

《賢儒図像扁額模本》における人物描写に関する一考察

野 角 孝 一

はじめに

- 一、模写制作に使用する画材について
- 二、頭部の表現について
- 三、手の表現について
- 四、着衣の表現について
- （一）上半身及び袖の表現について
- （二）帯の表現について
- （三）下半身の着衣の表現について
- （四）履物の表現について
- 五、所持品の表現について
- 六、人物描写における表現の共通性と相違点
おわりに

はじめに

《賢儒図像扁額模本》は、近年筑波大学附属図書館において発見された作

品である。そもそもこの作品は、湯島聖堂にて掛けられていた先賢先儒八九人を描いた一六枚の扁額が火災によって焼失し、宝永元年（一七七二）に狩野常信によって再制作されたものを、さらに模写したものである（一）。それが筑波大学の前身の東京高等師範学校および東京文理科大学の管理されることとなった（二）。しかし大正二二年（一九二三）の関東大震災によって一六枚の内の二枚を紛失したとされる。

そこで紛失した二枚を復元し、《賢儒図像扁額模本》をもとの一六枚の状態にするという目的で研究が始まった。復元するにあたって一六枚を三人で分担し、現存する一四枚の《賢儒図像扁額模本》を模写した後、復元制作をするという方法をとった。模写は筆墨や色彩の技法、構図や対象物の構造を学ぶためのものとして、狩野派等で奨励されてきた学習方法である。模写は幾つかに分類することができるが、今回は現状模写という方法を選択した。現状模写は原本の複製ができることによって原本の保護・保存につながるという点と、修練という二つの利点がある。

現存する《賢儒図像扁額模本》を参考にして復元制作を行うという方法も考えられなくはないが、全てを筆で描いていた時代と、普段は筆を使わず鉛

筆やペンで物書きをするような現代の我々とは、筆や墨の扱いに違いがあると思われる。その違いを埋めるために模写制作を行い、それによって筆や墨に慣れ、作者の運筆などの癖を手覚えさせることができるのである。

模写制作を行うと、今まで描いたことのないような線に出会い、どのような墨をどのくらい含ませ、どのように筆の穂先を整え、どのように力を加えていけばよいのか、筆の選択はあっているか等の様々な疑問にぶつかる。そういった疑問を、試行錯誤を繰り返す中で消化し表面的ではない本当の意味での模写制作を行うことによって、はじめて原本の表現に近づくことができるであろう。また原本の制作過程を探る意味でも、模写制作を行う意義はあると思われる。

本稿では、復元を行う際の重要な課程である模写制作においての人物像の表現の特徴を考察する技術的な側面と、そこからうかがえる原本の制作過程を推測するという二つの側面から考察していく。

一、模写制作に使用する画材について

用意した画材は次の通りである。

筆：削用（大・中）、天然川妙（大）、快（大・中・小）、特製則妙（中）、嘯、その他に中国製の墨汁、薄美濃紙、絵皿、筆洗器、タオル、ティッシュペーパー、試し描き用の紙

筆は様々な大きさや形状のものを用意し、試行しながら表現にあった筆を選択していく。墨は様々な種類を試した結果、中国製の墨汁を使用することにした。この墨は粘性が強く原本の人物像の表現に頻繁に登場するかすれた線を描写するのに適当ではないかと思われるためこれを選択した。使用する

際は、①原液の濃墨②水で薄め中ぐらい濃さにした墨③原液にたっぷり水を加えた薄墨、という三種類をそれぞれ絵皿に用意する。使用する際には絵皿の中にできる墨の斑を利用する場合や、②の墨を筆に含ませた後③の墨を少し含ませる場合、微妙な墨の濃淡を使い分けながら使用していく場合などがある。墨は時間が経つと水分が蒸発して濃度が増えちゃうので、水分を足して色を調整する必要がある。タオルやティッシュペーパーは筆に含ませた墨の量を調整し、主にかすれた線を描写するのに使用する。試し描き用に用意した紙は二種類で、画用紙と模写制作に使用しているものと同様の薄美濃紙を用意した。画用紙の方は、主に筆の使い方の練習の際に使用し、薄美濃紙の方は色を見る際に使用した。補足として模写制作では墨汁を使用するが、復元制作の際には固形の墨を用意する。

二、頭部の表現について

絵全体を見渡した時、頭部（冠帽は除く）と手の部分は、他の部分と比較した場合、明らかに淡墨で描写されている（挿図1）。また描線の質も異なり、頭部の描写に使用されている線の方が硬い印象を受け、体の描写に使用されている線は比較的の運筆の速い線が目立った。このことから頭部と手を描写した作者と胴体を描写した人物が異なるか、構図を考えて先に全ての人物の頭部と手を描き終え、その後で時間をおいて胴体の描写がなされたのではないかと推測した。先に胴体の描写がなされ、その後で頭部と手を描き加えるという方法もあるが、一般的に頭部を先に描く方が自然であろう。

顔や鼻の輪郭線は比較的硬い線なので、先の効く嘯という筆に「一模写に必要な画材について」で紹介した②の墨と③の墨を含ませ、余分な水分をデ

インシュペーパーで取り、硬く運筆の遅い線で描写した。黒目の部分はまわりの線より濃墨で描写されており、下まぶたは顔の輪郭線と同じ線と墨を用いて描写されている。上まぶたも同じ墨を用いてはいるが、若干線を太く描写されている場合や、上まぶたの描線にもう一本さらに濃墨の線を加筆されている場合、奥行きを出すために絵の中で手前にくる目だけにその処理が施されている場合などがある。また上まぶたと下まぶたの前後関係、両目の前後関係等、部位の位置関係を描写による変化で表現されていることが判明した。ここでは筆は嘯を使用し、墨は上まぶたに加筆してある線と黒目の描写には①の墨を使用し、その他の部分は②と③の墨を含ませた同じ嘯を使用した。また目の中の白目の部分は顔の色より若干暗い。これは複数の人物像にもみられ、形を描写される際の目安に使用された「あたり」の線が、偶然白目の色に残ったものなのか、絵的な操作として色が入れられたものなのか、あるいはただの目の錯覚なのか解明することはできなかった。

耳の描写に使用されている線は、頭部の描線の中では比較的抑揚のある線が使用されており、技巧的な描写がなされている。ここでは②と③の墨を含ませた嘯や則妙（中）を使用した。

髪の毛は、かすれた線を何度も重ねる方法や、濃墨をぼかし、滲んだ線の上にかすれた線を重ねる方法で表現されているので、②の墨を使用し、筆は細い線には嘯を、太めの線には削用（中）を使用した。

髭は眉や髪の毛に比べて、かすれた線で描写されている。これを踏まえて筆に少なめに②の墨を含ませ試し描きをして調整しながら描いた。しかし同様の表現をしても、原本に比べると模写の方の線が痩せてきてしまうことがあり、途中で線を足すことがあった。このことから原本では今回選択した筆よりもっと墨の含みのよい大きな筆で描写したのではないかと指摘できる。

人物の冠帽の描写は、比較的太く濃い墨で描かれており、線がかすれていたりすることはあまりない。ごく稀に装飾的な帽子や頭巾の模様の描写には薄墨が使用されている場合があるが、冠帽と頭部が接する部分は、冠帽と頭部の境界線を引かれていない場合（「あたり」の線が残っている場合もある）や、冠帽に使用されていたのと同じ墨で描写されている場合は、線の太さを変化させていた。また墨の濃度を若干薄くして描写されていたり、濃墨でも線に抑揚がつけられていたり、様々な変化がつけられていた。さらに冠帽についている装飾的な部位にも墨の濃度や線の太さに変化がつけられている。これらの線の変化は冠帽における前後関係や、冠帽と頭部の位置関係を意識したものではないかと指摘できる。冠帽を固定するための紐を顎の下で結んでいる人物像があるが、やはりそれも前後関係を考慮し、紐の描線が輪郭線より比較的濃く太い線で描写され顔の輪郭線より絵の中で手前にくるように表現されている。顎から耳にかけての輪郭線との質感の違いは、線を若干かすらせることにより描き分けられている。そこで①の墨と則妙（中）を使用した。

三、手の表現について

手の描写に使用されている墨の色は顔の輪郭線の墨と同様に胴体部分に描写されている墨の色とは明らかに違い、顔の輪郭線に使用されている線よりさらに薄い薄墨が使用されている（挿図2）。顔の輪郭線より手の描写に使用されている線の方が、比較的柔らかい線であるという印象を受けるが、手に描写されている線のほうが顔の輪郭線に描写されている線より抑揚があり、墨の濃度の違いも関係しているためである。

手は何か物を所持している場合や、腕を組んで見えない場合、何も所持し

ていない場合などがあつた。何も所持していない手でも指を広げていたり、軽く曲げていたり、画中における人物像の動きのアクセントとなつている。描線は頭部の表現と同様に、手の中での奥行きを意識して、絵の中で手前にくる輪郭線の方に若干濃い墨を置いてある。さらに右手と左手の距離感が意識された使い方がなされている。ここでは基本的に③の墨を使用した方が、原本に濃い色の墨の部分があつたので、その際は③の墨を筆に含ませた後に②の墨を少々含ませて使用し、筆は嘯を使用した。

四、着衣の表現について

着衣の表現については、以下の四点の着眼点に分けて論じていきたい。

(一) 上半身及び袖の表現について

頭部と手の墨の色が異なるのは「頭部の表現について」で指摘した通りだが、頭部と袖口の墨の色も同様に変化がつけられていることを補足しておく(挿図3)。襟元の描線については、すべてに共通するわけではないが首の輪郭線と袖口の描線は、他の着衣の墨の色とは明らかに違う墨の色で描写されている。手の部分についても同様に袖口に使用されている墨は他の墨と異なる。その部分の特徴は顔の輪郭線を描く時よりも筆に多く墨を含ませて描いた線や、薄墨でかすらせた線などである。首とその周辺に使用されている墨は、顔の輪郭線に使用されている墨と同様の濃度のもので筆に多量に含ませて異なる使い方をしたのか、手に使用されているものと同様の墨であるのか、全ての墨の色が異なるものなのか解明できなかった。ただし手とその周辺に使用された墨は同様のものであると言える。実際は同じ墨で描写されて

いるかもしれないがここでは原本の色に視覚的にできるだけ忠実にという条件で墨の色を選択した結果、③の墨を使用すること②の墨を少々筆に含ませながら色を調整し、筆は嘯を使用することとなつた。

袖口の描線には、手に使用されている淡い線↓袖口を描写した淡い線↓墨の色が濃くしつかりした線↓墨の色は濃いがかすれた線のように、描写の規則性がみられた。この規則性にも例外があり、線の順序が異なったり、線の本数が異なったり描線の太さが異なっていたり不規則な部分もみられる。ここでは、墨は基本的に③の墨を使用した方が、手の部分と同様に②の墨を併用しながら調整し、筆は嘯と則妙(中)、削用(大・中・小)を使用した。

衣服の他の部分の描線に関しては、袖の部分に比べて体の描写に使われている線の方がより抑揚がある。袖の部分は体に密着している着衣の部分より、袖の下にできる襷が腕の動きに合わせて着衣にも動きが出やすい。袖の描線が太い理由は、その動きを出すために線に抑揚を持たせたと考えられる。

やはりここでも手前になる部分と奥に行く部分にかすれた線が使用されているなどの奥行きを意識した描写の変化がみられる。画中で手前にくる手を描写した線が奥にある着衣のしわや体の輪郭線とぶつかってしまう場合は、手の描写を優先させ奥にある着衣のしわや体の輪郭線は途中で切れるなど、できるだけ線同士がぶつからないような処理がなされており、奥行きへの配慮がなされている。ここでは基本的には①の墨の色を調整して使用し、筆は天然川妙(大)則妙(中)・削用(中)・快(中・小)・嘯など様々な筆を使用した。しかし原本で使用されている筆はもつと大きいものではないかとも考えられる。それは線を描写する中で、線を描写する間に墨が枯れてしまい、原本のような線を描写することができない場合が生じ、技術的な問題とも考えられるが、一般的に、大きい筆は墨の含みが良く、長い線を引くことがで

きるため、原本で使用されている筆がここで使用した筆より大きいものではないかという考え方からだ。大きい筆の方は墨の含みも良いし長い線が容易に引くことができるという長所があるが、描写して太くなり過ぎてしまった場合は、それを修正することができないという欠点がある。大きい筆を使用して速い速度で描写すると原本のような筆致を残すことは容易ではなく、線を描写する際には線が原本の線より太くなるのを避けるために、細い線を少しずつ太くする加筆や、墨が枯れてきたら線の途中でも筆を止め、墨を足し、そこから描き始めるという段取りを踏まなくてはならない。

また模写制作用に用意した新品の筆では筆先がきき過ぎてしまうため、原本のような描線の表現は困難であったが、制作していくにつれて筆先が磨耗することによって原本の表現に酷似する描線となった。つまり原本に使用されている筆も新品ではなく、使い古した筆を用いて制作されていたという可能性を指摘できるのではないだろうか。

(二) 帯の表現について

《賢儒図像扁額模本》に描かれている人物像の着衣の描写には垂方向の線が多く使われているため、視線が流れてしまう(挿図4)。そういった線の特徴を加味し、絵画的に見ると、帯がしっかり描写されているおかげで、全体の流れを締める働きをしていることがわかる。人物像が他に物を所持しているといった役割を果たしている場合は帯の描写は控えめになっていることがある。ここでは基本的に①の墨を使用し、筆は嘯と削用(中)を使用した。

(三) 下半身の着衣の表現について

全般的に人物の着衣は幾層も重ねて着ているように描かれており、一番上

に着ている着衣はすねの辺りまでの長さのものが多く(挿図5)。作者は一番上に着ている着衣とその下に着ている着衣との違いを、墨の色・線の太さ・線の質感の違いで表現している。一番上に着ている着衣には濃墨が使用されており、その下に着ている着衣は薄墨で表現されている。また一番上に着ている着衣の裾の部分は濃墨を使用し、抑揚のある線でしっかり描写されている。ここでは一番上に着ている着衣の表現には基本的に①の墨を使用し、その下に着ている着衣は②と③の墨を併用して使用し、筆は削用(大・中)、天然川妙(大)、快(大・中・小)、嘯を使用した。

ここで着衣全体の描写についても説明しておく。特に人物像の奥行き感という意識と、絵的に単調にならないようにという意識から、輪郭線の描写には作者の気遣いが感じられる。例を挙げると首から肘までの輪郭線については、同じ濃度の墨を使用して異なる太さの線を引いたり、筆に含ませる墨の量を調整してかすれた線を引いたり、筆を動かす速度に変化をつけたりしている。他にも右肩と左肩・右肩と左袖・左肩と左足など描線の表情を変える意図が感じられ、特に始点と終点には作者の気遣いがうかがえる。また人物の動きや構造によっては像全体の線の描写が単調に見えてしまう場合、意図的に質の異なる線を加筆することで互いの線を引き立たせるといった操作を行っている。

(四) 履物の表現について

履物は像全体のバランスを考慮し全般的に濃墨で描写されている。比較的運筆が速い人物像の履物の描写は、それに対応して運筆が速く抑揚のある線を用いている。また、帯や持ち物などの描写を細かく説明的に描写されている人物像の履物には、像全体の描写が単調にならないように描線の抑揚は抑

えられている。また履物の形には他の部分と同様に幾つかのパターンが見受けられた。ここでは①の墨を使用し、筆は削用（大・中）快（大・中）を使用した。

五、所持品の表現について

人物が所持している物は、巻物・魚・筆・座布団・剣・弓・本など様々で、ここではいくつか例を挙げてみる。左の五・左十二・縣成像は両手で箱を持ち、その中に魚が二尾入っている（挿図6）。魚と箱はおそらく同じ筆を使用し、手を描写した墨と同様の墨で描写されている。魚の目の表現は筆の先を効かせ細い線と太い線が使い分けられており、鱗の表現は筆の力の加減により質感が表現されている。ここでは③の墨を使用し、筆は則妙（中）を使用した。

六、人物描写における表現の共通点と相違点

ここでは模写制作を通して《賢儒圖像扁額模本》に描かれた人物像の描写に関する共通点・相違点・発見・疑問について言及する。

・描写における共通点

《賢儒圖像扁額模本》に描かれている人物像には、全てにあてはまるわけではないが多くの規則性がある。最も顕著なのが頭部の描写である。目の描写については一本の線で上まぶた・下まぶたをそれぞれ描き、それに黒目を塗りつぶすものが多くみられた。それに目の彫りの深さを表す線、年令を感

じさせる目もとと目尻のしわや、上まぶたが二本の線で描写してある、上まぶたの線の下の方にもう一本それより濃い線が引かれているなどの形もある。また画中で手前側にくる方の目は大きく、奥手側の目は小さく描写される。正面から描かれた人物像の目の幅はほぼ同じであるが、右目と左目の描写に変化をつけ左右対称にならないような配慮がなされている。鼻は、眉もしくはその下あたりの位置から鼻筋の線が始まり、そのまま鼻先を通り、線の終点は鼻の穴を意識して筆を止めて（鼻の穴だけ線を描き足されている場合もある）、さらに小鼻の線を描き入れるというものが多くみられた。口は、上唇と下唇に抑揚をつけた線で描写され、その境界線を描き入れるという描写が多くみられた。髭は全ての人物像に描写されていて、幾つかの例外を除いてはかすれた線で描写され、曲線を帯びている。髭の位置は鼻髭とあご髭は全ての人物像に共通で、さらに下唇の下に生えているのも数多くあり、またあごから耳までの間に生えている例もいくつかみられた。髪の毛は、描写の線の質は異なるが髪型はほぼ同一で、特に額から耳にかけての髪の毛の生え際と後ろ髪の毛の描写の方法は類似している。またみあげはほとんどの人物像には描写されていない。眉については、形は異なるが描写の方法は等しく眉毛の一本一本を描き入れるという方法をとっている。冠帽については人物の地位を表す意味しているので、全てに共通するものはないが、冠帽のある一部分の描き方の類似は多くある。例えば、右ノ一・右五・司馬耕像と右ノ二・右十・公孫龍像と左ノ二・左七・公西赤像の冠帽（挿図7）には共通する装飾的な部分があり、筆運もほぼ同じである。

顔全体の形にも幾つかの共通点があり、模写制作を行う中で類似する顔の人物を描く機会が何度かあった。例えば右ノ二・右九・曹卬像と左の五・左二十一・公祖句茲像の顔は酷似している上、どちらの顔も向かって右上の方

向を見ている(挿図8)。冠帽の裝飾的な部分も類似し、どちらの像にも動きがある。左ノ二・左六・樊須像と右ノ四・右十七・公肩定像と右ノ五・右二十四・廉絜像と右ノ六・右三十一・顔會像(挿図9)は全て正面像で、顔の形のみならず、冠帽の全体的な形や像全体の印象等、大変酷似している。

体全体の動勢も共通点がある。例えば左ノ四・左十六・公良孺像と左ノ五・左二十五・樂欬像の動勢(挿図10)は、左を向き、左手を胸の高さまで挙げ、人指し指と中指(後者は人指し指だけ)で指差すような形をしている。手の描写の方法も中指の形の違いはあるがほとんど同じである。

これらの事柄から頭部と手を描写した人物は、同一人物か、あるいは作者が複数存在し、表現のできる者達であると言える。また胴体部分を描写した作者にも同じことがあてはまるが、頭部と手の部分を描写した人物が胴体部分を描写した人物と同一人物であるかは断定できない。

・左ノ一の表現について

左ノ一に描写されている人物像の表現(挿図11)は、他の人物像と比較すると明らかに異質である。目の描写に関しては左一・澹臺滅明像を除き、他の人物像の目は他では見受けられない描写の方法をとっており、左二・原憲像並びに左四・商瞿像の眼と上まぶたは一筆描きで描写されている。左三・南宮适像と左五・漆雕開像の目の表現は、他の人物像の目の描写と類似しているが黒目を入れていないという違いがある。

髪・髭・眉・手・着衣の描写の特徴は大きく分けると、①左一・澹臺滅明像／左二・原憲像／左四・商瞿像と、②左三・南宮适像／左五・漆雕開像となる。他の一三枚の描写と多少共通する部分はあるが、比較すると描線が太く豪快な印象を受ける。左三・南宮适像と左五・漆雕開像の毛の描写は質感

を描線によって表現するのではなく、墨をぼかすことによって表現している。手の描写は①のグループでは柔な描線で表現されており、②は他の一三枚の人物像の手の描写と似ているが、指の長さに対する手の甲の長さの比率が異なる。着衣の描写に関しては①が動きのある柔な描線で表現しているのに対して、②は他の一三枚の人物像に近いが、墨の色の幅は狭く線の表情も乏しい。

これらのことから左ノ一の図を制作した人物は、他の一三枚の人物像を制作した人物と異なる場合や、作者が模写したものと作品がすでにこのような状態であった場合等の可能性がある。

・模写制作を通しての発見と生じた疑問について

「一 頭部の表現について」で触れたように、人物像全体を見たときに頭部(冠帽は除く)と手の描写に対して胴体部分の描写は明らかに異なる。具体的に言及すると頭部の描写に使用されている墨の色は胴体部分に使用されている墨の色より淡く、硬い描線で表現されており、手も淡い墨で描写され頭部と比較すれば描線に抑揚がついている点から、柔らかい印象を受けるということである。これらの事柄は《賢儒圖像扁額模本》の制作過程を知る上で重要な手がかりとなる。これまで考察してきた事柄をもとにして次のような疑問について論ずる。

A、全ての頭部と手を描写し終えた後、胴体を描写した

《賢儒圖像扁額模本》はそもそも湯島聖堂蔵の先賢先儒八九人を描いた一六枚の扁額を模写したものとされるので、堂内の壁面の長さを計算し、人物像の配置があらかじめ考慮されていたであろうと考えるのが自然である。画

面における人物像の配置を見ると、画面に五人から八人の人物が描写されているので人物同士の距離は画面によって異なるが、人物像の上下の余白のバランスはどれを見ても、ほぼ一定の規則性がある。多少余白バランスが異なっているのは冠帽の大きさや形の違い、人物の動きによるものや、作者の絵的な操作によるものであると考えられる。また描画材は不明だが形をとるための「あたり」の線の痕跡が残っている。仮に先に頭部と手を描写した理由を構図のバランスを見るためと、生身の肉体と着衣の質感を描き分けるための手段としたと考えたら、これらのことは説明ができる。いかに模写とはいえ「あたり」の線をそのまま画面に残しておくというのは無責任ではないだろうか。湯島聖堂に掛けられていた作品自体に「あたり」の線が描かれそれをそのまま模写したとは考えにくい。ならば可能性としてその模写制作したものを下図として、さらに新たな作品を制作したのではないかと指摘することはできないだろうか。

B、異なる人物が頭部と手を描写した

この疑問は、Aの疑問に似ているが、頭部と手を描写した人物と胴体部分を描写した人物が異なっている、という点に違いがある。もし作者が分業制で作品を制作する工房などに所属していたならば、人物像において目・鼻・口などの重要な部位を師匠（ここでの師弟の関係というのはあくまで推測で、作者が複数人数存在するのか、全て一人で制作したのか断定できない）が描写し、その後弟子が他の部分を描き加えていくという時間差で制作する方法は矛盾しない。「あたり」の線も弟子が描きやすいように師匠がつけたものであるとも考えることができる。さらに胴体部分を後から描きたしたという論拠として、右ノ二・右十・公孫龍像という人物像について述べておく（挿図12）。

この人物像は右手の親指と人差し指で垂れた帯を摘んでおり、帯が人差し指より手前になるように描写されているにもかかわらず、帯と指の描線が重なっている。本稿でたびたび言及しているように、作者は奥行き感じさせるための工夫をいくつも試みている。本来ならば人差し指は帯に隠れて見えるべきではなく、逆に帯の描線を優先して描写し、指の描線は帯の線にぶつからないようにされるのが自然であるが、それは無視されている。その疑問は、手の部分を先に描写し、後から着衣を描写したと考えれば解明できる。他の人物像に対する作者の姿勢と比較すると、このような失敗をするとは考えにくい。

A、Bという二つの疑問を吟味した結果、現時点では次のような可能性が指摘される。

全体を見た時に違和感のないように頭部と手の部分を先に描写し、後からその他の胴体部分を描写するという方法で制作された。頭部と手の部分を描写した人物とその他の胴体部分を描写した人物が同一人物であるか断定はできない。

また、この《賢儒圖像扁額模本》自体を下図として新たに制作された作品があるという可能性も指摘されるのではないだろうか。

おわりに

本稿では、《賢儒圖像扁額模本》の一六枚の内の紛失した二枚の復元という目的のもと、実際に模写制作を行い、それを通して原本の制作における墨・筆の扱いなどの技法的な分析と、どのような順序で絵を制作し展開してきたのかという制作過程を探るという二つの面から論じてきた。

技法的な面では、頭部と手の部分の描写は、基本的に薄墨で、穂先の効く筆で描写されている。胴体部分の描写には全般的に濃墨を使用されたい筆で、描線に抑揚がつけられている場合や、かすれさせている場合、運筆の速度を変化させる場合等の工夫がみられる。しかし原本を模写する中で、線一本を描く場合でも運筆の速度など、行為に重点を置いて原本を模写することを試みると、その線は原本の描線の印象とは異なったものとなってしまふ。逆に原本の表現に近づけることに重点を置くと、運筆の速度を蔑ろにしてしまふ。

線を描写するという行為、即ち過程を重視するか、描写された線、即ち結果を重視するかという問題がある。両方の要素を加味して制作する方がもっとも好ましく理にかなっているが、これは現状では困難である。そこでできるだけ原本で使用されたと予測される筆を極力使用するが、続けて描写された一本の線であっても、一筆で描写するのがどうしても困難な場合は、途中で筆を止め枯れた墨を筆に補充するか、筆を変えて描写する方法があり、またははじめに原本に描写されている線より細く描写し、足りないところは後で加筆するという方法をとらざるを得ない場合も生じるだろう。

制作過程を探るという面では、頭部と手の部分を先に描写し、その後に胴体部分の描写を行ったのではないかという可能性が指摘される。しかし左ノ一に関しては確実な論拠が得られないため、全体からみて異質な表現となったものを修正せず残したのか、作者が模写した時点でそのような状態であったのかという疑問が残る。

模写制作を行う中でわかった作者の技術力、計画的制作過程、作品に対する姿勢は、作品を眺めているだけでは理解しにくい。感覚的に認識していることを言葉に置き換えることによって、作品を理解するための一つの手段として、模写制作を行うことの意義を指し示したのではないだろうか。また模

写制作あるいはこれをもとにした復元制作が完成することにより、作品が掛けられていた空間を再現することができる。

注

(1) 大家通『昌平志 卷第一 廟図誌』一八〇〇年。参照は以下の文献による。『日本教育文庫 学校篇』同文館 一九九一年 四二六―四二七頁。

(2) 『東京高等師範学校図書館和漢書書名目録』一九一五年 二二〇頁 及

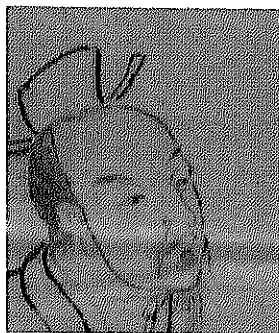
『東京文理科大学附属図書館和漢書分類目録』一九三四年 七九四頁。

参考文献

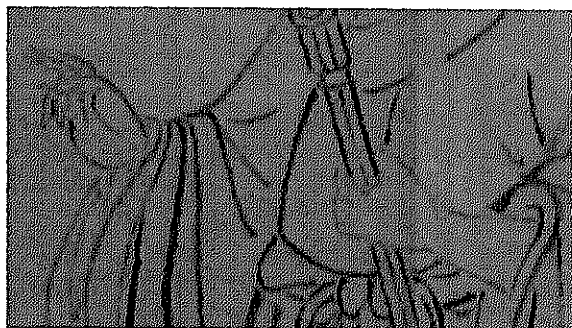
太田圭「李迪筆「紅白芙蓉図」模写考―日本画技法演習における模写実習記録から―」

『筑波大学芸術学系研究報告 第二三輯』筑波大学芸術学系 一九八九年 六一―一三頁。

挿図1 「右ノ二」 曹邨像における頭部の表現



挿図2 「左ノ四」 公良禰像における手の表現



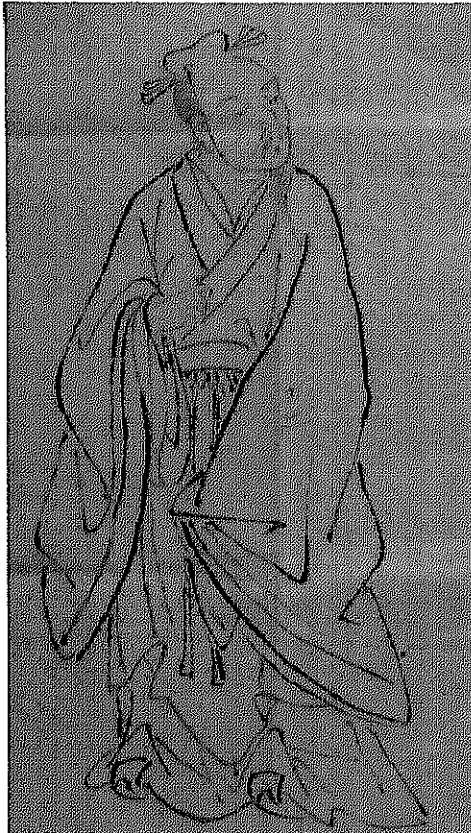
挿図3 「左ノ五」 邨巽像における上半身及び袖の表現



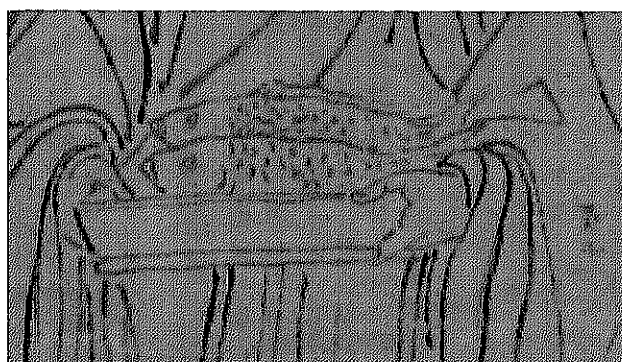
挿図4 「左ノ三」 簡渾における帯の表現

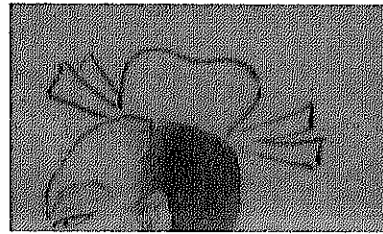
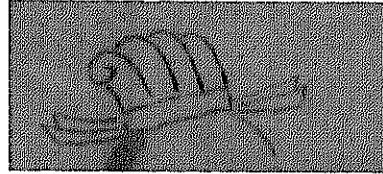
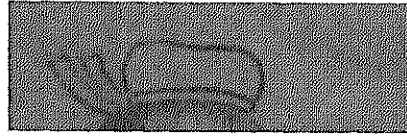


挿図5 「左ノ五」 公祖句茲における下半身の着衣の表現

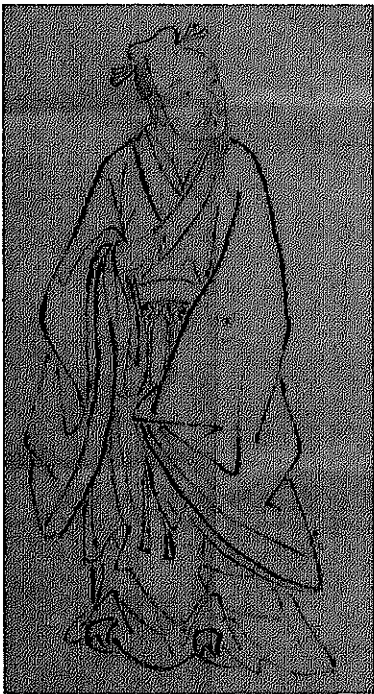


挿図6 「左ノ五」 縣成像における所持品の表現



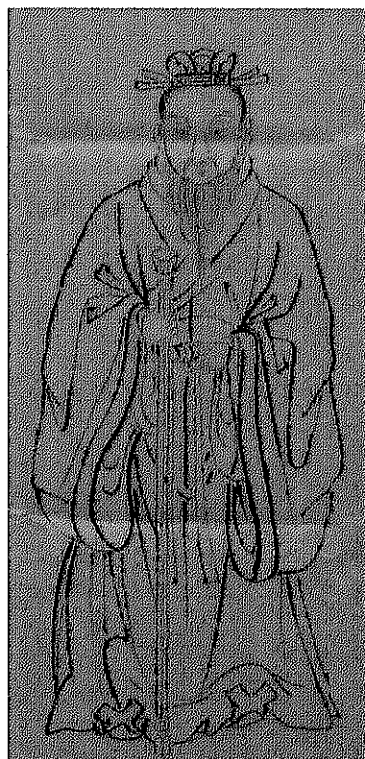
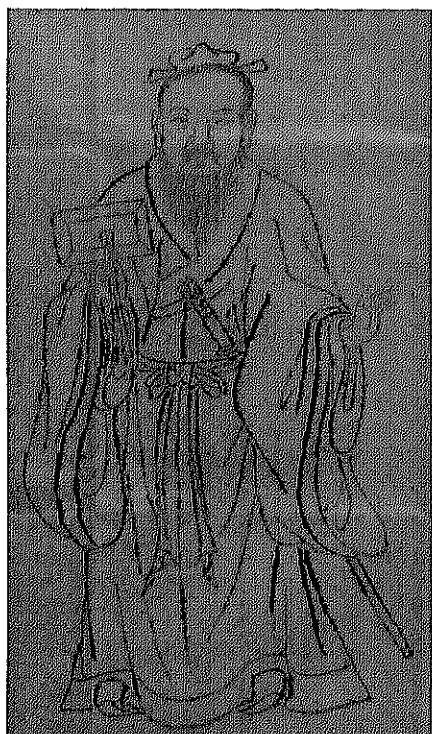
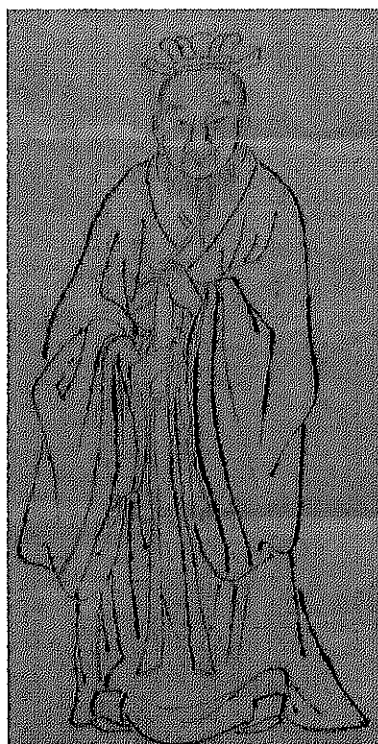
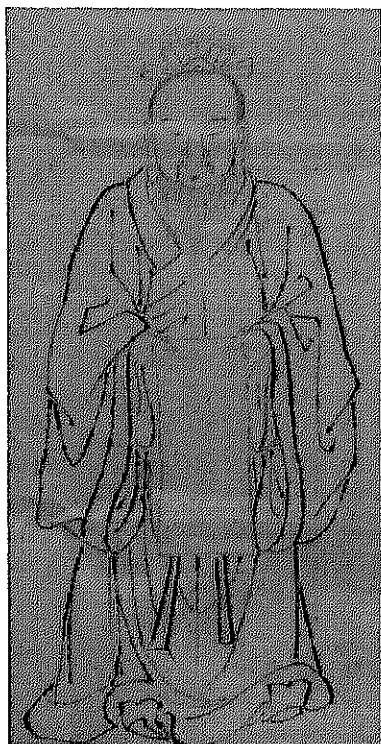


挿図7 「右ノ二」 司馬耕像 「右ノ二」 公孫龍像 「左ノ二」 公西赤像における冠帽表現の共通性について

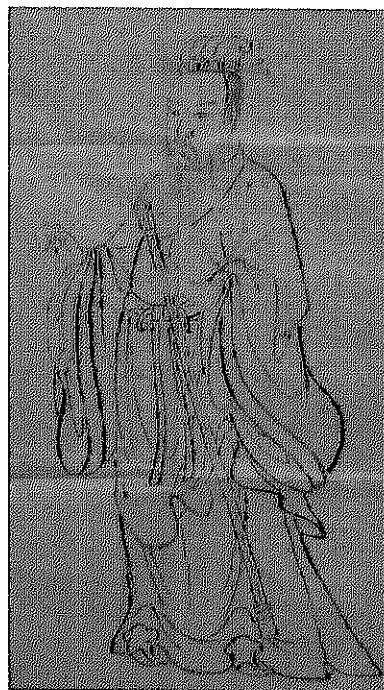


挿図8 「右ノ二」 曹卽像 「左ノ五」 公祖句茲像における顔と体全体の動勢の共通性について

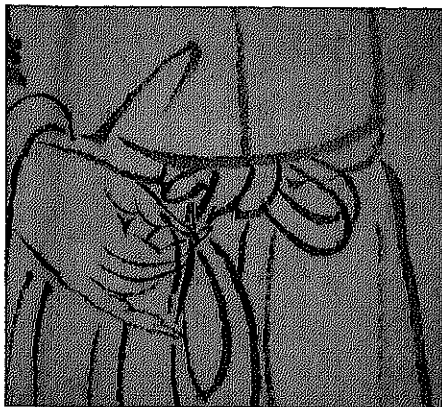
挿図9 「左ノ二」 樊須像 「右ノ四」 公肩定像 「右ノ五」 麴嬰像 「右ノ六」 顔會像における共通性について



挿図 10 「左ノ四」 公良禰像 「左ノ五」 樂教像における動勢の共通性について



挿図 12 公孫龍像の手と帯の関係について



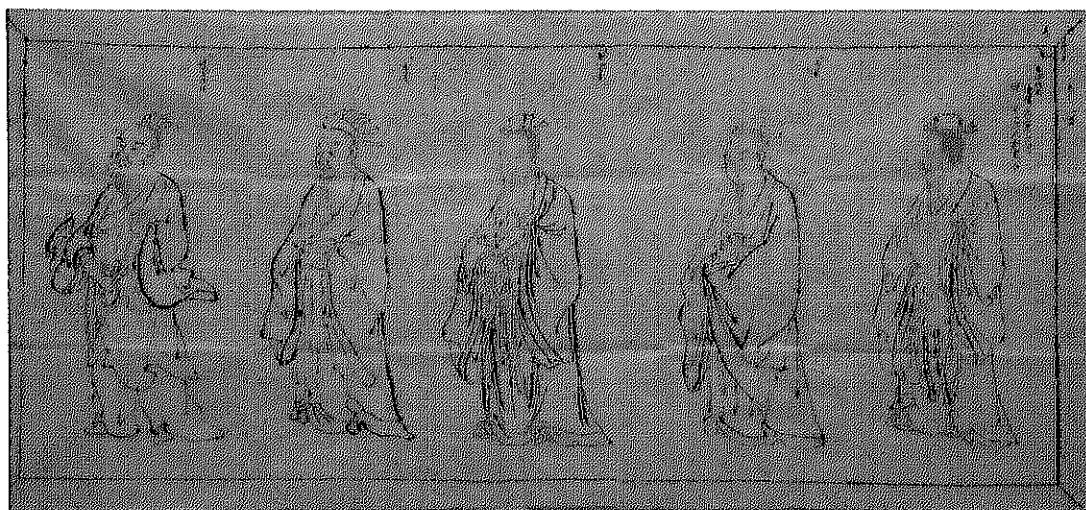


插图 11
左ノ二