

「調査報告」黒川古文化研究所所蔵の日本・中国絵画の画絹について

杉本 欣久
竹浪 遠

一 調査の経緯

仕事を始めたばかりの頃であったか、年輩の学芸員から「常設展こそ、学芸員の実力が試されるものである」との言葉を掛けられたことがある。一過性の特別展ではなく、身近にある「もの」と日頃から真剣に向かい合い、そこに込められた様々な情報を読み取る努力を続けているかどうか、その試金石となるのが常設展であるという教えと理解した。「もの」に対してどのようにアプローチするかということは、常に学芸員が自問自答しなければならぬ命題であり、そこにこそ存在意義が問われているともいえよう。当研究所はこれまでほとんど借用を行なっており、収蔵品を順次展示しているばかりであるが、幸いにも時流に左右されることなく、「もの」と対話し、本質を見極めるための時間は十分に保障されている。触感や重量感、あるいは展示ケース内とは違う照明で見える色感など、様々な経験を重ねるごとに、図版にたよった表面的な様式論ではなく、自身に内在するあらゆる感覚をもって対峙しなければ、「もの」は口を開いてくれないということを痛感してきた。そして、「もの」の観察によって湧出した疑問を個々人が提示し合い、忌憚のな

い論議を重ねて問題意識を共有することが、当研究所を活性化させる最大の要因となっている。実は本稿で取り上げる画絹についても、このような場から高まった問題のひとつであった。

入所当時、筆者（杉本）は日本絵画と染織の担当として、評議員（当時）の一人であった切畑健氏から染織品に関するレクチャーを受けることとなった。なかでもとりわけ印象深かったのは、肉眼観察ではほとんど不可能な組織（織り方）を把握することが、染織研究の基礎であると知らされた点である。製作地や時代判別の手掛かりを得るため、専用のルーペで古裂を観察し、経緯の糸数や撚りの方向などを確認する根気のいる作業は、結果として筆者を染織研究から遠ざけたが、一方で絵画作品に対しても同方向の研究が必要ではないかと感じさせたに至った。また、中国絵画の担当として同時に入所した竹浪も、大学時代に受講した仏教絵画の講義を通じて、その研究の必要性を認識していた。時代や作者によって素材としての絹にどのくらいの差があるのか、という問題意識はいつしか共有され、それぞれが専門とする日本と中国の絵画に関して、追究を進めることとなった。当初は糸の本数や太さなどをデータとして記録し、接写用のチューブとリングライトを装着した三五ミリカメ

ラで等倍前後のマクロ撮影を行なっていたが、条件の違いによって写真の印象が大きく異なるなどの点で、研究者間の情報共有は困難なものと感じられた。けれども、近年においてデジタルカメラが著しい発達をみせ、撮影の結果をその場で確認できるようになったこと、さらに美術品の拡大観察に適した実体顕微鏡との接合が可能となったことから、その提示が容易のものとなり、状況が好転した。そこで、所蔵の日本・中国絵画の画絹について、実体顕微鏡を通して拡大撮影した画像を掲載し、それぞれの観察結果に基づいて簡単な考察を加え、報告することとした。

(杉本)

二 画絹の構造について

拡大撮影した絹の写真図版を掲げても、日頃から目にしていなければ解し難い点が多々あると思われることから、まず糸の状態や組織の構造について簡単に説明しておきたい。

書画で使用される一般的な絹は、繭から紡いだ生糸を数本合わせただけの、ほとんど撚りをかけない平糸を用い、経糸と緯糸が一本ずつ交互に交わる平織で組織されている。生糸はタンパク質を主成分とし、ゆるやかな三角形をした二本のフィブロインを、四層のセリシン膜が包み込んだ構造とされる¹⁾。この膠質のセリシンを除去しなければ柔らかさ、ふくよかさ、白さ、光沢といった絹の長所が引き出されない。染織品の場合、セリシンを取り除くために藁灰を入れた灰汁の中で煮沸する「練(ねり)」という作業を、糸の段階(先練)もしくは織り上げたあとで行なうが(後練)、書画の絹に関してはこの行程を全く経ない生絹か、完全に行なわずに途中で抑えた半練のものが用いられる。ただ、灰汁を使

用した「練」は、近代以降に行なわれた同じアルカリ性の石鹼によるものより精練度が低く、セリシンの除去には砒打ちによることも多かったはずである。

絹を拡大観察すると、経糸が二本ずつ吹き寄せられたように見えるが(参図1)、これを「箴目(ツツ目)」もしくは「諸経(もろだて)」と呼んでいる。「箴(おさ)」とは機織りに必要な道具のひとつで、緯糸を打ち込んだあと、その部分の少し後ろに設置された櫛状の「箴」を手前に動かすことにより(箴打)、緯糸が経糸と組織されて整然を期することとなる。また、経糸の間隔を均等に配分する役割も担っており、箴羽の間隔(箴目)に二本の経糸が入っていれば、織り上がったときには二本ずつ寄り添った形となる。緯糸は、あらかじめ緯管に巻いておき、舟形状をした「杼(ひ)」の中心部に装着する。整然と並んだ経糸が交互に引き上げられるごとに、それを右から左、左から右へと打ち込んで織り進める。なかに「二挺杼」、「三挺杼」と称されるものがあるが(参図2)、これは経糸が一回引き上げられるごとに、二挺もしくは三挺の「杼」を用いて二、三本の緯糸を打ち込むことで、結果としてやや厚手の絹が生成される。ただ、数本の束となった緯糸にねじれも確認できることから、複数の「杼」を用いたのではなく、あらかじめ緯糸を二、三本揃えて緯管に巻き、それを杼に装着して織ることもあったように思われる。いずれにせよ、数本が引き揃えられることの多い緯糸は、経糸のように「一本」と数えるようなことはせず、「越」としてあらわすのが普通である。

画絹は一般的に平たく華奢な風合いを有するが、その印象を大きく左右するのは緯糸である。織り幅に合わせて事前に数百から数千本をセツトしておく必要のある経糸は制約が多く(整経)、簡単に取り替えることはできない。それに対し、緯糸は種類や太さをその都度変えたり、箴

打を行なう前に数本を打ち込むことが可能で、はるかに自由度が高いといえる。ただ、糸の交換や織り手の交代によって密度や風合いに変化が生じやすく、一幅の絵画でも、絹の上下で印象が異なるものも間々見受けられる。

一般的な平織の絹以外にも、画絹として使用されるものがいくつかある。経糸を緯四越以上と組織させずに表面に浮かせた縹子織の「統（ぬめ）」（参図3）、箴目に入った二本の経糸を別々に扱わずに一組として揃え、緯一越と組織させる「羽二重」は、中国では明時代以降、日本では十八世紀後半以降の作品においてしばしば目にする事ができる。これらは織り上げたあとに「練」を加えており、強い光沢をとまなうものが多い。経糸の密度が高く、高価であることなどから、使用する書画家やその用途は自ずから限定される。また、江戸時代にみられる特殊な画絹として、骨董界で「とうぎぬ（唐絹）」と呼ばれるものがある（参図4）。十九世紀前半の作品に認められ、実際に中国製であるかどうかは明らかでないが、極端に太い緯糸を使用するという特徴がある。数本からなる太い繊維の束で、植物性と思われたことから市販の繊維検査薬で試したところ、「麻」を示す結果がでた。染織品にも、経に絹糸、緯に麻糸を用いるものがあることから、あながち突飛なものとは言えない。一方、江戸後期の画家・中林竹洞（一七七六〜一八五三）が西陣で織らせたとして著名な「竹洞絹」は、糸の太さと経糸の用い方に特殊性がある（参図5）。明治を先取りするかのようには緯糸を「三挺杼」によっており、幕末期としては最も太い部類に属す。経糸は諸経の片側に二本分の太さの糸、もう一方に通常の糸を用いて組織する。おそらく箴目に三本の経糸を挿入し、二本の方を羽二重のように揃えて一緒に引き上げ、結果的に経三本と緯の三挺で組織させているのであろう。（杉本）

註

(1) 絹の組織に関しては、佐々木信三郎『新修 日本上代織技の研究』（川島織物研究所 一九七六年）、絹糸に関しては、一田昌利『蚕と絹糸』（奈良文化財研究所編『絹文化財の世界―伝統文化・技術と保存科学―』角川書店 二〇〇五年）を参照した。

(2) 日本の画論や随筆の類には、後掲「中国絵画の画絹」の解説で触れられるような、画絹に対する有意義な言及はほとんどみられない。ただ、幕末期の幕臣・浅野梅堂（一八一六〜一八〇）による『寒皜瓊綴』（『続日本随筆大成 第三卷』吉川弘川館 一九七九年、所収）の記述は自身の経験に基づいた見解として示唆に富んでいる。特に「三挺杼」や「竹洞絹」などにも触れることから、以下に引用しておく。

・画絹には二挺杼と云あり。地厚すぎて顔色を凝滞す。やはり本絵の地の平画にして薄きがよし。竹洞が好みにて織せし絹あり。彼が画は其絹ならではかかぬ也。これも縹濃に過ぎて筆をにぶらす。仏画絹と云あり。明末の地のあらし薄絹に似たり。画絹を半練にしたるもの、甚明絹の味あり。又舶来の熟礬重歌練といふ物は、幅四尺余のものにて、遣よきものなれども、膩滑に軋て墨を走らす一種生絹の如きものは、吾邦の二挺杼とをなじものにて、憚寿平王忘庵などの画に用し平にして薄きものは未見ざる也。統は普通のもの油気ありて絶て書しがたし。織らする時をさに油をひかせず織たるものよし。舶来は光潔なれどもかくに巾せまきが多し。

(3) 学研から発売されている『せいの判定の研究』を使用した。付属の判定シートに「麻」は含まれていないが、ガイドブックに掲載される実験結果の色目と同様であった。厳密には専門家の判断が必要であろうが、筆者の素材に対する経験からも、「麻」で正しいと考える。

三 撮影方法と図版の規格・凡例

(一) 撮影機材と方法

拡大撮影に用いたのは、メイジテクノ社製の双眼実体顕微鏡である。

総合倍率（対物レンズと接眼レンズの倍率を掛け合わせた数値）七〜四

五倍で観察ができ、これに写真用接眼レンズ、アダプターリング、照明装置等のアクセサリを揃えることで、三五ミリ及びデジタル一眼レフカメラでの撮影も行える⁽¹⁾。今回の撮影はデジタルカメラで行った⁽²⁾。その場で画像をコンピューターに取り込んで確認でき、拡大や複数の画像を比較することもできるため、従来のスライドに比べ各段に効率が上がった。

撮影時の対物レンズの倍率は、組織と糸一本の状態の双方が見やすいこと、またある程度の面積が撮影できることなどを勘案した結果、一・〇倍に設定した。カメラ用接眼レンズは二・五倍のものを利用したため、総合倍率は二・五倍、撮影される範囲は約七ミリ×約一〇ミリとなった。カメラの向きは、コンピューターで見るときに画面サイズに合わせてくれるほうが便利のため、横向きとした。

作品は机上に平置きし、俯瞰撮影したが、画絹には縦使い(軸に多い)と、九〇度傾けて使う横使い(巻物に多い)があるため、後者の場合は、作品が右方向に九〇度回転した状態に写るようにし、縦使いとの統一を図った。なお、大きさを示すためのスケール(単位は一ミリ)は、右側に写り込むように同時撮影したものである⁽⁴⁾。

(竹浪)

註
(1) 使用した顕微鏡と備品の品名は、次のとおり(いずれもメイジテクノ社製)。

EMZ-5TRD/10ズームクリック三眼鏡筒、Fホルダー、S-4200ユニバーサルスタンド、MA96LEDリング照明装置、T2-15ニコン用カメラアダプターリング、MA512写真接眼レンズ二・五倍、MA150/50カメラアタッチメント。

なお、費用は、パソコン二台分程度の金額であった。

(2) ニコン社製のD80を使用した。画質はノーマル、画像サイズはL。ISO設定は二〇〇。カメラ用の接眼レンズの絞りは固定のため、マニュアルモードでシャッタースピードは八分の一または四分の一とし、照明の強さは個々の絹地にに応じて調整した。

(3) 撮影される画像は上下が反転して写るため、作品の置く向きを逆さまにする。正方向の画像が得られるようにした。

(4) スケールは作品の安全に考慮して、紙製のものを用いた(市販グレイチヤート・QPカード101の目盛りを利用)。そのため、微細な反りによってやや斜めに写る場合もあったが、製版時に挿入するよりもデータの信頼性が高いと考えて、この方式とした。

(二) 図版の規格・凡例

図版は、画絹に使用される糸が太い場合と細かい場合、ともに見やすい大きさであること、日常のルーペによる観察とあまり極端な感覚差を生じないこと、図版から実際の寸法への換算がしやすいことなどを考慮して、五ミリ四方を一〇倍、つまり五センチ四方に拡大掲載した(厳密に言うと周囲に余裕をもたせて縦五・三ミリ、横五・五ミリの範囲を収めてある)。従って定規で糸一本の幅を測り、一〇分の一にすれば、実際の太さが割り出せるし、一センチ四方の糸数の計算にも便利である。また、本図版をスキヤンしてコンピューターに取り込めば、スケールを利用して他の拡大画像との比較も可能である。

記載情報の凡例は、次のとおりである。

・番号は、日本絵画に「図・日」、中国絵画に「図・中」の略号を付けた。

・情報は、作者「作品名」、時代(世紀)、糸の本数の順に記した。

・作者については、中国絵画の場合、良質の伝称作品に「伝」を、画の

質には疑問が持たれるものの画絹の資料として挙げるものには「款」の字を付した。

・糸の本数は、五ミリ四方あたりの数を計測し、経糸が箴目二ツ入の場合には、奇数は切り捨てた。単位は、経糸は「本」、緯糸は「越」を用いた。なお羽二重は、構造上、経糸が二本引き揃えられた形となっているため、見た目の本数を倍にした値となっている。

・組織の種類は、羽二重、統、綸子の場合その旨を表記した。

・絹の使用方向は、横使いのみ表記し、その場合、図版は、作品を右に九〇度回転した状態で掲載している。

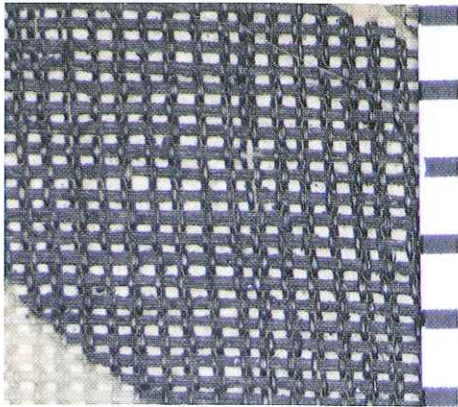
・解説や考察の必要上、収蔵作品以外の若干の画絹を「参考図版」として掲載した。略号は「参図」。

・作品の全図（卷子については部分図）を、収蔵番号、寸法（縦×横、単位はセンチメートル）とともに末尾に掲載した。

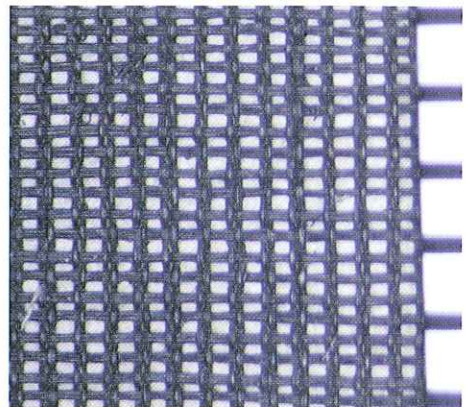
（竹浪）

四 図版

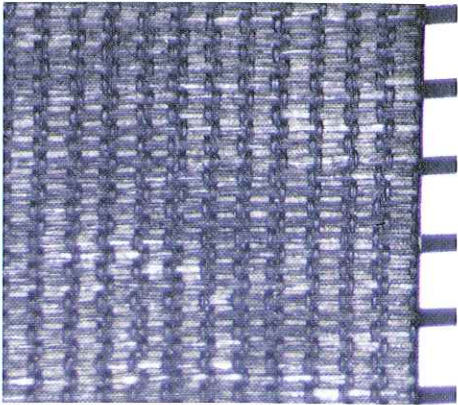
(一) 日本絵画の画絹



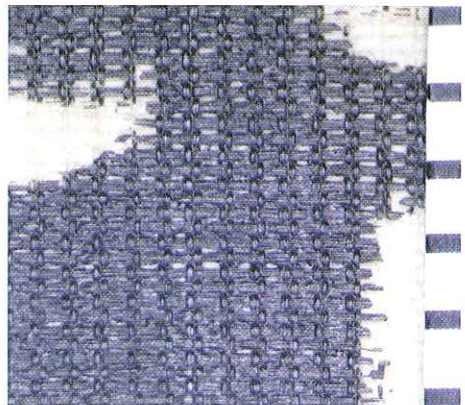
図・日 2 司馬江漢「水鳥図」
江戸（18世紀後半）
経30本、緯18越



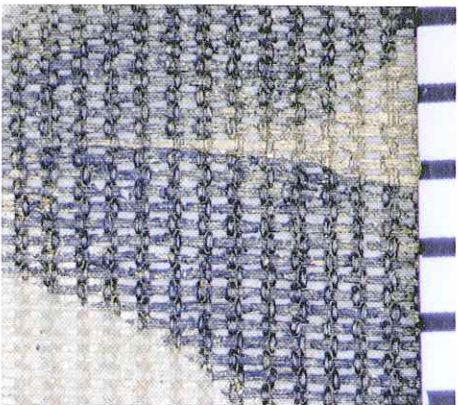
図・日 1 慈雲飲光「行書置字・富」
江戸（18世紀後半）
経24本、緯20越（横使い）



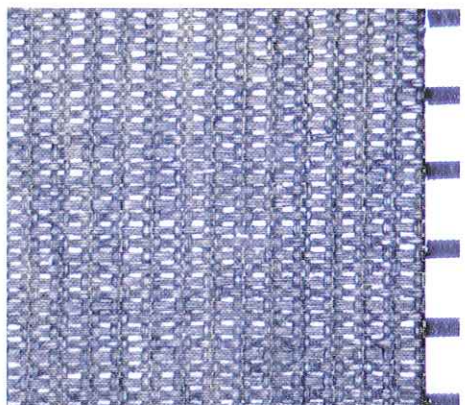
図・日 4 慈雲飲光「行書・十善」
江戸（18世紀末）
経22本、緯25越



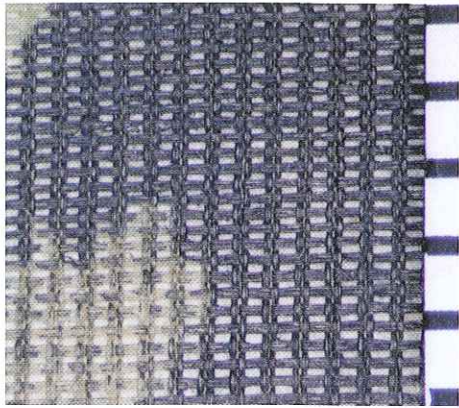
図・日 3 山本義照「慈雲尊者像」
江戸（18世紀末）
経24本、緯26越



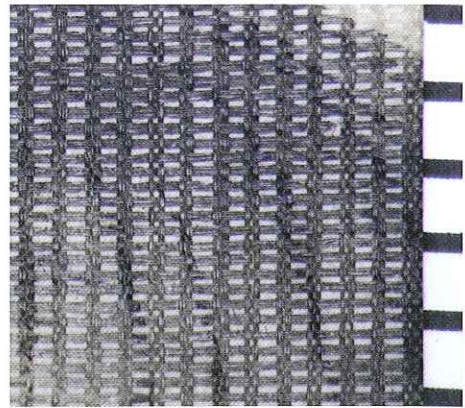
図・日 6 白井直賢「立美人図」
江戸（19世紀初）
経26本、緯24越



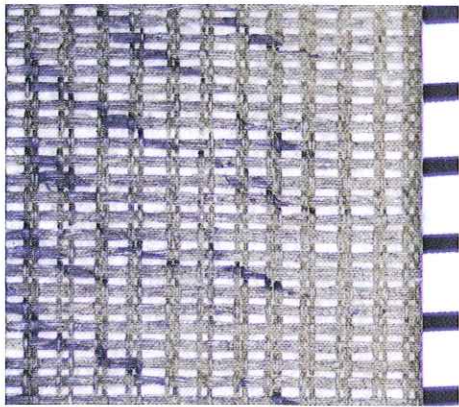
図・日 5 渡辺南岳「美人図」
江戸（19世紀初）
経26本、緯30越



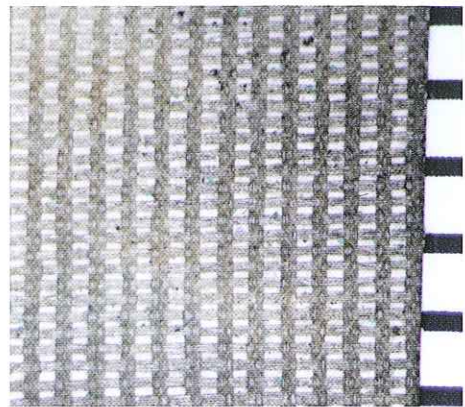
図・日8 河村文鳳「青緑山水図」
江戸（19世紀前半）
経26本、緯25越



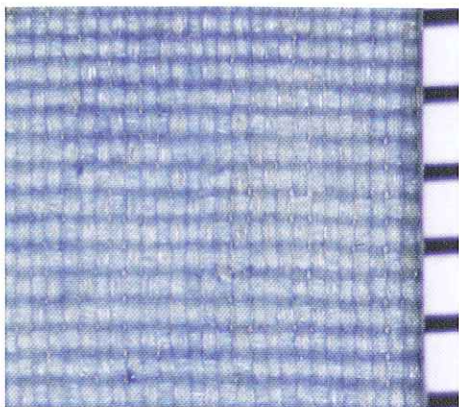
図・日7 山口素絢「美人図」
江戸（19世紀初）
経24本、緯26越



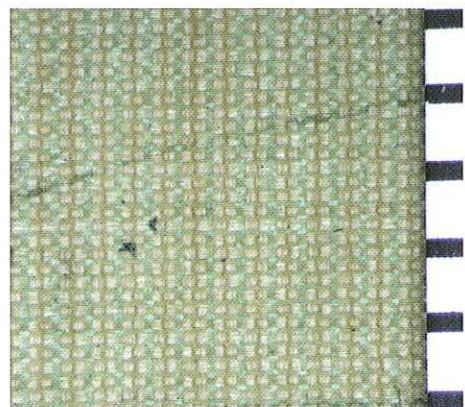
図・日10 森徹山「国道真景図」
江戸（19世紀前半）
経22本、緯21越（横使い）



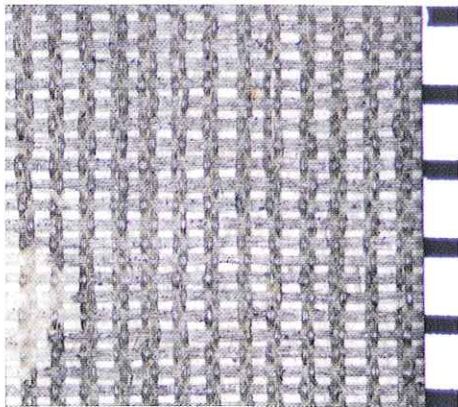
図・日9 田中訥言「嵐山桜花園」
江戸（19世紀前半）
経24本、緯24越



図・日12 山口素絢「靱猿図」
江戸（19世紀初）
経50本、緯15越（羽二重）



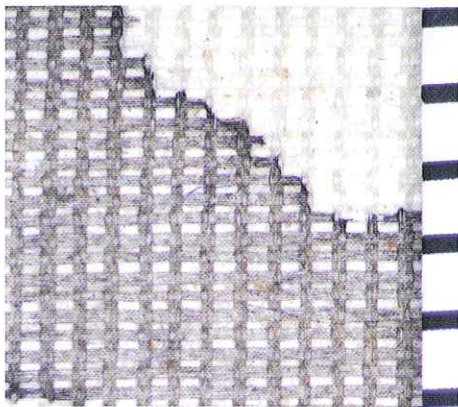
図・日11 白井直賢「葛に鼠図」
江戸（19世紀初）
経48本、緯27越（羽二重）



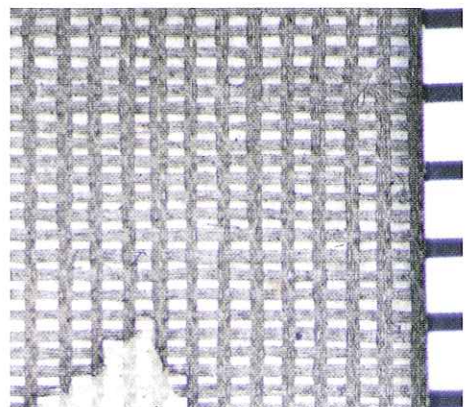
図・日14 渡辺華山「乳狗図」
江戸（天保12年・1841）
経24本、緯20越



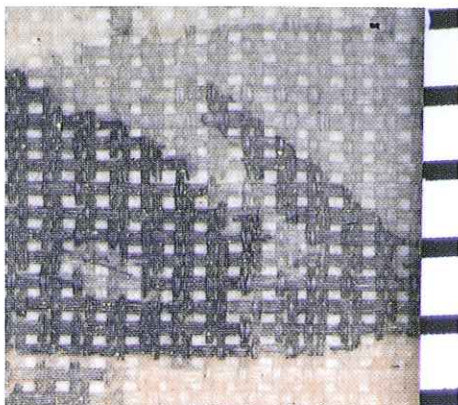
図・日13 森徹山「連翹に雀図」
江戸（19世紀前半）
経24本、緯30越



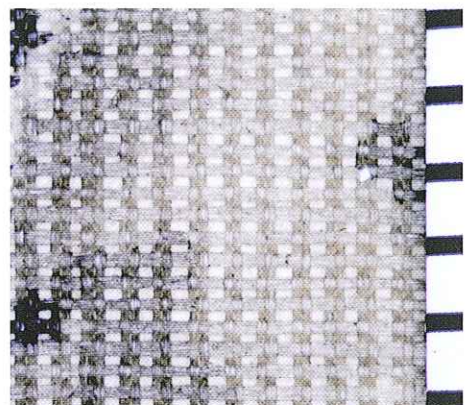
図・日16 山本梅逸「四季花鳥図」（右幅）
江戸（19世紀半ば）
経24本、緯20越



図・日15 鈴木其一「暁桜夜桜図」（左幅）
江戸（19世紀半ば）
経24本、緯21越



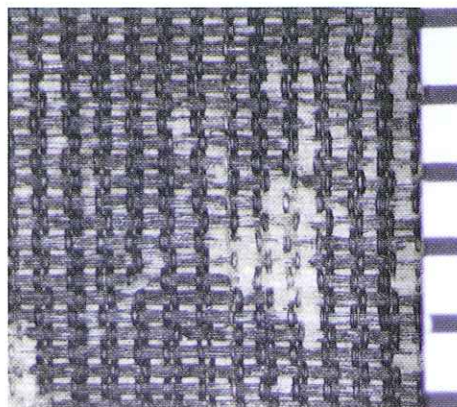
図・日18 西山芳園「海辺漁家図」
江戸（19世紀後半）
経24本、緯17越



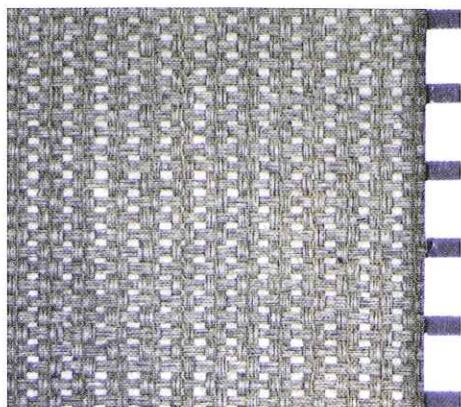
図・日17 西山芳園「龍安寺雪中図」
江戸（19世紀後半）
経22本、緯18越



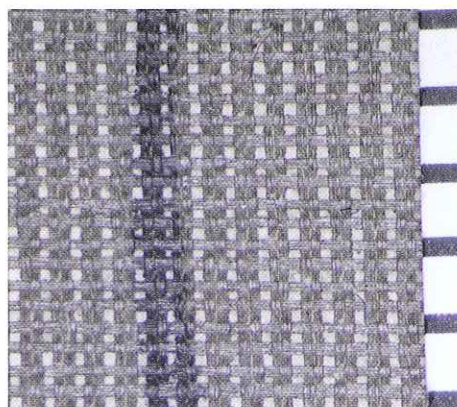
図・日20 柴田是真「月に蝶図」
江戸（19世紀後半）
経24本、緯21越



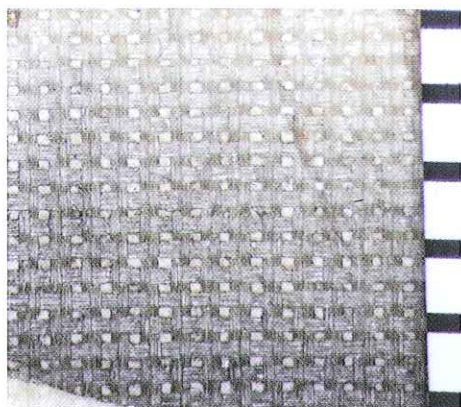
図・日19 日根対山「倣張瑞図白衣観音図」
江戸（慶応2年・1866）
経24本、緯20越



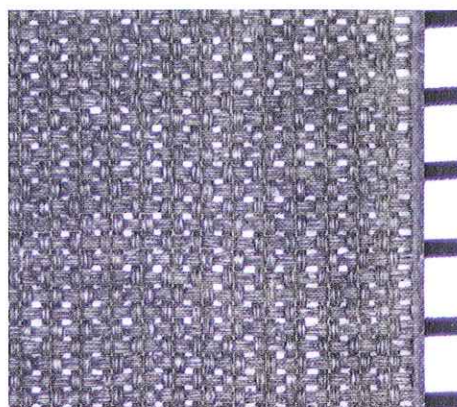
図・日22 森一鳳「巖上猿猴図」
明治（19世紀後半）
経24本、緯22越



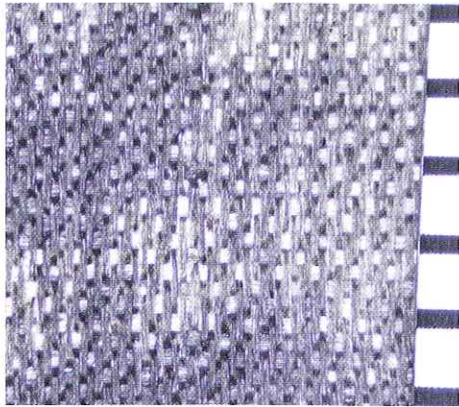
図・日21 望月玉溪「雨中柳鷺図」
明治（19世紀末）
経24本、緯18越



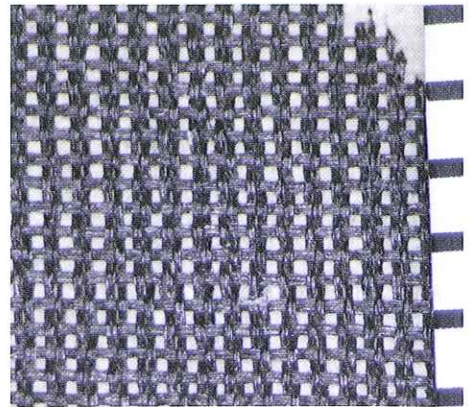
図・日24 国井応陽「虎図」
明治（20世紀初）
経26本、緯15越



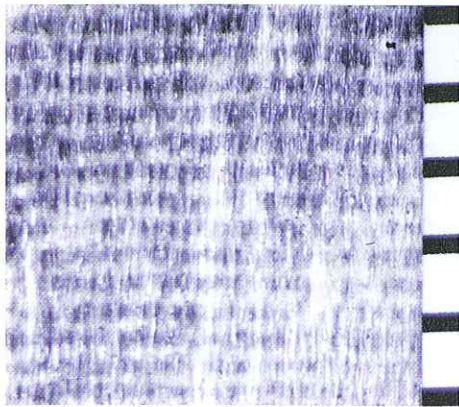
図・日23 滝和亭「月下宿雁図」
明治（30年・1897）
経26本、緯22越



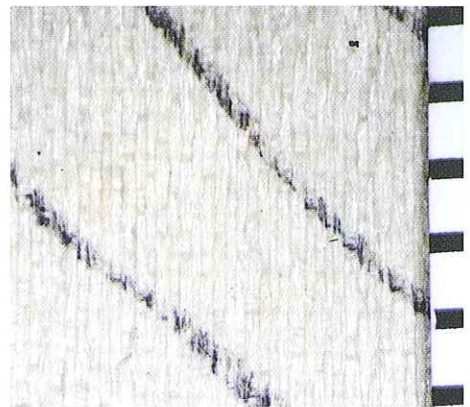
図・日26 貫名海屋「芝石双寿図」
江戸（安政6年・1859）
経約50本、緯23越（統）



図・日25 日下部鳴鶴「行書七言絶句」
大正（6年・1917）
経26本、緯16越



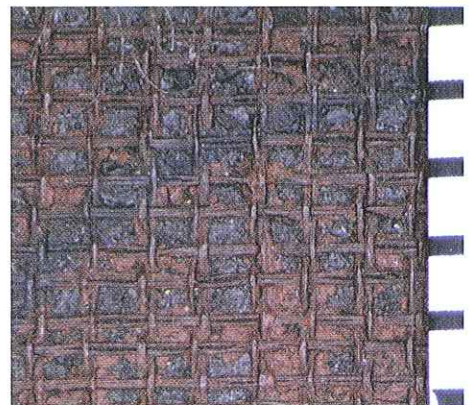
図・日28 田能村直入「夏山図」
明治（13年・1880）
経約33本、緯14越（統）



図・日27 田能村直入「白衣大士像」
明治（3年・1870）
経約33本、緯20越（統）

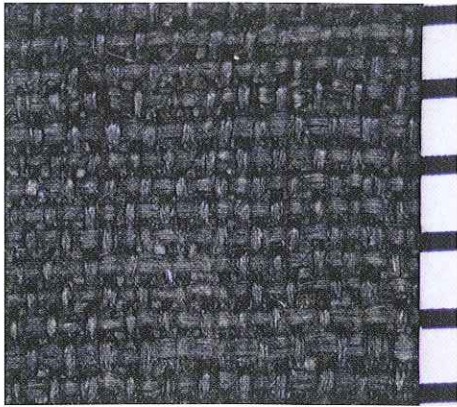


図・日30 「閻魔曼荼羅図」
南北朝～室町
経22本、緯19越

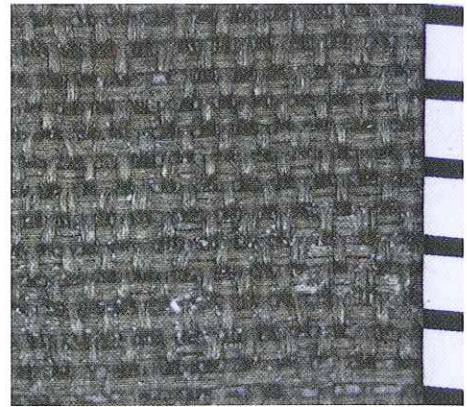


図・日29 「不動明王像」
室町
経16本、緯11越

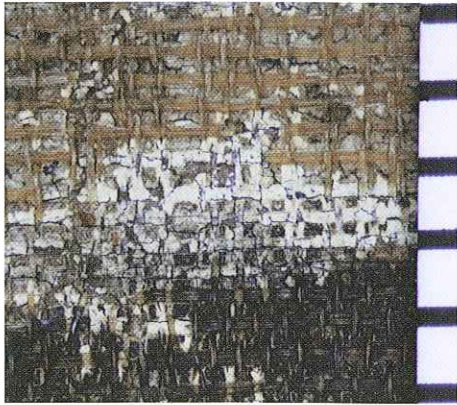
(二) 中国絵画の画絹



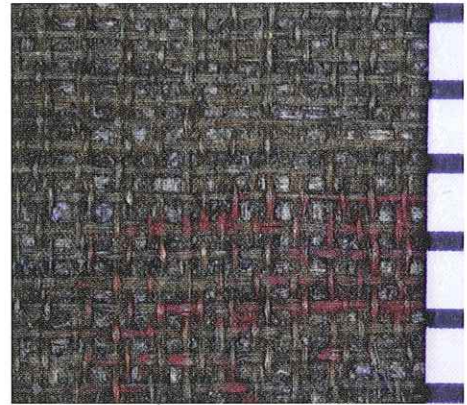
図・中2 伝董源「寒林重汀図」(左副)
原本・五代、南宋(13世紀)模本か
経20本、緯13越



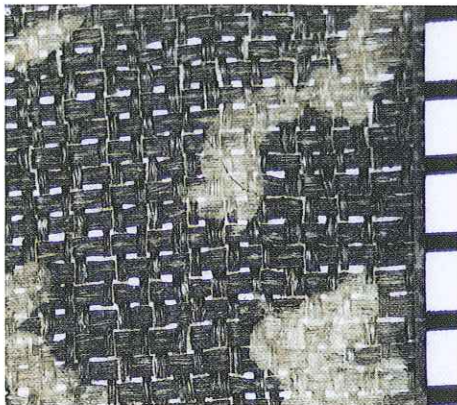
図・中1 伝董源「寒林重汀図」(右副)
原本・五代、南宋(13世紀)模本か
経20本、緯13越



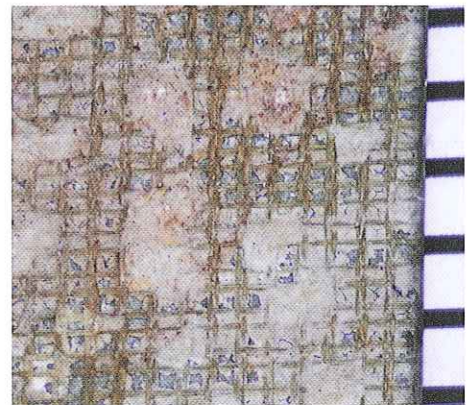
図・中4 紀鎮「春苑遊狗図」(裏彩色)
明(16世紀初)
経22本、緯14越



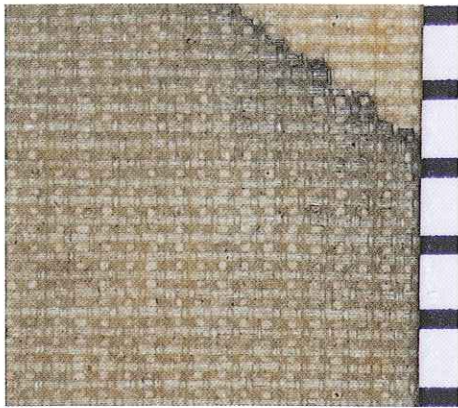
図・中3 紀鎮「春苑遊狗図」
明(16世紀初)
経20本、緯15越



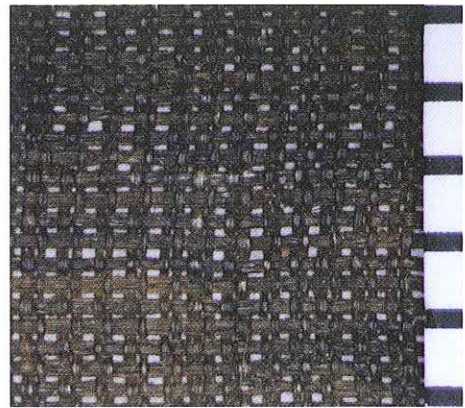
図・中6 趙左款「傲古山水図巻」
清(17世紀後半)
経20本、緯16越(横使い)



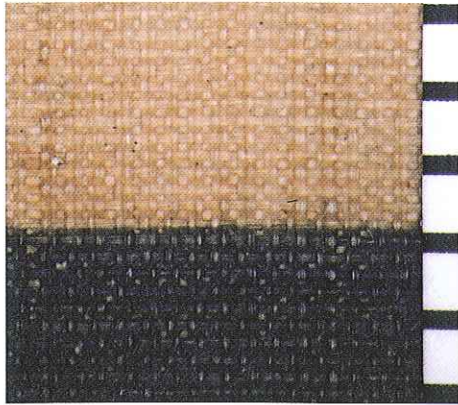
図・中5 銭選款「栗雀図」
明末清初(17世紀半ば)
経24本、緯19越



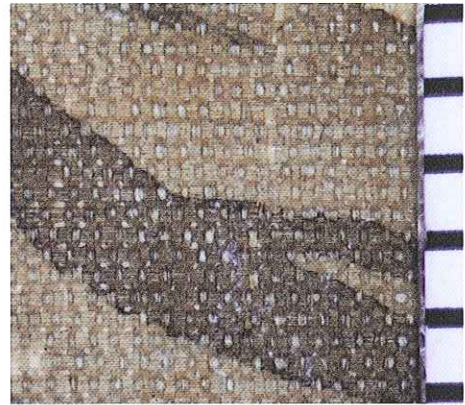
図・中8 上叡「倣李成山水図」
清（雍正7年・1729）
経32本、緯21越（横使い）



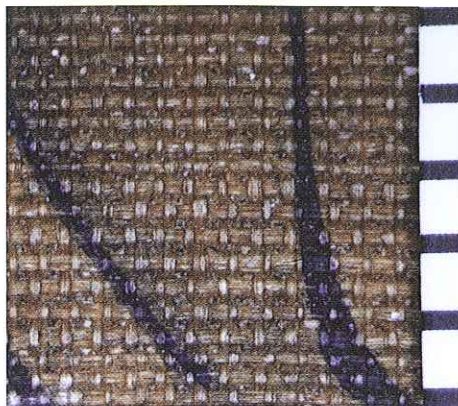
図・中7 葉洮「米法山水図」
清（康熙10年・1671）
経22本、緯19越



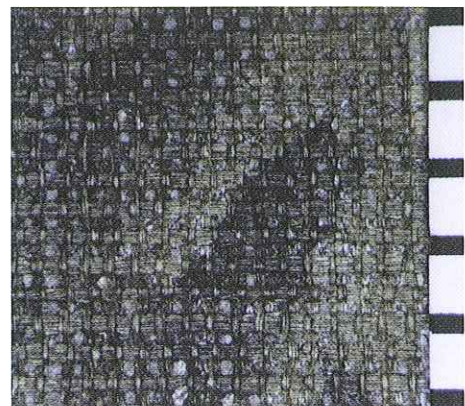
図・中10 欠名「古器図冊」
清（18世紀後半）
経30本、緯22越



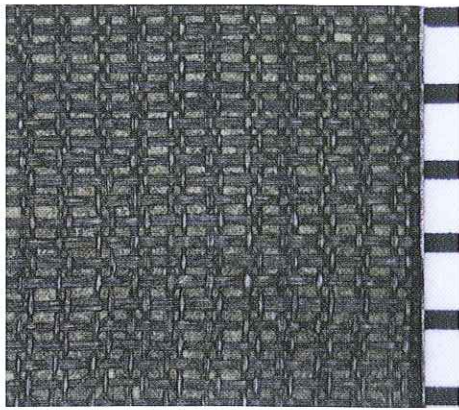
図・中9 馬元馭「花卉図巻」
清（康熙44年・1705）
経34本、緯18越（横使い）



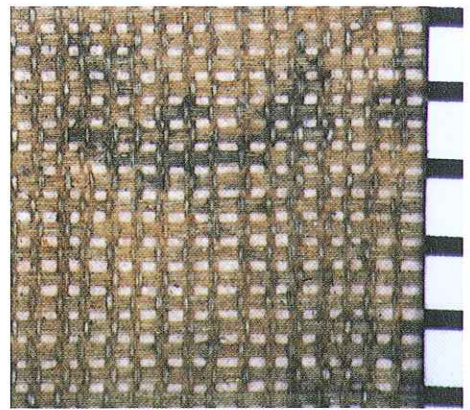
図・中12 趙孟頫款「賞鑑家図冊」
清（18世紀）
経22本、緯17越（横使い）



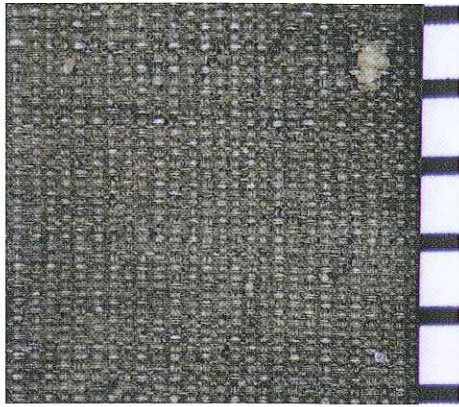
図・中11 沈銓款「燕掠飛花園」
清（18世紀後半）
経30本、緯13越



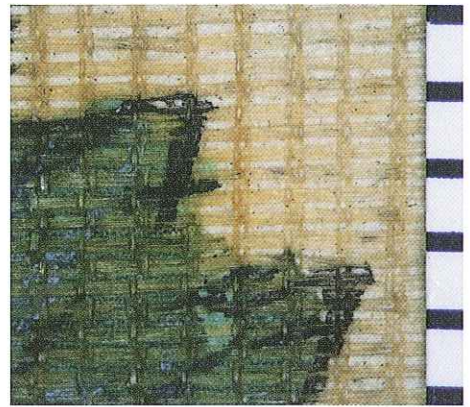
図・中14 董其昌款「雲山図」
清（19世紀）
経20本、緯20越



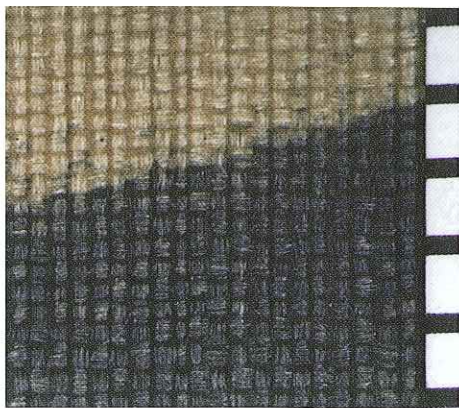
図・中13 金農・羅聘款「花鳥走獸図冊」
清（19世紀前半）
経28本、緯16越



図・中16 董其昌款「米法煙江疊嶂図巻」
清（19世紀）
経50本、緯39越（羽二重、横使い）



図・中15 蕭雲從款「山水花卉図冊」
清（19世紀）
経14本、緯17越



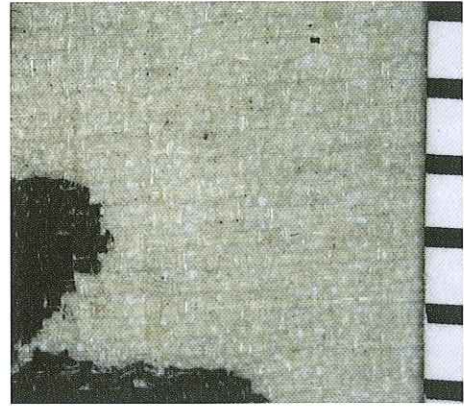
図・中18 陳洪綬「楊維禎題張中画詩」
明末清初（17世紀半ば）
経36本、緯18越（羽二重）



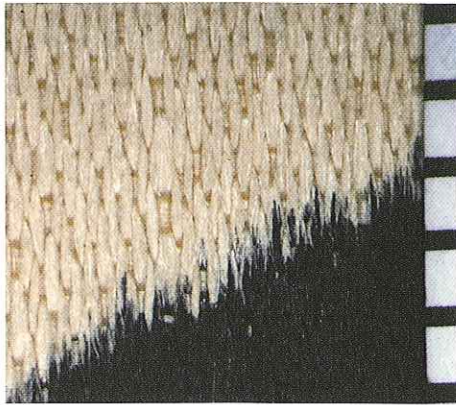
図・中17 倪元璐「左思蜀都賦」
明末（17世紀半ば）
経38本、緯20越（羽二重）



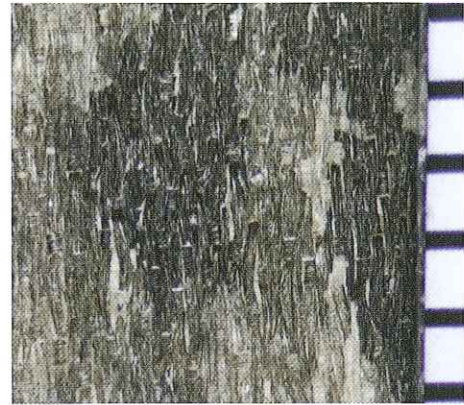
図・中20 董其昌「寒林重汀図題記」
明末（17世紀前半）
経約49本、緯17越（綸子、横使い）



図・中19 錢大昕「題乘槎図詩」
（零金碎玉帖より）
清（18世紀後半）
経約52本、緯17越（羽二重）



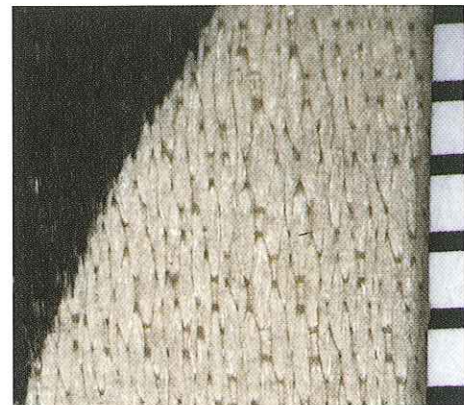
図・中22 沈荃「臨懷素自叙帖」
清（康熙16年・1677）
経約46本、緯18越（紬）



図・中21 嚴沆「傲倪瓚・黄公望山水図」
清（順治9年・1652）
経約33本、緯20越（紬）

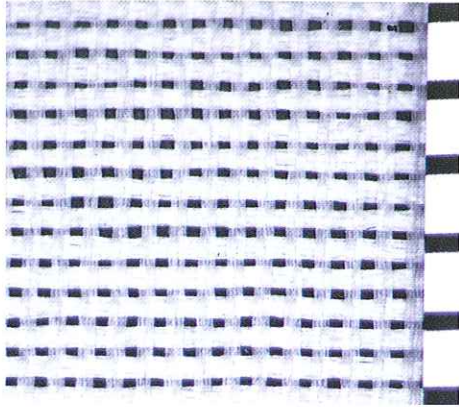


図・中24 洪瑩「寒林重汀図題識」
清（道光5年・1825）
経約36本、緯22越（綸子、横使い）

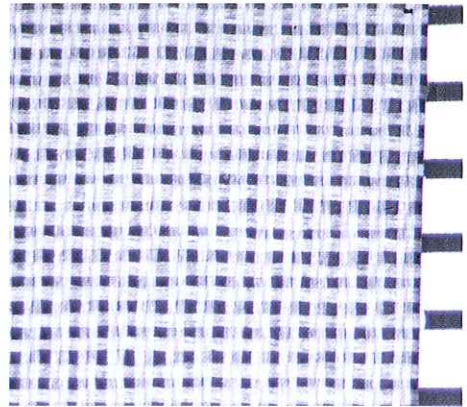


図・中23 陳奕禧「北征樂府卷」
清（17世紀後半）
経約42本、緯15越（綸子、横使い）

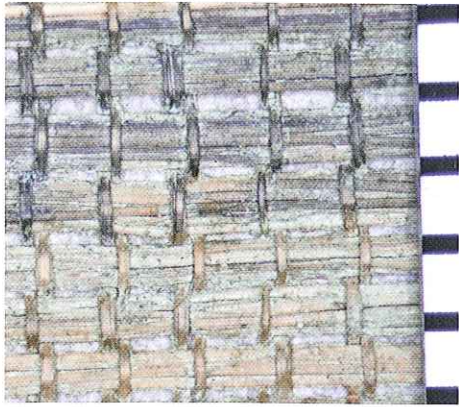
(参考図版)



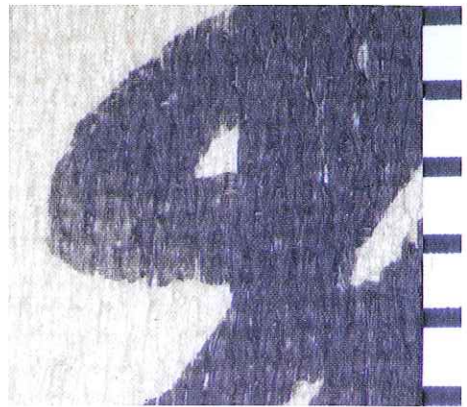
参図2 現代の画絹 (3挺杆)
経26本、緯13越



参図1 現代の画絹 (2挺杆)
経26本、緯15越



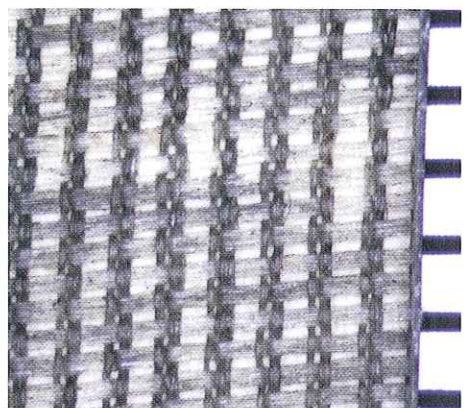
参図4 「とうぎぬ (唐絹)」
経10本、緯7越



参図3 18世紀後半の純本
経約39本、緯17越



参図6 19世紀後半の羽二重
経38本、緯18越

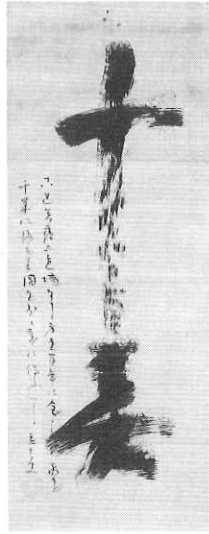


参図5 「竹洞絹」
経24本、緯14越

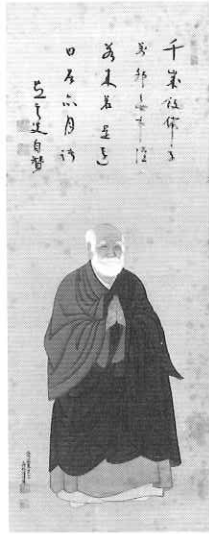
(全図)



日6 (絵247)
白井直賢
「立美人図」
111.4×43.4

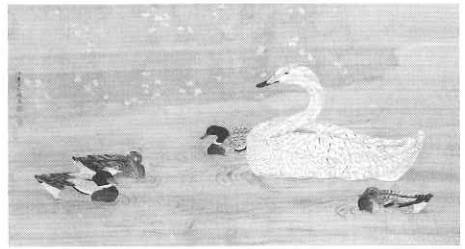


日4 (慈21)
慈雲飲光
「行書・十善」
85.0×34.0



日3 (絵360)
山本義照
「慈雲尊者像」
99.4×39.0

日1 (慈15)
慈雲飲光
「行書置字・富」
35.7×53.9



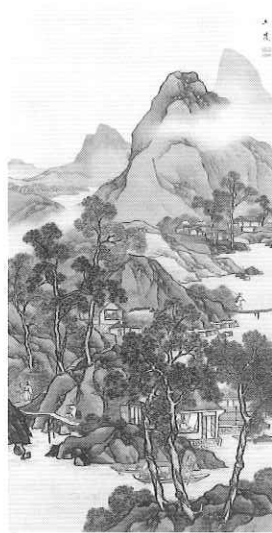
日2 (絵225)
司馬江漢「水鳥図」 67.5×127.6



日11 (絵212)
白井直賢
「葛に鼠図」
110.0×29.0



日9 (図216)
田中訥言
「嵐山桜花図」
124.0×62.2



日8 (絵266)
河村文鳳「青緑山水図」
139.4×70.2



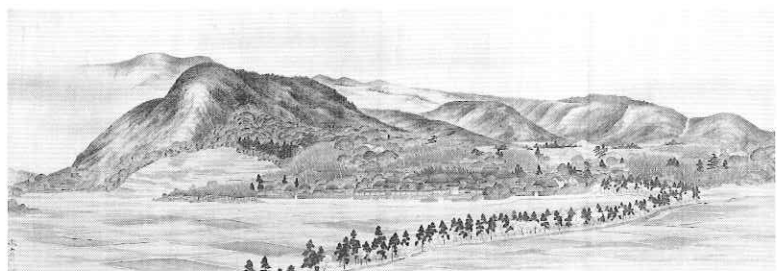
日7 (絵229)
山口素絢
「美人図」
97.7×34.9



日5 (絵233)
渡辺南岳「美人図」
28.8×21.2



日12 (絵230)
山口素絢「鞆猿図」 25.8×33.3



日10 (絵231) 森徹山「国道真景図」 42.8×363.0



日19 (絵276)
日根対山
「倣張瑞図白衣観音図」
127.0×48.1



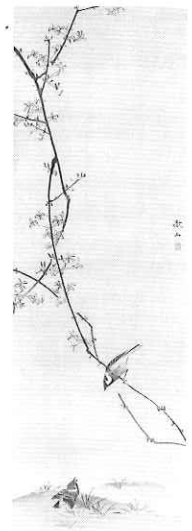
日16 (絵224)
山本梅逸
「四季花鳥図」(右幅)
142.6×66.4



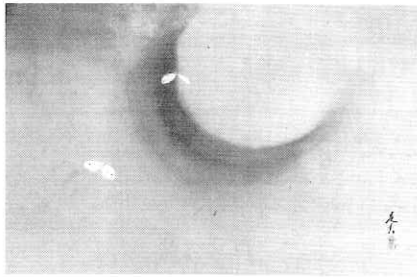
日15 (絵220)
鈴木其一
「暁桜夜桜図」(左幅)
91.4×35.8



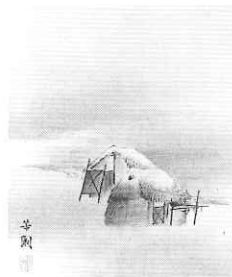
日14 (絵214)
渡辺崋山「乳狗図」
120.8×50.2



日13 (絵256)
森徹山
「連翹に雀図」
100.7×34.5



日20 (絵267)
柴田是真「月に蝶図」 44.1×65.6



日18 (絵264)
西山芳園
「海辺漁家図」
20.6×17.0



日17 (絵226)
西山芳園「龍安寺雪中図」 31.6×57.9



日25 (書1319)
日下部鳴鶴
「行書七言絶句」
129.6×43.9



日24 (絵315)
国井応陽「虎図」 136・7×22・7



日23 (絵306)
滝和亭
「月下宿雁図」
133.8×51.2



日22 (絵260)
森一鳳「巖上猿猴図」
109.4×49.6



日21 (絵268)
望月玉溪「雨中柳鷺図」
143.0×71.0



日30 (絵298)
「閻魔曼荼羅図」
81.6×39.0



日29 (絵318)
「不動明王像」
84.4×40.0



日28 (絵280)
田能村直入
「夏山図」
144.0×52.4



日27 (絵279)
田能村直入
「白衣大士像」
118.7×40.5



日26 (絵274)
貫名海屋「芝石双寿図」
76.0×47.7



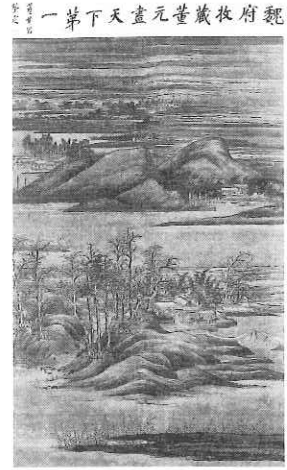
中7 (絵18)
葉洮「米法山水図」
60.3×41.1



中5 (絵53)
銭選款「栗雀図」
63.9×28.4



中3、4 (絵48)
紀鎮「春苑遊狗図」
145.0×83.0



中1、2 (絵43)
伝董源「寒林重汀図」
180.0×115.6



中9 (絵25) 馬元馭「花卉図巻」32.0×162.8



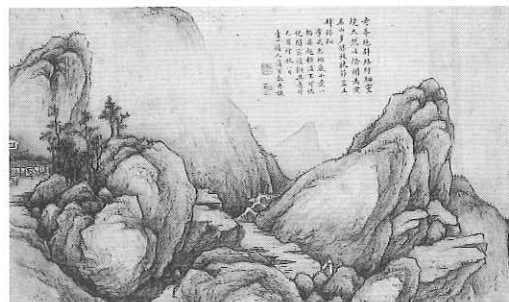
中6 (絵69) 趙左款「做古山水図巻」20.4×252.4



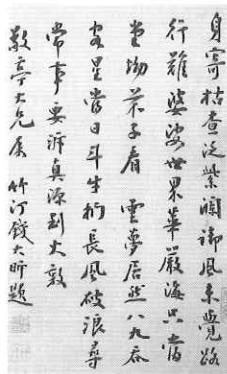
中11 (絵98)
沈銓款
「燕掠飛花図」
96.8×47.0



中10 (絵106)
欠名「古器図冊」
29.7×25.3



中8 (絵17) 上叡「做李成山水図」32.0×53.0



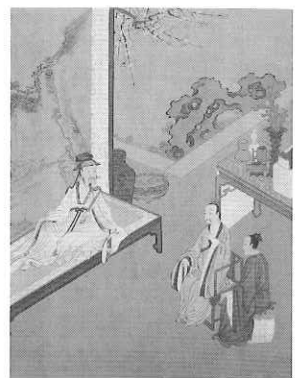
中19 (書19)
錢大昕「題乘槎圖詩」
(零金碎玉帖より)
25.0×15.0



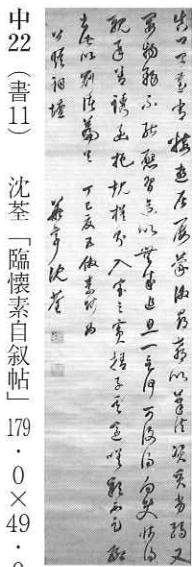
中15 (繪73)
蕭雲從款「山水花卉圖冊」
23.5×17.5



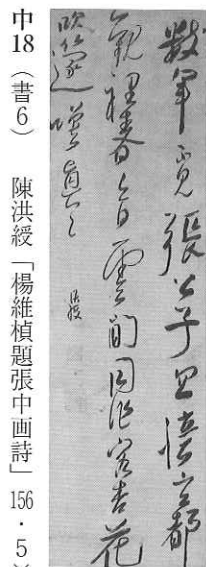
中13 (繪87)
金農・羅聘款
「花鳥走獸圖冊」
34.6×24.6



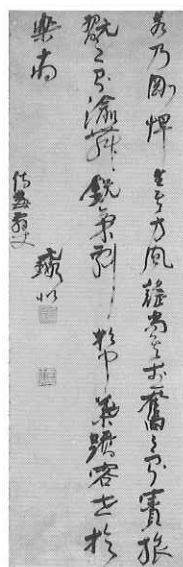
中12 (繪54)
趙孟頫款「賞鑑家圖冊」
29.6×27.6



中22 (書11)
沈荃「臨懷素白叙帖」
179・0×49・0



中18 (書6)
陳洪綬「楊維禎題張中畫詩」
156・5×45・0



中17 (書7)
倪元璐
「左思蜀都賦」
156.5×49.5



中21 (繪74)
嚴沆「傲倪瓚・黃公
望山水圖」
101.4×39.8



中14 (繪66)
董其昌款「雲山圖」
116.0×46.8



中20 (繪43付屬)
董其昌「寒林重汀圖題記」
15.8×115.6



中16 (繪67)
董其昌款「米法煙江豈嶂圖卷」
27.9×84.0



中24 (書1065)
洪瑩「寒林重汀圖題識」
13.4×65.5



中23 (書12)
陳奕禧「北征樂府卷」
48.3×468.5

五

(一) 日本絵画の画絹

研究所が所蔵する日本絵画は、両替商、証券業を営んだ初代黒川幸七（一八四三―一九〇〇）が、商家に相応しい設えとして明治中頃を中心に購入したものである。円山四条派をはじめとする江戸後期のものが多数を占め、十八世紀後半以前の見るべき作品は一部に限られる。このことから、自ずとここで論じる対象は江戸後期から明治の作品が中心となり、加えてその選択や配列は、これまで筆者が素材や表現の観察を通じて形成してきた形式観や様式観に基づき、揭示に適切と判断した作品のみによっていることを断わっておく必要がある。

そもそも画絹をみる必要性を感じたのは、作品に遺された形式や様式の情報を収集分析し、その時代や作者の精神を看取する研究の一環として、書画素材の絹が時代様式や個人様式と関わりがあるか否かを明らかにしたからである。けれどもその究明には、論議の俎上に載せるうえで資料として適切かどうかを判断する作業、つまり「真」「贋」の弁別が同時に必要であることは論を俟つまでもなからう。「真」「贋」への言及を厭う風潮もあるが、人間の営為によって形成される社会の通念上、悪意ある「贋」が種々のものに存在しているのは紛れもない事実であり、「真理の追究」という大義名分を掲げる以上、そこに目をつぶることは決して許されるものではない。どんなに体裁が整っていても、その葛藤を経ることなく生み出された論説に「信」を寄せることは困難である。一方で「贋」も「贋」なりに資料的価値を有するといった主張もあるが、そのような発言が許されるのは、中国絵画にみるごとく「真」の精神を解した厳格な模写作である場合を除いては、「真」の「真」

たるゆえんをほぼ完全に把握したうえで、「贋」にもなお、「真」と同様の志向が形式や様式上に反映されると証明できたときに限られる。それは「工房作」と称する作品を、本来の意味で「工房作」と認めるために必要な手続きと同様である。「贋」を組み込んで自説を展開すれば、追究すべき時代や作者の精神との間に不協和音を生じてしまうのは自明のことであり、それゆえ素材や表現に対して徹底的な資料批判を加え、厳密な作品選択がなされなければならない。つまり、投げかけた様々な疑問をクリアしたものにしてはじめて、その時代、その作者相応の資料的価値が与えられるというのが研究の正しい方向であろう。書画の絹も資料批判に供すべき素材のひとつであるはずだが、残念ながらそれが基礎的作業であるという認識で提示されたことは、これまでなかったように思われる。そこで以下では、江戸中期から明治に至る絵画作品二五点を核とし、それを補足するための書跡三点、さらに時代の差異を示す資料として中世の仏教絵画二点の絹を掲げ、十九世紀を中心とした画絹の変遷について論述していくこととする。

二百年以上の時を経た、十八世紀後半以前の画絹は概して経年変化で潤いが失われ、枯れた風合いを有している。また、それ以降のものと比べても、一見して細い糸が用いられているとわかる。図・日1は、江戸中期の高僧として知られる慈雲飲光（一七一八―一八〇四）の書跡であるが、糸の本数や太さ、さらに正方形に近い横長の隙間など、十八世紀後半にみる書画絹の典型例として掲げた。経糸は細めで、太さにばらつきがあることから、あまり整然を期さない粗めの絹といった印象を受ける。一方、図・日2の司馬江漢（一七四七―一八一八）筆「水鳥図」は、落款の書体や作風から、三十代、天明期（一七八一―一八九）の制作と推察される作品である。経糸の太さに若干のばらつきがあるのは時代相応

の特徴であるが、五ミリあたり三〇本という数は、これまで観察した江戸中後期の平均値・二二〜六本と比べると、かなり多い部類に入る。一方、緯糸の一八越は、経緯の比率からすればやや少なきに過ぎる。幅一・二七・六センチメートルという大きな横幅にもかかわらず、一枚の絹を縦方向に使用していることから、その特殊性が窺える。

図・日3、日4の絹は、寛政年間（一七八九〜一八〇一）頃から認められるもので、それ以前と比べると緯糸の本数が三四割ほど増加し、密度が高くなっている。この影響で、上下に圧迫された経糸は丸くふくらむ。緯糸に関してはわずかながら後者の方が太く、ばらつきは少ない。渡辺南岳（一七六七〜一八一三）による「美人図」（図・日5）は、落款の書体から文化三年頃（一八〇六）から没するまでの制作と推察できる作品である。図・日3、日4よりもさらに緯糸の本数が多く、緯密度が高いことで経糸が圧迫され、丸みの強さが目立つ。調査の範囲では三二〜三越というのが最も多く、同様の絹は寛政末期から文化初年頃までの間に集中して認められる。白井直賢筆「立美人図」の絹（図・日6）は、糸の太さにさほどの変化はないが、緯糸の本数が少ないためにやや間隔が広がって見える。その生没年は未詳であるが、文化四年（一八〇七）に行なわれた応挙追善書画会の日録に物語者として掲載されており、それ以前の制作であることが明らかである。

山口素綱（一七五九〜一八一八）筆「美人図」の絹（図・日7）は、経糸が細く扁平な印象を受けるが、河村文鳳（？〜一八二二）筆「青緑山水図」の絹（図・日8）の方が一層太さが揃っており、それ以前のものより整然とした仕上りになっている。文政期（一八一八〜）に入る頃からは、本図のように均質な太さの経糸が使用されはじめ、次第に組織自体も整然を期して安定感を増していく。田中訥言（一七六七〜一八一

三）筆「嵐山桜花図」（図・日9）、森徹山（一七七五〜一八四二）筆「国道真景図」（図・日10）の絹は、経緯の本数比率が一对一にほど近く、これまでにみられなかったような扁平な糸を用いて織り上げている。この比率は、絹の組成として一般的なように思えるが、文化文政期と幕末明治期に集中しており、ほかの時期にさほど見られるものではない。

図・日11、日12の絹は、これまで挙げたものとは異なる組織で、ともに高級な「羽二重」を使用している。書画帖に貼られるような小画面の作品にしばしば認められるのみで、大画面にはほとんど用いられない。後者は小画面の横幅であるとともに、一部を友禅染の技法によって染色していることから、経密度の高い緻密な生地が選ばれたものと推察できる。前者は経糸を二本ずつ揃えて引き上げているが、箴目に四本ずつ挿入することから、箴羽による隙間が四本ごとに生じて緑青が溜まっている。これまで、江戸後期の「羽二重」を五種ほど確認しているが、隙間がみられたのは本図のみであり、技術面と画面の大きさに関して、いまま少し資料性を検討する必要があると思われる。

森徹山筆「連翹に雀図」の絹（図・日13）は、緯糸数が多く図・日5と同様の密度を有するが、糸の印象は図・日7に近い。けれども経緯ともにより細い糸を用いており、太さも均質になっていることから、両者より一層整然とした絹といえる。このように細い糸で組成した整然を期する絹は天保（一八三〇〜四四）後半頃に認められるものであるが、これを境に細糸の画絹は影を潜めることとなる。

渡辺崋山（一七九三〜一八四二）筆「乳狗図」（図・日14）、鈴木其一（一七九六〜一八五八）筆「暁桜夜桜図」（図・日15）、山本梅逸（一七八三〜一八五六）筆「四季花鳥図」（図・日16）は、いずれも天保後半以降の作品である。文化文政期の絹と比べると、緯糸が扁平かつ太くな

り、それにともなつて本数が減少し、長方形の隙間が目立つようになっている。これ以降、規格品のような整然とした風合いを有する画絹が多くなり、特に図・日15、日16はそれぞれ江戸と京都で活躍した画家の作品でありながら、同一の絹と見紛うほど質感が近似している。産地や流通、画家の嗜好と深く関わる可能性もある。

図・日17、日18は、ともに幕末の大坂で活躍した画家・西山芳園（一八〇四〜六七）の作品で、ほぼ同様の絹を用いる。幕末ともなると（明治は一八六八年から）、密度の高くない絹でも、糸が太くなって丸みが目立つようになる。それ以前のものとは比べると、印象で経は二倍、緯は一・五倍ほどになり、緯糸の減少にともなつて隙間はほぼ正方形となる。日根対山（一八一〜六九）筆「倣張瑞図白衣観音図」（図・日19）は、落款から慶応二年（一八六六）の制作とわかる作品である。糸の本数は図・日16と変わらないが、経緯ともより太くなって隙間が小さくみえ、特に交点部分の経糸は丸みが強くなっている。表面が均されていないためか、緯糸への墨の浸透度が浅い。図・日20、日21の絹は、幕末から明治期に認められる一典型である。経緯ともにやや丸みに欠け、平たく打ち伸ばされたような整然とした風合いを有するが、太さは図・日17、日18に類する。

図・日22、日23の絹は、明治期に一般的なもう一方の典型例である。隙間はわずかに残る程度で、糸の一本一本が丸くて立体感が強い。それゆえ経糸を肉眼や低倍率のルーペで見ると、あたかも金属の鎖を上から何本も垂らしたように映じる。これまでなかった糸自体の強い丸みは、幕末期に技術の大きな画期があったとみる製糸研究の、「近代製糸技術と在来製糸技術を用いて作られる絹糸は全くといってよいほど異なる質感を構成する」とした指摘と全く一致する。さらにこの技術の変革によ

り、糸の形状は平らなものから丸いものへと変化したという^②。筆者は表現を観察する際、筆線の質と種類、墨色の階調数とその使用箇所、構図や形態表現における矛盾の傾向などを特に重視するが、十九世紀前半と幕末明治期の作品を比べたとき、後者の時期において墨の階調が急に濃墨がちとなることに疑問を抱いていた。単なる時代の好みと想っていたが、糸が太くなって絹密度に変化が生じた結果、墨の載りがより良かったことに一因があると気付くに至った。国井応陽（一八六八〜一九二二）筆「虎図」の絹（図・日24）は、経糸の太さは同様であるが、緯糸はほぼ倍近くなり、圧倒的な存在感を示している。それに反して、本数は一五越と極端に少ない。二筋の溝がみられることから、おそらく「三挺杼」で織り上げられたのであろう。なお、隙間は小さいが、ほぼ正方形となっている。図・日25は、日下部鳴鶴（一八三八〜一九二二）の手になった書跡の絹であるが、大正六年（一九一七）という制作年の明らかな資料であるため、特に掲示した。経緯ともにやや細めではあるが、緯糸は一六越と少なく、隙間はこれまでにない縦長の長方形となっている。

図・日26、日27、日28はいわゆる「統」を用いる。ともに経糸を緯四越分と組織させずに表面に浮かせ、五越目で潜らせた五枚縞子の絹である。緯糸は、順に二三越、二〇越、一四越と、時代が下るに従って減少している。経糸も安政六年（一八五九）の図・日26は五〇本と多いが、明治期の二点は糸が太くなり、本数は四割も少ない。ただ、参図3として挙げた池大雅門人・岩渕崇台（？〜一八二二）筆「山水図」の本数は、経約三九本、緯一七越で両者の中間に位置している。十八世紀後半と推察される作品で、表面が荒れて糸がばらけているなど、経年変化による差は一目瞭然であるが、現段階では「統」のサンプル数は少なく、組織

や糸質に関する時代の傾向については、継続的に調査して明らかにする必要がある。

図・日29、日30は、これまで本格的に検証されておらず、厳密な制作年代は不明であるが、一応は室町時代かと推察される仏教絵画である。これまでみてきたものより明らかに糸の本数が少なく、瘦せて茶色味が強い。両者間では緯糸の用い方が大きく異なり、前者は二本引き揃えがよくわかるが、後者は経糸と同じ太さの糸を一本一本組織させるのみである。ただ経糸と同様に二本ずつ吹き寄せられ、セットになっているようにもみえる。このような特徴が中世の絹において一般的であるのかどうか、今後の検討課題である。

以上、江戸後期を中心とする三〇点の書画絹を挙げ、その傾向について述べてきた。本報告にあたり、江戸中期から明治までに活躍した画家の落款がある作品、約一七〇点の画絹を撮影、比較検討を行なったが、三十年ないし十年刻みの傾向を把握するには、いまだサンプル数として不十分である。特に「羽二重」や「統」などの特殊な絹については、比較することすら間々ならず、まして時代を拡げてその差異を認識し、さらには流派による違い、国産か中国製かを判別することなどは、一人二人の力で一朝一夕に成し得るものではない。本稿は初期的な中間報告に過ぎず、誰もが認めうる一定の水準に到達するには、今後も十分な時間を費やし、慎重に作品を選択しながら継続していく努力が必要である。

ただ、限られた範囲ではあるものの、結論めいたことを言うとするならば、十八世紀後半と幕末明治期の画絹およそ百年の間には、糸の太さをはじめとした歴然たる差があり、それが誰の目から見ても明らかであると思われたのが、今回得られた最大の成果であろう。このことを特に

重視するのは、日頃の研究や展覧会における観察で、円山応挙や与謝蕪村など十八世紀を中心に活躍した画家の作品には、幕末明治期に制作された「贋」が相当数含まれる、との確信を日々強くしているためである。

いずれは全力で対峙しなければならぬと考えているが、なぜこの時期にかくも大量の「贋」が生産されたのか、という問題に関しては、初代幸七もその一人であったごとく、^③新たな産業による富裕層が出現したことにより、床の間を飾るに必要な、教養やステータスを裏打ちする一定レベル以上の掛け軸の需要が急速に拡大し、それに供給が追いつかなかったためという社会学方面の推論を抱いている。実際に本調査の過程においても、表現形式や様式から資料性に問題があると判断したものに、
図・日22、日23に類する画絹を多数確認している。江戸後期の作品は時間の隔たりが少ないことから注意を要するが、それ以前に活躍した画家の落款を有する作品の場合、幕末明治期に制作された「贋」であれば、十中八九は画絹の観察によって弁別が可能であり、研究にとって大いに利するという実感を抱くに至った。仮に、舶来もしくは特別な注文による画絹ではないかとの意見があったとしても、その発言のまえには、まず製糸や整経といった技術面に関する土俵を設け、その整合性を裏付ける必要がある。もちろん、本報告は画絹だけを見て全てが解決できるということを主張するのではない。判断の基準は、あくまでも表現上の形式や様式に置かれるべきであり、画絹はその判断を相互的に検証するひとつの材料に過ぎないからである。画絹の観察は目的ではなく、より高次の目的に達するための一手段であることを重々わきまえておかなければならない。

(杉本)

註

(1) 現在の研究において、「真」「贋」問題は形而下のことに過ぎず、とやかく言うのは下品であるとする風潮も少なくない。けれども、実社会でなごなされていくかということとを一方で知らなければ、大きな過ちを犯してしまうという警鐘が、中野徹「陶器と金工芸」(『芸術学フォーラム 東洋の美術』勁草書房 二〇〇六年) などにおいてなされている。絵画にも同様の問題があることについて、「江戸時代の絵画を観る」資料同定に関する作品の観察(『総研ジャーナル』第八九号 関西学院大学総合教育研究室 二〇〇七年) で触れた。

(2) 布日順郎氏が『考古学選書二八 絹と布の考古学』(雄山閣出版 一九八八年) や『絹の東伝』(小学館 一九八八年) で指摘され、さらに近年では志村明「日本の製糸技術—在来技術から近代技術への変遷—」(奈良文化財研究所編『佐藤昌憲監修『絹文化財の世界—伝統文化・技術と保存科学—』角川書店 二〇〇五年) に明言されている。本文中の引用は後者論文に拠った。

(3) 後掲、川見典久「資料紹介」黒川家三代の蒐集に関する領収書」を参照のこと。

(二) 中国絵画の画絹

当研究所の中国書画は、二代・黒川幸七(一八七二—一九三八)が、明治末期から昭和初期にかけて蒐集したものである。¹⁾ 当時、中国は辛亥革命前後の混乱期で、大量の書画が日本に流入し、幸七の収蔵もそれ由来している。現在所蔵される中国絵画約一〇〇点のうち、絹本に描かれたものは二〇点である。また、書蹟約五〇点のなかにも絹・統・縑子が計八点含まれており、関連をもつため、この機会に併せて撮影することとした。ともに明清の作品がほとんどであり、数量的にも時代的にも決して豊富とは言えないが、この分野の研究では情報²⁾を公開していくことが重要と考え、真筆および信頼性の高い模本と判断される作品に、画の質には疑問があるが用絹の資料としては参考になるものも加えた、計二

二点を選び報告を行なうこととした。

ただ、中国絵画の画絹におけるこの種の調査報告は、あまり例がないと思われる。そこで、収蔵作品の情報³⁾を列記していくよりは、時代ごとの画絹の変遷について簡述し、これら収蔵資料がその流れのどの辺に位置するかを示していくほうが、意味があると考えた。以下、報告者がこれまで⁴⁾に作品調査、あるいは文献資料を通して得られた知見を織り交ぜながら考察を加えてみたい。

中国絵画の画絹に、糸や組織、経年などによる時代傾向があることは、日頃作品に接する中で注意を向けていれば、ある程度経験的に感じ取れる。一〇倍ほどのルーペがあれば、組成の特徴は把握できるし、展覧会の陳列ケース越しでも八倍前後の単眼鏡を使えば、時代や画系による傾向は確認できる。一方、画論類を紐解けば、清以前の画家や鑑賞家たちも、すでに画絹の時代差や地域差、特性などについて認識を持っていたことが分かる。目に止まった資料をいくつか挙げてみたい。

北宋後期の米芾『画史』には、彼の絵画に対する広範な知識が語られており、画絹についても次のような記述が見られる。

古画は唐初までは皆生絹「未加工の絹」であった。呉道玄、周昉、韓幹より後になると皆、熱湯によって半熟にして、粉を入れて叩き銀板のようにした。それによって人物を作るのにも入筆が精彩になった。今人は唐画を手に入れれば、必ず絹によって判断している。織り方が粗いと唐画ではないというが、これは誤りである。張僧繇、閻立本の画で世に伝わっている者は、皆生絹「で粗い」。南唐の画は皆粗い絹で、徐熙の絹には「麻」布のようなものがある。³⁾ 「内訳者、以下同じ」

この糸は、生絹から熟絹（練りを加えた絹）への移行に関する基礎文献として知られるが、絹の精粗にも注目しており、後世の画論に影響を与えていく。

続く南宋の趙希鵠『洞天清祿集』は、文人の趣味生活に関する手引書の早期の例で、画に関する記事も多く、画絹の産地についても言及がある。

河北の絹は経糸と緯糸が等しく、したがって背「すきま」がない。

江南の絹は、経糸は粗くて緯糸は細いから背がある「後略」。

河北の絹は経糸と緯糸の太さに差がないから、より目が詰んでいるのに対し、江南の絹は経糸の入る間隔が空き、緯糸も細いから隙間があるという。南宋という時期を考えると、金朝の絹との違いに言及したものとみられ、その点からも注目される。後述のように、実際の南宋の画絹は、他の時代に比べると、よく目が詰んでいるので、河北の絹はそれ以上に緻密であったものと思われる。

元の夏文彦『図繪宝鑑』は、唐と宋の時代差について指摘する。

唐人と五代の画は、絹素は粗くて厚い。宋絹は軽くて細い。望み見て唐と宋は区別することができる。

唐と五代がひとまとまりに単純化されてはいるものの、画絹の質が時代判別の基準となっている。

明になると、文人の画に対する興味、知識はさらに高まり、より詳しい記述が現れた。唐志契『絵事微言』には、明末までの画絹の移り変わ

りが簡述されている。

「前略」唐の絹は糸が粗くて分厚く、あるいは搗熟「叩いて練りかける」したものがあり、幅四尺余の独梭絹もある。五代の絹は極めて粗く「麻」布のようだ。宋には院絹があり、むらがなく厚密で、また幅五尺余、紙のように細密な独梭絹もある。元の絹および明内府の絹は、ともに宋の絹と同様である。元時代には必機絹があり、趙孟頫や盛懋の画はこれを多用している。これこそ絹で名を得た嘉興府苧家の製品で、今もなおこの地では良品がでる。「このころは」董其昌の作が、こすつてつやを出した縷子を多用しているが、大臣風を吹かす感をまぬがれない。

清の沈宗騫『芥舟学画編』では、画絹の質と表現効果の関係について、興味深い指摘がなされている。

前人の作画は絹を用いることが多い。絹には糸の粗いものと細やかなものがあり一様ではない。粗いのを悪み細やかなのを貴ぶのではない。工緻な「表現」には「絹も」細やかなのがよく、写意には粗いほうがよい。また絹の生熟も一様ではない。熟を貴び、生を悪むのではない。工緻なものには熟絹がよく、写意には生絹がよい。つまりは粗細ではなく、厚重なものをよしとするのである「後略」。

画絹の良し悪しは、画風によって適するものが異なるとし、織りの粗細ではなく、厚くポリウムのあるものが良いとしている。

撮影結果の分析の前に、宋から清にいたる古人の説を紹介したのは、

彼らが既に画絹の質や時代変遷について、ある程度の認識を持っていたことを示したからである。今のような高倍率の拡大鏡のない時代、それらは視覚や筆触、墨・絵具の乗り具合などによって感知されたのであろう。実際、彼らの記述は、現存作品の観察結果とも合致する点が多く、両者あいまってより高次の理解を得られると考える。また、このような先人の知識の蓄積からすれば、画絹の研究においては、真贋や制作年代判定への活用のみならず、絵画表現とそれに適した画絹の選択という素材効果の面にも目を向ける必要がある。以下、実作例の検討に入りたい。

報告者がこれまでに調査し得た画絹は、宋以降のものである。宋画は概して糸にポリウムがあり、織目が詰んでいる。北宋時代（九六〇～一二二七）の作品は後代の模写の可能性がからむため単純には言えないが、近年、台北の故宮博物院で開催された北宋展において展示された郭熙「早春図」は、ケース越しではあるが、織目の整った比較的詰んだ画絹が用いられているのが観察でき、北宋後期の宮廷画家の作品にふさわしい精良かつ耐久性に優れた絹と見た。

南宋（一二二七～一二七九）の画は、日本に多数の優品が伝わっていることから、目にする機会も多い。緯糸が太目（〇・二ミリ前後）で、経糸もその半分強の太さがあり、織りの整った良絹が使われている。画冊などの小画面作品には特に目のよく詰んだ絹が用いられる。南宋院体花鳥画における薬や花卉の脈、禽獣の毛描きに見るような細緻で再現性の高い描写は、この精妙な絹質によって支えられている。

このような宋代の画絹を考える上で、当研究所所蔵の伝董源「寒林重汀図」（図・中1、2）は、興味深い問題を提起する。五代南唐（九三七～九七五）の画家である董源の画風をよく伝える模本として知られ、

報告者も以前に本誌上で館藏品研究として取り上げ、南宋後期頃の模写との見方を示した¹⁰⁾。ただし、その絹は通例の南宋院体画の絹に比べ、さらに糸が太く（経約〇・二ミリ、緯約〇・二五ミリ）、よく詰んではいるものの糸の太さや間隔にはばらつきが見られ、質朴な印象を与える。むしろそれは先述の米芾『画史』の「南唐の画は皆粗い絹で、徐熙の絹は布のよう」という指摘に合致するように思われる。糸は磨耗により表面が荒れ、黄色化も進み、相当の時間を経ていることが分かる。とは言え、今から千年以上前の五代という伝称からみれば保存状態は良好であり、模写による写し崩れの度合いからも、南唐や北宋の制作とは考えがたい。むしろ、画論類でみたような用絹の知識からすれば、模写に際しても、それに見合う画絹が選択されたと考えべきであろう¹¹⁾。

元（一二七一一一三六八）においても、院体系の作品には引き続き南宋風の絹を見ることがあるが、一方で民間の職業画家の手になった蓮池水禽図などでは経緯ともに糸が細く、隙間の多い粗製の画絹も使用されてくる。日本でも鎌倉後期頃から糸の本数が減少し、室町時代には糸が細く隙間も大きい低質の絹が用いられ「足利絹」と称されている¹²⁾（図・日29、30）。それは中国と並行した現象で、明（一三六八～一六四四）においても在野の職業画家の作品には隙間の多い絹が見受けられる。図・中5の花鳥画は、元の銭選伝称をもつが実際には明末清初頃の作で、その一例として掲載した。

明前半に宮廷画家を輩出した浙派の作品では、〇・二ミリほどの太目の緯糸に、その半分ほどの太さの経糸が箴目二ツ入で整然と交わる絹が用いられる。大幅にも耐える強度を示す一方で、南宋院体画の絹よりは隙間があり、その分、裏彩色には適している。収藏品では画院画家・紀鎮の「春苑遊狗図」（図・中3）がこの例である。制作時期は画院の最

盛期をやや過ぎた正徳（一五〇六―一五二二）頃とみられ、緯糸は若干細身に感じられるが、時代傾向とまで言えるかは資料の増加を待ちたい。剥落が進んでいる箇所には肌裏に付着して残った裏彩色と絹目の跡が観察できる（図・中4）。

明後半になると呉派を中心とする文人画が盛んになり、渴筆の筆触や墨色、淡彩の美しさの表出に適した紙本に主流が移っていく。ただ、前期に類する画絹も浙派の流れを汲む画家や、江南の都市における職業化した文人画家には引き続き使用される。また後期浙派を含む民間の職業画家の作では、先述のように糸の細く脆弱な粗製の絹が使用される場合が少なくない。中には、目が空き過ぎてそれだけでは画にならないため、裏打ちした状態で描かれ、肌裏にも墨や絵具が載ることによってやく画としての体をなしているものもある。朝鮮の契会図でも同種の絹を目にしたことがある。このような粗製の画絹は、絹本の質感を留めながらも費用が安くてすむことから、幅広く行なわれたものである。

清（一六一六―一九二二）の画絹は、明以上に織りが整然とし、よく練られて白さが増して見えるものが多い。これは時代が新しく絹焼けが少ないためもあるが、文人画の紙を主体とする傾向によって、絹も白味の強いものが喜ばれたのも一因と思われる。最も普通に見られるものは、緯糸が〇・二ミリ前後と太く、経糸も明代に比べてふくよかで、入る間隔もより狭い絹である。葉洮「米法山水図」（図・中7）は、清前期・康熙一〇年（一六七二）の作で、既にこのような特徴を備えているが、五ミリ四方当りの経糸の本数が二二本とまだ少ない。これが、雍正七年（一七二九）作の上叡「倣李成山水図」（図・中8）になると、経糸が三二本に増え、より精緻さを増していることが分かる。清中期と見られる欠名「古器図冊」（図・中10）もこれに近い密度を示す。

沈銓（号・南蘋）款「燕掠飛花図」（図・中11）は、真筆とはみなされず一八世紀後半の作と考えられるものの、鑑識に課題が多い南蘋画の参考資料として掲載した。緯糸が二三越と少ないが、この時期の宮廷絵画の優作にも本数の近い絹を見たことがある。清の最盛期である乾隆朝（一七三六―一七九六）には、緯糸も太いものが使用でき、その分、本数の少ない絹も作られたと考えられる。なお、趙左落款の図・中6は、経年状態などから清前期とみられ、緯糸が〇・三ミリと極端に太く、よく練られて平滑になっている珍しい例である。

これらには、なお絹目に隙間が見られるが、より目の詰まった馬元馭「花卉図巻」（図・中9）のような例もある。これがさらに糸の太さを増すと、南宋院体画の緻密さに近いものができる。趙孟頫款「賞鑑家図冊」（図・中12）は、明らかに清代の擬古作ながら、緻密な院体系の画風であり、絹の選択にもその意識が働いていると考えられる。ただ、糸が若くて張りがあり、南宋画絹の古雅な風合いは見られない。

以上は、箴目二ツ入の通常の画絹に属するものだが、これに加えて明末清初からは、経糸と緯糸の太さがほぼ同じで、ほとんど隙間が無いほどよく詰んだ羽二重が見られるようになる。糸の太いもの（参図6）が普通であるけれども、図・中16に挙げたような細い例もある。興味深いのは、書においても、倪元璐「左思蜀都賦」（図・中17）、陳洪綬「楊維禎題張中画詩」（図・中18）のように羽二重が用いられていることで、色も黄褐色を呈しているため、次に述べる統本と見間違えそうになる。ただ、統本ほど経糸の浮きが長くなく光沢も少ないことから肉眼でも区別できる。統本の代用とされていた可能性も考えられ、使用状況や作品の質との関係にも注目していく必要がある。錢大昕「題乘槎図詩」（図・中19）は、経糸の太さが安定せず細い糸も混じり、やや隙間のあ

いた変則的な例である。なお、羽二重はよく練られて柔らかいためか、古画の補絹部分にも用いられていることが多い。低倍率のルーペでは、「寒林重汀図」のような太くて緻密な古画の画絹と似て見えることがあるので、注意が必要である。

明末以降の書画における用絹の特徴に、紬本の使用が挙げられる。経糸の浮沈で文様を表した綾子も用いられる。今回撮影した中では、明末の董其昌「寒林重汀図題記」(図・中20)は、経糸が細く、間から緯糸が透けて見えるが、清前期の沈荃「臨懷素自叙帖」(図・中22)、陳奕禧「北征樂府卷」(図・中23)は経糸がより太くなって、緯糸がほとんど見えなくなっており明瞭な差異がある。ただ、それが時代性によるか否かについては、今後の検討課題としたい。清初の順治九年(一六五二)作の嚴沆「傲倪瓚、黄公望山水图」(図・中21)は、表面が荒れて糸が動き、かつ圧縮されたように平たくなっている。経年による傷みもあるが、当初より相当に搗練をかけた例と考えられる。

清も後期になると、アヘン戦争(一八四〇〜一八四二)や太平天国の動乱(一八五二〜一八六四)などによって国情が悪化し、画絹の質にも影響を及ぼしていったようである。金農・羅聘落款の図・中13は、彼らの活躍期からはやや下る嘉慶(一七九六〜一八二〇)頃の作と見られ、経糸がやや痩せ、緯糸の間隔も空き気味の絹が使われている。また、清後期と見られる董其昌落款の図・中14は、織り目は整っているが、経糸、緯糸ともに細身で隙間も多く、固い感じを受ける。

近代画家の金紹城(一八七八〜一九二六)『画学講義』には、このような清代の画絹の変化に関する興味深い指摘が見られる。

宋人の用いた画絹は、糸は円く質は細やかであった「中略」。清

の乾隆年間の画絹は、糸は円くて細やかで、宋人を法としたものであった。道光以後になると、素材が粗略になり、扁「ひらたい」糸絹が流行するようになった。この時期は国家の混乱期で、芸術は衰退し、上に立つ者も意見を呈する暇がなく、世間にはそれを顧みる者などいなかった。近世になるに及んで、絹の質は益々低下し、画を講じる者も、少数の描稿画家を除いては、簪絹を難事としない者はいなくなってしまう。そういうわけで、とうとう日本製の画絹が親日画家に好んで用いられることとなった。思うに日本の画絹は糸が円くて純淨であり、簪熟の方法にも古くからのやり方が残っているようである。着色、水墨を問わず、すぐれた光沢を発揮する。宋絹に及ばない点は、形は備わっているけれども、質は脆くて裂けやすく、着筆が浮いてしまい、筆力が表れにくいことである「中略」。故に私は、宋絹にならって国絹の製法が改良されることを希望する。舶来品が中国に流行するのを願うものではない¹⁵⁾。

清後期以降、画絹の質が低下し、日本の製品を用いる画家も増えたことを憂い、国産画絹の向上を訴えている。日本の画絹の質が、江戸後期から明治にかけて向上していくことは、前節で報告されているとおりで、金氏の批判は少々手厳しすぎる感も無くはないが、宋絹を含めた絹質についての記述自体は具体的で示唆に富んでいる。乾隆以前は絹が丸く、宋の絹に近いものがあることは、図・中9、12などで見てきたところである。道光(一八二二〜一八五〇)以後に出てきたという「扁糸絹」は、痩せて扁平な粗製の糸を用いた絹のことと思われる。所蔵品中では蕭雲從落款の画冊(図・中15)にそのような傾向の絹が使用されている。また、道光五年(一八二五)の洪瑩「寒林重汀図題識」(図・中24)は

綸子だが、これも経糸、緯糸ともに痩せて見え、同様の傾向を示している。このような、絹質低下の理由を明らかにするには、養蚕や織成技術など繊維産業史の方面にも目を向ける必要があるが、今回はその暇がなかった。また、親日家の用いた日本画絹の実例についても、浅学にして目にする機会を得ず、今後の課題としたい。

以上、所蔵作品の画絹を、時代変遷との関係から見てきた。資料に限りがあり、概率的な指摘にとどまらざるを得なかったが、今後も引き続き調査に努め、個々の時代や画派の特徴などについて、より精密な理解が得られることを目指していきたい。

(竹浪)

註

(1) ただし、初代幸七(一八四三―一九〇〇)の時代に購入されたものも、若干、含まれていることが、明治二六年の『書画并三珍器点数帳』の記載および、初代蒐集の日本絵画と同じ収納箱であることなどによって確認できる。今回の掲載作品中、銭選款「粟雀図」(図・中5)、沈銓款「燕掠飛花図」(図・中11)、趙孟頫款「賞鑑家図冊」(図・中12)、倪元璐「左思蜀都賦」(図・中17)が該当する。

(2) 中国絵画の画絹については、蒋玄怡『中国絵画材料史』(上海書画出版社、一九八六年)に「歴代書画絹底」の項が設けられ、古代以来の使用状況が概述されている。七九―九二頁。また、画絹の練、施膠などの加工技術の変遷に注目したものに、渡辺明義「中国絵画の素地とその加工をめぐる二三の検討」(『MUSEUM』三八〇号、一九八二年)がある。最近では、画絹の幅と継ぎ方から北宋と南宋の用絹方法の差について論じた、小川裕充「宋代の用絹法について―兩宋歴代皇帝坐像を中心に」(『美術史論叢』二四号、二〇〇八年)が出され、基底材としての画絹研究の重要性を喚起されている。

(3) 米芾「画史」
古画至唐初皆生絹。至吳生、周昉、韓幹、後來皆以熟湯半熟、入粉搥如銀板。故作人物、精彩入筆。今人収唐画必以絹弁。見文粗便云不是唐、非也。張僧画、閻令画、世所存者皆生絹。南唐画皆粗絹、徐熙絹或如布。(画品

叢書本)

(4) 渡辺氏、前掲論文、一二頁。

(5) 趙希鵠『洞天清綠集』古画弁
河北絹経緯一等、故無背面。江南絹則経緯而緯細、有背面「後略」。
(説郭「涵芬楼百卷本」)。

(6) 夏文彦「図絵宝鑑」卷一、賞鑑

唐人五代、絹素粗厚。宋絹輕細。望而可別唐宋也。(画史叢書本)

(7) 唐志契「絵事微言」絹素

「前略」唐絹糸粗而厚、或有搗熟者、有独梭絹濶四尺餘者。五代絹極粗如布。宋有院絹、勻淨厚密、亦有独梭絹濶五尺餘、細密如紙者。元絹及明内府絹、俱与宋絹同。元時有宓機絹、松雪、子昭画多用此。又嘉興府宓家以絹得名、今此地尚有佳者。董太史筆、多用研光白綾、未免有晋賢氣(画論叢刊本)

本条は、明初の曹昭「格古要論」卷上及び、明前期の舒敏編、王佐増補『新增格古要論』卷五の記述に基づいているが、末尾の一文が加えられているのでこれを挙げた。なお原文では、宓機絹の「宓」は「密」となっているが、画書によって改めた。また、本条は明末の文震亨「長物志」にも引用されており、翻訳に当たって荒井健他訳注「長物志」二「明代文人の生活と意見」(平凡社「東洋文庫六六五」、二〇〇〇年)、三五―三七頁を参考とさせていた。

(8) 沈宗騫「芥舟学画編」卷四、筆墨絹素瑣論

前人作画多用絹。而絹亦粗細不一。非惡粗而貴細也。工緻宜細、写意宜粗。且絹之生熟亦不一。非貴熟而惡生也。工緻宜熟、写意宜生。大約不論粗細、要以厚重者為尚「後略」。(画論叢刊本)

(9) 板倉聖哲「李迪「雪中婦牧図」騎牛幅」(『大和文華』九七号、一九九七年)に、画院画家・李迪の代表作「雪中婦牧図」(大和文華館)および「紅白芙蓉図」(東京国立博物館)の画絹拡大カラー写真が掲載されており、上質の画絹を用いた細密な表現の典型を見ることができるとしている。巻頭図版四、五。

なお、「雪中婦牧図」の作品調査について、大和文華館より御高配を賜った。この場を借りて御礼申し上げたい。

(10) 拙稿「(伝)董源「寒林重汀図」の観察と基礎的考察(上)」(『古文化研究』三号、二〇〇四年)、九二―九七頁。

- (11) また、経糸と緯糸の太さの差が小さく、箆目二ツ入も判然としない点は、前掲の『洞天清録集』古画弁が言う河北(金)の絹の特徴を思わせるところがあるが、その可能性については、今後の課題としたい。
- (12) 小川裕充氏は、前掲論文において、北宋の大幅作品は原則的に二副(幅)ないしは三副の絹を継ぎ合わせて構成されることを指摘されている。七四〇七五頁。「寒林重汀図」も二副の絹を中央で継いでおり、この点でも原本に倣ったものと考えられる。
- (13) 岡崎譲治「浄土教画の観賞と鑑識」(『日本の美術 四三 浄土教画』至文堂、一九六九年)、一一四頁。
- (14) 拙稿「春苑遊狗図」とその作者・紀鎮について」(『古文化研究』一号、二〇〇二年)、七〇頁。
- (15) 金紹城『画学講義』上巻
宋人所用画絹、糸円而質細「中略」。清乾隆時画絹、糸円而細、即是取法宋人。道光而後、工料簡陋、扁糸絹始流行。斯時国家多故、芸術浸衰、在上者無暇提倡、而社会間更無人顧及矣。降及近世、絹質益劣、講六法者、除少数描稿画家外、鮮不以礬絹為畏途。事实所趨、而日本絹遂為愛日画家所樂用。蓋日本画絹糸円而純淨、礬熟之法、似有古意。無論設色水墨、均易秀潤光沢。其所以不及宋絹者、徒具其形、質脆易裂、而著筆飄浮、不易見力「中略」。故余希望国絹改良製法、取法宋絹。不願舶来品之流行国中也。(画論叢刊本)

おわりに

収蔵作品の画絹について、日本近世絵画および中国絵画の観点から考察を行ってきた。まだ研究の緒にいたばかりで、浮かび上がってきた課題のほうが大きいのが、この種の研究はサンプルの多さが精度を高める必須条件であり、同様の情報が増えていくことを願うものである。

報告を終えるに当たって、この種の拡大図版を使用する上で、注意が必要と思われる点の一つ記しておきたい。今回の調査を通して経験した

ことだが、同一作品でも、素地と墨・色彩の載った箇所とでは見えやすさに差があり、それに伴って粗密や繊維の印象も変化する。また、撮影機材や倍率、照明条件によっても、得られる写真の印象は変わってくる。これらの要因から、撮影条件の異なる複数の図版を机上で単純に比較しただけでは、思わぬ見誤りを犯す可能性もあることは知っておいていただきたい。このようなりスクを減らすためには、日頃から実作品の画絹を、肉眼やルーペでながめたり、手持ちのカメラで拡大写真を撮影したりして見慣れておくことが重要であろう。結局はデータを扱う人の目と経験が要求されることになると思われる。

昨今は最新の技術を用いた光学調査や成分分析が盛んに行なわれ、その成果が大きく報道されることも少なくない。ただ、得られたデータを活用するのは結局人間である。古人の造形は人間に本来備わっている能力を傾注した結果であり、その営為に迫るためには、科学文明全盛の世を生きる我々も、自らの感覚と経験をできる限り働かせて、作品と向き合っていくかなくてはいけないだろう。本報告が、物質面から人間の精神を読み解いていく作業の、ささやかな積み石となれば幸いである。

(竹浪)