

高精細画像でみる江戸絵画の筆づかい、墨づかい

講師 研究員 杉本 欣久

司会 研究員 川見 典久

画像撮影 深井 純氏
(図11、23、24を除く)

開催日 2016年11月5日

杉本

今日のこのお話は普通の講演会とは違い、我々がどういうモノの見方をしているのかという、ある種の企業秘密に属するようなものを公開します。

普段、研究者どうしても「どういうふうにもノを見ているのか？」という話にはなりません。美術作品というのは「ニセモノ」がつきものですが、そのなかで選り分けながら、いかに正しいものを見出すか。ここでいう「正しい」というのは、その時代の、その作者のつくったものということですが、昨今の展覧会を見ておきますと、眉をひそめざるを得ない作品が結構出ているわけです。

「最低限、これだけは避けよう。」というものは何かと言いますと、幕末明治以降になって、富裕層が変化したことや、外国人が日本に来てモノを求めるようになったことなどを背景につくられた贋作です。そういうものすらも省けていない状況で、それぞれの研究者は何を頼りに作品を選んでいくのか。

いまから画像を見ていきながら、私がこういう部分を観て取ったというところ、つまりその作者がどういう筆づかい、墨づかいであったかという部分をお話していきたいと思います。

東洋の絵画というのは、いまとは違ってすべて筆をつかって描いています。そのため、筆というもの、あるいは墨というもの、それがどういう性格なのかということをおある程度理解しなければ、彼らの意図もわかりません。筆を使っていた時代であるにも関わらず、

現代の我々から見ても筆づかいがよろしくないと思うものは、やはりよくないのです。皆が筆を使っているなかでも特に抜きん出た人が書家であり、画家であったということを想定するならば、そこからはずれるものはどうなのか、ということを考えなければならない。その部分を我々が十分に読み取ってあげないと、江戸時代以前の絵画というのは、十分には理解ができない、ということになります。

筆数の少ない作品について

北為明 双鶴図 (図1)

杉本

これは展示室に並んでいるものではありません。ちょっとお口汚しと言いましょうか、美術が好きな方ならピンとこられるでしょうけれども、現在の京都では至るところで賑やかに展覧会をやっている伊藤若沖に関係するものです。

まず、パッと見て伊藤若沖風だと思いますけれども、実はこれ、彼の作品ではありません。誰の作品かと言いますと、「北為明」という人のものです。実は若沖には4人の弟子がいたということは、三十三間堂を所管する妙法院の門主の日記に書かれています。ただし、残念ながら名前がわかっていない。唯一、「素絢帖」と言いまして、拓版画、要は絵入の版本ですけれども、

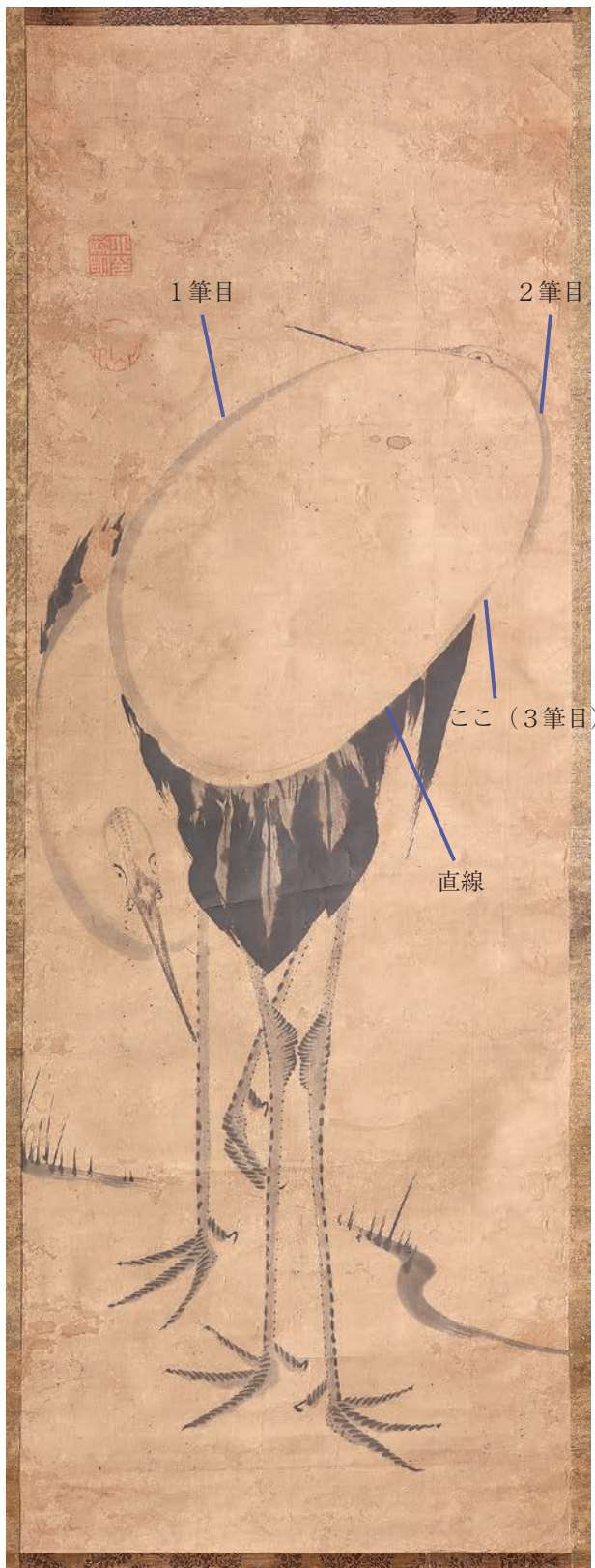


図1 北為明 双鶴図

その最後に門人として二人の名前が記されています。それが「長維貞」という人と「北為明」です。

落款のところを拡大して見てみましょう。これが

「北」、「為す」に「明るい」で「為明」の「印」、その下は傷んでいてわかりませんが、いまから10年ほど前に京都の古裂会というオークションで、たくさんの絵が貼られた押絵貼屏風に同じ落款を押す大黒さんの絵が出ており、そこには若沖の「沖」という字と、「天地」の「天」という字が書かれていました。そこから、北為明には「冲天」の画号があったとわかります。

ですので、若沖の弟子と言った時には、まず「素絢帖」に名前が出ております「北為明」と「長維貞」の二人の作品を探すことが第一です。ほかに「若」とか「沖」のついた名前が出てきても、作品の数が多いからと言ってそれが若沖の直弟子とは限りません。孫弟子や曾孫弟子の可能性もあります。残念ながら若沖の弟子たちというのは、京都の人名録である「平安人物志」というものには一切出てきません。では、彼らがいったいどこで活躍していたのか、ということも併せて考える必要があります。

弟子なのだから師匠である若沖よりも絵が下手だろう、と考えるのが普通ですね。しかしこの絵を見ていくと、世間で若沖と言われている絵よりも上手いところが随所にあります。たとえば、いま展示室に並んでいるだいたいの絵は、200～500本くらいの線で構成されています。一方、この絵を見ますと、本当に筆数が少なく、あっさりと描いています。細かい部分を除けば、おそらく40筆あれば描けるような絵です。このような絵と展示室に並んでいる絵との違いは何か、といいますと、筆数が少ないということは、一本一本の線が良くないと鑑賞に堪えない、ということです。

では、この身体の卵形の輪郭線、何筆で描いているかということ、目のところを起点にして、**1筆**でここまで、**2筆目**でここまで、さらに付け足すように**ここ**を埋めている、というように3筆で描かれています。悟りの境地に近い禅のお坊さんは完璧な「○」を描くことができると言いますが、筆数の少ない絵で「○」を描くときにもキレイな形に整っていないとダメ、ということになります。

もうひとつ言えば、この絵は薄い墨と、嘴とか羽の部分の濃い墨の2色で構成されています。日本絵画の描き方では、基本的に淡墨から描いていき、だんだん墨を濃くしながら重ねていきますので、薄い墨と濃い墨というのが別々の関係にあるのではなく、濃い墨を塗る際には必ずその前に薄い墨を引いておくものです。となれば、濃い墨をどこに施すかはその人の感性次第

この部分



図2 脚の細い線と黒いぶつぶつ

なので、その量や場所で作品の出来不出来が決まってきます。

ご覧いただきますと、この輪郭線に合うように、ここが直線になっているというのがおわかりいただけると思います。ここを起点にして、いっさいぶれないように描いているというのがまず目に入ります。この脚

も同じで (図2)、離れて見たときには淡墨による1本の線に見えますが、実はこれを拡大して見ると、**細い線**を何本か重ねながら引いているということがわかります。

ここがわかりやすいですけれども、上に**黒いぶつぶつ**が乗っています。これは無作為に乗せられているのではなくて、1本1本引いているところに合わせて縦に並んでいます。それが一番わかるのが**この部分**で、最初にこの左側の線を引き、それにあわせて上から点を描いています。

ランダムに見えますけれども、上の方も同じで、縦の線を引いた上から点々を描いています。要は、いかにきっちりモノづくりをやっているか、ということです。まったく考えずにリズムだけで打っているのではなく、先に縦の線を引いておき、そこにリズムよく点々を打っている。簡単に描いているような作品ではありませんけれども、いかに筆づかいと墨づかいを意識しているのかがよくわかります。

祇園尚濂 帰雁遠望図 (図3)

杉本

筆づかいの少ないものということでもうひとつ。祇園南海という和歌山藩の儒学者の息子にあたる祇園尚



図3 祇園尚濂 帰雁遠望図

打ち込み かすれたような筆

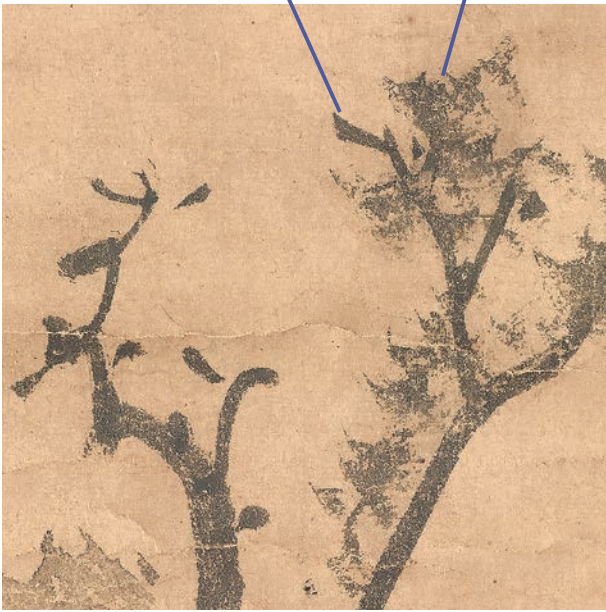


図4 枯木の表現

濂という人の作品を見てみましょう。祇園南海は非常に有名ですし、文人画の祖に当たると言われている人ですけれども、その息子が絵を描いていたということは、あまり知られていないと思います。

これも簡単に描いた絵ですが、簡単だから評価に値しないかという、決してそうではありません。それはなぜかという、「情緒」です。「情緒」という曖昧な言葉のように思われますけれども、「こういう雰囲気は見たことがある」とか、これを見ていつの季節を思い出すか、ということ、違う時代に生きていても自然の風景を眺めていればどこかで共通するものです。それをいかにあらわせるのか、あるいは野暮ったくならないよう、少ない筆づかいで描けるか、ということです。

この作品は鳥が飛んでいますので、季節としては秋、それも秋が終わろうとする頃ですね。ということで、木にはたくさん葉っぱがありますけれども、勢いがなくいまにも落ちそうな状態です。左の方、これは**枯木**（こぼく）（図4）という、枯れて葉っぱの落ちた木ですね。どういう筆であらわしているのかというと、この左の木は左に向かいつつも上では右に流れている。あるいは右の木は右に流れているけれども、かろうじてこの枝が左に向いています。そういう意味で、2本の木と枝ぶりでバランスをとっているのですね。

これだけ少ない筆数、おそらく葉っぱを除けば10筆とか15筆でしょう。しかも下からではなく上から描い



図5 指をさす人物

ています。そういう描き方をしている、筆数が少ないのにきちんと木に見えますし、枯れていること・・・寂しい感じを伝えている。それをわからせるためにはまず、自身にそういう経験がなければなりません。こういう季節はこのように感じるものだ、ということ、普段の生活の中で感じているかどうか。さらに、それを自分の筆に載せて絵にあらわせるかどうか。まずは自分の体の中にインプットし、自分という人間の中で熟成させたものを、さらにアウトプットして絵に表現していく。インプットとアウトプット、どちらも十全にできなければ、なかなかこういう表現にはなりません。

では、人物を拡大して見てみましょう（図5）。簡単に描かれた人物ですけれども、歩きながら**何かを指さ**しています。これも少ない筆づかいで、なおかつ代赭という茶色の絵の具で顔を塗っています。彼らは何を指さしているのかは、これだけ見ても抽象的でなかなかわからないのですが、我々自身、何らかの形で日本や東洋の文化の中でそういう風景が良いものとして記憶に刻まれているので、飛んでいる鳥だとわかります。ですから、彼らは秋の夕暮れに散歩しており、ふと見上げたら雁か何か自分の寝床に帰ろうとしている。そういうものを見ながら、「日も暮れてきているし、ほちほち帰らなければなあ・・・」と二人で会話している。そういうことがわかるわけです。

ここでもう一度、**鳥**を拡大していくと、きわめて簡



こう入れ こう上げる

図6 鳥の表現

単な筆づかいで描いているとわかります(図6)。こう筆を入れ、こう上げているだけです。おそらく1筆、場合によっては2筆という線で描かれています。

東洋の絵画というのは、実はなかなか観るのが難しい。そのひとつの原因として、我々は情緒的にモノを見ているだけで、分析的には観ないということがあります。けれども、このように分析していったとき、あるいは画家を追体験するように自分の頭で描いていったときには、その画家の意図したことが見えてきますし、何を意味しているのか、ということも明らかになってくるわけです。

質疑応答

川見

線が少なく簡単に見える絵を2点取りあげ、そのよいところをどういうふうに見るのか、というお話でした。

そのなかで、「筆がいい・わるい」とのお話がありましたけれども、どこがどうなっていたらいい筆なのか、いい線なのかということ、もう少し具体的にお教えいただけますでしょうか。

杉本

それに関しては経験が必要なのですが、要は専門用

語でいうところの「再現性」です。たとえば、これだけ少ない筆数で描かれた木を見て、「なるほど!」と思えるかどうか。木を描いていても、そうは見えなかったり、「何かまいちだな」と感じるようであれば、それは絵として成功していないわけです。そうではなくて、画家が見た風景の感動を、鑑賞する人たちに伝えたいといけない。100人中5人にしか伝わっていないのであれば、その作品はダメだ、ということになります。少ない筆数で描くというのは、それだけリスクが大きいのです。

この人物にしても輪郭線だけで、顔は描いていませんけれども、表情を想像できる。この風景を楽しんでいる様子がわかります。鑑賞する人たちに雰囲気が伝わるかどうかですね。

川見

2番目の作品については、葉を描いているところは水分の少ない、**かすれたような筆**で描いており、逆に地面の方に生えている下草は割と淡い筆で描いているように思うのですが、それも秋の風情をあらわすのに役立っているのでしょうか?

杉本

墨づかいというのは、水分を減らせば漆黒と言われるような真っ黒になりますし、加えるほどにほとんど水に近いような淡墨になります。水分量によって諧調というのを無限に表現するわけですね。また、水分をほとんど使わなければ、涸れたような筆づかいも可能です。現代的な感覚では、墨とか筆とかいうのはそこまで工夫できないように思いがちですが、実は多彩なことができます。この筆づかい、墨づかいというのをきちんと観なければ、その画家の本質というのは見えてこない、ということになります。

質問者

祇園尚濂の木について、上から描いたと仰ってましたが、一般的に上から描くものなのでしょうか?

杉本

たとえば、相国寺の承天閣美術館に、鹿苑寺所蔵の若冲の竹の襖がありますが、その幹は明らかに下から上へと描いています。ただ、通常・・・と言いますか、筆をつかう人たちというのは、基本的には左から右、

あるいは上から下です。逆に右から左とか、下から上とかはとても難しい。植物は下から生えるのが自然だから下から描いた方がいい、という考え方がある一方で、尚濂の父親である祇園南海などは、引きにくいのなら上からでもかまわないと言っています。屁理屈のようですが、人間は生まれるときには頭から出てきます。南海本人も画家としてモノを生み出すのだから、逆であっても矛盾はしない、というような言い方をしています。

画家によって植物の幹や茎を下から上に描くのか、上から下に描くのかというのは意見が分かれます。それぞれには哲学があるでしょうし、その画家のなかでは「このように描かなければならない」というものがあるでしょうから、それを分析することで様々な違いが見えてくる・・・そういうものだと思います。

質問者

その下から上とか、上から下に描いているというのは、どういうところで識別できるのでしょうか？

杉本

線のなかに「打ち込み」というものがあります。ここがわかりやすいですね。これ、下から上に引いたらこのような形にはなりません。つまり筆の起点を見ることによって・・・と言っても、実際にはなかなか難しいのですけれども・・・。森蘭齋という長崎派の画家がおりまして、その人の画譜には「必ず左から右、上から下に描かなければならない」ということが書かれており、筆づかいのヴァリエーションも載せてくれています。そういうものを見ていると、これは上から下に入ったとか、下から上に入ったとかがだいたいわかってきます。

質問者

いまの絵ですけれども、筆は1本でしょうか？それとも色々な筆をつかっているのでしょうか？

杉本

たしかに筆というのは強く押し付ければ太くなりますし、軽く付ければ細くなります。こちらはおそらく1筆です。というのは、渴筆の線の太さ、右の木と人物の輪郭線の太さがそれほど変わらない。洩れた筆という違いはありますが、1本1本の太さはそれ

ほど変わりませんね。

ですので、画家によって、あるいは作品によって、筆が1本か2本か3本かというのはそれぞれ違うでしょう。たとえば、池大雅という画家は1つの作品であっても、非常に多彩な筆をつかっています。

竹の表現を比較する

関口雪翁 雪中竹図 (図7)

杉本

関口雪翁は新潟の十日町出身で、江戸で活躍した画家です。彼は津山藩という岡山内陸部の藩に仕えた武士でもあります。新潟で生まれ、岡山の藩に仕えたということになると、ローカルな人だと思われるのですが、いま展示室に並んでいる画家のほとんどが実は江戸に出て活躍しています。この人も江戸の人名辞典にも載ってまして、1800年代前半の江戸で活躍したというのは明らかです。

ただ現在、特に東京、大阪、京都で活躍した画家の作品を収集している館というのは非常に少ない。ですから、こういうものも拾われてこない。美術館の展覧会で扱われている画家は、おそらく実際にいた画家の2~3割程度で、なかなか全体としての実態というのはわからない。彼もそういう1人です。

この関口雪翁、竹の絵を描きましたが、見るからに個性のある絵です。竹とか梅を描いた絵というのは、普通はなかなか個性があるようには見えないのですけれども、この人は特別です。その特別さを考えるうえで、筆づかいが大切になってきます。

このように凍てつく雪に覆われた竹を描いています。なぜこういう竹を描くのか、ということについては展示室の解説に書いておりますので省略しますが、背景を淡墨で塗り分けながら雪空というものを表現しています。そのなかで凍てついた竹を描く、いかにも雪がのしかかって重そうだという、そういう重みさえ感じられるような葉っぱの表現がなされています。

では、雪はどう描かれているのか。白い絵の具を上から塗っているのだらうと思いがちですが、そうではなくて、初めからこの部分に雪を載せようという計算で竹を描き、そして背景を墨で埋めることによって、白抜きにして雪をあらわしています。プラスでは

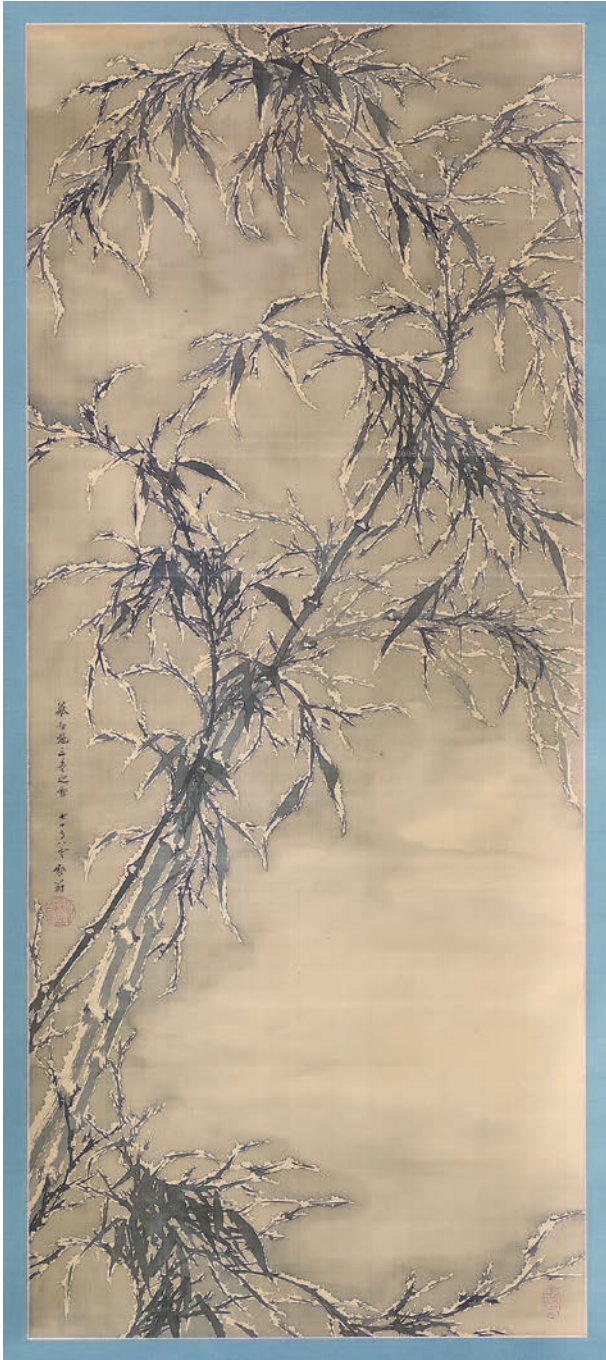
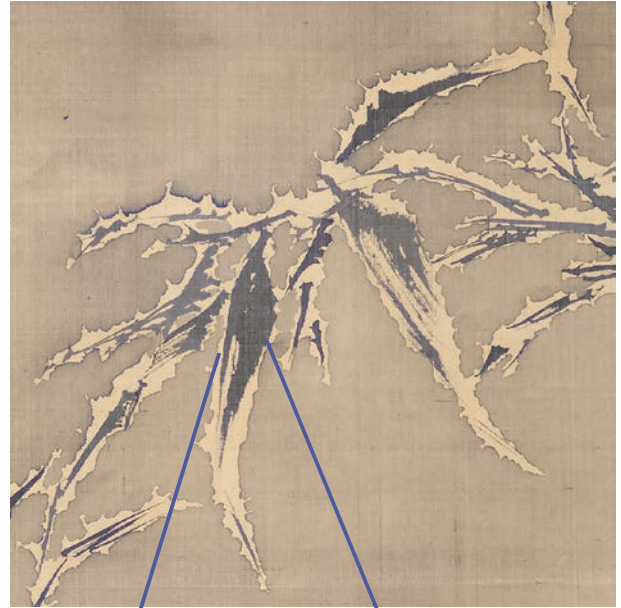


図7 関口雪翁 雪中竹図

なく、マイナスによって雪を表現しているのですね。我々が見ても雪が積もっていることがわかるように、この時代の画家たちはうまく描いている、ということです。

この竹の絵、非常に荒々しいですね。たとえばこの辺（図8）、先ほど筆を替えているのかという質問がありました。これは明らかに違う線ですね。非常に硬く、鋭い。先ほどみた作品よりもはるかに鋭い線が、ここ



直線的な線 ちょっと膨れた部分

図8 鋭い線で描かれた竹の葉

に引かれています。

たとえばこの葉っぱも、かなり複雑な形をしています。これは1筆で引いているのではなく2筆・・・つまりこの**ちょっと膨れた部分**を引いておいて、そしてこの**直線的な線**を先端に加えています。

実際に皆さんが竹をご覧になる感覚と、この竹を比べてみてどうでしょうか。私は実際の竹もこのような感じだと思います。それは何かというと、やはり枝の荒々しさ、そして葉っぱも先端が尖っていて鋭いという、その印象です。

岡部南獄 月上清影図 (図9)

杉本

一方で岡部南獄と言いまして、福井藩の家老をつとめた・・・つまり藩主の周りにいて政治をした、そういう人の竹の絵があります。家老の職につきながら、余暇にこういう絵を描いています。これを先ほどの作品と比べて、同じ竹でもいかに違うか、ということを見ていきたいと思えます。

葉っぱ（図10）をご覧いただくと、確かに先端は尖っていますけれども、全体的に丸っこい・・・**ぼったりした表現**というのがいいかと思えますけれども、非常に柔らかい形をしています。

この辺を先ほどの絵と横に並べて見てみましょう。もちろん幹の描き方なんかも違いますが、単純に葉っぱだけを比べたときにどうなのか・・・、どち



図10 ぼってりした表現の竹の葉

らが実際の竹に近いのか……。私は迷わず左（雪翁）だと指摘します。それは何に由来するのかというと、すべてはこの葉っぱの重ね方とか形です。左はやはり鋭く、右は……。先ほどぼってりしていましたが、この差は大きいのではないかと、これが何に由来するのかというと、ひとえに筆だと考えます。

関口雪翁 雨竹風竹図（図11）。

杉本

いま見た作品は絹がやけて黄色くなっていましたが、こちらは傷みが少ないですね。これは展示室に三幅対、つまり3つセットで並んでいます。真ん中は書で、左右が竹の絵です。左は雪のなかの竹ですが、右は皆さんにはどう見えますでしょうか。この画家は、単にある時間、あるひとつの竹を描くのではなくて、一瞬の気候の変化というのをとらえて描きます。ですから、左が雪のなかの竹であるのに対して、右は一瞬左側からぱっと風が吹いたときに、ぱらぱらと揺れた、そういうときの竹です。先ほどの話と通じますけれども、皆さんにそうお伝えしたときに、「その通りだ」と思えるかどうかですね。

では、拡大して見てみましょう（図12）。硬いですね。そして**先がちょっと割れる**かのように なっています。この線、あるいは先の割れた……。こういう線がいいですね。普通、筆といったときには、タヌキとかウサギとか動物の毛をつかっていると思うでしょうけれども、これはそういう筆ではないと思います。桃山



図9 岡部南獄 月上清影図



図11 関口雪翁 雨竹風竹図

時代には長谷川等伯という画家が藁の筆をつかったとありますけれども、それと同じように、これは竹の枝を石か何かでごき、繊維をほぐしたものの、そういう筆をつかっているのではないかと推測しています。というのは、竹の葉というのは先ほども見ましたように、普通はぼったりとした表現になるのですが、この画家に関しては非常に硬く、何らかの植物の繊維を使っているとしか考えられません。

もちろん、江戸時代にはそうした竹の筆がたくさん使われています。たとえば、池大雅という画家が使っていますし、動物の殺傷を嫌うお坊さんの間でもよく使われます。この雪翁が師事した学問の先生も曹洞宗のお坊さんでしたから、その方の書をもてやはり同じような書体になっています。

この絵に関しては、竹の筆をつかって竹を描いているというところで、より竹の性質があらわれているのではないか、竹の荒々しさや硬さがあらわれているのではないか、と思います。ですから、同じ竹を描いても筆によってここまで差が生じるし、あるいは筆に対

する思い、そして竹という画題に対する思い、それももちろんでしょうけど、その根本にあるのが筆の違いだと思います。

先が割れる



図12 先の割れた葉



図13 関口雪翁 雨竹図

関口雪翁 雨竹図 (図13)

杉本

いま雪のなかの竹、そして風のなかの竹というのを
ご覧いただきましたけれども、これは何かというと、
雨のなかの竹です。かすかに雨が降っているような**斜
めの線**が見えます。先ほど見た同じ画家の竹の絵では、
わりと濃い墨が使われており、これも筆の硬さは近い
ですけれども、先ほどよりも若干薄めで、**均質な墨づ
かい**ですね (図14)。濃い墨はほとんどなく、淡い墨
でほぼすべてを描いている。通常、一色で描くという
のは表現としてはまずいのですけれども、何せこの竹
は雨のなかの竹です。雨の風景では遠方が霞んで見え
ますね。そういうことをこの絵では表現している。で
すから、先ほどみたように淡墨・中墨・濃墨と墨を使
いわけるのはなく、この絵に関してはほぼ一色に近
いような墨で、あたかも障子越しに見る木のシルエッ
トのように描いている・・・そういう表現になります。

筆づかいは同じでも、シチュエーションによって墨
の使い方を変えているということが分かります。描く
対象によって筆づかい・墨づかいをいかに変えるか、
そしていかに情緒豊かにあらわすか、この画家に関し
てはそういうところに気を遣っています。

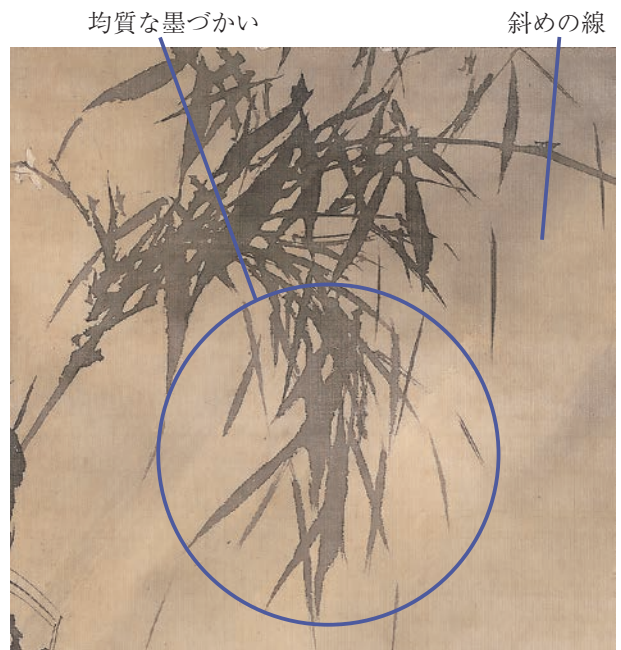


図14 雨の表現と均質な墨づかい

川見

関口雪翁という画家が、様々なシチュエーションの竹を色々な筆と墨で描き分けている、かなり複雑なことをやっている、というのを拡大画像で見せていただきましたけれども、中国とか日本でスタンダードな竹の描き方というのは、やはり岡部南獄の方でしょうか？

杉本

通常、墨竹画を描くのは素人に近いような人です。そういうこともあって、彼らが描くものは極めてスタンダード、つまり書籍か何かを見て、「こういう描き方をしますよ」というものに忠実に描いている。それが岡部南獄の絵の方ですね。ですから逆に言うと、雪翁という画家がいかに関西的か、特異であったかというのが見えてきます。同じような画題であっても、比較することにより、画家の特質・特性・個性といったものがより明確になってくるのです。

川見

雪翁の雪の描き方などを見ると、ただ単に白く積もったところだけを白く抜くのではなくて、竹の周り全体に雪がついているような表現が多く、どこか寒そうな感じがしますけれども、新潟の人というところも関係しているのでしょうか？

杉本

中国から来た黄檗関係のお坊さんがやはり周りに雪を表現した絵を描いていたのですけれども、ここまで写実的ではない……。雪が積もっているようにはなかなか見えない。

そこで、この落款を見てみますと、「北地三冬之雪」というように書かれております。「北地」というのは雪翁の出身地であった新潟でしょうから、これは関西にいる我々が経験したことのないような、凍てつくような雪というものをあらわしている。彼がそういう風景を経験していたということも、この絵から伝わってくるでしょう。

川見

素人の考えだと、墨竹とか墨梅というと、即興的に

描いているのかと思うのですけれども、これを見ておきますと描く前はかなり計算しているといいますか、かなり複雑なことを考えながら描いているのでしょうか？

杉本

そうとう手が込んでいますね。それがもともとの感覚として持っているものなのか、あるいは描いているうちに計算しなくても自然と描けるようになったのか、というのはわかりません。少なくともこの人には60～70代の頃の絵が多いですので、若い頃から描いていたとするならば、計算しなくても勝手に手が動くようになっていたのではないのでしょうか。いかにも最初から計算して描いてます、という雰囲気ではないですよ。それだと情緒は出ない。非常に感覚的な物言いで、自分自身、歯がゆいのですが、そう思います。

皴・点苔にみる画家の個性

広瀬台山 藜杖帰来図 (図15)

杉本

次は岡山の広瀬台山という画家の作品です。自然の風景をどのように描いているのか、というところを拡大して見ていきます。山を表現するうえでの皴や点苔というのは、非常に個性が出る場所です(図16)。山の立体感・形態感をどう表現しているかということ、輪郭線の間に細かいしわのようなものを入れてあります。これを専門用語で「皴(しゅん)」と言います。さらに、点々を入れてあります。この点々が何かと言いますと、植物です。植物は近くで見れば植物の形に見えますけれども、遠くから離れて見ると、岩などに生えている植物や草は点々にしか見えないということで、「点」に「苔」と書いて「点苔(てんたい)」と呼んでいます。山を構成するうえで、輪郭線とともに細かく入っている皴や点苔、これによって山の立体感を表現しようという意図があるわけです。

そこでまず皴や点苔をどのように打っているかを見ます。一見単純な点々ですが、どういう点々がしっくりくるのか、という意味ではおそらく皆さんの好みも分かれるところだと思います。



図 15 廣瀬台山 藜杖帰来図

…手前に**岩**がありますが、この岩の表現はどうなっていますか？輪郭線にあたる部分はちょっと濃い目の筆で描いていますけれども、岩の形態感を表現するためにさらに細い筆で描いています。さらに、そこに合わせて点苔を打っているというのがわかります。草の表現ですね。あるいは、こういう**土手**の部分。麻の糸をほぐしたという意味で「披麻皴（ひましゅん）」という言い方がありますけれども、それとはまったく違う細い線を横に入れてあります。つまり、この部分を見ただけでも、全然違う2つの皴が使われているということが見えてきます。

もう少し上の方にいくと、こういう垣の部分に破れているところまで細かく表現されていますね。点苔を見ていきますと、ここに緑の点、こちらには黒い点があります。あるいはこちらには薄い緑の点がある。こういうものを場所によって使い分けています。つまり、この部分はとりあえず濃い墨を置いた上から、鉞物を砕いた絵の具の緑青を重ねて打っていることがわかります。見ていくと、そうなっているところは極めて限られています。

では、これが遠くの山になるとどうなるか（図 17）。この辺の皴の描き方、あるいはこの上の部分の皴の描き方、これを全部変えています。やはり遠い山は近く

ほど細かくは見えないということで、割と曖昧に描いている、あるいは薄く描いている。それでこういう**凹んだところ**に墨を置き、その上から緑青という顔料系の色を重ねて描いているということが見えてきます。

それをどこに配するか、ということのリズムで考えているのです。全部をこの描き方にしてしまうと非



土手の皴 点苔 点苔 岩の皴

図 16 皴と点苔

凹んだところ

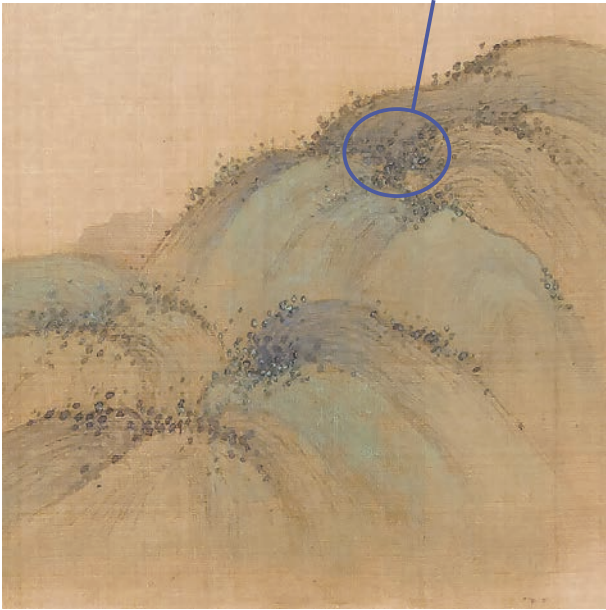


図17 遠山の表現

常に強くなりますから、それでは絵としてのバランスが悪くなってしまいます。この画家に関しては、墨の上に絵の具を重ねるというやり方を全体に行っているわけではなく、ポイントポイントに入れているというのが見えてきます。

岡田南山 驟雨山水図 (図18)

杉本

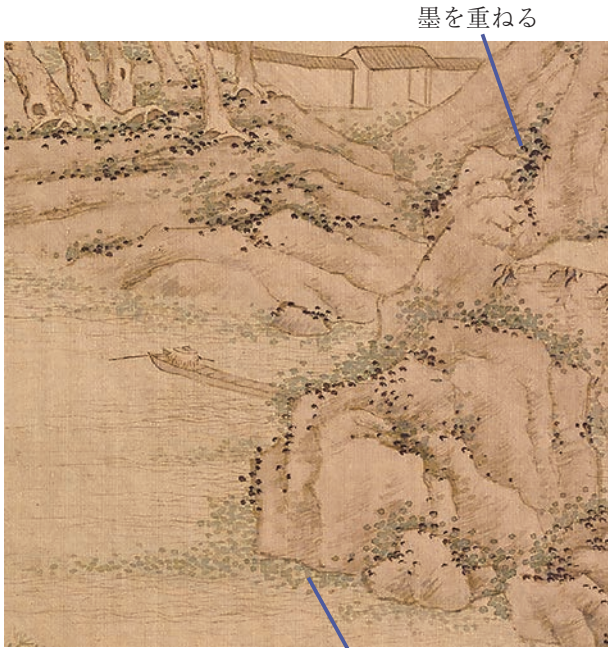
いまの広瀬台山という画家と、この岡田南山という徳島の画家、これは先生が同じです。大阪で活躍した池大雅の弟子の福原五岳という人です。この人たちは中国絵画に学んでほぼその手本どおりに描いているという、そういう画家です。ですので、非常に律儀に描いています。

同じ先生に習った画家ですけれども、ここの点苔をご覧いただきますと、今度は絵の具系のものはつかわずに、**染料系のもの**を垂らしながら、時には黒い**墨を重ねながら**やっているのがわかります(図19)。同じ点苔でも顔料系とか染料系とか画題や表現によって違うということと、あるいは点々の配し方、基本は緑色だけでも、部分部分で墨を交えながら、上から打っているということがわかります。

墨を重ねる部分でも単調にならないように考えながらやっています。これが手のおちる画家とか、モノが悪ければ、本当に単調極まりないやり方をしています。ですから、こういう点苔をどういうところに重ねてい



図18 岡田南山 驟雨山水図



染料系のもの

図19 染料と墨を重ねた表現

るかを見ていけば、その画家の好みであったり、個性であったりというのわかりますし、画家による違いが見えてくるわけですね。

祇園南海 冬景山水図 (図20)

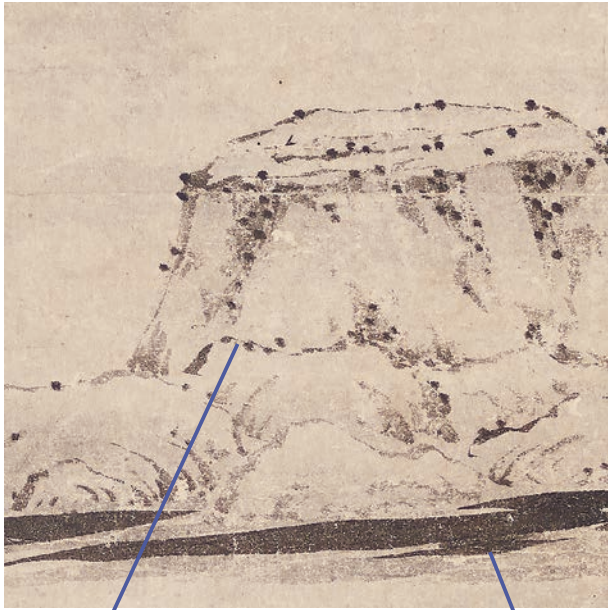
杉本

これは和歌山市立博物館に近年寄贈された作品で、祇園南海の血筋の方が持っているらしかったものです。いままでご覧いただいた色のある作品よりも、30～40年前の画家だと思ってください。活躍時期は1700年代の前半です。こういうタイプの山水画の中では割とプリミティブと言いますか、初期的な作品です。

いままで見てきたものとまったく違うのは、構成する線です。先ほどのものは非常に律儀に同じような太さの線で描いていましたけれども、こちらは均質な線ではなくて、途中で太さの変わるような線を多用して



図20 祇園南海 冬景山水図 (和歌山市立博物館)



線のあるところ 汀の部分

図 21 太さの変わる線で表現された岩

います (図 21)。岩の線を見ても、途中で太くなったり細くなったり、あるいは途切れたり、そういう線が随所に見えます。

のちに祇園南海に習った池大雅という人は、急に太くなったり細くなったりという、非常に豊かな線を使います。その源はすでに祇園南海にあるということですね。

なおかつ立体感を表現するうえで、線を基準にしてその向こう側に墨を塗っている (図 22)。また、皆さんにとっては目障りかもしれませんが、**相当な数の点苔**を打っています。まとまりがあるわけではなく、至るところに打っています。この点苔の打ち方に個性があらわれるわけです。

さらに上の方、遠いところに岩山があります。近くであろうが遠くであろうが点の大きさを変えずにたくさん打っている。ただし、これにもきちんと法則があります。それは**線のあるところ**に打っているということです。まったく何もないところに打つのではなく、岩山の陰になった部分とか輪郭線に沿って打っている。これは東洋絵画の大原則ですから、そのように打っていないと原則がわかっていない、ということになるわけです。

そして、もうひとつ。特異な表現としては、**汀の部分**に濃い墨を塗るということがあります。祇園南海だけでなく、和歌山には桑山玉洲とか野呂介石という画家がおりますけれども、そういう人たちに伝わってい



枯木 向こう側

図 22 相当な数の点苔

る表現です。もちろん中国の影響がありますがけれども、こういう濃い墨を汀に塗るといのは、日本の中ではきわめて特殊な表現です。

先ほど、この祇園南海の息子である祇園尚濂の絵を紹介しましたので、それと同じような**枯木**の表現を見ていきますと、飄々とした線ですけれども、見事に枯れた雰囲気を出しています。

丹羽嘉言 神洲奇観図 (図 23)

杉本

これは尾張で活躍した丹羽嘉言という人の作品です。富士山を非常に写実的な雰囲気でも描いたものです。いままで見てきたものとはぜんぜん違う、かなり複雑な線があるということは一目でわかります。それこそ即興で描いているような筆づかいばかりです。

こういう複雑な線で構成されているところ・・・(図 24)、画像を引いて見るとどのように見えるか。ちょうどこの部分は山の**窪地**になっています。あれだけ複雑な線を描いていたにも関わらず、引いて見るときちんと凹んでいるようにあらわされています。もちろんこれは周りの色の塗り方にもよるのですが、山の形態を表現しているのは線ですから、この線には法則がないように見えて、実はきちんと山を構成しているということがわかります。

もう少し下の方は淡墨ですけれども、**手前に少し濃い墨**を重ねています。この絵全体で見ると、基本的に



図 23 丹羽嘉言 神洲奇観図 (名古屋市博物館)

は薄めの墨で描いていますが、濃い墨を手前に入れることによって遠近感をあらわしている。富士山は奥にあるとして、その手前にごちゃごちゃした線があり、それによって形態感・立体感というのを表現している。そういうところに、この絵の上手さがあります。

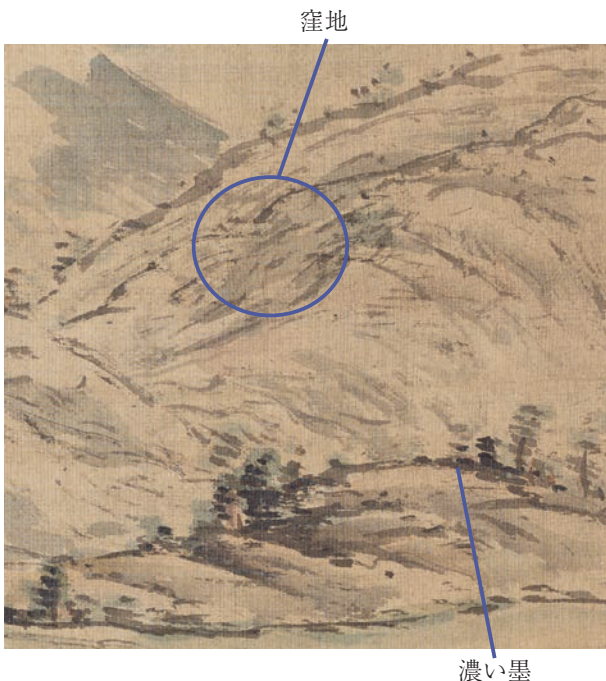


図 24 山の窪地を表現した線

丹羽嘉言 冬晴遠浦図 (図 25)

杉本

こちらは一目簡単ですけど複雑です。いま見たのと同じように、濃い墨は実は手前のところだけで、遠くの景色には入っていません。ここに松があり (図 26)、我々にはパッと見て松だとわかりますけれども、単純なようで非常に複雑な筆づかいで松の表現が成し遂げられています。「これを真似してみろ」、と言われてもなかなかできません。

初めて見たような山水画は非常に律儀でしたけれども、これは全然違いますね。実は祇園南海とか丹羽嘉言というのは、藩士として最後まで勤めあげたというよりも、むしろ自身の快適な生活に傾倒した人です。そういう人であればあるほど、やはり筆づかいも自由になってくる、ということがわかります。

この右側の部分・・・(図 27)、なかなかわからないかもしれませんが、何でしょうか。これ、実は舟の表現です。左からの風を受けて右に進んでいく舟を表現しています。このような単純な筆づかいで表現しておりますが、実はこの絵のキモはこの部分です。なぜかという、高台を登っている人物が海の方を見ているのです。その見ている先に何があるかという、もちろん景色ですけれども、そこに舟が帆を張って進んでいるわけです。彼はそういう状況を雰囲気として快いと感じている・・・。これだけ単純な筆でいかに情緒をあらわそうとしているか。なんとなくいい



図 25 丹羽嘉言 冬晴遠浦図

霧囲気のある絵だと思ったときに、このように分析的に観ていけば、その理由が作品の中に見つかるということですね。



図 26 松の表現



図 27 舟の表現

川見

岩とか山とか、そういったものの立体感をあらわすための表現、皴や点苔の表現がある一方で、最後の丹羽嘉言はそういう皴とか点苔に囚われていないかのような描き方だったと思いますが、それは個性でしょうか、それとも時代というのもあるのでしょうか？

祇園南海とか、それまでの人は岩に皴とか点苔とかで立体感を表すというある種の法則に基づいて描いていると思いますが……。

杉本

結局、目指すところが違います。生き方が違うというところで、丹羽嘉言にしても浦上玉堂にしても、彼らの筆には囚われていないところがある。本来はそういった絵は世間からは認められにくいのですが、当然、彼らにも支援者がいて、そういう人たちが彼らの絵を愛でるわけです。ですから、彼らの自由な精神のうえに絵が存在できる。丹羽嘉言や浦上玉堂を知るうえで、その本質があらわれた絵を、現代の我々がどれだけ読みとれるか、ということが重要です。

川見

丹羽嘉言などは、線で構成しながらも、ある意味では面で立体感をあらわしていて、どこか西洋絵画とか水彩画のような印象を受けますが、そういうものの影響を直接受けたわけでもないのですよね？

杉本

そうではないでしょうね。手本の通りに描くのか、あるいは手本を自分のものにするのか。もちろん、同じ丹羽嘉言でも中国絵画を模写したものなどは、まだまだ囚われているところがあります。一方、これは名古屋の般若台という高台から名古屋湾の方を見た、いわゆる実景ですので、自分がいいと思った景色を自由に描いている。中国絵画の方法に基づきながらも、こうしなければならぬという明確なものではなく、本当に自由な筆で描いているということです。

川見

ちょっと戻って、広瀬台山が顔料をつかっていたと

いうお話がありましたけれども、武士ということを考えて、それは珍しいのでしょうか？

杉本

中国絵画に倣った絵を描いていくうえでは、絵の具もそれに倣っているはずですし、点苔などで墨の上に緑を塗る場合には、やはり顔料でなければ載らない……、染料では墨に負けてしまいます。そういう技法がある以上は、顔料を使っているか、染料を使っているかというのは、素人かどうかの判断基準にはならないと思います。

さて、皆さんにとってこの時間は長かったか、あるいはすぐ終わったと感じるかはわかりませんが、絵をじっくりと観察していけば、これくらいの時間がかかるということをおわかりいただけたのではないかと思います。

川見

美術館・博物館の講演でも、絵画をこれだけ分解して、細かいところや深いところの話聞くことはなかなかないのかなと思います。今日は筆、墨、そして線とか皴、点苔などを観ていく、というところでお話いただきました。

今日以降にでも、他所で絵画をご覧になるとか、本でご覧になるときに、皆さんご自身で関心を持って観ていただけたら良いと思います。ありがとうございました。

本稿は2016年11月5日、当研究所にて行われた公開研究会の記録である。編集にあたっては、研究会の内容の忠実な再現を目指したが、誌面という形式を考慮し、若干の改変を加えて、明らかな誤りは訂正している。

テープからの文字起こしと編集は研究員の石谷慎が担当し、杉本が校閲を行った。