

2020 年度 学位論文（博士）

鏑木清方研究
—日本画作品における線の表現を中心に

(A Study about Kaburaki Kiyokata - Perspectives on Line Expressions in Japanese Paintings)

京都芸術大学大学院

芸術研究科芸術専攻

51711004

段 超

目次

序論	1
第1章 明治期の清方と絵画	6
第1節 清方と挿絵	7
1 挿絵を選んだ理由とそこから離れた経緯	8
2 挿絵制作について	10
第2節 清方と浮世絵	12
1 水野年方の教えと清方の研鑽	12
2 浮世絵版画と肉筆画の相違と鳥居清長の作品の特徴	14
第3節 まとめ	17
第2章 大正期における清方の南画研究と中国絵画	19
第1節 清方の南画研究	20
1 大正の日本画壇と南画	21
2 清方と金鈴社	23
3 金鈴社期の清方の南画研究	26
(1) 清方と平福百穂の「潤筆表現」	27
(2) 清方と吉川霊華の「線の表現」	28
(3) 清方の「線の潤筆表現」	30
第2節 清方と中国の絵画	32
1 清方の画業と『国華』	32
2 『国華』における中国の絵画及び画論と清方	34
3 清方と徽宗皇帝	40
(1) 徽宗皇帝とその作風	40

(2) 伝徽宗皇帝の《水仙鵝図》と清方の《桜姫》の線の表現	42
第3節　まとめ	45
第3章　清方作品における線の表現	47
第1節　明治期における《寒月》の線の表現	49
1　《寒月》における線の表現の特徴	49
2　上村松園の《人生の花》との比較	51
第2節　大正期における《朝涼》の線の表現	53
1　《朝涼》における線の表現の特徴	53
2　上村松園の《待月》との比較	55
第3節　昭和期における《築地明石町》の線の表現	56
1　《築地明石町》における線の表現の特徴	57
2　上村松園の《序の舞》との比較	60
第4節　まとめ	62
結論	65
註	71
参考文献	78
参考図版	図1－図22
付録1	『国華』における中国絵画、画論リスト（1号-445号）

筆者関連資料

参考作品・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・作品1－作品5

美術館活動（講座・講演）・・・・・・・・・・・・・・・・活動風景

謝辞

序論

鏑木清方（1878-1972）は明治時代から昭和時代に至るまで、日本画壇における人物画家を代表する一人である。清方は元々挿絵画家を目指し、力を尽くして制作したが、明治後期から彼自身の生活や健康問題により、挿絵制作から離れ、没年まで主に日本画の制作をした。

東京にある神田の佐久間町に生まれた清方は仕事や戦禍の影響などにより、京橋木挽町や牛込矢来町など複数の場所に転居した。住居は住まいであり、制作の場でもあった¹。昭和 21 年（1946）に鎌倉材木座に住居を構え、昭和 29 年（1954）には雪ノ下に画室を設け、没年の昭和 47 年（1972）までの間をここで過ごした。清方の画業と制作の場を後世に伝えるため、平成 6 年（1994）に遺族がその美術作品や資料、及び土地建物を鎌倉市に寄贈し、平成 10 年（1998）にそこを鎌倉市鏑木清方記念美術館²として開館し、一般に公開している。そして、平成 13 年（2001）から鏑木清方記念美術館叢書図録を刊行し、今まで 21 冊の叢書を刊行している。その中には清方の作品に関する多くの資料が掲載されている。

ところで、明治、大正、昭和期の日本画壇で活躍した清方が揮毫した日本画作品を概観してみると、その作品におけるモチーフの形態は全て線で表現されているが、時期によりその表現の特徴は異なっている。

明治期の清方は、父の勧めで、明治 24 年（1891）に浮世絵界の名匠月岡芳年の愛弟子、水野年方に入門した。明治期の清方は主に水野年方の教えを受け、鳥居清長などの画家たちの作品に対する研究も行い、自らが制作した作品においては、洗練された線の表現が特徴的である。

大正期に入ると、清方は制作の重心を挿絵から日本画へ移した。南画表現も研究して実践した。その中から得た絵画技法は昭和期までの制作に生かされたため、清方の作風は明治期とは大きく変わり、「線」の表現も新たな様式となった。そのため、この時期の清方の線の表現は、彼の日本画家の地位の確立に一役買ったと思われる。

周知のように、日本美術における線の表現の歴史は長く、その発展については主に中国など、大陸の文化に影響されてきた³。結果として、「線」の表現は日本の絵画表現の中で、無視できない技法の一つとなり、歴代の各流派の画家たちに伝承されている。だからこそ、清

方が描いた日本画作品における「線」の特質を研究する価値があるだろう。

清方の明治、大正、昭和期の作品における「線」の表現に関して、多くの研究者が言及している。例えば、本文の冒頭に述べた清方研究の主な資料である清方記念美術館叢書において、清方が執筆した作品制作における線の表現に関する詳細な文献資料や他の研究者による清方に関する研究論文などの掲載が少なくない。

清方の作品制作における墨や筆使いと線描に関する具体的な資料について、平成 13 年（2001）年に刊行したその叢書 1 である『鏑木清方記念美術館 収藏品図録・作品編』において、「ある日警戒警報の気持わるく鳴りだした時私は長い畫面に、朝顔の花を持ってゐる女の立姿を描かうとして、いまあまり濃くない墨で線がきをはじめてゐた。穂の長い筆で細い線を長くのびのびとひかなければならない」⁴と清方の書いた文章が掲載されている。

清方の線描基礎を築いた挿絵画家時代の作品制作に関する研究論文について、叢書 8 である『鏑木清方展覧会・挿絵図録・烏合会と『新小説』の時代』において、岩切信一郎が執筆した「鏑木清方と春陽堂」では「終生木版の職人擁護にまわる姿勢を持ちながらも、時代の新しい印刷方法の理解にも努め、いかにすれば自らの挿絵原画の筆使いに忠実な線が表現できるかに腐心した。清方その人と春陽堂の出版姿勢とは相似るところがあった」⁵と論じられている。

また、清方が郷土会第 4 回展に出品した《刺青の女》の画面表現に対して、中谷伸生は「鏑木清方の評価をめぐって 大正期の実践模索から昭和へ」において、「画面には半裸の女性が、鼠色の手拭を口にくわえ、上向きかげんで佇立する。もち肌ぬいだ背中や腕には、蝶と花の模様が刺青されていて、一瞥して頹廢の雰囲気立ち込める。……洗練された線描や形態モチーフと、渋く抑制された色彩は、この作品の質の高さを指し示す」⁶と述べている。が、清方の「洗練された線描」は作品表現において、具体的にどのような形で現れているのか。その線描表現が洗練された域に達するまでに、何を受け取ってどのように工夫されたのかについては不明である。

そして、矢頭英理子は「鏑木清方筆《築地明石町》に関する考察」において、「着物を着、

羽織を羽織った身体は細身で身体の線の表現も抑えられたものとなっている」⁷と論じている。その他に、篠原聡の「鏑木清方と《曲亭馬琴》第一回文部省展覧会の落選画に関する一考察」において、「美しい黒髪は筆を何種類も使い分け、髷や鬢の部分は繊細な線で、一本一本丁寧に描き込んでいる」⁸と記されている。しかし、その「身体の線の表現」や「髷や鬢の部分は繊細な線」などに関して、具体的にどのような特徴があるのかは示されていない。

さらに、清方の作品における線の表現は、女性像の表現のみならず、風景に関する表現にも当然認められる。今西彩子は「鏑木清方の風景画趣向―大正期の画業における新南画と歌川広重の影響を巡って」において、清方が1919（大正8）年、第4回金鈴社展に出品した《金沢三題》における「自然風景を潤筆で写意により表現した」と記している。しかし、その「潤筆」あるいは「写意」的表現にはどのような特徴があるのかは明確にしていない。今西はまた、清方が「大正に入ると中国の古典や南画の研究にも取り組むようになった。この時期の出品作に用いられた潤筆や渴筆表現と細線による描写は清方の南画味を帯びた作品の特徴の一つであり、その後、このような表現は季節感豊かな美人画の背景として息づいていくのである」⁹と論じている。が、清方が研究した「中国の古典」や「南画」の表現とは具体的には何か、その表現は清方の絵画表現にどのような形で現れているのだろうか。これについての詳細はない。

また、さらに令和元年（2019）11月1日から翌月の12月15日までの間に東京国立近代美術館、文化庁、独立行政法人日本芸術文化振興会の主催により、東京国立近代美術館で「鏑木清方幻の《築地明石町》特別公開」という展覧会が開催され、44年ぶりに再発見された清方の代表作と称されている《築地明石町》が公開された。その展示に際して発行された『鏑木清方100%KIYOKATA!』という本は清方の作品に関する最新情報であり、研究成果でもある。その本において、鶴見香織が執筆した「《築地明石町》・鏑木清方の最後のピース」に、清方が揮毫した作品に現れている「繊細な線描、彩色の美しさ」¹⁰は、彼の作品鑑賞において欠かせないポイントと述べている。

そして、《築地明石町》の作品表現において、「黒目の色は淡くして瞳に黒い点を打つのが、

清方の描く美人の目。下まぶたの^{まわ}際には薄紅色の線が引かれる」¹¹と分析している。が、その「繊細な線描」と「薄紅色の線」の形成及び詳細な表現の解明には至っていない。

以上、清方作品の線の表現に関する先行研究はあるが、清方の明治、大正、昭和期の作品に現れている「線」の表現の変遷や、その変化の過程について、詳しく論考されたものはほとんどない。

本研究は制作者の視点から清方が明治、大正、昭和期に描いた日本画作品における「線」の表現に焦点をあて、清方の各時期の作品における「線」の表現の特徴と意義を分析していくことで、清方が描いた「線」の特質を明らかにしようとするものである。

第 1 章 明治期の清方と絵画

鏑木清方（1878-1972）は明治 11 年（1878）に東京神田の佐久間町に生まれた。実名は鏑木健一¹²である。父は幕末から明治中期にかけて活躍した戯作者の條野採菊である。明治 19 年（1886）、清方が 8 歳の頃に、採菊が「やまと新聞」を創刊した。父の仕事の関係で清方は幼少の頃から、落語家の三遊亭円朝や浮世絵界の巨匠、月岡芳年などの芸術家たちと親しく交流した¹³。清方の最初の志望は、小説家など、文学系の仕事であったが、父の勧めで、絵画の道に進むことになり、明治 24 年（1891）に月岡芳年の愛弟子で、『やまと新聞』で挿絵を担当した水野年方に入門し、「清方」という雅号もその頃に与えられた。

清方の画業に関しては、挿絵制作から始まり、明治 30（1897）年に初めて紫紅会展に《寒月》¹⁴（図 1）を出品し、以後は生涯日本画の制作を続けた。昭和 2 年（1927）に第 8 回帝展に出品した日本画作品《築地明石町》¹⁵（図 2）が帝国美術院賞を受賞するとともに、日本画壇における地位を確立した。昭和 29 年（1954）には文化勲章を受賞した。

明治から昭和にかけて活躍した清方が画業において、このような顕著な成就を遂げることができたのは、両親からの文学や芝居などの影響の他に、師匠の年方の指導の下で、挿絵制作を学んだことなどが大きいだろう。本章では、明治期の清方の絵画制作に影響を及ぼした主な画家に焦点をあて、そこから獲得した制作の理念や技法を考察していく。

第 1 節 清方と挿絵

清方は、明治 24 年（1891）、14 歳の頃に水野年方に入門した。その後、師匠の年方と同様に新聞や文芸雑誌の挿絵を手がける中で、腕を磨いた。挿絵制作は清方の画業において、重要な基盤である。なぜならば、それは、清方が持つ線描表現の能力の基礎を築いたとともに、清方の生計を維持するための保障となったからである。では、清方の挿絵制作、及び浮世絵への関心は具体的にどのようなものだったのか。先行研究としては、挿絵制作に関して、倉田公祐が監修した『鏑木清方の系譜：師水野年方から清方の弟子たちへ』¹⁶において、師の水野年方と清方、及び清方の弟子である門井掬水、石井滴水、笠松紫浪、川瀬巴水、柿内

青葉、小早川清、伊東深水、寺島紫明、山川秀峰、榎本千花俊、山田喜作、大林千萬樹、増原宗一、勝田哲の日本画や挿絵と版画作品などが掲載されている。浮世絵との関係について、岡畏三郎の「総説・清長」¹⁷において、人物表現に関して、鳥居家の「瓢箪足」や「みみず描き」という伝統的な様式、及び清長の写実描写や画業に関する事などが論じられている。しかし、清方の挿絵制作において、年方から受けた影響と清長の作品における線描表現についての詳細な研究はほとんどない。よって、それらの点について、本節で明らかにする。

1 挿絵を選んだ理由とそこから離れた経緯

清方が挿絵の道を選ぶ以前は、元々文人の父である條野採菊や円朝など父の知人たちからの影響を受け、最初の志望は文学者であった¹⁸。が、「挿絵画家を志したのも、これが文事により近いからのことであった」¹⁹と清方は述べており、文学者の志望を諦め、生活のために挿絵を描くことを目指した²⁰ことが分かる。

そして、挿絵制作に奮闘するあまり、生活に支障を及ぼすほど苦勞した清方は、『やまと新聞』や『東北新聞』及び『九州日報』などからも挿絵を依頼されるようになった。明治 32 年（1899）には、『やまと新聞』での仕事を続けながら、人民新聞社の社員として、明治 34 年（1901）まで在籍しており、挿絵やコマ絵の制作も開始し、1060 図以上を描いた。この直後に、『読売新聞』に勤務していた経験もあり、明治 36 年（1903）までに制作した挿絵は 1800 図以上にも及んでいるという²¹。このように明治期の清方は挿絵界で活躍し、多忙な挿絵仕事の中で腕を磨き、挿絵画家としての地位を確立したと思われる。

しかし、挿絵界での活躍によって、清方は腕を磨いたとともに、リスクもあった。それは「新聞の挿絵を描いてみた頃は、よるなぞも構はずに描いたものだが、そのせみかどというかすっかり健康を害してしまった」²²ことである。

また、清方は挿絵制作に対して、小説をよく理解し、作者の意図を汲んでから制作するので、創作に不自由さ、つまり「拘束性」²³を感じ、制作における「自由さ」すなわち画家と

して、対象物をそのまま制作するのではなく、その対象物に対する理解や自身の感受などを表現すること、いわゆる「内生活を豊富」²⁴にすることを渴望していた。

画題や技法などにおいて、呪縛された清方は自由に制作することを望み、「明治年號も終わりに近づいた時分」に徐々に挿絵の制作から離れた。清方は自身の健康や教養及び絵画技法を高めるために、「大正と改元の後三四年」²⁵に「全く挿絵画家生活からはなれて」²⁶自由制作すなわち日本画制作に移った。

一方、明治 20 年代に、東京で山中古洞など書画を好む若者が「書畫研究会」²⁷を結成した。この団体では月次の研究会議が開かれ、会員の作品の批評、または、成果を公開する場となっていた。明治 26 年（1893）に年方門下の大石雅方に誘われ²⁸、清方は自分の画格を向上するために書畫研究会に入会し、日本画の制作を開始した。書畫研究会には浮世絵師の月岡芳年に師事した山中古洞や、南画家の中村芳谷と浮世絵師の豊原国周に師事した福永公美と住吉派の在原古玩に師事した高田鶴仙と、四条派の久保田桃水に師事した都築真琴がいた。この 4 名は古参の会員である。また、年方門下の雅方や清方と須藤宗方 3 名も会員となった。以上 7 名の会員の中で山中古洞と福永公美が書畫研究会の主導者である。明治 30 年（1897）にその「書畫研究会」を「紫紅会」と改称し、さらに明治 34 年（1901）に「烏合会」と改称した。

清方はその会で主に公美などの先輩に目をかけられ、技法の指導を受けた。また、絵画技法に関して、各流派の仲間同士と交流するチャンスもこの会で得た。さらに明治 30 年（1897）の紫紅会展に清方は自身の日本画の処女作《寒月》（図 1）を出展した。これ以後、日本画の制作は絶えなかった。明治 35 年（1902）に制作した日本画作品《孤兒院》は日本絵画協会と日本美術院の連合絵画共進会展に出品され、銅牌を受賞した。この頃から日本画の方が、自分に向いていると納得したと考えられる。

こうして、清方は、日本画制作に専念することを決めた。清方の明治中期から大正初期にかけての長い挿絵制作の生活から得た経験は後の日本画作品にも現れることになる。

2 挿絵制作について

清方は水野年方に入門し、本格的に絵画修業を開始した。そこで学んだことについて、清方は「入門第一日の課目として、寫生の他に、丁度その時連載され始めた櫻痴居士の小説『天竺徳兵衛』第一回の挿繪を、礬水のない薄美濃紙に敷きうつしをすることであった」²⁹と述べている。つまり、清方は年方の社中で挿絵から絵の勉強を始め、毎日修練を重ねていったことが分かる。

明治 27 年から明治 34 年にかけて、清方は『やまと新聞』で、挿絵の制作をしていた。この時期の清方は師匠の年方の仕事を引き継ぐようになり、父の採菊が運営していた『やまと新聞』を実践的な修練の場³⁰として腕を磨いたと言える。

さて、清方は師匠の仕事を引き継ぎ、どのように制作を行っていたのか。清方が年方の作品から受けた影響はどのようなところに表れているだろうか。また、清方と他の挿絵画家の作品との違いは何か。これらについて、『やまと新聞』に掲載された清方の挿絵作品と年方、無落款の無名の挿絵画家と、文筆家ではあるがこれまでのところ 1 点確認されている採菊の挿絵作品を通して分析してみよう。

『やまと新聞』とは³¹、創始者である條野採菊が明治 19 年（1886）に創刊し、落語家の三遊亭円朝や巨匠の月岡芳年と作家の福地桜痴などの著名な芸術家や作家からの助力を受け、昭和 20 年（1945）まで発行され、人気を博した新聞である。その中で、「歌舞伎傳助」³²という物語がある。この物語は清方の父である採菊が執筆したが、採菊はこの物語では「條野散人」という筆名を用いた。

「歌舞伎傳助」は長年劇場の座長をしていた山村長太夫の下で働き、その後、歌舞伎傳助と呼ばれることになる男の生涯をかいた物語である。この物語は明治 33 年（1900）6 月 21 日の 4127 号から明治 33 年（1900）8 月 7 日 4163 号まで、7 月 31 日の 4157 号³³を除いて合計 36 回連載され、36 点の挿絵作品が『やまと新聞』の第一版に連載されている。その挿絵を担当したのは、年方と清方、そして採菊である。

『やまと新聞』の明治 33（1900）年 7 月 3 日 4133 号に掲載された年方の作品（図 3）、7 月 6 日 4136 号に掲載された清方の作品（図 4）、7 月 7 日 4137 号に掲載された無落款の無名画家の作品（図 5）、8 月 7 日 4163 号に掲載された採菊の作品（図 6）を取り上げて考察したい。

図 3 の年方の挿絵作品に描かれた女性はこの物語における「お仙」という人物である。丸顔や細い目とやや細長い形の鼻の表現から、伝統的な浮世絵における美人画の特徴的な表現が見られる。年方の挿絵表現のもう一つの特徴は、人物が着ている着物の微細な柄が線ではっきり描かれ、指先の細部までも繊細に表現されている点である。

図 4 の清方の挿絵表現は師匠の年方の表現手法と非常に似ている。例えば、清方の挿絵作品の右側に描かれた「お仙」は画面全体での割合は小さいが、技法的には師匠の年方のように、女性の髪の毛や着物の柄など、モチーフの細部まで精緻な線でしっかり表現されている。このような表現は主役の人物のみならず、画面の一番手前の右下に描かれた竹垣の表現にも表れている。竹垣において、「竹」を象徴する細長い線は一本ずつ綺麗に微細に描かれている。この並んでいる精緻な線と線の隙間を通して後ろの黒い着物を着ている男性の姿やその男性の着物の皺などもはっきり見える。つまり、清方の挿絵表現は師匠の年方から精緻な筆致を受け入れるだけではなく、その線描表現の「微細さ」を極めて追求し、メインの人物とそれ以外のモチーフの表現も巧みに工夫していたと言えよう。

また、清方の挿絵作品においては、線の強弱表現も特徴的である。例えば、図 4 の左端に描かれた男性の背の部分の「堅さ」を表すために、線をやや太く、強く描いている。一方、袖の部分では「柔らかさ」を出すために、線を細く、柔らかく描いている。このように、清方は挿絵表現において、精緻な筆致でモチーフの形態を描くだけではなく、絵画表現における線描の役割や線の表現の豊かさなどもよく考えた上で制作している。

さて、図 5 の無落款の作品では人物の動きや、画面全体に物語の緊張感が溢れている。だが、襖や床と画面下に描かれた箱のような部分に余白がかなり多く残されている。主役であるのに、人物の割合は小さく、手前の人物は左足が切れており、後ろの人物に関しては、顔

のみしか描かれていない。清方や年方の作品と比べると画面表現が、やや弱いように感じられる。袖の部分の白い皺のようなものは線の表現なのか、色面なのか、衣服の紋様なのか、不明である。

採掬が制作した作品（図 6）も 4163 号の『やまと新聞』に掲載されているが、彼はプロの画家ではないため、清方や年方に比べれば、基本的な造形表現に欠けると言わざるを得ない。

以上、4 点の挿絵作品の分析から、線描における挿絵の形式は、「歌舞伎傳助」という物語に掲載されている画家らの挿絵作品の表現のように、線でモチーフの形を表現することだけなのだが、それゆえに、線の表現は画家により、差異が大きいことが分かる。挿絵界で活躍した年方の作品のように、簡潔で丁寧な線描で人物の姿などを見事に描出することが重要である。挿絵画家を目指していた清方にとって、師匠である年方の絵画表現を真剣に学び、その要領を把握したことが、絵画制作における堅固な造形の基礎となったと言えよう。

第 2 節 清方と浮世絵

清方と浮世絵の出会いも年方の社中であった。年方から絵画の教えを受けたとき、具体的にどのような影響を受けたのか。これについて、本節で明らかにする。

1 水野年方の教えと清方の研鑽

清方が年方の社中において、受けた教えについて、「御手本を臨模すること、寫生と、寫し物とであった。其の内寫し物が最も重なる日課で、先生や芳年翁の新聞挿絵を^{どうき}礬水の無い薄美濃紙へ寫すのである」³⁴と語っている。新聞挿絵は浮世絵師によるもので、清方もよく臨模し、佐藤節子が述べたように、清方は「浮世絵の伝統を受け継いだ挿絵から」³⁵出発したが、清方の画業において浮世絵師である年方から学んだので、挿絵にも浮世絵の表現が現れ

ているとは言い難く、また年方から浮世絵の影響を受けたとも言い難い。

清方は年方から、伝統的な浮世絵の教えを受けていなかった。なぜならば、年方は浮世絵界の巨匠、武者絵を得意とする月岡芳年の門人であり、系統的には純然な浮世絵師だが、絵画の新境地を探索するために、年方は伝統的な浮世絵の様式から脱出しようとしたので、弟子にも教えていなかったのである。これについて、清方が昭和 8 年（1933）6 月に書いた文章において、次のように記されている³⁶。

先生はその師のさうした傾向を殊に重んじて、畫格の向上を殆んど一生の仕事とされたと云ってもよい程だった。平常の業務とした挿繪以外、自發的に作畫される場合、展覧会への出品などは、十の中の八九までは、歴史に取材され、忠臣、孝子を畫くことを好まれた。その交友もだんだん硬い側の方へ移って、その生活はそれがいわゆる浮世繪の傳統に育まれた人かと不思議に感ずるやうになって行つた。そんなわけなので、私などでも、先生の膝下に在った頃は浮世繪といふのはどんなものか、又どんな人がうまいのか、その派に關する知識は何も知るところがなかった。春信を知り、春章を知るようになったのは、全く先生の許を離れてから、それも久しい後のことである。

清方の述懐を読むと、師匠の年方自身が「畫格の向上」、すなわち作風の新境地を探索するために、伝統的な浮世絵制作から脱出しようと、「肉筆専門となり、歴史畫家として」³⁷、一生をかけて実践していった。年方はその思想を教育理念として門下の弟子たちを育て、伝統的な浮世絵の様式を学ぶことを弟子に要求せず、基本的な「寫生」や挿繪の「寫し」などの課目を中心に行い、弟子たちに自由に勉強させたと読み取れる。

また、写生や挿繪の臨模と写しという通常の方法以外には、年方が自身の課題、歴史画の制作、すなわち歴史から取材し、それを取り込んで自由に制作することも門人に要求した³⁸。つまり、清方は年方から伝統的な浮世絵の教えを直接受けていなかったが、制作において、浮世絵の様式や技法より、「現世の風貌」及び「歴史」から取材して表現することは、

生活や自然、または、歴史や文学作品などから「自由」に取材して制作するということを清方は学んだ。この経験は、以後の清方が多くの流派から多様な表現手法を取り入れ、独特な表現様式を成立させることができた理由の一つと言えるだろう。

以上から年方は、門下の弟子たちの特長を見極め、それぞれの個性を発揮させるために、比較的自由な学習の雰囲気を作り出し、弟子たちの実際的な学習状況によって指導を行ったと考えられる。年方が弟子たちの学習に対する積極性を呼び起こす中で、清方は浮世絵師の鳥居清長の作品と出会い、その作風を真剣に研究したと考えられる。これについて、清方の昭和8年（1933）6月の文章において、以下のように記されている³⁹。

先生が完全に浮世繪から逃れようとされた心もちはよく解る。それほど傳統を脱出しようとした先生がある時、幸堂得知翁から多數の黄表紙を借りて、當時塾生だった故人池田輝方に寫させたこともある、私が清長を知ったのはその時で、輝方と二人で豊麗な筆致に一も二もなく傾倒した。

清方の文章から、清方は幸堂得知からもらった黄表紙の臨模を通して、清長の作品を知ったことが分かる。清方は清長の「豊麗な筆致」に惹かれ、清長の作風に傾倒した。つまり、清方の浮世絵に対する様式や技法などの認識は、主に清長の作品を写したり臨模を通して獲得したと言えるだろう。

では、清長の浮世絵作品にはどのような特徴があるのか、清方はその特徴を、自分の作品にどのように取り入れたのか。これについて、清方と清長の作品を通して分析を行う前に、浮世絵版画と肉筆画の相違を先に明確にしておく。

2 浮世絵版画と肉筆画の相違⁴⁰と鳥居清長の作品の特徴

浮世絵肉筆画は、浮世絵師が自らの筆で、描いた時代の風俗を主としたものである。鑑賞

する時に、浮世絵肉筆画は一般の肉筆絵画と同様に鑑賞しても差異がない。

浮世絵版画も時代の風俗を中心に表現し、主に絵師が描いた版下絵を基に制作したものだが、一般的に絵師、彫師、摺師の三種の専門家によって完成されるものである。その三種の専門家の仕事のわりあてに関して説明をしよう。

まず、浮世絵師が描いた肉筆画をそのまま引き写して作ったものではなく、最初から版画として味わうために版下絵を描く。次に、完成した版下絵を彫師に渡し、彫師が主版を作る。この後、彫師が作った主版を摺師に渡し、摺師はその版で何枚か摺り上げ、出来た墨摺絵を絵師に見せて色の指定を受ける。最後に、絵師からの指示によって、彫師は色版を作り、摺師が作品を仕上げる。

つまり、浮世絵版画に表れているのは、絵師の技能だけではなく、彫師と摺師の能力も含まれている。良い版画が作られる条件は技術が高い絵師、彫師、摺師三者の力がぴたり合致することである。換言すれば、絵師が自分の肉筆作品を完璧に版画にするには、最初に版下絵を作る時に工夫しなければならない。それは、絵師の肉筆画作品における筆致など主な作風が変わらないことに基づき、洗練された「線」で、モチーフの特徴を表現することが必要となる。絵師として、それは彫師と摺師に仕事を円滑に進めてもらうために、重要であり、自分の肉筆画作品を完璧に版画にするためにも、重要な手段であろう。

従って、浮世絵肉筆画においても、浮世絵版画においても、絵師の作風が含まれている。すなわち、浮世絵版画作品にも絵師の技能が見られるのである。

ところで、清長の作品の特徴に関しては、主に細緻で写実的な女性表現が人々に知られている⁴¹が、その中でも、天明年間（1781-1789）の女性像表現は代表的である。彼の作品の特徴について、清長の代表作の一つと認められている大判の錦絵作品《美南見十二候・七月夜の送り》⁴²（図7）を例として挙げる。

この作品では、6人の着物を着ている女性と1人の男性の姿が夜の闇に浮かび上がっている様が描かれている。この画面に描かれた人物たちは瓜実形の顔で、目は細長く、口唇は小さく、鼻はしなやかで、すらりとしている。姿はやや長めで、写実的で嫺やかな四肢が特徴

的である。これらは身体それぞれの部位に適した線で表現されている。これらの表現は大和絵の女性像の表現⁴³を基調としている。例えば、図 7a に示したように、画面の左に提灯を手にした女性がいるが、この人物の造形において、頭や手と足の大きさと体の比率には違和感がなく、「綿密な観察」⁴⁴に基づく写実的な表現と見られる。その他に、洗練された線によって、人物の内面的な骨格構造が描かれており、人物の自然な立姿が表れているとともに、線描の疎密表現も強調されている。

図 7a の左端の女性の上半身の拡大部分図（図 7b）を見てみよう。提灯を手にしている腕の線 1 と線 2 は袖の形を表すために必要な輪郭線である。線 3 と線 4 は袖の輪郭線に基づく人物の腕の骨格構造を強調するために必要な線である。この他に、袖の中に隠された腕の形と立体感を表すため、横線で線 5 が、巧みに線 1 と線 2 の間に描かれている。また、隠された腕の比例を強調するために、線 2 を、肩や肘など、体の関節の転換点で、わざと太く描いている。このように、極めて洗練された 5 本の線が、人物と服装などの輪郭を巧みに表現し、女性の身体の比例と骨格構造も強調しているのである。

同様に図 7a の左端の女性の下半身の拡大部分図（図 7c）を見てみよう。下半身は線 1 と組み立て線 2 で形が作られている。組み立て線 2 というのは、元々 1 本線でも、下半身の右足の輪郭を表すことができるが、図 7d に示したように、女性の臀部や太腿と脛までの骨格構造を正確に表すために、その 1 本線は微妙な 3 本に分けられている。画家はその 3 本線を、1 セットとして、意識して表現したと見られる。

さらに、図 7e のように、この組み立て線 2 と線 3 の間に線の表現がなかったからこそ、女性の丸みを帯びた臀部や太腿と脛までの姿が巧みに表現されている。線 3 と線 4 は着物の中に隠された右脚と左脚の裏側の輪郭を表すための線である。その間の 2 本線が着物の輪郭や皺を象徴するために描かれ、線 3 と線 4 と緊密に並んでいる。そのため、この並んでいる 4 本線の「緊密さ」と、線 2 と線 3 の間の「余白」との疎密関係がはっきり表れており、これは巧みで洗練された線の表現と言えよう。

この女性以外の 1 人の男性と 5 人の女性のポーズや着物の柄などは、いずれも違うが、

写実的な人物造形と線の表現の特徴はほとんど同じである。このような表現は清長の浮世絵版画に限らず、清長の黄表紙挿絵作品にも表れている。例えば、清長の天明 1 年（1781）に出版された黄表紙『御代の御寶』⁴⁵（図 8）に描かれた作品を見ると、『美南見十二候・七月夜の送り』（図 7）と同様に、洗練された線の表現と写実的な人物表現が特徴的で、人物のポーズや表情などが、微細な線により描かれている。これも清方を清長に傾倒させた重要なポイントであろう。

以上、明治時代は清方にとって、挿絵制作や浮世絵に関する研究により、絵画の腕を磨いた時代であり、画業における線の表現の堅固な基礎を築いた重要な時代である。

では、この時代の清方が揮毫した作品において、具体的にどのような特徴があるのかについては第 3 章で分析する。

第 3 節 まとめ

本章では、明治期の清方の絵画制作に影響を及ぼした浮世絵界の巨匠で、写実的な役者絵や似顔絵など、「八頭身型の女性」⁴⁶を得意とする鳥居家を代表する一人である鳥居清長や、清長と同様に浮世絵界で著名な武者絵を得意とする月岡芳年の愛弟子である水野年方などに、主な焦点をあて、清方が彼らの作品に対する研究から習得した制作の理念や絵画技法などを考察した。その結果は以下の通りである。

清方は、文人の父である條野採菊が明治 19 年（1886）に創刊し、当時人気を博した「やまと新聞」で挿絵を担当した水野年方の門に入った後、本格的に絵画の修業を開始した。伝統的な浮世絵制作から脱出しようとした師の年方から受けた影響は伝統的な浮世絵の様式に対する制作の手法ではなく、日常生活や自然、または、歴史や文学作品などから自由に取材して表現するという方法である。

挿絵画家を目指していた清方は写生をしたり、師匠の年方と芳年の挿絵作品を真剣に臨模したこと⁴⁷があり、その後、「やまと新聞」や「東北新聞」と「九州日報」及び「読売新聞」

に勤務していた経験もあった。そのため、清方は師匠の教えや、自身の絵画の修練から身に付けた絵画の能力を職場で発揮することができた。

明治 33 年（1900）6 月 21 日の 4127 号から、同年度の 8 月 7 日 4163 号までの「やまと新聞」に連載された「歌舞伎傳助」という物語における清方と師の年方、及び「無落款」の無名の画家とジャーナリストであり、文筆家でもある採菊が制作した挿絵作品との比較により、絵画における線描の特徴は画家により差異が大きいことと、絵画表現における細緻な筆致や簡潔で丁寧な線描をする力、及び堅固な造形の能力を清方が身に付けていることが分かった。

また、この時期の清方は多くの挿絵作品の臨模を行っていた。その中で、浮世絵界の巨匠であった清長の作品を知り、彼の作風に傾倒し、真剣に研究するようになった。本研究において、清長の代表作の一つと認められている《美南見十二候・七月夜の送り》（図 7）を挙げ、図解により、清長の作風を分析した。そして、明治期の清方の浮世絵に対する研究や絵画上の実践も考察した。その結果清方は、清長が揮毫した作品における大和絵の女性像の表現を基調としている。清長が描いた女性の瓜実形の顔、細長い目、小さな口唇、しなやかですらりとした鼻という様式を柔軟に自身の作品表現に取り入れたことが分かった。

さらに、清長を中心とする浮世絵作品の研究により、写実的な人物造形や線の疎密描写、または、線の強弱が画の土台となっていることや隠れている骨格構造と人体の比例関係を把握することの重要性を清方は深く理解したと考えられる。

以上、挿絵や浮世絵版面表現の特殊性により、「線」の表現は特徴的で、疎密や強弱など多くの表現手法がある。それは清方の作品における線の表現に深く影響を与えたと言えるだろう。

第 2 章 大正期における清方の 南画研究と中国絵画

日本において、「南画」は「南宗画」の省略語として定着しており、このことは多くの研究者に認められている。しかし、「文人画」と「南画」の概念が同一と見なせるかという疑問には数多くの論争がある。が、それについての詳細な研究である河北倫明が執筆した「文人画」⁴⁸により、本論文においても、日本南画、すなわち「文人画」と「南画」の概念を同一と見なし、必要な場合を除いて「南画」と記す。

日本に南画⁴⁹がおこったのは、18 世紀江戸時代後半になってからであった。その頃の日本画壇では、中国文化に対する熱い憧憬の念⁵⁰があり、中国の明末の天啓年間（1621-1628）に書かれた『八種画譜』や康熙 18 年（1679）に刊行され、康熙 40 年（1701）に第 2、3 集も出版された『介子園画伝』⁵¹は既に日本に流入しており、当時日本の南画の先駆者たちに大きな影響を与えた。そして、江戸中期（享保 16 年（1731））に中国の清（1636-1912）より日本に訪れた沈南蘋⁵²の影響も無視できない。それは、花鳥画などに新しい絵画の様式を成立させた南蘋派、京都でおこった写生を基調とする円山四条派などの流派も南画と繋がっており、江戸後期から本格的に受け入れられ、明治初期にかけて南画が大いに流行した。明治 15 年（1882）以後、一時的に衰微したが、明治後期から再び注目され、大正時代にはさらに大きな潮流となった。

清方と南画の出会いは、明治 24 年（1891）に水野年方に入門した時期に遡る。この頃の清方は師匠の水野年方から教えを受けていた。その他に、南宗派の中村芳谷より絵の師事を受けた福永公美に目をかけられ技法の指導を受けたという⁵³。これ以降、大正時代に清方は南画研究に取り組み、中国絵画も研究した。

では、大正時代において、南画や中国絵画は清方とどのような関係があったのだろうか、この時期の清方は南画や中国絵画に対する研究から何を習得したのだろうか。これについて、本章で考察する。

第 1 節 清方の南画研究

大正時代に南画は再び大きな潮流となった。この時代の日本における画家たちは伝統絵画の復興に対して、既成の様式に挑戦し、芸術の革命を行った⁵⁴。その結果は在野美術団体の結成とその画家たちの作風の形成に影響を与えた。例えば、金鈴社の結成と清方の作品制作における線の表現の形成は南画及び中国絵画と緊密な関係がある。これについて本節で明らかにする。

1 大正の日本画壇⁵⁵と南画⁵⁶

大正時代の日本画壇では、南画の隆盛があった。当時在野の美術団体の登場とその画家たちの活躍によって、日本画壇は華やかな活気に満ちあふれていた。その画家たちは官設の展覧会に対する批判や反抗などの性格を有し、新興芸術運動を展開した。新興芸術運動とは既成の様式や価値に対する挑戦で、芸術の革命である。

具体例を挙げると、大正期における南画の再評価、すなわち新南画のことである。これについて、大正6年（1917）7月号の『中央美術』における「新南畫の機運動く」にて、以下のように掲載されている⁵⁷。

所謂現代南畫家の作品を求むもの多くは形式を購ふもので、それを顧客とする畫家の多くもまた形式のみを新造する藝人の亞流である。之れ固より新機運促進の原動力でない。眞の南畫を創作せんとするものは南畫の教習を経ざる青年藝術家と覺醒した少數の大家とである。而して之れ等の大家また南畫以外の地に育った人のみであることに興味もあれば教訓も宿って居る。

新南畫を！之れ現時日本畫界の若い作家の胸中に漲り起る聲である。これを進路の目標として居るものは少なくない事と思はれる。故今村紫紅の如きは之れが先驅者の一人と云ふべきものであった。

この文章において、「眞の南畫」、すなわち新南画を創作せんとする運動を担う画家であった今村紫紅を挙げ、機運興起の意義を論じている。また、新南画の形成における紫紅の重要性を示している。つまり、この時代背景において、南画の復興すなわち新南画の形成は今村紫紅と緊密な関係があった。

今村紫紅⁵⁸は松本楓湖の門人で、師匠の教えを受け、中国画の学習も行った。紫紅が影響を受けた文人画家として具体的に名が挙がるのは、石^{せき}涛^{とう}、龔^{きょう}賢^{けん}、八大山人^{はちだいさんじん}すなわち朱^{しゅ}耨^{とう}、呂^ろ潜^{せん}（呂^ろ半^{はん}隱^{いん}）等、中国の明末清初の文人画家である⁵⁹。紫紅は大正 3 年（1914）12 月に目黒の吉田家の弥一郎と孝三郎の支援を受けて同家を拠点とし、小林古徑、中村岳陵や同門の牛田鶏村、小茂田青樹、小山大月、富取風堂、黒田古郷、速水御舟、岡田壺中と、紫紅を含めた 10 人が、日本画、主に南画の研究発表会であった「赤曜会」を結成した。2 年後の大正 5 年（1916）2 月に紫紅の急逝により自然解散となったが、この会の代表者であった紫紅は「新南画」という潮流の形成を導き、新たな南画表現を創った。

その表現はどのような様式かという、南画の要素すなわち「墨で線や大小の点を重ねてモチーフ（おもに山水）を描き、漢詩を添える」伝統絵画を「大和絵風の平たい色面」⁶⁰などと融合させ新たな様式を創り上げたものである。今村紫紅が揮毫した《比良》、《矢橋》、《唐崎》、《栗津》、《瀬田》、《堅田》、《三井》、《石山》という 8 点の作品を一組とした《近江八景》⁶¹（図 9）はその典型的な作例だと言える。

例えば、《比良》の分析図（図 9a）に示したように、近景における湖の表現は複数の湖色の色面を組み合わせ平たい湖面を構成している。また、《比良》（図 9a）の中景における山の表現は墨の濃淡及び余白で山のボリューム感を表現しているが、その上に薄い群青色の大小の点を重ねている。これは「暮雪の景」⁶²という冬の風景を示すための象徴的な表現であり、画面上の色調を統一するための手法であろう。さらに、遠景における雲の表現はやや太い淡墨の線で雲の形態を平面的に描いている。そして、雲の隙間やその辺りに現れている青空の表現はより小さな群青色の点を稠密につなげることによって、比較的広い色面になっている。

このような表現は《矢橋》(図 9b)、《唐崎》(図 9c)、《栗津》(図 9d)、《瀬田》(図 9e)、《堅田》(図 9f)、《三井》(図 9g)、《石山》(図 9h) の湖面や山と樹木などの表現にも現れている。その表現は単なる水墨表現ではなく、いずれもその表現に基づく墨あるいは色の点や線と面、また、余白を組み合わせながら平たい色面によりモチーフの形態を表現している。

上述したように紫紅の、中国の明清絵画における水墨表現と日本の大和絵などの絵画表現に基づく、南画の革新による絵画表現や絵画理念は赤曜会の同人たちに影響を与え、さらに、当時の日本画壇全体にも広がっており、大正期における南画の復興、すなわち「新南画」の隆盛を導いた。

一方で、明治 40 年(1907)に開設された文部省美術展覧会すなわち文展⁶³は盛んに発展した。文展の開設は二つの意義がある。一つは当時の美術団体乱立の混線状態に、それらが一堂に集まる有力な舞台を与えたことである。もう一つは文教の立場から年々継続する恒例ものとして確立したことである。つまり、文展は当時の多数の日本画団体を一括して整理し、美術に関する研究や保護と伝承及び振興等を目的として創設された美術行政機構であり、日本最初の官設展覧会であった。

このように、日本最初の官展は、画壇全体の自由競争の舞台を創り出し、画家たちの制作に対する情熱を刺激したが、文展の審査制度⁶⁴や作品の陳列方法⁶⁵などの問題で出品者の不満と反対を招いた。このような背景において、縛られることなく、自由な作品表現を追求するために、清方は同時代の画家とともに「金鈴社」を結成し、南画の研究を行った。これについて次の項を通して考察する。

2 清方と金鈴社

清方の画業において、大正期は重要な時期である。この時期に挿絵や日本画を制作していた清方は画業上の新境地を探すために、南画や中国絵画に対する研究を行った。その研究は清方の作風の転換や作品の成立に重要な影響を与え、清方の作品表現における線の表現と

いう意識を打ち立てた。それを手伝ったのは、金鈴社の結成である。

金鈴社と清方に関する多くの展覧会が開催され、その研究も進んだ。河北倫明の「金鈴社の画家たち—鐫木清方 吉川靈華 平福百穂 松岡映丘 結城素明」において、「大和絵から入って深大な古典的素養に立ち、高雅清冽な文人風を熟させた靈華、写生風を開拓して新しい道をつけた素明、リアリズムと文人的感懐の上に鋭い新画体を成す百穂、浮世絵から遡流して粹なすがたの文人画に立ち至った清方、いわゆる新興大和絵に一世を風靡した映丘、まさしく一人一党の自由な芸術家たちの涼しい集団であった」⁶⁶と記されている。

また、最新の展示は 2019 年 4 月 18 日から 5 月 22 日まで公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団主催、鎌倉市鐫木清方記念美術館で開催された「清方と金鈴社の画家たち - 吉川靈華・結城素明・平福百穂・松岡映丘 - 」という展覧会である。かつ、その展示に際して発行された最新の研究成果であり、研究資料集でもある『鐫木清方と金鈴社 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』⁶⁷という本がある。その中で、今西彩子は「金鈴社の成立と作画の特徴—鐫木清方を中心に」において、淡色と細線は金鈴社時代の清方の作画の大きな特徴として見られると指摘している。特に線について、清方は平福百穂と吉川靈華の細線や淡色と淡い水墨表現から影響を受け、彼が描いたすらっとした細線は画面に現れている淡い色調と調和しているという⁶⁸。

先行研究では、金鈴社の画家同志らの作品表現の特徴はそれぞれ違ったが、その時期の清方は作品表現において、金鈴社の同人であった靈華、百穂、映丘、素明の作風との関連性があったと考えられる。清方は靈華と百穂の淡色と細線の絵画表現から影響を受けたとされているが、その線の表現は具体的にどのような特徴があるのだろうか。それは清方の作品において、どのような形で現れているのだろうか。これらの点をこの項で考察する。

金鈴社⁶⁹は、画家自身が自由な新しい日本画を創るため、南画研究を行うとともに画家同志で互いに切磋琢磨し合う場として、大正 5 年（1916）5 月に結成された。しかし、大正 11 年（1922）5 月に解散し、わずか 6 年で美術団体としての活動を終了した。その一方で、吉川靈華、結城素明、平福百穂、鐫木清方、松岡映丘 5 人のメンバー全員が当時の官展である

帝国美術院展覧会（帝展）の審査員だったという事実があり、大正の日本画壇において、金鈴社は無視できない美術団体だったと言える。清方芸術を振り返ると、彼の作風の転換によって、金鈴社が重要な存在だったと思われる。

金鈴社の結成のきっかけに、美術評論家の田口菊汀や画家の吉川霊華、結城素明、平福百穂、鏑木清方、松岡映丘など、画家同志で緊密な関係があったことが考えられる。その関連性は以下の通りである。

まずは、田口菊汀との関係⁷⁰である。田口菊汀は秋田県角館町の出身で「萬朝報」の新聞記者などを経て、日本美術学院の運営も行っていた。大正期の菊汀は日本美術学院で「美術一般の通信教授」として勤めていた時、初心者も優れた美術教育が受けられるように、菊汀は四方八方に苦心奔走し、画家や技術家と学者の協力を求め、美術全般の講義も計画した。その中でそれぞれの講義を担当したのは金鈴社の 5 人のメンバーの吉川霊華、結城素明、平福百穂、鏑木清方、松岡映丘であった。そのため、田口菊汀の斡旋は金鈴社の結成における基礎を定めたと言える。

次に、霊華、素明、百穂、清方、映丘のメンバー 5 人の意志が合致している。彼らは、文展の審査員や審査制度と陳列方法に失望したが、文展が正しい方向に発展していくことを期待していた。美術学院の業務を通して、この 5 人の関係が緊密になり、5 人の意志を洞察した菊汀が彼らの結合を頻り勧め、大正 5 年（1916）5 月に東京の上野にある東照宮でその 5 人が集まった。彼らが互いに認め合っていたため、新たな美術団体がその日に結成された。数日後、霊華の提案により「金鈴社」と会名を決めた。これについて、清方は次のように記している⁷¹。

この結社以前には、日本美術院の再興があり、以後には、國畫創作協會が新設されて文展を去った。今年度集まった五人は、何もこの時さし迫って運動を起す緊急な事態に直面したわけではなく、たゞ同気相求めるものがかりそめに結びついたと見てもよい。だが、その当時の文展は飽満状態に陥り、審査員の個々には信すべき先輩のないでもな

かったが。現状のまゝで長く放置し難いとする意志は同志のうちに共通してゐた。

田口君は、美術學院の業務の上からもわれわれとの接触も緊密の度を加へるので、立場も素質も疎通するところの多い五者の結合を頻りに勧めた。

この文章により、日本美術学院で勤めていた靈華、素明、百穂、清方、映丘は当時の文展に対して、正しい方向への発展を期待することと業務上の関係で菊汀は五者の結合を頻りに勧めたことが分かる。つまり、国画創作協会等の反文展の組織が多かったが、金鈴社は文展に反対するために結成された美術団体ではない。が、当時の文展の審査制度などの問題が無視できないという意志はそのメンバー5人で共通していた。そのため、美術学院の同僚であった菊汀の斡旋で、金鈴社が創設されたことが分かった。

3 金鈴社期の清方の南画研究

金鈴社のメンバー5人の中では、清方を除いていずれも円山・四条派や大和絵などと緊密な関連がある画家で、自然描写や写実的な表現⁷²は彼らの出品作品の特色である。この時期の清方は彼らと切磋琢磨をしており、清方の作風も変わってきた。これについて、清方の大正7年（1918）6月の文章において以下のように記されている⁷³。

昔の風俗繪即ち世間で謂ふ浮世繪なるもの、土佐、狩野、四條等の諸流派など、何れも其の描法を自然の描寫の上に藉り來るものであるが、私は、本來自由な浮世繪と、自由な様式の南畫とは、何處が一致したる點があると考えて居る。が、未だ世間では浮世繪の内に南畫の氣分を取り入れたものはなかった。

乃^{そこ}で私が昨年頃から専ら描かうとして居るのは、自然の量を多く有った新浮世繪とも云ふべきもので、典型に拘束されない南畫の手法は、現在の表現に少々適當であるやうに思われるのである。

清方が述べた「昨年頃」は大正 6 年（1917）すなわち金鈴社が結成された 1 年後である。その時期から清方は「典型に拘束されない」、「自由な様式の南畫」の手法に染まり、南画の氣風を帯びる風景作品の制作を開始した。つまり、清方にその影響を及ぼしたのは主に金鈴社内の同人なのではないか。

さて、清方は誰から、どのような影響を受けたのだろうか。これについて、金鈴社の中堅人物となった平福百穂と吉川靈華の作品表現を通して考察する。

（1）清方と平福百穂の「潤筆表現」

平福百穂⁷⁴は明治 10 年（1877）に秋田県の角館町に生まれた。百穂の祖父の文浪や父の穂庵が円山四条派の師についていたため、百穂は幼少の頃から、円山四条派の絵に親しみながら成長した。明治 27 年（1894）に当時の四条派の代表人物であった川端玉章に入門し、四条派の自然からモチーフを取材し、写生的に表現するという伝統を真剣に学んだ。

そのため、百穂の作品表現は南画の手法に基づく自然描写で、「潤筆表現」が特徴的である。潤筆とは筆に墨や絵具をたっぷり含ませて描く方法である。または、墨や絵具をにじませるように描くことも潤筆表現と言える。このような典型的な表現が現れていると言える作品を一つ挙げるとすれば、百穂の《松林帰牧》⁷⁵（図 10）という作品である。この作品では、松の森から農夫が牛を追っていく風景が描かれている。近景の色面で描かれた人物や濃墨で表現された牛と淡墨で表現された丘、または、中景の松の葉など、いずれも筆に墨や絵具をたっぷり含ませて描かれたものと見られる。特に、遠景の山の表現において、主に淡墨を用い、にじませるように描かれた山と、破墨法、すなわち淡墨の上に濃墨を加え、墨の濃淡でモチーフの立体感を表現し、描かれたやや濃い色の山は、南画に基づく典型的な潤筆表現と言える。

この作品に対して、清方が「平福君の「松林帰牧」は淡彩紙本の豎幅で、この時代世間に

新南画と呼ばれた作風の中で私の尤も推服するものの一つである」⁷⁶と語っている。これより、清方は南画を研究するために、金鈴社同志の百穂の「潤筆表現」も取り入れたのではないかと考えられる。そのような表現は清方の作品にも現れている。例えば、清方が大正 8 年（1919）に制作した作品《瀬戸の夕 金沢三題のうち》⁷⁷（図 11）において、淡い色で表現した空と海に対して、真ん中の山はやや濃い墨をにじませるように描かれている。その他に、雲や山のふもとにある建物と水面なども筆に淡墨をたっぷり含ませて表現しているように見える。そのような潤筆表現は清方の他の作品にも現れている。

（2）清方と吉川靈華の「線の表現」

吉川靈華⁷⁸は明治 8 年（1875）に東京の湯島に生まれた。父の辰夫は漢詩や和歌を好む、当時の著名な儒学者であった。そのため、靈華も幼少の頃から、好学心が強く、詩文や絵画に優れ、神童と称せられた。明治 23 年（1890）に狩野派の狩野良信の門に入った。明治 25 年（1892）知人宅でのかるた会で白描画や障壁画が得意な大和絵派の冷泉為恭の作品に感銘を受け、為恭に私淑し、為恭の作品や古典的大和絵の筆線を研究して模写した。明治 27 年（1894）小石川白山下の南隠老師のもとに帰依し、その頃に「靈華」の号を授かった。

従って、靈華は「近代の文人画家」と称され、作品は「清冽な高い品格」⁷⁹を持っていると評価されている。その「清冽な高い品格」は靈華の作品における歴史や仏教の経典から取材した画題と靈華の精神性の高さを示しているが、鶴見香織の「吉川靈華について」で評価された靈華の「筆線の美しさ、自由さと、画面に満ちる高雅な気品」⁸⁰のように、靈華の線の表現も「清冽な高い品格」の一部と考えられる。具体例を挙げると、靈華が大正 7 年（1918）に制作した《菟はこ姑射の處子》⁸¹（図 12）では、雲と山が配置された花野に立っている女性が描かれている。その雲や山、植物の枝葉や人物の衣服などに淡い墨をつけ、細線でモチーフの形態を表している。靈華の作品表現のように、線描と墨を組み合わせるモチーフの形態を表現する手法及び線でモチーフの輪郭を強調する方法は多くの画家に用いられている。

しかし、線の弾力的肥瘦表現や簡潔さなどは画題との関係もあるが、主に画家の力に左右されていると思われる。靈華の線描はこの作品における人物の衣服の表現のように、線の起筆から終筆までの細さがほとんど同じである。このような表現により衣服の軽さや質感が表されるとともに、画家の腕の良さも明らかに表れていると言っても過言ではない。

その線描の呼称について、鶴見香織が執筆した「吉川靈華について」で「靈華はこの線をしゅんさんとしびょう春蚕吐絲描と名付け、晩年の制作手控え帳に《春蚕吐絲描集》の名を与えている」と述べられており、その線描表現の特徴については、「蚕の吐く糸のように細いという形容は、有名な《女史箴図》で知られる中国・晋時代の顧愷之が得意とした高古遊絲描を想起させるが、高古遊絲描が肥瘦を殺してゆっくりと引かれるものであるのに対し、靈華の線は細いながら起筆終筆があり、速度をもって引かれる点で異なっている」⁸²と記されている。

つまり、靈華が揮毫したその線描は「春蚕吐絲描」といい、蚕が吐いた糸のような線描は靈華の作品表現の特徴と言える。そして、《藐姑射の處子》（図 12）における線描表現の中では、その洗練されたすらっとした細線を描いた部分に淡い墨がつけられている。例えば、人物の腕の部分の線描や植物の葉は線と淡墨の面を組み合わせで表現されている。そのような表現によって、モチーフの微妙な立体感が表され、墨線の強さが緩和される。すなわち、自然で柔らかい線描表現に見えるように、巧みに構成された画面表現と言える。

上述のように、靈華の独特な線の表現に対して、清方が大正 7 年（1918）8 月 11 日に書いた評論では以下のように記されている⁸³。

吉川さんは、始めから色彩畫家としての發程は有たれません。昔から線を主としたものをのみ作られて居ましたが、讀者は今春發表された、『上宮太子』や、『はこや藐姑射の處子』をジツと凝視みつめてみると、その深い含蓄のある線の律動に他の畫と全然違った氣高い魅力を感じられたことゝ思ひます。私などはまだ線を云爲する境に臻いたりませんけれど、現時の畫界に線を問題にする作家は五人とはありますまい。書畫一途といふ古來の議論も吉川さんの畫を見る時にはほんたうにさうだといふ氣になります。

この評論により、清方は靈華の「深い含蓄のある線の律動」やそれに基づく線の表現の高い気品を認めている。かつ、そのような線の表現に惹かれていることが分かる。つまり、金鈴社期の清方は南画の作品表現に真剣に取り組み、靈華の線の表現に感銘を受け、自身の南画表現に線の表現を取り入れることを試み、工夫したと言えるだろう。

では、大正期の清方は金鈴社の同人であった靈華や百穂などの絵画表現から何を取り入れ、工夫したのだろうか。これについて、次の項を通して検討する。

(3) 清方の「線の潤筆表現」

大正期の日本画壇における南画表現の特徴は当時の南画家の代表人物となった百穂の作品表現のように、「自然の微妙な情趣をうつし、自己の感覚や精神を直接的に対象にひびかせる主観的写実」⁸⁴とすれば、清方はそれよりさらにモチーフを冷静に表現し、画面を巧みに構成している。つまり、清方は画家の精神性を重視する南画表現を取り入れた作品制作に挑戦したとともに、モチーフの形態表現も巧みに取り込んだ。モチーフの形態表現とは、線の潤筆表現と線と墨面あるいは色面を融合させ、一体にさせることである。

作品例を通して説明すると、大正期の南画表現の手法は画家によって違うが、その表現の様式について、中野慎之は「新南画の成立と展開」において、「俯瞰構図・没骨の描写・点描と線の反復・潤渇の強調・明朗な色彩」⁸⁵と示した。本論では大正期の南画表現の様式はおおむね三つあると考える。

一つ目は百穂の拡大図である《松林帰牧》の山表現（図 10a）のように、群山の空間関係を表すために、前の山を濃墨で、その後方の山を淡墨で描いている。その表現は破墨法による潤筆表現の中で線を描かず、主に水墨を用いてモチーフの形態のイメージを表す形式である。

二つ目は同作品の松の表現（図 10b）のように、画面の中景の部分にある松の幹や枝葉の

形を線でしっかり表した後、墨や絵具を筆にたっぷりつけ、色をその上に付ける。あるいは逆順番に描く。すなわち、先ずはモチーフを表現しようとするところに墨や絵具を付ける。そして、線でモチーフの形態を表す。

三つ目は霊華の作品である《藐姑射の處子》(図 12) の表現のように、画面の真ん中よりやや左側に描かれている人物の形態や衣服の構造などは、主に細い線を中心に表現されている。また、樹木など植物の表現や遠景にある山と空の表現は、主に線と色面を組み合わせで画面が構成されているのである。

要するに、大正期の南画表現の様式は主に墨面や色面もしくは、線で表現されることにあ
る。または線の表現に基づく墨面や色面の表現、あるいは墨面や色面に基づく線の表現にあ
る。このような表現は南画表現の基本で、当時の画家たちによく用いられていたと見られる。

しかし、清方が大正 9 年(1920)に制作した《暮雲低迷》^{ぼうんでいめい} 86 (図 13) では、画面全体に墨を用い、人物や木など部分的に淡彩をつけて、群山につつまれた村落と村人の日常生活の風景を描いている。この作品表現に現れているのは、潤筆すなわち墨をたっぷり筆に染みこませて表現する破墨法である。

ここまでは清方と他画家の南画表現が共通しているように見えるが、図 13a に示したように、近景の人物と建物、または、中景の山と樹木において、主に水墨表現でモチーフの形態が表されている。が、その水墨表現に基づく輪郭線の表現も柔軟に取り入れられている。このような線の表現と他画家の表現の違いは、前述したように墨をたっぷりつけた筆でモチーフの輪郭を描くだけでなく、破墨法の原理を用い、墨線と墨面を融合させ、一体にさせることである。このような線描表現はモチーフの形態の正確性や立体感を表すと同時に、線の滑らかさと柔らかさを強調している。もちろん、このような線の表現は清方の大正期の風景作品に現れているだけではなく、清方の同時期及び後の昭和期の人物作品にも生かされている。

従って、このような線の表現は清方が百穂や霊華など金鈴社の同人の作品表現と多くの絵画技法の研究から習得した成果であり、清方の絵画表現における線の意識が確立された

と言えよう。

第2節 清方と中国の絵画

清方の南画研究は画家同志の交流や、切磋琢磨に限らず、美術関係の図書や雑誌の閲覧も重要な手段の一つであった。清方は美術研究誌の『国華』に注目し、彼の絵画研究を深く進めたと考えられる。それは清方と中国絵画との出会い、及び清方の画業における線の表現の成立にも一役買ったものだと思われる。これについて、本節で検討する。

1 清方の画業と『国華』

明治初期の日本において、近代化の改革を進めるにしたがって、導入された西洋文化は政治、経済、教育など、各領域にも浸透するようになった。近代化の改革の下で、日本画壇にもその影響があった。当時の画壇において、洋画家が多くなり、川端玉章⁸⁷のような一時的に日本画から洋画に帰依する画家が出るほどだったこともよく知られている。

一方で、この時期の廃仏毀釈により、古器旧物を対象とした破壊行為が広がったため、日本の古美術品が散逸し、室町時代中期（15世紀）から江戸時代末期（19世紀）まで、約400年にわたって画壇の中心にあった狩野派などの日本画の本流であった多くの流派も零落した。このような時代背景の下で、日本の伝統美術の保護と振興を目的とする龍池会が結成され、内務省主催の観古美術会もそれを引き継いだ。

さらに、日本美術の紹介や古美術の研究を目的とした雑誌も次々発刊された。『国華』はその中の一つで、岡倉天心と高橋健三の二人が中心となって明治22年（1889）に朝日新聞社から出版されている。

『国華』は日本の芸術品を抜粋し、「衆庶ノ鑑賞」や「美術教育ノ普及」及び「人民ノ美性ヲ養成スル」⁸⁸ことを目的とした美術研究誌で現在も刊行されている。当時の『国華』は

大人気を博し、多くの読者を魅きつけた。清方もその一人であったと考えられる。清方と『国華』との関連性については、昭和9年（1934）2月の清方自身の文章によって、確認しておく⁸⁹。

好きな畫人といふと、その人の傳記を知って居なければ云へないことだが、好きな繪とだけならいくらかもあるやうだ。あるやうだは變だけれど、ものおぼえのよくない私は、即座にあれこれと指摘することは覺束ない。だけれど、その覺束ない中で、いつでも好きな繪の第一に擧げることのできるのは、徽宗皇帝の鶉に水仙の繪、古い「國華」に出てゐたのを見てゐた頃には、名畫だと思つてゐたが、何もこれ一つに打ち込むといふ程には考へてゐなかつた。それがいつだったか、向が岡の浅野長武さんが、同好者を集めて家藏の名品を心ゆくまで鑑賞させてくださる、私どもに取つてこの上ない勉強になるたびくの展觀、その折にあの奥まつた小座敷の床にかけてあつたのをゆつくり拝見して、私のもとめてゐる最上最高の途はこの繪の他にないと思つたのであつた。

清方は『国華』によって、伝徽宗皇帝の作品を知つた。彼が語っているその作品は大正11年（1922）7月に発行された第386号の『国華』に掲載されており、そこでは「徽宗皇帝」と記されている。しかし、現在では「伝徽宗皇帝」として知られている。

それは実物から、版画にされた木版色摺の作品で、横は35.3で、縦は22.9センチの厚みがある和紙に写され、参考用の挿絵として雑誌に挟まれている。この作品に対し、同号の無外生⁹⁰の「徽宗皇帝筆水仙鶉図解」において、「この畫紙本にして一鶉の土坡上に立つを写し後方に水仙を添い、図様簡浄、描写の法精妙、能く生態の真を傳へ、冬の寒さ気分もおのづから現れて畫外の趣淺からざるものあり」⁹¹と紹介されている。

版画と肉筆画の相違点は第一章に述べたため、ここでは省略するが、その木版色摺の版画作品は學術的雑誌である『国華』に採用され、評論家によって解説された。絵師であり、読者であつた清方はその版画作品を觀た後、「いつでも好きな繪の第一に擧げることのできる

のは、徽宗皇帝の鶉に水仙の繪、古い「國華」に出てゐたのを見てゐた頃には、名畫だと思つてゐた」⁹²と記している。これにより、『国華』に掲載された伝徽宗皇帝の《水仙鶉図》⁹³（図 14）の挿繪は実物と非常に似ており、参考図版として重要な役割を担い、清方に名作の印象を与えたと言えるだろう。

また、清方が『国華』に掲載された伝徽宗皇帝の《水仙鶉図》（図 14）を観た後、すなわち、大正 11 年（1922）以降、清方が「向が岡の浅野長武さんが、同好者を集めて家蔵の名品を心ゆくまで鑑賞させてくださる」と語ったように、「向が岡」、すなわち現在の神奈川県川崎市の向ヶ丘にある浅野長武の自宅⁹⁴でその実物を鑑賞した⁹⁵と思われる。それは具体的にいつ頃のことなのかは不明である。

《水仙鶉図》（図 14）の実物をじっくり鑑賞した清方がその作品に対して「私のもとめてゐる最上最高の途はこの繪の他にない」と記し、伝徽宗皇帝の絵画表現は清方の求めているものであったことが清方の昭和 9 年（1934）2 月の文章から分かる。清方にとって、伝徽宗皇帝の《水仙鶉図》（図 14）は名画であり、教科書のような存在であった。

以上から考えられることは二つある。一つは、当時、数多くの美術研究誌が刊行されていたが、清方は『国華』を読み、その中に紹介されている絵画や画論、特に中国美術に関心を持っていたということである。

もう一つは清方が『国華』を通して伝徽宗皇帝の《水仙鶉図》（図 14）を知り、「名画だ」と認めその後、浅野長武所蔵の伝徽宗皇帝の《水仙鶉図》（図 14）の実物を鑑賞した上で、徽宗皇帝の作風に傾倒していったということである。

換言すれば、清方は『国華』という美術研究誌を通して中国の美術をよりよく知り、その中でも、宋の絵画が清方の線の表現に影響を与えたと考えられる。

2 『国華』における中国の絵画及び画論と清方

『国華』が創刊されたのは明治 22（1889）で、その時の清方は 11 才であった。清方が第

八回帝展に《築地明石町》(図 2)を出品し、帝国美術院賞を受賞し、大成したとされる昭和 2 年(1927)までに、合計 445 号が刊行された。『国華』に掲載されているものは主に絵画や彫刻、そして、七宝、陶磁器、織物、象牙細工などの美術工芸品である。

付録 1 は『国華』1 号から 445 号までにおける中国絵画及び画論を一覧にしたものである。ここから判明することは、日本の芸術品以外に中国の絵画や絵画理論など、中国美術に関するものもあるということである。明治以前、日本の絵画や建築など、各領域の発展が中国大陸からの影響を強く受けていたことを考えれば、当然のことである。例えば、日本美術界に多大な影響を及ぼし、日本画壇の覇者にのし上がった狩野派⁹⁶は家系的には正信にさかのぼり、元信や後世では探幽など傑出した画家を輩出した。彼らが宋元⁹⁷など漢画の影響を受けて、狩野派を発展させたことは周知の事実である。狩野派だけではなく、円山四条派や南画など多くの流派が漢画の影響を受けたことも事実である。

そして、明治時代より、龍池会や内務省主催の観古美術会など、日本の伝統美術の保護と振興を目的とする組織が結成され、美術の研究を目的とした雑誌も次々発刊された。このような時代背景の下で、時代の動きに順応した『国華』は日本美術の発展に影響を与えたと言っても過言ではない⁹⁸。つまり、清方が読んだと考えられる『国華』に中国歴代の著名な画家や名作、画論画史などが掲載されていることや、刊行された歴代の中国絵画における時代の軌跡が当時の日本画壇の動きと合致していることから、日本画壇において中国絵画が重要視されていた時期もあったことが分かる。

このことは『国華』第 1 号の巻頭文章である「国華」に記されてあるとおりである。「支那歴代ノ重寶」⁹⁹とその軌跡は『国華』にも反映されている。

『国華』1 号から 445 号までにおける中国の唐、宋、元、明、清などの歴代の著名な画家の作品を筆者が数えたところ、377 点掲載されている。

例えば絵画について、明治 23 年(1890)に刊行された『国華』の第 13 号において、唐(618-907)時代の名家であった呉道子^{ごどうし}の《釈迦図》が掲載され、同年度の 23 号に宋の院体画の代表的画家、馬遠^{ばえん}が揮毫した《花鳥図》や明治 24 年(1891)の第 25 号に宋時代の

美術の発展に多大な貢献をした徽宗皇帝の《花鳥図》と各作品に関する解説文が掲載されている。その他に、明治 27 年（1884）に刊行された『国華』59 号に清の沈南蘋の《松下麋鹿図》、同年 63 号に明の姜隠^{きょういん}の《穆王西王母図》から始まり、明の唐寅^{とういん}や文徵明^{ぶんちようめい}、清呉歴^{ごれき}など、中国の文人画壇における著名な画家の作品が紹介され、大正に入ると、紹介された中国の絵画は主に明、清の名品になっている。

また、「衆庶ノ鑑賞」や「美術教育ノ普及」及び当時の画家たちの研究のために、役目を果たしたその絵画に対する解説文、及び中国絵画や画論を中心とした研究論文が 486 点以上残されている。この他に、多数の記事や評論の中でも中国の画論について触れられている。

絵画理論についての具体例を挙げると、明治 22 年（1889）に刊行された『国華』第 1 号において、岡倉覚三が執筆した「圓山應舉」¹⁰⁰で、中国元明の古画名帖や絵画理論である「骨法」、「神韻」などについて論述されている。また、『国華』第 12 号において、狩野永恵が執筆した「狩野家鑑定法ニ就テ」¹⁰¹でも、中国の唐や宋元から明清の時代に至るまでの絵画表現における「気韻」や「筆勢」に関して触れられている。

もちろん、中国の絵画理論は多くの美術史家や評論家によって引用されただけではなく、それを詳しく研究して論じられている。つまり、当時の人々が注目した中国絵画や画論及びそれに対する美意識や認識の微妙な変化の軌跡は『国華』掲載の論考から読み取れる。以下、中国の絵画や絵画理論で重視された部分を詳細に見ていく。

明治 33 年（1900）に刊行された『国華』第 136 号において、瀧精一が執筆した「支那絵画上の写意説」は同年度の 139 号と明治 35 年の（1901）142 号にも掲載され、日本の南画や中国の文人画表現によく使われている絵画技法であり、絵画表現の内面的思想であった「写意」についても論じられている。そして、この論文¹⁰²において、瀧精一は南齊（479 - 502）の謝赫の著述である『画の六法』における「気韻生動」の視点から写意の意義は「所観的写意」すなわち「所見事物の固有性に相応しての意趣」を表現することと、「能観的写意」すなわち「作者か自己一人の意趣を画中に」表現することの二つに分けて解説している。この文章から、当時画壇の画家らは対象の形態を忠実に写すことにより、「気韻」を表現す

るという認識から対象の形態を重視せず、作者自身の意趣を主にして「気韻」を表現するという表現方法を取り入れようと検討していた様子が見られる。

また、明治 35 年の（1902）142 号に内藤虎次郎の「唐以前の画論」があり、唐の著述家・絵画史家である張彦遠の『歴代名画記』や謝赫の「画の六法」が掲載されている『古画品録』など唐代までの画論書が紹介されている。明治 41 年の（1908）216 号に瀧精一の「文人画説」もあった。瀧精一は「文人画説」において、中国の明、清時代に隆盛した「文人画」の表現は作者の「精神高潔」、「淡泊の風致」、「技巧の精密」、作品に「詩趣を寓す」などのポイントが欠かせないと解説している。瀧精一は「文人画」を解説することにより、当時の画家らに中国の絵画を紹介したとともに、絵画表現において、中国の宋代の院体画のような微細で精密な表現以外に、精神的表現も必要と提唱していたと考えられる。なぜならば、明治後期から大正初期は「南画」が再び隆盛した時期で、中国の明清絵画の理念や様式すなわち文人画を参考にした上で南画の革命が行われたからである。

そのため、明治 45 年（1912）に刊行された『国華』においても、中国絵画と緊密な関連がある「南画」の研究論文がある。例えば、第 262、264、265 号や大正元年（1912）に刊行された 268 号と大正 2 年（1913）の 274、276、281 号で連載されていた田中豊蔵が著した「南画新論」において、日本南画に影響を及ぼした中国の南宗画及び北宗画の筆致や画法の相違を解説し、そこで日本の南画表現に対する影響と技法の変革を論じている。明治 45 年（1912）から大正 2 年（1913）までの連載が当時の画家らの絵画表現における「気韻」や「意趣」と「形態表現」の検討を誘発するきっかけの一つと言えるなら、また、大正 2 年（1913）に刊行された 282、283 号に連載された同氏の著作「気韻生動に就いて」の中で、謝赫の『画の六法』が紹介されており、そこで「気韻生動」は「形似という外面的な要素に対して、更に内部的な精神的なものを求めたのである」¹⁰³と記されている。

清方が確実に読んだのは、大正 11 年（1922）7 月に発行された 386 号の『国華』である。その号では、伝徽宗皇帝の《水仙鵝図》（図 14）と無外生が執筆した「徽宗皇帝筆水仙鵝図解」の他に、何遠^{かえん}の《山水図》と章多子^{あき}が書いた「何遠筆山水図解」、及び瀧精一が執筆し

た「唐朝の墨画（上）」も掲載された。章多子は、何遠の《山水図》に現れている「構図画意」や「蒼古なる筆致」¹⁰⁴を解説している。また、瀧精一の「唐朝の墨画（上）」において、文人画の代表人物である唐代の王維や呉道子などの著名な画家の作品における「破墨」や「澆墨」と「墨線」の表現、そして、「南画」や「北画」¹⁰⁵との関連性及び技法上の相違点を詳しく論考されており、翌月の 8 月に発行された 387 号まで連載された。

これは中国の絵画や画論が解説され、画家らに紹介されたという事実であり、当時の画壇の実際状況の一断面であろう。

『国華』に掲載されている中国の絵画や画論画史のデータを読むと、明治 22 年（1889）に発行された 1 号から明治 45 年（1912）の 266 号まで、主に宋の院体画が中心に紹介されている。宋の院体画はモチーフの外形を写すことを主とし、画家の精神あるいはモチーフの本質を表現することが特徴的で、明清文人画の発展の重要な基礎であった。明治後期から大正初期の間に明清文人画の表現、すなわち「気韻生動」など精神的表現の重要性が紹介され、画家らに注目された。

清方もその一人であり、モチーフの造形と精神的な表現を意識しながら制作した。これについては、清方の昭和 8 年（1933）の述懐から読み取れる¹⁰⁶。

京都に短所もあれば東京にも長所はむろんある。京都の短所は一言にしてこれを盡せば、形に走って精神を忘れ勝な點にあり、東京はそれとは反対に、精神に走ってとかく形を等閑に附する點が缺點である。

京都は氣取りすぎる。東京は氣取らなすぎる。

京都は典雅ではあるが眞實味に乏しい。東京は眞實味はあっても粗雑にすぎる。

けれども又、かう片づけてしまへないものゝあることも萬々承知してはゐるが、東京の繪に眞實味があると言っても果して皆が皆眞實味があるわけではない。むしろ眞に眞實味ありと思はれるものはその一割か二割にすぎないかも知れない。これは京都もやはり同じで、形態と精神と二つながら具えたものもその幾割かはあるけれども、ここ

に述べる比較は、少数のすぐれたるものゝ比較ではなく、多数のすぐれざるものゝ比較なのである。

忌憚なく言ふならば帝展は多数のすぐれざるものゝ舞臺なのである。根本的にすぐれざるものは言語道斷、論ずべき限りではない。しかし、多くのすぐれざるものは自ら啓發し且努力することによってたとひ少しづゝでもその缺點から救はれねばならぬ。京都の作家も自己の短所を知らねばならぬ。東京の作家も又同様、これは一日も忘れることの出来ない點であらう。

この述懐は明治 40 年（1907）から大正 7 年（1918）の文展時代と、文展から帝展に名称が変わった大正 8 年（1919）から昭和 8 年（1933）第 14 回帝展までの帝展時代における全国の入選作品に対する評論と推測される。

清方の述懐から、当時の京都と東京の画家らに共通の欠点があったことが分かる。それは作品における「形態」と「精神」の表現の問題である。「形態」とは、モチーフの外面的な形である。清方が語った「京の絵に眞實味がある」とは、おそらく円山四条派の作品のような写実的な表現で、モチーフの外形を重んじることを指していると思われる。

「精神」とは、画家のモチーフに対する認識や感情である。当時の日本画壇において、京都の画家らの作品の特徴はモチーフの造形を重んじる写実的な表現であった。が、それに対して、作品制作に基づく画家自身の感情の表現が束縛されていることは京都の画家の欠点である。東京の画家は京都の画家と全く逆で、画家自身の感情など内面的な表現を重んじているが、作品制作において、重要なモチーフの造形表現が忘れられていると清方は指摘している。

以上から、清方が語った内容を当時の画壇の実際状況として、指摘できることが二つある。

一つは、中国の絵画や画論は当時の日本画家の制作時に参照となるものの一つであったということである。清方が『国華』をすべて読んだという根拠はない。しかし、当時の日本画壇では、どのような中国絵画が参照されていたかを考察するにあたって、『国華』に掲載

された中国絵画や中国画論が重要な資料となると言える。

もう一つは、清方の中国絵画や画論に対する冷静な思考である。明治後期から大正期の南画復興に伴って、中国美術の制作理念も様々な媒介を通して広まった。前述のように、その媒介の一つである美術研究誌の『国華』において、時代の動きに応じ、中国の宋、元、明、清など歴代の絵画名品や画論、及びそれに対する研究論文が掲載されている。多くの人々に注目された中国の絵画や画論及び研究家たちの提唱に対して、清方は『国華』など美術研究誌を読みながら研究し、作品制作を通して実践した。東京出身の清方が客観的に京都と東京の画家の作品に現れている長所と欠点、すなわち「形態」と「精神」の表現の問題を指摘できるのは彼がその問題を「一日も忘れることの出来ない點」として意識し、その研究と実践を冷静に行った結果なのではないか。

3 清方と徽宗皇帝

清方は『国華』を通じて中国の絵画や画論をよりよく知り、それを意識しながら研究と実践を冷静に行った。彼は中国画作品を研究したことがあったと考えられるが、その中で最も彼に影響を与えた作品は、宋の伝徽宗皇帝揮毫の《水仙鵝図》(図 14) だと思われる。

なぜなら、伝徽宗皇帝の《水仙鵝図》(図 14) が「私のもとめてゐる最上最高の途」¹⁰⁷だと清方自身が述べたからである。つまり、清方は徽宗皇帝の作風を認め、それを目標として追求していった。清方にとって、伝徽宗皇帝の《水仙鵝図》(図 14) は名画であり、教科書のような存在であろう。

では、清方が敬慕した徽宗皇帝が揮毫した作品にはどのような作風が表れているのだろうか。これについて、次の問題を考えたい。

(1) 徽宗皇帝の作風

徽宗皇帝¹⁰⁸の芸術成就是彼の花鳥画表現に体现されているという¹⁰⁹。しかし、その作品として、同定できるものは少ないが、清方に称賛された伝徽宗皇帝の《水仙鵝図》(図 14)における独特な写実技法は其中之一つである。

その作品では、鵝と水仙が巧みに配置され、細緻な筆致で表現されている。この作品が制作されたとき、鵝表現の精妙さを出すために、徽宗皇帝は生漆を用い、鵝の眼睛を点したという¹¹⁰。このような表現により、伝徽宗皇帝は作品表現において、モチーフの「正確な形態」と「神韻」すなわち精神的な表現を追求していたことが分かる。つまり、彼が追求している写実的表現は、モチーフの形態を正しく描写する中で、さらにモチーフの神韻表現に注意をはらうことである。モチーフの形態と神韻を結合した描写は理想的な写実表現であろう。

その他に、詩、書、画、印一体の表現様式も徽宗皇帝作品の特徴の一つであると考えられている。例えば、徽宗皇帝の《五色鸚鵡図》¹¹¹(図 15)では絵画の部分において、真ん中に、梅の枝に立つ鸚鵡が描かれている。この画面の左上と左下及び右上の余白部分に彼の印が配されている。画面全体の右側に五色鸚鵡に関する詩が書かれている。このような画面構成において、詩、書、画、印の配置は相互に影響され、詩の情趣と画における境地も互いに体现されているからこそ、豊で画境がある画面になっている。徽宗皇帝が創設したその表現様式は、代々の文人墨客に継承され、伝統的文人絵画の特徴になった。

さらに、この作品における文字は徽宗皇帝の独創的「瘦金体」という書法様式で書かれたものである。瘦金体は一般的な運筆における「起筆・送筆・終筆、転折、撥ね、はらいが鮮明であると同時に、それらは強調されてはいるものの送筆と自然な脈絡をもっており」¹¹²、端正な筆画を細く書いた楷書を示す。そのため、徽宗皇帝は書法から習得した経験を絵画にも用いていると推測できよう。

さて、清方が「もとめてゐる最上最高の途」¹¹³である伝徽宗皇帝の《水仙鵝図》(図 14)に現れている画技はどのような形で清方の絵画作品に反映されているのか。また、清方の作品表現とどのような関係があるのだろうか。これについて、徽宗と清方の作品を通して考察していきたい。

(2) 伝徽宗皇帝の《水仙鶉図》と清方の《桜姫》の線の表現

徽宗皇帝が書道から習得した技法表現は「線」の形で絵画表現に現れているという。なぜなら、書画同源¹¹⁴だからである。具体的に言うと、「絵画における線は形象を示す輪郭部分に一定の幅を伴って存在し、書における線は始めと終わりのある筆画として存在する。筆画とは筆で書いた蹟。筆に含まれていた墨が紙面などに定着されて見えるようになった形」¹¹⁵である。つまり、「書」と「画」の共通点は線としての表現である。その表現は紙面における筆の運動の軌跡で筆墨の形跡である。作品例を通して言うと、伝徽宗皇帝の《水仙鶉図》(図 14)において、彼は細緻な筆致で鶉と水仙を描いている。鶉の羽毛や足と水仙の葉脈の構造など、いずれも微細な線で表現されており、印象的な部分である。その線の表現において、「蔵鋒^{ぞうほう}」という運筆法が用いられていることが分かる。

「蔵鋒」は元々中国の書法用語で、起筆するとき、筆先を筆画の中に包むという運筆法である。図 16 に示したように、蔵鋒でかかれたものは「丸味」を帯びている。それに対して、起筆時、筆先を筆画の上にあらわにすることを「露鋒^{ろほう}」といい、蔵鋒でかいたものは「尖頭」のイメージを帯びている。《水仙鶉図》(図 14)の表現を通して説明すると、図 14a に示したように、鶉の口部分の線や鼻の部分に立っている羽毛と鶉の羽から一番近い水仙の葉の線描表現は蔵鋒が用いられていることが分かる。このような線の表現が清方に注目され、清方は自分の作品にもそれを試みた。これについて、清方の昭和 12 年(1937)8 月の文章において、次のように記されている¹¹⁶。

浅野家にある水仙に鶉、有名な徽宗のものゝ中でも殊に定評のあるものだが私に只一品の名畫を選べと云はるゝ機があつたら、躊躇なくあの繪を推すだらうといつもさう思つてゐる。

鶉は古人がよくかいてゐる、からだの丸みと、地味な羽毛が欣ばれるのだらうが、あ

の繪で私の心を惹くのは鶉よりも水仙の方にある。

(中略)

ほたるぶくろの花、あまじころの葉、よい工藝品に持つ輪郭線の、程よく、過不足なく整ったふくらみの美しさ。

清方の述懐により、彼は大正 11 年（1922）7 月に 386 号の『国華』を通して伝徽宗皇帝の《水仙鶉図》（図 14）の挿絵、あるいは、大正 11 年（1922）以降、浅野長武宅で《水仙鶉図》（図 14）の実物を観せてもらい、この作品における線の表現を絶賛し、その豊かで穏やかな線描の技法に傾倒していったことが読み取れる。

清方が伝徽宗皇帝の《水仙鶉図》（図 14）における線の表現を、具体的にいつから自分の作品に取り入れようと試みたかは、今のところ不明である。が、彼の大正期の日本画作品を確認すると、清方が大正 11 年（1922）に伝徽宗皇帝の《水仙鶉図》（図 14）をみるより前の大正 10 年（1921）に制作した《水汲み》¹¹⁷（図 17）の線の表現において、人物の腕に描かれている線描に表れているように、起筆部分のやや濃くて太い墨線が「丸味」を帯びているように見えるが、筆先の筆画も見られる。

しかし、その 2 年後の大正 12 年（1923）から、清方の日本画作品における線の表現は新たな様式に変わり、「蔵鋒」の表現がその頃から彼の作品に現れている。具体的に説明すると、清方は大正 12 年（1923）に制作した《桜姫》¹¹⁸（図 18）において、女性の立ち姿を描いている。図 18a に示したように、4 本線で衣服に隠された手の位置を表現している。後方の線 1 は空間、すなわち線 1 と他の線との距離及び衣服の構造を表現するため、引いた線が細くなり、右下へ徐々に消えていっている。が、後方の線 1 に対して、前方の線 2、線 3 と線 4 は、手首と前腕との骨格構造など重要な関節転換点を強調して表すため、視覚的にやや重みがある「蔵鋒」で描かれている。その他に、足指の形を表すための線も明らかに「蔵鋒表現」である。

従って、画家であり、書家であった徽宗皇帝が書道から習得した技法表現は「線」の形で

絵画作品に現れていることが分かる。清方は伝徽宗皇帝の優れた線描の技法に傾倒し、自分の作品にもそれを試みた。彼が注目した《水仙鶉図》(図 14)において、書道の技法表現である蔵鋒が線の表現に用いられていることは徽宗皇帝の芸術造詣の深さを示したとともに、清方の線の表現の成立に一役買ったと言えよう。

もちろん、清方が注目した中国の絵画として、記述したのは伝徽宗皇帝の《水仙鶉図》(図 14) だけだが、おそらく、中国の他の作品にも関心を抱いていたと考えられる。例えば、清方自身が昭和 9 年(1934)の述懐で「徽宗皇帝と傳へらるゝものには『鳩に桃』好きだし、その他支那の花鳥画は概して好きと云へる」¹¹⁹と語っているように、彼は伝徽宗皇帝の《水仙鶉図》(図 14)と同様に著名で繊細な院体画である《桃鳩図》を好み、それ以外に、他の「支那の花鳥画」にも関心を抱いた。そして、清方が《晴行く村雨》という作品を制作した際に、「知恩院や井上侯(傳顧徳謙)の珍藏にかゝる蓮池圖等」¹²⁰を参考したことも事実である。

また、中国の古典的な絵画作品以外にも、彼の昭和 31 年(1956)の文章において「終戦直後「三彩」の前身「美術といふのに」、中国の蔣兆和の群像の写真が出てゐたのを見て、その巧妙な写実になる素描力に打たれました」¹²¹と記したように、清方と同時代の画家であり、人物画が得意で、美術教育家でもあった四川省出身の蔣兆和の作品にも関心を寄せた。

以上、清方は明治時代から中国の絵画や画論に触れ、大正時代に入ると、日本画壇は中国からの影響を受けて発展するとともに、日本の伝統的な美術の復興も進んだ。その影響を与えた中国美術の重要性が当時の人々にも浸透するようになっていったため、清方も画家同志や美術研究誌の『国華』などを通して、中国の絵画や画論をよりよく知り、中国の絵画表現に関心を抱き、彼自身の作品が新境地に達したと言えるだろう。

では、清方が明治、大正、昭和時代において、挿絵や浮世絵、また、南画や中国絵画の研究から習得したものは彼の作品にどのような形で反映されているのか。そして、彼の各時代における作品表現には具体的にどのような特徴があるのだろうか。これについて、次章で検討する。

第3節 まとめ

本章では、中国における「文人画」と日本における「南画」あるいは「文人画」の概念を同一と見なし、清方が南画研究から習得した具体的な絵画技法と中国の宋元画との出会いなどを考察し、清方の線の表現の成立に関して論考した。

日本において、「南画」あるいは「文人画」という概念は同一と見なされていると考えられる。判断の基準は絵画の様式より、画家の内面的な自由と脱俗自娛的精神が重要である。その他に、生活や自然に基づく体験及び、「神韻」の表現と画家の独特な思想の面で判断すべきだと思われる。

また、日本に南画がおこった18世紀江戸時代後半において、南画家たちは、漢詩漢文を嗜み、作品に漢詩文を書き込む例が非常に多かった。そして、日本に『八種画譜』や『介子園画伝』など、中国の絵画理論書の流入により、日本の画家たちは中国文化に対し、熱い憧憬を向けたことがうかがえる。

一方で、江戸中期（享保16年（1731））に中国の清（1636-1912）より日本に訪れた沈南蘋が日本の南画家に与えた影響も無視できない。それは沈南蘋の画院体作風、すなわち緻密にモチーフの形態を忠実に再現し、主に「線」でモチーフの輪郭を表現する手法である。南宋の画院体の写実を伝える沈南蘋の作風が全国に広まり、当時の日本画壇に大きな影響を与えた。その表現は日本における南画の流行に一役買っており、与謝蕪村などの南画家や、京都で写生を基調とする円山応挙などの育成にも影響を及ぼした。

明治中期から後期に至るまで、南画が一時的に衰微したが、大正期における伝統絵画の復興により、南画が再び大きな潮流になった。この時代背景から、清方は南画を深く研究し、画業上の新境地を探求するために、吉川霊華、結城素明、平福百穂、松岡映丘らとともに、金鈴社を結成した。金鈴社は主に画家同志と互いに切磋琢磨し合う場となっていた。この場で清方は百穂の作品における潤筆表現と霊華の作品における線の表現から啓発され、清方

の独特な「線の潤筆表現」が創出されたことが分かった。

金鈴社期の清方は画家同志の交流や切磋琢磨の他に、美術関係の図書や雑誌を閲覧することによって、南画の研究を行っていた。そのうちに、清方は美術研究誌の『国華』を通して、中国絵画や画論に関心を持った可能性について考察した。

『国華』は明治 22（1889）年に創刊された美術研究誌で、清方が第八回帝展に《築地明石町》（図 2）を出品し、帝国美術院賞を受賞し、大成したとされる昭和 2 年（1927）までに、合計 445 号が刊行された。『国華』には主に絵画や彫刻、そして、七宝、陶磁器、織物、象牙細工などの美術工芸品が掲載されている。が、それ以外にも中国の唐、宋、元、明、清など歴代の多くの著名な画家の作品と画論も掲載されていることが分かった。

清方と中国の絵画や画論との接触は明治期に遡る。その理由は清方が最初から福永公美など漢画系の影響を受けた絵師の教えを受けたことやその後、当時の日本画壇において、狩野派など中国からの影響も受けて発展した伝統的な美術の復興を提唱し、その影響を与えた中国の歴代の名品や画論も重要視した。その時代の下で清方自身も画壇の動きに応じ、「最上最高の途」を目指したため、中国の絵画及び画論を参考にして、絵画上の新境地に達するための方法の一つとして、中国の絵画技法を試みたと思われる。

もちろん、清方が『国華』を通覧したとは言い切れない。しかし、当時の日本画壇において、どのような中国絵画を参照していたかを考察するにあたって、『国華』に掲載された中国絵画や中国画論は証左になるだろう。

そして、清方が確実に読んだ大正 11 年（1922）7 月に刊行された 386 号の『国華』に掲載されている中国絵画及び中国画論に関する情報を通して中国の美術をよりよく知り、中国絵画及び画論を研究して実践した。その中でも、清方は宋の徽宗皇帝の作風に傾倒し、彼の作品から「線の蔵鋒表現」を習得したのではないかと考えられる。

第 3 章 清方作品における線の表現

明治、大正、昭和に渡って、活躍した清方だが、彼の日本画作品における線の表現様式は時代によって異なっている。

清方は明治期から浮世絵師の水野年方の教えを受け、彼が愛慕していた鳥居清長などの絵画表現の研究も行った。その画家らが制作した作品における洗練された線の表現や精緻な筆致に、清方は傾倒した。彼は多くの作品制作や挿絵の仕事を通して、そのような表現手法を身につけた。

大正期に入ると、清方はさらに絵画研究に熱中し、画家同志との切磋琢磨を通して絵画の表現を貪欲に吸収した。その結果、清方は平福百穂の作品における「潤筆表現」や吉川霊華の作品における「春蚕吐絲描」から滑らかな「線の潤筆表現」を創出した。その後、清方は中国絵画及び画論にも関心を抱き、中国絵画の研究から「線の蔵鋒表現」とモチーフによって、線の表現を変える手法を習得した。

昭和期の清方は、明治と大正時代で習得した線の表現手法を最大限に活かし、彼の日本画作品における線の表現はさらに柔らかくなり、円熟の境地に達していると思われる。

しかし、画家にとってモチーフの形態を表すために、線や色面などを用いて対象物の輪郭を表現するのは基本的な手法である。中でも、線を通してモチーフの形態を表現する作品がよく見られる。

上述のように、清方の作品における線の表現の成立は彼と同時代の画家同志との切磋琢磨や歴代の画家及び中国絵画の研究から助力を受けたとすれば、同時代の他の画家も清方と同様なのではないかと推測できる。例えば、清方と同じ近代の人物画家として、東京の池田輝方や京都の上村松園、また、大阪の北野恒富など多くの画家の名前が挙げられる。が、清方と匹敵するのは「西の松園、東の清方」¹²²と称され、清方と同様に著名な人物画家であり、女性として初めての文化勲章の受章者であった上村松園であろう。

そのため、本章において、主に明治期の清方が自信を持ち、初めて制作した日本画作品である《寒月》(図 1) と大正期に本来の自信を取り戻した彼が制作した《朝涼》¹²³ (図 19) 及び、円熟期の昭和期に揮毫された清方の代表作と称されている《築地明石町》(図 2) を

取り上げ、その中で、松園の明治期における《人生の花》¹²⁴（図 20）、大正期における《待月》¹²⁵（図 21）、昭和期における《序の舞》¹²⁶（図 22）と清方の作品を比較しながら、清方の日本画作品における線の特性を検討する。

第1節 明治期における《寒月》の線の表現

挿絵画家出身の清方は線の表現に熱中し、その中でも、清長の作品表現の研究に取り組んだ。その結果は、明治 30 年（1897）に「書畫研究会」から改称した「紫紅会」により、神楽坂で開催された展覧会で彼が「初めて自分が人前に出した」自信作であり、「處女作」¹²⁷であった《寒月》（図 1）である。

この作品からどのような特徴が現れているのか。そして、それと他作者の作品との相違点は何か。これについて、今節で考察する。

1 《寒月》における線の表現の特徴

清方が清長の浮世絵の作品表現の研究から習得したのは、女性像の表現における面貌表現と、線の表現に対する把握力である。作品例を通して説明すると、《寒月》（図 1）では、三味線を背負い、幼女に手を引かれ、深川木場の堀端に行く女性の姿が現れている。この女性の相貌表現において、図 1a のように、細長い目や鉤鼻のやや丸味を持つ鼻先と、小さな口唇の表現に浮世絵女性の造形の特徴が表れている。また、この画面に現れている女性はやや下向き顔で描かれている。鼻は細長く、鼻梁により、唇が小さくなっている。もちろん、このような鼻と口唇の様式表現はこの作品に限らず、清方の明治、大正、昭和期のほとんどの作品に現れている。例えば、明治 35 年（1902）の《一葉女史の墓》や、大正 14 年（1925）の《朝涼》（図 19）、または、昭和 7 年（1932）の《桜もみぢ》などほぼすべての女性像に現れている。このような浮世絵的な鼻や唇の表現が、清方の作品では違和感なく生かされて

いる。清方の女性像表現は、清長の女性像表現における「瓜実顔」のような様式的な表現（図 7）と異なり、清長の作品より、さらに写實的に制作されているのである。その浮世絵的な表現は清長の作品表現と融合し、新たな姿で現れ、清方の特徴的な表現となっている。

また、清方は清長の巧みで洗練された線の表現を自身の作品にも用いている。例えば《寒月》（図 1）において、三味線を背負う女性の姿に対する線の表現は、清長の線描手法と酷似している。図 1 の三味線を背負う女性の上半身の拡大図（図 1b）を見てみよう。三味線を背負う袖の形を表すには、組み立て線 1 と組み立て線 2 が必要である。しかし、この 2 本線だけでは、袖の中に隠された腕の骨格構造と身体の比例との正確性は表し難い。

そのため、図 1c に示したように、清方は線 1 を微妙に 2 本に分け、肩の位置と立体感を正確に表すために、袖の上半部の 1 本線を肩から肘関節に近いところまで描いている。下半部の 1 本線は肘関節から袖口まで描き、肘関節の位置を強調するために、肘関節の線を、わざと太く表現している。この 2 本線を組み立てた線 1 により、袖の形が強調されているとともに、人物の骨格構造も正確に表されている。また、組み立て線 2 の部分は人物の肩や腕と胸の比例関係を示すために、図 1d のように、その 1 本線を微妙に 3 本に分け、1 本は腕から胸のところに延ばし、腕と胸の区間関係を表している。後の 2 本は袖口のところに延ばし、手の位置を表している。組み立て線 1 と線 2 の間に、着物の柄の他には、線の表現がない。下半身の表現は上半身と同じで、線の疎密表現が重視されていると同時に、人物の形態も厳密に表現されている。

清方は清長と同様に、制作の際、隠れている骨格構造や人体の比例関係なども意識し、それを線で表現するため、モチーフの造形の基盤を築くと同時に、洗練された線の表現により、モチーフを丹念に表現することができたと言えよう。

清方の女性像の表現は、主に清長から影響を受けているが、師匠の年方の挿絵表現から習得した細緻な筆致や、線の強弱表現と画面全体のバランスの配置なども、清方の日本画作品に生かされている。例えば、《寒月》（図 1）において、人物の着物の柄や着物に継ぎを当てたところまで、細緻な筆致で表現されている。

上述のように、明治期の清方は絵画の面で主に清長や年方から浮世絵の様式や線描技法の影響を受けた。精緻な筆致と洗練された組み立て線の表現が特徴的である。

2 上村松園の《人生の花》との比較

清方より3歳年長の明治8年（1875）、京都に生まれ、京都で名声のあった鈴木松年の教えを受けた上村松園¹²⁸がその時期に制作した代表的作品¹²⁹である《人生の花》（図20）。この作品にはどのような特徴があるのか、また、この作品と清方の作品表現との相違点は何か。これについて、作品例を通して考察する。

《人生の花》（図20）は松園が明治32年（1899）に制作し、京都の第5回新古美術品展に出品した作品¹³⁰である。《人生の花》（図20）では、年長の女性に寄り添って歩く嫁の姿が描かれている。

この作品における人物の立姿や着物と「ふくら雀」という帯結びの形を示すために、描かれた「雄勁」¹³¹な線は特徴的であり、力が溢れている。師の松年の作風から習得した雄々しい筆致¹³²である。その雄勁な線はこの作品において、主に三つの形態で現れている。

一つ目は一気呵成に描かれたやや太い線の表現である。具体的には、図20aに示したように、画面の左に描かれている年長の女性が着ている着物の表現に現れている。輪郭線である線1、線2と線3及び線4、そして、人物の腕の位置を表す線5の起筆部分の線は最も太く、その太さは送筆の部分に続き、送筆から終筆の部分にかけて線がやや細くなる。このような線は画面の右に描かれている嫁の着物の表現にも現れている。

二つ目はモチーフの輪郭における重要な転換点を強調するために、線と線の起筆部分を結ぶように表現している。具体的には、図20bに示したように、帯の結び目より左上の角を強調するために、横線1と縦線2の最も太い起筆部分が巧みに結ばれている。それは帯における他の角の表現や嫁のあごの表現にも現れている。

三つ目は着物の輪郭や皺及びその間の空間を表すために、長い一本線と力強く短い一本

線を結び、鋭角に見えるようにする表現である。具体的には、図 20c に示したように、線 1 の終筆部分から筆を打ち込んで払った短い線 2 が描かれている。帯における皺の構造を表すために、輪郭線であり、皺を示す線でもある線 1 と線 2 がつなげられ、鋭角になっている。その鋭角な部分は帯結びによって生じた皺によりへこんだ空間を表すための空間表現である。換言すれば、帯における皺の表現を豊かにするために、線 2 を描き、その線 1 と線 2 の間の空間を自然に表すために、鋭角な表現をしたと見られる。

以上、明治期の松園はモチーフの形態を強調するために、主にやや太い線を躊躇なくすらすらと描いている。また、着物における輪郭や皺表現の豊富さ及びその間の空間を示すために、筆を打ち込んで払った短い線も描いている。その一気呵成に描いたやや太い線と力強く描いた短い線を組み合わせた線の表現から表れているのは、松園の雄勁な筆致であり、豊かな作品表現であろう。

しかし、松園が雄勁な線描を通してモチーフの形態を厳密に表現しているとは言い難い。具体的には、図 20a に示したのは、松園の着物表現における雄勁な線描だが、その着物の袖を表すための 5 本線の表現から、袖の中に隠された人物の腕の各部位の構造がどうなっているのかは判断しにくいだろう。また、図 20b と 20c に示したのは、松園が帯の形を強調するための表現だが、帯の細部の描写も念入りに行ったとは言い難い。

上述した松園の人物に対する表現手法は《人生の花》(図 20)に限らず、明治 36 年(1903)の《姉妹三人》や明治 37 年(1904)の《遊女亀遊》、また、明治 40 年(1907)の《長夜》や明治 41 年(1908)の《月影》と明治 43 年(1910)の《花見》など明治期のほとんどの作品に現れているのである。

ここまでで、明治期の清方と松園の作品における線の表現の相違点を明らかにしてきたが、清方と松園はモチーフの形態表現に対して、いずれも線の表現の面で工夫し、豊かな画面表現に取り組んだという点で一致していることが分かった。

彼らの異なる点に関して言及すると、松園の雄勁で力が溢れている線は、主にやや太い線と力強く描かれた短い線を組み合わせた画面表現によって表されているのが特徴である。

が、その雄勁な線描でモチーフの形態を厳密に表現しているとは言い難い。それに対して、清方は精緻な洗練された線でモチーフの形態を厳密に表現している。その線描特徴は、主に滑らかな細い線の強弱表現とモチーフの形態やボリューム感を表現するための組み立て線の表現から表れていると考えられる。

第2節 大正期における《朝涼》の線の表現

大正期の清方は絵画の新境地を開拓するため、挿絵や南画及び中国絵画などの研究を行い、人物作品に限らず、風景画など様々な実践を試みた。その中で、清方は一時的にスランプ状態に陥り¹³³、帝展の審査員に就任していた間「制作に力を抜いた」こともあった。が、大正14年（1925）第6回文展に「出品した『朝涼』に至って全く自分を取り戻した」¹³⁴と清方自身は語っている。では、本来の自信を取り戻した清方が制作した《朝涼》（図19）には具体的にどのような特徴があるのだろうか。そして、その時代の松園及び清方の作品との相違点は何か。これについて、本節で分析する。

1 《朝涼》における線の表現の特徴

《朝涼》（図19）は、清方と家族が早朝、残月が淡い中空にかかる夏の金沢八景に居たとき、長女の清子が稲田の近くで散歩する姿¹³⁵が描かれている。緻密な筆致と巧みな色彩の配置がこの作品の特徴である。その緻密な筆致は主に線の表現から表れている。清方の線の表現の特徴はモチーフによって、線の表現を変えることである。

具体的には、図19aに示したように、背景すなわち中景と遠景の部分において、背景の統一感と植物のみずみずしさを強調するために、墨を使用せず、植物本来の色と潤筆表現を組み合わせることで背景を表現している。

その植物本来の色と潤筆を組み合わせた表現は主に線と色面を通して表現されている。

図 19b に示したように、中景にあたるハスの葉と水稻全体に、調和した緑色の絵具がたっぷり筆に染みこませて塗られ、そのみずみずしさが強調されている。かつ、ハスの葉と水稻の輪郭や葉脈などの造形上の表現も怠らず、群青色の細い色線で描かれている。遠景にいくと、植物の形態表現が曖昧になっており、最後には空と一体になっている。そして、空と残月の色には中景にある植物の色と同じような緑青と群青が用いられ、背景が統一され、夏の朝の爽涼感も強調されている。

換言すれば、この作品の背景における緑青と群青などを用いた色面の潤筆表現と、それに基づく中景にあるハスの葉と水稻の輪郭や葉脈などの線の潤筆表現は単なる色塗りや、線の濃淡、強弱の表現ではなく、いきいきとするモチーフを本来の面貌に還元するために、工夫した表現であろう。

また、この作品では、人物がほぼ画面の中央に描かれている。縦構図の画面上に人物は 3 分の 2 の割合で描かれており、人物が前景の中で唯一のモチーフである。かつ肌の明度すなわち明るさが画面上で一番高い。そして、図 19c に示したように衣服の軽くて柔らかい質感を表すために、しなやかな紫色と調和した細い墨線で衣服の輪郭や皺が描かれている。また、人物の骨格構造や衣服における皺の重要な部分を強調するために、線 1 と線 2 には線の蔵鋒表現が用いられており、起筆部分の調和した墨線は丸味を持ち、その部分の線が最も太く、色味も濃い。そこから、線の太さや墨の濃さが徐々に細く、淡く変わっていく。かつ、その蔵鋒表現を用いた線 1 と線 2 の起筆部分は人物の前腕の延長線 3 にある。つまり、衣服に隠された人物の前腕の位置を強調するために、線 1 と線 2 を描いた時に、蔵鋒表現を用いたと考えられる。さらに、中景の植物と遠景の空の表現に関して、中景と遠景にあるモチーフの形態と色味が前景に比べて統一されている。その結果、前景の人物の重要性がより強調されている。

上述したように、清方の制作時の筆力は主に線の表現方法で反映されている。また、その線の表現はモチーフの形態を表すためだけではなく、モチーフの属性や質感、モチーフが画面全体においてどのような役割を果たしているのかなどの要素、すなわち人物と周りのモ

チーフ及び色彩との関係性を考えた上で、描かれた線である。

2 上村松園の《待月》との比較

大正期の清方は南画や中国絵画などに関心を抱き、その絵画技法の研究を行った。が、作風が変わったのは清方のみならず、松園の作風も明治期の雄々しい筆致から徐々に繊細な表現に変わっていった。その変化が見られるのは、松園が大正 15 年 (1926) に制作した《待月》(図 21) である。

《待月》(図 21) では、建物の二階で団扇を持ち、遠方の空を眺めている女性の後ろ姿が描かれている。松園の雄々しい筆致は「粗放な感じを与えるつけ立て筆によって描かれている」¹³⁶中景の茂った樹木の表現に現れている。それに対して、松園の雄々しい筆致から繊細な表現に変わった証明がこの作品の主役であり、近景の人物の表現である。この作品において、松園の「雄勁」と「繊細」な筆致の対比的表現は印象的で興味深い。

図 21a に示したように、中景にある樹木の形態表現において没骨法が用いられている。没骨法とはモチーフの輪郭線を描かず、初めから画面に形と色を同時に表すという技法である。が、それは背景の一部となるモチーフのため、樹木の分枝や葉など細部の描写がほとんどされず、樹木の先端だけ葉の形が見えるように表現されている。それ以外の部分は墨の濃淡を調整し、その墨を筆にたっぷり含ませ、一気に樹木の形を描き上げたと見られる。特に右下では、破墨法を用い、淡い墨が乾いていないうちに、濃墨でこの作品における樹木の唯一の支幹が描かれており、輪郭線が表れていない。

そのような表現に対して、近景に描かれている主役である人物の表現において、明治期の人物表現に顕著であった雄勁な線の特徴がほとんど現れず、その代わりに新たな線の表現が薄物の表現に現れている。図 21b に示したように、軽く、薄く、柔らかい薄物の質感を表現するため、人物の骨格構造を細い線で表現している。それにより薄物の輪郭が表れ、淡墨で塗りつけた薄物を人物が着物の上にじかにまとっていることが分かる。薄物の透き目を

通して見える着物の赤い模様の表現から、薄物の質感が表れていると同時に、柔らかい人物の姿も表れている。

また、図 21c に示したように、人物が持っている団扇の表現において、団扇の中骨を示すために、外部の縁となる輪郭線 1 の周りからギボシと平柄^{ひらえ}の方向に複数の極細の白い色線が一本一本念入りに描かれている。

さらに、着物の「ふくら雀」という帯結びの結び目における線の表現も明治期と異なっている。図 21d に示したように、画面の左にある角を表すために、すらっとした 1 本線で線 1 が描かれている。右にある角の表現は左の角と同様に、1 本線で線 2 が表現されている。そして、帯結びによって生じた皺の構造を表すための線 3 も細くてすらっとした 1 本線である。このような表現は明治期における帯の表現にあった横と縦の太い 2 本線をつなげることによる角の表現と、2 本線で皺の構造と空間を表す表現とは異なる。このような表現から絹の帯の柔らかい質感が表れている。

以上、松園は明治期の多数の太い雄勁な線をつなげてモチーフを描く方法から、徐々に細い洗練された線でモチーフを表現する方法へと変わった。

また、《待月》(図 21)において、松園が雄勁な筆致で描いた茂った樹木と繊細な筆致で人物を描く表現から、画家のモチーフの表現に対する絵画技法の選択や、線を柔軟に表現する力が身についていると読み取れる。

上述した大正期の松園の繊細な線の表現は清方の作品にも共通している。が、松園の作品表現には、清方の「線の蔵鋒表現」や「線の潤筆表現」など、質感や色味など属性が異なるモチーフに対して、線を変えるような表現が現れず、その線描表現の精緻さは清方の域に達していないと見られる。

第 3 節 昭和期における《築地明石町》の線の表現

清方の画業において、明治と大正期は修業のため、必死に奮闘した時期だとすれば、昭和

期は明治と大正期の修業から習得した経験を生かし、絵画表現が円熟の境地に達した時期と言える。

この時期において、清方の日本画壇における大家としての地位は微動だにしない確固不拔たるもの¹³⁷であり、彼が昭和 2 年（1927）の第八回帝展に出品し、世の絶賛を受け、帝国美術院賞を受賞した¹³⁸《築地明石町》（図 2）は代表的な作品であろう。

一方で、この時期は清方と同年代、かつ、清方と同様に著名な人物画家である松園にとっても大成期となり、《序の舞》（図 22）はこの時期の代表作品である。

では、円熟の境地に達した清方が揮毫した《築地明石町》（図 2）はどのような特徴があるのだろうか。また、大成期の松園が制作した《序の舞》（図 22）との相違点は何か。これについて、本節で考察する。

1 《築地明石町》における線の表現の特徴

《築地明石町》（図 2）では、明石町を歩く女性が後ろを振り返った瞬間の姿が描かれている。画面の左上に帆船のマストが描かれ、女性の右手前に洋風の柵に絡む朝顔が描かれている。そのモデルとなった女性は江木ませ子¹³⁹という人物である。江木ませ子は当時、農商務省参事官の江木定男の夫人で、警視総監の関清英の娘である。そして、清方の妻と同窓生であった。江木ませ子は泉鏡花の愛読者であり、清方の作品の愛好者でもあった。また、鏡花の紹介を通じて清方の弟子をしていたという¹⁴⁰。

清方の《築地明石町》（図 2）において、主に線でモチーフの形態が描かれている。明治と大正期の修業から習得した経験を生かして極めた表現はこの作品に柔軟に用いられている。具体的には以下の通りである。

先ずはモチーフによって、線の表現を変える手法である。この作品において、人の肌における線と衣服における線の表現はそれぞれの属性、すなわち物事が持っている特徴、性質を表現するために、線の表現とモチーフの本来の色味などが組み合わせられ描かれている。図

2a に示したように、清方は人物の肌のみずみずしさを表すために、鼻梁の輪郭線は、左側に描かれている眉の右下から細い線で起筆し、鼻先に曲がって右側の鼻孔へ、線を細めていき、肌色と混じって徐々に消えるよう描いている。そして、消えた部分のすぐ右下から上唇先まで鼻梁の輪郭線の表現と同様に細くて淡い墨線が現れている。つまり、左眉の右下から起筆し、上唇先で終筆した線は実際に一气呵成した一本線だと思われる。

清方は柔らかくてみずみずしい女性肌の質感と鼻の構造を強調するために、細くて淡い墨線で鼻の形態を描いているが、鼻先や右鼻孔の下など重要な転換点で線の太さや墨の濃淡及び、線描をする時に運筆の力の強弱を意識しながら表現したと見られる。具体的にいうと、図 2b に示したように、鼻先の表現は運筆の力を強くしたため、画面に溜まった墨が重なり、墨線が濃くなり、太くなる。そこから右鼻孔の下まで、運筆の力を弱くしたため、墨線が極めて細くなり、徐々に消えていく。そのような表現で上唇先まで描かれている。

また、着物の柔らかさと質感の表現はみずみずしい顔の表現とは異なる。図 2b に示したように、線 1 と線 2 は着物の右襟の構造を示すために描かれた線である。さらに、それはモチーフの形態を表したとともに、着物の柔らかさと質感も表している。例えば、顔表現の線より線 1 と線 2 のほうが太くて濃いのが、それは着物と肌の質感を区分するためで、線 1 は首の近くから起筆し、胴の左下が終筆となっている、そして、線 2 は肩の右下まで太くて濃い線が躊躇なく引かれ、徐々に淡くなり、細くなっている。

次に、線の潤筆表現である。清方の《築地明石町》(図 2)において、淡い灰色の背景の表現から、柔らかく優しい女性の姿が浮かび上がる。人物における紋附の黒い羽織表現は面積が広くて印象的である。羽織の下地は黒だが、豊かに表現されている。例えば、清方の羽織に対する表現は単なる黒い絵具のべた塗りではなく、人物の構造と羽織のボリューム感を表すために、線の潤筆表現の面で工夫されている。そして絵具をたっぷり筆に染み込ませる破墨法の原理が用いられ、モチーフを表現する線や色面が融合され、一体になっている。

図 2c に示したように、黒い羽織の中で実際に複数の淡く黒い線と、その線に緊密に接している漆黒の線が描かれている。その淡く黒い線は人物の構造を表すための輪郭線であり、

羽織の皺であろう。指輪をはめた手を参考にすると、線 1 は親指の部分に表れている。線 2 はおよそ手首の部分である。線 3 と線 4 は前腕を表す線と見られる。そのような淡く黒い線はおそらく最初に描かれた羽織の皺や人物の構造を表すための黒い輪郭線で、その後、最初に描かれた黒い輪郭線を避け、その線の黒さで羽織の部分に絵具を塗り重ねた結果だと思われる。だからこそ、最初に描かれた黒い線は淡くなり、絵具を塗り重ねた部分の色味が濃くなった。換言すれば、絵具を塗り重ねた部分があったからこそ、羽織の皺や人物の構造を表すため、最初に描かれた黒い輪郭線がよく見えるようになったのだろう。

そして、絵具を塗り重ねた羽織のボリューム感を表すため、2d に示したように、黒い羽織の下地を作ったとき、絵具がまだ乾いていないうちに、最も濃い黒を用い、淡く黒い線 1 や線 2 と線 3 及び線 4 により漆黒の線を描き、その線と羽織の下地を融合させ、一体にさせたと同時にグラデーションもできている。かつ、暈された線 1 ははっきりと描いた線 3 より柔らかく、後ろの空間に曲がっていくという表現も羽織のボリューム感を強調している。もちろん、この作品において、線の潤筆表現は、羽織に限らず、下駄における鼻緒や前坪の表現にも現れている。

また、上述した清方が明治と大正期の修業から習得した技法をより柔軟に表現しただけではなく、それらの技法をさらに併用して作品表現に用いたと考えられる。その表現は女性の顔表現にも現れている。

《築地明石町》(図 2) における女性の顔表現に対して、鶴見香織が「下まぶたの^{きわ}際には薄紅色の線が引かれる」¹⁴¹と分析しているが、本当に清方が薄紅色の線を引いただけだったのか。鶴見香織の分析により、「下まぶたの^{きわ}際」、すなわち清方が描いた下まぶたの輪郭線では「薄紅色の線」も描かれていると読み取れる。それよりも、むしろ清方が肌白の健康な女性の下まぶたに現れている血色やボリューム感を表現するために、線の潤筆表現とモチーフによって、線の表現を変えろという手法を併用し、いきいきとした人物を表現していると思われる。

清方のこの作品に溢れている頗る生動の表現は図 2e に示したように、人物の下まぶたの

血色やボリューム感を表現するために、薄紅色の絵具をたっぷり筆に染み込ませ、やや太い線 1 が描かれている。そして、人物の造形表現における厳密な下まぶたの位置を表すため、その潤筆で描いた薄紅色のやや太い線 1 がまだ乾いていないうちに淡い墨線 2 を用いて下まぶたの輪郭を強調している。かつ、下まぶたの位置からそのやや太い薄紅色の線が暈され、色面になり、ほおへ、色味が淡くなっていくとともに、ほおの血色を表すため、淡い紅色が呼応し、融合されていると見られる。

最後に線の蔵鋒表現である。《築地明石町》(図 2)における線の蔵鋒表現は近景や背景など数個所に現れている。それは写実表現における線の表現の穏やかさと精緻な筆触を表すための表現である。例えば、図 2f において、黒い羽織に描かれている白い紋である葉の葉柄の表現や、指輪をはめた手のつめの形態を表す輪郭線の表現、また、図 2f において、画面の左上に描かれた帆船の船首の形や各種類の船具を表すための線の表現は、いずれも起筆あるいは終筆の部分で、筆先を筆画の中に包み、図 2f に示したように「丸み」を帯びている。

以上、昭和期の清方は明治と大正期の修業から習得したモチーフに対して、線の表現を変えろという技法と「線の潤筆表現」及び「線の蔵鋒表現」により一層、精緻な表現を追求することにより、彼の絵画表現が円熟の境地に達したと思われる。

2 上村松園の《序の舞》との比較

昭和期の松園が制作した《序の舞》(図 22)について、清方の昭和 21 年の文章を通して確認しておく¹⁴²。

松園の業績を視て思ふことは、應舉に始まって、源綺、素絢が敷衍して後四条に移り末流いろいろ派生して来た京都の美人畫は、河川の海へ注ぐやうに、松園の手の内にはひつてからあらゆる夾雑物がすっかり整理されて渾然大成した。

さうしてそのことは久しい前から松園の藝術を識るものには別に新しい発見でもないのだが、私は眞の意味での大成期を昭和十年からと見たい。

松園女史は自ら昭和十一年の『序の舞』に引きつゞく『草紙洗小町』『砧』『夕暮』を、老境に入つての作の一劃を成す、謂はゞ何度目かの劃期作だとされてゐる。

清方は松園について、四条派の畑で育ち、人物画の分野での大成者であり、その代表作は昭和 11 年（1936）の《序の舞》（図 22）であると分析している。

《序の舞》（図 22）は松園が昭和 11 年（1936）に制作した作品である。この年、帝展は廃止になり、代わりに文部省展覧会、すなわち新文展が発足した。松園はその招待展に《序の舞》（図 22）を出品した。この作品は松園の画業における円熟期の代表作として知られている。この作品において、松園は息子松篁の夫人をモデルにし、女性の立ち姿を丹念に描いている。左手を軽く結び、右手で扇子をかざしている。その扇子越しに前方の一点を見据えている。

この作品で女性の姿は主に線で表され、厳格な形態構造と艶麗な色使いが特徴的である。図 22a に示したように、人物の顔や手の形を表すための最も細い輪郭線、及び着物の襟や袖口の形を表すための輪郭線がいずれも淡い墨線で躊躇なくはっきりと描かれている。そして、図 22b に示したように、着物の赤い部分とそれ以外の部分、すなわち黄土色や調和した緑色と青色の部分における着物の形や、皺を示すための複数の淡い墨線が着物の色味の影響により、その複数の線はみずみずしい顔や手、襟や袖口を表すための線より色味が濃くなっている。この対比的な表現手法によって、人物の肌のみずみずしさと着物の柔らかさ、及び肌と着物の質感の差異が線の太さや色味で区分されている。

また、図 22c に示したように、着物の質感と帯の質感との微妙な差異を表すために、松園は雄勁なやや太くて濃い墨線でお太鼓の輪郭を描いている。そして、画家の運筆順番により、その多くの線の起筆、送筆と終筆の部分の肥瘦変化は起筆時のやや細い線から徐々に太くなり、終筆時に、また起筆の線よりやや細くなる。あるいは逆順番で表現されていると見

られる。このような表現は《序の舞》(図 22)に限らず、松園の《草紙洗小町》や《砧》と《夕暮》など多くの作品にも現れている。

以上、昭和期の清方の作品においても、松園の作品においても、線を主としてモチーフの形態が描かれている。その表現は明治と大正期の表現よりさらに巧みになり、曲折肥瘦の多い線の変化やすらっとした滑らかな線の姿、及び精緻な筆触と写実的なモチーフの造形表現が特徴的で二人に共通している。

しかし、その変化の中で清方はより一層、豊かな線の表現を極めている。極めた豊かな線とはモチーフによって、具体的属性、すなわち物事が持っている特徴、性質により、線の色味や太さ及び強弱と形態の表現を変える手法、また、モチーフの表現の立体感や正確性と線の滑らかさや柔らかさを表すための「線の潤筆表現」と、穏やかで精緻な筆触の「線の蔵鋒表現」である。

従って、清方と同様に著名な人物画家である上村松園の人物作品を比べた結果、清方と松園の作品表現の特徴はそれぞれ違ったが、上述したような清方の極致的な線の表現は、彼の作品における特徴で独特な部分である。

第4節 まとめ

本章では、清方が明治期に描いた《寒月》(図 1)と大正期に制作した《朝涼》(図 19)、及び円熟期の昭和期に揮毫した《築地明石町》(図 2)における線の表現の特徴を考察し、そして「西の松園、東の清方」と称され、清方と同様に有名な人物画家であり、女性として初めての文化勲章の受章者であった上村松園が明治期に制作した《人生の花》(図 20)、大正期に描いた《待月》(図 21)と昭和期に揮毫した《序の舞》(図 22)との比較の中で、清方の線の表現の特質を解明した。

明治期、清方は最初に挿絵画家を目指し、浮世絵師の水野年方の教えを受け、多くの挿絵制作から彼の作品制作における造形表現の堅固な基礎を築いた。その中で彼は、愛慕してい

た鳥居清長などの絵画表現も研究した。挿絵制作のほかに、明治 30 年（1897）の「紫紅会展」で、彼は「初めて自分が人前に出した」自信作であり、「處女作」¹⁴³であった《寒月》（図 1）を出品した。

この作品に描かれている女性の「瓜実顔」のような相貌表現や写実的で厳密な人物の形態表現により、挿絵制作から習得した造形上の表現力と、清長から影響を受けた浮世絵の様式や線描技法、繊細な筆致と洗練された組み立て線の表現が特徴的であるということが分かった。

また、京都で名声のあった鈴木松年の教えを受けた松園が師の作風から習得した雄々しい筆致はこの時期に制作した《人生の花》（図 20）に現れている。画家らの女性像の表現に対する考察により、清方の繊細な筆致と松園の雄々しい筆致は明確に差異があるということが分かった。

大正期に入ると、清方は絵画の新境地を開拓するため、挿絵や南画及び中国絵画などの研究を行い、人物作品のみならず、風景画など様々な実践を試みた。その中で、清方は一時的にスランプ状態に陥ったが、彼自身の奮闘により、大正 14 年（1925）に本来の自信を取り戻し、第 6 回文展に《朝涼》（図 19）を出品した。

大正期の清方は絵画の研究に熱中し、画家同志との切磋琢磨を通して絵画の表現を貪欲に吸収した。そして平福百穂の作品における「潤筆表現」や吉川霊華の作品における「春蚕吐絲描」から滑らかな「線の潤筆表現」を創出した。その後、清方は中国絵画及び画論にも関心を抱き、中国絵画の研究から「線の蔵鋒表現」とモチーフによって、線の表現を変える手法を習得したことが分かった。

清方の表現に対して、松園が制作した《待月》（図 21）の分析により、松園の表現は、明治期から大正期かけて多数の太い雄勁な線をつなげるというモチーフの表現から、徐々に、細い洗練された線によるモチーフの表現へと変わったが、清方のように、豊かな線の表現はその作品に現れていないことが分かった。

昭和期の清方は線の表現に対して、明治と大正時代で習得した経験を最大限に活かし、彼

の日本画作品における線の表現はさらに柔らかな表現になり、円熟の境地に達している。清方がこの時期に制作したのは、彼の代表作と称されている《築地明石町》(図 2)である。この作品を考察することにより、昭和期の清方は明治と大正期の修業から習得した、モチーフによって、線の表現を変えるという技法と「線の潤筆表現」及び「線の蔵鋒表現」により一層、精緻な表現を追求し、彼の絵画表現が円熟の境地に達したことが分かった。

それに対して、松園が大成期に制作した《序の舞》(図 22)では清方の人物表現と同様に線を主としてモチーフの形態が描かれている。その表現は明治と大正期の表現より更に巧みな表現になり、曲折肥瘦の多い線の変化や滑らかな線の姿と精緻な筆触、及び厳格なモチーフの造形表現が特徴的だが、その変化の多い線描の中で清方はより一層、豊かな線の表現を極めたと言えるだろう。

清方と同様に著名な人物画家である松園の作品表現との比較により、画家らの作品表現の特徴はそれぞれに個性があったが、清方のモチーフによって、線の表現を変える手法と線の「潤筆表現」及び「線の蔵鋒表現」のような極致な線の表現は、彼の作品の特徴で独特な部分と考えられる。

結論

本論文は、清方の日本画における線の表現の特質を明らかにするため、彼の明治、大正、昭和期の日本画作品を中心に考察し、清方の各時期における独特な線の表現と、それに至った経緯をたどり、考察を進めてきた。また、清方が受けた各流派や画家からの影響を考察した結果、清方の線描様式の確立と作風の形成には浮世絵や南画が深く関係しており、中国の絵画、主に宋の院体画との関係もあるという結論に至った。

明治期の清方の線描表現の考察により、明治 24 年（1891）14 歳の清方は水野年方に入門した後、師匠の年方や鳥居清長などの作品を真剣に臨模し、浮世絵に関する描法の研究も行ったことを検討した。

明治期の清方は最初の志望は文学者であった¹⁴⁴が、生活のために文学者の志望を諦め、挿絵を描くことを目指した¹⁴⁵。水野年方に入門した清方は年方の社中で挿絵から絵の勉強を始め、毎日の修練を続けていった。

奮闘した清方は、明治 27 年から明治 34 年にかけて、父の採菊が運営している『やまと新聞』で挿絵の制作をしており、やがて師匠の年方の仕事を引き継ぐようになり、『東北新聞』や『九州日報』などからも挿絵を依頼されるようになった。

そのため、本論文では、明治期の清方が務めた『やまと新聞』に掲載された「歌舞伎傳助」の挿絵作品、すなわち明治 33（1900）年 7 月 3 日 4133 号に掲載された年方の作品（図 3）、7 月 6 日 4136 号に掲載された清方の作品（図 4）、7 月 7 日 4137 号に掲載された無落款の無名画家の作品（図 5）、8 月 7 日 4163 号に掲載された採菊の作品（図 6）を取り上げて考察した。

その結果、線描における挿絵の形式は、線でモチーフの形を表現することだけなのだが、線の表現は画家により、差異が大きいことが分かった。

そして、挿絵画家を目指していた清方が、師匠である年方の絵画表現を真剣に学び、その要領を把握したとともに、多くの挿絵制作を通して、絵画制作における堅固な造形の基礎を築いたことが判明した。

また、作風の新境地を模索するために、伝統的な浮世絵制作から脱出しようと、「肉筆専

門となり、歴史畫家として」¹⁴⁶、一生をかけて実践していった師匠の年方は、門下の弟子たちを育て、伝統的な浮世絵の様式を学ぶことを弟子に要求せず、基本的な「寫生」や挿絵の「寫し」などの課目を中心に行い、弟子たちに自由に勉強させたため、この時期の清方は黄表紙の臨模を通して、清長の作品を知り、彼の作風に傾倒した。つまり、清方は浮世絵に対する様式や技法などの認識を、主に清長の作品を写したり臨模を通して獲得した。

そのため、本論文では、清長の代表作の一つと認められている《美南見十二候・七月夜の送り》(図 7) を取り上げて考察し、浮世絵における清長の絵画様式、すなわち微細で洗練された線の表現と厳密な描写はこの時期の清方が習得した技法で、彼の独特な線の表現の初歩的基礎が築かれたことを指摘した。

そして、明治期の清方が揮毫した作品における線の特性を検討するため、彼が「初めて自分が人前に出した」自信作であり、「處女作」¹⁴⁷であった《寒月》(図 1) と「西の松園、東の清方」¹⁴⁸と称され、清方と同様に著名な人物画家である上村松園がこの時期に制作した《人生の花》(図 20) との表現上の比較を行った。

その結果、明治期における松園の作品は力が溢れている雄勁な線の表現が特徴であったが、その雄勁な線描でモチーフの形態を厳密に表現しているとは言い難い。それに対して、清方は精緻な洗練された線でモチーフの形態を厳密に表現し、その線描特徴は、主に滑らかな細い線の強弱表現と組み立て線の表現から表れていると判明した。

大正期に入ると、挿絵や日本画などを制作していた清方は画業上の新境地を探索するために、南画や中国絵画を研究した経緯を考察した。

清方は南画や中国絵画の研究を通して、作品表現における「線描意識」を樹立した。それを助力したのは金鈴社の結成である。金鈴社とは、自由で斬新な日本画を創るために、画家同志が南画研究を行い、相互的に切磋琢磨し合う場である。この場で集まった吉川靈華、結城素明、平福百穂、松岡映丘の 4 人が清方の南画研究及び作品表現、主に線の表現の確立に与えた影響は無視できない。

その具体的な影響に関して、本論文では、主に金鈴社メンバーの平福百穂が揮毫した《松

林帰牧》(図 10) と吉川霊華が揮毫した《菟姑射の處子》(図 12) を取り上げて考察した。

その結果、清方が主に百穂の南画に基づく巧みな「潤筆表現」と霊華の「春蚕吐絲描」、すなわちすらとした弾力的肥瘦が均一化された線描から得たのは「線の潤筆表現」である。清方が創り出した「線の潤筆表現」は、金鈴社メンバーの百穂と霊華の絵画技法から啓発され、それを自分の絵画技法に取り込み、両者の絵画表現の特徴を融合し、一体となった新たな技法表現であることを指摘した。

また、清方の南画研究は金鈴社の画家同志との交流や切磋琢磨に限らず、美術関係の図書や雑誌を閲覧することもその重要な手段の一つであった。本論文では、美術研究誌の『国華』が、清方の絵画研究を深く進めたのではないかという仮説を立て考察した。

その結果、明治 22 年(1889)に創刊された『国華』は美術研究誌で主に絵画や彫刻、そして、七宝、陶磁器、織物、象牙細工などの美術工芸品や中国の唐、宋、元、明、清など歴代の多くの著名な画家の作品と画論も掲載されている。清方は『国華』を通して中国の美術をよりよく知り、中国絵画及び画論を研究して実践したのではないかという仮説を立てた。なぜなら、清方は「徽宗皇帝の鶉に水仙の繪、古い「國華」に出てゐたのを見てゐた頃には、名畫だと思ってゐた」と語り、そして、それは「私のもともとめてゐる最上最高の途はこの繪の他にないと思ったのであった」¹⁴⁹と清方は記しているため、清方が宋の徽宗皇帝の作風に傾倒したと考えられるからである。

清方は美術研究誌の『国華』を通して、中国の画院体画家の代表となった徽宗皇帝、及び伝徽宗皇帝の《水仙鶉図》(図 14)を知った。やがて、浅野長武宅でその実物を見た後、伝徽宗皇帝の作品表現に傾倒した。

そのため、清方が徽宗皇帝の作品表現から習得したのは、主に微細な筆触、モチーフの形態を示す線の表現における「藏鋒」であった。そのため、この時期の清方の線の表現の特徴は「線の潤筆表現」と「線の藏鋒表現」となり、やがて、その表現に基づき、モチーフによって線の表現を変えるという手法が創出されたことを図解により指摘した。

そして、清方が大正 14 年(1925)、第 6 回文展に出品した自信作¹⁵⁰である《朝涼》(図

19) と松園が大正 15 年 (1926) に制作した《待月》(図 21) との比較を行った。

その結果、大正期の松園の表現は、明治期の多数の太い雄勁な線をつなげることによって、モチーフを表現する方法から、細い洗練された線のモチーフの表現に変わったが、その表現はこの時期の清方の「線の蔵鋒表現」や「線の潤筆表現」と質感や色味など属性が異なるモチーフに対して、線を変えるような表現の精緻さには達していないと指摘した。

昭和期に入ると、清方は上述した表現をさらに極めた。これについて、主に清方が昭和 2 年 (1927) 第八回帝展に出品し、世の絶賛を受けて帝国美術院賞を受賞した¹⁵¹《築地明石町》(図 2) の分析から、清方が明治と大正期の修業から習得した技法をより柔軟に表現しただけではなく、女性の顔表現にあたって、「線の潤筆表現」やモチーフによって、線の表現を変えるという手法をさらに併用したことが判明し、それにより、清方の日本画作品における線描特徴が確立されたことを指摘した。

明治、大正、昭和期の日本画壇で活躍した清方は挿絵や浮世絵、また、同時代の画家同志や歴代の画家、及び中国絵画を研究し、彼自身の作品表現を通して実践した。そのため、清方の作品における「線の潤筆表現」や「線の蔵鋒表現」とモチーフによって、線の表現を変える手法、また、色の配置や水墨表現と構図及び筆使いなども加わり、その表現は彼と同時代の他の人物画家、すなわち清方と同様に著名な人物画家であった上村松園とを比べても、独特な線の表現である。つまり、それは大正期から昭和期に至るまでの清方の日本画作品における線の表現の特徴で、彼の独特な作風の形成において、欠かせないポイントだと判明した。

以上、この研究によって、次のように結論づけた。清方の日本画作品における「線」の表現の特性は日本の伝統、すなわち浮世絵や南画から影響を受けたとともに、中国絵画の研究から絵画技法も習得したことにより形成されたことが判明した。

明治期の清方は師匠の年方の元で絵画表現を真剣に学び、多くの挿絵制作を通して、絵画制作における堅固な造形の基礎を築いた。また、鳥居清長の作品表現など浮世絵研究から洗練された組み立て線の表現を習得した。

大正期に入ると、彼は金鈴社の画家同志である平福百穂の「潤筆表現」や吉川霊華の「春蚕吐絲描」、南画などの研究から、「線の潤筆表現」を創出した。また、美術研究誌の『国華』を通して、伝徽宗皇帝の《水仙鶉図》（図 14）など、中国絵画の研究から「線の蔵鋒表現」と、モチーフによって線の表現を変える手法を作り上げ、昭和期にそれらの表現を極めた。それらの表現が清方の日本画作品における線の表現の特性となったと言える。

(53691 文字)

【註】

- 1 清方の住居について、主に鐫木清方の「引っ越ばなし」(『鐫木清方文集 二 明治追懷』白鳳社、1979、pp. 21-24。)を参考。
- 2 鎌倉市鐫木清方記念美術館について、主に宮崎徹の「鎌倉市鐫木清方記念美術館 清方の終の棲家を美術館に」(『鐫木清方 江戸東京めぐり』求龍堂、2014、p. 106。)を参考。
- 3 日本美術における線の表現について、縄文時代の土器に線の文様の彫刻的表現が現れているが、古墳時代においても、竹原古墳の壁画に黒や朱色の線や面で表現された人物や馬と舟などが現れている。それは明らかに竜を呼んで駿馬を生ませるという中国説話を主題としており、大陸からの影響を色濃く示している。また、天平時代の仏画や日本最古の肖像画として特に重視される聖徳太子像なども主に線で描かれており、中国の唐の絵画様式を受けた。それ以降の密教絵画や白描図像など絵画上の表現は主に中国など、大陸からの影響を受けた。これについて、主に辻惟雄監修の『増補新装「カラー版」日本美術史』(美術出版社、2016。)を参考。
- 4 鎌倉市鐫木清方記念美術館・財団法人鎌倉市芸術文化振興財団『鐫木清方記念美術館 収蔵品図録-作品編-』鎌倉市鐫木清方記念美術館・財団法人鎌倉市芸術文化振興財団、2001、p. 65。
- 5 岩切信一郎「鐫木清方と春陽堂」倉田公祐監修『鐫木清方展覧会・挿絵図録-鳥合会と『新小説』の時代-』鎌倉市鐫木清方記念美術館・財団法人鎌倉市芸術文化振興財団、2006、p. 117。
- 6 中谷伸生「鐫木清方の評価をめぐって 大正期の実践模索から昭和へ」『関西大学文学論集』関西大学人文科学研究所、1996、p. 6。
- 7 矢頭英理子「鐫木清方筆《築地明石町》に関する考察」『京都美学美術史学』(8) 京都美学美術史学研究会、2009、pp. 160-161。
- 8 篠原聡「鐫木清方と《曲亭馬琴》第一回文部省展覧会の落選画に関する一考察」『近代画説：明治美術学会誌』(20) 明治美術学会、2011、p. 146。
- 9 今西彩子「鐫木清方の風景画趣向一大正期の画業における新南画と歌川広重の影響を巡って」『鐫木清方の随筆『續こしかたの記』を読む その一』九州日報』掲載挿絵等所収』鐫木清方記念美術館、2017、pp. 164-173。
- 10 鶴見香織「《築地明石町》-鐫木清方の最後のピース」『鐫木清方原寸美術館 100% KIYOKATA!』小学館、2019、p. 4。
- 11 鶴見香織「築地明石町」『鐫木清方原寸美術館 100% KIYOKATA!』小学館、2019、p. 15。
- 12 鐫木清方「私の實名」『鐫木清方文集 一 制作余談』白鳳社、1979、p. 20。
- 13 鐫木清方と三遊亭円朝の関係について、清方は昭和 38 年 8 月の文章に「私の父とは若い時から作の上で深い関係があり、私にも眼をかけてくれた。うちの者が呼ぶまゝに私はいつもお師匠さんと呼びかけてゐたから、こゝへかくにもやはり師匠と云った方が勝手がいゝのでさうすることにしよう」と記している。(鐫木清方「円朝と野州の旅をした話」『鐫木清方文集 二 明治追懷』白鳳社、1979、p. 143。) 清方と月岡芳年との関係について、清方は大正 12 年 8 月の文章に父の條野採菊が「やまと新聞」を創立し、その会社において、「採菊が若い頃からの親友三遊亭円朝と大蘇芳年を有する」ため、円朝や芳年との交流があり、「芳年翁の浅草須賀町の住居へは遊びにも行って居ると記している。(鐫木清方「年方先生に學んだ頃」『鐫木清方文集 二 明治追懷』白鳳社、1979、pp. 89 - 113。)
- 14 《寒月》絹本着色 66.6×29.7cm 鐫木清方記念美術館蔵
- 15 《築地明石町》昭和 2 年(1927) 絹本着色 174.0×74.0cm 東京国立近代美術館蔵
- 16 倉田公祐監修『鐫木清方記念叢書 10 鐫木清方の系譜 - 師水野年方から清方の弟子たち

- へ - 』鎌倉市鐮木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団、2008。
- 17 岡畏三郎「総説・清長」『愛蔵普及版浮世絵大系 4 清長』集英社、1975。（この文章において、鳥居家の「みみず描き」という様式を「みみず書き」と記している。）
- 18 鐮木清方「自作を語る」『鐮木清方文集 一 制作余談』白鳳社、1979、p. 161。
- 19 注 18 に同じ。
- 20 鐮木清方「初めの志望」『鐮木清方文集 二 明治追懷』白鳳社、1979、p. 84。
- 21 明治期における清方の挿絵制作について、主に小林千明「條野採菊が息子・鐮木清方に与えた影響—採菊の先行研究から」（『Bandaly(16)』明治学院大学、2017、pp. 3-29。）を参考。
- 22 鐮木清方「私の生活」『鐮木清方文集 一 制作余談』白鳳社、1979、pp. 25-26。
- 23 鐮木清方「挿繪閑話」『鐮木清方文集 一 制作余談』白鳳社、1979、p. 105。
- 24 鐮木清方「職業の殻」『鐮木清方文集 一 制作余談』白鳳社、1979、p. 73。
- 25 鐮木清方「挿畫画家生活」『鐮木清方文集 二 明治追懷』白鳳社、1979、p. 217。
- 26 鐮木清方 前掲「挿畫画家生活」p. 218。
- 27 鐮木清方「烏合會」『こしかたの記』中央公論美術出版、1961、pp. 271-296。
- 28 鐮木清方 前掲「職業の殻」pp. 72-73。
- 29 鐮木清方「年方先生に入門」『こしかたの記』中央公論美術出版、1961、p. 115。
- 30 篠原聡『『やまと新聞』と鐮木清方 明治期新聞小説挿絵の一断面』『成城美学美術史 (13)』成城大学、2007、p. 93(6)。
- 31 鐮木清方「やまと新聞と芳年」『こしかたの記』中央公論美術出版、1961、pp. 39-55。
- 32 「歌舞伎傳助」について、主に、国立国会図書館所蔵のマイクロフィルムである「やまと新聞」（明治 33 年（1900）6 月 21 日の 4127 号から明治 33 年（1900）8 月 7 日 4163 号）を参考。
- 33 明治 33 年（1900）7 月 31 日の 4157 号において、邑井一が講演した「八百屋お七」という物語を掲載した。（注 32 を参考。）
- 34 鐮木清方 前掲「年方先生に學んだ頃」p. 103。
- 35 佐藤節子 他「鐮木清方の〈妖魚〉について」『東京家政学院大学紀要 人文・社会科学系 (45)』東京家政大学、2005、p. 87。
- 36 鐮木清方「恩師のこと」『鐮木清方文集 二 明治追懷』白鳳社、1979、p. 116。
- 37 鐮木清方 前掲「年方先生に學んだ頃」p. 111。
- 38 鐮木清方「傘谷から京橋へ」『こしかたの記』中央公論美術出版、1961、p. 172。
- 39 鐮木清方 前掲「恩師のこと」pp. 116-117。
- 40 浮世絵版画と肉筆画の相違について、主に藤懸静也の「肉筆繪と版畫」（『浮世絵』雄山閣、1924、pp. 5-8。）を参考。
- 41 岡畏三郎 前掲書 pp. 74-88。
- 42 《美南見十二候・七月夜の送り》ホノルル美術館蔵
- 43 福田和彦『江戸浮世絵師たち』読売新聞社、1979、pp. 28-64。
- 44 岡畏三郎 前掲書 p. 79。
- 45 『御代の御寶』著者：市場通笑 出版者：奥村屋源六 国立国会図書館蔵
- 46 岡畏三郎 前掲書 p. 81。
- 47 清方は年方と芳年の挿絵作品を臨模したことについて、清方の大正 12 年 8 月の文章に「御手本を臨模すること、寫生と、寫し物とであった。其の内寫し物が最も重なる日課で、先生や芳年翁の新聞挿絵を礬水の無い薄美濃紙へ寫すのである」と示している。（鐮木清方 前掲「年方先生に學んだ頃」p. 103。）
- 48 南画と文人画の概念について、河北倫明が「文人画」において、「日本では、南宗画は文人画の名で呼ばれることもあり、両者の区分は自覺されなかった。つまり、それは内面的な自由と詩精神、脱俗自娛の境地を尊ぶ一種の画様式として、精神と様式は統合された一つのものとしてうけとられ、これを南画という日本の名称のなかにとかしこんで理解す

るのがふつうだったのである。いってみれば、文人画の精神と南画の様式は、その発生時点の次元の差などおかまいなしに、南画の精神と様式としておおまかに受容しこれが固定しかけていた近世以後の日本画壇に新鮮な新風をおこすことになった」と解説しており、また、「職業画家であった池大雅が、文句なく日本南画の代表者として狩野派などの法式にこだわらない自由な全人格的表現を体現し、日本における第一級の文人画家としての風格、面目を備えている」と記している。さらに、「日本の南画は、先例である中国の文人画、南宗画から、その精神と様式のエキスをくみとりつつ、自国の伝統と美観を生かし、またその本来の性情に即しながら、独特の開花をとげたわけである」と記している。

要するに、河北倫明は「文人画」に対する認識は「階級的立場」と「絵画の様式」にこだわる必要はないという。中国における文人画は統一的絵画の様式がないが、その「内面的な自由と詩精神、脱俗自娛の境地を尊ぶ」ことは一種の画様式と見なせるということだろう。文人画の精神と南宗画の様式を統合し、日本における新たな文人画を創る。また、それを「南画」という日本の名称のなかに溶かし込むことを提唱している。

以上から、中国から日本に伝来した「南宗画」と「文人画」が統合され、日本において南画となったと言えるだろう。（『原色現代日本の美術 12 文人画と書』小学館、1979、pp. 96-102。/南画について、主な参考文献として、この論文の他に、吉沢忠『日本南画論』（講談社、1977。）、武田光一『日本の南画』（東信堂、2000）、鶴見香織「今村紫紅と新南画」『別冊太陽』（161）（平凡社、2009年10月、pp. 23-25。）、中野慎之「新南画の成立と展開」（『鹿島美術財団年報』（31）鹿島美術財団、2013、pp. 164-177。）も参考。）

⁴⁹ 南画の流入について、主に吉沢忠「日本の美術と中国」（吉沢忠 前掲『日本南画論』pp. 51-69。）を参考。

⁵⁰ 武田光一 前掲書 p. 9-16。

⁵¹ 吉沢忠「文人画・南宗画と日本南画」『原色日本の美術 19 南画と写生画』小学館、1969、p. 168-173。

⁵² 沈南蘋の渡日については、主に成瀬不二雄の「沈南蘋と江戸の写実絵画」（『日本の近世（12）文学と美術の成熟』中央公論、1993、pp. 453-488。）を参考。

⁵³ 鍋木清方と福永公美との出会いは明治20年代に成立した「書画研究会」すなわち「烏合会」の前身である。この会は参会者らが「作品を持ち寄って批評したり、相互に採点し合ふ」場である。この会において、清方が「會の主導者、山中、福永両君に目をかけられた喜びは忘れない」と語っている。これについて、清方は「烏合会」という文章に記している。（前掲注27）

⁵⁴ 河北倫明の「社会派絵画」（『近代日本絵画史』中央公論、1978、pp. 222-234。

⁵⁵ 大正期の日本画壇の状況について、注54を参考。

⁵⁶ 新南画については、主に中野慎之の前掲論文を参考。

⁵⁷ 作者不詳「新南画の機運動く」『中央美術』日本美術院、1917年7月号、p.2。（ノンブル無し）

⁵⁸ 今村紫紅（1880 - 1916）の本名は寿三郎で神奈川県横浜市出身の日本画家である。（中村溪男「今村紫紅の生涯と芸術」『現代日本美術全集 3 菱田春草/今村紫紅』集英社、1972、p. 84。）

⁵⁹ 今村紫紅は中国の明末清初の文人画家から技法上の影響を受けたということについて、主に中野慎之の前掲論文を参照。また、中村溪男が執筆した「今村紫紅の生涯と芸術」にも「紫紅はむしろ点描態を石濤、龔賢（半千）、呂半隱らのいわゆる明末清初の文人画的センスより学び、その画法を考究して長所を会得した」と記されている。（『現代日本美術全集 3 菱田春草/今村紫紅』集英社、1972、p. 88。）

⁶⁰ 鶴見香織 前掲「今村紫紅と新南画」p.25。

⁶¹ 《近江八景》1912 紙本着色 各 165.0×56.9cm 東京国立博物館蔵

⁶² 草薙奈津子「近江八景 - 近代から現代へ - 」『特別展 近江八景 - 湖国風景画の成立と展開 - 』滋賀県立近代美術館、1988、p. 30。

- 63 文展については、主に河北倫明の「初期文展の動向」(『近代日本絵画史』中央公論、1978、pp. 154-167。)を参考。
- 64 鐫木清方「金鈴社前記」(初出不詳)『續こしかたの記』中央公論美術出版、1967、pp. 46-47。
- 65 鐫木清方 前掲「金鈴社前記」p. 49。
- 66 河北倫明「金鈴社の画家たち—鐫木清方 吉川靈華 平福百穂 松岡映丘 結城素明」京都国立近代美術館、1977。(ノンブル無し/この文章において、「立ち至った」という言葉は「立至った」と記されている。)
- 67 今西彩子、鐫木裕子監修『鐫木清方と金鈴社 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』鎌倉市鐫木清方記念美術館、2019。
- 68 今西彩子「金鈴社の成立と作画の特徴—鐫木清方を中心に」『鐫木清方と金鈴社 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』鎌倉市鐫木清方記念美術館、2019、pp. 165-171。
- 69 金鈴社に関することは、主に今西彩子 前掲「金鈴社の成立と作画の特徴—鐫木清方を中心に」を参考。その他、鐫木清方の「金鈴社前記」と「金鈴社一」及び「金鈴社二」『續こしかたの記』中央公論美術出版、1967、pp. 43-86。)も参考。
- 70 金鈴社と田口菊汀との関係について、主に鐫木清方 前掲「金鈴社前記」を参考。
- 71 鐫木清方「金鈴社(一)」(初出不詳)『續こしかたの記』中央公論美術出版、1967、pp. 53-54。
- 72 鐫木清方 前掲「金鈴社(一)」pp. 53-72。
- 73 鐫木清方「予が最近の試み」『鐫木清方文集 一 制作余談』白鳳社、1979、p. 192。
- 74 平福百穂については、主に鈴木進の「平福百穂 自然と人生に美を求めた」(『日本近代絵画全集 21 鐫木清方 平福百穂』講談社、1962、pp. 44-68。)を参考。
- 75 《松林帰牧》大正8年(1919)紙本着色 179.7×75.8cm 所蔵不詳(この作品の漢字表示について、東京文化財研究所のデータにより、《疎林帰牧》と表示されている。が、清方は「金鈴社(一)」において、「松林帰牧」と記している。(鐫木清方 前掲「金鈴社(一)」p. 68。)また、『金鈴社の画家たち 鐫木清方 吉川靈華 平福百穂 松岡映丘 結城素明』(注66)や『日本近代絵画全集 21 鐫木清方 平福百穂』などの画集において、《松林帰牧》と表示されている。(注74)そのため、本論でも「松林帰牧」を用いる。)
- 76 鐫木清方 前掲「金鈴社(一)」p. 68。
- 77 《瀬戸の夕 金沢三題のうち》絹本着色 179.7×75.8cm 名都美術館蔵
- 78 吉川靈華については、主に鶴見香織の「吉川靈華について」(『吉川靈華展 近代にうまれた線の探究者』東京国立近代美術館、2012、pp. 138-149。)を参考。
- 79 河北倫明「吉川靈華」『金鈴社の画家たち』京都国立近代美術館、1977。(ノンブル無し)
- 80 鶴見香織 前掲「吉川靈華について」p. 144。
- 81 《藐姑射の處子》絹本着色 170.7×75.0cm 東京国立近代美術館蔵
- 82 鶴見香織 前掲「吉川靈華について」p. 147。
- 83 鐫木清方「士大夫の書画」『鐫木清方文集 三 先人後人』白鳳社、1979、pp. 103-104。
- 84 弦田平八郎「平福百穂の生涯と芸術」『現代日本の美術 2 平福百穂/富田溪仙』集英社、1975、pp. 78-92。
- 85 中野慎之 前掲論文 p. 165。
- 86 《暮雲低迷》絹本着色・屏風(六曲一双)各 139.0×290.0cm 横浜美術館蔵
- 87 塩屋純「川端玉章の研究(二)」『美術研究(399)』東京文化財研究所、2010、pp. 37-45。
- 88 「国華」『国華』第1号 国華社、1889年10月、pp. 1-4。
- 89 鐫木清方「我が好む畫人」『鐫木清方文集 一 制作余談』白鳳社、1979、p. 65。

90 無外生という作者は当時国華社の主幹であり、第 386 号の『国華』における多くの論文や作品の解説文を執筆した瀧精一ではないかと筆者は思うが、今のところ、その根拠はない。

91 無外生「徽宗皇帝筆水仙鵝図解」『国華』第 386 号、国華社、1922 年 7 月、p. 9。

92 注 89 に同じ。

93 《水仙図》宋（960-1276）紙本着色 42.0×26.0cm 個人蔵

94 浅野長武が死去した時の自宅は東京の世田谷区にある。（東京文化財研究所美術部『日本美術年鑑』東京文化財研究所、1970、pp. 67-68。）

95 清方は《水仙鵝図》の実物を鑑賞した場所について、清方の述懐によれば、浅野長武が同好者を集め、家蔵の名品を展覧したということから、清方が社会の各方面の美術や文化を愛好する人々による友好団体である「美術懇話会」を通じて《水仙鵝図》（図 13）の実物を観たと考えられるが、発足年の昭和 6 年（1931）11 月 21 日から昭和 20 年（1945）4 月 24 日まで開催された「美術懇話会」において、展覧及び講話が中心に行われた。その中で、浅野長武が所蔵した美術品の展示は昭和 9 年（1934）11 月 17 日だけだった。その美術品の展示は美術研究所で行い、彼が所蔵した《男 衾 三郎絵詞》と《頬焼阿弥陀縁起》を展示した。つまり、浅野長武が所蔵した伝徽宗皇帝の《水仙鵝図》（図 13）は「美術懇話会」で展示されていない。（東京文化財研究所「美術懇話会主催展覧及び講話など」『東京文化財研究所七十五年史 資料編』中央公論美術出版、2008、pp. 663-696。）

では、清方はどこで浅野長武が所蔵した伝徽宗皇帝の《水仙鵝図》（図 13）の実物を観たのかということ、おそらく、清方が「向が岡の浅野長武さんが、同好者を集めて家蔵の名品を心ゆくまで鑑賞させてくださる」と語ったように、「向が岡」、すなわち現在の神奈川県川崎市の向ヶ丘にある浅野長武の自宅だったと思われる。

浅野長武の自宅だからこそ、「たびゝの展覧」を行うことができ、同好者らも「名品を心ゆくまで」鑑賞することができたのだろう。そして、同好者が名品の近いところでゆっくり見られるため、その名品を「小座敷の床にかけて」展示するのもその収蔵者の自宅ではできないのではないか。（鏑木清方 前掲「我が好む畫人」注 92）

96 源豊宗「日本美術史の近世前期」『日本美術史論究 6 桃山・元禄』思文閣、1990、pp. 1-35。

97 狩野永恵「狩野家鑑定法ニ就テ」『国華』第 12 号 国華社、1890 年 11 月、pp. 18-22。

98 近年においても、東京国立博物館、國華社、朝日新聞社、テレビ朝日、BS 朝日が主催で、創刊記念『國華』130 周年・朝日新聞 140 周年 特別展「名作誕生 - つながる日本美術」という展覧会を開催し、『国華』に掲載された日本や中国の美術の名品も展示された。ちなみに、清方が《晴れ行く村雨》という作品を制作した際に、参考とされた伝顧德謙筆《蓮池水禽図》も展示した。（鏑木清方「私の経歴」『鏑木清方文集 一 制作余談』白鳳社、1979、pp. 17-18。）

99 不詳「国華」『国華』第 1 号 国華社、1889 年 10 月、p. 3。

100 岡倉覚三「圓山應舉」『国華』第 1 号 国華社、1889 年 10 月、pp. 11-16。

101 狩野永恵「本朝書傳狩野家鑑定法ニ就テ」『国華』第 12 号 国華社、1890 年 9 月、pp. 18-22。

102 瀧精一「支那絵画上の写意説」『国華』第 136 号、国華社、1901 年 9 月、pp. 56-59。（瀧精一が執筆した「支那絵画上の写意説」は『国華』の 1901 年 9 月 136 号、同年 12 月 139 号、1902 年 3 月 142 号に連載している。）

103 田中豊蔵「気韻生動に就て（上）」『国華』第 282 号、国華社、1913 年 11 月、p. 120。

104 章多子「何遠筆山水図解」『国華』第 386 号、国華社、1922 年 7 月、p. 27。

105 瀧精一「唐朝の墨画（上）」『国華』第 386 号、国華社、1922 年 7 月、pp. 3-8。（「南画」と「北画」の技法上の相違について、主に彼が執筆した「唐朝の墨画（下）」に掲載されている。その論文は 387 号『国華』に掲載されている。/『国華』387 号、国華社、

1922年8月、pp. 37-41。)

106 鐫木清方「東京と京都」『鐫木清方文集 三 先人後人』白鳳社、1979、pp. 243-244。

107 注 92 に同じ。

108 徽宗皇帝の本名は趙佶で宋朝の第8代目の皇帝である。「徽宗」とも称されている。徽宗皇帝は政治上で大きな貢献がほとんどないが、芸術上の造詣が深かったと言われている。彼は絵画を真摯に好むため、宋朝の美術の発展に貢献した。例えば、書画の鑑賞や制作のために、翰林書画院、すなわち当時の宮廷画院を設置し、公式選抜をするために、絵画を審査の項目とした。その絵画審査の形式は詩句による絵画制作であった。それは中国の絵画の画境、すなわち内面的精神表現の発展を最大限に促進したとともに、後日文人画の発展の基礎も築いた。これについて、主に游彪の「徽宗趙佶」(『正説宋朝十八帝』中華書局、2005。)を参考。

109 徽宗皇帝については、主に游彪の前掲「徽宗趙佶」を参考。

110 無外生 前掲「徽宗皇帝筆水仙鵝圖解」pp. 9-10。

111 《五色鸚鵡図》絹本着色 124.5×57.0cm ボストン美術館蔵

112 石川九楊「紙・筆・墨の自立という野望—宋徽宗「夏日詩」」『中国書史』ミネルヴァ書房、2017、pp. 517-528。

113 注 107 に同じ。

114 張彦遠「歴代名画記叙論」(出典：俞劍華『中国古代画論類編-修訂版-(上)』人民美術出版社、1998、p. 27。)

115 井垣清明「線質」『書の総合事典』柏書房、2010、p. 521。

116 鐫木清方「花鳥のはなし」『鐫木清方文集 一 制作余談』白鳳社、1979、pp. 110-111。

117 《水汲み》絹本着色 167.6×98.6cm 鐫木清方記念美術館蔵

118 《桜姫》絹本着色 軸 135.4×50.2cm 新潟県立近代美術館蔵

119 鐫木清方 前掲「我が好む畫人」p. 66。

120 鐫木清方 前掲「私の経歴」注 98。

121 鐫木清方「深水の一面」『鐫木清方文集 三 先人後人』白鳳社、1979、p. 260。

122 注 35 に同じ。

123 《朝涼》大正 14 (1925) 絹本着色 219.0×83.5cm 鐫木清方記念美術館蔵

124 《人生の花》絹本着色 176.2×101.5 cm 京都市京セラ美術館蔵

125 《待月》絹本着色 193.2×92.8cm 京都市京セラ美術館蔵

126 《序の舞》絹本着色 333.0×141.0 cm 東京藝術大学大学美術館蔵

127 鐫木清方「市人の暮らし」『鐫木清方文集 一 制作余談』白鳳社、1979、p. 156。

128 上村松園について、主に飯島勇の「上村松園の芸術と生涯」(『現代日本美人画全集 全十二巻 第一巻 上村松園』集英社、1977、pp. 78-100。)を参考。

129 清方は明治期の松園が制作した作品である《人生の花》の翌年に発表した《花ざかり》に対して、「尺八か二尺の堅幅、後なら画商の展覧に見るくらゐの中幅ものに過ぎなかったが、姑か母親かに引添ふ嫁御寮の花恥づかしい半面は、全く見物を魅了せずには措かなかった。」と「上村松園論」の中で記している。(『鐫木清方文集 三 先人後人』白鳳社、1979、pp. 78-79。)が、原作は焼失した。しかし、飯島勇は「《花ざかり》の画様は《人生の花》ときわめて似ているので、松園がいった言葉は《人生の花》に関してのことと解釈しても誤りではない」、「《人生の花》を通して、清方を感激させた《花ざかり》の画致は、ほとんど完全に彷彿することができる」と解説している。(『現代日本美人画全集 全十二巻 第一巻 上村松園』集英社、1977、p. 110。)そのため、本論文において、《人生の花》を上村松園の明治期の代表的な作品として例挙する。

130 明治 32 年 (1899) 第 5 回新古美術品展覧会出品作として制作された《人生の花》という題名で知られる作品は 3 点が現存し、画面表現は非常に似ている。(國永裕子「上村松園《人生の花》の制作過程に関する一試論」『人文論究』62 (4)、関西学院大学人文学

会、pp. 29-51。）が、清方が松園の《人生の花》に対して、「圓山応挙は花鳥畫が尤も長ずるところではあったが、山水も描き、人物も描き、風俗畫、美人畫にも佳品に乏しくない、その門人源琦、素絢、就中素絢が作った時様風俗の美人畫は明治になって松園の手に再生した觀がある」と称賛しており、その図版は現在京都市京セラ美術館所蔵の縦 176.2 センチ、横 101.5 センチ、絹本着色の上村松園が揮毫した《人生の花》と同じである。そのため、本論文において、現在京都市京セラ美術館所蔵の上村松園筆《人生の花》（絹本着色 176.2×101.5 cm）という作品を用いて分析する。（鐙木清方「明治時代風俗畫解説」『日本風俗畫大成 第八 明治時代』、中央美術社、1929、p. 20。/『日本風俗畫大成 第八 明治時代』に掲載された上村松園の《人生の花》はモノクロでノンブル無しである。）

¹³¹ 鐙木清方 前掲「上村松園論」p. 79。

¹³² 塩川京子「上村松園の芸業」『日本画素描大観 二 上村松園』講談社、1983、pp. 209-228。

¹³³ 中谷伸生 前掲論文 pp. 1-26。

¹³⁴ 鐙木清方 前掲「自作を語る」p. 170。

¹³⁵ 鐙木清方 「自作自解」『清方画集』美術出版社、1957、pp. 18-19。

¹³⁶ 飯島勇「作品解説」『現代日本美人画全集 全十二巻 第一巻 上村松園』集英社、1977、p. 112。

¹³⁷ 福永重樹「美人画家としての鐙木清方」『現代日本美人画全集 全十二巻 第二巻 鐙木清方』集英社、1979、p. 82。

¹³⁸ 鶴見香織「第一章 再発見！幻の名画「清方三部作」」『鐙木清方原寸美術館 100% KIYOKATA!』小学館、2019、p. 8。

¹³⁹ 江木ませ子について、主に鐙木清方の前掲「自作を語る」pp. 170-171。）を参考。

¹⁴⁰ 注 134 に同じ。

¹⁴¹ 注 11 に同じ。

¹⁴² 鐙木清方 前掲「上村松園論」pp. 81-82。

¹⁴³ 注 127 に同じ。

¹⁴⁴ 注 19 に同じ。

¹⁴⁵ 注 20 に同じ。

¹⁴⁶ 注 37 に同じ。

¹⁴⁷ 注 143 に同じ。

¹⁴⁸ 注 122 に同じ。

¹⁴⁹ 注 113 に同じ。

¹⁵⁰ 注 140 に同じ。

¹⁵¹ 注 138 に同じ。

参考文献表

鏑木清方執筆著書				
発行年・西暦（和暦）	月	タイトル	著者・編者	発行
1961（昭和36）	4	こしかたの記	鏑木清方	中央公論美術出版
1967（昭和42）	9	續こしかたの記	鏑木清方	中央公論美術出版
1979（昭和54）	8	鏑木清方文集 一 制作余談	鏑木清方	白鳳社
1979（昭和54）	8	鏑木清方文集 二 明治追懐	鏑木清方	白鳳社
1979（昭和54）	8	鏑木清方文集 三 先人後人	鏑木清方	白鳳社
1979（昭和54）	8	鏑木清方文集 四 春夏秋冬	鏑木清方	白鳳社
1979（昭和54）	8	鏑木清方文集 五 名所古跡	鏑木清方	白鳳社
1980（昭和55）	2	鏑木清方文集 六 時粧風俗	鏑木清方	白鳳社
1980（昭和55）	2	鏑木清方文集 七 画壇時事	鏑木清方	白鳳社
1980（昭和55）	2	鏑木清方文集 八 随時随感	鏑木清方	白鳳社
1987（昭和62）	8	鏑木清方随筆集：東京の四季	鏑木清方	岩名書店

鐯木清方文献目録（書籍）				
発行年・西暦（和暦）	月	著者・編者	タイトル	発行
1962（昭和37）	10	鈴木進	日本近代絵画全集 21 鐯木清方 平福百穂	講談社
1975（昭和50）	12	高階秀爾 小林忠 芝木好子	日本の名画 10 鐯木清方	中央公論社
1976（昭和51）	5	鈴木進	現代日本の美術 3 鐯木清方 / 山口蓬春	集英社
1977（昭和52）	5	河北倫明	金鈴社の画家たちー鐯木清方 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
1979（昭和54）	5	福永重樹	現代日本美人画全集 全十二巻 第二巻 鐯木清方	集英社
1983（昭和58）	2	小林忠	日本画素描大観 3 鐯木清方	講談社
2000（平成12）	12	八柳サエ	鐯木清方と金沢八景	有隣堂
2014（平成26）	8	宮崎徹	鐯木(かぶらき)清方(きよかた) 江戸東京めぐり・Edo-Tokyo Tour in Kaburaki Kiyokata 's Masterpieces	求龍堂
2014（平成26）	9	宮崎徹	鐯木清方 清く潔くうるはしく	東京美術
2017（平成29）	10	池内紀	新潮日本美術文庫 31 鐯木清方	新潮社

鐯木清方文献目録（論文・記事）							
発行年・西暦（和暦）	月	著者	タイトル	収録媒体・書名	巻数・号数	頁	発行
1949（昭和24）	3	鐯木清方	幸四郎のおもひで	演劇界	7	40-44	演劇出版社
1950（昭和25）	4	鐯木清方	雑誌の絵について	新小説	5・4	58-59	春陽堂
1950（昭和25）	12	河北倫明	鐯木清方の芸術	三彩	48	20-23	三彩社
1951（昭和26）	2	藤懸静也	鐯木清方先生筆の私の画像	三彩	51	21-23	三彩社
1952（昭和27）	3	鐯木清方	金沢八景	小説新潮	6・4	19-21	新潮社
1953（昭和28）	12	高橋誠一郎	鐯木清方	芸術新潮	4・12	89-95	新潮社
1955（昭和30）	10	鐯木清方	こしかたの記1	中央公論	70・10	244-249	中央公論新社
1955（昭和30）	12	鐯木清方	こしかたの記2	中央公論	70・12	210-216	中央公論新社
1955（昭和30）	12	鐯木清方他	菊池契月氏追悼	三彩	70	34-39	三彩社
1956（昭和31）	1	鐯木清方	こしかたの記3	中央公論	71・2	186-192	中央公論新社
1956（昭和31）	2	鐯木清方	こしかたの記4	中央公論	71・2	262-269	中央公論新社
1956（昭和31）	3	鐯木清方他	清方閑談（対談）	世界	123	147-156	岩波書店
1956（昭和31）	4	藤森淳三	清方名作展によせて	美術案内	9	22-25	独断社
1956（昭和31）	4	鐯木清方他	続清方閑談（対談）	世界	124	153-160	岩波書店
1956（昭和31）	5	鐯木清方	こしかたの記5	中央公論	71・5	316-323	中央公論新社
1956（昭和31）	7	加藤一雄	清方私抄	三彩	77	35-40	三彩社
1956（昭和31）	8	鐯木清方他	特集・伊東深水	造形	2・7、8	3-29	造形同人会
1956（昭和31）	11	鐯木清方	こしかたの記6	中央公論	71・12	188-195	中央公論新社
1957（昭和32）	8	加藤一雄	一葉女史の墓	三彩	90		三彩社
1959（昭和34）	3	北川桃雄	雪ノ下閑日-清方画伯を訪ねて	三彩	112	38-48	三彩社
1960（昭和35）	6	関千代	烏合会について	美術研究	209	35-47	東京文化財研究所
1962（昭和37）	6	小糸源太郎	対談・明治情緒と鐯木清方の芸術	三彩	151		三彩社
1964（昭和39）	4	鐯木清方	こしかたの記1	三彩	172		三彩社

1964（昭和39）	5	鎗木清方	こしかたの記2	三彩	173		三彩社
1964（昭和39）	6	鎗木清方	こしかたの記3	三彩	174		三彩社
1964（昭和39）	7	鎗木清方	こしかたの記4	三彩	175		三彩社
1964（昭和39）	8	鎗木清方	こしかたの記5	三彩	176		三彩社
1964（昭和39）	9	鎗木清方	こしかたの記6	三彩	177		三彩社
1964（昭和39）	12	鎗木清方	こしかたの記6	三彩	180		三彩社
1965（昭和40）	10	北川桃雄他	鎗木清方氏-むかしがたり(対談)1	三彩	192	32-39	三彩社
1968（昭和43）	8		鎗木清方の画帖朝顔日記	三彩	233	11-17	三彩社
1969（昭和44）	7	鎗木清方他	追悼・北川桃雄	三彩	246	43-45	三彩社
1969（昭和44）	10	鎗木清方	今様絵詞の会（鎗木清方の今様絵詞(特集)）	三彩	249	23	三彩社
1969（昭和44）	10	芝木好子	鎗木清方先生の絵（鎗木清方の今様絵詞(特集)）	三彩	249	21-22	三彩社
1970（昭和45）	3	鎗木清方	上村松園論	三彩	256	11-16	三彩社
1971（昭和46）	10	藤本韶三	鎗木清方展が開かれる	三彩	278	78-84	三彩社
1972（昭和47）	4	鈴木進 藤本韶三	鎗木清方先生を憶う<追悼>	三彩	286	34-43	三彩社
1979（昭和54）	3		女性美-美人画・風俗画・肖像画-鎗木清方・上村松園・伊東深水<特集>	三彩	378	5-36	三彩社
1979（昭和54）	3	鈴木進	女性美-美人画の系譜(女性美-美人画・風俗画・肖像画-鎗木清方・上村松園・伊東深水<特集>)	三彩	378	29-36	三彩社
1980（昭和55）	12	藤本韶三	思い出の人々13鎗木清方先生1	三彩	399	52-53	三彩社
1981（昭和56）	1	藤本韶三	思い出の人々14鎗木清方先生2	三彩	400	48-49	三彩社
1981（昭和56）	2	藤本韶三	思い出の人々15鎗木清方先生3	三彩	401	62-64	三彩社
1988（昭和63）	2	加太こうじ	日本画人伝8鎗木清方・小出梢重	思想の科学 第7次	99	133-142	思想の科学社
1990（平成2）	1	中島理寿 （編）	鎗木清方年譜（鎗木清方<特集>）	三彩	508	54-57	三彩社
1990（平成2）	1	細野正信	清方、人と芸術（鎗木清方<特集>）	三彩	508	45-50	三彩社
1990（平成2）	1		鎗木清方<特集>	三彩	508	8-58	三彩社
1990（平成2）	12	金沢規雄	岡鬼太郎と鎗木清方-「東北新聞」時代	国語と国文学	67・12	64-74	至文堂

1992（平成4）	3	福富太郎	鏑木清方絵を読む愉しみ	芸術新潮	43・3	62-66	新潮社
1995（平成7）	1	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1鏑木清方の作品を中心として	秋田大学教育学部研究紀要 人文科学社会科学	47	27-46	秋田大学附属図書館
1996（平成8）	3	中谷伸生	鏑木清方の評価をめぐって-大正期の実験模索から昭和へ	関西大学文学論集	45・4	1-26	関西大学人文科学研究所
1997（平成9）	6	福富太郎	福富太郎のアート・キャバレー2号店(第1回)引き寄せて愉しむ-鏑木清方と小村雪岱二つの『註文帳』	芸術新潮	48・6	125-129	新潮社
1998（平成10）	9	神林淳子	鏑木清方作品の再評価：「築地明石町」をめぐって	学習院大学人文科学論集	7	27-59	学習院大学
1999（平成11）	4		特集 鏑木清方が描き、語る 私の東京ものがたり	芸術新潮	50・4	4-65	新潮社
1999（平成11）	5	紅野敏郎	逍遙・文学誌(95)「随筆趣味」-鏑木清方・土師清二・丹羽文雄・宮川曼魚ら	国文学 解釈と教材の研究	44・6	164-167	学灯社
1999（平成11）	7	紅野敏郎	逍遙・文学誌(97)「読書感興」-岩本和二郎・丹羽文雄・真船豊・久保田万太郎・鏑木清方ら	国文学 解釈と教材の研究	44・8	168-171	学灯社
2000（平成12）	5	鏑木清方	影を追う-水上瀧太郎追悼（三田文学創刊90年 三田文学名作選）	三田文学	第3期・臨増	625-626	慶應義塾大学
2000（平成12）	9	根本由香	明治中期の生活文化と名人たち-鏑木清方『明治風俗十二ヶ月』の「盆燈籠」をよむ	服飾美学	31	33-48	服飾美学会
2004（平成16）		篠原聡	栄光の落選：鏑木清方筆《曲亭馬琴》をめぐって	美学	55・3	61	美学会
2004（平成16）	11	紅野敏郎	逍遙・文学誌(161)「新女苑」（昭和16年）-井伏・稲子・草平・林原耕三・鏑木清方・神崎清・里見（トン）ら	国文学 解釈と教材の研究	49・12	172-175	学灯社
2005（平成17）		佐藤節子 増井真理子	鏑木清方の〈妖魚〉について	東京家政学院大学紀要 人文・社会科学系	45	87-101	東京家政学院大学
2005（平成17）	9	高井有一	夢か現か(26)鎌倉に清方住めり	ちくま	414	24-27	筑摩書房
2006（平成18）		角田拓朗	鏑木清方の造形と文学	近代画説	15	125-127	明治美術学会
2007（平成19）		角田拓朗	美人画から風俗画へ-鏑木清方の官展再生論（特集 日本近代美術と「官展」）	近代画説	16	48-61	明治美術学会
2007（平成19）	3	篠原聡	『やまと新聞』と鏑木清方：明治期新聞小説挿絵の一断面	成城美学美術史	13	98-68	成城大学
2008（平成20）	4	倉田公裕	画文人・鏑木清方 讀（鏑木清方-逝きし明治のおもかげ）	別冊太陽	152	4-6	平凡社
2008（平成20）	4		清方東京景（鏑木清方-逝きし明治のおもかげ）	別冊太陽	152	7-14	平凡社
2008（平成20）	4		明治の東京（鏑木清方-逝きし明治のおもかげ）	別冊太陽	152	15-38	平凡社
2008（平成20）	4		回想の少年時代（鏑木清方-逝きし明治のおもかげ）-（明治の東京）	別冊太陽	152	16-23	平凡社
2008（平成20）	4		下町の暮らし（鏑木清方-逝きし明治のおもかげ）-（明治の東京）	別冊太陽	152	24-29	平凡社
2008（平成20）	4		明治の女（鏑木清方-逝きし明治のおもかげ）-（明治の東京）	別冊太陽	152	32-38	平凡社

2008（平成20）	4	宮崎徹	挿絵画家からの出発 明治24-33年（鎗木清方-逝きし明治のおもかげ） - （こしかたの道）	別冊太陽	152	41-43	平凡社
2008（平成20）	4	宮崎徹	清方画業の変遷 新時代の風俗画を描く（鎗木清方-逝きし明治のおもかげ） - （こしかたの道）	別冊太陽	152	50-53	平凡社
2008（平成20）	4	宮崎徹	清方画業の変遷 文展時代の新境地（鎗木清方-逝きし明治のおもかげ） - （こしかたの道）	別冊太陽	152	60-69	平凡社
2008（平成20）	4	宮崎徹	清方画業の変遷 「清方芸術」への到達（鎗木清方-逝きし明治のおもかげ） - （こしかたの道）	別冊太陽	152	71-73	平凡社
2008（平成20）	4	宮崎徹	清方の画室-本郷龍岡町から牛込矢来町へ 大正15年-昭和20年（鎗木清方-逝きし明治のおもかげ） - （こしかたの道）	別冊太陽	152	74-76	平凡社
2008（平成20）	4	宮崎徹	清方画業の変遷 「卓上芸術」の世界（鎗木清方-逝きし明治のおもかげ） - （こしかたの道）	別冊太陽	152	78-85	平凡社
2008（平成20）	4	宮崎徹	鎌倉に住まう 昭和21-47年（鎗木清方-逝きし明治のおもかげ） - （こしかたの道）	別冊太陽	152	86-89	平凡社
2008（平成20）	4	宮崎徹	清方画業の変遷 心のふさとへの思慕（鎗木清方-逝きし明治のおもかげ） - （こしかたの道）	別冊太陽	152	90-93	平凡社
2008（平成20）	4		思い出の記（鎗木清方-逝きし明治のおもかげ）	別冊太陽	152	96-101	平凡社
2008（平成20）	4	山下裕二	江戸憧憬の美人画（鎗木清方-逝きし明治のおもかげ）	別冊太陽	152	102-111	平凡社
2008（平成20）	4	塩川京子	芝居好きの絵心（鎗木清方-逝きし明治のおもかげ）	別冊太陽	152	112-119	平凡社
2008（平成20）	4	家田奈穂	清方写生帖（鎗木清方-逝きし明治のおもかげ）	別冊太陽	152	120-127	平凡社
2008（平成20）	4	吉田昌志	挿絵名画館（鎗木清方-逝きし明治のおもかげ）	別冊太陽	152	128-136	平凡社
2008（平成20）	4	坂崎重盛	清方随筆余滴（鎗木清方-逝きし明治のおもかげ）	別冊太陽	152	137-145	平凡社
2008（平成20）	4	鎌倉市鎗木清方記念美術館	鎗木清方略年譜（鎗木清方-逝きし明治のおもかげ）	別冊太陽	152	149-153	平凡社
2008（平成20）	5	吉田昌志	人魚の形象-泉鏡花と鎗木清方（特集 近代文学の図像学）	日本近代文学	78	52-69	日本近代文学会
2008（平成20）	8		鎗木清方（日本のこころ（154）近代日本の画家たち - 日本画・洋画 美の競演）-（ロマンと情緒）	別冊太陽	154	72-74	平凡社
2008（平成20）	9	倉田公裕	美の随想 「絵を見る場」を巡って-鎗木清方の作品区分	紫明	23	40-43	紫明の会
2009（平成21）	8	矢頭英理子	鎗木清方筆《築地明石町》に関する考察	京都美学美術史学	8	137-172	京都美学美術史学研究会
2010（平成22）	1		鎗木清方-口絵美人画の世界	版画芸術	39・1	10-53	阿部出版
2010（平成22）	1		『文芸倶楽部』木版多色摺りの口絵美人画（鎗木清方-口絵美人画の世界）	版画芸術	39・1	12-23	阿部出版
2010（平成22）	1		『新小説』石版多色刷りの口絵美人画（鎗木清方-口絵美人画の世界）	版画芸術	39・1	26-30	阿部出版

2010（平成22）	1		名作文学の口絵美人画-菊池幽芳『乳姉妹』『百合子』『秘中の秘』 波辺霞亭『渦巻』尾崎紅葉『金色夜叉』 泉鏡花『田母かかみ』『無憂樹』『神鑿』『姉系図』『薄紅梅』『三枚続』『風流線』（鑄木清方-口絵美人画の世界）	版画芸術	39・1	32-43	阿部出版
2010（平成22）	1		泉鏡花『註文帳画譜』 木版画になった名作挿絵（鑄木清方-口絵美人画の世界）	版画芸術	39・1	44-47	阿部出版
2010（平成22）	1	宮崎徹	新しもの好きの清方（鑄木清方-口絵美人画の世界）	版画芸術	39・1	48-50	阿部出版
2010（平成22）		土井雅也	鑄木清方の画業-《妖狐》の解釈を通して	藝叢	26	37-50	筑波大学大学院 人間総合科学研究 科芸術学研究室
2010（平成22）	1	三戸信恵	江戸東京を愛した画家、鑄木清方	東京人	25・1	148-156	都市出版
2010（平成22）	2		めぐるひとびと 水上瀧太郎 久保田万太郎 里見[トン]鑄木清方 邦枝完二木村莊八（特集 小村雪岱を知っていますか?）	芸術新潮	61・2	72-78	新潮社
2010（平成22）	3	吉田昌志	鑄木清方（泉鏡花-美と幻影の魔術師）-（麗しき鏡花本の世界）	別冊太陽	167	112-116	平凡社
2011（平成23）		篠原聰	鑄木清方と《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	近代画説：明治美術学会誌	20	144-163	明治美術学会
2011（平成23）	11	矢頭英理子	昭和初期帝展に出品された同時代女性像の成立背景の考察：鑄木清方門下の作品を中心に	鹿島美術財団年報	29	464-475	鹿島美術財団
2013（平成25）	5	長崎巖	名品紹介 美を楽しむ・知るを楽しむ (65)嫁ぐ人 鎌倉市鑄木清方記念美術館	茶道の研究	58・5	25-27	三徳庵
2014（平成26）	1	今橋理子	写真で読む研究レポート 一九〇〇年の楊貴妃：矢崎千代治《教鸛》と正岡子規、鑄木清方	アステイオン	81	4-13	阪急コミュニケーションズ
2014（平成26）	3	新井美那	明治時代における鑄木清方の作品制作：浮世絵受容の観点から	美学論究	29	1-23	関西学院大学文学部美学研究室
2015（平成27）	3	今橋理子	白鸛と美少女(上)鑄木清方《鸛》と《嫁ぐ人》	学習院女子大学紀要	17	1-19	学習院女子大学
2015（平成27）	2	山内宏泰	名作×名食(32)鑄木清方『夜蕾亭雜記』×志満金(神楽坂)	文芸春秋93	3	5	文芸春秋
2015（平成27）	11	中谷伸生	文化交渉から見る日本と台湾の膠彩画(日本画)：陳進と鑄木清方の邂逅	南島史学	83	1-14	南島史学会
2016（平成28）	12	関礼子	鑄木清方『にこりえ』（画譜）の世界：一葉小説の絵画的受容	日本近代文学館年誌：資料探索	12	31-41	日本近代文学館
2017（平成29）	3	小島智章 松山薫 柳澤和子	資料翻刻 坪内逍遙宛諸家書簡(3)坪内逍遙宛 渥美清太郎・鑄木清方・小泉八雲書簡	演劇研究	41	139-167	早稲田大学坪内博士記念演劇博物館

2017（平成29）	3	篠原聡	鍋木清方筆《刺青の女》をめぐって：鳥合会と郷土会を繋ぐもの	成城美学美術史	23	33-49	成城大学大学院 文学研究科美学・美術史専攻
2017（平成29）	3	小林千明	篠野採菊が息子・鍋木清方に与えた影響：採菊の先行研究から	Bandaly	16	3-29	明治学院大学 大学院文学研究科 芸術学専攻
2017（平成29）	7	山本幸正	水上生活者と文学(4)「社会事業」の眼差しとモダニズム(1)	アジア・文化・歴史	6	44-77	アジア・文化・歴史研究会
2017（平成29）	12	谷口榮	都市観察者 明治から昭和の東京を生きて鍋木清方：没後四十五年(第1回)「下町」への視線	東京人	32・12	124-131	都市出版
2018（平成30）	1	谷口榮	都市観察者 明治から昭和の東京を生きて鍋木清方：没後四十五年(第2回)失われた故郷	東京人	32・1	124-131	都市出版
2018（平成30）	2	谷口榮	都市観察者 明治から昭和の東京を生きて鍋木清方：没後四十五年(最終回)「新江東」にふるさとを求めて	東京人	32・2	116-123	都市出版
2019（平成31）	8	松原秀江	異界の中の母なるものへの憧れ(下)-鏡花にとつての『高野聖』と『八犬伝』、そして白山信仰-	大手前大学論集	19	19-77	大手前大学
2019（平成31）	10	根本章雄	《築地明石町》との再会の喜び	現代の眼	633	6-7	東京国立近代美術館
2019（平成31）	10	安藤萬喜	おばあ様のこと	現代の眼	633	7-8	東京国立近代美術館
2019（平成31）	10		“幻の名作”が四十四年ぶりの公開 日本画家・鍋木清方(かぶらきよかた)：過ぎ去りし時代への想い	歴史街道	378	135-137	PHP研究所
2019（平成31）	11	池永康晟 森本純 鶴見香織	(座談会)美人画のゆくえ：鍋木清方の幻の名品《築地明石町》三部作を読む	月刊美術45	11	42-49	サン・アート
2020（令和2）	3	今西彩子	鍋木清方の美人画：築地明石町を中心に	芸術新潮71	3	69-81	新潮社
2020（令和2）	3	児島薫	美人画クロニクル：春章、歌麿から戦後まで	芸術新潮71	3	82-97	新潮社

書籍目録（一般）				
発行年・西暦（和暦）	月	著者・編者	タイトル	発行
1924（大正13）	5	藤懸静也	浮世絵	雄山閣
1969（昭和44）	2	吉沢正、山川武	原色日本の美術 19 南画と写生画	小学館
1972（昭和47）	8	後藤茂樹	現代日本美術全集 3 菱田春草/今村紫紅	集英社
1975（昭和50）	11	岡畏三郎	愛蔵普及版浮世絵大系 4 清長	集英社
1975（昭和50）	9	弦田平八郎	現代日本の美術 2 平福百穂/畠田溪仙	集英社
1977（昭和52）	4	山川武	日本美術絵画全集 22 応挙 / 呉春	集英社
1977（昭和52）	8	吉沢忠	日本南画論攷	講談社
1977（昭和52）	5	細野正信	現代日本美人画全集 全十二巻 第五巻 伊東深水	集英社
1977（昭和52）	8	飯島勇	現代日本美人画全集 全十二巻 第一巻 上村松園	集英社
1978（昭和53）	3	土方定一	日本の近代美術	岩波書店
1978（昭和53）	5	河北倫明	近代日本絵画史	中央公論
1978（昭和53）	8	平福百穂、後藤茂樹	平福百穂画集	集英社
1979（昭和54）	3	福田和彦	江戸浮世絵師たち	読売新聞社
1979（昭和54）	3	河北倫明、堀江知彦	原色現代日本の美術 12 文人画と書	小学館
1979（昭和54）	3	小林忠	日本美術全集 第22巻 江戸庶民の絵画：風俗画と浮世絵	学習研究社
1980（昭和55）	7	日展史編纂委員会	日展史 1 文展編一	日展
1980（昭和55）	10	日展史編纂委員会	日展史 2 文展編二	日展
1980（昭和55）	12	日展史編纂委員会	日展史 3 文展編三	日展
1981（昭和56）	2	日展史編纂委員会	日展史 4 文展編四	日展
1981（昭和56）	6	日展史編纂委員会	日展史 5 文展編五	日展
1983（昭和58）	8	塩川京子	日本画素描大観 二 上村松園	講談社
1983（昭和58）	12	村形明子	『美術真説』とフェノロサ遺稿」（『英文学評論』）	京都大学教養部
1992（平成4）	3	小林忠	墨絵の譜 日本の水墨画家たち2	ペリカン社

1993（平成5）	5	中野三敏、成瀬不二雄	日本の近世（12）文学と美術の成熟	中央公論
1995（平成7）	1	山口桂三郎	浮世絵の歴史：美人絵・役者絵の世界	三一書房
1996（平成8）	6	小林忠、河野元昭	江戸名作画帖Ⅶ 円山・四条派 応挙・蘆雪・若冲	駸々堂出版株式会社
1997（平成9）	12	任道斌他	中国絵画の流れ——上古から現代まで	露満堂
1998（平成10）	4	小林忠他	カラー版 浮世絵の歴史	美術出版社
1998（平成10）	4	俞劍華	中国古代画論類編（上）	人民美術出版社
1998（平成10）	4	俞劍華	中国古代画論類編（下）	人民美術出版社
1999（平成11）	7	林海鍾	山水画の魅力と技法	露満堂
1999（平成11）	10	韓璐	花鳥画の魅力と技法	露満堂
2000（平成12）	7	武田光一	日本の南画	東信堂
2004（平成16）	7	成瀬不二雄	日本肖像画史	中央公論美術出版
2005（平成17）	7	周積寅	中国画論輯要	江蘇鳳凰美術出版社
2007（平成19）	5	平山郁夫他	図解 日本画用語事典	東京美術
2010（平成22）	10	王世襄	中国画論研究（上）	広西師範大学出版社
2010（平成22）	10	王世襄	中国画論研究（中）	広西師範大学出版社
2010（平成22）	10	王世襄	中国画論研究（下）	広西師範大学出版社
2010（平成22）	6	山川武	応挙・呉春・蘆雪・円山・四条派の画家たち	東京藝術大学出版会
2010（平成22）	11	井垣清明他	書の総合事典	柏書房
2012（平成24）	6	鶴見香織	吉川霊華展 近代にうまれた線の探究者	東京国立近代美術館
2015（平成27）	7	安村敏信	線で読み解く日本の名画	幻戯書房
2015（平成27）	3	河上眞理、清水重敦	辰野金吾	ミネルヴァ書房
2016（平成28）	1	辻惟雄他	増補新装「カラー版」 日本美術史	美術出版社
2017（平成29）	5	石川九楊	中国書史	ミネルヴァ書房
2017（平成29）	6	橋爪節也	没後70年 北野常富展	産経新聞社・あべのハルカス美術館

論文・記事目録（一般）							
発行年・西暦（和暦）	月	著者	タイトル	収録媒体・書名	巻数・号数	頁	発行
1889（明治22）	10	九鬼隆一	国華ノ発兌ニ就テ	国華	1	4-5	国華社
1889（明治22）	11	多田親愛	本朝書傳	国華	2	15-17	国華社
1889（明治22）	10		国華	国華	1	1-3	国華社
1890（明治23）	10	狩野永恵	狩野家鑑定法ニ就テ	国華	1	18-22	国華社
1900（明治33）	9	瀧精一	支那絵画上の写意説	国華	136	56-59	国華社
1901（明治34）	9	瀧精一	支那絵画上の写意説	国華	136	56-59	国華社
1901（明治34）	12	瀧精一	支那絵画上の写意説（其二）	国華	139	105-108	国華社
1902（明治35）	3	瀧精一	支那絵画上の写意説（其三）	国華	142	159-161	国華社
1902（明治35）	2	内藤虎次郎	唐以前の画論	国華	142	143-147	国華社
1908（明治41）	5	瀧精一	文人画説	国華	216	300-304	国華社
1910（明治43）	9	瀧節庵	気韻と傳神	国華	244	61-69	国華社
1910（明治43）	11	沢村胡夷	第四回文部省美術展覧会	国華	246	135-140	国華社
1912（明治45）	3	田中豊蔵	南画新論（一）	国華	262	233-238	国華社
1912（明治45）	5	田中豊蔵	南画新論（二）	国華	264	283-291	国華社
1912（明治45）	6	田中豊蔵	南画新論（三）	国華	265	307-315	国華社
1912（明治45）	6		牧谿白衣観音図	国華	265	316-321	国華社
1912（大正1）	9	田中豊蔵	南画新論（四）	国華	268	74-78	国華社
1913（大正2）	3	田中豊蔵	南画新論（五）	国華	274	217-220	国華社
1913（大正2）	5	田中豊蔵	南画新論（六）	国華	276	265-268	国華社
1913（大正2）	10	田中豊蔵	南画新論（七）	国華	281	97-105	国華社
1913（大正2）	11		第七回文部省展覧会	国華	282	136-141	国華社
1913（大正2）	11	田中豊蔵	気韻生動に就て（上）	国華	282	206-209	国華社
1913（大正2）	12	田中豊蔵	気韻生動に就て（下）	国華	283	145-148	国華社

1915（大正4）	11	倉琅子	文展と院展	国華	307	206-209	国華社
1917（大正6）	7		新南画の機運動く	中央美術	3、7	2（ノンブル無し）	日本美術院
1917（大正6）	11	瀧精一	大和絵及び南画の復興	国華	330	153-156	国華社
1922（大正11）	7	瀧精一	唐朝の墨画（上）	国華	386	3-8	国華社
1922（大正11）	8	瀧精一	唐朝の墨画（下）	国華	386	37-41	国華社
1922（大正11）	7	無外生	徽宗皇帝筆水仙鶴図解	国華	386	9-10	国華社
1922（大正11）	7	章多子	何遠筆山水図解	国華	386	32-39	国華社
1956（昭和31）	10	鈴木進	応挙のレアリズム	三彩	80	11-17	日本美術出版
1969（昭和44）	2	橋本綾子	円山応挙の作風について－応挙研究序説	美学	20（2）	43-45	美学会
1972（昭和47）	4	山川武	円山応挙についての二三の問題	国華	945	23	国華社
1980（昭和55）	10	日展史編集委員会	諸統計表・第四回文展	日展史2文展編二	2	21-22	日展
1981（昭和56）	2	日展史編集委員会	第九回文部省展覧会	『日展史4文展編四』日展	4	35-163	日展
1981（昭和56）	2	日展史編集委員会	諸統計表・第九回文展	『日展史4文展編四』日展	4	632-633	日展
1988（昭和63）	1	米沢嘉圃	気韻生動考	国華	1010	7-11	国華社
1990（平成2）	1	近藤秀実	沈南蘋の足跡	古美術	93	10-39	三彩社
1990（平成2）	2	樂広明	六法研究述評	美術研究	1990（2）	26-29	中央美術学院
1990（平成2）	9	源豊宗	日本美術史の近世前期	日本美術史論究6桃山・元禄	6	1-35	思文閣
1995（平成7）	12	佐々木丞平	四条派形成への伏線－応挙と蕪村の交友	日本美術工芸	687	32-42	日本美術工芸社
1996（平成8）	12	佐々木丞平	幕末末期の円山四条派	日本美術工芸	699	62-68	日本美術工芸社
2003（平成15）	8	鈴木幸人	円山応挙の写生画	茶道雑誌	67（8）	11-15	河原書店
2004（平成16）		木村重圭	円山応挙による円山派の粉本の創作と活用	美術フォーラム21	10	129-131	美術フォーラム21刊行会
2004（平成16）	2	佐々木丞平 佐々木正子	特集・円山応挙－写生の冒険	芸術新潮	55（2）	52-62	新潮社
2006（平成18）	4	刘海粟	中国絵画的六法論	南京芸術学院学報	2006（02）	24-43	南京芸術学院
2007（平成19）		野口剛	四条派生成のとき－江戸後期京都画壇草創期の作品をめぐって	美術フォーラム21	15	96-99	美術フォーラム21刊行会

2008（平成20）		東京文化財研究所	美術懇話会主催展覧及び講話など資料編	東京文化財研究所七十五年史資料編		663-696	中央公論美術出版
2009（平成21）	10	鶴見香織	今村紫紅と新南画	別冊太陽	161	23-25	平凡社
2010（平成22）	11	井垣清明他	書の総合事典			521	柏書房
2010（平成22）	1	塩屋純	川端玉章の研究（二）	美術研究	399	37-45	東京文化財研究所
2010（平成22）	3	國永裕子	上村松園の初期作品《花ざかり》についての一考察	美学論究	25	21-44	関西学院大学文学部美学研究室
2011（平成23）	10	河野元昭	応挙にみる伝統と革新 - 近世写生画の魁	聚美	1	6-13	聚美社
2013（平成25）	2	曹貴	謝赫六法原義新考	美苑（現・芸術工作）	2013（2）	95-99	魯迅美術学院
2013（平成25）		中野慎之	新南画の成立と展開	鹿島美術財団年報	31	164-177	鹿島美術財団
2014（平成26）	9	荒井菜穂美	明治時代の南画 野口小蘋を中心に	文化交渉：Journal of the Graduate School of East Asian Cultures：東アジア文化研究科院生論集	3	3-20	関西大学東アジア文化研究科
2014（平成26）	4	冷泉為人	円山応挙論（前編）	聚美	11	83-95	聚美社
2014（平成26）	5	冷泉為人	円山応挙論（後編）	聚美	12	102-115	聚美社
2017（平成29）	5	楊林	在伝統文化里談謝赫六法	書画世界	2017（05）	88-90	安徽美術出版社
2017（平成29）	12	蔡富軍 刘憲標	謝赫六法總論	四川戲劇	2017（12）	64-71	四川省芸術研究院
2018（平成30）		杨红红 丁雪	宋徽宗赵佶的艺术成就及影响	明日风尚	2018（21）	85	精品文化

展覧会カタログ				
発行年・西暦（和暦）	月	著者・編者	タイトル	発行
1982（昭和57）	1	朝日新聞大阪本社企画部	鍋木清方展	朝日新聞社
1990（平成2）	9	朝日新聞東京本社企画第一部	即位記念「近代日本画壇の巨匠たち」展図録	朝日新聞東京本社企画第一部
1990（平成2）	1	横浜美術館	鍋木清方展	横浜美術館
1991（平成3）	1	大智経之、細野正信	近代日本画の10人展	日本経済新聞社
1998（平成10）	8	山田肇	鍋木清方画集	ビジョン企画出版社
1998（平成10）	8	山田肇	鍋木清方画集 資料編	ビジョン企画出版社
1999（平成11）	10	大塚雄三	清方と深水・紫明展	神戸新聞社
1999（平成11）	3	東京国立近代美術館	鍋木清方展	読売新聞社
2001（平成13）	9	鎌倉市鍋木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団	鍋木清方記念美術館 収蔵品図録 - 作品編 -	鎌倉市鍋木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2002（平成14）	7	鎌倉市鍋木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団	鍋木清方記念美術館 収蔵品図録 - 卓上芸術編（一）明治・大正期 -	鎌倉市鍋木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2002（平成14）	9	鎌倉市鍋木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団	鍋木清方記念美術館 収蔵品図録 - 卓上芸術編（二）昭和期 -	鎌倉市鍋木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2003（平成15）	9	鎌倉市鍋木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団	鍋木清方 挿絵図録 - 文芸俱樂部編（一） -	鎌倉市鍋木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2004（平成16）	3	鎌倉市鍋木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団	鍋木清方 挿絵図録 - 文芸俱樂部編（二） -	鎌倉市鍋木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2005（平成17）	3	倉田公祐	鍋木清方 挿絵図録 - 東北新聞編・講談社雑誌編（一） -	鎌倉市鍋木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2006（平成18）	12	倉田公祐	鍋木清方 展覧会・挿絵図録 - 鳥合会と『新小説』の時代 -	鎌倉市鍋木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2007（平成19）	10	鎌倉市鍋木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団	鍋木清方 展覧会・挿絵図録 - 官展（文展・帝展・日展）への出品作 -	鎌倉市鍋木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2008（平成20）	12	倉田公祐	鍋木清方記念蔵書 10 鍋木清方の系譜 - 師水野年方から清方の弟子たちへ -	鎌倉市鍋木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2009（平成21）	12	倉田公祐	鍋木清方記念蔵書 11 鍋木清方と七絃会 - 安田敦彦、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 -	鎌倉市鍋木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2010（平成22）	12	倉田公祐	鍋木清方記念蔵書 12 鍋木清方の芝居絵	鎌倉市鍋木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団

2011（平成23）	12	倉田公祐	竈木清方記念蔵書13 竈木清方の美人画 - 樋口一葉著作関係及び『婦人世界』・『婦人公論』関係作品所収 -	鎌倉市竈木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2012（平成24）	12	倉田公祐	竈木清方記念蔵書14 竈木清方の随筆『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 -	鎌倉市竈木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2013（平成25）	12	倉田公祐	竈木清方記念蔵書15 竈木清方と硯友社 - 尾崎紅葉・泉鏡花・山岸荷葉著作関連作品所収 -	鎌倉市竈木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2014（平成26）	12	鎌倉の美術館 外国人利用のための環境整備事業実行委員会・鎌倉市竈木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団	竈木清方記念蔵書16 竈木清方記念美術館 収蔵品図録 Catalogue of Collections Kaburaki Kiyokata Memorial Art Museum	鎌倉の美術館 外国人利用のための環境整備事業実行委員会・鎌倉市竈木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2015（平成27）	1	倉田公祐	竈木清方記念蔵書17 竈木清方の随筆『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 -	鎌倉市竈木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2016（平成28）	2	倉田公祐	竈木清方記念蔵書18 竈木清方と珊々会 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』大正期掲載挿絵及び関連口絵所収 -	鎌倉市竈木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2017（平成29）	2	倉田公祐	竈木清方記念蔵書19 『こしかたの記』を読む その一 - 『九州日報』掲載挿絵等所収 -	鎌倉市竈木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2018（平成30）	2	鎌倉市竈木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団	竈木清方記念蔵書20 清方の随筆『こしかたの記』を読む その二 - 『読賣新聞』掲載挿絵等所収 -	鎌倉市竈木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2018（平成30）	3	鎌倉市竈木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団	鎌倉市竈木清方記念開館二十周年記念図録 竈木清方名作集	鎌倉市竈木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2018（平成30）	3	鎌倉市竈木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団	竈木清方名作集	鎌倉市竈木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2019（平成31）	2	鎌倉市竈木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団	竈木清方記念蔵書21 竈木清方と金鈴社 吉川雪華、結城素明、平福百穂、松岡映丘とともに - 『中央美術』・『新浮世絵会議』関係資料所収 -	鎌倉市竈木清方記念美術館・公益財団法人鎌倉市芸術文化振興財団
2019（平成31）	10	鶴見香織	竈木清方原寸美術館100%KIYOKATA!	小学館

参考図版一覧表

図版番号	作者	タイトル	制作年・西暦（和暦）月・日	材質・形状	寸法（cm）	所蔵先	出典
1	鐫木清方	《寒月》	1897（明治30）	絹本着色	66.6×29.7	鎌倉市鐫木清方記念美術館	鎌倉市鐫木清方記念美術館
1a	鐫木清方	《寒月》（部分参考図）	1897（明治30）	絹本着色	66.6×29.7	鎌倉市鐫木清方記念美術館	鎌倉市鐫木清方記念美術館
1b	鐫木清方	《寒月》（部分参考図）	1897（明治30）	絹本着色	66.6×29.7	鎌倉市鐫木清方記念美術館	鎌倉市鐫木清方記念美術館
1c	鐫木清方	《寒月》（部分参考図）	1897（明治30）	絹本着色	66.6×29.7	鎌倉市鐫木清方記念美術館	鎌倉市鐫木清方記念美術館
1d	鐫木清方	《寒月》（部分参考図）	1897（明治30）	絹本着色	66.6×29.7	鎌倉市鐫木清方記念美術館	鎌倉市鐫木清方記念美術館
2	鐫木清方	《築地明石町》	1927（昭和2）	絹本着色	174.0×74.0	東京国立近代美術館	Photo:MOMAT/DNPartcom
2a	鐫木清方	《築地明石町》（部分参考図）	1927（昭和2）	絹本着色	174.0×74.0	東京国立近代美術館	Photo:MOMAT/DNPartcom
2b	鐫木清方	《築地明石町》（部分参考図）	1927（昭和2）	絹本着色	174.0×74.0	東京国立近代美術館	Photo:MOMAT/DNPartcom
2c	鐫木清方	《築地明石町》（部分参考図）	1927（昭和2）	絹本着色	174.0×74.0	東京国立近代美術館	Photo:MOMAT/DNPartcom
2d	鐫木清方	《築地明石町》（部分参考図）	1927（昭和2）	絹本着色	174.0×74.0	東京国立近代美術館	Photo:MOMAT/DNPartcom
2e	鐫木清方	《築地明石町》（部分参考図）	1927（昭和2）	絹本着色	174.0×74.0	東京国立近代美術館	Photo:MOMAT/DNPartcom
2f	鐫木清方	《築地明石町》（部分参考図）	1927（昭和2）	絹本着色	174.0×74.0	東京国立近代美術館	Photo:MOMAT/DNPartcom
3	水野年方	「歌舞伎傳助」	1900（明治33）7月3日	挿絵		国立国会図書館	国立国会図書館マイクロフィルム
4	鐫木清方	「歌舞伎傳助」	1900（明治33）7月3日	挿絵		国立国会図書館	国立国会図書館マイクロフィルム
5	無落款	「歌舞伎傳助」	1900（明治33）7月7日	挿絵		国立国会図書館	国立国会図書館マイクロフィルム
6	條野採菊	「歌舞伎傳助」	1900（明治33）8月7日	挿絵		国立国会図書館	国立国会図書館マイクロフィルム
7	鳥居清長	《美南見十二候・七月夜の送り》		錦絵	大判	ホノルル美術館	ホノルル美術館
7a	鳥居清長	《美南見十二候・七月夜の送り》（部分参考図）		錦絵	大判	ホノルル美術館	ホノルル美術館
7b	鳥居清長	《美南見十二候・七月夜の送り》（部分参考図）		錦絵	大判	ホノルル美術館	ホノルル美術館
7c	鳥居清長	《美南見十二候・七月夜の送り》（部分参考図）		錦絵	大判	ホノルル美術館	ホノルル美術館
7d	鳥居清長	《美南見十二候・七月夜の送り》（部分参考図）		錦絵	大判	ホノルル美術館	ホノルル美術館
7e	鳥居清長	《美南見十二候・七月夜の送り》（部分参考図）		錦絵	大判	ホノルル美術館	ホノルル美術館
8	鳥居清長	「御代の御寶」	1781（天明1）	挿絵 （黄表紙）		国立国会図書館	国立国会図書館データベースにより

9	今村紫紅	《近江八景》	1912（大正1年）	紙本着色	165.0×56.9	東京国立博物館	国立文化財機構所蔵品統合検索システム https://colbase.nich.go.jp/
9a	今村紫紅	《近江八景》における《比良》 （部分参考図）	1912（大正1年）	紙本着色	165.0×56.9	東京国立博物館	国立文化財機構所蔵品統合検索システム https://colbase.nich.go.jp/
9b	今村紫紅	《近江八景》における《矢橋》 （部分参考図）	1912（大正1年）	紙本着色	165.0×56.9	東京国立博物館	国立文化財機構所蔵品統合検索システム https://colbase.nich.go.jp/
9c	今村紫紅	《近江八景》における《唐崎》 （部分参考図）	1912（大正1年）	紙本着色	165.0×56.9	東京国立博物館	国立文化財機構所蔵品統合検索システム https://colbase.nich.go.jp/
9d	今村紫紅	《近江八景》における《栗津》 （部分参考図）	1912（大正1年）	紙本着色	165.0×56.9	東京国立博物館	国立文化財機構所蔵品統合検索システム https://colbase.nich.go.jp/
9e	今村紫紅	《近江八景》における《瀬田》 （部分参考図）	1912（大正1年）	紙本着色	165.0×56.9	東京国立博物館	国立文化財機構所蔵品統合検索システム https://colbase.nich.go.jp/
9f	今村紫紅	《近江八景》における《堅田》 （部分参考図）	1912（大正1年）	紙本着色	165.0×56.9	東京国立博物館	国立文化財機構所蔵品統合検索システム https://colbase.nich.go.jp/
9g	今村紫紅	《近江八景》における《三井》 （部分参考図）	1912（大正1年）	紙本着色	165.0×56.9	東京国立博物館	国立文化財機構所蔵品統合検索システム https://colbase.nich.go.jp/
9h	今村紫紅	《近江八景》における《石山》 （部分参考図）	1912（大正1年）	紙本着色	165.0×56.9	東京国立博物館	国立文化財機構所蔵品統合検索システム https://colbase.nich.go.jp/
10	平福百穂	《松林帰牧》	1919（大正8年）	紙本着色	179.7×75.8	所蔵不詳	『平福百穂画集』により
10a	平福百穂	《松林帰牧》（拡大図・山表現）	1919（大正8年）	紙本着色	179.7×75.8	所蔵不詳	『平福百穂画集』により
10b	平福百穂	《松林帰牧》（拡大図・松表現）	1919（大正8年）	紙本着色	179.7×75.8	所蔵不詳	『平福百穂画集』により
11	鏑木清方	《瀬戸の夕 金沢三題のうち》	1919（大正8年）	絹本着色	179.7×75.8	名都美術館	名都美術館
12	吉川霊華	《藝姑射の處子》	1918（大正7年）	絹本着色	170.7×75.0	東京国立近代美術館	Photo:MOMAT/DNPartcom
13	鏑木清方	《暮雲低迷》	1902（大正9年）	絹本着色・ 屏風（六曲 一双）	各139.0×290.0	横浜美術館	横浜美術館
13a	鏑木清方	《暮雲低迷》（部分参考図）	1902（大正9年）	絹本着色・ 屏風（六曲 一双）	各139.0×290.0	横浜美術館	横浜美術館
14	伝徽宗皇帝	《水仙鵲図》	12世紀	紙本着色	42.0×26.0	個人	『国華』386号により
14a	伝徽宗皇帝	《水仙鵲図》（部分参考図）	12世紀	紙本着色	42.0×26.0	個人	『国華』386号により
15	徽宗皇帝	《五色鸚鵡図》	12世紀	絹本着色	124.5×57.0	ボストン美術館	Maria Antoinette Evans Fund 33.364 Photograph 2020 Museum of Fine Arts, Boston. All Rights Reserved. c/o DNPartcom

16	「蔵鋒」と「露鋒」のイメージ図						筆者制作
17	鐫木清方	《水汲み》	1921（大正10年）	絹本着色	167.6×98.6	鎌倉市鐫木清方記念美術館	鎌倉市鐫木清方記念美術館
18	鐫木清方	《桜姫》	1923（大正12年）	絹本着色 軸	135.4×50.2	新潟県立近代美術館・万代島美術館	新潟県立近代美術館・万代島美術館
18a	鐫木清方	《桜姫》（部分参考図）	1923（大正12年）	絹本着色 軸	135.4×50.2	新潟県立近代美術館・万代島美術館	新潟県立近代美術館・万代島美術館
19	鐫木清方	《朝涼》	1925（大正14）	絹本着色	219.0×83.5	鎌倉市鐫木清方記念美術館	鎌倉市鐫木清方記念美術館
19a	鐫木清方	《朝涼》（部分参考図）	1925（大正14）	絹本着色	219.0×83.5	鎌倉市鐫木清方記念美術館	鎌倉市鐫木清方記念美術館
19b	鐫木清方	《朝涼》（部分参考図）	1925（大正14）	絹本着色	219.0×83.5	鎌倉市鐫木清方記念美術館	鎌倉市鐫木清方記念美術館
19c	鐫木清方	《朝涼》（部分参考図）	1925（大正14）	絹本着色	219.0×83.5	鎌倉市鐫木清方記念美術館	鎌倉市鐫木清方記念美術館
20	上村松園	《人生の花》	1899（明治32年）	絹本着色	176.2×101.5	京都市京セラ美術館	『現代美人画全集 一 上村松園』により
20a	上村松園	《人生の花》（部分参考図）	1899（明治32年）	絹本着色	176.2×101.5	京都市京セラ美術館	『現代美人画全集 一 上村松園』により
20b	上村松園	《人生の花》（部分参考図）	1899（明治32年）	絹本着色	176.2×101.5	京都市京セラ美術館	『現代美人画全集 一 上村松園』により
20c	上村松園	《人生の花》（部分参考図）	1899（明治32年）	絹本着色	176.2×101.5	京都市京セラ美術館	『現代美人画全集 一 上村松園』により
21	上村松園	《待月》	1926（大正15）	絹本着色	193.2×92.8	京都市京セラ美術館	『現代美人画全集 一 上村松園』により
21a	上村松園	《待月》（部分参考図）	1926（大正15）	絹本着色	193.2×92.8	京都市京セラ美術館	『現代美人画全集 一 上村松園』により
21b	上村松園	《待月》（部分参考図）	1926（大正15）	絹本着色	193.2×92.8	京都市京セラ美術館	『現代美人画全集 一 上村松園』により
21c	上村松園	《待月》（部分参考図）	1926（大正15）	絹本着色	193.2×92.8	京都市京セラ美術館	『現代美人画全集 一 上村松園』により
21d	上村松園	《待月》（部分参考図）	1926（大正15）	絹本着色	193.2×92.8	京都市京セラ美術館	『現代美人画全集 一 上村松園』により
22	上村松園	《序の舞》	1936（昭和11年）	絹本着色	333.0×141.0	東京藝術大学大学美術館	東京藝術大学/DNPartcom
22a	上村松園	《序の舞》（部分参考図）	1936（昭和11年）	絹本着色	333.0×141.0	東京藝術大学大学美術館	東京藝術大学/DNPartcom
22b	上村松園	《序の舞》（部分参考図）	1936（昭和11年）	絹本着色	333.0×141.0	東京藝術大学大学美術館	東京藝術大学/DNPartcom
22c	上村松園	《序の舞》（部分参考図）	1936（昭和11年）	絹本着色	333.0×141.0	東京藝術大学大学美術館	東京藝術大学/DNPartcom

参考作品一覧表

図版番号	作者	タイトル	制作年・西暦（和暦）	材質・形状	寸法（cm）	出品・展示	所蔵先
1	段超	葬花吟	2017（平成29）	紙本着色	145.5×112.0	第35回上野森美術館大賞展に佳作入選	京都芸術大学NC棟保管
2	段超	昼・夢	2018（平成30）	紙本着色	162.0×130.0	選抜展「画心展2018」に出品	京都芸術大学NC棟保管
3	段超	夏・輝き	2018（平成30）	紙本着色	91.0×91.0	第39回三菱商事アート・ゲート・プログラムオークションに佳作入選	個人（買い上げ年：2019/買い上げ機関：章司法書士事務所）
4	段超	寒香	2018（平成30）	紙本着色	27.3×22.0	グループ展「るーきー日本画展」に出品	京都芸術大学NC棟保管
5	段超	輝き	2019（平成31）	紙本着色	27.3×22.0	第43回三菱商事アート・ゲート・プログラムオークションに佳作入選	個人（買い上げ年：2019/買い上げ機関：章司法書士事務所）

付録 1 『国華』における中国絵画、画論リスト
(1－445 号)

『国華』における中国絵画、画論リスト

(1－6号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・ 文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
1	明治22年 （1889）	不詳	国華	解説文 ・ 論文（中国画論に触れる）			
1	明治22年 （1889）	九鬼隆一	国華ノ發兌ニ就テ	解説文 ・ 論文（中国画論に触れる）			
2	明治22年 （1889）	多田親愛	本朝書伝	解説文 ・ 論文（中国画論に触れる）			
(7－12号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・ 文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
12	明治23年 （1890）	狩野永徳	狩野家鑑定法ニ就 テ	解説文 ・ 論文（中国画論に触れる）			
(13－16号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・ 文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
13	明治23年 （1890）	呉道子	釈迦図	唐（618－907）	不詳		
13	明治23年 （1890）	不詳	呉道子	解説文			
14	明治23年 （1890）	渾沌子	支那古代ノ美術	解説文 ・ 論文			
(21－24号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・ 文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
23	明治24年 （1891）	馬遠	寒江独釣図	宋（960－1279）	紙本淡彩	50.6×26.7	東京国立博物 館
23	明治24年 （1891）	不詳	馬遠	解説文			
(25－28号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・ 文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
25	明治24年 （1891）	不詳	宣和画院	解説文 ・ 論文			
25	明治24年 （1891）	徽宗	花鳥図	宋（960－1279）	不詳		
25	明治24年 （1891）	馬麟	月波図	宋（960－1279）	不詳		
26	明治24年 （1891）	李迪	木芙蓉図	宋（960－1279）	不詳		
26	明治24年 （1891）	不詳	李迪	解説文			
27	明治24年 （1891）	毛益	狗兒図	宋（960－1279）	不詳		
27	明治24年 （1891）	不詳	毛益	解説文			
27	明治24年 （1891）	蔣子成	松下布袋図	宋（960－1279）	不詳		
27	明治24年 （1891）	不詳	蔣子成	解説文			

(29－32号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
29	明治25年 （1892）	顔輝	鉄拐仙人図	宋末元初 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本着色	79.7×161.3	知恩院
29	明治25年 （1892）	顔輝	蝦蟇仙人図	宋末元初 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本着色	79.7×161.3	知恩院
29	明治25年 （1892）	不詳	顔輝	解説文			
30	明治25年 （1892）	李龍眠	羅漢図	宋（960－1279）	絹本着色 （掛軸）	38.2×87.6	大阪市立美術館 / 護念寺
30	明治25年 （1892）	不詳	李龍眠	解説文			
(33－36号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
34	明治25年 （1892）	夏珪	山水図	宋（960－1279）	絹本墨画	25.9×34.3	東京国立博物館
34	明治25年 （1892）	不詳	夏珪	解説文			
35	明治25年 （1892）	因陀羅	豊干寒拾虎図	元（1271－1368）	不詳		
35	明治25年 （1892）	不詳	因陀羅	解説文 ・ 論文			
35	明治25年 （1892）	銭舜拳	葵花園	宋末元初 宋（960－1279） 元（1271－1368）	不詳		
35	明治25年 （1892）	不詳	銭舜拳	解説文			
36	明治25年 （1892）	李安忠	鷹図	宋（960－1279）	不詳		
36	明治25年 （1892）	不詳	李安忠	解説文			
(37－40号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
40	明治26年 （1893）	梁楷	寒山拾得図	宋（960－1279）	不詳		個人
40	明治26年 （1893）	不詳	梁楷	解説文			
(41－44号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
41	明治26年 （1893）	李龍眠	羅漢図	宋（960－1279）	絹本着色 （掛軸）	38.2×87.6	大阪市立美術館 / 護念寺
41	明治26年 （1893）	不詳	李龍眠	解説文			
41	明治26年 （1893）	趙大年	江汀群鳧図	宋（960－1279）	不詳		
41	明治26年 （1893）	不詳	趙大年	解説文			

(45－48号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
47	明治26年 （1893）	呂文英	壳玩翁図	宋（960－1279）	不詳		
47	明治26年 （1893）	不詳	呂文英	解説文			
48	明治26年 （1893）	夏珪	山水図	宋（960－1279）	絹本墨画 （掛軸）	72.0×162.0	個人
48	明治26年 （1893）	不詳	夏珪	解説文			
(49－52号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
50	明治27年 （1894）	顔輝	群仙図	宋末元初 宋（960－1279） 元（1271-1368）	不詳		個人
50	明治27年 （1894）	不詳	顔輝	解説文			
(53－56号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
53	明治27年 （1894）	任月山	琴棋書画図	元（1271－1368）	不詳		
53	明治27年 （1894）	不詳	任月山	解説文			
54	明治27年 （1894）	岡倉覚三	支那南北ノ区别	解説文　・　論文			
54	明治27年 （1894）	李安忠	鶉図	宋（960－1279）	不詳		
54	明治27年 （1894）	不詳	李安忠	解説文			
56	明治27年 （1894）	王若水	花鳥図	元（1271－1368）	不詳		
56	明治27年 （1894）	不詳	王若水	解説文			
(57－60号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
59	明治27年 （1894）	祖永	風雨牧童図	清（1636-1912）	不詳		
59	明治27年 （1894）	不詳	祖永	解説文			
59	明治27年 （1894）	沈南蘋	松下麋鹿図	清（1636-1912）	不詳		
59	明治27年 （1894）	不詳	沈南蘋	解説文			
(61－64号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
60	明治27年 （1894）	顔輝	拾得図	宋末元初 宋（960－1279） 元（1271-1368）	不詳		
60	明治27年 （1894）	不詳	顔輝	解説文			

63	明治27年 (1894)	姜隠	穆王西王母図	明 (1368－1664)	絹本着色	87.2×163.0	東京芸術大学 美術館
63	明治27年 (1894)	不詳	姜隠	解説文			
(65－68号)							
掲載号数	掲載年 (西暦)	作者	作品・ 文章名	年代	素材	サイズ (横×縦) CM	所蔵先
66	明治28年 (1895)	銭選	桓野王図	宋末元初 宋 (960－1279) 元 (1271-1368)	不詳		
66	明治28年 (1895)	不詳	銭選	解説文			
67	明治28年 (1895)	月山	琴棋書画図	元 (1271－1368)	不詳		
67	明治28年 (1895)	不詳	月山	解説文			
(69－72号)							
掲載号数	掲載年 (西暦)	作者	作品・ 文章名	年代	素材	サイズ (横×縦) CM	所蔵先
69	明治28年 (1895)	毛益	霊猫図	宋 (960－1279)	不詳		
69	明治28年 (1895)	不詳	毛益	解説文			
71	明治28年 (1895)	李迪	雪中牽牛図	宋 (960－1279)	不詳		
71	明治28年 (1895)	不詳	李迪	解説文			
(73－76号)							
掲載号数	掲載年 (西暦)	作者	作品・ 文章名	年代	素材	サイズ (横×縦) CM	所蔵先
73	明治28年 (1895)	銭舜挙	果蓏秋虫図	宋末元初 宋 (960－1279) 元 (1271-1368)	不詳		
73	明治28年 (1895)	不詳	舜挙	解説文			
74	明治28年 (1895)	不詳	阿羅漢図	宋末元初 宋 (960－1279) 元 (1271-1368)	不詳		
74	明治28年 (1895)	不詳	古画阿羅漢	解説文			
(77－80号)							
掲載号数	掲載年 (西暦)	作者	作品・ 文章名	年代	素材	サイズ (横×縦) CM	所蔵先
77	明治29年 (1896)	仇英	美人観梅図	明 (1368－1664)	不詳		
77	明治29年 (1896)	不詳	仇英	解説文			
78	明治29年 (1896)	呂紀	春郊走猫図	明 (1368－1664)	絹本着色	22.5×33.0	個人
78	明治29年 (1896)	不詳	呂紀	解説文			
(81－84号)							
掲載号数	掲載年 (西暦)	作者	作品・ 文章名	年代	素材	サイズ (横×縦) CM	所蔵先
84	明治29年 (1896)	楼観	芙蓉図	宋 (960－1279)	不詳		

84	明治29年 (1896)	不詳	楼観	解説文			
(85－89号)							
掲載号数	掲載年(西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ(横×縦)CM	所蔵先
87	明治29年 (1896)	牧溪	対月図	宋(960－1279)	紙本墨画	27.3×72.0	個人
87	明治29年 (1896)	不詳	牧溪	解説文			
88	明治30年 (1897)	徐熙	花鳥図	唐末宋初 唐(618－907) 宋(960－1279)	不詳		
88	明治30年 (1897)	不詳	徐熙	解説文			
(90－93号)							
掲載号数	掲載年(西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ(横×縦)CM	所蔵先
90	明治30年 (1897)	方君瑞	菜花図	元(1271－1368)	不詳		
90	明治30年 (1897)	不詳	方君瑞	解説文			
91	明治30年 (1897)	毛益	筍図	宋(960－1279)	不詳		
91	明治30年 (1897)	不詳	毛益	解説文			
(94－96号)							
掲載号数	掲載年(西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ(横×縦)CM	所蔵先
94	明治30年 (1897)	徐熙	蓮池図	唐末宋初 唐(618－907) 宋(960－1279)	不詳		
94	明治30年 (1897)	不詳	徐熙	解説文			
95	明治30年 (1897)	石恪	二祖調心図	宋(960－1279)	紙本墨画	64.4×35.3	東京国立博物館
95	明治30年 (1897)	不詳	石恪	解説文 ・ 論文			
95	明治30年 (1897)	李迪	芙蓉図	宋(960－1279)	不詳		
95	明治30年 (1897)	不詳	李迪	解説文			
96	明治30年 (1897)	不詳	玄奘法師行脚図	宋末元初 宋(960－1279) 元(1271-1368)	不詳		個人
96	明治30年 (1897)	不詳	古画玄奘法師行脚図	解説文 ・ 論文			
97－100号略							
101－104号略							
(105－108号)							
掲載号数	掲載年(西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ(横×縦)CM	所蔵先
105	明治31年 (1898)	鑑真	山水図	唐(618－907)	不詳		

105	明治31年 (1898)	不詳	鑑真	解説文			
105	明治31年 (1898)	徽宗帝	小禽図	宋（960－1279）	不詳		
105	明治31年 (1898)	不詳	徽宗帝小禽図	解説文			
108	明治31年 (1898)	不詳	山水図	元（1271－1368）	不詳		
108	明治31年 (1898)	不詳	元画山水図	解説文			
(109－112号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
109	明治31年 (1898)	福地天香	遣唐使時代の絵画	解説文　・　論文			
109	明治31年 (1898)	不詳	花籃図	宋元 宋（960－1279） 元（1271-1368）	不詳		
109	明治31年 (1898)	不詳	無款花籃図	解説文			
110	明治31年 (1898)	因陀羅	寒山拾得図	元（1271－1368）	不詳		
110	明治31年 (1898)	不詳	寒山拾得	解説文			
111	明治31年 (1898)	卒翁	布袋図	元（1271－1368）	不詳		
111	明治31年 (1898)	不詳	卒翁筆布袋図	解説文			
112	明治32年 (1899)	牧溪	臥虎図	宋（960－1279）	不詳		
112	明治32年 (1899)	不詳	牧溪筆臥虎図	解説文			
(113－116号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
114	明治32年 (1899)	福地天香	遣唐使時代の絵画	解説文　・　論文			
114	明治32年 (1899)	梁楷	猪頭蝦子図	宋（960－1279）	不詳		
114	明治32年 (1899)	不詳	梁楷筆猪頭蝦子図	解説文			
116	明治32年 (1899)	馬驎	普賢像	宋（960－1279）	不詳		
116	明治32年 (1899)	不詳	馬驎筆普賢像	解説文			
(117－120号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
119	明治32年 (1899)	李元達	墨竹図	元（1271－1368）	不詳		
119	明治32年 (1899)	不詳	李元達筆墨竹図	解説文			

(121－124号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
121	明治32年 （1899）	不詳	文昌星	明（1368－1664）	不詳		
121	明治32年 （1899）	不詳	文昌星	解説文			
122	明治33年 （1900）	紀淑雄	平安朝初期の美術	解説文 ・ 論文			
122	明治33年 （1900）	牧溪	蜨子図	宋（960－1279）	不詳		個人
122	明治33年 （1900）	不詳	牧溪	解説文			
123	明治33年 （1900）	馬遠	清涼禅師像	宋（960－1279）	不詳		
123	明治33年 （1900）	不詳	馬遠	解説文			
124	明治33年 （1900）	不詳	羅漢図	宋（960－1279）	不詳		
124	明治33年 （1900）	不詳	宗画羅漢	解説文			
(125－128号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
126	明治33年 （1900）	不詳	文殊像	元（1271－1368）	不詳		
126	明治33年 （1900）	不詳	元画文殊像	解説文			
129－132号略							
(133－136号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
133	明治34年 （1901）	伝唐寅	羅浮仙	明（1368－1664）	絹本濃彩	36.0×57.0	個人
133	明治34年 （1901）	不詳	伝唐寅筆羅浮仙図	解説文			
134	明治34年 （1901）	李迪	木芙蓉図	宋（960－1279）	絹本着色	25.8×25.2	個人
134	明治34年 （1901）	不詳	宗人李迪筆木芙蓉 図	解説文			
136	明治34年 （1901）	瀧精一	支那絵画上の写意 説	解説文 ・ 論文			
(137－140号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
139	明治34年 （1901）	瀧精一	支那絵画上の写意 説（其二）	解説文 ・ 論文			
140	明治35年 （1902）	節庵	古美術の鑑賞と新 美術の創作	解説文 ・ 論文			

(141－144号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
141	明治35年 （1902）	内藤虎次郎	唐以前の画論 （第一回）	解説文　・　論文			
142	明治35年 （1902）	瀧精一	支那絵画上の写意 説（其三）	解説文　・　論文			
144	明治35年 （1902）	伝李迪	林檎図	宋（960－1279）	絹本着色	27.9×27.0	個人
144	明治35年 （1902）	不詳	伝李迪筆林檎図	解説文			
(145－148号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
145	明治35年 （1902）	梁楷	酔翁図	宋（960－1279）	絹本水墨 （掛軸）	20.1×20.7	個人
145	明治35年 （1902）	不詳	梁楷筆酔翁図	解説文			
145	明治35年 （1902）	瀧精一	支那の上古に於ける 美意識の特質 （其一）	解説文　・　論文			
145	明治35年 （1902）	雨篷蘆人	読画辯（第一回）	解説文　・　論文			
146	明治35年 （1902）	伝范安人	藻間游魚図	宋（960－1279）	紙本着色 （掛軸）	57.0×107.7	個人
146	明治35年 （1902）	不詳	伝范安人筆藻間游 魚図	解説文			
146	明治35年 （1902）	瀧精一	支那の上古に於ける 美意識の特質 （其二）	解説文　・　論文			
146	明治35年 （1902）	雨篷蘆人	読画辯（第二回）	解説文　・　論文			
147	明治35年 （1902）	馬遠	山水図	宋（960－1279）	絹本着色	21.6×23.7	個人
147	明治35年 （1902）	不詳	馬遠筆山水図	解説文			
147	明治35年 （1902）	杜陵内史	七夕穿針図	明（1368－1664）	絹本着色	55.8×42.9	個人
147	明治35年 （1902）	不詳	杜陵内史筆七夕穿 針図	解説文			
147	明治35年 （1902）	雨篷蘆人	読画辯（第三回）	解説文　・　論文			
(149－152号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
149	明治35年 （1902）	伝　張思恭	釈迦文殊普賢	宋元 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本着色三幅對	51.0×113.4	二尊院
149	明治35年 （1902）	不詳	伝張思恭筆釈迦文 殊普賢画像	解説文			

149	明治35年 (1902)	雨篷蘆人	読画辯（第四回）	解説文　・　論文			
151	明治35年 (1902)	雨篷蘆人	読画辯（第五回）	解説文　・　論文			
152	明治36年 (1903)	梁楷	踊布袋図	宋（960－1279）	紙本水墨 （掛軸）	33.0×80.1	個人
152	明治36年 (1903)	不詳	梁楷筆踊布袋図	解説文			
152	明治36年 (1903)	瀧精一	梁楷筆踊布袋図に 就て	解説文　・　論文			
（153－156号）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
153	明治36年 (1903)	不詳	張月壺筆達磨渡江 図	解説文			
155	明治36年 (1903)	伝徽宗皇 帝	秋景雪景山水図	宋（960－1279）	絹本着色掛物二 幅	54.0×125.7	金地院
155	明治36年 (1903)	不詳	伝徽宗皇帝筆秋景 雪景山水図	解説文			
155	明治36年 (1903)	辺楚善	夏景衆禽図	明（1368－1664）	絹本着色 （掛軸）	84.9×158.4	個人
155	明治36年 (1903)	不詳	辺楚善筆夏景衆禽 図	解説文			
（157－160号）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
157	明治36年 (1903)	伝仇英	舟游図	明（1368－1664）	紙本濃彩 （画帖）	22.8×22.8	個人
157	明治36年 (1903)	不詳	伝仇英筆舟游図	解説文			
158	明治36年 (1903)	夏珪	山水図	宋（960－1279）	絹本淡彩 （画帖）	24.4×22.8	個人
158	明治36年 (1903)	不詳	伝夏珪筆山水図	解説文			
159	明治36年 (1903)	村田峰次 郎	美術工芸の急務	解説文　・　論文			
160	明治36年 (1903)	馬遠	高士観月図	宋（960－1279）	絹本淡彩 （掛軸）	26.7×57.3	個人
160	明治36年 (1903)	不詳	馬遠筆高士観月図	解説文			
160	明治36年 (1903)	節庵	消夏漫言	解説文　・　論文			
（161－164号）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
161	明治36年 (1903)	釈道済	書の美を論ず （上）	解説文　・　論文			
162	明治36年 (1903)	馬驎	雪江漁楽図	宋（960－1279）	絹本着色 （掛軸）	51.3×61.8	個人
162	明治36年 (1903)	不詳	馬驎筆寒江漁楽図	解説文			

162	明治36年 (1903)	瀧精一	書の美を論ず (下)	解説文 ・ 論文			
163	明治36年 (1903)	銭舜举	鶏頭花図	宋末元初 宋(960-1279) 元(1271-1368)	紙本濃彩 (掛軸)	41.4×26.1	本法寺
163	明治36年 (1903)	不詳	銭舜举筆鶏冠花図	解説文			
164	明治37年 (1904)	伝顔輝	海月図	宋末元初 宋(960-1279) 元(1271-1368)	絹本着色 (画帖)	23.4×24.0	個人
164	明治37年 (1904)	不詳	伝顔輝筆海月図	解説文			
164	明治37年 (1904)	漫録					
(165-168号)							
掲載号数	掲載年(西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ(横×縦)CM	所蔵先
165	明治37年 (1904)	夏珪	牧牛図	宋(960-1279)	絹本着色 (画帖)	23.1×24.9	個人
165	明治37年 (1904)	不詳	夏珪筆牧牛図	解説文			
165	明治37年 (1904)	漫録					
166	明治37年 (1904)	漫録					
167	明治37年 (1904)	鑑真	山水図	唐(618-907)	紙本淡彩 (掛軸)	31.5×60.0	個人
167	明治37年 (1904)	不詳	鑑真筆山水図	解説文			
(169-172号)							
掲載号数	掲載年(西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ(横×縦)CM	所蔵先
169	明治37年 (1904)	銭舜举	群鼠食瓜図	宋末元初 宋(960-1279) 元(1271-1368)	絹本着色 (画帖)	27.0×24.0	個人
169	明治37年 (1904)	不詳	銭舜举筆群鼠食瓜 図	解説文			
170	明治37年 (1904)	漫録					
171	明治37年 (1904)	戴文進	蘆洲夜泊図	明(1368-1664)	絹本着色 (掛軸)	84.3×43.8	個人
171	明治37年 (1904)	不詳	戴文進筆蘆洲夜泊 図	解説文			
171	明治37年 (1904)	漫録					
172	明治37年 (1904)	伝呉道子	山水図	唐(618-907)	絹本水墨掛物二 幅	43.2×97.2	高桐院
172	明治37年 (1904)	不詳	伝呉道子筆山水図	解説文			

(173－176号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
173	明治37年 （1904）	伝王若水	山茶花図	元（1271－1368）	絹本濃彩 （掛軸）	24.6×22.5	個人
173	明治37年 （1904）	不詳	伝王若水筆山茶花 図	解説文			
173	明治37年 （1904）	伝因陀羅	丹霞焼木仏図	元（1271－1368）	紙本水墨 （掛軸）	36.6×34.8	個人
173	明治37年 （1904）	不詳	伝因陀羅筆丹霞焼 木仏図	解説文			
173	明治37年 （1904）	漫録					
174	明治37年 （1904）	伊孚九	山水図	清（1636-1912）	絹本水墨 （掛軸）	35.4×95.4	個人
174	明治37年 （1904）	無外子	伊孚九筆山水図	解説文			
175	明治37年 （1904）	伝范安人	游魚図	宋（960－1279）	紙本淡彩 （掛軸）	27.9×19.8	個人
175	明治37年 （1904）	無外子	伝范安人筆游魚図	解説文			
175	明治37年 （1904）	不詳	十王図	元（1271－1368）	絹本濃彩掛物二 幅	45.0×93.0	大徳寺
175	明治37年 （1904）	順	筆者不詳十王図	解説文			
(177－181号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
177	明治38年 （1905）	牧溪	双鳩図	宋（960－1279）	紙本水墨 （掛軸）	30.0×67.2	個人
177	明治38年 （1905）	芳舟	牧溪筆双鳩図	解説文			
179	明治38年 （1905）	伝呉道子	楊柳観音図	唐（618－907）	絹本着色 （掛軸）	125.1×226.5	大徳寺
179	明治38年 （1905）	無外子	伝楊柳観音図	解説文			
180	明治38年 （1905）	李迪	雪中騎牛図	宋（960－1279）	絹本着色 （掛軸）	24.0×23.7	個人
180	明治38年 （1905）	芳舟	李迪筆雪中騎牛図	解説文			
(182－186号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
182	明治38年 （1905）	張平山	敲門図	明（1368－1664）	絹本着色 （掛軸）	48.0×111.9	個人
182	明治38年 （1905）	喻霞	明人張平山の山水	解説文			
182	明治38年 （1905）	雑録					
183	明治38年 （1905）	雑録					

184	明治38年 (1905)	瀧節庵	本邦の山水画に就きて	解説文 ・ 論文			
184	明治38年 (1905)	雑録					
185	明治38年 (1905)	牧谿	猿鶴図	宋(960—1279)	絹本着色掛物二幅	84.0×172.8	大徳寺
185	明治38年 (1905)	方舟	大徳寺牧谿猿鶴図	解説文			
185	明治38年 (1905)	瀧節庵	日本画の筆致に就きて	解説文 ・ 論文			
185	明治38年 (1905)	雑録					
186	明治38年 (1905)	雑録					
(187—193号)							
掲載号数	掲載年(西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ(横×縦)CM	所蔵先
187	明治38年 (1905)	不詳	黄鳥図	明(1368—1664)	絹本着色(掛軸)	45.3×28.5	個人
187	明治38年 (1905)	石生	明画黄鳥図	解説文			
188	明治39年 (1906)	雑録					
189	明治39年 (1906)	雑録					
190	明治39年 (1906)	牧谿	龍虎図	宋(960—1279)	絹本水墨(掛軸)	93.3×147.6	大徳寺
190	明治39年 (1906)	青陵	牧谿筆龍虎図	解説文			
190	明治39年 (1906)	雑録					
193	明治39年 (1906)	伝夏珪	山水図	宋(960—1279)	絹本着色(掛軸)	50.7×99.9	個人
193	明治39年 (1906)	伝珪観	山水図	宋(960—1279)	絹本着色(画帖)	28.2×29.4	個人
193	明治39年 (1906)	仇英	山水図	明(1368—1664)	絹本着色(掛軸)	59.7×135.0	東京国立博物館
193	明治39年 (1906)	節庵	宋元より明代に至る山水図の变革を論ず	解説文 ・ 論文			
193	明治39年 (1906)	雑録					
(194—196号)							
掲載号数	掲載年(西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ(横×縦)CM	所蔵先
195	明治39年 (1906)	陸復	梅花図	明(1368—1664)	絹本水墨(掛軸)	77.1×137.4	個人
195	明治39年 (1906)	青陵生	画梅に就いて	解説文 ・ 論文			
195	明治39年 (1906)	雑録					

196	明治39年 (1906)	節庵	支那山水画の南北 二宗に就て	解説文 ・ 論文			
196	明治39年 (1906)	馬遠	松下高士図	宋(960-1279)	絹本着色 (掛軸)	57.0×132.0	個人
196	明治39年 (1906)	節庵	雑録				
(197-200号)							
掲載号数	掲載年(西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ(横×縦)CM	所蔵先
197	明治39年 (1906)	雑録					
198	明治39年 (1906)	李真	不空金剛像	唐(618-907)	絹本着色 (掛軸)	149.7×210.0	護国寺
198	明治39年 (1906)	雑録					
199	明治39年 (1906)	雑録					
200	明治40年 (1907)	蘇過	叢竹小禽図	宋(960-1279)	紙本水墨 (掛軸)	29.8×46.8	個人
200	明治40年 (1907)	芳舟	蘇過の叢竹小禽図	解説文 ・ 論文			
200	明治40年 (1907)	雑録					
【国華】における中国絵画紹介リスト(第17編)							
(201-205号)							
掲載号数	掲載年(西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ(横×縦)CM	所蔵先
201	明治40年 (1907)	節庵	書と絵画及装飾美術との 連関に就て	解説文 ・ 論文			
201	明治40年 (1907)	因陀羅	祖師問答図	元(1271-1368)	紙本水墨 (掛軸)	44.7×34.8	個人
201	明治40年 (1907)	雑録					
202	明治40年 (1907)	馬遠	山水図	宋(960-1279)	絹本着色 (掛軸)	38.4×135.6	個人
202	明治40年 (1907)	無外子	馬遠の山水図	解説文			
202	明治40年 (1907)	雑録					
203	明治40年 (1907)	瀧節庵	東洋の水墨画を論ず	解説文 ・ 論文			
203	明治40年 (1907)	西金居士	羅漢図	宋(960-1279)	絹本着色 (掛軸)	93.6×129.0	南禅寺
203	明治40年 (1907)	芳舟	西金居士の羅漢画に就き て	解説文			
203	明治40年 (1907)	夏珪	松下高士図	宋(960-1279)	紙本水墨 (掛軸)	33.3×90.9	個人
204	明治40年 (1907)	玉潤	山水図	宋(960-1279)	絹本水墨 (掛軸)	56.4×88.2	個人

204	明治40年 （1907）	節庵	宋人玉潤の山水画	解説文			
204	明治40年 （1907）	雑録					
205	明治40年 （1907）	雑録					
【国華】における中国絵画紹介リスト（第18編）							
（206－209号）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
206	明治40年 （1907）	瀧精一	現代の日本絵画（上）	解説文 ・ 論文			
206	明治40年 （1907）	雑録					
207	明治40年 （1907）	瀧精一	現代の日本絵画（下）	解説文 ・ 論文			
207	明治40年 （1907）	顔輝	三仙図	宋末元初 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本淡彩 （掛軸）	81.0×157.5	個人
207	明治40年 （1907）	無外子	顔輝三仙図	解説文			
207	明治40年 （1907）	雑録					
208	明治40年 （1907）	雑録					
209	明治40年 （1907）	牧谿	龍図	宋（960－1279）	絹本着色 （掛軸）	50.7×105.0	個人
209	明治40年 （1907）	無外子	牧谿の傑作龍図	解説文			
209	明治40年 （1907）	雑録					
（210－213号）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
210	明治40年 （1907）	雑録					
211	明治40年 （1907）	伝高然暉	夏山雨後図	元（1271－1368）	絹本淡彩 （掛軸）	69.0×142.5	個人
211	明治40年 （1907）	節庵	伝高然暉筆夏山雨後図	解説文			
211	明治40年 （1907）	雑録					
212	明治41年 （1908）	瀧精一	日本に美術工芸の著しく 発達せし原因に就て	解説文 ・ 論文			
212	明治41年 （1908）	雑録					
213	明治41年 （1908）	盛子昭	梅林高士図	元（1271－1368）	絹本着色 （掛軸）	99.0×121.2	個人
213	明治41年 （1908）	青陵	盛子昭筆梅林高士図	解説文			

213	明治41年 (1908)	雑録					
(214－217号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
214	明治41年 (1908)	雑録					
215	明治41年 (1908)	雑録					
216	明治41年 (1908)	節庵	當今美術の鑑識に於ける 時代の觀念	解説文　・　論文			
216	明治41年 (1908)	黄瘦瓢	仙人図	清（1636－1912）	紙本淡彩 （掛軸）	40.5×115.8	個人
216	明治41年 (1908)	芳舟	黄瘦瓢筆仙人図	解説文			
216	明治41年 (1908)	瀧精一	文人画説	解説文　・　論文			
216	明治41年 (1908)	雑録					
217	明治41年 (1908)	伝馬驎	梅花小禽図	宋（960－1279）	絹本着色 （掛軸）	28.8×27.9	個人
217	明治41年 (1908)	松南	伝馬驎筆梅花小禽図	解説文			
217	明治41年 (1908)	沈南蘋	花鳥図	清（1636－1912）	絹本着色 （掛軸）	258.6×246.6	個人
217	明治41年 (1908)	石生	沈南蘋筆花鳥図	解説文			
217	明治41年 (1908)	雑録					
『国華』における中国絵画紹介リスト（第19編）							
(218－223号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
218	明治41年 (1908)	瀧精一	日本画と応用美術	解説文　・　論文			
218	明治41年 (1908)	牧谿	叭哥鳥図	宋（960－1279）	紙本水墨 （掛軸）	38.7×78.0	個人
218	明治41年 (1908)	青陵	牧谿筆叭哥鳥図	解説文			
218	明治41年 (1908)	雑録					
219	明治41年 (1908)	雑録					
220	明治41年 (1908)	梁楷	雪景山水図	宋（960－1279）	絹本着色 （掛軸）	49.5×109.5	個人
220	明治41年 (1908)	無外子	梁楷筆雪景山水図	解説文			
220	明治41年 (1908)	拙庵	漫録				
220	明治41年 (1908)	雑録					

221	明治41年 (1908)	瀧精一	再び日本画と応用美術に 就て	解説文 ・ 論文			
221	明治41年 (1908)	馬公顕	薬山李翺禅会図	宋(960—1279)	絹本着色 (掛軸)	57.0×112.5	南禅寺
221	明治41年 (1908)	青陵	馬公顕筆薬山李翺禅会図	解説文			
221	明治41年 (1908)	雑録					
222	明治41年 (1908)	中村久四 郎	支那画に於ける西洋画の 影響	解説文 ・ 論文			
222	明治41年 (1908)	雑録					
223	明治41年 (1908)	伝因陀羅	寒山拾得図	元(1271—1368)	紙本水墨 (掛軸)	32.4×75.9	個人
223	明治41年 (1908)	椎軒	因陀羅筆寒山拾得図	解説文			
223	明治41年 (1908)	青陵生	雑録(清方との関連記事)				
(224—229号)							
掲載号数	掲載年(西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ(横×縦)CM	所蔵先
224	明治42年 (1909)	趙大年	帰去来図	宋(960—1279)	絹本着色 (掛軸)	28.8×24.6	個人
224	明治42年 (1909)	哈霞	趙大年筆帰去来図	解説文			
224	明治42年 (1909)	雑録					
225	明治42年 (1909)	雑録					
226	明治42年 (1909)	瀧節庵	自然の愛と日本美術 (上)	解説文 ・ 論文			
226	明治42年 (1909)	雑録					
227	明治42年 (1909)	梁楷	出山釈迦図	宋(960—1279)	絹本淡彩 (掛軸)	51.9×117.6	個人
227	明治42年 (1909)	梁楷	山水図	宋(960—1279)	絹本水墨 (掛軸)	50.1×111.0	個人
227	明治42年 (1909)	青陵生	梁楷の傑作出山釈迦及び 山水図	解説文			
227	明治42年 (1909)	雑録					
228	明治42年 (1909)	瀧節庵	自然の愛と日本美術 (下)	解説文			
228	明治42年 (1909)	雑録					
229	明治42年 (1909)	梁楷	六祖図	宋(960—1279)	紙本水墨 (掛軸)	31.8×72.9	個人
229	明治42年 (1909)	椎軒	梁楷筆六祖図	解説文			

229	明治42年 (1909)	雑録					
『国華』における中国絵画紹介リスト（第20編）							
(230－233号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
230	明治42年 (1909)	瀧節庵	仏教と日本美術（上）	解説文　・　論文			
230	明治42年 (1909)	伝呉道子	鐘馗図	唐（618－907）	絹本着色 （掛軸）	51.6×96.0	個人
230	明治42年 (1909)	不詳	伝呉道子筆鐘馗図	解説文			
230	明治42年 (1909)	日観	葡萄図	宋（960－1279）	紙本水墨 （掛軸）	41.4×95.7	個人
230	明治42年 (1909)	不詳	日観筆葡萄図	解説文			
230	明治42年 (1909)	石鋭	金碧楼閣山水図	明（1368－1664）	絹本着色 （掛軸）	74.4×141.3	個人
230	明治42年 (1909)	不詳	石鋭筆金碧楼閣山水図	解説文			
230	明治42年 (1909)	徐祚	漁釣図	明（1368－1664）	絹本着色 （掛軸）	49.2×61.4	個人
230	明治42年 (1909)	不詳	徐祚筆漁釣図	解説文			
230	明治42年 (1909)	雑録					
231	明治42年 (1909)	瀧節庵	仏教と日本美術（中）	解説文　・　論文			
231	明治42年 (1909)	伝顔輝	雲門禅師図	宋末元初 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本着色 （掛軸）	57.3×123.0	個人
231	明治42年 (1909)	不詳	伝顔輝雲門禅師図	解説文			
231	明治42年 (1909)	雑録					
232	明治42年 (1909)	瀧節庵	仏教と日本美術（下）	解説文　・　論文			
232	明治42年 (1909)	籃瑛	夏山雨後図	明（1368－1664）	絹本淡彩 （掛軸）	52.8×186.9	個人
232	明治42年 (1909)	不詳	籃瑛筆夏山雨後図	解説文			
232	明治42年 (1909)	雑録					
233	明治42年 (1909)	伝李龍眠	馬郎婦観音図	宋（960－1279）	絹本着色 （掛軸）	49.8×110.1	個人
233	明治42年 (1909)	不詳	伝李龍眠筆馬郎婦観音図	解説文			
233	明治42年 (1909)	牧谿	羅漢図	宋（960－1279）	絹本水墨 （掛軸）	52.2×105.9	個人

233	明治42年 (1909)	不詳	牧谿筆羅漢図	解説文			
233	明治42年 (1909)	雑録					
(234－237号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
234	明治42年 (1909)	不詳	浄土五祖図	宋（960－1279）	絹本着色 （掛軸）	58.5×113.4	二尊院
234	明治42年 (1909)	不詳	二尊院の浄土五祖図	解説文			
234	明治42年 (1909)	伝馬遠	山水図	宋（960－1279）	絹本淡彩 （掛軸）	25.8×111.0	個人
234	明治42年 (1909)	不詳	伝馬遠筆山水図	解説文			
234	明治42年 (1909)	雑録					
235	明治42年 (1909)	雑録					
236	明治43年 (1910)	伝馬遠	山水図	宋（960－1279）	絹本水墨 （掛軸）	48.0×105.0	智積院
236	明治43年 (1910)	不詳	伝馬遠筆山水図	解説文			
236	明治43年 (1910)	雑録					
237	明治43年 (1910)	仇英	桃李園図	明（1368－1664）	絹本着色 （掛軸）	118.8×204.6	知恩院
237	明治43年 (1910)	不詳	知恩院の仇英人物山水図	解説文			
237	明治43年 (1910)	雑録					
(238－241号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
238	明治43年 (1910)	周季常	羅漢図	宋（960－1279）	絹本着色 （掛軸）	53.4×113.4	大徳寺
238	明治43年 (1910)	無外子	宋画羅漢説	解説文　・　論文			
238	明治43年 (1910)	銭舜举	蟹図	宋末元初 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本着色 （掛軸）	32.4×31.2	個人
238	明治43年 (1910)	不詳	銭舜举筆蟹図	解説文			
238	明治43年 (1910)	雑録					
239	明治43年 (1910)	雑録					
240	明治43年 (1910)	沢村専太郎	近世日本美術の曙光	解説文　・　論文			
240	明治43年 (1910)	雑録					

241	明治43年 (1910)	趙昌	茉莉花園	宋（960－1279）	絹本着色 （団扇）	27.0×27.0	個人
241	明治43年 (1910)	不詳	雪中梅花喜雀図	宋（960－1279）	絹本着色 （掛軸）	88.5×42.0	個人
241	明治43年 (1910)	不詳	院態花鳥画の例	解説文 ・ 論文			
241	明治43年 (1910)	雑録					
『国華』における中国絵画紹介リスト（第21編）							
（242－247号）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
242	明治43年 (1910)	伝牧谿	水墨柳燕図	宋（960－1279）	紙本水墨	44.1×78.3	個人
242	明治43年 (1910)	不詳	伝牧谿筆水墨柳燕図	解説文			
242	明治43年 (1910)	瀧精一	松本博士の「支那画の描法」を読む	解説文 ・ 論文			
243	明治43年 (1910)	伝趙昌	竹虫図	宋（960－1279）	絹本着色 （掛軸）	45.3×27.9	個人
243	明治43年 (1910)	不詳	宋画竹虫図	解説文			
243	明治43年 (1910)	雑録					
244	明治43年 (1910)	瀧節庵	気韻と伝神	解説文 ・ 論文			
244	明治43年 (1910)	張秋穀	藕花香雨図	清（1636－1912）	絹本着色 （掛軸）	78.0×129.6	個人
244	明治43年 (1910)	不詳	張秋穀筆藕花香雨図	解説文			
244	明治43年 (1910)	雑録					
245	明治43年 (1910)	仇英	金谷園図	明（1368－1664）	絹本着色 （掛軸）	118.8×204.9	知恩院
245	明治43年 (1910)	不詳	仇英筆金谷園	解説文			
245	明治43年 (1910)	雑録					
246	明治43年 (1910)	伝張芳汝	山水図	元（1271－1368）	紙本水墨 （掛軸）	23.4×26.1	個人
246	明治43年 (1910)	不詳	伝張芳汝筆墨画の山水図	解説文			
246	明治43年 (1910)	沢村胡夷	第四回文部省美術展覧会	解説文 ・ 論文			
247	明治43年 (1910)	夏珪	池上園棋図	宋（960－1279）	絹本淡彩 （掛軸）	24.9×45.0	個人
247	明治43年 (1910)	不詳	夏珪筆池上園棋図	解説文			

247	明治43年 (1910)	雑録					
(248－253号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
248	明治44年 (1911)	沢村専太郎	本邦肖像画に及ぼせる宋画の感化	解説文 ・ 論文			
249	明治44年 (1911)	伝張思恭	阿弥陀三尊図	宋元 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本着色 （掛軸）	43.7×99.3	個人
249	明治44年 (1911)	不詳	伝張思恭筆阿弥陀三尊図	解説文			
249	明治44年 (1911)	孫君沢	山水図	元（1271－1368）	絹本淡彩 （掛軸）	59.1×141.3	個人
249	明治44年 (1911)	不詳	孫君沢の山水図	解説文			
249	明治44年 (1911)	雑録					
250	明治44年 (1911)	節庵	支那画に於ける鑑識の変化	解説文 ・ 論文			
250	明治44年 (1911)	郭熙	溪山秋霽図	宋（960－1279）	絹本水墨 （横巻）	204.6×25.5	個人
250	明治44年 (1911)	不詳	郭熙筆溪山秋霽図	解説文			
250	明治44年 (1911)	王翬	山水図	明末清初 明（1368－1664） 清（1636－1912）	紙本淡彩 （掛軸）	145.5×123.3	個人
250	明治44年 (1911)	不詳	王翬筆山水図	解説文			
250	明治44年 (1911)	瀧精一	端方氏所蔵の古美術	解説文 ・ 論文			
250	明治44年 (1911)	雑録					
251	明治44年 (1911)	不詳	観音図	宋（960－1279）	紙本着色 （掛軸）	58.2×87.0	個人
251	明治44年 (1911)	不詳	宋画観音図	解説文			
251	明治44年 (1911)	孟玉潤	黄鳥枇杷図	元（1271－1368）	絹本着色 （掛軸）	39.9×111.4	個人
251	明治44年 (1911)	不詳	孟玉潤筆黄鳥枇杷図	解説文			
251	明治44年 (1911)	呉梅村	雪景山水図	明末清初 明（1368－1664） 清（1636－1912）	絹本着色 （掛軸）	39.9×98.7	個人
251	明治44年 (1911)	不詳	呉梅村筆景山水図	解説文			
251	明治44年 (1911)	雑録					

252	明治44年 (1911)	伝巨然	長江万里図	宋（960－1279）	絹本水墨 （横巻）	1560.0×43.2	個人
252	明治44年 (1911)	不詳	伝巨然筆長江万里図	解説文			
252	明治44年 (1911)	雑録					
253	明治44年 (1911)	伝顧愷之	洛神賦図	晋（265－420）	絹本着色 （横巻）	303.0×24.4	個人
253	明治44年 (1911)	節庵	顧愷之洛神賦図に就きて	解説文　・　論文			
253	明治44年 (1911)	伝禅月	十六羅漢図	唐末五代 唐（618－907） 五代（907－960）	絹本着色 （掛軸）	65.4×120.0	高台寺
253	明治44年 (1911)	不詳	高台寺所蔵の伝禅月筆十六羅漢図	解説文			
253	明治44年 (1911)	雑録					
【国華】における中国絵画紹介リスト（第22編）							
（254－257号）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
254	明治44年 (1911)	文徴明	墨竹図	明（1368－1664）	紙本水墨	25.8×78.6	個人
254	明治44年 (1911)	不詳	文徴明墨竹図	解説文			
254	明治44年 (1911)	雑録					
255	明治44年 (1911)	陸信忠	羅漢図	宋元 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本着色	50.4×141.0	相国寺
255	明治44年 (1911)	不詳	陸信忠筆十六羅漢図	解説文			
255	明治44年 (1911)	夏珪	山水図	宋（960－1279）	絹本着色	26.1×24.6	個人
255	明治44年 (1911)	高宗皇帝	書	唐（618－907）	絹本	21.0×19.5	個人
255	明治44年 (1911)	伝馬和	春社酔帰図	宋（960－1279）	絹本着色	21.0×24.6	個人
255	明治44年 (1911)	不詳	景賢氏所蔵宋元書画冊	解説文			
255	明治44年 (1911)	雑録					
256	明治44年 (1911)	伝張遠	山水図	元（1271－1368）	紙本水墨	94.2×34.5	相国寺
256	明治44年 (1911)	不詳	伝張遠筆山水図	解説文			
256	明治44年 (1911)	沈石田	風樹図	明（1368－1664）	絹本淡彩 （横巻）	135.6×33.0	個人

256	明治44年 (1911)	不詳	沈石田筆風樹図	解説文			
257	明治44年 (1911)	不詳	文姫還漢図	宋（960－1279）	絹本着色	22. 2×22. 4	個人
257	明治44年 (1911)	不詳	文姫還漢図	解説文			
257	明治44年 (1911)	呉歴	秋景山水図	明末清初 明（1368－1664） 清（1636－1912）	紙本淡彩	46. 1×158. 1	個人
257	明治44年 (1911)	不詳	呉歴秋景山水図	解説文			
257	明治44年 (1911)	雑録					
(258－261号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・ 文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
258	明治44年 (1911)	盛茂燁	山水図	明（1368－1664）	金箋水墨	39. 9×35. 4	個人
258	明治44年 (1911)	不詳	盛茂燁山水帖	解説文			
258	明治44年 (1911)	瀧節庵	第五回官設美術展覧会の 日本画	解説文 ・ 論文			
258	明治44年 (1911)	雑録					
259	明治44年 (1911)	銭舜举	掃象図	宋末元初 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本着色	67. 2×36. 6	個人
259	明治44年 (1911)	不詳	銭舜举摹張僧繇掃象図	解説文			
259	明治44年 (1911)	陸治	冬景山水図	明（1368－1664）	紙本淡彩	32. 4×67. 5	個人
259	明治44年 (1911)	不詳	陸治筆冬景山水図	解説文			
259	明治44年 (1911)	雑録					
260	明治45年 (1912)	不詳	春山楼観図	明（1368－1664）	絹本着色	63. 9×199. 5	個人
260	明治45年 (1912)	不詳	古画春山楼観図	解説文			
261	明治45年 (1912)	李唐	田家嫁娶図	宋（960－1279）	絹本着色 （横巻）	102. 3×24. 0	個人
261	明治45年 (1912)	不詳	李唐田家嫁娶図	解説文			
261	明治45年 (1912)	雑録					
(262－265号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・ 文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
262	明治45年 (1912)	田中豊蔵	南画新論（一）	解説文 ・ 論文			

262	明治45年 (1912)	不詳	端午戲嬰図	宋元 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本着色	26.1×24.9	個人
262	明治45年 (1912)	不詳	景賢氏宋元書画冊中端午 戲嬰図	解説文			
262	明治45年 (1912)	楊文驄	山水図	明（1368－1664）	紙本水墨	52.5×111.3	個人
262	明治45年 (1912)	不詳	楊文驄筆山水図	解説文			
263	明治45年 (1912)	不詳	石濤山水帖	解説文			
263	明治45年 (1912)	不詳	胡人下馬図	宋（960－1279）	絹本着色	24.9×24.0	個人
263	明治45年 (1912)	不詳	宋画胡人下馬図	解説文			
263	明治45年 (1912)	雑録					
264	明治45年 (1912)	田中豊蔵	南画新論（二）	解説文 ・ 論文			
264	明治45年 (1912)	沈南蘋	双鹿図	清（1636－1912）	絹本着色	97.5×204.0	個人
264	明治45年 (1912)	不詳	沈南蘋筆双鹿図	解説文			
264	明治45年 (1912)	雑録					
265	明治45年 (1912)	田中豊蔵	南画新論（三）	解説文 ・ 論文			
265	明治45年 (1912)	程嘉燧	山水図	明（1368－1664）	紙本着色	465.6×18.9	個人
265	明治45年 (1912)	不詳	程嘉燧筆山水画卷	解説文			
265	明治45年 (1912)	牧溪	白衣観音図	宋（960－1279）	絹本水墨	84.0×172.8	大徳寺
265	明治45年 (1912)	不詳	牧溪白衣観音図	解説文			
265	明治45年 (1912)	戴文進	夏景山水図	明（1368－1664）	絹本淡彩	76.5×141.6	個人
265	明治45年 (1912)	不詳	戴文進筆夏景山水図	解説文			
265	明治45年 (1912)	雑録					

『国華』における中国絵画紹介リスト（第23編）							
（266－269号）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・ 文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
266	明治45年 （1912）	瀧節庵	支那に於ける墨画の発展 に就て	解説文 ・ 論文			
266	明治45年 （1912）	陳所翁	龍図	宋（960－1279）	絹本水墨	111.0×189.0	個人
266	明治45年 （1912）	不詳	陳所翁筆図	解説文			
266	明治45年 （1912）	呉歴	山居図	清（1636－1912）	紙本水墨	28.5×50.4	個人
266	明治45年 （1912）	不詳	呉歴筆山居図	解説文			
266	明治45年 （1912）	雑録					
267	大正元年 （1912）	不詳	雪山古寺図	宋（960－1279）	絹本淡彩	25.5×24.6	個人
267	大正元年 （1912）	宋寧宗皇帝	御書	宋（960－1279）	絹本	20.7×19.5	個人
267	大正元年 （1912）	不詳	宋画雪山古寺図	解説文			
267	大正元年 （1912）	雑録					
268	大正元年 （1912）	牧谿	虎図	宋（960－1279）	絹本水墨	111.0×186.0	個人
268	大正元年 （1912）	不詳	牧谿筆虎図	解説文			
268	大正元年 （1912）	惲南田	花陽夕陽図	清（1636－1912）	絹本着色	108.3×24.0	個人
268	大正元年 （1912）	不詳	惲南田筆花陽夕陽図巻	解説文			
268	大正元年 （1912）	田中豊蔵	南画新論（四）	解説文 ・ 論文			
269	大正元年 （1912）	不詳	布袋図	宋（960－1279）	紙本水墨	32.1×105.0	妙心寺
269	大正元年 （1912）	不詳	達磨及豊干図	宋（960－1279）	紙本水墨	32.1×105.0	妙心寺
269	大正元年 （1912）	不詳	宋画達磨豊干布袋図三幅 対	解説文			
269	大正元年 （1912）	雑録					
（270－273号）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・ 文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
270	大正元年 （1912）	不詳	楊妃上馬図	宋元 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本着色	25.5×24.3	個人
270	大正元年 （1912）	不詳	楊妃上馬図	解説文			

270	大正元年 (1912)	伝王振鵬	龍舟図	宋元 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本着色	26.1×24.9	個人
270	大正元年 (1912)	不詳	伝王振鵬筆龍舟図	解説文			
270	大正元年 (1912)	黄慎	雪景山水図	清（1636－1912）	絹本淡彩	43.8×143.1	個人
270	大正元年 (1912)	不詳	黄慎筆雪景山水図	解説文			
270	大正元年 (1912)	沢村胡夷	第六回公設展覧会の日本画	解説文 ・ 論文			
271	大正元年 (1912)	仇英	池辺美人図	明（1368－1664）	絹本着色	58.2×92.7	個人
271	大正元年 (1912)	不詳	仇英筆池辺美人図	解説文			
271	大正元年 (1912)	雑録					
272	大正2年 (1913)	沢村専太郎	沈南蘋と其画風の伝播	解説文 ・ 論文			
272	大正2年 (1913)	沈南蘋	丹鳳朝陽図	清（1636－1912）	絹本着色	96.0×199.8	個人
272	大正2年 (1913)	不詳	沈南蘋筆丹鳳朝陽図	解説文			
272	大正2年 (1913)	謝時臣	万壑朝宗図	明（1368－1664）	絹本淡彩 （横巻）	168.0×26.1	個人
272	大正2年 (1913)	不詳	謝時臣筆万壑朝宗図	解説文			
272	大正2年 (1913)	雑録					
273	大正2年 (1913)	不詳	寒林帰樵図	元（1271-1368）	絹本水墨	49.2×92.1	個人
273	大正2年 (1913)	不詳	元画寒林帰樵図	解説文			
273	大正2年 (1913)	伝李公麟	蜀江図	宋（960－1279）	紙本水墨	? ×32.4 （横巻）	個人
273	大正2年 (1913)	不詳	伝李公麟筆蜀江図巻	解説文			
273	大正2年 (1913)	雑録					
(274－277号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
274	大正2年 (1913)	田中豊蔵	南画新論（五）	解説文 ・ 論文			
274	大正2年 (1913)	徐揚	南巡図	清（1636－1912）	絹本着色 （横巻）	966.0×68.1	個人
274	大正2年 (1913)	不詳	徐揚筆南巡図巻	解説文			
274	大正2年 (1913)	雑録					

275	大正2年 (1913)	伝胡直夫	出山釈迦図	元（1271－1368）	紙本水墨	32.4×114.6	個人
275	大正2年 (1913)	不詳	伝胡直夫筆出山釈迦図	解説文			
275	大正2年 (1913)	孟永光	秋林高士図	清（1636－1912）	絹本着色	59.4×107.7	個人
275	大正2年 (1913)	不詳	孟永光筆秋林高士図	解説文			
275	大正2年 (1913)	雑録					
276	大正2年 (1913)	田中豊蔵	南画新論（六）	解説文　・　論文			
276	大正2年 (1913)	周之夔	山水図	明（1368－1664）	紙本水墨	48.0×153.0	個人
276	大正2年 (1913)	不詳	周之夔筆山水図	解説文			
276	大正2年 (1913)	雑録					
277	大正2年 (1913)	林台衡	竹石図	明（1368－1664）	紙本水墨	50.1×136.8	個人
277	大正2年 (1913)	不詳	林台衡筆竹石図	解説文			
277	大正2年 (1913)	雑録					
【国華】における中国絵画紹介リスト（第24編）							
（278－283）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
278	大正2年 (1913)	伝張思恭	不空三蔵像	宋（960－1279）	絹本着色	57.6×117.6	高山寺
278	大正2年 (1913)	不詳	高山寺に蔵する不空三蔵影	解説文			
278	大正2年 (1913)	劉俊	仙人図	明（1368－1664）	絹本着色	81.0×132.3	個人
278	大正2年 (1913)	不詳	劉俊筆仙人図	解説文			
278	大正2年 (1913)	伊孚九	山水図	清（1636－1912）	絹本淡彩	41.7×102.0	個人
278	大正2年 (1913)	不詳	伊孚九筆山水図	解説文			
278	大正2年 (1913)	雑録					
279	大正2年 (1913)	不詳	諾矩羅尊者像	元（1271－1368）	絹本着色	57.6×107.4	個人
279	大正2年 (1913)	不詳	注茶半託尊者像	元（1271－1368）	絹本着色	57.6×107.4	個人
279	大正2年 (1913)	不詳	元画羅漢図	解説文			

280	大正2年 (1913)	李瑋	竹林山水図	宋（960－1279）	絹本着色	41.4×75.0	個人
280	大正2年 (1913)	不詳	李瑋筆竹林山水図	解説文			
281	大正2年 (1913)	田中豊蔵	南画新論（七）	解説文 ・ 論文			
281	大正2年 (1913)	伝呉道子	文殊普賢図	唐（618－907）	不詳		
281	大正2年 (1913)		伝呉道子筆文殊普賢図	解説文			
281	大正2年 (1913)	雑録					
282	大正2年 (1913)	田中豊蔵	気韻生動に就て（上）	解説文 ・ 論文			
282	大正2年 (1913)	伝孫君沢	楼閣山水図	元（1271－1368）	絹本着色	76.5×141.6	個人
282	大正2年 (1913)	不詳	伝孫君沢楼閣山水図	解説文			
282	大正2年 (1913)	不詳	第七回文部省展覧会	解説文 ・ 論文			
282	大正2年 (1913)	雑録					
283	大正2年 (1913)	田中豊蔵	気韻生動に就て（下）	解説文 ・ 論文			
283	大正2年 (1913)	石鋭	寧戚飯牛図	明（1368－1664）	絹本着色	46.8×84.9	個人
283	大正2年 (1913)	石鋭	倪寛鋤田図	明（1368－1664）	絹本着色	46.8×84.9	個人
283	大正2年 (1913)	不詳	石鋭筆寧戚飯牛図倪寛鋤田図	解説文			
283	大正2年 (1913)	盛茂燁	山水図	明（1368－1664）	金箋水墨	39.0×35.4	個人
283	大正2年 (1913)	不詳	盛茂燁筆山水図	解説文			
283	大正2年 (1913)	雑録					
（284－289）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
284	大正3年 (1914)	節庵	日本画と展覧会	解説文 ・ 論文			
284	大正3年 (1914)	項元汴	古木竹石図	明（1368－1664）	紙本水墨	27.0×91.8	個人
284	大正3年 (1914)	不詳	項元汴筆古木竹石図	解説文			
284	大正3年 (1914)	沈南蘋	松上双鶴図	清（1636-1912）	絹本着色	71.7×157.5	個人
284	大正3年 (1914)	不詳	沈南蘋筆松上双鶴図	解説文			

285	大正3年 (1914)	沢村専太郎	本邦に於ける白描画に就て(上)	解説文・論文			
285	大正3年 (1914)	王時敏	山水図	清(1636-1912)	紙本水墨	53.7×96.9	個人
285	大正3年 (1914)	不詳	王時敏筆山水図	解説文			
285	大正3年 (1914)	松本亦太郎	文展日本画の鑑査及審査(上)	解説文・論文			
286	大正3年 (1914)	沢村専太郎	本邦に於ける白描画に就て(下)	解説文・論文			
286	大正3年 (1914)	不詳	十六羅漢図	元(1271-1368)	絹本着色	59.4×112.2	龍光院
286	大正3年 (1914)	不詳	元画十六羅漢	解説文			
286	大正3年 (1914)	松本亦太郎	文展日本画の鑑査及審査(下)	解説文・論文			
286	大正3年 (1914)	雑録					
287	大正3年 (1914)	瀧節庵	大英博物館所蔵の顧愷之女史箴図画卷に就て	解説文・論文			
287	大正3年 (1914)	雑録					
288	大正3年 (1914)	雑録					
289	大正3年 (1914)	田中豊蔵	支那の花鳥画に於ける二種の傾向(上)	解説文・論文			
289	大正3年 (1914)	伝辺文進	鷺図	明(1368-1664)	絹本着色	86.1×79.5	個人
289	大正3年 (1914)	不詳	伝辺文進筆鷺図	解説文			
289	大正3年 (1914)	梁楷	六祖図	宋(960-1279)	紙本水墨	41.5×72.3	個人
289	大正3年 (1914)	不詳	梁楷筆六祖図	解説文			
【国華】における中国絵画紹介リスト(第25編)							
(290-295)							
掲載号数	掲載年(西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ(横×縦)CM	所蔵先
290	大正3年 (1914)	雑録					
291	大正3年 (1914)	王建章	群驥図	明(1368-1664)	紙本着色	81.6×49.8	個人
291	大正3年 (1914)	不詳	王建章筆群驥図	解説文			

291	大正3年 (1914)	伝牧溪	遠浦帰帆図	宋末元初 宋（960－1279） 元（1271－1368）	紙本水墨	111.9×32.1	個人
291	大正3年 (1914)	不詳	伝牧溪筆遠浦帰帆図	解説文			
291	大正3年 (1914)	雑録					
292	大正3年 (1914)	程正揆	山水図	明清 明（1368－1664） 清（1636－1912）	紙本水墨	51.3×189.6	個人
292	大正3年 (1914)	不詳	程正揆筆山水図	解説文			
292	大正3年 (1914)	惲南田	花卉帖	明清 明（1368－1664） 清（1636－1912）	紙本着色	42.6×27.3	個人
292	大正3年 (1914)	不詳	惲南田筆花卉帖	解説文			
292	大正3年 (1914)	雑録					
293	大正3年 (1914)	伝牧溪	蓮鷺図	宋元 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本淡彩	36.3×80.4	個人
293	大正3年 (1914)	不詳	伝牧溪筆蓮鷺図	解説文			
293	大正3年 (1914)	高鳳翰指	荷花図	清（1636－1912）	紙本淡彩	42.0×27.9	個人
293	大正3年 (1914)	不詳	高鳳翰指荷花図	解説文			
293	大正3年 (1914)	史可法	草書七絶	明（1368－1664）	紙本	88.2×144.0	個人
293	大正3年 (1914)	不詳	史可法の草書七絶	解説文			
293	大正3年 (1914)	雑録					
294	大正3年 (1914)	節庵	最近の我美術界	解説文 ・ 論文			
294	大正3年 (1914)	王建章	硯田莊扇冊	明（1368－1664）	金箋着色	53.4×17.7	個人
294	大正3年 (1914)	不詳	王建章硯田莊扇冊	解説文			
294	大正3年 (1914)	雑録					
295	大正3年 (1914)	田中豊蔵	支那の花鳥画に於ける二種の傾向（下）	解説文 ・ 論文			
295	大正3年 (1914)	仇英	西園雅集図	明（1368－1664）	絹本着色	217.8×23.4	個人
295	大正3年 (1914)	不詳	仇英筆西園雅集図	解説文			

(296－301)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
296	大正4年 （1915）	李安忠	鶉図	宋（960－1279）	紙本着色	39.9×30.3	個人
296	大正4年 （1915）	不詳	李安忠筆鶉図	解説文			
296	大正4年 （1915）	雑録					
297	大正4年 （1915）	顧徳謙	蓮花水禽図	五代南唐 五代（907－960） 南唐（937－975）	絹本着色	90.0×148.5	個人
297	大正4年 （1915）	不詳	顧徳謙筆蓮花水禽図	解説文			
297	大正4年 （1915）	伝顔輝	観音大士図	宋末元初 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本淡彩	57.6×110.7	個人
297	大正4年 （1915）	不詳	伝顔輝筆観音大士像	解説文			
297	大正4年 （1915）	雑録					
298	大正4年 （1915）	伝顔輝	寒山拾得図	宋末元初 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本淡彩	41.4×126.3	個人
298	大正4年 （1915）	不詳	伝顔輝筆寒山拾得図	解説文			
298	大正4年 （1915）	雑録					
299	大正4年 （1915）	関思	月夜訪友図	明（1368－1664）	絹本淡彩	48.0×144.3	個人
299	大正4年 （1915）	不詳	関思筆月夜訪友図	解説文			
299	大正4年 （1915）	倉琅子	西園雅集図伝（上）	解説文　・　論文			
299	大正4年 （1915）	雑録					
300	大正4年 （1915）	葛微奇	溪陰銷夏図	明（1368－1664）	紙本水墨	53.1×187.8	個人
300	大正4年 （1915）	不詳	葛微奇筆溪陰銷夏図	解説文			
300	大正4年 （1915）	何吾騶	明月松間照七律字軸	明（1368－1664）	紙本	50.4×227.7	個人
300	大正4年 （1915）	不詳	何吾騶筆明月松間照七律字軸	解説文			
301	大正4年 （1915）	張瑞図	山水図	明（1368－1664）	紙本水墨	51.3×165.9	個人
301	大正4年 （1915）	不詳	張瑞図筆山水図	解説文			

『国華』における中国絵画紹介リスト（第26編）							
（302－305）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
302	大正4年 （1915）	瀧精一	図絵宝鑑と日本人の画論	解説文　・　論文			
302	大正4年 （1915）	王冕	墨梅図	元（1271－1368）	絹本水墨	96.0×168.0	個人
302	大正4年 （1915）	不詳	王冕筆墨梅図	解説文			
303	大正4年 （1915）	籃瑛	秋景山水図	明末清初 明（1368－1664） 清（1636－1912）	絹本着色	52.8×185.4	個人
303	大正4年 （1915）	不詳	籃瑛筆秋景山水図	解説文			
303	大正4年 （1915）	倉琅子	西園雅集図伝（中）	解説文　・　論文			
303	大正4年 （1915）	雑録					
304	大正4年 （1915）	王建章	川至日昇図	明（1368－1664）	絹本淡彩	48.6×192.0	個人
304	大正4年 （1915）	不詳	王建章筆川至日昇図	解説文			
304	大正4年 （1915）	惲南田	菊花図	清（1636－1912）	絹本着色	66.0×142.8	個人
304	大正4年 （1915）	不詳	惲南田筆菊花図	解説文			
305	大正4年 （1915）	不詳	新疆省発掘壁画断片	宋（960－1279）	壁画	36.6×57.6	個人
305	大正4年 （1915）	不詳	新疆発掘の壁画断片	解説文			
305	大正4年 （1915）	倉琅子	西園雅集図伝（下）	解説文　・　論文			
305	大正4年 （1915）	雑録					
（306－309）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
306	大正4年 （1915）	陳紹英	山水図	清（1636－1912）	絹本着色	49.5×168.6	個人
306	大正4年 （1915）	不詳	陳紹英筆山水図	解説文			
307	大正4年 （1915）	倉琅子	文展と院展	解説文　・　論文			
308	大正5年 （1916）	不詳	竹林山水図	明（1368－1664）	紙本水墨	51.0×76.5	個人
308	大正5年 （1916）	不詳	明画竹林山水図	解説文			
308	大正5年 （1916）	武丹	梅花書屋図	清（1636－1912）	絹本着色	53.4×166.5	個人
308	大正5年 （1916）	不詳	武丹筆梅花書屋図	解説文			

308	大正5年 (1916)	雑録					
309	大正5年 (1916)	李士達	竹裡泉声図	明（1368－1664）	絹本着色	98.4×145.5	個人
309	大正5年 (1916)	不詳	李士達筆竹裡泉声図	解説文			
309	大正5年 (1916)	三上参次	専門家以外の人 の画に就て	解説文 ・ 論文			
309	大正5年 (1916)	雑録					
(310－313)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
310	大正5年 (1916)	王問	漁楽図	明（1368－1664）	絹本着色	83.1×158.7	個人
310	大正5年 (1916)	不詳	王問筆漁楽図	解説文			
310	大正5年 (1916)	因陀羅	維摩図	元（1271－1368）	紙本水墨	27.9×48.9	個人
310	大正5年 (1916)	不詳	因陀羅筆維摩図	解説文			
310	大正5年 (1916)	雑録					
311	大正5年 (1916)	不詳	十六羅漢図	元（1271－1368）	絹本着色	52.8×130.5	妙心寺
311	大正5年 (1916)	不詳	元画十六羅漢図	解説文			
311	大正5年 (1916)	曹有光	山水図	明末清初 明（1368－1664） 清（1636－1912）	絹本淡彩	41.4×147.0	個人
311	大正5年 (1916)	不詳	曹有光筆山水図	解説文			
312	大正5年 (1916)	田中豊蔵	羅漢画様式の変遷 （上）	解説文 ・ 論文			
312	大正5年 (1916)	雑録					
313	大正5年 (1916)	釈道濟	山水図	清（1636－1912）	絹本着色	24.9×37.5	個人
313	大正5年 (1916)	不詳	石濤和尚の山水画帖	解説文			
313	大正5年 (1916)	雑録					
『国華』における中国絵画紹介リスト（第27編）							
(314－317)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
314	大正5年 (1916)	不詳	朝陽図	宋（960－1279）	紙本水墨	30.0×83.1	個人
314	大正5年 (1916)	帰鞍子	古画朝陽図	解説文			
314	大正5年 (1916)	張瑞図	松林山水図	明（1368－1664）	紙本水墨	47.4×150.6	個人

314	大正5年 (1916)	青杉子	張瑞図筆松林山水図	解説文			
314	大正5年 (1916)	雑録					
315	大正5年 (1916)	陸治	蓮花園	明（1368－1664）	絹本着色	62.7×114.9	個人
315	大正5年 (1916)	青杉子	陸治筆蓮花園	解説文			
316	大正5年 (1916)	王学浩	山水図	清（1636－1912）	絹本着色	31.8×144.0	個人
316	大正5年 (1916)	青杉子	王学浩筆山水図	解説文			
316	大正5年 (1916)	雑録					
317	大正5年 (1916)	李士達	秋景山水図	明（1368－1664）	紙本淡彩	89.1×167.1	個人
317	大正5年 (1916)	青杉子	李士達筆秋景山水図	解説文			
317	大正5年 (1916)	美術院展覧会合評					
(318－321)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
318	大正5年 (1916)	不詳	普応国師肖像	元（1271－1368）	絹本着色	33.0×120.9	高源寺
318	大正5年 (1916)	帰鞍子	元画普応国師像	解説文			
318	大正5年 (1916)	鐘欽礼	高士観瀑図	明（1368－1664）	絹本着色	102.6×176.4	個人
318	大正5年 (1916)	青杉子	鐘欽礼筆高士観瀑図	解説文			
318	大正5年 (1916)	第十回文部省美術展覧会合評					
319	大正5年 (1916)	李寅	平遠山水図	清（1636－1912）	絹本水墨	68.1×184.8	個人
319	大正5年 (1916)	青杉子	李寅筆平遠山水図	解説文			
319	大正5年 (1916)	第十一回茶話会記					
320	大正6年 (1917)	雑録					
321	大正6年 (1917)	伝任月山	楼閣山水図	元（1271－1368）	絹本着色	56.1×115.8	個人
321	大正6年 (1917)	帰鞍子	任月山筆と伝ふる楼閣山水図	解説文			
(322－325)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
322	大正6年 (1917)	不詳	十王図	宋元 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本着色	36.0×52.5	法然寺
322	大正6年 (1917)	獅崎庵	法然寺所蔵の十王図	解説文			

322	大正6年 (1917)	雑録					
323	大正6年 (1917)	不詳	馬図	元（1271－1368）	絹本着色	38.4×31.8	個人
323	大正6年 (1917)	獅崎庵	古画馬図	解説文			
324	大正6年 (1917)	春季茶話会記					
325	大正6年 (1917)	雑録					
『国華』における中国絵画紹介リスト（第28編）							
（326－329）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
326	大正6年 (1917)	沈南蘋	花鳥図	清（1636－1912）	絹本着色	39.6×96.6	個人
326	大正6年 (1917)	帰鞍子	沈南蘋筆花鳥図	解説文			
327	大正6年 (1917)	陳賢	老子過関図	明（1368－1664）	絹本着色	50.7×135.6	個人
327	大正6年 (1917)	獅崎庵	陳賢筆老子過関図	解説文			
327	大正6年 (1917)	雑録					
328	大正6年 (1917)	呂紀	花鳥図	明（1368－1664）	絹本着色	99.9×153.4	個人
328	大正6年 (1917)	節庵	呂紀の花鳥図	解説文			
328	大正6年 (1917)	伝孫君沢	丁蘭図	元（1271－1368）	絹本水墨	47.4×30.3	個人
328	大正6年 (1917)	青杉子	伝孫君沢筆丁蘭図	解説文			
329	大正6年 (1917)	詹景鳳	水墨山水図	明（1368－1664）	絹本水墨	49.5×183.3	個人
329	大正6年 (1917)	青杉子	詹景鳳筆水墨山水図	解説文			
（330－333）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
330	大正6年 (1917)	瀧精一	大和絵及び南画の復興	解説文 ・ 論文			
330	大正6年 (1917)	王維列	百春平安図	明（1368－1664）	絹本着色	60.6×124.5	個人
330	大正6年 (1917)	青杉子	王維列筆百春平安図	解説文			
330	大正6年 (1917)	滄涼子	所謂南画の新傾向に就て	解説文 ・ 論文			
330	大正6年 (1917)	雑録					
331	大正6年 (1917)	雑録					
332	大正7年 (1918)	田中豊蔵	宋画の特質（上）	解説文 ・ 論文			

332	大正7年 (1918)	雑録					
333	大正7年 (1918)	雪庵	達磨図	元（1271－1368）	絹本淡彩	24.9×25.5	個人
333	大正7年 (1918)	雪庵	羅漢図二図	元（1271－1368）	絹本淡彩	24.9×25.5	個人
333	大正7年 (1918)	瀧精一	元人雪庵の羅漢図に就て	解説文　・　論文			
333	大正7年 (1918)	雑録					
(334－337)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
334	大正7年 (1918)	沈南蘋	墨竹図	清（1636－1912）	紙本水墨	584.4×162.3	個人
334	大正7年 (1918)	青杉子	沈南蘋筆墨竹図	解説文			
335	大正7年 (1918)	呂紀	花鳥図	明（1368－1664）	絹本着色	99.9×173.4	個人
335	大正7年 (1918)	光阿子	島津家呂紀筆花鳥図の他の二幅	解説文			
335	大正7年 (1918)	雑録					
336	大正7年 (1918)	田中豊蔵	宋画の特質（下）	解説文　・　論文			
336	大正7年 (1918)	張瑄図	山水図	明（1368－1664）	金箋水墨 （横巻）	23.1×349.5	個人
336	大正7年 (1918)	青杉子	張瑄図筆山水画卷	解説文			
337	大正7年 (1918)	伝王若水	牡丹白鷗	元（1271－1368）	絹本着色	70.2×109.2	個人
337	大正7年 (1918)	不詳	羅漢図	元（1271－1368）	絹本着色	62.4×126.9	個人
337	大正7年 (1918)	青杉子	伝王若水筆牡丹白鷗図	解説文			
『国華』における中国絵画紹介リスト（第29編）							
(338－341)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
338	大正7年 (1918)	瀧精一	古画品録と続画品 （上）	解説文　・　論文			
338	大正7年 (1918)	雑録					
339	大正7年 (1918)	瀧精一	古画品録と続画品 （下）	解説文　・　論文			
339	大正7年 (1918)	趙左	雪景山水図	明（1368－1664）	紙本水墨 （金扇）	45.0×150.3	個人
339	大正7年 (1918)	青杉子	趙左筆雪景山水図	解説文			
339	大正7年 (1918)	雑録					

340	大正7年 (1918)	伝毛松	猿図	宋（960－1279）	絹本着色	36.3×45.6	曼殊院
340	大正7年 (1918)	青杉子	伝毛松筆猿図	解説文			
340	大正7年 (1918)	雑録					
(342－345)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
342	大正7年 (1918)	不詳	雪江漁舟図	宋元 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本着色 （冊）	24.6×25.5	ボストン博物 館
342	大正7年 (1918)	班惟思	書	宋元 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本（冊）	25.5×24.6	ボストン博物 館
342	大正7年 (1918)	不詳	花鳥図（宋繡）	宋元 宋（960－1279） 元（1271－1368）	刺繡（冊）	25.5×24.6	ボストン博物 館
342	大正7年 (1918)	無外生	景賢氏旧蔵宋元書画冊中 の三品	解説文			
342	大正7年 (1918)	田中豊蔵	破墨の辯	解説文 ・ 論文			
342	大正7年 (1918)	雑録					
343	大正7年 (1918)	張龍章	瀟湘八景図	明（1368－1664）	絹本着色 （横巻）	912.9×28.5	個人
343	大正7年 (1918)	青杉子	張龍章筆瀟湘八景図巻	解説文			
343	大正7年 (1918)	岩崎真澄	グラウゼルの『東亜の 芸術』（上）	解説文 ・ 論文			
343	大正7年 (1918)	雑録					
344	大正8年 (1919)	雑録					
345	大正8年 (1919)	雑録					
(346－349)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
346	大正8年 (1919)	鑑真	山水図	唐（618－907）	紙本淡彩	42.9×90.9	個人
346	大正8年 (1919)	帰鞍子	鑑真筆山水図	解説文			
346	大正8年 (1919)	陸治	仿王蒙還丹図	明（1368－1664）	絹本淡彩	37.8×129.6	個人
346	大正8年 (1919)	田中豊蔵	陸治筆仿王蒙還丹図	解説文 ・ 論文			
346	大正8年 (1919)	岩崎真澄	グラウゼルの『東亜 の芸術』（下）	解説文 ・ 論文			

346	大正8年 (1919)	雑録					
347	大正8年 (1919)	雑録					
348	大正8年 (1919)	方々壺	雲山秋興図	元（1271－1368）	紙本淡彩 （横巻）	97.2×33.7	個人
348	大正8年 (1919)	節庵	方々壺筆雲山秋興図	解説文			
349	大正8年 (1919)	江稼圃	山水図	清（1636－1912）	紙本着色	45.9×222.0	個人
349	大正8年 (1919)	青杉子	江稼圃筆山水図	解説文			
349	大正8年 (1919)	雑録					
【国華】における中国絵画紹介リスト（第30編）							
（350－353）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
350	大正8年 (1919)	瀧精一	絵画に於ける模倣と表現	解説文　・　論文			
351	大正8年 (1919)	王建章	山水二図	明（1368－1664）	紙本淡彩 （画冊）	34.5×27.9	個人
351	大正8年 (1919)	獅埼庵	山水画帖中の二図	解説文			
351	大正8年 (1919)	田中豊蔵	石渠宝笈の解題	解説文　・　論文			
351	大正8年 (1919)	雑録					
352	大正8年 (1919)	渾沌生	帝国美術院を論ず	解説文　・　論文			
352	大正8年 (1919)	雑録					
353	大正8年 (1919)	藤懸静也	院展の日本画評	解説文　・　論文			
353	大正8年 (1919)	雑録					
（354－357）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
354	大正8年 (1919)	瀧節庵	支那古代風俗画の一例	解説文　・　論文			
354	大正8年 (1919)	文伯仁	青緑山水二図	明（1368－1664）	絹本着色 （横巻）	295.5×28.8	個人
354	大正8年 (1919)	青杉子	文伯仁山水画卷	解説文			
354	大正8年 (1919)	雑録					
355	大正8年 (1919)	伝李迪	水牛図	宋（960－1279）	絹本水墨	55.8×90.6	個人

355	大正8年 (1919)	渾沌生	八幡名物伝李迪水牛図解	解説文			
355	大正8年 (1919)	翟大坤	江南春色図	清（1636－1912）	紙本着色 （扇面）	55.5×19.8	個人
355	大正8年 (1919)	蒿目子	翟大坤江南春色図解	解説文			
355	大正8年 (1919)	田中倉琅 子	第一回帝展日本画の概観	解説文　・　論文			
356	大正9年 (1920)	不詳	漁舟吹笛図	元（1271－1368）	絹本着色	47.7×82.2	個人
356	大正9年 (1920)	節庵	漁舟吹笛図解	解説文			
357	大正9年 (1920)	郎世寧唐 岱	桃花喜雀図	清（1636－1912）	絹本着色	128.4×213.0	個人
357	大正9年 (1920)	田中倉琅 子	郎世寧唐岱合筆桃花喜雀 図に就て	解説文			
357	大正9年 (1920)	雑録					
（358－361）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
358	大正9年 (1920)	松本亦太 郎	米国に於ける支那の美術 品に就いて（上）	解説文　・　論文			
358	大正9年 (1920)	不詳	樹下美人図	唐（618－907）	紙本着色 （額面）	27.0×81.0	不詳
358	大正9年 (1920)	節庵	樹下美人図解	解説文			
359	大正9年 (1920)	張瑞図	楊柳観音図	明（1368－1664）	絹本水墨	46.8×126.6	個人
359	大正9年 (1920)	田中生	張瑞図筆楊柳観音図解	解説文			
359	大正9年 (1920)	松本亦太 郎	米国に於ける支那の美術 品に就いて（下）	解説文　・　論文			
360	大正9年 (1920)	雑録					
361	大正9年 (1920)	不詳	鷺鳥図	宋元 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本着色	71.7×130.2	個人
361	大正9年 (1920)	無外子	支那画鷺鳥図解	解説文			
『国華』における中国絵画紹介リスト（第31編）							
（362－365）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
362	大正9年 (1920)	許友眉	古木竹石図	明清 明（1368－1664） 清（1636－1912）	紙本着色	48.3×168.6	個人
362	大正9年 (1920)	蒿目子	許友眉筆古木竹石図解	解説文			

362	大正9年 (1920)	雑録					
363	大正9年 (1920)	稲束猛	蕪村の芸術と支那文学 (上)	解説文 ・ 論文			
363	大正9年 (1920)	任時中	墨鶏図	明末清初 明(1368－1664) 清(1636－1912)	水墨紙本	31.5×136.5	個人
363	大正9年 (1920)	蒿目子	任時中筆墨鶏図解	解説文			
364	大正9年 (1920)	雑録					
365	大正9年 (1920)	稲束猛	蕪村の芸術と支那文学 (下)	解説文 ・ 論文			
365	大正9年 (1920)	雑録					
(366－369)							
掲載号数	掲載年(西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ(横×縦)CM	所蔵先
366	大正9年 (1920)	雑録					
367	大正9年 (1920)	雑録					
368	大正10年 (1921)	籃孟	雪景山水図	清(1636－1912)	絹本着色	45.3×18.3	個人
368	大正10年 (1921)	蒿目子	籃孟筆雪景山水図解	解説文			
368	大正10年 (1921)	丸尾彰三 郎	ペトルッチの「支那の画 家」の紹介及批評 (一)	解説文 ・ 論文			
369	大正10年 (1921)	丸尾彰三 郎	ペトルッチの「支那の画 家」の紹介及批評 (二)	解説文 ・ 論文			
369	大正10年 (1921)	雑録					
(370－373)							
掲載号数	掲載年(西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ(横×縦)CM	所蔵先
370	大正10年 (1921)	周綸	月兔図	明(1368－1664)	絹本着色	86.1×158.4	個人
370	大正10年 (1921)	蒿目子	周綸筆月兔図解	解説文			
370	大正10年 (1921)	呉振	山水図	明(1368－1664)	金箋淡彩 (便面)	50.7×18.0	個人
370	大正10年 (1921)	蒿目子	呉振筆便面山水図解	解説文			
370	大正10年 (1921)	雑録					
371	大正10年 (1921)	陸仲淵	十王図	宋(960－1279)	絹本着色	50.1×85.2	個人

371	大正10年 (1921)	章多子	陸仲淵十王図解	解説文			
371	大正10年 (1921)	丸尾彰三 郎	ペトルッチの「支那の画 家」の紹介及批評 (三)	解説文・論文			
372	大正10年 (1921)	趙左	秋景山水図	明(1368－1664)	絹本淡彩	41.7×178.2	個人
372	大正10年 (1921)	蒿目子	趙左筆秋景山水図解	解説文			
372	大正10年 (1921)	不詳	敦煌千仏洞出古画摸本の 作成	解説文・論文			
373	大正10年 (1921)	丸尾彰三 郎	ペトルッチの「支那の画 家」の紹介及批評 (四)	解説文・論文			
373	大正10年 (1921)	雑録					
【国華】における中国絵画紹介リスト(第32編)							
(374－377)							
掲載号数	掲載年(西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ(横×縦)CM	所蔵先
374	大正10年 (1921)	湖秋	孔雀図	明(1368－1664)	紙本着色	54.0×125.4	個人
374	大正10年 (1921)	獅崎庵	湖秋筆孔雀図解	解説文			
375	大正10年 (1921)	張平山	山水図	明(1368－1664)	絹本淡彩	72.3×147.9	個人
375	大正10年 (1921)	獅崎庵	張平山筆山水図解	解説文			
375	大正10年 (1921)	雑録					
376	大正10年 (1921)	唐岱	山水図	清(1636－1912)	紙本墨画	45.9×98.7	個人
376	大正10年 (1921)	蒿目子	唐岱筆山水図解	解説文			
377	大正10年 (1921)	謝時臣	溪山風雨図	明(1368－1664)	絹本淡彩	111.4×183.6	個人
377	大正10年 (1921)	芳外生	謝時臣筆溪山風雨図解	解説文			
377	大正10年 (1921)	雑録					
(378－381号)							
掲載号数	掲載年(西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ(横×縦)CM	所蔵先
379	大正10年 (1921)	龔賢	山水図	清(1636－1912)	紙本水墨	47.4×168.6	個人
379	大正10年 (1921)	獅崎庵	龔賢筆山水図	解説文			
380	大正11年 (1922)	李龍眠	五馬図	宋(960－1279)	紙本白描 (横巻)	180.0×80.0	清朝内府

380	大正11年 (1922)	中川忠順	李龍眠と白描体―附五馬 図巻に就て(上)	解説文 ・ 論文			
381	大正11年 (1922)	中川忠順	李龍眠と白描体―附五馬 図巻に就て(下)	解説文 ・ 論文			
381	大正11年 (1922)	頼庵	桂魚図	元明の間 元(1271―1368) 明(1368―1664)	紙本淡彩 (掛軸)	65.4×37.5	個人
381	大正11年 (1922)	獅埼庵	元画桂魚図解	解説文			
381	大正11年 (1922)	孫君沢	陸續図	元(1271―1368)	絹本淡彩 (對幅)	47.4×30.3	個人
381	大正11年 (1922)	獅埼庵	孫君沢筆陸續図解	解説文			
(382―385号)							
掲載号数	掲載年(西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ(横×縦)CM	所蔵先
382	大正11年 (1922)	瀧精一	スタイン氏の齋す帰れる 敦煌千仏洞出の古画に就 て	解説文 ・ 論文			
382	大正11年 (1922)	不詳	文殊普賢四観音図	唐末五代 唐(618―907) 五代(907―960)	絹本着色 (掛軸)	89.4×133.5	大英博物館
382	大正11年 (1922)	節庵	敦煌出文殊普賢四観音図 解	解説文 ・ 論文			
383	大正11年 (1922)	不詳	敦煌出引路菩薩図	唐(618―907)	絹本着色 (掛軸)	54.0×96.8	大英博物館
383	大正11年 (1922)	節庵	敦煌出引路菩薩図に就て	解説文 ・ 論文			
383	大正11年 (1922)	冷枚	官女行楽図	清(1636―1912)	絹本着色 (掛軸)	58.5×114.0	ボストン博物 館
383	大正11年 (1922)	彰子	冷枚筆官女行楽図解	解説文			
383	大正11年 (1922)	李蕃	山水図	明(1368―1664)	絹本淡彩 (掛軸)	46.8×172.2	個人
383	大正11年 (1922)	芳外生	李蕃筆山水図解	解説文			
384	大正11年 (1922)	沈南蘋	水辺猫図	清(1636―1912)	絹本着色 (掛軸)	51.9×101.4	個人
384	大正11年 (1922)	芳外生	沈南蘋筆水辺猫図解	解説文			
385	大正11年 (1922)	宋汝志	雛雀図	宋元 宋(960―1279) 元(1271―1368)	絹本着色 (掛軸)	21.6×21.3	個人
385	大正11年 (1922)	獅埼庵	雛雀図解	解説文			

385	大正11年 (1922)	夏珪	山水図	宋(960—1279)	紙本水墨 (掛軸)	104.7×42.75	個人
385	大正11年 (1922)	芳外生	傳夏珪筆山水図解	解説文			
【国華】における中国絵画紹介リスト(第33編)							
(386—389号)							
掲載号数	掲載年(西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ(横×縦)CM	所蔵先
386	大正11年 (1922)	瀧精一	唐朝の墨画(上)	解説文 ・ 論文			
386	大正11年 (1922)	徽宗	水仙鵝図	宋(960—1279)	紙本着色 (掛軸)	41.7×21.7	個人
386	大正11年 (1922)	無外生	徽宗皇帝筆水仙鵝図解	解説文			
386	大正11年 (1922)	何遠	山水図	清(1636—1912)	金箋淡彩 (扇面)	50.4×16.8	個人
386	大正11年 (1922)	彰子	何遠筆山水図解	解説文			
387	大正11年 (1922)	瀧精一	唐朝の墨画(下)	解説文 ・ 論文			
387	大正11年 (1922)	顔輝	雲房度呂純陽図	元末明初 元(1271—1368) 明(1368—1664)	絹本着色 (掛軸)	48.9×108.0	個人
387	大正11年 (1922)	無外生	雲房度呂純陽図解	解説文			
387	大正11年 (1922)	不詳	人物山水図	宋末元初 宋(960—1279) 元(1271—1368)	絹本淡彩 (掛軸)	39.0×39.0	ボストン博物館
387	大正11年 (1922)	芳外生	人物山水図解	解説文			
387	大正11年 (1922)	松本栄一	引路菩薩に就て	解説文 ・ 論文			
388	大正11年 (1922)	徐崇嗣	竹虫図	五代末宋初 五代(907—960) 宋(960—1279)	絹本着色 (掛軸)	54.0×99.0	個人
388	大正11年 (1922)	芳外生	傳徐崇嗣筆竹虫図解	解説文			
389	大正11年 (1922)	不詳	毘沙門天図	唐(618—907)	絹本着色 (灯像)	26.1×37.5	大英博物館
389	大正11年 (1922)	節庵	敦煌出唐画毘沙門天図に就て	解説文 ・ 論文			
389	大正11年 (1922)	不詳	漁樵問答図	明(1368—1664)	絹本水墨 (掛軸)	71.4×118.2	個人
389	大正11年 (1922)	芳外生	明画漁樵問答図解	解説文			
(390—393号)							
掲載号数	掲載年(西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ(横×縦)CM	所蔵先
390	大正11年 (1922)	銭舜举	林檎雀図	元(1271—1368)	紙本着色 (掛軸)	27.6×22.2	個人

390	大正11年 (1922)	無外	林檎雀図解	解説文			
390	大正11年 (1922)	瀧精一	文人画と表現主義	解説文 ・ 論文			
391	大正11年 (1922)	不詳	煙雨山水図	宋（960－1279）	紙本水墨 （掛軸）	30.9×28.5	個人
391	大正11年 (1922)	無外	宋画煙雨山水図解	解説文			
391	大正11年 (1922)	倪元璐	山水図	明（1368－1664）	紙本水墨 （掛軸）	50.4×112.5	個人
391	大正11年 (1922)	忘庵	倪元璐山水図解	解説文			
392	大正12年 (1923)	不詳	樹下説法図	唐（618－907）	絹本着色 （掛軸）	102.0×136.8	大英博物館
392	大正12年 (1923)	節庵	唐画樹下説法図の解	解説文 ・ 論文			
392	大正12年 (1923)	田中一松	敦煌出樹下説法図に就て	解説文 ・ 論文			
392	大正12年 (1923)	張彦	山水図	明（1368－1664）	絹本淡彩 （掛軸）	46.5×162.6	個人
392	大正12年 (1923)	無外生	張彦筆山水図解	解説文			
(394－397号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
394	大正12年 (1923)	夏珪	竹林山水図	元（1271－1368）	紙本水墨 （掛軸）	34.5×87.0	個人
394	大正12年 (1923)	獅埼庵	元画竹林山水図解	解説文			
394	大正12年 (1923)	瀧精一	唐朝に於ける画論画史の書（上）	解説文 ・ 論文			
395	大正12年 (1923)	趙昌	林檎花園	宋（960－1279）	絹本着色 （掛軸）	25.2×23.4	個人
395	大正12年 (1923)	妄庵	宋院態林檎花園解	解説文			
395	大正12年 (1923)	王槩	高士清居図	清（1636－1912）	金箋着色 （扇面）	48.9×16.5	個人
395	大正12年 (1923)	獅埼庵	王槩筆高士清居図解	解説文			
396	大正12年 (1923)	瀧精一	唐朝に於ける画論画史の書（中）	解説文 ・ 論文			
396	大正12年 (1923)	沈宗敬	山水図	清（1636－1912）	紙本水墨 （掛軸）	47.1×158.4	個人
396	大正12年 (1923)	忘庵	沈宗敬筆山水図解	解説文			
397	大正12年 (1923)	瀧精一	唐朝に於ける画論画史の書（下）	解説文 ・ 論文			

397	大正12年 (1923)	沈南蘋	老圃秋容図	清（1636－1912）	絹本着色 （掛軸）	70.2×158.7	個人
397	大正12年 (1923)	忘庵	沈南蘋老圃秋容図解	解説文			
397	大正12年 (1923)	不詳	竹燕図	宋（960－1279）	絹本水墨 （掛軸）	31.8×63.6	個人
397	大正12年 (1923)	忘庵	古画竹燕図解	解説文			
【国華】における中国絵画紹介リスト（第34編）							
（398－401号）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
398	大正12年 (1923)	章于	山水図	清（1636－1912） 康熙27年（1688）	紙本着色 （扇面）	49.5×16.5	個人
398	大正12年 (1923)	獅埼庵	章于筆山水図解	解説文			
399	大正13年 (1924)	不詳	敦煌出千仏洞出幡画 （尼波羅式尊像）	唐末から宋初 （907-960） 唐（618－907） 宋（960－1279）	絹本着色	12.4×54.0	大英博物館
399	大正13年 (1924)	瀧拙庵	敦煌千仏洞出尼波羅式尊 像画に就て	解説文 ・ 論文			
400	大正13年 (1924)	松本栄一	敦煌千仏洞に於ける北魏 式壁画（中）	解説文 ・ 論文			
401	大正13年 (1924)	盛子昭	張果老図	元（1271－1368）	絹本淡彩 （掛軸）	28.8×38.4	個人
401	大正13年 (1924)	不詳	元画張果老図解	解説文			
（402－405号）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
402	大正13年 (1924)	梁楷	二道士図	元（1271－1368）	絹本着色 （掛軸）	28.8×43.8	個人
402	大正13年 (1924)	不詳	元画二道士図解	解説文			
402	大正13年 (1924)	費澄	谿山亭子図	明（1368－1664）	紙本着色 （掛軸）	31.5×63.0	個人
402	大正13年 (1924)	不詳	費澄筆谿山亭子図解	解説文			
402	大正13年 (1924)	松本栄一	敦煌千仏洞に於ける北魏 式壁画（下）	解説文 ・ 論文			
403	大正13年 (1924)	任月山	繫馬図	元（1271－1368）	絹本着色 （掛軸）	30.0×48.0	個人
403	大正13年 (1924)	不詳	任月山筆繫馬図	解説文			

403	大正13年 (1924)	劉俊	二仙図	明（1368－1664）	絹本着色 （掛軸）	88.5×145.2	個人
403	大正13年 (1924)	不詳	劉俊筆二仙図解	解説文			
404	大正13年 (1924)	錢舜拳	牡丹図	元（1271－1368）	絹本着色 （掛軸）	26.4×40.5	個人
404	大正13年 (1924)	不詳	錢舜拳筆牡丹図	解説文			
404	大正13年 (1924)	檀芝瑞	風竹図	元（1271－1368）	紙本水墨 （掛軸）	25.2×46.8	個人
404	大正13年 (1924)	不詳	元画風竹図解	解説文			
404	大正13年 (1924)	心越	花鳥図	明（1368－1664）	絹本着色 （三幅對）	各33.0×41.4	個人
404	大正13年 (1924)	不詳	心越筆花鳥図解	解説文			
405	大正13年 (1924)	沈南蘋	猴鹿図	清（1636－1912）	絹本着色	66.9×131.4	個人
405	大正13年 (1924)	不詳	沈南蘋筆猴鹿図解	解説文			
（406－409）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
406	大正13年 (1924)	羅憲	竹鶏図	宋（960－1279）	絹本着色 （掛軸）	31.2×95.4	個人
406	大正13年 (1924)	瀧拙庵	羅憲の竹鶏図を觀て	解説文　・　論文			
406	大正13年 (1924)	禅月	羅漢図	元（1271－1368）	絹本水墨	50.4×109.5	個人
406	大正13年 (1924)	不詳	古画羅漢図解	解説文			
407	大正13年 (1924)	子庭	石菖図	元（1271－1368）	紙本水墨	52.5×42.0	個人
407	大正13年 (1924)	不詳	子庭筆石菖図解	解説文			
408	大正13年 (1924)	瀧精一	宋代画論画史の書 （一）	解説文　・　論文			
408	大正13年 (1924)	張伯洪	海福図	明（1368－1664）	絹本着色 （掛軸）	54.9×159.0	個人
408	大正13年 (1924)	不詳	明画海福図解	解説文			
409	大正13年 (1924)	頼庵	藻魚図	元明の間 元（1271－1368） 明（1368－1664）	絹本水墨	77.1×52.6	個人
409	大正13年 (1924)	不詳	頼庵藻魚図	解説文			

『国華』における中国絵画紹介リスト（第35編）							
（410－413号）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
410	大正14年 （1925）	瀧精一	宋代画論画史の書 （二）	解説文 ・ 論文			
410	大正14年 （1925）	牧谿	平沙落雁図	宋元 宋（960－1279） 元（1271－1368）	紙本水墨 （掛軸）	108.9×32.7	個人
410	大正14年 （1925）	不詳	傳平沙落雁図解	解説文			
410	大正14年 （1925）	松本栄一	于闐国王李聖天と莫高窟	解説文 ・ 論文			
411	大正14年 （1925）	李安忠	鶉図	元（1271－1368）	絹本着色 （掛軸）	22.8×23.7	個人
411	大正14年 （1925）	不詳	院画鶉図解	解説文			
412	大正14年 （1925）	瀧精一	宋代画論画史の書 （三）	解説文 ・ 論文			
412	大正14年 （1925）	郭天錫	溪山煙雨図	元（1271－1368）	紙本水墨 （掛軸）	45.3×138.6	個人
412	大正14年 （1925）	渾沌生	郭天錫の溪山煙雨図を見る	解説文 ・ 論文			
412	大正14年 （1925）	任月山	柳下双馬図	元（1271－1368）	絹本着色 （掛軸）	69.0×45.0	個人
412	大正14年 （1925）	不詳	傳任月山筆柳下双馬図解	解説文			
（414－417号）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
414	大正14年 （1925）	瀧精一	宋代画論画史の書 （四）	解説文 ・ 論文			
416	大正14年 （1925）	令狐押衙	隋朝仏画	隋（581－619）	紙本着色	27.9×31.8	個人
416	大正14年 （1925）	渾沌生	敦煌出大業三年の仏画に就て	解説文 ・ 論文			
（418－421号）							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
418	大正14年 （1925）	銭舜举	楊貴妃図	元末明初 元（1271－1368） 明（1368－1664）	絹本着色 （掛軸）	73.5×45.3	個人
418	大正14年 （1925）	不詳	傳銭舜举筆楊貴妃図解	解説文			
419	大正14年 （1925）	因陀羅	寒山拾得図	元（1271－1368）	紙本水墨 （掛軸）	49.2×34.8	個人
419	大正14年 （1925）	不詳	因陀羅筆寒山拾得図解	解説文			

419	大正14年 (1925)	瀧精一	宋代画論画史の書 (五)	解説文 ・ 論文			
420	大正14年 (1925)	梅潤公	山水図	清 (1636－1912)	絹本淡彩 (掛軸)	47.1×165.9	個人
420	大正14年 (1925)	不詳	梅潤公筆山水図解	解説文			
420	大正14年 (1925)	呉靈壁	鯉魚図	清 (1636－1912)	紙本淡彩 (双幅)	各48.0×85.5	個人
420	大正14年 (1925)	不詳	呉靈壁筆鯉魚図解	解説文			
421	大正14年 (1925)	不詳	鰕図	元 (1271－1368)	紙本着色 (掛軸)	26.1×25.5	個人
421	大正14年 (1925)	不詳	元画鰕図解	解説文			
421	大正14年 (1925)	呉璉	柳馬図	宋元 宋 (960－1279) 元 (1271－1368)	絹本着色 (掛軸)	72.9×110.1	個人
421	大正14年 (1925)	不詳	呉璉筆柳馬図解	解説文			
【国華】における中国絵画紹介リスト (第36編)							
(422－425号)							
掲載号数	掲載年 (西暦)	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ (横×縦) CM	所蔵先
422	大正15年 (1926)	瀧精一	宋代画論画史の書 (六)	解説文 ・ 論文			
422	大正15年 (1926)	李一和	五鳳図	明 (1368－1664)	絹本着色 (掛軸)	202.8×169.8	個人
422	大正15年 (1926)	不詳	李一和筆五鳳図解	解説文			
424	大正15年 (1926)	瀧精一	宋代画論画史の書 (七)	解説文 ・ 論文			
424	大正15年 (1926)	呂敬甫	瓜虫図	明 (1368－1664)	紙本着色 (掛軸)	83.7×34.2	個人
424	大正15年 (1926)	不詳	呂敬甫筆瓜虫図解	解説文			
424	大正15年 (1926)	雪窓	蘭竹図	宋元 宋 (960－1279) 元 (1271－1368)	絹本墨画 (掛軸)	84.0×42.0	個人
424	大正15年 (1926)	不詳	雪窓筆蘭竹図解	解説文			
425	大正15年 (1926)	不詳	騎馬人物図	唐 (618－907)	紙本着色 (画冊)	13.5×19.8	ルーヴル博物館
425	大正15年 (1926)	二千里	敦煌出騎馬人物図に就て	解説文 ・ 論文			
425	大正15年 (1926)	牧谿	韋陀天竹猿図	宋元 宋 (960－1279) 元 (1271－1368)	絹本水墨 (三幅對之左右)	42.9×99.3	個人

425	大正15年 (1926)	不詳	牧谿筆韋陀天竹猿図解	解説文			
(426－429号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
426	大正15年 (1926)	瀧精一	宋代画論画史の書 (八)	解説文 ・ 論文			
426	大正15年 (1926)	檀芝瑞	墨竹図	明（1368－1664）	絹本墨画 (掛軸)	34.5×47.7	個人
426	大正15年 (1926)	不詳	檀芝瑞筆墨竹図解	解説文			
427	大正15年 (1926)	顔輝	寒山拾得図	明（1368－1664）	絹本着色 (掛軸)	38.7×84.3	個人
427	大正15年 (1926)	不詳	傳顔輝筆寒山拾得図解	解説文			
428	大正15年 (1926)	銭舜拳	旭日鳳凰図	元（1271－1368）	絹本着色 (掛軸)	87.6×157.4	個人
428	大正15年 (1926)	不詳	傳銭舜拳筆旭日鳳凰図解	解説文			
429	大正15年 (1926)	不詳	敦煌出水月観音図 (一部)	五代（907－960）	紙本着色	35.7×53.4	ルーヴル博物 館
429	大正15年 (1926)	松本栄一	水月観音図考	解説文 ・ 論文			
429	大正15年 (1926)	玉潤	山市晴巒図	宋元 宋（960－1279） 元（1271－1368）	紙本水墨 (掛軸)	82.8×33.0	個人
429	大正15年 (1926)	不詳	傳玉潤筆山市晴巒図解	解説文			
(430－433号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
430	大正15年 (1926)	趙子昂	柳馬図	宋元 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本着色 (掛軸)	50.4×118.5	個人
430	大正15年 (1926)	不詳	傳趙子昂筆柳馬図解	解説文			
430	大正15年 (1926)	王翬	江山無尽図	清（1636-1912）	絹本着色 (横巻)	1532.1×61.5	東京国立博物 館
430	大正15年 (1926)	不詳	王翬筆江山無尽図解	解説文			
432	大正15年 (1926)	夏珪	月下弹琴図	元（1271－1368）	絹本淡彩 (掛軸)	44.4×97.2	個人
432	大正15年 (1926)	不詳	傳夏珪月下弹琴図解	解説文			
432	大正15年 (1926)	劉俊	東方朔図	明（1368－1664）	絹本着色 (掛軸)	76.8×140.4	個人

432	大正15年 (1926)	不詳	劉俊東方朔図解	解説文			
【国華】における中国絵画紹介リスト（第37編）							
(434－437号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
435	昭和2年 (1927)	趙子昂	八駿図	宋元 宋（960－1279） 元（1271－1368）	絹本着色 （横幅）	127.8×57.3	個人
435	昭和2年 (1927)	無外子	趙子昂八駿図に就て	解説文 ・ 論文			
436	昭和2年 (1927)	松本栄一	東洋古美術に現れた日月 星辰（一）	解説文 ・ 論文			
437	昭和2年 (1927)	松本栄一	東洋古美術に現れた日月 星辰（二）	解説文 ・ 論文			
437	昭和2年 (1927)	不詳	敦煌出千仏洞出尼波羅式 菩薩図	五代（907－960）	絹本着色 （幡画）	14.1×45.3	大英博物館
437	昭和2年 (1927)	不詳	敦煌出千仏洞出尼波羅式 菩薩図解	解説文			
437	昭和2年 (1927)	米万鐘	菊花竹石図	明（1368－1664）	紙本水墨 （横幅）	53.1×133.6	個人
437	昭和2年 (1927)	不詳	米万鐘筆菊花竹石図解	解説文			
(438－441号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
438	昭和2年 (1927)	不詳	水月観音図	元（1271－1368）	絹本着色 （掛軸）	50.4×100.5	個人
438	昭和2年 (1927)	不詳	元画水月観音図解	解説文			
440	昭和2年 (1927)	蘇東坡	寒食詩巻	宋（960－1279）	紙本墨書 （横巻）	123.9×33.6	個人
440	昭和2年 (1927)	松本栄一	東洋古美術に現れた日月 星辰（三）	解説文 ・ 論文			
441	昭和2年 (1927)	王蒙	泉声松韻図	元（1271－1368）	紙本水墨 （掛軸）	59.9×50.9	個人
441	昭和2年 (1927)	蘭堂生	王蒙の泉声松韻図に就て	解説文 ・ 論文			
(442－445号)							
掲載号数	掲載年（西暦）	作者	作品・文章名	年代	素材	サイズ（横×縦）CM	所蔵先
442	昭和2年 (1927)	文嘉	琵琶行図	明（1368－1664）	紙本着色 （掛軸）	29.7×147.6	個人
442	昭和2年 (1927)	不詳	文嘉筆琵琶行図解	解説文 ・ 論文			

443	昭和2年 (1927)	不詳	敦煌出観音曼荼羅図 (一部)	五代(907—960)	絹本着色 (掛軸)	59.4×108.0	個人
443	昭和2年 (1927)	不詳	敦煌出観音曼荼羅図解	解説文			
445	昭和2年 (1927)	乾隆	乾隆帝筆紅蓼図	清(1636—1912)	紙本着色 (画帖)	24.0×7.8	個人
445	昭和2年 (1927)	乾隆	乾隆帝筆双松図山水図	清(1636—1912)	紙本着色 (画帖)	24.0×7.8	個人
445	昭和2年 (1927)	二千里	乾隆帝とその画	解説文 ・ 論文			
445	昭和2年 (1927)	凌漢翀	草書七絶	明(1368—1664)	紙本墨書 (掛軸)	31.5×112.2	個人
445	昭和2年 (1927)	不詳	凌漢翀草書七絶解	解説文			

参考作品
(リスト)

参考作品 1《葬花吟》・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 1

参考作品 2《昼・夢》・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 2

参考作品 3《夏・輝き》・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 3

参考作品 4《寒香》・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 4

参考作品 5《輝き》・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 5



参考作品 1《葬花吟》

2017

145.5×112.0 cm

紙本着色

京都芸術大学 NC 棟保管

第 35 回上野森美術館大賞展に佳作入選

芸術研究科芸術専攻

51711004

段超



参考作品 2《昼・夢》

2018

162.0×130.0 cm

紙本着色

芸術研究科芸術専攻

51711004

段超

京都芸術大学 NC 棟保管

選抜展「画心展 2018」に出品



参考作品 3《夏・輝き》

2018

91.0×91.0 cm

紙本着色

個人蔵

芸術研究科攻

51711004

段超

第 39 回三菱商事アート・ゲート・プログラムオークションに佳作入選

(買い上げ年：2018/買い上げ機関：美画コレクター・中村均)



参考作品 4《寒香》

2018

27.3×22.0 cm

紙本着色

京都芸術大学 NC 棟保管

グループ展「るーきー日本画展」に出品

芸術研究科芸術専攻

51711004

段超



参考作品 5《輝き》

2019

27.3×22.0 cm

紙本着色

個人蔵

芸術研究科攻

51711004

段超

第43回三菱商事アート・ゲート・プログラムオークションに佳作入選

(買い上げ年：2019/買い上げ機関：章司法書士事務所)

美術館活動（講座・講演）

藝倉美術館活動について	1
講座・講演ポスター	2
講演風景 1	3
講演風景 2	4
講演風景 3	5
美術館位置参考図	6

藝倉美術館活動について

藝倉美術館（Modern Art Museum Shanghai）は浦東の塘橋路エリアに位置する大型現代アート美術館である。

この美術館で 2019 年 6 月 1 日 - 2019 年 9 月 1 日の間に「白昼的幻想 - 天野喜孝艺术展」（Fantasy In Daylight-Yoshitaka Amano）という天野喜孝の作品展示が開催された。そのうち、周単位で日本の伝統文化、主に伝統芸術に関する展示や講座がシリーズで行われた。

その講演者は応募制のため、筆者が「絵巻物に現れている妖怪たち - 《百鬼夜行》を中心に」を題として応募して 8 月に講演した。

その講演では、日本のお化け絵の源流と言われている「百鬼夜行絵巻」はなぜ生まれ、何を描いたのか、それは京都とどのような関係があるのだろうか。そして、昔から伝えられてきた「百鬼夜行」は現代社会でどのような姿で生きているのだろうかについてのことを中心に述べた。

[MAM 讲座]

日本文化探究之绘卷中的妖怪 ——以《百鬼夜行》为中心

2019/8/18
14:00-16:00

艺仓美术馆
MODERN ART MUSEUM
SHANGHAI

上海艺平台

地点: 艺仓美学实验室2F

嘉宾: 段超 京都造型艺术大学

大学院博士生

类型: 讲座

语言: 中文



講座・講演ポスター



講演風景 1



講演風景 2



講演風景 3



美術館位置参考図

謝辞

本論文は筆者が京都芸術大学大学院芸術研究科芸術専攻博士課程に在籍中の研究成果をまとめたものである。同大学教授河上眞理先生には指導教官として論文執筆にあたって美術史的な調査・研究の方法を終始ご指導いただいた。同大学教授であり日本画家の山田伸先生には、本論文中の日本画に関する技法表現について細部にわたりご指導をいただいた。ここに深謝の意を表する。

審査にあたっていただいた上記二名の先生に加え、同大学教授であり美術史研究者の金子典正先生、大阪市立大学文学研究科文化構想学専攻教授であり美術史研究者の菅原真弓先生にも感謝の意を表する。

本研究では鎌倉市鐮木清方記念美術館今西彩子氏、小林美香氏、横浜美術館相原佳奈子氏、新潟県立近代美術館・万代島美術館山本未知雄氏、国立国会図書館遊佐啓之氏、東京国立近代美術館小川綾子氏、名都美術館鬼頭美奈子氏、東京藝術大学大学美術館山本卓也氏、仙北市平福記念美術館小松亜希子氏に資料を提供していただくとともに有益なご助言をいただいた。ここに感謝の意を表する。

個人情報保護の観点から名前は伏せさせていただくが、この他ご協力をいただいた多くの方々にここに心より感謝の意を表する。