



美術館へ行くこう



島尾 新

水墨画と語らう

本文デザイン・装幀／アトリエ アウル

美術館ガイド執筆・見返し年表原案／香山里絵

写真協力／P.168『平安時代世俗画の研究』吉川弘文館

P.183『続日本絵巻大成』中央公論社

P.189『水墨美術大系』講談社

図版の掲載につきましては、作品所蔵美術館等に
御協力をいただきました

島尾 新（しまお・あらた）

1953年、東京都生れ。東京大学大学院修士課程修了。現在、東京国立文化財研究所美術部主任研究官。専門分野は室町時代の水墨画。現在は雪舟を中心に画師たちの生活の実態について考えている。著書に『水墨画―一能阿弥から狩野派へ』『絵は語る 瓢鮎図』『雪舟』などがある。

美術館へ行く
びじやうかん
すいぼくが

水墨画と語らう

発行 一九九七年一月一〇日

執筆者 島尾 新
しまお あらた

発行者 佐藤隆信

発行所 株式会社新潮社

〒162-8711 東京都新宿区矢来町七一

編集部 03-3266-5398

読者係 03-3266-5111

振替 〇〇一四〇一五八〇八

印刷所 大日本印刷株式会社

製本所 加藤製本株式会社

価格はカバーに表示してあります。

乱丁・落丁本は、ご面倒ですが小社読者係宛お送り下さい。送料小社負担にてお取替えいたします。

美術館へ行こう

水墨画と語らう

島尾 新

目次

作品目録

水墨画の作品解説

水墨画の意味

水墨画雑感

美術館ガイド

索引

207
200
160
128
4
2

蘇工業学院図書館

蔵書章

作品目録

水墨の可能性

山水図	伝夏珪	東京国立博物館	4
芙蓉図	牧谿	大徳寺	6
豊干図	伝石恪	東京国立博物館	8
四睡図		東京国立博物館	10
○△□	仙厓		
坐禪蛙	仙厓	出光美術館	12

水墨になじむもの

鳶鴉図	与謝蕪村	北村美術館	14
竹鶏図	蘿窓	東京国立博物館	16
雪景山水図	梁楷	東京国立博物館	18
柴門新月図		藤田美術館	20
竹雀図	伝可翁	大和文華館	22
双鰻図	林十江	東京国立博物館	24
寒山図	靈彩	大東急記念文庫	26
漁村夕照図	牧谿	根津美術館	28
雲龍図	陳容	徳川美術館	30

粗筆の人物画

瀑布図	円山応挙	萬野美術館	32
山水図	李唐	高桐院	34
夏景山水図	伝胡直夫	久遠寺	36
観音猿鶴図	牧谿	大徳寺	38

水墨のイリュージョンズム

寒林重汀図	伝革源	黒川古文化研究所	52
猿図	伝毛松	東京国立博物館	54
煙寺晚鐘図	牧谿	畠山記念館	56
月夜山水図	長沢蘆雪	額川美術館	58
慧可断臂図	雪舟	齊年寺	50
達磨図	明兆	東福寺	48
蘆葉達磨図		徳川美術館	46
李白吟行図	梁楷	東京国立博物館	44
布袋図	默庵	MOA美術館	42

具象？ 抽象？

冬景山水図	雪舟	東京国立博物館	60
山市晴嵐図	玉潤	出光美術館	62

表現のいろいろ

奇峯連聳図 浦上玉堂 出光美術館……………64

蝦蟇図 顔輝 知恩寺……………66

蜀山図 明兆 東福寺……………70

文字書文殊図 良寅 静嘉堂文庫美術館……………72

躑躅図 尾形光琳 畠山記念館……………74

牛図 宗達 頂妙寺……………76

漁楽図 池大雅 京都国立博物館……………78

新緑杜鵑図 与謝蕪村 平木浮世絵美術館……………80

林和靖図 曾我蕭白 三重県立美術館……………82

溪山絶塵図 呉彬 橋本コレクション……………86

湖山小景図 松谿 京都国立博物館……………88

唐獅子図 狩野永徳 宮内庁三の丸尚蔵館……………90

松林図 長谷川等伯 東京国立博物館……………92

天橋立図 雪舟 京都国立博物館……………96

西湖図 伝秋月 石川県立美術館……………100

果蔬涅槃図 伊藤若冲 京都国立博物館……………102

黒白図 長沢蘆雪……………104

ブライス・コレクション……………104

絵の中の物語

乗興舟 伊藤若冲 千葉市美術館……………108

梅に鴉図 雲谷等益 京都国立博物館……………110

白梅図 呉春 逸翁美術館……………110

自画像 雪村 大和文華館……………114

維摩図 文清 大和文華館……………116

王羲之書扇図 如拙 京都国立博物館……………118

老子図 牧谿 岡山県立美術館……………120

洞山渡水図 馬遠 東京国立博物館……………122

江天遠意図 伝周文 根津美術館……………124

東雲篩雪図 浦上玉堂 川端康成記念会……………126

▽紹介する作品には日本国内の美術館の他、寺・個人のコレクション・海外の美術館などに所蔵されるものが含まれています。各国版の掲載頁の作品所蔵先の頭に付した●もしくは○の記号のうち、●で示した美術館は巻末の美術館ガイドに案内があります。

モノクロームの世界

山水図

〔さんすいず〕

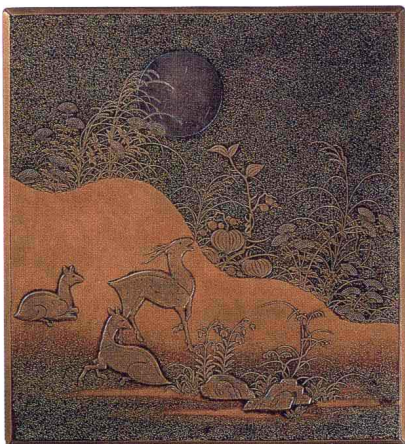
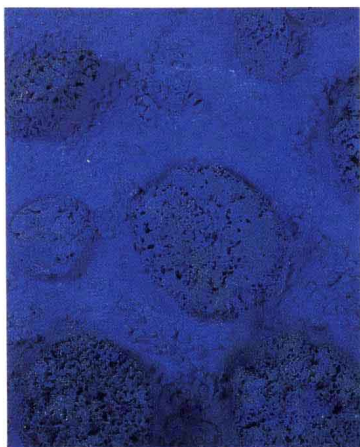
・伝夏珪〔かけい〕

墨だけで描かれた山水画。色彩のないモノクロームの世界である。山も、木も、家も、人も、ただ黒だけで描かれている。塗り残された白いところは水だったり空だったり。色彩に満ちた世界をなぜ黒と白だけで描くのだろう？

美術の歴史を勉強していると、確かに「これだけは特別だ」という特権的な色があることに気がつく。例えば金と銀。右下に載せた蒔絵でも、山や鹿、秋草などが、金と銀だけで描き出されている。ついになんて対角線を利用した構図も上の絵と似ている。

これ以外にも、例えばイヴ・クライン（一九二八〜六二／フランスのアーティスト）は、青を特権的な色だと考えた。左下の図版は、彼の作品の一つ。クラインは、青は「次元をもたない」色だという。難しい言い方をしなくても、例えば空の色とか海に潜ったときの感じを考えればよいだろう。この作品も、海中で底にある石を見ているようだ。

色彩学でも白―黒は無彩色として彩色と区別されているし、金や銀も普通の色としては扱われていない。カラー全盛の今でも、モノクロームの写真や映画のもつ独特のリアリティは生き続けている。なぜなのか、という問いにすっきりと答えるのは難しいが、これらの特殊な「色」には、何かしら人間の感覚の根幹と響き合うものがあるのだろう。それらは確かに「世界」を描き出すことができたのだ。



〔上〕 山水図 伝夏珪 絹本墨画 22.5×25.4cm 南宋時代 重文 ●東京国立博物館

〔右下〕 春日山詩絵硯箱 22.7×20.6cm 高4.5cm 室町時代 重文 根津美術館

〔左下〕 RE42 (部分) イヴ・クライン スポンジ、染料、合成樹脂他

93.5×73.5cm 1960～61年頃 滋賀県立近代美術館

にじ 滲みと透明感

芙蓉図「ふようず」

・牧谿

「水墨」という言葉には、なぜ「墨」だけでなく「水」がついているのだろうか。当然のことだが墨を摺するには水がいる。墨の濃さを決めるのは水の割合だ。そして、この「水」が効果を発揮するのが、紙と組み合わせたときの滲みと透明感である。

上は南宋時代（一一二七―一二七九）の僧・牧谿もつけいが描いた芙蓉の絵。花は、薄めの墨で描かれていて、その滲みが、実にしつとりとした感じをだしている。この絵には「雨中芙蓉」という通称があるが、柔らかく水に濡れているような感じがする。ちなみに、この絵の左下の二枚の葉は、後から描き足されたものと言われている。確かによく見ると、筆づかいが違うような気がする。それらを隠してみると、柔らかな風でも吹いているのだろうか、芙蓉は軽く左へなびいて見える。この絵はもともととは画卷の一部だった。それを切りとって掛軸にしたときに、バランスをとるために描き加えたらしい。

これに色をつけたようなのが、下の速水御舟の牡丹。花卉には墨の滲みのむらむらが使われ、葉の緑には透明感がある。こうしてみると、水墨がやはり「水」のつくもう一つのジャンル、水彩画へとも連続していることが分かるだろう。誤解されがちだが、水墨は「墨だけで描かれたモノクロームの絵画」ではない。そもそもが、色彩を受け入れるだけの懷の広さをもっているのだ。

芙蓉図 牧谿 紙本墨画 三四・五×三六・七cm 南宋時代 重文 〇大徳寺



墨牡丹 速水御舟 紙本墨彩 四三・五×五八・七cm 昭和九年 山種美術館



筆と墨と手

豊干 図

「ぶかんず」

・伝石恪
せきかく

虎に寄りかかって眠る奇妙な風体の男。中国・唐の時代（六一八～九〇七）に天台山に住み、いつも虎を連れていた豊干という風変わりなお坊さんだと言われている。虎も寝ている。頭を載せた前足の組み方が、なかなか可愛い。この絵は原本ではなくて写しなのだが、水墨が始まった頃のアクションペインティングの雰囲気伝えるものとされている。

見てほしいのは豊干の衣の線。何とも荒々しい筆づかいだ。その描き方から「この男が肘を虎の背中につき、そこに頭を載せて眠っている」ということは分かる。しかし一方で、どう見てもこれは「墨の線」そのものだ。ついでに、描いた人の「手の動き」まで想像できてしまう。お習字程度の知識でも、例えば右下の衣の線が左から右へ引かれたことは分かるだろう。それは「衣」でもありながら「墨」でありまた「筆」の動きでもある。私たちには、それらが同時に見えてしまうのだ。

手の動きを画面に伝えることは、現代美術でも一つのテーマになっている。右下の、ジャクソン・ポロック（一九一二～五六／アメリカのアーティスト）の作品は、画布の上に絵具を垂らしていく「ドリッピング」という手法で作られたもの。絵具の滴りを追っていけばポロックの手の動きが分かるというわけだ。左下は勅使河原蒼風の「萬木千草」という作品の一部。よく見ると草の字になっている。はねちらかした墨、線の迫力。「書画一致」は古くからのスローガンだが、これは書とも抽象画とも見えるだろう。



[上] 豊干図（二祖調心図のうち 部分） 伝石恪 紙本墨画 35.5×64.5cm 重文 ●東京国立博物館

[右下] 緑・黒・黄褐色のコンポジション（部分） ジャクソン・ポロック 油彩、カンヴァス

50.8×139.7cm 1951年 川村記念美術館

[左下] 萬木千草（部分） 勅使河原蒼風 六曲一隻 墨画 172.0×364.5cm 昭和35年 千葉市美術館

●豊干図

筆の見えない水墨画

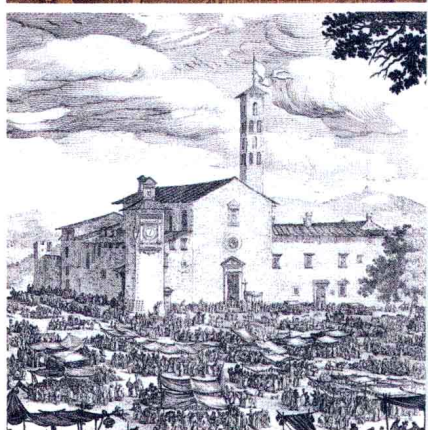
四睡図「しすいず」

水墨から「筆」を消してしまうと、例えばこのような絵になる。虎にもたれて寝ているのは前頁の絵と同じ豊干。右側の二人は寒山と拾得という、やはり天台山に住んでいた伝説の奇人である。三人と一匹が寝ている絵というのも妙なもののだが、これは「空の境地」（頭の中を空っぽにした状態と言えればいいだろうか）を「眠り」（つまり意識が働いていない状態）で表した禪の画題である。

筆と墨で描いていることは確かだ。筆の動きも、岩などでは比較的はつきりしている。しかし、人物や虎を描くブラッシュワーク（筆づかい）は、できるだけ殺されていてペンで引いた線に近いものになっている。そのせいで、物の輪郭だけを残して色を取り去った、という感じの不思議な世界になっている。中国では、このようなものを「白描」と呼んで「水墨」とは区別している。

右上は、この技法で建物を描いた例。定規を使って真っ直ぐな線を引き、かつちりとした図面のようなものになっている。あまり面白みはないが、今のような製図用品のなかった時代には、これも画師の技の冴えを示すものだった。ここまでくると、西洋のエッチングなどとそう変わらない。右下は、その一例。極めて精巧に仕上げられたモノクロームの世界である。

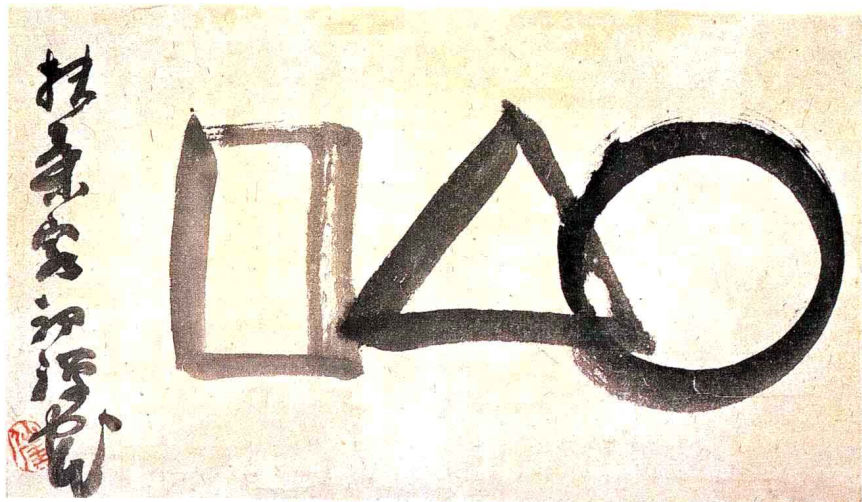
もういちど、前頁の絵と比べてみてほしい。水墨における「筆」の役割がよく分かるだろう。



[左] 四睡図（部分） 紙本墨画 87.9×34.4cm 元時代 ●東京国立博物館

[右上] 明皇避暑宮図（部分） 伝郭忠恕 かくもゆうしよ 絹本墨画 161.5×105.6cm 北宋時代 大阪市立美術館

[右下] インプリネータの市（部分） ジャック・カロ エッチング 43.6×67.9cm 1620年 国立西洋美術館



水墨の可能性

水墨画は描きやすい

○△□

坐禅蛙「ざぜんがえる」——仙厓

技法としての幅広さは別にして「とつつきやすい」というのも水墨の特徴だ。岩絵具を膠で溶かねばならない著色画に比べて、墨と筆と紙さえあればよい水墨は、素人にも描きやすい。現代でも「水墨画」を少しお手軽な感じにした「墨絵」というのがあって、趣味にする人も多い。まして筆で字を書くのに慣れた昔の人々にとっては、水墨はより身近なところにあった。

この絵は素人の水墨画の一例である。描いたのは仙厓義梵という江戸時代の禅僧。長い間、博多の聖福寺の住持をしていた人で、専門の画師ではない。ささっと描かれた○△□と蛙。「これくらいなら私だって……」という気がするだろう。前者は、そもそも絵なのか、というところもあるが。

実際にやってみると、仙厓の筆の運びはとても流暢で、なかなかこうはいかない。○△□もそれぞれに微妙に墨の濃さ

〔右〕 紙本墨画 二八・三×四八・一cm 江戸時代 ● 出光美術館
 〔左〕 紙本墨画 四〇・三×五三・八cm 江戸時代 ● 出光美術館



を変えているし、蛙の顔の濃い墨のつけかたも手慣れている。しかし、かたちを真似るだけならできそうだ。仙厓にしても、はじめの頃の絵はたどたどしいものだ。上手下手はあれ、このような略筆で描ける、というのも水墨の性格のひとつで、面白い絵を描いた人もたくさんいる。

○△□が、何を意味するかについては、いくつかの説があるがはっきりしない。言葉になりづらいところを絵にして「これがわかるか」というのが禅僧らしい言い回し。はつきりしてしまったら、むしろつまらない。蛙には「坐禅して人が仏になるならば」と書かれている。坐禅だけしていても悟りは開けない。日常生活のすべてを修行とみる禅の言葉である。仙厓は、このような禅を主題とした飄逸な絵を描いたが、とても人気があつて、応じきれないほどの注文が来たという。

仙厓義梵（せんがいぎぼん） 一七五〇—一八三七。江戸中期から後期の画僧。美濃（岐阜県）の出身で、月船禅慧の弟子。絵を始めたのは五〇歳の頃らしく、六〇代以降になると手慣れたものになってくる。同じように禅の主題を飄逸な画風で描いた先輩に白隠慧鶴（えかく）（一六八五—一七六九）がいる。

黒いもの

鳶鴉図「とびからすず」

・与謝蕪村

水墨によってなんでも描くことができるとはいうものの、やはり馴染みのよいものと悪いものがある。

当然のことだが、墨の「黒」を活かせるものは描きやすい。これはその典型、真つ黒な鳥である。二羽の鳥が、雪の降る中、肩を寄せあうように木の幹にとまっている。降りしきる雪、そして木の幹に積もった雪の「白」は、塗に残された紙の色そのものだ。外限あてふくまといって、まわりを塗ることによって、塗られていない部分を何かの表現に変える技法である。こうして黒と正反対の白も、水墨になじみのよいものになる。

この絵を描いたのは、俳句でも有名な与謝蕪村。左下に「謝寅」しやいん（蕪村の号の一つ）の落款と印があるが、墨のむらむらで囲んだ中に置いたところはなかなかしゃれている。蕪村が同じような鳥を描いた屏風に、「日ごろ憎き鳥も雪の朝哉」あしたかな という芭蕉の句を書いていて、この絵もそこから発想を得たらしい。そして、寒さに堪える鳥の姿は、蕪村自身を表現したものともいわれている。

確かに、この鳥の表情は、人間の感覚になぞらえて読み取れる。手前の一羽の、きゅつと曲がつた指先は、力を込めて踏んばっているように見えるし、肩（羽）に半ば埋まった顔は「おお寒い」と首をすくめ、襟を立てる人間の仕草と同じだ。しかし、そんななかで、目つきだけはやけに鋭い。きびしい環境の中で、ぐつと前を睨む鳥の姿に画家を重ねてみる。そんな見方も面白いだろう。

鳶鴉図 双幅のうち 紙本墨画淡彩 一一三・五×五四・三cm 江戸時代 重文 ●北村美術館

与謝蕪村（よさぶそん） 一七一六～八四。江戸中期の俳人・画人。摂津（大阪府）の出身で、二〇歳の頃に江戸に下り、早野巴人に俳句を学ぶ。その後、常陸（茨城県）を経て京都へ移り、ここで没した。絵は独学だったらしいが晩年に力作が多い。俳画と呼ばれる洒脱な略画から、この絵のようなものまで幅広い画風の絵を描いた。

