

# 曾我蕭白筆「柳下鬼女図屏風」の模写と装潢を通しての絵画技法の研究

谷津 有紀（東京藝術大学大学院）

## 1. 研究目的

本研究では、墨で描かれた古典絵画とより感覚的に共鳴するには、筆と墨で描くことへの実技的な理解を深める必要があると考え、模写による追体験を通して、筆と墨で描く美術的造形について見解を得ることを試みた。



## 2. 研究対象作品

曾我蕭白筆「柳下鬼女図屏風」

紙本墨画淡彩 二曲一隻 縦 153.9cm 横 152.6cm

東京藝術大学大学美術館蔵 江戸時代(18世紀中頃)

### 画題

林進氏、伊藤紫織氏の説では謡曲「鉄輪」に由来するものとされている。鬼女の顔は「鉄輪」の上演に用いられる能面の「橋姫」「生成」に似ており、心変わりして後妻を迎えた夫に腹を立てた女が、鬼に変身していく姿と捉えられる。一方、狩野博幸氏の説では、後漢王粲「七哀詩」の一節としている。それに従うと、戦乱の果てに荒野を彷徨い歩く女が、抱いていた子を捨て去り、鬼と化した姿だと捉えられる。曾我蕭白は、「久米仙人図屏風」にもみられるように重層的な画題をとることがしばしばあり、本作品も複数の画題が込められている可能性もある。本研究においては、「源氏物語絵巻」の雲居雁の表現にもみられるように、髪をおさえる仕草が嫉妬のかたちをあらわすという林氏の図像学的な説に共感し、前者のイメージに重きを置いて制作をすすめた。

## 3. 模写

本研究では、まず上げ写しで図像の線の繋がりを把握し、運筆の見当をつけた。それに基づいて、臨模を複数回行ってから、現状模写に取り組んだ。なお、現状模写の過程では臨写期間をとり、原本を熟覧しながら制作した。

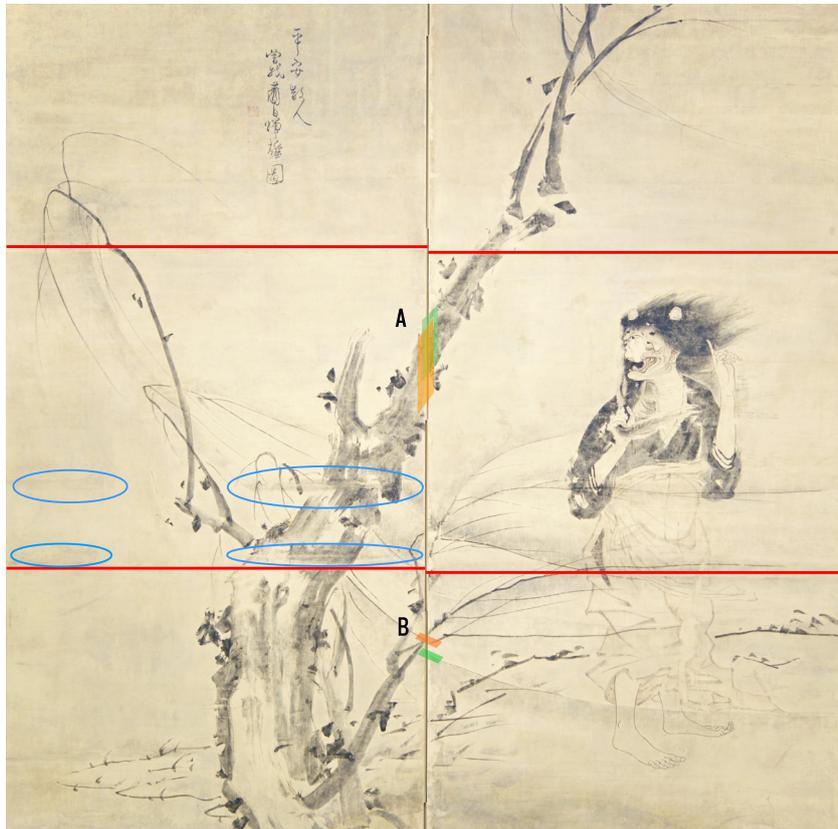
## 上げ写し

一筆で描いたような線が実際は二筆で描いていたり、色の濃い箇所は何回か重ねて描いていると推測できた。順番は、柳の幹の下部、上部、枝、鬼女へと描いていったのではないかと考えられる。墨が周囲に比べて濃くなっている部分は、筆の重なるの跡の可能性もある。また、使用された筆の種類は想像より少なく、筆先の使い方によって線をコントロールしていることが推測された。



さらに、下の図内に赤線で示した通り、

- ① 紙継ぎ部分が右扇と左扇で四分ほどずれている。
- ② 青い円で囲った部分に擦り跡らしき損傷があり、襖装だった可能性がある。
- ③ A、Bで示した箇所のように、左右の線が繋がらない不自然な箇所がある。



以上より、原本が現在に至るまでに仕立て直されており、元は襖装だった可能性がある。また、現在の右扇と左扇の間に、本来であれば数cmほどの画面があり図像が繋がっていたが、仕立て直す際に止む無く欠失し、その部分の違和感の軽減のために右扇と左扇の位置を上下に調節したことも考えられる。

## 道具の選定

### a. 筆と墨の選定

上げ写しを通した見解の一つとして、原本における細い線が、想定していたよりも太い筆で、先を効かせて描いていると思われた。また、使用された筆の種類は少なく、筆先の使い方で表現する線の幅をコントロールしていることが予想できた。臨模の際、表現に適切な細すぎない筆を中心に使用し、柳の幹の部分には、大型の筆の使用を試みたいと考えた。今回は大竹卓民先生のご協力で、大型の筆を数種類得ることができた。



特に、一番太い描線は大型の筆四種類で数回描いてみた。実際に描いてみると、丸筆では表現しにくい箇所があった。そこで、一寸幅程度の刷毛で描くと、墨の溜まりやかすれに、原本と似た特徴があらわれた。同時代の画家、円山応挙が「墨梅図」（大徳寺蔵）の梅の幹を刷毛で描いているように、本図でも、一寸幅程度の刷毛が使用されている可能性があると考えた。

墨については、原本が曾我蕭白が伊勢地方を旅していた時期の制作だと考えられているため、古くから伊勢地方で生産が盛んな松煙墨を使用したいと考えた。しかし、原本を熟覧し、色合わせカードで墨色をみると、油煙墨でのサンプルの方が現状の原本には適した色味だった。これは松煙墨の青みが経年により褪せて茶変したためとも考えられたが、現状模写では、現状の近似色で表現することを重視して考え、油煙墨を使用することとした。

### b. 紙の選定

展覧会（「うらめしや〜、冥土のみやげ」展、2015年、東京藝術大学大学美術館）の際に作品を鑑賞した印象と、先行研究の結果から、現状模写の本紙には竹紙を採用することにした。しかし、現在、質が良く滑らかな竹紙を入手することは非常に困難であり、楮紙に市場が奪われ需要がなく、ほぼ生産されていないのが現状である。今回、KAMIYA ARTのご協力のもと、中国で過去に漉かれた「毛辺」と「玉摺」、名称なしのものの三種類を得ることができた。上質な竹紙ではあったが残念ながらいずれも紙の大きさが合わないことと、色味の違いから、今回の模写には適さないと判断した。その折、京都で昔ながらの技法で竹紙を漉いている三宅賢三氏の存在を知り、根本商店のご協力のもと、原本に近い風合いの竹紙を得ることができた。

本紙に用いる短繊維で密度の高い竹紙は、やや紫がかった薄いクリーム色の滑らかな和紙である。礬水引きをしない生紙の状態での描画でも、滲みが少なく滑らかに筆を動かすことができた。

なお、原本を熟覧した際、墨の水分がはじかれてできた溜まりがそのまま画面に残って乾いた跡が全体にみられた。このような礬水引きによってあらわれる特徴が見受けられたので、サンプルをつくり、礬水の適切な濃度を探った。今回は、0.5、1、2、3%の礬と、0.1、0.2、0.3、0.4%の明礬を組み合わせ、紙の両面に塗布してサンプルをつくった。その結果、特に差が感じられなかったため、一番濃度の低い礬 0.5%、明礬 0.1%の礬水を用いることにした。

本来であれば、この状態で描くことが墨での描画の通例ではあるが、現状模写の本紙に関しては、巻き上げて図像の上げ写しをする際の皺や折れの予防のため、この状態よりも強度が必要となった。そこで、その後、肌裏打ち、増し裏打ちをしたサンプルをつくると、髹水が抜けてしまった箇所が見受けられた。裏打ち時の摩擦が原因だったと考えられる。そこで、増し裏打ち後に再度髹水を塗布したサンプルを、前述した濃度と同様の髹水を用いてつくった。但し、裏打ちがしてあるので、表面のみの塗布とした。その結果、膠 2.0%、明髹 0.1% のものが良好な結果を示した。よって、裏打ち前に膠 0.5%、明髹 0.1% の髹水を両面に引き、裏打ち後に膠 2.0%、明髹 0.1% の髹水を表面に引いて、現状模写に使用する本紙とした。なお、明髹、膠の濃度によっては、3ヶ月程でわずかに黄変がみられたものがあった。今後もサンプルは保存して経過をみたい。

## 臨模

上げ写しでの所感に基づきながら、原本の原寸大写真を隣において臨模を行った。上げ写しのように少しずつ点描して図像を追うのではなく、実際の作画と同じように描く感覚を体感することを目的とした。

臨模をするにあたって、構図や比率を決める目印として、はじめに木炭で数カ所のあたりをつけた（※この方法はジョサイア・コンドル著『河鍋暁斎』の記述を参考とした）。あたりをつけたにもかかわらず、臨模で本図を描いてみると、手元の筆の動きに気を取られ、全体を捉えられずに苦心した。修正ができない墨の性質を踏まえると、手元の筆致が画面全体に対してどう見えるかを常に俯瞰する必要がある。しかし、筆がのっている状態での画面と目の距離では、この大画面は視界に収まらず、描きながら全体を把握することは困難であった。あたりの情報量を多くすることで、やや描きやすくなったが、一枚描き上げるだけでも多大な労力を要することがわかった。なお、全体的な臨模だけでなく、部分のみの臨模や、透き写しをすることで、図像を憶えることにも努めた。なお、左右の扇の間の図像の欠失の部分は、間に一寸ほどの幅をあけて繋がるようにし、上部の枝の切れる部分も繋がるようにして描いた。

描画の際には、同時に筆に含む墨の量の加減や墨色の調節も必要となったため、予め、硯の海には濃い墨を、絵皿には中墨、薄墨を用意した（前述※参照）。微調整のために空の絵皿数枚と、水分量の調節のための手ぬぐい、水も用意した。一筆の線にも濃淡がついている箇所には、はじめ薄墨を含ませたあと、穂先に少し濃い墨をつける工夫をした。ぼかしの表現は、予め紙に水をひき、その薄墨をのせて表現した。髪が後ろへたなびく表現はなかなか再現できず苦労したが、はじめに薄墨をぼかし、それが乾くのを待ち、丸筆を渴筆にして穂先を広げて描くことで近づけた。

以上のような、自身の理想に運筆が伴ってこない戸惑いから、筆と墨で「描く」ことは、想定していたよりもはるかに強く身体性と結びついており、画面の大きさに比例して難易度が上がることが判った。そこで、苦心惨憺しながら臨模を繰り返したところ、身体感覚を通じて、図像とそれに伴う運筆のリズムを次第に覚えはじめ、筆の行き先の目処や濃淡の変化を予測できるようになっていった。

## 現状模写

原本の原寸大写真の上で、上げ写しと下げおろしを併用して現状模写を行った。薄い和紙を軸に巻きあげ、残像による図像の上げ写しをしつつ、原本の原寸大写真を太軸に巻き、下げおろして濃淡の確認をした。現状模写に取り組みながら、本図の表現について以下のような考察をした。

本図には風が描かれているが、風そのものは、本来目に見えない。しかし人間は、木の枝の動きや、布の翻りなどから、風を視覚的に読み取っている。そして、強く吹く風には、不安や恐怖などの感情を煽られる。蕭白はこういった視覚の仕掛けを利用して、枝や髪、着物のかたちを描き出し、殺伐とした風の吹く情景を表現していると感じられた。また、鬼女の両手足は細い線で描かれている。この線描を追うと、洗練された運筆によって、面と質感が線に凝縮されていることが知覚できた。また、着物などの動的な筆致に線描表現を組み合わせることで、横に吹き荒れる風と、真っ直ぐ立つ鬼女を互いに惹き立てる効果をもたらしていると感じた。

また、本図の画題を、謡曲「鉄輪」の能面からとったとする説があるが、画中の鬼女のほうが、目は飛び出て、口は裂け、牙が生えている。他の作例をみても明らかだが、蕭白は画題を引用しても、それに造形的に縛られることなく、誇張し、おぞましく表現している。言い換えれば、それが蕭白の圧倒的な独自性であり、その造形表現に人々は強烈な印象を抱き、驚嘆したのでろう。

なお、古色に用いた絵の具は、いずれも放光堂のもので、黄口朱の上澄みと焼白緑の上澄みを混ぜたものを中心に使用した。これに日本黄土を混ぜて黄味を調節した。擦れで黒くなっている部分には、焼白群の上澄みの褐色も使用した。

## 4. 装こう

### 屏風の下貼りについて

下貼りは、和紙を貼り重ねたもので、役割は以下の3つである。

- ① 下地を補強し、歪みが出ないようにする
- ② 下地と本紙の伸縮差を吸収し、それぞれの伸縮の違いによる損傷を食い止める
- ③ 下地材から出る油を吸収し、本紙に影響を与えないようにする

なお、下地の櫓は、格子状の組子と外周部の框から構成される。本研究においては、材質は杉を用いた。框の隅止めは、隅皺の出にくい留型箱ホゾ接とした。

## 5. まどめ

まず、本研究における実技的な見解を述べる前に、本図が描かれた時代背景についてふれておきたい。曾我蕭白の生きた江戸時代は、徳川幕府の国政の下、各地の大名や役人たちが政治支配をしていたものの、庶民の一部には、彼ら自身が経済力を持ち、文化的な営みができる余裕をもつ者もいた。それによって、彼らの美意識や感覚を反映して新しい絵画世界が生まれていった。つまり、政治的権力や宗教的権威に従属していた御用絵師ではなく、自らの好みのままに絵を描いて生業とする絵師たちが、増えていったのだ。

今回の研究対象の「柳下鬼女図屏風」は、恐ろしい、怖いという印象を受ける作品である。曾我蕭白の真骨頂は、人々がもつその恐ろしい、怖いという感情を引き起こす絵画を描けることにある。絵画でしか可視化することができないものを表現することも、絵画の一つの価値であり、絵描きの技量である。例えば神仏を描く時に、尊い祈りが込められているのであれば、幽霊や妖怪を描く時には、単に恐怖を煽るだけではなく、戒めや諷刺が込められていたこともあっただろう。それは、蕭白が画題として「鉄輪」や「七哀詩」をとったことからもうかがえる。

実技の見地からの考察に移るが、本研究で臨模で本図を描いてみると、手元の筆の動きに気を取られ、容易には全体を捉えられず混乱した。自身の理想に運筆が伴ってこない戸惑いから、筆と墨で描くことは、想定していたよりもはるかに強く身体性と結びついていることが判った。

また、現状模写を通して、細部まで詳細に造形を追うと、蕭白は墨の濃淡や、片ぼかしで墨が力学的に動いた跡などを生かすことで、表現を強めていることが判った。一方で、鬼女の両手足の線描は、洗練された運筆によって、面と質感が線に凝縮されていることが知覚できた。面的、動的な筆致に対する線描表現という、異質な表現の複合的な造形は、吹き荒れる風の中の鬼女を惹き立てる効果を感じた。なお、本図の画題を謡曲「鉄輪」の能面からとる説があるが、画中の鬼女のほうが目は飛び出て、口は裂け、牙が生えている。言い換えれば、型破りであることが蕭白の圧倒的な独自性であり、蕭白自身も、それを表現の意義としていたと言えるだろう。

筆と墨で描く際には、本紙に一発で描ききらなくてはならない。模写による追体験によって、作品に秘められた絵師としての研鑽を慮ることができた。本研究を通して、筆と墨で描く美術的造形においては、作画の前の周到な造形表現の思案と習作が不可欠であり、運筆の鍛練を重ね、図像と身体感覚を結びつけることが肝要であるという見解を得た。改めて、絵画学習を超えた境地から生み出される曾我蕭白の型破りな表現の魅力と、そこに芸術的価値を見出した江戸の文化的時代相を再認識した。