



中村不折筆《龍眠帖》の革新性一文字の個性の発見

南出, みゆき

(Degree)

博士 (学術)

(Date of Degree)

2014-09-25

(Date of Publication)

2015-09-01

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

甲第6210号

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/D1006210>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



博 士 論 文

平成 26 年 7 月 10 日

中村不折筆《龍眠帖》の革新性
—文字の個性の発見—

神戸大学大学院人文学研究科博士課程後期課程社会動態専攻

南 出 み ゆ き

目次

はじめに	1 頁
第1章 伝統を知る時期と模倣からの逸脱—パリ留学（1901-1905）前後での変化—	4 頁
第1節 本業としての油彩画—風景画から人物画へ—	
第1項 パリ留学前—風景画の点景としての人物—	
第2項 パリ留学後—人物画そのものへ—	
第2節 副業としての新メディア—絵画の活路と遊戯性—	
第1項 パリ留学前—新聞や小説などの挿絵および装幀—	
第2項 パリ留学後—絵葉書の即時性と収集熱—	
第3節 パリ留学後—美術観の変化と書への取り組み—	
第1項 六朝書研究の成果としての《龍眠帖》	
第2項 中村不折の美術観—美術ではない書から美術としての書へ—	
第2章 伝統の極みと自由の狭間で—パリ留学時代（1901-1905 年）—	21 頁
第1節 不折の個人行動	
第1項 渡欧目的の変更と師との出会いまで	
第2項 絵画の伝統と科学知識	
世界基準の学び舎としての美術館	
国立美術学校の解剖学講義	
第3項 市街の学び舎	
パリ散策	
イタリア旅行	
イギリス旅行	
第4項 ロダン訪問	
第2節 AJ—フランス・アカデミスムの美術学校—	
第1項 AJ の特色—国際的に次世代を輩出した場所—	
第2項 指導者ジャン＝ポール・ローランス	
第3項 ローランスの不折への影響	
第3節 日本人留学生の親睦会「パンテオン会」	
第1項 日本人の親睦会「パンテオン会」	
第2項 機関誌『パンテオン会雑誌』掲載論文及び作品	
第3章 豊饒な型からの飛翔—1908 年の《龍眠帖》での試み—	51 頁
第1節 《龍眠帖》が依拠した古典は何か	

- 第1項 張遷碑と《龍眠帖》
- 第2項 爨宝子碑と《龍眠帖》
- 第3項 爨龍顏碑と《龍眠帖》
- 第4項 中岳崇高靈廟碑と《龍眠帖》

第2節 型からの飛翔—文字形の転用そして再構成—

- 第1項 《龍眠帖》と4碑の「中」についての文字比較
- 第2項 《龍眠帖》と4碑の「徳」についての文字比較
- 第3項 《龍眠帖》と4碑の「山」についての文字比較

結びに代えて

67頁

- 資料① 不折の鉛筆画
 - 資料② 不折の水彩画
 - 資料③ 不折の油彩画（パリ留学時代を除く）
 - 資料④ 新聞、雑誌、小説における不折作品
 - 資料⑤ 不折の絵葉書
 - 資料⑥ 《龍眠帖》全図
 - 資料⑦ パリ留学時代の作品
 - 資料⑧ パリ留学時代の新聞挿絵
 - 資料⑨ AJ
 - 資料⑩ ローランスの作品
 - 資料⑪ 似顔絵
 - 資料⑫ 講話「書のはなし」
 - 資料⑬ 張遷碑と《龍眠帖》
 - 資料⑭ 爨宝子碑と《龍眠帖》
 - 資料⑮ 爨龍顏碑と《龍眠帖》
 - 資料⑯ 中岳崇高靈廟碑と《龍眠帖》
 - 資料⑰ 《龍眠帖》と4碑「中についての字形比較表」
 - 資料⑱ 《龍眠帖》と4碑「徳についての字形比較表」
 - 資料⑲ 《龍眠帖》と4碑「山についての字形比較表」
- 中村不折関する年表
- 参考文献

はじめに

中村不折（1866-1943）は、小山正太郎（1857-1916）¹や浅井忠（1856-1907）²に薫陶を受けた日本近代の洋画家で、明治から昭和にかけて活躍した人物である。彼が活躍していた当時は美術展覧会に名を連ね、雑誌などでもその名を世人はよく見知っていたことだろう。だが、現在では正岡子規の写生論に影響を与えた人物として、あるいは書家として、さらには書道博物館を設立した人物として知られることの方が多く、彼が洋画家だったことはあまり人々の記憶に残っていないようである。それは不折ひとりの名を冠した展覧会が非常に少なく、その功績が十分に明らかにされていないことから分かる。

不折が忘れ去られたのは、彼の洋画家としての立ち位置が旧派に属したことも一因だ。日本近代洋画の発展において、不折の立ち位置は、フランスで新しい油彩画法を学び、それを日本に導入し、その後の洋画界の主流となった白馬会系にはなく、それとは対照的に、旧態依然としたフランスの油彩画法を学んでしまったとされる脂派の太平洋画会系にある。そのため保守派＝時代遅れの派閥の画家と区分される傾向にあり、あらためてその画業が網羅的に見直されることがなかったようである。確かに不折の作風および思想は、後述するように伝統重視の傾向をとってはいた。だがそのことが即なんらの革新性もなく、従って注視するに値しないと等閑視されたのは少々の歪みを生んでいる。

¹ 越後（現在の新潟県）長岡出身の洋画家で、川上冬崖に学び、工部美術学校ではフォンタネージに師事した。明治美術会を創立し、同会の主要作家として活躍するかたわら、後身の教育にもはげむ。長年にわたり東京高等師範学校で教授を勤め、私塾「不同舎」を開設し、多くの画家を輩出した。1907年からの文展第1回展から第7回展まで、その審査員をつとめた。

金子一夫（茨城大学教育大学助教授）が代表者をつとめる研究報告「小山正太郎および不同舎の資料的研究」によると、1879、80（明治12、3）年の小山の筆記帳には、次のような小山の画家観が記されていたという。小山の画家観は、「心身強健、国家有用の画家という、明治後期からのいわゆる芸術家的画家像とは対照的なもの」であり、それは近代日本の画家意識の発生と変遷を検討する上で重要な資料になると思われる、と報告されている（<https://kaken.nii.ac.jp/d/p/01510035.ja.html> 2014.07.01.現在）。このような小山の画家観と比べれば、上記の報告にもあるように、明治後期からの活躍となる不折の画家観は、芸術家的画家像を理想とするものである。確かに不折の画家観にも、多少なりとも国家のために貢献するという使命感はあるのだが、日本人である自分がその時にできる最高の作品を制作したいという衝動が、パリ留学後の不折には特に見られる。

また金子らの研究報告によれば、小山正太郎の素描は、「最初期のフォンタネージ様式、明治10年代の後半の太い描線を用いた様式、明治20年代の以降の繊細な描線へと変化していること」が確認されたという（<https://kaken.nii.ac.jp/d/p/01510035.ja.html> 2014.07.01.現在）。このことから不折が小山に師事した1888（明治21）年以降の不同舎では、フォンタネージからの直接的な影響を脱し、小山が自ら編み出した素描法が教えられていたものと考えられる。

² 江戸詰め佐倉藩士の子として生まれ、佐倉藩の南画家、黒沼槐山に日本画を学ぶ。1872（明治5）年頃上京し、英学、漢学を修める。1875〔76年とする説もある〕年、彰技堂で国沢新九郎に洋画を学んだ。1876年に工部美術学校に入学し、フォンタネージに師事する。

フォンタネージの帰国後、十一会（1878年創立）や明治美術会（1889年創立）を工部美術学校の同窓生らと結成し、中心作家の一人として活躍する。また洋画の旧派（脂派）の代表格とされた。またフォンタネージの作風を継承した作品を発表した。そして水彩画家としても評価が高い。1894年には、日清戦争に従軍している。1898年には、東京美術学校の教授に就任する。文部省の命を受け、フランスに留学する（1900-02年）。イタリア、ドイツ、イギリスなどを巡歴し多くの抒情的な名作を残す。

帰国後の1902年、京都高等工芸学校の教授となる。京都に関西美術院（その前身は聖護院洋画研究所）を創立した。彼の門下生には、石井柏亭、安井曾太郎、梅原龍三郎らがいる。浅井は不折の画家だったが、教育者としても後の日本洋画界に多大な影響を及ぼした。

上記の歪みとは、近代洋画史のみに焦点をあてている場合には、それほど狂いは生じてこないのかもしれない。というのは、確かに不折は旧派の太平洋画会のメンバーであり、見かけこそは新しい油彩画に貢献しなかったが、彼にはなお進歩主義的な態度が見られ、油彩画を描く精神の上では、ひとりの日本人画家としての理想画や思想画の境地を探究したのだと言い添えればいいからだ。

だが、このような見方では完全に看過してしまう彼の活動領域がある。それは洋画以外の日本画、南画、俳画、俳句や書、加えて挿絵や装幀などの多岐にわたる彼の作品群だ。特に書をはじめ、挿絵や装幀などのいわゆるマスカルチャーにおける作品群は、彼のアカデミックな油彩画世界とは異質の世界観をもっている。こうした彼の多岐にわたる表現活動が不折研究を複雑にさせているのだが、俳諧分野には正岡子規との関係で研究成果が残されているし、また書分野では彼の書作品や書論に関する先行研究がなされているので、それらを導きの糸に、本論では、不折の書作品《龍眠帖》の革新性とは何だったのかという問題を、以下のような手続きを経て考察したい。

《龍眠帖》は1908（明治41）年に発表されるのだが、その発表に、不折がそれ以前に経験したパリ留学が関連している可能性を考え、第1章では、パリ留学の前後において、不折の表現活動がどのように変化したのかを検証する。第1節では洋画について、第2節ではマスカルチャーにおける作品について、第3節では書についての変化を追う。

第2章では、パリ留学時代に不折が何を学び、何を行っていたのかを調べ、留学後の《龍眠帖》へと続く手掛りがないかを考察する。パリ留学時代は、不折にとって絵画修業を行うことが最大の目的となった。そして彼が最も多くの時間をかけて学んだのが、歴史画家ローランスのもとであったが、第1節では、ローランスが教えていた美術学校、アカデミー・ジュリアン〔以下、AJと略記する〕以外での、不折の行動をまとめておく。それは、パリ留学時代に不折が、決して美術学校における絵画技法の実践的訓練のみを行ったわけではなく、より多様な場所で美術に関する見識を培ったということを説明する必要があるからである。第2節では、AJで不折が何を学び、将来にたいしてどのような目標をもっていたのかについて言及する。第3節では、近年の研究で明るみになったパンテオン会という日本人留學生の親睦会における不折の活動を取り扱う。そして同会の機関誌に不折が発表した作品のなかから、特に似顔絵作品と「書のはなし」という講話に注目し、これまで知られていなかったパリ留学時代の不折の表現活動に、後の《龍眠帖》へと続く要素がないかを考察する。

第3章では、暫定的な方法によってであるが、《龍眠帖》自体に迫る。第1節では、同作品がどのような古典に依拠して制作されたのかを、不折の言説によりながら限定し、《龍眠帖》と字形比較を行う古典を4碑選出する。そして4碑についてそれぞれ項を設け、各碑についての基本的な情報を記すと同時に、第2節では取り扱うことができない文字に関して、各碑から《龍眠帖》が継承したと推察される特徴を列記する。第2節では、4碑と《龍眠帖》という5つのテキストに共通してある文字を3文字選択し、字形比較を行う。それ

により、《龍眠帖》がどの程度古典に忠実で、どの程度創作されたと考えられるのかを考察する。

第1章 伝統を知る時期と模倣からの逸脱 —パリ留学（1901-1905）前後での変化—

本章では、油彩画およびマスカルチャー、そして書に対する不折の姿勢が、パリ留学を経てどのように変化していくのかに注目する。油彩画は、パリ留学の前後で、不折の姿勢が大きく変化した。新聞や小説などの挿絵および装幀、そして絵葉書デザインなどマスカルチャーにおいては、その全貌が未だ不明なこともあり、どれほどの変化が見られるのかは確定できていない。そして書は、パリ留学を終え《龍眠帖》を発表することで、不折の内外に大きな影響を及ぼしていく。

第1節では、画塾「不同舎」式の風景を油彩画で描いていた不折が、留学を経て人物画を重要視するようになった変化を追う。第1項では、パリ留学前に、不折が風景画を主に描いていたことを、不同舎時代の作品に見る。そして彼の鉛筆画に、作品タイトルの文字がデザイン化されている作例が1点認められ、画と書が一つの作品のなかでも重要な要素として扱われていたことを確認する。第2項では、パリ留学後に、不折が人物描写に重点をおくようになり、日本人による歴史画を探求したことを述べる。第1節では、不折の本画作品について考察したのに対し、第2節では、マスカルチャーにおける作品について考察する。第1項ではパリ留学前に、不折が新聞や小説などの挿絵および装幀に残した作品群を概観する。第2項では、これまであまり情報が提供されてこなかった絵葉書に特化してそれらを扱う。両項とも、マスカルチャーにおける本画とは異なる絵画表現を考察するとともに、それらが書とも関連していたことに注目する。第3節では、不折の言説を通して、留学前には、不折が書を美術として捉えていなかったが、パリ留学と《龍眠帖》を経て、書を美術としてとらえるよう変化したことが、意味するものが何なのかを推察する。第1項では、《龍眠帖》が発表されるまでの経緯や、発表による反響などまとめながら、六朝書研究の成果の一つとして《龍眠帖》が位置づけられることを述べる。第2項では、不折による六朝書研究が進んでいく過程に、パリ留学そして《龍眠帖》があり、それらを経て、徐々に書と美術との関係性についての不折の見解が変化していたのではないかという推察を加え、第2章および第3章への布石としたい。

第1節 本業としての油彩画—風景画から人物画へ—

中村不折（本名、錯太郎）は、父の源蔵と母のりうの長男として東京で生まれる。5歳の時、維新の混乱を避け、母の郷里である信州（現在の長野県）高遠に移住したが、そこで暮らしは貧しく、そのため不折は十分に教育も受けられなかったという。だが、彼は幼い頃から絵や書が好きで、信州各地を転々として様々な職業に就きながら、南画や漢籍、

そして洋画を学んでいった。幼少期から青年期を苦学しながら信州各地で過ごした不折は、1888（明治21）年23歳の時に、画学研究生募集の広告³に応募し、洋画家をめざして上京する。

第1項 パリ留学前—風景画の点景としての人物—

不折が入門したのは、洋画家、小山正太郎（1857-1916）の画塾「不同舎」である。不同舎では小山のほか、浅井忠（1856-1907）も指導を行っていた。不折はこの二人の洋画家に薫陶を受けた。

小山、浅井の両人は、ともに官設の工部美術学校でイタリア人教師のアントニオ・フォンターネージ（Antonio Fontanesi, 1818-1882）⁴に学んでいる。フォンターネージが帰国し、日本国内の情勢が国粹主義に傾くにしたがい洋画の劣勢が色濃くなった。その際、彼らは工部美術学校の同窓生らと協力して洋画団体を組織し、洋画研究および洋画教育を守り抜く。不折が不同舎に入門したのは、まさに小山らがようやく洋画の劣勢を挽回し、再起をはかろうとした矢先のことだったのである。不折は二人の師の苦勞を知っていたと思われる。彼らに支えられ、洋画が再び活況を呈す流れと一緒に作ることに、その後の不折は尽力していく。

また不同舎には、岡精一（1868-1944）⁵や下村為山（1865-1949）⁶らが既に在籍してい

³ 1888（明治21）年2月29日から3月2日にかけての『時事新報』に、十一会の画学研究生募集の広告が掲載された。（台東区立書道博物館編『画家・書家 中村不折のすべて 台東区立書道博物館蔵品選集』、公益財団法人 台東区芸術文化財団、2013年、147頁。〔以下、『画家・書家 中村不折のすべて』と略記する。〕）

十一会とは、官設の工部美術学校で教鞭をとっていたイタリア人教師アントニオ・フォンターネージが帰国した後（1876-1878年在日）、同窓の小山正太郎、松岡寿、浅井忠ら11人が同校を退学し、1878（明治11）年に結成した洋画団体である。十一会は、1883年頃（明治10年代）から顕著になる国粹主義的な風潮のなかで洋画が排斥され、洋画家達の学び舎が消え行く時代に残った数少ない場所だった。

小山と浅井は、1887（明治20）年に、十一会の後身組織と言える「不同舎」を開塾する。松岡は、イタリアに留学し（1880-88年）、1889年には小山、浅井らとともに明治美術会を創立した。

彼らの熱意により、明治20年頃に、ようやく洋画は再び活況を呈するようになった。不折が洋画家を目指して上京した時期は、まさにこの洋画再興の時運に恵まれていたと言える。

⁴ イタリアの画家。1832年レッジョの市立美術学校に入学。1847年に、第1次イタリア独立戦争に参加した。除隊後はジュネーブに在住しながら、ヨーロッパ各地を頻りに旅し、新しい絵画潮流に触れた。1855年のフランス旅行でバルビゾン派の自然描写に、ついで1865-66年のロンドン滞在中に、ターナーとコンスタブルの光の表現に強く影響を受ける。そして光の微妙な効果をとらえた自然描写のうちに、繊細な詩情を漂わせる独特の画風を確立する。1866年、イタリアに帰国。1868年にはルッカの美術学校で校長兼教授となり、1869年にはトリノのアルベルティーナ美術学校で風景画の教授となった。

明治政府に召喚されたのは、1876年の官設の工部美術学校の創立に際してである。2年間という僅かな期間、教鞭をとったが、その教育が日本の洋画の礎となった。1879年、アルベルティーナ美術学校に復職した。

⁵ 明治から昭和時代にかけて活躍した洋画家である。浅井忠に師事し、彰枝堂および不同舎で油彩画を学ぶ。1889（明治22）年に、美術団体「明治美術会」の創立会員となる。1900年に渡米し、その後1908年までパリで学んだ。太平洋画会に所属し、同研究所で指導にあたった。

太平洋画会は、1901年に明治美術会が解散した後、その後身として創立された絵画および彫塑の研究組織である。吉田博、満谷国四郎、中川八郎、丸山晚霞、石川寅治、都鳥英喜、荻生田文太郎、大下藤次郎、大倉正愛、奥山恒五郎、渡辺審也、長尾奎太郎、有吉秀太が会務委員となり、1902年1月、第1回展を開

た。岡は不同舎で不折と切磋琢磨し合った仲間であり、時期を同じくしてともにパリに留学している。パリで岡は絵画の研鑽を積む傍ら、耳が悪く語学がほとんどできなかった不折を通訳というかたちで支えた人物でもある。また下村は、洋画のみならず、正岡子規という共通の知人を介した俳句の世界においても、不折とともに仕事をした。[このことに関しては、第2節で述べる。]

上京以来、パリに留学するまで、不折は不同舎でどのような絵画を学んだのだろうか。不折の画業を長年研究している長野県立歴史館学芸員の林誠によれば、不折は入門後、まず鉛筆による風景画を描いていたという。[資料① 不折の鉛筆画] 不折ら不同舎の塾生は写生旅行によく出かけていた。その行き先は、開発が進みつつあった東京近郊だった。彼らの作品には、画面中央に遠近法を強調した道路が大きく描かれるという特徴があり、その様式は「道路山水」と呼ばれるものである。林によれば、不折の作品も典型的な「道路山水」様式を示しているという⁷。不折が描いた鉛筆画には、今ではすっかり多くのビルが乱立する都市となった東京の、かつて長閑だった頃の風景が描かれている。例えば、《池袋村》などは、池袋が当時「村」であったことに驚かされる。このことから、不折らの時代における東京近郊というのは、池袋など、今では都市になっている場所も含めた地域を指していることが分かる。また《東京芝愛宕山遠景》は、風景が四角い枠組みのなかに描かれ、画の下部中央に作品名がデザイン化された文字で書かれている。この風景を四角い枠組みのなかに描くのは、不折の新聞挿絵や風景を描いた絵葉書にも共通する様式である。そして何より、デザイン化された文字で作品名が書かれていることは、不折が洋画家としての道を歩み始めてもなお、書が彼の身近にあり続けたことを示している。この鉛筆画は、不折が書と画を分けて考えていたのではなく、むしろ書画一体として作品制作に取り組んでいたことを示す数少ない作例である。そのため、不折の書を考える際、書という見方に

催。第5回展までに留学していた鹿子木孟郎、河合新蔵、中村不折、新海竹太郎らが参加し、ローランスのアカデミックな画風が太平洋画会の基調となった。毎年公募展を開催し、その出品者には石井柏亭、坂本繁二郎、小杉未醒、倉田白羊などが名を連ねる。

太平洋画会と並行的な美術団体として、白馬会の名があげられる。洋画の新派（紫派）である黒田清輝や久米桂一郎、山本芳翠は、ヨーロッパから帰国し明治美術会に参加したものの、印象主義以前の洋画を描いていた旧派（脂派）と呼ばれた明治美術会の画達と対立し、脱退する。そうして1896年に、明治美術会から袂を分かった画家達によって創立されたのが白馬会である。同会には和田英作、藤島武二、岡田三郎助らも参加した。1911年に解散するまで、近代洋画の主流となった。

⁶ 本名は純孝。俳号に「冬邨」および「百歩」、「牛伴」がある。伊予国（現在の愛媛県）松山の出身。俳人であるとともに洋画家、俳画家でもあった。上京して小山正太郎に師事する。後に久保田米僊に学び、俳画に一家をなす。子規に洋画の優越を最初に説いた人物でもある。

また下村為山は、子規と同郷で、1891（明治24）年に、従兄の内藤鳴雪を通じて正岡子規と交流するようになり、俳句を始める。子規の句会に熱心に参加し、子規を通じて新聞『日本』や雑誌の装幀、挿絵などを手がけていく。1894年に、松山で日本派最初の地方俳句結社である「松風会」を指導し、松山版『ホトトギス』の初号の題字を書いた。『ホトトギス』では不折とともに、裏表紙絵や挿絵を提供し、また募集図案の選者も務めた。（以上は、『調査図録第十号 ホトトギス百年』、財団法人柿衛文庫、1997年、81頁による。なお、以下では『調査図録第十号 ホトトギス百年』を『ホトトギス百年』と略記する。）

『ホトトギス』（松山版）について解説を書いた福田清人によれば、牛伴という号は1894（明治27）年頃使っていた雅号だという（福田清人「解説」解説『ホトトギス』（松山版）復刻版 別冊、16頁。ちなみこの別冊は、小田切進編『「ほととぎす」復刻版』日本近代文学館、1972年に付されている）。

⁷ 前掲『画家・書家 中村不折のすべて』、21頁。

閉じるのではなく、画との関連性にも開くイメージで考察する必要があるかもしれないと、私は考えている。

不同舎では初学者に、人体ではなく風景を、遠近法を駆使して素描させていた。この教育法は、第 2 章で述べる、何にもまして人体描写を教えるフランス・アカデミズムの教育法と、何を重要視して絵画制作を行うのかという点で異なる。日仏で絵画理念にこれほどの差異が見られるのは、そもそも両者における自然観が異なるためである。フランスでは、19 世紀後期の印象主義を経て、風景画が最大級の絵画ジャンルになるまで、歴史画こそが絵画ジャンルのなかで第 1 等とされてきた。そして風景画の等級は、歴史画に比べると低いものだった。そのため、フランスでは、人体こそ最も根幹にあるべき描写対象とされ、教育されてきたのだ。一方日本では、風景画をフランスほどに低く評価する理由がなかった。それは、中国にはじまる山水画の長い伝統が日本にあり、西洋の自然観とは異なる見方で自然の風景を描いてきたという経緯があるからである。それゆえ、明治時代の日本の洋画家達にとって、風景画を描くことは、フランス・アカデミズムの画家達が人物画を描くのと同様に慣れ親しんだものであり、あえて斥ける必要などなかったのである。

素描が重視されていた不同舎では、鉛筆の素描を習得すると、次に学ぶのは水彩画や油彩画だった。林によると、不折は 1890 (明治 23) 年の第 2 回明治美術会展覧会に入選した 3 点を含め、明治 20 年代に相当数の水彩画を制作したが、当時の展覧会への出品作はすべて現存せず、残った 6 点が貴重な作例となっているという⁸。[資料② 不折の水彩画]

不同舎時代に不折が描いた鉛筆画は、風景や静物を主題とし、人物はほとんど描かれていない。たとえ人物が描き込まれることがあっても、それは人物を点景として扱っているにすぎない。それが水彩画になると、風景画および静物画に加え、人物画としてのアプローチが見られるようになる。《祖父の像》(1893 年頃) では、人物の上半身が描かれているが、腕や衣服の描写は省略され、頭部の皮膚や毛髪、そして表情が丁寧に描かれている。水彩画と時期的に並行して描かれた油彩画でも、不折は人物を描いているが、それらも頭部、とりわけ表情以外の描写は省略されている。油彩画による静物画もないわけではないが、油彩画による人物の表現に限って言えば、この頃の不折は、人物の眼差しや内面から滲み出る雰囲気を描くことに頼り、人物を立体的に描ききろうとする意識があまりないようである。[資料③ 不折の油彩画 (パリ留学時代を除く。大正期まで。)]

第 2 項 パリ留学後—人物画そのものへ—

⁸ 同書、同箇所。林によれば、明治 30 年代後期に水彩画による風景画が流行し、その立役者となった大下藤次郎、吉田博、丸山晚霞らは不同舎ないしその系統の若手画家である。またこの時期を除いて、後年に不折が水彩画を描くことはなかったという。

このことから、水彩画による風景画の大流行に、不折も何らかのかたちで関与していたかも知れないが、不折の水彩画の現存数が少ないことが、この問題の解決を困難にしている。ただし、不折の絵葉書には、風景を描いたものが多いため、失われた不折の水彩画が絵葉書のなかに発見できるという可能性はまだ残っている。

パリに留学するまで、不折は人物画を本格的に描いていたとは言いがたい。不同舎時代の不折は写生技術を磨いてはいたものの、それは風景画や静物画においてであり、人物画としてはおおそ頭部を描くにとどまり、やや平面的な表現にとどまっていた。それが量感のある表現へと変貌するのは、パリ留学での体験が大きく関係していると私は考えている。不折が人体描写を徹底して学びながら、多くの刺激を受けていたパリ留学時代については第2章で詳述するので、ここでは主に、帰国後の不折が、自分の油彩画をどのように追求したのかということについて述べよう。

不折がパリの美術学校で学んだもの、それは人体を徹底して写實的に把握する先に、描くことが出来るものがあるということだった。特にパリで不折が最も影響を受けた人物である歴史画家ジャン＝ポール・ローランス (Jean-Paul Laurens, 1838-1921) に学んだ人体の把握法により、不折は自分の油彩画に人物をごまかしなく描き、人物を主軸にした作品全体で思想ないし理想を具現化しようとするようになっていった。

林によれば、不折がパリ留学から帰国して描くようになったのは、神話や故事、そして歴史的出来事に取材した「歴史画」である⁹。

パリで不折は本場の絵画技法を学んだとともに、絵画制作を根源的に支える精神性を何に定めるのかという課題を抱くようになった。この課題は、自分のアイデンティティーをどこに定めるのかという画家としての姿勢への自問である。この課題は、ローランスが画学生に、技術のほかに追求せよと指し示した事柄だった。不折はローランスの教えを受け、帰国後とくに、日本人による歴史画を探求するようになる。

だが、不折はこの歴史画という概念に、「思想の画」や「理想画」という更なる目的を与えて考えていたようである。1920 (大正9) 年5月の『みづゑ』誌上に不折が寄稿した「思想の画」では、海外から輸入した絵画からその文化や宗教を単に流用して対象を描くのではなく、日本人の頭で考えだした価値観が投影された絵画表現も着目されるべきだ、という見解が述べられている¹⁰。価値観が投影された表現とは、「一種の哲学観、美術観」がある作品のことで、これを不折は「思想の画」や「理想画」と呼んだ¹¹。「思想の画」や「理想画」とは、浮世絵のように卑近な風俗を描いたにすぎないものでも、草木花鳥を模様化して描くものでもない¹²。対象の形態を正しく写生したうえに、描かれた対象の「心持」や「意」、「人生観」¹³が表れる絵画のことである。

とはいえ、パリ留学後の不折の油彩画がすべて「思想の画」や「理想画」にあてはまるものとは言えない。それは、不折が好んで中国故事に題材を求めた油彩画も描いているからである。しかし不折は、日本人の「思想画ないし理想画」が描かれてもいいのではないかと日本の画壇に提案し、自分でもそのような絵画表現を追求していくことで、単なる

⁹ 同書、63頁。

¹⁰ 中村不折「思想の画」『みづゑ』183号、春鳥会、1920年5月、2頁。

¹¹ 同論文、3-4頁。

¹² 同論文、3頁。

¹³ 同論文、3-4頁。

技術の提示や受け入れられやすい題材への依存から脱しようとしたのである。

第2節 副業としての新メディア—絵画の活路と遊戯性—

不折が「不問舎」に入門した頃の洋画は、国粹主義の潮流のもとの排斥から再び回復傾向にあった。けれども洋画制作のみで身を立てることは難しく、特に若い画家達は絵画技法を学ぶ傍ら、生計を立てるために様々な仕事をしていたようである。不折も例外ではなく、新聞や雑誌、小説に絵葉書など、当時新たに登場したメディアにおける仕事を副業とした。

第1項 パリ留学前—新聞や小説などの挿絵および装幀—

幼い頃から苦学して上京してきた不折の場合は、洋画家としての道を歩み始めた時にも、さらに渡欧した時にも、金銭的な苦勞が多かった。だが「不折」という号¹⁴にも表れるとおり、不折はどんなに極貧の生活になろうとも修業のごとく画道を歩んだ。また、他者に頼ることなく、何事も自力でやり遂げようとする、まさに独立独歩の彼の人柄を、周囲の人々も心得ていた。そのため、小山や浅井など周囲の人々は、新しいメディアにおける仕事を紹介するかたちで、不折が生計を立てられるよう便宜をはかった。例えば、1890年に不折は、下村為山とともに普及社が発行する教科書の画手本の仕事に従事している。また翌年に、浅井忠および本田錦吉郎（1851-1921）¹⁵らが神田錦町のパノラマ館でパノラマ画を制作する際には、都鳥英喜（1873-1943）¹⁶とともに助手をつとめている¹⁷。さらに浅井の紹

¹⁴ 1894年8月14日付けの新聞『日本』誌上に、不折の「不忍十景」及び挿絵《不忍十景 其一 弁天祠前の石橋》、《不忍十景 其二 弁天祠後より湯島を望む》が掲載された。ここで不折は画家として初めて「不折生」の号を用いた。（前掲『画家・書家 中村不折のすべて』、148頁。）

¹⁵ 明治から大正時代にかけて活躍した洋画家。江戸に生まれ、はじめ慶応義塾に学ぶ。1874（明治7）年、国沢新九郎の門下となる。国沢の没後、その画塾「彰技堂」を継承し長年にわたり後進を指導した。1877から1881年〔80年との説もある〕にかけて滑稽諷刺雑誌『団々珍聞』（団々社発行。後に珍聞社発行となる）の挿絵を担当した。1883年以来20年あまりにわたって、陸軍士官学校および幼年学校の教官を勤める。そして明治美術会の創立にも関わる。また庭園設計家としても知られる。

『団々珍聞』は1877から1907（明治10-40）年に東京で刊行された週刊誌で、野村文夫（1836-1891）が創刊した。通称「まるちん」と呼ばれ、政治、社会、風俗の諷刺を、鋭利な諷刺文と狂詩歌、そして戯画によって行ったため、大変な人気となった。本田錦吉郎はその諷刺漫画（狂画）を担当している。同誌の論調は、自由民権運動を背景に改進黨系のものだったので、本田ら関係者が禁固刑に処せられたこともあった。

¹⁶ 明治から昭和時代前期に活躍した洋画家。下総国（現在の千葉県）の佐倉藩の藩士に馬術を教える家に生を受けた。洋画を従兄弟の浅井忠に学ぶ。新聞社に入社し、各地の災害や事故などの様子を写真の代わりに描いて新聞に提供した。1902（明治35）年、浅井が京都高等工芸学校（現在の京都工芸繊維大学）の教授として赴任する際、都鳥は浅井とともに京都に移住し、京都高等工芸学校の講師となる。浅井の死後は、関西美術院の教授として後進の育成に励んだ。1919（大正8）年から約2年間、フランスに留学する。

（以上は、佐倉市教育委員会が発行する『「佐倉市郷土の先覚者」シリーズ小事典Ⅰ』による。都鳥の項が掲載されているホームページはhttp://www.geocities.jp/sakura_hiking/m_senkakusya/totori_eiki.htm）。

¹⁷ 前掲『画家・書家 中村不折のすべて』、148頁。

介により、不折は正岡子規と知り合い、子規が編集主任をしていた新聞『小日本』にも、挿絵を發表している¹⁸。またベストセラーの挿絵も担当するようになり、1895年には、志賀重昂（1863-1927）¹⁹の『日本風景論』第3版（政教社発行）に、不折の挿絵が追加されるようになった²⁰。そして同年、滑稽諷刺雑誌『団々珍聞』（団々社発行）でも、不折は挿絵を描いている²¹。その後、不折は戦況を絵画で伝えるため日清戦争に従軍する（1895年4-8月）²²。

日清戦争から帰国した不折には、新聞や雑誌における仕事の他に、島崎藤村（1872-1943）や夏目漱石（1867-1916）などの新進気鋭の作家による小説における装幀や挿絵の仕事も目立って増えてくる。〔資料④：新聞、雑誌、小説における不折作品〕特に書籍の装幀では、絵画と作品名を示す書が作品世界を表現するために一体となっており、絵画が多様な描き分けがなされている一方で、書体の変化も著しい。さらに資料にあげた朝日新聞への挿絵については、それらの多くが遠景あるいは中景の風景画が主であるが、16番のように、菱形の枠内に「御嶽山」という篆書体の文字が施され、それが風景画のなかに大きく配置される作例もみられた。この作例からも、不折にとって絵画と書は近い関係にあったと言

¹⁸ 不折が初めて新聞誌上に自らの作品を發表したのは、1894（明治27）年3月7日付けの『小日本』19号における《水戸弘道館》である。これは無署名であった。そして同年『小日本』126号に俳句が掲載され、そこで初めて「不折」という名を用いる。同年、『小日本』が廃刊となった後には、子規とともに不折は新聞『日本』に移って、挿絵を担当している。（以上は、前掲『画家・書家 中村不折のすべて』、148頁による。）

新聞『日本』は、1889（明治22）年に、明治時代のジャーナリストとして知られる陸羯南（1857-1907）が創刊し、雑誌『日本人』とともにナショナリズム運動の拠点として、国民主義をとらえて藩閥政府を批判する立場をとった。福本日南（1857-1921）や三宅雪嶺（1860-1945）、長谷川如是閑（1875-1969）らが、記者として活躍。正岡子規の俳句の門下で、後に不折の《龍眠帖》を高く評価した河東碧梧桐（1873-1937）もここで仕事をしていた。

三宅は、1888年に、志賀重昂（1863-1927）および井上円了（1858-1919）らと、政教社を創立し、雑誌『日本人』を發行した人物である。雑誌『日本人』は、陸羯南の新聞『日本』と友好的な関係にあった。そのため、陸が病に倒れて新聞『日本』の経営が他者に譲られた際、長谷川如是閑、河東碧梧桐ら新聞『日本』の人材を吸収し、1907年に、『日本人』という雑誌名を『日本及日本人』と改題し再出發をしている。長谷川は『日本』を發行した日本新聞社を退社後、政教社の雑誌『日本及日本人』に入社し、1908年には『大阪朝日新聞』に移っている（1918年まで在籍）。

¹⁹ 岡崎藩儒の家に生まれ、札幌農学校で学んだ。1886（明治19）年、オーストラリアおよびニュージーランド、そして南洋諸島を巡った。著書『南洋時事』で地理学者として認められる。1888年、政教社の創立に加わり、三宅雪嶺らと雑誌『日本人』を創刊する。欧化主義に対抗して国粹保存を主張した。アジア各地への植民論を展開し、衆議院議員にもなる。1894年には著書『日本風景論』を發表し、日本の山岳美や溪谷美を賛美し、初期の日本登山界の発展に寄与した。登山家で紀行文家の小島鳥水（1873-1948）は、この『日本風景論』に触発され、日本アルプスの登山を敢行している。小島は日本山岳会を創立し、初代会長として日本登山界の指導的役割を担った。

²⁰ 志賀重昂著『日本風景論』の挿絵に関しては、以下の論文を参照せよ。増野恵子「志賀重昂『日本風景論』の挿図に関する報告」『非文字資料から人類文化へ ―研究参画者論文集―』10、神奈川大学21世紀COEプログラム研究推進会議、2008年3月、101-115頁。

²¹ 中村不折「僕の歩いた道（三）―自伝―」『中央美術』13巻3号、日本美術院、1927年3月、84頁。なお年代特定は、前掲『画家・書家 中村不折のすべて』、148頁に従った。

²² 戦局は早くも終焉をむかえていたことから、スケッチをしながらの帰途となった。そしてこの時、「龍門二十品」の拓本などその後の不折の書道研究に寄与する文物を見聞し、入手できたことが功を奏す。元來書を好んだ不折とはいえ、個人が国家に貢献することを強く求められた社会情勢にあって、もし彼が戦争にもっと深く関わっていったなら、中国や朝鮮の文化に対する彼の関心は、後の油彩画における歴史画や書道研究という形で結実することはなかったと考えられるからである。

い得るのではないだろうか。油彩画という本画に並行し、不折は新聞や小説などの他にも、絵葉書という新しいメディアにおいても挑戦的な絵画表現に取り組んでいる。

第2項 パリ留学後—絵葉書の即時性と収集熱—

1896年6月15日に、明治三陸地震が発生した。不折に関する研究を行っている林によれば、19日頃、不折が五百木飄亭(1870-1937)²³とともに、日本新聞社の特派員として東北地方入りし、取材したことが分かっている。そしてそのニュースは、新聞『日本』に記事とコマ絵²⁴で連載されたという²⁵。この事例に見られるように、新聞は読者の生活圏をはるかに超えた広範囲な土地での出来事を、タイムラグが少ないかたちで多くの人に伝えることができた。

新聞とは異なる方法で、時事情報の伝達を支えたものに絵葉書がある。絵葉書は、家族や友人、知人に宛てて自分の近況を知らせるなど、私信を伝える手段としてのみならず、水害や震災をはじめ様々な時事問題を伝達する役割を担った。そして絵葉書は、公私にわたる個人の通信内容を、配達人や受け取る家族や同居人など、予め宛先人以外の複数の人間の目に触れることを前提とする、半公開性をもっていた。この情報の半公開性によって、絵葉書は、宛先人はもちろんその配達に関わる多数の人々に情報を伝達する役割も担ったのである。

絵葉書は商店や銀行などから、広告メディアとしても活用された。また一度、事件や災害が発生すると即座に絵葉書は製造され、店頭に並んだ。当時の絵葉書は、他の新メディアと同様に、印刷技術の発達之恩恵を受け、次々に新しい材質や仕掛け、絵柄が考案されていった。加えて、絵葉書の約9×14cmという掌に収まるほど小さなサイズで、大量生産されたことから、多くの絵葉書収集家を生んだ。雑誌や新聞、そして小説などと並んで、絵はがきの絵柄は、油彩画という高級芸術に対する大衆芸術での絵画である。しかも絵葉書の大きさは携行に適したものであり、たとえ高級芸術の作品を購入することはできなく

²³ 本名は良三。「飄亭」は俳号で、別号に「犬骨坊」がある。医師、俳人、ジャーナリスト。伊予国松山に生まれる。松山医学校を卒業。1889(明治22)年に上京。正岡子規や新海非風らと句作し、新派俳句の基礎を築いた。新聞『小日本』や新聞『日本』、そして俳諧雑誌『ホトトギス』に句文を発表する。日清戦争のため、1894年に出征。この間、新聞『日本』に「犬骨坊」の名で「従軍日記」を連載する。帰国後の1895年、新聞『日本』[日本新聞社とも呼ばれる]に入社。この頃、政治に関心が移り、一旦文学からは遠ざかったものの、1899(明治32)年には雑誌『東洋』を創刊。1901年、新聞『日本』に復帰し、編集長を務める。1929(昭和4)年には、政教社の雑誌『日本及日本人』を主宰する。(以上は、前掲『ホトトギス百年』、77頁および「愛媛の句碑めぐり」http://www.i-unic.com/contents/kuhi/kuhi_25.htmlによる。)

²⁴ コマ絵とは、新聞、雑誌、書物といった印刷物の紙面に挿入された小形の絵のことである。挿絵が、印刷物の文章の内容と関係があるものであるのに対し、コマ絵は、内容とは無関係であるという違いがある。「小間絵」、「駒絵」とも表記する。

ちなみに口絵とは、印刷物の巻頭に入れる絵や写真のことである。カットは、コマ絵とほぼ同義である。しかし、カットは絵もしくは図案を指す言葉であるのに対し、挿絵は絵のみを指す言葉である。

²⁵ 前掲『画家・書家 中村不折のすべて』、149頁。林によれば、明治三陸地震を報道した実際の記事名などの書誌情報は以下のとおりである。犬骨房[五百木飄亭]「海嘯実記」『日本』、日本新聞社、1896年6月24日から7月3日。

とも、一人の収集家が多数を所有することが容易だったのである。明治、大正時代の新聞の挿絵を切り抜き、丁寧に貼り込まれたアルバムを、今でも見ることがある。絵葉書はサイズが整っていたために、専用のアルバムも流通していたようで、自分だけのコレクションを形成しようとする大衆のひとつの趣味として確立しものと考えられる²⁶。

一方絵葉書の絵柄に注目してみると、私信を伝える絵葉書には手描きの絵が添えられることも多く、広告として送られた絵葉書には商品の説明文とともに商品のイラストや写真が印刷された。また時事問題に関しては、状況をつぶさに伝える現地の写真が多く印刷されている。市販されていた絵葉書には、当時の画家達²⁷が描いた作品を絵柄として採用したものも多い。不折も、日本のみならず海外の風景および風俗を、様々な技法で描いた絵葉書を残している。[資料⑤：不折の絵葉書]

不折が手がけた絵葉書は、確認できただけで 140 葉ある。それらの使用時期を、絵葉書の宛名面の情報から推察すると²⁸、どれも不折がパリ留学を終え、帰国した後のものだった。それらの絵柄は実に多様で、絵葉書というだけに不折の油彩画や線描画がその大半を占めるが、中には干支の絵柄と文字をデザインした年賀状もあって面白い。不折にとって絵葉

²⁶ 日本で近代的な郵便制度が導入されたのは 1871（明治 4）年 4 月 20 日のことで、ヨーロッパ諸国と比較してみても、それほど遅れてはいない。そして 1873 年 12 月 1 日からは、郵便葉書が発行されるようになった。日本で絵葉書が流行するようになったのは、1900（明治 33）年 10 月に日本で私製葉書が解禁されたことが最大の要因である。私製葉書の解禁により、それまで日本政府しか発行できなかった葉書を、民間でも印刷して販売することができるようになった。これが、絵葉書業者を多数登場させ、新たな産業を形成することとなった。

しかし、この絵葉書産業が形成される前提として、絵葉書の市場がまずなくてはならない。私製はがきの解禁という制度上の要因とは別に、日本で絵葉書の需要を作った人々の働きも、絵葉書の流行の一要因である。それは、日本に先がけて絵葉書が流行していたヨーロッパの様子を、その頃当地に滞在していた日本人達が、日本に伝えたことである。例えば、正岡子規の新派と別の系統の俳人で、後に児童文学者となった巖谷小波（1870-1933）は、1900 から 02 年にわたってドイツに滞在していた。その際、彼は当地の絵葉書ブームを知り、絵葉書に関心をもって、そのことを日本に伝えている。彼らによって日本人々は、絵葉書という新しいメディアの魅力を知り、自分で手書きの絵葉書を作成したり、市販の絵葉書を購入するようになったのである。絵葉書の需要に応じて、絵葉書産業が供給を加速させ、さらに需要が拡大し、日本で絵葉書が流行することとなった。

流行のピークは、1904 から 05 年にかけての日露戦役である。ボストン美術館アジア・オセアニア・アフリカ美術部のアン・ニシムラ・モースによれば、日本での絵葉書の流行は、その後 1930 年代を通して続いていったとされる。（アン・ニシムラ・モース「日本の絵はがき芸術」『ボストン美術館蔵 ローダー・コレクション 美しき日本の絵はがき展』所収、日本経済新聞社、2004 年、17 頁。）

²⁷ 絵葉書に絵柄を提供した画家は多数おり、不折周辺の画家だけでも、浅井忠をはじめ、丸山晚霞（1867-1942）、大下藤次郎（1870-1911）、鹿子木孟郎（1874-1941）、石川寅治（1875-1964）、石井柏亭（1882-1958）、久保田米斎（1874-1937）、和田英作（1874-1959）、橋口五葉（1881-1921）らがいる。

²⁸ 制度上、日本に絵葉書が初めて登場するのは、私製葉書が解禁となった 1900（明治 33）年である。このことから、市販の絵葉書はこれ以前のものはないはずである。ただし、絵葉書初年をいつと定めるのかについては、絵葉書の収集家ないし研究者の間で、意見は分かれる。それは、制度上の 1900 年が絵葉書の初めではあるにせよ、絵葉書を葉書に絵が描かれたものと定義するなら、それ以前にもそのような絵葉書は存在する可能性があるからである。

そして絵葉書は、その宛名面の記載方法によって、おおよその年代特定ができる。葉書の宛名面の罫線が、下から 1/3 に引かれるようになったのは 1907（明治 40）年である。そして 1918（大正 7）年には、罫線が下から 1/2 となる。また 1933（昭和 8）年に、宛名面の上部の表記が、「郵便はがき」から「郵便はがき」へと変わる。これら 3 点の条件をふまえれば、絵葉書のおおよその使用時期が分かるのだ。

なお、宛名面にはより直接的に、使用時期を特定できるものがある。それは消印や、通信文に記された年代である。これらがあったものに関しては、その情報を第一に従った。

書という表現の場では、絵画も書も同等に扱われている。また絵葉書に採用されている絵柄と全く同じ絵柄を、不折の著書に見ることもでき、絵葉書はその他のメディアと連動して販売されていたこと分かる。

その他に、確認できた絵葉書のなかで、枚数が多く主要なものと考えられるものを、以下のように暫定的な名称を付けて、3つのグループに分類してみよう。第1は、「世界旅行シリーズ」である。この世界旅行シリーズには、資料にまとめたように絵葉書の先行研究で「世界のパノラマ」や「フランス土産」、「台北風俗」などと呼ばれているものを総称している。これらは、おそらく何葉かの絵葉書が1組となっているものの一部だと考えられる。これらは不折が世界各国の風俗を、柔らかな筆致と鮮やかな色調で描いたものであり、彼の油彩画とは異なる趣がある。今回、確認できた数葉からすると、絵葉書を縦に用いて人物を描いたものが多い。人物は、1人ないし2人がその髪型や服装がわかるように描かれ、背景は彼らの生活圏を象徴するようなものを少ない数の要素に限定して描いてある。

第2に「日本シリーズ」があげられる。このシリーズは「日本風俗」や「十和田湖」を総称している。ただしこれらに関しては、先行研究であまり特定の名称が確立していないようなので、絵葉書の袋書きに記載された題名をそのまま各シリーズ名とした。「日本風俗」は、柔らかな筆致と鮮やかな色調で描かれている点で、「世界旅行シリーズ」に似る。またモノクロの線描で描かれた「十和田湖」は、枠組みのなかに風景を描くというスタイルと線質において、不折が新聞に提供した挿絵と同様の画風である²⁹。このことから、風景をモノクロの線描のみで表現し、それを枠内におさめるというスタイルの絵葉書は、新聞挿絵に由来するものかもしれないが、その点に関しては今後の課題としたい。

第3は、「美術展覧会への出品作シリーズ」である。これは、文展や帝展などへの出品作が絵葉書になったものを指している。不折の本業である油彩画によって描かれた風景画や人物画、そして歴史画が、外枠部分に展覧会名および画家名、そして作品名が記載されるというほぼ同じ様式で発行されていたことが分かる。発見できなかった絵葉書もあったが、おそらく不折が官設の展覧会に出品したものは、ほぼ網羅されているものと思われる。というのは、他の画家達の出品作も、各種展覧会ものが大量に絵葉書として残っているからである。そして、油彩画をもとにした絵葉書からサイン部分を抜き出してみると、四角に「不」の文字があしらわれたデザインは、油彩画と絵葉書で同じデザインのサインが用いられていることが明らかとなった。他の画家には、絵葉書と本画のサインを完全に使い分けている人もいる。このことから、不折には、本画と絵葉書とでサインを区別せず、むしろ共有する意識があり、彼の作品制作には境界づけよりも融和があるように思われる。さらに「美術展覧会への出品作シリーズ」の絵葉書を見ると、これらはどれも写真版であろうと推測され、色彩に関してはモノクロのものもあるが、カラーのものが多い。また作品

²⁹ 「十和田湖」の他、新聞挿絵と同様の絵葉書には、鳥海山や宮島の厳島神社を描いたものがあった。「鳥海山」では神社に参拝する道すがら、実際に見るのであろう風景を、時系列に描いた複数の絵葉書が1組になっていた。また「宮島」では神社周辺の風景が、複数描かれ、それが1組をなしていた。さらに「宮島」に関してはモノクロ以外に、紙色がカラーのヴァージョンも確認できた。

によってはヴァージョンがいくつもあり、版を重ねたのか、あるいは出版元が複数あったのかは確認できていないが、人気があったのだと考えられる。絵葉書に残された画家達の出品作のなかには、震災や戦争で、今や本画が現存しないものもあり、時にはマスカルチャーとして大衆に保管されていた絵葉書が、当時の様子を伝える貴重な資料となる場合もあることも言い添えておく。

高級芸術としてのアカデミックな油彩画のみならず、不折が新聞や雑誌、小説などのほかに、絵葉書という新メディアに表現の場を得ていたことは、絵画の裾野を広げ、新たな表現を開拓する実験場となっただろう。新聞や雑誌、小説の挿絵などの仕事は、複数の執筆者や画家が関わり、厳密に自分の仕事が読者にどれほど支持されているかは分からない。だが絵葉書は、多くの場合、一人の画家が一つの絵柄を担当するので³⁰、絵葉書の売れ行きはそのまま画家の評価に繋がる。不折も他の同時代の画家達と同様に、競争が激化する新メディアの一端で、自らの表現の幅を広げるための挑戦と、それと同時に見てくれる人を楽しませ、社会に貢献するという使命感とをもって取り組んだ。新メディアにかけた不折の情熱は、本業である油彩画におけるそれとも、決してひけをとらないものである。不折自身、自らの本業は洋画家としたことから、油彩画以外は彼にとって補助的な制作でしかなかったのかもしれない。だが、新メディアに彼が残した作品では、美術という大枠のなかに油彩画も書も、挿絵も装幀も絵葉書も捉えられ、大切に制作されていたのではないかと思われる点も幾つか確認できた。不折は、展覧会に出品する本画ではないからといって制作をおろそかにするのではなく、むしろ本画とは異なる方向で積極的な作品制作を新メディアで行っている。油彩画に固執することがなく、新メディアにも柔軟に取り組み、表現の幅を矮小化することなく飛躍させる志向性が、不折の油彩画以外の仕事に見られることを言い添えておきたい。

第3節 パリ留学後—美術観の変化と書への取り組み—

洋画以外の不折の活動は、彼にとって生計を立てるための副業であった。だが当初はそうであったにもかかわらず、新聞や雑誌、小説などの挿絵や装幀、そして絵葉書における絵画表現は、油彩画とは全く異なる画風で展開していた。不折の工夫は、洋画とは異なる大衆の熱気が直接伝わってくるなかで、それに応えて引き出されたとともに、元来、絵というものが好きであった彼の性分も考え合わせると、様々な新機軸を打ち出して読者や購入者を驚愕させたいという想いから生まれたに違いない。

洋画以外のもののうち、洋画に匹敵する程に、不折が取り組んだものがある³¹。それは書

³⁰ 絵葉書の流通の仕方は、一人の有名画家の名が冠されて発売されるものもあれば、複数の画家の作品がセット組にされて販売されるものあり、一概に画家の意向のみが反映され商品ではない。また絵柄のある画家が担当し、もう一面の宛名面のデザインを他の画家が担当する作例もある。

³¹ 不折は、書はあくまで娯楽としながらも、書に関して彼が各種誌上に載せた論説は、洋画の次に数が多

である。絵と同様に、元来、不折は書に関心をもっていた。そして1895（明治28）年日清戦争に従軍した折、中国および朝鮮の文物を直接目にし、文字資料も入手したことから、彼の関心の矛先が、戦争というものを報道する当初の目的から逸れるのである。発展目覚ましく、近代国家の道のを歩み始めた当時の日本が、大国清と、朝鮮の覇権を巡って闘う様を、青年不折はある意味で美化して報道しようとしていたと思われる。戦争から文化へと見つめる対象が変化したのは、何も戦況のせいだけではないだろう。戦争を彼の意識から一掃したのは、当地の文化の深淵さであったと考えられる。漢学の素養があり、明治という中国文化の影響がまだ色濃く残っていた時代にあつて、洋画家を目指して邁進していた不折に、中国および朝鮮半島の文化の真髓が強力に作用し、改めて書道文化への衝動を沸き起こさせたものと推察される。

とはいえ、書家として不折が一般に知られるようになるのは、まだ先のことである。不折の書が有名になるのは、日清戦争従軍時に入手した文字資料を、その後の書道研究の素材に使い、各種他の文字資料を収集し続け、ようやく1908（明治41）年の《龍眠帖》を発表してからである。

第1項 六朝書研究の成果としての《龍眠帖》

《龍眠帖》は、パリ留学から帰国し、多忙をきわめて神経衰弱となった不折が、1908（明治41）年に、療養先の群馬県磯辺温泉で揮毫した書作品である³²。そこには、蘇轍（1039 - 1112）³³が龍眠山荘の情景を五言絶句で詠んだ「李公麟山荘図」二十首が、書かれている。

[資料⑥：《龍眠帖》全図]

不折は《龍眠帖》を書いた当初、それを発表することを想定していなかった。だが、《龍眠帖》を目にした俳人の河東碧梧桐（1873-1937）が強く勧めたことにより、刊行される運びとなった。そのため《龍眠帖》は完成作ではなく、習作段階にあつたものが、発行されるという特殊な状況下にある作品であることは注意しておきたい。

《龍眠帖》の発表を強く勧めた碧梧桐は、俳句新派として台頭していた正岡子規の門人であり、不折の書のよき理解者だった。《龍眠帖》を発表する前年、不折が青森県の浅虫温

い。本当に書が単なる娯楽であれば、ここまで持論を公表する必要はなかったのではないだろうか。あるいは、不折の書関連の活動を知る周囲の人物が、彼の書に関する持論も公表するよう働きかけたのかもしれないが、この件に関しては今後の課題とする。

³² ドクターストップを受けて洋画制作は控えてもなお、書くらしいは大事ないだろうと、不折は《龍眠帖》書いた。ここにも不折の書に対するなみなみならぬ情熱が窺える。不折はパリに留学した際にも、日本からわざわざ持ち込んだ書や日本画の手本を自習していたほどで、書は不折にとって洋画よりも身近なものだったとも考えられる。

³³ 中国、北宋時代の文学者、書家、政治家。眉州眉山（現在の四川省）の人。父は中国、北宋時代の文学者、蘇洵（1009-1066）である。兄は中国、北宋時代の詩人で能書家の蘇軾（1039-1112）である。父と兄とともに「三蘇」と呼ばれる。兄とともに進士に及第するが、兄同様、新法党から直言を敵視され、転変多き官吏生活をおくる。儒教および道教、そして仏教に通じ、詩文書画のあらゆる分野で天才的な業績を残した。また文は唐宋八代家の一人に数えられるが、詩は兄の蘇軾にはるかに及ばないと評されることもある。

泉に逗留していた際にも、碧梧桐は不折を訪問している。そしてこの時、不折は碧梧桐に、東晋時代の《爨宝子碑》や北魏時代の《中岳崇高靈廟碑》の拓本を見せている。[これらの拓本については、第3章で詳述する。]

《龍眠帖》が刊行されると、書道界のみならず各界に大きな反響を及ぼした。急進的な人々から前衛的な作品と評価され、漸進的な人々からは規範を無視したことで墮落した作品であるとの評価を受けた³⁴。また現代にいたっても、「日本書史の記憶に永くとどめられる傑出した作品」とされる一方で³⁵、《龍眠帖》がその後の六朝文字のマンネリズムを生んだ原因ともされ³⁶、評価が分かれる作品である。

《龍眠帖》は、書家としての不折のデビュー作であり、その独特の書体が見る者にインパクトを与えた。それは不折以前に六朝書を学び始め、《龍眠帖》発表の1年前には、不折とともに「談書会」³⁷を創立した日下部鳴鶴（1838-1922）³⁸の目にも、新奇な作風と映ったほどである。その原因は、不折が《龍眠帖》を揮毫するに際し、参照した六朝書の古典が、日下部が目にしてきた六朝書よりも古い時代の古典にまで及んでいたからである³⁹。では、不折にとって《龍眠帖》は、どのような位置づけにある作品なのだろうか。日清戦争従軍時に、不折が中国及び朝鮮の文物を見聞し、文字資料を入手していたことは先に述べた。そして、その後のパリ留学時代にも、不折が書の研究を行っていたことが分かっている[このことに関しては、次章で述べる]。そして《龍眠帖》を刊行した翌年の1909（明治42）年に、不折は、「爨龍顔と張遷碑」という文章のなかで、《龍眠帖》制作に際し、晋時代および宋時代の古典に依拠したと述べている⁴⁰。

これらのことから、不折による書の研究は、日清戦争従軍時の1895年から1909年までの14年間、継続されていたものと推測される。そして書の研究の内容とは何かとえば、

³⁴ 自らの墓碑銘を中村不折に依頼した、小説家の森鷗外（1862-1922）は、肯定的に評価した代表的人物である。また河東碧梧桐をはじめ、俳人には評価した人が多い。反対に否定的に評価した代表人物には、東洋史学者の内藤湖南（1866-1934）がいる。内藤はその理由を、資料的分析に乏しく単なるデザインとしての面白い字体を広めてしまった原因になったからとした。また、それまで六朝書研究をしてきた日下部鳴鶴も、これに似た意見をもっていた。さらに正岡子規も、奇をてらったものと見たようだ。石川九楊によると、この他にも、夏目漱石（1867-1916）、高村光太郎（1883-1956）など当時の書壇、文壇にも論議が起こったことが指摘されている（石川九楊『書の風景』筑摩書房、1983年、110-111頁）。

³⁵ 石川九楊「龍眠帖」、明治四十一年——中村不折、『書の終焉——近代書史論——』、同朋舎出版、1990年、113頁。

³⁶ 神田喜一郎「日本書道史 11 明治・大正」下中邦彦編『書道全集第25巻 日本・明治、大正』、平凡社、1957年、8-9頁。

³⁷ 談書会は、1907（明治40）年6月、流派を問わずに書に志のある人々が会合し、忌憚のない意見を述べ合うことを目的に結成された会合で、隔月1回催された。会員数は全国で約400名おり、会合には毎回80人以上の参加があった。また、隔月1回、会誌を発行していた。

³⁸ 明治、大正の書家。名は八十八、後に東作となった。号は鳴鶴のほか、東嶼、翠雨、野鶴などがある。彦根藩士で、明治時代になって太政官に奉職し、大書記官となった。明治時代中期の日本書道界で、六朝書を学んだ新派を、巖谷一六（1834-1905）、松田雪柯（1823-1881）、中林梧竹（1827-1913）、北方心泉（1850-1905）らとともに代表する人物である。書は初め、明治の日本書道界で漢字を研究していた旧派の書家の巻菱湖（1777-1843）や貫名海屋（1778-1863）に学んだ。その後、1880（明治13）年に来日した清の楊守敬（1839-1915）に学ぶ。さらに1890年には中国に渡って古法を研究した。謹厳で気迫に満ちた鳴鶴流を完成し、明治以降の唐様書道界の重鎮となる。

³⁹ 中村不折「爨龍顔と張遷碑」『日本及日本人』、政教社、1909年7月、50頁。

⁴⁰ 同論文、53頁。

楷書成立の起源をめぐる六朝書研究である。そう言えるのは、まず、不折が日清戦争従軍時に入手した文字資料として、《龍門二十品》の名があがっているからである⁴¹。《龍門二十品》は、中国の六朝時代（A.D.317-589 [581 という説もある] 年）のうちの一時代である齋時代のもので、書体が隸書から楷書へと変遷していく過渡期の資料である。次にパリに留学する際にも、この『龍門二十品』や孫過庭（648?-703?）⁴²の『書譜』などを携行して学び続けていたことがあげられる。この 2 点から、不折は日清戦争への従軍以来、パリ留学を経て《龍眠帖》を書いた後までの期間を、楷書がどのようにして成立していったのかを六朝時代からさらに遡って調べていったと考えられるのだ。不折は、先にあげた「爨龍顔と張遷碑」という文章のなかで、自分が《龍眠帖》の手本とした古典を同好の人 [楷書の萌芽期の書を好む人] に示したいとして、宋時代の《爨龍顔碑》と漢時代末の《張遷碑》とを推薦している⁴³。特に《龍眠帖》を刊行した後に、《張遷碑》の名が出てくることは、この頃すでに、不折による書の研究が六朝時代を更に遡った漢時代末にまで及んでいたことを示しており、日下部らと異なる六朝書観があったことは想像に難くない。

ここまでは、《龍眠帖》制作の手本となった古典や、不折が長年学んできた楷書の起源など、《龍眠帖》がいかなる伝統に依拠してきたを考察した。不折は「爨龍顔と張遷碑」という文章のなかで、自分の書いた文字は決して自分の独創によるものではない。たとえ奇怪に見える文字であっても、古典からそのような文字だけを選択した訳でもないとしている⁴⁴。それゆえ《龍眠帖》の文字に関しても古典に忠実であると見てよいだろう。だが、現在でも独特な書体やデザイン的な文字配置がみられる《龍眠帖》には、本当に不折の創作が混入していないのだろうか。この問題は第 3 章で扱うとして、次の項では、《龍眠帖》を作品として考察する限り、不折が書をどのようなものと考えていたのかについて、美術との関係から論じることにする。

第 2 項 中村不折の美術観—美術ではない書から美術としての書へ—

中村不折にとって書は、しばしば絵画制作と表裏一体にあった。既に第 1 節第 1 項で述べたように、小山正太郎の不同舎で水彩画を描いた時、不折は作品名を自分でデザインした書体で記していた。また既に第 2 節で述べたように、不折による書物の題字や絵葉書にも文字が主要な要素として用いられていた。それらは少ない作例ではあったが、不折にお

⁴¹ 池内央『子規・遼東半島の 33 日』、短歌新聞社、1997 年。中村丙午郎「不折と書道博物館」『書道研究』（特集 不折と書道博物館）所収、1989 年 3 月。

⁴² 中国の初唐、則天武后期の書家であり、書論家でもある。字は虔礼。一説には名は虔礼。字は過庭。富陽（現在の浙江省）の出身と言われるが、諸説ある。書は、中国の東晋時代の書家である王羲之（303 頃 -361 頃）の書法を学び、草書にすぐれた。彼の『書譜』は書に関する伝統的な書論を概説した名著。真跡には『書譜』（草稿、草書）、『草書千字文』、『景福殿賦』などがある。

⁴³ 前掲中村不折論文「爨龍顔と張遷碑」、53 頁。

⁴⁴ 同論文、49 頁。この論文が《龍眠帖》の翌年に書かれていること、そしてその本文で《龍眠帖》に関して不折が言及していることから、ここで言う自分の字には、当然《龍眠帖》のことが、不折の念頭に置かれているものと考えられる。

いて絵画と書が常に身近にあったことの証左である。不折にとって絵画と書とが互いに近い関係にあり、ともに彼の主要な制作活動であったにもかかわらず、書と美術との関係が不折本人によって積極的に語られることは、留学前にはないようだ。その理由は、留学以前の不折が書を好み、絵画を学び、ごく自然に書と絵画を受け入れて制作はしていたが、両者の関係について考えるまでには至っていなかったからだと考えられる。

そもそも書が美術であるか、あるいはそうではないのかという論争は、すでに 1882 (明治 15) 年に、不折の師である小山正太郎と岡倉天心 (1862-1913)⁴⁵との間に繰り広げられていた。同年、小山は、書を美術とは考えないとする「書ハ美術ナラズ」論を出し、それに岡倉が書を美術ととらえると反論した。しかし両者の論点は、噛み合わないまま平行線を辿り、十分な議論がされないうちにその論争は終わった。こうして、書と美術の関係性の問題は宙に浮いたままとなった。

小山と岡倉のこの論争について、不折は度々自分の文章で触れてはいるが、一度も誰と誰の論争だったのか、彼らの名前を明記することはなく、ただ過去にそのような論争があったとして、それ以上この論争自体に関わらな。それよりもむしろ、六朝書の研究を通して見えてきた書の本質を、美術という概念との照合によって、不折は見極めようとする。それは、書と美術に関して、初めて不折が自分の見解を述べたと考えられる、パリ留学時代にパンテオン会会誌に発表された 1901 (明治 34) 年の「書のはなし」という講話以来、1917 (大正 6) 年頃まで一貫する態度である⁴⁶。この「書のはなし」については第 2 章で詳述するので、ここでは書と美術の関係についての不折の見解のみを示しておく。

画ハものゝ形象を平面上に写した所の美術である。彫刻ハ形象を立体ニ写した美術である。詩ハ言葉を綴つた美術ぢや、音楽ハ声音を組立つた美術ぢや、しかるに形にあらず言葉にあらず声楽をからないそれからそれが他の美術と同じ働きをもつて居るものがあるとしたら、それハ余程研究する値のあるものであるふ？六朝の書ハたしかに此働きをもつて居る。尤ハ書ハ純正の美術の如くものゝ、感じハあらハすものでない、元来がものによらぬからして物とハちつとも関係がない、感じのあらハしようふがな

⁴⁵ 明治時代美術界の指導者で、本名は覚三である。横浜に生まれ、東京大学を卒業後、文部省に入った。1884 (明治 17) 年にアメリカの東洋美術史家、アーネスト・フランシスコ・フェノロサ (Ernest Francisco Fenolossa, 1853-1908) とともに鑑画会の創設に加わる。文明開化の風潮のなか、フェノロサとともに日本美術の復興に尽力した。1889 年、東洋美術の研究雑誌『国華』の創刊に尽力する。1890 年、東京美術学校校長に就任し、伝統を重視した美術教育の基礎を定めるなど美術行政に腕をふるい、美術界に君臨した。1898 年、美術学校内部の排斥運動を受け、辞職。その後、橋本雅邦 (1835-1908) の門下の菱田春草 (1874-1911)、横山大観 (1868-1958) らと官学に対抗して日本美術院を創立し、新日本画運動を展開する。1904 年以降、アメリカのボストン美術館東洋部長を兼任。独特のアジア観に立脚する文明批評を国内外に広めた。

東京美術学校設立後、美術史教授として、岡倉とともに新日本美術運動の中心となっていたフェノロサは、1890 年に帰米している。その後フェノロサは、ボストン美術館東洋美術部主管として日本美術の紹介に尽力した。1896 年に再来日し、東京高等師範学校講師を務めた。1900 年に帰国している。

⁴⁶ 本論の研究対象は 1908 年の《龍眠帖》であるため、《龍眠帖》発表後の不折による文章は、1920 年頃までのものしか考察できていない。その後の不折の動向についての考察は今後の課題としたい。

い。47

ここで不折は、[六朝] 書が絵画や彫刻などの純正美術のように物の感じ [感情] を表現するものではないが、同じ働きをもつものと位置づけている。ではどのような働きなのかと言えば、「無意味の線のミ [ママ] で有趣味の美をこしらへて居る」としている⁴⁸。つまり不折はここで、絵画や彫刻などのように、物体や人間の形象の美を表現するのとは異なるけれども、[六朝] 書は確かに美を形成しているものだと考察しているのである。

書が、絵画や彫刻など他の美術と異なる表現をとることは、1909 (明治 42) 年の「書は美術なりや」という文章でも述べられている。この文章のなかで、不折は美術を次のように定義している。

美術は感情を發揮するものであると云ふ事になります。言ひ直せば、線とか面とか色とか発音とかの力を借りて、自分の感情を其に事寄せて表はさしむる物、と云ふ定義にきめて差支なからうと思ひます。⁴⁹

ここで不折が言う美術とは、人の外界にある対象を見て感じたことや内面で思い描いた感情を表現することであり、例えば線と色で感情を表現すれば絵画となり、声音で表現すれば詩や音楽となる。そして上記の引用の後に、不折は「畢竟書は符号に過ぎないもので、美術ではない」⁵⁰と述べるのだが、この言葉の真意は、単に書が感情を表現するものではないという点で美術ではないということになるが、書には書独特の性質があり、あえて美術という概念のみでそれを把握しなくてもよい、と翌 1910 (明治 43) 年の「書法」で言い添えられている⁵¹。

ここまですとまとめると、パリ留学時代から《龍眠帖》が発表された頃までは、不折は六朝書の研究を通して、書がもつ本質を、書と美術とを比較することで見極めようとしていた時期と言える。この間にも、不折が「書」という言葉で何を指し示していたのかは変化している。例えばパリ留学時代の「書のはなし」において、「書」という言葉は六朝書を指していた。これに対し、1909 年の「書は美術なりや」になると、「書」という言葉が必ずしも六朝書のみを指し示すものではなくなっている。ここで用いられる「書」という言葉は、より広い意味での書一般を指し示すようになっている。

不折はパリ留学を経て、絵画における制作では、日本人による歴史画を目指した。書に関しても、不折は日本人として、西洋の美術概念では捉えきれない書を研究する意義を見

47 中村不折「書のはなし」『パンテオン会雑誌』研究会編『パリ 1900 年・日本人留学生の交遊 』『パンテオン会雑誌』資料と研究』、株式会社ブリュッケ、2004 年、75-76 頁。以下では、『パンテオン会雑誌』資料と研究』と略記する。

48 同論文、77 頁。

49 中村不折「書は美術なりや」『手紙雑誌』8 巻 2・3 号、1909 年 3 月、有楽社、21 頁。

50 同論文、22 頁。

51 中村不折「書法」『ホトトギス』13 巻 4 号、ほととぎす発行所、1910 年 1 月、138 頁。

出していた。パリ留学中に、不折は既に六朝書が絵画や彫刻などの美術とは異なる性質をもちながら、同じ働きをすることに気づき、《龍眠帖》発表の後まで、書を美術とは異なるものという表現を使ってきた。しかし1916（大正5）年の「美術としての書」⁵²、翌1917年の「東洋特有の一芸術」⁵³になると、西洋の美術概念で捉えきれない書を、より積極的な表現を使って発表するようになる。

まず「美術としての書」では、その表題そのものが書を美術と断言している。またこの「美術としての書」では、多くの人によって書が学ばれることで書道が発達したため書が美術の資格をそなえ、「書を今日東洋にては立派に美術として主張し得るやうになつてゐるので、西洋に無い美術が東洋にあると解釈してもよいのである」⁵⁴と語られるようになる。また「東洋特有の一芸術」では、「西洋人でさへ未だよく知らない唯一の美術が東洋には尚ほ[ママ]あるのである。それは何であるか。書は即ちそれである」⁵⁵と、不折は書の価値を強調している。

「美術としての書」と「東洋特有の一芸術」という文章の中で、不折は、1910年代半ばの日本社会は実用重視の傾向となり、その影響で美術は無用のものと軽視されるようになってきたと述べている⁵⁶。科学技術が進歩し、人々の日常生活は便利になったが、性急に有用なもののみを求めようになった。そして書は、西洋文明がもてはやされる中、漢字を廃止する運動や毛筆以外の新たな筆記具の登場などで、ますます顧みられなくなっていた。書に関する不折の見解が、消極的な表現から積極的な表現へと変化したのは、書が置かれているこの現状を打破するための対応策だったと考えられ、書に関する不折の根本的な見解が変わったわけではない。すなわち、書には絵画や彫刻などとは異なる方法で表現できるものがある。それが具体的に何なのかは、不折によって明確に語られてはいない。だが、パリ留学時代から《龍眠帖》を発表した後の頃までは、書の本質を多面的に捉えようと、不折が大いに苦悶した時期であり、《龍眠帖》には不折が文章で語るができなかった書によって表現できる何かが体現されているものと考えられる。

《龍眠帖》を、不折が書と美術との関係を本格的に考えていた時期に書かれた作品として捉えれば、《龍眠帖》発表当時、特に不折が美術として念頭においていたものにも含まれ、且つ不折自身が本業および副業で制作していた絵画との何らかの関係が、《龍眠帖》にはあるものと推察される。次章では、パリ留学時代における美術学校および日本人留学生が集ったパンテオン会での不折作品を中心に、彼が様々な絵画表現を行う傍らで、いかに六朝書研究にも熱中していたかを見ていこう。

⁵² 中村不折「美術としての書」『美術之日本』8巻12号、審美書院、1916年12月、6-7頁。

⁵³ 中村不折「東洋特有の一芸術」『美術之日本』9巻10号、審美書院、1917年10月、14-16頁。

⁵⁴ 前掲中村不折「美術としての書」、6頁。

⁵⁵ 前掲中村不折「東洋特有の一芸術」、14頁。

⁵⁶ 同論文、同頁。前掲中村不折「美術としての書」、6頁。

第2章 伝統の極みと自由の狭間で —パリ留学時代（1901-1905年）—

本章では、それまで日本で洋画家として学生を教育する立場にまでなっていた不折が、改めてパリで絵画を学び直した時期を取り扱う。だがこの時期に、不折は絵画修業のみを行っていたわけではない。彼はアカデミックな絵画技法を学ぶ傍ら、例えば新聞挿絵としてパリ市街の風景をスケッチしている⁵⁷。その他にも、日本人留学生の似顔絵を描いたり、書に関する個人的研究をするなど多様な活動を行っている。

そのため、不折にとってのパリ留学時代は、単に絵画に関する知見を広げた時期というよりも、むしろ日本人の表現とは何かを考えたり、不折個人の内面における洋画や書のあり方を問い直した時期とする方がより適切だと思われる。そしてこの時期は、後の《龍眠帖》（1908年）へと継承されていく不折の思想が様々な形となって現れたという点で、重要な時期なので詳しく追っておく必要がある。

以上のような理由から、本章では次のような手続きをとり、不折が挑戦した物事とその背景にある事情や目的を推察し、それらが次章の《龍眠帖》へと直接的にもしくは間接的にいかに関連していくのかを考察する。第1節第1項と第2項では、第5回パリ万国博覧会[以下、パリ万博と略記]の余韻からはじめ、不折が後の日本洋画にとって必要な技術と考えた、フランスの人体描写の教育に出会うまでを説明する。加えて、第3項と第4項では、後節で述べるアカデミー・ジュリアン [以下、AJと略記] とパンテオン会以外の周辺的な経験を、本節で先にまとめておく。その理由は、AJとパンテオン会とが、パリにおける不折の二大拠点であり、前者での禁欲的な絵画訓練と、後者での自由な試作に、これらの周辺的な経験が関連してくるからである。そして間接的にはあるにせよ、それらの経験がAJもしくはパンテオン会での経験とともに、《龍眠帖》制作における思想的、技術的背景となり、《龍眠帖》を書のみならず絵画にも通底する作品として考察し得る素地を備えるものと考えられるからである。

第2節では、パリ留学時代に不折が最も多くの時間を過ごしたであろうAJについて言及する。第1項では、AJの特色を考察する。私立学校ゆえに時代の要請に敏感に反応した経営を行い、国立美術学校とは異なる貢献をしていたことを説明する。第2項では、AJで不折が師事したローランスが、当時の絵画潮流からすればやや古典的な歴史画家だったとはいえ、決して保守的な方針にだけに固執する画家ではなく、教育者として経験豊かな手腕を発揮したことに迫る。第3項では、不折らの言葉を引きながら、ローランスの教育がいかに、その後の不折の洋画家としての方向性を決定づけたのかを分析する。そしてローランスの教えが、不折のなかで美術とは何かを再考察させ、書を美術としてとらえる視座を

⁵⁷ 林によれば、不折の新聞挿絵は、小説の記事の挿絵とは異なるという。またそれは、正確に言えば、挿絵ではなくコマ絵であるという。そしてそれは、「力強い線描の冴えと熟練の彫り師による木版技法の繊細さが最大の見所である。西洋画の描法と浮世絵の技術の融合ともいえる」仕事と言われる。（前掲『画家・書家 不折のすべて』、99頁。）

不折に与える一要因になったことを特記する。

第 3 節では、不折と同時期にパリに居た日本人達によって設立されていた親睦会、パンテオン会をとりあげる。近年の研究成果から、パンテオン会に不折が入会していたことがわかっている。また、同会での画家達の関係は、新派あるいは旧派という日本での柵が影響しない友好関係にあったことに注目し、第 1 項では、パンテオン会の特色を考察する。第 2 項では、同会雑誌に発表された不折の作品から、特に挿絵と「書のはなし」という講話に注目して、パリ留学時代に不折が新たに知ったこととは何か、そして新たに考察し始めた問題とは何だったのかに迫る。そしてこの項で、特筆すべきは、やはり 1901 年に発表された講話「書のはなし」である。それはこの講話がおそらく、書と美術を不折が意識的に比較し、自らの見解を初めて述べた文章と考えられるからである。第 1 章の第 3 節第 2 項で既に述べたように、書と美術に関して、不折が自らの見解を多数、誌上に公表するようになるのは、《龍眠帖》の発表後の 1909（明治 42）年以降のことである。「書のはなし」という講話は、これらに先駆け、さらには《龍眠帖》発表以前にも遡った時点での、書と美術に関する不折の見解を知る重要な資料である。この講話のなかで、不折は、六朝書の文字形に見られる多様性を指摘しているのだが、この発見が帰国後の《龍眠帖》で文字形を多様に工夫する点に継承されていったと考えられる。これまでの研究では、不折のパリ留学時代の検証が十分になされてこなかった。これに対し本節では、パンテオン会における書家としての不折像をより強調することで、《龍眠帖》にもパリ留学時代に不折が発見した六朝書の文字がもつ個性が、一つの特色として継承されているのではないかという新たな提案をする。

第 1 節 不折の個人行動

第 1 項 渡欧目的の変更と師との出会いまで

明治 34（1901）年 8 月下旬、パリに到着した不折は直ちに浅井忠を訪ね、その後の期間の過ごし方について相談をもちかけている。それは浅井が、洋画における不折の師であったという以上に、フランスにおける日本美術の状況をよく知る人物だったからだ。浅井は第 5 回パリ万博（1900 年 4 月 14 日～11 月 3 日開催）での仕事のため、不折に先駆け渡仏している。万博での日本美術の状況のみならず、フランスにおける美術の実情にも、浅井は精通していたのだ。パリ万博における日本美術の状況について、浅井は次のような言葉を残している。

美術館の絵画、仏国十年以来の名作を陳列して大に世界に驕らんとす、諸外国又競争日本の国画及油画其間には生まれ実に顔色なし。其前に立留るもうら耻しく候。素より

美術館に入りて耻かき候事は予め期したる事なれど、斯くはかり萎れかへりたる有様を目の前に見るは情けなき次第に有之候。〔中略〕日本の美術は、工芸家の通弊として、大体の組織に甚だ不注意にして、細かき筆遣い細かき仕事を自慢して、女の頭の髪の毛の線がきとか、象牙彫りの魚の鱗とかいふ者に骨折りて四畳半の座敷で賞翫せんとするものを、五間や六間離れて見ては何が書きあるや更にわからず。少くとも十間以上離れざれば品物が分明ならざる様な大胆の仕事の数千もある中に入り込みせられたる其筈と申すべし。⁵⁸

この日本へ向けた報告からは、万博において日本美術が精彩を欠く酷な現状があり、世界と日本の美術の間にある格差を肌で感じた、浅井の驚愕がつぶさに伝わってくる。今では、両者の間での格差というよりも、むしろその鑑賞に際して前提としている空間が根本的に異なるという見解や、細部に心を砕く日本美術も短所ばかりではないという意見を持ち得るだろう。しかし、当時の浅井からすれば、この日本美術の特質は、大空間での鑑賞に堪えることのできない決定的な短所として映ったようだ⁵⁹。また、当時最高峰のフランス絵画を学ぶ必要性が、浅井のなかで高まっていたと考えられる。

とはいえ、浅井のこの気付きは、物見遊山の程度に楽観視していた不折に対し、滞在の目的をより明確なものに限定させたという点で、よい効果をもたらした。浅井は、「無闇にほうぼう廻つてあるくより、巴里で沢山だから、その金をあつめて一年か一年半とうして研究するが一番得策ならん。それには在来の便宜もあり、旁コーラン氏の学校へ入るがよからん」⁶⁰、と不折を諭したという。これを受け、不折はパリで絵画を本格的に学びなおす決心をしたのである。

不折がまず入学したのは、浅井の推挙したラファエル・コラン（Raphaël Collin, 1850-1916）が教鞭をとるアカデミー・コラロッシ（Académie Colarossi）という美術学校だった。不折は、その頃のことを、「日本に居た頃は木炭写生なんといふと初歩のつまらぬ

⁵⁸ 浅井忠「巴里消息」第一信『ホトトギス』3巻9号、ほととぎす発行所、1900年7月、38頁。なお、引用文中の仮名表記は出典元の表記に従い、旧漢字は常用漢字に変更した。以下の引用文もこれに倣うものとする。

⁵⁹ こうした浅井の驚愕は無理のないことである。それは当時のパリが世界最高峰の美術の殿堂となり、ヨーロッパ各国のみならず、国力を急速に伸ばしていたアメリカからも注目される場所だったからだ。特にこの時期のアメリカでは、官民あげて画家を志す若者をパリに留学させ、自国の文化水準を引き上げようと積極的な支援がなされていた。このことを考え合わせると、浅井や不折は、パリ万博などを通して、日本の文化水準と世界最高のフランスの文化水準の格差だけではなく、パリに大挙して押し寄せていた諸外国の文化水準も推察することができただろう。加えて、単にパリの美術とは言っても、その背後には必然的に美術の聖地としてのイタリア・ルネサンス以来の歴史が凝縮されている。そのような文化的蓄積をもつフランス絵画に対し、明治維新を経てのわずか数十年で学ばれた日本の洋画が、完成度という点で未熟なもの映ったのは当然である。

⁶⁰ 中村不折「巴里消息」『ホトトギス』5巻1号、ほととぎす発行所、1901年10月、20頁。この文章のなかで浅井が不折にコランを推薦した理由としてあげている「在来の便宜」とは、おそらく、黒田清輝（1866-1924）以来、日本人画家によってコランに師事する道筋ができていたことを指す。浅井が万博を機にパリ入りしたように、当時のパリには浅井以外にも多くの日本人画家が集結していた。浅井は彼らとの親交を通して、コランを不折に推薦したものと考えられる。

つまらぬ仕事と思ひ居たるに、来て見れば中々初歩どこのせんぎにあらず。美術の基礎はみんなデッサン（則木炭のモデル写生）にあることを知れり」⁶¹と述べ、絵画の基礎であるデッサンの重要性を知ったようだ。

中村に先がけてコランに師事していた日本人のうち⁶²、和田英作(1874-1959)と岡田三郎助(1869-1939)は、不折を大いに助けた人物である⁶³。とくに和田は、不折がコランに師事する際、紹介者となった人物であり、後述するパンテオン会の会誌には、不折とともに合作の似顔絵を載せた人物である。

それでは、コランはどのような人物かと言えば、フランス・アカデミズムの画家であり、柔らかな色調で女性を描くことに秀でた人物だった⁶⁴。また日本人画学生の間で、たいへん親切的な教授として知られていた。

コランのもとで不折学んだのは1901年8月中旬から年末までとされるが、この間、不折はどのような訓練を受けていたのだろうか。それを物語る4点のデッサン〔資料⑦ パリ留学時代の作品 1901年〕を見てみよう。これらはすべて、来仏してからの4カ月ほどの間に、不折が描いたとされるものだ。4点の完成度は一律ではないが、すでに全身像を描いていたことが最大の特徴である。というのは、後述するAJのローランスのもとでは、最初から全身像を描かせなかったからだ。

4点のデッサンとのAJで描いたデッサン〔資料⑦ パリ留学時代の作品 1902年以降〕とを比較すると、コランのもとで描いたデッサンはやや立体感を出せているものの、輪郭線がやや均質で、人体全体を漠然と捉えた描き方となっている。正面もしくは横向きのモデルを描いた3点のデッサンを見ると、モデルの表情がある程度細部まで仕上げているのに対し、その他の部分にはあまり手が加えられていないことが分かる。また、頭部以外の部分には、やや均質な輪郭線が目立ち、全体としてモデルの雰囲気は表現できているが、人体の細部まで徹底して描いているかという点では甘さが残る。

コランに師事していた頃の不折は、自分が目指す画風を模索しており、穏やかな画風のコランよりも、より重厚な画風の師を求めようになっていたようだ。またコランの教室が、不折にとって、プロの画家を目指すというよりもブルジョワ階級の習い事に主軸がおかれる長閑な環境であったことも一因となり、不折はAJに転校する。それは1902年の1

⁶¹ 同論文、21頁。

⁶² コランに学んだ日本人には黒田清輝、藤雅三、久米桂一郎、岡田三郎助、和田英作、白瀧幾之助、山下新太郎、斎藤豊作、児島虎次郎らがいる。そのうち黒田の推薦状を持ってコランを訪ねたのは岡田、和田、児島、斎藤、山下である。(ブリヂストン美術館・三重県立美術館編『日本近代洋画の巨匠とフランス——ラファエル・コラン、ジャン＝ポール・ローランスと日本の弟子たち』展カタログ、東京新聞、1983年、13頁。)

⁶³ 中村不折「僕の歩いた道(三) —自伝—」『中央美術』13巻3号、日本美術院、1927年3月、89頁。

⁶⁴ コランはフランス出身の画家で、パリ国立美術学校においてブーグロー(Adolphe William Bouguereau, 1825-1905)やカバネル(Alexandre Cabanel, 1823-1889)に師事した。《眠り》という作品で、1873年のサロンに初入選し、画壇にデビューした。以後、印象主義の新しい潮流を取り入れた折衷的なアカデミズムの画家として、裸婦や女性の肖像を描いた。1889年のパリ万博で大賞を受賞、1902年には国立美術学校の教授に就任した。日本との関係では、黒田清輝をはじめとして多くの白馬会系の画家達が彼に師事したことから、日本の近代洋画に大きな影響を及ぼした画家として知られる。

月のことで、先にローランスに師事していた鹿子木孟郎（1874-1941）による紹介で、不折はローランスの学生となった。

AJにおける不折の絵画修業については第2節で詳述することから、これ以上立ち入らず、以下では、AJおよび第3節で取り扱うパンテオン会以外に、不折が行ったことをあげていこう。

第2項 絵画の伝統と科学的知識

世界基準の学び舎としての美術館

不折はコラロッシでフランス・アカデミズムの絵画技法を学ぶ傍ら、美術館を訪れて伝統的な絵画のみならず革新的な絵画も実際に目にし、画家としての自分の立ち位置を模索していた。不折のパリでの一日は、午前を美術学校での木炭デッサンにあて、午後はルーヴル美術館やリュクサンブール美術館に通うといものだった⁶⁵。

ルーヴル美術館にはパリ到着の翌日から、不折は日参しており、実物を前に、日本にいた時に写真で見て予想していたものと、大きさや色彩において相当異なっていたことに、驚いている⁶⁶。時には浅井と共に、不折はルーヴル美術館を訪れている。浅井は、ラファエロ（Raffaello Sanzio, 1483-1520）などが活躍した15世紀、ルーベンス（Peter Paul Rubens, 1577-1640）やレンブラント（Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669）が活躍した16、17世紀の絵画には圧迫感を感じてしまうが、19世紀の絵画になると受け入れやすく感じられるという感想を述べ、不折もこれに全くの同感だったとし、次のような文章を残している。

凡ての究屈な方則が悉皆打ちやぶれたるはたしかに十九世紀に有之べく、十九世紀にはミレー、コローの自然派も生れ、ルパージュ [ルパージュ]、マネー [マネ] の革新派も其末年に御座候。ラヘル [ラファエロ]、ビシン [ダヴィンチ] は巨勢の金岡たるべく、品位の高い潔い所は実に後代の画家の模範に有之べくも、技術の方針は寧ろ十九世紀に仍て定むるは公論の由に御座候⁶⁷。

昔の作品がもつ伝統と高潔な趣に理解を示しながらも、ここで不折が最も評価したのは、19世紀絵画だった。なぜ不折がそのように評価したのかと言えば、自分達の時代に最も近い19世紀絵画にこそ、技術の粋が尽くされていることを見てとったからである。不折は、絵

⁶⁵ 前掲中村不折「巴里消息」、21頁。

⁶⁶ 同論文、23頁。

⁶⁷ 同論文、同頁。なお、出典元の画家名などの表記が現行のものと異なる場合は、[]内に現行の画家名を表記した。以下の引用文もこれに倣うものとする。引用文中の作家の生没年等を以下に記すと、ミレー（Baronet Sir John Everett Millais, 1829-1896）、コロー（Jean-Baptiste Camille Corot, 1796-1875）、ルパージュ（Jules Bastien-Lepage, 1848-1884）、マネ（Édouard Manet, 1832-1883）、ダヴィンチ（Leonardo da Vinci, 1452-1519）、巨勢金岡（こせのかなおか、生没年不詳）である。

画のみならず書に関してもこれと似た見解をもっている。すなわち、どれほど過去の作品が優れていたとしても、それを今の時代を生きる自分達には到底同じ仕事はできない。だが、今の時代を生きる自分達には、最新の技術があり、これを活かしてこそ今の時代における最高の作品が制作できるのだという見解である⁶⁸。19世紀美術の在り方から、不折は自分達の時代ならではの強みを活かした美術の指針を得ようとした⁶⁹。

また不折は19世紀の傑作が揃うリュクサンブール美術館⁷⁰を訪れ、日本に居た時にその名を聞き、写真なども見ていたモロー（Gustave Moreau, 1826-1898）、ルパージュ、モネ（Claude Monet, 1840-1926）、マネ、ボナール（Pierre Bonnard, 1867-1947）、カバネル（Alexandre Cabanel, 1823-1889）、コラン、シャプラン（Charles Joshua Chaplin, 1825-1891）、コンスタン（Benjamin-Jean-Joseph Constant, 1845-1902）などの名家達の作品を実見し、想像を超えた質と量の作品に感動した。だが一方で、日本で評価が高かったボナールやシャプラン、デュシャン（Marcel Duchamp, 1887-1968）、等が、本国フランスではそれほど評価を得ていない画家だということをここで初めて知ることとなった。そして、こう述べている。

モロー及シャバンヌなどは近代有数な大家にて成程其の真跡を見るは写真などと違ひ如何にもそうかと點頭さるるなり。どうも日本ではしやれがきばかりやるから矢張りやれがきのシャプレニ [シャプラン?] やデシヤンプ [デュシャン] を歓迎すると見ゆるなり。佛国の名家は談にききしやうの軽佻浮薄にては無之、実に落ちついた画を書き居る也。それから小生が驚いたのは、黒田の先生のコーラン [コラン] 氏が新派にては無之無矢張旧派のカバ子ル氏の門下たることなり。紫派のモ子一 [モネ] 氏なんかとは関係なき一段なり。なる程来て見ればレキザンプル [リュクサンブール] の一室に紫派ががんばつて居るのは慥に見えるが、佛国全体から至て微力にて、矢張佛国の美術世界はちやんとした秩序のある画が重要な地位を占め居るなり⁷¹。

不折はここで、日本でのフランス美術の受容に歪みがあったということに気付いている。

⁶⁸ 不折が最新の技術として想定しているものは、多岐にわたる。例えば、科学技術の向上によって流通や交通の便が改善され、以前は入手困難だった資料を容易に得ることができるようになったことや、広範囲の情報を新聞や書籍で得られるようになったことなどがあげられる。不折が技術革新の恩恵を積極的に取り入れて作品制作全般に活かそうとしてことは、例えば以下の文献で述べられている。中村不折「美術界雑感」『絵画叢誌』259号、絵画会叢誌部、1908年11月、11頁。前掲中村不折「美術としての書」、7頁。

⁶⁹ 帰国後に不折がよく書いた美術家観は、この体験に由来するものと考えられる。その美術家観とは、今の時代には今の時代としての強み、すなわち享受できる最新技術、知識の恩恵があり、それゆえに、美術家はその時代その人にしかできない表現をすべきだという、不折の考え方。

⁷⁰ 1818年に開館されたリュクサンブール美術館は、サロンで重要視され国家買い上げとなった作品が展示される、当時の現代美術館にあたるところで、美術アカデミー会員他による模範作品の展示場となっていた。（三浦篤「19世紀フランスの美術アカデミーと美術行政 1863年の制度改革を中心に」、『西洋美術研究』No.2、三元社、1999年、119頁。）

⁷¹ 前掲中村不折「巴里消息」、21-22頁。引用文中の作家の生没年等を以下に記すと、シャバンヌ（Pierre Cecile Puvis de Chavannes, 1824-1898）である。

得られる情報に限界があった当時では、フランス美術全体を正確に理解することは難しかっただろうが、日本に紹介されるフランス美術は部分的なものでしかなく、日本の趣味にかなったものに加工されて定着していたと不折は分析する。そのため、日本とフランスで評価の高い画家が異なる結果となっていた。特に黒田によって紹介された印象派が、本場の印象派とはまるで異なるものであったことを、「日本流に白っぽい紫の生ナ色の影を此流義[印象派]と心得て、リュキサンブルクなどへ行って見ると、何だか奇異に感ずるのであります。本尊様のマネーなどの画には紫の影なんかは少しもなく、ピッサロなどといふ人の画は紫っぽい暗いのに不審が起つて来ます」⁷²と不折は回想している。軽やかな画風が好まれた日本美術界に、価値観のねじれを引き起こしながら導入された印象派といえば、紫がかった画と決まっていた。だが現地で見た印象派は全くそのようなものではなかったと言うのだ。さらに日本ではアカデミスム絵画の主流として流行した印象派が、フランスの印象派となると、単に美術界の一翼を担うに過ぎない一派に過ぎなかったことにも、不折は相当戸惑ったようだ。

美術館を訪れた際のこの経験により、不折は有識者や書籍等の情報だけでは、自分にとって必要な絵画の実情を知ることができないことを悟った。この経験は、彼の絵画表現のみならず、書における研究および制作活動に対しても、実際に作品それ自体に対峙することがいかに重要なのかを覚悟させた。それは不折が書の文字資料を、洋画への熱意を上回るほどに後年蒐集したことからも推察される。

またこの美術館で、軽快な画風のみならず重厚な画風の画家達も多くいるというフランス美術界の裾野の広さを知った不折は、重厚な画風が流行らず、ともすれば本場のフランスでは傍流に過ぎない画風が崇められる日本の美術界での、自分の立ち位置を再確認している。不折はこの時、日本の美術界の傾向に流されることなく、重厚な画風を目差す意義を見出したものと考えられる。自分の信じる所を臆せず存分に探求していくという姿勢は、絵画のみならず、不折の六朝書に関する研究および制作においても見られ、《龍眠帖》はこうした姿勢で制作された作品と考えられる。

不折にとって美術館は、歴代の傑作を実見するだけの場所ではなかった。AJに通っていた頃には、ルーヴル美術館で、不折は模写も行っている⁷³。

国立美術学校の解剖学講義

AJで絵画表現の基礎として人体のデッサンをする傍ら、不折は大学の解剖学講義にも足を運んでいる⁷⁴。その目的は、デッサン技術をより高めるために、人体の構造を科学的見地から知ることだった。解剖学で学ぶことができる骨格や筋肉などの様子は、人体をデッサンする際、直接的には表面の表現として描かれることはない。だが、皮膚の奥にある骨格や筋肉、そして血管の巡りという人体構造を実見したうえで、それらの存在を実感しながら

⁷² 中村不折「佛国の美術」『日本美術』75号、日本美術院、1905年4月、4頁。

⁷³ 林誠「概説——中村不折の生涯とその芸術——」『中村不折秀作集』、新葉社、2002年、203頁。

⁷⁴ 同論文、同箇所。

ら皮膚を描くことが重要だと、不折は考えたようだ。当時の日本人画家で解剖学講義にまで参加した人は少数だったという。しかし最新の科学を取り入れてこそ、その時代の美術家としての働きができると考えていた不折にとって、解剖学の知識に触れられたことは大きかったに違いない⁷⁵。

第3項 市街の学び舎

パリ散策

不折は独立心旺盛な人で、渡欧に際しての費用を予め自分で調達していた。とはいえ、渡欧前からの仕事の関係で、彼が留学先から日本へ送った俳諧雑誌『ホトトギス』や新聞『日本』の原稿や挿絵に対する報酬は、滞在費用の補填となったようである。

不折が描いた新聞挿絵には、風景や建造物の美しさが情感豊かに描かれているほか、パリの街角や公園で人々が楽しむ様子の一瞬を切り取っている。[資料⑧ パリ留学時代の新聞挿絵]《公園の人形芝居 見料一銭》や《公園之菊（リュクサンブルグ）》、そして《競馬場》という作品では、作品タイトルに示された場所そのものよりも、むしろその場で思い思いに過ごす人々の様子に、不折の温かい眼差しが向けられている。とりわけ女性や子ども何気ない様子は、第1章で触れた絵葉書にも見られたモチーフで、人間愛にあふれた不折の一面を覗かせる作例であろう。また自分が住む部屋から通りの眺めを描いた《巴里の下宿屋》（1903年6月23日）は、真上から通りに行くもの形態を描くという点で、手法的な面白さがある⁷⁶。また1903年の元旦に掲載された新聞挿絵は、卯年にちなんで兎が

⁷⁵ 帰国後、不折は太平洋画会の学校で教鞭をとったが、その際、学生達に向けて解剖学の知識を伝えている。解剖学の内容が詳細に語られているのは、著書『芸術解剖学』（日本美術学院、大正4年）が代表的なものだが、その他に『人体写生法』（太平洋画会、昭和10年頃か）という小冊子も刊行されている。『人体写生法』は、その緒言からすると、太平洋画会の学生達に向けて書き下ろされたものようだ。同書では、絵画表現のなかでの解剖学の位置づけを、次のように説明している。同書では、解剖学という科学的見地から人体構造を知ることには確かに必要ではあるが、その理屈や学術はあくまで芸術家が最終的に、モデルから受ける感情を写生するための補助であるべきだ、とされている（4頁）。

⁷⁶ このような真上からの構図をとる作例は、1905（明治38）年以降の絵葉書や図案集にも見られる。例えば、1905年の消印がある、《騎馬兵隊》という絵葉書がある。これは洋画家であり色彩研究者でもあった和田三造（1883-1967）が描いたと考えられており、日露戦争に従軍した馬上の兵隊ら5人の姿が、影を伴って真上からの構図で描かれている（日本経済新聞社編『ボストン美術館蔵 ローダー・コレクション 美しき日本の絵はがき展』、日本経済新聞社、2004年、40頁。[以下では、『ローダー』と略記する]）。

また三田貴玄堂から発行された、画家であり詩人でもあった竹久夢二（1884-1934）の絵葉書にも真上からの構図が見られる。それは夜桜見物の絵柄だろうか、淡い桜色の花をつけた並木の下に行く人々の様子が、影を伴って描かれている（そごう美術館編『フィリップ・パロス コレクション 絵はがき芸術の愉しみ展 ―忘れられていた小さな絵―』、朝日新聞社、1992年、149頁 [以下では、『フィリップ・パロス』と略記する]）。この絵葉書は、前掲『ローダー』で《花見》と名づけられた絵葉書と同じ絵柄である。《花見》は日本葉書会発行、博文館発売で、制作年は1905年以後と推定されている（前掲『ローダー』、81頁）。

また1907年の消印がある、洋画家の中沢弘光（1874-1964）の絵葉書《海水浴》には、同じ一つの浮輪につかまっている3人の姿が画面いっぱいに描き込まれている。水泳帽の上に乗せられたゴーグルや独特の水紋が描かれ面白い（前掲『ローダー』、136頁）。

そして図案集の例としては、1929年に改版5版が発行された、洋画家の岡田三郎助（1869-1939）と丹羽禮介との共著『観賞臨画 親権応用図案画集』（中文館書店、131頁。初版は1926年）があげられる。

様々な国の情景をはらんで描かれおり、それらを見た多くの日本人読者が異国情緒を楽しんだことだろう。

新聞などの、当時としては新しいメディアに向け描かれた表現は、本画に見られるような詳細な描写とは対照的に、簡単な線描のみで描かれたラフな絵画表現となっている。だが本画に比べて小さな紙面に描くからこそその工夫も見られる。それは、大胆に細部を排除し、簡潔でありながら生きた線とインパクトのある視点どりで、見る者の印象に強く訴えかけるモノクロの線描の群れがなす魅力である。不折が肌で感じたパリの空気感や通りを行く人や動物が織りなす一瞬の動きを、少ない線で力強く描いている。その表現の背後では、対象の構造を支えるのに必要不可欠な線を選択し、対象がもつ特徴を面白く抜き出す強調が、不折によってなされているのである。前者の選択は、本画を描く際にも共通する感覚であり、後者はラフな絵画表現に発揮される感覚であり、不折はこの二つの感覚をパリ留学時代に磨いたと考えられる。

不折は街角での生活を描いただけではない。生活費を切り詰めて、その後の絵画研究な

同書には、手にステッキを持ち、帽子をかぶった3人の人間が、画面の左側から右側へと歩く様子が、真上からの構図で描かれている。

反対に真下からの構図もある。例えば、1908（明治41）年の墨池亭黒坊が描いた絵葉書《足面観》（『絵葉書世界』第12集）である（以上、前掲『フィリップ・パロス』、106頁）。墨池亭黒坊は生没年すら不明の人物であるが、清水勲によると、『滑稽新聞増刊・絵葉書世界』（明治40-42年刊）にその名が出ていることから、『滑稽新聞』および『大阪滑稽新聞』の漫画や風刺画を描いたと大阪の浮世絵師や画家達のうちの一人と推測されている（清水勲「風刺画史における宮武外骨の役割」宮武外骨編『宮武外骨此中にあり滑稽新聞』7、ゆまに書房、573-574頁）。また吉野孝雄によれば、この墨池亭が表紙絵を描くようになってから、『滑稽新聞』は、その色彩の鮮やかさとセンスの良さがあいまって、大変評判となったとされている（吉野孝雄『過激にして愛嬌あり—「滑稽新聞」と宮武外骨』、筑摩書房、1983年、207頁）。

これらの作品よりも不折の《巴里の下宿屋》が先に制作されてはいる。しかし、真上からの構図を、不折は自分で思いついたのだろうか。この点に関して、1906（明治39）年6月の俳諧雑誌『ホトトギス』に不折が寄稿した「北斎と広重」という文章（『ホトトギス』9巻9号、ほととぎす発行所、1906年、20-24頁）を見てみたい。このなかで、不折は、日本の浮世絵が、日本での評価はそれほどまでではないにもかかわらず、西洋〔フランス〕での評価が高かったこと、そして江戸後期の浮世絵師、葛飾北斎（1760-1849）が西洋に先駆けて新しい手法を実践していたことなどを、「西洋で知って日本へ帰って来て始めて験べたやうな次第だ」（20-22頁）、と述べている。このことから、パリ留学中に何らかの方法で、不折は北斎の作品を知る機会があり、帰国後に北斎に関して調べたということが分かる。そして同じ文章のなかで、不折は「其〔北斎の〕画風は極抜目の無い画であつてどの画にも非常に勉強した手のかゝつた仕事がしてある。〔中略〕北斎漫画を見ても思ひ半ばに過ぎるであろう」と述べている（22頁）。このことから、不折が『北斎漫画』を実見し、北斎の技術を高く評価していたことが分かる〔ただし、不折は北斎の画には厭味があるとも述べている（22-23頁）〕。これらのことから、不折が《巴里の下宿屋》を描いた頃、不折はすでに『北斎漫画』を知っていたかも知れない。

北斎は奇抜な発想や大胆な構図を得意とした人物で、彼の絵本『北斎漫画』には、生物、無生物を問わず実に多様なものが描かれている。動植物は多様な種類が、図鑑のように並べて描かれている。また人物に関しても歴史的な人物から一般の人々に至るまで、様々なポーズで1頁のなかに所狭しと描かれている。そして描かれた動植物には、それぞれを指す普通名詞が文字で付され、人物には固有名詞はもちろんのこと、例えば「しこふむ」など、動作を説明する文字までもが付されている。不折の《巴里の下宿屋》には、例えば「郵便脚夫」や「兵隊」というように、描かれた人物に対して文字による説明が付されており、形式的には『北斎漫画』に似ている点が認められる。

とはいえ、『北斎漫画』に見られる人物や動物の描写は、そのほとんどが俯瞰的に描かれていて、真上からの構図は無かった。仮に不折が『北斎漫画』を参考にしていて、真上からの構図の着想は不折自身によるものなのかもしれない。しかし本論では、真上からの構図の嚆矢が何にあるのかという問題は、これ以上追及できないので、今後の課題としたい。

どに必要となるであろう資料を、積極的に骨董店などをめぐって収集していたとも伝えられている⁷⁷。パリに初めてやってきた時、不折は美術館を訪ね、そこに実際に展示されている作品を見る機会を得て、自分が今までに日本で見てきた絵画と相当異なることに気づいた。それはおそらく、書籍などに掲載された絵画作品が、印刷技法の限界などのために、全く異なる趣にしか再現できていなかったことが原因ではないかと考えられる。不折は、そのようなことをふまえ、その後の日本の画家達にとって必要であろうものは、本画のみならず様々な絵画資料となる物を収集するために骨董店などをめぐっていたのではないだろうか。

イタリア旅行

短期間ではあるが、不折はパリを離れ、1903（明治 36）年 11 月中旬、日本新聞社長の陸羯南（1857-1907）⁷⁸とともにイタリアを訪れている⁷⁹。特にフィレンツェでミケランジェロの壁画に、不折は大きな感動を受けている⁸⁰。

不折がイタリアへ赴いたことは、彼のたつての希望でもあっただろう。というのは、そもそも留学当初の不折は、渡欧の目的をヨーロッパ各国を巡って美術品や史跡などを見ることと想定していたからである。さらに、不折がパリのルーヴル美術館を訪れた際、ミケランジェロの作品を一枚も見ることができなかったことを残念に思い、「これでどうしても伊太利へ丈は行かなければならぬそうだ。伊太利近代の仕事はごくごくつまらぬけれども古代の壁画なり何なり一度は見なくては画かきの資格は無いといへり」⁸¹と、留学中にイタリアに足を運ぶことを予定していたからである。また当時パリの画学生で優秀な成績〔ローマ賞コンクールに優勝すること〕を修めた人は皆、イタリアに留学することが通例になっており、美術を学ぶ者にとってイタリアが聖地であることも、おそらく不折は知っていたのではないかと思われる。

ミケランジェロの作品を見るのがイタリア旅行の目的の一つであったが、不折はヴェニスを訪れ、二週間ほど滞在している。はじめは車がなく、穢く臭いこの地に、不折は不

⁷⁷ 前掲林誠、204 頁。

⁷⁸ 陸が創刊した『日本』は、不折の盟友で俳人の正岡子規（1867-1902）が短歌および俳句の革新運動を展開した新聞である。この新聞社で子規と不折は出会い、ともに仕事をした。不折は『日本』で、はじめて挿絵画家としての仕事をしている。

子規に不折を引き合わせたのは浅井であるが、陸もまた、その後の子規と不折の盟友ぶりを近くで見守り続けた人物である。また陸は、1888 年創立の国粹主義的文化団体、政教社と友好的な関係にあり、その縁で、陸の新聞『日本』と政教社の雑誌『日本人』が合流し、それらの後身雑誌として『日本及日本人』が 1907 年に創刊された経緯がある。政教社発行の『日本及日本人』には、不折もたびたび寄稿している。

⁷⁹ 不折は「英国に渡って、英国の美術を研究した。次いで、日本新聞社長の陸羯南先生が漫遊に来られたので、先生のお伴をして伊太利へ行き、一ヶ月あまり滞留して、その美術を見ることが出来た」（中村不折「僕の歩いた道（三）―自伝―」『中央美術』13 卷 3 号、日本美術院、1927 年 3 月、90 頁。）と回想している。だが、中村不折に関する最新の先行文献、『中村不折のすべて』の年表では、イタリアに行ったのが先とされている（151 頁）。ここでは、不折自身の言葉による裏づけがとれなかったため、先行研究にしたがって話を進めることとする。

⁸⁰ 前掲林誠、204 頁。

⁸¹ 前掲中村不折「巴里消息」、23 頁。

便に感じていたらしい。また携行した案内書によって寺院や宮殿で石像や壁画を見物したが、それでは新味に乏しいと思っていた。そして滞在するうちに、「何の目的もなしに、好きな道を散歩してゐて、不図見出した、寺に何心なく入つて、意外な所に、立派な壁画を発見することも少なくない斯言ふ面白味は、特にヴェニスに於て強かつた」⁸²、と人々の生活圏に美術が溢れる様子に感銘を受けている。日本とはまた異なる街の女性の服装や趣に、画家としての興味をそそられ、広場の気持ちよさに心打たれている。また何より朝夕の海岸の壮大で変化に富んだ景色がすばらしかったらしく、ゴンドラや蒸気船が行き交う海辺の光景に、ターナーがこの地に来て制作していたことを思い出している。これらの不折による回想からしても、不折は美術学校では人物画を描いていたが、街を歩くときは風俗や風景に心うたれていたらしい。街は動く描写対象で溢れている。街路やそこを行き交う人々、そして刻々と変化して止まない光に漂っていく空気の匂い、それらすべてが不折を刺激したことだろう。不折はそのただ中に身を置き、五感で感じた情景すべてを自分の感覚として取り込んだと考えられる。

だが、不折は旅先で、新聞挿絵などに向けたラフな絵画表現だけを念頭においていた訳では決してない。街の中で、彼は自分の油彩画がめざすべき所も発見しているのである。それは彼が、「デュカル王宮」の「パウロ」〔パウロ・ヴェネツィアーノ (Paolo Veneziano, 1300 以前-1358 /62)〕、「ベロネーズ」〔ヴェロネーゼ (Paolo Veronese, 1528-88)〕、そして「チントレット」〔ティントレット (Tintoretto, 1518-94)〕の三人が描いた壁画と天井画を見て、それらが本当に人の手によるものなのかと驚嘆した時である。特に不折は、等身大の人間が無数に描かれたティントレットの大壁画に注目し、自分もこのような群像を配した大画面の歴史画を描きたいものだと、改めて本画制作での目標も確認している。

またデュカル王宮に隣接するサン・マルコ寺院〔サン・マルコ大聖堂〕における、内部装飾に施されたモザイク、特に正面破風のモザイクが不折の印象に残ったようだ。モザイクと言えば、不折が日本人留学生の親睦会としてパリに設立されていたパンテオン会〔後に詳述する〕で、同会が発行する『パンテオン会雑誌』の第 2 号に、和田英作とともにモザイク図案を発表したことがあった。その雑誌は、1901 年 9 月 21 日に発行されていることから、彼らとそのモザイク作品を描いたのは、それ以前のことと考えられる。おそらくサン・マルコ大聖堂のモザイクを見た時、不折の脳裏には、かつて和田とともに描いたモザイク図案のことが思い起こされたことだろう。そしてパンテオン会の日本人仲間達とのパリでの暮らしを思い出したことと考えられる。

イタリアという旅先で、街行く女性や子供の姿に、不折は日本に残してきた家族そして正岡子規のことを思い、さらにパリにやってきてからの留學生活で出会った日本人仲間のことを思い、単に当初の物見遊山的な渡欧生活では得られなかった、感覚と思想の生まれ出る自分の精神の居場所を不折は得たことと考えられる。

⁸² 中村不折「ヴェニスの壁画」『美術新報』11 卷 10 号、画報社、1912 年 8 月、22 頁。

イギリス旅行

不折は在欧中に、もう一度だけパリを離れている。それは、1904年5月に、アメリカに帰る萩原守衛（1879-1910）に同行しイギリスを訪れた時である。

萩原は長野県の生まれで、小山正太郎に洋画を学んだ、不折の後輩にあたる画家である。1901年に渡米し、1903年にパリを訪れている。同年10月9日に、萩原と不折は、不折が絵画をローランスに学んでいたAJで出会っている。

このことから、パリにやってきた陸⁸³とイタリアに旅行した期間をはさんで、1903年10月9日から1904年5月15日までを、不折と萩原は過ごしていたと考えられる。二人がともに過ごした可能性がある期間は、7ヶ月ほどとそれほど長期間ではなかったが、パリでは不折が様々な自分の経験を、萩原に伝えたことと思われる。彼らのイギリス旅行は、萩原がアメリカに旅立つ1週間足らずを、主にロンドンに滞在して美術館などを巡ったようである。具体的に訪れた先としては、大英博物館、ナショナル・ギャラリーをはじめ、ロンドン市内の主要な博物館や美術館だけでなく、名所旧跡の類を観覧したということの他は明らかになっていない⁸⁴。

イタリアやイギリスを訪れたことは、不折にとって、当初の渡欧の目的を部分的に果たしたと言えよう。だが、浅井の諭しを受けてパリに留まり絵画修業に専念したことから、却ってこれらの旅行は、不折にとって、質的により充実した経験となったのではないだろうか。もし、不折がパリのアカデミズムの描写法を知らずに、また多くの仲間との出会いを知らずに、イタリアやイギリスを旅していたならば、見えてくるものの意味や価値は、一人の人間を通してしか得られなかったものとなっただろう。

第4項 ロダン訪問

不折のパリ留学時代を取りあげるうえで、彼が日本の美術界の動向に先んじていたことがある。それはオーギュスト・ロダン（Auguste Rodin, 1840-1917）⁸⁵に出会い、彼の作品

⁸³ 陸羯南がパリに到着したのは、1903（明治36）年9月末のことである。（小山文雄『陸羯南「国民」の創出』、みすず書房、1990年。）

⁸⁴ 前掲『画家・書家 中村不折のすべて』、13,19頁。林によれば、この旅行で不折が使用した1903年に発行されたロンドン市内の地図が残されているという。それは台東区立書道博物館蔵の、The A.B.C Guide to London, With Enlarged Pictorial Plan of Central London,1903.である。

なお、不折のイギリス旅行の詳細に関しては、以下を参照せよ。林誠「一九〇四年・ロンドン—中村不折旧蔵資料をめぐって—」『礫山美術館報』15、礫山美術館、1994年9月。このなかで林は、不折自身の書き込みがあるロンドン市内案内書を調査し、「五月九日から十五日にかけて当地に滞在、不折はその間、サウス・ケンジントン博物館、大英博物館そしてナショナル・ギャラリー等をはじめとする幾つかの館園を精力的に観てまわったが、守衛もその全て或いは一部に同行した可能性が高い」（9頁）と旧説の再確認にとどまったという結論に達していた。だが不折らがサウス・ケンジントン博物館で、ラファエロの作品を見たことは確実であり、「大英博物館でギリシャ、エジプトの彫刻を体験したはずであるし、ナショナル・ギャラリーのルネサンス絵画あるいはテート・ギャラリーにおけるラファエル前派等のイギリス絵画にも初めて直に触れたことであろう」（同頁）とおおよその作品を提示してくれている。

⁸⁵ フランスの彫刻家。1855-57年に装飾美術学校で学んでいる。国立美術学校への入学は失敗し、アカデミズムの教育を受けていない。1864年、サロンに出品するが落選。71年には、かつて国立美術学校で学

を実見していたことである。AJでの師ローランスとロダンとが尊敬しあう親友であったこともあり、以前からロダンの名を不折は知っていたと考えられる。そしてロダンの作品も肖像も実際に見ていたが、実際に会う機会がなかった。ところが不折の友人、沼田一雅（1873-1954）⁸⁶が学んでいたセーヴルの陶器製造所をロダンが度々訪れており、ロダンが沼田と面識をもつようになったことが契機となって、不折のロダン訪問が実現した。不折は1904（明治37）年11月、沼田一雅、岡精一と共にムードンの自宅にロダンを訪ねている⁸⁷。ロダン宅で、不折らは多くの美術品を見せてもらい、デッサンを譲り受けている。この訪問で、不折にとって印象深かったのは、ロダンのデッサンの線であったようだ。

先生近頃のデッサンを見せう [ママ] との事で、尪然たる帙を開かれた。見ると悉く裸体の名画で、余輩は汗水を流し一週間かかつてどうしても得られぬ線を五分か七分で何の造作もなく単純に遣つてのけて居られるには驚愕の他は無い。而も余輩が固定せる形体のみを採つて居る拙さ加減は今此飛動活躍自由自在なのに対してはもう画が止め度くなる程である⁸⁸。

不折はロダンによる驚異的なデッサンの正確さと迅速さに驚愕するのだが、このようなことができるのは、何もロダンに限ったことではなかった。不折は同様の驚きを、ローランスのデッサン力についても語っている。当時フランスの大家達は、単に正確なデッサンを描けるのみならず、モデルなしでも動きのある人体を速写できた。そして描きたいときに描きたいポーズで大勢の人物を、短期間に画面に配置することができた。そのことに、不折は日本の画家達の技量と比較して格段の差があることを、1904年の段階でも実感したのであるから、ロダンの作品の迫力は相当のものだったのだろう。帰国後の不折が、裸体画や大作を描こうと努めたこと背景には、ローランスの教えとともに、このロダンを訪問し彼の作品を実見したという経験があったからだと考えられる。

次説で述べるAJを中心に、不折は形式的にはアカデミズムの伝統的な絵画技法を教わるが、思想的にはアカデミズムだけに縛られない同時代の美術的視野を獲得していった。不折が帰国後に発表した絵画論には、印象派をはじめ、フランス、イギリス、ドイツの歴代

び、サロンに出品し続けた官展派で、セーヴルの製磁工場で美術監督もつとめたブリュッセルの彫刻家、A.カリエ＝ベール（Albert Carrier-Belleuse, 1824-1887）の助手となり、建築装飾に従事する。75年にはフィレンツェとローマを訪れ、ミケランジェロの作品から示唆を得て、77年のブリュッセル美術展に《青銅時代》発表するが不評に終わった。80年からは政府の委嘱でパリの装飾美術館の門扉《地獄の門》の制作に着手するが、未完に終わる。

⁸⁶ 福井県生まれの陶芸家。はじめ竹内久一（1857-1916）に木彫を学び、後に渡仏しセーヴル製陶所で洋風の陶器彫刻を研究した。帰国後、官展に陶製彫刻を発表し、陶芸界に新しい分野を開拓した。東京美術学校で、後進の指導にあたり、晩年は茅ヶ崎で制作に専念する。

セーヴル製陶所はフランスの高級磁器を制作する国立磁器工場のことで、初め王立工場がヴァンセンヌにあったものが、セーヴルに移転した。1768年頃までは軟磁を、それ以降は主に硬磁を焼くようになり、今日に至る。

⁸⁷ 中村不折「ロダン先生を訪ふ」『ホトトギス』8巻3号、ほととぎす発行所、1904年12月、22頁。

⁸⁸ 同論文、23頁。

の画家達の知識が披露され、それらは決してAJでの絵画修業や書物からのみで得られたものではない。各国の街角や美術館で作品を広範囲に実見したことが、美術史をより鮮明にたどり直すことを可能にしたものと考えられる。また美術館で様々な画風の絵画が乱立し、盛んに研究されているフランス美術界の様子を見て、不折は、自分が信じる重厚な画風を目差すことに希望をもつことができた。そして自分の信じる所を存分に探求し、有識者や書籍から得る情報だけに頼ることなく、実際の作品に触れながら、新しい学問の成果や技術もそこに取り入れて研究および制作することが、何より重要だということを不折は知ったのである。それは彼の絵画のみならず、書における活動にも活かされていく。《龍眠帖》はまさしく、不折が様々な文字資料を実見し、六朝書研究を進めていった過程に発表された作品で、不折が各紙に掲載した文章でも語るものなかつた彼のあらゆる分野における経験と知識が反映された作品である。

第2節 AJ –フランス・アカデミズムの美術学校–

19世紀後半のフランス社会では、宮廷貴族に代わりブルジョアジーによる絵画の購入が盛んとなっていた。ブルジョアジーはサロンで、自分達にとって親しみやすい小画面の風景画や静物画を購入した。画家達もそのようなブルジョアジーの趣味に合わせ、サロンに出品したので、風景画や静物画が、当時のサロンでは出品数の上で多くを占めるようになった。だが他方で、アカデミズムの権威も依然として根強く残り、美術アカデミーが重視した大画面の歴史画が、サロンの空間を占める割合においては、風景画や静物画を圧倒していた。

そして1870年代半ば以降には、印象派をはじめとする多くのアヴァンギャルディズム諸派が興隆し、フランスの美術界ではアカデミズムとアヴァンギャルディズムとが相反する構図が強調されるようになる。ただしアヴァンギャルディズムが、印象主義から象徴主義、そして後期印象主義などと交替していったのと同様に、アカデミズムの内部においても変革がなされていたことには注意しておきたい⁸⁹。

アカデミズムの世界で、美術行政と争いつつも、美術アカデミーは権威を保持していたが、内外で以下のような問題を抱えていた。

アカデミズムの内部での問題とは、美術アカデミーの構成員間における世代差による意識や感覚のずれから作品評価の際の判断基準への反発が起り⁹⁰、学生達には、自身の発想を解放させる機会がほとんど与えられていなかったことである。国立美術学校に一度入学すれば、学生は長期間にわたって人体描写に基礎をおく修練に拘束されることとなった。その修練の期間中、学生は自分の関心から自然と生じてくる一切の疑問や反発を、美術アカ

⁸⁹ 三浦篤「19世紀フランスの美術アカデミーと美術行政 1863年の制度改革の中心に」『西洋美術研究』No.2、三元社、1999年9月、111-129頁。

⁹⁰ 同論文、113-116頁。

デミーの論理にしたがい抑制しなければならず、そこに自由がなかったのである。

またアカデミズム外部の問題とは、美術アカデミーの管轄下の国立美術学校が、画家を目指す女性や外国人に代表される、アカデミズムの世界で学ぶことを切望しつつもその機会がなかなか与えられなかった人々からの要望に、何ら対応していなかったことである。

これらアカデミズム内外に生じた問題はともに、美術アカデミーがエリートを厳格に養成しようと努めるあまり、国立美術学校での教育を制度的に閉鎖的なものにしてしまったことに起因する。具体的には、国立美術学校の入学に際し、技法上の能力のほかに、男性であることと年齢制限を入学資格として課したことがあげられる。そのため、女性や外国人が同校の学生になることを著しく困難なものにさせていた。それに伴い、19世紀のパリにおける美術教育の市場には、国立美術学校から排除された画学生達の潜在的な需要が高まっていた。このアカデミズムの世界がその外界と齟齬をきたしていたという事態こそが、逆に次に述べる AJ のような民間経営の学校が登場するに際しての最大の好機となったのである。

第1項 AJの特色 –国際的に次世代を輩出した場所–

19世紀、国立美術学校が除外していた、アカデミズムの美術教育の潜在的な受講希望者達を引き受けるかたちで、民間経営による美術学校が続々と登場した。中村不折がパリで通った AJ もこうした私立学校のうちの一枚である⁹¹。

AJ は、かつて自らも画家としてのサロンへの出品経験のあるロドルフ・ジュリアン (Rodolphe Julian, 1839-1907)⁹²により 1868年に創立された。そして後に詳述するように時代の要求に柔軟に対応しながら規模を拡大し、やがては世界的な有名校となった学校である。

美術教育市場における AJ と国立美術学校の住み分けは、国立美術学校が、フランス・アカデミズムの世界で通用するプロフェッショナルな画家を育成する、一元的な制度を固めていた唯一の学校であったのに対し、AJ ではそれとは対照的に多元的な制度を兼用することで、学生の多様な要求に適応できる経営形態をとっていた。

⁹¹ 当時にパリにあった私立の美術学校には、AJの他に、アカデミー・スイス (Académie Suisse) やアカデミー・コラロッシ (Académie Colarossi) などがあった。アカデミー・コラロッシのラファエル・コラン (Raphaël Collin, 1850-1916) の下では、黒田清輝 (1866-1924) や久米桂一郎 (1866-1934) が学んだ。さらに『日本近代洋画の巨匠とフランス——ラファエル・コラン、ジャン＝ポール・ローランスと日本の弟子たち』展カタログ (ブリヂストン美術館・三重県立美術館編、東京新聞、1983年) によれば、コランの日本人の弟子には黒田、久米のほかに、藤雅三、岡田三郎助、和田英作、白瀧幾之助、山下新太郎、斎藤豊作、児島虎次郎らがいた。彼らのうちの岡田、和田、児島、斎藤、山下は、黒田の推薦状を持ってコランを訪ねている (13頁)。本稿の主たる研究対象である中村不折も、パリにきた当初はコランに少しの間師事していたが、その後に AJ のジャン＝ポール・ローランスのアトリエに転校したという経緯があった。

⁹² ロドルフ・ジュリアンは国立美術学校でコニエ (Léon Cogniet, 1794-1880) やカバネル (Alexandre Cabanel, 1823-1889) に学び、サロンへの出品経験もあった。(Catherine Fehrer, "New Light on the Academie Julian and its Founder (Rodolphe Julian)", *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin, 1984, p.207)

これまでの AJ に関する研究⁹³では、AJ が女性教育に力を入れたこと、そして多くの外国人画家が学んだ学校であったこと、ならびにアメリカ人画家との関係⁹⁴について言及されてきたが、AJ そのものの全貌についてはまだ不明な点も多い。ましてや日本との関係については、その影響を及ぼした範囲をも含めて総合的な検証はこれからである。

そこでここでは、今述べた多元的な制度によって当時の様々な需要に応えた AJ の特質を、国立美術学校との比較によって検証しなおすところから始めたい。その際、主に絵画の話に限定して行う。

AJ は、女性、外国人にとっての国立美術学校に代わる教育機関として、国立美術学校の受験生にとっては予備校として、そして一般趣味人にとっては、気楽に美術が習えるカルチャー・スクールという、複数の目的を同時に引き受ける体制をとっていた。それは以下に述べる AJ が折衷性、中立性、国際性という 3 つの特質によって、様々な教育機関や立場の中継的役割を果たしていたためである。

第 1 の特質は、AJ が伝統的な絵画法を教えながら、それと同時に時代を先取りする新たな授業科目を備え、新旧両方の表現法を指導したという教育内容における折衷性である。

ロドルフ・ジュリアンは、まず国立美術学校の教授を AJ の教授⁹⁵として迎え、国立美術学校をめざす画学生にとって、AJ を予備校として機能させた。[資料⑨ AJ・②] そして、アカデミズムにおける人体描写に基礎をおく絵画教育を、国立美術学校と同じ内容で受けることが可能なカリキュラムを組み、国立美術学校に先駆けて女性に入学を許可し⁹⁶、外国人にとっても国立美術学校とほぼ同じ教育を受けることができる学校となった。さらに AJ

⁹³ 例えば以下のような先行研究があげられる。Catherine Fehrer, “New Light on the Academie Julian and its Founder (Rodolphe Julian)”, *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin, 1984, pp.207-216. 高階秀爾「アカデミー・ジュリアンと日本人留学生」、東京大学文学部美術史研究室紀要『美術史論叢』7、東京大学文学部美術史研究室編、1991年3月、63-87頁。五十嵐久雄「アカデミー・ジュリアンに学ぶ、日本人留学生の記録から」『礫山美術館報』11、礫山美術館、1990年7月、24-32頁。

⁹⁴ “New Light on the Academie Julian and its Founder (Rodolphe Julian)”, *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin, 1984において、キャサリン・フェレール (Catherine Fehrer) は、AJ とアメリカとの関係について、アメリカにおける AJ の協定校、そして AJ に留学していたアメリカ人という 2 点に関する情報を提供している。それによるとアメリカには、「Art Academy of Chicago」と「the Art School of San Francisco」という AJ の協定校があった (p.212)。これらの学校では、学生達の作品を定期的に AJ に送り、AJ の教授達による判定を受け、コンクールや賞を設けて学生達の技術向上に努めていた。早くからアメリカに AJ の協定校があったことは、後の AJ の卒業生達の幅広い活躍を考察する際に重要な手がかりとなるだろう。とくにそれがパリの後に美術の拠点として成長していく諸都市を擁するアメリカであったことは特筆に値する。また 20 世紀初頭における AJ に留学していたアメリカ人については、その多くが既にアメリカである程度の訓練を受け、しかも業績をもっていた者達であったこと、さらに彼らの多くが帰国後に、アメリカ国内で大きな影響力をもった教育者となったことが指摘されている (p.211)。

⁹⁵ 初期の教授にはジュール・ジョゼフ・ルフェーブル、ロベール＝フルーリ、ジャン＝ポール・ローランス、ギュスターヴ・ブーランジェ、ウィリアム・ブグローがいる。彼らは国立美術学校の教授で、サロン経験もあり、美術アカデミー会員にもなった。後期の教授になった人物達は、前期の教授の教え子が多かった。

⁹⁶ 『西洋美術研究』No.2、三元社、1999年9月、192頁)の「美術アカデミー関連年表」によると、国立美術学校が初めて女性の入学を承認したのは、1892年のことである。その次の女性が承認されたのは1897年である。そして国立美術学校に女性のためのアトリエが設立されたのは1900年である。Gabriel P. Weisberg, 1999によると女性が国立美術学校に入学を許されたのは1897年が最初となっている。The École did not admit women into hallowed halls until 1897. (p.16)

では、夜間コースや子供向けコース、そして当時はまだ美術として認められていなかったイラストレーションやグラフィック・アートといったデザイン関連の授業科目が取り入れるなど、余暇を趣味にあてようとする人々のための学校としても機能するようになった。AJにはこのようなアカデミシャンと非アカデミシャン双方の美術観を折衷する経営方針が取られていた。[資料⑨ AJ-①]

第2の特質は、AJがアカデミシャンと非アカデミシャンとの間で中間的な立場にあり、アカデミシャンの養成の一翼を担いつつ、非アカデミックな画家達にも多大な影響を及ぼす学校だったという、フランス国内の美術教育市場における立場という観点からのAJの中立性である。

アカデミシャンと非アカデミシャンの絵画表現に対する態度の違いは、アカデミシャンが、古代の理想美を模範とする絶対的かつ普遍的な美に、訓練をへた技術によって迫ろうとするのに対し、非アカデミシャンは、技術の訓練よりも画家個人の美的感覚にかなった美を表現したいという情熱に満ち溢れていたことにある。

AJでは、人体素描に基礎をおく伝統的な絵画観にも、またアカデミズムでは否定されていた印象派やデザインといった、新興の個人的な美を追求する傾向にある絵画観にも、緩やかに開かれ、制約が多く閉鎖的な国立美術学校とは異なり、学生には自らの関心によって新旧両方の表現スタイルに接近することができる自由が与えられていた。そして師事する教授を決定する権利も学生にゆだねられ、さらに教授の批評を聞き入れるか否かも学生に自由があった⁹⁷。

さらにAJには国立美術学校を凌駕する実践的かつ効率的なカリキュラムが整備されていた。それは学生の進級の度合いを何によって決定するかという問題であった。国立美術学校では、学生がある技術を修得したとしても、一定期間は進級できずに足止めされることが常であったのに対して、AJでは学生の習熟度に合わせてきめ細かく進級の時期が見計らわれた。[資料⑨ AJ-③] また単に知見を広めるというだけなら、他のアトリエの様子も見ることもできたようで、手の熟練を待たずして、同時代の幅広いフランス美術の諸相を学生は知ることができる雰囲気があった。これらのことは、くしくも国立美術学校の学生がひそかに望んではいても聞き届けられることのなかった自由を、AJでは容易に得られたことを物語っている。

また若き日のアンリ・マティスやマルセル・デュシャンのような、後にアヴァンギャルドな画家として活躍した画家達が、AJで学んでいたことがわかっている。そこからは彼らがたとえAJでアカデミックな技法を学んでいたのだとしても、後に彼らがアヴァンギャルドな美術的活動へと飛翔するための一つの核を、AJが彼らに提供していたのではないかと推測させ、国立美術学校が果たした役割とはまったく異なるところに力点をおいたAJの特質を確認することができるのである。

⁹⁷ ただしこれは学生の側にみられる特質で、AJにアトリエを構えていた教授の側には、特にアカデミシャンである教授にとっては、印象派などに対する冷やかな態度がなかったわけではない。

ここまでみてきた第1、第2の特質は、アカデミシャンと非アカデミシャンとの間を、その教育内容と立場という側面で、AJが担っていたフランス国内での中継要素であった。次にみる第3の特質はフランスを含む世界規模での議論である。

第3の特質は、世界中から学生を受け入れ、卒業生を多様な活躍へと導いたAJの国際性である。19世紀後半のパリは、美術界における中心であった。そのため近隣のヨーロッパ諸国のみならず世界中から、画家をはじめ、美術市場に関わる貿易商やコレクター、政府関係者達の注目を集めていた。

多くの画家が、新たな表現を模索しようとパリをめざし、貿易商やコレクター達は、広くオリエンタリズムをも含んだフランス美術を象徴する物品を自国に輸入した。貿易商達がフランスで買い付けた美術品（それはハイアートのみならず家具や生活用品を含む）は、遠く離れた国々の知識人だけでなく、ひいては一般の人々にまで、フランス文化の水準の高さを知らしめることとなった。そして知識人や政府関係者のなかには、当時のフランスの文化的繁栄に、自国における今後の文化的発展と外交政策のヴィジョンを学ぼうとする動きさえ起るほど、パリは経済および政治的にも重要な都市だった。

このような時代に、AJにはフランス人のみならず、多くの外国人学生が集い交流していたのである。アメリカ人画家に重点をおきながら、創立以来のAJの様子を研究したキャサリン・フェレール（Catherine Fehrer）は、1880年代のAJに学んだアメリカ人の回想⁹⁸をもとに、AJに在籍した学生の国籍を、部分的にはあるが特定している。それによれば、AJにはフランス以外にも、ロシア、トルコ、エジプト、セルビア、フィンランド、スウェーデン、ドイツ、イギリス、スコットランド、アメリカ、日本などから生徒が留学していた⁹⁹。[資料⑨ AJ-④]

このようなAJの国際性は、国立美術学校の限界を遥かにこえて、次世代の画家達を全世界にむけて輩出することを可能にした最大の武器に違いない。加えて入学資格が緩やかな分、AJにはプロの画家をめざす学生だけでなく、趣味を習いにやってきたブルジョワ階級がおり、AJにおける人間模様は、先の国籍の多様性に加え、性差、年齢差など多くの要素がゆるやかに織り込まれて複雑な様相を呈していた。

AJで様々な人間がゆるやかに交流しえたことこそ、まさに目立たないながらもAJの最も重要な特質であったと言えることができる。というのは、AJは、単に相対的な立場が争っていた場所ではなく、互いに違う異なる価値観をもった人々が融和的な交流を行っていた場所でもあり、それゆえに新たな動きが胎動する場所として豊かな可能性を秘めていたからである。

ところで、比較文学・比較文化を専門としAJの研究を行っている今橋映子によれば、1890年代の国立美術学校での新入生いじめがあまりにひどいという噂がもっぱらだったという

⁹⁸ Archibald Hartrick, *A Painter's pilgrimage through 50 years*, Cambridge, 1939. および William Rotyhenstein, *Men and Memories*, N.Y., 1931, vol.1.

⁹⁹ Catherine Fehrer, 1984, p211.

¹⁰⁰。これにはアカデミックな美術界で成功をおさめるための登竜門として学生達の関心を集めていた、ローマ大賞の受賞が難関であったことが関わっている。またアルバート・ボイム (Albert Boime) もその著書『アカデミーとフランス近代絵画』のなかで、国立美術学校への入学を目指す学生用に、教授個人が国立美術学校の外で開設した私設のアトリエ内でも、19世紀後半においては、なお過酷な新入生いじめがあったことについて言及しており¹⁰¹、国立美術学校の周辺でみられた学生の生活では、アカデミックな学校制度への不満が解消されず、同僚を排斥するというねじれた方向に向けられてかろうじて発散されていたことを伝えている。

このような事態を抱えていた国立美術学校に対し、AJでは、たとえ国立美術学校の入学試験を目指すアトリエにあって、学生同士の正当な競争はあるせよ、国立美術学校でくりひろげられたような不当とも言える競争は報告されていない。それはAJでは、学生の絵画表現に対する信念までも、国立美術学校のように強制的に一元化するという姿勢がなく、学生達には絵画に対する様々な考え方を自由に持つ権利と環境が与えられていたからである。AJでは、技術的な訓練という点では正当な競争が大いにくりひろげられ、さらに教授から学生へと託された精神は開放的な傾向を帯びて、それらをもって学生達は自由に知識や技術を伸ばしていくことができた。

以上のように国立美術学校との対比により、AJが折衷性・中立性・国際性という特質をもった、さまざまな絵画上の価値観が緩やかに交錯し化学反応をする学校であったことを確認した。このようなAJの特色は、日本の場合では、当時の日本の絵画教育の水準をはるかに超えた教育として、不折ら日本人画家によって日本に導入され、明治時代の洋画の一潮流をなした。また日本以外の国に対しても、AJによるこの教育システムの輸出は、その後の世界の絵画潮流に多くの人材を輩出するという形で実を結んでいる。以下では、このような環境のもと、中村不折がジャン＝ポール・ローランス (Jean-Paul Laurens, 1838-1921) にどのような教育を受けたのかを考察する。

第2項 指導者ジャン＝ポール・ローランス

不折は1902年1月、深く落ち着いた色彩による重厚な画風を求めて、迫力のある男性的な画を描き、最後の歴史画家とよばれたアカデミシャン、ローランスのアトリエに移っていく。それは、日本人として最初にローランスに師事していた鹿子木孟郎 (1874-1941) の紹介だった。ローランスのもとで、不折は人体デッサンの習得に全力を注いだのであるが、ローランスのアトリエにはその後も、鹿子木の紹介で太平洋画会のメンバーが続々とローランスに師事するようになった。このことから、黒田清輝をはじめとする白馬会系の画家達がコランに学び、鹿子木孟郎をはじめとする太平洋画会系の画家達はローランスに学ん

¹⁰⁰ 今橋映子、『異都憧憬 日本人のパリ』、平凡社、2001年、130頁。

¹⁰¹ Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Phaidon, New York, 1971, pp.49-51.(アルバート・ボイム『アカデミーとフランス近代絵画』、森雅彦ほか訳、三元社、2005年。)

だという一つの傾向が出来上がっていく。

しかし、この 2 つのルートがすぐさま、同時期の日本における白馬会と太平洋画会との対立関係に直結すると考えるのは早急である。確かに明るく軽やかな色彩によって対象の質感やそれを取り巻く空気の透明感のある表現をした白馬会系の画家達と、暗く重い色彩によって対象を量感豊かにとらえようとした太平洋画会とは、不折がパリにいた頃、すでに袂を分かち美術団体であった。だが太平洋画会系の不折に対し、和田や岡田といった白馬会系の画家達が協力を惜しまなかったことからわかるように、また次節でも触れるとおり、パリにおける日本人画家達の間関係は、決して白馬会と太平洋画会との対立という枠組みには収まりきらない、開放的で協同的なものだったからである。

パリでの不折を物心両面で助けたのは和田、鹿子木のほかに、岡精一もいた¹⁰²。岡は、耳が遠くフランス語に不自由であった不折にとり、ローランスが不折の画を批評する際、絶えず通訳をした人物である¹⁰³。さらに不折の周囲には不同舎での仲間であった満谷国四郎（1901-1902 年にかけて AJ に在籍）や河合新蔵（1901-1904 年にかけて AJ に在籍）もおり、パリ生活は賑やかなものであったようだ。

では、このような画家仲間を支えられ、不折が学んだローランスとは、どのような教授だったのだろうか。ローランスは、最後の歴史画家と称され、フランスの歴史に題材を求め、厳正かつ緻密な時代考証に基づいて作品を制作する人物であった。彼の画風は力強いデッサン力で細部にわたる迫真性を追求し、人間の恐怖や破局を劇的な緊張感を漂わせて強調的に表現したものが多い。ローランスの明暗法を中心的課題に据えた彫塑的表現を目標とする方法は、AJ で学んだ外国人画家の全般の傾向となったとされる¹⁰⁴。[資料⑩ ローランスの作品]

第3項 ローランスの不折への影響

ローランスの下で、不折はデッサンの基礎からやり直した。それは予め日本で描いていた方法が不完全なものであったと、パリで実際の絵画を観ることで分かったからである。ローランスは、生きたモデルの身体のうち、まずは部分の素描をさせた。そしてデッサンの訓練で最も重要なことは、描く対象の内部組織までもが見る者に感じられるように、生命感をもたせて描くことであり、対象を正確に把握し、迷いのないそれではかありえない線によって表現する必要を説いた。

そして部分デッサンを取得すると、次は全身素描の段階に進級させ、その後に油彩課程に進級させた。不折は最終的に、ちょうど油彩課程に入った段階までを、留学期間中に修め、その実力は、1904 年 10 月に開催された A J 学内コンクールで入賞し、翌月の校内月刊誌

¹⁰² 前掲林誠、204 頁。

¹⁰³ 岡精一「努力・忍耐・剛愎」『中央美術』7 卷 11 号、日本美術院、1921 年 11 月、149 頁。

¹⁰⁴ 荒屋鋪透「アカデミー・ジュリアンの日本人画家——画学生コロニーについて——」『日本近代美術と西洋』、明治美術学会、1992 年、246 頁。

の表紙を飾ったほどである¹⁰⁵。

けれども、不折自身は、AJ で自分が十分に学びえたのは、全身素描の段階までだと考えていたようだ。というのは、不折が帰国後に、油彩画による人体画を数多く制作していくからである。加えて、不折が発表した文章にも、人体デッサンの重要性を語るものは多く見られるが、油彩課程で重要になってくると考えられる色彩についての不折の見解はほとんど見られないからである。

さらに不折はローランスから、絵画作品を制作する際に、単なるデッサン力以上に、作品世界そのものを構築する力が必要であることを学んでいる。不折に対してローランスは、「君は日本人だから、日本人の絵を描かなければ不可ん」、「日本人の長所を発揮するがいい」¹⁰⁶と発言したとされている。このローランスの言葉を、不折は、画家がその背景にもっている母国の文化を大切し、そのなかで自分の表現を発展させていくことこそ重要なのだと理解したようである¹⁰⁷。このローランスの言葉についての解釈には、たしかに不折なりの理解が入っているとも考えられるが、ローランスが歴史画家であり、多くの国の学生を教えた人物であったことから、それがローランスの基本的な教育方針だったのかも知れない。

このローランスの教えは、帰国後の不折によって、形式的にはアカデミズムの絵画法を継承しつつも、そこに日本人ならではの、ひいては不折という人間の個性を、その時代にしかありえない方法で模索されながら受け継がれていく。それは不折が、表現者としてまた書道資料の収集家として、また論者として実践していく際にも、彼の生涯において常に留意され続けた事項となったと考えられる。その一人の人間としての不折の生き方は、ローランスが愛国主義的な共和派の人で、アカデミズムに身を置きながらも、国家が成すことへの批判精神にも富んだ芸術家だったことと共通点が見てとれる。

単なる技術を超えたところにある、画家個人の社会への主張が盛り込まれるような作品の制作こそが、画家の本当の仕事であるとの示唆を、ローランスから受けとった不折は、安易に形式的な新しさばかりに傾倒する日本の画壇に対し、帰国後、警鐘を鳴らしていく。不折が帰国後の日本で、歴史画、理想画〔あるいは思想画〕の制作によって絵画を真剣に考えたことは、荒屋鋪透が、ローランスをはじめ世紀末のフランスの歴史画は、当時の外国人画家達に、それぞれの祖国を念頭においた歴史画制作を想起させたと言われていると指摘するように¹⁰⁸、当時のフランスの歴史画一般が備えていた、次世代の画家達への問い

¹⁰⁵ Catherine Fehrer, 1984, p.211.

¹⁰⁶ 前掲 中村不折「僕の歩いた道（三）—自伝—」、90頁。

¹⁰⁷ 高い技術力に支えられた力強い画風のローランスを、不折は尊敬していた。だがローランスと自分との感覚の違いにも気付いていた。不折は、ローランスの画にも一種の癖があり、それは日本人である自分の嗜好からすると、受け入れがたいものであると述べている。つまり、西洋人と日本人の間には嗜好における根本的な相違があり、技術は学ぶことができても、嗜好まで完全に理解し合えるものではない、と不折は捉えていたようである（前掲中村不折「北斎と広重」、22-23頁）。不折による同様の主張は、以下の箇所でも見られる。中村不折「浮世絵」『ホトトギス』10巻1号、ほととぎす発行所、1906年10月、42頁。

¹⁰⁸ 荒屋鋪透「アカデミー・ジュリアンの日本人画家——画学生コロニーについて——」『日本近代美術と西洋』、明治美術学会、1992年、246-247頁。

かける力が、引き受けられた結果である。

またローランスは、油彩画や壁画の他にも文学作品の挿絵も手掛け、多様な支持体に対する柔軟な対応能力のある教授でもあった。このローランスの劇的にして細密な写実力、構成力、空間感覚力、そして想像力を融合させる志向性は、日本画、新聞挿絵、書、洋画などを並行して制作し、パリから帰国して後、人体画 [あるいは裸体画]、理想画、歴史画を描いた不折の志向性に、伝統を内から刷新する点で継承されていく。

最後に、熱心にローランスの下で励んでいた不折の態度が、単に盲目的あるいは従属的な態度ではなかったことを付け加えておく。ローランスの批評を不折に通訳していた岡によれば、「中村君は、自分の絵の自信のあるところは、ローランス先生の批評にも服せぬこともあつた」¹⁰⁹とあり、このような不折の自立的な態度は、先述した AJ における学生に付与された権利とも符合し、ローランスのアトリエで、ロドルフ・ジュリアンが望んだ環境が学生達にうまく享受されていたことの証左ともなろう。

不折はローランスによって、単なる技術的な遅れのみならず絵画理念においても脆弱な理解しかしていなかったと知ったようである。そして技術を磨きながら、ローランスの指導によって不折が一層深く「自分が日本人の表現者である」ことの認識を深めたと考えられる。本格的に絵画修業をやり直したこの経験は、不折にとって、洋画のみならず書に関しても後々響いてくるものがあつたと考えられる。それは、ローランスの下では、すぐさま人体全体を描くことはせず、最初は 1 本の腕あるいは一本の足に限定して徹底的な描き方を要求されたことが、不折にとって重要だったと考えられるからである。一見、本論で対象とする《龍眠帖》という書作品に、この部分への眼差しは全くの関係のないことのように思われるかも知れない。だが、対象の全体を漫然と眺めるのではなく、分析的な眼差しで部分を徹底して把握し、間違いのない唯一つの線を見出すという技術は、不折が六朝書を研究する際にも、一つの文字を字画ごとに分けて分析するという姿勢を、さらに強化する助けとなったと考えられる。

AJ で教わった対象への分析的で科学的な眼差しは、絵画であろうと書であろうと、伝統的な作品を長期間にわたって学びきる不折の禁欲的な学習方法を支えるとともに、表現する者としての個人的な価値観を投影する作品制作の理念ともなったのではないだろうか。本節では、絵画について不折が学んできたことを追ってきたが、次節では絵画を中心としながらも、より広い範囲で不折が表現を試み、そして考えていたことについて考察する。

第 3 節 日本人留学生の親睦会「パンテオン会」

これまでの不折研究では、パリ留学時代に、不折がローランスに師事したことなど、彼の洋画修業に関しては知られていたが、パンテオン会での活動に関してはあまり触れられ

¹⁰⁹ 前掲岡精一、1921 年 11 月、149 頁。

てこなかった。この状況を受け、本節ではパンテオン会における不折の活動を追ってみたい。第 1 項では、パンテオン会の特色をまとめ、不折が同会にどのように関わっていたのかについて述べる。第 2 項では、同会会誌に発表された不折の作品のうち、似顔絵作品と書に関する講話に注目し、それらがパリ留学時代にあつて、不折のなかでどのような位置づけにある作品なのかを考察する。

第 1 項 日本人の親睦会「パンテオン会」

不折が渡欧する前年にあたる 1900 年の 4 月から 11 月にかけて、パリ万国博覧会が開催され、この万博のために、日本からも画家だけでなく多くの日本人がパリに滞在していた。かねてからパリ在留の日本人学生による親睦団体の必要性を感じていた、洋画家の黒田清輝と法学者の寺島誠一郎（1870-1929）は、万博閉幕直後の 1900 年 11 月に開かれた、彫金作家の海野美盛（1864-1919）の送別会で「パンテオン会」を発足させる。

この会は当時パリに居た日本人達の親睦をはかることを目的とする会で、会の名は、送別会の会場となった場所で、日本人留学生等が頻繁に集まる場所となっていたオテル・スフロー（Grand Hôtel Soufflot）¹¹⁰がパンテオンの近くに在ったことに因む。黒田、寺島、海野以外の最初の会員には、教育学者の樋口勘次郎（1871-1917）、彫刻家の北村直次郎（1871-1927）らがあり、不折も後に浅井、河合、鹿子木、小林萬古（1870-1911）らと同期で入会をはたしている¹¹¹。

パンテオン会は男性がその殆どを占めていたため、男性同盟という評価もなされているが¹¹²、本稿では不折がこの会でどのような実験的な取り組みをしていたのかについて考察したいので、以下の 4 つをパンテオン会の特質として列挙する。

第 1 に、会員となったのは美術家だけでなく、法学、文学、歴史、建築、陸海軍の関係者まで含む多岐にわたる日本人留学生達であったことがあげられる。彼らは皆、次世代の日本を担おうとしていた若い知性の結集であった。

第 2 に、日本の美術界での白馬会と太平洋画会という対立関係が持ち込まれず、両者の会員が友好的な交流をしたことがあげられる。両者の会員のみならず、会員達の結束はかたかったようだ¹¹³。

このような会員達の絆は、会員各自が渾名で呼ばれていたという第 3 の特質となって表

¹¹⁰ 田中一貞によれば、オテル・スフローは、カルチュエ・ラタン（羅典街）という書生が多く居た場所であり、パリ大学やパンテオン（偉人廟）のほど近くに在った。（『世界道中かばんの塵』、岸田書店、1915 年、228 頁。）

¹¹¹ 不折は 1901 年 8 月 24 日および 9 月 7 日の茶話会に来賓として出席し、9 月 21 日の晩餐会において「パンテオン会」に入会した。（前掲『『パンテオン会雑誌』資料と研究』、64 頁。）

¹¹² 児島薫「男性同盟としてのパンテオン会」前掲『『パンテオン会雑誌』資料と研究』所収、411-428 頁。

¹¹³ 留学生生活を送るうえで、会員達には日本政府の役人との交渉に対する共同戦線をはるような姿勢が認められ、このこともパンテオン会の会員が結束を強めていた要因と推察される。

れている¹¹⁴。パンテオン会で、会員各自に贈られた渾名からは、入念な情報収集と鋭い観察をもとにして決定されるものであり、この相談の段階からいかに当の会員を笑いものにするかというところに力点がおかれていた様子うかがわれる。同会における渾名について、田中一貞は「頗る凱切」¹¹⁵なものとして評している。不折がパリに来たときに親切な対応をし、その後も耳が悪くフランス語に苦勞した不折を助けた和田は、「非常に世話好きで何事に拘らず親切に周旋するから『巴里村の村長』と呼ばれて居た」¹¹⁶と伝えられており、まさに田中の評価通りである。

結局、不折には「豪猪」、「イナズリ」、「三筆」という3つの渾名が贈られており、1つ目の「豪猪」は、身だしなみにあまりこだわらず、頭髪がいつもぼうぼうとしていることからの命名である。また2つ目の「イナズリ」は、目つきがスリのように見えるが、それでいてどこか間が抜けているように見えるので、田舎のスリということでそう名づけられたという。これらは、不折がいつも身なりに気を使わずにパンテオン会に登場し、朴訥としていながら目つきの鋭い容姿を、会員達が親しみをこめてからかったものである。これらの渾名は身体的特徴を容赦なく追及したものであることから、会員達の相当の親しさが表れ、会が機知に富んだ遊戯的な環境であったことを示している。

また3つ目の「三筆」という名は、不折が書をよくしていたことに因んで贈られたものと推測されている¹¹⁷。パンテオン会では洋画家としてはもちろんだが、書家としての不折が、会員達によく知られていたのだと考えられる。後述するように、不折は同会雑誌に「書のはなし」という講話を寄稿し、六朝書について持論を展開している。だが、会員達が不折をこう呼んだのは、パリに来てもお夜間に書の研究を続けていたことを、近くで見知っていたからだろう。

不折はこの3つの渾名を喜んだことと思われる。特に「豪猪」という渾名に関しては大変気に入ったらしく、自ら豪猪先生と名乗り、帰国後にもその渾名から想像されたユーモラスな豪猪をかたどった挿絵や印影を自著のなかで発表している¹¹⁸。

第4に、パンテオン会には『パンテオン会雑誌』という会員達に回覧形式で読まれた機関誌があった。それは筆記の一部に使用された墨以外はすべて現地で調達した材料によってつくられたものである。特に本文を書き付けた用紙は、フランス大手の老舗製紙会社に注文した腰の強い艶のある良質の紙が用いられ、会員達はその用紙に思い思いの作品を描

¹¹⁴ 会員数が増えるに従い渾名とその由来が会員同士でも分からなくなった。その事態を收拾する為に、『パンテオン会雑誌』第3号には渾名一覧が掲載されることとなった。その背景には、パンテオン会の会員資格が終身制であったことが関連し、また会員が帰国してしまった後にその会員と面識さえない新たに会員となった人への配慮もあったとのことである。

¹¹⁵ 前掲『世界道中かばんの塵』、268頁。

¹¹⁶ 同書、269頁。そして前掲『『パンテオン会雑誌』資料と研究』の研究資料I「パンテオン会」名簿の20頁。

¹¹⁷ 前掲『『パンテオン会雑誌』資料と研究』、142-143頁。

¹¹⁸ 『不折画集第三集 宮嶋豪溪及寒霞溪』（1910年）の扉の裏頁には、臀部から放射状に長い剛毛が生えている横向きになった猪の印影が掲載されている。また『不折画集 第一』所載の中村不折筆《海内無双美男子不折山人自惚之像》には、画面向かって左下に同様の印影が、筆書きされている。

いたり文章を書き連ね、資料の貼付なども行って工夫を凝らした。会員達のこうした手書きの原稿は、袋綴じ様式で、世界に一冊しかない雑誌に丁寧にまとめられた。

この『パンテオン会雑誌』は1900年からの3年間に、全部で第3号まで発刊された。表紙の装丁も内容も、毎号全く趣を異にした凝った作りをしており、特に第2号は彩色されたページの割合が多く、単に読むことのみを目的とした雑誌ではなかった。それよりもむしろ、見ごたえのある装飾的な雑誌であった。

この雑誌は、これまではただ回顧録等でその存在が知られているだけだったが、フランスで長い年月保管されていたことが明らかとなった新資料であり、当時の留学生事情の研究および雑誌の研究以外にも、今後さらなる情報提供が可能な有力な資料とされている。不折研究という観点からしても、パリで不折が残していた作品は、これまでわずかにAJにおける素描や油彩画が主なものだったので、それらとは異なる領域における作品群および人間関係を知らせてくれる点で、この雑誌はとても重要な資料である。

以上のような特質のあるパンテオン会で、不折はどのように過ごしていたのだろうか。不折と共に不同舎に学んだ友人、岡精一は次のように語っている。

[パンテオン会では] 時々会合して晩餐会を催したりした。また折々、外人などと散歩したり集会をやることもあつた。ところが中村君は、こんなことには少しも頓着せぬ。パンテオン会は面白くないと云つて、出ない。また外人のところへ行くことも、あまり得意でないと見えて、喜んでは行かなかつた¹¹⁹。

岡の話からすると、不折は日頃の会の集まりに、あまり参加していなかったようである。不折にとっては、絵画修行の他に、日本から携行していた書など粉本の独習や、日本に送付する新聞や雑誌などの挿絵制作もしなくてはならなかったもので、なかなか参加することができなかったのだろう。とはいえ、不折は、パンテオン会の雑誌の編集に積極的に関わり、さらには、絵画ではなく六朝書に関しての個人的な研究成果を、会員達に向け発表するかたちで、同会に参加していたと言えるだろう。

第2項 機関誌『パンテオン会雑誌』掲載論文及び作品

AJでの不折の制作が、伝統的なアカデミズムのデッサンを中心とした絵画技法によるものであったのに対し、ここで扱うパンテオン会での不折の作品は、個人的関心のままに、そのとき持てる技術を生かして、新たに繰り広げられた試作とすることができる。従来の表現技法の規則に縛られることなくそれを打破し、自由な表現に気楽に挑むためのエネルギーを内包していたパンテオン会が、ユーモアに溢れた熱のこもった雰囲気であったことを、その資料『パンテオン会雑誌』が生き生きと語ってくれている。

¹¹⁹ 岡精一「努力・忍耐・剛復」『中央美術』7巻11号、日本美術学院、1921年11月、149頁。

『パンテオン会雑誌』に不折が画や文章を寄せたのは、1901年9月21日に発行された第2号と、1903年3月に発行された第3号である。不折はこの会誌に素描、講話、絵画、俳句、川柳、挿画など発表している。それらのなかで、特に注目したいのは以下の3点である。まず似顔絵作品として、和田英作との共作で描かれた《旧世紀のモザイク》(第2号)と《小像図案》(第2号)を、そしてパリ留学時代に不折が書に関してどのような見解をもっていたのかを知ることができる、「書のはなし」という講話(第2号)を取りあげたい。

まず《旧世紀のモザイク》は和田英作と不折の共作で描かれた作品である。[資料① 似顔絵] この作品は、彼らが、パンテオン会雑誌の第2号の編集にあっていた樋口勘次郎と久保田米斎の労を讃えるという名目のもとに、その顔を面白く描いたと考えられている¹²⁰。右側には樋口が、左側には久保田が描かれている。実際には、樋口は堂々とした容姿で、また久保田は美男子だったというのに、わざと容姿を変えて描き、彼らと面識がある会員達の笑いを誘ったことだろう。

この作品がなぜモザイク調に描かれているのかということについては、まず和田英作がモザイクに関心をもって研究していたこと、そして和田と不折が暮らしていたパリの建築物にはモザイク技法が用いられており、身近な存在であったことが、理由と考えられている¹²¹。

では不折が《小像図案》と題して描いた作品¹²²には、誰が描かれているのだろうか。似顔絵が小さく切られた薄紙に描かれ、その下に記された名前から、右上から順に、久保田米斎、和田英作、アルカンポー、中村不折、河合新蔵、鹿子木孟郎、藤村知子太と分かる¹²³。この作品でも、それぞれの人物の顔は極端に変形され、デザイン化されている。

《旧世紀のモザイク》と《小像図案》はともに似顔絵を面白く描いている点で、戯画の一種と考えると、親しい人物の顔を描いた戯画は、他にも見られる。[資料① 似顔絵]に《不折渡仏記念》という軸物がある。これは不折が日本を離れるという時に、俳諧雑誌『ホトトギス』のメンバーが開いた壮行会の折に描かれたものと考えられている。そこには、右上から順に、内藤鳴雪、紅緑、坂本四方太、河東碧梧桐が描かれ、左上から五百木瓢亭、高浜虚子、中村不折が描かれている。

このことから、不折に限って言えば、似顔絵を描く習慣が、パリに留学する前からあったということが分かる。というのは《不折渡仏記念》と《小像図案》と両方に描かれている不折の似顔絵を比較すると、眉がほぼ横一線に描かれること、三白眼であること、そして口が描かれていないことなどの共通点が見られるからである。この特徴は、河合新蔵が描いた《星裡閣連中の似顔》の不折にも見られ、似顔絵が記号化して、その他のメディアに飛び火する様子が追跡できる。

¹²⁰ 前掲『『パンテオン会雑誌』 資料と研究』、183頁。

¹²¹ 同書、同頁。

¹²² この作品の作者は中村不折とされているが、何人かで原案を作り、それをもと不折が手を加えて仕上げた可能性もあるとされている。前掲『『パンテオン会雑誌』 資料と研究』、205頁。

¹²³ 同書、205頁。

資料にまとめたように、似顔絵を描くことは、パンテオン会の会誌が発行された前後の時期に、画家や作家の間で流行していたようである。このことから、パンテオン会で発表された作品は、従来の習慣をただ継承して制作された側面もあるが、その後の作品に影響を与えた可能性も高いと考えられる。

不折は似顔絵作品で、人の顔をデザイン化し、一人の人間の特徴を、他日描いた時にも共有させていた。そしてその特徴を、周囲の人物達と共有していたと考えられる。彼らは、書き手が変わるごとに、少々のデザインの変更が見られるものの、ある人物に固有に付された特徴を識別しながら、描かれた人物が一体誰なのかが分かったものと思われる。これは、ある程度の間関係のなかで、人間の顔が符号化されていたことを意味する。そして似顔絵作品において絵画が符号化することは、書における文字を符号であると考えていた不折に、符号という共通点で絵画と書を考える機会を与えていたかも知れない。

それでは次に、不折がパンテオン会で行ったと考えられている「書のはなし」という講話について考察する。この講話は、不折の話し言葉をそのまま筆記した形式をとっているため、文意を十分明確なものとして把握することが難しい。しかし、この講話で語られる議論は、これまでの研究で明らかにされてこなかった、不折のパリ留学時代における書道研究が、実際にどの程度進展していたかを知ることができる点で重要なものである。

不折は日清戦争への従軍以後、書に対して本格的に関心を持ったとされるが、パンテオン会の会誌以外で、彼が書に関する文章を誌上に初めて公表したのは、1907（明治40年）になってからである。それは《龍眠帖》発表の前年にあたり、この頃から不折は、頻繁に書に関する自論を各紙で展開するようになる。

一方で《龍眠帖》は、第1章の第3節第1項でふれたように、完成作ではなく、習作段階にあったものを、俳人の河東碧梧桐が強く勧めて発表された作品だった。また、《龍眠帖》の発表が書家としての不折の認知度を一気に高め、不折風の六朝書が流行する契機となった。不折は初め、《龍眠帖》を碧梧桐に見せる程度で、その公表を考えていなかったのだから、《龍眠帖》はいわば、進展途中の彼の六朝書研究が偶然に作品というかたちで世に出たものと言える。

《龍眠帖》に関する不折自身の言説が少ない中で、「書のはなし」という講話は、《龍眠帖》を書く7年前の、書に対する不折の見解が述べられている。この講話は、まず支那の六朝時代の話から始まる。不折の説明によれば、六朝時代は詩文や美術が全盛を極め、書も盛んに研究され、やがて六朝時代の初めに楷書が出来たという。六朝時代に楷書が成立し、それ以前の漢時代末頃には既に楷書が出来た兆候が見られ、六朝時代の後の唐時代になると楷書が形式化してしまうという、このような不折の議論の仕方は、《龍眠帖》以降に書かれた彼の文章にも一貫して見られるスタイルである。不折は六朝時代の漢字、つまり六朝書を、隸書から楷書へと、漢字がその書体を移行させる過程にあたる時期の書と捉え、形式化してしまう以前の、可能性に満ちた書として高く評価する。

そしてこの講話の冒頭で、不折は、「今日ハ六朝の書が大流行でよるとさへると六朝を話

しあふて居るが、六朝の書の原理がわかつて居る人間が一人もない。それが西洋の美術を研究して見ると不思議ニ六朝の書がわかつて来る] ¹²⁴、と述べている。ここで六朝書が大流行しているという一文は、おそらく、明治 10 年頃から六朝書研究を盛んに行ってきた中林梧竹 (1827-1913)、日下部鳴鶴、前田黙鳳 (1853-1918)、巖谷一六 (1834-1905) 等の専門書家による、日本の書道界での動向を指しており、不折は彼らとは異なる六朝書の理解をしていたことになる。どのような理解をしていたのかについては後述する。

この引用文の中で、西洋の美術を研究してみると六朝書のことを分かってくる、という不折の言葉の意味は何だろうか。西洋の美術を研究するというを、不折は具体的に明らかにしていない。だが西洋の美術に該当する事柄を、1901 年前後の不折の活動と照合してみれば、まず不折がフランスに来てからの経験として、コランの下で木炭デッサンを学んだことと、ルーヴルやリュクサンブール美術館に通ったことがあげられる。また留学前の経験としては、小山正太郎や浅井忠の下で鉛筆画や水彩画、油彩画を学んだこと、そして書籍や先達の話から間接的に得たものとしては、日本における西洋美術史の知識や 1900 年に開催されていた第 5 回パリ万博での各国の美術水準に関する情報も、これに該当する。

また上記の引用文の後で、六朝書が、絵画や彫刻、詩、音楽などの他の美術と同じ働きをもっていると不折は述べている ¹²⁵。この不折の言葉からすれば、西洋の美術とは、絵画や彫刻、詩、音楽といった漠然としたものを指すのかもしれない。明言を避けつつも、不折はその後も「六朝の書ハ羊毫に墨を含ませて出来得る丈けの美術的趣味をこしらへた」 ¹²⁶、と六朝書を美術と関連させて説明しようとする。

「書のはなし」という講話の前半は、六朝書が形式に囚われず、美術と同様の働きをもつものとして、歴史的に述べられている。一方後半では、可能性に満ちた研究対象として、不折が評価する六朝書の何が具体的に素晴らしいのかについて、日本から携行した書の手本から文字を書き写しながら、説明がなされていく。

この講話の後半で、不折は六朝書の一端を述べるとし、1 文字内に横画が複数ある文字を 4 つ書き写し、それらには全部で 14 の横画があるにもかかわらず、どれ一つとして同じものがなく、皆各々の姿勢をとっている、と図解している ¹²⁷。次に、先に書き写された 4 文字のうちの一つである「雲」という文字を例にとり、「雲」を書き順に従って第 1 画から最終画までを、一画ずつ辿りながら、六朝書が文字において、また各々の字画において、絶えず変化してやまない書体であり、決して定形化していないことを図解する。[資料⑫ 講話「書のはなし」の上図] そして不折は、このような特徴をもつ六朝書のことを、「〔物〕形に依らない美術といふても賞め過ぎた言葉ではあるまい? [ママ]」 ¹²⁸と述べ、元来符号であった書が、六朝書となると、書き手の腕の動きによって自由にその姿を変えていく点

¹²⁴ 前掲『『パンテオン会雑誌』 資料と研究』、75 頁。

¹²⁵ 同書、同頁。

¹²⁶ 同書、76 頁。

¹²⁷ 同書、77 頁。

¹²⁸ 同書、同頁。

に、美術と同様の働きを見出している。

不折は、さらに分かりやすいように、同じ「シンニョウ」という部首を含む 4 文字の籠字〔文字の輪郭線のみを筆記すること〕を並記し、字画の形が変化に富むことを説明する。「シンニョウ」という部首は 3 画の字画で構成されているが、その 3 画の書かれ方は各々全く異なる形である。〔資料⑫ 講話「書のはなし」の下図〕例えば一番上の「達」という文字では、「シンニョウ」という部首の最終画が左上から右下へと直線的に下降して、終筆部分もあまり上昇していない。これに対して、上から 3 番目の文字の「シンニョウ」という部首の最終画は、曲線的に下降した後に、終筆部分は軽やかに右上へと撥ね上げられている。

六朝書にはまだ、楷書のように定形化した書き方がなく、各々の字画が、その前後に書かれる字画と常に新しい関係をもちながら、随時その形を変化させていくことに、不折は関心を寄せていた。これが日本の他の六朝書研究を行っていた専門書家達とは異なる、不折独自の見解だったと思われる。文字の部分である字画が、その前後との関係で随意その形を変化させ、文字を形成して立ち現われてくることが、不折の発見した六朝書の魅力である。字画が多様な形となり得ること、それは全く同じ文字でも字形が多様なものとなり得ることもである。《龍眠帖》は、この自由に展開することができる六朝書の字画の多様性を継承する作品と考えられる。

また六朝書における字画と文字の関係を、部分と全体の関係と捉えるなら、部分が全体を作りあげ、それと同時に全体は部分がとるべき形を誘導する。このような部分と全体の関係性は、絵画におけるデッサンの一本の線と複数の線で作られた人体の部分的な形状の関係性とも通底する問題があるのではないだろうか。「書のはなし」という講話が発表された後のことだが、不折がローランスの下に転校し、最初に徹底して教わったことは、人体の部分デッサンだった。そこで対象を漫然と見つめるのではなく、分析的に見つめ、それでしかあり得ない唯一の、間違いのない線を引くことが、ローランスから要求されていた。

仮にローランスのもとで教わった対象を分析するという見方を、六朝書の見方として、不折が採用していたとすれば、自然と六朝書の一部である字画に、不折は更に注目し、それらを徹底的に比較する技術を強化していったとは考えられないだろうか。不折はパリでの生活の昼間を絵画修業にあて、夜間には書の独習を行っていたことから、絵画と書の間でも、知識や経験の活用があったとしても不自然ではないように思われる。さらに、不折の傾向として、第 1 章でふれたように、鉛筆画や絵葉書、書物の装幀における不折の作品では、絵画と書が一体となった表現が見られた。このことから、不折の中では、絵画と書が比較的近い関係にあつて、デッサンにおける一つの線と六朝書における一つの字画が、全体を左右する変幻自在の形を生み出す部分として、探求されていったのではないかと考えられる。

不折は、約 5 年間の留学生活を終えて帰国した後、3 年半経って《龍眠帖》を発表する。《龍眠帖》が賛成派にとってもまた否定派にとっても注目されたのは、それまでの書には

ない何らかの革新性があったからだと考えられる。次章では《龍眠帖》が依拠した古典をふまえ、暫定的な方法ではあるがそれら古典の文字と《龍眠帖》の文字の形を比較し、《龍眠帖》の革新性に迫りたい。

第3章 豊饒な型からの飛翔 —1908年の《龍眠帖》での試み—

《龍眠帖》を発表した翌年の1909（明治42）年、不折は『日本及日本人』（政教社、明治40年1月改名創刊・大正12年9月終刊）¹²⁹に「爨龍顔と張遷碑」という文章を寄稿している。ここで、不折はそれまで行ってきた六朝書研究を振り返り、一つの節目をとしていくつかの意見を述べている。そのなかで、《龍眠帖》制作に関係する事項を要約すると、以下ようになる。

- (1) 《龍眠帖》制作に際し、晋時代および宋時代の古典に依拠した¹³⁰。
- (2) 《龍眠帖》は決して不折の独創によるものではない。たとえ奇怪に見える文字であっても、古典に忠実に習った¹³¹。
- (3) 手本として古典を選択する際の判断基準は、「自分等の嗜好趣味」によるとした¹³²。
- (4) 《龍眠帖》を発表した当時の自分の書法がいかに未熟であったかを、不折は反省した¹³³。
- (5) 六朝書の真髓を知りたく思う同好の人に対し、最適の手本として、宋時代の爨龍顔碑と漢時代末の張遷碑を、不折は推挙している¹³⁴。

パリのパンテオン会で、不折は画家としてだけでなく、書家としても認知されていたことは先に述べたとおりだが、不折の立場は、明治10年頃から六朝書研究を盛り上げてきた中林梧竹、日下部鳴鶴、前田黙鳳、巖谷一六などの専門書家とも少し異なる。不折は専門書家達よりも、不折は好んでなお一層古い時代の文字資料に注目しており、例えばそれ

¹²⁹ まず政教社が発行する評論雑誌『日本人』（1888年4月3日創刊）があり、これが改題され、明治40年1月1日から『日本及日本人』となった。『日本人』では、明治20年代初頭以来思想界で注目されるようになった国粹主義が、三宅雪嶺、志賀重昂ら政教社同人によって唱導された。

国粹主義を唱導するものとして、他にも、新聞『日本』（1889年2月11日創刊、1914年廃刊）がある。『日本』は陸実（羯南）が主筆となったほか、その文芸欄では正岡子規を中心とする短歌、俳句の革新運動の拠点ともなった。また中村不折も挿絵を提供している。

『日本』は陸が病床に伏す身となり、1906（明治39）年6月に、その経営を元の時事新報編集局長である伊藤欽亮に委ねられたが、特色を大きく変えようとしたので旧社員の反感を招いた。そして同年12月に、三宅雪嶺、児島一雄など旧社員のほぼ全てが連袂し辞職し、雪嶺が主宰する『日本人』に合流した、という経緯がある。（松本三之介『『日本及日本人』』『明治文学全集37 政教社文学集』所収、株式会社筑摩書房、1980年、411頁。）

¹³⁰ 前掲中村不折「爨龍顔と張遷碑」、53頁。

¹³¹ 同論文、49、52頁。不折は《龍眠帖》への批判の中に、《龍眠帖》の書体が当時趨勢を極めていた六朝書とは異なる趣をしていたため、《龍眠帖》の書体が古典に即さず単に奇を衒った書とみられる誤解があったと述べている。そのような考え方をしている人々に対して不折は、自分が書いている字は独創ではなく、また古人の書から最も奇怪なものを選んだものでもないと明言している。そして自分が実際に研究していた各時代の碑名などを列挙した後に、「一字一点でも決して自製自作はせず、皆な此等のもの[碑など]に依って慎重の態度を以て研究して居る」（同論文、52頁）、と重ねて自分の書に対する研究態度が不真面目なものではないことを伝えている。

¹³² 同論文、50、52頁。

¹³³ 同論文、53頁。

¹³⁴ 同論文、52、53頁。

は、上記(3)の「自分等の嗜好趣味」という不折の言葉に表れている。ここでいう「自分等」とは不折以外に、《龍眠帖》の支持層や当時不折らが中心となって創立した六朝書研究の同好会に参加する人々を含んでおり、上記(5)の「同好の人」もこれと同義である。不折は自らの立ち位置を、同時代の六朝書を研究する趣味人と定めている。

けれども、上記(2)や(4)に見られるように、趣味人だからと言って、不折は決して古典をなおざりにしたわけでもない。このような微妙な立ち位置を、なぜ不折はとったのか。それは洋画における彼の態度と通底するものがあると考えられる。かつて、パリで浅井とともに、不折は美術館などを巡り、その時代その芸術家にしかできない作品制作をすることこそが重要である、という見解をもった。加えてローランスの教えから、日本人ならではの表現を追求しなければならないという使命感を、不折は帰国後ももち続けていった。前者には、科学技術などの新時代の恩恵を可能な限り活用することで、それまでの限界を越え、自由に個人の嗜好を反映させた作品制作こそ美術の目的だとする不折の見解がうかがえる。初め洋画においてもたれていた見解が、美術という同じ概念のもとに洋画と並んで書も据え置かれるようになることにより、書に対しても科学的な知識を活用した自由な表現が、不折の中で理想とされたのだと推察される。また後者は、一見すると日本人という枠組みに固執する傾向かと解釈されるかもしれないが、そうではない。それよりも日本人であるからこそ漢字文化に関心をもつし、さらに書による表現を肯定したいという不折の願望になっていたと考えられるのだ。不折は《龍眠帖》で、六朝書に対する価値観に自由な展開を与えたかったのではないだろうか。「爨龍顔と張遷碑」という文章には、《龍眠帖》を筆頭に不折の六朝書論に対する批判のなかにある誤解をところとする姿勢が見られる。不折は、規制を設けて安易に六朝書を狭義の伝統として保守しようとすることに反対し、六朝書をより広義に捉えて開くことで、当時としての新し書のあり方を目指したかったのだと考えられる¹³⁵。

そうすると、《龍眠帖》は伝統を重んじる基準と自由な表現を追い求める基準、この二つの基準によって制作されたものだということになる。《龍眠帖》における制作態度は、古典を踏襲しつつも不折の創作が含まれるものになるのだろうか。

《龍眠帖》を制作した頃、不折の六朝書研究は、楷書がその起源においてどのような姿をしていたのかという課題に向けられていた。そのため、専門書家が収集しなかった断片的な文字資料にも、不折は六朝書の歴史を遡及しながら目を留め、膨大な数の六朝書群を実見したものと推測される。

相当な文字を実見し、手元において文字を書くという経験が、《龍眠帖》に注ぎ込まれたことだろう。全部で432文字からなる《龍眠帖》のそれぞれの文字が、本当はどの古典の

¹³⁵ 不折には急進的な側面がある。それは日本画の粉本主義をたびたび批判した彼の態度からもうかがえる。パリから帰国して、思想画ないし理想画という言葉を用いて、不折がローランスに由来する伝統的な絵画理念を洋画制作の場で追求し続けたことにも、伝統に対する彼の急進的な捉え方がある。不折は、伝統はそれに深く学ぶべきものだが、単にその表層を保守するのみではいけない。伝統をその本質的なところでいかに越えていくのか、それを不折は洋画に限らず書においても実行しようとした形跡が見られる。

どの文字に由来するのかを特定することは非常に困難である。けれども上記(1)で、不折が《龍眠帖》制作に際して、晋時代および宋時代の古典に依拠したと述べていることから、限定的ではあるが、古典と《龍眠帖》の関連性を見つける方法はあるだろう。そこで本章では以下のような手続きをとりたい。

第1節では、《龍眠帖》制作に依拠した古典を、不折自身の言説と先行研究を頼りに、以下の4つの碑に限定する。4碑とは、漢時代末の「張遷碑」、晋時代の「爨宝子碑」、宋時代の「爨龍顔碑」、北魏時代の「中岳崇高靈廟碑」である。この4碑に関してはそれぞれの項を設け、それがどのような碑で、《龍眠帖》と類似する点は何なのかを明らかにする。第2節では、選択した4碑の文字と《龍眠帖》の文字とを比較し、不折が古典にどの程度忠実でいたのかを検証する。その際、各々碑の文字数が相当多いので、《龍眠帖》と4碑に共通してある「中」、「徳」、「山」をサンプルとして選出し、字形における類似点もしくは相違点を明らかにする。

第1節 《龍眠帖》が依拠した古典は何か

不折が《龍眠帖》を制作する際、どの古典に依拠したのか。この問いについて古典の名を明確に解答することは難しい。それは《龍眠帖》を制作するまでに、不折が実際に多くの碑を実見し¹³⁶、それらの特定が難しいからである。

しかしながら、見当をつける方法は残されている。「爨龍顔と張遷碑」(明治42年7月の『日本及日本人』)のなかで、不折は「僕曩に晋宋の流義を学んで龍眠帖なるものを出版した所が、…」¹³⁷と述べていることから、《龍眠帖》が依拠した古典は、晋時代と宋時代の古典だと言うことができる。

加えて今引用した一文前に、「前記[魏時代から北魏時代にかけて]の諸碑中で、僕は爨龍顔の碑と中岳靈廟[ママ]の碑とを基礎として参考として居るが、…」¹³⁸という記述がみられる。このことから、不折がパリ留学以来、楷書がどのような過程を経て定形となったのかという問題を、魏時代から北魏時代にかけての書を対象に調べた結果、宋時代の「爨龍顔碑」と北魏時代の「中岳崇高靈廟碑」とが基礎資料であったことが分かる。さらに、楷書成立の前段階にあたる漢時代末までを射程におさめて研究する際、不折は「爨龍顔碑」と「張遷碑」とを、その時期の書を学習する人々に向けて推挙している¹³⁹。

以上の3点をまとめると、漢時代から北魏時代にかけての古典として不折が重要視したのは、宋時代の「爨龍顔碑」、北魏時代の「中岳崇高靈廟碑」、そして漢時代末の「張遷碑」

¹³⁶ 不折は「爨龍顔と張遷碑」(『日本及日本人』、政教社、1909年7月、50-53頁)の中で、漢時代末から北魏時代にかけての碑名を、全部で21列記している。

¹³⁷ 前掲中村不折「爨龍顔と張遷碑」、53頁。

¹³⁸ 同論文、52頁。

¹³⁹ 同論文、52-53頁。

の3碑となる。残る晋時代の古典として、不折がその名を強調する古典はない。だが、《龍眠帖》を揮毫する前年の1907年に、不折が青森県の浅虫温泉に逗留していた際、河東碧梧桐の訪問を受け、不折は「爨宝子碑」と「中岳崇高靈廟碑」の拓本を碧梧桐に見せていたことが分かっている¹⁴⁰。このことから、晋時代の代表として「爨宝子碑」をとりあげたい。《龍眠帖》が依拠した古典として可能性が高い以上の4碑の文字を《龍眠帖》の文字と比較することとする。

古典を4碑に限定しはしたが、なおここで断っておかなければならないことがある。それは、次節で実際に用いた碑の図像に関してである。通常、碑の図像は石碑からとった摺物というかたちで流通する。もちろん本物の石碑そのものを所蔵するという場合もあるが、摺物という形態で書家の手元に蔵されることが多い。

張遷碑に関して、不折は摺物で所蔵していた。その張遷碑は古い時代の摺物であったため、文字が崩れずに良好な状態で残っているものだったという。そしてそれは有志の希望に応じて、写真金属版となって政教社から刊行されたと明記されている¹⁴¹。だが今回、不折所蔵のこの張遷碑を、現在刊行されている書道資料のなかで見つけることができなかった。そのため次節で用いた張遷碑の図像は、『中国書法選9 張遷碑 後漢』（二玄社、1990年、個人蔵）¹⁴²に依った。不折が実際に目にした張遷碑とこの図像の間に、文字の状態においてどれほどの差異があるのかは現在のところ確定でできないことを予め断っておく。

爨宝子碑および爨龍顔碑に関しては、『中国書法選19 爨宝子碑／爨龍顔碑 東晋・劉宋』（二玄社、1989年、個人蔵）に依った。これら2碑に関しては、不折がどのような形態で所蔵していたのか、またそれが現在までに刊行されたことがあるのかも含めて確定できない。

中岳崇高靈廟碑に関しては、不折が所蔵したものが見つかったので、『書跡名品叢刊 第二集・第七回配本 北魏・中岳崇高靈廟碑』（二玄社、1961年）の図像を用いることにしたい。

第1項 張遷碑と《龍眠帖》

張遷碑とは、漢時代末の中平3(186)年に刻された隸書碑である。[資料⑬ 張遷碑と《龍眠帖》の1段目に、張遷碑のサンプル画像をあげておいた。] 著録の初見は都穆『金薤琳琅』

¹⁴⁰ 前掲『中村不折のすべて』の年表(153頁)には、この件についての出典として、河東碧梧桐「六朝書と我輩」4(承前)『龍眠』8、1914年6月)があげられている。しかし、私はこの『龍眠』という雑誌を入手することができなかったため、現在のところ確認ができていないことを断っておく。

¹⁴¹ 前掲中村不折「爨龍顔と張遷碑」、53頁。

¹⁴² この書の末部には西林昭一による解説が掲載されている。それによれば、この張遷碑の最旧拓本は、二玄社・原色法帖選のいわゆる「東里潤色」未損の明時代初めの拓である。この書の定本は(翁綬祺旧蔵)は、道光以降の稍旧拓本にあたるが、剗過の跡もなくまた填臘や入墨もない精拓本である。(『中国書法選9 張遷碑 後漢』、二玄社、1990年、65頁。)

で、それ以前に記録はない¹⁴³。その理由は、早期に埋没したからだと考えられている。この碑は明時代初めに山東省東平州で出土したと伝えられる。その後は州学に置かれてあったが、1946年に山東省泰安市の岱廟に移され、現在はその炳靈門内の東廡に置かれている。

原石は通高 315×102 cmあり、碑陽は 1 行につき 42 字の隸書が配され、それが 16 行ある。全文では 566 字ある。碑陰は 3 段からなり、上 2 段は各 19 行、下段は 3 行ある。建碑にゆかりの 41 名の官職、姓名、醜金額が入れられている。碑側の左右には、立体像の昇龍が円首の頂上で向かいあうように彫刻してある¹⁴⁴。

碑首の「漢故穀城長蕩陰令張君頌」という篆書の額題は、山東省穀城県（現在の東阿県）の吏員達が、前任県長で河南省蕩陰（現在の湯陰県）令の張遷の徳政をほめたたえてこの石碑を建立した経緯を伝えている。そのためこの石碑は、当該人物の存命中に、その功徳がたたえられ建立される去思碑¹⁴⁵にあたるものである。

この碑には、贋作と疑わしい著名人名や誤字異字が多いので、碑文の用字に関しては種々の意見がある。明末清初の学者であった顧炎武（1613-1682）は、この碑に誤字がある原因を古拓からの模刻によるものと指摘したが、この模刻説は多くの支持を得られなかった。来日した楊守敬もこの模刻説を斥けている¹⁴⁶。

張遷碑の隸書は、漢碑中「古朴雄渾」の代表格とみなされてきたが、近年、張遷碑の出土地とさほど遠くない河北省武清県で出土した鮮于璜碑（165 年）の碑陰の書風が、張遷碑ときわめて近いことが判明し、今ではこれらの碑は、複数ある隸書の一様式と考えられるようになってきている¹⁴⁷。

それでは張遷碑から《龍眠帖》は何を継承しているのだろうか。その 1 つとして、縦画の終筆の処理方法があげられる。[資料⑬ 張遷碑と《龍眠帖》の 2、3 段目] なお、この資料および本章の後に提示する資料の《龍眠帖》の文字については、各文字に番号を付けて記載した。《龍眠帖》での番号付けは、蘇轍の詩「題季公麟山莊図」の本文の文字に 1 から順に番号を付した。また、その詩の前に書かれた詞書の文字には、「前 1」、「前 2」、…という番号付けをした。そして本文が終わり、その後不折が《龍眠帖》をどこでいつ書いたのかなどを記した後記の文字には、「後 1」、「後 2」、…という番号付けをした。

張遷碑の「月」という文字では第 1 画の終筆部分がほぼ終筆部分が左上方向へと伸びている。それに対し、《龍眠帖》の「月」の第 1 画の終筆部分は、若干左下方向に向かったり、ほぼ左横方向に長く伸びるものの、特徴的な溜めを作る傾向が継承されているのではないかと考えられる。その傾向は、「門」構えの第 1 画の終筆部分に至っては、張遷碑と《龍眠

¹⁴³ 同書、同頁。

¹⁴⁴ 同書、同頁。なお碑の大きさを 317×107cm とする文献もある（井垣清明ほか編『書の総合事典』柏書房、2010 年、46 頁）。

¹⁴⁵ 頌徳碑とも呼ばれるもので、当該人物の存命中に建立される点で、没後に建立する墓碑とは異なる。

¹⁴⁶ 前掲『書の総合事典』には、楊守敬が、張遷碑の碑陰に、すでに魏晋の風気が見られると評したことが記されている（699 頁）。

¹⁴⁷ 前掲西林昭一解説、65 頁。前掲『書の総合事典』は、張遷碑が漢碑のなかで重要な地位を占め、古拙派を代表するものとして今日でも評価されていると記す（699 頁）。また張遷碑を六朝楷の根源をなすものと評価する文献もある（飯島春敬編『書道辞典』、東京堂出版、1975 年、511 頁）。

帖》で酷似する例が認められた。張遷碑の「間」という文字の「門」構えの終筆部分は、若干左下に流れるのに対し、《龍眠帖》の「間」という文字の「門」構えの終筆はほぼ左横方向に流れる差異はあるものの、短い溜めの形状はとてもよく似ている。また張遷碑の「門」という文字の第1画の終筆部分は、右上方向に弧を描くように撥ね上げられるのに対し、《龍眠帖》の「開」という文字の第1画の終筆部分は、ほぼ左横方向に撥ねられる差異はあるものの、撥ねの長さは似ている。《龍眠帖》には資料にあげた文字の他にも複数の「門」構えをもった文字が使われているが、溜めや撥ねを第1画にもたない文字もある。このことから、張遷碑の「門」構えの様式は、《龍眠帖》における「門」構えの書き分けのひとつとして採用されていたのではないかと考えられる。

第2項 爨宝子碑と《龍眠帖》

爨宝子碑とは、東晋時代の義熙元（405）年に建立された石碑である。〔資料⑭ 爨宝子碑と《龍眠帖》1段目〕この碑は長く埋没していたらしく、乾隆43（A.D.1778）年に雲南省南寧県（現在の曲靖県）で出土した事情などが、雲南知府の鄧爾恒が咸豊2（A.D.1852）年に碑末に加えた刻跋に記されている¹⁴⁸。咸豊2年に、鄧爾恒が南寧県の武侯祠（現在の曲靖県第一中学の碑亭）にこの碑を移し、以降、この碑が広く知られるところとなった。

碑首は半円形で、全高190×幅71×厚さ21cmである。題額は1行につき3文字あり、それが全部で5行ある。碑文は、建寧太守に在任中、23歳で夭折した爨宝子の頌徳で、1行につき30文字あり、それが全部で13行ある。そしてその下には建碑者の題名が列記されている。

この碑には異体字が多くあるが、文字の磨滅は少ない。また隸書とも楷書ともつかない独特の書体をしている。楊守敬の『平碑記』（1867年）では、この碑が隸書から楷書に移行する過渡期のものと考えられていたが、20世紀後半によく似た書体の碑石が発掘され、それらと共通する銘石書の一様式と考えられるようになった。

《龍眠帖》はこの爨宝子碑から多くの特徴を継承していると考えられる。例えば、爨宝子碑の文字には、1文字のなかでの偏と旁の大きさが極端に異なるものが多く見られる。〔資料⑭ 爨宝子碑と《龍眠帖》の2段目〕爨宝子碑の「彰」という文字では、偏が旁の部分に対して極端に大きくなっている。《龍眠帖》では119番の「新」という文字に同じ関係での構成が認められ、偏部分に比べると旁部分の幅および高さが小さくまとめられている。ただし、爨宝子碑では、この《龍眠帖》の119番の「新」ほどに、偏と旁の間に顕著な空白がある文字はほとんど見られない。このことから、《龍眠帖》における偏と旁を意図的に分離したような文字構成は、爨宝子碑から継承した特徴ではないかと考えられる。

また、爨宝子碑では隣り合う2つの文字で、大きな文字の横に小さな文字が並ぶのがよく見られる。その時、小さな文字は、決して総画数が少ない文字というわけではない。つ

¹⁴⁸ 西林昭一「解説」『中国書法選19 爨宝子碑／爨龍顔碑 東晋・劉宋』、二玄社、1989年、109頁。

まり総画数に関係なく、隣り合う文字間で、1文字のサイズの差が強調されているのだ。[資料⑭ 爨宝子碑と《龍眠帖》の3段目] 爨宝子碑の「隆と邦」という文字は碑のなかで隣り合う2文字であるが、「邦」という文字が「隆」という文字に対して小ぶりののが分かる。同様の事例が《龍眠帖》にはいくつも見られる。例えば《龍眠帖》の「喬と飛」という文字では、「飛」という文字は、その左隣にある「喬」の2/3ほどの大きさしかない。《龍眠帖》はこのような隣接する文字のサイズの差を随所で採り入れており、その特徴は爨宝子碑から学んだ可能性が高い。

さらに《龍眠帖》は爨宝子碑から、同じような字形の繰り返しのリズムを学んでいるのではないだろうか。[資料⑭ 爨宝子碑と《龍眠帖》1段目の左側の図] 当該資料の中央の行の上から3文字目の「本」という文字と5文字目の「太」という文字は、間にわずか1字を間にはさんで、「大」という部分が同様の形状をしている。けれども全く同じ形状というわけでもなく、若干の変化をつけながらも、同様の形状が見る者の目を惹く。《龍眠帖》でもこれ似た文字配置が見られる。《龍眠帖》の79番の「自」、83番の「梢」、84番の「有」、そして95番「息」という文字は、「月」の部分や「自」の部分が、細部や線の太細を変化させつつも、視覚的に似た形状を繰り返すリズムを生じさせている。[資料⑭ 爨宝子碑と《龍眠帖》4段目]

このように、《龍眠帖》は、4碑のなかでおそらく爨宝子碑から最も多くの特徴を受け継いでいるものと考えられる。

第3項 爨龍顔碑と《龍眠帖》

爨龍顔碑とは南朝宋〔劉宋〕時代の大明2(458)年に刻された石碑である。爨宝子碑から約60km南にある雲南省陸良県に現存する。元時代および明時代の金石著録¹⁴⁹にはこの碑のことが記されているが、評価が高まったのは、清時代中期の政界および学界の統率者であった阮元(1764-1849)が称揚したことに始まる。そして清時代末の康有為(1858-1927)が「隸書の極則」とほめたたえたことでさらなる評価を得た¹⁵⁰。[資料⑮ 爨龍顔碑と《龍眠帖》1段目を参照のこと。]

この石碑の大きさは、碑高338×上端の幅135×厚さ25cmあり、下端の幅は146cm、額高は83cmもある巨碑である。その大きさから「大爨」とも呼ばれ、先述の爨宝子碑がそれに比べて小さいことから「小爨」と呼ばれ、これら2碑を「二爨碑」という¹⁵¹。

題額6行の下に穿をつくり、碑首には日月、青龍、白虎、朱雀を配す珍しい形をしている。碑陽には爨龍顔¹⁵²の頌徳が、1行につき45文字あり、それが24行の文字によって記

¹⁴⁹ 前掲『書の総合事典』によれば、元時代および明時代の金石著録として『元朝志略』、『古今書核』、『大明一統志』などの名があげられている(85頁)。

¹⁵⁰ 前掲西林昭一「解説」『中国書法選19 爨宝子碑／爨龍顔碑 東晋・劉宋』、109頁。

¹⁵¹ 同書、同頁。

¹⁵² 前掲『書道辞典』によれば、爨龍顔は、字を徳、劉宋に仕えて寧州刺史となり、元嘉23(A.D.446)年

されている。その撰文は爨道慶によるが¹⁵³、書者名は記されていない¹⁵⁴。碑陰には3段で建碑者を列記している。

爨龍顔碑の書体は古雅な楷書であると言われる¹⁵⁵。また異体字、俗字が多いのもその特徴とされている¹⁵⁶。そして他の3碑と比較して、爨龍顔碑の書体は、ことに縦・横・斜め方向の線をなす字画が大胆な伸びをみせる点で特徴的であるように見える。加えて、1文字内で字画同士の結節の仕方が変則的になっていることにより、文字に動き（不安定なバランス）が生まれていることが、爨龍顔碑の書体をもつひとつの特徴であると考えられる。

この爨龍顔碑から《龍眠帖》は、まず、1つの文字のなかで扁と傍の大きさが極端に異なるという特徴を受け継いでいる。[資料⑮ 爨龍顔碑と《龍眠帖》2段目]例えば爨龍顔碑59頁の「境」という文字は、偏の部分が極端に小さく、しかも傍の上部とほぼ高さを揃えた状態で、傍部分の下に大きな空白を生んでいる。《龍眠帖》の52番の「作」という文字では、同様の偏と傍のバランスを見ることができる。また《龍眠帖》の188番の「就」という文字では、扁と傍の大きさの関係が逆となり、傍部分が偏部分に比べて極端に小さくまとめられている事例を確認することができる。

また、爨龍顔碑は他の3碑に比べ、縦長で細さと鋭さを感じさせる字形が目立つ。だが単に縦長の文字ばかりで成り立っているわけではない。よく見れば爨龍顔碑には横長の文字もあるし、斜め方向に長く強い線をもつ文字が随所に見られる。すなわち重心が高い腰高の文字と、重心が低く安定感のある文字と、さらに斜め方向へと伸びる字画をもつ文字とが混在しているのである。それによって、爨龍顔碑の文字は、中心に向かって文字が縮小するような力というよりも、1文字が文字の外方向へと実に伸びやかな流れ形成する力を見る者に感じさせている。[資料⑮ 爨龍顔碑と《龍眠帖》1段目の左側の図]この図の右から1行目で上から4文字目の「子」という文字では、第2画の縦線が長く、第3画の横線も長いけれども、それら2線が交差する点が文字の上から約1/3の位置にあり、腰高の文字に見える。また同じ図の中央の行の最上部にある「早」という文字では、第5画の横線と第6各の縦線とがそれぞれに上部の「日」の部分に比して長く、これも腰高の文字に見える。同様の構成が、《龍眠帖》の86番「水」や118番「亦」という文字に見られる。[資料⑮ 爨龍顔碑と《龍眠帖》3段目を参照のこと。]また爨龍顔碑の「縣」という文字では、ほぼ水平方向に伸びる一本の横線が顕著である。[資料⑮ 爨龍顔碑と《龍眠帖》4段目]同様の構成が、《龍眠帖》の158番「帯」や223番「可」という文字に見られる。さらに爨

に没した人物である（311頁）。

また爨龍顔碑の解説を書いた西林昭一は、爨龍顔という人物について以下のように述べている。「[爨龍顔碑の]碑文中に、漢時代の班固〔ハンコ〕の末裔で、漢時代末に爨と改姓したというが、爨蛮〔サンバン〕とよばれる獠〔ロロ〕族であるという説もあり、爨氏については疑問がある」（同書、同頁）。

¹⁵³ 前掲『書の総合事典』、85頁。

¹⁵⁴ 前掲『書道辞典』、311頁。

¹⁵⁵ 前掲『書の総合事典』、85頁および前掲『書道辞典』、311頁。なお西林昭一は、爨龍顔碑を「伝統的な銘石書体の楷書様式を加味した作例」と評価している（前掲西林昭一「解説」『中国書法選 19 爨宝子碑／爨龍顔碑 東晋・劉宋』、109頁）。

¹⁵⁶ 前掲『書道辞典』、312頁。

龍顔碑の「盛」という文字では、文字の上部中央から右下へと伸びる字画がとても長く、「盛」に多くある横線の力をそぎ、斜め方向に見る者の視線を誘導する。同様の構成が、《龍眠帖》の 396 番「我」という文字に見られる。[資料⑮ 爨龍顔碑と《龍眠帖》5 段目を参照のこと。]

その他に爨龍顔碑にみられる特徴として、例えば「比」という文字には、1 文字を構成する 2 つの字画群の間に大きな空白がある。《龍眠帖》でもこのような特徴は採り入れられ、例えば 38 番の「化」という文字では、偏と旁の間に十分な空白が確保され、大らかな文字となっている。[資料⑮ 爨龍顔碑と《龍眠帖》6 段目を参照のこと。]

そして爨龍顔碑にはあえて中心線を外した「早」という文字が認められる。この「早」という文字では、第 6 画の縦線が第 5 画のもう少し左寄りに位置することはなく、文字の中心線がやや右側にずれてしまっている。《龍眠帖》の 5 番「中」という文字でも、あえて中心線が少し右寄りに配置されている。[資料⑮ 爨龍顔碑と《龍眠帖》7 段目を参照のこと。]

また爨龍顔碑には、偶然なのかある字画が異常に長い「河」や「而」という文字がみられる。[資料⑮ 爨龍顔碑と《龍眠帖》8 段目]「河」という文字では、第 4 画の横線が偏の間にまで入り込んでいる。また「而」という文字では、第 6 画の縦線が第 5 画の倍ほどの長さで下方に伸びている。《龍眠帖》でも 283 番の「翠」という文字の第 13 画の横線が異様な長さを誇っているし、287 番の「置」という文字では逆に、第 6 画と第 7 画が極端に短くされている。また 45 番の「翻」という文字では、第 4 画の縦線が上方に伸びているために、旁部分がさらに下方にあるような視覚効果を生んでいる。《龍眠帖》にはとても大胆な字形をしている文字が多くある。だが爨龍顔碑におけるこのような特別の例をみれば、《龍眠帖》での字形を工夫する際のひとつの方法として、爨龍顔碑における異常な字画も、中村不折は恐れずに採用したのではないかと思わせる。

第 4 項 中岳崇高靈廟碑と《龍眠帖》

中岳崇高靈廟碑とは、北魏時代の太安 2 (456) 年に刻され、河南省登封県の中岳廟に現存する石碑である。碑の大きさは 204×97cm あり、碑陽は 1 行につき 50 文字が配され、それが 23 行あって、北魏の第 3 代皇帝である太武帝 (408-452。在位は 423-452) に対して道教を国教とさせた、道士 (道教の僧侶) の寇謙之 (365-448) の功績を記している。その書は謙之の門弟あるいは彼と交渉のあった者の手によるものと考えられている¹⁵⁷。この碑陽の中央部は損傷がはげしく、文字が確認できるのは全体の半分ほどである。碑陰には建碑者の名が 7 段にわたって刻まれている。この碑は、漢碑の形式を受け継ぎ、篆額には、装飾性の高い篆書の陽文で「中嶽崇高靈廟之碑」と刻まれている。[資料⑯ 中岳崇高靈廟碑と《龍眠帖》1 段目を参照のこと。]

¹⁵⁷ 中西慶爾編『第 2 版 中国書道辞典』、木耳社、2005 年、668 頁。

中岳崇高靈廟碑は楷書の石碑で、隸法の交じった独特の書風で北魏碑の傑作とされている。この碑の文字は、他の 3 碑と比較すると、転折部分に丸みを帯びた文字が多い。転折部分とは、横画から縦画に線が急に曲ったり、縦画から跳ねに転じるなどして、急な方向転換をする箇所のことである。[資料⑩ 中岳崇高靈廟碑と《龍眠帖》2 段目] 中岳崇高靈廟碑の「祀」という文字では、第 8 画の転折部分が丸みを帯びている。《龍眠帖》の 329 番「地」という文字の第 6 画にも丸みを帯びた転折部分が見出せる。この「地」という文字の転折部分は、もはや弧をえがく曲線であり、《龍眠帖》の他の文字には比較的、直角に近い転折部分が多いなかで、印象に強く残る文字である。

また [資料⑩ 中岳崇高靈廟碑と《龍眠帖》3 段目] にあげたように、中岳崇高靈廟碑の「典」という文字の第 2 画の転折部分も、横線から縦線へと変わる角には丸みを残している。同様の角の丸みは、《龍眠帖》の 389 番の「勁」という文字の第 8 画にも認められる。このことから、《龍眠帖》は、中岳崇高靈廟碑に丸みをおびた転折部分の表現を学んでいると考えられる。

もっとも、《龍眠帖》が中岳崇高靈廟碑から継承した特徴は、これだけにとどまらないだろう。だが、次節で、《龍眠帖》が依拠したと考えられる 4 碑と《龍眠帖》のすべてに共通してある文字の字形比較を行う意義も深いと考えることから、第 1 節はここで終わりとしたい。

第 2 節 型からの飛翔 —文字形の転用そして再構成—

本節では、漢時代末の張遷碑、晋時代の爨宝子碑、宋時代の「爨龍顔碑」、北魏時代の「中岳崇高靈廟碑」の 4 碑の文字と《龍眠帖》の文字とを字形について比較し、不折が古典にどの程度忠実でいたのかを検証する。その際、各碑の文字数が相当多いので、《龍眠帖》と 4 碑に共通してある「中」、「徳」、「山」という 3 文字をサンプルとして選出し、字形における類似点もしくは相違点を明らかにする。

なぜこの 3 文字を選択するのかということについては、次のような理由がある。それは《龍眠帖》に書かれた「中」および「徳」という文字に関しては、一文字のなかにおける部分の誇張が顕著なことから、不折が意図的に字形のバランスをくずしたのではないかと私が疑問をもったからである。また「山」という文字を選択したのは、《龍眠帖》において一つの文字が多様な書き分けをされた例を考察したかったからである。

「中」、「徳」、「山」という 3 文字について、《龍眠帖》と 4 碑における文字形を比較する表を資料として作成した。この表は、4 碑および《龍眠帖》から例えば「中」という文字を全て抜き出し、番号を付けたものである。ただし 4 碑の文字で損傷が著しく、字形が判然としないものは抜き出さなかった。また抜き出したもののなかには、部分的な欠損があるものも含まれ、分かりづらいこともあるだろうが、その点承願したい。また、表の出典

欄には、それぞれの文字が掲載されたテキストの頁数を記した。そして先述のとおり、《龍眠帖》に関しては、各文字に付した番号を記載した。《龍眠帖》での番号づけは、蘇轍の詩「題季公麟山莊図」の本文の文字に 1 から順に番号を付し、その詩の前に書かれた詞書の文字には、「前 1」、「前 2」、…という番号付けをした。「徳」および「山」に関する文字形比較表、この規則にならうものとする。

第 1 項 《龍眠帖》と 4 碑の「中」についての文字比較

「資料⑰ 《龍眠帖》と 4 碑 「中」についての字形比較表」を見てみよう。《龍眠帖》に書かれた「中」という文字は、全部で 3 文字あった。そして「中」という部分をもつ「仲」という文字があった碑については、その文字も参考として抜き出しておいた。

「龍眠帖 1」にあたる「中」では、最後の第 4 画の縦線が下方に突き出る部分が極端に短くなっている。同じような事例を 4 碑のなかで探してみると、「爨龍顔碑 8」そして同じ「中」という部分をもつ「仲」の「爨龍顔碑 3」がこの場合にあたるだろう。したがって不折が「爨龍顔と張遷碑」で述べたように、《龍眠帖》の「中」という文字は、宋時代の爨龍顔碑に忠実に依拠し、不折の独創ではないことが確かめられた。

次に「龍眠帖 2」にあたる「中」には、第 4 画の縦線が中心線よりも右側に寄っていること、そしてその縦線が若干右側に傾斜しているという特徴がある。第 4 画の縦線が中心線となっていない事例を 4 碑のなかで探してみると、「爨龍顔碑 8」では縦線が中心線よりも右側に寄っていて「龍眠帖 2」と非常に似た左右の比率をとっている。また「爨龍顔碑 6」と「爨龍顔碑 7」もこれにつぐ事例と言えるだろう。また「仲」の「爨龍顔碑 2」も縦線が中心線よりも右側に寄った事例である。

しかし、「中」の「爨龍顔碑 6」、「爨龍顔碑 7」、「爨龍顔碑 8」、そして「仲」の「爨龍顔碑 2」いずれも縦線の傾斜という点では、「龍眠帖 2」にあたる「中」と異なる。縦線が若干右側に傾斜しているという特徴のある文字を 4 碑のなかで探してみると、「爨龍顔碑 3」が最も似た傾斜をしている。このことから、不折は《龍眠帖》の文字を書くとき、一文字全体をそのまま古典から模倣したのではなく、部分の処理の仕方を模倣していたと言えるのではないだろうか。

「龍眠帖 3」にあたる「中」は、第 1 画から第 3 画が形作る横長の長方形の角がほぼ直角で、さらに高さがあるのが特徴だ。「爨宝子碑 1」ではこれに似た角がほぼ直角で、高さのある長方形の部分が見られる。また「中岳崇高靈廟碑 1」では長方形の部分がやや右下に傾斜しているものの、角の鋭さは「龍眠帖 3」に似る。

《龍眠帖》の「中」は三文字とも、「第 1 画から第 3 画が形作る横長の長方形がほぼ水平」に書かれているのに対し、「張遷碑」および「爨宝子碑」ではほぼ水平である。しかし「爨龍顔碑」や「中岳崇高靈廟碑」では水平ではなく傾斜を付けられた字形が見られた。《龍眠帖》はこの長方形の傾斜は、「中」という文字を書く際には取り入れなかったようだ。

第2項 《龍眠帖》と4碑の「徳」についての文字比較

それでは次に「徳」という文字を参照する。「資料⑱ 《龍眠帖》と4碑 「徳」についての字形比較表」の「龍眠帖1」にあたる「徳」は、偏よりも旁が相当大きい。それは旁の第3画から第7画にかけての部分が肥大し、その上部にある「十」の部分とその下部にある「心」の部分がそれを一層強調するかのよう小さくまとめられているからである。

「徳」という文字の偏は、もとよりそれほど横幅を必要とするものではないので、《龍眠帖》以外の4碑においても、偏よりも旁が大きいのが普通だ。だが、旁の第3画から第7画にかけての部分が、「龍眠帖1」同様に、旁の他の部分に比べて特に大きいものは、「爨宝子碑1」と「中岳崇高靈廟碑1」である。「爨宝子碑1」では、旁の第3画から第7画にかけての部分に高さがあり、特に下部の「心」の部分が圧迫されている。けれども、「龍眠帖1」における旁の第3画から第7画にかけての部分の形が比較的丸みを帯びるのに対し、「爨宝子碑1」のそれは非常に角が鋭い。しかも旁の第3画から第7画にかけての部分の横幅は、「爨宝子碑1」のそれを遥かに超えている。ただし「爨宝子碑1」の「心」は、「龍眠帖1」のそれに非常に似た形をしており、不折はこの部分に関しては古典に忠実に倣っていると言える。一方、「中岳崇高靈廟碑1」における旁の第3画から第7画にかけての部分は角に幾分丸みがあるという点で、かろうじて「龍眠帖1」との類似がみられるものの、やはり旁の第3画から第7画にかけての部分の横幅は「龍眠帖1」ほど広くはない。

したがって、「徳」という文字の旁部分に関しては、不折が一文字全体を忠実に倣ったと証明できる文字は4碑から見つけ出すことはできなかった。強いて言うなら、「爨宝子碑1」の旁に若干の類似点が見出せたのみである。

では「徳」という文字の偏部分についてはどうだろうか。4碑の「徳」という文字を見てみると、旁部分が「ぎょうにん偏」になっている文字と「にん偏」になっている文字とがある。例えば張遷碑の「徳」は全て「ぎょうにん偏」であるが、爨宝子碑の「徳」では「にん偏」となっている。この爨宝子碑の「徳」は、異体字（いじたい）と呼ばれるものだ。異体字とは、普段私達が見慣れない文字のことで、現在標準となっている漢字「正字（せいじ）」に対して、同じ意味を表すが字形の異なる漢字を指す言葉である。張遷碑および爨宝子碑には「龍眠帖1」との類似点は認められない。爨龍顔碑においては「爨龍顔碑3」に特に鮮明に表れているとおり、ほぼ全てが正字の「徳」であるようだ。「爨龍顔碑1」および「爨龍顔碑3」は偏の第1画が点画となっていて、この点では「龍眠帖1」と大きく異なるが、偏が旁よりも上方に配置されている点では「龍眠帖1」に似る。

ついで中岳崇高靈廟碑の「徳」を見てみると、損傷部分があり「ぎょうにん偏」なのか「にん偏」なのか、「徳」に限って見ているだけでは判然としない。よって「ぎょうにん偏」がついた「行」と「衡」を見てみると、偏の第1画がどちらも小さな点画となっていることが分かる。[資料⑱ 《龍眠帖》と4碑 「徳」についての字形比較表を参照のこと。]た

だし、「中嶽崇高靈廟碑 1」や「中嶽崇高靈廟碑 3」ではそのような点画が見られるのか、あるいは単なる損傷なのか判断を下すには早急である。また「中嶽崇高靈廟碑 4」に至っては、該当箇所が完全に欠損しているため、正字なのか異体字なのかを断定することができない。ちなみに中嶽崇高靈廟碑で異体字が使われてはいないかと調べたところ、例えば「靈」の異体字である「靈」という文字が認められたので、中嶽崇高靈廟碑の「徳」に異体字が含まれる可能性はある。

第3項 《龍眠帖》と4碑の「山」についての文字比較

最後に「山」について文字形を比較する。「資料⑱ 《龍眠帖》と4碑 「山」についての字形比較表」に見られるように、《龍眠帖》には7つの「山」という文字があった。それに比べて、4碑には1つないし2つの山がそれぞれの碑に見られる程度である。「中」や「徳」の場合とは逆に、古典における手本の数が少ない事例となっている。「龍眠帖 1」の第1画と第2画の縦線、そして第3画は、第2画の横線から上部に出ている部分の高さを比較すると、第1画が最も長く、次いで第2画の縦線が長く、最も短いのは第3画である。このような縦線のバランスをとるものは、4碑のなかでは「爨宝子碑 1」があてはまる。「爨龍顔碑 1」も第1画が最長で、第2画の縦線および第3画がそれよりも短いようだが、文字の部分と欠損部分の区別がつきにくい。「龍眠帖 1」、「龍眠帖 2」、「龍眠帖 5」、「龍眠帖 7」に見られるような、第3画が第2画の横線よりも下方に出て、さらに終筆部分に右上ないし右側へのはねは、爨龍顔碑以外には全く見られない。「爨龍顔碑 1」の第3画が判然としないので、断言するのは難しいが、第2画の横線よりも下方まで伸びている可能性はあるだろう。だがはねまでは確認できない。また「龍眠帖 1」の第2画が第3画を横切って右側に突き出ているが、このような字形をした文字は4碑のどれにも見出せなかった。

「龍眠帖 2」の第1画は少々右側に傾いており、それは「爨宝子碑 1」のみに似る。「爨龍顔碑 1」の第1画は垂直に伸び、残りの2碑の第1画はどれも左側に傾いている。また「龍眠帖 2」の第2画の縦線と横線はどちらも直線的で、ほぼ直角になっているが、これに似る字形は「中岳崇高靈廟碑 1」および「中岳崇高靈廟碑 2」に見られる。「張遷碑 1」の第2画も直線的でほぼ直角の転折を成している。しかし「張遷碑 1」の第2画の縦線が少し弧を描いて内寄りになっているのに対し、「中岳崇高靈廟碑 1」および「中岳崇高靈廟碑 2」の第2画の縦線は直線的である。とりわけ「中岳崇高靈廟碑 1」の第2画の縦線はやや外寄りとなっており、「龍眠帖 2」の第2画にとても似ている。

「龍眠帖 3」では第2画の縦線がやや内寄りとなっている。第2画の縦線が若干内寄りなのは「張遷碑 1」および「中岳崇高靈廟碑 2」である。だが「張遷碑 1」の第2画の縦線は、「山」という文字にある他の2本の縦線とほぼ同じ高さをもつ点では、「龍眠帖 3」の第2画の縦線とは異なる。また、「中岳崇高靈廟碑 2」の第2画の縦線も、他の縦線とのバランスで言えば、「龍眠帖 3」の第2画の縦線とは異なってしまう。このことから、不折はやは

り、一文字そのものを古典から忠実に写しとったわけではないようである。

そして「龍眠帖 4」では、「山」という文字の 3 本の縦線の太さをもっとも対照的に、不折が書き分けている。そして第 2 画の横線が第 1 画と接した時に僅かに方向を変えていることも、《龍眠帖》の他の「山」にはない特徴である。4 碑の「山」には、いずれも 3 本の縦線にさほどの太細の変化が見られないので、線の太さに変化をつけるというのは、本論であげられなかった他の文字から不折が学んだものと考えられる。

一文字のなかで線の太細の変化を大きくつける古典がないか、4 碑の文字を見たところ、張遷碑および爨宝子碑、中岳崇高靈廟碑では、一文字のなかで線の太細の変化を大きくつけることはあまり見られなかった。しかし爨龍顔碑においては、一文字のなかで線の太細の変化がほとんどない文字と著しい変化がつけられた文字とが混在していた。

「資料⑮ 爨龍顔碑の文字例」に抜き出したように、例えば爨龍顔碑の「州」(41 頁)という文字のなかにある 3 本の縦線は、ほぼ同じ太さである。これに対して「晋」(40 頁)という文字にある 5 本の横線では、1 本目の横線が最も太く、2 番目の横線は最も細くなっている。また「驤」の旁には 4 本の横線があるが、1 本目と 4 本目の横線が最も太いのに対し、2 本目の横線は最も細くなっている。さらに爨龍顔碑では同じ文字でも字形が多数あるのだ。例えば先に示した「州」とは別の箇所にある「州」(58 頁)には、3 本の縦線に太細の変化が見られるのだ。

文字形比較の話にもどり「龍眠帖 5」を参照する。すると第 2 画の横線が緩やかな右上がりになっている。この傾斜に近いものは 4 碑のうち「爨龍顔碑 1」である。張遷碑および爨宝子碑、そして中岳崇高靈廟碑では、各々の字画の起筆や転折の部分が四角いが、爨龍顔碑の同じ部分は、毛筆で引かれたような撓りや丸みを帯びている。そして「龍眠帖 5」では、3 本の縦線のうち起筆部分が最も高い位置にあるのは第 1 画で、次いで第 2 画の縦線が高く、第 3 画の起筆部分は最も低い位置にある。これと高さのバランスをとっているのは、4 碑のうちで「爨宝子碑 1」が最も近い。だが「爨宝子碑 1」の縦線が直線的なのに対し、「龍眠帖 5」の縦線には歪みが見られる。「龍眠帖 5」の第 1 画は、起筆部分で少し下方に垂直に伸びた後、すぐに左下へと方向を変えて伸びている。さらに「龍眠帖 5」の第 3 画の縦線は内寄りに傾斜しているため、「龍眠帖 5」の第 1 画の左側には広い空白ができ、右側の空白は狭くなっている。「爨宝子碑 1」の左右の空白はほぼ同じ広さとなっているので、「龍眠帖 5」の左右の空白の見え方とは大きく異なる。

「龍眠帖 6」では、3 本の縦線の起筆部分の位置がほぼ整っており、この点では「張遷碑 1」の特徴と似る。そして細かな差異はあるものの、「龍眠帖 6」の第 1 画の左右の空白はほぼ同じ広さとなっていて、これも「張遷碑 1」に不折が倣った箇所と考えていいだろう。けれども、「龍眠帖 6」の第 2 画の横線は右上がりの傾斜をなし、この点では「張遷碑 1」に忠実ではない。むしろ「爨龍顔碑 1」に倣っている。また「龍眠帖 6」は、全体に線の太細の変化がほとんど付けられていない。そして 3 本の縦線が平行に配置されている。この 2 点においては、「龍眠帖 6」は「中岳崇高靈廟碑 1」を継承している。

最後に「龍眠帖 7」は《龍眠帖》に書かれた「山」という文字のうち最も高さがある。特に「龍眠帖 2」および「龍眠帖 4」、そして「龍眠帖 6」が扁平な字形をとるのとは対照的に、「龍眠帖 7」の縦線は横線に対しどれも長い。このように「山」という文字全体の形が長方形ではなく、むしろ正方形に近いものは、4 碑のなかでは「爨宝子碑 1」しかない。また「龍眠帖 7」と「爨宝子碑 1」とは、第 1 画がその他の 2 本の縦線のほぼ中央に位置する点でも類似する。しかし「龍眠帖 7」の第 3 画の終筆部分の処理の仕方は、「爨宝子碑 1」のそれと明らかに異なる。したがって、ここでも、不折が古典から一文字全体を忠実に模倣したとは言いがたい。

以上のことをふまえ、「爨龍顔と張遷碑」という文章で不折が述べた要約 (1) および (2) [本章第 1 節] を再考する。要約 (1) は《龍眠帖》制作に際し、晋時代および宋時代の古典に依拠したと書いていること¹⁵⁸、そして要約 (2) は《龍眠帖》は決して自分の独創によるものではなく、たとえ奇怪に見える文字であっても古典に忠実に習った¹⁵⁹と書いていることだった。龍眠帖と 4 碑で「中」という文字の字形比較をした際、「龍眠帖 1」では、不折が確かに爨龍顔碑に忠実に依拠し、独創ではない文字を《龍眠帖》で書いていたことが確かめられた。だがその他の《龍眠帖》で書かれた文字には、一文字全体ではなく部分的に古典に倣っていたことは確認できた。また「徳」という文字の字形比較では、不折は部分的には古典に倣っているものの、「龍眠帖 1」の傍の第 3 画から第 7 画にかけての部分が目著しく肥大する様子は、4 碑における同じ部分の処理の仕方と比較しても飛躍があり、不折の独創ではないかと考えられる。そして「山」という文字の字形比較では、「龍眠帖 1」の第 2 画の横線が第 3 画を横切って右側に突出していたが、このような字形は 4 碑どれもに見出せなかった。このことから、「山」という文字の第 2 画と第 3 画の処理の仕方にも、不折の独創があるのではないかと考えられる。ただし、不折が《龍眠帖》において、絵画が僅かに 3 画しかない「山」という文字を、一つとして同じ字形がないように 7 回書き分けていることには、不折が古典を詳細に分析していることも認められる。

《龍眠帖》を制作する際、不折にはその詩を選択した時点で、古典の文字形をそのまま型として写し取るだけでは完成しない制限と自由を手に行っている。制限とは、《龍眠帖》の 400 ほどの文字を古典である碑から型として習得することである。だがそもそも、古典の字形を学んだとしても、書を作品として制作する時には、古典の文字列と《龍眠帖》の文字列は異なるものであるため、古典のままに文字を列記しただけではひとつの作品として多数ある文字の統一を図ることはできない。自ずと古典から離れる部分ができるのである。例えば、紙面のなかにどれほどの大ききで書くのかという問題や、隣り合う他の文字との関係はどのように処理するのかなど、実際に文字を書くという行為に及んだ時には、古典から学んだことだけでは不足するものがあるのではないだろうか。不折が、古典に忠実に習ったと述べたのは、古典のなかで、ある字画がどのような形状にされてきたかというこ

¹⁵⁸ 同論文、53 頁。

¹⁵⁹ 同論文、49、52 頁。

とを知ることである。そして古典から学んだ形状に関する制限を、どの程度まで制限を緩和して新たな形状を目差すことができるのかを、不折は《龍眠帖》の随所で試しているものと考えられる。例えば、古典である字画を長くしていることから、不折は古典同様に《龍眠帖》の文字のある字画を長くする。そして長くするだけでなく、その逆に短くすることも他の字画で試してみる。不折は古典の字形を分析し、その制限を読み替えながらよりいっそう多様な字形を生む字画を創り出そうとしていたのではないだろうか。

結びに代えて

本論では、書の作品《龍眠帖》の革新性がどこにあるのかという問題を、同作品が揮毫される前後の時期に、不折がどのような制作活動をしてきたのかを視野に入れながら考察してきた。第1章では、不折が画家として描いた鉛筆画や絵葉書、書物の装幀などに用いられたデザイン化された文字に、不折の書に対する姿勢は、必ずしも絵画というものからかけ離れたところにはないことを、少ない作例ながら確認することができた。

第2章では、不折が書について本格的に関心を寄せるようになった日清戦争の時から、《龍眠帖》を書くまでの期間で、主に彼が絵画修業を行ったものと従来考えられてきた、パリへの留学時代を検証し直した。それにより、AJなどでの絵画修業のみならず、パンテオン会においても、不折が作品などを発表していた様子を新たに知ることができた。そして日中を絵画修業にあて、夜間には書や日本画などを独習した不折が、絵画で学んだことを書に活かしたのではないかという仮説のもとに、パンテオン会の会誌に発表した六朝書に関する彼の自論「書のはなし」を辿った。そこには、パリ留学時代にあつて、不折が既に、六朝書には、後世に設けられた書法のみでは到底とらえきれない字形の多様性があることに気づき、たとえ同じ文字であっても、六朝書は字画が画一化していないため、様々な形の字画が一つの文字を形成し得ることを発見していたことが述べられていた。また六朝書は単なる符号として画一なものになるのとは反対に、常に形を変化し得る潜在力をもつものだという研究成果を、パリで不折が既に得ていたことを見出すことができた。そして六朝書の字画が多様であるという発見は、留学後の1908年に発表された《龍眠帖》にも、少なからず影響を及ぼしていると考えられることから、《龍眠帖》では多様な字画をもった字形がいかに関開されているのかを、次章での作品分析の目的とした。

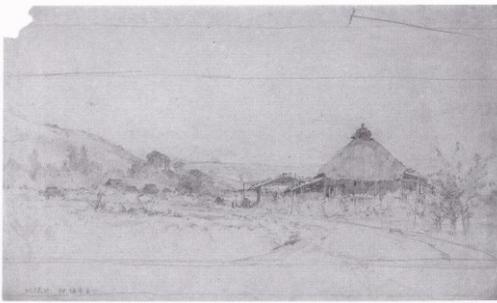
第3章では、不折の内面で、自ずと絵画と書が一体となって表現されることがあるのではないかという第1章の仮説と、第2章における、絵画の見方を書の見方として不折が採用し、六朝書の字画の多様性について更なる探求を行ったのではないかという仮説のもとに、暫定的な方法ではあつたが《龍眠帖》の字形を分析した。まず第1節で、《龍眠帖》を不折が制作するに際し、依拠した可能性の高い古典として4碑を選択し、《龍眠帖》が継承したのではないかと考えられる各碑の特徴をあげた。そして第2節では、《龍眠帖》が依拠したと推測された4碑と《龍眠帖》すべてに共通してある文字を3つ選出し、《龍眠帖》が4碑に学んだものとは何かを分析した。その結果、《龍眠帖》を揮毫した頃の不折が推薦する4碑に、細部に至るまでそのまま倣った文字は、《龍眠帖》には少ないことが判明した。

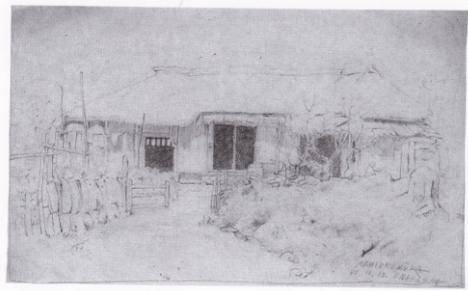
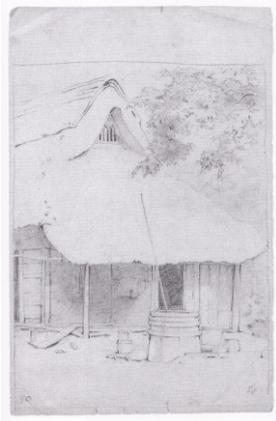
本論では、4つの碑という古典の数もそうであるが、文字形を比較した《龍眠帖》から選出した文字数も大変少ないものだったので、現段階で《龍眠帖》の革新性を明確に言い当てることはできないが、暫定的な結論として以下のように言うことができるのではないだろうか。すなわち、《龍眠帖》を揮毫するに際し、不折は彼が言う通り、古典を細部まで観

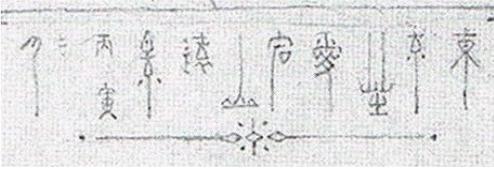
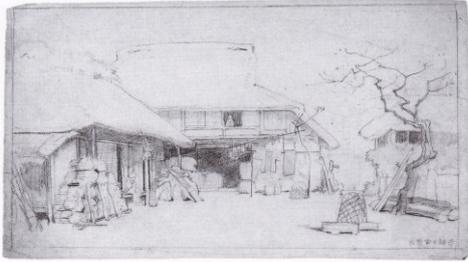
察している。そして古典における字画の形状に設けられた制限をふまえたうえで、《龍眠帖》の文字では、それぞれの文字に固有の条件に合わせて字画を組み直し、ひとつひとつの文字を創り出している。この文字を創り出すという行為は、古典を知ると同時にそこから飛躍し、制限を歪め破壊することである。そこには、書を単なる画一化された符号と捉えるのではなく、字画が変幻自在に形を変化させ得る潜在力を秘めた六朝書から、不折がまさに学び得た技巧が繰り広げられている。そしてこの点で、書は絵画等と同様に、表現したいものを自由に作品という形で具現化する力を秘めており、不折は《龍眠帖》でこの力の証明をしたかったのではないだろうか。

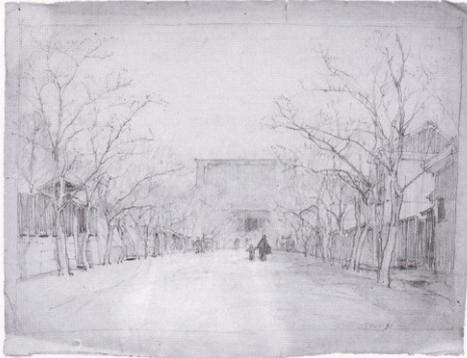
今後の課題としては、《龍眠帖》が依拠したと考えられる4碑と《龍眠帖》の文字形比較を、さらに多数の文字について行い、分析の精度を高めるとともに、1文字ずつを見るのではなく、より広範囲の文字群の中で、文字同士がどのような形における関係をもっているのかについて分析したい。また字画の形のみならず、その形を生み出すところの運筆に関しても考察を深めたい。

資料① 不折の鉛筆画

	制作年	作品名	作品画像	所蔵先	備考
1	1888-96 (明治 20 年代)	氷川村 農家		台東区立書道博物館	・鉛筆 紙 28.5×47.5cm ・『中村不折のすべて』、22 頁。
2	1888-96 (明治 20 年代)	一日市場村		台東区立書道博物館	・鉛筆 紙 28.5×47.5cm ・同書、23 頁。
3	1888-96 (明治 20 年代)	上川手村		台東区立書道博物館	・鉛筆 紙 28.5×47.5cm ・同書、同頁。
4	1888-96 (明治 20 年代)	風景		台東区立書道博物館	・鉛筆 紙 28.5×38.0cm ・同書、24 頁。

5	1888-96 (明治 20 年代)	上尾久村		台東区立書道博物館	<ul style="list-style-type: none"> ・鉛筆 紙 28.5×38.0cm ・同書、同頁。
6	1888-96 (明治 20 年代)	池袋村		台東区立書道博物館	<ul style="list-style-type: none"> ・鉛筆 紙 28.6×18.3cm ・同書、25頁。
7	1888-96 (明治 20 年代)	千駄木町		台東区立書道博物館	<ul style="list-style-type: none"> ・鉛筆 紙 28.2×18.4cm ・同書、同頁。
8	1888-96 (明治 20 年代)	東京芝愛宕山遠景		台東区立書道博物館	<ul style="list-style-type: none"> ・鉛筆 紙 28.5×38.4cm ・同書、26頁。

9		東京芝 愛宕山 遠景の 文字部 分			<ul style="list-style-type: none"> ・同書、同頁。
10	1888- 96 (明 治 20 年代)	吉祥寺 村農家		台東区 立書道 博物館	<ul style="list-style-type: none"> ・鉛筆 紙 22.2× 37.8cm ・同書、同頁。
11	1888- 96 (明 治 20 年代)	日暮里 村		台東区 立書道 博物館	<ul style="list-style-type: none"> ・鉛筆 紙 37.2× 28.7cm ・同書、27 頁。
12	1888- 96 (明 治 20 年代)	巢鴨		台東区 立書道 博物館	<ul style="list-style-type: none"> ・鉛筆 紙 36.5× 28.5cm ・同書、同頁。

13	1888-96 (明治 20 年代)	表町		台東区立書道博物館	<ul style="list-style-type: none"> ・鉛筆 紙 24.6×33.6cm ・同書、28頁。
14	1888-96 (明治 20 年代)	築地		台東区立書道博物館	<ul style="list-style-type: none"> ・鉛筆 紙 28.6×36.8cm ・同書、同頁。

資料② 不折の水彩画

	制作年	作品名	作品画像	所蔵先	備考
1	1889(明治22)	農家内部		台東区立書道博物館	・水彩 紙 29.3×46.0cm ・『中村不折のすべて』、29頁。
2	1889	樹木図		台東区立書道博物館	・水彩 紙 34.2×15.5cm ・同書、30頁。
3	1888-1896(明治20年代)	ランプ写生		台東区立書道博物館	・水彩 紙 36.7×21.5cm ・同書、同頁。
4	1888-1896(明治20年代)	風景		台東区立書道博物館	・水彩 紙 24.5×38.0cm ・同書、31頁。

5	1888-1896 (明治20年代)	本と帽子のある 静物		台東区立書 道博物館	<ul style="list-style-type: none"> ・水彩 紙 26.7×35.5cm ・同書、同頁。
6	1893頃	祖父の像		台東区立書 道博物館	<ul style="list-style-type: none"> ・水彩 紙 56.3×38.0cm ・同書、32 頁。
7	1895	中国風景		台東区立書 道博物館	<ul style="list-style-type: none"> ・水彩 紙 31.0×48.0cm ・『不折秀作 集』、10頁。

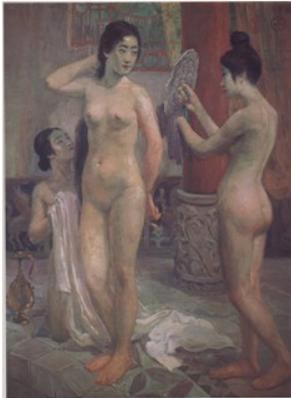
資料③ 不折の油彩画（パリ留学時代を除く）

	制作年	作品名	作品画像	出品先	所蔵先	備考
1	1891(明治 24)	自画像		不明	台東区立書道博物館	・油彩 キャンバス 33.0×23.0cm ・『中村不折のすべて』、33頁。
2	1893	祖父像		不明	台東区立書道博物館	・油彩 板 47.0×34.0cm ・同書、同頁。
3	1893	憐れむべし自宅の写生		第5回明治美術会展	台東区立書道博物館	・油彩 キャンバス 65.0×53.0cm ・同書、34頁。
4	不明	お茶水橋風景		不明	不明	・油彩 キャンバス 76.0×55.0cm ・『不折秀作集』、12頁。

5	1895	中国風景		不明	信州高遠美術館	・油彩 キャンバス 41.2×53.0cm ・同書、11頁。
6	1899(明治 32)	淡煙		第 10 回 明治美術会 展	宮内庁 三の丸 尚蔵館	・油彩 キャンバス 127.2×175.1cm ・前掲『中村不折のすべて』、64頁。
7	1890年代	囲碁の図(仮題)		不明	信州高遠美術館	・油彩 キャンバス 114.5×42.5cm ・前掲『不折秀作集』、15頁。
8	1900頃	根岸御行松附近夜景		不明	神奈川県立近代美術館	・油彩 キャンバス 93.0×75.0cm ・同書、14頁。

9	1906	八重の潮路		第5回太平洋画会展	府中市美術館	・油彩 キャンバス 92.5×73.0cm ・同書、38頁。
10	1904	裸婦	不明	不明	福岡県立美術館	
11	1907	建国勲業	不明	東京勲業博覧会		・焼失
12	1907	泉(しみづ)	不明	東京勲業博覧会	不明	
13	1914(大正3)	廓然無聖		東京大正博覧会	東京国立近代美術館	・油彩 キャンバス 173.5×142.5cm ・前掲『不折秀作集』、43頁。
14	1915(大正4)	補衲		第9回文展	東京国立近代美術館	・油彩 キャンバス 116.5×80.3cm ・同書、45頁。

15	1915	養身(長養)		第9回 文展	東京国立近代美術館	・油彩 キャンバス 117.0×80.3cm ・同書、49頁。
16	1916	たそがれ		第10回 文展	東京国立近代美術館	・油彩 キャンバス 120.0×80.0cm ・前掲『中村不折のすべて』、68頁。
17	1916	黎明		第10回 文展	府中市美術館	・油彩 キャンバス 120.0×80.0cm ・同書、同頁。
18	1919	エチュード 男子 坐像		第16回 太平洋画会展	台東区立書道博物館	・油彩 キャンバス 85.0×78.5cm ・同書、70頁。

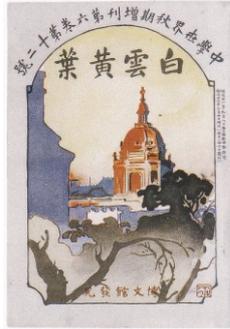
19	1920 (大正 9)	賺蘭亭 図		第 2 回 帝展	東京国 立近代 美術館	・油彩 キ ャンバス 137.0× 151.0cm ・前掲 『不折秀 作集』、54 頁。
20	1922	漁樵		不明	台東区 立書道 博物館	・油彩 キ ャンバス 116.8× 91.0cm ・前掲『中 村不折の すべて』、 70 頁。
21	1924	始制文 字		第 5 回 帝展	東京国 立近代 美術館	・油彩 キ ャンバス 145.5× 112.0cm ・前掲 『不折秀 作集』、56 頁。
22	1925	華清池		第 6 回 帝展	東京国 立近代 美術館	・油彩 キ ャンバス 145.3× 112.0cm ・同書、58 頁。

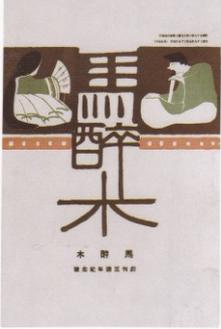
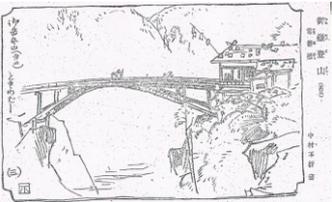
23	1926	桂樹の井(龍宮の婚約)		第7回 帝展	東京国 立近代 美術館	<ul style="list-style-type: none"> ・油彩 キャンバス 117.0×80.3cm ・同書、57頁。
----	------	-------------	---	-----------	-------------------	---

資料④ 新聞、雑誌、小説における不折作品

	発行年	著者名	発行元	作品名	画像	備考
1	1897 (明治30)	島崎藤村	春陽堂	若菜集		<ul style="list-style-type: none"> ・装丁 ・『中村不折のすべて』、122頁。 ・『明治ニュース事典』Vによれば、不折の挿絵十数葉がおさめられている(549頁)。 ・『若菜集』は藤村の処女詩集で、その初出は雑誌『文学界』。恋愛詩など51編を収録した新体詩集。
2	1897. 9.		春陽堂	新小説(2年10巻)		<ul style="list-style-type: none"> ・装丁 ・前掲『中村不折のすべて』、123頁。 ・文芸雑誌。第1次1889年1月から1890年6月、第2次1896年7月から1926年11月。

3	1898	島崎 藤村	春陽 堂	一葉 舟		<ul style="list-style-type: none"> ・装丁 ・前掲『中村不折のすべて』、122頁。
4	1899		博文 館	文芸 倶楽 部(5 巻 14 編)		<ul style="list-style-type: none"> ・装丁 ・同書、123頁。 ・『世界文庫』と『明治文庫』などを整理統合して創刊した、文芸雑誌。1895年1月から1933年1月。普通号で通観457冊あり、臨時増刊号は150冊に及んだ。
5	1901. 1.1.		朝日 新聞 社	三十 二年 一月 一日 朝七 時		<ul style="list-style-type: none"> ・『朝日新聞』東京朝刊、2頁。
6	1901(明治 34)	島崎 藤村	春陽 堂	落梅 集		<ul style="list-style-type: none"> ・装丁 ・前掲『中村不折のすべて』、122頁。

7	1903. 9.20.		博文館	中学世界 (6巻 12号 秋期 増刊)		・装丁 ・同書、124頁。
8	1904. 3.10.		ほととぎす発行所	ホト ギス(7 巻6 号)		・装丁 ・同書、123頁。 ・正岡子規など俳句新派が創刊した、俳諧雑誌。
9	1905. 5.15.		日本 絵葉 書会	月刊 時事 絵葉 書(第 1輯 (ハガ キ文学 定期 増刊2 巻7 号))		・装丁 ・同書、124頁。
10	1905. 8.15.		博文館	少年 世界 (11巻 11号)		・装丁 ・同書、同頁。

11	1905. 11.10.		ほとと ぎす発 行所	ホト ギス(9 巻2 号)		<ul style="list-style-type: none"> ・装丁 ・同書、123 頁。
12	1906.(明治 39)7.2 5.		馬酔 木発 行所	馬酔 木(創 刊3週 年紀 念号)		<ul style="list-style-type: none"> ・装丁 ・同書、124 頁。 ・1903 年から 1908 年に発行さ れた短歌雑誌。 根岸短歌会の機 関誌で、正岡子 規没後、伊藤左 千夫らが創刊し た。
13	1906. 8.22.		朝日 新聞 社	御岳 登山 (其 三)常 盤橋		<ul style="list-style-type: none"> ・新聞挿絵 ・『朝日新聞』東 京朝刊、3 頁。
14	1906. 8.23.		朝日 新聞 社	御岳 登山 (其 四)里 宮		<ul style="list-style-type: none"> ・新聞挿絵 ・同新聞、同頁。

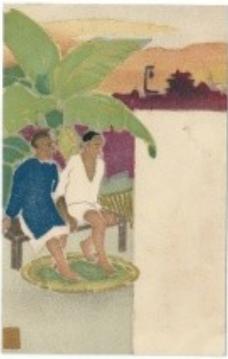
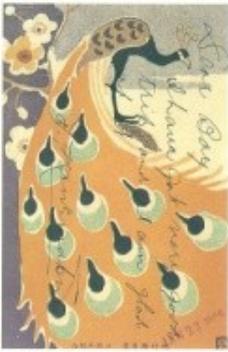
15	1906. 8.31.		朝日 新聞 社	御岳 登山 (其十二)日 の出		<ul style="list-style-type: none"> ・新聞挿絵 ・同新聞、同頁。
16	1906. 9.5.		朝日 新聞 社	御岳 登山 (其十七)白 川神 社		<ul style="list-style-type: none"> ・新聞挿絵 ・同新聞、同頁。
17	1908.(明治 41)10. 1		ほとと ぎす発 行所	ホト ギス (第12 巻第1 号)		<ul style="list-style-type: none"> ・装丁 ・前掲『中村不折のすべて』、124頁。
18	1911	アンド レエ フ・スツ ツケン 原作/ 森林 太郎 訳	春陽 堂	人の 一生 飛行 機(翻 訳戯 曲集)		<ul style="list-style-type: none"> ・装丁 22.3×15.0cm ・湯原公浩編『別冊太陽 日本のこころ 193 森鷗外近代文学会の傑人』平凡社、79頁。

19	1914(大正3)3.		国民文庫刊行会	会員募集「泰西名著文庫」見本及規定		・表紙題字
20	1934(昭和9)		不同舎旧友会	『小山正太郎先生』		・扉題字 ・高村真夫編、頁数なし。
21	不明			屋号「中屋」		・富士高砂酒造の看板と中屋ラベルの文字。(新幹線車内誌『ひととき』2013年5月、株式会社ウェッジ、23頁。)

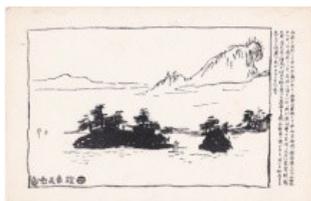
資料⑤ 不折の絵葉書

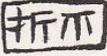
	シリーズ名	作品名	使用時期	絵はがき表面画像	サイン画像	備考
1	世界のパノラマ?	トナカイ(仮)	1908			<ul style="list-style-type: none"> ・明治41年1月5日消印 ・日本葉書会製 ・東京博文館発売 ・『ハガキ文学』第2巻第13号(臨時増刊)(日本絵葉書会、明治38年8月5日、2頁)に記載されている既刊の美術絵葉書目録に、「世界のパノラマ 中村不折画」とあることから、この絵葉書は、世界のパノラマシリーズの1つと考えられる。
2	世界のパノラマ?	椰子の木と海(仮)	1906			<ul style="list-style-type: none"> ・明治39年5月18日スタンプ 明治三九年長野県凱旋軍人歓迎記念 ・日本葉書会製 ・東京博文館発売 ・『ハガキ文学』第2巻第13号(臨時増刊)(日本絵葉書会、明治38年8月5日、2頁)に記載されている既刊の美術絵葉書目録に、「世界のパノラマ 中村不折画」とあることから、この絵葉書は、世界のパノラマシリーズの1つと考えられる。 ・個人蔵

3	フランス土産	婦人と二人の少年(仮)	1907			<ul style="list-style-type: none"> ・明治 40(1907)年 1? 月 15 日 消印 日本葉書会製 東京博文館発売 ・フランス土産シリーズと考えられる。 ・作品名が記載されていないので、仮称とする。 ・個人蔵
4	フランス土産	パリの青年美術家	1905		なし	<ul style="list-style-type: none"> ・『絵はがき芸術の愉しみ展』によれば、「フランス土産」より、1905 年、東京便利堂(72 頁)。
5	フランス土産	ガイセン門花うり娘	1905			<ul style="list-style-type: none"> ・『絵はがき芸術の愉しみ展』によれば、「フランス土産」より、1905 年、分解網平版、東京便利堂(72 頁)。
6	フランス土産?	水辺の散歩(仮)	1932 以前			<ul style="list-style-type: none"> ・日本葉書会発行 ・博文館発売 ・世界パノラマ旅行シリーズの1つか。 ・『絵はがきの愉しみ展』によれば、分解網平版(73 頁)。 ・個人蔵

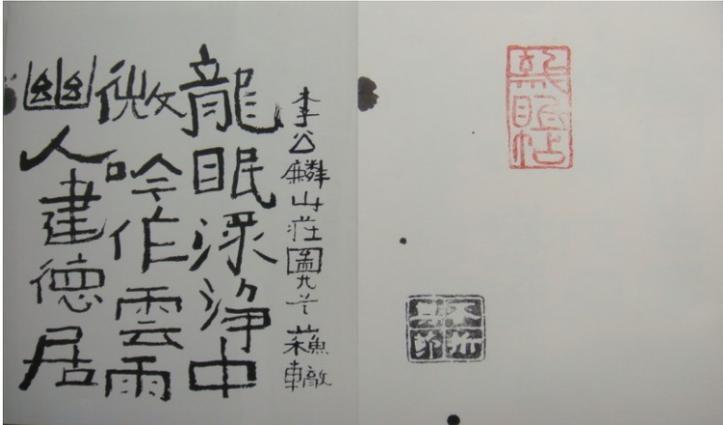
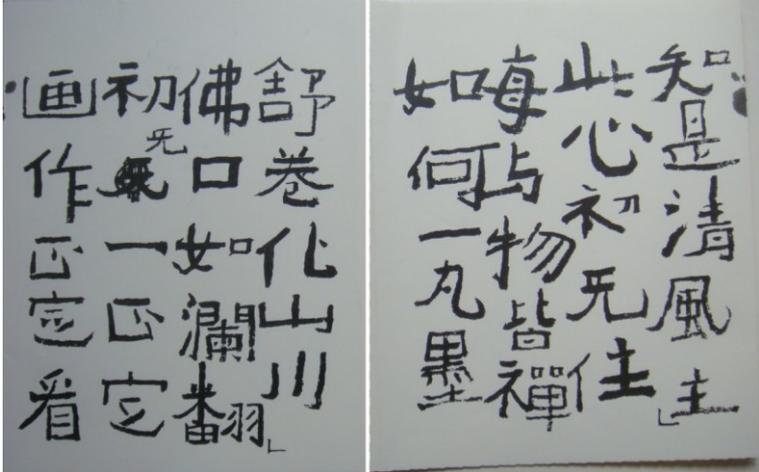
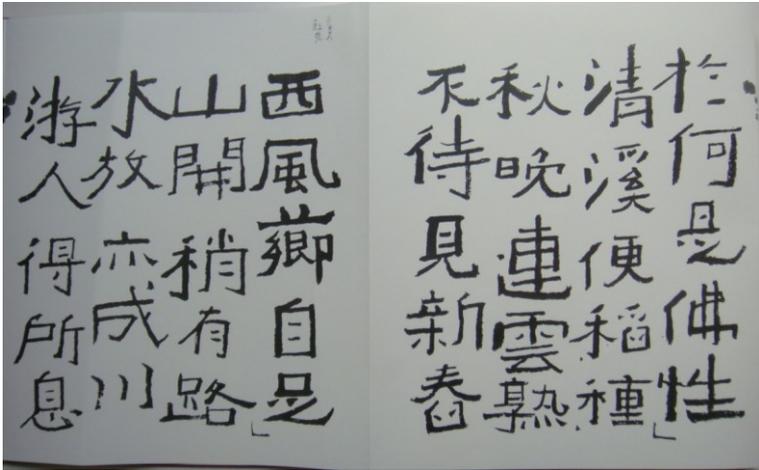
7	台北 風俗	草踏 む男 性 (仮)	1932 以前			・台北絵葉書交換会発行
8	三越 呉服 店	孔雀	1906			・絵はがき表面右下に、「1906年1月23日」とスタンプあり。 ・絵はがき表面下部分に、「時好絵葉書」、「三越呉服店」と記載。
9	年賀 状	漢吉 羊洗 (仮)	1907			・明治40(1907)年1月1日消印 ・個人蔵
10	日本 風俗	仁王 門の 雨や どり	1907			・明治40(1907)年2月6日スタンプ ・明治40年2月7日消印 ・博文館発売 ・日本葉書会発行 ・個人蔵

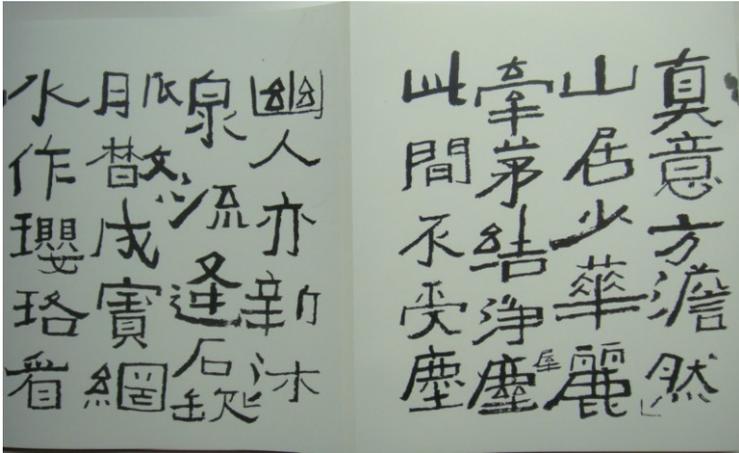
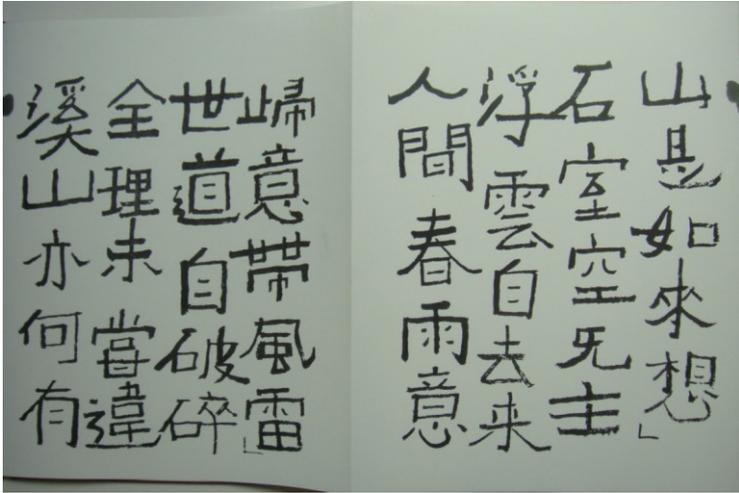
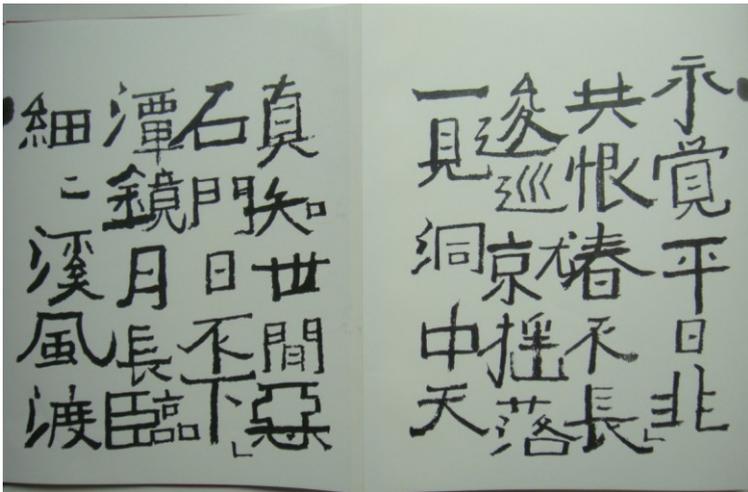
11	日本 風俗	望遠 鏡で 眺め る女 性 (仮)	1932 以前		 <ul style="list-style-type: none"> ・7月25日記 ・宛名面デザインは齊藤松洲。 ・日本葉書会発行 ・『絵はがき芸術の愉しみ展』によると、描画平版(73頁)。 ・個人蔵
12	日本 風俗	みち すが ら (仮)	不明		<ul style="list-style-type: none"> ・(『絵はがき芸術の愉しみ展』によると、描画平版、東京日刊(73頁)。 ・この絵葉書は、山道の風景が、画面の中央に奥行きのある道が配され、自然の草木とともに描かれている。このことから、不折が不同舎に入門した直後から描いていた、いわゆる「道路山水」様式の風景画と関係があるのだろうか。関係があるのだとすれば、1888(明治21)年以降の約10年間に描いたものを、絵葉書の絵柄として採用したのではないかと考えられる。しかし道行く人が重要な要素として描かれていることからすれば、里山など風景を淡色で描いた絵葉書の1組のうちの1葉とも考えられる。

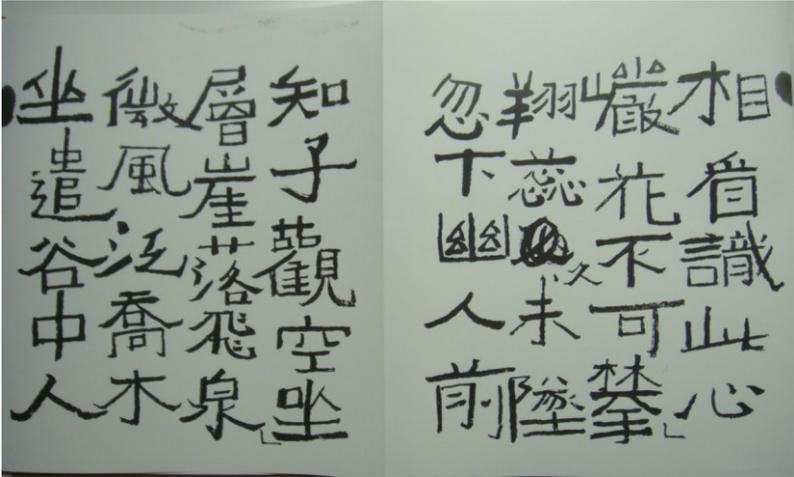
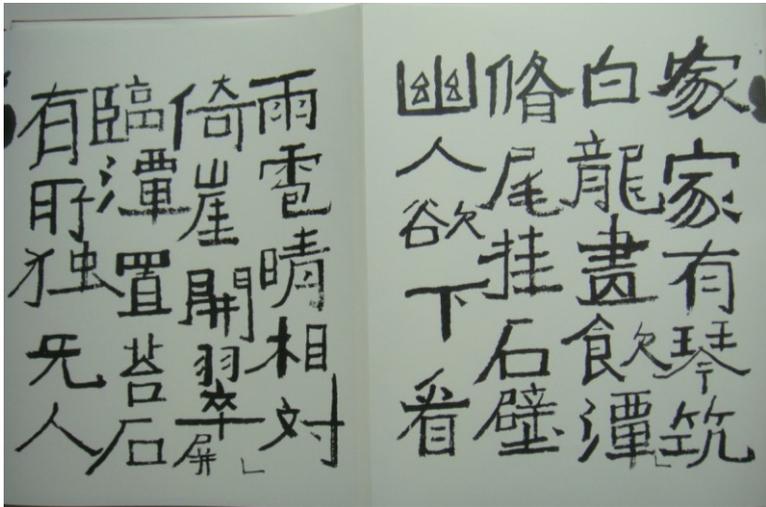
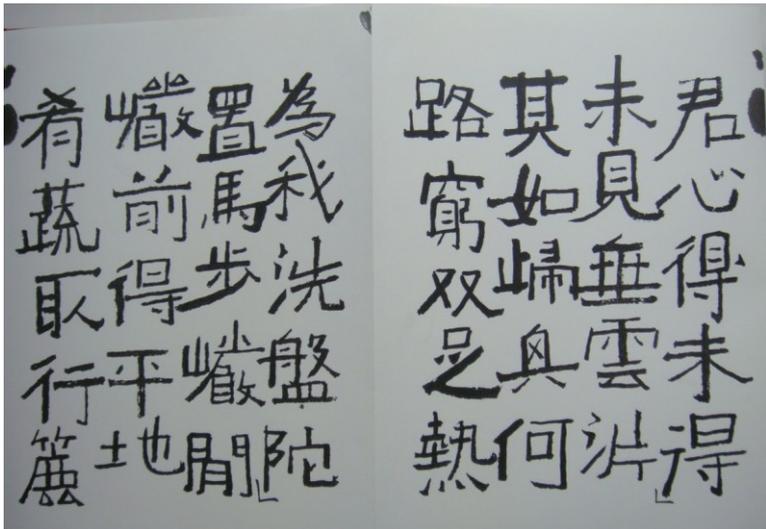
13	墨画	蓼湖 途上所見 枯林	1918- 1932 頃			<ul style="list-style-type: none"> ・中村不折か。 ・東京本郷矢吹高尚堂製 ・個人蔵
14	足利家宝物	足利義之 画像ほか (仮)	1907- 1932 頃			<ul style="list-style-type: none"> ・中村不折写 ・個人蔵
15	十和田湖	白籠 岩	1918- 1932 頃			<ul style="list-style-type: none"> ・十和田湖保勝会発行 ・東京株式会社警眼社謹製 ・個人蔵
16	十和田湖	発佳 峠	1918- 1932 頃			<ul style="list-style-type: none"> ・十和田湖保勝会発行 ・東京株式会社警眼社謹製 ・個人蔵
17	十和田湖	鳶沼	1918- 1932 頃			<ul style="list-style-type: none"> ・十和田湖保勝会発行 ・東京株式会社警眼社謹製 ・個人蔵
18	十和田湖	鎧島 及兜 島	1918- 1932 頃			<ul style="list-style-type: none"> ・十和田湖保勝会発行 ・東京株式会社警眼社謹製 ・個人蔵

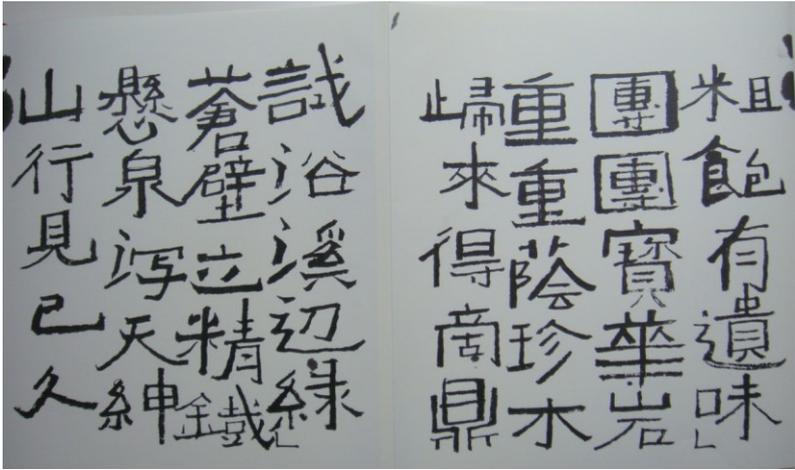
19	十和田湖	阿修羅 [?] 激流	1918- 1932 頃			<ul style="list-style-type: none"> ・十和田湖保勝会発行 ・東京株式会社警眼社謹製 ・個人蔵
20	十和田湖	御占場	1918- 1932 頃			<ul style="list-style-type: none"> ・十和田湖保勝会発行 ・東京株式会社警眼社謹製 ・個人蔵
21	十和田湖	石ゲド	1918- 1932 頃			<ul style="list-style-type: none"> ・十和田湖保勝会発行 ・京株式会社警眼社謹製 ・個人蔵

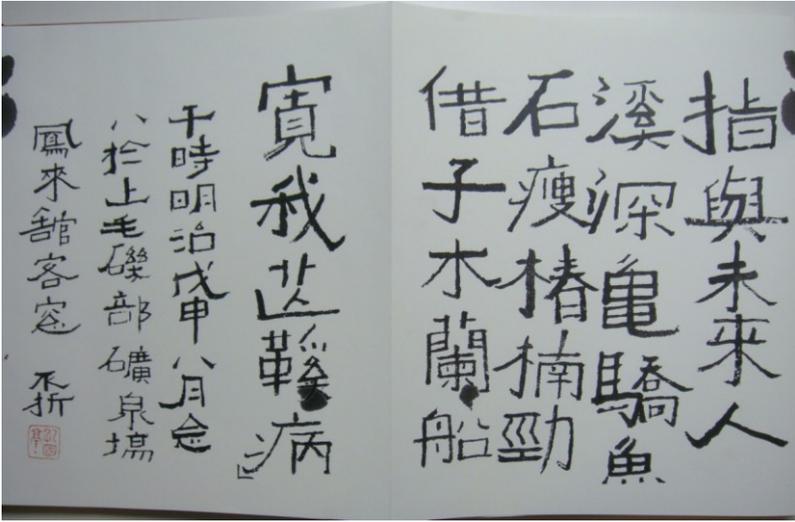
資料⑥ 《龍眠帖》全図

	画像	出典
1		<p>台東区立書道博物館編『中村不折愛蔵版『龍眠帖』』、財団法人台東区芸術文化財団、平成18年、見開き1頁。</p>
2		<p>同書、見開き2頁。</p>
3		<p>同書、見開き3頁。</p>

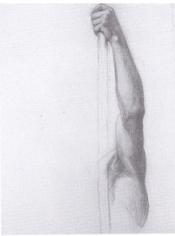
4		同書、見開き 4 頁。
5		同書、見開き 5 頁。
6		同書、見開き 6 頁。

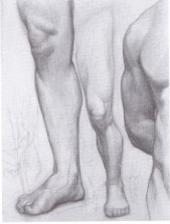
7		同書、見開き7頁。
8		同書、見開き8頁。
9		同書、見開き9頁。

10	 <p> 且飽有遺味 團團寶華岩 重重蔭珍木 歸來得商鼎 試浴溪邊綠 蒼壁立精鐵 懸泉泻天紳 山行見已久 </p>	同書、見開き 10頁。
----	--	----------------

11	 <p> 指與未來人 溪深龜騎魚 石瘦椿楠勁 借子木蘭船 寬我芒鞋病 于時明治戊申八月念 八於上毛礪部曠泉塙 鳳來館客定 丕折 </p>	同書、見開き 11頁。
----	--	----------------

資料⑦ パリ留学時代の作品

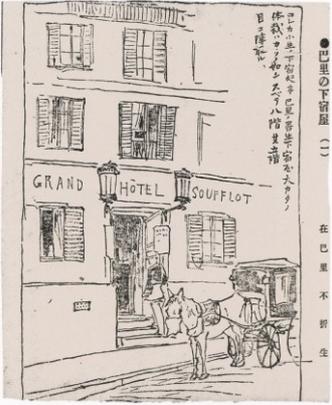
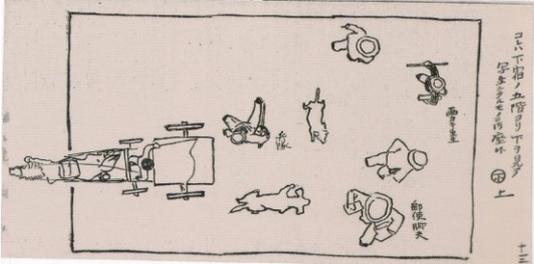
	制作年	作品名	作品画像	所蔵先	備考
1	1901	裸体習作		台東区立書道博物館	・木炭 紙 62.1×47.7cm ・『中村不折のすべて』、44頁。
2	1901	裸体習作		台東区立書道博物館	・木炭 紙 62.4×48.8cm ・同書、同頁。
3	1901	裸体習作		台東区立書道博物館	・木炭 紙 62.2×47.5cm ・同書、同頁。
4	1901	裸体習作		台東区立書道博物館	・木炭 紙 63.2×48.0cm ・同書、同頁。
5	1901頃	裸体習作		台東区立書道博物館	・木炭 紙 62.8×47.8cm ・同書、46頁。
6	1902頃	裸体習作		台東区立書道博物館	・木炭 紙 62.0×78.5cm ・同書、45頁。

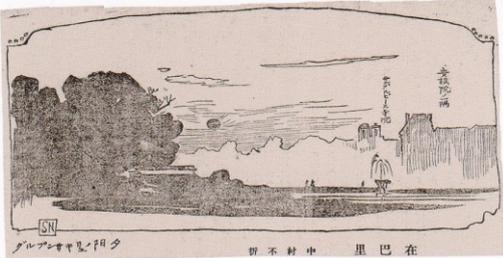
7	1902頃	裸体習作		台東区立書道博物館	・木炭 紙 62.7×47.6cm ・同書、同頁。
8	1902頃	裸体習作		台東区立書道博物館	・木炭 紙 62.1×47.8cm ・同書、同頁。
9	1902頃	裸体習作		台東区立書道博物館	・木炭 紙 62.9×47.8cm ・同書、同頁。
10	1902頃	裸体習作		台東区立書道博物館	・木炭 紙 62.8×48.0cm ・同書、48頁。
11	1902頃	裸体習作		台東区立書道博物館	・木炭 紙 62.7×47.1cm ・同書、同頁。
12	1903-04	裸婦立像		三重県立美術館	・油彩 キャンバス 78.0 ×44.5cm ・同書、58頁。

13	1903-05	老人坐像		台東区立書道博物館	・油彩 キャンバス 62.7 ×47.1cm ・同書、55頁。
14	1903-05	男子立像		台東区立書道博物館	・油彩 キャンバス 79.0 ×43.5cm ・同書、56頁。
15	1903-05	聖セバスチアンの殉教		台東区立書道博物館	・油彩 キャンバス 41.0 ×32.0cm ・同書、56頁。
16	1904	ダンテの地獄巡り		台東区立書道博物館	・油彩 キャンバス 32.7 ×40.6cm ・同書、同頁。

資料⑧ パリ留学時代の新聞挿絵

	発行年	作品名	画像	新聞名	備考
1	1902 (明治35).1 1.3.	公園之菊(リュキサンブルグ)		日本	・『中村不折のすべて』、102頁。
2	1903 .1.1	巴里の兎屋		日本	・同書、103頁。
3	1903 .1.1.	第五世紀の[ママ]希臘ノ甕ノ模様…		日本	・同書、同頁。
4	1903 .1.1	埃及ノ絵画四千年ノ技巧也…		日本	・同書、同頁。

5	1903 .1.1	蝴蝶の 乙女		日本	・同書、 同頁。
6	1903 .4.1.	ノートル ダム寺 院ハ巴 里府…		日本	・同書、 102 頁。
7	1903 .4.19	巴里の 下宿屋 1		日本	・同書、 101 頁。
8	1903 .6.23	巴里の 下宿屋		日本	・同書、 同頁。

9	1903 .7.1.	夕陽ノ ユキサ ンプル グ		日本	・同書、 102 頁。
10	1903 .7.17	公園の 人形芝 居		日本	・同書、 同頁。
11	1903 .11.2 4.	競馬場		日本	・同書、 同頁。

資料⑨ AJ

① アカデミー・ジュリアンの歴史

- | | |
|---------------------|---|
| 1868年 | 創立 |
| 1880年頃 | 女性のためのアトリエ開設。 |
| 1885年頃 | 在校生が400人。パリ最大の美術学校となる。 |
| 1900年代まで | には academic drawing、portraits、sculpture、miniature painting を教えるアトリエ (studios)、そして夜間クラスが開設されていた。 |
| 1901 或は 1902年~1914年 | 機関誌『アカデミー・ジュリアン (L'Académie Julian)』が刊行される。 |
| 1906年 | 10~15歳の少年向けのコース、次いで少女向けのコースを設ける。 |
| 1907年 | イラストレーションとグラフィック・アートにおける実践的なコースを導入する。 |

② アカデミー・ジュリアンの主な教授

②-1 前期の教授たち

彼らの多くが国立美術学校で学び、ローマ賞を受賞した。そして国立美術学校の教授であるとともに、サロンの審査委員でもあった。彼らはロドルフ・ジュリアンが国立美術学校時代の友人関係を駆使して、国立美術学校と同じ教育の質を確保するために招来された。

- ・ ジュール・ジョゼフ・ルフェーブ (Jules Joseph Lefebvre, 1836-1911)
国立美術学校で Léon Cogniet に師事。
- ・ ロベール＝フルーリ (Tony Robert-Fleury, 1837-1911 あるいは 1912)
国立美術学校で Léon Cogniet に師事。
- ・ ジャン＝ポール・ローランス (Jean-Paul Laurens, 1838-1921)
国立美術学校で Léon Cogniet に師事し、アカデミックな画風の歴史画によって人気を得た。代表作には《カトーの死》(トゥールーズ、美術館)のほか、パリ市庁舎やパリのパンテオンの装飾がある。アカデミー・ジュリアンでは1869年頃から教え、その指導には定評があった。鹿子木孟朗、中村不折、満谷国四郎、安井曾太郎らの師。1900年の万博美術展の審査委員となるが、すでにこの時期、旧弊な伝統主義者と目され、その再評価は1970年代を待たねばならなかった。その子のポール＝アルベール (Paul-Albert, 1870-1934)、ジャン＝ピエール (Jean-Pierre, 1875-1932) も画家。
- ・ ギュスターヴ・ブーランジェ (Gustave Boulanger, 1824-1888)
- ・ ウィリアム・ブグロー (Adolph William Bouguereau, 1825-1905)
パリの美術学校でピコ (François Edouard Picot, 1789-1868) に師事。1850年

にローマ賞を得る。歴史画、肖像画を描き、様式は折衷的であった。またその作品《ヴィーナスの誕生》(パリ、オルセー美術館、1879年)は裸婦を中心とする甘美な理想化と写真のように精緻な描写している。甘美な裸婦を描くという特徴は、ブグローの弟子ラファエル・コラン(Raphaël Collin, 1850-1916)にも継承されている。コランは、アカデミー・コラロッシ(Académie Colarossi)の教授で、パリ到着後の不折が短期間ではあるが師事し、黒田清輝ら白馬会系の日本人画家たちが主に師事した。

・ **バンジャマン＝コンスタン** (Jean-Joseph Benjamin-Constant, 1845-1902)

1869年にサロンに初出品。ソルボンヌ、パリ市庁舎、オペラ・コミック座の壁画の作者。肖像画家としても一流とされた。1893年アカデミー会員となる。オリエント主題を得意としたが、1880年頃からさかんにビザンティンを舞台とする歴史画も描いている。《皇妃エウドクシアの前のヨアンニス・クリソストモス》(1885年頃、個人蔵)。

・ **ジュール・カヴァイエ** (Jules Cavailles, 1901-1977)

いわゆる「詩的現実」の画家の一人として活躍し、明るく透明な色彩、軽く波打つような形態を用い、具象的であるよりはむしろ叙情的・夢想的なリアリズムによる洗練された画風である。その作品は非常に和らげられたフォーヴィスムに由来した、すっきりとした (*franches*) 色彩による油絵 (*toiles*) で作り上げられ、1950年頃には形態 (*forme*) の単純化によって、かなたに *Bonnard* を思い起こさせるような一種の鋸歯状の半透明の画風に至った。《室内画 (*Intérieur*)》、1936年、国立近代美術館、パリ。

・ **François Flameng**

②-2 後期の主な教授たち (その多くが初期のAJで学び、後に美術界で大成した。)

ブーランジェとルフェーブルに学んだ人物

Lucien Doucet, Marcel-André Baschet, Adolphe Déchenaud, Georges Rochegrosse

ルフェーブルとコンスタンに学んだ人物

Victor Guétin, Henri Guinier, André Devambez, M^{me} Laforge (miniature コース)

彫刻コース **Raoul-Charles Verlet, Paul Landowski, Louis-Henri Bouchard**

イラストレーションとグラフィック・アートのコース

Adolphe Déchenaud, Devambez, Jules Pagés, Henri Guinier, William Laparra

その他 **Gabriel Ferrier, François Schommer, Edouard Toudouze, Gustave Alaux**

②-3 その他

Henri Chapu, André Del Debbio, Constant Detré, Théodore Devilly, Étienne Dinet, Paul Eschbach, Gabriel Ferrier, Marcel Gimond, Paul Albert Laurens, Jean-Pierre Laurens, Roger Limouse, Eugène Robert Pougheon, Henri Royer,

Emile Sabouraud, Raoul Verlet, Henri Zo

③ アカデミー・ジュリアンでの絵画教育の課程

基本的にアカデミズムの教育課程に倣い、以下のような順番で学生達は描写方法を学んでいた。

1. 手本の模写
2. 石膏デッサン
3. 生きているモデルを使った人体デッサン
4. 油彩
5. 神話や歴史的主題に優位性を認めるテーマに基づくコンポジション

④ アカデミー・ジュリアンに在籍した主な学生

④-1 フランス人

- ・ポール・セリュジエ (Louis-Paul-Henri Sérusier, 1864-1927) 画家
- ・ピエール・ボナール (Pierre Bonnard, 1867-1947)
アンティミズム (親密派) の画家。国立美術学校とアカデミー・ジュリアンで修行して、ナビ派の一人として出発した。
- ・モーリス・ドニ (Maurice Denis, 1870-1943)
世紀末のナビ派の理論家であり、抒情的な象徴的絵画の画家、版画家。アカデミー・ジュリアンに 1888 年入学。1888 年のナビ派の結成に加わる。
- ・アンリ・マティス (Henri Matisse, 1869-1954) 画家
パリに出て、1893 年アカデミー・ジュリアンに学ぶ。ブーグローに師事。
- ・フェルナン・レジェ (Jules Fernand Henri Léger, 1881-1955)
1897-1899 年カンで建築を学んだ。1903 年パリで絵画制作を始め、装飾美術学校、アカデミー・ジュリアンで 1910 年以前に学ぶほか、ジェローム、フェリエ (Gabriel Ferrier) の教室に通う。
- ・ルイーゼ・ブルジョワ (Louise Bourgeois)
- ・マルセル・デュシャン (Marcel Duchamp)
- ・その他 (下線は、後にアカデミー・ジュリアンの教授になった人物)

Louis Abel, Truchet, Mirra Alfassa, Gustave Alaux, Ernest Amas, Albert André, Claude Autenheimer, Jean Bazaine, Albert Bergevin, Jean Boucher, Clément Brun, Hélène, Renée Cabart-Danneville, Jules Cavallès, Maurice Chabas, Auguste Chabaud, Marguerite Jeanne Carpentier, Roger Chastel, Émile Compard,

Pierre Couronne , Jean-Joseph Crotti, Raoul Dastrac, Lucien Daudet, André Derain , Adolphe Déchenaud, Louis-Marie Désiré-Lucas, Charles Devillié, Georges Dufrénoy, André Dignimont , Jean Dubuffet, Louis Evrard, Suzanne Fajard-Abel Faivre, Madeleine Fié-Fieux, Lucien Fontanarosa, Georges Gimel , Henri Guinier, Albert Larcher, Jean Laronze, Jacques-Henri Lartigue, -Gisèle Lestrangé, Robert Lotiron, Jacques Majorelle, Antoine Martinez, Martine Martine, Charles Maurin, Arthur Midy, Henry Moret , François Henri Morisset, Roger Nivelt, Jane Poupelet, Mélanie Quentin, Paul Elie Ranson , Georges-Antoine Rochegrosse, Ker-Xavier Roussel, Paul René Schützenberger, Paul Sibra, Lucien Simon, Philippe Steinmetz, Gabriel Sue , Émile Thivier, Louis Valtat, Jean Vercoutter, Bernard Villemot, Jacques Villon, Édouard Vuillard

④-2 女性

- ・マリー・バシユキルツェフ (Marie Bashkirtseff, 1858 - 1884)
ロシア出身の女性画家、著述家。少女時代にパリに移住し、ロベール＝フルーリ、ロドルフ・ジュリアン、バスティアン＝ルパージュ (Bastien-Lepage) らのもとで学ぶ。1877年、アカデミー・ジュリアンの女性のためのアトリエに入学。
- ・Cecilia Beaux (1868-1942)
アメリカの肖像画家。彼女は1889年から1890にかけてアカデミー・ジュリアンで学ぶ。彼女の肖像画はアメリカおよびヨーロッパで非常に人気があった。
- ・May Alcott Niericker

④-3 フランス、アメリカ日本以外、あるいは詳細不明の学生

- ・アルジェリア Roger Limouse, Maurice Mazo
- ・ドイツ
 - ・ロヴィス・コリント (Lovis Corinth, 1858-1925)
画家。1876-1887年、ケーにヒスベルク (現カリニングラード)、ミュンヘン、パリのアカデミーで学んだ。パリでは、アカデミー・ジュリアンでブグローに師事。
 - ・ジャン・アルプ (Jean Arp, 1887-1966)
フランスで活躍した画家、彫刻家、詩人
- ・その他
Ernst Barlach, Louise Breslau, Fritz Erler, Georg Kolbe, Käthe Kollwitz, Ludwig Meidner, Emil Nolde, Leo Putz, Hilla de Rebay, Ludwig Gustav Scheuermann
- ・アルゼンチン Chas Laborde
- ・アルメニア Edgar Chahine , Richard Jeranian
- ・ベルギー Fernand Allard l'Olivier, Fernand Khnopff, Georges Emile Lebacqz

- ・ベラルーシ
 - ・レオン・バクスト (Léon Bakst,1866-1924)
画家、挿絵画家、衣装デザイナー、舞台美術家。
- ・ブラジル **Georgina de Albuquerque, Rodolfo Amoedo, Julieta de França, Ismael Nery, Nicolina Vaz de Assis, Eliseu Visconti**
- ・ブルガリア **Elvire Jan**
- ・カナダ
Raoul Barré, Henri Beau, Octave Bélanger, Franklin Brownell, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté, Rodolphe Duguay, Georges-H Duquet, Henri Fabien, Claire Fauteux, Joseph-Charles Franchère, Clarence Gagnon, Alexander Young Jackson, Ernest Lawson, Arthur Lemay, Marguerite Lemieux, James Wilson Morrice, Sophie Pemberton, Lorenzo de Nevers, Robert W Pilot, John Charles Pinhey, Narcisse Poirier
- ・コロンビア **Francisco Antonio Cano**
- ・デンマーク **Kay Nielsen**
- ・フィンランド **Magnus Enckell, Akseli Gallen-Kallela, Pekka Halonen, Amélie Helga Lundahl**
- ・ハンガリー **Philip Alexius de Laszlo, Lajos Márk**
- ・アイルランド **Constance Markievicz**
- ・イタリア **Marella Agnelli**
- ・レバノン **Khalil Gibran**
- ・リトアニア共和国 **Jacques Lipchitz**
- ・ニュージーランド **Charles Frederick Goldie**
- ・ノルウェー **Augusta Harmens, Halfdan Hertzberg, Valentin Kielland, Wilhelm Rasmussen, Menga Schjelderup-Ebbe, Gunnar Utsond, Aagot Vangen**
- ・ポーランド **David Garfinkiel, Jozef Mehoffer, Wladyslaw Slewinski**
- ・ルーマニア **Ioan Andreescu, Camil Ressu**
- ・イギリス
 - ・ **Geroge Augustus Moore** (1852-1933) 1873年男女混合のアトリエに入学。
 - ・その他 **Robert Bevan, Charles Conder, Anne Dunn, Jacob Epstein, Eric Forbes Robertson, Anthony Gross, Stanley Hayter**
- ・ロシア **Boris Anrep, Alexandre Chevtchenko, Gleb Derujinsky, Serge Férat, Eugene Lanceray, Max Weber**
- ・スウェーデン **Bror Julius Olsson Nordfeldt, Jenny Nyström, Carl Wilhelmson**
- ・スイス **Cuno Amiet, Ernest Biéler, Edmond Bille, Hans Erni, Joseph Kaiser, Hermann Obrist, Félix Vallotton**

- ・チェコスロバキア
 - ・アルフォンス・ミュシャ (Alfons Mucha, 1860 - 1939) 画家、装飾美術家
 - ・ **František Kupka**
- ・トルコ **Cevat Dereli, Joaquim Perez**
- ・ウクライナ **Cassandre, Jean Peské, David Ossipovitch Widhopff**
- ・ヴェネズエラ **Emilio Boggio, Arturo Michelena**
- ・詳細不明の人物
 - ・ **Georges Rochegrosse** 男性、アカデミー・ジュリアンの後期の教授となった。
 - ・ **Archibald Hartrick**
 - ・ **William Rothenstein**

④-4 アメリカ人

- ・ **Thomas Anschutz (1851-1912)** 画家
- ・ **Frank Weston Benson(1862-1951)**
 画家、腐食銅板画家。1880 - 83 年に the Boston Museum of Fine Arts の学校、1883 - 85 年にはアカデミー・ジュリアンで学ぶ。1898 年結成のグループ「ザ・テン (The Ten)」の一員。
- ・アーサー・ウェスリー・ドウ (Arthur Wesley Dow) 男性。1884 年 10 月 20 日入学。
- ・ **Leon Kroll, M. Lawlor, Lucien Gosselin, Robert Henri, Mauriice Prendergast, George Charles Aid, Thomas Pollock Anshutz, Louis Armand, Thomas Hart Benton, Saul Bernstein, George Biddle, Gutzon Borglum, Robert W. Chambers, Gino Conti, Eanger Irving Couse, John Marshall Gamble, Henri Bernard Goetz, Edward Dubuque, Childe Hassam, Charles Hopkinson, Anna Klumpke, Albert Henry Krehbiel, Francis Xavier "Frank" Leyendecker, Joseph Christian Leyendecker, Arthur Frank Mathews, Willard Leroy Metcalf, Richard Miller, Henri Oren, Jules Pages, Waldo Peirce, Lilla Cabot Perry, Edward Clark Potter, Joseph Raphael, John Willard Raught, Robert Rauschenberg, Guy Rose, Fanny Vandegrift, Beatrice Wood, Grant Wood**

④-5 日本人

下線が引かれているのはローランスのアトリエに在籍した人物で、カタカナ表記は人物がまだ特定されていないことを示す。

- ・ 安井曾太郎 (1888- 1955)
 洋画家。1907 年に渡仏。帰国後は滞欧作を発表した。丹念な写生を根底に置く明るい日本的油絵
 様式を完成し、風景、静物のほか、肖像画に傑作を残した。
- ・岩村透 (1891-1892 在籍) アカデミー・ジュリアンに日本人で最初に学んだ人物。
- ・梅原龍三郎 (1888- 1986)

洋画家。関西美術院に入り、浅井忠に師事。同門には安井曾太郎がいた。1908年に渡仏。アカデミー・ジュリアンに入学した後、ルノアールに師事した。1913年に帰国し滞欧作を発表。

・ 鹿子木孟朗 (1874-1941)

小山正太郎の不同舎出身の洋画家。最初の渡欧時にはラファエル・コランに師事。ギュスターヴ・クールトアやアルフォンス・ミュシャのもとで素描を学ぶ。日本人として初めてローランスに師事。アカデミー・ジュリアンには 1901-1904、1906-1908、1915-1918年に在籍。パンテオン会会員。

・ 河合新蔵 (1867 - 1936)

不同舎出身の洋画家。アカデミー・ジュリアンには 1901-1904年に在籍。パンテオン会会員。留学中の不折と親しかった人物の一人。

・ 斎藤与里 (1885-1959)

洋画家。1906年に渡仏してアカデミー・ジュリアンに学び、後期印象派に共鳴し、1908年帰国後、太平洋画会展に滞欧作を発表。

・ 中村不折 (1866-1943)

洋画家として小山正太郎や浅井忠の不同舎で学ぶ。1901年から1905年にかけて渡仏し、初めラファエル・コランに学ぶ。後、アカデミー・ジュリアンのジャン＝ポール・ローランスのもとで人体デッサンを中心にアカデミックな表現を学んだ(1901-1905在籍)。留学中は日本人の交流会「パンテオン会」に属し、会員の似顔絵や書についての文章を書いた。

・ 藤川勇造 (1883 - 1935)

彫刻家。1908年東京美術学校を卒業して渡仏。ロダンに師事し助手となる。1916年に帰国。

・ 満谷国四郎 (1874 - 1936)

洋画家。小山正太郎の不同舎に学び、1900年に渡欧。アカデミー・ジュリアンには 1901-1902年に在籍。パンテオン会会員。

- ・ その他 伊庭真吉、ウワノ、岡精一、川島理一郎、木村梁一、柚木久太、沢部清五郎、白滝幾ノ助、タカミネ、田中喜作、津田青楓、徳永仁臣、萩原守衛、本多功、沼田一雄、畑正吉、水谷鉄也、G・クワシゲ

資料作成に使用した文献

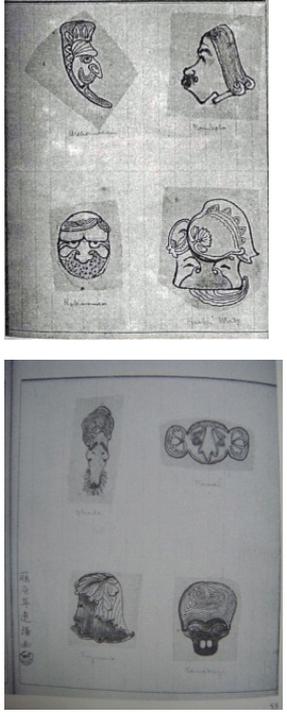
- ・ *Dictionnaire Universel de la Peinture*, sous la direction de Robert Maillard, S.N.L.-Dictionnaires Robert-107 avenue Parmentier-Paris Xie, 1975.
- ・ McGraw-Hill Dictionary of Art, edited by Bernard S. Myers, London: McGraw-Hill Publishing Company Limited, 1969, vol.1.
- ・ *A Painter's Pilgrimage through 50 years*, Cambridge, 1939.
- ・ Catherine Fehrer, 1984.

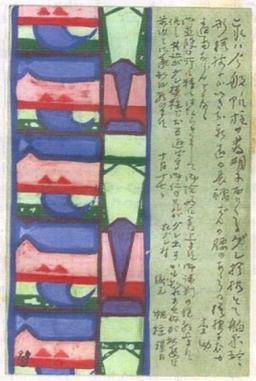
- ・『岩波西洋人名辞典』(増補版)、岩波書店編集部、岩波書店、1981年。
- ・『ブリタニカ国際大百科事典 小項目事典』2、フランク・B・ギブニー編、TBS・ブリタニカ、1993年。
- ・『西洋絵画作品名辞典』、木村三郎ほか編集、三省堂、1994年。
- ・『世界美術大事典』、相賀徹夫編著、小学館、1988年。
- ・『新潮世界美術辞典』、新潮社、1985年。
- ・荒屋鋪透「アカデミー・ジュリアンの日本人画家——画学生コロニーについて——」『日本近代美術と西洋』、明治美術学会、1992年、250頁。
- ・五十嵐久雄「アカデミー・ジュリアンに学ぶ、日本人留学生の記録から」『礪山美術館報』11、礪山美術館、1990年7月、24-32頁。
- ・今橋映子『異都憧憬 日本人のパリ』、平凡社、2001年。
- ・高階秀爾「アカデミー・ジュリアンと徳永仁臣」、明治美術学会編『近代画説』5号、明治美術学会、1997年3月、132-136頁。

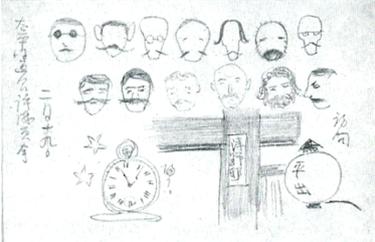
資料⑩ ローランスの作品

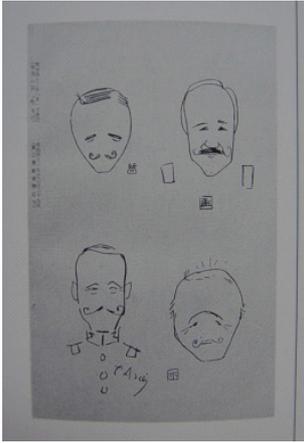
制作年	作品名	画像	備考
1 1872	アンギアン公の死		<ul style="list-style-type: none"> ・油彩 キャンバス 165.2×104.3cm ・アランソン美術館蔵。
2 不明	マルソー将軍の死 画稿		<ul style="list-style-type: none"> ・インク 紙 17.5×25.7cm ・『中村不折のすべて』、61頁。
3 1877	マルソー将軍の遺体の前のオーストリアの参謀たち		<ul style="list-style-type: none"> ・油彩 キャンバス 210.0×300.0cm ・個人蔵。
4 1892	読書する女性		<ul style="list-style-type: none"> ・1892年サロン出品。 ・油彩 キャンバス 81.0×65.0cm ・村田ふく江氏蔵。
5 不明	不法の君を責む		<ul style="list-style-type: none"> ・水彩 紙 13.4×9.2cm ・前掲『中村不折のすべて』、61頁。

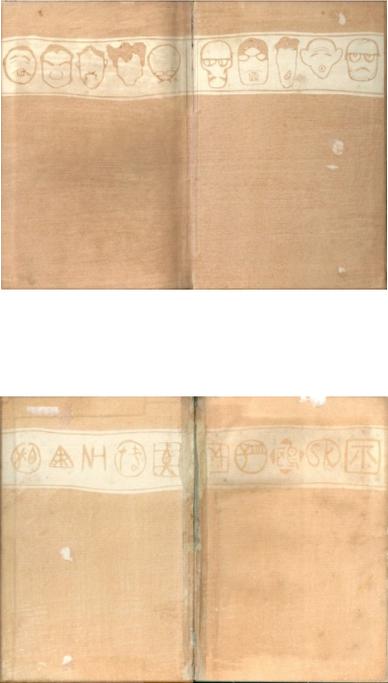
資料① 似顔絵

	制作年	作者	作品名	画像	所蔵・出典	備考
1	1901(明治34)	中村不折	不折渡仏祈念		<p>虚子祈念文学館 (同図は明治37年10月10日発行の『ホトギス』8巻1号、3頁にも《不折渡仏送別会席上の戯筆》と題し、掲載されている。)</p>	<p>描かれている人物は、右上から順に、内藤鳴雪・紅緑・坂本四方太・河東碧梧桐。左上から瓢亭・高浜虚子・中村不折。</p>
2	1901	中村不折	小像図案		<p>1901年9月21日発行の『パンテオン会雑誌』第2号</p>	<p>上図右上は久保田米斎、右下は和田英作、左上はアルカンポー、左下は中村不折。そして下図は、河合新蔵、鹿子木孟郎、岡田三郎助、藤村知子多。</p>
3	1901	和田英作・中村不折合作	旧世紀のモザイク		<p>1901年9月21日発行の『パンテオン会雑誌』第2号</p>	<p>左は久保田米斎。右は樋口勘次郎。ともに第2号の編集者である。</p>

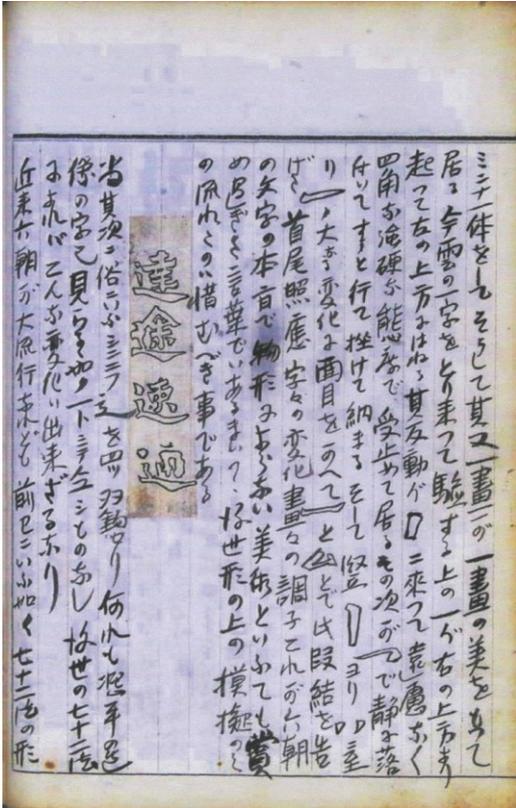
4	1901.10.17.	和田英作	グレ模様 絵葉書		『パンテオン会雑誌』所収、171、266頁。	右から順に、浅井忠・和田英作。
5	1901.10.17. 差出日消印	審査官として藤村、河合、中村、岡田の名が記されている。	今より四十年後の肖像		手塚恵美子「パンテオン会の軌跡——会員たちの記録、日記、回顧録、書簡等より」(『パンテオン会雑誌』所収、382頁。)紙、墨、鉛筆、30.0×26.2cm(一部切り取り、寸法は最大部分)和田楽氏蔵。	和田英作宛の封筒。描かれている人物は、エドム・アルカンポー、岡田三郎助、和田英作、中村不折、鹿子木孟郎、河合新蔵、久保田米蔵、藤村知子多。
6	1902秋-1903末	中村不折	星裡閣晩餐会		田中一貞『世界道中かばんの塵』、1915年、岸田書店、222頁。コロタイプ版。	年代特定は、田中一貞『世界道中かばんの塵』、1915年、岸田書店、232頁による。描かれている人物は、右奥から、鹿子木孟郎・白井雨山か(234頁)・岡精一・河合新蔵、手前の一人は不明。・白井雨山との特定は、『世界道中かばんの塵』、234頁の星裡閣の定連からの「山」の着く人物として推測。岡精一との特定は、(他の似顔絵との比較による。

7	1902 秋- 1903 末	鹿子木孟 郎	星裡閣階 壇之図	 <p>者著下、氏合河中、者筆上、筆氏木子鹿</p>	田中一貞『世界道中かばんの塵』、1915年、岸田書店、233頁。	描かれている人物は、上から、鹿子木孟郎・河合新造・田中一貞。年代特定は、田中一貞『世界道中かばんの塵』、1915年、岸田書店、232頁による。
8	1902 秋- 1903 末	河合新蔵	星裡閣連 中の似顔	 <p>藤村氏 中村氏 岡氏 河合氏 鹿子木氏</p>	田中一貞『世界道中かばんの塵』1915年、岸田書店、235頁。(児島香「男性同盟」としてのパンテオン会』『パンテオン会雑誌』収、425頁。)	描かれている人物は、右から順に、鹿子木孟郎・河合新蔵、岡精一、中村不折、藤村知子多。年代特定は、田中一貞『世界道中かばんの塵』、1915年、岸田書店、232頁による。
9	1903.4 .1.	和田英作	白人会会 員の似顔 絵		『白人集』第1冊、1903-04年、三康図書館蔵。(児島薫「男性同盟」としてのパンテオン会』『パンテオン会雑誌』所収、422頁。)	
10	1907	大下藤次郎	太平洋画 会…	 <p>e-6-2 明治40(1907)年2月19日</p>	大下藤次郎「絵日記」(6冊)明治40年2月19日。(島根県立石見美術館編『大下藤次郎の水彩画』展カタログ、株式会社美術出版社、2008年、203頁。	

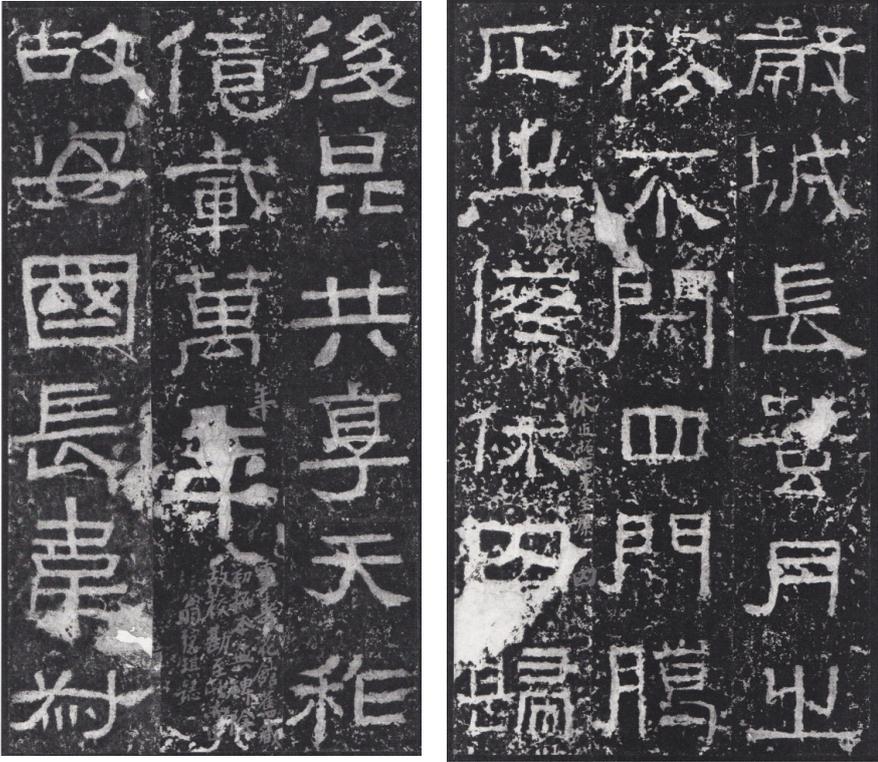
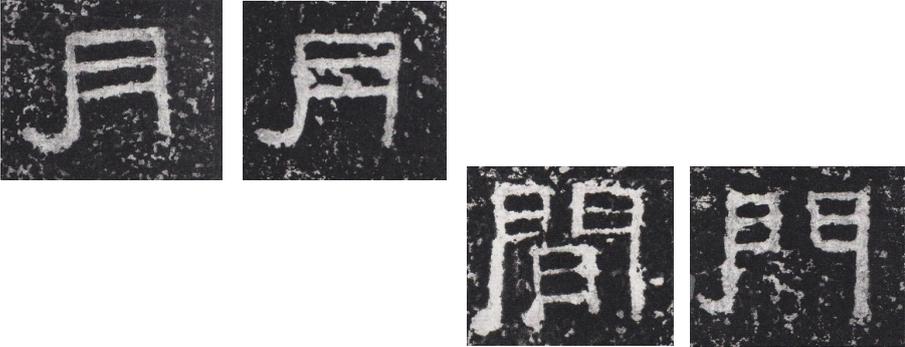
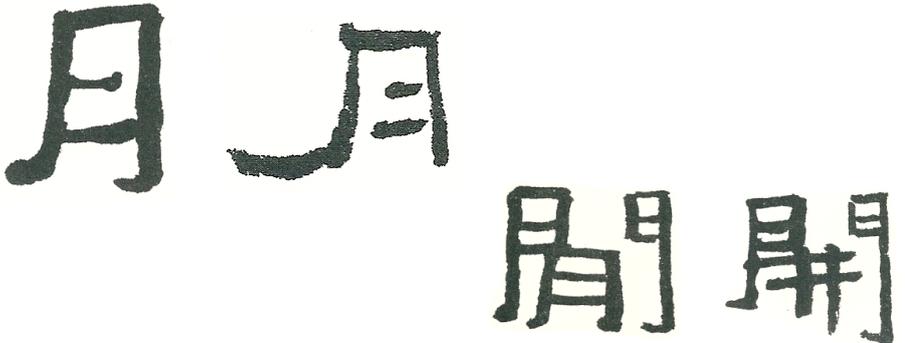
11	1908		第2回文 展審査員 らによる 似顔絵		『美術新報』第2 巻第10号、1910 年12月1日、2頁 (1983年復刻 版、八木書店、 第4巻44頁より) (児島薫「男性 同盟」としてのパン テオン会」『パン テオン会雑誌』 所収、423頁。)	
12	1909	森鷗外	似顔絵4 点		『スバル』第1年1 号、1909年。(寺 岡襄編『生誕一 三〇年記念 森 鷗外展』カタログ、アプト・イン ターナショナル株 式会社、平成4 年、59頁。)	絵葉書に書か れている人物 は、右上は鹿子 木孟郎、右下は 中村不折、左上 は和田英作、左 下は浅井忠。
13	1909.0 5.1.	宮崎與平	思い出せ ない顔		『ホトギス』第 12巻第8号、ほと とぎす発行所、 明治42年5月1 日、21頁。	右上部分に顔 の左半分を出し ているのは、不 折の似顔絵で はないか。目元 と髭の部分が他 の似顔絵と共通 している。

14	1911		<p>不同舎中人戯画自画像</p>		<p>西田武雄氏蔵。 高村真夫編『小山正太郎先生』 不同舎旧友会、昭和9年、頁数なし。</p>	<p>描かれてい売る人筒は、右上から下へ順に中村不折・石川寅治か・中川八郎・f不明、中央上から順に吉田博・鹿子木孟郎か・不明・不明・不明、左上から順に高村真夫・不明・不明・河合新蔵・岡精一・不明。</p>
15	1911		<p>『十人写生旅行』前見返し及び後ろ見返し</p>		<p>小杉未醒編『十人写生帖』、興文社、明治44年。</p>	<p>描かれている人物は、右から順に、中村不折・河合新蔵・木下藤次郎・鹿子木孟郎・満谷国四郎・高村真夫・吉田博・中川八郎・小杉未醒・石井柏亭。</p>

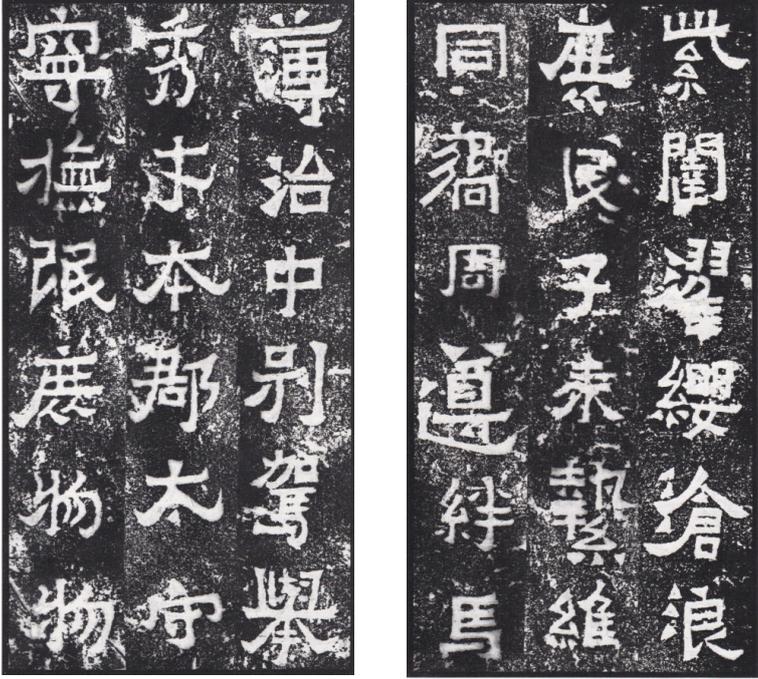
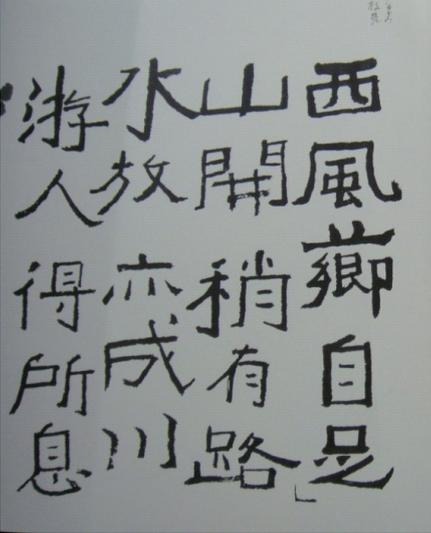
資料⑫ 講話「書のはなし」

	画像	備考
1		<p>『『パンテオン会雑誌』資料と研究』、2004年、CD-ROM。</p>
2		<p>・「シンニョウ」のつく漢字の籠字を、不折が図示した部分。</p>

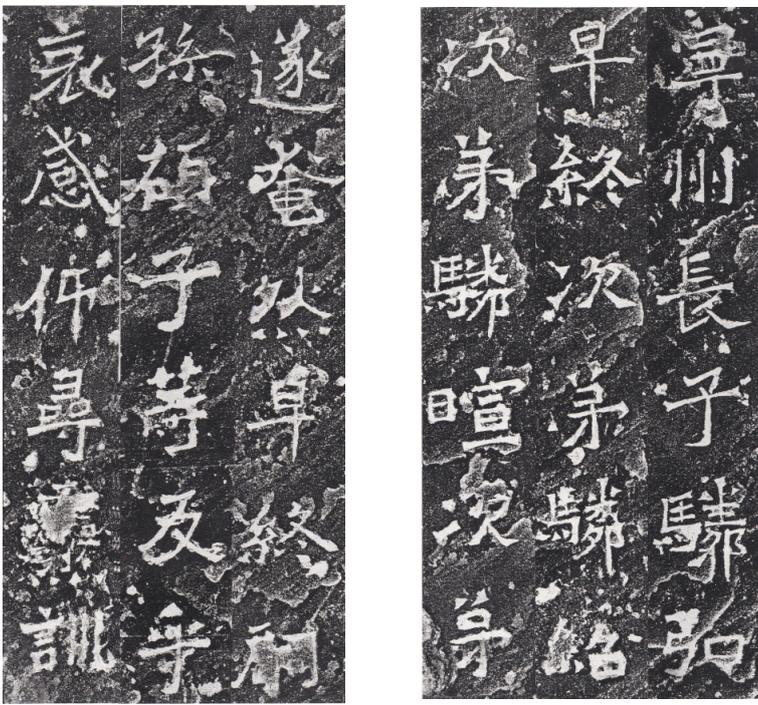
資料⑬ 張遷碑と《龍眠帖》

	画像	出典
1		<p>『中国法書選 9 張遷碑 後漢』株式会 社二玄社、 1990年、左 から38、20 頁。</p>
2		<p>同書、左から 36頁「月」、 20頁「月」、9 頁「間」、20 頁「門」。</p>
3		<p>《龍眠帖》208 「月」、後8 「月」、324 「間」、282 「開」。</p>

資料⑭ 爨宝子碑と《龍眠帖》

	画像	出典
1		<p>『中国法書選 19 爨宝子碑／爨龍顔碑 東晋・劉宋』株式会社二玄社、1989年、左から8、15頁。</p>
2		<p>左側は、爨宝子碑の「彰」、同書、21頁。右側は、《龍眠帖》の119「新」。</p>
3		<p>左側は、爨宝子碑の「隆と邦」、同書、16頁。右側は、《龍眠帖》の「248「喬」と243「飛」。</p>
4		<p>《龍眠帖》見開き3の左側。79「自」は右から1行目の4文字目。83「梢」と84「有」は、2行目の3文字目と4文字目。そして95「息」は、4行目の5文字目。</p>

資料⑮ 爨龍顏碑と《龍眠帖》

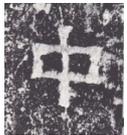
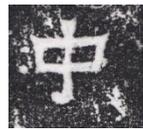
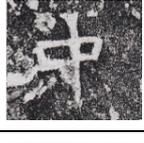
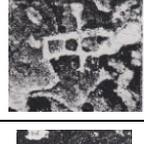
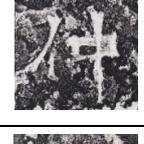
	画像	出典
1		<p>『中国法書選 19 爨宝子碑／爨龍顏碑 東晋・劉宋』株式会社二玄社、1989年、左から73、76頁。</p>
2		<p>左側は爨宝子碑の「境」、同書、59頁。中央は、《龍眠帖》の52「作」。右側は、《龍眠帖》の188「就」。</p>
3		<p>左側は、《龍眠帖》の86「水」。右側は、《龍眠帖》の118「亦」。</p>
4		<p>左側は、爨宝子碑の「縣」、同書、54頁。中央は、《龍眠帖》の158「帶」。右側は、《龍眠帖》の223「可」。</p>
5		<p>左側は、爨宝子碑の「盛」、同書、32頁。右側は、《龍眠帖》の396「我」。</p>

6	 	<p>左側は、鑿寶子碑の「比」、同書、70頁。右側は、《龍眠帖》の38「化」。</p>
7	 	<p>左側は、鑿寶子碑の「早」、同書、73頁。右側は、《龍眠帖》の5「中」。</p>
8	    	<p>左から鑿寶子碑の「河」、同書、35頁。鑿寶子碑の「而」、同書、40頁。《龍眠帖》の283「翠」、287「置」、45「翻」。</p>

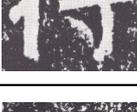
資料⑯ 中岳崇高靈廟碑と《龍眠帖》

	画像	出典
1		<p>『書跡名品叢刊第二集・第七十回配本 北魏・中岳崇高靈廟碑』、二玄社、1961年、左から、34、36頁。</p>
2		<p>左側は、中岳崇高靈廟の「祀」、同書、16頁。右側は、《龍眠帖》の329「地」。</p>
3		<p>左側は、中岳崇高靈廟の「典」、同書、35頁。右側は、《龍眠帖》の389「勁」。</p>

資料⑰ 《龍眠帖》と4碑 「中」についての字形比較

文字	張遷碑	爨寶子碑	爨龍顏碑	中岳崇高靈廟碑	龍眠帖	出典
中 1						・張7頁、子8頁、顏35頁、中8頁、龍5。
中 2						・張17頁、子10頁、顏38頁、中24頁、龍194。
中 3						・張35頁、顏47頁、龍253。
						・顏56頁。
						・顏63頁。
						・顏85頁。
						・顏87頁。
						・顏95頁。
仲 1						・張7頁、顏74頁。
						・顏103頁。
						・顏107頁。

資料⑱ 《龍眠帖》と4碑 「徳」についての字形比較

文字	張遷碑	爨宝子碑	爨龍顔碑	中岳崇高靈廟碑	龍眠帖	出典
徳	1 	1 	1 	1 	1 	・張16頁、子6頁、顔30頁、中6頁、龍14。
	2 		2 	2 		・張49頁、顔34頁、中14頁。
	3 		3 	3 		・張55頁、顔49頁、中17頁。
	4 		4 	4 		・張60(1つ目の「徳」)頁、顔64頁、中31頁。
	5 		5 			・張60(2つ目の「徳」)頁、顔69頁。
			6 			・顔82頁。
			7 			・顔88頁。
			8 			・顔97頁。
行				1 		・中19頁。
衡				1 		・中10頁。

資料⑱ 《龍眠帖》と4碑 「山」についての字形比較

文字	張遷碑	爨宝子碑	爨龍顔碑	中岳崇高靈廟碑	龍眠帖	出典
山 1						・張51 頁、子11 頁、顔66 頁、中8 頁、龍前 4。
				2 	2 	・中10 頁、龍 39。
					3 	・龍81。
					4 	・龍101。
					5 	・龍136。
					6 	・龍172。
					7 	・龍370。

中村不折に関する年表

年号	年齢 (数え年)	出来事
1866 (慶応2)	1歳	中村鉦太郎生まれる(出典:中原光『中村不折 その人と芸蹟』昭和48他)。
1870 (明治3)	5歳	維新の混乱を避け、一家を上げて母の郷里高遠に移住。 幼時より絵を好み、物の形を写すことを楽しみとした。(中原、前掲書)
1872 (明治5)	7歳	この年(あるいは翌年)、母方の伯母を頼り伊那村御園耕地(現伊那市御園)の御子柴勘平宅に転居。(「僕の歩いた道(一)―自伝―」『中央美術』13-1/中原、前掲書)
1873 (明治6)	8歳	第二十六小学校に入学。
1876 (明治9)	11歳	この頃、小学校を二等二級で退学(*翌年とも)。(中原、前掲書/ *「中村不折君 同君談話筆記」『太陽』15-9)
1877 (明治10)	12歳	この年頃、既に真壁雲卿に南画を学ぶか。(前掲、「僕の歩いた道(一)―自伝―」)
1878 (明治11)	13歳	11月、小山正太郎・浅井忠ら工部美術学校を退学し十一会を結成、研究所を開く。
1881 (明治14)	16歳	1月、上諏訪村九五九番地の浜近五郎の経営する呉服店に「商業見習トシテ」年期奉公に出る。(「明治十四年一月十二日付け、寄留届」高遠町図書館蔵/中原、前掲書)

<p>1884 (明治 17)</p>	<p>19 歳</p>	<p>6 月、流行のマラリア熱に冒され、療養のため松本の両親のもとへ帰る。このことが一因となり、聴力に障害を得る。後に一家は再び高遠に戻る。(中原、前掲書)</p> <p>この頃、商人になることを断念し、菓子職人として働きはじめる。傍ら、北原安定に漢籍を、真壁雲卿に南画を学び、さらに西洋画を独習。(中原、前掲書／「履歴書」(明治 20 年 9 月 27 日付、飯田学校着任時。飯田市追手町小学校蔵)には「同[明治]十四年ヨリ工業ニ径事シ傍ラ本県士族北原安定ニ就キ漢籍ヲ修メ真壁恭蔵ニ就キ支那画ヲ学ビ西洋画ヲ自習ス」とある。)</p> <p>9 月、小学校授業生採用試験に合格、西高遠学校授業生となり、翌明治 18 年 12 月まで勤務し、余暇、数学を独習する。(「履歴書」)</p>
<p>1886 (明治 19)</p>	<p>21 歳</p>	<p>1 月、西伊那部学校に転じ、翌年 5 月まで授業生として勤務(*前年とも)(前掲「履歴書」／*中原、前掲書)</p> <p>4 月 1 日、村内の学校統合により伊那学校発足。(『伊那小学校百年史』昭和 46)</p>
<p>1887 (明治 20)</p>	<p>22 歳</p>	<p>3 月、東京府工芸品共進会開催、小山正太郎、浅井忠らが出品。</p> <p>4 月、伊那学校は第壹番高等小学伊那学校となる。(前掲『伊那小学校百年史』)</p> <p>6~7 月、長野師範学校の夏期講習で河野次郎(1856-1934)に洋画の初歩を学ぶ。河野におおいに啓発されるとともに、強く上京を勧められたという。(前掲「履歴書」／中原、前掲書)</p> <p>河野次郎は、一県一師範を定めた師範学校令により、師範学校が長野に移転したのにもない、明治 19 年 9 月、松本から長野の師範学校へ移動している。(『長野県教育史』11、12)</p> <p>9 月、飯田小学校に図画の教師として赴任。俸給 4 円 50 銭。菱田春草らのクラスを担当。下伊那郡飯田町 741 番地に下宿する。(前掲「履歴書」)</p> <p>この頃、『時事新報』紙上で、十一会の研究生募集広告に接し、上京を計画か。(坂井犀水「現今の大家(十七)中村不折氏」『美術新報』10-12)</p>

1888 (明治 21)	23 歳	<p>3 月、飯田小学校を辞職。</p> <p>4 月、上京。画塾「不同舎」に入門、小山正太郎に師事する。(『不同舎入学証書』第一巻「中村鉦太郎 明治二十一年四月入門」とある)</p> <p>この頃、大塚窪町の高橋是清邸に間借りし、自炊生活を開始。そこから団子坂の不同舎まで徒歩で通い、小山正太郎らの指導を受ける。当時、不同舎では岡精一、下村為山、佐久間文吾等が不折の先輩格として修業にはげんでいた。(前掲「僕の歩いた道(一)—自伝—」/「私の学生時代」『美術新論』3-9)</p> <p>「私は明治二十(ママ)年頃不同舎の研究所で皆んなと一緒にやる事となった、十一会の先生方も不同舎に来て教へられたが、美術の講話や理論は高橋源吉先生、構図法は本多錦吉郎先生、技術のほうは小山先生、浅井忠先生などが担当された。」(『小山正太郎先生』不同舎旧友会、昭和 9)</p>
1889 (明治 22)	24 歳	<p>この年、一時帰郷。</p> <p>2 月、陸羯南、新聞『日本』を創刊。5 月、小山正太郎、浅井忠ら明治美術会を創立、10 月第 1 回展を開催。</p> <p>7 月、来日中のイギリス人水彩画会アルフレッド・イースト、明治美術会で月例会で講演と自作の展示を行う。</p>
1890 (明治 23)	25 歳	<p>4 月、第 3 回内国勸業博覧会開催され、油彩画も展示される。(『明治期美術展覧会出品目録』中央美術出版、平成 6)</p> <p>11 月、明治美術会第 2 回展覧会(11・15～12・10、上野公園華族会館)に水彩画《寺院の内部》《秋郊》《春野》を出品。</p> <p>この年、普及社発行の教科書の画手本の仕事に二神純孝(下村為山)等とともに従事、約 40 円の収入を得る。その後、父・源蔵上京し、ともに汁粉屋を開業するが失敗。(「僕の歩いた道(二)—自伝—」『中央美術』13-2/前掲「私の学生時代」)</p>
1891 (明治 24)	26 歳	<p>この年、既に油彩画を始める(現存する最初の油彩画《自画像》を制作)。(石井柏亭、前掲) この年頃、浅井忠の助手として神田錦町のパノラマ館制作に従事か。(前掲、「僕の歩いた道(二)—自伝—」、『明治洋画資料記録篇』より推測)</p>
1892 (明治 25)	27 歳	<p>秋、満谷国四郎、不同舎に入り小山正太郎に師事。12 月、正岡子規、日本新聞社に入社。</p>

<p>1893 (明治 26)</p>	<p>28 歳</p>	<p>4 月、明治美術会第 5 回展(4・8～5・31、上野公園旧博覧跡第五号館)に《憐れむべし自宅の写生》《誰家の新婦ぞ黄麦逕》《人間不知此高音》(いずれも油彩)を出品。「私の絵画が、始めて世に認められたのは、不忍池畔で催された明治美術会展覧会に出品した二点で、その一つは、東照宮の写生で、それには、人間不知、此妙音、と題し、もう一つは、自分の部屋の写生で、哀れむべし自宅の写生、と題した。／それが案外に評判がよかつたので、幾分世の人から注目されるやうになつた。(前記「東照宮の写生」は震災の時に焼いてしまつたが、後者は今も保存して居る)」「僕の歩いた道(三)—自伝—」『中央美術』13-3)</p> <p>この年、黒木欽堂を知る。歴史・詩文に関し啓発されること多く、併せて挿絵の仕事の便宜を得る。(前掲、「僕の歩いた道(二)—自伝—」)</p>
<p>1894 (明治 27)</p>	<p>29 歳</p>	<p>3 月頃、浅井忠の紹介により正岡子規と初めて知り合う。『小日本』19号(3・7)の水戸弘道館の画を初めとして、以後『小日本』『日本』紙を舞台に新聞挿絵を發表する。</p> <p>「その時の有様をいへば、不折氏は先づ四、五枚の下図を示されたるを見るに水戸弘道館等の画にて二寸位の小さき物なれど筆力勁健にして凡ならざる所あり、而してその人を見れば目はつぶらにして顔おそろしく服装は普通の書生の著たるよりも遥かにきたなき者を著たり、この顔この衣にしてこの筆力ある所を思へばこの人は尋常の画家にあらずとまでは即座に判断し、その画はもらひ受けて新聞に載する事とせり。これ君の画が新聞にあらはれたる始なり。」(正岡子規『墨汁一滴』明治 34・6・25)</p> <p>7 月 11 日、『小日本』126 に俳句が掲載され、「不折」の名を使用。「押しあふて猿も蚤取る木賃かな 不折」7 月 15 日、『小日本』廃刊となり、後に正岡子規とともに『日本』に移る。(「子規君のこと」日本及日本人 160／浅岡邦雄解説『小日本と正岡子規』大空社、平成 6) 8 月 13 日、正岡子規・内藤鳴雪とともに王子権現の祭を見物する。(正岡子規「王子紀行」日本、明治 27・8・28)</p> <p>8 月 14 日、『日本』に「不忍十景」発表、「不折生」の名を用いる。また、挿絵《不忍十景 其一 弁天祠前の石橋》《同其二 弁天祠後より湯島を望む》を掲載(27 日まで連載)。</p> <p>同紙、5 頁には挿絵の上部に「不忍十景／不折生／写生の絵画上に於ける必要は固より論を俟たず、(後略)」とある。</p>

<p>1895 (明治 28)</p>	<p>30 歳</p>	<p>この頃、『團々珍聞』と契約、挿絵を描く。「日本新聞に勤めて、僕は、月給十円を貰ふことになった。(中略)もう、今では両親と一緒に暮らしてもどうにかやって行ける。それに日本新聞社の隣の團々珍聞からも、「おれの雑誌にも絵を描いてくれ」と云ふことで、その方の収入もあり、そこで始めて国に帰っていた父母を呼び寄せることにした。／その頃、僕は湯島に住んでみた。」「僕の歩いた道(三)―自伝―」</p> <p>4 月、大阪第四師団付き記者として日清戦争従軍のため広島・宇品港を出航、遼東半島に上陸。(池内央『子規・遼東半島の 33 日』短歌新聞社、平成 9) 正岡子規が帰国した後、単身スケッチしながら金州・営口・鳳凰城等を巡遊、後、朝鮮半島に入り、仁川を経由して帰国の途に着く。この際、後の書道研究に大いに寄与することになる文物を見聞、入手する。</p> <p>「…それで自分は新戦地を歴遊して、朝鮮を経て日本へ帰つて来た。其故戦争と云ふものは見なかつた。で、戦争と云ふものゝ研究には失敗した。併し御蔭で支那や朝鮮の趣味を味ふことが出来た。自分が支那や朝鮮の趣味を解し始めたのは、全く此事件の賜物であると思ふ。是は自分の履歴には、余程重大な関係がある。」「(中村不折君 同君談話筆記『太陽』15-9) 8 月初旬、宇品着。須磨に病床の正岡子規を見舞う。その後、奈良、京都の古社寺を見物して、8 月下旬帰京。(坂井犀水、「現今の大家(十七)中村不折氏」／和田克司「不折と子規」書道研究、平成 1・3)</p> <p>10 月、明治美術会第 7 回展(10・10～11・8、上野公園旧博覧会跡第五号館)に《鳳凰城》を出品。(『明治期美術展覧会出品目録』中央美術出版、平成 6)</p> <p>この頃[11 月ころか?]、小山正太郎のパノラマ制作の助手をつとめるか。(中原、前掲書／『近代日本洋画の夜明展』図録の小山正太郎年譜には「門下生を率いて平壤の戦図のパノラマを制作」とある。一方、石井柏亭はこれに加わらなかつたとしている。)</p>
<p>1896 (明治 29)</p>	<p>31 歳</p>	<p>5 月、不折は、浅井を介して象堂と知り合う。(吉田千鶴子「小坂象堂」近代画説、明治美術学会誌 1) 10 月、結婚。</p> <p>11 月、森鷗外主宰の『めさまし草』(まきの十一)に、初めて挿絵を掲載。</p> <p>この年、日本新聞社の正社員となり、引き続き挿絵を担当。(石井柏亭、前掲「中村不折小伝」／中原、前掲書)</p> <p>この頃(明治 20 年代末頃)、『水彩絵本』(二神純孝(下村為山)と共著)刊行か。(中原、前掲書)</p>

1897 (明治30)	32 歳	<p>1 月、翌年 2 月にかけて『めさまし草』13、15、16、19、24、26 に挿絵を掲載。</p> <p>4 月、明治美術会第 8 回展(4・11～5・25、上野公園旧博覧会跡)に《梅花園》を出品。(前掲、『明治期美術展覧会出品目録』)</p> <p>8 月、島崎藤村『若菜集』(春陽堂)刊行。その装幀、挿絵を担当。</p>
1898 (明治31)	33 歳	<p>6 月、島崎藤村『一葉舟』(春陽堂)刊行。その装幀、挿絵を担当。</p> <p>7 月初旬、湯島から下谷区上根岸町四十番地に転居。(『子規全集』15 415、416(書簡より推測))</p> <p>8 月、旧福岡藩黒田侯の一行に従い。富士登山をする。(石井柏亭、前掲「中村不折小伝」／中原、前掲書)</p> <p>10 月、『ホトギス』第 2 巻第 1 号刊行され、裏表紙《菌狩》と口絵《蟲とり》を描く。以後、同誌の装幀、挿絵を数多く手がけ、またしばしば文章を寄せる。</p> <p>10 月末、正岡子規を通じて、水戸の『いはらき』紙より天長節 の画を依頼される。(『子規全集』15 446(10・26 付、不折宛書簡))</p>
1899 (明治32)	34 歳	<p>2 月 11～12 日、浅井忠・小坂象堂とともに『日本』紙上に《梅十二題》掲載。「本日佳節を祝せむが為め浅井忠、小坂象山、中村不折の三画伯に嘱するに梅十二題を以てせしに、三氏各四題を作りて寄せらる、(後略)」(『日本』明治 32・2・11)</p> <p>3 月、第 10 回明治美術展覧会(3・25～5・25)に《淡煙》《紅葉村》を出品。(《紅葉村》は後にパリ万国博覧会に出品。)(石井柏亭、前掲「中村不折小伝」／会期会場＝『日本美術院百年史』第 2 巻下)</p> <p>3 月 21 日～23 日、『日本』に罵倒先生名で「画会罵倒録」を発表、日本美術院一派新様式を批判、後、長谷川天溪と論争となる。「我は断言せんとす、我従来の所謂日本画はその性質上純正美術として洋画の敵に非すと、(中略)我は此批判と共に更に其未来の方針を得可し、曰く所謂従来日本画は其応用的美術として発達せしむるの他なしと」(「画界罵倒録(承前)」日本、明治 32・3・23)</p> <p>夏、正岡子規に水彩絵具を贈る。「此頃になつて彩色の妙味を悟つたので彩色絵を描いて見たい、と戯れにいつたら、不折君が早速絵具を持って来てくれたのは去年[明治 32 年]の夏であつたらう。」(正岡子規「画」ホトギス 3-5)</p> <p>10 月、『ホトギス』第 3 巻となり、その表紙を担当(翌年 9 月発行の 12 号まで同じ絵柄が採用された。)</p> <p>12 月、下谷区中根岸町三十一番地に画室新築し転居。26 日、画室開きの祝賀会を行う。(「消息」ホトギス 3-4／『子規全集』15 522(12・25</p>

		<p>付、不折宛書簡)には「扱明廿六日は画室新築祝の由奉慶賀候…」とある。) この頃、翌年に渡仏を控えた浅井忠より、留守中、弟子の石井柏亭に対する絵の指導を依頼される。(石井柏亭「不折さんのこと」中央美術 7-11)／石井柏亭『柏亭自伝 文展以前』(昭和 18)</p>
1900 (明治 33)	35 歳	<p>1 月 16 日、上根岸の子規庵で催された浅井忠の渡仏送別会に出席。「[浅井]黙語先生の送別会を 1 月 16 日根岸子規庵に開く。会する者先生を始め、鳴雪、羯南の二先生、子規、為山、飄亭、四方太、青々の諸氏総て十人也。」(「黙語先生送別会」ホトギス 3-4)</p> <p>3 月、第 11 回明治美術会展(3・21～5・31)に《春の渡し》を出品。(石井柏亭、前掲「中村不折小伝」／会期会場＝『日本美術院百年史』第 2 巻下)この年、パリ万国博覧会(4・15～11・12)に出品の《紅葉村》が褒状を受ける。(『明治期万国博覧会美術出品目録』中央公論美術出版)</p> <p>この年、明治美術会展覧会委員となる。(『明治三十三年五月十日調明治美術会会員名簿』、明治美術会報告 第 4 巻)</p>

<p>1901 (明治 34)</p>	<p>36 歳</p>	<p>2月～、『めさまし草』第49～56巻の表紙装幀及び裏表紙挿絵を担当。 6月、洋行を控え、日本新聞社(15日)・根岸倶楽部(16日)・不同舎(22日)・ほととぎす社(23日)・日本青年会(23日)・都鳥英喜(27日)・陸羯南(28日。正岡子規宅)らにより、送別会がおこなわれる。(「欧州留学準備」中村不折自筆覚書)</p> <p>6月29日、横浜を出港。(正岡子規『墨汁一滴』明治34・6・25)「六月二十九日 正十二時 横浜解纜／七月三日(水)神戸／六日(土)門司／十二日(金)香港／二十日(土)上海／二十三日(木)ペナン／三十日(木)コロombo／八月十三日(木)ポートサイド／二十一日(水)マルセイユ」(前掲「欧州留学準備」日付と曜日には不一致が多い)7月、マルセイユに入港。19日パリに着く。(＊21日マルセイユ着とも。)直ちに浅井忠の宿所へ向かい、今後の進路について相談、浅井よりラファエル・コランを紹介される。(「巴里消息」ホトギス5-1、／(＊)＝前掲「欧州留学準備」)</p> <p>8月20日、オテル・スフロに下宿を定める。(中原、前掲書には「Grand Hotel Souffrot 1. Rue Toullier C-F-」とある。</p> <p>この頃、和田英作の紹介でラファエル・コランに師事。</p> <p>以後、午前中はアカデミー・コラロッシで、コラン、ギュスターヴ・クールトワの指導のもと木炭デッサンを学び、午後はルーヴル、リュクサンブール等美術館に通う。(「巴里消息」ホトギス5-1)</p> <p>一方、留学時代を通じ、夜は日本から持参した『龍門二十品』や孫過庭の『書譜』等の臨書、及び狩野派の粉本による日本画の修行を続けた。(前掲、「僕が歩いた道(三)―自伝―」)「当時中村不折君は、[和田]英作君と同様オテル・スフロウに居られたが、全く自炊生活をされて居た。昼は絵の勉強、夜はそのころから頻りに書の研究をされたやうだ。木炭にカンバスの裏に六朝風の書が書かれてあつたが、態々巴里迄行き、書の研究と云うのは余り他に真似人は無かつたこと々思ふ。」(三宅克己『思い出つるまゝ』昭和13)</p> <p>8月、装幀・挿絵を担当した、島崎藤村『落梅集』(春陽堂)刊行。</p> <p>12月、和田英作・浅井忠等パリ在住の日本人による句会「巴会」に参加。「寒月」「水仙」を句題にした八句が確認されている。(高橋在久「浅井忠のフランス留学時代の一面」千葉県立美術館紀要1、昭和52)</p>
-----------------------------	-------------	---

<p>1903 (明治 36)</p>	<p>38 歳</p>	<p>1 月、ローランス教室の月例コンクール「デッサン」部門佳作。(高階秀爾、前掲書論文)</p> <p>この頃、木炭デッサンから油彩画の階梯に進む。(前掲「中村不折君同君談話筆記」)</p> <p>7 月、沼田一雅、不折の紹介でローランス教室に学ぶ。岡精一、ローランス教室に学ぶ。(五十嵐久雄「アカデミー・ジュリアンに学ぶ、日本人留学生の記録から」礫山美術館報 11)</p> <p>9 月末、ロシア、北欧を経由して巴里に到着した陸羯南と再会。(小山文雄『陸羯南「国民」の創出』)</p> <p>10 月 9 日、アカデミー・ジュリアンで、アメリカより渡仏した萩原守衛(礫山)と会う。17 日、守衛を下宿に招き、懇談する。「昨日中村不折先生に招かれ、先生の室へ参り候処、先生は既に三年も留学なされ候事とて、其参考品を買い集めたる事山の如く、終日見てもなほ中ばも見切れ申さず候程にて(中略)、止むを得ず米国へ帰るなら之々のものは是非参考のため手元へ供へ置き常に研究せよとの御話…。」(萩原守衛「10・8 付、兄・十重十宛て書簡」萩原守衛の人と芸術 所収)</p> <p>10 月、ローランス教室の月例コンクール「油彩習作」部門佳作。(高階秀爾、前掲書論文)</p> <p>11 月、中旬、陸羯南に随行してイタリアを旅行。(小山文雄『陸羯南「国民」の創出』)</p>
<p>1904 (明治 37)</p>	<p>39 歳</p>	<p>5 月 8 日、帰米のためパリを発った萩原礫山に同行し、イギリスに向かう。9 月から 15 日までロンドンを中心に滞在、美術館めぐりをする。(林誠「資料研究 一九〇四年・ロンドン—中村不折旧蔵資料をめぐって—」礫山美術館報 15)</p> <p>6 月 1 日、長女・まさ死去。</p> <p>10 月、ローランス教室の月例コンクール「男子アカデミー」部門で入賞。『月報』11 月号で取り上げられるとともに、同誌に《自画像》が掲載される。この頃、既に 9 rue Campagne 1er に転居か。(『画道一班』掲載の写真「模写確認証」)</p> <p>11 月、ローランス教室の月例コンクール「女性アカデミー」部門佳作。(高階秀爾、前掲書論文)</p> <p>11 月、沼田一雅・岡精一とともにムードンに A・ロダンを訪問、署名入りのデッサンを贈られる。「ロダン先生を訪ふ」ホトギス 8-3/『礫山美術館報』13)</p> <p>12 月、ローランス教室の月例コンクール「男性半身像」部門佳作。(高階秀爾、前掲書論文)</p>

<p>1905 (明治 38)</p>	<p>40 歳</p>	<p>1月14日、ローランス教室の最終日。(前掲「学費納入簿」/「仏国土産の説明批評」ホトギス 8-10)</p> <p>1月22日、マルセイユ発の蒸気船で帰国の途に就く。(「時報 中村不折氏の名誉」美術新報 3-19)</p> <p>3月1日、神戸に帰着。4日、帰京。15日には帰国歓迎会が神田寶亭で行われた。(「芸術家消息 中村不折氏(洋画家)」美術新報 3-24/「不折氏談片(中村不折氏談)」美術新報 4-1)</p> <p>3月~4月、『美術新報』4-1~4-2に「不折氏談片(中村不折氏談)」掲載。</p> <p>この頃、太平洋画会会員となる。</p> <p>4月、第4回太平洋画会が開催され(4月1~29日、上野三号館北部)、不折がフランスより持参したローランス《ルーテルと彼の徒弟》(住友家蔵)が特別陳列された。(同展カタログ/「時報」美術新報 3-24/同 4-4)</p> <p>当初は、滞欧中の油彩による人体習作 30余点及びデッサン 20点を出品、特別室に陳列される予定であったが、「都合により」出品が中止された。(「時報」美術新報 4-2、4-4)</p> <p>5月、大阪絵葉書展覧会(5月14~25日、大阪博物場美術館)に「佛蘭西土産」を出品、甲種三等受賞。(「時報 大阪絵葉書展覧会」美術新報 4-5)</p> <p>5月20日、日本美術院例会において「東西両画の特徴」と題して講話をおこなう。(「評林 東西両画の特徴」絵画叢誌 218)/「時報 美術院二十日」美術新報 4-5)</p> <p>5月、夏目漱石『漾虚集』(大倉書店・服部書店)刊行、挿絵 7点を描く。</p> <p>8月、夏目漱石より『吾輩は猫である』の挿絵を依頼される。</p> <p>10月、夏目漱石『吾輩は猫である』上編(大倉書店・服部書店)刊行。その挿絵を 3点描く。</p> <p>この年、多忙を極め、晩秋より神経衰弱となる。(中原、前掲書)</p> <p>この年頃、日本新聞を退社、朝日新聞社の社員となる。「[明治]三十八年に帰朝して後、社長陸[羯南]先生が病氣して職を退き、伊藤欣亮とかいふ人がそのあとを引き受けた。けれども、伊藤と陸とは主義主張が一致しないので、社員は大部分やめてしまひ、僕もその時やめた。それから朝日新聞社に移つて挿画をかき、大正十二年の夏まで同社に居つた。」(「子規と漱石」国漢 53)</p>
-----------------------------	-------------	--

<p>1906 (明治 39)</p>	<p>41 歳</p>	<p>1月1日、『東京朝日新聞』に挿絵《馬十二題の内 フレミアの名刻》他掲載。11日にかけて、この年の干支・馬(午)にちなんだ挿絵を連載。</p> <p>以後、同様の企画が大正9年まで毎年続けられた。</p> <p>4月、第5回太平洋画会展覧会(4月1～30日、上野公園・五号館)に《井傍の杜樹(神史)》《無目堅間》《八重の潮路(神史)》《神史草稿》を出品。(同展カタログ／時報(美術新報5-2))</p> <p>「これ[八重の潮路]は古い吾国の神話から題を採つたもので、彼の彦火火出見尊が竜に來つて竜宮を往來する途中、或る島で終日の疲れを憩めてゐる處を描いたのであります。／一体私はかう云つた画題を好むて描きますが此絵を描く時などは細かい歴史的的研究をして描きました。」(『八重の潮路』に就て)現代の洋画2)</p> <p>8月20日、『東京朝日新聞』に挿絵《御嶽登山》掲載(9月15日にかけて連載)。</p> <p>9月25日、巽画会研究会が開催され、席上「東西兩洋の理想がに就て」長時間の講話をおこなう。(時報(美術新報5-14))</p> <p>9月27日、『東京朝日新聞』に挿絵《秋色十種》掲載(11月14日にかけて連載)。</p> <p>11月、この頃より、夏目漱石との関係が一時疎遠になるか。「浅井[忠]の画はどうですか。不折は無闇に法螺を吹くから近來絵をたのむのがいやになりました。」(『漱石全集』14 610(11・12付、橋口清宛て書簡)</p> <p>11月27日、『東京朝日新聞』に挿絵《落葉十種》掲載(12月11日にかけて連載)。</p> <p>この年、河東碧梧桐の訪問を受ける。六朝時代の造像銘の拓本を碧梧桐に示し、大きな感動を与える。(石川九楊「パリの《龍門二十品》中村不折小論」書道研究 平成1年3月)。</p> <p>この年、太平洋画会研究所で教鞭を取る。(石井柏亭、前掲「中村不折小伝」)</p>
-----------------------------	-------------	--

<p>1907 (明治 40)</p>	<p>42 歳</p>	<p>1 月中旬、青森県浅虫温泉に逗留。河東碧梧桐の訪問を受け、東晋の「爨宝子碑」北魏の「中岳靈廟碑」の拓本を見せる。(石川九楊「パリの《龍門二十品》中村不折小論」書道研究 平成 1 年 3 月)。</p> <p>3 月、東京勸業博覧会(3 月 20 日～7 月 31 日、上野、東京勸業博覧会美術館)に《建国勦業》《泉(しみづ)》を出品。《建国勦業》は、後に《淳化閣帖》と交換される。(博覧会緯報(美術新報 5-24、6-7))</p> <p>6 月、日下部鳴鶴を中心に「談書会」が創立され、その発起人・幹事となる。(小野寺啓治「近代書道雑誌考」近代日本の書、昭和 59 年)</p> <p>6 月、『鉛筆画法』(日本葉書会)刊行。</p> <p>7 月、東京勸業博覧会の審査完了し、6 日の褒賞授与式で《建国勦業》が一等賞牌受賞。7 日、不折ら太平洋画会会員 17 名は、白馬会寄りの情実審査に抗議し、褒賞の返却を決定。(「雑報 太平洋画会の意見」絵画叢誌 244/博覧会彙報(美術新報 6-7))</p> <p>8 月 13 日、第 1 回文展の審査委員に任命される(任期 3 年)。(「時報 第一回美術展覧会委員の任命」美術新報 6-9)</p> <p>8 月頃、筑波山に登る。後、この時のスケッチを基にした挿絵が、8 月 15 日(《筑波山(一)作戦計画》)から 10 月 23 日にかけて 34 回にわたり『東京朝日新聞』に掲載される。</p> <p>9 月 9 日、小石川区小日向水道端町に新築中の水彩画講習所が開所。不折は「日本水彩画会研究所」の表札を揮毫。(水彩画研究所規定『みづゑ』27/赤城泰舒「日本水彩画研究所」『みづゑ』247)</p> <p>10 月 23 日～、『東京朝日新聞』に《紅葉十題》を連載。</p> <p>10 月、第 1 回文展(10・25～11・30、元東京勸業博覧会美術館)に《彫刻家》《白頭翁》を出品。</p> <p>10 月 15 日、『信濃毎日新聞』に挿絵《浅間山之景》《千曲川上流小諸近傍》を掲載。</p> <p>秋頃、過労から体調をくずし、翌年まで静養。(中原、前掲書)</p> <p>12 月 16 日、浅井忠死去。療養中のため 19 日の葬儀には欠席、献花する。(前川公秀『水仙の影』平成 5)</p>
-----------------------------	-------------	---

<p>1908 (明治 41)</p>	<p>43 歳</p>	<p>この頃、前年から崩していた体調は、徐々に快方に向かう。(「消息」美術新報 6-23、7-1)</p> <p>春、春季皇霊祭を期として開催された「洋風美術家追善会」(溜池 三会堂)の発起人となる。(「時報 洋風美術家追善会」美術新報 6-23)</p> <p>5 月、第 6 回太平洋画会展覧会(5・16~6・14、上野公園竹之台陳列館)に《酋長》《弹琴》を出品。(太平洋画会画集、明治 41 年) 7 月頃、前田黙鳳・中村梧竹・日下部鳴鶴らと「書談会」の結成に参画。(「時報 書談会成る」美術新報 7-8)</p> <p>8 月、雑誌『趣味』3-8 刊行され、その表紙装幀を担当、また題字「趣味拡大号／文豪国木田独歩／新進作家小説篇」と書く。以後、4-1(明治 42 年 1 月)、4-7(同 7 月)、5-1(明治 43 年 1 月)、5-4(同 4 月)などの表紙及び題字を担当。</p> <p>8 月 27 日、静養先の群馬県磯部温泉にて『龍眠帖』を揮毫。(款識)「…今まで永字八法に改められて規律的に字を書いてみたがさういふものを書いてみては面白くない、六朝の人の気分になつてやろうと思ひ中岳靈廟を土台にして拘束されないものと思ひ磯部の温泉で字を書いてみました。その時分に龍眠山荘二十首といふ五言絶句二十首を書いて見ました。」(「不折先生に訊く」書道 2-6)</p> <p>10 月、『ホトギス』は第 12 巻となり、翌年 9 月の 12 号までの表紙を担当。</p> <p>10 月、『龍眠帖』(河東秉五郎発行)刊行。「…所が何だか普通世間の字と違つた様なものが出来たので人に示す訳ではないが面白いと思つて河東碧梧桐君に見せた、すると之は面白い、今まで書いてゐるものより面白いと油をかけられ、外にも之は面白いから印刷しろといふので(中略)、始めて政教社の日本及日本人に発表して龍眠帖と名付けました、そして実費で頒げる事にしました。」(「不折先生に訊く」書道 2-6)</p> <p>10 月、第 2 回文展開催(10・15~11・23、日本美術協会列品館及び竹之台陳列館)、出品なし。(『日展史』1)</p> <p>年末、森鷗外に扁額を贈る。(佐渡谷重信『鷗外と西欧芸術』昭和 59)</p> <p>この年、前田黙鳳・土方秦山・野村素軒らと健筆会を結成。(中田勇次郎「近代書への幕開け 日本書道史における明治の書」近代日本の書、昭和 59 年所収)</p>
-----------------------------	-------------	---

<p>1909 (明治 42)</p>	<p>44 歳</p>	<p>1月1日、『東京朝日新聞』正月付録『百人一首』(中村不折画・岡田起作書)。</p> <p>1月20日、前年に贈った扁額に対する鷗外からの礼状のなかで賀古鶴所を紹介される。(佐渡谷重信『鷗外と西欧芸術』昭和59)</p> <p>4月、関西地方へ写生旅行か。(「消息」美術新報8-1)</p> <p>5月12日、夏目漱石・高浜虚子らと明治座で芝居見物をする。「虚子来。あした明治座を見に行かないかといふ。芝居はついに見た事がない。どんな連中が行くのかと聞く中村不折、坂本四万太(…)、温亭なりと、まあ行つて見やうと約束す。」(『漱石全集』13、5・11、5・12付日記)</p> <p>6月、第1回健筆会展(6・10~20、日本美術協会)に、日本画・書を出品。(「雑報 六月の美術界 健筆会 書篆刻展覧」絵画叢誌266/山来帰「雑録 健筆会を観る」絵画叢誌267)</p> <p>6月、第7回太平洋画会展覧会(6・4~30、竹之台陳列館)に《すへもの造り》を出品。(日暮里人「第七回太平洋画会展覧会」美術新報8-8/明治42年太平洋画会カタログ)</p> <p>6月、『太陽』15-9(博文館)に「中村不折君 同君談話筆記」掲載。</p> <p>7月8日、『大阪朝日新聞』に挿絵《宮島十景(一)》掲載(20日まで連載)。</p> <p>7~8月、『ホトギス』12-10、12-11に「僧空海」(上)(下)を発表。これに対する根岸生の反論が『美術新報』8-11に掲載される。</p> <p>7月、太平洋画会評議員改選、再任される。(「時報 太平洋画会研究所の拡張」美術新報8-9)</p> <p>10月、第3回文展(10・15~11・24、竹之台陳列館)に《妙義山》を出品、また審査員をつとめる。</p> <p>この年、『東京朝日新聞』に挿絵《豪溪記勝》(5・29~7・7)《宮島十三景》(7・10~8・20)《白雲山麓》(8・26~9・3)《金洞、東山》(9・4~22)《金洞、西山》(9・23~10・7)を連載。</p>
-----------------------------	-------------	--

<p>1910 (明治 43)</p>	<p>45 歳</p>	<p>1月1日、『東京朝日新聞』正月付録『世界一周双六』(中村不折画)。 3月、『不折俳画』上(光華堂)刊行(夏目漱石序、高浜虚子評釈、河東碧梧桐句)。 4月、『不折俳画』下(光華堂)刊行。 5月7日、故萩原礫山追悼会が執り行われ(新宿レバノン教会)、追悼演説をおこなう。(坂井犀水「故萩原礫山君追悼記」美術新報9-8) 5月、第8回太平洋画会展覧会(5・22~6・28、竹之台陳列館)に《岩淵》《まゝの入り江》《仙人》《江戸川》を出品。(『日本美術年鑑』明治43/太平洋画会画集) 6月、第2回健筆会(6・10~26、日本美術協会)に出品。「時報 展覧会」美術新報9-8、9-9/『日本美術年鑑』明治43) 7月28日、第4回文展の審査委員に任命される。(『日展史』2) 10月、第4回文展(10・14~11・23、竹之台陳列館 11・28から12・5 京都博覧会館)に《半諾迦尊者》を出品。「私は去年[明治43年]の公設展覧会に、爺むさい羅漢と唐銅の龍を書いて、サンザンの不評をかつた…」(「新しいと謂ふこと」美術之日本3-8、明治44年9月) 10月、『不折画集 第一 筑波山上毛三古碑及漫筆十二』(光華堂)刊行。 12月、『不折画集 第二 妙義山碓氷川及春興十種外漫画』(光華堂)刊行。</p>
-----------------------------	-------------	--

<p>1911 (明治 44)</p>	<p>46 歳</p>	<p>2 月、『十人写生旅行』(吉田博・鹿子木孟郎等と共著、興文社)刊行。 この頃、東京勸業博覧会(3・20～6・10、上野・勸業協会)の委員に囑託される。「時報 展覧会 勸業展覧会委員」美術新報 10-5)「東京勸業博覧会は去年から出来て着々歩を進めて多少面白くなりかゝつては居るが、その審査員の顔ぶれを見て僕は非常に失望した。審査員が文部省[文展]とたいした違いがない。あゝ云ふ風では、その結果は文部省と同じ様なものが出来ることになる。莫大な経費を付けて同じ様なものを二つ造ることになるのだ。吾々の希望はそう云ふ事をしないで、成る可く文部省と反対の方針を採る様なものが出来たら面白かろうと思ふ。」(「東京勸業博覧会に対する希望」書画骨董雑誌 33)</p> <p>4 月、伊太利万国博覧会(日本特別館、4～11 月)に《半諾迦尊者》(第 4 回文展)を出品。(『海外博覧会本邦参同史料(第 6 輯)昭和 9/「美術界一年史」日本美術年鑑 明治 43 年/「時報 展覧会 伊博出品美術品」美術新報 10-3』)</p> <p>4 月、『不折画集 第三 宮島豪溪及寒霞溪』(光華堂)刊行。</p> <p>4 月、第 9 回太平洋画会展覧会(4・23～5・18、竹之台列品館)に《春》《雁の声》《桜》を出品。(『日本美術年鑑』明治 44)</p> <p>6 月、『ホトギス』14-11 に「日本画滅亡論 附太平洋画会展覧会所感」を発表。7 月、これに対する今周而の反論が『研精画誌』51 に掲載される。</p> <p>8 月 17 日、第 5 回文展の審査委員に任命される。(「雑報 美術審査委員の決定」絵画叢誌 293)</p> <p>10 月、第 3 回健筆会展開催(10・5～、池之端東勸業協会階上)、出品か。(『日本美術年鑑』明治 44)</p> <p>第 5 回文展(10・14～11・19、竹之台列品館。11・25～12・4、岡崎公園勸業館)に《跋陀羅尊者》を出品。</p> <p>第 10 回関西美術院洋画展覧会(10・10～、京都岡崎公園博覧会館)に《エスキース》を出品。(「時報 展覧会 関西美術院洋画展覧会」美術新報 11-1)</p> <p>11 月、新年絵葉書原画展覧会(11・9 から 20、日本橋常盤木倶楽部)に出品。(「時報 新年絵葉書原画展覧会」美術新報 11-3)</p>
-----------------------------	-------------	--

<p>1912 年(明 治 45 ／7 月 30 日か ら大 正元 年)</p>	<p>47 歳</p>	<p>1 月 28 日、日下部鳴鶴らの斡旋で談書会が、東京神田の錦輝館で開催、これに出席。また、新たに取得した《唐人雙釘鉤王獻之地黃湯帖》等 が展示された。(『書道全集』25)</p> <p>3 月、美術新報主催第 3 回美術展覧会(3・15～3・1、竹之台陳列館北 部)に日本画を出品。(『美術新報』11-6(はさみこみチラシ))</p> <p>4 月、第 10 回太平洋画会展覧会(4・21～5・18、竹之台陳列館)に《夕 陽》《習作》《道》《晩春》《落椿》を出品。(『日本美術年鑑』大正 1 / 赤頭巾 「会場の噂」現代の洋画 2) 5 月 8 日、第 10 回太平洋画会展覧会の 《晩春》、宮内庁買い上げとなる。(「時報 展覧会 太平洋画会第十回展 覧会」美術新報 11-8)</p> <p>5 月、『現代の洋画』第 2 号刊行、その表紙題字を書く(装画・齊藤與 里)。</p> <p>5 月、第 4 回健筆会(5・20～6・9、上野美術協会列品館)に出品。</p> <p>6 月 21 日、第 6 回文展の審査員に任命される。(「時報 彙報 第六回文 展審査委員任命」美術新報 11-1)</p> <p>6 月、河東碧梧桐らと六朝の書道研究を目的とする「龍眠会」を結成。 「不折先生を主事と仰ぐ「龍眠会」といふ書の会が出来た、(中略)会合者 が変わりものばかりだから其会則も振つたものだ、今其全文を挙げれば ／龍眠会会則／一、会は書道研究ノ為ニ非スシテ下手ナ字ヲ書キ自ヲ賞 賛スル目的とす／一、書法七十二則等ハ禁物中ノ禁物ナリス／一、主 事一名ヲ置ク(投票ニヨル)／一、会員ハ主事ノ書論ヲ聞クホトノ義務ナキ モノトス／罰則／一、字ヲ上手ニ書カンナドト心懸クル者は退会ヲ命ズ／ といふものだ」(「書談」法律日日 173 明治 45 年 7 月 1 日所収)</p> <p>7 月 1 日、『法律日日』173 に「書談」掲載、翌年 2 月かけて同紙に「龍眠会 書談(一)～(十四)」を連載。8 月、龍眠会例会が開催され(下谷区三ノ 輪・梅林寺)、出品作品の批評にあたる。</p> <p>10 月、第 6 回文展(10・12～11・17、竹之台陳列館 11・23～12・2 京都 市立絵画専門学校)に《迦諾迦伐嵯尊者》《巨人の蹟》《路》を出品。</p> <p>10 月、『不折画臚』(寸紅堂)刊行。</p> <p>12 月、『蘭亭序』(龍眠会叢書第二、平安堂)刊行。</p>
--	-------------	---

<p>1913 (大正 2)</p>	<p>48 歳</p>	<p>1 月 18 日、龍眠会例会(梅林寺)に出席、出品作品の批評にあたる。なお、翌月からは毎月 17 日の開催となる。(「龍眠会会報」法律日日 185 大正 2 年 1 月 1 日)</p> <p>2 月 8 日、第 3 回勸業展覧会(3・20~5・10、池之端勸業協会)の審査員に囑託される。(「時報 展覧会」美術新報 12-5)</p> <p>4 月頃、「王羲祭の本尊として」王羲之の彫像制作か。(「時報 消息 中村不折氏」美術新報 12-6)</p> <p>5 月、第 11 回太平洋画会展覧会(5・24~6・18、竹之台陳列館)に《耕作》《老孔二聖之会见》を出品。(同展目録)</p> <p>5 月中旬、現代大家半切画陳列会(白木屋呉服店美術部)に出品。(「時報 展覧会」美術新報 12-9)</p> <p>6 月、健筆会展覧会(6・12~7・8、日本美術協会)に《韓信》を出品。(「時報 展覧会」美術新報 12-9)</p> <p>6 月 21 日、国民美術協会第 1 回総会に会員として出席、会頭設置の是非をめぐり吉田博とともに他の会員と対立し、退席。(「国民美術協会第一回総会」美術新報 12-9 附録チラシ)</p> <p>7 月 30 日、伊藤左千夫没。後にその墓碑銘を揮毫。</p> <p>8 月 11 日、第 7 回文展の審査員に任命される。(「時報 彙報 文展審査委員の任命」美術新報 12-11)</p> <p>8 月、『七体いろは』(光華堂)刊行。</p> <p>10 月、『絵画清談』第 9 号刊、今回より不折による題字「現代名士絵画清談」が採用される。</p> <p>10 月、第 7 回文展(10・15~11・18、竹之台陳列 11・25~12・4、岡崎公園勸業館)に《神農》《老孔二聖之会见》を出品。[□同年 5 月、第 11 回太平洋画会展覧会の出品作と同じか？]</p> <p>11 月、『支那絵画史』(小鹿佛海と共著、玄黄社)刊行。</p> <p>11 月、龍眠会の機関紙『龍眠』創刊。</p>
----------------------------	-------------	---

<p>1914 (大正 3)</p>	<p>49 歳</p>	<p>2月、康有為著『広芸舟雙楫』を翻訳(井土靈山と共訳)、『六朝書道論』(二松堂書店)として刊行。</p> <p>この頃、大正博覧会の審査員となる。(「時報 大正展覧会」美術新報 13-5)</p> <p>3月、東京大正博覧会(3・20～7・31、上野公園)に《酒》《廓然無聖》を出品。(『東京大正博覧会出品図録 2(東京府編)』)</p> <p>「つまり今日の様にモデルに依つて人体の真を研究して居る以上、筋骨の工合などは、自然私の描いたあゝ云ふ様な調子に行く筈である。敢て自慢らしく云ふのではないが、私の『廓然無聖』は、達磨の画として従来の旧型を打破した積りである。而も此の旧型打破は単に私一人の考のみならず、既に西洋に於いても、キリストの像などを今人的に描いた画がある。」(「こじつけの弁解」絵画清談 2-9)</p> <p>3月、太平洋画会、青年作家のみによる「ノイエクンスト展覧会」を開始阿(神田区三崎町ヴィナス倶楽部)。</p> <p>8月11日、第8回文展の審査委員に任命される。(『日展史』3)</p> <p>9月、所蔵の『宋刻大観帖』が、法書会から出版される(甲～癸、黒木欽堂跋)。</p> <p>9月28日、桑港博覧会[巴奈馬太平洋万国博覧会]鑑査官に任命される。(「芸苑月誌」美術新報 14-1)</p> <p>10月、第8回文展(10・15～11・18 旧大正博覧会美術館、11・25～12・9 岡崎公園第二勸業館)に《卞和璞を抱て泣く》《處女習作》を出品。</p> <p>10月18日、警視庁は《處女習作》の写真撮影を禁止。(「芸苑月誌」美術新報 14-1)</p> <p>11月、漫画博覧会(11・7～26、上野松阪屋いとう呉服店)に出品。(「芸苑月誌」美術新報 14-3)</p> <p>12月、日本画小品展覧会(12・18～27、上野松阪屋いとう呉服店)に出品。(「十二月展覧会史」日本美術 17-3/「芸苑月誌」美術新報 14-4)</p> <p>12月、美術通信紀念展覧会(12・20～22、上野公園韻松亭)に出品。(「十二月展覧会史」日本美術 17-3)</p> <p>12月、永寿二年三月の漆書銘瓶(陝西省西安出土)を入手。(大正3年12月30日付「箱書き」)</p>
----------------------------	-------------	---

<p>1915 (大正 4)</p>	<p>50 歳</p>	<p>2 月、巴奈馬太平洋万国博覧会(2・20～12・4、サンフランシスコ市)に、《廓然無聖》を出品。(中原、前掲書／会期等＝『海外博覧会本邦参同史料(第7輯)』昭和9年)</p> <p>2 月 21 日、美術正論社主催の雅会(於護国寺)にて美術談の講演をする。(「芸苑月誌」美術新報 14-6)</p> <p>3 月、新日本画展覧会(3・12～30、銀座美術館)に2点を出品。(「三月展覧会史」日本美術 17-4／「芸苑月誌」美術新報 14-6)</p> <p>3 月、第 12 回太平洋画会展覧会(3・19～4・9、竹之台陳列館)に《水仙》《江戸橋》を出品。(同展出品目録／「雑録 三月の諸展覧会」美術之日本 7-4)</p> <p>3 月、『芸術解剖学』(日本美術学院)刊行。</p> <p>4 月 26 日、「千葉町・梅松旅館に遊び画の揮毫及び書道の講話をなす。」(「画家消息 中村不折氏」絵画叢誌 333)</p> <p>5 月、第 6 回健筆会展覧会開催(5・21～6・10、上野・日本美術協会)、出品か。(「芸苑月誌」美術新報 14-9)</p> <p>7 月、下旬より上州四方に滞在し、8 月 12 日帰京。(「消息 中村不折氏」美術新報 14-11)</p> <p>8 月 13 日、第 9 回文展審査員に任命される。(「芸苑月誌」美術新報 14-11)</p> <p>10 月、第 9 回文展(10・14～11・14、竹之台陳列館 11・21～12・10、京都市立絵画専門学校他)に《長養(養身)》《補衲》を出品。「昨年[大正 4 年]私は禅僧の生活を面白く感じて、禅と云ふ事を描かんと思ひ、『長養』と『補衲』の二つの絵を描き、色彩もそういふ事に適合せしむるやうに工夫し、いろいろ苦心した積りであつたが、世間は一つの裸体画と見たゞけで、何等注意を払わなかつた。尤も絵が拙かつたかも知れぬが、もう少し注目して欲しいと思つた。」(「評論及研究 日本画及び洋画と理想」美術之日本 8-11)</p> <p>10 月、太平洋画会研究所内に第 1 回習作展覧会開催(10・17～23)</p> <p>11 月、『赤壁賦』(平安堂)刊行。</p>
----------------------------	-------------	---

<p>1916 (大正 5)</p>	<p>51 歳</p>	<p>2 月、『太陽』22-2 に小山正太郎への追悼文「洋画の基礎を据えた恩人」掲載。</p> <p>3 月、第 3 回日本水彩画会展で日本水彩画沿革特陳(幕末から大正期までの水彩画 141 点を展示)。</p> <p>4 月、第 13 回太平洋画会展覧会(4・13~5・4、竹之台陳列館)に《医化学》を出品。(会期・会場=「展覧会月評 太平洋画会展覧会」中央美術 2-5/「中央画壇 太平洋画会第 13 回展覧会」みづゑ 136)</p> <p>7 月頃、中央出版協会主催で日本画の頒布をする。(「諸会 不折画会」美術新報 15-9)</p> <p>8 月 4 日、第 10 回文展の審査員に任命される。(『日展史』4)</p> <p>9 月、『不折山人丙辰潑墨』第一集(中央出版協会)刊行。</p> <p>10 月、第 10 回文展(10・14~11・20、竹之台陳列館 11・27~12・10、岡崎公園勸業館)に《たそがれ》《黎明》を出品。「今年は『黎明』『たそがれ』の二つを出した。一は朝の徴象で事の一番始まりの勢力充ち満ちて今や將に発せんとする気分を現はしたいと思つて描いたもの、他は物皆絶望に入りて段々無くなり只だ哀れを止むる所を描いた積りである。けれどもこれ世の注目を惹いたとは思はれない。元来日本人は一般に冷談だから、一人や二人こんな事を試みても注意されないのは、或いは当然であるかも知れない。」(「評論及研究 日本画及び洋画と理想」美術之日本 8-11)</p> <p>12 月、『不折山人丙辰潑墨』第二集(中央出版協会)刊行。</p>
<p>1917 (大正 6)</p>	<p>52 歳</p>	<p>5 月、第 14 回太平洋画会展覧会(5・5~30、竹之台陳列館)に《池畔》《漁夫》を出品。(同展出品目録)</p> <p>5 月、健筆会展開催され(5・12~14 大阪中ノ島)、これに出席。(「雑報 健筆会」美術新報 16-8)</p> <p>6 月、『不折山人丙辰潑墨』第三集(中央出版協会)刊行。</p> <p>8 月、『不折山人筆丁巳雲煙』(中央出版協会)刊行。</p> <p>9 月 6 日、第 11 回文展の審査委員に任命される。(『日展史』5)</p> <p>10 月、第 11 回文展(10・16~11・20、竹之台陳列館)に《巢父汚流に飲はず》《維摩居士》を出品。京都展には出品を拒絶。</p> <p>この年、中国より来日した徐悲鴻を知る。(杉谷隆志「現代の名画家たち 16 徐悲鴻」趣味の水墨画 平成 5 年)</p>

1918 (大正 7)	53 歳	<p>3月、第15回太平洋画会展覧会(3・3～30、竹之台陳列館)に《玉の井戸》を出品。(同展出品目録)</p> <p>6月、第文展(10・14～11・20、竹之台陳列館 11・27～12・11 岡崎第二勸業館)に《智の閃き》《異品之萌芽 9回健筆会展(日本美術協会)に《臨斐將軍詩碑》(高さ5.4メートル)を出品。(大正7年6月12日撮影写真への書込「大正7年6月12日中村不折揮毫の健筆会展出品作…」)</p> <p>9月6日、第12回文展の審査委員に任命される。(『日展史』5)</p> <p>9月、『驥麓清韻』(逆井無脚編、柄澤鶯村発行)刊行。</p> <p>10月、第12回》を出品。</p> <p>12月、『超奇堂遺墨』刊行。</p>
1919 (大正 8)	54 歳	<p>2月、第16回太平洋画会展覧会(2・4～27、竹之台陳列館)に《エチュード》《鏡》《散華》を出品。《鏡》は警視庁により撮影禁止を命ぜられる。(同展出品目録／「彙報 太平洋画会の撮影禁止」美術新報2-2)</p> <p>3月、『楷書千字文』『行書千字文』『草書千字文』(六合館)刊行。</p> <p>6月、第10回健筆会展(日本美術協会)に出品。</p> <p>8月上旬、川合玉堂らとともに東北地方を旅行。八戸市在住の画家・福田雨声らの案内で十和田湖を巡り、後、鳥海山に登る。(「絶景十和田湖と鳥海山」美術之日本 11-9／「中村不折氏」東奥日報、大正8年8月10日)</p> <p>* 不折には《鳥海山》という絵はがきシリーズがある。その中の一枚には、酒井市からの山の姿も描かれている。</p> <p>9月8日、帝国美術院会員に任命される。(『日展史』6)</p> <p>10月、第1回帝展(10・4～11・20、竹之台陳列館、11・27～12・11、岡崎第二産業館)に《天の窟戸》《孟母斷機》を出品。</p>
1920 (大正 9)	55 歳	<p>1月、『西洋画及支那画』(書画骨董叢書刊行会)刊行。</p> <p>5月、第17回太平洋画会展覧会(5・5～15、日本橋・白木屋)に《不死の薬》を出品。(「展覧会月評 太平洋画会展覧会」中央美術 6-6)</p> <p>5月、第11回健筆会展(今川橋・松屋呉服店)開催。出品か。(年譜(書道全集 25))</p> <p>10月、第2回帝展(10・16～11・22、竹之台陳列館。11・29～12・13、岡崎第二勸業館)に《冬の河辺》《賺蘭亭図》を出品。「曾て「蘭亭」を描く時、私はあの坊主がどんなことを考へて来てゐるか、又、あの役人がどんな考へで蘭亭の書を見てゐるか、さういふ劇的な表現を試みた。しかしこんな仕事に対して、誰も理解しようとしぬ。全く張合がない それにこんな仕事は自分だけの力ではやつて行けない。世間の邪魔をつきぬけて行けなくなつたのでたうとうやめにして了つた。」(「学芸 近時所感」日本、</p>

		昭和 17 年 3 月 27 日)
1921 (大正 10)	56 歳	<p>2 月頃、池上秀畝・丸山晚霞らと「信濃美術協会」を創立。(「消息」絵画清談 9-2)</p> <p>3 月、第 18 回太平洋画会展(3・1~25、竹之台陳列館)に《冬がれ》《霜の朝》《習作》を出品。(同展出品目録)</p> <p>3 月、第 1 回信濃美術協会展(3・19~23、白木屋)に、《雪の後》《冬暖》を出品。(「信濃美術協会展覧会評」絵画清談 9-3)</p> <p>3 月、法隆寺管主・佐伯定胤より依頼の同寺西園院襖絵十二面を完成、奉納。(落款「大正辛酉三月 不折中村鉞写」)</p> <p>11 月、機関誌『龍眠』第 59 号刊、これをもって廃刊となる。(矢島峰月「龍眠会」について『書道研究』平成 1 年)</p> <p>10 月、第 3 回帝展(10・14~11・20、竹之台陳列館 11・27~12・11、岡崎第二勸業館)に《摩崖》《雨》を出品。</p>
1922 (大正 11)	57 歳	<p>7 月 9 日、森鷗外没。後に遺言によりその墓碑銘「森林太郎墓」を揮毫。</p> <p>7 月 31 日、正五位に叙せられる。(石井柏亭、前掲書／中原、前掲書)</p> <p>8 月、雅号「不折」を本名とすべく、本籍地の上伊那郡高遠町役場に改名の手續きについて打診。[大正]11・8・16 付、高遠町・野口町長宛書簡(中村不折 信濃毎日新聞社 昭 60 所収)</p> <p>10 月、第 4 回帝展(10・14~11・20、竹之台陳列館 11・27~12・11、岡崎第二勸業館)に《仙桃》《雨ぐも》を出品。</p> <p>10 月、故中川八郎(8 月 3 日没)の遺骨が郷里・愛媛県天神村の中川家の墓地に埋葬され、不折は墓石側面の碑文を揮毫する。(三浦光代編「中川八郎関係年譜」『中川八郎とその時代展図録』、愛媛県立美術館、所収)</p>
1923 (大正 12)	58 歳	<p>2 月、『鷗外全集』(鷗外全集刊行会)刊行開始、その題字を書く。</p> <p>3 月、第 19 回太平洋画会展(3・3~27、竹之台陳列館)に《新緑の渡》《清水》《雪の庭》を出品。(同展出品目録)</p> <p>5 月、萩原碌山十三回忌にあたり、墓碑銘を揮毫する。(「年譜」『萩原守衛の人と美術、昭和 54 年 所収』)</p> <p>8 月 17 日、裕仁皇太子、軽井沢に来遊。これに先立ち、長野県より依頼の献上画《布引滝》を制作。他に丸山晚霞・赤羽雪邦・菊池契月等計二十作家が『惟信州』の画題で制作した。(『信濃毎日新聞』大正 12・8・3、8・10)</p> <p>9 月 1 日、関東大震災おこる。《建国勲業》《人間不知此高音》等が焼失。不折宅は被災を免れる。(石井柏亭、前掲書)</p>

<p>1924 (大正 13)</p>	<p>59 歳</p>	<p>3月、第20回太平洋画会展覧会(3・23～4・8、竹之台陳列館)に《微風》《春寒し》《名所図会》を出品。(同展出品目録)</p> <p>8月、豊道春海を中心に「日本書道作振会」が創立され、会員として参加。(中西慶爾「書壇百年史談<戦前編>」『近代日本の書』、昭和59年所収)</p> <p>10月、第5回帝展(10・15～11・20、竹之台陳列館 11・27～12・11、岡崎第二勸業館)に《始制文字》を出品。「始制文字／文字ハ埃及ヲ祖トシ後ニ東洋ニ伝来セリト想像シテ画キタルナリ」(作品図説解説、前掲、不折画集 所収)</p> <p>12月、西宮町・越水浄水場内に「越水上水道紀徳碑」が建立される(撰文・紅野太郎、碑文書・中村不折)(有田光甫「西宮と中村不折」『季刊書の美48』)</p>
<p>1925 (大正 14)</p>	<p>60 歳</p>	<p>2月、第21回太平洋画会展覧会(2・1～27、竹之台陳列館)に《写生》《夕栄》を出品。(同展出品目録)</p> <p>8月10日、第6回帝展の審査員に任命される。(『日展史』7)</p> <p>10月、第6回帝展(10・16～11・20、竹之台陳列館 11・27～12・11、岡崎第二勸業館)に《華清池》を出品。</p>
<p>1926 年(大 正 15/12 月25 日か ら昭 和元 年)</p>	<p>61 歳</p>	<p>1月、第22回太平洋画会展(1・23～2・17、竹之台陳列館)に《習作》《清閑》を出品。(同展出品目録)</p> <p>3月21日、聖徳絵画館竣成。不折は《日露役日本海海戦》を制作し、日本郵船株式会社により奉納されることが確定。(「確定した聖徳絵画館壁画」『日本美術年鑑』昭和2年)</p> <p>4月、東京府美術館完成。顧問となる。(『日本美術年鑑』昭和4年)</p> <p>5月、聖徳太子奉賛展(5・1～6・10、東京府美術館)に《山高月小》《壺》を出品。顧問をつとめる。(『日本美術年鑑』昭和2年)「山高月小／宋ノ蘇東坡ガ赤壁ニ遊ビ江流有声断岸千尺山高月小水落石出ト歌ヒタル時ノ光景ヲ画キタルナル」(作品図版解説(前掲、不折画集 所収))</p> <p>9月9日、第7回帝展の審査員に任命される。(『日展史』7)</p> <p>10月、第7回帝展(10・16～11・20、東京府美術館 11・27～12・11、岡崎第二勸業館)に《桂樹之井(竜宮の婚約)》《六月の川》を出品。</p> <p>12月、『文字八存』(書斎社)、『歴代古泉百二十五譜』(自家版)刊行。</p> <p>12月、第2回日本書道作振会展開催(東京府美術館)、審査員をつとめる。(中西慶爾、前掲「書壇百年史談」<戦前編>)／会期Ⅱ「美術界消息 府美術館割当」(『日本美術年鑑』昭和2年))</p>

参考文献

アカデミー・ジュリアン、フランス・アカデミズムについて

逐次刊行物

- ・鹿子木孟郎談「巴里美術学校の話」『美術新報』3巻12号、画報社、1904年9月5日、2頁。
- ・Albert Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven and London, 1971. (アルバート・ボイム『アカデミーとフランス近代絵画』森雅彦・阿部成樹・荒木康子訳、三元社、平成17年。)
- ・Catherine Fehrer, "New light on the Académie Julian and its founder (Rodolphe Julian)" dans *Gazette des Beaux Arts*, mai-juin 1984, pp.207-216.
- ・John Milner, *The Studios of Paris : The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*, Yale University Press, 1988.
- ・Gabriel P. Weisberg and Jane R. Becker, ed., *Overcoming All Obstacles : The Women of the Académie Julian*, New York, The Dahesh Museum, 1999.
- ・荒屋鋪透「アカデミー・ジュリアンの日本人画家——画学生コロニーについて——」、明治美術学会編『日本近代美術と西洋』、明治美術学会、1992年、235-255頁。
- ・五十嵐久雄「アカデミー・ジュリアンに学ぶ、日本人留学生の記録から」、『礪山美術館報』11、礪山美術館、1990年7月、24-32頁。
- ・稲賀繁美「表象の破綻と破綻の表象——一九世紀フランス絵画を見る眼——」、藤枝晃雄・谷川渥編『芸術理論の現在—モダニズムから』、東信堂、1999年、218-235頁。
- ・今橋映子『異都憧憬 日本人のパリ』、平凡社、2001年。
- ・喜田幾久夫「洋画家の消息集覧 その五 中村不折」、『日本美術工芸』279号、日本美術工芸社、1961年12月、24-30頁。
- ・高階秀爾「十九世紀後半のフランスの美術教育——国立美術学校と私立画塾」、『没後五十年、鹿子木孟郎展』カタログ、三重県立美術館、1990年。
- ・高階秀爾「アカデミー・ジュリアンと日本人留学生」、東京大学文学部美術史研究室紀要『美術史論叢』7、東京大学文学部美術史研究室編、1991年3月、63-87頁。
* アカデミー・ジュリアンの『月報』: *L'Academie Julian(1902-1914)*に記載された、中村のローランス教室でのコンクール成績が添付資料に見られる。
- ・高階秀爾「アカデミー・ジュリアンと徳永仁臣」、明治美術学会編『近代画説』5号、明治美術学会、1997年3月、132-136頁。
- ・丹尾安典「1900年パリ万博と本邦美術」、明治美術学会編『日本近代美術と西洋』、明治美術学会、1992年、257-271頁。
- ・三浦篤「市民社会のアカデミズム絵画」、馬淵明子編『New History of Art 21 世界美術大全集 第21巻 レアリスム』、小学館、1993年、179-192頁。

- ・三浦篤「19 世紀フランスの美術アカデミーと美術行政 1863 年の制度改革を中心に」、『西洋美術研究』No.2、三元社、1999 年。
- ・高橋明也編『フランス近世素描』展カタログ、国立西洋美術館、1992 年。
- ・中村るい他、武蔵野美術大学出版局編『西洋美術史』、株式会社武蔵野美術大学出版局、2006 年。

展覧会図録

- ・『1874 年——パリ [第 1 回印象派展] とその時代』展カタログ、国立西洋美術館、1994 年。
- ・ブリヂストン美術館・三重県立美術館編『日本近代洋画の巨匠とフランス——ラファエル・コラン、ジャン＝ポール・ローランスと日本の弟子たち』展カタログ、東京新聞、1983 年。

パンテオン会、その他について

逐次刊行物

- ・田中一貞『世界道中かばんの塵』、岸田書店、1915 年。
- ・林誠「一九〇四年・ロンドン—中村不折旧蔵資料をめぐって—」『礪山美術館報』15、礪山美術館、1994 年 9 月、5-10 頁。
- ・森村悦子「明治期のパリ留学生と『パンテオン會雑誌』、『日仏工業技術』46 巻 1 号、日仏工業技術会、2000 年 7 月 31 日、30-34 頁。
- ・『パンテオン会雑誌』研究会編『パリ 1900 年・日本人留学生の交遊 『パンテオン会雑誌』資料と研究』、ブリュッケ、2004 年。

不折が書いた文献

絵画について

- ・『画道一斑』、日本葉書会、1906 年。
- ・『画界漫語』、服部書店、1906 年。

パリ時代について

- ・中村不折筆《新嘉坡来信（挿画）》『ホトトギス』4 巻 11 号、ほととぎす発行所、1901 年 8 月 31 日、29 頁。
- ・中村不折「巴里消息」『ホトトギス』5 巻 1 号、ほととぎす発行所、1901 年 10 月、20-24

- 頁。
- ・中村不折「ポートサイド来信（挿画）」『ホトトギス』5巻1号、ほととぎす発行所、1901年10月、24-26頁。
 - ・中村不折「欧州より来状」『ホトトギス』5巻5号、ほととぎす発行所、1902年2月、29-30頁。
 - ・中村不折「巴里より来状」『ホトトギス』5巻6号、ほととぎす発行所、1902年3月、20-23頁。
 - ・「不折氏の手紙」『日本美術』40巻、日本美術院、1902年5月、25-26頁。
 - ・「不折氏の手紙」『日本美術』41巻、日本美術院、1902年6月、37頁。
 - ・中村不折「巴里より」『ホトトギス』5巻9号、ほととぎす発行所、1902年6月、25-27頁。
 - ・「ロダン先生を訪ふ」『ホトトギス』8巻3号、ほととぎす発行所、1904年12月、22-24頁。
 - ・中村不折談「不折氏断片（アカデミー・ジュリアンについて）」『美術新報』4巻1号、画報社、1905年3月20日、2頁。
 - ・中村不折談「不折氏断片」『美術新報』4巻2号、画報社、1905年4月25日、2頁。
 - ・中村不折《ダンテの地獄廻り（写真網版）》『ホトトギス』8巻8号、ほととぎす発行所、1905年5月、頁数記載なし。
 - ・中村不折談「仏国画伯ローランス氏（一）」『美術新報』4巻6号、画報社、1905年6月5日、42頁。
 - ・「仏国土産（口絵、写真版24枚）」『ホトトギス』8巻10号、ほととぎす発行所、1905年7月1日、頁数記載なし。
 - ・中村不折「仏国土産の説明批評」『ホトトギス』8巻10号、ほととぎす発行所、1905年7月1日、53-60頁。
 - ・中村不折談「仏国画伯ローランス氏（三）」、『美術新報』4巻8号、画報社、1905年7月5日、59頁。
 - ・中村不折談「仏国画伯ローランス氏（四）」、『美術新報』4巻9号、画報社、1905年7月20日、67頁。
 - ・中村不折「私の見た仏蘭西の芝居」『歌舞伎』64号、歌舞伎発行所、1905年8月、1-4頁。
 - ・中村不折「北斎と広重」『ホトトギス』9巻9号、ほととぎす発行所、1906年6月、20-24頁。
 - ・中村不折「雑録 偽物の価値」『絵画叢誌』268号、絵画会叢誌部、1909年8月、14-15頁。
 - ・中村不折「ヴェニス の壁画」『美術新報』11巻10号、画報社、1912年8月、322-323頁。
 - ・中村不折「画の構造について」『みづゑ』93号、春鳥会、1912年11月、1-2頁。

- ・中村不折「実力の養成を望む」『みづゑ』117号、春鳥会、1914年11月、25-27頁。
- ・中村不折「コランとローランス」『中央美術』3巻1号、日本美術学院、1917年1月、53-55頁。
- ・中村不折「ジャンポール・ローランス」『中央美術』7巻7号、日本美術学院、1921年7月、120-126頁。

絵画観（裸体デッサン重視、思想の画）

- ・中村不折「佛国の美術」『日本美術』75号、日本美術院、1905年4月、1-5頁。
- ・中村不折談「東西両画の特色（上）」『美術新報』4巻4号、画報社、1905年5月5日、26頁。
- ・中村不折談「東西両画の特色（下）」『美術新報』4巻5号、画報社、1905年5月20日、34頁。
- ・中村不折談「裸体画論（一）」『美術新報』4巻17号、画報社、1905年11月20日、130頁。
- ・中村不折談「裸体画論（二）」『美術新報』4巻18号、画報社、1905年12月5日、139頁。
- ・中村不折談「裸体画論（三）」『美術新報』4巻19号、画報社、1905年12月20日、146-147頁。
- ・中村不折「浮世絵」『ホトトギス』10巻1号、ほととぎす発行所、1906年10月、42-44頁。
- ・中村不折「印象派」『ホトトギス』10巻2号、ほととぎす発行所、1906年11月、30-33頁。
- ・中村不折「東西の理想画（巽画会にて中村不折氏）」『日本美術』93号、日本美術社¹⁶⁰、1906年11月、40-43頁。
- ・中村不折「裸体画及画題」『日本美術』105号、1907年11月、日本美術社、37-39頁。
- ・中村不折「自然派に就て（評論）」『ホトトギス』11巻9号、ほととぎす発行所、1908年6月、85-87頁。
- ・中村不折「東洋画の二大潮流」『ホトトギス』15巻3号、ほととぎす発行所、1911年12月、63-65頁。
- ・中村不折「日本画と西洋画の区別」『みづゑ』90号、春鳥会、1912年8月、3-4頁。
- ・中村不折「画題の範囲」『研精美術』70号、美術研精社、1913年2月、35-39頁。
- ・中村不折氏談「評壇 新しき絵画の意義」『研精美術』76号、美術研精社、1913年7月、4-8頁。
- ・中村不折「人体美」『研精美術』87号、美術研精社、1914年6月、48-50頁。

¹⁶⁰ 日本美術社について補足すると、雑誌『日本美術』は1-79号までは「日本美術院」が発行所、80号以降は「日本美術社」となった。

- ・中村不折「所謂新らしき絵」『絵画叢誌』329号、絵画会叢誌部、1915年1月、4-5頁。
- ・中村不折「日本画と西洋画の区別」『みづゑ』125号、春鳥会、1915年7月、14-15頁。
- ・中村不折「日本に於ける西洋画の意義」『みづゑ』128号、春鳥会、1915年10月、1-3頁。
- ・中村不折「芸術の本義を論じて批評家併に作家に与ふ」『絵画清談』4巻1号、絵画清談社、1916年1月、9-11頁。
- ・中村不折「新しい洋画の話(一)」『絵画清談』4巻4号、絵画清談社、1916年4月、19-20頁。
- ・中村不折「日本画及び洋画と理想」『美術之日本』8巻11号、審美書院、1916年11月、6-8頁。
- ・中村不折「人物画の素養」、『みづゑ』146号、春鳥会、1917年4月3日、1-3頁。
- ・中村不折「人物画に就いて」『みづゑ』179号(人物画号)、春鳥会、1920年1月、1-3頁。
- ・中村不折「思想の画」『みづゑ』183号、春鳥会、1920年5月、2-4頁。
- ・中村不折「裸体描写の研究を望む」『みづゑ』191号、春鳥会、1921年1月、7-8頁。
- ・中村不折「画と書の研究に自信を貫いた私の苦心」『実業之日本』28巻14号、大日本事業学会、1925年7月、71-75頁。

思想：中村のセンスを総合的に表しているもの

- ・中村不折「画談二則 筆勢」『ホトトギス』10巻3号、ほととぎす発行所、1906年12月、7-8頁。 [=中村不折「筆勢」『日本美術』96号、日本美術社、1907年2月、23-26頁。]
- ・中村不折「美術界雑感」『絵画叢誌』259号、絵画会叢誌部、1908年11月、11-12頁。
- ・中村不折「雑録 装幀論」『絵画叢誌』264号、絵画会叢誌部、1909年4月、19-22頁。
- ・中村不折「画室より観たる現代社会」浅田彦一編『太陽』17-3、博文館、1911年2月15日、17-21頁。
- ・中村不折「洋画家の日本画観(其一) 唐風の復古」『美術新報』10巻11号、画報社、1911年9月、343-344頁。
- ・中村不折「拔萃 美術の鑑賞法」『研精画誌』56号、美術研精会、1911年12月、16頁。
- ・中村不折談「濃淡」『みづゑ』85号、春鳥会、1912年3月、9-10頁。
- ・中村不折「画の要件」『みづゑ』96号、春鳥会、1913年2月、3-4頁。
- ・中村不折「何の為に絵を描くか」『みづゑ』110号、春鳥会、1914年4月、1-3頁。
- ・中村不折「絵画と品格」『絵画叢誌』327号、絵画叢誌部、1914年10月、1頁。
- ・中村不折「美術家の態度」『美術之日本』5巻12号、審美書院、1914年12月、7-10頁。
- ・中村不折「新派と称する輩の喋々弁 附都新聞の批評に対して弁ず」『絵画清談』2巻11号、絵画清談社、1914年12月、8-12頁。

- ・中村不折「後世に傳へられる天才」『研精美術』96号、美術研精社、1915年4月、4-5頁。
- ・中村不折「芸術家の仕事」『多都美』9巻4号、巽画会本部、1915年4月、25-26頁。
- ・中村不折「芸術と自己本位」『多都美』9巻10号、巽画会本部、1915年10月、26頁。
- ・中村不折「美術家の覚悟」『みづゑ』143号、春鳥会、1917年1月、11-12頁。
- ・中村不折「天然物と個性につけ」『みづゑ』148号、春鳥会、1917年6月、2-3頁。
- ・中村不折「芸術家の二方面」『みづゑ』156号、春鳥会、1918年2月、1-3頁。
- ・中村不折 はがき「三十年來の煩悶」『日本美術界』1巻3号、鐘美閣、1919年10月、62頁。
- ・中村不折「美術は宗教の如し」『みづゑ』177号、春鳥会、1919年11月、19-23頁。
- ・中村不折「画会の病」『ホトトギス』23巻2号、ほととぎす発行所、1919年11月、8-9頁。

制度について

- ・中村不折談「雑録 凱旋門に就いて」『絵画叢誌』234号、絵画会叢誌部、1906年10月、19-20頁。
- ・中村不折「美術界と社会に対する要求」『みづゑ』137号、春鳥会、1916年7月、1-3頁。
- ・中村不折「御一代絵画館の問題」『中央美術』4巻1号、日本美術学院、1918年1月、2-6, 12-13頁。
- ・中村不折「帝国美術院に関する所見 美術を支配する淵源」『中央美術』5巻10号、日本美術学院、1919年10月、13頁。

留学前（明治34（1901）年6月28日）

- ・中村不折「画談 簡易写景法」『ホトトギス』4巻1号、ほととぎす発行所、1900年10月、附10-11頁。
- ・中村不折「画談 並行法」『ホトトギス』4巻2号、ほととぎす発行所、1900年11月、42-43頁。
- ・中村不折「画談 募集画に就て」『ホトトギス』4巻5号、ほととぎす発行所、1901年2月、附8-9頁。
- ・中村不折「画談 日本画研究の順序」『ホトトギス』4巻7号、ほととぎす発行所、1901年4月、48-49頁。

自伝

- ・中村不折「雑報 中村不折苦心談」『絵画叢誌』263号、絵画会叢誌部、1909年3月、15-16頁。
- ・中村不折「不同舎に居た頃」『みづゑ』135号、春鳥会、1916年5月、26-27頁。

- ・中村不折「南京米と伊太利米（修業時代）」『中央美術』7巻1号、日本美術院、1921年1月、104-107頁。
- ・中村不折「僕の歩いた道（一）―自伝―」『中央美術』13巻1号、日本美術院、1927年1月、142-150頁。
- ・中村不折「僕の歩いた道（二）―自伝―」『中央美術』13巻2号、日本美術院、1927年2月、94-105頁。
- ・中村不折「僕の歩いた道（三）―自伝―」『中央美術』13巻3号、日本美術院、1927年3月、84-96頁。
- ・中村不折「修行時代を語る」『書道』1巻9号、泰東書道院出版部、1932年9月、60-62頁。

人間関係

- ・中村不折「子規追想」『ホトトギス』11巻12号、ほととぎす発行所、1908年9月、50-53頁。
- ・中村不折「無扉門 諸家の雅邦観」『日本美術』134号、日本美術社、1910年4月、39-40頁。
- ・中村不折「無扉門 諸家の雅邦観 米斎君に答ふ」『日本美術』134号、日本美術社、1910年4月、41-42頁。
- ・「雑録」『日本美術』134号、日本美術社、1910年4月、42-43頁。
- ・中村不折「名流談叢 洋画界最近の傾向 満谷君の作を觀て偶々感ず」『絵画清談』2巻3号、絵画清談社、1914年3月、2-5頁。
- ・中村不折「小山先生の為人と其功績」『中央美術』2-2、日本美術学院、1916年2月、9-12頁。
- ・中村不折「満谷国四郎論 黙つて仕事をする」『中央美術』6巻7号、日本美術院、1920年7月、70頁。
- ・中村不折「恩師小山先生追想」1888年4月（高村真夫編輯『小山正太郎先生』不同舎旧友会、1934年、149-152頁）。

書について

明治時代

- ・中村不折「書のはなし」『パンテオン会雑誌』第2号、1901年9月21日（『パンテオン会雑誌』研究会編『パリ1900年・日本人留學生の交遊 『パンテオン会雑誌』資料と研究』、ブリュッケ、2004年、19オ-23ウ 翻印75-78頁）。
- ・中村不折「書談二則」『日本美術』100号、日本美術社、1907年6月、15-17頁。

- ・中村不折「法帖と碑（下、書談）」『ホトトギス』11巻1号、ほととぎす発行所、1907年10月、99-105頁。
- ・中村不折臨写（写真版）「北魏珍品三種」『ホトトギス』11巻2号、ほととぎす発行所、1907年11月、66頁。
- ・中村不折「草書（上、書談）」『ホトトギス』11巻3号、ほととぎす発行所、1907年12月、77-81頁。
- ・中村不折「草書（中、書談）」『ホトトギス』11巻10号、ほととぎす発行所、1908年7月、28-32頁。
- ・中村不折「草書（下、書談）」『ホトトギス』11巻11号、ほととぎす発行所、1908年8月、50-55頁。
- ・中村不折「雑録 湖南君の論駁に就て」『絵画叢誌』260号、絵画会叢誌部、1908年12月、19-21頁。
- ・中村不折「書は美術なりや」『手紙雑誌』8巻2・3号、有楽社、1909年3月、21-22頁。
- ・中村不折「爨龍顔と張遷碑」『日本及日本人』513号、政教社、1909年7月、49-54頁。
- ・中村不折「書法」『ホトトギス』13巻4号、ほととぎす発行所、1910年1月、130-136頁。
- ・中村不折「書画雑談」『ホトトギス』13巻4号、ほととぎす発行所、1910年1月、136-138頁。
- ・中村不折「書談（(碑と帖)）」『太陽』17巻12号、博文館、1911年9月1日、81-85頁。
- ・中村不折「非南北書派論」『書苑』1巻3号、法書会、1912年1月5日、3-6頁。

大正時代

- ・中村不折「我等の書の研究に就て」『日本及日本人』600号、政教社、1913年2月、95-97頁。
- ・中村不折「漢碑瑣談」『日本及日本人』603号、政教社、1913年4月、87-90頁。
- ・中村不折「鳴鶴翁余の書を難じて曰く 附宝の山に入りて袖手傍観するの愚」『絵画清談』第3巻第2号、絵画清談社、1915年2月、1-4頁。
- ・中村不折「因襲と筆道」『絵画叢誌』335号、絵画会叢誌部、1915年7月、4-5頁。
- ・中村不折「墨と墨色」『中央美術』2巻6号、日本美術院、1916年6月、16-19頁。
- ・中村不折「漢隸の書始は佐久間象山」『書道及画道』1巻1号、書道及画道社、1916年10月、7-8頁。
- ・中村不折「漢魏書道論（一）」『書道及画道』1巻2号、書道及画道社、1916年11月、55-57頁。
- ・中村不折「漢魏書道論（二）」『書道及画道』1巻3号、書道及画道社、1916年12月、19-24頁。
- ・中村不折「美術としての書」『美術之日本』8巻12号、審美書院、1916年12月、6-7頁。

- ・中村不折「筆の話」『中央美術』3巻3号、日本美術学院、1917年3月、29-32頁。
- ・中村不折「我が帖学の一大進歩」『書道及画道』2巻6号、書道及画道社、1917年6月、34-36頁。
- ・中村不折「東洋特有の一芸術」『美術之日本』9巻10号、審美書院、1917年10月、14-16頁。
- ・中村不折「多賀城碑考」『書苑』8巻7号、法書会、1918年3月、1-4, 函頁。
- ・中村不折「薛氏刻千字文と谷本臨摹千字文」『書苑』8巻10号、法書家、1918年6月、6-8頁。
- ・中村不折「書の科学的研究——（奴隷時代は去れり）」『書勢』2巻5号、大同書会、1918年6月、12-15頁。
- ・中村不折「画家の書」『中央美術』4巻7号、日本美術学院、1918年7月、39-41頁。
- ・中村不折「王右軍告誓文偽刻考」『書苑』10巻4号、法書家、1919年8月、1-4頁。
- ・中村不折「評論及研究 書道革新の気運」『美術之日本』11巻11号、審美書院、1919年11月、9-11頁。
- ・中村不折「六朝文字研究法」『文字』8号、文字倶楽府、1920年5月、13-18頁。
- ・中村不折「書道の本体に参ぜよ」『文字』12号、文字倶楽府、1920年10月、28-29頁。
- ・中村不折「漢魏書道論」『書道及画道』5巻12号、書道及画道社、1920年12月、3-5頁。
- ・中村不折「家蔵の陀羅尼神呪経」『中央美術』9巻2号、日本美術学院、1923年2月、20-27頁。
- ・中村不折「画と書の研究に自信を貫いた私の苦心」『実業之日本』28巻14号、大日本事業学会、1925年7月、71-75頁。

昭和時代

- ・中村不折「筆墨の話（材料を語る）」『美の国』7巻3号、行楽社、1931年3月、42-46頁。
- ・中村不折『六朝の書法』（書道講座第17回配本）、雄山閣、1931年。
- ・中村不折「六朝書道概説」『書道全集』7巻、平凡社、1931年、2-3頁。
- ・中村不折「支那文字の起源」『書道』創刊号、泰東書道院出版部、1932年1月、24-26頁。
- ・（中村不折）《蒼頡廟碑側面の題辞》『書道』1巻1号、泰東書道院出版部、1932年6月、頁数記載なし。
- ・中村不折「封龍山碑解説（巻頭写真解説）」『書道』1巻6号、泰東書道院出版部、1932年6月、18, 函頁。
- ・中村不折「個性をなくした書」『書道』1巻6号、泰東書道院出版部、1932年6月、38-39頁。
- ・中村不折「隸書史概説」『書道』1巻7号、泰東書道院出版部、1932年7月、26-30頁。
- ・中村不折「修行時代を語る」『書道』1巻9号、泰東書道院出版部、1932年9月、60-62頁。

頁。

- ・中村不折「碑帖談」『書道』2巻10号、泰東書道院出版部、1933年10月、41-44頁。
- ・中村不折「龍門造象銘について」『書道』4巻8号、泰東書道院出版部、1935年8月、32-34頁。

不折に関する報道、先行研究、辞書類

明治時代

- ・高浜虚子記「消息」『ホトトギス』4巻4号、ほととぎす発行所、1901年1月31日、附28頁。
- ・〔筆者不明〕「中村不折氏の渡仏」『絵画叢誌』174号、絵画会叢誌部、1901年7月、2頁。
- ・「時報 巴里留学中の諸氏」『美術新報』3巻11号、画報社、1904年8月、6頁。
- ・「時報 中村不折氏の名誉」『美術新報』3巻19号、画報社、1904年12月、6-7頁。
- ・「芸術家消息 中村不折氏（洋画家）」『美術新報』3巻24号、画報社、1905年3月、7頁。
- ・「時報 中村不折氏歓迎会」『美術新報』4巻1号、画報社、1905年3月、6頁。
- ・「画界近事 美術界消息 中村不折氏の名誉」『絵画叢誌』215巻、絵画会叢誌部、1905年3月、5頁。
- ・「評林 東西両画の特長」『絵画叢誌』218号、絵画会叢誌部、1905年6月、4-5頁。
- ・「評林 洋画家中村不折氏」『絵画叢誌』219号、絵画会叢誌部、1905年7月、6頁。
- ・「評林 同中村氏」『絵画叢誌』219号、絵画会叢誌部、1905年7月、6頁
- ・浅井忠（談）「時言観概 画界評論」『美術新報』4巻10号、画報社、1905年8月、2頁。
- ・「時報 芸術家消息 中村不折氏」『美術新報』4巻17号、画報社、1905年11月、7頁。
- ・「時報 芸術家消息 中村不折氏」『美術新報』4巻19号、画報社、1905年12月、7頁。
- ・「時報 個人消息 中村不折氏」『美術新報』4巻23号、画報社、1906年2月、7頁。
- ・内藤湖南「雑録 不折君の書談に就て」『絵画叢誌』260号、絵画叢誌社、1908年12月、18-19頁。
- ・河井荃廬「雑録 書談を読みて」『絵画叢誌』261号、絵画叢誌社、1909年1月、15-16頁。
- ・西川一草亭「デッサンを通じて見たるミレ」『ホトトギス』13巻3号、ほととぎす発行所、1909年12月、91-96頁。
- ・六華生「中村不折論」『日本美術』134号、日本美術社、1910年4月、1-11頁。

大正時代

- ・亡是公「不折君一家の碑本」『書道及画道』1巻1号、書道及画道、1916年10月、68-73

頁。

- ・中村不折「評壇 芸術家の二方面」『研精美術』124号、美術研精社、1918年2月、18,19頁。
- ・石井柏亭「不折さんのこと」『中央美術』7巻11号、日本美術院、1921年11月、142-144頁。
- ・高野斑山「画よりも書」『中央美術』7巻11号、日本美術院、1921年11月、144-147頁。
- ・岡精一「努力・忍耐・剛愎」『中央美術』7巻11号、日本美術院、1921年11月、148-150頁。
- ・寒川鼠骨「立志伝中の人」『中央美術』7巻11号、日本美術院、1921年11月、150-155頁。
- ・田口米舫「不折君と僕」『中央美術』7巻11号、日本美術院、1921年11月、155-158頁。
- ・満谷国四郎「人物と風景」『中央美術』7巻11号、日本美術院、1921年11月、158-159頁。

昭和時代

- ・著者名不明「不折先生の大論文」『書道』1巻11号、泰東書道院出版部、1932年11月、7頁。
- ・藤井石童『中村不折』（昭和美術百家選 第6編）、日華美術社、1941年。
- ・樋口寛編『信州人物記美術家傳』、信濃毎日新聞社、1950年。
- ・瀧井孝作「河東碧梧桐と中村不折」『墨美』通号159号、墨美社、1966年6月、2-7頁。
- ・中原光『中村不折 その人と芸蹟』、講談社、1973年。
- ・正岡子規『子規全集』第11巻、講談社、1975年。 *墨汁一滴。
- ・石川九楊「下手な字賛歌——中村不折」『書の風景』、筑摩書房、1983年、109-112頁。
- ・石橋財団ブリヂストン美術館・三重県立美術館編『日本近代洋画の巨匠とフランス』展カタログ、東京新聞、1983年。
- ・芳賀徹『絵画の領分 近代日本比較文化史研究』、朝日新聞社、1984年。
- ・松山市立子規記念博物館編『子規をめぐる画人たち—浅井忠・中村不折—』第9回特別企画展図録、松山市立子規記念博物館、1984年。
- ・弦田平八郎・上條信山・中村丙午郎編『中村不折』、信濃毎日新聞社、1985年。
- ・匠 秀夫「子規「写生論」の源流--下村為山,中村不折との交渉について(正岡子規--日本の近代の水路<特集>--(子規を生んだもの))」『国文学 解釈と教材の研究』31巻12号、1986年10月、90-97頁。

平成時代

- ・石川九楊「パリの《龍門二十品》——中村不折論——」『書道研究』3巻3号（通巻22号）、美術新聞社、1989年3月、34-55頁。

- ・中村丙午郎「不折と書道博物館」『書道研究』3巻3号(通巻22号)、美術新聞社、1989年3月、56-61頁。
- ・和田克司「不折と子規」『書道研究』3巻3号(通巻22号)、美術新聞社、1989年3月、62-74頁。
- ・瓜生敏一「不折と碧梧桐」『書道研究』3巻3号(通巻22号)、美術新聞社、1989年3月、75-78頁。
- ・『伊那谷が生んだ近代美術の巨匠 中村不折展』、長野県伊那文化会館、1989年4月22日 - 5月21日開催。
- ・石川九楊「龍眠帖」、明治四十一年——中村不折』『書の終焉——近代書史論——』、同朋舎出版、1990年、113-135頁。
- ・長野県信濃美術館編『没後50年若き日の中村不折とその時代』、長野県信濃美術館、1993年。
- ・福富 太郎「福富太郎のア・ト・キャバレー21 わが墓石の書ハ中村不折ニ依託シ……」『芸術新潮』45巻2号、新潮社、1994年2月、122-125頁。
- ・森下正夫・松澤昭史編著『中村不折：近代洋画の奇才』、高遠町、1996年。
- ・矢島峰月『書家 中村不折』、高遠町、1999年。
- ・石川九楊「新たな段階への扉」石川九楊編『書の近代の可能性：明治前後』(書の宇宙24)、二玄社、2000年、4-17頁。
- ・角井博「中村不折と書道博物館」『出版ダイジェスト かく!』1768号、二玄社、2000年3月、1頁。
- ・松井貴子「子規没後の「ホトトギス」と中村不折」『俳句文学館紀要』11号、俳人協会、2000年10月、41-54頁。
- ・松宮貴之「拮抗する二つの＜東洋＞ 明治後期、新聞・雑誌上における内藤湖南と中村不折の確執をめぐって」『大学院年報』19号、立正大学大学院文学研究科、2001年(月不明)、51-61頁。
- ・權未知子「子規と中村不折—「見る人」二人—」『神奈川大学評論』40号(正岡子規没後一〇〇年記念特集・正岡子規の革新性)、神奈川大学評論編集専門委員会、2001年、144-148頁。
- ・『中村不折秀作集』、株式会社新葉社、2002年。
- ・松井貴子「子規と写生画と中村不折」『国文学 解釈と教材の研究』49巻4号(通号709：(特集 正岡子規・やわらかな思想)、学灯社、2004年3月、36-43頁。
- ・鍋島稲子「逸脱と回帰の弁証法——中村不折を通して見た一九三〇年代の書壇」五十殿利治・河田明久編『クラシック モダン——1930年代日本の芸術』、株式会社せりか書房、2004年、190-206頁。
- ・牛丸好一「連載エッセイ 中村不折 - - -」『半どん』143号、半どんの会、2004年12月、50-57頁。

- ・牛丸好一「連載エッセイ 中村不折 - 二 -」『半どん』144号、半どんの会、2005年6月、68-75頁。
- ・小泉淳一「生命主義の培養基——新宿中村屋と芸術家たち——」東京文化財研究所美術部編『大正期美術展覧会の研究』、東京文化財研究所、2005年、273-289頁。
- ・植草学「美のふるさと 信州近代美術家たちの物語 23 東洋の説話 西洋の油絵で」『信濃毎日新聞』、2005年12月19日、13頁。
- ・佐々木佑記「中村不折『龍眠帖』考」、大阪教育大学「美術科研究」編集室編『美術科研究』24号、大阪教育大学・美術教育講座・芸術講座、2006年、165-176頁。
- ・大廣典子「正岡子規と中村不折——俳句革新運動と「美術」——」、『待兼山論叢』40、大阪大学大学院文学研究科、2006年12月、29-44頁。
- ・長野県伊那文化会館編『生誕140年 画家・書家 中村不折のすべて』展カタログ、中村不折のすべて展実行委員会・長野県伊那文化会館・信濃毎日新聞社、2006年。
- ・鍋島 稲子「アジアの美術を楽しむ(6)台東区立書道博物館 中村不折の中国美術コレクション」『アジア遊学』88、2006年6月、192-197頁。
- ・鍋島稲子「龍眠帖について」『中村不折愛蔵版『龍眠帖』』、財団法人台東区芸術文化財団、2006年。
- ・鍋島稲子「不折と子規・鷗外・漱石」『書21』24巻、匠出版、2006年8月、50-51頁。
- ・中谷 由郁「俳句と絵画との接点：中村不折『俳画法』を視座として」『大妻国文』38、大妻女子大学国文学会、2007年3月、155-173頁。
- ・谷沢 永一「本好き人好き(219)人間の進歩と女性--大住嘯風『近代文明講話』 中村不折『藝術解剖学』 『国文学 解釈と教材の研究』52巻15号、学灯社、2007年12月、166-169頁。
- ・南出 みゆき「中村不折のパリ留学時代：《龍眠帖》への一道程」『美学芸術学論集』4号、神戸大学文学部芸術学研究室、2008年3月、101-102頁。
- ・小林澄子「中村不折と妙義・磯部——子規・碧梧桐との交流を織り交せて」『風：文学紀要』14号、群馬県立土屋文明記念文学館、2010年、61-80頁。
- ・南出 みゆき「アカデミー・ジュリアンから伝播されたフランス美術教育：ローランスに師事した中村不折の場合を例に」『美学芸術学論集』6号、神戸大学文学部芸術学研究室、2010年3月、38-58頁。

辞書類

- ・飯島春敬編『書道辞典』、東京堂出版、1975年。
- ・村上浜吉編『明治文学書目（復刻版）』飯塚書房、1976年。
- ・中西慶爾編『第2版 中国書道辞典』、木耳社、1981年。
- ・近藤高史編『明治・大正・昭和 書道史年表』木耳社、1985年。
- ・井垣清明ほか編『書の総合事典』柏書房、2010年。