

粉本の効用

武田恒夫

京都国立博物館の列品は、大別すると、館蔵品の甲類と乙類、それに寄託品から構成されている。甲類に対して乙類は模写本などを中心とする参考品であつて、平素は陳列の対象となつてはいない。しかし、本画の代替として、他にかけがえない場合、必要に応じて列品に加えられることがある。狩野山楽・山雪父子の画像模本（挿図1・2）などはその好例であろう。これらは時折展示されることがあり、図版にも取り上げられたりしている。絵画資料としてみのがせない価値をもつためである。

京都には、近世以来名をはせた画家の家筋に、絵画関係の諸資料が今も保存されているケースがしばしばみうけられる。桃山画壇に異彩を放つた海北友松の末裔に当る海北家もその一例で、現在画業こそ承継がれていないけれども、五百余件にのぼる大小さまざまな絵画資料や史料が襲蔵されている。十数年も以前のことになるが、慶応大学の河合正朝氏の努力によつてそれらは画面形式や画題別に分類され、紛失を防ぐ意味で整理番号が打たれたこと（挿図3）は、資料保存の上でよろこばしい話であつた。しかし、それら資料の性格について、果して友松自筆の下絵であるのか、門人による下絵な

のか、また遺品の写本であるのかといった決め手が仲々つかめない現状にある。遺品の発掘と同時に資料を有効に活用することも今日次第に重要性を加えつつあるように思われる。

文献史料と区別される絵画関係の資料について、それが下絵であるのか、模写であるのかという判断は時代を経るにつれていつそう難しくなる。肥前名護屋城を描いた捲り六枚の絵図がかつて新出したときも、それと似たような事情が関係者を悩ました。この絵図は結局佐賀県立博物館におさまつたが、現在、六曲屏風一隻の画面形式となり、本来の在るべき体裁に仕立てられている（挿図4）。昭和四十四年ごろ、この屏風絵が初公開された段階で、特集を計画した『国華』編集部より、この図は写生図か模写図かという問い合せを受けた。当然描き込まれるはずの雲形が全く認められないのは、下絵作成のために現地へおもむいた光信の写生図であるとする見方が一つの根拠になつていたように思う。これに対して、私は写しではないかと考えた。理由は光信が直接手を下した画面にしては筆致が異質であり、大下絵としても粗雑にすぎる。さらに画面の一隅に貼付された紙片に「肥前名護屋城図 板倉」と墨書されたのは、元禄元



挿図2 狩野山雪画像模本



挿図1 狩野山楽画像模本

京都国立博物館

年（一六八八）二月に致仕した伊勢亀山城主の板倉重常が、三月七日名護屋城図と葦島図からなる屏風一双を幕府に献上した際、記録保存のために模写させたことを示していると思えたからであった。

ともあれ、このような絵画資料も昨今では参考出陳される機会がもたれるようになった。名品鑑賞ばかりでなく研究資料への関心が一般の目にも高まってきたことをうかがわせる。

京都国立博物館新館が建造される直前、本館での最後の特別展となったのが「洛中洛外図」展であった。このとき、東京国立博物館の模本類に属する資料で、土佐光信原画の模本と伝えられてきた「月次祭礼図」捲り六枚（挿図5）に関心をいだきその展示を計画したが、上司の意向もくんで、結局は実現せず図録に登載することになった。洛中洛外図成立の母胎を示唆する月次絵であることにこだわったためであった。光信筆と想定されてきた原画は『丹青若木集』による

挿図3
海北家資料
梅樹図 模画稿
(II C-I)

挿図4
肥前名護屋城図
佐賀県立博物館

挿図5 月次祭礼図模本 東京国立博物館

と、徳川秀忠所持のころには、その宝庫に収められていたらしいが、やがて喪失してしまった。この絵様は京都らしい地景を舞台にして正月から六月までの年中行事や季節の諸景物を巧みに組み合わせ、鑑賞者に景の多様と変化をくりひろげてみせて、月々の推移をたのしませるのがねらいとなっている。洛中洛外図の原型というばかりでなく、その後の月次絵の発展を考える上でも、得がたい資料といふべきものである。最近の話では、この「月次祭礼図」模本は本来の屏風形式に仕立てられることになったという。おそらく展示にそなえる場合が配

慮されたことであろう。

粉本という用語は、もともと、画稿とか下絵といった意味で使われてきた。文字通り解すれば、胡粉を用いた墨描画面であるから、彩色をとまわらないことをたてまえとしている。それが、模本や写本と区別される所以であって夏文彦撰『図絵宝鑑』にみる「粉本」の項では「古人の画稿、これを粉本という。前輩多くこれを宝蓄す。思うにその草々として意を経ざるところ、自然の妙あり」と記している。しかし、粉本の性格を余り限定して考える必要はなく、古人の画稿ばかりでなく、画家自身が制作に際して参考とする諸資料もその対象と考えられるようになった。のみならず、粉の字にこだわって彩色をとまわらないと断ずることも次第に回避される点となる。と、模本や写本なども、広く粉本の類に加えられるにいたった。この点に関しては、前田香雪の『後素談叢』にみる「画の粉本」の件でも強調されている。要するに、粉本は制作に際して諸題材を組み合せ、構図を調節するのに必要な資料というふうに拡大解釈される。江戸時代の狩野派画人で、自宅が火災にかかり、蓄積した粉本類が焼失してしまったため、絵師たることも廃業したという気の毒な逸話さえ伝えられている。粉本の諸図様をアレンジするのが、当時の作画に当たっての基本的態度であったとすれば、まことに不幸な話である。狩野派の画人たちが粉本にかかずらって、沈滞せざるをえなかったといわれるが、かかる傾向はなにも狩野派の通弊にとどまることではなかったのである。近世のいずれの流派にも指摘できることからであった。不振に関する限り、むしろ支持者の保守性にあるとみる方がより適切であるように思われる。

いずれにしろ、当時の画家にとって、粉本は制作上欠くことので



挿図6 「探幽縮図」のうち夏珪筆山水図縮図 狩野探幽筆 京都国立博物館

和三十七年頃から再び鋭意収集しはじめた。しかし、縮図コレクション

きない資料であり絵手本であった。橋本雅邦の「木挽町画所」によると、彼が学んだ勝川院雅信の画塾は、弟子頭や絵具方といった職務のほか、「絵本方」と呼ばれるグループがあつて、古参の画人がこれに当り、木挽町家に収蔵されてきた絵本を管理するのが役目である。彼らによって保存、出入、点検、修理などの対象となるのが絵手本であつたとみなされる。粉本の収集と管理は、木挽町家に限ることなく、それぞれの画塾にあつても重要な責務となつていた。日本画の往年の大家たちが、古画の知られたコレクターであつたこととも無関係ではない。

京都国立博物館では、すでに十数巻所蔵していた「探幽縮図」(挿図6)を、昭

ヨンのセンターをつくる計画は、意外に早い段階で頓座した。はじめは価格もそこそこであつたものが、次第に高値を呼び、館として購入をはかばかしくすすめるにくなつたためである。断簡が掛幅装と化して鑑賞画として登場するケースさえ生じた。探幽の古画に対する味わい方が加わることも手伝つて、縮図自体が鑑賞の対象として取り上げられるにいたつた。縮図は、正確にいつて模本ではない。いわば略式の地取りであつて、時には図柄が何であるかをメモ代りに描きとるだけの場合もあり、構図すら歪曲されることがある。しかし覚え書きに、価値判断や所持者、品数、形状について記された添書が参考となり、研究資料として重宝される所以もそこにある。原図がすでに喪失している場合はなおさらのことであり、それをめぐる当時の実情を知るよすがともなる。京都国立博物館関係の縮図類は、昭和五十五・六年に上・下二冊の図録として刊行された。その後の縮図関係編集の規範例となつたことは、その編集と積文に当てられた中野玄三氏の労に負うところが大きい。

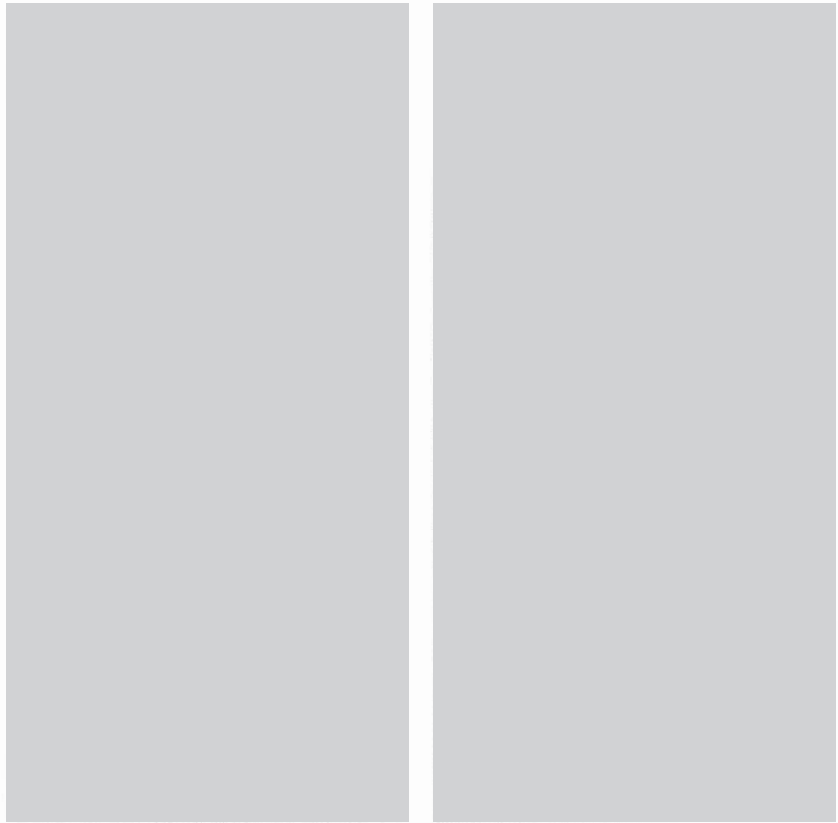
本誌前回号に発表された山本英男君の論考「旧養徳院襖絵における改変の状況」も縮図の効用を、取り上げた例であつて、文化六年(一八〇九)の年記をもつ「養徳院襖絵縮図」以前に改変された状況をよりの確にさぐり出そうとした試みである。このため、紙継ぎや引手跡の表示を手がかりとして改変箇所を明らかにし、方丈画の「琴棋書画団」や「芦雁図」、「山水図」における縮図以前の配列状況が改めて指摘されることになつた。

写本には覚え書き程度のラフスケッチもあれば、かなり慎重な態度で原画を忠実に写しとつた例もある。後者の場合は単に題材や構図にとどまらず、原画の筆致を考える上でも十分に参考となる。た

挿図7 片田景図模本（部分） 東京国立博物館

たとえば、妙法院に二通の写本が捲りの形式で襲蔵されているが、その一つは豊国神社の「豊国祭礼図」六曲屏風一雙の各扇を対象とした十二枚からなる写本(図28)である。包紙には「天明三年」の年記が入っている。白描体であるが、その精度は完璧に近く、原図の筆者である狩野内膳の筆致の特色までの確に伝えている。模写には余程手なれた画人によることがわかる。それとともに、いつそう興味をひくのは、もう一つの包みに入っている別系の豊国祭礼図模本(図29)であつて、神社本とは明らかに絵様を異にしている。すなわち、一隻に神社本の一画面の大様を収め、のこる一隻分に一見洛中洛外図を思わせるような、下京の街頭をゆく豊国踊りのパレードを展開させる。十二扇のうち二扇分が欠落しているが、祭礼諸行事の配置や豊国踊の扱いなどが、神社本より忠実であるという指摘もある。この興味ふかい「豊国祭礼図」捲り十枚の包紙には「豊国祭礼図屏風写 孝信筆」「天明三年写之 二通之内」と墨書されている。狩野内膳による祭礼図とは相異なる別種の豊国祭礼図の屏風絵が、天明三年(一七八三)までは存在したことが明かとなる。さらに重要な示唆を与えるのは、内膳本の筆致を忠実に伝えた

模本と同様に、同じ画人によるもう一つの豊国祭礼図の模本も、孝信画の特徴を告げたものであると判断されることである。それは一連の孝信による作例と脈絡を通はせる点で意義ふかいものがある。大徳寺真珠庵にある享保五年(一七二〇)の写本『宝山誌』には、大徳寺山内の中世末期より近世初期にかけて創建された各塔頭方丈画の紹介がみられる。室名、画題、筆者、彩墨などが簡にして要をえたかたちで列記され、貴重な史料となっている。その中に、瑞峯院方丈の件りもありその「担那の間」襖絵は薄彩色による「堅田の図」で土佐光信が描いたとある。この方丈画には他に狩野元信筆の中国故事人物画や同松榮筆の花鳥画も存在したことがわかり、土佐派と狩野派が共同制作しているかに受けとられ、いささか奇異な印象すら与えてきた。ところが、東京国立博物館所蔵品目録の中に模本「片田景図共一雙半」という表題の二曲屏風一雙と四曲屏風一雙(挿図7)のあることが目に入った。一連の画面であるらしく、いずれも天地一七六糎ちかい大画面である。片田を堅田の当て字とみると、瑞峯院の襖絵の模本といふ公算が大きくなる。実見した結果、十二畳敷の担那の間の北側と東側各画面の襖絵と法量の実測もそれぞれ一致した。この調査報告は、『日本美術工藝』五六四号に記したので省略するが、模本ながら堅田の浮御堂をはじめ中世末期における堅田の景観がかなりリアルに描写されている。古代以来の名所絵の流れをくむとはいえず、土佐派系の手によって原画が描かれたとすると、この模本が原画のあらましを伝えているだけに、その精細な景観把握は新鮮な印象をもたらした。とりわけ資料として貴重に思えたのは、描写能力に手なれた筆さばきで原画における筆致の特色をよくつかんでいることであつた。模写に当つた画人と時期と



挿図8 堅田図 東京国立博物館

が屏風のオゼに記入されていて、天保十一年（一八四〇）、糺晴岱（養承）と井上昆得の名が判読された。これは、彼らの師晴川院養信の筆録になる『公用日記』によって同年四月から五月にかけて、弟子たちが京都や南都などへ古典画模写のため出向っていたことも解り、しかも瑞峯院で昆得が「十念寺縁起絵巻」を写していることも明らかとなった。このことから、天保十一年の模写の時には瑞峯院方丈に「堅田図」襖絵が存在したことも、確かめられるのである。



挿図9 江戸城障壁画下絵資料（上、大広間上段の間小下絵 下、同草稿）東京国立博物館

ところで模本を通じて看取されることは、原画の様式は、光信の後継者である光茂画の作風にむしろ近いことが解ってきた。瑞峯院創建時には、伝承にあるような光信はすでに他界していたのであって、時期的にも光茂説の方がつじつまは合う。

さらに、東京国立博物館には「堅田図」と称される双幅（挿図8）が、これとは別に保管されてきたが、この図も瑞峯院方丈画の模本と照合すると、やはり共通した作風を示すことがわかった。今秋、東京国立博物館の特別展「室町時代の美術」にもこの双幅は、土佐光茂筆として出陳されていたことは、間接ながら模本「片田景図」の効用といえる。

昭和六十一年から二ヶ年にわたり、東京国立博物館資料部で、明治以来保管されてきた江戸城障壁画下絵資料（挿図9）の調査がすすめられた。その成果が報告書として六十三年十一月にまとめられ

た。当初より莫然とはあるが、江戸城を中心とする障壁画に関する資料と目されていたのである。建築史関係の研究者らが指図と照合して、どの御殿のどの建物などの部屋であるかを次々につぎとめ、歴史関係の研究者によって、例の『公用日記』から、それを裏づけ、美術史関係は筆致の判別や、絵様の確認、筆者の問題などを検討することによって、一種の学際的な研究成果を挙げる事ができた。これらの資料は、模本とは性質の異なる小下絵類を主体としている。つまり、障壁画制作の最初の段階である絵様の構想をねる草稿類もふくまれるが、それを調整して施主に提出する伺い下絵が主たるものとなっている。これらは、用済み以後、木挽町狩野家の粉本資料として、保存されてきたのである。しかも、担当する筆者その人の自筆による直接の筆さばきがほどこされているので、小品の略筆ながら、筆者自身の生の息吹を感じとることができるのであって、筆致の落差がはつきりと示されている。その判別によって、一部遺された晴川院の息子である勝川や鍛冶橋狩野家の当主である探淵の小下絵とくらべて、晴川院がいかに卓越した手腕をもっていたかをいっそう明らかにすることができた。

筆者問題とは別に、江戸城本丸の主だった建物や部屋の絵様が総合的に把握されるようになると、『本朝画史』において指摘された、「殿中」の意味が表向御殿であることが知られ、そこでは唐様の障壁画が基調をなしていたこともわかった。『画史』にいう山水、人物、花鳥、走獣といった唐様系の画題と、純墨、淡彩、濃色といった彩墨の序列との相関関係が、江戸城小下絵資料によって裏付けられたことは大きな収穫となった。その点に関して、名古屋城や二条城の例ではなお十分な資料とはいえなかったのである。しかも、万治二

年（一六五九）本丸御殿再建での探幽が指揮をとった制作方式を踏襲していたことも多くの示唆をもたらすことになった。

蔵品の収集について、名品中心に列品の質を高めることは、いずれの博物館においても基本的な課題でなければならぬ。それとともに、研究対象となる絵画資料の収集に対しても、応分の配慮があつてしかるべきであることを申し添えたい。富士山が高いのはその裾野が広いからであつて、資料はそのような裾野に匹敵する。館のふところの深さを示すためにも、今後益々粉本の存在価値を重視する必要があるだろう。博物館にとって列品の収集は、展示に直結する大切な業務である。これら列品に対していわば傍役ともいえる粉本類の収集も、その効用を考えるとおろそかにできないように思われる。本稿でいう粉本は、完成された本絵に対して、模本や縮図、草稿や小下絵の類をふくめた絵画諸資料の総称という意味合いで用いた。

（平成元年十一月稿）