

Seiho Takeuchi's Ink Landscape Paintings and the Drawing Paper Called "Seiho-shi": The Intention of Creation Reflected in Base Material

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2019-03-29 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 藤木, 晶子 メールアドレス: 所属:
URL	https://kcua.repo.nii.ac.jp/records/251

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



竹内栖鳳の水墨風景画と「栖鳳紙」

—作品基底材からみる創作意図—

Seihō Takeuchi's Ink Landscape Paintings and the Drawing Paper Called "Seihō-shi":
The Intention of Creation Reflected in Base Material

Akiko Fujiki 藤木 晶子

はじめに

近代日本画壇を代表する画家竹内栖鳳（1864 - 1942）は、明治から昭和初期の京都において日本絵画の近代化の先駆けとなって活躍した画家である。彼は動物画や風景画、人物画と幅広く画題を手掛け、江戸時代以来の円山四条派の「写生」に基づく画風で知られるが、彼の絵画制作は、実際には写生観察のみならず素材選択の面からも探求されていた。

さて、「栖鳳紙」と称する同画家の名前を冠した画紙がある。この紙は、栖鳳の理想とする紙質を実現した日本画用の画紙として知られ、彼の晩年に当たる大正末期から昭和初期に制作された水墨風景画の作品群への使用が指摘されてきた¹。《晩鴉》（図1）をはじめとするこれらの水墨風景画の多くは、茨城県潮来の水郷風景を墨の滲みの情趣によって描いたものであり²、現地の写生取材に



図1 竹内栖鳳 《晩鴉》 昭和8年（1933） 紙本墨画・軸・1幅
59.0 × 68.0cm 山種美術館蔵

依拠しつつも中国揚州の水村のイメージが投影されている。そこには写生に根差す彼の創作プロセスの深化が看取され、写実表現を基盤としながらも発展して心象表現へと向かう様相が窺われる。

さらに、画中には樹木を表す表現として大きな滲みの墨面が見られるが、これに関しては墨を画面に注いで、注がれた墨面の形状から連想を働かせて描く中国の水墨画法「潑墨」の導入が考えられる。こうした偶発性を生かした技法の活用とそれによる叙情的な表現は、写生画家と称される栖鳳のそれまでの写実追求の姿勢とは趣が異なり、これらの作品の成り立ちや制作背景を等閑視することはできない。

このような彼の新たな表現の展開に寄与したと考えられるのが、画紙「栖鳳紙」であった。しかしながら、この画紙が誕生した経緯や開発過程、加えて紙質の特徴を明示する総体的な調査研究は従来なされてこなかった。栖鳳紙を巡るこれらの問題を解くことは、彼が晩年の創作活動において目指した絵画表現の具体相を明らかにすることに繋がるだろう。したがって、本稿では栖鳳紙の実態を解明し、素材の観点から画家の作画意図について論考したいと考える。

1 日本画の基底材に関する動向

「栖鳳紙」を開発したのは越前の製紙家、初代岩野平三郎（1875 - 1960）であった。彼の功績はこの画紙の製作にとどまらず、近代日本画壇に多様な種類の新たな画紙を送り出したことで日本画の発展に貢献した重要な人物である。

この製紙家に関する主要研究³を挙げると、まず初期に着手された研究として、成田潔英編『紙漉平三郎手記』は初代平三郎の手記を編集してその抄造活動を整理したも

のだ。次に、高橋正隆『絵絹から画紙へ 岩野平三郎伝』は初代と二代目、両者の活躍を考察したものであり、同書の成果として初代平三郎の手記が翻刻され、製紙に関わる彼自身の言葉が明白となった。

さらに、高橋正隆監修、土井通弘編『史料繪絹から畫紙へ 岩野家所蔵近代日本畫家・學者等の書簡集』において、岩野平三郎製紙所の蔵する初代平三郎に宛てられた日本画家などの書簡が翻刻されることで研究はさらなる進展を見せたと言える。同書には書簡解説として複数の論文が付されており、初代平三郎と横山大観、富田溪仙、小杉放菴らとの画紙開発に纏わる交渉の解明が進められている。しかしながら、栖鳳との交流や「栖鳳紙」については、関連する書簡資料が少ないためか同書では論及されていない点が惜まれる。

また、このように製紙家の活動に関する調査が進捗するなかで、松尾敦子「一九二〇～三〇年代の日本画の基底材について 製紙家中田鹿次と岩野平三郎を中心に」では、より包括的に日本画の使用素材の傾向を検討する研究が行われた。これらの研究成果によって、近代日本画における絵画表現の変遷の背景には素材供給の問題が密接に関わっていることが明確となった。

そこでまず、栖鳳紙の考察を行う前に当時の画壇情勢を把握するため、明治から昭和初期の作品基底材を巡る日本画壇の動向と、そこにおける初代岩野平三郎の功績について従前の研究に基づいて整理したい⁴。なお、以下に登場する「岩野」や「岩野平三郎」とは二代目や三代目ではなく、初代岩野平三郎のことを示している。

明治から大正における日本画壇を概観すると、特に大規模な展覧会では作品の基底材に絵絹が選択される傾向があった。このような状況において絵絹の量産と開発が進むなか、一方で画紙の使用は大勢ではなかった。しかし、大正10年代に入ると、絵絹の量産を背景として品質の低下が露呈する。こうした事情を受けて画壇では画紙の使用に意識が向くこととなり、日本画の使用素材に変化の兆しが見られるようになる。

岩野平三郎は、越前で西野弥平次から伝統的な手漉き和紙の抄造技術を受け継いでいた。彼は機械漉きの和紙が主流であった時代に手漉き和紙の用途を模索していたが、牧野信之助の導きによって日本画用の画紙の製作に乗り出すことになる。岩野は大正7年(1918)、8年(1919)頃にはすでに大阪の内畑が抄造する金潜紙、銀潜紙の漉き込みをしており、加えてその頃、富田溪仙との交流を経て、次第に東西の日本画壇の画家らとともに画紙開発の研究に専心するようになる。

岩野は画家たちと親交を深めるなかで、大瀧紙や大徳紙、岡大紙、白鳳紙、雲肌麻紙をはじめとする新たな画紙を次々に誕生させるが、まさに栖鳳紙もその一つで

あった。なお、画家の名前を示す画紙は栖鳳紙の他にも存在する。たとえば、岩野が日本画用画紙の開発に取り組み以前から流布している雅邦紙や、岩野と小杉放菴の交渉から製作された放庵麻紙が挙げられる。

新画紙の開発と市販用紙の抄造による岩野の貢献は、日本画壇に少なからぬ影響を及ぼした。大正末期から昭和初期において、日本画に使用される基底材は絵絹から画紙へと移行を示すのである。さらに、紙本に傾倒する画壇の潮流は今日の日本画においても窺われる。したがって、この時期が日本画壇の作品素材に関わる重要な転機であったことが推測される。当時の日本画における基底材の使用状況については先行研究で考察が進められており、たとえば横山大観は大正末期より院展の出品作に紙本を中心として発表している⁵。また、昭和2年(1927)以降、京都市立絵画専門学校の卒業制作の作品数は紙本が絹本を上回るようになる⁶。

近代日本画に及ぼした岩野の影響は紙本の定着化の基盤を支えたにとどまらない。彼は画家との交流を通じて描き手が新画紙の開発に介入する機会を与え、彼らが画紙の紙質とその表現性を追求することを可能にした。画家たちは紙質や風合い、大きさや耐久性など多様な観点から紙本の素材に注目していたが、岩野は彼らの意向に応じて原料を選別しまた混合することで、画家個人の筆に馴染む画紙を抄造したのである。それでは次項で、こうした時代に栖鳳が求めた新画紙の特質に焦点を当てて検討する。

2 「栖鳳紙」の開発着手から完成まで

栖鳳紙については、従前の研究でしばしば栖鳳の絵画作品の解説文において言及されてきた。その例を挙げてみよう。まず、《晩鴉》(昭和8年(1933)、図1)の解説では作品の基底材について、「真綿のような白いやわらかい風合いをもった栖鳳紙という特漉きの紙を使い⁷」と説明されている。また、《晩鴉》と《水村》(昭和9年(1934)、図2)に関して「いずれも栖鳳紙と呼ばれる特別に漉かせた和紙に描かれており⁸」との言述が確認できる。その他にも、《雨中山水》(昭和7年(1932)頃、図3)、《晩鴉》、《水墨山水》(昭和8年、図4)の作品解説において、「紙は、岩野平三郎製紙所に特注し作らせた、絵具や墨ののりがよい「栖鳳紙」を使用している可能性が高い⁹。」とされている。

続けて栖鳳紙の特徴を示す記述を見てゆくと、まず、画紙の吸水性や滲みに関することとして、「非常に水の吸いこみのよい¹⁰」、「水のしみこみがよいのに、にじみの少ない¹¹」などと述べられ、水墨や着彩との関係については、既述の絵具や墨ののりがよいとの見解の他に、「水墨



図2 竹内栖鳳《水村》昭和9年(1934) 紙本墨画・額・1面
103.0 × 127.0cm 京都市美術館蔵



図3 竹内栖鳳《雨中山水》昭和7年(1932)頃 紙本墨画・軸・1幅
30.9 × 41.0cm 山種美術館蔵

や淡彩の表現にとてもよく合った¹²⁾とも説かれている。

このように概観すると、栖鳳紙がある特定の表現に適する画紙であったことが推察される。上述の栖鳳紙の使用が指摘されている《晩鴉》、《水村》、《雨中山水》、《水墨山水》はいずれも栖鳳が晩年に数多く手掛けた水墨風景画の作品であり、自国の水辺の景色を描く画題と滲みの墨面による絵画表現に共通性が見られる。つまり、栖鳳紙は滲みの水墨表現に適した画紙であったと考えられるのである。それでは、栖鳳が希求した既存の画紙には得られない特質とは具体的にどのようなものであったのだろうか。

すでに言及した通り、栖鳳紙の画紙開発に関する研究が進んでいない要因の一つとして、栖鳳と岩野の交渉を伝える書簡資料が少ない点が見られる。しかし、実際には他の一次資料として岩野が記した手記や栖鳳の著述類¹³⁾があり、これによって岩野宛での栖鳳の書簡を補完し考察することが可能である。さらに、二次資料となるが、



図4 竹内栖鳳《水墨山水》昭和8年(1933) 紙本墨画・軸・1幅
73.5 × 92.2cm 山種美術館蔵

岩野の手記を基に編集された成田潔英編『紙漉平三郎手記』も挙げられる。したがって本項では、これら複数の資料を総合的に検討することで栖鳳紙の紙質を吟味し、画紙の開発背景から栖鳳の水墨風景画における表現の探求について論及する。

(1) 竹内栖鳳と岩野平三郎の交渉

栖鳳と岩野が初めて面会した折の様子については岩野の手記に記録が残されている。本項では主にこの手記に基づきながら当時の状況を把握したい¹⁴⁾。

岩野を栖鳳に紹介した人物は、京都の東洞院五条で色紙短冊の製造販売店を営んでいた水谷重三郎であった。当時、岩野の製紙所では画奉書、雅邦紙などの日本画用の画紙を抄造しており、岩野は水谷の元に画紙を納入していた。水谷は栖鳳が画奉書を愛用していたため、栖鳳紙と名前をつけて売り出したいと岩野に相談を持ちかけていた。他方で栖鳳自身も岩野との面会を望んでいた。こうした経緯から岩野は水谷とともに堀川通御池にある栖鳳の邸宅を訪問することとなったのである。

栖鳳と岩野が初めて出会った時期については正確に特定されていない。しかし、岩野平三郎製紙所が蔵する書簡において確認される彼らの最初の交渉は、栖鳳が岩野に宛てた大正10年(1921)10月23日付の書簡に認めることができる¹⁵⁾。したがって、彼らが初めて面会した時期はこれ以前であると理解できる。また、日本画壇の画家で岩野と第一に親交を持ったのは富田溪仙だとされるが、同じく製紙所が蔵する書簡では、大正8年(1919)8月14日に彼らの最初の書簡のやり取りを見出すことができる¹⁶⁾。

このように、溪仙や栖鳳は大正後期に入る頃にはすでに岩野との交流を果たしていたことが判る。そして、彼らの他にも当時の画壇の主要な画家たちが岩野へ宛てた

書簡が存在するが、その差出年を確かめたところ、栖鳳については東西画壇の日本画家のなかでは比較的早い時期から岩野との交渉があったことが判明した¹⁷。

岩野が栖鳳の邸宅を訪問した時、折しも栖鳳は仕事中であったため夫人が岩野の対応をすることとなった。その際、夫人は岩野に対して次のように語り、栖鳳の望みを叶える新たな画紙の抄造を依頼している。

実は主人は奉書風の紙を好みますので、以前は襖一枚張り位の厚き奉書紙がありまして、其れを使用して居りましたが、只今は何所にもありません。支那の紙や全国の産紙を使用して見ましても気に入るものがない¹⁸

栖鳳は絵画の構想ができるとただちに夫人に画紙の準備を要求し、夫人の選ぶ画紙が気に入らなければ会心の作を完成できずにいた。夫人は画紙探しに相当苦慮していることを岩野に打ち明けている。夫人の懇願は切実であり、もしも岩野が理想的な画紙を開発することができれば、子孫代々にまで伝えられるような力作を贈呈すると申し出ている。そして、最終的には栖鳳がその場に登場して、本人自ら岩野に新画紙の製作を要望している。

さてここで着目したいのが、岩野の手記における水谷や栖鳳夫人の発言において、栖鳳が当時、絵画制作に用いる画紙として「画奉書」あるいは「奉書紙」を愛用していたという事実が示されている点である。この場合、画奉書を日本画用の奉書紙と捉えれば、両者は同義と考えて差し支えないだろう。

さらに栖鳳自身はこの奉書紙に対して、「古人も奉書紙を使つてゐる。だから奉書紙などもいろいろ使つてみたが、どうもあれは水含みが強くて都合が悪い¹⁹。」と語っている。つまり、ここに栖鳳が奉書紙の改良を望んでいた状況が窺われるのである。また、彼は奉書紙以外の画紙を使用した感想も述べており、「唐紙や画箋紙は、いろいろの理由で、わたしの画の目的に適しないやうに思つた。[中略]あの唐紙では、その墨ツヤは好ましくなかつた²⁰。」と話し、紙の選択に試行錯誤する様子が見受けられる。

栖鳳は、栖鳳紙が完成した後に当時を振り返って、「この栖鳳紙なるものに逢着するまでに、随分長い間紙に就いていろいろ研究してみた。然も日本は紙の製造が優秀なんだから、わたしの希望に適ふ国産紙が造れない筈はないと考へてみた²¹。」と述懐している。また、知人が取り計らって、「上海か蘇州かの製紙工場へわたしの希望する性質の紙を注文してくれた²²。」こともあったようである。このような記述から、栖鳳が岩野に出会う以前から様々な画紙を試し、自らの理想とする画紙の製作を強く

希求していたことが判る。

栖鳳と夫人はかねてより期待していた新画紙の抄造を岩野に依頼するが、岩野はその場で「然らば奉書風の紙にも勝る紙造りて参らせん²³」と誓っている。このようにして、栖鳳と岩野は初めて面会した折に奉書紙よりも優れた画紙、すなわち後に栖鳳紙と名付けられる新たな画紙の開発に向けて約束を交したのであった。

(2) 新画紙に求める条件

岩野の手記に拠ると、栖鳳の希望する画紙が完成するまでには数年を要し、試作品が10数回製作されたという。さらに手記によって、新画紙の開発を目指す彼らの交渉は、岩野が当時すでに抄造していた画紙を栖鳳に送り、彼がそれに試筆することから進められたと判る²⁴。これ以後、京都と越前の子の二人の交渉は主に書簡を通じて行われ、栖鳳が試作の見本紙に試筆をして意見を述べ、その意向が次の試作に反映されるという開発過程が栖鳳の書簡の内容によって推察される。

前述の岩野平三郎製紙所の蔵する書簡資料を確認すると、栖鳳紙の完成に至るまでの時期に岩野宛ての栖鳳の書簡を7通認めることができる。しかしながら、書簡に拠るとこの間に他の画紙に関する交渉が平行して行われていた可能性が考えられる。書簡の内容から判断して、栖鳳紙の開発を巡って取り交わされたものと推定される書簡は大正10年(1921)10月23日付と大正14年(1925)3月29日付の2通が挙げられる。

栖鳳が画紙の紙質に求めた条件については、彼が岩野に送った前者の書簡、及び栖鳳自身の記述これら二つの資料から推察することができる。それではまず、前項での引用と一部重なるところがあるが、栖鳳の記述内容を次に挙げる。

雅邦さんも雅邦紙といふのを使つてゐられたと思ふが、あれは確かドウサを引いて使はれた筈である。ドウサとは膠と明礬とを湯で溶かして、紙なり絹なりに塗る。にじみを止め、絵之具の着きをよくする。然しわたしはそのドウサを使はず、且つまた純白の紙を使ひたいと思つた。古人も奉書紙を使つてゐる。だから奉書紙などもいろいろ使つてみたが、どうもあれは水含みが強くて都合が悪い²⁵。

こうした栖鳳の画紙に対する意向は、大正10年10月23日付の書簡を通じて次のように岩野に伝えられている。

元来雅邦先生ハドウサを引きて用ひられし事故紙面のなめらかにてつやあるものかよろしかるべく候へ

とも当方ハドウサワ用ひす其俣相用ひ候事故其紙質之度合ハ頗る申上げにくき事なれとも大凡左の如きものなれハよろしきかと存し候 一 紙面の余りニつやつやせざるもの 一 紙質の余りニかたからすこわからざるもの 但余りニかわらかニてもわらし 一 色ハ成るへく白きもの〔中略〕現在使用致し居り候大帛紙ハ未だ充分とハ申されず²⁶

両資料に基づく、新画紙の製作において栖鳳が希望する要件を大きく4点に整理することが可能である。

第一に、画紙の表面にしみ止めの効果をもつ礬水^{どうき}を塗布しないことを前提としており、彼は礬水を引いて使用する画紙の例として雅邦紙を挙げている。礬水を引く雅邦紙の場合、紙面が滑らかで艶のある状態が好ましいが、栖鳳はこれを使用しないため紙面に艶が出すぎることを望まなかった。第二に、奉書紙のような水の含みの強さを避けるよう求めており、画紙の吸水性を下げることを期待した。第三に、紙色をなるべく白くし、純白に近づけるよう希望している。第四に、紙が硬すぎないよう注意を促しているが、柔らかすぎるのも良くないと仔細な指示を出している。

上述の条件において注視すべき点は、栖鳳が画紙のしみや吸水性に関する事柄について調整を要求していることだ。このことは彼が手掛けた水墨風景画の顕著な特徴である墨のしみによる絵画表現にも深く関係すると考えられる。

栖鳳と岩野は画紙の完成までに再び面会しており、それは大正11年(1922)11月1日であることが、栖鳳が岩野へしたためた同日付けの書簡によって確認できる。書簡では、岩野が栖鳳の邸宅に來訪したことへの謝辞が述べられている。また、栖鳳は同書簡のなかで岩野に対して、「其節ハ色々製紙ニ関する御話も承り且当方よりも種々に話^[ママ]も申上げ候事ニて一層御励精希望し御製品御出来之義喝望罷在候^[ママ]」と語っており、画家と製紙家が再会を経て、お互いに画紙製作への意志を確かめ合う様子が見届けられる。

(3) 「栖鳳紙」の完成と試筆

岩野と栖鳳は書簡と面会を通じた度重なる交渉を経て、ついに画家の希望を叶える栖鳳紙の誕生に至った。その時分の状況と完成した画紙の特徴については、岩野の手記と岩野宛ての栖鳳の書簡から窺い知ることができ、加えて本項では、二次資料の成田氏の著書によりそれを補いながら検討したい。では最初に、栖鳳紙の完成に至った経緯を伝える資料として、岩野の手記と成田氏の著書に見られる記述を順に取り上げたい。

実はにじみの点があまく中々行かぬので、遂に唐紙の紙料を混入して試した所、先の好評を得て完成したものである²⁸。

結局、楮に竹パルプを混ぜてニジミを細かく墨がきわたたぬようと夢中で研究し、漉くたびごとにお届けしていますうち、何月何日の紙で十分だという吉報を頂きました²⁹。

両者に類似する内容として、岩野が栖鳳紙の完成を目前にして紙のしみにも苦戦する様子、あるいは、しみの調整に専念する様子を見出すことができ、また後者の資料では、より具体的な内容として、しみを細かくし墨が際立たないよう留意されたことが述べられている。すなわち、紙に対してしみや墨との関係が追求されていることが明らかである。

また、原料の配合に関して各資料では、「唐紙の紙料」あるいは「竹パルプ」を混ぜるという記述が認められ、さらにはこの配合が栖鳳紙の誕生に密接に関わっていた実情が示されているのだ。唐紙は竹を原料とするが、「唐紙の紙料の混入」とは紙をばらして他の紙の原料に再利用する「漉き直し」を指すと推測される。したがって、唐紙の紙料を用いて漉き直すことは言い換えれば竹パルプを取り入れることである。

しかしながら、竹パルプを混入することを発案した人物とその時期については、両者の資料に見解の違があるようだ。そこで以下に、岩野が栖鳳と初めて面会した時の状況を描写した成田氏の著書の記述を挙げる。

そして栖鳳先生がお出になり挨拶がすみますと、先生は「いままでの奉書紙に支那紙の味を加えることが出来れば理想的ですね」と、ハッキリ申されました。お話し模様で大体見当がつかまりましたので、私は必ずお気に召すような画紙をお漉きいたしますと約束いたしました³⁰。

ここでは、彼らの初対面の折すでに栖鳳が新画紙に支那紙つまり唐紙の風合いを求めていた事実が記されているが、このことは唐紙の紙料の活用を示唆すると捉えることもできるだろう。一方で、先述した岩野の手記では、岩野が苦心の末に唐紙の紙料を混入する方法を発見したというように読み取れる。このように、両資料の伝える内容には時折やや相違が見られるが、基本的には一次資料の手記を優先して考えたい。しかし、いずれにせよ原料の配合が画紙誕生の鍵となったことは明白である。

こうして辿り着いた栖鳳紙の原料について、岩野の手記では「楮に少量のパルプを混入したもの³¹」と言及さ

れ、また栖鳳の画紙の好みとして「楮に竹の「パルプ」^[ママ]を叩き、唐紙質を少し混へて色白く厚からず漉きたるもの³²⁾と述べられている。なお、成田氏の著書では、粘剤としてタルクを使用したことや原料の楮の産地は石川県産が適することが説明されているが³³⁾、これらの内容は同手記には確認できない。

さて、上述の引用に登場する「楮」は和紙の主原料の一つであるが、栖鳳が愛用したとされる奉書紙はまさにこの楮を原料としている。すなわち、奉書紙から栖鳳紙への原料の変更点は、楮を使用しながらもそこに唐紙の紙料つまり竹パルプを少量混ぜることであったと言えるのだ。また、手記からは、画紙の条件として求められた通り白い紙色が実現していることが確かである。同じく条件にあった紙の硬さに関する記述は認められないが、紙の厚さについては薄く漉かれていたことが判った。

それではここで、この画紙の完成に対する栖鳳の称賛が窺われる書簡を紹介したい。それは大正14年(1925)3月29日に栖鳳から岩野に宛てられたものである³⁴⁾。

まず、画紙の完成を伝える言葉を引用すると、「画紙として多年の希望に適ひ³⁵⁾あるいは「従来御送附被下候ひし漉き方にて祝成功と可申す数年に互りて数々の御工夫感謝之至りに候³⁶⁾とある。ここでは、岩野の数年間にわたる試行錯誤の結果、栖鳳が長年希望してきた画紙によりやく逢着できたことに対して感謝の意が表明されている。この内容から本書簡は画家が依頼した栖鳳紙の開発成功を示す書簡であると考えられ、したがって、栖鳳紙の完成した時期はこの書簡が送られた大正14年3月頃だと推測される。

加えて、同書簡では、この度調整され栖鳳の元に届いた見本紙に試筆した感想が次のように述べられている。

手さわりの柔和なるに満足仕候直に水墨一掃相試み候処渡墨淹潤生氣浮動画成らずして已に筆墨あり画紙として多年の希望に適ひ且生紙のまゝ濃厚に設色するも是亦鮮麗に紙本趣味の見へ候³⁷⁾

最初に、紙の手触りが満足のゆく柔らかさであると語られている。これについては栖鳳がかつて書簡のなかで紙が硬すぎないように要求しながらも、柔らかすぎのものも良しとしないと仔細な注文を出していたことを想起させる。結果として程良い柔らかさに仕上がったと見受けられる。

次に、筆で墨を掃いたところ、墨が紙に行き渡り、浸透して潤い、生気に満ち溢れ、画が完成する前にすでに筆墨の趣が見られると讃えている。ここで栖鳳は試筆において墨の潤いや浸透具合を確かめているが、これは彼が画紙の条件に奉書紙や雅邦紙を挙げながら紙の吸水性

や滲みについて説明していた事実に対応する。そして、画紙完成前まで滲みを調整した岩野の献身の成果がしたためられていると言える。

さらに特筆すべきは、栖鳳が画紙に墨が浸透する様子に意識を向けて、作品が仕上がる前に早くも感じられる筆墨の趣に着目していることだ。彼のこの言述から明白となるのは、栖鳳紙が、彼の水墨風景画に活用された水墨画法、すなわち、墨を注いだその趣から着想を得て画を仕上げる潑墨の技法上の性質に適していたと理解できることだ。

そして、「生紙」つまり、礬水などの加工をしない漉いたままの紙に濃い彩色を施した場合も、色鮮やかであり紙の風合いが見られたと述べている。この紙は水墨表現のみならず着彩表現に関しても劣らない評価を得ていたことが確認される。

このように、栖鳳紙の開発成功に纏わる岩野と栖鳳の言葉を吟味することで、製紙家が研究の末に辿り着いた原料と画家が拘り抜いた紙質が明らかとなった。栖鳳紙は奉書紙の原料である楮に少量の竹パルプを混ぜて抄造された薄くて柔らかな白い画紙であった。また、滲み止めとなる礬水引きを施さずに用いる紙であり、奉書紙より吸水性が抑えられ、滲みが微調整されている。彼の水墨風景画にみる絵画表現は、潑墨に適する画紙の誕生を通して絶妙な墨の滲みと吸水性によって達成されたと言えるだろう。

(4) 「栖鳳紙」と「大瀧紙」の関係性

先述の通り岩野は栖鳳紙以外についても数々の日本画用の画紙を開発している。そのうちの一つに「大瀧紙」と称する画紙があるが、この画紙をそもそも栖鳳紙と同一のものと示唆するような見解が認められるのである。成田氏の著書では、岩野が栖鳳邸宅を訪れて奉書紙の代替となる画紙の製作を約束した後、最終的に楮に竹パルプを混ぜて完成した画紙を命名する際の経緯について以下のように描写されている。

早速先生のお名前を紙の名前に拝借したい旨を申し上げます。先生からは折返し「君が苦心研究した紙に私の名をつけるのは、君の努力に対しまことに相済ぬことだ」との御返事でした。私はこの記念すべき名に郷里の名をとって「大瀧紙一號」としました。これが栖鳳先生御愛用の紙です³⁸⁾。

同書ではこの記述の後にしばらく他の話題が続くが、再び次のように述べられている。

例えば栖鳳先生のことは前にも書きましたように楮

に少量の竹パルプを入れて色を白くするのがお好みでした。この紙は先生のお許しを得て「栖鳳紙」と命名して売出すことにしました³⁹。

このように同書の説明に拠ると、画紙の完成当初には大瀧紙一号と名付けられ、後に名前が栖鳳紙に変更されたと解釈しうるような記述が認められるのである。大瀧紙の開発については、松下浩「越前における製紙業の展開 大瀧紙の誕生にいたる」が詳しく、これを参照することにした⁴⁰。

同論文では、岩野平三郎製紙所が蔵する画家たちの岩野宛ての書簡に基づいて、大瀧紙の開発や完成の時期が分析されている。それに従うと、大瀧紙の名前が初めて書簡に登場するのは、大正11年(1922)5月19日付のこの紙の試筆について伝える栖鳳の書簡である。その後、冨田溪仙、安田鞞彦、玉井敬泉、真道黎明らも大瀧紙の試筆についての書簡をしたためているが、最後に試筆の結果を伝えるのは大正12年(1923)12月7日付の横山大観の書簡だとされる。

また、岩野製紙場『新製日本画紙案内』(三秀舎、大正14年(1925)5月)では新画紙として大瀧紙がお披露目されるが、松下氏はこれ以前に大瀧紙が市場に流通していたことを示す書簡を確認している。そして、試筆の書簡が途絶える大正12年末から大正14年の間に大瀧紙が完成し商品化されたという結論を導いている。

したがってこの解釈に拠ると、大瀧紙と栖鳳紙が完成する時期は極めて近いことが判る。また、大瀧紙の製作にあたって岩野は東西画壇の日本画家に広く助言を募っている。そのため、大瀧紙と画家特注の画紙である栖鳳紙を同一視するのは難しいと見られる。大瀧紙と栖鳳紙の関係性についての詳細な検討は今後の課題とする。

3 「栖鳳紙」に対する試験分析

このように、栖鳳紙について開発の着手から完成までを複数の文献資料を通して論及し、この画紙の特質を追究してきた。本項では、これらの文献考察を踏まえた上で、実際に画紙の試験を遂行することで科学的見地から栖鳳紙の実態について考えたい。初代岩野平三郎が製作した栖鳳紙については、今日では絵画作品に使用されるもの以外に現物を見出すことができない。作品に用いられる画紙に対して試験を行うことは困難を極める。しかしながら、初代平三郎の後継者である製紙家が抄造した栖鳳紙は作品に使用されない状態で存在している。

成田潔英編『紙漉平三郎手記』には付録として標本紙が22点添えられているが、そのなかには栖鳳紙をはじめとして奉書、雅邦紙、雲肌麻紙などが収められている。こ

の標本紙は二代目岩野平三郎が抄造したものと考えられ⁴¹、その製作時期は同書の出版年月に基づく初代の存命中に当たる。また、その後刊行された高橋正隆『絵絹から画紙へ 岩野平三郎伝』には50点もの標本紙が付されており、やはり栖鳳紙をはじめ奉書、雅邦紙、放庵麻紙、雲肌麻紙、金潜紙、銀潜紙などが収められている。こちらの標本紙は、同書に拠ると三代目岩野平三郎が昭和50年(1975)12月末から昭和51年(1976)4月にかけて抄造したものであり⁴²、これは初代と二代目の没後の時期に当たる。

前者の書籍に添付された栖鳳紙と奉書を実際に手触りや目視によって観察すると、紙の厚さは奉書が厚手であるのに対して、栖鳳紙は極めて薄く漉かれていると判断できる。また、紙の色については栖鳳紙は奉書と比較して純白により近いことが確かである。後者の書籍の栖鳳紙と奉書の比較においても同様のことが言える。したがって、奉書の標本紙との比較観察においては栖鳳紙の特徴であった薄さと白い紙色が看取され、これは岩野の手記の記述に通じるものだ。

そこでさらに、これらの画紙を科学的に検証するため、前者の書籍に所収の二代目平三郎が抄造する栖鳳紙と奉書を採用し、高知県立紙産業技術センターの協力を得て坪量、厚さ、繊維組成を調べる試験を行うと同時に、顕微鏡写真の撮影を行った。なお、坪量とは面積1m²あたりの紙の重量のことを指す。

試験の結果、栖鳳紙と奉書については、それぞれ坪量が35.2g/m²、57.8g/m²、厚さが0.078mm、0.142mm、密度が0.45g/m³、0.41g/m³であることが判った⁴³。すなわち、測定値からも栖鳳紙は奉書より薄い紙であることが明白となった。また、紙の厚さによっても推測できるが、栖鳳紙の方が重量の軽い紙だと確認できた。紙の密度については栖鳳紙が奉書を上回っている。加えて、両者の繊維組成に関しては、奉書が楮繊維のみであるのに対して、栖鳳紙は楮繊維、針葉樹さらし化学パルプ、広葉樹さらし化学パルプの混合であるという結果が得られた(図5・図6)。各繊維の割合は順に60:35:5程度であった。

このような試験結果を受け着目した点は、栖鳳紙の原料に竹パルプではなく、針葉樹さらし化学パルプと広葉樹さらし化学パルプが認められることだ。そして、繊維組成の割合を考慮すると、竹パルプの主な代用として針葉樹化学さらしパルプが選択されていることが明らかである。

そこで、各原料の特徴とそれがもたらす紙質について考察するために、原料の繊維の長さに注視した。奉書の原料である楮繊維は繊維長が10mmと長い。繊維が長ければ密度は低くなり、浸透性が高くなる傾向が見られる。また、長い繊維の場合は墨の滲みの先端が不揃いになり

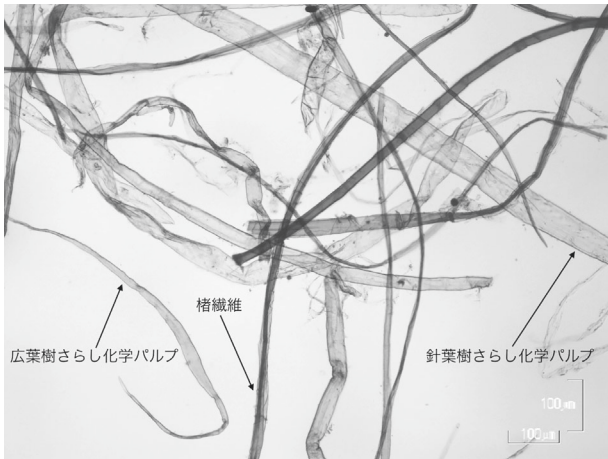


図5 「栖鳳紙」顕微鏡写真（100倍）

やすい。かたや一方で、竹パルプや針葉樹化学さらしパルプは繊維長が3～4mmと短いことが特徴である。ここに二つの原料における共通点が見出される。両者のような短い繊維は密度が高く浸透性が低くなる傾向があり、また墨の滲みの先端が均一に広がるようになる。

このように、原料が有する特質を検討すると、栖鳳紙は奉書より浸透性つまり吸水性を下げるために、楮に竹パルプあるいは針葉樹化学さらしパルプが混合されていたことが推測される。さらに、初代平三郎が栖鳳紙の完成前まで調整していた滲み具合とは、不揃いな墨の滲みの先端を均一にすることであったと言えるだろう。これはまさに成田氏の著書に窺われた、「楮に竹パルプを混ぜてニジミを細かく墨がきわだためようと夢中で研究⁴⁴⁾」という言葉を想起させるものである。

そして、同センターのご教示により、初代平三郎が栖鳳紙を抄造していた当時、工業用の竹パルプはまだ日本には流通していない事実が判明した。そのため、栖鳳紙は中国から輸入された唐紙つまり竹紙を漉き直していた可能性について裏付けをとることができた。このように、栖鳳紙は画家個人の絵画表現に適した紙質、すなわち理想的な吸水性と滲み方を実現するために、唐紙を再利用して楮に竹パルプを混合することによって生み出されたと考えられる。

4 紙本と絹本を巡る栖鳳の述懐

既述のように、栖鳳晩年期の水墨風景画には栖鳳紙の使用が指摘されているが、彼は晩年に当たる大正末期から昭和初期に墨の滲みが見られる水墨風景画を多数残している。この作品群の基底材を確認した結果、作品13点のうち絹本1点を除いて全ての作品に紙本が使用されていることが判った⁴⁵⁾。それでは、そもそもなぜ栖鳳はこれらの水墨風景画に絹本ではなく紙本を積極的に



図6 「奉書」顕微鏡写真（100倍）

用いるのだろうか。紙本の素材は彼の絵画表現にどのような影響をもたらすのであろうか。

実は、栖鳳は紙本と絹本の作品素材の違いについて度々言及しており、本項ではこうした彼の言葉⁴⁶⁾を取り上げてこの点を考察したい。基底材を比較した記述は、作画に要する時間、運筆の特徴、作風の適性という大きく三つの観点から成る。

最初に、紙本と絹本の違いを制作時間の点から述べたものを挙げると、「しかし紙だといふと、一度ずつぷり湿らすと一日待たなければなりません⁴⁷⁾。」「それに、一旦湿らし切れれば、かなり長い間、乾くの待たねばならない⁴⁸⁾。」「絵を仕上げる迄の手間から言へば、紙の方が絹より時間がかかる⁴⁹⁾。」とある。

このように画紙は制作の過程で一度完全に湿らせると、それが乾くまで長い時間を待つ必要があった。栖鳳の子息の竹内逸氏は、絹本は遠火で焙って乾かすという方法をとることができるが、紙本はそれに適わず画家の感興を翌日まで維持しなければならないと語っている⁵⁰⁾。紙本では画家の思うまま一挙に作品を描き進めることができず、ひとまず作画を中断せざるを得なかった。作画に時間を要することは描き手の感興の持続に影響を及ぼし、その点で紙本の素材は絹本よりも難易度が高いことが確かである。また、これに関しては滲みの墨面を生かす水墨風景画の作画においても同様であったと考えられる。

それでは次に、運筆の特徴についてこれらの基底材を比較した記述を引用する。

絹といふものはすなほなもので、描いた墨が平等に滲みます。紙だといふと、相手に気骨があるものですから、それをこなすこちらの描き方との対抗上、いろいろと面白いところ出来ます。筆触濃淡などはどうしても紙に限ります⁵¹⁾。

絹は素直である。イザ筆を下す場合、危なげがない。紙はさうは行かない。筆を下すと直ちににじむ。筆の水気を吸ひ取る。だから画家が紙をこなすつけることは中々骨が折れる。[中略] だから、紙といふものは、画家を困らせやうと身構へてゐるらしい。然しまたそれだけに画家には手応へがあつて面白い。恰度角力と同じに、相手の攻撃力や防御力をうまく誘ひ使へば、こちらは難なく勝てるワケである。即ち紙をうまくこなすつければ上手な絵が描けるワケである⁵²。

上記では絹本の場合、筆墨は絹に均等に浸透するため、画家の運筆には安定感が出るということが語られている。一方、紙本については、筆を下すと即座に紙に水分が吸収され滲み出すため、絵筆の操作はより困難を極めたのであった。しかし、彼は筆触や濃淡表現には絹本より紙本が適すると述べており、水墨風景画の制作において滲みの濃淡を表す際にも紙本が望ましかったと考えられる。

さらに留意すべきは、栖鳳が紙本の扱いづらさに難色を示しながらも、この作品素材の可能性に強い関心を示していることだ。彼は画紙の特質をうまく引き出すことができないかと思案し、熟達した運筆技術に理想的な紙質の画紙が備わることで、紙の素材が内包する滲みの表現性を最大限に導き出そうと考えたのであろう。

最後に、作風の適性の観点から示された言述を挙げたい。

一体絵にはかつちり順序を立て、描き進めて行くものと、そんな順序など踏まないでやる方がいいのとある。下図を作つてじっくりと描き込んで行く様な絵には絹の方がよく、そうでないのには紙の方がいい。[中略] 所謂写実に近い方法をとる行き方には絹の方がいい。然し紙の方が、心持や気分の浸透性はある⁵³。

栖鳳の言葉に従うと、絹本の基底材は下絵に基づき計画的に順序立てて描き進める作品、すなわちいわゆる写実的な作風に適しているとされる。かたや、紙本は作画の手順をあらかじめ規定せずに描く作品、つまり画家の心情を表現する作風に適すると語っている。

本稿冒頭でも指摘した通り、栖鳳が水郷潮来を描いた水墨風景画の作品群には中国の水村風景のイメージが重ね合わされていた。また、彼の絵画表現は写生取材に基づきながらも、画中を占める大きな滲みの墨面には叙情的な趣が認められ、作品は写実表現を越えた先にある情緒豊かな心象風景を表していた。したがって、このような水墨表現に対して紙本の素材が選出されたことは必然

と言えよう。

結び

大正11年(1922)、日仏交換美術展覧会に出品された《雨の蘇州》(図7)は栖鳳が旅先で赴いた中国の水都を描いた水墨画である。この作品は彼が潮来に取材するよりも以前に手掛けられたものだが、画面中央ほどに大きな墨面を配する構図が一連の水墨風景画群に類似している。栖鳳はこの作品について次のように述べている。

之れは破墨山水を曾遊の地である蘇州の風景を借りて描こうとしたものです、最初は紙本の方が破墨の味がよく出るだらうと思つてか、つて見たのですが紙本ではどうしても乾きが早い所へ時日は非常に切迫してゐるものですから遂に中途から絹本にやり替へたのです⁵⁴

ここにおいて、栖鳳は当初紙本に破墨山水の妙を描く計画を、やむを得ず絹本に変更したと明言しているのだ。本稿で論じた通り、まさにその3年後の大正14年(1925)頃に栖鳳紙が誕生するが、この栖鳳紙の完成時期は、水墨風景画制作が大正末期から始まる事実に確かに合致している。つまり、中国江南の水都から日本の水郷潮来への絵画表現の展開には、栖鳳紙の開発が重要な役割を果たしていると解釈できるのだ。

上記の栖鳳の言述には「破墨」の語が認められるが、この当時には潑墨の意味を指して破墨と称したことが確認されている⁵⁵。潑墨は中唐の山水画に起源をもつ水墨画法であるが、栖鳳の述懐からは「破墨山水」すなわち「潑墨山水」の水墨画創作への強い意向が看取される。さらに、彼は潑墨の画風には紙本の基底材が適すると断言を



図7 竹内栖鳳《雨の蘇州》大正11年(1922) 絹本墨画・額・1面
72.8 × 86.9cm パリギメ美術館蔵

もしている。

栖鳳は晩年、水墨風景画の制作において写生を基礎に据えながらも、全てを具体的に描く姿勢に終始せず、墨の滲みの表現に偶発性の余地を与えた。その探求は注がれた墨面の趣から発想して描く潑墨の技法と、叙情的な表現に適するとした紙本の素材によって深化を見せる。また、彼は絹本よりも紙本の方が濃淡表現に向くと述べていたが、確かに《雨の蘇州》と《晚鴉》の画面中央ほどの樹木の描写を比較すると、後者では墨の滲みに幾重にも重なりが見られ、前者の滲みよりも水墨の濃淡が明瞭かつ豊かであるだろう（図8・図9）。

栖鳳紙の開発によって、栖鳳は、作品完成前に早くも墨自体に趣が見出されるような潑墨に適した紙質の画紙に到達した。加えて、滲みの統制が難しい紙本の素材に着目し、その活用を模索して絶妙な吸水性と滲み具合を求めそれを実現した。彼は最適な条件を満たす基底材によって、画紙と墨とが生み出す滲みの趣に呼応した自ら抱く心情を、二つの国の水郷風景を通して表現しようとしたと考えられる。このように、栖鳳晩年の水墨風景画の制作背景には紙本に傾倒する日本画壇の動向と、画家の創作意図を具現化した新画紙の誕生が密接に関わっていたと言える。

註

- 1 本稿は平成28年（2016）3月に京都市立芸術大学大学院で学位を授与された博士論文に基づき加筆したものである。拙論藤木晶子「竹内栖鳳晩年の水墨風景画－水墨山水の刷新と潑墨による心象表現－」（『美術史』185冊、美術史学会、平成30年（2018）10月、66－83頁）では博士論文の研究を概括的にまとめ、栖鳳晩年の水墨風景画群の制作背景や絵画史上の意義について論考した。同稿では作品群に使用された栖鳳紙についても触れたが、紙幅の関係上、実証的な根拠を示す詳細な考察過程を省かざるを得なかったため、本稿で具体的に論じる。なお、栖鳳紙は彼の《おぼろ月》（昭和3年（1928））にも使用されているが、これについては拙論宗像晶子「竹内栖鳳「おぼろ月」の考察」（『デザイン理論』57号、意匠学会、平成22年（2010）11月、75－89頁）で検討した。本稿では同稿の研究を発展させ栖鳳紙の実態を究明する。
- 2 藤木、前掲論文（註1）では、大正末期から昭和初期に栖鳳が描いた自国の水辺を主題とする墨の滲みの顕著な水墨風景画13点を研究対象とした。それは以下の通りである。《宿鴨宿鴉》（大正15年（1926）、東京国立近代美術館蔵）、《溪山雨後》（石橋美術館蔵）、《雨中山水》（昭和7年（1932）頃、山種美術館蔵）、《晚鴉》（昭和8年（1933）、同館蔵）、《水墨山水》（同年、同館蔵）、《水墨山水》（同年頃）、《水村》（昭和9年（1934）、京都市美術館蔵）、《水墨山水》（同年、桑山美術館蔵）、《潮来風光》（兵庫県立美術館蔵）、《水郷》（昭和10年（1935）頃）、《宿鴨宿鴉》（昭和12年（1937）、足立美術館蔵）、《水墨山水》（同年）、《水郷》（昭和16年（1941）、茨城県近代美術館蔵）である。栖鳳は昭和2年（1927）に初めて茨城県潮来を訪れているが、上記のうち《雨中山水》以降の作品は同地に取材したものと考えられる。



図8 竹内栖鳳《雨の蘇州》（図7の部分）



図9 竹内栖鳳《晚鴉》（図1の部分）

- 3 初代岩野平三郎に関する主要研究には、①成田潔英編『紙漉平三郎手記』（製紙博物館、昭和35年（1960）5月）、②高橋正隆『絵絹から画紙へ 岩野平三郎伝』（文華堂書店、昭和51年（1976）8月）、③高橋正隆監修、土井通弘編『史料繪絹から畫紙へ 岩野家所蔵近代日本畫家・學者等の書簡集』（岩野家所蔵書簡集刊行会、平成13年（2001）3月）、④松尾敦子「一九二〇～三〇年代の日本画の基底材について 製紙家中田鹿次と岩野平三郎を中心に」（『美術史』156冊、美術史学会、平成16年（2004）3月、380－393頁）がある。本稿の研究では上記の資料を参照し、特に一次資料の翻刻として、②所収の「思ひ出のままを書き置く」と題した初代岩野平三郎の手記、及び、③所収の岩野平三郎製紙所が蔵する竹内栖鳳が初代岩野平三郎に宛てた書簡を参考とした。これらの資料をはじめとする引用文では、漢字は旧字や異体字の一部を新字に改め、変体仮名を現在の平仮名に改めた。くの字点は文字に改め、ルビや傍点は省略した。

- 4 日本画の基底材の使用推移については、松尾、前掲論文（註3④）、380頁を参照した。また、初代岩野平三郎の抄造活動については、高橋監修、土井編、前掲書（註3③）に所収の松下浩「越前における製紙業の展開 大滝紙の誕生にいたる」（599、600頁）を一部参照した。
- 5 松尾、前掲論文（註3④）、390頁。
- 6 松下、前掲論文（註4）、601頁。
- 7 『京都画壇の巨峰 竹内栖鳳展図録』京都新聞社企画部、昭和53年（1978）5月、頁記載なし。
- 8 『没後六十年竹内栖鳳展』朝日新聞社、平成13年（2001）12月、128頁。
- 9 『特別展没後70年竹内栖鳳 京都画壇の画家たち』山種美術館、平成24年（2012）9月、126頁。
- 10 前掲『京都画壇の巨峰 竹内栖鳳展図録』（註7）、頁記載なし。
- 11 『別冊太陽日本のこころ』211（竹内栖鳳 近代京都画壇の大家）平凡社、平成25年（2013）9月、101頁。
- 12 前掲『別冊太陽日本のこころ』（註11）、101頁。
- 13 栖鳳紙について記した竹内栖鳳の著述と、彼の子息の竹内逸氏による栖鳳の発言の記録として、竹内栖鳳「涼臺小話 紙に就いて」（『文芸春秋』11巻8号、文芸春秋社、昭和8年（1933）8月、105、106頁）、及び、竹内逸「栖鳳閑話 9墨と紙」（『大阪朝日新聞』夕刊、朝日新聞大阪本社、昭和7年（1932）3月22日、第1面）がある。ただし前者の方が栖鳳紙に関する内容が充実する。
- 14 高橋、前掲書（註3②）、16、55、56頁。
- 15 高橋監修、土井編、前掲書（註3③）、484、485頁。
- 16 高橋監修、土井編、前掲書（註3③）、486 - 489頁。
- 17 高橋監修、土井編、前掲書（註3③）、467 - 503頁。
- 18 高橋、前掲書（註3②）、55頁。
- 19 竹内栖鳳、前掲「涼臺小話 紙に就いて」（註13）、106頁。
- 20 竹内栖鳳、前掲「涼臺小話 紙に就いて」（註13）、106頁。
- 21 竹内栖鳳、前掲「涼臺小話 紙に就いて」（註13）、106頁。
- 22 竹内栖鳳、前掲「涼臺小話 紙に就いて」（註13）、106頁。
- 23 高橋、前掲書（註3②）、16頁。
- 24 高橋、前掲書（註3②）、16、56頁。
- 25 竹内栖鳳、前掲「涼臺小話 紙に就いて」（註13）、106頁。
- 26 高橋監修、土井編、前掲書（註3③）、63頁。同書の書簡の翻刻では変体仮名が使用されている。同書の原文は、「元来雅邦先生ハドウサを引きて用ひられし事故紙面のなめらかル天つやあるもの可よろしかるへく候へとも當方ハドウサ王用ひ須其儘相用ひ候事故其紙質之度合ハ頗る申上けルくき事なれとも大凡左の如きものなれはよろしき可と存し候 一 紙面の餘りニつやつや（原文はくの字点）せさるもの 一 紙質の餘りニかたから春こわからざるもの 但餘りニかわら可ニてもわるし 一 色ハ成るへく白きもの [中略] 現在使用致し居り候大帛紙ハ未だ充分とハ申され春」である。
- 27 高橋監修、土井編、前掲書（註3③）、70頁。同書の原文は、「其節ハ色々製紙ニ関する御話も承り且當方よりも種々に話も申上け候事ニ天一層御励精希望し御製品御出来之義喝望罷在候」である。
- 28 高橋、前掲書（註3②）、56頁。
- 29 成田編、前掲書（註3①）、103頁。
- 30 成田編、前掲書（註3①）、102頁。
- 31 高橋、前掲書（註3②）、56頁。
- 32 高橋、前掲書（註3②）、19頁。
- 33 成田編、前掲書（註3①）、102頁。
- 34 『福井県立美術館開館20周年記念 和紙と日本画展 岩野平三郎と近代日本画の巨匠たち』（福井県立美術館、平成9年（1997）6月、112頁）には、大正14年（1925）3月29日付の岩野に宛てた栖鳳の書簡の写真が掲載され、同書ではこの書簡について「特注の画紙の成功を称える（後に「栖鳳紙」の商品名を許される）」と解説される。
- 35 高橋監修、土井編、前掲書（註3③）、107頁。同書の原文は、「画帛として多年の希望ル適ひ」である。
- 36 高橋監修、土井編、前掲書（註3③）、107頁。同書の原文は、「従来御送附被下候ひし漉き方ルて祝成功と可申乎数年互里て数々の御工夫感謝之至り候」である。
- 37 高橋監修、土井編、前掲書（註3③）、107頁。同書の原文は、「手さ王りの柔和なるル満足仕候直耳水墨一掃相試み候處渡墨淹潤生氣浮動画成らずして已ル筆墨あり画帛として多年の希望ル適ひ且生昏のま、濃厚ル設色春るも是亦鮮麗ル紙本趣味の見へ候」である。
- 38 成田編、前掲書（註3①）、103頁。なお、画紙製作の約束から画紙の完成と命名までの経緯については、同書101 - 103頁に掲載されている。
- 39 成田編、前掲書（註3①）、141頁。
- 40 松下、前掲論文（註4）、600、601頁。
- 41 高橋、前掲書（註3②）、付属の標本紙の後記。
- 42 高橋、前掲書（註3②）、付属の標本紙の後記。
- 43 奉書には楮繊維に填料として土が漉き込まれていたことが判った。奉書の密度が伝統的な製法で製造された一般的な楮紙よりも高い結果となったことには、この影響が考えられる。
- 44 成田編、前掲書（註3①）、103頁。
- 45 註2で挙げた水墨風景画13点のうち《水墨山水》（昭和12年（1937））の1点のみが絹本作品であり、他の作品の基底材は紙本である。
- 46 紙本と絹本の基底材を比較する栖鳳の述懐は、註13で挙げた竹内栖鳳「涼臺小話 紙に就いて」、及び、竹内逸「栖鳳閑話 9墨と紙」に加えて、竹内栖鳳「繪事夜話」（『塔影』15巻2号、塔影社、昭和14年（1939）2月、2 - 4頁）がある。
- 47 竹内逸、前掲文書（註13）、第1面。
- 48 竹内栖鳳、前掲「涼臺小話 紙に就いて」（註13）、106頁。
- 49 竹内栖鳳、前掲「繪事夜話」（註46）、3頁。
- 50 竹内逸、前掲文書（註13）、第1面。
- 51 竹内逸、前掲文書（註13）、第1面。
- 52 竹内栖鳳、前掲「涼臺小話 紙に就いて」（註13）、105、106頁。
- 53 竹内栖鳳、前掲「繪事夜話」（註46）、3頁。
- 54 「日佛交換展覧会出品（二）「雨の蘇州」』『日出新聞』夕刊、日出新聞社、大正11年（1922）1月22日、第2面。
- 55 脇本十九郎「破墨の意義の變遷に就て」（『美術研究』14号、美術懇話会、昭和8年（1933）2月、53 - 60頁）は、明治以後から当時まで破墨とは「墨痕淋漓、箒で掃くが如き略画山水」であると認識され、潑墨の意味に対して誤って破墨の言葉が用いられてきたと論証する。

〔図版出典〕

- 図1・4・9 河北倫明・平山郁夫監修、太九伸章編 『巨匠の日本画1 竹内栖鳳 生きものたちの四季』（復刻版）学習研究社 平成16年（2004）9月 図43・図42
- 図2 『没後六十年竹内栖鳳展』朝日新聞社 平成13年（2001）12月 87頁
- 図3 『特別展没後70年竹内栖鳳 京都画壇の画家たち』山種美術館 平成24年（2012）9月 78頁
- 図5・6 高知県立紙産業技術センター提供（加筆は筆者）
- 図7・8 平山郁夫・小林忠編著・監修 『秘蔵日本美術大観6 ギメ美術館』講談社 平成6年（1994）8月 図101

〔附記〕

本稿に係る画紙の調査研究にあたりましては、岩野平三郎製紙所、高知県立紙産業技術センターの方々にご協力を頂きました。記して深く感謝の意を表します。また、本稿は、平成 25 年

度メトロポリタン東洋美術研究センター研究助成、並びに平成 26 年度鹿島美術財団「美術に関する調査研究の助成」を受けて実施した研究成果の一部です。あらためてご支援に感謝申し上げます。