

令和3年度

金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科

課程博士学位申請論文

美術工芸専攻

美術研究領域

日本画分野

学籍番号 1871003

坂本 英駿

論文題目

狩野芳崖再考 — 現代に継承すべき狩野芳崖の芸術性 —

目次

はじめに

第1章 「気韻生動」と「質画と学画」	
第1節 画の六法	11
第2節 気韻生動	16
(1) 気韻生動	
(2) 気韻生動の変遷 — 気韻対象主義と気韻生知主義 —	
第3節 狩野派の画論 『画道要訣』	25
(1) 質画と学画	
(2) 気韻生動	
第4節 文人画の気韻生動 『画譚鶏肋』	32
第2章 芳崖の修行時代	
第1節 長府時代	35
第2節 木挽町狩野家	39
(1) 木挽町狩野家における修行	
(2) 中国絵画の臨模	
第3節 狩野派の粉本と写生	59
(1) 狩野派の粉本	
(2) 狩野派の写生	
(3) 狩野派の弟子達	
第4節 「御用絵師」の狩野派	71
(1) 狩野派の形成	
(2) 初期狩野派における中国絵画の学習	
第5節 佐久間象山	76
第3章 芳崖の制作	82
第1節 芳崖の芸術観	
(1) 芳崖の画論	
(2) フェノロサの画論 『美術真説』	
(3) 鑑画会における画論の実践	

第2節	芳崖の写生	100
第3節	芳崖の下図	116
第4節	芳崖の本画	130
	(1) 芳崖の本画	
	(2) 芳崖の画材	
	(3) 芳崖筆《羅漢図》と中国絵画	
	(4) 《伏龍羅漢図》に関する考察	
第5節	芳崖の線	178
	(1) 先行研究で言われている芳崖の線	
	(2) 私の考える芳崖の線	
	雪舟の線	
	芳崖の線	
第6節	芳崖が描こうとしたもの	212
	(1) 芳崖の意匠	
	(2) 芳崖の気韻生動	
	(3) 芳崖の質面	

第4章 線の研究

第1節	線の性質	227
第2節	仁和寺所蔵国宝《孔雀明王像》の再現模写研究を通して	239
	(1) 仁和寺所蔵国宝《孔雀明王像》の再現模写研究の概要	
	(2) 仁和寺所蔵国宝《孔雀明王像》の原本調査	
	(3) 仁和寺所蔵国宝《孔雀明王像》の表現・技法	
	(4) 仁和寺所蔵国宝《孔雀明王像》の線	
第3節	高屋肖哲研究	255
	(1) 肖哲の研究	
	(2) 下図と本画の比較	
	(3) 肖哲の線	

第5章 狩野芳崖再考 — 線の可能性 —

第1節	芳崖の葛藤 墨線と色線	273
	(1) 《伏龍羅漢図》から《悲母観音》へ	

(2) 《悲母観音》の線

(3) 描かれなかった色線の実験作品

第2節 芳崖が目指した線の可能性 288

第6章 継承に関する試み — 自身の制作を通して —

第1節 芳崖の模倣 293

第2節 写生 299

第3節 大下図・草稿 306

第4節 本画 311

第5節 芳崖を継承する 317

おわりに

はじめに

紙に臨んで書く時、筆は則ち自家の精神を表現するものなれば、吾が握中の筆は器具に非ずして、吾が手指ならざる可らず。内外、機熟して筆まさに紙上に落ちんとする時、傍人、若し刀を執つて筆を切断するに、其の切口より鮮血の滴るを覚えずんばあらず。

1

この言葉を私は、地元の図書館で学部一年生の頃に目にして頭の中からずっと離れないでいた。その時は本当に時間がなく、その言葉だけを急いでメモして帰った。後日、その言葉が誰の言葉かを確認しようと思い図書館に行くと戻した場所に本は既になかった。その本のタイトルをメモしてもおらず、その後もその本を見つけ出す事ができなかった。

私は、学部生時から日本画専攻に在籍し、その日本画専攻における最初の課題において、はじめて触れる岩絵具を厚く塗り重ねながら制作する現代の日本画の描写技法に対して違和感を覚えた。

私は、自身の制作において墨線を重視した制作を行っているが、この事から考えてみると、この時の違和感は、これらの描法が筆者の潜在的な感覚と肌が合わなかったという事であり、作品を制作する過程において物質感の強い岩絵具を使用し描写する事と墨線の主張があまりない事からくるものであった。その当時の日本画に対する考え方は、知識不足であった私の感覚であり、現在は日本画が多様な表現で描かれている事を理解している。この違和感を感じた私は、自分が求める絵画の表現を探るべく、度々多くの美術に関する書物を閲覧し、先ほど述べた自身の潜在的な感覚に合う表現を探る事に努めた。

書物を漁る日々の中で、私は目につく作品の傾向から自身が求めている表現が墨線を主体にした表現にある事に気が始める。自問自答を繰り返す中、私は遂に自身の感覚を大きく揺さぶる作品と出会う。その作品は、その時見えていた書物の裏表紙に掲載されており、印刷物でありながら、その紙面の中で、鮮やかな色彩で画面を覆い尽くしながらも、その色彩に負けない線の魅了に溢れ、筆者が今まで出会った事のない圧倒的な魅力に満ちた作品であることを肌で感じ、強く魅了され、胸を躍らせた。

その作品こそが、狩野芳崖筆《仁王捉鬼図》(1886年)である。私は、その《仁王捉鬼図》をはじめて見た時に感じた魅力が、自身の持つ感覚と共通する所を無意識に感じたのか、画面を覆い尽くす鮮やかな色彩からくるものか、画面から滲み出る芳崖独自の表現からなのか分析する力もその当時持っていなかったが、筆者が感じた事がないなにか圧倒的な魅力を感じたのである。この《仁王捉鬼図》との出会いから私の芳崖研究が始まり、この博士論文に繋がっている。

これまでは、この《仁王捉鬼図》との出会いは運命的であったと思っていたが、この「はじめに」を書くにあたり、思い返して見るとそれは出会うべくしての出会いでもあったように思う。

私の幼い頃の話になるが、母が言うには、私は、1～2歳の頃から勝手に鉛筆やクレヨンを握り、絵を描いていたらしい。そして、私の絵画観は、幼少期の日常から少しずつ育まれていった。

毎週土日は、実家から自転車で20分ほどの祖母宅に遊びに行っていた。お婆ちゃん子であった私は、祖母が亡くなるまで、私が高校生、大学生の頃まで、ほとんどそうであった。

私は、小学2年生から毎週日曜に祖母宅から絵画教室に通い、できあがった絵を祖母に褒めてもらう事が嬉しかったのである。その祖母宅の目の前には、お寺があり、祖母宅は、寺が何軒も集まる地域にあった。祖母と一緒に寺に行き、和尚さんの話を聞き、精進料理を食べ、寺に掛かっている古い掛軸や龍、鳳凰の装飾品を見て楽しみ、その環境が私の日常であった。そして、私の地元佐賀県唐津市には、江戸時代から続く「唐津くんち」というお祭りが毎年あり、私はその14台ある曳山の絢爛豪華な造形を見て心を踊らせていた。

幼少期の絵画との関わりで最も記憶にあるのは、金沢に引っ越すまで毎年欠かさず見ていた大きな地獄絵図である。祖母宅から徒歩3分のところに浄泰寺、通称「閻魔寺」があり、その寺では、毎年8月16日の「えんま祭」の日に、地獄絵図の大幅がかけられる。

私は、毎年この日をとても楽しみにしていて、その地獄絵図を長い時間じっくり観ていた。周りの同世代の子供達は、怖いと泣いたりしていたが、私はその世界観に目を輝かせ、巨大な画面を食い入るように眺め、その世界観に一種の憧れすら感じていたように思う。なぜ、私はその場から離れる事ができなかったのかと幼少期に感じていた感覚を思い出してみると、閻魔や鬼、龍などの想像上の生き物、地獄送りにされた人々などが墨線と鮮やかな顔料で生き生きと描かれ、画面手前に描かれた大きな炎は、濃い朱によっておどろおどろしく描かれ、幼い私に炎が迫ってくるようにさえ感じて見たこともない異様な世界を教えてくれたのである。

私は、幼い頃、作者などを意識する事はなかったが、学部1年生の時にこの世界観を生み出したのが、狩野派の画家の作品である事を理解した。作者は、江戸時代前期の絵師・狩野宗信（生没年不詳）であり、この地獄絵図は、1677年に描かれた《地獄極楽図》（唐津市重要有形民族文化財）である。狩野宗信は、他派（海北派）から狩野派に転向した画家である。私にとって狩野宗信作の《地獄極楽図》は、幼い私に絵画の魅力を教えてくれる先生であり、芳崖と私をのちに繋ぐ仲介役的な役割であった。

今思うと、《仁王捉鬼図》をはじめて見た時に、作者が芳崖であり、狩野派で学んだ画家である事など知らなかったが、感覚的に幼い私を魅了した絵画の影を感じながらも、狩野派を超えていこうとする姿勢や私の知っている絵画の世界ではない圧倒的な力を感じたのである。

図書館で《仁王捉鬼図》を見てから、居ても立っても居られずに、その週末に福岡の古本屋を何軒も周り、ついに古本屋「入江書店」で1800円の『近代日本美術の軌跡』を見つけた。その図録を開くと、最初に見開きで芳崖の《伏龍羅漢図》と《仁王捉鬼図》が掲載されており、《伏龍羅漢図》に対して、数日前に見た《仁王捉鬼図》と同じように心を揺さぶられる強い衝撃を受けた。次のページには、《悲母観音》と《岩石》が掲載されており、《仁王捉鬼図》の衝撃が芳崖の他の作品と繋がり、自分の進むべき道が定まった瞬間であった。

それから私は、芳崖を継承するために、学部では狩野派の修行の基礎のひたすら線を引く事をはじめ、修士課程では、芳崖の研究を行った。先行研究を読む事からはじまり、《仁王捉鬼図》の技法再現模写を行い、文献に記された芳崖が支持体に行っていた実験（ポッタースの実験）を行い、それらを修士論文にまとめた。そして、その研究を自分の制作に活かしたのである。しかし、その修士研究は、先行研究を土台にしたものであり、自身の作品も芳崖の画風を模倣した制作になっていった。私は、この芳崖を模倣した制作姿勢を続けながら、次第に芳崖の画風を模倣し続ける事の限界を感じていた。そして、同時に、模倣した制作によって実際は芳崖から遠ざかっていっているような気がしていた。

芳崖作品の部分部分のパーツを組み合わせて作品を作るような制作をして、芳崖を継承する事にはならないと考えるようになったのである。芳崖に関する資料研究においても、現在出版されている先行研究に頼るのではなく、自分の目で、自分の捉え方で芳崖としっかりと向き合おうと思い、数年前に数万円の大正6年に出版された『芳崖先生遺墨大観』を購入した。現代の書物ではなく、芳崖が生きた時代にできるだけ近い書物に触れたかったのである。その図録と共に付録として横山健堂の「狩野芳崖」という芳崖の言葉が記された書物が付いており、それを読むと、なんとあの冒頭の言葉が記されていた。あの言葉は、芳崖の言葉であった。この事から私はあらためて芳崖に対して運命的なものを感じ、同時に会おうべくして出会ったのだとも思った。

狩野芳崖(1828~1888)は、狩野派の粉本主義を基盤とした祖法遵守の姿勢を脱却し、画家個人の工夫を施し、新たな時代の絵画を創造する事に生涯を賭けた日本画家である。

本博士論文は、芳崖の画業を支えてきた絵画の理念や理論を明らかにし、その絵画の理念や理論が作品にどのように関連しているのかを考察する。伝記を参照し、芳崖に関連する中国と日本の画論をふまえた上で、芳崖独自の絵画の理念や理論をもとにした一連の制作過

程に注目し、特に芳崖の線について再定義し、これまで論じられていない芳崖の線による試みに焦点を当て、その継承を試みる。芳崖の芸術性とは、絵画の理念と理論、その理念と理論をもとに生み出される絵画表現を指す。

これまでの芳崖研究は、狩野派で培った土台とフェノロサに指導を受けた西洋画法とを融合させることによって近代日本画の礎を築いたと見なされており、その時代性から西洋との関わりを考察する事が優先されてきた。しかし、芳崖の作品・制作・画論を見ると、東洋との関連が指摘できる。

では、これまでに誰も見たことがない、真の芳崖の姿を見ていこう。

第1章 「気韻生動」と「質画と学画」

第1節 画の六法

日本における絵画という言葉は、「画」は「描く」を意味し、「絵」は『説文（説文解字）』に「五采を會（あつ）めたる繡（ぬいとり）なり」²とあり、様々な色（五采）の糸で縫取りをして彩る事、つまり「彩る」を意味する事から、「描く」と「彩る」の両者の総合によって成り立っている。

絵画を構成する要素として「描く」、「彩る」に加え、「形」や「構図、構成」などがあり、これらを総合して1つの作品が生まれると捉える事ができる。しかし、この説明では不十分である。ここに、描く対象と画家の存在を考えなくてはならない。さらに、国の歴史や時代、風土なども深く関連している。そして、「何を描くのか。」という問題がある。

このように「絵を画く」ことは、その概念においても、その行為においても、複雑で難解なものであり、中国において古くから議論がなされ、その考えを記した多くの画論が編纂されてきた。

竹谷長二郎氏は、以下のように言う。

凡そ中国画においては、絵画と画論とは糾える縄のごとく相依り相纏わって展開したので、画論を読まずして絵画を論ずることはできない。³

さらに、画論の意義について、以下のように言う。

中国においては画論が極めて発達したが、その画論は単に造形芸術である絵画を理論的に裏付けた抽象的な文章というようなものではなく、絵画そのものと深い関わりを持つと同時に、画論自身大きな価値をもつものであった。（略）

画家が画論を読むのは、絵画の知識を得ることだけが目的ではなかった。彼らは画論のもつすぐれた文学性に接して心を娯ませ、奥深い哲学性に触れて思いを潜ませたのである。かくして画論は、画家の作品・人格を形成する重要な役割を果たしたのであった。⁴

先達の画家達が学び、画家の作品・人格を形成する重要な役割を担った画論は、どのようなものであろうか。まずは、中国歴代の画論の中で重要なものとして取り扱われている「画の六法」について考える。

「画の六法」は、中国6世紀初頭、謝赫が『古画品録』の中で唱えたものであるが、六法

の説明はなく、その説明をはじめて行ったのが唐時代の張彦遠の『歴代名画記』である。『歴代名画記』の「画の六法を論ず」では、以下のように言う。

昔、謝赫が云ふ、「画に六法あり、一に氣韻生動と日ひ、二に骨法用筆と日ひ、三に応物象形と日ひ、四に随類賦彩と日ひ、五に經營位置と日ひ、六に伝模移写と日ふ。古より画人の能くこれを兼ねるは罕なり」と。⁵

謝赫は、「画の六法」に、氣韻生動、骨法用筆、応物象形、随類賦彩、經營位置、伝模移写を挙げている。続けて、六法の言葉を用いて、以下のように述べている。

彦遠試にこれを論ぜん。日く、古の画は或は能く其の形似を移し、而も其の骨気を尚ぶ。形似の外を以つて、其の画を求むるものにして、これは俗人の與に道ふ可きこと難きなり。今の画は縦ひ形似を得るも、而も氣韻は生ぜず。氣韻を以つて其の画に求むれば、則ち形似は其の間に在り。⁶ (略)

ここには、古い画には対象の骨氣⁷ (骨法・氣韻) と形似⁸が備わっているが、形似の外にある骨気を画に求めるのであるから、この骨気を俗人に説明するのは難しい。ところが今の画は対象の形似を備えていても氣韻を生じていない。(これはあべこべで) 今の画を鑑賞する際は、氣韻を求めさえすれば、形似は当然備わっているはずであるのに、とある。つまり、古い画には必ず骨氣 (氣韻) と形似とが備わっているが、今の画は、形似は備えているが氣韻を生じていない場合もあるので、今の画には氣韻だけを要求すれば良いと言う。⁹

これに続き、以下のように言う。

それ物を象るには必ず形似に在り。形似は須らく其の骨気を全うすべし。骨氣と形似とは、皆立意に本づき、而して用筆に歸す。故に画を工にする者は、多くは書を善くす。

10

ここでは、物を描くという事は、必ず形似を描く事になる。しかし、形似は形だけではなく、骨気を完全に表現しなければならない。そして、骨氣と形似は、共に立意に基づき、用筆に帰着するのである。ゆえに、画の巧みな者は、書も巧みなのである、という。形似描写は、骨法用筆、応物象形、随類賦彩によって行われるが、このうち骨法が氣韻を表現するのに重要であり、骨法と氣韻を合わせて骨氣と呼んでいる。骨氣と形似は共に

画家の立意に基づき、骨気形似の表現は、用筆で行われるのである。¹¹立意とは、「想像を眼底に浮かべること」¹²であると言う。私は、「眼底」だけでなく身体全体で体感しているような状態であると考える。

中村氏は、立意を「物象描写の要領を六法のうちの形似骨気の二つにまとめ、これを実現する作用の基礎（略）」¹³だと言う。

さらに以下では、「気韻生動」、「経営位置」、「伝模移写」の言葉が見られる。

台閣、樹石、車輿、器物に至りては生動の擬すべきなく、気韻の侔ふ可きなし。直位置の向背を要するのみ。（略）¹⁴

経営位置に至りては則ち画の総要なり。（略）¹⁵

伝模移写至りては乃ち画家の末事なり。（略）¹⁶

ここにあげた言葉に六法の言葉が確認できるが、『歴代名画記』の「画の六法を論ず」には、六法の一つ一つが何であるかは明文化されておらず、文脈から推測する事となる。

その解釈は、様々で現在も議論され続けている。

ただ、その四字の構成から凡その意味が推測されており、河野道房氏によると、

気韻生動は、「描かれたものがいきいきと動くようにみえること」。

骨法用筆は、「描かれるものの構造を達意の輪郭線で描くこと」。

応物象形は、「物に応じて正確に形態をうつしとること」。

随類賦彩は、「ものの類にしたがって適切な彩色をほどこすこと」。

経営位置は、「画面内のものの構図構成を工夫すること」。

伝模移写は、「伝え写すには模写をすること」。¹⁷

であると言う。

また、『日本国語大辞典』には、以下のようにある。

気韻生動（生命感の表現）、骨法用筆（力強い筆法）、応物象形（写実的に描くこと）、随類賦彩（対象に従って彩色すること）、経営位置（構図）、伝模移写（古画の忠実な模写）をいう。近代まで中国の画論の中心をなした。¹⁸

この2つの論をもとにすると、氣韻生動は「生命が生き生きとしている」事を指し、骨法用筆は「線や筆づかい」の事、応物象形は「対象の形を写す」事、随類賦彩は「対象に従って彩色する」事、経営位置は「構図を工夫する」事、伝模移写は「古画の模写をする」事である。

では、この六法は、どのように関連し合い画面に描かれるのであろうか。

六法の関係について、中村茂夫氏の論考では以下のように述べている。

中村氏は、六法について、

謝赫は有名な「画の六法」を立てて、その後唐末にいたるまで画論の範とされたが、それは絵画の制作や鑑賞における着眼点としてあげられた六個の則である。その氣韻とは対象の生命（氣韻）を生けるがごとく画面に伝え写せということ、骨法（用筆）、応物（象形）、随類（賦彩）、経営（位置）の四則は写実（氣韻の伝移）を行う場合の要領であり、伝移（模写）は古名画の氣韻を伝移することで、これによって作画（対象の氣韻の伝移）の技能に習熟できる。¹⁹

と説明し、さらに、六法に立意を加えて関係を述べている。

彦遠によれば、氣韻は六法中第一に重要なものとして他のすべての形似表現を支配するべきものとせられ、また形似表現に関する應物象形と随類賦彩とは骨法用筆によって全うされるとしている。経営位置は畫の總要であるが、畫面の構成を統御し経営するものは畫者の意思（氣韻）であるとされた。傳移模寫は古畫の模寫であるから、藝術の主観的創造的意義の自覺が六朝期より一層深くなった晩唐では、「畫家の末事」として貶下されたのも當然であろう。そこで傳移模寫を除いた他の五法については、「骨氣形似是皆立意に本づき、用筆に歸す」と説かれている。骨氣というのは骨法と氣韻とを併せた語であるが、それが此處では用筆と区別されている。氣韻生動はもと畜に骨法用筆のみでなく他のすべての形似表現にも関わる筈のものであるが、彦遠はそれが一に用筆によつて実現されると考える立場から、用筆に現われた氣韻をさして特に骨氣と云つたのであろう。（略）²⁰

つまり、氣韻は5つのすべての形似表現を支配し、応物象形と随類賦彩は骨法用筆によって全うされ、経営位置は畫者の意思に関わり、伝移模写は畫家の末事として貶下されたと言う。伝移模写を除いた五法は、「立意に本づき、用筆に歸す」、つまり、立意に基づい

て、応物象形、随類賦彩、経営位置が骨法用筆によって造形化され、気韻生動を表現すると言う事である。気韻生動は、骨法用筆に最も支持されて表現されるのである。

私は、様々な六法の論考に目を通したが、考え方は様々である。『歴代名画記』も彦遠の独自の理論であり、内容の矛盾が指摘されている。例えば、「骨氣形似は皆立意に本づき、用筆に歸す」と言っておきながら、他のところでは、「それ思を運らし毫を揮ふに、自ら以て画を為るとせば、則ち画に失ふ。思を運らし毫を揮ふに、意は画にあらず、故に画に得たり」と説き、気韻の高い画は、画家が主観的に意図しても思い通り実現されないと述べているように、「立意」に矛盾が生じている。²¹

このような事から、現在も様々な意見が述べられ、研究者によって解釈は様々である。

ここにあげたものは、一例であり、基本的な六法の仕組みを述べたものである。

では、次は、「画の六法」の「気韻生動」を考える。

第2節 気韻生動

(1) 気韻生動

「画の六法」の第一義「気韻生動」について考える。

「気韻生動」の概念が、画壇に現れたのは、六朝の初期からであり、東晋の顧愷之の神氣論と、南齐の謝赫の六法論（「画の六法」）である。

「画の六法」の「気韻生動」以前には、その概念のもととなる、顧愷之が説いた「神氣」があった。まず、顧愷之以前の画の状況について、金原省吾氏は、以下のように言う。

顧愷之以前の画界では、画に対する思惟は、可成に不安定であつたが、絵画に原理をたてることが出来ると感ぜられ、既にその原理の何であるかを考へはじめてゐた。その第一の考え方は、作品は全く作者の人格に帰するものであり、その作品は世の常の道德の世界を超越したもので、作品は独立に評価し得るとする考へ方である。

註 王異 学画論、 莊周 画史論。

第二の考へ方は、作品は全く作品の画題となつた対象に帰するものであり、作品は対象に似れば似る程、優秀なるものであるとするのである。

註 韓非 論画、張衡 論画。

第一は作品の性質を人格から導く人格論であり、第二は作品の性質を対象から導く対象模写論である。この外第三の考へ方がある。それは名画を模写してみれば、すぐれた作品を得るといふ考へ方である。画が人格から導き出せるものなら、この画を学べば、画をかいた人の人格に結びつくことが出来る。画が自然から導き出せるものなら、その画を学べば、画にかかれた自然と結合することが出来る。作品は人格であるか、自然であるか、その両者の一であるから、作品を学べば、その孰れをも学び得るといふのである。

註 王異 学画論。²²

金原氏は、第一は作品の性質を人格から導く「人格論」であり、第二は作品の性質を対象から導く「対象模写論」であると言ひ、第三は、作品を学べば、人格も自然をも学び得るといふもので、私は、「名画模写論」と呼ぶ事とする。

このような三つの論の対立の中に出てきたのが、顧愷之であり、彼は、この三論を骨法のもとに一つに統一し、神氣論としたのである。金原氏がこの三論を「骨法化として、神氣論の下に取り入れられる」²³と言うように、神氣論は、骨法に支持される事で、人格も対象も

模写も、神気を表現できる、と言う考えに統一したのである。

顧愷之の神気論とは、顧愷之の画論『論画』、『画雲台山記』、『魏晉勝流画讚』に記された神気に関する論の総称であり、神気とは「神霊、精神の気」²⁴であり、「生きた対象の人物の生命であり、又画かれた絵画作品のもつ生命」²⁵である。さらに、金原氏は、「骨法によって、実体を貫き妙得せるものが神気である」²⁶と言う。

神気論は、骨法と伝神と模写と神気を画面の重要要素として考えた。神気論について、金原氏は、「骨法論を中心として、伝神と模写とを統一し、神気なる一層高次の概念に達した。ここに神気の下に在来の絵画思想は統一せられたのである。」²⁷と言う。

伝神とは、「神を伝ふとは自然の有する神を傳ふることである。神を伝へた形は、画面の形」²⁸である。つまり、顧愷之の神気論は、骨法と伝神、模写を画面で統一して、神気を表現する事である。

この画論を引き継ぎ、さらに独自の展開をしたのが、南齊の謝赫の六法論（「画の六法」）である。

「古画品録」の六法は、神気が気韻生動となり、骨法が骨法用筆となり、伝神が応物象形、随類賦彩となり、模写が伝移模写となったのである。ここに、経営位置が加わる。

神気論において、神気は、骨法を中心に支持されており、「古画品録」の骨法用筆は第二義に置かれた。さらに、応物象形、随類賦彩が伝神である理由は、神気論において、形と色は骨法に支持され展開するものと言う考えであるが、六法においては、骨法と切り離された事で、形と色が独立した要素に発展したと考える。また、経営位置についても、顧愷之に由来する。顧愷之にも構図を意味する「置陳布勢」という思想があり、「画面における形態の配置が、勢を持つが如くあらしむること」²⁹であると言う。

このように、神気論から六法論に変化し、謝赫の六法論の「気韻生動」は、『歴代名画記』に引き継がれ、以後、様々な解釈がされていく。

謝赫の『古画品録』の序にある「画の六法」の第一義に「気韻生動」とある。

山岡泰造氏は、「気韻生動」について以下のように述べる、

気はもと宇宙と人体とに遍満するものであり、陰陽の気として、あるいは元気として世界構成の原質であった。気韻生動とはこのような気が人物画や動物画においても働いて、生けるがごとき写実的表現が達成されていることをいう。ところが線描が素朴から繊細へ、さらに豪放へと発達すると、線描を通して画家の気持が絵画に反映するようになり、張彦遠の《歴代名画記》では気韻を立意と考えていて、生き生きとした写実とは画家の

心情が感情移入されるのだと言う。中唐以降、いわゆる水墨画が興り、それに伴って山水画が盛行するようになると、人物画、動物画についていわれた気韻は通用しなくなり、北宋の郭若虚の《図画見聞記》では、気韻は生得のもので後天的にはいかんともしがたいとし、その画家の人柄によるという。水墨画が発達して以後は、墨の微妙な運用に気韻をみる傾向が強いようである。³⁰

全体的にわかりやすい説明であるが、私見を述べると、山岡氏の「張彦遠の《歴代名画記》では気韻を立意と考えていて、生き生きとした写実とは画家の心情が感情移入されるのだと言う。」と述べた所には、補足が必要であると思う。

張彦遠の『歴代名画記』における気韻の捉え方は、中村茂夫氏によると、「気韻は物象にあり、画は物象の気韻を伝移したもの」³¹であると言う事が指摘されている。長広敏雄氏も、「描こうとする対象の生命・精神・形が画面に生き生きと表現されていることを求めている」³²とする。そして、中村氏は、立意をふまえて「画の骨気とは、物象のもつ骨気乃至気韻が画者の立意および伝移作用を媒介にして画に移されたもの」³³であると言う。この立意という言葉は、謝赫の『古画品録』にはなく、彦遠の独自の解釈である。『歴代名画記』を読むと、顧愷之以来の物象に気韻を求めるものである事がわかる。しかし、彦遠は「骨気形似は皆立意に本づき、用筆に帰す」と記しており、山岡氏が「気韻を立意と考えて」と言うように、物象から得た気韻を画家の立意と関連付け、「画家の心情が感情移入され」と述べている。中村氏も、「画の気韻は物象の気韻を伝移したものであると考えても、それには必ず画者の伝移のはたらきが媒介になるから、この画者の媒介作用を深く反省すれば、次の段階として、画の気韻は物象にはなく、画者其人のはたらきにもとづくという思想が生まれるのは必然」³⁴であると言う。この描く対象の気韻と画家の存在とによる気韻の変化は、続く『筆法記』にも垣間見る事ができるようになる。また、「人物画、動物画についていわれた気韻は通用しなくなり」と言う指摘についても、完全に定義できないものであり、様々な考え方が常に混在していたのである。この変化については、次節に記す。

多くの論考が、『古画品録』、そして『歴代名画記』の流れから気韻を捉えようとしているが、私は、「六法」が述べられる以前も含んだ上で、考察を重ねる必要があるように思う。対象と画家が問題になるのは、金原氏が、神気論で3つの論の存在を述べているように、『古画品録』以前からすでに述べられており、完全に定義する事は難しい。『歴代名画記』は、その文面から対象によった論である事は、わかるが、画家の存在にふれており、様々な捉え方ができるものである。

多くの研究者が論考を重ねているが、その定義は定まっておらず、正直、私も難解に感じており、今のところこのようにまとめる事ができる。

上にあげた論は一例であり、各々の解釈によって「気韻生動」が定義されていく。

そもそも、『歴代名画記』自体が『古画品録』に、彦遠が独自の解釈をしたものであり、定まったものではないのである。『歴代名画記』の解釈自体が未だ定まっていないように、「気韻生動」の概念も、その当時から完全に定まったものではなく、様々な主張がなされていく。

ただ、このように中国画論は先立つ画論を再解釈しながら中国国内で広まり、さらに日本にももたらされ、日本でも独自の画論が出されていく。本論文では、中国における「気韻生動」の変遷、そして日本に伝わった狩野派における画論の影響を見ていくことで、東洋画における画論の在り方を学ぶ。

これまで、気韻生動の概要を確認した。では、その気韻は、何に基づくのであろうか。

この事について、中国の画論を確認しながらその気韻の変遷について次節で確認する。

(2) 気韻生動の変遷 — 気韻対象主義と気韻生知主義 —

ここでは、「気韻生動」の変遷を辿り、各画論に記された「気韻を何に求めるのか」について考察する。各画論には、総じて、気韻を画面に表現できれば素晴らしい絵画となると記されているが、画論の変遷を辿ると「気韻」の捉え方に変化が見えてくる。膨大にある中国の画論の中から、「気韻生動」の変遷に関する先行研究と芳崖が学んだ狩野派の画論に関連する画論³⁵をふまえ、4つの画論（謝赫の『古画品録』、張彦遠『歴代名画記』、荊浩『筆法記』、郭若虚『図画見聞誌』）を提示し、河野元昭氏の論考を参考にして、その変遷を辿る。

謝赫『古画品録』

画に六法あり。一に気韻生動と日ひ、二に骨法用筆と日ひ、三に応物象形と日ひ、四に随類賦彩と日ひ、五に経営位置と日ひ、六に伝模移写と日ふ。³⁶

南齊・謝赫が著した『古画品録』については、前述した通りである。

張彦遠『歴代名画記』

昔、謝赫が云ふ、「画に六法あり、一に気韻生動と日ひ、二に骨法用筆と日ひ、三に応物象形と日ひ、四に随類賦彩と日ひ、五に経営位置と日ひ、六に伝模移写と日ふ。古より画人の能くこれを兼ねるは罕なり」と。³⁷

唐の張彦遠の著した『歴代名画記』と「気韻生動」についても前述した通りである。

『歴代名画記』における「気韻生動」の意味は、「対象が生き生きと描かれていること」を意味するとされる。

それは、彦遠が「画の六法」を論じた後に記している文から理解される。

彦遠試みにこれを論ぜん。日く、古の画は或は能く其の形似を移し、而も其の骨気（あること）を尚ぶ。（これ即ち）、形似の外のことを以つて、其の画に求むるものにして、これは俗人の與に道ふ可きこと難き（性質のもの）なり。今の画は縦ひ形似を得るも、而も気韻は生ぜず。（若し本来）気韻を以つて其の画に求むれば、則ち形似は其の間に在り。³⁸

この部分は、第1節で訳したが、再度確認すると、

古い画には対象の骨気³⁹（骨法・気韻）と形似⁴⁰が備わっているが、形似の外にある骨気を画に求めるのであるから、この骨気を俗人に説明するのは難しい。ところが今の画は対象の形似を備えていても気韻を生じていない。（これはあべこべで）今の画を鑑賞する際は、気韻を求めさえすれば、形似は当然備わっているはずであるのに、とある。つまり、古い画には必ず骨気（気韻）と形似とが備わっているが、今の画は、形似は備えているが気韻を生じていない場合もあるので、今の画には気韻だけを要求すれば良い、となる。

上記した文章からもわかるように、『歴代名画記』では、絵画表現の基本を「気韻は物象にあり、画は物象の気韻を伝移したもの」⁴¹であると述べている事から、「気韻を対象に求める」考え方である。この考え方は、顧愷之以来の伝統的思想である。

河野氏は、この気韻を“対象”に求める考え方を「気韻対象主義」⁴²と言う。

ただ、『歴代名画記』の問題として、画の気韻を表現する際に、物象の気韻を立意を媒介にして伝え移すとする主張は、画家への媒介を明確に明示しているものであり、いずれ「気韻」を画家のはたらき（画家自身）に求めるという方向性を既に暗示していた事が指摘される。

43

荊浩『筆法記』

夫画に六要あり、一に日く、気、二に日く、韻、三に日く、思、四に日く、景、五に日く、筆、六に日く、墨と。日く、画は華なり。但似を貴びて眞を得。豈に此撓れんやと。叟日く、然らず。画は画なり。物象を度りて其の眞を取る。物の華は其の華を取り、物の実は其の実を取る。華を執りて実と為すべからず。⁴⁴

『筆法記』では、「画の六法」が「六要」に置き換わっている。

気は心筆に随ひて運び、象を取ることに惑はず。韻は跡を隠し形を立て、儀を備ふること俗ならず。思は大要を刪撥して、想を形物に凝す。景は制度時因、妙を搜り眞を創む。筆は法則に依ると雖も、運轉變通し、質ならず形ならず、飛ぶが如く動くが如し。墨は高低暈淡、品物浅深、文彩自然にして、筆に因る非ざるに似たり。⁴⁵

荊浩が「図画之要」としてあげる「六要」は、気、韻、思、景、筆、墨である。六法との関係で言えば、気韻生動が気と韻に分かれ、骨法用筆は用筆と対置され、思は経営位置、景は応物象形であり、随類賦彩⁴⁶と伝移模写⁴⁷は除外されている。⁴⁸「六要」については、ここ

では詳しく述べないが、註に概要を載せておく。⁴⁹

では、『筆法記』において、気韻を何に求めているのであろうか。

日く、画は華なり。但似を貴びて眞を得。豈に此撓れんやと。叟曰く、然らず。画は画なり。物象を度りて其の眞を取る。物の華は其の華を取り、物の実は其の實を取る。華を執りて実と為すべからず。若し術を知らずんば、苟似にして可なり。眞を圖くこと及ぶべからざるなりと。日く、何を以て似と為し、何を以て眞と為すと。叟曰く、似は其の形を得て、其の気を遣し、眞は氣質俱に盛なり。凡そ気の華に伝はり、象に遣るは、象の死なりと。⁵⁰

『筆法記』は、荊浩が太行山中の洪谷に入り、老松の茂った谷間に写生していると、老人に会い、其の老人から画論、筆法を教わるという構成である。

上記した文章は、『筆法記』の絵画に対する考え方・捉え方を提示したものである。

青木正兒氏の『歴代画論』⁵¹を参考にして現代語訳すると、

(荊浩)「画とは華（表面の美）です。但だ形を似せる事を主眼として真物のように見えさえすれば良いのです。まさかそんなに面倒な事ではありますまい。」

(老人)「そうではない。画とは画（はか）る事である。物象を（心中で）度って其の眞を取るの意である。物の華（表面の美）からは其の華を取り、物の実（内面の美）からは其の實を取る。華だけを捉えて、実もこれであると言う事はできない。若し方法を知らなければ、仮に似せる事はできるが、眞を得ようとしてもできないのである。」

(荊浩)「似（似た画）、真（眞を得た画）とは何でしょうか。」

(老人)「似（似た画）は物の形だけを得て其の気を遣れている。真（眞を得た画）は、気と質とが盛んに現れている。凡そ気が華に伝わってしまつて、物象にない状態になると、其の物象は死んでいる。」

となる。上記において、

荊浩は、「画は華なり。但似を貴びて眞を得。豈に此撓れんや」と俗論をあげる。

この文章は、俗論（形似重視の絵画）に対して、『筆法記』の考え方（気韻重視の絵画）である老人の画論を出す口実のようであるが、矢代幸雄氏によると、この形似重視の考え方は、当時存在していたという⁵²。六朝以後の気韻を中心とした画論が起こる中で形似を重視する考えは、反発的に存在していた。

老人は、俗論に対して「然らず。画は画なり。物象を度りて其の眞を取る。物の華は其の華を取り、物の実はその実を取る。華を執りて実と為すべからず。」と言う。青木氏は、この「華」を「表面の美」、「実」を「内面の美」と言う。また、中村茂夫氏は別の言葉を使い、「華」の字義から「色彩」と訳し、色彩を「対象の表面的性質、事物の外形」と変換し、それに対して、「実」を「内面的精神的な意義、内的本質」としている。⁵³
中村氏は、さらに以下のように言う。

事物には華と実、即ち形（質）と気とがあるが、絵画ではそれをよく画つて、形と共に気をも捉えなければならぬ。(略)形似と共に気をも写し得てはじめて真画であるというのである。この思想は古く謝赫以来中国画論の伝統であって、事物の本質に徹する客観的写実主義の根底をなすものと云つてよい。⁵⁴

この事からも気韻を対象に求める「気韻対象主義」の傾向が見て取れる。中村氏の言葉に補足すると、気韻を対象に求める事について「この思想は古く謝赫以来中国画論の伝統であって、事物の本質に徹する客観的写実主義の根底をなすものと云つてよい。」と述べているが、私が指摘したように、既に顧愷之の時代にこの思想はあった。

『筆法記』の物象の華（形似）と実（気）を度る事で物象の眞を得て、それを絵画に表現し、絵画の眞を得ると言う思想は、画家の制作における主体性も伴う理論であり、重要である。『筆法記』は、気韻が移り変わる過渡期を代表する画論であり、「気韻対象主義」を土台としながら、「画は度ること」、つまり対象と画家の気が入り混じる状況である。気韻を具体的にしていく過程で画家との関連が深まるのは自然であり、この対象と画家の気の関係は、郭若虚によって、明確に示される。

北宋の郭若虚『図画見聞誌』

『図画見聞誌』 「論気韻非師(気韻は師よりするに非ざるを論ず)」

謝赫云ふ、画に六法あり、一に日く、気韻生動、二に日く、骨法用筆、三に日く、物に応じて形を像る、四に日く、類に随ひて彩を伝く、五に日く、経営位置、六に日く、伝模移写と。六法の精論は萬古移らず。然り而して骨法用筆以下の五法は、学びて能くすべきも、其の気韻の如きは、必ず生知に在りて、固より巧密を以って得べからず、復歲月を以て到るべからず。黙契神会、然るを知らずして然るなり。嘗試に之を論ぜん。窃かに觀るに古よりの奇蹟は、多く是軒曼の才賢・巖穴の上士の、仁に依り藝に遊び、頤を探り深を

釣り、高雅の情、一に画に寄せたるなり。人品既に己に高ければ気韻高からざるを得ず。気韻既に高ければ、生動至らざるを得ず。所謂る神の又神にして、而して能く精し。凡そ画は必ず気韻を周くして、方めて世珍と號す。爾らざれば巧思を竭すと雖も、止衆工の事に同じきのみ。画と日ふと雖も、而も画に非ず。⁵⁵

「論気韻非師」では、画の六法の骨法用筆以下の五法は学んで身につけることができるが、気韻は「生知（先天的、才能に基づく）」であって、技術を尽くしても、また歳月をかけても身につくものではなく、気韻生動は画家の人格・品格がおのずから画にあらわれることであると云う。⁵⁶このように、郭若虚の『図画見聞誌』では、画の気韻を画者の「生知」によるものだと主張する。河野氏は、これを「気韻生知主義」⁵⁷と呼ぶ。

『古画品録』から『歴代名画記』、『筆法記』における気韻は、気韻を対象に求める「気韻対象主義」を土台にした画論であった。しかし、その画論の中でも次第に画家の存在が主張されていくようになり、『図画見聞誌』において、画の気韻を画者の人格（才能）によるものとする「気韻生知主義」に変化したのである。以上が先行研究をもとにした気韻生動の変遷の通説である。ただ、注意しなければならないのは、この変化のもとになる考え方は、顧愷之の「神気論」にすでに「人格論」「対象模写論」が存在しており、気韻の捉え方は、明確に切り変わった訳ではなく、いつの時代も様々な考え方が混在していたのである。

『図画見聞誌』が広まった時代でも、「気韻対象主義」の画家もいれば、「気韻生知主義」の画家もいると言う事である。東洋画の重要な概念である「気韻生動」は、中国の画論が日本に輸入されると共に、日本の画論に組み込まれて行く。

第3節 狩野派の画論 『画道要訣』

(1) 質画と学画

中国画論が、日本に最初に伝わった時期や画論は明らかにはなっていない。様々な説があるが、明確に中国画論が入ってきたことがわかるのは、江戸時代に入ってからだと言う。それ以前に中国画論が入ってきていることは、資料から確認できるが、そこで確認されるのは、画伝や画人伝の部分であり、画史の知識は得ることは出来ても、論じることのためにはならなかったと言われている。田中英道氏によると、江戸時代初期(1647)に、日本で最初に出された中国の画論は元の夏文彦『図絵宝鑑』と言われる。『図絵宝鑑』の巻首には六法があげられ、気韻の性質は『図画見聞誌』に依っているという。次に明の黄鳳池の編で『八種画譜』の和刻本が寛文12(1672)年に刊行されている。それ以後、明末の画論が次々と出版され、元禄の頃に『芥子園画伝』が伝えられ、文人画に大きな影響を与えたという。

中国画論の日本美術への影響を見るとき、文人画よりも、狩野派に早いことに注目すべきだと言う。日本人による最初の画論らしい形成を整えたものは元和9(1623)年に公刊された狩野内膳一溪の『後素集』3巻と言われる。しかし、これは『図絵宝鑑』の転載であり、中国画論が日本美術の評価に使われるようになるのは、延宝8(1680)年の狩野安信『画道要訣』である。⁵⁸

狩野安信『画道要訣』延宝8(1680)年

『画道要訣』は、以下からはじまる本文は安信六十八歳之時認置たる物にして、所説は悉く実践躬行したる体験により、和漢の画論を釈明し、行進者の指針に資すべく書き遺したるものなれば、固より一家の画論として広告すべきものにもあらず。在昔門人にして画道上達、所謂狩野姓を免許する程の者に、本文の写しを授与せるものにや。門人由緒上書中に其由認めあるを見。⁵⁹

『画道要訣』は、延宝8(1680)年、探幽の末弟で宗家八代をついだ狩野永真安信が弟子の狩野晶運に筆記させたものである。狩野派の秘伝書であり、狩野派画塾の課程を修了した者に免許状とともにその写しを授け、その修了した者が、この『画道要訣』をもとにして、自身が教える側となり、後進を指導するものである。

『画道要訣』の序文には、以下のようにある。

夫画に有質有学。質と云うは、生れ付て器用なる天性の質有。学と云は、習学て其道を勤て其術を得たるをいゑり。画の源を云時は、天に日月星辰のつらなり、地に山川草木の品物をあらはし、其間に人物の飛行往来いたし、雲霧風雨のまじはる。みな是天地自然の画にして文章有、ゑやうあり、是ぞ真の妙と云神と云べし。凡質画は不如学画といへり。我が家に云伝は、天質の器用を以て書出すの妙は妙なりと云へり。さはいへど是を貴ばず、いかむとなれば、後世の法と成がたし。学之至はくるしみ伝ふけれども、万代不易の道備て、子孫是を受て失なはず。書伝へ云伝へて、後世に其道を残す。是によって画は法を始めとして、妙極を次とす。しかれ共、古今の事宜、古人の法を尽さざれば、其道の感応有にくき故に、画について議論を極め、古の上工の道を考ふる事を終とする也。⁶⁰

ここには、狩野派の制作における指導理念が記されている。

画には、「質画」と「学画」がある。「質画」は、「生れ付て器用なる天性の質」によって描かれる画であり、「学画」は、「習学びて其道を勤て其術を得たる」画であると言う。狩野派の言い伝えでは、「天質の器用を以て書出すの妙は妙なり」と言い、「質画」が最も素晴らしい画だとは伝わっているが、「さはいへど是は貴ばず、いかむとなれば後世の法と成がたし」と言い、後世の法と成り難いという理由から尊ばないと言う。続けて、「学之至はくるしみ伝ふけれども、万代不易の道備て子孫是を受て失なはず、書伝へ云伝へて後世に其道を残す」と言い、学びによる画の習熟は、苦しさは伴うが、後世にまで描き伝えて行く事ができると言う。「是によって画は法を始めとして妙極を次とす」と言い、「学画」という「法」を第一とし、「質画」という「妙極」をその次とした。

佐藤道信氏は、この狩野派の指導理念について

流派としての芸術的特性を継承、存続させるため、弟子教育の中核に粉本教育を置いた。

決められた粉本を繰り返し写し、“型”を学ぶことによる芸術の継承である。⁶¹

また、古田亮氏が、

流派の体制維持に天才は不要である。組織の人間が個を主張したとき、その組織は体制維持のためその人間を排除するように、狩野派にあつては、学画重視の法則によって天賦の才能を示す絵師が登場することを拒んだのである。このことによって、すべての絵師が等質の技量を有し、結果として多くの注文に応えられる共同制作体制が整うというきわめて合理的な制度であつたといえるだろう。⁶²

と言うように、狩野派は「学画」を重視する姿勢のもとに粉本主義を徹底し、「質画」のような才能や個性を重視する姿勢を否定することで、狩野派の組織としての役割を強化し続けたのである。

田中英道氏は、以下のように言う。

とくに注目されるのは、「気韻生動」の天性的な発露を逆に否定する言辞である。「夫れ画に質有り、学有り。質と云ふは生れ付て器用なる天性の質有り。学と云ふは習ひ学びて其の道を勤めて其術を得たるをいゑり。……凡そ質画は学画にしかずといへり。……是によつて画は法を始めとして妙極を次とす」。ここには明らかに狩野派を護持しようとする、凡そ「気韻生動」の「質」的内容に反した議論となっている。小林忠氏が《江戸時代狩野派の停滞と退廃は「質画の妙極」を切り捨てても「わが家の格法」を守り伝えようとする意思決定によって、ここに約束づけられたと云つてよい》というのも当然である。⁶³

ここで田中氏の言っている「気韻生動」は、「気韻生知主義」であり、「質」は、『図画見聞誌』の「論気韻非師」で言う、気韻生動は画家の人格・品格がおのずから画にあらわれることである。つまり、『画道要訣』の「質画」は、「生まれつゝの器用さで天性のもの」、『図画見聞誌』の「論気韻非師」の「画の気韻を画者の人格（才能）によるもの」と同様のことを指すのである。

田中氏は、狩野派の画論の姿勢について

もつとも狩野派の画家の書くこのような「画論」は自派の正当性、優位性を説くものであるから必ずしも客観性を心がけているものではない。⁶⁴

と指摘するように、『画道要訣』は、型の継承による狩野家の存続を念頭にして、「自派の正当性、優位性を説く」画論である点は、非常に重要である。では、この狩野家の存続を念頭にして述べられた『画道要訣』における「気韻生動」について、「質画と学画」との関連も含めて見ていこう。

(2) 気韻生動

狩野派の画業が語られる際に、『画道要訣』に記された「質画」と「学画」は、「学画」を重視する狩野派の指導理念を強調する形で常に語られてきたが、「気韻生動」に関して詳しく語られる事は、私が見たところほとんど見られない。

しかし、前述したように、両者の性質に注視すると『画道要訣』で言われる、才能や個性をもとにする「質画」は、中国画論の「気韻生知主義」と同様の性質であると指摘できる。このような観点から「気韻生動」と「質画と学画」との関連を見てみる。

『画道要訣』に記されている気韻（気）に関する項目は、「気韻ハ之神氣ヲ得ベシ」、「画之六法」、「画の六要」、「用墨墨格法気韻之病ヲ論ズ」、「心気形式具」、などがある。「気韻ハ之神氣ヲ得ベシ」では、筆が神氣を得れば、気韻は備わると言い、「用墨墨格法気韻之病ヲ論ズ」では、すべて格式にしたがって自然の色（墨色）の道理にもとづく時に気韻生動そなわらんのみと言う。また、「気韻生動」の説明や、どのようにしたら気韻を表現できるかなどが記されている。

では、なぜ、『画道要訣』で「気韻生動」が語られながらも、狩野派と「気韻生動」が関連してあまり語られてこなかったのか。その理由について私見を述べる。

狩野派の粉本主義を象徴する『画道要訣』の序文の「質画」と「学画」について、さらに考えてみたい。

前述したように、「質画」と「気韻生知主義」は、生まれ付いた才能にもとづくという同様の性質を持つ。次に、「学画」と気韻生動の関連を調べると、中国画論の中に、「気韻生知」に対して、「気韻学知」⁶⁵がある。

「気韻生知」は、郭若虚の『図画見聞誌』の「論気韻非師」に由来するのだが、「気韻学知」は、明時代の董其昌(1555-1636)の『画禅室随筆』の「気韻亦た学びて得る所有り」に由来する。『画禅室随筆』には、以下のように記されている。

画家六法、一気韻生動、気韻不可学、此生而知之、自有天授、亦有学得所。⁶⁶

訳すと、「画家の六法、一に気韻生動、気韻は学ぶべからず、これ生まれながらにしてこれを知り、自ずから天授有るも、また学びて得る所有り。」となる。学び得る方法として、万卷の書を読み、万里の路を行くと、胸中から塵濁を脱去し、さらに手に随って写生をすると山水の伝神が捉えられると言っている。この気韻学知について、王俊鈞氏は、

郭若虚の「不可学」を「絵画の技術面から学べない」という方向に進み、さらに学道・

養気・読書などを手段とする精神修養の方向に変わった。要するにそれは「学」における対象の問題であり、気韻は絵画技術から学び得るのではなく、精神修養の方法から学び得られるということである。⁶⁷

と言う。ただ、王氏の指摘には、「写生」が抜けている。董其昌は、精神修養をし、手に随って写生をすると気韻が学べると言っている。つまり、精神修養する事で、自然との関わり方が変化し、その感覚をふまえ写生を行う事で、山水の伝神が捉えられると言うのである。精神と画の深い関係を示すと同時に、その精神修養の手段に学道・養気・読書をあげ、その養われた感覚をもとに写生すると気韻を学ぶ事ができると言うのである。

董其昌は、郭若虚の「気韻生知」を受けながら、このように「気韻学知」を説くのである。『画禅室随筆』は、日本では、天保年間に和刻本が出版され、広く読まれていた事が指摘されている⁶⁸。江戸時代には、画論を通して「気韻生知」と「気韻学知」が既に知られていたのである。ただ、この「気韻生知」と「気韻学知」が『画道要訣』に記された「質画」と「学画」のもとになってと言う事ではない。この「生知」「学知」の論理構造は、孔子の『論語』季氏篇に、そったものと考えられる。以下に記す。

孔子曰、生而知之者、上也、學而知之者、次也、困而學之、又其次也、困而不學、民斯爲下矣。⁶⁹

ここは、「生れながらにして自然に知るものは上の人である。学んで容易に知るものはその次である。才足らず苦しんで学ぶものは、またその次である。才足らざるに苦しんで学ぶことさえしないもの、これが下の人で、いかんともしがたい。」⁷⁰となる。

『画道要訣』の「質と云うは、生れ付て器用なる天性の質有。学と云うは、習学びて其道を勤て其術を得たるをいゑり。(略)学之至はくるしみ伝ふけれども、万代不易の道備て子孫是を受て失なはず、書伝へ云伝へて後世に其道を残す。是によって画は法を始めとして妙極を次とす。」は、多くの箇所が一致する。

「生知」は、「生れながらにして知ること」を意味し⁷¹、「質」は「生まれつき。天性。」を意味する。⁷²

『論語』の「生知」と『画道要訣』の「質」が一致する。また、『論語』の「学知」と『画道要訣』の「学」が一致する。「質」と「学」の対比は、ここをもとにしていると考えられる。その優劣の順番も、「生知・質」が最も良く、次いで「学知・学」であると言う。また、『画禅室随筆』も、同様の順番で言っている。

ただ、『画道要訣』は、「生知・質」が妙である事は認めながらも、「書伝へ云伝へて後世に

其道を残す。是によって画は法を始めとして妙極を次とす」と言い、「学画」を徹底する。ここまでで、『画道要訣』と『画禅室随筆』、『論語』の三論を通して、「生知・質」と「学知・学」との関連を確認した。

では、『画道要訣』の「質画と学画」と「気韻生動」との関係について述べる。

なぜ、気韻生動が、質画と学画に関連して述べられていないのだろうか。

ここで注目するのは、狩野派において最も重要なのは、「書伝へ云伝へて後世に其道を残す」事であるということである。『画道要訣』は、中国画論を「わが家の家法」を守り伝える為に、「わが家の家法」に合うように論を作り変えている。そして、気韻生動もその変更に応じて、論を作り変えている。

その一例に、田中英道氏は、『画道要訣』の気韻生動について

ことに「用墨格法気韻之病論」において「すべての格式にしたがふて自然の色の道理にもとづく時に気韻生動全く備わらんのみ。此の心を得たるは上品たるべし。少しもかけ失ふ時ははや病也」と「格式の遵守」を「気韻生動」の一義とする全くの誤りを犯している。⁷³

と言う。私が思う狩野派の大きな誤りは、わが家の家法を守り伝える為に、気韻と生知、学知とを切り離し、気韻学知の「学ぶ事で気韻を表現できる」という意味を、「習学びて其道を勤て其術を得たるをいゑり」の「其術」に変えた事であると考え。中国画論で最も重要であると記された気韻を表現する事を、『画道要訣』では、其術（型）を得る事に変更しているのである。

序に示された、狩野派の家法遵守の宣言によって、如何に『画道要訣』の中で、気韻について説いたとしても、狩野派での学習の実態は、「習学びて其道を勤て其術を得たる」ものであり、「学之至はくるしみ伝ふけれども、万代不易の道備て子孫是を受て失なはず、書伝へ云伝へて後世に其道を残す」為のものである。「書伝え云伝へて後世に其道を残す」事を重視する粉本主義の指導のもとに描かれた画は、気韻を生じず、気韻生動を表現する事はできないのである。

さらに、狩野派における「気韻生動」の矛盾について、『画道要訣』に記された一例をあげてみると、

「画之六法」では、「気韻生動とは、筆を下すとひとしく生き活きとして靈気を備へ、山水鳥獸草木に至るまで其物々に本性を備へ、活法を要として靈気をなし、死法ならざるを云。」⁷⁴とある。この気韻生動は、気韻対象主義を述べている。しかし、「画之六法」の後半に、「凡

画は能く其像の似たるを移して、骨氣とて其形にたましみの有をよしとす。形を先にせず。能く似する外に画を求る。是妙を得たるなり後世の画は大略形を似せ得たけれども、氣韻全く生ぜず、筆法我意をなして、そむきみだれ格にたがふ。是ひとへに画にあらず。」⁷⁵と言い、これは後世の画に写実的な絵画をあげ、形が先にあり、氣韻が生じないと批判しているのだが、これを述べる狩野派の実情も、粉本主義を徹底し、型の学習にした事で、形が先にきて、能く似する画となり、「氣韻全く生ぜず」となったのである。

『画道要訣』は、狩野派の主張したい事が、序文の「質画」と「学画」に全てが記されていると言っても言い過ぎではない。「学画」を明確に推し進めた事で、「氣韻生動」をはじめ、狩野派の画論に矛盾が生じているのである。

つまり、狩野派は、中国画論を参考にして狩野派の画論を纏めながら、「わが家の家法」を守り伝える為に、「わが家の家法」に合うように、作り変えており、中国画論に記された氣韻生動は、実際には、弟子達の画には求められていない。ゆえに、粉本主義による型を写した画に対して、その画の氣韻生動について多く語られる事はないのである。このような江戸時代の狩野派の粉本主義の弊が、狩野派の画論『画道要訣』にも明確に示されているのである。

ただ、江戸時代後期には、その狩野派の矛盾に気づいた弟子達が出て来て、新たな絵画の時代に向けて、頭角を現していくことになる。

また、狩野派の外に目を向けると、このような狩野派の姿勢に対して、当時から批判がなされており、土佐の御用絵師中山高陽(1717-1780)は、『画譚鷄肋』で、狩野家の存続の為に行われた「学画」を以下のように否定している。

図様を粉本にてうつし伝ふるは謝赫よりはじむ。便に随って工を省くとて、早わざなれども古にあらずと古人も云へり。此方の画笔を論じ人へおくりし拙序有。輓近世に探幽齋なる者あり。その画、周文・雪村を衣鉢し、間、峻麤の筆を用ゆ。蓋し陳子和・張平山のなすところを喜ぶなり。務めて澹泊なる図様を造り自ら一家をなす。その以て後進を導くところをみるに、亦その様を模倣して学ぶとなし、かつ新意を出すを禁ず。これその人をして之に率由せしめ、奉じもって金科玉条となさしむれば即ち未だ弊あるを免れず。

76

ここでは、模写を繰り返す、新按を描く事を禁じ、大家を金科玉条として奉るといような粉本主義の弊を批判している。この時代、狩野派の外に目を向けると、江戸時代に流行した文人画では、中国の画論をもとに多くの画論が記され、その文人画の中でも氣韻生動が語られている。これは、次項に記す。

第4節 文人画の気韻生動 『画譚鶏肋』

江戸時代に流行した文人画では、中国の画論をもとに多くの画論が記され、その中で気韻生動について説いている。江戸時代の狩野派は、粉本主義で語られる事が多く、気韻生動に関して語られる事が多くない事は、前述した通りである。対して、文人画は、技法に拘泥せず、画家の内面性・精神性を表現する事を重視し、気韻生動を表現する事を目標にしていた。中国絵画の歴史背景をふまえ言い換えると、「形似を重んじていた絵画は、王維の渲染法を主とするに至って、気韻を重んじるものとなり、内面の精神を表すことに中心が置かれるようになった」のである。⁷⁷文人画の歴史は、明の董其昌が『画禅室随筆』の中で禅の南北二宗派になぞらえ、南北二宗に分けた。北方の險峻奇峭な風土に由来し、形似を重んじ技巧を主にするのを北宗画とし、南方の温雅秀潤な風土に由来し、軟らかい描法で形似よりも気韻を重んじるのを南宗画と呼んだのは通説である。董其昌は、南宗画を「文人の画」となし、これを鼓吹した。北宗画は職業画家にあたり、南宗画は、文人が自娛の境にあって筆を弄する、詩書画一致を標榜する絵画である。⁷⁸日本では、北宗画の流れを狩野派にあて、南宗画の流れを文人画にあてられる。北画と南画とも呼ぶ。中国における「文」は、文学、哲学、歴史、美術等を含んだ総合的な概念である。魏晋の時代に、士人（治者階級）の間に老荘思想を背景として、山水に遊び詩・書を楽しむ気風が起こり、そのような生き方をする者を文人と呼んだ。唐以後、科挙の制が整い、宋代には、貴族階級が没落して、科挙に合格した士大夫が社会に大きな勢力を持つようになり、以後明清を通じて文人の性格が定着したのである。⁷⁹中国の文人画は、日本に移入され、江戸時代に、身分に関係なく、漢文の学問を教養として身につけた者達の中で、文人画が描きだされていった。以上、文人画の歴史は、竹谷長二郎氏の論考をもとに纏めた。⁸⁰

では、その文人画家達は、どのような画論から気韻生動について学んでいたのだろうか。文人画の画論における気韻生動については、河野元昭氏の論考⁸¹に詳しく、これを参考にして述べていく。

日本の最初のまとまった文人画論は、前述した中山高陽の『画譚鶏肋』である。この画論は、郭若虚を参考に行っている事が、以下からわかる。

又こゝに、古を学ぶと云を、取ちがへ、甚しきは、俗書家におしゆる七十二点例のごときをこしらへ、筆法伝授など云へば、弟子はいよいよ、拮屈なる筆づかひをして、古よりの家法と云。画の気韻は、游心にもとづくと云に、かゝる拘泥なる事にて、向上の道を得べけんや。これらの画法は、学び得るほど、俗了する也。⁸²

河野氏は、文中の「画の気韻は、游心にもとづく」について、高陽が郭若虚の気韻游心論を引用していると指摘する。これは、『図画見聞誌』の「用筆は得失を論ず」の「凡そ画、気韻は游心に本き、神彩は用筆に生ずれば、用筆の難き、断じて識るべし。」⁸³の部分を目指す。高陽は、「拮屈なる筆づかひをして、古よりの家法と云。画の気韻は、游心にもとづくと云に、かゝる拘泥なる事にて、向上の道を得べけんや。」と言い、狩野派の粉本主義に拘泥しては、気韻生動を表現する事はできず、画業が向上しないと批判している。高陽は、続けて以下のように言う。

又書をよみ遠きに行かざれば画に俗気有て、遠意なしと、古人云へり。宋の趙大年の画たくみ也。其人宗室にて、遠くいづることなく、山陵に朝する道すがらの景のみ有。又書を多くよまぬゆへ、俗気ありと云へり。万里の道を行かず、万卷の書を読まずして、画祖となることはかたしと云へり。⁸⁴

ここは、前述した薰其昌の『画禅室随筆』の「気韻学知」の一説の見解を引用している。この当時、『画禅室随筆』の影響力が伺え、河野氏は、画論の金科玉条であったとまで言っている。薰其昌も郭若虚から影響を受け、気韻生知を認めつつ、読書と旅行、写生によって気韻生動に達する事ができると説いている。高陽もこの流れを引き継いでいる。中国における文人画は、儒教や詩文などの教養を備えた文人（士大夫）が描いたものであり、薰其昌は、読書や旅行などに気韻との関わりを捉えたのである。さらに、読書や旅行を通して胸の中の塵濁りを落とせば、写生を通して山水の伝神を捉えるという。

高陽は、『画譚鶏肋』の最後に、「文学の有無にて、画に雅と俗のあらはるゝを云へり。」⁸⁵といい、「書をよまざるは、胸中に隘陋にて、図外の高尚なし、つとめて、書をよむべきを云へり。」⁸⁶と言い、その論点が「書を読むこと」に置かれているのが特徴である。

河野氏は、『画譚鶏肋』について「高陽はそれを引用しただけあって、実体験と重ね合わせて論じるころまでにはいっていないように思われる。」⁸⁷と指摘している。

本項では『画譚鶏肋』について述べたが、江戸時代では様々な中国の画論が読まれ、日本でも様々な画論が書かれていった。その画論に記された内容は、『画道要訣』や『画譚鶏肋』のように、その画派の在り方を明確に示したものである事が理解できる。

文人画の画論で批判されてきた、粉本主義を重視する狩野派の中でも、その狩野派の在り方に異論を唱え、自身の画論を持ち、新たな時代の絵画を創造する画家が出てくる。

第2章 芳崖の修行時代

第1節 長府時代

長府での学習

狩野芳崖（初名・幸太郎、松隣、元服し名を延信とし皐隣と号する。のち号を勝海、名を雅道。翠庵、貫甫（くわんぽ）などの号も）は、山口県下関市長府印内に文政11(1828)年1月13日に長府藩の狩野派の家系に生まれる。

芳崖は、8歳で藩校敬業館にて読み書き算盤や四書五経を学ぶ。江戸時代の幕府と諸藩の教育の中心は、儒学・朱子学である。藩校の教科書であった四書五経は、儒教の重要な経典であり、四書（大学・中庸・論語・孟子）、五経（易経・書経・詩経・礼記・春秋）で構成される。藩校で学び、さらに芳崖は、江戸留学で朱子学者の佐久間象山に学ぶ事になる。13歳頃から手廻横目役雨宮総右衛門に剣術と謡、仕舞のたしなみを学ぶ。

長府時代の作品を見ると、11歳の《鍾馗（模本）》（図1）や13歳の孔子の肖像画の《孔丘尊像》（図2）や風景写生の《讃州道記》、14歳の《翁》（図3）、15歳の《繫馬図》、《馬関真景図》（図4）などがあり、18歳まで長府で画業の基礎を身につけたのである。この頃の作品は、《讃州道記》と《馬関真景図》を除き、粉本をもとに描かれているが、線の打ち込みから抜きに至るまで丁寧な運筆が意識されており充実した修行を行っていた事がわかる。《馬関真景図》は、俯瞰した目線で山や建物などの情景を見事に描いている。粉本をもとにした作品が多い中でも、《讃州道記》は実際に讃岐に旅行した際の写生である。⁸⁸

芳崖の写生について、横山健堂は、以下のように言う。

芳崖の画は写生より出発したるものなり。彼が山岳、溪壑、岩石等を描きて雄奇の趣致を為せるは、彼の旅行中に得たるものも少なからざるも、殊に郷里及び其の付近に得たるを多しとすべし。彼が郷里の山は、山形、山趣ともに変化に富み、岩石が花崗岩なるが為に、その皴法は、雄奇にして、強き印象を有す。芳崖は此に自得したるものなり。晩年、慈母観音の遠景の山に、妙義山を採取し来れるも、其の素地の在るところを知るべし。⁸⁹

この言葉からわかるように、芳崖は、幼い頃から粉本の修行だけでなく、写生を意欲的に行っていた。

では、幼少期の絵を学んだ環境を見てみる。

御用絵師である父・狩野董信晴皐（蔵槌、松隣、環翠斎）は、江戸の木挽町狩野家⁹⁰で学び、修行を終え、長府に戻り藩の御用絵師として活躍し、弟子数十人を抱えていた。

父・晴皐について、古川北華は以下のように言う。

晴皐は実に洒落不碍（しゃらくふがい）の奇男子であつたことはこれでも知られる。そして画家としての技術は優秀で、師の伊川法眼の壘（るい）を摩（ま）す程で、當時（とうじ）の一名匠たるを失わぬ程の人であつたが、藩国のならひとてみだりに他国の人と相通ずることをゆるされなかつたのみならず、その地が西隅にあるがため、長防二州のほかにその名は知られなかつた⁹¹

晴皐は、師の伊川院にも劣らないほど優秀でありながらも、世にあまり知られる事はなかった。晴皐の作品で現在確認できるものは多くはないが、《能師土田氏像》（1859年）、《劉阮天台図》などいくつか確認できる。その中に、晴皐と芳崖（勝海）の合作の《寿老に鶴亀》（1867年）（図5）がある。その三幅対の中央の寿老は、晴皐が没する71歳の作品である。本作品の衣服に見られる線は、衣服の量感を見事に描き分け、円熟した運筆を發揮している。本作について、細野正信氏は、「寿老人の鹿の位置は雪舟の〈寿老〉のそのままである。また芳崖が描いた鶴も雪舟の《四季花鳥図屏風》の鶴ないし、常信の雪舟画模本にそっくり」⁹²と指摘する。ただ、私見では、山口県立山口博物館所蔵の趙秩落款《寿老・花鳥図》（図6）や趙昌落款《寿老・花鳥図》が、晴皐の寿老を反転した図像により近く、鹿だけではなく寿老の図像も類似している。原本であるかは定かではないが、明時代の様式を伝えるものである。細野氏は、晴皐の画風について「たとえば「劉阮天台図」は中国は明代の浙派風ないし、明末、清初のマネエリスムの傾向を示しており」⁹³と言い、明代絵画との接点を指摘している。

では、次に、晴皐の芳崖に対する指導方針を見ていく。

晴皐の芳崖に対する指導方針は、「芳崖に画事の教育を施す事に就いては、全く放任して、何等、干渉するところ無かりしといふ」⁹⁴と言うように、放任主義であったようである。横山健堂によると、晴皐は、趣味に没頭して、家族の教育に関しては妻に任せて無関心であったが、自然の儘に放任した事が芳崖の後の進展につながったと言う⁹⁵。

前述したように、芳崖は幼い頃から確かな画力を備えているが、それは手取り足取り学んだものではなく、父の画室に出入りし、門人と触れ合いながら、自然と絵の基礎が身についたものである。また、細野正信氏によると、長府狩野家は代々狩野派にこだわらぬ自由な空気があったと言う。芳崖は、当時、狩野派だけでなく、父の画友の土佐派の諸葛秋錦と南宗派の渡会東冥にも画や画論を学んでいる。⁹⁶のちに芳崖は土佐派や南宗派（文人

画)の画風の作品も描いており、この当時から狩野派に捉われない姿勢が伺える。このような環境の中で芳崖は育ち、自身の絵画観を育んでいく⁹⁷。

長府時代、芳崖が影響を受けた人物に、菩提寺覚苑寺の霖龍禅師がいる。

芳崖が15歳の時に霖龍禅師が菩提寺覚苑寺の住職となり、以後、芳崖に禅を教えたと伝わる⁹⁸。覚苑寺には、代々続く長府藩狩野家の位牌があり、その位牌には「東光院臥龍芳崖居士」の名も刻まれている。⁹⁹

霖龍禅師については、梅沢和軒の『芳崖と雅邦』に詳しく記されている。芳崖が描いた肖像画(図7)が、隠棲した満松院に所蔵されている事からもその交流の深さが伺える。

芳崖という号は、一説では、霖龍禅師に「禅の極致は法に入りて法の外に出ること」と教えられた芳崖が、妻よしの弟で長府藩の漢学者であった鳥山重信¹⁰⁰に相談して「法外」を「芳崖」としたと言う。¹⁰¹ただ、山口出身で東京大学で助教授を務めた植村俊平が芳崖の号に関して述べた中では、霖龍禅師が関連した事についてはふれていない。芳崖の弟子の高屋肖哲が記した『雑事抄録』の「狩野芳崖雅号ニ就てノ事」では、「芳崖の号は明治初年に自ら付けられたるが之は慶應年中長門国の地図を作る際跋涉したる時に断崖絶壁等の巖石溪を視て付けられたるを信とす」¹⁰²と言う説もある。

芳崖は、禅や仏教、密教といった宗教に関する知識を霖龍禅師に学び、芳崖の精神形成においても影響を与えたのである。

芳崖は、元服して「延信(ながのぶ)」を名乗り、号を「皐隣」と改め、18歳頃に長府藩御用絵師となり、19歳の時に、諸葛秋錦と渡会東冥の推挙により、藩費での江戸留学が決まる。¹⁰³この推挙が他派によるものである事は、長府藩の画家の交流の深さを示している。以上のような、芳崖の狩野派に囚われない姿勢は、当時の長府藩の進歩的な環境によって育まれたのである。



図1 《鍾馗（模本）》



図2 《孔丘尊像》



図3 《翁》



図4 《馬関真景図》



図5 《寿老に鶴亀》



図6 《寿老・花鳥図》



図7 《霖龍禅師像》部分

図1,2,4『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』、図3,5,7『没後100年 狩野芳崖展』、図6『雪花花鳥を描く』より

第2節 木挽町狩野家

(1) 木挽町狩野家における修行

弘化3(1846)年、芳崖(当時の名:延信、号:皐隣)19歳の時、十年間の藩費江戸留学が認められ、4月18日に木挽町狩野家の狩野晴川院養信に入門する。同日に、生涯の盟友となる橋本雅邦も入門している。¹⁰⁴

木挽町狩野家は、幕府の奥絵師四家の一つである。奥絵師四家は、狩野探幽の流れをくむ鍛冶橋狩野家、探幽の次弟の尚信から続く木挽町狩野家、同じく次弟の安信からの中橋狩野家、木挽町狩野家2代日常信の次男の岑信からの浜町狩野家である。¹⁰⁵同年5月19日に狩野晴川院養信が没し、息子の勝川院雅信に師事する。

狩野博幸氏は、両者について以下のように言う。

晴川院養信という人は幕末の狩野家にあつて、すこぶる画才と研究心にあふれた人であつたが、その子の勝川院雅信は文字どおり“凡庸”の一語に尽きる画人であつた。勝海(芳崖)が、わが師は絵というものを御存知ない、といったという逸話が残っているほど、画技という点では非才というしかなかつた。¹⁰⁶(括弧内筆者)

入門から3年後の嘉永2(1849)年に、勝川院雅信から一字拝領し「勝海」と号し、翌嘉永3(1850)年に塾頭になる。嘉永5(1852)年、名を「雅道」とし、修行を終える。¹⁰⁷

木挽町狩野家における芳崖の修行は、一体どのようなものであつたのだろうか。これに関しては、雅邦が『國華』三号(明治22年)に載せた「木挽町画所」¹⁰⁸に詳しく記されている。ここでは、主に、狩野博幸氏の論考を参考にする。

狩野博幸氏によると

これは、木挽町における修行について書いたものではあるが、狩野の他家においてもさほど変るところがなかつたと考えてよい。¹⁰⁹

と言うように、江戸時代後期における狩野派の実態を知る上でも重要な文献である。¹¹⁰ 雅邦は、「木挽町画所」の冒頭の章で

狩野画派ニ於テ従来設ケアツタル教育法ハ固ヨリ完全ノモノニアラス¹¹¹

と、狩野派の教育法に言及する。その理由を、

古人ノ粉本ノミヲ守リテ自己ノ巧思ヲ開カス 或ハ師家ノ規模ニ檢束セラレテ新機軸ヲ
出スヲ忘レ 或ハ筆格ニ拘泥シテ天然実物ノ妙趣ヲ窺フコトヲ勉メス¹¹²

と言っている。狩野博幸氏は、

狩野家における修行の根幹をなす“古法遵守”という方法が、いつの間にか目的と化すこと
によって、また、師の絵画的力量に引き摺られることによって、自己の表現意欲が著し
くそがれる結果をまねくというのである。さらに、漢画としての狩野派の伝統を重んじ
るあまり、筆意筆勢の追求のみに走って、自然のなかにひそんでいる生命力とでもいえ
るある何かを感得し表現することを怠るようになる、というのである。¹¹³

と言い、さらに狩野派を学んだ二人の画家をあげ、以下のように続ける。

狩野派の修行を続けている限り、決してその師以上の表現世界に入っていくことができ
ないと考えた画人に、たとえば英一蝶と伊藤若冲とがいる。(略)

一蝶が「正風（この場合は狩野派）の絵にはいかようの名人となりても、家元の上に立が
たし」といい（『近世江都著聞集』）、狩野派流の修行を続けている限り「狩野氏の圈績」
を超えることが出来ない（『若冲居士寿蔵碣銘』）、と若冲がいい、両者相呼応して雅邦と
同じ見解を吐露していることは興味深い一致といえよう。

ところで狩野派を出て若冲が選んだのは写生であった。同様に、円山応挙も写生絵画に
めざめた人だったが、応挙も始め狩野派に就いて修行していたのである。つまり、若冲も
応挙も、「筆格に拘泥」するばかりの狩野派の修行を捨てて、「天然事物ノ妙趣ヲ窺フ」道
を選んだのであった。¹¹⁴

狩野派批判は、はやくから始まっていた事は前述した通りである。

また、狩野氏は文人画家を例に挙げ、以下のように言う。

柳沢淇園は、『復益一幹書』において、狩野家が努めているところの絵画は、要するに
絵画の「皮膚」に過ぎないものであり、そのような方法では絵画の真の「骨髄」を知る
ことは不可能であるといっている。つまり、古法を尊ぶあまりに粉本に拘泥し過ぎ、存
在主体としての画人の個我（「自己ノ巧思」）をおろそかにしがちな狩野派の習学法に対

して、あからさまに異を唱えているわけである。¹¹⁵

さらに、野地耕一郎氏は、芳崖と雅邦を例に以下のように言う。

狩野派に居てその修行を続ける限り、その師匠以上にはなれないましてや、雅邦の師勝川院は、まさしく粉本主義に去勢された凡庸な画家だったというから、雅邦だけでなくその門下に居て強烈な創造意欲をもった俊英たちは、これと同じような気持ちを抱いていたに違いない。なかでも芳崖は、「常に探幽の糟粕を嘗め、常信の定規に拘るということは、斯道の最大弊風である。絵画を進歩の域に進ましむるには、別に更に自己というものを出さねばならぬ」(前掲『明治十二傑』)と雅邦に常々論じ、狩野派が厳禁としている文人画を取り入れたり、或は四条円山風に手を染めたりしていることから、狩野派だけにおさまらない個性の発揚が窺える。雅邦の先の発言にしても、芳崖の「其論に服し、且つ容れ」た雅邦にして出てきたものであろう。¹¹⁶

このように、芳崖や雅邦ら狩野派で学んだ者達の中にも、「粉本ノミヲ守リテ自己ノ巧思ヲ開カス」の姿勢に批判的であった。

冒頭の批判の次に、

其他徳川氏末路ノ弊習ニ染習シタルカ如キハ 其弊ノ最モ著シキモノニシテ悔フルモ亦及ハサル所ナレトモ (略)¹¹⁷

とある。狩野氏は、

「徳川氏末路ノ弊習」ということが具体的にどういうことを指しているのか、いまひとつ分明ではないが、封建的身分秩序が不条理にも芸術習得の場に関与していたに相違ないことを、われわれに垣間見せてくれる。¹¹⁸

と言う。この事から、「徳川氏」の奥絵師である木挽町狩野家の役割として、長く続く慣習を守る事が、最も重要であったと言える。このような立場に晴川院養信や勝川院雅信がいた事は、理解しておく必要がある。ゆえに、雅邦も「其弊ノ最モ著シキモノニシテ悔フルモ亦及ハサル所ナレトモ」というのである。

雅邦は、また以下のように言う。

狩野氏子弟教養法ナルモノハ今日ヨリ之ヲ視レハ 教師ト生徒トノ關係トイハシヨリハ 寧ロ主人ト家従トノ姿ナリトイワシコト其真ニ近キカ如シ 当代ノ狩野ハ即チ当代ノ師匠ニシテ 門下弟子ヨリハ平常其師ヲ殿様ト称シ之ヲ尊敬スルハ 通常ノ諸侯家臣ノ有様ト異ラス 教授ハ自身ノ外他ニ之ヲ委託セス 弟子老輩中ニアリテ技術遙ニ之ニ卓絶シタルモノアリト雖モ製作上ノ指揮ヲ蒙リ甘シテ之ヲ受ケタリ 故ニ其教授ノ体裁自ラ此情態アリテ 単ニ現時ノ学校トシテ之ヲ觀レハ其組織大ニ今ト異ナルトコロアルカ如シ¹¹⁹

狩野家の教育は、「教師ト生徒トノ關係」というより、「主人ト家従トノ姿」であり、弟子が師を「殿様」と呼ぶのは、「諸侯家臣ノ有様」と同様であり、ここにも「徳川氏」と奥絵師である木挽町狩野家の關係が伺える。

教授する際には、自分以外には任せず、弟子の中に「卓絶シタルモノ」がいても、「製作上ノ指揮ヲ蒙リ甘シテ之ヲ受ケ」なければならないのである。¹²⁰

狩野氏が、「徳川氏末路ノ弊習」ということが具体的にどういうことを指しているのか、いまひとつ分明ではない」と言う所は、前述した關係性による弊習であろう。

細野正信氏は、

悪いのは、封建制下の禄仕の温床のなかで狩野派が育ち惰眠をむさぼったことである。そこでは時代とともに芸術は変わり、創造こそその生命であることに気づかなかつた。気づいても周囲が、封建制度下の祖法遵守によってそれを許さなかつた。¹²¹

と言うのである。

入門する際の条件には、年齢や学力の制限はないが、「町家ノ子弟」は許可されなかつた。大抵は、14、15歳で、狩野家の弟子続きの者が入門する者が多いが、全く關係のない者でも藩主の紹介があれば許された。

弟子入りの際には、多くの場合、紋付を着て床の間で当主と対面の儀式を行う。其の際には、「献上スヘキモノ」がある。詳細は、ここでは省略するが、「御扇子」や「御肴」などを「殿様」、「若様」などへ、いくらずつなど細かく明記された記録が遺っている。

弟子には、自宅から「通学スル」者と、「画所」に寝泊りし「日夜師匠ニ随テ研究スル」という「隨身」の者がいる。「隨身」を願い出る際には、先程の「献上スヘキモノ」に加えて、「酒」、「肴料」、「菓子」を献上するのである。芳崖は、この「隨身」で入門した。

「画所ノ教場」は、「師匠ノ居間」「次ノ間」「画所」の3室から成る。師は通常「居間」

において「教授批評鑑定及製作」を行い、「次ノ間」「画所」に出て来る事はほとんどない。「画所」の席には決まりがあり、窓に近い所を「上席」と言い、弟子の中で最も「老功ノモノ」が使用し、「新入学ノモノ」は「背後光線ノ悪シキ所」を使用する。「中位ノモノ」は、「師匠ノ居間」と「画所」とをつなぐ「長廊下ノ如キ次ノ間」にいる。弟子は、一人につき畳2枚分が定められ、一個の絵具筆筒と一枚の仮張を持ち、夜の稽古が終われば、片付けてそこに寝具をひき、寝起きと修学をその中で行わなければならない。¹²²

「狩野派画学ノ順序」に関しては、以下から始まる。

臨模ヲ以テ初メ臨模ヲ以テ終ルモノニシテ 其間写生ヲ試ミ新図ヲ按ズルノコトナキニ非レトモ 是等ハ概ネ弟子自己ノ工夫ニ係リ之レカ為メニ一定ノ課程ヲ設ケス 又必シモ師匠ノ品評ヲ施サス 竟ニ模写模倣ニ偏シテ古人ノ範囲外ヨリ一步ヲ進ム能ハサルニ至リ 其最モ甚シキニ至テハ火災ニ罹リテ所蔵ノ粉本ヲ失ヒ 遂ニ画家ノ業ヲ棄テ他ノ業務ニ移ルモノアリト云フ¹²³

「臨模ヲ以テ初メ臨模ヲ以テ終ルモノ」とあるように、臨模を繰り返して学ぶ。「火災ニ罹リテ所蔵ノ粉本ヲ失ヒ 遂ニ画家ノ業ヲ棄テ他ノ業務ニ移ルモノアリ」というように、「臨模」の手本である「粉本」が、一家の存続に関わる絶対的なものであった事がわかる。

画学の順序は、まず、7、8歳の頃から筆を持って「簡単ノ形状瓜茄子等」を描き始め、慣れてくると、木挽町狩野家の7代目養川院惟信が「初学ノ為メニ工夫シテ」描いた、花鳥・山水・人物等36枚から成る3巻の画卷を写す。しかし、「画所ニ入り来ルモノハ大抵三巻物以上ノ学力ヲ有スルモノ」がほとんどで、実際には、狩野常信が山水人物60枚を描いて画卷にした「御かし画本」を臨写する事からはじまる。臨写の方法は、「先ツ丁寧ニ之ヲ模写セシメ尋テ自己ノ模本ヨリ数回之ヲ臨セシムル」というように行う。これを「稽古描キ」と呼ぶ。稽古画が熟練すると「浄写」、つまり清書し、師に品評を依頼し、可を得られれば、次に進む許可を貰える。「御かし画本」は、大抵、一年半で終え、「常信ノ筆ニ係ル花鳥十二枚」に移る。これを大凡半年で終え、「一枚モノ」に移る。「一枚モノ」は、「人物ヲ主トシ 常信ノ福祿寿雪舟ノ一幅物等ヨリ 元信永徳李龍眠顔輝夏珪馬遠其他和漢大家ノ名画ヲ模写シテ稽古画キヲナスニ在リテ 探幽ノ聖賢障子」を臨模することで終わる。その年数は、「自各ノ志望ト気力トニ由リテ定限ナシ」であり、「十年ニシテ去ルモノアリ 或ハ二十年ニシテ猶未タ了ラサルモノアリ」である。彩色については、「着色ハ一枚モノヲ学フ始ヨリ之ニ従事シ、両三年ノ後師匠彩色ノ手伝ヒヲ命セラル」の

である。

このように、御かし画本を一年半で終え、常信ノ筆ニ係ル花鳥十二枚を半年で終え、一枚モノに移り、「逐次ニ作りタル所ノ自己ノ模本ハ 歳月ノ後之ヲ連綴シ同様ノ巻トナシ業成リ郷ニ帰ルニ及ンテ更ニ其子弟ヲ教授スルノ貸シ画本トナシ 都鄙遠近ヲ問ハス天下ノ狩野家ヲシテ尽ク同様ノ画ヲ作ラシムル」のである。このようにして、狩野派の画風は、各藩においても保たれていた。¹²⁴

「今ノ所謂卒業ノ式ニ当ル」ものに、「一字拝領ノ式」があり、「一枚モノ」を始めて7、8年後に「師家ノ別号ノ一字ヲ分チ与へ」られ、さらに2年後に「其名ノ一字」を戴く。雅邦は、芳崖を例に以下のように言う。

勝川院雅信ノ門下ニ在リタレハ 初メ勝海と称シ後ニ雅道ト云ヘルカ如シ¹²⁵

この芳崖を例にした「一字拝領」について、狩野氏は、

雅邦はとくに芳崖の場合を例にあげて説明しているが、芳崖が「勝海」を称したのは入門後三年後、「雅道」を名のるようになったのが同じく六年後ということからしても、木挽町狩野内において異例の昇進を続けたことは、如上の事柄等から疑うべくもない。付け加えれば、この「一字拝領」の際にも献上の金品が必要であった。¹²⁶

と言い、続けて

「勝海」を称したあくる年、彼二十三歳の頃に、芳崖は木挽町狩野家画所の「弟子頭」となる。雅邦の説明に従う。

塾中ニ在テ、最モ上位ノモノヲ弟子頭ト言ヒ、一人乃至三人位ニテ、

塾外ニ一家ヲ有シ、弟子ノ品行等、塾中一切の取締ヲ本務トシ、又、師家ノ事務ニモ従事セリ。

隨身の者は他出を禁じられていたから、塾外に一家を持つことを許された弟子頭は、相当の自由を満喫することが出来る。¹²⁷

と言う。

芳崖は、23歳の頃に、「弟子頭」になるのであるが、「弟子頭」は、「弟子ノ品行等塾中一切ノ取締ヲ本務トシ、又師家ノ事務ニモ従事」する。「弟子頭」に続く立場として「絵本方」があり、「隨身弟子中最モ老輩ニシテ塾中ニ住スルモノヨリ之ヲ選ヒ六七人ニテ粉本

ノ整理監督ニ任シ 師家ノ命ニ応シ又ハ同門ノ請ニ応シテ倉庫中ノ粉本ヲ貸付スルコト」を行う。「絵本方」の特権は、「自由ニ倉庫ニ出入シ自己ノ好ム所を考究模写スル」事ができる。その下に「絵具方」が7、8人おり、「師匠ノ絵具筆筒ノ洗滌 并ニ全面所ノ胡粉ト膠ノ拵ヘニ従事」すると言う。¹²⁸

そして、最後に画所の規約を述べている。

- 一 火元昼夜不限要慎可為専用候万一非常之節ハ面々掛リ之御用物ニ不限等間無之様相心得候事
 - 一 主用之外猥ニ他行不相成候末尤無抛致他行候ハ、役掛之者ハ同役へ申合御不都合無之様相心得可申若外ニテ致一宿候ハ、其趣先方ヨリ以紙面ヲ古藤養山笹山伊成三村晴山へ相届可申無役之者モ可為同様事
 - 一 御弟子入并御一字頂戴其外振舞等先規之通万端質素ニ可致事
 - 一 祝儀日又ハ無抛用向之外御長屋へ参候儀堅無用之事
 - 一 酒盛ヶ月敷儀ハ不及申口論雑談等堅相慎可申事
 - 一 朝六ツ半時出席夜四ツ時前ハ平臥不相成候事
 - 一 毎夜絵床取片付之節ハ水鉢等ハ竹椽へ出置可申事
- 右之条々堅可相守者成万一違背之輩於有之者御沙汰ニオヨヒ可申仍如件¹²⁹

ここでは、「火の元の注意」や「みだりに他行しない」、「画所での酒盛りの禁止」、「朝六ツ半から夜四ツ時までには横臥することを禁止する」などがあり、違反した者には処分があった。

この規約の最後に、狩野派が最も「厳禁ニ属シタル」事が記されている。

厳禁ニ属シタルハ 文人画者流ニ交リ書画会等ニ臨ムコト是ナリ 又浮世絵ヲ画クヲ禁シタリ¹³⁰

狩野氏は、このように狩野派が「文人画」を好まない理由を以下のように言う。

狩野安信の画論『画道要訣』にこのことはすでに明確に呈示されている。安信は、絵画には「学画」と「質画」のふたつがあるという。「学画」は文字どおり古法を学んで獲得したもので、画家個人の資質を思うさま発揮したものをさし、前者はその性格上、次々と伝えて行くことが出来るが、後者はあくまでも個人に属して他に伝えることが不可能である。いずれが優れているということではなく、狩野家は「学画」の道を選ぶ、

と安信はいう。雅邦が「狩野派」の「臨模ヲ以テ初メ臨模ヲ以テ終ルモノ」というのも、「学画」こそが狩野派の教育法のかならず守られるべき要点である。これに対し、文人画は、その実態は別として、基本的には個性を絶対的に信頼するということに立脚している。ひと言でいえば「質画」の立場をとるのである。¹³¹

芳崖や雅邦を筆頭に、この狩野派の在り方に不満を持ち、芳崖は文人画風や四条派風の作品も描いているが、彼らだけでなく勝川院の中にも同じ想いを持っていた者は多数いたようである。

絵合ノ会ヲ開キ 塾中ヲ三五人ノ組合ニ分ケ技術ノ稍相匹敵スルモノヲシテ一題ニ就テ
図按ヲナサシメ 時日ヲ期シテ之ヲ対照シテ優劣ヲ判シ 其責任ヲ組合全體ニ帰シタル
ヲ以テ 互ニ品評改案シテ大ニ其意匠ヲ開発シタリキ¹³²

この「絵合ノ会」は、「画院末年」に行われたようであるが、「一題ニ就テ図按ヲナサシメ」るのは、「書画会」に通じるものがあり、さらに言えば、「一題」というものが具体的にはわからないとしても、岡倉天心が東京美術学校で行っていた新按の課題と通じるころがある。

これまで見てきたように、「狩野派画学ノ順序」は、「臨模ヲ以テ初メ臨模ヲ以テ終ルモノ」であるが、注目したいのは、冒頭の「臨模ヲ以テ初メ臨模ヲ以テ終ルモノ」に続いて記されている「其間写生ヲ試ミ新図ヲ按ズルノコトナキニ非レト」とあり、「写生」を禁止しているのではないという事である。「写生」は、「弟子自己ノ工夫ニ係リ之レカ為メニ一定ノ課程ヲ設ケス 又必シモ師匠ノ品評ヲ施サス」であり、自己の研究の一貫であった。ただ、「臨模」を行いながら、時に自己の研究として「写生」を行ってれば、「新図ヲ按ズル」者が出てくる事は避けられないであろう。例えば、花の描かれた粉本を「臨模」している時期に、同じ花を写生していれば、その花から得られる生命感や形態の情報を描きたくするのは、画家の性であり、芳崖や雅邦らのように、のちに狩野派を脱し「新図ヲ按ズル」者たちが出てくる土台は、「狩野派画学」の中に存在している。しかし、芳崖が師の助手として麒麟の絵の制作に同行した際に、麒麟の腹の着彩には「黄土」のみを使用するという狩野派の古法を破り、自己の工夫で他の色を混ぜて着彩し、破門の一步手前であったと言うように、「新図ヲ按ズル」者も、「厳禁ニ属シタル」規約を破る者と同様に、破門と隣り合わせであった。¹³³しかし、これまで述べてきたように、狩野派の厳格に規制された環境の中で、確かに新たな日本絵画の種は、芽吹いていたのである。

(2) 中国絵画の臨模

中国絵画の模写

木挽町狩野家の修行について、雅邦が「木挽町画所」で、「臨模ヲ以テ初メ臨模ヲ以テ終ルモノニシテ」と言い、「一枚モノ」は、「人物ヲ主トシ 常信ノ福祿寿雪舟ノ一幅物等ヨリ元信永徳李龍眠顔輝夏珪馬遠其他和漢大家ノ名画ヲ模写シテ稽古画キヲナスニ在リテ 探幽ノ聖賢障子」を臨模することで終えると言うように、その臨模には、中国絵画の模本が多数含まれている。木挽町狩野家は、多くの中国絵画の模本を所有し、芳崖はそれを模写していたのである。

ここでは、まず、どのようにして木挽町狩野家が豊富な中国絵画の模本を所有できたのかを見ていく。野田麻美氏の論考「幕末狩野派の史的位置—狩野栄信・養信を中心とする十九世紀江戸狩野派様式の展開—」、岡倉天心の『国華』二号「狩野芳崖」、フェノロサの『東洋美術史綱』を参考にする。

野田氏は、木挽町狩野家8代目狩野伊川院栄信(1775-1828)と9代目狩野晴川院養信(1796-1846)に関する先行研究に関して、以下のように言う。

近代以降の美術史学において、はじめて栄信、養信の史的 position 付け、歴史的評価を試みたのは、岡倉天心(1863-1913)である。天心は、「狩野芳崖」、「日本美術史」において、狩野派の様式展開について自身の見解を述べている。天心は、狩野正信(1434~1530)・元信(1477?~1559)に始まる狩野派の歴史のなかで、狩野永徳(1543~90)・山楽(1559~1635)が第一の変革を成し遂げ、狩野興以(?~1636)・探幽(1602~74)によって瀟洒な画風へと転化し、狩野典信(1730~90)・惟信(1753~1808)が第三の変革を試み、巧緻な画風になったが、探幽の後の大きな変革を成し遂げたのは、第四の変革に当たる栄信・養信であったとする。先述した「狩野芳崖」において、天心は栄信・養信が「唐宋元明本朝古代諸派ノ粉本ヲ蒐集シ該博含蓄ヲ以テ」変革を成さしめたと述べている。その後の雅信については粉本模写の弊を指摘しており、雅信が栄信、養信による古画学習を推進したことがうかがわれる。かかる天心の見解はフェノロサにも共有されていたもので、フェノロサは、栄信が当時見られる中国の古画を遍く蒐集、研究し、改めて模写、分類、鑑識をしたことを述べ、栄信の画業を高く評価している。¹³⁴

野田氏によると、天心とフェノロサの見解は共有されているようであるが、彼らが具体的

にどのように言っているかを見ていく。

まず、狩野派の様式の展開について、天心は「狩野芳崖」で以下のように言う。

退テ狩野歴世ノ面相ヲ鑑ミルニ、其変化一ニシテ足ラサルナリ。祐勢（正信）、元信ノ骨法ハ永徳、山楽ニ至テ一変シ渾厚蒼古ニ換フルニ豪健壯奇ヲ以テシ、興意、探幽ノ出ツルニ及ンテ再変シテ瀟洒雄抜ニ転化シタリ。周信、岑信ニ及ンテ気力消磨シ殆ント父祖ノ衣鉢ヲ伝フル能ハサルニ至リ、栄川ノ巧致ヲ以テ第三変ヲ試ミタレトモ、其余勢長大ナラス。遂ニ晴川、伊川ヲシテ勉メテ唐、宋、元、明、本朝古代諸派ノ粉本ヲ蒐集シ、該博含蓄ヲ以テ第四変ヲナサシメタリ。勝川ノ時ニ至テハ粉本模写ノ弊最モ盛ニシテ、周文ノ遠山ニ玉潤ノ雁陣ヲ横へ、夏明遠ノ樓閣ニ仇英ノ人物ヲ坐セシメ、以テ自個ノ製作トナスモアリ。当時一幅ノ丹青ヲ解剖シ去ラハ雪舟ノ樹木巖石、馬遠ノ蘆荻流水、夏珪ノ放牛、相阿弥ノ帰帆ヲ点々排列スルニ過キス。画家ノ新按ニ係ルモノハ纔カニ雲烟ト落款ノミ。（括弧内筆者）¹³⁵

野田氏が指摘するように、天心は、晴川（9代目晴川院養信）、伊川（8代目伊川院栄信）が「勉メテ唐、宋、元、明、本朝古代諸派ノ粉本ヲ蒐集シ、該博含蓄ヲ以テ第四変ヲナサシメタリ。」と言う。さらに、「勝川ノ時ニ至テハ粉本模写ノ弊最モ盛ニシテ」と言い、日本の古画や中国絵画の部分を点々と配置したに過ぎず、「画家ノ新按ニ係ルモノハ纔カニ雲烟ト落款ノミ」と批判している。

フェノロサは、『東洋美術史綱』の中で、木挽町狩野家と中国絵画の関係を以下のように述べている。少し長くなるが、そのまま引用する。

幕府の画事を預る狩野派の美術において、その最も熱心な子弟や門人たちが、足利義政以後絶えて見られなかった、深い折衷的研究に乗り出しているのをみても、当時の真剣な意気込みのほどが察せられよう。栄川《6代目狩野栄川院典信》自身はインスピレーションを求めて元信にまで遡ったが、養川《7代目狩野養川院惟信》は雪舟にこれを求めた。だが、養川の息子の狩野伊川《8代目狩野伊川院栄信》と、彼とは同世代（1820年から30年までの頃、文政年間）の狩野探信（二代目、探幽七世の孫）の二人は、日本にあるすべての中国古画、いな、すくなくとも將軍の威光をもって諸大名から借覧しえられる多数の中国画の蒐集と綿密な研究に着手した。彼らはこれらの画を、もう一度、模写し分類し鑑定し直してみたのである。そのため、二人は300年前の狩野正信以来、誰もが及ばないほどに深く画事に精通することになった。前に元信があり後に探幽があつて、こ

の二巨人が障壁のごとくに立ちはだかつて日本人の眼を遮り、古画に関する真の知識を得る道を塞ぐ結果になっていた。遂にこの障壁を突き破ったのが伊川であり、そのお陰で夏珪、馬遠、牧谿、李龍眠は、かつて彼らが雪舟や相阿弥にとって目前の実存であったごとく、1840年(天保11年)の徳川期の熱心な画人にとっても、生ける実存としてその眼に映ずることになったのである。当時の諸大名は、先祖伝来の蔵品を健全な上流社会のバックボーンとして鍾愛し秘蔵して、容易にこれをひとに見せようとはしなかった。中国古画の現存のものや亡失したものについて、秀逸な模本が多く遺存しているが、それは探信、伊川、伊川の子の晴川《9代目狩野晴川院養信》、孫の勝川《10代目狩野勝川院雅信》らが臨模したものである。(勝川は1868年の大政奉還の時まで幕府に仕えていた)。例えばボストンのフェノロサ・コレクション所収、李龍眠筆羅漢図の模本は、1840年頃、その弟子たちとともにこれらを描いた探信の孫で、その名を襲いだ探信から、私が直接に譲りうけたものである。大体において、原本の現存するものを別とすれば、安信と伊川の模本が、中国古画に関するわれわれの知識の拠りどころとなっているといえる。この二人の作品は模倣的ではあるが、古人の名画を深く研究し、その有名な節々を模写してこれを統合し、一種の品格ある自分の画体を生み出している。かくて、例えば狩野晴川の画をみると、夏珪、馬遠、雪舟、元信からの借用が認められるが、それが却って「古典的」な図案構成となっているのである。¹³⁶(二重括弧内筆者、年間の漢数字をアラビア数字に変換)

では、以上の三者の言葉をもとに考えてみる。

野田氏によると、「フェノロサは、栄信が当時見られる中国の古画を遍く蒐集、研究し、改めて模写、分類、鑑識をしたことを述べ、栄信の画業を高く評価している」と述べている。

ただ、フェノロサは、栄信だけに言及しているのではない。フェノロサは、「狩野伊川《8代目狩野伊川院栄信》と、彼とは同世代(1820年から30年までの頃、文政年間)の狩野探信(二代目、探幽七世の孫)の二人は、日本にあるすべての中国古画、いな、すくなくとも将軍の威光をもって諸大名から借覧しえられる多数の中国画の蒐集と綿密な研究に着手し」、「彼らはこれらの画を、もう一度、模写し分類し鑑定し直し」たと言う。

また、「前に元信があり 後に探幽があつて、この二巨人が障壁のごとくに立ちはだかつて日本人の眼を遮り、古画に関する真の知識を得る道を塞ぐ結果になっていた。遂にこの障壁を突き破ったのが伊川であり、そのお陰で夏珪、馬遠、牧谿、李龍眠は、かつて彼らが雪舟や相阿弥にとって目前の実存であったごとく、1840年(天保11年)の徳川期の熱心な画人にとっても、生ける実存としてその眼に映ずることになったのである。」と言うように、フェノロサは、伊川と探信の中国画の蒐集と研究を評価し、彼らを「300年前の狩野正信以来、

誰もが及ばないほどに深く画事に精通することになった。」と言う。

また、中国古画の秀逸な模本が多く遺存しているのは、「探信、伊川、伊川の子の晴川、孫の勝川らが臨模したものである」と言う。そして、「原本の現存するものを別とすれば、安信と伊川の模本が、中国古画に関するわれわれの知識の拠りどころとなっているといえる。この二人の作品は模倣的ではあるが、古人の名画を深く研究し、その有名な節々を模写してこれを統合し、一種の品格ある自分の画体を生み出している。」と評価しているが、「狩野晴川の画をみると、夏珪、馬遠、雪舟、元信からの借用が認められるが、それが却って「古典的」な図案構成となっているのである。」と指摘するのである。

つまり、伊川と探信の中国画の蒐集と研究をきっかけに、それまでの理想であった元信や探幽の画風を突き破り、「生ける実存」として、古画の研究および、狩野派の源流である中国画の研究を行い、「誰もが及ばないほどに深く画事に精通することになった」のである。さらに、「安信と伊川の模本が、中国古画に関するわれわれの知識の拠りどころ」となり、「二人の作品は模倣的ではあるが、古人の名画を深く研究し、その有名な節々を模写してこれを統合し、一種の品格ある自分の画体を生み出し」た事を、フェノロサは評価している。

以上から、木挽町狩野家において中国絵画の模本が豊富にあった理由がわかる。天心が「晴川、伊川ヲシテ勉メテ唐、宋、元、明、本朝古代諸派ノ粉本ヲ蒐集シ、該博含蓄ヲ以テ第四変ヲナサシメタリ。」と言い、フェノロサが、「遂にこの障壁を突き破ったのが伊川であり」といい、栄川、養川、伊川、晴川、勝川と木挽町狩野家をあげているように、奥絵師四家中でも木挽町狩野家が中国絵画の模本研究の中心であった事がわかる。

ただ、天心は木挽町狩野家の晴川と伊川のみをあげているが、フェノロサは、木挽町狩野家以外に、鍛冶橋狩野家の狩野探信(1785-1835)と中橋狩野家の安信(1613-85)をあげ、「ボストンのフェノロサ・コレクション所収、李龍眠筆羅漢図の模本は、1840年頃、その弟子たちとともにこれらを描いた探信の孫で、その名を襲いだ探信から、私が直接に譲りうけたものである。大体において、原本の現存するものを別とすれば、安信と伊川の模本が、中国古画に関するわれわれの知識の拠りどころとなっているといえる。」と言っているように、奥絵師四家において、中国絵画の蒐集と研究は行われていたとも考えられる。

熟覧調査 展覧会「狩野派 画壇を制した眼と手」

私は、令和2(2020)年に出光美術館で開催された展覧会「狩野派 画壇を制した眼と手」において熟覧調査を実施した。その目的は、木挽町狩野家における中国絵画の模写研究の実情を確認する為である。

会場には、木挽町狩野家の養川院惟信が徽宗や郭熙、夏珪などの中国絵画を模写した《倣古名画卷》(図9)、狩野探幽が馬遠や李安忠、顔輝などの南宋時代の画家などを模写した《臨画帖》(図10)、さらに、雪舟や伝周文、伝雪村の漢画作品、伝李公麟や伝牧谿、伝顔輝などの中国絵画などが展示してあった。前述した木挽町狩野家をはじめ奥絵師の中国絵画研究が伺える展覧会である。

この展覧会では、中国絵画と鑑定書を同時に展示したスペースが設けられていた。雅邦の「木挽町画所」に、狩野派による鑑定の仕事が記されており、その現物を確認する事ができた。江戸時代以前の絵画には、狩野派の絵師によって発行された「外題」や「極札」を伴うものが少なくない。これらは、短冊形の小さな紙に作品の主題と画家名が記され、鑑定者の印が押されている。さらに、「添状」という、「真筆である」などの文言と鑑定の日付、鑑定者の署名が書かれたものが添えられる。さらに、「紙中極」という、その絵の筆者名と鑑定者の名が画面に直接書き込まれた作品も確認した。¹³⁷木挽町狩野家の当主は、鑑定の仕事で1日が終わる事も多かったと言われる。

展覧会には、多くの模写作品が並んでいた。その中の雪舟の《倣夏珪山水》(図10)と狩野探幽の臨画帖の《倣夏珪山水(模本)》(図11)とを比較すると、雪舟の描いた岩は、濃墨の線で量感と質感を表現しており、描かれた自然の中に重さ(重力)があるように観るものを感じさせるが、探幽の描いた岩は、平面的であり、岩の重さを描く為に線を用いる事ができていない。木を見ても、地面と繋がっている感じがしない。この重さのない世界観が画面全体に広がっている。雪舟の絵の持つ重さは、模写する時に意識をしないと描く事は難しい。雪舟に関する詳細は、「雪舟の線」に記している。

今回の熟覧調査では、《倣古名画卷》や《臨画帖》などの様々な模本を観る事ができた。その中に、多数の“型”を写している模本を確認し、「学画」における粉本主義の実態を確認できたのは収穫であった。ただ、本展覧会では展示数も限られており他の木挽町狩野家をはじめ他の奥絵師も含め、さらに模本の熟覧調査を進めていきたい。

以上は、筆者による熟覧調査及び、展覧会図録『狩野派 画壇を制した眼と手』を参照し纏めた。



図8 《倣古名画卷》



図9 《臨画帖》



図10 雪舟の《倣夏珪山水》



図11 臨画帖の《倣夏珪山水（模本）》

展覧会図録『狩野派 画壇を制した眼と手』より

ここからは芳崖が木挽町狩野家で描いた中国絵画の模本を中心に見ていく。

芳崖が描いた模本は、東京国立博物館に所蔵された模本と東京藝術大学に所蔵された模本がある。芳崖の模本に関する先行研究は、岡本正康氏によると、東京国立博物館に所蔵された模本については、細野正信氏、木本信昭氏による調査があり、過去の芳崖展等で紹介されている。¹³⁸その調査については、『日本の美術 52 江戸狩野と芳崖』、『生誕 150 年 狩野芳崖展』にまとめられている。東京藝術大学に所蔵された模本については、古田亮氏と岡本氏が調査を行い、『狩野芳崖 悲母観音への軌跡 —東京藝術大学所蔵品を中心に—』の「東京藝術大学所蔵 狩野芳崖模本群 —「芳崖」以前の芳崖—」にまとめられており、これらを参考にする。¹³⁹

・東京国立博物館に所蔵された模本

東京国立博物館に所蔵された模本において、『日本の美術 52 江戸狩野と芳崖』には、芳崖による中国絵画の模本は記載されておらず、『生誕 150 年 狩野芳崖展』には、元時代の任月山の《群馬》の模本が1点記載されている。「東京国立博物館所蔵 木挽町狩野による中国絵画模本目録」を確認すると、芳崖の模本は、勝海模 任月山《群馬》と、勝海模 顔輝《嵇康》、勝海模 野溪《松下題詩》、皐隣模 舜江《水滸伝》の4点がある。

「東京国立博物館所蔵 木挽町狩野による中国絵画模本目録」には、整理番号 5337 から 6109 が振り分けられた作品と不明の2点の約 774 点（双幅などがあり、その作品は整理番号が重なっている場合がある）の木挽町狩野家による中国絵画模本が確認できる。この目録を見ると、芳崖の模本は前述した4点であるが、木挽町狩野家の画家達の模本が多数所蔵されている事がわかる。まず、伊川院栄信の模本は、57 点である。次に、晴川院養信は、122 点である。勝川院雅信は、34 点である。

さらに、『東京国立博物館収蔵品目録（絵画・書跡・彫刻・建築）』に記載された点数は、野田氏によると「『東京国立博物館収蔵品目録（絵画・書跡・彫刻・建築）』（東京国立博物館 一九五二年）より栄信と養信の模本を抜き出すと、日本の漢画の模本は栄信が約二百十点、養信が約三百十五点、中国絵画は栄信が約百二十五点、養信が約二百四十点に及ぶ」¹⁴⁰と言う。この中国絵画の模本の点数は、前述したように、木挽町狩野家が中国絵画の収集や研究に力を入れていたというフェノロサや天心の言葉を裏付ける資料である。

本論文では、栄信と養信の中国絵画の研究に関する詳細は述べないが、栄信と養信の中国絵画や漢画の古典学習の実態に関しては、図録『幕末狩野派展』に記載されている野田氏の論考に詳しい。

・東京藝術大学に所蔵された芳崖の模本

芳崖の模本を最も所蔵しているのが、東京藝術大学である。

東京美術学校が所蔵する模本の「東洋画模本」は、約 5100 点を数えるが、このうち芳崖の模本は、64 点である。その内の 61 点の画像が、展覧会図録『狩野芳崖 悲母観音への軌跡 ー東京藝術大学所蔵品を中心にー』に掲載されている。61 点の模本の内訳は、「東京藝術大学所蔵 狩野芳崖作 模本一覧」を確認すると、「松隣」(11～18 歳頃)時代は 8 点、「皐隣」(18～22 歳頃)時代は 41 点、「勝海」(22～34 歳頃)時代は 7 点、年代不詳は 5 点である。¹⁴¹皐隣時代が多い理由は、芳崖が木挽町狩野家に入門したのが 19 歳で、臨模修行を 3 年で終わらせているからである。雅邦によると、臨模修行は、通常、7、8 年かかると言う。では、順に見ていく。

松隣時代の模本

長府狩野家が所蔵する模本を臨模した作品である。父・晴皐等による粉本を学んだと考えられる。その粉本については、「教材として、探幽様を中心に雪舟、中国画を加えるという狩野派の常套的な道筋が踏まれたことがうかがわれる」¹⁴²と言う。

元服前の十代前半の模本は、《孔丘尊像》(13 歳)、《翁図》(14 歳)などがある。11 歳の《鍾馗》(図 12)について、岡本氏は「やはり初心の硬さが残っているが、筆線の鋭さはすでに芳崖のそれである。」¹⁴³と言う。補足すると、筆線の鋭さはあるが、鍾馗の着衣の線に注目すると、その衣の皺の線によって表現されるべき衣の質感や素材感などは、まだ意識されていない。それは、同年に描かれた《寿星(原本・雪舟)》(図 13)においても同様である。模本から見て取れる墨の濃淡の差によって寿星の身体と着衣、鹿の身体を捉えようとしている。これは線の性質の一面に過ぎず、まだ線の性質を学び出したばかりの芳崖の線である。ただ、雪舟の線の動きに注視し、なんとか捉えようとした姿勢は伺える。

皐隣時代の模本

この時代の芳崖模本の特徴は、中国絵画の模本が多い事である。作家名を見ると、顔輝、李龍眠、梁楷、徽宗などの宋元画を中心に、明画にまで及んでいる。画題は、人物画を中心に、花鳥、山水も見られる。この時代の模本は、木挽町狩野家の課程の和漢大家の名画を模写する「一枚もの」である。

まず、中国作家の模本の点数は顔輝が5点、梁楷・趙子昂・夏珪が3点、李龍眠が2点、徽宗・高然暉・毛益などが1点である。あと、雪舟、狩野元信、常信、栄信などの漢画の作家である。¹⁴⁴ここでは、《群仙（原本・顔輝）》（図14）に注目する。

《群仙（原本・顔輝）》を見ると、松隣時代に比べて線への意識が高くなっている事がわかる。描かれている呂洞賓と鉄拐図の線は、身体と着衣の質感を描き分けており、身体の重さに対する着衣の軽さを、線の性質を使い分けて表現している。さらに、木や葉、岩、滝の描き分けが意識的に行われている。木挽町狩野家の修行は、粉本主義による型の学習であった事が指摘されるが、《群仙（原本・顔輝）》には、線の性質が意識されている事がわかる。この線への意識は、《巨霊人（原本・狩野元信）》（図15）や《琴碁書画図》（図16）、《唐子遊（原本・李龍眠）》（図17）など皁隣時代の全ての模本に共通している。

勝海時代の模本

この時代の模本としては、《雪舟山水（原家本）》と、雪舟の《四季山水図》（図18）模本に注目する。芳崖は、雪舟画の模写を松隣時代から幾度も行っており、弟子の岡倉秋水が伝えるには、芳崖が「曾て毛利公爵家の雪舟長巻を模写するに方り自分は模写を避け見取り図として写したり」¹⁴⁵と述べていたと言う。岡本氏は、《雪舟山水（原家本）》がこれにあたる可能性を指摘する。《雪舟山水（原家本）》は、嘉永二年、京都国立博物館所蔵の《四季山水図》を写しており、「嘉永二年己酉夏五月二日勝海地取」との銘記がある。¹⁴⁶ここで芳崖が言った「模写を避け見取り図として写したり」と言うのは、これは《四季山水図》の「配合調和」を確認したものである。芳崖は、画面がどのように構成されているか。山の連なりに対して、道をどのように描き、その中にどのように人を配置するか。山の前後関係をどのように表し、その空間の中に木をどのように配置するのが良いか。この作品に関していえば、雪舟の線は、海と橋と岩を描き分ける際や、空間を描き取るのに必要な部分は、雪舟の線を写し取っているが、本図における芳崖の研究の視点は、主に構図の配合調和にある。芳崖は、山水長巻を「見取り図」として、主に構図の配合調和を研究し、自身の山水画に活かしている。雪舟の山水長巻との関連が指摘されている《山水図屏風》は、山水長巻の構図を真似たものではなく、構図の配合調和、各モチーフが絵画空間の中で意味を持って配置されている。ここで言う意味を持つとは、山と木と道と人、さらに海と空、建物、船などが繋がって一つの世界が描かれていると言うような事である。この構図が良いと、描いていない所も繋がり、画面の中に実際にあるかのような

立体的な空間ができるのである。それは、粉本を継ぎ接ぎして描く山水とは、意味が違うのである。この事を芳崖は、雪舟の《四季山水図》から学んだのである。

では、狩野派の中国絵画に関する資料と、筆者による熟覧調査、芳崖の模本研究をふまえ、木挽町狩野家における、芳崖の臨模の姿勢を述べる。

江戸後期における木挽町狩野家の臨模教育からわかるのは、トメハネといった特定の線の形を忠実に写し取る様な「用筆」の学習となった粉本主義の弊である。元来の中国絵画や漢画を直に規範とした粉本には、筆を動かす際に抑揚や緩急をつける、圧を使い分けるといった線の性質を意識した「運筆」に対する学びがあり、この姿勢が、本来の臨模の意義であると考えられる。岡本正康氏が芳崖の模本について「潤いある墨色の線に出会う」¹⁴⁷と言うように、芳崖の臨模した模本には、「運筆」を意識した修行に取り組んだ事が確認できるのである。この修行における「運筆」への意識が、のちの芳崖の線の基盤となっていく。

芳崖の古画研究

芳崖は幼少期から修行時代、そして亡くなるまで古画研究を欠かさなかった。芳崖自身の古画研究に関する考えが、『志のぶ草』に記されている。

画をかくには写生が第一で、それから古人を学ばなければいかぬが、これ迄のやうに古人の真似をしてはいかぬ。甚だしいのになると、こちらに雪舟の岩があるかと思ふと、あちらに馬遠の遠山が出る左から夏珪が現はれると云ふやうに』と言ひかけて、先生は両手を懐中に入れて『こちらから元信こちらから探幽』と、懐の中から手をツゝ張つて見せられて、これでは一幅の画がばらばらである。まとまりが付かぬ。だから、古人の画を沢山見たり、模写をしたりして、能く覚えて、腹に入れて消化して、やがてそれらが自分のものになって出て来なければ役に立たぬ。と諄々として教えられた。¹⁴⁸

これは、弟子の岡不崩が、芳崖に教わった事を記したものである。芳崖は、古人を学ぶ事の意味について、「古人の画を沢山見たり、模写をしたりして、能く覚えて、腹に入れて消化して、やがてそれらが自分のものになって出て来なければ役に立たぬ。」と言う。さらに、芳崖が亡くなる二日前の病床で弟子達に、古画について説いている。

門人を顧みて日はく、配合の妙は実に這裏にある、汝等須らく這裡より悟入せよと、頭を擡げて、案頭の古画を指点し、仔細に其の配合調和を説き、病苦の身にあるを忘れてたる者の如くであつた¹⁴⁹

この様に芳崖は、古画に学ぶのは「配合調和」にあると言う。
芳崖の言う「配合調和」は以下である。

配合調和法に留意して、構図に工夫を凝した。古人嘗つて虎溪三笑を評して、山笑ひ巖笑ひ水もまた笑ふと言つた。此の語を借りて配合の秘訣を語るべきである。絹素に向つて、何の意味もなく樹木岩石等を点綴すれば、其の図は支離滅裂の作たるを免れぬ。若し此の語の妙趣を悟らば、一幅の中に自然の妙相を活躍させ得るであろうとて、絵画の配合調和法を懇論した。¹⁵⁰

ここでは、「虎溪三笑」をあげ、画面に描かれた「山笑ひ巖笑ひ水もまた笑ふ」と言うような関連性を捉える事が重要であると言っている。その関連を捉えられずに、「何の意味もなく樹木岩石等を点綴すれば、其の図は支離滅裂の作たるを免れぬ」と言う。

この意味は、画面に描かれたものが、どのように関連性があるかを捉える事の重要性を説いている。言い換えると、画面の全体と部分の関連を見る事である。それは、線の配合調和もあり、色の配合調和、構図の配合調和もある。これはのちに述べる、フェノロサの言う妙想を表現する十格にある「湊合」と「佳麗」に通じる考え方である。

このように、芳崖は古画研究を通して「運筆」を学び、さらに「配合調和」を学んでいたのである。



図 12 《鍾馗》



図 13 《寿星（原本・雪舟）》



図 14 《群仙（原本・顔輝）》



図 15 《巨靈人（原本・狩野元信）》



図 16 《琴碁書画図》



図 17 《唐子遊（原本・李龍眠）》



図 18 《四季山水図(原本・雪舟)》

図 12-18 『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』より

第3節 狩野派の粉本と写生

(1) 狩野派の粉本

臨模を行う際に使用する「粉本」の語源は、下図を描く際に「胡粉を用いて図様の大略を定めたり、墨描の上に胡粉を塗布して修正をほどこす」事に由来する。¹⁵¹

武田恒夫氏は、『狩野派絵画史』の中で、以下のように言う。

夏文彦撰『図繪宝鑑』にみる「粉本」の項では、「古代の画稿、これを粉本という。先輩多くこれを宝蓄す。思うにその草々として意を経ざるところ、自然の妙あり」と記されている。これは草稿特有の初発的な筆致に名家の妙諦を学びとる効用を示唆する。狩野派が先人の画稿を尊重し、それらを蓄積したことは、周知の通りである。(略)

探幽以後、狩野派が粉本をいっそう重視しはじめた背景には、その基本的な制作方針にとって粉本の寄与するところが、はなはだ大きいものとなってきたためであった。延宝八年(1680)安信が筆録させた『画道要訣』は、その序文において、狩野派の指導理念を説いているが、前項でもふれたように、学画にとって当然のことながら、教本や手本が不可欠の教材となってくる。これを忠実に学びとることが画家の急務であり、その際の対象となるものが広義の粉本類にほかならない。¹⁵²

狩野派では、探幽以後に粉本をいっそう重視しはじめたと指摘しているが、それより前の粉本を調べると、室町時代の《鳥類図巻》(図19)があり、《鳥類写生図巻》とも呼ばれている。『特別展覧会 室町時代の狩野派 一画壇制覇への道一』の《鳥類図巻》の作品解説によると、

花鳥図を制作するための粉本を一巻にまとめたもの。そこには百五十羽近い猛鳥類をはじめ、蝶などの昆虫類や鮰、草花などが配されているが、すべてが同時期に描かれたものではなく、画中の年記などから、概ね天文九年(1540)、同十一年(1542)、天正四年(1576)の3グループに大別される。また、これらのうち前二者は実際の写生に依る図を含みながらも主として古画を臨模したもので、後者はいずれも写生に基づいていることが、その留書からわかる。精緻な筆遣いや丁寧な彩色など、本画を描くかのような入念な描写には驚きを禁じえないが、このことは制作の基本としての粉本を画家がいかに重視していたかを端的に物語るものであろう。図中には「四季花鳥図」や「四季花鳥図屏風」中のそれと近似する猛鳥も見出され、興味深い。¹⁵³

とあり、また、「文化遺産オンライン」には、

現存する最古の写生図巻である。これまでは狩野探幽の「草木写生図巻」がもっとも古いとされてきたが、天文や天正の年期のあるこの図巻により、一気に七、八十年もさかのぼることとなった。ここに描かれた図柄と相似た姿が、狩野元信とその周辺の画家の作品に登場しており、これも狩野派の作とみられる。¹⁵⁴

とある。

現在確認されている狩野派の最古の粉本、及び写生図巻である《鳥類図巻》は、「前二者は実際の写生に依る図を含みながらも主として古画を臨模したもので、後者はいずれも写生に基づいていることが、その留書からわかる」というように、元信の時代には、すでに古画の臨模した図柄と共に写生をもとにした制作を行っていた事がわかる。《鳥類図巻》を確認すると、《四季花鳥図》(図 20) に描かれている番いの鸚鵡や金鶏は着彩し、横に文章を添えて描かれている。鴛鴦は、《四季花鳥図》では一方の顔の向きが変更されているが、泳いでいる波までも近似している。他にも、いくつかの小鳥が《四季花鳥図》と《四季花鳥図屏風》に描かれているのが確認できる。

《鳥類図巻》の中に、「写生」の文字が添えられた鳥がいるが、鳥の体は、横向きで描かれ、片方の翼を不自然に挙げ、その羽根や尾に添えて書き込みがされており、その形態を観察した写生と言える。また、鴨の留書に「生鳥直ニ写(畢)」とあり、室町時代の狩野派の粉本、及び写生に関する貴重な資料である。狩野派の写生については、後ほど述べる。

《鳥類図巻》の作者が狩野派の誰であるかは、わかっていないが、図巻に記された天文や天正の元号と元信筆《四季花鳥図》と《四季花鳥図屏風》の粉本に使用されている事から、天文九年(1540)と同十一年(1542)と記されたものは元信(1477?-1559)、狩野松栄(1519-1592)の頃で、天正四年(1576)と記されたものは松栄、狩野永徳(1543-1590)の頃に制作されたと推測できる。

では、狩野派において、粉本はどのような効用があったのであろうか。

武田氏は、粉本の効用について、以下のように2つを挙げる。

先ず画学の基礎的な習練のために繰り返し臨模される絵手本が重要な資料となり、各画塾に具備される教材としての性格を帯びたものとなる。運筆や用墨、ときには賦彩を修得するために、先人の下絵や古画の模写本を後進の塾生が徹底して写しとるのである。

やや大げさな表現であるが、画所では「臨写に始まり臨写に終る」とまで、雅邦はいいきっている。その間におのずから家法ひいては流派様式を体得させるための諸種の粉本が用意されることになった。¹⁵⁵

と言い、もう一つの粉本の効用を

制作に当たって、図様を構想する際の参考資料となる点にある。諸粉本の図柄を抜き写し、それらを組み合わせたり添削したりすることによって、新図を工面することが、当時の常套手段となっていたことはみのがせない。¹⁵⁶

と言う。粉本は、「画学の基礎的な習練のために繰り返し臨模される絵手本」であり、「制作に当たって、図様を構想する際の参考資料」であった。粉本を通して、流派の画法を学び、御用絵師として幕府に納める贈答画や調度品の修飾を制作する。江戸城などの大規模な御殿の障壁画の制作において、豊富な粉本から図様を構想し、習得した狩野派の技法をもとに、共同制作を行う事ができたのである。¹⁵⁷

しかし、粉本に依存しすぎた結果、以下のようになったと言う。

粉本は、中国名画以外にも和漢の諸画面に及んでいるため、蓄積が豊富なほど選択の幅も大きくなる利点がある。しかし、絵様の安易な調節によって、粉本の活用を誤ると、惨澹たる結果が生じることも注意される。岡倉天心は、狩野派の歴史を論じた所見の中で、粉本収集による最終段階に当たって、木挽町家の勝川院雅信の指導方針を次のように批評している。「勝川ノ時ニ至テハ粉本模写の弊最モ盛ニシテ、周文ノ遠山ニ玉潤ノ雁陣ヲ横へ、夏明遠ノ樓閣ニ仇英ノ人物ヲ坐セシメ、以テ自個ノ製作トナスモアリ。当時一幅ノ丹青ヲ解剖シ去ラハ雪舟ノ樹木巖石、馬遠ノ蘆荻流水、夏珪ノ放牛、相阿弥ノ帰帆ヲ点々排列スルニ過キス。画家ノ新按ニ係ルモノハ纔カニ雲烟ト落款ノミ」と痛烈な皮肉を浴びせている。粉本依存の悲劇は、雅邦の伝えるところによると、火災にかかって所蔵する粉本を失ったため、廃業した絵師のあったことでも分かる。¹⁵⁸

そして、芳崖は、師の勝川院に以下のように言う。

勝川は、晴川、伊川の後を承け、粉本模写の弊害尤も盛なり。其の畫くは写生と関せず。畫くは、全く粉本の編纂たらずんばあらず。一箇の山水を目視し来らずして、一室の中、粉本を左右にし、紙に臨んで能く幾多の山水を畫き出すべし。人物、花鳥、生物に於ける

も亦た此の如し。畫家が新に手を下すものは唯だ多少の雲烟を点綴すると、落款とのみなり。¹⁵⁹ (旧字体を一部変換)

以上の様に、芳崖と天心は、「粉本依存の悲劇」について同様の事を指摘している。そして、芳崖は、「畫く」は、「全く粉本の編纂たらずんばあらず」と言い、「畫くは写生と関」わる事を重視するのである。



図19 《鳥類図巻》、《鳥類写生図巻》



図20 《四季花鳥図》

『室町時代の狩野派』より

(2) 狩野派の写生

芳崖は、勝川院の「一箇の山水を目視し来らずして、一室の中、粉本を左右にし、紙に臨んで能く幾多の山水を畫き出す姿勢を批判し、「畫くは写生と関」わる事が重要であると考えている。芳崖が、絵を描く上で写生を大切にしていた事は、芳崖の言葉や現在遺っている写生、様々な逸話を通して理解される。

狩野派と粉本の間係を先程述べたが、狩野派の歴史を見ると、「畫く」際に、写生を行なってきた訳ではない。前述した様に、室町時代の狩野派筆《鳥類図巻》が、《鳥類写生図巻》とも呼ばれ、「古画を臨模したもの」と「写生に基づいている」で描かれている事からも、狩野派の祖である狩野正信と元信の時代から写生と関わりながら制作をしていたのである。

「粉本」と「写生」の間係を改めて考えると、元信の時代、「写生」をもとに描かれたものも「粉本」の言葉の意味に含まれていたと考えられる。芳崖が言う「粉本模写の弊害尤も盛なり。其の畫くは写生と関せず」と言う時の「粉本模写」は、「粉本」を繰り返して臨模した「粉本」を指している。この事は、細野正信氏が「探幽、常信の糟粕を嘗めず」と芳崖がいうとき、幕末の粉本主義は、その残りかすにすぎなかったのである¹⁶⁰という言葉からもわかる。

芳崖は、元信らの粉本を否定しているのではない。彼らの粉本は、古画から直接学んだ臨模であり、加えて写生と関わりながら「粉本」を蓄積し、それをもとに本画を描いており、それは芳崖が否定した勝川院の「粉本」をもとにした制作とは異なる。さらに芳崖は、これまでの狩野派には見られなかった新たな視点から写生と関わり、新按を描く事の重要性を唱えていくのであるが、これはのちに記す。

河野元昭氏は、日本における「写生」を四つに分け、以下のように説明する。

第一は対象の生意を把握、描写することで、観察と同時である必要はない。これを生意写生と称したい。第二は客観的正確さを主眼としたもので、客観写生と名付けられてよい。第三は精巧緻密な描写のことであり、精密写生と呼んでおこう。第四は現在のスケッチと同様に対象を見ながら描く行為や作品で、(略)対看写生の名を与えておく。¹⁶¹

続けて、「いうまでもないことだが、すべての場合がこのように画然と分けられるわけではない。実際はこれらが渾然一体となっている例が多いのだが、その中心的意味だけを抽出すれば、このように分類することができるように思われる。」¹⁶²と言い、「江戸時代における写

生とは、これらの総体であり、場合により使い分けられたにすぎない。江戸時代の画家たちは、写生を非常に総合的な絵画行為と考えていたふしが強い。」¹⁶³と言う。

ただ、河野氏は、狩野探幽を「江戸時代の対看写生に第一頁を開いた」¹⁶⁴と言い、室町時代の《鳥類図巻》について「明らかな対看写生としての「写生」は、写生図の留書きに現われることになる。それは早くも、花鳥写生図中もっとも古い遺品である「鳥類図巻」に登場する。」¹⁶⁵と言っている。また、安土桃山時代から江戸時代初期の御徒町狩野家の祖・狩野長信(1577-1654)について「長信には写生への用意が整っていたのであり、すぐに対看写生が可能となったのである。しかし、それは塩漬けの鶴の写生により行われたのであった。(略)狩野探幽が同じことをしているのも傍証となる。」¹⁶⁶と述べている事からも、狩野派の写生について、「対看写生」を中心に捉えている。

さらに、佐々木正子氏は、狩野派の写生について円山応挙の写生と比較して、以下のよう

我国では、伝統流派である狩野派も、季節外の動植物を描くときのために、簡単なスケッチを行なっており、それらを「手控え」と呼んでいた。狩野派のものでは探幽の「草花写生図巻」等が残されている。

「手控え」は、対象物の特徴を写し取ろうとする点では、応挙の「写生」との共通性も含んではいるが、しかし、「手控え」は、あくまでも対象物を思い出すための簡略な記録、つまりメモ書きの要素が強かった。花卉が何枚で、どのような形、色彩であるのか、鳥の羽の文様はどうであるのか、といった覚え書きで、写生の精度という点においては、応挙画とは異なるものである。

中国画においては、我国より遥かに対象物を観察することに重点が置かれていたので、写実味の強い作品も多く、応挙の写生画は狩野派の「手控え」に見られるような、メモ的な要素よりも、中国画の観察の視点の方に近い立脚点によるものである。¹⁶⁷

佐々木氏は、「写生」の言葉は使っていないが、「手控え」は、あくまでも対象物を思い出すための簡略な記録、つまりメモ書きの要素が強かった。花卉が何枚で、どのような形、色彩であるのか、鳥の羽の文様はどうであるのか、といった覚え書きを行なっていたと言う。「手控え」は、写生や粉本の意味合いを含んでいる。

では、狩野派の画論である『画道要訣』には、どのように記されているだろうか。「活写」には、以下のようにある。

鳥獸草木にいたるまで、活写と云事有り。其鳥其草を側に置いて似せうつす。然るに、大方の功を得たる人の図せるは、其形体彩色一として不似と云事なく、何れを正と分ちがたきものなり。然れ共、其正の事物にかたち色をうばわれ、心移して靈なく、自然と勢ひを失なふて死灰の如く也。上品の人の写し得たるは、其くま（ま）にいたるまで、委細に心を付しきりに色つやを似せずといへども、肝要たるべき生動自然とあらはれ発して、活気おのずから通達し、備りてみゆるものなり。しかれば、能似たる内にも、却てよく似ざる事有。似ざるうちにも自然と正と写と、一致なる事あるべし。畢竟筆墨を仕ひ下すに、却て筆墨のために使はれて煩をなす。筆と墨とは人の浅近の事といへり。是を我物となす事を得ずむば、何ぞ妙にいたる事を得んや。¹⁶⁸

この「活写」について、細野正信氏は、

「其鳥其草を側に置いて似せうつす」すなわち写生をいつている。そしておおかた功を得たる人の図は似ていないということはないのだが、この似るということにこだわって心うばわれると、靈を失い死灰と化する。¹⁶⁹

と説明している。

ただ、先行研究で紹介される狩野派の絵師達の多くは、狩野派の当主やその当主と血縁が近い者達であり、写生したものを参考にして作品を描く事ができる立場にあったと言える。雅邦が『木挽町画所』で「其間写生ヲ試ミ新図ヲ按ズルノコトナキニ非レトモ 是等ハ概ネ弟子自己ノ工夫ニ係リ之レカ為メニ一定ノ課程ヲ設ケス 又必シモ師匠ノ品評ヲ施サス」¹⁷⁰と言い、芳崖が粉本通りの彩色を行わなかった事で破門されそうになった逸話からもわかり、多くの狩野派の弟子達は、御用絵師である狩野派で学ぶ立場から考えても、写生をふまえた制作は禁止されていたのである。しかし、彼らは修行を終え、門弟の規則から解放され、新たな表現を模索するもの達が出てくる。

(3) 狩野派の弟子達

小林忠氏は、狩野派の在り方についてふれ、以下のように言う。

狩野派の教育は、過去の絵画の遺産は十二分に伝えたが、画家自身が今現在立ち合っているその時代の絵画を積極的に開発するよう奨励することは決してなかった。後方をふり返ることに熱心に過ぎて、身の回りや前方を見渡して創造的に突き進んでいく活力には欠けていたのである。

幕末明治初年、前近代の状態から脱出して近代化を急ぐ余りに揺れ動いて不安なこの時期、鋭敏な感性をもち、退嬰を嫌う野心的な画家であるならば、旧来の狩野派の枠の内におさまっていることは不可能であったことだろう。

狩野派の教育の成果を内に深くひそめて、自己の信ずる絵画世界を別なる方向へと切り開いた先人は、過去にも多く存在した。英一蝶、円山応挙、伊藤若冲などその典型である。

暁斎と同時代であれば、土佐の絵金や狩野芳崖のことが思い出される。¹⁷¹

この小林氏の論考は、江戸後期の狩野派の状況を的確に捉えている。

小林氏の言う「狩野派の教育の成果を内に深くひそめて、自己の信ずる絵画世界を別なる方向へと切り開いた」画家達について、安村敏信氏は、別の言い回しをしている。

狩野派の当主自らの手でなし得る変革には様々な規制と限度があったようだ。そこで、狩野派内部では、当主のそうした時代に対応した画風の変革を、その門弟が積極的に推進し、時として狩野派風を逸脱するほど、他派の画法を摂取することさえ容認してゆくようになった¹⁷²

と言う。そして、その一例として狩野一信や河鍋暁斎をあげる。古田亮氏も安村氏の言葉を引用して同様の指摘をしている。この事について、私は異なる捉え方をする。

狩野派の画家について考察する時、奥絵師と表絵師の違いや、修行時代と修行を終えて独立した時では、画家が置かれる状況や環境が異なる事を留意しなければならない。

私は、安村氏の言う「画風の変革」には、当主と門弟の関係以上に、奥絵師と表絵師の違いが関係していると考える。

奥絵師である木挽町狩野家ら四家は、「写生したものを参考にして作品を描く事ができる立

場」にあるのは、その当主に限られてくる。この事は、正信、元信、永徳、探幽、木挽町狩野家等の狩野派の歴代の当主達が、独自の画風を築いた事を見れば理解される。対して、芳崖や雅邦をはじめ優秀な弟子達でさえ、「画風の変革」は許されていない。ただ、この事は、修行時代に限られていたと言える。

徳川幕府は御用絵師の奥絵師を設け、さらにその血縁者や門人家系による表絵師、諸大名のお抱えの絵師、絵師を序列化した。これは、画技よりも身分や格式を尊重することで支配体制をつくる為であった。また、表絵師は、「禄高は二十人扶持以下の御家人格で、帯刀は許されず一代限りをたてまえとしていた」¹⁷³のである。

つまり、表絵師は、「一代限りをたてまえとしていた」ので、「学画」ではなく「質画」が許容されるのである。これによって、安村氏の例に挙げた狩野派の画家には、「時代に対応した画風の変革」を行う事が出来たのである。

『画道要訣』に記されている「質画」とは、「我家に云伝は、天質の器用を以て書出すのは妙は妙なりと云へり。さはいへど、是を貴ばず。いかむとなれば、後世の法と成りがたし。」¹⁷⁴である。「一代限りをたてまえとしていた」表絵師ならば、「後世の法と成りがたし」でも、良いのである。

『画道要訣』は、奥絵師の中橋狩野家の狩野安信(1613-1685)の草稿を、中橋狩野家 16 代目狩野忠信(1864-?)が、昭和 4 年に筆者したものが現存する。原本は、昭和 10 年代頃まで狩野宗家である中橋狩野家にあったが、現在不明である。¹⁷⁵

『画道要訣』は、御用絵師である奥絵師の在り方を基準にして記されている。

私は、「狩野派風を逸脱するほど、他派の画法を摂取」した絵画が、「質画」だと言っている訳ではない。『画道要訣』では、「質画」を「天質の器用を以て書出す」というように「才能」によるものだと言う。しかし、彼等が目指していた「時代に対応した画風の変革」をした絵画は、「学之至るはくるしみて伝ふけれど、万代不易の道備て、子孫是を受けて失なはず。書伝へ云伝へて、後世に其道を残す。」という「学画」ではなく、画家の絵画に対する向き合い方や考え方、さらに画家個人の個性にも関わりながら創造される絵画であったと考える。彼らが、修行時代においても、この事を意識していた事が感じられる。この考えは、一信や暁斎の姿勢や、のちに記す芳崖の絵画に対する考え方をふまえている。

私は、これまで見てきた、狩野派の粉本や写生への態度から考えても、「学画」と「質画」の違いは、『画道要訣』で言われる、「書伝へ云伝へて、後世に其道を残す」という「学画」と「天質の器用を以て書出す」という「質画」の分け方のみで語るものではないと考える。この「学画」と「質画」の分け方は、当主の目線であり、狩野派の存続が前提に語られている。私が言いたいのは、狩野派という画派は、多くの門弟達が支えてきた歴史でもあるという事である。彼ら門弟達にとって、当主が言う「質画」とは異なる意味を持っているのでは

なかったか。さらに、「学画」を土台とした修行の中でも、臨模や写生などに対する取り組みの「質」の違いを通して「妙なるもの」を手練り寄せようとしていた門弟達が、後に大きく開花していくのである。「書伝へ云伝へて、後世に其道を残す」と言う「学画」の為の臨模でも、画家が「妙なるもの」を意識し、臨模する事で、その意味は大きく変わる。

木挽町狩野家で学んだ芳崖も、修行を終えると、のちに諸大名のお抱えの絵師になる。狩野派を考察する上で、この「立場の違い」は非常に重要である。芳崖は、大政奉還後に御用絵師が解体された事で、さらに画家・芳崖の「質画」を深めていく。狩野派の画家ではなく、一人の画家となった時、狩野派の枠組みで捉えられていた「質画」は、画家各々の取り組み方によって、画家一人一人の「質画」が創造される。

この論考は、安村氏の言う「時代に対応した画風の変革」や、小林氏の言う「狩野派の教育の成果を内に深くひそめて、自己の信ずる絵画世界を別なる方向へと切り開いた」表現を、狩野派における立場の違いを軸に考察した。その立場の違い、つまり当主の目線ではなく、門弟の目線から狩野派を考察する事で、「学画」と「質画」の捉え方に対して新たな視点を持って考察する事に繋がるのである。近代日本画を創造した画家達の多くは、「狩野派の教育の成果を内に深くひそめて、自己の信ずる絵画世界を別なる方向へと切り開いた」門弟達なのであるのだから。

話を戻し、安村氏の指摘する「狩野派風を逸脱するほど、他派の画法を摂取する」画家であった狩野一信と河鍋暁斎について補足する。

狩野一信(1816-63)の画歴を見ると、時期は定かではないが、幼い頃に「堤等琳派の画家某に絵を学ぶ。」「その後、四条派、土佐派を学び、薬研堀に住む狩野直信の幼名を受け、一信と号する。」「さらに、狩野素川に入門する。」とある。文政9(1826)年、一信11歳の時に、狩野素川章信は没している。¹⁷⁶

《五百羅漢図》の制作については、嘉永7年/安政元(1854)年、一信39歳の時、「春、芝浜松町に住み「五百羅漢図」の十分の一の原図制作に着手する」¹⁷⁷とあり、《五百羅漢図》の完成を見る事なく、文久3(1863)年、数え48歳で没する。天保11(1840)年、「この頃、看板や提灯の絵を描いて糊口をしのぐ」¹⁷⁸と年譜に記されており、この頃には修行を終え、独立していたと考えられる。なお、一信は、骨董商の家に生まれており、狩野派の系譜にもともとある家系ではなく、妻やすの婿になるが、やすの父は易者の逸見舎人である。¹⁷⁹年譜には、「さらに、狩野素川に入門する」以外、狩野派に入門した事は記されていない。¹⁸⁰

この事から、安村氏や古田氏が指摘する、《五百羅漢図》を描いていた時期には、「画風の

変革」ができる環境にあったと考えられる。

また、河鍋暁斎(1831-89)の修行時代について、小林忠氏は、以下のように言う。

暁斎は、数え年七歳の天保八年(一八三七)に浮世絵師歌川国芳の門に入って、浮世絵を学んだ。国芳は、この幼い弟子が光らせる天性の画才を愛し、とりわけ目をかけて親切に教えていたものと伝えられる。暁斎もまた終生国芳を尊敬し、国芳の絵を見る時は、かならずまず一拝して、しかる後にこれを展覧したという。

どのような理由からかは明らかでないが、ほどなく国芳の膝下から離れた暁斎は、十歳の天保十一年(一八四〇)、駿河台狩野家の高弟前村洞和に入門する。洞和もまた、穎異の画才に魅かれてこの幼童を愛すること格別であった。(略)

不幸にして洞和が病におかされ、画道教授の任に耐えなくなったため、師家である駿河台狩野家の当主狩野洞白に入門することになったのは、翌十二年(一八四一)、十一歳の年であった。以後、狩野家家伝の本格的な粉本教育を受け、一方では自発的に写生に努めてひたすら画道に精進し、十年をこえない短期間の習学で卒業の免許を得た。嘉永二年(一八四九)、十九歳のことである。洞白の洞字、陳信の陳字と、氏の名号から一字ずつを譲られて、洞郁陳之の名乗りを許された。ここに若干十九歳の本格的な画家が誕生したわけで、当時の風習により髪を剃って姿を僧体に変え、大名諸侯の召しにも応ぜられる正規の資格を得た。(略)後に離縁とはなるが、秋元藩の絵師で同門年長の坪山洞山と養子縁組を結び、大名お抱えの絵師となる将来を約束された一時期(二十歳から二十二歳までの間)もあったのである。¹⁸¹

さらに、「暁斎年表」によると、嘉永5(1852)年、22歳の頃

十二月、坪山洞山の家を離縁となって去る。以後、馬喰町あたりの雑貨商に寄食し、結髪店の二階にひそみ、あるいは絵草紙屋の食客となることしばしばだったが、画道はいよいよ研究怠らず、土佐、琳派、四条、円山、漢画、浮世絵、何流なに派を論ぜずに模写し、研究し、己が囊中のものとなった。¹⁸²

とあり、大名お抱えの絵師にはならず、一絵師として「土佐、琳派、四条、円山、漢画、浮世絵、何流なに派を論ぜずに模写し、研究」したのである。

しかし、明治3(1870)年、暁斎が「酒に酔いながら描いた戯画が、貴顕を嘲弄するものと見做され捕らえられ、大番屋に入れられ」た際に、「笞五十の刑を受けて放免となり、師家狩

野へ引渡される」とあるように、狩野派との縁が切れているという事ではない。¹⁸³明治17(1884)年に、「暁斎は洞春臨終に際して駿河台狩野派の画技遵守を依頼され、宗家である狩野永憙立信に再入門する。」とある。¹⁸⁴

以上のように、彼らに共通するのは、狩野派で学ぶ以前にすでに他流を学んでいる点である。暁斎が、狩野派の修行を終えた後、他派の模写と研究に向かう土台が幼い頃からあり、さらに、狩野派のみに縛られる立場でない事は、注目される。

第4節 「御用絵師」の狩野派

(1) 狩野派の形成

狩野派は、室町時代から江戸時代末まで約400年に渡り、「御用絵師」として幕府に仕えた近世画壇における一大画派である。¹⁸⁵「御用絵師」とは、「幕府などに仕え様々な御用一すなわち注文を受けて、制作に携わった画家」¹⁸⁶を指してそう呼ぶ。以下、『特別展 狩野派の絵画』を参照して記す。

狩野派は、幕府の庇護のもとに膨大な需要を得て、その需要に対応し得る大きな作画組織を築き上げていった。日本絵画の形成を振り返ると、大陸（特に中国）からの文化の受容と自己形成を繰り返しながら、様式を生成してきた。

狩野派は、足利將軍家の好尚であった宋元画や室町水墨画を母胎として、随時和様を摂取して自己の様式を築きあげる。¹⁸⁷將軍家が熱意を傾けて宋元画を蒐集した理由は、文化政策に関連する。將軍家の文化政策は、「禪苑関係者にゆだねられていたから、禪文化一遍倒に傾き、その影響下にあった。」¹⁸⁸という。幕府の官寺の相国寺には、如拙や周文という室町初期水墨画の画僧が集まり、画家集団のような様相を呈していた。中国絵画の蒐集は、「当時の対明貿易の促進のためとも解されるが、宋元画家の作品にかぎって舶載することを欲したその状況は当時將軍家お抱えの芸術顧問（同朋衆）能阿弥(1397-1471)によって撰された『御物御画目録』で明らかである。」¹⁸⁹という。「対明貿易」と言うように当時の中国はすでに明時代であったが、蒐集の対象が宋元画にあったのは、「禪文化の流れを見極めていた、かつ入明した経験のある禅僧らが彼の地で得た優れた知識と感覚によって将来したのが、契機になったと思われる。」¹⁹⁰という。また、絵画だけでなく、夏文彦の『図絵宝鑑』や牧谿に関する資料である呉太素の『松斎梅譜』などの評伝が入明僧らの関心呼び、同朋衆の目にふれ『御物御画目録』の項目の参考にされたという。これは「単なる外国崇拜というのではなく、宋元画美術の芸術的に優れた長所を見抜くだけの力を持つ」¹⁹¹っていた事を示す。これらをもとに、以下のように、当時の画壇で学ばれる。

中国画への研究並びに模写の修行が画家団に強く求められたわけで、中国画法の摂取が盛んに行われた。これによって当時の画壇の画風は中国万能に傾いたことも事実である。そうした動きによって大いに浸透した画風が画僧や専門的な画家志望の人々によって推進された。この傾向は京都を中心とした禅林や阿弥派を中心とした画壇に蔓延したわけである。丁度その時期京都に集まり、水墨画家を志し、正統な画技の習熟方法を求めたものが多かった。彼等の中で後に名をなすのが雪舟等楊や狩野正信で彼等とともに

地方出身であった。つまり長祿寛永〈1458-63〉にかけて、多くの画家の卵が京都に雲集していたのであり、中国画法の習熟に、それぞれの研究が積まれていた。¹⁹²

しかし、それから間もなく起こった応仁の乱によって、京都の文化的遺産は焼け、画家団の環境が奪われ、地方に分散する事となる。正信もその一人であったが、以下のような経験がのちに狩野派の形成に影響を与える。

彼は奈良に乱を避けていたといわれ、その間彼はまた大和絵系の画師の列に加わっていたことも記録されている。その時にすでに正信は各種画様に習熟し、専門的技術を修めていた関係から、その頃日本の伝統的技法である大和絵の画風をも修めることに気が付き、乱中の空白時期を利用して、この画風を兼修したことがうかがわれる。¹⁹³

大和絵系の画師の列に加わっていたことは、『尋尊大僧正記』に記録されている。尋尊(1430-1508)は公家の一条兼良の子で、奈良興福寺の大乗院主を務める南都宗教界の実力者であり、その日記が『尋尊大僧正記』である。¹⁹⁴『日本の美術 10 第 485 号 初期狩野派—正信・元信』には、「『尋尊大僧正記』はそんな彼の日記であり、地元の出来事はもちろん、京都の情勢などもつぶさに記録されている。右のリストは文明九年(1477)十二月条に見出されるが、書かれた目的は判然としない。」¹⁹⁵とある。『尋尊大僧正記』には、「狩野 土佐弟子、在押上」とあり、「狩野」は正信を、「土佐弟子」の「土佐」は、当時禁裏御用絵師を務めていた土佐派を指している。土佐派は、大和絵の画風を受け継ぎ、南北朝時代の藤原行光を祖として、行広が土佐を名乗り成立した画派である。「在押上」とは、当時正信が奈良の押上郷(現在の奈良市押上町)に住んでいた事を指す。¹⁹⁶『尋尊大僧正記』を確認すると、正信を含め絵師 10 名が記され、その上には建物の図面のようなものが書かれている。同じ紙面に、別の図面が同様の書き方で記され、「東林院下所圖也、如此可立之」の文字が添えられている事からも、建物の装飾画を任された際の記録ではないかと考える。

正信は、奈良で土佐派を学び、寛正 4(1463)年、正信 30 歳の時に、相国寺の僧・季瓊真薬(きけいしんざい)(1401-69)の依頼で、自坊である相国寺雲頂院の昭堂に観音および十六羅漢の壁画を描き、この功績から正信は京都に呼び戻される。この壁画制作は、季瓊が筆録した『蔭涼軒目録』に記されており、400 年続く狩野派が歴史の上に残した最初の画業と言える。¹⁹⁷

その後、隠居した足利義政の東山山荘(東山殿)に《瀟湘八景図》を描き、また持仏堂の障子絵に《十僧図》を描き、周文、小栗宗湛(1413-1481)の後を受け、足利將軍家の

「御用絵師」に就任する。¹⁹⁸正信の師については、「御用絵師」のつながりから、周文や宗湛、周文の師である如拙と諸説ある。

ここに正信によって狩野派が生まれる。狩野派は、大和絵系の土佐派と宋元画や漢画とを融合させ生まれたという事は強調されるべきである。また、元信は、伊豆や下総、上総などの関東地方一円で勢力を張っていた狩野姓をもつ武士の一族の末裔である。¹⁹⁹

つまり、狩野派の誕生には、生まれた土地や身分の問題に捉われず、さらに様々な流派が混在した状況で、とても柔軟性を持つ絵画として生まれている。しかし、前述した様に、幕府の庇護のもとに膨大な需要を得て、その需要に対応し得る大きな作画組織を築き上げていく中で、「御用絵師」として、さらに血族による「狩野家」としての在り方が優先されていく。

狩野派の終焉として捉えられる芳崖は、その狩野派の生まれた根源的な絵画の在り方に戻った（接近した）と捉える事ができるのではないか。芳崖をいかなる視点から「狩野派の画家」と捉えるかによって、芳崖の捉え方も変わり、また近代における芳崖の立ち位置にも変化が見えると考えられる。

(2) 初期狩野派における中国絵画の学習

正信の長男・狩野元信(1476-1559)は、正信の画風を土台に、狩野派の画風を明確化し、組織の強化に努めた。元信は、「中世の漢画系画家の中で、初めて明確な形で諸筆様の統合整理を行い、己の様式にまで昇華させた画家であったといえるのである。こういった元信様の三通りの筆法は書のそれになぞらえて真、行、草の画体と呼ばれるが、元信は弟子たちにそれを徹底して学ばせることで、己の影武者ともいふべき存在を数多く生み出した。」²⁰⁰のである。真、行、草の画体に関して、『天下を治めた絵師 狩野元信』の中で以下のように説明する。

中国の名家たちの作品は、室町時代を通じて、人々の憧れであり続けました。とくに足利将軍家が蒐集した中国絵画のコレクションは、日本の絵師たちによる漢画制作の規範となっていきます。具体的には馬遠、夏珪、牧谿、玉澗など、主に南宋時代の画家たちが選ばれ、その構図や描法を真似て描くことが求められました。このような「筆様」による制作は、もととなった名家の名前を取って「馬遠様」、「夏珪様」などと呼ばれました。ただしその実態は個々の絵師による個人差があり、同じ中国画家を手本としていても、それぞれの画風にはかなり幅が生じていました。そこで元信は「筆様」ではなく、真体、行体、草体の三種の「画体」を創り出し、元信様式としてマニュアル化すること

で、一定の質を保った作品群を生み出す土壌を創り上げます。その際、真体は馬遠と夏珪、行体は牧谿、草体は玉澗などが参考にされました。²⁰¹

さらに、板倉聖哲氏の「正信と元信、初期狩野派の中国絵画理解」²⁰²では、正信と元信の両者の作品を、中国絵画と関連させながら比較している。板倉氏の本論考を引用しながら、以下のように要約する。

板倉氏は、正信を「作品によって様式がかなり不統一」とし、元信を「ジャンルを超えて様式的な統一感が看守される」と両者の画風を分ける。

正信は、東山殿の障子絵制作において、御寝所に馬遠様「山水人形」、北の落間に牧谿様「人形」、御湯殿上に玉澗様「山水」、耕作の間には梁楷様「耕作」、狩の間には李安忠様「狩猟図」などを制作した。（『御飾記』）文明 17(1485)年に完成した義政の禅室的な西指庵の書院に馬遠様の障子絵（『蔭涼軒日録』）、文明 18(1486)年に竣工した持仏堂的な役割の東求堂に李公麟様「十僧図」障子絵（『蔭涼軒日録』）、長享元(1487)年に竣工した会所に夏珪様水墨「山水」・馬遠様「花鳥」（『御飾記』）など、旺盛に障子絵を制作した。

各々画題の前に「(中国画家名)様」とあるのは、障子絵の制作に当たっては所謂「筆様」に拠ったことを意味する。「筆用」とは「特定の中国画家が得意とする主題、表現様式に真似て制作することで、その際に掲げられた中国画家名は李公麟・馬遠・夏珪・李安忠・牧谿・玉澗といった宋時代に活躍した画家を中心にしており、足利将軍家に収蔵される「(東山)御物」における価値評価が強く反映されている」という。

正信の現存作品を見てみると、様式的な統一感がない一方で、原画の画風をかなり忠実に反映させたものが複数認められる。

正信は東山御物にも接触可能な立場の御用絵師として活躍するなかで将軍家や寺院所蔵の中国絵画を実見し、自らの画囊（ストック）を増やしていったはずで、原画を想起させるほどその画風を再現することを担保にしつつ改変していった、だからこそ元信画に見られるような統一感は一時的になった。また、同時代の明代絵画も部分的にはあるが取り込んでいると述べる。

元信が進めたのは、「正信世代の「筆様」制作から一歩進んだ「画体」による制作。「筆様」では「画題、モチーフ、様式」は強い連関を示していたが、元信は時にそれらを乖離させ、真（馬遠・夏珪）・行（牧谿）・草（玉澗）、統一した様式のなかにさまざまなモチーフを散りばめていく。元信画に看取されるジャンルを超えた統一感もこうした作画システムの構築に拠ったものである」という。そして、元信を中心とした、狩野派について、「元信世代の狩野派は、正信画の存在を念頭に置きつつ、細部に改変が加えられて狩

野派の定型となっていた事が推測される」という。まとめに以下のように述べる。

「元信の達成は画風の整理のみならず作画システム、さらにイメージを流布させるシステムに及んでいた。中央画壇で「和漢兼帯」のイメージを形成し、同一図様から複数の作品を制作する工程を確立、細部において画家の個性を許容しつつ狩野派らしい「定型」を創出させることでさまざまな形の共作を可能にし、元信から永徳にかけて時代の転換期に起こる多様なニーズに応えていった」のである。²⁰³

以上の様にまとめる事ができる。

補足すると、正信の「筆様」や、元信の「画体」によって、狩野派の組織を強化したが、これらはのちに勝川院雅信の例にあるような、江戸時代後期の粉本主義における「型」としての狩野派の制作の在り方を方向づける事になる。正信・元信の時代には、中国絵画を直に規範として作られた「筆様」や「画体」の在り方を学ぶ事は、弟子達にとって有意義な学習であった。木挽町狩野派が中国絵画を蒐集したのも、直に学ぶ事を目指したものであるが、それは当主達の学習であり、ほとんどの弟子達は繰り返しうつされた粉本をもとにした学習である。中国絵画を直に規範にして作られた粉本であっても、何度も繰り返して臨模していく事で、粉本に備わる要素は薄れ、「トメハネ」の様な「型」を学ぶ学習になっていったのである。別の言い方をすると、中国絵画を直に規範として作られた粉本には、筆を動かす際に抑揚や緩急をつける、圧を使い分けるといった線の性質を意識した「運筆」を、粉本の作者とその粉本を臨模するものに共に意識されていた。この事は、前の方でもふれたが、木挽町狩野家の勝川院の時代が示す粉本の在り方の様に、粉本の臨模が繰り返される事で元々備わっていた中国絵画から学ぼうとした「運筆」は薄れ、臨模を通して学べる事が、「トメハネ」といった特定の線の形を忠実に写し取る様な「用筆」に移行していった。そんな粉本主義の中に、頭角を現すのが芳崖である。

前述した様に、芳崖の臨模は、中国絵画を直に規範として作られた粉本に見られた、筆を動かす際に抑揚や緩急をつける、圧を使い分けるといった線の性質を意識した「運筆」を意識しており、それは、狩野派が誕生した正信や元信の時代には、意識されていた狩野派の在り方とも重なる。ゆえに、私は、「狩野派の終焉として捉えられる芳崖は、その狩野派の生まれた根源的な絵画の在り方に戻った（接近した）と捉える事ができるのではないか。」と述べるのである。私は、初期狩野派の形成への理解から、この点（芳崖は、狩野派の生まれた根源的な絵画の在り方に戻った）に注目し、その事を現代にすくい上げる事も本論の重要な役割であると考え。芳崖が、正信と共に学んだ「雪舟」を私淑した事も、その時代（狩野派が生まれた時代）の絵画の在り方に関連するのである。その時代の絵画の在り方とは、新たな独自の表現を作り出す事である。

第5節 佐久間象山

佐久間象山(1811-1864)は、芳崖の絵画に対する向き合い方に影響を与えた人物である。松代藩士の象山は、文政7(1824)年に藩儒の竹内錫命に詩文を学び、文政9(1826)年に佐藤一斎の門下生であった鎌原桐山に入門し、経書を学ぶ。江戸に在住していた時期は、2つの時期に分けられる。まず、天保4(1833)年に江戸に出て、儒学の第一人者である佐藤一斎に朱子学²⁰⁴を学び、天保10(1839)年には神田於玉ヶ池に私塾「象山書院」を開き、儒学を教えているが、後に塾を閉じ、江川英龍に兵学を学んでいる。嘉永4(1851)年に再び江戸に戻り、木挽町で「五月塾(木挽町塾)」を開き、砲術、兵学を指導した。ここには、勝海舟、吉田松陰、坂本龍馬らが続々と入門している。²⁰⁵

芳崖とは木挽町狩野家と五月塾とにおいて親交を深めたようである。横山健堂が「狩野と相對して斜向に在りし」²⁰⁶というように、木挽町狩野家は、現在の銀座五丁目に位置し、当時老中・田沼意次の邸宅の一部を分け与えられた場所(図21)にあり、その斜め向かいに象山の五月塾(図22)があったと言う。(図21)には、五月塾の位置は記されていないが、(図22)には「佐久間修理」とあり、ここが五月塾の位置である。(図21)ではその位置に、「杉上」、「戸？」と苗字が記されている。

では、芳崖と象山との逸話を紹介する。

二人の出会いについて芳崖の弟子・岡倉秋水によると、

絵所を終つて其の郷里への帰途、同門の信州真田家の絵師三村晴山に伴はれて信州に赴き、真田藩の佐久間象山に会見された。それより大いに象山を尊崇敬愛して、落款の字までも象山に似せられたとの事である。²⁰⁷

と記してある。芳崖が象山を尊敬し、影響を受けたことがよくわかる話である。秋水の記した文章には、象山との出会った時期について誤りがあるので、補足すると、芳崖が勝川院の課程を修了したのは、嘉永5(1852)年、芳崖25歳の時であるが、それ以前にすでに象山に会い、象山塾に入門²⁰⁸し指導を受けている可能性が高い。象山は、嘉永4(1851)年に、木挽町に「五月塾」を開き、砲術・兵学を教えていた。秋水の言う「郷里の帰途で紹介された」のが事実だとしたら、それは勝川院の課程を修了した年ではなく、嘉永3(1850)年の一時郷里の際だと考えられる。また、『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』では、嘉永4(1851)年に木挽町にて三村晴山に紹介されたとある。これらから、おそらく秋水は、芳崖から象山の話聞いた際に、詳しい時期までは記憶していなかったのであろう。

では、芳崖と象山の出会いについて詳しく見ていく。

梅澤和軒『芳崖と雅邦』によると、

都下の藝苑に知られ初めた芳崖の画を見て、且つは晴山より画界の異器なるよしを聞いて、一日芳崖を絵所に訪ひ画を乞ひ、また題画の詩を賦して贈つた。芳崖大に喜び、心を淡に遊ばしめ、気を漠に合せしむるにあらずんば、藝術の真諦は得難いと感じて、贅を象山の門下に執つた。象山も其の志を嘉して、大に激励する所があつた。(略) 彼が後来の踔厲風発は、半は霖龍、晴山、象山等が提撕より来つたかと思ふ。²⁰⁹

さらに、岡不崩『志のぶ草』によると、

象山先生は芳崖を見て、此小僧さんは面白い、私が経書を教てあげよう、今に人物になる。と言って、それから翁は毎日稽古に行つた。最も、象山先生は晴山の関係²¹⁰から木挽町の塾で月に一二回経書の講筵に出られたのであるが、特に芳崖を見込まれたのである。翁の大人物である事は既に十八九歳の頃から芽ざして居つたのである。²¹¹

とある。

象山は、木挽町狩野家の弟子達の中から芳崖に注目して特に目をかけていた。そして、「此小僧さんは面白い、私が経書を教てあげよう、今に人物になる。」と言ひ、経書を教えているように、絵を描く事と経書を学ぶ事が密接に関係している事を示している。

象山が芳崖に指導した内容を知る為に『象山全集』を確認したが、その内容の多くは誰かにあてた手紙や砲術に関するもので、指導した内容については確認できなかった。しかし、芳崖の考え方に影響を与えたと考えられる象山の指導内容については、今後も調べていく。ただ、横山健堂『狩野芳崖』には、木挽町狩野家（勝川院門）での経書の指導の様子が記されている。

象山は、絵所の聘に応じ。一月五六回、夜、経書を懐にし、袴、羽織、飄然として来り、講筵に上る。彼、見臺に向ひ、勝川等師弟、席を下つて環聴す。夜深く講義畢るの後、筵を撤し、座を改め、小酌を催うす。友信も芳崖も、侍者の中に在りしという。²¹²

この文章から指導内容は確認できないが、その講義の雰囲気は伝わってくる。

古川北華『狩野芳崖』には、芳崖が象山に語った自身の画論が記されている。

佐久間象山が江戸に来て芳崖の画を見て大に悦び、三村晴山の紹介で彼と絵所で会見して画を乞ひ、また題画の詩を賦して贈った。彼は象山に「意匠は本で技は末である、精神が直ちに天地と融通し、技をして道に進ましむるにあらざれば、その妙は遂に神に入ることは出来ない」と言つた。而して彼は束脩を納めて象山に教えを乞ふた。象山はふかくこれを嘉みし共に相助け合つた。²¹³

芳崖が「意匠は本で技は末である、精神が直ちに天地と融通し、技をして道に進ましむるにあらざれば、その妙は遂に神に入ることは出来ない」と象山に述べたと言うことは、非常に重要である。芳崖が修行時代にすでにこの考え方（「意匠は本で技は末である」）を持っていたことを示しており、芳崖がこの考え方のもとに修行に取り組んでいた事がわかるのである。この考え方が、作品（臨模）に表現されており、象山を引き寄せたと考えられる。この考え方（「意匠は本で技は末である」）については、後述する。

象山の考えは、「五月塾」の塾生・佐野藩の西村茂樹が記した以下の文に見られる。

佐久間象山の門に入り砲術を学ぶに及び象山余に謂て曰く、砲術は末なり、洋学は本なり、吾子の如きは宜しく洋学に従事すべし、余の如きは（象山自ら云ふ）三十二歳の時始めて蘭書を学べり、吾子は余の学べる時に此すれば年猶若し、必ず志を起して洋学を勉むべしと、余謂へらく余今西洋砲術を学ぶといへども其意は攘夷護国に在り、已に其術を得れば足れり、敢て彼の書を読むことを要せず、道德政事に至りては東洋の教は恐らくは西洋の上に在るべしと、故に初めは象山の言を以て然りとせざりしが、後再思熟考して其言の理あることを知り、是より亡友木村士約（軍太郎）に就きて蘭書の句読を学べり²¹⁴

象山の「道德政事に至りては東洋の教は恐らくは西洋の上に在るべし」の考えは、芳崖の考えに影響を与えている。芳崖は、藤島常興に見せられた写真をもとに《地中海真景図》、《西洋風林泉図》を描いている。本作は、フェノロサに出会う以前の作品であり西洋絵画に興味を持っていた事がわかる。このような西洋絵画への興味は、象山から学んだ事が土台となっている。フェノロサの知遇を得て日本絵画に西洋画法を応用して新たな日本画を創造したと述べられる事が多いが、象山の影響が大きいのである。これまで多くの先行研究が西洋との関連から論じられて来たが、今後、芳崖を論じる上では、西洋絵画と

の関連だけでなく、東洋との関連もふまえた論考が必要であるとする理由の1つがこれである。

芳崖が如何に象山を尊敬していたのかを以下から読み取れる事ができる。

芳崖が象山に私淑するのは此の時に始まる。彼、生平、象山に心酔するの深き、嘗て象山に請ひ、孟子の四語を擇んで揮毫せしめ、之を居室の四壁に掲げ、晩年に至るまで渝らざりし。彼が筆蹟も亦た象山に擬すといふ者あり。²¹⁵

晩年まで芳崖の画室には、その師が揮毫した書が飾られていたという。芳崖は、制作の前にいつもその書を見て心を落ち着かせていたのではないかとまで想像できる。

芳崖の人生を変えた人物については、フェノロサに目が行きがちであるが、それより以前に出会った師・佐久間象山の存在がある。



図 21 木挽町狩野家付近図

『日本の美 52 江戸狩野と芳崖』より

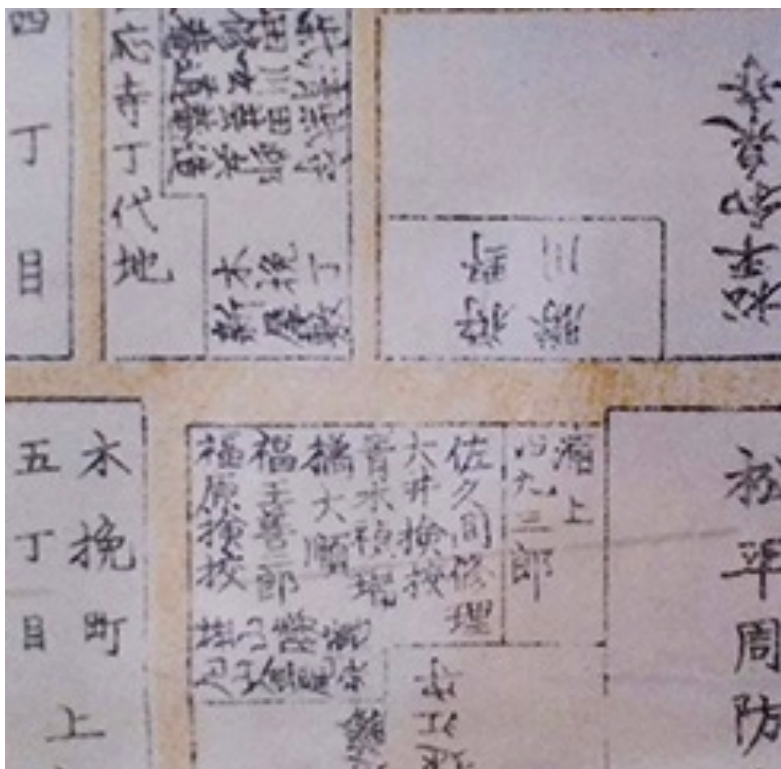


図 22 木挽町狩野家付近図

<https://gin-suzu6.jp/column/vol02/>

第3章 芳崖の制作

第1節 芳崖の芸術観

(1) 芳崖の画論

ここまで、芳崖の修行時代の画業を取り上げた。本章では、芳崖の言葉を手掛かりに芳崖の画論を探り、写生、草稿、本画の一連の制作過程を考えていく。

まず、本項では、芳崖が絵を描く上で、何が大切だと言っているのか、その画論について考える。芳崖と画論の関係について、横山健堂『狩野芳崖』には、以下のように記されている。

芳崖は画論を好みたり。彼は一面に、画論の人なり。彼の画に向かつて評論を試みんは、彼の英霊、尤も喜ぶところなるべし。然れども吾輩の本篇は、多く画論を試みざるべし。彼の画は、彼の人格にして、又た画論なり。彼の画には、自ら彼の画論あり。彼の画に向かつて耽視しつゝあれば、彼の画論は自ら聴かれん。²¹⁶

健堂は、「芳崖は画論を好みたり。彼は一面に、画論の人なり」といい、更に、「彼の画は、彼の人格にして、又た画論なり。彼の画は、自ら彼の画論あり。」と言うように、芳崖の絵とその画論の密接な関係を紹介している。

では、芳崖は、どのような事を言っているのでしょうか。

常時に在つて、芳崖の画論は堂々たるものなり。彼は議論ありて手法足らざる者に非ず。彼は議論、手法ともに兼ね至る者なり。彼の説に曰く、画は意匠を第一とし、技巧を第二とす。如何に健腕なりとも、意匠にして観るに足らざれば神品とするに足らず。今世、技巧を以て第一として論ずる者あれども誤れり。筆は唯だ自家胸中の意匠を表現せしむ可き一箇の器具たるに過ぎず。

彼は、更に、其の説を進めて曰く、紙に臨んで畫く時、筆は則ち自家の精神を表現するものなれば、吾が握中の筆は器具に非ずして、吾が手指ならざる可らず。内外、機熟して筆まさに紙上に落ちんとする時、傍人、若し刀を執つて筆を切断するに、其の切口より鮮血の滴るを覚えずんばあらず。²¹⁷

「彼の説に曰く、画は意匠を第一とし、技巧を第二とす。如何に健腕なりとも、意匠にして観るに足らざれば神品とするに足らず。」と言うように、絵を描く上で大切な事は、第一に意匠であり、その次に技巧であると言う。「意匠」は、とても重要な言葉であり、本博士論

文の構成でその意味を理解してもらう必要がある。描く際の技巧よりも、意匠の大切さを説き、「筆は唯だ自家胸中の意匠を表現せしむ可き一箇の器具たるに過ぎず」と言っている。この考え方が、芳崖の芸術性の基盤になっている。ここで言う、芳崖の芸術性とは、絵画の理念と理論、その理念と理論をもとに生み出される絵画表現を指す。意匠は、この内の理論にあたると考える。意匠については、「芳崖の意匠」で詳しく記す。

では、さらに芳崖の画論を知る為に、弟子達への指導法に注目する。芳崖は、弟子達に指導する際に、ほとんど筆の使い方などの技術的な指導は行わず、常々画論を教えていたと言う。芳崖が弟子達に指導していた事を引用して、どのような指導であったかを見て行く。

彼は、畫には、技巧を従とし、精神を以て主となす者なり。彼は日ふ、畫に尊ぶところは精神のみ。畫は、筆を以て教ふ可らず、筆を以て学ぶ可らず。究竟、心田を開拓するを以て第一義とす。探幽以後、教うる者、学ぶ者、ともに第一義を失却せり。探幽以後の狩野派を見よ、應挙以後の圓山派を見よ。但だ筆墨を以て古人を祖述するのみ、毫も天真爛漫の真趣を発見せざるなりと。²¹⁸

ここでは、「畫に尊ぶところは精神のみ」と言っている。さらに、「畫は、筆を以て教ふ可らず、筆を以て学ぶ可らず。究竟、心田を開拓するを以て第一義とす。」と言う。心田とは、心を田地にたとえた言葉であり、心を耕し、さらに開拓する事を第一義としている。その理由に、「探幽以後の狩野派を見よ、應挙以後の圓山派を見よ。但だ筆墨を以て古人を祖述するのみ、毫も天真爛漫の真趣を発見せざるなり」と言い、狩野派は探幽の画風を祖述し、圓山派は應挙を祖述するのみであり、これでは天真爛漫な真趣を描く事はできないと言う。芳崖は、「心田を開拓する」と言い、弟子達に画論を教えるが、それをそのまま受け取るのではなく、耕していく事で、自分なりの表現が生まれる事を説いている。

また、健堂によると、芳崖は以下のような思いを持って、弟子の指導にあたっている。

芳崖には門人少なく、雅邦には門人多し。年壽の相違もあれども、芳崖をして長生きしむるとも門人は少なりしなるべし。彼が門人の少かりしは、教授上に放任主義を執りたるが為にして、親切の足らざりしに非ず。彼は門人を愛すること子弟の如くせしも、其の自然開発を待ちしが故に、多くの門人を集むるに適せず。²¹⁹

芳崖は、弟子達の指導には、放任主義をとっていたが、子弟のように愛し、弟子達の「自然開発」を待っていたと言う。

さらに、その子弟のように愛した弟子達への放任主義に関して、以下のようにある。

芳崖には、門人甚だ少数なり。彼が門人を好まざりしには非ず。彼が門人を陶鑄するは、世の尋常画家と其の趣を異にし、臨本を与えず。稀に臨本を画きし事もあれども、門人の為にしたるものは少し。彼は日ふ、画の妙は自然悟入に在り。其の師と雖、手を執つて授くるを得可きに非ず。唯だ師たらん者は、小児に保母たるが如く、百事、小児の自由に放任して、自然の発達を助長するに在りと雖、苟くも邪心を兆すことあらんには、極力、これを防遏するを力むるが如くせざる可らずと。²²⁰

芳崖は、「画の妙は自然悟入に在り」と言い、「其の師と雖、手を執つて授くるを得可きに非ず。唯だ師たらん者は、小児に保母たるが如く、百事、小児の自由に放任して、自然の発達を助長するに在り」と言っている。「自然悟入」とは、「悟入」の意味が、悟りの境地に入ること、体験を通して深く理解することであり、つまり、絵は師が手をとって授けるものではなく、母親のように、子供が生まれ持った資質の「自然の発達」を手助けをする教育を行うのが良いと考えていたようである。

だが、放任主義と言いながらも、弟子の岡不崩が記した『志のぶ草』には、不崩が芳崖に親切に指導してもらっていた事が、記されている。

小下画などに先生の墨痕があるのが幾枚も残つてある。先生が下画を直されるのには、第一に其図の心持を取つて、それを完全ならしめるやうにとせられるので、たとへば『此考へは面白い。それにはこゝを霞でかくさなければいかぬ。そうすれば主要の点が益々能く見えるといふものだ』と云つたやうに、どこまでも初めの心持を失なはぬやうに添削される。偶然に出来た形で、さまで苦心しなかつたものでも、若し趣がある場合には、其点を指示せられた。出来上がった画を持つて行くと、手落の場所などを丁寧に着つて地の渲染などが隈があると、これも気にして直された。唐紙などで塵が着いてあると、先生は小刀を出して、大眼鏡を掛けて、それを削り取つて、あとを色なり墨なりで繕つて呉れられた。其親切と熱心なものには敬服の次第である。²²¹

不崩によると、度々小下図の指導が行われ、その際の指導では、どこまでも初めの心持を失なわないやうに、心持を完全ならしめるやうに指導されたと言う。ここでも「心持」を大切にするやうにと指導されており、その指導は一貫して、画家の内面の在り方が説かれている。またここには、不崩の作品を、芳崖自ら、手落の場所を繕い、隈の上手くいっていない所をなおし、唐紙の塵を小刀で削り取つて色や墨で繕ってくれていたと、感謝の念を述べて

いる。

芳崖の画論について、椎野晃史氏は、芳崖が《大鷲》の制作の際に、弟子に下図の案を募った事をあげ、続けて以下のように言う。

これは弟子を頼るという芳崖の常識にとらわれない柔軟性を示すと共に、弟子との強固な信頼関係を示すエピソードとしてしばしば引用されるが、その根底には芳崖の「誰の頭にも美の神様が宿って居られる」という思想がある。この芳崖の考えや、臨本を嫌い、それぞれの絵の心持ちを汲み取って改善を促すといったという教授法は、従来粉本を重視した「学画」の狩野派教育システムとは相反するものである。芳崖は弟子達に「質画」、すなわち個人的資質を求めていたことが知られるのである。²²²

ここで椎野氏が述べたように、芳崖は弟子達に、狩野派の型を学んで描く「学画」ではなく、個人的資質に基づく「質画」を求めていた事がわかる。ただ、この芳崖の「質画」は、『画道要訣』で言われる「質画」とは、異なる性質を持っているのである。これに関しては、「芳崖の質画」で詳しく述べる。

これまで述べてきたように、芳崖の画論は、「意匠」や「精神」、「心持」が重要である事を説き、「自然悟入」、「自然開発」などの自主性に基づく成長が必要であると言っている。それによって、自身の新按である「質画」が描けると言うのである。

以上のように、私は、芳崖を再考する上で、画論を起点にする事が重要であると考えている。

これまでの芳崖研究は、狩野派で培った土台とフェノロサに指導を受けた西洋画法とを融合させることによって近代日本画の礎を築いたと見なされており、その時代性から西洋との関わりを考察する事が優先された。しかし、本論文では、芳崖の芸術性の根底には、この芳崖の画論があり、この画論が一連の制作過程にどのように活かされているのかを考え、芳崖を再考する。次項では、先行研究で述べられてきたそのフェノロサの画論を『美術真説』を通して確認する。

(2) フェノロサの画論 『美術真説』

『美術真説』の「十格」

芳崖の画業が語られる際に、フェノロサの存在は常に共に語られている。

それは、芳崖の作品において西洋技法との関連が述べられる際に、フェノロサの画論に基づいて描かれていると言うのが通説だからである。そのフェノロサの画論で代表されるものが『美術真説』である。

芳崖筆《伏龍羅漢図》に対するフェノロサの作品批評に、「智識非凡ニシテ而カモ高尚ナル意匠ト完全ナル妙想ヲ達セント試ミタリ。線ノ配合彩色及濃淡ノ諸点ハ、古来未ダ曾テ此ノ如ク十分ニ描キタルモノナシ。」²²³と述べているが、ここには「妙想」と言う言葉や「線ノ配合彩色及濃淡ノ諸点」とあり、線の配合、彩色、濃淡の諸点が、古人の作品に類がなく優れていると言っている。線、彩色、濃淡の諸点は、フェノロサが『美術真説』で述べた十格の重要な要素である。《伏龍羅漢図》と『美術真説』の「十格」の関連については、「《伏龍羅漢図》に関する考察」に記している。芳崖と「十格」との具体的な関係は、次項を始め、本論文中で作品と関連してその都度に説明している。

ここでは、『美術真説』の出版への経緯を述べ、続いて『美術真説』の「十格」の内容について述べる。

明治6(1873)年のウィーン万国博覧会に日本の美術品や物産品を出展した事を契機にして、ウィーン万国博覧会事務副総裁の佐野常民の指名で、松尾儀助と若井兼三郎は、明治7(1874)年に日本の美術品、物産品を世界に輸出する貿易会社として貿易会社起立商工会社²²⁴を設立する。ウィーン万国博覧会の好評を受け、これが明治政府による殖産興業政策と結びつき、明治10(1877)年の内国勸業博覧会を開催し、翌11(1878)年のパリ万国博覧会では、日本伝統美術の好評を受け、政府要人に国粹的文化の高揚を主張させるに至る。そして、翌12年3月、佐野常民を会頭とする伝統美術工芸の振興を目指した美術団体の「龍池会」が創立する。²²⁵

明治15(1882)年5月14日、「龍池会」は、文部省御雇い教師(東京大学)のアーネスト・F・フェノロサ(1853-1908)を上野公園内の教育博物館の観書室に招いた。フェノロサは、文部卿福岡孝弟以下、貴顕紳士数十名臨席のもと、「日本美術工芸は果して欧米の需要に適するや否や」という題で講演会を行う²²⁶。その講演会は、英語で行われ、同年11月に大森惟中(1844-1908)²²⁷が和訳し筆記した『美術真説』(龍池会蔵版)として出版された。発行部数そのものの記録は伝わっていないが、日本の伝統美術復興の機運に乗り、想像を超えるほ

どの盛況で、広く読まれた事が多くの文献に記してある。²²⁸

そして、この公演を主催した「龍池会」は名を「鑑画会」に改め芳崖や雅邦達が活躍していく。このような流れから、芳崖の作品には常にフェノロサの画論や西洋技法との関連から語られる構図が生まれているのである。

では、『美術真説』を見ていく。

『美術真説』においてフェノロサは、芸術の本質を「妙想」の表現にあると述べている。『美術真説』では「妙想」の文字に「アイジヤ」とルビが書かれている事から、英語の「idea」とわかる。この「妙想」については、現在の言葉で言う「理念」もしくは「観念」とすべきであるという。²²⁹

フェノロサによると、芸術は「旨趣」と「形状」とから成り立ち、その「旨趣」と「形状」とにはそれぞれに「妙想」があると言う。

その芸術の中で、絵画について

画術ハ図線陰影及ヒ色彩ノ三者ヲ以テ形状トナシ其形状ノ妙想ノ妙想ト旨趣ノ妙想ト協和排整スル所ノモノタルヲ知ルヘシ²³⁰

と言ひ、旨趣（主題、内容²³¹）と形状（図線、明暗、色彩）とが協和排整するものが絵画であると言う。²³²

そして、絵画が善美である為の条件として、「湊合」と「佳麗」をあげる。

絵画での「湊合」とは、「人ノ心目ヲ畫中ノ一點ニ聚合²³³」することであり、画面の統一である。しかし、「湊合」のみではならず、「佳麗」が必要である。「佳麗」とは、「一部ノ妙想」²³⁴、つまり部分的妙想であり、「対比ト序次（順序）トニ因テ生ズル」²³⁵と言う。

瀧氏は、以下のように説明する。

「湊合」とは、画面の一部を占める一群の造形現象が主客渾然と有機的に諧和して統一感を示すこと。また「佳麗」とはその統一感の下に画面の一部に現れている妙想のこと。妙想は本来画面全体で表現されるのだが、画面の一部にも他と切り離れた状態で妙想が現れるとし、これを「佳麗」と呼んだのだ。²³⁶

そして、妙想の実現には、この「湊合」と「佳麗」を、「旨趣」と形状である「図線」、「明暗」、「色彩」の四格（要素）にそれぞれ備えなければならないとし、計八つの満たすべき八格とした。さらに、この八格では不十分だとして、「意匠の力」と「技術の力」を加えて十

格とした。²³⁷

その十格とは、以下である。なお、纏めるにあたり、『美術真説』の原文と共に、栗原信一氏『フェノロサと明治文化』、久富貢氏『アーネスト・フランシスコ・フェノロサ』、『日本美術院百年史 一卷 上』の細野正信氏「五、フェノロサの「美術真説」」を参照した。村形明子氏の研究²³⁸で、十格の英語名が指摘されており共に記す。

第一、図線の湊合とは、「線ノ排置能ク人ノ心目ヲ畫中ノ一點ニ聚合スルノ謂ニシテ、主要ノ諸線各其正鵠ナル主點ニ向テ輻湊（四方から寄り集まる）スルカ或ハ主點ヲ繚繞（めぐりつらなる）シテ其主客ノ分判然タルヲ謂フナリ²³⁹（括弧内筆者）」とある。線の統一と調和について述べている。画を見た時に、線の湊合を得れば心目が主点に定着して妙想を得る事ができる。（英：unity of line unity は「統一」）

第二、濃淡の湊合とは、「濃淡兩部ノ關係其度ヲ得テ人ノ心目ヲ一點ニ聚合スル」²⁴⁰事を言う。「之ヲ得ント欲セハ画中ノ一點ヲ極明ニシ若クハ極暗ニシ又或ハ極明極暗ノ二者ヲ併写シ更ニ他ノ暗所ハ極暗ノ点ヨリ較々淡ク又他ノ明所ハ極明ノ点ヨリ較々濃ナラシメン事ヲ要ス」²⁴¹、画面の一点を極明もしくは極暗にするか、両者を併用してその中間の調子を設けなければならない。²⁴²

（英：unity of shades）

第三、色彩の湊合は、「排色ノ法其宜キヲ得人ノ心目ヲ一點ニ聚合スルヲ謂フ 蓋シ主點ニ就テ少ク鮮明ノ色彩ヲ施シ他ノ部分ヲ冷淡ニスレハ」²⁴³湊合が得られる。「若シ之ニ反シテ全面一樣ニ鮮明ノ色ヲ施着スルトキハ煥彩眼ニ眩シテ主點ニ注視スルヲ得ス 竟ニ妙想ヲ傷フヘシ」²⁴⁴と言う。鮮明な色彩を画面全体に一樣に塗るのは、眼が眩んで主点を注視する事ができず、妙想を損なう。²⁴⁵（英：unity of color）

第四、図線の佳麗は、「對比ト序次トヲ兼子備レハ」²⁴⁶佳麗となる。曲線は對比と序次を得やすいが、直線で曲線を横切ったり、線の精粗や厚薄（肥瘦）を對比させてもよい。²⁴⁷

（英：beauty of line）

第五、濃淡の佳麗は、「濃淡ノ各部其配置ヲ得ル宛モ音調ノ協和スルガ如ク特ニ一部ノ妙想ヲ感覺セシムルモノヲ謂フ」²⁴⁸ので、「對比ト序次善ク整頓シ濃淡毎ニ相對シテ互ニ其光ヲ増シ且ツ其間漸ク相通シテ殆ト端倪スヘカラサルノ謂ナリ此ノ如ク對比ト序列連リニ相遂

フテ際限ナキ」²⁴⁹と言う。(英：beauty of shades)

濃淡の佳麗に関しては、『美術真説』内でこれ以上の言及がなく言葉の意味の判断が難しいが、フェノロサの英文遺稿に記された「濃淡」のところに、類似する点がある。

高田美一氏によると、この濃淡の佳麗に相当するところについて、以下のように言う。

大森訳「濃淡ノ各部其配置ヲ得ル」は英文引用の「すべての明暗の諸部分また中間のトーンなどが配置され、お互が均衡をなしてならべられ」に相当し、大森訳「一部ノ妙想ヲ感覺セシムル」は英文の「一つの独特なアイディアをなす」に相当し、「濃淡毎ニ相對シテ互ニ其光ヲ増シ」は「すべての明暗の諸部分また中間のトーンなどが、銀の光沢のようにあざやかに生き生きとかがやき」に相当し、「對比ト序列連リ」は「配置され、お互が均衡をなしてならべられ、それぞれの場所でコントラストをなす。」などの相当するのである。²⁵⁰

これを当てはめると、

濃淡の佳麗は、全ての明暗の諸部分また中間のトーンなどが配置され、お互が均衡をなしてならべられ、宛も音調の協和するように、特に一部の妙想を感覚させるものを言う、となり、わかりやすい。そして、対比と序次善く整頓すれば、すべての明暗の諸部分また中間のトーンなどが、銀の光沢のようにあざやかに生き生きとかがやくのであると言う。

第六、色彩の佳麗は、「線ト濃淡トニ関セス、特ニ色彩ノ妙想ヲ表スル各色ノ關係ヲ謂フ。是レ亦色ノ對比ト序次トヲ得テ成ルモノ」²⁵¹である。「必シモ色ノ豊富ナルヲ要セス²⁵²」と言い、「淡薄ノ色」²⁵³でも調和を得れば佳麗となる。(英：beauty of color)

第七、旨趣の湊合は、「画面ニ表出スル所ノ諸物件中ニ就テ特ニ人ノ心目ヲ勾引スヘキ主眼」²⁵⁴を設定し、その他の物件はその主眼の物件に従属させるのである。従って、画面を簡明に寡少にする必要がある。旨趣の湊合は、形状の湊合と相連合する必要がある。

(英：unity of subject subject は「画題、題材」)

第八、旨趣の佳麗は、「特ニ人ヲ感動スヘキ妙想ヲ保持スル」²⁵⁵事を要する。「親愛健康又ハ高尚ナル情態等ハ人ノ愛好スル所ニシテ」²⁵⁶佳麗な旨趣となる。

(英：beauty of subject)

以上の八格が、絵画が善美であるあるために必要な条件なのであるが、これを相抱して一

体たらしめるには、「意匠ノ力」と「技術ノ力」が必要であると言う。

第九、意匠の力は、「前ニ枚拳スル諸格ヲ自在ニ会得按排スルノ力」²⁵⁷である。八格を会得し自在にそれを駆使する力である。「旨趣形状極テ多般ナル美術ノ蘊奥（奥義）ヲ究メテ以テ一妙想ヲ案出シ宛然タル別乾坤（別世界）ヲ構成スルハ寔ニ（真に）偉ナリトスヘシ斯ノ如ク妙想ヲ按出スル能力ヲ名ケテ意匠ノカト稱スル²⁵⁸（括弧内筆者）」と言う。意匠については、「芳崖の意匠」で詳しく述べている。（英：force of subject）

第十、技術の力は、「前ノ八格ヲ一挙ニ運成スル勢力」²⁵⁹を言う。「筆ヲ一揮スレバ須ク八格立所ニ成ル」²⁶⁰この力は、画家の秘訣である。画家は、「須ク心ニ念ジテ手ニ応シ意一タヒ到レバ筆即チ之ニ従フ」²⁶¹ような技術が必要であると言う。

（英：force of execution execution は「制作」）

以上、十格を述べた上で、着色画においては十格が必要であるが、色彩を施さない場合は八格が必要であると述べて締めくくる。

では、この「十格」は、具体的にどのように実践されるのか。芳崖の作品に関連しているのだろうか。「十格」と芳崖作品の関係については、次項で述べる。

(3) 鑑画会における画論の実践

フェノロサが芳崖に求めたもの

フェノロサが、芳崖に求めた表現の改良とは、具体的にどのような事であったのだろうか。フェノロサの画論の実践は、鑑画会で行われた。この鑑画会におけるフェノロサの画論の実践については、佐藤道信氏による一連の鑑画会の研究に詳しく記されている。以下は、佐藤道信氏の「鑑画会」²⁶²を参考にして纏め、そこに私見を述べる。

フェノロサが鑑画会で試みた伝統美術の振興と西洋画法の応用は、画題、線、濃淡、色彩などに分類するとわかりやすい。佐藤氏は、「伝統的印象をより強調する要因として画題、筆線をあげ、新奇な印象を強めるものとして色彩や構図、空間表現に、それぞれ比重が置かれている」²⁶³と述べられる。では、いくつかの分類に焦点を当てて、順に見ていく。

(画題)

鑑画会出品作品の画題は、山水や花鳥、辨天や仁王、羅漢等の道釈人物画、西王母や玄徳等の歴史故事人物、走獣、神獣など、漢画系の主題が多い。この背景には、芳崖や雅邦等狩野派出身の画家が鑑画会の主力を占めた事や、狩野派を重視したフェノロサの意向が反映されている。

フェノロサは、明治18年の鑑画会第1回、第2回での講演「日本絵画の将来（日本歴史画の将来）」、同年第5回例会「日本の画題を仏教に取るの得失（仏画の復興）」などで画題について語っている。その内容は、「国民感情に訴えかける画題として、日本の神話を第1類とし、日本の歴史に取材したものを第2類とする。そして宗教的尊崇の念を呼びおこす画題として、仏教的画題をあげ、これを第3類とし」²⁶⁴ている。

この講義で、フェノロサは、伝統的主题を形式主義や伝統的束縛から解放された自由な表現方法で描くべき事を力説している。

芳崖作品の画題に関する例をあげると、鑑画会第2回大会出品作の《仁王捉鬼図》(図23)の画題は「仁王」で、第3類の仏教的画題にあたる。その当時、「仁王」を描いた絵画はほとんど例がない。「仁王」を選んだ理由には、多くの仏教的画題には儀軌など表現の縛りがある場合が多いのだが、「仁王」には明確な儀軌の縛りがない為、《仁王捉鬼図》は、色鮮やかな西洋顔料を画面全体に使用し、仁王の身体を朱色にして背後の水煙を緑色にする補色による構成を行う事ができ、さらに背景を西洋建築を思わせるシャンデリア、植物文様の絨毯や幕で構成すると言った、「新奇な印象を強めるものとして色彩や構図、空間表現」²⁶⁵を

応用する事ができたのである。画面に実際に描かれた表現に注目されがちであるが、《仁王捉鬼図》のように画題の選定からも鑑画会の意欲的な試みがわかる。

このような画題の試みを佐藤氏は、「日本或いは東洋のイメージを強調するのに視覚的に最も容易で効果的な方法は、名所絵的な風景や歴史的事物、宗教的場面などの伝統的画題を下敷きとして、新しい技法で描くという方法だったことは想像に難しくない。」²⁶⁶と指摘される。ただ、《仁王捉鬼図》においては、新しい技法で描くだけでなく、伝統的画題による宗教的場面が伝統的ではなく、西洋風に置き換えられた作品である事は、鑑画会においても《仁王捉鬼図》がいかに特異な作品であったかを物語っているとと言える。

(線)

伝統を主張するもう一つの手段は、筆法と皴法である。

佐藤氏は、鑑画会の筆法の特徴と試みについて、以下のように言う。

芳崖や雅邦、木村立嶽、小林永濯らの作品は、様々な実験を行いながらも、筆法は、基本的に狩野派を基礎とした北宗系漢画の技法でまとめられている。明治三五年フリアに宛てた手紙の中で、フェノロサは鑑画会当時を回想し、「極めて強い筆力の完全な制御を意識的な目標とする長期に亘る実験を始めた」と述べ、むしろ筆力を制御する方向に進んだことがわかる。確かに、立嶽の雪山山水図や雅邦の雨中帰路図、山水図、芳崖の雪山暮溪図、江流百里図、暁霧山水図などには、皴や筆線よりも精妙な渲染で対象を描き出そうとする傾向が認められる。多くの皴を必要としない雪景が多いことや、芳崖の江流百里図、江山望楼図など、冬でないにも拘らず、従来の山水画の概念からすると雪景のように見える作品が多いことも、これに関係していると思われる。しかしこれは、筆線を捨てるのではなく“強すぎる筆力の抑制”を意図しており、むしろフェノロサ自身、東洋絵画における筆線の重要性を強く認識していた。また画家自身にとっても、筆線は彼らが歩んできた画業の歴史そのものであったに違いない。²⁶⁷

現在、鑑画会における芳崖の線を述べる時、フェノロサがフリアに宛てた手紙のこの一文「極めて強い筆力の完全な制御を意識的な目標とする長期に亘る実験を始めた」が紹介される。

また、古田亮氏は、『狩野芳崖・高橋由一』の中で、以下のように言う。

ではフェノロサと芳崖との関係について、まずフェノロサ側から芳崖に求めたものの内

容について具体的に見ていきたい。(略)

「極めて強い筆力の完全な制御」こそ、フェノロサの求めたことだった。しかし、この意味するところはどうも曖昧である。原文では「the perfect control of his strongest powers」とある。完全な制御とは、画面上ではフェノロサの重視した「統一」や「配合」に当たると思われるが、芳崖の一番強い力とは何を指しているのだろうか。第一に考えられることは筆の力、筆勢である。フェノロサと出会ってからはじめての展覧会出品作である《桜下勇駒》に見られる馬の表現に注目してみよう。これまでに描いてきた馬の輪郭線は雪舟や雪村、あるいは狩野派に典型的なボキボキしたような強いだけの描線であったが、ここに来て馬の實在と躍動とを伝える抑揚に満ちた流麗な描線に変わっている。狩野派にとってもっとも大事な線。それを完全に制御することで、日本画は近代画としての新たな一歩を踏み出したのである。²⁶⁸

古田氏が述べられているように、これは「フェノロサが芳崖に求めたもの」である。また、佐藤氏が述べられたように鑑画会の狩野派出身の画家たちに求めたものであろう。

しかし、フェノロサが求めた事であっても、画家がそのまま受け入れたと言う事になるのであろうか。「極めて強い筆力の完全な制御」は、フェノロサの言葉であり、実際に筆を持った画家の立場ではない。当時の狩野派の線の特徴で捉えると、鑑画会の筆法の特徴と試みとしてこれらの説については理解できる。ただ、私は、芳崖の線に関しては、固定化して捉えるものではないと考えており、「芳崖の線」で私見を述べる。

現在の芳崖研究における、鑑画会の筆法の特徴と試みは、以上の佐藤氏や古田氏の論考が基盤になっている。しかし、興味深いのは、1943年に発行された矢代幸雄氏の『日本美術の特質』では、フェノロサが求めたものについて、以下のような異なる視点を持っている。

さてフェノロサはいかなる点を重要視して新日本画を奨励しようとしたか。(略)

第一には、勾勒、即ち物体の輪郭を筆力ある墨線によりて描出するところの筆線の強調であった。これは鎌倉時代以降日本に輸入された宋元水墨画の系統、即ち日本でいうところの漢画の系統、を引くところの狩野派が描法上最も重要視した筆技であって、フェノロサは日本画法のうちこれに最も感服し、かつこの筆力ある墨線による輪郭描法が西洋絵画において殆ど全く見ざるところなるにより、フェノロサはこれをもって日本画の最も誇るべき長所と受取り、この特色を最も截然と発揮することこそ、新日本画を形成する上に最も肝要なりと信じた。かくのごときフェノロサの考え方はたしかに一応正当であるけれども、狩野派仕込みのフェノロサは、狩野派流の筆力強勁なる墨線以外に、日本画には大和絵系統の優美にして流るるとき描線あり、それが既設のごとく近世の装

飾画風に発達しては光悦・宗達から光琳に繋がるころの円ろやかな日本的曲線となって大規模なる画面構成にも役立つ、ということにも、あまり注意を払った様子がない。さらにまた彼は狩野派の筆力においても、専らその強さにおいてのみ奨励したのであるから、フェノロサが鼓吹したる新日本画においては、筆力があまりに強調され誇張され過ぎて、日本人の神経としては容認し難いほどの悪趣味に陥った形跡が絶無とは言い難い。かくのごときは芳崖・雅邦ほどの秀才の場合においても、例外ではなく、芳崖をフェノロサが特に有望と考えたのも、芳崖がもともと「芳崖」は「法外」と言われたように、旧套に捕われざる性格であり、よくフェノロサの強調多き指示を受入れたためかも知れず、いずれにしても芳崖の芸術中に今日われわれが見て、いささか強調過剰で閉口させられる傾きあるは、フェノロサの指導に大いに責任ありと見られる。²⁶⁹

私は、この相対する論考に注目する。佐藤氏と古田氏は、フェノロサがフリア宛の手紙に記した「極めて強い筆力の完全な制御」という言葉が前提にあり、そこから芳崖作品と照らし合わせて考察しており、矢代氏は、手紙に記した言葉ではなく、『美術真説』で述べられた日本画の線表現の優位性と矢代氏の日線による芳崖作品の特徴から考察していると考えられる。しかし、私の主張としては、繰り返しになるが、そもそも定まったものではないと主張する。

(濃淡・明暗)

鑑画会における最も顕著な表現の変化をあげると「濃淡・明暗」にある。溝口禎次郎がフェノロサについて回想して矢代幸雄氏に語った言葉に、フェノロサの講義が英語なので、何が何だかさっぱり解らなかったが、ただしばしば濃淡々と大きな声で叫ばれたことだけは、よく覚えているといった話があり、フェノロサが絶えず濃淡について力説していた事がわかる。

芳崖の鑑画会期以降の作品で濃淡・明暗の表現が意識化されたように感じられる作品をあげると、《大鷲》(1888)、《岩石図》(1887)、《飛龍戯児図》(1885)、《江流百里図》(1885)、《谿間雄飛図》(1885)、《懸崖飛沫図》(1885)などがあり、水墨表現が土台になった作品である。この中でも濃淡・明暗の表現が特に意識化された作品は、《岩石図》である。斧壁皴を改良し、濃淡・明暗を意識して光と岩の立体感を表現した作品である。

佐藤氏は、フェノロサの濃淡・明暗に関する考え方を以下のようにまとめる。

フェノロサは絵の構成要素について、主題のほかに形式として線、明暗（濃淡）、色彩の

三要素をしばしばとりあげたが、この中で陰影表現との関係で論じられているのは、明暗（濃淡）である。彼は、日本画に陰影がないのは決して欠陥ではなく、必要なのは明暗部の変化と統一であるとした。しかし、暗部が陰影を表す必要はなく、陰影は明暗の統一と美を達成する一つの方法ではあるが、唯一の方法ではない。特に陰影をとり入れていけないとは言わないが、不要であり、ヨーロッパ美術を退化させた原因の一つであると述べる。これを換言すれば、次のように読むこともできる。陰影は必要ないが、明暗は必要である。陰影は明暗表現のうちのひとつであり、使うならば陰影表現の陰影ではなく、明暗表現のための手段として用いるべきである。つまり、陰影の使用の是非は、明暗表現に従属するとの解釈である。しかもフェノロサは、絵から距離をおいて見た時、強力な効果を発揮するような描き方をすべきことを、折にふれ強調した。これは『美術真説』で述べた湊合（unity 統一）、佳麗（beauty 美）の問題にも関連するが、日本画作品がしばしば個別の事物の寄せ集めの構成をとることに対し、各部分と全体が有機的に結びつき、画面全体として効力を発するような構図や線、濃淡、色彩の使い方をすべきことを説いたものである。²⁷⁰

では、フェノロサは、濃淡について具体的にどのように言っているのか。

フェノロサは、『美術真説』で、濃淡の湊合について、「濃淡両部ノ関係其度ヲ得テ、人ノ心目ヲ一点ニ聚合スル」²⁷¹事と言ひ、「之ヲ得ント欲セハ画中ノ一点ヲ極明ニシ若クハ極暗ニシ又或ハ極明極暗ノ二者ヲ併写シ更ニ他ノ暗所ハ極暗ノ点ヨリ較々濃ナラシメン事ヲ要ス」²⁷²とある。前述した芳崖の作品は、この「濃淡の湊合」を作品毎に使い分け、意識的に表現していると考えられる。しかし、芳崖の濃淡表現は、西洋絵画に見られるような光学的な理論に基づく光源を設定した明暗陰影を表現するものではなく、自身の意匠に応じて濃淡を使い、画面の中に明暗を描いていると考える。佐藤氏は、『美術研究 第三二五号』の「狩野芳崖筆 岩石図」で、「明治維新前後以降の雪山を描いた作品群には、物理的な光とは異なる不思議な光を感じさせるものがある。それはちょうど、雪村の絵画にしばしば認められるのと同じような精神的な光（略）」²⁷³とされている。それは雪山だけでなく、『大鷲』や『飛龍戯児図』では、生命が光として内から輝いているように描かれ、『江流百里図』では、壮大に連なる山々とそこに流れる大河が、生命を感じさせる光を発しているように見える。私は、芳崖が明暗を用いて生命や自然の“氣”を描いているように感じるのである。

また、佐藤氏が言うように、芳崖が雪舟の次に私淑した雪村と無関係ではないと考える。中村溪男氏が、雪村の言葉を引用しながら、「天地の形勢、自然の幽玄を見て画成すこそ、道の妙至と云うべきなり」とは、まさに写生というものを根底において、そのものの持てる力、状態を深く追求して描く事が第一であり、妙至といいはなっている。」²⁷⁴と言うように、

写生をもとに「そのものの持てる力、状態を深く追求して描く」事が念頭にあり、それを濃淡で光輝いているように描いているのである。

フェノロサは、濃淡の湊合に加えて、濃淡の佳麗について述べる。

濃淡の佳麗は、「濃淡ノ各部其配置ヲ得ル宛モ音調ノ協和スルガ如ク、特ニ一部ノ妙想ヲ感覺セシムルモノヲ謂フ」²⁷⁵ので、「対比ト序次善ク整頓シ濃淡毎ニ相對シテ互ニ其光ヲ増シ且ツ其間漸ク相通シテ殆ト端倪スヘカラサルノ謂ナリ此ノ如ク対比ト序列連リニ相遂フテ際限ナキ」²⁷⁶と言う。つまり、対比と序次を整理し、濃淡を使い分ける事を説きながらも、容易な事ではないと言うのである。その中で「日本昔時ノ北宗画派ハ、此濃淡ノ佳麗ヲ写スニ巧」²⁷⁷みであったが、現在はその妙を失っていると言う。

フェノロサが「日本昔時ノ北宗画派ハ、此濃淡ノ佳麗ヲ写スニ巧」みであると言った、その「濃淡ノ佳麗ヲ写スニ巧」みであった「日本昔時ノ北宗画派」とは誰を指しているのだろうか。先行研究では、指摘されていないが、芳崖の濃淡表現を考える上でヒントになるかもしれない。ただ、この文に対して、これ以上フェノロサは、具体的に言及していないので、推測するしかない。

『美術真説』の中で、誰かの模倣ではなく独自の妙想を表現した画家として、中国絵画では、「李龍眠、徽宗皇帝、牧谿、及び夏珪」²⁷⁸をあげ、日本では雪舟と元信をあげ、「雪舟元信等ノ時ニ方テハ諸家各赤幟ヲ樹テ勇為ノ氣象甚ダ盛ナリ。」²⁷⁹と言っている。ここであげた画家は、独自の画風を築き上げた点を評価した文脈の評価であるが、両者は「日本昔時ノ北宗画派」であり、フェノロサが『東洋美術史綱』で狩野探幽の評価を雪舟と元信との比較から語っているように、フェノロサは日本の北宗画派として、芳崖を退くと、雪舟と元信の両者を最も評価していたのである。この事から、「日本昔時ノ北宗画派」とは、雪舟と元信の事であると考ええる。

佐藤氏の多くの論考が示すように、鑑画会以降の芳崖の作品には、確かに「濃淡・明暗陰影」を効果的に用いた作品がある。この表現の背景には、芳崖のある濃淡表現に対する重要な考え方が根底にあることを本論で指摘する。その考え方は、芳崖と中国絵画との関連について考察する本論文の立場に説得力を持たせる非常に重要な発見である。本章の「芳崖の氣韻生動」で述べる。

(色彩)

フェノロサは、『美術真説』において、色彩の湊合は、「排色ノ法其宜キヲ得人ノ心目ヲ一點ニ聚合スルヲ謂フ蓋シ主點ニ就テ少ク鮮明ノ色彩ヲ施シ他ノ部分ヲ冷淡ニスレハ則チ此湊合ヲ得ヘシ若シ之ニ反シテ全面一様ニ鮮明ノ色ヲ施着スルトキハ煥彩眼ニ眩シテ主點ニ注

視スルヲ得ス竟ニ妙想ヲ傷フヘシ」²⁸⁰と言う。鮮明な色彩を画面全体に一樣に塗るのは、眼が眩むので良くないと言う事である。ここで注意したいのは、「全面一樣ニ鮮明ノ色ヲ施着スル」事を否定しているのではない。第二回鑑画会大会で一等賞の《仁王捉鬼図》が、画面全体に鮮明な色彩を用いている事からわかるように、鮮明な色彩をべた塗りするのではなく、明暗の工夫をしながら画面全体で色彩をより効果的に用いる事を指している。筆者は、修士課程で《仁王捉鬼図》の技法再現模写を実施しており、その際に西洋顔料を塗る際に、明暗を使い分け、さらに部分的に一度塗った顔料を洗い流す事で調子を整えるといった芳崖の「色彩の湊合」を追体験している。

色彩の佳麗は、「線ト濃淡トニ関セス特ニ色彩ノ妙想ヲ表スル各色ノ関係ヲ謂フ是レ亦色ノ対比ト序次トヲ得テ成ルモノナリ今若シ一対ノ相合色ヲ併列スレハ必ス一大対比ヲ生スヘシ而シテ更ニ相反色ヲ以テ其間ヲ彌縫點綴スルトキハ則チ佳麗ヲ致スヘシ斯ノ如ク序ヲ逐フテ愈進メハ愈佳麗ヲ加フルヲ得ルナリ蓋シ必シモ色ノ豊富ナルヲ要セス」²⁸¹と言う。

この理論も《仁王捉鬼図》で再現されている。《仁王捉鬼図》が描かれる前の明治17年12月5日付のフェノロサ宛の岡倉覚三（天心）の書簡に、「先日、先生は芳崖宅で色彩の実験を行うため物理学者を呼ぶこととお話になりました」とある。²⁸²翌18年5月の覚三の講演「絵画配色ノ原理講究セサルベカラズ」の中で、「蓋シ彩色ナルモノハ」とあり、光をプリズムによって分散させ、虹のようなスペクトルを作り出すニュートンの光学的色彩論の実験を行おうとしたと考えられている。²⁸³ここで芳崖が意識したのは、色相環であり、その色相環をもとにした配色が《仁王捉鬼図》で実験されている。「今若シ一対ノ相合色ヲ併列スレハ必ス一大対比ヲ生スヘシ。而シテ更ニ相反色ヲ以テ其間ヲ彌縫點綴スルトキハ、則チ佳麗ヲ致スヘシ。」²⁸⁴における、「相合色」とは、おそらく色相環における「同系色」であるが、「今若シ一対ノ相合色ヲ併列スレハ必ス一大対比ヲ生スヘシ。」の部分については、明瞭ではないと指摘されている²⁸⁵。同系色を並列すると対比になると言っているが、調和するようと思われる。「是レ亦色ノ対比ト序次トヲ得テ成ルモノナリ。」²⁸⁶は、意識されている。

私が確認できた限りでは、芳崖作品に色彩の湊合と佳麗が明確に意識されているのは、《仁王捉鬼図》になる。

次作の《不動明王》にも補色が用いられているが、緑色と朱色の補色関係は、日本絵画や中国絵画の中で早くから用いられており、私が研究している北宋時代の仁和寺所蔵国宝《孔雀明王像》も緑色と朱色の補色関係が用いられている。緑色の顔料の緑青と朱色の顔料の朱（辰砂）などは古くから用いられており、その補色関係は画家の体感として理解されてきていたと考えられる。この事をふまえても、補色関係では、フェノロサの影響とは呼べないと考える。

以上のように、芳崖は、鑑画会においてフェノロサの理論も、時には応用しながら制作に取り組んでいたと言える。現在の先行研究では、フェノロサの影響が常に指摘されているが、フェノロサが求めたものと芳崖の画業が当てはまるかどうかは、今後さらに検証が必要である。フェノロサの影響ありきで考えるのではなく、芳崖の画論や一連の制作過程、芳崖の作品を実際に見て判断する事が重要であると考え。私は、この立場から本博士論文を述べていく。では、実際に芳崖の制作を見ていこう。



図 23 《仁王捉鬼図》(1886年) 123.8×64.0 cm

『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』より

第2節 芳崖の写生

芳崖は、常々弟子達に「画を描くには写生が第一で、それから古人を学ばなければならぬ」²⁸⁷と語っていた。

芳崖は、狩野派の粉本主義を否定し、自身の意匠にもとづく新按を描いた画家である。江戸時代の狩野派の状況について、河野元昭氏は、「江戸時代の狩野派は粉本主義に凝り固まっており、写生を忘れてしまったため、創造性を喪失してしまったと考えられている。また、写生を実践した場合でも、その成果は本絵のなかにまったく生かされなかったと非難されている」²⁸⁸と述べている。粉本主義に否定的であった芳崖が、自身にしか描けない新按を描く為に、大切にしていたのがこの写生であり、資料にも芳崖の写生に関する文言が多く遺されている。しかし、これまでの研究で、芳崖の写生について、多く語られる事はなかった。そこで、本項では、資料から芳崖の写生を確認し、さらに、資料に記された芳崖の写生に関する文章をあげ、そして、具体的に本画をふまえ、芳崖の写生の特徴を捉える。

芳崖の写生について、関千代氏は、次のような指摘をしている。

芳崖の芸術は、兎角晩年における一部の作品傾向や、その人柄がイメージに附随して、実質以上に奇矯の画家視されすぎているよう思われる。言わば芳崖の晩年における素顔ともいべきこれらの写生を能くみると、奇矯の画家とするには、少々疑問がのこる。例えば、蕭白などに見られる野放図なゆき方に較べると、造形上の在り方から言えば極めてアカデミックで、常識的である。本質的には、多くの秀れた画家の作品の底に、共通して観取される処の、リアルで、品位ある清澄な観照がある。²⁸⁹

これまでの芳崖に対する見方は、関氏が言われるように、《仁王捉鬼図》のような異質な世界観で表現された作品に見られる一部の作品傾向や、一説では「勝気で、無頓着で、天才肌で、図々しくて、横着で、度胸がよくて、大胆で而して天真爛漫」²⁹⁰と伝わるその人柄がイメージに附随して、奇矯の画家視され、そのような先入観で語られる事が多く、描く対象の観察をもとにした写生との密接な関わりに目が向けられる事は、多くはなかったのである。しかし、豊富な写生や逸話が示すように、芳崖の作品には、対象の観察と写生を通して生まれる「リアルで、品位ある清澄な観照」の成果を見て取る事ができるのである。では、まずは、実際の写生（地取）を見てみよう。

資料で確認できる写生を以下にあげる。

- (1) 《奈良官遊地取》(図 24)
- (2) 《虎写生図》
- (3) 《雉子写生》
- (4) 《讃州地取の内》
- (5) 《真景図写巻》
- (6) 《妙義山仏界地取》
- (7) 《写生帳》(図 25)
- (8) 《獣地取》(図 26)
- (9) 《芳崖写生》(図 27)
- (10) 《妙義山地取》(図 28,29)
- (11) 《嵐山・淀川地取》(図 30)
- (12) 《真景縮図》(図 31)
- (13) 《能装束地取》
- (14) 《蓮写生図巻》
- (15) 《芳崖翁地取》
- (16) 《日光地取》 etc



図 24 《奈良官遊地取》

『狩野芳崖展目録』より



図 25 《写生帳》

『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』より



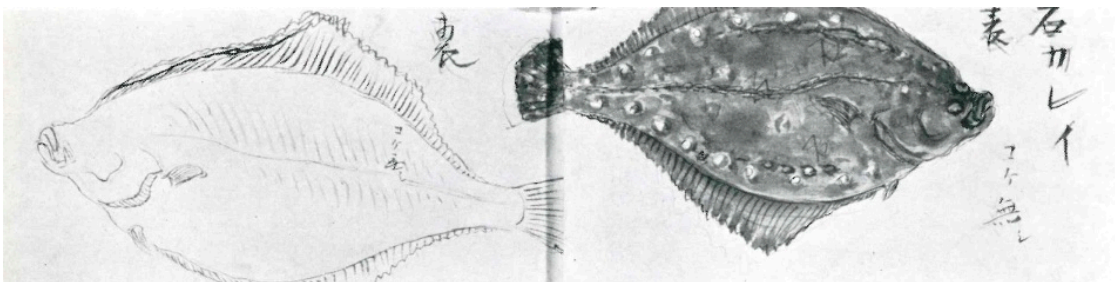
図 26 《獣地取》

『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』より



図 27 《芳崖写生》

『狩野芳崖展目録』より



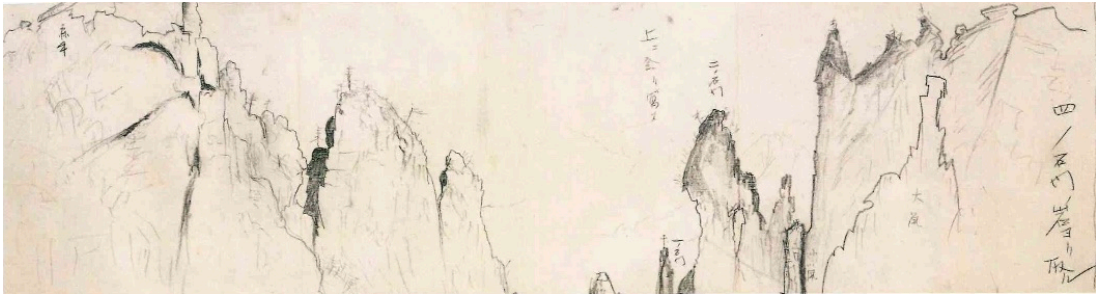


図 28 《妙義山地取》

『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』より



図 29 《妙義山地取》

『狩野芳崖展目録』より



図 30 《嵐山・淀川地取》

『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』より

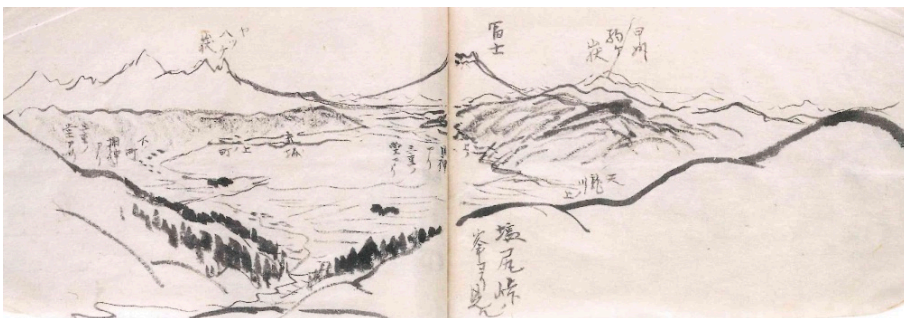


図 31 《真景縮図》

『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』より

次に、資料にある芳崖の写生に関する逸話をあげる。

(動物画題)

《鶴 屏風》

「藤井助三と言ふ人が耳順の賀筵を飾らんがために、一隻の屏風を作り、これに鶴を画いて貰ふことを芳崖に囑した。」
『狩野芳崖』古川北華 p.82

「芳崖は、写生帖をもって、まい日、朝早くから夕方まで鶴を見て歩きまわりました。そのころは、長州の原野には、いくらでも鶴がおりました。芳崖は、屋根にあがって、一日中、鶴が舞っているところを写生したり、たんぼにおり立って餌をあさっている鶴を、じいっと見つめたりして、およそ一ヶ月ちかくもかかって、あらゆる方面から鶴を研究しつくしたうえで、精魂をうちこんで、屏風に鶴をかきあげました。」
『狩野芳崖』村松梢風 p.133

《猿猴愛児図》

「四十二歳の作。芳崖が少年のころ、山の中で猿の遊んでいるのを見た時の記憶をもとにしてかいた絵で、大変写実的な作品です。」
『狩野芳崖』村松梢風 p.323

「芳崖の故郷長府には、猿猴は居らぬ。狗留孫山というて、城下を去る六七里許の山中に群居してゐる。芳崖は少年の頃、わざわざ此山中を跋涉して猿猴の写生を為したらしい。(略)岡倉秋水横山健堂の二君は、スケッチを持つて居る。」
『芳崖と雅邦』梅沢和軒 p.162-163

《軍鶏図》

「此軍鶏は琉球大島等に産する特種の蹴合鶏にして其形状普通の軍鶏と異なれり、此鶏の写生図あるに依りて先生が嘗て島津公爵に従ひ鹿児島に赴きたることあるを推知し得らる。五十二歳作」
『芳崖先生遺墨大観』岡倉覚平 軍鶏図解説

「琉球の大島から藩主へ献じたのを写生したという軍鶏図もある。」

『美術画報』「四十編老八 芳崖號」岡倉秋水 p.111

《獅子図》

「虎の見世物があつた。一日借りる事にして浅草の本願寺内で写生をした。又チャリネ〔イタリア曲馬団〕と云ふ動物使が来たから、図書取調から芳崖が行つて、獅子や象を写生した事もあつた。獅子が日本へやつて来のハ此時が初めて、それを写生したのハ芳崖が初めてである。」
『日本美術院百年史 一卷 下〔資料編〕』日本美術院 p.41

《大鷲》

「ある時芳崖さんがけふは鷲の画をかかうと思つて動物園へ写生に行つた帰りだと言つてやつて来られた（略）」
『志のぶ草』岡不崩 p.23

「伊藤博文公に贈つた「鷲之図」に、初め猿を添えようと思ひ、巨鷲が猿をつかむ意匠を考へて、浅草の花屋敷に往き、猿の挙動を観ての帰途、門人岡倉秋水の家を訪ね、観て来た猿を鉛筆で暗画したが、伊藤公は申の歳生まれだと注意したので中止したのだと言ふ。」

『狩野芳崖』古川北華 p.83

《虎の図》

「六十歳の作。この絵は、雪村の虎の原図が売りものにでた時、植物園内の事務局で、会計の青木という人に、ぜひ美術学校のために買っておくべきだと、説きふせて買わせたのです。その帰り道に、雅邦を訪ねて、「きょう、雪村のこういう絵を買わせた」といって、記憶している原図を、スラスラとかいて、雅邦にみせたという絵です。こういう絵を暗画といい、芳崖が暗画の名人だったひとつの例です。」
『狩野芳崖』村松梢風 p.326

《飛龍戯児図》

「先生ノ最モ意ヲ用ヒタルハ龍ノ口邊ニ針ノ如キモノヲ描カズ総テ軟キ肉ヲ描キ齧肉ノ如キモ虎ノ口中ヲ標本トシタリ且ツ古来ノ飛龍画ヲ見ルニ何レモ四足ノ運動自在ナラザルガ如ク見ユトテ手ノ関節ニ更ニ手頸ノ骨ヲ加ヘタル等苦心ノ跡見ルベキナリ」

『狩野芳崖遺墨帖』岡倉秋水 本多天城 老龍戯児之図 作品解説

「或会社ノ煙突ヨリ立上ル、煙ノ種々ノ姿態ニ、変移シ行クヲ参考シテ、子母伽羅味龍ノ、雲煙ヲ畫キシトナリ。」
『芳崖遺墨』高屋肖哲 p.9

(人物画題)

《犬追物図》

「此図は明治十二年島津公爵家に於て 天皇陛下の行幸を仰ぎ、鎌倉流の犬追物を天覧に供へたる時の実況なり。図中人物の顔容着附紋様等より馬丁馬具に至るまで悉く写生に係るが故に、面識ある者をして之を看せしめは此は故公爵、彼は故河村伯と容易に其人名を指摘し得べく、其細密なること実に驚くに堪へたり。」

『芳崖先生遺墨大観』岡倉覚平 犬追物図 作品解説

《工匠作業図》

「元来、画題とならぬものを巧に採る點は、翁が画才の尋常ならぬ一證で、鹿児島に滞留中、普請場の光景を写生した工匠作業図などは其の一例である。」

『美術画報』「四十編巻八 芳崖號」岡倉秋水 p.111

(山水画題)

《樓閣山水図》

「五十歳の作。芳崖が養蚕などをやって、長いあいだ筆をすてていたあとでかいた絵で、長府の山から、九州の山々を見た景色をもととしてかきあげた作品です。」

『狩野芳崖』村松梢風 p.323

「明治十年東京に移るに当り、記念として友人日原に書き残したものであるが、戦争の為に久しく筆を採らなかつた為め、此記念図を作るに就いて感興を起すべく、毎日近傍の山に登つて風景を展望すること週日に及んだ。里人が怪んで其わけを問ふと、彼は平然として、「山水を画きつつあつた」と答へた。里人は芳崖は発狂したのではないかと言合つた。一日彼は山を下り、里人に向つて画は既に出来たから、来つて看れと言つて家に入るや否や、紙をのべて此の三幅対を揮毫して、里人を驚かしたと伝えられている。」

『狩野芳崖』古川北華 p.82-83

《懸崖飛沫図》・《夕陽帰樵図》

「妙義中嶽の神官の所へ一泊をした時には、翌朝の日出前に山の景色を写生しろと命ぜられた。時は三月下旬ではあるが、残雪が所々にあり、しかも霜が雪のやうに降つて居て、寒いのに、閉口したが、成程早朝の山の景色は格別であつた。毎日宿に着くと、まづ其日の写生を先生に見せる。(略) 先生も大に得る所があられたやうだ。今米国にある懸崖飛沫夕陽帰樵図などの図は此旅行のをりの写生である。」

『志のぶ草』岡不崩 p.39-40

《山水図》・《滝山水図下絵》

「妙義山地取の中に同じような場面が見出される。」

『美術研究 第325号』佐藤道信 p.39

《福壽図》

「随行した門人共は、写生を仕上げた先生の批評を乞ふたのだが、その時予が写生したものの内に、火山岩の皴法を工風したのを見られて、これは面白い。どう云う風にかいたのか教へろと言はれた。予は、実は是迄狩野家のような皴をかくと丸みが付かないから、色々と工風して見たらどうやら丸く見えるやうですと言つたら、大喜びで、其画法をわしに呉れ。一つ描い見るからと言つて、描かれたのが、即ちかの福壽之図二幅対の巖の皴法である。」

『志のぶ草』岡不崩 p.40

(道釈・仏教画題)

《梅潜寿老図》

「雪舟の原図松竹梅と寿老人に據つたもので、梅花の密な写生を以てした気品のある作である」
『近世日本画大観』橋本秀邦 壽老人図 作品解説

「五十三歳の作。雪舟の原図によったものですが、その原図に梅花を写生してかいた絵で、大変気品のある作です。」
『狩野芳崖』村松梢風 p.324

《伏龍羅漢図》

「此作図に就て先生の最も苦心せられたるは眠りたる龍の口邊を写すにありて、垂涎の有様は牛の食を咀嚼する口邊を見て始めて筆を執りたりと云へり」

『芳崖先生遺墨大観』岡倉覚平 伏龍羅漢図 作品解説

「彼は例の調和配合にすこぶる苦心した。それは竜が羅漢の膝にもたれて睡っている図である。彼は柔らかな感じを出すために竜の角を軟骨としてかいた。いちばん苦心したのはその口であった。彼はそれを牛が食物を反芻しているときの口に象ってかいた。」

『本朝画人伝 卷四』村松梢風 p.138

《不動明王》

「芳崖は或時火災に於ける火力の熾盛なるを見て感得し、不動の背光を全然設線的に、金泥を以て描き上げ、法身より発する意力を遺憾なく表現した。」

『近世日本画大観』秋山光夫 不動像 解説作品

「[奈良官遊地取スケッチ]に見える海竜王寺の「不動明王」や高野山明王院の「赤不動」のポーズなどにヒントを得たものであることは、つとに指摘されている」

『近代の美術 第17号』「フェノロサと芳崖」細野正信 p.73

「先生彼ノ東京美術学校ニ蔵セラル、不動明王ノ後ノ火焰ヲ畫カル、ニ當リ、ソノ親睹セラレタル、或ル火災ヲ参考シ、金泥ヲ以テ、火災ノ音響アル様ニ畫キ初メタリ、是ハ狩野派ニテハ未曾有ノ事ナリ」
『芳崖遺墨』高屋肖哲 p.9

《悲母観音》

「観音の容貌は定朝の佛作に據り、下方の巖山は妙義山の第二石門を写生し、稚児は先生の令孫を写し」

『芳崖先生遺墨大観』岡倉覚平 慈母観音図 作品解説

狩野派の写生は、一般的には、対看写生に当てはめられる場合が多い。しかし、木挽町狩野家二代当主の狩野常信の写生と芳崖の写生を比較すると、常信の写生の場合、対象の構造や形態の理解に主眼が置かれているが、芳崖の写生の場合、動勢が意識されている。例えば、常信の《鳥写生図巻》(図 32) は、鳥を横から見た全体像と、羽の部分が描かれ、添書きがされている。これは、粉本をもとに描く際に、部分の参考にする為の役割が大きい。対して、芳崖のライオンや象の写生は、鉛筆の無数の線で身体の動きを捉えようとしている。描かれた姿は、背中を向けて寝そべるライオンなど作品に直結するものではなく、あくまで自然な姿や動きを写しとる事が行われている。筆ではなく、鉛筆で行われているのも、動勢を墨線の性質の影響がない状態で捉える為であると考えられる。墨線は、対象の在り方ある程度決定してしまう場合があるが、鉛筆であれば一定の濃淡と幅で捉える事ができ、動勢を捉えるのに適していると考えたのであろう。ただ、全てが動勢を意識した写生と言うのではなく、その都度、使い分けていたと考えられる。

以上のように、芳崖の作品制作において、写生との関わりが深い事がわかる。

《伏龍羅漢図》や《悲母観音》などについては、別の所で詳しく述べる。

では、次は、《大鷲》に注目して、芳崖の写生について考える。

なお、本論文において、《大鷲》については、写生、下図、本画の一連の過程をその都度取り上げて、見て行く。



図 32 《鳥写生図巻》

『江戸の狩野派 一優美への革新』より

《大鷲》の写生・暗画

まず、《大鷲》(図 33) の写生に関する逸話をあらためて確認する。(下線は、筆者による。)

ある時芳崖さんがけふは鷲の面をかかうと思つて動物園へ写生に行つた帰りだと言つてやつて来られた (略) ²⁹¹

伊藤博文公に贈つた「鷲之図」に、初め猿を添えようと思ひ、巨鷲が猿をつかむ意匠を考へて、浅草の花屋敷に往き、猿の挙動を觀ての帰途、門人岡倉秋水の家を訪ね、觀て来た猿を鉛筆で暗画したが、伊藤公は申の歳生まれだと注意したので中止したのだと言ふ。

292

さらに、弟子の肖哲による《大鷲》の逸話が『雑事抄録』に記されている。

「芳崖筆大鷲の図ノ事」

明治十八年我国初ての総理大臣に伊藤公が為られたのであった。其時に恰も仁王捉鬼の図を(芳崖筆)公が見られた後明治廿年頃何でもよいから絵を描て呉れと注文せられた。芳崖翁は総理大臣たるものは普通の考へではいけない。夫れで美術学校も今や出来る斗りの時であり可成諸氏(弟子)の考案をも参考して描きたい。夫れにしては鷲壺羽の図に描きたいと思ふが其鷲も図は写生より出た理想の形ちを描いて大臣の為に贈りたいと云ふて鉛筆で鷲の頭を描て皆んなに送られた。弟子の鷲図の頭を参考の爲め注文せられて偶々岡不崩氏に逢ひに行きたれど生憎不在であったので草紙の如き置手紙を書いて歸られた後ち芳崖翁には動物園の鷲を見に行かれた。総てが一生懸命であった。明治二十一年鷲が睥睨して片足を上ぐる図は世界の何処を取らんとせし思惑のある図に出来たのであった。(当時は日清戦役前で支那にも露国にも色々言はれたる時世にある間の図案柄にて自然公に力らを添へた感があった) ²⁹³ (句読点筆者)

以上の逸話をふまえ、《大鷲》の写生について考える。

資料には、動物園で鷲の写生を行なった事が記されている。しかし、現在、その動物園で行なった鷲の写生は、所在不明で確認できない。

動物園では、対象を観察しながら行う対看写生を行なっていた事が推測される。対看写生に関しては、「狩野派の粉本と写生」に前述しているが、「現存する最古の写生図巻」と呼ばれている室町時代の《鳥類図巻》の中に対看写生によって描かれた鳥の図があり、初期狩野

派にすでに対看写生が見られる。また、狩野派の写生について述べられる際に、狩野探幽が対看写生を行っていた事が、《草花写生図巻》等の多数の写生図巻の存在からわかるが、江戸時代における写生の状況は、河野氏が言う通り、本画に活かされるものは少なかったのである。『画道要訣』では、「活写」の項をたて、「其鳥其草を側に置いて似せうつす」とあり、これは対看写生であるが、似せる事にこだわり心奪われると、霊を失い死灰と化すと主張している。狩野派は、『画道要訣』で写生の重要性を説くのであるが、それは中国の画論を規範として述べられているのであり、その実態は、絶対的な粉本主義のもとに制作が行われている。

このような狩野派の姿勢に対して、芳崖は、「鷺の画をかかうと思つて動物園へ写生に行つた」、「巨鷺が猿をつかむ意匠を考へて、浅草の花屋敷に往き、猿の挙動を観て」と言うように、写生を前提にした制作を行っていた事がわかる。『画道要訣』に記されている「活写」を、祖法遵守の狩野家は、家の存続を重視し、実際の制作では否定しながら、その一方で、狩野家の姿勢を否定していた芳崖が、制作で「活写」を実施していた事実は、とても興味深い。それは、やはり、狩野元信や雪舟等を学び、さらに、彼らが学んだ中国の画論に精通していた芳崖であるから、「活写」を、写生を重視した事は自然と言える。この事から考えると、どちらが本当の意味での「狩野派の画家」なのであろうかと思うのである。この点で芳崖は、本当の意味での、狩野派の正統な後継者「狩野芳崖」なのであると思う。また、写生を重視する姿勢は、私淑した雪舟の影響も指摘できる。この事は、「雪舟の線」に記す。

ここまでは、芳崖の写生の対看写生について述べたが、さらに、注目するのは、「暗画」である。この「暗画」は、芳崖が得意にしていた写生法である。

「暗画」について、《大鷺》に関する話の中で、「浅草の花屋敷に往き、猿の挙動を観ての帰途、門人岡倉秋水の家を訪ね、観て来た猿を鉛筆で暗画した」とあり、さらに、《猿猴愛児図》に関する話に、「四十一歳の作。芳崖が少年のころ、山の中で猿の遊んでいるのを見た時の記憶をもとにしてかいた絵で、大変写実的な作品です。」²⁹⁴とある。

この2つの話は、ともに「暗画」について述べられており、猿の観察から「暗画」を行なっている事がわかる。

「暗画」について説明すると、作品自体を「暗画」と言う事もあり、その行為を指す場合も「暗画」と言う、さらに、その行為と作品をふまえて「暗画」と言う場合もある。

まず、《猿猴愛児図》(図 34)について述べると、本図は、所在不明だが、資料に掲載された《猿猴愛児図》は、夫婦と思われる猿が子猿と戯れている様子が描かれている。その猿達は、少年の頃の記憶によって描かれ、親子の暖かい関係性や慈愛溢れた様子を感じとる事ができる作品である。ただ、本作は、少年時代の記憶をもとにした「暗画」ではあるが、《大鷺》

の際の「暗画」とは、異なる性質を持つ事は、留意しておく。おそらく《猿猴愛児図》は、少年の頃に猿を見た新鮮な記憶をもとにしたもので、思い出を作品に込めたようなものであろう。

次に、《大鷲》について述べる。

《大鷲》の制作では、「巨鷲が猿をつかむ意匠」を思い立ち、本画に向けて動物園での鷲の写生や、浅草の花屋敷で猿を観察し、暗画を行なった事がわかる。

猿の暗画は、「猿の挙動を観察す。(略)鉛筆を執つて、観来れる猿を暗画す。」²⁹⁵とあるように、描く対象の動きや仕草などに注視していた事が指摘できる。

整理すると、「暗画」の役割は、対看写生だけでは得る事ができない、徹底した観察を通して感じたり理解される猿の動勢や生命力などの本質的な要素や猿のくせなどを感じる事であったと考える。言い換えるならば、より猿の生気を体感する事であり、「暗画」は、河野元昭氏の言う、「生意写生」に近いものとも言える。河野氏は、「生意写生」について、「第一は対象の生意を把握、描写することで、観察と同時である必要はない」²⁹⁶と言う。

結果的に《大鷲》の本画では、猿を描く事はなかったが、現存する数多く描かれた下図には、数匹の猿が躍動的に描かれている。残念ながらその猿の暗畫を現在確認する事は出来ないが、下図に描かれた猿は、簡略化して、緩やかな線による躍動する猿の姿を見ることができ。そこには、数匹の猿が対角線上にリズムよく生き活きと配されている。

加えて、注目したいのは、2021年に開催された展覧会「ミネアポリス美術館 日本絵画の名品」に出展された《巨鷲図》(図36)である。上記した下図の中に類似したものが確認でき、その下図をもとにした本画であると考えられる。

私が資料などで知る限りここ数十年、日本での展示はなく、その存在も私を含めほとんど知る者は、いなかったと言える。この作品の存在を知ったのは、本論文の構想段階であり、私は本図の存在を知った時に歓喜したのを今でも覚えている。

《巨鷲図》の作品説明には、制作年が明治21年(1888)頃とあり、以下のように説明する。

奇岩と樹木が画面を囲んでいる。中央には鷲が舞い降り、鋭い爪で岩を捉える。目をむき、翼を翻して威嚇する足元には、3匹の猿が身を隠し、寄り添い合っておびえる姿が描かれる。黒々とした墨で描かれた崖や、曲がりくねった樹木は雪舟の絵画を思わせる。一方で鷲の姿は西洋画のような陰影による立体感を感じさせる。遠景の水面は薄墨で描かれ、鷲から視線が奥に導かれる。昭和5年(1930)に芳崖の弟子である本多天城(1868-1950)、岡倉秋水(1868-1950)によって、「巨鷲一攫之図」と箱書がされている。

東京藝術大学に所蔵される「大鷲図」は、当時の首相、伊藤博文に贈るために描かれたことがわかっており、本作はその類作と思われる。美術学校の設置などの美術振興を伊藤

に訴えるため、芳崖は弟子などにも呼びかけて共同で驚図の構想を練った。東京藝術大学にも、本作とよく似た、芳崖もしくは周辺作家のものと思われる画稿が収蔵されている。²⁹⁷

ここに「目をむき、翼を翻して威嚇する足元には、3匹の猿が身を隠し、寄り添い合っておびえる姿が描かれる」とあるように、3匹の猿が描かれている。(図37) その3匹の猿をよく見ると、猿が今まさに会話をしており、表情豊かに描かれている。一匹一匹の目の描き方で親子の猿の関係を思わせ、怖がる子猿に親猿が大丈夫だと言っているようである。それは、《猿猴愛児図》の親子関係を思わせる。本作が、より表情が豊かに感じるのは、「大驚図」の制作に向けた猿の「暗画」によるものであろう。

ただ、描いている本質は変わっていないと思われる。猿の動勢や生命力などの本質的な要素を感じるために、猿の「暗画」を行なったが、意匠に応じて、猿の姿を変更したのであろう。この事は、芳崖の一連の制作過程において、写生がとても重要であることを示している。私は、芳崖の制作において、意匠をもとに表現が生まれていると考えるが、その意匠を表現、実現にするのに必要なのが「写生」である。写生をなくして芳崖の芸術性を語る事は、できないのである。

また、私は、芳崖が本作において、この猿の関係を描く事に意味を持たせたと推測する。《巨驚図》は、《大驚》の「世界の何処を取らんとせし思惑のある図」²⁹⁸としてではなく、3匹の猿の親子関係を描く事に意味があるのである。

このような意匠の傾向は、本論の中で度々述べるので、ここではこれ以上言及しない。また、解説に「墨で描かれた崖や、曲がりくねった樹木は雪舟の絵画を思わせる。」とあるが、私も同意する。《巨驚図》の最大の特徴は、《大驚》の線と濃淡の両表現への試みとは異なり、表現画面全体が線表現を中心としている点であり、本論文において重要な作品である。この事は、第5章に記す。

以上のように、芳崖は写生を重んじ、自身の目で対象を把握し、対象から得た実感を大切にして制作を行っていた。

ここで、「写生」の起源についてふれる。それは、芳崖の「対看写生」、「暗画」や「生意写生」に関連しているのではないだろうか。

斎藤茂吉氏の『短歌写生の説』には、中国と日本画の写生について述べてあり、これを参考にしている。

写生という言葉は、主に中国に由来していると言う。

斎藤氏は、中国の宋代における写生について、『甌香館画跋』に記載された「北宋の徐熙が写生、多く澹墨を以て之を為し、略丹粉を施して、意態おのずから足る。蓋し其靈気筆墨の

外に在ればなり」²⁹⁹を例にあげ、「写生といふことは多くは草花、鳥魚などの図で、余り墨色を現さずに軽く色彩を施したものであることが分かる。それならば、今の洋画家や一部の短歌論者などの用ゐるやうな概念かといふに、写生は独立した一つの画風であつて、決して手段や過程に止まつて居ないのである。」³⁰⁰と言う。さらに、黄筌と子の居寶・居采を例にあげ、「黄筌父子当時の、写生といふ語は、ああいふ描方あるひは画風に命名したものであるが、実物に據つて書くこと、従つて逼真といふこと、それから生氣の氣、神（タシイ）を傳へるぐらゐの意味で用ゐたらしい。」³⁰¹と言う。

以上からわかるように、宋代では、写生という言葉は、画風を示す言葉であると同時に、描く対象の“氣”や“神（タシイ）”を写し取る事を意味していたと言う。

芳崖が「写生を第一」にしたのは、「実物に據つて書くこと、従つて逼真といふこと、それから生氣の氣、神（タシイ）を傳へる」為であったようにも思われる。



図 33 《大鷲》(1888 年) 325.3×203.9 cm 『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』より

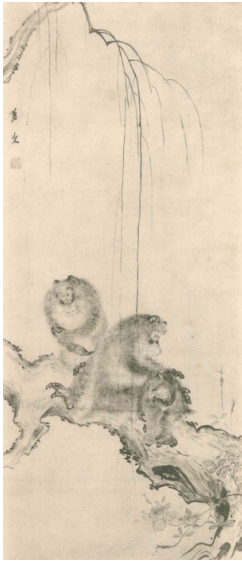


図 34 《猿猴愛児図》 『芳崖先生遺墨大観』より

図 35 下図の猿『没後 100 年記念展 狩野芳崖』



図 36 《巨鷲図》

『ミネアポリス美術館 日本絵画の名品』より



図 37 《巨鷲図》部分

『ミネアポリス美術館 日本絵画の名品』より

第3節 芳崖の下図

芳崖の下図について語られる事は、あまり多くない。

芳崖の代表的な下図は、東京藝術大学所蔵《悲母観音下図》、《観音下図》、《観音下図（天女図）》、《鷲下図》などであるが、恐らくこれら以外の下図を見た事がある人は少ないであろう。

私は、芳崖に関連した展覧会が開催される際は、ほとんど観に行くが、《悲母観音下図》、《観音下図》、《鷲下図》以外の下図を目にした事はない。

芳崖の下図を観る機会が少ない理由の一つに、ほとんどの下図の所在が不明である事があげられる。芳崖が制作の為に多くの下図を制作していた事は、資料や逸話を通して確認する事できるが、その大量の下図は、芳崖の没後に数人の弟子達に分配されたと言う。また、一説では、芳崖が没した後に誰かが勝手にこっそり持ち出したと言われている。

このような理由で、芳崖の下図は所在不明である。しかし、資料からいくつかの下図と、下図に関する逸話を確認する事ができるので紹介する。

芳崖の下図に関して、岡不崩は『志のぶ草』で、以下のように言う。

翁はいつでも何か考へが浮ぶと、直ぐに描いて見るのが習慣であつた。反古にでも、切れつぱしにでも、懐紙にでも、巻紙にでも、筆や鉛筆や木炭や何んでも、彼でも、手當り次第に取つて、描いて見る。で、此時も同様で、考へては描き、考へては描いた其小下畫は紙屑のやうになつて絵画箱の引出しに入れてあつたが、翁が亡くなると、誰かが持出したと見えて影もなかつた。今美術学校に残つて居るのは、天女の下畫と取混ぜて、少々あるのみである。³⁰²

芳崖の「反古にでも、切れつぱしにでも、懐紙にでも、巻紙にでも、筆や鉛筆や木炭や何んでも、彼でも、手當り次第に取つて」描いていた姿勢は、粉本をもとにしたものではなく、自身の意匠に基づく独自の表現を常に求めていた事がよくわかる例である。

しかし、その小下図の多くは所在不明である。この小下図がまとめて遺っていたらと悔やまれるが、私が所蔵する一点の芳崖の小下図があり、この小下図を紹介する。

私が所蔵するのは、《港山一望図 下図》(図38)である。

そして、本画の《港山一望図》(図39)は、現在、所在不明であるが、『美術画報』「四十編 卷八 芳崖號」に画像が記載されており、これを参考にする。

まず、《港山一望図 下図》について記す。

《港山一望図 下図》は、縦 15.5 cm、横 30 cmの紙に墨で描かれており、掛軸装に表具されている。掛軸を納める軸箱には、箱蓋の表に「港山一望之圖 先師狩野芳崖翁筆」、裏に「大正十二年癸亥年 仲夏 秋水鑒題」と弟子・岡倉秋水による箱書きがされている。



図 38 《港山一望図 下図》 15.5 cm × 30 cm



図 39 《港山一望図》

『美術画報』「四十編卷八 芳崖號」より

『芳崖と雅邦』によると、『港山一望図』は、「豎二尺横三尺七寸 紙本墨画額面、六〇歳作」とある。³⁰³

《港山一望図》には、『美術画報』「四十編卷八 芳崖號」に記されているように、以下のような逸話がある。

港山一望図も亦本来の筆致を現したものの一例で、細密なる図にして新なる研究方法を加へたものである。此は嘗て 昭和皇后陛下御買上の榮に浴し後に室町伯爵家に賜はつた品である。³⁰⁴

さらに、『芳崖と雅邦』には、

此頃芳崖の名聲も噴々として世に知られ、紙絹を持して揮毫を請ふ者も多かつた。かくて其の名聲は、かしこくも九重の上に達し、明治十九年 先帝陛下が、大学植物園に御幸あらせられた折、特に芳崖と友信の二人を御前に召されて、親しく席畫を御覽遊ばさるゝの光榮に浴した。同年大学に御幸の際にも再び御幸揮毫の光榮を荷ひ、御目録を頂戴した。昭憲皇后陛下が植物園に行啓遊ばされた折、芳崖また放童図、港山一望図の二図を献上した。³⁰⁵

とある。さらに、『港山一望図』の作品説明には、「毛利家の雪舟の図から来たらしいが、極めて穏雅に描かれてゐる。」³⁰⁶と、その作風について記してある。江戸時代に毛利家が所蔵していた雪舟の作品で代表する作品は、『四季山水図巻（山水長巻）』である。その構図は、巻物の性質から横長の構図に山々と海が描かれているが、『港山一望図』の構図と類似するとは言えない。さらに、現在確認できる雪舟の作品を調べたが、類似した作品を確認する事はできなかった。

私の自論では、この梅沢氏の「雪舟の図から来た」という言葉は、『芳崖と雅邦』が発行された大正 9 年より前の大正 6 年に発行された『美術画報 四十編卷八 芳崖號』の中川忠順氏の論考に『港山一望図』を例に含んだ芳崖の山水画と雪舟との関連を記したものがあり、これを参考にして述べている可能性を指摘したい。この当時から、芳崖と雪舟の画風について類似性を度々述べられているが、具体的に説明しているものは少ない。また、佐藤道信氏は、1980 年の『美術史学』「狩野芳崖山水画攷」で、雪舟の『四季山水図巻』と慶応 4(1868)年に芳崖が描いた『四季山水図屏風』の関連を述べているが、「雪舟の山水からそのまま持ち込んだかのような印象を与える。」³⁰⁷という言い回しで説明されており、確実な引用はやはり確認されない。以上からもわかるように、芳崖と雪舟の繋がりには、図様の引用や線の特

徴のみで捉えるべきではない。

私は、本論における芳崖の雪舟の捉え方として、《港山一望図》が雪舟の山水画を粉本にした作品ではない事を指摘する。その事を証明する手がかりが、《港山一望図 下図》にある。

《港山一望図 下図》と《港山一望図》を比較すると、直接的な下図ではないと言える。画面中央の遠景に円錐形の山々があり、作品画面の右下から左下にかけて山々と建物が描かれている点は共通した特徴であるが、山々の形や建物の配置、大きさなど一つ一つを見ると、異なる点が多い。芳崖の山水画は、実際の風景の写生をした作品もあり、下図で考えた構図と写生を合わせた作品であるようにも見える。

「翁はいつでも何か考へが浮ぶと、直ぐに描いて見るのが習慣であつた。」と言うように、《港山一望図 下図》も、《港山一望図》を題材に描かれた下図の一つであると考えられる。芳崖は一つの作品を描くのに 100 枚程の下図を描いていたという逸話もあり、《港山一望図》の下図だけでも、同様の構図を意識した下図が山ほどあった事は想像に難しくない。時に芳崖は、紙を握り、開いてできた皺の形から山水画の構図を考えたと言う逸話もあり、構図の細部まで固定するのではなく、幾度も下図の案を試していたのである。

これまで、雪舟との関連から考察してきたが、続いては、芳崖独自と言われる山水画の構図が試みられている点に注目する。

『美術画報』「四十編卷八 芳崖號」で中川氏は、雪舟との関連ではない芳崖独自の構図を以下のように言う。

雪舟を学びて其の核心に通達しては居つたが、此の時に於ても、翁自らの特色は尚ほ顯然として没せられなかつた。所謂中央綜合法なるものは翁の持論である。畫圖の布局に於ては、中央を見當として他の諸景物象を之れに集中させるように作り、又、中央指示の方法としては、濃墨を其の中心點に集注して全畫面を引緊める事に努めたのである。³⁰⁸

この中央綜合法を代表する作品は、《江流百里図》(図 40)である。



図 40 《江流百里図》

『没後 100 年記念展 狩野芳崖』

佐藤道信氏は、《江流百里図》と《港山一望図》について以下のように言う。

数多い晩年の作品において、古画との関連から見れば、極めて夢幻的な巨大空間を現出した「江流百里図」と「港山一望図」の二作は、芳崖の古画研究の集大成と見なしてよいであろう。これら二図には、それまでの古画研究の成果が、混然と一体になっている。そして同時に、芳崖の目指した新しい山水画としての特徴が、顕著に現れているのである。³⁰⁹

山水画を横長の画面に構成した作品は、まず、明治15(1882)年頃に制作された《地中海真景図》や《西洋風林泉図》に見られ、その後、《山荘薄暮図》、《谿間雄飛図》、《柳下放牛図》、《暁霧山水図》(1887)など、多数描かれていく。

《港山一望図 下図》、《港山一望図》、《江流百里図》には、中川氏が指摘した構図の特徴である「中央を見當として他の諸景物象を之れに集中させるように作り、又、中央指示の方法としては、濃墨を其の中心點に集注して全畫面を引緊める事」が実践されている。

《江流百里図》では、この構図の特徴は顕著であるが、《港山一望図 下図》では、画面左の山に「諸景物象を之れに集中させる」要素が見え、《港山一望図》では手前の山と画面左の山に「諸景物象を之れに集中させる」要素が見える。ただ、《港山一望図》では、画面左の山の流れが連なり、U字を描きながら中央に向かう構図にも捉える事もできる。

次に、「濃墨を其の中心點に集注して全畫面を引緊める事」に関して、この三作品を見ると、共に遠方の山にこの特徴を確認できる。

遠方の山に注目すると、手前に来る山の白さに対して、後ろの山を濃墨で一面を塗り、対比を作っており、そこに目線が行くように意図している。ただ、《港山一望図 下図》では、濃墨を用いてさらなる試みが行われ、濃墨を木に用いた目線の誘導が確認できる。この木を用いた目線の誘導は、《港山一望図 下図》のように濃墨で行われてはいないが、木の配置を工夫する形で《江流百里図》にも確認できる。

恐らく芳崖は、このような山水画の下図を山ほど描き溜めて、《港山一望図 下図》では、木を濃墨で描き、画面全体の濃淡の配合を意識した実験的な下図であったと考える。しかし、本画の《港山一望図》では、山の形や向き、画面全体の構成で目線を誘導する事が採用されている。以上より、《港山一望図 小下図》は、芳崖が《港山一望図》で表現したい意匠を表現する為の試作の一つと考える。

では、ここからは、さらに3点の下図を通して、芳崖が下図をどのように捉え、どのように本画に活かしていたのかについて考察する。

私が下図として確認できたのは、前述した東京藝術大学所蔵《悲母観音下図》、《観音下図》、《観音下図（天女図）》、《鷺下図》と、筆者所蔵の《港山一望図 下図》に加え、『芳崖先生遺墨大観』に掲載された《伏龍羅漢圖 下絵》、《老龍戯児之圖 下絵》、『芳崖遺墨（前）』に掲載された《仁王図》、『芳崖遺墨（後）』に掲載された《瀧山水下図》、『狩野芳崖遺墨帖』に掲載された《釈迦説法図下画》、『三彩 第二十八号 線の研究』に掲載された《鷺図 下絵》である。この中から、《鷺図 下絵》、《伏龍羅漢圖 下絵》、《老龍戯児之圖 下絵》について述べる。

・《鷺図 下絵》

『三彩 第二十八号 線の研究』に掲載された《鷺図 下絵》(図41)は、先行研究で《大鷺》の下図として紹介されてきた卷子装の東京藝術大学所蔵《鷺下図》とは別の下図である。資料に掲載された画像から推測するしかないが、恐らく一枚の紙に描かれた下図である。《鷺図 下絵》は、『三彩 第二十八号 線の研究』以外では取り上げられる機会は無かったが、本画の《大鷺》(図33 一度紹介した画像は番号を統一する)に最も近い構図で描かれており、東京藝術大学所蔵《鷺下図》を参考にして描かれた最終段階の下図と考える。



図 41 《鷲図 下絵》 『三彩』「三十八号」 図 33 《大鷲》 『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』

東京藝術大学所蔵《鷲下図》は、本画の縦横の比率や具体的な構図などを意識していない状態の下図である。岡不崩『志のお草』に、芳崖が、下図の制作に向けて動物園で鷲の写生をした事が記されており、その写生で得た実感や形態の理解などをもとに、如何に表現するのかを試している途中段階の下図と言える。また、芳崖は、《大鷲》の制作に向けて、「誰の頭にも美の神様が宿っておられる」³¹⁰と言い、弟子達にも草稿案を募り、他者の力まで借りる柔軟な考えを持ち、狩野派の師弟関係とは異なる考え方を持っていた事を示す良例でもある。このように、東京藝術大学所蔵《鷲下図》には、弟子の下図も含まれている可能性がある。

私が、この《鷲図 下絵》を最終段階の下図であると考えた根拠について、《鷲図 下絵》と本画《大鷲》を比較するとその類似した構図によって説明ができる。

《鷲図 下絵》と《大鷲》を比較すると、《鷲図 下絵》の段階で、線の性質や墨の濃淡表現を確認している。さらに、本画では、下図で確認した線と濃淡をそのまま再現するのではなく、本画の画面と向き合いながら、表現と技法を決めている。この下図と本画の関係から、芳崖は、下図の役割をあくまで表現したい意匠の確認の場と捉えている事がわかる。写生で得た実感をもとに、下図を通して意匠を如何に表現するのかを模索し、本画で線と濃淡表現

を用いて、《大鷲》を描き、その意匠を画面に表現している。

また、《鷲図 下絵》の鷲がとまる木に注目すると、木の先端がうねりながらひるがえる龍の顔に見える。芳崖は、《柳下放牛図》(1884)で、中心の題材である牛を引き立てるために、山を牛の形にしている。この例のように、描きたい意匠に応じて、描く対象に別の要素(木を描きながら、龍の要素)を含んだ表現を用いる事がある。

《伏龍羅漢図》(1885年)、《飛龍戯児図》(1885年)、《龍虎図》(1884年頃)、《飛龍昇天図》(1883年頃)の龍をはじめ、《仁王捉鬼図》の柱に描かれた龍、龍を想起させる《江流百里図》に描かれた木々、さらに修行時代に雅邦と共に「木挽町の龍虎」と呼ばれ、没した際の法名が「東光院臥龍芳崖居士」であるなど、芳崖と龍の関係は密接である。

私は、芳崖が龍を描く際、その龍は芳崖自身であるように感じる。芳崖の描く龍が、常に異なる表情や姿で描かれているのは、その時の芳崖自身が描かれているようである。《老龍戯児之図》とも呼ばれていた《飛龍戯児図》は、老龍の芳崖と幼龍の明治15(1882)年に生まれた初孫・新治が戯れている姿を描いているように感じられる。このように個人的な関係を感じさせる作品は他にもあり、代表的な作品が《悲母観音》(1888年)である。

《大鷲》には、芳崖が言ったように「五大州を一とつかみにする心持」³¹¹を描きたいという思いが鷲に託されて描かれているが、その鷲を支えているのは「私(芳崖)」であるという様な意味を暗示している様である。

私は、この「心持」を土台に絵画を表現する具体的な要素を含むと「意匠」になると考える。言い換えると、「心持」という「理念」が、「意匠」という「理論」になり、これらが一連の制作の中で「表現」を生み、さらに「技法」を生み出すのである。ここでは、「五大州を一と掴みにする」という「心持」が、「五大州を一と掴みにする心持の鷲」という具体的な要素を含んだ「意匠」になり、その後に構図や技法などがこの「意匠」をもとに生まれてくるのである。

この芳崖の中で創造される一連の構造を、私は「芳崖の芸術性」と呼ぶ。この「芳崖の芸術性」を一連の制作過程を通して考察するのが本論の重要な主旨である。

「表現」や「技法」は、「理念」と「理論」をもとに生まれる。「芳崖の芸術性」の魅力は、写生や下図の段階から目に見える形で現れており、本論文では、この芳崖の一連の制作の在り方を丁寧に述べていく。「心持」と「意匠」、ここに「写生」が密接に関係し、「下図」が生まれ、さらに「本画」に活かされる。芳崖の下図は、この「芳崖の芸術性」の在り方を示すと共に、「芳崖の芸術性」の捉え方を気付かせてくれる。写生を行い、下図を経る事で、「心持」と「意匠」が具体的な「表現」となって行くのである。ここで述べた「意匠」については、「芳崖の意匠」でさらに詳しく述べる。

話を戻すと、結果的に、本画では、その龍の顔をした木は、木の先端に描き変えられている。表現しようとする意匠に影響を与えると考えたのであろう。ただ、私は、その木の先端をみると、龍の顔を龍の尻尾に描き変えた様に見える。

《大鷲》では、下図に描かれた龍を本画に採用しなかったが、これまで多く描いてきた空想上の神獣である龍の多様な姿が芳崖を暗示させるという私見が、粉本によらず、画家の意匠や心持ちを表現するという新たな絵画の世界を切り開こうとしていた事に無関係ではないと考える。画家の個人的な考えを作品に込める芳崖の姿勢は、まさに既存であった日本絵画（特に狩野派）には見られなかったものである。この様に、下図を通して、本画では見る事が出来ない芳崖の試みが確認できる。

では、次は、これらの下図に関して、その大きさに注目する。

これらの下図で、大きさがわかるのは、前述した東京藝術大学所蔵の下図と《港山一望図 下図》に加えて、《伏龍羅漢圖 下絵》、《老龍戯児之圖 下絵》である。

・《伏龍羅漢圖 下絵》

まず、《伏龍羅漢圖 下絵》(図 42) (現在、所在不明) について考察する。

『芳崖先生遺墨大観』には、「伏龍羅漢圖 縦 一尺八寸 横 一尺一寸二分 紙本下圖 五十八歳作 東京 大塚 彌吉氏蔵」と記載されている。現在で言うと、縦 約 54 cm 横 約 33 cm である。《伏龍羅漢図》(図 43) の本画の大きさは、縦 149.0 cm 横 89.5 cm である。では、下図と本画をいくつかの項目に分けて比較する。

(構図について)

構図で注目するのは、本画では下図をトリミングした構図が採用されている事である。下図では画面の外側を覆う雲の面積が広いが、本画では雲の面積を減らし、羅漢を画面中央に大きく配置する構図になっている。下図をトリミングすると、本画の構図に近くなる。おそらく下図では、縦横の比率や正確な大きさなどは決めずに描き、本画にする際に改めて構図の入れ方を決めた事がわかる。

(羅漢について)

下図と本画を比較すると、羅漢の顔、衣服、数珠の図様は、大きな変化はない。しかし、羅漢全体に注目すると、本画では、羅漢を全体的に縦に伸ばした姿で描いている。私が加工した「下図を本画の構図に調整した図」(図 44) を見ると、雲の空間に対して羅漢が小さく

おさまっており、下図のまま羅漢を描くと構成が良くない。芳崖は、画面を羅漢中心に構成する為に、下図を以上のように再構成して本面を描いている。

(龍について)

龍の眠る顔の変化を指摘する。下図では、龍の口の上顎と下顎が重なって描かれているが、本画では、上顎と下顎をずらして描いている。(図 45、46) これに関して、『芳崖先生遺墨大観』に、「此作図に就て先生の最も苦心せられたるは眠りたる龍の口邊を写すにありて、垂涎の有様は牛の食を咀嚼する口邊を見て始めて筆を執りたりと云へり」³¹²とあるが、この牛の観察は、下図作成後に行われている事がわかる。下図の状態では、《伏龍羅漢図》で表現したい意匠が描けておらず、本画に向かう段階で、牛の観察を行い、『芳崖先生遺墨大観』に記された牛の咀嚼する口からヒントを得て描いている。この下図から本画への変化が示すのは、《伏龍羅漢図》は、眠っている龍の姿を明確に表現する事が非常に重要なのである。

なぜこの作品が《伏龍羅漢図》という題であるのか。ここに描かれた龍が「伏する龍」である事について考察した上で、この口の変化を考えるとこの変化が重要な意味を持つ事がわかる。《伏龍羅漢図》の詳細については、「《伏龍羅漢図》に関する考察」で詳しく記す。



図 42 《伏龍羅漢図》下図



図 44 下図を本面の構図に調整した図

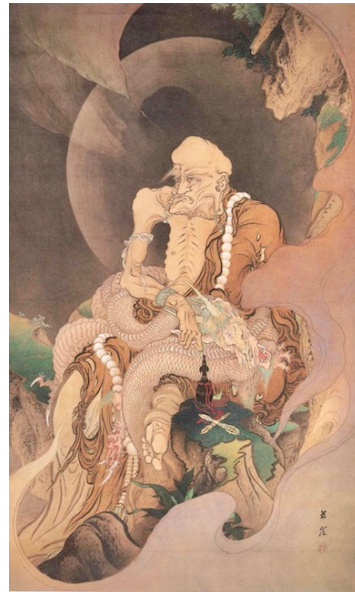


図 43 《伏龍羅漢図》

図 42,44,45 『芳崖先生遺墨大観』、図 43,46 『狩野芳崖と四天王』より

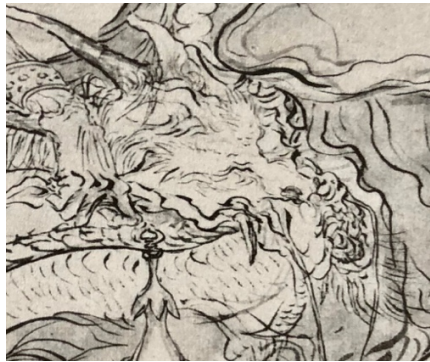


図 45 《老龍戲兒之圖 下絵》部分



図 46 本画《伏龍羅漢図》部分

・《老龍戲兒之圖 下絵》

では、《老龍戲兒之圖 下絵》(図 47) (現在、所在不明) について考察する。

《老龍戲兒之圖》は、現在、《飛龍戲兒図》(図 48)と呼ばれている。フィラデルフィア美術館の所蔵である。明治 19 年の第二回鑑画会大会では《双龍》、明治 35 年の高屋肖哲『芳崖遺墨 前編』では、《子母伽羅味龍》とも呼ばれる。

『芳崖先生遺墨大観』には、「老龍戲兒之圖(下絵) 縦 一尺一寸五分 横 一尺六寸二分 紙本墨畫 五十九歳作 東京 宮田郷五郎氏」とあり、大きさは 縦 約 30 cm 横 約 48 cm である。《飛龍戲兒図》の本画の大きさは、縦 90.9 cm 横 166.6 cm である。

では、下図と本画をいくつかの項目に分けて比較する。

「芳崖の写生」でも紹介したが、《飛龍戲兒図》の制作に関する逸話について『狩野芳崖遺墨帖』に

先生ノ最モ意ヲ用ヒタルハ龍ノ口邊ニ針ノ如キモノヲ描カズ総テ軟キ肉ヲ描キ齶肉ノ如キモ虎ノ口中ヲ標本トシタリ且ツ古来ノ飛龍画ヲ見ルニ何レモ四足ノ運動自在ナラザルガ如ク見ユトテ手ノ関節ニ更ニ手頸ノ骨ヲ加ヘタル等苦心ノ跡見ルベキナリ³¹³

とあり、さらに『芳崖遺墨』に

或会社ノ煙突ヨリ立上ル、煙ノ種々ノ姿態ニ、変移シ行クヲ参考シテ、子母伽羅味龍ノ、雲煙ヲ畫キシトナリ。³¹⁴

とある。

まず、構図については、《伏龍羅漢圖 下絵》と同様に本画では下図をトリミングした構図が採用されている。下図では雲の空間が広く描かれているが、本画では雲の面積を減らし、龍を中央に大きく描く構図になっている。こちらも、下図をトリミングすると、本画の構図に近くなる。(図 49)

龍については、下図の龍の口を見ると、「総テ軟キ肉ヲ描キ鬚肉ノ如キ」に描かれ、手についても「関節ニ更ニ手頸ノ骨ヲ加へ」ている。さらに、雲については、下図の雲の描き方も墨の濃淡が強調され、「煙突ヨリ立上ル、煙ノ種々ノ姿態ニ、変移シ行クヲ参考」にして、龍が雲間を浮遊している様子を生き生きと描いている。さらに下図の雲の描き方に注視すると、墨の濃淡の中に雲の形態を無数の線で描いており、線と濃淡を併用した表現を模索していた可能性がある。本画では、紙の白地と濃墨の対比を効果的に用いた濃淡法で表現している。雲の濃墨に応じて親の龍の胴体にも効果的に墨の濃淡を使い分けて自然な明暗表現を用いながら、子供の龍を明るく描く事で、光源に基づく明暗表現ではなく、親子の関係性を強調する手段として濃淡と明暗の表現を工夫している。

また、龍の顔から手にかけての胴体のうねりが、下図と本画では逆の流れになっているが、本画のうねりの方が自然な動きになっている。



図 47 《飛龍戲児図》下図 『芳崖先生遺墨大観』



図 49 下図を本画の構図に調整した図



図 48 《飛龍戲児図》

図 47,49 『芳崖先生遺墨大観』、図 48 『没後百年記念展 狩野芳崖』より

では、芳崖が下図をどのように使用していたのかを考える。

現在、一般的な日本画制作では、いくつかの小下図を考え、その中から選んだ小下図を参考にして大下図（草稿）を描き、念紙や木炭を用いて本紙に転写し、その転写した図を墨で骨描きする。

当時の制作過程の一例として、駿河台狩野家出身の河鍋暁斎の紙本の制作の例が『河鍋暁斎 ジョサイア・コンドル著』に記されている。

人物はまず木炭で裸体を素描し、綿密な修正が施された。この作は下絵の転写を行わず初手から完成まで同一の紙本に描いてあるので、木炭による素描の部分は後にすべて消除されるが、（略）木炭の跡がごくかすかに残るほどに刷毛で払ってから、墨の線描が始まる。³¹⁵

勿論、描く支持体が、紙か絹を用いるかで下図の使い方が異なり、画家毎に下図の使い方が異なるが、この暁斎の紙本における描き方は、芳崖の紙本の制作に通じる点も多い。本論で挙げた芳崖の下図《港山一望図 下図》、《伏龍羅漢圖 下絵》、《老龍戯児之圖 下絵》の内、《港山一望図 下図》は本画と一致する図様は多くないが、《伏龍羅漢圖 下絵》、《老龍戯児之圖 下絵》は、本画に直結する下図である。《伏龍羅漢圖 下絵》、《老龍戯児之圖 下絵》の大きさに注目すると、どちらも本画の大きさに対して小さく、その下図を転写したものではない。

以上をふまえて、芳崖の下図から本画に移る過程を考察する。

まず、本画の半分にも満たない大きさの紙に墨で下図を描く。この時、本画の構図が決定され、細部に関してもある程度詳細に描かれる。その後、その作品に向けた芳崖の意匠と下図をもとに紙が選定される。「芳崖の画材」に後述するが、紙の選定は、良い紙（元信時代の古紙）が手に入り《達磨図》を描いた例があるように、紙が制作過程の最初にある場合もある。紙の選定を行い、その下図を見ながら、木炭を用いて本紙に直接描き、余分な木炭を刷毛で払い落とし、墨による骨描きが行われる。

《伏龍羅漢図》を例にすると、縦 一尺八寸、横 一尺一寸二分ほどの紙に墨で下図を描く。この下図（《伏龍羅漢圖 下絵》）のままでは、意匠が表現できていないと考え、龍の眠った姿を変更する為に「牛の食を咀嚼する口邊」を観察する。私は、ここで牛の口の写生をしていると考える。紙は竹紙（調査で分かっている）を選び、《伏龍羅漢圖 下絵》を見ながら本紙に木炭を用いて描く。この時、《伏龍羅漢圖 下絵》をもとに構図の調整（雲の入れ方、羅漢の配置決め、羅漢を全体的に縦に伸ばした姿に変更、龍の口の変更、など）が本紙上で行われる。そして、余分な木炭を刷毛で払い落とし、墨による骨描きが行われる。

以上が、私が考察する「芳崖の下図」の在り方である。

いくつか芳崖の下図を以下に掲載する。(図 50~53)

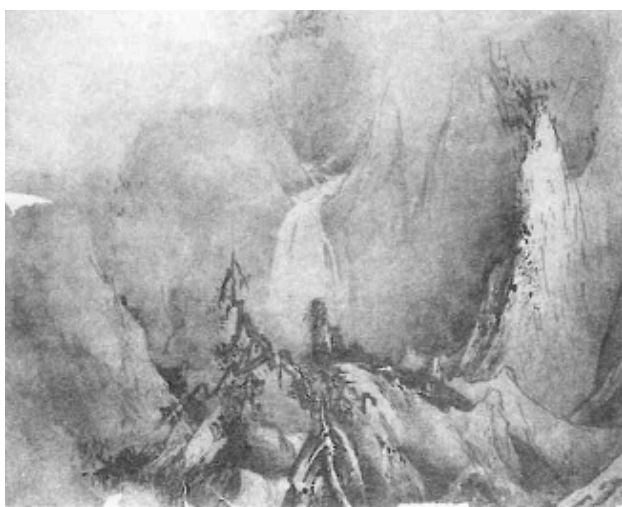


図 50 《瀧山水下図》 『芳崖遺墨（後）』



図 51 《仁王図》『芳崖遺墨（前）』



図 52 東京藝術大学所蔵《鷲下図》の一部
『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』

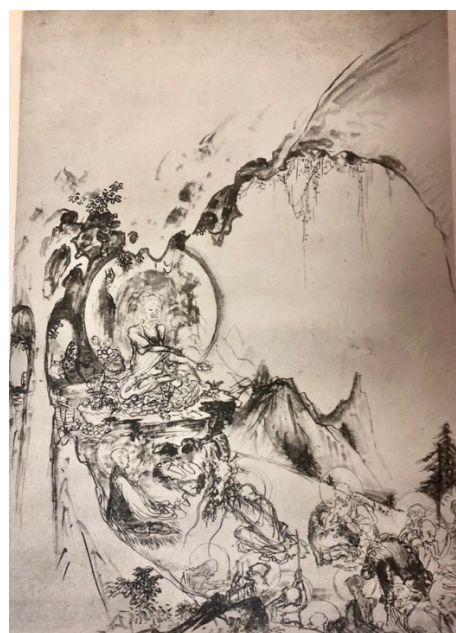


図 53 《釈迦説法図下面》『狩野芳崖遺墨帖』

第4節 芳崖の本画

(1) 芳崖の作品

仏教画題 着彩

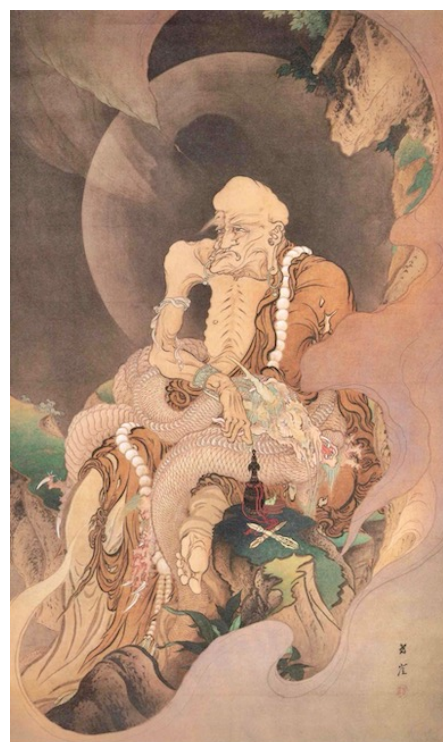
(「図」の文字は省略する)



54 《羅漢觀戲虎図》



55 《騎龍羅漢図》



43 《伏龍羅漢図》1885年



23 《仁王捉鬼図》1886年



56 《不動明王》1887年



57 《悲母観音》1888年

仏教画題 水墨



58 《波上観音図》1881年 59 《薬師如来図》1887年 60 《出山釈迦図》1887年



61 《観音》1884年 62 《出山釈迦図》1886年 63 《巖窟観音図》1887年

鳥類



64 《松上鶴圖》 1880 年



65 《軍鷄圖》 1879 年



66 《雪柳雉子圖》



67 《鷹圖》 1881 年



68 《鶉圖》

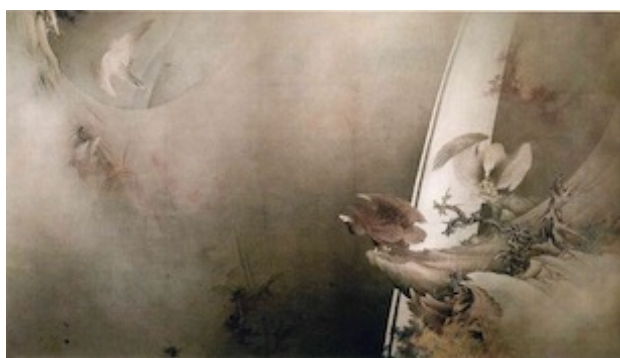


69 《芙蓉鶉圖》 1887 年

鷲



33 《大鷲》 1888 年



70 《谿間雄飛圖》 1885 年



36 《巨鷲圖》 1888 年

虎・ライオン



71 《獅子》 1886 年頃



72 《獅子図》 1887 年

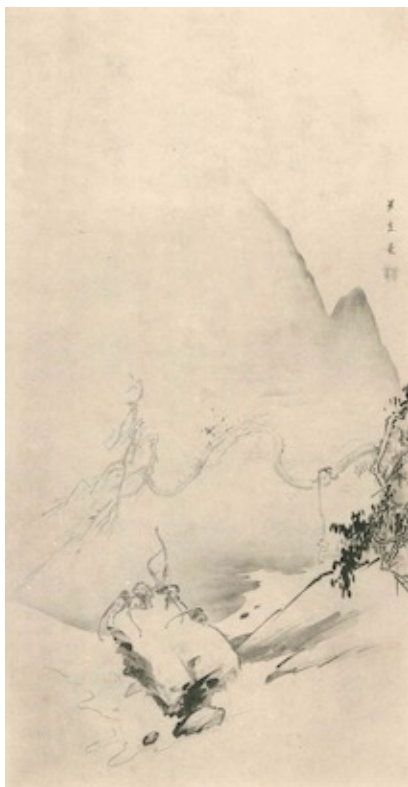


73 《猛虎図》

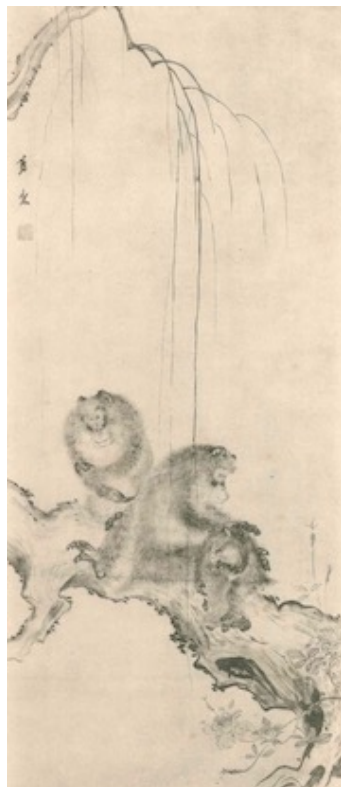


74 《虎図》 1861 年

動物・花 猿・犬



75 《深溪遊猿圖》 1878 年



34 《猿猴愛兒圖》 1868 年



76 《梅花狗兒圖》 1879 年



77 《牡丹圖》

寿老人



78 《梅潜壽老人图》 1881年



79 《梅潜壽老人图》 1880年



80 《寿老人图》



81 《壽老人》 1882年

山水



40 《江流百里图》



82 《晓雾山水》1887年



83 《柳下放牛图》1884年

山水



84 《湖山行旅图》1882年



85 《雪中楼阁山水图》1883年



86 《江山望楼图》1884年



87 《径间奇嶂图》1879年



88 《西湖山水图》1866年



89 《水村闲居图》1879年

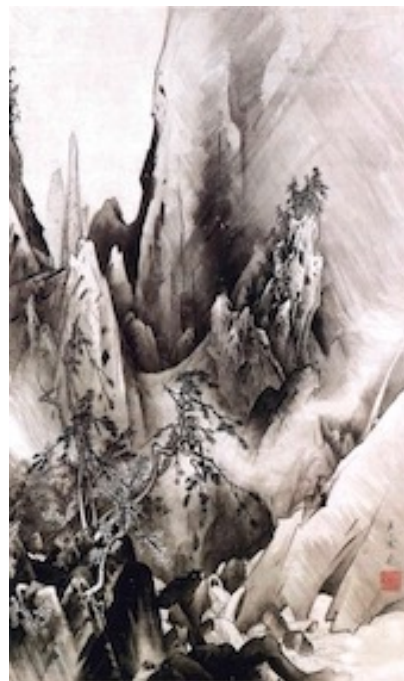
山水



90 《江山望樓》



91 《雪山暮景圖》



92 《懸崖山水圖》



93 《樓閣山水圖》1877年



94 《千巖萬壑》



95 《四季山水圖》



木



96 《松下放童图》 1879 年



97 《月輝萬玉图》 1882 年



98 《梅月图》 1880 年

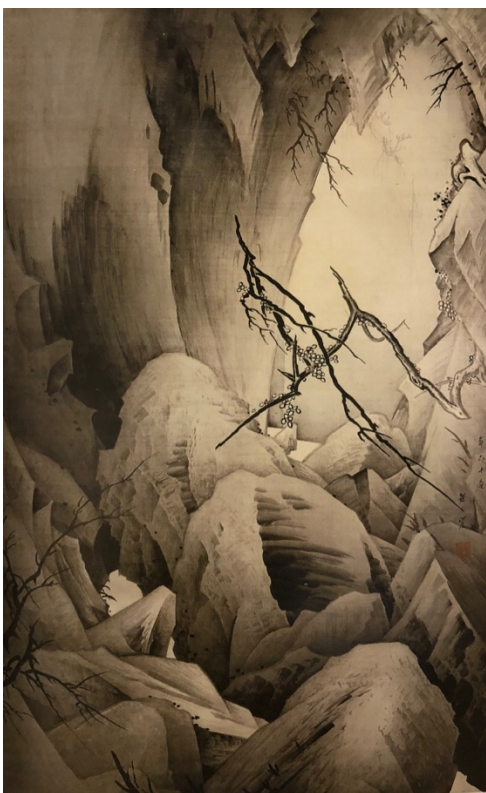


99 《老松蝙蝠图》 1887 年

岩



100 《壽福之圖》 1888 年



101 《岩石》 1887 年

鍾馗·布袋



102 《馗將軍一攬圖》1882年



103 《鍾馗圖》1883年



104 《鍾馗圖》1879年



105 《布袋唐子遊圖》1882年

龍



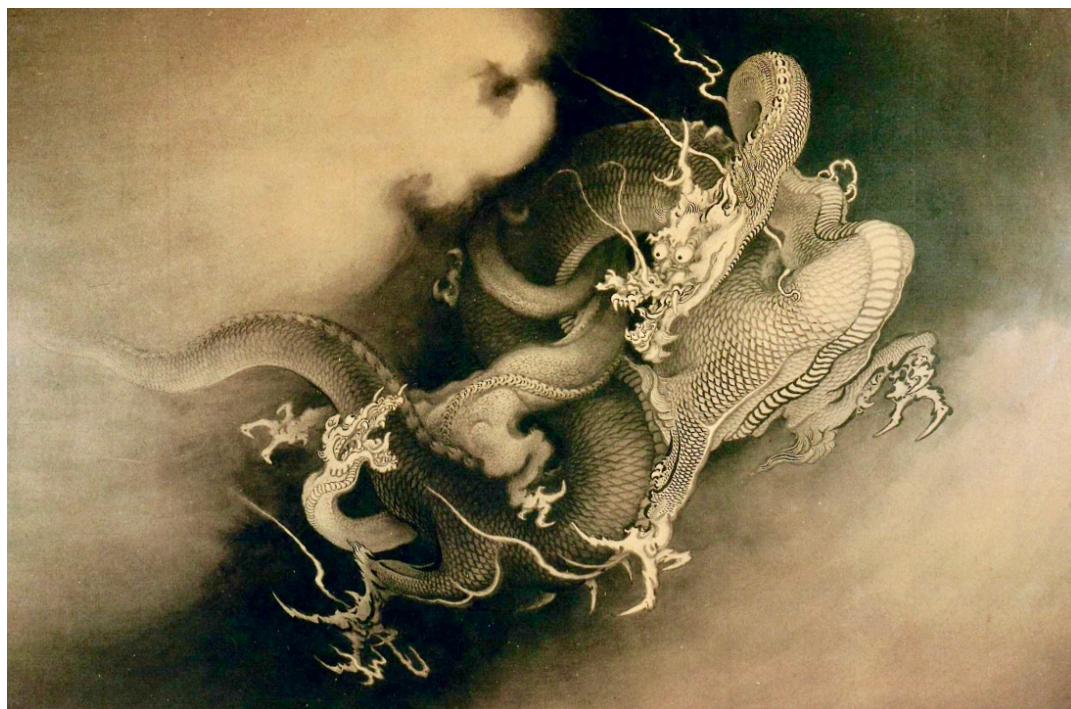
106 《雲龍圖》 1863 年



107 《飛龍昇天圖》 1863 年



108 《飛龍昇天圖》



48 《飛龍戲兒圖》



109 《龍虎図》

110 《達磨》 1886 年



111 《犬追物図》 1979 年

(画像引用)

『芳崖先生遺墨大観』 34 58 59 62 63 64 65 67 68 69 73 74 75 76 81 84 85 86 87 88 89 93 96 97 98 99 102

104 106 107 111

『カンヴァス日本の名画』 61 70 90 91 94 95

『没後 100 年記念展 狩野芳崖』 33 40 48 60 66 71 82 83 92 101 103 108 109 110

『狩野芳崖と四天王』 23 43 54 55 56 57 80. 『ミネアポリス美術館 日本絵画の名品』 36

『近世日本画大観』 100 『近代の美術 17 フェノロサと芳崖』 72 78

『生誕 150 年 狩野芳崖』 77

芳崖が描いた画題は、仏教画題、花鳥（鳥獣）、山水、龍、鍾馗、寿老人など様々である。本論文では、古い資料に記載されているあまり目にする機会がない作品も紹介した。これらの作品が先行研究で紹介されないのは、所在不明であるからであろう。しかし、これらの作品をふまえて芳崖の画業を捉えると、芳崖の画業を語る際に常に紹介されてきた西洋技法を応用した作品が芳崖の画業の一部分でしかない事がわかる。

芳崖の作品と言うと、《仁王捉鬼図》や《悲母観音》が有名であるが、実はそれら着彩の仏教画題作品は数点である。作品を一覧すると、墨線を中心にした水墨作品が多い事がわかる。こちらに掲載したのは一部であるが芳崖の画業において同様のことが言える。

私は、《仁王捉鬼図》に魅了されて芳崖研究を始めたが、《軍鶏図》も《壽福之図》もどれも全ての作品が魅力的である。私見であるが、芳崖の全ての作品に共通するのは、描いた対象が生き生きとしていて画面から今にも飛び出してくるような感じがすると共に、画面に引き込まれそうな感じもする。作品に生命を感じ、何か胸を掴まれたような感覚がするのである。ここに挙げた作品も含めて芳崖の画業を捉える事で、画家芳崖の一貫した制作姿勢を見る事ができ、芳崖の芸術性が見えてくる。

すでに、着彩の仏教画題作品に関しては、論考及び蛍光 X 線調査等の研究が進んでおり、私も修士課程での芳崖研究の際に、多くを学ばせて頂いた。西洋技法との関連について記された論考の一部をあげると、《悲母観音》については、展覧会図録『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』と展覧会図録『重要文化財 悲母観音』に詳しい。《仁王捉鬼図》については、展覧会図録『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』の荒井経氏の論考及び、同氏の論考『狩野芳崖筆「仁王捉鬼」の蛍光 X 線分析による顔料調査報告』（東京学芸大学紀要、芸術・スポーツ学科系、59;43-57,2007-10）、同氏の博士論文に詳しい。《不動明王》については、『國華』「第 835 号」の関千代氏の「狩野芳崖筆 不動明王」に詳しい。《伏龍羅漢図》については、『國華』「第 1221 号」の佐藤道信氏の「狩野芳崖筆 伏龍羅漢図」に詳しい。また、鑑画会期の山水画については、佐藤道信氏の論考（『鑑画会再考』『狩野芳崖山水画攷』等）に詳しい。

本博士論文では、先行研究に記されていない私の新たな発見を多く記している。前述した写生、下図や、双幅《羅漢図》と《伏龍羅漢図》に関する考察、及び、芳崖の線、色線の考察など具体的に作品の考察をすると共に、「芳崖の芸術性」について考察している。

本項以下では、「芳崖の画材」の述べた後、より具体的に芳崖の作品（本画）を通して考察していく。

(2) 芳崖の画材

芳崖が使用していた画材（紙、墨、膠）について紹介する。

（紙）について

芳崖は、好んで紙に描いた。

『志のぶ草』に記された芳崖の言葉には、「腕を見せるには紙に限る絹にかきつけると画が薄つべらになる。紙のやうに奥深い味が乏しくなるものである。」³¹⁶とある。

私の制作でも、ほとんどの場合和紙を使用している。例をいくつかあげると、橋本雅邦が自身の表現に合うように依頼したと言う雅邦紙や白麻紙、鳥の子紙、雲肌麻紙などである。

和紙の選択は、表現に大きく影響するのでとても慎重になる。線に応じて決める場合もあれば、墨との相性で決める場合、使いたい絵具との相性で決める場合など、写生から草稿の過程を経ながら描きたい表現に合う和紙を選択している。

私は、普段から「紙」と呼ばずに「和紙」と呼んでいるが、「和紙」は「日本画」と同様に明治時代以後に使用される呼び方である。「西洋画」に対して「日本画」という呼び名が生まれたように、西洋の製法である木材材料の「洋紙（西洋紙）」に対して、日本で行われていた靱皮繊維（植物の茎の周辺部からとれる繊維）を使った紙を「和紙」と呼ぶようになった。日本絵画に中国絵画の影響を受けた唐絵や漢画があるように、紙も中国で生まれた製法が日本に持ち込まれ根付いたものである。この製法を用いて日本では、楮や雁皮を使用した紙が漉かれるようになる。それと同時に、室町時代では中国から輸入した竹紙（唐紙）が使用されている。日本と中国の竹では品質が異なるため、室町時代以降の水墨画では竹紙（唐紙）が使用される事になる。³¹⁷

では、芳崖が、「唐紙」「和紙」「洋紙」の紙の中からどのような紙を使用していたのかを見ていく。

《山車水車図》では、「洋紙」のワットマン紙を使用している。

『芳崖と雅邦』に、「此図は西洋紙に日本の墨画を描くことが出来るか否かを試みたものである。紙はワットマンでフェノロサが米国から持ち来つたものと云ひ伝へられてゐる。」³¹⁸とある。

《伏龍羅漢図》では、竹紙を使用している。

『生誕150年・没後100年記念 岡倉天心展』に、「表現ばかりでなく、使用している画材

も冒険的である。支持体は絹が全盛の時代に紙（竹紙）に描き、西洋顔料の使用については現在意見が分かれているものの、平成 8 年に行った科学調査では西洋顔料の可能性を否定できなかった。」³¹⁹とある。

《仁王捉鬼図》では、タテ方向のはっきりした簀目がある短繊維の中国紙を使用している。

『日本画と材料 近代に創られた伝統』に、「熟覧調査の結果、《仁王捉鬼図》の支持体は《伏龍羅漢》や《不動明王》とも似通った紙質で、滲み止めの礬水が引かれた短繊維の中国紙であると考えられた。」³²⁰とある。

荒井経 博士論文『狩野派の技法から近代日本画の技法へ 狩野芳崖筆「仁王捉鬼図」の技法再現模写を通して』に、「「仁王捉鬼図」原本を観察すると、やはり画面にタテ方向のはっきりした簀目があり、簀目の間隔は 9 本強/cmであった。持参した画仙紙サンプルのうち 9 本/cm～9.5 本/cmに該当するのは 6 種。その中からもっとも質感の似通った画仙紙を模写用紙として選んだ。」³²¹とある。

《伏龍羅漢》、《仁王捉鬼図》、《不動明王》と連なる仏教画題作品は、礬水引きを施した中国紙に描かれている。

《達磨図》では、古い越前紙を使用している。

『近世日本画大観』に、「已に最後の「慈母観音」に手をそめた頃の作であつて、古い越前紙が使用されて居る。その越前紙は現在の江戸川風のもので元信時代の古紙であつた。それを四枚偶然に入手して描いたのが此圖である。」³²²とある。

さらに、江戸川紙について「其後芳崖は江戸川に在つた紙屋に命じ其古紙を模して漉かせた事がある。幾度も足をはこび漸く苦心して出来上つた。雅邦に雅邦紙がある様に、芳崖は現在用ひられて居る江戸川紙を作つたのである。」³²³とある。

『日本大百科全書』の「江戸川紙」³²⁴によると、東京・小石川の江戸川（神田川）のほとりから明治元(1868)年から製造された和紙で、三桎を主原料としていた。『新撰東京名所図絵』(1906)に載るほどの盛況を呈したが、機械漉きの洋紙が普及した頃から急速に衰退し、大正末には製造されなくなった。

これらの話を照らし合わせると、時期にずれがある。江戸川紙の製造は、明治元(1868)年からである。そして、芳崖が再び上京するのは、明治 10(1877)年であり、《達磨図》の制作は、《悲母観音》の制作に取りかかった明治 20(1887)年の春である。

私の推測では、「その越前紙は現在の江戸川風のもので元信時代の古紙であつた。」と、「其後芳崖は江戸川に在つた紙屋に命じ其古紙を模して漉かせた事がある。」と言う言葉から考えると、江戸川紙はすでに製造されており、その江戸川紙をもとにして、「元信時代の古紙」

に近づけるように「幾度も足をはこび」原料の配合を調整したと考えられる。

その芳崖紙とも言うべき元信時代の古紙に近づけた江戸川紙は、「その越前紙は現在の江戸川風のもので元信時代の古紙であつた。」という言葉から、越前和紙の主な原料である楮、三桮、雁皮でできており、さらに江戸川紙の特徴である三桮の割合を調整したと考えられる。

・狩野派の使用した和紙

幸野椋嶺の高弟・西川桃嶺に学んだヘンリー・P・ブイが記した『日本画の描法』には、狩野派の使用した和紙について描かれている。

狩野派の画家は、鳥の子と楮の木からとったものでできた紙を愛用した。これは奉書という紙で、同じく越前の特産である。³²⁵

鳥の子紙の主な原料は、三桮、雁皮である。明治期の『大言海』に、「楮トがんびトノ皮ヲ原料トシテ、漉キタル紙。今ハ三桮ヲ用イル」とあり、楮、三桮、雁皮は、現在の越前和紙の原料と同様である。江戸時代頃には、越前和紙の襖紙の需要は全国の大半を占め、狩野派でも同様に使用していた事が考えられ、紙で主に制作していた芳崖も慣れ親しんでいたと考えられる。

また、『達磨図』の説明には、制作における筆の工夫が記されている。

『近世日本画大観』に、「芳崖は特にその鬚髯を描くに苦心し、本郷通りで書筆を見付け出し、それを自ら削つて描いたと言ふ。芳崖自身其思い付きを喜んで門人達に自慢したと言ふ話がある。」とある。³²⁶

(墨) について

芳崖が使用していた墨について記された資料は、残念ながら確認できない。ただ、狩野派出身で鑑画会の仲間達に関する資料から考察して見たい。

『画説』の「現代美術の黎明期を語る」で溝口禎次郎が、以下のように語る。

イヤ私などは墨のことは全く知らない。といふのは吾々第一期の美術学校生徒時代には、

墨などといふものは頭になかったからです。狩野家の人は宗家の友信さんを始め、雅邦さんなども古梅園の紅花墨を使つて居られて、紅花墨という墨は光澤がある。あれがいいと思つて吾々も使つて居たやうなわけで、墨の中に青墨といふものがあるといふ事を知つたのさへ、ずっと後のことでした。³²⁷

この事から、狩野友信も雅邦も古梅園の紅花墨を使っていた事がわかる。友信も雅邦も芳崖と同門の木挽町狩野家の出身である事から、芳崖も古梅園の紅花墨を使っていた可能性は高いと考える。しかし、残念ながら使用した時期やどの作品に使われているかについては、現在の資料では不明であり、今後の課題とする。私は、芳崖研究の一環で古梅園の古墨の紅花墨を所有している。(図 112~114) 現在の古梅園の紅花墨の上部には、五つ星を最上として星の数が刻まれているが、私が所有する古墨の紅花墨の上部には、「甲」の文字が刻まれている。これは、製造当時の最上であることを示している。資料によると、同様に「甲」の文字が刻まれた古梅園の古墨の紅花墨が、1937年製である事が確認できる。³²⁸この事から、おおよその製造時期が推測される。



図 112 古梅園の紅花墨 古墨



图 113



图 114

なお、芳崖の墨の使用法は確認できないが、雅邦の墨の使用法について、肖哲は、『雑事抄録』の「墨汁ヲこして使用する事」で以下のように言う。

日本絵を画くに墨色画は墨色と其奇麗なるを第一とす墨を摺りて美濃紙にて濾して使用すれば紙面上にても水の垂るゝ様に画けり橋本雅邦翁は必ずこして使用せしなり（略）

329

(膠について)

芳崖の使用した膠について、いくつかの資料をあげる。

『美術画報 芳崖號』によると、芳崖は自ら膠を作っていた。

また膠も混合物が多くて、強い火で煮ると用をしないやうになるので、翁は自分で屠牛場に行き牛皮を求めて、手づから膠を作つて絹地に引くを常とした、また膠の代りに水仙の根を絞つて、礬水に用ひた。³³⁰

さらに、『芳崖遺墨』には以下のようにある。

明治十八九年ノ頃、自製ノ膠ヲ使用ス、當時ノ膠皮ハ、犬皮馬皮ヲ混ジタル粗製ニテ、物ノ用ニ立タザリキ。³³¹

高屋肖哲『雑事抄録』の「膠皮を煮る事」には、

膠皮は古るきをよしとすと師芳崖先生より侍て聞けり昔時の煮皮は眞に/牛皮のみにて交りたる皮なきた為め直ちに煮て用ひ又能く溶解せり今日の/煮皮には馬犬皮加わりて容易に溶解せず檜炭にて盛んに沸湯せしむれば/漸くにして溶くるなり礬水引に使用する皮は新製皮にても然ルべきも極彩/色もの及び紋柄を描くには古るき十年も経たる皮をよしとする也

頭註「[朱書] 我師芳崖先生は/膠皮を煮て作/り用ひし也明治/年間には使用す/るもの皆時々の為/賣店にも上らず/又悪膠のみあれば/也」³³²

とある。

・狩野派の膠

また、『膠を旅する』には、狩野派における膠の工夫についていくつか記してあるので、紹介する。

実はこの秘伝の中に、和膠についてはほとんど載ってないんですよ。載っているのは一行だけで、膠を晒す話が載っているの。昔は膠をきれいにするために作り変えた。土佐派も狩野派もきれいに発色するように作り変えて膠を使っていた。昔の膠がよかったんじゃないくて、膠の質を高める為の考え方があった。それで、ちょうど二月頃の冬に膠を外に出して、棒の膠をね、これを並べてその上に雪を積もらせる。そうすると上で雪が溶けるじゃない。雪が溶けるときに、棒状の膠が水を吸って、棒状にした間からアクが抜けていく。それを干して使えと。要するに、外に出して、雪を被せて、膨潤させて、それでアクを抜いて使えと書いてある。³³³

狩野探幽の膠については、以下のようにある。

日本的な考え方は、煮詰める。もういっぺんそこに火をかけて、余分なものを取り除く。結局、膠には腐敗菌だとか、カビの菌が入ったままなのだからこれを溶かせば、カビの菌とか腐敗菌が出てきて、結局は膠が腐るでしょう。だからそういう膠を使わないっていうのが、江戸時代の絵描きたちの考え方。膠を煮詰めることによって、殺菌するわけ。もう一つの効用はね、アクと油を取る。それがね、狩野探幽の口伝にはちゃんとある。カビの菌とか腐敗菌が、いかに入らないようにするか気をつけて使えと。ちょっとでも入ると腐る。そしてこれを煮詰めると、だいたい半年はもつ。(略)

狩野探幽は二度煮詰める。だから完全に殺菌するわけですよ。そういう考え方が消えちゃったの、明治以降に。³³⁴

以上である。今回調べる事ができなかった他の画材については、今後も色々調べて行きたい。

(3) 芳崖筆《羅漢図》と中国絵画

芳崖は、木挽町狩野家で多くの中国絵画の臨模を行っているが、中国絵画の学習がどのように活かされているのだろうか。

本項では、芳崖筆《羅漢図》について考察する。

双幅から成る《羅漢図》は、左幅には、巖窟で戯れ合う二匹の虎・豹とその様子を眺める一人の羅漢が描かれ、右幅には、雲間から現れた龍に座する羅漢が描かれている。制作年は、所蔵先の山口県立美術館発行『みる・しる・しらべるコレクション vol.3 狩野芳崖《懸崖飛沫図》』を見ると明治時代と記されているが、ほとんどの資料には、不明と記されている。

《羅漢図》に関する先行研究は、昭和12(1937)年発行『國華』第526号(第47編第9冊)の「芳崖筆羅漢觀鬪虎図解」があり、その他には「芳崖筆羅漢觀鬪虎図解」を参考にして記された『生誕150年 狩野芳崖』や『没後百年記念展 狩野芳崖』、『狩野芳崖 悲母観音への軌跡 一東京芸術大学所蔵品を中心に一』、『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』の展覧会図録における作品解説がある。

筆者不明である『國華』第526号(第47編第9冊)の「芳崖筆羅漢觀鬪虎図解」には、以下のように記されている。

芳崖は狩野の末流を学んだ者であつたが、本来意想に富み且つ筆端に奇趣を有する異才であつて、東京美術学校開設に先ちフェノロサの芸術論に動かされ、更に研究する所あつて、一種の画風を開くに至つた。当時に於ける芳崖の最大製作は例の悲母観音であるが、別に又新意を表出したその頃の画で、此羅漢図の如き亦逸すべからざるものである。本図はもと双幅の一つであつて、他の一幅は本誌第二百六號瀧博士現代日本画論中に参考図として掲出されている。彼図は伐闍羅弗多尊者を描き、是図は跋陀羅尊者を描くのであつて、兩者共に図様は宋元画に法るもの如くあるが、又芳崖独特の趣致を發揮している。今ま特に此跋陀羅尊者に就て言ふと、尊者鬪虎を觀る図柄が既に奇抜であるが、是れ殊に芳崖の好んで描くべき所に属し、図様の異常なるが上に、又その描写の法にも亦おのづから奇なる所あるを見る。(略) 悲母観音は就中卓絶しているが、仁王は奇と云はんか怪と云はんか、勢の盛なるものはあるが、あまりに奇矯である。此羅漢図に至つてはさほどに常規を逸したる所もなく、而かも侮りがたき深酷の趣をも認めるのであつて、吾等は之を芳崖傑作の一に数ふることを躊躇しない。殊にその頃の芳崖も雅邦もフェノロサ一流の形式美論に感化されて、運筆法に於ける制限を免れなかつたのを遺憾とするが、芳崖の此画に於ては寧ろ然らずして、持前の筆の力を現はしているのが尊いと云は

ねばならぬ。³³⁵

『生誕 150 年 狩野芳崖』には、

『國華』526号によると、右幅の羅漢が伐闍羅弗多尊者で、左幅の羅漢が跋陀羅尊者ということだが、必ずしも図像としての正確さを基本としたものではないと思われる。墨色と彩色が明るい画面を作り出し、仏画としては重厚さを欠くように思われる反面、かえって新鮮なイメージがあるといえる。それぞれが岩や雲で龕を構成し、求心的な構図となっている点は晩年の作品に共通するもので、左幅の虎、右幅の龍に変化をもたせ、羅漢の「静」に対して「動」の表現でバランスを作りあげている。³³⁶

『没後百年記念展 狩野芳崖』には、

本図の羅漢は一説には右幅が伐闍羅弗多尊者、左幅が跋陀羅尊者と伝えられるが、図像の上での断定は難しく、むしろ芳崖独自の解釈によるものとみた方が妥当と思われる。躍動感のある構図と明るい色彩が、旧来の羅漢図にまみうけられる重厚さとは別種の趣を呈する。³³⁷

『狩野芳崖 悲母観音への軌跡 一東京芸術大学所蔵品を中心に一』には、

仏画としての正確性を期したものではなく、芳崖が独自の解釈をもとにまとめたものと考えられる。それぞれ、岩や雲で龕をつくり、その内部空間に人物を配する構図は、《八臂弁才天図》と共通するが、静的な構図の《八臂弁才天図》と比較すると、その求心的なダイナミズムが大きな隔絶を感じさせ、人物や龍虎、雲などの奇矯な形態感覚もあいまって強烈な印象を与える。色彩表現においても一步を進めた先鋭さが表出され、墨色や彩色は、やや生な調子とも感じられるものの、きわめて鮮明、清新に発色する。《伏龍羅漢図》や《仁王捉鬼図》、《不動明王》といった晩年作品の側に属するものであり、過剰なまでの表現性をはっきりと示している。³³⁸

『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』には、上記の先行研究をまとめた解説が記されている。これらの論考は、芳崖の仏教画題の作品群との比較や作品の図像から読み取れる情報に終始していると言える。

私は、これまで様々な中国絵画を熟覧し、中国絵画に関連した書籍、図録の論考に目を通

してきた。これらの中国絵画研究をふまえ、《羅漢図》と中国絵画との関係について述べる。

《羅漢観戯虎図》に関する考察

まず、芳崖筆双幅《羅漢図》の左幅の《羅漢観戯虎図》(図 54)について述べる。『國華』第 526 号(第 47 編第 9 冊)の「芳崖筆羅漢観闘虎図解」では、《羅漢観闘虎図》であるが、私はこの 2 匹の虎は闘っているのではなく、戯れていると考えており、以後、左幅を《羅漢観戯虎図》とする。

これまでの先行研究を整理すると、《羅漢観戯虎図》は、十六羅漢の跋陀羅尊者を描き、図様は宋元画を参考にした可能性が『國華』第 526 号(第 47 編第 9 冊)で指摘されている。

構図は、岩で龕を構成し、求心的になっている。色彩表現は、墨色と彩色を用いて画面を明るく描き、仏画としては重厚さを欠くように思われる反面、かえって新鮮なイメージがある。ここに、私の意見を補足する。芳崖の仏教画題の作品と比較すると、構図は、岩で龕を構成した形に注目すると、上部の岩の形や、画面右上の草や垂れた蔓の位置に《不動明王》との共通点がある。全体の構図は、《仁王捉鬼》、《不動明王》に見られる時計周りに目線が誘導される構図に先立つものである。

羅漢の色彩は、茶系の顔料を用いて、人物には濃淡を使い、衣服は、人物より明るい顔料を濃淡をつけずに着彩している。履物には、補色関係の緑の顔料と朱色の顔料を用いており、アクセントになっている。虎と豹は、黄色系と茶系の顔料を併用し、細かく毛描きがされている。画面右上の草の緑系の色と下部の虎の豹の黄色と茶系の色を、中央の羅漢に混在させる事で、岩の墨色とのバランスを保っている。

では、ここからは、中国絵画との具体的な関連を述べる。

中国絵画との関連についての先行研究は、「芳崖筆羅漢観闘虎図解」で「宋元画に法るもの如くあるが、又芳崖独特の趣致を發揮している。」とあるが、これ以上の具体的な事は述べられていない。さらに、「芳崖筆羅漢観闘虎図解」以後の《羅漢観戯虎図》に関する論考では、宋元画との関連は、触れられていない。

私は、《羅漢観戯虎図》に関する新たな発見として、南宋時代に制作された京都・大徳寺所蔵《五百羅漢図(伏虎)》(以下、《大徳寺本・伏虎》)(図 115)と室町時代に制作された伝明兆筆・建長寺所蔵《十六羅漢図》(図 116)との関連を指摘し、これら 3 作品に描かれている戯れ合う 2 匹の虎(《羅漢観戯虎図》は虎と豹)の共通した姿に注目する。この指摘は、先行研究になく私の新発見である。

では、この共通したる戯れ合う 2 匹の虎は、どのように伝わっていったのだろうか。

大徳寺所蔵《五百羅漢図》(以下、《大徳寺本》)は、48幅に確認される金泥で書かれた銘文によると、中国・南宋時代の寧波の東、東銭湖の北西畔に所在した恵安院の僧義紹が、淳熙5(1178)年から10年の歳月をかけて結縁を募り、林庭珪・周季常によって全100幅が制作され、恵安院に施入したものである。日本にいつ、どのような経路で伝来したかは不明であるが、鎌倉時代には日本に舶載されて鎌倉の建長寺(一説に寿福寺)に伝来し、小田原北条氏に移り、豊臣秀吉の小田原攻めと北条氏滅亡の際に秀吉の手に渡り、秀吉が創建した大徳寺塔頭に施入、最終的に大徳寺方丈の什宝となったという。³³⁹その内、時期は定かではないが、6幅は早くに失われ、寛永15(1683)年に木村徳応が描いた6幅の補作があり、現在大徳寺には原本82幅と補作6幅が伝わる。ボストン美術館所蔵の10幅は、明治27(1894)年にボストン美術館を皮切りにアメリカの東海岸の主要都市でフェノロサが企画した展覧会に出品された44幅に含まれていたもので展覧会中に現地で購入されている。フリーア美術館が所蔵する2幅は、1902年と1907年にコレクションに加えられたという。³⁴⁰

《大徳寺本・伏虎》は、全100幅の内の32幅目にあたる。大徳寺本には、27幅目の《伏虎(牙の手入れ)》もあるが、本論での《大徳寺本・伏虎》は、32幅目を指す。

五人の羅漢が樹下の岩場に座り、羅漢の前で2匹の虎が互いの体を噛み合せて戯れている。羅漢の傍には、従者が立つ。後方には、羅漢とは服装が異なり、まげを結って宝冠を戴く香合を持つ者と柄香炉を持つ者が描かれている。³⁴¹2匹の虎が描かれた箇所は、経年劣化による大きな欠損があるが、虎の表情や形態を確認できる。作者については、銘文が記されていないが、他の大徳寺本との関係とその画風から周季常系(周季常の工房)による作品と推測される。以上、『大徳寺伝来五百羅漢図』³⁴²をもとにまとめた。

《大徳寺本》を参考にして描かれた羅漢図として、(A)伝張思恭筆・円覚寺所蔵《五百羅漢図》、(B)伝明兆筆・円覚寺所蔵《五百羅漢図》、(C)伝明兆筆・東福寺所蔵《五百羅漢図》、(D)伝明兆筆・建長寺所蔵《十六羅漢図》をあげる。

・(A)伝張思恭筆・円覚寺所蔵《五百羅漢図》と(B)伝明兆筆・円覚寺所蔵《五百羅漢図》

元時代に描かれたと伝わる(A)伝張思恭筆・円覚寺所蔵《五百羅漢図》は、「張思恭筆と伝承される重要文化財に指定されているグループは三三幅しか現存せず、室町時代の制作と見られる十六幅と江戸時代の狩野養川の一画によって補われている」³⁴³。室町時代の制作と見られる十六幅が、(B)伝明兆筆・円覚寺所蔵《五百羅漢図》にあたる。これらを合わせ

て構成される《五百羅漢図》(以下、《円覚寺本》)には、《大徳寺本・伏虎》に類似する図様は存在しない。

ただ、江戸時代に狩野養川、つまり木挽町狩野家7代目の狩野養川院惟信が一幅を補っている事は、芳崖が《羅漢観戯虎図》の制作の際に、《五百羅漢図》を参考にした可能性を考察する一助となる。現在、東京国立博物館には、狩野家模本の中国絵画模本が所蔵され、この中に(A)伝張思恭筆・円覚寺所蔵《五百羅漢図》の33幅中の28幅が含まれる。また、井出誠之輔氏は、(A)伝張思恭筆・円覚寺所蔵《五百羅漢図》に関連して「当時一般の職業絵師であれば、実際の画幅を円覚寺で実見しなくとも、狩野派と密接な関係を築くことで、粉本として蓄積されていた図像にアクセスできた可能性が高い」と言う³⁴⁴。

残念ながら、(A)伝張思恭筆・円覚寺所蔵《五百羅漢図》には、《大徳寺本・伏虎》に類似する図様は存在しないが、芳崖も大徳寺本の流れを組む《五百羅漢図》について学んでいた事は、狩野派の環境の中で《大徳寺本》を目にする機会があった可能性が指摘できる。

・(C)伝明兆筆・東福寺所蔵《五百羅漢図》

東福寺に長らく伝来した明兆(1351~1431)の作と言われる(C)伝明兆筆・東福寺所蔵《五百羅漢図》は、現在東福寺に45幅、根津美術館に2幅の合計47幅が現存し、さらにその下図とされる白描本50幅が東福寺に伝えられている。東福寺本の制作時期については、至徳3(1386)年10月17日の日付をもつ性海霊見筆『東福羅漢供跋』によって、この日までに50幅が完成していた事がわかる。³⁴⁵谷口耕生氏は、(A)伝張思恭筆・円覚寺所蔵《五百羅漢図》、(B)伝明兆筆・円覚寺所蔵《五百羅漢図》、(C)伝明兆筆・東福寺所蔵《五百羅漢図》の関係について、

建長寺周辺に伝来した大徳寺本が最初にあって、大徳寺本あるいは大徳寺本を直接の曲拠として制作された五十幅本を参考にして明兆本((C)伝明兆筆・東福寺所蔵《五百羅漢図》)が制作され、さらにその転写を通じて図像の写し崩れや増補が進んだのが円覚寺本((A)伝張思恭筆・円覚寺所蔵《五百羅漢図》と(B)伝明兆筆・円覚寺所蔵《五百羅漢図》)ということになるかもしれない。³⁴⁶(括弧内筆者)

という。その根拠として、「円覚寺本や明兆本については、大徳寺の図像を五十幅バージョンに改変するに当たって元の図像の意味を理解できなかったことによる写し崩れが認められる幅や、十人に増えた羅漢を無理やり大徳寺本の図像に押し込めている幅が認められる」³⁴⁷点と、「円覚寺本・明兆本の各幅の図様には大徳寺本二幅に描かれる図像を組み合わせ

つくられたものが複数存在する」³⁴⁸点から、大徳寺本が先に成立していた事を示している。円覚寺本や明兆本には、《大徳寺本・伏虎》に類似する図様は存在しないので、大徳寺本の図像を五十幅バージョンに改変する際に、選択されなかったのであろう。

・(D)伝明兆筆・建長寺所蔵《十六羅漢図》

伝明兆が描いたとされる羅漢図には、(B)伝明兆筆・円覚寺所蔵《五百羅漢図》、(C)伝明兆筆・東福寺所蔵《五百羅漢図》の他に、室町時代に描かれた(D)伝明兆筆・建長寺所蔵《十六羅漢図》があり、《大徳寺本・伏虎》に類似する図様が描かれている。『開館四十周年記念特別展 宋元仏画』の作品説明には、

大徳寺本や東福寺本、円覚寺本など百幅ないしは五十幅仕立ての五百羅漢図の中から、舍利放光、羅漢勸請、降龍、伏虎、施餓鬼、韋馱天など主要な画題を抜き出しているが、羅漢の数については全八幅で十六羅漢図となるように構成されている。

本図の旧裏書に応永三十年（一四二三）に建長寺第百三十二世の竺西等梵が寄進したことが記されていたというが、現在銘文は確認できない。しかし、本図の制作年代とは矛盾せず、信憑性は高い³⁴⁹。

とある。伏虎は、上記したように、東福寺本、円覚寺本には図様がない為、大徳寺本を参考に描いた可能性が高い。

では、《大徳寺本・伏虎》と(D)伝明兆筆・建長寺所蔵《十六羅漢図》（以下、《建長寺本》）を比較する。

《大徳寺本・伏虎》と《建長寺本》は、二匹の虎の顔の位置、戯れ合う身体の形態、尻尾の動きなど、そのほとんどが共通している。画面全体では、《大徳寺本・伏虎》は、5人の羅漢と侍者1人、異国人2人と2匹の虎が描かれているのに対して、《建長寺本》には、3人（羅漢2人と侍者1人か）と2匹の虎が描かれている。《建長寺本》では、《大徳寺本・伏虎》の3人を選び、組み合わせている。³⁵⁰さらに、《建長寺本》は、背景の木や雲の形も類似しており、《大徳寺本・伏虎》の各部分を組み合わせて再構成したと考えられる。

では、この2作品の戯れる2匹の虎をふまえ《羅漢観戯虎図》を見る。

《羅漢観戯虎図》の虎と豹の戯れ合う姿は、両作品と共通している。ただ、芳崖の場合は、2匹の虎ではなく、一方を豹に変えている。羅漢は、両作品との類似は見られないが、《大徳寺本・青獅子》に描かれている岩に座する羅漢を反転すると、岩の形や羅漢の姿勢が似た

図様になるものは確認できるが、袈裟の羽織が逆になっている点と座り方が異なる。以上のような関連が指摘できる。

《騎龍羅漢図》に関する考察

ここからは、芳崖筆《羅漢図》の右幅について述べる。右幅にも定まった名称がないので私は、その描かれた姿から《騎龍羅漢図》(図 55) とする。

《騎龍羅漢図》は、十六羅漢の伐闍羅弗多尊者を描き、図様は宋元画を参考にした可能性が『國華』第 526 号(第 47 編第 9 冊)で指摘されている。

構図は、画面上下を雲で覆い、中央には羅漢を乗せた龍が荒波の上を飛んでいる姿が描かれている。

では、《騎龍羅漢図》と中国絵画との関連を述べていく。左幅《羅漢觀戲虎図》に関して、南宋時代に制作された《大徳寺本・伏虎》と室町時代に制作された《建長寺本》との関連を指摘した。

そして、《騎龍羅漢図》は、ボストン美術館所蔵《五百羅漢図(洞中入定)》(以下、《五百羅漢図(洞中入定)》)(図 117)に描かれた羅漢との関連を指摘する。前述したが、《大徳寺本》は、明治 27(1894)年にフェノロサが企画した展覧会に 44 幅を出品しており、その中からボストン美術館が購入した 10 幅の内の一幅が《五百羅漢図(洞中入定)》である。なお、《建長寺本》には、《五百羅漢図(洞中入定)》は描かれておらず、前述した他の羅漢図にも確認できない。

作者については、銘文が記されていないが、《大徳寺本・伏虎》と同様に周季常系(周季常の工房)による作品と推測されている。³⁵¹

《五百羅漢図(洞中入定)》は、画面上部に四人の羅漢が天部と鬼を連れて雲に乗り、下部には、一人の羅漢が波打つ洞窟の入り口で瞑想している姿を描いている。その羅漢の周りに一匹の龍が描かれている。ただこの龍は、大蛇であると言う以下の指摘もある。「この巨大な蛇は、これまで龍と誤認されてきた。しかし、ここに描かれてものには中国の空想上の靈獣である龍にあるべき四本の足や爪はなく、また龍にふさわしい大きさもない。その代わり蛇の身体をもち、前頭部に一本の角をつけている。この生き物は画家がインドの初期仏教美術や物語に登場する蛇神であるナーガを龍と誤解して描いてしまったものと思われる。」³⁵²とあるが、羅漢図に描かれる龍と羅漢とに関する説話は多く、本作も『大唐西域記』の龍の説話³⁵³との関連が指摘されており、龍である可能性が高いと考える。

では、《騎龍羅漢図》との関連を述べていく。《騎龍羅漢図》と《五百羅漢図(洞中入定)》とに共通するのは、羅漢の姿である。両作品の羅漢は、顔と身体の向き、手、着衣などの大

まかな姿は類似している。しかし、羅漢の顔の表情や着衣の細部やその色彩などは、異なっている。色彩の違いを述べると《五百羅漢図（洞中入定）》の羅漢の着衣の袈裟は、一番外に着ている袈裟が赤色と青色で着彩され、その内側の袈裟が緑色で着彩されている。対して、《騎龍羅漢図》の袈裟は、一番外に着ている袈裟を色味の異なる緑色の2色で着彩され、その内側の袈裟が薄朱色で着彩されている。

その他の関連をあげると、両作品に荒波と雲が描かれている事と《五百羅漢図（洞中入定）》で羅漢の周りにいた一匹の龍が、《騎龍羅漢図》では、荒波の上を羅漢を乗せて飛んでいる龍の姿として描かれている事、《五百羅漢図（洞中入定）》の羅漢は荒波の上で敷物に座しているが、《騎龍羅漢図》の羅漢は荒波の上で龍に乗り、敷物ではなく雲の上に座している事である。

では、以上をふまえて、芳崖筆《羅漢図》の左幅《羅漢観戯虎図》と右幅《騎龍羅漢図》の制作について述べる。ここまでで《羅漢図》は、《大徳寺本》を研究して描いている事がわかる。

《羅漢観戯虎図》の制作では、《大徳寺本・伏虎》の研究を行い、そこに描かれた戯れる虎と羅漢の関係に注目して、戯れる虎と複数の羅漢の関係ではなく、戯れる虎と一人の羅漢に変えている。私見では、戯れる虎と一人の羅漢に変える事で、戯れる虎を温かい眼で見守る羅漢と言う関係を明確にしている。このように、仏教画題をより日常に近い関係を思わせるような作品に変えているのは、この頃の芳崖作品の特徴である。

《羅漢観戯虎図》の虎と《騎龍羅漢図》の羅漢が《大徳寺本》と類似した姿で描かれているのは、古画研究で学んだ作品の要素をもとに新按にする試みを行っていると考えられる。

芳崖の古画研究の大きな目的は、配合調和を学ぶ事であり、これらの作品においては、描かれたモチーフの関係性を学び、そのモチーフの配合を意識しながら新按を描いている。完全に違うものを描くのではなく、《羅漢観戯虎図》の虎と《騎龍羅漢図》の羅漢というモチーフを起点にして描いているのである。

だが、《騎龍羅漢図》は、《羅漢観戯虎図》ほどの関係性を表現できていない。しかし、この《騎龍羅漢図》作品は、次作の仏教画題作品の《伏龍羅漢図》へとつながっていく。

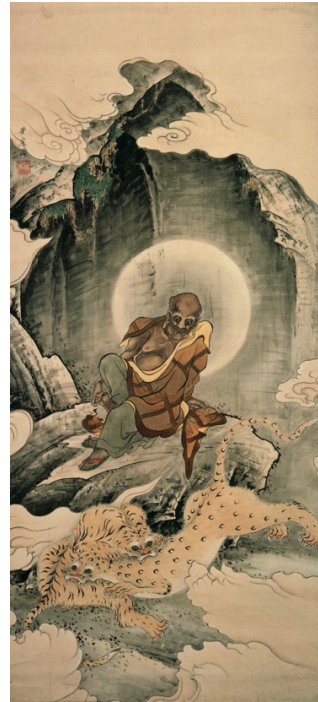


図 115 周季常系 大徳寺所蔵《五百羅漢図》 図 116 伝明兆 建長寺所蔵《十六羅漢図》 図 54 芳崖《羅漢觀戲虎図》



図 117 周季常 ポストン美術館所蔵《五百羅漢図》 図 55 芳崖《騎龍羅漢図》

図 115、117『大徳寺伝来五百羅漢図』、図 116『開館 40 周年記念特別展 宋元仏画』
 図 54、55『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』より

(4) 《伏龍羅漢図》に関する考察

展覧会図録『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』の《伏龍羅漢図》の作品解説は、以下のように始まる。

明治一八(1885)年、第一回鑑画会大会で三等賞を受賞した作品。フェノロサの指導のもと、日本画革新運動を实践した芳崖の代表的作品のひとつであり、日本画の近代化における記念碑的作品である。³⁵⁴

この《伏龍羅漢図》(図43)に対する作品解説は、現在の芳崖研究における通説である。さらに、芳崖の画業が語られる時、《伏龍羅漢図》(1885)を起点に、《仁王捉鬼図》(1886)、《不動明王》(1887)、《悲母観音》(1888)への変遷が語られる。しかし、実は、芳崖の仏教画題作品の中で、《伏龍羅漢図》に関する研究は、十分な考察が行われていない。この背景には、芳崖の仏教画題作品の中で、常に注目されてきた《仁王捉鬼図》と《悲母観音》の研究が意欲的に行われ、その成果をもとにした研究が現在の芳崖に対する通説となっており、《仁王捉鬼図》以前に制作された《伏龍羅漢図》に関する考察は、急がれるものではないと考えられているからであろう。その通説は、「日本画革新運動の実験が最高潮に達した」³⁵⁵ 《仁王捉鬼図》と、「芳崖の絶筆であり、畢生の大作として評価されると共に、近代日本画史のはじまりを告げる記念碑的作品」³⁵⁶ 《悲母観音》を基準に語られる。³⁵⁷

つまり、芳崖の約50年の画業は、この2作品に向けて語られていく事が通説となっているのである。しかし、この現在の通説で芳崖の芸術性を本当に語れるのだろうか。私は、芳崖の全ての作品に刺激を受ける。芳崖の魅力は、作品の一つ一つに溢れているのである。

本論文の主旨は、この通説に対して、新たな提案をすることである。《伏龍羅漢図》に関する考察は、芳崖の芸術性を考える上で非常に重要な意味を持つのである。芳崖の画業において、《伏龍羅漢図》が如何なる意味を持ち、私達に如何なる発見を提供してくれるのだろうか。

では、詳しく見ていこう。

まず、《伏龍羅漢図》の名称の変遷を確認する。芳崖の作品は、初めて展示された時から現在に至るまでに、名称が変化している作品がある。

例えば、現在《仁王捉鬼図》と呼ばれている作品は、『鑑画会 第二回大会 出品目録』³⁵⁸によると、初めて展示された明治19年の第二回鑑画会大会に於いて《仁王》と記されている。

《飛龍戯児図》も、『鑑画会 第二回大会 出品目録』によると、第二回鑑画会大会では《双龍》と記され、明治四十四年の岡倉秋水・本多天城『狩野芳崖遺墨帖』では、《老龍戯児之

図)、大正6年の『美術画報 四十編卷八 芳崖號』では《老龍戲児図》、明治35年の高屋肖哲『芳崖遺墨 前編』では、《子母伽羅味龍》と名称が異なっている。

《谿間雄飛図》は、『鑑画会 第一回大会 出品目録』³⁵⁹によると、明治18年の第一回鑑画会大会で《群鷺図》と記されている。

ここに挙げた鑑画会における名称が、芳崖自身が名付けた発表当時の名称と考えられる。芳崖自身が名付けた名称は、芳崖の心持ちや意匠、芸術性に関わっており、本論において重要である。

明治18年の『新日本美術新報』³⁶⁰によると、《伏龍羅漢図》の第一回鑑画会大会での名称は、《伏龍羅漢》と記されている。明治35年の高屋肖哲『芳崖遺墨 前編』では、《服龍羅漢図》とあり、高屋肖哲『雑事抄録』では、《降龍羅漢図》とある。大正6年の岡倉覚平『狩野芳崖遺墨大観』、昭和7年の『近世日本画大観 第十二卷 芳崖・雅邦』、昭和44年『狩野芳崖展目録』では、《伏龍羅漢図》とある。ほとんどの資料で《伏龍羅漢図》と記されているが、高屋肖哲は、《服龍羅漢図》、《降龍羅漢図》と別の呼び方をしている。

初めて展示された第一回鑑画会大会で《伏龍羅漢》と記されている事から、芳崖は《伏龍羅漢》と名付けたと考えられる。

では、さらに、この《伏龍羅漢図》と名付けられた作品に込められた意匠や芸術性などを多角的に考察し、これまで語られる事がなかった《伏龍羅漢図》で描こうとしたもの、何が描かれているのか、について考察する。

私の私見を述べる前に、《伏龍羅漢図》に関する先行研究を記す。

《伏龍羅漢図》については、平成9(1997)年の佐藤道信氏『國華』第一二二一號「狩野芳崖筆伏龍羅漢図」に詳しい。まず、現在の所蔵先である福井県立美術館に寄贈されるまでの所蔵者の変遷を佐藤氏の論考をもとにまとめる。

明治23年フェノロサの帰国の際にフェノロサのプライベート・コレクションとしてアメリカに渡り、大正9年の芳崖の遺作展の為にフェノロサ未亡人メアリー所有となっていた本作が里帰りし、その後、福井県出身で玉村索道工務所の創業者の玉村勇助氏の所蔵となり、大正11年には東京美術倶楽部で売りに出され、その後、現飛鳥建設の創業者飛鳥文吉氏が、大正末年から昭和初め頃に購入し、昭和22年に同社の副社長・相談役・常任顧問を務めた中野定吉氏にわたり、その子の中野治孝氏によって平成6年に福井県立美術館に寄贈された。所蔵者の繋がりを見ると、皆が福井生まれの有力者である。玉村勇助氏と飛鳥文吉氏は、明治30年代から足尾銅山や炭坑で一緒に仕事をしており、旧知の間柄であった。公共機関に所蔵してほしいと言う中野定吉氏の遺志をついで、中野治孝氏によって福井県立美術館に寄贈された。³⁶¹

次に、佐藤氏があげた《伏龍羅漢図》の歴史的意義を見る。

佐藤氏は、《伏龍羅漢図》がフェノロサの日本画革新運動の実態を知る貴重な作品であると述べ、「芳崖は、「仁王捉鬼図」(十九年)「不動明王図」(二十年)「悲母観音図」(二十一年)といった一連の仏教画題の作品を描いていく。そうした作品に見る伝統的テーマへの自由なイメージ解釈と表現、三次元的空間表現への強い関心が、本図にもすでに十分に示されており、本図がその出発点に位置していることがわかる。」³⁶²と指摘される。続けて、本図について、「甘えるように羅漢に体を巻きつけ、安心しきつたように眠りこける龍、龍の口に合わせて反芻するかのようにひん曲がつた羅漢の口、どこか漫画的でユーモラスだ。厳しいはずの羅漢が、奇妙にのどかな状況で描かれている。」³⁶³と述べられている。羅漢の口が、龍の口に合わせて反芻するかのようにひん曲がっているという指摘は、画面の中で主役である両者の関係を繋げる工夫と考えられ、芳崖作品の特徴を捉えた指摘である。

構図については、「また芳崖の晩年の作品に特徴的な渦巻く空間表現も、すでにここで十二分に示されている。螺旋や渦巻きを多用した動的で不安定な構図は、ロマン主義絵画が好んだ手法だが、ここではそれによつて空間の奥へと視線と意識を誘いこんでいる。」³⁶⁴と述べられる。

この構図について、補足すると、佐藤氏の言われた「螺旋や渦巻きを多用した動的で不安定な構図」は、岡倉天心が、サーキュラー・スペーシング(旋回空間遠近法)と呼んでおり、黄金比を応用した構図と考えられる。

また、羅漢と龍を描いた図像について、「龍と羅漢のとりあわせは、図像的には十六羅漢の中の伐闍羅弗多尊者あたりがもとになっているかもしれない。」³⁶⁵と言われる。

そして、フェノロサと芳崖による新日本画の創造は、「画題と漢画の筆法で日本東洋を、西洋顔料も使った色彩と三次元的空間表現(線遠近法・空気遠近法)で西洋を象徴させ、しかもそれらを同一画面の中に同居させる事だった」³⁶⁶と言われる。これを佐藤氏は、「和魂洋才」と呼び、「日本的な主題(和魂)と西洋的な絵画表現技術(洋才)の接合である」³⁶⁷と言われている。そして、最後に、「こうして近代の“仏画”は、信仰にもとづく宗教絵画としてより、国家主義と皇国史観にもとづく一種の“歴史画”として成立したのだと考えられる。本図も当然、そうした流れの上にある。(略)本図を含む鑑画会段階では、まだ主題のイメージ解釈にとどまっていることは留意すべきだろう。」³⁶⁸と言われる。

以上より、この『国華』第一二二一號「狩野芳崖筆伏龍羅漢図」の論考によって、《伏龍羅漢図》の所蔵の経緯が明らかになり、芳崖の仏教画題作品との共通点を述べられ、芳崖とフェノロサによる“和魂洋才”の新日本画において《伏龍羅漢図》がその出発点に位置する事について説明がなされた。

また、所蔵先の福井県立美術館において、平成 8 年に《伏龍羅漢図》の科学調査が行われ、支持体や顔料が明らかになっている。この調査について、『生誕 150 年・没後 100 年記念 岡倉天心展』に、以下のように記してある。

表現ばかりでなく、使用している画材も冒険的である。支持体は絹が全盛の時代に紙（竹紙）に描き、西洋顔料の使用については現在意見が分かれているものの、平成 8 年に行った科学調査（註 標準的な蛍光エックス線、エックス線回折等）では西洋顔料の可能性を否定できなかった。龍鱗部分の濃い青（註 1828 年にフランスで人工的合成法が発明された人工群青の可能性が高い）、数珠房部分の黄色（註 胡粉に染料を混ぜることにより、黄色の発色を得ている可能性が高い。微量であるがカドミウムとイオウも検出されているため、カドミウムイエローを胡粉に混入されている可能性も否定できない）の部分などである。（略）フェノロサ所蔵時は額装であった可能性が高い。³⁶⁹

以上の調査結果から、支持体は、竹を原料にした竹紙を使用している事がわかった。日本では、中国から輸入した竹紙が室町時代頃から主に漢画の画家達によって使用されていた。中国から製紙技術が伝わっていたが、日本で取れる竹は中国の竹と品質が異なっており、描画に向けた中国産の竹紙を輸入していた。中国宋代の製紙技術の改良に伴い、大量に作られるようになる。³⁷⁰

西洋顔料の使用については、龍鱗部分の濃い青に人工群青（ウルトラマンブルー）を使用した可能性が指摘されている。

数珠房部分の黄色には、胡粉に染料を混ぜることにより、黄色の発色を得ている可能性が高く、また、胡粉にカドミウムイエローを混入している可能性も否定できないと言う。

私が、注目するのは、顔料（染料、もしくはカドミウムイエロー）に胡粉を混ぜていた事である。顔料に胡粉を混ぜる技法を“具”の技法、もしくは、“具”にする、と言う。古くから日本絵画の顔料は、天然顔料を中心に用いており色数が限られていた。この色数を増やす技法に“具”の技法があり、顔料に胡粉の白色が混ざった新たな色の顔料を得る事ができる。狩野派の技法が記された『丹青指南』には、染料の藤黄と胡粉を混ぜた「藤黄の具」が記されており、上記の記述をもとにすると、「藤黄の具」の可能性がある。

芳崖が、《伏龍羅漢図》に続く《仁王捉鬼図》において、化学合成で造られた西洋顔料に胡粉を混ぜて使用していた事が、荒井経氏等の《仁王捉鬼図》の調査で確認されている。³⁷¹

《伏龍羅漢図》と《仁王捉鬼図》との“具”の技法の役割に注目すると、《伏龍羅漢図》では白色を帯びた新色を作り出す為に用いられていた“具”の技法が、《仁王捉鬼図》では“具”に

した西洋顔料を画面全体に用いる事で、西洋画に見られる様な画面全体に物質感を持たせる試みを行っていた事が指摘できる。《仁王捉鬼図》で使用した西洋顔料の特徴は、それまでの日本絵画には見られなかった彩度の高い鮮やかな色彩を持っている点と、均一な粒子の性質を持つ西洋顔料は、自在な混色が可能であり、無限の中間色を作り出す事ができる点である。この混色技法の念頭には、「色相環」を実現する事があったと考えられる。

以上が、《仁王捉鬼図》の顔料研究における通説であるが、私はこれに加えて、前述した、“具”の技法を用いる事で西洋画に見られる様な画面全体に物質感を持たせる試みをしてきたと考えるのである。

“具”の技法に注目すると、白色を帯びた新色を作り出す為の技法が、粒子が均一で細かく、物質感に乏しい西洋顔料を“具”にする事で、物質感を備えた顔料を作り出す為の技法に転換しているのである。つまり、日本絵画の伝統的な技法が、西洋絵画に対して生まれた日本絵画における明治期の物質感の問題の解決の為に用いられているのである。この事は、芳崖の画業の豊かさを知ると共に、日本絵画から日本画へと移りゆく流れが、芳崖の仏教画題作品の《伏龍羅漢図》から次作の《仁王捉鬼図》への変遷で捉えられ、芳崖が新たな日本絵画の創造において、物質感の問題に取り組んでいた事がわかる良例である。《仁王捉鬼図》と“具”の技法の関連については、自身の修士論文『狩野芳崖再考』で詳しく指摘している。

では、さらに《伏龍羅漢図》について考察したいと思う。

佐藤氏が「龍と羅漢のとりあわせは、図像的には十六羅漢の中の伐闍羅弗多尊者あたりがもとになっているかもしれない。」と言うように、中国と日本の仏画において、羅漢と龍が共に描かれている作品はしばしば確認される。

いくつか、例を挙げる。

北宋時代 清涼寺所蔵《十六羅漢図》「第十五尊者」

南宋時代 金大受筆・東京国立博物館蔵《十六羅漢図》「第六尊者」

南宋時代 陸信忠筆《羅漢図》

南宋時代 大徳寺所蔵《五百羅漢図》

第 19 幅「水官の来臨」

第 20 幅「降龍」

第 28 幅「龍眼の治療」

第 60 幅「争龍」

第 66 幅「月下の渡海」

第 76 幅「龍退治(阿波羅羅龍泉)」

ボストン美術館所蔵《五百羅漢図（洞中入定）》

鎌倉時代 法隆寺所蔵《十六羅漢図》の「第十四尊者像」

南北朝時代 建仁寺所蔵《十六羅漢図》の「第八尊者像」

などがある。ここにあげたのはほんの一部であり、度々描かれてきた。

さらに、画面で羅漢と龍が一体ずつ配された作品は、

南宋時代 金大受筆・東京国立博物館蔵《十六羅漢図》「第十五尊者 阿氏多」

南北朝時代 神奈川県立歴史博物館所蔵《十六羅漢図》の内的一幅

などがある。

南宋時代の金大受筆・東京国立博物館蔵《十六羅漢図》の「第十五尊者 阿氏多」は、羅漢の後ろに龍が描かれている。また、南北朝時代の神奈川県立歴史博物館所蔵《十六羅漢図》は、羅漢の後方から現れた龍の角を羅漢が撫でている様に見え、《伏龍羅漢図》が纏わりつく龍の耳を掴んでいる点との多少の類似が指摘できるが、画面全体の構図との類似点は少ない。多くの羅漢と龍が描かれた仏画を確認したが、《伏龍羅漢図》の表現は、十六羅漢を描いた仏画と比べて、過去に類がなく、芳崖の意匠が表現された独自の新按であると言える。

龍は、羅漢の神通力を示す存在として羅漢図にしばしば描かれてきた。例に挙げたように、十六羅漢図の中で多く描かれてきたが、《伏龍羅漢図》のように羅漢の身体に纏わりつく姿で描かれた作品は確認できない。

しかし、羅漢に龍が纏わりついた姿が、仏画に描かれてこなかった訳ではない。

例えば、本法寺所蔵の長谷川等伯筆《仏涅槃》をみると、横臥する釈迦を中心として周りに悲嘆する仏弟子の中に、仏弟子に纏わりついて共に嘆いている姿や仏弟子の背中に龍が寄りかかり共に嘆いている姿が描かれている。³⁷²

この姿がそのまま《伏龍羅漢図》の参考になったとは思わないが、芳崖も古くから龍が羅漢などの人物に懐いた姿で描かれてきた事は知っていたと思われ、《伏龍羅漢図》の構想の段階で、参考にした可能性は指摘できる。

仏涅槃図の多くに、龍が仏弟子に懐いた姿で描かれているのが確認でき、その中のいくつかの作品で、仏弟子が龍王の姿で描かれている。龍王とわかる理由は、手に宝珠や珊瑚を持っており、着衣や冠も龍王を描く通例のものである。龍王の姿の仏弟子が描かれた仏涅槃図の例をあげると、元亨3(1323)年制作の九州国立博物館所蔵の命尊筆《仏涅槃図》や南北朝時代制作の東長寺所蔵《仏涅槃図》などがある。³⁷³

この事から、仏涅槃図に描かれる龍が仏弟子に懐いた姿は、大きく分けて2パターンあると言える。1つは、龍が龍王に懐いた姿で描かれるものである。もう一つは、明確に特定できない仏弟子に龍が懐いた姿で描かれるものであり、着衣などの特徴からわかる姿に限定して考えた場合、《伏龍羅漢図》は後者に比較的近いと言える。

ここからは、芳崖と近い関係であったフェノロサと弟子の岡倉秋水（本名、岡倉覚平）と高屋肖哲による、《伏龍羅漢図》に関する資料をもとに考えていこう。残念ながら、現在、芳崖自身による《伏龍羅漢図》に関する言葉は確認されていない。しかし、近い関係であった者達による《伏龍羅漢図》に関する言葉が遺っている。まず、前述した『芳崖先生遺墨大観』に記された《伏龍羅漢図》制作に関する岡倉秋水の言葉を参考に述べる。

本論文の「芳崖の下図」の《伏龍羅漢図 下図》において述べたように、龍の眠る顔が下図では、龍の口の上顎と下顎が重なって描かれているが、本画では、上顎と下顎をずらして描いてある事を指摘した。『芳崖先生遺墨大観』にある、「此作図に就て先生の最も苦心せられたるは眠りたる龍の口邊を写すにありて、垂涎の有様は牛の食を咀嚼する口邊を見て始めて筆を執りたりと云へり」³⁷⁴とあるこの牛の観察は、下図制作後に行われている事を指摘した。下図では、芳崖が《伏龍羅漢図》で表現したい意匠が描けておらず、本画に向かう段階で、牛の観察を行い、『芳崖先生遺墨大観』に記してある牛からヒントを得て描いている。この下図から本画への変化が示すのは、《伏龍羅漢図》は、眠っている龍の姿を明確に表現する事が非常に大切であった事である。

なぜこの作品が《伏龍羅漢図》という題であるのか。ここに描かれた龍が「伏する龍」である事の意味について考察した上で、この口の変化を考えるとこの変化が重要な意味を持つ事、さらに《伏龍羅漢図》は何を描いているのかを、以下で説明して行く。

明治18年の『新日本美術新報』に記された《伏龍羅漢図》に対するフェノロサの作品批評は、以下である。

此画ハ意匠頗ル高尚ニシテ新奇ナリ。智識非凡ニシテ而カモ高尚ナル意匠ト完全ナル妙想ヲ達セント試ミタリ。線ノ配合彩色及濃淡ノ諸点ハ、古来未ダ曾テ此ノ如ク十分ニ描キタルモノナシ。此画ノ長所ヲ挙グレバ、羅漢ノ面相口部手足及龍ノ睡態其頭足ノ垂レテカナキコト、鱗甲ノ蜿蜒スルコト、筆意ノ強健ナルコト、殊ニ線ノ配合ノ妙アルコト、及ビ濃淡ヲ以テ能ク遠近ヲ示スコト等アリ。論者或ハ面相故サラニ屈曲ヲ求メタルト言

フベシト雖ドモ、是ハ通常ノ老者ニ非ズシテ、羅漢ノ真相ヲ示シタルモノナリ。聞ク、現在印度ニ在テ三密ヲ修シ、身体ノ苦行ヲ以テ心力ノ発達ヲ求メ、不思議ノ神通ヲ顯ハシ、意外ノ長生ヲ得ルモノアリ。此羅漢ノ面目ノ殊ニ印度人ニ似タルハ奇ナリト云フベシ。次ニ此画ノ短所ヲ論ズレバ、身体ノ描法、着色ノ配合ト雲ノ描法濃淡ノ関係是ナリ。技法ハ可ナリ。今回ノ出品中、此画ハ最モ高尚ノ目的ヲ抱クモノナリ。若其目的ヲ達シタランニ、李龍眠、禪月大師ト并馳スベシ。此画家ハ大ニ将来ニ望ミアリ。³⁷⁵

フェノロサは、まず最初に《伏龍羅漢図》の意匠が「頗ル高尚ニシテ新奇ナリ」と言い、「智識非凡ニシテ而カモ高尚ナル意匠ト完全ナル妙想ヲ達セント試ミタリ」と言う。

フェノロサが、最初に意匠について述べ、高く評価している事は、本論文の主旨である芳崖の芸術性を支えているのが意匠であると言う私見につながる重要な批評である。

「智識非凡ニシテ而カモ高尚ナル意匠ト完全ナル妙想ヲ達セント試ミタリ」と言い、具体的に、線の配合、彩色、濃淡の諸点が、古人の作品に類がなく優れていると言っている。線の配合、彩色、濃淡の諸点は、フェノロサが『美術真説』で述べた十格の重要な要素であり、《伏龍羅漢図》で十格が試みられ、「高尚ナル意匠ト完全ナル妙想ヲ達セント試ミタリ」と評価している。ただ、完全に妙想に達しているとは言っていない。

まず、意匠を評価し、線の配合、色彩、濃淡の諸点は、古画と比較しても十分に描けていると言ひ、具体的に「長所ヲ挙グレバ、羅漢ノ面相口部手足及龍ノ睡態其頭足ノ垂レテカナキコト、鱗甲ノ蜿蜒スルコト、筆意ノ強健ナルコト、殊ニ線ノ配合ノ妙アルコト、及ビ濃淡ヲ以テ能ク遠近ヲ示スコト等アリ。」と評価している。

しかし、「短所ヲ論ズレバ、身体ノ描法、着色ノ配合ト雲ノ描法濃淡ノ関係是ナリ。」と言ひ、部分的に満たしていないところを指摘している。

私見として、『美術真説』をもとにフェノロサの《伏龍羅漢図》の評価を具体的に考察すると、線については、「筆意ノ強健ナルコト、殊ニ線ノ配合ノ妙アルコト」と言っていることから線の湊合と佳麗は、高く評価しているが、短所に「身体ノ描法」をあげており、線の佳麗の一部は足りていないと感じている。ここでフェノロサ言う「配合」は、『美術真説』で説明されていないが、他にも河瀬秀治の第二回鑑画会大会演説の中で、「智識ハ即チ線細大開合諸色ノ濃淡彩色ノ配合等是ナリ。夫レ意匠ハ無形ナリ、技術ハ有形ナリ。」³⁷⁶と使われており、湊合と佳麗の両要素の組み合わせがどうであるか、と言うような意味で言っていると考える。つまり、「線ノ配合ノ妙アルコト」は、「線の湊合と佳麗の要素が満たされて妙である」と言う事になる。ただ、芳崖自身が「配合」と言う場合、フェノロサの湊合と佳麗を完全に再現する事が念頭にあって使われているのではなく、意匠に沿うように諸要素を組み合わせると言う意味で使っていると考える。

色彩については、短所に「着色ノ配合」をあげており、色彩の湊合と佳麗は、足りないと言ふフェノロサは感じている。例えば、『美術真説』で、色彩の湊合について「主点ニ就テ少ク鮮明ノ色彩ヲ施シ、他ノ部分ヲ冷淡ニスレバ則チ此湊合ヲ得ベシ。」とあるが、『伏龍羅漢図』では実践されていない。「着色ノ配合」は、翌年の《仁王捉鬼図》で実践された。

濃淡については、短所に「濃淡ノ関係」をあげている。フェノロサの言う「濃淡」は、「写真ニ濃淡アルカ如シ」と言っている事から、グラデーションによる濃淡表現を念頭においている。洞窟内の背景を墨の濃淡（グラデーション）の幅を用いずに一定の濃度を用いた面として塗られているが、濃淡の湊合の「濃淡両部ノ関係其度ヲ得テ、人ノ心目ヲ一点に聚合スル」を実践していない事になる。また「極明極暗ノ二者ヲ併写シ更ニ他ノ暗所ハ極暗ノ点ヨリ較々淡ク又他ノ明所ハ極明ノ点ヨリ較々濃ナラシメノヲ要ス」は、一見すると、羅漢と龍の極明と背景の極暗の関係が成り立っているように見えるが、画面手前の岩を背景より濃い墨で描いており、また背景も面毎に濃淡が多少異なり、極明極暗とその間の濃淡の使い分けが統一されていないと見た場合、この点を満たしていないとなる。

ただ、私は、十格には対応していないと言ったが、芳崖が背景を濃淡の幅を用いず面的に塗った事で、羅漢と龍の表現が強調されており、成功していると考え。私は、背景を「一定の濃度を用いた面」と言ったが、極めて細かく言うと、微妙に墨の溜まりの違いがあり、面的な空間の中に、墨の性質を使い暗闇の中の大気の動きが感じられる。

以上から、フェノロサは、『伏龍羅漢図』を、意匠と技術、線について高く評価しているが、色彩と濃淡については改善が必要だと考えている。

ここからは、芳崖自身が『伏龍羅漢図』で、何を描こうとしているのかを考える。

少し長い引用になるが、高屋肖哲『雑事抄録』の「降龍羅漢図説明ノ事」には、以下のようにある。

降龍羅漢図

故狩野芳崖先生の揮毫せられたる絵画の逸品は少なからざるは云う迄もなし中にも降龍羅漢、仁王捉鬼図の幅は最も其中の優秀の作品なり。

芳崖先生は狩野元信狩野永徳をつき交ぜたる様な画風であった。此降龍羅漢の図（立四尺五寸巾二尺五寸）は紙本淡着色にして龍の降伏したところの作図にして先生の新案なり。羅漢の面相に就てハ曾て先生と途中歩行談に曰く通行人の相を見ては弟子に言い授けられしが顔面は額と腮とが前へに出でたるは巧みなる相で顔の央所鼻の出でたるは柔和の相なりと言はれたる事あり。此羅漢の顔面は其言の如く内しゃくれたる禪定に入る羅漢相なりと云ふべし。

次に降龍は羅漢の右の脇下より右脇へ慕ひ纏ひて如何にも他愛なく眠れる龍の右耳を羅漢の右手にて握りなるところにして龍面を崩つして眠り垂れたる姿勢は芳崖先生ならではの描画き得べからず。而して此龍の斯く迄てもすがり羅漢に纏ひたるものは抑々龍は羅漢の禪定行の邪魔をなして離れざる悪魔なり。羅漢（十六羅漢）に悪魔を添へ画けるは支那にては宋時代より描き始まれり。各羅漢には必ず獸類等の悪魔を描き添へて（絵の賑やかに）禪定に入りたる其邪魔を邪魔とせざる羅漢の氣韻生動を描き頭はせり。降龍羅漢図は芳崖先生五十七歳の筆に成れるが常時はフェノロサは近側せしが先生の描画には容喙せざるも理論又は宗教の故式には容喙して先生を激励せしは言う迄もなし。此龍を斯くまで降伏せしめしは降魔の法を先生に授けたるならんや。其故は龍の下方の岩上に佛器、佛器には金剛鈴楞伽の水に三鉢杵二個交叉を飾れるは恐くは（同）氏の口外に違はざらん。此頃フ氏は密教に入り修行中にて有得べき事柄なるべし。芳崖先生は降伏の龍と云へる語を心得たるにもせよ容喙を入れて描画かれたるならん。先生は良き容喙なれば言ふ迄でもなく歓迎せられ猶ほ少し己れに於て器容ならざる場合には之を弟子にまで問ふて良法を発見するに務めらるゝ人格なりき。

龍の外に白色の大数珠（智識）を羅漢の左肩より懸け下がりたるものは羅漢を龍の横巻にしたるに対しての力ら強き配置を見せて羅漢の体裁の補強ともなり得べし。固より先生の新案の圖にして古画にも見受ざる所にして念佛百万遍に使用する大数珠を此羅漢に用ひられたるに過ぎざるなり。

羅漢の筆法は羅漢の顔面に始まり龍体の骨描の細密なるに比し多くは衣紋土坡等に模写法にて鍛錬せられたる太線を用ゐて強力なるを示し此太線を使用せられたるものは先生毎時も画面に向かえば竹刀（擊劍）を揮ふかの如くに描画せらるゝ癖あり。実際の力量を揮ひては自然に画興を生じて太線の運筆を弄成せらるべし。又全面には龍蛇の住むが如き岩窟を描きて濃淡の墨色はより以上の暗黒色を施せり。又絵画に入用なき部分は例の通り印度の深山を思ひて雲烟を描きたるも皆先生の主旨を発揮せられたるものなり。（句点筆者、原本に記された（/）省略）³⁷⁷

この肖哲の「降龍羅漢図説明ノ事」は、これまでの《伏龍羅漢図》の研究に用いられた事はなかった。しかし、ここに記された内容は、芳崖が《伏龍羅漢図》で描こうとした事を明確に記したとても重要な資料である。

では、改めて《伏龍羅漢図》に何が描かれているかを見ていこう。

何が描かれているかを考える上で、作品の名称は手掛かりの一つとなる。

肖哲は本作を《降龍羅漢図》と呼んでいる。前述したように、初めて発表された第一回鑑画

会大会での名称は、《伏龍羅漢》とあり、芳崖自身が名付けたものである。《降龍羅漢図》の「降龍」とは、肖哲の言う「龍の降伏したる」、つまり「降伏した龍」の事を指す。芳崖が、《伏龍羅漢》と名付けたのも「降伏した龍」の「伏」をとって「伏龍」としていると考えられる。この呼び方の違いは、大徳寺所蔵《十六羅漢図》の龍を描いた作品に「降龍」と言う作品があり、大徳寺所蔵《十六羅漢図》の虎を描いたものに「伏虎」と言う作品があり、このような「降」と「伏」の使い方は、古い羅漢図にいくつか見られる。ただ、「降龍」には、「降りてきた龍」を意味する場合もある事は留意しておくが、本図は、「降伏した龍」を描いている。また、「此龍を斯くまで降伏せしめしは降魔の法を先生に授けたるならんや。其故は龍の下方の岩上に佛器、佛器には金剛鈴楞伽の水に三鉢杵二個交叉を飾れるは恐くは（同）氏の口外に違はざらん。」とあり、フェノロサに降魔の法を教わり、それを象徴すべく宝具を描き込んでいる。降魔の法とは、仏教悪魔を降伏させる方法であり、釈迦の悟りを開くのを邪魔しに来た悪魔を降伏させたと言う降魔成道が有名である。

さらに、肖哲は、繰り返し、本図が芳崖による新按である事を強調している。「龍の降伏したところの作図にして先生の新案なり」と言い、その新按を証明するように「龍の外に白色の大数珠（智識）を羅漢の左肩より懸け下がりたるものは羅漢を龍の横巻にしたるに對しての力ら強き配置を見せて羅漢の体裁の補強ともなり得べし固より先生の新案の圖にして古画にも見受ざる所にして念佛百万遍に使用する大数珠を此羅漢に用ひられたるに過ぎざるなり」と言う。羅漢の左肩から縦方向に垂れ下がる白色の大数珠は、羅漢の体に横巻きに纏わりつく龍の体の流れに交差するように配置されている。数珠には、悪魔払いの意味がある。白色の大数珠の流れを辿ると金剛鈴楞伽の水が入った宝具に誘導され、金剛鈴楞伽の水が入った宝具の向きをたどると白色の大数珠に誘導されるように、共に降魔を意味する宝具が、意識的に配置されている。また、前述した、写生をもとにして行った、龍の口の変更も、「龍の降伏したところ」を表現する為である。一つ一つに意味があり、それらが画面全体で表現を深めている。

さらに、「又全面には龍蛇の住むが如き岩窟を描きて濃淡の墨色はより以上の暗黒色を施せり。又絵画に入用なき部分は例の通り印度の深山を思ひて雲烟を描きたるも皆先生の主旨を發揮せられたるものなり。」と具体的に図の配合を述べ、本図が芳崖の新按であるかを述べている。ここで私は、図の配合と言ったが、「画の六法」の「経営位置」の事である。《伏龍羅漢図》に描かれているのは、「龍の降伏したところの作図」であり、「禪定に入りたる其邪魔を邪魔とせざる羅漢の氣韻生動を描き頭は」していると言う。「氣韻生動」は、「画の六法」の第一義であり、図の配合は、東洋画の「経営位置」が意識されているのである。この事からも、芳崖作品の考察には、東洋画の捉え方が必要なのである。

前述したように、本図が『美術真説』の十格が完全に再現されていないのは、東洋画の考

えを優先したからである。「色彩の湊合」と「濃淡の湊合」が実践されていないのは、図の配合において、墨色の効果を優先した結果である。「画の六法」と「十格」の違いの一つは、墨の表現を念頭にしているかどうかであると言える。十格が実践された《仁王捉鬼図》の墨の表現は、十格に適合するように、意識的に「墨色」から色彩としての「黒色」に変換されており、そこには矛盾が生じないのである。

墨色を念頭に置いた《伏龍羅漢図》において、墨色を変化させることは、芳崖の意匠に沿わない表現をする事であり、その表現では、「羅漢の気韻生動」は表現されない。「気韻生動」は、芳崖の意匠をもとにして、以下五法（「骨法用筆」「応物象形」「随類賦彩」「経営位置」「伝模移写」）の配合によって表現されるのである。

では、ここからは、この肖哲による文章と実際に描かれた《伏龍羅漢図》をふまえ、《伏龍羅漢図》に何が描かれているかを述べる。

本図は、「禪定に入るため悪魔（龍）の住む洞窟に入った羅漢が、その洞窟で禪定に入り、その神通力で洞窟に住む悪魔（龍）を降伏させた。その羅漢の気韻が生動している様を描いている。」と言う事になる。また、本論文の「《羅漢図》と中国絵画」の考察を通して、《伏龍羅漢図》との関連が確認され、以下に記す。

前述したように、芳崖筆・双幅《羅漢図》の《騎龍羅漢図》は、ボストン美術館所蔵・周季常筆《五百羅漢図（洞中入定）》（以下、《五百羅漢図（洞中入定）》）に描かれた羅漢の姿との類似性が指摘できた。そして、この研究の際に、《五百羅漢図（洞中入定）》と《伏龍羅漢図》との関連に気付いた。《五百羅漢図（洞中入定）》に描かれている羅漢の後ろには、波打つ水の中に横たわる龍が描かれ、羅漢と龍は洞窟を思わせる岩壁内に描かれており、モチーフの類似点が指摘できる。さらに、《五百羅漢図（洞中入定）》は、玄奘の『大唐聖域記』に記された仏影窟の説話取材したものと言う指摘がされている。仏影窟の説話は、「釈迦が在世時に悪龍を改心させ、龍の住む洞窟内に自らの影を残した」と言うものである。³⁷⁸この説話をふまえて《伏龍羅漢図》を見ると、羅漢の頭光の背後に墨で塗られている部分があり、羅漢の頭部の形に対応するように湾曲して描かれている事から、羅漢の影を描いている事がわかる。つまり、《伏龍羅漢図》は、仏影窟の説話を羅漢図で表現したと言える。さらに、これらは肖哲の「降龍羅漢図説明ノ事」とも一致する。

制作年で並べても、芳崖筆《騎龍羅漢図》が描かれた数年後に《伏龍羅漢図》が描かれている事がわかる。

これらの作品の関係を整理すると、《五百羅漢図（洞中入定）》の古画研究をもとに、《騎龍羅漢図》が描かれる。《騎龍羅漢図》は、《五百羅漢図（洞中入定）》に描かれた羅漢の図様を参考にしているが、洞窟は描かず、荒波の中に龍に乗った羅漢がいる姿を描いている。こ

の時、既に芳崖の新按が試されている。その後に描かれる《伏龍羅漢図》では、《五百羅漢図（洞中入定）》の古画研究を昇華し、新たな自身の意匠をもとに描いている。芳崖は、古画研究、古人に学ぶことは、「配合」にあると言っていたが、《騎龍羅漢図》では、その「配合」は画面上に描かれたものの配合の学習の成果が活かされた新按である。対して、《伏龍羅漢図》では、《五百羅漢図（洞中入定）》の配合の学習が深まり、画面に託された意匠の配合の学習になったと考える。このように、《騎龍羅漢図》から《伏龍羅漢図》への変遷を通して、芳崖の古画研究の深化が伺える。

以上により、《伏龍羅漢図》で表現されているものを考察した。

しかし、これで本当に芳崖が《伏龍羅漢図》で表現しようとしたものが考察できているのだろうか。私が、私淑する芳崖の芸術性を語るのに、何か核心がつけていない感じがする。この感覚は、芳崖を研究する者であり、かつ、実際に筆も持って描く画家の感覚から来ているような感じがする。

この感覚をもとに、さらに踏み込んで、《伏龍羅漢図》を考察する。

私は、これまで肖哲の「降龍羅漢図説明ノ事」や《五百羅漢図（洞中入定）》、仏影窟の説話との関連を述べ、その資料をもとに芳崖の意匠をもとにした《伏龍羅漢図》の在り方を説明した。しかし、私は、《伏龍羅漢図》に、もう一つの意匠が込められているように感じる。それが、本当に表現したい芳崖の意匠なのではないだろうかと思う。

私は、これまで《伏龍羅漢図》の前に立ち、何日も、何時間も、作品を見続けて来た。《伏龍羅漢図》は、鑑賞者を引き込んで行くような、確かな何かを表現している魅力がある。これを考えてみる。

私は、《伏龍羅漢図》に対して、前述した、描かれた内容（「仏影窟の説話」）と、描かれた表現との微妙なズレを感じる。私は、芳崖がこの龍を悪魔として描いていないと考えている。芳崖は、一見すると、鑑賞者に説話をもとにした「降伏した龍」を描いたと思わせる枠組みを提示しながら、その説話と異なる龍の姿を描いているのである。まず、この部分で、観る者も、研究者も、芳崖に試されているのである。

本図は、羅漢が龍を降伏させたようには描かれておらず、羅漢に龍が懐き、安心して眠っている様子を描いている。芳崖が、龍の口を変更した理由について、「降伏した龍」の姿を表現する為と言ったが、本来の理由は、「羅漢に龍が懐き、安心して眠っている様子」を表現する為だったと考える。

説話をもとにした意匠を超えて、仏教画題としての意味合いを押し出さずに、羅漢が龍を可愛がっているような、慈愛に満ちた心持ちを描いている。芳崖は、仏教画題を描くのであれば儀軌に基づいた作品を描かなければならないと言う考えのもとに制作に取り組んでお

らず、決まった型を写し取るような粉本的な制作でもなく、自身の意匠を表現する画家である。

芳崖は、意図的に作品の配合に暗示的な表現を用いている。本図の羅漢の身体の描き方と龍の描き方に注目すると、線表現が非常に近い事がわかる。これは、線の表現を似せる事で、羅漢と龍の関係が近い事を線で暗示していると考えられる。

私は、芳崖の線を研究し、芳崖が線の性質を用いて、線の表現自体に意味を持たせている事を理解している。他の羅漢や龍を描いた芳崖の作品と比較しても、この羅漢と龍に用いた線の暗示は、わかりやすく、明確に意味を持たせている。勿論、部分的な濃墨の差はあるが、画面全体で捉えた時、この線の役割に気づくように線を配合している。線の配合と言うのは、『志のぶ草』に「此絵は先生の得意の作で、出来上ると、来る人毎に構図に就て色々と説明をされた。二幅対の関係を説いて、逆にしたり横にしたり線の配合を示された」³⁷⁹とあるように、画面全体の構図における、線の組み合わせによる相乗効果を意味している。線の配合は、部分の線と部分の線の組み合わせの場合もあり、『美術真説』の十格の線の湊合と佳麗にも繋がる考えとも言える。

この事からわかるように、『伏龍羅漢図』にも、羅漢と龍を描く線の配合が行われているのである。加えて、これまで描いてきた龍とは、明らかに異なる線を用いている事も指摘でき、この羅漢と龍の線は、意識的に用いられていると言える。

線の役割を理解していた芳崖であれば、描く対象の関係性を表現する事は難しい事ではなく、その表現の有効性から東洋画において、線が重要視されてきたとも言える。

私は、先程、「実は、観る者も、研究者も、芳崖に試されているのである。」と言ったが、これは、以下の言葉に由来する。

雅邦は「天下万人の褒めるものがよい、即ち老若男女に関らず、見てよい画がよいのである」と言つたさうだが、芳崖は「俺はさうでない、有識者に認められればそれでよい。四条円山派の美しい画は、遊女の打掛みたいなものだ。狩野は骨を描くのだ。世に媚びる必要はない」と言つた³⁸⁰

このように、芳崖は、「有識者に認められればそれでよい」と言っていた。それは、描く事を理解し、芳崖を理解している「有識者」が見れば、何を描いているかがわかるというのである。「美しい絵」云々ではなく、その内に描かれているものを見定めなくてはならない。「狩野は骨を描く」、つまり、描く上で重要なのは、線の表現であると言う。

そして、「有識者」は、『伏龍羅漢図』の説話をもとにした意匠のその奥にある、芳崖が本当に描こうとしている意匠に気付かなければならないのである。私は、『伏龍羅漢図』で描

こうしたものは、「説話をもとにした意匠を超えて、仏教画題としての意味合いを押し出さずに、羅漢が龍を可愛がっているような、慈愛に満ちた心持ち」をもとにした“意匠”を表現したと結論づける。

この、「慈愛に満ちた心持ち」をもとにした“意匠”は、《飛龍戯児図》や《悲母観音》にも通じる意匠であり、芳崖の芸術性を象徴するものだと言える。

芳崖の言う「有識者」になるための本論文は、この事に気づかなければならないのである。

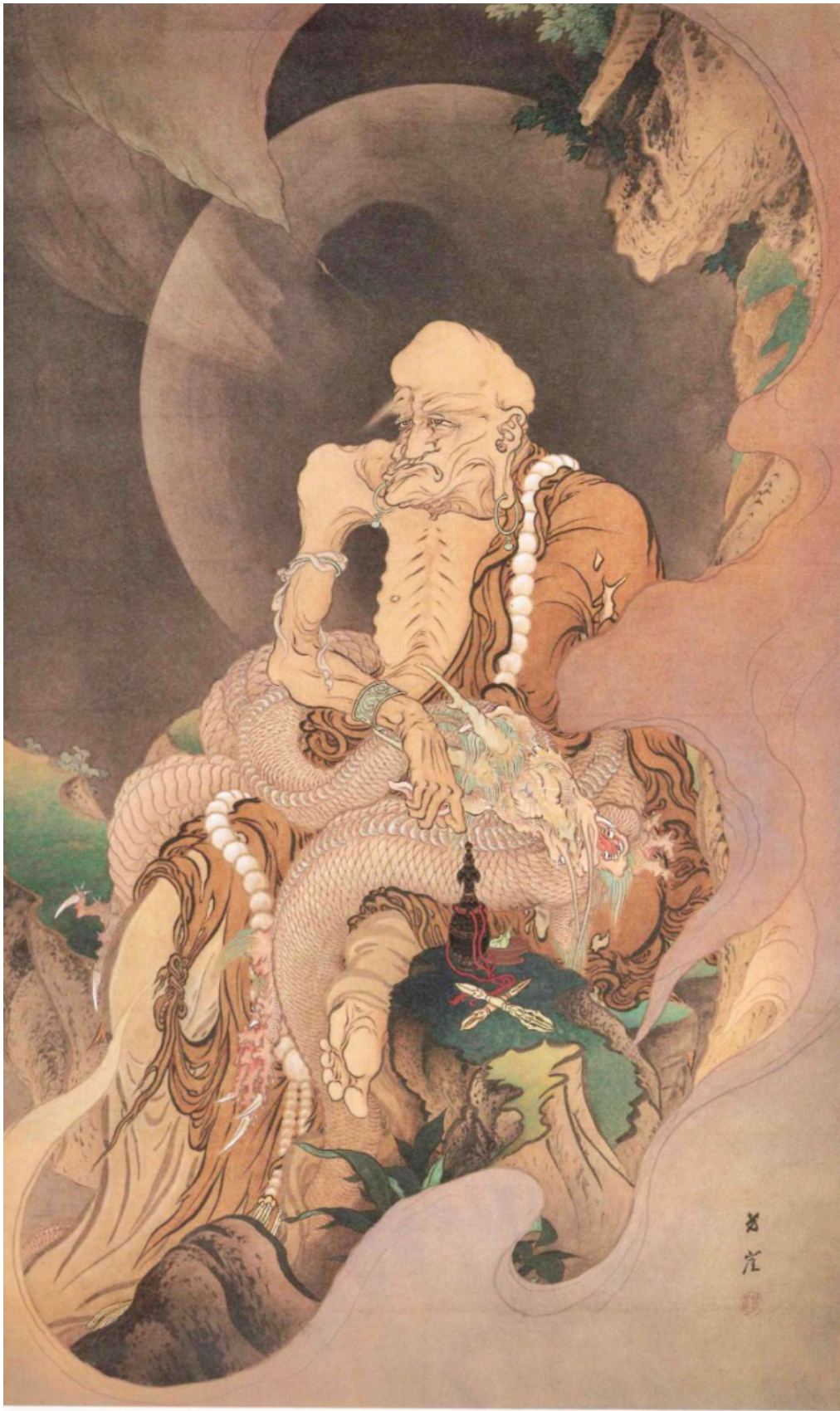


图 43 《伏龍羅漢図》(1885 年) 149.0×89.5 cm

『狩野芳崖と四天王』より

第5節 芳崖の線

(1) 先行研究で言われている芳崖の線

芳崖の線は、どのように語られてきたのだろうか。すでに、存命中から芳崖の線について語られ、没後も度々語られている。ここでは、芳崖に関する論文や書籍、図録などから抜粋し、時代が古い順に列挙する。芳崖の画風を示す言葉(例えば、芳崖の画風は雪舟風である。など)ではなく、具体的に「線」、「筆法」について述べているものである。旧字体は、筆者が新字体に一部変換している箇所がある。

(批評一覧)

鑑画会 第一回大会(明治18年)作品評

「伏龍羅漢」

此画ノ長所ヲ挙グレバ、羅漢ノ面相口部手足及龍ノ睡態其頭足ノ垂レテカナキコト、鱗甲ノ蜿蜒スルコト、筆意ノ強健ナルコト、殊ニ線ノ配合ノ妙アルコト、及ビ濃淡ヲ以テ能ク遠近を示スコト等アリ。³⁸¹

岡倉天心『國華』

此図(《悲母観音》)は翁の最後の揮毫に係り、長逝に先だつこと纔かに四日前にして、画き了りて未だ款を署するに至らざるものなり。蓋し翁平生の心事、此一幅画中に留存するものならんか。其筆墨の沈着醇厚、其賦色の明麗融渾は、近世多く比類を見ず。特に意匠の高尙秀絶に至つては、技、道に進むものにして、遙かに古人を凌駕せんとす。尋常一様、墨を遊び筆を弄し、花天月地に風流三昧を事とするものと、時を同じくして語るべからず。³⁸²(括弧内筆者)

芳崖の豪懷英氣風雨を叱咤する筆を以て、時として情致緻密、曉露の海棠に墜つる如き、一種幽婉の変体あらしめたるも、亦先妣の余光に非ざるを得んや。³⁸³

大正 6(1917)年

『美術画報』 40 編巻 8 芳崖號

岡倉秋水「狩野芳崖」

翁は斯くの如く、西洋画の影響著しき華麗なる繪を画きながら、一方には本来の修養によつて得たる描線の面白味を主とするものに、往々優秀なるものを作つて居る。

其の筆致を構想すべき一例は、本號口繪に載せた梅月である。此の圖は門下の某女が師と訣別の際、翁が餞別として、他日製作が意の如くならぬ折あらば、此の圖を見よとて描き與へたもので、小品ながらも翁の作中に傑出したものである。(略)

翁は新研究に努めながらも、其の素養に基く描線本位の画を本領として居つたことが明らかである。斯くの如く其の本分を忘失せず、充分なる自覚を有つて、然かも新研究に致々として怠らなかつたのは、実に翁が爲人の偉大なる點であつた。³⁸⁴

春山武松「巨人の芸術 狩野芳崖論」

彼は猶雪舟及其流派の筆法を学んだ。斯くして彼の注意は家法に服従する事と、古人の形式及び筆意を悟得する等、知的方面にのみ向けられて居た。³⁸⁵

芳崖の使用する線が狩野派であることは勿論である。一体狩野派の線が単調にして情趣に乏しい事は其發生以来そうであつた。(略) 芳崖は最初に此流派を学んだのである。彼は又雪舟及其一派の筆意を会得した。(略) けれども彼は其外形的の技巧だけで、雪舟の使用した精神を会得して居ない。形骸のみを伝えて精神を伝へ得ないのは由来摸倣の弊である。(略) 芳崖は雪舟の強い所だけ、堅い所だけを知るのみである。そして其線に強弱のリズムも調子も濃淡もない。頗る単調なもので、其堅さ強さ鋭さは冷酷な感じを與へる。³⁸⁶

芳崖は狩野雪舟両派の強剛なる筆法を揮つて居たが、或時期に於ては時代の好尚に強いられて南宗画風を試み、又それを自己の技法に加味するに至つた。(略) 彼が南画風の柔軟なる筆意、墨色を加えた時に、画は潤澤になつて、彼に固有なる不快の部分が減少し、其れに対する美的快感を増加した。(略) 彼の画は怪物的表現をもつ場合、南画風を入れた場合等彼固有の鋭鋒鋒が鈍つた時に美的価値を増して来た。(略)³⁸⁷

大正 9(1920)年

梅澤精一『芳崖と雅邦』

此等の図或は豪宕或は勇壯、或は莊嚴或は崇高、而も筆力は勁健と柔軟と、柔剛兼備して中和を得、何れも圓熟期の芳崖を髣髴している。³⁸⁸

ありあふ筆ですらすら描いたのが、原画にまがふばかりの遒勁さ、猛虎嶋を負ひ、風竹皆靡く有様、いかにも入神の筆で、今も橋本家に秘蔵されてゐる。³⁸⁹

昭和 2(1927)年

吉岡班嶺『書画鑑定指針』

かく絶えず新しき試みをなして居つたが、其の描線は終始一貫して舊來の日本画の筆意を重じ、芳崖独特の懸腕直筆の最も強い筆を用ひてある。³⁹⁰

昭和 2(1927)年

瀧拙庵「芳崖雅邦を論ず」(瀧悌三『日本近代美術事件史』より)

芳崖は達者な筆力を持ち、早い線を引いた。しかし、フェノロサが文人画の線を粗暴とし、謹嚴な客觀的線を良いとしたので、謹嚴に意識的に線を引き、「悲母観音」はその作例である。これは芳崖が西洋画に心酔して東洋画の特色である主觀的筆致の妙からかけはなれたことを意味する。また謹嚴な筆づかいは、形式的に筆跡を残し、生氣なく、主觀の表現性に欠ける。線の客觀主義、形式主義のせいである。さらに色を多く用いた「仁王捉鬼図」でも、フェノロサ主張の学理を入れたため、色の使い方が形式主義となっている。³⁹¹

昭和 7(1932)年

上村益郎『近世日本画大観 第二十卷 芳崖・雅邦』

《悲母観音》作品解説 秋山光夫

実に筆者生涯の心願はこの一幅畫中に込められ、その筆墨の沈着淳厚にして、賦色の明麗融渾なる、特に意匠の高尚秀絶なる、洵に近世宗教畫中の大傑作と言ふ可きである。³⁹²

《樓閣山水圖》作品解説 橋本基

墨の濃淡描線の配宰凡て之を雪舟に倣つた。而して此圖には雪舟の骨法を脱し、雪村の筆致を離れた芳崖独自の雄健な面目がある。³⁹³

《壽福図》作品解説 橋本秀邦

此双幅は慈母観音と同年の作であつて、彼は観自在の慈愛を歌ひ、又自然の偉大恒久なるを其れに和した。その木石の筆致は既に雪舟雪村ではない。芳崖独自の神に入りたるものである。³⁹⁴

昭和 17(1942)年

河北倫明『寶雲 第 29 冊所載 狩野芳崖について 一明治初期絵画の方向一』

木挽町時代の作品にみえるように、芳崖の線はただ強いといふだけでなくむしろ粘りのある強引なところがある。さうしてこの強靱な線は芳崖一流のするどい圭角的な表現とむすびついている。このやり方は勝川院門を出て帰郷して以来一そう明瞭に表はされてきた (略)³⁹⁵

芳崖の特色というべきものは、右のような東山北宗画にまでのぼつた強靱な線、鋭角的な痛烈の風、その動的緊密な構成などであつて、末期の狩野には類をみぬ力強い作風がその基調をなしてゐる (略)³⁹⁶

これらの作品 (「柳下放牛図」、「懸崖飛沫図」、「江流百里図」、「谿間雄飛図」) を通じての特徴は、いふまでもなくフェノロサの感化による圖線および墨の濃淡の組織的構成であつて、そのためには性來の筆力と格調すらいくぶん犠牲にされ、太い墨線にも微妙なアクセントがつけられて作調はずつと柔か味を帯びてきた。³⁹⁷ (括弧内筆者)

単なる線の構成には何の奥行きもないのであり、立体の表現、空間の表現にはむしろ面の変化、すなはち濃淡の表現によるものが重視せられざるを得ない。東山水墨にあつて調和してみた線と濃淡の関係は、客観的表現の徹底とともに調和を失ひゆき、立体的な面構成がすゝむにともなつて、濃淡に基調をおいた新しい関係に移らざるを得なくなる。

すなわち線といえども濃淡の調子をふくむことが要求され、あるひは細みの線として空間秩序をじゃませぬものであることが必要となってくるのである。芳崖晩年の墨画にみるいちじるしい濃淡の調子をもつた線は、この傾向を如実に表すものといふことができる。さうしてこの墨画に用ひられた太い筆線が、前期の作に見たやうな自由な卓抜の筆勢を犠牲にしてゐることの事情もよく理解されるであろう。漢画の筆線はこの方向にすゝむかぎり、濃淡化して筆力を弱くするか、或いは筆力を保つても細くなるか、のいづれかに変化してゆかざるを得なかつたのである。³⁹⁸

昭和 19(1944)年

川路柳虹『描線美学』

芳崖も、雅邦も共に狩野派である。日本化された漢画は中古以来徳川末期までその命脈を柳營の画局としてつないで来た。禁裡の絵所として土佐派が宮廷の保護永きによつて却つて凡化した如く、幕府の保護による狩野派もその絵所としての空虚な權勢を所謂五家の中に守つただけで、單に因襲の画技を繰り返へすのみで、みじめなデカダンスに終つたのである。

これに全く新たな息を吹入れ新生の創造に自覚したものは明治に入つて先づ芳崖である。芳崖はたしかに鬼才であつた。そして創造の熱に燃えてゐた苦闘の鬼である。彼は漢画の線籐に洋画の設色を加へて邦画の上に全く新たな血路を開かうとした。あの「不動明王」や「達磨」や「山路」や「慈母観音」に見る新意はたしかに尊崇さるべきものである。彼は洋画に影響されたが、それは皮相な写実や合理主義ではなくてその複雑な色彩感に於てである。(略) 芳崖には覇気があつた。力と強さが溢れてゐた。³⁹⁹

昭和 24(1949)年

『三彩』第 28 号 線の研究

新井勝利「日本画の線」

彼(芳崖)の熱情はそれを更に粘りのある激しい筆勢に変えている。無論その底に彼の自然への感激が裏づけられている。然し自然観は割に浅いのではないか、局部的なのではないか。鶯の図の草稿などを見ても、個体を掴む素描力よりも、内心の鬱勃たるを行うリズムの方を強く感ずる。⁴⁰⁰ (括弧内筆者)

水澤澄夫「近代日本画の系譜」

狩野芳崖に私は思いのほかの新しさを感じた。ことにそれを感じさせたものは、「日光地取」「奈良官有地取」「妙義山仏界地取」の三巻のスケッチであった。どれもかなりの長巻で、主として鉛筆でかかれた写生あるいはおぼえがきに、ところどころ墨をさしたものであった。墨の部分にはかならず新味は感じられないが、私に新しさを感じさせたのはその鉛筆の描線によるスケッチである。まったく洋画風のスケッチであって、筆を持ってば狩野派になってしまうが鉛筆では洋画風になるといった程度のものではなく、あきらかに油画のデッサンと同質のものを感じさせるものがあった。それは円山応挙の写生帖や田能村竹田の虫魚帖などと本質的にことなつたものがあるし、河鍋暁斎などの追つた写实的追求ともちがつたものである。それから感じる新しさには、私には二つのものがあった。一つはその油画の基本としてのデッサン性であるが、もう一つは、趣味の境地を超えたヒューマニスティックな近代的創作態度である。⁴⁰¹

昭和 30(1955)年

古川修『狩野芳崖』

「蘇武図」(20歳頃の作) ※制作した年齢は本書から引用

筆致は前の在郷中の作よりは働いてゐるけれど、まだ幼稚さは免れない。それから段々筆格もしつかりして来、構造取扱ひも特色を出しかけてはゐるが、彼が大に革新を叫んだ程、新開拓した跡が見えない。⁴⁰²

「竹林讀書圖」(33歳作)と「森林放馬圖」(35歳作)

「竹林讀書圖」と「森林放馬圖」は更に優秀であつて雪舟をして地下に泣かしむるの概がある。前者の人物は流石に古名匠を背景にしてゐる丈けに、莊重な、枯淡な、蒼勁な気持を出し、竹は極めて単純化せられ感じばかりに行き、而も全体はどつしり落ちついて力が満ちてゐる。後者の馬の形や線はすつきりして単純で強い。殊に森林は元信邊の調子であるが、それよりも更に伸びやかで潤ひがある。此の圖は有名な雪舟の「群馬の圖」を偲ばしめる。⁴⁰³

「元三大師慈悲大僧正眞像」(31,2歳作)

大僧正の大きな顔からその身体や脇士の形とは芳崖の特色の出たものであるが、殊に厨内部に描かれた山水と龍とは北宋の気魄が宿つてゐる。衣服の線は古土佐の如き装飾的でなく、強い鋭い筆格から出来てゐる。⁴⁰⁴

「秋山暮靄圖」(44歳作)、「青砥藤綱」(45歳作)、「湖畔漁舟圖」(40歳作)

又南画の影響のものには「秋山暮靄圖」(44歳作)と「青砥藤綱」(45歳作)と「湖畔漁舟圖」(40歳作)とがある。構図は重に南画調子であるが、山や岩の皴法は流石に狩野の筆致が出てゐる、これ等は當時南画が流行してゐた爲に故郷の人々に需められて心ならずも描いたものらしく、従つて佳作ではない。⁴⁰⁵

昭和40(1965)年 第2版第1刷発行 1943年 第1刷発行
矢代幸雄『日本美術の特質 第2版』

さらにまた彼(フェノロサ)は狩野派の筆力においても、専らその強さにおいてのみ奨励したのであるから、フェノロサが鼓吹したる新日本画においては、筆力があまりに強調され誇張され過ぎて、日本人の神経としては容認し難いほどの悪趣味に陥つた形跡が絶無とは言い難い。かくのごときは芳崖・雅邦ほどの秀才の場合においても、例外ではなく、芳崖をフェノロサが特に有望と考えたのも、芳崖がもともと「芳崖」は「法外」と言われたように、旧套に捕われざる強い性格であり、よくフェノロサの強調多き指示を受け入れたためかも知れず、いずれにしても芳崖の芸術中に今日われわれが見て、いささか強調過剰で閉口させられる傾きあるは、フェノロサの指導に大いに責任ありと見られる。⁴⁰⁶(丸括弧内筆者)

昭和42(1967)年
中村溪男『日本の美術 明治の日本画 第十七号』

これは芳崖がフェノロサの意をよく理解して、その理想を実現したことにほかならないのです。狩野派の古い描法や室町水墨画の漢画法などを再現できるとともに、一方では東洋院体画の客観描写や豊かな色彩感覚を加えて、西洋画を圧倒するような新日本画を試み、新画法を打ち出したことはフェノロサの理想に近づいたのでした。⁴⁰⁷

昭和 48(1973)年

『狩野芳崖とフェノロサ展』

細野正信「芳崖とフェノロサの革新への巨歩」

「桜下勇駒図」にしても「雪景山水図」にしても、そのドラマチックな線は、かつてのゴッソツした狩野派の形式的な線とは違っていた。⁴⁰⁸

《動物百態図巻》(1853 年頃)

狩野派の手法を駆使しながらも動的な線と、新工夫の色彩によって、伝統的狩野派とはかなり気分の違う画面を展開している。⁴⁰⁹

《岩石》(1887 年) 東京藝術大学蔵

狩野派の硬い線を巧みに洋風に生かしている。いわば雪舟のドラマチックな近代的翻案ともいえようが、そこに立体派に接するような面白さがある。⁴¹⁰

《地中海真景図》(1882 年)

海国育ちだけに、彼は海や波に特別の関心をよせていた。彼のドラマチックな線は、多分に波濤の動感から出ていると思われる。(略)しかし、洋風でありながら、またなんと雪舟的であることか。⁴¹¹

昭和 54(1979)年

『特別展 狩野派の絵画』

フェノロサは前者(《桜下勇駒図》)に「筆力尤も雄健にして馬躍りて紙本の外に出でんとするの妙あり」(森大狂『近世名匠談』)と感嘆久しくしたという。確かにその馬の躍動感は今みても充分伝わってくる。しかしこの馬は形としては雪村の「百馬図」(注、その先は雪舟)から発しており、また馬の肉体のかつてみなかった明暗によるモデリングは、彼が自ら粉本をとっている元の画家任月山の「群馬図」にその源を伺うことができるし、かつて毛筆で試みた「西洋風林泉図」「地中海真景図」で示した洋風への思考が間接的に働

いていたであろうと思われる。そして肥瘦のあるリズム的な狩野派の典型的な線でそれを包んだ。いわばそれは、彼のこれまでの修画が集約されており、フェノロサが理想とした唐宋画に規範を求め得る素質を充分そなえていた。⁴¹²

(《桜下勇駒図》)は、筆者補足。

昭和 55(1980)年

高階秀爾『日本近代美術史論』

フェノロサがパルテノンに匹敵すると絶賛した「呉道子」の描線もやはり芳崖に受け継がれる。「悲母観音」において芳崖は、それまでの主観的表情に満ちた北宋風の激しい描線を捨てて、ほとんど古典的と言ってもよい冷たい、抑制された描線を用いてるし、彩色もそれに応じて、デッサンに完全に従属しながら対象の存在を規定して行くという古典主義的色彩法を採用している。しかしながらこのような作風の変化も、空間表現の追求の場合と同じように「洋画的な線や色」を求めたというよりも、むしろ、狩野派の本家である北宋の画家たちを超えて唐代の作品にまで戻ろうとしたことによってもたらされたのである。⁴¹³

昭和 55(1980)年

久富貢『アーネスト・フランシスコ・フェノロサ』

呉道子からヒントを得たといわれる絶筆「悲母観音」は「仁王捉鬼」の方向をもう一步押し進めたものであって、古典の精神を踏まえながら、一方では洋画的空間解釈や、豊富な色彩による写生的筆法をとり入れて日本画復活の新路線を打ち出そうとしたその野心的な実験は、卓抜な創意と技術によって見事な成果を挙げたのである。⁴¹⁴

ところで、芳崖の芸術の弱点は洋画的な色と線の調整に払われた技巧上の過大な苦心にあると言ったが、その背後には日本画のもっと重大な問題が潜んでいる。元来、狩野派によって代表される伝統日本画は主観性の強い墨線による構成を基本としたものであった。そこへ洋画風の色彩を中心にした客観的な自然描写を持ち込んだら、日本画はどういうことになるだろうか。毛筆による墨線の機能は狭められ、同時に、その墨線を基本とする画面構成も崩れざるをえない。⁴¹⁵

昭和 62(1987)年

『三彩 1987年2月号 通巻473』

佐藤道信「狩野芳崖 ー近代日本画の革命児ー」

精妙な暈染を生むため基本的には筆力を迎える方向に進みながらも、筆法そのものは最後まで北宗系漢画の筆法を失っていないことである。すなわち、色彩や構図等様々な実験的試みも、最終的には漢画スタイルでまとめ上げられているのである。⁴¹⁶

平成元(1989)年

『日本美術院百年史 一卷 上 (図版編)』

「鑑画会」 佐藤道信

芳崖や雅邦、木村立嶽、小林永濯らの作品は、様々な実験を行いながらも、筆法は、基本的に狩野派を基礎とした北宗系漢画の技法でまとめあげられている。明治三五年フリアに宛てた手紙の中で、フェノロサは鑑画会当時を回想し、「極めて強い筆力の完全な制御を意識的な目標とする長期に亘る実験を始めた」と述べ、むしろ筆力を抑制する方向に進んだことがわかる。確かに立嶽の雪景山水図や雅邦の雨中帰路図、山水図、芳崖の雪山暮溪図、江流百里図、暁霧山水図などには、皴や筆線よりも精妙な渲染で対象を描き出そうとする傾向が認められる。(略)しかしこれは、筆線を捨てるのではなく“強すぎる筆力の抑制”を意図しており、むしろフェノロサ自身、東洋絵画における筆線の重要性を強く認識していた。また画家自身にとっても、筆線は彼らが歩んできた画業の歴史そのものであったに違いない。つまり、この筆線や皴法の問題は、次に述べる明暗や濃淡の表現と時にトリック的手法で併用されながら、伝統性をアピールする要因として重責を担ったのである。その新旧両要素の関係を最も象徴的に示しているのが、芳崖の岩石図であろう。⁴¹⁷

作家評伝・略歴 狩野芳崖 細野正信・松浦あき子編

フェノロサは、日本画全般の問題として、明暗による構想力と調和的彩色の欠如を日本画の二大欠点としていたが、芳崖の指導に当たっては、エキセントリックな線描をおさえ、洋画に対抗し得る色調を望んだ。これにより明暗表現が加えられ色彩は整理統一され、処々に狩野派の強い線がリズムを伴って調子を高め、いわば狩野派と洋風の折衷ともいふべき境地を拓く。(略)⁴¹⁸

面白いのはむしろ雅邦の鑑画会作品の方が洋風に徹しており（彼は早くから油絵等も描いていた）、芳崖は、なお狩野派的な線描を生かして奔放に洋風の中の強いアクセントとしている。このあたりにフェノロサがいみじくもいった呉道子（唐の画家、奔放な自由な描線で六朝風を一新した）の最後の遺響をとどろかせたという芳崖の本質がある。⁴¹⁹

平成元(1989)年

『特別展観 重要文化財 悲母観音 狩野芳崖筆』

（フェノロサ書簡 フリーアに「人間の創造」を譲渡する際に附した短評より）

この着想がみごとに実現しているのは主として線描によるものですが、あたかも巨大なエッチングのような感じを与えます。このようにすばらしい線描にかけては、過去三百年間の日本絵画で芳崖の右に出る者はありません。彼は李龍眠の再来と言ってふさわしく、しかも決してその模倣者ではありません。⁴²⁰

平成 4(1992)年

『週刊アーティスト・ジャパン 第 23 号 狩野芳崖』

芳崖は初期山水画において、すでに近・中・遠 3 景の堅固な構成と気迫のみなぎる線を見せていたが、雪舟との出会いによって、画面構成とそのなかで用いられる線描の深い芸術的意味をあらためて悟ったにちがいない。⁴²¹

1887(明治 10)年の上京前には、芳崖山水図に特徴的といえる傾向がすでに表れている。それらは雪舟画から学んだもので、みなぎる覇気を画中にこめる濃く太く強い直線的な線、単調さを破ると同時に覇気を増進させる線の起伏、画面に安定と統一をもたらす水平垂直の構成、である。この 3 者のうち、前 2 者の覇気の出方は情意に密接した直感性の表現であるのに対し、後者は知的な合理性の表現ととらえることができる。したがって、芳崖は、情意と知の 2 方向の表現性を志向していたことになる。⁴²²

《雨中山水図》

幕末から明治初めの雪舟私淑時代の作品。雪舟筆《四季山水図巻（山水長巻）》の景物が随所に見られ、独特の線描も雪舟から学んだもの。筆速が速く軽快な線で画趣を即座に

とらえようとするが、粗放に流れる傾向がある。この気迫に依存する作風の打開が、芳崖の課題であった。⁴²³

《懸崖山水図》

主題の懸崖や岩の形などに雪舟の影響が残る。左下の巨岩から曲折して左上の中空へ視線を誘導する知的な構成と、気迫に富む荒々しい筆致が融和して、静止風景ながら劇的な盛り上がりを見せる。フェノロサ邂逅以前の芳崖芸術の到達点を示す。⁴²⁴

《不動明王図》や《悲母観音図》など、仏画の形式を借りながら力強い筆致と豊かな色彩のハーモニーによって、やはり人間精神に去来する内容を表現しようとする。なかでも絶筆となった《悲母観音図》は、《暁霧山水図》と同様に複雑な形象は控え、また線描も穏和で情調に富んだ色線を用いるなどして、中心的なテーマー観音と嬰兒の姿に注意を集中させる。⁴²⁵

《江流百里図》は、フェノロサの『美術真説』（1882年）にある画の十格が、もっとも顕著に表れている。中央左寄りの主山の三角形と、その奥の天空に接する山の稜線はX字形を形成し、その交点、つまり主山頂点付近に主点を設定する。そして、岩や老松の動きを主点に向かわせ、曲線を多用し墨線も濃度を変え、全体に濃淡を対比して中央に注意を集中させ、また右側紡錘形の山で主点への方向性に変化をつける。これらの画の十格の、図線の湊合と佳麗(統一と美)、濃淡の湊合と佳麗、旨趣(主題)の湊合と佳麗の論旨に合致する。⁴²⁶

《桜下勇駒図》 東京国立近代美術館蔵

図の技巧的な見どころは、勇駒の、西洋的陰影法に近いモデリングと、それによって生じる勇駒のエネルギーをつつみ込む墨線の冴えであろう。⁴²⁷

《悲母観音図》 東京藝術大学蔵

古画の図様に範をとるが、全体の緊密な統一、流麗な線描、そして優美で鋭敏な色彩は、芳崖独自の画趣を醸し出す。⁴²⁸

平成 11(1999)年

『狩野派の世界—静岡県立美術館蔵品図録—』

《寿老人図》

個々の対象をとらえる力強い線描、的確な描写力はすばらしく、うるさいまでの環境描写、梅の枝と他の線描との錯綜などに明治初期特有の「いらだち」を認めることも可能だろう。⁴²⁹

平成 17(2005)年

『愛媛県美術館紀要 第4号 狩野芳崖筆《霊鷲山図》考』梶岡秀一

そして本作品（《地中海真景図》）に認められる墨線の強弱の微妙な差による遠近感の表現も、雪舟風・狩野風の筆墨に洋風の写実表現を融和させようとした時期の作風の余波として見ることができるだろう。その意味で、芳崖晩期の画業の充実を単純にフェノロサとだけ関連付けることは必ずしも正しくないのではないかとさえ思える。むしろ雪舟風や狩野風というものに備わる可能性を自力により展開させ、多様化させた試みの連続として、芳崖晩年の画業の一面を捉えてもよいのではないだろうか。⁴³⁰

平成 18(2006)年

『狩野芳崖・高橋由一 日本画も西洋画も帰する処は同一の処』古田亮

「フェノロサが芳崖に求めたもの」より

「きわめて強い筆力の完全な制御」こそフェノロサの求めたことだった。しかし、この意味するところはどうも曖昧である。原文では「the perfect control of his strongest powers」とある。完全な制御とは、画面の上ではフェノロサの重視した「統一」や「配合」に当たると思われるが、芳崖の一番強い力とは何を指しているのだろうか。第一に考えられることは筆の力、筆勢である。フェノロサと出会ってからはじめての展覧会出品作である《桜下勇駒》に見られる馬の表現に注目してみよう。これまでに描いてきた馬の輪郭線は雪舟や雪村、あるいは狩野派に典型的なボキボキしたような強いだけの描線であったが、ここに来て馬の實在と躍動とを伝える抑揚に満ちた流麗な描線に変わっている。狩野派にとってもっとも大事な線。それを完全に制御することで、日本画は近代画としての新

たな一步を踏み出したのである。⁴³¹

「第一の《観音》制作」より

私は、つい最近この完成作の《観音》をフリーア美術館で調査する機会を得た。全体を水墨技法によってまとめているが、筆遣いはデリケートで微妙な濃淡を駆使し、装身具をはじめとして各所に金泥の線描が活かされている。天衣には胡粉を使った繊細な表現で宙に浮く観音の軽やかさを損なわない。⁴³²

『國華』 第 1371 号 (第 115 編 6 冊) 「狩野芳崖筆 老梅圖」高階秀爾 平成 22(2010)年

大画面を冷え冷えとした月明かりが包み込み、そのなかに力強い筆勢による老梅樹が堂々と聳え立つ。無骨なまでに太く屈曲したその老樹に對し、新しい生命の芽生えを示す細い若枝が眞直ぐに一本ずつとのびているという對照の妙も見逃せない。⁴³³

展覧会図録『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』2017 年

フェノロサは鑑画会を「(狩野派の) 極めて強い筆力の完全な制御を意識的な目標とする長期に亘る実験」と位置づけていることから、彼らの作品には、強い筆線による線描を抑制していく傾向にあった。決して、北宋系漢画技法を基本とする狩野派の伝統的な筆法を全面的に否定するものではなかったが、人物の衣文線や山水における山や岩肌の皴が抑えられ、色彩の工夫によってそれらが表現されるようになっていく。その具体的な手段として西洋からもたらされた新しい顔料の併用などがあった。⁴³⁴

作品解説より

《寿老人》明治 10(1877~86)年代 泉屋博古館分館蔵(泉屋博古館東京)

雪舟風の鋭く力強い墨線で姿態を描きつつも、樹木や土坡には明暗のコントラストが強調されるなど、既に西洋絵画の立体的表現へのアプローチが見てとれる。⁴³⁵

《柳下勇駒図》明治 17(1884)年 東京国立近代美術館蔵

前足を上げて暴れる馬と、手綱を引いて制御しようとする御者の躍動感ある姿を流麗な筆線を駆使して描いている。⁴³⁶

《暁霧山水》明治 20(1887)年 東京芸術大学蔵

近景は、画面右手前に松と岩が伝統的な漢画の筆法によって水墨で濃く描かれ、背後には樹林が煙霧にかすんでいる。さらに背後を画面の半分以上を懸崖が覆っている。一方で、松と岩を起点に対角線上に左斜め上方へ行くに従い、線や色は淡くなって、情景が奥まりつつ岩山が高く聳えていく。⁴³⁷

平成 30(2018)年

展覧会図録『幕末狩野派展』

作品解説より

《寿老人図》明治 14～18(1881～85)年頃 静岡県立美術館蔵

芳崖が試みたのは、単にその図様を用いるのではなく、雪舟の力強い筆線に倣い、寿老人を描くことだったのかもしれない。寿老人の周辺に描かれたモチーフは、いずれも濃墨線によって力強く描かれており、最前景の岩を描く墨線は、サインペンのような黒々とした墨色である。本作には、モチーフを輪郭線でかたどり、力強くその造形を表すことに対する芳崖の関心が看取される。⁴³⁸

以上である。まとめると、「力強い線」、「雪舟の線」、「狩野派の線」に近い言い回しが多い事がわかる。なぜそのように言われるのか考えると、「力強い線」とは、おそらく伝記で伝わる芳崖の性格や濃墨によって描かれる線によるものである。「雪舟の線」とは、芳崖が私淑していた事やその画題によるものである。「狩野派の線」とは、狩野派の画家であるという捉え方からである。この視点が、芳崖没後から現代に至るまで脈々と芳崖の捉え方の土台にある。また、展覧会図録になると限られた字数の関係などがあり、端的に述べる必要などがある事が理解される。

その中でも、『三彩』で述べられた新井勝利氏の線の捉え方は、私の捉え方に部分的に通じるものがある。しかし、新井氏は、「自然への感動」が「内心の鬱勃たるを行うリズム」という要素とつながり線として表現されるという視点が抜けている。私の捉え方は、「芳崖の線」に詳しく記すが、「自然への感動」が重要なのである。

先行研究で述べられている芳崖の線の一覧を作成しようと思い、多くの芳崖の先行研究に目を通したが、線について述べられているのが少ない事に驚いた。一言もふれていないものもあった。もちろんまだ目を通す事が出来ていない資料も多数あり、それは今後時間をかけて増やしていくのであるが、芳崖に関する論考の中心が、やはり西洋技法に関する事（色彩、遠近法、濃淡など）である事を改めて確認する事になった。

この一覧をもとにすると、芳崖の作品考察の基本的な構成としては、まず、「力強い線」、「雪舟の線」、「狩野派の線」という線の例をあげ、その後に西洋技法を応用している事を述べ、伝統と革新を合わせた新たな表現をした画家である、という流れがある。

この芳崖論の基本構成は、西洋技法の影響、フェノロサの影響が前提のもとに捉えられている。これまでの先行研究は、西洋技法の影響に基づく芳崖の考察として多くの功績があり、私も非常に多くの事を学ばせていただいた。

しかし、その考察が当たり前になり、先に先入観（特に西洋技法やフェノロサの影響）があると、そこを中心にして捉えることになりかねない事には、注意が必要である。私は、フェノロサの影響を否定しないが、芳崖とフェノロサとを常に結びつける必要はなく、あくまで芳崖が描いた作品一つ一つに向き合い、そこから考察すべきであると考え。芳崖自身と作品に向き合い、その後にその他の関連と結びつかれるべきではないだろうか。

「芳崖の線」は、作品を語る上で大切に語られるべきである。「芳崖の線」は、その作品に込めた芳崖の想い（本来は、別の言葉が適切であるが、それは本論文の「芳崖の線」で述べる）を感じる事ができる特に重要なものなのである。本節では、本項で先行研究を確認し、次項で芳崖が私淑した雪舟の線を確認し、それらをふまえ「芳崖の線」を定義する。

(2) 私の考える芳崖の線

雪舟の線

芳崖が雪舟に私淑していた事は有名である。

木挽町狩野家の修行の雪舟作品の臨模をはじめ、雪舟筆《四季山水図巻》(山水長巻)や《寿老図》の模写、さらに芳崖自身の言葉でも雪舟について語っていた事が伝わっており、この事から芳崖研究では、雪舟と関連づける論考が多い。

長府藩の狩野派出身の芳崖は、幼い頃から雪舟に親しみ、さらには、雪舟の作品を多く所蔵していた長州藩主毛利家で、《四季山水図巻》をはじめ、雪舟の作品を直に目にする機会があったという。

芳崖が雪舟を研究するきっかけを調べると、梅沢和軒氏の『芳崖と雅邦』に記された、木挽町狩野家に関連する以下の話がある。

此頃の狩野派は、因習俗を為して、探幽常信の粉本を模写するのみで、自家の機軸を出すことが少なく、少しく繩墨の以外に出づるものあれば、異端邪道視されたのである。芳崖は勝川院に学んでも、其の典型以外自家の創造を試み、新意匠も出すので勝川院の気には入らなかつた。豪膽で磊落な芳崖としては、故法許りを墨守し難かつたのだ。『雪舟を習へ、雪舟を習へ』と、法印様が言つたことが、忘れられなかつたのだ。⁴³⁹

とある。さらに、『芳崖と雅邦』には、法印様(狩野常信)と雪舟に関して、

法印様の絵は、直写として今博物館にある雪舟ばかりでも千巻もあります。これは雪舟の模本を子孫へ伝へんが為めで、石の唐櫃に納めて庭の一隅に安置してあつたのです。雪舟を習へ、雪舟を習へ、他人の画は学ぶに及ばぬとは、終始法印様の言はれた所でした。⁴⁴⁰

とある。「直写」とは、本画を直に模写する事である。芳崖は、何度も繰り返し臨模された粉本をもとにした勝川院時代の木挽町狩野家の修行を否定していたが、雪舟の作品を直写して研究していた常信の言葉だからこそ、「雪舟を習へ、雪舟を習へ、他人の画は学ぶに及ばぬ」の言葉に説得力があると感じたのである。

では、芳崖は雪舟のどこに魅力を感じていたのであろうか。

横山健堂氏『狩野芳崖』によると、芳崖は以下のように言う。

彼嘗て童子、戯に虎を書けるを見、感喜、起舞して曰く、雪舟の骨、雪村の気、また此に他ならず。画の要は心裏の影を以て紙上の形と為すに在り、意盡るところは筆盡るところなり。人々、特有の心画を作為し来らざれば、本然を盡すといふ可らず。至妙の心は赤子に若くは無し。画も亦た赤子の心ならざる可らずと。是より筆墨を童子に興へ、白紙を以て、其の画くところに換へ、夜静に人定まるの後、静に弧燈を剪て之を展観し、画中也上乘禪を悟得したるものありといふ。⁴⁴¹

ここでは、童子が描いた虎の絵が見事に「雪舟の骨、雪村の気」を表現していると言い、その童子の虎の絵が、「画の要は心裏の影を以て紙上の形と為すに在り、意盡るところは筆盡るところなり」を表現しているのである。赤子のような至妙の心で描くことを説いている。では、芳崖はなぜ、童子の絵が「雪舟の骨、雪村の気」を表現していると言ったのだろうか。ここに、雪舟の線に関する手掛かりを探してみる。

川路柳虹氏は、童子の絵の魅力について以下のように述べている。

童画の最も魅力ある点はその稚拙な表現が感情の上に働きかけることになる。大人の画家が時に童幼の画に学ぶところあることも事実であるが、それはイノセントな、素朴な（ナイーブ）な感情が事物の直接表現を示すからである。童画は彼らの事物を表さんとする意欲が一つの行為として画を作ることにある。彼としては事物を正しく、一つの写真実として現さんとする希望はもちながら技巧が拙いがために実現しえぬこと、大人の画家ほどの均勢のとれた感覚をもたぬこと、十分な知覚認識を所有せぬことにあるが、それらの要素の缺乏が却って事物の一面的、主観的強調を示すことに於て、却て事物をエッセンシャルに単純化して表現する結果をしめすのである。⁴⁴²

川路氏は、童画の魅力を「イノセントな、素朴な感情が事物の直接表現を示す」点にあると言い、大人ほど均衡のとれた感覚がない事が、却って事物の一面的、主観的強調を示し、事物の本質を単純化して表現する結果をしめすと言っている。

この事をふまえて、「雪舟の骨、雪村の気」を考える。

まず、「雪舟の骨」である。この「骨」は人体の構造としての「骨」と「肉」の関係を示し、伝統的な日本絵画の構成では、線が「骨」であり、色が「肉」となり、線という「骨」が絵画を支えていると考えるのは通説である。つまり、「雪舟の骨」は「雪舟の線」と置き換えられる。

芳崖が、雪舟の線について具体的に述べている文言は確認されないが、川路氏の言う童画の表現に関する言葉を借りると、「事物をエッセンシャルに単純化して表現」するという意味であり、「描く対象の本質（エッセンス）を捉え、単純化し、線に託す」と言うような意味になる。それが「雪舟の骨」である。

「雪村の気」については、雪村の画論と言われる『説門弟資云』を見ると

夫画道は諒に仙術にて、書と同事なる中、少しの異あり。書は形なきの形、画は万象ありて、筆に受け心に点じて、画き成す処なれば、山海行脚の径路にも、心を留め筆を落すべし。豈一点より万点を転化するは、龍の雲を起し、虎の風を促す如く、自在に其気を顕すべし。

其法は筆の遅速を運筆と云ふべきや、骨法骨肉の二つ心に止め、浮沈清濁は則ち影日向にて、筆の命毛を毛頭より打ちこんで、毛頭より我が手をしらずに抜処也。是を自在の筆力と云べし。⁴⁴³

この『説門弟資云』は、長年、雪村自身の画論とされていたが、2001年の成瀬不二雄氏の論考では、雪村自身ではなく、幕末頃に誰かによって書かれたものという指摘もある。ただ、幕末頃の論考であったとしても、『説門弟資云』は、幕末の雪村に対する捉え方を示しており、雪村研究の為に、芳崖も目にしていた可能性は高い。

文章を見ると、例えば、「豈一点より万点を転化するは、龍の雲を起し、虎の風を促す如く、自在に其気を顕すべし。」の言葉には、「虎」と「気」の文字があり、「其法は筆の遅速を運筆と云ふべきや、骨法骨肉の二つ心に止め」の言葉には、「骨」があり、さらに、『説門弟資云』には「設へば我師たる雪舟の画にても（略）」⁴⁴⁴と雪舟との深い関わりが述べられている。

芳崖の言葉「雪舟の骨、雪村の気」と重なる部分がある事は、偶然ではなく、雪舟雪村の捉え方に通じている。

では、なぜ芳崖は、「雪舟の骨、雪村の気」と言い、「骨」と「気」を使い分けたのであろうか。この事を考える上で、以下の荊浩『筆法記』の「骨」と「気」の使い分けに注目する。

凡そ筆に四勢あり、筋・肉・骨・気を謂ふ。筆絶えて断つ、之を筋と謂ふ。起伏して実を成す、之を肉と謂ふ。生死剛正、之を骨と謂ふ。跡画して破れず、之を気と謂ふ。故に知る墨の大質なるは其の體を失ひ、色の微なるは正氣を敗り、筋の死するは肉なく、跡の断えたるは骨なきを。⁴⁴⁵

この文章について、青木正兒氏の『歴代画論 唐宋元篇』では、以下のように言う。

筆（描線）に筋肉骨気（きつにくぼん）の四勢（しせい）がある。筆は絶えて而も筆勢は断れずに連続することを筋と謂ふ。筆がふくらんだり、すぼんだりして立体の感じを出すを肉と謂ふ。筆は太くとも細くとも剛健端正なるを骨と謂ふ。筆跡が生き生きとしてゐるのを気と謂ふ。さすれば墨つきが大きく質朴であると画の真體を失ひ、墨色が微弱であると正氣を損ひ、勁く細き線には肉がなく、筆勢の断れた線には筋が無く、質のつやつぼい線には骨が無いと云ふことになる。⁴⁴⁶

『筆法記』には、芳崖の言う「雪舟の骨、雪村の気」の「骨」と「気」だけでなく、『説門弟資云』の「骨法骨肉」の「肉」についても述べてある。

『筆法記』の言葉を使うと、「雪舟の骨」は、「雪舟の生死剛正な線」となり、青木氏の訳では「雪舟の太くとも細くとも剛健端正なる線」となる。青木氏は、「生」と「死」を「大（太）」と「細」の対比であると言う。青木氏は、「筆は太くとも細くとも」と言っているが、こゝは、線の太い細いが重要ではないと言う事である。

そして、「雪村の気」は、「筆跡が生き生きとしてゐる」となる。

芳崖と雪村の画論が共通している事は、古川北華氏も『狩野芳崖』で指摘している。

「二人とも対象の形よりも、その精神を掴まんとし伝統を破らんとし、個性を出さんとし、非常の力感を持ち、且つ奇矯のある点に於ても、よく似通つてゐる。雪村が芸術に対する態度と見るべき「説門弟資」に言つてゐる言葉は、正に芳崖の説と相通ずる所がある。」⁴⁴⁷

芳崖は、雪舟、雪村の作品が、対象の本質を捉えている事をとて評価していると考えている。この事について、木挽町狩野家の修行時代から晩年まで画論を交し、芳崖と共に雪舟を研究していた橋本雅邦の言葉からも考える。

私は雪舟雪村が殊に好きであります。此の人達の描いた畫は、形相を外にして、胸に一點の邪心がなくて、誠意一つで以て、これを絹素の上に落すのであるから、自然と神至り筆従ふといふことになります。唯筆墨を事として、構思苦慮の末に漸く出来たものなどは、比べ物にはなりません。

世人は畫の流派といふことに重きを置く様であります。別に流派などと云ふものを守らずとも好いかと思ひます。大きく立派にやられたら、それで結構なことであります。平生云ふことであります。一體畫の真相といふものは、形にあるのではなくて、其の神にあるのであります。神があつて而して後に形が動くのでありますから、所謂物我相会し、心

筆相一致して余情の満幅に溢れるのであります。そうであるのに唯形相ばかりを追うて、無闇に筆墨を驅るといふことは、本を棄てて末を求むるので、絵画の真髓がこれで発揮されるものとは思はれません。⁴⁴⁸

雅邦は、雪舟雪村の作品の特徴を説明しながら、流派の画風を守る必要はないと言う。狩野派の流派、つまり形相を中心にした粉本主義を打開する為に、雪舟雪村の研究の必要性を説いている。

雅邦は、「畫の真相といふもの」は、「形にあるのではなくて、其の神にある」と言う。

言い換えると、対象の外側の形ではなく、内側にある神（本質）を描く事を説いている。私は、この言葉を借りると、「其の神」（本質）をもとに、雪舟の線が生まれていると考えるのである。ここで言う「雪舟の線」は、前述した川路氏の論考を参考にして考察した「描く対象の本質（エッセンス）を捉え、単純化し、線に託す」と言う「雪舟の骨（線）」と重なる。

対象の「其の神」（本質）を表現する方法が、雅邦の言う「形相を外にして、胸に一點の邪心がなくて、誠意一つで以て、これを絹素の上に落す」のであり、「形相ばかりを追うて、無闇に筆墨を驅るといふことは、本を棄てて末を求むる」事になる。これは、童子の画に対する芳崖の言葉に通じている。

私は、ここまでの「雪舟の骨」とは、「描く対象の本質（エッセンス）を捉え、単純化し、線に託す」と定義した。では、雪舟の作品、線が「対象の本質を捉えている」とは、具体的にどう言う事であろうか。

この考察をもとに雪舟の線をさらに定義する。

田中一松氏は、雪舟筆《秋冬山水図》（図 118）を例にあげ、以下のように言う。

これは画面は小さいが、雪舟の造形の力強さを感じさせる作品である。非常にながしりとして崩れるところがなく、隙がない。筆の運びも頑丈な筆線でもって細分されているので、動揺がない。しっかりした構図に支えられていて、それに盛られた墨というか、水墨の調子も、引き締められている。⁴⁴⁹

この田中氏の「画面は小さいが、雪舟の造形の力強さを感じさせる作品」と言う言葉は、雪舟の作品の特徴を表している。

また、川路柳虹氏は、『描線美学』で、《四季山水図巻》（図 119）を例に、

北画の正厳な描線を学んだ雪舟は日本的知覚でそれを消化した。⁴⁵⁰

と言う。「日本的知覚」について説明はされていないが、同書の「日本画に於ける線の把握」で、

日本人の描線的知覚は東洋画中、最も卓越した素質を有すると言へる。日本絵画に於ける描線の意義は甚だ深遠であるが、それは日本人の感覚が支那人のそれより大きに於て劣るところはあつても鋭さと深さに於て遙かに優れてゐたことが證されるのである。⁴⁵¹

とある。

この言葉の背景には、中国の壮大な自然から受け取る感覚をもとに生まれる描線の「大さ」はないが、川路氏が日本人独特の線の把握の特性に「日本人の微妙な美的調和の感覚が支那絵画に見る能はざる繊細性と優雅性」⁴⁵²があると言うように、日本の描線的知覚には自然を感じとる「鋭さと深さ」があり、それをもとに生まれる描線が、「日本絵画に於ける描線の意義は甚だ深遠」なのである。

つまり、「日本的知覚」とは、「自然を感じとる鋭さと深さ」のような自然に対する「日本人の微妙な美的調和の感覚」を指していると考えられる。この違いは、詳しくは後述するが、雪舟の中国への留学と関係している。ゆえに、川路氏は、雪舟の線を、留学で学んだ中国絵画の描線を日本の自然の在り方と重ねながら描いたものとして、「北画の正厳な描線を学んだ雪舟は日本的知覚でそれを消化した。」と言うのである。

この事に関連して、田中氏は、以下のように言う。

雪舟の作品について全体的に見渡すと、そこに中国様式の日本化という一つの問題に逢着する。これは中国的な画法、技術、構図法という大陸的なきびしい山水をそのまま日本でやることはできない。これは当然なので、そこに雪舟の日本的なリアリズムというものが展開してくる可能性がなければならぬ。つまり日本の風土に適したリアリズムというものが雪舟によってどれだけ広げられていくかという問題が一つあると思う。だから、中国で完成された様式、スタイル、筆法、骨法という筆の運び方、構図の取り方とはちがうのが当然である。⁴⁵³

以上をふまえて、実際に《四季山水図巻》を見てみると言葉の意味がわかりやすい。

《四季山水図巻》には、手本にしたと思われる作品に類似した作風の伝馬遠《溪山清遠図巻》(図 120) や伝夏珪《溪山無尽図巻》(図 121) などが現存するが、それと比較すると線

に違いがある。雪舟が描いた岩や木は、線と皴法で丁寧に形とその表面の質感や量感をふまえて表現しているのに対して、伝馬遠《溪山清遠図巻》は、岩が墨の濃淡によって面として処理され、伝夏珪《溪山無尽図巻》では、木を簡略化して描いており、岩や木が壮大な世界観を演出する一部のように描かれている。

これは類似する作品を描きながらも、描こうとしているものの違い、自然に対する捉え方の違いが影響している事を示す良例である。私は、雪舟の描く岩や木は、中国に広がる壮大な自然の一部としての岩や木ではなく、手で今にも触れられそうな自然を表現していると考える。補足すると、留学の年の1468年に描かれたとされる《四季山水図 夏》(図122)では、北宋時代の范寛が描いた《谿山行旅図》を思わせる画面中央に大きな山を配する構図であり、さらに李在の《山水図》にも似た構図であり、伝馬遠《溪山清遠図巻》に見られるような岩を墨の濃淡で面として処理する技法が用いられており、中国絵画への憧れが伺える。しかし、留学後には、《四季山水図巻》や《秋冬山水図》に見られる日本の風土から生まれた雪舟の画風が築かれていく。



図118 《秋冬山水図》



『没後500年 特別展 雪舟』より



図 119 雪舟《四季山水図巻》



図 120 伝馬遠《溪山清遠図巻》



図 121 伝夏珪《溪山無尽図巻》

画像3点 『雪舟の「山水長巻」』より



図 122 《四季山水図 夏》1468年 『水墨画の巨匠 第一巻 雪舟』より

雪舟の作品も、時代毎の変遷があり、作品毎に線も変化している。

本項では、《秋冬山水図》や《四季山水図巻》の線が、留学前後の変化がわかる表現である点や、岩の質感や量感を線の性質や皴法を使い雪舟の対象の捉え方がわかる表現である点から、両作品を雪舟の線と画風を語る上で指標となる山水画の作品であると考え。

では、雪舟の線について自然に対する捉え方に注目してさらに考察を深める。

まず、雪舟の立場に注目すると、御用絵師ではない雪舟は、必ずしも中国絵画を手本にする必要はない。前述したように、御用絵師という立場で描く絵は、様々な制約があり、中国絵画を土台にして狩野正信の筆様や元信の画体が生まれたのも関係している。

私はこの御用絵師でない雪舟の立場をふまえ、雪舟が「写生」を通して作品を描いていた事に注目する。

山本英男氏は、雪舟と写生の関係について

画家・雪舟は、中国画の模倣ではなく写生（己の目）に基づいて我が国独自の山水画を作り出した⁴⁵⁴

と言うように、写生は雪舟の画業を語る上で欠かせない要素である。

では、雪舟が写生をもとにした作品を描いた理由を考えてみたい。

当時の画壇の状況は、御用絵師である狩野正信・元信からわかるように、中国絵画を基盤とした作風で描く事が通例であり、雪舟も正信らとともに中国絵画を手本に学んでいる。

そんな中で、雪舟の画業の大きな転機に遣明使として明で学んだ事があげられる。

《破墨山水図》の題賛に、留学に関して雪舟による以下の言葉が記されている。

（原文は漢文であり、『禅林画賛 中世水墨画を読む』の釈文を参照し、書き下し文にした。）

余は曾つて大宋国に入り、北のかた大江を渉り、齐鲁の郊を経て、洛に至って、画師を求む。然りと雖も揮染の清拔なる者は稀なり。茲に於て長有聲並びに李在の二人時に名を得たり。相随ひて設色の旨と兼ねて破墨の法を伝ふ。数年にして本邦に帰るや、吾祖如拙周文両翁の製作、楷模、皆一に先輩の作を承けて、敢へて増損せざるを熟知せる也。支那の間を歴覽して、弥よ両翁の心識の高妙なるを仰ぐ者か。⁴⁵⁵

ここには、中国（明）に留学し、洛（北京）で長有聲と李在に彩色と破墨の技法を学んだが、清らかで秀でた画を描く画家は稀で、師とすべき画家に出会う事は出来なかった。数年後、日本に帰ると、師の如拙と周文の制作が中国絵画を参考にする際に、あえて補足したり

損なったりせずに描いている事を理解し、両師の心識の高妙さを知ったと書かれている。⁴⁵⁶ さらに、雪舟の友人の禅僧周興彦竜は、雪舟の以下の言葉を伝えている。

大唐国裏に画の師なし。画なきをいふに非ず。只是れ師無し。蓋し泰・華・衡・恒の山たる、江・河・淮・済の水たる、草木鳥獸の異、人物風化の殊、是れ大唐国の画有るなり。而してその潑墨の法、運筆の術、これを心に得てこれを手に応ず。我にあり人にあらず。是れ大唐国の師無きなり。⁴⁵⁷

この雪舟の言葉について、吉沢忠氏は、以下のように言う。

ここで雪舟が強調するのは、画を描くのにたいせつなのは、じぶんであって、ひとにはなく、中国にいて師としたものは、画家ではなく、中国の自然や風俗、動植物である、ということである。これによって雪舟が中国絵画を学びながらも、それとは異なった独自の絵画を創造した。⁴⁵⁸

雪舟は、留学を通して中国絵画に描かれている表現が、「中国の自然や風俗、動植物」から生まれている事を体感し、自身の絵も日本の自然と関わりながら表現する事を決意したのである。そして、雪舟は、写生に基づく作品を描いていく。

写生をもとにした作品は、《天橋立図》や《鎮田滝図》（関東大震災で焼失）等がある。さらに、私は、《四季花鳥図屏風》の鶴や岩、花、木々などを見ても、雪舟の観察や写生をふまえた作品であると思う。雪舟は、写生を通して日本の自然を実感し、その実感を表現したのである。

これに関連して、野間清六氏は、『墨の芸術』で以下のように言う。

雪舟がより高い大成者として声名を得たのは、自ら入明して大陸の大自然を体験したことと、広く中国墨画を渉獵して、その長所を自家葉籠中のものとしたためである。雪舟が自ら明国の山川草木は我が師なりと述懐しているように、雪舟は中国画の模倣ではなく、実感を以って自然を描くことができたのである。墨画にとって写実は必ずしも必要ではなかったが、実感から出発した抽象と、想像から抽象したものとは、自ら迫りに異なるものを生じた。⁴⁵⁹

ここで、野間氏は、「実感から出発した抽象と、想像から抽象したもの」と言い、「抽象」という言葉を使っている。「抽象」は、『広辞苑』によると、「事物または表象の或る側面・

性質を抜き離して把握する心的作用」とある。雪舟の描くものは、再現したものではなく雪舟を通して生まれる表現、定まったものではないと言うような意味で「抽象」と言っているのであろう。

さらに、蓮実重康氏は、「抽象」の言葉を使い、以下のように言う。

雪舟も亦自然の対象を凡てその基本的な必然的な形態に抽象し、それによつて自然を新に構成することを合理的に達成しようと企図していることは、すでに多くの人によつて気づかれている通りである。そこでは何の虚飾も必要ではない。自然の外面的な移ろいやすい虚飾を払い除けてその根底にある基本的な形態、視覚の基本的な形式において自然を見ているのである。だから、ここでは、自然を構成する素材はきわめて簡素なもので多くを用いていない。それ故にそこに構成された自然は却つて緊密で含蓄に於て深いものを志向しているのである。⁴⁶⁰

と言う。そして、このような雪舟の表現を支えているものは、何であろうか。

蓮実氏は、雪舟について、

雪舟の基本的な形態を支えているものは更に一步を突込んでいえば筆線なのである。輪郭なのである。雪舟に於てはこのことを理解することがきわめて重要であつて、皴は必ずしも夏珪のように明瞭ではないのである。⁴⁶¹

と言う。加えて、新井勝利氏は、

線の最大の役目は、自然を再現する手段としてのものである。⁴⁶²

と言う。つまり、雪舟の線は、自然の対象を基本的な必然的な形態に抽象したものと言えるのである。

さらに、新井氏は続けて

即ち、写実的表現の手段としての使命が一番大きい。

単なる美しさと云うことは、この大きな使命を離れては、高い段階に於いては先ず存在しないと云いたい。— 但し、写実的とは、この場合は極めて廣い意味で云うのであって、勿論自然らしく、と云う意味ではなく、自然に対する感激がもとになって、その新しい個性的な再現を企図し念願する。その意味である。— 自然からの感激を自己の感性に溶かし

て、新しく創造する、再現する、そこで線はその手段として甚だ簡明であり、率直であり、端的であるから、直感を愛し尊ぶ東洋画の中に重要な地位を占めたのだと思う。⁴⁶³

また、新井氏はこの論考の中で、「直接に端的に簡明に、作者の観察や心理が表現される」⁴⁶⁴のが線であると言い、線の特性を例に挙げながら、その中で「線によって存在の重さが確かめられる」⁴⁶⁵と言う線が、「雪舟筆「夏冬山水」の岩の部分、この重さ、堅固さ、正に地球の突端たる感じ」であると述べる。⁴⁶⁶つまり、雪舟は、地球、自然の重さを岩の線で表現しているのである。

さらに新井氏は、雪舟と江戸時代の狩野派の線との差を指摘する。

線はかように直接に端的に簡明に、作者の観察や心理が表現されるからそれだけ表現の工夫、就中、技術的修練が必要になって来る。ごまかしややり直しのきかないという即決的な特徴が強い。そこに線の興味があると同時に、又、線の墜落性がひそむと思う。技術上の困難が多いだけに、又それに引っかかって単に技術上の整備とか達技とかの面が尊重され過ぎる危険が生ずる。写実性のない—自然からの感激のない技術的な美しさ、様式的な美しさ、それが本物と混同され易い。亜流の絵にそれが横行する。狩野家の江戸時代に入ってからの型にはまった岩などを見ると雪舟や周文などに見るいかにも地殻の一端だと云う感じのする緊密さ堅固さがなくなり、徒らに恫喝的な太い屈曲した線は、空疎な油気のない張子細工を思わせるものになっている。⁴⁶⁷

これは、江戸狩野家の粉本主義による線の弊を雪舟の「自然に対する感動がもとになった線」と比較し、線のあるべき姿を論じている。この言葉は、芳崖が木挽町狩野家を否定し、雪舟の研究を進めた姿勢と重なる。

この指摘は、新井勝利自身が梶田半古や安田鞆彦に指導を受けた画家であり、その線に対する考察に画家の目線による説得力を感じる。

雪舟は、中国留学で自然を表現する事の意味を体感し、写生を通じた実感を線に託していると言える。この表現の姿勢に、芳崖は魅かれたのである。

私が雪舟作品で心魅かれる作品の《四季花鳥図屏風》(図 123) は、雪舟の山水の線と木々の線、その線に対して鶴や鳥達はその羽毛の肌触りを感じるように対象に応じて描き分けられている。中国絵画の模倣ではなく、自然から得る実感から生まれた表現だと言える。

この表現と対象の捉え方は、まさに芳崖の表現と共通すると言える。

私は、このようなあり方が芳崖に「雪舟」を感じるのである。

芳崖の線を「雪舟の線」だと言う時、その言葉には、「自然から得る実感から生まれた線」

ということになる。これらの画風や線は、特に芳崖に影響を与えていると考える。
自然の対象から感じ取った感覚を線の性質を使い表現している点は、芳崖の線にしばしば見られる「雪舟の線」との共通点である。
では、次は「芳崖の線」を定義する。



図 123 《四季花鳥図屏風》

『雪舟 花鳥を描く』より

芳崖の線

芳崖の線は、これまで「雪舟の線」、「力強い線」、「狩野派の線」などと語られてきた。しかし、その一方で、ではなぜ「雪舟の線」なのか、なぜ「力強い線」なのか、なぜ「狩野派の線」なのかと言う具体的な理由は、これまで説明される事はなかった。

私は、これまで展覧会や資料で確認できるほとんどの芳崖作品を見てきたが、芳崖の線を一言で表す事はできないと考える。その理由は、作品毎に明らかに線が異なっているからである。それは、《悲母観音》(図 57)と《仁王捉鬼図》(図 23)の線を比べても明らかであり、《大鷲》(図 33)と《獅子図》(図 72)などを見てもその線は異なっている。では、その線は、どのように生まれているのだろうか。

私が注目したのは、芳崖の写生である。芳崖が幼少期から写生を行っていた事は、これまで述べてきた通りであり、また、多くの作品が写生をもとに描かれてきた事は、芳崖自身の写生に対する考え方や逸話、遺っている写生を通してわかる。

この事から、私は、芳崖の線を「描く対象に基づいた線」と考える。現在の日本画の制作を知っている人であれば、当然のように思われるかもしれないが、当時の狩野派では、写生に基づいた制作はほとんど行われず、粉本で学んだ線を用いていた。この狩野派の粉本主義に基づく見方によって、芳崖の線は「狩野派の線」と考えられる場合があるのである。しかし、芳崖は、木挽町狩野家の修行時代の臨模でも、粉本をただ写し取るのではなく、運筆を意識して線に対する理解を深めていたのである。そして、修行を終えると、写生をもとにした制作を意欲的に行っている。その写生をもとにした制作の姿勢は、亡くなるまで続いたのである。

それでは、画題毎に考えていく。

まず、花鳥画(鳥獣画)の制作が、写生や逸話が多く遺っておりわかりやすい。

《獅子図》(図 71)、《雪柳雉子図》(図 66)、《軍鶏図》(図 65)、《谿間雄飛図》(図 70)、《梅花狗児図》(図 76)、《猿猴愛児図》(図 34) (「芳崖の本画」に掲載)などの線を見ると、その動物毎に異なる線を用いている事がわかる。例えば、《獣地取》(図 26)に見られるライオンは、様々な姿勢を柔らかく伸びやかな鉛筆の線で素早く写し取られている。その写生をもとにしたであろう《獅子図》は、ライオンの身体の柔らかな動きを幅のある薄墨の線で表現し、ライオンの力強さを前足や口、耳、たてがみなどに濃墨を用いて表現している。《獣地取》を見ると、前足や口や耳などを何度も鉛筆の線で捉えなおした事がわかり、たてがみは、毛の生き生きとした動きを捉えようとしている事がわかる。その成果が本画の線に活かされているのである。(《獣地取》は、「芳崖の写生」に記載)

《雪柳雉子図》は、写生は遺っていないが、薄墨の繊細な線で雉子全体が描かれており、羽毛の柔らかさが伝わってくる。その雉子のとまる木やその下の岩は、幅のある濃墨の線で描かれ、雉子の柔らかさを見事に表現している。さらに、下に咲いた花は、極めて薄い墨線で描かれ、その線による質感の違いが一つの画面の中で効果的に表されている。

これら花鳥画は、写生の実感をもとにしながら、線を意識的に使い分けて表現していると考えられる。芳崖が粉本をもとにした制作を否定し、写生をふまえた新按を描いていた事は、これまで述べてきた通りである。このように、描く対象の特徴や性質をふまえて、一つ一つの作品に、対象に基づく線が使われているのである。

さらに、芳崖が私淑した雪舟も写生を制作に活かしていた事は、これまで述べた通りであり、雪舟の線も前述したように対象に基づくものである。私は、雪舟の線を川路氏の論考をふまえ、「描く対象の本質を捉え、単純化し、線に託している」と言った。この雪舟の線は、まさに芳崖の線と通じる。

芳崖の線が、「雪舟の線」と言われる時、その多くの場合が、山水か寿老人を描いた作品である。雪舟の山水の線は、前述したように「自然から得る実感から生まれた線」である。雪舟の線は、重さや粘りがある。それは、大きな岩などを描く際に用いられる雪舟の線の特徴であり、雪舟の線が語られる時は、この線の特徴をもとに述べられるのである。

しかし、雪舟筆《四季花鳥図屏風》(図 123)の鶴の線を見ると、羽毛の質感を感じる柔らかな線を用いている。《四季花鳥図屏風》は、線のその対比を効果的に使った作品である。芳崖の言葉を使うと、線の配合調和によって、画面の中に自然の豊かさが表現されている。この線の使い分けは、前述した《雪柳雉子図》との類似性がある。さらに、《伏龍羅漢図》(図 43)で述べた線の配合調和につながるのである。このように、雪舟の線も、決して定まったものではなく、「描く対象の本質を捉え、単純化し、線に託して」表現しているのである。

芳崖の山水画の線も、雪舟の線の特徴に似ていて、重さと粘りがあるが、《懸崖山水図》(図 92)と《港山一望図》(図 39)の線を比べても、やはり異なる線で描かれている。山水の制作においても、写生をもとに制作したと言う逸話や山の写生(地取)が遺っており、山水の制作も写生との関連が深いのがわかる。

また、芳崖が描いた寿老人の作品が、「雪舟の線」と言われるのは、雪舟の寿老人を模写し、その研究の成果をもとにした新按の寿老人図が多数描かれているからである。そして、雪舟の寿老人研究の集大成が、泉屋博古館東京所蔵の《壽老人》(図 81)である。野地耕一郎氏が、本作を「雪舟風の鋭く力強い墨線で姿態を描き」⁴⁶⁸と言われるように、寿老人の姿態は、墨の濃度は違うが雪舟の《慧可断臂図》を彷彿とする線であり、画面全体に配された

岩や木々も雪舟の線の重さや粘りを感じさせる線との類似性がある。本作は、対象に基づいた線に加えて、芳崖の古画研究の考えが合わさった線である。特に、寿老人の姿態の線は、濃淡と強弱を意識的に使い、布の質感と重さを描きわけており、雪舟画から学んだ配合調和を実践している。これらの芳崖の制作から考えると、写生をできる対象は、写生の実感を参考にするが、寿老人のような写生に基づかない対象の場合は、特に古画研究に基づくのである。画面に描かれた写生をできる対象の鶴や鹿、蝙蝠は、線がしっかりと使い分けられている。

このように、雪舟との関連で言うと、芳崖が弟子に語った「画を描くには写生が第一で、それから古人を学ばなければならない」と言ったこの言葉が象徴しているように、雪舟の写生をもとにした対象や自然に対する向き合い方と雪舟画の研究とに基づいた線といえる。

これまで、花鳥画（鳥獣画）の線、山水画の線、雪舟と関連した線について述べた。

では、仏教画題作品の線は、どうであろうか。

仏教画題作品の場合は、写生と古画研究をもとに線を生み出していると考えられる。

《悲母観音》（図 57）は、観音の顔は奈良官遊調査の際の定朝の彫刻を参考にし、地上に降りる嬰兒は、愛孫の写生に基づき、岩山は妙義山の第二石門の地取（写生）に基づく事が指摘されている。⁴⁶⁹《不動明王》（図 56）は、奈良官遊調査の際に行った海龍王寺の不動明王像の写生に基づくのである。⁴⁷⁰《薬師如来図》（図 59）も、奈良官遊調査の際の自然薬師寺の本尊に基づく指摘される。⁴⁷¹これらの線も、やはり一つ一つ異なる線で表現されている。それぞれの線が、その時の芳崖の対象の捉え方を示している。

さらに、仏教画題作品には、古画研究による線の学習が活かされている。線の学習とは、具体的に言うと線の配合調和である。古画の線をじっくり観察して、画面の中で線が如何に効果的に組み合わせられているかを学ぶのである。観音の身体の線に対して、衣服にどのような線が用いられているか、さらに装身具はどのような線であるのか、背景に描くものの線は観音に対してどのような線にするか、そしてこれらの線の組み合わせによって、画面全体で見た時に、如何に効果的に見せる事ができるかと言う事である。

このように、写生を通じた対象の捉え方と古画研究に加え、芳崖が画論で説いていた精神修養も加わり、仏教画題作品の線が生まれているのである。

以上のように、芳崖の線を捉えてきたが、さらに芳崖の言葉も含めて考察する。

芳崖は、自身の線を以下のように言う。

画は意匠を第一とし、技巧を第二とす。如何に健腕なりとも、意匠にして観るに足らざ

れば神品とするに足らず。今世、技巧を以て第一として論ずる者あれども誤れり。筆は唯だ自家胸中の意匠を表現せしむ可き一箇の器具たるに過ぎず。

彼は、更に、其の説を進めて曰く、紙に臨んで畫く時、筆は則ち自家の精神を表現するものなれば、吾が握中の筆は器具に非ずして、吾が手指ならざる可らず。内外、機熟して筆まさに紙上に落ちんとする時、傍人、若し刀を執つて筆を切断するに、其の切口より鮮血の滴るを覚えずんばあらず。⁴⁷²

ここで、芳崖は「筆は則ち自家の精神を表現するもの」と言い、「若し刀を執つて筆を切断するに、其の切口より鮮血の滴るを覚えずんばあらず」と、その筆で描かれる線に自身の血（命）を吹き込んでいると言っている。この事から、芳崖が如何に線を大切に考えていたかを理解できる。

上にあげた芳崖の言葉に注目すると、「筆は唯だ自家胸中の意匠を表現せしむ可き一箇の器具たるに過ぎず」と言っている。この言葉をふまえると、芳崖の線は、意匠をもとにして生まれている事になる。さらに、「画は意匠を第一とし、技巧を第二とす」の言葉の技巧が、線を引く技術である事がわかる。また、別の芳崖の言葉である「意盡るところは筆盡るところなり」⁴⁷³の、意は「意匠」である事は、先ほどの言葉の中の「意匠」と「筆」の関係からわかる。このことから、芳崖の線は「意匠に基づいた線」と定義できるのである。

この意匠については、「芳崖の意匠」で詳しく述べるが、この意匠が生まれる上で重要なのが、写生と古画研究と精神修養なのである。意匠と言うのは、何もないところから突然生まれるのではなく、写生と古画研究と精神修養が蓄積された状態で、芳崖の心の中で生み出されるのである。これまでに蓄積されたものがつながり一つの意匠になるのである。そして、その意匠をもとに、さらに新たな写生と古画研究と精神修養がその意匠に基づく形で具体的な表現となり、その作品を表現するための線になるのである。

補足すると、芳崖の線を、「描く対象に基づいた線」だけで捉えてしまうと、同じモチーフを描いた場合の線の違いを述べる際に、説明が足りない。例えば、鷺をモチーフにした《大鷺》(図 33)と《谿間雄飛図》(図 70)では、線が異なっている。《大鷺》の線は、太さと重さのある濃墨の線で描かれているが、《谿間雄飛図》では、細く軽い線で描いている。芳崖が鷺の写生をしていた事は、すでに述べたが、この線の違いは、対象への理解をした上で、意匠に基づいて線を描いているのである。さらに、背景に描かれているものに注目すると、線の配合調和(古画研究)が意識され、鷺以外の線もその鷺に応じて描き分けられている。

この事から、「描く対象に基づいた線」と「意匠に基づいた線」の関係が説明できるのである。対象と意匠、さらに古画研究、精神修養が常に関わり合いながら線が生まれるのである。

私は、様々な芳崖に関する論考を読み、主要な展覧会に出されるほとんどの芳崖の作品を熟覧調査し、《仁王捉鬼図》の模写を制作し、さらに線の研究や宋代仏画の模写研究も行い、これらの研究をふまえて、この「芳崖の線」を述べた。

芳崖の線は、簡単に定義できるものではなく、今後、さらなる検証が必要である。芳崖の線は、一つ一つ異なり、その線一つ一つがとても魅力的なのである。芳崖も、その想いを線に託しているのである。それを、芳崖を私淑する画家であり、芳崖を研究する私が再考する事は、現代日本画で線表現を研究する私の役割であるように思う。

芳崖の線を見る事は、芳崖の意匠を見る事である。芳崖の線を考える事は、芳崖の芸術性の在り方を線を通して学ぶ事ができるのである。

第6節 芳崖が描こうとしたもの

(1) 芳崖の意匠

芳崖は、画を描く上で、何を最も大切にしていたのだろうか。
この事について、以下のように記されている。

常時に在つて、芳崖の画論は堂々たるものなり。彼は議論ありて手法足らざる者に非ず。彼は議論、手法ともに兼ね至る者なり。彼の説に曰く、画は意匠を第一とし、技巧を第二とす。如何に健腕なりとも、意匠にして観るに足らざれば神品とするに足らず。今世、技巧を以て第一として論ずる者あれども誤れり。筆は唯だ自家胸中の意匠を表現せしむ可き一箇の器具たるに過ぎず。

彼は、更に、其の説を進めて曰く、紙に臨んで畫く時、筆は則ち自家の精神を表現するものなれば、吾が握中の筆は器具に非ずして、吾が手指ならざる可らず。内外、機熟して筆まさに紙上に落ちんとする時、傍人、若し刀を執つて筆を切断するに、其の切口より鮮血の滴るを覚えずんばあらず。⁴⁷⁴

ここで芳崖は、「画は意匠を第一とし、技巧を第二とす」と言う。

「意匠」が最も大切であると言うその理由を、「如何に健腕なりとも、意匠にして観るに足らざれば神品とするに足らず」と言う。つまり、如何に優れた描画技法を用いて描いた作品であったとしても、その作品に意匠を観ることができなければ、神品⁴⁷⁵とするには十分ではないという事である。

では、芳崖の言う「意匠」とは、一体どのような事であろうか。この「意匠」の意味を、これまで芳崖の先行研究で常に関連して語れてきたフェノロサの言う「意匠」との比較を通して考えてみる。

フェノロサは、『美術真説』の中で、「妙想」を実現する為の十格をあげ、そのうちの「第九 意匠ノ力」では、以下のように記されている。

第九 意匠ノ力

前ニ枚挙スル諸格ヲ自在ニ会得按排スルノ力ヲ謂フ。蓋シ画家ノ心此諸格ヲ考按シテ後僅ニ之ヲ得ルカ如キハ未可ナリ。諸格恰モ完然タル妙想ヲ生スヘキ適度ヲ以テ自ラ心頭

ニ浮フニ至テ、始テ自在ニ之ヲ弁理スヘシ。夫レ此諸格ヲ以テ一妙想ヲ顕サンニハ必ス其比率ノ適度ヲ得スンハアルヘカラス。而シテ時々毎々其都ヲ酌定スルハ容易ノ業ニアラス。且ツ之ヲ埃ツニ違アラス。故ニ咄嗟ノ間心中之カ適度ヲ畫定センコトヲ要ス。是レ特ニ穎敏秀儁ナル人ノ能クナス所ニシテ、常人ノ企テ及フ所ニアラス。凡庸ノ畫家ハ僅ニ一時一格ヲ作ルヲ得ルモ他ニ兼及スルコト能ハス。故ニ或ハ一格ニ就テ妙ヲ獲ルヲ得ヘシト雖モ、真誠ノ美術ト稱スヘカラス。凡ソ其ノ一機軸ヲ出タス物件ノ製造家トナルハ甚タ難シトスル所ニアラス。然レトモ旨趣形状極テ多般ナル美術ノ蘊奥ヲ究メテ以テ一妙想ヲ案出シ宛然タル別乾坤ヲ構成スルハ寔ニ偉ナリトスヘシ斯ノ如ク妙想ヲ按出スル能力ヲ名ケテ意匠ノカト稱スルモノハ是レ畫家ヲ刺撃シ又傍觀者ヲ刺撃シテ以テ急ニ其注意ヲ起サシムルカ故ナリ。⁴⁷⁶

「前ニ枚挙スル諸格ヲ自在ニ會得按排スルノカヲ謂フ」とあるが、「前ニ枚挙スル諸格」とは、八格の事であり、線・濃淡・色・旨趣の湊合と佳麗である。これを自在に會得按排する力であると言う。そして、「蓋シ畫家ノ心此諸格ヲ考按シテ後僅ニ之ヲ得ルカ如キハ未可ナリ。諸格恰モ宛然タル妙想ヲ生スヘキ適度ヲ以テ自ラ心頭ニ浮フニ至テ、始テ自在ニ之ヲ弁理スヘシ」と言い、畫家が心で八格を考案した後に意匠を得るのではなく、妙想を表現できる状態にあると自然と心頭（心中）に浮かんでくるもので、この状態で初めて自在に八格を用いる事ができると言う。つまり、技法が先にあるのではなく、意匠が先にあると言っているものであり、これは芳崖の言う意匠と同様である。

ただ、フェノロサは、この意匠を扱える人には以下の条件があると言う。

是レ特ニ穎敏秀儁ナル人ノ能クナス所ニシテ、常人ノ企テ及フ所ニアラス。

この条件について、久富貢氏は、以下のように言う。

この能力は「旨趣形状極メテ多般ナル美術ノ蘊奥ヲ究メテ以テ一妙想ヲ案出シ、宛然タル別乾坤ヲ構成スル」働らきであるから、「特ニ穎敏秀儁ナル人」でなければできないことであって、とても「常人ノ企テ及所」ではない、と彼はいう。妙想を案出する能力を具えた「穎敏秀儁ナル人」、「常人」でない人—それは「天才」(Genie) にほかならない。⁴⁷⁷

このように、フェノロサの言う「意匠」は、生まれもった才能である「天才」である人物のなせるものだという。フェノロサが、その十格を表現できる存在として芳崖を指名したことも芳崖を他の畫家とは異質の才能をもっている「天才」と捉えていたのである。

しかし、芳崖は自身を「天才」であると思っていたのだろうか。

「芳崖の画論」をはじめ本博士論文の内容から、芳崖が画を才能によって描くものではないと考えている事は、理解されるであろう。芳崖の遺した言葉には、「才能」や「天才」などに関する文言は一切見られないのである。

本項の最初に記した言葉には、以下の続きがある。

要するに絵画に尊ぶ所は精神である。故に画は筆をもつて教ゆべきでなく、筆をもつて学ぶべからざるものである。とにかく唯だ心を修養することが第一義である。⁴⁷⁸

芳崖は、「意匠」の重要性を説いた後に、「絵画に尊ぶ所は精神である」と言い、精神修養の大切さを説いている。さらに、芳崖は弟子に「誰の頭にも美の神様が宿っておられる」⁴⁷⁹と常々語っている。芳崖の言う「意匠」とは、画は天性の才能で決まるものではなく、自己の考え方や絵画への向き合い方を高めることの大切さを指すのである。

本博士論文で述べてきたように、芳崖は、技法が最も重要であるのではなく、日頃の絵画への向き合い方、写生の大切さや古画研究、精神修養などを積み重ねて、自然に生まれてくる自身の「意匠」を画に描く事が最も大切であると言うのである。

これが、芳崖の「意匠」であり、この「意匠」をもとに「内外、機熟して筆まさに紙上に落とすのである。

ここまでで、芳崖の「意匠」を定義した。

この「意匠」について調べていく中で、「意匠」の言葉の意味が時代によって変化している事がわかった。この事は芳崖の研究と関係しており、以下に記す。

「意匠」の意味をいくつかの辞書で確認して行く。

『広辞苑』には、以下の2つの意味が確認できる。

- (1) 工夫をめぐらすこと。趣向。工夫。
- (2) 美術・工芸・工業品などの形・模様・色またはその構成について、工夫を凝らすこと。また、その装飾的考案。デザイン。⁴⁸⁰

『新編大言海』には、以下の2つの意味が確認できる。

- (1) 〔こころだくみナリ〕絵ヲカキ、詩ヲ作ルナドニ、心ニ工夫ヲ凝ラシテスルコト。

杜甫、丹青引「詔謂將軍絹素拂、意匠慘憺タリ経営ノ中」

(筆者による書き下し文)

載復古詩「意匠神如變化生、筆端力有任縱横」(筆者による書き下し文)

- (2)〔英語、Design.ノ訳語〕専ラ、工業上ニ於ケル意匠。其物品ニ応用スベキ形状、模様、色彩、又ハ、其結合ニカカル、新シキ裝飾上ノ考案ナリ。意匠ノ案出者ハ、意匠法ト云フ規定ニ因リテ、意匠ノ登録ヲ受ケ、一定ノ期間、コレヲ専門スルコトヲ得。

「意匠登録」⁴⁸¹

『日本美術用語辞典』には、以下の意味が確認できる。

英語のデザインの訳語として当てられてきた言葉であるが、一般には「工夫をこらした趣向」という意味であり、時には美術という意味にすらなったりする。

Isho devised idea/design⁴⁸²

『日本国語大辞典』には、3つの意味が確認できる。

- (1) (おもに絵画、詩文などで) 心中にくふうを凝らして制作すること。こころだくみ。
- (2) (美術品、工芸品、工業製品などで) 物品に応用するための、形状、色彩、模様などの結合による装飾的な考案。また、それを考案すること。デザイン。
- (3) (自然界の) しくみ。カラクリ。

〔語誌〕

(1)元来、漢籍で詩文や絵の制作にあたっての「おもいつき」「おもいいれ」という意味の語であって、挙例の杜甫の詩に見えることで知られている。

(2)日本では、明治期に「符音挿図英和字彙」(1873)の fancy の項に、「意匠 (ムナヅモリ)」とある一方、design,speculation の訳語にもなっており、工芸品などの「装飾的考案」「趣向」の意味に転じた。「哲学字彙」に至って、「design 意匠」という対訳関係がほぼ確定したと見られる。⁴⁸³

〔語誌〕の(2)に、「意匠 (ムナヅモリ)」とある。

『日本国語大辞典』の「胸積 (ムナヅモリ)」には、

《名》「むなざんよう（胸算用）」に同じ。⁴⁸⁴

とある。そして、『日本国語大辞典』の「胸算用」には、

《名》（「むなさんよう」とも）心の中で見積もりを立てること。⁴⁸⁵

とある。また、「design」を『広辞苑』で調べると、

- (1) 下絵。素描。図案。
- (2) 意匠計画。製品の材料・機能および美的造形性などの諸要素と、技術・生産・消費面からの各種の要求を検討・調整する総合的造形計画。⁴⁸⁶

とある。

では、これらを整理する。

「意匠」の意味を大きく分けると

- (A) 「心の中で工夫を凝らす事、「おもいつき」「おもいいれ」
- (B) 「装飾的な考案の工夫、デザイン」

に分ける事ができる。

この両者の使い訳の転機として考えられるのは、『日本国語大辞典』の〔語誌〕(2)に記された事である。

そこには、「日本では、明治期に「符音挿図英和字彙」(1873)の fancy の項に、「意匠（ムナヅモリ）」とある一方 design, speculation の訳語にもなっており、工芸品などの「装飾的考案」「趣向」の意味に転じた。「哲学字彙」に至って、「design 意匠」という対訳関係がほぼ確定したと見られる。」とある。

「fancy」の意味は、「(名) 空想、想像、幻想、(動) 〈人が〉〈事〉を心に描く」とあり、(A)の意味に近い。⁴⁸⁷

さらに、『日本美術用語辞典』に「英語のデザインの訳語として当てられてきた言葉である」と言うように、「意匠」の意味が、明治時代に「英語のデザインの訳語」である(B)「装飾的な考案の工夫、デザイン」として世の中に広く浸透していった事が推測できる。

江戸時代以前の「意匠」の使われ方は、『日本国語大辞典』の〔語誌〕(1)に「元来、漢籍

で詩文や絵の制作にあたっての「おもいつき」「おもいいれ」という意味の語であって、挙例の杜甫の詩に見えることで知られている。」とあり、『新編大言海』の載復古詩の例や「権記一寛弘八年(1011)八月一日「是於院司等意匠運、以仏具整、心機抽、以法服織」⁴⁸⁸があり、(A)「心の中で工夫を凝らす事、「おもいつき」「おもいいれ」と言う「心の中の概念」で用いられていた事がわかる。

つまり、江戸時代まで用いられていた(A)「心の中で工夫を凝らす事、「おもいつき」「おもいいれ」の意味を持つ「意匠」は、明治時代に「design」の訳語になり、「心の中の概念」ではなく、(B)「装飾的な考案の工夫、デザイン」の意味に徐々に変化したのである。留意すると、(A)から(B)に完全に変化したと言う事ではなく、どちらの意味も混在していたのである。この事に基づいて考えると、人によっては絵画における「意匠」を画面上における「装飾的な考案の工夫」と捉えられるようになるのである。芳崖の「意匠」は、当然、(A)「心の中で工夫を凝らす事、「おもいつき」「おもいいれ」の意味を含んでいる。

私は、このようなことから芳崖と「意匠」を関連づける時は注意を払わなければならないと考える。具体的に述べると、フェノロサの言う「意匠」を英語に直すと「force of subject」である事が、1983年に「フェノロサの遺稿」を通して村形氏によって指摘されている。⁴⁸⁹しかし、それ以前は、「意匠」は「design」と考え、(B)「装飾的な考案の工夫、デザイン」と捉えられている場合が多々ある。

例えば、芳崖とフェノロサについて記された1980年発行の『アーネスト・フランシスコ・フェノロサ』の中で、以下のように記されている。

線、濃淡、色を組み合わせたものは、別の用語で言えば「意匠」(design)である。⁴⁹⁰

このように論考の中で「意匠」を(design)としてしまうと、意味にズレが生じてしまう。

現在の和英辞書(『グランドコンサイス和英辞典』、『小学館プログレッシブ和英中辞典』、『ライトハウス和英辞典』)で「意匠」を調べると、全て「design(デザイン)」となっている。さらに、「design(デザイン)」を現在の英和辞典(『ジーニアス英和辞典』、『グランドコンサイス英和辞典』、『小学館ランダムハウス英和大辞典』)で調べると、多少の違いはあれども、全てに「デザイン、意匠、図案、下絵」と書いてある。これは、前述したように、明治時代に「意匠」を「design(デザイン)」とした事で生じているのである。「意匠」を「design(デザイン)」にすると、「図案、下絵」と言う意味も含まれて、すでに紙の上に描かれた状態を指し、技法の要素が含まれてくるのである。

村形氏の指摘された、フェノロサの「force of subject」は、「subject」が「《美術》(画家の)

題材⁴⁹¹」の意味であり、「題材の力」となり、「心の中の概念」に通じる事になる。

これまでの芳崖研究が、明治の時代性、西洋絵画との関連などから語れてきている。この関連のもとに語られる西洋技法や西洋顔料などは、技法に密接に関連する要素であり、この視点から芳崖の「意匠」を捉えようとする、「意匠」の意味の違いから、芳崖の芸術性を「技法」の面を中心に捉える事になりかねないのである。

芳崖研究において、そのような先行研究がしばしば見られるが、その芳崖の「技法」は、芳崖の「意匠」に基づいて生まれているのである。ゆえに、芳崖は、「筆は唯だ自家胸中の意匠を表現せしむ可き一箇の器具たるに過ぎず。」というのである。

私が主張したいのは、芳崖の「意匠」は、本博士論文で記してきたように、芳崖自身の画論や作品から考えれば理解できるという事である。芳崖の作品をしっかりと観察し、芳崖の画論を知り、芳崖の一連の制作過程を見れば、芳崖が最も大切にしてきた「意匠」がなんであるのかがわかるのである。そうして理解されるのが、芳崖の芸術性なのである。

(2) 芳崖の気韻生動

芳崖は、「気韻生動」についてどのように考えていたのだろうか。

本博士論文では、中国画論の「気韻生動」の変遷から『画道要訣』の「質画と学画」と「気韻生動」との関連を述べ、「気韻対象主義」と「気韻生知主義」、「気韻学知主義」とを述べた。『画道要訣』には、「気韻生動」についていくつか記してある。しかし、『画道要訣』は、狩野家の当主の安信の考えに基づく画論であり、型を伝えていく粉本主義の狩野派において、「気韻生動」の概念も、質画と同様に、「妙は妙なり」ではあるが、「後世の法と成りがた」いものであった。以上のように、中国絵画と狩野派における「気韻生動」の関連を述べた。さらに、芳崖と「気韻生動」の関連を探そうとすると、芳崖の言葉を記したものに、「彼嘗て童子、戯に虎を書けるを見、感喜、起舞して曰く、雪舟の骨、雪村の気、また此に他ならず」があるが、「気」の文字を手掛かりに、芳崖のある言葉と資料を関連させながら推測するしかなかった。しかし、本博士研究を行う中で、芳崖の「気韻生動」に関する2点の貴重な資料を見つけた。

では、順に見ていく。

芳崖と「気韻生動」の関連を調べていると、日本画家である染谷香理氏の研究「日本画の作法―「技法書」と「模本」から探る近代日本画の精神」の「科学研究費助成事業研究成果報告書」に、狩野芳崖『日本画彩色方秘伝』(1902年)という技法書の存在が記されていた。

正式には「狩野芳崖先生原著『日本画彩色方秘伝』」である。芳崖原著『日本画彩色方秘伝』は公開されておらず確認できていないが、染谷氏によると、芳崖原著『日本画彩色方秘伝』と加藤竹斎『丹青秘録』(1884年)は内容がほぼ同一であるという。⁴⁹²

加藤は小石川植物園の植物を描いていた人物で、美術学校の準備室が当時小石川植物園にあったので芳崖と交流があったのかもしれない。『丹青秘録』の最初の項目に「気韻之説」とある。

『丹青秘録』 気韻之説

気韻ハ絵ニ魂ノ入ルト云フ事ニテ和漢同意ナリ (略)

古人日骨中自带来学習功力及可非サレハ気韻ハ心術ニシテ師モ教ントシテ授ル能ハス。画生モ学ンテ学ヒ得サル天然ノ韻致(モトキ)ニシテ必ス求メテ求難キ所ノモノ是ナリ。然リ而シテ名人上手ノ画上ニ顕レ以テ観者ヲシテ感賞セシムル所ノモノナリ。是如何ナルコトソ心術ニシテ言語ニ演難キモノ豈空論ナラスヤト謂ハンニ決シテ然ラザルナリ。凡

百ノ技藝皆奥儀ヲ存ス 是ヲ職工ノ骨ト唱フ言語ニ演ヘ難キ所帝ニ画術ノミナランヤ因テ其一ニ云フ音楽ニ調子アリ鍛治ニ湯加減アリ仏師彫刻師ニ氣韻アリ武術ニ氣合呼吸アリ余ハ推テ知ルベシ⁴⁹³ (書き下し、句点を筆者)

ここでは、「氣韻ハ絵ニ魂ノ入ルト云フ事ニテ和漢同意ナリ」、つまり、氣韻は日本と中国において同様の意味であり、絵に魂が入る事であると言う。

そして、「氣韻ハ心術ニシテ師モ教ントシテ授ル能ハス」、氣韻は心の術であり、師が教授できるものではないと言う。また、「画生モ学ンテ学ヒ得サル天然ノ韻致(杳々)ニシテ必ス求メテ求難キ所ノモノ是ナリ」、氣韻は天然の韻致(杳々)であるので、学生が学んで得られるものではなく、求めても求め難いものであると言う。「然リ而シテ名人上手ノ画上ニ顕レ以テ觀者ヲシテ感賞セシムル所ノモノナリ」、しかし、氣韻を表現できる名人の画には、氣韻が表現されており、その画を見る事で觀者も氣韻を感賞できると言う。

「是如何ナルコトソ心術ニシテ言語ニ演難キモノ豈空論ナラスヤト謂ハンニ決シテ然ラザルナリ」、これはどういう事であろうか、心の術であるので言葉にするのは難しく、空論ではないかと言いたくなるが、決してそうではないと言う。そして、「是ヲ職工ノ骨ト唱フ」、これは職工のコツであると言い、例をあげている。

以上をまとめると、氣韻は、絵に魂が入る事であり、心の術であるから誰からか教わるものではない。心の術というと空事に聞こえるが、氣韻を表現できる名人の画を通して氣韻を感じる事ができると言っている。

染谷氏の指摘をもとに、芳崖原著『日本画彩色方秘伝』と内容がほとんど同じと言う加藤竹斎『丹青秘録』の「氣韻之説」を確認した。ただ、原著を確認できていない点から充実した考察とは言えず、さらに、内容がほとんど同じと言う事は、芳崖自身の画論と言うより、芳崖が教授を務める予定であった東京美術学校の教材の画論と見るのが自然であるように思う。やはり、芳崖自身の言葉を通して芳崖の「氣韻生動」を考える必要がある。

今回、芳崖に関する資料の中から、本学が所蔵する『雑事抄録』の中に、弟子の肖哲が記した芳崖自身による「氣韻生動」に関する言葉を確認する事ができた。『雑事抄録』には、「氣韻生動」に関する項目がいくつか確認できるが、その中でも芳崖自身の言葉が記された2つの項目をあげる。⁴⁹⁴

普通絵画真髓

普通絵画の本体としてハ雪舟筆群馬図雪村筆風虎図を挙ぐべし。之れ日本絵画の真髓を

簡単に示すものにして元信永徳皆此類に属するハ言を俟たず。皆粗画なるも標準として論ずるものなり。其他本彩色又ハ極緻密画の込み入りたる図と云へども同様の基礎を辿り往くものなり。之は物体なるものゝ氣韻(趣)を基として物体の生動を顕ハし且つハ物体及び氣韻をも併写するものなるが氣韻生動の主きに先きんぜられて真形を奪ハれたるやの形ちハ日本絵画の特徴にして絶対のものなり。

爰に無落款なる花鳥画の屏風の正確に描き且つ綿密に画き込みたる図と今一つの屏風ハ曾我直庵の筆にて一羽の猛鷹の驚きたる姿勢にて岩上にあり。其下方にハ白浪岩石をも碎かんとする勢ひにて岩に突き当れり此図を見て鷹ハ張子の如く飛浪ハ氷柱の並びたる如くに見えて正確なる画様とハ言ひ難し。唯小兒の徒らがきに過ぎざれども芳崖先生ハ日本絵画の真髓とハ此鷹浪の図を指して謂ふべし絵画の真髓ハ各流派(筆法の相違)に別れたるも大同小異にして何れも氣韻生動を先に建てゝ描くものなり。人物獸類山水花鳥等を正確に描けば足れりとせざる所以のものハ実に爰に存ずるを知るべし。⁴⁹⁵(句点と下線は、筆者による。)

ここで芳崖は、「絵画の真髓ハ各流派(筆法の相違)に別れたるも大同小異にして何れも氣韻生動を先に建てゝ描くものなり。人物獸類山水花鳥等を正確に描けば足れりとせざる所以のものハ実に爰に存ずるを知るべし。」と言う。絵画の真髓は、流派に基づく筆法の違いはあっても氣韻生動に基づいて描くべきであり、ただ正確に描けば言いというものではないと言っている。曾我直庵の猛鷹の屏風絵を例に、「唯小兒の徒らがきに過ぎざれども」と言っているが、これは私が「芳崖の線」であげた雪舟と芳崖の線の共通点について、児童画の線を例に「描く対象の本質を捉え、単純化し、線に託している」と言う事とつながっている。つまり、芳崖は、対象の本質に基づいた線を用いて氣韻生動を表現する事が絵画の真髓であると言うのである。私は、本論文で芳崖の線を「対象に基づく線」、さらに「意匠に基づく線」と定義した。そして、その線で画面に表現されるのが芳崖の「氣韻生動」なのである。氣韻を写生や古画研究、精神修養などを通して捉え、それらをもとに意匠が生まれ、そこから具体的な表現に結びつき、画面に描かれ、その画面に氣韻生動をあらわすのである。

ここまでで、芳崖の「氣韻生動」がいかなるものかを知る事が出来たが、さらに深めてみる。『雑事抄録』の「芳崖先生の濃淡法の事」には、以下のようにある。

芳崖先生の濃淡法の事

芳崖先生は絵画の主点を弥が上にも能く現さんが為に黒色の濃淡を隈取りて着目を主点

に導き、或いは主点を指さすが如くに（庭の飛石の如く点々となる）筆線と相俟て主点の黒白色にも拘らず浮き出して隈も線の如くになりて共に央所に集合せしむるものは傍ら気韻をも層成し生動をも補強するものなりと云う。之を愉へば螺旋状体を描き現はすとせんか。又自然に線描隈取共に集る央所に央所を生すべし捨も又人物の顔面は其主点となすが如し。又全面の半面を墨隈に為すをもあり。尚又人物鳥獸の図よりも自由に骨描濃淡等の隈を自在に発揮せらるるものは理想の山水の景色（理想図）の図に限れり。其他人物鳥獸の図の色彩の整備（赤/青黄色の調和の配置）又は添景の線描の配置は（物体の巨細の線描及び濃淡を配置）濃淡と共に連繋して描画全面の本領となるものなり。⁴⁹⁶（句点と下線は、筆者による。）

芳崖は、「絵画の主点を弥が上にも能く現さんが為に黒色の濃淡を隈取りて着目を主点に導き、或いは主点を指さすが如くに（庭の飛石の如く点々となる）筆線と相俟て主点の黒白色にも拘らず浮き出しても、隈も線の如くになりて共に央所に集合せしむるものは傍ら気韻をも層成し生動をも補強するものなり」と言う。

つまり、芳崖が言うには、絵画の主点を現すために墨の濃淡を隈取りて（かたぼかし）主点に導く。あるいは、主点を指すように庭の飛石のように点々と配置すると、主点の黒白色にも拘らず、筆線と相俟って隈取りも線のごとくなり、線も隈取りも共に央所に集合させる。これを画面に表現すると、その（技法的な面の）一方で、気韻をも層成し生動をも補強するものであると言っている。

この文章の説明は、例えば、《江流百里図》（図 40）に実践されている。《江流百里図》は、画面の左中央辺りに線と墨の濃淡を用いて目線が導かれるように描かれている。《江流百里図》の濃淡表現は、前述したように、墨の隈取り（かたぼかし）と飛び石のように配置した墨の点々が央所に集合するように描かれている。私は、『ボストン美術館展』で本作を実見しているが、《江流百里図》の墨の隈取りは、画面全体に薄っすらと見えるぐらいに薄墨の線を細かく幾重にも描き、墨を面として塗るのではなく複数の線を微妙に描き分け、線との配合調和が図られている。これが、「隈も線の如くになりて」と言う事である。これらの墨の表現によって、「気韻をも層成し生動をも補強する」のである。

この事から、芳崖は気韻生動を表現する為に濃淡表現を工夫していたと考えられるのである。「普通絵画真髓」で芳崖が線を用いて気韻生動を表現している事を述べ、さらに「芳崖先生の濃淡法の事」で濃淡を用いて気韻生動を表現している事を述べた。この事から芳崖が画面に表現しているのは、「気韻生動」である事がわかるのである。

次項では、気韻生動も含みながら、本博士論文の考察全体を通して芳崖の「質画」を考える。

(3) 芳崖の質画

狩野派は「学画」を重視する姿勢のもとに粉本主義を徹底し、「質画」のような才能や個性を重視する姿勢を否定することで、狩野派の組織としての役割を強化し続けた。芳崖は、狩野派の型を学ぶ「学画」を否定し、自身の心持ちや意匠に基づく新按を描く事を常に説いていた。芳崖は、画を描く為には写生を行い、古画を研究すべきであると説く。「学画」に基づく修行時代は、線の研究の場として運筆に励み、自身の線の在り方を追い求めた。芳崖の画論は、技術の重要性ではなく、精神の重要性を説き、画に対する向き合い方を教授するものである。芳崖の線は、描く対象の本質と自家胸中の意匠に基づき筆を運び、気韻生動を現す。自分にしか描く事ができない絵を亡くなるその日まで探求した。

私は、この芳崖の芸術性によって表現された画をなんと呼べば良いのだろうか。

その画は、まさに「学画」ではなく、狩野派に伝わる「妙極」なる画、「質画」である。

しかし、芳崖の「質画」は、通説として語られてきた「才能にもとづく画」ではない。芳崖が語っているのは、画と言うものは、才能の有無で決まるものではなく、育むものであると言う事である。

本項では、この芳崖の「質画」を、これまでの論考をふまえ考える。

私は、第1章で、「質画」が、「気韻生知主義」（画家の才能に基づく）と同様の性質である事を指摘した。これは、『画道要訣』に記された、生れ付て器用なる天性の質によって描かれる画を指し、狩野派を語る上で、常に、「型を学ぶ」と「生まれ付いた才能（質）」の対比で述べられていた。

ただ、『画道要訣』では、「質画」を別の言い方で「妙極」なる画と呼ぶ。この「妙極」なる画が、まさに芳崖の画、つまり、芳崖の「質画」であると考えられる。

この「妙極」なる画は、生まれ付いた才能（生知）によって描かれるものではなく、芳崖の画論を実現する事で表現できるのである。

そして、その芳崖の「質画」に表現されているのが、気韻生動である。芳崖の気韻生動は、「気韻生知主義」に基づくものではない。

芳崖は、「対象」を、写生や観察を通して捉えようとする。この立場から、芳崖は、気韻を対象に求める「気韻対象主義」である。加えて、芳崖は、自身の画論で、心田の開拓や、自然悟入の精神修養の重要性を説いている。この立場から、気韻は学び知る事ができる「気韻学知主義」でもある。さらに、董其昌が、『画禅室随筆』で、精神修養を行い、写生すると神を得る事ができると言うように、この2つの主義は繋がっている。芳崖が、中国の画論に精通し、この両論知っていた事は、考えるに難しくない。芳崖は、中国の画論をよくふま

えた上で、「学画」を否定していたのであろう。

芳崖の「質画」は、「気韻対象主義」と「気韻学知主義」のもとに気韻を捉え、筆に託し、画面に気韻生動を現している。

これまで、芳崖の画業が語られる場合、亡くなる数年間前の画業が注目され、西洋技法との関連から語られてきた。しかし、芳崖の言葉や画論に注目し、表現の現れる前の芳崖の内面性（心持ちや意匠）に注目すると、芳崖と中国画論との関連を確認することができるのである。狩野派で言われる「質画」と芳崖の「質画」の意味が異なるのは一例であり、これからの芳崖研究は、中国絵画や画論、ひいては、東洋絵画との関連について、今後、より深めていく必要がある。本博士研究を通して、私がおはじめて「芳崖の芸術性」を定義した。それを図式化したものを記載する。（図 124）

これまでの本論文の内容をふまえ、第4章で線の研究を行い、第5章では芳崖の線の試みに注目して、さらに芳崖を再考する。

第4章 線の研究

第1節 線の性質

東洋画の特色とは、何であろうか。

それは、形体を運動状態で示す所にあると言う。⁴⁹⁷

まず、この意味について、考えてみたい。本項では、金原省吾氏の論考を参考にして、私見も加えながら内容をまとめる。金原省吾氏の『東洋画』によると、東洋画について考える際、イギリスの画家・彫刻家であるフレデリック・ロオトン(1830-1896)の著書⁴⁹⁸にあるロダンの日本芸術に対する観察に注目する必要があると言う。

ロダンが日本の芸術に認めた特色は、二つある。

一つは「忍耐強い観察」であり、もう一つは「極めて些細なものに含まれて居る美の探求」である。そして、この両者の関係について、忍耐強い観察が極めて些細なものに含まれて居る美の探求に向かうと言う。⁴⁹⁹

このロダンの言う二つの特色が、どのように「形体を運動状態で示す」事と結びつくのであろうか。

『東洋画』では、ロダンが日本の芸術に認めた特色を以下のように言う。

さればロダンが日本の芸術に認めた美の特色は、美を結晶状態に於いて示すといふ点にある。故に一つの葉脈をも研究するのである。一つの羽の斑をも研究するのである。忍耐強い観察とは、その些細な一つの葉脈の中に、やがて葉の全体となり行く美しさを見出す如き観察を言ふのである。その些細な羽の一つの斑の中に、やがて雉子の全体となり行く美しさを見出す如き観察を言ふのである。葉の全面にある美、鳥の全体にある美を、結晶の形で見出し、結晶の形で支持するのである。されば葉の全形、鳥の全形をみるのに、其等の全形が、その細部によつて支持せらるる状態で見るのである。葉脈から葉の全体に広がり、斑から鳥の全体に広がり、葉と鳥との全体に延びゆく美しさを見るのである。そこには発生し、発達して行く美の状態がある。かくしてロダンによれば、日本の芸術の美の特色といはるべきは、忍耐強き観察によつてなせる発生形を以つて作品を示す点にある。細部によつて全部を、些少によつて重大を、簡素によつて複雑を示す点にある。⁵⁰⁰

ロダンの言う日本の芸術の美の特色は、忍耐強き観察によつてなせる発生形を以つて作品を示す点であると言う。ここで言う「発生形」とは、どのような事であろうか。私が文面から推測するに、一つの葉脈の中の観察を通して、一つの葉脈から葉の全体の形を想起し、さらにその葉脈と葉が繋がった茎や根、花の蕾から咲く様までも想起するような事で

あり、些細な羽の一つの斑の観察を通して、その斑のついた羽が幾重にも連なった鳥の翼を想起し、その翼の生えた鳥の体を想起し、その鳥が羽ばたく様までも想起する感覚のようなものであろう。

さらに、『東洋画』に以下のように説明がある。

かかる空間的取扱法の吾等に語るものは、東洋画の構成が、発生的であるといふことである。発生的であることは、それは手法として線的であることを示すのである。ここに東洋画は、全体として線的であるといふ、著しい特色を生じて来る。線條によつて運動的発生的な特色を最もよく表現し得るからである。しかも画面は説明的ではない。説明的ならば、画面は自ら鑑賞の結果を示すこととなり、鑑賞の基く所を示すことにはならない。鑑賞の依拠するものを示すことにはならない。故に画面が発生的であることは、画面が説明的でないこと、即ち暗示的であることを示してある。随つて画面形式は、存在状態を示さずして可能状態を示すことになるのである。⁵⁰¹

金原氏は、「画面が発生的であることは、画面が説明的でないこと、即ち暗示的であることを示してある」と言う。この暗示的と言うのは、忍耐強い観察によつて「葉脈から葉の全体に広がり、斑から鳥の全体に広がり、葉と鳥との全体に延びゆく美しさを見る」感覚であり、「葉の全形、鳥の全形をみるのに、其等の全形が、その細部によつて支持せらるる状態」を感じる事である。

また、「可能状態」については、以下の文章からわかる。

東洋の画面形態は、卒爾たる仮初の形体の中から、確然たる永劫の形体を成立せしむるものである。換言すれば、完成を示す存在形体でなくて、完成に向ふ傾向を示す可能形体である。今あるべきものでなくて、将にあるべきものである。傾向としてあるものを示す「形成中の」形体である。⁵⁰²

つまり、「可能状態」とは、完成に向う傾向を示す状態であり、今あるべきものでなくて、将にあるべきものである。傾向としてあるものを示す「形成中の」状態である。

金原氏は、このロダンの観察は、日本のみならず、東洋芸術全般の特色であると言い、東洋の芸術の特色を以下のように言う。

東洋の芸術の特色は、形態を運動状態で示す所にあるが、この状態は、このロダンの観察中にも、明瞭にされて居る。全形を細部の発生状態で示すといふことは、全形を運

動状態で示す事になるからである。発生は最も内部的なる運動状態である。運動をその通過したあとから見るのではなくて、その発展し行く姿に於いて見るのである。この可動的な美は、そのために手法として、色を要求せずに線を要求する。⁵⁰³

このように、東洋の芸術は、細部の観察を通して、発生し、発達して行く美の状態を感じ取り、全形を細部の発生状態で示す事、全形を運動状態で示す事を捉え、この美しさを、色ではなく、線を用いて表現するのである。金原氏は、『絵画に於ける線の研究』で、「細部から美の生育して行く状態を以つて、線的に画面を構成して行くのが、東洋画の方法である。」⁵⁰⁴とも言っている。

つまり、線は運動性を備え、色は運動性を備えていないのである。線の運動性に関する詳細は、線の性質をふまえて後述するが、色が運動性を備えていないと言う事について色の性質をもとに説明する。金原氏は、色の性質を以下のように言う。

色は延びると線にならず、面になる。色は平に且広くぬられる程、色として純粋な性質を明瞭にする。故に線は色となつて動くものではない。面となつて広がるものである。しかし色も純粋であれば、その色は進出性を持つて来る。進出性とは色が生き活きとして、人に働きかける力をいふのである。色が新鮮で透明で、広くぬられる程、進出性を盛にする。かくの如く色が色としての輝きと暖さを有するのは、面の場合であるから、色に対しては面の状態が、最も適當である。⁵⁰⁵

さらに、線の性質をもとに色が線の役割を持ちづらい性質を以下のように説明する。

線には向きと、太さと、速さと、重さとの四つの重要な性質がある。然るに線が色で描かれた場合には、この四つの性質を満たす事が出来ない。線の向きと速さとは色線にも出る。しかし太さと重さとは出ない。色線が太ければ面に近くなる。面に接近すれば、色線は線の機能を現すよりも、面にならうとする。故に色線はどうしても細くなくてはならぬといふ制限を受ける。これでは自由なる変化を特質とする線の面目と一致しない。また色には描く時に画面を圧擦する重さがない。平に面に延びようとするのであつて、圧擦の重さによる運動の味がない。色にも重さに近いものがある。黄は軽く、青は重い。しかしこの軽重は、実は明暗である。重圧ではない。線の重さの運動過程に生ずる重圧とは、全く性質が違ふのであつて、純粋な重圧ではない。故に線は純粋になるためには、面とならずして専ら運動になりきる所の、その墨で描かれなくてはならぬ。吾等が線といへば直下に墨線を想起する所以である。

かくの如くして、色は運動の美を示すものではなくて、存在の美を示すものである。即ち色は形態を運動状態で示さずして、存在状態で示すのである。色も勿論線として用ひ得るのであるが、色が色自身として満足に表現するものは、線ではなくて面である。色は面として用ひられて、はじめて個差と共に熱と光沢とを示し得る。故に色は必然に自己の性情を發揮する為には、線として用ひられず、面として用ひらるるのでなくてはならぬ。色が面として用ひらるる事は、存在の状態を示すには便宜であるが、運動の状態を示すには不便である。されば運動状態を主とする東洋画が、色よりも一層純粹にして且運動を表はすものを要求するのは、当然である。⁵⁰⁶

線が色で描かれた場合は、四つの重要な性質の内、向きと速さは出るが、太さと重さとはでない。色線は、細くないと成立せず太くなると面になり、画面を圧擦する重さも表現できないと言う。故に、色は運動性を備えていないのである。色が備えているのは、平に且広くぬられる程、色として純粹な性質を明瞭にする性質を現す存在性であり、色が表現するのは、存在状態である。その存在状態を示すのに適するのが、色が面として用いられる時なのである。故に、東洋画は、形体を存在状態で示す色ではなく、形体を運動状態で示す線表現が発展したと言える。

では、このような色の特徴をふまえて、線の運動性を捉えて行く。続けて、金原氏は以下のように言う。

この時線は運動を示してゐる。線が形体を表はす場合であつても、色の如くに静止的に形体を表すのではなくて、形体を可動的な状態で表すのである。即ち線は人の視覚に結合するよりも、運動感覚に結合する。視覚によつて観られ味はるる形体に結合するよりも、運動感覚によりて感ぜられ味はるる形体に結合する。換言すれば力の感に結合する。附加的な偶然的な、複雑な事情にわづらはさるる事なく、直接に力感の中心に結合する。故に運動を重ざる画面が、色面よりも、墨線を重ざるのは当然である。線は移りやすく定め難くして常なきものである。常に動きつつあるものである。故に線に依つて現はされたものは、その形体も亦、動的になる。線は形体を包んで、その全体を可動的にする。即ち線自身の有する、この運動性を形態に浸透させて、形体を沈殿の状態から、運動の状態に移して来る。そこで形体は必然に気分を帯びて来る。⁵⁰⁷

「視覚によつて観られ味はるる形体に結合するよりも、運動感覚によりて感ぜられ味はるる形体に結合する」事は、換言すると「力の感に結合する」となると言う。私見によって

この意味をさらに補足すると、前述した「発生形」の備えた力と同様の意味であると考えられる。私が例にあげたように、一つの葉脈の中の観察を通して、一つの葉脈から葉の全体の形を想起し、さらにその葉脈と葉が繋がった茎や根、花の蕾から咲く様までも想起するような事は、金原氏の言う「全形を細部の発生状態で示すといふことは、全形を運動状態で示す事になるからである。発生は最も内部的なる運動状態である」事なのである。

故に、東洋画は、この植物の細部の発生状態を示しながら、植物の全形を運動状態で示すのであり、対象に内在する動勢（運動性）を、線の性質を発揮できる墨線を用いて表現するのである。故に、「線に依つて現はされたものは、その形体も亦、動的になる。線は形体を包んで、その全体を可動的にする。即ち線自身の有する、この運動性を形態に浸透させて、形体を沈殿の状態から、運動の状態に移して来る。そこで形体は必然に気分を帯びて来る」と言うのである。

ここまでで、形体を運動状態で示す東洋画の特色と、東洋画における線と色の役割を説明した。

ここからは、東洋画と西洋画の線の違いについて考える。

金原省吾氏は、『絵画に於ける線の研究上巻』で、東洋画における線を以下のように述べる。

東洋画にあつては、形体の構成は線をたどつて成し遂げられる。形体は線に支持せられてゐるものとして、形体を観察し、形体を描いて行く。これが東洋画である。故に線は単なる輪郭線でないばかりでなく、形体の基礎をなして居る線である。随つて東洋画で、形体の基礎的構成を意味する骨法の意味を、漸次に輪郭線を描く意味にしてしまったのは、自然であると言はねばならぬ。即ちすべての形体を動勢として見、力の関係として見るのである。故に東洋画は、形体を描いて、之に陰影を与へないのである。陰影は塊体として見る所に生ずるのであるから、東洋画の如く画面を塊体として見ず、線構成として見る場合には、明暗陰影の関係を、易易として除去し得るのである。⁵⁰⁸

金原氏は、東洋画は形体を観察し、その形体を線で表現するものであると言う。そして、形体を動勢として捉える事と力の関係として捉える事で、線を表現する事ができると言い、動勢を描く東洋画は塊体に生じる明暗陰影を表現しないと云う。

このように、形体を動勢として見て、力の関係として見て、線で表現する東洋画に対して、19世紀イギリスの美術評論家のジョン・ラスキン(1819-1900)の言葉を引用して、西

洋画における線と色、濃淡表現の関係を以下のように説明する。

原始芸術の線的である理由は、形体を動勢として見るからである。塊も面も線の陰に隠れる。然るにもし形体を動勢として見ないならば、「単に描くべきものの真の形の空間を割して、実物の色に等しい色彩を以つて、この空間を充填する事である」(ラスキン)といふ事になるであらう。そしてまた「諸君が仕切らうと企てる形態または空間を、絶対的の正確さで仕切るべき確乎たる線の引き方を学ぶことで始めるやうに、希望するのである。次に私は、諸君が平な色を自由に使用するところまで進歩する事を願ふのである。さうすれば諸君は、諸君の区画した空間を、諸君が採用する流派により、或は陰でもつて、或は色でもつて充すことが同様に出来るであらう。それから最後に私は諸君が其の丸味をあらはし、またはその素質の特性を示すために、塊の内部に巧妙なる濃淡的漸遷を加へる力をうるやうに希望するのである」(ラスキン)といふことになつて、線は色と光とに対して、僅かに準備的な価値しか持つてみないと考へられるのである。かく線が色と光との一便宜としてのみ存在するならば、絵画の描法の進歩と共に「最初には線、その次には色のある、または陰のある、平かな面を包圍する線、次には線が消失して、これによつて包まれてみた面の内部に、立体的の形態が見られるのである。これが絵画の進展の普遍的法則である。—即ち第一に線、第二に平らな空間、第三に塊となれる、或は立体の空間がそれである」(ラスキン)

されば西洋画では、線は線の存在する必要な境地にいたるまで暫く存在するのである。換言すれば線の存在は線の消失することが目標なのである。⁵⁰⁹

ここでは、実物の色に等しい色彩で平面を塗る重要性を述べ、そこにおける線の役割を「単に描くべきものの真の形の空間を割」くものであり、「仕切らうと企てる形態または空間を、絶対的の正確さで仕切るべき確乎たる線」と言い、さらに「線は色と光とに対して、僅かに準備的な価値しか持つてみないと考へられるのである」と言う。最初に、画面上に線があつても、その線を用いて区画した空間に色を塗り、陰影を塗る事で線が消失し、立体的形態ができるのである。この構造を持つのが西洋画であり、その為、線は立体を表現するための準備的な価値しか持たず、「線の存在は線の消失することが目標」となるのである。

ただ、注意しなければならないのは、東洋画にも色と濃淡があり、西洋画にも線があり、線と色、濃淡などの表現が完全に限定されている訳ではない。金原氏は、以下のように、東洋画と西洋画における線の態度の違いについて述べる。

勝かれた画には、いつか画家は消えてしまつて、自然のみが残るものである。描かれたものといふ感がなくて、むしろ自然にあつたものといふ感がある。そしてその自然は作者の与へた自然であるから、かへつてより充分に作者を語つてゐる。自然が作者を語るには、力に結合する。線は力に結合するが故に、画が線によつて語られる事は言ふ迄もない。されば西洋画の中にも、線の要求が漸次にいきて来る。然るに東洋画には、線による形成を、更に明瞭にするために、一層明暗色彩の表現を展開せんとする要求が示されて来た。しかもこの展開は、線の基礎の上に行はれる。線を出発とし、且帰結として、そこに行はるる展開である。随つて東洋画と西洋画とは、互に相近づきながら、形体の形成状態を主とするものと、形体の存在状態を主とするものとの大体の相違によつて、依然として線に対する態度を異にしてゐる。⁵¹⁰

ラスキンは、西洋画の線を説明するための一例として、レオナルド・ダ・ヴィンチ(1452-1519)のスケッチをあげ、「多くの部分が朦朧の中に消え失せ、或は光の中に於いてすらも、わざと不確かな、または神秘的な状態で放置してある。」⁵¹¹と言ひ、その線を模写しようとするれば「その限界線が模し難いほどに精妙であり、非難し難い位に正確であつて、且非常に確然たる、そして精密に測定された陰影の漸遷を以つてみたされて居るので、蛾の翼の柔毛ほどの小さいものを、鉛筆或はチョークで加へてすら、これらのスケッチに、目につく程の相違を与える事を発見するであらう」⁵¹²と、その精妙で、正確で、確然たる線が消失する限界までに洗練されている状態で表現されている事を述べ、「西洋画では、線は線の存在する必要な境地にいたるまで暫く存在する」⁵¹³と言う、この西洋画の線の特徴がかへって、神秘的な存在状態を示す事を述べている。つまり、西洋画においても、線が形体の存在状態を示し、その力に結合する事で、画が線によつて語られるのであり、「西洋画の中にも、線の要求が漸次にいきて来る」⁵¹⁴のである。この事から、線は東洋画に限定されるようなものではなく、東洋画と西洋画の線は、「互に相近づきながら、形体の形成状態を主とするものと、形体の存在状態を主とするものとの大体の相違によつて、依然として線に対する態度を異にしてゐる」⁵¹⁵と言へる。

東洋画と西洋画について整理すると、

東洋画は「形体の形成状態を主とするもの」であり、言い換えると「形体を運動状態で示す」のであり、この両者は線に結合する。

西洋画は、「形体の存在状態を主とするもの」であり、その状態は色と面に結合する。

「色は運動の美を示すものではなくて、存在の美を示すものである。即ち色は形態を運動状態で示さずして、存在状態で示すのである。色も勿論線として用ひ得るのであるが、色

が色自身として満足に表現するものは、線ではなくて面である」という。

金原氏は、東洋画と西洋画の違いを以下のように言う

東洋画に於いて、画面の有するかかる傾向性が、如何にして生ずるかは、実に重要な問題となるのである。西洋画の画面を観察すれば、西洋画の画面を構成する様状は、面に集中してある。ものの形を面として見ること、面の構成として見ること、それが西洋の画面の通有性である。之に反して東洋の画面は、面で構成せずして、線で構成する。線で描かれ、線の関係で存在する。西洋画が面形体である時に、東洋画は線形体である。この差が、西洋画を存在形体とし、東洋画を可能形体とするのである。ここに於いて線が如何なる性質を有するかを吟味しなくては、東洋画の特殊な性質は理解せられない。線を理解することは、東洋画を理解することの鍵である。換言すれば線を理解することが、東洋画の「形成中の」形体を理解することとなるのである。⁵¹⁶

以上で、東洋画の特色と東洋画と西洋画の違いを述べた。

では、ここからは、線は如何なる性質を持っているのかを考える。

まず、『絵画に於ける線の研究』に記された以下の文章を引用する。少し長い引用になるが、ここには、線の性質を捉えるための要点がまとめられている。

線性質中、線の向きだけは決定的に与へられてある。如何に濃淡、速度、軽重、容量をつけて描くかは、決定的に与へられてはゐない。一つの傾向として与へられてある。予見せらるるものであつて、いまだ実現せられたるものではない。太いとか、遅いとか、軽いかいふことは、柔かく、厚いことと決定的に即するものではない。そこには僅かに傾向的なるものがある。その実現は原形に基づくものであるが、その表現の中には、一つの新しい性質が含まれて来る。それは未決定の挿入によつて、挿入せらるる作者である。これは他の場合にも同様であるが、すべての形成は、必ずその形成に作者を前提として居る。形体には決定的な性質と、未決定的で、しかも予見せられた性質との二つがある。その未決定的性質をも併せて完成せる形体とするのが表現である。而してかかる形成のみが、芸術形体を作る。形体形成に作者を前提とするのは、決定的並びに未決定的性質が、作者をまちて、はじめて完全な形成として、展開を充実するからである。之に反して決定的性質のみを形体要素とするものは、博物学的形体である。

由来東洋では表現に対してそれは「造化の功をなす」ものであると見てゐる。造化の功をなすとは、造化の既実現せるもの並びにやがて実現すべき予見的性質を、併せて完

成することを意味するのである。そしてこの形成をなす基本的の力向を、骨気と称してある。骨気は芸術形成の軸であるし、この骨気は主として輪郭線による表現であると見られてゐる。徳川時代に骨書といふのは専ら輪郭描写である。而して描線の場合に、決定的に与へられてゐる決定要素は、向きである。未決定要素は、太さ、速さ、重さ等の性質である。この未決定の諸要素中に、作者の骨気を見る事が出来る。線にはかくの如く未決定として残されてゐる部分が多いから、この中に骨気の発現を見得るのである。されば支那において六朝の謝赫が、「画六法」中に、これを「骨法用筆」と呼んでから、重要な地位が与へられて、今日に到つてゐる。骨法とは骨気の表現である。⁵¹⁷

これによると、画面に実現される線は原形に基づくものであるが、その表現の中には、未決定の挿入によって、挿入される作者自身の性質が含まれて表現される。描かれる形体には、「決定的な性質と、未決定的で、しかも予見せられた性質」の二つがあり、この2つの性質の配合によって描かれるものが表現となる。

描線の場合に、決定的に与へられている決定要素は向きである。未決定要素は、太さ、速さ、重さ等の性質である。この未決定の諸要素中に、作者の骨気を見る事が出来る。線は、この未決定として残されている部分を、如何に構成し、用いるかによって、その線が表現している事が決まるのである。故に、「画の六法」の「骨法用筆」には、重要な地位が与へられて、「気韻生動」と密接なのである。

では、線の性質の向き、太さ、速さ、重さについて考える。『東洋画』に記された性質を各要素に分けて引用する。

まず、「向き」である。

線の性質は、第一に向きがある。向きとは線の展開の方向である。展開が水平であるか、傾斜であるが、直立であるかといふ様な展開方向である。⁵¹⁸

次に、「太さ」である。

第二に太さがある。向き及び太さの法則は保守性の法則が中心になつて居る。自分の持つてゐる向きと太さとを、なるべく長く保持しようとする性質である。故に変化を生命とする線運動の中では、さまで重要な性質であるとは見えない。⁵¹⁹

「速さ」である。

第三は線の描かれる速さである。速さは変化的である。刻刻に変化する、この自由な可変性は、線の重要な一性質をなして居る。例えば太さが急激に細くなるような変化や、水平線が急に直立線に方向を変へるやうな変化は、太さ、向き其の者としては、適當ではない。さういふ激変は、力の持続の無系統、即ち力の不純薄弱を意味してゐる。然るに速さの変化は、線運動の自由を示すもの、換言すれば面展開の可能性の豊富を示すものであつて、力の薄弱を思はず、力の豊富を思はせる。その故に向き及び太さの激動にも、この速さが加はれば、それは力の挫折ではなくて、かへつて力の新生として感ぜられる。線の向きと太さとを急激に変化させて、しかもこれを内的に必然ならしむるものは、この速さである。随つて速さが、線性質として、太さ並びに向きに比して、より重要なことを知り得るのである。⁵²⁰

「重さ」である。

線の第四の性質は、重さである。線の重圧である。線の重さは、線の描かれる働きの中で、筆の毛が紙を圧擦する度合である。軽く筆が動いて、紙を圧擦することが少なければ、重さが小さい。筆が強く紙を圧擦すれば、重さが大きい。毛の切れない筆よりも、毛の切れた秃筆の方が、圧が大きい。画も漸く進んで宋代になり、純粹の水墨線描写が行はれる様になると共に、この線の重さが重要な位置をしめて来て、秃筆が意識的に用ひられる様になつた。それ以前の唐代にも或は秃筆が用ひられた事がないでもあるまい。筆が使はれてゐる間に毛が切れて、それをそのまま使ふといふ様にして、断続的に用ひられたことはあるであらう。しかしこれは正則な筆の性質として用ひられるのではない。然るに宋代には秃筆が意識的に正則的に用ひられ、秃筆ではなくてはなし難い線の味を出す様に努めて来た。秃筆ならばそれぞれの毛端が、ぼりぼりと一紙にふれて、十分に紙の面を圧擦する。先鋭の筆では、毛が一束にまとまつて、その先の毛だけが紙に触れる。毛の一本一本が独立にふれることはないのである。線の重さの美は、東洋の様な線描の国でも、猶その成立する迄に、可成り長い年月を費してゐるのである。これでも線の重さの美が、線の美として高度のものであることが知られる。

この筆が紙を圧へる力は、速さよりもつと變化的であり、随つて線の中最も精神的な重要な性質をなしてゐる。線の生命は一にこの重さにあると言つてもよい程である。線にこの重さの変化が加はれば、速さの変化だけではまだ完成し得ない様な、激しい屈折をも、起伏をも、力の充実として容易に成し遂げるのである。重さはこの故に、如何なる線形をも、自己の力で完全な線にして行く。向きや太さの保守性は、非精神的な性質で

ある。之を精神的な性質に変へて行くのは、一にこの重さである。されば線の性質中、その中心の位置を占めるものは、この重さである。⁵²¹

以上が、金原氏の述べる線の性質である。なかなか言葉だけでは把握しづらい部分もあり、図式化して理解を深めた。(図 125)

また、線の性質ではないが、線の表現には「墨」の果たす役割も大きい。

嶋田英誠氏は、以下のように言う。

中国絵画がこのような表現領域を早くから切り開いたことについては、墨という素材の持つ意味が大きい。旧中国でおこなわれたいわゆる漢文において、「絵画」あるいは「描くこと」を表す一般的な言葉は「畫」(画)であったが、この字はもともと「筆をもって線を引く」ことを意味する。つまり、中国人にとって絵画(「畫」)とは、筆をもって墨で線を引いて作るものであった。⁵²²

この言葉のように、実際に「筆をもって墨で線を引いて」理解する必要がある。この金原氏の論考をもとに、実際に制作の中で体感して、「線の研究」を深めていく。

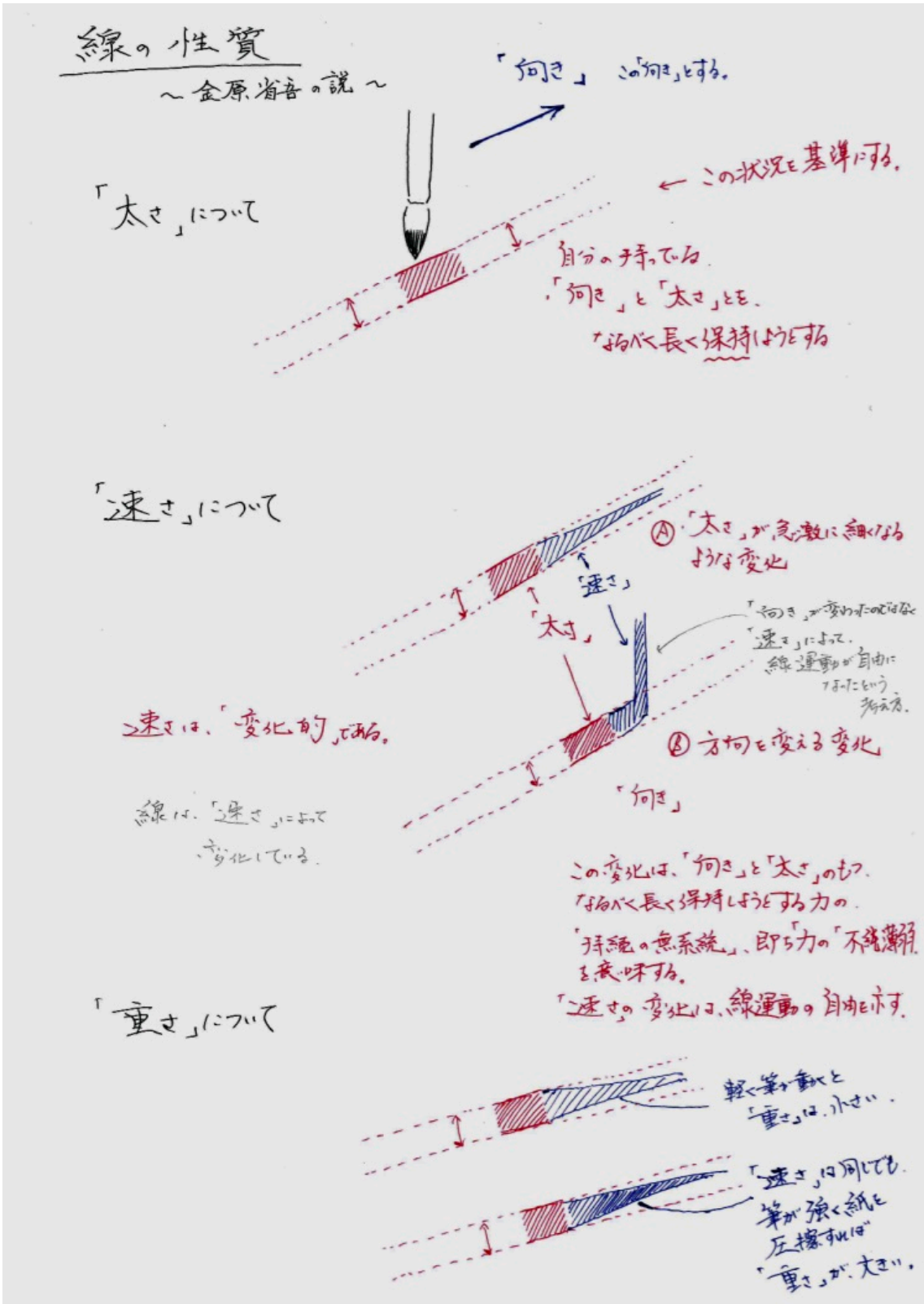


図 125 線の性質 金原省吾の説

第2節 仁和寺所蔵国宝《孔雀明王像》の再現模写研究を通して

芳崖の古典絵画研究の成果は、本論文で前述してきた通りである。

「画を描くには写生が第一で、それから古人を学ばなければならない」⁵²³と言うように、「古人を学ぶ」事を通して、絵画の「配合調和」を学び、自身の新按に活かしていたのである。私も、本模写研究を通して、古人を学び、配合調和を学び、その成果を新按に活かす事を実践している。以下が、古人の学びの具体的な内容である。

(1) 仁和寺所蔵国宝《孔雀明王像》の再現模写研究の概要

研究課題は、「仁和寺所蔵 国宝「孔雀明王像」の再現模写に関する研究 ～ 絵画表現、特に構図と、空間表現について ～ 」である。

本研究は、公益財団法人 芳泉文化財団の平成31年度（令和元年度）・令和2年度・令和3年度の研究助成、並びに、公益財団法人 仏教美術研究上野記念財団の2021年度研究助成を受けている。

1. 研究目的

本研究の目的は、真言宗御室派総本山 仁和寺が所蔵する国宝《孔雀明王像》（以下、仁和寺本）の構図に着目し、この点において制作当初の芸術性の回復を図るものである。現在、我々が知る仁和寺本の構図は、これまでの修理の過程で、画面の四方が徐々に断たれたため、制作当初とは異なっていると考えられる。本研究では、制作当初の構図を推定し、実際に再現模写を制作することで、より客観的に検証を行い、その信頼性を高める。美術史や仏教学など多くの学術的分野に影響を及ぼす仁和寺本の制作当初の芸術性について理解を深めることは、宋代仏画研究の新たな視点を提示するものとして有意義であると考え。一般的に、再現模写とは、制作当初の色調も含めて再現した模写を指す場合が多い。しかし、本再現模写では色調の再現は敢えて行わず、現状の色調をベースとして、これまでの修理の過程で断たれた部分を加えて構図を再構築する。現状の色調で再現する理由は、構図の変化が及ぼす芸術性への影響を色彩に惑わされず客観的に分析できると考えたためである。原本と本再現模写を並べる事で、図像の安定性から空間表現のあり方を見極め、構図が及ぼす影響を検証できると考える。

2. 研究作品概要

仁和寺本は、北宋時代後期に中央画壇で制作された宋代仏画における写実表現の名作である⁵²⁴。寸法は、縦 167.1 cm×横 102.6 cmであり、北宋時代後期から南宋時代前期にかけて神御や仏画に使用された幅 1 メートルを超える一副の画絹に描かれている⁵²⁵。

画面中央に孔雀に座す三面六臂の明王が、今まさに飛来したかのように堂々と描かれ、その後方には、雲脚が描かれている。図像の特徴をあげると、明王は、墨を用いた鉄線描により描かれ、着衣の多くに金泥の極めて細い線で文様を描き込み、尊像としての装飾性をも両立している。明王が座する孔雀は、極めて繊細な運筆と彩色により孔雀の体毛の質感を見事に表現し、院体花鳥画における徹底した写実表現の先蹤の一つたり得るものである。鋭く流れる雲脚は、今まさに孔雀明王が舞い降りた姿を立体的に表現し、宋代山水画の壮大な空間表現による視覚効果を取り入れている。郭熙の《早春図》を代表する三遠法に通じる三種類の視点を併用し、奥行きのある空間を見事に表現している。構図は、左右対称を意識して描かれた図像を画面中央に配し、画面上下に空間を持たせている。これは、南宋時代に制作された永保寺所蔵《千手千眼観音図》や国立故宮博物院所蔵《千手千眼観音図》に先立つものであり、宋代仏画の特徴を顕著に示している。

3. 仁和寺本と源證本の比較

仁和寺は、僧・源證が安永 8(1779)年に制作した《孔雀明王像》(以下、源證本)(図 127)を所蔵している。また、観音寺は、僧・宥證が 18 世紀に制作した《孔雀明王像》(以下、宥證本)(図 128)を所蔵している。両作品は、仁和寺本の模本であるが、仁和寺本に比べて両端に空間があり、飾り羽根の全体が画面に収まっている。両作品を比較すると、源證本が仁和寺本の孔雀明王の位置と上下の空間をそのまま写しているのに対して、宥證本は、仁和寺本の上下の空間を描かずに孔雀明王のみを描いている。この事と宋代仏画の構図の特徴をふまえ、源證本の図様が仁和寺本の制作当初の構図に近いと判断した。

仁和寺本と源證本を比較すると構図、明王の顔と手、孔雀の色が異なっている。

具体的には、仁和寺本の明王が、三面六臂像であるのに対し、源證本では一面四臂像に描き変えている。加えて、仁和寺本の孔雀は、緑青で緑色に描かれているのに対して、源證本では孔雀を金泥によって金色に描いている。

そして、特に、構図の違いに注目し、仁和寺本の制作当初の構図について以下の仮説を立てた。両作品の構図の違いは、仁和寺本の尾羽根の両端が画面から切れ、これに加えて図像が観者から見て左寄りであるのに対して、源證本は尾羽根全体が画面に収まり図像が左右

対称になっている。仁和寺本は、源證本に比べ、尾羽根の左右の端と画面上下の雲脚部分が短くなっている。さらに、修理の影響であろうか、観者から見て、図像の正中線が左に傾いている印象を受ける。源證本は、仁和寺本に比べて全体に余白があり、画面が安定している。

また、構図が変更された時期に関連する資料として、明治 32(1899)年発行の『美術画報 六編巻二』があげられる。そこに掲載された仁和寺本は、現状の構図と同様である。(図 129)

これによって、安永 8(1779)年から明治 32(1899)年までに裁断などの構図に変化を及ぼす行為があったと推測できる。以上から現在の仁和寺本は、制作当初とは異なる構図になった事が考えられる。加えて、『美術画報 六編巻二』に掲載された仁和寺本は、画面上部の両側が欠損しているが、現在は、欠損部分に絹を補い、そこに源證本とおよそ一致する雲脚が描かれている。ここから推測できるのは、『美術画報 六編巻二』の発刊年以降に源證本を参考にして加筆が行われた事であり、源證本が仁和寺本の表現を補う関係にあると考えた先人がいたという事でもある。

仁和寺本は、日本絵画の歴史を記す際に欠かせない作品の一つであり、その図様は写真や映像など様々な媒体を通してよく知られている。私も、これまで何の違和感もなくそのままに受け入れ鑑賞してきた。しかし、源證本の存在をきっかけに仁和寺本の構図への疑問が生まれ、仁和寺本の本来の芸術性を検証する必要があると考えた。この疑問を先行研究と両作品の調査をふまえて再現模写を制作して実証したいと考える。

仁和寺本の研究は、他の孔雀明王像の研究に比べて、研究が進んでいないのが現状である。その理由に関して、増記隆介氏は、「三面六臂という仁和寺本の像容は、修法には用いがない「深い秘密」に包まれた存在であり、そのことがこれだけの画像の去就を明らかにし得ない最も大きな理由であったのではなかろうか。」⁵²⁶と述べられている。

しかし、本研究は、構図に焦点を置くため、上記した尊像の複雑な性質に囚われる事なく仁和寺本研究を実施でき、新たな成果になると考える。

加えて、制作過程から得られた材料・技法に関する研究成果も提示し、日本画の伝統を作品とともに伝えていく。



図 126 仁和寺所蔵国宝《孔雀明王像》北宋後期



図 128 明治 32(1899)年発行の『美術画報 六編卷二』



図 127 仁和寺所蔵源證筆《孔雀明王像》



図 129 観音寺所蔵 有證筆《孔雀明王像》

図 126 東京文化財研究所『国宝 孔雀明王像 一光学調査報告書一』

図 128 <https://www.tobunken.go.jp/materials/gahou/208841.html>

図 127 『仁和寺と御室派のみほとけ』

図 129 <https://www.city.fukuchiyama.lg.jp/soshiki/7/1187.html>

(2) 仁和寺所蔵国宝《孔雀明王像》の原本調査

仁和寺所蔵 国宝「孔雀明王像」北宋後期 調査実施

2019年10月7日から10月9日の期間に、京都国立博物館で実施された仁和寺所蔵国宝「孔雀明王像」の調査に参加する貴重な機会を得た。

調査場所：京都国立博物館

期日：2019/10/7～2019/10/9（3日間 9:00 - 17:00）

実施内容：早川泰弘氏 城野誠治氏（東京文化財研究所）

⇒ 高精細カラー・近赤外・蛍光写真撮影、透過X線写真撮影
および蛍光X線分析

荒木恵信准教授 坂本英駿 博士後期課程2年次（金沢美術工芸大学）

⇒ 目視調査・色合わせ

（1日目：1時間 2日目：1時間 最終日：2時間 程度）

早川氏、城野氏による光学機器を用いた調査については、2021年に東京文化財研究所が発行した『真言宗御室派総本山 仁和寺所蔵 国宝 孔雀明王像 —光学調査報告書—』に詳細が記されているので参照されたい。本論文では、「(3)仁和寺所蔵国宝《孔雀明王像》の表現・技法について」において、その報告書も参照して考察する。

私は、模写制作に向けた原本の目視調査と色合わせを実施した。

色合わせとは、以下の事である。

原本の各部分の色調を別の紙（予め色カードを作成しておくことが多い）に、色鉛筆やパステルなどを用いて写し取る調査である。色合わせは、原本を前にして実施するため原本の安全性を確保して短時間に目的の色調を別の紙に再現する必要がある。そのため、文化財保存についての知識と文化財調査の経験がありさらに、日本絵画の顔料系絵具及び染料系絵具を使用した日本画や模写の制作を通して色彩表現を鍛錬している者が行うと良い。⁵²⁷

私は、仁和寺本に関する資料及び、宋代仏画に関する資料、中国絵画や日本絵画に関する資料などを参考にして、事前に約50枚の色カードを作成した。（図130）

本調査では、37箇所の色調を色カードに写し取った。

色合わせは、顔料の原色に近いと考えられる部分を中心に行い、微妙な色調の違いは色えんぴつによる加色で記録した。古色を再現する為に必要である微妙な色合いを、茶褐色の色えんぴつを使い記録した。(図 131)(図 132)

今回の調査では、予め準備していた色カードの色調に、強めの褐色を施す事が多かった。様々な資料をもとに、各部分の色調を想定して、実際に日本絵画の絵具を用いて色カードを作成していたが、想定していた以上に古色がかかっており、この状態を確認出来たのは、貴重な情報であった。

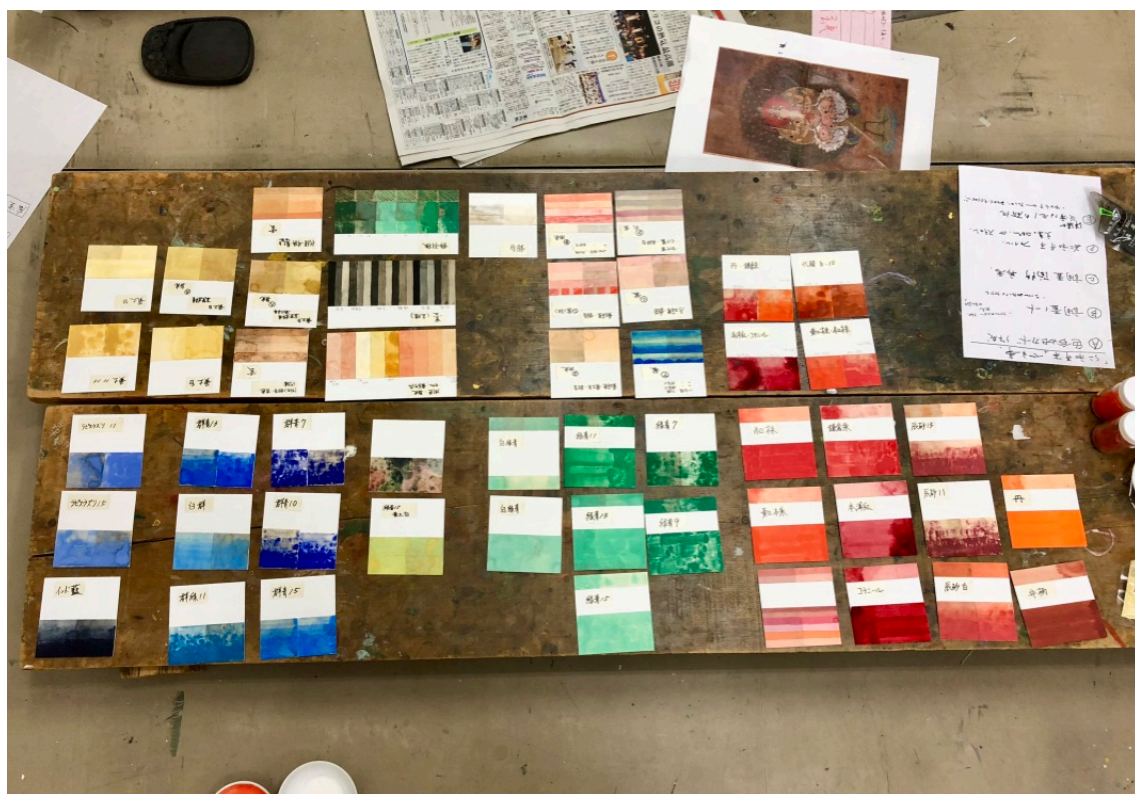


図 130 色カード

目視調査の有効性は、絹や墨、天然顔料（岩絵具）の固有性と物質感を実見によって直に体感できる点である。画面に定着した墨と顔料は、それ自体の固有性や物質感に加えて、描き手によって描いた痕跡（技法、気韻など）が記憶されている。今回の調査では、以上を体感した上で、筆法や彩色の描画技法の確認を実施できた。支持体である絹は、画面全体に幾重にも重なる補絹や多くの補彩が施されている事を確認し、現代に至るまで何度も修復されて伝えられてきた事を実感できた。本調査では、仁和寺本の描画技法に加え、現在に至る歴史を画面の痕跡を通して体感する有意義な調査を実施できた。

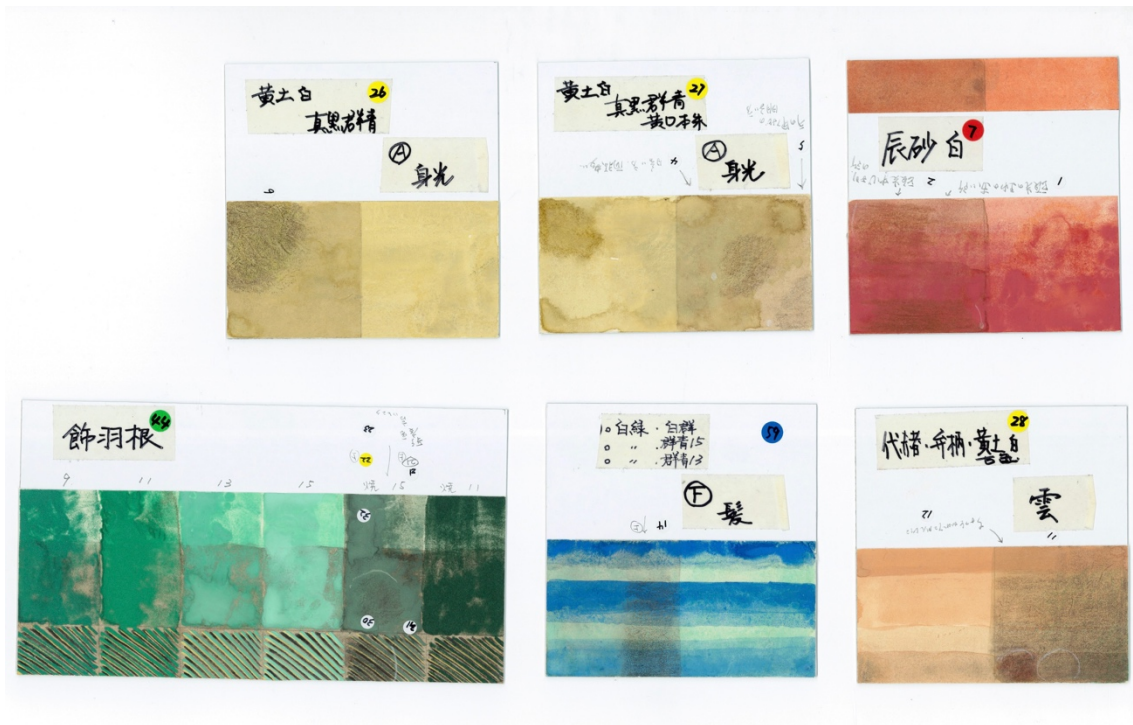


図 131 色合わせ(加色済) 一部



図 132 色合わせ

目視調査の気付き

目視調査の際の気付きを記す。ここに述べる調査の気付きは、主観に基づいたものであり、私の感覚によるものである事を先に述べておく。ただ、この自身が体感した感覚が本模写研究においてとても重要である。まず、その時の情景を以下に記す。

仁和寺本の調査を実施した日の事を、今も鮮明に覚えている。

薄暗い小さな部屋の中に、仁和寺本がおさめられた軸箱が運び込まれ、数人の学芸員によって軸箱の中から仁和寺本が取り出された。袱紗がとかれ、巻緒、紐下がはずされ、掛緒が展示用の留め具にかけられた。掛軸の両端を学芸員の二人が支えながら、もう一人の学芸員が展示用の留め具が取り付けられた器具のレバーをゆっくり回した。幅のある軸だなどと思って見ていると、軸が少しずつとかれた。まず、鮮やかな緑青と金泥で描かれた描き表具が目に入り、ドキドキしていると、古色がかった画面が現れ、上方から弧を描いて降りてくる雲脚が見え、緻密に描かれた飾り羽根が見え、鮮やかな朱色の頭光が見え、そして遂に明王の顔がゆっくり現れた。軸が下され、宝冠、白毫、眉と順に、そして、明王の眼が、、私の眼に入った時、心臓が強く一度“ドキッ”とした。一気に鳥肌がたち、寒気を感じた。全てを見透かされているような、少し恐ろしささえ感じる眼から、私の眼が離れないでいた。その眼が、仁和寺本の圧倒的な力（功德）を表現していると感じた。画像や展覧会のガラス越しで見ていた時は、優しさを感じる明王の顔だと思っていたが、間近でみると、生々しく、それと同時に、神秘的で、恐ろしさを感じる顔であった。私は、「これを、描くのか」と息を呑んだ。

明王に圧倒されていると、孔雀の冠羽が見え、豊かな表情をした孔雀の顔が現れて、ホッとした。孔雀は、明王に対して小柄であるが、身体の芯がしっかり安定した姿で描かれていて驚きを覚えた。この孔雀であるから、明王を乗せて「孔雀明王」となれるのだと納得した。

一枚の画面の中で全体と部分、細部が成立しており、描かれたものの気韻が画面の中で流れるように生動していた。本当に異様で、異質で、神秘的な空間に引きずり込まれたような感覚を覚え、これが、宋代仏画の、孔雀明王の「気韻生動」かと理解された。

京都での調査を終え、金沢に戻った翌日、私は胃に激痛を覚え、病院へ行った。医者に「胃が荒れてるみたいですね。何か最近ありました？」と聞かれ、私は、「、、はい。」と答えた。

以上のように、技法だけは説明できないものが確かにそこにあり、ここで得た体感した

感覚が模写研究の核となると確信する。この技法では説明できないものが、やはり芳崖にもある。技法的な事はある程度再現できるであろうが、この感覚を如何に再現できるかが、本模写研究の鍵になる。勿論、文化財保存学の研究でもあるが、画家としての模写研究の意味合いを第一に据え、真摯に取り組む。

目視調査による気付き・メモ（その当時のメモの内容を記している）

（作品の印象 主観）

- ・掛軸が少しずつ下ろされ、図像が見えてくると、画面全体に広がる緊張感や凄みが伝わり、鳥肌が立った。
- ・画面全体に繊細さと迫力（力強さ）が同居している。圧倒的な描写力。
- ・線と色彩がどちらも主張しながら一枚の絵画として調和している。線と色が引き立て合う感じがした。

（空間表現）

- ・文献に三遠法（高遠・平遠・深遠）による構図の指摘がされていたが、画像や写真、ガラス越しでは、あまりわからなかった。しかし、本画の正面に立つと空間が迫ってくるような感覚を覚えた。画面全体を直視できる環境であったので、躍動感ある構成の全体像をしっかりと見れたということもあるが、絵具や墨線の質感や微妙なグラデーションや筆圧の強弱などが影響しているのではないかと思う。

多視点による構成。

- ・上方には孔雀明王が飛来した道筋に沿って緩やかに雲が流れている。下方には勢いよく舞い降りた様子が、幾つにも分裂する雲によって表現され、複雑な大気の動きを表現している。その線の一つ一つが雲の質感を表している。雲には、墨によって陰影がついている。

（線）

- ・1回の運筆によって引かれたように見える線は、数回に呼吸を分けて引かれている。墨の溜まり。
- ・均一な幅で線を引く技術があり、極めて微妙な線の幅を部分的に使い分けている。濃度も異なる。
- ・線描によって質感を描き分けている。
- ・明王の着衣と蓮華座に肉眼では認識しにくいほどの金泥の文様が施されている。

(色)

- ・色数自体は、多くはないが、色の配置や下塗りの工夫などで色幅が広く、豊かな色彩で描かれている。
- ・絵の具は枯れているが、色彩の強さは遺っている。 etc

(3) 仁和寺所蔵国宝《孔雀明王像》の表現・技法

現在までの自身の研究成果と、増記隆介氏の仁和寺本研究、東京文化財研究所『真言宗御室派総本山 仁和寺所蔵 国宝 孔雀明王像 一光学調査報告書一』（以後、『光学調査報告書』）等をふまえ、仁和寺本の表現・技法について考察する。仁和寺本の歴史的背景や日本への請来の経緯などの詳細については、増記隆介氏の『院政期仏画と唐宋絵画』、『アジア仏教美術論集 東アジアⅢ 五代・北宋・遼・西夏』、『日本の美術 508 孔雀明王像』を参照されたい。

仁和寺本は、北宋時代 11 世紀に開封（北宋の都）周辺の中央画壇で制作されたと考えられている。⁵²⁸寸法は、縦 167.1 cm×横 102.6 cmであり、北宋時代後期から南宋時代前期にかけて神御や仏画に使用された幅 1 メートルを超える一副の画絹に描かれている。⁵²⁹

現在の画絹の状態は、夥しい補絹が確認された。作品の一部分だけ見ても、そこにはいくつもの補絹がされ、その上から補彩が確認できる。

作者については、明らかになっていない。ただ、作者について、1899 年の『美術画報』に掲載された仁和寺本の作品解説に、以下のように記されている。

佛母孔雀明王の尊像は、世にこれを傳ふるもの少なからずと雖、結構布置かくの如きは誠に希代の逸品と稱せざる可からず。傳に筆者を張思恭なりと稱す、思恭は宋代の名手にして、多く佛菩薩の尊容を描く、而して筆致大いにこの圖と彷彿たるものあれば、之を以てうの筆なりとすること、或は真に近かきものならん。⁵³⁰

張思恭は、南宋時代の画家であり、伝張思恭筆《釈迦文殊普賢》などを描いている。《釈迦文殊普賢》は、伊藤若冲の《釈迦三尊》の原画として有名である。ただ、時代と画風の違いから、仁和寺本の作者でない事は明らかである。ただ、明治時代に、張思恭が仁和寺本の作者である可能性が疑われていた事実は、興味深い。例えば、明治時代以前に張思恭筆とさ

れた仁和寺本の模本が存在していた可能性が考えられる。ここで言う、張思恭筆の模本とは、日本で誰かに模写され、何かの経緯で張思恭筆とされたという意味である。前述したように、現在2点の模本が確認されているが、他にも模本が存在していた可能性は否定できない。他の模本が発見されれば、本研究がより充実したものになると考える。

では、仁和寺本に描かれているものを具体的に見ていく。

仁和寺本は、画面中央に羽根を大きく広げた孔雀に座す三面六臂の明王が今まさに飛来した姿で堂々と描かれ、その後方にたなびくように雲脚が描かれている。

明王は、三面六臂像で描かれ、女性を思わせる細くしまった身体に、正面が慈悲相で、左右に阿吽二態の茶色の暴悪相に表される。六臂には、左右第一手は合掌し、左第二手は弓、三手の第二指の先に五鈷杵を載せる。右第二手は二本の箭を握り、三手は朱色の房のついた戟をもつ。

明王の表現技法を見ると、明王の肉身部分は、墨を用いた鉄線描によって骨描きした後、肌の彩色を全身に施している。明王の肉身の線については、増記氏が、骨描き後に「いくぶん黄土味のある身色を全身に施し、淡く細い墨の線で描き起こしている」⁵³¹とあるが、目視調査と東京文化財研究所の高精細カラー画像（以下、高精細カラー画像）の情報をふまえると、基本的には、一度の骨描きで描かれていると考える。私の画家の経験では、線の上に、さらに線を引くと、どうしても墨の濃度の違いで、線の重なりが生じるのであるが、本図にはそれが見られない。さらに、線の打ち込みと抜きを見ても、描き起こしによる変化は確認されない。

また、線の性質をふまえても、これだけ繊細な鉄線描を描き起こすと、線の性質の重さに変化して、最初に線で捉えた肌の質感に変化が起こってしまう。私が本図の特徴の一つと考えているのは、墨の濃度と線の性質を使い分ける事で、質感、量感などが見事に表現されている事である。明王だけ見ても、肌と髪、装身具、着衣などの線は、意識的に使い分けられている。特に繊細な肌の線において、この意識された線の関係性を、描き起こしで変化させてしまうのは、考えにくい。さらに、今回の調査の近赤外線写真を確認しても描き起こしの形跡は確認されない。『光学調査報告書』にも、「近赤外線写真では、彩色の下に描かれた線などを写し出せるため、下図から彩色に至る描き方の変化を探ることができる。国宝孔雀明王像では、近赤外線写真で写し出された描画線と彩色後の描画線に違いは見られず、ほぼ全て一致していることがわかった」⁵³²とある。

ただ、眼や唇の濃墨の線は、描き起こしによるものである。さらに、暴悪相の左の阿形の顎の輪郭線に注目すると、部分的に薄墨の線を確認できる。ただ、補絹の可能性が高く、補彩に伴う線の変化と考えるのが妥当である。

これらをふまえて、明王の肉身部分は、基本的には一度の骨描きによるものとする。

明王の肉身部分の彩色は、肉色を全体に施し、隈取りが行われている。肉色は、蛍光 X 線分析で、鼻から Pb 系白色顔料⁵³³（鉛白）と共に、微量の Hg 系赤色顔料⁵³⁴（辰砂）が併用されている事が確認されている。⁵³⁵これにより、肉色は鉛白と辰砂を混ぜて具にした可能性が高く、隈取りも辰砂の可能性が指摘できる。隈取りについては、目視調査の際に、鼻筋あたりの隈取りと別の箇所のカムリの濃度の違いなど、部分毎の濃度の使い分けを確認している。

さらに、鼻の調査で、「拡大画像では、絹目の間にも厚い白色顔料の存在が確認でき、裏彩色が施されていることがわかる」⁵³⁶とるように、裏彩色が確認された。これまでの先行研究では、裏彩色の存在は言及されていなかったが、今回、裏彩色が行われている事が明らかになった。裏彩色については、「明王の顔、肉身、足部分には裏彩色が施されており、Pb 系白色顔料（鉛白）が塗られている。右面・左面さらには蓮弁部分にも裏彩色があるが、宝冠・孔雀の羽部分には裏彩色は存在しない。明王の図像の中で、髪部分と腰帯部分には裏彩色が存在しない」⁵³⁷のである。目視調査の際に髪部分と肉身部分との質感の違いを感じたが、それはこの裏彩色の有無が影響していると考えられる。

頭光は、内側と周辺部の赤色の色調が異なる。蛍光 X 線分析で、Hg 系赤色顔料（辰砂）と Pb 系白色顔料（鉛白、もしくは鉛丹）の併用が確認された。「Hg/Pb 値は周辺部の方が大きく、赤色の色調が濃いことが裏付けられる」⁵³⁸とある事から、周辺部から内側にかたぼかしの技法を用いている事が推測される。なお、頭光には部分的に濃い赤色が多く確認できるが、これは補彩である。その根拠に、「頭光周辺部に見られる濃い赤色部分からは Hg/Pb=8.68 と当初部分に比べてはるかに大きな値を示す」⁵³⁹と言う。

頭光の周辺部外側には青色の火炎が描かれているが、Cu⁵⁴⁰系青色顔料（群青）と Pb 系白色顔料（鉛白）が併用されている。

身光は、現在薄い茶色に見えるが、「高精細画像では白緑色の微細粒子が多数確認でき、身光から Cu68-74cps が検出された。Cu 系青色顔料（緑青）と Pb 系白色顔料（鉛白）を併用し、当初は白緑に近い薄い緑色に塗られていたことが推測される」⁵⁴¹と言う。

さらに、「現在、左腕第二手、第三手の周囲には暗い緑色が塗られていることを確認できるが、これらは補彩であると判断できる。ただし、この補彩が行われたときには、身光全体がその色調に近い緑色を呈していたことが推測される。その後の時間経過の中で、当初部分の彩色材料がほぼ剥落し、補彩部分だけが残り、それがやや暗い色調に変色したのが現状の姿であると考えられる」⁵⁴²と指摘されている。この補彩がいつ頃行われたかは不明であるが、この説をふまえると、身光の補彩は孔雀の羽根の色調より少し白味を帯びた色調であるが、

身光と羽根がある程度同系色で描かれていたと推測され、頭光の赤色と身光と羽根の緑色の強烈な補色関係が用いられていた事になる。

着衣には、肉眼で認識しにくいほどの細かい金色の文様が施されている。私は、この文様について、調査前から非常に興味を持っていた。様々な資料にその文様に関して記されているが、それが金泥によるものか、截金によるものか、どのように描かれているのか、など実際に見て見ないとわからない事であった。今回の調査では、金泥による線が用いられている事がわかった。ただ、「その一方で、表面にはほとんど凸凹がなく、端部が直線的に裁断されたように見える金色の断片が確認できる箇所もあり、金箔片（截金）の利用の可能性を検討する必要もある」⁵⁴³との指摘がされている。私見であるが、この文様に関して興味があり、目視調査で何度も確認したが、全ての文様の線に運筆特有の柔らかさがあり、金泥による線であると考え。今回の調査で、一辺3mmに満たない金箔が確認されたが、画院での制作の際や修理の際に付着したものと考え。

さらに、これまで膝から足を覆う薄い赤色の裳には文様が描かれていないと思われていたが、蛍光写真によって文様が描かれている事がわかり、着衣の全てに極めて細かい金泥の文様が描かれている事が明らかになった。

孔雀の目視調査で驚いたのは、羽根だけでなく首部の鱗状の羽毛や翼などほぼ全てに極めて細かい金泥の線が用いられていた事である。肉眼では確認しづらい程に繊細に描き込まれている。

大きく広げた孔雀の羽根について『光学調査報告書』によると、「頭光から上方はやや暗い緑色の色調に、身光周囲はやや明るい緑色の色調に見える。上述したように、身光は白緑に近い明るい緑色から上方の暗い緑色へと、異なる緑色の色調の三重円が形成されていたと考えられる」と言う指摘がされている⁵⁴⁴。

羽根は、眼状紋の中央から青色の顔料で楕円形の形状を描き、Cu291cps と Pb60cps が検出されており、群青と鉛白が使用されていると考えられる。⁵⁴⁵その外周は、茶色で着彩され、その縁は金泥の暈しが施されている。その茶色の顔料について「茶色部分からは Fe74cps が特徴的に検出される。Fe 系顔料（代赭）が使われていると判断できる。日本国内の仏画においてこの材料が使われている例は少ない。東京国立博物館所蔵の孔雀明王像においても、この茶色顔料は使われていない」⁵⁴⁶とあり、本作の特徴を指摘する。

背景には、幾筋もの彩雲がたなびくように描かれている。彩雲の全体は、現在薄い茶色に見

える。画面左上や右上には、広範囲に色調の異なる部分があるが、これらは別の絹によって修復され、線が加筆され、補彩が行われている。彩雲には、部分的に彩色が行われているが、そこには Cu 系の青色顔料の群青、緑色顔料の緑青、Pb 系の白色顔料の鉛白を併用している事がわかった。⁵⁴⁷

私が調査に参加した経験と『光学調査報告書』及び先行資料を参考にして、以上のよう
にまとめた。

(4) 仁和寺所蔵国宝《孔雀明王像》の線

上げ写し

仁和寺本の原寸大カラー写真と目視調査の成果を参考にして、ドーサを引いた白麻紙に墨線による上げ写しを行った。(図 133)線の特徴や幾重にも重なる補絹や多くの補彩といった細かな情報まで正確に写し取る事を心掛けた。上げ写しを通して確認した仁和寺本の線の特徴は以下である。

(画面全体における線の特徴)

宋代仏画に代表される極めて細い線(鉄線描)によって描かれている。全体に共通するのは、1つの線の中で、線の幅と濃度を使い分ける事で、対象の質感を描き分けている点である。一見すると1回の運筆(ストローク)によって引かれたように見える線は、数回に呼吸を分けて引かれている。明王、蓮華座、孔雀、雲脚に応じて描線の種類を使い分け、さらにその描線の幅、重さ、速度、濃淡を複雑に使い分けている。極めて繊細に描き分けられた線の集積によって図像の荘厳さが強調されている。

(明王の線)

線は次の3種類に分けられる。①肉身：淡墨を用いた細く軽やかな線 ②装身具：濃墨を用いた細く重さのある線 ③着衣：墨の濃淡を衣ごとに使い分け、肉身よりも重く、装身具よりも軽い線、である。右脇の入筆の打ち込みから抜きに至る運筆の流れの中に、微妙な太細の差を使い分けている点など、明王の質感を描き分けている。

（ 孔雀の線 ）

孔雀は、濃墨の太い線を用いて、力強い存在感と生命感を表現している。孔雀の胸から首にかけての描線は、ゆっくりと運筆する事で羽毛の柔らかさと量感を同時に描いている。飾り羽根は、一定のリズムで素早く運筆を行い、濃墨の重さと運筆の速度による軽さを顕在させる事で、孔雀の特徴を捉えている。

（ 蓮華座の線 ）

花卉外側の輪郭線を濃墨で描き、内側の文様を淡墨で描き分ける事で、一枚一枚の立体感を表現している。蓮華座を濃墨と淡墨を混在した表現で描く事で、明王と孔雀の質感の違いを強調する役割を果たしている。

（ 雲脚の線 ）

明王と孔雀の中間にあたる墨の濃度の線を用いて、流れるような運筆で描いている。長い線で雲のスピード感と流れを表し、短い線の集積によって雲の存在感と大地の力強さと表している。画面下部に短い線による雲を集合させる事で、孔雀明王が舞い降りた瞬間を描いている。

仁和寺本の線については、以上である。

仁和寺本の色合わせと目視調査を通して、原本に用いられている描画技法や材料への理解を深め、作品に内在する緊張感や存在感、宋代仏画の気韻生動などを体感した。この成果をふまえて上げ写しを行った。画面左右の縁にあたる尾羽根の描線に注視すると、他の尾羽根の描線とは異なり、途中で不自然に切られてしまっている。この事からもある時期に裁断が行われた可能性が高く、制作当初は画面両端が現状より広がったと考えられる。

今後の予定は、この「上げ写し」をもとに、本画の制作にうつる。今後、開催される「研究発表展」（東京藝術大学）で発表を予定している。



図 133 仁和寺所蔵国宝《孔雀明王像》 上げ写し 部分

第3節 高屋肖哲研究

(1) 肖哲の研究

芳崖には「芳崖四天王」と称された4人の弟子がいた。岡倉秋水(1867~1950)、岡不崩(1869~1940)、高屋肖哲(1866~1945)、本多天城(1867~1946)である。彼らは、芳崖に学び、鑑画会で早くから活躍するなど、将来を期待された者たちであった。

しかし、現在、近代日本画に関する書物を見ると、芳崖没後の日本画の歴史は岡倉天心とその弟子、横山大観、菱田春草らの活躍が記されており、彼らの画業が語られる事はない。彼等の名は、資料の中で芳崖の画業を語る存在でしかなく、彼らの作品は、新たな表現を模索した近代の日本画においては、保守的であると言う評価が与えられ、次第に画壇と距離を置き時代の中に埋没して行く。

そんな中で2017~2018年に開催された「狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈」展にて、ついに彼らの画業に光が当たり、彼らの作品が単なる伝統的な日本絵画の模倣ではなく、また、単なる芳崖の画風の模倣ではない事を示す機会となった。

天心主導で行われた革新的な近代日本画の流れの裏には、芳崖の弟子達が守ろうとした近代日本画のもう一つの流れが存在したのである。⁵⁴⁸

「高屋肖哲研究」金沢美術工芸大学所蔵「高屋肖哲の新出一括資料」を活用した研究

本学には、「芳崖四天王」の一人・高屋肖哲に関する「高屋肖哲の新出一括資料」が所蔵されている。本資料は、平成7(1995)年に発見され、本学美術工芸研究所により平成9(1997)年度から平成11(1999)年度までの3年間に新出一括資料の調査が行われ、調査結果をまとめた『高屋肖哲の新出一括資料調査報告書『雑事抄録』翻刻・画稿類一覧および研究』(以下、『高屋肖哲の新出一括資料調査報告書』)が作成された。⁵⁴⁹その中に記された「高屋肖哲の新出一括資料一覧表」によると、本資料は「第一部 高屋肖哲履歴書類一覧」と「第二部 高屋肖哲画稿分類一覧」に分かれている。「第一部 高屋肖哲履歴書類一覧」は、「各種の履歴を示す書類、『雑事抄録』と題する自筆手記本、考古遺品を図入りで収録・解説した手製本 (計72点)」であり、「第二部 高屋肖哲画稿分類一覧」は、「膨大な数量と多種の画題にわたる画稿類、肖哲所蔵の模本画卷や粉本類等 (計645点)」である。

では、ここで『高屋肖哲の新出一括資料調査報告書』を参考にして、高屋肖哲の略歴を述べる。

高屋肖哲は、岐阜県大垣市の士族高山海蔵の次男として、慶応2(1866)年に生まれ、明治19(1886)年から芳崖に師事する。芳崖没後の明治22(1889)年に東京美術学校の1期生として入学した当初から「芳崖四天王」と称され一目置かれる存在であった。卒業した翌年の明治27(1894)年から石川県工業学校専門画学部に着任しており、金沢に縁がある画家である。明治33(1900)年に東京美術学校図案科の助教に任命されたが1年ほどで解雇になり、在野の画家の道を歩んでいく。明治40(1907)年から関西で五年間、アメリカ人のモールズの依頼で古画模写制作を行う。この頃より、関西の古寺を調査し仏教研究を深めていく。帰京後、関東大震災にあい、大正12(1923)年から数年間、高野山に山籠り生活をして仏画や襖絵を制作。その後も、丹後、淡路、九州を転々とし、東京に帰ることもあったが、晩年は放浪生活を行っている。⁵⁵⁰

肖哲は、芳崖に師事した2年間で多くの事を学んでいる。

本項では、私が実施した高屋肖哲の研究を述べるのだが、私が「芳崖四天王」の中で、なぜ、高屋肖哲に魅かれているのか。それは、作品に魅かれるところもあるが、最大の理由は肖哲の学ぶ姿勢にある。

岡不崩『志のぶ草』の中に、芳崖が能を舞っていた際の話が以下のようにある。

御本人は至極真面目で熱心に舞はれるのだが、何んと云ふ仕舞か、只無言でやられるので、若しも笑ふものなら一喝されるから謹んで拝見して居るが、実のところ甚だ苦痛であつた。門人の中では高屋肖哲氏が神妙に拝見して居るからお気に叶っていた。⁵⁵¹

芳崖は、この仕舞を舞う前に、弟子達に「舞ふには体をきめなければいかぬ。画もその通りだ」⁵⁵²と語っていたと言う。些細な事と思われるかもしれないが、私はこの肖哲の神妙に学ぶ姿勢は大切であると思う。肖哲は、芳崖から画に関わらず多くの事を学ぼうとしていた事は、『雑事抄録』を読めば理解される。

他の弟子と肖哲の学ぶ姿勢の違いは、実際に作品の違いとして現れているのである。この事については、のちに記す。私自身、画を学ぶ事に関して師から学ぼうとする姿勢で差が出ると思っている。師から学ぶのは技法ではないのである。

では、肖哲の画業を見て行こう。

現在、肖哲に関する先行研究は、前述した本学の『高屋肖哲の新出一括資料調査報告書』、2017年の椎野晃史氏の「浅草寺蔵高屋肖哲筆「武帝達磨謁見図」について」⁵⁵³、同氏の「芳崖四天王コトハジメ」⁵⁵⁴、2018年の幸田美聡氏の「高屋肖哲「千児観音図下絵」の展開と制作姿勢から見える肖哲の「新しさ」」⁵⁵⁵の4点があるのみである。

私は、まず、展覧会における熟覧調査及び、本学所蔵『高屋肖哲の新出一括資料』の下図の調査を行った。本調査の目的は、展覧会における熟覧調査及び、本学所蔵『高屋肖哲の新出一括資料』の調査を通して、肖哲の制作に対する考え方と描画技法を確認する事である。

まず、2017年に福井県立美術館で開催された「狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈」展、翌年2018年に泉屋博古館分館（現在、泉屋博古館東京）で開催された同展で熟覧調査を行い、事前に出展されている作品の画像を掲載した調査ノートを準備し、描画技法や構図の特徴、表具の状態などを記入した。

同展には、本学から《妙義山地取図》(1887)、《悲母観音図 模写》、《観音菩薩図 下絵》(1921)、《観音菩薩図 下絵》(1934)、《千児観音図 下絵》(1925) (図134)の下図4点、地取1点が出展された。肖哲の本画は、ほとんど存否不明であったが、肖哲の東京美術学校の卒業制作である《釈迦説法》(1893)、《月見観音図》(1924) (図135)、《阿弥陀聖衆来迎図》を復元模写的に描いた《二十五菩薩来迎図》(1924)、高野山・三宝院表広間の襖絵である《高野物狂》(1925)、晩年に描かれた《武帝達磨謁見図》(1940)が出展された。これらの作品の中から《月見観音図》大正13(1924)年に関して、熟覧調査と『高屋肖哲の新出一括資料調査報告書』をふまえて述べる。

《月見観音図》の熟覧調査

大正13(1924)年制作《月見観音図》は水月観音を描いている。水月観音は、三十三観音の一つで、月の浮かぶ夜に観音菩薩が岩の上に座って善財童子をはじめ大衆に仏法を伝える様子を描いたものが一般的である。

《月見観音図》は、蓮舟の上に合掌して立ち、水面に映る月影に視線を落とす水月観音が描かれている。構図、線、色彩の3つの項目から述べる。

(構図について)

上空に余白を大きく取り、ちょうど《悲母観音》の構図の上下を逆にしたようであり、水面に映る月に視線を落とす姿は、《悲母観音》の観音が嬰兒に視線を落とす構図

に類似する。合掌した姿や持物に肖哲の独自性が見られる。鑑画会以降の芳崖の作品に見られる画面全体を覆い尽くす構成ではなく、背景は淡彩による暈しを用いて空気感を描き出している。

(線について)

本作の特徴の一つは、均一な幅と濃度の細い線で描かれていることである。《悲母観音》は、墨線の幅や重さ、濃淡等を使い分け、色線を併用して表現している。東京美術学校の同級生である大西西崖は、肖哲の線について、北宋後期の李公麟(号：龍眠)を継承するものだと評している。また、野地耕一郎氏は、「新古典主義」的画風との類似点を指摘されている⁵⁵⁶。「新古典主義」は、安田鞞彦や小林古径らが、大正後期に大英博物館で模写した伝顧愷之の《女史箴図巻》の墨線に端を発している。

また、観音の肌を表現する肉色の線は墨線か朱色の線で描かれる場合が多いが、本作は金泥線で描いている。着彩された仏画における金泥線の使用は、あまり類がなく、肖哲の仏画研究への工夫を感じる。本学所蔵の観音の下図には、ペンをを用いたような均一な幅の線が多く確認できる。(図136)ペンの特性の一つは、極めて細く均一な幅の線をひける点である。『高屋肖哲の新出一括資料調査報告書』の「雑事抄録」の「日本美術の事」に「仏像画の筆法に至てハ雅俗の趣味なき細密(細線は却て其強きを示す)を必要とすべし或ハ仏像絵画に玩弄の筆線(太線)を加ふれハ神聖を欠く恐れあり⁵⁵⁷」と記しており、観音の線はこの考えに基づいている。

(色彩について)

鮮やかな赤色と緑色で補色の関係を用いながら画面全体には統一感がある。頭から足元までのヴェールは、《悲母観音》のように胡粉を用いて細かく模様を描いている。着衣には、細やかな文様を色彩豊かに描いている。《悲母観音》は、画面全体が黄色(金色)系で統一され、背景の金砂子により荘厳さを強めているが、本作は、観音が様々な色の着衣をまとい、背景は絹本の白地を活かし、墨のぼかしによって表現されている。

この頃には、《悲母観音》の研究がひと段落し、独自の観音図を描こうとしている。本学所蔵の観音の下図に着衣の文様や使用する顔料を細かく明記したものがあり、肖哲の色彩への拘りが伺える。本学所蔵の下図に書き込まれている顔料名には、朱、丹、代赭など日本絵画の伝統的な顔料が中心で、西洋顔料らしきものは洋黄土ぐらいであった。使用した顔料に関しては、課題は多いが、本学所蔵の下図において、筆ではなく、ペンを使用する実験的意欲を見ると、色味の豊富な輸入顔料を使用した可能性もあり、今後の本画の顔料研究も興味深い。

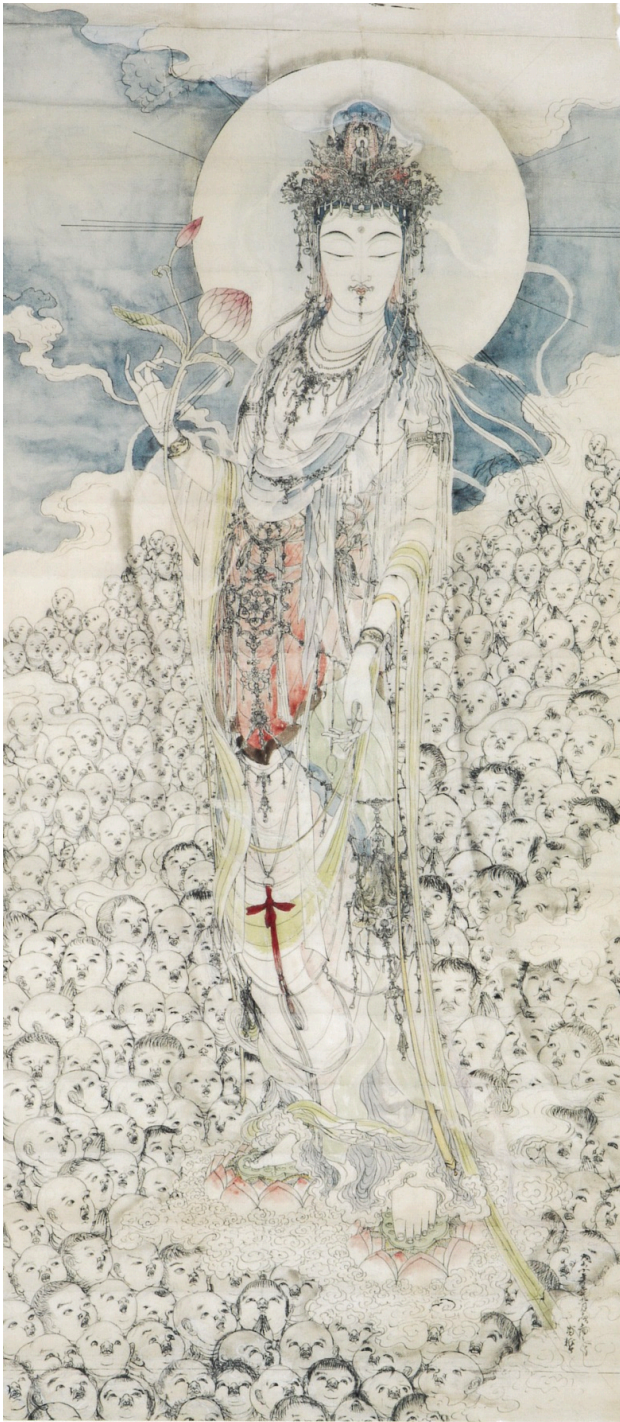


図 134 《千児観音図 下絵》

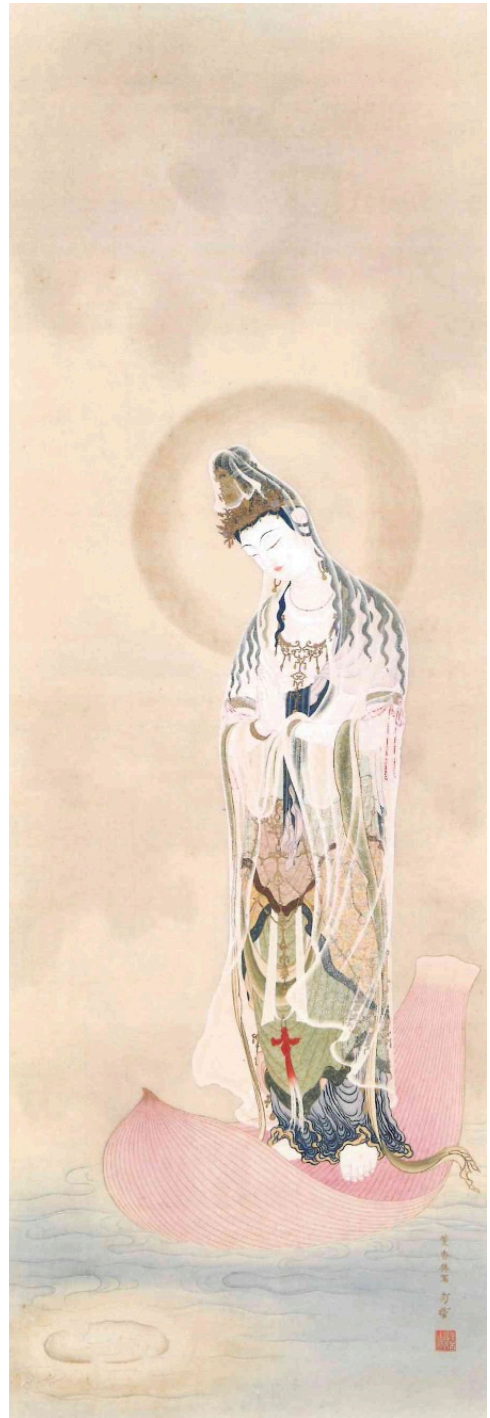


図 135 《月見観音図》

『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』より

(2) 下図と本面の比較

本学所蔵「高屋肖哲の新出一括資料」の調査

本学所蔵「高屋肖哲の新出一括資料」の調査を、2019年1月22日～2019年7月24日の期間に8回実施した。(図137、138)本資料は、膨大な点数(画稿645点)があり、全ての下図の調査は本研究では実施しないが、本学美術工芸研究所から画像資料をお借りして、全資料を確認している。

今回はテーマ(① 観音図像の熟覧調査、② 本学所蔵下図と筆者所蔵の肖哲との本面の比較調査)を決め、事前に「高屋肖哲の新出一括資料一覧表」や本学美術工芸研究所の画像資料をもとに作品の選定を行い、毎回2～3時間程度で十数点ずつ熟覧し、作品の画像を掲載した「高屋肖哲 画稿 調査ノート」(図139)に制作年や作品の特徴、現在の傷みの状態などの気づきを記入した。

① 観音図像の熟覧調査

「観音図像の熟覧調査」では、全120点の調査を実施し、肖哲の新按や《悲母観音》と共通点を感じる作品、《月見観音図》群、《白衣観音図》群などを意識して選定した。実見できなかった十数点の観音作品については本学美術工芸研究所から画像資料を借用して確認した。

観音図像を大別すると、①狩野芳崖筆「悲母観音」の模写に関するもの、②「悲母観音」の観音菩薩を土台に、肖哲独自の解釈で考えられた慈母観音を描いた新按の図(「千児観音図」など)③「悲母観音」の観音菩薩を土台に、肖哲独自の解釈で描かれた観音菩薩の新按の図(「月見観音図」など)④様々な諸流派の観音を学習した事がわかる変化観音(「白衣観音図」、「魚籃観音図」、「騎龍観音図」など)に分けられる。

十数点ずつ並べ、熟覧し、各下図の特徴や下図の変遷を確認した。

肖哲の下図を調査していると、繊細な線で細部に至るまで拘って描かれているもの、線の位置を確認するように幾重にも線が試されているもの、何度も鼻と眉、口の位置を描き直したもの、部分的に紋様や着彩を施し図像の全体像を確認しているものなど、肖哲の下図に対する思いを感じる事ができる。これらの下図は本面にどのように活かされているのか、そのまま写しているのか、などの興味が湧いた。肖哲の本画はほとんど存否不明と言われているが、私は本研究の期間中で数点の本画を所蔵した。

下図をよく見ると、幾重にも鉛筆や木炭で観音の姿を捉えようとした跡が遺っており、

さらにその上に墨線やボールペンらしきもので主線が定められている。その主線にも、しっかりと定められた線もあれば、幾重にも試行錯誤した線もあり、その跡が刻まれた下図には、肖哲の真摯な姿勢が読み取れ、とても魅了的である。一本一本の線を徹底的に熟覧する事を繰り返していく中で、肖哲の制作の特徴が見えてきた。

では、この熟覧調査の成果をふまえ、本画と比較しながら考察をしていく。



図 137 熟覧調査



図 136 裏からボールペンの跡を確認



図 138 熟覧調査

下図：金沢美術工芸大学美術工芸研究所

作者 高屋肖哲 (1866 ~ 1945)

画題 52 観音-24

1916
作画期 大正5年 8月12日

形質 支持体 和紙 (得目)
描画材 木炭 鉛筆 墨。5年用
図像 観音

法量 (縦×横) _____ × _____

署名 有

印

144
21
354

題・賛

状態 優良 (可) 不可

評価 A (B) C D

新主 7929

着彩の指示有。

子兜観音、
馬に類似



白

ウスムラサキ

ウスムラサキ

フジ?

糺ウス?

表スニク

朱

白

丹ニ
分具

ウ白
ウ白

△
↑
?

旧蔵 東京都足立区 鈴木家

所蔵 金沢美術工芸大学

2019年 7月24日(4)

坂本 英駿

図 139 高屋肖哲 画稿 調査ノート

② 本学所蔵下図と筆者所蔵の肖哲との本画の比較調査

本学所蔵 白衣観音図群 下図と筆者所蔵《観音図》について

熟覧調査を行なっていた頃に、白衣観音を描いた肖哲の本画《観音図》を所蔵する事ができ、「④様々な諸流派の観音を学習した事がわかる変化観音」の内の「白衣観音図」群と筆者が所蔵している《観音図》との比較研究を実施した。

「白衣観音図」群の調査では、白衣観音を描いた下図（年代が古い順：「観音-70」「観音-77」「観音-68」「観音-67」「観音-87」「観音-88」「観音-78」「観音-76」「観音-82」「観音-89」「観音-74」「観音-83」「観音-81」）を並べて調査した。（図140「高屋肖哲 白衣観音図 画稿（下図）一覧」で作品の画像が確認できる。）

日本において白衣観音図が一番多く描かれたのは、13世紀中盤から14世紀末までの水墨画史を指す、初期水墨画の頃である。『雑事抄録』に、「大徳寺牧溪筆猿鶴観音摸」という項目があり、その模写の詳細が書かれている。この文章を記した時期は、明記されていないが、「観音一70」は、初期水墨画の画家達の手本であった牧谿の《観音猿鶴図》中幅の《白衣観音》の構図を参考にしたと考えられる。「観音-77」（図141）は、初期水墨画を代表する可翁、明兆、愚谿の白衣観音図の構図を参考にしたと考える。

「観音-68」（図142）は、「観音-77」の構図を土台に観音の面貌が肖哲独自のものに変化する。「観音-67」以降は、「観音-68」を土台に、座する岩や背景の岩が変化する。「観音-87」は、条帛などの着衣も緻密に描かれ、他の白衣観音と印象が異なる。

白衣観音図の下図を1916年から1927年の間、1920年を除き、毎年描いてことから、この時期に初期水墨画の観音図の研究をしていたことがわかる。描かれていない1920年について、「高屋肖哲年譜」⁵⁵⁸を確認したが、目立った問題は記載されていない。

では、下図の調査をふまえ、本画を考察する。本画《観音図》（図143）の八双には、墨線によって1918年、「仏観音」と記されている。その年代と観音の大きさや岩座の構成を比較し、1916年の「観音一77」と1917年の「観音一68」の2点が元になっている事がわかる。1918年「観音一67」の可能性もあるが、岩座などがより類似する「観音一68」を有力とする。「観音一67」は、本画に記された制作年と同年であるが、本画の制作月日が不明であり、下図を描いてすぐに本画を制作していたかも現在のところ判断が難しく、他の白衣観音の本画と下図との調査が必要である。「観音一77」の画稿は、本画のサイズと大きく異なることから構成の参考にしたと考える。1917年に制作された「観音一68」を本画と比べ、顔や身体、頭光のサイズを測定したところほとんど一致したことから、「観音一68」が《観音図》の

画稿であると考える。

肖哲のほとんどの本画の所在が不明なこともあり、先行研究において、肖哲の本画と下図が一致するものはこれまで見つかっておらず、下図と本画の関係がここではじめて明らかにできた。

では、さらに深めていく。ここでは、観音の頭光に注目する。

古くから観音の頭光は、正円で描かれるのが一般的である。例えば、南宋時代の《阿弥陀三尊来迎図》の観音、高麗仏画の1323年 徐九方筆《水月観音像》、12世紀後半の《阿弥陀聖衆来迎図》などである。崇高の対象であった観音図は、儀軌に基づいて描かれ、その図像を継承していく事を重視していたことから、頭光もそのまま写し取られ、正円で描かれてきた。しかし、明治以降、儀軌に捉われない観音図が次第に描かれだし、《悲母観音》の頭光は、楕円で描き、その頭光を雲で遮る構図を用いている。この変化に関して触れた先行研究は、確認できないが、頭光を平面的な正円と捉え、斜めから見ると楕円に見えるような視覚的效果を採用した可能性は考えられる。

下の嬰兒の球体は、正円から特に変化がないのに対して、「悲母観音図」では頭光を楕円に変化させていることから、円を立体的に捉えた場合と平面的に捉えた場合を使い分けたと考える。私見では、芳崖は、「悲母観音図」の頭光を楕円にする事で横を向いている状態を強調したのではないだろうか。

では、ここからは肖哲の描く頭光を考える。

《観音図》の下図「観音—68」の頭光は、3つの頭光が描かれている。このことから、観音一枚一枚の全体のバランスをみながら、頭光を決めていた事がわかる。熟覧調査から、その頭光が、左眉の上の印を中心として円を描いている事がわかった。この中心の位置は、先ほど例に出した観音図3作品の頭光の中心の位置に類似する。肖哲は、伝統的な頭光の位置を参考にして観音図を描いていたのである。

『雑事抄録』に、頭光のことを記した「佛像圓光ノ事」という記述がある。






白毫ハ光線ヲ放ツト云フテ毛髪トハ云ハズ何か故ニ白毫トハ申スゾ思フニ光線ト云フモ理アリ佛首ノ後背即チ御光ハ此ノ白毫ヲ中心点トシテ円光ヲ画ケリ⁵⁵⁹






つまり、仏画や仏像の白毫は光線を放つ所であり、円光（頭光）は、その白毫を中心として描くのと言う。眉周辺を中心にしていたのは、観音の頭部を立体的に考えると、その光線は、頭部の中央を光源としており、斜めを向いた観音図のちょうど眉頭辺りに中心があると考えられる。

また、肖哲は、頭光を仏像のように頭の後ろにあるような平面的な円ではなく、白毫を中心に、立体的に捉えている。その証拠として、本画と画稿の両方で、頭光が観音の身体にか

かるように、手前にもあるように描かれている。この頭光の描き方は、肖哲の仏画制作が、古典に縛られるものではなく、自身の考えや知識を作品に表現し、肖哲独自の観音像を目指していたことを知る手掛かりの一つになると考える。また、興味深いのは、画稿では中心の正円を選んでいるが、本画では楕円で描いている。ただ画稿を写し取るのではなく、本画特有の緊張感の中で、より理想の観音像を描き出そうとした姿勢が伺える。

図 140 高屋肖哲 白衣観音図 画稿（下図） 一覧

大正 5 年 (1916) 肖哲 51 歳		大正 6 年 (1917) 52 歳	大正 7 年 (1918) 53 歳	大正 8 年 (1919) 54 歳
				
観音—70	観音—77	観音—68	観音—67	観音—87
7 月 2 日	7 月 2 日	7 月 3 0 日	7 月 6 日	6 月 2 1 日
79.0×25.6	79.0×25.5	79.0×36.0	79.5×35.7	78.5×42.0

大正 10 年 (1921) 56 歳			大正 12 年 (1923) 58 歳	
				
観音—88	観音—78	観音—76	観音—82	観音—89
6 月 1 1 日	6 月 1 3 日	6 月 14 日	5 月 7 日	5 月 7 日
80.0×42.0	79.0×28.0	79.0×27.7	78.5×42.0	78.5×42.0

大正 13 年 (1924) 59 歳	大正 15 年 (1926) 61 歳	昭和 2 年 (1927) 62 歳	大正 7 年 (1918) 53 歳
			
観音—74 11 月 15 日 55.0×25.5	観音—83 3 月 21 日 79.5×42.0	観音—81 3 月 117.0×42.5	本画 116.0×35.5

下図画像：金沢美術工芸大学美術工芸研究所より



図 141 観音—77 (1916 年)



図 142 観音—68 (1917 年)



図 143 《観音図》(1918 年)

筆者所蔵 肖哲筆《鶏図》

《鶏図》(図 144) は、二羽の鶏が墨線と薄い胡粉で描かれ、上部には付け立てで竹が描かれている。鶏には、墨による十字の印が薄くあり、位置や構図を考える上での印と考える。竹は、素早い運筆で竹の葉の質感を表現している。軸箱がなく、作品にも制作年は記されていないが、『高屋肖哲の新出一括資料』の内の肖哲が生涯で見たり描いたりした絵がまとめられている「雑巻」(図 145) に類似する鶏二羽と竹の構図があり、「縮写集 丁 明治辛丑年 肖哲」(図 146) に《鶏図》を反転したような二羽の鶏が描かれているのが確認できる。「雑巻」には制作年は記載されていないが、「明治辛丑年」が明治 34(1901)年であるから、その頃の作品である事が推定される。明治 34(1901)年は、肖哲が東京美術学校図科の助教の頃であり、画面の十字の印からも、学生の指導用の作品である可能性も考えられる。



図 144 《鶏図》



図 145 「雑巻」



図 146 「縮写集」

(「雑巻」、「縮写集」の画像 金沢美術工芸大学美術工芸研究所より)

(3) 肖哲の線

ここでは、肖哲の線について述べる。

肖哲の線と言えば、《月見観音図》を代表するように均一な幅と濃度の細い線で描かれている線のことである。肖哲の線描は、北宋後期の李公麟を継承するものだと評されている。その線は、『雑事抄録』に記した「仏像画の筆法に至てハ雅俗の趣味なき細密（細線は却て其強きを示す）を必要とすべし」⁵⁶⁰の考えに基づいている。と言うように説明できるであろうが、私が本当に言いたい事は他にある。

肖哲の線を考える上で私が注目する事は、師の芳崖から何を継承したのかと言う事である。この事について、芳崖四天王の岡倉秋水と肖哲との比較を通して考える。

芳崖の芸術性を次世代に継承していこうとした両者であるが、制作の在り方に違いが出てくる。秋水は、福井市の生まれで、岡倉天心の6歳年下の甥である。明治17年頃から芳崖に師事する。翌年の第一回鑑画会では、秋水の《鷺》が、芳崖の《伏龍羅漢図》の3等賞につぐ4等賞の高い評価を得ており、その素質は当時から高い評価を得ていた。芳崖没後、全国を行脚して芳崖の遺墨集を刊行し、芳崖の等身大胸像彫刻を依頼制作しており、芳崖の顕彰活動の最大の功労者と言われている。芳崖の真筆として認められるには秋水の箱書きが必須であり、当時の芳崖の弟子としての秋水の認知度の高さが伺える。⁵⁶¹

では、その秋水の作品を見ていこう。『美術画報』「十九編卷九」に掲載された《龍頭観音》（図147）は、芳崖筆《飛龍戯児図》の上に《悲母観音》を乗せた姿で描いている。⁵⁶²特に、《飛龍戯児図》の部分は、龍の形態、線、濃淡、明暗表現までそのまま写している。秋水の作品には、芳崖の画風を模した作品が多数あり、秋水の制作姿勢には、芳崖の技法的な面、表面的な芳崖作品への憧れが強かったように思われる。このような画風や芳崖の顕彰活動の最大功労者と言われていることから、時代に埋没していったと言っても四天王の中では芳崖の弟子として名が知られている。もちろん、秋水は、芳崖を模した作品だけでなく新按も描いているが、問題はそこではなく、芳崖作品を粉本にした事である。

芳崖は、自身の師であった勝川院が行っていた別々の粉本の部分と部分とを画面で再構成する制作を常に批判し、四天王に自身の新按を描く事の大切さを説き、その為に写生、古画研究、精神修養に励む事を常々語っていた。

しかし、秋水は、《龍頭観音》のように芳崖作品を粉本にして制作を実際に行なっているのである。肖哲は、芳崖作品の模写研究はしていても、芳崖作品を粉本にして制作したものは一つもないのである。この姿勢が作品に違いを生むのである。

肖哲の《月見観音図》や代表作である《千児観音図 下絵》などは、前述したようにその

線や観音の姿は、芳崖のものとは異なっているが、芳崖の《悲母観音》の研究を昇華した新たな表現の可能性を示す良例であり、芳崖の画風や技法に囚われない次世代の画家の顔を見せている。そこには、最後まで四天王の中で自身が唯一、正統な芳崖の弟子であると言いつづけた肖哲が芳崖から継承しようとしたものがある。

私は、本学の間接研究発表会で以下のように述べている

秋水の制作からは、技法的な継承を見て取れることができる。このように、両者が継承しようとしたものに「技法」と「技法ではない何か」があるのではないかと推測している。日本画の歴史に埋没した肖哲が継承しようとした「技法ではない何か」を明らかにすることから現代に抜け落ちた芳崖芸術を明らかにするきっかけになると考える。

今、ここでその答えを示したいと思う。

それは、芳崖が画を描く為に最も大切にしていた「意匠」であり、「意匠」を中心とした芳崖の芸術性を形づくる一連の制作過程の在り方である。

肖哲の線は、肖哲だけが表現できる線である。観音の制作には、写生が活かしづらい。もちろん仏像の写生を行う事はできるが、肖哲は他の要素に力を入れている。肖哲は、徹底した《悲母観音》の古画研究と極端なまでの精神修養を行なったのである。

肖哲は、『雑事抄録』の中で、自らを「仏画師」と称し、普通絵画を広く研究してから仏画師となるべきこと、軽率に仏画師とはなってはならないこと、仏像を粗略に描かぬと自己に誓うこと、仏画を制作する際は必ず信心を堅固にして佛の言行を守ること、描いている最中は光明真言あるいは佛名を念じて描くなど、五箇条を自らに課し、守らない場合は、一家死滅などの「仏罰」が下ると記している⁵⁶³。

これらが、肖哲の継承の在り方である。肖哲は、芳崖の指導を守り、常に自身の表現を模索し、自身にしか描けない線で描いている。

芳崖作品を粉本にして芳崖の語り部として名を馳せた秋水。対して、肖哲は最近までその存在をほとんど認知されておらず、彼が芳崖から継承しようとしたものなどは、現在まで明らかにされていない。そんな、時代に埋没した私の兄弟子である肖哲が継承しようとしたもの、肖哲の線を、私が本博士論文で、加えて今後の研究でさらに明らかにし、肖哲の継承の在り方を世に紹介していきたい。

ここに記す事が出来なかったこれまでの肖哲の研究が多々ある。私は、肖哲の本画をはじめ芳崖四天王の本画を計数十点所蔵している。今後、さらに研究を深め、どこかで発表したいと思う。



図 147 岡倉秋水《龍頭観音》

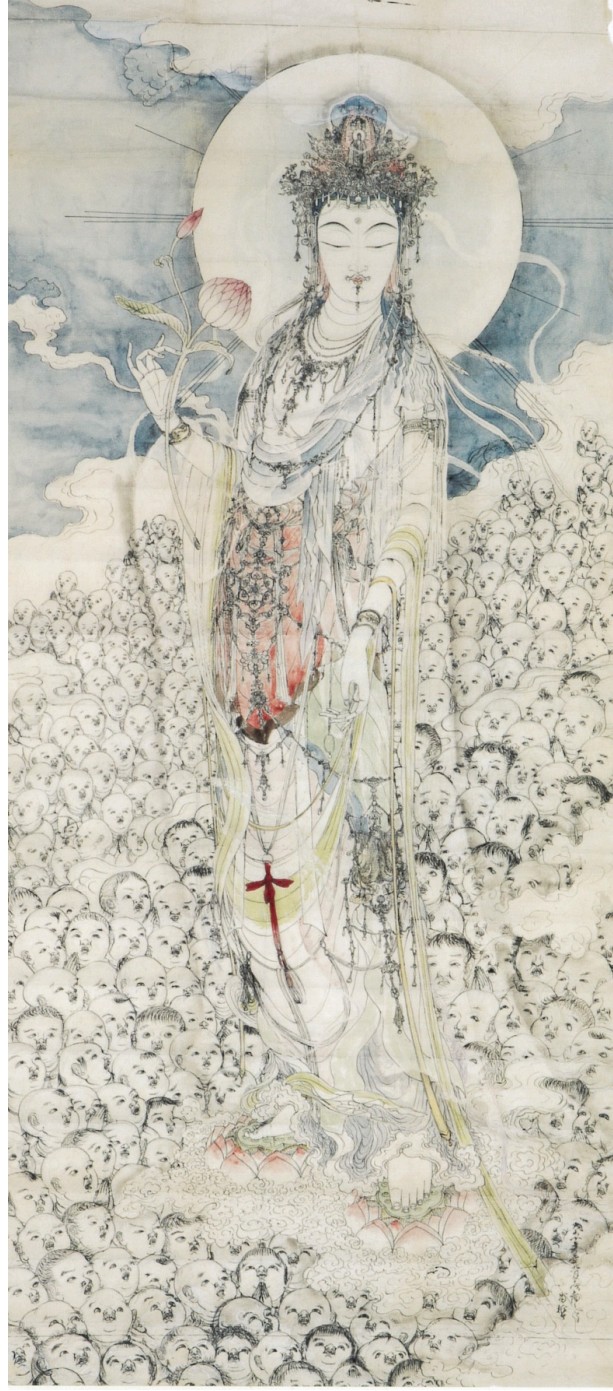


図 134 高屋肖哲《千児観音図 下絵》

図 147 https://www.tobunken.go.jp/materials/materials-image/gahou/19_09/gh_19_09_0009.jpg

図 134 『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』より

第5章 狩野芳崖再考 — 線の可能性 —

第1節 芳崖の葛藤 墨線と色線

(1) 《伏龍羅漢図》から《悲母観音》へ

ここでは、鑑画会以降の仏教画題作品に注目する。

私は、これまでに何度も芳崖作品の熟覧調査を行ってきた。美術館の開館から閉館まで《仁王捉鬼図》だけを見ていた事もある。ある時は、開館から閉館まで《伏龍羅漢図》だけを見ていた事もある。他の作品においても同様である。2017年から2018年にかけて開催された展覧会「狩野芳崖と四天王—近代日本画、もうひとつの水脈」において、福井県立美術館では、《伏龍羅漢図》と《不動明王》が並んで展示され、泉屋博古館分館（現在、泉屋博古館東京）では、右から《仁王捉鬼図》、《悲母観音》、《不動明王》、の順に横並びで展示されており、芳崖の仏教画題作品の変遷をじっくり比較しながら熟覧調査を行える有意義な展覧会であった。私は、どちらの美術館にも3日ずつ通い、初日は徹底的に観察を行い、翌日からメモを取りながら、3日間色んな事を考えていた。芳崖研究をはじめた頃からずっと気になっていた事があり、この時もやはり気になった。

それは、鑑画会以降の仏教画題作品に用いられている「色線」である。正確に言うと、《仁王捉鬼図》、《不動明王》、《悲母観音》の3作品に用いられている。これまで多くの芳崖の先行研究に目を通してきたが、色線について考察されているものは、ほとんどないと言ってよい。私が確認できた限りでは、河北倫明氏が数行述べられた1点のみであり、もしくは図録で「色線を用いている」という一文の説明がなされているぐらいである。

これまでは、気になりながらも、自分自身で考察していくほどの能力は持ち合わせていなかったが、現在、本博士論文で芳崖を研究し、「芳崖の線」を定義している。そして、第5章では、画家である自身も線を課題にした現代日本画制作を行っている立場もふまえ、長年気になっていた芳崖の「色線」について考えてみたい。

では、作品を見ていく。

《伏龍羅漢図》

明治18(1885)年に制作された《伏龍羅漢図》は、色線が用いられていない。《伏龍羅漢図》の線は、墨線の濃淡を使い分けて描かれている。画材の面から考察すると、《伏龍羅漢図》には、西洋顔料の使用が確認されている。芳崖の色線は、西洋顔料と当時の日本絵画で使用されていた顔料の両方を用いている。よって、画材の面では、色線を用いる事はできたのであるが、《伏龍羅漢図》では、墨線で描かれた鱗の中に、鱗の模様を描く為

西洋顔料が使用されている。加えて、数珠の中にも確認されるが、色面として使用されている。

また、表現の面で言えば、本論文で私見を述べたように《伏龍羅漢図》の線は、線の配合が意識的に使用されており、羅漢の身体と龍の墨線の表現を似せる事で、羅漢と龍の関係が近い事を線で暗示していると述べた。この考察をもとに考えると、色線を用いる事で、この墨線で暗示した関係が崩れてしまうと考える。《伏龍羅漢図》は、この線の配合調和を強調するために、色数を抑え、墨色を基調にした画面にしている。

《仁王捉鬼図》

《仁王捉鬼図》では、画面全体に色線が使用されている。この事は、熟覧調査と《仁王捉鬼図》の技法再現模写の経験から説明できる。

《仁王捉鬼図》は、時の首相であった伊藤博文の「日本画で西洋画のやうなものが出るか」⁵⁶⁴という問いに答えた作品である。

《仁王捉鬼図》の西洋顔料の使用については、弟子の岡倉秋水や岡不崩の証言があり、さらに荒井経氏の自然科学調査によって使用が確認されている。そして、その西洋顔料は、《仁王捉鬼図》に見られる色線の多くに使用されている。仁王の肩にかかった紫色の布の線には、墨線の上に青色の色線が用いられ、仁王の頭部の布や腕の布、腰布などにも用いられている。さらに、鬼の衣装や画面左下のカラフルな雲状のもの、背景のシャンデリアなどにも用いられているが、ここにあげたのは一部で様々な所に色線が用いられている。さらに、《仁王捉鬼図》では、一本の色線の中に数色の色を用いている。岡倉秋水が《仁王捉鬼図》について述べた文章に、「幾日間ヲ裏返シトナシ置キ態ト視サル事トシ週日ヲ経テ目ヲ新規トシテ之ヲ観テ前ノ誤チヲ直ス」⁵⁶⁵と書かれており、画面全体の色彩の関係を見ながら色線を調整していた事が推測される。

《仁王捉鬼図》に確認できる墨線は、仁王と鬼の身体の線である。画面の所々に薄墨の線も確認されるが、そのほとんどに薄く顔料が塗られている。私は、この仁王と鬼の身体の墨線は、墨線としてではなく、色線の黒色としての役割が強いように思う。《仁王捉鬼図》には、画面全体に鮮やかな顔料を用いて綿密に彩色が行われており、明らかに色彩を中心とした制作が行われている。

東京美術学校の設立に向けて伊藤を説得する役割を担った《仁王捉鬼図》は、「日本画で西洋画のやうなものが出るか」という問いに答える為に、画面全体を鮮やかな色彩で構成し、線も色線に変えていく試みが行われた。私は、これまでの芳崖の画業を考えると葛藤を抱えながら《仁王捉鬼図》を制作したと考える。のちに詳しく述べるが、色線は線

の役割が限られてくる。この事を理解した上で、芳崖は苦心を重ねて《仁王捉鬼図》を制作したのである。

《不動明王》

《不動明王》では、部分的に色線が用いられている。《仁王捉鬼図》は、幅の細い線を用いて画面全体を緻密に描いていたが、《不動明王》では、不動明王と岩窟に幅の太い線を用いて、背景には金泥による火炎光背が描かれている。《不動明王》の色線の特徴は、濃墨の墨線の上に彩度の高い顔料（恐らく西洋顔料）を用いて描いている事である。

では、なぜ濃い墨線の上に色線を用いたのだろうか。その理由は、明王の身体の墨線と着衣の色線の調和を図る為であると思う。私は、《仁王捉鬼図》の技法再現模写と自分の作品に西洋顔料を使用していた経験から、幅の太い色線を用いた場合、そのままでは彩度と明度が高すぎて画面の中で浮いてしまい、色線以外の墨線部分との調和ができないのである。しかし、西洋顔料は粒子が均一で細かい為、下に濃い墨線を用いていれば彩度と明度が下がり、調和しやすくなる。この《不動明王》での色線を用いる際の工夫は、《仁王捉鬼図》の黒色の線としてではなく、墨線の性質のまま色線を併用しようとする試みが行われているのである。この試みは、墨線と色線の性質を熟知していた芳崖だからことのできた試みである。《仁王捉鬼図》と《不動明王》で色線の実験を試みた芳崖は、《悲母観音》でさらに色線を用いた新たな試みを行う。

《悲母観音》の色線の試みは、次項で詳しく述べる。

(2) 《悲母観音》の線

1 色線

ここまで《伏龍羅漢図》、《仁王捉鬼図》、《不動明王》における色線の有無を確認したが、ではなぜ芳崖は色線を用いたのであろうか。《悲母観音》の色線にはいる前に、この事について、私の画家としての経験と《仁王捉鬼図》技法再現模写制作の経験、さらに色線の性質をふまえて考える。

芳崖が初めて色線を用いたのは《仁王捉鬼図》である。《仁王捉鬼図》の本画の制作過程を推測すると、墨線を用いて仁王や鬼、背景の暗幕などの緻密な文様をしっかりと描き込み、その後、墨線を避けながら胡粉を少量混ぜた西洋顔料を用いて彩色する。この時の画面の状態は、緻密に描き込まれた墨線と西洋顔料を用いて緻密に彩色された面とが互いに主張している状況になる。ここで、墨線と色彩の関係を調整する。《仁王捉鬼図》の技法の特徴は、西洋顔料の均一な粒子の特性を活かして、自在な混色による無数の中間色が用いられている事であり、この技法の特徴を使って色調に統一感を出していくのである。芳崖の色彩の配合調和が行われる。《仁王捉鬼図》制作では、フェノロサの色彩に関する助言があったと言われている。統一感を出す際に墨線を色線に変え、さらにその色線の中に数色の顔料を用いて何度も調整を行なっている。

さらに、ここで注目するのは、色線の用いられ方である。

この色線は、細い線に用いられている場合が多く、少し幅のある線の場合には、下の墨線が透けるように塗られている。

金原省吾氏の『絵画に於ける線の研究』の「色線」の説明には、以下のようにある。

色線は太さに於いては線を離れて色それ自身となり、重さに於いては線の性質を欠いて面となる。されば色線は細く軽い場合にのみ、輪郭線として成立し得るのである。⁵⁶⁶

このように色線は太ければ面になり、色線として役割を果たすのは、細く軽い場合のみである。芳崖が《仁王捉鬼図》で用いている色線の多くが細い色線であり、少し幅のある色線を用いる場合には、下の墨線が透けるように塗られている。これは、面になる事を避ける為の工夫であり、芳崖は色線の性質を描きながら理解していたのではないだろうか。色線の性質を知っていた可能性もあるが、実際にそのような状況になるのは、この《仁王捉鬼図》が初めてであり、描きながら理解していったと考える。

芳崖は、《仁王捉鬼図》を描き終え、「日本画で西洋画のやうなものが出来るか」の問いに無事に答えた。その後は、前述したように、《不動明王》で墨線と色線とを併用しようとする試みが行われるのである。その実験を終え、芳崖は《悲母観音》でまたさらに墨線と色線とを併用しようとする試みを進めていく。

2 《悲母観音》の線

翁嘗テ人ニ語テ曰ク、人生ノ慈悲ハ母ノ子ヲ愛スルニ若クハナシ。観音ハ理想的ノ母ナリ。万物ヲ起生発育スル大慈悲ノ精神ナリ。創造化現ノ本因ナリ。⁵⁶⁷

この言葉は、芳崖没後一周忌にあたって岡倉覚三（天心）が『國華』第二号に記した追悼文「狩野芳崖」にある言葉である。この言葉は、《悲母観音》に込められた芳崖の意匠を示している。

芳崖は、《悲母観音》を制作する前の明治16(1883)年に《観音》を制作している。芳崖は、この《観音》を描き直す事を考え、明治20(1887)年に《悲母観音》の下図に取りかかっている。

《観音》は、縦163.6×横84.8cmの一幅の絹本墨画である。その図様は、柳を手にする楊柳観音と善財童子を思わせるような組み合わせであり、浮遊する観音の右手の水瓶から落とされた浄水によって赤ん坊が命を与えられ、地上に降りて行くかのように描かれている。《観音》は、2度にわたる原寸大の下図が作られ、綿密に構図がねられている。私は、この二つの下図の線を比較し分析した。先に描かれた墨線のみを下図を「下図A」（図147）とし、装身具に朱線が用いられている下図を「下図B」（図148）とする。

「下図A」の線は、打ち込みから抜きが定まっておらず、墨線の濃淡の幅は、薄墨と濃墨を意識的に使い分けている。意匠に基づいて、紙面上で墨線の性質を試しながら表現を探しているようである。

「下図B」の線は、打ち込みから抜きが定まっている。墨線の濃淡の幅は、修正の影響も部分的に見られるが、画面全体の中で薄墨と濃墨とを意識的に使い分けている。装身具と蓮華座、水瓶から落ちる水に朱線が用いられている部分には、本画では金泥になっている。観音の姿もより量感が出ており、この段階である程度線が定まっているのがわかる。

本画《観音》の線は、「下図B」を土台にししながら、部分的に「下図A」との類似点が確認されるが、最終的には画絹上で墨の発色などを確認しながら調整している。

観音の身体や着衣、装身具、嬰兒の身体、雲、山、光背と部分毎に線を使い分け、質感

の違いを描き分けている。さらに、質感だけではなく、画面全体で見た時に、観音の神秘的な存在感と生まれたばかりの嬰兒の現実感のある生命とを互いに強調するように線の配合調和が行われている。このように墨線は、線の配合調和に非常に適しているのである。

では、ここからは、《悲母観音》の線を見ていく。

芳崖は、《不動明王》で幅の太い線に色線を用いる実験を行い、濃墨の線の上に色線を用いる事で、彩度と明度を下げて調和を図り、意識的に墨線と色線との併用を試みている。そして、次作《悲母観音》では、色線の性質（細い色線）を意識的に用いて、さらなる墨線と色線との併用が試みられる。

私が注目したのは、《悲母観音》の墨線と色線の描かれた順番である。《悲母観音》の線をよく見ると墨線と色線が明確に使い分けられ、墨線で観音の全体を描いた上に、繊細なベールを色線で描いている。

具体的に述べると、「観音」の線は、面貌・肉身部分には、朱墨（朱+墨）による細い線を用いて、着衣には先に条帛、上腹部の帯、天衣、下半身を覆う布などを太く肥瘦のある墨線で描き、その上に、ベールのような薄い衣（以後、ベール）を極めて細い色線を用いて緻密に描いている。このベールをよく見ると、白色（胡粉）を基調としながら、緑色、黄色、薄朱色、などを用いて、極めて細い線の中で微妙に色を変化させて描いている。《悲母観音》では、西洋顔料ではなく、ほとんど伝統的な日本絵画の顔料が使用されており、この色線も日本在来の顔料の可能性が高い。⁵⁶⁸しかし、黄色の顔料の発色が鮮やかな部分は、西洋顔料を用いているのではないだろうかと思う。

この線の順番の効果は、以下である。先に太く肥瘦のある墨線を用いる事によって《観音》で表現していたような観音の神秘的な存在感を表現し、さらに、観音や衣の質感、量感などを墨線の特性を持って描く。その上に、色線が線として成立する細い線の状態で描く事で、墨線と色線を併用した表現の調和を図る事ができる。さらに、足にかかる衣には、墨線の上に紫の色線が用いられているが、その部分をよく見ると顔料を洗い落として調整している。これは、《不動明王》の色線の経験をもとに画面上で調整しているのである。

次は、「嬰兒」の線を見る。嬰兒の面貌・肉身部分には、肉色（朱+胡粉）の色線が用いられているが、よく見るとその下に観音よりは朱の濃い朱墨（朱+墨）が確認できる。

「観音」と「嬰兒」の面貌・肉身部分の線の違いは、推測になるが、《観音》で観音と嬰兒の存在感を描き分けたように、《悲母観音》でも朱墨と色線を使い分けて、両者の存在感を描き分けているのではないであろうか。画面全体における線の配合調和である。

嬰兒に巻きついている天衣は、太く肥瘦のある墨線で描いた上に朱を塗り、さらに洗っ

て墨線の表現をのこすような調整が行われている。嬰兒の薄い衣には、緑色の色線が用いられている。

「雲」の線は、墨線の上に、部分的に色線を用いている。その中でも、さらに微妙に色幅を調整している。雲の中でも、観音と嬰兒に近い所には、朱色の色線を用いて、地上を向いた雲の線には、青色（群青）の色線を用いている。

「山獄景」の線は、墨線を用いている。

以上のように、《悲母観音》では、墨線の特徴を活かした上で、色線を併用する試みが行われているのである。

ここまで芳崖の鑑画会以降の仏教画題作品に用いられている「色線」について注目して考察を行った。続けて、この考察をふまえ、芳崖の「色線」の実験と「朦朧体」以降の色彩を重視した日本絵画との関連について以下で私見を述べる。

「朦朧体」とは、岡倉天心が横山大観や菱田春草等に「空気を描いたらどうだ」⁵⁶⁹と問いかけた事ことから始まったとされる画風であり、「色彩による没骨的描法」⁵⁷⁰である。「没骨」とは、「描く対象を、輪郭線（骨法）を用いずに墨や彩色の濃淡で表す技法」⁵⁷¹である。朦朧体の時代の日本画について、北澤憲昭氏は、

油絵を描くのに用いるのは基本的に brush すなわち刷毛である。つまり、塗るための道具である。これに対して、伝統画法を支えてきたのは基本的に筆であった。筆は、線を引く—draw するための道具であり、「塗る」ためのものではなく、引っ搔くという言葉と同根の「書く」という行為にかかわる道具である。むしろ、brush によっても「書く」ことはできるし、筆だからといって必ず「書く」絵になるとは限らない。だから、一概に油絵を「塗る」絵ということはできないとしても、painting という名に込められた絵画の在り方が—painting の前段としての drawing という階層序列的発想も含めて—日本画の形成に与えた影響を否定することはできない。すなわち、日本画の形成は「書く」ことを弱化させるころからはじまったのであり、その極端な例が菱田春草、横山大観のいわゆる「朦朧体」であった。⁵⁷²

と言われ、「drawing から painting へ」の変換について指摘されている。

また、この変化について、野地耕一郎氏は以下のように言われる。

紙や絹という「地」に、筆墨による描線を主体に時に彩色を加えて「図」を描いて来た従来の日本画において、地と図の関係ははっきりしていた。だが、明治 30 年前後から

大観らが覚三の指導によって試みたのは、「地」も「図」として空気や光など何等かの存在を表現するものとして捉えることであつたといえるだろう。朦朧体と非難された明治三三～三四年頃の大観等の作品は、「図」の構成要素として最も重要だった線描までも否定して空気に包まれた景物を表わすことだったわけだから、技術表現論からいえばそれはほとんど「塗る」という行為の集積で成り立っている。つまり、日本画にとって明治三十年代は、「描く絵」から「塗る絵」への変換が起きた時代だったのである。⁵⁷³

この両者の指摘される「drawing・描く絵」から「painting・塗る絵」への変換は、言い換えると、「線」から「面」への変換と捉える事ができる。

つまり、朦朧体は、「色彩による没骨的描法」を画面全体に用いる画風であり、これは「線」的絵画から「面」的絵画への変換が試みられたものとも言える。

ただ、芳崖が墨線と併用していた色線の性質に目を向けると、金原氏が指摘されたように、色線は幅が細い状態であれば「線」としての性質を持つが、幅が太くなると「面」となるのである。前述したように、芳崖は《悲母観音》では、墨線に併用して細い色線を用いているが、前年の《不動明王》では、墨線に併用して太い色線を試みている。

《不動明王》の色線の試みについて、河北倫明氏は、

「不動明王圖」においても太い線はきわめて慎重であり、空間的なアクセントをつけるためにはさまざまな色線が混用されてゐるのである。色線にはむしろ面的変化の意味さへふくまれてゐる。⁵⁷⁴

と言い、「色線にはむしろ面的変化の意味さへふくまれてゐる」と指摘している。

この「空間的なアクセント」の意味を推測して考えると、《不動明王》には、火炎光背に金泥を幾重にも重ねて表現し、画面全体に顔料で着彩しているという「面」的な要素がある。その「面」と不動明王や洞窟に用いられた太い墨線との配合調和の際に、太い色線を用いる事でその色線がアクセントとなり、墨線と彩色面をつなぐ役割を果たした、ということ河北氏は言っている。ただ、河北氏は「空間的なアクセント」、つまり「空間的な強調」という言葉が使われているが、私見では「空間との調和」の為に用いられたと考える。それは、前述したようにあえて濃い墨線の上に色線を用いている事からも、「アクセント・強調」ではなく、色線の彩度明度を下げて「調和」を図ったと考えられる。

このように、芳崖は《不動明王》で墨線と「面的変化」も持たせた色線を用いており、「線」と「面」の問題に最初に取り組んだ画家と考える事ができる。

この事が示しているのは、朦朧体の誕生以前に「線」と「面」の問題に向き合った画家が

いたという事である。これまでの先行研究では、ほとんど芳崖の色線について述べられる事がなく、本章で考察したような色線に対する視点が見られなかったのである。日本絵画の歴史において、朦朧体を起点に「描く」絵画から「塗る」絵画への転換が言われるが、芳崖が先んじてこの問題に立ち向かい、「描く」絵画を主体にしながら「塗る」絵画を部分的に応用する試みを行っていた事を明らかにした。日本絵画の歴史を捉える上で、この芳崖の試みが、やがて朦朧体に繋がっていくのである。芳崖がもう数年生きていたら、もしかしたら違った絵画の歴史が生まれていたのかもしれない。

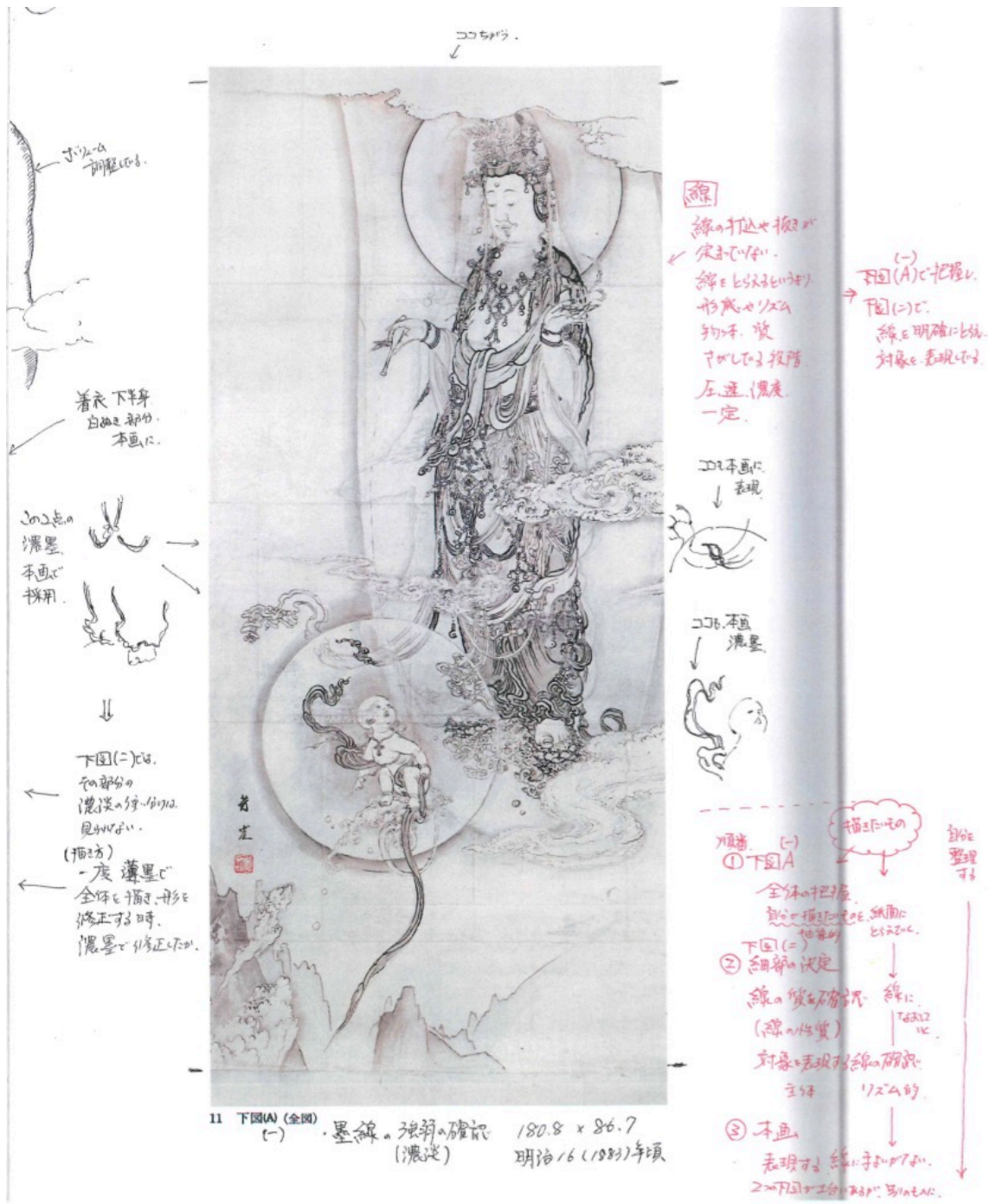


图 147 《観音》「下図 A」

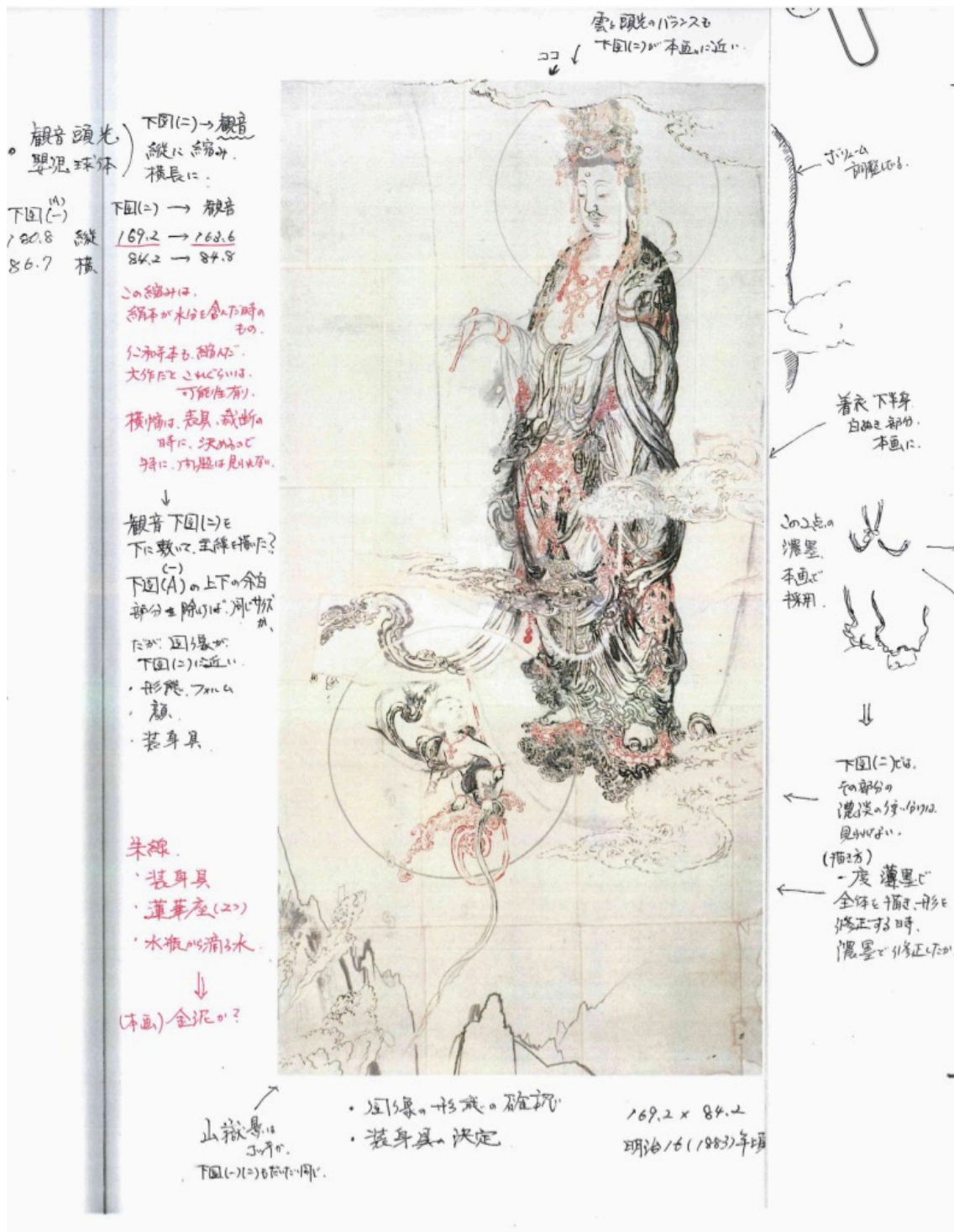


図 148 《観音》「下図 B」



図 61 《観音》(1884年) 164.0×85.0 cm



図 57 《悲母観音》(1888年) 195.8×86.1 cm

『特別展観 重要文化財 悲母観音』より

(3) 描かれなかった色線の実験作品

《悲母観音》には、ある下図が付随している事をご存知だろうか。

《悲母観音》は、3点の下図（《悲母観音》下図1点、《観音》下図2点）に加え、その「ある下図」の《観音 下図》と共に重要文化財に指定されている。

《観音 下図》は、飛翔する女性（天女）や観音、女性の裸婦などを描いた30枚の画稿を卷子装にしたものである。この《観音 下図》は、弟子・肖哲が編集した『芳崖遺墨・前編』に「迦陵図」とあり、「明治20年作4点、下図として仏画考案中のものなれども、復た前に揮毫せし観音を描くに決す」⁵⁷⁵と解説がある。肖哲の言葉をもとに考えると、《悲母観音》の下図制作以前にこの「迦陵図」の制作を考えていた事になる。ここで言う「前に揮毫せし観音」とは、《悲母観音》の前に描いていた《観音》（1886年）の事であり、この《観音》を描き直す事を思い立ち「迦陵図」の制作を中断して、《悲母観音》の下図制作にはいったと言う事になる。ここでは、井上誠氏「もうひとつの悲母観音 一観音 下図と呼ばれる画稿の意味一」⁵⁷⁶を参照する。

では、この《観音 下図》を見ていく。《観音 下図》は、大きく分けると、飛翔する女性（天女）18点、観音が3点、女性の裸婦が7点、背景2点である。

女性の裸婦と飛翔する女性（天女）のポーズが似ている事から、女性の裸婦を描いた後に飛翔する女性（天女）の下図を描いている事がわかる。この女性の裸婦は、同じようなポーズで何度も描かれており、より意匠に合う形を探していたのであろう。観音3点は、《悲母観音》に類似する姿の観音が宝珠を見つめている下図で、背景2点は、月を思わせる円体と雲や海上の波濤などで構成されている。

ここで気になるのは、肖哲が、飛翔する女性（天女）を「迦陵図」と呼んでいた事である。「迦陵図」とは、おそらく極楽浄土にいる「迦陵頻伽」の事で、その姿は女性の顔を持つ人頭鳥身である。しかし、下図に描かれているのは、飛翔する女性（天女）である。この下図について、井上誠氏は、「天女とするこの図像の類例としては、法隆寺金堂壁画などに見られる羽衣をもつ飛天、そして翼をもつものとしては、ギリシャ神話に基づいた勝利の女神ニーケーやキリスト教図像に現れる天使の姿が思い浮かばれる。（略）この図像は東洋的イメージと西洋のイメージが混交されて形成されていることになる。」⁵⁷⁷と述べている。この事もふまえて、《観音 下図》は、「迦陵頻伽」を描こうとしたものではない。

では、芳崖は何を描こうとしていたのであろうか。《観音 下図》をよく見ると、飛翔する女性（天女）の中にお腹が膨らんだ姿で描かれたものが2点あり、懐妊の状態を表して

いる。他の飛翔する女性（天女）は、お腹が膨らんだ姿で描かれていない。この2点のみで、断言する事は難しいが、他の飛翔する女性（天女）は合掌した姿で、地上を見つめていて、何か暗示的である。また、芳崖は、孫の誕生を機に観音図を通して子供に対する母親の愛を描こうとしている。仮説の域を出ないが、母と子の関係、さらに人間の誕生にまつわる意匠を描こうとしていたのであろうと考える。

では、ここからは、《観音 下図》の線に注目する。

飛翔する女性（天女）を見ると、墨線以外に墨線と色線の両方で描かれたものやほぼ色線のみで描かれているものがある。

私は、この色線のみで描かれた下図（以後、色線下図）に注目する。

色線下図は、2点（図 149、150）確認でき、朱色や青色、緑色、黄色などの鮮やかな色で描かれている。一方は、裳や冠を朱色、天衣を青色や白色、装身具を黄色、身体を茶色がかった朱色で描き、他方は、裳を緑色、冠と身体を朱色、天衣を青色や白色、翼を黄色などで描いている。肖哲の説をもとに考えると、明治20年は、《不動明王》の制作時期であり、すでに《仁王捉鬼図》を描き終え、次の色線の実験に入っている時期である。

色線下図は、全てを色線にする事を下図で試していた事になる。他の下図と比較しても、特に細部まで具体的に描かれている下図であり、芳崖が具体的なところまで構想していた可能性がある。もしかしたら、《不動明王》で墨線と色線の併用の実験をしながら、それと同時に色線下図をもとにした色線だけの作品を描いていた可能性がある。

その作品が描かれていたら《仁王捉鬼図》の実験をさらに深めた作品が見られたのかもしれない。だが、芳崖を研究してきた経験をもとに私見を述べると、その色線だけの作品が描かれるのは、その作品で終わりだったように思われる。芳崖が目指していた表現は、別のところにあったように思われる。その事については、次節に記す。



図 149 《観音 下図》

『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』より



図 150 《観音 下図》

『カンヴァス日本の名画』より

第2節 芳崖が目指した線の可能性

ここからは、先行研究では語られていない芳崖の墨線の試みを指摘する。

現在、芳崖の鑑画会期以降の作品が紹介される時、《伏龍羅漢図》から《悲母観音》までの着彩された仏教画題作品や「山水画における西洋画法の実験的応用が指摘される」⁵⁷⁸《暁霧山水図》や「伝統的な漢画の技法が西洋絵画的な立体表現の手段として使われた」⁵⁷⁹《岩石》などの西洋技法の応用が指摘される作品に焦点が当たってきた。その理由は、芳崖に関する論考や図録などの文の始まりが「近代日本画の父である狩野芳崖」や「近代日本画の基礎を築いた狩野芳崖」という文言で始まる事からも明らかであるように、近代日本画を語る上でその考察には、西洋技法を応用した日本絵画が基盤となっており、その始まりが「狩野芳崖」であると述べられることに対して皆が疑わないからである。そして、亡くなる直前まで筆をいれていた《悲母観音》が、「芳崖芸術の頂点と位置づけられるばかりでなく、近代日本画の幕開けを告げる記念碑的作品として美術史上きわめて重要な作品」⁵⁸⁰であり、「雅邦が中心となって東京美術学校に引き継がれた芳崖の芸術は、大観や観山を育てることとなった」⁵⁸¹という一連の近代日本画創造までの流れを語る上で、芳崖が西洋画法を応用して描いた作品の存在が欠かす事ができないのである。

確かに、私も《仁王捉鬼図》については、西洋技法を日本絵画に応用した作品である事は理解している。ただ、本博士研究を行うにあたり芳崖の作品のほとんどを確認し、さらに西洋技法を応用した時期の鑑画会以降の作品を一覧すると、西洋技法を応用した作品群と並行して墨線を強調する作品が描かれている事がわかる。しかし、そこに考察の焦点が当たる事は、今までなかったのである。その理由を考えると、芳崖の墨線の試みに対する視点が、極端な言い方をすれば、線を弱化⁵⁸²しながら色彩や面の問題への追求へと向かったという近代日本画の歩みに対して異論を唱える事の意味も含まれるからである。史実としては、芳崖は亡くなってしまったが、亡くなる前に確かに示していた芳崖が目指していた芳崖の芸術性の在り方を誰かが掘り起こす必要があるのではないだろうか。

西洋技法を応用した作品群と並行して行われた墨線への試みの例をあげると、墨線による輪郭線を弱め、墨の掠れで岩肌を表現する従来の皴法を改良し面的表現が強調された《岩石》(1887)があるが、その翌年には、《寿福図》(1888)の岩のように輪郭線を強調し、《岩石》で用いた皴法と従来の皴法とを併用する作品を描いている。同じ岩のモチーフであっても、《岩石》は濃淡や面を意識して光の表現や立体感を表現しようとしているが、《寿福図》では墨線を主体として岩の存在感と自然の力を表現している。また、《寿福図》に描かれた木もその存在感と自然の力(生命)を墨線で表現している。

加えて、《大鷲》(1888)は、墨線を主体としながらも鷲の顔に視線が向かうように画面

全体を墨の濃淡を用いてぼかし、明暗表現を意識している作品である。しかし、同年に描かれた《巨鷲図》(1888)は、線描を主体として画面全体を意識的に描ききっている。

さらに、これまで西洋技法との関連から語られてきた《不動明王》や《暁霧山水図》、《岩石》が描かれた1887年に注目して、同年に墨線を主体として描かれている作品をあげると、《薬師如来図》、《出山釈迦図》、《巖窟観音図》、《獅子図》、《老松蝙蝠図》、《芙蓉鶴鴿図》(「芳崖の本画」に画像を記載している)などがあり、この年に限らず、墨線を強調した作品が非常に多いのである。

これらの多くが所在不明な事もあり、これまでの芳崖研究では注目されてこなかったが、どの作品も一つ一つの対象の捉え方やその線表現が異なっており、それぞれが前述した作品同様に芳崖の代表作と言える。このように、墨線を強調した作品を描き続けて、墨線の可能性を追求しようとしていた事を私は指摘する。この事は、芳崖の芸術性の在り方、さらに意匠や気韻生動との関連から理解できる。

本博士論文では、鑑画会以降の着彩の仏教画題作品について考察してきたが、そこから見えてきたのは、芳崖が墨線を主体にして、そこに色線を併用する試みに変化している事であった。芳崖は、西洋技法を応用した制作を試みているが、そこには常に線に対する葛藤(墨線と色線の併用に対する)が見られる。久富貢氏が、《悲母観音》について、「洋画的な色や線の調和に払った技巧上の過大な苦心が却って画面の迫力を殺ぐ結果を招いたのである。」⁵⁸³という指摘は、芳崖の線に対する葛藤を表している。ただ、久富氏は、その《悲母観音》に至る線の変化についてふれられておらず、この線の葛藤は、《悲母観音》のみで語られるものではない。私は、芳崖のその線の葛藤が見えるから、一連の着彩の仏教画題作品には、魅力があると思う。芳崖は、その葛藤の中で作品毎に実験をしながら、自身の表現の在り方を探求している。

不崩の話によると、《悲母観音》は「元々今回の観音は、極彩色ではなく、淡彩に金泥をあしらはうと思つて初められた」⁵⁸⁴と言うように、《悲母観音》の意匠に基づいて具体的な表現に進んだ段階では、墨線を基調に考えていたのである。色線にも鮮やかな色が使われている事から極彩色を色線と捉えた場合、後から色線の実験が加わるのである。芳崖の芸術性で言うと、意匠が生まれ、その後その意匠に基づく表現が出来てきて、この段階では、「観音は、極彩色ではなく、淡彩に金泥をあしらはうと思つて」いるのである。そして、描いていく中で「翁の苦心の作ではあるが、又一方には色彩の研究をやつた試験的の物」⁵⁸⁵と言うように、後から技法が生まれていったのである。《悲母観音》では、墨線を主体にしながらも、作画の中で色線の実験も併用しながら、意匠を表現できる最適な在り方を探していた。高階秀爾氏が、《悲母観音》を「破綻がなすぎすぎる。それは、余りに完成されすぎている」⁵⁸⁶と言われているが、私にはそうは感じられない。私には墨線を主体にしながら色線との葛

藤を感じる意味で魅力的なのである。《悲母観音》には墨線と色線の併用に非常に苦心した跡が作品に遺っている。私は、その苦心を通して、そこに芳崖の存在を強く感じる。そこに芳崖の墨線への探求を感じる事ができるのである。

《観音 下図》で、「その色線のみが描かれるのはその作品で終わりだったかもしれない。」と述べたのも、色線の性質が限定的（線の向きと速さとは出るが、太さと重さはないなど）であるのに対して、墨線の性質で表現できる事は圧倒的に豊富であり、芳崖作品の墨線の多様性から考えても墨線を主体に考えていたのである。

これまで述べてきたように、芳崖は、「意匠」に基づいた表現をする事、写生に基づく対象を描く事、気韻生動をあらわす事などに墨線が向いているのを理解していた。私は、芳崖の西洋技法を応用した制作について否定したいのではない。ただ、これまでの芳崖研究では、西洋技法を応用した制作が芳崖の芸術性の集大成と位置付けられ、その数年の画業があたかも芳崖の画業の全てであるかのように伝えられてきた。しかし、線の多様性からわかるように、西洋技法の応用も芳崖の画業の一時期の実験作群の一つと捉え直す視点が必要だという事である。本論における芳崖の線に関する研究は、先行研究に類がなく、芳崖の線の在り方を捉えなおす試みである。

さらに、芳崖が墨線を主体にした制作を行う理由として、《伏龍羅漢図》や《観音》の墨線の特徴で述べたように、墨線の配合調和によって関係性を表現できるという特性を考えれば、芳崖が探求する墨線の表現はさらに幅広い事がわかる。

このように、墨線は、芳崖の芸術性を表現するのに適している。ゆえに、芳崖は常に墨線を主体に考えている。この墨線の性質を熟知した芳崖であれば、さらに墨線と向き合っていくはずである。

不崩が、芳崖の線について以下のように語っている。

どの図にも決して粗末な破格な筆はない。図がらには思ひ切つた物や意表外なものもあるが着筆や渲染は余程注意してある。所謂一气呵成的な、なぐり描はせられなかつたのである。⁵⁸⁷

この不崩の言葉が示すように、芳崖の線は、写生、古画研究、精神修養が複雑に関わり合い、意匠に基づいて、「どの図にも決して粗末な破格な筆はな」く描かれる。

肖哲が、線を追求した事もこの芳崖の墨線への探求を理解していたからである。そして、肖哲は自身の線を探求していった。

もし、芳崖が生きていたとして、《悲母観音》の後の作品について想像すると、色線を用いた作品も実験としていくつか描いていたであろうが、芳崖の最大の関心は墨線の追求、探

求にあるのである。しかし、先行研究では、芳崖の墨線を主体とした線への試みにふれたものは、本研究以外にはほとんどないのは事実である。しかし、確かにその試みが明確に行われている事を本博士論文では述べてきた。この事実に目を向けないと、本当の芳崖は見えてこない。

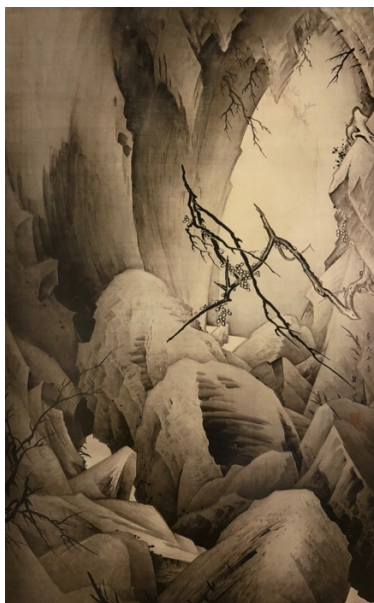


図 101 《岩石図》(1887 年)

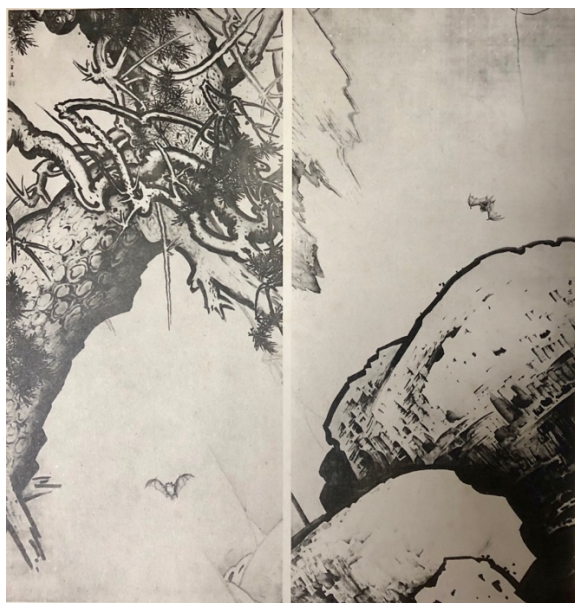


図 100 《寿福図》(1888 年)



図 33 《大鷲》(1888 年)



図 36 《巨鷲図》(1888 年)

図 33、101 『没後百年記念展 狩野芳崖』

図 100 『芳崖先生遺墨大観』 図 36 『ミネアポリス美術館 日本絵画の名品』 より

第6章 継承に関する試み — 自身の制作を通して —

第1節 芳崖の模倣

私は、学部生時代に見た、伝統的な日本絵画の様式とその当時革新的であった西洋技法・画材を混ぜ合わせた芳崖筆《仁王捉鬼図》の異形で強烈な表現に絵画の持つ力を感じ、強く心を揺さぶられた。その出会いをきっかけに、芳崖を継承する事を目標に掲げ、学部時代ではまず狩野派の基礎である運筆の修行を始め、芳崖を意識した仏教画題作品を描き始めた。そして、大学院修士課程では、引き続き芳崖を意識した仏教画題作品を描きながら、修士論文『狩野芳崖再考』を執筆した。修士論文『狩野芳崖再考』では、現代の芳崖の評価や功績を資料、及び作品の熟覧調査等を通して芳崖の画業を確認してまとめた。さらに、実技の面では、芳崖が支持体に行っていたと伝わるポッターズ（灰汁）の実験と《仁王捉鬼図》の技法再現模写制作を行った。《仁王捉鬼図》の技法再現模写制作の目的は、《仁王捉鬼図》が描かれた時代と図様との関係を探る事と、芳崖の制作技法の習得であった。また、先行研究を実施された荒井経氏への取材及び、同氏の論考『狩野芳崖筆「仁王捉鬼」の蛍光X線分析による顔料調査報告』（東京学芸大学紀要、芸術・スポーツ学科系、59;43-57,2007-10）などを参考にして分かる限りにおいて原本と同種の材料と技法によって原寸大で制作した。研究期間には、東京国立近代美術館から高精細画像を借用し、研究の初期と後半で2度にわたり熟覧調査の機会に恵まれ、より精度を高める事が出来た。この研究に加えて、修了制作では芳崖研究の成果をもとに、新按の仏教画題作品の《不動明王図》（2014年）を制作した。本図は、芳崖の線描や彩色法、陰影法を取り入れ、また芳崖が晩年の仏画で多用した構図、旋回空間遠近法を応用して制作した。現在提唱されている芳崖が行った新たな日本絵画の創造への取り組みを確認し、さらに独自の視点として、画面全体に物質感を出すことで抵抗を生み出し、朦朧体につながる日本絵画の近代化に向けた芳崖の画業の一面を述べた。

大学院修了した後も、仏教画題作品を描きながら、修士の頃に目を通す事ができなかった資料を集め、芳崖研究を続けた。当時の私の制作は、芳崖が明治初期に行った仏教画題作品に対する革新的な試み、その当時の私の理解で言うと、狩野派の技法と西洋画の技法を融合するという試みによって《仁王捉鬼図》や《悲母観音》を描き、近代日本画の可能性を示した芳崖の人物像と表現に憧れ、自身も現代日本画において革新的な試みを自作の作品で示そうと必死であった。

修士課程を修了して博士後期課程に進学するまでの4年間に制作した仏教画題作品は、《赤不動》（2016年）（図150）、《化仏 一大威徳明王》（2016年）（図151）、《化仏 一不動明王》（2017年）（図152）、《孔雀明王》（2018年）（図153）の4点である。

これらの作品は、2つの分類に分けて、制作を行った。

1つ目は、芳崖が描いた仏教画題作品を土台にした「儀軌に囚われない仏教画題作品」である。佐藤道信氏は、芳崖の仏教を主とする宗教に画題をとった作品を「儀軌と異なる表現をとる仏画群」と呼んでおり、それに基づき以上のテーマを定めた。⁵⁸⁸

芳崖の仏教画題作品は、古くから崇高の対象として儀軌に基づいて制作されてきた仏画とは異なり、その当時の理解で言うと、画家の自由な発想に基づいて制作された仏画であり、現在の理解で言うと、自身の意匠に基づいた新按の仏教画題作品である。

当時の私は、芳崖の「儀軌と異なる表現をとる仏画群」を継承した、「現代の仏画」を目指して、《赤不動》(2016年)、《孔雀明王》(2018年)を制作した。

ここで、作品の説明にいく前に、芳崖の「儀軌と異なる表現をとる仏画群」、つまり芳崖が制作した仏教画題作品と、私の「儀軌に囚われない仏教画題作品」は、果たして「仏画」と呼ぶべきかどうか、と言う疑問が浮んだ。

そのきっかけは、本学に非常勤講師で来て頂いた北澤憲昭氏、野地耕一郎氏に、上記した作品を見て頂いた際に、同様の質問を頂いた事であった。

この指摘をされるまで、私は芳崖の《仁王捉鬼図》や《悲母観音》を便宜的に仏画と呼んでいた。当時の私は、本博士論文の視点を持ち合わせておらず、この問題から目を逸らしていたように思う。この機会に、自身の考えを示す。

「仏画」という言葉の意味を調べると、『広辞苑』には、「仏像・仏伝・経説など仏教に関する内容をもつ絵画」⁵⁸⁹とある。『日本語大辞典』には、「仏教絵画の総称。信仰礼拝のための尊像を描いた仏画(略)」⁵⁹⁰とあり、『仏教美術事典』には、「仏画を広義に解釈すれば、仏教に関わるものを表現した神聖な絵画すべてを意味する」⁵⁹¹とある。

これらは、言葉の捉え方次第で解釈が変わる。『広辞苑』の意味で考えると、「仏画」で相応しい気がする。しかし、『日本語大辞典』は、相応しくない。『仏教美術事典』は、どちらとも取ることができるのではないだろうか。

芳崖自身の言葉を見ると、《悲母観音》について、「人生の慈愛は母の子を愛するに若くは無し。観音は理想的の母なり、万物を起生発育する大慈悲の精神なり、創造化現の本因なり、余此の意象を描かんと欲する茲に年あり、」⁵⁹²と言っている。描かれた図像で考えると、観音を描いており、「仏画」とも言えるが、《悲母観音》の意匠を「万物を起生発育する大慈悲の精神」と言っており、芳崖の意匠が先にあり、観音の姿を借りているのがわかる。これは、宗教心ではなく、芳崖の日頃の考えを描いていると解釈できる。

この事と本博士研究の立場から、現在の私は、芳崖の《仁王捉鬼図》や《悲母観音》について「自身の意匠に基づいた新按の仏教画題作品」と言うのだから、「仏画」と呼ぶのは、正しくないと考える。さらに、飾られる場所も、寺院ではなく、美術館などの鑑賞用

の空間であり、基本的には崇拜の空間ではない。芳崖の作品も展覧会に出品されていた。

このような事から、現在は、意識して、儀軌に沿ったもの、崇高の対象であったものを「仏画」と呼び、儀軌と異なる表現、意匠にもとづく芳崖の作品は「仏教画題作品」と呼んでいる。

では、芳崖が描いた仏教画題作品を土台にした、筆者自身の「儀軌に囚われない仏教画題作品」を見る。

《赤不動》(2016年)では、芳崖が《伏龍羅漢図》《仁王捉鬼図》に見られるような尊像の周りの空間に動きを持たせる構図を使用していた事に注目し、画面全体を火生三昧の炎で覆われるように構成した。

従来、不動明王像に描かれる炎は、火炎光背と呼ばれ、尊像の光背の役割として描かれる。

芳崖の《不動明王図》は、火炎光背を従来の朱色ではなく、金泥を用いたかたぼかしの技法によって、身体から発火しているように表現する実験が試みられている。背景は岩窟で構成され、その岩の先端を追っていくと尊像に誘導される構成が用いられている。しかし、私は、画面全体が炎で覆われた構成を用いる事で、尊像と炎が画面の中でより効果的に影響し合い、不動明王が住む世界を表現できると考えた。この表現は、鑑画会期の芳崖の仏画作品を評する際に用いられた総称である「活画」を現代に引き継ぐ事を意識している。

本図の炎の構成は、画面右下から時計回りに炎の形が連動し、右上に目線が抜けるように描いた。その炎の流れに沿うように不動明王の頭髮や着衣、装身具の布などが連動して目線を誘導し、画面全体が1つの連動性とリズムを備える画面を目指した。本図で用いた線は、芳崖の《不動明王図》の熟覧調査で確認した「芳崖の線」を意識的に用いている。

《孔雀明王》(2018年)では、「活画」を引き継ぎながら、より躍動感のある作品を目指した。ここで言っている、「より躍動感のある作品」は、如何に構成するとより迫力のある作品になるか、と言うような意味で、描く対象を通して表現できる躍動感という意識ではない。これは、芳崖作品の魅力を表面的に捉えている姿勢が顕著に現れている。芳崖の線がどのように生み出されているのかなどにまだ疑問が生まれていない。

現在確認できるほとんどの孔雀明王像が、儀軌に基づいて立像で描かれている。本図は、飛翔した孔雀を画面いっぱい描くことで、前例のない孔雀明王像を描いた。明王は、儀軌に基づいた一面四臂であるが、その容貌は従来の菩薩形ではなく、現代人に近い面長でシャープな表情で表現し、身体つきは現代の女性像のフォルムを意識している。また、坐像は、従来の半跏趺坐ではなく、如意輪観音像に代表される輪王坐で描き、孔雀の躍動感に合わせ、動きのある姿で描いた。本図で用いた線は、明王は《悲母観音》を意識し、孔雀は《大鷲》

を意識している。彩色は、《仁王捉鬼図》の技法再現模写で使用した顔料を用いて描いた。

もう1つのシリーズは、「化仏」である。

化仏とは、仏教用語であり、仏や菩薩が、衆生を救うため、その機根に応じて現れる仏や菩薩、また明王となった姿を意味する言葉である。本制作では、本来の意味をふまえ、尊像の姿になる手前の姿やその姿に変化する過程を指す言葉として用いている。

芳崖の仏教画題作品は、線遠近法や空気遠近法を応用し、奥行きのある空間表現を用いることで、従来の平面的であった仏画には見られなかった立体的な空間を描いている。言い換えるならば、芳崖は、崇高の対象である非現実的な尊像に、立体的で現実的な空間を思わせる描写を用いる事で、伝統的な仏画の儀軌に縛られない新たな絵画制作を試みたのである。本シリーズでは、その立体的な現実的空間を持つ芳崖の仏教画題作品を、更に発展させようと考え、画面の中に「時間」を描く事を試みている。

《化仏 一大威徳明王一》(2016年)では、三輪身説⁵⁹³をもとに、文殊菩薩から教令輪身の 大威徳明王に姿を変えていく、その時間の経過を描いている。構図は、芳崖の仏画に多用された旋回空間遠近法を応用し、背景の海は、文殊菩薩を想起させる為に、醍醐寺所蔵 国宝《文殊渡海図》を参考にしている。文殊菩薩から教令輪身の 大威徳明王に変化している事を表現する為、明王を象徴する火炎光背を思わせる炎を装飾的に描き、尊像をあえて描かない事で時間の変化の意味合いを持たせた。両脇に配した迦陵頻伽が音楽を奏で、水牛の上の煙や周辺の炎が様々な形象に変化しているように描き、画面全体で時間の流れを感じるように描いている。線と色彩は、《仁王捉鬼図》の技法再現模写の際に学んだ技法を用いた。炎に朱色、牛に緑色を用いて補色関係にしたのも、《仁王捉鬼図》の色彩の構成を参考にしたものである。

《化仏 一不動明王一》(2017年)では、三輪身説をもとに、大日如来から教令輪身の不動明王に姿を変えていく、その時間の経過を描いている。構図は、智拳印を結ぶ大日如来の姿を土台にして、印を結んでいる手以外は、不動明王に化仏しているように描いた。時間の変化を感じさせるように、たらし込みの技法を用いて時間の揺らぎを表現した。また腰に絡まる蛇が龍に変化している姿も描いた。図様を通して変化を感じさせる事と、たらし込みの技法を用いる事で変化を感じさせる試みである。本図で用いた線は、芳崖の《不動明王》の熟覧調査で確認した「芳崖の線」を意識的に用いている。色彩の構成は、補色関係を意識した。

この4点の作品では、《孔雀明王》が一番新しいのであるが、この《孔雀明王》を描きながら、芳崖の画風を模倣した制作の限界を感じていた。具体的に言うと、芳崖の線、色彩、構図などを前提に制作を繰り返していくと、芳崖風の作品が出来上がる。恐らく、この模倣的な制作を続けて行けば、表面的な技法の精度は上がっていったであろうが、私は、《孔雀明王》を描きながら、この制作姿勢を続けていると、芳崖を継承しようと思っているのに、実際は芳崖から遠ざかっていっているような気がしていた。芳崖作品の部分部分のパーツを組み合わせて作品を作るような制作をして、芳崖を継承する事にはならないと考えるようになった。芳崖その人自身に目を向ける事を意識し、あらためて芳崖の資料を見ると、芳崖の画論が多い事と、当時では珍しく、写生を意欲的に行っている事に気が付いた。

これまで、芳崖の出来上がった本画を見て、そこからわかる事で芳崖の芸術性を捉えようとしていたものを、芳崖の画論や芳崖の一連の制作過程（写生、下図、本画）に注目し、自身の制作を見つめ直す事に決めた。その研究成果は、5章までに記した通りである。本章では、これまでの芳崖研究をふまえ、自身の写生、下図、本画の変遷を確認しながら、芳崖の芸術性の継承を試みる。



图 150 《赤不動》(2016 年)



图 153 《孔雀明王》(2018 年)



图 151 《化仏 一大威德明王》(2016 年)



图 152 《化仏 一不動明王》(2017 年)

第2節 写生

「 画を描くには写生が第一で、それから古人を学ばなければならない。狩野芳崖 」

594

博士後期課程入学以前の私は、芳崖の本画に用いられた技法や構図などを模倣する事が継承の近道である事を疑わず、芳崖の考え方（画論）や制作過程に目を向けるほどの余裕がなかった。芳崖の本画に、自身が求める芳崖の芸術性の全てが表現されていると思込み、写生を通して線や色などの諸要素が生まれていた事を考える事はなかったのである。

博士後期課程入学以前の私は、修士課程までの学びで写生の大切さを教わり、その重要性を理解していたつもりでいたが、それに勝る芳崖の画風とその技法を学ぶ事への渴望があり、真摯に写生に向き合う事ができていなかった。当時の私は、《孔雀明王》を描くことを決めるとすぐ、孔雀には芳崖のどんな線を用いようか、色はどの作品の関係を参考にしようか、と言うように、芳崖の画風や技法を模倣する事が先にあった。そこで組み合わせてできたイメージを本画に再現する為に、後発的に写生を行っていたのである。

この制作姿勢は、芳崖の逆鱗に触れる行為である。私が行っていた制作は、芳崖が否定していた狩野派の粉本主義そのものであり、芳崖を粉本にした制作であった。私は、芳崖の「型」を継承しようとしていたのである。

私は、この芳崖を粉本にした制作の間違いに気づき、博士後期課程で、写生を通して自身の制作を見つめ直していく事にした。

まず、私の現在の制作について、簡単に述べる。

日本画の基本的な制作過程は、写生、小下図、草稿（大下図）、本画制作という流れで行う。私もこの流れで行い、芳崖の《悲母観音》の制作も、この制作過程に近いと言える。

描くモチーフは、仏教画題は描かず、孔雀を一貫して描く事にした。この選択の背景には、完全に仏教画題から離れるのではなく、仏教画題に関連する孔雀を描く事に決めた。その当時の認識では、孔雀の鮮やかな色彩が自身の色彩感覚に合うと考えたのと、孔雀の羽根を描く事で、線の学びになると考えたのである。

実際に制作した孔雀作品は、2019年に制作した大作の《孔雀》（以下、大作《孔雀》）（図154）、2019年に制作した《美麗》（以下、《美麗》）（図155）、2020年に制作した二曲半双屏風《孔雀》（以下、屏風《孔雀》）（図156）、2021年に制作した三羽の孔雀を構成した《孔雀》（以下、三羽の《孔雀》）（図157）である。

本節では、作品ごとの写生の変化について見ていく。

この写生の変化を段階に分けると、① 大作《孔雀》に向けた写生、② 大作《孔雀》から《美麗》への写生の変化、③ 《美麗》から屏風《孔雀》への写生の変化、の3つの展開に分ける事ができ、捉えようとしているものが変化していく。

作品に関連した具体的な話に入る前に、これまでの孔雀の写生遍歴を紹介する。

孔雀の写生には、毎回、新たな発見がある。孔雀には、一羽一羽に個性があり、羽毛や飾り羽根の輝き方が異なっている。同じ種類の孔雀でも、飾り羽根や羽毛の色が異なり、羽毛の柄が違うものもいれば、顔も微妙に違う。写生しているとポーズを決めるものもいれば、全く近寄って来ないものもいる。

私は、約8年前から地元九州の福岡県久留米市にある鳥類センターに通い、孔雀を写生してきた。その鳥類センターには、2018年に確認した際には、真孔雀をはじめ、インド孔雀、白孔雀などが、76羽飼育されていた。大きなゲージの中で、駆け回る孔雀もいれば、飛ぶ孔雀、求愛する孔雀、それを無視する孔雀、ずっと寝ている孔雀など、様々な孔雀の様子をゆっくり観察し、写生する事ができる。また、地元佐賀県の神野公園で行ったインド孔雀の写生の際には、用務員の方にゲージの中に入れてもらい逃げる孔雀を追い回して写生をした。上野動物園の真孔雀や、いしかわ動物園のインド孔雀、富山ファミリーパークのインド孔雀、などこれまで様々な場所で孔雀を写生してきた。

《孔雀明王》の制作の際も、鳥類センターで写生をしたが、その頃の写生は、すでに頭の中に芳崖を粉本にした具体的な作品像があり、写生を通して、必要な情報を取材し、芳崖を粉本にした具体的な作品像に肉付けしたものだと言える。

博士後期課程入学後、新たな視点から芳崖を再考する事を決めて、自身の制作も芳崖を意識せず、芳崖を粉本にするのではなく、写生をきっかけにした新たな表現を模索しようと、写生に取り組む姿勢を改めて、写生を行った。その新たな姿勢で行った写生をもとに制作したのが、大作《孔雀》である。

①大作《孔雀》に向けた写生

まず意識したのは、対象を見ながら描く対看写生を通して、孔雀を理解する事である。これまで行っていた芳崖から得たイメージに写生を合わせる姿勢を辞め、まず目の前に見える孔雀を見えたそのままに写す事を行った。孔雀は、寝ている時以外は、よく動きまわり、観察と描写を同時に行う事に苦戦したが、回数を重ね、孔雀の形態への理解を深めた。飾り羽根を広げた孔雀を写生する際は、飾り羽根を扇型に開いた時の構造への理解が大切であり、さらにそれを支える身体との構造を理解しなければならない。本作の場合、

幅 4.5m、高さ 2mの大作であるので、羽根を広げた大きな孔雀を正確な構造で描く事と、しっかり自立している姿を捉える事を心掛けた。この時の写生は、形態を理解する事への意識が強く、飾り羽根一つ一つの手触りや質感などまでに意識が至っていない。

②大作《孔雀》から《美麗》への写生の変化

大作《孔雀》では、観察を通して孔雀の形態の理解を深める事を意識していたが、その観察を繰り返していると、孔雀一羽一羽の特徴に興味が出て、ある孔雀を毎回観察して写生するようになった。

そもそも孔雀は、人間と非常な距離にある存在であるから、自身の感覚を研ぎ澄ませて、その孔雀の性質や性格を知ろうとする事が大切であると思う。孔雀の性質や性格が少しわかってくると、色鮮やかな飾り羽根を壮大に広げ胸をはる孔雀も、色彩美に目がいくのではなく、愛らしさを感じるようになる。

ずっと同じ場所で写生を重ねていると、ある一羽の孔雀が私の前から離れないようになり、時には、ポーズを決めてずっと動かない時もあり、ゆっくりとその孔雀との関係を深めていった。そのおかげで、じっくりと観察する事ができ、形態への理解が進み、観察にも余裕が生まれた。

私のそれまでの写生は、形態への理解と孔雀の美しさを必死に見つけていく姿勢であったように思う。しかし、これまでとは異なる「美しさ」を感じたのは、特に写生すると意気込んだ気持ちではなく、その孔雀と私がお互いを強く意識していない自然な空間がそこにあったように思う。その時の孔雀の姿は、金網越しのすぐ近くで、木の上に立ち、直立した姿で佇み、私を見つめてた。その姿は、とても凜とした姿であり、その時、ふと孔雀の首を見た時、「そこもそんなに色があるんだ」と何気なく思い、ハッとして、その時の感覚を忘れないように写生を行った。

その際の写生は、凜と感じた姿を写すので精一杯で、鉛筆のみで描いた写生に感動を留めた。私を感じた色彩は、その時持っていた色鉛筆だと再現は難しく、その色彩が感覚に影響する事を考え、あえて塗らなかった。再現が難しいというのは、色鉛筆を使った写生は、後々の制作の為の色の確認には使えるが、色鉛筆特有のマットな質感がその時感じた感覚を想起するには、向かないと考えた為である。また、その時に感じたのは色彩の美しさだけでなく、羽毛の質感も同時に感じたものであり、鉛筆の柔らかな素材感が良いと考えたのである。孔雀との関係が深まり、その空間が共有され、その色彩の美しさが孔雀自身の色だけでなく、孔雀がまとう空間、つまり、周囲の空気や音、光、気配などが影響し合いながら、孔雀の色彩の美しさを引き立てていると感じるようになったのである。孔雀の空間が自分の空間と重

なり、孔雀の生活を見る事が自分の生活を見る事になっていった。つまり、人間と非常な距離にある存在である孔雀のなかに、生き物としての本質的な繋がりを少し感じる事ができたのである。この頃、私は、写生に向き合う事で、私の創造力を動かすのを、本来の写生の意義として実感できたと思う。

③《美麗》から屏風《孔雀》への写生の変化

《美麗》では、観察と写生を重ね、次第に孔雀との関係が深まっていった。

関係性が少しずつ深まってくると、自然に、その観察に様々な意味が付随し、孔雀の本来の生態を意識するようになった。

孔雀の嘴や爪の鋭い形を見て、孔雀が自然の中で昆虫などの生き物を捕まえている姿を想像するなど、細部の観察を通して、生息している場所や自然の中での孔雀の生き方を考えるようになった。そして、孔雀の生態を想像し、さらに孔雀の動きなどの全体の特徴を観察するように変化した。昆虫を捕獲する時の嘴や爪の動きやその食べ方、さらに、走る時の動作や飛ぶ時の身体の動き方などの孔雀の動きを捉えるようになっていった。写生もそれに応じて変化し、孔雀の動きを線で捉えたものが多くなった。もちろん、細部の写生を行わない訳ではなく、観察した孔雀にしかない特徴があれば、細部まで写生を行う。ただ、自然と観察も孔雀の外見を捉えようとするのではなく、孔雀の生態からくる運動性や動物の持つ生命感などを捉えるように変化していった。

屏風《孔雀》は、孔雀の運動性を捉えようとした写生の一つから生まれた作品である。その写生をした時を思い出すと、孔雀の羽根の広げ方は、一気に全てを広げる場合もあれば、ゆっくり斜めの角度をつけて広げる場合もある。そのような動きの特徴とその一瞬一瞬の動きの変化を観察して、その孔雀特有の運動性を捉え、写生したのである。

私は、この経験によって、芳崖の写生にも運動性を感じ、その写生がもとになって線が生まれていると主張するのである。芳崖の画に生命感を感じるのは、この写生の姿勢が関連しているのである。芳崖が写生について語っているものは少ない。写生に関する資料に目を通す中で、日本画家の榊原紫峰(1887-1971)の観察や写生の捉え方に注目した。特に、その観察や写生から線に繋げる考え方に芳崖に通じる点があり、私が求める写生の在り方との接点を感じた。

紫峰は、以下のように言う。

瞬間に動いた対象の瞬間だけの直覚をスケッチブックを見ずに写生したものが尊い。形は崩れ、線が飛び離れていても、それは動物の生きたものがよく掴めているのである。

こういう風なことを大体半月を繰返してやっていたら相当の大ものでも自分のものとなつたやうな気がして来る。そこに至って初めて描こうとする対象の動物を写生し得たと云うことができる訳である。⁵⁹⁵

また、続けて前述した「瞬間に動いた」の「瞬間」の持つ意味について説明している。

瞬間とは現在と云ふことに他ならない。然も我々が生きている「時間」と云ふものはこの「現在」の他にはない。我々は常に現在に生きている。この我々の生きる現在に永遠がある。それは瞬間であると云つても概念的に一秒二秒と数へられる死んだ瞬間ではない、永遠に生き永遠と共にある瞬間、永遠の刹那である。だからこの瞬間に掴まれた動物はまた永遠に生きて働くことができる。そうであればこそこの写生から生まれて来る作品が永遠の生命を持ち得ることにもなる訳である。

世間では自然を凝視するとかものを見つめるとか云ふことがよく言はれている。これは勿論大切な事ではあるが、その意味をはきちがへると飛んでもない間違いが起り易い。凝視は凝視であってもそれは動的な凝視でなければならない。瞬間から瞬間に移り、飛躍して、瞬間を瞬間のままに掴んでいる凝視でなければならない。何故なら凡てのものは動いているからである。世界に絶対の静止と云ふものはない。静止しているものでも実は動いている。一つの花にも石ころにも生命を感じると云ふのは取りも直さずそれが動いているからである。世界にあるものは凡て動いている。否、或いは逆に動いているからものがあるのだと云ふことができるかも知れない。⁵⁹⁶

この紫峰の言葉は、対象の運動性を捉える事の大切さを述べており、この運動性を捉える観察から線が生まれている事とつながる考え方である。そして、その線で描かれた作品は、画面の中に生きて「永遠の生命を持ち得ること」になるのである。

興味深い事に、芳崖のライオンの写生(図 158)と紫峰のライオンの写生(図 159)の対象の捉え方が似ているように思う。芳崖は鉛筆で、紫峰は木炭の線で描いているが、共にそのライオンの動きに時間を想起させる。私は、その写生の線を通して、ライオンの動きの前後まで感じられるのである。

また、紫峰は、ライオンを描いた《獅子図》(図 160)について、

動物園をぶらぶら歩いてゐる時、偶然生きた兎を餌に貰つてゐるのにぶつかつて、平常には見られないライオンの活動を見た。この時の強い感動を表現しようとしたのが最初のモチーフである。その感じは実にゴツイものだった。牝の方は餌を喰つてしまった掌を

なめながら、未だ餌を残してある隣の檻の牡を見てゐる。牡は牡でこの牝の気配を警戒して唸りながら餌を睨んでゐる。その二匹の対照が非常に立体的である。虎や豹のやうに柔らかくしなやかな線ではない。平常には見ることのできない立体的で剛直な、力強い線を持って居る。私はこの強い感じを出したいと思ったのだ。⁵⁹⁷

と言っている。この言葉からわかるように、紫峰は、「この時の強い感動」をもとに「平常には見ることのできない立体的で剛直な、力強い線」で表現しようとしている。ここでいう「立体的で剛直な」というのは、ライオンが警戒している時の運動性と捉える事ができる。形態が立体的であると考え、**「力強い線」**には結びついていかない。

このように、紫峰の観察や写生の中で運動性を捉えて線に変える姿勢は、芳崖に通じるものがあり、さらに、その運動性にに基づき形態を時に誇張する部分も通じている。

このような観察や写生の捉え方を私も意識したいと考える。

また、芳崖は、本論文で述べているように、暗画を行っていた。私も最近、暗画に挑戦し、観察の時はその運動性を感じているが、時間をおいて紙面を前にすると形態を部分的に意識してしまい、紙面に描かれた孔雀はぎこちないものになった。

以上のように、写生を通して、孔雀の形態の理解から細部への関心に変化し、性質や性格を捉えるようになった。さらに、観察を通して生態に興味湧き、孔雀の動きに注視するようになり、写生の描き方自体が変化した。目の前に見える形をそのまま写し取る事から運動性を捉える事に変化していったのである。

写生を通して運動性を意識する事が、屏風《孔雀》と、次作の三羽の《孔雀》の制作過程の中で活かされていく。

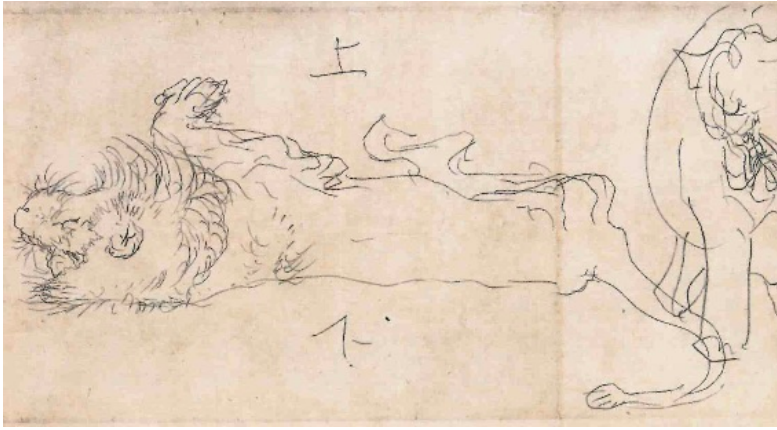


図 158 狩野芳崖《獣地取》部分 『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』より

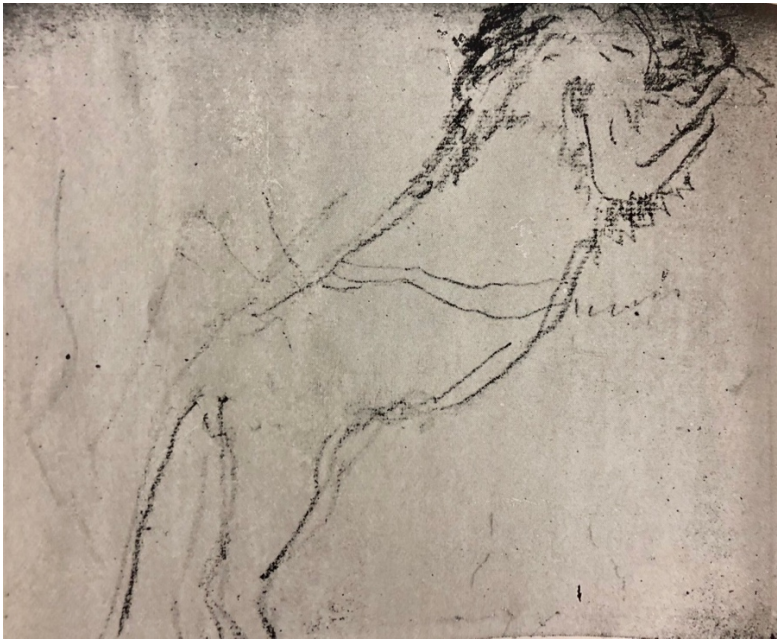


図 159 榊原紫峰《スケッチ》 『美術大講座』「日本画科 第三巻 花鳥画実習」より



図 160 《獅子図》(1927年) 『近代京都日本画史』より

第3節 大下図・草稿

写生に変化が起きると、自然と草稿⁵⁹⁸にも変化が出てくる。それは、私自身の制作に対する捉え方が変化している事であり、芳崖に対する捉え方が変化している事でもある。バラバラに変化しているのではなく、芳崖の資料を隅から隅まで読み漁り、芳崖の画論の意味を調べて学習し、中国画論に記された一つ一つの漢字の意味を調べて訳して理解していく事などが循環して一本の束になり、その束に沿って同じ方向を向いて変化していくのである。芳崖の展覧会に行っても、自然と草稿に足が向き、中国絵画の展覧会でも、線を見てその画家が表現しようとしている事を体感するのである。

では、制作順に草稿を見ていき、特に線の変化について述べる。

大作《孔雀》では、写生の際に心掛けた、羽根を広げた大きな孔雀を正確な構造で描く事と、しっかり自立している姿を捉える事を草稿でも行った。

壁にはった幅4.5m、高さ2mの原寸大の和紙（新鳥の子）に、木炭と鉛筆を用いて描いた。草稿に入る前に、小下図を作り、大まかな構図を確認して、あたりをつけながら孔雀の形態がしっかり捉えられているかを、全体像を確認しながら描いた。大作《孔雀》の草稿の制作の時期では、線を写生の実感に基づいて創造する意識までは至っておらず、形態を正確に描く事に集中していた。

次作の《美麗》では、観察と写生を通して形態への理解が進み、孔雀の性質や性格を知る事を意識しながら、ある一匹の孔雀と柵越しではあるが、数日間同じ時間を共有して関係性を深めた。その際の観察の中で、首の羽毛の一本一本が数色に輝いているのに気づき、写生を行った。小下図では、その首の色彩の美しさを表現できる構成を考え、飾り羽根を一切描かずに、正面を向いた孔雀の頭から胸までを画面の中央に配した。草稿では、鉛筆を用いて、孔雀の羽毛の柔らかさを表現するつもりで描き始めたが、描き進めていくうちに意識が孔雀の立体感を描く方にすり替わっていた。さらに、羽毛の質感についても、線で捉えようとする意識が薄く、その結果、鱗状の羽毛は、形（シルエット）としてのみ捉えてしまって、形の内側の質感や量感などを線で捉えようとする意識を持っていなかったのである。

その線に対する意識が草稿に出始めるのが、屏風《孔雀》である。前述したように、屏風《孔雀》は、運動性を意識して描いた写生をもとに制作した作品である。この下図の線への意識の変化の転機には、3つの事に関連している。1つは、この頃、中国画論や中国絵画に関する論考を読み、線について学びはじめていた事である。2つ目は、論考を読み

ながら、実際に多くの中国絵画を熟覧調査していた事である。仁和寺本をはじめ、清涼寺所蔵 国宝《十六羅漢像》、普悦 国宝《阿弥陀三尊像》などの宋代仏画や、李公麟《維摩居士像》、さらに院体花鳥画などを熟覧し、論考に書かれている事を自分の眼で確認した。3つ目は、仁和寺本の模写研究の上げ写しを毎日欠かさず行い、仁和寺本の線を自分の身体で体験していた事である。私見では、毎日欠かさず仁和寺本の線を写していると、仁和寺本の線（図 161、162）に、孔雀の質感や量感、重さなどを描き分けている事が分かり、あたかも自分が北宋時代にいて仁和寺本の線を今まさに描いているかのような感覚になってくる。模写を通して一つの絵に向き合う事の意義である。この3つの事が、蓄積された状態で写生に行く事で、孔雀を運動性で捉え、その運動性が線になる事、さらにその線は、孔雀の質感や量感、重さなどを表現できる事がわかるのである。

そして、これらが本作の草稿に活かされ、草稿の線が対象の線を捉えようと意識化された線になった。ここで意識化と言ったのは、それが可能なのかもわからない状態ながら、なんとか捉えようとしているという事である。

また、屏風《孔雀》では、草稿の線を再度、トレース紙に写し取りそれを本画に転写した。一般的な日本画の制作過程では、念紙や草稿の裏に木炭などをつけ、草稿の線を再度上からなぞって本画の紙に転写する。大作《孔雀》や《美麗》では、草稿の線を上からなぞったが、そうすると、草稿で捉えた線を上からなぞる事でその線が変化してしまう。

私の制作は数ヶ月かかる場合もあり、写生と草稿で捉えた対象の線を改めて確認できると、期間が長くても対象の線の感覚を思い出せる。

三羽の《孔雀》の草稿では、線の変化に加えて、私の意匠が表現される事になる。その意匠については、すでに屏風《孔雀》の頃からその兆しが少し見えていた。本論文で記したように、芳崖の意匠には、写生と古画研究、精神修養が関わっている。この3つの要素が芳崖の中で蓄積され、この要素に関わりながら意匠が生まれているのであるが、その状態が私の中にも育まれている状態である。さらに、それらが線に結びついていく事が重要である。写生では運動性を捉える事で線に結びつき、古画研究も線の性質の理解及び、線の配合調和と結びつく、精神修養は線を描く上での心の在り方と結びつくのである。そして、この3つの要素と線をつなぐのが、意匠である。ゆえに芳崖が、意匠が最も大切であり、技巧はその次だというのである。

三羽の《孔雀》では、これまでの写生の実感とその経験が蓄積されていた。これは、私がこれまで長い間孔雀の写生を行ってきた事が、芳崖研究と繋がり、自身の意匠が現れたと考えている。これまでとの大きな違いは、孔雀の形態を自然な形で崩した事である。この時の私の意匠は、孔雀を描く事ではなく、生き物の本質的な生命力を3匹の孔雀の姿をかりて表現する事であった。また、芳崖の言葉を使うと、この意匠を表現する為に、再現

的なものではなく、この意匠に向かって全ての要素の「配合調和」をしたのである。

花鳥画を得意とする日本画家の荒木十畝は、同種の花の写生を毎年する事について、写生に拘泥するのではなく、「写生から離れる」という言葉を使い以下のように言う。

写生から離れようとするには先づ写生に就かねばならぬ、就いたからこそ離れるといふ約束が成立するのであるから、写生から離れようとするには深く写生に就いて研究しなければ、決して写生を離れるといふ事は出来ない。勿論真の創作をする場合には徹底的な写生を積んでその写生によつて得た真理を以て想化し、写生から離れて、創作の血肉にするのである。然しそれは、徹底した写生を積んで始めて出来る事であつて、写生の経験を積まづしては全く不可能である。⁵⁹⁹

私の制作に当てはめると、徹底した写生を積む事で対象の真理（本質）を捉え、自分なりの孔雀を想化できるという事になる。ただ、この「真理」について現在の私がそれがなんであるかを明確に示す事は難しい。この「真理」がわからないと「写生から離れる」事はできない。「写生から離れる」と言うのは、十畝が「勿論真の創作をする場合には徹底的な写生を積んでその写生によつて得た真理を以て想化し、写生から離れて、創作の血肉にするのである」と言うように、まず徹底的な写生をして、図を構想する時にはじめて離れると言う事である。今は、写生の度に「真理」を探しながら、その時に得た自身が「真理」に通じる要素ではないかと考える要素をもとに制作している。その「真理」に「生命」や「運動性」という事が繋がっているように感じている。この感覚もまだ曖昧であり、これを深めていかなければならない。

これを繰り返す中で、写生の経験が蓄積され、本作でその向き合い方を通して自分の意匠に沿った孔雀の姿に変化させる意識が生まれたのである。これは、芳崖の模倣をしていた頃の制作過程とは異なり、写生の経験を通して自分が表現したい孔雀の姿を表現したのである。本論文を通して学んできた芳崖の制作の在り方が、自身の制作と写生を通して繋がり、自身の新按を生んだのである。

次は、三羽の《孔雀》の線について述べる。屏風《孔雀》の線は、飾り羽根の質感や重さを十分に表現できておらず、本作では、この事を課題にして取り組んだ。草稿の段階から質感と重さを意識し、鉛筆の素材感を利用してその線の流れや、一本一本の線を意識的に組み合わせる事を行った。画面全体における線の効果と一本の線の効果を組み合わせ、全体と部分が共に意識的な効果を生む事を意識した。草稿で、線を通して三羽の《孔雀》の意匠を表現できるかを確認しながら、その線を通して色彩の活かし方が見えてくる

のである。色彩に関しては、本画で述べる。



図 161 仁和寺所蔵国宝《孔雀明王像》 上げ写し 部分



図 162 仁和寺所蔵国宝《孔雀明王像》 上げ写し 部分

図 163 線の変遷（大下図・草稿）



大作《孔雀》2019年



《美麗》2019年



屏風《孔雀》2020年



三羽の《孔雀》2021年

第4節 本画

ここでは、これまで述べてきた写生、草稿をふまえ、本画における作品毎の線の変遷と色彩の問題を考察する。

大作《孔雀》では、写生の際に心掛けた、羽根を広げた大きな孔雀を正確な構造で描く事と、しっかり自立している姿を捉える事を草稿で意識し、骨描きを行い、岩絵具で着彩を行った。真っさらな和紙に墨線で骨描きした際は、なんとか対象を捉えようと思い、孔雀の質感を意識しながら線を描いた。この時は、芳崖の線を意識せず、対象を意識していたので、線に変化が起こっているように感じていたが、着彩を進めていくと、線がそのままでは、保てなくなっていった。その理由は、線が対象を捉えきれておらず、線と色の関係性を自分の中で処理できていなかった事にある。もし、線が対象を捉えていれば、使用する色（顔料）の彩度や明度、濃度などが把握でき、さらに着彩技法も見えてくると言う事である。線が対象を捉えている状態とは、写生に基づき、線に何かの意味を含んだ状態である。例えば、写生の際に実感した羽毛の質感を、墨の濃度や運筆、線の性質などを用いて表現している状態である。

本作では、博士後期課程入学以前は、主に《仁王捉鬼図》の技法再現模写で使用した西洋顔料を用いていたが、主に岩絵具を用いる事にした。ここで言う、西洋顔料とは、19世紀後半のヨーロッパで次々に開発された、化学合成による人工顔料であり、自在な混色が可能であるが、物質感に乏しい。本作では、より物質感のある岩絵具を用いる事にした。しかし、線が対象を捉えられていない状況で、物質感のある岩絵具を用いた事で、線がそのままでは保てなくなり、その状態を解消する為に、芳崖の模倣をしていた頃の線に戻っていった。対象性を弱める事で、色と物質感の問題に対応したのである。この頃は、孔雀への理解ができず、対象から解決法を見出す事が出来なかった。

《美麗》は、写生を通して魅力を感じた羽毛の豊富な色彩に注目した作品である。草稿では、体の立体感や量感を意識しており、対象を捉えた線を意識できていない。

本画では、写生の際に実感した孔雀の首から胸の色彩の美しさを表現する為に、微妙に色味の異なる複数の顔料を用いて色彩に幅を持たせ、緻密に描いている。本作の線は、鱗状の羽毛の輪郭に極めて細い墨線を用いているが、羽毛の質感を線で表現する意識ではなく、色彩の補助の役割になっている。構図については、写生を通して色彩に魅力を感じた事が、孔雀を象徴する飾り羽根をいれずに孔雀の胸から頭までを描く新たな構図の発見になった。

彩色については、大作《孔雀》では、色彩を面として塗っていたが、本作では、写生で実感した色彩の魅力を表現する為に、面の意識ではなく、線に近いような極めて細い面と点の

組み合わせを用いて行ったのは、写生から生まれた表現である。一つの面としてベタッと塗るのではなく、線に近いような極めて細い面を複数用いて、その集合によって変化のある面を作り、色彩の豊かさと質感を表現しようとしたのである。本作の制作では、色彩において、写生で得た実感や経験が表現に繋がる事を体感できた。

2020年の二曲半双屏風《孔雀》では、草稿で飾り羽根の形態や質感を線で捉える事を意識し、本画でもその成果を線で表現している。この変化の背景には、線についての学習や仁和寺本の上げ写しの経験と肖哲研究が活かされ、線への理解が深まった事がある。

草稿で、草稿の線が対象の線を捉えようと意識化された線になったと述べたが、本画では、仁和寺本の孔雀の線をふまえた性質となり、写生から得た自身の実感をそのまま線に現すまでには、消化しきれなかった。ただ、草稿の段階から本画で表現しようとしている線の在り方を模索できていた。その時は、仁和寺の線が、私が捉えた孔雀の飾り羽根の質感を表現するのに適した線であると考え、技術としても表現できる状態であったと言う事である。また、対象を捉えだすと、線だけでなく色彩にも変化が起きる。これまでは、孔雀を再現的な色彩で描いていたのが、自身が孔雀と触れ合う中で感じた孔雀の生命力を表現する色彩を用いるようになった。具体的に言うと、生命力が孔雀の内側から溢れている様子を表現する為に、黄色系の色彩に統一したのである。ここで、線と色彩が互いに関係し合う状態がまだ手探りしながら生まれている。

三羽の《孔雀》は、画面に刻んだ線が気韻生動し、孔雀を描く事を通して生命を表現する事を意識した。この自身が求める線の在り方や捉え方で表現する事を草稿の段階から意識し、本画でも線の性質と墨の特性、描画技法を工夫し、一本一本の線に生命を宿すように描いた。では、具体的に述べる。

私のこれまで十数年間かけて線の修行をしてきた。はじめはただ一本の線をひたすら引くだけからはじめて、現在に至るまで運筆に向き合ってきた。まだ、芳崖など先達の線の名手には遠く及ばないが、「意在筆先」を身体で理解しているつもりである。「意在筆先」とは、「意は筆の先にあり、画く前から心が備わっている」⁶⁰⁰という意味である。私の感覚で言うと、線はすでに心の中で描かれており、筆を紙につけた時には特に意識せずに、身体が自然と線を描いているのである。ゆえに、芳崖も意匠を大切にするのである。心の中が定まっていれば、線は自ずと紙に表す事ができる。その心の中を定めるために、写生や古画研究、精神修養が重要であり、これらが心の中で循環し、関わり合って表現が生まれるのである。日本絵画が一連の制作過程を大切にするのは、ここに関連しているのである。

運筆を意識しながら、墨の使い方もその都度で工夫をしている。墨の含ませ方が一定にな

らないように、濃度の異なる墨をいくつか用意する。墨をつける順番によっても描かれる線は多様な表現ができるのである。

例えば、穂が長く細い筆に、まず最初に薄墨を含ませ、その次に濃墨を少し含ませると穂の中に濃度の異なる層が出来て、運筆の際に一本の筆の中に複雑な墨の幅ができる。加えて、筆の重さ（圧擦）や速さなどの線の性質を意識しながら運筆する事で、線は様々な可能性を持つのである。そして、墨は、完全にコントロールできないところも魅力である。墨は、その日の天候にも左右され、重力にも複雑に影響される。生命や自然を描こうとする時、その自然に委ねる部分も必要である。このような意識を持って、本作の線を描いている。

また、着彩については屏風《孔雀》から次のような変化している。屏風《孔雀》では、飾り羽根を描く場合、墨線の横に沿うように着彩していたが、本作では、全ての線に沿って着彩するのではなく、一本の墨線の中の変化（幅や濃度など）に応じて色彩を部分的に塗り分けている。屏風《孔雀》では、墨線と色彩の関係が等しい関係だったものを、三羽の《孔雀》では、墨線を主体に考え、墨線に反応しながら着彩を行うようにしたのである。さらに、全てに着彩が必要ではなく、墨線のみで成立していれば、着彩は無理に行う必要はないと考えられるようになったが、実際の線ではそのような線はまだ描けているとは言い難い。まず、線に応じて着彩を変化させる事を意識した。

このように、芳崖研究を通して、自身の写生への向き合い方が変化し、その変化が草稿にも影響を与え、本面に具体的に活かされていく。その根底には、芳崖から学んだ意匠の在り方や一連の制作過程への向き合い方があり、その結果が画面に表現されるのである。

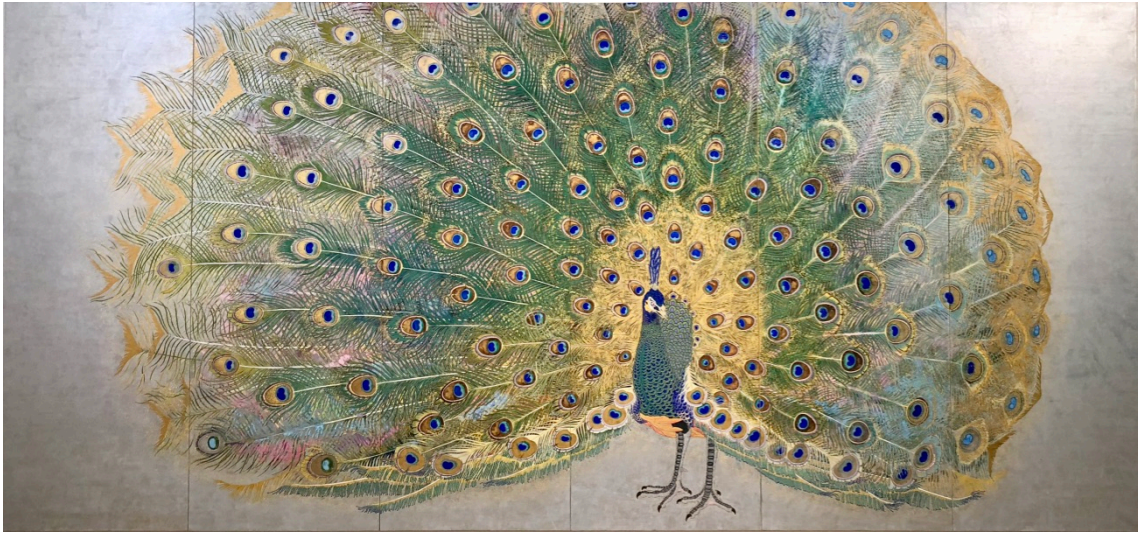


图 154 大作《孔雀》2019年 210.0×450.0 cm



图 155 《美丽》2019年 162.0×126.0 cm 图 156 屏风《孔雀》2020年 146.5×147.2 cm

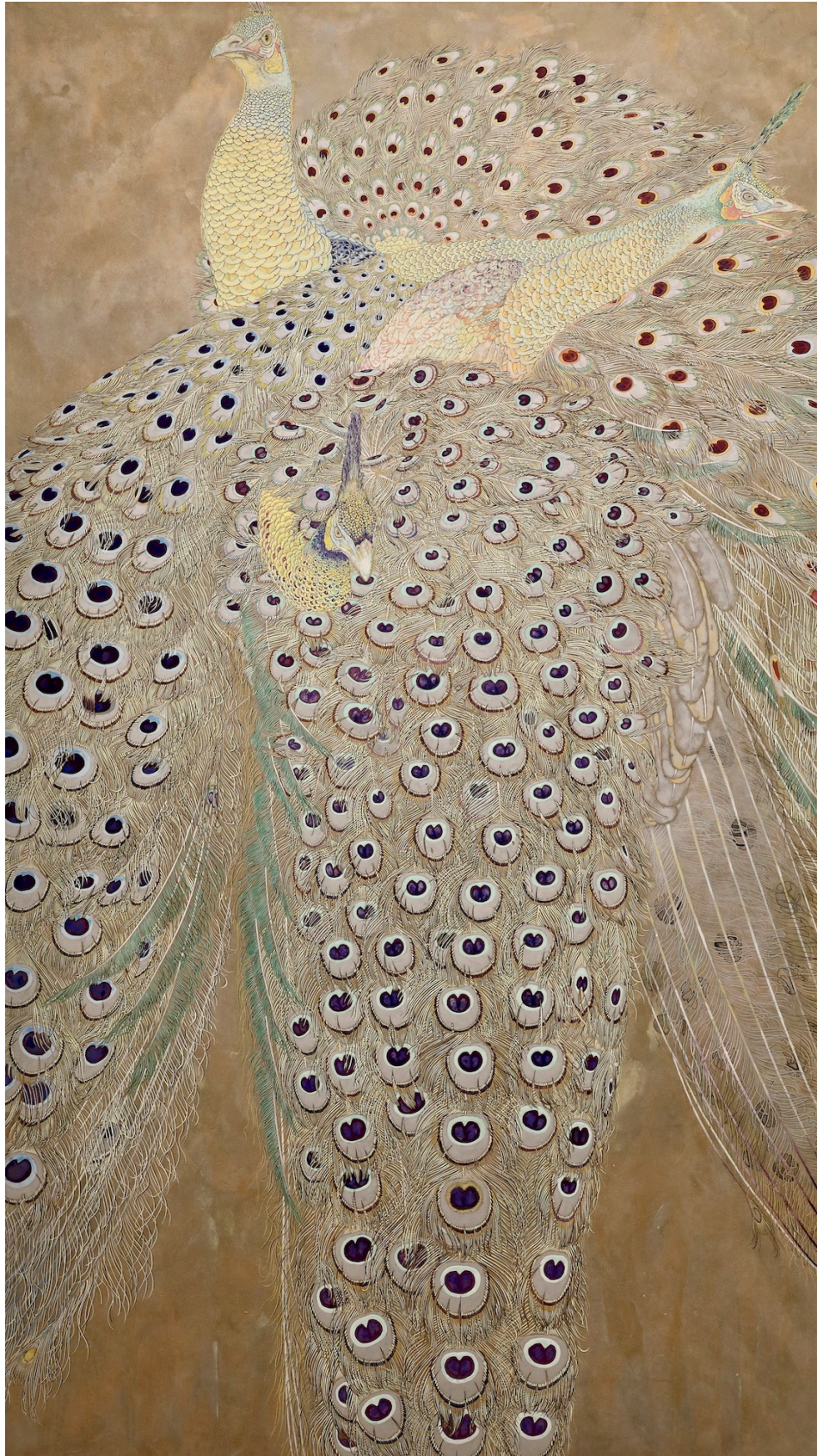


图 157 三羽の《孔雀》2021年 193.9×109.0 cm

図 163 線の変遷（本画）



《孔雀》2019年



《美麗》2019年



屏風《孔雀》2020年



三羽の《孔雀》2021年

第5節 芳崖を継承する

私は、本博士論文で芳崖の芸術性について述べてきた。

狩野派は「学画」を重視する姿勢のもとに粉本主義を徹底し、「質画」のような才能や個性を重視する姿勢を否定することで、狩野派の組織としての役割を強化し続けた。芳崖は、狩野派の型を学ぶ「学画」を否定し、自身の心持ちや意匠に基づく新按を描く事を常に説いていた。芳崖は、画を描く為には写生を行い、古画を研究すべきであると説く。「学画」に基づく修行時代は、線の研究の場として運筆に励み、自身の線の在り方を追い求めた。芳崖の画論は、技術の重要性ではなく、精神の重要性を説き、画に対する向き合い方を教授するものである。芳崖の線は、描く対象の本質と自家胸中の意匠に基づき筆を運び、気韻生動を現す。自分にしか描く事ができない絵を亡くなるその日まで探求した。

その画は、まさに「学画」ではなく、狩野派に伝わる「妙極」なる画、「質画」である。

しかし、芳崖の「質画」は、通説として語られてきた「才能に基づく画」ではない。芳崖が語っているのは、画と言うものは、才能の有無で決まるものではなく、育むものであると言う事である。芳崖の「質画（妙極なる画）」は、気韻対象主義と気韻学知主義に通じる考え方のもとに気韻を捉え、筆に託し、画面に気韻生動を現している。

これまで、芳崖の画業が語られる場合、亡くなる数年間前の画業が注目され、西洋技法との関連から語られてきた。しかし、芳崖の言葉や画論に注目し、表現の現れる前の芳崖の内面性（心持ちや意匠）に注目すると、芳崖と中国絵画・画論との関連を確認する事ができるのである。芳崖が描こうとしているのは、対象の運動性を捉えて線で表現する東洋絵画の在り方と重なる。宋代仏画の仁和寺本の線にもその線の捉え方は、確認でき、脈々と東洋絵画の線の文脈で繋がっている。そして、芳崖の言う線とは、誰かの模倣ではなく、自分だけにしか表現できない線である。この線への考え方は、芳崖の弟子・肖哲に継承されている。中国絵画から日本絵画へ、雪舟、そして芳崖、さらに肖哲と線の文脈は繋がっている。彼らの共通点は自身の表現、自身の線を持っている事である。

私は、学部2年生で芳崖を継承する事を目標に定め、無我夢中で追いかけてきた。芳崖の模倣をし、その画面に描かれている図様や描画技法を真似る事が、芳崖を継承する事だと思っていた。しかし、その間違いに気づき、本博士論文を通して芳崖の芸術性を定義し、継承する事の意味を理解した。この芳崖研究に対応するように、制作も作品毎に変化していった。観察や写生を通して、対象への向き合い方が変化し、草稿、本画に至る一連の制作過程が変化していった。これまで述べてきたように、孔雀の作品毎に、新たな課題が出てくる。

その中で、写生に再度向き合い、芳崖の芸術性を思い出し、自身で答えを見つけていく。芳崖が亡くなる年の作品《悲母観音》も《大鷲》もどれもまだ新たな問題に向き合った実

験作である。この意味で、《悲母観音》を絶筆と呼ぶべきではないと考える。芳崖は、《悲母観音》のその次の作品で、また新たな問題に向き合おうとしていたのである。

芳崖がそうであったように、一生描き続けて誰にも描くことができない作品を探求していかなければならない。自身の制作に常に向き合っていくしかないのである。

描く対象に応じて線も多様な表現の可能性を持ち、それを表現する画面全体の問題とも向き合う事になる。描こうとする「意匠」が違えば、その線も異なり、再び画面全体の問題と向き合う事になる。このように線を生み出すには、一連の制作過程が大切であり、その制作過程が充実していないと、様々な問題に対応できないのである。だから、芳崖は、写生と古画研究、精神修養の大切さを説き、それに関わる「意匠」が最も大切であると言うのである。「意匠」がしっかりと定まっていれば、表現や技法は描く中で対応できるものなのである。また、描く前に表現できるように自然と準備をするのである。だから、技法はその次で良いのである。

芳崖の芸術性を学んだからと言って継承できるものではない。そこには、芳崖の時代とは異なる現代日本画の状況があり、この時代の中で自身の表現を模索するのである。私は、現代日本画を制作していく中で起こる様々な問題を打開していく為に、本博士論文の狩野芳崖再考を論じたのである。芳崖がまさにその時代の問題と向き合い、自身の表現、自身の線の在り方を示したように、私もこの芳崖の芸術性を継承し、新たな現代日本画の在り方を模索する。

新たな現代日本画の在り方を模索するには、芳崖の芸術性を学び、さらに自身の制作の問題を打開していかなければならない。そこには、芳崖だけでなく、描く事をさらに大きく捉える必要がある。私が、本論文に他の画家の写生観をあげたのもその為である。芳崖を学び、日本絵画を学び、中国絵画を学び、写生を学び、線を学び、様々な画論や思想を学び、また芳崖を学ぶ。そして、日々制作する。このような視点で、今後も研究を継続する。

芳崖を継承するとは、芳崖研究を通して、芳崖への捉え方が変化し、自身の絵画に対する捉え方が変わる。捉え方が変わると、描き方が変わる。芳崖の芸術性を支えているものは、作品に描かれた図様や描画技法ではなく、芳崖の根底にある絵画の理論や理念であり、絵画に対する向き合い方を学び、常に自身の制作を見つめ直していく姿勢が本来の継承の在り方と考える。

おわりに

芳崖に憧れて研究をはじめ、無我夢中でやってきて約15年が経とうとしている。はじめは先行研究をもとに模倣からはじまり、本博士論文では、芳崖自身の在り方を通して芳崖を再考する事ができた。やっと芳崖研究者として、スタート地点に立てた思いである。今後、私の人生をかけて芳崖研究者として芳崖を再考していく。さらに、芳崖の継承者として私にしか表現できない絵画を追求していく。

100年後、とある美術館で展覧会「狩野芳崖から坂本英駿への継承」展が開催されている。その美術館には、芳崖の作品、さらに肖哲の作品、そして私の作品が並んで展示され、その継承の歴史が語られている。こんな事を想像していると、より一層身が引き締まる思いがする。

先行研究に捉われずに、芳崖の画論や作品を徹底して考察した本博士論文の視点は、決して私の力だけでは成し遂げる事が出来なかった。

本博士論文を担当して頂いた高橋明彦先生が、「それは本当なのか？先行研究で言われているだけではないか？自分の目で頭でしっかり見極める。」と言われてハッとした。当たり前だと思っていた事は、実は当たり前ではなく、時間の流れの中である時から当たり前になっていく。ただ、そこに疑問を持って、自身の目で頭で判断し、実際に作品を熟覧し、古い文献から誰も注目していない文章に実は真実がある。

私が、本博士研究をはじめた頃は、論文における「学画」を行っていた。まだどこか先行研究という粉本の型を写していた。高橋先生は、「君は絵を描く時にもこの文章みたいな捉え方をするのか？違うだろ？論文も同じだ。君の作品なんだ。」と。芳崖の言う「質画」、それは才能ではなく向き合い方であり、それを高めていく事で見えてくる真実があり、その論文の「質画」、つまり「妙極なる論文」を目指す事を先生に教わった。

芳崖が弟子達に自身の新按を描く事の重要性を説いていたように、先生方には自身の新按を描く事の重要性を説いて頂いた。

主担当の松崎十朗先生には、絵画への向き合い方の本質を日々学んだ。写生の重要性や対象の捉え方、その写生をどのように表現に変えるのか、そして、その画面において如何に効果的に表現するのか、と言う絵画の一連の本質的な在り方を学んだ。この一連の学びが芳崖を一連の制作過程から捉えると言う根本的な絵画の在り方を自身の制作において学んだ事が、芳崖の捉え方にも変化を生んだのである。

副担当の荒木恵信先生には、古画研究の経験が自身の絵画観と制作に如何に影響を与えるかという事を学んだ。仁和寺本と肖哲作品を間近で調査する機会を設けて頂き、五感の上で古画研究をさせて頂いた。古画や文化財に対する知識や向き合い方は、自身の作品への追求

に繋がっている。この経験が、芳崖の古画研究への理解へと繋がり、制作にも変化が生まれた。

副担当の石崎誠和先生には、自身の現代日本画を創造する上で、東洋絵画や日本絵画の文脈の中に自身をどのように位置付け、芳崖を如何に捉え、その学びから何を自身の強みとしていくのかということ学んだ。その為この博士研究に大きな意味がある事を教わり、芳崖の在り方を学ぶ事を通して、現代日本画において線を追求する姿勢を定めることに繋がった。

これらの日々の本学での研究が、自然と私と芳崖研究の間で循環して、本博士論文の方向性を捉えていったのである。この事はとても重要であり、私の絵画への向き合い方から様々な要素が生まれた事は、芳崖の芸術性を継承する在り方と重なる。

私は、本学で現代の「質画」を学ぶ事ができた。それは、芳崖同様に決して才能に基づくものではない。日々の研究への向き合い方に基づくのである。

このような本学の充実した学びの環境のおかげで芳崖の芸術性を理解するだけでなく、自身の制作においても同時に体感する事ができ、充実した博士研究を行えた事は、感謝してもし尽くしきれない。

私は、15年前に芳崖という師に出会い、さらに博士後期課程で4人の師に育てて頂いた。私にできる事は、芳崖研究と芳崖を継承した私にしか描く事ができない絵画をこれからも人生をかけて真摯に探求していく事である。

そして、私も、師から教わったこの大切な事を次の世代に伝えていければ幸いである。また、今日も変わらず研究に励みたいと思う。私の芳崖研究は、始まったばかりである。

最近、谷中長安寺に眠る芳崖の墓参りにも行けていない。もう少し落ち着いたら、この博士論文を持って師・芳崖に研究の報告をしに行きたいと思う。

最後に、本博士論文執筆にあたり御指導頂いた松崎十朗氏、高橋明彦氏、荒木恵信氏、石崎誠和氏、並びに金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科博士後期課程の諸先生方に温かい御指導御鞭撻を頂き心より感謝致します。

また、これまで様々なところでご指導頂いた方々や、作品や資料の閲覧などに御協力頂きました皆様に心より御礼申し上げます。

そして、この絵の世界に進む事を応援してくれた両親に心より感謝致します。

参考文献等

- ¹ 横山健堂「狩野芳崖」『芳崖先生遺墨大観（乾・坤）』付録 西東書房 大正 6(1917)年 p.6
- ² <https://jigen.net/kanji/32362>
- ³ 竹谷長二郎『文人画論』明治書院 昭和 63(1988)年 まえがき
- ⁴ 前掲註 3『文人画論』 p.8-9
- ⁵ 小野勝年釈注『歴代名画記』岩波文庫 昭和 13(1938)年 p.41
- ⁶ 前掲註 5『歴代名画記』 p.41
- ⁷ 謝赫の画の六法は、「気韻生動」に次いで「骨法用筆」を 2 番目に位置した。中国絵画において線を重視する基本性格をはっきりと表していると言える。張彦遠は、『歴代名画記』の「画の六法を論ず」の中で、謝赫の「画の六法」を引用した後に、「骨法」と「気韻」を同じく最高位につけて「骨気」と呼び、両者の関係を強調している。
- ⁸ 青木正兒『歴代画論 唐宋元篇』 p.20 によると、「形似」とは物体の形や色を写実することで、六法における「応物象形」・「随類賦彩」の二項が之に相当するという。島尾新『水墨画入門』 p.30 では、「形似」を、「えがく対象の形態をきちんと象り、それに応じて色をつける」と言う。
- ⁹ 青木正兒『歴代画論 唐宋元篇』弘文堂書房 昭和 17(1942)年 p.20 と中村茂夫『中国絵画の展開 晋唐宋元篇』中山文華堂 昭和 40(1965)年 p.291 を参考にした。
- ¹⁰ 前掲註 5『歴代名画記』 p.41
- ¹¹ 中村茂夫『中国絵画の展開 晋唐宋元篇』中山文華堂 昭和 40(1965)年 p.292 を参照してまとめた。
- ¹² 青木正兒『歴代画論 唐宋元篇』弘文堂書房 昭和 17(1942)年 p.20
- ¹³ 前掲註 11『中国絵画の展開 晋唐宋元篇』 p.292
- ¹⁴ 前掲註 5『歴代名画記』 p.42
- ¹⁵ 前掲註 5『歴代名画記』 p.42
- ¹⁶ 前掲註 5『歴代名画記』 p.43
- ¹⁷ 河野道房「前近代中国絵画関係文献の形式と内容：中国「画論」史研究序説（中）」人文学論集 大阪府立大学 学術情報リポジトリ 平成 12(2000)年 p.20
- ¹⁸ 佐藤憲正『日本国語大辞典』株式会社小学館 昭和 47(1972)年 p.1205
- ¹⁹ 前掲註 11『中国絵画の展開 晋唐宋元篇』 p.3
- ²⁰ 前掲註 11『中国絵画の展開 晋唐宋元篇』 p.344
- ²¹ 前掲註 11『中国絵画の展開 晋唐宋元篇』 p.344-345 を参照
- ²² 金原省吾『東洋画』春秋社 昭和 4(1929)年 p.201-202
- ²³ 前掲註 22『東洋画』 p.208
- ²⁴ 『國華』「第 1110 号 気韻生動考 米澤嘉圃」國華社 昭和 63(1988)年 p.9
- ²⁵ 前掲註 11『中国絵画の展開 晋唐宋元篇』 p.52
- ²⁶ 前掲註 22『東洋画』 p.207
- ²⁷ 前掲註 22『東洋画』 p.208
- ²⁸ 前掲註 22『東洋画』 p.204
- ²⁹ 前掲註 22『東洋画』 p.209
- ³⁰ 下中邦彦『大百科事典』平凡社 昭和 59(1984)年 p.1142
- ³¹ 前掲註 11『中国絵画の展開 晋唐宋元篇』 p.295
- ³² 張彦遠著・長廣敏雄訳注『歴代名画記』平凡社 1977 p.68-69
- ³³ 前掲註 11『中国絵画の展開 晋唐宋元篇』 p.293
- ³⁴ 前掲註 11『中国絵画の展開 晋唐宋元篇』 p.297
- ³⁵ 細野正信『ブック・オブ・ブックス 日本の美術 52 江戸狩野と芳崖』小学館 昭和 53(1978)年 を参照
- ³⁶ 前掲註 5『歴代名画記』 p.41
- ³⁷ 前掲註 5『歴代名画記』 p.41
- ³⁸ 前掲註 5『歴代名画記』 p.41
- ³⁹ 前掲註 7 に同じ
- ⁴⁰ 前掲註 8 に同じ

-
- 41 前掲註 11『中国絵画の展開 晋唐宋元篇』p.295 を参照
- 42 河野元昭『日本絵画大成 第 10 巻』ペリカン社 平成 10(1998)年 p.2
- 43 前掲註 11『中国絵画の展開 晋唐宋元篇』p.297 を参照
- 44 今関天彰『東洋画論集成』読画書院 大正 5(1916)年 p.34-35
- 45 前掲註 44『東洋画論集成』p.35
- 46 随類賦彩は、墨に置き換わっている。『歴代名画記』では用筆と賦彩のうち用筆を重んじたが、『筆法記』では、賦彩にかわる墨を筆と同等に重んじた。用墨は晩唐に起こった新しい画法である。『歴代名画記』では、骨法用筆を欠くという理由から退けられたが、『筆法記』では、新たな傾向として重視された。(中村茂夫『中国絵画の展開 晋唐宋元篇』p.346 を参照)
- 47 伝移模写は、既に『歴代名画記』で「伝模移写に至ては乃ち画家の末事のみ」と記し、絵画の創造性が深く認識されるに至った事が背景にある。「六要」から除外はされるが、古画の模写は、練習や古画の保存の為に行われていた。
- 48 山岡泰造『芸術学フォーラムー4 東洋の美術』「5 宋元の絵画」勁草書房 平成 18(2006)年 p.207-208 を参照
- 49 中村氏による「六要」説明を要約すると、気は、画者の基本的な、理想的な心構えであって、その自由無疑の心境からは確信ある用筆による造形が生まれる。韻は、表現を極力抑えて簡潔にして、それにより画の余情ともいべき表現を超えた表現を狙う。造形作用は、この韻に次いで、思と景にはたらく。思は、個々の事物の表現に於て不要を棄てて大要を取る抽象作用であり、これが添景物の布置構図の面に於いてはたたられば、景になる。筆と、墨とは思と、景つまり彦遠のいう立意が決定された後、実際に描く造形活動を指す。運筆の自由は気によって、用墨の描写の描写は韻によって深く規定される。(筆者要約、中村茂夫『中国絵画の展開 晋唐宋元篇』中山文華堂 昭和 40(1965)年 p.343-344 を参照し要約)
- 50 前掲註 44『東洋画論集成』p.34-35
- 51 前掲註 12『歴代画論 唐宋元篇』p.32-33
- 52 矢代幸雄『水墨画』岩波書店 昭和 36(1969)年 p.168-169 を参照
- 53 前掲註 11『中国絵画の展開 晋唐宋元篇』p.331-332
- 54 前掲註 11『中国絵画の展開 晋唐宋元篇』p.334
- 55 前掲註 44『東洋画論集成』p.74-75
- 56 前掲註 48『芸術学フォーラムー4 東洋の美術』「5 宋元の絵画」p.222 を参照
- 57 前掲註 42『日本絵画大成 第 10 巻』p.1
- 58 山根有三先生古稀記念会『日本絵画史の研究』「近世の「画論」と「気韻生動」 一東西の美術評価に通底するもの一 田中英道」吉川弘文館 平成元(1989)年 p.438-439 を参照
- 59 小林忠・河野元昭『日本絵画論大成 第 4 巻』ペリカン社 平成 9(1997)年 p.33
- 60 前掲註 59『日本絵画論大成 第 4 巻』p.10
- 61 青木茂『明治日本画史料』中央公論美術出版 平成 3(1991)年 「狩野派の終焉 佐藤道信」p.438
- 62 古田亮『狩野芳崖・高橋由一 日本画も西洋画も帰する処は同一の処』ミネルヴァ書房 平成 18(2006)年 p.145
- 63 前掲註 58『日本絵画史の研究』p.440
- 64 前掲註 58『日本絵画史の研究』p.439
- 65 「気韻生知」に対して、「気韻学知」とする。「気韻学知」の呼称は、王俊鈞氏の「絵画修養論 「気韻生知」から「気韻学知」へ」など、幾つかの先行研究で確認される。
- 66 王俊鈞「絵画修養論 「気韻生知」から「気韻学知」へ」中国思想史研究 令和元(2019)年 p.38
- 67 前掲註 66「絵画修養論 「気韻生知」から「気韻学知」へ」p.49
- 68 高絵景『文化交渉 東アジア文化研究院生論集』「董其昌と日本書家たち」平成 30(2018)年 p.112
- 69 金谷治『論語』株式会社岩波文庫 平成 21(2009)年 p.334
- 70 <https://kanbun.info/keibu/rongo1609.html>
- 71 新村出『広辞苑』株式会社岩波文庫 平成 30(2018)年 p.1612
- 72 前掲註 71『広辞苑』p.1302
- 73 前掲註 58『日本絵画史の研究』p.440
- 74 前掲註 59『日本絵画論大成 第 4 巻』p.14

-
- 75 前掲註 59『日本絵画論大成 第4巻』p.15
- 76 前掲註 35『ブック・オブ・ブックス 日本の美術 52 江戸狩野と芳崖』p.153 括弧内省略
- 77 前掲註 3『文人画論』p.78
- 78 前掲註 3『文人画論』p.4を参照
- 79 前掲註 3『文人画論』p.6を参照
- 80 前掲註 3『文人画論』
- 81 河野元昭『日本絵画大成 第6巻』ペリカン社 平成12(2000)年
- 82 前掲註 81『日本絵画大成 第6巻』p.47-48
- 83 前掲註 44『東洋画論集成』p.75
- 84 前掲註 81『日本絵画大成 第6巻』p.2
- 85 前掲註 81 河野元昭『日本絵画大成 第6巻』p.48
- 86 前掲註 81 河野元昭『日本絵画大成 第6巻』p.48
- 87 前掲註 81 河野元昭『日本絵画大成 第6巻』p.3
- 88 前掲註 62『狩野芳崖・高橋由一 日本画も西洋画も帰する処は同一の処』p.18-22を参照
- 89 前掲註 1「狩野芳崖」『芳崖先生遺墨大観(乾・坤)』付録p3
- 90 古田亮氏は、『狩野芳崖・高橋由一』の中で、木挽町狩野家で8代伊川院栄信(ながのぶ)と9代晴川院養信に学んだと述べているが、細野正信氏は、『日本の名画1 狩野芳崖』「狩野芳崖—その生涯と作品」(1978)の中で、中橋家の末裔狩野伊川院邦信に学んだと述べているが、翌年の『生誕150年 狩野芳崖』「狩野芳崖の芸術」(1979)では、伊川院、晴川院に師事したと述べている。なお、毛利文庫中の「旧臣列伝」に「晴皐は狩野伊川の門下にして」とあるが、晴皐の号は9代晴川院養信の一字である事から、木挽町狩野家の8代伊川院栄信に学んだ可能性が高い。伊川院栄信の長男、晴川院養信(おさのぶ)は芳崖の師にもあたる。
- 91 古川北華『狩野芳崖』元々社 昭和30(1955)年 p.3
- 92 細野正信『日本の名画 狩野芳崖』中央公論社 昭和54(1979)年 p.95
- 93 山口県立美術館『開館記念特別展 生誕150年 狩野芳崖』便利堂 昭和54(1979)年 p.215
- 94 前掲註 1「狩野芳崖」『芳崖先生遺墨大観(乾・坤)』付録p.5
- 95 前掲註 1「狩野芳崖」『芳崖先生遺墨大観(乾・坤)』付録p.5
- 96 前掲註 35『ブック・オブ・ブックス 日本の美術 52 江戸狩野と芳崖』p.164
- 97 前掲註 35『ブック・オブ・ブックス 日本の美術 52 江戸狩野と芳崖』p.164
- 98 前掲註 35『ブック・オブ・ブックス 日本の美術 52 江戸狩野と芳崖』p.164
- 99 前掲註 93『開館記念特別展 生誕150年 狩野芳崖』p.221
- 100 長府の儒学者白杵駿平に漢籍を学び、文久元年萩明倫館に入る。
- 101 梅澤精一『芳崖と雅邦』純正美術社 大正9(1920)年 p.23
- 102 上田恒夫『高屋肖哲の新一括資料調査報告書—「雑事抄録」翻刻・画稿類一覧および研究—』金沢美術工芸大学美術工芸研究所 平成12(2000)年 p.234
- 103 前掲註 35『ブック・オブ・ブックス 日本の美術 52 江戸狩野と芳崖』p.164
- 104 『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』では、『晴川院日記』を参照して、同日入門と記され、『特別展 橋本雅邦 —その人と芸術—』、『狩野芳崖・高橋由一』でも同様の指摘がされている。『没後百年記念展 狩野芳崖』では、雅邦が一年遅れて入門したと記されている。
- 105 京都国立博物館『没後百年記念 特別展覧会 狩野芳崖—近代日本画の先駆者—』株式会社便利堂 平成元(1989)年 p.214
- 106 前掲註 105『没後百年記念 特別展覧会 狩野芳崖—近代日本画の先駆者—』p.214
- 107 東京藝術大学、下関市立美術館『狩野芳崖 悲母観音への軌跡 —東京藝術大学所蔵品を中心に—』便利堂 平成20(2008)年 p.151-152
- 108 青木茂『明治日本画史料』中央公論美術出版 平成3(1991)年 p.345-356
- 109 前掲註 105『没後百年記念 特別展覧会 狩野芳崖—近代日本画の先駆者—』p.215 なお、「木挽町狩野家の修行」では、全般にわたり本図録の狩野博幸氏「芳崖の修行時代」を参考にした。
- 110 前掲註 105『没後百年記念 特別展覧会 狩野芳崖—近代日本画の先駆者—』p.215
- 111 前掲註 108『明治日本画史料』p.345
- 112 前掲註 108『明治日本画史料』p.345

-
- 113 前掲註 105 『没後百年記念 特別展覧会 狩野芳崖—近代日本画の先駆者—』 p.215
- 114 前掲註 105 『没後百年記念 特別展覧会 狩野芳崖—近代日本画の先駆者—』 p.215
- 115 前掲註 105 『没後百年記念 特別展覧会 狩野芳崖—近代日本画の先駆者—』 p.215
- 116 山種美術館 『特別展 橋本雅邦 —その人と芸術—』 大塚巧藝社 平成 2(1990)年 p.85
- 117 前掲註 108 『明治日本画史料』 p.345
- 118 前掲註 105 『没後百年記念 特別展覧会 狩野芳崖—近代日本画の先駆者—』 p.215
- 119 前掲註 108 『明治日本画史料』 p.348
- 120 前掲註 105 『没後百年記念 特別展覧会 狩野芳崖—近代日本画の先駆者—』 p.216 を参照
- 121 前掲註 35 『ブック・オブ・ブックス 江戸狩野と芳崖』 p.152
- 122 前掲註 108 『明治日本画史料』 p.348-351 、前掲註 105 『没後百年記念 特別展覧会 狩野芳崖—近代日本画の先駆者—』 p.216 、前掲註 62 「狩野芳崖・高橋由一 日本画も西洋画も帰する処は同一の処」 p.26 を参照し、纏めた。
- 123 前掲註 108 『明治日本画史料』 p.351
- 124 前掲註 108 『明治日本画史料』 p.351-352 、前掲註 105 『没後百年記念 特別展覧会 狩野芳崖—近代日本画の先駆者—』 p.216-217 を参照し、纏めた。
- 125 前掲註 108 『明治日本画史料』 p.352
- 126 前掲註 105 『没後百年記念 特別展覧会 狩野芳崖—近代日本画の先駆者—』 p.217
- 127 前掲註 105 『没後百年記念 特別展覧会 狩野芳崖—近代日本画の先駆者—』 p.217
- 128 前掲註 108 『明治日本画史料』 p.354 、前掲註 105 『没後百年記念 特別展覧会 狩野芳崖—近代日本画の先駆者—』 p.217
- 129 前掲註 108 『明治日本画史料』 p.354-355
- 130 前掲註 108 『明治日本画史料』 p.355
- 131 前掲註 105 『没後百年記念 特別展覧会 狩野芳崖—近代日本画の先駆者—』 p.217-218
- 132 前掲註 108 『明治日本画史料』 p.355
- 133 前掲註 62 『狩野芳崖・高橋由一 日本画も西洋画も帰する処は同一の処』 p.147 を参照
- 134 静岡県立美術館 『幕末狩野派展』 ライブアートブックス 平成 30(2018)年 p.6-7
- 135 岡倉天心 『岡倉天心全集 第三巻』 平凡社 昭和 55 年(1980) p.67
- 136 アーネスト・F・フェノロサ 『東洋美術史綱〈下〉』 森東吾訳 東京美術 昭和 56(1981)年 p.187-189
- 137 出光美術館 『狩野派 画壇を制した眼と手』 株式会社アイワード 令和 2(2020)年 p.24 を参照
- 138 前掲註 107 『狩野芳崖 悲母観音への軌跡 —東京藝術大学所蔵品を中心に—』 p.131
- 139 前掲註 107 『狩野芳崖 悲母観音への軌跡 —東京藝術大学所蔵品を中心に—』 p.131
- 140 前掲註 134 『幕末狩野派展』 p.8
- 141 前掲註 107 『狩野芳崖 悲母観音への軌跡 —東京藝術大学所蔵品を中心に—』 p.134-138
- 142 前掲註 107 『狩野芳崖 悲母観音への軌跡 —東京藝術大学所蔵品を中心に—』 p.131-133
- 143 前掲註 107 『狩野芳崖 悲母観音への軌跡 —東京藝術大学所蔵品を中心に—』 p.131
- 144 前掲註 107 『狩野芳崖 悲母観音への軌跡 —東京藝術大学所蔵品を中心に—』 p.132-138
- 145 岡倉覚平・狩野政次郎 『芳崖先生遺墨大観』 西東書房 大正 6(1917)年 《四季山水図》解説
- 146 前掲註 107 『狩野芳崖 悲母観音への軌跡 —東京藝術大学所蔵品を中心に—』 p.133 を参照
- 147 前掲註 107 『狩野芳崖 悲母観音への軌跡—東京藝術大学所蔵品を中心に—』 p.132
- 148 岡不崩 『志のぶ草』 日英舎 明治 43(1910)年 p.37
- 149 前掲註 101 『芳崖と雅邦』 p.155-156
- 150 前掲註 101 『芳崖と雅邦』 p.155
- 151 武田恒夫 『狩野派絵画史』 吉川弘文館 平成 7(1995)年 p.237
- 152 前掲註 151 『狩野派絵画史』 p.236-237
- 153 京都国立博物館 『特別展覧会 室町時代の狩野派 —画壇制覇への道—』 イメージファクトリー 平成 8(1996)年 p.214
- 154 <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/547105>
- 155 前掲註 151 『狩野派絵画史』 p.237
- 156 前掲註 151 『狩野派絵画史』 p.237-238

-
- 157 前掲註 151『狩野派絵画史』 p.238
158 前掲註 151『狩野派絵画史』 p.239
159 前掲註 1「狩野芳崖」『芳崖先生遺墨大観（乾・坤）』付録 p.6
160 前掲註 35『ブック・オブ・ブックス 日本の美術 52 江戸狩野と芳崖』 p.178
161 前掲註 58『日本絵画史の研究』 p.391
162 前掲註 58『日本絵画史の研究』 p.391
163 前掲註 58『日本絵画史の研究』 p.414
164 前掲註 58『日本絵画史の研究』 p.390
165 前掲註 58『日本絵画史の研究』 p.398
166 前掲註 58『日本絵画史の研究』 p.416-417
167 佐々木丞平『特別展 円山応挙 〈写生画〉 創造への挑戦』毎日新聞社 平成 15(2003)年 p.15
168 前掲註 59『日本絵画論大成 第4巻』 p.17-18
169 前掲註 35『ブック・オブ・ブックス 日本の美術 52 江戸狩野と芳崖』 p.151
170 前掲註 108『明治日本画史料』 p.351
171 茨城県近代美術館『没後百年記念 河鍋暁斎展』便利堂 平成元(1989)年 p.114
172 辻惟雄『幕末明治の画家たち—文明開化のはざまに』ペリカン社 平成 4(1992)年 p.33
173 <https://kotobank.jp/word/表絵師-41282>
174 前掲註 59『日本絵画論大成 第4巻』 p.10
175 山下裕二『別冊太陽 狩野派決定版』平凡社 平成 16年(2004)年 p.79
176 山口県立美術館『大本山増上寺秘蔵 五百羅漢図—幕末の鬼才 狩野一信—』五百羅漢図展実行委員会 会員 p.198
177 前掲註 176『大本山増上寺秘蔵 五百羅漢図—幕末の鬼才 狩野一信—』 p.199
178 前掲註 176『大本山増上寺秘蔵 五百羅漢図—幕末の鬼才 狩野一信—』 p.198
179 前掲註 176『大本山増上寺秘蔵 五百羅漢図—幕末の鬼才 狩野一信—』 p.13
180 前掲註 176『大本山増上寺秘蔵 五百羅漢図—幕末の鬼才 狩野一信—』 p.198
181 前掲註 171『没後百年記念 河鍋暁斎展』 p.113-114
182 京都国立博物館『特別展覧会 没後 120 年記念 絵画の冒険者 暁斎 Kyosai 近代へ架ける橋』京都国立博物館 平成 20(2008)年 p.298
183 前掲註 182『特別展覧会 没後 120 年記念 絵画の冒険者 暁斎 Kyosai 近代へ架ける橋』 p.301
184 前掲註 182『特別展覧会 没後 120 年記念 絵画の冒険者 暁斎 Kyosai 近代へ架ける橋』 p.306
185 「幕府」の呼び名は、江戸時代中期以降に、これまでの武家政権を称するようになる。
186 武蔵野美術大学美術資料図書館『御用絵師の仕事と紀伊狩野家』株式会社フクイン 平成 18(2006)年 p.12
187 東京国立博物館『特別展 狩野派の絵画』便利堂 昭和 54(1979)年 p.3
188 前掲註 187『特別展 狩野派の絵画』 p.8-9
189 前掲註 187『特別展 狩野派の絵画』 p.9
190 前掲註 187『特別展 狩野派の絵画』 p.10
191 前掲註 187『特別展 狩野派の絵画』 p.10
192 前掲註 187『特別展 狩野派の絵画』 p.10
193 前掲註 187『特別展 狩野派の絵画』 p.10
194 山本英男『日本の美術 10 第 485 号 初期狩野派—正信・元信』至文堂 平成 19(2007)年 p.20
195 前掲註 194『日本の美術 10 第 485 号 初期狩野派—正信・元信』 p.20
196 前掲註 194『日本の美術 10 第 485 号 初期狩野派—正信・元信』 p.20-21
197 前掲註 194『日本の美術 10 第 485 号 初期狩野派—正信・元信』 p.18
198 前掲註 187『特別展 狩野派の絵画』 p.10
199 前掲註 194『日本の美術 10 第 485 号 初期狩野派—正信・元信』 p.18
200 前掲註 194『日本の美術 10 第 485 号 初期狩野派—正信・元信』 p.51,54
201 サントリー美術館『六本木開館 10 周年記念展 天下を治めた絵師 狩野元信』凸版印刷株式会社 平成 29(2017)年 p.51
202 前掲註 201『六本木開館 10 周年記念展 天下を治めた絵師 狩野元信』 p.199-203

-
- 203 前掲註 201『六本木開館 10 周年記念展 天下を治めた絵師 狩野元信』p.199-203
- 204 象山は朱子学を固辞し、一斎にむかって、経学は習いたくないから詩文だけ教えてほしいと頼んだ、という話もある。(山越豊『佐久間象山 横井小楠』中央公論社 昭和 45(1970)年)
- 205 山越豊『佐久間象山 横井小楠』中央公論社 昭和 45(1970)年 p.18-19 を参照
- 206 前掲註 1「狩野芳崖」『芳崖先生遺墨大観(乾・坤)』付録 p.8
- 207 岡倉秋水『書画骨董雑誌』「狩野芳崖翁の生涯と其作品」大正 6(1917)年
- 208 『没後百年記念 特別展 狩野芳崖展 ―その人と芸術―』山種美術館 昭和 63(1988)年 p.108
- 209 前掲註 101『芳崖と雅邦』p.29
- 210 芳崖が木挽町狩野家に入門した頃、塾頭が三村晴山であった。岡不崩『志のぶ草』p.12-13 を参照
- 211 前掲註 148『志のぶ草』p.13-14
- 212 前掲註 1「狩野芳崖」『芳崖先生遺墨大観(乾・坤)』付録 p.9
- 213 前掲註 91『狩野芳崖』p.5
- 214 前掲註 62『狩野芳崖・高橋由一 日本画も西洋画も帰する処は同一の処』p.85-86
(「西村茂樹全集」第 3 巻 491-492 より引用)
- 215 前掲註 1「狩野芳崖」『芳崖先生遺墨大観(乾・坤)』付録 p.9
- 216 前掲註 1「狩野芳崖」『芳崖先生遺墨大観(乾・坤)』付録 p.1
- 217 前掲註 1「狩野芳崖」『芳崖先生遺墨大観(乾・坤)』付録 p.6
- 218 前掲註 1「狩野芳崖」『芳崖先生遺墨大観(乾・坤)』付録 p.6
- 219 前掲註 1「狩野芳崖」『芳崖先生遺墨大観(乾・坤)』付録 p.24
- 220 前掲註 1「狩野芳崖」『芳崖先生遺墨大観(乾・坤)』付録 p.28
- 221 前掲註 148『志のぶ草』p.38
- 222 野地耕一郎・平林彰・椎野晃史『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』株式会社求龍堂 平成 29(2017)年 P.18
- 223 財団法人日本美術院『日本美術院百年史 一巻 上〔図版編〕』大塚巧藝社 平成元(1989)年 p.471
- 224 明治 12(1879)年、勝川院雅信没後、木挽町狩野家の粉本は、この貿易会社起立商工会社の所有となり、輸出品の下絵に用いられた。(東京国立博物館『特別展 狩野派の絵画』便利堂 昭和 54(1979)年 p.35)
- 225 山種美術館『特別展 橋本雅邦 ―その人と芸術―』読売新聞社 平成 2(1990)年 p.86-87 を参照
- 226 瀧梯三は、『日本近代美術事件史』(p.110)で、梅沢和軒『芳崖と雅邦』の中で記された同題に関して、フェノロサが鑑画会で行った演説「日本美術工芸ハ果シテ外国需要ヲ喚起スルノ力アルヤ否ヤ」と混同している可能性を指摘している。この演説(後の「美術真説」)の英文草稿が未発見であり、今日では証明する事は難しい。
- 227 大森惟中(1844-1908)は、弘化元(1844)年、江戸小石川同心町に生まれ、旧常陸松川藩士大森道見の嫡男である。内務省に出仕していた明治 8 年に米国フィラデルフィア博覧会に出張、それ以来博覧会ごとに審査員に挙げられ、『美術真説』を筆記した明治 15 年当時は、大蔵省出仕に変わっていて身分は準判任官である。明治 20 年高等女学校教員となり、その後は、府県技師として地方の美術工芸の為に貢献した。(瀧梯三『日本近代美術事件史』p.112 参照)
- 228 瀧梯三『日本近代美術事件史』東方出版 平成 5(1993)年 p.111
- 229 前掲註 228『日本近代美術事件史』p.114
- 230 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.24 (『美術真説』には前掲註は省略する。)
- 231 前掲註 228『日本近代美術事件史』p.114-115
- 232 前掲註 228『日本近代美術事件史』p.114-115
- 233 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.25
- 234 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.25
- 235 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.27 括弧内筆者が記入
- 236 前掲註 228『日本近代美術事件史』p.115
- 237 前掲註 228『日本近代美術事件史』p.115 を参照
- 238 村形明子『『美術真説』とフェノロサ遺稿』昭和 58(1983)年 p.48-49
- 239 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.27
- 240 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.28

-
- 241 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.28
- 242 久富貢『アーネスト・フランシスコ・フェノロサ』中央公論美術出版 昭和 55(1980)年 p.49 を参照
- 243 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.28-29
- 244 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.29
- 245 前掲註 242『アーネスト・フランシスコ・フェノロサ』p.50 を参照
- 246 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.29
- 247 財団法人日本美術院『日本美術院百年史 一卷 上』株式会社大塚巧藝社 平成元(1989)年 p.410
- 248 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.29
- 249 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.29-30
- 250 高田美一『跡見学園女子大学紀要』「フェノロサの『美術真説』解説一続篇 一美術に関する英文遺稿を素材にして」昭和 58(1983)年 p.120 英文省略
- 251 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.30
- 252 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p. 30
- 253 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p. 30
- 254 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p. 31
- 255 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p. 31
- 256 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p. 32
- 257 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p. 32
- 258 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p. 33
- 259 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p. 34
- 260 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p. 34
- 261 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p. 34
- 262 前掲註 223『日本美術院百年史 一卷 上』p.439-463
- 263 前掲註 223『日本美術院百年史 一卷 上』p.454
- 264 前掲註 223『日本美術院百年史 一卷 上』p.456
- 265 前掲註 223『日本美術院百年史 一卷 上』p.454
- 266 前掲註 223『日本美術院百年史 一卷 上』p.456
- 267 前掲註 223『日本美術院百年史 一卷 上』p.456
- 268 前掲註 62『狩野芳崖・高橋由一 日本画も西洋画も帰する処は同一の処』p.175
- 269 矢代幸雄『日本美術の特質』株式会社岩波書房 昭和 18(1943)年 p.711-712
- 270 前掲註 223『日本美術院百年史 一卷 上』p.457-458
- 271 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.28
- 272 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.28
- 273 佐藤道信『美術研究 第三二五号』「狩野芳崖筆 岩石図」p.112
- 274 中村溪男『日本の美術』至文堂 昭和 42(1971)年 p.57-58
- 275 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.29
- 276 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.29-30
- 277 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.30
- 278 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.51-52
- 279 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.52
- 280 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.29
- 281 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.30
- 282 前掲註 223『日本美術院百年史 一卷 上』p.459
- 283 前掲註 223『日本美術院百年史 一卷 上』p.459
- 284 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.30
- 285 栗原信一『フェノロサと明治文化』六芸書房 昭和 40(1969)年 p.328
- 286 『美術真説』(国立国会図書館所蔵本) p.30
- 287 前掲註 148『志のぶ草』p.37
- 288 前掲註 58『日本絵画史の研究』p.414
- 289 関千代『美術研究』「芳崖の写生帳 上一「奈良官遊地取」について」昭和 48(1973)年 p.223-224

-
- 290 前掲註 101 『芳崖と雅邦』 p.382
- 291 前掲註 148 『志のぶ草』 p.23
- 292 前掲註 91 『狩野芳崖』 p.83
- 293 前掲註 102 『高屋肖哲の新出一括資料調査報告書—「雑事抄録」翻刻・画稿類一覽および研究—』 p.253
- 294 村松梢風『狩野芳崖』 ポプラ社 昭和 27(1952)年 p.323
- 295 前掲註 1 「狩野芳崖」『芳崖先生遺墨大観 (乾・坤)』付録 p.23
- 296 前掲註 58 『山根有三先生古稀記念会編 日本絵画史の研究』 p.391
- 297 アンドレアス・マークス『ミネアポリス美術館 日本絵画の名品』読売新聞東京本社 令和 3(2021)年 p.211
- 298 前掲註 102 『高屋肖哲の新出一括資料調査報告書—「雑事抄録」翻刻・画稿類一覽および研究—』 p.253
- 299 斎藤茂吉『短歌写生の説』永言社 昭和 22(1947)年 p.5
- 300 前掲註 299 『短歌写生の説』 p.5
- 301 前掲註 299 『短歌写生の説』 p.6
- 302 前掲註 148 『志のぶ草』 p.3
- 303 前掲註 101 『芳崖と雅邦』 p.175
- 304 『美術画報』(40 編巻 8 芳崖號) 画報社 1917 年 p.113
- 305 前掲註 101 『芳崖と雅邦』 p.101
- 306 前掲註 101 『芳崖と雅邦』 p.175
- 307 佐藤道信『美術史学 第 4 号』「狩野芳崖山水画攷」東北大学美学美術史研究室 p.8
- 308 前掲註 304 『美術画報』(40 編巻 8 芳崖號) p.115
- 309 前掲註 307 『美術史学』「狩野芳崖山水画攷」 p.13-14
- 310 前掲註 148 『志のぶ草』 p.22
- 311 前掲註 148 『志のぶ草』 p.21
- 312 前掲註 145 『芳崖先生遺墨大観』
- 313 岡倉秋水・本多天城『狩野芳崖遺墨帖』西東書房 明治 44(1911)年 老龍戯児之図 作品解説
- 314 高屋肖哲『芳崖遺墨』画法社 明治 35(1902)年 p.9
- 315 ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎 ジョサイア・コンドル著』岩波書店 平成 18(2006)年 p.119
- 316 前掲註 148 『志のぶ草』 p.38
- 317 徳島県立近代美術館『特別展 日本画—和紙の魅力を探る』徳島県立近代美術館 平成 19(2007)年 p.15、20-21
- 318 前掲註 101 『芳崖と雅邦』 p.172
- 319 佐々木美帆、椎野晃史、長野栄俊『生誕 150 年・没後 100 年記念 岡倉天心展』福井県立美術館 平成 25(2013)年 p.47
- 320 荒井経『日本画と材料 近代に創られた伝統』株式会社武蔵野美術大学出版局 平成 27(2015)年 p.69
- 321 荒井経 博士論文『狩野派の技法から近代日本画の技法へ—狩野芳崖筆「仁王捉鬼図」の技法再現模写を通して』平成 15 年度
- 322 上村益郎『近世日本画大観 第二十巻 芳崖・雅邦』昭和 7(1932)年 《達磨図》作品解説より
- 323 前掲註 322 『近世日本画大観 第二十巻 芳崖・雅邦』《達磨図》作品解説より
- 324 『日本大百科全書』「江戸川紙」の説明
- 325 ヘンリー・P・ブイ『日本画の描法』濤書房株式会社 昭和 49(1974)年 p.51
- 326 前掲註 322 『近世日本画大観 第二十巻 芳崖・雅邦』《達磨図》作品解説より
- 327 財団法人日本美術院『日本美術院百年史 一卷 下』株式会社大塚巧藝社 平成元(1989)年 p.220
- 328 <https://page.auctions.yahoo.co.jp/jp/auction/t814508712>
- 329 前掲註 102 『高屋肖哲の新出一括資料調査報告書—「雑事抄録」翻刻・画稿類一覽および研究—』 p.225
- 330 前掲註 304 『美術画報』(40 編巻 8 芳崖號) p.123
- 331 前掲註 314 『芳崖遺墨』 p.10

-
- 332 前掲註 102 『高屋肖哲の新出一括資料調査報告書―「雑事抄録」翻刻・画稿類一覧および研究―』
p.235
- 333 佐藤今朝夫『膠を旅する』株式会社国書刊行会 令和 3(2021)年 p.19
- 334 前掲註 333 『膠を旅する』 p.21
- 335 村山句吾『國華 第 47 編第 9 冊 第 526 号』國華社 昭和 12(1937)年 p.278
- 336 前掲註 93 『生誕 150 年 狩野芳崖』 p.160
- 337 前掲註 105 『没後百年記念展 狩野芳崖』 p.124
- 338 前掲註 107 『狩野芳崖 悲母観音への軌跡 ―東京藝術大学所蔵品を中心に―』作品説明
- 339 奈良国立博物館『大徳寺伝来五百羅漢図』思文閣出版 平成 26(2014)年 p.262
- 340 前掲註 339 『大徳寺伝来五百羅漢図』 p.268
- 341 前掲註 339 『大徳寺伝来五百羅漢図』 p.41
- 342 前掲註 339 『大徳寺伝来五百羅漢図』
- 343 神奈川県立歴史博物館『開館四十周年記念特別展 宋元仏画』図書印刷株式会社 平成 19(2007)年
p.175
- 344 山口県立美術館『大本山増上寺秘蔵 五百羅漢図―幕末の鬼才 狩野一信―』五百羅漢図展実行委員
会員 p.183-184
- 345 前掲註 339 『大徳寺伝来五百羅漢図』 p.291
- 346 前掲註 339 『大徳寺伝来五百羅漢図』 p.293
- 347 前掲註 339 『大徳寺伝来五百羅漢図』 p.292
- 348 前掲註 339 『大徳寺伝来五百羅漢図』 p.292
- 349 前掲註 343 『開館四十周年記念特別展 宋元仏画』 p.175
- 350 正確に言うと 2 人の羅漢と侍者 1 人であろうが、判断は難しい。
- 351 ポストン美術館『ポストン美術館蔵 唐宋元絵画名品集』大塚巧藝社 平成 22(2000)年 p.51
- 352 前掲註 351 『ポストン美術館蔵 唐宋元絵画名品集』 p.51
- 353 前掲註 339 『大徳寺伝来五百羅漢図』 p.97
- 354 前掲註 222 『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』 p.194
- 355 前掲註 222 『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』 p.195
- 356 前掲註 222 『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』 p.196
- 357 前掲註 222 『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』 p.196
- 358 前掲註 223 『日本美術院百年史 一巻 上』 p.474
- 359 前掲註 223 『日本美術院百年史 一巻 上』 p.468
- 360 財団法人 日本美術院『日本美術院百年史 一巻 下』大塚巧藝社 平成元(1989)年 p.467
- 361 佐藤道信『国華 第一二二一號』「狩野芳崖筆伏龍羅漢図」平成 9(1997)年 p.29
- 362 前掲註 361 『国華 第一二二一號』「狩野芳崖筆伏龍羅漢図」 p.30
- 363 前掲註 361 『国華 第一二二一號』「狩野芳崖筆伏龍羅漢図」 p.30
- 364 前掲註 361 『国華 第一二二一號』「狩野芳崖筆伏龍羅漢図」 p.30
- 365 前掲註 361 『国華 第一二二一號』「狩野芳崖筆伏龍羅漢図」 p.30
- 366 前掲註 361 『国華 第一二二一號』「狩野芳崖筆伏龍羅漢図」 p.30
- 367 前掲註 361 『国華 第一二二一號』「狩野芳崖筆伏龍羅漢図」 p.30
- 368 前掲註 361 『国華 第一二二一號』「狩野芳崖筆伏龍羅漢図」 p.30-31
- 369 福井県立美術館『生誕 150 年・没後 100 年記念 岡倉天心展』新進印刷株式会社 平成 25(2013)年
p.47
- 370 東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室『図解 日本画用語事典』株式会社東京美術 平成
19(2007)年 p.35
- 371 荒井経・高林弘実・二宮修治・新免歳靖・難波道成・佐藤香子・松崎広子・伊東聡・靱井基充『東京
学芸大学紀要 芸術・スポーツ科学系』「狩野芳崖筆「仁王捉鬼」の蛍光 X 線分析による顔料調査報告」
東京学芸大学 平成 9(2007)年
- 372 米澤泰治『日本の美術』「第 510 龍」至文堂 平成 20(2008)年 p.35
- 373 九州国立博物館『トピック展示 大涅槃展』大同印刷株式会社 平成 27(2015)年
- 374 前掲註 145 『芳崖先生遺墨大観』作品解説

-
- 375 財団法人 日本美術院『日本美術院百年史 一卷 下』大塚巧藝社 平成元(1989)年 p.471
- 376 財団法人 日本美術院『日本美術院百年史 一卷 下』大塚巧藝社 平成元(1989)年 p.381
- 377 前掲註 102『高屋肖哲の新出一括資料調査報告書―「雑事抄録」翻刻・画稿類一覧および研究―』
p.252
- 378 前掲註 339『大徳寺伝来五百羅漢図』 p.97
- 379 前掲註 148『志のぶ草』 p.41
- 380 前掲註 91『狩野芳崖』 p.77
- 381 前掲註 223『日本美術院百年史 一卷 上』 p.471
- 382 梅原猛『近代日本思想大系 7 岡倉天心集』筑摩書房 昭和 51(1976)年 p.319-320
- 383 前掲註 382『近代日本思想大系 7 岡倉天心集』 p.321
- 384 前掲註 304『美術画報』(40 編巻 8 芳崖號) p.113
- 385 前掲註 304『美術画報』(40 編巻 8 芳崖號) p.116
- 386 前掲註 304『美術画報』(40 編巻 8 芳崖號) p.118
- 387 前掲註 304『美術画報』(40 編巻 8 芳崖號) p.120
- 388 前掲註 101『芳崖と雅邦』 p.117
- 389 前掲註 101『芳崖と雅邦』 p.146-147
- 390 吉岡班嶺『書画鑑定指針』帝国絵画協会 昭和 2(1927)年 p.20
- 391 瀧梯三『日本近代美術事件史』株式会社講談社 昭和 55(1980)年 p.403(瀧拙庵の論考を瀧梯三が要約)
- 392 前掲註 322『近世日本画大観 第二十巻 芳崖・雅邦』《悲母観音》作品解説より
- 393 前掲註 322『近世日本画大観 第二十巻 芳崖・雅邦』《樓閣山水圖》作品解説より
- 394 前掲註 322『近世日本画大観 第二十巻 芳崖・雅邦』《壽福図》作品解説より
- 395 河北倫明『寶雲 第 29 冊所載 狩野芳崖について 一明治初期絵画の方向一』寶雲刊行会 1942 年
p.53
- 396 前掲註 395『寶雲 第 29 冊所載 狩野芳崖について 一明治初期絵画の方向一』 p.54
- 397 前掲註 395『寶雲 第 29 冊所載 狩野芳崖について 一明治初期絵画の方向一』 p.78
- 398 前掲註 395『寶雲 第 29 冊所載 狩野芳崖について 一明治初期絵画の方向一』 p.84-85
- 399 川路柳虹『描線美学』淡海堂出版株式会社 1944 年 p.290-291
- 400 藤本韶三『三彩 第 28 号 線の研究』株式会社美術出版社 昭和 24(1949)年 p.16
- 401 前掲註 400『三彩 第 28 号 線の研究』 p.29
- 402 前掲註 91『狩野芳崖』 p.93
- 403 前掲註 91『狩野芳崖』 p.95-96
- 404 前掲註 91『狩野芳崖』 p.96
- 405 前掲註 91『狩野芳崖』 p.96-97
- 406 矢代幸雄『日本美術の特質 第 2 版』岩波書店 昭和 40(1965)年 第 2 版第 1 刷発行 1943 年 第 1
刷発行 p.712
- 407 中村溪男『日本の美術』「明治の日本画 第十七号」至文堂 昭和 42(1967)年
- 408 『狩野芳崖とフェノロサ展』大塚巧藝社 昭和 48(1973)年 p.9 (ページ表記がない為、展覧会タイトル
を p.1 とした)
- 409 前掲註 408『狩野芳崖とフェノロサ展』《動物百態図巻》作品解説より
- 410 前掲註 408『狩野芳崖とフェノロサ展』《岩石》作品解説より
- 411 前掲註 408『狩野芳崖とフェノロサ展』《地中海真景図》作品解説より
- 412 前掲註 187『特別展 狩野派の絵画』 p.36
- 413 高階秀爾『日本近代美術史論』株式会社講談社 昭和 55(1980)年 p.164-165
- 414 前掲註 242『アーネスト・フランシスコ・フェノロサ』 p.97
- 415 前掲註 242『アーネスト・フランシスコ・フェノロサ』 p.99
- 416 『三彩 1987 年 2 月号 通巻 473』株式会社三彩新社 昭和 62(1987)年 p.116
- 417 前掲註 223『日本美術院百年史 一卷 上』 p.456-457
- 418 前掲註 223『日本美術院百年史 一卷 上』 p.633
- 419 前掲註 223『日本美術院百年史 一卷 上』
- 420 東京藝術大学藝術資料館『特別展観 重要文化財 悲母観音 狩野芳崖筆』大塚工藝社 平成元(1989)

-
- 年 山川武「狩野芳崖と、その「悲母観音」について」(山口静一『フェノロサ 上』 p.236)
- 421 河北倫明監修『週刊アーティスト・ジャパン 第23号 狩野芳崖』同朋舎出版 平成4(1992)年 p.712
- 422 前掲註421『週刊アーティスト・ジャパン 第23号 狩野芳崖』 p.713
- 423 前掲註421『週刊アーティスト・ジャパン 第23号 狩野芳崖』 p.713
- 424 前掲註421『週刊アーティスト・ジャパン 第23号 狩野芳崖』 p.714
- 425 前掲註421『週刊アーティスト・ジャパン 第23号 狩野芳崖』 p.715
- 426 前掲註421『週刊アーティスト・ジャパン 第23号 狩野芳崖』 p.716
- 427 前掲註421『週刊アーティスト・ジャパン 第23号 狩野芳崖』 p.723
- 428 前掲註421『週刊アーティスト・ジャパン 第23号 狩野芳崖』 p.729
- 429 静岡県立美術館『狩野派の世界—静岡県立美術館蔵品図録—』静岡県立美術館 平成11(1999)年 p.47
- 430 梶岡秀一『愛媛県美術館紀要 第4号 狩野芳崖筆《霊鷲山図》考』平成17(2005)年 p.3
- 431 前掲註62『狩野芳崖・高橋由一 日本画も西洋画も帰する処は同一の処』 p.175
- 432 前掲註62『狩野芳崖・高橋由一 日本画も西洋画も帰する処は同一の処』 p.258-259
- 433 國華社『國華 第1371号 第115編 第6冊』「狩野芳崖筆 老梅圖」高階秀爾 朝日新聞出版 平成22(2010)年 p.27
- 434 前掲註222『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』 p.12
- 435 前掲註222『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』 p.193
- 436 前掲註222『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』 p.194
- 437 前掲註222『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』 p.195
- 438 前掲註134『幕末狩野派展』 p.185
- 439 前掲註101『芳崖と雅邦』 p.27
- 440 前掲註101『芳崖と雅邦』 p.332
- 441 前掲註1「狩野芳崖」『芳崖先生遺墨大観(乾・坤)』付録 p.7
- 442 前掲註399『描線美学—東洋的造形美の芸術学的研究—』 p.47-48
- 443 成瀬不二雄「雪村周継の画論『説門弟資云』についての疑い」神戸大学美術史研究会 平成13(2001)年 p.2
- 444 前掲註443「雪村周継の画論『説門弟資云』についての疑い」 p.2
- 445 前掲註44『東洋画論集成』 p.36
- 446 前掲註12『歴代画論 唐宋元篇』 p.35-36
- 447 前掲註91『狩野芳崖』 p.109
- 448 前掲註101『芳崖と雅邦』 p.334
- 449 田中一松・中村溪男『水墨美術大系/第7巻』株式会社講談社 昭和48(1973)年 p.55
- 450 前掲註399『描線美学』《楼閣山水》作品説明
- 451 前掲註399『描線美学』 p.109
- 452 前掲註399『描線美学』 p.109
- 453 前掲註449『水墨美術大系/第7巻 雪舟・雪村』 p.50
- 454 東京国立博物館、京都国立博物館『没後500年 特別展 雪舟』毎日新聞社 平成14(2002)年 p.226
- 455 吉沢孝治『禅林画賛 中世水墨画を読む』毎日新聞社 昭和62(1987)年 p.208
- 456 前掲註455『禅林画賛 中世水墨画を読む』 p.209を参照
- 457 大下正男『別冊 みづる No.30 雪舟』「吉沢忠 雪舟論—近世絵画の黎明—」美術出版社 昭和36(1961)年 p.48
- 458 前掲註457『別冊 みづる No.30 雪舟』「吉沢忠 雪舟論—近世絵画の黎明—」 p.48
- 459 野間清六『墨の芸術』東都文化出版株式会社 昭和30(1955)年 P.62
- 460 蓮実重康『雪舟等揚論—その人間像と作品』筑摩書房 昭和36(1961)年 p.121
- 461 前掲註460『雪舟等揚論—その人間像と作品』 p.121-122
- 462 前掲註400『三彩 第28号 線の研究』 p.13
- 463 前掲註400『三彩 第28号 線の研究』 p.13
- 464 前掲註400『三彩 第28号 線の研究』 p.14

-
- 465 前掲註 400『三彩 第28号 線の研究』p.13
466 前掲註 400『三彩 第28号 線の研究』p.13
467 前掲註 400『三彩 第28号 線の研究』p.14
468 前掲註 422『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』p.193
469 佐藤泰三『近代の美術』「第17号 フェノロサと芳崖」至文堂 昭和48(1973)年 p.80
470 前掲註 469『近代の美術』「第17号 フェノロサと芳崖」p.73
471 前掲註 145『芳崖先生遺墨大観 乾坤』《薬師如来図》解説
472 前掲註 1「狩野芳崖」『芳崖先生遺墨大観(乾・坤)』付録 p.6
473 前掲註 1「狩野芳崖」『芳崖先生遺墨大観(乾・坤)』付録 p.7
474 前掲註 1「狩野芳崖」『芳崖先生遺墨大観(乾・坤)』付録 p.6
475 神品とは、「人間のものとは思えないほどの優れた作品。書や絵の品位で最上のもの」である。『広辞苑』より
476 財団法人 日本美術院『日本美術院百年史 一卷 下〔資料編〕』大塚巧藝社 平成元(1989)年 p.327
477 前掲註 242『アーネスト・フランシスコ・フェノロサ』p.51
478 前掲註 1「狩野芳崖」『芳崖先生遺墨大観(乾・坤)』付録 p.6 (現代仮名に)
479 前掲註 148『志のぶ草』p.22
480 新村出『広辞苑 第七版』株式会社岩波文庫 平成30(2018)年 P.156
481 大槻文彦『新編大言海』富山房 昭和31(1956)年 p.156
482 東京美術『日本美術用語辞典』凸版印刷株式会社 平成2(1990)年 p.26
483 日本国語大辞典 第二版 編集委員会『日本国語大辞典 第二版 第一巻』株式会社小学館 平成12(2000)年 p.967-968
484 日本国語大辞典 第二版 編集委員会『日本国語大辞典 第二版 第十二巻』株式会社小学館 平成13(2001)年 p.1011
485 日本国語大辞典 第二版 編集委員会『日本国語大辞典 第二版 第十二巻』株式会社小学館 平成13(2001)年 p.1009
486 新村出『広辞苑 第七版』株式会社岩波文庫 平成30(2018)年 P.1997
487 鈴木一行『ジーニアス英和辞典』株式会社大修館書店 平成13(2001)年 p.784
488 日本国語大辞典 第二版 編集委員会『日本国語大辞典 第二版 第十二巻』株式会社小学館 平成13(2001)年 p.967
489 村形明子『『美術真説』とフェノロサ遺稿』昭和58(1983)年 p.49
490 前掲註 242『アーネスト・フランシスコ・フェノロサ』p.147
491 鈴木一行『ジーニアス英和辞典』株式会社大修館書店 平成13(2001)年 p.2139
492 <https://twitter.com/kaorismeyya/status/1364900469659734020>
493 加藤竹斎『丹青秘録』有隣堂 明治17(1884)年 p.2-7
494 『雑事抄録』は、肖哲が纏めたものであり、芳崖の言葉は「芳崖先生ハ」等、文脈で判断している。
495 前掲註 102「高屋肖哲の新出一括資料調査報告書 『雑事抄録』翻刻・画稿類一覧および研究」p.251
496 前掲註 102「高屋肖哲の新出一括資料調査報告書 『雑事抄録』翻刻・画稿類一覧および研究」p.253
497 金原省吾『東洋画』春秋社 昭和4(1929)年 p.6
498 金原省吾『東洋画』には「フレデリック・ロオトンの筆録中にある」とだけ記されており、筆録された著書等は不明である。なお、フレデリック・ロオトン(レオトン)とロダンの関連について調べたが、現在、該当する内容は確認できていない。
499 前掲註 497『東洋画』p.1
500 前掲註 497『東洋画』p.4
501 前掲註 497『東洋画』p.17-18
502 前掲註 497『東洋画』p.24
503 前掲註 497『東洋画』p.6
504 金原省吾『絵画に於ける線の研究上巻』株式会社国書刊行会 昭和51(1976)年 p.261
505 前掲註 497『東洋画』p.6-7
506 前掲註 497『東洋画』p.7-8
507 前掲註 497『東洋画』p.8-9

-
- 508 前掲註 504 『絵画に於ける線の研究上巻』 p.88
- 509 前掲註 504 『絵画に於ける線の研究上巻』 p.88-89
- 510 前掲註 504 『絵画に於ける線の研究上巻』 p.90
- 511 前掲註 504 『絵画に於ける線の研究上巻』 p.89
- 512 前掲註 504 『絵画に於ける線の研究上巻』 p.89
- 513 前掲註 504 『絵画に於ける線の研究上巻』 p.89
- 514 前掲註 504 『絵画に於ける線の研究上巻』 p.90
- 515 前掲註 504 『絵画に於ける線の研究上巻』 p.90
- 516 前掲註 497 『東洋画』 p.25-26
- 517 前掲註 504 『絵画に於ける線の研究上巻』 p.91-92
- 518 前掲註 497 『東洋画』 p.34
- 519 前掲註 497 『東洋画』 p.34
- 520 前掲註 497 『東洋画』 p.34-35
- 521 前掲註 497 『東洋画』 p.35-36
- 522 柳町敬直『世界美術大全集・東洋編 第6巻 南宋・金』小学館 平成12(2000)年 P.95
- 523 前掲註 148 『志のぶ草』 p.37
- 524 増記隆介『院政期仏画と唐宋絵画』中央公論美術出版、平成27(2015)年 p.139
- 525 前掲註 524 『院政期仏画と唐宋絵画』 p.137
- 526 前掲註 524 『院生期仏画と唐宋絵画』 p.150
- 527 荒木恵信『令和元年度 公益財団法人 文化財保護・芸術研究助成財団 助成採択研究報告書 仁和寺所蔵 国宝「孔雀明王像」の調査に関する報告』能登印刷株式会社 令和2(2020)年 p.14-15
- 528 板倉聖哲、塚本鷹充『アジア仏教美術論集 東アジアⅢ 五代・北宋・遼・西夏』中央公論美術出版 令和3(2021)年 p.267
- 529 前掲註 524 『院政期仏画と唐宋絵画』 p.137
- 530 『美術画報 六編巻二』 1899 p.2
- 531 前掲註 528 『アジア仏教美術論集 東アジアⅢ 五代・北宋・遼・西夏』 p.289
- 532 東京文化財研究所『真言宗御室派総本山 仁和寺所蔵 国宝 孔雀明王像 一光学調査報告書一』株式会社ライブアートブックス 令和3(2021)年 p.88
- 533 Pb は鉛の元素記号である。
- 534 Hg は水銀の元素記号である。辰砂は、硫化水銀からなる鉱物である。
- 535 前掲註 532 『真言宗御室派総本山 仁和寺所蔵 国宝 孔雀明王像 一光学調査報告書一』 p.146
- 536 前掲註 532 『真言宗御室派総本山 仁和寺所蔵 国宝 孔雀明王像 一光学調査報告書一』 p.138
- 537 前掲註 532 『真言宗御室派総本山 仁和寺所蔵 国宝 孔雀明王像 一光学調査報告書一』 p.148
- 538 前掲註 532 『真言宗御室派総本山 仁和寺所蔵 国宝 孔雀明王像 一光学調査報告書一』 p.146
- 539 前掲註 532 『真言宗御室派総本山 仁和寺所蔵 国宝 孔雀明王像 一光学調査報告書一』 p.146
- 540 Cu は銅の元素記号である。群青は、藍銅鉱を砕いた顔料である。
- 541 前掲註 532 『真言宗御室派総本山 仁和寺所蔵 国宝 孔雀明王像 一光学調査報告書一』 p.146
- 542 前掲註 532 『真言宗御室派総本山 仁和寺所蔵 国宝 孔雀明王像 一光学調査報告書一』 p.146
- 543 前掲註 532 『真言宗御室派総本山 仁和寺所蔵 国宝 孔雀明王像 一光学調査報告書一』 p.149
- 544 前掲註 532 『真言宗御室派総本山 仁和寺所蔵 国宝 孔雀明王像 一光学調査報告書一』 p.148
- 545 前掲註 532 『真言宗御室派総本山 仁和寺所蔵 国宝 孔雀明王像 一光学調査報告書一』 p.148
- 546 前掲註 532 『真言宗御室派総本山 仁和寺所蔵 国宝 孔雀明王像 一光学調査報告書一』 p.148
- 547 前掲註 532 『真言宗御室派総本山 仁和寺所蔵 国宝 孔雀明王像 一光学調査報告書一』 p.145
- 548 前掲註 222 『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』 p.14 を参照
- 549 前掲註 102 「高屋肖哲の新出一括資料調査報告書 『雑事抄録』 翻刻・画稿類一覧および研究」 p.13
- 550 前掲註 102 「高屋肖哲の新出一括資料調査報告書 『雑事抄録』 翻刻・画稿類一覧および研究」 p.13,335
- 551 前掲註 148 『志のぶ草』 p.24
- 552 前掲註 148 『志のぶ草』 p.23
- 553 椎野晃史「浅草寺蔵高屋肖哲筆「武帝達磨謁見図」について」國華第1459号 朝日新聞出版 2017年

-
- 554 前掲註 222 『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』
- 555 幸田美聡 「『芸術学 学報 第 25 号 高屋肖哲「千児観音図下絵」の展開と制作姿勢から見える肖哲の「新しさ」』金沢美術工芸大学芸術学研究室 2018 年
- 556 前掲註 222 『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』 p.190-191
- 557 前掲註 222 『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』 p.250
- 558 前掲註 102 「高屋肖哲の新出一括資料調査報告書 『雑事抄録』 翻刻・画稿類一覧および研究」 p.326-327
- 559 前掲註 102 「高屋肖哲の新出一括資料調査報告書 『雑事抄録』 翻刻・画稿類一覧および研究」 p.190
- 560 前掲註 102 「高屋肖哲の新出一括資料調査報告書 『雑事抄録』 翻刻・画稿類一覧および研究」 p.250
- 561 前掲註 222 『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』 p.20
- 562 https://www.tobunken.go.jp/materials/materials-image/gahou/19_09/gh_19_09_0009.jpg
- 563 前掲註 102 「高屋肖哲の新出一括資料調査報告書 『雑事抄録』 翻刻・画稿類一覧および研究」 p.339
- 564 前掲註 320 『日本画と材料 近代に創られた伝統』 p.77
- 565 前掲註 93 『生誕 150 年 狩野芳崖』 「仁王図について」 p.241
- 566 前掲註 504 『絵画に於ける線の研究上巻』 p.85
- 567 下中弘 『岡倉天心全集』 第 3 巻 株式会社平凡社 昭和 55(1980)年 p.64-65
- 568 前掲註 320 『日本画と材料』 p.75
- 569 前掲註 320 『日本画と材料』 p.240
- 570 東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室 『図解 日本画用語事典』 株式会社東京美術 平成 19(2007)年 p.107
- 571 前掲註 570 『図解 日本画用語事典』 p.107
- 572 高見堅志郎 『武蔵野美術 No.99』 「日本画遠近」「日本画という名の近代絵画、北澤憲昭」
- 573 前掲註 222 『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』 p.187
- 574 前掲註 395 『寶雲 第 29 冊所載 狩野芳崖について 一明治初期絵画の方向一』 p.85-86
- 575 前掲註 314 『芳崖遺墨』 『迦陵図』 作品説明
- 576 前掲註 107 『狩野芳崖 悲母観音への軌跡 一東京藝術大学所蔵品を中心に一』 p.113-120
- 577 前掲註 107 『狩野芳崖 悲母観音への軌跡 一東京藝術大学所蔵品を中心に一』 p.117
- 578 前掲註 222 『狩野芳崖と四天王 近代日本画、もうひとつの水脈』 P.195
- 579 前掲註 223 『日本美術院百年史 一卷 上』 p.457
- 580 前掲註 107 『狩野芳崖 悲母観音への軌跡 一東京藝術大学所蔵品を中心に一』 「ごあいさつ」 より
- 581 財団法人 日本美術院 『近代日本美術の軌跡』 大塚巧藝社 平成 10(1998)年 p.21
- 582 北澤憲昭氏は、『「日本画」の転位』で、「日本画の形成は「書く」ことから「塗る」ことへの転換、もしくは「書く」ことの弱化によってはじまったのだ」と述べられている。
- 583 前掲註 242 『アーネスト・フランシスコ・フェノロサ』 p.97-98
- 584 前掲註 148 『志のぶ草』 p.6
- 585 前掲註 148 『志のぶ草』 p.9
- 586 高階秀爾 『日本近代美術史論』 講談社 1972 年 p.154
- 587 前掲註 148 『志のぶ草』 p.5
- 588 『三彩 1987 年 2 月号 通巻 473』 株式会社三彩新社 昭和 62(1987)年 p.113
- 589 新村出 『広辞苑 第 7 版』 岩波書店 平成 30(2018)年 「仏画」 説明
- 590 野間佐和子 『日本語大辞典』 講談社 平成元(1989)年 p.1715
- 591 中村元・久野健 『仏教美術事典』 東京書籍株式会社 平成 14(2002)年 p.18
- 592 梅原猛 『岡倉天心集 近代日本思想体系 7』 筑摩書房 昭和 51(1976)年 p.319
- 593 三輪身とは、密教において、如来が教導すべき対象である衆生の性質に合わせて三種の姿を取るとする考え方である。三輪身説では、大威徳明王は阿弥陀如来(自性輪身)、文殊菩薩(正法輪身)に対応する教令輪身で、阿弥陀・文殊が人々を教え導くために敢えて恐ろしげな姿をとったものとされる。
- 594 前掲註 148 『志のぶ草』 p.37
- 595 福山福太郎 『美術大講座』 「日本画科 第三巻 花鳥画実習」 福山書店 昭和 13(1938)年 p.60-61
- 596 前掲註 595 『美術大講座』 「日本画科 第三巻 花鳥画実習」 p.63
- 597 京都国立近代美術館 『榊原紫峰展』 京都新聞社 昭和 56(1983)年 p.117

⁵⁹⁸ 自分の作品の下図については、草稿と呼ぶ事が多い。

⁵⁹⁹ 前掲註 595 『美術大講座』「日本画科 第三巻 花鳥画実習」 p.16

⁶⁰⁰ 王耀庭 『中国絵画のみかた』 株式会社二玄社 平成 7(1995)年 p.37

- ・ 本論文中、引用の際、筆者により、旧字体を新字体に一部変換した箇所がある。
- ・ 本論文中、引用の際、筆者により、句読点を加筆した箇所がある。
- ・ 本論文中、引用の際、筆者により、内容を補足する為に、加筆した箇所がある。括弧内筆者、等。
- ・ 前に出した引用文の全体及び一部を再度引用する際の引用元は、一部省略している箇所がある。
- ・ 容量の関係で、作品画像の一部の画質を下げている。