

2021年度 学位論文（博士）

絹本における美人画の白肌と髪の生え際の表現と素材・技法に関する研究
－上村松園を中心に－

Research on the materials and methods of expressing the skin and hair line in silk
paintings
－with a focus on Uemura Shoen－

指導教員

森本 玄 教授

君野 隆久 教授

青木 芳昭 教授

京都芸術大学大学院
芸術研究科 芸術専攻
高 資婷

目次

はじめに	1
第1章 近代の女性人物画における白肌と髪が生え際のぼかし表現	4
第1節 紙本と絹本における白肌と髪が生え際の表現効果の比較	5
第2節 浮世絵派の女性人物画における白肌と髪が生え際の表現	9
第3節 円山四条派の女性人物画における白肌と髪が生え際の表現	13
まとめ	18
第2章 「技法書」と近代美人画家による人物画の素材と技法	20
第1節 美人画における白肌の素材	21
第2節 墨の運用による黒髪と髪が生え際の	26
第3節 美人画の描写と絹本の技法	31
まとめ	36
第3章 素材技法による人物画の表現効果の違いと作品への応用	38
第1節 《楊貴妃》、《宮城野／信夫》の模写制作の工程	39
第2節 手織りと機械織りの絵絹、ドーサの種類による白肌と髪が生え際の	44
第3節 自身の作品への応用	48
まとめ	51
おわりに 結論	54
【註】	58
【参考文献】	62
【図版】	67
【発表論文リスト】	100

はじめに

近代の日本画には、美人画という風俗と結びついた独特のジャンルがある。人物画に近いものであり、肖像画にも近いものである。その定義や概念は曖昧なままではあるが、美術史家の河北倫明（1914～1995）は「万人の感じる美しさを、もっとも時代的な、変化しやすい特殊風俗の相において捉えたものが美人画とってよろしいでしょう」¹と定義していると加藤類子が述べている。この辺りが一般的な「美人画」の解釈と思われる。さらに、言葉は時代とともに変貌してゆくのが宿命であるから、美人画つまり人物画ということになったとしても、異論を差し挟む筋合いではないが、山水画が風景画と言い換えられた場合と等しく、本来の「美人画」の意味が多少とも失われることになるのは止むを得ない。

「美人画」も「人物画」も、そして「肖像画」のどれも、人を対象に描かれるものである。その点で、もう一度「美人画とは何か」という原点を回想してみることも無意味ではなからう。

近世以降、美人画は人々に親しまれ、多くの絵師を輩出してきた。關千代（1921～2005）は、「近代の美人画はおおよその四つの系列が考えられる。第一は江戸の浮世絵派の流れを汲むもので、美人画の正系と考えられるものである。第二の系列は江戸時代の円山四条派の流れに立った美人画である。第三の系列は主として装飾画や大和絵系統の発展したものの。第四は洋画の中にみる女性像である。」²と指摘している。近代美人画を大きく分けて二つの流れが見えてくる。一つは鏑木清方（1878～1972）に代表される東京を中心とした浮世絵を起源にした画系である。もう一つは京都の円山四条派の流れを汲む画派で、代表画家は上村松園（1875～1949）である。清方は13歳で浮世絵系の水野年方の門に入って、10代から新聞の挿絵を描いた。清方の出発は挿絵から始まったが、江戸時代の美人絵になような庶民的な美人画を描いた。一方、松園は絵画の伝統を踏まえた上で、女性画家の独自の視点で生活臭のない清純な京風の美人画を確立していった。二人は「東の清方、西の松園」と称され、ともに近代美人画の巨匠とされている。また、松園の師匠である竹内

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

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

論者は、女性人物画を中心に制作している。美人画表現における女性の柔らかさを求めて制作するうちに、支持体の選択が紙本から絹本へと移行している。そして、松園《楊貴妃》大正2年（1923）の部分模写制作を通して、絹本における美人画の表現について研究を行った。主に、松園と同時代の美人画家を中心に、人物画の表現技法について多くのデータを収集してきた。しかし、これまでにあった近代美人画を対象とした研究では、近代美人画の歴史及び作品画面の解説などに終始しており、絹本による近代美人画における白肌と髪の毛の生え際の描画技法、それとその表現との関わりについてほとんど研究されてこなかった。論者は、模写制作を通して「絹本を中心に松園の美人画における美人画の白肌と髪

の生え際の美しいぼかし表現をどのようにすれば明確に表現できるか」ということについて研究したいと考えるようになった。

本論では、松園《楊貴妃》（図1-1）、《宮城野／信夫》（図1-2）の部分模写制作を踏まえた上で、松園を中心に絹本における美人画の白肌と髪が生え際の表現について分析、検証、比較を行った。それらにより松園の美人画における白肌と髪が生え際の表現と技法、そして材料の相互の関連性について解明する。

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

第2章では、松園が関心を持っている土佐派や狩野派などの流派による「技法書」と、近代美人画家が自ら記述した随筆における人物画の素材と技法を比較しながら分析し、松園らの美人画における白肌の形成、墨の運用による髪が生え際と黒髪、人物画と絹本の描写技法を明確にする指標としたい。

第3章では、松園《楊貴妃》、《宮城野／信夫》の模写工程を詳細に論じ、絹本における松園の美人画によく見られる白肌と髪が生え際の表現を制作者である論者が実際に再現する。ここでは、手織りと機械織りとの比較、及び手織りは目が粗いため、ドーサ2種の比較を試みた。それによって絹本における美人画の白肌と髪が生え際に使われている表彩色と裏彩色の絵具の分量、技法の運用を明らかにし、絵絹とドーサの種類による表現効果の違いも顕著に示すことができると考える。そして、論者自身の制作経験を踏まえつつ、以上から得られた知見に基づいて自身の作品に応用する。修士2年間では台湾の東洋画の再興に必要な要素に関する研究をしながら、新たな技法や古典的な日本画の画材に基づいた表現方法を使い、日本の芸術と台湾の伝統的な文化を融合させた。論者は松園の美人画を表現技法として参考にしながら台湾の伝統的な文化に取材して制作している。松園の美人画における透明感のある白肌と髪が生え際の表現を生かし、自身の制作に昇華し、日本の伝統的な表現を保ちながら、現代性を持つ美人画を描き出す成果に結びつけたい。

第1章 近代の女性人物画における白肌と髪の生え際のぼかし表現

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

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

1-1 紙本と絹本における白肌と髪の生え際の表現効果の比較

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

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

どうさを引き立ての新しい絹に描いてる感じは、何となく絹の上っ面を這って、兎もすると撥ね返りでもする程の上っすべりのする感じですが、それが絹なりどうさなりの潤れたのですと一本の線にしましても引いてる片ッ端から、じつくりと絹の内らに浸み込みでもするような何とも言えない親しみのある感じになります。その気持ちが私には何とも言えずうれしいのです。どうさの代わりに湯引きしますのもそうした気持ちからで、生絹やどうさ引や湯引とでは丁度新しい絹と潤らしたのとの違い程の感じがあるように思われます。絹と紙とでは又そうした感じの違いがあります。紙ですと大抵どんな紙でも絹よりは墨や絵具を吸い取る力は強いものですが、それだけに味わいはあるように思います。どうさを引立ての絹ですと、どんなにゆつくりと線を引

いていても、ちっともちぢむ（論者注：にじむの誤記か）ような心配はありませぬが、紙ですとサッサッと筆を走らせないとすぐに思いも寄らぬにじみが出来てしまいます。紙本の味は、少しでも筆が渋滞すればすぐににじみ勝ちの吸湿性があるのですが、それをにじませないように手早く筆を走らせた軽妙な筆味にあるわけでしょう。ところが、余程確かな筆でないとそう手早く軽妙に動いてくれませぬ。じっくり落ち着いて絹にばかり描き馴れた若い人たちが紙本を扱っても容易に思うような絵の描けないのはもっともなことです、しかし紙本の味は又、下描きをした上から丹念に描いた一点一劃間違いないような精細確実なところにあるのではなくて、軽妙洒脱な筆の味ばかりでもなく、時には筆者さえも予想しなかったような、勢いに乗じて出来た妙味があります。この筆勢の妙味は時には再び繰返そうとしても到底繰返すことの出来ないようなものも出来ます。そこに何とも言えない紙本の味があるといえます。この、絹本よりは紙本、生絹よりは洵らした絹、どうさ引よりは湯引、という関係がある種の柔らかい味と生硬な味とを材料そのものからしてもっているように思われます⁴。

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

絹地といふものは油畫のキャンバスとは違って、裏を打たなければ保存の出来ないのが初めから解ってゐる。紙は絹と違って質が緻密だから、裏打によって左右されることは無ささうに思へるが、やはりさうは行かない。ふくさがき（どうさのない紙へ描くこと）ではどうしても皺が出来る。淡墨の色なども、裏打をしてからでなければ、ほんとの色は出て来ない。私は支那の紙を好かない、雁皮、鳥の子、奉書、それらの材料の混ぜた漉き方から、雅邦紙だの、栖鳳紙、大瀧紙などいろいろあるが、近来大瀧紙を一ばん多

く使っている。線の自由な運びは、布目のある絹地より、質の緻密な紙に限る。就中、雁皮、鳥の子を良しとする。どうさがあると線が死ぬ。あまり滲む紙は曲藝的な無理があって、嬉しくない⁵。

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

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

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

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

絵につかう用紙は、当時は普通紙本で稽古し、特別にどこかに飾ったり出品しなければならぬようなものには絹本を用いたが、絹本に描くよりは紙本に描くことの方が難しかった⁷。

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

現代美人画家である森本純は「鼎談 美人画めくるめく」で「美大から日本画を始めたが、授業の課題で使うのは絹本でなく雲肌麻紙が主だった。女性の柔らかさがイメージ通りに表現できないため、卒業後、見よう見まねで絹本を使い始めた。」⁸と語っている。論者は、修士課程1年生から日本画を学び始め、雲肌麻紙を用いて女性人物画を描いた。この雲肌麻紙を使って描いた論者の作品（図1-5）は生え際から1本1本の細い髪の毛を線描し、岩絵具を使いながら厚塗りで肌を描いていた。しかし、美人画における女性の柔らかさを表現できず、硬くて張り詰める美人画になってしまった。紙本に描かれた作品は線の表現や絵具

の厚さなどを巧みに表現できるという。一方で、絹地に描かれた作品は、色の薄塗りや暈しに向いているが、あまり厚塗り出来ないのである。描写技術、紙の種類、素材などの要素によって、紙本と絹本における女性の柔らかい肌と、ふんわりした生え際の表現効果は明らかに異なる。そして、論者の制作経験から見ると、紙と絹に応じてそれぞれの描き方があり、それによって素材を変えれば表現も変わると考えている。

1-2 浮世絵派の女性人物画における白肌と髪が生え際の表現

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

初期浮世絵時代、宝永(1704～1711)から享保期(1716～1736)にかけて、様々な流派を代表する絵師や門人たちが活動を始めている。宮川長春(1682～1752)を祖とする宮川派は肉筆画のみを制作した流派で、多くの美人画を制作し、一時代を築いている。長春の《立

ち美人》(1711～1736の間で制作)はふっくらとした丸顔の品のある美人像である。画面の中の美人(図 1-6)は平面的な白肌で、髪が生え際と肌の境目は、墨によるグラデーションを施されずに、面相筆で一本一本精密に描かれている。文明開化によって制度や習慣が大きく変化した終期浮世絵時代では、美人画の表現も変わってきた。幕末から明治前期にかけて活動した浮世絵師である月岡芳年(1839～1892)は繊細な写生を重視した絵柄で、数多くの歴史画、風俗画を手がけ、「最後の浮世絵師」と呼ばれている。芳年の《桜下美人》(1865～1870)(図 1-7)は肌色に黄土を用い、鼻筋と首だけ胡粉でハイライトを入れ、べた塗りの感じがしない美人画である。また、明治を迎えると、小林清親(1847～1951)や河鍋曉斎(1831～1889)たちが、立体感のある近代的な顔立ちの美人画を描き出す。浮世絵の開祖の菱川師宣から明治期の曉斎に至るまで、肉筆美人画の表現は時代に従って変わっていく。ぺったりした顔で、立体感のない浮世絵の美人画は現代の我々が見て美人だなあとすることはないだろう。安村敏信は「美人画の系譜—浮世絵編」で以下のように述べている。

浮世絵師たちには、西洋画のように三次元の世界を二次元平面に再現しようという意識がなかった。写実といっても、平面の絵の工夫によって似せることに集中したため、現代人から見て現実感のない女性に見えるのだ。逆にそこが印象派の画家たちには驚きだったのだ⁹。

以上に基づいて論者は、江戸初期・中期時代の美人画は白肌の立体感と髪が生え際の量し表現がほぼされていないことを推測し、明治になると西洋の文明が入ってきたことによって、美人画の白肌の表現はより写実的になったのではと考える。

江戸時代の美人絵を元に発展した明治期の美人画は清方に代表され、江戸美人にないような親しみやすい美人を典型化したものである。清方は美人画家として松園と並び称され、挿絵画家として画業をスタートさせ、明治末から大正にかけて浮世絵をもとにした近世風俗を主なテーマとしていた。清方は東京の下町に生まれて庶民の中に育ち、明治の東京の

生活描写を数多く描き残している。清方の傑作に《築地明石町》昭和2年（1927年）と題するものがある。この作品は文明開化期に当って、江戸の名残りとして、滔々と流れ込んだ西洋文化との渾然と融合したロマンチックな旧居留地を背景に、薄緑の澄んだ朝、黒と青磁色の単衣の女性が絵の奥から浮び出るような感じで立っている。「築地明石町」の拡大した画像（図 1-8）を見ると清方の描く生え際は、墨を丁寧に暈してから、細く絶妙な線描を重ねているだけである。さらに、白肌と生え際の境目を墨と朱色で広く暈さず、細く線描も一本一本精密に描かれているようには見えない。髪型やモデルの時代背景により、濃墨に膠を多めに入れて作られた艶墨による髪の毛の線も用いられていない。清方の美人画における髪の毛の生え際の表現では、肉筆浮世絵の手法と違い、一本一本精密に線描をすることより生え際の暈しの方を重視すると考えられる。

それに対して、松園の《螢》大正2年（1913）（図 1-9）における髪の毛の生え際は、精密な線描と暈し表現を兼備え、円山四条派の作風を継ぎつつ、肉筆浮世絵の手法も融合させたものである。白肌に朱色や黄土で陰影をつけながら、松園画の特徴としての生え際と眉も自然に暈して精密に毛描きをしている。清方は「上村松園論」で以下のように述べている。

円山・四条の流派は手ほどの花鳥動物の精密な写生に慣らされて、鳥の羽、獣の毛並まで丹念に見つめて筆を把るやうに仕込まれて塗るのが、美人の描写にもそれと同じ工夫がうつされて塗る、生え際の暈しを取り上げて見て浮世絵の手法は濃墨で細く毛筆をするだけで、暈し口はごく浅く、今のやうに深く隈取ることをしない、古法は暈が少いのと一つには木版画の技法がやはり影響をもつかもしい¹⁰。

また、《浜町河岸》昭和5年（1930）は清方が明治末に足掛け6年にわたって暮らした、日本橋の浜町を主題とする。清方はこの町にふさわしい女性として、踊りの稽古に通う町娘を選んだという。髪にバラの簪をさした娘が浜町藤間の稽古からの帰り、扇を口元にやり、左手で袂をすくう仕草をして、習ったばかりの所作を思い返しているのである。背景には隅田川が広

がり、対岸の深川安宅町の町並みが見え、右に新大橋が描かれている。清方の回想によると、その傍らにあった安宅町の火の見櫓は大正12年（1923）に関東大震災が起きるまで残っていたという。江戸時代の歌川広重による《名所江戸百景 大はしあたけの夕立》にも描かれている。この作品は、全体に温かみのある色彩が施されている。そして、お太鼓に結んだ帯の内側に当てている朱色の帯揚げでくるんだ帯枕、着物をたくしあげたおはしりの下からみえる赤いものは「しごき帯」で、この帯をチラリと見せるのがお洒落であり、竹久夢二の絵にも同様なものが見える。帯まわりが複雑に描かれているのに対して、女性の肌が単純に見えるように描写されている。顔は陶器のように白い肌であり、薄い朱色、臙脂色で血色の良い両頬を強調している（図1-10）。耳や舞扇を持つ細い指先も、臙脂色でほんのりと赤く縁取られている。このわずかに見える朱色が、女性の白い指や耳に血が通っているように見せ、よりなまめかしさを見るものに感じさせるのである。指先や耳に朱の細い線、赤い隈を施す表現は近代美人画としてはよく見られる技法である。この作品は松園の《焰》大正7年（1918）（図1-11）における肌より陰影を朱・黄土で少なく付けることで、透きとおるような白肌に見える。次に取り上げる文章は、鏑木清方、北川桃雄、藤本昭三による「美人画を語る」座談会で、清方が美人画について述べたものである。

肉筆の方では、寺崎広業さんが明治以後の美人画の一ばん先頭に立っている人です。寺崎さん以前の美人画は顔が胡粉だけです。肉色にして、写実に描いたのは、寺崎さんが初めてです。また、四条派の美人画も、肉筆のはやっぱり胡粉だけのようです。松園さんはそう肉色にはしないけれども、胡粉ばかりじゃなかったと思います。今、人の顔を描いて、胡粉だけにしておく人はいないでしょう。ちょうど人形が、昔は真っ白に塗ってあったのが、安本亀八の活き人形が始まって、肉色になったのと、同じような時代でしょうね¹¹。

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

松園は江戸時代の女性をよく描いた。昭和になると、当世風俗を描く美人画が流行し、洋服の女性を描く画家も多かった。しかし、松園は江戸時代の女性が持つ気品を好み、繊細でありながら張りのある線を用いて表した。松園の《人形遣之図》(20世紀前半)では、屏風を舞台に見立て、近松門左衛門の浄瑠璃「冥途の飛脚」が演じられている。主人公たちが一つ傘を差しながら雪の中を逃避行する名場面である。この作品は喜多川歌麿の錦絵を模写したもので、松園の浮世絵への関心を具体的に示す。画面における人形の表現(図1-12)は、初期浮世絵の肉筆画と同じように見え、平面的な白肌で髪の毛の生え際を墨で量さず、一本一本丁寧に描かれている。それに対して、柔らかさを感じる人の表現(図1-13)では、白肌を朱色によってグラデーションし髪の毛の生え際が自然に量され、精密に線描されている。それは、人と人形を見分ける表現ではと考えている。京都の日本画の原点は、伝統の円山派、四条派の肉筆であり、浮世絵ではなかった。だが、松園の美人画は、円山四条派の作風を受け継ぎつつ、江戸時代の浮世絵の主題を参考にしながら、自らの画風と融和させたものである。いずれにせよ、清方と松園の美人画における髪の毛の生え際の表現の原点には浮世絵風俗画があると考ええる。

1-3 円山四条派の女性人物画における白肌と髪の毛の生え際の表現

円山四条派とは円山派と四条派の二つを併称したもので、画風の上に多少の異はあるが、極似した流派であるのでこれを一つに呼びなすのである。円山応挙(1733~1795)を師とする円山派と、与謝蕪村(1716~1784)に学び、のちに応挙に師事した呉春(1752~1811)の門流である四条派、この二派が「円山・四条派」となって近世以降の京都での主流となり、さらに近代と

なっても京都画壇に大きな影響を及ぼした。円山四条派は写実描写を標榜して如何にもよく自然の描写に特色を発揮したものである。特に、風景と花鳥とに優れた点を持ち、人物画はそれに次ぐのである。応挙門下に優れた弟子が多いが、人物画に秀でるのは源琦(1747～1797)と山口素絢(1759～1818)である。素絢の和美人に対して、源琦の美人は応挙の描く清純で静かな美人画を受け継ぐ。応挙の《大石良雄図》明和4年(1767)(図1-14)と同様に『仮名手本忠臣蔵』の題材に基づいて描かれたと考えられる作品は、源琦の《大石良雄図》寛政8年(1796)と松園の《軽女卑離別図》明治33年(1900)である。三人の作品の比較については、京都国立近代美術館の研究員平井啓修が「円山応挙から近代京都画壇へ」という展覧会図録で、応挙と源琦の《大石良雄図》、松園の《軽女卑離別図》について以下のように述べている。

応挙の作品は、等身大サイズで描かれており、着物が透けている表現から着物の下の人体を意識させる。源琦の作品は、着物の色は異なるが同構図で描かれており、応挙の作品より人物がややずんぐりした体型となっている。これら二つの作品は、どちらかと言うと、物語より人体の正確な描写を見せることが意識されており、松園の作品では、物語を想像させる表現となっている¹²。

源琦の《大石良雄図》(図1-15)における人物のポーズや着物などの表現は、応挙の作品との共通点が多いが、髪の毛の生え際では、応挙の作品と違い、肌との境目に墨でグラデーションせず、面相筆で一本一本精密に描かれているように見え、浮世絵初期から中期にかけての肉筆画に近い表現だと感じられる。それに対して松園の《軽女卑離別図》(図1-16)は、応挙の作品の構図や人物の表現などとは異なるが、髪の毛の生え際には、ふんわりとしたグラデーションにより肌との境目が自然に表されている。松園の描く女性は、衣の下に肉体を感じさせないし、全身の時は、下半身が上半身に比べて弱いように見える。

応挙の《大石良雄図》だけではなく《楚蓮香図》寛政6年(1794)(図1-17)も多くの画家たちに画題として参考にされた作品である。松園は大正時代後半から昭和初めてにかけて

唐美人を多く描いているが、若い頃の縮図帖には多くの唐美人の模写が残っており、羅浮仙女図も円山派の画家たちが描いた唐美人を参考にしていることが指摘されている。松園の《楚蓮香図》大正13年(1924)(図1-18)は、応挙の同画題作品《楚蓮香図》と比べるとすらりとした体型や人体として破綻のない描写となっている点など構図以外に共通点があり、写実的な人体表現として通じる部分がある。しかし、顔を右に向け、右手を挙げる構図は似ているが、着物の柄や団扇の有無など異なる点も見える。また、生え際と白肌の表現にも異なるところがある。生え際の表現では応挙の《楚蓮香図》より墨で広く暈し、肌との境目に朱色を薄くかけているように見える。楚蓮香の白肌を応挙と比較すると、薄い胡粉を何層も重ね、陰影を朱色で薄く付けているため立体感が感じられる。円山四条派の女性人物画を中心に観察すると、それぞれの相違点と共通点が見られる。人物画の共通点としては着物の曲折肥瘦の多い描線と、顔や手足の細く柔らかみのある輪郭線だと考える。清方は「上村松園論」で以下のように述べている。

松園の《花ざかり》明治33年(1900)前後の描線はことごとく四条派を踏襲して今の眼から見るとひどく煩瑣に思へるが、その時分まだ京都では、四条流末の曲折肥瘦の多い線が行はれてゐて、美人画でもむしろ雄勁といはれるやうな線を畳み掛けて使ふのが、画面に重心を与へて且つ顔や手足の柔らかみを生かし来る有効な手だてとされてゐたものらしい¹³。

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

松園は明治28年（1895）栖鳳の塾に入った。明治から昭和にかけて活躍し、日本画の近代化を大きく推し進めたのは栖鳳である。栖鳳はフェノロサに「第5代目の応挙門人付きては大家と称すべき者僅かに一人あり、尚ほ青年なり、竹内栖鳳と云ふ。煤嶺門人にして、京都美術学校の最も成功せる教授なり。」¹⁴と高く評価されたと倉田公裕（1924～2018）が述べている。栖鳳は近世より続く円山四条派の伝統に学びながら、様々な流派の古画を模写し、西洋の絵画表現も積極的に学んだ。栖鳳の《絵になる最初》大正2年（1913）（図1-19）は、彼の数少ない人物画の代表作の一つであり、裸体になる寸前のモデルの羞じらいが巧みに捉えられている。栖鳳は花鳥画か風景画の印象が強く、人物画はこのころに制作されたものをのぞいてあまりなく、しかも女性を描いた作品となると珍しい。栖鳳は「現今の大家・18 竹内栖鳳」-『美術新報』明治44年12月-で以下のように語っている。

只管に西洋画の後ばかりを追ふことをせずに、却て其裏を裏をと行く方が却て東洋画の特色の面白い処に達し得るかも知れぬ。例へば、向ふの画に陰影と云ふものがあれば、此方では精々陰影を除いて行く、こんな風にして却て面白い処へ達しはせぬか¹⁵。

栖鳳はそういつて西洋画に倣ってモデルを立たせ、人物画に進んで絵筆を執り、日本画の装飾性《アレタ立に》明治42年（1909）や西洋画の心理表現《絵になる最初》大正2年（1913）、東洋画の崇高なものの象徴的表現《日稼》大正6年（1917）などといった「感興」を、あえて陰影をつくらぬ日本画のやり方で、日本画の面白さを狙おうとして、しばし人物に執心した。《絵になる最初》の画面の中では露出している肌は首から頬にかけて、それに顔を半ば隠している左手であり、薄やかで頬にさす自然な紅と透明感のある美人の白肌を表している。そして、その日本髪が生え際の隈取りには、女性でなくては叶わぬ柔和さがある。細い金泥線が引かれたシルエットや裏彩色（肌部分）等の細部へのこだわりや、陰影を少なくつくりながら肌の美しさを際立たせるような栖鳳の表現は、松園の美人画にもよく似た様な技法が見られる。加藤類子は「栖鳳は必ずしも人物画に巧みではないけれど、松園

を導くにはたしかに煤嶺以上、松年以上であった。」¹⁶と指摘している。また、廣田孝は「この作品（絵になる最初）の女性は顔を隠しており、いわゆる「美人画」の範疇に入らない。」¹⁷と指摘しているが、松園の作品にも顔の描かれてない美人画がある。それは、大正15年（1926）第七回帝展に出品された《待月》（図1-20）である。縁側で欄干にもたれながら月の出を待つ女性の後ろ姿が描かれている。この作品において松園は、画面三分の一柱を配して人物を区切る大胆な構図を試みると共に、四条派の伝統である没骨法（輪郭線を描かずに色のにじみで対象の形を表す技法）を用いた木立の描写とを見事に調和させている。また美人画でありながら、顔がまったく見えない後ろ姿は観賞するものにその顔立ちを好みのままに想像せしめる。人物の顔全体を描くことを避けていた栖鳳の影響であらうか。この効果は栖鳳の《絵になる最初》にも通ずるところがある。この作品も美人画に属するのではないだろうか。

美人画は時代背景と描かれる人物の内容によってそれぞれの肌と髪が生え際の表現の違いを描き分けていると考えられている。内山武夫(1940～2014)は「松園の美人画の主題は江戸時代中期から末期にかけての風俗、さらに江戸末期の名残をとどめる明治の京都の女性風俗と歴史や和漢の古典文学や謡曲に現れる女性が二つの柱となっている。」¹⁸と指摘している。大正末期から昭和初期にかけて、松園は中国風の美人を集中して描いている。中国古代美人と代表される楊貴妃は、近代の日本画でもよく題材に使われている。松園の《楊貴妃》は、白楽天の長恨歌より「春寒浴を賜う華清池、温泉水滑かにして凝脂を洗う」の場面を絵画化したものである。松園は制作に先立って、作品のねらいを以下のように語っている。

画題は《楊貴妃》それもあの湯上りの美しい肌を柔らかな羅（うすもの）に包んで勾欄（てすり）に凭れながら夢殿の花園を望んで見るといった構図で、尤も湯上りと言いますと何だか意気に、そうしてやや下品な様に聞こえますがそうではなく極気品の高いものにして全体羅の中に玉の様な肩先から白い胸辺り少し湯上りのぼっと紅潮

した皮膚が見えていると言った風で……傍らには侍女が一人います。（「芙蓉の花にも似た美しい楊貴妃を」『日出新聞』大正12年9月9日、『青帛の仙女』所収）¹⁹

《楊貴妃》の湯上りの肌は、火照ったようなピンクがかった肌色で艶めかしく表現されている。さらに、ふんわりとした髪の毛の生え際のグラデーションにより、額の丸みとの境目が自然に表されている。それに対して、《母子》昭和9年（1934）（図1-21）は《楊貴妃》の表現と異なり、平面的な白肌で髪の毛の生え際から肌色のグラデーションをつけた上に、さらに生え際の毛の流れが分かるほど緻密に細い面相筆で黒髪を一本一本描写している。松園の自作解説によれば以下のように指摘している。

明治初期頃の京の町の中京辺りの良家の御寮人というような風俗で母子の情趣を描いてみたいと思いました。人物の着色はなるべく単純にしまして、後の斑竹の簾の方にむしろやさしい美しさを出してみました²⁰。

平野重光は「精美の画家・松園の暮しと芸術」（『上村松園画集』）で「松園の美人画の原点に浮世絵風俗画がある」²¹と指摘している。松園は絵をはじめた頃から江戸期浮世絵の影響を受けていて、髪の毛の生え際の描き方は松園が浮世絵を模写していた頃からの腕の見せ所であったと考えられている。それを栖鳳の人物画と比較すると、師弟間での表現方法に相違をみることができると考える。

1-4 まとめ

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

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

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

男性画家と女性画家の視点や流派、作風はそれぞれの違いがある。しかし、彼らの作品における白肌には、胡粉と朱色・黄土による肉色を用いることが近代の女性人物画によく見られる。また、浮世絵木版画では髪表現が浮世絵最大の見所と言われている。髪が生え際を表現する「毛割」と呼ばれる彫りは、彫りの中でも最も難しい技術である。毛割には、ずっと長く毛を彫る「通し毛」、生え際を櫛で梳いたように見せる「八重毛」などの表現の仕方がある。生え際には「八重毛」の彫が使われ櫛で梳いた感じが表わされ、額の生え際や襟足などにはほつれ毛の先まで美しく表現されている。担当する彫師には絵師同様の高い美意識と高度な技術が必要で、彫師の腕の見せ所となっている。このように、近代美人画では髪が生え際の表現が難しい技法であった。画家によって表現が異なっているが、墨による髪が生え際の量し表現と、生え際の線描は近代美人画に共通する技法と推測した。

第2章 「技法書」と近代美人画家による人物画の素材と技法

これまでの考察から、絹本における近代美人画の白肌と髪の生え際の表現は画家や画題、流派によって異なることが明らかになった。しかし、それだけではなく、技法と材料の違いによって、表現効果においても大きく変化が生じていると考えられる。絹本における美人画は技法・材料と密接な関係をもっており、基底材にしみ込むことで描かれるものであった。現在、美人画の白肌と髪表現は胡粉や墨、膠といった画材を用いることが多くなっている。しかしながら、論者が調査する限り松園の美人画における白肌と髪表現の生え際に関する技法運用と絵具の分量は検証されることがなかった。多くの制作者や技法材料の研究者にとっては、絵画における画題の解説やその歴史を知ることよりも、当時の技法材料と表現の関わりについて知る必要の方が大きい。松園は「年少の頃からの研究の推移をふり返ってみますと、大体に南宗、北宗から円山四条派におよび、土佐や浮世絵などをもくぐって来、それに付加して博物館とか神社仏閣の宝物什器、市井の古画屏風を漁り、それぞれの美点と思われるところを摂取して、今日の私流の絵が出来上がったという次第であります。」²²と述べている。そして、松園には三人の師がおり、狩野派の画風を伝授する北宗の鈴木松年をはじめ四条派の幸野楳嶺、竹内栖鳳に学んだ。鬼頭美奈子は「松園流の線は、松年の大胆な線に楳嶺の流麗な魅力を加味し、さらに対象物の本質を写し取る栖鳳の明快な筆致を融合させたものである」²³と指摘している。松園は円山四条派や土佐派、浮世絵などの絵画だけでなく、あらゆる美術品から貪欲に吸収し研究することで、独自の美人画を生み出していることが分かった。道具や材料は時代とともに様々な要因で変化せざるを得ないものがある。それに伴って技法も変化するのは当然である。ただし、変わってはならない、忘れてはならない技法もある。そこで、松園は土佐派や狩野派などの流派を研究したことによって、本章では江戸時代から昭和初期に至る「技法書」である土佐派の『本朝画法大伝』(1690年)や狩野派の『丹青指南』(1926年)、『日本画を描く人の為の秘伝集』(1933年)などの人物画に関する文献を中心に論じたい。また、「技法書」として刊行され

たもの以外にも、近代美人画家の随筆である『鏑木清方文集』（1979年）や『上村松園全随筆集 青眉抄・青眉抄その後』（2010年）などの記述を加えて考察する。それらの人物画に関する重要な記述を詳しく分析することによって、絹本における松園の美人画によく見られる白肌と髪が生え際、黒髪を再現する手掛かりが得られると考えている。さらに、それぞれの「技法書」と、近代美人画家の随筆における人物画に関する記述を比較考察し、松園らの美人画の白肌に使われる素材を本論によって明確にしたい。そして、論者の実制作による墨と筆の運用に基づいて黒髪と髪が生え際の表現を検証し、絹本を支持体とする人物画の描写によって美人画の白肌、髪が生え際、黒髪の相補的表現における素材と技法の密接な関連性を明らかにしたい。

2-1 美人画における白肌の素材

江戸時代の絵師である土佐光起は土佐派中興の祖と言われ、京都にあって狩野派の技法を取り入れ絵巻、屏風絵などで幅広く活躍していた。光起が1690年に著した『本朝画法大伝』は土佐派初の画論書として知られ、近世を代表する技法書のひとつである。その内容は、当初知られていた中国画論からその六法、三品、十二忌、山水論、その他を伝え、土佐派の画論、彩色法、絵の具の作法を加えたものである。人物画の白肌については『本朝画法大伝』の「彩色法－人体」に以下のような記載がある。

人の体を曲どるのは、その形を円く見せようとするためである。皮膚を塗るのを面具という。胡粉に朱と藤黄を入れ、老人は藤黄を多くし、壮年は胡粉と朱をます。朱の黄目で曲を取る。括りも同じである。或いは朱墨は醜顔に使う。美女は胡粉を塗り生臙脂を水のように浅くして曲どり、臙脂で括る。小児は胡粉に丹か臙脂を少し加えて塗る。顔に曲取る所は鼻の脇、耳の前、揉み揚げ、耳の内、喉の下、脰の上下、口の際、顎など高い低いの見合いが肝要である²⁴。

論者註：曲（隈の字も用いる。曲どる＝隈取る）、面具（肉色ともいう。）、藤黄（とうおう、ガンボージと呼ばれて、海藤樹の樹液からとれる黄色の顔料である。）、朱の黄目（朱の上に浮く水である。）、朱墨（朱と墨を混ぜたものである。）、生臙脂（棉臙脂という。臙脂山紫草という草の汁から搾り取った紅汁を延綿に浸して乾燥させた顔料である。）、丹（鉛より作ったものである。）

つまり、老人、壮年、醜顔、美女、小児の皮膚を表現する際には、用いる絵具がそれぞれに応じて異なる。主に朱や藤黄、生臙脂、朱墨、丹などを胡粉に加え、面具を作ることを行っている。このことは、『丹青指南』にも近い記載がある。

幕末の狩野派に学んだ画家である市川守静は、日本絵画色彩方法の乱れを嘆いて大正4年（1915）74歳の時に『丹青指南』を書き綴った。主に幕末安政年間に狩野派繪所にて修行した人物の口伝を基にしており、自ら学んだ狩野派の彩色知識と技術について記述し、それによって幕末から明治にかけての日本画濃彩のありようがよく解るのである。『丹青指南』は大正4年に記され、大正15年（1926年）に東京美術学校校長（1902～32年在職）を務めた正木直年によって出版された。絹と人物画の素材・技法に関する記事は、『丹青指南』における礬水や胡粉、彩色方法の裏具などの項に見られる。その中の「繪具混合方並使用方 十九種」に人物の肌色に用いる臙脂具、丹、朱について以下のように記している。

一、臙脂具

此繪具は、胡粉に「エンジ」をまぜたるものにて、本邦および本邦の男女の服装、又は美人および、児童の肉色に用ゐる事あり其他草木の花類にて、紅色のものには、其下塗に用ゐるなり²⁵。

一、丹具 又は肉色

此繪具は、胡粉にまぜたる丹の少なきは肉色にて、本邦および支那青年又は児童の肉色其他家屋の柱及角材等を使用し、然して、まぜたる丹の稍多きは、丹の具にして、

本邦および、支那男女の服装、又は丹および朱にて仕立を施すべき草木花類の下塗にも用ゐるなり。

一、朱肉色

此繪具は、胡粉に朱の黄目をまぜたるものにて、本邦および支那男女一般の、肉色に使用し、されど偉人物の如きには、此色相適當せざれば、他に代赭の如き繪具をまぜるべし、然して、黄目の乾きたるものは、よく煉擦して色相混熟したるものを用ゐるべし²⁶。

論者註：代赭（赤茶色。酸化鉄を主成分とする鉄鉱石、或いは黄土を焼いたもの）、具（何の具というのは皆胡粉を入れることである。）

『本朝画法大伝』と『丹青指南』における人物の肌色の文献によると、男女・美人・児童の肌色に臙脂具、朱の黄目、丹具を使うことが共通点として見られる。しかし、相違点としては『丹青指南』には老人の肌色に藤黄を入れる記載がないこと、それに対して『本朝画法大伝』には偉大な人物に朱の黄目を使わず代赭を用いることが記載されてないということが分かった。それについては、清方は「永洗の師小林永濯は狩野派から出たと云う。肉筆の制作には好んで日本神話に取材したものが多く、人物の肉色にいつも代赭の隈取をするのが特色になっていた」²⁷と述べている。また、鏑木清方、安田靉彦、河北倫明による「明治・大正の美術界」対談会では、清方が寺崎広業の美人画と肌色について、以下のように述べている。

私は寺崎さんのが土台です。それまで先生のところで習ったのは胡粉のべた塗りで、それに臙脂の隈をとる。寺崎さんのは黄土の具でもって、その上澄みを使ったり、また胡粉をかけたり、複雑になった。その後われわれのやっているのは寺崎さんに端を発している²⁸。

清方と松園の美人画における白肌をよく見ると、頬は臙脂のような赤味が見え、髪が生え際との境目に黄土色と朱の黄目のグラデーションを薄く塗り重ねている。指先や耳も同じような赤味が見られる。しかし、画題や美人画家の画法によって、人物の肌色が異なることがある。松園の《焰》大正7年(1918)は「源氏物語」に登場する六条御息所に取材した作品である。画面の女性は前屈みにうつむき髪を噛み、不気味な姿で、愛する光源氏の正妻・葵の上への嫉妬の末、生霊となった。女の眼については「わたくしは《焰》の女の眼へ絹の裏から金泥を施してみた。それで生き霊の女の眼が異様に光って、思わぬ効果を生んでくれたのである。」²⁹と松園自身が解説している。女の白肌は赤味のない白肌で、陰影はほんの少しの墨と黄土、朱を混ぜた様な色味が見える。それは『本朝画法大伝』「彩色法-人体」に記載のある醜顔に朱墨を使うということに近いと考えられる。それに対して、松園の美人画には世阿弥作とされる謡曲「花筐（はながたみ）」に取材した大作がある。《花がたみ》大正4年(1915)は愛する人をひたすら追い求め、乱心を装う照日前を表現した。松園は狂人を研究して、照日前の顔については以下のように述べている。

狂人の顔は能面に近い。狂人は表情にとぼしい故でもあろうか、その顔は能面を見ている感じである。嬉しい時も、かなしい時も、怒った時も大して表情は変わらないようである。怒った時には、動作でそれを示しても、表情でそれを示すのは稀である。そういうところが狂人の特長であることに気づいたわたしくは、《花がたみ》における照日前の顔を能面からもってきたのである。「増阿弥」の十寸神（ますがみ）という面を写生し、その写生面を生きた人間一つまり照日前の顔に描いてみた³⁰。

照日前の顔（図2-1）は「増阿弥」という面を生かしたものであるが、能面のような白肌に見えない。人間の明るい肌で、陰影のところは墨を使わずに黄土色と朱の上澄みでつけた色味が明らかに見える。清方は「私は挿絵で生活を立てて来たのだから、勢い人物画に

中心を置くようになったが、肖像画を画こうという考えは持たなかった。そればかりか、むしろこれを卑しむ気持ちさえあったのである。その頃東京の市中には、絹地に墨、藍、代赭の三色を用い、顔に淡墨で陰影を施した肖像画が普く行われたので、これが生意気盛りの画学生に堪らなく厭なものに思われた。」³¹と語っている。挿絵を主な舞台としていた清方に人物画が多いのは当然であるが、当初から肖像画というものは考えていなかったようである。絹地に墨、藍、代赭の三色を使って、顔に淡墨で陰影を施した当時の肖像画を嫌っている。臙脂具や朱の黄目、黄土といった人物画の素材は、近代美人画によく使われていることが分かった。しかし、肌色に墨を使うことについては美人画家によって異なることがある。

また、古くから日本画の中で重要な素材の一つとなる胡粉は、人形の顔を白く塗る絵具であり、人物画の肌色を作る際に必要なものでもある。古来胡粉は鉛白を指していたが、鉛は有害なので牡蠣殻や帆立貝、蛤等の貝殻に置き換わった。白さの精度には種類等級があり、くすんだ白から細やかな白まで幅がある。下地には粗い胡粉、仕上げには細やかな胡粉を使う場合が多く、盛り上げる場合はそれに適した技法を使用する。三戸信恵が「松園が有名な漢学者の講義を受けに行くと、その弟子の一人からあんな綺麗な肌が描けるなんて、一体どんな胡粉を使っているのですかと質問を受けた。それに対し松園は、練るときに中指だけではなく薬指も添えるなど、扱い方のコツを丁寧に説明した。」³²と指摘している。胡粉の練り方、使い方、粒子は松園の美人画における白肌と大きく関連していると考えられる。『丹青指南』の「沈澱胡粉」に良質な胡粉について以下の通り記載がある。

沈殿胡粉

一、狩野家にては、従来彩色の仕立に、用ゐる胡粉は「方ドメ胡粉」と稱し、入用の場合には、技術者自身に製したるものなり、されば其仕方をしめすべし。

「方ドメ胡粉」が入用のときは、其前日に於て用ゐる胡粉を常より多量に製し、然して当日の業を終れば、其胡粉の鉢に充分熱湯を注入し、之を摺棒にて攪拌すれば、其

湯の白く成たる上澄は、微密の胡粉にして、粗糙物は下に沈むなれば、之を見斗らひて、夫等のまじらざる様、其上澄みを他の器にうつし、之に假蓋して一夜さし置き、翌朝に至りて見れば、純白なる湯の上澄は清水となりて下なる沈殿物は佳良の水干胡粉となれば、其清水を排出して直ちに用ゐるものとす、然して此胡粉を用ゐるにも繪具皿に些少の膠を溶かし、之に取分て用ゐるなり。

右の如くして製したる「方ドメ胡粉」は、最初に多量の膠を入れて、綿密に煉精したるを、尚又特別に水干したる胡粉なれば、美人および、児童の額隈、若くは花類の返り隈等に用ゐるときは、隈際圓滑に消散して、甚だ優美の觀あり、其他總ての毛書を畫くに細少の面相筆を以てするも、中途にて消失するが如き缺點なきが故に、其毛條極めて鮮明なり³³。

つまり、しっかり練った胡粉に熱湯を加え、粒子のより細かな胡粉が混じった上澄みだけを他の器に移し、これに蓋をして一夜さし置く。翌朝、純白なる湯の上澄みは清水となる。その清水を排出し、下に沈んだものは肌目のより細かな良質の水干胡粉になる。こうした方ドメ胡粉を使うことで松園の美人画の透き通るような白肌になる技法的秘儀に言及したものであると言えるだろう。

2-2 墨の運用による髪が生え際と黒髪

墨は東洋絵画のなかで最も一般的にして代表的な材料である。墨の元となる物質はほとんど純粋な炭素で、油煙から取るものと、松煙から取るものがあり、日本では上質なものは主に油煙から作り、松煙は中等以下のものを作る。油煙墨（茶墨）は菜種油などを燃やして採取した煤と麝香などの香料を原料として使い、濃い墨色が出て、下描きに使用しても墨が動かないものである。これに対して松煙墨（青墨）は松ヤニの煤から作られる墨で、青味のある墨色が特徴であるから、墨絵や水墨画にはよく合う。しかし、下描きに不向き

である。近代美人画における黒髪は主に油煙墨と松煙墨によって描かれるものと考えられる。清水橋村は「昔支那で鳥の羽、蝶の翅などを黒く描く時は、油煙を多く用ゐたさうです。今でも新しい描法を用ゐてゐる畫家は人物の頭髮その他に油煙を用ゐてゐます。」³⁴と語っている。昔の中国では油煙墨を多く使って鳥の羽や蝶の翅などを黒く描いたようである。人物の黒髪にも油煙墨を用いているということである。中国・清代の実技入門書である『芥子園画伝』（かいしえんがでん）は、1679年王安節らによって編まれたもので、絵画の教科書、詩画譜として流行していた。山水画論、画説の要旨や画材の説明、そして樹木、岩石、花鳥を描く際の運筆方法などが具体的に記され、全3巻からなる。日本に早くから入り、1748年（寛延1）以来書写され、池大雅、与謝蕪村らの南画家や浮世絵版画技術に少なからぬ影響を与えた。人物画の黒髪の素材については一ヶ所記述がある。草薙奈津子氏の現代語訳から引用する。

烟煤（すす）

烟煤はただ鳥獸・人物の毛髪を描く時のみに用いる。油燈の上に碗を支え、半時（一時間）ばかりかぶせておく。烟が薫ぶりがたまるのを待ち、掃き下して、それに膠を入れ研って用いる。膠を多くしてはいけない。多いと光沢が出て、墨の輪郭線が明瞭とならない。虫や鳥の中でも鸚鵡、百舌の翎羽、白鶴の裳、蝶の翅を染する時は、まず烟煤で濃淡に染め、濃墨で細毛を毛描きし、さらに大きい翅を鉤勒すると、烟煤の色は暗く、墨色には光沢が出てことごとく見える³⁵。

論者註：鉤勒（こうろく・輪郭を細い線で描き、その中を彩色すること。黄氏体の特徴とされ、徐氏体の没骨（もっこつ）とともに絵画の二大技法とされる。）

つまり、虫や鳥の羽、人物の髪の毛などを描く時は、油燈の上にある碗から掃き下した煤と膠を絵皿の上で指で練り合わせて用いる。次に取り上げる文章は、『丹青指南』「彩色雑事」の中のもので、『芥子園画伝』の烟煤に類似している。

一、黛（まゆずみ）

此眉墨をゑがくには、普通の附木を、大約一寸ほどの巾に引裂き、之に火を點じて、燃たる煙りの上に、繪具皿を翳すときは、煙りは、掃墨となって、其皿繪具に附着するなり。されば其掃墨を資料として、乾きたる細筆の先にて、とりつゝ、抹するが如く、数回隈どりして、眉墨を完成するものなり。

此黛の畫き方を知らずして、普通の淡墨にて、隈とりたる黛の如きは、公會出品の繪に於て、折節散見したるも、夫等の畫き方に於ては、隈の消散圓滑を失ひたれば、其面相に於ても、柔和の姿勢乏しきものなり、されば特別の資料を用ゐて、畫きたる眉墨に於ては、隈とり自然に消散して其面相最も柔和に見ゆるなり。

此掃墨を、常の繪に用ゐたる人は、瀧本坊松花堂にて、同人が畫きたる、布袋の繪にて知るべし（但し偽物は此隈にあらず）其頭髮および、頬髭等此掃墨の隈にして、面相最も柔和なり³⁶。

『丹青指南』に記載された黛は、附木（杉や桧の薄片の一端に硫黄を塗りつけたもの）を燃やして、絵皿に付着した掃墨を乾いた細筆で人物画の眉や髪、髭を描くのである。『芥子園画伝』にも碗に付着した煤を掃き下して使うという手法がある。しかし『芥子園画伝』に書いてある烟煤は、主に油燈の烟と膠を用いるものである。桐や菜種油、胡麻油などを燃やした煤は油煙といい、松を燃やした煤は松煙と言う。墨は粒子や原料、膠などによって色味や定着力、光沢といった表現が違い、大きく油煙と松煙に分けられている。人物画の黒髪を描く時には、油煙墨と松煙墨両方の使用が必要なことと考えられる。髪の毛の下地、骨描きをする時は、まず茶色味のある粒子が小さな油煙墨を用いると、墨の粒子が大

きい松煙墨より画面によく定着することができる。それに対して、背景や髪仕上げなどを描く時は、松煙墨の青味を利用して背景の雰囲気や遠近感、つやなしの黒髪が表現できる。また、『本朝画法大伝』にも人物画の黒髪については「彩色法-人体」に以下のような記載がある。

髪は墨の具を塗り、深墨を塗って所々曲を取る。毛書は余りに光り過ぎたのは賤しい。生え際もあまり際立たないようにする。白髪は浅墨で毛書し、胡粉の浅曲、深墨で書き入れる³⁷。

論者註：墨の具（墨に胡粉を入れる。）

つまり、墨の具で黒髪を塗って濃墨でところどころ隈を取り、毛髪の描写は光り過ぎていると下品に見える。生え際を境目のないようにする。白髪の描写は薄墨で毛を細い線で描き、胡粉をつかって白い色と地色を浅くぼかして、そして深墨で線を描き入れる。さらに、墨の運用によって黒髪には輝く艶ありの髪と、光沢のない真っ黒な髪という表現がある。木田寛栗の『絵画の栞』には「極濃き墨に膠を加へて用ゐれば、乾きたる後非常に光澤を呈す、これを艶墨といふ、又胡粉を加へて用ゐれば、之に反して其の色鈍色となる、これを具墨といふ、又人物の頭髪を画くには、先づ此具墨にて下塗りをし、其の上に艶墨にて毛書きを施すを常とする。」³⁸と記載している。つまり、墨に胡粉を加えて用いれば、鈍色となり、具墨という。人物の髪の毛を描くには、先に具墨で下塗りをし、上に艶墨で毛書きを常とする。小川幸治も「艶墨 極濃い墨に膠汁少量を加えて用いれば乾いた後、非常に光沢が出る。」³⁹と語っている。しかし、『丹青指南』に記載された艶墨の方法は特に異なる。具墨と艶墨の方法については『丹青指南』「繪具混合方並使用方 十九種」に以下のように記されている。

一、墨具（スミノグ） 一名具墨（ゴズミ）

此繪具は、濃墨の中に、些少の胡粉をまぜたるものにて、束帯黒袍の地色にぬりて、其上には濃墨にて、紋書を施すときは、殊更光澤ありて鮮明なり、其他皺ある烏帽子に於ても袍と同様に仕立るものなり。

一、艶墨（ツヤズミ）

此繪具は、混合繪具に非らずして、單に光澤を出す黒色の塗方なり、されば、最初に胡粉の下塗を施し、次に濃墨をぬるときは、恰も蠟色漆の如き、光澤を呈するなり、然して此塗方は、烏帽子、および黒塗の漆器類に應用するものなり⁴⁰。

『丹青指南』に記載された具墨は、濃墨に少しの胡粉を加え、束帯・黒袍の下地として塗る。その上に濃墨で紋を描くと、さらに光澤があつて鮮明に呈する。艶墨については、最初に胡粉を下塗りして上に濃墨を塗ると、蠟色漆のように光澤が出る。他の技法書の艶墨と違い、墨に膠を混ぜ合わせず、単に黒色の塗り方で光澤を出す。ただし、松園の美人画における黒髪には、膠の光澤のような艶のある線がよく見られる。日本女性の髪型は、時代の流れの中で、年齢、身分などによって多様な日本髪がある。日本髪を固めたり乱れを防いだりするために髪油は用いられた。その髪油の艶色を表現しているのは、松園の美人画における黒髪に見える艶線と考へられる。胡粉による具墨と膠による艶墨は、松園の美人画における黒髪表現の技法的な奥義と考へられる。また、墨を用いて人物の眉や頭髮、生え際、背景のグラデーションといった暈し表現を巧みに現すことができない場合がある。原因の一つとなるのは、すった墨に油などが浮いてきらきらと光って見えるような時、その油分によるものと論者は考へている。それは墨のキラと言う。本間良助『日本画を描く人の為の秘伝集』の「淡墨のキラや泡を去る法-三法」に墨のキラの取り方について以下のように記載がある。

(1) 渡邊香涯-淡墨（地引墨）は、墨の上に墨のキラが浮き、或は泡が浮いて困るものである。これを除くを「墨のアクを抜く」といふ。その法は指頭で頭髮を擦ると指頭に髪

油が着く（分け髪の人）。その指頭を淡墨の表面の皿の中央に下ろす時は、指頭から出る脂気はパッと四方に散って、キラは見事に皿の周囲に押し上げられる。これを丁寧に拭き去って用ひる。

(2) 加曾利鼎造法-キラや泡が浮いた時に、鼻の小鼻を指頭で擦って、鼻の脂をつけ、その指頭を淡墨の皿に下ろせば、脂気はパッと四方に散って、キラは見事に縁に押流され、泡は見る間にプチプチ消えて無くなる。

(3) 萬寶秘事記法-墨をするに泡あれば耳のあかを入れると澄む。濃墨で大字をかくには胡麻の油を入れてよい⁴¹。

つまり、指頭で髪や鼻の油をつけたり、耳のあかを入れたりという知恵はユニークであるが、(図2-2) 要するに墨の表面の中央に少量の油分を下ろすと、表面張力が作用して脂気はパッと四方に散っていくのである(図2-3)。そして、皿の周囲に押し流された墨のキラ(=余分な油分)を丁寧に拭き取る(図2-4)(図2-5)。こうした墨の運用によってより水溶性に近づき、人物の髪の生え際の暈しや背景のグラデーションとを境目のないように表現できる工夫なのだろう。

2-3 美人画の描写と絹本における技法

絵画表現において、素材と技法は切っても切り離すことができないものである。美人画の白肌と髪の生え際、黒髪に使われている素材を理解した上で、絹本においてそれらをどのような技法と合わせ用いるかということも理解するべきと考える。そして、美人の描写に素材と技法をどういう風に取りあげるかを以下の「技法書」によって検討する。『本朝画法大伝』中の「彩色法-人体」には美女の顔、眉、口唇、眼睛の描写法に関する記載があり、次のように詳しく記されている。

・美女の面 我家の定法がある。鼻を細く、上瞼はかまぼこなりに後を狭くして、下瞼は平直にし、口は鼻の半分より耳の方へよせて甚だ小さく、鼻と口の間も遠く書くこと。

・眉 官女などの作り眉は、胡麻の油を紙燭につけてともし、その煙を陶類に付け、それを干いた筆で取り浅々とつけ、周りを掃き消すこと。

・口唇 周には朱をつけ中を村々に取り消し、又、左右の口のわきに墨一点を書き入れる、これは口伝である。口の開いたものは、口中は村々に朱を取り消し、舌の先から朱曲、齒は胡粉である。

・眼 貴人は皆上がって長く、醜眼は上瞼に廉があり白眼は外に出すこと。すべて上瞼は深墨にて太く、下瞼は浅墨にて細く書くこと。

・睛 烏珠（くろめ）を浅墨で書く、又、中墨で周りを書き、その真中に深墨で睛を入れる。草行には只深墨を一点で置くこと。よく丸くすると賤やしい。白目は薄胡粉。醜眼には朱、または、金を入れることがある。入れ方には口伝が多い。貴人は睛が上と下にある。怪形は上につき、柔眼は下につく。見入ったのは目頭に寄せる。左に睨んだものは左を大きく右を小さく、右に睨んだものは右を大きく左を小さく点ずる。画法の秘事は睛の一点にある。気形に精神の入るといのは皆眼の一点にある。これを伝神という。よかれと丸くすると眼は死んでしまう。粗であれば悪い。唯、己の精神にあるのみ。伝えるのは難しい⁴²。

『本朝画法大伝』における美女の顔は決まっている描き方がある。美女の鼻を細くして、上瞼は半月形に盛り上がった形に後を狭くし、下瞼は平らでまっすぐにする。口は鼻の半分より耳の方へ寄せて非常に小さくして、鼻と口の間は遠く描くこと。そして、女性の眉は『丹青指南』に記載された黛のような作り方で、絵皿に付けた煤を乾燥した筆で取りあっさりとしてつけ、周りを掃き消す。しかし、眉に用いる素材は『芥子園画伝』の烟煤に近いものである。ごま油をつけた紙燭に火をつけて燃やした煤である。唇では周に朱をつ

け、左右の口のわきに墨で一点を描き入れる。開いた口では、口の中を舌の先から朱で暈して歯に胡粉を用いる。眼の表現については、貴人の目はすべて吊り目で長くて、醜目は上瞼に角があり、白目を外に出すようにして、薄い胡粉で描く。すべての上瞼は濃墨にて太く、下瞼は薄墨にて細く書くこと。また、睛では最初に薄墨で黒目を塗り、次に中墨で周りを描き、その真ん中に濃墨で睛を描き入れる。目の睛にはだたの濃墨を一点で置くことで、丸くし過ぎていると下品に見える。醜目の睛には朱や金を入れることがある。貴人の睛は上と下にあり、怪形の目は睛を上につき、柔らかい目は睛を下につく。見入った表現は睛を目頭寄せ、目が左に睨んだものは左の睛を右より大きくして、逆に右に睨んだものは右の睛を大きくして左の睛を小さく書き入れる。『本朝画法大伝』の奥義は睛の一点にある。すべての目の一点は生き物に心の入るものであり、伝神と言う。睛を丸くすると眼は死んでしまい、丁寧でないといふ。それは、自分の心次第だと言う。

近代美人画の顔の特徴では細くて長い目と鼻で、実際の人間より著しく小さい口である。特に、松園の美人画が美しく上品なポイントは、「生えぎわと、眉のぼかしと、唇が桃の花のつぼみのような唇でして、それで一躍松園女史の名が広まったわけだったんですがね。」⁴³と清方が指摘していた。人間の顔を科学的に研究している山崎清氏の著書『人間の顔』の中で、種々計測と分析の結果により、次のように記述がある。「顔の美醜のキメテは、意外にも額や目鼻のかっこうではなくて、下顔部の口のあたり、口唇のかっこう、いわゆる口元が重要な鍵になっていることがわかった」⁴⁴と言うように松園らの描く女性の口元はまことに美しく上品である。ちなみに、松園の美人画に限らず、日本画では横顔を描いたものは多くない。その原因の一つとしては、日本人の横顔は鼻の先端から顎へ線をひくと、唇がその線内に納まらないのである。松園らの美人画における女性は鼻が低く、唇が前に出る横顔である。日本の女性に対する写生として正確に描こうとしているように見える。

また、近代美人画には、絹本に描かれたものが多くある。本論文は松園を中心に絹本における美人画の白肌と髪が生え際の表現・素材・技法を論じている。絹本の最も特徴的なテクニックのひとつは裏彩色である。絵絹の裏に彩色を施し、絹地の透ける性質を利用して表に映る色彩

効果を求めるものである。裏彩色については、『丹青指南』「彩色の仕方」に裏彩色における色の特定が以下のように記されている。

一、裏具

此裏具を塗るは、絹地に限るものにて、其繪様は、重もに人物花鳥の類なり、然して表面を塗るべき其繪具にて、最初に裏塗を施し。

（此裏具を塗るは眞畫に属する繪に施すものなれど其繪様によりては表の塗り返しを省きて直ちに隈とりするも可なりされど人物なれば其面相及支體の如きは表の塗り返し必要なり。）

次に其繪具にて、表の方をぬり返へすものとす、斯して大抵は、表裏に同じ繪具を用ゐると雖ども、表の繪具によりては、裏具に他の繪具を用ゐるもの五種あり、然して其種類は表群青なれば、裏具は藍の具、表緑青なれば、裏具は、白緑青、表金泥若くは朱なれば裏具は丹の具、表銀泥なれば、裏具には胡粉を用ゐるなり⁴⁵。

つまり、普通は表彩色と裏彩色を同じ繪具で塗り返すが、表彩色に群青を用いるとき、裏彩色には藍の具を使う。そして、表に緑青を塗る場合には白緑青を裏に施す。金泥と朱を表彩色にする時には裏に丹の具を用いる。表は銀泥であれば、裏は胡粉である。この5種類の繪具は『丹青指南』にしか記述がない。裏彩色を塗るのは花鳥画など典型的な絵に対するのであるが、模様や図案によっては表の塗り返しをせずに、裏彩色のまま隈取（＝ぼかし）の効果を狙ってよい。しかし、人物の顔、身体は表の塗り返しの必要がある『芥子園画伝』の「襯粉法」には表彩色と裏彩色における胡粉の塗り方について以下の通りに記載されている。

襯粉法 絹上に胡粉と色を用いて描いた彩色花は、裏から必ず濃い胡粉をぬってはじめてあざやかとなる。もし表の各色が淡いならば、裏はただ胡粉のみをぬる。もし表

が濃い色であるのにまだ色があざやかにあらわれないと思う時は、裏には色が入った胡粉をぬる。もし裏葉を描くのに表に浅緑色を用いたならば、裏はただ胡粉に草緑（くさのしる）を混ぜたものをぬる⁴⁶。

絵絹の上に胡粉と色を使う時は、必ず裏から胡粉をぬってはじめる。表の色や彩度を基準にして、裏に塗る胡粉の濃さや色味を調整する。『芥子園画伝』に「人物画には粉襯（胡粉で裏ぬりすること）を施す。」⁴⁷という記事がある。絹本における近代美人画の白肌と黒髪は、裏彩色に胡粉を用いることが重要な技法と考えられる。古くから「江戸の薄化粧、京の厚化粧」と言われていた。東京の薄化粧は自然な女性美を表すもので、京都の化粧は人工的に美しく作るものであった。このことに対して、裏彩色の胡粉の濃さや色によって、表における白肌の表現が薄化粧や厚化粧のように変化する。このような技法で、松園らはその化粧美を巧みに写している。また、絹本のもう一つの利点としては、紙本より綺麗なぼかしが表現できるのである。松園の孫である上村淳之が松園の暈し方については以下のように語っている。

松園は下地の段階で暈を入れていた。完成作を見ても、暈が入ってる様には見えない。今の人やったら色を塗っていて、そこにぼかしを入れますよね。反対。先にぼかしておいて、上から他の絵具をさーっとかけて、あえて暈が入れてある様に見えないようにする。そういうことをしていた。そういう手法で松園がボリュームのある絵を描く様になったのは、〈人生の花〉からです。羽二重の光沢を描こうとしたのです⁴⁸。

現代の絵描きは画面に色を平滑に塗っていた後に、加筆する際に暈しを入れる。しかし、それとは反対に、松園は下地の段階で先に暈しておいて、その上から他の絵具や色をサーッとかけて、完成作品を見ても特に暈が入ってる様に見えない。松園がそういう手法で羽二重の光沢やボリュームのある絵を描く時に使用する。さらに、髪や眉にもつばら暈しを

巧みに利用し、地に水を引いて暈す手法などは四条派の得意とするところである。そして、河北倫明氏の著書『巨匠との対話』の中で、伊東深水是「院展のほうは横山先生はじめ朦朧派によって、なにかこういう輪郭をキクッと描かないで、このはじをぼかすのが非常にはやったのです。あれが美人画にも当時影響して、黒髪を描いても、髪の毛の形がたいていぼけている。生え際とか、びんをぼかすのは、毛がだんだん薄くなっているからわかりますが、外側の固いところからぼけているのはおかしい、みんながやっているから僕らも当時ああやるものだと思って、ああやったようなものの、やはりかっきり髪の毛の形があったほうがよかったです。」⁴⁹と語っている。深水らは朦朧派の影響によって美人画の黒髪と生え際をぼかして描いていた。しかし、深水は生え際の毛がだんだん薄くなっているからぼかしているが、形のある髪の毛の外側からぼけているのがおかしいと言っている。美人画における生え際と黒髪を表現する時は、暈す必要があるところを見分けることが肝要な点と考えられる。

2-4 まとめ

第1節では、主に『本朝画法大伝』と『丹青指南』、また近代美人画家の随筆に基づいて、松園らの美人画における白肌の構成に必要な素材について明らかにした。美人の白肌には、胡粉と臙脂具、朱の黄目、黄土の具がよく用いられることが分かった。そして、描写対象、画題によって肌色に墨と代赭を使用することがある。神話に取材した人物の肉色は代赭色で表す。醜顔や霊の肌色の陰影には墨を混ぜ入れる。しかし、近代美人画家の手法によっては、絹本における人物の顔に墨、藍、代赭で陰影をつけない場合がある。また、美人画の白肌の素材においては、胡粉が大部分を占めている。下地には粗い胡粉を使い、仕上げには沈殿胡粉のような良質なものを使うことが改めて確認できた。そこに松園の美人画における白肌の再現の秘訣があると考えられる。

第2節では、近代美人画における黒髪と生え際は主に墨で描かれている。髪の下地や骨描きをする時には油煙墨が使われ、背景や髪の毛の仕上げを描く時に用いられるのは松煙墨であること

が推測できる。さらに、松園の美人画における黒髪構成では、濃墨の中に少しの胡粉を加えた具墨を下地塗りにして、墨と膠を混ぜた光沢のある艶墨を髪油の艶色として表現していると考えられる。

第3節では、美人画の顔の描写について『本朝画法大伝』の記事を分析し、松園らの美人画が美しく感じられるポイントは、生え際と眉、唇、睛（瞳）の描写であることが分かった。そして、絹本における美人画の裏彩色は必ず胡粉を塗り、表彩色の色や彩度を基準に裏に塗る胡粉の濃さや色味を調整することが明らかになった。また、絹本における技法的な特徴の一つとしては暈し表現がある。下地に先に暈しておいて、その上から他の絵具や色をかけるテクニックは松園の暈し技法と分かった。松園の美人画における黒髪と生え際の表現はこの手法で描かれたものと考えられる。この章では「技法書」と近代美人画家の記述から、白肌・黒髪に必要な素材・技法が明瞭になった。

第3章 素材技法による人物画の表現効果の違いと作品への応用

前章の「技法書」と近代美人画家による人物画の素材と技法に関する記述に基づいて、松園《楊貴妃》、《宮城野／信夫》の部分模写を行った。主に、絹本における松園の美人画によく見られる白肌と髪が生え際の表現を再現した。松園の美人画の白肌や黒髪の構成に必要な素材について理解した上で、実際にその素材と技法を運用したことを通して、美人画の白肌や黒髪、生え際を描く際には、絵絹とドーサの種類、胡粉の使い分け、表彩色と裏彩色の割合が表現効果に大きく関連していると感じる。絵絹は絵画の基底材として古くから用いられてきた。絹の種類は時代や地域によって多様な質があり、織り糸が稠密（糸が太く数が多い）なほど厚手になる。かつて日本の絵絹は手挽きや糸繰り道具を用いて、手作業によって作られていた。しかし、明治維新以降、製糸産業の改革による生糸の増産や、ヨーロッパから導入した製糸技術によって、絵絹の性質が大きく変化している。簡便な機械化が進み、手織の柔らかさや風合が必要とされることが少なくなってきたが、江戸時代以来の伝統的繰糸技術と洋式技術とを巧みに結合させて、現在の日本の絵絹は独自の発展をとげている。松園は「画絹の質は、人によっていろいろ好き嫌いがあるのでしょうか、一概には言えないと思いますが、私は西陣のものをを用いることにきめています。西陣の絹は色も少し黄黒いようですが、用いて見て肌が細かで、画の仕上がりがいいように思います」⁵⁰と語っている。清方も「絹は勿論西陣がよろしいのです。重目な、厚い、絲の太いのは、展覧會などへ出すには、うすい繪の具もコクが出ているのです。京都の人たちがよく使ふ。」⁵¹と語っている。一般的な機械織り絵絹は2丁樋特上、2丁樋重目、3丁樋があり、数字が大きくなるほど絹の目が細くなる。2丁樋になると、3丁樋よりも絹地が柔らかくて、表面も滑らかになる。したがって、線なども引きやすく、絵具のつきも比較的に楽である。

ここでは、手織りと機械織2丁樋重目を使うが、絹の違いによってどれ位表現の差異が認められるかを比較するため、同じ絵具の分量と技法で《宮城野／信夫》の部分模写を行

った。手織りと機械織りにおける人物画の表現効果を比較することによって、松園の美人画の白肌と髪が生え際の表現に使われている絵絹を検証する。さらに、絵絹の滲み止めのため、2種類の絵絹にそれぞれドーサ2種を施し、A～D合計4種の試料を作成した。明礬入り膠ドーサと、寒天引きを加えた魚膠ドーサによって、表現効果の違いを検証するためである。また、同じ胡粉にしても、粗製品は塗装用、壁材料などに用いられ、精製品だけが絵画用として使われている。制作所によって名称または号数など異なっているが、最上品は特号と呼ばれ、壹号、貳号、参号、肆号までが絵画用として用いられている。ナカガワ製胡粉には白雪、白寿、金鳳という種別がある。金鳳胡粉は、いたば牡蠣の厚みのある上蓋だけを原料とし、明るい純白に発色する最上級品である。絹本における胡粉の使い分けについては、金鳳胡粉と放光堂製貳号胡粉を使いながら効果の違いを解明したいと考えている。

本章では松園《楊貴妃》（図3-1）、《宮城野／信夫》（図3-2）の模写制作の工程を詳細に論じ、論者の模写作品に対して要所を部分的に拡大した高倍率のデジタル画像を用いつつ、詳細な観察を行う。絹本における松園の美人画の白肌、髪が生え際の表彩色と裏彩色の絵具の割合、技法の運用を物理的に検証することで、手織りと機械織の絵絹、ドーサ2種の比較による表現の違いも明らかになると考える。そして、論者自身の制作を踏まえつつ、本研究から得られた知見をどのように実際に活用できるかということについて、論者の実作品への応用で示したいと考えている。

3-1 上村松園《楊貴妃》、同《宮城野／信夫》の模写制作の工程

大正8年、文展が廃止され、新しく帝国美術院展（帝展）が始まった。しかし、松園は《焰》のあと、制作を暫く抑制したようで、展覧会への出品をやめていた。ようやく新たな女性像を創り上げて、久し振りに出品した作品が《楊貴妃》である。すでに《焰》の恐ろしい形相は消えて、賜浴後の濃艶な楊貴妃の美しさを独特の解釈で表現している。論者

は《楊貴妃》の部分模写では、女性の白肌と黒髪、髪の生え際を中心に描法を研究した。素材では、染料（くるみ、矢車）で染めた2丁樋特上絵絹を用い、明礬入り膠ドーサ（牛膠2g+明礬0.2g+水200cc）、寒天引き、黄土（放光堂製特製と赤口）、胡粉（ナカガワ製金鳳と放光堂製式号、別品）、黄口朱、鶏冠朱、油煙墨、松煙墨、赤金泥、群青、緑青、珊瑚などを使用した。松園は絵絹について『上村松園全随筆集 青眉抄・青眉抄その後』中の「絹と紙の話と師弟の間柄の話」で以下のように語っている。

私は近年、いつからともなく絹を涸らして使う習慣を持っています。涸らして使うというのは新しい絹をすぐ使わないで、暇のある時に何枚も何枚も枠張りしてそのままほっておくのです。必ずそうした絹にばかり描いてる訳でもありませんが、大体そうしたのを使います⁵²。

《楊貴妃》の模写で使う絵絹は、木枠に貼る前に湯通しをし、松園の習慣に倣って、涸らした絹を枠張りした。その後、絵絹は糸の断面が丸くて紙ほど滑らかな筆ざわりではないので、『石摺り』という昔ながらの技法を施す。大理石を絵絹の裏にあて、陶器の側面で回しながら磨いて表面を平滑に仕上げる。（他にも木の棒に巻き、砧で叩いたり、寒天を引いて目をつめたりと時代によって様々な方法がある。）こうした後、画面全てを染料（くるみと矢車1：1）で染めて乾かした後に、水で染料が落ちなくなるまで洗う。完全に乾いたら、更に絹の目の開いている部分を埋め、描きやすくするために寒天を引く。乾いてから明礬入り膠ドーサをドーサ刷毛で絵絹に表→裏→表の順に一回ずつ引く。

《楊貴妃》の白肌の模写の過程では、楊貴妃の湯上りの肌は、黄土（特製と赤口）、胡粉（式号と金鳳）、黄口朱、鶏冠朱を使っている。表面に中墨で骨描きして、裏面から彩色を施す。裏面に肌の陰影を特製黄土と赤口黄土で薄くきれいに暈しつけ、肌の明度が高い部分に胡粉（式号）を入れて暈しながら塗る（図3-3）。肌の調子を黄土と胡粉で薄くつけ終えたら、肌の部分は全面に、胡粉（式号）と黄口朱の上澄みを混色した肉色をつくって

平筆でかける（図3-4）。表面の様子を見ながら（図3-5）、裏面に何層にも重ね塗っていく（図3-6）。絹の裏の目を埋めてから、表面に胡粉（金鳳）と黄口朱、鶏冠朱で描き出す。表の肌の明度が高い部分から粒子の細かい金鳳胡粉で薄くきれいに暈し（図3-7）、沈殿胡粉と黄口朱の上澄みを混色した肉色をミルク位の濃さに薄めて、表の肌の部分全面にかける（図3-8）。同じことを三十回以上繰り返し、薄塗りの絵具を何層にも重ねることで、白く透き通るような肌の質がだんだん出てくる（図3-9）。火照ったようなピンクがかった肌と口元に鶏冠朱の上澄みで薄く暈しかける。

また、黒髪と髪の毛の生え際の模写の過程では、楊貴妃のふんわりとした黒髪と髪の毛の生え際には、墨の粒子の大きさの違いにより色味が変化する油煙墨と松煙墨を使い分ける。裏面の髪の毛の生え際と黒髪の輪郭には、粒子が細かくて赤茶色っぽい油煙墨で薄く塗りながら、水で暈していく（図3-10）。また表面にも同じ様に髪の毛の黒が濃くなるまで、描き染めていく（図3-11）。表面と裏面に油煙墨で重ね終わったら、同じ様に裏面から粒子が粗く青味のある松煙墨で描き染めて（図3-12）、表面に松煙墨とほんの少しの胡粉を混ぜた具墨を用いる（図3-13）、髪の毛の生え際と黒髪の輪郭のグラデーションをかける（図3-14）。

《楊貴妃》の模写制作を通して、松園の美人画のような透明感がある肌を描く際には、絵絹の厚さとドーサの種類、胡粉の使い分けが重要だと感じた。そして、松園の《宮城野／信夫》の白肌は《楊貴妃》における白肌と異なり、特に京都の厚化粧を表現している。したがって、《宮城野／信夫》の模写の手法や素材などと《楊貴妃》の模写制作とは違う。

《宮城野／信夫》は、江戸時代の浄瑠璃「碁太平記白石噺」や歌舞伎「姉妹達大碁」などの登場人物で、苦難の末に父の敵を討った姉妹の名である。もとになった話は『月堂見聞集』によると以下の如くである。奥州白石の百姓である四郎左衛門が、田辺志摩という武士に口論の末斬り捨てられた。当時11歳と8歳の四郎左衛門のふたりの娘は、陸奥守の剣術指南役の滝本伝八郎のもとに下女奉公に行き、ひそかに6年間剣術の稽古をした。これを知った滝本は、ふたりの志を遂げさせたい旨を陸奥守に申し出、ふたりは仙台白鳥大明神の社前でついに父の敵を討ったという画題である。

《宮城野／信夫》の模写制作では手織りと機械織りの絵絹2種類、ドーサ2種類で、計四枚の絵絹に同じの絵具の分量と技法を用い、同時進行で模写を行った。従来の日本画に用いられているドーサは膠水（牛膠など）に明礬（硫酸アルミニウムカリウム）を少し混ぜた液体となる。『芥子園画伝』の「礬水」により、絹に礬水（ドーサ）を引いたのは数年のうちには裂けるものがある。あるいは絹より紙は千年伝えることが出来るというのが、本来、絹でもさほど命の短いものではなく、中国でも唐宋の名蹟で後世に残っているものは皆絹とのことである。礬水の引き方さえよければ、絹の寿命も延長すると考えられる。現在、新たなドーサについては、京都芸術大学の専任講師である岩泉慧氏の「日本画における新たなドーサ引き処方の開発 一魚膠と阿膠を用いた膠の表現効果の研究一」では、魚膠による魚ドーサは従来の明礬を使用したドーサ液の欠点を改善し、墨の澁墨に対して良好な結果が得られ、滲みを完全に抑制することに成功したことを2014年に発表した⁵³。それによって、《宮城野／信夫》の模写に使用した素材では、手織り、2丁樋重目の絵絹、明礬入り膠ドーサ、寒天引き、魚膠ドーサを用い、黄土（特製）、胡粉（貳号と金鳳）、黄口朱、臙脂、油煙墨、松煙墨などを使った。

四つの木枠に手織りと2丁樋重目の絵絹を枠張りした後、湯通しをする。絹は「セリシン」という膠質によって覆われているため、そのままでは水分をはじいてしまう。そこで、熱湯をくぐらせたり、叩くことでセリシンを弱くする。その過程で絹地は白さを増し、柔らかくなる。一方、セリシンの溶解によって滲みやすくなった絹地にはドーサを塗って、滲みをとめるとともに絵の具のつきをよくする。四つの絹地にそれぞれドーサ2種類をかけていく。手織りの絵絹の表と裏に明礬入り膠ドーサ（牛膠2g＋明礬0.2g＋水200cc）を一回ずつ引く。そして、もう一つの手織りの絵絹の表にまず、寒天引きを施し（寒天1g＋水199cc）、乾いたら続いて魚膠ドーサ（魚膠2g＋水98cc）を絹の表に引く。機械織りの2丁樋重目の絵絹にも同じの手法とドーサ2種で施す。寒天引きについては、『丹青指南』「礬水」に以下のように記されている。

芭蕉布若くは葛布の類にして、織目稍粗雑のものに、礬水を塗布くには、最初に石花菜を煮沸溶解したる液を塗布きて乾かし、其上に常の礬水を塗布くときは、運筆上墨付を円滑にするの効あるものなり⁵⁴。

論者注：石花菜：天草からとれる寒天。

寒天を塗ることによって画面はより滑らかに、そして硬くパンパンに張って、描きやすい画面をつくる。この後1日ほど時間をおいてドーサを完全に乾かしてから四つの絹の表面に油煙墨の中墨で骨描きする。骨描きの線をしっかり描き、墨の膠分が空気硬化するのを待ってから、絹の裏に人物の黒髪の下地を水で濡らしておいて、その上から墨のキラを取った油煙墨の中墨をサーッとかけて生え際まで暈す（図3-15）。乾いたら裏の画面全てを黄土（特製）の上澄みで染めて乾かす。その後、裏から彩色に入っていく。

《宮城野／信夫》の白肌の模写では、黄土（特製）、胡粉（貳号と金鳳）、黄口朱、臘脂を使っている。まず、裏面の人物の肌に水を薄くてかけておき、肌の明るいところに少し濃い胡粉（貳号）を入れて自然に暈す。次に薄めの黄土（特製）で肌の陰影をつける（図3-16）。乾いたら薄めた胡粉（貳号）を肌の部分全面にかける。また、肌の明度が高い部分に胡粉（貳号）で暈しながら塗る。そして、黄口朱の上澄みで肌の陰影をつけながら暈していく。薄めた胡粉（貳号）と朱の上澄みを混ぜた肉色をミルク位の濃さに薄めて、裏の肌の部分に全体的に施す（図3-17）。乾いてから裏面の黒髪に水を薄くかけておき、濃い具墨を入れて筆で生え際まで暈す。また、薄めた胡粉（貳号）を肌の部分から生え際まで3回ぐらい全面にかける。薄めた胡粉（金鳳）も裏肌に全体的に塗る（図3-18）。裏面の絹目をほとんど埋めたら、表面の彩色を入れていく（図3-19）。まず、裏面の黒髪と同じように表面の黒髪の下地に油煙墨の中墨で生え際までぼかす。表面の肌の明るいところは水を薄くてかけて、裏面の胡粉より薄めの胡粉（金鳳）を入れて自然に暈す。そして、ミルク位の濃さの胡粉（金鳳）を全面に白肌から生え際まで施す（図3-20）。表面の肌の陰影を黄土（特製）の上澄みでつけ、乾いてからもう一度黄口朱の上澄みで肌の陰影をか

ける（図3-21）。その後、薄めた胡粉（金鳳）で肌の全体を塗って、白肌の明度が高いところだけに薄い胡粉（金鳳）で暈していく（図3-22）。また、肌の陰影を臙脂で隈取り、黄土（特製）の上澄みで調整する（図3-23）。表面の白肌の明るさを見ながら、さらに薄めた沈殿胡粉を肌の全体に3回ぐらいかけ、裏面にも3回ぐらい全面に薄い胡粉（金鳳）を重ね塗る（図3-24）。薄塗りの絵具を何層にも重ねることによって、化粧のような白肌の質がだんだん見えてくる。最後に顔の輪郭線や鼻の線を臙脂で隈取り、白肌を仕上げる（図3-25）。続いて黒髪から生え際まで水をかけておいて、濃い具墨を入れて暈していく。薄墨で生え際のグラデーションを境目がないまでに暈す。髪の毛の仕上げは松煙墨を使い、黒髪の線描を濃い墨で描き、生え際の髪の毛は中墨と薄墨で面相筆で1本1本描き出す。最後に艶墨を髪油の艶色として黒髪の上に細く線を引く（図3-26）。

《楊貴妃》の部分模写では、楊貴妃の湯上りのぼっと紅潮した肌色を作る為に、特製と赤口の黄土で肌の陰影をつけながら黄口朱の上澄みで頬にさす自然な赤味を表現していた。それに対して、《宮城野／信夫》の白肌の模写では、黄土（特製）と黄口朱の上澄みも肌の陰影に使ったが、化粧のある白肌を表現するため、胡粉をより多くかけて臙脂色で頬紅の色として表している。黒髪の表現にも異なるところがある。《楊貴妃》の髪の毛の表現では、艶色のない黒髪から境目のない生え際まで自然に描写しているのに対し《宮城野／信夫》は艶墨で描かれた日本髪を表現し、厚化粧の肌と生え際のために僅かな境目が見える。

3-2 手織りと機械織りの絵絹、ドーサの種類による白肌と髪の毛の生え際

模写制作を通して松園の美人画における白肌と髪の毛の生え際の表現に近づいてきた。さらに、論者の《宮城野／信夫》模写制作をデジタルマイクロスコープ（株式会社キーエンス製 型番：VHX-6000）で検証しつつ、詳細に観察する。試料A（図3-27）は手織りの絵絹に明礬入り膠ドーサ（牛膠2g+明礬0.2g+水200g）をひいたものである。試料B（図3-28）は手織りに寒天引きを施し（寒天1g+水199g）、魚膠ドーサ（魚膠2g+水98g）をかけたものであ

る。試料C（図3-29）は機械織りの絵絹に明礬入り膠ドーサを用いたものである。試料D（図3-30）は機械織りの絵絹に寒天引きを施し、魚膠ドーサをかけたものである。ドーサを施した絵絹のデジタル画像を観察すると、試料Aは明礬入り膠ドーサを表と裏に1回ずつかけたが、手織りの絹目は粗いためドーサで埋めることが出来ず、空いている隙間が多く見える（図3-31）。それに対して、試料Bは試料Aと同じ手織りで、寒天引きを施した上で、魚膠ドーサを絹地の表に1回引いている（図3-32）。そのため均一に寒天と魚膠による膜のツヤが見え、試料Aより絹目が埋められていることが解る。試料Cと試料Dは機械織りの二丁樋重目で、試料Aと試料Bと同じように2種類のドーサをそれぞれ引いた。デジタル画像によると、機械織りの糸は手織りより太く、絹目やドーサ2種の効果の違いは明らかである。試料Cの絹目は試料Aより細かく織られているが、試料Aと同じドーサを施したため、糸と糸の間にドーサによる膜がつけられているようには見えない（図3-33）。しかし、試料Dの方では細かい絹地に加えて、試料Bと同じように寒天引きと魚膠ドーサが全面的に効いている（図3-34）。

各試料の白肌のデジタル画像を観察すると、試料Aと試料Bは同じ手織りの絵絹を用いているが、ドーサの種類が違ふことによって白肌の質感が大きく変わった。試料Aの白肌は、絹糸の粗さによって緻密な質感が見えづらく、線の描写も絹の凹凸に引っかかり途切れ気味である（図3-35）。試料Bでは、寒天引きによって手織りの運筆の滞りが改善され、白肌の質感が繊細になり、試料Aより綺麗に表現できている（図3-36）。試料Cは試料Aと試料Bより絹糸の密度が高いため、白肌の表現もさらに肌理細かになり、線の描写も手織りより描きやすくなった（図3-37）。しかし、絵絹は布目であるため、重目でゆっくり線を引いても、少しぎざぎざの線になる。それに対して、寒天と魚膠ドーサを施した試料Dでは、白肌の表現がふんわりとして、運筆が滞りのない感覚で、滑らかな線が表現できた（図3-38）。そして、この四つの試料を彩色する前に、粒子の細かい黄土の上澄みで染料のように裏面を全体的に染めてみた。その結果、絹糸が太い機械織りの方が着色しやすいことが解った。特に寒天を用いると、彩色がより滑らかな着色となった。

また、断面観察では、同時進行で同様の絵具の分量と手法を手織りと機械織りにそれぞれ用いているが、絹の糸の太さや形成が異なるため、絵具のつき方も違うことが見てとれる（図3-39）。手織りは細い糸と糸の間に隙間があるため、絵具が付けられる面積も大きく、裏からの胡粉がより表に出る。機械織りは絹糸が太く緻密に織られているため、黄土の上澄みが絹糸に良く定着した。それによって、手織りである試料Aと試料Bにおける白肌が白く見え、機械織りである試料Cと試料Dはより黄色っぽく見える。そして、白肌の部分は本模写作の中で、絵具の濃度が一番高いところである。絹の裏では、白肌の部分の全面にわたって胡粉を裏彩色して、それに絹の表から薄い胡粉を塗り加えている（図3-40）。表における胡粉の粒子は裏と同様に塗られているわけではない。表彩色（図3-35～38）と裏彩色（図3-40～43）を比較すると、裏彩色の絵具の方がより厚く見える。特に断面観察では、絹の下（裏面）に絵具が厚く付いている（図3-39）。それに対して、上（表面）に付いている絵具の方が薄く見える。手織りと機械織りにおける白肌の表現には大きな差があり、断面観察によって、人物画の白肌における表彩色と裏彩色の割合、胡粉の粒子の使い分けが重要な共通点と考えられる。

髪が生え際のデジタル画像の観察では、試料Aは筆先が絹の凹凸に引っかかるため、墨線が不均一であり、ぎざぎざの線になっている（図3-44）。墨の量しもよく馴染んでおらず、仕上がりがまばらな表現となった（図3-48）。それに対して、試料Bの生え際では試料Aより量し表現が滑らかにでき、筆が滞らずに描きやすくなった（図3-45）（図3-49）。そして、試料Cは機械織りであり、吸水性が高く墨が馴染みやすかった（図3-46）。量し表現や墨線などが手織りより滑らかに伝わりやすい（図3-50）。さらに、試料Dでは機械織りの上に寒天と魚膠ドーサを用いたため、細い墨の線描はシャープに仕上がって、グラデーションはさらに境目がなく、ふんわりとした生え際が表現できている（図3-47）（図3-51）。断面を観察すると、絹の下（裏面）の絵具は黒髪から白肌まで段々厚くなってきて、上（表面）の絵具の分量が薄く見える（図3-52）。黒髪と白肌の間生え際のグラデーションを自然に表現するため、表面の黒髪と白肌を薄塗りし、境目のところに水を置いて暈す。その

ため、表面の生え際の絵具がより薄くて、不足しているところには絹の裏面に絵具を塗り、絹目を均一に埋める。

黒髪のデジタル画像を観察すると、手織りと機械織りの表現効果の違いがより見えてきた。試料Aの真ん中にツヤがあるところは艶墨であり、それ以外の部分は具墨である（図3-53）。墨は粒子が細かいため、多めの膠を入れて加えないと、墨が染料のように絹の糸しか染められない。しかし、試料Bの艶墨と具墨は絹の糸からドーサの上まで全面的によく馴染んでいることが確認できる（図3-54）。機械織りになると、試料Cは緻密な絹目であるが、試料Aと同じに寒天引きを用いていないため、黒髪の部分では艶墨しか埋められない（図3-55）。それに対して、試料Dは寒天引きを施した後にドーサをかけたため、安定したサイジング効果と描き心地があり、他のすべての試料の中で最も艶墨と具墨を均一に表現できた（図3-56）。そして、黒髪の断面観察では、墨の粒子が微細なため、絵具の定着をはっきり見ることは出来なかった（図3-57）。ただし、艶墨による光沢のあるところが絹の上（表面）に付いていることは確認できた。ツヤのない部分は粒子の細かい具墨である。

絹本における美人画の白肌と生え際、黒髪をデジタルマイクロスコープを用いつつ観察したことによって、絵絹の織組成と表現技法の関連性について改めて認識できた。古い時代の絹は手織りのため、職人の長年の経験により絹目を粗く、しっかりと織られてきた。そのため、裏からの彩色がより表にあらわれ、絹目の間に絵具が入り込む感じで描かれている。現在の絵絹は、機械織りによって密に織り上がるため、裏からの彩色の効果が手織りの絵絹のほど顕著ではないが、量感と地肌の美しさは格別で、きれいにぼかすことができるのである。

論者は第1章第2節で浮世絵初期から中期にかけての肉筆画における髪の生え際の表現は墨による暈しがほぼされていないことについて論じた。その原因の一つとしては、手織りのデジタル写真による観察結果から窺えた。すなわち、手織りで描かれている浮世絵初期からの肉筆画は、絹糸が細く絹目が粗い絵絹を使用していたため、墨による暈し表現は絹の糸しか染めることができず、生え際のグラデーションが滑らかに表現できないと推察

した。また、ドーサの種類の違いによって、同様な絵絹を用いても表現効果が異なることが明らかになった。さらに、緻密な機械織りの絹地に寒天と魚膠ドーサを用いることで、美人画の白肌や生え際、黒髪が更なるふんわりとした表現ができることも確信できた。なお、当然のこととして肌理の疎密に応じて、胡粉の粒子を使い分ける必要も生じてくる。例えば、重目といった絹目が細かい絵絹において美人画の白肌を表現する際に、絹の表面に粒子の粗い胡粉を使うと、松園の美人画の様な透明感のある白肌にならず、厚塗りが強まるような効果になる。そのため、絹の裏面に粒子の粗い胡粉から塗り、細かい粒子まで使わなければならない。絹の表面になるべく粒子の細かい胡粉を用い、濃度を薄くするのである。

以上の検証によって、絹本における松園の美人画の白肌を再現し、表彩色と裏彩色の絵具の分量や技法の運用が明らかになった。また、真下五一『西陣きもののふるさと』によると、「明治5年、京都の西陣は洋式機織器械を研究さすために、全国で初めての機業家を西陣から渡欧せしめ、その翌年、最新の織機（ジャガード機など）の輸入となり、その機織法に劃期的な大改革を来たした。」⁵⁵ことが分かった。松園は明治20年に京都府画学校に入学し、西陣の絹を用いることにきめていると語っている。これらのことから、松園の美人画における白肌と髪が生え際の表現は機械織りの絵絹で描かれたものであることが確信できる。よって、絵絹とドーサの種類選択の違いから、黒髪と生え際の表現効果に決定的な影響を与えることを解明した。

3-3 自身の作品への応用

第1章では、近代美人画における白肌と髪が生え際の表現を比較考察し、その表現を支える素材・技法について第2章でまとめ分析した。そこから得られた知見によって、第3章では松園の美人画における白肌と髪が生え際の表現を模写し、高倍率のデジタル画像で検証することで、松園の滑らかな髪が生え際のグラデーションと白肌表現を素材・技法の物

理的視座から明らかにした。以上に基づいて、絹本における松園の美人画の白肌と髪の毛の生え際の表現をどのようにすれば、現代に活用できるかについて、論者の作品を通して表現したいと考えている。また、論者は台湾の伝統伝承を題材に美人画を制作している。松園の美人画のような透明感のある白肌と髪の毛の生え際の表現を活かし、台湾の伝統と日本の伝統的描法とを融合させ、独自性のある美人画を描き出すことを制作の主旨としている。本節では、博士の研究を進めるにあたって、その白肌と髪の毛の生え際の表現をフィードバックし制作した作品を中心に論じる。

松園の作品における白肌と髪の毛の生え際は、人間や幽霊、神明といった画題によって表現が異なっていると考えられる。それに基づいて、論者は《冥婚》（めいこん）（図3-58）という人間と幽霊が同時に描かれている作品を制作した。台湾には、生者と死者の異性同士が婚礼を挙げる「冥婚」と呼ばれる風習が残る。女性が未婚のまま亡くなると、遺族は現金や遺髪などを入れた赤い封筒を道端に置き、それを拾った者が死者と結婚させられるという風習である。この作品は、この「冥婚」に基づき、二枚の絹本に赤い糸で結ばれた生者と死者を描いている。二枚の絹本の間に引いた黒糸は赤い封筒に入れられた遺髪を表し、昔から婚礼の際に用いられている「喜」と「喜」を合わせた「囍」という文字で生者と死者の契りを表す。本来の「冥婚」は生者と死者の異性同士が行うもの。しかし、同性婚が合法化された台湾において、同性同士の生者と死者が重なり合うことで、時代を超え、形を変えながらも脈々と受け継がれていく台湾文化を多くの人々に伝えたいと考えている。この作品の色彩は赤色を基調としてしている。それに応じて、血色の良い生者（図3-59）を表現するため、松園の《花がたみ》を参考にしつつ、白肌と髪の毛の生え際に薄い黄口の朱色で陰影をつけ、指先から朱色のグラデーションをかけた。特に、血が通っているように見えるため、近代美人画によく見られる技法を用い、生者の輪郭線を赤く縁取っている。

それに対して、死者の表現（図3-60）では、松園の《焰》における生霊の白肌と黒髪を参考にした。土佐派の『本朝画法大伝』における醜顔に朱墨を使うという記載によって、死者の肌色は朱色や臙脂色を使わずに、胡粉と黄土、薄い墨を用いた。この作品は後姿の

幽霊であるため、両手の白肌しか見えない。正面姿が見える幽霊画は、論者作の《孤娘》（グーニャン）（図3-61）である。昔の台湾では、父方の血縁を基礎とする父系制の根強さゆえに、未婚のまま亡くなった女性は生家では祀られないため、「孤娘」と呼ばれる怨霊になると考えられている。人々は「孤娘」を憐れみ、「姑娘廟」というお寺で彼女たちを祀る。近年、台湾ではこうした「孤娘」の霊を慰めるための祭祀が、女性の社会進出や地位向上に伴い、評価されてきている。この作品における白肌は、血色のない幽霊を表すため、赤系の絵具の代わりに、黄土に薄い墨を入れたもので陰影をつけている。そして、地に水を引いて暈すという松園の暈し手法に倣い、形のない黒髪を外側から暈し、髪の毛の生え際をより境目のないように描き出した。また、松園の《焰》と同じように絹の裏から目に金泥を施して、異様な女性を表現した。

論者は松園の作品を模写制作した経験を生かし、《楊貴妃》のような顔と白肌を取り入れ、《媽祖》（マソ）（図3-62）を制作した。媽祖は多くの台湾の人々に親しまれ、信仰される航海の神である。古く、人々が中国大陸から台湾を目指した航路、媽祖の導きによって海難事故による困難を越え、無事台湾の地へ辿り着くことができたという神話に基づいている。この作品では、河鍋暁斎が描いた踊る人物を参考にして描いた。荒波に囲まれた当時の人々が媽祖から台湾への導きを受け、今もなお人々の精神的支えであることを表している。世界の不安定な時代に、科学や医学が発達していても、「神、宗教、祭る行為」という信仰は文化として伝承されることで、未来に対し不安を抱いている人々の心を鎮めている。そして、幽霊の表現とは違い、台湾の神話に取材した人物の表現では、朱と代赭と胡粉とを混ぜたような温かい白肌で、赤口の黄土を用いて肌の陰影を僅かにつけ、顔と手足の輪郭線を代赭で細く引いた。《媽祖》の生え際と黒髪では、非常に細い筆で毛を重ね描き、具墨による暈し技法を用い、しなやかでたっぷりとした量感の髪を表現している。特に、松園の美人画における衣装の線描は、人物の繊細な輪郭線と違い、同じ太さの線を引きくのではなく、濃淡や肥瘦のある線が用いられている。その表現を取り入れて、《媽祖》

の線の運用では、抑揚の多い衣装の線描と人物の細い輪郭線を対比して、線の表現がより豊かになることをねらった。

また、論者作の《纏足》（てんそく）（図3-63）は松園の美人画の表現技法に倣いつつ、現代の女性を描いている作品である。台湾での纏足の風習は、日本統治時代初期に実質的に廃止となった。纏足とは、少女が4、5歳になると布で足を縛り、発達を抑えながら変形させることである。そして、足の大きさが10cm前後でハイヒールによく似た形になると、「金蓮」と呼ばれる。昔は足が小さければ走ることが困難となる女性の弱々しさが男性に好まれていた。さらに、外に出られないことで貞節を維持できると考えられていた。しかし、纏足で走行不能となったことで、災害時には女性は男性より死亡率が高かった。纏足は母親が娘に行うものであるが、女性の視点からすると、足を男性に縛られているも同然である。この作品では、纏足に対する女性の視点に基づき、男性の家の中の飾り物のように自由を抑圧された美しい女性を描いている。当時の社会もこの作品に描いた小さな妖怪のように纏足という悪習を推し広めた。現代においては、纏足は女性差別や女性蔑視として問題視されている。そして、化粧をした女性の白肌と頬は、黄口の朱の上澄みで陰影を薄くつけるだけではなく、胭脂色で隈取ったり胡粉をかけたりすることで、血色のよいピンクを表している。この要素に加えて、余白を広くとった画面上に人物を大きく配置する点や、衣装の文様に細密な描写を施している点などは、松園の美人画を研究したことで得られた表現である。また、論者は《宮城野／信夫》を模写制作した経験から得られた表現と技法を用い、《無子宮村》（子宮のない村）（図3-64）を制作した。1995年、台湾の花蓮にある「無子宮村」が報道され、子宮摘出率や過剰医療への懸念が生じた。無子宮村とは、村のほとんどの女性（特に出産経験のある者）が、地元の医師によって子宮を完全に取り除かれた村である。この様な村は「子宮のない村」という。当時、教育や医療資源が乏しい台湾南部では、「無子宮村」が多く存在し、「既に子供がいる場合、子宮は役に立たない」という地元医師の言葉を信じて子宮摘出手術を受ける女性が多くいた。さらに、子宮を摘出した女性は障害者手当を申請でき、医師も子宮摘出手術の費用を請求できるようになることか

ら、子宮摘出率が上昇した。この作品では、当時、子宮に対する医学的知識を持たない女性が、医師の指示に従って摘出手術を受けた様子を描いている。子宮摘出と引き換えに手にした手当では、この作品に描かれた大きな妖怪のように、当時の貧しい女性を誘惑している。現在の台湾では「無子宮村」は消えたが、インドなどの国ではまだ多く存在している。《無子宮村》は現代の女性をモデルにしつつ、松園の美人画の白肌と髪が生え際の表現を研究解明し応用することで、近代性と現代性を持たせることで独自性ある美人画を表出できたのではないか。

3-4 まとめ

第1節では、松園《楊貴妃》、《宮城野／信夫》の模写制作の工程を詳細に論じることによって、絹本における松園の美人画の白肌と髪が生え際の表現に使われている材料と技法を実際にどういう風に運用するかということについて論じた。そして、《楊貴妃》と《宮城野／信夫》における白肌と生え際、黒髪の表現が違うことによって、使用した材料も異なることを見た。

《楊貴妃》の白肌の模写では黄土（特製、赤口）、黄口朱の上澄みを用い、湯上りの肌色を表現している。《宮城野／信夫》の模写制作では手織りと機械織りの絵絹、ドーサ2種類で、四つの絵絹に同じの絵具の分量と技法を用い、同時進行で模写を行った。《宮城野／信夫》の白肌の模写では黄土（特製）と黄口朱の上澄みを使ったが、化粧のある白肌を表現するため、多目の胡粉と臘脂で表している。また、黒髪の表現では、《楊貴妃》のふんわりとした髪を具墨だけで表現し、それに対して《宮城野／信夫》の日本髪のツヤを表すため、艶墨で描かれた。

第2節では、論者の《宮城野／信夫》模写作品に対して、デジタルマイクロスコープを使いつつ、手織りと機械織りの絵絹、ドーサ2種類における白肌と髪が生え際、黒髪の表面図、裏面図、断面図に詳細な観察を行った。明礬入り膠ドーサを用いた手織り（試料A）における美人画の白肌の表現効果は、質感が粗く見え、髪が生え際と黒髪も松園の美人画のような自然な量し表現ができないことが分かった。そして、寒天引きと魚膠ドーサを施した手織り（試料B）

は、試料Aより白肌の質感が繊細になり、運筆の滞りや黒髪表現、生え際の量しが改善された。明礬入り膠ドーサを用いた機械織り（試料C）は絹目が細かいため、白肌の表現も肌理細かになり、手織りより墨の量しが絹に馴染んでいることが確認できた。これらから、松園の美人画における白肌と髪が生え際を表現する際に使われる絵絹は手織りではなく、機械織りであることを確信した。さらに、寒天と魚膠ドーサを施した機械織り（試料D）では、陶器のような質感の白肌と、ふんわりとした髪が生え際、黒髪、滞りのない滑らかな線が表現できることが分かった。高倍率のデジタル画像によって、寒天引きと魚膠ドーサを施した絵絹は、明礬入り膠ドーサを用いた絵絹より、絹目が均一に埋められ、着色や線描なども良好な結果が得られることが確認できた。そして、このデータの観察結果から、手織りで描かれている浮世絵初期からの肉筆画における髪が生え際の量しがほぼ見えない原因の一つとしては、絹糸が細く絹目が大きい絵絹のため、墨による生え際の量し表現が滑らかに見えないことが窺えた。また、断面観察によって、絹の厚さに応じて人物画の白肌における表彩色と裏彩色の割合、胡粉の粒子の使い分けが重要であることを明らかにした。

第3節では、以上から得られた知見に基づいて、絹本における松園の美人画の白肌と髪が生え際の表現を実際に自身の作品に応用した。松園の作品における白肌と髪が生え際は、人間や幽霊、神明といった画題によって表現が異なっている。それを基に、研究を進めるにあたって、論者がその白肌と髪が生え際の表現を取り入れて、人間と幽霊、神明を題材にした作品を中心に論じた。近代美人画を代表する松園の美人画のように、透明感のある白肌と髪が生え際の表現を生かし、近代性と現代性とを持たせた美人画を表現することを試みた。

おわりに

明治40年（1907）、第1回文部省美術展会（文展）が開催されて以降、美人画は日本画の重要なジャンルの一つとなった。その中で頭角を現したのが上村松園である。本論文では、松園を中心に絹本における美人画の白肌と髪が生え際の表現、素材、技法について、絹本における近代美人画家の白肌と髪が生え際の表現を比較考察し、松園と関わりのある江戸時代から昭和初期に至る「技法書」と近代美人画家の随筆によってその表現を支える素材・技法を分析した。以上から得られたデータに基づいて、松園《楊貴妃》、《宮城野／信夫》の模写制作を行い、高倍率マイクロスコープを用いたデジタル画像で観察し、比較考察することで絹本における松園の美人画の白肌と髪が生え際の表現を素材と技法の双方の物理的視座から明らかにした。そして、手織りと機械織り、ドーサ2種の表現効果の比較も明確にした。さらに、松園の美人画の白肌と髪が生え際の表現を実際に論者の作品に活かし、近代性と現代性を合わせ持つ美人画の制作を試みた。

第1章では、近代美人画家における紙本と絹本の表現を分析することによって、美人画の白肌と生え際の表現効果の違いを明らかにした。美人画には二つの大きい源流があり、一つは江戸の浮世絵派、もう一つは円山応挙に依って開かれた円山四条派である。この二つの流派を中心に、絹本における女性人物画の白肌と髪が生え際の表現を比較考察し、その表現の共通点と相違点が把握された。江戸初期・中期時代の絹本における美人画は白肌の立体感と髪が生え際の暈し表現がほぼされていないことを発見し、明治になり西洋の文明が入ってきたことから、美人画の白肌の表現はより写実的になったことが窺えた。明治期においては、清方の美人画における髪が生え際の表現は、一本一本毛描きをする肉筆浮世絵の手法を用いず、墨による暈し表現の方を重視し、黒髪に艶墨による髪の色も用いられていないことが分かった。清方の作品を松園の美人画と比較すると、松園画における髪が生え際は、精密な線描と暈し表現を兼ね備え、円山四条派の作風を継承しつつ、肉筆浮世絵の手法も融合させたものであることが分かった。いずれにせよ、清方と松園の美人画におけ

る髪が生え際の表現の原点には浮世絵風俗画があると考えられる。また、応挙が描いた《楚蓮香図》と《大石良雄図》、そして、源琦、松園らが同様の主題から描いた人物画における白肌と髪が生え際の表現を中心に観察、比較しながら分析を行うと、相違点としては肉色素材の選択や絵具の厚さ、暈し方などの点が挙げられる。それに対して、共通点としては着物の曲折肥瘦の多い描線と、顔や手足の細く柔らかみのある輪郭線が使用されていることが分かった。そして、松園の師となった竹内栖鳳の人物画と比較すると、師弟間での表現方法に相違をみることができた。特に、松園の髪が生え際の描き方は浮世絵を模写していた頃からの腕の見せ所で、円山四条派の暈し手法を加えたものである。

第2章では、松園を中心に絹本における美人画の白肌と髪が生え際の表現を支える素材、技法を分析し明確にした。主に、松園が関心を持っている土佐派や狩野派などの流派による「技法書」と、近代美人画家が自ら記述した随筆における人物画の素材と技法を比較しながら分析し、美人画における白肌の形成、墨の運用による髪が生え際と黒髪、人物画の描写技法が明らかになった。松園らの美人画における白肌の構成では、胡粉と臙脂具、朱の黄目、黄土の具がよく用いられることが分かった。そして、神話に取材した人物の肉色は代赭色で表し、醜顔や霊の白肌は墨が用いられることも分かった。美人画の白肌の仕上げに沈殿胡粉のような良質なものを使うことから、松園の美人画における白肌の再現の秘訣があることが窺えた。また、美人画における黒髪と生え際では、油煙墨を用いて髪の下地や骨描きを描き、背景や髪仕上げには松煙墨を使っていることが推測できた。「技法書」によって、美人画における黒髪の構成では、濃墨に少しの胡粉を加えた具墨を下地塗りにして、髪油の艶色は墨と膠を混ぜた艶墨で表現することが分かった。土佐派の『本朝画法大伝』の記事の分析から、松園らの美人画が美しく感じられるポイントは、生え際と眉、唇、睛（瞳）の描写であることが窺えた。そして、絹本における美人画の裏彩色は必ず胡粉を塗り、表彩色の色や彩度を基準に裏に塗る胡粉の濃さや色味を調整することが明らかになった。また、上村淳之が松園の暈し方について語っている記事から、下地を先に暈し

てにおいて、その上から絵具や色をかけるテクニックは、松園の美人画における黒髪と生え際の表現に関連していることが窺え、松園独自の暈し技法と分かった。

第3章では、以上から得られた知見に基づいて、論者が実際に松園の《楊貴妃》、《宮城野／信夫》の模写制作を行い、絹本における松園の美人画によく見られる白肌と髪が生え際の表現を再現した。模写制作の工程を詳細に論じることによって、美人画の白肌と髪が生え際に使われている素材、技法の運用を実技的観点から明確にした。そして、《宮城野／信夫》模写作品にデジタルマイクロスコープを使い、手織りと機械織り、ドーサ2種類を用いた模写作品において、それぞれの白肌と髪が生え際、黒髪の表面図、裏面図、断面図による観察を行った。観察結果によって、手織りと機械織りとの比較では、手織りにおける白肌と髪が生え際、黒髪の質感が粗く見え、機械織りになると、手織りより白肌の表現が肌理細かになり、墨の暈しもよく馴染んでいることが分かった。このことから、松園の美人画における白肌と髪が生え際を表現する際に使われる絵絹は、機械織りであることを確信した。そして、観察結果から手織りで描かれている浮世絵初期の肉筆画における髪が生え際の暈しがほぼ見えない原因の一つとしては、手織りの絹糸が細く絹目が大きいため、墨による生え際の暈しが滑らかに表現できないことが窺えた。しかしながら、寒天引きと魚膠ドーサを施した手織りにおいては、白肌の質感が繊細になり、運筆の滞りや暈し表現が改善された。さらに、機械織りにも寒天と魚膠ドーサを施すと、白肌と髪が生え際、黒髪の表現が松園の美人画よりふんわりとした効果が得られる。高倍率のデジタル画像によって、寒天引きと魚膠ドーサを施した絵絹は、明礬入り膠ドーサを用いた絵絹より良好な結果が得られることが見てとれた。そして、絹の厚さに応じて絹本における表彩色と裏彩色の割合、胡粉の粒子の使い分けが必要であることが断面観察によって明らかになった。以上の研究結果は、松園にみられる白肌と髪が生え際表現を実際に論者自身の作品に応用し、絹本における松園の美人画の白肌と髪が生え際の表現を生かし、近代性が感じられる現代の美人画を表現してきたことの整合性を物理的に裏付ける結果へと結びついた。

これまで松園は美術史的観点から研究されるのが主であったが、本論致では論者の制作者としての経験を生かし、松園の作品模写を行い、目視による調査・観察・科学的分析で得られた知見を統合した。この実技的研究によって、松園を中心とした絹本における美人画の白肌と髪の生え際の表現と、素材・技法の選択が如何に密接に関わりながら成形したかということを再現・実証することができた。そして、本研究を通じて自作の表現を更に充実させると共に、新たな現代における美人画の表現の可能性を見出すことが出来た。また、絹本における松園の美人画の白肌と髪が生え際の表現は、絹本における人物画の表現の幅を広げるためにも意義があると考えている。

松園を中心とした絹本作品での技法材料研究は、江戸期以前と近現代の絹本表現に大きな違いがあり、その原因の一つは明治になると西洋の文明が入ってきたことによって、美人画の白肌の表現はより写実的になったのではと考える。もう一つは、産業革命により絵絹が手織りから機械織りへと変化したことにある。松園の白肌と髪が生え際の美しい暈し表現は、江戸期までの手織り絹本では表現できないことが論者の研究より明白となった。付け加えるなら、横山大観の朦朧体における暈し表現の極みにおいても、近代の機械織りの絹本がそれを可能にしたと断言したい。これらの論者の検証実験からの知見が、絹本作品の制作研究に貢献できることを切に願うものである。本論によって、人物画や美人画を志す制作者たちの精神的、技術的一助となれば幸いである。

(53014文字)

註：

¹加藤類子監修『美人画の四季：松園、恒富、清方から麦僊まで 培広庵コレクション』青幻舎、2010年、pp. 6-11。

²関千代、後藤茂樹『現代日本美人画全集：第九巻名作選Ⅰ』集英社、1979年、p. 80。

³細野正信「近代の美人画の誕生」『近代日本画家が描いた「歴史とロマンの女性美展」』朝日新聞東京本社企画第一局部所収、1989年、p. 5。

⁴上村松園『上村松園全随筆集 青眉抄・青眉抄その後』求龍堂、2010年、p. 274。以下、同書よりの引用は上村松園『上村松園全随筆集 青眉抄・青眉抄その後』（2010年）と略記する。

⁵鏑木清方『鏑木清方文集一制作餘談』白鳳社、1979年、p. 285。

⁶木村重圭「焰の系譜—祇園井特から上村松園まで—」『三彩』352号、三彩社、1976年、pp. 30-32。

⁷上村松園『上村松園全随筆集 青眉抄・青眉抄その後』（2010年）、p. 58。

⁸池永康晟『美人画づくし』芸術新聞社、2016年、p. 27。

⁹同上、pp. 74-81。

¹⁰鏑木清方「上村松園論」『三彩』2号、日本美術出版、1946年、p. 13。

¹¹鏑木清方他「「美人画を語る」座談会」『三彩』2号、日本美術出版、1967年、p. 14。

¹²平井啓修『円山応挙から近代京都画壇へ』求龍堂、2019年、p. 204。

¹³註10の文献、pp. 12-13。

¹⁴倉田公裕『日本の名画15 竹内栖鳳』講談社、1973年、p. 22。

¹⁵京都市美術館、京都新聞社『栖鳳・松園本画と下絵展』京都新聞社、1994年、p. 238。

¹⁶註1の文献、pp. 6-11。

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

¹⁸中村麗子（他）編集、内山武夫・上村淳之（他）執筆『上村松園展』日本経済新聞社、2010年、p. 9。

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

²⁰上村松園『上村松園全随筆集 青眉抄・青眉抄その後』（2010年）、p. 139。

²¹上村淳之『上村松園画集』青幻舎、2017年、p. 144。

²²上村松園『上村松園全随筆集 青眉抄・青眉抄その後』（2010年）、p. 94。

²³上村淳之、鬼頭美奈子、赤松祐樹監修『上村松園|素描、下絵と本画：松伯美術館コレクション』川村記念美術館、2011年、p7。

²⁴土佐光起『本朝画法大伝』金開堂、2002年、p. 31。以下、本論文における「本朝画法大伝」の引用は、すべて金開堂発行の上記の私家本による。「本朝画法大伝」の写本は東京藝術大学に1冊のみあるが、信頼できる校訂本は現在のところ存在しない。金開堂は東京都台東区にある日本画画材店である。恐らくは金開堂の店主の手による現代語訳と思われ、「はじめに」には、「原文の雰囲気が残る様に配慮しながら、主観的ではありますが、現代の感覚で読み易い様に、用語、文中の修飾語等に若干の変更を加え、また、注意事項も本文中に組み込んで推訳としました。」とある。なお、『本朝画法大伝』には、寺本健三による偽撰説があるが、本論文では問題としない。

²⁵市川守静『丹青指南』東京美術学校々友会、1926年、p. 23。

²⁶同上、pp. 24-25。

²⁷鎗木清方『こしかたの記』中央公論社、1977年、p. 106。

²⁸鎗木清方『鎗木清方文集七畫壇時事』白鳳社、1980年、p. 6。

²⁹上村松園『上村松園全随筆集 青眉抄・青眉抄その後』（2010年）、p. 160。

³⁰同上、pp. 129-130。

³¹鎗木清方『こしかたの記』中央公論社、1977年、p. 185。

³²三戸信恵『色から読み解く日本画』エクスナレッジ出版、2018年、p. 99。

-
- ³³市川守静『丹青指南』東京美術学校々友会、1926年、pp. 8-9。
- ³⁴清水橘村『絵画の新しき鑑定と鑑賞』「墨、紙、絹、繪具の話」日進堂、1921年、p. 285。
- ³⁵草薙奈津子『現代語訳 芥子園画伝 下巻』芸艸堂、1985年、p. 24。
- ³⁶市川守静『丹青指南』東京美術学校々友会、1926年、pp. 46-47。
- ³⁷土佐光起『本朝画法大伝』金開堂、2002年、p. 31。
- ³⁸木田寛栗『絵画の栞』松声社、1933年、p. 111。
- ³⁹小川幸治『狩野派絵師から現代画家までに学ぶ日本画画材と技法の秘伝集』日貿出版社、2016年、p. 74。
- ⁴⁰市川守静『丹青指南』東京美術学校々友会、1926年、pp. 23-24。
- ⁴¹本間良助『日本画を描く人の為の秘伝集』厚生閣書店、1933年、p. 82。
- ⁴²土佐光起『本朝画法大伝』金開堂、2002年、p. 31。
- ⁴³鐫木清方他「「美人画を語る」座談会」『三彩』2号、日本美術出版、1967年、pp. 16-17。
- ⁴⁴山崎清『人間の顔』「美・醜の判定」読売新聞社、1955年、p. 83。
- ⁴⁵市川守静『丹青指南』東京美術学校々友会、1926年、pp. 37-38。
- ⁴⁶註35の文献、p. 146。
- ⁴⁷同上、p. 147。
- ⁴⁸中村麗子（他）編集、内山武夫・上村淳之（他）執筆『上村松園展』日本経済新聞社、2010年、p. 183。
- ⁴⁹河北倫明「伊東深水」『巨匠との対話』春秋社、1984年、p. 71。
- ⁵⁰上村松園『上村松園全随筆集 青眉抄・青眉抄その後』（2010年）、p. 347。
- ⁵¹鐫木清方『鐫木清方文集一制作餘談』白鳳社、1979年、p. 297。
- ⁵²上村松園『上村松園全随筆集 青眉抄・青眉抄その後』（2010年）、p. 273。

⁵³岩泉慧「日本画における新たなドーサ引き処方の開発 一魚膠と阿膠を用いた膠の表現効果の研究-」京都造形芸術大学、『京都造形芸術大学博士論文』甲第 46 号要約、2014 年。

⁵⁴市川守静『丹青指南』東京美術学校々友会、1926 年、p. 3。

⁵⁵真下五一『西陣 きもののふるさと』新興書房、1968年、p. 85-87 。

参考文献：

(以下の参考文献は著者の50音順に並べる)

1. 朝日新聞大阪本社企画部『上村松園名作展』朝日新聞大阪本社企画部、1983年。
2. 朝日新聞社『近代日本画家が描いた「歴史とロマンの女性美展」』朝日新聞東京本社企画第一局部、1989年。
3. 朝日新聞社『-松園、清方、深水を中心に-名都美術館品展』朝日新聞社文化企画局大阪企画部、1999年。
4. 市川守静『丹青指南』東京美術学校々友会、1926年。
5. 市川守静『丹青指南』(有)金開堂、2008年。
6. 池永康晟『美人画づくし』芸術新聞社、2016年。
7. 一井健二『アートコレクターズやっぱり”日本画”が好き!』株式会社生活の友社、2013年。
8. 岩泉慧「日本画における新たなドーサ引き処方の開発 一魚膠と阿膠を用いた膠の表現効果の研究-」京都造形芸術大学、『京都造形芸術大学博士論文』甲第46号要約、2014年。
9. 上村淳之、鬼頭美奈子、赤松祐樹監修『上村松園|素描、下絵と本画：松伯美術館コレクション』川村記念美術館、2011年。
10. 上村淳之『近代京都画壇を育んだ人たち』京都市学校歴史博物館、2013年。
11. 上村淳之『上村松園画集』株式会社青幻舎、2017年。
12. 上村松園『上村松園全随筆集 青眉抄・青眉抄その後』株式会社求龍堂、2010年。
13. 内山武夫、上村淳之監修『没後五十年記念美の精華上村松園展』朝日新聞社文化企画局大阪企画部、1999年。
14. 内山武夫、加藤類子監修『画業三代の精華 上村松園・松篁・淳之展』毎日新聞社、

1996年。

15. エルネスト パリゼー、渡辺 轄二『絹の道』雄山閣出版株式会社、1988年。
16. 大河原典子「黒髪白肌の系譜－上村松園の技法と表現－」独立行政法人国立文化財機構東京文化財研究所、『科学研究費助成事業－東京文化財研究所』16K05759号、2019年。(https://kaken.nii.ac.jp/report/KAKENHI-PROJECT-16K02258/16K02258seika/、2021年6月30日)。
17. 小野大輔『仏画の描き方-絵絹での作品づくり』日貿出版社、1997年。
18. 加藤類子『虹を見る・松園とその時代』京都新聞社、1991年。
19. 加藤類子監修『美人画の四季：松園、恒富、清方から麦僊まで 培広庵コレクション』株式会社青幻舎、2010年。
20. 加藤類子『もっと知りたい上村松園生涯と作品』株式会社東京美術、2018年。
21. 金澤昭三郎、川村一男『絹の魅力-いま、シルクを知りたいあなたへ-』株式会社国書刊行会、1987年。
22. 鐙木清方「上村松園論」『三彩』第2号、日本美術出版、1946年。
23. 鐙木清方他「美人画を語る」座談会『三彩』216、日本美術出版、1967年。
24. 鐙木清方『こしかたの記』中央公論社、1977年。
25. 鐙木清方『鐙木清方文集一制作餘談』株式会社白鳳社、1979年。
26. 鐙木清方『鐙木清方文集二明治追懷』株式会社白鳳社、1979年。
27. 鐙木清方『鐙木清方文集三先人後人』株式会社白鳳社、1979年。
28. 鐙木清方『鐙木清方文集四春夏秋冬』株式会社白鳳社、1979年。
29. 鐙木清方『鐙木清方文集五名所古跡』株式会社白鳳社、1979年。
30. 鐙木清方『鐙木清方文集六時粧風俗』株式会社白鳳社、1980年。
31. 鐙木清方『鐙木清方文集七畫壇時事』株式会社白鳳社、1980年。

-
32. 鐫木清方『鐫木清方文集八随時随感』株式会社白鳳社、1980年。
 33. 河北倫明「伊東深水」『巨匠との対話』株式会社春秋社、1984年。
 34. 河北倫明、平山郁夫監修『巨匠の日本画 [6] 鐫木清方』株式会学習研究社、2004年。
 35. 木田寛栗『絵画の栞』松声社、1933年。
 36. 京都市美術館、京都新聞社『栖鳳・松園本画と下絵展』京都新聞社、1994年。
 37. 京都市美術館、京都新聞社『京都新聞創刊120年記念展：菊池契月とその系譜』京都新聞社、1999年。
 38. 京都市美術館『京都市美術館名品百選』光村推古書院株式会社、2020年。
 39. 京都市美術館、大谷幸恵『上村松園』株式会社青幻舎、2021年。
 40. 木村重圭「焰の系譜—祇園井特から上村松園まで—」『三彩』352号、三彩社、1976年。
 41. 草薙奈津子『現代語訳 芥子園画伝 上巻』芸艸堂、1984年。
 42. 草薙奈津子『現代語訳 芥子園画伝 下巻』芸艸堂、1985年。
 43. 倉田公裕『日本の名画15竹内栖鳳』株式会社講談社、1973年。
 44. 小川幸治『狩野派絵師から現代画家までに学ぶ日本画画材と技法の秘伝集』株式会社日貿出版社、2016年。
 45. 児島薫「上村松園《焰》の制作意図とその背景について」実践女子大学、『実践女子大学文学部紀要』第62集、2020年、pp. 1-15。
 46. 後藤茂樹『現代日本美術全集13竹内栖鳳／上村松園』株式会社集英社、1973年。
 47. 齋藤美保子「「上村松園作品展」を読み解く」郡山女子大学、『郡山女子大学紀要』第51集、2015年、pp. 1-14。
 48. 清水橘村『絵画の新しき鑑定と鑑賞』「墨、紙、絹、繪具の話」日進堂、1921年。
 49. ジャネット・ハンター『日本の工業化と女性労働—戦前期の繊維産業』株式会社有斐閣、2008年。

-
50. 鈴木進「女性美—美人画の系譜—」（特集 女性美—美人画・風俗画・肖像画）『三彩』第378号、1979年。
 51. 関千代「上村松園とその作品」国立文化財機構東京文化財研究所、『美術研究』第195号、1958年、pp. 147-177。
 52. 関千代、後藤茂樹『現代日本美人画全集：第九巻名作選Ⅰ』株式会社集英社、1979年。
 53. 高階秀爾監修『「美人画」の系譜：心で感じる「日本絵画」の見方』小学館、2011年。
 54. 田島達也、大西甚子、長舟洋司監修『京の美人画展』京都文化博物館学芸第一課、1993年。
 55. 田島達也『遷る学舎 画学校から芸大まで』京都市立芸術大学、2018年。
 56. 鶴見香織『鏑木清方原寸の美術館』株式会社小学館、2019年。
 57. 土佐光起『本朝画法大伝』（有）金開堂、2002年。
 58. 東京藝術大学大学院文化財保存学保存修復日本画研究室監修『日本画 名作から読み解く技法の謎』株式会社世界文化社、2014 年。
 59. 東京藝術大学大学院文化財保存学保存修復日本画研究室監修『図解 日本画の伝統と継承—素材・模写・修復』東京美術、2002 年。
 60. 東京藝術大学大学院文化財保存学保存修復日本画研究室監修『日本絵画の謎を解く』東京藝術大学出版会、2007 年。
 61. 南由紀子『美を競う 肉筆浮世絵の世界』アートシステム、2019年。
 62. 中村麗子（他）編集、内山武夫・上村淳之（他）執筆『上村松園展』日本経済新聞社、2010年。
 63. 奈良国立博物館・東京文化財研究所『国宝絹本著色十一面観音像奈良国立博物館所蔵』奈良国立博物館、2006年。
 64. 平井啓修、古田光、小倉実子、黒田正子『円山応挙から近代京都画壇へ』株式会社求

龍堂、2019年。

65. 廣田孝『竹内栖鳳 近代日本画の源流』株式会社思文閣出版、2000年。
66. 古田亮『日本画とはなんだったのか 近代日本画史論』株式会社KADOKAWA、2018年。
67. 平凡社『太陽 THE SUN no.164 特集・鏑木清方』平凡社、1976年。
68. 細野正信監修『鏑木清方展』北日本新聞社、1985年。
69. 細野正信監修『近代日本画家が描いた「歴史とロマンの女性美展」』朝日新聞東京本社企画第一局部所収、1989年。
70. 本間良助『日本画を描く人の為の秘伝集』厚生閣書店、1933年。
71. 松嶋雅人『あやしい美人画』株式会社東京美術、2017年。
72. 真下五一『西陣 きもののふるさと』新興書房、1968年。
73. 馬場京子、後藤茂樹『現代日本美人画全集：第一〇巻名作選II』株式会社集英社、1978年。
74. 三戸信恵『色から読み解く日本画』エクスナレッジ出版、2018年。
75. 森田早織「絹本著色古典絵画における基底材に関する研究 ―描画実験による在来製糸製織技術絵絹の性質検証―」東北芸術工科大学、『東北芸術工科大学紀要』第22号、2015年、pp. 68-77。
76. 森光彦『京都市学校歴史博物館開館20周年記念 画題に見る近代の日本画表現』京都市学校歴史博物館、2018年。
77. 山種美術館『山種美術館の上村松園』、山種美術館、2017年。
78. 山崎清『人間の顔』『美・醜の判定』読売新聞社、1955年。
79. 山脇悌二郎『事典絹と木綿の江戸時代』吉川弘文館、2002年。

图版：



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



图1-2 上村松園《宮城野／信夫》1937年、絹本彩色、26.2×23.7cm、梅軒画廊蔵



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



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

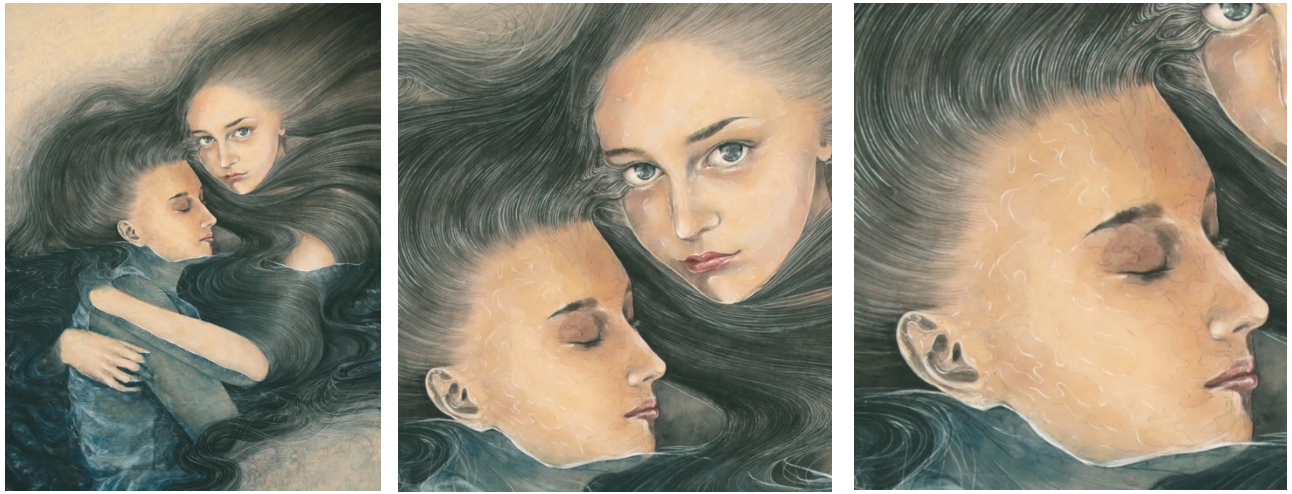


図 1-5 高資婷《脱皮》2017 年、雲肌麻紙、紙本彩色、116.7×91cm、個人蔵

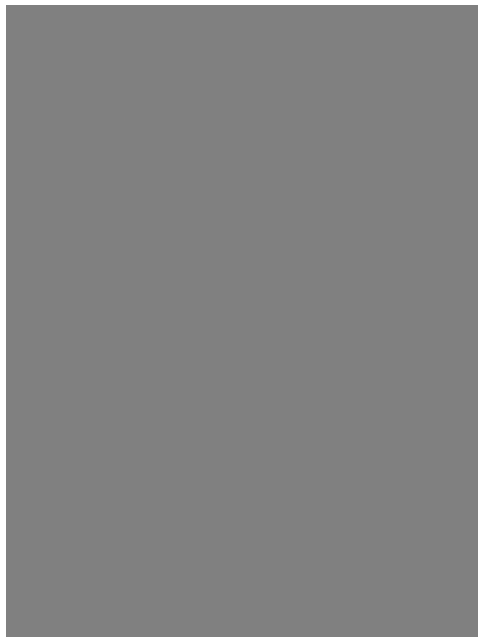


図 1-6 宮川長春《立ち美人》の部分画像 1711～1736 年、絹本彩色、85.1×32.2cm、光ミュージアム蔵、南由紀子『美を競う 肉筆浮世絵の世界』アートシステム、2019 年、pp.30-31。



図 1-7 月岡芳年《桜下美人》の部分画像 1865～1870 年、絹本彩色、96.8×27.3cm、光ミュージアム蔵、南由紀子『美を競う 肉筆浮世絵の世界』アートシステム、2019 年、p. 124。

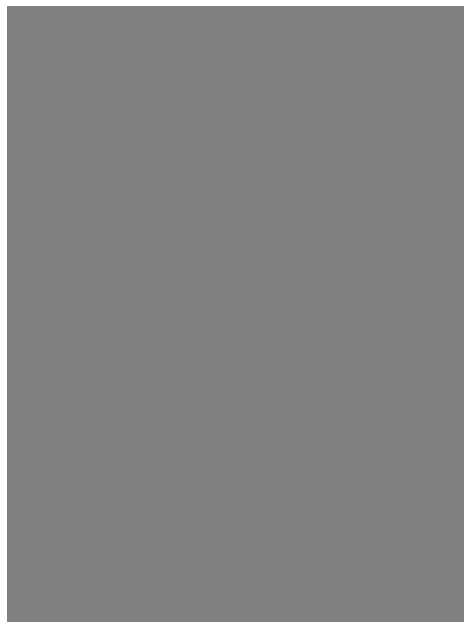


図 1-8 鏑木清方《築地明石町》の部分画像 1927 年、絹本彩色、173.5×74cm、東京国立近代美術館蔵、鶴見香織『鏑木清方原寸の美術館』株式会社小学館、2019 年、pp. 16-17。



図 1-9 上村松園《螢》の部分画像 1913 年、絹本彩色、175×98cm、山種美術館蔵、上村敦之『上村松園画集』株式会社青幻舎、2017 年、p. 16。

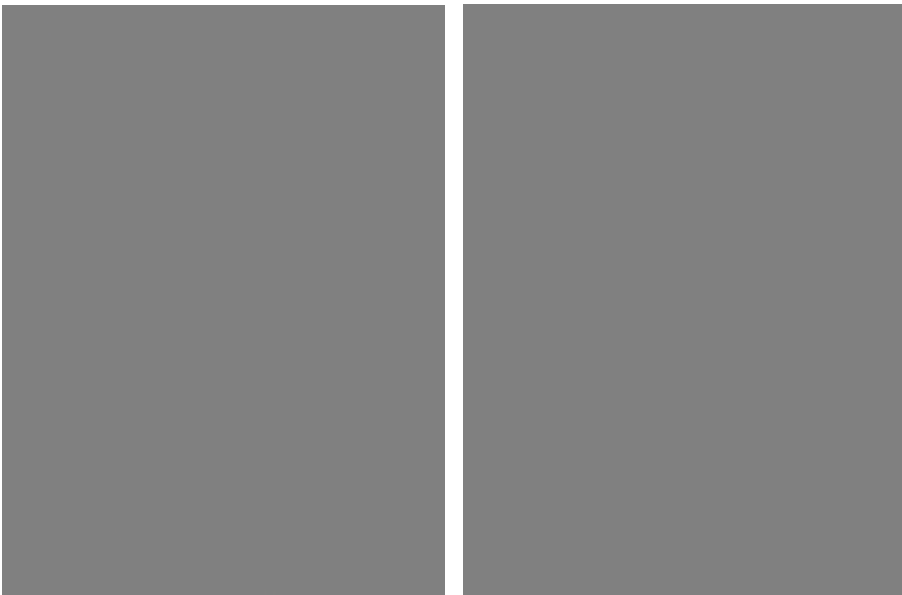


図 1-10 鏑木清方《浜町河岸》の部分画像 1930 年、絹本彩色、173.5×74cm、東京国立近代美術館蔵、鶴見香織『鏑木清方原寸の美術館』株式会社小学館、2019 年、pp. 37-38。



図 1-11 上村松園《焰》の部分画像 1918 年、絹本彩色、189×90cm、東京国立博物館蔵、上村敦之『上村松園画集』株式会社青幻舎、2017 年、p. 33。



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



図1-13 上村松園《人形遣之図》の部分画像 20世紀前半、絹本彩色、福田美術館蔵、上村敦之『上村松園画集』株式会社青幻舎、2017年、p. 116。



図1-14 円山応挙《大石良雄図》の部分画像 1767年、絹本彩色、189.3 × 133.6cm、一般財団法人武井報効会百耕資料館蔵、平井啓修、古田光、小倉実子、黒田正子『円山応挙から近代京都画壇へ』株式会社求龍堂、2019年、p. 204。



図1-15 源琦《大石良雄図》の部分画像 1796年、絹本彩色、140 × 86.7cm、公益財団法人阪急文化財団逸翁美術館蔵、平井啓修、古田光、小倉実子、黒田正子『円山応挙から近代京都画壇へ』株式会社求龍堂、2019年、p. 205。



図1-16 上村松園《軽女卑離別図》の部分画像 1900年、絹本彩色、139.5 × 72.5cm、福田美術館蔵、平井啓修、古田光、小倉実子、黒田正子『円山応挙から近代京都画壇へ』株式会社求龍堂、2019年、p. 205。



図1-17 円山応挙《楚蓮香図》の部分画像 1794年、絹本彩色、103.5 × 41.8cm、白鶴美術館蔵、平井啓修、古田光、小倉実子、黒田正子『円山応挙から近代京都画壇へ』株式会社求龍堂、2019年、p. 196。



図1-18 上村松園《楚蓮香図》の部分画像 1924年、絹本彩色、142 × 56cm、東京国立近代美術館蔵、平井啓修、古田光、小倉実子、黒田正子『円山応挙から近代京都画壇へ』株式会社求龍堂、2019年、p. 203。



図1-19 竹内栖鳳《絵になる最初》の部分画像 1913年、絹本彩色、183.2×87.5cm、京都市美術館蔵、京都市美術館、京都新聞社『栖鳳・松園本画と下絵展』京都新聞社、1994年、p. 41。



図1-20 上村松園《待月》の部分画像 1926年、絹本彩色、194×106cm、京都市美術館蔵、京都市美術館、京都新聞社『栖鳳・松園本画と下絵展』京都新聞社、1994年、p. 177。



図1-21 上村松園《母子》の部分画像 1934年、絹本彩色、170×115.5cm、東京国立近代美術館蔵、京都市美術館、京都新聞社『栖鳳・松園本画と下絵展』京都新聞社、1994年、p. 187。



図2-1 上村松園《花がたみ》の部分画像 1915年、絹本彩色、208×127cm、松伯美術館蔵、上村敦之『上村松園画集』株式会社青幻舎、2017年、p. 13。



図2-2 キラを取っていない墨



図2-3 油分を下ろすと、キラが四方に散っていく



図2-4 墨のキラを丁寧に拭き取る



図2-5 キラを取った墨



図 3-1 高資婷《上村松園 楊貴妃》の部分模写 2018 年、絹本彩色、72.7×60.6cm、個人蔵



試料 A



試料 B



試料 C



試料 D

図 3-2 高資婷《上村松園 宮城野／信夫》の模写 2021 年、絹本彩色、26.2×23.7cm、個人蔵

（試料 A：手織り＋明礬入り膠ドーサ、試料 B：手織り＋寒天引き＋魚膠ドーサ、試料 C：機械織り＋明礬入り膠ドーサ、試料 D：機械織り＋寒天引き＋魚膠ドーサ）

(図3-3～図3-14 《上村松園 楊貴妃》の部分模写制作の工程)



図 3-3 裏彩色



図 3-4 裏彩色

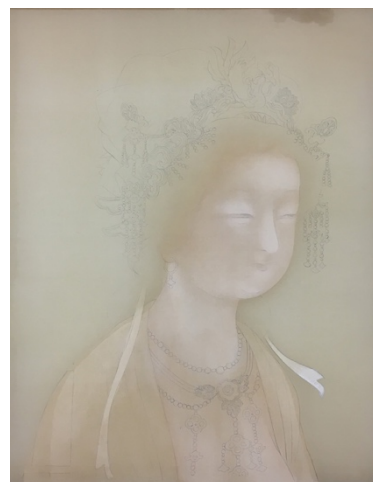


図 3-5 表彩色



図3-6 裏彩色



図3-7 表彩色



図3-8 表彩色



図3-9表彩色



図3-10 裏彩色



図3-11 表彩色



图3-12 裏彩色



图3-13 表彩色

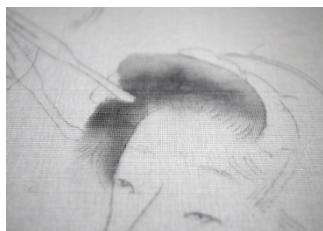


图3-14 表彩色

(図3-15～図3-26 《上村松園 宮城野／信夫》の模写制作の工程)



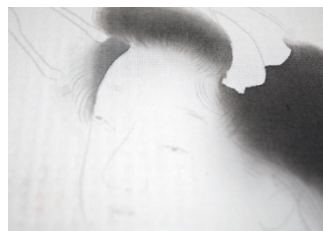
図3-15 裏彩色 試料A



試料B



試料C



試料D

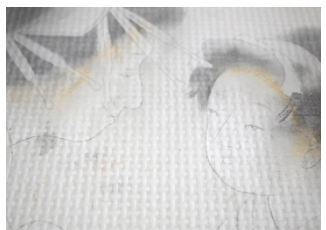


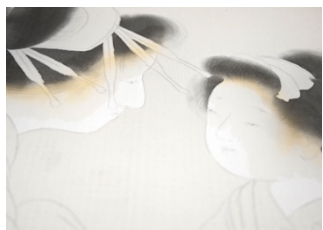
図3-16 裏彩色 試料A



試料B



試料C



試料D



図3-17 裏彩色 試料A



試料B



試料C



試料D



図3-18 裏彩色 試料A



試料B



試料C



試料D

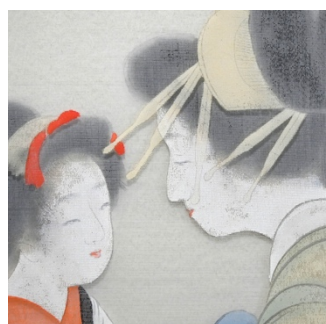


図3-19 表彩色 試料A



試料B



試料C



試料D



図3-20 表彩色 試料A



試料B



試料C



試料D



図3-21 表彩色 試料A



試料B



試料C



試料D



図3-22 表彩色 試料A



試料B



試料C



試料D



図3-23 表彩色 試料A



試料B



試料C



試料D

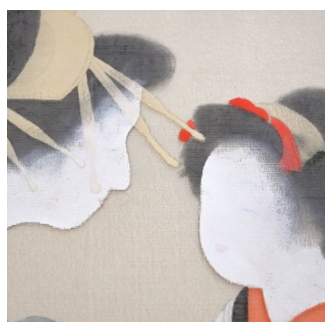


図3-24 裏彩色 試料A



試料B



試料C



試料D



図3-25 表彩色 試料A



試料B



試料C



試料D



図3-26 表彩色 試料A



試料B



試料C



試料D



図 3-27 試料A



図 3-28 試料B



図 3-29 試料C



図 3-30 試料D

(図3-31～図49 試料A、試料B、試料C、試料Dデジタルマイクロスコープ画像)

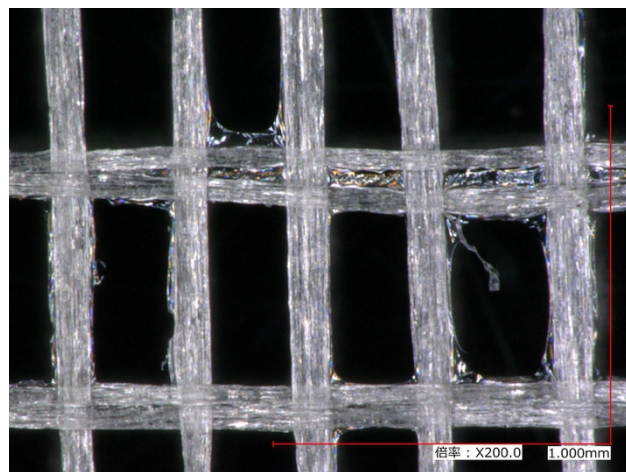


図3-31 試料A:手織り+明礬入り膠ドーサ

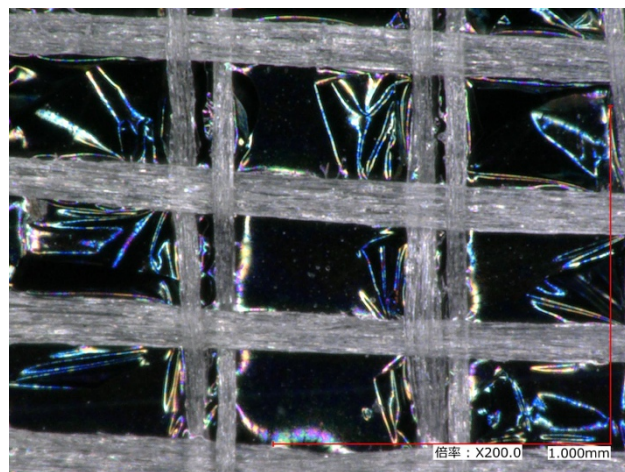


図3-32 試料B:手織り+寒天+魚膠ドーサ

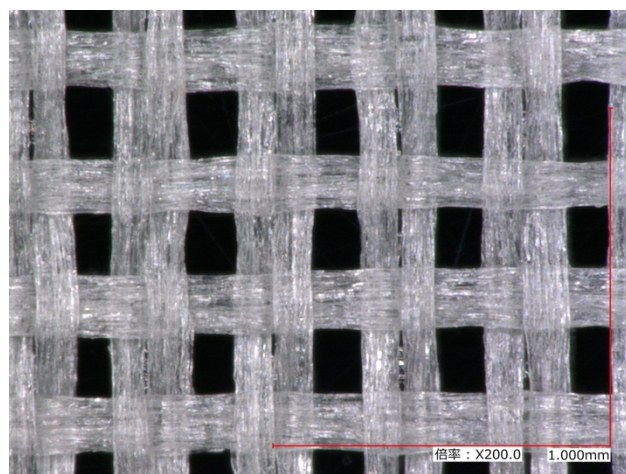


図3-33 試料C:機械織り+明礬入り膠ドーサ

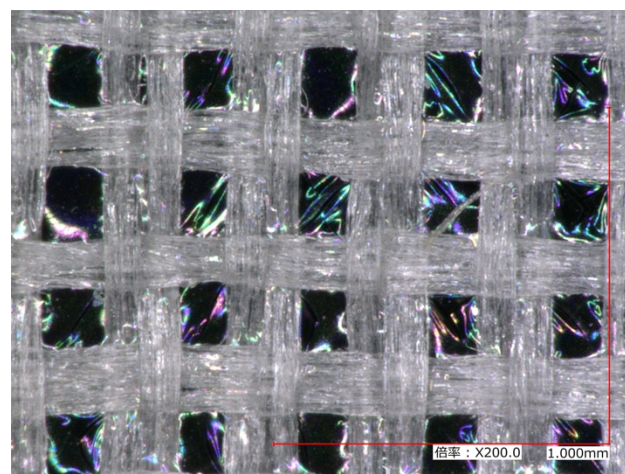


図3-34 試料D:機械織り+寒天+魚膠ドーサ

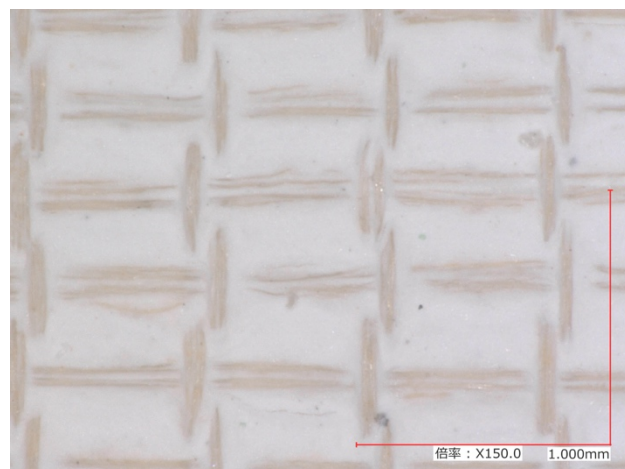
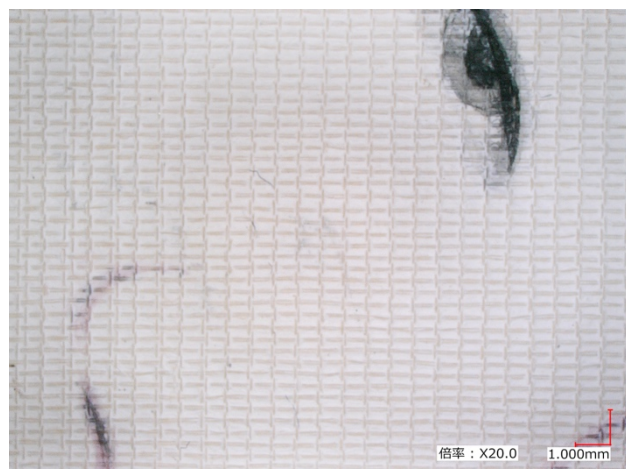


図3-35 試料Aの白肌（正面図）

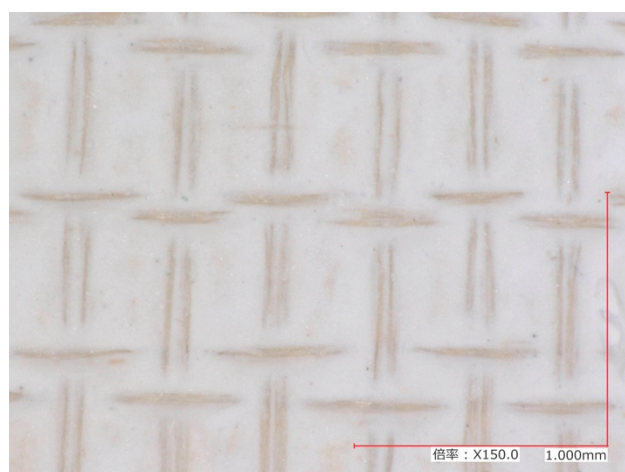


図3-36 試料Bの白肌（正面図）

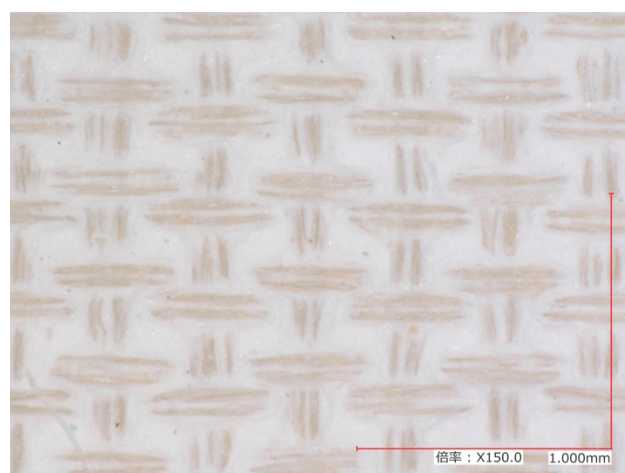
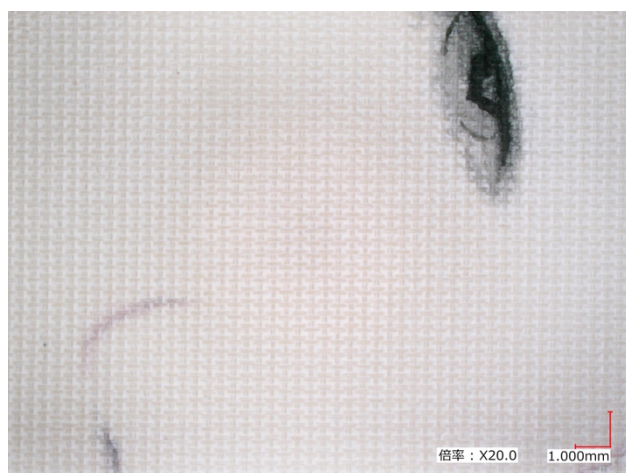


図3-37 試料Cの白肌（正面図）

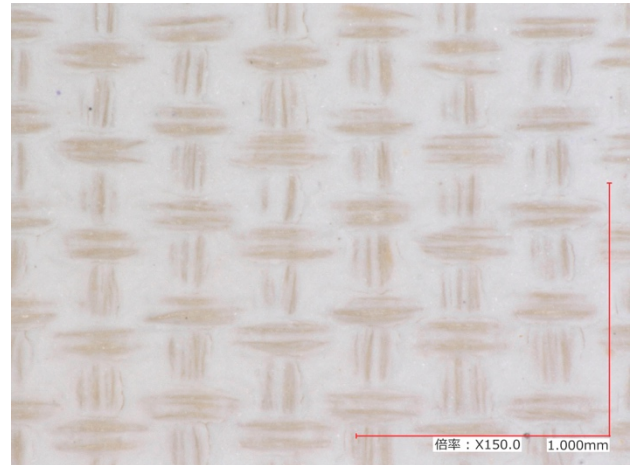
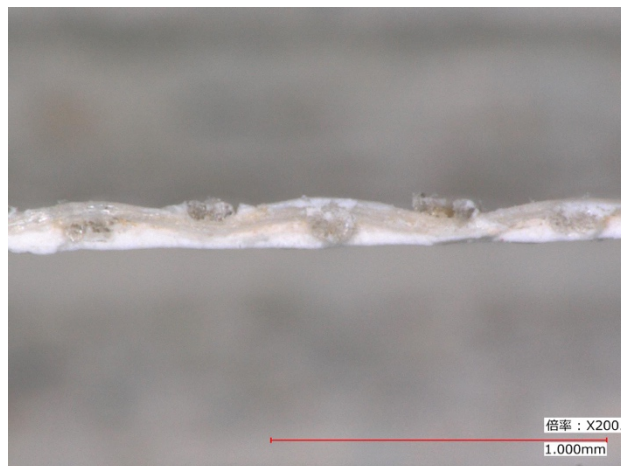
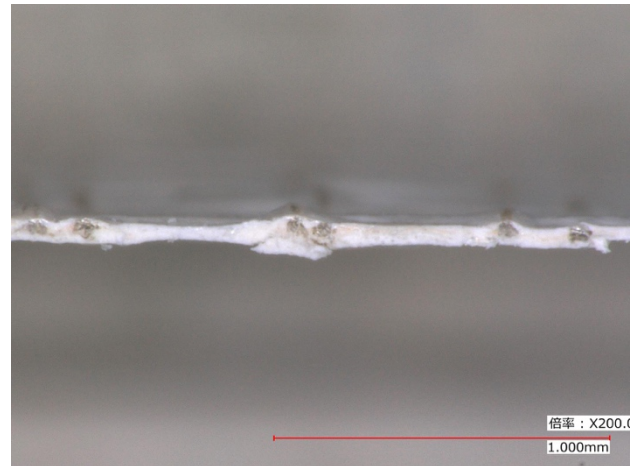


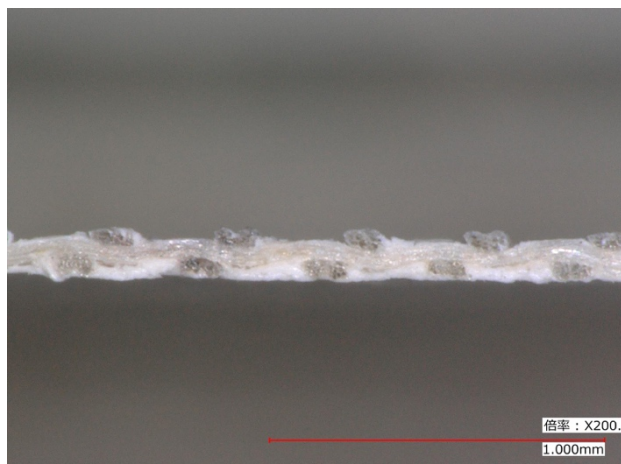
図3-38 試料Dの白肌（正面図）



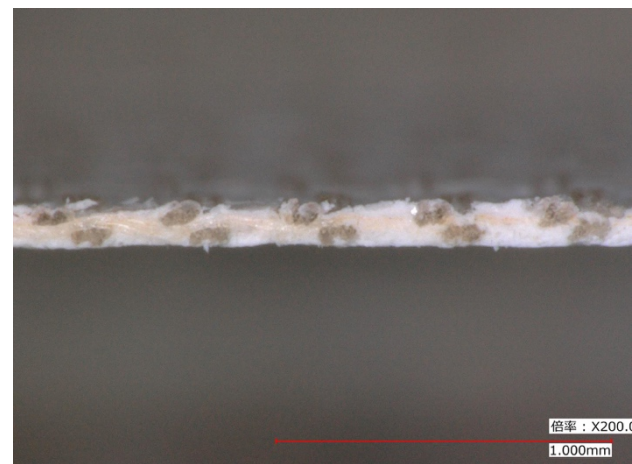
試料A



試料B



試料C



試料D

図3-39 試料A、試料B、試料C、試料Dの白肌（断面図）

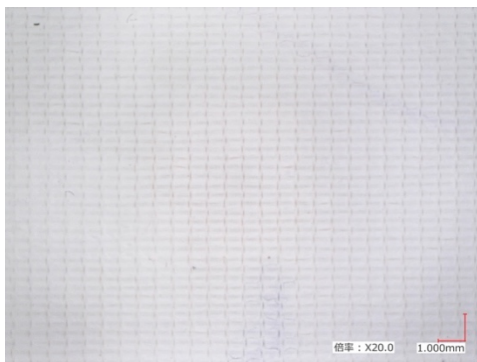


図3-40 試料Aの白肌（裏面図）

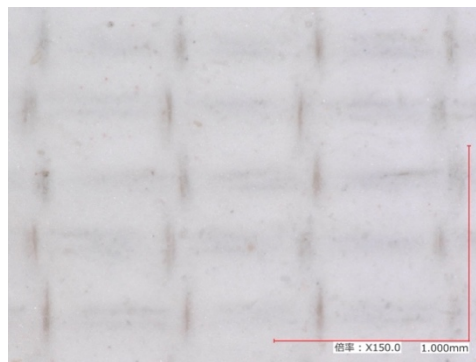


図3-41 試料Bの白肌（裏面図）

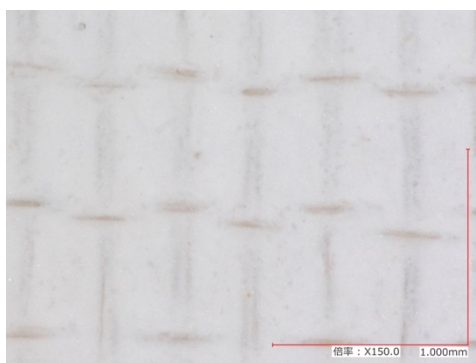


図3-42 試料Cの白肌（裏面図）

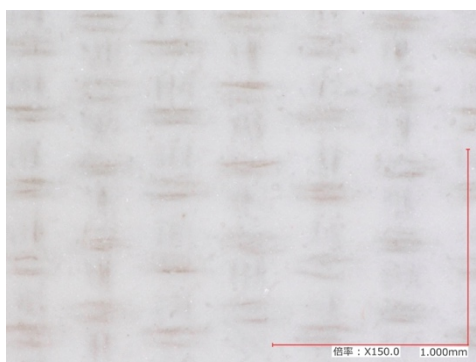
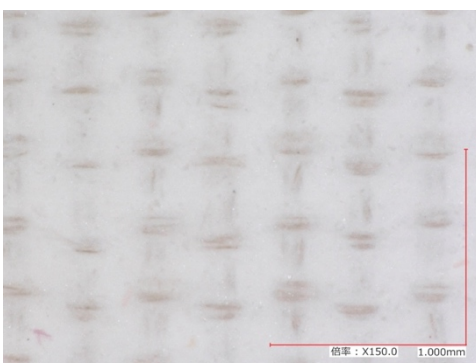


図3-43 試料Dの白肌（裏面図）



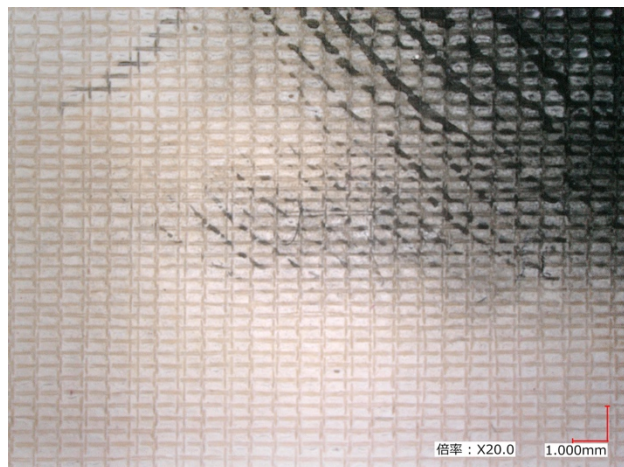


図3-44 試料Aの生え際（正面図）

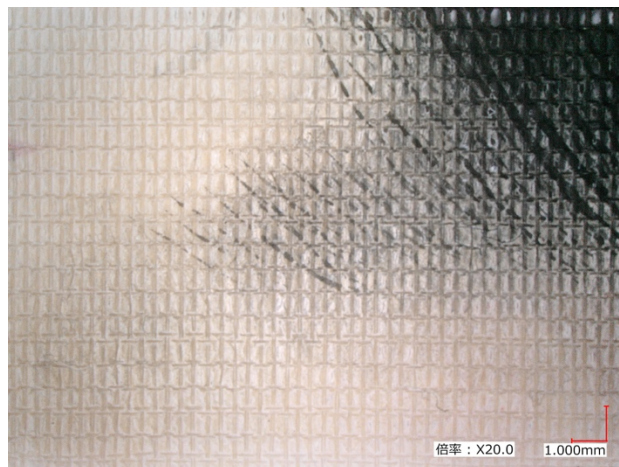


図3-45 試料Bの生え際（正面図）

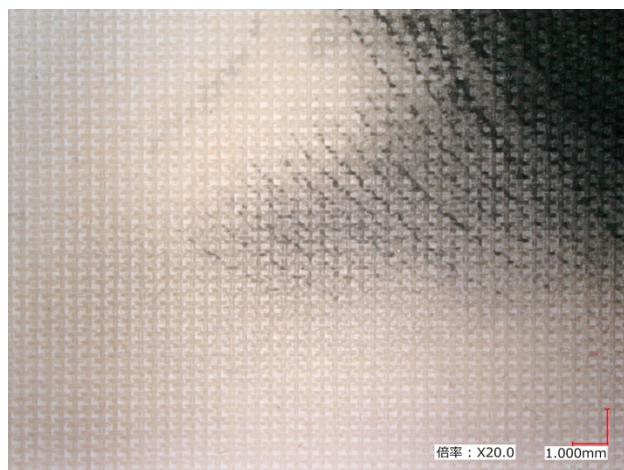


図3-46 試料Cの生え際（正面図）

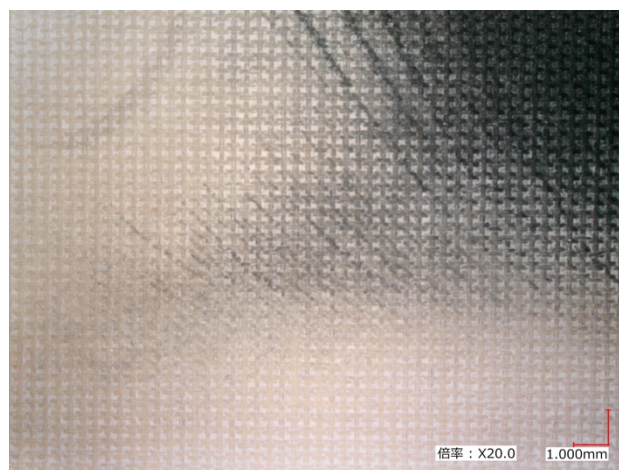


図3-47 試料Dの生え際（正面図）



図3-48 試料Aの生え際（正面図）倍率：×200



図3-49 試料Bの生え際（正面図）倍率：×200

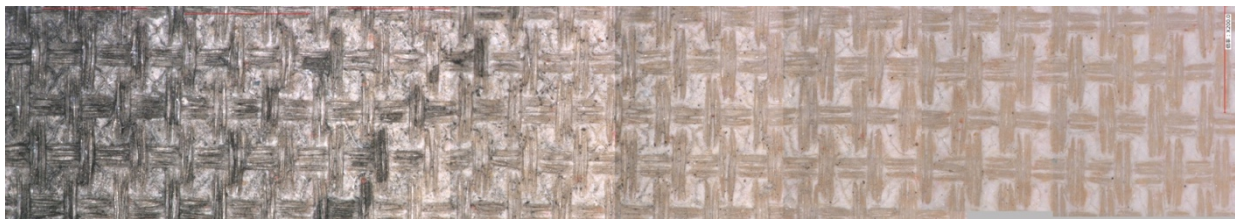
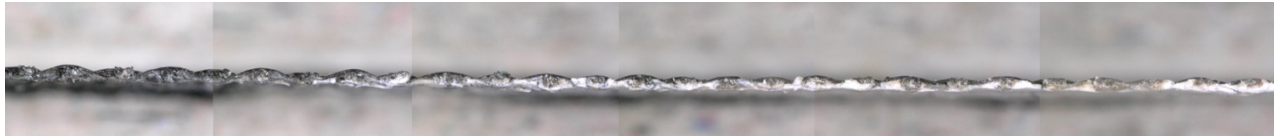


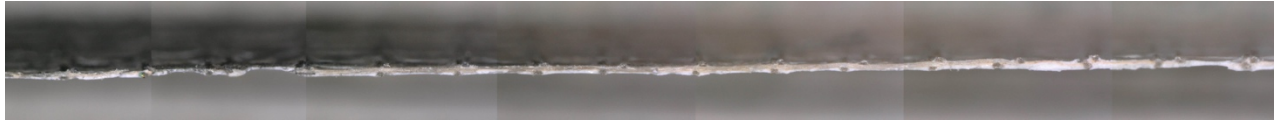
図3-50 試料Cの生え際（正面図）倍率：×200



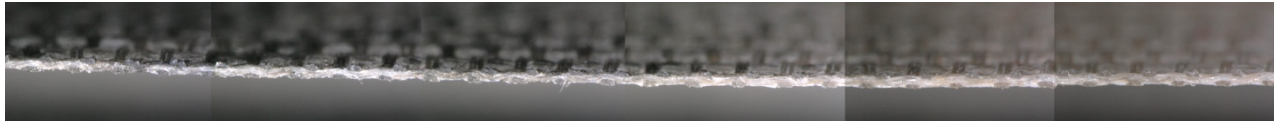
図3-51 試料Dの生え際（正面図）倍率：×200



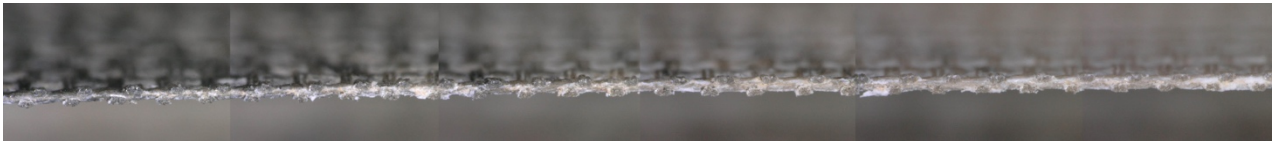
試料A 黒髪→白肌 倍率：×200



試料B 黒髪→白肌 倍率：×200



試料C 黒髪→白肌 倍率：×200



試料D 黒髪→白肌 倍率：×200

図3-52 試料A、試料B、試料C、試料Dの生え際（断面図）

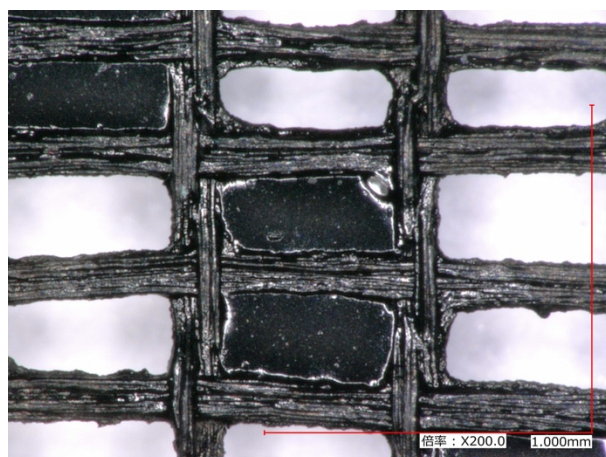
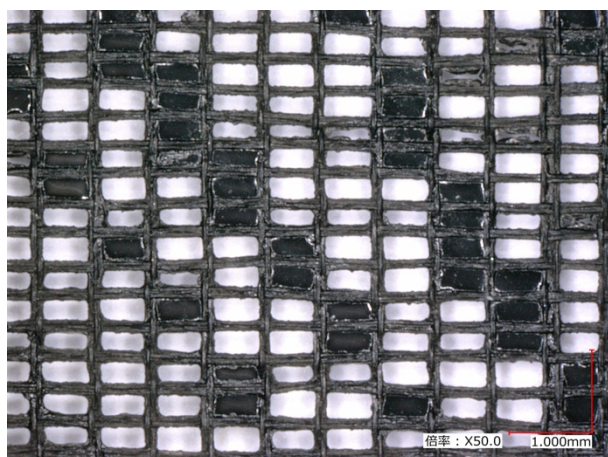


図3-53 試料Aの黒髪（正面図）

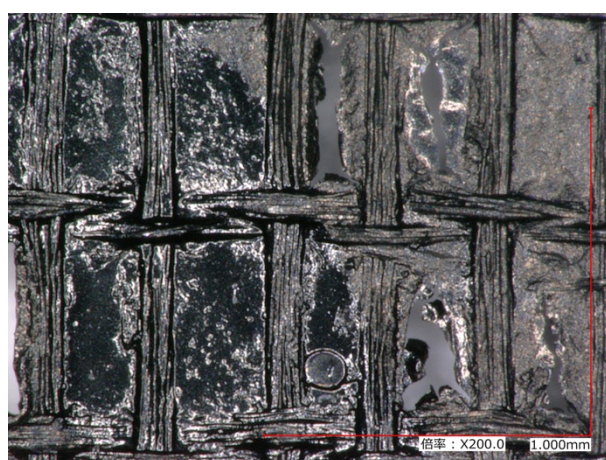
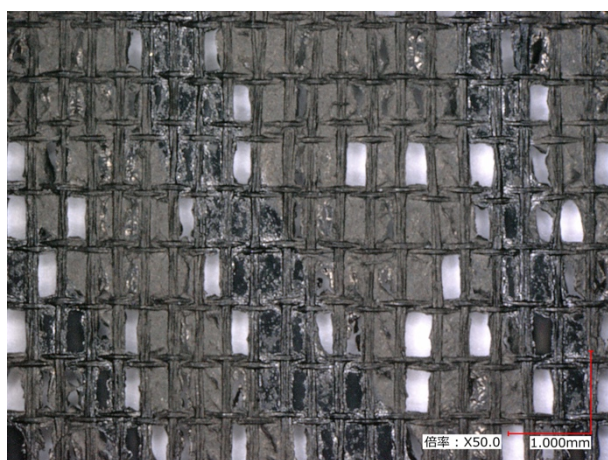


図3-54 試料Bの黒髪（正面図）

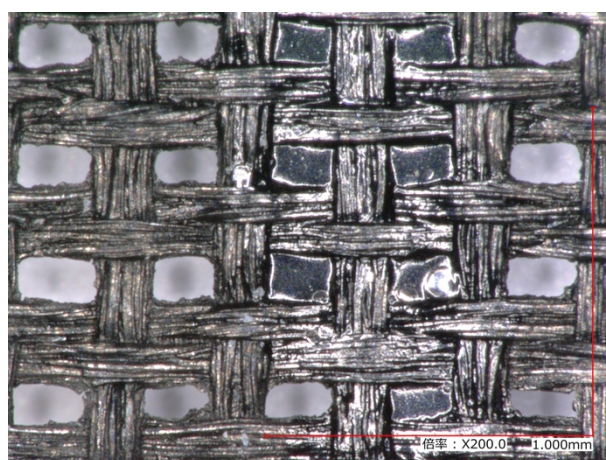
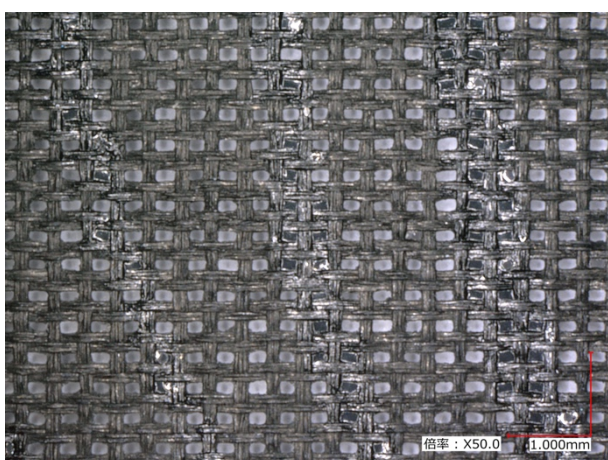


図3-55 試料Cの黒髪（正面図）

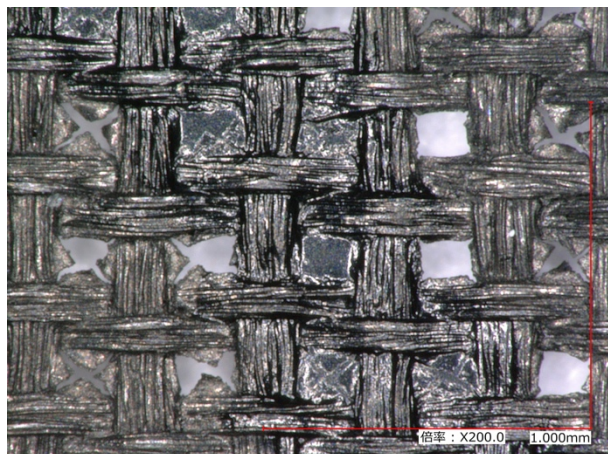
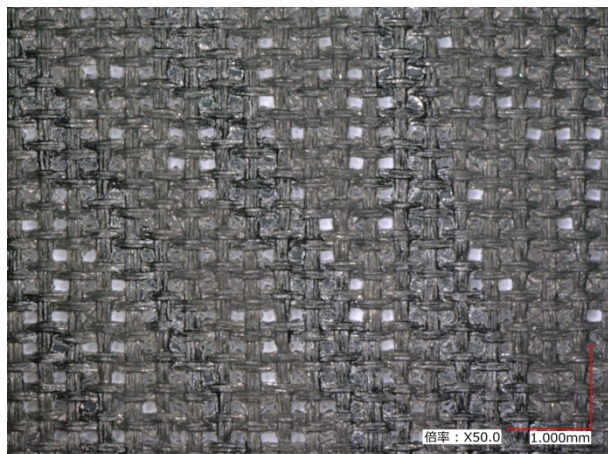
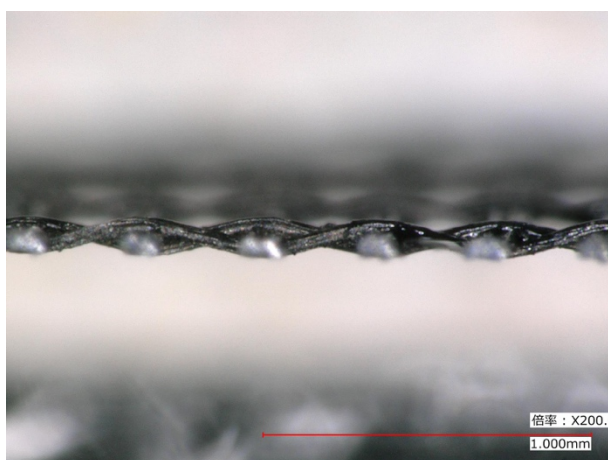
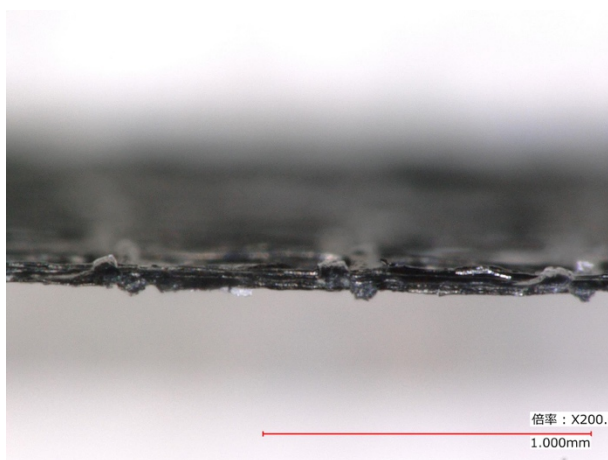


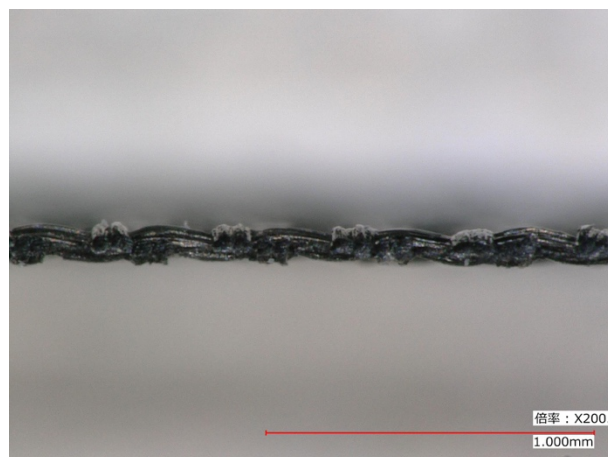
図3-56 試料Dの黒髪（正面図）



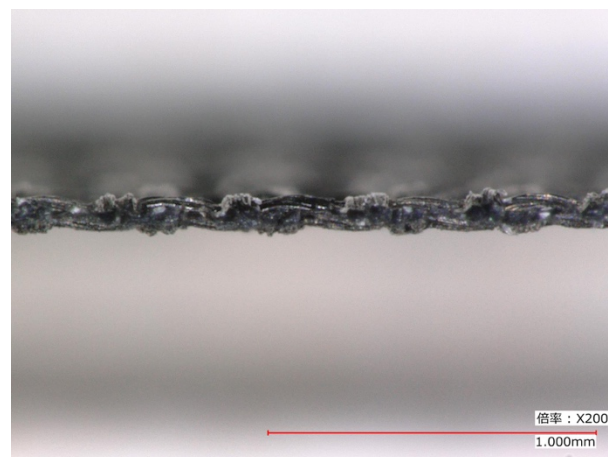
試料A



試料B



試料C



試料D

図3-57 試料A、試料B、試料C、試料Dの黒髪（断面図）



图3-58 高資婷《冥婚》2020年、絹本著色、古墨、彩墨、金箔、糸、1800mm×900mm ×2、個人蔵



図3-59 《冥婚》の生者



図3-60 《冥婚》の死者



图3-61 高資婷《孤娘》2021年、絹本著色、古墨、胡粉、天然群青、藍墨、910mm×455mm、個人藏



图3-62 高資婷《媽祖》2019年、絹本著色、古墨、胡粉、天然群青、藍墨、裏金箔、金泥
1620mm×970mm、佐藤美術館藏



图3-63 高資婷《纏足》2021年、絹本著色、古墨、胡粉、藍墨、裏金砂子、金泥、1620mm×970mm、個人藏



图3-64 高資婷《無子宮村》2022年、絹本著色、古墨、混合墨、胡粉、藍墨、錫泥、1900mm×1320mm、個人藏

発表論文等リスト

- ・「絹本における美人画の白肌と髪の生え際の表現と素材・技法に関する研究－上村松園を中心に－」、京都芸術大学大学院紀要 1 号、2021、p. 1-20