

河鍋暁斎の絵画表現論

－《龍頭観音図下絵》（河鍋暁斎記念美術館蔵）に基づく技法再現模写を通して－

東京藝術大学大学院 美術研究科

文化財保存学専攻 保存修復研究領域（日本画）

学籍番号 1317938

谷津 有紀

目次

序章	5
第1章 河鍋暁斎筆《龍頭観音図下絵》(河鍋暁斎記念美術館蔵)	8
第1節 河鍋暁斎について	8
暁斎の来歴	8
明治時代の暁斎	12
暁斎と観音	15
第2節 《龍頭観音図下絵》(河鍋暁斎記念美術館蔵)の特徴	18
本画と下絵	18
《龍頭観音図下絵》について	23
同時代の観音図との比較	26
第3節 暁斎と「日本画」	32
暁斎と「日本画」	32
教育の場における日本画—戦前—	33
教育の場における日本画—戦後—	39
第2章 ジョサイア・コンドル『Paintings and studies by Kawanabe Kyosai』を 中心とした技法材料調査	43
第1節 主な文献資料とその特徴	43
暁斎周辺の文献資料	43
比較のための文献資料	46

第2節	材料の調査と選定	48
	暁斎の使用した材料	48
	各時代との比較	58
	小括	60
第3節	技法	62
	混色の比較	62
	水墨表現のための準備	65
	小括	67
第3章	再現模写制作《観世音菩薩図》（日本浮世絵博物館蔵）、 《龍頭観音図》（専光寺蔵）	69
第1節	下絵	69
	運筆練習	69
	下絵制作	73
第2節	《観世音菩薩図》（日本浮世絵博物館蔵）	79
	熟覧調査	79
	下絵制作	82
	本画制作	85
第3節	《龍頭観音図》（専光寺蔵）	93
	熟覧調査	93
	本画制作	96
	小括	103

第4章 《龍頭観音図下絵》(河鍋暁斎記念美術館蔵)に基づく技法再現模写制作…104

第1節 下絵の検討 …………… 104

完成画寸法の割り出し……………104

《龍頭観音図下絵》の線の整理 ……………107

『本朝画人伝』口絵の《龍頭観音図下絵》の線の整理 ……………108

第一次検討下絵 ……………109

第2節 彩色の検討 ……………117

配色の想定……………117

彩色全体のサンプル制作……………120

第3節 本画制作 ……………125

本画のための下絵制作……………125

本画制作……………131

小括……………142

終章 ……………144

参考文献一覧

図版引用文献一覧

謝辞

序章

河鍋^{きやうさい}曉齋(天保2(1831)年～明治22(1889)年)は、幕末明治の動乱期を生き延びた画師である。浮世絵師や狩野派に学びながらも、積極的な学習によって流派を超えた絵画様式に熟達し、多様な作品を描き上げた。

曉齋が生き延びた時代におこった、江戸幕府の崩壊と明治新政府による近代化の推進は、日本全体を激変させる歴史的な出来事だった。例外なく絵画界も大きく揺れ動き、画家たちは新時代の絵画を模索した。つまり明治時代は、江戸時代までの「日本絵画」が、「日本画」という近代絵画に再編されていく転換期だったのである。「日本絵画」という言葉は、研究者によって定義が分かれるが、本研究では「江戸時代が終わるまでの和漢の絵画」という定義の上で進めていく。また、明治時代以降に「日本絵画」から再編されて誕生した伝統系の近代絵画を「日本画」とする。それまで「日本絵画」は、古来より中国絵画から強い影響を受け、その絵画的特徴の「誤解」、あるいは「日本なりの解釈」¹をした上で展開していた。特に近世以降は流派による様式化が進み、それに基づく技法教育によって感性を継承していた。しかしそれは「日本画」の誕生によって、次第に途絶えていく。つまり明治時代は「日本画」の黎明期でありながら、既存の「日本絵画」が日本なりの解釈を紡いできた歴史の最後の地点でもあるのだ。

本研究で河鍋曉齋の絵画表現に着目する理由は、そこに「日本絵画」の歴史上最後の技法材料的特質が内包されていると推定できるからである。明治時代における「日本画」的な絵画表現の萌芽は、色彩表現の拡張と狩野派的な水墨表現からの脱却に特徴づけられるが、その一方で、曉齋が狩野派的な水墨表現を堅持し、画面上で彩色表現と併存させていたことは作品を見れば明らかだ。このことは、「日本絵画」から「日本画」への移行期において、曉齋が「日本絵画」的な解釈に基づく絵画表現をとっていたことを意味している。さらに、曉齋の用いた技法材料を伝える記録は、曉齋存命中から残されはじめており、この時代に「日本絵画」に関する情報を記録して残そうという動きがあったことを示唆している。このような特殊性をもつ曉齋作品や技法材料に関する資料は、日本絵画技法の保存記録として今日的意義を見いだすことができる。

このような特徴が看取されるにもかかわらず、曉齋の技法材料に着目した研究はこれま

¹ 戸田禎佑『日本美術の見方：中国との比較による』角川書店、1997.2

で取り組まれてこなかった。ひいては暁斎の技法材料に限らず、「日本画」の誕生以降忘れ去られていった「日本絵画」の技法材料に関する研究自体が、積極的に取り組まれるものではなかった。これは、画材を専門に扱う日本画家自身が、過去の技法材料を顧みてこなかったことに大きな要因がある。イメージの創出と、伝統の革新に性格づけられた「日本画」家たちには、新たな時代を作っていく当事者として「日本絵画」からの脱却を試みてきた歴史が根底にあり、自ら淘汰してきたものにあまり関心が向かなかつたからだろう。当然、このような歴史的経緯を辿ってきた現在の美術大学のカリキュラムの中では、「日本画」の研鑽を積むことはできるが、「日本絵画」の技法材料を学ぶことはできない。つまり「日本絵画」の技法材料は、歴史を編纂する側からも、時代を作っていく当事者からも見落とされてきた分野だったのだ。このような状況にある現在において、忘れ去られていった「日本絵画」の技法材料的特質を知ることは、より相対的に「日本画」を捉える上でも意義深いと考える。

本研究では、河鍋暁斎を「日本絵画」から「日本画」への転換期におけるキーパーソンとし、作品の模写制作を通して、「日本絵画」に継承されていた技法材料的特質を実技的に考証する。完成画が現存しない《龍頭観音図下絵》の技法再現模写制作を基盤に据える理由は、完成画の原本が残っていないからこそ当時の技法記録や周辺資料を活用し、技法材料を割り出しながら研究を進めることができるからである。

以上を本研究の論点に据え、第1章では、研究対象作品《龍頭観音図下絵》について調査した内容を主に述べる。同時代の他の作者の観音図との比較や、研究対象作品の特徴を分析することで、作者や作品、当時の社会背景について確認する。

第2章では、模写制作に入る前に、暁斎の弟子であるジョサイア・コンドルが残した記録的な著書『Painting and Study by Kawanabe Kyosai』を中心に、文献資料から当時用いられていた技法材料を調査する。また、他の技法書や現在の日本画で主に用いられる技法材料と照らし合わせて整理する。

第3章では、研究対象作品の類例2点の再現模写制作を行なう。研究対象作品《龍頭観音図下絵》の模写制作の前に、第2章で調査した技法材料の情報を実際に絵画化する過程から、実技的な要点を把握することを目的とする。

第4章では、研究対象作品《龍頭観音図下絵》の技法再現模写制作に取り組む。図像の復元と、技法材料の考証を併せて完成画を想定し、実際に絵画化する。

終章では、第4章での模写制作を受け、暁斎の絵画表現を支えた技法材料を、「日本絵

画」の特徴をあらわす例として考察する。また、現代の視点から見た暁斎作品及び周辺資料の、日本絵画の保存記録としての有用性を述べ、現時点の課題と展望に触れて結論とする。

第1章 河鍋暁斎筆《龍頭観音図下絵》

(河鍋暁斎記念美術館蔵)

第1節 河鍋暁斎について

暁斎の来歴

暁斎が生きた幕末明治の動乱期は、日本絵画界も大きな時代の変化に直面した時代である。欧化主義と国粹主義の狭間で混沌としたこの時期の絵画には、一見すると表現に違和感を覚えるものや、不自然なものも少なくない。しかし近年では、その画面から伝わる模索の痕跡こそが、作者の時代への向き合い方や、作者が生きた時代の表象として捉えられるようになり、幕末明治期の画家たちもそうした視点から見直されてきた²。逆説的に言えば、当時の社会背景を理解しなければ、そこから生まれ出た絵画表現を咀嚼しきれないという特殊な難しさがある。そのため実技制作に入る前に、作者や作品、当時の社会背景への理解を深め、当時の社会の中でどのような意味を担って作品が制作され、受容されたのかを確認しておきたい。

はじめに、本研究のキーパーソンである河鍋暁斎^{きやうさい}(天保2(1831)年～明治22(1889)年)の経歴について見ておきたい。

暁斎は下総国古河の生まれである。暁斎が生まれた翌年に、父の河鍋記右衛門は江戸に出て、^{じやうびけしどうしん}定火消³同心甲斐氏の株を取得して武士階級となり⁴、御茶ノ水に住んだ。

その後、暁斎は数え年7歳で浮世絵師の歌川国芳に師事したが、父が国芳の素行を心配したため2年ほどでその許を離れ、10歳で狩野派の絵師前村洞和愛徳^{とうわあいとく}に入門した。ところが翌年、洞和が病に倒れたため、彼の師家にあたる駿河台狩野家当主の狩野洞白陳信^{とうはくのりのぶ}に再入門した。嘉永2(1849)年、19歳で駿河台狩野での修業を終え、洞郁陳之^{とういくのりゆき}と称する。橋本雅邦によれば、狩野派の修業は入門から卒業までに11、2年かかったといい⁵、9年で卒業した暁斎は早熟だったといえる。その翌年には、館林藩秋元家のお抱え絵師坪山洞山の養子となり、坪山洞郁と称する。

² 古田亮『視覚と心象の日本美術史』ミネルヴァ書房、2014.9

³ 江戸時代の消防組織のうち、幕府直轄で旗本が担当した武家火消。

⁴ 江戸時代後期にもなると、武士階級の身分は株として公然と売りに出されていた。また、献金によって武士階級の身分を買う行為も一般的だった。

⁵ 橋本雅邦「木挽町畫所」『明治日本画史料』中央公論美術出版、1991.5, p. 352

しかし嘉永5(1852)年、坪山洞山の家を離縁され、狩野派と距離が生じたため、この頃は雑貨商や絵草紙屋に寄宿したりしながら、土佐派、琳派、円山四条派、浮世絵など、流派を超えた研鑽を続けた。安政4(1857)年、27歳で江戸琳派の鈴木其一の次女お清と結婚。画師として独立するとともに、父の希望で河鍋姓を継承した。既に安政2(1855)年には仮名垣魯文と組んで鯰絵を出版していたが、安政5(1858)年には「惺々狂齋」と号して浮世絵を描き、戯画・風刺画で人気を博した。ただ、安政6(1856)年には駿河台狩野家に協力して増上寺の黒本尊堂修復も行なっており、狩野派と距離ができていたとはいえ、関係自体は継続していたようだ。

慶応3(1867)年の大政奉還で幕藩体制が崩壊すると、御用画師としての狩野派はその役目を終える。仕事と禄を失った狩野派画師たちが絵で生計を立てることは難しく、生活に困窮する者が多かった。狩野芳崖でさえ、陶器の下絵などを描いて糊口をしのぎ、橋本雅邦は海軍に出仕して図法を教えていた。一方の暁齋は幕末時点で既に独立していたため、幕藩体制の崩壊自体は画師としての生活にさほど影響しなかったと思われる。しかし明治3(1870)年40歳のとき、書画会で描いた諷刺戯画が不敬罪に問われて逮捕投獄される。翌年には放免され、「狂齋」の号を「暁齋」と改めた。

明治政府が対西洋の文化戦略を練っていくなかで、暁齋は個人の注文に応じながら、明治6(1873)年のウィーン万博、明治9(1876)年のフィラデルフィア万博、明治14(1881)年の第2回内国勸業博覧会（日本画部門最高賞）、明治15(1882)年の第1回内国絵画共進会、明治16(1883)、17(1884)年のパリ日本美術縦覧会に出品している。

また、暁齋は西洋人との個人的な交流があった。明治9((1876))年には、フランス人エミール・ギメとフェリックス・レガメが暁齋宅を訪問し、彼らは帰国後、『Promenades Japonaises Tokio-nikko』（『東京日光散策』（明治13(1880)年））にその様子を記している。さらに明治14(1881)年には御雇外国人として来日していたイギリス人の建築家ジョサイア・コンドルが、暁齋の弟子となった。他にも、フランシス・ブリンクリーやモーティマ・メンピス、ヘルヴィン・ベルツらとの交流があった。当時、日本人はお雇い外国人から西洋の技術や制度を学ぶ立場にあったが、絵画を通じた暁齋と西洋人の関係は真逆に近いものだった。

晩年も精力的に制作を行なっていたが、明治22(1889)年4月26日、59歳で胃癌のため死去した。暁齋は生涯を通じて逸話も多く、画人伝などでもその様子が伝えられている。

表 1 河鍋暁斎 略歴 (年齢は数え年)

年号(西暦)	年齢	年譜
天保 2(1831)	1	4月7日、下総国古河に生まれる。河鍋記右衛門次男。幼名周三郎。
3(1832)	2	父、江戸に出て定火消同心甲斐氏の株を取得、甲斐姓を名乗って御茶ノ水に住む。
8(1837)	7	浮世絵師、歌川国芳に入門。
11(1840)	10	狩野派の画師、前村洞和に入門。
12(1841)	11	前村洞和の病気により、その師狩野洞白(表絵師・駿河台狩野)に入門。
嘉永 2(1848)	19	駿河台狩野の修業を終え洞郁陳之と称する。
3(1849)	20	秋元藩の画師坪山洞山の養子となる。洞白に従い東照宮修理。
5(1852)	22	坪山洞山の家を離縁される。
安政 2(1855)	25	10月の江戸大地震を機に、仮名垣魯文の戯文に「鯨絵」を描き人気を博す。
4(1857)	27	鈴木其一の娘きよと結婚。画師として独立、河鍋姓を嗣ぐ。
5(1858)	28	この頃狂画を描き始め、狂斎と号す。
6(1859)	29	駿河台狩野家に協力し増上寺の黒本尊堂を修復。妻きよ死去。とせと結婚。
万延元(1860)	30	父記右衛門没。妻とせ没。
慶応元(1865)	35	戸隠神社中院の天井画(龍)を描く。
2(1866)	36	12月、本郷金助町火事、大根畑の狂斎宅類焼。
明治 2(1869)	39	勝田家の娘たつの供養のため画帖「地獄極楽めぐり」制作。
3(1870)	40	書画会で描いた諷刺戯画が不敬罪に問われ、逮捕投獄される。
4(1871)	41	放免。伊豆修善寺温泉で静養。狂斎の号を暁斎と改める。
6(1873)	43	ウィーン万博に「神功皇后、武内宿禰の図」を出品。
9(1876)	46	フィラデルフィア万博に出品。 フランス人エミール・ギメとフェリックス・レガメが暁斎宅を訪問。 (肉筆「釈迦如来図」(ギメ美術館蔵))。
11(1878)	48	〈E・F・フェノロサ来日〉

12(1879)	49	<p>〈龍池会発足〉</p> <p>この頃本郷靈雲寺の法弟となる。</p>
14(1881)	51	<p>第2回内国勸業博覧会で「花鳥図（蛇雉子ヲ卷ク図）」、「枯木寒鴉図」が妙技賞牌二等（日本画部門最高）を受賞。後者を日本橋栄太楼の主人細田安兵衛が百円で購入し、暁斎の鴉図が有名になる。</p> <p>ジョサイア・コンドルが入門、麻布今井町の彼の官舎へ週1回の出稽古。</p>
15(1882)	52	<p>第1回内国絵画共進会に「風神」「雷神」を出品。</p> <p>駿河台狩野家伝来の前立観音を預かる。</p>
16(1883)	53	<p>6月、第1回パリ日本美術縦覧会に「龍頭観音図」を出品。</p>
17(1884)	54	<p>第2回パリ日本美術縦覧会に「黄石公図」「鷲猪ヲ取ル図」「山姥ノ図」などを出品。</p> <p>〈鑑画会発足〉</p> <p>東洋絵画会特別会員となる。</p> <p>狩野洞春秀信の死去に際して、狩野派の画法遵守を依頼され、改めて狩野宗家（中橋家）の狩野永恵に入門。</p>
18(1885)	55	<p>東洋絵画会の学術委員に選任される。</p> <p>7月26日、妻ちか死去。この頃から、^{じょくう}如空の号を用いる。</p>
19(1886)	56	<p>東洋絵画共進会に「滝見観音」を揮毫。プリングリー宅（芝区田町）に週1回の出稽古。</p>
20(1887)	57	<p>4月30日、プリングリー宅でロンドンから来日した画家モーティマー・メンピスに会い、画論を披露する。</p> <p>『暁斎畫談』発行。</p>
22(1889)	59	<p>4月26日、胃癌のため死去。谷中の瑞輪寺正行院に葬られる。</p>

明治時代の暁斎

江戸幕府の崩壊と明治新政府による近代化の推進は、日本全体を激変させる歴史的な出来事だった。絵画界も大きく揺れ動き、明治時代は、江戸時代までの「日本絵画」が、「日本画」という近代絵画に分化していく転換期だった。ここでは、「日本画」的な絵画表現が萌芽する明治前半の絵画界の動向と、当時の暁斎について見ていきたい。

先述のように、幕府の崩壊によって仕事と禄を失った狩野派の画師たちが、絵で生計を立てることは難しく、生活に困窮する者が多かった。一方で、円山派、文人画、浮世絵などの既存流派は、比較的その活動形態が維持されたようである。その理由について古田亮氏は、「もともと公的な仕事よりも富裕層、文化人、一般庶民などを相手にした活動であったために、政治体制が変わっても大きな影響を受けなかったものと想像される。また、狩野派ほどには「血と力」の意識が強くないこれらの流派の方が新しい社会に柔軟に対応できたということも言えるであろう⁶」と分析している。

暁斎は幕末時点で画師として独立し、既に「狂斎」と号して浮世絵を手がけていた。それだけではなく、信州の戸隠神社の天井画《龍図》（慶応元(1865)年）や、火災にあった深大寺の復興のために《深大寺大師堂向拝天井鏡板 龍図》、《深大寺大師堂内旧須弥檀板 戸 唐獅子図》、《般若十六善神図》（3点とも慶応2(1866)年頃）などを個人で請け負っていた。維新後も、明治2(1869)年には暁斎を最良にしていた勝田家の娘たつ（田鶴）の追善供養のため、《地獄極楽めぐり図》（明治2～5(1869～1872)年）などを描いている。こうした状況から、暁斎は幕末時点で既に個人的な支持基盤を獲得しはじめており、幕藩体制の崩壊が画師としての生活にさほど影響しなかったと思われる。ただ生活は苦しく、この苦しい時期に流派を超えた学習を続け、個人的な創作活動の足元が固まった頃に幕藩体制の崩壊を迎えた、というのが実情である。

明治期の特徴として、佐藤道信氏は、19世紀後半の国際情勢を前提にした対外・対内の国家戦略として美術が扱われたことを挙げている。加えて、植民地化の危機にあった明治初頭の日本にとって、国家体制の整備と国力の増強は国家的命題であり、富国強兵、殖産興業はそのための軍事・産業政策だったとする⁷。特に、明治6(1859)年のウィーン万博を機に、西洋でジャポニズムが沸き起こると、日本政府は西洋への輸出品として美術工芸を奨励した。その後明治12(1879)年には、伝統美術の保護と当代美術工芸の輸出振興を目的

⁶ 古田亮「近代日本畫の成立 脱狩野派の諸相」『國華』1370, 國華社, 2009. 12

⁷ 佐藤道信「〈日本美術〉誕生 近代日本の「ことば」と戦略」講談社, 1996. 12

に、大蔵省と内務省の官僚、輸出業者らが「龍池会」を結成した。

しかし、殖産興業が目的の美術奨励に不満を抱いたフェノロサや岡倉天心らは、明治17(1884)年龍池会と袂を別つかたちで発足した「鑑画会」を、新たな絵画を創造する場としはじめる。そこで狩野芳崖、橋本雅邦らはフェノロサや天心の主導のもと、絵画表現の改革を目指していく。フェノロサは、狩野派的な強い線表現を抑制すること、色彩を工夫することやグラデーションを用いることなど、具体的な表現内容に干渉していった。この時期の狩野芳崖の代表作には、《伏龍羅漢》(明治18(1885)年)、《仁王捉鬼図》(明治19(1886)年)、《不動明王》(明治20(1887)年)、《悲母観音》(明治21(1888)年)などがあるが、これらの作品は同時に「日本画」誕生の象徴的な作品でもある。

フェノロサの主導による「日本画」的な絵画表現の萌芽は、色彩表現の拡張と狩野派的な水墨表現からの脱却に特徴づけられる。一方の暁斎が、狩野派的な水墨表現を堅持し、彩色表現と併存させていたことは、作品を見れば明らかだ。このことは、「日本絵画」から「日本画」への移行期において、暁斎が「日本絵画」的な解釈に基づく絵画表現を行っていたことを意味している。

では、暁斎が「日本絵画」的な絵画表現にとどまったのは何故だったのだろうか。

明治17(1884)年、暁斎は駿河台狩野家の洞春秀信の死去に際して、狩野派の画法遵守を依頼され、改めて狩野宗家(中橋家)の狩野永^{えいとく}憲に入門する。しかし、入門前後の表現にあまり変化がないことや、同時に一方で浮世絵や戯画を描き、書画会にも参加していることから、ここで大きな意識の変化があった様子は窺えない。

龍池会などの美術団体との関わりについては、『暁斎絵日記』の明治16(1883)年11月23日に、「龍池会佛國ノ画口」という記述と、二人の人物と話す様子が描かれており、日野綾子氏はこの日に第2回パリ日本美術縦覧会への出品の依頼があったと推測している⁸。その後、明治17(1884)年には内国絵画共進会の終了を受けて結成された龍池会系の作家団体「東洋絵画会」の特別会員になっているが、審査をとまなう絵画展への出品は謝絶していた⁹ようである。

このように、暁斎と保守的な団体組織との関わりは認められるものの、それが暁斎が

⁸ 日野綾子「河鍋暁斎《山姥図》：図様と制作背景に見る明治期の暁斎」『デアルテ：九州藝術学会誌 = De Arte : journal of the Kyushu Art Society』34号,九州藝術学会,2018,p29-48

⁹ コンドルはこれを明治14(1881)年第2回内国勸業博覧会以降としているが(ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳,岩波書店,2006.4,p.51)、明治15(1881)年の第1回内国絵画共進会には出品しているため、明治15(1881)年以降のことと思われる。

「日本絵画」の絵画表現にとどまった動機そのものだったとは考えにくい。むしろ、暁斎自身の絵画観の方が先行し、そこに外部からの要請が加わったと考えるべきだろう。

既に明治9(1876)年には、暁斎は私生活で西洋人との交流があった。ギメ美術館を創設したエミール・ギメと、画家のフェリックス・レガメが暁斎宅を訪問し、レガメとは互いに肖像画をスケッチしている。さらにイギリス人建築家のジョサイア・コンドルは、明治14(1881)年暁斎に入門して絵を学び、とりわけ親交が深かった。そのほかにも暁斎は、フランシス・ブリンクリー、モーティマ・メンピス、エルヴィン・ベルツらとの交流があり、現在でも彼らの暁斎コレクションが欧米各地の美術館に収蔵されている。暁斎自身、西洋人との交流を楽しんでいたようであり、『暁斎絵日記』には、椅子とテーブルで洋食をとる様子や、コンドルが絵を描く姿も描かれている。

当時の日本人は、お雇い外国人から西洋の技術や制度を学ぶ立場にあったが、絵画を通じた暁斎と西洋人の関係は真逆に近いものだった。つまり暁斎の絵画表現のほうにプライオリティーがあったのであり、「日本絵画」の表現を尊重し、理解を深めようとする西洋人の姿勢は、暁斎の絵画観に大きく影響したはずである。彼らとの私的交流のなかで生まれた自国文化への自負と肯定は、急速に進められた欧化主義への反動の国粹主義とは、異質なものだったのではないだろうか。暁斎は、「日本絵画」と西洋画との差違を、優劣としては考えていなかったと思われる。

暁斎と観音

暁斎は、妖怪や幽霊を描いた画師としての知名度が高いが、観音図をはじめ他の仏教画題も数多く手がけている。特に明治10年代半ばからは、頻りに観音図を描いている。その具体的な理由は明らかではないが、明治12(1879)年頃、暁斎は本郷靈雲寺の法弟¹⁰となり、明治15(1882)年には駿河台狩野家伝来の前立観音を預かっている。翌明治16(18

83)年には、第1回パリ日本美術縦覧会に《龍頭観音図》、明治19(1886)年には東洋絵画共進会に《滝見観音》を出品している。さらに明治14年(1881)頃から最晩年まで、《日課観音》を毎朝描いていた。画師としての一日の初めにまず観音を描くという行為は、祈りに等しく、暁斎自身の観音への信仰心が窺われる。

また、暁斎は弟子のコンドルに主要な画題を教えており、コンドルはそれを著書の『Paintings and studies by Kawanabe Kyosai』(明治44(1911)年)¹¹にまとめているが、その中で仏教主題として挙げられているのは“Kwannon” (観音)のみである¹²。このことから、当時観音図の需要が多かった様子が窺われ、信仰面での社会背景を反映していると考えられる。観音は、現世救済を行なう菩薩として、時代や地域を超えて広く信仰されてきた。当時の仏教界について佐藤道信氏は、廃仏毀釈から再興するための信者の確保として、還俗仏教者を指導者に、民衆救済をはかった在家主義的な教化活動が展開されたことを挙げ、そこでの観音が衆生救済のシンボル性を担ったことを指摘している。また明治10年代半ばは、三十三観音信仰による民衆救済と在家教化を唱え、救世教を開宗した大道長安の仏教運動が始まった時期でもあった¹³。

暁斎の観音図は、現存作例も複数あるが、記録や下絵だけが残り本画の所在がわからないものや、記録との同定ができない作品も多い。

飯島虚心は『河鍋暁斎翁傳』(明治34(1902)年(稿本))で、彼が把握した暁斎作品を列挙している。そのうち観音図は5点で、《滝見観音》(明治19(1886)年東洋絵画共進会)、《金色観音》(絹本で極彩色)、《白衣観音》(谷中の全生庵にあったが焼失)、《龍頭観音》(紺紙に金泥、榛原氏の旧蔵)、《龍頭観音》(明治16(1883)年第1回パリ日本美

¹⁰ 明治18年ごろからとする説もある。

¹¹ 『Painting and study by Kawanabe Kyosai』は、山口静一氏による和訳本が出版されているが、コンドルが“GLOSSARY”として画題などの用語をまとめた部分は和訳本には収録されておらず、英文本にのみ掲載されている。

¹² 他に古典的な仏教画題として“Rakan” (羅漢)、 “Daruma” (達磨)が記載されているが、これらは高僧・祖師という位置付けとして捉えた。

¹³ 佐藤道信「進化論としての悲母観音図」『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』展覧会図録, 東京藝術大学大学美術館, 2007. 8 大道長安は、救世教を明治19年に長岡で開宗する。

術縦覧会出品作) だが、既に失われているものや所在不明のものばかりである。

また河鍋暁斎記念美術館には、細部まで描かれた観音図の下絵3点が所蔵されているが、これらの本画も残っていない。具体的には、《観音図下絵》(「明治18年3月22日」の記入あり、図1)《龍頭観音図下絵》(「明治16年10月5日」の記入あり、図2)、本研究の対象作品である《龍頭観音図下絵》(図3)の3点である。

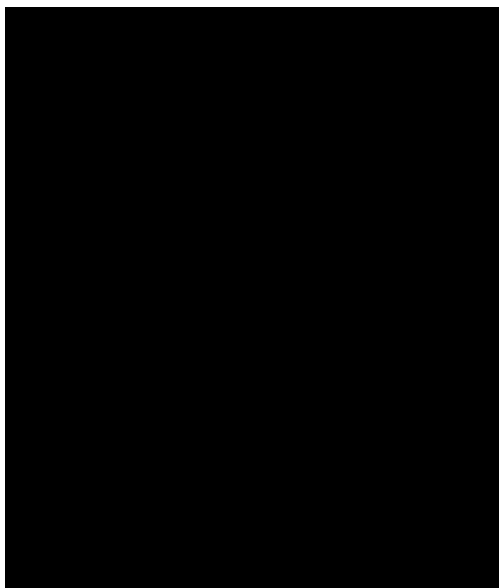


図1 《観音図下絵》
紙本墨画淡彩、47.0×39.5cm
「明治18年3月22日」の記入あり
河鍋暁斎記念美術館
(『暁斎 その魅力ある世界-画稿・下絵集-』
河鍋暁斎記念美術館, 2019. 1)

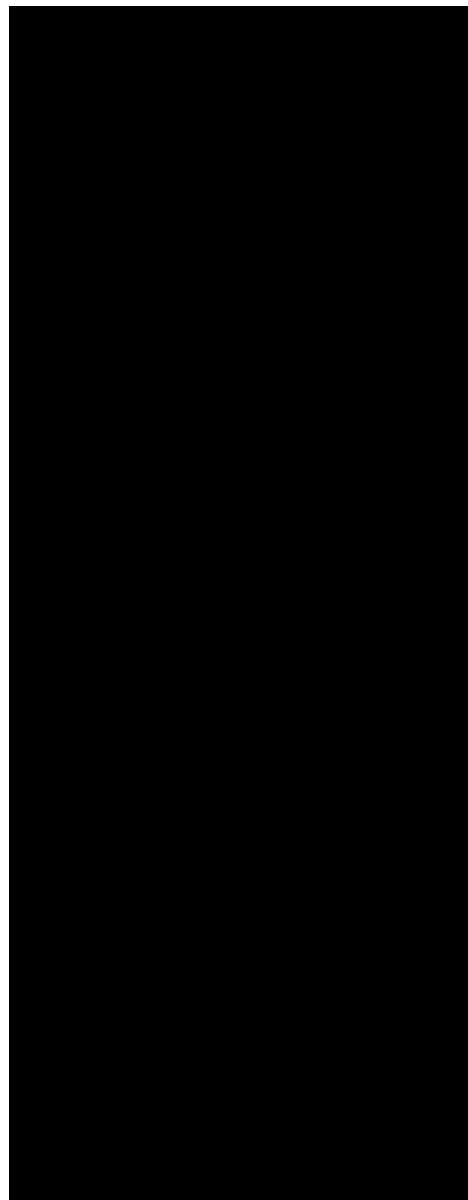


図2 《龍頭観音図下絵》
紙本墨画淡彩、117.0×41.2cm
「明治16年10月5日」の記入あり
河鍋暁斎記念美術館
(『暁斎 その魅力ある世界-画稿・下絵集-』河鍋暁斎記念美術館, 2019. 1)

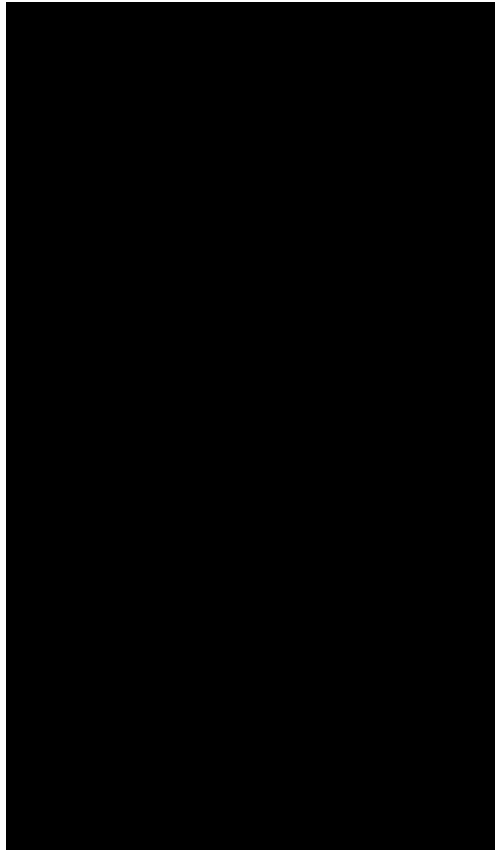


図 3 《龍頭観音図下絵》(本研究の対象作品)
紙本墨画淡彩、101.9×54.1cm、制作年不詳
河鍋暁斎記念美術館
(『暁斎 その魅力ある世界-画稿・下絵集-』河鍋暁斎記念美術館, 2019. 1)

このように観音図に絞ってみても、暁斎の現存作品は、実際に制作された総数よりも少なくなっていると言える。

妖怪や幽霊を描いた作品の場合は、肉筆作品も少なくないが、庶民的嗜好として浮世絵に多く描かれ版画として量産されたことも、作品が多く残った一因と考えられる。その点、観音図の現存作品が少ない理由としては、一点物の肉筆作品が殆んどだったことも大いに影響しているだろう。肉筆にこそ、暁斎の技法材料の特質が体现されていたであろうことを考えると、悔やまれる点である。

第2節 《龍頭観音図下絵》（河鍋暁斎記念美術館蔵）の特徴

本画と下絵

河鍋暁斎記念美術館蔵の《龍頭観音図下絵》（図4）は、紙継ぎが外れて断片になっていた状態を、平成18（2006）年に大柳久栄氏が修復¹⁴、復元し、現在は一枚の下絵になっている。

図様は、村松梢風著『本朝畫人傳』下巻（昭和8（1933）年）の口絵に掲載されている龍頭観音図（図5）とほぼ一致し、その下絵とみられる。但し、該当する龍頭観音図の本画は、現在のところ発見されていない。村松梢風著『本朝畫人傳』は、改訂や出版社が変更されながら複数回刊行されているが、この龍頭観音図が掲載されているのは、昭和8（1933）年版だけである。昭和15（1940）～18（1943）年に刊行された版では、口絵は《花鳥図》（旧名《蛇雉子ヲ巻ク図》、東京国立博物館蔵）に差し替えられており、この時点で既に作品が失われてしまっていたのか、あるいは趣向を変えるために口絵を差し替えたのかは不明である。いずれにせよ、完成画の情報を伝えるのは『本朝畫人傳』昭和8年版の口絵のみで、現在に至るまで本画の所在は明らかではない。

口絵の図版では、モノトーンの階調からも観音と侍者に彩色されていたであろうことが窺われる。また画面上部には、下絵では欠けてしまっている月と雲、山岳が描かれている。さらに、図版を拡大して落款を見ると、署名には「暁斎」の文字が見られる（図7）。印章はやや不鮮明だが、縦線で三分割されたデザインの印章は二つに絞られ、これは方形印で中央に人型を陰刻し、その両側に「惺々」^{せいせい}「暁斎」の文字を陽刻したものであると推定した（図6）。この印章が使用されている他の作例から判断して、本作は明治14年以降の作と考えられる。

¹⁴ 大柳久栄「河鍋暁斎記念美術館蔵の画稿・下絵の修復記録」『暁斎』河鍋暁斎研究会会誌, 92, 河鍋暁斎記念美術館, 2006. 11, p32-36

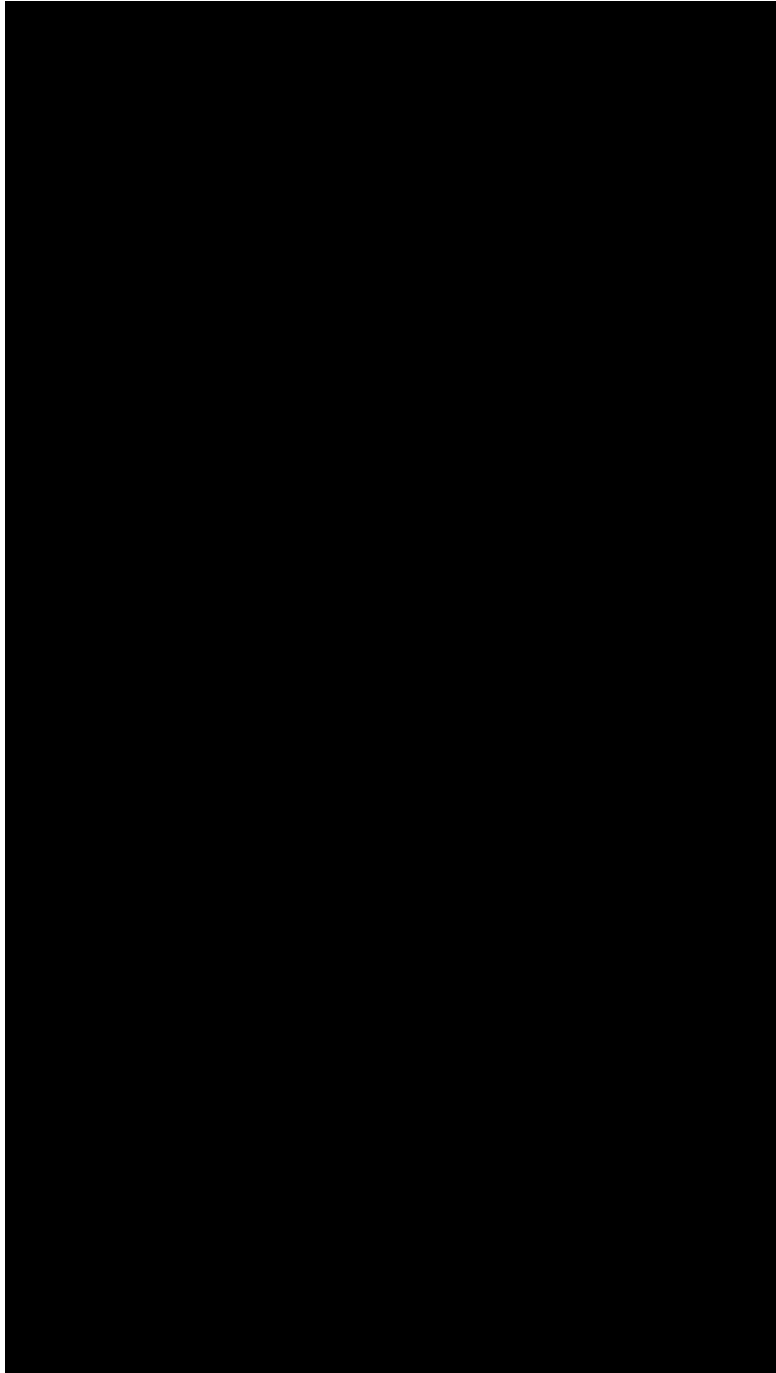


図 4 《龍頭観音図下絵》紙本墨画淡彩、101.9×54.1cm、制作年不詳、河鍋暁斎記念美術館
(『暁斎 その魅力ある世界-画稿・下絵集-』河鍋暁斎記念美術館, 2019. 1)



図 5 村松梢風『本朝画人伝』下巻（昭和 8（1933）年）口絵 龍頭観音図
（村松梢風『本朝画人伝』下巻, 平凡社, 1933）

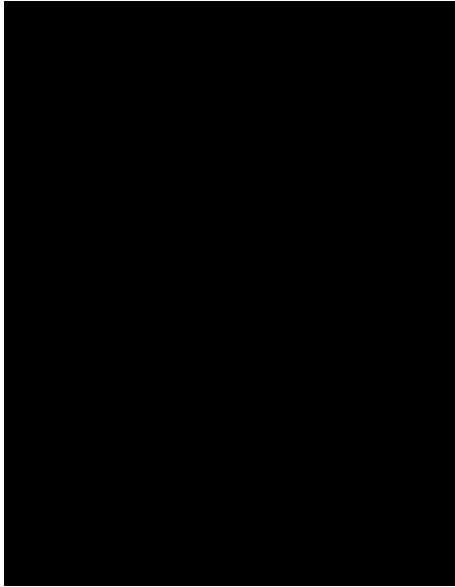


図 7 村松梢風著『本朝画人伝』下巻
(昭和 8 (1933) 年) 口絵 龍頭観音図
落款部分の拡大

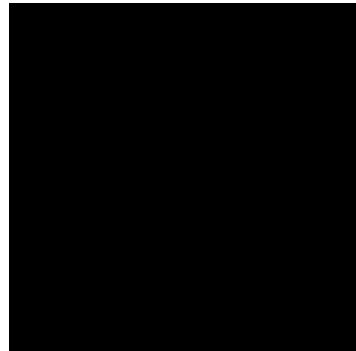


図 6 図 7 に該当する印章 (《山姥図》にも使用)
(ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』
山口静一 訳岩波書店, 2006. 4)

この口絵での印章は、龍池会主催の明治 17(1884)年第 2 回パリ日本美術縦覧会出品作《山姥図》(東京国立博物館蔵)と同じものである(図 7)。さらに、「暁斎」という落款の書体も、《山姥図》の落款「惺々暁斎図」に近い書体で書かれている。東京国立博物館蔵の《山姥図》が第 2 回パリ日本美術縦覧会出品作であることは、近年日野綾子氏によって指摘され¹⁵、直近では曾田めぐみ氏がその説を補強し¹⁶、十分な根拠が示されている。

この《山姥図》と《龍頭観音図下絵》の落款の近似性を踏まえ、以下の状況から本図の位置付けを考察すると、《龍頭観音図下絵》の本画は、龍池会主催の第 1 回パリ日本美術縦覧会への出品作だった可能性が考えられる。

文献記録から、暁斎が第 1 回パリ日本美術縦覧会に《龍頭観音図》を出品していることが判明する。¹⁷しかしその出品作について、写真などの視覚的な記録は残っておらず、作品の同定はできていない。

¹⁵ 日野綾子「河鍋暁斎《山姥図》 図様と制作背景に見る明治期の暁斎」『デアアルテ= De Arte, journal of the Kyushu Art Society』九州藝術学会誌 34, 九州藝術学会, 2018, p. 29-48

¹⁶ 曾田めぐみ氏は、昭和 14 年に開催された「暖遠邨荘所蔵品入札会」の図版と、その作品情報の「捲 巴里日本美術縦覧会」という記載を根拠としている。『河鍋暁斎 その手につけぬものなし』展覧会図録, サントリー美術館, 河鍋暁斎暁斎記念美術館, 朝日新聞社, 2019. 3, p. 214

¹⁷ 「龍池会記事 第一回巴里府日本美術縦覧会記事」『近代美術雑誌叢書 1 大日本美術新報』第 1 巻, ゆまに書房, 1990. 9, p. 15

前節で河鍋暁斎記念美術館に残る観音図の下絵を3点挙げたが(図1~3)、そのうち1点に「明治18年3月22日」、もう1点には「明治16年10月5日」と明記されている。第1回パリ日本美術縦覧会は、明治16(1883)年6月1日から同月20日まで開催され、4月14日には郵船で発送されているため¹⁸、時系列的にこの2点は該当しない。残る《龍頭観音図下絵》には制作年月日の記入が無いので、これも確実な時系列の判断はできない。

また前節で、飯島虚心が『河鍋暁斎翁傳』で言及した観音図5点を挙げたが、そのうちの《龍頭観音》は紺紙に金泥で描かれていたと解説されており、本図には該当しない。

しかし、現存する暁斎の観音図に、行体や草体の画風が多い中で、綿密に構成された下絵(図4)や、謹直さを伝える本画のモノクロ図版(図5)は、《龍頭観音図下絵》の本画が真体であった様子を窺わせる。そしてこのことは、作画が重要な展覧会への出品といった特別な目的をもつものだったことを示唆すると考えられる。

以上を踏まえると、なお断定はできないものの、《龍頭観音図下絵》の本画が、第1回パリ日本美術縦覧会への出品作だった可能性が高く、制作年は明治16(1883)年初め頃と推定できる。

第1回パリ日本美術縦覧会の開催概要は、「龍池会記事」で確認すると次の通りである。同展は、明治15(1882)年に渡仏した龍池会会員の若井兼三郎が、日本美術の普及にとめていた美術商のジークフリード・ピングを通じて、装飾美術中央連合の協力をとりつけたことで企画された。明治16(1883)年2月22日には、パリで展覧会が開催できるという若井の手紙が日本に到着し、同年5月1日からパリで例年開催されるサロンに合わせて開催すれば、隣接する会場で日本の当代美術を鑑賞してもらえる絶好の機会になる旨が記されていた。輸送時間を考慮すると時間が不足していたが、龍池会はこの年の開催に向け動き出し、出品は運搬しやすい絵画に限られた。東京と京都から出品者が選ばれ、東京在住の画家には、明治16(1883)年3月2日、龍池会の佐野会頭が自宅に出品候補者を召集して制作を呼びかけた。3月15日には揮毫を終え、3月30日には装潢を完了させることとされたため、制作は2週間ほどしかなかったようだ。その後、4月14日にパリへ郵船で作品が発送されている¹⁹。

¹⁸ 「龍池会記事 第一回巴里府日本美術縦覧会記事」『近代美術雑誌叢書1 大日本美術新報』第1巻、ゆまに書房、1990.9, p. 10-15

¹⁹ 『日本美術協会年表：創立50年記念』財団法人日本美術協会、1928.4(渋沢社史データベース)

《龍頭観音図下絵》について

河鍋暁斎記念美術館の協力で、《龍頭観音図下絵》(図4)を熟覧する機会を得たため、ここでその調査内容を述べる。調査では、主に作品の観察と採寸、資料写真の撮影を行った。

河鍋暁斎記念美術館の《龍頭観音図下絵》の作品寸法は、以下の通りである。

(本紙) 縦 101.9 cm × 横 54.3 cm

(台紙) 縦 119.0 cm × 横 58.7 cm

暁斎は、下絵を本画と同寸法で描いたことから、この採寸から本画の寸法を推定することができた。本画の推定寸法については、第4章の復元制作工程で詳述する。

また同下絵は、複数の小さな和紙が継がれており、薄い和紙を重ねて修正をしている箇所も多数みられた。その痕跡からは、縮小図版(図4)で見ていたよりも、はるかに多くの修正が重ねられていたことが判明した。雲や岩石は大まかなアタリのみだが、観音や侍者は細部まで綿密に描かれ、ミリ単位の修正が行われていた。図様は、モノクロ図版(図5)と重ねると9割方が一致するが、細かな変更が行われている箇所もあり、本画への工程でも妥協しない作画姿勢が窺われた。

下絵からは、彩色の手がかりも得ることができた(図8)。観音の衣には「本黄土」、その衣の裾には「クン」、侍者の近くには「^{文字?}ツケニクシキ」と読める文字が描かれている。本黄土は黄土を指し、観音の衣は黄系の色味だったことが判る。「ツケ」の意味は不明だが、「ニクシキ」は文字通り肉色(胡粉+赤系絵具)を指すと考えられ、侍者の肉身部の色だろう。また、他の下絵や作例と照らし合わせると、「クン」は群青を指すようである。したがって、観音は黄土色をベースとした衣をまとい、その裾には群青が彩色され、侍者の肉身は赤系の色味だったと推定される。



図8 彩色の手がかり

前章でも述べたように、暁斎の観音図は本画が残っていないものも多いが、現存作品の中でこの《龍頭観音図下絵》と同系統の作品としては、ジョサイア・コンドル旧蔵、現イスラエル・ゴールドマン氏所蔵の《龍頭観音図》(図9)が挙げられる(この点については大柳久栄氏も指摘²⁰)。

コンドル旧蔵本は、《龍頭観音図下絵》(図4)ほど描き込んではいないが、暁斎がコンドルに下絵から本画の完成までを実際に描きながら教え、コンドルはその記録を『Painting and study by Kawanabe Kyosai』で詳述し、下絵(図10)も掲載している。また『本朝畫人傳』(昭和8年版)の図版(図5)からは、観音と侍者に彩色が施されていたことが推定される。下絵に彩色の具体的な書き込みがあること、加えてコンドル旧蔵本でも観音のみが彩色され、龍や雲は水墨で表現されていることなどから、《龍頭観音図下絵》(図4)の本画も、観音と侍者は彩色表現、龍や雲、山岳は水墨表現だったと想定した。

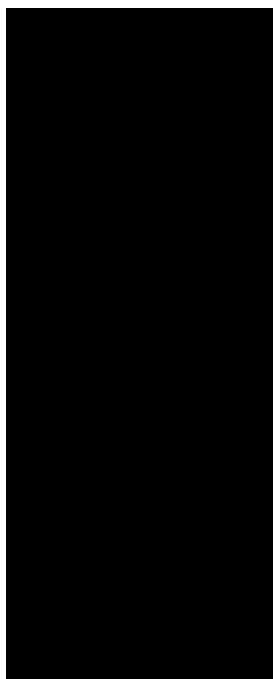


図9 《龍頭観音図》
イスラエル・ゴールドマン氏所蔵
(『画鬼暁斎 Kyosai - 幕末明治のスター
絵師と弟子コンドル』展図録, 三菱一号館
美術館, 河鍋暁斎記念美術館編, 2015)

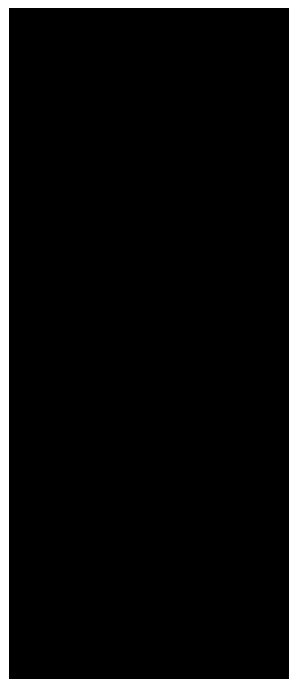


図10 ジョサイア・コンドル旧蔵《龍頭観音図》下絵
(現存していない。)
(ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳,
岩波書店, 2006. 4)

²⁰ 大柳久栄「河鍋暁斎記念美術館蔵の画稿・下絵の修復記録」『暁斎』河鍋暁斎研究会会誌, 92, 河鍋暁斎記念美術館, 2006. 11, p. 32-36

人物は彩色表現、龍や雲、山岳は水墨表現だったと想定される点について、もう少し掘り下げ、暁斎がどのような姿勢で作画にあたっていたのかを考察してみる。

同一作品上で、モチーフを水墨と彩色で描き分ける表現自体は、古くからあり珍しいものではない。ただ、この《龍頭観音図下絵》の本画を第1回パリ日本美術縦覧会出品作と考えるとき、暁斎が意図的に水墨表現と彩色表現を併存させたと考えることはできないだろうか。

暁斎は、明治10年の第1回内国勸業博覧会には、水墨表現の《枯木寒鴉図》（榮太樓総本舗）と、極彩色の《花鳥図（蛇雉子ヲ巻ク図）》（東京国立博物館）を出品している²¹。さらに、明治17年の第2回パリ日本美術縦覧会には、極彩色の《山姥図》と、《黄石公》を出品している。《黄石公》は現存していないが、『「暖遠邨莊所蔵品入札」売立目録』²²の図版（図11）を見る限り、強い線表現を主体とする水墨表現を主体としたものと想像される。ここから暁斎は、多数の鑑賞者が訪れる展覧会で複数出品が可能な場合は、水墨主体と彩色主体の作品の両方を出品することがあったように思われる。

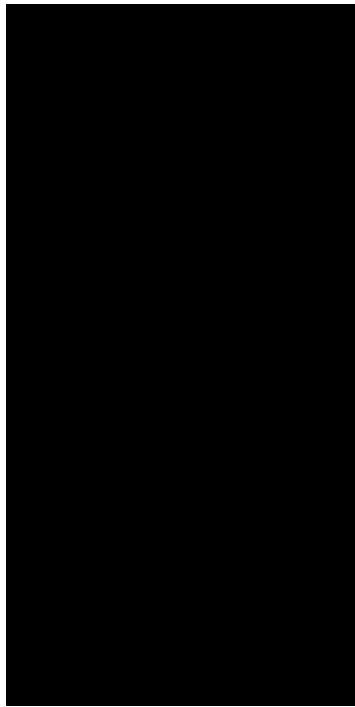


図11 第2回パリ日本美術縦覧会出品作 《黄石公》
（『「暖遠邨莊所蔵品入札」』売立目録, 東京美術倶楽部, 昭和14年（東京文化財研究所 売立目録データベース）

²¹ 他に《姐己蠶盆刑ヲ見ル図》、《国姓爺南洋島城中放火ノ図》も出品しているが、ともに現存しておらず、どのような作品であったかは不明である。

²² 『「暖遠邨莊所蔵品入札」売立目録』東京美術倶楽部, 昭和14年（東京文化財研究所 売立目録データベース）

第1回パリ日本美術縦覧会のための制作期間が、2週間ほどしかない中で、暁斎が意図的に水墨表現と彩色表現の両方を一作品中に詰め込み、自身の画技の幅広さ、ひいては日本絵画の技法材料の特徴を披露しようとしたことは十分に考えられる。博覧会や展覧会には政府の方針が関与するが、画師の立場からすれば、海外で自身の作品が展示される、奮闘しがいのある出来事だったのではないかと思われる。

ここまで《龍頭観音図下絵》について調査し、考察した内容を述べた。資料として熟覧調査の際の記録写真を図12に示す。

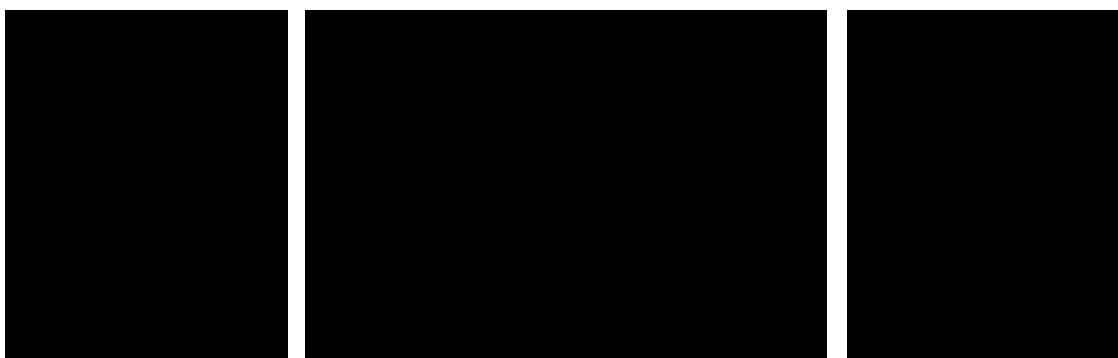


図12 熟覧調査の際の資料写真（河鍋暁斎記念美術館）

同時代の観音図との比較

《龍頭観音図下絵》と本画の絵画表現上の特徴を明確にするため、ここでは当時の代表的な観音図である狩野芳崖の《悲母観音》（明治21年、図14）、原田直次郎の《騎龍観音》（明治23年、図15）と比較してみたい。この2点以前に《龍頭観音図下絵》の本画（図13）は完成していたと想定されるが、暁斎の絵画表現にはその後も劇的な変化は見られないため、比較して差し支えないと判断した。

明治15年ごろから明治20年代の日本美術界では、様々な作者によって観音図が描かれている。その理由の一つには、前節で述べたように当時、観音信仰による民衆救済と在家教化が活発化した²³社会的背景が挙げられる。そしてもう一つの重要な出来事が、明治18(1885)年5月の鑑画会例会で、フェノロサが行なった講演「画題に仏教を用ゆるの得失」によって、仏教画題が奨励されたことである。実際、フェノロサと共に絵画表現の改良を目指した狩野芳崖の代表作には、仏教画題が多い。

²³ 佐藤道信「進化論としての悲母観音図」『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』展図録, 東京藝術大学大学美術館, 2007. 8

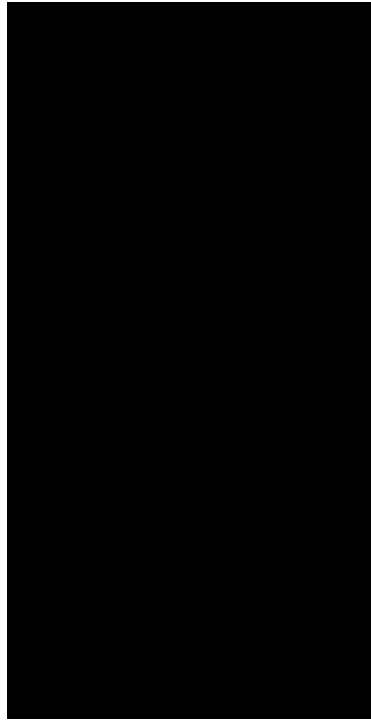


図 13 河鍋暁斎《龍頭観音図下絵》本画 明治 16 年頃（モノクロ写真）
（村松梢風著『本朝画人伝』下巻, 平凡社, 1933）



図 14 狩野芳崖《悲母観音》 明治 22 年 東京藝術大学大学美術館
（『特別展観 重要文化財 悲母観音 狩野芳崖筆』, 東京藝術大学藝術資料館, 1989. 10）

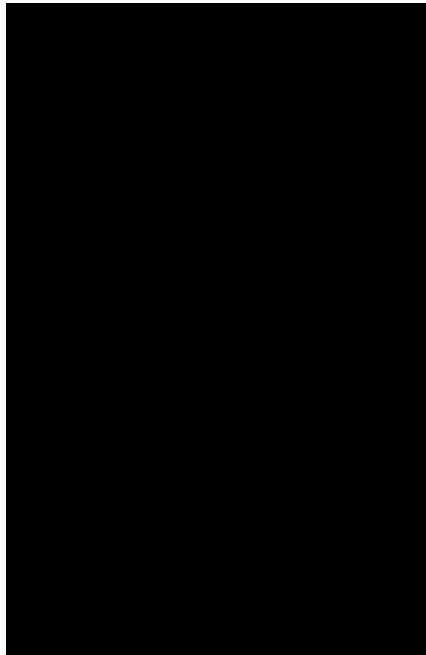


図 15 原田直次郎《騎龍観音》 明治 23 年 護国寺蔵（東京国立近代美術館寄託）
（『鷗外と画家 原田直次郎 ～文学と美術の交響』 展覧会図録, 文京区森鷗外美術館, 2013）

はじめに、狩野芳崖の《悲母観音》（明治 22 年）から見てみよう。前述の通り、フェノロサや天心は、明治 17(1884)年に龍池会から分裂した「鑑画会」を、新たな絵画の創造の場とした。フェノロサは、日本絵画の伝統に西洋画の色彩や空間表現を取り入れた新しい絵画を理想に掲げ、狩野芳崖にその適性を見出し、二人三脚で絵画表現の改革を目指した。

《悲母観音》の数年前には、ほぼ同構図の《観音》（フリーア美術館）が描かれ、明治 17(1884)年の第 2 回パリ日本美術縦覧会に出品作されている。この観音図は、フェノロサとの協同作業が始まる前の作品であり²⁴、水墨表現を主体に、金泥と淡彩が施されている。一方、絶筆となった《悲母観音》（明治 21 年）では、線や水墨表現が抑えられ、色彩表現が主体となっている。この 2 点を比較すると、狩野派的な強い線表現の抑制や、色彩の工夫、グラデーションなど、フェノロサが説いた絵画表現の改革を、芳崖が具現化していったことがよくわかる。

²⁴ 古田亮氏は、芳崖の弟子の証言に基づき、既に明治 15 年から構想されていたと指摘している。古田亮「《悲母観音》考」『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』展覧会図録, 東京藝術大学大学美術館, 2007. 8

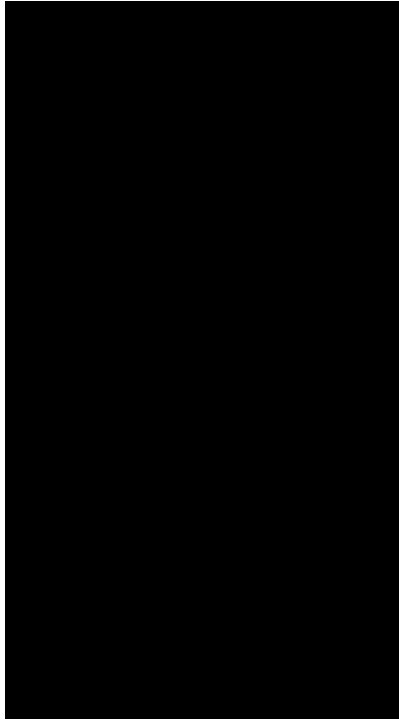


図 16 狩野芳崖《観音》 明治 17 年
フリーア美術館
(ともに『特別展観 重要文化財 悲母観音 狩野芳崖筆』, 東京藝術大学藝術資料館, 1989)

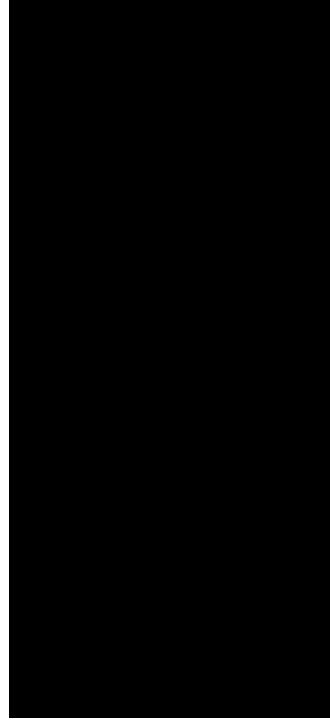


図 17 狩野芳崖《悲母観音》 明治 21 年
東京藝術大学大学美術館

(ともに『特別展観 重要文化財 悲母観音 狩野芳崖筆』, 東京藝術大学藝術資料館, 1989)

次に、原田直次郎の《騎龍観音》(明治 23 年)について見てみる。

この作品は、明治 23(1890)年第 3 回内国勸業博覧会の出品作で、騎龍観音という仏教画題が、西洋画の表現と技法材料によって描かれている。画面左上からの光線による陰翳で、空間と立体感があらわされている。

作者の原田直次郎は、明治 17(1884)年 21 歳でドイツに渡り、ミュンヘン・アカデミーなどで西洋絵画を学んだ。しかし明治 20(1887)年、直次郎が帰国した当時の日本は、欧化主義への反動から国粹主義が台頭しており、洋画排斥運動のさなかだった。そのため、フェノロサや天心が中心となって開校した東京美術学校では、当初、西洋画科は設置されなかった。

そうした逆風のなかで 1887(明治 20)年 11 月 19 日、直次郎は上野の華族会館で開かれた龍池会例会で、講話「絵画改良論」を行っている²⁵。それによれば、彼はまさにフェ

²⁵ 吉岡知子「原田直次郎 その三十六年をたどる」『原田直次郎 西洋画は益々奨励すべし』青幻舎, 2016. 2

ノロサや岡倉天心が目指した、日本の伝統絵画に西洋画の長所を取り入れて折衷するという考えを批判している²⁶。にもかかわらず、《騎龍観音》が日本の画題と、西洋画の表現と技法材料の折衷によって描かれている点は、一見皮肉に見えてしまう。それでもなお、西洋画を当時の日本に受容、定着させるための模索が必要不可欠だったのであり、その立場からすれば、直次郎が日本の伝統絵画はそのままであるべきだと主張した理由も頷ける。

《悲母観音》と《騎龍観音》の2点を比較しただけでも、明治期の絵画界が欧化主義と国粹主義、革新と保守の間で混沌としていたことを再認識させられる。そしてこの2点と暁斎の《龍頭観音図下絵》本画を比較すると、暁斎が「日本絵画」の表現にとどまったことが改めて確認される。それは、急進的な変革ではなく、江戸時代からの連続性を踏まえた発展という選択肢も、この時代のひとつの絵画観だったことを物語る。

以上を踏まえたうえで、この3点に共通する「雲」の表現に着目し、具体的に比較してみたい。「雲」は、画面の中では従属的なモチーフだが、ここには明度を利用した表現の違いが如実に表れている。

まず、暁斎の《龍頭観音図下絵》本画の雲は、伝統的な雲龍図の表現を汲んだものとみられる。暁斎の雲の表現方法について、コンドルは次のように記している。

暁斎の教示によれば、黒と白とで雲を表わす場合、紙本ないし絹地で濃淡を施さぬ白い部分は雲の量感を示し、黒くぼかしたところは雲と雲との間の空隙であってそれぞれ異なった深みをもつ故に、変化に富んだ陰翳のぼかしが必要であることを忘れてはならぬと言う。この原則に反して雲の量感を黒で示しその空隙を明るく描こうとする画家がいるが、その絵画効果は極めて不合理だというのが暁斎の主張である²⁷。（下線は筆者）

これを明度の点で考えると、暁斎が雲を表現する際には、雲を明るく、空の部分は暗く表すことを意識的に行なっていたようだ。雲を白く浮き上がらせる効果を優先しており、画面内に光線によって明暗をつける意図は感じられない。この表現は、狩野芳崖の《観音》（フリーア美術館）にも共通している。また、雲の量感は暗くして表し、空隙を明る

²⁶ 原田直次郎「絵画改良論」『明治洋画史料 記録篇』, 青木茂編, 中央公論美術出版 1986. 12, p. 190-197

²⁷ ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一訳, 岩波書店, 2006. 4, p. 115

くする表現を認識しながら、賛同はしていないところに暁斎本人の意思が窺われる。

一方の《悲母観音》（東京藝術大学大学美術館）では、空の部分には金泥が使用されている。光を反射する金属材料のきらめきによって、光を含んだ空間が表されている。明度で言えば、空を明るく、雲を暗くしながら、部分的に逆転させて、光線による明暗の階調と変化を生んでいる。これは先行する芳崖の《観音》には全くみられず、フェノロサとの共同作業によって生まれた表現であると言える。

原田直次郎の《騎龍観音》では、左上から差し込む光と、画面内に大きく広がる暗雲が特徴的である。明度としては、空を明るく、雲を暗くしたところが大部分で、それに明暗のコントラストを大胆に加え、光線を強調している。ここは観音という日本の画題を、光線によって西洋の宗教画のように劇的に描こうとする意図が感じられる。

このように、雲の表現の相違からだけでも、それぞれの作者が当時のどのような絵画観に基づいて作画したのかが明確にわかる。

第3節 暁斎と「日本画」

暁斎と「日本画」

現在でこそ、暁斎の展覧会が多く催され、彼を主人公とした漫画も出版²⁸されるほど知名度も高いが、一時期は彼は美術史の傍流に置かれていた。しかし、存命中は注文を捌ききれないほどの人気画師で、没後も画人伝や入札記録、美術便覧に暁斎の名が途切れることはなかった。それが戦後になると、突然その名が見られなくなるという²⁹。

その理由には、暁斎という一個人をこえた歴史的背景があった。それが、「日本絵画」の技法材料が、現代の「日本画」にほとんど継承されていない問題にも繋がるため、ここで通覧しておきたい。

急速な欧化主義への反動から国粹主義の気運が広がり、両者の間を揺れた明治期の美術界では、次第に革新派と保守派の分立が深まり、美術団体という形でそれぞれの作家集団が結成され、権力体制と結びついていった。

既に明治12(1879)年に結成されていた龍池会は、明治16(1883)年有栖川宮熾仁親王を総裁に迎え、宮内省を権力背景とした。しかし明治17(1884)年、パリ日本美術縦覧会で独創性の欠除が問題になると、龍池会から分裂するかたちで鑑画会が発足した。龍池会の殖産興業目的の美術奨励に対して、フェノロサ、岡倉天心らは鑑画会を結成して新たな絵画表現を目指し、その路線上に明治20(1887)年、文部省下に東京美術学校が設立された³⁰。一方の龍池会も同年、日本美術協会と名称を変更し、翌年には美術家、工芸家の優遇保護を宮内大臣に上申、宮内省に帝室技芸員制度の前身となる「工芸員」が置かれた。

この東京美術学校系(新派)＝文部省系、日本美術協会系(旧派)＝農商務省・宮内省系という権力の二重構造の成立は、当時の美術の創作現場での二極概念の成立を示すことにもなった。前者は美術の「革新」、後者が伝統美術の「保護」であり³¹、この二つのベクトルのもとに、近代の日本画が重層的に展開していくことになる。暁斎が没したのは、この二極概念がちょうど成立した時期だった。日本美術協会(旧派)は、東京美術学校系や日本美術院(新派)と対峙しながらも、初期文展(文部省美術展覧会)で大きな勢力を示し、昭和

²⁸ ちさかあや『狂斎』徳間書店、2019

²⁹ 藤田昇「番付、入札目録等から見た暁斎の人気について-幕末・明治から昭和にかけて」『暁斎』河鍋暁斎研究会会誌、58、河鍋暁斎記念美術館、1992.5

³⁰ 東京美術学校の開校は、明治22(1889)年2月。

³¹ 佐藤道信「狩野派の終焉」『明治日本画史料』、青木茂 編、中央公論美術出版、1991.5、p.462-463

戦前期まで日本画の現場にしっかりと根を張っていた³²。

しかし、暁斎が生きた明治前半期を含む「近代」、日本美術史の言説自体は、主に第二次世界大戦後に形成され、そこには戦後の社会制度や価値観が強く反映された。佐藤道信氏によれば、戦後に形成された「近代日本美術史」は、国家主義を軸に生成された近代の美術品を、戦後民主主義の文脈で読み解く形で構築されたため、戦後の民主化で廃止された宮内省(宮内庁として大幅に縮小)を権力背景とする日本美術協会や帝室技芸員等の旧派系の美術は、一括りに「近代日本美術史」から削除されたという。一方で「近代日本美術史」の主流に位置付けられたのが、文部省を背景とした東京美術学校系(新派)の美術だった³³。

暁斎は、龍池会主催のパリ日本美術縦覧会(明治16(1883)、17(1884)年)に出品し、東洋絵画会の特別会員にもなっており、鑑画会には参加していない。このことは、暁斎が戦後の美術史から排除された要因にもなっているだろう。

文部省下の東京美術学校(新派)の美術教育におけるテーゼは、自らのイメージの創出であり、絶え間ない伝統の革新だった。伝統を否定するものではなかったにせよ、自己の革新を原動力とする方向性が根幹にあった。現在、「日本画」の創作活動の現場で、「日本絵画」の技法材料に殆んど関心が向けられない理由は、近代の「日本画」が「日本絵画」から、さらに戦後には「日本画」そのものからの脱却を試みてきた歴史が根底にあるからであり、自らが淘汰してきたものだったとも言える。

教育の場における日本画 —戦前—

暁斎作品が今日に伝える「日本絵画」の技法材料的特質を正確に捉えるには、予め「日本絵画」と現在の「日本画」の技法材料の相違を明確にしておく必要がある。そのため、まずは「日本画」の基礎教育の変遷を確認しておきたい。理由は、「日本画」の基礎教育が、技法材料教育の側面も持ち合わせているからである。人から人へと技法材料が継承、あるいは改革される中で、どのような取捨選択が行われたのかは、「日本絵画」と「日本画」の技法材料の相違を、より明らかにするはずである。

初めに、「日本画」の基礎教育の内容や現場の変遷を辿る。それが、現在の美術大学で「日本絵画」の技法材料の学習が重要視されなくなった経緯にもなる。個々の技法材料の

³² 古田亮『日本画とは何だったのか 近代日本画史論』 角川選書, 2018. 1

³³ 佐藤道信『〈日本美術〉誕生 - 近代日本の「ことば」と戦略』 講談社, 1996. 12

変化については、暁斎が弟子のコンドルに伝えた内容と比較しながら、次章で検証する。

① 明治 20 年代

東京美術学校は明治 20(1887)年に設立され、明治 22(1889)年に開校、本格的に授業を開始する。草創期は学校制度の変更や改正が頻繁に行われているが、明治 21(1888)、23(1890)、25(1892)年の絵画科(日本画科)³⁴の実技課程では、「臨摸」「写生」「新案」の授業が一貫して行われている。カリキュラムによれば³⁵、初学年では「臨摸」に最も時間が割かれ、学年が上がるに従って「写生」、そして「新案」の比重が増えていく。「臨摸」で基礎を固めた上で、「写生」や「新案」の創作に取り組み始めたことがわかる。

「臨摸」は「古人ノ名蹟ニ就イテ臨摸摸寫ヲ爲サシメ筆墨彩絵ヲ練習セシム」³⁶とあり、教員の描いた手本や、原本から模写を行なった。また普通科³⁷では「臨畫」という「廣ク古人ノ筆蹟ニ憑據シ線畫濃淡彩色ノ要項ニ就キ學年ヲ逐テ之ヲ習得セシム」³⁸、つまり運筆や量しなどを学ぶ授業があり、「臨摸」の基礎的な位置付けだった。木版摺の手本が使用されたこともあったようだが、橋本雅邦によると、版画の線を模写すると描線が「ぼったり」とするため、廃止したという³⁹。当時の「臨摸」と「臨画」は、図 18 のようなものだった。

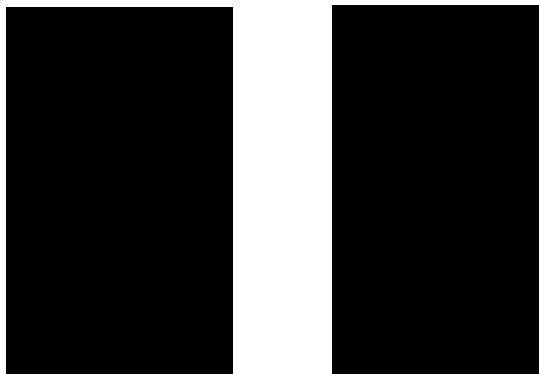


図 18 「臨摸」および「臨画」

(『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第 1 巻』, 東京芸術大学百年史編集委員会編, ぎょうせい, 1987)

³⁴ 明治 29(1907)年に西洋画科が設置されるまで、絵画科は日本画のみだった。

³⁵ 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第 1 巻』, 東京芸術大学百年史編集委員会編, ぎょうせい, 1987, p. 113, p. 156, p. 206

³⁶ 註 35 掲書, p. 156

³⁷ 普通科(のち予備科)は、各専門科目に進む前の予備課程。大正 12(1923)年に廃止。

³⁸ 註 35 掲書, p. 155

³⁹ 註 35 掲書, p. 435(『日本美術』第 42 号, 明治 35(1902)年に掲載された橋本雅邦の証言)。

次に「写生」は「實物ニ就キ花卉翎毛山水人物等ノ姿勢趣致着色ヲ習得セシム」⁴⁰とされ、モチーフを見てその形や色を描きとる、現在の写生と同じである。当時の作品(図 19)を見る限り、光線を意識した西洋的な写生ではなかったようだが、モチーフに向き合った実直な描写が見られる。

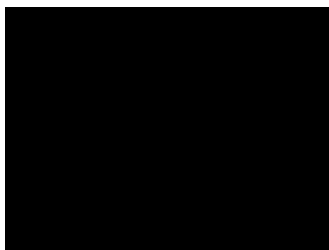


図 19 菱田春草「写生」
(《海老にさざえ》『菱田春草展』展覧会図録, 東京国立近代美術館, 2014)

「新案」は「自己ノ意匠ヲ用テ畫様圖按ヲ作ラシム」⁴¹とされ、教員が課題を与え、生徒の創意で作品を描かせたようだ。

また、横山大観によれば、橋本雅邦が狩野派、巨勢小石が土佐派、川端玉章が四条派の技法材料を教授した「材料及手訣」という授業があり、初期の東京美術学校では各流派の技法材料が教えられていたことがわかる。ただ「材料及手訣」という授業は、明治 25(1892)年の学科課程改正で無くなっており、これ以降は、実技の授業内で技法材料について教授していたものと思われる。

② 明治 30 年代

続く明治 38(1903)、大正 3(1914)、12(1923)、15(1926)年の日本画科の実技課程では、「模写」「臨画」「写生」「新案」の 4 つが一貫して行われている。この間、助教授、教授として教えていた結城素明⁴²が、大正 2(1913)年から 4(1915)年頃に執筆したとされる『新日本画講義』⁴³を参照すると、この 4 つは次のような実技内容だったと思われる。

⁴⁰ 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第 1 巻』, 東京芸術大学百年史編集委員会編, ぎょうせい, 1987, p155

⁴¹ 註 40 掲書, p. 156

⁴² 結城素明は、明治 30(1897)年東京美術学校日本画科を卒業後、同年 9 月に同校西洋画科に再入学した。明治 37(1904)年同校助教授となり、大正 2(1913)年～昭和 19(1944)年教授として教えた。

⁴³ 結城素明『新日本画講義』日本美術学院(国立国会図書館デジタルコレクション書誌 ID000000569554)。正確な出版年は不明だが、早川陽氏は同じく結城素明の『日本画講義 画法一斑』に先立つ大正 2(1913)年～4(1915)年頃に記されたものとしている。(早川陽「日本画の水籤絵具とその美術教育における活用法に関する考察」『学苑：初等教育学科紀要』, 896, 昭和女子大学光葉会, p. 2-18, 2015. 6)

まず「模写」と「臨画」は、『東京美術学校百年史』所収の各科授業要旨では「模写及臨画」としてまとめられ、教員が作った手本や古典から、絵の着想や運筆を学ぶ授業とされている。『新日本画講義』に「模写」という項目はないが、消去法的に絞っていくなれば、「運筆の練習」⁴⁴という項目が「模写」に相当すると思われる。それによれば、礬水を引いた紙を仮張り⁴⁵に貼りこみ、手本と並べて少しも違わないように木炭で下描きをしたのち、その上から手本と寸分違わぬように筆で描くこととしている⁴⁶。一つ一つの線の造形が、どのようになっているかを理解するため、手本や古典絵画から筆勢を学ぶことを重視している。また手本がなくても描けるようになるまで、繰り返し取り組むことが強調されている。

「臨画」は「運筆の練習」の応用と位置付けられ、一連の流れは「運筆の練習」と同じである。ただ『新日本画講義』では、各手本によって描く順番や筆の方向、墨の濃度までを細かく指示していることや、線の描写だけではなく、薄墨によるトーンをつけることも含まれている点が発展的と言える。また、「模写」にも「臨画」にも共通する点として、手本から学ぶとは言っても、手本に紙を重ねて写し取る「敷写し」ではなく、別画面として再構築する方法をとっていたことがわかる。手本に紙を重ねて写し取ると、手元の動作に囚われ、意識が部分に集中しやすくなるが、別画面に再構築する場合は、画面上の配置や位置のバランスをとる必要性が生じる。つまりこの学習方法では、運筆という動作だけでなく、画面全体をコントロールする構成力を養う意図も読み取れる。パターン的な教育であることは否めないが、実態としては運筆と審美眼を同時に学習させるプログラムだったようだ。図 20 は「臨画」の手本である。

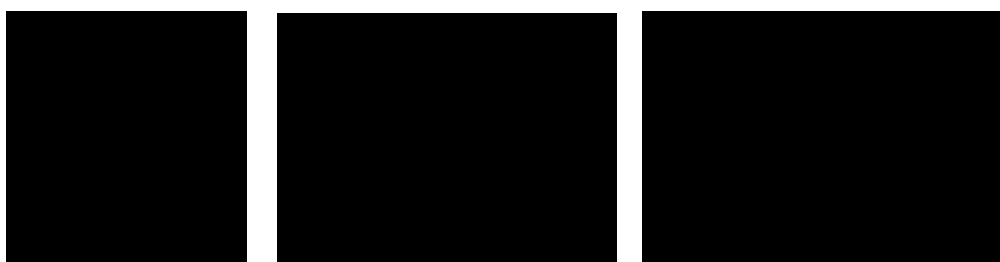


図 20 「臨画」の手本
(結城素明『新日本画講義』日本美術学院(国立国会図書館デジタルコレクション))

⁴⁴ 結城素明『新日本画講義』日本美術学院, (国立国会図書館デジタルコレクション)

⁴⁵ 格子状の木の骨組みに和紙を数層重ね貼りし、表面に柿渋を塗って撥水性をもたせたもの。絵画制作の際に仮に本紙を貼りこむ際に用いる。

⁴⁶ 結城素明『新日本画講義』日本美術学院, (国立国会図書館デジタルコレクション), p. 38-40

次に「写生」には、二通りあった。

一つ目は、和紙の場合は仮張りに貼りこみ、洋紙なら画板に四隅をピンで固定するか水張りした後、実物を見ながら木炭で下描きする。次に線を筆で清書し、残った木炭の線を消した後、薄墨や藤黄、藍など、透明色で彩色を入れるという流れである。西洋画の写生は、光線による変化も描くが、日本画のデッサンの場合は、輪郭線で形だけを取ればよく、前後感をあらわすために隈取を入れることとしている。図 21 は、その一つ目の「写生」の手本である。

二つ目の「写生」は、「^{つけたて}附立」、つまり没骨法でモチーフを描く写生である。木炭で下描きをした後、輪郭線を線描きせず、筆致によってモチーフの形状をあらわす。

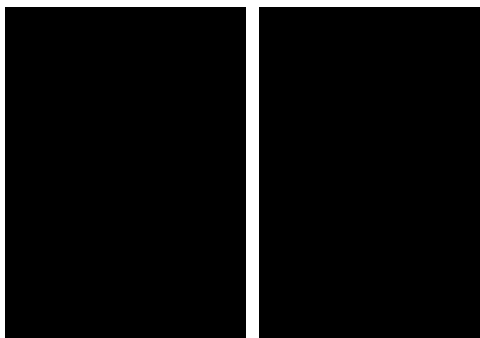


図 21 「写生」の手本
(結城素明『新日本画講義』日本美術学院(国立国会図書館デジタルコレクション))

「新案」は、授業要旨の記述通り、学習してきた模写、臨画、写生を応用した各自の作品制作である。

当時、臨画や模写による線描を重視した背景には、表現が西洋画に近づけば近づくほど、日本画が材料に規定されてしまうことへの懸念があり、結城素明は『新日本画講義』で次のように述べている⁴⁷。

西洋畫の練習方法としては臨畫模寫などは絶対にやらせぬ⁴⁸。最初より寫生を主として教えているが、西洋畫には線描がないから、其の方が効果があるのだ。

⁴⁷ 結城素明『新日本画講義』日本美術学院(国立国会図書館デジタルコレクション)p. 63-64

⁴⁸ 明治9年に開校した工部美術学校では、はじめに臨画や模写から西洋画を学んだ。明治29(1896)年、東京美術学校の絵画科に西洋画科が新設されると、黒田清輝は臨画や模写ではなく、写生から学ぶ教育法をとった。『ファミリー美術館'95 若き日の日本美術 明治期の図画教科書と画家たち』展覧会図録, 茨城県近代美術館, 1995. 9

しかし日本畫は描法に重きを置かねばならぬので最初より寫生にて練習させることは出来ない故臨畫を教へて描線を練習させた後に實物の形かたちを描き、稽古して寫生を行はせるのが普通の順序としてある。

如何に新しい日本畫を出すのであるといっても従來の教授方法を打破して西洋畫と同じ方法を以って描いてはただその材料が日本畫と西洋畫と異なるものが出るのみで、餘り極端になるとやはり日本畫の材料で描いた西洋畫になって仕舞ふ。

教育の場で線描を捨てることにはまだ抵抗があった様子が窺われるが、これは結城素明個人の見解というより、日本画教育に対する様々な意見の結果としての方針と思われる。特に日本美術協会系（旧派）の画家たちは、新たな作風を追求する東京美術学校の方針に対して、明治末期から大正中期にかけて純正の日本画法を撲滅するものとして度々文部省に圧力をかけており、学校としてもその意見を汲まなくてはならない複雑な状況だったようだ⁴⁹。

③ 昭和戦前期

授業の大きな改定は、以後しばらくみられないことから、このカリキュラムは長期間続いたと考えられる。ところが、学生側の希望とは溝があったようだ。日中戦争が始まる直前の昭和12(1937)年6月、当時3年生の猪飼俊一は、東京美術学校校友会機関誌で、「所謂新日本畫より學校に於ける我々の仕事を思ふ」と題して、意見を述べている⁵⁰。

そこでは、日本画は日本画の困いの中でのみ通用するものではなく、洋画や彫刻に対して芸術性が劣らないものでなければならないと主張する。そしてそのためには、日本画科の造形的基礎の不足を克服し、まずは洋画風のデッサン力を身につけるべきだと訴えている。この背景には、デッサン指導への不満があったらしく、猪飼は次のようにも述べている。

一年生になつて始めてかく石膏デッサンは一年間の僅かに數枚、形も取れなければ、調子も掴めない。責任ある嚴格な指導者を持たない、此の時間は、遊び半分の

⁴⁹ 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第2巻』, 東京芸術大学百年史編集委員会編, ぎょうせい, 1992, p. 761-765

⁵⁰ 『東京美術学校百年史 東京美術学校篇 第3巻』, 東京芸術大学百年史編集委員会編, ぎょうせい, 1997, p. 761-764

骨休みにあてられる。(中略)三年、四年の人體デッサンに到っては残念ながら他科の人には見せられぬ代物である⁵¹。

この記述からは、十分なデッサン教育が行われていないことへの不満や、他科のデッサンへのコンプレックスが伝わってくる。猪飼は、日本画でも洋画のデッサンの力を身につける必要性を主張し、その可能性を次のように強調する。

若し今の木炭畫デッサンを、伊原先生⁵²の如き洋畫の専門家の厳しい指導下に置いて、明日の若き日本畫家群の繪畫的根底を固めると同時に、結城先生始め日本畫の諸先生の手による日本畫の傳統的優秀さに對する啓發が積極的に行はれる様になつたならば、此の美校の日本畫科は必ずや來る可き日本畫界の原動力となり日本畫壇のレベルの向上に資する事大なるを信じて疑はないのである⁵³。

ところが、この主張が校友会機関誌に掲載された翌月に盧溝橋事件がおこり、日本は日中戦争、第二次世界大戦へと突入していく。さらに機関誌を発行していた校友会も、昭和15(1940)年解散となったことで、戦中期の教育現場の実態を把握することは困難な状況になっている。そのため、この猪飼の主張が、その後どうなったのかは不明だが、現在の日本画専攻の大学入試では、まさに洋画風のデッサンの技量を競う入試⁵⁴が行われている。日本画を志す者も、まずは洋画風のデッサン力で基礎を固めるべきだという猪飼の主張自体は、時を超えて現実になっていると言える。

教育の場における日本画 —戦後—

昭和20(1945)年、日本は敗戦というかたちで終戦を迎えた。「日本画滅亡論」「日本画第二芸術論」⁵⁵が広がり、日本画家たちは自信を失いながらも、「日本画」に真摯に向き

⁵¹ 『東京美術学校百年史 東京美術学校篇 第3巻』,東京芸術大学百年史編集委員会編,音楽之友社,1997,p.763-764

⁵² 伊原宇三郎。東京美術学校出身の洋画家。当時工芸科でデッサンの指導にあたっていた。

⁵³ 註51掲書,p.764

⁵⁴ 美大・芸大の殆んどの受験生は美術予備校に通い、西洋的な明暗・遠近法によるデッサンを学ぶ。もはやデッサンは、大学で学ぶものではなく、予備校で学ぶものになっていると言っても過言ではない。

⁵⁵ フランス文学者の桑原武夫が、雑誌『世界』(1946年11月)で「第二芸術 現代俳句について」を発表し、「俳句には思想性がなく、プロとアマの区別もつかない過去の遺物だ」と評したところ、それが戦前までの伝統的な文化全般に対する否定論になっていった。それが日本画にも当てはめられ、「日本画滅亡論」にまで発展した。

合わなければならなかった。

教育の現場では、終戦前年の昭和 19(1944)年、文部省が東京美術学校改革を断行し、全教官に辞表を提出させた⁵⁶。同年 6 月には日本画科の教員が総入れ替えとなり⁵⁷、カリキュラムも一変した。

荒井経氏は、東京藝術大学大学美術館の「東洋画模本」とされる作品に、昭和 9(1934)年から昭和 19(1944)年まで教鞭を執った川崎小虎^{しやうこ}による手本と臨画が大量に残されていることを挙げ、終戦前までは、何らかのかたちで臨画による筆墨教育が行なわれていたと推察している⁵⁸。おそらくこの時期、教員が入れ替わって体制が整った頃に、臨画による教育がなくなったのだろう。戦後のカリキュラムで確認できるのは、やや年数を経た昭和 31(1956)年⁵⁹の日本画専攻の履修表になるが、その時に臨画は既になくなっている。

当時を加山又造は、著書『白い画布 私の履歴書』(平成 3 年)⁶⁰で次のように記している。加山又造は、京都市立美術工芸学校を卒業後、昭和 19(1944)年 4 月に東京美術学校に入学したため、教員が総入れ替えになる前後を経験している。

東京美術学校の日本画の描き方は、京都で習得した方法とはかなり異なっていた。用いる画紙は、裏打ちした画仙紙にドーサ(明ばん水)を引いたもので、そこへ直接、鉛筆で植物を写生する。その上に墨で線描をほどこす。線描の筆は、「削用筆」という、やや太めの鋭角の穂の線描専用のものである。そのあと、鉛筆の線を消しゴムで消しとる。その上を、「洋藍」の棒絵の具を溶いたもので隈どりをする。その上に、黄色を重ねるので緑になる。赤い花などには、洋藍隈の上に洋紅棒を溶いたものを塗る。使う顔料はすべて透明の水絵の具である。ドーサ引き画仙紙には自由に消しゴムが使えた。京都系の、美濃紙に胡粉入りの黄土で絵に厚みを出す下地をつくり、不透明の水干絵の具をつかうやり方とは、みごとに異なっていた。

四年間、京都で習ってきた私には、拒否反応が起きた。しかし、少しでも違ったことをすれば即刻退学、という主任教授の訓示がある。(中略)

⁵⁶ 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第 3 巻』, 東京芸術大学百年史編集委員会編, ぎょうせい, 1997, p. 959-983

⁵⁷ 新教員は、小林古径、安田靱彦、奥村土牛、田中青坪、山本丘人、羽石光志、村田泥牛となった。

⁵⁸ 荒井経『日本画と材料：近代に創られた伝統』武蔵野美術大学出版局, 2015. 10

⁵⁹ 昭和 24(1949)年に東京美術学校、東京音楽学校は新制大学の東京藝術大学に包括された。

⁶⁰ 加山又造『白い画布 私の履歴書』日本経済新聞社, 1992, p. 57-61

東京美術学校の教室では生徒全員、用紙、用具、描法がみんな厳密に同一なのである。

(中略) 東京流のやり方がようやくのみ込めて来た六月、突然、美校の教授陣が一新された。教授陣の総入れ替えは、当然のように教授法をも一変させた。旧来のいわゆる美校アカデミズム流のやり方は完全に廃止され、ただ先生方は、「自由におやりなさい」といわれるだけ。若かった私たちは、口ぐちに以前の方法を批判して喜びあった。

(中略) 絵画における自由の解放—私にとっての終戦は、一年以上も早く来たような気がする⁶¹。

当時の東京美術学校の日本画科では、前述の結城素明『新日本画講義』に記された写生方法が実践されていたことがわかる。さらに言えば、全員が同じ道具を使い、同じ作画方法をとっており、描き方を教える教育だったようである。京都の胡粉系の絵具を中心とする作画方法とは、全く異なる点も興味深い。結城素明は明治 37(1904)年から助教授をつとめ、大正 2(1913)年から昭和 19(1944)年までの 31 年間、教授として教えたことを考えると、長期間にわたって加山又造の言う“美校アカデミズム”が続いていた様子が窺われる。東京美術学校の制度確立と安定のためには、教育方法の整備が必要不可欠だったのだろうが、結果的に現場が閉塞的になり、作画方法が画一化していたことがわかる。

教員が総入れ替えとなった後の日本画科には、新しい自由な風が吹き込んだに違いないが、現在の視点からみれば、「日本画」の教育現場で筆墨表現と透明色での彩色が淘汰されたのは、この時期だったとも言える。つまり、「日本絵画」から現在の「日本画」までの時間軸上、この時点が幕末明治以降の次の大きな転換点だったと言える。

実際、戦後の日本画界は、画面全体を岩絵具で厚塗りする表現が主流となっていったが、加山又造はそれについても、同著で次のように述べている。

私たち画学生は、当時輸入されてきた西欧のさまざまな、近・現代的な造形思潮とその手法のとり入れに夢中になっていた。(中略)

時間があると学校の文庫(図書館)に通い、画集を見ていた。アンリ・ルッソーの

⁶¹ 加山又造『白い画布 私の履歴書』日本経済新聞社, 1992, p. 57-61

天才的な素朴派の世界、パウル・クレーの計算された多次元の世界、ドイツの表現派の同時性表現の手法、ホアン・ミロの初期のアラベスク風のシュール的表現—それらを日本画の独自の様式に結合させようと試みた。

それと並行して、日本画の絵の具の特性について、新しい角度からの研究に意を用いるようになった。日本画の絵の具の美しさは、油絵の具やその他のものにくらべて独自のきわだったものだと思う。折から、新しい日本画の思潮に呼応して、これまでとは異なった味わいの絵の具が、日本画材料店に並びはじめた⁶²。

終戦後、輸入が再開された西洋の画集は、当時の日本画家たちに新たな刺激を与え、創作意欲を掻き立てたことがわかる。「日本画の材料で描いた西洋画」への接近が、戦後の新たな「日本画」の可能性だったのだ。

ちなみに、文末の「これまでとは異なった味わいの絵の具」とは、新岩絵具や合成岩絵具を主に指していると思われる。荒井経氏の調査によれば、人造岩絵具は既に大正期には一定量の商品化に至っていたが、特に昭和30年代に需要が急速に高まり、それ以降製造も盛んになっていったという。新岩絵具や合成岩絵具は、天然岩絵具にはなかった色味を補い、岩絵具のみでの色相環が実現できるようになったのだ⁶³。一方で、それまで天然岩絵具にはない色相を補填していた、藤黄や綿臙脂といった液体状の透明色絵具の需要は、次第に縮小していった。また筆墨による表現も世代交代とともに見られなくなり、大画面に岩絵具を厚塗りする日本画が主流となっていった。

このような歴史的経緯の先に、筆者をはじめ現在「日本画」を学んでいる学生の立ち位置があるといえる。このような「日本絵画」との距離感を自覚しつつ、次章では、暁斎が用いた技法材料を調査し、模写に用いるものを選定していく。

⁶² 加山又造『白い画布 私の履歴書』日本経済新聞社、1992、p. 90-91

⁶³ 荒井経『日本画と材料：近代に創られた伝統』武蔵野美術大学出版局、2015. 10

第2章 ジョサイア・コンドル『Paintings and studies by Kawanabe Kyosai』を中心とした技法材料調査

第1節 主な文献資料とその特徴

暁斎周辺の文献資料

模写制作に取り組むにあたって、まずは描画材料の準備が必要になる。そのためには、暁斎の周辺でどのような描画材料がどう定義されていたのかを把握しておかなければならない。ここでは、当時用いられていた技法材料を、文献資料からまとめる。

暁斎の技法材料について言語化されたものは、『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』（明治44年）、『暁斎畫談』（明治20年）、『河鍋暁斎翁伝』（明治34年、稿本）の3件である。具体的に技法材料をみていく前に、まずそれぞれの文献の特徴や傾向を挙げておきたい。

『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』（明治44年）は、明治14(1881)年に暁斎の弟子となった、ジョサイア・コンドル(Josiah Conder、1852年～1920年)の著書である。明治44(1911)年に発刊された英語の原書は、山口静一氏によって和訳されており、本研究では両者を参考にした⁶⁴。コンドルは明治10(1877)年、お雇い外国人としてイギリスから来日し、工部大学校造家学科(現在の東京大学工学部建築学科)の教師に着任した。来日の前年には、若手建築家の登竜門であるソーン賞を受賞し、イギリス国内でも将来を嘱望されていた。ただ、コンドルがどのような経緯で日本からの招聘に応じたのかを示す資料は見つかっていない⁶⁵。

『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』は、暁斎の人物伝、作品写真に加え、描画材料の解説、作画の実例などについて細かく記している。何よりも、弟子として暁斎から直接学んだ実体験に基づく技法材料を記録している点で、信頼性が高い。作画の実例としては、水墨の《鯉魚遊泳図》、《虎図》、水墨と彩色併用の《龍頭観音図》、極彩色の《大和美人図》について、暁斎がコンドルの前で実際に描いて教え、コンドル自身がそ

⁶⁴ ジョサイア・コンドル『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』河鍋暁斎記念美術館, 1993(英文)、ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳, 岩波書店, 2006. 4(和文)

⁶⁵ 山口静一「コンドルの日本研究-訳者解説にかえて」『河鍋暁斎』岩波書店, 2006. 4

の場で記した詳細なメモを収録している。



図 22 『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』内の暁斎の手本とコンドルのメモ
(ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳, 岩波書店, 2006)

『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』の大きな特徴は、異なる文化圏・言語圏の視点から記されていることである。わかりやすい例を挙げれば、「緑青」という単語を見たとき、日本人であればその漢字の意味から青味を帯びた緑色を想像する。まして日本画に携わる人であれば、「緑青」が何色のどのような絵具を指すのかは、常識として把握している。そのため江戸時代の技法書では、「緑青」が緑色であることを説明していることはほぼない。一方、異なる文化圏・言語圏のコンドルの場合は、“Rokusho”という単語がどのような材料を指しているのかを、発音を含めて解説しているため、「緑青」がエメラルドグリーンのような緑色であることや、粉状であることも記している。

この緑青のような、現在の「日本画」にも継承されている絵具の場合、当時と現在のそれに大きな差異はない。しかし、現在の「日本画」には受け継がれていない技法材料に関する記述や、完成画を見ただけでは解らない作画の手順などについての解説は、きわめて貴重な情報である。それらは、現在に受け継がれていないからこそ貴重な情報なわけだが、幕末明治の画師にとっては常識的なことだったはずである。それを解説したのが、外国人のコンドルだったからこそと言える。

次に『暁斎畫談』(明治20年)は、暁斎が没する2年前の明治20(1887)年に出版された、内篇上下巻、外篇上下巻からなる4冊組の和装本である⁶⁶。内篇上下巻は、教則本としての性格が強く、暁斎が模写で学習した和漢の絵画を画譜として収載し、加えて画師の系図や技法書的な記述を載せている。外篇上下巻は主に暁斎の人物伝であり、戯作者の瓜生政和(梅亭金鷲)が文章を書き、暁斎が挿絵を描いている。

『暁斎畫談』の技法材料に関する記述には、英訳をつけており、西洋の人々にも読まれることを想定しており、明治期的な特徴と言える。内容的には、西川祐信の『絵本倭比事』からの引用部分が多いが⁶⁷、内篇では流派を超えた絵画学習を奨励し、木版図版は、狩野派、巨勢・土佐派、中国絵画、四条派、琳派、浮世絵など、ほとんどの画派を含んでいる。なお、『暁斎畫談』には複数の版が確認されているが、本研究では河鍋暁斎記念美術館の所蔵本(同館が平成27(2015)年に書籍化)を参照した⁶⁸。



図 23 瓜生政和, 河鍋洞郁『暁斎畫談』二階堂充 現代語訳, 河鍋暁斎記念美術館, 2015

最後の『河鍋暁斎翁傳』(明治34年、稿本)は、美術史家(伝記作家)の飯島虚心(半十郎)が記したものだが、虚心は明治34(1902)年に没したため、生前には出版に至らず、稿

⁶⁶ 6冊組、3冊組といった変則的なものも確認されているようである。

⁶⁷ その末尾には、版によって「狩野永納氏ノ言フ処」あるいは「西川祐信氏ノ言フ処」と記されており、引用であることが明示されている。なお狩野永納は西川祐信の師であり、『本朝画史』を著している。

⁶⁸ 瓜生政和, 河鍋洞郁『暁斎畫談』二階堂充 現代語訳, 河鍋暁斎記念美術館, 2015

本が国立国会図書館におさめられた。稿本とはいえほぼ全体を書き終えていたため、のちにそれを二階堂充氏と鷹巣晃氏が現代語訳し、昭和 59(1984)年にペリかん社から初版が刊行された。内容は、暁斎没後、飯島虚心が暁斎関係者に直接取材した事柄が中心となっており、『暁斎畫談』の内容を検証し、訂正を加えている部分もあるが、一貫して暁斎を狩野派の系譜に位置づけようとする姿勢が見える。また虚心は、西洋画の流入で写生ばかりが重視され、運筆が疎かになっていることに悲嘆し、日本の絵画が廃絶してしまうと嘆いている。

技法材料に関する記述は、『暁斎畫談』から転用しているため、重複する部分がほとんどだが、暁斎が実際に使用していた筆や硯などに関する記述が付け加えられている。今回は、平成 24(2012)年に河鍋暁斎記念美術館から再出版されたもの⁶⁹を参考にした。

比較のための文献資料

暁斎の技法材料の特色や、各描画材料の存廃をよりわかりやすくするため、今回、『画筌』（享保 6(1721)年）、『丹青指南』（大正 15(1926)年）、『新日本画講義』（大正 2～4(1913～15)年頃）など、他の時代の技法書との比較も行った。初めに各文献の特徴や傾向、それらを比較対象とした理由を述べておきたい。

まず『画筌』は、林守篤によって享保 6(1721)年⁷⁰に出版された。狩野派の秘伝を出版物として公開したものだが、技法材料に関する記述は、ほとんどが元禄 3(1690)年に出版された土佐派の技法書『本朝画法大伝』からの転載である。『画筌』は、画論や技法材料の解説が、具体的な図版を示しながら丁寧に記述されているため、何度も版を重ねられ、広く普及したようである。江戸中期以降、狩野派や土佐派に留まらず普及したオーソドックスな教則本として、今回比較対象とし、抄訳は、染谷香理氏の『日本画画材関連史料翻刻集 I (江戸中期編)』⁷¹を参考にした。

次に『丹青指南』は、大正 15(1926)年、東京美術学校校友会誌に掲載された彩色に関する技法書である。著者の市川守静(生没年不詳)は、幕末の鍛冶橋狩野家で彩色を専門にしており、同書には主に狩野派の彩色に関わる技法材料が記されている。守静は大正 3(1914)年、東京美術学校の正木直彦校長を訪ね、狩野派の正しい彩色法を学生たちに伝

⁶⁹ 飯島半十郎『河鍋暁斎翁伝』河鍋暁斎記念美術館, 2013

⁷⁰ 正徳 2(1712)年には自序が記されている。

⁷¹ 染谷香理『日本画画材関連史料翻刻集 I (江戸中期編)』東京藝術大学大学院文化財保存学保存修復日本画研究室, 2018. 3

授したいと申し出た。すでに明治維新から40年以上が経ち、日本画界は新派と旧派がそれぞれに表現を模索し続けていたが、中には彩色法がおろそかになり、作品に剥落が生じているものもあった。正木校長は守静の提案を受け入れたが、準備を進める間に守静が病没し、わずかな標本と『丹青指南』の口授稿本だけが遺された。それから10年ほどのち、彩色のおろそかな日本画が問題となったため、正木校長が校友会誌に『丹青指南』の掲載を働きかけて実現したのだった。守静は幕末から大正までを生き、日本画界の急速な変化の中で、技法材料を継承する重要性を自覚的したからこそ記録しようとしたのである。幕末に狩野派で学んだ点は暁斎と同じだが、暁斎は駿河台家、守静は鍛冶橋家だった違いがある。しかし今回、暁斎の狩野派の技法材料と、大正15(1926)年本書で公開された狩野派の技法材料の異同を確認するため、この『丹青指南』をとりあげ、内容は『明治日本画史料』⁷²に収録されているものを参照した。

最後の『新日本画講義』（大正2～4(1913～15)年頃）は、結城素明が大正初期に記したものである。その後出版された『日本画講義 画法一斑』（大正14(1925)年）も、ほぼこの内容を踏襲している。第1章でも見た通り、終戦前年の昭和19(1944)年6月、東京美術学校の日本画科教員が総入れ替えとなり⁷³、カリキュラムも一変したため、それ以前、つまり終戦前までの日本画の基礎教育で継承されていた技法材料を示すものとして、今回比較対象とした。表題などを変更しながらほぼ同じ内容のものが複数出版されているため、ここでは国立国会図書館蔵の『新日本画講義』⁷⁴を参照した。

⁷² 市川守静「丹青指南」『明治日本画史料』青木茂 編、中央公論美術出版、1991.5

⁷³ 新教員は、小林古径、安田靉彦、奥村土牛、田中青坪、山本丘人、羽石光志、村田泥牛となった。

⁷⁴ 結城素明『新日本画講義』日本美術学院(国立国会図書館デジタルコレクション)

第2節 材料の調査と選定

暁斎の使用した材料

各描画材料について詳述する前に、ひとつ前提を述べておきたい。本研究では、作品の復元、とくに技法の再現を重視した模写制作を行うが、制作された当初と全く同じ描画材料を揃えることはきわめて難しい。熟覧調査や資料調査から、可能な限り近い描画材料の選択は出来ても、それ自体の原料や製法に当時との違いがあるため、完全に同じ描画材料を用いることはできないのが現実である。

しかし、可能な限り暁斎の用いた技法材料に迫るアプローチは、実技的研究でこそ成し得るものである。さらに描画材料の名称は、時代や地域によっても違いがあるため、暁斎の周辺で、どのような描画材料がどう定義されていたのかを整理しておくことは、技法書や資料の読み違いや、見当違いの描画材料の使用を防ぐことにつながると考えられる。本節では、描画材料の選択の過程について述べる。

(1) 墨と硯

本研究での模写作品には、水墨表現のものが多く含まれるため、先ずできる限り暁斎の使用した墨に近い質のものを入手し、次にその墨で描画する際に、相性のよい画絹を選択することにした。

『河鍋暁斎翁伝』(明治34年)によれば、暁斎の使用した墨は「古梅園製の上和下睡」という銘柄だったという⁷⁵。ただ、専らこの墨だけを使用した訳ではなく、複数所有している墨の中で使用頻度が高く、よく注文した銘柄だったと捉えるのが自然であろう。

調査の結果、「古梅園」で製造された墨の銘柄で「上和下睡」という墨は、実際には見当たらなかった。一方で、「上和下睦」という墨銘のものが、江戸時代には既に生産されており、また中国の千字文に「上和下睦」という字が見えることから、「睡」の字は草稿もしくは抄訳の際の誤字であると推測した。そこで、国立国会図書館で飯島虚心の自筆稿本(図24)を確認したところ、虚心の筆跡にやや癖はあるものの、「睦」の字とみて差し支えないと判断した。

⁷⁵ 飯島半十郎『河鍋暁斎翁伝』河鍋暁斎記念美術館, 2013, p. 202

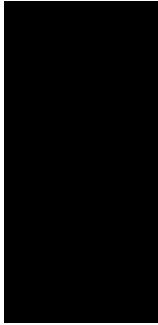


図 24 飯島虚心の草稿



図 25 平成 29(2017)年に再現された「古梅園製の上和下^睦」(表



裏)

そこで、「古梅園製の上和下^睦」に的を絞って古墨を探したが、暁斎が活動した時期に近い時代に製造されたものは、入手に至らなかった。しかし、平成 29(2017)年、江戸末期の製法を再現して製造された「古梅園製の上和下^睦」(図 25)を入手することができたため、現状で入手可能な暁斎使用の墨に近いものとして、模写制作ではこれを使用することとした。

次に硯については、『河鍋暁斎翁伝』(明治 34 年)が、暁斎が甲州産の「雨畑硯」を使用していたことを記している。雨畑硯の生産地については、日蓮宗の大本山・身延山久遠寺の西方に位置する七面山の麓に、「雨畑川」と呼ばれる川があり、その上流の稲又山から硯石が採れるという。この地では、江戸時代初期もしくはそれ以前から、硯の生産が行なわれていたようである。

宮坂和雄著『墨の話』(昭和 40 年)によれば⁷⁶、雨畑硯の特徴は、「鋒^{ほうぼう}鋸」⁷⁷が山脈状をしており、結晶の塊が小さくて凹陷が浅く、その大小が異なることだという。鋒鋸は縦に走り、傾斜していて鋭さは不十分だとする。また、植村和堂著『和硯と和墨』(昭和 55 年)は⁷⁸、石面を湿して日にかざすと、山水が草の間を分けて流れるような流紋や、水を散らしたような斑点が見えるとする。加えて、鋒鋸の強さは中の上であり、実用硯として和墨に適しているとする。

⁷⁶ 宮坂和雄『墨の話』木耳社, 1965, p. 62

⁷⁷ 硯の表面にある、肉眼視できないほど細かな凹凸のこと。墨を磨る役割を果たす。鋒鋸がすり減ると、墨の磨り具合も悪くなっていく。

⁷⁸ 植村和堂『和硯と和墨』理工学社, 1980, p. 123-128

このように和墨との磨墨の親和性が讃えられる硯だが、実際には現在に至るまでの間に、何度か採石場が変わっているようである。現在でも比較的古いものが入手可能な銘柄であるため、筆者も雨畑硯を手配したが、暁斎が使用したものと同銘柄でも、物質的に同素材とは考えにくいことを注記しておく。

(2) 画絹

次に、基底材となる画絹の準備をした。

《観世音菩薩図》（日本浮世絵博物館）の熟覧調査の際、画絹のサンプルと照合しながら、原本と絹目や風合いが近い画絹を検討した。同時に、熟覧調査の際の写真を拡大して、絹目を推定した。これを基準に、複数の画絹で実際にサンプルを制作し、墨による描線や彩色の再現性が高いものを選択することにした。

基準とした絹目は、【経？中 2ツ入 約 80 枚、緯？中 2 本合 約 120 本】⁷⁹である。この基準から大きく外れない範囲内で、複数の画絹の描き味を比較した。通常は、粗い絹目と目の詰まった絹目の画絹を比較した場合、裏彩色の効果などに違いがみられるが、今回は一定の基準を設けて比較したため、そこまでの大きな差は感じられなかった。ここから本画に用いる絹は、【経 21 中 2ツ入 80 枚、緯 21 中 2 本合 120 本】とした。また機械織りの画絹は、明治 10 年代に広く流通していたとは考えにくく、今回は不適合と判断した。

次に、画絹にはしみ止めとして膠水と明礬の混合水溶液である「礬水」^{ドーサ}を塗布するが、コンドル著『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』には、画絹への礬水引きに関して暁斎から教授された留意点が、以下のように記されている。

礬水引は（中略）絹地表面の細孔を埋め筆先にある程度の「噛み」を感じる程であれば十分なのであって、もしやりすぎると摩擦の抵抗が強過ぎ筆触が「重く」なる⁸⁰。

⁷⁹ 「中」は絹糸の太さを表す単位であり、現在は「デニール」の近似値に揃えられている。これは絹の厚みにつながるが、装丁された作品から目視で確認することは難しいため、「？」と表記した。なお、本画用に「21 中」の画絹を選んだ理由は、薄手のものの方が裏彩色がよく見え、効果的だからである。

⁸⁰ ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳、岩波書店、2006. 4, p. 63

礬水の強さは、江戸時代の技法書をも、また現代においても絶対的な分量比の定義はなく、作者の按配で決まることが殆んどである。というのも、膠の種類や、支持体、湿度によって、礬水の適切な濃度が異なるからである。今回も、選択した画絹に適した濃度の礬水を塗布しなければならない。一般的に絹本への礬水引きは、紙本で用いる礬水より薄いもので行うが、描画の際の実感を記したコンドルの記述は興味深い。そこで、今回使用する画絹に適切な礬水濃度を見極め、礬水引きのさじ加減による筆触を実際に確かめるため、礬水引きの画絹サンプルを制作し比較した。

各サンプルに実際に描画したところ、礬水を強く引いた画絹では、水分を弾く力が強くなり、筆が触れた痕跡が画面に残りにくいため、描画では筆を強く押し付けなければならなかった。そのため描画する動作も遅くなった。おそらくこれが、コンドルが記した筆触が「重く」なる感覚である。一方で、筆から適度に水分が画絹に吸収され、滑らかな描画が可能な場合、礬水の効果が適切であると感じられた。

このような実験結果も踏まえたうえで、今回選択した画絹に、適切と思われる濃度の礬水を塗布することとした。その濃度は、水に対して膠 0.5%、明礬 0.05%である。礬水は、画絹の表側と裏側の両面から塗布した。

(3) 筆

暁斎が普段使用した筆は、『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』によれば、6～8種類の筆、大小異なる5種類ほどの刷毛、「とげ」と呼ばれる剛毛で作ったやや扁平な粗い筆、そして「藁筆」であったという。

刷毛の幅は、同書の inch 表記を cm に直すと、約 1.2cm (4分ほど) から約 12.7cm (4寸ほど) のものが主に使用されたようである。主として幅広く平らに塗布するほか、切り立った岩の裂け目などは、よく刷毛で描いたという⁸¹。また、墨で普通の強さの輪郭線を引く場合は、直径約 1cm 弱ほどの、長い先の尖った剛毛性の筆を用い、先の丸い柔らかい筆は彩色用に使ったようである⁸²。『河鍋暁斎翁伝』(明治 34 年)では、画筆は冬鹿毛、夏鹿毛、狸毛、兎毛、鼠毛等を用いていたとし⁸³、『暁斎畫談』(明治 20 年)では、夏鹿毛を水墨用、冬鹿毛を彩色用としている⁸⁴。この夏毛、冬毛という表記は他の技法書にもみら

⁸¹ ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳, 岩波書店, 2006. 4, p. 64

⁸² ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳, 岩波書店, 2006. 4, p. 64-65

⁸³ 飯島半十郎『河鍋暁斎翁伝』河鍋暁斎記念美術館, 2013, p. 202

⁸⁴ 瓜生政和, 河鍋洞郁『暁斎畫談』二階堂充 訳, 河鍋暁斎記念美術館, 2015, p. 88

れ、動物の毛が茶色い夏毛から白い冬毛に生え変わるように、通念上、硬めでコシの強い茶毛の筆を夏毛、柔らかい白毛の筆を冬毛と呼んでいたとみて良いだろう(図 26)。



図 26 筆者が実際に使用感を確認した筆と刷毛の一部
(特に筆は様々な種類の使用感を確認し、模写に適したものを選んだ)
上段左から水墨用、彩色用、細部用、下段は刷毛

(4) 絵具

まずは、『河鍋暁斎翁伝』『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』『暁斎畫談』の三書に記載された絵具と、現在の各絵具の名称を照合し、表 2 に示した。表中の記載順番は、『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』での記載順である。

表 2 絵具の照合

現在の名称	『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』	『河鍋暁斎翁伝』	『暁斎畫談』
藍	藍(固形。Indigo)	藍ろう(水で磨る)	藍蔞(水で磨る)

緑青	緑青、青二番、白二番、白緑	緑青、岩緑青、岩白緑	緑青、岩緑青、岩白緑
アタカマイト	緑青代用品（銅を薬品に漬けて製する）	銅から生じる緑青	銅から生じる緑青
群青	紺青、群青、白群青（炭酸化銅）	群青、紺青	紺青、群青
藤黄	しおう雌黄（ガンボージ樹脂）	雌黄（水で磨る）	雌黄（水で磨る）
黄土	黄土（帯黄色の土、Yellow ochre）	黄土	黄土
朱土もしくは弁柄	しど紫土（赤色の酸化鉄。Indian-red）	紫土	紫土
代赭	代赭（固形。Burnt sienna）		
朱	緋（朱色の粉状顔料、Vermillion）	朱	朱
丹	丹（赤色の酸化鉛。オレンジがかった赤い粉）	丹	丹
綿臙脂	生臙脂（中国製の深紅色。植物性染料。綿や毛の塊を染めておいたもの。湯に浸して使う。）	生臙脂（綿に染めてある。水に漬す）	生臙脂（綿に染めてある。水に漬す）
蘇芳	きえんじ（紫がかった褐色の粉状顔料）		燕紫（蘇芳木から製する）
胡粉	胡粉（貝殻を焼いて製した純白の粉）	胡粉	胡粉
スマルト		花紺青	花紺青
金泥	色好（純粋な赤味を帯びた金色）と常色（真鍮色）の二種がある。後者は“青金”とも呼ばれる（画中に併用されることが多く、金色と銀色如きある種のコントラストを生じる）。	金泥	金泥
銀泥	銀泥	銀泥	銀泥
		※作り黄土	※作り黄土

		雌黄に朱の上澄み をまぜたもの	雌黄に朱の上澄み をまぜたもの
--	--	--------------------	--------------------

現在の名称と異なる絵具について、一般的に解釈が可能なものを除き、現在の絵具との照合を要したものは次の通りである。

① 緋 (『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』)

“vermilion” の記載があり、朱を意味している。これは和訳本で山口静一氏も指摘している。

② 紫土

和訳本では「インド赤」としているが、コンドルは “Indian-red” とした上で、赤色の酸化鉄であることも記述しており、はじめ弁柄 (酸化第二鉄) だと解釈した。しかし、江戸時代の技法書を概観すると、紫土と弁柄が区別されているものもあった。紫土は焼いて作ると説明しているものも見られ、黄土を焼いてできる朱土の方がより適切であると考えられた。ちなみに、今日紫土として販売されている絵具は、弁柄と顔料化させた藍を混ぜたものであり、紫土とは別物である。

黄土を焼くと、鉄分が酸化して赤味を帯びる。黄土は、含まれる成分によって色味に違いが出るため、実際に2種類の黄土を熱してどのような色になるか確認したところ、弁柄に近い赤味を帯びたものもあった(図 27)。

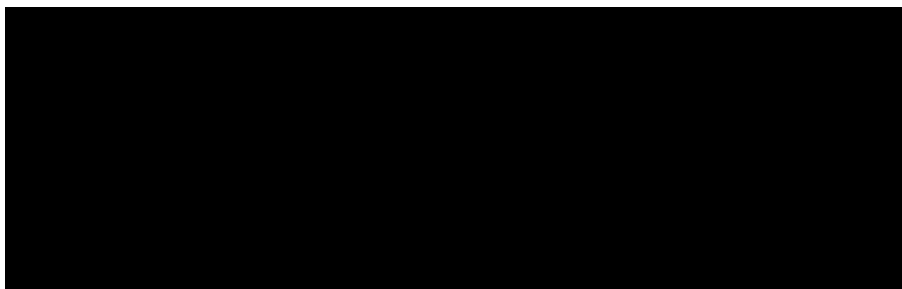


図 27 2種類の黄土を、変色しなくなるまで焼いたもの。赤味の強さや明度に大きな差があらわれた。

③ 生臙脂、生胭脂

綿に染めてあるものを使用すると記載されていることから、綿臙脂とみてよいだろう。今回は綿臙脂の復元研究に携わっている沓名弘美氏の協力で、復元したものを提供していただいた。

④ きえんじ（『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』）

コンドルによれば、紫がかった褐色の顔料と説明されている。山口静一氏は、漢字表記を当てるなら「黄臙脂」かと推定しているが、素材には言及していない。「えんじ」と読ませる絵具で、コンドルの説明と矛盾しないと思われるのは「蘇芳」である。蘇芳はマメ科の植物で、木芯から染料となるブラジレインを採る。江戸時代には、これを「えんじ」の一種とした。『暁斎畫談』には、次の記述がある。

燕紫ハ蘇枋木ニテ製シタル物胡粉ノ如ク塊リ紫色也用キ方胡粉ト同ジ⁸⁵。

胡粉と同じ下準備をすることからすれば、塊のものを磨って粉末状にし、膠で練って使用したのだろうか。

また、『画筌』には、

燕脂 蛤粉すわう せんしるを蘇木の煎湯を加て作る細に摺て膠入⁸⁶。（下線は筆者）

とあり、胡粉を蘇芳で染め付けるようにして用いたものもあったようである。

⑤ スマルト

『河鍋暁斎翁傳』では、紺青の中でも、中国からのものを花紺青といい、下品であるから本絵には用いないとする⁸⁷。スマルトは、コバルトガラスを粉末にした明るい青の顔料である。土佐光起の記した『本朝画法大伝』には、花紺青について次の記載がある。

⁸⁵ 瓜生政和、河鍋洞郁『暁斎畫談』二階堂充 訳、河鍋暁斎記念美術館、2015、p. 84

⁸⁶ 染谷香理『日本画画材関連史料翻刻集 I（江戸中期編）』東京藝術大学大学院文化財保存学保存修復日本画研究室、2018. 3、p. 132

⁸⁷ 飯島半十郎『河鍋暁斎翁傳』河鍋暁斎記念美術館、2013、p201

○花紺青〔硝石ヲ焚テ作依て硝石紺青と云その色花やか也依て花紺青ともいふ水と膠と入かるくする也〕⁸⁸。

⑥ 金泥

コンドルは、金泥には「色好」という純粋な赤味を帯びた金色と、「常色」という真鍮色の二種があり、後者は「青金」とも呼ばれるとしている⁸⁹。また、画中に併用されることが多く、それによって金と銀のような対比が生じるという⁹⁰。なお真鍮泥は寒色系の輝きを帯びるのが特徴であり、コンドルも「Green Gold」と形容しているが⁹¹、経年によって変色すると黒味を帯びた渋い金色になってしまう。

暁斎の作品からは、金色の色味が2種のみならず3種ほど確認できるものもある。具体例としては《弾琴五美女憩いの図》（河鍋暁斎記念美術館）がそれだが、ここでは銀の含有率が多く白味を帯びた、現在では「水金」と呼ばれる金泥も使用されているのではないかと思われる。ただ、「水金」も銀の成分が経年で黒変するため、やや黒っぽくなる。いずれにせよ、暁斎が金の色調の幅を意識し、使い分けていたことがわかる。

ここまで単色の絵具について整理したが、『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』での記述や、暁斎の現存する作例からは、暁斎がモチーフによって様々な混色を行っていたことが読み取れる。表3は、『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』に記載された混色の実例や、作画の実例過程で混色を行なった組み合わせを表にしたものである。

表3 混色の実例

混色名	混色する絵の具	備考
丹の具	丹+胡粉	“肉色” 婦人、子供の肌色。朱色や金泥を施す場合の下塗り。

⁸⁸ 染谷香理『日本画画材関連史料翻刻集 I (江戸中期編)』東京藝術大学大学院文化財保存学保存修復日本画研究室, 2018. 3, p. 15

⁸⁹ ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳, 岩波書店, 2006. 4, p. 71

⁹⁰ 註89 掲書, p. 71

⁹¹ ジョサイア・コンドル『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』河鍋暁斎記念美術館, 1993, p. 24, p. 129

代赭の具	代赭+胡粉	淡い黄褐色。墨を一滴たらずと、男性の肌色に用いる“肉色”となる。
黄土の具	黄土+胡粉	“柿色”とも言うクリーム・イエロー。
藍の具	藍+胡粉	“あさぎ”色、すなわち薄藍色。
生臙脂の具	生臙脂+胡粉	薄薔薇色で花の画によく用いる。略して“臙脂の具”ということが多い。
草の汁	藍+藤黄	透明な緑。
	白緑+藤黄+胡粉	初春の若葉色に似た、前者より微妙で不透明な緑。
	藍+墨+胡粉	瓦のような暗灰色。
	藍+墨	暗い青灰色。
	紫土+墨+胡粉	柔らかい不透明な褐色。
	代赭+藤黄+胡粉	黄色味がかかった薄い狐色を作り、“合わせ黄”と呼ぶ。鹿の子色。
	緋(朱)+墨+胡粉	栗の色に似た褐色。さらに混色して、小豆色がかかった緑から赤味がかかった褐色までの暖色の色調を、“茶色”と総称する。葉の色と関係がある。
黄土茶	黄土+藍+胡粉	葉の色。
白緑茶	白緑+藤黄+丹	葉の色。
	朱+墨	紫がかかったグレー。顔の描線の描き起こしなど。
鼠の具 (具墨)	墨+胡粉	不透明なグレー。頭髪の下地など。
	丹+胡粉+代赭	肉色のひとつ。
	生臙脂+代赭	顔の隈取り。
	朱+代赭	唇の描き起こし。
	墨+朱+生臙脂	紫褐色。顔の描線の描き起こし(女性)。
	白緑+胡粉	
	紫土+雌黄+胡粉+墨	
	白緑+雌黄	
	黄土+代赭+胡粉	

	代赭+墨	
	代赭+黄土+墨	
	紫土+胡粉	
	紫土+墨	
	代赭+藤黄	
金膠	藤黄+代赭 (+膠)	

以上、記録に残る限りの絵具の実例を挙げ、必要な箇所はその解釈の再検討を行った。本研究の模写制作では、それぞれの作品に相応しい絵具の選択や混色を試みる。これについては、各制作過程で詳述する。

各時代との比較

ここまで、暁斎の用いた描画材料について調査し、名称と材料を照合した。これによって、他の時代の材料との比較もしやすくなった。前節で提示した他の技法書との比較を、次の表4に示す。左から2列目の「暁斎周辺資料」が暁斎、他列が他の技法書である。

なお、筆者の立ち位置でもある今日の「日本画」への変遷も確認できるように、列の左から時代順に配列した。○は同名のもの、×は掲載されていないものを示す。

また右端の列に、現在の「日本画」の創作活動における、一般的な使用度を示した。◎はよく使用されるもの、○はやや頻度は少ないが使用されるもの、△は日本画画材店に行けば入手できるが、使用頻度は低いもの、×は使用されなくなったものを示す。

表4 各時代との比較

絵の具の名称	『画筌』 (江戸中期)	暁斎周辺資料 (幕末明治)	『丹青指南』 (幕末→大正)	『新日本画講義』 (終戦前まで)	現在の 活用度
藍	あいろろ 靛花	○固形	藍棒	○粉末と棒状がある	△
緑青	○	○	○	○	◎
アタカマイト (緑青代用品)	銅青	○	×	×	×
群青	○	○	○	○	◎
藤黄	○	○	○	雌黄 固形を水で溶く。	△

黄土	○	○	○	○	○
朱土 もしくは弁柄	紫土	○紫土	朱土 黄土を焼いて作る。 岱赭の代用になる。	朱土 純赤色の絵の具。粉末。 ※弁柄？	△
代赭	赭石 粉状？	○ 棒状	岱赭 鉱物と棒状がある。	岱赭 棒状。粉末のものも流通 し始めた。	棒状△ 粉末◎
朱	銀朱	○	○	○	△
丹	黄丹	○	○	○	△
綿臙脂	生燕脂	○	臙脂	猩臙脂	△
蘇芳	燕脂	○	キエンジ	きえんじ 黄燕脂 塗りにくい。	△
胡粉	○	○	3種あり	○	◎
スマルト	○	○	×	×	△
金泥	○	○	○	○	◎
銀泥	○	○	○	○	○
洋紅	×	紅 ⁹²	○ 粉末	洋紅 棒状	△
水晶末	×	×	×	水晶末 ガラス粉末	◎
珊瑚末	珊瑚末 ※文字通り珊瑚から 作られたものかは不 明。 ⁹³	×	×	珊瑚末	◎
瑪瑙末	×	×	×	瑪瑙末	◎
辰砂	朱砂 ⁹⁴	×	×	×	△
		朱と同一視？	朱と同一視？	朱と同一視？	
雄黄	雄黄	×	×	×	×有毒

⁹² “紅、”という色材が、コンドルの手帳にのみ記載されている。おそらく洋紅のことか。

⁹³ 『画筌』では、唐絵の中に朝日のように鮮やかな赤色があるとし、それを「珊瑚末」としている。これは鮮やかな赤色の形容として、「珊瑚」と称した可能性が高い。

⁹⁴ 辰砂も朱も、主成分は硫化水銀である。天然の辰砂鉱から精製したものを辰砂、朱砂と呼び、人工的に生成したものを朱とする区別もある。同じ鮮やかな赤色であることや、焼き付けの方法が同じであることから、呼称としては“朱、”として統合され、絵具としてはバリエーションのひとつとされたケースが想定される。

石黄	石黄	×	×	×	×有毒
雲母	雲母	×	×	×	△
新岩絵の具	×	×	×	×	◎
合成岩絵の具	×	×	×	×	◎
水干絵の具	×	×	×	×	◎

小括

こうして見ると、江戸中期の『画筌』（享保6(1721)年）と、幕末明治期の暁斎周辺の資料、大正15(1926)年『丹青指南』の三者の間では、後二者(幕末以降)で雄黄、石黄、雲母の記載がなくなっている。

雄黄〔一硫化砒素, AsS〕、石黄(雌黄)〔三硫化二砒素, As₂S₃〕は、毒性の強い鉱物系顔料で、藤黄に代替されていった。江戸時代頃からは、藤黄が雌黄と呼ばれることが多い。⁹⁵この二つは、絵画表現の変化に伴って廃れていったというより、物質的な扱いにくさと、藤黄という代替品の普及でなくなっていくと言える。

『画筌』に記された雲母の使用法としては、「白櫻白菊きくらぎくの上に少付けて光をます」とある⁹⁶。これは、障壁画などの大画面中の白い花の仕上げに、胡粉の上に雲母を薄く塗り、空間の中で光がきらめく効果を与えたと考えられる。障壁画制作の頻度が少なくなった幕末の狩野派では、既にあまり用いられなかったのかもしれない。このケースは、既に江戸時代のうちに、絵画様式の需要が変化していたためと言えるだろう。

また、暁斎周辺資料と『丹青指南』には、洋紅が追加されている。守静はこの洋紅について、弘化年間(1845年から1848年までの期間)に舶来した紅色の色材であると述べている⁹⁷。使用頻度はあまり高くなかったようだが、混色に用いられることがあったようだ。

なお、暁斎周辺資料と『丹青指南』の間には、材料自体に大きな差はなかった。これらは、江戸時代からの材料を概ね踏襲したものだったためと思われる。アタカマイトについては、銅から生成される緑青の有毒性が明治半ばから噂され、昭和に至るまで誤解があったようだ。第二次世界大戦後には既に、緑青の代用品として新岩絵具の緑青色が普及して

⁹⁵ 『図解 日本画用語辞典』東京藝術大学大学院保存修復日本画研究室, 2007. 5, P. 44

⁹⁶ 染谷香理『日本画画材関連史料翻刻集 I (江戸中期編)』東京藝術大学大学院文化財保存学保存修復日本画研究室, 2018. 3, p. 133

⁹⁷ 市川守静「丹青指南」『明治日本画史料』青木茂 編, 中央公論美術出版, 1991. 5, p. 410-411

いる。スマルトは逆に、鮮やかすぎる青色のため、江戸時代には積極的な使用を勧めない技法書が複数あり、元々多用されていた訳ではなかった。『暁斎畫談』でも、「本繪ニハ用イズ」とある⁹⁸。

続いて大正から終戦前までの『新日本画講義』（大正2～4年）でも、それまでの材料はほぼ受け継がれている。ただ、水晶末、珊瑚末、瑪瑙末といった人造岩絵具が、新しく加わった点が目新しい。岱赭で粉末のものも流通し始めたらしいが⁹⁹、これも新しい人造岩絵具の一つと思われる。また黄燕脂^{きえんじ}は、のびが悪く塗りにくいといった、ややネガティブな内容になっており、『丹青指南』でも、大正期にはあまり使われなくなったことが記されている¹⁰⁰。

ここまでの日本画の基礎教育における材料の継承は、漸次の変化はありながらも、『画筌』の時代から『新日本画講義』までの二百年間、基本的に大きな変更はなく、小さな更新程度のものであったといえる。勿論、それに画家個人の経験や創意工夫が加わり、西洋顔料や新たな人造絵具が使用されていくのだが、それはこの基本ベースからの発展と言うべきものであった。

第1章でもみたように、その後の戦後から現在に至る間は、変革と言っても過言ではないほど、岩絵具の台頭が著しい。そもそも現代の「日本画」家が過去の技法材料の情報を得るために当時の技法書を用いる時点で、過去の「日本絵画」と現在の「日本画」との大きな距離を自覚させられる。

特に昭和30年代以降、製造が盛んになった新岩絵具や合成岩絵具は、天然岩絵具にはなかった色味を補った。一方で、それまで天然岩絵具にない色相を補填していた、藤黄や綿臙脂などの液体状の透明色の絵具は、次第に需要が縮小していった。液体状の透明色で表現したいという需要には、水干絵具が、豊富な色調を揃えることで対応した。ある意味で黄土や粉状の代赭などは、それぞれ水干絵具や岩絵具に近い特性をもつ素材だったため、今でも使用されることが多いと言える。

表4右列の「現在の活用度」に△で示した材料のうち、古典以来の伝統をもつ材料は、現代の創作現場で使用されることは殆んどないため、模写で使用されているのではないかとと思われる。

⁹⁸ 瓜生政和, 河鍋洞郁『暁斎畫談』二階堂充 訳, 河鍋暁斎記念美術館, 2015, p. 83

⁹⁹ 結城素明『新日本画講義』日本美術学院, (国立国会図書館デジタルコレクション)

¹⁰⁰ 市川守静「丹青指南」『明治日本画史料』青木茂 編, 中央公論美術出版, 1991. 5, p. 64

第3節 技法

混色の比較

次に技法の、まず混色について、『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』と『丹青指南』の記述を比較した(表5)。他の2つの技法書『画筌』『新日本画講義』は、この二書と混色例の記述に重複が多かったため、ここでは省いた。

また丹と朱は、互いに代替的役割を果たすことも多く、『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』と『丹青指南』でもその点に触れている。晁斎は朱、守静は丹を用いることが多かったようだが、丹と朱が代替的に使われているとみなせる混色は併記した。

表5 混色の事例

晁斎周辺資料での 混色名	『Painting and Studies by Kawanabe Kyosai』	『丹青指南』
丹の具	丹+胡粉	丹具(丹+胡粉)
代赭の具	代赭+胡粉	×
黄土の具	黄土+胡粉	黄土具
藍の具(あさぎ色)	藍+胡粉	藍具
生臙脂の具	生臙脂+胡粉	臙脂具
草の汁	藍+藤黄	くまじる 草汁
	白緑+藤黄+胡粉	×
	藍+墨+胡粉	×
	藍+墨	×
	紫土+墨+胡粉	×
	代赭+藤黄+胡粉	×
	緋(朱)+墨+胡粉	丹墨具(丹+墨+胡粉)
黄土茶	黄土+藍+胡粉	黄土+藤黄+丹+胡粉
白緑茶	白緑+藤黄+丹	白緑+藤黄+胡粉+墨
	朱+墨	丹墨(丹+墨)
鼠の具	墨+胡粉	墨具

(具墨)		艶墨 (墨具の上に墨)
	丹+胡粉+代赭	×
	生臙脂+代赭	×
	朱+代赭	×
	墨+朱+生臙脂	×
	白緑+胡粉	白緑具
	紫土+藤黄+胡粉+墨	×
	白緑+藤黄	×
	黄土+代赭+胡粉	×
	代赭+墨	×
	代赭+黄土+墨	×
	紫土+胡粉	×
	紫土+墨	×
	代赭+藤黄	×
金膠	藤黄+代赭 (+膠)	×
	(作り黄土 (朱+藤黄)) ¹⁰¹	合セ黄土 (丹+藤黄)
	△(コンドルの書き損じ?)	ウルミ (藍+臙脂)
	×	ウルミ具 (藍+臙脂+胡粉)
	×	丹墨茶 (丹+墨+胡粉+藤黄)
	×	藤黄具 (藤黄+胡粉)
	×	朱肉色 (朱+胡粉)
	×	樹具 (白緑+墨+胡粉)

前節での材料のみの比較では、両書にあまり大きな差はみられなかったが、混色の実例では、『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』(明治44年)に記載されている数が圧倒的に多かった。このように、『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』には絵具の扱い方に関する情報が多いことが特徴的である。

¹⁰¹ 「作り黄土」は、『暁斎畫談』『河鍋暁斎翁傳』での記載。

ちなみに粒子が大きい岩絵具同士の場合、混色しようとしてもなめらかに混ざらないため、混色は殆ど行われぬ。しかし、液体状の透明色絵具がまだ頻繁に使われていた「日本絵画」では、液体状の透明色絵具と粉状の岩絵具や胡粉を組み合わせで混色し、色幅を増やしていた。『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』での混色例は、その具体例を示している。

また『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』には、「重色」表現も多く記載されているが、「重色」は液体状の透明色絵具同士か、ベースの色の上から液体状の透明色絵具で隈取をするのが原則である。そこで用いる絵具が、既に混色されていることも多い。

大正初期の『新日本画講義』（大正2～4年）では、混色は胡粉を混ぜた「具色」¹⁰²にするか、墨を少々入れることが多く、モノトーンによる明度調節が中心となっている。薄墨で隈取をした上に、透明色を重ねる重色表現も多い。加山又造は、東京美術学校で教わった絵の特徴を「なんとなく青黒くさめた色調」¹⁰³と言っているが、まさにこれだったのであろう。このことは、継承された材料自体にはあまり変化がなくても、作画の技法が大正初期時点で既にかなり変化していたことを示している。

粒子が大きい岩絵具は原則として混色されないが、粒子同士の隙間やムラを見えにくくし、発色を良く見せるため、下塗りや裏彩色が施される。金泥や銀泥も、基底材に直接塗ると金属的な光沢の発色が得られなくなるため、下塗りが必要である。岩絵具や金属泥の下塗りとは、絵具の組み合わせに関しては、大正期にも概ね同じ技法が受け継がれていたようだが、現代ではあまり一般的ではないため、下塗りに関する記述を表6に示す。

『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』では、金泥を紙本の背景などに薄く引く際、「金膠」を下塗りするとしており¹⁰⁴、他の技法書にはみられない貴重な記述である。

¹⁰² 胡粉と絵具を混色してできる色を「具色」という。個々の具色は「丹の具」「白緑の具」のように「（絵具名）の具」と呼ぶ。

¹⁰³ 加山又造『白い画布 私の履歴書』日本経済新聞社、1992、p.

¹⁰⁴ ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳、岩波書店、2006、4、p. 71

表 6 下塗りに用いる絵具

上に重ねる 絵具		群青	緑青	朱 ¹⁰⁵	金泥	銀泥
下塗りや 裏彩色に 用いる 絵具	『Painting and Studies by Kawanabe Kyosai』	藍の具	白緑	・肉色 ・朱の上澄 み	・肉色 ・金膠（藤黄 +代赭+膠） （薄塗りの場合）	・胡粉 ・藍の具
	『丹青指南』 （裏彩色として紹 介している）	藍の具	白緑	肉色	肉色	胡粉
	『新日本画 講義』	藍の具	・草の汁+ 胡粉 ・白緑	肉色	肉色	・胡粉 ・藍の具

水墨表現のための準備

「日本絵画」と「日本画」の大きな隔たりは、水墨表現の有無にあると言っても過言ではない。移行期の暁斎の周辺資料には、水墨表現に関する記録も多く残っていることが特徴である。

水墨表現の具体的な記述は、彩色法を記録した『丹青指南』（大正15年）や、既に技法が変化していた『新日本画講義』（大正2～4年）では触れられていない。また江戸時代にも、墨があまりに身近だったためか、水墨表現にまで具体的に踏み込んだ技法書は、元禄年間（1688～1704年）に中国から伝来したとされる『芥子園画伝』くらいである。

『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』（明治44年）には、様々な水墨表現の実例が記されている。ただ彩色表現の場合は、材料分類をもとに比較や選定を行ないやすいのに対して、水墨表現の場合、墨と水による運筆表現が問題になるため、詳しくは次章以降で、模写制作とともに具体的に言及する。

ここでは、実際の模写制作に入る前に、水墨表現の準備段階で必要な事柄を挙げる。『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』は、墨で描く際の準備について、次のように記している。

墨は清潔で清らかな硯で徐々に水を加えながらゆっくりと注意深くすり、硯海にもっとも濃度の濃い墨汁を貯める。ここから数滴を筆先で二つの皿に取り分け、

¹⁰⁵ 朱は微粒子絵具だが、ムラになりやすい性質のため下塗りが施される。

それぞれを水で薄めて濃淡二種の墨色すなわち中墨と薄墨を作る。硯海にある濃い墨汁は黒墨と呼ばれる。ごく細い筆で仕上げの加筆をする際などに必要な、極めて深い光沢ある黒色は、改めて墨をすったのち硯海から直接につけた、この濃い黒墨なのである¹⁰⁶。

(下線は筆者による)

この手順に従って、本研究の模写制作でも、3種類の濃度の墨をベースにして作画を行った。実際にこのような3種類の濃度の墨を筆者もつくったところ、一見ごくシンプルな作業が、単純な濃度比では中墨と薄墨の差がつきにくく、とくに薄墨をちょうど良い軽やかな薄さに調整する按配が難しかった。あらかじめ両極端の濃淡の墨を一定量作っておく方が、墨色の調整がしやすく合理的であった。

また同書には、暈しに2種類の方法があることも記されている¹⁰⁷。一つは墨で濃淡をつける場合で、まず小さな部分に濃淡を施し、その上から次第に暈しの範囲を広げていく方法である。もう一つは彩色の暈しで、最初から広く濃淡をつけておき、重ね塗りをするたびに、内側にその範囲を狭めていく方法である。これも実際に模写を行ってみると双方にメリットが感じられたが、具体的には次章以降で詳述する。

このように『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』(明治44年)からは、予め3種類の濃淡の墨を作っておくこと、そして暈しには2種類があることを確認した。

また「心持ち」の問題として、『暁斎畫談』(明治20年)で、写生のままでは絵にならず、筆法を以って絵とすることができることを、具体的に図で示しているのも興味深い。

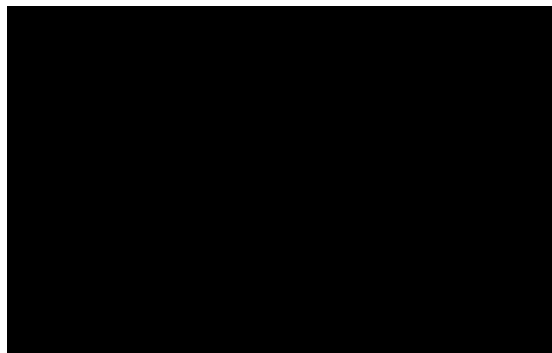


図 28 真と画
(瓜生政和, 河鍋洞郁『暁斎畫談』二階堂充 訳, 河鍋暁斎記念美術館, 2015)

¹⁰⁶ ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳, 岩波書店, 2006. 4, p. 65

¹⁰⁷ ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳, 岩波書店, 2006. 4, p. 117

こうした写生と本画の違いを、教則本で具体的に図示している点も、他の時代にはない明治期の特徴だが、何より暁斎の写生力と運筆力がなければ視覚化できなかった内容である。運筆による表現が、暁斎の絵画観に深く根ざしていることを踏まえておきたい。

小括

ここまで述べてきた技法材料の資料調査を振り返ると、当時とは名称が異なるものや、現在ではあまり用いられていないものも多く、それらを整理しておくことは、模写制作にあたって欠かせない作業であった。

また本章で特筆しておきたいのは、暁斎の芸術や人物像、技法材料について語った当時の詳細な「言葉」が、複数残されていることである。技法の再現に重きを置いた模写制作を試みるには、現在という地点から、描かれた当時の技法材料を知るための様々なアプローチが必要になる。そのためには殆んどの場合、作品の実見、科学的な計測と分析、修理報告書の調査などからの、情報入手と判断が不可欠の作業になる。

今回、暁斎に関する技法材料へのアプローチを試みて、改めて当時の「言葉」の情報が多く残されていることに気付かされた。暁斎の場合、作品と言葉という二つの手段から、技法材料へのアプローチが可能な状態にあることは、一個人の画師としては稀な事例と言える。

暁斎の技法材料を言語化したものとしては、これまで何度もとりあげた『河鍋暁斎翁伝』(明治34年)、『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』(明治44年)、『暁斎畫談』(明治20年)の三書がある。これらは三者三様の視点から、暁斎の芸術や人物像、技法材料を伝えているが、画人伝的な内容にとどまらず、暁斎の技法材料までを記したことは、複数の人々がその記録化の必要性を感じていたことを示す。特に、手順や身体的動作を伴う技法を、材料と併せて言語化し、記録したことは、それらを共有可能な情報にしようとした意図を窺わせる。

そもそも、現在の我々が、模写制作にあたって過去の技法材料へのアプローチが必要なのは、そこに現在の「日本画」の作画技法との大きな隔たりがあるからだ。そしてその隔たりは、暁斎が生きた時代から徐々に始まり、戦後を経て現在に至っている。本節で検証したように、暁斎が使用した技法材料は、基本的には江戸時代からの連続性をもつものだったが、その記録化が、暁斎の存命中や、没後20年ほどの時期から始まったことは、早

急な情報化が必要だったことを示唆している。これは、描画材料や絵画技法に変革がおきはじめていた、明治時代ならではの状況だったと捉えることができる。

その点、コンドルの客観的な解説は、きわめて重要である。そこでの、現在の「日本画」には受け継がれていない技法材料に関する記述や、完成画を見ただけでは解らない作画手順の解説などは、貴重な情報といえる。当時の画師にとっては常識的な内容だっただけに、同時代の日本人が客観的に解説することはむしろ難しかったと考えられ、外国人としてのコンドルの視点によって初めてなし得た記録と言える。

「日本絵画」との距離が生じ始めて150年もたった今、筆者をはじめ現在「日本画」を学んでいる学生の視点は、すでに当時のコンドルの視点に近い。それでも、彩色はまだ「日本画」に継承された要素であるため、技法復元への困難も比較的少ないが、水墨による筆法を心得ている日本画家はもう殆んどいない。江戸時代からの連続性をもつ水墨の筆法は、断絶してしまったのであり、このような現状は外部からは見えにくい。実際に「日本画」に携わる人間、模写に携わる人間こそが、「日本絵画」との大きな距離を自覚しておくべき問題なのだと思う。

第3章 再現模写制作

《観世音菩薩図》（日本浮世絵博物館蔵）、
《龍頭観音図》（専光寺蔵）

第1節 下絵

運筆練習

研究対象作品《龍頭観音図下絵》の模写制作の前に、研究対象作品と類似した特徴のある作品2点の再現模写制作を行なった。第2章でみてきた技法材料の記録を、実際の模写制作を通して実技的な情報に変換しておくことで、研究対象作品の完成度をより高めることができると思ったからである。客観的な観察眼を持って模写をしながら、どのような場面でどういった技法が必要になるのかを分析した。模写作品としては、水墨表現と彩色表現に同程度の比重がある、《観世音菩薩図》（日本浮世絵博物館、図33）と《龍頭観音図》（専光寺、図34）を選択した。

本画の模写制作に入る前に、まずは運筆の練習を積み重ねた。これは運筆での作画に慣れることを兼ねながら、主に暁斎の下絵の造形上の意味や特徴を探ることと、暁斎の筆跡を動作として捉えることを目的とした。先述のように「日本絵画」と「日本画」の大きな隔たりは、水墨表現の有無にあると言っても過言ではない。絵画制作に限らず日常生活の中でも、現在では筆墨より鉛筆やボールペンなどの筆記具が主流である。既にそうした環境の時代に生まれた筆者が、説得力のある復元作品を制作するためには、筆と墨で描くことへの不慣れによる水墨技法との距離感を、可能な限り埋めておくことが必要不可欠と考えたからだ。

運筆練習の方法は、暁斎関連の出版物から比較的線が明瞭な下絵を選んで拡大印刷し、主に敷き写し¹⁰⁸によって模写を繰り返した。これは暁斎の周辺資料として直筆の下絵や粉本類が大量に残っているからこそ可能なことである。ちなみに近現代の模写制作においては、一本の線を点描や途切れた線の集積で写す手法もあるが、ここではそれは意味を成さない。本研究での模写は、技法を再現することに重きを置いており、一本の線を一回の運

¹⁰⁸ 原本に薄い和紙を重ね、透けて見える線を写すこと。

筆で描かない限り、線表現が本来もつ芸術的特徴や技法を研究することが出来ないからである。

暁斎の筆跡を動作として捉えるという目的に関しては、運筆練習の際に「線を読む」ことを習慣づけるよう心がけた。模写で「線を読む」とは、再現しようとする線がモチーフのどのような事象を表現しているのかを考えて筆を選び、起点と終点を見定め、どのような角度とスピード、筆先の触り方で描画するのが適切かを、分析することである。単に模写をするだけでなく、この分析を併せることによって、線表現がもつ芸術的特徴を実技的な情報へと落とし込むことが可能になる。これを積み重ねることで、描きたい線のイメージを画面に定着させるために、どのような動作をとれば良いのかを理解した。

このような運筆練習の手法は、狩野派の粉本による絵画学習に近い。『暁斎画談』(明治20年)で暁斎本人が手がけた挿絵には、狩野派塾で修行中の暁斎が、敷き写しによって学習する姿が描かれている(図29)。

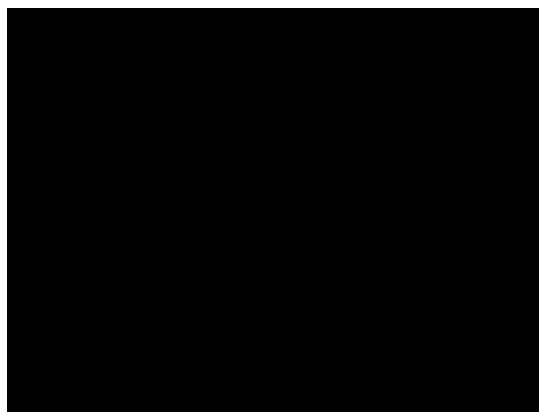


図 29 狩野派塾で修行中の暁斎
(瓜生政和, 河鍋洞郁『暁斎畫談』二階堂充 訳, 河鍋暁斎記念美術館, 2015)

狩野派の粉本主義は、橋本雅邦の「木挽町画所」にもみられるように、創造性を欠くものとしてしばしば批判的とされてきた。しかし、図像の模倣による作画や増殖性という面ではなく、絵画学習という面からみれば、手本の線を読み、模写を繰り返すことは、運筆表現を個人の「技」として体得していくための効果的な学習方法だったことを窺わせる。実際、筆者はこの運筆練習によって、筆の選択や墨の調節、力加減のバランスを考え、描きたいイメージと動作を結びつけておくことが、運筆を必要とする絵画には必須であることを実感した。

また運筆表現は、身体的動作の痕跡と直結するため、線描途中での躊躇や動揺がそのまま画面上に違和感として残り、美観を損ねてしまうことも痛感した。形をそっくり写すことが理想的ではあるが、多少のずれが生じても動作の流れを止めないこと、つまり線の「呼吸」が乱れないようにすることも、運筆表現での美的要素にはきわめて重要な点だった。

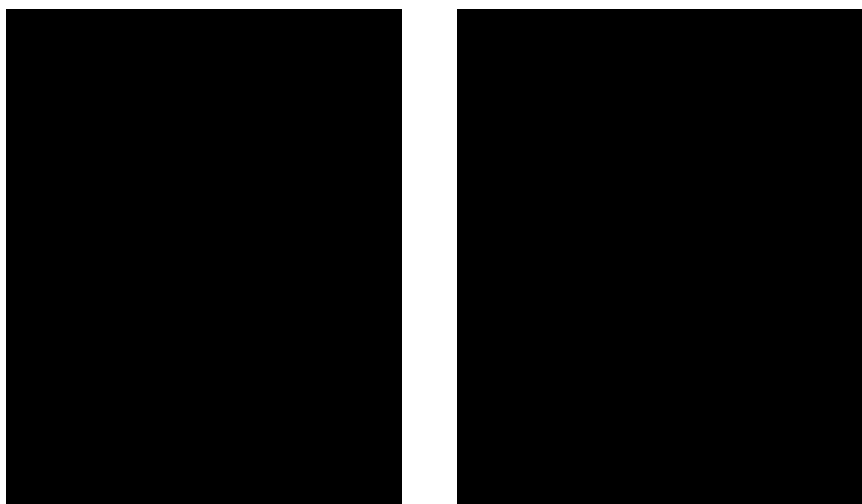


図 30 運筆練習を行なったもの（暁斎の下絵）

暁斎の下絵の造形上の意味や特徴については、下絵の筆線の多くが釘頭鼠尾描ていとうそびびょうのような線であり、描き出しに強い打ち込みがある。実際に描いた所感としては、描き始めのいわゆる「釘頭」の打ち込みから進行方向へと筆の穂先が捻れることで、線がよれにくくなることが特徴のように感じられた(図 31)。



図 31 筆先の捻れ方

暁斎は下絵に取りかかる際、まずは大きく木炭で“あたり”をつけ、特に人体の場合は骨格を意識しながら肉体を描き、それに着物を着せるようにして描いたことが知られている¹⁰⁹。また下絵を概観すると、細かい修正が何度も行なわれているものも多く見受けられる。この工程の造形的な意味合いは、立体造形に例えるなら“塑”、つまり平面上に線を探っていくモデリングの段階と言える。こうした平面上の構成を決定していく過程で、釘頭鼠尾描での作画が造形上合理的だと思われる理由をふたつ挙げたい。

一つ目は、前述のように描き始めに筆の穂先が捻れることによって、水平方向に抵抗が生まれ、線がぶれにくくなることである。実際、運筆の練習中に線がぶれそうになったとき、それを力で修正しようとする、筆圧や余分な腕の力が必要となった。ぶれにくい性質の描法をとることで、無駄な力が入らず、最小限のストレスで造形ができる。

二つ目は、線描の途中でほぼ抑揚をつけない描法をとることで、筆管に対して垂直方向の運動の必要がなく、平行運動のみで描くことができる点である。つまり、最小限の運動での画面構成が可能ということである。

このような造形的な合理性によって、無駄な力を排したのびやかな描線が、暁斎の下絵に生き活きとした魅力を感じる理由でもあろう。さらに暁斎は、下絵の段階でモチーフが最も生きる線を探り、選んでいる。モチーフの生命力を引き出す描線を選んで構成する力は、暁斎が日頃から様々な対象の観察と写生に取り組んだことで培われたものだろう。

筆者も運筆練習に日々継続的に取り組み、暁斎の下絵だけでなく、模本の対象を広げて《鳥獣戯画》など、筆線が明瞭な作品の模写でも運筆練習を行なった(図 32)。



図 32 運筆練習を行なったもの（《鳥獣戯画》）

¹⁰⁹ 『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』や『暁斎畫談』にこの作画方法が記されているほか、河鍋暁斎記念美術館所蔵の下絵類からもこの作画方法の痕跡を窺うことができる。

下絵制作

運筆練習を継続的に行いつつ、《観世音菩薩図》（日本浮世絵博物館、図 33）と《龍頭観音図》（専光寺、図 34）の下図制作に着手した。熟覧調査の際、2点ともに経年による絵具の変色や剥落が見られたが、それらは復元的に補うこととした。

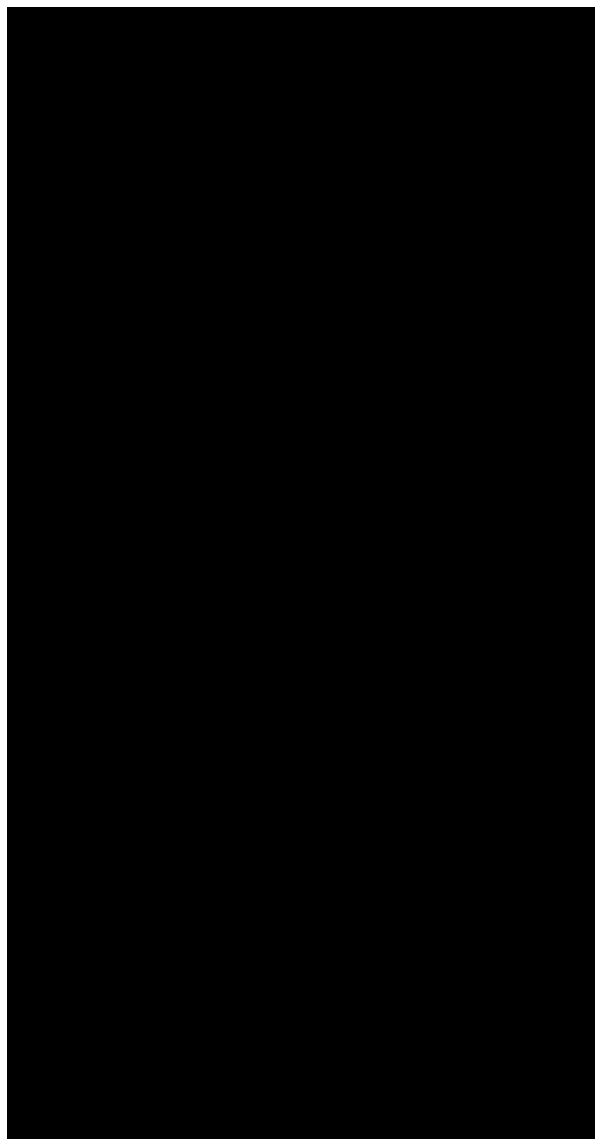


図 33 河鍋晁斎《観世音菩薩図》
絹本着色、掛軸装
縦 101.9 cm × 横 54.3 cm、明治 12 年もしくは明治 16 年～22 年
日本浮世絵博物館蔵

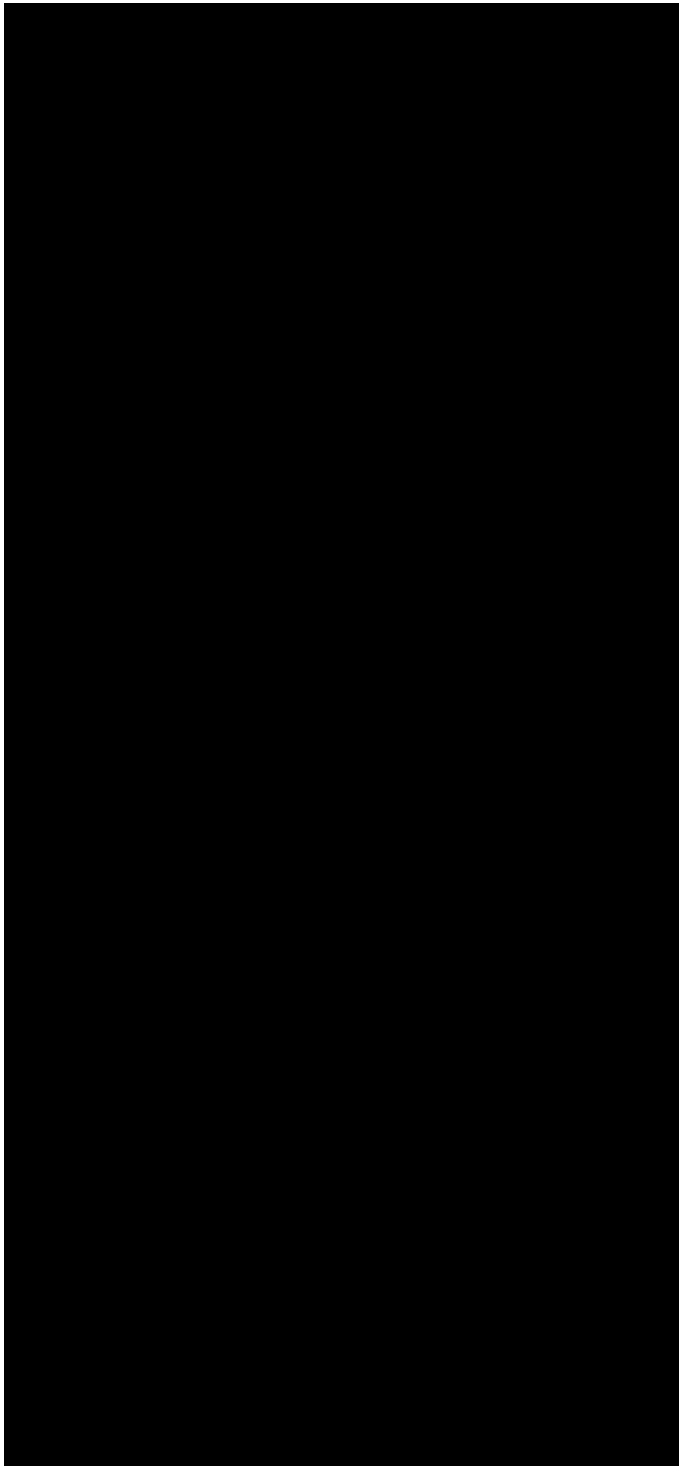


図 34 河鍋晁斎《龍頭観音図》
絹本著色、掛軸装
縦 172.5 × 横 70.5cm、明治 12 年もしくは明治 16 年～22 年
専光寺蔵

絹本に描く際は、画絹の半透明の性質を利用し、紙本に描かれた同寸法の下絵を“透き写し”で描くことができる。そのため今回も、まずは線描を抽出して下絵を制作した。ただし実際の作画工程では、先述の下絵の大部分が、釘頭鼠尾描のような線で描かれていることが多い。それを本画に移行する際に、線の変化を意識的に加えたり、整えたりして本画の線とする。ここでの下絵制作は、模写作品の本画の線を抽出したものである点を断っておく。

原本は、熟覧調査で撮影した部分ごとの高精細写真を、原寸大に印刷して合成した。線描を抽出する際には、原寸大写真の上に薄手の和紙を重ねて敷き写しした。現代の模写制作でのこの工程は、「上げ写し」と呼ばれる、残像効果を利用して少しずつ線を点描していく方法をとることが多いが、前述のようにそれでは線表現の芸術的特徴を捉えられないため、一本の線は一回で描ききるように努めた。薄墨によるトーンやぼかしの部分は、線描が見えにくくなってしまうため下絵制作の時点では省いた。

模写作品として《観世音菩薩図》（日本浮世絵博物館、図 33）と《龍頭観音図》（専光寺、図 34）を選択した理由の一つには、この2点の作品に様々な線表現が含まれていることもあった。モチーフによって線の描き分けや変化が加えられ、線の種類や表情に幅があるため、筆跡を再現しようとする時には、運筆練習以上に線を読み解く必要があった。また、筆の特性の把握と選択も重要度が増した。実際の動作でも、筆を垂直方向に動かして抑揚をつけたり、筆管を寝かせる、筆に含む墨の量を調節するといった、より複雑な工夫が必要になった。このことから、下絵時点での線描が、造形上の合理性を優先させているのに対して、本画での線は、モチーフらしさを表現するための線になっていることを理解できた。モチーフに応じた様々な線が、一つの画面上に描き分けられることで、より各々の造形が引き立つように感じられた。

具体例を挙げれば、頭部や手足、装飾物、波の線など、細かい部分は面相筆を単鉤法^{たんこうほう}で持ち、提腕法^{ていわんほう}や枕腕法^{ちんわんほう}で構えて描いた(図 35)。単鉤法は、親指と人差し指で筆管を軽く持ち、残りの三本の指をそれに添える持ち方である。筆管を支える指は少ないが、親指と人差し指で掴む力の按配でコントロールが効くため、細かい部分を描くのに適している。提腕法は、手首から肘までを画面に付けて筆を動かす構え方である。手首から肘が支えられるため、懸腕法^{けんわんほう}に比べると筆先が安定し、抑揚のない均一な線も描きやすい。枕腕法は、画面を押さえている左手の甲の上に、右手首を乗せる構え方である。これも支えがある分、毛先がぶれにくく、安定しやすい。

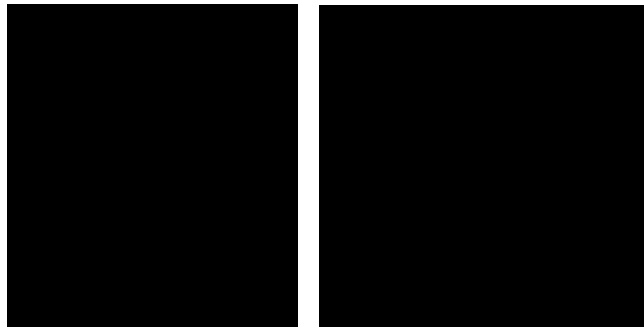


図 35 頭部や装飾物などの細かい部分

一方、龍や岩石など抑揚がある線や、大きな部分は基本的に筆を^{そうこうほう}双鉤法で持ち、懸腕法で構えて描いた(図 36)。双鉤法は、親指、人差し指、中指の三本の指で筆管を持ち、薬指と小指で支える持ち方である。筆にかかる指の数が多いため、単鉤法よりも筆が安定し、筆を動かしやすい。懸腕法は肘を画面から離し、画面と肘がほぼ水平になるように構える方法である。脇と肘には適度に隙間をつくっておき、肩が力まないようにしておく。肘や手首は固定されないため、大きな筆運びをすることができる。この懸腕法の構えで、筆管を真っ直ぐにすると、いわゆる「懸腕直筆」となるのだが、全ての表現に直筆がふさわしいというわけではなかった。むしろ、肩に力を入れず、体と筆を自由に動かせる状態を保ち、筆管に角度をつけて側筆にするなど、筆を表現に合わせて自在に扱うことで線表現の幅が広がった。

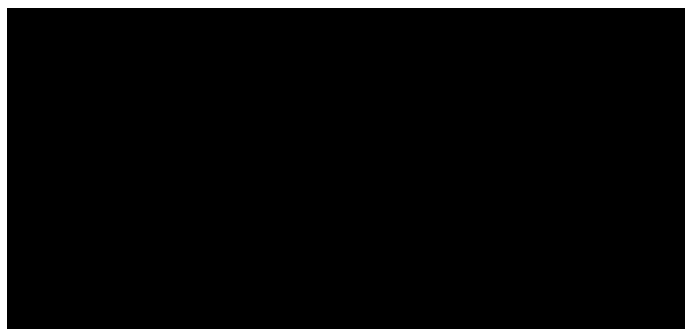


図 36 抑揚があり、大きな部分

また、表現に合う筆選びも重要である。筆の大小だけでなく、長い線を描くには抵抗感がある硬めの毛でできた筆、抑揚の強い線は垂直方向に力が伝わりやすい柔らかめの毛でできた筆を用いるなど、筆の特性を理解して選択していく必要があった。

線描の抽出を終え、下絵として制作したのが図 37、38 である。

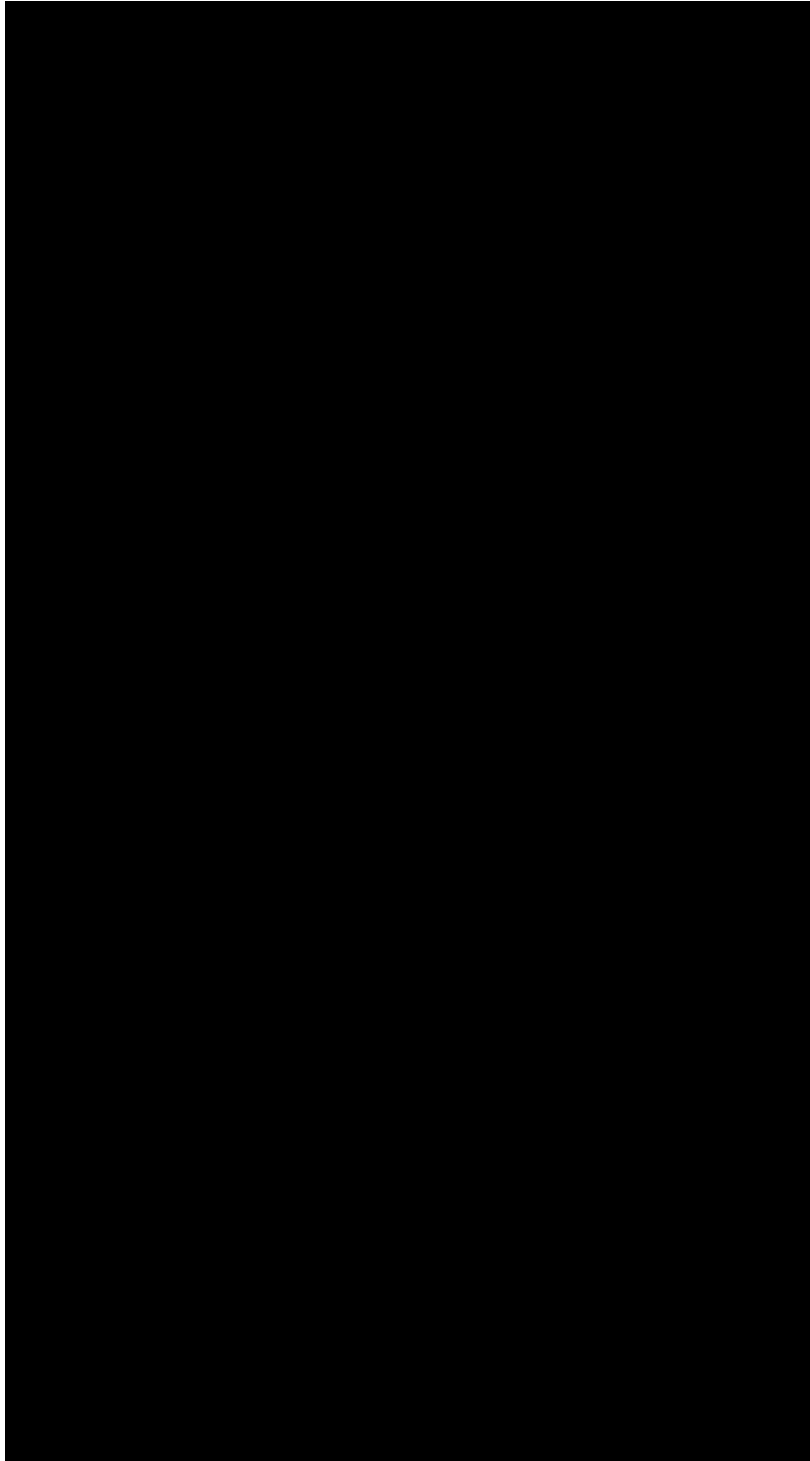


図 37 河鍋暁斎《観世音菩薩図》
絹本着色、掛軸装
縦 101.9 cm × 横 54.3 cm、明治 12 年もしくは明治 16 年～22 年
日本浮世絵博物館蔵
模写のための下絵

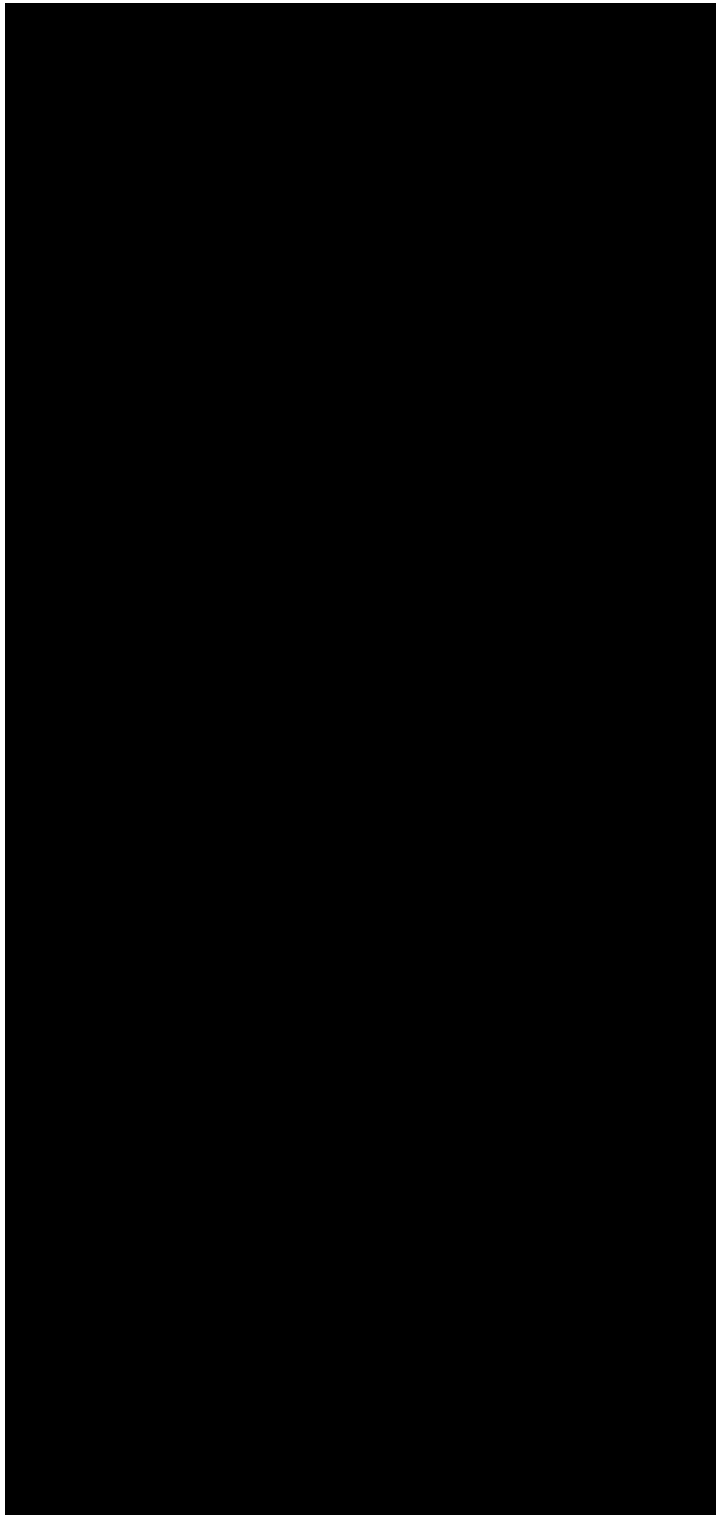


図 38 河鍋暁斎《龍頭観音図》
絹本著色、掛軸装
縦 172.5 × 横 70.5cm、明治12年もしくは明治16年～22年
専光寺蔵
模写のための下絵

第2節 《観世音菩薩図》（日本浮世絵博物館）

熟覧調査

まずは、《観世音菩薩図》(図 39)の再現模写に取り組んだ。はじめに《観世音菩薩図》(図 39)の模写を選んだ理由は、この作品の彩色部分にある墨の筆線にはあまり抑揚がなく、輪郭線としての性質が強いため、細かい彩色の集合体と水墨の背景に分かれており、比較的着手しやすく水墨表現と彩色表現のバランスを見ることができると考えたからである。

日本浮世絵博物館の協力で《観世音菩薩図》(図 39)の熟覧の機会を得たため、ここでその調査内容を述べる。調査では、主に作品の観察と採寸、資料写真の撮影、主要色の色合わせ、絹目の確認を行った。

日本浮世絵博物館所蔵の《観世音菩薩図》(図 39)の画面寸法は、縦 101.9 cm × 横 54.3 cmである。作品は絹本著色、軸装は三段表具、行の真の装丁である。図様には高麗仏画の影響が認められるが、構図やモチーフ配置が具体的に類似する先行例として、一山一寧賛《普陀観音図》(14世紀初頭、ボストン美術館)、筆者不明《滝見観音図》(室町時代、茨城・弘願寺)、雪村筆《滝見観音図》(室町時代、16世紀、茨城・正宗寺)が挙げられる。

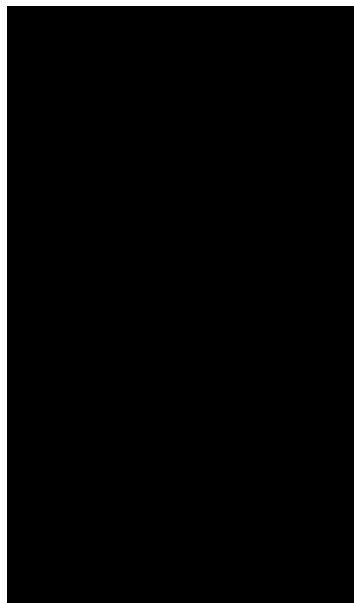


図 39 河鍋暁斎《観世音菩薩図》 絹本著色、掛軸装、縦 101.9 cm × 横 54.3 cm、
明治12年もしくは明治16年～22年 日本浮世絵博物館蔵

熟覧から得られた情報のうち、特記事項は次の通りである。

① 真鍮泥の使用の確認

装飾物などの金色部分の彩色に、二種類の金属泥の使用が確認できた(図 40)。一種類目は金色の色味を保っていることから、金泥である。二種類目は、変色して黒味がかっており、使用箇所の掛軸裏面は茶褐色に焼けていた(図 41)。これは真鍮泥の経年変化の特徴と一致するため、真鍮泥が使用されていると推定した。これらの金泥と真鍮泥は、交互に使用するなど、部分によって使い分けていることから、真鍮泥は金泥の代用としての使用ではなく、「金色」の色味の違いを生かした表現であることがみてとれた。変色する前の真鍮泥は、寒色系の輝きを放っていたはずである。模写制作では当初の色味で制作を行なった。

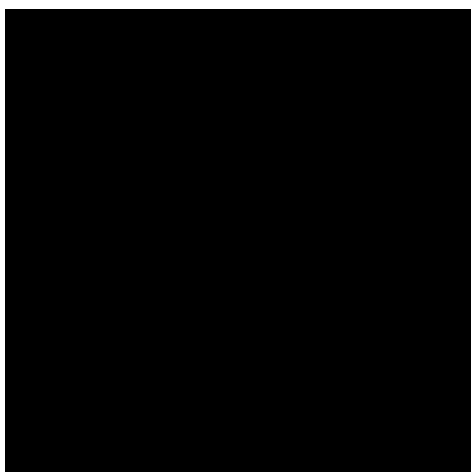


図 40 真鍮泥の使用例 宝冠部分の写真

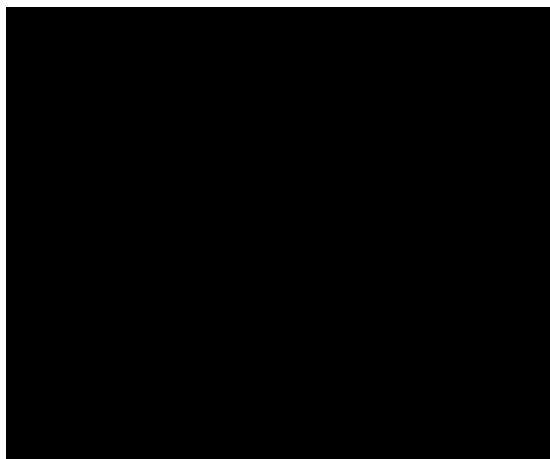


図 41 宝冠部分の裏面

② 裏彩色の確認

拡大観察をしたところ、薄い衣が透けた部分の表現では、画絹の表面に絵具がのっておらず、絹目の隙間から絵具が見えることから、裏彩色が施されていることがわかった(図 42)。暁斎が絹本作品を描く際、裏彩色を多用していたことは、コンドルも『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』(明治44年)で解説しているほか、『暁斎絵日記』にも暁斎が裏彩色を施している様子が描かれている(図 43)。

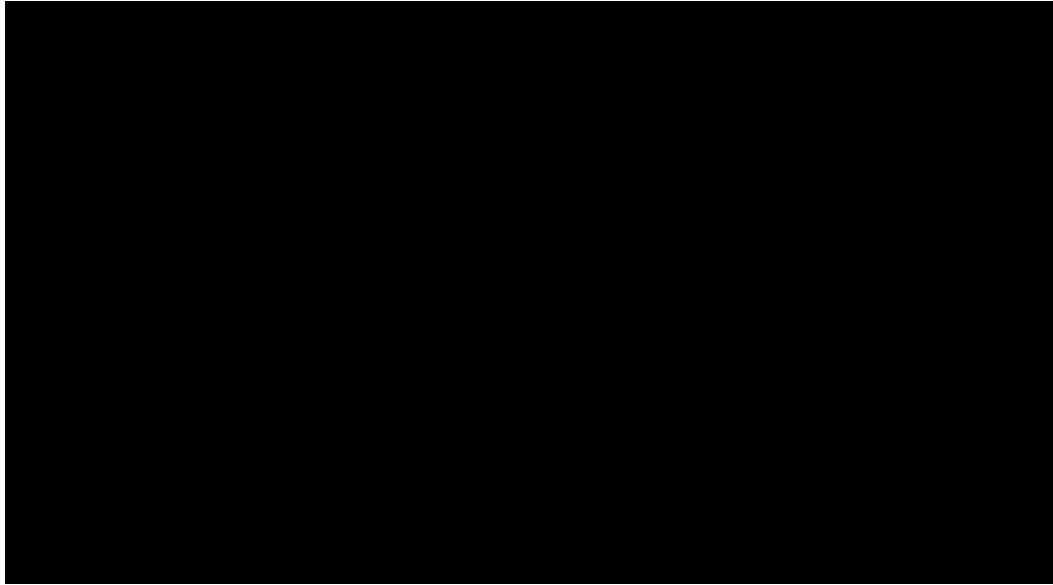


図 42 裏彩色箇所^{ママ}の拡大写真

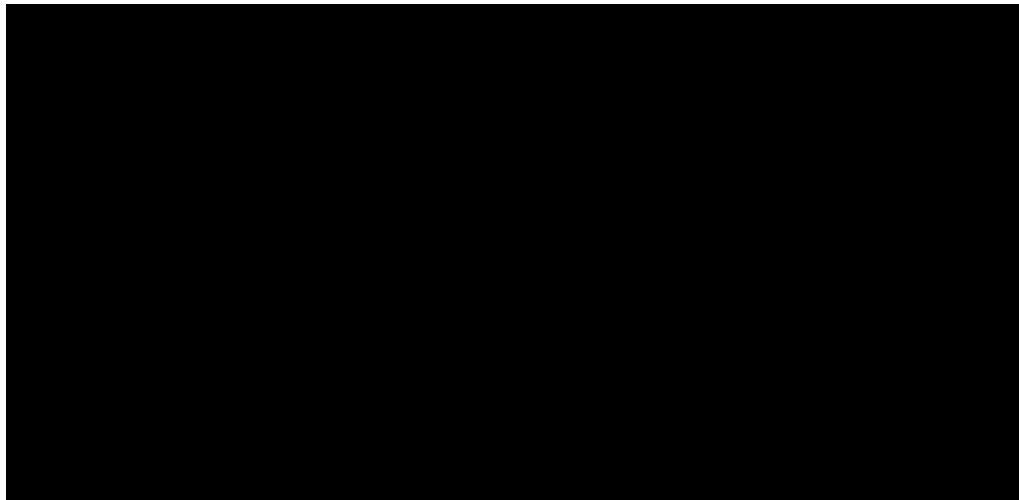


図 43 「スカキ」「ウウヌリ（ウラヌリ）」^{ママ}「表サイシキ」
（『暁斎絵日記』（国立国会図書館デジタルコレクション）

③ 青色絵具の剥落

作品は全体的にやや黄ばんでいるような印象で、所々に裏打ち紙が剥がれて画絹が浮いている箇所があった。激しい損傷のある作品ではなかったが、濃い青色の部分に剥落が多く見られた(図 44)。

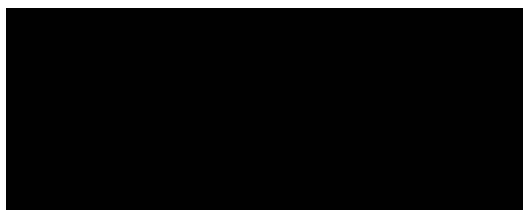


図 44 濃い青色の部分の剥落

この青色顔料の上に金泥で描かれた文様は、部分的に残るのみだった。部分写真を撮影し、Photoshop でその写真のカラーバランスを変化させて観察したところ、肉眼では見えにくい箇所の金泥模様が浮かび上がった(図 45)。

またカラーバランスを変化させた画像では、汚れなどで見えにくくなっていた他の金泥部分も鮮明に浮かび上がった(図 46)。



図 45 通常光での写真 Photoshop でカラーバランスを変化させたもの

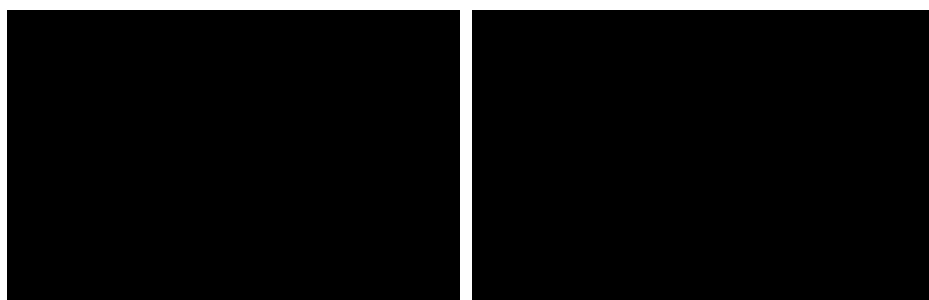


図 46 通常光での写真 Photoshop でカラーバランスを変化させたもの

下絵制作

模写制作の際には、そうした部分も可能な限り復元することにした。そのため、下絵を原寸大スキャンしたものを、別紙に原寸大で印刷し、復元した図像を描き入れた。図 47 がそ

れだが、赤色の部分は、通常光写真では見えにくい部分に、斜光を当てたり、写真のをカラーバランスをPhotoshopで変化させたりすることで、新たに見えた模様の箇所である。ごく僅かにある青色の部分は、筆者が補った部分である。

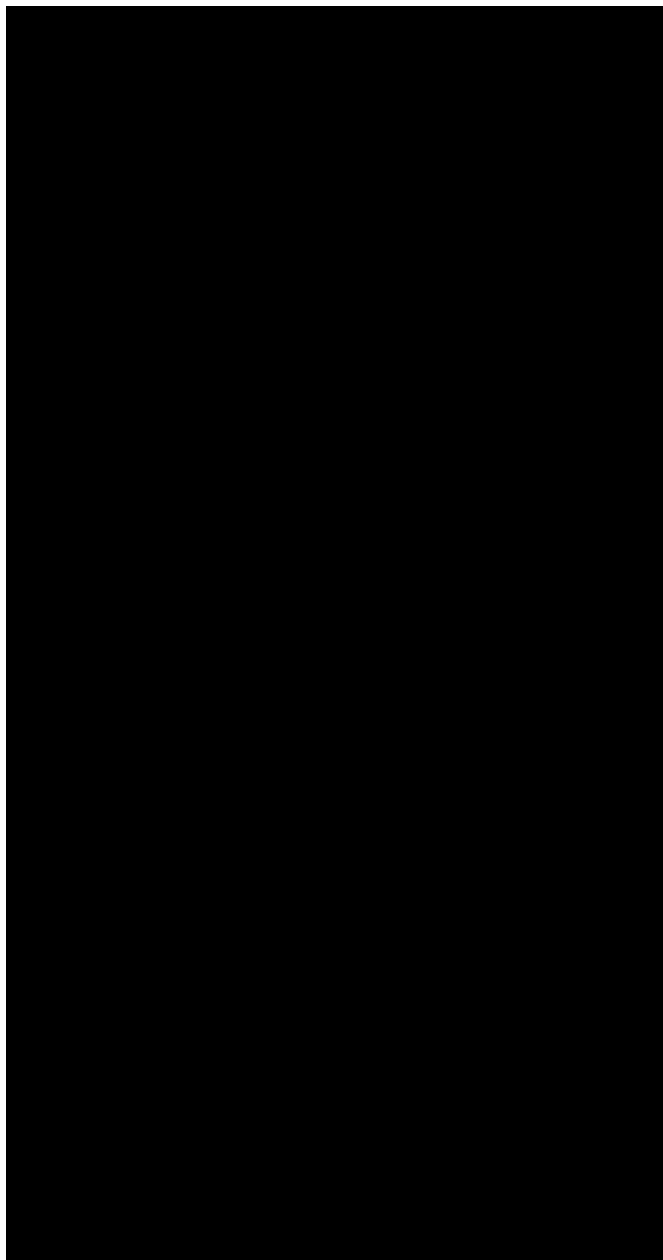


図 47 スキャンした下絵を原寸大印刷し、復元箇所を描き入れたもの

次に、出来上がった下絵、熟覧の際に色合わせをした彩色の情報、写真資料をもとに、彩色サンプルを制作した。幸いサントリー美術館、兵庫県立美術館での展覧会で、作品を複数

回実見する機会に恵まれたため、小型の彩色サンプル(図 48)を制作し、実物と比較することができた。



図 48 彩色サンプル

使用した絵具の色味は概ね外すことなく、この彩色サンプルで用いた絵具をベースに微調整し、本画制作に取り組むことにした。なお、原本では黒変していた真鍮泥の部分は、本来の寒色系の金の輝きを放つと、現状の作品より全体が柔和な印象になった。使用した絵具は次の通りである。

〈使用した絵の具〉

墨、金泥、真鍮泥、胡粉、辰砂(白、放光堂)、朱(黄口、放光堂)、丹(特製、金開堂)、白群青(特製、放光堂)、群緑(十三番、喜屋)、孔雀緑青(十五番、喜屋)、黄土(放光堂)、綿臙脂(杏名弘美氏ご提供)、藍(金開堂)、代赭(金開堂)、プルシャンブルー(PIGMENT)、藤黄

剥落の多かった濃い青色の絵具は、マットな質感で、粒子の細かさの割に深い色をしており、群青ではないことが推測された。なおかつ、スマルト(花紺青)のような高い彩度でもない。プルシャンブルーの場合は、「べろ藍」として江戸時代から多用されてきた青色である。通常は粉末のものを膠液で溶き、水を加えてその上澄みを使用する。今回、プルシャンブルーの上澄みと胡粉を混ぜたところ、質感と色味の両方で近いものが得られたため、本画ではプルシャンブルーと胡粉を混ぜて使用することにした。またサンプルでの容貌の描写は、や

やコントラストが強く、はっきりと描きすぎたように感じられたため、本画ではそれより柔らかな対比で描き起こすことにした。

また、サンプルで用いた膠の濃度は10%だったが、胡粉の上から描き起こした線がやや滲んだため、本画では膠の濃度を15%に高めて取り組むことにした。

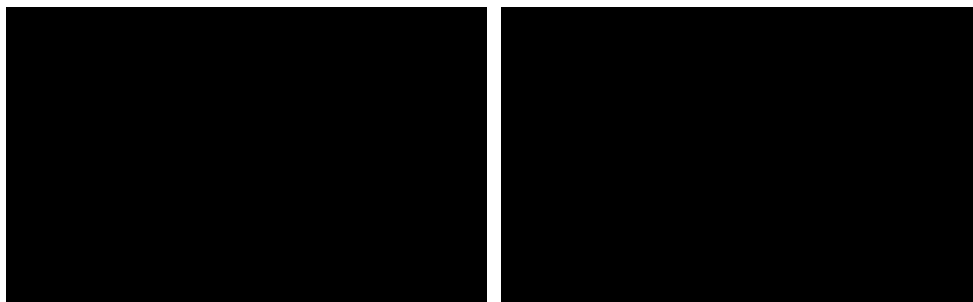


図 49 熟覧時の資料写真

本画制作

次に本画の制作に取り組んだ。まず画絹を糊で木枠に張り込み、礬水を引いて滲み止めを施した¹¹⁰。下絵を木枠の内寸と同サイズの木製パネルに張り込み、木枠の裏側から当てがい、画絹から透けて見えるその下絵をもとに作画を始めた。このセッティングは絹本作品の制作での一般的な方法であり、『Painting and Studies by Kawanabe Kyosai』（明治44年）にも記載されている。

① 墨での素描

はじめに墨で素描を行なった。『Painting and Studies by Kawanabe Kyosai』の作画の実例では、人体を描く場合、頭部と手足の細かい線描から始め、ストロークの長い衣の線へと移行しており、この手順に従った。頭部や手足は、薄墨で描くことも記されている。彩色サンプルの時点では、ここでの薄墨がやや濃く、後の裏彩色で画絹の目が埋まると、さらに線が濃く見えて、後々まで影響してしまった。そのため本画では薄墨の中でもきわめて薄いものを用い、「面相筆」（不朽堂製）で描いた(図50)。

¹¹⁰ 画絹の絹目や礬水の濃度については、第2章第2節を参照。



図 50 薄墨による頭部の線描

次に衣は、上半身から下に向かって、線の繋がりを意識しながら「線描筆」(中、京都中里製)で描いた。下方へとたなびく衣の筆線を描いていると、運筆が重力の流れをなぞっているような感覚があった。また肉身部分の細かな線描の後に、長いストロークの線を描いた際には、身体の動きが解放されていくように感じられた。いずれも感覚的な印象だが、運筆と身体の“呼吸”の一致は、筆墨表現ならではの特性のように感じられた。

この天から地へと流れるように描く感覚を重視し、次に衣の下部から画面下方の波へと描き進んだ。画面最下部の波を描き終えた後、画面上部へ移行し、雲から岩石、岩石を伝って落ちていく滝、善財童子、龍と描き進めた。岩石と滝の部分は、「千変万化」(小、京都中里製)という穂がやや硬い毛の筆で、他の部分は「線描筆」(中、京都中里製)を用いて描いた。また薄墨によるトーンの描写は、「隈取筆」(清晨堂製)と「上品円山派」(京都中里製)という筆や刷毛を用いた。

観音の頭光は、下絵では円形の輪郭線を描いたが、本画では次の手順で描いた。まず、円の外側に沿って水を含ませた刷毛で一周し、外側を濡らした。次に、薄墨を含ませた刷毛でその上を一周すると、外側が自然に滲み、内側に円形が残った(図 51)。これも『Painting and Studies by Kawanabe Kyosai』に記された表現技法である。



図 51 頭光の表現技法

② 暈し

第2章でも触れたように、墨での暈しは、『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』の記述の通り、まず小さな部分に濃淡を施し、その上に暈しの範囲を次第に広げていく方法をとった(図 52)。この方法で実際に感じたメリットは、ムラが生じても上から暈しを重ねることでカバーされ、なめらかに見えることだった。

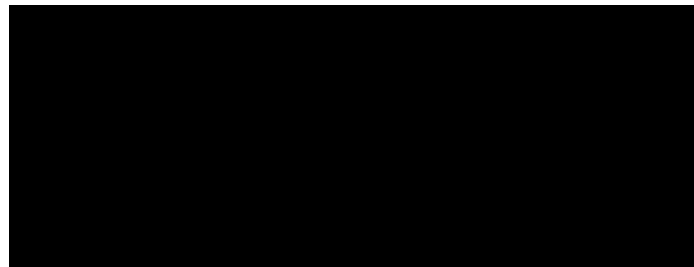


図 52 墨で暈していく順番のイメージ

暈しの方法については、『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』には、まず水を含んだ筆や刷毛で、暈したい範囲を濡らしておき、そこに墨や液体状の透明色絵具をのせ、それを水を含んだ筆で伸ばしていく技法のみが記されている。

暁斎関連の資料には記述が無いが、絵具を暈すための他の道具としては「空刷毛(唐刷毛)」があり、あらかじめ濡らしておいた画面上で、墨や絵具を掃くように使われる。その際、「空刷毛」に水などは含ませず、乾いた状態で使用する。ただし「空刷毛」を使用して暈しを作る技法は、明治30年代頃の日本美術院の画家たちが、線表現からの脱却と、グラデーションのある空間表現への希求のために生み出したものである。つまり「空刷毛」による暈しは、近代「日本画」の技法なのである。グラデーションをつくるには便利な道具であるため、現

代の模写制作の際に用いられることもあるが、暁斎は「空刷毛」による暈しが登場する前の画師である。暁斎関連の資料でも、空刷毛で暈す技法は紹介されていないため、本研究の模写制作でも空刷毛は用いないこととした。

岩石の一部には代赭、滝と波には藍が入っている。暁斎周辺資料では代赭と藍は固形のものゝ水で磨って用いる透明色の絵具として記述されている。被覆力の強い胡粉や粒子のある岩絵具と比べて、これらは物質的に墨との馴染みが良かった。このことから、代赭と藍は色彩をもつ絵具だが、液体状の透明色であるため水墨との親和性をもつ材料であることが確認できた。ここまでの途中経過を示したのが、図 53 である。

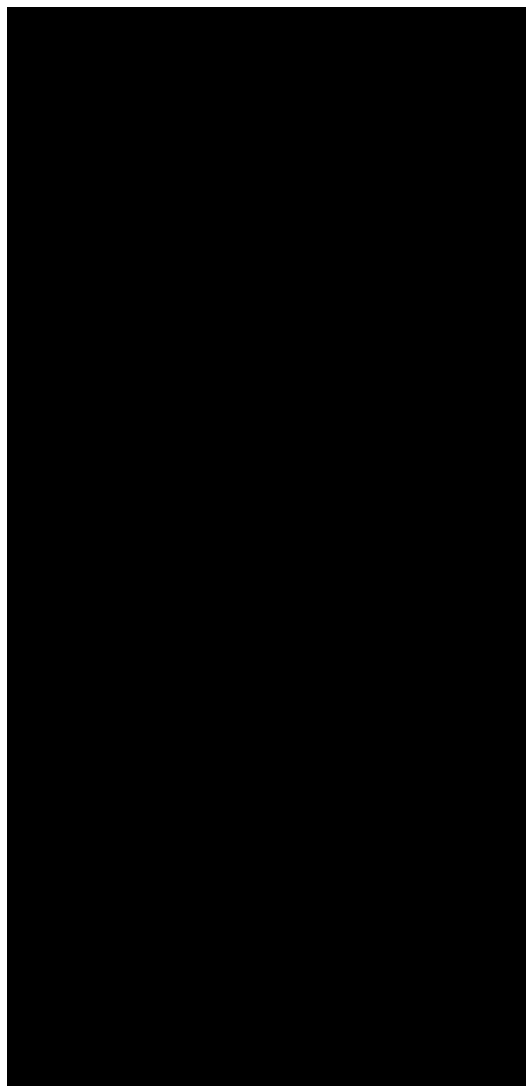


図 53 途中経過

③ 彩色—奥から手前へ

彩色に用いる絵具は、サンプルで用いたものとはほぼ同じものを使用した。『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』の記載から、彩色は原則的に、画面奥のモチーフから、手前のモチーフへと施していくことが読み取れる。裏彩色や下塗りを施す場合には、例外的に手前のモチーフの下塗りを先に行うケースもあるようだが、基本的には奥から手前へと塗り進めることにした。

・〔『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』の記述に従い、はじめに観音の肉身部を、胡粉に代赭を加えた肉色で裏彩色した。この色は、男性的な顔の観音の肉色によく用いられることが、『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』に記されている。朱の下地となる部分にも、同じ肉色を裏彩色した(図 54)。〕

・〔善財童子の肉色は、やや白味と桃色を帯びていたため、肉色に胡粉を多めに加え、綿臙脂を足した(図 55)。〕

・〔裏彩色が乾いたのち、表面からも同じ肉色を薄く重ねた。『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』には、肉身の色は墨で引いた輪郭線にちょうど被るようにするとある¹¹¹。それがはみ出たり、内側になってしまうと、後に線を改めて描き起こす際に引きづらくなるからである。〕

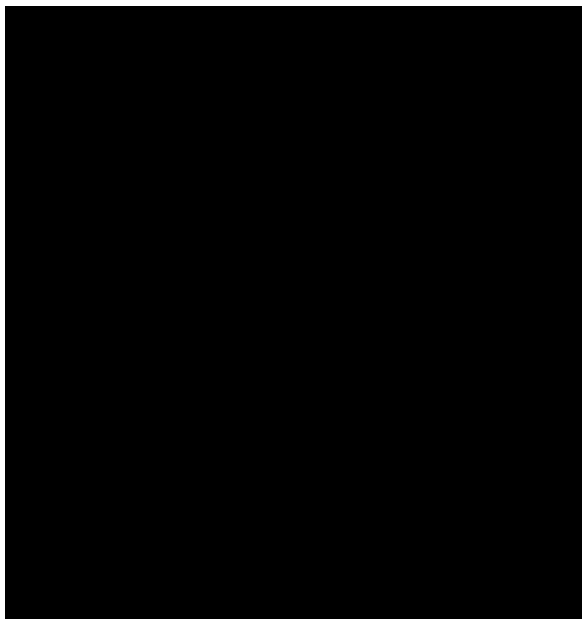


図 54 観音の裏彩色

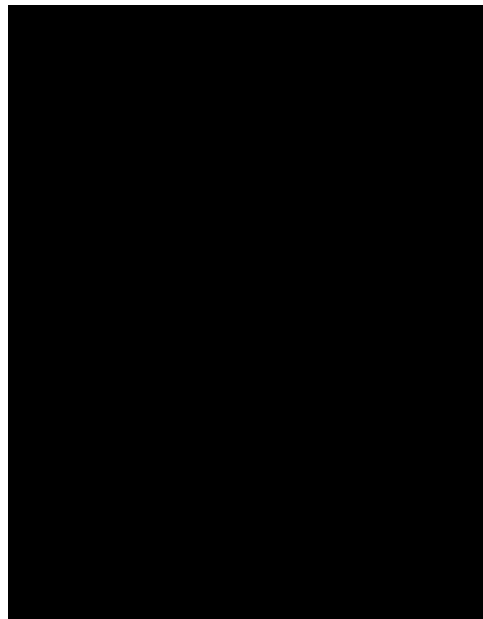


図 55 裏彩色後の表面面

¹¹¹ ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳, 岩波書店, 2006. 4, p. 119

- ・ [次に衣の裏彩色を、熟覧調査でを確認した薄い衣が透けている部分と、緑青の下塗りの白緑、プルシャンプルーの具の部分に施した(図 56)。]
- ・ [次に肉身の線描部分を、薄めの朱墨で描き起こし、丸みを意識しながら綿臙脂で暈しを入れ、鼻梁にはうっすらと胡粉を施した(図 57)。その後眉や目、唇も描き起こした。]



図 56 表からの描き起こしの途中経過

図 57 裏彩色の様子

- ・ [衣を彩色し、頭髪を群緑で彩色した後、『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』の記載通りに、宝冠の下塗りに朱の具を用いた(図 58)。]
- ・ [その後、宝冠の下地の上に金泥と真鍮泥を塗り、宝飾品にも彩色を施した。善財童子にも彩色し終えた後の全体像が図 59 である。]

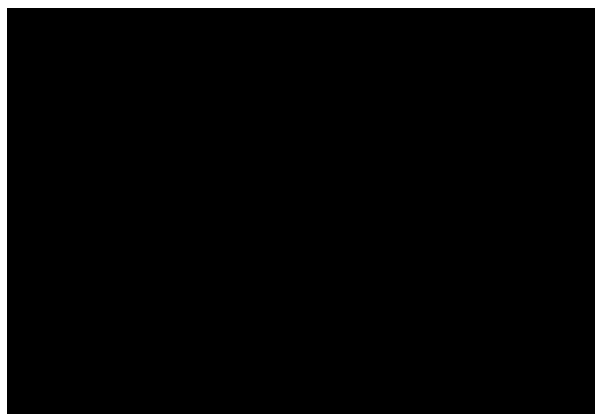


図 58 表からの彩色の途中経過



図 59 彩色をほぼ終えた時点での途中経過

- ・ [次に衣や、水瓶の模様を金泥で描き入れた。]
- ・ [画面の全体感がとれたところで、胡粉のついた筆を金網に擦って滝と波の飛沫を表現した。この表現について『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』に記述は無いが、江戸時代後期の日本絵画には既に見られる表現である。]
- ・ [最後に薄美濃紙で裏打ちをして完成とした。その全体像が図 60 である。]

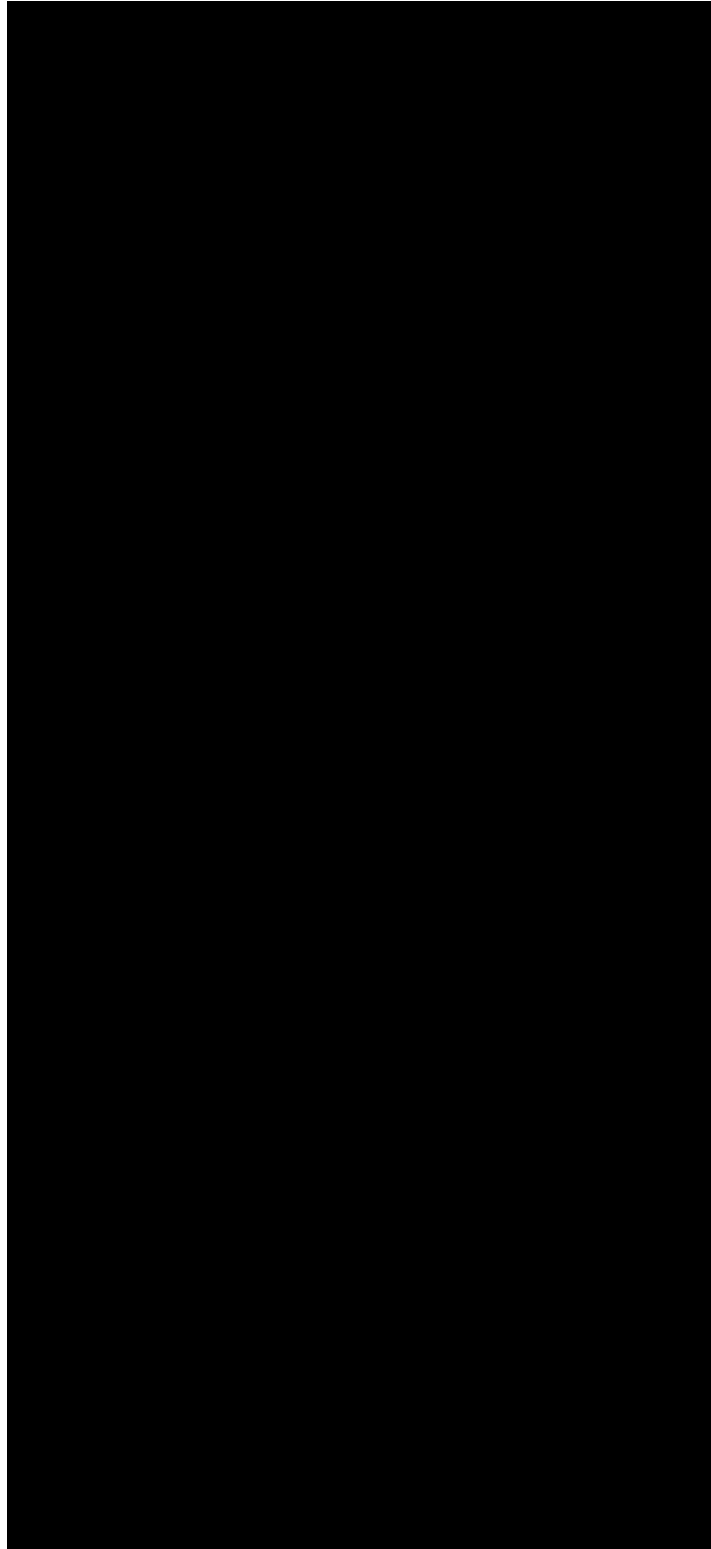


図 60 本研究での模写

第3節 《龍頭観音図》（専光寺蔵）

熟覧調査

次に《龍頭観音図》（専光寺、図 61）をみていく。この作品は、《観世音菩薩図》（図 39）に比べると、彩色部分の輪郭となる筆線に抑揚があり、輪郭線としての役割を果たしながら、同時に線自体の表情が作品の表現に大きく関わっている。この点は、次章で取り組む《龍頭観音図下絵》（河鍋暁斎記念美術館）に基づく技法再現模写でも必要な要素であり、そのバランスを見るため、この《龍頭観音図》（専光寺、図 61）の模写を行なった。

専光寺の協力で《龍頭観音図》の熟覧の機会を得たため、まずその調査内容を述べる。調査では、主に作品の観察、資料写真の撮影、主要色の色合わせを行った。

専光寺所蔵《龍頭観音図》（図 61）の画面寸法は、縦 172.5 × 横 70.5cm、絹本著色、軸装は三段表具、行の行の装丁である。本作品は、観音の美人画のような描写が特徴である。



図 61 河鍋暁斎《龍頭観音図》 絹本著色、掛軸装、縦 172.5 × 横 70.5cm
明治 12 年もしくは明治 16 年～22 年、専光寺蔵

観察で得られた情報のうち、特記事項は次のとおりである。

① 複数の金属泥の使用の確認

まず観音の宝冠に、明らかに銀泥が黒変した箇所があった(図 62)。

また、宝冠の用いられた金色には、二種類の色味が感じられた。これも交互に使用するなど、部分によって使い分けており、「金色」の色味の違いを生かした表現であることがみてとれた。ただ、《観世音菩薩図》(日本浮世絵博物館、図 40)での真鍮泥ほどの黒変ではなく、裏面の裏打ち紙にも焼けた様子はなかった。そのため、ここで使用されている金泥は、金泥の中でも銀の含有率の多いものと少ないものの、二種類¹¹²なのではないかと推測した(図 63)。

さらに、衣の裾の濃い青色部分に斜光を当てたところ、わずかに金属材料が感じられ、文様の箇所が黒変して見えにくくなっていることがわかった。そこに、真鍮泥が使用されていた可能性も考えられる(図 64)。

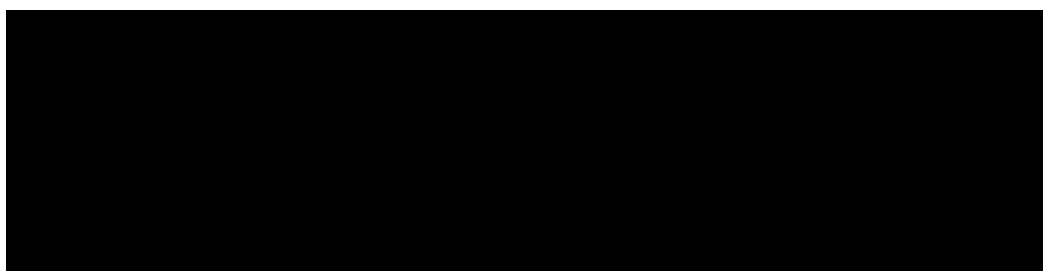


図 62 銀泥の黒変箇所

図 63 二種類の金泥

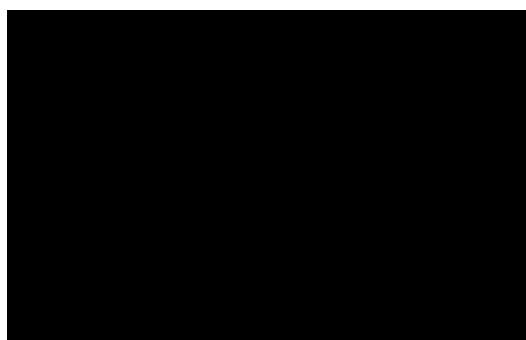
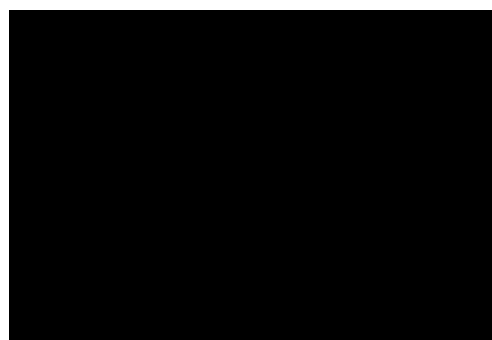


図 64 花型の模様が見える箇所



やや黄味を帯びた金属材料の跡

¹¹² 金箔は純金でつくと軟らかく腰がなくなるため、通常は銀や銅を少量混ぜてつくる。その含有率により色調が異なり、区別されている。金泥も同様、合金の比率による色味によって数種に区別される。

② 裏彩色について

拡大観察をしたところ、薄衣から透けて見える赤は、裏彩色であるように感じられた(図 65)。

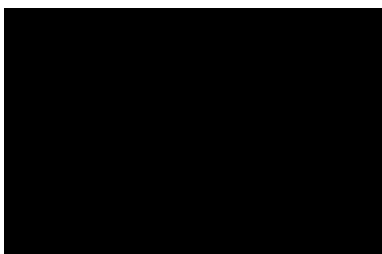


図 65 裏彩色があると思われる箇所

また模写制作では変色した部分も可能な限り復元して補うことにしたため、下絵を原寸大スキャンしたものを、別紙に原寸大で印刷し、復元した図像を描き入れた。図 66 がそれである。通常光写真では見えにくい赤色の部分は、斜光を当てたり、写真を Photoshop でカラーバランスを変化させたりして、新たに見えた模様の箇所である。

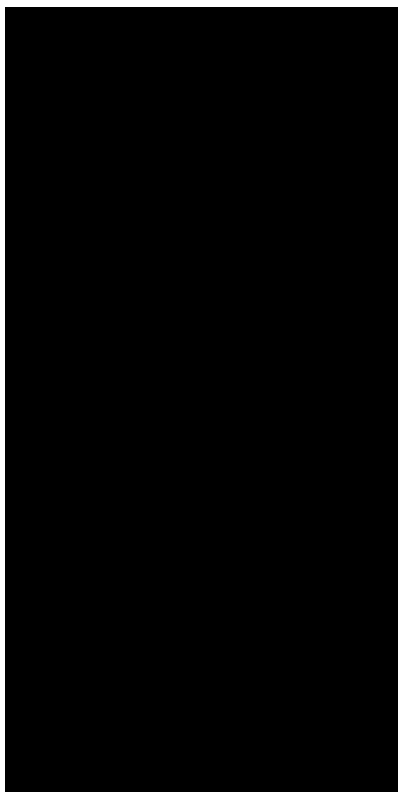


図 66 スキャンした下絵を原寸大に印刷し、復元箇所を描き入れたもの

本画に入る前に、彩色のサンプルを作り(図 67)、色味を検討したが、今回の模写で使
した絵具は、次の通りである。



図 67 彩色のサンプル

〈使用した絵の具〉

墨、金泥、銀泥、真鍮泥、胡粉、鎌倉朱(黄口、放光堂)、丹(特製、金開堂)、
白群青(特製、放光堂)、緑青(十一番、得応軒)、綿臙脂(沓名弘美氏ご提供)、
藍(金開堂)、代赭(金開堂)、藤黄

さらにこの《龍頭観音図》の特徴は、龍と雲の水墨表現である。本画で滞りなく描くこ
とができるように、予め何度か練習し、使用する筆や墨の濃度を確認した(図 68)。

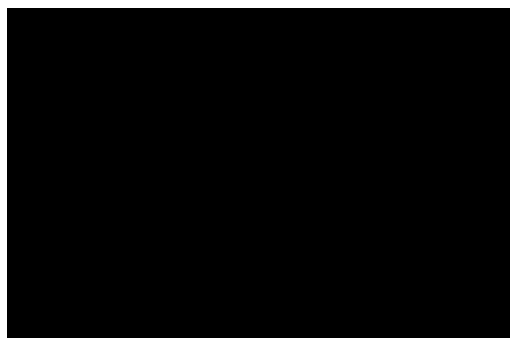


図 68 龍の表現の練習

本画制作

次に本画の制作に取り組んだ。画絹や木枠の準備は、《観世音菩薩図》(図 33)と同様で
ある。

① 墨による描画

・ [ここでも『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』の作画手順に従い、はじめに観音の頭部や手足を薄墨で描いた。薄墨の中でもきわめて薄いものを用い、「面相筆」(不朽堂製)で描いた。やや作品が大きいため、細く長い線を均一に引く練習を、直前に行ってから取り組んだ。]

・ [次に衣は、上半身から下に向かって、線の繋がりを意識しながら、「玉蘭」(中、清晨堂製)という筆で描いた。ここでも、運筆の動作の流れと、画面内での重力の流れが一致するのを実感しながら描いた。]

・ [そして衣の下部を描いた「呼吸」を保ちながら、画面下方の龍の頭部へと描き進めた。龍には「玉蘭」(大、清晨堂製)という筆を用いた。龍の頭部を描き終えた後、画面の最下部から、奥へと浮かび上がっていくように、画面上部に向かって龍の胴体を描いていった。この龍の表現では、墨の濃度の変化幅が大きかったが、予め薄墨、中墨、濃墨を準備しておいたことで、スムーズに対応できた。この龍の表現では、特に運筆のリズム感が重要であると感じられた。]

・ [次に、画面下部に再度移り、龍の暈しと雲と空の表現を描いたが、ここでは、下から上へと湧き上がるような流れを意識して描き進めた。原画では、予め濡らしておいた画絹の上には、墨を滲ませる表現で描いた部分が多く、おそらく滲みの偶発性も表現として加味しながら描いたと思われる。こうした筆の動きにおさまらない表現は、模写には最も不向きである。実際、何度か事前に練習を試みた時点で、全く同じ表現は不可能であり、後に加筆して取り繕おうとしても、画面が汚れてしまうことを実感していた。ただ、部分的であっても筆遣いが見え、作為性が読み取れる箇所は、原画になるべく近づけるよう、画絹への水の馴染み具合や、墨の濃度に注意しながら描いた。明らかに暈しが重ねられている部分を除き、多少墨の濃度や形状が異なってしまっても、加筆はせず、偶発的に表出する表現を尊重した。]

・ [所々に金泥による稲妻のような表現があったため、それと観音の頭光を、このタイミングで一緒に描いた。頭光の表現は、《観世音菩薩》(図 51)と同様である。暈しや滲みのような、水で濡らした画面に墨を伝わせる技法は、画面を水平に保って描くからこそ可能な表現であり、紙本や絹本の絵画に特徴的な表現の一つであると感じられた。]

図 69 は、この段階での様子を示したものである。

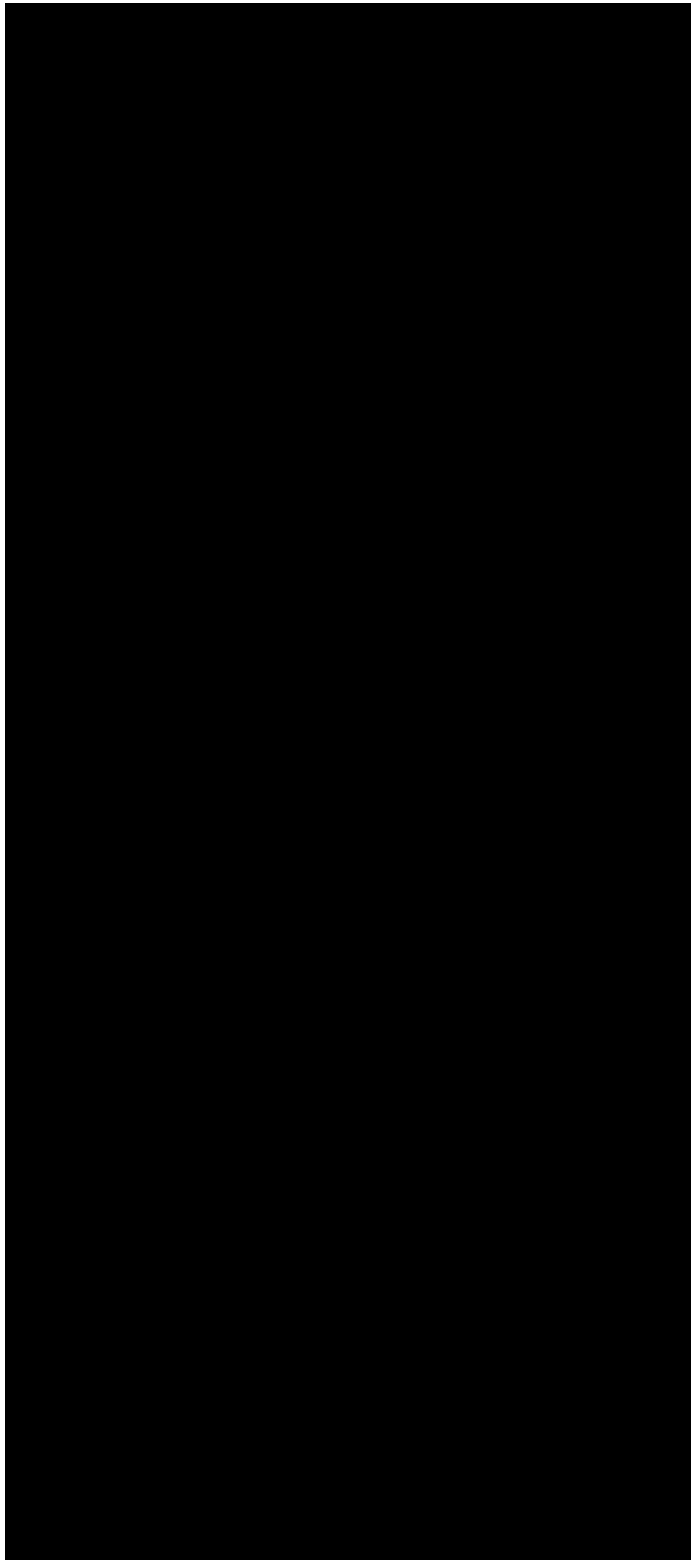


図 69 途中経過

② 彩色

・ [次に彩色に移り、彩色に用いる絵具は、サンプルを作って決めておいたものとはほぼ同じものを使用した。『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』に従い、はじめに観音の肉身部に裏彩色を施した。本作品の観音は女性的な顔立ちをしているため、同書が女性の顔の肉色に多く用いるとした、胡粉に丹とわずかに代赭を加えた肉色を塗った(図 70)。]

・ [次に、衣を裏彩色した。緑青の裏には白緑、朱の裏には朱の上澄み、腕にかかる黄色の裂の裏には藤黄の具、濃い青色の裏には藍の具、白色の裏には胡粉をそれぞれ施した(図 71)。]

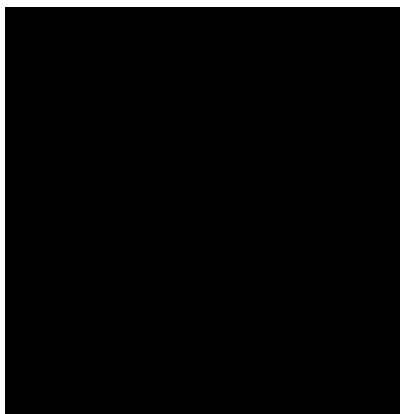


図 70 肉身部の裏彩色

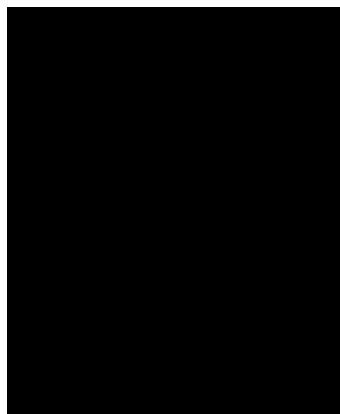


図 71 衣の裏彩色

・ [裏彩色が乾いた後に、表から彩色を施し、まず肉身に、裏彩色と同じ肉色を薄く塗った。次に肉身の線描部分を、薄めの朱墨で描き起こし、丸みを意識しながら綿臙脂で暈しを入れ、鼻梁にはうっすらと胡粉を塗った。その後、眉や目、唇も描き起こした(図 71)。]

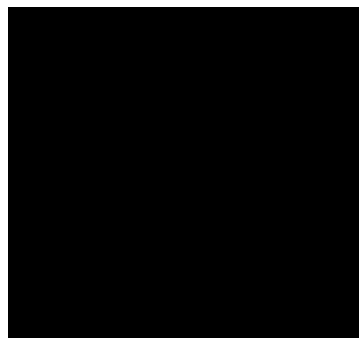
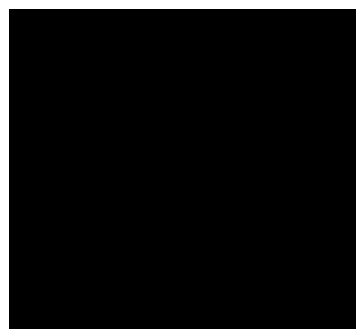


図 72 綿臙脂による暈し



眉や目の描き起こし

・ [次に衣を表から彩色した。朱の上に、さらに綿臙脂で暈しを重ね、赤味が強くなる箇所

を作った(図 73)。緑青の上には、藍で暈しを重ねた。]



図 73 表からの彩色

朱を塗った上に綿臙脂を暈した

・ [第2章でも触れたように、彩色の暈しは、『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』の記述の通り、最初から広く濃淡をつけておき、重ね塗りをするたびに、内側にその範囲を狭めていく方法をとった(図 73)。また『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』と『丹青指南』には、基本的に彩色の暈しは、ベースとなる色を塗った上に施すことが記されており、この点も記述に従った。]

・ [暈す際には、予め水を含ませた筆で暈す範囲を濡らしておき、そこに絵具を含ませた筆で色を入れ、それを水を含ませた筆で延ばしていく。このとき、ベースの絵具層の上に何度も水分を含ませると、一度乾かした後でも、はじめに暈した色にムラができてしまう。そのため、重ね塗りをするたびに、内側にその範囲を狭め、水分を含ませる範囲を絞っていく方法(図 74)は、ムラを防ぐメリットがあるように感じられた。またベースの絵具層の上に施す暈しは、地に直接暈す場合より、彩度の高い発色を得られる反面、絵具層の表面に凹凸があるため、滑らかに暈すことが難しく、熟練を要する技法であるように感じられた。]

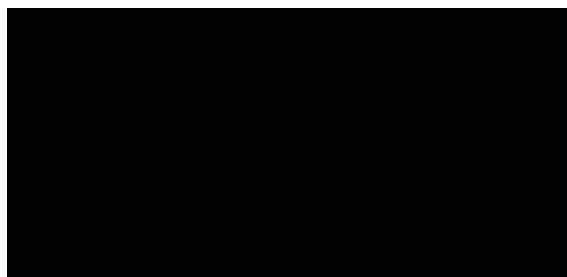


図 74 彩色の暈しのイメージ

・ [衣を一通り彩色した後、頭髮は具墨(胡粉に墨を加えたもの)、宝飾品は丹の具で、それぞれ下塗りをした(図 75)。その上から金泥二種と、銀泥で宝冠を描いた。

・ [薄い衣から透けて見える部分に、衣の地色の上から模様を描き入れ (図 76) 、その後、薄い衣を藍の具で塗った。図 77 は、その全体像である。]

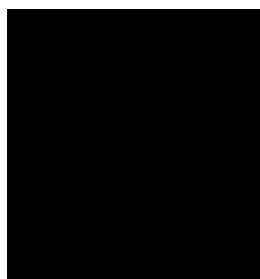


図 75 頭髪の下塗りと宝飾品の下塗り

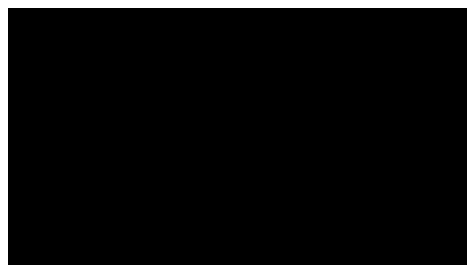


図 76 模様を描き入れた様子

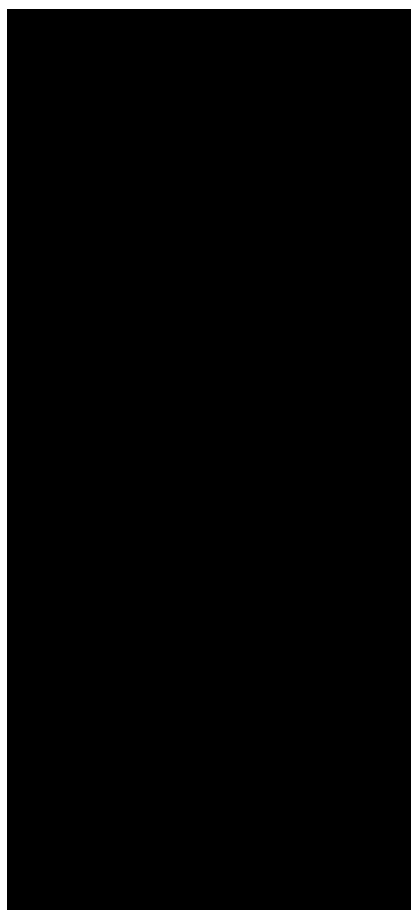


図 77 全体図

- ・〔次に、薄い衣がかかっている部分以外の衣に、地色の上から模様を描き入れた。〕
〔最後に薄美濃紙で裏打ちをして完成とした。その全体像が図 78 である。〕

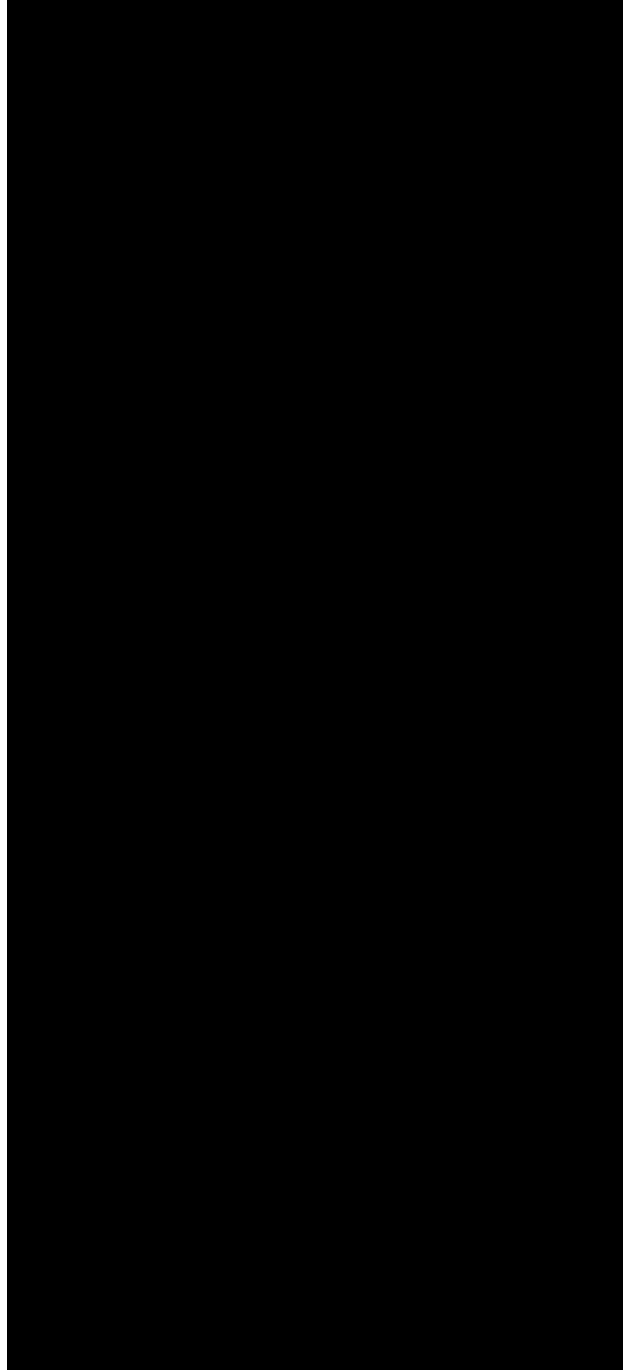


図 78 本研究での模写作品

小括

ここまでの《観世音菩薩図》（日本浮世絵博物館蔵、図 36）、《龍頭観音図》（専光寺蔵、図 61）の再現模写制作を通しての小括を述べる。

まずは現在の「日本画」には受け継がれなかった水墨表現についてだが、実際に作品を描いたところ、線を描く要素と暈しの要素の違いが際立った。線は、それが意味する方向や「呼吸」を捉えながら一回で描き切ることに對し、暈しは一度暈した箇所が乾くのを待ってから重ねていくという、技法の違いも大きかった。水墨表現には線的な要素と面的な要素の両方の性質が含まれる一方で、彩色表現は面的な要素が強くなることも実感した。

また、技法記録の記述に従った作画工程で、制作上の矛盾や不都合が生じる点はないことが確認できた。

ただ、『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』の和訳本では、英文本で「liquid size」と表わされている箇所を「^{とうき}礬水」としている箇所があり、それは誤訳と思われる。礬水は絵具と混ぜて使用されないことを踏まえると、「liquid size」は「膠水」となる。

第4章 《龍頭観音図下絵》(河鍋暁斎記念美術館蔵)に基づく技法再現模写制作

第1節 下絵の検討

完成画寸法の割り出し

ここからは、《龍頭観音図下絵》(河鍋暁斎記念美術館、図79)に基づく技法再現模写に取り組んでいく。この下絵の本画は、水墨技法と彩色技法を併存させた表現であることが想定され、一作品上に「日本絵画」の技法が幅広く内包されていると考えられる。完成画が現存していないこの作品の技法再現模写制作を通して、暁斎の技法の記録からの実践的な活用を試みる。改めて《龍頭観音図下絵》の図版を図77に、その完成画と思われる、村松梢風『本朝画人伝』下巻(昭和8(1933)年)口絵の《龍頭観音図》を、図80に示す。なお、作品の概要は第1章で記述したため、そちらを参照されたい。

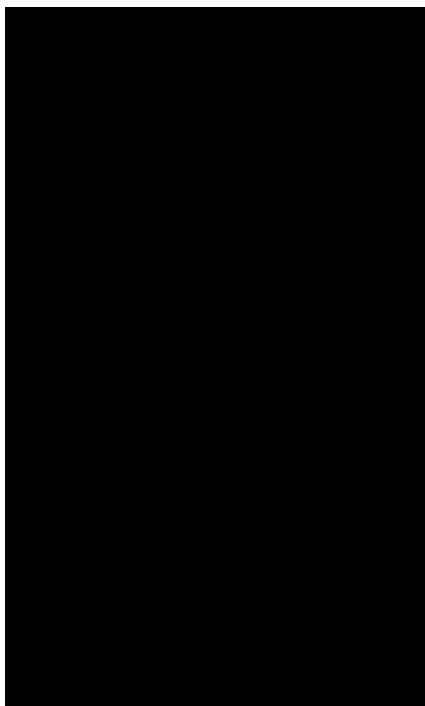


図79 河鍋暁斎《龍頭観音図下絵》紙本墨画淡彩、101.9×54.1cm、河鍋暁斎記念美術館
(『暁斎 その魅力ある世界-画稿・下絵集-』河鍋暁斎記念美術館, 2019.1)

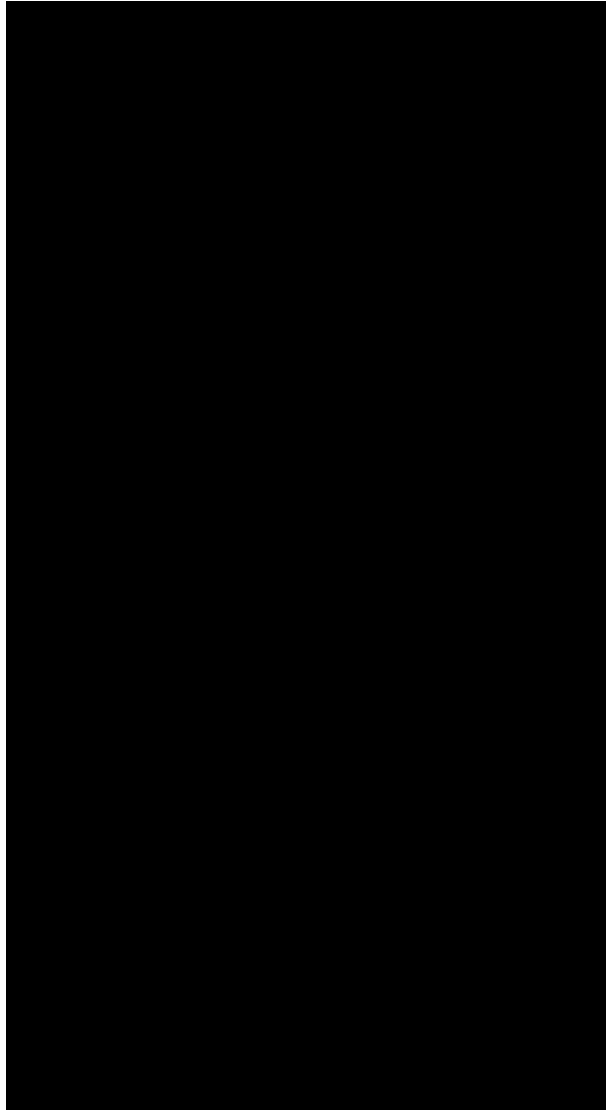


図 80 村松梢風『本朝画人伝』下巻（昭和8(1933)年）口絵の《龍頭観音図》
（村松梢風『本朝画人伝』下巻, 平凡社, 1933）

第3章での取り組みは、原本が現存している2作品の模写制作だったため、その完成形のイメージに添って第2章で調査した技法材料を当てはめることで、実技的な要点を把握した。それらは原本が現存していたため、作品写真と技法記録を踏まえておけば、ある程度スムーズに作画が成り立った。しかし《龍頭観音図下絵》は、完成画が現存していないため、まずは完成画のイメージを作り上げ、そこから制作計画を立て、技法の記録や周辺資料を活用しながら相応しい技法材料を選択していく必要があった。

第3章でも述べたとおり、下絵の線は平面での造形にとって合理的な線になっており、本画ではこれをモチーフに合った線に昇華しなければならない。暁斎自身は、この《龍頭観音図下絵》の描線を、本画での線に昇華していったと思われるが、本研究ではこの下絵の完成画写真を、『本朝畫人傳』の口絵(図78)図版と位置付けているため、それに矛盾しない造形を目指した。そのためには、はじめに本画の線のイメージを作り上げる必要があると考え、“本研究での復元のための下絵”の制作を行なった。

まず、《龍頭観音図下絵》(図79)と『本朝畫人傳』の口絵《龍頭観音図》(図80)の双方の線描を整理し、実際に描いて視覚化を重ねながら、理想を導き出すことが最も有効と考えた。デジタル上で画像を編集することも可能ではあるが、第3章での実技研究を踏まえ、何度も図像を描くことは自身の運筆力の向上にも繋がり、完成画の説得力を強めると考え、敢えて手描きで図像を検討した。その手順を次に述べる。

はじめに完成画の寸法を割り出した。熟覧調査で採寸した寸法をもとに、《龍頭観音図下絵》(図79)の写真資料を原寸大にしたPhotoshopデータを作った。それをベースに、『本朝畫人傳』の口絵《龍頭観音図》(図78)を拡大して原寸法を割り出し(図81)、これを完成画の寸法と想定した。その寸法は、縦 132.0cm × 横 58.0cm である。

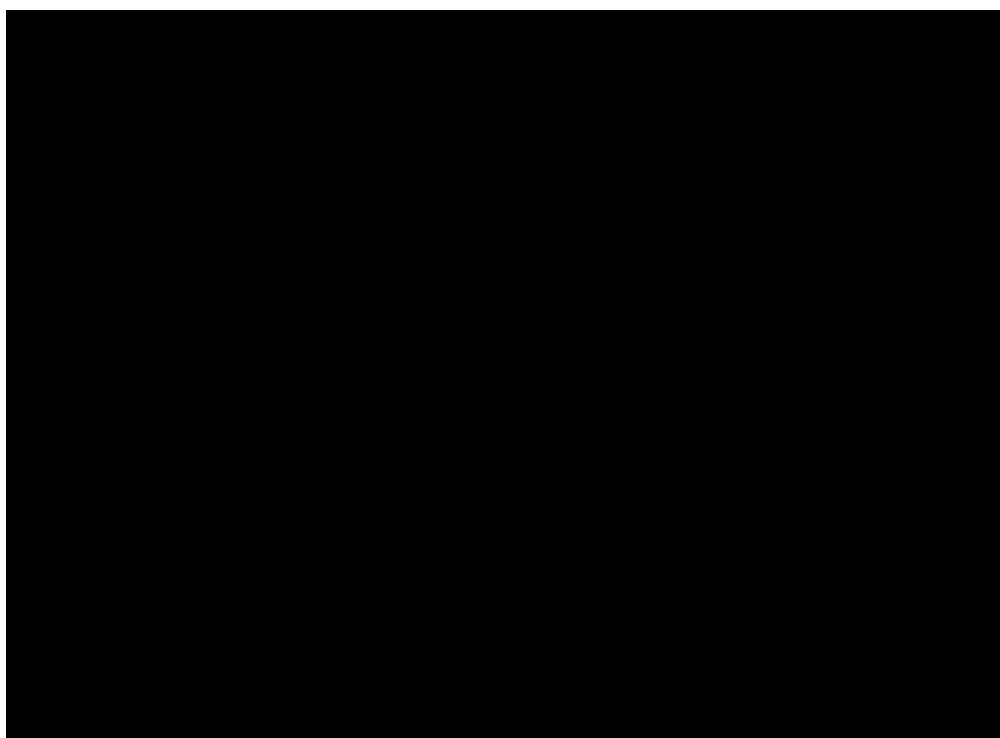


図 81 Photoshop で図像を重ねて完成画の寸法を割り出した

《龍頭観音図下絵》の線の整理

《龍頭観音図下絵》(図 77)とその本画である『本朝畫人傳』の口絵は、それぞれに図像が欠けている箇所や不明瞭な箇所があるため、両方を参照しながら図像を補い、完成画を想定する必要がある。

そこで、はじめに原寸大にした《龍頭観音図下絵》(図 79)の写真資料を印刷して原本とし、線が二重になっている箇所や、重複して描かれている箇所を、可能な限り一本の線に整理して模写を行なった。線を整理し見やすくしておくことで、『本朝畫人傳』の口絵(図 80)との比較や、図像を補う際の検討をスムーズに行うためである。このとき線を選ぶ基準として、『本朝畫人傳』の口絵(図 79)との近似性と、下絵の時点での洗練度から判断した。この段階での判断が難しい箇所は、そのまま写し取った。図 82 は、観音の頭部周辺の、図 83 は侍者周辺の線を整理した前後の比較である。

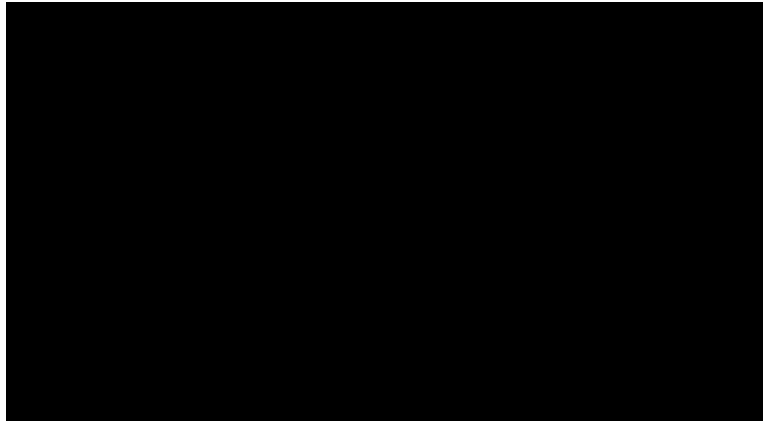


図 82 《龍頭観音図下絵》観音の頭部周辺 筆者による、線を整理した模写

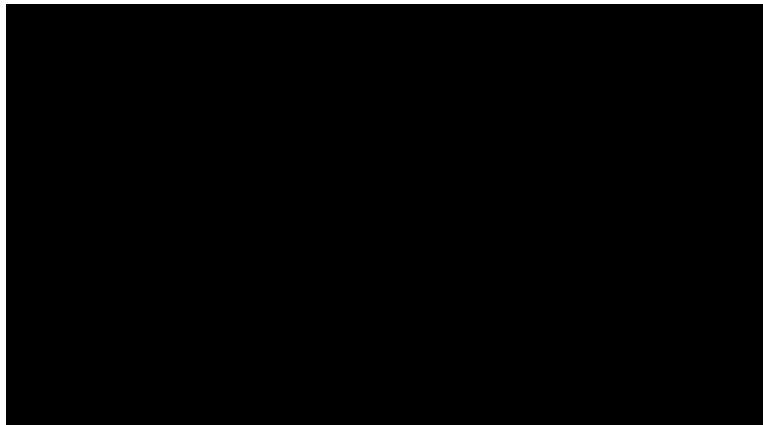


図 83 《龍頭観音図下絵》侍者の周辺 筆者による、線を整理した模写

図 84 は、二重になっている線や、重複して描かれている線を整理した模写の全体像である。

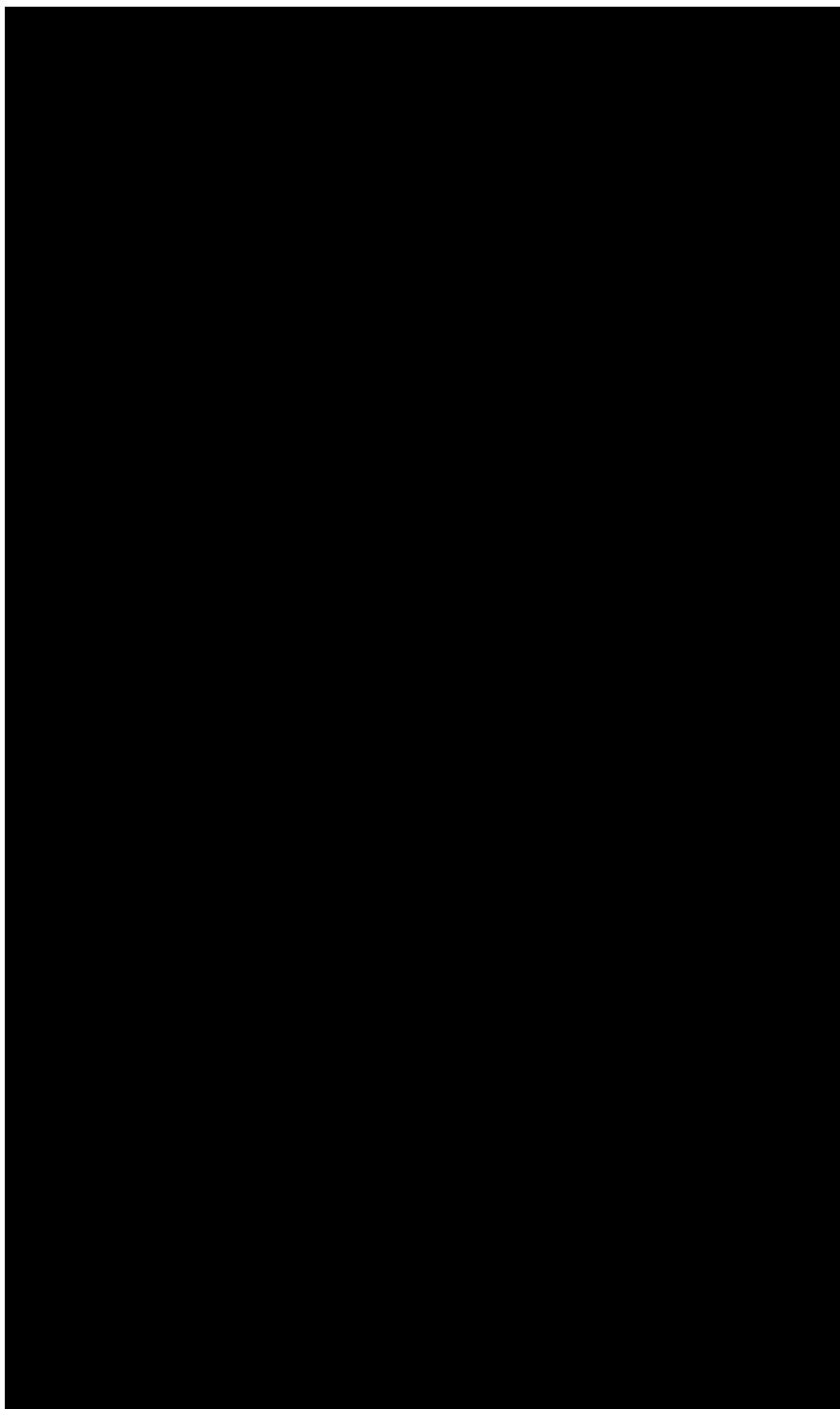


図 84 《龍頭観音図下絵》の描線を整理した模写

『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》の線の整理

次に、『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》(図 80)から線を抽出した。これも線を抽出しておくことで、《龍頭観音図下絵》(図 79)との比較や、図像を補う際の検討をスムーズに行うためである。

まずは完成画の寸法大にした『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》(図 80)を、和紙に印刷した。そのまま描線を抽出できる箇所は、そこに直接墨線で描き入れた。このときモノクロ図版のままでは、墨での描線が埋もれて見えなくなってしまうため、赤色に加工して作業性を上げた。図版が不鮮明な箇所は赤ボールペンで描き込みながら検討した後、それに薄い和紙を重ねて清書した。図 85 は観音の頭部周辺の線、図 86 は侍者の周辺の線の整理過程である。

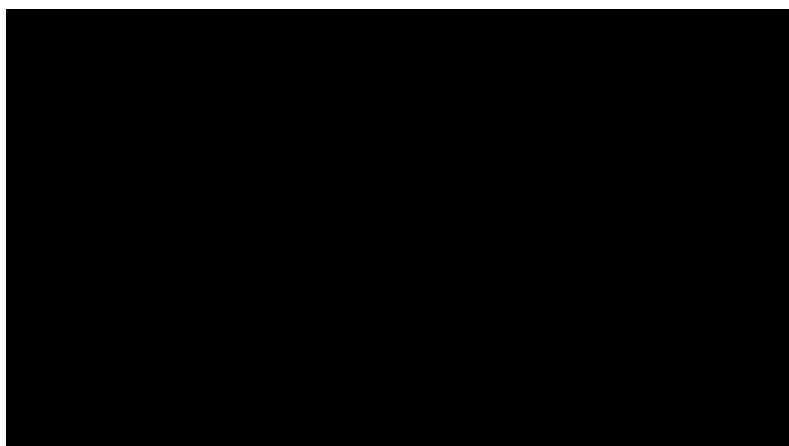


図 85 観音の頭部周辺の線の整理過程

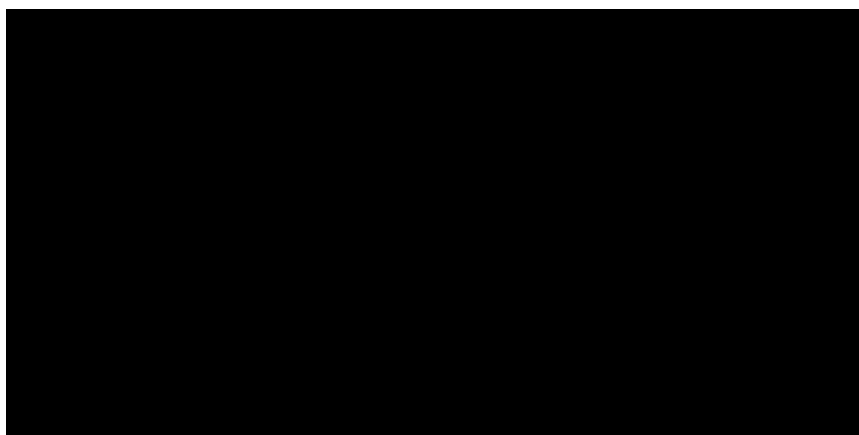


図 86 侍者の周辺の線の整理過程

図 87 は、『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》(図 80)から線を抽出したものの全体像である。

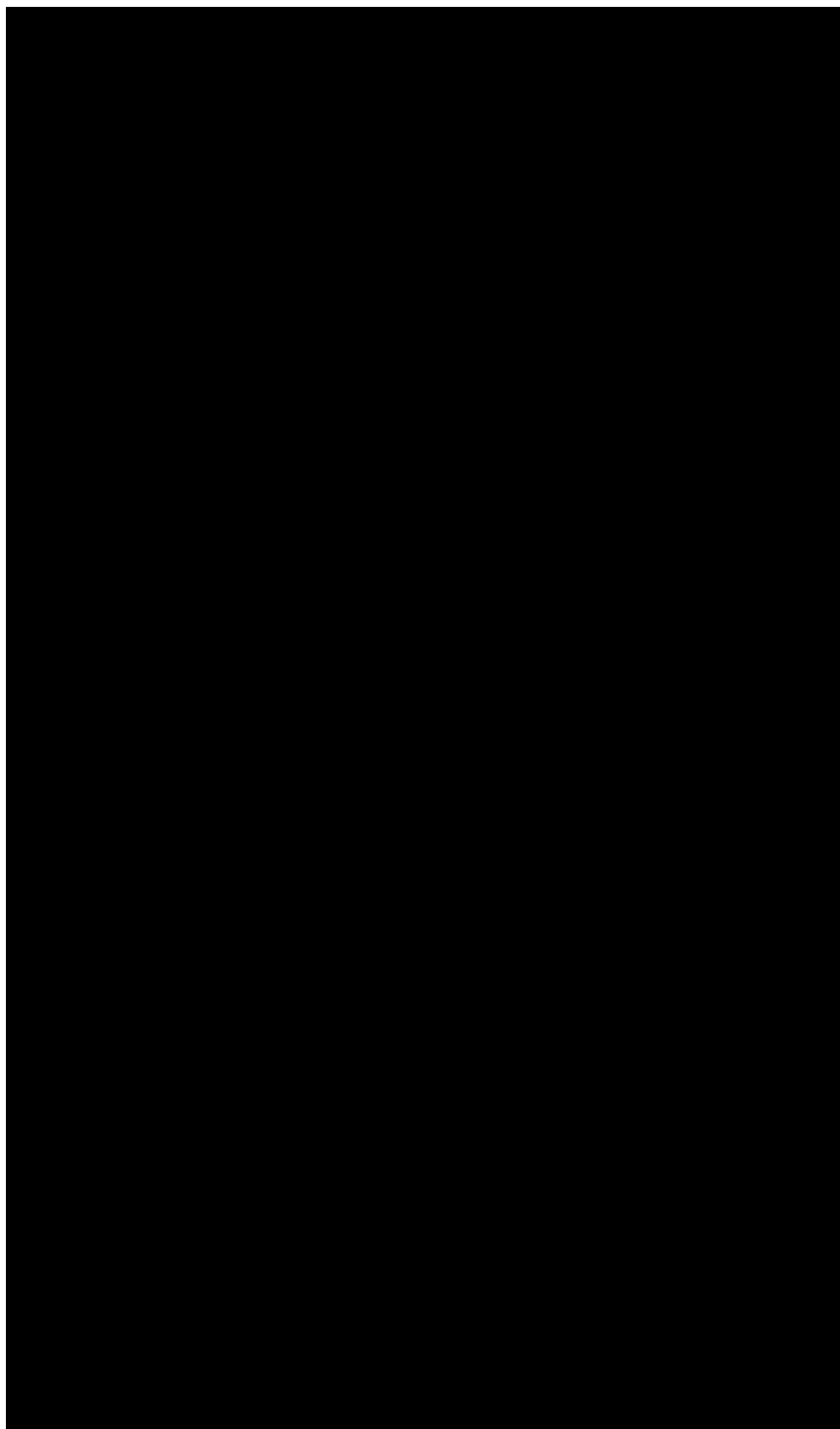


図 87 図版から線を抽出したもの

第一次検討下絵

ここまでの二つの制作資料から、それぞれの線を照らし合わせて再整理し、本画の線描を目指して視覚化し、それを第一次検討下絵とした。

第一次検討下絵までで、図像を復元的に補った要素が強い箇所は、次に挙げる5箇所である。

① 背景奥の山岳

まず背景奥の山岳は《龍頭観音図下絵》(図79)にはない部分だった。そのため、『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》(図80)から抽出した線をもとに、図像を補った(図88)。暈しの要素が強い雲の部分やグラデーションは、描き入れてしまうと線が見えにくくなるため、ここでは省いた。

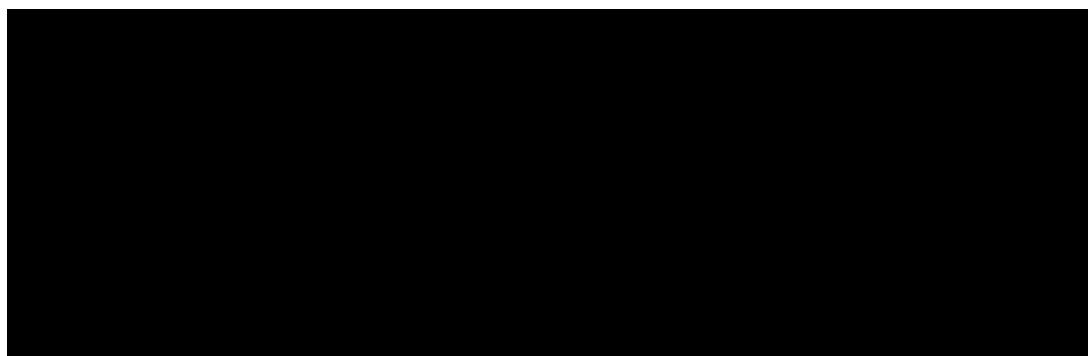


図 88 背景奥の山岳部分

② 観音の宝冠

観音の宝冠は、《龍頭観音図下絵》(図79)と『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》(図80)を見比べると、部分的に一致しない箇所があり、下絵から本画とするまでに変更が加えられているようだった。下絵から本画に移行するとき、暁斎がしばしば図像に変更を加えていたことは、『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』にも記載されており、不自然なことではない¹¹³。ただ、『本朝畫人傳』口絵のモノクロ図版(図80)では細部だったため、《龍頭観音図下絵》(図79)を参照しながら妥当と思われる図像に復元した。ちなみに他の作例を見ても暁斎は全く同じ図様の宝冠を描くことはなかったように見受けられ

¹¹³ ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳, 岩波書店, 2006. 4, p. 90-91

る。そのため類似作品から引用するよりも、《龍頭観音図下絵》と『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》の図像をもとに復元していくほうが、適切であると判断した。図 89 は、その復元工程の写真である。

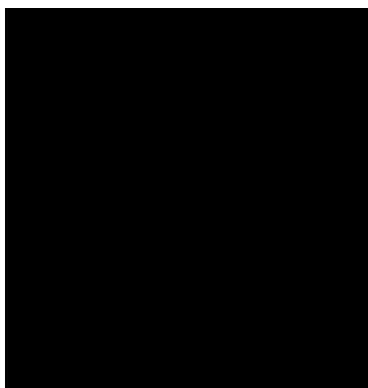


図 89 観音の宝冠の復元工程の様子

③ 観音の胸元の瓔珞

観音の胸元の瓔珞部分も、下絵には描かれてはおらず、本画の際に描きこまれたようである。しかしこの部分も、『本朝畫人傳』口絵のモノクロ図版(図 80)では、細部まで確認することができなかった。かろうじて図像のシルエットは確認できたため、それをもとにしながら、他の作例を参照して図像を補った(図 90)。

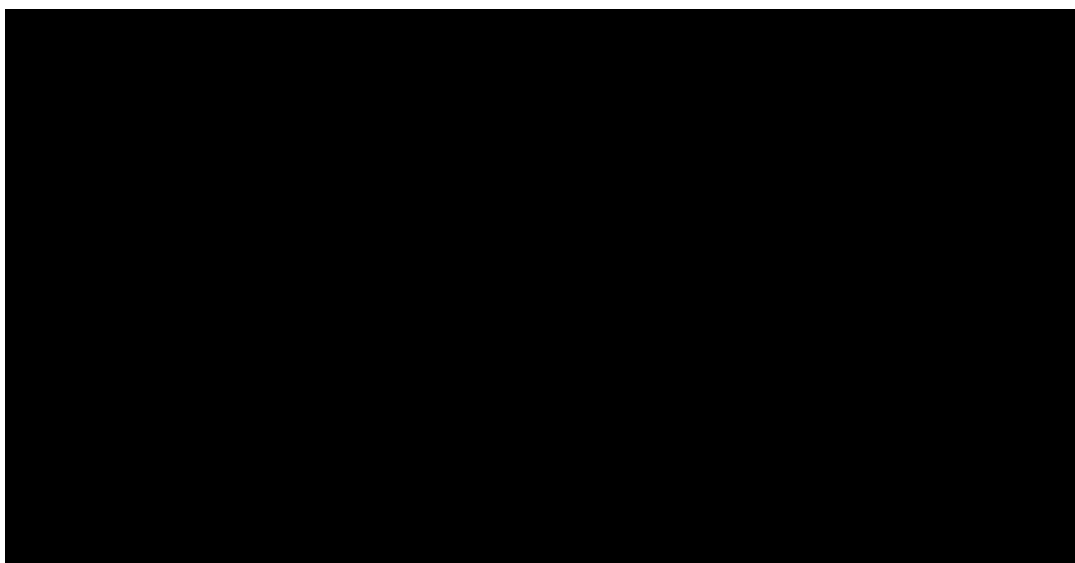


図 90 胸元の瓔珞部分の復元過程

④ 観音の手

観音の手の部分は、《龍頭観音図下絵》(図 79)では向かって右側の手の部分が欠失している。さらに『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》(図 80)では両手ともに図像が白く飛んでいて不明瞭である。図 91 はこの二点を比較したものである。



図 91 《龍頭観音図下絵》の手の部分 『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》

向かって左側の手(数珠を持つ手)は、《龍頭観音図下絵》(図 79)をもとに、本画の線に整えるようにして図像を復元した。向かって右側の手は、《龍頭観音図下絵》(図 79)にかすかに爪と指、手首の痕跡が見え、『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》(図 80)でも、左手首の上に指が添えられているように見えたため、ここから図像を復元した(図 92)。

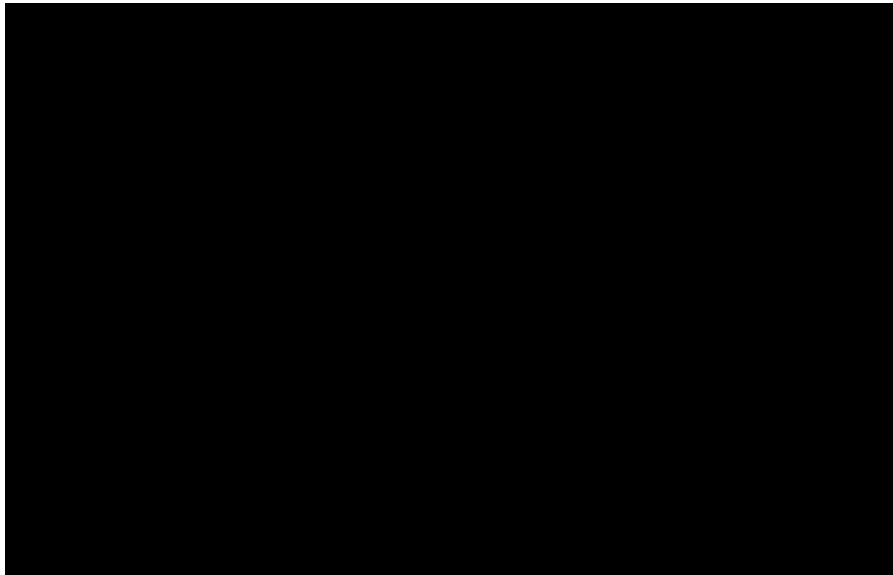


図 92 向かって右側の手の復元過程

ちなみにこの手の組み方は、第1章でも見た《観音図下絵》(図1)の手の組み方と、同じではないがやや似ており、構造としてこれも参照した(図93)。

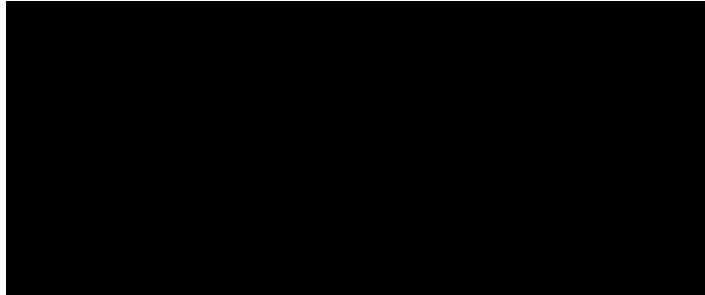


図 93 《観音図下絵》 紙本墨画淡彩、47.0×39.5cm、
「明治18年3月22日」の記入あり、河鍋暁斎記念美術館
(『暁斎 その魅力ある世界-画稿・下絵集-』河鍋暁斎記念美術館, 2019. 1)

図94は、両手ともに復元した図像である。



図 94 両手を復元した図像

⑥ 侍者の刀剣

侍者の刀剣を見ると、『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》(図78)では裝飾物のようなものが描かれているが、《龍頭観音図下絵》(図77)には描き込まれていなかった。これも不明瞭だったが、『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》(図78)をもとに描き起こして復元した(図95)。

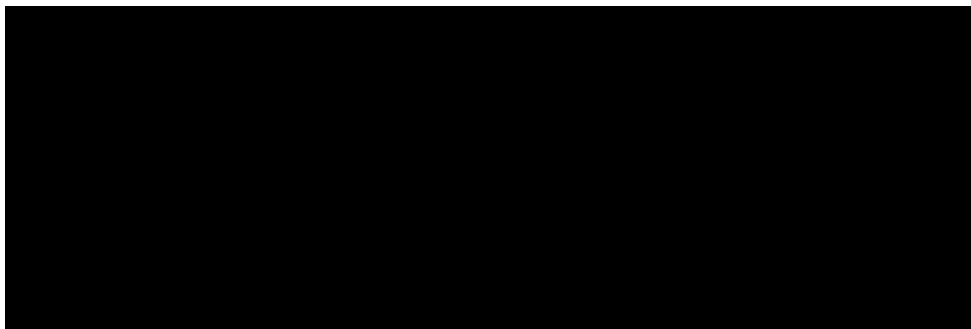


図 95 侍者の刀剣の裝飾物の復元過程

第一次検討下絵までで、図像を復元的に補った要素が強い箇所は、以上の4つである。

図96は、第一次検討下絵の全体図である。



図 96 第一次検討下絵 全体図

第2節 彩色の検討

配色

次に、彩色表現の検討に取り組んだ。『本朝畫人傳』の口絵《龍頭観音図》(図78)はモノクロ図版であるため、色彩構成を断定しにくい要素がどうしても残る。まず注意しなければならない点として、古写真の中には赤色や黄色に感光しないフィルムが用いられたものもあり、その場合は現像した際に、その二色が相対的に黒く写るという特徴がある。20世紀初めには赤色を含むすべての色の光に対応した panchromatic (パン・クロマチック、全整色乾板) が市販されたが、高価だったため、それが以前の orthochromatic (オルソ・クロマチック、整色乾板)¹¹⁴の売上を上回ったのは、昭和元(1926)年のことだった¹¹⁵。村松梢風著『本朝畫人傳』下巻は昭和8(1933)年に出版されており、その時点では全整色乾板での撮影が可能だったと考えられる。しかし、それ以前に撮影されていた写真を口絵として掲載した可能性もあり、これだけでは判断できない。

ただ第1章でも確認したように、《龍頭観音図下絵》を見ると、観音の衣には「本黄土」と記されており、観音の衣は黄系の色味だったこと、侍者の近くに「ニクシキ」と記されており、侍者の肉身は赤系の色味だったことがわかる。この図版を見る限りでは、観音の衣は相対的に明るく、侍者の肉身は明るさと暗さのコントラストがついて写っており、不自然に暗く写っているような箇所は見当たらないため、赤色にも感光した写真と考えて差し支えないと判断した。ただし図版は、全体的にややコントラストが強い印象があり、白く飛んでいたり、横スジが入ったりしているような箇所も所々見受けられる点に、注意する必要があった。

以上を踏まえたうえで、村松梢風著『本朝畫人傳』下巻の口絵《龍頭観音図》(図78)と、《龍頭観音図下絵》(図77)の熟覧で確認した彩色の情報、他の暁斎作品からの類推によって、色彩構成を検討することにした。

はじめに、部分的なサンプルを作って配色を検討した。

¹¹⁴ orthochromatic (オルソ・クロマチック、整色乾板) は、赤色にのみ感光しない。それよりも旧型の regular chromatic (レギュラー・クロマチック、普通乾板) は、黄色と赤色の二色に感光しない。orthochromatic (オルソ・クロマチック、整色乾板) は明治6(1873)年に開発され、その数年後に市販された。

¹¹⁵ 吉田直人、鴈野佳世子、平論一郎、石井恭子「〔報告〕モノクローム資料写真をもとにしたオリジナルの彩色推定に関する基礎的検討」『保存科学』, 52, 東京文化財研究所保存修復科学センター, 2013. 3, p119-121

① 観音の頭部から上半身

容貌は、『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』の記述に則り、胡粉に代赭を混ぜた肉色¹¹⁶で、裏彩色を施すことにした。同色で表彩色をしたあと、綿臙脂と代赭の混色で隈取りを数回重ね、鼻と額には胡粉で照隈を入れることにした。

頭髪の色は、モノクロ図版では暗く写っている。暁斎が描いた他の観音図を概観したところ、頭髪の色は黒色もしくはやや黒味を帯びた群青色の、どちらかで表されていた。これらの情報のみから色を断定することは難しいが、背景が水墨のモノクロームで描き込まれることを考え、群青色の方が妥当ではないかと想定した。さらに《龍頭観音図下絵》(図 79)に書きこまれた彩色の情報からすれば、衣の色は黄土系の黄色であり、色相環上その補色に近い群青色を頭髪に用いる方が、絵画的に相応しいのではないかと考え、群青色を選択した。

宝冠は、丹の具で下塗りをした後、金泥二種を重ねた。装飾の色味は、モノクロ図版の明度をみて、妥当と思われる色を選んだ。原則的に、暗く写っている箇所には群青、中間色には緑青もしくは朱を、同じ色が不自然に隣接しないように配色した。宝冠に乗っている仏像は、後背を緑青、衣を朱としたが、これは《龍頭観音図》(イスラエル・ゴールドマン氏所蔵、図 9)にならった。

衣には、《龍頭観音図下絵》(図 79)に「本黄土」と記してあったため(図 8)¹¹⁷、墨線をよけて黄土を塗った。モノクロ図版からは襞に沿った明暗が感じられ、他の作例でも胡粉による照隈がみられることから、胡粉を際から暈すようにして重ねた。黄土は、数種類の中から黄味が強めのものと、淡めのものの二種類を使用した。一番肉身に近い部分の衣は、第 1 章で同系統の作例として上げたコンドル旧蔵の《龍頭観音図》(イスラエル・ゴールドマン氏所蔵、図 9)にならう、白緑を用いた。

制作したサンプルの写真を、図 97 に示す。なお、このサンプルの範囲内には含まれていないが、《龍頭観音図下絵》(図 79)では、観音の衣の裾に「クン」と書き込みがあるため、裾に群青を用いることにした。

¹¹⁶ ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳、岩波書店、2006. 4

¹¹⁷ 《龍頭観音図下絵》(図 77)から読み取れる彩色に関する情報は、既に第 1 章の第 2 節で述べた。詳しくはそちらを参照されたい。

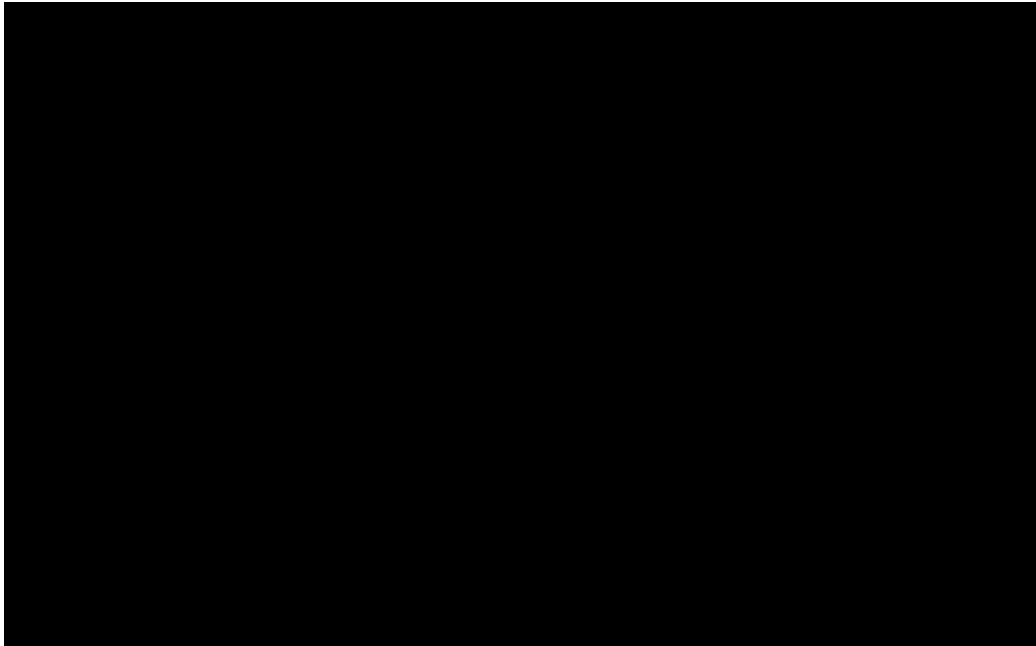


図 97 観音の頭部から上半身の配色サンプル

② 侍者

まず肉身は、《龍頭観音図下絵》(図 77)では侍者の近くに「ニクシキ」と記していることと、暁斎が侍者や鬼のような副次的なモチーフを描く際には、赤系の色で描くことがきわめて多いことから、朱をベースに用いることにした。はじめに胡粉と朱を混ぜた赤味の強い肉色で、裏彩色を施した。次に表から、その肉色の白味を強くして描き起こした。ただ、やや彩色が重い印象を受けたため、裏彩色の赤味を弱くした彩色サンプルも制作した。それでもなお、主題の観音より色の主張が強く感じられたため、彩度を落とした方が画面のまとまりがよくなると考えた。

モノクロ図版では、侍者の部分がやや白く飛んでいるが、目の窪みや皺には深さを表す暗さが加えられているようであり、朱墨でぼかしを入れてから彩色を施した。

両手両腕の装身具は、爬虫類系の顔立ちと鱗があることと、肉身の朱色との補色対比を考慮し、白緑に草の汁を重ねた。

腰と首回りの毛皮は、それぞれ代赭・墨・胡粉の混色、弁柄・藍・胡粉の混色で彩色したが、暁斎はもう少し黄味がかかった茶色で毛皮を表現するようにも思えたため、別のサン

プルでは、黄土・墨・胡粉の混色、代謝・墨・胡粉の混色で彩色した。図 98 がそのサンプルである。

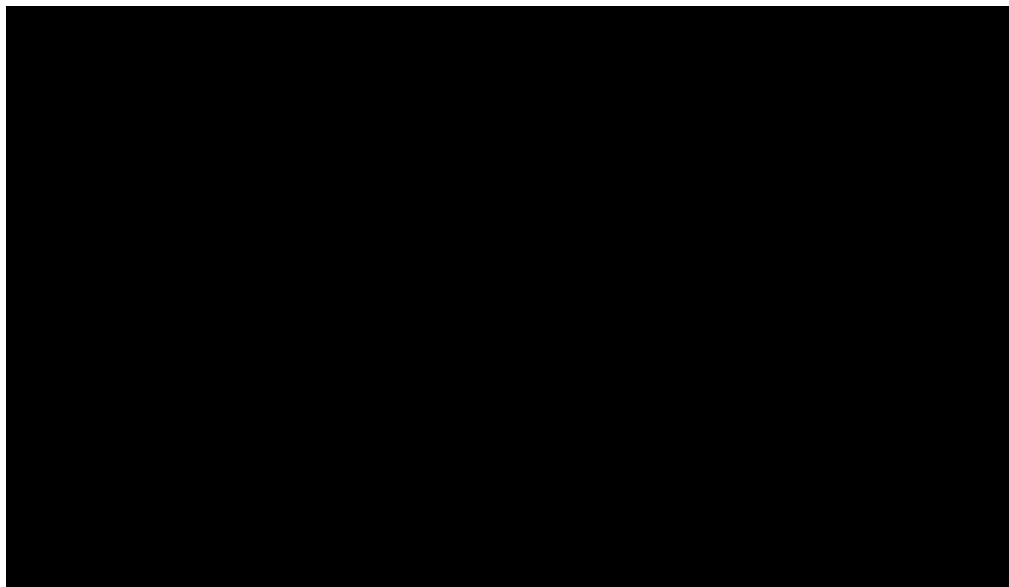


図 98 侍者の配色サンプル

ここまでの配色の検討から、観音は黄土と群青の補色関係、侍者は朱と白緑の補色関係をキーカラーとすることにした。補色関係は、色相環上で向かい合う色である(図 99)。

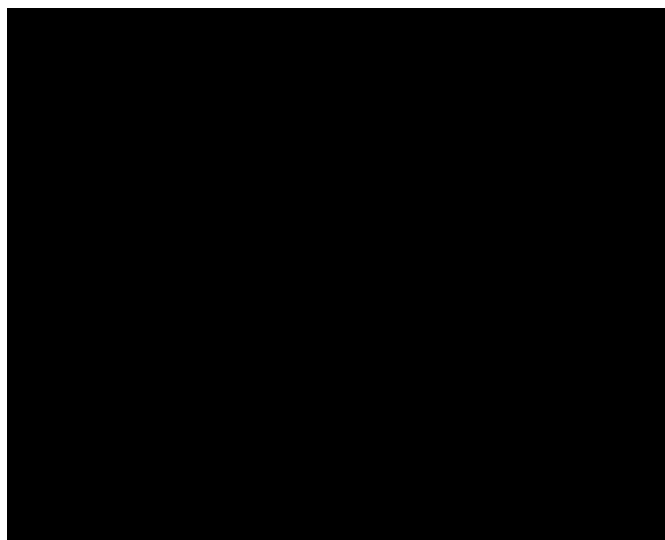


図 99 PCCS (日本色研配色体系) 色相環
(武蔵野美術大学造形ファイル(インターネット公開)<http://zokeifile.musabi.ac.jp>)

③ 全体感の調整

それぞれの色味の中にも明度や彩度の幅があるため、ここでのサンプルを踏まえて修正や改善を加えながら、全体感を決めることにした。

暁斎の彩色表現には、より軽やかなイメージがあり、その点、今回のサンプルでの筆者の表現はやや重くなってしまった感がある。特に柔らかい質感が求められる衣に、絵具を墨線の際まで同じ強さで塗ったため、かたい印象になってしまった。また、絵具としての物質感がやや目立ち、筆墨の存在感を弱めてしまうように感じた。この点は、完成画のある模写では、原本を真似ることで無意識のうちに回避できたため、見落としていた。改めて『Painting and Studies by Kawanabe Kyosai』を見返すと、暁斎はコンドルに「隈塗り」という、墨線の少し手前で着色を止め、あとは水を含んだ筆でぼかす衣の彩色法を教授していた。これはかたさを防ぐためであるという¹¹⁸。また『画筌』には、「退塗」という、墨線の手前で彩色を止める技法が記載されていた。胡粉を用いる際には、必ず「退塗」をするようにとも書かれている¹¹⁹。このような技法の記述から、筆線の表情を尊重しながら彩色を施す技法が、継承されていたことがわかった。

先にも述べたが、《龍頭観音図下絵》(図 79)の観音の衣には、「本黄土」という彩色の情報記されている。観音の衣であれば、普通なら黄土ではなく金泥が用いられそうなものだが、暁斎は金を使わずに金色の衣を表現したということになる。これは、軽やかな衣を表現するためには、宝冠や瓔珞のような金属質のモチーフとは別素材の、黄土が適していると考えたからではないだろうか。水墨表現や浮世絵とは異なり、彩色表現では様々な物性の絵具を扱う。暁斎は、それぞれの描画材料としての性質を画中に生かすことで、よりモチーフの実感にせまる表現を行っていたと考えられる。同系色のモチーフでも、描かれる対象によって絵具の質を使い分けることで、各々の表情が互いに引き立て合うのである。

彩色全体のサンプル制作

彩色表現全体の完成イメージを作るため、ここまでの配色の検討をもとに、観音と侍者を同一画面に入れた彩色のサンプルを制作した。ここでのサンプル制作のための下絵には、前

¹¹⁸ ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳、岩波書店、2006. 4, p. 125

¹¹⁹ 染谷香理『日本画面材関連史料翻刻集 I (江戸中期編)』東京藝術大学大学院文化財保存学保存修復日本画研究室、2018. 3. p.135

節で制作過程を述べた第一次検討下絵を用いた。

部分サンプルでは確認することが難しかった全体のバランスと、画題の主従関係、前後関係を考慮して制作した。

部分サンプルから意識的に修正した点は、次の二つである。

① 侍者の全体バランス

まずは侍者の全体の彩度バランスである。部分サンプルの時点では、彩度が高くなってしまい、不調和な点が気になった。はじめに暁斎の描く鬼や侍者の肉色の色味を目指し、胡粉と朱を混ぜた肉色で裏彩色した後、表からの彩色では隈取りに朱墨を用いた。次に頭髮は、部分サンプルの時点では代赭や丹墨で試みたが、重くなってしまっていた。『暁斎画談』を見ると、観音などが描かれたページに、侍者と同系統と思われる図像が掲載されており(図100)、そこに「赤ニクカミシト仕立」¹²⁰と記されていた¹²¹。この記述は、「赤系の肉色、髪は紫土^{しど}で仕立てる、と読み解くことができる。「紫土」が現在でいう朱土を指すことは、第2章で既に確認した。そこで、侍者の頭髮には朱土を用いることにした。画面外で試みに塗ってみたところ、具墨のベースの上に朱土を塗るのが最も適切と思われた。印象が重くなることなく、暁斎の用いた色味に近づけられたのではないかと思う。

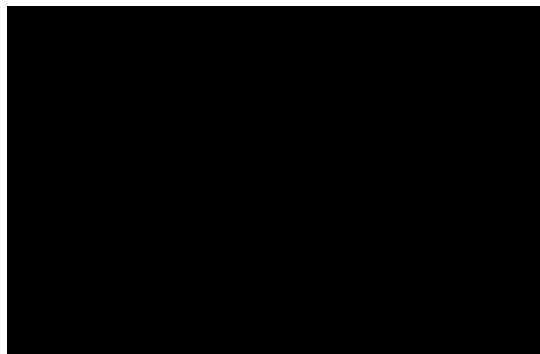


図 100 暁斎畫談より「赤ニクカミシト仕立」
(瓜生政和, 河鍋洞郁『暁斎畫談』二階堂充 訳, 河鍋暁斎記念美術館, 2015)

また、爬虫類系の装身具の緑も、淡い色味の白緑に草の汁(藍・藤黄)でぼかしを入れることで彩度のバランスをとった。

¹²⁰ 暁斎の下絵類を概観すると、暁斎は「紫土^{しど}」をカタカナで表記し、濁点を書かず「シト」としている例がきわめて多い。

¹²¹ 瓜生政和, 河鍋洞郁『暁斎畫談』二階堂充 訳, 河鍋暁斎記念美術館, 2015, p. 50

② 観音の頭髪

もう一点は観音の頭髪である。これは色味というより、塗り方に改善点があった。色味に関しては、第3章での《観世音菩薩図》(図 33)の模写の際、墨の下塗りの上にやや暗めの群青が塗られていたこと(図 99)や、他の作例の図版(図 102)をみてもそのように見受けられることから、それらにならうことにした。しかし《龍頭観音図下絵》(図 79)ではそれらの作例とは異なり、頭髪は螺髪のような巻き髪で描かれているため、部分サンプルの時点では、群青をどう塗るかの判断が難しかった。際を暈して塗る、あるいは巻き髪の塊の部分にやや厚めに塗るといった工夫を試みたが、いずれも頭髪がぼやけた印象になってしまった。そこで今回は、際をわずかに暈す程度にとどめ、絵具は巻き髪の墨線を被覆しきらない程度の濃度にし、全体的にフラットに塗るように心がけた。前後関係の意識などにまだ改善の余地があると感じたが、基本的には本画でもこのような塗り方で頭髪を彩色することにした。

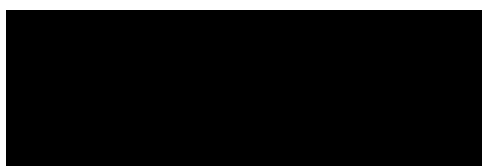


図 101 河鍋暁斎《観世音菩薩図》部分の拡大 絹本著色、掛軸装、縦 101.9 cm × 横 54.3 cm、
明治12年もしくは明治16年～22年 日本浮世絵博物館蔵

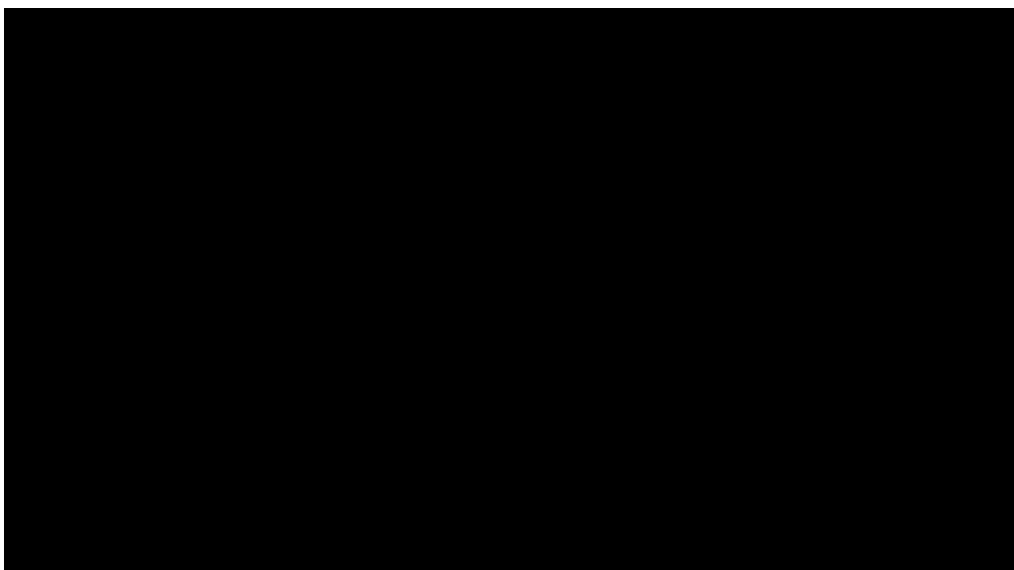


図 102 河鍋暁斎《白衣観音図》 絹本著色、掛軸装、縦 116.2cm × 横 41.6 cm、
明治前半ごろ 河鍋暁斎記念美術館蔵

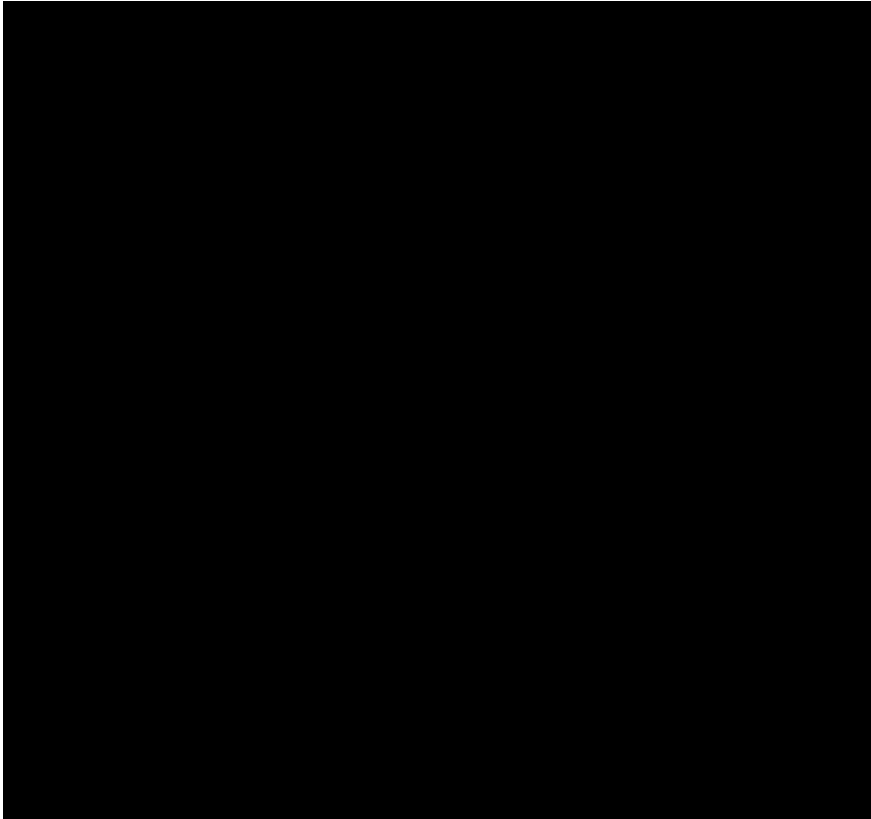


図 103 彩色全体のサンプル

図 104 彩色全体のサンプルに水墨のトーンを入れたもの

図 103 は彩色サンプルの全体写真である。

こうして彩色された全体図を見ると、墨線がやや均一化されているような印象を受けた。第一次検討下絵は、写真図版から起こした線を中心に制作したため、無意識のうちに線を繋げてしまったり、角ばった表現が丸みを帯びてしまったように感じられた。改めて《龍頭観音図下絵》(図 79)と『本朝畫人傳』の口絵《龍頭観音図》(図 80)を参照しながら、本画のための下絵を制作する必要があると感じた。

また全体的に墨の線が、彩色よりも弱く見えてしまうような印象をもった。この図像の周囲に水墨表現による龍や岩石、山岳風景が描かれることを考えると、この状態では観音と侍者の墨線だけが埋もれてしまうように思われた。そのため、この図像に試みに水墨のトーンを入れて全体を確認した。試みではあるが、この状態では彩色部分が浮いてしまうように見えたため、墨線に強弱をつけて表現の幅を広げ、背景の水墨表現に埋もれないようにする工夫が必要であると感じた。図 104 は、彩色のサンプルに試みに水墨のトーンを描き入れたものである。

第 1 章で同系統の作例として挙げた《龍頭観音図》(イスラエル・ゴールドマン氏所蔵、図 9)をみても、観音の衣の手前に出てくる部分には濃い墨線が用いられていることから(図 105)、墨線に抑揚をつけること、特に今回の場合は意図的に強く見せる箇所を作ることが必要だと感じた。本章第 1 節での下絵の検討と、本節での彩色の検討を踏まえ、次節では本画制作について述べる。

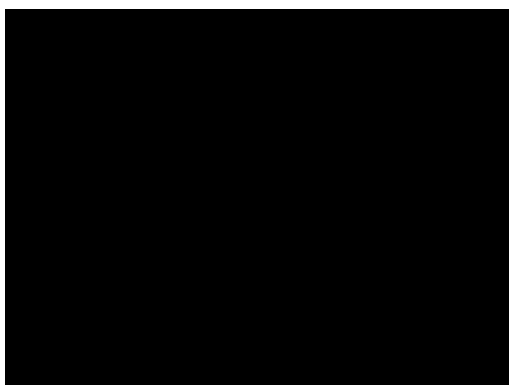


図 105 《龍頭観音図》部分 イスラエル・ゴールドマン所蔵
(『画鬼晧斎 Kyosai - 幕末明治のスター絵師と弟子コンドル』展図録, 三菱一号館美術館, 河鍋晧斎記念美術館編, 2015)

第3節 本画制作

本画のための下絵制作

ここまでの下絵と彩色の検討を踏まえ、《龍頭観音図下絵》(河鍋暁斎記念美術館蔵、図106)に基づく技法再現模写の本画の制作に取り組んだ。

はじめに、本画のための最終決定の下絵の制作を行なった。本章第1節で制作した第一次検討下絵(図96)と、《龍頭観音図下絵》(図106)と『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》(図107)を改めて見比べ、特に墨線に強弱や表情を加えた。その際、同系統の作例であるイスラエル・ゴールドマン所蔵の《龍頭観音図》(図108)の全体感も参照した。

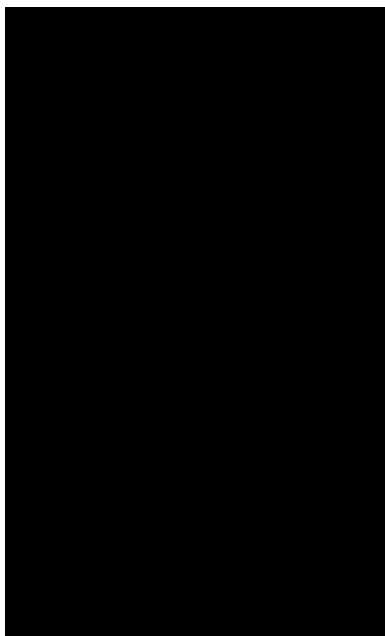


図 106 河鍋暁斎《龍頭観音図下絵》
紙本墨画淡彩、101.9×54.1cm、
河鍋暁斎記念美術館
(『暁斎 その魅力ある世界-画稿・
下絵集-』河鍋暁斎記念美術館、2019.1)

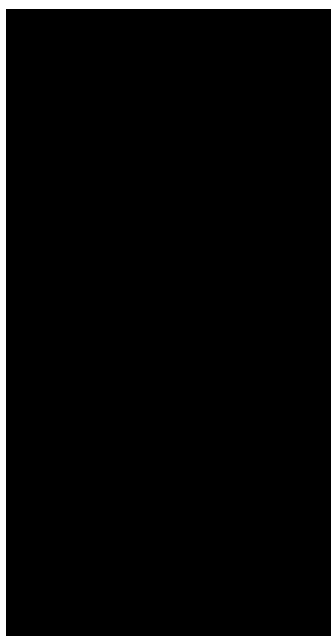


図 107 村松梢風『本朝画人伝』
下巻(昭和8(1933)年)口絵の
《龍頭観音図》
(村松梢風『本朝画人伝』下巻、
平凡社、1933)

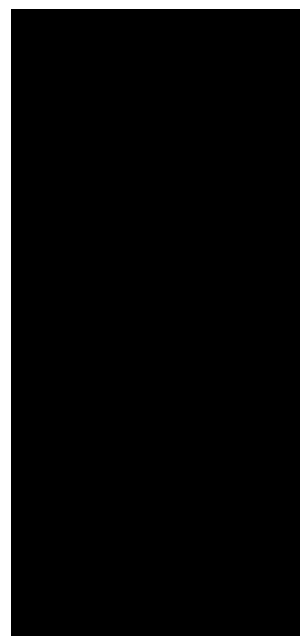


図 108 《龍頭観音図》
イスラエル・ゴールドマン
所蔵
(『画鬼暁斎 Kyosai
- 幕末明治のスター絵師
と弟子コンドル』展図録、
三菱一号館美術館、河鍋暁斎
記念美術館編、2015)

特に意識して修正した点は、観音の衣の墨線の強弱、観音の顔の表情、龍の鱗の配列、山岳部分の図像、侍者の持つ刀剣の装飾物の五箇所である。

① 衣の墨線

まず、観音の衣の墨線は、前節でも述べたように、背景の水墨表現に埋もれないように抑揚をつけることが必要だった。『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》(図 107)やイスラエル・ゴールドマン所蔵の《龍頭観音図》(図 108)を見ると、衣の袖口付近を中心に墨色が濃く、線にも意図的に筆を止めて角張らせているような表現が見られた(図 109、図 110)。

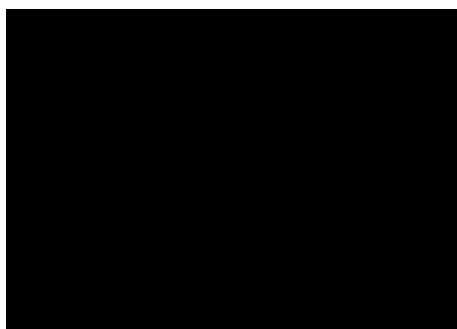


図 109 『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》部分
(村松梢風『本朝画人伝』下巻, 平凡社, 1933)

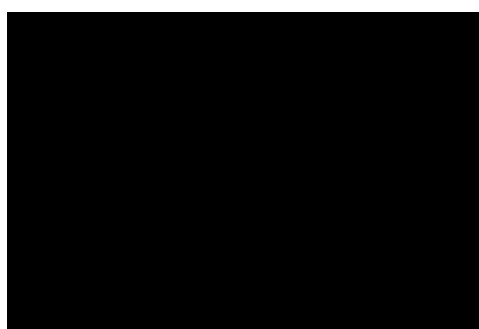


図 110 イスラエル・ゴールドマン所蔵
《龍頭観音図》部分
(『画鬼晧斎 Kyosai - 幕末明治のスター絵師と
弟子コンドル』展図録, 三菱一号館美術館, 河鍋
晧斎記念美術館編, 2015)

これらを意識しながら、第一次検討下絵を修正した。このとき、内側の衣の装飾や、腕の装飾物、胸元の瓔珞も最終決定した(図 111)。墨線の濃さや表情に抑揚を付けるだけでも、印象に大きな変化が生まれた。

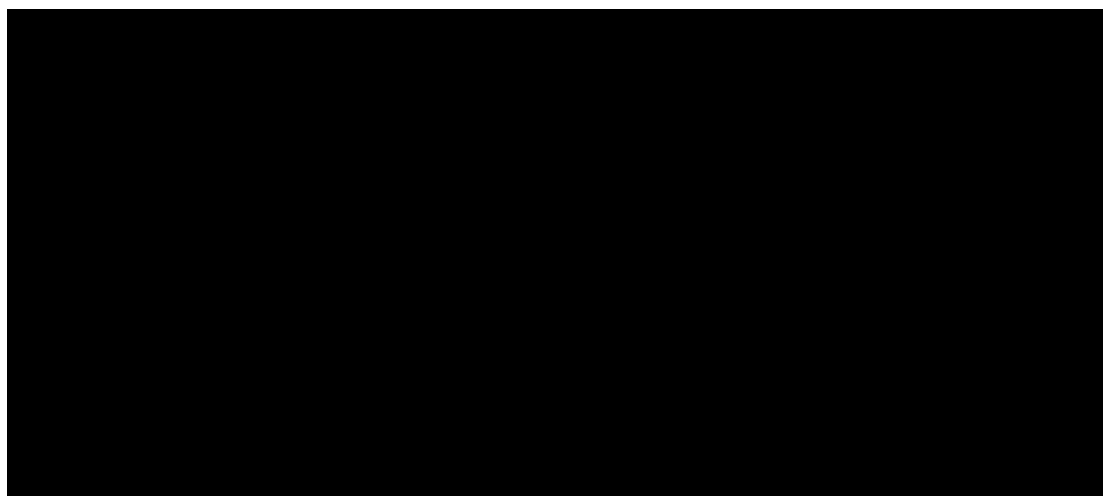


図 111 観音の衣の墨線の修正

② 顔の表情

次に観音の顔の表情は、第一次検討下絵から作った彩色サンプル(図 103)では目が離れ気味になり、やや柔和になってしまったように感じた。また印象として、頭部の骨格に顔のパーツが乗っていないような印象を受けた。これはおそらく、拡大したモノクロ図版では細部がよりぼやけるため、ハーフトーンの表情を描き起こしきれなかったからである。そこで、《龍頭観音図下絵》(図 106)の顔の表情に近づけるようにして修正した。眉毛と瞼の線の顔中央への入り込みを深くし、唇はやや小さくした。宝冠の墨線には抑揚をつけ、装飾の図像は『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》(図 105)では不明瞭な箇所は、下絵の図像に従い最終決定した。(図 112)

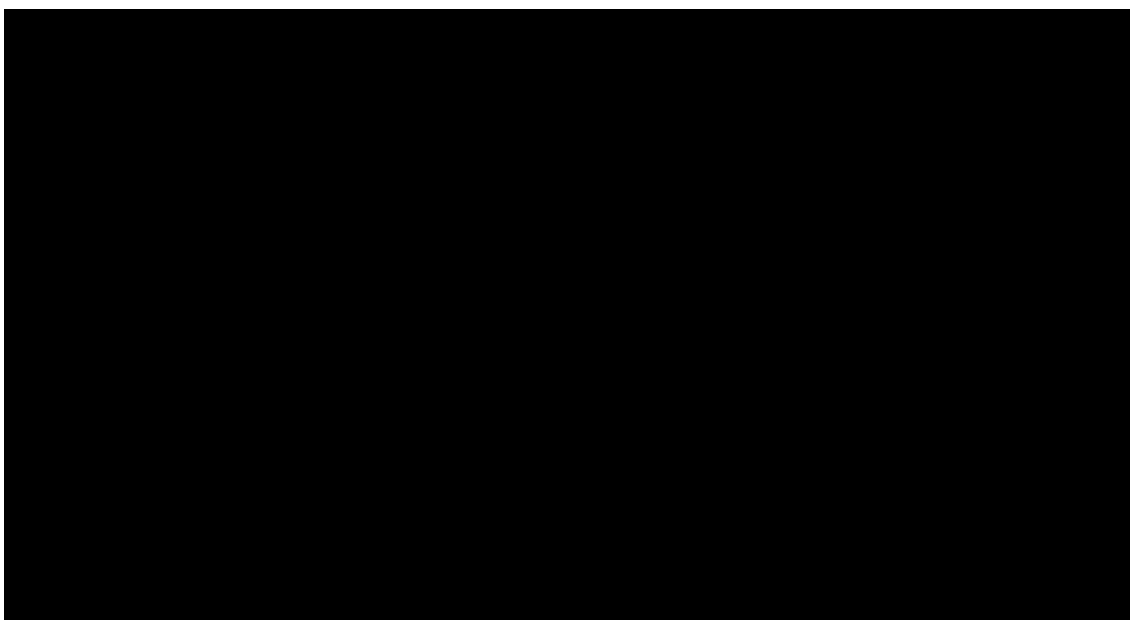


図 112 観音の顔の表情の修正

③ 龍の鱗

龍の鱗の配列は、第一次検討下絵(図 94)では、鱗が龍の体の円柱形の構造に乗っていない箇所が所々あった。これもおそらく、拡大したモノクロ図版では細部がよりぼやけるため、見えにくい部分の線を描き起こすことに意識が集中するあまり、全体として捉えることがおろそかになっていたからである。『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》(図 107)では、鱗が円柱形の構造に乗るように描かれており、これを参照しながら修正した(図 113)。

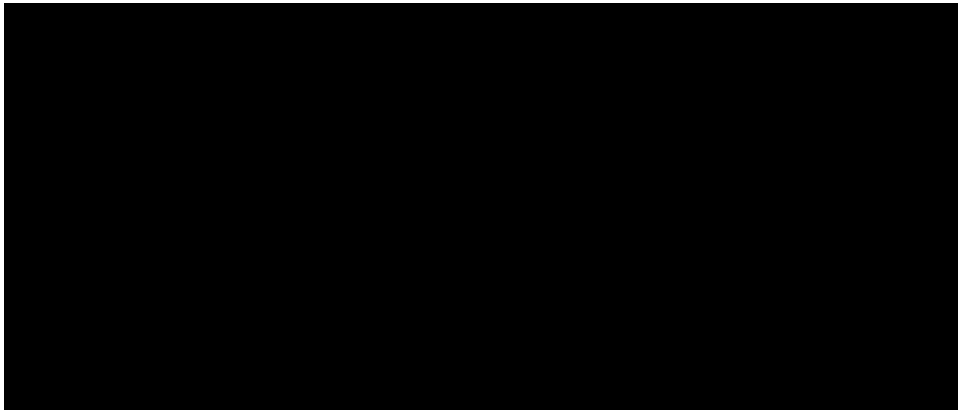


図 113 龍の鱗の配列の修正

④ 山岳

山岳部分は本章第1節でも述べたが、《龍頭観音図下絵》(図106)にはない部分だった。そのため、第一次検討下絵(図96)では、

『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》(図107)から抽出した線をもとに図像を補った。しかし、大体のシルエットは確定できたものの、細部まで決めることができなかった。そこで、ここで改めて検討し(図114)、図様は『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』に掲載されている¹²²、暁斎がコンドルに実際に描いて教えた図様(図115)を参考にした。

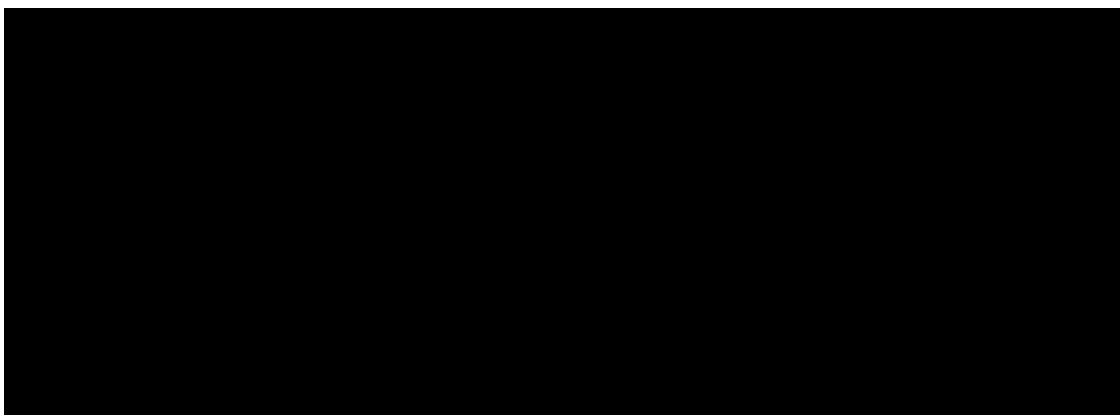


図 114 山岳部分の図像の修正

¹²² ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳, 岩波書店, 2006. 4, p. 76, 77



図 115 暁斎が実際に描いてコンドルに教えた図様
(ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳, 岩波書店, 2006. 4)

⑤ 侍者の持物

侍者のもつ刀剣の装飾物も、《龍頭観音図下絵》(図 106)にはない部分だった。そのため第一次検討下絵(図 94)では『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》(図 107)から抽出した線をもとに図像を補った。ただ、口絵の図版がかなり不鮮明で、第一次検討下絵(図 96)では暫定的に補う程度でなお違和感があったため、暁斎の他の作例(図 116)から刀剣の装飾物の図様を類推して補い、最終決定とした(図 117)。

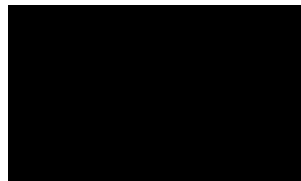


図 116 参考作例 河鍋暁斎《十二ヶ月之内五月》(部分) 大判錦絵三枚続
(『画鬼暁斎 : Kyosai : 幕末明治のスター絵師と弟子コンドル』展図録, 三菱一号館美術館, 河鍋暁斎記念美術館編, 2015)

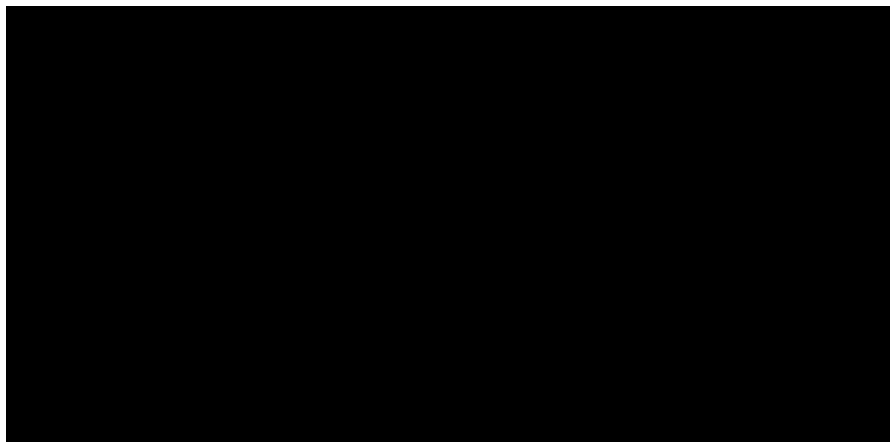


図 117 侍者のもつ刀剣の装飾物の修正

以上が特に意識的に修正を加えた部分である。図 118 は、最終決定した本画のための下絵の全体写真である。

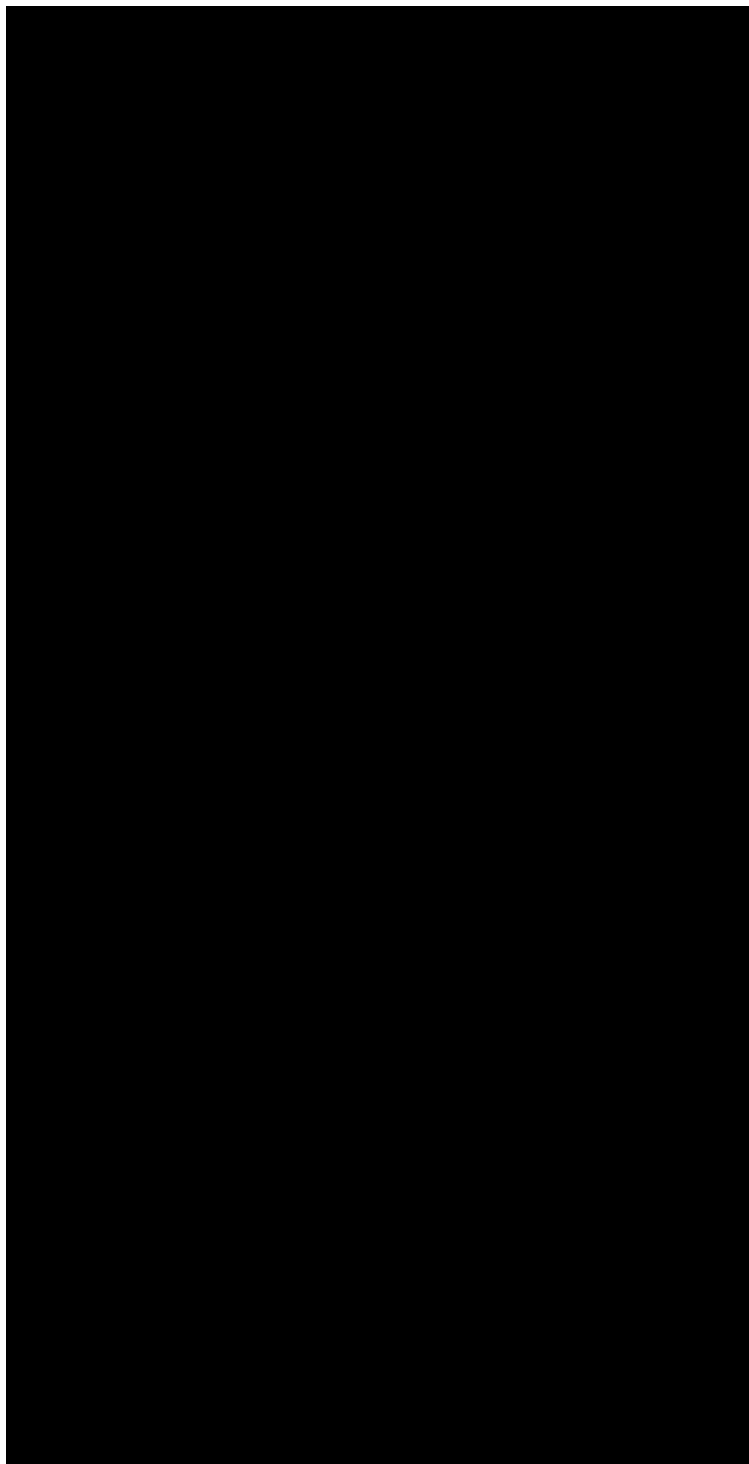


図 118 本画のための下絵

本画制作

次に、絹本での本画制作に取り組んだ。第3章での模写制作と同様、まず画絹を糊で木枠に張り込み(図119)、礬水を引いて滲み止めを施した¹²³。下絵は、木枠の内寸と同サイズの木製パネルに張り込んで、木枠の裏側から当てがい、画絹から透けて見える下絵をもとに作画を始めた。この流れは『Painting and Studies by Kawanabe Kyosai』にも記載されており、絹本作品の制作での一般的な方法である。

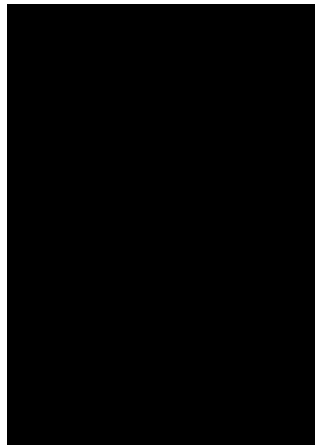


図 119 画絹を糊で木枠に張り込んだところ

第1章や本章でも度々触れてきたが、現存作品の中でこの《龍頭観音図下絵》(図106)と同系統の作品としては、ジョサイア・コンドル旧蔵、現イスラエル・ゴールドマン氏所蔵の《龍頭観音図》(図108)が挙げられる。コンドル旧蔵本は、《龍頭観音図下絵》(図104)ほど描き込んではいないが、暁斎がコンドルに下絵から本画の完成までを実際に描きながら教え、コンドルはその記録を『Painting and study by Kawanabe Kyosai』で詳述し、下絵も掲載している¹²⁴。

『Painting and study by Kawanabe Kyosai』に記載されている作画手順を要約すると、次のような流れになる。

〈作画手順〉

- ・紙本に下絵を描く

¹²³ 画絹の絹目や礬水の濃度は、第2章の第2節を参照。

¹²⁴ ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳、岩波書店、2006. 4, p. 114-118

- ・下絵から絹本に修正を加えながら描き写す＝墨での素描き

観音の容貌、両手、両足 → 衣 → 龍の頭、頸、爪、胴体、尾
→ 雲と観音の頭光（暈し）

- ・彩色

観音の顔 → 衣 → 龍の濃淡（墨） → 観音の頭部 → 龍の仕上げ（金泥）

同系統の作品とは言え、《龍頭観音図下絵》（河鍋暁斎記念美術館蔵、図106）には、背景に岩石や山岳風景、観音の足元には侍者が描かれ、観音の図像もかなり異なるため、全く同じ進め方にはなり得ないが、この記述を参照して描き進めた。ちなみに『Painting and study by Kawanabe Kyosai』には、紙本の作品だが《大和美人図》（京都国立博物館寄託）の作画記録も記されており、そこから人物の作画手順が読み解ける¹²⁵。そこでも下絵を描いた後、墨での素描きは顔、頭髪、手足といった肉身部を描いてから、衣へと描き進めている。

①墨での素描き—観音、侍者、龍、雲

はじめに、墨での素描きをした。ここでその工程を述べるにあたり、文頭の番号は図121内の番号と対応させた。

1. はじめに観音の容貌、両手、両足を描いた。コンドルの記録には「観音の容貌、両手、両足は淡墨で極めて繊細に描かれている」¹²⁶とある。第3章での模写での経験を踏まえると、後々の描き起こしの際に素描きの描線が残りすぎないように、きわめて薄い墨を使用するのが適切だったため、そのようにして「面相筆」（小、不朽堂製）で描いた。

一方で頭髪の線は、前節で彩色法を検討した通り、上から墨と群青で塗る計画のため、墨や絵の具が被覆しても墨線が見えるよう、濃墨で「面相筆」（小、不朽堂製）を用いて描いた。宝冠の線も濃墨で描き、頭髪の彩色に埋まらないよう注意を払った。

2. 次に衣は、本画のための下絵を検討段階で意識したように、線の表情に抑揚をつけ、墨の濃淡の変化にも気を配った。第2章でも触れたように、予め淡墨、中墨、濃墨を用意しておくことで、スムーズに濃度変化をつけながら描き進めることができた。ここでは、筆を止めた際の角張った表情が出やすい、「千変万化」^{せんべんばんか}（小、京都中里製）という硬めの

¹²⁵ ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳、岩波書店、2006. 4, p. 118-146

¹²⁶ 註124 掲書, p118

筆を用いた。また、衣を描く順番としては、基本的に重力の流れに乗るように上から下へと描き進めた。所々、重力に逆らう浮遊感を表す線があるが、そのような線の意味する方向性の違いと、同じベクトルの線の連なりに注意しながら描いた。

3. 観音を一通り描き終えたのち、『Painting and study by Kawanabe Kyosai』では次に龍の頭部を描くとしているが、今回は侍者が描かれているため、龍を描く前に侍者を描いた。侍者も、肉身から衣へと描き進めた。ここで、筆者が侍者を先に描いた理由は、第3章の模写の経験から、はじめに細部を描いて神経を集中させ、次に大きな部分へと移行して腕や肩の動きを解放していく方が、運筆の「呼吸」のリズムが良いと感じたからである。

4. 侍者を描き終えた後に、龍の頭部を描いた。観音、侍者、龍の頭から頸部までは、画面の上から下へと、重力の流れに従って描いた。

5. ここからは、重力に逆らって画面下から上へとモチーフを描いていく。まずは画面向かって左の岩石と龍の爪を描いた。岩石の描き方は『Painting and study by Kawanabe Kyosai』に、「斧描き」として記載がある(図 113)¹²⁷。和訳本では「まず刷毛を寝かせ次に刷毛を立てる描法」¹²⁸とされているが、ここでは英文本の「using the face and the edge of the brush alternately」¹²⁹を直訳的に捉え、筆の側筆で、「はら」から筆の「先」へと、進行方向の斜め上へ力を抜くようにして描いた。岩石の前後関係は、線を重ねることで表し、陰影は、同書に奥の部分から線の後ろ側に塗ることが記されている。これに従ったところ、手前の岩石が最も明るくなり前後感が出た。

6. 画面向かって左の岩石と龍の爪と同じ要領で、画面右の岩石を描いた。

7. 8. 9. 続いて龍の胴体を描いた。第3章での模写制作や、ここまでの下絵制作から、運筆の動きと、画面の天地や奥行きへの意識が一致していることが重要だと感じたため、原則的に手前から奥へと描き進め、画面下から上への奥行きと、龍の浮遊感を意識して描いた。

10. 次に一番奥の山岳を描いた。これは先述の岩石の描き方に倣い、描きながら奥行きが表現できるよう心がけた。

コンドルの記述に従うと、素描きの最後に雲と観音の頭光を、暈しを用いて表現するよ

¹²⁷ ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳、岩波書店、2006. 4, p. 81

¹²⁸ 註 126 掲書, p. 81

¹²⁹ ジョサイア・コンドル『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』河鍋暁斎記念美術館、1993, p. 29

うである。本模写作品では、背景に山岳表現でぼかしによる陰影をつけ始めていたため、その延長上で観音の頭光を描き、距離感を出した。観音の頭光の描き方は、第3章での模写作品と同じく、予め頭光の円の外周を二分幅ほどの刷毛で湿らせておき、その後円の外周に沿って薄墨を一回り小さい刷毛で塗り、片暈しにする描き方をとった。

ここまでの段階で、線を主体にした素描きがほぼ出来上がったが、この線表現のみでも奥行きが表現できるよう意識して計画的に描き進めた。線表現のみで奥行きや画面の動きを作り出すには、墨の濃淡や筆遣いもさることながら、天地と奥行きを常に念頭に描き重ねる順番を考え、モチーフの動きのベクトルと、運筆の動作を一致させることが重要だった。図118は、この段階での途中経過、図119は描き進めた順番を図示したものである。

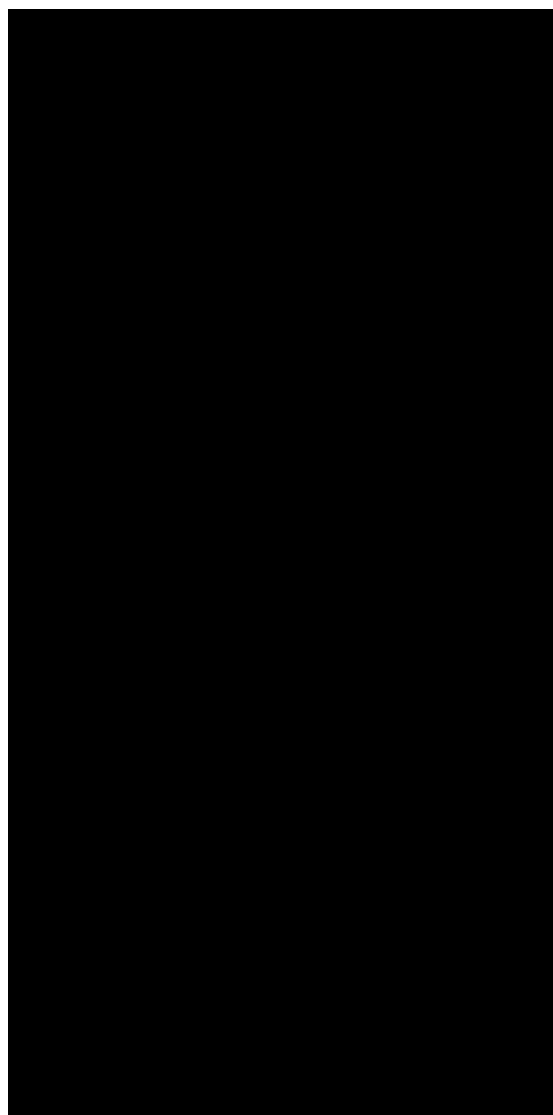


図 120 ここまでの途中経過

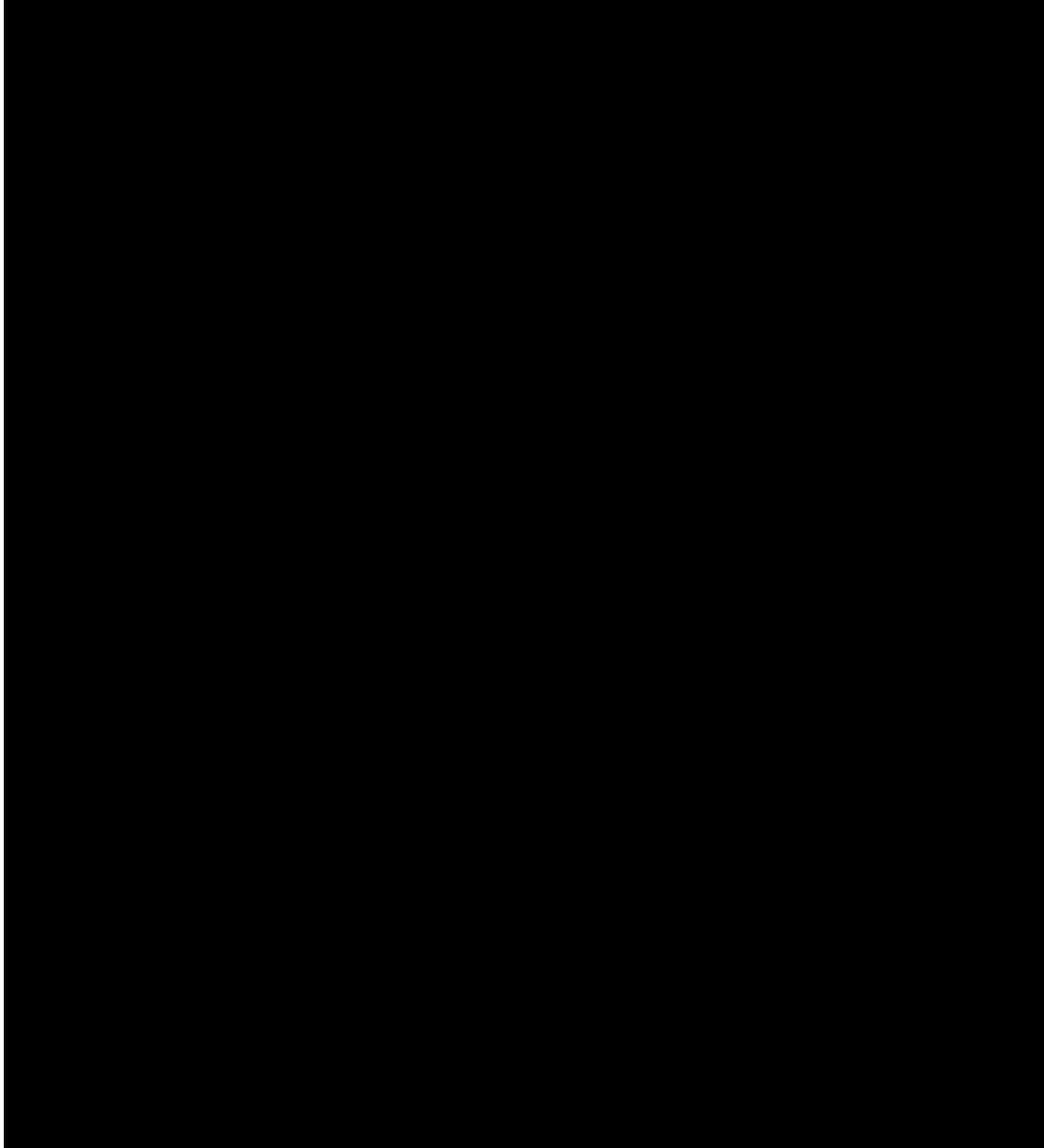


図 121 描き進めた順番と画面全体の大きな流れ

次に、雲の陰影を墨の暈しで表した。第3章で確認した通り、墨での暈しの重ね方は、狭い範囲から広い範囲へと行なった(図122)。ここで気づいたこの暈しのもう一つのメリットは、はじめに塗った部分の上から何度も墨が重ねられることで、グラデーションの色幅が増えるだけでなく、濃い黒にも深みのニュアンスが生まれてくることだった。これは、濃い墨を一回塗っただけでは生まれ得ないものである。

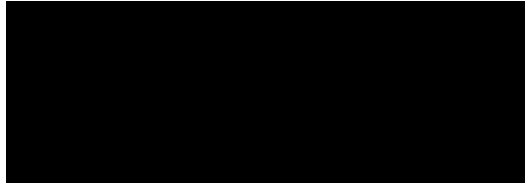


図 122 墨での暈しのイメージ図

雲の暈しを入れた時点での全体写真が、図 121 である。雲の暈しも、奥行きを意識して全体感を見ながら描き進めた。



図 123 雲の陰影を入れた全体図

② 彩色—観音、侍者、衣、龍

次に、彩色に移った。先述のコンドルの記述での彩色の進め方を確認すると、

・彩色

観音の顔 → 衣 → 龍の濃淡(墨) → 観音の頭部 → 龍の仕上げ(金泥)

となっている。本模写作品では侍者が含まれているため、龍に濃淡をつける前に侍者を描くことにした。こうしてみると、墨による龍の濃淡は、彩色に入ってからの流れの中に組み込まれていることがわかる。ここでの墨は、色として捉えられているのだろうか。ここまでの墨の用い方とは、意味合いが異なるような印象を受けたことを、記しておきたい。

・観音、侍者の肉身

配色は前節で検討した内容に基づき、色味や塗り方に所々修正を加えて進めた。

彩色のはじめに、観音の肉身と侍者の肉身に裏彩色を施した。観音の肉身は、代謝の具を用いた。前節でのサンプルを振り返ると、やや赤味が強かったように感じられたため、胡粉を多めにして調節した。侍者の肉身には朱の具を用いたが、これも白味がちのものを用いた。画面が裏の状態であるうちに、侍者の装身具などに胡粉、白緑の具を裏彩色した。裏彩色の様子が図 124 である。

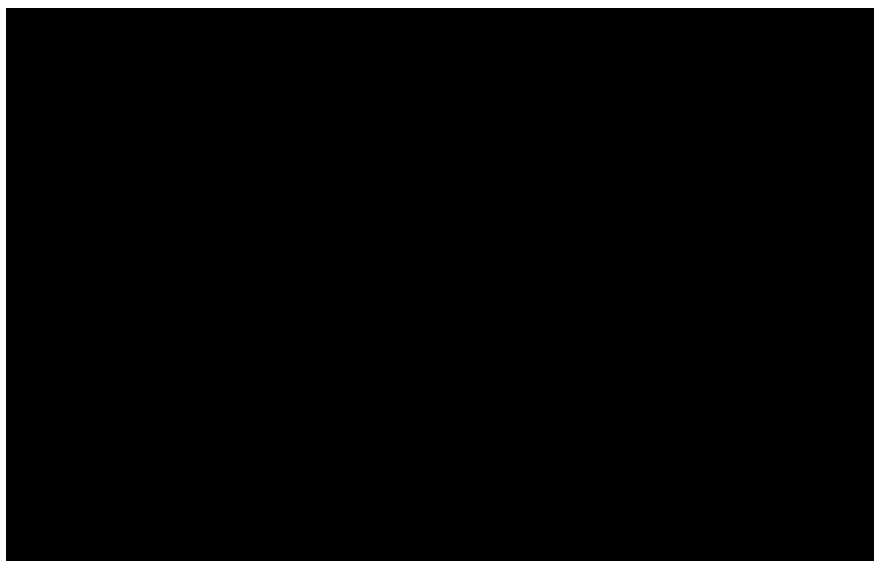


図 124 裏彩色の様子

裏彩色が乾いたのち、観音の肉身に表から同じ色を重ねた。その上から朱墨で顔の描線を描き起こし、生臙脂で顔の量感を出すように暈しを重ねた。図 125 は、ここまでの途中経過である。

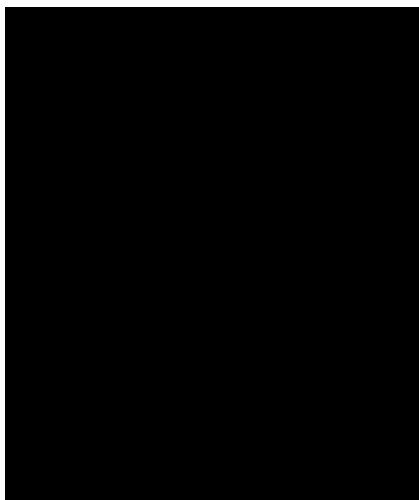


図 125 観音の顔の途中経過

・観音の衣と頭髪

次に衣に移り、はじめに一番肌に近い部分の衣を白緑で塗った。この部分の色は、同系統の作品であるイスラエル・ゴールドマン氏所蔵の《龍頭観音図》(図 108)になった。次に黄土を塗り、その上から胡粉を施した。前節で確認した、線を生かすための彩色法を踏まえ、際を暈して、衣の線描に被らないように注意した。ちなみに、改めてイスラエル・ゴールドマン氏所蔵の《龍頭観音図》(図 108)を見ると、明らかに衣の線の際は残して胡粉が塗られていた。ここまでの様子が、図 126 である。

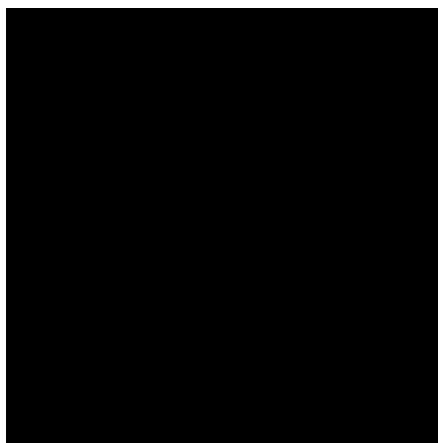


図 126 ここまでの衣の彩色

次に、衣の袖や裾の群青色部分の彩色に進むにあたっては、同系色の観音の頭髪を先に彩色して双方のバランスを見るべきだと判断し、観音の頭髪を彩色した。前節での検討を踏まえ、具墨で下塗りをした上に、やや黒みを帯びた群青を薄くフラットに塗った。髪の毛の生え際のわずかな部分には、ワントーン明るい群青を用いた。図 127 は、頭髪に彩色を施した様子である。



図 127 頭髪に彩色を施した様子



図 128 観音の衣の袖の群青

続いて、観音の衣の袖や裾の群青色部分を彩色した。頭髪よりも手前に見えるよう、彩度が高い色味を選択した。黄土の衣との相性を踏まえ、やや群緑に近い色を選択した(図 128)。

・侍者の肉身、頭髪、装身具

大まかに観音の全体像が見えたところで、侍者の彩色へ移った。まず、侍者の肉身を表から彩色した。裏彩色の肉色をハイライトとして残しながら、朱にわずかに墨を加えた色で、暈しを多用して塗り重ねた。その後線描を、墨を多めにした朱墨で描き起こした。

侍者の頭髪は、前節で検討した通り、具墨を下塗りした上に朱土を重ねた。また目や角などの白い部分には、表からも胡粉を塗り、白さを際立たせた。図 129 は、この段階の侍者の頭部の様子である。

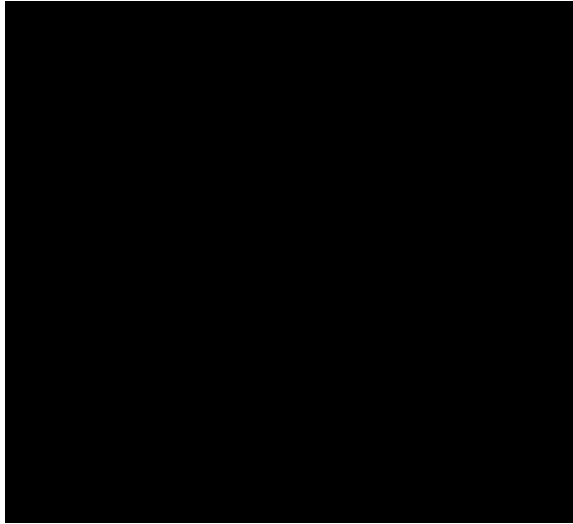


図 129 侍者の頭部

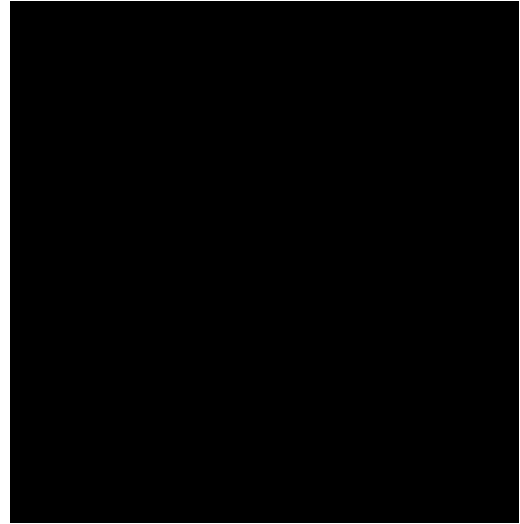


図 130 装身具の彩色の様子

次に、装身具を彩色した。一番肌に近い部分は、朱土・墨の混色、その上に重なる腹部には、朱土・墨・胡粉の混色を用いた。爬虫類系の装身具には、裏彩色をハイライトとして残しながら、白緑を塗った。さらにその上に、草の汁で隈取りして暗さを加えた。目や牙には胡粉を塗り、線描を墨で描き起こした。図 129 は、この段階での侍者の様子である。

・全体の調整

侍者の全体像が見えたところで、龍の濃淡をつけた。その後、全体の強弱を見ながら観音の宝冠や瓔珞、侍者の刀剣などを彩色した。衣とは対照的に、線の強さよりも宝飾品としての色の強さが出るよう、彩度が高い絵具を選んだ。そのバランスを見ながら、観音の顔を再度描き起こした。その後に龍の爪や目に金泥を施した。

全体を描き終えた後、最後に微調整してバランスをとり、完成とした。その全体図が図 131 である。



図 131 本研究での模写

小括

ここまで《龍頭観音図下絵》(河鍋暁斎記念美術館蔵、図 106)に基づく技法再現模写制作の実技的な内容を述べた。ここで制作を振りかえり、小括としてまとめる。

《龍頭観音図下絵》(河鍋暁斎記念美術館蔵、図 106)に基づく技法再現模写制作は、暁斎周辺資料の、日本絵画の保存記録としての有用性の検証を、主な目的として取り組んだ。暁斎の絵画表現には「日本絵画」の最後の地点の技法材料的特質が内包されていると推定し、その技法記録を実技と合わせて読み解いていったが、特に筆線を生かしながら彩色する技法が継承されていた点は興味深かった。制作には様々な場面で大いに暁斎周辺資料を活用し、日本絵画の保存記録としてのその有用性を確認できたと言っていいだろう。

しかし、下絵とモノクロ図版しか残っていない作品の技法再現模写制作には、困難も多く、実験や失敗を繰り返し、数々の検討と修正を重ねたことも否めない。実際に暁斎周辺資料を活用して模写制作を行った立場としては、作品の完成をもって研究を結ぶのはやや荒技のようにも思える。ここで、模写を通して暁斎周辺資料を実践的に活用してみたことでの、その可能性と限界について言及しておきたい。

制作の前段階として、第2章で技法材料の名称を照らし合わせ、予め読み違えの無いように準備しておいたことは、後々制作をスムーズに進めるために大変有効だった。ただこれは裏を返せば、資料の読み解きのための準備が必須条件だったということである。

第3章での原本が残る作品の模写では、作品を見て自分の目から読み取れる色や絵具の塗り方の情報と、暁斎周辺資料から読み取れる内容を総合的に判断すれば、さほど大きなつまづきはなかった。特に、完成画の視覚情報からでは技法材料を読み取ることが難しい場面では、暁斎周辺資料の情報はきわめて重要だった。しかし、本章で取り組んだ《龍頭観音図下絵》(河鍋暁斎記念美術館蔵、図 106)に基づく技法再現模写制作では、原本が現存していないため、実作品を見て自分の目から読み取れる色や絵具の塗り方の情報が全くない。下絵とモノクロ図版、技法記録が残っているとは言え、完成イメージへの数々の検討と修正が必要であり、難易度が高かった。特に、今回の『本朝畫人傳』口絵の《龍頭観音図》のモノクロ図版(図 107)は、拡大するとぼやけてしまう部分が多く、完成画としての線を導き出すだけでも、何度も修正が必要だった。また、同系統の作品であるイスラエル・ゴールドマン所蔵の《龍頭観音図》(図 108)の記録が残ってはいたが、図像が全く同じではなかったため、本画制作に入った際には、作画手順に多少の工夫を加えなくてはならなかった。例えば彩色では、群青でも原石の色味の違いによって、やや黄味がかつたも

のや、黒味を帯びたものがあるため、配色のバランスや混色の按配を見るにも実験が必要であり、失敗がついて回った。さらに、モノクロ写真では絵具の塗り方まではみてとれなかったため、その検討も必要だった。完成画が残っていないからこそ、暁斎周辺資料を大いに活用し、技法材料を割り出していくことができたとも言えるのだが、完成イメージを導き出すために、視覚化を繰り返して理想に近づけていくことが必須であり、難易度が高かった。ただ、完成のイメージが出来上がってしまえば、本画の制作は比較的手際良く進められた。

この経験からすれば、絵具の扱い方や混色の組み合わせ、作画の手順は大変わかりやすいため、原本自体が現存していなくてもカラー写真が残っているケースや、欠損や経年変化が生じている場合でも原本が残っているケースの復元・再現の模写制作には、暁斎周辺資料は教科書的に活用できると言える。また、原本とその詳細な記録がどちらも現存している、《大和美人図》(京都国立博物館寄託)《龍頭観音図》(イスラエル・ゴールドマン蔵、図108)《鯉魚遊泳図》(河鍋暁斎記念美術館蔵)を模写では、そうした資料の「日本絵画」の絵画学習としての効果はきわめて高いものになると思われる。

水墨表現や運筆については、筆墨の表現に不慣れであった筆者が、熟練した暁斎の腕前に、わずか3年で追いつけるものではなかったというのが正直な感想である。しかし、日常的な筆記用具が鉛筆やボールペンへと替わり、さらにパソコンのキーボード入力やスマートフォンのタッチ入力、そして音声入力へと進んでいる昨今の時勢を考えると、もはや筆墨が今より身近な筆記用具になることはあり得ない。暁斎の腕前には追いつけなくても、運筆練習を繰り返し、ほぼ毎日のように墨を磨ることで、少なくとも心理的な距離感は埋まっていったことは事実だった。筆の持ち方や、運筆の“呼吸”を捉えられるようになったことには、一定の学習効果が認められると思う。現代の日本人が筆墨を扱えるかという問題を、議論にとどめず、実験や実践へ移していくことが、絵画に携わる者や水墨に関心のある者にできることであり、その継続の延長線上に議論があるのだと考える。

終章

本論文では、河鍋暁斎の絵画表現が、「日本絵画」の歴史上最後の技法材料の特質を内包していると推定し、研究対象作品《龍頭観音図下絵》(図 106)に基づく技法再現模写制作を研究の基盤に据え、作品および暁斎周辺の資料から、「日本絵画」技法の保存記録としての今日的意義を検証した。

最後に各章を振り返り、結論と今後の展望を述べる。

第1章では、研究対象作品《龍頭観音図下絵》(図 106)について調査した内容を主に述べた。

第1節では、実技制作に入る前に暁斎とその作品、当時の社会背景への理解を深め、作品が当時の社会の中でどのような意味を担って制作され、受容されたのかを確認した。当時、対外・対内の国家戦略として美術が扱われた社会背景を踏まえつつ、熟覧調査や文献調査で研究対象作品の特徴を分析したところ、《龍頭観音図下絵》(図 106)の本画が、第1回パリ日本美術縦覧会の出品作だった可能性を指摘した。また、同時代の他の作者の観音図と比較することで、欧化主義と国粹主義の狭間で混沌とする社会の中で、革新派と保守派それぞれの価値観を背景に、絵画が生み出された全体像を把握した。

第2節では、戦後の美術史で暁斎の存在感が弱まった歴史的背景を、先行研究から確認した。戦後の「近代日本美術史」は、国家主義を軸に作られた近代の作品を、戦後の民主主義の文脈で読み解く形で構築された結果、文部省を背景にした東京美術学校系の美術を主流として編纂された。東京美術学校系の美術教育は、自らのイメージの創出と伝統の革新をめざしたことで、近代の「日本画」には「日本絵画」からの脱却を試みてきた歴史が根底にあった。現在の「日本画」の創作現場において、「日本絵画」の技法材料は、自らが淘汰してきたものだったのだ。このような歴史的経緯を辿ってきた現在の美術大学のカリキュラムの中では、「日本画」の研鑽を積むことはできるが、「日本絵画」の技法材料を学ぶことはできないことも必然的だったと言える。

第3節では、「日本画」の基礎教育の場が、技法材料教育の側面を持ち合わせていることに着目し、その内容や現場の変遷をたどった。明治期の東京美術学校では、伝統の革新を掲げながらも、筆墨の教育は続いていた。大正に入り、次第に体系的な教育法になりつつも、昭和19年に教員が総辞職するまでは、筆墨の教育が続いた。加山又造の著述を挙げ、教員が入れ替わったこの時点で「日本画」の教育が大きく変わったことを提示

し、筆者の現在の立ち位置までの歴史的な背景を確認した。

第2章では、暁斎の弟子であるジョサイア・コンドルが残した貴重な記録の著書『Paintings and Study by Kawanabe Kyosai』を中心に、文献資料から当時用いられていた技法材料を調査した。

第1節では、暁斎周辺の文献資料『Paintings and Study by Kawanabe Kyosai』、『河鍋暁斎翁伝』、『暁斎畫談』の三件を挙げ、それぞれの特徴を述べた。この三書の内容を、江戸、幕末、大正期の技法書と比較するため、各時代から『画筌』、『丹青指南』、『新日本画講義』を選び、その特徴を述べた。

第2節では、前述の暁斎周辺資料から暁斎が使用した材料を調査し、現在入手可能な材料の中から、模写の使用に適したものを選定した。特に絵具は、現在と名称が変わっているものもあるため、三書を照らし合わせて整理した。次に、暁斎の使用していた絵具を、前述の他の時代の技法書および現在の活用度と比較し、材料の存廃を確認した。『画筌』、暁斎周辺資料、『丹青指南』の共通点から、暁斎の使用した材料が、江戸時代から続く「日本絵画」の材料を踏襲していたことを確認した。同時に、大正期になると人造岩絵具が登場するなど、材料に漸次の変化が生じはじめ、それが戦後を経て現在の岩絵具中心の状況に至ることを示し、材料の観点から「日本絵画」と現在の「日本画」の違いを明確にした。

第3節では、主に『Paintings and Study by Kawanabe Kyosai』に記載された技法を、具体的に検証した。特に混色の実例は、狩野派で彩色を専門にした市川守静『丹青指南』での記載例よりもはるかに多く、暁斎が狩野派のみならず、様々な和漢の絵画から彩色を学んでいたことが判明した。また「日本絵画」と「日本画」の大きな隔たりは、水墨表現の有無にあると言っても過言ではない。移行期の暁斎周辺資料には、水墨表現に関する記録が多く残っている特殊性も指摘した。

第3章では、研究対象作品の模写制作の前に、第2章で調査した技法材料の情報を、実際に絵画化する過程での実技的な要点を把握することを目的に、研究対象作品の類例二点の再現模写制作を行なった。

第1節では、運筆の練習について述べた。運筆での作画に慣れることを兼ねながら、主に暁斎の下絵の造形上の意味や特徴を探ることと、暁斎の筆跡を動作として捉えることを目的とした。実際に運筆練習を行ない、筆の選択や墨の調節、力加減のバランスを考え、描きたいイメージと動作を結びつけておくことが、運筆を必要とする絵画には必須だと実

感した。また、運筆表現は身体的な動作の痕跡と直結するため、線描途中での躊躇いや動揺がそのまま画面上に違和感として残り、美観を損ねてしまうことも痛感した。形をそっくり写すことが理想だが、多少のずれが生じても動作の流れを止めないこと、すなわち線の「呼吸」が乱れないようにすることも、運筆表現の美的要素にはきわめて重要な点だった。また暁斎が、下絵の時点では、造形上合理的な線で作画をしていたことも読み取れた。さらに、類例作品の模写のための下絵をつくりながら、様々な線の描き方を把握した。

第2節では、類例作品一点目の模写に取り組み、熟覧調査での内容と、作画の過程を述べた。第2章でみた技法材料の記録を、実際の模写制作を通して実技的な情報に変換しながら、どのような場面でどういった材料や技法が必要になるのかを分析した。特に、男性的な容貌の観音図に使用する肉色の具体例や、下塗りの色の組み合わせ、墨での量しの表現を重点的に確認した。

第3節では、類例作品二点目の模写に取り組み、熟覧調査での内容と、作画の過程を述べた。第2節と同じく、第2章でみた技法材料の記録を、実際の模写制作を通して実技的な情報に変換しながら、どのような場面でどういった材料や技法が必要になるのかを分析した。特に長い線の運筆や、滲みを活かした表現法、透明色による量しの表現を重点的に確認した。

第4章では、研究対象作品《龍頭観音図下絵》(図106)に基づく技法再現模写を行った。この下絵の本画は、水墨技法と彩色技法を併存させた表現であることが想定され、一作品上に「日本絵画」の技法が幅広く内包されていることと考えられた。完成画が現存しないこの作品の技法再現模写制作を通して、暁斎の技法記録の実践的な活用を図った。

第1節では、はじめに本画の線のイメージを作り上げる必要があると考え、「本研究での再現のための下絵」の制作を行なった。下絵の線は、平面に造形する上で合理的な線になっており、本画ではこれをモチーフに合った線に昇華しなければならない。暁斎自身はこの《龍頭観音図下絵》(図106)の描線を、本画の線に昇華していったと思われるが、本研究ではこの下絵の完成画写真を村松梢風著『本朝畫人傳』下巻本の図版(図107)と位置付けているため、それに矛盾しない造形を目指した。そのため、《龍頭観音図下絵》(図106)と『本朝畫人傳』の《龍頭観音図》(図107)の図版の双方の線描を整理し、実際に描いて視覚化を重ねながら理想的な図像を導き出し、第一次検討下絵とした。

第2節では、次に彩色の完成イメージを作り上げる必要があると考え、彩色の検討を行

った。村松梢風著『本朝畫人傳』下巻本の《龍頭観音図》(図 107)はモノクロ図版であるため、色彩構成には断定しにくい要素がどうしても含まれてくる。『本朝畫人傳』の図版(図 107)は、彩色の明度バランスの参考とし、《龍頭観音図下絵》(図 106)熟覧の際に確認した彩色の情報と、他の暁斎作品からの類推によって色彩構成を検討した。その際にはサンプルを作り、理想的な彩色のイメージを視覚的に検討した。制作過程では、『画筌』や『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』に、筆線の表情を尊重しながら彩色を施す技法の具体例が記載されていることを、改めて確認した。

第3節では、ここまで暁斎周辺の資料を調査し、蓄積してきた実技的情報を、実践的に活用する取り組みの総まとめとして、本画の制作を行なった。最後に小括として制作を振り返り、模写を通して暁斎周辺資料を実践的に活用した上での、その可能性と限界について言及した。

以上、本論で取り組んだ研究内容を振り返った。結論として、暁斎周辺資料の実践的な活用によって、研究対象作品《龍頭観音図下絵》(図 106)に基づく技法再現模写制作を完成させることができ、暁斎周辺資料の、「日本絵画」技法の保存記録としての有用性が認められた。単に作品の完成をもってその有用性を認めただけではなく、実際に活用してその可能性と限界について言及することができた。これは現代の「日本画」を学び、「日本絵画」との大きな違いを、身をもって実感している筆者の立場ならではの研究となった。

暁斎周辺資料では、手順や身体的動作を伴う技法が材料と併せて言語化され、記録されており、それらを共有可能な情報にしようとした当時の関係者たちの意図が読み取れた。技法自体は物質として残らず、次世代へと連なる人から人への実技的継承の部分が大きいいため、完成画の視覚情報のみでは、技法材料を読み取ることが難しいケースも多々ある。詳細に記録を残すことで、当時の技法材料を保存しようとした暁斎周辺資料の特徴は、描画材料や絵画技法に変革が起きはじめていた、「日本絵画」から「日本画」への転換期ならではのものだったと言える。この時期に活躍した暁斎が、「日本絵画」の技法材料を守った絵画表現を行っていたことは、暁斎周辺資料を成立させた重要な事実である。

さらに近年では、「デジタルネイティブ」という言葉が登場したように、筆記や描画がデジタル画面上で行われることも多くなってきた。アナログでの筆記や描画から離れ、素材の描き味・描き心地とは疎遠になっていく世代が、今後ますます増えていくことを想定するとき、暁斎周辺の資料の保存記録としての意義はさらに高まっていくと思われる。

《大和美人図》(京都国立博物館寄託)《龍頭観音図》(イスラエル・ゴールドマン蔵、

(図 106)) 《鯉魚遊泳図》 (河鍋暁斎記念美術館蔵)は、「日本絵画」の技法材料を記録と作品で照合できるきわめて稀な実例として、後世へ伝えるべき作品であると考え。

また本研究では、水墨表現と彩色表現のどちらも含む作品に取り組んだからこそ、様々な種類の筆の適性を実感することができた。岩絵具を中心に用いる「日本画」の創作では、使用する筆の種類も限られてくるが、今回の模写制作で取り組んだ水墨表現では、筆の描き味を把握した上で、描きたい表現に合った筆を選択する必要があった。「日本絵画」から「日本画」への移行は、使用される絵具の種類の変化だけでなく、筆の種類の変化も伴っていたと思われる。

加えて、《龍頭観音図下絵》(図 106)の本画が、第 1 回パリ日本美術縦覧会の出品作だった可能性を指摘できた背景には、技法再現模写制作のための彩色サンプルを制作しているうちに、黄土の衣を纏う観音像から、狩野芳崖の《悲母観音》(図 17)が連想されたことがあった。あくまでも図像から連想されただけで、《龍頭観音図下絵》(図 106)本画と《悲母観音》(図 17)自体の関連性は不明であることは同じだが、実際に彩色サンプルを描いてみたことが、周辺の情報調査へと手を広げるきっかけとなり、《龍頭観音図下絵》(図 106)本画が第 1 回パリ日本美術縦覧会への出品作だった可能性の指摘に繋がった。このように図像を絵画化することが、新たな指摘の糸口となったことは、模写制作を通じた研究ならではの成果だったと言える。

本研究の動機は、遑れば筆者が東京藝術大学の美術学部に入學して本格的に「日本画」を学び始めた環境が、想像していたよりもはるかに「日本絵画」から離れた世界だったことに起因している。カリキュラムには「日本絵画」の模写の課題もあったが、「日本絵画」の技法材料の知識すらないまま、画面の左上隅から点描でコピー機のように描いていく模写から、当時の自分が何を学んだかと考えても答えは出てこない。「日本絵画」とは全く異なる「日本画」を制作する日々の中で、博物館や美術館で「日本絵画」を鑑賞し、その美しさや技巧に感動することはあっても、決してそれらは当時の自分にとって「日本画」の創作上の規範にはならなかった。「日本画」に取り組めば取り組むほど、「日本絵画」は歴史の中のものに見えてしまっていた。もはや水墨表現に、別世界の産物のような畏れさえ感じていた。

そうしたなかで、『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』の和訳本と出会ったことは、コンドルと暁斎が埋めたタイムカプセルを開けたようだった。これはまさに「日本絵画」との距離が生じ始めて一世紀半も経った、現代の「日本画」世代だからこそその感

覚だったと思う。コンドルの著述には、技法の記録化がきわめて重要で、後世に形として残しておくことが念願だったという内容が記されており、未来を見通した慧眼に敬服するほかない。

同時に、筆者自身の「日本絵画」の技法材料や水墨表現への関心が、既存の「日本画」からの脱却というモチベーションに起因しているという自覚もある。実はそれも一世紀半以上、絶え間ない革新を目指してきた「日本画」のテーゼの延長上にあるのかもしれない。

本研究では暁斎周辺資料を「日本絵画」技法の保存記録として実践的に活用し、完成画の現存しない作品を、技法再現模写という形で制作した。今後、暁斎周辺資料、特に『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』は、復元制作に携わる人たちにとって、技法材料の教科書的な存在になると思われる。暁斎周辺資料のさらなる活用方法や、その広め方を考えていくことも、今後必要な課題になるだろう。

「日本絵画」の最後の地点の技法材料に関する情報は、近代「日本画」の個々の作品が「日本絵画」の最後の地点から何を引き継ぎ、どのように変化させていったのかを相対的に捉えやすくするだろう。近代「日本画」の技法材料との比較研究への応用も今後の展望としたい。

参考文献一覧

- ・戸田禎佑『日本美術の見方：中国との比較による』角川書店，1997. 2
- ・古田亮『視覚と心象の日本美術史』ミネルヴァ書房，2014. 9
- ・橋本雅邦「木挽町畫所」『明治日本画史料』中央公論美術出版，1991. 5, p. 352
- ・古田亮「近代日本畫の成立 脱狩野派の諸相」『國華』1370, 國華社，2009. 12
- ・佐藤道信『〈日本美術〉誕生 近代日本の「ことば」と戦略』講談社，1996. 12
- ・日野綾子「河鍋暁斎《山姥図》：図様と制作背景に見る明治期の暁斎」『デアルテ：九州藝術学会誌 = De Arte : journal of the Kyushu Art Society』34号，九州藝術学会，2018
- ・ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳，岩波書店，2006. 4
- ・佐藤道信「進化論としての悲母観音図」『狩野芳崖 悲母観音への軌跡』展覧会図録，東京藝術大学大学美術館，2007. 8
- ・大柳久栄「河鍋暁斎記念美術館蔵の画稿・下絵の修復記録」『暁斎：河鍋暁斎研究会会誌』92号，河鍋暁斎記念美術館，2006. 11
- ・「龍池会記事 第一回巴里府日本美術縦覧会記事」『近代美術雑誌叢書1 大日本美術新報』第1巻，ゆまに書房，1990. 9
- ・『日本美術協会年表：創立50年記念』財団法人日本美術協会，1928. 4(渋沢社史データベース)
- ・吉岡知子「原田直次郎 その三十六年をたどる」『原田直次郎 西洋画は益々奨励すべし』青幻舎，2016. 2
- ・原田直次郎「絵画改良論」『明治洋画史料 記録篇』，青木茂編，中央公論美術出版1986. 12
- ・ちさかあや『狂斎』徳間書店，2019
- ・藤田昇「番付、入札目録等から見た暁斎の人気について-幕末・明治から昭和にかけて」『暁斎：河鍋暁斎研究会会誌』58号，河鍋暁斎記念美術館，1992. 5
- ・『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第1巻』東京芸術大学百年史編集委員会編，ぎょうせい，1987
- ・『ファミリー美術館'95 若き日の日本美術 明治期の図画教科書と画家たち』展覧会図録，茨城県近代美術館，1995. 9

- ・『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第2巻』,東京芸術大学百年史編集委員会編,ぎょうせい,1992
- ・『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第3巻』,東京芸術大学百年史編集委員会編,ぎょうせい,1997
- ・佐藤道信「狩野派の終焉」『明治日本画史料』,青木茂 編,中央公論美術出版,1991.5
- ・古田亮『日本画とは何だったのか 近代日本画史論』 角川選書,2018.1
- ・結城素明『新日本画講義』日本美術学院(国立国会図書館デジタルコレクション書誌 ID 000000569554)
- ・荒井経『日本画と材料 : 近代に創られた伝統』武蔵野美術大学出版局,2015.10
- ・加山又造『白い画布 私の履歴書』日本経済新聞社,1992
- ・ジョサイア・コンドル『Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai』河鍋暁斎記念美術館,1993
- ・山口静一「コンドルの日本研究-訳者解説にかえて」『河鍋暁斎』岩波書店,2006.4
- ・瓜生政和,河鍋洞郁『暁斎畫談』二階堂充 訳,河鍋暁斎記念美術館,2015
- ・染谷香理『日本画画材関連史料翻刻集 I (江戸中期編)』東京藝術大学大学院文化財保存学保存修復日本画研究室,2018.3
- ・市川守静「丹青指南」『明治日本画史料』青木茂 編,中央公論美術出版,1991.5
- ・宮坂和雄『墨の話』木耳社,1965
- ・植村和堂『和硯と和墨』理工学社,1980
- ・吉田直人,鴈野佳世子,平論一郎,石井恭子「〔報告〕モノクローム資料写真をもとにしたオリジナルの彩色推定に関する基礎的検討」『保存科学』,52,東京文化財研究所保存修復科学センター,2013.3

図版引用文献一覧

- ・ 図 1 河鍋暁斎《観音図下絵》 明治 18 年
『暁斎 その魅力ある世界-画稿・下絵集-』河鍋暁斎記念美術館, 2019. 1, p. 42
- ・ 図 2 河鍋暁斎《龍頭観音図下絵》 明治 16 年
『暁斎 その魅力ある世界-画稿・下絵集-』河鍋暁斎記念美術館, 2019. 1, p. 43
- ・ 図 3, 4, 79, 106 河鍋暁斎《龍頭観音図下絵》
『暁斎 その魅力ある世界-画稿・下絵集-』河鍋暁斎記念美術館, 2019. 1, p. 11
- ・ 図 5, 7 河鍋暁斎《龍頭観音図下絵》口絵
村松梢風『本朝画人伝』下巻, 平凡社, 1933, p. 467
- ・ 図 6 ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳, 岩波書店, 2006. 4, p. 163
- ・ 図 9 《龍頭観音図》イスラエル・ゴールドマン氏所蔵
『これぞ暁斎! ゴールドマンコレクション』展図録, Bunkamura ザ・ミュージアム, 2015, p. 193
- ・ 図 10 ジョサイア・コンドル『河鍋暁斎』山口静一 訳, 岩波書店, 2006. 4, p. 85
- ・ 図 11 『「暖遠邨荘所蔵品入札」売立目録』東京美術倶楽部, 昭和 14 年
東京文化財研究所 売立目録データベース
- ・ 図 14, 16, 17 狩野芳崖《悲母観音》 明治 21 年
『特別展観 重要文化財 悲母観音 狩野芳崖筆』, 東京藝術大学藝術資料館, 1989. 10
p. 3
- ・ 図 15 原田直次郎《龍騎観音》 明治 23 年
『鷗外と画家 原田直次郎 ～文学と美術の交響』展覧会図録, 文京区森鷗外美術館, 2013, p. 28
- ・ 図 16 狩野芳崖《観音》 明治 17 年
『特別展観 重要文化財 悲母観音 狩野芳崖筆』, 東京藝術大学藝術資料館, 1989. 10
p. 13
- ・ 図 18 明治 21 年『東京美術学校百年史 東京美術学校篇 第 1 巻』, 東京芸術大学百年史編集委員会編, ぎょうせい, 1987, p. 403
- ・ 図 19 菱田春草「写生」《海老にさざえ》
『菱田春草展』展覧会図録, 東京国立近代美術館, 2014, p. 36

・図 20, 21 結城素明『新日本画講義』日本美術学院(国立国会図書館デジタルコレクション書誌 ID 000000569554)

・図 28 瓜生政和, 河鍋洞郁『暁斎畫談』二階堂充 訳, 河鍋暁斎記念美術館, 2015, p. 20

・図 29 瓜生政和, 河鍋洞郁『暁斎畫談』二階堂充 訳, 河鍋暁斎記念美術館, 2015, p. 193

・図 43『暁斎絵日記』(国立国会図書館デジタルコレクション書誌 ID 024015234)

・図 99 武蔵野美術大学造形ファイル(インターネット公開)

<http://zokeifile.musabi.ac.jp>

・図 100 瓜生政和, 河鍋洞郁『暁斎畫談』二階堂充 訳, 河鍋暁斎記念美術館, 2015, p. 50

・図 116 河鍋暁斎《十二ヶ月之内五月》(部分)

『これぞ暁斎！ゴールドマンコレクション』展図録, Bunkamura ザ・ミュージアム, 2015, p. 134

謝辞

本研究にあたり、親身な御指導と御鞭撻を賜りました、東京藝術大学大学院美術研究科文化財保存学専攻保存修復日本画研究室 國司華子先生、荒井経先生、有賀祥隆先生、塚本麿充先生に、厚く御礼申し上げます。また、本論文をまとめるに際して懇切なる御指導を賜りました、東京藝術大学美術学部芸術学科日本・東洋美術史研究室 佐藤道信先生に深謝申し上げます。

作品の熟覧調査をはじめ本研究に御協力賜りました、河鍋暁斎記念美術館館長 河鍋楠美様に心から御礼申し上げます。

作品の熟覧調査に御協力賜りました、日本浮世絵博物館学芸員 五味あずさ様、専光寺坊守様、石井三太夫表具店 代表様、研究過程で御助言をいただきました東京文化財研究所研究員 宇高健太郎様、東京国立博物館アソシエイトフェロー 曾田めぐみ様、綿臙脂を御提供くださいました沓名弘美様に心より感謝申し上げます。

本研究は、公益財団法人 芳泉文化財団からの研究助成を賜りました。3年間にわたり御支援くださいました公益財団法人 芳泉文化財団の皆様に厚く御礼申し上げます。

最後に、東京藝術大学大学院美術研究科文化財保存学専攻保存修復日本画研究室の皆様

に深く御礼申し上げます。