

現代語訳

土佐光起 著
深町聡美 訳注

本朝画法大伝

最古の日本画技法書！
土佐派の神髄を学ぶ

訳者はじめに

『本朝画法大伝』は、日本で最初に文字として記録された画法書です。かつて日本の絵画技法は師から弟子へと口伝で受け継がれ、書物として公開されることはありませんでした。しかし、これを破り、土佐光起によって一六九〇年に編纂された本書は、当時の画家たちにとって画期的なものでした。

とはいえ、この貴重な書物の現代語訳はほとんど入手困難であり、翻刻（昔の崩し字を現代の活字に直す作業）をしたものすらネット上では見つけられませんでした。学生や画家にとっては手軽にアクセスできるものではなく、自ら翻刻を行うか、専門書を探し求めるしかない状況です。さらに、日本画を学び始めたばかりの初学者にとっては、内容が難解であり、技法だけでなく当時の画家の考え方や暮らしぶりを生の形で感じ取るにはハードルが高いのも事実です。

重要な知識であっても、世代から世代へ伝達されないことがあり、「幾度も再発見され、やがて失われた」——これは経済学者、ジェレミー・シーゲルが『株式投資の未来』で述べたことですが、まさに本書にも当てはまるでしょう。そこで私は、本書の魅力と価値をより多くの人に伝えるために、できるだけ読みやすい形で現代語訳し、語句に説明を加えつつ、専門用語や色名など

はできるだけそのままにすることで、当時の趣を残すように努めました。

この現代語訳および翻刻の内容は、『誰でも日本画教室 (<https://nihongastyle.com>)』にて無料公開しています。より多くの人が日本画に親しみ、その技法と精神を学べるよう、できる限り開かれた形で提供しています。

それにもかかわらず、本書を手に取り、古の画家たちの息吹を感じようと決意した皆さん。皆さんには、ぜひ自ら改めて原本を開き、技法とマインドを味わってほしいと願っています。

また、可能であれば、私自身もより楽しく親しみやすい形でYouTubeなどに公開したいと思っていますが、あいにく私はそういった発信が得意ではありません。だからこそ、この貴重な知識をさらに親しみやすく伝え、YouTubeやSNSなどで沢山の人の人へ発信してくれる人が現れることを期待しています。

継承者は君だ！

誰でも日本画教室
深町聡美

本朝画法大伝

現代語訳編



土佐光成筆土佐光起像（京都国立博物館所蔵）

本朝画法大伝

和漢画祖伝記

絵画には和画と漢画の違いがある。昔は日本にも名画家が多く、中でも特にくだらのかわなり百済河成、こせのかなおか巨勢金岡、

ふじわらのぶぎね藤原信実、土佐家の祖は和画の達人であった。

しかし、後小松天皇ごこまつのころ、応永の時代（一三九四～一四二八）に中国から如雪乱芳軒という僧が来て、漢画を描き、この時代に名を広げた。この時に狩野祐清正信、元信の父で永享時代の人物がおり、如雪を師として漢画を学んだ。

また、その後周文（春育とも言う）という唐の僧が来日し、相国寺に住み漢画を極めた。

雲谷寺の住職である雪舟（備前の国赤濱の人で、姓は山田。満溪斎とも米元山主とも言う。後花園院の寛正時代に中国の明に渡り、四明山の天台宗の寺に登り禅宗の最高僧となった。帰国後は周防国、山口の雲谷寺に住んだ。よって、雲谷とも呼ばれる。）は周文を師として漢画を学んだ。

この時、正信も同じく周文に教えを受けた。雪舟と正信は同門だったため、二人の筆勢は周文に非常によく似ている。

また、藤原信実の末裔で、土佐將監光信という人物がいた。彼は生まれつき和画に優れ、遠い先祖の信実にも恥じない和画の第一人者と称された。その時期に、正信の子の狩野元信（のちに古法眼という）は土佐光信の娘を妻とし、両家は親戚関係となる。そして、元信は光信からやまと絵の技術を授かった。

この当時は諸国が乱れ、戦争が続き、世間は穏やかではなかった。そこで、光信は紀州に避難し、あるいは泉州や和州に身をひそめて、平和な時を待った。

雪舟は筑前に下って蘆屋^{あし}に滞在し、釜の絵を描いて生活していた。その後、雪舟は、また中国の明に渡り、張有聲を師として「草画」の技法を習得して日本に帰った。これが日本における草画の始まりである。

これ以前の日本絵画は全て「真画」という写実的な絵だけであり、草画という、描写より本質を捉える描き方は存在しなかった。このことから雪舟を漢画師と呼ばれるようになった。

一方、元信は「日本に生まれて、なぜ外国の描法で描くのか」と言って漢画を重視せず、もっぱら日本の画風を確立しようとした。これにより、和漢の絵は区別されることとなる。

つまり、雪舟を「漢画師」と呼び、元信を「本朝（日本）の画師」と呼ぶことになった。この「本朝の画師」が転じて、狩野派の画風は「本画師」と呼ばれるようになった。これにより、自然と狩野氏の画風が「本画」と称されるようになる。

また、かつて明国の鄭城きんじょうの鄭沢ていたくという人物が元信に書を贈り、「狩野氏こそ真の画家の証である」と称賛した。

一方、土佐光信は今まで代々和画の名家だったため、漢画に心を寄せず、漢風の絵を描かず、草画を描かず、ひたすら真画のみを極めることを優先した。このため、「和画師」と呼ばれてきたのである。

以上のことから、雪舟、元信、光信の三家を「三画師」と呼ぶ。土佐は天性器用で優れた画家の流派で、元信は修行によって優れた技術を会得した。

しかし考えてみると、狩野元信はわがままを押し通して漢画を否定しつつも、雪舟と正信がとも唐僧の周文に学んだことで、元信自身にも「漢画の筆勢」が染みついている。さらに日本の画風を確立したと言っても、草画を雪舟から伝授されたのだから、どうしても完全に和画だけと言えるだろうか。また、土佐光信に和画の描き方を学んだことで和漢が混ざり、その筆遣いは漢でも和でもない、独自の流派となった。

また、土佐家では「和画の人物画」を主としており、草木や花鳥を主題とするのは少なかった。まれに鳥獸を描く時はあったが、全て「和画の鳥獸」であった。人物、草木、花鳥においては、精密に描こうとし、草画を描くことは少なかった。絵の精密さに至っては、狩野家の表現は土佐

家に到底及^びばない。

大阪の絵師 後素軒^{こうそけん}（橘守国^{たちばなもりくに}一六七九〜一七四八）による

本朝画法大伝

編集 土佐家の正六位上である左近将監 藤原光起（一六一七～一六九二）

○六法

○一、氣運生動…氣運を習得して生命力がある絵を描くこと

「氣運」とは、絵を描こうと思ったとき、心の気を全身に巡らせ満たす事を言う。心が小さく、気が満ちていない時は、筆を操る技術が常に不足するものだ。悲しい時は筆の勢いが弱く柔らかくなる。怒っている時は筆が荒く硬くなり、嬉しい時は筆が柔らかく弛む。そのため喜怒哀楽を正しくコントロールする事が肝要である。ただ平常心であり、臆する心もなく、弾むような心もなく、気を身体に満たして天地に広がるような心で、無心で描き出すことを「氣運」と呼ぶ。

「生動」とは、鬼神や人物から鳥獸草木にいたるまで、全ての物がそれぞれの生氣を含み、まるで目の前に実物があるかのように描くことを言う。武士は勇ましい姿を見せ、宮女は艶やかな姿をしており、僧侶は説法する表情で、鳥は勢いよく飛び、鳴く。獸には吠え、走る姿があり、松柏は霜や雪を耐え凌ぎ、枝は変形したり枯れていたりするのが良い。龍虎なら、強大な自然の気を持ち、天地を動かすような勢いが必要だ。

春の花は春を表現するような気を含み、穏やかな姿をしている。夏の木は深緑色で、勢いよく生い茂っている。秋の草は枯れて物寂しい姿をしており、冬の花は雪や霜を帯び、寒さを感じさせる色をしている。

このような、それぞれの対象が本来持っている本質的な気配を失わないことこそが、本書の最も重要な極意とされる。

特に人間の絵を描くことを第一の秘伝とする。全てのものに、それぞれの物が持つ生気が宿る事が重要なのだ。

これは神具を描く時も同様である。神具を清めて祀るとその場所は神聖な場となるが、その神聖な精神を絵に移し入れることは雑な技術では不可能だ。初めから工夫して修行しなければ、素晴らしい技術を得ることなどできない。

他の物も同じだ。ただ単にその物体の形を描こうとするだけでは、本当の技術や精神を理解した事にはならない。絵の描く上では、描く対象の精神や、ものが持つ生気を、絵に写し入れる技術を極意とする。

絵に、人間、鳥、動物、虫、魚の全ての生き物の精神を写し入れるには、ただ「目」の一点にこそ重要だ。たとえ顔、表情、姿かたちが整っていても、目が死んでいる時は生気が備わらない。慎むべきことだ。

〇二、骨力用法…筆の持ち方と筆法の区別

「骨力」とは筆の持ち方のことだ。絵に精神を込めるには、すべて指の骨の力にかかっている。堅すぎず弱すぎず、指先で軽く強く挟むように持つのが良い。

堅く持つと、筆は上手く動かず、遅く鈍くなる。一方、弱く持つと勢いがなくなる。優れた指先の技法により、強くまっすぐで、温和で気高く、潤いと光沢がある、良い描き方が可能になるのだ。骨力のことは言葉で説明できるものではない。手で習得し心に応じて表現されるものだ。

絵画とは第一に、絵の墨線によって、上手い下手を評価する。彩色画は絵具によってごまかせることもあるが、墨線が悪いと、その未熟さは絵具では隠せない。

第二の評価点は、古今の名人が確立した様々な筆の技術を理解し、混同しないように気を付ける事だ。また「真」^{しん}、「行」^{ぎょう}、「草」^{そう}の三つの様式を区別し、大中小の三種の筆法の違いをよく気を付けて描くべきだ。これを、「用法」と言う。

筆法において悪いと評されるのは、弱く重く賤しく平らで丸みがなく滞りが多い線だ。ここは言葉にしづらい感覚的な所である。

○三、物に合わせて形を写す

どんなものでも皆それぞれ、物に合わせた特徴を正確に描くのが重要だ。例えば、帝王を描く時は高貴に描き、儒教の賢者を描く時は真心と思いやりの心を表す。樹木は硬く、草は柔らかに描き、春の景色は湿潤で、秋の景色は寂しさがあるように、それぞれに相応しく描くことを言う。

また、絵絹や紙の大小長短に応じて描くべきだ。横描きなら平らな物、縦描きなら長い物を描くのが相応しい。

○四、種類に合わせて着彩する

描く物の種類に合わせて、適切な絵具を使うことが重要だ。例えば、青にも様々な種類があり、描く対象に合わせて紺青、緑青、白緑、あいろ 澱、青緑を使うべきだ。

赤にも種類があり、それに合わせて朱や丹を使うようにする。

また、輪郭線を「真」、「行」、「草」のいずれかの形式で描いているならば、それに応じて画材の濃淡、浅い深い、浮き沈みがあることを言う。

○五、経営位置…構図の計画

構図を計画して輪郭を描き始めることを「経営位置」言う。絵絹や紙に人間をどのように配置するかを考えるのだ。

そして屏風に花鳥を描く時には、最初の一、二枚目で絵の後ろになる箇所到大樹を描くべきだ。その下には岩を描き、間に篠竹を描いて引き締める。その上には山を描いて気が抜けないようにする。大樹の枝先は墨で薄く塗る「地引」をして取り消し、木陰には谷か川などをあしらう。

三、四枚目には大樹の枝先を下げ、その下の野地には大きい鳥を描き、小鳥などを様々な場所に配置する。この時、小鳥は同じ方向を向くなどの整合が生じ過ぎないようにし、全体の構図がよく引き立つように描く。

そして五、六枚目には水などを描き、水草を少し配置して、上には遠山や浮雲を描く。以上のように描画の計画を立てることを「経営」と言い、描き並べることを「位置」と言う。

全ての絵は大小ともに中心に描くことを禁ずる。前方を空け、後方に寄せて描くべきだ。

また、婚礼などの屏風には描いてはいけないものもある。例えば、水鳥を一羽だけ描くことだ。山雉や雉子など、そして例え鶴であっても一羽で描くのは忌み嫌われている。秋の風景も良くない。産屋の絵に雀、兎、燕などを描くことも嫌う。

亀、鶴、松、竹、牡丹、蓮華などは、どのような場合でも問題ない。

しかしどんな物でも、それ相応の構図を見計らって描くことが「経営位置」である。

○六、伝贋模写・模写をし、受け継ぐ

師匠から手本帳を借り、膠地紙に模写し、これを保存して第一の宝にするべきだ。これを粉本と言う。粉本をなぞり描きするだけではない。なぞり描きでは筆の勢いは調わず、ただ形を似せただけで、役立たない。模写は心を込めて行うべきである。

手本帳の絵の中には手本にした時に「似ていないが良い物」、「似ていなくて悪い物」、「似ていて良い物」、「似ていて悪い物」ものもある。

絵を学ぶには粉本を写すことが第一である。粉本を持たなければ習うこともできず、目利きもできない。粉本を写す間に自然とそれぞれの筆遣いや彩色も覚えることができる。

○三品

○神品 妙品

「神品」とはすなわち「氣運生動」である。天性により生まれ、人はその上手さを窺^{うかが}い知ることができない。これを「神品」と言う。

「妙品」とは筆墨が優れており、知識や技術を得て意趣に余裕があるものを言う。

技術をよく熟達させ技法の形式を超え、定められた技法から離れて描いても、その決まりを破ることはない。これこそが「形を描くのではなく、意を描く」ものである。

○能品

形が正しく描かれ、規則を失っていないものを能品と言う。これは、定められた技法をよく守り、形式を覚えているもののことだ。俗に、これを「巧者」（上手な人）と言う。この「能品」は修行して到達できる。しかし神品、妙品は未熟者では到達できない境地である。

○十二忌：十二の忌むべきこと

- 一、配置の密度が高すぎることに
- 二、遠近が分らないことに

三、山に山らしい活力がないこと

四、水に源流がないこと

五、風景の境に危険がないこと

六、道に出入りがないこと

七、石がただ一つの面しか見えないこと

(八番は欠落)

九、人物が前かがみなこと

十、楼閣が雑に乱れていること

十一、濃淡が適切でないこと

十二、点、染めが無秩序で雑なこと

上記の「六法」、「三品」、「十二忌」は中国唐の絵の歴史に基づいた、画家が必ず守るべき事項である。軽視してはならない。

○製作楷模・製作の手本

絵の道は言葉や文字で習得するべきものではない。沈黙の中で、心で悟るものだ。沈黙の中で理解する者は全てを言葉にできるが、言葉によって学ぶ者は理解できることもあれば、理解できない事もある。一つのことは知っていても、他のことは疎かになる。

なので、広く知ろうとしてはならない。広く学び、それをまとめられる者は、全てを文字によって習得し、本によって広く学び、言葉を聞くことで深く理解し、沈黙のうちに悟り、「神の域」に到達するのだ。

このような神霊の境地に至る者こそが絵師の技術を極めた者である。

だからこそ帝王は天日や龍鳳の象徴を崇め、儒教の賢者は忠心礼義の風格を見せ、武將は勇敢な英雄の姿である。貴族は豪華な見た目を好み、隠者は高潔な気高さを象徴し、女性は美しくしなやかな姿であり、仏像は人を導く表情であり、道士は道教の修行を極めた姿だ。

また、外国人は中国を慕い貴ぶ心を持ち、鬼神は醜く、農村は純朴な風情がある。

獣は筋肉が力強く、精神の緊張感を感じさせ、毛波や骨が明確で、鳥は羽毛が整っており、飛び立ち、集まる形をしている。龍や魚は泳ぎが上手く、昇降の勢いがある。水はとうとうと動き、山は静かにそびえる。

木の幹や枝は成長していて、草は茎や葉が柔らかく、風景には四季があり、陰や光の向きがある。

人物には老若の順序があり、建物は数が欠けることなく計算された構図で描かれ、田や野はその土地の特色を感じる景色である。

すべてにおいて、筆の勢いと調和が整っていることが、優れた画法の「手本（楷模）」とされるのである。

○山水総論…山水画を描くにあたつての基本

おおよそ、山水を描く際には、筆の使い方が最も重要である。山は丈（三m）、木は尺（三〇cm）、馬は寸（三cm）、人は豆のように小さく描くバランスが基本となる。

遠くの人は鼻や目を描かず、遠くの木は枝や葉を描かない。遠くの山には皴（しわ）（山肌の表現）を描かず、かすかに眉のように見えるようにする。遠くの水には波を描かず、高いところでは雲と同じように見せる。これがその理である。

山の中腹は雲に覆われ、岩壁は泉に覆われ、楼閣は樹木に隠れ、道には人がいる。石は全面を見せず、適度に隠れるようにする。これがその理である。

山水を描くにあたり、高くそびえるものを「峯」、平らなものを「嶺」、そびえ立つ崖を

「崖」、穴のあるものを「岫」、岩にかかるものを「岩」、円い形のものを「巒」、両側に山

があり道を挟むものを「壑」、両側に山があり水を挟むものを「澗」、水が川に注ぐものを

「溪」、泉が通じるものを「谷」、道の下にある土の山を「坡」と呼ぶ。目を極めて平らなものは「坂」という。

これらをよく理解すれば、山水の特徴がよく分かり、生き生きと描けるようになるだろう。

そして、それらを観察する際には、まず情景全体の雰囲気を見て、次に情景全体の色調、透明感と不透明感を判断し、主従関係を整理し、群がる峰々の整然とした姿を並べていく。

山が多すぎると乱雑になり、少なすぎると単調になる。多からず少なからずが良い。

遠近を知るためには、遠くの山が近くの水とつながらないようにする。山の中腹には寺を抱くように描き、安定感を持たせる。切り立った岸や乱れた堤には小さな橋を置く。道があるところには旅人を描き、道がないところには林木を配置する。

岸辺の古木は根を露出させ、蔦が絡まるようにする。水際の石や岸は、険しくそびえ立つようにし、水の跡や苔むした感じを表現する。

林木を描く時は、遠くの林木は疎らで低く、近くの木は高く密生するようにする。葉がある木の枝は柔らかく、葉のない木の枝は硬い。松の樹皮は魚の鱗に似ており、檜の樹皮は身にもといつくような質感を持つ。

土に生える木はまっすぐに成長し、岩に生える木は曲がりくねって孤立するように描く。

古木は節が多く、半ば枯れかかっているように見せる。寒林（冬の林）は枝が入り乱れ、荒涼とした雰囲気を持つ。

春の景色は霧が晴れて煙がたなびき、木々はかすかに霞んでいる。遠くの水には藍色を滲ませ、山はこんもりと青く見えるようにする。

夏の景色は林木が空を覆い、緑の草が一面に広がる坂道が天をうがつ。勢いよく、滝が流れ落ちる近くには静かなあずま屋を置く。

秋の景色は水と空が一体となり、まばらな林が点在する。雁が煙る空を横切り、葦の生える浅瀬で風に揺れている。

冬の景色は平地を一面の雪にし、老いた木こりが薪を背負い、漁舟が岸边に寄せられている。水は浅く砂浜は平らで、凍った雲が暗く垂れ込めている。村には酒旗（酒場を示す旗）が立つ。

風雨のある景色では天と地の境界をはつきりとさせず、東西の区別がつきにくくなる。

旅人は笠をかぶり、漁師は蓑笠を着ている。

風があつて雨がない時は、ただ樹枝が斜めになっている。雨があつて風がない時は、枝葉が下に垂れ下がる。

雨が上がると、雲は収まり空は青く澄み、薄い霧が漂う。山の光は緑を帯び、漁師が網を夕日に干している。

夕方の景色では、山が落日をくわえ、帆を下ろして船が江の入り口へと向かう。人々は足早に歩き、半ば開いた柴の門を閉じる。

あるいは、斜めにたなびく煙に霧が横に広がり、あるいは雲が遠くの峰へ帰り、あるいは秋の川を夕暮れに渡り、古塚や倒れた石碑のように筆法を配置するものである。

さらに風景を理解するには、風景の分岐点に立って景色を観察するのが良い。山の形は重なりすぎず、樹木の先端は揃いすぎないようにする。

もしこれらのことに留意するのであれば、当然、山水の奥深く計り知れない神秘の妙を感じる。

○画論秘訣…絵画の奥義

絵の要点は、「軽（かるやか）」という一字に尽きるのである。たとえば真の彩色画であったとしても、「軽」の意識を忘れてはならない。

○絵は、飾り気がなく素直であるのが良い。これは、そのままにして手を加えて飾り立てるなどということである。飾り立てれば、わだかまりが生じて見苦しくなり、気が抜けて死んだようになる。

○墨の色は潤いがあるのが良い。「潤い」とは自然の妙である。

ただし口伝がある。描いた跡をこすってはならない。こすれば汚れて悪くなる。また、濃い墨でも薄い墨でも、筆に多く含ませて、乾かないように墨をもたせて描く心得があれば、光沢が出て良い。

これこそが「軽」の意味である。

かすれた筆や渴いた筆は場所によって使い分けるべきである。

○骨法（筆の運び）は、まっすぐなものを良しとする。

ただ滞るところなく、筆を浮かせることも沈ませることもなく、何の意識もせず、さらりさりと描くべきである。とにかくおおらかに描くのが良い。

筆勢を見せたいと思って、ギクギクと角張らせるのは、小賢しくて出来すぎていて見苦しい。しかしながら、筆勢は強い方が良い。弱ければ、行くべきところまで行き届かず、筆を振るっても精神が備わらない。

膠引きをしていない紙（不膠毛^{ふくきどうし}辺紙）などに描くときには、特に口伝が多くある。膠引きをしていない紙に、蓮の葉などのような広い面積のあるものを描くときは、指先で紙を掴んでしわを作ってから描くべきである。ただ、そのまま描けば滑らかになりすぎて気が抜けてしまい、悪い。

○草木を描くのには、枝葉や花を描かずに済ませられないところだけを描くべきである。それも、少し足りないくらいが良い。無用な枝葉があるのは下品である。人物の衣紋のしわなども、文様や筋が少ないのが良い。何であっても十分な余裕なく描くのを嫌う。物事を少なく描き、そこに込める意を多くするのが良い。

下手な画家の描いた絵は、意が行き届かないために、十分描いてもかえって足りなく見える。上手な画家の描いた絵は、物事を少なく描いても意が十分に余る。

○草木の葉や花などで「四花四葉（四枚の花びらや四枚の葉）を禁じる」というのは、世俗のとわざである。画家にそのような理論はない。しかしながら、俗習に従って奇数にするべきである。

○筆法は、風変わりなことを好んではならない。あるいは、切るべきところを切らず、続けるべきところを切るようなことは、わずかな部分で巧拙が現れるものである。

大きな部分は気づきやすいものであるが、小さな部分には疎かにすることが多い。
古い名工の描いたものをよくよく観察するべきである。

○すべての物の姿を描くのに、見た通りの実物そっくりに描いても悪いことがあり、実物に似ていなくて悪いこともある。

「実物に似ていて良い」というのは普通の法則であるが、「実物に似ていなくて良い」というのが、これこそ絵画の真の法則である。これにこそ伝授・口決の極意がある。ただ筆の勢いと墨の色に細かい注意があるのみである。

通常、絵画を学ぶには、まず物の形を習い、次に筆の運びを習い、最後に心を覚える。ここに至っては言葉では述べがたい妙味が非常に多い。

○すべて絵を描く際に、墨画だけでなく彩色画であつたとしても、大体はあつさりと描くべきである。模様は整えすぎない方がよい。添え物も、三分の一ほど描くのがよい。

詩歌の心を描くとしても、すべてを描き出してはならない。思い入れを含ませるべきである。白紙もまた模様の一部なので、想像で補うべきである。

中国の絵は文章のようであり、日本の絵は詩のようだと言える。「絵は詩のかたち」であり、「詩は絵の意」ともいう。

和画において屋根を描かず座敷を描くのは土佐光信の巧みさであつて、中国の絵の及ばないところである。中国人も感心したという。これは「実物に似ていなくて良い」というものである。いわゆる「変」であり、「奇」であり、「権（柔軟さ）」であり、「草（自由な表現）」であり、「花（華やかさ）」である。中国の画は「正（正統）」であり、「経（経典に忠実）」であり、「真（真実）」であり、「実（写実）」である。その真実さに至つては、日本の古い名画師であっても中国の絵には及ばないところがある。

○彩色

彩色は薄いのがよい。これはつまり「軽やかさ」である。彩色画であっても、この心を忘れてはいけない。初心者が彩色すると、必ず描き出しから色が濃くなりがちである。彩色が濃すぎると、重く下品になり、絵が死んでしまう。

下絵（墨画）が死んでいても、彩色によって生きることもある。下手でも経験豊かな者なら、下絵が死んでいても彩色に光沢が現れ、上手な者が描いたものと紛らわしく見えることがある。また器用で他人より優れていても、初心者は、下絵を描く筆勢が良くても、彩色で死んでしまうことがある。これは、「軽やかさ」の心を知らないからである。

おおよそ、その意味を理解していても、状況にうまく応じなければ悪くなる。彩色は、その状況に応じて変化させるべきである。状況とは、下絵の「真・行・草」の描き方を指す。「真の真」「真の行」「真の草」「行の真」「行の行」「行の草」「草の真」「草の行」「草の草」などと分けることがある。

おおよそ、下絵の描き出しの墨の色より少し薄いのが良い。色が濃すぎるのは下品である。古書を見ると、すべて薄彩色を基本としている。「省（やつす＝簡略化する）」ということが肝要である。

全体的に、絵の味わいというのは、あまり堅実すぎるのもよくないし、乱雑なものもよくない。その中間のほどよいところで、浮き沈みを見合わせ、さらりと俗っぽさから離れたほうが

よい。あまりにも美しすぎると弱々しくなる。とにかく、行き過ぎず不足もないのが良い。素朴で飾り気のないのが良い。

○彩色は前に述べたように、彩色で誤魔化すことも可能であるが、墨画は修正ができないものである。墨画では上手下手がすぐにはつきり現れるため、草画（簡略な絵）でも墨画は特に大切にすること。

○彩色に筆を使うときは、筆を行ったり戻ったりさせてはいけない。これは、一度染めたところに再び染めた跡を作ってはいけないことである。染めた後、色が汚くなるため、固く禁じる。

筆に絵具を多く含ませて、さらりさらりと先へ先へとかけていき、筆跡が残らないように、また水が溜まらないように、表面に浮かせるような気持ちで染めるべきである。こすりつけば乾いて光沢がなくなり、筆の筋が悪く、水が溜まればにじんで悪い。

ここに秘術がある。紙に強く押し付けてはいけない。筆の毛の先端が紙に直接当たらないようにする気持ちが良い。特に紺色や緑色の類は塗りにくい。

○金・朱・藍の三色は墨と共に使われることが多いため、古い絵では山水や人物を墨一色の濃淡に、この三色を加えて使っている。

墨画の真や行には、多くの場合、金・朱を交えて使うことがある。金色は色の主であり、すべての色に加えて使われる。金泥のかすれ描き、人物の衣紋、木の節、すべて日が当たる部分、または名付け難い色、鳥獣の毛の描写、山水や家屋の続きが悪いところを、金色で区切って描くのである。

胡粉や草汁を使えば彩色となる。これは薄彩色である。黄土も同じである。この時、生麤脂なども使うことがある。これは彩色画の仕上げ方である。

これらの材料に胡粉を合わせて彩色することを「中彩色」という。これよりさらに、紺・緑・白も加えて使う。

○大青、だいしんじょう浅青、せんじょう緑青、白緑青を「大画具」という。これを使えば彩色画の「草の様式」が描け

る。これに二泥にでいを混ぜて使えば彩色画になる。

「真の様式」の彩色画は、下地をすべて胡粉で置いてから、その上に施すものである。

○彩色画であっても、下絵は薄墨を使う。胡粉の下地を作る下絵は特に薄墨が良い。朱・紺・緑など薄い色の下地には濃い墨を使うべきである。

○雪舟の絵に「下草」などを板で押した技法があるが、当流派では使わない。

○地引法じびきほう

墨による地引（背景に薄く墨を引く技法）は、墨を薄くして二、三回引くべきである。このようにすれば、柔らかくほっこりとした良い仕上がりになる。

正統的できちんとした画法（写実的な漢画など）では一回だけ引くと言われる。

絵画に地引きを施せば画面に厚みが生まれてよく引き締まる。ただし、地引きが濃すぎると下品になり、薄すぎれば画面が締まらないので、見極めが肝心である。

「行」や「草」のような略筆的で自由な画風の絵画では、点々とむらがあり、所々穴があくように塗り残しておき、繕わないのが良い。これは纏うづげんという、グラデーションを付ける時のような心持ちで施すべきである。

また草の汁を用いて地引きをすることもある。金泥きんでいで地引きをすることを「泥でい」という。この場合は、墨による地引きは行わないものである。

○付立つきたて

下絵を描かず、直接絵具で描くことをいう。これは前述した「草の真」つまり自由で簡略な画法における正式な技法である。

○隈くま 「曲」という表記も用いる

片方をぼかして消すことである。

水をつけた筆を「曲筆」(隈筆)くまかきという。この技法を使うときは、筆を二本も三本も持つものである。刷毛隈はけくまは地引と同じである。あまり鮮明すぎるのはよくない。二、三回ぼかして消すのがよい。

また、色を多く使いすぎるのは下品である。絵の善し悪しは、曲くまと地引によって現れるものである。

○彫塗ほりぬり

下絵の墨書きを生かし、線を塗りつぶさず、線の間を彩色するものである。紺、緑、朱などを塗る際に必ずこれを使う。口伝が多くある。

○殺塗ぬりつぶし 「没塗」ぬりつぶしとも書く

下絵の墨線を生かさず、全面に彩色し塗りつぶす方法である。胡粉や水で溶いた絵具などを塗る時に用いる。口伝が多くある。

○退塗たいぬり

下絵の墨線から少し内側に退いて塗る方法である。胡粉の場合には必ず用いるものである。

○端を括ふちくくる 括曲くくとも書く

よそ地塗りをして端を括る場合は、多くは同じ色を用いて、陰の低いところを括る（引き締める）ものである。また胡粉の場合は、高い部分（明るい部分）に用いるものである。そのままにしておく所を残さず、すべてを括ってしまうと下品になるため、色が濃いところを引き締め、薄いところは残すべきである。

朱、丹、肉色、えんじ 臙脂、黄土、しおう 藤黄、ぐかつ 具褐などの類は、しやうえんじ 生臙脂で括る。

また褐と黄とは褐で括り、浅黄は澱で括る。緑青は蒼緑または白緑で括り、紺青は群青で括る。臙脂・蒼緑・胡粉は同じ色で括るべきである。

○うんずんだみ 纏綯彩

同じ色の絵の具を用いて、順々に次第に色を濃く塗り重ねていく方法である。和の官女の袖口や壁代かべしろの装飾模様や鎧の威に用いる。

例えば、朱纏綯を塗る場合には、まず胡粉を塗って隈取でぼかし、次に肉色、または濃い肉色を塗り、次に丹を塗り、その次に朱を塗る。このように順番に塗るものである。

どの色を塗る場合でも、このやり方に従って行うことを理解すべきである。

○粉本紙かんぼんし

美濃紙に膠を施し、まだ生乾きのうちに重ねてきつく巻き上げ、さらに二、三度巻き返しておくと、紙の皺が伸びる。これを粉本という。

○念紙 面紙ともいう

杉原紙を柔らかく揉んで皺を伸ばし、燃え残りの灰を細かくすり潰して酒で練り、これを先の紙に付けて用いるのである。

○焚筆

『本朝画史』で「朽筆」(現代で言う木炭)というのはこの「焚筆」のことだろうか。焚筆に使うには臭楨くさまきか桧を用いるべきである。焚き方については口伝で伝える。

○裏焚筆

紙の裏側から焚筆を当て、写そうとする紙に重ね、羽箒で掃いて写し取るとよい。

○藁筆

藁を寒中の米のとぎ汁に浸し、寒が明けた頃に取り出し、塩水に白砂糖を加えたもので煮る。それを柶の槌で叩いて碎き、筆管に入れる部分を竹の皮で包んで用いる。岩や樹木、蓮の葉などを描く際に優れている。

○墨

中国製の墨は色が優れている。和製の墨は光沢が強すぎて柔らかい。また、時間がたち「枯れ」すぎているものはよくない。

○硯

硯は紫石や青石が良い。日本産の中では、長門国（現在の山口県）の赤間硯や、若狭国（現在の福井県）の宮河硯を最上とする。

○紙

毛辺紙は中国から輸入された「官紙」を最上とする。舐めてみて舌に引つかからないものが良い。白色の紙には品質の優劣がある。薄い黄色のものは中程度の品質である。

○筆・刷子

筆には、面相、毛描、下画、彩色、大小、竹葉描、隈筆、定規筆などがある。以上の各種の筆は、墨用と彩色用に二通りずつ用意すべきである。

刷子は、幅が二分・三分（約6～9mm）から五、六寸（約15～18cm）に至るまで揃えるべきである。

面相、毛描の筆は狸の毛で作ったものがよく、すべて強い毛質のものがよい。

このほか、箔簀、竹刀、箔篩、振毛などの用具も揃えておくべきである。

○礬水 どろき

すきにかわ
黄明膠（十銭 $\parallel$ 三七五g。作り方は別に伝える）、みょうばん明礬（冬は五銭 $\parallel$ 十八七五g、夏は四銭

$\parallel$ 十五g）水（一升 $\parallel$ 一八 l ）を用いる。

まず水を三合（ $\parallel$ 五四〇 ml ）ほど熱湯にする。そして膠を溶かし、手を止めずにかき回す。

十分に溶けたら明礬を入れ泡が消えるまで煮るのである。その後水を七合（ $\parallel$ 一二六 l ）加える。ただし、絵画作品には、春・夏ともに膠を多めにするとよい。

このように調合した礬水一升（Ⅱ一・八ℓ）で、唐紙であれば二十枚、美濃紙なら百枚以上に塗布することができる。

○朱印色

艾もといをよく揉み、寒中に米のとぎ汁に浸しておき、寒に浸けてよく晒し、日光に干す。さらにもう一度よく揉みほぐしたのち、水で煮て、完全な白色になるまで水飛で精製（沈殿法）によって不純物を取り除き、上澄みだけを取り出す精製法）する。

そこに朱砂（硫化水銀）を混ぜ、蜜蝋を精製した白い蝋と油を加えてよく練り上げる。また、胭脂を加えるのもよい。

○花押法かおう

花押は画のバランスを見て押す。画が仕上がった後に押すこと。

まず紙の表面に息を吹きかけてから押すと鮮明に写る。しかし、あまりに鮮明に写っても見苦しい。霜が降りるように、はらはらと軽やかに、紙の地がわずかに見える程度に押すのがよい。

右の鳥を主とする場合



鳥を主とする場合

左の木を主とする場合

木を主とする場合

竹を主とする場合



木と鳥がともに
右側に配置されている場合

鳥を主とする場合

木と鳥がともに
左側に配置されている場合

木と鳥がともに
左側に出ている場合



雄を主とする



木を主とする



下側のものを主とする



真ん中を主とする場合



下の鳥を主とする場合



上の木を主とする場合



絵には前後と主役、脇役の関係がある。その主役となるものの後ろに印を押す。

山や岩などの自然物と草木がある場合、通常山や岩を主役とするが、時により異なる場合もある。また上下に描かれている絵の場合は、下側を主役とすることもあるが、これも時によって異なる。

絵の前後関係や主従関係が分かりにくい場合には、真正面に描かれたものの右側に印を押すこと。この図から推察して他の場合も考えるとよい。

二、印を押す時、「氏」や「実名」（本名）の印は上に押し、「号」や「字」の印は下に押し。

「堂」「菴」「軒」「斎」など、画室や書斎を表す印は上に押すことも多い。ただし、その位置の高低（上下）は人によりけりで決めている。

○板に描く方法 絵馬や額などに絵を描くときの方法である。

まず礬水を引き、その上から浅黄色の土具（とぐ）（胡粉や白土を膠と混ぜ、下地や地塗りに使う材料）を塗る。その後に、人物などを描く場合は粒子の大きい胡粉を塗り、再び墨で描き起こすのである。

○絹に描く方法　これは絵絹に描く際の方法である。紗綾さやや縮緬ちりめんなどの布に描く方法は、また別に伝える。

まず画絹を枠に張り付け、膠を溶いた地塗りを施すが、地塗りはすべて裏側から塗りつぶすように行う。通常通りに作り上げ、表側から彩色すること。

○不地紙ふくさがみ

墨画でも薄く彩色する場合でも、深い趣をいじるべきではない。

いじって色を重ねることで重くなり、下品な見た目になる。控えめな深みを活かすことで、かえって面白みが生まれることもある。

○武士、旗、額のぼりについて

のぼり旗や絵馬には、隙間なく一面に描き込むべきである。人間の姿を描く際、のぼりに描く場合には、顔に色付けを施す必要はない。

また、人物の肌色を塗る場合は、合黄土でぼかし、朱墨で線を括る。手足も同様に描く。

鎧を着た武者の袖や草摺くまずり（鎧の腰部分の防具）などは、薄墨を用い、札さね（鎧の小さな金属や革の板）も、一筆ずつ描く。

仕立てには、藤黄しおうや澱あいろうなどの水で溶く絵具を使う。一方、膠を多く含む粉画具（岩絵具など）は、あまり使用すべきではない。

○絵画の顔料の製法および染色技法の極秘伝

○紺清こんじょう…または「大青」とも書く

浅青せんじょう…または「白青」とも「群青ぐんじょう」とも書かれる。

緑青ろくじょう…または「石緑」とも「石青」とも呼ばれる。銅山から産出される顔料である。『画史』で

は、「紺青の中から選り取られるもの」とされている。

白緑青…緑青の中から取り出されるもの。

以上の四つの顔料を「大画具」と呼ぶ。

○緑青の製法

まず、鉢に緑青と水と膠を入れ、乳棒を使って軽くすりつぶす。その後、上澄みの濁った水を別の容器に移し、鉢の底に沈殿した泥状のものを「一番緑青（または頭青ともいう）」と呼ぶ。

水と膠を多めに加えた場合は、皿を斜めに立てかけ、筆を寝かせて使うのがよい。

○これを塗る時には、まず、白緑を使って下絵を塗り、薄く塗る。次に、二番緑青を塗り、さらにもう一度二番緑青を塗る。その後、緑青を塗る。このとき、膠を濃く多めに入れ、筆の穂先を使って均等に交互に塗る。この方法こそが、本来の彩色の技法である。

ただし、手早く仕上げる場合には、下塗りを蒼緑くまのしろで行うのがよい。

また、緑青を塗った上から他の顔料を塗る場合には、鼻の油を薄く塗る。これを行わなければ、顔料が定着しない。これは、草木の葉の陰影を描く「割り隈」をする際の技法である。

また、最初に草汁（植物の汁）を使って「割り隈」の陰影を描き、次に緑青を塗る方法もある。誤って葉の半分以上の部分を超えて塗ると、仕上がりが不自然になり、修正する必要がある。

緑青や紺青で陰影を描く場合には、膠水を用いてくま取りを行うべきである。清水を使うと仕上がりが悪くなる。

○二番緑

水と膠を加え、軽くすりつぶして使用する。粒子が細かいため、衣服の皺や模様などを描くのにも適している。

○白緑びやくりよく

水と膠を加え、軽くすりつぶす。草木の裏葉や茎を描く際に用いる。

○大青だいせいじょう

鉱石であり、その中から浅青せんじょうを取り出せる。製法は緑青と同じである。

まず粉の中に指を入れ、そのまま指につくものが本物の紺青である。指につかないものは花紺青である。膠を濃くして加え、軽くすりつぶして筆の穂先を使って塗る。

ぼかしをする際は、膠水を用いる。

正式な彩色では、下塗りに浅黄を塗るのが良いが、手早く仕上げる場合には、直接塗ることもできる。

○浅青せんじょう

白みがかった青であり、俗に群青とも表記する。

大青だいせいの中から取り出されるもので、その色が薄いため、浅青せんじょうと呼ばれる。

これは、大青の括り（輪郭）や、衣装を塗る際、あるいは紋を描く際に使用する。
水と膠を加え、軽くすりつぶして使用する。

○花紺青

硝石じょうしつ（ガラス）を焼いて作るため、「硝石紺青」とも呼ばれる。その色は華やかであるため、

花紺青とも呼ばれる。

水と膠を加え、軽くすりつぶして使用する。

○銀朱ぎんしゆ

水銀を焼いて作る。その色にはさまざまな種類がある。鮮明なものを光明朱という。

よく水飛して精製をしてから使う。水と膠を加え軽くすりつぶせば、上に黄色い水が浮かぶ。これを別の器に移し、さらに水と膠を加え軽くすりつぶして使う。強くすりつぶせばすべて黄色くなってしまう。

日本製の朱と中国製の朱は色が同じではない。オランダから出るものを品質が良いとする。よく正しく用いること。

真の粉色としては、まず下地として下絵を肉色に塗る。次に「丹の具」を塗り、その上に朱を三回ほど塗り重ねる。手早く仕上げる場合は、下塗りとして丹の上に朱を塗る。

○朱黄色しゆのきめ

朱の上に浮かぶ水である。人の顔の肌色表現に使用する。

○玄色じん

朱と墨を混ぜるため、「朱墨」とも呼ばれる。また、丹と墨を混ぜたものでもよい。また、ベシガラを用いることもできる。枯れた松葉や松の皮、鳥の羽毛の毛書きに使用する。別に膠を加えてはならない。

○黄丹・光明丹おうだん

水飛しないものを黄丹と呼ぶ。水飛したものを光明丹と呼ぶ。
水と膠を加え、軽くすりつぶして使用する。

○胡粉こふん

三種類ある。白亜の胡粉は土を原料とする。胡粉は鉛を焼いて作る。蛤粉こうふんは蛤はまぐりを焼いて作る。「面胡粉」と呼ばれるものが最上級品とされる。

膠を薄く加え、よくすりつぶして用いる。練り方の詳細は口伝による。

○傳粉よふん

胡粉をさらに焼いたものである。蛤粉を焼いたものでも使用できる。
水と膠を加え、よくすりつぶして使用する。

○黄土

よく水飛し、水と膠を加え、よくすりつぶして使用する。

○紫土^し

赤土である。ただし、中国から輸入されたものが良質とされる。また、土朱と呼ばれるものもあり、色が良い。

水と膠を加え、よくすりつぶして使用する。

○傍葛刺^{ベンガラ}

俗に紅朱と呼ばれる。中国から輸入されたものが良質とされる。

水と膠を加え、よくすりつぶして使用する。

○燕脂えんじ

蛤粉を蘇芳すおうの木で煮て作ったものは使用すべきではない。

中国から輸入されたものが良品とされる。この燕脂は「紫」とも呼ばれる。水と膠を加え、よくすりつぶして使用する。

また、調脂えんじとも呼ばれる。

○鋼緑

銅に酢を塗ることで得られる。水飛し、その後の使用方法は石緑と同じである。使い方も前述のものと同一のため、ここでは省略する。また、京緑青とも呼ばれる。

○朱砂ししや

辰砂である。特に矢じりの形をしたものが最良とされる。水飛し、水と膠を加え、軽くすりつぶして使用する。

○雄黄ゆうおう

水飛し、水と膠を加え、すりつぶして使用する。中国から輸入される鶏冠石と呼ばれるものが良品である。

絵においては、黄色の葉や人の衣装の紋を描くのに使用する。ただし、金箔や金地の上には使用してはならない。数か月後には、金色が焼けて変色してしまうためである。

○赫石しゃせき

この石は質が硬く、色が鮮やかなものが最良とされる。製法は石緑と同じである。

○石黄せきわう

この顔料は山水画に適している。焼いて細かく粉末にし、松の皮や紅葉の表現に用いる。水と膠を加え、すりつぶして使用する。

○老紅色

朱と赫石を混ぜた色である。

○珊瑚抹

中国画の山水画の中に、時間が経過しても変色しない紅色がある。その鮮やかさはまるで朝日のようなものである。

宋代の宣和^{せんわ}内府では、印章の朱肉にも用いられ、その色合いは素晴らしい。

○雲母

粉末にし、水と膠を加えて使用する。白桜や白菊の上に少し加えることで、光沢を増すことができる。

○焚黄土

黄土を土器に入れて焼いたものである。水と膠を加え、すりつぶして使用する。

○生臙脂しょうえんじ

別名「綿臙脂」ともいう。これを「調脂」と呼ぶのは誤りである。

中国から輸入されたものが最良とされる。これは「臙脂山」「ヲトキリ草」という草の汁から作られる。

製法としては、血（原文ママ 皿か）に沸騰した湯を注ぎ、箸でしばって天日干しする。ただし、火にかけて乾燥させてはならない。焦げてしまうためである。

○藤黄しおうわう

「管黄」と呼ばれるものが最上級品とされる。中国から輸入されるガンボージの木を煎じて作る。

皿に入れ、水で溶いて使用する。

冬の木などを描く際に、墨と混ぜて使用すると、深みのある青みを帯びた色合いになる。

○雌黄しおう

雄黄の中から取り出せるもの。藤黄の代用品として使用できる。

○干澱かんでん あいろう

またの名を「靛花」とも書く。これは藍の汁を乾燥させたものである。

布に包み、沸騰した湯に浸し、動かさないようにして灰汁を取り除く。灰汁が出たら湯を何度も入れ替え、灰汁を完全に取り除いた後、しばらく天日干しし、保存する。また、「蝶青」とも呼ばれる。

○草緑くさしき

『万宝全書』では「苦緑」とも書かれ、また「蒼線」とも記されている。

これは、澱と藤黄を混ぜて作る。干澱を多く含むものを「嫩緑」という。藤黄を多く含むものを「老緑」という。

○はみだ縹

またの名を「浅碧」または「浅葱」ともいう。「澱」に胡粉を混ぜた色である。

○合黄土

または「作黄土」ともいう。また、「土朱縹」とも呼ばれる。これは藤黄と朱を混ぜて作る。

○やまばじ青鳩色

白緑に藤黄を混ぜた色である。膠を少なめに加えて使う。また、「青褐」や「萌黄」とも呼ばれる。

○ひわ金翅鳥色

白緑に「蒼緑」を加える。また、別の方法として、「白緑」に「合黄土」を加える。

○木賊色

緑青に藤黄を加える。

○紅色べに

まず胡粉を塗り、その上から生臙脂を塗る。

○合紫

澱と生臙脂を混ぜ合わせた色。

○紫藤色ふじ

合紫に胡粉を加えた色。

○痕色うろみ

また「渴色」とも書く。まず生臙脂を塗り、その上に大青をかける。

○赭黄色

藤黄に赫石を加えた色。

○蒼緑色

蒼緑に赫石を加えた色。初霜の降りた木の葉を描くのに用いる。

○肉色にく

また「面具」とも呼ばれる。また別名「浅紅」とも呼ばれる。朱と胡粉と藤黄を混ぜた色。人の肌の下塗りに使用する。

壮年の肌色には、胡粉と朱を多く入れる。老年の肌色には、藤黄を多く加える。ただ老年の肌色には、朱を極めて少量加えるのがよい。

また、朱の下塗りにには、朱を多めに入れる。

○丹ノ具ぐ

丹と胡粉を混ぜた色。幼児の皮膚の色に用いる。肉色よりも淡い色合い。

○これより以下の色は、すべて胡粉を混ぜたものである。

○生臙脂ノ具^ぐ

生臙脂に胡粉を混ぜたもの。淡い紫色となる。

○調脂ノ具

紫色に胡粉を混ぜたもの。

○藤黄ノ具 ○黄土ノ具 ○紫土ノ具

これら全て胡粉を混ぜたものである。

○墨ノ具

胡粉を混ぜたもの。また、「灰色」とも呼ばれる。澱を加えると、「藍灰色」と言う。

○木ノ具

白緑に少量の墨を加えたもの。木の種類によっては、丹の黄目や草汁を加える。

○白緑ノ具

胡粉を加えたもの。白い花の下塗りに用いる。

○褐ちや

丹、藤黄、墨を混ぜたもの。

また、別の方法として、玄色に胡粉を混ぜて塗り、その上から藤黄を加える方法もある。

○肉色褐

また「肉紅」とも呼ばれる。浅葱に生臘脂を少量加えたもの。

○藤黄ノ具褐

藤黄の具に墨と丹を加えたもの。

○黄土褐

黄土に澱と朱を混ぜたもの。

○黄土具褐

黄土具に褐を加えたもの。

○紫土褐

紫土に胡粉を混ぜたものを塗り、その上に藤黄をかける。

または、紫土・藤黄・干澱を混ぜる方法もある。

さらに、紫土・墨・藤黄を混ぜる方法もある。

○墨具褐

墨の具を塗り、その上から藤黄をかける。

○黄膠きにかわ

合黄土に膠を多く加えたもの。

○丁子

丁子を煎じて使用すること。良質なものは泥のような色である。

○すすいろ
煤色

生臙脂に墨を混ぜたもの。

○金銀泥の精製法および彩色法

金箔を皿に入れ、膠水を加え、火の上に置き、指で数百回こする。よく擦りつぶした後、沸騰した湯を加え、膠を分離させ、保存しておく。銀泥も同様である。

また、「乳金」「乳銀」とも呼び、これらを合わせて「二泥」と称する。

○金泥を塗るには、下地に黄膠を塗る。または、褐を塗ってもよい。あるいは、合黄土や丁子の汁に米を少量加えたものを塗ってもよい。金泥は、すべて縁を退塗にし、少し控えめに塗るべし。銀泥を塗る際の下地には、胡粉を彫り塗りにするのがよい。

○黄明膠

すきにかわ

非常に透明度の高い膠を、冬の間に器に入れ、その上に厚く雪を積む。数日経つと、雪が自然に溶けて水になった時、膠が柔らかくなって和らぐ。これを取り出して乾燥させ、保存する。この方法で作られた膠を「晒膠」と呼び、画材として用いると非常に優れている。

通常の膠には灰汁あくが含まれているため、そのまま使用すると胡粉などの色に変質し、悪くなってしまう。画材を調合する際に（以下欠落）

○餌煉だんごねり

一般に、絵具を調合する際に「だんごねり」と言うことがある。これは、膠を入れる前に、十分に乾いた状態で細かく研ぎ、その後に膠を加える方法である。ただし、緑青や朱などの顔料は長時間研ぐべきではない。一方で、胡粉や黄土などは念入りに研ぐべきである。最初から膠を加えてしまうと、粘りが出て細かく砕けにくくなる。そのため、膠を入れた後も、さらに繰り返し研ぐ必要がある。

研磨に使用する乳棒には、青石の表面が滑らかなものが最適とされる。また、モクゲンジの木で作られたものも優れた選択肢である。

○彩色に関する用語

「塗」とは、一面に塗ることである。

○「あびせる」とは一面に塗ること。特に水で溶かす絵具に使用。

○「かくる」とは、既に塗った部分の上にさらに塗ること。同じ絵具でも異なる絵具でも同様に使われる。

○「はねこむ」とは、部分的に、むらを作ってまだらに塗ること。

○「きほひ」とは、浅い部分と深い部分があることを言う。「きほひ曲くま」とは、深浅のある隈取のことである。

○匂とは、きほひの中でも、淡く軽やかなもの。

○取消とは、隈取を消すこと。

○星とは、筆の先で点を打つように塗ること。

○書人とは、例えば墨で描いた間に、他の絵具で描き込むことだ。どの素材でも同じ意味で使われる

○深こい、浅うすい、濃こい、淡うすい

○切箔の図 切り方や蒔き方の様々な方法は別に記す



「大石」とは、一辺が一寸（約3 cm）または一寸五分（約4.5 cm）の四角形のことを指す。「小石」とは、一辺が五分（約1.5 cm）の四角形のことを指す。

絵において砂子を蒔くことは、雲や霞、砂や石を表現する代わりに用いられることがあるが、むやみに使用してはならない。これについては口伝が多く存在する。

彩色（以下欠落）

○人体

一般に、人の身体を描く上で陰影をつけるのは、その形を立体的に見せるためである。皮膚の塗りには「面具」と呼ばれる。

胡粉に朱と藤黄を混ぜて作るが、老人は藤黄を多く、壮年は胡粉と朱を多くする。朱の黄目を用いて陰影をつける。括りも同様であるが、または朱墨を使用する。これは醜い顔の場合である。

美しい女性は、胡粉を塗り、その上から生臙脂を水のように薄くして陰影をつけ、臙脂で括る。

幼児の場合は、胡粉に丹や臙脂を少量加えて塗る。

顔の陰影をつける箇所は以下の通りである。鼻の脇、耳の前のもみあげ、耳の内側、喉の下、まぶたの上下、唇の端、顎などである。これらの高低のバランスを見極めることが重要である。

髪は「墨ノ具」を用いる。濃い墨で塗り、部分的に陰影をつける。毛書きがあまりにも光りすぎると下品に見える。髪の生え際も、際立たせすぎてはいけない。

白髪は、薄墨で毛書きをする。胡粉は淡く塗り、陰影を深めに描く。

○月代さかやき

月代という髪型を描く時は、浅葱や白色を用い、僧侶の頭には薄墨を塗り、その上から澱をかける。

○髭

薄墨で描き、陰影をつけ、毛書する。

○美女の顔には、流派の定めた描法がある。鼻は細く、上まぶたは、かまぼこのような形にし、後方に向かつて細くする。下まぶたは平らで真っ直ぐにし、口は、鼻の半分の高さよりも耳の方へ寄せ、極めて小さく描く。鼻と口の間隔は長くとる。

○眉

官女などの作り眉は、胡麻油を紙燭しそくというロウソクに浸し、陶器などに煙を付着させ、それを乾かした筆で薄く眉を描く。描いた後、その周囲を掃き消す。

○口唇の周囲に朱を塗り、その内側は部分的にむらのように消しぼかす。また、左右の口角には墨で一点を描き入れる。これは口伝である。

口を開けている場合は、口の中を部分的に朱を塗り、消しぼかし、舌の先端に朱で陰影をつけ、歯には胡粉を施す。

○眼

貴族の目は、少し上がり気味で長めに描く。醜い目は、上まぶたに角があり、白目が外側に出る。すべての上まぶたは深く、太く描く。下まぶたは薄墨を用い、細く描く。

○瞳

黒目は薄墨で描き、またはほどよい濃さの墨で輪郭を描き、その中心に濃い墨で瞳を入れる。略式表現では、ただ濃い墨で一点を置くのみである。瞳を丸く描きすぎると品がなくなる。

白目には薄胡粉を塗る。醜い目の場合は、朱や金を入れることもある。その方法は口伝が多い。

貴族の目は、瞳が上下に隠れるように描く。怪の目は、瞳が上に寄るように描く。柔らかい目は、瞳が下に寄るように描く。見入っている場合は、目頭に瞳を寄せる。左へ睨むときは、

左目を大きくし、右目を小さくするように点を打つ。右へ睨むときは、右目を大きくし、左目を小さくするように点を打つ。

画法の秘事とは、瞳の一点にある。形の持つ気配に精神を込めることは、すべて目の一点に宿る。これを「伝神」という。

瞳を美しく丸くしすぎると、目が死んでしまう。粗雑に描くのはいけないことだ。ただ、自分自身の精神を込めることが肝心であり、容易には他人に伝えられない技術である。

○山岩

山や岩の形は定まったものではないが、それでも一定の描法がある。むやみに描くべきではない。

いわゆる、「大斧劈」^{ふへき}、「小斧劈」^{せふへき}、「長斧劈」^{ちやうふへき}、「雨点皴」^{てんしん}、「麻皮皴」などの技法がある。これらは図を見て考えながら理解するべきものである。あまりにも滑らかに塗るべきではない。特に、細密に描く方法や、崩した描き方に従って描くことが望ましい。

口伝では、緑青、紺青、蒼緑などを混色して用いる。墨画の場合は、濃淡をつけるべきである。

苔は、中緑青を塗り、周囲を白緑で「星（点）」のように描く。遠くの山は澱を使い、眉のよ
うな形に描く。これが、「遠淡近濃」（遠くは淡く、近くは濃く）と言われるものだ。

また、草木がない山でも「はげやま 峠」や「はやま 岨」に応じて描き方が変わる。

○水

流水や波濤を描くことは、極めて難しいものである。深く注意を払って描くべきである。
筆の穂先でぎつと書くのは悪い事で、ましてや渦巻く水流のようなものは、筆の穂先を使っ
て描くと、ぎざぎざした木目のように不自然になる。いかにも筆を直立させ、体の動きに合わ
せて引き回すように描くべきである。

水の流れは正確に意識し、丁寧を描く必要がある。もし粗略に描けば、まるで髪の毛を散ら
したような不格好なものになってしまう。

しかしながら、定規で引いたような直線的な水流も悪いものだ。波の形は、猫のように柔ら
かく描くべきであり、筆を続けて描いてはならない。

滝のような縦に長いものを描く際には、下部が広がっているか、上部が丸みを帯びていない
と水の勢いが弱く見えてしまう。特に浅い水の表現は、巧拙の差がすぐに現れる。

細かく描き込みすぎると、水の流れが死んでしまう。反対に、粗雑すぎると見苦しい。

また、水の表現は草筆（略式の描き方）で描くこともあるが、源流がないのはよくない。

淵の地形を描く際には、ななめの曲線を使い、色の濃淡、色むら、水際の描き方や、「星」のような点描を施す。この方法は口伝である。

彩色画の場合は、大青を塗り、その上から銀泥で波紋を描く。一般的な表現では、胡粉で波紋を描くと良い。

池の水は緑青で塗るのが良い。通常は、澱を薄くさつと引いて表現する。水の深さは、特に下部を暗くして表現すべきである。また、浅い水や中間の水深では、筋描きをしないのも良い。しかし、略式の描き方で胡粉を使うと、重たくなり俗っぽくなる。

一方で、細密描写を行う際には、胡粉を入れると立体感が鮮明になるため優れた表現となる。

池の水や流水も、特に澱の曲線を描く際に、過度なうねりをつけると下品になってしまう。絵の本質だと言える箇所に、深みを加え、全体をまだらにして、筆で掃いたような表現を加えるのが良い。

特に、正しい描き方である「真筆」や略式の「草筆」の技法に従うべきである。

描く水を深くし過ぎると、品が落ちる。逆に、浅くしすぎると引き締まらない。気が失われないように描くことが大切である。

絹に描く場合は、裏面から澱を引き、波の文様も裏から胡粉を塗り、表から水の流れを描く。また、薄紙に描くのも良い。

○波濤、雌雄荒濤、大洋奇峯などの荒れた波

海の中には潮の満ち引きがある。潮が満ち上がるときに風が吹きつけると、「懸浪」といって、波の上にさらに波が覆いかぶさる現象が起こる。これを「濤」という。

また、引き潮のときに、その引き際に向かって強い風が吹くと、波が大きく掻き立てられる。これを「奇峯」という。

潮の満ち引きには必ず風が伴うため、波は特に荒々しくなる。また、池の水の波や、穏やかな海の波、滝壺の下に立つ白波などには、それぞれ独自の勢いがある。

詳しい描き方については、図に示す。

○遠くに見える水

遠くにある水の波紋や流れは、猫のような形にはしてはいけない。ただ、岩山を描く時のような「皴」を描くようにして水の筋を表現する。しかし、それも多く描いてはいけない。

まばらに描くのが良い。彩色も淡くするのが適している。

いわゆる「遠水に藍を揉む」というのは、このことを指している。

○竹木

竹を描くには、その姿と特徴を捉える必要がある。

かげひなた

阴阳（光と影）

清淡（竹の清らかさ軽さ）

錯節（節の不規則さ）

高低（配置の高低差）

右幹（右へ伸びる幹）

左幹（左へ伸びる幹）

細枝（先端で細かく分かれる枝の精緻さ）

鵲爪（鳥の爪のように二本以上の枝が付け根で合わさる様子）

个葉（个の形に似た葉の付き方）

聚散（竹の葉が密集している場所と空間を残す場所のバランス）

稚子（筍や若い竹）

秃梢（枯れた竹の梢）

高飛（竹の葉が、上方へ飛び立つような勢い）

孤燕（一枚だけ孤立した葉を動的な余白表現に用いる）

二蚕（二枚の葉の先端が寄り添った形）

觥首（二蚕と同じく二枚の葉先同士を近付けて描くこと）

四競旦（四枚の葉を互い違い流動的に配置すること）

尖々（筆を勢いよく走らせ生まれる鋭利な葉先）

平尖（筆をやや寝かせて穂先全体で葉先を押さえるように描くことで得られる葉先の丸み）

大段（箇所に葉を多めに纏めて描いた大きな葉群）

小段（竹の葉を少なめに描いた小ぶりの葉群）

などがある。

これらは写生での奥義である。

また、「十則（中国画における竹を描く際の十の法則）」「十八楷（十八の竹を描く筆運

び）」「廿四忌（竹を描く上での二四の禁忌）」「廿八病（竹を描く上での二十八の失敗例）」といった竹の描法の規則があり、図に詳しく書き記した。

彩色における真筆では、緑青を塗り、草汁で陰影や「割隈」をつけるのがよい。節の下は深く影を描くべきである。

通常の描き方や簡易な描き方では、草汁、または墨で描き入れ、輪郭線を描かずに描く、「付立」の技法で描く。

葉は緑青と草汁で割隈をし、通常の描き方や簡易な描き方では草汁や墨で描き入れる。枯れた葉は周囲を合黄土で色付けする。籐竹や竹の皮の表現には黄土を用い、朱墨を薄くして輪郭を括る。その他の部分は通常通りに描く。

呉竹では、緑青の上に、草汁で節の上の部分を淡くし、上部は薄く下部は濃く、左を濃く、右を薄く塗ることで光と影を表現する。

葉に關しては特に異なることはない。

○焼刃笹の葉は周囲を黄土で色付けし、中は緑青と蒼緑で割隈をし、影を描く。

筍や真竹は黄土を下地にし、その上に朱墨で陰影を描く。臙脂と墨で星を描き、臙脂で影をつける場合は、竹に黄土を使い、朱墨で線を引いて陰影をつける。

墨画の竹を描くには、まず刷毛を水に浸し、和墨を半分程度含ませるのがよい。左側を濃く塗る際は右を薄く、右側を濃く塗る場合は左を薄くし、光と影を考慮する。

葉の描き方は「个葉」を基本とする。

幹は根元を濃く塗り、先端に向かって薄くし、節ごとに枝を出さないようにする。

また、枝ごとに葉を付けてはいけない。必ず傍らに生える葉があるように描くべきである。

風前や風後、光と影、表裏、雨露、霜雪などの表現については、すべて口伝による。

木の幹や枝の上下の向き、前後の位置関係の描き方には注意が必要であり、ものさしを表裏に当てるようにする。これについても図に詳しく記した。

松、柏、梅、桃、桜、楓、柳など、それぞれの樹木には特有の樹皮の表現があり、これらは口伝である。また、四季の変化や木の生死の描写については、口伝によらなければ伝えることは難しい。

○下草

すべての下草を描くことは、画面を引き締めるためである。淡くネザサや、ジャノヒゲなどを描くのがよい。

本画を写実的に描くか簡易的にするかによっても、あまりにも細かく描き込むのは適切でない。

草の描写には、草汁や墨を用いる。枯草は、合黄土や朱墨を交えて描くが、草の描法はすべて同じ意味を持つ。

○苔

樹木や岩などに苔を描くことは大切である。苔が多すぎると画面が重たくなりすぎ、少なすぎると締めりがなくなるため、適度な配置を見極めることが肝要である。

本格的で詳細に描く場合は、苔の描写では、地の部分を緑青で塗り、周りを白緑や胡粉で描く。点描を乱雑に打つと画面が締まらず、余計に手を加えて直すと、かえって品格が落ちる。略式の描法では、墨と蒼緑を使い、単純に星を打つのがよい。

苔の配置は、錢を並べたような、単純な配置にならないようにする。地面にも点を打つ。ただし、少し湿った状態のうちに点を入れるのがよい。点の形や打ち方は口伝である。

○正誤

和漢の名画師たちが描いた作品にも、誤りがないとはいえない。

絵の誤りは「絵の病」とも言える。そのため、優れた部分は採用し、誤った部分は修正しなければならぬ。たとえば、山水画においても、実際の地形に忠実ではなく描かれることがある。人物画においても、古の名画家たちが完璧に人物を見ていたわけではない。それ以外にも、鳥獸や草木など、すべてのモチーフにおいて、完全に正確な描写ができていたとは限らない。そのため、「誤りがない」と言い切ることとはできない。

ここでは、その一例や二例を以下に述べるが、その他の事柄についても同様に推察すべきである。

○漢の呉道子は晋の時代以来の名画家である。彼が龍を描いた時には、雲が軒先にまで下りてきて、舞う虎を描いた時には風が席の上に生じたという。このように名高い画家であっても、彼が子路の肖像を描いた際には、木剣を持たせてしまった。

木剣というものは晋の時代に初めて登場したものであり、子路の生きた時代から数千年後に生まれたものである。

また、閻令公が王昭君の肖像を描いた際には、彼女に帷帽（顔を覆う帽子）を被らせてしまった。しかし、帷帽は宋の時代に初めて登場したものであり、王昭君の生きた時代から数百年も後のものである。

○かつて狩野元信が飛んでいる鳥を描いた時、首と足の両方を伸ばしていた。しかし、すべての鳥は飛ぶとき、首を伸ばせば足は縮み、足を伸ばせば首は縮む。首と足の両方を同時に伸ばすことはない。元信はこのことを知らずに描いてしまったのだろう。

また、彼が鶴の群れを描いた際、まだ黒っぽい色の羽を持つ雛鶴が地面にいて、まるで自分でものを啄んだり動いたりしているように描いてしまった。しかし、これは誤りと言える。なぜなら、雛鶴は黒色の羽が抜けるまでは、親鶴が蔓草を使って足を繋ぎ留めるので、雛鶴は飛ぶことが出来ないからである。雛鶴は白い羽が生えてから巣立つものであり、黒っぽい色の羽

があるうちは雛鶴を地上で飛ぼうとしている姿に描くことは誤りである。元信はこのことを知らずに描いたのだろう。これは明らかな誤りであると言える。

また、地面に棲む鳥は後ろ指が短く、木に棲む鳥は後ろ指が長い。画家はこのことをよく誤って描くことが多いので、改めなければならない。

○狩野正信が描いた絵に、まだ巢にいる燕の子に大燕が餌を与えている場面があるが、その子燕の尾を両端が尖った形で描いている。これは誤りであると言える。燕の子は巢を離れると言ってもしばらく経たない限り、尾の両端が尖ることはない。

○狩野州信が描いた絵には、ホトトギスの背が見える構図がある。しかし、ホトトギスは常に高く飛ぶ鳥であり、通常その背を見ることはできない。そのため、これは誤りであると言える。

○ホトトギス、カツコウ、キツツキ、ムシクイなどの鳥の足の指は、前後それぞれ二本ずつである。しかし、これらの鳥の指を前に三本描いているものがある。それは誤りであると言える。

○麒麟や鳳凰は、実際の世界に常に存在しているものではない。そのため、誰も実物を見て写生したわけではなく、現在描かれているものが本当に正しい形なのかどうかは分からない。

○鷹については別に伝えられている。いい加減に描けば、本物の鷹とは似ても似つかぬものになってしまう。よく知っている人に尋ねて学ぶべきである。したがって、ここでは論じない。

○哺乳類のうち角のある動物には、牙がない。また、こうした動物は二つの蹄、もしくは三つの蹄を持つ。

○鳥の翼を右の羽で左の羽を覆う場合、その鳥は雄である。左の羽で右の羽を覆う場合は雌である。そのため、雄か雌か判別しづらい鳥については、この方法で見分けることができる。

○鳥や獣を絵に描く際、広い空間に描くとしても、実物よりも大きく描いてはならない。狩野派では実際よりも大きく描くことがあったが、それは誤りであると言える。

人物から花鳥におよぶまで、中国の産物を描く場合には、中国の絵画の技法に従うべきである。狩野派も唐筆を用いることがあるが、中国のものを描く際に多くの誤りがある。例えば、獅子と牡丹を描いた絵では、多くの場合、日本の牡丹を用いているが、それは誤りである。獅子は西域の動物であり、中国にすら実物はおらず、見たことのある者もないため、その色彩も正確ではない。

また、日本の牡丹を描くことは大きな誤りである。もし中国の牡丹であれば用いるべきとも言えるかもしれない。また、桜の木にキュウカンチョウやオウム、インコなどの鳥を描くのも誤りであると言える。基本的に、中国の鳥に日本の草木、日本の鳥に中国の草木を組み合わせて描くことは、厳しく避けるべきである。

○古戦場を描いた絵の中に、兜の下髪をもみあげだけ残しているものがあるが、それは誤りである。月代さかやきという髪型は室町時代に初めて登場したものである。

○公卿や文官が漆塗の弓を持っている絵が多くあるが、この弓は正月十七日の大射（弓の競技）の時にしか用いられないとされている。

○菅公（菅原道真公）の肖像画論

世間には、菅公の肖像画の中で「これは自画像の写しである」とか、「菅公の自画像である」と言われているものがある。しかし、それらの絵は、どれも黒い「袍」ほうという朝廷の官人が着

る服を着ており、縫掖ほうえきという縫い目のある袖の下部分には浮線綾や雲立涌の模様が描かれている。あるいは、その模様には違いがあっても、黒い袍を着ていないものはない。私の祖先が描いたものも、すべて黒い袍であった。

しかし、三代目の土佐経光が、ある機会に菅公の孫である菅原文時の筆による肖像画を見たことがあった。その肖像画では、菅公は黒い袍ではなく、縹はなだの袍を着ており、闕腋けつてきという縫い目のない袖の下部分の形になっていた。また、腰に差す太刀も螺鈿で飾られ、平帯も立派な装いであった。

もちろん、文時自身が直接菅公を描いた訳ではないだろうが、彼は祖父である菅公の事をよく知っていたはずである。したがって、孫の文時が描いたこの肖像こそが、実際の装束ではないかと考えた経光は、それまでの黒い袍で描かれた肖像を改め、縹袍を着た菅公の姿で描くようになった。そして、経光の筆による菅公の肖像は、世に三枚しか存在しないと言われている。

しかし、その後、土佐光国・光高の二代はこの経緯が知られず、過去の画家たちの筆跡に従い、すべて黒い袍を着せて描いてしまった。

だが実際には、菅公の生きた時代において、黒い袍は「つるばみ橡」と呼ばれ、喪服として用いられていたため、普段から着るものではなかった。

当時の朝廷の役人の服装は制度によって定められていると言っても、大中納言以上の官位の者は皆、縹袍を着用していた。その後、時代が下るにつれて徐々に制度が変化し、中国の唐風の衣服を簡略化したものが使われるようになり、八十四代順徳天皇の時代（建暦年間…一二一一～一二一三年）に初めて百官の服色が改められ、大中納言の服が黒袍とされた。

それを後世の人々が誤解し、「大中納言以上の官位には黒袍がふさわしい」と考え、昔の菅公の肖像画にまで後世の黒袍を着せるようになったものと思われる。これらの事実を総合して考えると、黒袍を着た菅公の肖像画は、菅公が大宰府に左遷された時の姿を描いたものとしても合致せず、すべて後世の偽作であることが明らかである。

また、北野天満宮の菅公像も黒袍を着ているため、その真偽には疑問が残る。菅公像は三度にわたって火災で焼失し、尊像も焼失したため、後世に作られた偽作だと考えられる。その装束についても正確には分からない。したがって、仮に菅公自らが描いたとされる自画像と言われている、黒袍を着ているものは信じてはいけない。

そもそも、菅公が自分の肖像画を描くなどということがあったのだろうか？

一方、文時の筆による肖像画は、高辻家に所蔵されており、容易に見ることはできない。しかし文時もまた、菅公の死後に生まれたため、その正確な姿を写すことが出来なかった事もあるだろう。

また、藤原時平、在原行平、菅原高規、菅原淳茂、藤原佐理、小野道風といった菅公の時代前後の人々の肖像画においても、黒袍を着たものが多く見られるが、これらも信じるべきではない。

もし、菅公と同時代の画家である巨勢金岡が描いた菅公の肖像画が存在するのであれば、それこそが真の姿を反映している可能性が高い。探し出して確認すべきである。

また、菅公が中国に渡った際に描かれたとされる肖像画については、「唐の王維が描いたものであり、応永年間（一三九四～一四二八年）に日本に渡ってきた」と伝えられている。しかし、これは漢画の様式に似せて描かれたものと考えられる。土佐光高がこの絵を手に入れ、そのまま写し取ったことがある。王維の筆と言われている肖像画は、高辻家に所蔵されており、そこに描かれている服装は「秘書監」という中国の官職の服である。

○小野小町を描いた絵の中に、袴の裾が見えているものがあるが、それは適切ではない。小町のような身分の高い女性であれば、袴の裾を隠して描くのがよい。

○源義経の肖像画には様々な種類があるが、現在残っている経光の筆によるものが最も優れている。

（「牟礼高松之図」と「牛若丸の図」、どちらが正しいものかは分らない。古代の武将については、『武将丹青囊』に詳しく記されているので、ここでは改めて記すことはしない。）

○仏像については、我が流派には特定の決まりがないため、ここでは省略する。

歴史上の人物を描く際には、多くの誤りが見られる。しかし、我が流派ではそれらの誤りを正すよう努めている。しっかりと理解しておくべきである。

もし、一つでも誤りがあれば、たとえ画技に優れた名工であっても、それは「絵の病」となる。十分によく考え、理解しなければならぬ。そのため、学ぶことを第一の務めとすべきである。学んできた者は、たとえば技術が劣る下手な画家であっても、その習得した技法がわかる。

一方で、学んでいない者は、たとえば熟練した老練の画家であっても、必ず誤りや欠点が生じる。

これを常に深く心を留め、山や川、草木、人々、鳥や獣など、あらゆる形状を正しく理解しなければ、たとえ絵を描いたとしても、正しく写し取ることができなくなる。

狩野家は「狩野派独自の画法」を確立したと言われているが、実際には和漢の画法を理解しているとは思えない。ただ和漢の画法を雑に混ぜて使うと、万物はすべて、正しい形からかけ離れてしまうことが多い。

狩野家では、現在、漢画の技法を多く用いていると言われているが、実際には漢画とは言えない。ましてや和画ですらない。

我が国の古代の名将、あるいは公卿、官女などを描くには、それぞれの流派に伝わる技法がある。しかし、狩野家にはそれらの技法が伝わっていないように見える。狩野派は、ただ筆の勢いを重視することを本分としており、作品が「真（正しい）」かどうかを問題にしていない。古代の狩野友清や狩野元信が描いた作品には、確かに漢画に近いものが見られた。しかし、中世以降になると、次第に形状の正確さを失い、思うがままに描く画法へと変化してしまった。このため、草書のように勢いを重視する筆使いを第一とするようになり、「正しい形」を理解しないものが多くなった。これは、非常に嘆かわしいことである。

「実物に似ていないことがむしろ良い」とも言うが、それはまた別の話である。本来、絵は実物の形を忠実に捉えて描くものであるため、一見似ていないように見えても、内面に生命感

や本質が備わっているものである。漢画は、確かに完全に正しい形に似ていて、下品ではない。一方、和画は正しい形に似ていると思えても、また下品な部分もある。

また、彩色においても狩野派は粗雑なことが多い。行書や草書のような自由な描き方なら、それでも問題ないかもしれないが、正統な画法では彩色にも多くの口伝がある。これは、狩野家が本来の絵具の製法を知らないためではないかと思われる。

我が土佐家では、まず真筆という、正確で忠実な筆遣いを基本とし、次に行草の描き方を学ぶ。簡易な草筆のみ好めば、みな、本来の実物の形や本質を会得出来ないからだ。しかし、狩野派では、まず勢いを重視する草書を基本としている。確かに、狩野派の筆力の強さは他に及ぶものがないほど優れている。だが、何かを得れば何かを失うものである。

○中世以降、西川鳥井という者がいた。この人物は、我が土佐家の画法を損なってしまった。ただひたすら「物を本物そっくりに描こう」とだけ考え、極端に細密に描くようになった。その結果、ついにはその画風は非常に下品なものになってしまった。

これは本来の画法の伝統を正しく習得せず、ただ単に「絵を美しく見せよう」とだけを考へ、自分勝手なやり方で描いてしまったためである。その結果、筆力もなく、ただ風流な遊女や歌舞伎役者などばかりを描くようになった。

このような絵は、素人や子供の目を喜ばせるだけであり、かえって本来の絵の本質的な価値を失ってしまった。そのため、彼は「町絵師」や「浮世絵師」と呼ばれるようになった。

また、彼は彩色も、画具の本来の使い方も知らなかったため、ただ単に色を塗るだけであった。

さらに、鳥獸や草木を描く際にも、筆力がなく、また本物に似てもない。極めて下品でくだらない、評価するに値しないものである。

誤りも多く、情趣を理解できる人が賞賛すべきものではない。見れば見るほど、ますます見劣りする作品である。

このような者たちは、あるいは「土佐派の技術を受け継いだ」などとあれこれ称するのは、実に我が土佐派の恥である。

○鳥羽絵というものは、昔、鳥羽僧正覚猷が、常に戯画を好んで描き出したものであるという。この画法では、人の姿の手足を瘦せて長く描くが、これは「人が日に向かったときの影を写し取ったもの」であるという。これもまた一つの流派ではあるが、正式な画師が扱うべきものではない。

覚猷は源道済の孫であり、能賢の子である。法輪院に住み、「鳥羽の僧正」と称された人物である。

右の『画法大伝』一卷は、我が家に伝わる秘法である。

そのため、他人の耳に触れることを恐れ、巻物の形にすることができなかった。ただ口伝によってのみ継承してきたものである。

しかしながら、後世において誤った解釈がなされる恐れがあるため、今ここにまとめ、禿毫氏に授け、一卷として家に蔵することとする。これを他人の手に渡すことは断じてしない。

元禄三年（1690年）秋七月、省吾斎

本書は、土佐流に伝わる秘伝の書であり、極めて希少なものである。

本来であれば我が家の公有物であるが、故あってこれを得たため、灯火の下で走り書きした。また、鳥、焉、馬の誤字が多くあったため、これを改正した。

宝暦元年（1751年）仲冬

撻懶堂岩斎白蔵

文政五年（1822年）春二月、

土井氏の蔵書からこの書を得て筆写した。

内田邦之蔵

本朝画法大伝

原文翻刻編

【凡例】

- ・読みやすさを考慮し、改行は原文通りでない。
- ・つど意味の区切りで読点を付けた。
- ・旧字体は原則常用漢字に変換したが、現在一般的に使われていない漢字、旧字であることが意味をなすと考えられる場合（固有名詞等）は原文のままである。
- ・写本の誤りと思われる漢字は「（ママ）」とルビに記した。「（ ）」のないルビは本文に記された文字の通りである。
- ・「○製作楷模」の「醜シャ馳進」のシャはフォントに存在しない文字であり、原文では「者へんに鬼」と表記される。

本朝画法大伝

和漢画祖伝記

画に和漢の別あり、古は 本朝に名手多し、中ニも百済河成巨勢金岡藤原信実土佐家之祖、和画ノ達人

なり、しかるに人皇百一代後小松院ノ御宇、応永年中に異国より如雪乱芳軒と云僧来りて、漢画

を描エカきて名を当時に播ホドこす、爰に狩野祐清正信元信か父永享年中人也といふ者あり、如雪を師として漢画を学

べり、又其後周文と云春育とも云唐僧来り、相国寺に住し漢画をよくす、雲谷寺之座主雪舟備中国赤濱之人也姓ハ山田也

満溪齋とも米元山主ともいふ、後花園院寛正年中大明に入、四明天台に登り第一座主と成、帰都之後周防国山口雲谷寺に住す、仍て雲谷と云 周文を師とし漢画を学ぶ、此時正信も同じく周文

に教を受たり、雪舟・正信同門たるを以て両人之筆勢周文に髣髴ホウホツサモニタリたり、又藤原信実か末裔に土佐

将監光信と云者、天性和画に工にして遠祖信実にも恥ず和画之第一と称せらる時に正信か子光信

後古法眼
といふ

土佐光信か女を娶りて縁家の好を結び、且光信に和絵の法を受たり、此時諸国乱れて軍戦

しばく打続世間おだやかならず、光信は難を紀州にさけ、或は泉州和州に身をひそめて太平之

時を俟けり、雪舟は筑前に下り蘆屋に寓居して釜の絵を書いて給食す、後又大明国に渡り張有聲を

師として画の草を習得て 本朝に帰ル、是本朝草画のはしめなり、是より前は皆真画のミにして

草なし、此雪舟を漢画師といふ、又元信は本朝に産れて何ぞ異国の風骨を事とせんやといふて漢

画を物の数ともせず、専 本朝の風格を建とす、是に於て和漢の両品を別てり、雪舟を漢画師と

名付ケ、元信を 本朝の画師と称する心を以て本画師と称せり、是によりて自然と狩野氏の流儀

を総名に本画と呼来れり、曾て明国の鄭城鄭沢といふ者元信に書を贈りて亶に狩野氏ハ画家の

徴証也といへり、又土佐光信は曾て累世和画の名家なれば漢画に心を寄せず漢物を描ず草画を

描ず、唯真画のミ益事とせり、仍而和画師と呼来れり、以上合せて三画師と云

雪舟・元信・
光信三家也

土佐ハ天

性器用の勝れたる者なり、元信は修行シ勝れたる者也とぞ

案ずるに狩野元
信我意をたて

漢画に事とせず 本朝之風格を立といへども、元来雪舟・正信

兩人ともに周文に漢画を学びしより、元信もおのづから漢画の

筆勢あり、況や草画を雪舟より伝受、事なれば漢画にあらずして
なんぞ和の風格のミといはんや、又土佐・光信に和画の法を学ふ

により和漢混雜して其筆勢和にあらず漢にあらず自成一
家者といふべし、又土佐家にハ多くは和の人倫を描を

宗として草木苍鳥を事とせず、俚に禽獸を画たるも皆和の禽獸
也、すべて人倫草木苍鳥に至るまで精密をつとむ、依而草画

を描事多くハなし、其精密に至
ては狩野家は流の及所にあらず

浪華画師後素軒識

本朝画法大伝

土佐正六位上左近将監藤光起撰

○六法

○一日、氣運生動

氣運とハまつ描^{エカ}かんと思時、我心氣を身体に運^{メグラ}し充^{ミタ}しむる事なり、心小さく氣充ざる時ハ筆法
倅^{カシ}け衰へ常に不足す、憂^{カナシム}哀時ハ筆勢弱く柔に怒る時ハ筆^{アラ}麁く剛く、喜時ハ筆軟^{ヤヘラカ}に弛^{ユルム}かなが
ゆへに喜怒哀樂も其正しきを得を要とす、唯平氣にして臆^{オソ}したる心もなく澆^{ハズミ}たる心もなく、氣
を身体に充滿して天地に亘る心にして、何心なく書出すを云なり、生動とハたとへハ鬼神人物
よりして禽獸草木に至るまで皆それ／＼に靈氣を含^ミさながら目前に其物を見るか如く、將士
ハ武威をかしやかし、宮女ハ艷色の姿を現ハし、僧侶ハ方便の顔を現し、鳥に飛鳴の勢あり、

獸に吠走の形あり、松柏は霜雪を凌ぎ怪節枯形あり、龍虎ハ風雲の氣を含ミ天地を動すの勢あり、春花ハ發生之氣をふくミテ温順の容あり、夏木ハ深緑をなして茂長の勢あり、秋草ハ乾枯の氣を催し蕭殺の姿あり、冬花ハ雪霜を帶寒蔵の色あるか如くそれ／＼に靈氣を失ハざるを画法の大伝第一とする所也、まして人倫画像を第一の秘事とす、皆それ／＼の靈氣うつり、されば神具はらず、神具はられハ祭る所是空位、其精神を移入る事は麁工之及所にあらされとも初よりかく工夫をなして修行セすンバなんぞ画法之妙所に至る事を得ん、他物も亦しかり、唯に其物々の形を画かゝンハなんぞ伝授に及べき、画法は其精神靈氣を写入るを法の極意と定るなり、すべて人倫より鳥獸蟲魚に至るまで生ある者の精神を写入るといふは只眼睛の一点にあり、顔色容貌整といへとも晴の一点死する時ハなんぞ靈氣の具はるへき慎しむへきの至りなり

○二曰、骨力用法

骨力とは筆の持様の事也、画に精神の入るといふハ皆指骨の力にあり、故に骨力と云、堅からす弱からす、指先にていかにも軽くいかにもつよく挟ミたる心をよしとす、堅く持時ハ筆はたらかす遅滞す、弱き時は勢なし、強直に温和に氣高く潤ひて光沢あるハ是指頭之妙也、骨力之事ハ言語文字を以て述べき所にあらず、是を手にて得て是を心に応ずるもの也、画ハ第一質画の墨描を以て工拙を弁するもの也、彩色画ハ画之具にて紛るゝ事もあれども、墨描悪ければ其拙所ハ画具にてはおほひかたし、第二には古者より今に至るまで名人の法を立置たる様々の筆格をわかつて混雜なき様に心を細に付へし、又ハ真行草の三格を分別し大中小の三品の筆法を能々心を付て書へし、是を用法といふ、筆法の悪といふは弱く重く賤しく平にして圓なく滯り多を禁也、其所に至ては言語に展かたき味甚多し

○三曰、応^レ物写^レ形

千体万形皆それ／＼物毎相応する様に描事也、たとへハ帝王ハ位尊く儒賢ハ忠恕の心をあらハしふくミ、樹は硬く草ハ柔に春景は温潤を含ミ、秋景ハ寂寥の容あるか如く相応に描くを云、又絹紙の大小長短によつて相応にかくへし、楕物に平もの直なるものに長たくひ、是相応せ^さる也

○四曰、随^レ類賦^レ彩

其品物の類に随て似合たる画具を用ゆる事也、たとへハ青に品々あり、其相応にしたかふて紺青^{アイラウ}緑白緑^{アイラウ}澱蒼緑を用ゆへし、赤に品々あり、其品に随て朱を用、丹を用るか如く、又ハ質絵の真行草に依て画具の濃淡浅深浮沈ある事をいふなり

○五曰、經營置位

模様をはかりて質画を出す事也と、此絹此紙にハ人倫をいかほとに画形ハかくの如くにすへし
と思案をめくらし、又屏風ならは花鳥を描かんにまつはしの一二枚め其画のうしろに成所にハ
大樹をかき、其下には岩を書、間々にハ篠などを書いてゐる様にし、其後にハ山を書いて氣の脱ぬ
やうにし、大樹の梢は地引して取消し、木陰にハ谷か川などをあいしらい、三四枚めにハ梢を
下り枝に、其下の野地にハ大鳥などを書、小鳥など所々に見合同し事のなき様に配り模様を引
たつる様にし、五六枚めには水など書、水草少々取合せ上にハ遠山浮雲などをあひしらい格好
に書んと目算するか經營也、描列か置位也、すへて画ハ大小共に真中に描を禁ふ、前をあげ後
へよせて描へし、又婚礼などの屏風に忌ものあり、水札一羽描事、山雉雉子などのたくひ鶴な
とにても一羽書事をきらふ、秋景なども忌へし、産屋の画に雀兎燕などのたくひをきらふ、亀

鶴松竹牡丹蓮花などの類何方ニも碍事なし、是等も其相応を見合せ描か経営置位也

○六曰、伝贍まう模写

師匠たる人より画本を借りて膠地紙に伝写し是を貯置第一之宝とす、是を粉木といふ、臨にするはあしく、臨にすれハ筆勢不調、唯其形を似せたるはかりにて用にたゞず、写に心付有へし、画本に不似して宜あり、不似して悪あり、似て宜あり、似て不宜あり、其画を学ふには粉木を写を第一とす、粉本を持されは習事あたはす、目利もならず、粉木を写間にしぜんとそれくの筆格彩色も覚るなり

○三品

○神品

則氣連生動也、出於天性
人莫窺其巧者謂是神品

妙品

筆墨優絕
染得真意趣

有余者曰之、妙品術をよく熟し格式を超、法をはなれて描といへとも、法をやふる事なし、是則画意不画形者なり、

○能品

其形似たるを得て規矩を失ハさるを能品といふ、よく法を守りて格式を覚たる也、俗に是を巧者といふ、この能品ハ修行して至るへし神品妙品ハ麁工の至りかたき所なり

○十二忌

- 一、置迫密チハクミ
- 二、遠近不レ分
- 三、山無二氣脈ミナツク一
- 四、水無二源流一

五、境無^キ二^{アン}穽^ン陰^ン一

六、路無^ニ出入^一

七、石只一面

九、人物^{クル}僂^ル

十、樓閣雜乱

十一、滷^ブ淡失^レ宜

十二、点染無^レ法

右六法三品、十二忌ハ唐画史に本づく画家之先務也、忽^{ユルヤカ}にすべからず

○製作楷模

夫画の道は言語文字を以て得べきにあらず、黙して心通するにあり、其黙して知者は皆是を言語に得、其言語より得る者は或ハ知り或ハしらず、一ハ精一疎なり、故に博とせず、博学て約にする者ハ皆これを文字に得、書に依て博識り、言語を聞て精し黙して知て神に至る、神靈備る者は画工の妙也、それ帝王ハ天日龍鳳の表を崇くし、儒賢は忠信礼義の風を顕ハし、武将は勇敢英雄の容を多くし、貴威ハ侈靡の姿を尚び、隱逸ハ高世の節を識し、仕女は艷顔窈体を顕し、釈像は

善巧方便の顔あり、道流は修真度世の範を具し、外夷は華をしたひ欽順之情あり、鬼神ハ醜・馳趨
の状に宜く田家に醇朴ジュンハクの真あり、畜獸は筋力精神毛骨隱起を備禽鳥は毛羽翔り拳り飛集の形を尚
ひ、龍魚は游泳の妙昇降の勢あり、水ハ湯々として動が如く、山ハ隱々として靜に木に幹枝茂長
を尚ひ、草ハ莖葉嫩柔ドシジワあり、四時之氣候あり、陰陽之向背あり、老嫩ドシの先後あり、屋宇ハ折算カズ欠
る事なし、田野咸土カンの景候に皆それ〳〵に筆力の齊整セイセイなるを画法之楷模とはいふなり

○山水総論

大凡山水を描に意筆頭に在り、丈山尺樹寸馬豆人是其大法也、遠人鼻目なく遠樹枝條なく遠山皴シハ
なく隱々として眉の如く、遠水波なく高事雲と齊し是其訳也、山腰ハ雲塞り、石壁ハ泉塞り、樓
閣は樹塞り、道路ハ人塞り、石ハ三面を見ず、是其訳也、山水を描に峭尖タカクスルドなるものハ峯、平夷タイラカ

なるものハ嶺、峭壁ソバダツものハ崖キリケン、穴あるものは岫ヤノクキ、石にかゝるものハ岩、形円なる物ハ巒ミネ、
両山路をはさむものハ壑タニ、両山水を夾タニガハものハ澗、水川に注ぐものハ溪タホタニ、泉通ずるものハ谷コタニ、
路下の土山ハ坡ツクミ、目を極めて平夷なるものハ坂、もしよく弁別セハ山水の彷彿たる事を知り、そ
れを観るに先氣象を見、後ニ清濁を弁へ、賓主の朝揖を分つ、群嶺の威儀を列ぬ、多ければ乱、
少ければ慢、多からず少からず、遠近を知らんと要セハ遠山ハ近水に連る事を得ず、山腰ハ寺を
回抱し安すべきを見よ、断岸乱堤にハ小橋を置へし、路ある所には行人あり、道なき所には林木
あり、崖崖の古木ハ根を露して蔓纏、流に臨石岸ハ嶽空にして水痕苔蘚あり、凡林木を画にハ遠
は疎平に近ハ高密也、葉有ものハ枝軟に、葉なきものハ枝硬く、松皮ハ魚鱗に似、栢膚ハ身に纏、
土に生するものハ脩長にして正直、石に生するものハ拳曲にして伶介、古木ハ節多くして半死カル、
寒林は扶疎にして蕭森たり、凡山水を描にまつ四時を按すへし、春景ハ霧消烟簾キリ、樹木隠々とし

て遠水に藍を揉もみ、山ハ堆ウツタカク青に宜しく、夏景は林木天に蔽フホひ、緑蕪平坂雲をうかつ瀑布水に近き
幽亭ユウあり、秋景は水天一色す、簇々たる疎林鴈烟空に横はり、蘆沙汀アルに裊、冬景は平地を雪トな
し、老樵薪を負、漁舟岸に傍ソビ、水浅く沙平にして凍雲黯淡たり、酒旗孤村あり、風雨ハ天地を分
たす、東西を弁かたし、行人の傘笠漁舟父の蓑笠あり、風有て雨なくはたゞ樹枝の斜なるを看よ、
雨有て風なくは枝葉下り垂ル雨霽時は雲収り天碧にして薄霏凝コリ、山光緑を添、漁父網を斜陽に干
す、暮景ハ山落日を啣ミ帆を江濱に卸す、人行急にして半柴扉を扃す、或烟斜に霧横はり、或雲
遠岫に帰り、或ハ秋江を晩に渡り、古塚断碑筆法布置す、更に岐に臨事を見よす、山形は犯重事を得
す、樹頭ハ整齊を得され若意を爰に留る者ハすべからく心に玄微不測之神妙を会すへし

○画論秘訣

夫画の要ハ輕の一字に止のミ、たとへバ真の極彩色也とも輕の意を忘べからず○絵は質朴シツハクなるがよし是ハそのまゝにて繕事なかれと云や事也、繕へば蟠ワダカマりて見ぐるしく氣去スケて死す ○墨色ハ潤かよし、潤ハ自然の妙也、但口伝あり、描たる跡を扱ことなかれ、

扱へハ辭りてあしゝ、又深墨も浅墨も筆に多く含せて渴さる様に墨をもたせて書心得あれハ光沢ありてよし、是則輕之義也、飛白渴筆ハ所によるへし○骨法フデユキは直なるを以よしとす、只滯廻なく筆を浮ならす沈ならず、何の意もなくさりゝと書へし、兎角大様に書かよし、筆勢を顯したくおもひ屹屈ギク々と利ハ小出来過て見くるし、しかれとも筆勢ハ強かよし、弱ければ往へき所まで往バ至かず、揮て精神備ハらす、不膠毛辺紙などに画には別て口伝多し、不膠毛辺紙に荷葉ハスノハなどのごとく座バ広ものをかくにハ指頭にて紙を摺ツカミシ皴ハらせて書へし、唯に描時は滑スアリとして氣脱スケて悪

し○草木を描に枝葉花共になくて叶さる所にはかり書べし、それも少しはたらぬくらいをよしとす、無用の枝葉あるは賤し、人倫の衣紋皺なども文理すくなきかよし、何にても十分に残さず書をきらふ、事少なにして意一はいなるをよしとす、下工の画たるは意いたらさるゆへ十分に書ても却て足らぬやうに見ゆ、良工書たるは事少なにて意十分に余る○草木の葉花などに四花四葉を禁と云ハ世俗の諺也、画家に其論なし、しかれとも又俗習に随て陽数にすべし○筆法は異風を好へからず、或ハ切へき所を不切続へき所を切か如き、微塵スゴシの所にて巧拙見ゆる也、大なる所は氣の付安きものなれとも細なる所にハ疎略多し、古工の描たるをよくく見へし○総て物の状を描によく生に似てあしきあり、生に不似してあしき有、生に似て良とは常の法也、生に不背してよきとは是則画の法也、伝授口決爰に在、唯筆勢と墨色とに子細あるのミ、凡画を学にまつ物の状をならひ、次に骨法を習ひ、次に心を覚る、爰に至りては言語に述かたき味甚多し○総て画を書

に墨画はかりによらず極彩色なりとも大方あつさりと書へし、模様調ハさるかよし、添物も三分一ほど書たるかよし、詩歌の心をかくとも感出すへからず、おもひ入を含すへし、白紙ももやうの内なれハ心にてふさくへし、異国の画ハ文の如く 本朝の画ハ詩の如し、画ハ詩のかたち、詩ハ画の意ともいへり、和画に屋根を不画して座席を顕すも是土佐光信が巧にして漢画の及はさる所也、唐人も感しけると也、是不似して良と云ものなり、所謂変也奇也権也草也花也、漢画ハ正也経也真也実也、其真実なるに至ては 本朝古名画師といへとも漢画にハ及ばざる所あり

○彩色

彩色ハ浅き^{ウス}を佳とす、是則輕也、極彩色にても此心ハ不^{ヘナレ}離、初学の者の彩色ハ書口より必深、彩色深ければ重く賤しくして死す、地画死しても彩色にて活事あり、下工も老功なるは地画死て

も彩色光沢ツヤあらはれて上工の書たるに彷彿マギレ、事有、又器用人に超たりとても初心の者は質画の筆勢よく書出しても彩色にて死事あり、是輕の心を不知ゆへなり、大概其意を覚ても機に応するか為惡もの也、彩色機に臨變に応すへし、機とは地画の真行草を云、真の真、真の行、真の草、行の真、行の行、行の草、草の真、草の行、草の草など云事あり、大旨描口より少し浅きハよし、深ハいやし、古書を見るに皆浅を旨とす、省ヤツスといふか肝要也、すへて画の味といふはあまり堅実過たるも良からず、又乱雜なるも道に非ず、中道にして浮沈を見合せ、さらりと俗のはなれたるかより、余り美しけれハよハし、とかく過不及なきがよし、朴コツクリとすねたるかよし○彩色ハ右に云如く彩色にて書彷彿マギラカす事も有とも、墨画ハ繕のならぬものなり、墨にてハ善惡忽顯る、仍て草画の墨画を大切とす○彩色に筆を用る事往て還るへからず、是ハ染出して又染たる跡をつくらふ事なかれといふ事也、染て後黒キタナクなるゆへ固く禁す、筆に具を多く含せてさらりくゝとさきかけくゝ

して跡のすれさる様に、又水溜ぬ様に中に浮心持にて染へし、摺てハ干て光沢なく文理あしく水
たまれハ緑週ドリ ニジムて潜焉ゆへあし、是に秘術あり、紙につよく当るなかれ、筆の毛頭サキの紙に当らぬ
様にはく心持よしとす、すへて紺緑の類別てぬりかたし○金、朱、藍の三色ハ墨に通用す故に古
き画山水人物を墨一色を深淺にて画に加へ用ゆ、墨画の真行にハ多くハ金朱を交用する事有、金ハ
色の主也、万色に加へ用ゆ、金泥かすり、人物の衣紋、木の節、すへて日表の光り、又ハ名付か
たき色、鳥獸の毛描、山水屋宇続あしき所ハ金にて書切なり、胡粉草汁を用れハ彩色也、是薄彩
色なり、黄土も同じ、此時ハ生臙脂等も用ゆる也、是極彩色の上仕立也、右の具に胡粉を合せ彩
色するを中彩色と云、是よりハ紺緑白も加へ用ゆ○大青、コンシヤウ浅青、グンシヤウ緑青、白緑青を大画具と云、是
を用ゆれハ極彩色の草也、是に二泥デイを交へ用ゆれハ極彩色なり、真の極彩色ホマレマをハ地を皆胡粉に
て置、上にする也○極彩色にても地画ハ浅墨を用ゆ、胡粉の地画ハ別て浅かよし、朱紺緑淺の地

画ハ深墨を用ゆへし○雪舟か画に下草などを板にて押たるあり、当流には不用

○地引法

墨の地引ハ墨を薄くして二三篇引へし、如此すれバ和かにほつこりとしてよし、永真脚には一篇引とぞ、画に地引すれハ厚ミ出てよくべ、深けれハいやし、浅過れバしまらす見合肝要也、行草の画にはむら／＼に穴ある様に取りけし繕はぬがよし、纏綯の心にすへし、又草汁シルにても引事あり、金泥にて引を泥といふ、此時ハ墨の地引ハセぬ事也

○付立

地画なしに画具にて直に描を云、是草の真也

○限^{クマ} 曲の書も用へし

一方取消する也、水付る筆を曲筆といふ、此時ハ筆二本も三本も持也

刷子^{ハケクマ}曲ハ地引と同じ、あまりに鮮なるハあしゝ、二三篇取消へし、

又いろふ事多けれハ賤し、画の善悪ハ曲と地引にてあらはるゝ也

○彫塗

地画の墨書を生て間々彩色する也、紺緑朱など塗時必あり、口伝重々

○殺塗 没塗とも書へし

地画の墨書を不生して一面に彩色する也、胡粉及水画具等に塗に用ゆ、口伝書^重々

○退塗 退曲といふ事もあり

墨書の除より少し退てぬる事也、胡粉にハ必用

○括^{クハル}端^{フチヲ} 括曲といふ事もあり

凡地塗して端を括事ハ多くは同色を用、陰の卑処を括也、又胡粉の話は陽の高処也、不殘括ハ賤し、深処を括り浅処を残すへし、朱丹肉色臙具黄土藤黄具褐、此類は生臙脂にて括、又褐と黄とは褐にても括、浅黄澱にて括、緑青ハ蒼緑或白緑にて紺青は群青にて、臙脂蒼緑胡粉は同色にて括へし

○縋^{ダミ}綯彩

同色の面具にて次第^{本ノママ}に深ぬる事也、和の官女の袖口及壁代など或鎧の下濃等皆うんけんに

する也、たとへハば朱纒綯の時ハ先胡粉ぬり曲とり消し、次に肉色又濃肉色、次に丹、次に朱と如此ぬる也、何色にても是に准し知へし

○粉本紙

美濃紙に膠地して未干ナマヒの内に重ねきりくゝと堅く巻、二三度も巻返し置ハ皴伸也、是を粉本といふ

○念紙 面紙とも云

杉原紙を柔に揉、皴をのし浮灰ケシズミを細抹し、酒ニ而ねり、右之紙に付ケ用ゆる也

○焚筆

画史に朽筆と云ハ是か、臭楨クサか桧木を用へし、焚頃口伝

○裏焚筆

本紙の裏より焚筆あて写紙に重ね、羽箒にて掃てうつすへし

○藁筆

稻シロミズを寒中米泔シロミズに浸し、寒あけて取出し、塩水に白砂糖を加へ、それにて煮、柗槌ヒシキにて打碎、管入之所を籜シロミズにて包用ゆ、岩樹荷葉等に妙也

○墨

異朝之製其色賤しからず、和製は光沢過て柔也、又枯過たるはあしゝ

○硯

柴石青石よし、和名は長門の赤間、若狭之宮河を上とす

○紙

毛辺紙は官紙を上品とす、舐^{ネフリ}見るに舌をとらざるものよし、白色なるに上下あり、浅黄なるは

中品也

○筆 刷子

筆は面相毛描、下画、彩色、大小、竹葉描、隈筆、定規筆等也、右各墨と彩色と二通にすへし、
刷子ハ二分三分五六寸にいたるへし

面相毛画ハ貓毛にて製すへし、すへてつよきかよし、

此外箔簪、竹刀、箔篩、振毛等もあるへし

○礬水 ダウス

スキニカワ
黄明膠 十錢製、
法別伝、明礬 冬ハ五錢
夏ハ四錢、水 一
升、先水三合ほどと熱湯とし、膠をとろかし、手を留めすかきまへし、

能とろけたる時明礬を入沫の消まで煮へし、扨後に水七合を入、図絵にハ春夏共に膠多きかよし、
右水一升にて唐紙ハ廿枚、美濃紙は百枚にあまる也

○朱印色

艾をよく揉、寒中米泔シロミズに浸し晒し日に干、又揉、水にて煮、真白になして水飛、朱を交、清蠟油ナシにて煉へし、又胭脂エンジを入たるもよしと也
カタベニ

○花押法

画の釣合に成てはゆる也、画の後に押へし、先紙に息を吹かけ押ハよくうつる也、しかれども付過たるも賤し、霜降にはらくと目のあきたるかよし

右ノ鳥ヲ主トセハ



鳥ヲ主トセハ

左ノ木ヲ主トセハ

木ヲ主トセハ

竹ヲ主トセハ



木鳥共ニ右ニ出

鳥を主トセハ

木鳥共に左出

木鳥共ニ左出

雄ヲ主とす

木ヲ主とす

下ヲ主とす



真中 下の鳥ヲ主トセハ



上ノ木ヲ主トセハ

画に前後賓主あり、其主とするものハ後に印を押へし、気形に草木ハ気形を主とすれども時によるへし、上下にある画ハ下を主とすれどもそれも時によるへし、前後見分ケかたく候へは、真向なるものハ右に押へし、此図を按して他も推知へし

二、押時氏実名ハ上、号字ハ下、堂菴軒齊ハ上に押事も多し、高下ハ人によるへし

○板に描法 画馬又ハ額などに描時の事也

まつ磐水を引浅黄土具をぬりて後、人形などは大胡粉をぬり、墨にて又描起也

○絹に描法　是ハ画絹之事也、紗綾縮緬などハ又別伝あり

簞に張付膠地をして地塗は皆裏より殺塗也、仕立は常の如し、表より彩色すへし

○不地紙 フクサカミ

墨画にても薄彩色にても潜焉をいろふへからず、いろへハ重くして賤し潜焉て却て面白き事あり

○菖蒲旗額 ノボリ

のぼりと画馬額ハ明間なく一はいに書へし、人倫を画くにのぼりにハ面具を塗に及ばず、合黄土

にて曲朱墨括也 手足ともに 鎧武者袖草摺などを浅墨塗札も一筆ツ、書へし、藤黄 シワウアイロウ 澱等の水面具にて仕立

也、粉面具膠 ニカワ の入たる者ハ多く用ゆべからず

又石緑とも石青とも云、銅山より出る也。画史曰紺青の内より多らび取

已上之四具を大面具といふ

貼と塼と成を一番緑又頭青とも云青といふ、又かの別器に飛たるをかるくすり濁水を動離て又別

にて二番を引出すため也、二番を入器は大なるがよし、小器にては水溢アフル也、扱よく干て後に

熱湯を入膠をはなし又干て貯置^{タクハヘ}べし、緑青に善惡あり、青白にして黒色なく光あるを良^{ヨシ}とす、青黄にして黒色あるは下品也、日本には摂州多田の銀山より出るを上とす、石青の堅くして碎^{クダ}けがたきには耳垢^{アカ}を少入か油を少入べし、緑青を和^{トク}には水と膠と入少すりてつかふへし、多くする時ハ色白くなる也、水も膠も多く入、皿^{ソハタテ}を側筆を投してつかふへし

○同塗術、まづ白緑を以質^{シタエ}画^ぬをほり浅^{ウス}くぬり、次に二番をかけ又二番かけ、扱^{クサノシル}緑青ぬる、

膠^{コク}を濃多く入て筆頭にて交て塗へし、右は真の彩色の法也、行には下塗蒼緑^{クサノシル}にてよし、緑青ぬりたる上へ他の具をぬるには鼻油を引へし、左なけれハ不付、草木之葉わり曲^{クマ}などの時の事也、又初めに草汁にてわり曲、次に緑青ぬるもよし、葉の半分過より取消なり、緑青紺青の曲は膠水にてくま取、清水にてハあしゝ

○二番緑 水と膠と人かろくすりてつかふ、細なる故衣紋等をかくにもよし

○白緑 水と膠と入かろくする、草木の裏葉茎ウキに用

○大青コンジャウ 石也、内より浅青グンを出す、製法緑青に同じ、まつ粉中に指を入見るにそのまゝ

指につくは真の紺青、付ざるは花紺青也、膠深コクして入少しすりて筆頭にてぬる、曲ハ膠水にて取、真の彩色にハ下ぬり浅黄ぬり也、行には直にぬる也

○浅青グン 白青なり俗に群青グンと書、大青コンの中より出、其色浅ウスし、依て浅青グンといふ、是ハ大

青アヲの括クハり又ハ衣裳をぬり或ハ章書モンに用、水と膠入かろくするへし

○花紺青 ビイドロ ヤキ 硝石ヲ焚て作、依て硝石紺青と云、其色花やか也、依て花紺青ともいふ、水

と膠と入かろくする也

○銀朱 ギンシュ ミヅカネ 汞を焚て作、其色品々也、鮮明なるを光明朱といふ、よく水飛してつかふ、水

と膠と入かろくすれハ上に黄水浮ふ、是を別器にはへて又水と膠と入かろくするへし、強くすれハ皆黄になる也、和漢朱之色同しからず、紅毛より出るを佳品とす、よく正し用へし、眞の粉色次はまつ質絵を肉色にてほりぬり、次に丹の具、次に丹上塗朱三遍ほとぬるへし、行には下ぬり丹ノ上に朱ぬるへし

○朱黄色 ノキメ 朱ノ上に浮水也、人面の作上に用

○玄色 ダン 朱と墨と合す、依て朱墨共いふか、又丹と墨と合たるもよし、又傍葛刺 ベンガラ もよし、

枯松葉松皮島の毛書等に用、別に膠を入へからず

○黄丹・光明丹 ワウ 水飛セさるを黄丹、水飛したるを光明丹といふ、水と膠と入かろくす

りてつかふ

○胡粉 ゴフン 三種あり、白堊ハハクアごふん是土也、胡粉ハ鉛を焚て作る、蛤粉ハ蛤カウフンを焚て作る、

面胡粉と云上品とす、膠をうすく入よくすりてつかふ、ねりやう口伝

○傳粉 ヨフン 胡粉を又焚たる也、蛤粉にても可也、水と膠と入よくすりてつかふ

○黄土 よく水飛し水と膠と入、よくすりてつかふ

○紫土 シ 赤土也、只異国より来ものよし、又土朱と云もの有色よし、水と膠入よくすり

てつかふ

○傍葛刺 ベン 俗に紅朱ベンガラといふ、異園より来ルものよし、水と膠入よくすりてつかふ

○燕脂 エンジ 蛤粉を蘇木スホウノキにて煮て作る者用べからず、異国より来者よし、但紫とも云、水と

膠入よくすりてつかふ、又調脂エンジ

銅緑 銅に酢をぬりてとる、水飛しやすう石緑に同じ、つかひやう同前故爰に略す、又

京緑青とも云

○朱砂シユシヤ 辰砂也、箭頭の者可也、水飛し水と膠入かろくすりてつかふ

○雄黄アワウ 水飛し水と膠と入すりて用、唐より来雞冠石と云もの可也、画にハ黄葉クチハと人衣

の章モンに用ゆ、但し金の上につくへからず、数月の後金色やけて変也

○赫石シヤセキ 其質堅くして色麗なるものを佳とす、製法石緑に同じ

○石黄セキワウ 此種山水に用に堪たり、焚て細末し松皮紅葉に用ゆ、水と膠入すりてつかふ

○老紅色 朱と赫石と合す

○珊瑚抹サンゴマツ 唐画山水の中に一種紅色年を経て変セさるあり、鮮なる事旭日の如し、宣和

内府に印色にも用ゆ、其色佳

○雲母 ウンモ 摺に水と膠と入用、白桜白菊の上に少付て光をます

○焚黄土 黄土を土器に入煨したる也、水と膠入すりてつかふ

○生臙脂 シヤウエンジ 一名綿臙脂と云、是を調脂と云ハ誤也、唐より来を上とす、則臙脂山ミヲト

キリ草と云草の汁也ト、(マヤ)血(マヤ)に入沸湯を(マヤ)を灑、箸にてしほり日干す、火にて干へからす、焦也

○藤黄 ワウ 管管黄といふを上とす、唐より来海藤樹を煎して作、皿に入水にてほとはしつ

かふ、冬木など描に墨に交て描は蒼潤あり

○雌黄 シワウ 雄黄の内より出、藤黄に代用てよし

○干澱 カンデン
アイラウ 又靛花とも書、藍汁を干たる也、帛に包ミ沸湯に漬、動さる様にして灰汁出ハ

幾度も湯をかへ灰汁なき時にしほり日干貯置へし、又蝶青

○草緑^{シル} 又万宝全書に苦緑とも書、又蒼線共書、澱と藤黄と合せたる也、澱多を^(ママ 嫩カ)嬾

緑と云、藤黄多を老緑と云

○縹^{ハナダ} 又浅碧共浅葱共云、澱に胡粉を合

○合黄土 又作黄土と云又土朱縹とも云、藤黄と朱と合する

○青鳩色^{ヤマハト} 白緑に藤黄を交、膠少青褐共萌黄ともいふ

○金^ヒ翅^ハ鳥色 白緑に蒼緑加ふ、又一方に白緑に合黄土を入

○木賊色 緑青に^藤黄を入

○紅色^{ベニ} 先胡粉をぬり後に生臘脂をぬる

○合紫 澱と生ゑんしと合たる也

○紫^フ藤^ザ色 合紫に胡粉ヲ入

○瘕^ワ色^{ルミ} 又褐色とも書、先生ゑんしぬり後に大青かくる

○赭黄色 藤黄に赫石を加

○蒼緑色 蒼緑に赫石を入、初霜の木葉に用ゆ

○肉^ニ色 又面具共云、一名浅紅、朱と胡粉と藤黄合す、人膚の下ぬりに用ゆ、但壮年に

ハ粉と朱と多し、老年にハ藤黄をます、但老年にハ朱至て少し入へし、朱之下ぬりに

朱を多入へし

○丹^グノ具 丹と粉と合す、小児の皮膚に用、肉色のかろきもの也

○是より以下総て何の具と云は皆胡粉を入事也

○生^グ臙脂ノ具 生ゑんしに粉を入、浅紫なり

○調脂ノ具 紫に粉ヲ入

○藤黄ノ具 ○黄土ノ具

○紫土ノ具 皆粉を入 ○墨ノ具 粉ヲ入、又灰色とも云、澱を加へて藍灰色と云

○木ノ具 白緑の具に墨少加ふ、木によりて丹のきめ又草汁を加ふ

○白緑ノ具 胡粉を加、白花の下ぬりに用ゆ

○褐^{チヤ} 丹藤黄墨合す、又一方に玄色に粉合ぬり、上に藤黄を加へると云

○肉色褐 肉紅共云、浅葱に生ゑんし少加

○藤黄ノ具褐 藤黄の具に墨と丹を入

○黄土褐 黄土に澱と朱と合す

○黄土具褐 黄土具に褐を加ふ

○紫土褐 紫土に粉を加へぬり後に藤黄をかくる、又ハ紫土藤黄澱合てもよし、又ハ紫

土墨藤黄合す

○墨具褐 墨具ぬりて藤黄かくる

○黄膠 キニカワ 合黄土に膠を多く入たる也

○丁子 丁子をせんしつかふへし、色佳ハ泥の如し

○煤色 ス、イロ 生ゑんしに墨合す

○金銀泥消法并彩法

金箔を皿に入膠水ヲ入、火上に置指にて数百遍するへし、よく抹したる後沸湯を入膠をはなし貯置へし、銀泥同し、又乳金乳銀とも云、合せて二泥と云○金泥をぬるには下に黄膠をぬる、又褐をぬるもよし、或ハ合黄土、丁子の汁に米少加ぬるもよし、泥はすへて周を少退塗フチにすへし、銀泥の下には胡粉を彫塗にすへし

○黄明膠スキニカワ

随分よく透通りたる膠を冬月器に入、上に雪を厚く積、数日経て雪自ら消て水に成時、膠ほとひて和に成たるを干て貯置へし、是を晒膠といふ、画具に用て妙也、常の膠は灰汁あるゆへ直に用れハ胡粉などの色別して悪し

画具を和には（以下欠）

〇餌煉ダシゴネリ

凡絵具を和にたんこねりと云事有、膠入さる前にとくと乾研して後に膠を入へし、しかれども緑青朱のたくひは久しく研へからず、胡粉黄土のたくひよくくするへし、初より膠を入れハねはりて細になりかたし、膠入て後も又々研へし、乳木は青石の滑なるをよしとす、又ハ木杵子も佳

〇彩色詞

塗とハ一面にぬる事也〇あびせるとハ一面にあひせぬる也、是ハ水画具に用ゆるか〇かくるとハぬりたる上へ又ぬる事也、同画具にても他具にても同し〇はねこむとは所々村々にぬると也〇きほひとは浅中は深処あるを云、きほひ曲とハ深浅くま取也〇匂とはきほひの軽もの也〇取消とは

くまとりけす事也○星とは筆頭にてつく事也○書人とはたとへハ墨にて書たる間へ他具にて
書入事也、何にても同じ○深淺濃淡

コシウペンコシウスシ

○切箔之図 切ヤウ蒔様別伝



砂子



微塵



揉砂子



小山椒



大山椒



禾 又松葉
と云



折枝

大石と云は一寸或一寸五分四
方、小石と云ハ五分四方也

画に砂子蒔事は雲霞砂石の代りに用れとも妄に用へからず、口伝重々あり

彩色

○人体

凡人の体曲クマどる事は其形を円く見せしめんがためなり、皮膚ヒを塗を面具と云、胡粉に朱と藤黄を入、老人ハ藤黄を多し壯年サウハ粉と朱をます、朱のきめにて曲どる、括同し、或ハ朱墨を用顔、美女ハ粉をぬり生ゑんし水の如く浅ウスくして曲どりゑんしにて括、小児は粉に丹かゑんし少加へて塗、面に曲取所は鼻フキの旁耳ハヘサガリの前鬚耳ノンドの内喉の下瞼の上下吻クチワキアタマ顚ヒクなど高低見合肝要也、髪は墨ノ具、深墨コキぬり所々曲どり、毛書余りに光り過たるはいやし、発際ハヘギハもあまりにきハだつべからず、白髪ハ浅墨にて毛書、粉浅曲深書入○月代、浅葱ギ白色僧ウハマブタの頭浅墨上にアヒラウ澱アヒラウかくる○鬚ヒゲ、浅墨くま墨毛書○美女之面には吾家之定法あり、鼻ほそく上瞼ウハマブタハかまぼこなりに後窄ボソにし、下瞼は平直にし、口は鼻の半より耳の方へよせて甚小さく、鼻と口との間も遠く書へし○眉マユ、官女などの作り眉ハ胡麻の油を紙燭ツケに貼ヤキモノて陶類カハキに烟を付て干たる筆を以て浅々とつけ周を掃消マハリへし○口脣ハキの周り

に朱をつけ中を村々に取消し、又左右の^{クチハキ}咀に墨一点書入是口伝也、^{クチアキ}晒たるは口中村々朱取消し舌の先より朱くま齒胡粉○眼、貴戚^{セキ}ハ背上りて長く醜眼^{シウガン}は上^{ニクキ}瞼に廉^{カド}あり、白眼外に出すべて上瞼は深量にて太下瞼は浅墨にて細書へし○晴^{ヒトミ}、烏珠^{クロメ}を浅墨にて書、又中墨にて周を書其真中に深墨にて晴を入行草には只深墨一点して置へし、よく丸くすれば賤し、白眼は薄胡粉醜眼には朱又金を入事あり、入様口授多し、貴戚は晴上下に蔵す、怪形は上に付、柔眼^{ユウガン}ハ下に付、見入^{ミミ}たるハ目頭によす、左へ睨^{ニラミ}たるハ左大きく右小さく右へ睨^{ニラミ}たるは右大きく左小さく点すへし、画法の秘事と云は晴の一点に在、気形に精神之入と云は皆眼の一点に在、是を伝神といふ、好て丸くすれハ眼死す、鹿なれハ悪し、唯己か精神にあるのミ、容易不^レ伝^レ他

○山岩

山石の類は其形定れる事なくして又定れる法あり、猥りにハ描へからず、所謂大斧劈フヘキ小斧劈長斧劈デシン雨点皴麻皮皴等也、図を見て考知べし、あまりにしたるく塗へからず、尤真草草にハよるへし、口伝緑青紺青蒼緑等交用ゆ、墨画は深浅あるへし、苔は中緑青ぬり周白緑にて星、遠山ハ澱にて眉の如く描、所謂遠淡近濃なり、又岫ハゲヤマヘヤマ 岨に依て変あり

○水

流水波濤ともに描かたきもの也、深く心を可用、筆頭にて悶々と書はあし、まして巴水などの如きものハ筆頭にて書時は屹屈々と廉立モクメて木理の如くなるもの也、いかにも筆を直にたてゝ身に随て引まハすへし、ずいぶん水筋正しく念入て書へし、鹿略なれハ落髪を散したる如くなる也、しかれとも又定規にて引たる様なるは悪し、波文猶以猫かたし、筆統に書へからず、飛泉瀑布な

との如くたてなるものハすそ開たるか上円からさるハ水勢弱し、浅水猶以工拙忽見安し、能々念
入れは死す、麁なれは悪し、水は草に書とも源流なきハ悪し、淵の地引はすし曲、深淺村々きほ
ひ星様口伝、極彩色は大青ぬり銀泥にて波文を描、行にハ粉にて書へし、池水には緑青にてぬる
へし、常にハ澱をうすくさつと引へし、水の深ハ甚下し、又淺彩中彩には筋書なきもよし、草筆
に粉を用れハ重くして俗也、真かにたる画にハ粉ヲ入れは鮮引起して佳、池水流水も湍ウナリことに澱
の曲取たるハ卑し、画の本と見ゆる処に深付て惣体村々に簞棄たるかよし、尤真草に依へし、深
過れハ下イヤし、淺過れハべらす、氣の脱ぬ様にすへし、絹には裏より澱引波文も裏より粉ぬり表よ
り水筋書、尤薄紙にもよし

○波濤 雌雄荒濤 大洋奇峯

海中の潮さし引あり、さし上る時に風吹送れハ懸浪とて波の上を覆懸る波あり、是を濤といふ、又落^{ヒキ}汐の時落行先より風烈しく吹時は大に浪をあ^かく、これを奇峯といふ、汐の時は必風あるゆへ波濤ことに荒し、又池水の波青海の波飛泉下の白浪等皆それ／＼の勢あり、図に委し

○遠水

波文も舟も猫へからす、唯皴の如く水筋を描、それも多く書へからす、村々に書へし、彩色も浅かよし、所謂遠水に藍を揉とハ是也

○竹木

竹を描に体用あり、カクレヒナタ 陰陽、清淡、錯節、高低、右幹、左幹、細分、エタ 鵲爪、シトリ 个葉、聚散、稚子、シクリマバラ ヒトツバ

ヘナキ 秃梢、ウラノハ 高飛、孤燕、二蚕、アイタシ 觚首、センク 四競旦、尖々、平尖、大段、小段等、右ハ写す訣也、又十則十

八楷廿四忌廿八病等あり、図に詳也

彩色真は緑青ぬり草汁わり曲尤陰陽あるへし、節下ハ深曲取へし、行草ハ草汁又ハ墨書入付立也、

葉緑青草汁わり曲行草ハ草汁墨書入、死葉周合黄土曲、シ 簾竹籀黄土具、朱墨浅くして括、其外常

の如し、呉竹緑上の上草汁にて節の上退曲、上浅下深く左深くハ右浅く陰陽あるへし、葉異事な

し○焼刃笹葉周黄土具中緑青蒼緑わり曲笋真竹ハ黄土具上に朱墨曲、臙墨にて星尾臙曲ハ竹黄土

具朱墨括曲

墨画の竹はまつ刷子を水にて和墨を半分付てよし、左深ハ右浅、右深ハ左浅く、陰陽有へし、葉

は个葉を宗とす、本深末浅節毎に枝を出すへからす、枝ことに葉を付る事なかれ、必傍生あるへし、風前風後阴阳表裏雨露霜雪等重々口伝

木の幹枝升降向背描かたし、矩を表裏に当へし、図にくわし、重々口伝松柏梅桃桜楓柳等それくの皮膚あり、又四時の変、生死の体、口授にあらされハ伝かたし

○下草

すへて下葉を描ハ画のべため也、薄か根笹か麦門冬などを書也、本画の真草にはよるといへともあまりに念入たるたるは不可、草汁墨にて書人枯草合黄土朱墨交草も右同意也

○苔

樹や岩などに苔を書事大切也、多ハ甚下し、少ハべらす、見合セ肝要也、真の苔は地緑青周白緑

か粉にて、星乱たるはしまらず、繕へハ賤し、行草にハ墨と蒼緑にて唯にて星へし、錢座に及はす、地引に星も同じ、少し未干の内に星へし、星様口伝

○正誤

和漢名画師の描たるにも其誤なきにしもあらず誤あるハ画の病也、その宜をハ採用ひそのあやまりをば改へし、たとへハ山水の景地も悉其地に不^ズ_レ跋^{イダラ}して描、人倫も古人ハ見事あたはず、其外鳥獸草木も咸^{コトク}ク見事あたはざれば誤なしとは云べからず、今其一二を左に弁ず、他も推して知べし

○漢吳道子ハ晋以来の名画にして、龍を画時は雲檐軒^{エン}_{ノキハ}に來り、舞虎を描時は風席上に生ずと、如此名画といへども子路か像を描たるに木劍を載たり、木劍ハ晋の代に始りて

の代を去事数千歳の後也、又閻令公か昭君を描たるに帷帽イバウを被カフしむ、帷帽は宋朝に初りて　の代を去事数百年の後也

○古者狩野元信飛鳥を画たるに頭足共に展ノビたり、すべて鳥飛時首を展れば足縮、足を展れハ首を縮、首足共にのふる事なし、元信是を不知して描たるならん、又群鶴を描たるに雛鶴の未カキ玄色なる羽帶たるか地に在て自ものついはむ所を描たり、誤と云へし、玄色なる羽拔カッざるうちは親鶴蔓カヅラをもて足を係ツナ置ものなれば飛事を得ず、白羽生じて後巢立ものなれば玄色なる羽あるうちは地上に描べからず、元信是を知さるにや、誤れりといふへし

地上に栖鳥スシハ後指上短シ、木二柄、栖鳥ハ下テ長シ画師多これを誤ル改へし

○狩野正信か画たるにいまた巢に居燕子之大燕の哺^ホする画に燕子ノ尾兩尖を画たり、誤れりと云へし、燕子巢を離^{ハナル}といへとも暫は兩尖を生せず

○狩野州信か画たるに子規鳥之背を見る所を画たり、子規常に高飛す、何そ背を見るへき、誤と云へし

○子規鳥郭公啄^{ケラツ、キ}木鳥虫喰等之足指前後各二本ツ、也、是等を前指三本書たるあり、誤といふへし

○麒麟鳳凰ハ世に常に在るものなりねは、誰其形を見て写したると云事もなければ、今描所真に似たるや否を不知

○鷹には別伝あり、猥りに描時は真にあらずよく知れる人に尋知へし、故に今爰に不論

○畜獸角あるものは齒なし、又二蹄或三蹄也

○諸鳥翅ツバサ右左を掩者雄、左右を掩者雌、故雌雄知かたきものは是に因て弁ず

○諸鳥獸を画に広バ広(マ)所に描くとも、生より大きに描へからず、狩野家にハ生より大き

く描事あり、誤といふへし

人物及花鳥に至まで唐土之産物は唐筆に随へし、狩野家ニハ唐筆も用ゆといへとも唐物を描たるに其誤甚多し、獅子に牡丹を描たるに多くは和の牡丹を用ゆ、誤れりと云へし、獅子ハ西域之獸にて唐土にさへなく見し人もなけれハ彩色も慥ならず、又和の牡丹を用る事大に誤といふへし、唐の牡丹にても用ハ可也共云へきか、或ハ桜に秦吉了、鸚鵡、音呼のたくひを描きたるも誤れりと云へし、すへて唐鳥に和之草木和鳥に唐の草木など堅く描へからず

○古戦之図に冑下地の髪を鬢髪ばかり残したるあり、誤といふへし、月代は室町家より

初たる事也

○公卿文官塗弓持たる図多し、塗弓ハ正月十七日大射の時のみと聞し

○菅公之図之論

世に菅公之像を画たるに或ハ自画之写なりと云、又ハ自画也など云に皆黒キ袍之縫掖に浮線綾か雲立涌ワキのもやう也、或ハもやうはかはるとも黒キ袍ならざるハなし、我先祖の書たるも皆黒袍なり、しかるに三代経光故有て菅公之孫文時之筆なる像を見し事ありしが縹袍に闕掖也、太刀も螺鈿にて平帶も仕なり、尤文時も菅公を物したる事ハあるべからざれども、その事跡をバ知たまふべければ是ぞ実之装束ならんとて経光よりして菅公之像を改描て縹袍に書しが、経光か筆ハ世に三枚ならてはなしと也、光国光高二代ハ此義をしらず、古画師之筆跡にまかせて皆黒袍に書し也、実_に未知ヌ菅公之時代ハ黒キ袍ハ橡ツルベミとて喪礼之服也、常にハ着する事なし、百官之服定れ_りもといへとも大中納言より上ツかたは皆縹袍也、其後段々製かはりて唐服を略し用ひ、八十四代順徳帝

之時建曆年中に初めて百官之服色を改め大中納言ハ黒袍となりき、後人それを見誤り大中納よりハ黒キ袍こそ宜しからめとて、古の菅公にまで後代之黒袍を着せしめけると見へたり、彼是を通し考るに黒袍之菅公之像は大宰^{宰カ}之^師油に下りたまひし時ニも合す、皆後人之偽筆也、事明に知へし、北野之像も黒袍なれば是もうたかひ有に近し、三度まで焼亡し尊像も焼失なれハ後人之偽作ならんも知へからず、其装束も弁すへからず、自画之像なといへとも黒袍之着したまひしは信すへからず、菅公何そ筆したまはんや、かの文時之筆なるハ高辻之家藏にて容易に見るへからず、文時も菅公薨後に生れたまへハ実の面体はうつゝさる事もあるへし、其外時平、行本、高規、淳茂、佐理、道風などもすへて菅公の時代前後の人々に黒キ袍着たる画多し、皆信すへからず、巨勢金岡ハ菅公と同時之画師なればもし金岡か筆したるあらは是そ真之像ならん尋て求むへし、又渡唐の像ハ唐の王維か画たる像、応永年中に 本朝に来りしとあれハ是は漢画に似せて描へし、光高

是を得たる事ありて其俦に写し王維が筆は高辻之家に蔵、是即秘書監之服也

○小町の絵に袴のすそ出したる有宜しからず小町はかりははかまのすそをかくすかよし

○源廷尉の像に品々あり、今経光が描たるを以て佳也とすへし

武例高松之図ヲ知牛若丸之図ハ何れか是なるをしらす、

古代之武将ハ武将丹青囊に委しく書ぬれは今爰に記さす

○仏像ハ我家に定法なし爰に省く

すへて古人を描たるには其誤甚多し、しかれとも我家にハ力て其誤を正す、よく弁知へし、若
一ツも誤ある時はたとひ上工の上品たりとも画の病なり、よく／＼考知へし、故に習学を先務
とす、習ある者は下工といへとも其習見るゝ事、習なき者ハ老巧といへとも必疎謬あり、是_常作

に深く心を留メ山川草木人倫鳥獸までも其形状を知られば或ハ真に写らさる事あり、狩野家は我家之法を立といへとも和漢の画法を知らると見へたり、唯和漢の画法を混雜して用る時は万物皆正真と乖事多し、狩野家には今頗漢画を用ゆといへとも又漢画にあらず、況や和画に於をや 我朝古代の名將或ハ公卿官女等には品々の伝法あり、狩野家には其法不伝と見へたり、唯筆力の逞を本として真不真を不弁、古代の狩野友清或ハ元信などの書たるには成ほど漢画に等事ありしか中古 の比よりして形状を失ひ随意の画法となり、只草筆を第一として正真を不弁可悲の至也、生に不似して宜と云とハ又別事也、画ハ本物之実形を取りて描ものなれハ、不似内に似たる気味有へし、漢画ハ成ほどそれ〳〵の正真に似て不^{イヤ}下、和画にハ正真に似たると思へは又下^{イヤ}しき所あり、彩色も狩野家には麁末なる事まゝあり、本行草には左も有へけれども真かゝりたるには彩色に口伝多し、是本画具製を不知故か、予か家にハまつ真筆を宗と

して行草を次とす、草筆のミ好ぬれハ皆実を失ふ、狩野家にハまつ草筆を宗とす、尤筆力の強所ハ及へからず、一得あれハ一失あり

○中古より西川鳥井といふ者あり、是予か家之派を汲損、只物々の真に似る様にとのミ

思ひ余りに密細に書しまゝ終に其体甚下しくなりぬ、是画法之伝を得ずして只画美しき様にとおもひ、自己に書たれハ筆力もなく只風流の妓女歌舞妓などをミ書、素人小児の目を喜しめ却て其真を失ふゆへ町絵師或ハ浮世画師之名あり、彩色も画具の法を不知ゆへ只ぬりたるはかり也、其外鳥獸草木を画たるも筆力なく又真にも似ず、甚蓮く下して取にたらず、尤誤も多し、心あらん人ハ賞へきものにあらず、見るにしたかひ見劣するもの也、是等之者或は土佐か伝を得たり、なんとゝ鳴は実に予家の汚名なり

○鳥羽絵と云者は昔鳥羽僧正覺猷常に戯画を好て書出したると也、人の形手足瘦て長し、
是人の日に向ひたる影を写したると也、是又一流にして画師之取扱ものにあらず、覺
猷ハ源道濟之孫能賢之子也、法輪院に居、鳥羽之僧正と称す

右画法大伝一卷者我家伝来之秘法也恐軋他耳而不成卷帙只以口授然亦後世患有違乖今授禿毫勒
為一卷藏諸家敢而投他掌

元禄三庚午秋七月書于省吾齋

右之一書者土佐流之秘本而希世予之家公有故而得之走筆灯下又有烏焉馬之誤故予改正之

宝曆元辛未仲冬

文政五年壬午春二月得於土井氏所藏写之

撻懶堂岩齋白藏

内田邦之藏

訳者おわりに

本書の現代語訳を進める中で、改めて日本画の奥深さと、そこに込められた精神を感じました。『本朝画法大伝』は単なる技法書ではなく、当時の画家が何を大切にし、どのように絵を描き、どんな思想のもとに筆を運んでいたのかを伝える貴重な記録です。

しかし、本書には元の写本に欠落がある箇所や、技法の解説が道理の合わない部分も存在します。それでも、文字として読める最古の画法書であることに変わりはなく、日本画の歴史を学ぶ上で欠かせない一冊です。細かい技法の違いや学術的な考察については、原本や他の解説書を参考にするをおすすめします。

また、本書の翻訳を通じて、私自身も日本画の魅力を再発見することができました。自ら読み進めることで、著者の絵にかける情熱を感じ、さらに元の本を書き写した内田邦之氏の筆跡を追いながら、まるで一緒に本朝画法大伝を読んでいるかのような感覚でした。文化的遺産を現代に伝えていくことの意義を、改めて強く実感しています。

日本画を学ぶ人が増え、本書の内容が次の世代へと受け継がれていくことを願ってやみません。そして、この翻訳が少しでも皆さんの学びの助けになれば幸いです。さらに、日本画の技法やマインドをより分かりやすく、親しみやすい形で広めていく人が増えることを心から楽しみにしています。

最後に、この作品「現代語訳本朝画法大伝」を手にとったすべての読者、そして支援してくださった全ての方々に心から感謝申し上げます。特に、他の権利者の権利を尊重していることを確認して下さった弁理士のN様、また、この貴重な技法書の翻刻作業を手がけ、その監修をして下さったK様、本書の作成にあたり相談に乗って下さった恩師のI様。お三方に深く感謝の意を表します。

お三方の専門的知識と熱心な努力によって、一六〇〇年台の日本画家、土佐光起の伝えなかった技法と思想が、現代の読者にも届けられることとなりました。

この作品が皆様に日本画の伝統的な技法とその美しさを再発見する一助となることを心より願っています。

深町聡美

参考文献

- 市川守静著 深町聡美訳注『現代語訳丹青指南』Kindle Direct Publishing 1101131年
坂崎坦『日本画の精神』ぺりかん社 一九九五年
小川幸治『新装版 日本画 画材と技法の秘伝集』日貿出版社 2016年
土佐光起著 深町聡美編『古文で読む翻刻版本朝画法大伝』Kindle Direct Publishing 1101131年
平山郁夫ほか『図解 日本画用語事典』東京美術 2011年
土佐光成筆・京都国立博物館所蔵、パブリック・ドメイン、
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=71551757> 

深町聡美

FUKAMACHI SATOMI

美術教師として多数の全国大会進出者を輩出するかたわら、自身も福岡県美術協会や福岡日展会に所属。日展などで作品発表を行う。

また、積極的に情報発信をし月間4万人が訪れる人気ブログを運営。

近年は100年前の日本画技法書を現代語訳するなど、出版活動も精力的に行っている。九州国立博物館で日本画講座を行うほか、登録者200万人超の人気YouTuberから作品買上げなど幅広く活動。

日本画とアナログ絵を楽しく体験!



<https://nihongastyle.com>

※2025年3月現在、
移転のため縮小運営中!

誰でも日本画教室はネット上の絵画教室ブログ!

日本画を中心にアナログイラストの描き方や

アート知識を重めの愛で解説中です!

さらにLINE登録で☒日本画ミニ講座動画に無料招待!

☒ここだけの限定「日本画スタートBOOK」のお届け

☒出版済書籍が無料で読める!

など、様々な特典が受け取れます!

さあ、一緒に日本画を楽しみましょう!

最古の日本画技法書！土佐派の神髄を学ぶ
現代語訳 本朝画法大伝

著者 土佐光起

訳注・編集 深町聡美

翻刻 Kae11

発行者 誰でも日本画教室

<https://nihongastyle.com>

二〇二五年三月初版発行

カバーデザイン 誰でも日本画教室

本製品の一部あるいは全部を無断で複製・転載・公衆送信することを禁止します。
また有償・無償に関わらず本作品を第三者に譲渡することはできません。

© Daredemo Nihonga Kyositu 2025