

高精細画像でみる円山派の筆づかい

第8回公開研究会

講師 黒川古文化研究所研究員
杉本 欣久氏

場所(共催) 黒川古文化研究所

開催日 2014年11月1日

川見

まずこの公開研究会の趣旨について、お話しさせていただきます。私たちそれぞれの分野の研究者は、作品の真贋をも含めた判断をしておりますが、ともすれば有名な研究者が本物だと言っている、あるいはいいものだといっているからいいものだとみなしていることがあります。ところが色々な分野の展覧会、調査で作品を見ていると、これはいいものだと思ったり、どこがいいのかなど疑問をもつこともあります。どこがよくて、どこがよくないのかという点については、皆さんも美術作品をご覧になられて疑問に感じられることがあると思います。ではそのようなことが本などで議論されているかというと、意外と根本的な疑問に答えていなかったり、また実作品をみたときの疑問に、我々研究者が答えられていないことが多いと感じます。

このような現状を踏まえ、この会ではまず私たちが研究者の視点で、作品がどのような状態であるのか、それがなぜいいのか、あるいはよくないのか、作り手がどこまで考えて作っているのか、といったことをお話しします。そして会場の皆さんには目の前の画像や、2階に展示されている作品についての色々な疑問、あるいは気づいたことを、この場で挙げていただく企画になっています。したがってこの場で結論を出すというよりも、そのような考えに至るプロセスをご経験いただくという趣旨です。既存の知識ではなく、皆さんが目の前でご覧になっているものを中心に話し合うという会です。

作品の中身のことをお話しするときに、困ることがあります。実際に作品を目の前にして、ここがこうなっていますよと説明しても、どこを指すのかわからないことがあります。ところが最近はデジタル写真というものが発達してきて、画像を目の前に映し出し、ここがこうなっていると指して言えば、皆さんにもそれが伝わりやすくなります。黒川古文化研究所では、関西学院大学の深井先生とともに十数年にわたって高精細のデジタル画像を作製し、それを研究資料として蓄積し、また使ってまいりました。今日は画像を活用して、この研究会を進めたいと思います。では展示担当者の杉本にバトンを渡します。

杉本

これまでの公開研究会では川見がサンドバッグになっておりましたが、今日は私とその役目ということで、公開研究会をさせていただきます。まず、私の方から作品を見て説明させていただき、皆さんのほうからご質問いただきます。私が先に喋って質問をお受けするというのは、これはディフェンス一方になります。そういうことで、今日は私がサンドバッグです。しかし、皆さんも私もこの場で作品を見るということに関しては条件が同じです。ですからどんどん疑問点を挙げていただければと思います。もちろん私の意見に納得いくところがあれば、それも仰っていただけるとありがたいです。

高精細画像の持つ意味

今、博物館や大学で美術史に携わっている我々のような研究者が行うべきは、作品をみてそこから情報を読み取るということです。もちろん文献資料も大事ですが、それと等価値、もしくはそれより重い価値で作品というものは存在しています。研究者としてどのような形で情報を読み取るのか、私たちはその部分で勝負しなければいけません。そういう意味からいいましても、この高精細画像の登場はかなりショックでした。ショックであるとともに、研究のステージは次の段階に入ったな、という実感を得ています。たとえば私たちとも交流のある京都の泉屋博古館で、「京・名・物」という展覧会がおこなわれています。ここでは、「二条城行幸図屏風」という作品を高精細なスキャナーで読み取り、それを物語仕立てにして映像を流しています。それとともに50インチほどのパソコン画面で屏風の好きなどがみられる、というものを高精細画像で公開しています。高精細画像を用いれば、展覧会場ではなかなか見えない部分でも簡単に見るすることができます。

研究所の会場では単眼鏡をお貸ししております、それでご覧いただけるようになってはいますが、それでも細部まで見るのはなかなか難しい。まして私なども他の美術館、博物館で特別に見せていただくときには、それなりの緊張感をもつてのぞまなければいけません。しかも見る時間は限られています。いかに実物を目の前にしていても、読み取れる情報量というのは限られています。もちろん実物を見るということを否定しているわけではありませんが、このような画像にすればパソコン上でゆっくり時間をかけて見ることができ、そこで読み取れる情報もたくさんあります。また、図録では全図、つまりその作品の全体像は載っていますが、拡大図はほとんど載っていないのが実情です。図録でわかる情報と、高精細画像の情報とではどれくらい違うのかということ、真剣に考えなければならぬ時代になってきています。これからの若い研究者たちは、高精細画像を実際に使いながら情報を読み取っていくでしょうから、今にも増して多くの情報をつかまなければならないのです。



図1 遊鯉図 嶋田元直



図2 鯉図 円山応挙

鯉の表現の違いについて

さて、いまご覧いただいているのがいわゆる全図です。左は円山応挙門人の嶋田元直の鯉の絵(図1)です。そして右は円山応挙のサインがある作品(図2)です。普段、皆さんが図録でご覧になっているのは、せいぜいこの大きさの画像ですね。では、これを拡大した時の情報量の差はいかほどかを実際にご覧いただけます。

姿は違いますが、似たような作品だということはおわかりいただけると思います。この二点において、はたしてどこが違うのか、お気づきいただけましたでしょうか。まず、左と右の図ではウロコの描き方が全く違います。もちろん、一枚一枚ウロコが描かれているのはわかります。ではその違いを具体的に説明しますと、左のウロコは輪郭線がないのです。このウロコの外側に**ぼかしの墨(図3)**を引くことによって、このウロコの一枚一枚をあらわしています。つまり輪郭線によってウロコを表現するのではなく、外側に墨の量(くま)を塗ることでウロコを表現します。ではもうひとつの応挙という落款のある右の作品はいかがでしょうか。繊細な墨のグラデーションではなく、こちらは**ほぼ線(図4)**でウロコがあらわされています。確かに量らしきものも見えますが、基本は線で形を構築し、外側にグラデーションで墨を塗っています。

現代人、特に明治以降の日本人は、かつて中国絵画や日本絵画がどのように描かれていたのかを想像しにくくなっています。なぜなら、筆を使わなくなったためです。筆遣いというのは、えんぴつやシャープペンシルのようなものとは違い、筆をぐっと押し付けたら太くなり、線の太さを自在に変えられます。また墨は、漆黒と言えるような真っ黒から、無色透明に近いような淡墨まで、その画家の意識によって無限に表現できます。そういう観点で見れば、同じようにみえた鯉でも大きな違いがあるということに気がきます。

では、全図で比べたときに左と右の図はどのように違うでしょう。鯉のあらいを食べるとき、どっちが美味そうかと聞かれれば、皆さんはどちらを選ばれますか……。左の方(図1)が立体感があるように見え、逆に右の方(図2)は非常にぺったりしているように見えませんか。続いて鯉の各部分を見ていきますと、右の鯉の尾の部分(図5-1)ですが、何かヒラヒラしてい



図3 ぼかしの墨

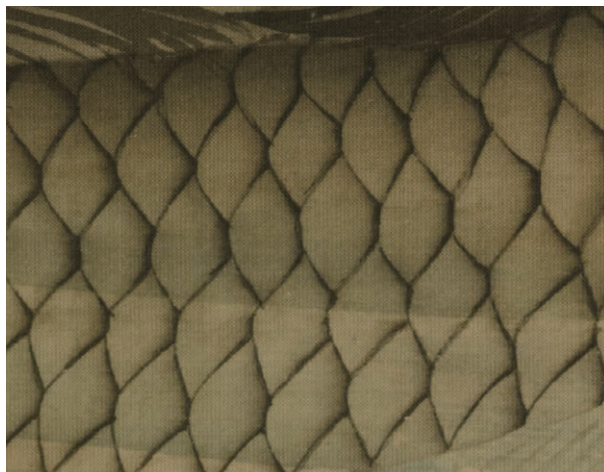


図4 線

ます。本来であれば**ここ(図5-2)**で完結するところに、もう一本の尾びれがあり、矛盾があります。絵空事という言葉がありますが、彼らははたしてどれくらい絵空事をやっているのか。画家や流派によってまちまちですが、円山派は「生写し」といまして、実際にあるものを観察したうえで、自分の絵を構築せよと教えます。そのように言う以上、実際のように写して然るべきだろうと思います。ちなみにこの左の作品は2階で展示していますが、すごく地味なんですね。なぜ地味かといいますと、おそらくこれは3本で1セット、つまり真ん中に本題となる作品があり、その左右にこの鯉の絵があった。もちろん同じではなくて、左右で違う姿だったでしょうが、今たまたま残っているのが左の方だということです。

さらに左の図の胸びれには輪郭線にあたるものが見えませんが、輪郭線のように見えますが、輪郭線

というのはぐるっと囲ってなければいけません。特に**後ろの方(図6-1)**には輪郭線がないのです。つまり**この線(図6-2)**を引くことによって胸びれをあらわしているだけです。では、ぼんやりと輪郭線があるように見えるのはどうしてか。左の作品は背景の全てに淡墨を塗っています。ですから淡墨を塗り残したところとの差が、かろうじてひれの輪郭のように見えているのです。このような墨の使い方、筆の遣い方によって、実に繊細に鯉をあらわしているというのが見えてきます。ウロコしかり、胸びれしかりということで、この二つの描き方を比べてもこれだけの違いがみえてきます。

川見

杉本の方から、円山応挙の落款の入った鯉と、応挙の弟子の嶋田元直の鯉の二点について話がありましたが、皆さんの方で何かお気付きの点や、疑問に思った

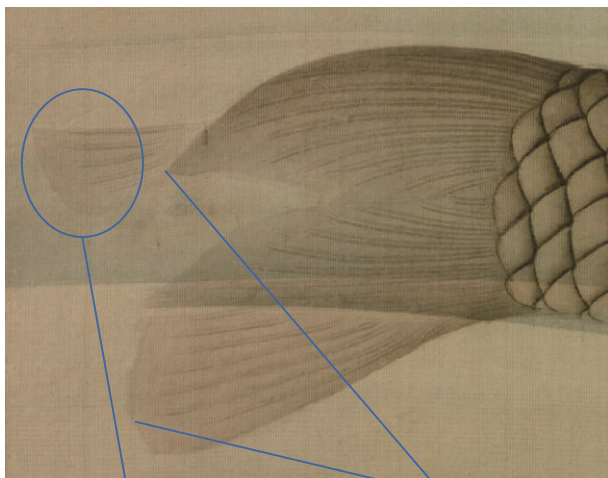


図5-1 部分

図5-2 ここ

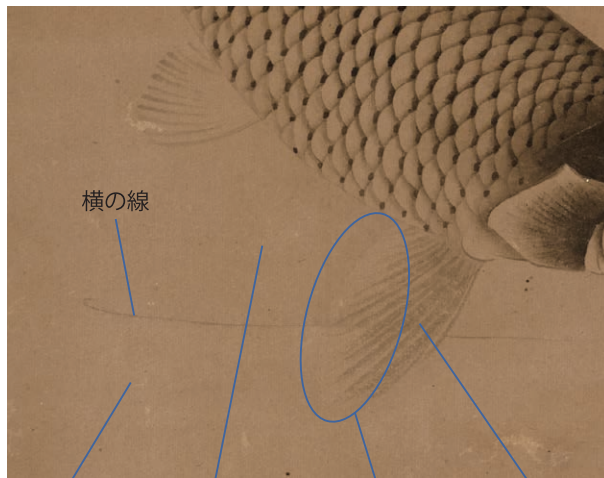


図6-4 下

図6-3 上

図6-1 後ろの方

図6-2 この線

ことがございましたら、ご自由に発言していただければ結構です。

・・・私の方から一点聞きたいことがあります。応募となっている方の絵(図2)は水のところに青い色が入っていて、非常にキレイだと思うのですが、弟子の元直の方(図1)は墨一色のように見えます。背景には何か色が入っているのですか。

杉本

私がみる限り、元直の方は淡墨しか入っていません。ですから、色は使っていないと考えられます。

川見

よくわからないのですが、先ほど説明されていた胸びれのところに波紋を表す横の線がずっと入っており、その上(図6-3)と下(図6-4)で背景の墨色が違うように見えるのですが。

杉本

明らかに違うと思います。おそらくはその違いをグラデーションの差であらわしています。特に波の線の上側はより濃い墨を刷いているはずですが。背景に淡墨を塗っている、というふうにいいましたが、水のある周辺、その上にあたる部分には、やや濃い墨をもう一度重ねて塗っているのではないかとみています。

川見

とすれば、尾びれのほうにも、鯉が方向をぎゅっと変える時に波紋ができると思うのですが、そのあたり(図7)の背景にも墨のグラデーションを使っているのですか。

杉本

おそらくそうなのでしょうが、現状は相当に茶色味がかっています。当初は繊細な墨のグラデーションがみえたはずですが、今はヤケが強くなっています。ヤケというのは、太陽の紫外線によって表面の状態が劣化していくことを指します。これは表装するとき、表面の汚れを洗うことで落ちる場合もありますが、完全に紙自体が茶色くなったものは落ちません。展覧会場でご覧いただければわかりますように、この画像よりももう少し茶色味が強く見えるのではないかと思います。

ます。画像でみる限り、いまはほぼ一色になっていますが、当初はもっと繊細な墨のグラデーションがあったと思います。鯉の右側の背景に関しては明らかに色が違いますから、それを他の部分でもやっていたと考えて間違いのないと思います。

質問者

左の図は鯉を描くこと、鯉の動きで水を描いております。一方、右の図は水の中に鯉がいる。水の中に鯉がいるということだけ、描きたかったように見えます。左は生きた鯉、いわゆる鯉の形あるいは姿、泳ぐ様子から波を描く、というまったく異なる視点から鯉を描いている感じがいたしました。

杉本

ありがとうございます。この公開研究会では、作品の描かれた時代背景や、作者が何を思って描いたのかということまで見ようとしています。美術史というのは歴史学ですから、科学的でなければならない。信用できる資料を使いながら、その時代の精神に迫ろうという学問です。同じように見えるけれど、実はそうではない、その違いに気付き、その違いの理由を探っていくのが大切です。

私たちの認識、思考の問題として、似ているところをみつけるのは簡単です。そして似ているところに目を向けるあまり、違いに気付かない、または忘れがちになります。このことを強く自覚し、改めて二点を比べたときに出てくる違いは何でしょうか。左の図は立体というのをかなり意識し、線に頼らずに表現しているという気持ちが画家にあるということです。それ



図7 あたり

に対して右の図は、むしろ水の下で鯉が泳いでいるようにすることに意識が集中しすぎ、鯉の立体感が忘れられています。右に体をくねらせていますが、ボリューム感が失われてしまっています。さらに左の鯉のウロコは、尾の先に行くにしたがってだんだん小さくなっていきます(図1)。一方の右の図はずっと同じ大きさです(図2)。右の鯉の尾に見えるある種のどんくさは、ウロコ一枚一枚の大きさをほぼ変えずに描いているからです。だから同じように見える鯉でも、その背後にある画家の意識は何かと探っていけば、様々な違いが見えてきます。

質問者

この二つを比べた場合、右の鯉の背びれあたりから尾びれにかけて、ひねっているのがわかるのですが、これは鯉が水面から跳ねあがるときの姿です。それをこの絵師は湧水の下に描いてしまっています。ですから元々、水面から跳ねている場面を描いた作品から、モチーフだけをそのまま持ってきて、湧水の下に描いてしまったのではないかということが推測できる絵です。左の方は逆に、自然な水面のもとに鯉がゆっくりと泳いでいるシーンです。自然か不自然かという、かなり決定的な差が二つの絵にはあります。

杉本

非常に的確な指摘、ありがとうございます。これまでの話を補強していただきました。

質問者

先ほど、左の図は鯉の動きで水の動きを表しているという話がありました。私は最近、鯉が泳いでいるのを見ていて、背びれはたたんでいるものと気付いたんです。普通は開いているものと思い込んでいたのは、宋代くらいの中国絵画で、背びれがピンと開いている絵が残っているからでしょう。しかし、実際に泳いでいるときには、水の抵抗を軽減させるために背びれを閉じています。2階に展示されている渡辺南岳の鯉(図8)も背びれを閉じています。円山応挙の落款のある鯉も閉じてはいますが(図2)、おそらくそれは円山派の写生が浸透しているためです。しかし、鯉は向きを変えたり静止しようというときには、背びれや胸びれを開いているわけです。ですから嶋田元直のほうは、カーブ

によって止めようとしているところをちゃんと描いているようです(図1)。

円山応挙の写生観というものは、中国絵画と比べてもそういう違いがあるのかなと思いました。その辺りのことを含めて、円山応挙の観察のことについて、何か話してもらえるとうれしく思います。

杉本

今の指摘は非常に面白いと、この作品をみながら拝聴しました。確かに左の鯉は背びれ、尾びれ、胸びれの関係が特徴的です。胸びれを平泳ぎのかき手みたいに前に出し、水の中でぐっとかいているような様子が伝わってきます。そして尾びれのあの振り、そして背びれ、この三点がこのようになっていればこそ、左の方に方向転換できるとみていいでしょうね。非常に有益な視点を与えていただきました。

江戸時代の鯉の絵を見ると、背びれ、尾びれ、胸びれの関係はどのようになっているのかに注目すると、画家がどれだけ実際のものを見て描いているか、その判断材料になります。もちろん、本当にその画家が描いたものかどうかを見極めるうえでも重要な視点になると思います。世の中にある円山応挙と称する作品には、右の図のように形式化している作品が多いですね。応挙は売れっ子だからたくさん鯉を描いた、という解釈ではなく、実際に本人が描いたのかどうか、根本的な部分が議論の対象にならなければいけません。左の図は弟子の作品、そして右の図はその師匠である応挙の作品という前提です。しかし、それが事実かと言えば、右の図は応挙自身の筆とは言えないでしょう。さらに左の図が弟子の作品であるならば、右の図はいま見てきたように技術的にも劣っていますから、弟子が応挙の代わりに描いたとも考えにくい。応挙を考え

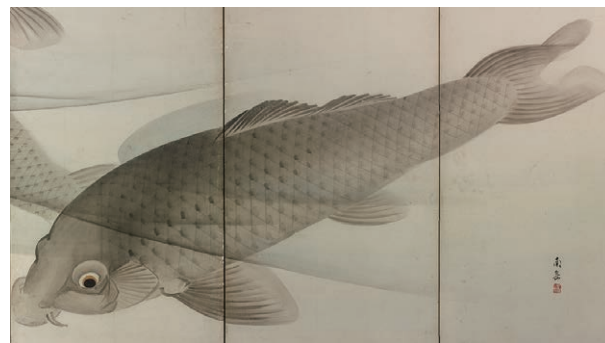


図8 鯉図 渡辺南岳

るときに応挙と記された作品だけ見ていれば事足りるということではなく、弟子の作品と比べたときには何が浮かび上がってくるか、そのような視点も大切だということが、いまの皆さんのご指摘でもおわかりいただけたと思います。こういうところが研究者一人ではどうにもならない点です。色々な意見を出し合いながら、その作品を見ていけばある方向性が示されてくる、その一つの実験だったと思います。

長沢芦雪の美人画

杉本

次に長沢芦雪の美人画をみていきましょう(図9)。これは画家であり風俗研究者であった吉川観方が蒐集し、それを京都や奈良に寄贈したもののうち、京都府立総合資料館の所蔵になっている作品です。この作品については、長沢芦雪の筆としてまず間違いなからうと考えています。ここ10年ほどの間に開かれた長沢芦雪展では、出品されていない作品です。おそらく、さほど評価されていないのではと思われます。

ただ、この作品の筆遣いを見ると、ちょっとやさつとの画家では描けないだろう、というところがいくつかでてきます。では、高精細画像で細かい部分を見ていきたいと思います。かなり傷みがきておりまして、決して状態が良いとはいえませんが、先ほど申しました時代なりのヤケがあります。

浮世絵とか美人画というものは、そもそもどこを意識して描いているかといいますと、その時代の風俗や流行を描くわけですから、着物とか髪の毛の結い方などかなりの気を遣ったはずで、その関係で、くしやかんざしをどのように挿すのか、ということまで決まってきます。一方で、展覧会や図録で浮世絵や美人画をみてみますと、この髪型にこうはかんざしを挿さないだろうとか、そもそもここに櫛は用いないのではないかと、といった疑問点にしばしば出くわすことがあります。それらに比べると、この作品はかなり細かく正確に描かれています。そしてこの素材感はいかがでしょう。ここに薄墨(図10-1)を塗ることによって、鼈甲の透明感をあらわしています。かなり消えていますが、

かんざし(図10-2)がここにあります。おそらく白色顔料の胡粉(図10-3)で描いていたのが、かなり剥落して落ち



図9 美人図 長沢芦雪

てしまっています。そして上の方ですね、なかなか見えにくいですが、かろうじてここにかんざしの**びらびら**(**図10-4**)、その痕跡があります。

次にこの**眉毛**(**図11-1**)の表現を見てみましょう。本当にお化粧をするかのように、細い線で丁寧にあらわしているのがわかります。この表現は実物をご覧いただいてもまず肉眼では見えません。髪の毛も見ていきましょう。生え際は境目の部分を**薄く**(**図11-4**)、そして上の方は**濃く**(**図11-5**)しているのがわかります。この生え際の様子を展示室に並んでいる他の美人画と、ぜひ比

図10-1 薄い墨

図10-4 びらびら



図10-2 かんざし

図10-3 胡粉

図11-1 眉毛

図11-4 薄く

図11-5 濃く



図11-3 出っ張らせ

図11-2まつ毛

較してご覧いただきたいと思います。

では目を見ましょう。**まつ毛**(**図11-2**)の方向ですが、黒目の上の方はちょっとあがり気味で、目尻の方は全部流して描いています。この女性の顔は非常に色っぽく見えます。なぜ、色っぽく見えるかという、念がこもっているとでも言えるでしょうか、世間には応挙とか芦雪とか幽霊を描いたものがたくさんあります。この作品はそういうもののもとになったかのように、ある種の情念まで写し込んでいます。その情は何によってあらわされるかという、この絵の主体となっている最小単位の線によってです。まさに眉毛や髪の毛の線の一本一本に、思いを込めて描くことであらわされます。円山派の作品は目をストレートには描かず、やや外側に膨らませます。ちょっと**出っ張らせ**(**図11-3**)で描くのが、一つの特徴だと思います。

下をみていきましょう。紋です。これは面白い紋です。図録の最終ページにもこの画像を使いました。なかなか洒落た**うさぎ**(**図12-1**)が描かれています。うさぎが持っているのは舟を動かす時に用いる**棹**(**図12-2**)で、こちらが**舟**(**図12-3**)です。舟といいましたけれども、実はこれ、月です。月にいるうさぎが、月を舟に見立てて棹で漕いでいる表現です。この女性が誰であるのか、月とうさぎで象徴しています。月とうさぎから導きだされるのは、月に棲む女仙の嫦娥(姮娥)です。描かれる女性は日本の女性ですが、その根底には嫦娥のイメージがある。男性からみて女仙とはどうい

図12-2 棹



図12-1 うさぎ

図12-3 舟

う存在だったのか、という東洋の歴史を踏まえています。中国や日本の歴史を見ていけばある程度の想像がつきます。結んでいる帯ですが、これはいわゆる麻の葉文と呼ばれる文様です。後ろの垂れの部分は、ちゃんと麻の葉の形(図13-1)をしています。胴の部分は少し形が違います。垂れの部分と比べると、横にひしゃげ(図13-2)ているのがわかります。なぜだかわかりますか。今の男性の兵児帯と同じように、芯を入れないで帯を結んでいるから、横に引っ張られてひしゃげているのです。絞りによる文様です。

次に着物の線を見ていきましょう。下までスーッと引かれています(図14-1)。これらの線の多くは基本的に細長いですが、なかに変な線が見えます。この線(図15-1)、何かおわかりになりますでしょうか。こういつて(図15-2)、点(図15-3)、こういつて、点、こういつて、点。そうなんです、しつけ糸です。どうやら仮縫いの糸を表現しているようです。このしつけ糸があるところはどこかといいますと、左の袖、右の袖、そして襟の部分です。今はこういうことはあまりしないと思うのですが、この部分だけ裏側から赤い色の裂を縫い付けているようです。

ではもっと下の方を見ましょう。このあたりの線(図14-1)はなかなかすごいですね。ほぼ一筆で、サーッと引いています。叔父は友禅作家ですが、絵を描く際、細く、長く続けなければならない線が一番緊張し、難しい線だといいます。このような線は厳島神社にある山姥の絵や関羽の絵に見て取れます。また和歌山にもたくさん長沢芦雪の作品がありますが、たとえば朝顔

を描いたものは、襖4枚分にわたって蔓を横方向に続けて引いています。どうも長沢芦雪という人はこういう細く長い線、それも嫌味の感じない線が得意としたようです。この右の袂(図16)にちょっとみえているのは、もう剥落してしまっていますが、飛んでいるツバメの柄です。一本の線(図14-1)が胴から裾の部分までずっと



図14-1線

図14-2 しわ辺の線



図13-2 ひしゃげ

図13-1 麻の葉の形



図15-1 この線

図15-2 こういつて

図15-2 点



図16 右の袂

続いているのがわかります。そして裾のしわ辺りの線(図14-2)もとても複雑です。絵画史を研究する者にとって、線の観察は欠かせません。他の画家で良いと思える作品を見ても、なかなかこのようなスーッと細く長く、いつまでも続けて引くような線はなかなかお目にかかれません。大分出身の田能村竹田という文人画家は書物の中で、京都の画家は「長心の筆」、つまり息の長い線をひくが、そんなものは古典にないから用いるのはよくない、という言い方をしています。その批判の対象となる「長心の筆」とは、おそらく円山派の人たちが描くこのような線だったのではないかと思います。

もう少し下にいきましょう。複雑であまり見ない線(図14-2)が迷いなく引かれており、ほぼこれ一本で勝負しています。ゆれのない非常によくできた線です。ご覧いただいておりますように、仮縫いをしている部分は濃くなっていますが、裾の方では下の赤い襦袢が透けて見えるようになっている部分もあります(図17)。

絵を見るとき、私は意識して批判的に観察するよう

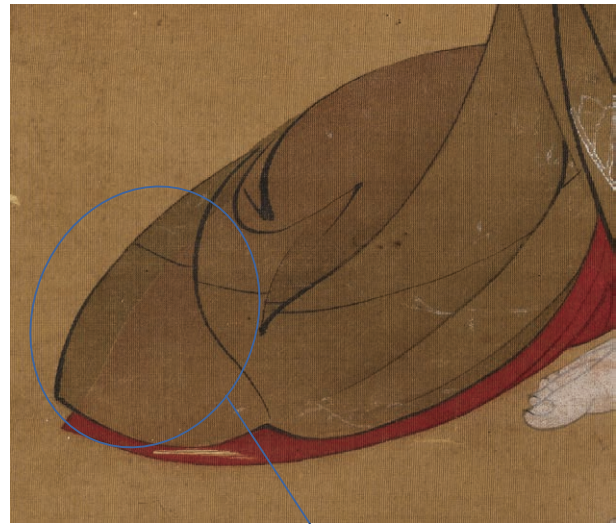


図17 透かし

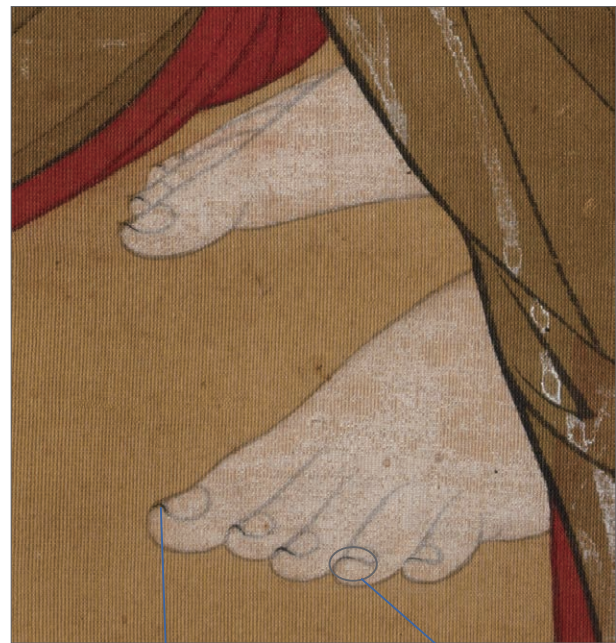


図18-1 濃墨

図18-2 カーブ

にしています。批判というのは要はアラさがしです。性格が悪いと思われてしまうかもしれませんが、なぜアラさがしをする必要があるのか。それは本当に良いものを探し出そうと思えば、作品に矛盾点とか表現の拙さなどをひとつひとつ確認しなければなりません。良い作品というのは、そのようなアラが排除され、スキがないのです。良いものを見るためには、逆の悪い様態がわかっていないと本当に良いとの実感を得るのは難しい。ですから一度とことん批判してみます。それは良いものを探し出すための一つの手段だ、というふうを考えていただければありがたいです。

そのようにしてこの作品を他と比べたとき、襦袢の透かし(図17)をそれらしく表現していることや、先ほどの仮縫いの表現といった細部へのこだわりは、浮世絵はもとより、1700年代後半から1800年にかけての美人画の中ではそうそうみられるものではないです。この着物の形態や質感、そしてそれをどのように着ているのか、そのことに気を配りながら画家が描いている



図19 美人機織図 山本守礼

とわかります。しわができてい、あるいはたわんでいる辺りの線(図14-2)の質感は、現代の我々から見てもさほど不自然ではありません。自然に描かれています。

足を拡大してみましょう。この足を見て非常に色っぽいという人があったのですが、私にはこの足がすごく立体的にみえます。立体的に見えるのはなぜか、と思って分析しますと、爪の描き方に秘密があるようです。爪の前の部分には必ず濃墨(図18-1)を入れ、爪が湾曲して見えるように描いています。もし濃墨を入れなかったら、非常に平面的に見えるでしょう。左足を見てみましょう。非常に単純です。これだけの線、これだけの爪に過ぎません。でも、立体に見えます。下手な画家がやると絶対にこのようには見えません。墨の濃さとこの微妙なカーブ(図18-2)、これだけで立体的に見えるわけです。この濃墨というのが非常に効果的です。私は色々な作品の画網を拡大して撮っており、時代というのはほぼ素材で判断できると実感しています。偽装するのに知識が必要で、手間ひまがかかるからです。ではこの絹の時代、つまり1700年代の末くらいで、これほどの円山派風美人を描ける画家、これほどの線を引ける画家が他にいるかという、なかなか難しいと思います。他に描けそうな画家がいるのであれば、その想定される名前を教えて欲しいと思います。

川見

実際の作品をご覧になった方はおわかりかと思いますが、これだけの複雑なことをやっていますが、絵としてはわりと小さいです。実物をみても細かい所はなかなかわからないと思いますので、せっかくの機会なのでもう少し見ておきたいですね。

杉本

では、山本守礼の作品を見てみましょうか。やはり京都の画家ですから、こってりは描かないですし、淡泊にみえます。でも、やっていることは非常に複雑です。長沢芦雪と同じ時代ですが、守礼は少し早く亡くなりました。

円山派の繊細な筆遣い

これは黒川古文化研究所の作品(図19)ですが、拡大し



図20 この線

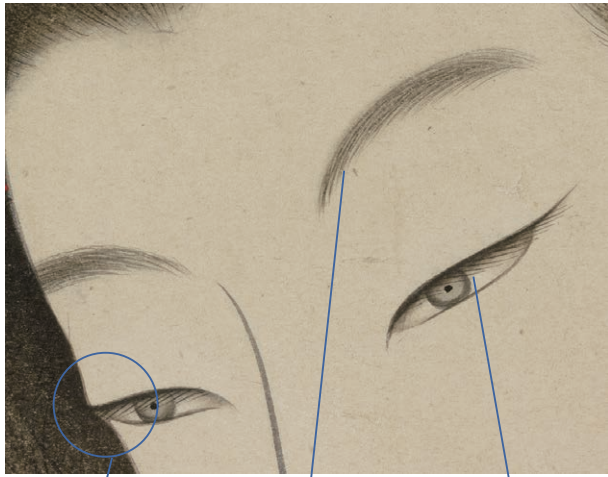


図21-3 上まぶた

図21-1 眉毛

図21-2 まつ毛



図22 手

て顔を見ていきましょう。髪の毛をご覧ください。展示されている状況からはこれだけ複雑なところは見えませんが、髪の毛の生え方を考え、生え際から一本一本重ねながら描いています。この線(図20)も実に細く、均質な線で描かれています。眉毛(図21-1)も先ほど見たのと同じで、柔らかさがわかる線です。一本一本の線の表現によって、ものの形態感だけではなく、柔らかさ、硬さまであらわしています。そのような視点で見ると、この眉毛とまつ毛(21-2)の線、質感の違いが明らかですね。眉毛の柔らかさ、まつ毛の硬さを見事に描きわけています。

先ほど申しましたように、円山派の特徴だと思えますが、上まぶた(図21-3)を少し出っ張らせますね。髪の毛以外に、これはすごいという線がもう一か所あります。円山派の美人画において、手(図22)の表現というのは非常に大事です。何というか、優しく繊細な手と言えるでしょうか。これは何によるかという、やはり線の変化であらわされます。真ん中をやや膨らまして描くことで、手全体を、あるいは指一本一本の柔らかさを表現しています。

桴(ひ)(図23-1)の部分を見ましょう。中国の女性が機織りをしており、手に持っているのが緯糸を通すための桴です。ここ(図23-2)から白い糸が出ています。この糸を追っていきましょう。するとここで(図23-3)つままれ、糸の角度が少し変わっています。さらに中指(図23-4)でひっかけています。ひっかけて、また角度が変わっています。そして蜀江錦の柄(図23-5)がある織物に

図23-1 桴(ひ)

図23-2 ここ



図23-3 ここで

図23-4 中指

図23-5 柄

たどり着きます。緯糸を入れる杼からそこまで、ずっと続けながら糸を描いています。墨でしたら多少水気がありますから続けて引きやすいと思うのですが、それを顔料の胡粉でやっています。今このように拡大していますからつながっているとわかりますが、肉眼ではほぼ見えません。このような細かいところまで目をやれば、実に豊かな表現が見て取れます。もちろん、墨で簡単に描いた作品もたくさんありますが、彼らが真剣に描いた絵、緻密に描いた絵というのは、土佐派に迫るような細かい表現をしているということがわかってきます。

質問者

先ほどの長沢芦雪の美人の画風と、私が虎の画を見て持っていた芦雪のイメージとは全然違うのですが、これはどういうことでしょうか。

杉本

実におもしろいことですが、展覧会でよく出されている長沢芦雪の美人画というのは、先ほどのものとは全く違います。これは絹や使われている彩色をみれば明らかなのですが、芦雪の作品には明治頃の贋作が相当混じっていると考えています。ではそれを誰が作ったのかといいますと、そのあとの流れを追っていけば推測することができます。長沢芦雪を継承したのは、その養子に入った長沢芦洲という人です。その芦洲という人の弟子筋を追いかけていくと、たとえば大阪の長沢芦雪の墓、墓は京都にもありますが、その大阪の墓を建てたのは芦洲の社中ということになっています。東海地方の芦洲の弟子たちが名を連ねています。芦雪に芦洲という養子がいたこともご存じない方がいらっしやるかと思いますが、その芦洲の弟子というのが非常にたくさんいるのです。そのような人たちがいる種の画風というものを確立しており、それに類するものが長沢芦雪の作としてたくさん混じっている、というのが私の素直な見立てです。今の私たちは彼らの時代の画風を芦雪風だと思い込んでおり、本来の芦雪がみえにくくなっていると思います。研究所にも芦雪の作品があるのですが、それはおそらく、芦洲もしくは芦洲の弟子あたりが作ったものではないか、そう推測しています。濃墨に対する意識が全く違いますし、応挙の弟子筋からは出てこない表現をしています。

輪郭線の持つ意味

杉本

では、次に鐘馗さん(図24)を見てみましょう。さきほど現代人は筆を使わなくなった、しかし江戸時代以前の人には筆を使っていましたから、筆遣い、あるいは墨のグラデーションを見どころの第一としていたはずだ、ということをお話しました。つまり線がどのような役割をしているのか、この作品に関してはそれをうかがいが知れるところがいくつかあります。これは橘公順という応挙門人の作です。世の中には一幅の絵としてはほとんど出てきていませんが、何人もの画家が描いた画帖という形式、つまりアルバム状になっているものの中に一枚だけ入っていたりします。そういう画家ですらこれだけ上手いのだ、ということを考えなければならぬ作品です。

ずっと下の方をご覧くださいませ。少し見ただけでも線の太さとか、濃さが違うというのがわかります。たとえばこの手の部分(図25)ですね。指のところに毛を描いている。この流派の細かい描写の一つです。裾の部分をたくし上げて持っています。線もなかなか闊達に描く人ですね。今度は顔のアップをご覧くださいませ。まずこの作品で特徴的なのは、眉毛(図26-1)の線とヒゲの線(図26-2)です。ヒゲの線はかなり太い筆、刷毛のようなもので一気にガツガツと引いている。だからそれほど筆数は多くなく、荒い線となっています。輪郭線とは全く違う種類の線です。あるいはこの眉毛の線です。ヒゲと通じる部分もありますが、その中に何本か、太く濃い線が混じっています。この線(図26-3)は眉毛から出ている線ですね。右の眉毛にもこの線の描写があります。口ヒゲの上にも濃い線(図26-4)がありますが、あごの方にはないですね。かなり意識して線を使い分けているというのが見えてきます。このような墨使いを見ていると、実におもしろいものです。

では、これを長沢芦雪の筆という人物画(図27)と比べてみましょう。表現に矛盾が多いことから、早々に偽物だといえる大原女の絵です。三千院のある京都大原の女性が山から集めた薪を頭に乘せて売りに来る、そ



図24 鍾馗図 橘公順



図25 手の部分

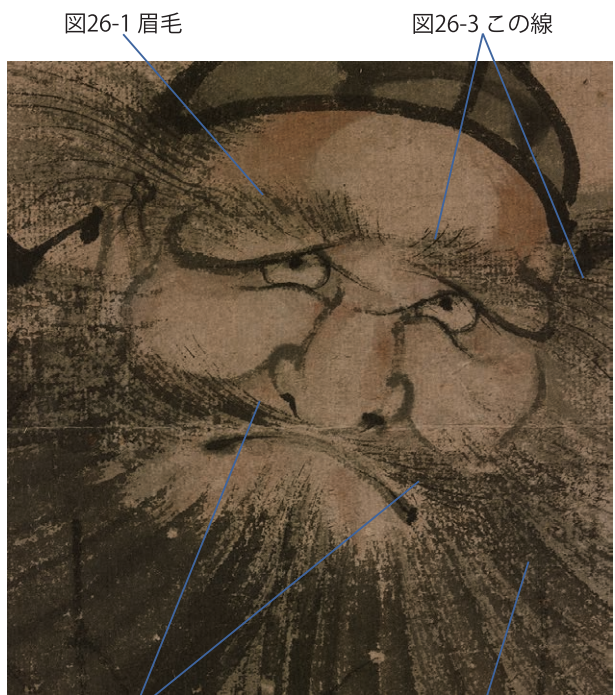


図26-1 眉毛

図26-3 この線

図26-4 濃い線

図26-2 ヒゲの線

れが風物詩として面白いということで、京都の画家が描きだしたものです。

なぜ一目で駄目だといえるかと申しますと、描写が

めちゃくちゃなのです。薪を集める、つまり自然に落ちている枝を拾って束ねるわけですから、**束の端(図27-1)**が真っ平らになることは本来ないはずですが、しかし、この作品ではノコギリかなにかで切ったようにス

図27-1 束の端

図27-2 紐



図27 大原女

パツときれいに整っており、まるで丸太を頭に乗せているようにみえます。手で**紐(図27-2)**を引っ張って支えているのですが、薪を結んだ同じ太さの紐を手で持つというのが本来ですので、これほど細い線にはならないはずですが。大きい薪の束を担いでいるにも関わらず、片手だけで、このような細い紐のみで支えられるわけがありません。このように表現の矛盾がたくさんあります。

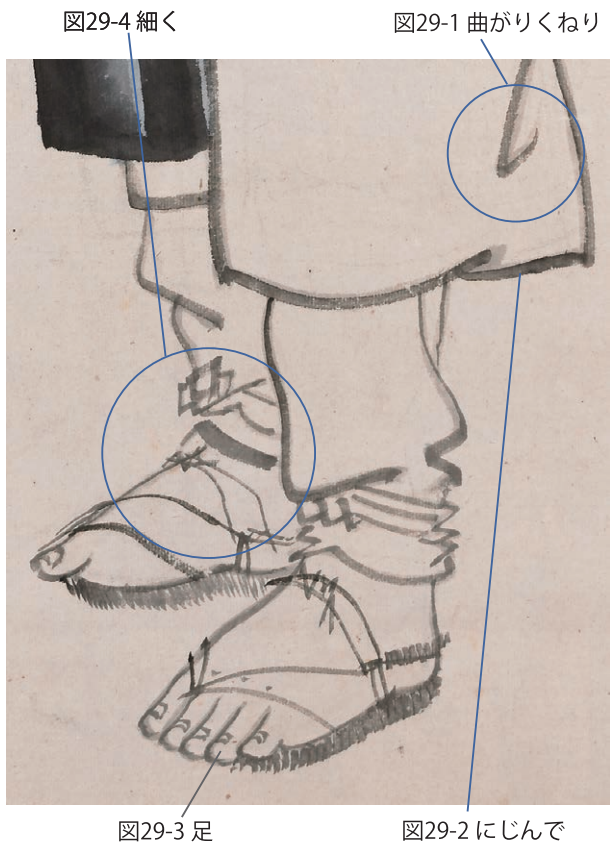
次に線です。この表現をみると、先ほど申しましたような円山派の手の繊細さや力強さをあらかず巧みな線からはかけはなれています。ご覧いただきましたように、本来、線というのは考え抜かれて引かれています。しかし、この**肩の線(図28-1)**はもののかたち、あるいは質感を表現するための重要な線であるにも関わらず、均質にひよろひよろっと引いています。おかしなことに同じ着物の線であるにも関わらず、**袖先(図28-2)**から急に濃くなっていますね。線の太さと濃さ、バランスがとれていません。**手(図28-3)**には先ほどのような繊細

図28-1 肩の線

図28-2 袖先



図28-3 手



さがないですね。濃墨を使っていないうえに、曲げた指がごこちない。この作品が先ほどの長沢芦雪、あの足を描いたのと同じ画家の表現かという、もちろん同じではなかろうと考えられます。また、足の辺りの線を見ても、意味のない曲がりくねり(図29-1)があったり、太さもまちまちです。あるいはかなりにじんで(図29-2)ぼけたような線で描かれていますね。こういう線は本来どうあるべきかがわかっていない。そのうえ、この足(図29-3)を先ほどの芦雪と比べると、かなり線が細く(図29-4)なっていて矛盾を生じています。この線を覚えておいていただいて、もう一度、先ほどの鐘馗の図(図24)と比較してみてください。

他のところは細めですが、この部分だけ太く(図30-1)なっています。これは何を意図しているのか。この線は前掛けと同じ服の、後ろの部分であらわしています。後ろ側のこの線(図30-1)を太くすることで、この部分(図30-2)がひらっと手前に出ているというか、布としての質感、立体感というものが感じ取れます。上の部分と同じような細い線で引くと、裂の立体感は出てこないでしょう。この裂が折れて手前に出ているということ表現するために、意図して太く濃くしています。ですから線の一本一本というのは、決して輪郭だけの意識ではなくて、ものの質感、形態感を表現するためのものです。たかが一本の線ですが、非常に効果的だということがわかります。一方で先ほど見た大原女は、線が単なる輪郭線としてまわりを囲っているに過ぎません。ものの質感、形態感を表現するためにいかに線を引くか、そのこだわりが作品のグレードの高さにつながってくる、出来栄えにつながってくるといえるわけです。

川見

見えますと円山派というのは、肌、手足とかの部分と、服の部分とは、かなり繊細に表現を変えています。特に肌の輪郭線を極力なくそうという意識があるように思えるのですが、それは円山派の以降、弟子門人以降も引き継がれていく表現なのですか。

杉本

基本的に体の輪郭線は墨で描いていますが、上から色を塗り重ね、輪郭線を極力目立たなくさせています。肌なら肌に近い色を、輪郭線に沿わせて上

からややずらして塗り重ねていますから、弟子たち、あるいはそのまた弟子たちが、本来の意図を理解しながらやっているかどうかは別にして、方法は受け継がれていくものと思います。

特に円山応挙、日本の画家では応挙と渡辺崋山ぐらいかと思うのですが、東洋画では絶対に必要な輪郭線、線というものをいかになくし、もの本来の形をあらわすかということに苦心しています。ただ、それは応挙晩年の作品にはあまり見えてきません。ではなぜ40歳ごろを境として、応挙にそういう意識が見られなくなっていくのかというと、門人をかかえて流派として形成していったことや、需要が増えたことによるのではないかと考えます。展示室にある「芭蕉童子図」や「雨中山水図」の岩の表現には、若い応挙の試行錯誤の痕跡がうかがえます。そういうところを綿密にみていけば、画家の背後にある意識というものがつかめるに違いありません。偽物を100点みたところで真理には至れませんが、本当にその画家が描いたのであれば、ただの1点からでも十分にその画家の精神に至ることは可能である、と思います。これは黒川での私の師匠であった中野徹先生の言葉ですけれども、それを信じて今後もこういう見方を続けていき、少しでも皆さんと共有できることを願っております。

川見

今ご覧いただいたことを、展示室の実物で感じていただければと思います。