

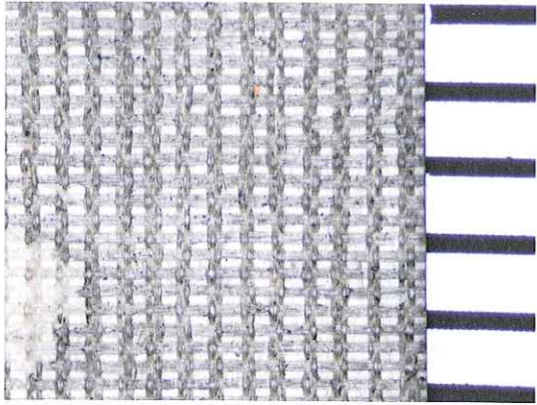
口絵15 橋公順「鍾馗図」(18世紀末) 修理前(右)と修理後(左)



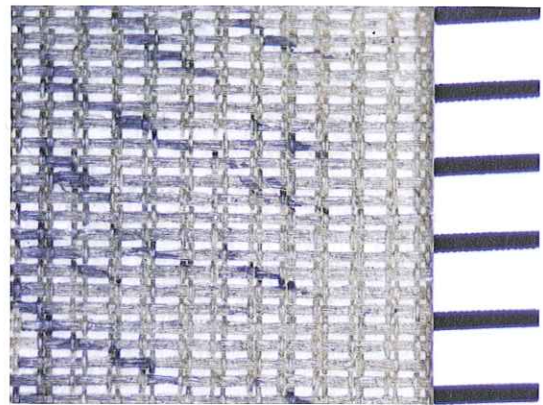
口絵16-2 向って顔の左半分は補紙。
目の表現は当初と後補で全く異なる。



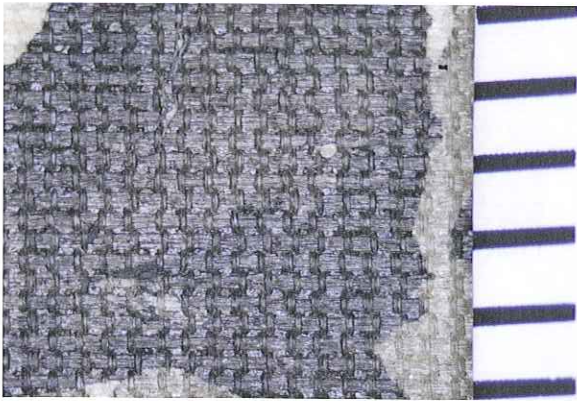
口絵16-1 紀梅亭「武陵漁者図」
(天明8年・1788)



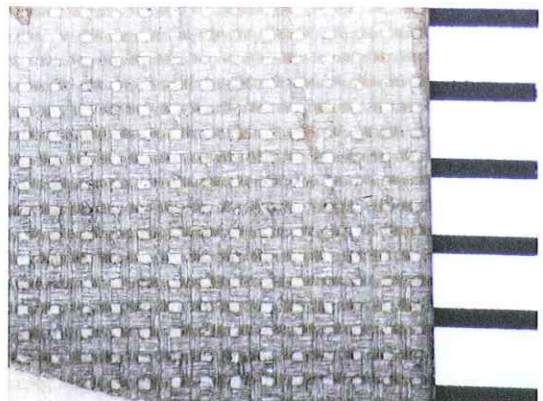
口絵19 渡辺崋山「乳狗図」の画絹



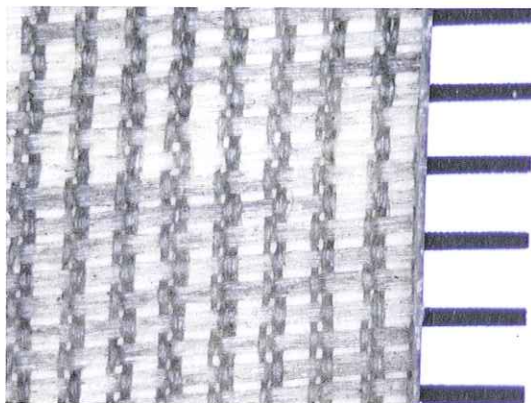
口絵18 森徹山「国道真景図」の画絹
(×10倍・スケール1目盛は1mm)



口絵22 国井応陽「松に旭日図」の画絹



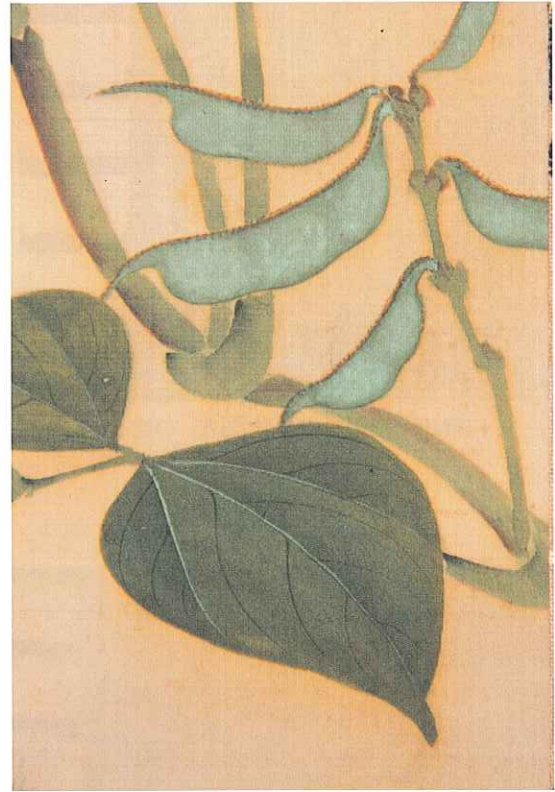
口絵21 国井応陽「虎図」の画絹



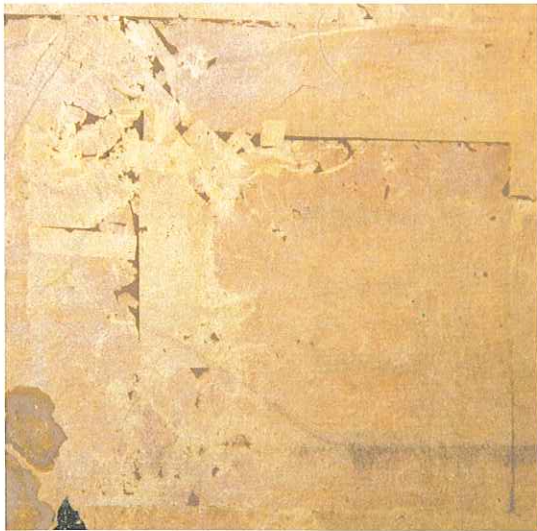
口絵23 中林竹洞「米法山水図」の画絹



口絵20 国井応陽「松に旭日図」部分



口絵17 白井直賢「鼠に豌豆図」
(19世紀初 研究所蔵)にみる「顔料ヤケ」



口絵25 質の悪い金箔



口絵24 金箔の継ぎ

日本近世絵画の観察と資料性評価の理論 — 「鑑定学」の構築にむけて —

杉本欣久

はじめに

「観察」によって作品から「情報」を読み取ることは、ものを扱う美術史や考古学に携わる者であれば、常に研鑽して向上させなければならぬ能力である。実際に手に取り、あるいは数十センチの近距離で見ることができると環境、展示会場におけるガラス越し、図版によった方法など程度の差こそあれ、さまざまな「観察」が想定される。ただ、いかに「観察」してどのような「情報」を読み取ればよいかということに関しては、寡聞にして教育課程で修得したという人をほとんど知らず、むしろ教育の必要性はあまり考えられていないものと思われる。それは個々人の「感性」に任せてなされるべき問題であり、美術鑑賞に理屈を持ち込むのはナンセンスであるといった意見もある。けれども、自身の「感性」に対して他者の理解を期待しすぎたり、感覚的、情緒的な用語が多用されると意味内容が曖昧になりやすく、面倒なことではあるが、認識や観念を言語によって共有する研究の世界ではより分析的で具体的な説明が必要となる。たとえ「観察」によって重要な「情報」を手にしても、何を論じているのか理解されず、認識を共有できなければ、そこから活発な論議を引き起こし、学問の発展に結びつけていくのは困難だからで

ある。それゆえ、「観察」やそれにとまらぬ論述方法にも最低限のルールが求められ、科学性や合理性を備えたレベルに至るまで努めなければならぬ。なかでも「作品からどのような情報を読み取るのか」ということに関するルールとして、「まずは自身の眼により、国籍や制作年代などの根本的な素性を追究する」という条目が第一に掲げられるべきであろう。制作者のサインがあつた場合には、本当にその作者の手になつたかどうかという真偽の判別もそこに含まれる。誤つた作品を混入させてしまえば、前提そのものが根拠を失うことになり、体裁が整つた高質な論考であつても根底から崩壊してしまうからである。どんなに先行研究が積み重ねられていても、基本情報については自身の眼で「観察」し、その作品の使用に責任を持たねばならない。

この資料性の評価に関しては、常に美術研究の根幹に横たわる、避けて通れない問題であるが、残念ながら所蔵者との関係や金銭的問題、さらに狭い世界ゆえの人間関係的配慮などによってタブー視され、それが純粹に真理を追究する研究上の大きな障害となつてしまつている。近年、佐藤康宏氏はこのような風潮に対し、

鑑識・鑑定にしか役に立たない美術史学というのは確かにつまら

ない。そういう低次元の問題を主題とするのははばかられるのが、学界の風潮かもしれない。しかし、美術史の研究者は、さらに深い研究をしようとするならば鑑識・鑑定にも責任を持つべきである。本物と偽物の区別を曖昧にしたままで、どうしてその作家がほんとうに成し遂げたことを理解し評価できるだろうか。⁽¹⁾

と苦言を呈されている。確かにタブーをタブーのまま放っておいたのでは学問の発展は望むべくもなく、むしろ衰亡の坂をゆるやかに下り落ちるしかなかろう。研究者である以上は資料性評価(鑑定)の問題に真摯な態度で臨む必要があるが、種々の業種や利害が絡み合う美術の世界にあっては、偽物の指弾がいたずらに悪感情をおおることになり、どんなに正鵠を得た論議であってもそれが阻害されてしまう恐れがある。このように研究という大義があつたとしても、資料性評価には社会的理由による困難がともない、さらにそれが研究上の閉塞状況を産み出すといった悪循環に陥らせてしまっている。そこで本稿は、なるべく感情的な摩擦を引き起さず、より穏やかで建設的に議論を進めていく突破口を探る試みとして、資料性の評価に必要な「情報」とは何か、そしてそれを「観察」によっていかに引き出すか、さらにその「情報」に基づいてどのように評価していくかという方法と理論について、日本の近世絵画を例に述べていく。「鑑定」そのものは、何か学術的な次元と異にするように思われており、学問としての成立はほとんど放棄されているに等しいが、ある一定のルールを前提とし、科学性や合理性を備えた共通認識が育まれれば、議論を通じて高次へ発展させていくことは可能と考える。このような問題への言及を好まない風潮は重々に承知しており、乏しい経験への批判も覚悟しているが、研究の前進にわずかでも寄与できれば

と願う次第である。

一、形式要素の「観察」

—資料性評価にともなう「情報」の収集—

美術史の目的とは、人間とはいかなる存在であるかという命題を掲げ、人間の創作活動、芸術活動における意味を、作品から制作者の精神に迫って明らかにすることにあると考える。それゆえ、作品に込められた意図や思いを「観察」を通じて読み取り、もう一方に存在する文献資料とつぎあわせたいうえで、その時代や作者が有した問題意識を具体的にあぶり出していかなければならない。「観察」は美術研究に踏み出す大きな第一歩であり、歴史学者が文献資料に対するのと同様に、作品からいかに多くの「情報」を引き出せるかが問われる。

一般的に行われる「観察」とは、作品に関する「情報」を事前に調査し、頭に詰め込んだうえで作品に向かうことであり、どれほどの「知識」を有しているかが問題となる。これは一見、「観察」のようではあるが、事前の「情報」がなければ何を「観察」して良いか見当がつかず、実は「情報」を作品に押し付け、それに合致するか否かを判断しているに過ぎない。いったん「情報」を先入主としてしまえば、その提供者の眼や頭を借りて見ると同じことであり、自己は失われて受動的な確認作業に終始してしまう。これに対して本来あるべき「観察」とは、作品の素性に肉迫する「情報」を、主体的に「作品」から引き出すことでなければならぬ。そのためには、まず作品を構成する「形式」にはどのような要素があるのかを分析することからはじめ、その「形式要素」の背後にある意味を明らかにしていく必要がある。最終的にそれら諸々の「形

式」を統合した作者の精神にまで到達することができたなら、すなわちそれは「様式」の理解にほかならない。「形式」と「様式」への誤解に基づく軽々な「様式論」不要論もみられるが、実はこの「様式」の追究と、卑俗と思われがちな真偽の判別は表裏の関係にあつて切り離せるものではない。「形式要素」の関連性を総合的にとらえなければ、真偽の判別に至ることはできないからである。

そこで以下では日本の近世絵画を例として、資料性評価に必要な「観察」のみどころ（チェックポイント）となる「形式要素」を列挙し、それぞれの要素にどのような意義があるのか、読み取ることのできる「情報」について論じていく。ただ、作品は自身の鏡ともいえるように、目に映じていても意識にのぼらなければ見えていないのと同じことであり、ここで挙げる要素もまた、筆者が着目した一チェックポイントに過ぎない。それは作品が有する「情報」の一部でしかなく、ほかにも要点は存在しているはずである。認識の共有を可能とする「形式要素」を増やしていくためには、研究者それぞれの多様な観点が必要となる。

なお、本稿ではデリケートな問題である「真」、「偽」の語を使用することになるので、誤解を生まないようあらかじめ意味するところを定義しておきたい。まず「真」とは、作者銘にある人物がみずから手がけた作品、一方の「偽」とは、個人、組織を問わず、別手により営利目的や愉快犯などの悪意をもって作られた作品を指すものとする。もちろん、全てを「真」「偽」に判別できるわけではなく、そこに複雑な状況が介在していたり、ときには厳密に指摘する必要のない場合もある。たとえば、作者銘が制作代表者としての意味しか持たなかったり、下絵はその作者によるが、作品自体は何らかの事情で門人が完成させたいわゆる「工房作」「代作」と称するもの、敬意や向上心などの善意により、

落款にいたるまで「真」をそのままに写した「模写作」などがある。これらはどちらともいいにくいだが、厳密には「真」ではない。けれども、ことさら「真」「偽」について述べなければならぬのは、「工房作」にしろ「模写作」にしろ、その判定は「真」との比較でなされるべきであり、前提として「真」の様相が明らかになっている必要があるからである。特に「工房作」という仮説をたてるのは非常に困難であり、まず内弟子が存在するという前提のもと、「真」の描法と異なる点を具体的に指摘し、その別手が「真」の統括下で制作したこと、つまり別手による「偽」でないことを説明しなければならぬ。単に「真」と比較して劣っているというだけでは、「偽」の可能性を排除できないからである。組織から産み出される「工房作」は、確かにイメージとしてはとらえやすい。実際に「代作」を行ったことのある工芸作家から話を聞いたことがあるが、下絵は高齢の先生が描くものの作業は困難なことから、内弟子が代行したという。その業界ではありふれた話といい、内弟子間においても技術差があることから、内部にあつては誰の制作かは一目瞭然という。このように「工房作」の存在は疑い得ないが、実際にそうと思しき作品が門人の手になったものか、追従者などによる高度な「偽」なのかを判別することは容易ではない。玉虫色の作品を「偽」と判別するのに忍びなければ、伝承作品としての「伝」を与え、議論の余地を残しておく方が誠実であろう。目下のところ、「真」、「偽」、「伝」という三つの区分を設け、「伝」の位置づけについては、「真」「偽」に対する認識の成長とともに明らかにされていくものととらえておく。

A 経年変化（物質年代）

観察すべき要点を集約すると、この「経年変化」と以下BからIに掲

ける「表現形式」の二つに大別できる。「経年変化」は表現にともなう形式要素ではなく、状態の物質的ダメージを問題とする。作者の嗜好や技術の反映が想定される「表現形式」とは関わらず、直接的に作者の情報を追及できるものではない。たとえ作者と同時代の作品と推察できても、なお同時代の「偽」である可能性が残されるが、作品自体の「物質年代」という尺度を持ちうる点で、独自性の高い重要な要素となる。そのため、ここではまず第一番目として挙げた。

およそ地球上に存在するものは、常に重力や大気の影響を受けている。同じ性質を持つ新旧二つの物質があつた場合、より長期間にわたつて重力を受け、より多くの大気にさらされた古いものの方が損傷や劣化の度合いを増すのは自然の理である。美術品についても素材によつて違いはあろうが、一般論として古いものであればあるほど損傷が多く、修理がほどこされた割合も高くなつていくはずである。歴史的淘汰をくぐり抜け、現在まで作品が伝えられたという事実は、過去の人々が大切に継承してきたがゆえに、多くの修理修復を経ていることの証明でもある。それゆえ、たまたま優れた環境にあり続けたとしても、二百年を経たものには二百年の痕跡、五百年には五百年の痕跡をどこかにとどめていなければ不自然といえる。とりわけ有機系の素材を中心とする絵画は脆弱で、重力、温湿度の変化、そして大気中の酸素や窒素、硫化物の影響を直接的に受けやすい。つまり、ここでいう「経年変化」の観察とは、物理的な損傷や劣化の状態、そしてその修理状況を看取し、およその「物質年代」を推察することにある。以下、性質ごとに三つに分け、観察の要点について触れていく。

a. 本紙（紙、絹）

幕府の侍医・喜多村樗窓（一八〇四〜七六）は、その随筆『五月雨草

紙』に「古人の言に紙の書画は千年、絹は五百年に過ぎずと聞けば」と記している²⁾。動物性タンパク質からなる絹よりも、植物繊維による紙の方が衝撃や劣化に対する耐性があり、その残りやすさが歴史的に知られていたことを示す語である。紙絹ともに、経年によつて表面が荒れてかさつき、本紙そのものや付着した塵などが茶色く変色する。後者は紫外線や酸化の影響による「ヤケ」という現象で、水によつて汚れを別紙に移す「アク取り」や、一種の漂白で過酸化水素を用いた「洗い」により、ある程度の白さを取り戻すことができる（口絵15）。また、物理的損傷である破れや虫害痕に別紙や別絹をあてがい、その上から画の欠損部分を補うものがあり（口絵16）、この補筆が経年数や制作下限の手がかりともなる。折れや断裂部分には、細長く切つた紙を本紙の裏側からあて「折れ伏せ」や「かすがい」という修理が行われ、本紙を光に透かして裏側からみると蚯蚓が這つたような跡があらわれる。通常は本紙と肌裏の間にほどこすが、場合によつては総裏の上から貼付ただけのものもある。傷みは蓄積していくことから、一般的には江戸時代より室町時代の作品の方により多くみられる。ただし、偽作者もこのような損傷状態には留意しており、茶色の汁をそのまま塗布したり、本紙を竹筒に入れて竈の上に吊るして燻すなど、明治四五年（一九一二）五月一日付大阪朝日新聞に掲載された山中商会にからむ贋作事件の記事には、その手口が記される（図1）。このような様態は人為的であるのに加え、本紙や絵画表現そのものの傷みとは無関係であることから、比較的判別しやすい。一方、画家自身が制作当初にわざと傷ませた例もあり、江戸後期の浦上玉堂や田能村竹田の作品には、墨のかすれを強調するために紙面を擦つた痕跡が認められる。

絵画には掛軸、卷子、屏風、襖、衝立などの体裁があり、大きいもの

(三十) 頁 第九十四頁 第一 (刊休無中年) 聞新日朝阪大 (日曜未) 日一月五年五十四治明 (刊誌の便増三第)

贋作書画の大検査

「驚くべき秘密」押収品山の如し

本誌「秘蔵」の「書画贋作検査」が、新刊「書画贋作検査」が、日本書畫の歴史に於いて、本誌「秘蔵」の「書画贋作検査」が、日本書畫の歴史に於いて、本誌「秘蔵」の「書画贋作検査」が、日本書畫の歴史に於いて、

色々な贋作家

夫々專門に分れて居る者、主として、

山中へ出張

内北の山中、吉野、皇太子(三名)の形、

贋作の方法

収入の大半を、贋作と、

驚くべき秘密

夫々專門に分れて居る者、主として、

色々な多き事

夫々專門に分れて居る者、主として、

意外の高價

右の外、

凡て詐欺取財

夫々專門に分れて居る者、主として、

の方が自重もあつて扱いにくく、破損も起きやすい。掛軸は重力によつて上下に引っ張られ、取り扱い時の負担や落下の事故によつて横方向の損傷が生じる。一方、横に広げて鑑賞する巻子は、左右からの負担がかかるため、縦方向に傷みやすい。このことから「折れ伏せ」や「かすがい」の方向には違いが生じ、虫害痕の連続方向などとあわせて分析すれば、当初の体裁が現状と異なることや、伝えられてきた状況が判明する場合もある。調度品としての性格を有する屏風や襖、衝立は物理的な損傷をより受けやすく、いざれも垂直に立てて設置するため、接触による擦れや破れ、汚れなどによつて下部が最も傷む。特に時代の経過や後補

の状況を知らうえでは、扱う際に手が触れやすく、破れや汚れが生じやすい襖の把手付近や手前にせり出す屏風の折れ山が観察の要点となる。また、襖はその設置状況によつて損傷の度合いが大きく異なり、四面一組の場合、全てが同じ状態で伝わることはむしろ少ない。調度品としての設置時間が長いゆえに空気や光に触れる絶対量も多く、ごく自然に「ヤケ」が生じるが、多くは両端二面と中央二面の間に差がみられる。これは中央二面が開けっ放しにされること、左右で二面ずつが重なり、内側におさまる面が傷みにくいからである。けれども、必ずしも傷みの激しい方が外向きの面であったとは限らず、外側が傷み過ぎて後補に取り

替えられ、むしろ状態が良くなっている可能性もある。曾我蕭白の作品には、そのような状況を想定せざる得ないものがあり、両端二面と中央二面にみる同じモチーフ間で筆致が異なり、かつ状態の悪い方に優れた筆致が認められる。

b. 具材（墨、染料、顔料）

墨は描かれた当初から次第に水分が失われて瑞々しさがなくなり、古墨の表面のように枯れた状態になっていく。紙質やドーサの有無によって差はあるが、本紙が紙の場合にはある程度吸収されるため、表面が傷んでも多少の擦れでは消失しない。ただ、経年のダメージにより、濃墨と淡墨が同じ階調（グラデーション）の差を保ちながら均等に淡くなっていくことはなく、淡墨の方がはるかにやく失われる。そのため、順当に時間経過したものは濃墨と淡墨の階調差が大きくなり、結果として濃墨がちな印象を与える。

動物性の骨や皮から取り出したゼラチン質のニカワにより、砕いた鉱物の粒子を固着させる顔料は、柔軟かつ湿気を吸収しやすい本紙との収縮差によって剥落することが多い。特に牡蠣殻を原料とした胡粉は、顔料の下塗りや花びらなどの立体的表現で厚く塗られるために傷みやすい。江戸前期以前の襖や屏風ではその大半が剥落し、わずかに白い痕跡のみをとどめる例も多い。また、孔雀石と藍銅鉱を原料にした緑青と群青は、ともに化学組成が酸化銅であることから、本紙もろとも酸化を進めて周辺を茶色く変色させてしまう（口絵17）。これを「顔料ヤケ」と呼んでおり、進行すればその部分だけ抜け落ちる場合もある。植物の汁液を用いた藤黄（黄色）や藍（青色）などの染料は、一八世紀以前の作品ともなると多くが暗く沈んで退色している。顔料よりも色彩の耐久性に乏しく、室町時代の水墨画のなかには、当初は淡彩がほどこされてい

たものも相当数あると予想される。

c. 表装

本紙と比べると副次的ではあるが、描かれた当初のウブ表装と判明すれば、本紙も同時代ということになる。これまでの経験から、その上限は一八世紀後半とみられ、二百年を越える作品は多くないと思われる。表装に使用される裂や紙で判断するためには染織に関する知識が必要となり、表装年代よりも古い裂が使用されることもあるので、金銀欄の剥落具合など、損傷と修理痕を併せて考察する必要がある。

B 本紙（紙、絹）

本紙という語感には単に素材に過ぎないかのような印象を与えるが、紙と絹、主にどちらを選ぶかは画派や画家によっても傾向があるうし、どのような種類の紙や絹を用いるかという選択にまで及んでいく。それは筆の動きや墨の変化に大きな影響を与えることから、表現形式を支える基幹になっているとみるべきであろう。

a. 紙

原料となる植物の種類には楮、雁皮、竹などがあり、それぞれに風合いが異なることから用途も分かれる。楮は、日本で産出される紙の最も一般的な原料で、薄くてねばりがあることから絵巻や屏風をはじめとしてあらゆる料紙に用いられてきた。雁皮は、やや黄色味を帯びるものの、繊維が細く短いために滑らかで光沢のある紙となる。その堅牢さから、主に鳥の子紙の原料として障壁画に用いられたり、楮を混ぜて柔軟さを増したものが仏典や絵巻に利用された。竹を原料とする竹紙は、近世には薩摩で作られたという記録も残るが、主に中国からの輸入品として唐紙（とうし）、あるいは毛辺紙と呼ばれてきた。南北朝から室町時代の

禅僧の書や水墨画に用いられ、江戸時代の書画にも使用が認められる。

楮や雁皮を原料とした紙に比べて白く、劣化しても茶色味を増さずに灰褐色になつていく。一八世紀後半頃からは、青檀と稲藁を混合した白色の画宣紙（画仙紙）⁴がもたらされるようになり、次第に竹紙に取って代わった。薄手のものが多く、襖一枚や屏風の一扇を覆うほどの大型の紙も流通するようになる。一方、同じ頃の洋風画家の作品中には綿を原料とした紙がみられるといい、オランダからもたされた洋紙と考えられている⁴。

昭和初期には、日本画の料紙として楮と麻を混ぜた厚くて丈夫な雲肌麻紙が開発されたように、紙はその時代の技術を反映しながら発展してきた。そのため、各時代における原料や製法の分析を進めることができれば、紙に関する年代観の構築が期待できる。特に北宋末から南宋にかけて発達した竹紙、清朝の乾隆時代に生産の絶頂期を迎えたとされる画宣紙⁵に関し、中国絵画における作品への具体的な使用状況、そして日本における流布状況を追究することがなによりも重要である。ただ、紙の原料そのものに対する判断は肉眼や顕微鏡による観察だけでは不十分で、サンプルを採取したうえでC染色液に浸し、その色変化を顕微鏡で観察するJIS規格のP8120（紙、板紙及びパルプ）繊維組成試験方法⁶に基づく方法が一般的となつている。けれども一義的にはまず肉眼観察によるべきであり、目下のところ各種の修理報告を通じて具体的な作品と原料を認識し、その風合いを参考に他の作品にも敷衍していくべきであろう⁶。また、それを自身で補う手段としては、学研が発売する『せらい判定の研究』⁷を用いる方法がある。同梱のガイドブックは、この実験に用いる薬剤について硫酸ナトリウムを主成分とする判定薬としか書いていないが、実際に楮紙、三桠紙、竹紙の三種を試みたところ、赤紫

色、オリブ色、青色に染まり、C染色液による結果と同じ反応を得ることができた⁸。青檀を主成分とした画宣紙は赤紫色に反応することから、自身でサンプルを収集し、実際の紙質と染色後の色を比較検討することは、ある程度、有効であろう。

このような原料以外で肉眼観察が可能であるのは、紙継ぎである。大画面からなる屏風や障壁画、連続した横長の画面で構成される絵巻には、多くに紙継ぎがみられる。紙の大きさは漉く際に用いる漉桁によって決定され、その大きさも人間が扱える幅に限られる。中世の絵巻にみる一枚あたりの大きさは、横幅が四八から六〇センチほど、縦は二六から三六センチほどにほぼ収まるが、これは延長五年（九二七）に撰された『延喜式』⁹にみる紙の基準法量、広さ二尺二寸、長さ一尺二寸から一二割程度引いた数字である。高さのある屏風や襖などは、横長の紙を下から上へ継いで画面を構成する。横が二間（約三六〇センチ）ある江戸時代の本間屏風を例にとると、一五〇から一六五センチくらいの高さを構成するのに、一扇あたり五枚もしくは三枚を用いるものが多い。五枚継ぎの場合、多くが縦三〇から四〇センチほどの紙を四枚継いで、残りの幅を一〇センチ前後の紙で補う。三枚継ぎは一八世紀半ば頃から次第に増えはじめ、幕末になるとその割合が高くなる。五〇センチ余りの同じ大きさの紙を用いるが、全てが異なる場合も少なくない。襖や二曲屏風などに使用される縦一六五センチ、横九〇センチ前後の継ぎのない大型の紙は、一八世紀後半においてようやく認められる。多くが画宣紙であるが、なかには等間隔に並んだ数本の横線が認められるものもあり、漉いた当初から大型の一枚であったというより、紙の製造工程で継ぎ合わせたとしき痕跡である。以上のような技術的制約から生じる画面の紙継ぎは、筆の引っかかりを生み、重なりによる厚さが損傷の原因とも

なることから、それを解消する努力が重ねられてきたことは想像に難くない。画派や画家によって一枚あたりの紙の大きさが異なるなど、紙継ぎ方法に差があることも予想されるが、まずは時代による変遷を把握する必要がある。特に屏風は横長の紙を下から上に継ぐだけでなく、設置したときに山や谷となる折れの部分に、五センチ前後の細長い紙を縦方向に貼るものがある。これはほぼ室町後期から桃山時代にかけて制作された屏風であり、時代に特有の形式と推察される。また、紙継ぎは整然を期するのが通常であるが、なかには一扇ごとに縦位置がずれていた、上下に不自然な付け足しのあるもの、あるいは紙色が異なるものがある。部分的な修理でなければ、当初は障壁画の壁貼付や襖であったものが、何らかの事情で屏風に仕立て直されたか、古紙を寄せ集めて作った「偽」という可能性も考慮すべきであろう。不自然な紙継ぎは伝来過程で手が加えられているとみるべきで、それを分析することが素性を知る第一歩となる。

b. 絹

糸の組成によって平織、綾織、縹子織の三種に大別できる。平織は、軸装の仏画をはじめとする平安時代以降の作品に最もよく用いられてきた。綾織は平織よりも堅牢な組成であるが、画絹に用いられることはほとんどない。使用が認められる作品も、おおむね中国から輸入された染織品用の生地を代用している。縹子織は絵画の世界では統本と呼ばれ、糸密度が高く、光沢ある高級素材として珍重されてきた。日本での使用は一八世紀後半から認められ、幕末明治にはたいへんな流行をみた。このような組成上の区別以外を肉眼観察することは難しく、もう一步踏み込むにはどうしても顕微鏡の使用が必要となる。けれども、平安から明治時代に至るまでの画絹は豊富に存在しており、かつ中国絵画も多く伝

わることから、一手間かけて顕微鏡で糸密度や太さを観察し、さらにそれを比較検討すれば大きな成果が期待できる。特に時代判別に効力を発揮することは「黒川古文化研究所蔵の日本・中国絵画の画絹について」で報告したので、⁹⁾画絹観察の意義を、平織を例として示しておく。

平織の画絹は、繭から紡いだ生糸に撚りをかけず、数本合わせただけの平糸を用い、経糸と緯糸を一本ずつ交互に組成する。経糸は、緯糸を整然と組織するために用いる櫛状の箴目に二本ずつ入れることから、二本が寄り添った状態になる（箴目二ツ入、諸経）。緯糸は舟形状をした杼により、経糸を引き上げることにより右から左、左から右へと打ち込んで組織させる。二挺もしくは三挺の杼を用いて、二・三本の緯糸を一度に打ち込むこともある。絹の風合いに大きく影響するのは、この緯糸の本数や質である。製糸技術の問題から太さにムラを生じやすく、一九世紀前半以前の作品には、「織り段」という組織上のムラがおおむねどこかに認められる。

かつては染織用のルーペで観察し、一平方センチあたりの糸本数を数えていたが、作品を掛けた状態では正確を期するのが困難であったこと、たとえ同じ本数であっても作品によって印象が異なることなどから、同様の条件で写真撮影が可能なら顕微鏡を用いる方法に改めた。これまで黒川古文化研究所が所蔵する作品をはじめとして、江戸から明治時代の作品を二〇〇点ほど撮影した。サンプルとしてはいまだ少ないが、これまでの調査で得た画絹に対する私見を以下に記す。

- ・ 経年によって次第に糸がやせ、つやと柔軟性が失われていく。
- ・ 画絹の風合いに大きな影響を与えるのは、糸の本数だけでなく、太さが関係している。

・ 経糸よりも緯糸の使用方法に特徴があらわれる。

・中国製か日本製かといった判別は、現段階では困難である。

・室町と江戸、江戸と明治の間には製糸や織りの技術に大きな段差がある。

最後の問題は、時代様式とも深く関わることから特に重要である。幕末のある時期に製糸技術の近代化が行われ、糸の形状が平らから丸みを帯びたものへ変化したという製糸研究の指摘と一致する。¹⁰⁾たとえば、円山応挙の門人・森徹山（一七七五～一八四二）の「国道真景図」（黒川古文化研究所蔵）（図2）と、江戸で活躍した渡辺崋山（一七九三～一八四二）の「乳狗図」（黒川古文化研究所蔵）（図3）はともに19世紀前半の作品で、この時代としてはごく一般的な画絹である。「乳狗図」の方が二〇年ほど後の作品であり、経糸が少し太くなっているが、隙間とともに横長で、緯糸はほぼ同質とみえる（口絵18、19）。一方、円山応挙から五代のちの子孫である国井応陽（一八六八～一九三三）筆の「虎図」（黒川古文化研究所蔵）（図4）と「松に旭日図」（図5、口絵20）は明治後期から大正時代にかけての作品であり、ともに緯糸の太さが際立つ。目が詰まって隙間は少なく、前者はほぼ正方形（口絵21）、後者はやや細い経糸を用いることから横長にみえる（口絵22）。特に印象的に映るのは、先の二作品よりも糸が丸く、立体的で存在感を有する点である。実際に肉眼や低倍率のルーペでみると、金属で編まれた鎖のようにみえる。このように緯が太くて密度の高い絹は、天保年間（一八三〇～四四）頃から中林竹洞（一七七六～一八五三）が先駆的に使用した。自身が考案し、京都の西陣で織らせたという「竹洞絹」は三本の経糸を箆目に通し、「三挺杼」の緯糸によって組織させたとされる特殊な画絹であるが、いまだ糸が平らな点で幕末以降のものとは性質を異にしている（口絵23）。

画絹の質的变化が画の形式にも影響を与えたことは、もっと注目されてよい。表面を被う顔料とは異なり、墨や染料は絹に染み込んで定着する。それゆえ幕末以降の絹は密度が高くなって隙間が減ったため、江戸時代の作品よりも何階調か濃墨がちで明快さが増し、鮮やかで繊細な色彩表現へと変化した。

このように画絹を単純に比較するだけでも、様々なことが明らかになる可能性がある。たとえば、対幅や三幅対として伝えられる作品が当初から対であったかどうかの判断は、絹質を比べてやれば良い。京都の神護寺が所蔵する「源頼朝像」に関しては、近年、本当に像主が頼朝なのかという議論が展開された。¹¹⁾けれども、現在まで伝わる三幅間の関係性についてはこれまであまり触れられておらず、像主が誰であれ、そもそも同時期に作られたものなのかどうかという物質的検討は進んでいないと思われる。「伝源頼朝像」「伝平重盛像」「伝藤原光能像」それぞれの状態には違いがあり（図6、7）、なぜこのような差が生じたかについてはほとんど問題とされていない。また、描法が異なることも指摘されているが、それが何に由来するのか、もう一步踏み込んで追究する必要がある。試みに「伝源頼朝像」と「伝藤原光能像」を比較してみると、前者は晷の一部が後補であるものの、それ以外にはほとんどダメージがなく、とりわけ顔から体にかけては健全である。顔は特に唇の描法が大きく異なり、前者が輪郭の内側をごく淡い赤でベタ塗りするのに対して（図8）、後者は墨線による明白な輪郭はみられず、濃い赤で形づくり、立体感を意識してぼかしを入れている（図9）。また後者は、眼の黒目部分にも同様にぼかしを入れており、さらに前者以上に睫毛をはつきりとあらわしている。立体感を表出するため、耳のくぼみに比較的濃いめの墨を塗るのも異なる点である。さらに鬚に関しては、前者が縦の



图2 森徹山「国道真景図」(19世紀前半)部分

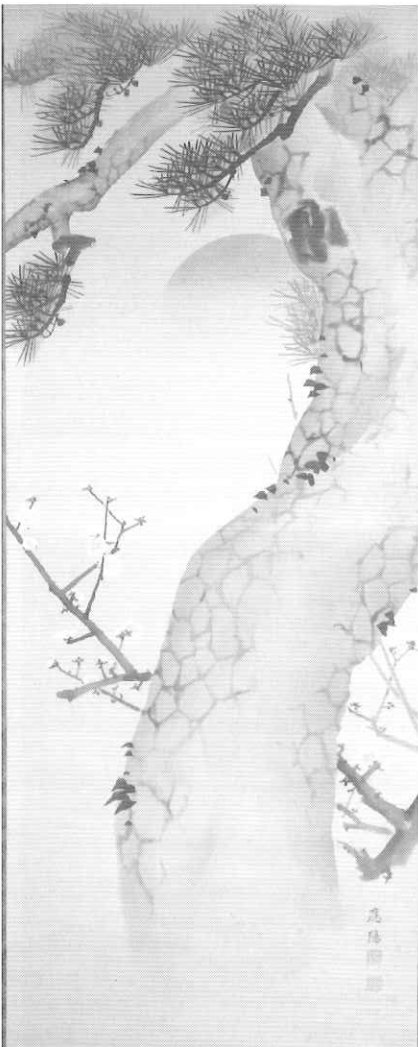


图5 国井応陽「松に旭日図」
(20世紀前半)

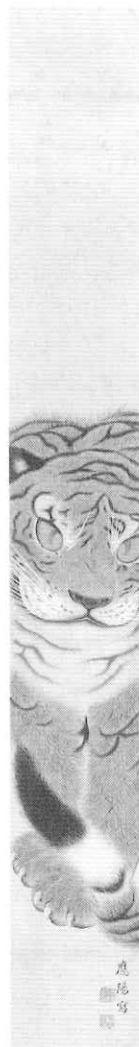


图4 国井応陽「虎図」
(19世紀後半)



图3 渡辺崋山「乳狗図」
(天保12年・1841)



図6 補絹見取図 右から「伝藤原光能像」「伝平重盛像」「伝源頼朝像」

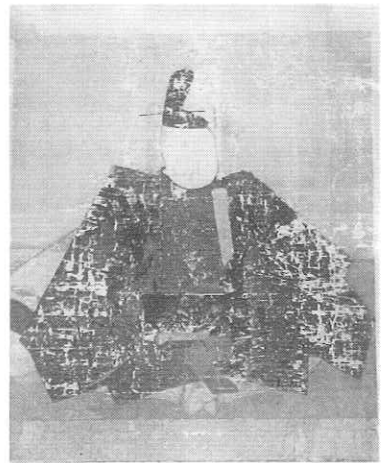


図7 肌裏除去後の裏面 右から「伝藤原光能像」「伝平重盛像」「伝源頼朝像」



図9 「伝藤原光能像」の顔

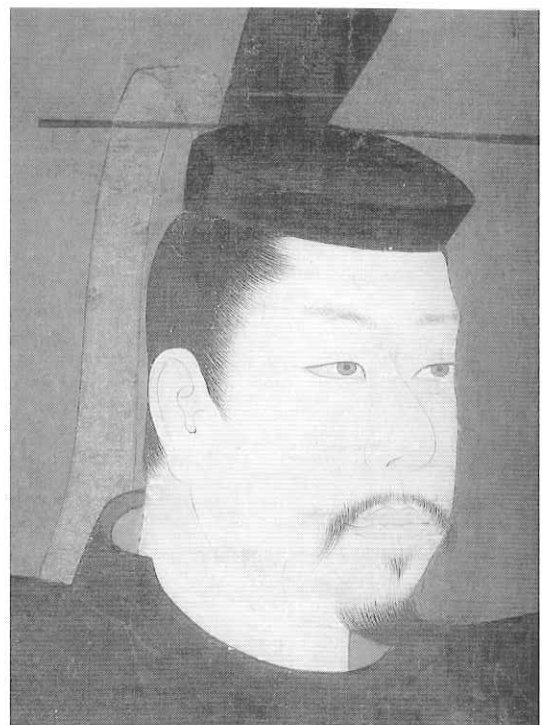


図8 「伝源頼朝像」の顔

筆致で全てを左へ流してあらわすのに対し、後者は人中を意識して左右へ流し分けており、より複雑な表現であるとわかる。仮にこれらの三幅が一連のものとしても、必ずしも全て同じ時期の制作とは限らず、オリジナルか後補か、さらに後補にも段階はないのかという問題設定が存在しても良いものと思われる。大きさが特異なことから暗に同質とされているが、本当に三幅間の画絹に差はないのか、補絹の部分も含め、スケールの入った一〇倍程度の画像を提示した検討が望まれる。

C 筆墨

「筆」に「墨」を染み込ませて描くという性格上、筆使いと墨使いは切り離して考えられるものではない。けれども、形式要素として観察するには両者に分けた方がとらえやすいことから、ここでは「筆致」と「墨色」の別項目で掲げる。

a. 筆致（筆使い）

無数の線や面を巧みに産み出し、墨によって形態の骨格を形成する筆致は、東洋絵画において最も重要な形式要素である。「骨法用筆」として中国・南斉の謝赫により「画の六法」の二番目に挙げられたように、自然に感応した自身の「氣」を画に注ぎ込み、氣韻表現を実現するための直接的手段として重視されてきた。中国絵画との影響関係を考慮すべき日本絵画においても、画派や画家を特徴づける要点となる。けれども明治よりこのかた、絵画表現の主眼は形態や構図、色調などのデザイン性に移ってしまい、古画をみるに際しても、現代人の多くは筆使いや墨使いに眼を向ける習慣ができていない。つまり、筆墨に対して強い意識を持たなければ、実際には見えていないのと同じであり、結果としてデザイン性だけに終始することになる。さらに筆墨の重要性を認識できた

としても、画家の制作過程を追体験するのに等しいことから、観察には時間と忍耐力が必要となる。

追体験とはいえ、どこから描き始めたのかという推察は構図との兼ね合いもあって難しい。初期的には景物単位で取り上げながら、それがどのような線種で構成されているかをみるべきである。一筆が長いか短いか、太いか細いか、あるいは太さが途中で変わるのか、直線のか曲線のか、起筆部分はやわらかく入るか強く打ち込むか、収筆部分は軽く抜くか強く止めるか、かすれているか湿潤であるかなどの個別的観察から、線種はどれくらいあり、そのうちでどのようなものが多いか、あるいは右利きが困難な右から左、下から上への運筆があるかなど、全体的観察に至るまでの種々が想定される。墨竹画のような墨や淡彩で植物をあらわす作品に関しては、幹や葉を根元から先端方向か、あるいはその逆に描いているかという運筆の観察は不可欠となる。前者は植物の成長方向を意図し、後者は描きやすさや画の体裁を優先させる傾向があり、そこに反映される意識の差は大きい。また、山や樹木には線とも面とも言い難い「皴」や「点苔」が加えられることが多い。前者は岩肌や樹皮、後者は草叢や苔などを表現し、本来的には景物の形態感や立体感を表出する意図がある。そのため、それをあらわすために必須のものと解する画家と、単なる模様のようにとらえる画家とでは表現に大きな差が生じ、「皴」や「点苔」が単調か複雑か、密度に工夫があるかなどの観察も欠くことができない。

一方、線自体の硬軟や筆割れの有無から、使用された筆の種類を推察することができる。桃山時代には藁筆の使用が認められるが、江戸時代においても鹿や兎、狸に代表される獣毛筆だけでなく、適当な若竹の一方をしごいて繊維状にした竹筆の使用がみられることもある。殺

生を嫌った仏教の僧侶によって使用されることが多く、その筆跡と思しき硬くて抑揚のない荒々しい線が池大雅の作品などに認められる。また、紙縫りや指頭を用いたことを落款に記す作品もあり、筆致から筆材を判別することは、その画家の志向を明らかにするうえで必要となる。

b. 墨色（墨使い）

墨色は水に溶ける墨の粒子量によって決まり、理論上は漆黒と呼ばれる黒からほとんど無色透明に近いものまで、無限の階調を作り出すことができる。ただ、肉眼でそれほど細かく判別するのは困難であり、通常は淡墨、中墨、濃墨の三段階でいいあらわす。一般的な描法は、画中で最も淡い墨によって全体のおよそを形づくり、次第に墨調を濃くしながら形態を整え、最後にアクセントとして最も濃い墨を加える。墨使いは技術によって支えられるが、墨使いは感覚と費やす時間が大きく影響する。墨の乾く時間を惜むなどして階調を少なくすれば、容易に手を抜くことができるものの、表現の繊麗さは薄らいでしまう。このことから淡から濃までのおよその階調数をとらえなければならず、特に画家の嗜好が反映しやすい濃墨の使用については、どのような部分にどこすか、画面全体に占める割合はどのぐらいかという傾向を把握する必要がある。墨使いよりもむしろ筆使いに個性が反映しやすく、墨色に特徴ある画家を見出すのは難しいが、どちらをより重視しているかという傾向の分析は行うべきであろう。筆さばきの変幻自在な画家には池大雅（図10）と曾我蕭白（図11）があり、「長心の筆」という均質な線を持続させて引くことのできる画家として長沢芦雪を挙げることもできる（図12）。この三者の筆使いは群を抜いているが、墨使いの巧みな画家は江戸後期ともなると多く輩出される。濃度差で景物の形態感や立体感を的確に表現できる画家は、円山応挙や長沢芦雪などの円山派の一部と、松村景文

や西山芳園、長谷川玉峰に代表される四条派に多い。また、伊藤若冲はグラディエーションの表出に巧みである。水墨の障壁画をみると、白く塗り残す一部分を決め、五階調ぐらいの墨を順に丁寧塗り分けながら、画面のほとんどを埋めていくという非常に時間のかかる作画を行っている。鹿苑寺の「松鶴図横」にみる鶴は、一見すれば輪郭線で括っているかのようであるが、淡墨を染み込ませた筆の穂先にさらに濃いめの墨を加え、筆を寝かすようにして鶴の外側を囲む「外暈」の技法であらわす（図13）。線による強い表現を嫌い、背景を淡墨で埋めて鶴を塗り残すことで浮かび上がらせている。一方、曾我蕭白は墨使いにも個性的な特徴があらわれる。「寒山拾得図」は寒山を淡墨、拾得を濃墨主体であらわし、白と黒との対比によって構成する（図14）。一幅の作品中においてもこのような白黒対比の妙味を表出しており、とりわけ濃墨が濃く、コントラストの強い画風となっている。

D 彩色

浮世絵に関する用語として、赤系の色を用いない「紅嫌い」というものがある。一八世紀末の「寛政の改革」にともなう儉約令の影響とされるが、どのような色を用いるかは時期の問題にとどまらず、画派や画家の嗜好が反映されやすい。たとえば、一九世紀前半における文人画のなかでも、特に谷文晁系の山水画は彩度が低く、全体的にやや濁った暗めの色合いを呈している。それぞれの景物をいささか基本的な色使いはもちろんのこと、それが明るい暗いという明度、鮮やかかどうかという彩度の傾向をとらえるのは重要である。天然鉱物を原料とする顔料は、細かく砕くほど明度、彩度も高くなり、熱を加えれば逆に明度と彩度を落とすことができる。また、植物の汁液を原料とした染料は、本



图11 曾我蕭白「唐獅子図」部分
(朝田寺／三重県松坂市)



图10 池大雅「柳下童子図屏風」部分 (京都府)

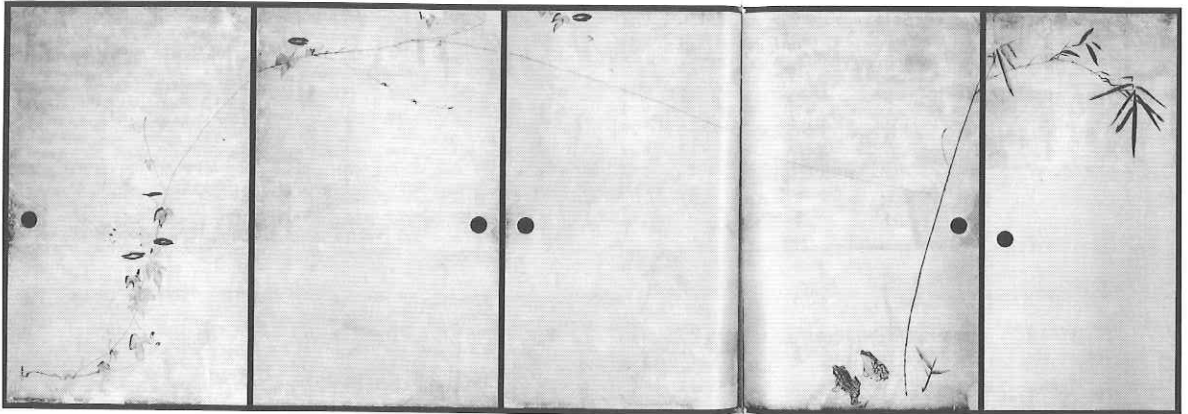


图12 長沢芦雪「朝顔に蛙図襖」(高山寺／和歌山県田辺市)



图14 曾我蕭白「寒山拾得図」(興聖寺／京都市)

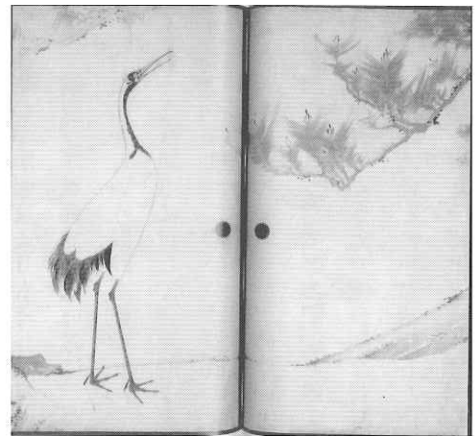


图13 伊藤若冲「松鶴図襖」部分
(鹿苑寺／京都市)

紙に染み込ませて彩色するため、おむね明度、彩度ともに低くなる。ただ、色合いは照明条件によって異なった印象を与えることから、間近で観察できる際には白色LEDペンライトなどの手近なものを用い、同様の環境を確保するべきであろう。顔料か染料かの判別は、色調や塗布の厚さからおよその見当はつくが、数倍程度のルーペによって前者の特徴である粒子の有無が確認できる。

近年、特に西洋からもたらされた人工顔料・プルシアンブルー(紺青、ペロ藍)の使用に関する研究から、絵具の可視光反射スペクトル分析と蛍光X線分析による非破壊検査が進展しつつある¹⁵⁾。一八世紀前半にヨーロッパで発明されたプルシアンブルーは、文政から天保初年に版行された葛飾北斎の「富嶽三十六景」に使用されたことで知られる。伝統的な群青と比べると深みや重々しさがなく、やや白けて彩度が高い。具体的な輸入の初発時期と一八世紀後半における使用状況の研究では、長崎での取引の本格化は寛政末年(一八世紀末)ごろ、広く流通するにはいましばらくの時間がかかるとされる¹⁶⁾。さらに分析の結果によると、日本絵画への使用はそれよりもやや早い時期の安永から天明年間(一七七二―八九)で、洋風画家の作品に認められるという。これらの報告は、同じ作品中の他色も分析の対象としており、これまで目にしてきた色が具体的に何の絵具によるのか、種々のヒントを与えてくれる。一八世紀に活躍した画家の作品に、しばしば彩度の高い不自然な赤や黄などがみられ、さらに反射率の高い白が存在することに疑問を感じてきた。報告によるとプルシアンブルーの反応を示した作品には、黄色にヒ素を含む石黄、白色に鉛を認めるものがある。マーガリンをさらに強めたような彩度の高い黄色、発光するかような白は、それぞれ石黄と、鉛を含む白色系顔料に相当し、顔料の近代性に関してはヒ素と鉛が鍵になるのではな

いかという感想を抱いた。

ただ、紙や絹の調査に関しても同様のことがいえるが、それひとつで伝家の宝刀となるような確実な科学調査は存在しない。データを解析するのは人であり、そこから作られる新たな尺度も仮説にすぎないからである。解析結果を用いて新たな尺度を作るうえで、調査対象となった作品がその前提にふさわしいかどうか、常に考え続ける必要がある。その前提もあくまで仮のものにすぎず、なんらかの矛盾や特異な結果が生じた際には、改めて別の尺度で作品を計測し、相互批判を繰り返さなければならぬ。たとえば、近年、伊藤若冲筆「動植綵絵」のうち「群魚図」のルリハタから、プルシアンブルーが検出されたとの報告がなされた¹⁵⁾。「動植綵絵」には伝来に関する強固な状況証拠があり、現在の所蔵にいたるまで劇的な経緯があったことでもよく知られている。それゆえ疑義を少しでも差し挟むのは、全く馬鹿げたことと思われるであろう。けれども、研究とはあらゆる可能性を考慮しなければならず、文献に記載された作品と現存する作品が常に一致するとも限らない。先の分析結果は、なぜ京都の一画家が長崎の洋風画家よりもそれを早く使用することができたのか、また目指す絵画が洋風画でもないのに、わざわざ新奇な具材を使用する必要があったのかという疑問を提示した。その結果を受け入れるためには、このような疑問点に対して合理的な説明を行う必要がある、安易に画家の天才性や特殊性に結びつけて済ませてはならない。ほかに使用が認められた石黄などの顔料や継ぎのない大型の画絹に対する検討、さらに同時期に制作された相国寺の釈迦三尊像との比較など、まずは考へうる調査、観察を行ったうえで総合的な判断がなされるべきである。今後の問題として、一八世紀後半に活躍した円山応挙や曾我蕭白などの作品から、プルシアンブルーにとどまらず、輸入時期がさ

らに下る人工顔料のウルトラマリンブルーが検出される可能性もある。そのとき、さらにその使用時期を遡らせ、使用地域や画家の範囲を拡大する方向に進むのか、それとも作品の資料性に関して再検討する方向に進むのか、重大な選択に迫られるものと予想される。判断の際には、多角的な視点を提示したうえで、の熟議が望まれる。

E 金箔、金砂子、金泥

槌で叩いて透けるまでに薄く伸ばした金を金箔、それを細かく切ったり、砕いて蒔いたものを金砂子と呼び、ともにふのりやニカワを接着剤として画面に付着させる。一方、金泥とは砂子をさらに細かくした粒子を糊と混ぜて塗布する具材で、文様を描いたり、人物や岩などの輪郭線に重ねたりして用いる。金箔と金泥のそれぞれで同じ面積を埋めた場合、必要な金属量は金泥の方が多くなり、価格を含めて効率的なのは金箔である。

調度品としての屏風や壁面を裝飾する障壁面に金箔を用いるのは、豪華さや絢爛さを表出する意図もあるが、光の乱反射によって少しでも暗い室内を明るくするためでもあった。通常、正方形の箔を五ミリ程度重ねて本紙においていくが、一枚あたりの大きさが時代で異なることは源豊宗氏によって報告されている¹⁷⁾。江戸時代の作品には一〇センチ(三寸三分)四方のものが多く、対し、桃山時代以前となると一〇・五(一センチ)三寸五(七分)四方といったひとまわり大型のものが用いられる。また、江戸前期以前の作品は金箔をすべてにおした総金地が多く、それ以降になると、画と金地の境界に黄色の彩色もしくは金泥が認められ、画の下には金箔をおさない作品が増えてくる。金属面に描くという技術的困難さと、費用対効果が考慮された結果であろう。また、金

箔の剥げ落ちた部分が赤茶色を呈することがあり、これは友禅染において金箔の下地に赤や黄を塗布するのと同様、金の発色を良くするためにベンガラを塗った痕跡である。

金箔の重なり部分を箔足と呼び、厚さが二倍となることから他の部分よりも輝きが強い。江戸前期の絵馬をみると、この部分のみ剥落せずに残っているものがあり、単に輝度が増すだけでなく、二重になって耐性も増したとわかる。また、箔足だけではなく、正方形の中心付近にも稲妻のような金線が横切るものがある(口絵24)。金泥によって破れや隙間を埋めた痕跡もみられるが、それだけでは説明がつかず、野口康氏のご教示によってようやくそれが何であるのかを得心することができた¹⁸⁾。金属を槌で打つと、その部分を中心として放射状に広がっていく。それゆえ、打延した金箔は当初から正方形ではなく、四辺が少し凸形に膨らむ。これを整えるには四方を直線的に切断することを思いつくが、無駄を少なくしようとするれば、中央から三分の一ぐらいまでの間で縦に切断し、その切断面が両端にくるよう左右を入れ替え、一部を重ねて配置してやれば良い。重ねた部分の上下に空隙が生じれば、小片の金箔で補ってかたちを整え、最終的に上から紙をあてて軽く撫でると、接着剤を用いずとも一枚の金箔としてつながる。先に稲妻と表現したが、「X」や「人」、「ト」形にみえる金線は、この原理で生じた痕跡である。単なる下地に過ぎないかのような金箔も、総金地に描いたのか、あるいは画のない周辺部のみに金箔をおしているのかという作画に関する基本情報から、金箔自体の質や本紙へのおし方の善し悪し(口絵25)、さらに金箔の使用に関する画派や画家ごとの特徴など、詳細に観察することで種々の状況が判明しうる。

一方、金砂子に関しては、画面の損傷にそぐわないような鮮やかなも

のが蒔かれている場合がある。金の含有率が低く、文字通り青っぽい「青金」を交えることもあり、画面の左右や上下部分に雲状にほどこされる。

これは調度品としての性格上、屏風や襖にヤケや傷みがある状態では見栄えがしないことから、華やかさを取り戻すための所為として、幕末から明治頃にかけて加えられたものである。悪意のない処置ではあるが、残念なこと当初の画風を損ねているものが少なくない。なかには本来の作者銘やそれを削った痕跡を隠すために行われることもあり、砂子上に不自然な作者銘があるときには注意を要する。

F 画面構成（構図）

景物の配置や構図を分析するには、画面に対角線などを引く欧米的手法が知られている。けれども、縦や横に細長い画面形式をもつ東洋絵画では、同様の分析が常に成功するとは限らず、むしろそれぞれの景物をどのような視角で描き、どのように組み合わせているかという構成が問題となる。絵巻における「吹抜屋台」や、山水画について北宋時代の郭熙が説いた「三遠」などは、その表現方法における試行錯誤の一端を示している。

上下幅が狭い横長の卷子は、最も制約の多い画面形式といえる。景物の配置方法によって空間を与え、人物などを活動的に表現するための工夫として、少し離れたところから俯瞰的に見下ろす構成が多い。京間二間（約三六〇センチ）の幅を有する本間屏風や、横へと続く襖絵もおおむね同様の構成をとるか、水平視に近い視点であらわすかのどちらかである。軸装には縦に長い豎幅、はばの方が広い横幅の区別があり、本紙が絹であれば、前者は経糸を上下方向とし、後者は左右方向に使い分ける。柱に掛ける極端に細長い「柱隠し」という豎幅もあり（図15）、画

面の制約から、むしろユニークな構成をとる作品が認められる（図16）。

人物や花鳥を主題とする場合には、真横からみた水平視による表現が適切であるが、空間の表出が必要な山水画は構図力が鍵となるゆえに、その合理的な方法として「高遠」「平遠」「深遠」の三遠法が説かれてきた。「高遠」は豎幅に最も適した構成で、画面下部に俯瞰による地面や水面をあらわし、その上に聳え立つ主山を水平視もしくは仰角で描く。前景と後景の二つを組み合わせれば良く、空間構成が容易であることから日本人にも親しまれ、室町時代以降の山水表現には最も多くみられる。また横幅に適した「平遠」は、洞庭湖や西湖などの湖や遠景を見渡すような画題に採用される構成である。画面下から半分ぐらいまでを俯瞰による水面や地面とし、その上に対岸や遠くの山々を水平視で描く。細長い豎幅にはあまり向かず、間延びさせないためには俯瞰的表現で画面の多くを埋めるしかない。「深遠」は奥の方まで見通すように、山や岩石が果々と連なる様子を画面全体を用いて描き、上方に遠山をあらわすものが多い。俯瞰表現を基本とするが、視覚的な矛盾が生じないように描くのは難しく、空間把握能力とそれを実現する高い構図力が必要となる。江戸時代にあつてこのような空間表現を試みた画家はほとんど見当たらず、その意味で田能村竹田の特異性は際立っている。たとえば、天保二〜四年（一八三一〜三）の作品では画面下半を深い俯瞰であらわし、中心付近で上半の浅い俯瞰とうまく接合することにより、違和感を与えないように構成している（図17）。作品にみる個々の景物を仰角、水平視、俯瞰いずれの視点であらわすか、さらにどのような組み合わせで構成するかは、画家の絵画観や技量と直結した問題であり、個人様式を探るためには不可欠な要素となる。

また、人物や花鳥などの景物をどのくらいの大さきで描いているか、



図16
— 2



図15
「柱隠し」の例
〔「狂歌忠臣蔵当振舞」享和3年・1803刊〕

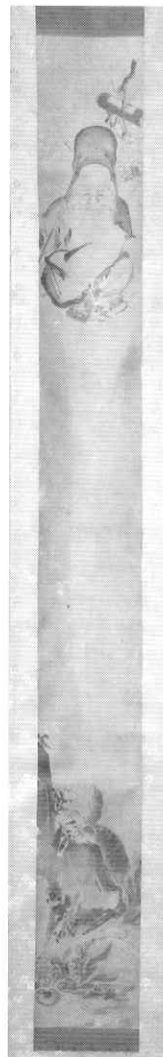


図16
— 1 大森搜雲「亀に寿老図」(18世紀後半)



図17 田能村竹田「松辯古寺図」(東京国立博物館)

それが画面全体の何割ぐらいを占めるかという比率の分析も欠かせない。画家には日頃から描き慣れている大きさがあらずで、画面が倍になつたからといって、ただちに景物も倍に描くというものではない。単純に大きくするにしても、筆自体を太くしなければ全体のバランスが崩れてしまうからである。たとえば土佐派の画家は、工芸的ともいえるような細緻な作画に特徴を持つ。それゆえ、江戸時代に制作された内裏の襖絵などをみても、折枝や花鳥などのさほど大きくないモチーフを散らすとどめ、大画面に合わせて拡大するようなことはしていない。一方、江戸中後期のいわゆる文人画家たちも、掛軸や画帖などの比較的小さな作品が多い。技量や集中力の問題だけでなく、何のために描くのかという作画意識も反映しているはずで、屏風や襖など大画面との間には相当な隔たりがあると考えるべきである。少なくとも浦上玉堂や中林竹洞、渡辺華山の筆として伝わる大画面の作品に良いと思えるものはほとんどなく、池大雅や与謝蕪村などとはありさまを異にする点を考慮しなければならぬ。

G 形態表現

明清絵画に倣って「模写」を繰り返した江戸中後期の画家たちは、多くがそれを表面的な型ととらえたために単なる追従者に終始してしまつた。一方、浦上玉堂や田能村竹田は同じ時代を生きながらも、作画という行為を自己の生に関する問題意識に組み込み、固定観念にとらわれずに消化、再解釈して独自の画風を産み出すに至つた。それゆえほかの画家とは一線を画し、文化史のみにとどまらず、美術史においても論ずべき豊富な価値内容を遺したといえる。手本となる粉本を用いたり、古典学習を基礎とした画家は多かつたはずだが、作画を生きるための手段と

したのか、あるいはそれによって何かを実現しようとしたのか、その目的意識の差が表現形式に影響を与えたことは想像に難くない。既存のものに飽き足らず、そこから生じる問題を解消するためには、他の絵画形式か実際の様態を追求した「写実」に意義を求めるしかなく、山水画を宗とした玉堂や竹田でさえ、山、樹木、人物それぞれの比率に合理性や整合性といった実状を反映させた。同じ景物を描いたとしても、どのような形態で表現し、それを支える意識が何であるかは画派や画家の様式観と関わる根本的な問題であり、この形態表現は「形式」の背後に存在する「様式」を直接的に看取しうる美術史の本丸ともいえる。

理想を実現すべく、試行錯誤を繰り返すときにはさしたる問題は生じない。けれども、いったん理想に近づいたりそれが実現されてしまうと、形骸化が進み、その形式を支える当初の精神は忘れられ、活力が失われていく。同様に模写や転写を重ねるほど、当初（オリジナル）に意図されたものからは遠ざかり、そこに生じる表現上の矛盾も大きくなる。たとえば松を描いた作品があり、それが何の樹木か理解されずに転写が繰り返されれば、伝言ゲームの失敗のように、ついには整合性を失つて松と判別できない画になってしまう。同様の問題は画題に対する理解度の低さからも生じうる。故事や人物伝、また鳥獣の生態に理解が乏しければ、手本となる作品に誤りがあつても疑義が呈されず、そのまま訂正されずに延々と繰り返される。既存の作品を手本とする弊害であり、そこから脱するには実際の文献ではどのように語られるのか、あるいは自然の実態はどのようなものかなど、本来のありさまに注意を喚起し、表現上の合理性や整合性を追究して作品に反映させる必要がある。

このような意識の違いから生じる形態表現の差は、人物把握についての狩野派と円山派の方法に着目すればわかりやすい。一般的な狩野派の画

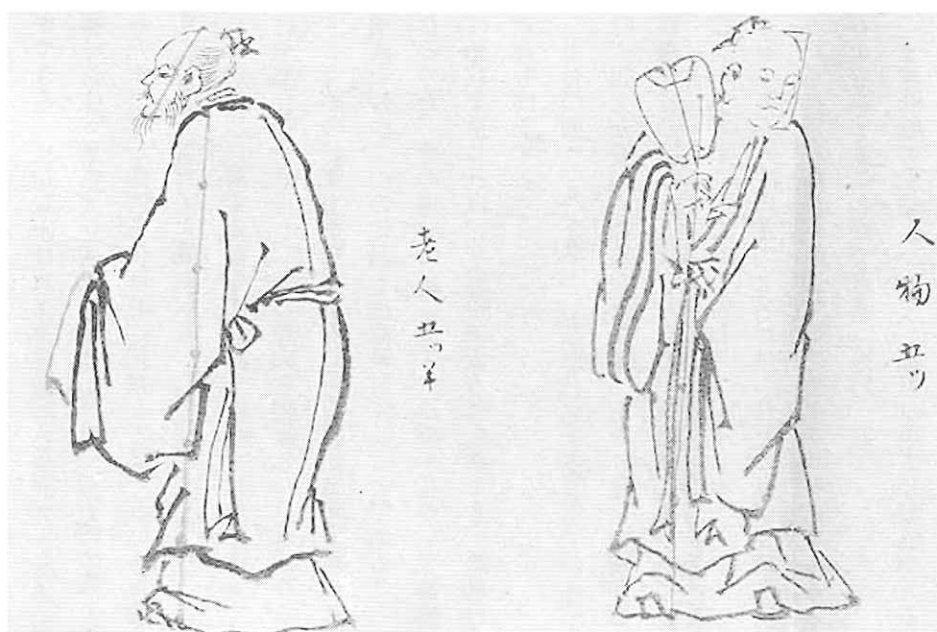


図18 狩野梅笑師信「手習画卷」(寛政2年・1790)

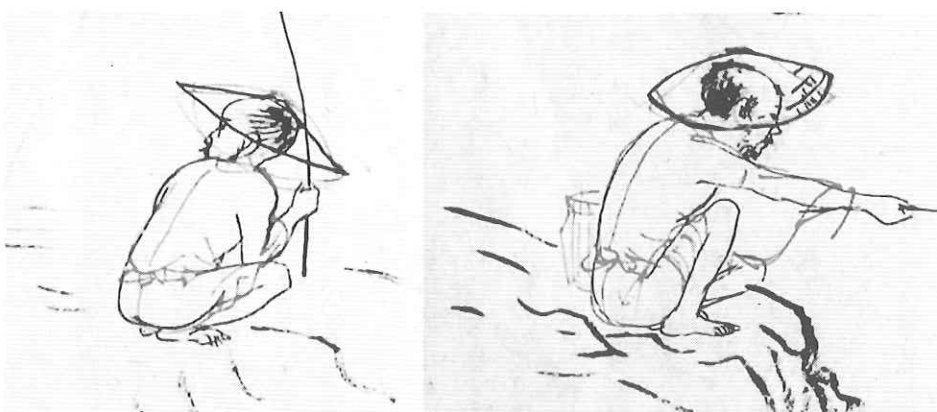


図19 円山応挙「琵琶湖宇治川写生図巻」(明和7年・1770 京都国立博物館)



図20 渡辺崋山「佐藤一斎像」(右 文政4年・1821)と「鷹見泉石像」(左 天保8年・1837)

家は、完成されたひとつのかたちとして比率でとらえて描くのに対し(図18)、円山派はまず裸体を想定し、そこに服を着せるイメージで構成していく(図19)。また、ひとりの画家についても意識の変遷を窺うことができる。渡辺華山は東洋の伝統的な量取り主体の面貌表現から(「佐藤一斎像」東京国立博物館蔵)、西洋の光学的知識を反映させ、一方から光を当てた様態を合理的に把握して描くという表現へ発展させた(「鷹見泉石像」東京国立博物館蔵)(図20)。

形態表現に対する画家の意識を明らかにするうえで、かたちの合理性や整合性を分析し、その傾向を把握しなければならぬ。それを看取するための認識力を高める有効的な方法と考えられるのが、同じような構成を持つ二つの作品を比較検討することである。どこがどのように異なるのか、その違いは何に由来するのかについて間違い探しをするように比較を重ねれば、形態の矛盾点はもとより、筆墨の巧拙などに対する認識も向上する。

上村松園(一八七五―一九四九)の若描きとして知られる「花ざかり」は、祖父が番頭を勤めた呉服商「ちきり屋」の娘が嫁入りする際、松園自身が身の回りの世話をしたという経験に基づいて明治三三年(一九〇〇)に描かれた²⁰⁾。この作品はすでに失われたというが、同様の画面構成を有する「人生の花」と名付けられた作品が複数存在している。いま試みに京都市美術館が所蔵する二作品を比較してみると、以下のような違いを看取することができる(図21、22)。

まず花嫁の左袖について、図21は後方に縦筋が入るが、22にはない。前者はこの線を意識し過ぎたため、袖先の幅が太くなりすぎている。一方の右袖は、振り袖の中に赤い長襦袢が納まる後者に対し、前者は振り袖と長襦袢の関係が曖昧に処理されている。帯は図21には羽根のような垂

れがあり、帯締がみえるのに対し、22はともに描かれない。ただ前者は左羽根のふくらみが角張りすぎ、垂れ下がる羽根も長きに過ぎるなどの不自然な点がみられるほか、一部に朱の裏地がみえることは表現として悪くないが、右側が輪にならずに切れているのは構造上の矛盾である。次に唇の表現について、図21は下唇を青、上唇を赤く塗るのに対し、22は下唇のみをほのかに赤く染めるにとどめる。下唇を青く塗るのは松園の作品中にほとんど見出せず、実は江戸後期の円山派の作品などにしばしば認められる表現である。一九世紀初頭から光の反射で瑠璃色に輝く「笹色紅」という口紅が流行し、絵画においては主に緑青で彩色される。

明治の末に至るまで、この化粧法の表現が同様に行われていたのか疑問を感じるとともに、婚礼前かつ商家の娘としては、一年未満の舞妓がするような後者の方が適切ではないかと思われる。前を歩む付き添いの女性に目を移すと、図21は袖口を下に返して手を隠し、同様に22も手を隠すものの袖口は見えず、前帯を抱える表現となっている。さらに前者にはみえない紋が後者には認められ、花嫁と同じ「十五枚笹」の陰紋であることから、これが母から娘へと継承される女紋で、五つ紋の正装(黒留袖)を着た縁者の女性(松園によると花嫁の母という)であると思われる。なお、円縁のある紋は陽紋あるいは男紋といい、通常、関西では女性に用いることはない。着物の文様について、図21は帯を蕨散しとし、着物の裾には描かないのに対し、22は帯を菊花散し、留袖の裾を松葉散しとする。同様に花嫁衣裳の文様は、前者は帯を蕨葉散し、袖と裾を鉄線と桜花散しにするのに対し、後者は帯を亀甲地に鶴羽と松葉、袖と裾を梅の立木としている。前者には吉祥性はみられず、後者は松菊と鶴亀松梅の吉祥尽くしとなっていることがわかる。

このように図21と22の間には、着物や文様に対する知識に相当の隔た



图22-1 上村松園「人生の花」



图21-1 上村松園「人生の花」

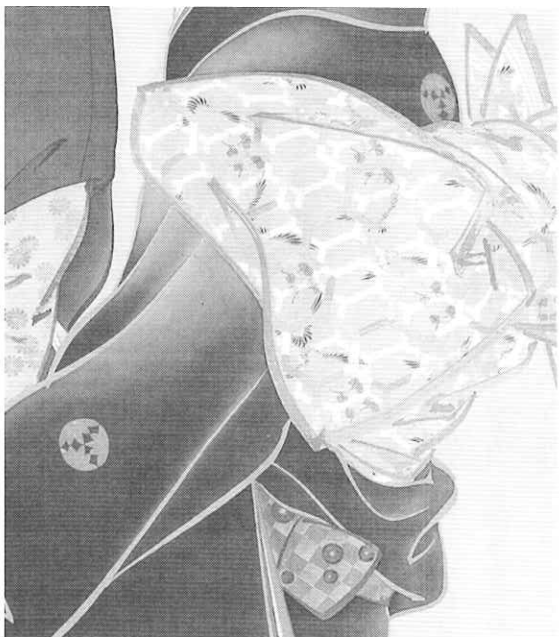


图22-1 部分

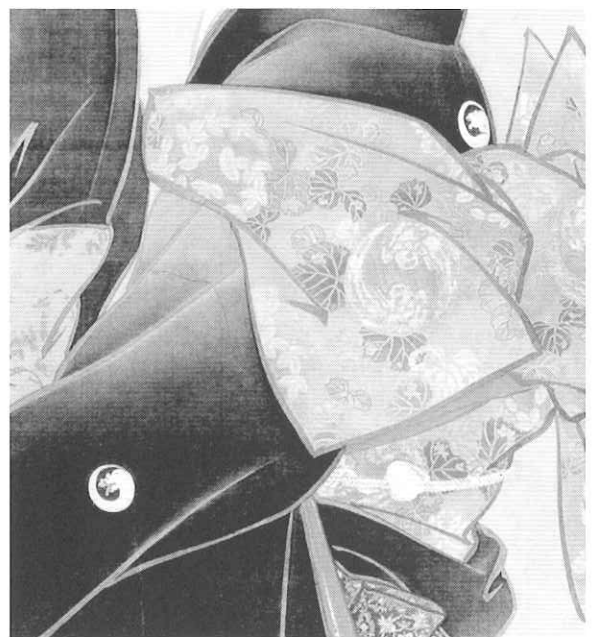


图21-2 部分



図24 勝川春英「歌舞伎図」(18世紀後半)



図23 上村松園「花ざかり」
(明治33年・1900)

りがあると考えざるを得ず、京都にあった松園が呉服商の娘の嫁入りを描いたという状況に鑑みれば、図22の方がはるかに合理性を備えていると判断できる。なお、残された「花ざかり」のモノクロ写真をみると(図23)、形態表現はむしろ図21の方に近いが、画面に対する人物の比率が大きく異なり、指摘した花嫁衣裳の矛盾点も画面の外に位置するため描かれていない。さらに両者以上に着物の濃淡を微妙に表現しており、立体感を表出する意識がより強いものであったとわかる。

H 落款

初めて接する作品に対峙したとき、誰の手によって描かれたのかを知る最大の拠りどころとなるのが落款である。款記(署名)と印章を合わせて落款といい、画家自身によって加えられる自筆証明であることから、この存在とともに「真」「偽」の問題が発生する。仮にこれがない無落款の作品であれば、画家を特定するのは極めて困難となる。款記がなく印章のみ捺されることは多いが、その逆は花押のあるものを除いてはほとんどみない(図24)。また、落款は「偽」で画は「真」という状況はあり得ることで、何らかの事情で落款が失われたか、当初から無落款であった作品が、たまたま正しい鑑定を経て偽落款が加えられた場合である。けれども落款を「偽」と認め、かつ画を「真」と主張するには、よほど合理的な説明が求められる。逆に落款は「真」で画は「偽」というのは、ほぼ「代筆」のみに限られ、これも「工房作」と同様に説明は困難である。さらに印章のみ「真」で、款記と画は「偽」という場合も想定できるが、これはあらためて印章のところで触れたい。

当初の落款を取り去って別の落款に改めることは、しばしば行われる古典的な方法である。絹本よりも紙本の方が容易であり、とりわけ屏風

に多く認められる。落款部分を切り取って同様の絹や紙をはめ込んだり、削り取って書き加える方法があり、『古画備考』卷三十八「狩野譜」では、狩野養川院惟信（一七五三～一八〇八）の作品を狩野常信（一六三六～一七一三）に、谷文晁の師・加藤文麗（一七〇六～一八二二）を狩野周信（一六六〇～一七二八）に改めた例が取り上げられる。除去した部分に偽落款を加えると、傷みが注目されて露見しやすいため、別の位置に移される。その当初部分に金砂子が蒔かれてしまえば、さらに判別は難しくなる。

落款は画家を知るうえでの最大の要素となり、逆に偽作者が最も意を用いる部分であることから、款記と印章にわけてさらに詳しく論じていく。⁽²⁾

a. 款記(署名)

款記は画の完成後に加えるため、そこを外しては決まらないというところが厳選される。景物との位置関係や余白に対する割合などから、印章を含めたうえでの字数や行数、さらに書体や大きさ、字配りのバランスが善し悪しを決める。制作日をあらわす干支(元号)や月日、画家の身分をあらわす位階、受領(〇〇守など)、僧位(法橋、法眼、法印)、作者銘としての姓名や画号など、内容の組み合わせには画派や画家それぞれの特徴があらわれる。文人画家の場合には四字からなる題や漢詩を併記することも多く、逆に画号のみ一行で書いたものとか、二行以上あっても余白にぼつりと浮んだ妙趣のないものには注意を要する。幕府や朝廷に仕える御用画師は、臣下という立場から作者銘を「〇信」や「光〇」といった名で記するのが通常である。これは藩に仕える武士も同様であり、渡辺崋山は「登」、田能村竹田は「憲」、立原杏所は「任」といった名を含めて署す。浦上玉堂は鴨方藩に仕える武士であったが、作品は

脱藩以降の制作にかかるため、「玉堂琴士」などと号で署している。どのような画家でも字配りや墨つきには注意を払い、呼吸に応じて行っているはずであるから、バランスが不自然であれば、まずは慎重に分析してみるべきであろう。「偽」は止めや撥ねなどを含めて一字一字は正確に写してくるが、配置や墨色などを全体的にみたとときには杜撰なものが多い。

b. 印章(印影)

同じ画家の作品において最大公約数となる要素であり、比較も容易なことから、真偽の判別においては最も信頼が厚い。さらにその欠損部分の有無を手がかりとし、作品の制作順を明らかにする方法でも重視される。江戸時代以来、およそ鑑定に関する書物は様々な画家の印影を掲載しており、幕末以降には画家ごとの印譜集も刊行されている。これは鑑定の要点が何よりも印章にあったことを歴史的に証明するものであり、むしろ狡猾な偽作者が様々な手を尽くしていると考えらるべきである。「真」とされる作品や印譜集から印影を写し取り、偽刻することは容易に考えつく。ただ問題は、果たしてどのくらいの精度で複製が可能かということであろう。そこでひとつの試みとして、伊藤若冲の白文方印「藤女鈞印」を例に模刻を行ってみた。二〇年来、手にすることのなかった彫刻刀を用い、石材やツゲ材ではなく、入手の簡単なヒノキの端材を選び、彫るのに一時間半、微調整に一時間を費やして作成した(図25)。もとにしたのは西福寺が所蔵する「山水図」の印影(図26の①)で、図録に収録されたものに別紙をあて、透かしながら写し取ったものを裏返し、さらにそれをなぞって木材に貼った。完成品を捺したのが図26の②であり、画像処理は一切行っていない。さらに参考のため、別の印影も掲げておく(図26の③)。パソコンに取り込んで重ねるとひとまわり大

さくなくなってしまった部分もあるが、篆刻に通じた人物ならば、ほとんど同様の印を作るのは困難ではないとの実感を得た。ただ、朱文印の方が筆画が細いだけにより高度な技術を要するであろう。

さらに「判で捺したような」という言葉があるように、いつ捺しても全く同じ印影になるものか、もうひとつの実験を試みた。図27は黒川古文化研究所所蔵の白文方印「曙池」(一・一×二・一センチ)、図28は筆者所用の朱文方印「欣」(一・〇×一・〇センチ)で、中国製の朱肉を用いてそれぞれ画宣紙に百回捺し、特に違いが目立ったものを八つ選んだ。図27は、①と②が太さと曲直、③と④が形と大きさ、⑤は平坦か斜めか、⑥は同じ太さか細くなるかという点に違いが生じた。また図28は、①と②が太さと曲直、③は枠に着くか離れるか、④と⑤は欠損の有無が異なり、さらに枠がゆがんだものもみられた。なお、図28にみる枠の欠損は当初からで、台湾での制作時に故意に欠くかどうかを尋ねられた結果である。完全なものは雅趣に乏しく、わざと最初から一部を欠くという価値観があることも知っておく必要がある。数分ほどで全てを捺したが、同じ朱肉を用いても付き方次第で差が生じ、なかには枠の欠損が埋まったものもあった。ある一部分のみをとらえて同じか否かを判断することは、主観によって大きく左右される問題であり、どの程度であれば同様の印章といえるのか、その境界を論理的に示すのは難しい。また異なってみえる部分も、印章そのものが別であるのに起因するだけでなく、捺したときの状況で生じた差ということも想定すべきで、印の性質をよく把握しておかなければならない。

印章を観察するうえでの要点となるのは、異同の比較よりも印の大きさに対する文字の割り付けバランスと、一字一字が漢字として形を成しているかどうかである。特に後者に関しては、パソコン上で重ねたり、

細部を比較したときにはほぼ同じにみえても、漢字一字としてみると筆画の角度や太さにバランスの悪さが目立つことがある。真印は篆刻者が一字一字の書体を決めて配するが、偽印は印影をそのまま写すことから文字に対する執心がない。また、印影の色合いについては考慮されることとが少ないが、江戸中後期にはやや黄色みのある朱が多いのに対し、一九世紀半ば頃からは紫がかつた赤や、桃色に類するような赤が認められるようになり、これらはともに彩度が高い。さらに筆で印影を描いた「描印」も、偽装としてしばしば行われる。朱文印の模造は白文印よりも困難なため、筆に頼ることが多いのである。起筆や収筆部分にたまりができ、ムラを生じやすいことから熟視すれば明らかになる。一方、金地の屏風には、先に朱によって四角を形づくり、印文を金泥で書すことが行われる。

捺される印章の種類と数も、画派や画家の嗜好が反映されていて面白い。室町時代以降の御用画師は、おおむね一箇の印のみを捺し、朱文の場合には姓または二三字からなる画号や齋号、白文では二字の号か字、もしくは「〇〇之印」として名をあらわすことが多い。ただし、雲谷派の画家は「雲谷」印と号の印の計二つを捺すか、僧位の「法橋」印を加えて三箇としており、他の画派とは形式が異なる。また英派の画家はやや特異で、「山高水長」や「但恐丹青画不真」などの成語を記した遊印一箇のみを捺すものが目につく。明清絵画の影響を受けた江戸中期からは、次第に二箇を捺すことが増えてくる。いわゆる文人画家や漢学者は、名を「〇〇之印」としてあらわすか姓と名を合わせて三四字とした白文印に、字か号の印を併せて二箇捺すのを通例とする。また、別の部分には漢詩の一節や座右の銘などを記した遊印を捺すことも多い。印章の組み合わせや白文朱文の順などは画家によってまちまちであるが、画派や

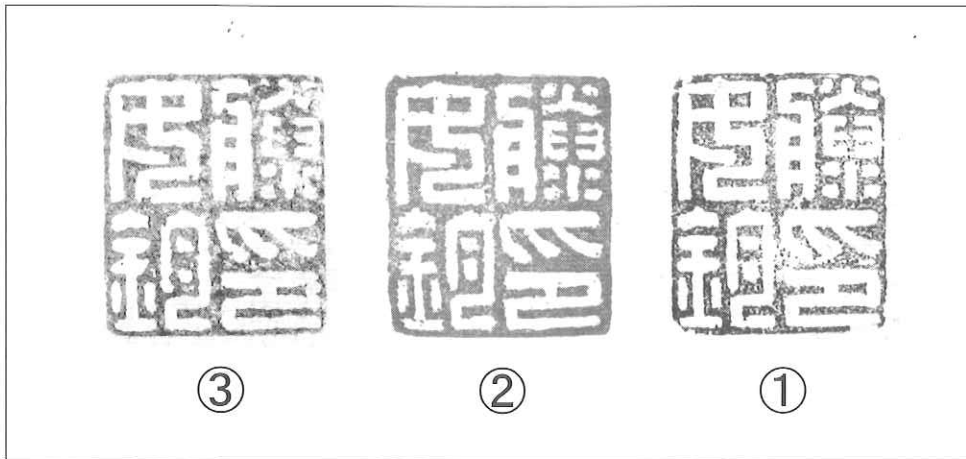


図26 白文方印「藤女鈞印」の比較

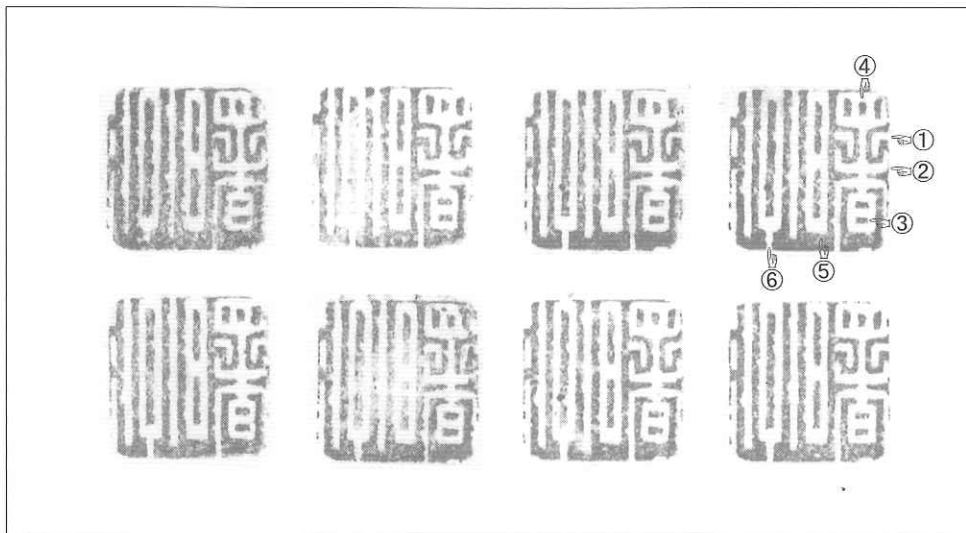


図27 白文方印「曙池」の比較

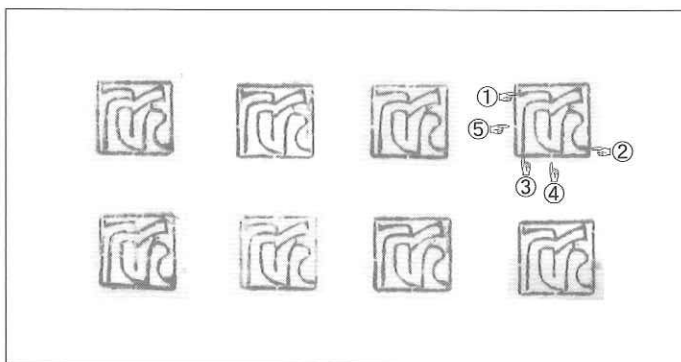


図28 朱文方印「欣」の比較



図25 模刻の様子

画家によっては一定の原則が存在する。

最後に重要な問題として、たとえ印影が「真」であっても、それが「真」の証明にはならないことを指摘しておく。弟子の代筆にとどまらず、画家が亡くなっても印章は滅びずに、子孫や弟子の手元に残されることもあるからである。また、古書店の日録などをみていると、画家の印章十数箇が一括して出品されていることがある。通常、それらは画家の遺印とみなされるが、多くに同じ印材を用いた簡素なものであれば、まず偽作に係わる偽印とみるべきであろう。たとえ職業画家であっても、自筆証明として落款を入れるからには、印章に対するこだわりはほかの道具以上と考えても差し支えない。同種の印材しか用いていないというのは雅趣に欠けるだけでなく、印章の制作背景を考えても不自然だからである。

I 賛

画面の余白に加えられた和歌や漢詩などを画賛と称している。画家が賛者に依頼することもあれば、所有者の手に渡った以後に加えられるものもあり、必ずしも画家と賛者に関係があるとはいえない。画家自身が記す自賛よりも他者の手になる方が多く、通常は右から左へと縦書きで書すが、僧侶による偈や一部の和歌などは逆にあらわすことがあり、右端に落款が位置する。

「真」の価値をさらに高めるため、「偽」の賛を加えることは想定できるものの、その判別は容易ではない。けれども賛が「偽」であれば画も「偽」と推察できる場合もあり、ありそうな組み合わせには特に注意を要する。円山応挙の画に皆川淇園の賛、中林竹洞や浦上春琴に頼山陽、立原杏所に父の立原翠軒などは、画家と賛者の関係から典型的なものとして数も多く、むしろ「真」と思える方が少ない。行や字配り、落款な

どのバランスが自然な例を挙げておく(図29)。賛者が漢学者であれば、印章へのこだわりは画家以上と思われるが、漢字一字一字がバランス崩していたり、明治以降と思しき鋭利な書体を有するものが間々みられる。また、画家の印影と比較したとき、印付や印肉の色が同様であったり、印章自体が同刻と思われる場合には、模写の可能性も含めて慎重な判断を要する。このように同じ画家で同じ人物の賛がある作品を複数集めてみれば、内容は異なっていることも位置や書体、墨色が変わらず、極めて短時間に書かれた状況がみえることもある。仮にそのようなことが実際にあったとしても、妙味がなければ美術的に評価できるものではない。また、陶器の例として器体を尾形乾山、画を兄の尾形光琳が担当し、さらに乾山によって漢詩が書された作品がある。合作でありながらもバランスのとれた統一感を有する作品は、詩の位置だけでなく行や字配りにも妙趣がある(図30)。一方、バランスを無視した杜撰な賛の場合は、書体自体に文芸人としての個性や嗜好を見出すことができない。貫入にみる汚れや釉薬の荒れを併せて観察すれば、明治頃に京焼として製造された作品などを省くのは困難ではない。

附 付属品、付属情報

作品そのものから読み取れる情報とは別に、素性を知る手がかりが何らかのかたちで付随している場合がある。作者を証明する「極め書き」や伝来に関する付属情報は、作品そのものから資料性を判断できない場合には最も信頼に足るものとして重視される。けれども、このような人間心理を逆手にとった偽装は、偽作者のみにとどまらず、商品の流通過程においても多分に入り込む余地がある。作品を取り巻く収納箱や付属品のしつらえが大仰であるほど、一層の注意が必要とされる所以であり、



图30 尾形乾山作および賛・尾形光琳画
「鑄絵菊図角皿」(大和文華館)



图29 立原杏所「人物図」(立原翠軒賛)



图31 伝秋月等観「梅鶴・寿老人・椿鶴図」(研究所蔵) 付属品・狩野勝川院雅信の折紙

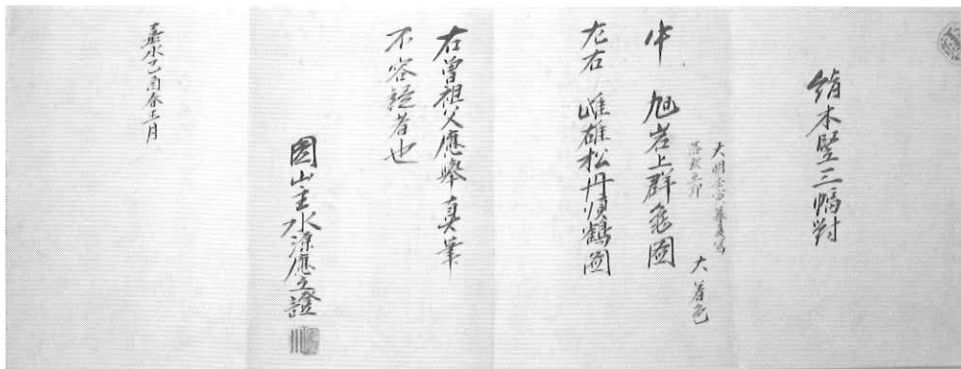


图32 円山応挙「雌雄松丹頂鶴・旭岩上群龜図」(研究所蔵) 付属品・円山応立の鑑定書

見かけの威光によって目が眩んでしまうことを指摘した至言であろう。

a. 極め（箱書き、折紙、極め札）

掛軸や卷子は開かなければ中身がわからず、便宜上、八双や表紙竹に近い「巻止め」部分に作者や画題を記した題箋を貼ったり、直接書してあらわすことがある。さらに桐や杉製の箱に収納するため、作者や画題を蓋表に書し、あるいはそれを記した紙を短側面に貼って内容を示す。なかには蓋の裏側に、画家の弟子や子孫が当人の真筆を保証した「極め書き」や、「共箱」として作者自身の落款が記される場合がある。多くは幕末以降の作品であり、まれに旧箱の一部を切り取って新箱に嵌め込んだ例がある。また、仏画や中国絵画などを含む江戸前期以前の作品には、しばしば幕府御用画師の狩野家や住吉家、宮廷画師の土佐家による「極め」が添付される。本阿弥家による刀剣、後藤家による刀装具、古筆家による筆跡と同様に、多くは縦三五〇センチほど、横五〇〇〜五五センチほどの奉書紙に書した「折紙」（横の中心部分を山折りにし、上半に極めを書いたもの。折り畳んで包みに納めるが、まず縦の中心を谷折りにし、さらにもう二回折り返すため、広げると七本の折目が縦に入る。）か（図31）、小紙片に記した「極め札」の体裁をとる。このような「鑑定」は所蔵者である幕府や諸大名の沽券にかかわることから、作者の厳密な判定よりも適切な作者に比定する「格付」に本意があり、作品の画格と画家の観念的な序列との整合で判断される傾向にある。一方、江戸中後期の円山四条派の作品にも、「極め書き」や「鑑定書」がともなうことがある（図32）。特に円山応挙、呉春、松村景文らの作品に多く、門人や末流にあたる円山応震、横山清暉、中島来章、西山完瑛、川端玉章、円山応立、国井応陽などが判定している。ただ、それらの作品には「真」と認め難いものも少なくなき、彼らの鑑識眼というよりも

「極め」そのものの状況を考える必要がある。自身の「極め」が偽造された例を、華山の末流である渡辺華石（一八五二〜一九三〇）が証言しており、その偽作者は四五人であるとも記している。²³このような「極め」自体の偽造が存在することに加え、作品本体と「極め」に記された作品とが一致するかどうかにも注意を払うべきである。最も想定しうるのは、ある段階で内容がすり替えられてしまい、「極め」は本物だが作品は「偽」というパターンである。また、極めた人物が作品の偽作に関わっているとさらに悪い状況も想定でき、まずは極めた人物の作品と極められた作品を比較してみるべきであろう。同じ門流ゆえに画風が近いのは当然とも考えられるが、かたちは似ていても筆致や墨色、色目には個人差や時代の傾向は必ず存在しているはずで、逆に状態や画絹などに大差が認められない可能性もある。大正から昭和初期に出版された売立目録や、近年これをまとめた『古画総覧』には「極め」の情報も記載されており、具体的に誰がどのような作品を極めているのかを知ることができる。²⁴この点に留意すると、特に応挙作品に対する円山応立、国井応陽の周辺は要注意であり、著名な画家であるほど、その偽作は後世にわたって継続的に産み出されることから、末流の画風や技量を把握することは不可欠となる。²⁵

b. 由来、伝来

掛軸の款記や卷子の題跋には、どのような状況で制作されたのかを記すものがあり、同様に仏画の裏面には奉納状況や表装を改めた経緯をじかに書したり、それを記した別紙が貼られることもある。また、天覧証書や展覧会の出品記録、某売立で販売された際の札など、過去の所蔵者や来歴を知る上で重要な情報が添付されるものも少なくない。その作品が大正から昭和初期頃の古い図録や売立目録に掲載されていれば、伝来の

確かさによって「真」への信頼度が一層高められる傾向にあるが、この時期は先にも挙げたように偽作の最盛期であったことを忘れてはならない。旧大名家や名家、寺院に由来するものが多い売立に關していえば、その伝来自体が全くのでたらめであったり、本来の伝来品はごく一部で、主催者のデッドストックによって水増しされたという話も同時代的に伝えられている。²⁶⁾さらに、その写真図版によって同図様の偽作が産み出されていることも考慮すべきで、本当に同一作品と言えるのか、慎重に見極める必要がある。このような状況は文献資料中の作品に対する記述についても同様であり、たとえば作品に漢詩の賛があり、その賛者の詩文集に同じ詩を見出したとしても、それがすなわち同一作品を指すとは限らない。詩文集から適当な詩を探し出し、それを付け加えたことも想定できる。また、ある寺院の資財帳に「源氏物語図屏風」と記載され、現在でも同様の屏風が伝来していたとしても、ただちにそれを同一作品とみることはできない。ある時点で流出してしまったことから、のちに同じ体裁のものを購入したり、ゆかりの品としてわざわざ復興した可能性もあり、作品の観察を含めた冷静な判断を要する。

二、資料性評価（真偽判別）の理論

今日の一般的な「鑑定」とは、まず「基準作」「代表作」として評価されている作品を前提とし、それとの比較によって近似性が認められるならば「真」、離れていれば「偽」と判断することと思われる。また、「真」には〇〇という特徴があるといった口承秘伝に類する情報があり、それに当てはまるかどうかという見方もある。いずれにしても「基準」となる作品や情報を準拠として他の作品を計測し、その結果に基づいて

「真」か「偽」を判別する一連の流れが想定される（図33）。よく知られる代表的な作品との比較は非常に明瞭で、誰しもを納得させることができる典型的な方法といえる。ただ、「基準作」「代表作」との比較についても、実状は形態表現や落款のみに終始し、情報量としては先に挙げた形式要素の二割程度に過ぎないことも多い。また、「基準作」として挙げる作品のないような画家に關しては、所蔵先の名前や図版掲載の多寡など、ある種の権威付けによってそれが設定されることがある。このような「基準作」ありきの「鑑定」における最大の問題は、それがなぜ「基準」と認知されるに至ったのかという理由を突き詰めていけば、最終的には「基準作」のない画家と同様、何がしかの権威に依っている場合が多いということである。研究の蓄積により、その資料性は追認されているとの反論があるが、いったんそれが絶対的なゆるぎない存在と認められてしまえば、たとえ「基準」とするに否定的な論拠が見つかったとしても、その解釈が歪められたり無視されるような、信仰に近い心理状況が生じてしまうことは往々にしてある。特に科学調査に關しては、その解釈に何らかの矛盾が生じた場合、観測データ自体はある程度の客観性を有するために、つじつま合わせからあらぬ方向へ導かれる危険性がある。誤りを犯す人間が定める以上は、絶対的な「基準」を立てる危うさに常に警戒しつづけなければならない。仮にそこに誤りが生じれば、労苦の末に築かれた多くの論説が連鎖的に崩壊してしまうことを、考古学の旧石器問題における「ゴッドハンド」の状況に照らしてみることがある。また、「真」と誤られた「偽」との比較により、逆に「偽」とされた「真」が失われてしまう危険性については、保存状態の良さを重視する風潮が「悪貨は良貨を駆逐する」ごとく、状態の良い「偽」が状態の悪い「真」を席卷してしまっている現実に思い致すべきである

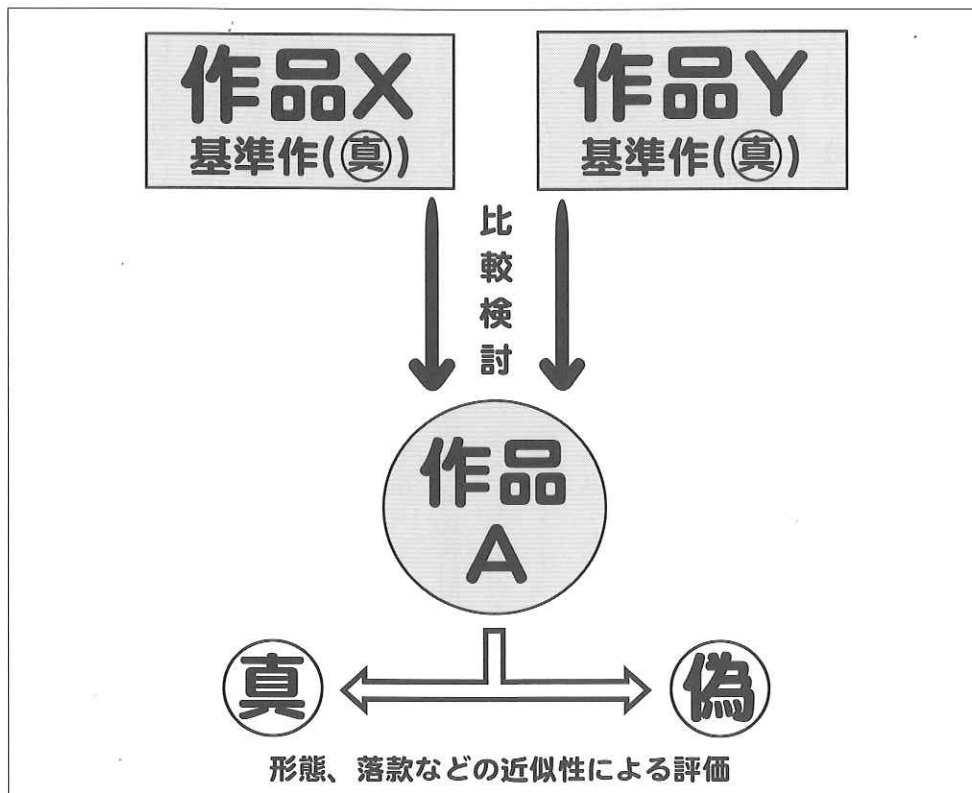


図33 「基準作」を前提とした鑑定

一方で「鑑定」には、第一印象を何よりも重視する「直観」に頼る方法も少なくないと思われる。確かに「直観」は何らかの確信を抱かせることもあるが、時間が経つにつれ、あるいは別の機会には全く印象が異なる場合もある。結局のところ、「直観」が当たるかどうかは自身を信ずるか否かの問題であり、研究とは次元を異にしている。「観」というぐらいであるから、なんらかの形式要素によって印象が与えられるはずであり、言論の世界に生きる以上はそのよって来たる所が何であるのか、それを分析して説明する責任がある。資料性評価の際には、しばしば「何を信じれば良いのか」という問いが発せられるが、信じる信じないは「真理」の探究とは別の問題である。その評価基準は研究者自らが築いていくべきものであり、それを成しうるのは、ただ問題意識に導かれた「観察」の積み重ねによってのみである。ただし、その「観察」には多くの誤りを含むため、自己批判と相互批判によって正していかなばならず、それを通じて初めてより高い客観性が獲得されていく。

では、「観察」した結果を資料性評価に結びつけていくためには、どのような手続きをとれば良いと考えるのか。図34は、眼前の作品に対して行うべき形式要素ごとの「観察」を図式化したものである。便宜上、「経年変化」「筆墨」「画面構成」「落款」の四点しか挙げていないが、他の要素についても同様に行う必要がある。この「観察」における重要な点は、表現上の矛盾や稚拙なところ、さらに疑問点などを徹底的にピックアップする批判的方法でなければならないということである。これは書誌学における資料批判と同様の意味を持つ。肯定的に評価できる部分にのみ着目してしまえば、マイナス面を等閑視したり、「あばたもえくぼ」同然に何に対しても好意的にとらえてしまう恐れがあるからであ

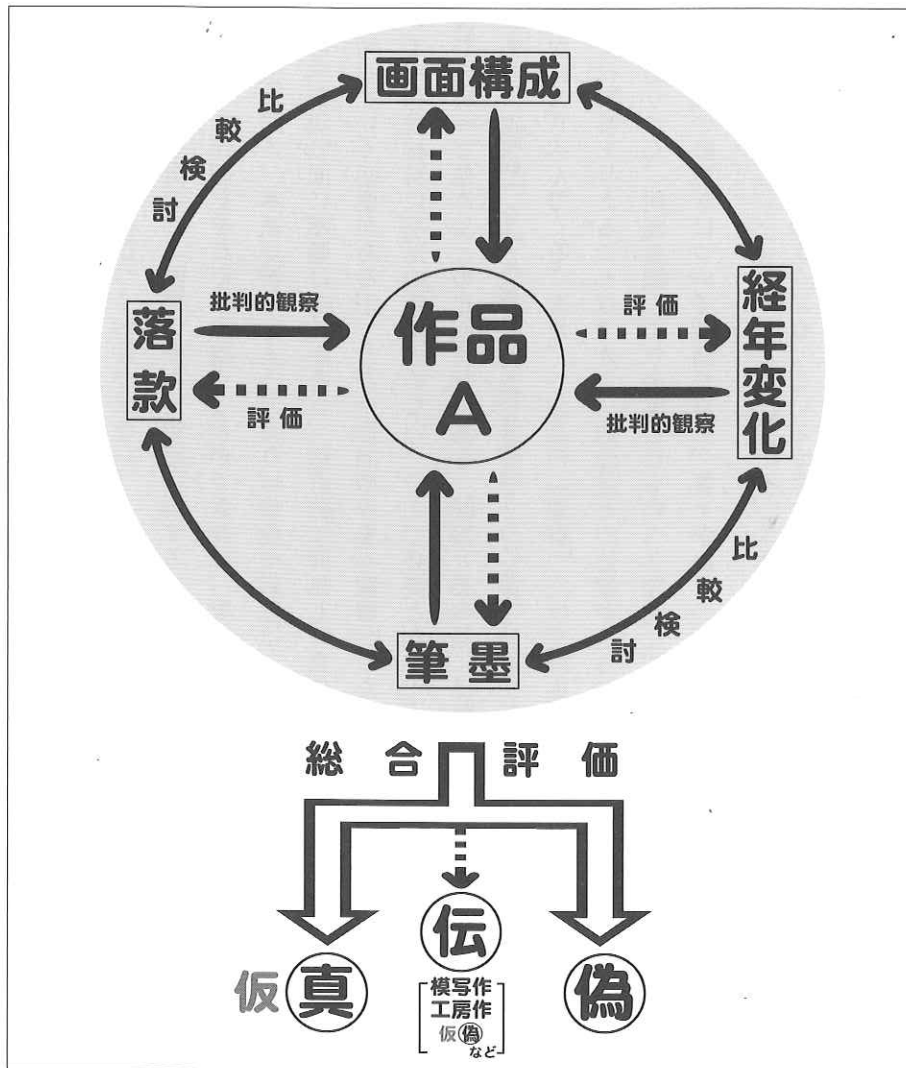


図34 形式要素の批判的観察

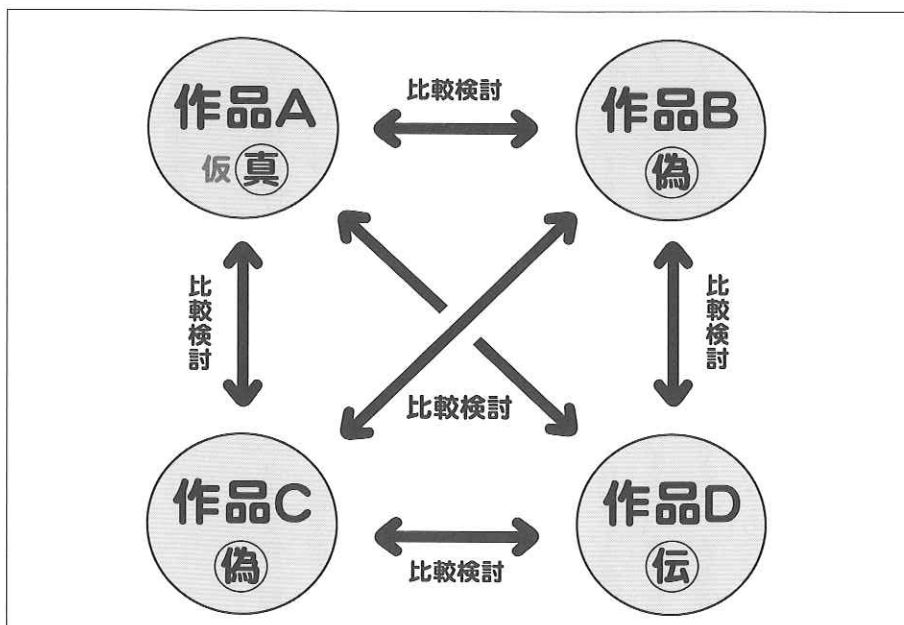


図35 無数の比較検討による鑑定

る。批判的に「観察」を行っていけば、結果として批判しきれない部分が逆に評価できる部分として浮かび上がってくる。特に巧拙などは相対的なものであるから、「拙」がわからなければ本当の「巧」を実感するのは難しい。ただ、ここでいう肯定的、否定的にとらえられる部分とは、画家本来の技量や個性を反映している場合もあることから、それが直接的に真偽の評価に結びつくわけではない。

形式要素の批判的「観察」から、筆墨に関する巧拙、本紙に関する新旧といった評価をそれぞれに抱くことができれば、次にそれを相互的に比較検討する。本紙が新しいようであれば墨色や彩色はどうか、筆墨法と形態表現の間に齟齬はないかなど、総合的に評価して真偽の判別へと集約していく必要があるが、ただ一作品のみを「観察」しただけでは、いまだ判断材料に不足の感は否めない。そこで必要となってくるのが、図35のような他作品との比較検討である。図34と35の間には緊密な関係があり、「観察」を積み重ねれば無意識のうちに他作品の存在は必ずどこかに入り込んでくる。また、一作品の「観察」だけでは生じた疑問の全てに解答を与えることはできず、他作品との比較がさらに深い問題を浮き彫りにし、問題意識もより充実したものへと発展していく。たとえば、屏風の紙継ぎについて疑問を呈し、答えが出ないところまで自問自答を繰り返す。

Q 紙継ぎはどのようなになっているか？

A 横長の紙を縦方向に継ぐだけではなく、折れの山や谷となる部分に五センチ幅の細長い別紙を継いでいる。

Q その紙継ぎは当初からか、それとも後補か？

A 上に載っている墨や顔料が他の部分と大差なく、それはともに後補ではないことから、当初からの紙継ぎと考えてよい。

というところまでは、一作品の「観察」で引き出せるが、

Q そのような屏風に共通する特徴は何か？

という疑問に対しては、他作品との比較によらなければならない。

A 室町後期から桃山時代にかけて制作された屏風にしばしば認められる。

Q そのような屏風であつても、それがあつたものとならないものの差は何か？画派の違いなどが関係するののか？

A :

最後の疑問に答え、さらに次の問いを引き出すには、より多くの「観察」を重ねなければならない。けれども、このように自問を繰り返すことで、紙継ぎへの認識はより一層深まったことになる。

「基準作」を設けた評価と本稿という資料性の評価が決定的に異なるのは、他作品との比較検討が一方的である前者に対して、双方向的であるという点である。

画家自らが制作した「真」の存在は決して疑うことはできず、我々が目にしていく作品のなかにもたくさんあるはずである。けれども古美術に関していえば、たとえ「真」であるとの確信が得られても、「真」としての確実性を論理的に実証するのは不可能である。たとえば、ある画家からじかに作品を手渡された記録にあつても、なおも弟子の代作である可能性は存在する。また、ある寺院の記録に何年何月に某画家が襖絵を描いたとあり、現在まで某画家の襖絵が残っていても、ある部分は某画家の弟子が代作していたり、ある段階で傷んでしまい後補にかわっている可能性もある。最終的にそれを判断するのは作品の綿密な「観察」でなければならぬが、いかに高度な「観察」ができたとしても、それはあくまでも仮説にとどまるものでしかない。「真」と断言できるのは、

制作現場を自身の眼で「観察」し続けたときのみに限られ、古美術に関してはどこまで追及しても状況証拠の域を出るものではない。けれども一方の「偽」に対しては、明らかな「偽」といえる状況が存在する。たとえば、その時代にあり得ない素材や表現が用いられていたり、描法がひどく幼稚または稚拙な場合などである。ただ、それでも「この時代にもあったかもしれない」とか、「体調不良であったから稚拙なのである」といった反論は予想される。もちろん、そのような可能性もゼロではなく一考に値する場合もあるが、根拠のないその場しのぎの議論であれば、研究上のルールとして発せられるべきでない。形式要素の批判的な「観察」は、明らかな「偽」をあぶり出すための手段でもあり、消極的ではあるが「偽」の可能性を追究し、それでもなお「偽」と判断できないものこそが、暫定的な「真」として仮の地位を得ることができる。それは絶対的な「真」とは断定できないけれども、「真」の近似値として尊重される。では実際問題として何が異なるかといえば、「真」としてのゆるぎない絶対性は与えられないがゆえに、常に批判にさらされ続けるということである。これは決して「真理」を認めず、何に対しても疑いの眼を向ける懐疑主義や、全てを等価値に置こうとする相対主義の態度ではない。

このように、絶対的な「基準作」や「代表作」という概念を設ける一方向的な方法ではなく、暫定的な仮の地位としての「真」、明らかな「偽」、そしてどちらとも決め難い模写作や工房作、限りなく「偽」に近いが「偽」とするに忍びない何らかの要素があるものなどを「伝」とした、三区分別のいづれかに判別し、それぞれの間で双方向的な比較検討を行う。たとえ「偽」と判別されたものでも、比較対象から除外されて捨てられるのではなく、そこに含まれる「偽」としての「情報」も判断材料として重

視される。ただし、それを「情報」として活かすには、いつの時代の、どのあたりの人物によって制作された「偽」であるか、その素性を推測しておく必要がある。この比較検討は、その判別が正しいものかどうかを検討する逐一のテストとなり、その後にはわたって延々と繰り返されていく。各作品が有する同じ形式要素どうしで行い、単に同一作者の作品だけでなく、形式要素が合致する別の画家や別の時代の作品、さらには中国絵画や他の分野である染織工芸などにも適用され、その際は限はない。つまり「観察」の経験を積み重ねていけば、図35のように作品A、B、C、Dのみにとどまらず、いかなる作品であっても比較検討の対象となつて増え続け、立体的な網目構造のように壮大で無限の広がりを持つことになる。その構造の大きさが、研究者における判断材料の豊かさを示すことから、常に作品を増やし、なんどもフィードバックしながら全体のレベルを底上げしなければならない。初学の段階では、先に挙げた形式要素を当為のマニユアルととらえるのではなく、その重要性については自身で確認しながら、興味に従ってひとつひとつ着実に養っていくべきである。そのトレーニング方法として最も有効と考えられるのが、上村松園の作品でみたような構図の近い作品を図版で探し、間違い探しをするようにどこがどのように違うのかを分析することである。どちらも「偽」の可能性があるので、それがすぐに真偽の判別に結びつくものではないが、その優劣を考えるだけでも筆墨の巧拙や形態表現の矛盾に対する感覚は格段に高くなる。

この永遠に続く際限のないテストの結果次第で、評価は流動的に動いていく。明らかな「偽」と判断された作品が覆ることはほとんどないと思われるのに対し、暫定的な仮の地位にある「真」が「偽」に転化することは大いにあり得る。作品に対する批判的な「観察」と、無数の比較

検討というテストを繰り返す方法は、ただちに資料性の評価に結び付くとは限らない漸進的なものであるが、研究者の成長にもなつて着実に判断力が養われるという、高い実践性を有すると考へる。

おわりに―資料性評価とカール・ポパーの哲学―

ここまでの論議は、およそ十年前に中野徹前所長の提唱で始まった「ものを見る会」以降の経験に基づいている。⁽²⁷⁾ 近隣の学芸員や研究者を集めて行われるこの会では、実際の作品に触れながら「観察」を通じて種々の「情報」を看取り、その結果を論理的に説明しなければならぬ。そこで問われるのは、いかに教科書的な知識を有しているかではなく、日常生活のなかで何を見、何に触れ、何を感じてきたかという興味（あるいは好奇心）の方向性や多様性、つまりは各人の観点である。ただ、真偽を弁じる際の筆者の経験を言えば、「偽」は比較的説明が容易であるのに対し、「真」については特に疑問がなくとも「八九割は良い」という表現にとどまり、断言の憚られることが多かった。それは自身の経験不足から、現段階においては「偽」の証拠を見出していないだけかもしれないが、将来的に判断が覆る可能性を打ち消せなかつたからである。

このように資料性評価の困難さを感じながら数年間考え続けてきたが、近年、オーストリアのウィーン出身でイギリスで活躍した科学哲学者カール・ポパー（一九〇二―一九九四）の著作に触れ、認識論についての問題意識がかなりの部分で重なることを知った。⁽²⁸⁾ もちろん、その多岐にわたる思想の全てを理解したわけではなく、種々の批判がなされているのも承知しているが、実践を通じて得た経験を自己の認識として再構築するうえで、他の何よりも啓発されるところが大きかった。特に「観

察」という行為に関する「サーチャイト理論」、そして理論を正当化するのには限界があるという「非正当化」の問題、さらにポパー哲学の根幹をなす「批判的合理主義」は本稿にも深く関わることから、以下で簡単に紹介しておきたい。

◎サーチャイト理論（観察と問題意識）

・科学においては、決定的な役割を演じるのは知覚よりも観察である。しかし観察は、われわれがきわめて積極的な役割を演じる過程である。われわれは「感覚経験を「する」ように」観察するのではなく、われわれは観察を「おこなう」のである。観察には、つねに特殊な関心、問い、問題―簡単にいうと、理論的なあるもの―が行する。結局のところ、われわれはすべての問題を仮説または推測のかたちで表現することができ、その仮説や推測に対してこう付け加えることができる。「そうであろうか。然りか否か」と。したがってわれわれは、すべての観察には問題、仮説（あるいはこれを何と呼ぶにせよ）が先行する、と主張できる。いずれにせよ、われわれの関心をひくもの、理論的または思弁的なものが先行する。こういうわけだから、観察はつねに選択的なものであつて、選択の原理のようなものを前提として⁽²⁹⁾いる。

・すべての観察は、（少なくとも漠然と推測されるある規則性を発見しようとする、あるいは検査しようとする）目的をもつた活動である。つまり、問題に導かれた、期待の文脈（のちに私が「期待の地平」と呼んだもの）に導かれた活動である。受け身の経験といったものは存在しない。外的刺激によって与えられた諸観念が、与え

られるがまさに主体の働きなしにおのずから結び合わされるなどということは、およそありえない。経験は生物体の積極的な活動の結果であり、規則性または不変性の探求の結果である。関心や期待、したがって規則性または「法則」と無縁な知覚など存在しない。⁽³⁰⁾

「観察」は、バケツに水を注ぐごとく受動的に「知識」や「情報」をもたらすのではなく、サーチライトが暗闇を照らすように問題意識に導かれて主体的になされるものである。それゆえ、純粋な客観的「観察」というものはあり得ず、「観察」の前には研究者ごとの関心や問題がまじり存在しなければならない。そして、そこに客観性を与えるためには研究者間の批判的議論が必要であるとする。美術史においても、いかに「観察」するかという以前に、作品から何を知らうとするのかという問題意識がなければならぬ。かつての美術史や考古学の研究者のなかに、「止まり木を持ちなさい」とか「見ようと思わなければ見えない」と教育された方もあると聞くが、まさにこのことを指すのであろう。本稿では、作品に関する資料性評価の問題を「観察」の動機付けとし、さらにそこから派生する諸問題、たとえば状態が古いかどうか、筆墨がどのように用いられているかなどの問いによって、よりいっそう深い「観察」へ導かれていくと考へた。そして、そこで得た「形式」に関する種々の「情報」が、最終的には「様式」を理解するための諸々のピースとなる。

◎非正当化（理論正当化の限界）

・ どのような見解にしたところで、「どうしてそうだと知っているのですか」「その理由を示してください」とか「それを証明してください」といった問いかけによって挑戦されるものです。こうした挑戦

が受けいれられて、挑戦された見解を正当化するための理由がさらに引き合いに出されますならば、今度はそれらが挑戦されることになりましょう。そしてこれは永遠につづくわけです。：合理的な正当化に結局のところ停止点があるのは不可避なことであり、したがって客観的かつ普遍的な理性（理由）がつくりだされることはありえないのであるから、それは主観的にも特殊的にも非理性をつくりださざるをえないのです。それですから、フィデリスト（信仰主義者）は、ある特殊な権威とか伝統とか生活様式、もしくはある種の思考枠組とか一群の前提とかに意図的に、最終的な、疑問を遮断した私的なコミットをするのです。（W.W. バートリー）⁽³¹⁾

・ 理論の正当化の一切の企てを排し、正当化に代えるに批判をもつてしたことを、私は強調した。理論はけっして正当化できない。しかし、批判的討論の状況を考慮に入れて、ある理論を優先的に選択することは時として「正当化」（異なった意味において）できる。なぜなら、ある理論はその競争者である他の諸理論よりもいっそうよく批判に耐えうるからである。この見解に対して、批判者はみづからの理論的立場を正当化せざるをえないという反論がなされるかもしれない。これへの私の回答はこうである。—そのような必要はない。それというのも、批判者は当の異論の内部に、あるいは当の理論とある他の興味ある理論とのあいだに、予期されなかった矛盾を示すことができれば、理論を有効に批判できるからである（もちろん、後者の批判は概して決定的ではないであろうが）⁽³²⁾。

次に掲げる「批判的合理主義」と密接に関わる問題であるが、当初、

ポパーは「非正当化」の意義には気づいておらず、教え子のW.W.バトリーとの議論によってその重要性を認めるにいたった。ある理論の正しさを証明するにあたり、それに好都合な事実ばかりを採集集めて擁護したり、正当化するのはさして難しいことではない。けれども、本来の研究とは「真理」の探究にあるはずであり、体裁さえ整っていれば良いというものではない。加えて、帰納的にどんなに正当化できる材料を集めたところで、ただ一点の批判的材料によって全てが崩壊することもあり得る。それゆえ、理論の正当化に尽力するよりも、むしろその理論を批判にさらす方が重要であるという考えである。これは全ての議論に通じる問題であるとともに、作品の「真」性を証明しようとする態度にも同様のことがいえる。都合の悪い特殊な様態があったとしても、「奇才ゆえに」とか「酔っぱらって描いた」といった理由で正当化することは可能である。また、先にも述べたように、たとえ「真」との確信が得られたとしても、その段階では「偽」の理由を見出しただけかも知れない。このような問題を解決するために有効と考えられるのが、理論の誤りを発見するために積極的な批判を試みる方法である。

◎批判的合理主義

・知識、とりわけわれわれの科学的知識が進歩するのは、正当化されない（そして正当化できない）予見、推量、諸問題に対する暫定的な解答、つまり推測によるのである。こうした推測は批判、すなわち、厳しい批判的なテストを含む反証の試みに支えられている。

推測がテストに堪えることはありえようが、積極的に正当化されることはけっしてありえない。それらが確実な真理として確立されることもなければ、「蓋然的」（確率論的な意味での）な真理として確

立されることさえありえない。われわれの推測を批判することが決定的に重大な意味をもつのは、それが、われわれの誤りを指摘することによって、われわれの解決しようとしている諸問題の困難さを理解させてくれるからである。そのことによって、われわれは自分の問題をもっとよく知るようになり、もっと慎重な解決策を提唱することができるとよく知るようになる。一つの理論—すなわち、われわれの問題に対するまじめな暫定的解決案—の反証そのものが、常にわれわれを真理へ一歩近づけることになる。そして、このことが、われわれは自己の過誤から学びうるといふことの意味なのである。

われわれが失敗から学ぶとき、たとえ知ることが—つまり、確実に知ることが—できないとしても、われわれの知識は成長している。われわれの知識は成長しうがゆえに、ここでは理性が絶望する理由などありえない。そして、われわれが確実に知ることなどありえないがゆえに、ここでは権威を主張したり、自己の知識に慢心したり、ひとりよがりになったりする権利が誰にもないわけである。

われわれの理論のうちで、批判に対する抵抗力がきわめて強いことが判明したもの、ある時点で他の知られた理論よりも一層真理に接近していると思われるものは、それらのテスト報告とともに、その時点における「科学」と形容されてよい。そのいずれもが積極的に正当化できないのであるから、科学の合理性の基礎になっているのは、本質的にはその批判的かつ前進的な性格—他の理論よりもうまく問題を解決できるといふそれらの主張について、われわれが議論できるといふ事実—なのである。⁽³⁵⁾

これは反復的観察から普遍的理論を導き出すという帰納法的認識への批判、たとえばいかに多くの黒いカラスを観察したとしても、「すべてのカラスは黒い」という結論は正当化できないとする立場から確立された主張である。すなわち、逆に「すべてのカラスは黒い」という仮説（ポパーはこのような仮説を、我々が見ることのできる範囲を大きく超えて出ているために創造的なものと考える。）をたて、これに対して厳しい批判的テスト（たとえば、「観察」を通じて白いカラスの存在を確認するなど。）を試み、それに耐えた理論を暫定的な真理の近似値として認める。そこにはまず問題状況があり、それを解決するために様々な理論や仮説を主体的に提示し、自己批判や互いに批判的な議論を行うことで漸進的に真理へ進んでいこうとする態度である。資料性評価における批判的観察では、まず前提としてその作品を「真」と仮定し、「真」と認めることができない種々の要素を看取して「偽」を反証することになる。

さらに、

・ 科学の目的とは、説明を要すると思われるものすべてについて、満足のいく説明を見出すことではないかと思う。説明（あるいは、因果的説明）とは、一連の言明であり、そのうちのひとつが説明されるべき事態（被説明項）を記述し、そのほかの言明が説明的言明として、狭義の「説明」（被説明項の説明項）を構成しているものである。

・ 自分の見解が理解され、評価されるような仕方でも明瞭かつ簡潔に表現するすべを学んでいることと、自分たちが根本的なところで無知であり、しかも他者に対して責任をもっていることを自覚してい

ることが必要である。∴自分の思想を、仰々しい隠語ではなく、簡潔にしかも謙虚に述べる努力も含まれるべきである。研究に専念できるといふ幸運に恵まれているひとびとは、こうした努力をする義務を社会に対して負っている。

という考え方は科学のみならず、実践的方法を必要とする様々な学問分野にとって示唆に富むものと思われる。美術史においても着実に基礎を固めつつ、さらなる発展を望むには、より明瞭で丁寧な言葉で説明することが求められる。論考の前提として、なぜその作品の使用を適切と判断したか、つまり「真」と判別した経緯を説明するのは、議論の根幹に関わる重要な問題であるはずだが、それが語られることは多くない。また、ある雑誌や新聞に新出作品が紹介されることも少なくないが、なぜそれを「真」と判断するに至ったかについて、第三者が検討できるように提示されないことも問題であろう。その掲載が既成事実をつくり、「真」としての地位を固めていく状況については、「基準作」について触れたことと同様である。このように資料性評価に関して説明を求めるのは、「観察」によってどのような情報を読み取ったかを伝える重要性をいうのであり、決してその論拠の正当性を問うているのではない。論説を支える根拠をとことん質していけば、バートリーがいうように際限がなくなり、無限後退に陥るからである。明瞭で丁寧な説明が議論をより開かれた方向へ導く契機となり、そこに建設的な相互批判の場が設けられたならば、個々の研究者が犯しうる「観察」の誤りを正し、作品に対する認識により高い客観性を与えることができるであろう。資料性評価の経緯を開示することは、認識を共有していくための必要最低限のルールになり得ると考えるが、その際に重要なのは無謬性を尊重する態度

ではなく、試行錯誤を経てこそ、より高度な議論への発展が望めるとする態度である。科学性、合理性を備えた「鑑定学」構築の成否は、ひとえにそのような態度を持ちうるか否かにかかっている。一筋の光明は見えつつあるが、あるいはそれは筆者の高い理想から生じた幻影なのかもしれない。あるべきより良い方向へと進むべく、ご批判を仰ぎたいと思う。

〔追記〕 文中に述べたように、拙稿は佐藤康宏氏の御論考に啓発されたのを機とし、資料性評価の問題をまともしておく必要性を感じて成ったものである。氏は以前にも「真贋を見分ける」(『東京大学公開講座七三分ける』東京大学出版会 二〇〇一年)として説かれていたのを知ったが、内容に引きずられるであろうことを危惧したのに加え、せつかくご誘掖いただいたのにもかかわらず、大局的でない意見の相違部分を一々取り上げることに意味はないと思ひ、全てを書き終えてから拝読するようにした。読後のいま、若輩身分にして僭越に過ぎようが、同内容のことを述べている部分も多々生じてしまったので、末筆で恐縮ではあるが、文中で触れなかったことに対してお詫び申し上げたい。

註

- (1) 佐藤康宏「若冲・蕭白とそうでないもの」(『美術史論叢』第二十六号 東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室 二〇一〇年)。
- (2) 『新燕石十種 第二卷』(広谷国書刊行会 一九二七年) 所収。
- (3) 江戸時代の随筆、佐藤成裕『中陵漫録』(『日本随筆大成 第三期第三卷』吉川弘文館 一九七六年 所収)の「紙製」項に「近頃薩州にて製するは、琉球人新垣親雲上、福州へ三度渡り、遂にその法を得て薩州に來り」とあるほか、森春樹『蓬生譚』(『隨筆百花苑 第十五卷』中央公論社 一九八一年 所収)に「薩州にて竹紙を漉事、近き事也」とあり、ともに長文の考察が続く。
- (4) 『平成一六年度 東京国立博物館文化財修理報告VI』(東京国立博物館 二〇〇六年)に報告される川原慶賀(一七八六?)「樺太風俗図」の原料は綿織維で、透かしからオランダのアムステルダムで製作された手漉きの洋紙であることがわかったという。
- (5) 中国や日本の製紙については、久米康生『和紙の源流』(岩波書店 二〇〇四年)を参考にした。
- (6) 東京国立博物館が発行する『東京国立博物館文化財修理報告』や岡墨光堂の『修復』などがある。
- (7) 『せいの判定の研究』(学研教育出版 二〇〇九年)。
- (8) 紙質ごとの色変化は、大川昭典「浮世絵の紙―時を隔てた二作品の用紙を分析して―」(『ぶんせき』二〇〇三年第三号 日本分析化学会 二〇〇三年)で触れられている。
- (9) 杉本欣久・竹浪遠「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」(『古文化研究』第八号 二〇〇八年)。
- (10) 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)。
- (11) 米倉迪夫「絵は語る四 源頼朝像―沈黙の肖像画」(平凡社 一九九五年)において問題提起され、以後賛否両論交えての議論が展開されている。その後の経緯は佐多芳彦「伝・頼朝像論―肖像画と像主比定をめぐる―」(『日本歴史』第七〇〇号 吉川弘文館 二〇〇六年)に詳しい。
- (12) 初期的な絹についての指摘は、源豊宗「神護寺藏伝隆信筆の画像についての疑」(『源豊宗著作集 日本美術論究四』思文閣出版 一九八二年

所収)においてなされ、描法については森暢「源頼朝像に就て」(『美術史』第二号 美術史学会 一九五〇年)で論じられる。なお、近年の修理報告として、岡墨光堂編「国宝 伝源頼朝像 伝平重盛像 伝藤原光能像 修理報告」(便利堂 一九八三年)と渡辺明義「修理報告 絹本着色伝源頼朝像 絹本着色伝平重盛像 絹本着色伝藤原光能像」(『学叢』第五号 京都国立博物館 一九八三年)があり、絹と描法の両者に関する写真と言及がみられる。

- (13) 森登・宮田順一「江戸時代の藍摺り銅版画について」(『浮世絵芸術』第一四九号 国際浮世絵学会 二〇〇五年)、勝盛典子「若杉五十八研究」(『神戸市立博物館研究紀要』第二号 二〇〇五年)、朽津信明「若杉五十八の作品に用いられている顔料の特徴について―特に青色顔料の同定から―」(『神戸市立博物館研究紀要』第二号 二〇〇五年)、勝盛典子「ブルシアンプルの江戸時代における受容の実態について」(『神戸市立博物館研究紀要』第二四号 二〇〇八年)、朽津信明「日本におけるブルシアンプルの初期使用例とそれに関わる作品の使用顔料」(『神戸市立博物館研究紀要』第二四号 二〇〇八年)などがある。神戸市立博物館の勝盛氏と東京文化財研究所の朽津氏による調査は目的意識を持った誠実なもので、大いに参考となった。
- (14) 石田千尋「江戸時代の紺青輸入について―オランダ船の舶載品を中心として―」(『神戸市立博物館研究紀要』第二四号 二〇〇八年)。
- (15) 早川泰弘・太田彩「報告」伊藤若冲「動植綵絵」に見られる青色材料」(『保存科学』第四九号 国立文化財機構東京文化財研究所 二〇一〇年)。
- (16) 早川泰弘・佐野千絵・三浦定俊・太田彩「(報文)伊藤若冲『動植綵絵』の彩色材料について」(『保存科学』第四六号 国立文化財機構東京文化財研究所 二〇〇七年)。
- (17) 源豊宗「金碧画における箔の大きさと年代」(『源豊宗著作集 日本美術史論究六』思文閣出版 一九九〇年 所収)。
- (18) 野口康「報告」金碧障壁画の金箔の復元研究 尾形光琳筆「紅白梅図屏風」の金地と流水部分について」(『民族藝術』第二三号 民族芸術学会 二〇〇七年)。
- (19) 拙稿「田能村竹田の山水画と作画精神」(『古文化研究』第三号 二〇〇四年)で触れた。

(20) 『青眉抄』(『上村松園全随筆集 青眉抄・青眉抄その後』求龍堂 二〇一〇年 所収)「作画について 花ざかり」。「花ざかり」と「人生の花」の関連については、國永裕子「上村松園の初期作品『花ざかり』についての一考察」(『美学論究』第二五号 関西学院大学美学学会 二〇一〇年)で論じられる。

(21) 狩野晴川法眼、伊川院殿喪中、諸方より密に画の鑑定を乞ける、其後出勤より、弥前代の如く日々に掛物持来りて其鑑識を求む、然るに先代極ざりし絵の、当代に極まる事もあり、これは何れの道にも有べき事なり、当正月十一日、高塚氏へ参り候所、あるじの云く、去冬御めにかけて三幅対、一瞬斎祐也と名書しを、外へ遣し候所、先方にて中の布袋に有し名を除て尚信筆と書入其印を捺し、左右も其通りに致、守景筆と書、二幅対に致候所、いづれも正筆にきまり、枯木に鳥の図、養川の名をとりて常信と致候所、是も極り、上勝負候由、その外守景には殊に夥しく有之、又文麗の絵、此節は大概に周信に直し極り候、左様の巧を致候者、三人有之候、其者のあしきより御極め被成候があしきと申候、下地の名印をぬきたる上へは不書、別の所へ書中、ぬきたる所も上手につくろひ、見え不申、或は名印の有所をたてに立切り候もの多くあり、下地より紙の幅せばく成、細きものに油断なり不申候、：

- (22) 書画を扱う際には必ず見ているはずの落款ではあるが、あまり深く考えていなかったことを北川博邦氏の『モノをいう落款』(二玄社 二〇〇八年)に教えられた。
- (23) 渡辺華石「華山の遺墨」(『書画骨董雑誌』第二二六号 一九一八年)。
- (24) 佐々木丞平・佐々木正子編著『古画総覧』(国書刊行会 二〇〇〇～六年)は、現在まで「円山四条派系一六」と「文人画系一」の七冊が刊行されている。
- (25) 中村伝三郎「研究資料 四条派資料」松村家略系」と呉春・景文伝」(『美術研究』第二一六号 東京国立文化財研究所 一九六二年)に紹介された逸翁美術館所蔵の「奉誓文」は、松村景文門の横山清暉を代表とし、以下磯野華堂、富田光影、森義章、八木奇峰ら五人の連名によって、景文作品を偽造しないことを記した誓約書である。描き損じや無落款のものを外部へ出さないとも述べており、そのような作品を求めて偽落款を入れる者が存在したことを窺わせている。

(26) 湯浅半月『書画贗物語』(二松堂書店 一九一九年)、添田達嶺『書画の

蒐集と鑑定」(塔影社 一九三五年)。

(27) 当時の雰囲気は、以前の拙稿「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)の方が伝わるだろう。

(28) 日本語訳版における代表的著作として『科学的発見の論理』(大内義一・森博訳 恒星社厚生閣 一九七二年)が挙げられるが、興味を惹き付けられたのは『客観的知識―進化論的アプローチ―』(森博訳 木鐸社 一九七四年)、『叢書・ウニベルシタス九五 推測と反駁』(藤本隆志・石垣寿郎・森博訳 法政大学出版局 一九八〇年)、『ポイエーシス叢書三九 フレームワークの神話 科学と合理性の擁護』(ポパー哲学研究会訳 未来社 一九九八年)の三書であった。なお、ポパーを論じた著書には、高島弘文『カールポパーの哲学』(東京大学出版会 一九七四年)、小河原誠『現代思想の冒険者たち一四 ポパー―批判的合理主義』(講談社 一九七七年)、フライアン・マギー『哲学と現実世界―カール・ポパー入門―』(立花希一訳 恒星社厚生閣 二〇〇一年)などあるが、その思想をわかりやすくまとめたものとしては関雅美『ポパーの科学論と社会論』(勁草書房 一九九〇年)を挙げることができる。

(29) 『客観的知識―進化論的アプローチ―』(森博訳 木鐸社 一九七四年)「付録 バケツとサーチライト―二つの知識理論」。

(30) 『岩波現代選書一六 果てしなき探求―知的自伝』(森博訳 岩波書店 一九七八年)「二〇 第二の余談」。

(31) W・W・パートリー『フィロソフィア双書一八 ポパー哲学の挑戦』(小河原誠訳 未来社 一九八六年)「非―正当化主義」。

(32) 『果てしなき探求―知的自伝』「三三 形而上学的研究プログラム」。

(33) 『叢書・ウニベルシタス九五 推測と反駁』(藤本隆志・石垣寿郎・森博訳 法政大学出版局 一九八〇年)「序文」。

(34) 『实在論と科学の目的』(小河原誠・蔭山泰之・篠崎研二訳 岩波書店 二〇〇二年)「科学の目的」。

(35) 『ポイエーシス叢書三九 フレームワークの神話 科学と合理性の擁護』(ポパー哲学研究会訳 未来社 一九九八年)「理性か革命か」。

図版出典

図6・7 岡墨光堂編『国宝 伝源頼朝像 伝平重盛像 伝藤原光能像 修理報告』(便利堂 一九八三年)

図8・9 京都国立博物館編『日本の肖像』(中央公論社 一九八三年)

図10 『文人画の巨匠 池大雅展』(京都文化博物館 一九九六年)

図11・14 『曾我蕭白』(京都国立博物館 二〇〇五年)

図12 千葉市美術館・和歌山県立博物館編『長沢芦雪展』(日本経済新聞社 二〇〇〇年)

図13 相国寺承天閣美術館・日本経済新聞社編『若冲展』(日本経済新聞社 二〇〇七年)

図15 中野三敏編『江戸名物評判記集成』(岩波書店 一九八七年)

図17 『日本美術絵画全集 第二一巻 木米ノ竹田』(集英社 一九七七年)

図18 『知られざる御用絵師の世界展 元禄―寛政』(朝日新聞社 一九九八年)

図19 京都国立博物館編『円山応挙―抒情と革新―』(京都新聞社 一九九五年)

図20 常葉美術館編『定本・渡辺崋山 第一巻』(郷土出版社 一九九一年)

図21・22 『上村松園展』(日本経済新聞社 二〇一〇年)

図23 『日本美術』第二四号(日本美術院 一九〇〇年)

図29 『立原杏所とその師友展』(茨城県立歴史館 二〇一〇年)

図30 『乾山の芸術と光琳』(NHKプロモーション 二〇〇七年)