知れない。

線條と色彩との関係については、線條も色彩も、絵画を構成する要素としては、線が主で色が従だといふ如き一定の主従関係のない事が明らかになった。この二つの要素は、孰れも、その場合に随って、線が主となり色が従となり、又色が主となり線が従となる。つまり、此二つのものの一つが、その場合々に主となり得る事によって、一つの画面の中で、此二つの要素は融合されて、その絵画的構成が完ふされるのである。

映丘の主張および清方の実践は、昭和初期の日本画の発展の方向性を示したが、戦争の勃発と敗戦によって、残念ながらその発展はやむを得ずとどまってしまったのである。今まで注目されていなかった、昭和期の日本画における彩色と線描が共存した絵画表現を見つめなおすことで、彩色に偏った現代日本画、透明色と線描に偏重している現代中国工筆画には再考の余地が生まれると考える。

補論 中国画における白色顔料

第1節 中国画における彩色

- (1) 中国画の胡粉
- (2) 中国画における透明色と不透明色の使用
- (3) 現代中国工筆画における彩色の発展

第2節 中国画における「蛤粉」（貝殻胡粉）

- (1) 建築材料としての「蛤粉」
- (2) 「蛤粉」の誤伝
 - ① 製造方法の誤伝
 - ② 中国絵画において「蛤粉」という白色顔料の誤認
- (3) 中国絵画における蛤粉の応用

第1節 中国画における胡粉

(1) 中国絵画の「胡粉」

「胡粉」は、その名称に「胡瓜（きゅうり）」「胡椒（こしょう）」と同じく「胡」という字がついており、多くの人が西域の異国由来で、異民族の産物がシルクロードを経由して中国にもたらされたものだとして黙認している。しかし深圳博物館館員肖浪は、古代文献の比較を行うと同時に、胡粉が中国のかなり広い地域で使用されていたという事実も合わせて、胡粉は西域独自の物ではなく、かつシルクロードの敦煌貿易市場は地理的に中国と西方を結ぶ南北の道の要害に位置しており、胡粉の出所は単純に外来かそれとも土着の産物であるかという点のみでこれを論ずることはできないとしている⁵⁹。

中国古代文献の記載から、胡粉及びその関連物質の科学的本質は、鉛酸化物及びその化合物の混合体であるとわかる。その主成分は「塩基性炭酸鉛」である。早くも後漢時代の人々は胡粉の化学反応を把握していた。

宋・元豊年間の『太平惠民和劑局方』（巻六）には「神効胡粉円」の記載があり、胡粉、阿膠各四十両を用いるとする。明代『本草綱目』（巻八）には、「粉錫。神農本草経では下品」という項目があり、その中で胡粉を配合すべき多くの病症を記し、例えば小児の腹部膨満感、関節損傷・骨折、皮膚のひっかき傷等が挙げられている。特に重要な事は、本書は胡粉の別名をほぼすべて収録しており、「注釈には解錫、神農本草経に鉛粉、本草綱目は鉛華、本草綱目に胡粉、陶弘景に定粉、薬性論に瓦粉、湯液本草に光粉、日華子本草に白粉、湯液本草に水粉、本草綱目に官粉。」（釈明解錫、本経鉛粉、綱目鉛華、綱目胡粉、弘景定粉、薬性瓦粉、湯液光粉、日華白粉、湯液水粉、綱目官粉）とある。上記文献から、胡粉は古代に相当長期間に亘って一種の薬物とされ、早期には一種の美容効果を有する日用品・薬品として市井で取引されていたと知ることができる。

その他に、胡粉には絵画の顔料という役割がある。貝殻胡粉や他の鉛化物の名称と混合する恐れがあるため、本研究では鉛化物の白色顔料を習慣語で「鉛白」と統一に称する。

⁵⁹ 肖浪「顔料中の奢侈品「胡粉」考辨与敦煌文書再解釈」『中国伝統色彩学術年会論文集』中国芸術研究院美術研究所編、2017年 341~354頁

鉛白はきめ細やかな質感を持ち、被覆力が強いという特徴を持っている。早くは秦兵馬俑の彩色⁶⁰から鉛白の存在が発見されており、その後、西安の東漢墳墓壁画⁶¹、陝西省の唐墓壁画⁶²、深圳博物館所蔵の唐代の俑⁶³等から鉛白が発見された。このほかに、建造物の装飾にも鉛白使用の記録と実例があり、例えば北京の先農壇の内壇及び慶成宮後殿内⁶⁴、北京普渡寺⁶⁵等が挙げられる。

また、敦煌莫高窟壁画の科学分析の統計結果からは、北凉、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元、清等、11 王朝時代の洞窟から鉛白の存在が発見されたことがわかる⁶⁶。中国絵画の支持体が壁画から絹や紙へ変遷しても鉛白が白色顔料としてよく使われている。

2014 年、中国研究者たちは明代の作品一幅について蛍光 X 線分析⁶⁷で顔料調査を行い、「白色顔料の一部が黄味を帯びている」とし、「鉛が主である」と確定された⁶⁸。このほか、日本でも中国絵画の中の白色顔料に関する分析が行われている。2013 年杉本欣久の測定・作表、竹浪遠記録・執筆の調査報告書に注目した⁶⁹。蛍光 X 線分析装置で日本に収蔵されている 10 点の中国絵画について白色顔料の元素分析が行われている。調査作品は南宋後期作品 1 点、宋末元初作品 1 点、明代作品 2 点、清代作品 6 点であった。絵

⁶⁰ 李亜東「秦俑彩絵顔料及秦代顔料史考」『考古与文物』、1983 年第 3 期 62～65 頁

⁶¹ 徐軍平・魯元良・宋朋遥等「東漢墓壁画制作工藝初探」『文博』、2009 年第 6 期 211～215 頁

⁶² 張群喜「唐墓壁画顔料分析与研究」『唐墓壁画研究文集』三秦出版社、2001 年 411～419 頁

⁶³ 盧燕玲「館蔵唐代彩絵人物俑顔料分析与修復保護」『文物保護与考古科学』第 23 卷第 4 期、2011 年 64-70 頁

⁶⁴ 康葆強『先農壇古代建築彩絵顔料分析研究報告』北京大学、2003 年

⁶⁵ 康葆強『北京普渡寺古代建築彩絵顔料分析研究報告』北京大学、2003 年

⁶⁶ 王進玉・王喆「敦煌石窟芸術中鉛白顔料応用与変色問題的研究」中国伝統色彩学術年会論文集、2018 年 245～259 頁

⁶⁷ 蛍光 X 線分析 (XRF: X-ray Fluorescence) は照射 X 線により発生する蛍光 X 線を検出し、エネルギーや分光結晶で分光することによって、元素分析や組成分析を行う手法である。

<https://www.mst.or.jp/method/tabid/168/Default.aspx>

⁶⁸ 王歆歆・程愛民・馬清林・王治涛・王昌燧「一幅明代水陸画顔料的分析鑑別」『敦煌研究』、2014 年第 5 期 119～124 頁

⁶⁹ 竹浪遠・杉本欣久「蛍光 X 線分析による黒川古文化研究所所蔵の中国絵画の白色顔料について」『古文化研究』第 12 号、2013 年 134～159 頁

画様式としては、宋代山水画、寧波の仏画、明代の院体花鳥画、呉派文人画、清代正統派、西洋渡来画家、揚州八怪の花鳥画、洋風中国画等が含まれている。

最終的な分析結果で示されたのは、調査を行った 10 点の中国絵画作品の中で、後世の人による補彩を除いて、全作品の白色顔料はすべて鉛白であるという結果であった。同時に報告書の中では、鉛白は黒く変色するという古人の言はあるものの、これらの各時代の絵画作品では鉛白の変色現象は見られないことから、おそらく鉛白の製造技術の改善と、画家がその使用法に精通していたゆえの結果であろうと推論している。そして、中国絵画における鉛白の使用は歴史的に長期間に亘り、範囲が広いという基本的特性が確認された。

上記の科学研究の結果によって、鉛白は中国絵画において重要な白色顔料であるということが裏付けられた。注目に値することは、壁面、紙本、絹本にかかわらず、支持体が異なっても鉛白は白色顔料としてのみ使用されるのではなく、多くの場合染料系絵具又はその他の粉末不透明色絵具と共に混合して使用されることである。

(2) 中国絵画における透明色と不透明色の使用

中国古典絵画の彩色の形成は、魏晉南北朝時代の絵画様式の基礎の上に、唐代に至って完成段階に近づいた。一方、唐・五代の頃から中国絵画は絵画変革の転換期を迎え、絵画の支持体の主流が壁面から絹本・紙本に移ると、不透明色を主とする絵画様式は徐々に、不透明色と透明色が併存する絵画様式に転換されてゆき、そして宋代・元代以降は、「色彩」と「水墨」の競争に発展した。これらの変化が中国の絵画技法に大きな変革をもたらした。

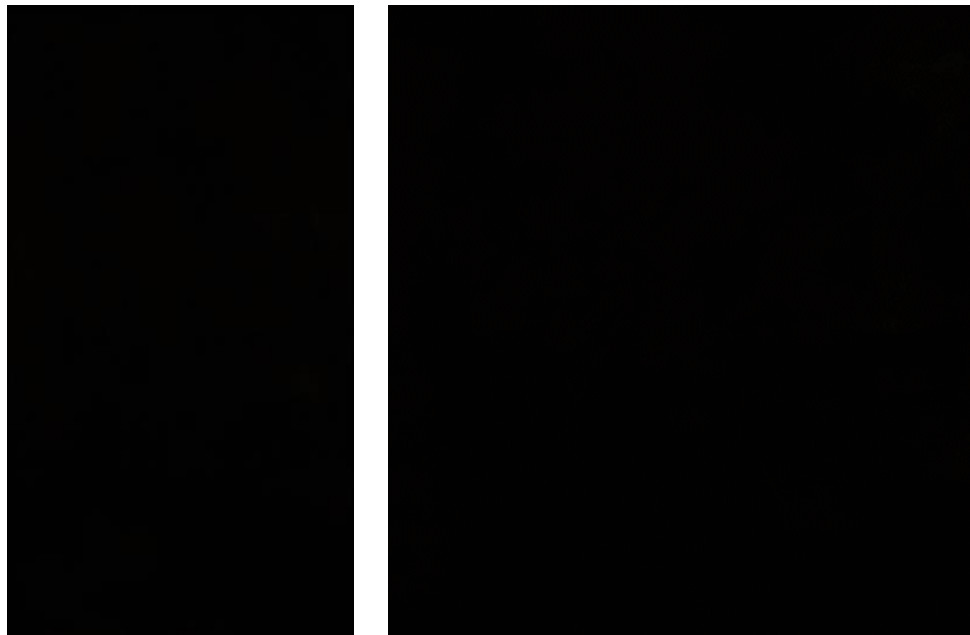
「白」は中国絵画においては「五色」の一つであり、不透明色が主であった壁画時代に使用された白色顔料は、主としてカオリン、白亜、石膏であったが同時に鉛白も一部に使われた。最初は土の壁面と彩色の絵画の間の基底材として用いられ、その後に白色顔料としての役割と、同時に混合色としての役割を持つようになった。『周礼・考工記』⁷⁰の中に「絵を画く事は素を後に工夫する」(画絵之事後素功)とあるが、その意味は、

⁷⁰ 戦国時代に編纂され、中国最古の技術書である。

白色の顔料を用いて最後の仕上げをおこなうということである。清・戴震が「素とは白色である、最後にこれを塗るのは、それが汚れやすいからである」(素, 白采也, 後布之, 為其易汚漬也⁷¹)と解釈した。画面の中の白色が重視されていたことがうかがえる。

壁面から絹本・紙本の絵画に代わった後は、「骨法用筆⁷²」(骨格のしっかりした線で対象を描写する)が徐々に絵画の主役となり、「随類賦彩」(対象に従って色を付ける)はその後になった。唐以降は染織技術の発達につれて、染料系絵具が徐々に絵画に利用されるようになることで、その後の中国絵画の様式は、透明色と不透明色を両方用いて完成されてゆく。

例えば五代の《丹楓呦鹿図》【補論-1】は典型的な一例である。不透明色を用いて遠方の樹林を描く一方、画面の主体である鹿は墨を用いて没骨法で描かれており、画面全体にほぼ余白がなく描きこまれているが、離れて眺めると、鹿は大きな面積を占める森の色彩に埋もれそうになっており、視覚的に不調和な感覚を受ける。この時代、正に壁画から絹本・紙本への転換期にあった中国画は、おそらく発展の過程において絶えず試みと改善を行っていたと考えられる。



【補論-1】《丹楓呦鹿図》筆者不詳 五代

絹本著色 118.5×64.6cm 台北故宮博物院蔵

⁷¹ (清) 戴震『考工記図』卷上 清乾隆紀氏閣微草堂刻本

⁷² 南朝齊・梁の謝赫による画論『古画品録』に始まる6種法則：「気韻生動」、「骨法用筆」、「応物象形」、「随類賦彩」、「経営位置」、「伝移模写」である。

また、宋代《出水芙蓉図》【補論-2】を例にとれば、画面の中で明確に見られるのは、不透明色で構成された蓮花と葉である。目立つ線描が無く、色面を主とする絵画様式である。注目すべきは葉の部分であって、単一の不透明色では微妙な彩色層が表現できないために、透明色と不透明色を重ねたものと推測される。

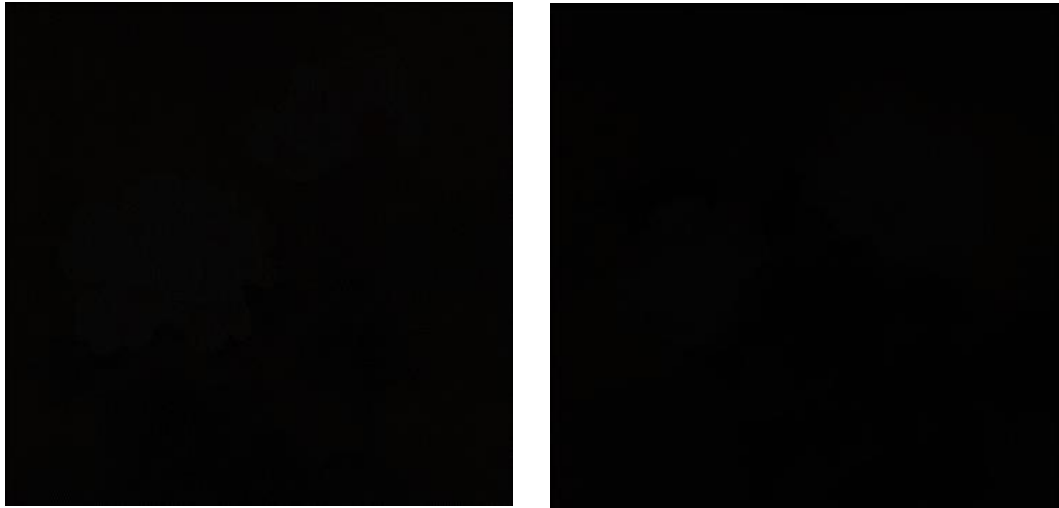


【補論-2】《出水芙蓉図》筆者不詳 宋代
絹本着色 23.8×25cm 北京故宮博物院蔵

中国古代絵画の顔料に対して科学的調査とともに模写制作による検証を行った研究の中で、代表的な研究は、東京藝術大学大学院保存修復領域（日本画）の石井恭子が2014年に発表した「李迪筆国宝「紅白芙蓉図」についての研究」である。2011年に石井は南宋院体画⁷³の代表作《紅白芙蓉図》⁷⁴【補論-3】に対して高精細撮影と科学調査を行っている。作品の中で使用されている白色顔料が鉛白であることが確認されたと同時に、鉛白を用いた紅白芙蓉の花の部分にそれぞれ「裏彩色」の着色技法が用いられていることが確認された。裏彩色の絵画的効果は絵絹の表側の色に影響する。このことにより表に施された鉛白と辰砂（不透明色）と臘脂（透明色）の混合色が画面に一層豊かな色彩関係をもたらしている。

⁷³ 中国における宮廷画家の画風。伝統を重視し、花鳥や山水など写実的で精密に描くのが特徴。

⁷⁴ 李迪は南宋の孝宗・光宗朝から寧宗朝の前期、すなわち12世紀後半に活躍した宮廷の画院画家である。《紅白芙蓉図》は写実的で細緻な表現は秀逸であり、南宋院体花鳥画の最優品である。各幅に「慶元丁巳歲李迪画」の落款がある。



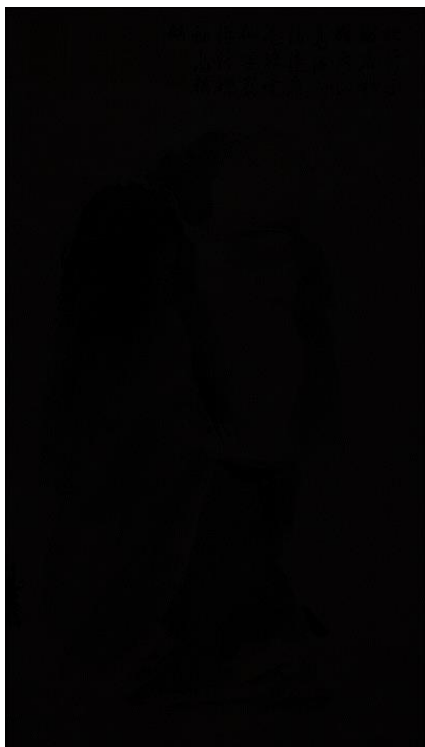
【補論-3】《紅白芙蓉図》李迪 南宋
絹本着色 各 25.2×25.5cm 東京国立博物館蔵

更に、作品中では葉、花のつぼみ等の部分に施された緑青及び酔芙蓉の花弁上の朱色について、これらの鉱物顔料の色層はとても薄く均一であり、かつ微妙な色彩の変化があることが指摘された。模写を通して、透明な染料絵具と、不透明な粉末状絵具を重ねることで、それぞれの色相や飽和度の不足を補って、極めて薄い彩色層であっても豊かな色彩の変化が表されているという検証をした。そして石井の指摘によれば、表に描かれた墨の線は、絵絹の背後からの裏彩色によってくっきりと引き立たせられているが、その後模写を行う中で、墨の線がほんの少しの鉛白で覆われることで、墨の線はより柔らかな視覚効果を得られたとのことである。

石井の科学調査および模写実践による読解によって、南宋時代の院体画は彩色と線描を併用し、かつ透明色と不透明色を併用するという絵画様式であることが分かった。そして鉛白は重要な白色顔料として、不透明な色彩を作るのに必要な中国絵画における軽視できない役割を果たしているといえる。

《紅白芙蓉図》は宮廷画院派の代表作ではあるが、皇帝個人の好んだ絵画は必ずしも当時の文人墨客の好みとは一致しておらず、同時期に出現した「減筆体⁷⁵」もまた南宋時代に最高峰を迎えた【補論-4】。そのような絵画は、漢代の画像石や墓室壁画においてす

⁷⁵ 東洋画の技法の一つ。元来は書道における省筆、略字の意であったのを絵画に応用したもの。写意的、象徴的表現を目的として用いる。唐末、五代の水墨画にその萌芽がみられ、宋代の梁楷の画風において完成。その絵は水墨画、白描画が混然と融和した独特の減筆体の作風を示した。



【補論-4】《潑墨仙人図》梁楷
南宋 紙本水墨 48.7×27.7cm
台北故宮博物院蔵

でに基本的様式を備えており、唐代の仕官した文人画家たちは漢の絵画に再び注目し、宋時代の間にも徐々に隆盛となった。「多数派」である文人画の発展につれて、「少数派」である院体画は冷遇され、この過程であたかも不透明色は文人画興隆の犠牲となったようであり、それにとってかわったのが透明色の染料系絵具であった。

中国の絵画史上において、透明色は十分に重要な存在である。鉱物顔料（不透明色）の性質とは異なり、染料絵具は非常に強い親水性を持ち、したがって透明性・流動性・浸透性を持っている。このような特性は墨の特性と正に同じである。つまり、染料系絵具は墨を用いるのと同じように使用することができ、墨と同じようにぼかし、にじみの効果を出すことができる。逆に、鉱物顔料あるいは不透明色

を使用するためには煩雑な膠練り作業が必要で、内心の情感の表現を追求する文人たちは、このような使用が複雑なものには興味を覚えなかった。すぐに用いることができる染料系絵具の方が彼らの色彩に対する基本的要求に合致していたのである。このように、墨の特性に似た染料系絵具は、その後継続して中国絵画の色彩において主要な位置を占めることになった【補論-5】。

しかし、当時彩色を中心とした絵画がすべて不振であったというわけではなく、民間では依然として流行していたのであるが、ただ文人の好みは新たな形式に代わり、その後も絶えず発展を続けたのである。明代の仇英の作品は依然として宋の院体画の謹厳な風格を保ち、濃厚な色彩を用い続けており、後には作品の



【補論-5】《八花図》（部分）「牡丹」銭選
元代 紙本著色 29.4cm×333.9cm
北京故宮博物院蔵

中に文人的情感が溶け込み、明代の重要な画家の一人となった。一色ずつ彩色を塗り重ねてゆく《紅白芙蓉図》のような絵画様式は、清の宮廷において連綿と続けられていたが、文人画が主流となる清代画壇では濃厚な彩色となる作品が「俗」の部類に陥っていた。

紙すき技術の成熟と発展に伴い、生宣紙（未加工画仙紙）と大型の毛筆が清代の画家に広く用いられるようになった。生紙は筆墨のにじみの面白さを尽くすことができ、大型毛筆は心の赴くままに描くことが可能で、より一層「写意⁷⁶」の趣に近い【補論-6】。このような水墨による写意画が圧倒的である潮流の中で、中国美術史上はじめて、「工筆」「工筆画」という概念が提示されたということは、そのような絵画様式がその時なお存在していたということを示している。

但し、清代の民間の工筆画においても、当時の色彩理論を厳密に守っている。一つは「清新」（爽やかで生き生きとしている）、「淡雅」（あっさりとして品がある）に対する芸術的追及であり、もう一つは「色彩」と「筆墨」（筆法・墨法）との関係においては後者が尊重されることである⁷⁷。

葉以照は『論画脞説』の中で以下のように述べる「画は精神を伝えることが貴く、そ



【補論-6】《牡丹》黄慎

清代 紙本水墨 33.5×45.9cm

台北故宮博物院蔵

の形が貴いのではない。貴いのは墨・筆の運びであって、彩色が貴いのではない。そして、山水すなわち天地の靈気について、その精神ではなく形を伝え、墨・筆の運びが無く彩色だけがされているとなれば、色塗りの職人と何の異なるところがあるか」

（画貴伝神而不貴貌形；貴運墨而不貴填彩。且山水乃天地

⁷⁶ 事物を描写するだけでなく、対象から誘発されたものや、絵に託そうとする画家の心意を描写すること。このような絵を写意画という。

⁷⁷ 牛克誠『色彩的中国絵画』湖南美術出版社、2002年

之靈氣，若不伝神而貌形，不運墨而填彩，与操工彩匠何異哉⁷⁸⁾。あるいはこれが、不透明色を用いて描かれた工筆画が清代の絵画で軽視された原因かもしれない。そのような絵画は職人の作品と同等であると考えられたからなのである。

このほか、清代は画面の中の「粉」に対しても禁忌があった。いわゆる「粉」とは、絵画の中で白色顔料を用いること、又は顔料中に白色顔料を混ぜた中間色のことである。このような白色顔料は往々にして鉛白を指している。水墨画の隆盛時期にはこの「白色」も自然に「色彩」の一種として分類されたのである。陶元藻『越画見聞』には画家経綸（字は崑叔）について、「その描く人物美女、花卉禽魚、粉を用いないものはない。これによって彼を軽んずるものもいる。ところが古画は本来多く粉を使っていたのである」（所絵人物美女，花卉禽魚無不用粉。或以此輕之。豈知古画原多用粉⁷⁹⁾）と述べられている。その後、陶元藻は唐代の鄭虔、薛少保の粉絵を列举した。その目的は、古画は本来粉を多く使用していたということを説明するためである。このような批判を交えた記載によって、清代画壇の色彩に対する態度を知ることができる。このような不透明な白色顔料を用いた作品が当時は重視されず（「これによって彼を軽んずる」）、したがって陶は歴史上にこのような絵画の史料的根拠を探さざるを得なかったのである。

清代が「粉」（鉛白を主とする白色顔料）を軽視したという問題について、筆者の見解では主として以下の二つの原因がある。

その一つは、水墨画の大きな特徴の一つである「計白当黒⁸⁰⁾」（白を計りて黒に当つ）である。つまり、余白も「筆墨」と同様に、墨を用いてはいないものの画面構成の中で重要な構成部分だということである。『周礼・考工記⁸¹⁾』の中にある「絵を画く事は素を後に工夫する」（画絵之事後素功）と異なるのは、清代の絵画における「白」は、描かれたものではなく、紙の素地と水墨を巧みに用いて「残して」形成された点である。一見無心に描かれたように見えても実は巧みな独自性があるというところが、水墨画の魅力の一つである【補論-7】。

⁷⁸⁾ 盧輔聖主編『中国書画全書 第10冊』上海書画出版社、2000年 819頁

⁷⁹⁾ 盧輔聖主編『中国書画全書 第10冊』上海書画出版社、2000年 774頁

⁸⁰⁾ 清・鄧石如の論ずる書道芸術美の創造法則の一つ。

⁸¹⁾ 戦国時代に編纂され、中国最古の技術書である。



【補論-7】《芙蓉図》鄒一桂 清代

紙本水墨 144.5×53.3cm

台北故宮博物院蔵

二つ目は、清代の絵画は、生宣紙（にじみ止め加工なし）の上に、墨又は染料系絵具の自然なにじみの視覚的効果を追求したが、鉛白を加えるとそのにじみの効果が消え去ってしまうことである【補論-8】。鉛白は粉末状で不透明な色を持ち、生宣紙に塗っても表面が粉質彩色層となるだけで、紙の中にはしみこまず、にじみの効果が生まれるべくもない。これは水墨画家の創作過程での感覚に大きく影響した。



【補論-8】左：臙脂 右：臙脂＋鉛白

このように、宋代に文人画が次第に盛んになりはじめ、元代・明代の不断の変化と発展を経て、ついに清代になって、中国古典絵画は文人画の志向に従って「筆墨」「写意」「淡雅」に帰してゆくが、それは、不透明色を代表とする色彩が古典絵画に占めていた地位が一層低下してゆくことを代償としていた。そして清代から民国時代に至り、現在

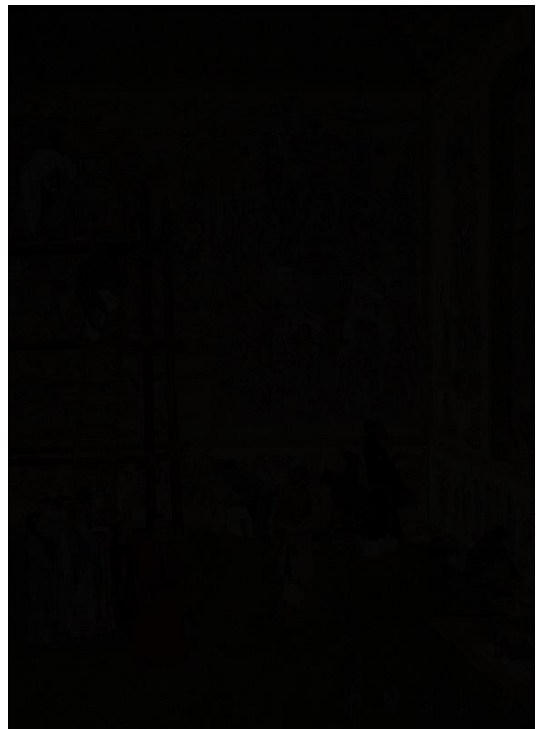
に至るまで中国の絵画史は長い年月を経たが、水墨画の概念はすでに深く根を下ろしており、唐宋時代のような鮮やかな不透明の色彩を主たる表現方法とする絵画は、再び中国絵画の主役となることはなかった。さらに、文化大革命時代に古典的な彩色材料と彩色技法が途絶えてしまった。具体的には、画家自らが膠で顔料を練るという工程が失われ、予め媒材と混合されたチューブ絵具や固形絵具に置き換わってしまったことである。

（3）現代中国工筆画における彩色の発展

20 世紀に入り、中国は西洋の美術教育システムの導入を開始し、その後、中国の画家も厳格な素描教育を受けるようになり、素描と水墨画が結合することで、写意人物画には革命的变化が起こった。同時に素描教育の普及も、工筆画の発展のために重要な造型的基礎作りをした。文化大革命を経た後の中国画家は、美術の本質について深く省察し、改革開放後には国外の優秀な芸術作品が大量にもたらされ、中国芸術界を徐々に覚醒させた。1972 年の日中国交正常化及び改革開放の波に乗って、日本の芸術家の訪中と、さまざまな日中文化交流の展覧会が盛んになり、中国の工筆画家は見た

ことの無い東洋絵画である「日本画」を目にすることになった。

1980 年代に、中国の工筆画はついに復興運動を迎えた。この運動の重要な推進者の中に欠かせない一人は潘絜兹⁸²（1915～2002）である。潘は、敦煌壁画、永樂宮壁画へ強

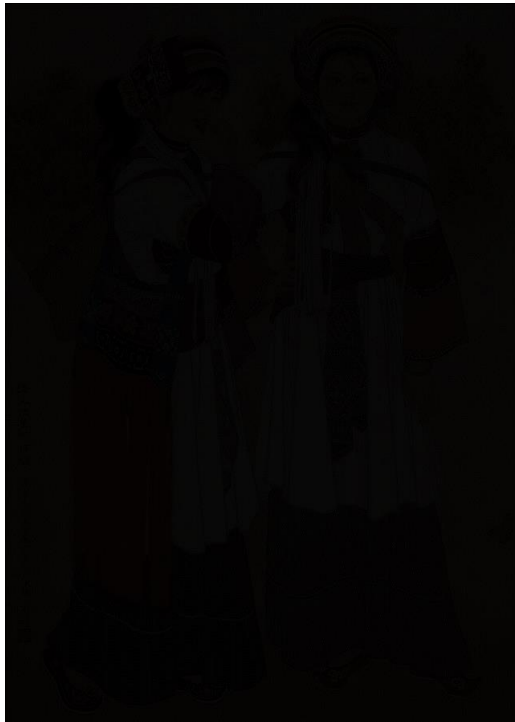


【補論-9】《石窟藝術創造者》潘絜兹

1984 年 紙本著色 110×80cm

中国美術館蔵

⁸² 潘絜兹、浙江宣平出身。中国歴史博物館美術部部長、『美術』月刊編集、『中国画』編集長、北京画院画家、芸術委員会副委員長、北京工筆画会会長、中国美術家協会北京支会副主席。



【補論-10】《摘火把果的姑娘》蔣采萍
1984 年 紙本著色 90×75cm
中国美術館蔵

く関心を持ち、日本画西洋画の技法を融合し、独自の絵画風格を形成した【補論-9】。新世代の中国の工筆画家は、伝統絵画の古臭い絵画様式を打ち破り、古代壁画の色彩等の影響を受けるとともに、近代日本画における美人画をはじめ、独特の絵画様式を吸収した。絵画の題材・構図・配色等の多くの方面で深く探求を行い、それに優れた造型能力も加わって、1980年代から1990年代にかけて多くの優れた工筆人物画が次々と現れ、現代の工筆画は発展のピークを迎えた。

工筆画の復興運動の展開に従い、「重彩画」の出現も同様に注目に値する。これは「工筆画」の分野に属するものの、絹本や紙本に描かれるものに限らず、「壁画」と関係する絵画

として命名された。具体的には、重彩画と関連する主な壁画は、中国の敦煌壁画、キジル石窟壁画、永楽宮壁画等である。重彩画家たちはこれらの壁画に関心を抱いているというよりは、絹本・紙本に描かれた工筆画よりも更に古い中国絵画に対する関心、そして工筆画からすでに失われた伝統的色材と彩色技法に対する関心を抱いているといった方が良い。「重彩画」を復興する背景には、壁画に残された伝統的色材と技法の復興を通じて、閉塞的な工筆画表現において新たな絵画領域開拓を試みるという意識がうかがえる【補論-10】。

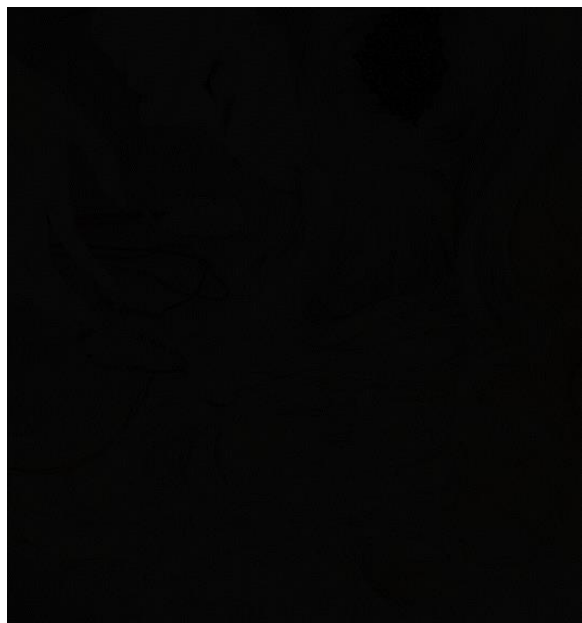
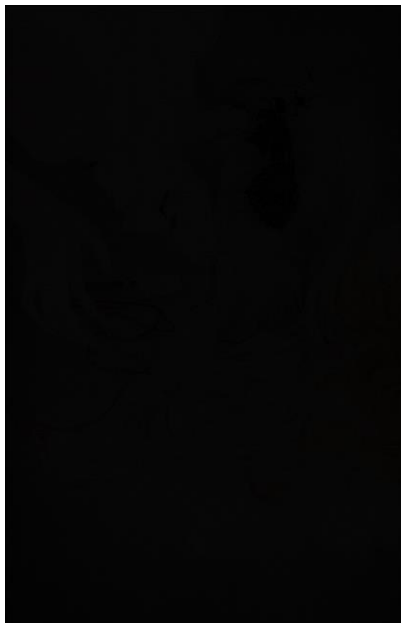
現代中国絵画にはまた、「重彩画」と混同しやすい「岩彩画」がある。「岩彩画」も「重彩画」と同様に、中国古代壁画をバックグラウンドとし、中国本来の色彩への回帰を追求しながら、中国の土絵具を含む鉱物顔料を大量に用いる絵画である。「岩彩画」は1980年代以降に日本に留学し、戦後日本画の表現技法を学んだ画家たちが中心となって創設した絵画様式であり、その成立の背景と発展の方向性は、「重彩画」と一線を画している【補論-11】。



【補論-11】《都市幻影・錯位》胡明哲
2011年 亜麻布岩彩 350×450cm

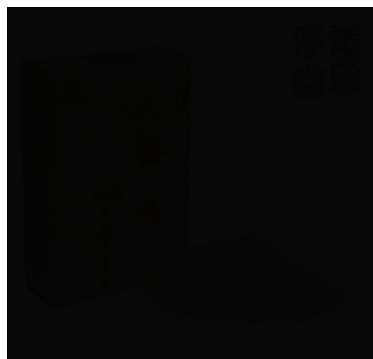
中国工筆画は発展を続けると同時にその源を探究し、最終的には唐宋時代をベースとする工筆画体系に回帰した。しかし、透明色の染料系絵具を中心とした色彩手法から脱却していない。鉱物色・粉末状絵具を使用する重彩画家と岩彩画家が数多くいるとはいえ、現代工筆画において「線描」は依然として重要な地位に置かれ

ている。「書」としての意味を豊かに持つ線の表現はすなわち、水墨画で文人が一貫して追究してきたものであり、現在に至るまで工筆画に深い影響を与えている【補論-12】。線描を重視することによって、主流色材は依然として染料系透明色絵具である。工筆画の復興は、不透明な彩色による伝統中国絵画まで復興したとは言い難い。

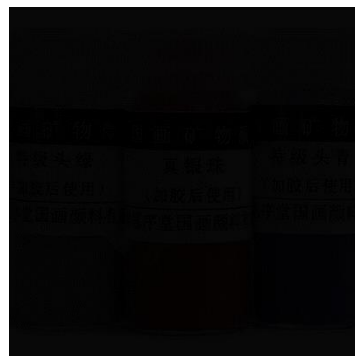


【補論-12】《暗香・玉佩》羅寒蕾 2014年 紙本著色 167×106cm 個人蔵

また、絵具が販売されるときのパッケージの状態も、画家の色に対する好みを反映しているかもしれない。伝統的中国画の色といえば、すでに 400 年の歴史を持つ「姜思序堂」に触れないわけにはいかない。現在でも古い技法で製造される絵具の正味量はいずれも 5g である【補論-13、14】。鉱物顔料（新岩絵具）が画面全体を埋め尽くす日本画と比較すると、近・現代中国画家の不透明色に対する需要は、画面の中のわずか一部のアクセントに限られていることが販売単位からも分かる。

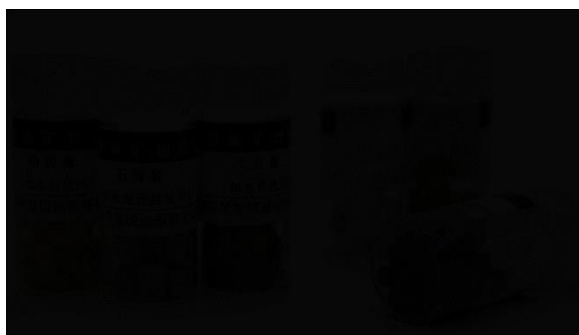


【補論-13】姜思序堂蛤粉（貝殻胡粉）5g



【補論-14】姜思序堂 粉状絵具（岩絵具）5g

では、現在の中国工筆画の主要な色材には何があるのだろうか。植物から抽出した染色系顔料（アラビアゴムで練った染料と粉末顔料の小片）【補論-15、16】のほか、西洋画材のメーカーである上海実業馬利画材が製造したチューブ顔料「馬利印中国画顔料」【補論-17】がある（近年、日本企業サクラクレパス製造のチューブ顔料「桜花中国画顔料」というチューブ絵具も普及している）。これらの色材は、「写意」、「工筆」を問わず、優れた透明度を持ち、彩色した時に中国画家が重視する墨線を隠すことなく、暈しを繰り返す工筆の彩色法にも適性がある。しかしアラビアゴムやデンプン⁸³をメディ



【補論-15】姜思序堂 染料系絵具（小片状）



【補論-16】染料系絵具（小片状）使用

⁸³荒井経・大和あすか・塚田全彦「現代東洋絵画におけるチューブ絵具－色名・色相・成分からの評価」第 42 回文化財保存修復大会論文要旨、2020 年

ウムとすると水で溶解しやすいので、画面に厚塗りするのには適さない。このほか、粒子が粗い鉱物顔料と組み合わせて使用することもできない。



【補論-17】馬利牌中国画顔料 チューブ絵具

現在、多くの研究者が淡彩水墨画について省みると共に、一般大衆の唐宋文化に対する関心も徐々に高まってきている。さらに多くの若い画家がインターネットや SNS 等の様々なルートから不透明絵具に関する知識に触れている。中国古代壁画に対する認識が徐々に深まるにつれて、豊富な色彩表現を持つ岩彩画・重彩画及び日本画の材料に対して強い興味を持っている。不透明色と透明色を組み合わせる絵画様式が、近年各大学の卒業制作展において復活しはじめていると感じている。これは良い現象だと考える。東洋絵画は、透明色と不透明色が組み合わされて構成される緊密な共同体となるべきだからである。

第2節 中国画における「蛤粉」（貝殻胡粉）

（1）建築材料としての「蛤粉」

日本の「貝殻胡粉」は、現代中国では一般に「蛤粉」と呼ばれているが、古代にはこれを「蠣灰」、「貝殻灰」、「蜆灰」、「蜃灰」等とも称した。蛤、蠣、蜆はそれぞれ特定の貝種を指しているが、基本的に貝殻を磨り潰した粉末という意味である。

早くは春秋戦国時代に蛤粉使用の記録がある。『春秋左氏伝』には、「成公二年（紀元前 635）八月、宋の文公が逝去し、始めて厚葬し、蜃灰を用いる」（成公二年八月，宋文公卒，始厚葬，用蜃灰）という記載がある。蜃とは大蛤の意⁸⁴であり、蜃灰とは蛤の殻を焼いてできる石灰の材料である。『春秋左伝注疏』⁸⁵の注釈では、「蛤を焼いて炭と為す、灰の類である」（焼蛤為炭，亦灰之類）とある。このことにより、周時代にはすでに蜃灰の効果が知られており、厚葬を尊んだ古代にあっては、蜃灰の吸湿防潮という特性と凝固性を利用して陵墓を築き、副葬品の長期保存を試みたのである。

また、現在の沿海地域一帯（山東、浙江、福建、広州及び台湾）も含む多くの地域で、蠣灰を建築材料として用いた記録⁸⁶があり、南宋淳熙十二年（1185 年）平陽の徐誼は『重修沙塘斗⁸⁷門記』の中で、「水門の両突出部及び左右の腕木部分の上下、枠の表と裏に至るまで、ひとつらなりとなっている部分が蜃灰を用いて固める⁸⁸」（自斗両吻及左右臂閘之上下，柜之表里，牙錯鱗比，以蜃灰錮之）と記している。南宋時代の温州一帯ではすでに水門の各部分の接着固定材料として蠣灰を用いていたことがうかがえる。さらに『臨海湧泉馮氏宗譜』の中的一篇、賀機（元末明初人）の「東軒記」では、元代の台州湧泉の蠣灰市場に関する記載がある。

⁸⁴ （東漢）許慎『説文解字』 <http://www.shuowen.org/view/8856>

⁸⁵ （周）左丘明『春秋左伝注疏』卷二十五 <https://shuku.qc99.com/shisanjing/gmydoc025.htm>

⁸⁶ 李黎・張中儉・邵明申「中国古代建築中的蠣灰及其基本性質」『中国文物科学研究』、2015 年 01 期 第 91 頁

⁸⁷ 沙塘斗門は中国・浙江省温州瑞平に位置する。

⁸⁸ 陳建立・韓汝玢『漢晋中原及北方地区鋼鉄技術研究』京大学出版社、2007 年

その人は海上の巻貝、貽貝、蛤の貝殻を採取して利益を得ており、土を掘って炉を作り、強い風で火を煽り、燃やして灰とし、それを農人に肥料され生計を立て、大きな利益を上げていた。日夜煙は絶えず、炉場の音が響き、漁夫、きこり、商人等の往来も交じり、静かになる時はない。

（其人每取海上之螺、蚌、蛤殼為利，闕地為炉，激風扇火，為灰燼，乃貨与農人糞田為生計，利甚足。日夜烟熾不停，炉場之声砰砰焉，雜以漁樵商賈之往来，無寧時）

これらの文献は、当時の蠣灰の生産ですでに先進的な送風機が用いられていたことを示すとともに、蠣灰の生産販売を中心とした湧泉地区が繁栄している様子を伝えている。これらの文献は中国における蛤粉の初期の状況を十分に示している。しかし遺憾なことに、戦国時代にはすでに貝殻を焼成した粉末を建築材料としていた蠣灰の製造技術が失われつつあったようである⁸⁹。

（2）「蛤粉」の誤伝

① 製造方法の誤伝

中国の古代文献における蛤粉顔料の記載は蠣灰に比べてかなり少ない。その中で、清代の『芥子園画傳』の「画学浅説」は、蛤粉について以下のように紹介している。

古人はおおむね始の粉を用いた。その方法は、蛤の貝殻を焼き、細かく研って、水飛して用いるのである。…⁹⁰

（古人率用蛤粉。法以蛤蚌煨過。研細。水飛用之）

⁸⁹ 李黎・張中儉・邵明申「中国古代建築中的蠣灰及其基本性質」『中国文物科学研究』、2015年01期 第66頁

⁹⁰ 草薙奈津子『現代語訳 芥子園画傳 上巻』芸艸堂、1984年

于非闇の『中国画顔色的研究』⁹¹は蛤粉について以下のようにはっきりと説明している。

海中の蛤で、貝殻が厚く硬く、貝殻の口がやや紅紫色を帯びたものを選び、弱火で石灰質になるまで焼き、微細な粉になるまで磨り潰せば、白い粉となり、水を灌ぐと、生石灰（貝灰）から消石灰となる。膠と混ぜて用いれば永遠に変色しない。

（揀選海中的文蛤，蛤殼堅厚，殼口微帶紫紅色的，用微火煅成石灰質，研到極細，即成白粉，注水后，就由生石灰（貝灰）變成消石灰。兌膠使用、永久不變。）

この二書はいずれも詳細に蛤粉の製造方法を紹介している。しかし、中央美術学院元・教授の王定理は『中国画的顔色運用与製作』の中でこれに反論し、この方法で製造した蛤粉は「到底使えないものだ」としている。その後、天津美術学院教授の趙栗暉も、この方法で蛤粉顔料を制作し、最終的に、焼いた蛤等の貝殻では絵画用の蛤粉顔料を製造することは不可能だという結論に達している⁹²。確かにわずかの文字を通して、当時の蛤粉顔料を再現するのは難しいことである。しかし、ここで注意すべきは、焼いてから磨り潰して用いるという前述の文章は、建築材料としての蛤粉の製造方法について述べたものである点である。「画学浅説」を注意深く読んでみると、原文は次のとおりである。

古人はおおむね始の粉を用いた。その方法は、蛤の貝殻を焼き、細かく研って、水飛して用いるのである。今でも閩（福建省）の四府の白壁は主に蛤の殻の灰を石灰がわりに用いているが、これは古人からの遺風である。今では画家はおおむね鉛粉を用いている。…⁹³

（古人率用蛤粉。法以蛤蚌殼煅過研細，水飛用之。今閩中下四府聖壁，尚多用蚌殼灰，以代石灰，犹有古人遺意。今則画家概用鉛粉矣。）

⁹¹ 于非闇『中国画顔色的研究』北京朝花美術出版社、1955年 第6頁

⁹² 2020年3月筆者が取材した。

⁹³ 草薙奈津子『現代語訳 芥子園画傳 上巻』芸艸堂、1984年

したがって上記の文中で記された蛤粉の製造方法は、建築材料の蠣灰の製造方法であり、そのあとの「石灰に代えて貝殻灰を用いる」という文章と合わせれば更に容易に理解できる。しかし、ここの製作方法には「水簸して使う」、また「今日の画家はおおむね鉛粉を用いる」が追加されていることにより、ここで説明しているのは顔料用の「蛤粉」であると思われる。あいにく、この蛤粉の記述が、「画学浅説」の「設色」の章に置かれているため、古代絵画作品の多くが蛤粉で描かれ、蛤粉は焼いて製造するという誤解を容易に招く結果となったのであろう。

おそらく、著者は建築材料としている蛤粉（蠣灰）の役割を知っているが、顔料用の蛤粉の本格的な製法は確認していないはずである。なぜなら顔料用の蛤粉を製造する時に重要とされているのは、加工の途中で熱を発生させないことである。そのまま直火で焼くと白色顔料としての貝殻胡粉にすることは困難であろう。おもしろいことは『天工開物』の中、このことを記している「蜆灰（蛤粉）を蠣灰と誤認した人は、その原理を推論しなかったからである。（有誤以蜆灰（即蛤粉）为蠣灰者，不格物之故也⁹⁴）」。このことより、明代には蛤粉と建築用の蠣灰が混同して論じることが少なくないと見られる。

この誤伝は日本にも起こっている。日本において、1690（元禄3）年に発刊された最初の絵画技法書である『本朝画法大伝』⁹⁵の中には、胡粉について次のような説明がある。

胡粉 三種あり、白堊は大ごふん是土也、胡粉は鉛を焚て作る、蛤粉は蛤を焚て作る、面胡粉と云、上品とす、膠をうすく入よくすりてつかふ、ねりやう口傳⁹⁶。

⁹⁴ （明）宋応星著・潘吉星訳注『天工開物訳注』上海古籍出版社、2013年 第157頁

⁹⁵ 土佐光起（1617～1691）が死の前年（1690年）に著した土佐派最初の画論であり、画家によってあらわされた日本最初の絵画技法書である。写本が東京芸術大学大学図書館に伝えられている。（染谷香理『日本画画材関連史料翻刻集Ⅰ（江戸前期篇）』東京芸術大学大学院文化財保存学保存修復日本画研究室、2018年）

⁹⁶ 坂崎坦『日本画の精神』東京堂、1942年

また、1712（正徳2）年に書かれ、1721（享保6）年に刊行された『画筌』⁹⁷はこのように記載された。

胡粉 三種あり白堊大ごふんと云是土也胡粉なまり也畫家に用ハ蛤粉はまぐりのからを焼てつくる…

そして、1783（天明3）年に窪俊満が著した『画鵠』⁹⁸の中には、貝殻胡粉について下記のように述べられている。

蛤粉 画家に用いるハ花ごふんと云。蛤の殻を焼てつくる。…

これらの江戸時代の技法書に紹介された貝殻胡粉は、すべて蛤の殻を焼いてから顔料とする製造方法である。では、蛤を焼いて作った蛤粉は、一体どこに出典されていたものであろうか。日本初の画論である『本朝画法大伝』と中国清代『芥子園画伝』に記載された絵具について比較してみた。

・『本朝画法大伝』珊瑚抹：唐画山水の中に一種紅色年を経て変ぜざるあり、鮮なる事旭日如し、宣和内府に印色にも用ゆ、其色佳。

・『芥子園画伝』珊瑚末：唐画中有一种紅色，歷久不變，鮮如朝日，此珊瑚屑也。宣和内府印色亦多用此，虽不經用，不可不知。

『本朝画法大伝』の「胡粉」・「傳粉」の内容は、『芥子園画伝』の「傳粉」に似るだけではなく、さらに「珊瑚」の内容を比較すると、『本朝画法大伝』⁹⁹が1679年刊行された『芥子園画伝』を参照したことは明らかである。つまり、『芥子園画伝』にあ

⁹⁷ 林守篤（生年不詳）著。本書は六巻と目録一卷から成り、一卷は六法・三品・十二忌などの中国画論に加え、彩色絵具の製法及び使用法と画材の図が記されている。（染谷香理『日本画画材関連史料翻刻集Ⅰ（江戸前期篇）』東京藝術大学大学院文化財保存学保存修復日本画研究室、2018年）

⁹⁸ 窪俊満は江戸浮世絵師、美人画を主とした錦絵や肉筆画を多く残した。本書は三二種類の絵具と混合色などを説明し、画材屋と金額を挙げていることで非常に珍しい。（染谷香理『日本画画材関連史料翻刻集Ⅰ（江戸前期篇）』東京藝術大学大学院文化財保存学保存修復日本画研究室、2018年）

⁹⁹ 『本朝画法大伝』坂崎坦、1942年

る「傳粉」あるいは貝殻胡粉に関する紹介が誤伝のまま日本に伝わり、そのまま広く引用されたのではないかと推測される。

② 中国絵画において「蛤粉」という白色顔料の誤認

中国絵画において、蛤粉が白色顔料としてどのように使用されていたのかという具体的な文献資料は見つけられていない。しかし、資料を探している過程で、古代絵画が蛤粉を使用していたと断定する文章は少なからず存在した。

その内のほとんどの文章が皆、「画学浅説」の中の「古人は多く蛤粉を用いた」という一文を引用しているが、上記の通り、それらは文章の一部のみを取り上げたことによって意味を曲解していたものと推測された。また多くの研究者が、于非闇の『中国画顔色的研究』の中の「蛤粉はまた真珠粉とも呼ばれ、これも古代の中国絵画で常用された顔料である。宋代の絵画はみな白堊の代わりに蛤粉を用いている¹⁰⁰」（蛤粉又叫珍珠粉，這也是古代民族絵画征（常）用的顔料。宋代絵画都用它代替白堊。（括弧は筆者））という一文を引用している。筆者は、蛤粉は古代に常用された絵画顔料であるという説が考証不十分であると考え。そして、宋代に白堊に代えて蛤粉を用いたという説に至っては出典がどこかさえ不明であることから、それらの見解に対して懐疑的である。

更に、非常に多くの研究者が蛤粉の「変色しにくい」という特性に基づいて、古代絵画の中で変色していない白色顔料が蛤粉であると断定している。その中には、中国画の顔料に関して造詣が深い学者の著述も数多く含まれている。例えば王定理教授は、「我が国の古代の画家は蛤粉使用に豊富な経験を有しており、隋・展子虔《游春図》、唐・周昉《簪花仕女図》、五代・顧闳中《韓熙載夜宴図》等の絵画では、その白色は現在でも美しい白であり、その優れた特性が見て取れる¹⁰¹」（我国古代画家對於運用蛤粉很有經驗，从隋·展子虔《游春図》，唐·周昉《簪花仕女図》，五代·顧闳中《韓熙載夜宴図》等絵画的顔色至今其白色仍潔白悦目，便可看出該顔色的優異特性）としている。また、敦煌の「鉛白の変色」問題と比較分析を行っている学者もあり、蛤粉顔料の安定性が強調されている。「我が国では古代から蛤粉を用いる例がかなり多く、現在残存する古代絵画・壁画において、蛤粉を使用した画面には一切変色が見られない。鉛粉を用いた画

¹⁰⁰ 于非闇『中国画顔色的研究』北京朝花美術出版社、1955年 第6頁

¹⁰¹ 王定理『中国顔色の運用与製作』芸術家出版社、1993年 第131頁

面はすべて濃褐色に変色してしまっている¹⁰²」(我国古代用蛤粉較多,凡留存的古画、壁画上使用蛤粉的畫面都未變色。凡用鉛粉的畫面都變成深褐色)。

上述のような論述は数が多過ぎ切りがない。その後、若い研究者は考証せず、こうした文章をそのまま引用し、甚だしきに至っては単に「色彩が描かれたばかりの絵のようだ」というだけで蛤粉を用いていると断定する文章さえ現れた。「伝世の絵画において蛤粉は最も普遍的に用いられており、1978年に蘇州瑞光塔内で発見された北宋の画家による《四天王像》…この作品は現在でもまるで描かれたばかりのような鮮やかな色彩を保っており…これに使用されている白色顔料こそ蛤粉なのである¹⁰³」(伝世絵画中、蛤粉使用最為普遍, 1978年在蘇州瑞光塔內發見的北宋人所画《四天王像》…這幅作品至今色沢鮮艷如新…其使用的白色顔料就是蛤粉)。しかし調べてみると、北宋《四天王像》の顔料に関する科学分析調査報告書は存在せず、単に色彩が鮮やかであるから蛤粉であると断定したものであり、妥当性を欠いているといえよう。

だが、なぜ多くの人々がこのように、「描かれたばかりのように鮮やか」という視覚的印象のみに頼って、それは蛤粉であると断定するのだろうか。その主要な原因の一つは、多くの研究者が同じ白色顔料である鉛白は「変色しやすい」と信じていることであると考えられる。

20世紀初めに、敦煌壁画の顔料変色問題に関して盛んに議論が行われた。美術界・史学界の見解はともに、敦煌壁画の顔料が黒く変色した原因は、顔料として用いられた朱砂に鉛白($2\text{Pb}_3\text{CO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ 、鉛粉とも称する)が加わることで科学変化が生じたというものであった¹⁰⁴。しかしこの見解が提出されると、あたかも鉛白が罪人と断定されたかのように、その存在が多くの絵画の本来の色彩を失わせたとされたのであった。そして現在に至るまで、それは「証拠」として数多くの学術論文中に引用されている。蛤粉は変色しないと確定すると同時に、鉛白の「変色の可能性」が提出されたことで、多くの研究者は当然の如く「描かれたばかりのように鮮やか」な白色顔料は蛤粉であると断定したのである。

¹⁰² 蔣彩萍「現代日本画顔料与中国画伝統顔料」『世界美術』、1992年 第39頁

¹⁰³ 武金勇『先秦两漢絵画顔料研究』天津大学建筑学院博士論文、2011年 第25頁

¹⁰⁴ 王進玉・王喆「敦煌石窟藝術中鉛白顔料応用与変色問題的研究」中国芸術研究院美術研究所編『中国伝統色彩学術年會論文集』、2018年 第245頁

しかし事実は本当にそうなのであろうか。2018 年の中国伝統色彩学術年会で、王進玉の敦煌壁画中の鉛白変色に関する文章が発表された。鉛白に対する誤解が生じた原因について詳述すると同時に、一部の研究者の無責任な言論に対する不満と心痛が述べられた。その指摘によれば、多数の実例によって証明されていることは、敦煌壁画中の鉛白使用例は多いが、敦煌壁画変色の要因は鉛白ではなく、経年により鉛化合物が酸化された二酸化鉛であるということである¹⁰⁵。そして、王が「石窟の環境等のさまざまな原因によって、石窟芸術の中にも鉛丹・鉛白が変色することなく、元の色彩が保存されている実例もある」（由于石窟環境等各种原因所致，石窟藝術中也有鉛丹，鉛白沒有變色保存原貌の実例）と強調した。

また、補論第 1 節の「(1) 中国絵画の「胡粉」」の中で述べたように、数幅の中国絵画の「鉛白」が変色していないという調査結果は、単純な視覚的観察のみに頼った変色しない白色顔料がすなわち蛤粉であるとする説の矛盾を明らかにしている。

（3）中国絵画における蛤粉の応用

蛤粉顔料が用いられた証拠をもう一度古文献の角度から探求する。蛤粉顔料に関する記載は極めて少ないものの、まったく痕跡をたどれないというわけではない。明代の『大明会典』には蘇芳と蛤粉を用いて紫粉を製造し顔料として使用することがはっきりと記載されている。

・洪武二十六年に定める、顔料を調合し使用する場合はすべて、専門の顔料局を設けてこれを担当すること。……鈔法の紫粉は使用数が多く、蛤粉と蘇芳のみを用いて製造する。……蛤粉が不足の場合は一括して購入する

・蛤粉一斤、紫粉一斤一両六錢を製造する¹⁰⁶

（・洪武二十六年定、凡合用顔料、專設顔料局掌管。……鈔法紫粉所用數多、止用蛤粉蘇木染造。……如缺蛤粉、一體收買

¹⁰⁵ 王進玉・王喆「敦煌石窟芸術中鉛白顔料応用与変色問題的研究」中国芸術研究院美術研究所編『中国伝統色彩学術年会論文集』、2018 年 第 245 頁

¹⁰⁶ （明）『大明会典』百九十五卷 <http://www.guoxue123.com/shibu/0401/01dmhd/0204.htm>

・蛤粉一斤、染造紫粉一斤一兩六錢)

また清代の蔣驥の『伝神秘要』には次のような記載がある。

粉を用いる方法は同一ではない。耐変色性を重視するなら膩粉を使用し、生産性を重視するなら、鉛粉を使用する。蛤粉は最も素晴らしく、変色せずと色艶の美しさを兼ね備えている。

(用粉不一法有用膩粉者取其不变顔色有用鉛粉者須制得好然用蛤粉最妙不变色兼有光彩¹⁰⁷)

上記の文中では三種類の白色顔料を例に挙げるとともに、蛤粉を「最も素晴らしく、変色せずと色艶の美しさを兼ね備えている」と称賛している。清代にはすでに巧みに蛤粉を使用し、その魅力を発見していた画家がいることがわかる。更に、清代の曹雪芹の『紅樓夢』第四十二回¹⁰⁸で列挙される画材の中に蛤粉も挙げられている。

…群青四両、緑青四両、管黄四両、広花八両、蛤粉四箱、臙脂十片、大赤飛金二百帖、青金二百帖…

(……石青四両、石緑四両、管黄四両、広花八両、蛤粉四匣、臙脂十片、大赤飛金二百帖、青金二百帖……)

このような画材を扱った者は本格的な画家ではなかったにせよ、蛤粉という白色顔料が当時すでに普及していたことが窺われる。だが、蛤粉の長所をすでに知りながら、多くの画家はそれでも鉛白を選んで作品を描いたのはなぜなのであろうか。筆者の見解では、その主たる原因は、以下の三点であると考えている。

蛤粉は膠の濃度に一定の要求があり、膠が薄すぎると蛤粉は色落ちしやすく描きにくいということ(第3章第2節参照)。次に、蛤粉は使用する時に大変手間がかかり、

¹⁰⁷ (清) 蔣驥『伝神秘要』 http://www.360doc.com/content/18/0314/16/52920_736965896.shtml

¹⁰⁸ (清) 曹雪芹・高鶚『紅樓夢』「第四十二回 蘅蕪君蘭言解疑癖 瀟湘子雅謔補餘音」商務印書館、2016年 第343頁

蛤粉を磨り、膠を加え、団子状に練り、それを叩き、アクを抜き、溶かすといった一つ一つの作業はどれも時間と手間がかかるものであるということ。煩雑な絵具の制作作業は、画家たちが突然インスピレーションを得て創作しようとする意欲を大幅に削いでしまう¹⁰⁹。三点目は、蛤粉が扱いにくいということ。確かに蛤粉を使用すれば、艶やかな色の美しさを出すことができるが、これを使う画家には豊富な経験が必要であるということである。蛤粉の使用を試みようとする中国画家は多いが、使いこなすことの難しさから、現代にいたっても、多くの画家がその使用を躊躇しているのではないだろうか。以上の理由から、筆者は使いやすい鉛白が画家たちに最も選ばれる画材となったと考える。

蛤粉顔料の製造工程は、王定理教授の著書『中国画顔色の運用与製作』の中で、「地中に埋められて長年の酸化によってカルシウム質に変わった蛤等を選び、粉碎して磨り潰して水飛する」（選択被埋於地下經多年氧化成鈣質的蛤蚌，搗碎研磨水飛用之）と明確に記述されている。また、この製法は家伝のものであるとしている。この方法と、日本の現在の蛤粉製造工法が極めてよく似ていることは確かである。但し、日本で使用する原材料は、数年から数十年の風化を経た貝殻である。現在、中国における蛤粉製造方法に関して、2020年6月筆者は約400年歴史がある伝統中国画顔料製造業者である姜思序堂の張柏林に電話取材を行った。張によれば、姜思序堂の蛤粉は、新鮮な蛤等の表面の不純物と表層の黒い部分を除去してから、直接粉碎して製造しているとのことであった。これは清『伝神秘要』の記述「蛤粉製法現將殼上一層黒衣去淨研極細用之¹¹⁰」と同じである。しかし、風化後の貝殻と風化していない貝殻で、製造された蛤粉にどのような違いがあるのかは今後の研究課題である。

蛤粉と壁画で常用される白色顔料「白堊」はどちらも炭酸カルシウムに属し、質感は極めてよく似ているので、早期の古代壁画で蛤粉顔料が用いられているかどうか究明するのは困難であるものの、明清時代に残された文献記録から、蛤粉を顔料として使用していたという事実はすでに証明されている。だが、依然として厳密な科学的研究考証を要する多くの疑問が存在する。蛤粉の中国古代絵画における位置づけはまだ謎であ

¹⁰⁹ 荒井経「現代東方絵画中的軟管顔料与表現」『2019 中国伝統色彩学術年会論文集』中国芸術研究院美術研究所編、2019年

¹¹⁰ (清) 蔣驥『伝神秘要』 http://www.360doc.com/content/18/0314/16/52920_736965896.shtml

り、近い将来に更に多くの科学的手法を用いて、様々な時代の作品についてより深く研究がなされ、この謎を解くことができるかもしれないと期待している。

謝辞

本研究を進めるにあたりご指導いただきました、東京藝術大学大学院美術研究科文化財保存学保存修復日本画研究室 教授荒井経先生、准教授國司華子先生、客員教授有賀祥隆先生、非常勤講師大竹卓民先生、同大学院保存修復工芸研究室 准教授北野珠子先生、東京大学東洋文化研究所 准教授塚本鷹充先生、修護 君嶋隆幸先生、に深く感謝申し上げます。

また、貴重な画像の使用を賜りました、清方画伯のご遺族 根本章雄様、熟覧調査の機会および画像データを恵まれた、鎌倉市鐙木清方記念美術館学芸員 今西彩子様、小林美香様に厚く御礼申し上げます。

本稿の資料収集に当たっては、東京藝術大学大学美術館、京都市立芸術大学資料館から熟覧調査のご協力を賜り、中央文史館館員 中国藝術研究院工筆画院名誉院長 教授何家英先生、天津美術学院中国画院副院長 教授趙栗暉先生、京都市立芸術大学保存修復専攻 准教授高林弘実先生、東京藝術大学大学美術館蔵上村松園《序の舞》の修理担当者半田九清堂 半田昌規先生からご指導をいただきまして、深く御礼申し上げます。

本研究は平成三十年から令和二年の三年間にわたり、公益財団法人芳泉文化財団による研究助成を受けて進められたことを記し、ここに重ねて謝意を表わします。

本稿の作成に当たっては、日本語のご指導いただきました森林恭子先生、ご支援を賜りました羽鳥健司様に改めて御礼を申し上げます。最後に、研究室の皆様、家族、友人をはじめご助言ご協力いただいた多くの方々、そしていつも心を支えてくれた夫、苑博に感謝を申し上げます。

参考資料

【鏑木清方自筆文献】

・書籍

1. 鏑木清方著・山田肇編『鏑木清方文集 八 随時随感』白凰社、1980 年
2. 鏑木清方著・山田肇編『鏑木清方文集 七 書壇時事』白凰社、1980 年
3. 鏑木清方著・山田肇編『鏑木清方文集 六 時耕風俗』白凰社、1980 年
4. 鏑木清方著・山田肇編『鏑木清方文集 五 名所古跡』白凰社、1979 年
5. 鏑木清方著・山田肇編『鏑木清方文集 四 春夏秋冬』白凰社、1979 年
6. 鏑木清方著・山田肇編『鏑木清方文集 三 先人後人』白凰社、1979 年
7. 鏑木清方著・山田肇編『鏑木清方文集 二 明治追懷』白凰社、1979 年
8. 鏑木清方著・山田肇編『鏑木清方文集 一 制作餘談』白凰社、1979 年
9. 鏑木清方著・山田肇編『紫陽花舎随筆』六興出版、1978 年
10. 鏑木清方『続こしかたの記』中央公論美術、1967 年
11. 鏑木清方『こしかたの記』中央公論美術、1961 年
12. 鏑木清方『風俗画技法』崇文堂、1941 年
13. 鏑木清方「人物画総論」『アトリエ美術大講座 第四部日本画科 第 5 巻』アトリエ社、1934 年
14. 鏑木清方「人物画総論」、『日本画新技法講座 4 人物画法』アトリエ社、1933 年
15. 鏑木清方「新浮世絵講義」『日本画講義』日本美術学院、1915 年

・文章

1. 鏑木清方「金鈴社と松岡君」『美之国』第 16 巻第 9 号、1940 年
2. 鏑木清方「松岡君とのつきあい」（松岡映丘氏追悼）『アトリエ』第 15 巻第 5 号、1938 年
3. 鏑木清方「技法の話」『美之国』第 11 巻第 2 号、1935 年
4. 鏑木清方「人物画総論」『日本画新技法講座 4 人物画法』アトリエ社、1933 年
5. 鏑木清方「明治より大正初期の美人画雑感」、鏑木清方（編集委員代表）・松岡映丘・菊池契月・太田三郎編『現代作家美人画全集日本画篇（上巻）』新潮社、1931 年
6. 鏑木清方「現代美人画総説」、鏑木清方（編集委員代表）・松岡映丘・菊池契月・太田三郎編『現代作家美人画全集日本画篇（中巻）』新潮社、1931 年
7. 鏑木清方「築地明石町」『美之国』第 3 巻第 9 号、1927 年
8. 鏑木清方「人物風俗画」『美之国』第 2 巻第 11 号、1926 年
9. 鏑木清方「真の浮世絵—社会画に就いて—」『文藝時報』第 79 号、1928 年
10. 鏑木清方「文展の人物画」（文部省展覧会評）『中央美術』第 1 巻第 2 号、1915 年

【鎌倉市鏑木清方記念美術館叢書】

1. 『竊木清方と金鈴社 吉川霊華、結城素明、平福百穂、松岡映丘とともに―『中央美術』・『新浮世絵講義』関係資料所収―』(竊木清方記念美術館叢書 21) 鎌倉市竊木清方記念美術館、2019 年
2. 『竊木清方の随筆『続こしかたの記』を読むその二―『読売新聞』掲載挿絵等所収―』(竊木清方記念美術館叢書 20) 鎌倉市竊木清方記念美術館、2018 年
3. 『竊木清方の随筆『続こしかたの記』を読むその一―『九州日報』掲載挿絵等所収―』(竊木清方記念美術館叢書 19) 鎌倉市竊木清方記念美術館、2017 年
4. 『竊木清方と珊瑚会 西山翠嶂、西村五雲、松岡映丘、菊池契月、結城素明、上村松園、小杉放菴とともに―『報知新聞』大正期掲載挿絵等所収―』(竊木清方記念美術館叢書 18) 鎌倉市竊木清方記念美術館、2016 年
5. 『竊木清方の随筆『こしかたの記』を読む その二―『報知新聞』大正期掲載挿絵及び関連口絵所収―』(竊木清方記念美術館叢書 17) 鎌倉市竊木清方記念美術館、2015 年
6. 『鎌倉市竊木清方記念美術館 収蔵品図録』(竊木清方記念美術館叢書 16) 鎌倉市竊木清方記念美術館、2014 年
7. 『竊木清方と硯友社―尾崎紅葉・泉鏡花・山岸荷葉著作関連作品所収―』(竊木清方記念美術館叢書 15) 鎌倉市竊木清方記念美術館、2013 年
8. 『竊木清方の随筆『こしかたの記』を読むその一―『報知新聞』明治・大正初期関連作品所収―』(竊木清方記念美術館叢書 14) 鎌倉市竊木清方記念美術館、2012 年
9. 『竊木清方の美人画―樋口一葉著作関係及び『婦人世界』・『婦人公論』関係作品所収―』(竊木清方記念美術館叢書 13) 鎌倉市竊木清方記念美術館、2011 年
10. 『竊木清方の芝居絵』(竊木清方記念美術館叢書 12) 鎌倉市竊木清方記念美術館、2010 年
11. 『竊木清方と七絃会―安田靫彦、小林古径、前田青邨、菊池契月、土田麦僊、平福百穂、速水御舟、西村五雲とともに―』(竊木清方記念美術館叢書 11) 鎌倉市竊木清方記念美術館、2009 年
12. 『竊木清方の系譜―師水野年方から清方の弟子たちへ―』(竊木清方記念美術館叢書 10) 鎌倉市竊木清方記念美術館、2008 年
13. 『竊木清方 展覧会・挿絵図録―官展(文展・帝展・日展)への出品作―』(竊木清方記念美術館叢書 9) 鎌倉市竊木清方記念美術館、2007 年
14. 『竊木清方 展覧会・挿絵図録―烏合会と『新小説』の時代―』(竊木清方記念美術館叢書 8) 鎌倉市竊木清方記念美術館、2006 年
15. 『竊木清方 挿絵図録―泉鏡花編―』(竊木清方記念美術館叢書 7) 鎌倉市竊木清方記念美術館、2006 年
16. 『竊木清方 挿絵図録―東北新聞編・講談雑誌編―』(竊木清方記念美術館叢書 6) 鎌倉市竊木清方記念美術館、2005 年
17. 『竊木清方 挿絵図録―文藝倶楽部編(二)―』(竊木清方記念美術館叢書 5) 鎌倉市竊木清方記念美術館、2004 年

18. 『鎬木清方 挿絵図録一文藝倶楽部編（一）一』（鎬木清方記念美術館叢書 4）鎌倉市鎬木清方記念美術館、2003 年
19. 『鎬木清方記念美術館収蔵品図録一卓上芸術編（二）昭和期一』（鎬木清方記念美術館叢書 3）鎌倉市鎬木清方記念美術館、2002 年
20. 『鎬木清方記念美術館収蔵品図録一卓上芸術編（一）明治・大正期一』（鎬木清方記念美術館叢書 2）鎌倉市鎬木清方記念美術館、2002 年
21. 『鎬木清方記念美術館 収蔵品図録一作品編一』（鎬木清方記念美術館叢書 1）鎌倉市鎬木清方記念美術館、2001 年

【美人画と清方関連図録】

1. 『特別展 鎬木清方—清くあれ、潔くあれ、うるはしくあれ—』明都美術館、2019 年
2. 鶴見香織『鎬木清方原寸美術館』小学館、2019 年
3. 『東西美人画の名作《序の舞》への系譜』東京藝術大学大学美術館、2018 年
4. 『培広庵コレクション 美人画の雪月花』橋本広告事務所、2018 年
5. 『鎬木清方と江戸の風情』千葉市美術館、2014 年
6. 宮崎徹監修・文『鎬木清方 江戸東京めぐり』求龍堂、2014 年
7. 宮崎徹『鎬木清方 清く潔くうるはしく』東京美術、2014 年
8. 高階秀爾監修・著『「美人画」の系譜: 心で感じる「日本絵画」の見方』小学館、2011 年
9. 『清方ノスタルジア—名品でたどる鎬木清方の美の世界—』サントリー美術館、2009 年
10. 『和装美人から洋装美人へ：大正・昭和の女性像』京都府立堂本印象美術館、2009 年
11. 内田武夫・島田康寛監修『美人画の系譜 鎬木清方と東西の名作百選福富太郎コレクション』青幻舎、2009 年
12. 『鎬木清方逝きし明治のおもかげ』（別冊太陽日本のこころ 152）平凡社、2008 年
13. 『鎬木清方名作集 鎌倉市鎬木清方記念美術館開館十周年記念図録』鎌倉市鎬木清方記念美術館、2008 年
14. 『日展一〇〇年』国立新美術館/宮城県美術館/広島県立美術館/富山県立近代美術館 日本経済新聞社、2007 年
15. 『三都の女—東京・京都・大坂における近代女性表現の諸相—』笠岡市立竹喬美術館/稲沢市荻須記念美術館/高崎市タワー美術館、2007 年
16. 『名都美術館名品展松園、清方、深水を中心に』朝日新聞社文化企画局大阪企画部、1999 年
17. 『鎬木清方画集』ビジョン企画出版社、1998 年
18. 池内紀・日本アートセンター編『新潮日本美術文庫 31 鎬木清方』新潮社、1997 年
19. 『大正期の日本画 金鈴社の五人展』練馬区美術館/新潟県立近代美術館、1995 年
20. 河北倫明・平山郁夫監修・大塚雄三『巨匠の日本画 [6]鎬木清方』学習研究社、1994 年
21. 『鎬木清方展』南日本新聞社/名都美術館、1993 年

22. 『没後 20 年記念 鎬木清方展』朝日新聞社、1992 年
23. 『名都美術館本館開館記念特別展 麗しの風姿—三代目巨匠美人画展—』財団法人林美術財団、1992 年
24. 『鎬木清方展』横浜美術館、1990 年
25. 小島茂編『美術特集 鎬木清方』（アサヒグラフ別冊 1986 夏）朝日新聞社、1986 年 8 月
26. 佐々木直比古、相賀徹夫編『現代日本絵巻全集 第 6 巻 鎬木清方/松岡映丘』小学館、1984 年
27. 小林忠編『日本画素描大観 三 鎬木清方』講談社、1981 年
28. 『現代日本美人画全集 2 鎬木清方』愛蔵普及版 集英社、1979 年
29. 『金鈴社の画家たち 鎬木清方 吉川霊華 平福百穂 松岡映丘 結城素明』京都国立近代美術館、1977 年
30. 井上靖・河北倫明・高階秀爾編『日本の名画 10 鎬木清方』中央公論社、1975 年
31. 『現代作家美人画全集 日本画篇』上巻新潮社、1931 年

【近代日本画の美人画関連】

1. 今西彩子「鎬木清方の美人画—築地明石町を中心に—」『芸術新潮』新潮社、2020 年 3 月
2. 古田亮「上村松園作《序の舞》を中心に」『東西美人画の名作《序の舞》への系譜』東京藝術大学大学美術館、2018 年
3. 篠原聡「鎬木清方筆《刺青の女》をめぐって：鳥合会と郷土会を繋ぐもの」『成城美術美術史』、2017 年
4. 篠原聡「鎬木清方と郷土会の画家たち—浮世絵と社会画のはざまで—」『美人画の諸相—浮世絵・団体・メディア—』東海大学、2016 年
5. 角田拓朗「明治後半の画壇状況における鳥合会の位置付け—美人画、文学、洋画—」『美人画の諸相—浮世絵・団体・メディア—』東海大学、2016 年
6. 今西彩子「清方、奈良・京都における制作—新境地の風景画と美人画」『美人画の諸相—浮世絵・団体・メディア—』東海大学、2016 年
7. 関礼子「『にぎりえ』（画譜）の世界：一葉小説の絵画的受容」『日本近代文学館年誌』、2016 年
8. 篠原聡「鎬木清方と《曲亭馬琴》：第一回文部省美術展覧会の落選画に関する一考察」明治美術学絵編『明治美術学会誌 近代画説』第 20 号、2011 年
9. 野地耕一郎「日本絵画の古典美、「やまと絵」再生のトップランナー」『生誕 130 周年 松岡映丘展』姫路市立美術館、2011 年
10. 田野葉月「大正期の松岡映丘 金鈴社とやまと絵の近代化」『生誕 130 周年 松岡映丘展』姫路市立美術館、2011 年
11. 福富太郎・山下裕二「生き証人・福富太郎に訊く清方」『清方ノスタルジア名品でたどる 鎬木清方の美の世界』、2009 年

12. 角田拓朗「美人画から風俗画へー鏑木清方の官展再生論ー」『近代画説』(16) 明治美術学会、2007 年
13. 角田拓朗「鏑木清方の造形と文学」、『近代画説』(15) 明治美術学会、2006 年
14. 森充代「＜絵画＞と＜文学＞が会うためにー松岡映丘と鏑木清方」『物語のある絵画ー日本画と古典文学の出会いー』静岡県立美術館、2005 年
15. 福富太郎『描かれた女の謎 アート・キャバレー蒐集奇談』断潮社、2002 年
16. 根本章雄・倉田公裕「対談『祖父清方を語る』」『特別展 四季の女性』鎌倉市鏑木清方記念美術館、2000 年
17. 岩切信一郎「水野年方とその門下」『近代画説』(9) 明治美術学会、2000 年
18. 柏木智雄「《一葉女史の墓》試論」『鏑木清方画集』ビジョン企画出版、1998 年
19. 『特別展 清方ゑがく肖像画』鎌倉市鏑木清方記念美術館、1998 年
20. 神林淳子「鏑木清方作品の再評価：『築地明石町』をめぐって」学習院大学『学習院大学人文科学論集』7 号、1998 年
21. 倉田公裕「肖像画考ー清方ゑがく肖像画への招待ー」『特別展 清方ゑがく肖像画』図録 鎌倉市鏑木清方記念美術館、1998 年
22. 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 第 160~168 頁
23. 中谷伸生「鏑木清方の評価をめぐってー大正期の実験模索から昭和へー」『関西大学文学論集』45 号 関西大学文学会編、1996 年
24. 猪巻明「近代日本画家の作品に見られるラファエル前派の影響ー鏑木清方の作品を中心としてー」秋田大学教育学部研修委員会編『秋田大学教育学部研究紀要』第 47 号、1995 年
25. 平山郁夫（構成米倉守）「画家の目/近代日本画の巨匠たち」『巨匠の日本画 [6] 鏑木清方』新集社、1994 年
26. 大塚雄三「鏑木清方ーその画業の軌跡」『巨匠の日本画 [6] 鏑木清方』新集社、1994 年
27. 茂木博「鏑木清方と西洋美術ー試論的仮説ー」（特集 2 明治文化 I）『造形学研究 studies in art and design』第 12 号 東京造形大学専門第一部会、1993 年
28. 山田肇「清方の『風俗画論』」『鏑木清方展』横浜美術館、1990 年
29. 福永重樹「美人画家としての鏑木清方」『現代日本美人画全集第 2 巻鏑木清方』集英社、1977 年
30. 加藤一雄「一葉女史の墓」『三彩』第 90 号、1957 年
31. 河北倫明『日本美人画選 下』東都文化出版株式会社 1954 年
32. 伊東深水『美人画の描き方』崇文堂、1932 年
33. 泉鏡花「健ちゃん大出来！」『美之国』第 3 巻第 9 号、1927 年

【近代日本画史関連】

1. 北澤憲昭・古田亮『日本画の所在 東アジアの視点から』勉誠出版社、2020 年
2. 古田亮『日本画とは何だったのか』株式会社 KADOKAWA、2018 年

3. 草薙奈津子『日本画の歴史 近代篇—狩野派の崩壊から院展・官展の隆盛まで』中央公論新社、2018 年
4. 草薙奈津子『日本画の歴史 現代篇—アヴァンギャルド、戦争画から 21 世紀の新潮流まで』中央公論新社、2018 年
5. 荒井経『日本画と材料 近代に創られた伝統』武蔵野美術大学出版局、2015 年
6. 佐藤志乃『「朦朧」の時代：大観、春草らと近代日本画の成立』人文書院、2013 年
7. 北澤憲昭『「日本画」の転位』ブリュッケ、2011 年
8. 佐藤道信『明治国家と近代美術』吉川弘文館、1999 年
9. 岩崎吉一『近代日本画の光芒』京都新聞社、1995 年
10. 島田康寛『近代日本画 東西の巨匠たち』京都新聞社、1987 年

【色材関連】

1. 谷津有紀『河鍋暁斎の絵画表現論—《龍頭観音図下絵》（河鍋暁斎記念美術館蔵）に基づく技法再現模写を通して—』東京藝術大学大学院文化財保存学専攻保存修復研究領域（日本画）博士後期課程学位論文、2020 年
2. 早川泰弘・城野誠治『Color & Material—日本絵画の色と材料—』ライブアートブックス、2018 年
3. 染谷香理『日本画画材関連史料翻刻集 I（江戸前期篇）』東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室、2018 年
4. 染谷香理『日本画画材関連史料翻刻集 II（江戸後期篇）』東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室、2018 年
5. 広海伸彦「肉筆浮世絵の修理による知見（上）—裏彩色技法をめぐる予備的考察—」『出光美術館紀要』出光美術館編（24）、2018 年
6. 早川泰弘『日本絵画にいはる鉛白・胡粉の利用とその変遷に関する調査研究』研究成果報告書 東京文化財研究所、2018 年
7. 荒井経「日本画材の独自性とは何か」『Art Collectors』1 月号 生活の友社、2018 年
8. 早川泰弘・犬塚将英・城野誠治「サントリー美術館所蔵 重要文化財四季花鳥図屏風の色彩材料調査」日本文化財科学会第 33 回大会 奈良大学、2016 年
9. 早川泰弘「日本絵画における白色顔料—江戸期の絵図に使われている鉛白と胡粉」『色の博物誌』目黒区美術館、2016 年 72～75 頁
10. 荒井経「国図絵にみる色彩の表現と色材の表現」『色の博物誌』目黒区美術館、2016 年
11. 荒井経「日本画における合成顔料の受容」『歴博』第 199 号 国立歴史民俗学博物館、2016 年
12. 向井大祐『肉筆浮世絵の研究—MOA 美術館蔵 重要文化財「婦女風俗十二ヶ月図」勝川春章筆の想定復元模写を通して—』東京藝術大学大学院文化財保存学専攻保存修復研究領域（日本画）博士後期課程学位論文、2016 年
13. 小川幸治『日本画 画材と技法の秘伝集』日貿出版社、2014 年版

14. 「美しい「もの」を作りたいー手わざを支える人との ii 胡粉編ー」公益財団法人日本工芸会近畿支部、2013 年
15. 竹浪遠・杉本欣久「蛍光 x 線分析による黒川古文化研究所所蔵の中国絵画の白色顔料について」『古文化研究』第 12 号、2013 年 第 134～159 頁
16. 『図解 日本画用語事典』東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室編 東京美術、2012 年版
17. 『図解日本画の伝統と継承ー素材・模写・修復ー』東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室編 東京美術、2012 年版
18. 泉武夫「素材への視線：仏画の絵絹」『京都国立博物館学叢』京都国立博物館編 2012 年
19. 荒井経・染谷香理・杉本史子「「えんぶた」の発見ー国絵図復元研究から」『画像解析センター通信』第 50 号東京大学史料編纂所、2010 年
20. 成瀬正和「正倉院伎楽面に用いられた貝殻由来炭酸カルシウム顔料」『正倉院紀要』/宮内庁正倉院事務所編 (31)、2009 年 61～71 頁
21. 京都造形芸術大学『美と創作シリーズ 日本画を学ぶ①』角川書店、1998 年
22. 草薙奈津子『現代語訳 芥子園画傳 上巻』芸艸堂、1984 年
23. 三谷十糸子『新・技法シリーズ 日本画の制作』美術出版社、1975 年
24. 松吉秀雄「胡粉の話」『美術探索』第百七号、1950 年
25. 坂崎坦『日本画の精神』東京堂、1942 年

【参考サイト】

1. 明治初期女性写真 <https://mag.japaaan.com/archives/52181>
2. 武蔵野美術大学 胡粉紹介
<http://zokeifile.musabi.ac.jp/%E8%83%A1%E7%B2%89/>
3. 胡録神社 <http://koroku.com/>
4. (東漢) 許慎『説文解字』「蜃」 <http://www.shuowen.org/view/8856>
5. (周) 左丘明『春秋左伝注疏』 卷二十五
<https://shuku.qc99.com/shisanjing/gmydoc025.htm>
6. (明)『大明会典』百九十五卷
<http://www.guoxue123.com/shibu/0401/01dmhd/0204.htm>
7. (清) 蔣驥『伝神秘要』
http://www.360doc.com/content/18/0314/16/52920_736965896.shtml
8. 斎藤月岑『増補浮世絵類考』ケンブリッジ大学所蔵、1844 年
<http://www.ne.jp/asahi/kato/yoshio/ha13.html>

【中国文献】

1. 王進玉·王喆「敦煌石窟藝術中鉛白顏料應用與變色問題的研究」中國藝術研究院美術研究所編『中國傳統色彩學術年會論文集』、2018 年
2. 肖浪「顏料中的奢侈品「胡粉」考辨與敦煌文書再解讀」中國藝術研究院美術研究所編『中國傳統色彩學術年會論文集』、2017 年
3. (清)王概·王著·王臬『康熙原版芥子園畫傳 山水卷·畫學淺說』安徽美術出版社、2015 年
4. 李黎「中國古代建築中的蠟灰及其基本性質」『中國文物科學研究』、2015 年 01 期
5. 王歡歡·程愛民·馬清林·王治濤·王昌燧「一幅明代水陸畫顏料的分析鑑別」『敦煌研究』 2014 年第 5 期
6. 武金勇『先秦兩漢繪畫料研究』天津大學建築學院博士論文、2011 年
7. 徐軍平·魯元良·宋朋遙等「東漢墓壁畫制作工艺初探」『文博』、2009 年第 6 期
8. 陳建立·韓汝玢『漢晉中原及北方地區鋼鐵技術研究』京大學出版社、2007 年
9. 『日本美人畫名作精選』江蘇美術出版社、2003 年
10. 康葆強『先農壇古代建築彩繪顏料分析研究報告』北京大學、2003 年
11. 康葆強『北京普渡寺古代建築彩繪顏料分析研究報告』北京大學、2003 年
12. 牛克誠『色彩的中國繪畫』湖南美術出版社、2002 年
13. 張群喜「唐墓壁畫顏料分析與研究」『唐墓壁畫研究文集』三秦出版社、2001 年
14. 王定理『中國畫顏色的運用與製作』藝術家出版社、1993 年
15. 蔣彩萍「現代日本畫顏料與中國畫傳統顏料」『世界美術』、1992 年
16. 李垂東「秦俑彩繪顏料及秦代顏料史考」『考古與文物』、1983 年第 3 期
17. 于非闇『中國畫顏色的研究』北京朝花美術出版社、1955 年