

はじめに

近代の日本画には、美人画という風俗と結びついた独特のジャンルがある。人物画に近いものであり、肖像画にも近いものである。その定義や概念は曖昧なままではあるが、美術史家の河北倫明（1914 ～ 1995）は「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といってよろしいでしょう」と定義している⁽¹⁾と加藤類子（1938 ～）が述べている。この辺りが一般的な「美人画」の解釈と思われるだろう。さらに、言葉は時代とともに変貌してゆくのが宿命のようであるから、美人画つまり人物画ということになったとしても、異論を差し挟む筋合いではないが、山水画が風景画と言い換えられた場合と等しく、本来の「美人画」の意味が多少とも失われることになるのは止むを得ない。「美人画」も「人物画」も、そして「肖像画」のどれも、人を対象に描かれるものである。その点で、もう一度「美人画とは何か」という原点を回想してみることも無意味ではなかろう。

近世以降、美人画は人々に親しまれ、多くの絵師を輩出してきた。関千代（1921 ～）は、「近代の美人画はおおよそその四つの系列が考えられる。第一は江戸の浮世絵派の流れを汲むもので、美人画の正系と考えられるものである。第二の系列は江戸時代の円山四条派の流れに立った美人画である。第三の系列は主として装飾画や大和絵系統の発展したもの。第四は洋画の中にみる女性像である。」と指摘している⁽²⁾。近代美人画を大きく分けて二つの流れが見えてくる。一つは鏑木清方（1878～1972）に代表される東京を中心とした浮世絵を起源にした画系である。もう一つは京都の円山四条派の流れを汲む画派で、代表画家は上村松園（1875～1949）である。清方は13歳で浮世絵系の水野年方の門に入って、10代から新聞の挿絵を描いた。清方の出発は挿絵から始まったが、江戸時代の美人絵にないような庶民的な美人画を描いた。一方、松園は絵画の伝統を踏まえた上で、女性画家の独自の視点で生活臭のない清純な京風の美人画を確立していった。二人は「東の清方、西の松園」と称され、近代美人画の巨匠とされている。また、松園の師匠である竹内栖鳳

(1864～1942)は、円山四条派をベースにしながら、狩野派や土佐派など様々な古画の研究に取り組み、明治33年(1900)にヨーロッパに渡り西洋美術への理解を深め、西洋技法を取り入れた写実表現によって日本画の新しい道を切り開いた。栖鳳は、四季の景色や風物だけにとらわれず、ライオンや象などの舶来の動物、犬猫などの身近な生き物も描いた。栖鳳が人物を描いた作品は少ないが、人物画における肌の表現や髪の毛の柔らかさなど生々しく繊細な作風が特徴である。他にも、伊藤小坡(1877～1968)や池田輝方(1883～1921)、池田蕉園(1886～1917)、中村大三郎(1898～1947)、伊東深水(1898～1972)など数多くの優れた画家が近代美人画を描き活躍していた。本研究では、近代の美人画の二つの大きい流れである浮世絵派と円山四条派を中心に、その表現と技法・素材との関わりを展開していく。その中で、筆者は特に上村松園、鐫木清方、竹内栖鳳の人物画の白肌と髪の毛の生え際の表現や時代背景、関係性、素材などが明らかに近いように感じており、三人の美人画を中心に比較しながら表現の違いを制作者の視点から分析していく。

多くの「美人画」は、時代ごとに望まれた美しさの基準、すなわち同時代の人々の好みや、流行となった容姿を反映し、色鮮やかに着飾った女性の姿を、格調高く清らかに描いた。そのように描かれた女性の姿、服装の模様、髪型などは、見る人をうっとりさせ、心地よい印象をもたらした。しかし、生活様式や文化の変化とともに美人画の表現も変わってきた。さらに、現在の日本画はほとんどが紙に描かれているが、昭和初期までの日本画の支持体は絵絹が主流であった。素材・技法の新開発によって、近代美人画における女性の柔らかい肌と、ふんわりした生え際の表現が少なくなってきた。

筆者は、女性人物画を中心に制作している。美人画表現における女性の柔らかさを求めて制作するうちに、支持体の選択が紙本から絹本へと移行している。そして、上村松園《楊貴妃》大正2年(1923)(図1-1)の部分模写制作を通して、絹本における美人画の表現について研究を行った。主に、松園と同時代の美人画家を中心に、人物画の表現技法について多くのデータを収集してきた。しかし、これまでにあった近代美人画を対象とした研究では、近代美人画の歴史及び作品画面の解説などに終始しており、絹本による近代

美人画における白肌と髪が生え際の描画技法と表現との関わりについてほとんど研究されてこなかった。筆者は、模写制作を通して「絹本を中心に近代美人画における白肌と髪が生え際の美しいぼかし表現をどのようにすれば明確に表現できるか」ということについて研究したいと考えるようになった。

本研究では、上村松園《楊貴妃》（図 1-2）の部分模写制作を踏まえた上で、絹本を中心に近代美人画における白肌と髪が生え際の表現について分析、検証、比較を行った。それらにより近代美人画における白肌と髪が生え際の表現と技法、そして材料の相互の関連性について解明する。

本論文の第 1 章では、主に女性人物画における紙本と絹本の表現効果の違いを比較考察し、浮世絵派と円山四条派における絹本の女性人物画の白肌と髪が生え際を中心に、表現について分析しつつ比較論を展開する。

第 2 章では、浮世絵派と円山四条派、そして現代の絹本における表現技法に着目し、画家達の作品における技法・材料を詳述しながら分析する。画家達の個々の作品は描かれた時代背景や内容、人物などによって表現の違いがある。しかし、それだけではなく、絹本技法の違いにより表現効果に変化が生じているのではないかと考える。

第 3 章では、白肌と髪が生え際の表現で使われている技法と材料の違いについて詳細に検証する。さらに、絵絹の種類と胡粉の使い方による透明感がある白肌と、化粧のような白肌を実験する。また、表彩色と裏彩色の絵の具の割合を検討しながら、黄土と朱による肌の調子つけ方、油煙墨と松煙墨、艶墨、具墨による黒髪と生え際のぼかし方を実践的に考察を行う。

第 4 章では、筆者自身の制作経験を踏まえつつ、以上から得られた知見に基づいて自身の作品と融合させる。修士 2 年間では台湾の東洋画の再興に必要な要素に関する研究をしながら、新たな技法や古典的な日本画の画材に基づいた表現方法を使い、日本の芸術と台湾の伝統的な文化を融合させた。筆者は近代美人画を表現技法として参考にしながら台湾の伝統的な文化に取材して制作している。近代美人画における透明感のある白肌と髪が生

え際の表現を生かし、自身の制作に昇華し、日本の伝統的な表現を保ちながら、現代性を持つ美人画を描き出す成果に結びつけたい。

第1章 近代の女性人物画における白肌と髪の生え際のぼかし表現

近代の美人画の直接の源流は、桃山時代から江戸時代初頭（16世紀後半～17世紀初期）にかけて隆盛した風俗画であろう。奈良や平安の頃から美しい女性を描いた絵巻や屏風はあったが、町娘や遊女などをモデルに女性の美しさを追求するようになったのは、菱川師宣（1618～1694）や喜多川歌麿（1753～1806）など、浮世絵の美人絵の絵師たちであった。しかし、幕末になると、美人絵は次第に退廃的な官能美へと向かっていき、明治に入ってから山水画や花鳥画が日本画の一ジャンルとして確立していく中で、あまり高い評価を得られなかった。明治20年代頃からは、新聞、雑誌など新しいメディアの隆盛とともに、表紙絵や口絵、挿絵という形で描かれた美人絵が登場する。美術史家、美術評論家である細野正信（1926～2008）は「明治30年代の挿絵は、水野年方、桂舟、永洗に代表されていたが、中では永洗が特に評判であった。これまでの美人画の顔は胡粉のべたぬりであったのに、永洗は肌色に黄土を用い、歌舞伎の化粧法を利用して鼻筋だけに胡粉でハイライトした。」「挿絵画工の評判は主にそのかくところの美人の容姿に関係していた。富岡永洗の美人といえは当時における流行の一型式をなした観さえあった。」と指摘している⁽³⁾。

また、明治時代後半になって新たに生まれた「展覧会」という場での松園、清方らの活躍は美人画を新しい階段へと導くこととなる。彼らは絵絹を用いながら、浮世絵の「型」を使った美人表現で近代美人画を展開させていく。美人画における白肌と髪の生え際の表現がどのように変化して行ったかを理解した上で、その特徴と個々の近代美人画の表現の違い、比較、関係性について本論によって明確になると期待する。そして、日本画は主に紙（和紙）や絹などに描かれる。紙に描いたものを「紙本」（しほん）、絹に描いたものを「絹本」（けんぽん）と呼ぶ。いずれも東洋絵画の画材として広く用いられる。近代美人画家の紙本と絹本における技法、表現について論じながら、それによって美人画における白肌と髪の生え際の表現はどのように異なるかについて考察を行う。

1-1 紙本と絹本における白肌と髪の生え際の表現効果の比較

明治、大正期は「近代」として江戸時代から切り離されて論じられることが多い。昭和初期までの美人画は、ほとんど絹絵で描かれている。しかし、大正から昭和初期にかけて、日本画の支持体は絹本から紙本へと変化する。洋画の影響もあり、雲肌麻紙に顔料を厚く塗る手法が展開されていくが、特に戦後以降になると新岩絵具の開発により顔料の粒子感を強調した塗りが使用されるようになり、今日までその傾向は続いている。紙本は他の材料に比べ比較的長期保存に耐えられ扱いやすいため、今ではほとんど日本画は和紙に描かれているが、古い掛け軸で見かける仏画、動植物画、風景画、美人画の多くが絹に描かれている。松園や深水、清方の美人画、伊藤若冲（1716～1800）の動植物画なども絹でなければ表現できないものである。それによって、画家の描写技術、紙の種類、素材などの関係をもとに紙本と絹本における白肌と髪の生え際の表現について比較しながら、違いを分析していく。

松園は「絹と紙の話と師弟の間柄の話」 『青眉抄』で絹と紙について以下のように語っている。

どうさの代わりに湯引きしますのもそうした気持ちからで、生絹やどうさ引や湯引とでは丁度新しい絹と涸らしたのとの違い程の感じがあるように思われます。絹と紙とでは又そうした感じの違いがあります。紙ですと大抵どんな紙でも絹よりは墨や絵具を吸い取る力は強いものですが、それだけに味わいはあるように思います。どうさを引立ての絹ですと、どんなにゆっくりと線を引いていても、ちっともちぢむ（筆者注；にじむの誤記か）ような心配はありませぬが、紙ですとサッサッと筆を走らせないとすぐに思いも寄らぬにじみが出来てしまいます。紙本の味は、少しでも筆が渋滞すればすぐににじみ勝ちの吸湿性があるのですが、それをにじませないように手早く筆を走らせた軽妙な筆味にあるわけでしょう。ところが、余程確かな筆でないとそう手早く軽妙に動いてくれませぬ。じっくり落ち着いて絹にばかり

描き馴れた若い人たちが紙本を扱っても容易に思うような絵の描けないのはもっともなことですが、しかし紙本の味は又、下描きをした上から丹念に描いた一点一劃間違いのないような精細確實なところにあるのではなくて、輕妙洒脫な筆の味ばかりでもなく、時には筆者さえも予想しなかったような、勢いの乗じて出来た妙味があります。この筆勢の妙味は時には再び繰返そうとしても到底繰返すことの出来ないようなものも出来ます。そこに何とも言えない紙本の味があるといえます。この、絹本よりは紙本、生絹よりは涸らした絹、どうさ引よりは湯引、という関係がある種の柔らかい味と生硬な味とを材料そのものからしてもっているように思われます(4)。

つまり、松園は紙や絹といった素材のもつ特性の違いによって、線による表現の工夫の仕方を変える必要があることを言っている。清方も「畫房雜稿」 『鑑木清方文集一制作餘談』で絹と紙について以下のように述べている。

絹地といふものは油畫のキャンバスとは違って、裏を打たなければ保存の出来ないのが初めから解ってゐる。紙は絹と違って質が緻密だから、裏打によって左右されることは無ささうに思へるが、やはりさうは行かない。ふくさがき（どうさのない紙へ描くこと）ではどうしても皺が出来る。淡墨の色なども、裏打をしてからでなければ、ほんとの色は出て来ない。私は支那の紙を好かない、雁皮、鳥の子、奉書、それらの材料の混ぜた漉き方から、雅邦紙だの、栖鳳紙、大瀧紙などいろいろあるが、近來大瀧紙を一ばん多く使ってゐる。線の自由な運びは、布目のある絹地より、質の緻密な紙に限る。就中、雁皮、鳥の子を良しとする。どうさがあると線が死ぬ。あまり滲む紙は曲藝的な無理があつて、嬉しくない(5)。

清方は絹や中国と日本の紙とを比較しながら、絹より緻密な紙の方を好んでいたことが解る。

清方の《初冬の花》昭和10年（1953年）は紙に描かれた作品である。薄い銀鼠の地色に派手なあずき色の細かい縞の袷で濃紫の裾回しをつけ、菊染め縮緬に黒縹子の昼夜帯をしめた女性が、煙管で煙草に火をつけようとしている姿である。清方はこの作品について「写生に拠った装飾画として、室内に建てるのが目的の作」と解説している。背景はほとんど描かず、形も省略が効いていて、線も1本の息が長い。女性の全体のかたちや線などもシンプルに表したということだろう。この作品の拡大した画像（図 1-3）を見ると、絹と違い、筆も色もすべるような質感になるのがよく分かる。その質感を生かそうと、それまで以上に色を薄く塗っているようである。しかし、美人画は生え際が命と言われることがある。墨による生え際の表現は、肌との境目がはっきりとして、ふんわりとした自然な暈しを感じられない。筆者には、髪型の輪郭線も暈しを入れずに柔らかみのない髪の毛に見える。女性の柔らかさの表現は絹本の方が紙本より絵具がよく絹地になじんで非常に精緻な印象を与えると考える。

木村重圭(1942～)は「焰の系譜—祇園井特から上村松園まで—」と題した論考で、絹本による作品と紙本による作品について以下のように述べている。

絹地に描かれた作品は、絵具がよく絹になじんでいるが、紙本に描かれた作品は泥絵的なバタ臭さを感じられる。尤も、肉筆浮世絵に見られる、質の悪い絵具の結果であるともいえよう。絹本による作品と紙本による作品では、全くイメージを異にしている。絹に吸い込まれた絵具に対して、紙の上に乗った泥絵具の材質感がもつ、現実的ないやみであろう⁽⁶⁾。

また、松園は「最初の出品画-四季美人図」 『青眉抄』で次のように語っている。

絵につかう用紙は、当時は普通紙本で稽古し、特別にどこかに飾ったり出品しなければならぬようなものには絹本を用いたが、絹本に描くよりは紙本に描くことの方が難しかった(4)。

日本画の基底材である絹は近付いて見れば網目が見え、絵具は塗り重ねができないため薄く彩色され、厚く塗れば透明感がなくなるし、薄すぎると実在感が表れないまになる。清方の《新富町》昭和5年(1930)は背景に明治11年(1878)に新築された新富座が描かれている。その前の通りを蛇の目傘で行く女性は新富芸者であり、黒衿の古風な普段着姿で、髪は潰し島田に結っている。この作品は雨下駄で先を急ぐ様子が描かれているが、柔らかく繊細な筆致で女性の心細い気持ちを巧みに表現している。拡大した画像(図1-4)を見ると、薄い胡粉を三十回ではきかないほど塗り重ねるような白肌で、陰影を用いず指先や耳、頬に赤く施し、後れ毛のかかる頸は白さが際立つ部分だが、ここだけは輪郭線を胡粉で塗りつぶしている。絵絹でなければ表現できない自然な墨のにじみや濃淡を生かしながら、細くしなやかな墨線で髪の生え際を表している。女性の美しさを柔らかに広げるように仕上げている。

現代美人画家である森本純(1970～)は「鼎談 美人画めくるめく」『美人画づくし』で「美大から日本画を始めたが、授業の課題で使うのは絹本でなく雲肌麻紙が主だった。女性の柔らかさがイメージ通りに表現できないため、卒業後、見よう見まねで絹本を使い始めた。」と語っている(7)。筆者は、修士課程1年生から日本画を学び始め、雲肌麻紙を用いて女性人物画を描いた。この雲肌麻紙を使って描いた筆者の作品(図1-5)は生え際から1本1本の細い髪の毛を線描し、岩絵具を使いながら厚塗りで肌を描いていた。しかし、美人画における女性の柔らかさを表現できず、硬くて張り詰める美人画になってしまった。紙本に描かれた作品は線の表現や絵具の厚さなどを巧みに表現できるという。一方で、絹地に描かれた作品は、色の薄塗り方や暈し方に向いているが、あまり厚塗り出来ないのである。描写技術、紙の種類、素材などの要素によって、紙本と絹本における女性の柔らかい肌と、

ふんわりした生え際の表現効果は明らかに異なる。そして、制作者自身の経験から見ると、紙と絹に応じてそれぞれの描き方がある。それによって素材を変えれば表現も変わると考えている。

1-2 浮世絵派の女性人物画における白肌と髪が生え際の表現

江戸時代の人々に愛された浮世絵は、日本独自の芸術として開花した。江戸初期から明治期にかけて約 240 年にわたる肉筆浮世絵は、量産される版画と違い、浮世絵師が絹本や紙本に直接に描く一点物であり、絵師の手による華麗な衣装の文様や、髪の毛一本一本までも描かれている。浮世絵には歌舞伎絵、美人画、風景画、武者絵、花鳥画、子供絵、戯画、風刺画、玩具絵、歴史画、稗史絵、戦争絵などのジャンルが確立され、数多くの作品が描かれている。しかし、肉筆作品は圧倒的に美人画が多い。浮世絵版画では摺る時に絵の具を使わず紙の白さで美人の顔を表現するが、肉筆浮世絵では貝殻を砕いた胡粉を使って、白粉をはたくように何度も薄く重ねることで白く滑らかな肌を描いた。筆で細かく描かれた髪が生え際や頸の毛筋、まつ毛、唇の紅のぼかし、薄い着物越しに透けて見える肢体など、美人の表現は明らかに錦絵と異なる。絹本著色による肉筆画を観察すると、髪が生え際の表現には髪の毛が一本一本丁寧に描かれていて版画の浮世絵と同じように見える。しかし、浮世絵初期から中期にかけての肉筆画における肌と髪が生え際の表現が、後期から終期までの肉筆画とは異なるところがあることを筆者は発見した。それは、白肌の表現と墨による髪が生え際の暈し表現がほぼされていないというものである。

初期浮世絵時代、宝永（1704 ～ 1711）から享保期（1716 ～ 1736）にかけて、様々な流派を代表する絵師や門人たちが活動を始めている。宮川長春（1682 ～ 1752）を祖とする宮川派は肉筆画のみを制作した流派で、多くの美人画を制作し、一時代を築いている。長春の《立ち美人》（1711 ～ 1736 の間で制作）はふっくらとした丸顔の品のある美人像である。

画面の中の美人（図 1-6）は平面的な白肌で、髪が生え際と肌の境目は、墨によるグラデーションを施されずに、面相筆で一本一本精密に描かれている。

文明開化によって制度や習慣が大きく変化した終期浮世絵時代では、美人画の表現も変わってきた。幕末から明治前期にかけて活動した浮世絵師である月岡芳年（1839 ～ 1892）は繊細な写生を重視した絵柄で、数多くの歴史画、風俗画を手がけ、「最後の浮世絵師」と呼ばれている。芳年の《桜下美人》（1865 ～ 1870）は肌色に黄土を用い、鼻筋と首だけ胡粉でハイライトを入れ、べた塗りの感じがしない美人画である。また、明治を迎えると、小林清親（1847 ～ 1951）や河鍋暁斎（1831 ～ 1889）たちが、立体感のある近代的な顔立ちの美人画を描き出す。浮世絵の開祖の菱川師宣から明治期の暁斎に至るまで、肉筆画の美人画の表現は時代に従って変わっていく。ぺったりした顔で、立体感のない浮世絵の美人画は現代の我々が見て美人だなあと思うことはないだろう。安村敏信（1953 ～ ）は「美人画の系譜—浮世絵編」『美人画づくし』で以下のように述べている。

浮世絵師たちには、西洋画のように三次元の世界を二次元平面に再現しようという意識がなかった。写実といっても、平面の絵の工夫によって似せることに集中したため、現代人から見て現実感のない女性に見えるのだ。逆にそこが印象派の画家たちには驚きだったのだ⁽⁷⁾。

以上に基づいて筆者は、江戸初期・中期時代の美人画は白肌の立体感と髪が生え際の暈し表現がほぼされてないことを推測し、明治になると西洋の文明が入ってきたことによって、美人画の白肌の表現はより写実的になり、髪が生え際を面相筆で一本一本精密に描くだけではなく薄墨で暈しを取り入れるようになったのではと考える。

江戸時代の美人絵を元に発展した明治期の美人画は清方に代表され、江戸美人にないような親しみやすい美人を典型化したものである。清方は美人画家として松園と並び称され、挿絵画家として画業をスタートさせ、明治末から大正にかけて浮世絵をもとにした近世風

俗を主なテーマとしていた。清方は東京の下町に生まれて庶民の中に育ち、明治の東京の生活描写を数多く描き残している。清方の傑作に《築地明石町》昭和2年（1927年）と題するものがある。この作品は文明開化期に当って、江戸の名残りとして、滔々と流れ込んだ西洋文化との渾然と融合したロマンチックな旧居留地を背景に、薄緑の澄んだ朝、黒と青磁色の単衣の女性が絵の奥から浮び出すような感じで立っている。「築地明石町」の拡大した画像（図 1-7）を見ると清方の描く生え際は、墨を丁寧にはかしてから、細く絶妙な線描を重ねているだけである。さらに、白肌と生え際の境目を墨と朱色で広く暈さず、細く線描も一本一本精密に描かれているようには見えない。髪型やモデルの時代背景により、濃墨に膠を多めに入れて作られた艶墨による髪の毛の線も用いられてない。清方の美人画における髪の毛の生え際の表現では、肉筆浮世絵の手法と違い、一本一本精密に線描をすることにより生え際の暈しの方を重視すると考えられる。

それに対して、松園の《螢》大正2年（1913）（図 1-8）における髪の毛の生え際は、円山四条派の作風を継ぎつつ、肉筆浮世絵の手法も融合させたものである。白肌に朱色や黄土で陰影をつけながら、松園画の特徴としての生え際と眉も自然に暈して精密に線描している。清方は「上村松園論」で以下のように述べている。

円山・四条の流派は手ほどきの花鳥動物の精密な写生に慣らされて、鳥の羽、獣の毛並まで丹念に見つめて筆を把るやうに仕込まれて塗るのが、美人の描写にもそれと同じ工夫がうつされて塗る、生え際の暈しを取り上げて見て浮世絵の手法は濃墨で細く毛筆をするだけで、暈し口はごく浅く、今のやうに深く隈取ることをしない、古法は暈が少いのと一つには木版画の技法がやはり影響をもつかもしい⁽⁸⁾。

また、《浜町河岸》昭和5年（1930）は清方が明治末に足掛け6年にわたって暮らした、日本橋の浜町を主題とする。清方はこの町にふさわしい女性として、踊りの稽古に通う町娘を選んだという。髪にバラの簪をさした娘が浜町藤間の稽古から帰りの姿で扇を口元にやり、左手で

袂をすくう仕草をして、習ったばかりの所作を思い返しているのである。背景には隅田川が広がり、対岸の深川安宅町の町並みが見え、右に新大橋が描かれている。清方の回想によると、その傍らにあった安宅町の火の見櫓は大正12年（1923）に関東大震災が起きるまで残っていたという。江戸時代の歌川広重 による《名所江戸百景 大はしあたけの夕立》にも描かれている。この作品は、全体に温かみのある色彩が施されている。そして、お太鼓に結んだ帯の内側に当てている朱色の帯揚げでくるんだ帯枕、着物をたくしあげたおはしりの下からみえる赤いものは「しごき帯」で、この帯をチラリと見せるのがお洒落であり、竹久夢二の絵にも同様なものが見える。帯まわりが複雑に描かれているのに対して、女性の肌が単純に見えるように描写されている。（図 1-9）顔は陶器のように白い肌であり、薄い朱色で血色の良い両頬を強調している。（図 1-9）耳や舞扇を持つ細い指先も、朱でほんのりと赤く縁取られている。このわずかに見える朱色が、女性の白い指や耳に血が通っているように見せ、よりなまめかしさを見るものに感じさせるのである。指先や耳に朱の細い線、赤い隈を施す表現は近代美人画としてはよく見られる技法である。この作品は松園の《焰》大正7年（1918）（図1-10）における肌より陰影を朱・黄土で少なく付けることで、透きとおるような白肌が見える。次に取り上げる文章は、鏑木清方、北川桃雄、藤本昭三による「美人画を語る」座談会で、清方が美人画について述べたものである。

肉筆の方では、寺崎広業さんが明治以後の美人画の一ばん先頭に立っている人です。寺崎さん以前の美人画は顔が胡粉だけです。肉色にして、写実に描いたのは、寺崎さんが初めてです。また、四条派の美人画も、肉筆のはやっぱり胡粉だけのようです。松園さんはそう肉色にはしないけれども、胡粉ばかりじゃなかったと思います。今、人の顔を描いて、胡粉だけにしておく人はいないでしょう。ちょうど人形が、昔は真っ白に塗ってあったのが、安本亀八の活き人形が始まって、肉色になったのと、同じような時代でしょうね⁽⁹⁾。

清方の美人画は妖麗さに現実感を加えていると感じる。作品を拡大して見ると白肌の表現では、朱色や黄土による陰影を少なく付け、松園の美人画と同様に胡粉でハイライト部分を加筆したことが見える。清方の美人画は、表現内容の上でも、コンセプトの上でも、浮世絵の世界に近接していた。松園の美人画に比べて、男性画家と女性画家の視点や作風、表現の違いが見られる。しかし、白肌と髪が生え際の表現では、似たような技法があると考ええる。

松園は江戸時代の女性をよく描いた。昭和になると、当世風俗を描く美人画が流行し、洋服の女性を描く画家も多かった。しかし、松園は江戸時代の女性が持つ気品を好み、繊細でありながら張りのある線を用いて表した。松園の《人形遣之図》（20世紀前半）では、屏風を舞台に見立て、近松門左衛門の浄瑠璃「冥途の飛脚」が演じられている。主人公たちが一つ傘を差しながら雪の中を逃避行する名場面である。この作品は喜多川歌麿の錦絵を模写したもので、松園の浮世絵への関心を具体的に示す。画面における人形の表現（図1-11）は、初期浮世絵の肉筆画と同じように見え、平面的な白肌で髪が生え際を墨で暈さず、一本一本丁寧に描かれている。それに対して、柔らかさを感じる人の表現（図1-12）では、白肌を朱色によってグラデーションし髪が生え際を自然に暈し精密に線描されている。それは、人と人形を見分ける表現ではと考えている。京都の日本画の原点は、伝統の円山派、四条派の肉筆であり、浮世絵ではなかった。だが、松園の美人画は、円山四条派の作風を継ぎつつ、江戸時代の浮世絵の主題を参考にしながら、自らの画風と融和させたものである。いずれにせよ、清方と松園の美人画における髪が生え際の表現の原点には浮世絵風俗画があると考ええる。

1-3 円山四条派の女性人物画における白肌と髪の生え際の表現

円山四条派とは円山派と四条派の二つを併称したもので、画風の上に多少の異はあるが、極似した流風であるのでこれを一つに呼びなすのである。円山応挙（1733 ～ 1795）を師とする円山派と、与謝蕪村（1716 ～ 1784）に学び、のちに応挙に師事した呉春（1752 ～ 1811）の門流である四条派、この二派が「円山・四条派」となって近世以降の京都での主流となり、さらに近代となっても京都画壇に大きな影響を及ぼした。円山四条派は写実描写を標榜して如何にもよく自然の描写に特色を発揮したものである。特に、風景と花鳥とに優れた点を持ち、人物画はそれに次ぐのである。応挙門下に優れた弟子が多いが、人物画に秀でるのは源琦（1747 ～ 1797）と山口素絢（1759 ～ 1818）である。素絢の和美人に対して、源琦の美人は応挙の描く清純で静かな美人画を受け継ぐ。応挙の《大石良雄図》明和4年（1767）と同様に『仮名手本忠臣蔵』を題材に基づいて描かれたと考えられる作品は、源琦の《大石良雄図》寛政8年（1796）と松園の《軽女卑離別図》明治33年（1900）である。三人の作品の比較については、京都近代美術館の研究員平井啓修が「円山応挙から近代京都画壇へ」という展覧会で、応挙と源琦の《大石良雄図》、松園の《軽女卑離別図》について以下のように述べている。

応挙の作品は、等身大サイズで描かれており、着物が透けている表現から着物の下の人体を意識させる。源琦の作品は、着物の色は異なるが同構図で描かれており、応挙の作品より人物がややずんぐりした体型となっている。これら二つの作品は、どちらかと言うと、物語より人体の正確な描写を見せることが意識されており、松園の作品では、物語を想像させる表現となっている⁽¹⁰⁾。

源琦の《大石良雄図》における人物のポーズや着物などの表現は、応挙の作品との共通点が多いが、髪が生え際では、応挙の作品と違い、肌との境目に墨でグラデーションせず

に、面相筆で一本一本精密に描かれているよう見え、浮世絵初期から中期にかけての肉筆画に近い表現だと感じられる。それに対して松園の《軽女卑離別図》は、応挙の作品の構図や人物の表現などとは異なるが、髪が生え際には、ふんわりとしたグラデーションにより肌との境目が自然に表されている。

応挙の《大石良雄図》だけではなく《楚蓮香図》（寛政6年(1794)）も多く画家たちに画題として参考にされた作品である。松園は大正時代後半から昭和初めてにかけて唐美人を多く描いているが、若い頃の縮図帖には多くの唐美人の模写が残っており、羅浮仙女図も円山派の画家たちが描いた唐美人を参考にしていることが指摘されている。松園の《楚蓮香図》（大正13年(1924)）は、応挙の同画題作品《楚蓮香図》と比べるとすらりとした体型や人体として破綻のない描写となっている点など構図以外に共通点があり、写実的な人体表現として通じる部分がある。しかし、顔を右に向け、右手を挙げる構図は似ているが、着物の柄や団扇の有無など異なる点も見える。また、生え際と白肌の表現にも異なるところがある。生え際の表現では応挙の《楚蓮香図》より墨で広く暈し、肌との境目に朱色を薄くかけているように見える。楚蓮香の白肌を応挙と比較すると、薄い胡粉を何層も重ね、陰影を朱色で薄く付けているため立体感が感じられる。円山四条派の女性人物画を中心に観察すると、それぞれの相違点と共通点が見られる。人物画の共通点としては着物の曲折肥瘦の多い描線と、顔や手足の細く柔らかみのある輪郭線だと考える。清方は「上村松園論」で以下のように述べている。

松園の《花ざかり》明治33年(1900)前後の描線はことごとく四条派を踏襲して今の眼から見るとひどく煩瑣に思へるが、その時分まだ京都では、四条流末の曲折肥瘦の多い線が行はれてゐて、美人画でもむしろ雄勁といはれるやうな線を畳み掛けて使ふのが、画面に重心を与へて且つ顔や手足の柔らかみを生かす来る有効な手だてとされてゐたものらしい⁽⁹⁾。

それに対して相違点では、肉色素材の選択や絵具の厚さ、暈し方などの点が見られる。応挙は唐美人であれ和美人であれ、豊麗な中にも清艶の気の漂う女性像を描いている。ところが、松園は応挙のみならず浮世絵などの伝統をも踏まえた上で、近代の洗練された感覚を加味し、一点の卑俗なところもなく、清澄な感じのするような女性像を描き出している。

松園は明治28年（1895）栖鳳の塾に入った。明治から昭和にかけて活躍し、日本画の近代化を大きく推し進めたのは栖鳳である。栖鳳はフェノロサに「第5代目の応挙門人付きでは大家と称すべき者僅かに一人あり、尚ほ青年なり、竹内栖鳳と云ふ。榎嶺門人にして、京都美術学校の最も成功せる教授なり。」と高く評価された⁽¹¹⁾と倉田公裕（1924～2018）が述べている。栖鳳は近世より続く円山四条派の伝統に学びながら、様々な流派の古画を模写し、西洋の絵画表現も積極的に学んだ。栖鳳の《絵になる最初》大正2年（1913）（図1-13）は、彼の数少ない人物画の代表作の一つであり、裸体になる寸前のモデルの羞じらいが巧みに捉えられている。栖鳳は花鳥画か風景画の印象が強く、人物画はこのころに制作されたものをのぞいてあまりなく、しかも女性を描いた作品となると珍しい。栖鳳は「現今の大家・18竹内栖鳳」-『美術新報』明治44年12月-より以下のように語っている。

只管に西洋画の後ばかりを追ふことをせず、却て其裏を裏をと行く方が・却て東洋画の特色の面白い処に達し得るかも知れぬ。例へば、向ふの面に陰影と云ふものがあれば、此方では精々陰影を除いて行く、こんな風にして却て面白い処へ達しはせぬか⁽¹²⁾。

栖鳳はそういつて西洋画に倣ってモデルを立たせ、人物画に進んで絵筆を執り、日本画の装飾性（《アレタ立に》明治42年（1909）や西洋画の心理表現（《絵になる最初》大正2年（1913）、東洋画の崇高なものの象徴的表現（《日稼》大正6年（1917）などといった「感興」を、あえて陰影をつくらぬ日本画のやり方で、日本画の面白さを狙おうとして、しば

し人物に執心した。《絵になる最初》の画面の中では露出している肌は首から頬にかけて、それに顔を半ば隠している左手であり、薄やかで頬にさす自然な紅と透明感のある美人の白肌を表している。そして、その日本髪の生え際の隈取りには、女性でなくては叶わぬ柔和さがある。細い金泥線が引かれたシルエットや裏彩色（肌部分）等の細部へのこだわりや、陰影を少なくつくりながら肌の美しさを際立たせるような栖鳳の表現は、松園の美人画にもよく似た様な技法が見られる。加藤類子（1961～）は「栖鳳は必ずしも人物画に巧みではないけれど、松園を導くにはたしかに煤嶺以上、松年以上であった。」と指摘している⁽¹¹⁾。また、廣田孝は「この作品（絵になる最初）の女性は顔を隠しており、いわゆる「美人画」の範疇に入らない。」と指摘している⁽¹³⁾が、松園の作品にも顔の描かれていない美人画がある。それは、大正15年（1926）第七回帝展に出品された《待月》（図1-14）である。縁側で欄干にもたれながら月の出を待つ女性の後ろ姿が描かれている。この作品において松園は、画面三分の一柱を配して人物を区切る大胆な構図を試みると共に、四条派の伝統である没骨法（輪郭線を描かずに色のにじみで対象の形を表す技法）を用いた木立の描写とを見事に調和させている。また美人画でありながら、顔がまったく見えない後ろ姿は観賞するものにその顔立ちを好みのままに想像せしめる。人物の顔全体を描くことを避けていた栖鳳の影響であろうか。この効果は栖鳳の《絵になる最初》にも通ずるところがある。この作品も美人画に属するのではないだろうか。

美人画は時代背景と描かれる人物の内容によってそれぞれの肌と髪の生え際の表現の違いを描き分けていると考えられている。内山武夫（1940～2014）は「松園の美人画の主題は江戸時代中期から末期にかけての風俗、さらに江戸末の名残をとどめる明治の京都の女性風俗と歴史や和漢の古典文学や謡曲に現れる女性が二つの柱となっている。」と指摘している⁽¹⁴⁾。大正末期から昭和初期にかけて、松園は中国風の美人を集中して描いている。中国古代美人と代表される楊貴妃は、近代の日本画でもよく題材に使われている。松園の《楊貴妃》は、白楽天の長恨歌より「春寒浴を賜う華清池、温泉水滑かにして凝脂を洗う」

の場面を絵画化したものである。松園は制作に先立って、作品のねらいを以下のように語っている。

画題は《楊貴妃》それもあの湯上りの美しい肌を柔らかな羅（うすもの）に包んで
勾欄（てすり）に凭れながら夢殿の花園を望んで見るといった構図で、尤も湯上り
と言いますと何だか意気に、そうしてやや下品な様に聞こえますがそうではなく極
気品の高いものにして全体羅の中に玉の様な肩先から白い胸辺り少し湯上りのぼっ
と紅潮した皮膚が見えていると言った風で……傍らには侍女が一人います。（「芙
蓉の花にも似た美しい楊貴妃を」『日出新聞』大正12年9月9日、『青帛の仙女』
所収）⁽¹²⁾

《楊貴妃》の湯上りの肌は、火照ったようなピンクがかった肌色で艶めかしく表現され
ている。さらに、ふんわりとした髪の毛の生え際のグラデーションにより、額の丸みとの境目
が自然に表されている。それに対して、《母子》（昭和9年（1934）（図1-15）は《楊貴
妃》の表現と異なり、平面的な白肌で髪の毛の生え際から肌色のグラデーションをつけた上に、
さらに生え際の毛の流れが分かるほど緻密に細い面相筆で黒髪を一本一本描写している。
松園の自作解説によれば以下のように指摘している。

明治初期頃の京の町の中京辺の良家の御寮人というような風俗で母子の情趣を描い
てみたいと思いました。人物の着色はなるべく単純にしまして、後の斑竹の簾の方
にむしろやさしい美しさを出してみました⁽⁴⁾。

平野重光(1940～)は「精美の画家・松園の暮しと芸術」『上村松園画集』で「松園の美人画の原点
に浮世絵風俗画がある」と指摘している⁽¹⁵⁾。松園は絵をはじめた頃から江戸期浮世絵の
影響を受けていて、髪の毛の生え際の描き方は松園が浮世絵を模写していた頃からの腕の見せ

所であったと考えられている。それを栖鳳の人物画と比較すると、師弟間での表現方法に相違をみる
ことができると考えている。

1-4 まとめ

第 1 節では、近代美人画家の紙本と絹本の表現によってその違いを分析した。筆者自身の制作経験を通して、紙本に描かれた作品と絹地に描かれた作品における女性の柔らかい肌と、ふんわりした生え際の表現効果の違いを明らかにした。

第 2 節では、初期・中期から後期・終期まで浮世絵時代の美人画における白肌と髪が生え際の量し表現について分析・推測した。明治期においては、清方の美人画における白肌と髪が生え際の量しを観察しながら、松園の美人画と比較し相違点と共通点を発見した。松園が円山四条派の美人画の表現のみに傾倒していったことはなく、後年になってからも江戸時代の代表的な浮世絵師である西川祐信（1671 ～ 1750）や喜多川歌麿に倣った、伝統的な浮世絵風美人画などを手掛けていることが分かる。

第 3 節では、応挙の《楚蓮香図》と《大石良雄図》に関わる源琦、松園の人物画における白肌と髪が生え際の表現を中心に分析しながら比較を行った。松園の師となった栖鳳は人物画をあまり描かなかった。しかし、写生を重視しながら日本画における新たな表現を探究していた栖鳳の積極的な姿勢は、少なからず松園にも影響を与えていたと考えられる。

男性画家と女性画家の視点や流派、作風はそれぞれの違いがある。しかし、彼らの作品における白肌には、胡粉と朱色・黄土による肉色を用いることが近代の女性人物画によく見られる。また、浮世絵では髪表現が浮世絵最大の見所と言われている。髪が生え際を表現する「毛割」と呼ばれる彫りは、彫りの中でも最も難しい技術である。毛割には、すっと長く毛を彫る「通し毛」、生え際を櫛で梳いたように見せる「八重毛」などの表現の仕方がある。生え際には「八重毛」の彫が使われ櫛で梳いた感じが表わされ、額の生え際や襟足などにはほつれ毛の先まで美しく表現されている。担当する彫師には絵師同様の高

い美意識と高度な技術が必要で、彫師の腕の見せ所となっている。このように、近代美人画では髪が生え際の表現が難しい技法であった。画家によって表現が異なっているが、墨による髪が生え際の暈し表現と、生え際の線描は近代美人画と共通する技法と推測した。

注)

- (1) 加藤類子監修『美人画の四季：松園、恒富、清方から麦僊まで 培広庵コレクション』株式会社青幻舎、2010年、 pp.6-11。
- (2) 関千代、後藤茂樹『現代日本美人画全集：第九巻名作選Ⅰ』株式会社集英社、1979年、 p.80。
- (3) 細野正信「近代の美人画の誕生」朝日新聞社『近代日本画家が描いた「歴史とロマンの女性美展」』朝日新聞東京本社企画第一局部所収、1989年、 p.5。
- (4) 上村松園『上村松園全随筆集 青眉抄・青眉抄その後』株式会社求龍堂、2010年、 p.58 / p.139 / p.274。
- (5) 鐙木清方『鐙木清方文集一制作餘談』株式会社白鳳社、1979年、 pp.285-297。
- (6) 木村重圭「焰の系譜一祇園井特から上村松園まで一」三彩社、1976年、 pp.27-35。
- (7) 池永康晟『美人画づくし』芸術新聞社、2016年、 p.27 / pp.74-81。
- (8) 鐙木清方「上村松園論」『三彩』第2号、日本美術出版、1946年、 pp.12-13。
- (9) 鐙木清方他「「美人画を語る」座談会」『三彩』216、日本美術出版、1967年、 pp.14-15。
- (10) 平井啓修『円山応挙から近代京都画壇へ』株式会社求龍堂、2019年、 p.204。
- (11) 倉田公裕『日本の名画15竹内栖鳳』株式会社講談社、1973年、 p.22。
- (12) 京都市美術館、京都新聞社『栖鳳・松園本画と下絵展』京都新聞社、1994年、 p.17 / p.19 / p.238。
- (13) 廣田孝『竹内栖鳳 近代日本画の源流』株式会社思文閣出版、2000年、 p.17。
- (14) 内山武夫、上村敦之監修『没後五十年記念美の精華上村松園展』朝日新聞社文化企画局大阪企画部、1999年、 pp.8-16 / pp.181-183。
- (15) 上村敦之『上村松園画集』株式会社青幻舎、2017年、 p.144。

参考文献：

鎚木清方「上村松園論」『三彩』第2号、日本美術出版、1946年、pp.12-13。

鎚木清方他「「美人画を語る」座談会」『三彩』216、日本美術出版、1967年、pp.14-15。

木村重圭「焰の系譜—祇園井特から上村松園まで—」三彩社、1976年、pp.27-35。

平凡社『太陽 THE SUN no.164 特集・鎚木清方』平凡社、1976年、p.77／p.88。

鎚木清方『鎚木清方文集—制作餘談』株式会社白鳳社、1979年、pp.285-297。

鈴木進「女性美—美人画の系譜—」（特集 女性美—美人画・風俗画・肖像画）『三彩』第378号、1979年、p.29。

関千代、後藤茂樹『現代日本美人画全集：第九巻名作選Ⅰ』株式会社集英社、1979年、p.80。

馬場京子、後藤茂樹『現代日本美人画全集：第一〇巻名作選Ⅱ』株式会社集英社、1978年、pp.79-88／p.105。

朝日新聞大阪本社企画部『上村松園名作展』朝日新聞大阪本社企画部、1983年、pp.7-12。

朝日新聞社『近代日本画家が描いた「歴史とロマンの女性美展」』朝日新聞東京本社企画第一局部、1989年、p.5。

加藤類子『虹を見る・松園とその時代』京都新聞社、1991年、pp.35-36／p.77。

倉田公裕『日本の名画15竹内栖鳳』株式会社講談社、1973年、p.22。

田島達也、大西甚子、長舟洋司監修『京の美人画展』京都文化博物館学芸第一課、1993年。

京都市美術館、京都新聞社『栖鳳・松園本画と下絵展』京都新聞社、1994年、p.17／p.19／p.238。

朝日新聞社『—松園、清方、深水を中心に—名都美術館品展』朝日新聞社文化企画局大阪企画部、1999年。

京都市美術館、京都新聞社『京都新聞創刊120年記念展：菊池契月とその系譜』京都新聞社、1999年、pp.14-15。

内山武夫、上村敦之監修『没後五十年記念美の精華上村松園展』朝日新聞社文化企画局大阪企画部、1999年、 pp. 8-16 / pp. 181-183。

廣田孝『竹内栖鳳 近代日本画の源流』株式会社思文閣出版、2000年、 p. 17。

上村松園『上村松園全随筆集 青眉抄・青眉抄その後』株式会社求龍堂、2010年、 p. 58 / p. 139 / p. 274。

加藤類子監修『美人画の四季：松園、恒富、清方から麦僊まで 培広庵コレクション』株式会社青幻舎、2010年、 pp. 6-11。

高階秀爾監修『「美人画」の系譜：心で感じる「日本絵画」の見方』小学館、2011年。

川村記念美術館『松柏美術館コレクション上村松園－素描、下絵と本画』川村記念美術館、2011年。

上村敦之『近代京都画壇を育んだ人たち』京都市学校歴史博物館、2013年、 p. 33 / p. 35。

一井健二『アートコレクターズやっぱり”日本画”が好き！』株式会社生活の友社、2013年、 p. 21。

小川幸治『狩野派絵師から現代画家までに学ぶ日本画画材と技法の秘伝集』株式会社日貿出版社、2016年、 pp. 32-33 / pp. 44-46。

松嶋雅人『あやしい美人画』株式会社東京美術、2017年、 pp. 2-7。

池永康晟『美人画づくし』芸術新聞社、2016年、 p. 27 / pp. 74-81。

三戸信恵『色から読み解く日本画』エクスナレッジ出版、2018年、 p. 99。

田島達也『遷る学舎 画学校から芸大まで』京都市立芸術大学、2018年、 p. 21 / p. 38。

森光彦『開館20周年記念 画題に見る近代の日本画表現』京都市学校歴史博物館、2018年、 pp. 4-12。

加藤類子『もっと知りたい上村松園生涯と作品』株式会社東京美術、2018年、 p. 19 / p. 41。

鶴見香織『鏑木清方原寸の美術館』株式会社小学館、2019年、 p. 25 / p. 121。

平井啓修『円山応挙から近代京都画壇へ』株式会社求龍堂、2019年、 p. 204。

南由紀子『美を競う 肉筆浮世絵の世界』アートシステム、2019年、 pp. 12-14。

上村敦之『上村松園画集』株式会社青幻舎、2017年、 p.144 。



図 1-1 上村松園《楊貴妃》1923年、絹本彩色、161 × 189cm、松柏美術館蔵、上村敦之『上村松園画集』株式会社青幻舎、2017年、pp. 36-37。



図 1-2 高資婷《楊貴妃》の部分模写 2018 年、絹本彩色、72.7 × 60.6cm



図1-3 鏑木清方《初冬の花》の拡大した画像 1953年、紙本彩色、147 × 149cm、東京国立近代美術館蔵、鶴見香織『鏑木清方原寸の美術館』株式会社小学館、2019年、p.122。

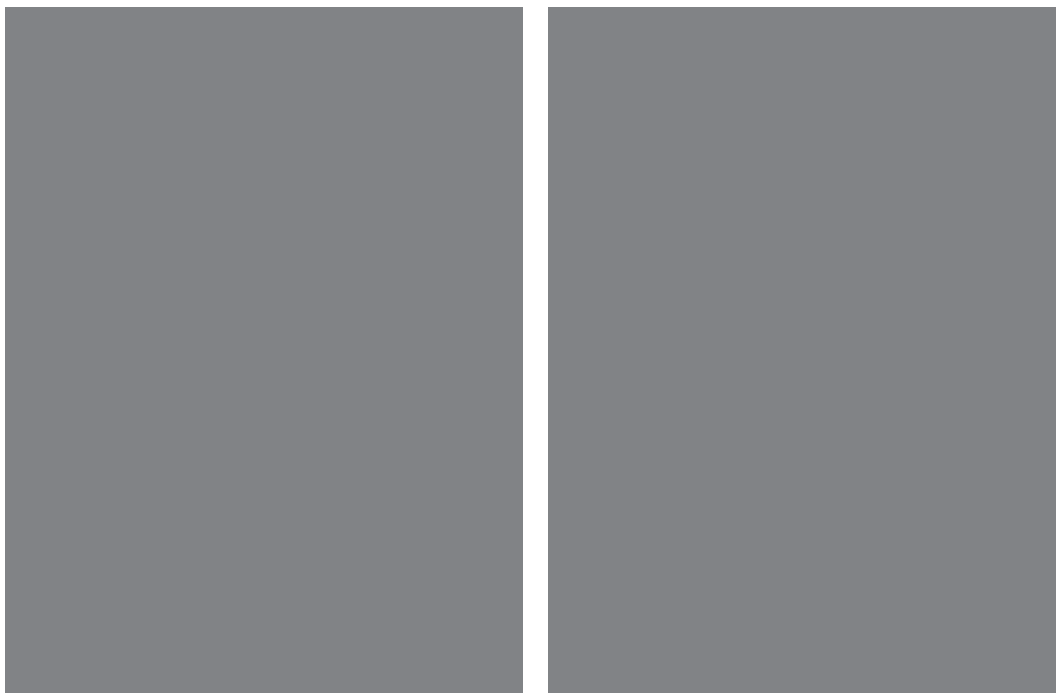


図1-4 鏑木清方《新富町》の拡大した画像 1930年、絹本彩色、173.5 × 74cm、東京国立近代美術館蔵、鶴見香織『鏑木清方原寸の美術館』株式会社小学館、2019年、pp.27-28p。

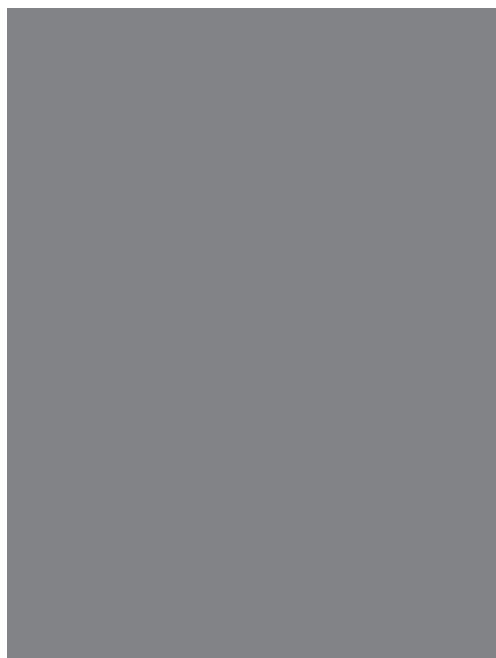


図1-4 鏑木清方《新富町》の拡大した画像 1930年、絹本彩色、173.5 × 74cm、東京国立近代美術館蔵、鶴見香織『鏑木清方原寸の美術館』株式会社小学館、2019年、pp.27-28p。



图 1-5 高資婷《脱皮》2017年、雲肌麻紙、紙本彩色、116.7 × 91cm

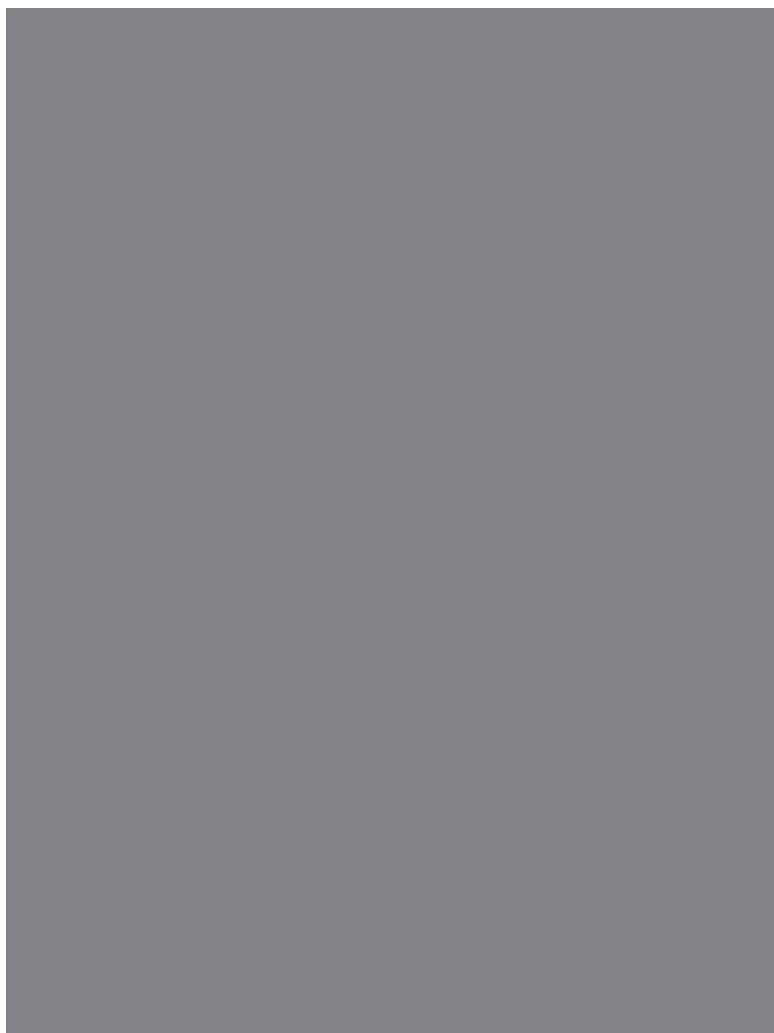


図1-6 宮川長春《立ち美人》の拡大した画像 1711～1736年、絹本彩色、85.1×32.2cm、光ミュージアム蔵、南由紀子『美を競う 肉筆浮世絵の世界』アートシステム、2019年、pp. 30-31。



図1-7 鐺木清方《築地明石町》の拡大した画像 1927年、絹本彩色、173.5 × 74cm、東京国立近代美術館蔵、鶴見香織『鐺木清方原寸の美術館』株式会社小学館、2019年、pp.16-17。



図 1-8 上村松園《螢》の拡大した画像 1913 年、絹本彩色、175 × 98cm、山種美術館蔵、上村敦之『上村松園画集』株式会社青幻舎、2017 年、p. 16。



図1-8 上村松園《螢》の拡大した画像 1913 年、絹本彩色、175 × 98cm、山種美術館蔵、上村敦之『上村松園画集』株式会社青幻舎、2017 年、p. 16。



図 1-8 上村松園《螢》の拡大した画像 1913 年、絹本彩色、175 × 98cm、山種美術館蔵、上村敦之『上村松園画集』株式会社青幻舎、2017 年、p. 16。



図1-9 鏑木清方《浜町河岸》の拡大した画像 1930年、絹本彩色、173.5 × 74cm、東京国立近代美術館蔵、鶴見香織『鏑木清方原寸の美術館』株式会社小学館、2019年、pp.37-38。



図1-9 鏑木清方《浜町河岸》の拡大した画像 1930年、絹本彩色、173.5 × 74cm、東京国立近代美術館蔵、鶴見香織『鏑木清方原寸の美術館』株式会社小学館、2019年、pp.37-38。



図 1-10 上村松園《焰》の拡大した画像 1918 年、絹本彩色、189 × 90cm、東京国立博物館蔵、上村敦之『上村松園画集』株式会社青幻舎、2017 年、p. 33。



図 1-10 上村松園《焰》の拡大した画像 1918 年、絹本彩色、189 × 90cm、東京国立博物館蔵、上村敦之『上村松園画集』株式会社青幻舎、2017 年、p. 33。



図 1-10 上村松園《焰》の拡大した画像 1918 年、絹本彩色、189 × 90cm、東京国立博物館蔵、上村敦之『上村松園画集』株式会社青幻舎、2017 年、p. 33。



図 1-11 上村松園《人形遣之図》の拡大した画像 20 世紀前半、絹本彩色、福田美術館蔵、上村敦之『上村松園画集』株式会社青幻舎、2017 年、p. 116。



図 1-12 上村松園《人形遣之図》の拡大した画像 20 世紀前半、絹本彩色、福田美術館蔵、上村敦之『上村松園画集』株式会社青幻舎、2017 年、p. 116。



図 1-13 竹内栖鳳《絵になる最初》1913年、絹本彩色、183.2 × 87.5cm、京都市美術館蔵、京都市美術館、京都新聞社『栖鳳・松園本画と下絵展』京都新聞社、1994年、p. 41。



図 1-14 上村松園《待月》1926年、絹本彩色、194 × 106cm、京都市美術館蔵、京都市美術館、京都新聞社『栖鳳・松園本画と下絵展』京都新聞社、1994年、p.177。



図 1-15 上村松園《母子》1934年、絹本彩色、170 × 115.5cm、東京国立近代美術館蔵、京都市美術館、京都新聞社『栖鳳・松園本画と下絵展』京都新聞社、1994年、p.187。

Research on the materials and methods of expressing the skin and hair line in modern bijinga

- with focus on silk paintings -

The main theme of my artwork is bijin-ga with female subjects. During my work process I realized that I wanted to express the softness of women depicted in bijin-ga, and therefore transitioned from paper to silk as a canvas material. By partially reproducing “Yang Guifei” (1923) by Shoen Uemura, I’ve engaged in research on expressing bijin-ga with a silk canvas. I’ve collected a great deal of data on the techniques of expressing portraits, mainly by Shoen and other bijin-ga painters of the same era.

However, most studies so far about modern bijin-ga have only focused on the history of modern bijin-ga and the analysis of the works’ motives. Whereas almost no research has been done so far on the materials and methods of expressing the skin and hair line in modern bijin-ga. Therefore, I decided that I want to conduct research by reproducing artworks about “how to clearly embody the expression of the skin and beautifully blurred hair line in modern bijin-ga”

In this thesis, after partially reproducing Shoen’s “Yang Guifei”, I analyzed, examined and compared the expression of the fair skin and hair line in modern bijin-ga - with focus on works painted on silk canvas.

In the first chapter of this thesis, I will examine the different effects of paper and silk as a material for female portraits, and analyze the expression of the fair skin and hair line in female portraits (on silk canvas) of the Ukiyoe school and Maruyamashijo school.

In the second chapter, I will focus on the techniques in modern silk paintings of the Ukiyoe school Maruyamashijo school, and I will analyze them while explaining in detail about the materials and techniques which were used for their artworks.

In chapter three, I will inspect the differences in the techniques and materials for expressing the fair skin and hair line in detail.

In chapter four, I will combine the knowledge acquired from the above stated research with my own artwork.

The goal of this research is to clarify the expression of the borderless transition of the fair skin and hair line in modern bijin-ga (using silk canvas), and the techniques which are used to achieve that effect. In addition, it is expected that my research will offer some mental and technical guidance to those who specialise in bijin-ga.