



[右上]襖や掛け軸の制作・修復をする表具師の物部泰典。京都造形芸術大学にて表装技術の講師も務める。「一生かかっても身に付けられないほど学ぶことがある。職人の仕事とは“自分の生き方そのもの”です」。

[右中]練り合わされた煤と膠を、型に入れて取り出したところ。これを1年乾燥させてようやく墨は出来上がる。

[右下]刷毛を組み立てる職人の東たが子(「中里」)。「偶然始めた仕事ですが、やりがいと責任を感じています」。

[左上]和歌山県の山中で墨の原料となる煤を作る「上中油煙」の上中由美。義父・上中義雄が25年前にこの地で開業。「油煙」とは菜種油などの油から取る煤のこと。専業で墨用の煤を作るのは全国でもここだけだろうという。



妙心寺退蔵院の 襖絵プロジェクトを 支える職人たち

特別レポート

寺に画家を住まわせ、64面の襖を描かせるプロジェクトが京都・妙心寺の退蔵院で進行している。現代のお抱え絵師と共に、400年後に残る襖絵を目指す、紙、襖、墨などの職人たちの仕事を追った。

近藤雄生

（こんどうゆうきノンフィクションライター）

撮影

吉田亮人



若

き無名の絵師が、寺に住み込んで襖絵を描く……。日本最大の禅寺である京都・妙心寺で「退蔵院方丈襖絵プロジェクト」が始まったのは、2011年4月のことである。

600年の歴史を誇る妙心寺の塔頭・退蔵院の本堂には、重要文化財の襖絵がある。狩野派の絵師・狩野了慶が描いた山水画で、桃山後期の傑作と言われる。しかし、400年前に描かれたこの作品は傷みが激しく、本尊を囲む中心部以外はすべて外さざるを得なくなってしまった。

ならば、それに代わる新たな襖を入れよう。2006年、現在の退蔵院副住職である松山大耕下が3年半の修行を終えて退蔵院に戻ってきたころにその話が具体的に持ち上がった。それがこのプロジェクトの発端となる。

寺が新たな襖を入れる場合、主に取られる方法は次のどちらかになるという。真っ白な襖を入れる、または、本物そっくりのデジタルプリントの絵を張った襖を入れる。昨今のデジタルプリントは、本当によくできている。近くで見ても、描かれたものが印刷なのかを見分けるのは難しいという。

しかし、プロジェクト発案者である松山大耕副住職は、それを良しとはしなかった。「デジタルプリントを襖絵にするという手法には、人を育てるといった視点がありません。お寺が本来やるべきことは、人を育てることにはず。だから私たちは、何か別の方法がないものかと考えたんです」

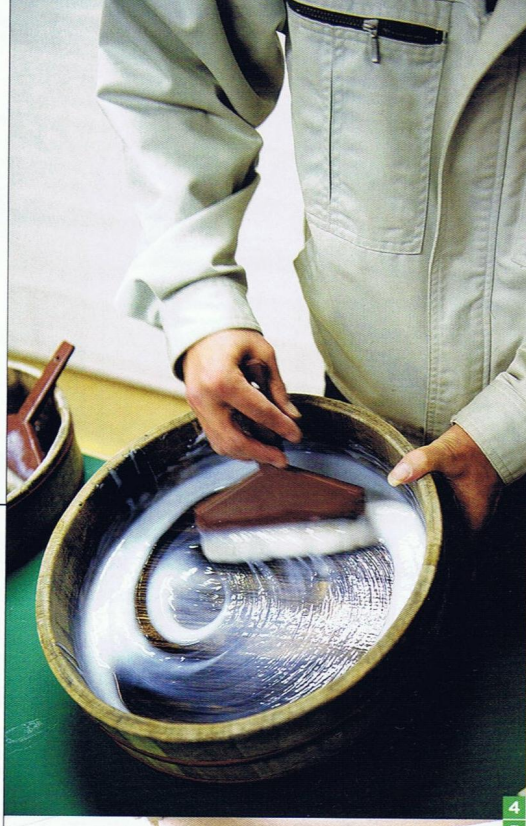
松山にはそもそも、京都に対する危機感があった。京都のいまの繁栄があるのは先人たちが無数の素晴らしい美術工芸品を残していったからだ。でも、それをただ守り、見せているだけでは、いつか京都には何もなくなる。形あるものはいずれ朽ちていくからだ。だから自分たちの世代も後世のために、この時代の最高の美術工芸品を残さなければならぬ。松山はそう考えていた。その作品を、すでに評価の確立した著名な作家に頼めば、確かにある程度の質は保証されるだろう。しかしそれではいい作品ができたというだけで終わってしまう。寺がやるべきことはそうではない。

そこで考えたのが、無名の絵師に依頼するということだった。若くてまだ名は知られていないが力のある描き手に、最高の襖絵を仕上げることを目指してもらう。と



[上] 村林由貴は、妙心寺の塔頭・寿聖院の書院をアトリエとして、日々襖絵を描き続ける。写真はその書院。2012年にはこの約25面の襖絵を描き上げた。背面の襖絵は、「登龍門」の故事にある、滝を登り龍になる鯉。
[下] プロジェクト発案者、退蔵院の松山大耕副住職。「すぐに結果が求められるこの時代に、利益や時間を気にせず何百年後を意識して働けるのは寺社仏閣だけだと思います」。

- 1 襖の下地（木の骨組み）を補強するための「骨縛り」。厚みがあり、破れにくい「美濃紙（みのがみ）」を下地に丁寧に張っていく。この美濃紙は楮100%。
- 2 逆側の面の「骨縛り」。たとえ片面しか外に見えない襖でも、必ず、すべての工程を同じように両面に行なう。片面だけにすると反ってしまうため。糊は湿らせるとすぐにはがれる。
- 3 「胴張り」。光を通さないように緑色（＝「花色」）の紙を使う。これも鳥の子紙の一種。紙の全面に糊を広げ、骨縛りの紙の上に張っていく。
- 4 紙を張るのに使う糊。原料は、小麦粉から糖質を取り除いた小麦でんぷん。それに水を加えて煮て作る。写真は胴張り用に糊加減を調整しているところ。
- 5 「裏張り」のための紙に糊を塗る。薄めた糊を紙全体に染み込ませる。ふかふかした「裏張り」全体をこれで押さえこむ。



時に、それを描くことで描き手自身が成長する。そんなことができないかと。室町時代や江戸時代には、「お抱え絵師」という存在がいた。大名家などの権力者に雇われて、城や寺社などの絵を描いてきた画家たちだ。代表的な存在が、室町時代の狩野正信を始祖とする漢画系の絵師集団・狩野派であり、南北朝時代にまで遡れる大和絵系の土佐派である。彼らは、時の権力者や寺社をパトロンとして作品を後世に残すとともに、彼ら自身が描き手として名を

成していった。その現代版とも言えるものを、松山は退蔵院で実現したいと考えた。絵師には寺が給料を払って住み込んでもらう。寺での生活や禅の修行を実際に経験しながら、退蔵院にふさわしい襖絵を描いてもらう。40年後まで残る襖絵を、そして願わくば、遠い将来、国宝にもなりうる襖絵を――。絵師に選ばれたのは、2011年当時24歳で京都造形芸術大学大学院を出たばかりの村林由貴（165頁上）。主にアクリル絵具

で絵を描いてきた彼女は、日本画の彩色画も水墨画も未経験だったが、そういった技術的な点は問われなかった。選考で重視されたのはまず、大きな絵を速く大量に描く力であり、そして精神的な強さや、仏教の世界に積極的に向き合いながら描いていけるかといった点だった。というのも、住み込む期間は3年間、描くべき襖絵は64面にも及ぶからだ。村林は条件に合っていた。たとえば、大学院進学を親に反対されると、特待生を勝ち取った上、コンペで賞金を稼



[上]伝統的な煤作りでは、このように皿の上で油を燃やして笠についた煤を取る。4時間焚いて取れる煤はこれ1つでわずか1グラム強（10グラムほどで固形墨一本分に相当）。ただこの方法だととても粒子の細かい煤が作れる。

[中]上中由美の夫・上中完仁は、重油を燃やして鉱物性の油煙を作る。菜種油などによる植物性の油煙が赤系の墨になるのに対し、鉱物性のものは青みがかかる。使う煤によって墨の特性が違ってくる。

[下]集められた煤は攪拌・圧縮されて袋詰め。この1袋（10キロ）が概ね、一般的な固形墨1000本の原料となる。



「400年後」を本気で目指す

いで、自分で学費を払って進学を実現させるといふタフさがあった。また、その大学院時代に行なった個展では、開催中も会場で描き続け、壁から床、天井までも4×7メートルほどの大作群で埋め尽くすという経験もし、彼女自身、大きな空間に描くことこそがやりたいことなのだと感じるようになっていた。村林は、内に秘める可能性の大きさをこそ見込まれたのだ。

2013年4月で、プロジェクトが始まって2年となる。その間に村林は、技術的にも精神的にも別人のように成長した。寺の暮らしに自らを溶け込ませ、厳しい禅の修行も乗り越えてきた。未知だった水墨も挑戦に挑戦を重ねることで自分のものにしていった。学生時代に描いてきた極彩色の

絵とは全く別な世界を、彼女は墨を使って次々に表現し、貪欲に新たな方法を身に付けていった。

そんな彼女を、私は1年以上にわたって見つめてきた。昨年の『新潮45』10月号などにルポを描き、いまま取材を続けている。プロジェクトは、村林由貴という強烈な個性と可能性を持つ描き手に託されたことで、だれも予想しなかったほど充実したものになっている。彼女がどんな襖絵を退蔵院に立ち上げるのか。そして彼女自身がどう成長するのか。それがプロジェクトの一番のかなめには違いない。

しかし、このプロジェクトの担い手は彼女だけではない。村林の後ろには、彼女の仕事を支える極めて重要な存在がある。それは、「400年後残る襖絵を作る」という強い意志を持って集まった職人たちだ。

400年後残るとはどういうことか――。身の回りにあるものを考えれば、いまは10年持つものすら多くはない。技術にしても、1年もすれば大きく変わる。そんなこの時代、400年後残ることを目指すもの作りというのは皆無と言ってもいいだろう。

今回、退蔵院の襖を仕立てる「物部画仙堂」（1901年、京都市に創業。二条城障壁画の古色復原模写の新調工事にも携わる）の表具師・物部泰典（164頁右上／右頁）に私は聞いた。本当にそれだけの長い時を越えられる襖をいま作ることができののだろうか、と。

「二条城は約400年前に築城され、そこに狩野派によって襖絵などの障壁画が描かれました。それらは現存します。だから私たちも、当時の職人さんと同じ技法で作作り同じコンディションで残していけば、400年後に伝えることができるはずですよ」

物部は自信を持ってそう答える。しかしそれは、半端なやり方では実現できない。「400年後残り、いつか国宝にもなりうるような襖絵を本気で目指すとすれば、現代の最高の職人たちに仕事を依頼しなければなりません」

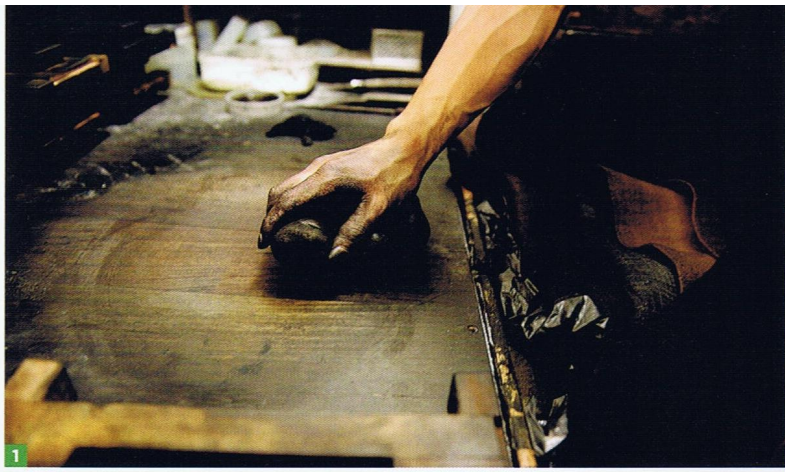
そう話すのは、プロジェクトに使用する画材・素材を取りまとめる京都造形芸術大学の青木芳昭教授（美術工芸学科日本画コース）だ。彼を中心とした素材の選定と、依頼を受けた職人たちの仕事こそが、このプロジェクトの成否に関わるもう一つの鍵を握る。青木は、30年以上のキャリアを持つ画家である。彼は描き手の立場から一貫して素材にこだわり抜いてきた。

「素材の重要性は、歴史に名を残した画家



4

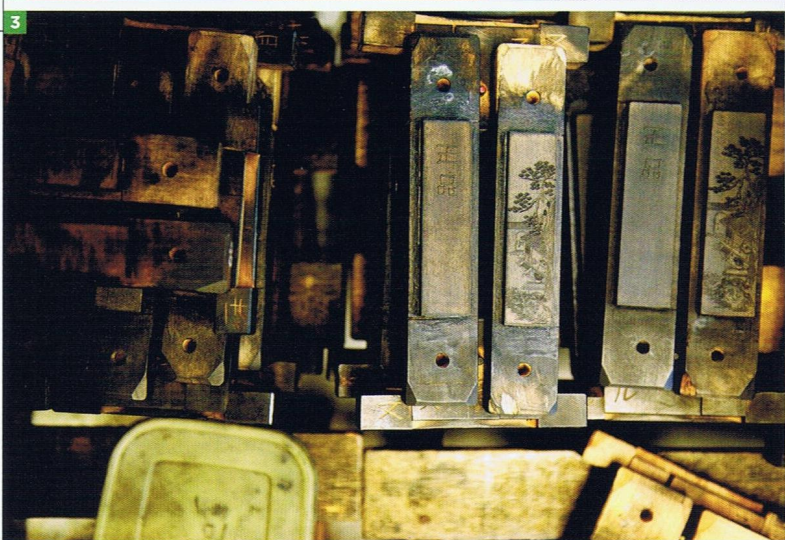
風を生み出しました。ミケランジェロもまた、最高の石に彫っています。彼らはみな、素材を熟知していたのです。だから素材を最大限に生かす方法を知っているし、いい



1



2



3

たちの仕事を見ればよくわかります。セザンヌは貧乏なときにも最高級のキャンバスを使っていました。ゴーギャンは、タヒチに行っていた

面材が手に入らないとなると、現地のジュート麻に膠を引いて自分でキャンバスを作り、その特徴に合った表現方法を探ることで独特の作

素材にも巡り合う。それゆえ彼らの作品は、物理的にも、時代を越えて残るのです」

いくら絵が素晴らしくても、絵そのものが朽ちてしまえば後の世には残らない。素材が粗悪で絵具が剥がれたりすれば、当然売り物としても成り立たない。だから素材を知りつくし、素材にこだわって制作することは、極めて重要なことなのだと言青木は言う。美術教育の現場でもその重要性を訴えてきた。

しかし残念ながら、いまの日本の美術界にその視点はほとんどないという。どんな素材を使うかは重視されない。そしてそれゆえ、使った素材について記録もほとんど残らない。だが、作品がどのような素材で描き上げられたかが分からなければ、次の世代へとその技術や作品を残していくことは難しくなる。修復するにしても、もとも

- 1 墨を造る「型入れ」の工程。まず機械で混ぜた煤と膠を、手でよく練り合わせる。香料として麝香（じゃこう）や竜腦（りゅうのう）も加えられている。
- 2 25グラム（標準的な1丁型の墨の場合）を測って取り分け、それを木型に入れてプレスする。30分ほどしてから取り出したのを乾燥の工程に入る。
- 3 墨を入れる木型の上下蓋（文字と絵柄が彫られている）。墨運堂では木型もすべて自社で作る。木のキメ細かさが重要で、主に梨の木が使われる。
- 4 「型入れ」の職人・松田英治。「自分の工程からお客さんの手元に届くまでにはかなり時間がかかるため、その行方はわかりづらい。でも、この方を使っている墨は自分が作ったものだとかあるときがある。一番うれしい瞬間です」。

との素材が分かかってこそ最高の修復ができるのである。

だからこのプロジェクトでは、すべての記録を残すことにした。

「それは次の世代の人たちにとっていろんな意味で役に立つと思います。そういうことを私たちはやり続けなければならないはずなのです」

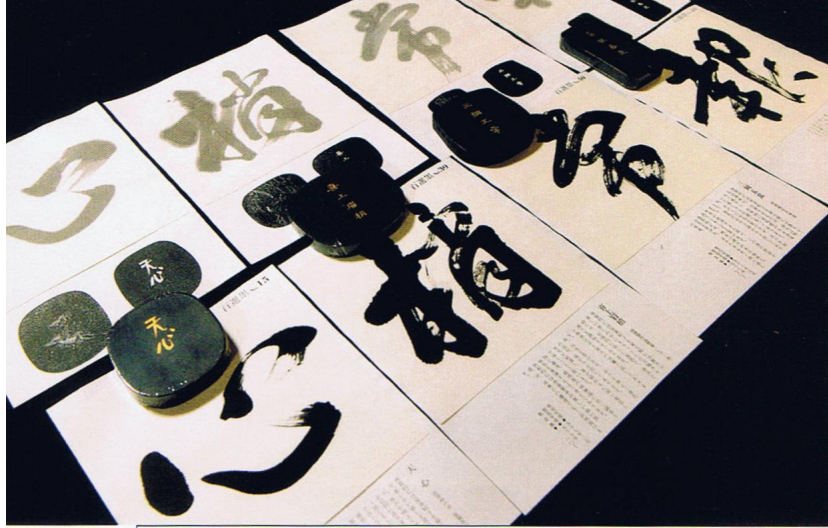
そうした青木の危機感と素材への高い意識が、今回「400年残るもの」を生み出すための大きな原動力となっている。

誠実さと矜持

襖絵を作るためには、さまざまな職人の仕事が必要になる。

襖の下地（紙の下にある木の骨組み。細い木を格子状に組む）を作る職人がいる。襖の紙を漉く職人がいる。そして、下地に紙を張っていくのが表具師の仕事となる。最後に、漆が塗られた縁や引き手を取り付けければ、1枚の襖が完成する。

一方、絵について言えば、水墨画を描くためには、墨、硯、筆が必要である。絵に



村林由貴が襖絵に使う「百選墨」の4種の墨。左から「天心」「喜上眉梢」「三綱五常」「喜報春先」。天心は赤系、喜報春先は青系といった具合に色や風合いがそれぞれ異なる。

色を付ける場合は、胡粉（貝殻から作られる白色の顔料）や岩絵具も必要となる。

そういった職人たちがこのプロジェクトでどのような仕事をしているのか。以下にその一部を紹介する。

まずは紙。

今回の襖の表面に張られるものを「鳥の子紙」という。襖や屏風の表面に使われる紙で、滑らかで耐久性に優れている。

「特に今回の鳥の子紙は、素材が三極100%という、現在普通には全く生産されていないものです。三極は、茨城県の大子地区産。この場所は水がよく、ここで採れた楮（三極と同様に代表的な和紙の原料）、三極が日本で一番品質がいいとされています。

室町時代の水墨画家である雪村も、ここで絵を描き、それがいま国宝になっています。三極のみで、苛性ソーダも漂白剤も一切使わない。そして、鉄分を含まない軟水で丁寧に手漉きされた上、銀杏の木の一枚板の上で乾燥したものが今回の紙です。銀杏は木目がほとんどなく、きれいに削ると赤ちやんの肌のように滑らかになります。その板の上に、紙を広げてゆつくりと乾燥させるのです。すると紙は見事なまでに滑らかに仕上がります」（青木）

普通、絵具や墨がにじまないようにするため、紙の上に、膠とミョウバンを混ぜた液体（ドーサ液）を引く。そうすることで細かな目のある紙の表面を均質にするのだ。しかし今回の鳥の子紙は、すでに表面が極めて滑らかなためドーサ引きの必要がない。つまりそのままでも墨がにじむことがないのである。

この紙を漉いたのは、越前（福井県）の

「五十嵐製紙」。代表である五十嵐康三はこの紙について、「300年は大丈夫だ」と言ったという。「ただ、400年となると、保存する環境がいい状態に保たれればという条件付きでないと保証はできない、とも五十嵐さんは言いました」（青木）。

300年は必ず持つと確信できる職人の技術力には圧倒される。そして同時に、「しかし400年はわかない」という言葉の中に、五十嵐の職人としての誠実さを感じずにはいられない。

そうして出来上がった紙を、今度は表具師が襖の下地（骨格）に張っていく。

襖は外から見ると固い下地の上に1枚白い紙が張ってあるだけのようにも見える。しかし、本来の襖はそうではない。じつはその内部に、何層にも紙が重ねて張られているのだ。

まずは、骨格が歪まないよう固定するための紙を張る（骨縛り）「166頁①」。次に、強度を増すためと光を通さないために「花色」と呼ばれる緑色の紙を張る（胴張り）「同じ②」。その上に今度は、少しふかふかとした「遊び」の空間を作るために、細く切った紙を3層ずつ重なるように張っていく（養張り）。その遊びの層を上から均一にならすためにさらにもう1枚紙を張る（養縛り）。その上にもう一度、半紙大に切った小さな紙を並べるように張っていく、かかる力を分散させる（泛張り）。これを、紙の目の向き（繊維の方向）を変えて2層張る。最後にまた、他の層と同じように、泛張りの層全体を覆うように、大きな紙をもう1層張る（泛縛り）。

そしてようやくその上に、先の最高級の鳥の子紙が張られることになるのであるが、この鳥の子紙にも、さらに裏に2層、紙を張ってから（肌裏打ち）、下地の上に張ることになる。

これでもかというほど紙を重ねて襖というものはできている。表面の鳥の子紙の下に11層。これが両側にあるため計22層の紙が中に張られていることになるのである。

外見だけをそれらしくして1日で出来上がる襖が大量に作られるこの時代に、物部のような表具師たちは一貫してこのように襖を作っている。その工程は、乾燥させる期間も含めて何か月にも及ぶのだ。

昔は、下地の紙には、大福帳（帳簿）の紙などが使われていた。当時、紙はとても貴重なものだったため、そうして再利用していたのである。だからいまも、昔の襖を修復のために解体すると、当時の商家の売上や借入金などの記録が中から出てくる。何百年も前の人々の生きた証が襖の中には詰まっているのだ。

しかし、中にある紙の存在は、ほとんど作ったものにしかわからない。外から見えるのは表面のきれいな1枚だけだ。だが、最後の1枚の上に描かれた作品は、内側に隠れたこれだけの層によって強度を保たれる。中に遊びを作ったり、力を分散させることで、裂けにくくなる。また、紙の段差を見えなくするなどいくつもの作業が、紙を張る際に行われている。修復するときのために、糊もすべて、後からはがせるような工夫がなされている。

妙心寺退蔵院の襖絵プロジェクトを支える職人たち



壽聖院書院の茶室の襖に描かれた「夏・秋」の図の一部。2012年夏ごろの作品。「お茶の世界の『おもてなしの心』を表現したいと思って描きました」(村林)。襖の向こうに飛びゆく鳥(右端)には、茶の語である「一期一会」の意が込められる。退蔵院方丈襖絵プロジェクトのホームページpainting.taizoin.com

仕事によって、いま、400年持つ襖絵が生まれようとしている。

400年後を目指すことの意味は、作品を未来に残すことだけにあるのではない。それはきつと、職人たちの技術自体を未来に残すことにもつながっていく。

伝統的な技術を受け継ぐ職人の数は、世代が変わるごとに減っている。墨の世界で言えば、型入れ(煤と膠を混ぜて練ったものを固めるために型に入れること)という大切な工程を行う職人は、業界全体でも10人を切っている。煤を作る職人にも和歌山県に会いに行つたが、専業でやっているのはもうほとんどそこだけなのではないかという。また今回、村林が使う筆を作る筆刷毛製造師の「中里」(京都市)でも、長年筆を作り続けてきた唯一の職人が、高齢のためついに休業に入つた。松山大耕副住職は言う。

「今回のようなプロジェクトが、京都市、いや日本中に広がっていけば、芸術家の活動の場が増えると同時に、職人さんたちが技術を活かす場も増えるのではないかと期待しています。そうして新たな職人たちが育ち、これまでずっと受け継がれてきた技術がさらなる未来へと受け継がれるきっかけを作りたい。それもこのプロジェクトの大きな願いの一つなのです」

墨運堂で墨の型入れを行う職人の一人に話を聞いた。松田英治「168頁」。現在38歳とまだ若い。この仕事を始めて10年目に入つたいま振り返ると、墨造りは自分にとって「天職」なのだと思つたと彼は言つた。「この仕事を通じて、いろんな人に出会つて、自分は成長させてもらいました。それに対して自分ができることは、『本物』に

なることと、いろんな人に墨のことを知ってもらうために力を尽くすことなのだろうと思つています。小学校に出向いて子どもたちに墨について話をしたりもしています。最近ではフェイスブックも始めたんです」

でも、フェイスブックつてなかなか難しいですね、と言つて松田は笑つた。そんな様子に私が、職人の方たちはイメージしていたより気さくな人が多い印象を受けてます、というとき、彼はこう言つた。

「それは、職人なりの危機感なんじゃないかと思ひます。きつとみな、自分の仕事について何か訴えかけたいんです。やはり、残すべきものだと思うから」

今年2月に東京で開催された村林由貴の襖絵展のときのことだ。プロジェクトにおいて胡粉を担当する「ナカガワ胡粉絵具」(1893年、京都府宇治市に創業。最上質とされるイタボガキの貝殻による胡粉をいまも製造する日本で唯一の日本画絵具製造メーカー)の中川晴雄が、会場で村林に声をかけてこう言つた。「これ、村林さんのために発明したんだよ」。中川は手に、胡粉で作つたチューブ入りの白色絵具を持つていた。

本来胡粉は、使う時にその都度、丁寧に膠と練り合わせ、水を加えて白い絵具にしなければならぬ。だが、胡粉はそもそも水に溶けにくいので、この作業は他の顔料の場合に比べても難しく、十分な経験が求められる。日本画の経験がない村林にとつてそれは未知の作業だった。そしてプロジェクトが始まって間もないころに一度習いに行つたとき、その手法を自分のものにするには2、3年はかかると感じ、今回はと

ても使えないだろうと彼女は思つた。中川はきつとそんなことを予測していたのだろう。彼は村林のために、あらかじめ練られた状態でチューブに入つた胡粉絵具を作り出したのである。

中川のその行為に村林は心から感動した。そのころにはすでに彼女は、練り方の問題以上に表現の問題として、今回の襖絵には胡粉は使わないことを決めつつあつたが、それでもいつか必ず、そのチューブ入りの胡粉を使つて絵を描きたいと強く思つた。職人としての中川の情熱に、心揺さぶられる思いがしたのだ。

絵師としての村林の仕事は、そんな職人たちの熱い思いと丹念な仕事に新たな命を吹き込むことなのだともある。「絵を描きながら、職人さんたちの顔が思い浮かび、言葉が思い出されたりもします。それが本当に私にとって大きな力になっています」。彼女が襖の上に描く1本の線には、それだけの人の仕事と思いが詰まっています。

おそろく5月には、村林は壽聖院(妙心寺の塔頭の1つ。村林はこの寺をアトリエとしながら、まずはこの襖絵を描いている)の本堂の襖絵に着手する。その後、退蔵院本堂の64面が待っている。プロジェクトの期間は1年延び、完成予定は2014年秋となつた。

出来上がった襖絵は400年後まで残るのか。確かめることは誰にもできない。ただ、絵師と職人たちの仕事のすべてが、完成した絵の中には必ず息づく。それを信じているからこそ、彼らは魂を込めて仕事をする。その先に初めて、400年後が見えてくる――。

妙心寺退蔵院の襖絵プロジェクトを支える職人たち

特別レポート