

小林清親の「光線画」をめぐる

——その表現の成立と展開の一試論——

田淵房枝

はじめに

明治時代の絵師・小林清親（一八四七～一九一五）は、明治九年（一八七六）八月に版元の松木平吉から「東京銀座街日報社」〔図1〕や「東京新大橋雨中図」〔図2〕など五点を皮切りに、明治の東京の姿を情趣豊かに描き出した風景版画シリーズの発行を開始した。いわゆる「東京名所図」シリーズであり、雨中や夜などの光と影、光のゆらぎ、色彩の変化などが醸す情趣を、自然な描写で細やかに描いた「光線画」によって人気を博した。このシリーズを始めるに至った経緯が不明である以上に、「光線画」という呼称の出どころは定かではなく、松木平吉が清親のスケッチ帳を見て考案したという清親の五女・小林哥津の回想による説^①もあれば、清親が松木に売りこんだという説^②もある。いずれにしても、「光線画」と呼ばれたものは「東京名所図」シリーズの風景版画作品であるという考え方が今日一般的で



図1 小林清親「東京銀座街日報社」
明治9年

あり、明治一四年（一八八一）にこのシリーズの版行を中止したことは、「光線画」を捨てたという表現がなされてきた。

しかし、平成二四年（二〇一二）に山口県立萩美術館・浦上記念館で開催された「清親と安治―光線画の時代」展において、『教化適用 毛鉛画独稽古 附教授法』という明治二八年（一八九五）に出版された絵画教本が公開され、そこで清親自身が、「光線画ヲ修ルニハ遠近ノ度光線ノ工合ニ心ヲ注クヘシ又彩モナク一色ノ球ナリトモ光線ノ理ニヨリ一方明ニ一方暗トナリ明トナリタル球ノ周辺ハ如何又暗陰ナル部分ハ周辺ハ如何ト考ヒ又黒色ナル卓上ト同黒色ナル球又器物ヲ置キタリトモ卓ト器物トハ位置相違スルカ故ニ光線理上必ズ何レカ同黒色ノ内ニ濃淡ノ差別アルモノ故ヨク々注意シ画カスンバアルベカラス」⁽³⁾と記し、「光線画」は遠近、明暗、陰影に注意して描くものであると説明している⁽⁴⁾。この絵画教本の出版は明治二八年（一八九五）で、「東京名所図」シリーズ発表時期と隔たりがあるという点で慎重な考察が必要ではあるが、従来の「光線画」の認識を再考するきっかけとなった。清親が本シリーズを発表した当時から、彼の弟子・井上安治（一八六四―一八八九）も、師の画風に酷似した作品を自身が没する明治二二年（一八八九）まで制作し続けた。さらに清親の直接の弟子ではないものの、この清親の画風に近い絵師も存在していた。何よりも清親自身、「東京名所図」シリーズ以外の作品に、その手法を用いてもいる。以上のことにより、「光線画」という言葉が単に本シリーズのみを示すものとして用いられている今日の状況に、幾何かの疑問を抱かせらる。

本稿では、「光線画」の特徴を再度整理しつつ、清親の多岐にわたる画歴の中で、「光線画」が単に「東京名所図」シリーズという一時期の版画作品を示すものかどうか、明治一四年（一八八一）に「光線画」を捨てたという表現が的確かどうかについて、彼の作品を分析することによって考察してみたい。



図4 小林清親「隅田堤雪後」
明治14年頃



図2 小林清親「東京新大橋雨中図」
明治9年



図6 小林清親「两国大火浅草橋」
明治14年
(摺違い)



図5 小林清親「两国大火浅草橋」
明治14年

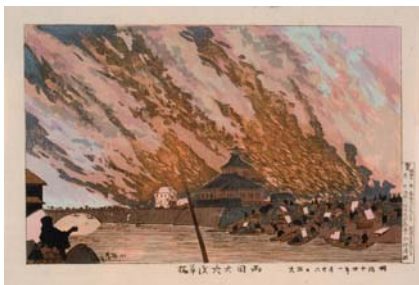


図8 小林清親「两国大火浅草橋」
明治14年
(摺違い)



図7 小林清親「两国大火浅草橋」
明治14年
(摺違い)



図 13 小林清親「東京五大橋之一両国真景」
明治 9 年



図 16 小林清親「薩た之富士」
明治 14 年
(摺違い)



図 15 小林清親「薩た之富士」
明治 14 年



図 21 小林清親「冒管口嚴寒我軍張露營之図」
明治 28 年



図 19 小林清親
「武蔵百景 玉川ぬのさらし」
明治 17 年

第一章 「東京名所図」シリーズにおける「光線画」の手法

小林清親の比較的初期の作であり、代表作でもある「東京名所図」シリーズには、特筆すべき要素がいくつかある。それらは清親の生涯にわたる作画活動に少なからず影響を与えているように思える。

新時代の東京の姿を、江戸の名残とともに抒情的に描いた「東京名所図」シリーズは、清親が描きためた水彩によるスケッチが基になっている。現存する写生帖の中に、実際に作品となったものがいくつか確認できることから分かる。彼にとって水彩のスケッチはどのような意味を有しているのだろうか。幼少期、絵を習いに連れて行つてもらった町絵師の手本を見て「実物と違う」と言ったエピソード⁽⁵⁾が伝わっており、伊勢において写真というものを見た時、その正確にものを写し取る技術に驚いて、横浜の下岡蓮杖を訪ねた⁽⁶⁾という逸話もある。このほか、ワーグマンに一時期師事した際、実物を捉える写生の姿勢を学んだとも考えられている⁽⁷⁾。清親にとっては事物をありのままに写すことが非常に重要であつたに違いない。そこで、豊かで自由な描写方法として、水彩スケッチに彼は眼を向けた。しかし水彩スケッチはあくまでも水彩スケッチであり、絵画制作の補助的なものであつたため、彼は、作品発表の手段としては伝統的で色彩豊かな錦絵を選択した。赤絵と呼ばれる「開化絵」が、赤や紫の色を多用し維新以後の世相を主に描いたのに対し、それは実際に見られるような色づかいを心がけていることを特徴とする。

彼にとって銅版や石版を利用するという可能性は低かつたように思われる。なぜなら、銅版・石版は物事をより写實的に描き出せるという利点があるものの、当時はまだ使用できる色が少なかつたからである。水彩によるスケッチを基にしている作品という性質上、その微妙な色の移り変わりや陰影のほかしを表現するには、より豊富な色で描き出せる木版、すなわち錦絵という手段が最適だったのである。

版元の松木平吉が居留地の外国人たちと交流をもっていた⁽⁸⁾ことも関係していると思われる。明治九年（一八七六）八月に発表した作品五点の初摺には、英字のタイトルが枠外下につけられていたことから、日本で発展した錦絵で日本の風景を西洋絵画風に描いたという特色を出した作品を、外国人向けに発表していた可能性もある。このような状況から、清親が木版を選択したのは、版元の要望もあったことも想像できるだろう。いずれにしても、当時の技術と清親をとり巻く環境が、木版による錦絵を選択させたということが考えられる。

一方、水彩の筆致というものは面的であり、ぼかしによって明暗や色彩の変化を表現できるものである。これを線的な表現による錦絵で再現することは非常に難しいことでもあった。そこで、油彩や銅版、石版といった西洋の技術の影響も受け、清親の作品にはクロスハッチングによる陰影表現〔図3 a・b〕や輪郭線の省略〔図4〕などの技法も応用された。このような作品を制作するにあたっては、彫りや摺りの工程でかなりの要望を出していたことが、娘の哥津⁽⁹⁾や摺師の西村熊吉の回想⁽¹⁰⁾からもうかがえる。

錦絵では再現が難しい清親の描く風景を何とか木版にするべく、清親は強いこだわりをもって制作にのぞんでいたのである。このような制作の姿勢が、当時の錦絵作品とはやや趣の異なる、情緒豊かないわゆる「光線画」を生み出すこととなったと推察される。木版による作品にもかかわらず、水彩の面的な表現が再現され、微妙な色の移り変わりも色の版を重ねることで見事に描き出し



図 3-b 右図部分



図 3-a 小林清親「上野公園画家写生」
明治9年頃

ているのである。光源を意識し、光と影に注視した作風も、目にうつる事物をありのままに写すスケッチで培ったものなのである。闇に浮かぶ光とそれが生み出す色彩のゆらぎを、自然な描写で表現することに成功している。構図においても、地平線が低く、画面中の空の範囲が広く取られている。実際にその場所に行って見ているかのような視点の低さであるが、それは、スケッチに基づく制作態度の重視に起因している。

風景における色の移り変わりは、時間の経過、天候の変化によって起こるといふ点も大きい。清親はそれすら作品で表現しようとした可能性もある。現存するスケッチ帳には、夜空の月と、それにかかる雲を連続で写生している箇所がある¹¹⁾。時間の経過で次々に変化していく色彩を研究する意味も感じとれる。加えて清親の風景版画作品には、摺違いが数多く確認されている¹²⁾。両国の大火の際には、作品自体が非常に人気で何度も重版をおこなったようであるが、刻々と変化する炎の様子をこの摺違いによって表現しているように見える〔図5〕〔図6〕〔図7〕〔図8〕。こういった、作品への強いこだわり、色彩の変化への留意というものが感じとれる例もあり、目にうつるものを写実的に描写した清親の「光線画」は、長年続けていたスケッチで得た作風なのだということが推察できる。

以上のように、水彩スケッチを木版で再現するにあたり、前述したように、彫りや摺りの工程で要望を出したり、時間の経過や天候の変化で移り変わる色彩を摺違いで表現しようとした可能性があったりするなど、作品にかなり強いこだわりをもっていたことが推察できる。清親にとって、「光線画」による画面をつくり出すにあたり、その手法というものは、非常に繊細で多様な意味をもつものであったということが、スケッチ及びそれを作品化した風景版画から充分にうかがえる。

ところが彼は明治一四年（一八八一）、その風景版画シリーズに終止符を打ち、風刺画を手がけたり、数十点遺された「武蔵百景」のような江戸回顧の画風の作品を発表したりする。あまりに突然の画風転換であったためか、これまでの研究でも「光線画」を捨てたとさえ論じられることもある¹³⁾。しかし、清親にとって重要な手法であるはずの

「光線画」をたやすく捨ててしまうというのは、これまでの論述においても、少しく疑問が残る。絵師がシリーズの出版を中止する一因としては、世間の人気や需要がなくなってしまうということが少なくない。「光線画」においても同じようなことが起きてしまったのであるうか。

第二章 清親の画風に近い絵師たち

清親は果たして本当に「光線画」を捨てたのか。この疑問点を考察するにあたり、人々の「光線画」の需要の有無を、清親の周囲の絵師から探ってみることにする。

清親には門人が多くいたようであるが、そのほとんどは早逝したり、短期間で門下を去つたり、詳細すら分からなくなつたりしており、本格的に絵師としての活動をおこなっていたのは数人であつたようである¹⁴⁾。その中で、清親と同時期に、清親の画風に酷似した作品を発表している弟子として、前述の井上安治という人物が挙げられる。

安治は元治元年（一八六四）に浅草並木町の呉服屋に生まれる。明治一〇年（一八七七）に一時期月岡芳年に入門し、その翌年、清親に入門する。明治一三年（一八八〇）にわずか一六歳で東京を描く風景版画を発表し、絵師として活動を始めた。松木平吉から「探景」という号を与えられ、三枚続の「開化絵」を手がけつつ、抒情的な風景版画も残した。明治二二年（一八八九）九月、脚気衝心のため、結婚を目前に二六歳で没する。

安治が清親に入門する経緯としては、清親が隅田川沿岸の雪景をスケッチしていた様子を、安治が二時間以上も見ていたところ、二人は語り合い、そこで清親に入門を懇願したとのことである¹⁵⁾。哥津も安治について、清親の絵を見て清親の心を慕ったと回想しており¹⁶⁾、清親の絵に影響を受けたことは容易に想像できる。入門後は、師の作品を模写したり、安治自身もスケッチに出かけたりしていたようである¹⁷⁾。師・清親の絵を見て、スケッチで実景を描き

とめることで、安治は師匠の画風を学び取っていったのであろう。明治十三年（一八八〇）に、版元・福田熊次郎から発表された安治の初期の作品「浅草橋夕景」〔図9〕には、画中に安治のサインが入れられながらも、欄外の届印には画工として清親の名前が使われている。題字も清親の筆によるもので、師匠としての後見の意味もこめられていたのではないかと考えられている¹⁸⁾。

安治の作品を見れば、彼が清親の画風を受け継ぐたしかな弟子と人々に思わせただことであろう。以降、安治は清親の「光線画」の画風に非常に似た作品を発表していく。しかも、清親が「光線画」を捨てたとされている明治十四年（一八八一）以降もそのような画風を基本に制作は続けられている。四つ切判で明治十七年（一八八四）頃より発表された「東京真画名所図解」シリーズも、安治が没す

る明治二十二年（一八八九）まで継続していたことがそれを示している。この「東京真画名所図解」シリーズには、安治が新たに描いた光景はあるものの、清親が大判で発表した「東京名所図」シリーズの図様の流用が多い。このことから、世間からの「光線画」の需要は決してなくなったわけではないということが推測できよう。

清親の弟子でなくとも、同様の画風で作品を発表していた絵師の存在も確認されている。その代表例が、小倉柳村（生没年不詳）という絵師〔図10〕である。この人物に関しては、明治一三〜一四年（一八八〇〜一八八一）の間に発表した東京の風景版画が九点残るのみで、そのほか詳細が明確にされていない。清親や安治と比較して絵画的な構成力にやや拙さはあるが、明暗のコントラストを強調する画風の影響を受けていることは明白である。京都でも、野村芳国（一八五五〜一九〇三）という絵師が「光線画」を意識したような作風で京都や大阪を描く風景版画〔図11〕を発表している¹⁹⁾。東京から遠く離れたところにも、「光線画」の影響が及んでいるという点で近年関心もたれ始



図9 井上安治「浅草橋夕景」
明治13年

めている。

このように、清親の弟子・井上安治が明治一四年（一八八二）以降も「光線画」の画風の作品を発表していること、清親の影響を受けていると思われる絵師も存在することから、世間からの需要が全くなくなったとは言いがたい。しかも、この年以降の清親自身の作品にも、「光線画」の手法を用いたものが依然として見受けられるのである。さらに、本

シリーズ版行以前の作品にも、「光線画」の先取りを見ることが可能なのか否かを考究する必要もある。

第三章 清親の風景版画における「光線画」の手法

清親は明治一四年（一八八二）に「東京名所図」シリーズの版行を停止するが、「光線画」の手法自体は、「東京名所図」シリーズ以外の清親の作品にも随所に見られる。「東京名所図」シリーズほど明確ではなくとも、「光線画」の手法を用いた例として注目すべきであろう。ここでは、本シリーズ版行以前、及びそれ以後という、二つの時期を考へ合わせつつ、清親の多様な画業における「光線画」の手法が見られる作品に触れていきたい。

「東京名所図」シリーズを版行する少し前にも、清親はいくつかの風景版画を発表している。特に松木平吉から出



図10 小倉柳村「日本橋夜景」
明治13~14年



図11 野村芳国
「京坂名所図絵 京都大仏豊国神社之図」
明治18年

版している、「東京江戸橋之真景」「図12」と「東京五大橋之一両国真景」「図13」という明治九年（一八七六）一月に制作された作品二点についてはよくとりあげられる。ともに三枚続で、石造りの橋や洋風建築、電柱といった明治の新しい事物を描いてはいる。しかしながら、「東京江戸橋之真景」のクローズアップされた三人の人物、その人物の描き方、一文字ばかりを用いた空には、江戸時代の浮世絵の特徴が色濃く残っている。「東京五大橋之一両国真景」も、遠景に描かれた富士山が江戸時代の風景版画を思い起こさせる。人物の描写とともに、当時多用された赤や紫という色彩を画面にあまり使用していないため、いわゆる赤絵ではないにせよ、その表現は「東京名所図」シリーズとは異なつて同時期の「開化絵」と大きな違いはなかった。そのため、「東京名所図」シリーズのみならず、清親の作品の中でこれらの評価は今日ではあまり高くない²⁰。

しかし殊に「東京五大橋之一両国真景」には、「東京名所図」シリーズの表現を決定づける「光線画」の手法を先取りするような箇所も見られる。第一章で触れたように、地平線が低めで、空が広く描かれている。まるで実際にその場所に行つて見たような構図である。その空には一様の形ではない雲がたなびき、微妙な色合いを生んでいる。このような視点や色彩は、「東京名所図」シリーズに共通するところである。「光線画」の手法があらわれはじめた。そして、この半年余りの期間に、清親の画風は大きな転換期を迎えたといふべきであろうか。同年八月、いよいよ「東京名所図」シリーズの版行が始まる。

やがて時は移り、明治一四年（一八八一）にこのシリーズの版行を停止したのと同じ時期、清親は箱根の風景を描



図12 小林清親「東京江戸橋之真景」
明治9年

いた作品を数点発表している。日時を記して写生を意識した作品「図14」や、摺違いで天気を変更し、それによって変化した色彩を描き出した作品「図15」「図16」もある。舞台が東京ではないため、「東京名所図」シリーズには入らないが、現在「光線画」の例としても挙げられることの多いシリーズである。スケッチを基にした作品があり、光と影を意識して箱根の光景を写実的に描き出し、緻密に制作している。遠くに霞む富士山を細やかに描いて、その色彩の推移は大気すらも表しているようである。こういった表現は、「東京名所図」シリーズとの近似性を示している。このことから、今日「光線画」が「東京名所図」シリーズの代名詞として用いるには齟齬が生じてしまう可能性が存している。

明治一七年（一八八四）から「武蔵百景」の発表が始まるが、あまり人気を得られなかったようで、三四図でや制作を中止している²⁰。この「武蔵百景」は江戸時代に立ち返ったかのような作風で、構図も歌川広重の「名所江戸百景」に近しいものとなっている。「東京名所図」シリーズに見られた、光と影への意識、色の推移への注目といったものは、作品からはほとんど感じられない。しかしながら、そのところどころには、「光線画」の手法の片鱗が示されているように思えてならないのである。

明治一七（一八八三）一八八四（一八八四）頃に発表された「武蔵百景 小金井さくら」²¹「図17」の桜の花は、輪郭線を引かず色を重ねることによって陰影を描き出している。明治一七年（一八八四）の「武蔵百景 隅田川水神森」²²「図18」の雲は写実的で色の版が重ねられ、ほかもしも入って色の移り変わりが表現されている。とりわけ、同年版行の「武蔵百景 玉川ぬのさらし」²³「図19」の雲は、繊細な色づかいで表現された月の光に照らされ、その光によって人物はシルエットになっている。光源を意識し、光と影、色の推移に注視したこの作品は、「光線画」に近い作風と



図14 小林清親「箱根三枚橋雨」
明治14年

いっても過言ではないであろう。清親にとっては、伝統的な表現の中に、捨てきれない彼の個性の輝きを意図する部分があつたのだろう。

第四章 清親の戦争錦絵における「光線画」の手法

「東京名所図」シリーズ以外で、「光線画」の手法が最も積極的に用いられているのが、日清・日露戦争期に清親が手がけた数々の戦争錦絵であろう。明治二〇年代、錦絵は石版や写真に押され、人気が衰えていた。しかしながら錦絵は、石版や写真よりも色彩豊かな表現が可能であつたため、より分かりやすく戦況を伝えられるという利点を生かし、一時的に人気を盛り返してその発行数を伸ばした。人々の需要にこたえるべく、多くの絵師が戦況報道のために作品を制作し、絵師が不詳の作品も多く発表された。清親のところにも版元が訪ね、戦争錦絵の依頼をしたようである。

特に日清戦争期において、清親はさまざまな画風で戦争錦絵を発表している。(1)各地で繰り広げられた戦いの様子

小林清親の「光線画」をめぐって



図17 小林清親
「武蔵百景 小金井さくら」
明治17~18年



図18 小林清親
「武蔵百景 隅田川水神森」
明治17年

をありのままに淡々と描き出しているもの、(2)対戦国や当時の日本の風潮を風刺しているようなもの、(3)戦地の様子を雨や雪、夜などの景で抒情的に描いているものと大別できよう。ここで注目したいのが、戦地の様子を抒情的に描き出している(3)のような画風のものである。光源を意識し、光と影、色のうつりかわりに留意したこのような画風の作品は、まさに「光線画」の手法を積極的に用いたものといえるのではないのだろうか。

たとえば明治二十七年(一八九四)に発表された「我軍野戦砲兵九連城幕営攻撃」〔図20〕は、夜に雨の降る中、戦闘に備える兵士たちの緊迫した姿が、遠くで繰り広げられる爆撃の光に照らされ、シルエットで描かれている。同じく明治二十八年(一八九五)の「冒宮口嚴寒我軍張露營之図」〔図21〕でも、雪の積もる夜の森で野営し、火をおこして寒さを凌ぐとする日本兵たちの様子を描き、暗い夜に浮かぶあたたかな火が兵士たちを照らしている。このような光と影に留意した画風は、「東京名所図」シリーズで見られた「光線画」に近いものである。

微妙な色の変化を描き出した作例も見られる。夜空に浮かぶ月と、月光に照らされた雲の表現である。明治二十七年(一八九四)の「我軍平壤ノ清営ヲ襲フ」〔図22〕の空は、さまざまな色で版を重ねて複雑な色彩の雲となり、「東京名所図」シリーズで数々見られた夜空の表現に近いことを思わせる。同年出版の「朝鮮豊島海戦図」〔図23〕には、波で揺れる水面に戦火が映っている海を表している。「東京名所図」シリーズでも提灯や家の明かりが、川の水面や雨で濡れた地面に映りこむ様〔図24〕はよく描かれており、共通するところでもあるだろう。

清親の戦争錦絵は、その主題ゆえに、世間での注目度は低いかもしれない²⁴。しかしその抒情的な描写ゆえに、今



図20 小林清親「我軍野戦砲兵九連城幕営攻撃」
明治27年

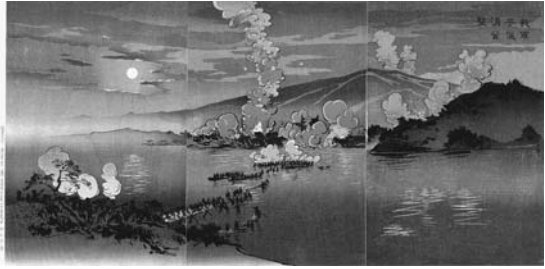


図 22 小林清親「我軍平壤ノ清営ヲ襲フ」
明治 27 年

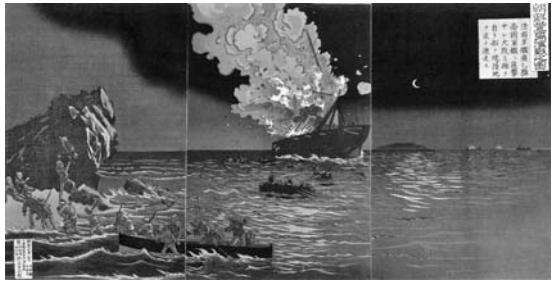


図 23 小林清親「朝鮮豊島海戦之図」
明治 27 年



図 24 小林清親「九段坂五月夜」
明治 13 年

日評価が高められてもきていよう²⁴。その画面には、「光線画」の手法が積極的に用いられており、清親の画業において、今後、より注目すべきところであろう。

今まで述べてきたように、「東京名所図」シリーズ以外の作品の多くに、「光線画」の手法と思われる特徴を見ることができ。明治一四年（一八八一）に「光線画」を捨ててしまったという見方がされがちであるが、作品を通して考察すると、決してそうではないように思えるのである。ここにも、清親の光と影が描き出す情趣的な世界が現れだ

した。

おわりに

今日、清親の名を高めている「光線画」は、単に「東京名所図」シリーズを指すものではなく、技法としてはその版行の少し前から、彼は研究を始め、それに基づく絵画の制作をしていることが認められている。さらに、本シリーズが終了しても、この「光線画」の手法をさまざまな作品に用いていることも考究できたように思われる。「光線画」の需要は、明治時代のある時期に突如なくなったわけではなかった。

清親の画業は実にさまざままで、本稿で扱ったのはそのごく一部に過ぎない。しかし、たとえ明確でなくても、光と影、色彩の推移に留意し、自然な描写で事物を描き出した「光線画」の特徴が見られる作品があるのはたしかである。本稿の冒頭部に示した、清親自身が「光線画」の遠近、明暗、陰影に注意して描く旨を説明しているとの記述が再び浮かび上がってくる。絵画教本にあるように、技法として清親が認識しており、清親の画業において重要であった「光線画」がある時期に捨てたとは言えないという可能性を生じさせる。

近年、展覧会や研究の状況を見ると、小林清親への人気も高まってきている。しかしやはり目を向けられるのは「光線画」で、そこで挙げられる作品は決まって「東京名所図」シリーズである。たしかにそこには、目にうつるものをより自然な描写で強いコントラストをもって描き出すという彼自身のこだわりが見える。「光線画」は、彼の代名詞とも評されることは否定しない。だが清親は、「名前がないと一人の人の手とは思えない」と言われるほど、多様な作品を残しているのも事実なのである⁴⁸。今後、「光線画」の意味の広がり注目しつつ、彼の幅広い画業に着目して研究をより発展させていく必要性がここに存在する。

- 註
- (1) 小林哥津「清親の追憶」『中央公論』六月号 一一頁
- (2) 小林源太郎「小林清親と東京風景版画」『中央美術』二卷二号 四四頁
- (3) 山口県立萩美術館・浦上記念館 編『清親と安治―光線画の時代』山口県立萩美術館・浦上記念館 二〇一二 一三七頁
- (4) 吉田洋子氏は「教本の指導に従って描けば、誰でも描くことのできる一つの表現様式と認識されている」と述べている。
 (吉田洋子「光線画の時代」山口県立萩美術館・浦上記念館 編『清親と安治―光線画の時代』山口県立萩美術館・浦上記念館 二〇一二 二四二頁)
- (5) 小林哥津「清親の追憶」(前掲) 五〜六頁
- (6) 木下左太郎「故小林清親翁の事」(吉田漱 編『最後の浮世絵師 清親』蝸牛社 一九七七 所収) 一四八〜一四九頁
- (7) 吉田漱「小林清親―近代日本美術史における位相」(吉田漱 編『最後の浮世絵師 清親』蝸牛社 一九七七 所収) 一八一頁
- (8) 吉田漱「明治の版画 松木大平」『季刊浮世絵』三四号 五三頁
- (9) 「父の方は、父の方で、中々在來の、木版繪具、今までのすりの手法等も、氣に入らぬふしが多く、あゝでもない、かうでもない」と、色々に苦心して、自分で木を彫るやら、繪具をあはせるやら中々大變であつたと云ひます」(小林哥津「清親の追憶」(前掲) 一一頁)
- (10) 「清親さんは、西洋繪を習つた人だけに、筆さばきが悪くつて、随分苦しい思ひをさせられたものだ。…(中略)…清親さんは、うんと西洋繪を見てゐるんだし、職人の方ぢや、彫師も摺師もまだ、あんな油描きなんか見たこともなかつたわけだ。それだけに遠目にはつきり見せなけりやいけないものを、日本流にはかしをかけたたりして、がみがみ云はれたりしたものだ」(西村熊吉談、本澤浩二郎筆記「摺師熊吉昔噺」『浮世絵芸術』二卷三号 五七頁)
- (11) 岡本祐美、財団法人工芸学会・麻布美術工芸館 学芸課 編『小林清親写生帖』財団法人工芸学会・麻布美術工芸館 一九九一 七五〜七七頁
- (12) 山口県立萩美術館・浦上記念館 編『清親と安治 光線画の時代』山口県立萩美術館・浦上記念館 二〇一二 に詳しい。
- (13) 山梨絵美子『清親と明治の浮世絵』至文堂 一九九七 三三三頁
- (14) 大曲駒村「小林清親」『浮世絵志』二七号 三六〜四三三頁

- (15) 「或る雪の降る日、清親は例の如くノートを懐ろにして、白鬚の渡しを渡り、向島は綾瀬川の土手の上で隅田川沿岸の雪景を寫生して居た。處が、其處へ十三四歳の小僧が一人來て、始めから終りまで、二時間の餘も雪中に佇み、一心不乱に見入つて居る。そのうちに、何方からともなく話し掛け、遂二人の話は繪畫の事に及び、其處でいろいろと語り合つたが、小僧さん俄かに生真面目な態度になり、「先生、是非私を先生の弟子にして下さい」と直談判に及んだ。清親も内心、これは面白い小僧だ、或ひは大成するかも知れぬと思ふたので、直ぐに「よろしい、何時でも私の處へお出で」と云ふので、二人の師弟關係は綾瀬川の雪の上で結ばれた」（大曲駒村「小林清親」（前掲）三八頁）
- (16) 小林哥津「清親の追憶」（前掲）一二頁
- (17) 吉田漱「夭折の絵師 井上安治」（安藤鶴夫・吉田漱『井上安治 東京真画名所図解』平凡社 一九六八 所収）六六頁、八〇頁
- (18) 吉田漱「夭折の絵師 井上安治」（安藤鶴夫・吉田漱『井上安治 東京真画名所図解』平凡社 一九六八 所収）六六頁
- (19) 吉田漱「開化期の絵師 清親」緑園書房 一九六四 二二二頁
- (20) 菊地貞夫「風景版画家としての清親」『季刊浮世絵』一〇号 三三二頁
- (21) 菅原真弓「浮世絵版画の十九世紀—風景の時間、歴史の空間」ブリュッケ 二〇〇九 一四三頁
- (22) 小林哥津「清親」考（吉田漱 編『最後の浮世絵師 清親』蝸牛社 一九七七 所収）八三頁
- (23) 戦争錦絵の評価もあまり高くない。織田一磨は「二十七八年の戦争畫に至つては言語道斷の愚劣さである」と痛烈に批判している。（織田一磨「小林清親の版画」『浮世絵の研究』一二号 五頁）小林源太郎も「日清戦役の際にも、所謂戦争の錦繪（多く三枚續）を出してゐるが、之は又彼がポンチ繪と同系にして何の藝術的生命もないものである」と厳しい評価である。（小林源太郎「小林清親と東京風景版画」（前掲）四二頁）
- (24) 吉田漱「清親論考」『日本印象派の先駆者 小林清親展』浮世絵太田記念美術館 一九八九 八九頁
- (25) 吉田漱 他三名 による座談会「開化期の絵師 清親の歩いた道」『季刊浮世絵』一〇号 四六頁

付記 本稿では一部、旧字体を改め新字体を用いた。

図版典拠

- 図1・2・3・4・5・6・7・8・15・16 山口県立萩美術館・浦上記念館 編『清親と安治―光線画の時代』（山口県立萩美術館・浦上記念館 二〇一一）
- 図9・10 稲垣進一 編『浮世絵入門』（河出書房新社 一九九〇）
- 図11 原色浮世絵大百科事典編集委員会 編『原色浮世絵大百科事典 第二卷 浮世絵師』（大修館書店 一九八二）
- 図12 橋本健一郎 監修、橋本健一郎・稲田威郎・本郷和沙 編『江戸・東京モダン―浮世絵に見る幕末・明治期の世相』（財団法人東日本鉄道文化財団 一九九八）
- 図13 『明治の浮世絵師 小林清親展』（静岡県立美術館 一九九八）
- 図14・20 原色浮世絵大百科事典編集委員会 編『原色浮世絵大百科事典 第九卷 作品四 広重―清親』（大修館書店 一九八二）
- 図17・19 酒井忠康 監修『江戸から東京へ 小林清親展』（読売新聞社 一九九二）
- 図18 千葉市美術館、北九州市立美術館、朝日新聞社 編『青木コレクション名品展―知られざる広重の肉筆を中心に― 図録』（朝日新聞社 一九九九）
- 図21 板橋区立美術館 編『小林清親展図録』（板橋区立美術館 一九八二）
- 図22・23 姜徳相 編著『カラー版 錦絵の中の朝鮮と中国―幕末・明治の日本人のまなざし』（岩波書店 二〇〇七）
- 図24 榎崎宗重 他 編『高橋誠一郎コレクション 浮世絵 第七卷 清親・安治』（中央公論社 一九七六）

――大学院文学研究科博士課程後期課程――