

粉本をめぐる諸問題

武田恒夫

一 研究経過の概要

研究資料としての粉本に対する関心は、私の場合、東京国立博物館保管の伝土佐光信原画「月次祭礼^{注1}図」の模本捲り六枚(現在六幅に改装)の図様構成について、中世の月次絵の特質を示唆していることに気付いたのがはじまりといえる。この光信原画については、狩野一溪著『丹青若木集』の伝えるところによると、かつて徳川秀忠の宝庫に収められていたが、やがて喪失したとされている。当模本によると、絵様は京都とおぼしき地景に正月から六月までの年中行事を中心に、多様な季節の風物が月々の変化と推移を楽しませる仕組になっている。洛中洛外図の成立期における絵様構成を示唆するあたり、失われた中世末期の月次祭礼図の大筋を推測しうる貴重な資料とみなされた。

線描を主眼とする模本とはいえ、かなり精密な描写で原画を写した例がある。妙法院に襲蔵されてきた二通の「豊国祭礼図」模本のうち、一通は現存する豊国神社本の写しであるが、人物の面貌など狩野内膳画の特徴を明確にとらえている。これとは別に、捲り十枚(現在、掛幅装)の別本も伝えられてきた。包紙^{注2}に「孝信筆」と記され、内膳原画の豊国神社本の図様とは全く異なる祭礼図となっている。もとの一雙分に神社本一雙分の図様をおさめ、他雙分に洛中洛外図を思はせる下京の町並を練りゆく豊国踊りのパレードがくりひろげられる。この情景は当時の史料とも矛盾せず、包紙に記された「孝信筆」「天明三年写之」の墨書により、江戸時代中期まで狩野孝信の屏風絵が存在した

ことを示唆するものである。

大徳寺真珠庵の享保五年（一七二〇）の写本『宝山誌鈔』には、大徳寺諸塔頭の客殿（方丈）画の紹介が収録されている。その中に瑞峯院方丈も挙げられ、その「檀那の間」襖絵が薄彩色による「堅田図」で土佐光信の筆になるものであったことを伝えている。現在、当院方丈画は全て失われたかたちとなっているが、『東京国立博物館所蔵品目録』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のあることに注目した。調査の結果、^{注3}法量もほぼ一致し堅田の浮御堂をめぐる湖畔の景観がかなりリアルに描写されていることが分つた。しかも、模本屏風のオゼに模写の画人と時期が記入されていて、天保十一年（一八四〇）に本挽町家の塾生らの名が判読され、さらに、狩野晴川院の『公用日記』にもその裏付けがえられた。

東京国立博物館資料部には、二百数十巻にのぼる小下絵資料が保管されてきたが、建築史や歴史関係研究者との共同調査によって、その大半が天保・弘化度の江戸城西の丸・本丸関係の障壁画下絵資料であることが判明した。その詳細は報告書^{注4}にゆずるとして、表向、中奥、大奥にわたる伺下絵群によって、当時の江戸城障壁画の概要が把握されることになった。

失われた原本の図様を縮図によって把握した例として、江戸幕府が將軍就任を慶賀して来日した朝鮮通信使に託した国王への贈呈屏風が、都合二百双ちかい数にのぼるにもかかはらず、ソウル昌徳宮での調査から、一雙屏風と一雙屏風にすぎなかったことが分かった。ところが、近年、木挽町家に学んだ毛利藩の御用絵師が、享保十三年時の常信筆「大井川行幸図」六曲屏風一雙分、並びに古信筆の「四季童遊図」六曲屏風一雙分とを縮写している資料^{注4}が見出された。わずかながら近世を通じて、朝鮮国王への贈呈屏風の一端を知りえたことになる。

以上は、拙稿による従前の粉本研究の一端をあらまし述べた。それらは、模本、縮図、小下絵などさまざまなかたちをとるが、何れも、絵画史にとって、その原画は重視されるべき作品であった。描写手段はまちまちながら、図様の概要を伝える点で、模本や縮図の類もまた無視できない価値を有することが指摘できるのであつて、これらを総称して、本稿では粉本と呼ぶことにしたい。粉本に寄せられる関心は、近年相繼いで注目されつつある。次にその大要を紹介しておきたい。

粉本に対する関心の高まりとともに、主として各地の美術館や博物館において、関連するテーマによる特別展が開かれた。その他、粉本をめぐる論考も、昭和六十一年十月、十一月京都市社会教育総合センターにおける「国井応文・応陽粉本展」は、京都画壇を活性化させた円

山応挙の画系に当たる国井家に遺されてきた応文や応陽による応挙原画の写本類を対象とし、榑原吉郎・山崎博氏によって紹介されたものである。

昭和六十三年三月、神戸市立博物館『研究紀要』五号に発表された勝盛典子・成沢勝嗣氏による「渡辺鶴洲家襲蔵粉本の研究」では、渡辺家襲蔵本中、長崎画壇の唐絵目利として活躍した鶴洲の手になる粉本類が紹介された。

平成元年一月、『日本の美学』13で、安村敏信氏は、「粉本と模写」と題して江戸狩野派の粉本主義の実態を指摘、あわせて型にはまった粉本写しについて種々例証し、それが流派形成の基盤となっていることを指摘した。

同年五月、静岡県立美術館記念展『狩野派の巨匠たち』の目録本文において、千野香織氏の「狩野派と粉本」では、粉本による先行作品の図様継承や見ることを学ばせた粉本の意義を指摘、粉本主義への従来への批難に対し、再検討の要を説いている。

平成五年十月、世田谷区立郷土資料館の特別展「文晁とその門人による模写絵」の目録に、榑原悟氏が「粉本のこと」を寄稿、粉本自体の概念規定を求め、その功罪を論じ、分類を試みている。

平成六年十二月、美学会西部会で榑原吉郎氏は「粉本について」を発表。京都市立芸術大学に保管されている土佐家伝来の粉本類をめぐって、この数年来、榑原氏、岩間香氏、松尾芳樹氏らにより、多くの発表をみている。それらの下絵類や模本類等をめぐって、粉本のもつ資料的価値を多角的に問う点で意義をもつ。

平成七年一月、ベティナ・クライン氏は『美術史の断面』（清文堂）に「狩野永徳の作品資料——江戸時代の縮図と模写図から——」を発表。探幽と常信の縮図を中心に、永徳作品と認知されている図様を写した二十七点（学位論文では九十八点収録）の粉本を紹介した。ちなみに、西日本関係における粉本類の調査報告を例にとれば、

『久留米藩御用絵師絵画資料目録』（一）（二）（三）（四）（久留米市教育委員会、昭和五六・七・八・九年）

『尾形家絵画資料目録』（福岡県文化会館、昭和六〇年）

脇坂淳「京狩野家資料」（『大阪市立美術館紀要』九号、平成元年）

河合正朝「海北友松と海北家伝来の絵画資料について」（『日本の美術』三二四号、平成五年）

『土佐派絵画資料目録』(一)(二)(三)(四)(五)(京都市立芸術大学芸術資料館、平成二一七年)

なお、「探幽縮図」自体に関する件でも、京都国立博物館本・藪本家本・大倉文化財団本をはじめとする調査報告も、その粉本的価値についての認識を深めることになった。

以上、粉本をめぐる諸氏による近年の意見を瞥見したが、それらを通じても、粉本は消極的な意味合いにとどまるものでなく、新しい観点からの考察が問われはじめていることが分かる。本稿では、改めて粉本が画家にとって不可欠の資料であったばかりでなく、絵画史の研究資料としても無視できない点を考察し、開かれたかたちでの粉本解釈を試みたいと思う。

二 画家と粉本

近世絵画史、とくに狩野派に関して、従来粉本主義の弊を指摘することが屢々であった。粉本に関する論考が近年とみに高まってきたのも、主として狩野派の研究に触発されるところが大きい。しかし、近世画壇において粉本がいかに重視され温存されてきたかは、狩野派にとどまらないのである。各流派や画系がつとめて先学の下絵や古画の縮図、模写本、ときには写生図等を蓄積保管してきたことは、土佐派をはじめ写生諸派、琳派、長崎諸画系の例をみても明かであろう。

画家にとって、粉本が欠くことのできない資料となってきた背景に、大略二つの効用を挙げることができる。その一つは、習画のための教本つまり絵手本として、次には、制作に際して図様構成をはかる上で参照される資料として、それぞれ常備されなければならない価値を有するためであった。

i 習画用教材として

狩野探幽没後、江戸狩野派の棟梁となった安信は、周知のように、幕藩体制下の御用絵師としての心得を、免許にそえて授与する『画道

要訣』を著している。この秘伝書によると、後世に長く伝える画法のためには、天質の才よりも習画による技を賞揚する。何よりも古人の法を修得することが基礎訓練の第一義とされた。この学画のための教習本の対象となるものが、広義の粉本にはかならない。かかる江戸狩野の基本的な習画用の稽古絵本が各画塾で用意されるのを例とした。近世画壇にあっては、狩野派に限ることなく、各画系においても、この方式は例外でなかった。

木挽町画塾では、橋本雅邦の指摘註にあるように、弟子頭の下に「絵本方」という係りが存在し、六、七人で粉本の整理監督に当たった。倉庫へ自由に入出入りする特権をもち師家や同門の請求に応じて、粉本を貸付する。粉本の保存につとめ、修繕、点検には複数の人員がこれに当り、必要に応じて人員を調整する。粉本の内容をみると、一、二、四、七巻本、御上小巻、ワ印大小巻、玉印大小巻、栄印大小巻に部類分けされた種々の卷子類、土佐類手鑑、縮図、下絵類が挙げられている。即ち、巻物類と呼ばれているところから、縮写による図巻類、模写本をはじめとする絵手本、縮図、下絵などが主要な構成要素であったことがわかる。推察ながら、写生帖の類も加えられていたものと思われる。小下絵類は、これら粉本の一部にすぎなかったことも分かる。

世に知られる石蔵模本（東京国立博物館現蔵）も、木挽町師家「庭前の石庫」にあつて、特に貴重視された粉本類であつた。常信による収集が中核をなし、「唐絵手鑑」「唐画卷」「瀟湘八景図巻」「流書手鑑」「和画卷」「雪舟画卷」など、多数の古画でみだされていた。それらは、中国、日本の古画を忠実に模した絵手本であつた。用筆賦彩にとつての教本といふべく、規範となる画法を正しく伝えるものであつた。所謂三巻物の順序から、「御かし画本」である常信筆山水人物六十枚五巻の臨写、次いでやはり常信の花鳥十二枚、さらに所謂一枚物に至つて、臨写学画の課程を終えるのがしきたりとなつていた。

古画の名品自体ではなく、その忠実な写本や抄本が対象となるが、それらは倣古画として貴重視された。大凡、画帖形式と画卷形式に大別されるが、学古帖は臨画帖と異なり、古画名品を自己流に消化してまとめ、定められた画帖面に均一化して揚き分ける。発想は古画にもとづきながら、画家自身の画法習熟に効用を発揮する。同時にこの種倣古画は、その故に弟子筋への教材に転用されることにもなる。近世の各画塾が倣古画収集につとめた背景には、そのような動機が想定できる。

近世学古帖の中で、とくに初期の段階で典型的な遺品が、藪本家の探幽画本に認められよう。末尾の「富士山国」に「自家流」と記し、

大半を占める中国画様に日本画様を加えた探幽流の作画が七十八面編成されている。各図に名家の画跡を倣古した旨を墨書する。

当時から倣古画は、重写されたり転写されたり、かなり画塾の内部では普及していたことが推測される。その一例として、福知山藩六代目当主の朽木綱貞による倣古画帖が存在し、七十二図を収めている。そのうち探幽の学古帖と全く図様を一致させている十数図があり、類似の図様もふくまれるが、その他は全く別の図様でしめられている。素人ながらかなりの画技を示しているのが興味をひく。綱貞は五十八歳までは江戸にあって自由の境涯にあり、竹川町家（後の木挽町家）の栄川典信に師事したが、栄川は時の將軍家治の寵を受け、また當時実権を握った田沼意次とも親交があった。綱貞の倣古帖が、宝暦十二年（一七六二）家治のもとへと届けられ、翌年に返却されることになるが、家治がこれを稽古絵本として留め置いたふしがある。構成された図様内容から、当時の倣古画の普及状況の一端を知ることができ

る。倣古画には、数名の画人が寄合描きをする場合も多い。何れにしても手鑑の体裁をとって装幀をととのえ、違い棚にかざられるなど鑑賞の具に供されることもあった。習画のためばかりの効用に終始されてもいなかったのである。

ii 図様調節

次に、基礎的な習画の対象ではなく、本画制作において画様を構想する段階で、施主の希望に応えるためにも、先例の作品を参照する必要が起る。全く新規の図様を創作するよりも、既成の図様をアレンジすることによって、新味をねらう手法が当時はむしろ通例であったとみなすことができる。

先例の作品はもとより前項でふれた習画のための教本や絵手本など何れも参考資料の対象として重宝されることになった。制作のための図様調整は、近世以前にも行われていたのであって、例えば、狩野正信が日野富子像制作の下命を受けて、土佐光信筆の嘉楽門院像を^{注8}実見したことや、東山殿の義政持仏堂の障子絵制作に当たって馬遠や李龍眠の画様（筆様）を求めて原画を持参させたことなどが^{注9}記録によって明かにされている。また、朽木の將軍のもとへ伺候した等春が扇絵を所望されて、京より夏珪画を取り寄せさせた逸話^{注10}など、何れも絵手本

を直接参照することで具体的な図様構成がはかされたのである。当時は、正信や等春といった將軍に直結しえた画家であったればこそ可能となったことにも留意したい。

近世において、制作の需要が圧倒的に増加し、画家の数も多数にのぼるような状況となると、往昔のごとき手順は望めなくなる。おのずから豊富な図様を宿す諸資料を手近かに蓄積することが、さまざまな注文に応えうる方便となるにいたった。各画塾が総力を挙げて広義の粉本収集に当たったばかりでなく、画家個人としてもさらにその資料を転写することで、後日の制作に備える努力を惜しまなかった。橋本雅邦の「木挽町絵所」には、自宅の焼亡により画業を廃した画家の例が伝えられているが、粉本資料を喪失したことがいかに致命的な結果をもたらしたか、切実な問題をはらんでいる。

題材資料を収集するため、画家の粉本入手がいかに大変であったかについて、久留米藩御用絵師の場合を考えてみたい。現在、久留米市資料収蔵館に保管されている四千数百点にのぼる諸資料の中に、藩御用絵師三谷元就（勝波方信）による十件余の原寸大写本や縮図に興味をひく銘文が認められる。三谷家の画人は、その初期に中橋家に師事したが、右の模本類を写した幕末には木挽町家に学んでいる。万延元年（一八六〇）をめぐって江戸城本丸対面所杉戸絵を勝川院が写した画面を、四月から十一月にかけて、「夜に潜に之を模写」（整理番号三二二）すると包紙に表書きしている。その他、写した時刻を記した例もある。「八ッ過出来」（三二一八）「夜九報過」（三二一九）「四ッ半より暁六ッ時写し終る」（八五二）（八五三）、或は江戸城本丸休息の間襖絵を「五月吉日夜素写、六月十四日夜色之」（二〇一〇）といった具合である。また文政八、九年（一八二五、六）ごろ写した赤羽御殿の「墨牛図」について「夜に相写し候故隈取間違え候」（二二八八）と記している。粉本収集に当って、人目を避けるなどかなりの苦労があったことを察知させる。しかし、かかる実情は、勝波方信に限られることではなかったのである。

江戸城杉戸絵などの勝川院による模本を、さらに方信が重写するという右の例は、最早絵手本のための粉本収集といった目的ではなくあくまで制作に必要な豊富な図様収集をはかるためであったと考えられる。天保・弘化度江戸城障壁画をめぐっては、晴川院らによる伺下絵を重写するケースが多かった上に、これをさらに重写による粉本化が屢々見受けられる。要するに、後日の制作に際して参照される粉本のために、労を惜しまなかった当時の実情をうかがうことができる。同様のことは、画人にとって、古画からの図様攝取ばかりでなく、自然

の風物や人体からの写生によって得た諸形象もまた図様構成に活用される公算は大きかったとみなされる。写生という新しい描写手段が近世に入って、探幽あたりから試みられることになったが、その影響は心ある画人たちに継承され、写生諸画系の成立とも相俟って、近世画壇の活性化に一役買ったことは、周知の通りである。

以上挙げた地取りによる縮図、或は写生帖類は、彩墨を用いて収集された絵画資料であった。これらに対して、さらに江戸時代初期を過ぎるころより、橘守国による図彙や大岡春卜による図譜という版本形式の発達による教習本や絵手本を介して、図様や画題に関する啓蒙書が出版されるようになった。粉本収集が一般にはなお困難な段階にあって、幅広い要求に応えた点が注目される。この種出版事情に先鞭をつけたのが大坂であって、かかる版本の下絵を準備し編集した画人たちは、当初不特定多数の支持層を対象としたが、次第に一定の支持層を獲得するにいたって、大坂画壇の基盤が生れたことは注目されてよい。守国は師家の鶴沢家秘蔵の粉本を公表したことで破門されたという逸話を遺している。

三 研究資料としての粉本をめぐる諸問題

粉本が、画家にとって基礎的段階での習画用教本、或は制作段階での図様調整に欠くことのできない参考資料であったことを指摘した。しかし、本稿の意図はさらに絵画史の研究にとって、間接的ながらその資料的価値についても言及する必要がある。模本や縮図を介して、それは既に喪失された原画の構図や題材を視覚的に把握しうる点にある。史料の上からではなく、より具体的なヴィジョンをうることは、史的展望の上で、欠落した部分を補足する重要な手だてとなるのである。

「粉本にはじまり、粉本に終る」という、橋本雅邦の所伝は本挽町絵所での習画的段階から制作段階まで、広義の粉本資料がいかにより必要であったかを告げている。従来、粉本は美術史研究ではあくまで第二義的な扱いを受けるのが常であった。博物館や美術館においても、鑑賞に供されることはなく、展示の対象とはならなかった。しかし、近年になって原画を失っている模本の意義が次第に注目されはじめ、展示される例も生じている。本稿では、かかる観点からいくつかの具体例をとり上げ、改めて粉本の有効性を考察してみようと思う。加えて、

今度の諸粉本の調査がかならずしも明確な成果をみいだしえなかった例についてもふれることによって問題提起を試みることにしたい。

i 天瑞寺客殿襖絵縮図

この件については、既に「天瑞寺客殿画考——永徳大画をめぐって——」と題する論考^{注11}で、当縮図の紹介と意義について発表した。確証ある遺品に乏しい狩野永徳であるが、その研究が限られた史料や絵画資料に依存する現状にあつて、天瑞寺客殿襖絵についても実態はおろか図様の片鱗すら模索し難い実情にあつた。その点、客殿画の一端とはいえ、具体的な図様の一部を縮図を介して知りうるにいたつたことは、粉本研究の主旨にそつた成果といえるものであつた。本稿では、その詳細について重複するのを避けた。なお検討の余地ある問題点について、述べることにしたい。

大書院 墨絵 山水図	仏壇之間	衣鉢間 金地彩色 菊図	東之北之間 墨絵 富士山図
		檀那之間 金地彩色 桜図	東之間 墨絵 三笑図
札之間 金地彩色 竹図	室中 金地彩色 松図		

図1 天瑞寺客殿平面図（推定）

粉本をめぐる諸問題

の「三笑之図」と「富士之図」とされている。ここで注意されるのは、原家本縮図^{図2}によると、「富士図」三保の松原拡大部分に「(前略)客殿東之間、探幽スミ画」と書き入れられている点である。縮図で地取りした原在正の錯誤とみるには、室中の「松図」に「永徳筆」と書き入れているのと、余りにも対照的に扱われている点である。ここで、問題としたいのは、東之間と東之北之間とは、創建以後に増設され、襖絵もこれにもなつて描き加えられたのではないかという推測である。あくまで、縮図での記入を信ずる限り「墨画山水」の大書院をのぞく四室の金碧画とは異質の「墨画箔少シ」の画面であり、六室構成を基本としていた方丈間取りに二室を加えた趣きのあることも否定できない。

ひるがえつて、八室構成の塔頭客殿の例としては、大徳寺において、大方丈を挙げることができる。しかし、大方丈が創建されたのは、寛永十八年(一六四二)のことで、開山の大燈国師を祀る塔所とその前室を加えるために八室となった事情がある。その他としては、玉林院客殿が存在するが、元和後期(一六二一・

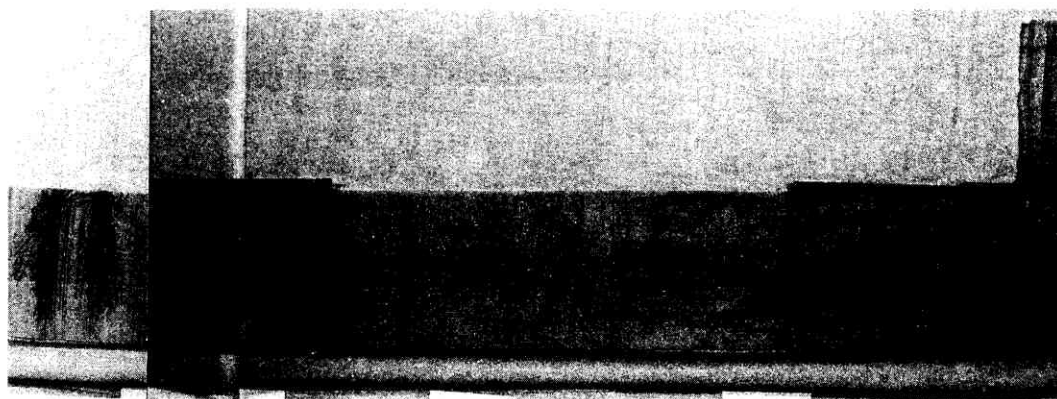


図2 富士図縮図



図3 富士図縮図部分（松原図）

(二) ころには再建が完成^{注12}していたといわれる。八室構成の動機は檀那側のための接客空間の重視によるもので、衣鉢の間並びに檀那の間がそれぞれ二室から構成されたためであった。これに対し、三玄院客殿は、さらに年代が上って天正十七年(一五八九)に完成をみている。創建当初の規模は、他の塔頭客殿と大差のないものであったが、慶長二十年(一六一五)西側に二室と入側縁が増設されたといわれている^{注13}。即ち、当初の客殿平面間取りについては、資料を欠くが、明和八年(一七七二)頃の実情をその年に作成された普請願によって知りうる^{注14}とされている。開山の春屋宗園の『円鑑国師行道記』によると、創建直後、長谷川等伯が師の留守に客殿に入り、水墨を乱点したという。その画跡は現在、草体水墨山水図として建仁寺円徳院客殿に移管されている。『紫野大徳寺明細記』には、五室にわたる「墨画山水」に加え、西之間と西北之間にそれぞれ「人物」図と「柳燕」図も「等伯一筆」として記入するが、これらは慶長二十年増設時の画面とみられ、等伯は既に他界していたのである。現在これらの画面は所在不明のため、実証しえないのが惜しまれる。

同様のことが、天瑞寺客殿の東之間と東之北之間についても指摘しうるのではないだろうか。即ち、これら二室は三玄院の例にもあるように、創建以後増設されたことよって、在正が記しているようにその襖絵「富士図」と「三笑図」^{注15}も別種の手法で描き加えられたものと考えられる。天瑞寺客殿の八室構成の桁行十七間一尺に梁行九間二尺六寸の規模を示す資料は、幕末の古図^{注16}であって、創建当初の実情を直接伝える図面ではないところに、三玄院客殿と類似した実情をひそませているように思われる。『明細記』についてはいうまでもなく、天瑞寺客殿の襖絵の画題や諸室について表記している『宝山誌鈔』も享保五年(一七二〇)の写本であって、創建時のデータをじかに伝えるものではなかった。

ii 久隅守景筆「月次風俗図」

古代に成立した月次絵は、中世以後和歌から脱脚することによって、そう視覚的に自由な表出が求められるようになり、屏風をはじめ、画帖、掛幅、扇面、冊子などさまざまな画面形成に描かれるようになった。また、各流派や諸画系の画家たちが手がけるようになったことは、その鑑賞者が多方面にわたり、その共感と支持をうるにいたったためである。変化の現れとして、月次絵という名称よりも、十二ヶ月図と呼

ぶことの方がよりふさわしいものとなった。

時代がすすむにつれて、時世風俗をもちこむ人事系の十二ヶ月風俗図が盛行するようになり、押絵貼屏風もふくめて、数多くの遺品が散見されている。その中に、従来知られなかった久留米市資料収蔵館に保管されていることが分かった。^{注16}天保七年（一八三六）三谷方信が写したもので、裏面に「守景図十二月人佛天保七申八月於江府摹 晴川法眼養信筆 方信写屏風桿（押）絵□□仏」と墨書されている。押絵帖りの縦長場面を図巻に横書きし、各月の行事を順に分節しながら連ねた構成をとる。内容は、正月千秋万才、二月角兵衛獅子、三月鶏合、^{注17}四月夏安居、五月尚武節供、六月氷室節供、七月孟蘭盆会、八月月見、九月重陽節供、十月惠美須講、（十一月以下欠落）といった具合である。守景画の写しを晴川院が模し、これをさらに方信が木挽町家で手控えたという転写の縮図であるだけに、この場合は守景画の特色はかなりうすれてしまった。

これに対して、谷文晁もまた守景の十二ヶ月図を京都国立博物館蔵「文晁古画縮臨」の中に縮写している。「守景之筆 十二月屏風」^{図5}とあり、縦長の画面に十二図を描き分けているところから、久留米本と同様原図は押絵貼屏風であったと考えられる。「古画縮臨」によって、久留米本で欠落した十一月お火焚、十二月節季候も判明した。さすがに文晁の筆だけあって、細画ながら筆致はきびきびとして諸人物の動勢を活写している。守景の月次風俗図屏風が存在したことは、立場の異なる両者がそれぞれ写しとっているところから認められてよいが、原画が木挽町画塾にあったか否かは不明である。さらに、最近新しく紹介された守景筆「大和十二月遊図巻」^{注18}模本にも共通図様を看取することができた。ただし、東京芸術大学本では、月々の流れに乱れがあり、三月にはじまり八月まで順行、十月と九月が逆、最後に正月がきて、二月が欠落している。当模本には、巻末に「大和十二月遊 半兵衛守景筆 文政元（一八一八）寅六月四日写之 狩野松隣主」と記され、模写時のデータが分かる。松隣は伊川院栄信の門で時期的に晴皐（芳崖の父）に当たる画人で、木挽町画塾に学んでいる。久留米本の模写画家と考え合せると、守景原画もしくはその模本が木挽町家にあったことが推測できる。画面は、他の模本と異なり真体により硬質の描写を行っているが、細部描写に若干の変更がみられ、筆致かならずしも上筆とはいえないが、三月、五月、十一月の各場面に登場する諸人物に守景様式の面貌をうかがえるのがおもしろい。

右に挙げた三件の守景筆「十二月図」模本が大筋において同一の原本から伝写された図様を示している点で、かつて守景による原本の存

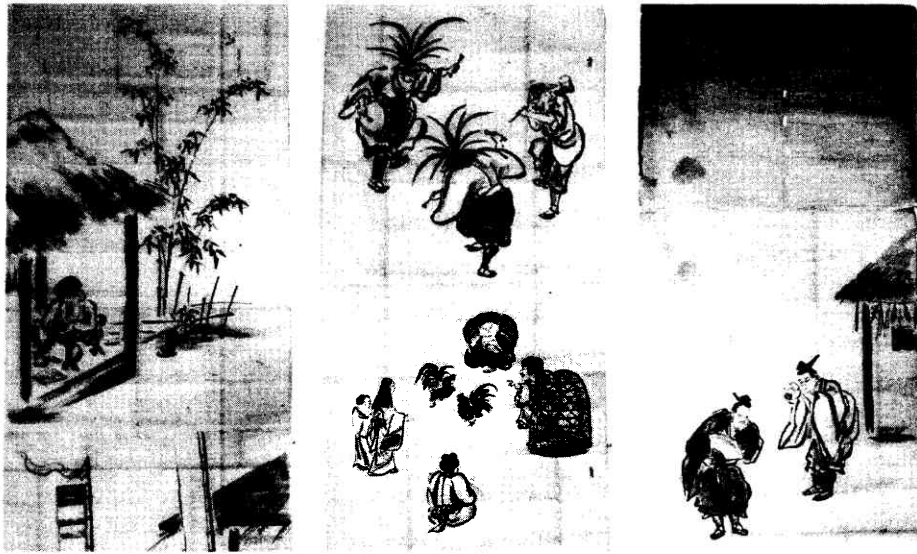


図4 守景筆月次景物図（正月～4月）模本 久留米市資料収蔵館



図5 守景筆月次景物図（正月～4月）文晁縮臨 京都国立博物館



図6 探幽筆月次景物図（正月～4月）模本

在が察知できることになった。これと関連して、以前に紹介した探幽筆月次景物図^{図6}が、やはり一連の守景画模本と図様を共通させていることに、改めてその意義を痛感せざるをえない。探幽が新やまと絵の復興を志向し、多くのいわゆる景物画を制作したことは周知の如くである。とりわけ、中世以来中断されてきた定家詠月次花鳥歌絵を復活させたことは、近世の諸流派、諸画系にその継承をうながすことになった。かかる探幽が、十二月風俗図を制作した背景は容易に納得できる。この種の主題は、^{注20}広義の景物画の範疇に入ることになるが、探幽が四季絵、月次絵、名所絵といった新しい景物画を手がけた事実は、十二ヶ月図制作によってその間接的な証左ともなるであろう。

周知のように、守景は探幽より破門を受けた才ある画家であったが、その遺品を通じて最も探幽の真意を理解していたことが指摘できる。名作「納涼図」^{注21}は夏の夕べの一刻の景物画に当たすが、探幽の意図した景物画の世界を端的にあらわした点、その忠実な祖述者であったといえるだろう。守景の十二月図の原点は、探幽に発していたものと判断して差しつかえない。

iii 柴田義重筆「十二ヶ月風俗図」

黒川古文化研究所に「月次和人物」と箱書銘のある柴田義董（二七八〇—一八一九）筆「十二ヶ月風俗図」^{図7・8}二巻が所蔵されている。富小路貞直による文化八年（一一八一）の序文^{注22}、同年の加茂季鷹による跋文^{注23}がつけられている。月次風俗図は、前節でもふれたように、近世初期以来、月次絵の系列で新しい趣向を加味させて、近世画壇のあらゆる画系が手がけたのをもみても、当時幅広い支持をえて、盛行したものである。即ち、月次絵の新しい発展とみなされる。序文によると、池田の風流人山川春眠が義董に写さしめたものという。その月次の内容は、^{注24}正月白馬の節会にはじまり師走、さらに節分まで、三十余件の年中行事を、かなりたっぷりとした余白の中に描きつらねているが、処々、月々の順行に乱れのあることに気付く、例えば左義長の前に初午、更衣^{ころもがえ}の後に桃の節供、鞍馬の竹伐が七夕の後といった具合である。

その後、思文閣発行の「古書資料目録」一三七号に、右の黒川古文化本を抜粋したかたちのその限りでは殆ど絵様を一致させている「月次風俗図」^{図7・8}一巻が紹介されているのを知った。しかし、その巻末の款記によって思文閣本の原画は呉春画であることに気付いた。即ち、巻末にほどこ

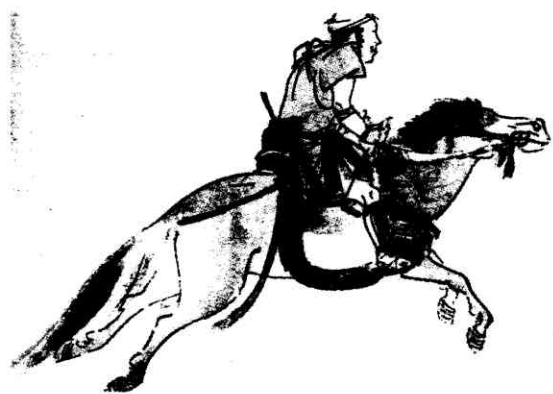


図7-1 十二ヶ月図(競馬) 柴田義董筆 黒川古文化研究所



図7-2 十二ヶ月図(競馬)「呉服里風」模



図8-1 十二ヶ月図(師走) 柴田義董筆 黒川古文化研究所



図8-2 十二ヶ月図(師走)「呉服里風」模

された款印に、解釈に苦しむ白・朱文長方形「呉服・里風」印と白文方形「呉春之印」印が並列されているが、「呉春」印は明らかに書き判であることから、思文閣本は呉春画の模本とみなすのが妥当ではないかと思われる。つまり、この模本を介して、黒川古文化本も呉春原画によるものであり、両者が余りにも近似した描写を示す点、当時の模写の技術がいかにすぐれたものであったかをうかがわせる。ちなみに、黒川本は、義董が依頼者により、彼なりの月次風俗図を制作したものであって、思文閣本とくらべると、明らかに諸人物の像容がよりの確であって、同一の原画から図様を写しとっている点で、比較の便に供することができる。しかし、詳細に両者を比較してみると、思文閣本は場面相互の間が短絡し、個々の人物像描線は無機的で活気がなく着彩にむらがあり、縦横に運筆を駆使し諸人物の像容もよりの確である黒川本とは区別される。黒川本が天地二十九・二纏に対して二十六・三纏、写すうちに「師走」や「競馬」、「大峰入り」、「精霊迎え」の上辺を継ぎ足さざるをえなかったたのであろう。思文閣本が、呉春画のいくつかの場面を縮写したものとも、人物相互の形態の類似は黒川本もまた呉春原画から発想をえたものと考えられ、義董が依頼者から呉春の月次風俗図の模写を依頼されたと判断される。ちなみに、黒川本の制作された年の暮に呉春が他界している。義董の十二ヶ月風俗図が、これと関係があるか否かはさだかでないが、依頼者の春眠は、呉服の里に滞在した呉春となんらかの因縁があったと考えられる。周知のように、義董は呉春の弟子であって、とくに人物画では呉春様式を修得した名手であった。このことを考え合せば、黒川本は現在所在のつかめない呉春の月次風俗図を忠実に伝える作品とみなしたい。

iv 桃源瑞仙像模本

相国寺慈照院に桃源瑞仙（一四三〇—一八九）の画像が蔵されているが、曲象に坐し、右手に警策を持つ典型的な頂相である。僧衣にほどこされた明快な描写に対し、面貌についてはその温和というよりは幾分弱々しげな表情とあいまって、筆力や着彩を抑えようとした特色がくみとれる。

図上に着賛あり、「前住相国桃源和尚大禪師真讚」と題する賛文がほどこされている。宝永四年（一七〇七）の別宗祖縁の後書きによると、桃源師没後二百余年を経て、「なおその泰斗のごとき道風を景仰し、文室座元をして遺像を再絵せしむ、云々」と記されている。桃源画像の



図10 伝武田信玄像 持明院



図9 桃源瑞仙像 慈照院



図11 信玄陣中影 土佐光起筆

模本であることを語って、しかも、画面上辺にほどこされた長文の着賛には、末尾の「延徳二年（一四九〇）庚戌十月廿八小祥忌日、前南禅景三、焚香九拜謹書」によると、それは桃源と同時代の横川景三の賛であり、文中「景徐（周麟）師持此像、来乞讚」とあることから、原画での横川による着賛を再録したことは疑えない。

ところで、この慈照院本の原画像について想起されるのは、病い篤くなった崇寿院の住持桃源のもとにゆき、肖像を長享三年（一四八九）五月二十八日、狩野正信が紙形（顔貌の下絵）に写していることである。『蔭涼軒日録』によると、同年同日の条に「景徐より亀泉（集証）に、桃源不例に依りてその肖像を描くべきを申し入る。亀泉、狩野正信に之を命じ、正信、之を写す」とある。これは、明らかに寿像とみなすべきもので、横川の賛文にみる遺像を再絵させたという件りと喰い違う。しかし、遺像の解釈にも、没後の像という以外に遺された像という意味合いもある。正信による桃源像制作の背後に横川の働きがあり、横川の着賛が、桃源一周忌に際して、執筆されたということは、正信による画像の完成した時期とも微妙にからんでくる。

近年、正信の描いたという本法寺襲藏の日親上人画像が、第十世日通上人の筆録『等伯画説』に「元信カ父、開山（日親上人）ノ御影書タル人也」といわれた画像に同定させる見方が有力となっている。これと関連して、桃源の原画像は遺らないものの、これが正信の描いた桃源像の忠実な模本となれば、確かな遺品に恵まれない正信画研究にとって貴重な資料となる公算は大きいものと思われる。

V 武田信玄画像

信玄画像については、高野山成慶院に伝来した武田勝頼による「信玄公寿像拝遺物等」の寄進状をとまなう長谷川信春筆の横幅画像が知られてきた。これについての詳述は避けるが、近年これに対し、加藤秀幸氏による異説^{注27}が提出された。即ち、成慶院本の小刀にみる二引き両紋によって、能登守護畠山義統に像主が擬されている。着衣の素襖にも武田の家紋は看取されない上に、信春は元龜二年（一五七一）まで能登の七尾に住していたことも要因の一つに挙げられた。これに対して、宮島新一氏が反論^{注28}を加え、従来^{注28}の定説を肯定する立場をとり、目下のところ両論は平行線をたどっているかにみえる。

成慶院本は、信玄活躍期と矛盾しない時期の作品であり、いわゆる信玄画像と称される画像群の中では最も古様かつ優れた作風を示している。しかし、この面貌を信玄真影として伝える模本や伝写本が、近世に全くみいだされていないのも事実である。成慶院本に次いで古様を告げるのは、現在高野山持明院に保存され、筆者は不明ながら制作時期は桃山時代後期と推測できる画像である。^{図10} ^{注29} その面貌は成慶院本のそれとは全く異なり、着衣には武田菱ではないが、もう一つの武田家紋である唐花菱紋がほどこされている。しかし、持明院本の系列に属する信玄像もその後継承伝写された作例は、みいだされていない。

江戸時代に入ると、信玄画像は一変して、その面貌に類型化がはじまり、既に右にみた信玄の影像から距りはじめていることが指摘できる。例えば、肥前松浦家旧蔵の信玄陣中影は、^{図11} 上杉謙信陣中影と双幅をなすもので、「土佐法眼常昭行年七十二歳図之」の落款をほどこす土佐光起（一六一七—一九一）による元禄元年（一六八八）の作である。しかし、いかにも軍神としての崇敬像であって、達磨像に近い面貌は最早肖似性を求めうる性質の影像ではない。使用される家紋は唐花菱ではなく、いわゆる武田菱を兜の真向にほどこしている。先年和歌山県立博物館で新出した「川中島合戦図」六曲屏風一双は、寛文期ごろの作品とみなされるが、袈裟に武田菱をつけ河中で戦う信玄像の面貌は光起本と共通し、江戸時代初期には一種のパターンが成立していたことが分かる。

一方、山梨県下その他の各地に伝世する信玄陣中影は多種多様で、一貫した面貌の系譜をたどることはできない。甲府大泉寺本は、狩野探信（一六五五—一七一八）の落款をもつ典型的な陣中影で、正面草摺や大袖の裾に武田菱を配している。しかし、既に対看写照による個性的な表現はうかがえない。また、竹内家蔵本は、^{注30} 画面損傷のため詳細はたどれないが、辛じて「守周筆」の署名が認められ神足常庵（生没年不詳）の筆と紹介されているが、探幽門下の四天王と称された絵師の一人で、探信と前後する活躍期をもつものと考えられる。かかる作例を介しても、江戸狩野派による陣中影が、武田軍学に師事、信玄崇拜の武家階層からの需要によるものであったにちがいない。

右は、江戸時代に入って以後の信玄像が多様の度を加えてゆく二三の例にすぎないが、転写を重ねた結果、その原画を何れに求むべきかの判断がむしろ問題となる。白頭に甲冑、朱衣をまとして床几に倚坐する姿はまちまちながら、口元はへの字に固くしまり、目は鋭く見開き眼光爛爛たる陣中影は、最早正しい意味での肖像というよりは影供のための敬仰像といった性格のものであろう。

信玄画像の原点を改めて問う場合、留意すべきことは、信玄の実弟逍遙軒こと信廉（——一五七三）が肖像画の名手であった点である。



図13 信玄鎧不動尊像 恵林寺

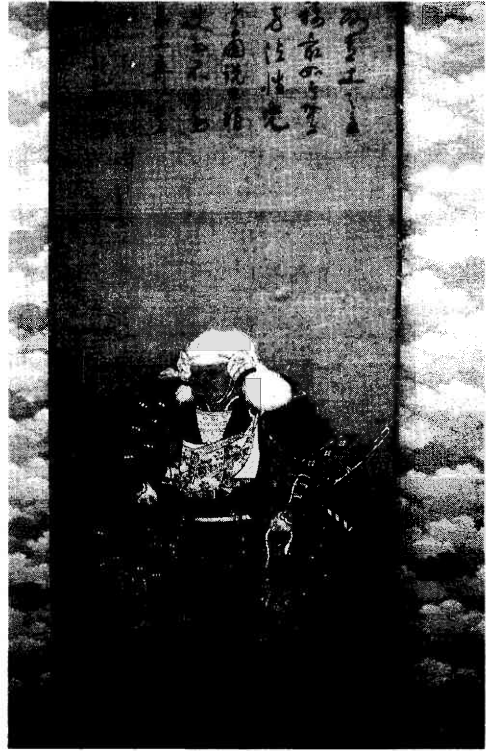


図12 信玄陣中影（部分）
狩野探信筆 大泉寺



図14 武田信玄像模本 東京大学史料編纂所

逍遙軒は大泉寺蔵の実父「信虎像」と長禪寺蔵の実母「信虎夫人像」を描いたことで知られている。天正二年（一五七四）の僧春国と天文二十二年（一五五三）の安之玄穩による着賛をそれぞれともなって現存する。したがって、この逍遙軒による信玄像が描かれたことは疑う余地がない。『本朝画史』の「雑伝」には、逍遙軒について「性絵を好み、善く信玄の寿像を写す、又十王及び十二天像を画く、紀州高野山に在り」と記している。

右の史料を信ずれば、実弟の描いた信玄画像は最も信憑性の高いものとなる。従って、粉本の研究としては、その原画が実在しない限り、その写本を求めることが、先にふれた成慶院本や持明院本の真影判断にも有効な指標となろう。逍遙軒筆の伝承をもつ作品として「鎧不動尊像」^{図13}が甲府恵林寺に蔵されている。火焰を背に不動明王と化した信玄を想定して、しかも蟠龍文腹巻の鎧を着し岩上に直立する姿をとる。左手には綱索の代りに珠数をもたせ、頭部に螺髪、顔面は瘦面で上下に牙をむく。眼光は鋭く、口元はへの字に固く結ばれた忿怒の相を呈している。特異な画像であるが、下辺の岩皺は明かに探幽以後の様式を継承したもので、逍遙軒筆の伝承についても確認^{註31}はなおえられない。さらに、関心を誘う陣中影が成慶院に伝来し、逍遙軒画として伝えられていたことである。しかし、伝逍遙軒画は既に失われ、『古典参考資料図集』に収録された住吉控の模本があり、加藤秀幸氏によれば、別本も^{図14}東京大学史料編纂所に購入保管されているとされる。ただし、左右の傍に法螺貝と共に置かれた兜と手甲に唐花菱がほどこされているが、目は見開くものの気弱な瘦せ顔の面貌を伝え、これまた他の陣中影にみる武人特有の豪気な面影はうかがえない。いかにも信春画とは対照的な画像といえる。信玄像の検討はその緒にいたばかりであるが、今後、逍遙軒画の博搜はもとより、確認ある写本の新出を期待してやまない。

vi 休息歌仙図巻

京都島原の角屋保存会に珍品ともいえる休息歌仙図の捲り^{図18}一巻²⁰が所在し、筆者は角屋十代当主玉洲であることが、「丙申九月下旬 玉洲写」とある巻末の款記で分かった。この年記は、天保七年（一八三六）に当たる。しかし、この歌仙絵の絵様構成は、巻頭をかざる五歌仙分が欠落、業兼本風の山辺赤人と在原業平の絵姿からはじまるが、これに続けて一文が挿入され、制作の事情^{註32}が伝えられている。次に一転して、

素性法師、紀友則以下、結びの伊勢まで、自由気ままなくつろぐ姿でとらえられて、しかも、さまざまな仕草にふけっているのが大胆ともいえる戯画風の表現をとる。例えば、腕角力や各種引き競べ、飲み競べ、折鶴、碁、双六、小弓、炙、うたた寝、読書などなど、圧巻は、伊勢が遠眼鏡で清水の地主神社を眺める場面が棹尾をかざっている。これについては、女の身は酒の席を逃れて、心を乾坤の外にあそばすと添書きがある。

さらに、興味をひくのは、三十六歌仙を歌合せ風に左右に分け、しかも俳人に見立てて和歌の代りにそれぞれ句をそえていることであろう。これら趣向にとむ句は、後でふれる雛屋立圃（一五九五—一六六九）の発想になるもので、語呂合せのかたちをとって、その句に歌仙名を結びつけているのである。例えば、柿本人麿によせた句は、「花にまひとまる小蝶やゆめの舞」、これに対する紀貫之では「月はつら行てかきをも見さぶらひ」といった具合である。

先にふれたように、業平と素性との間に挿入され一文によると、当初定型の三十六歌仙を描く積りであったところ、描きはじめてようやく歌仙のさまざまな容姿を筆することは至難の業と知るにいたって、これを中断しようとしたところ、雛屋立圃の「か仙休息の図」に接してこれを参照することにし、そえられた立圃の句をそのまま借用した。もとより絵は自分なりの休息歌仙を描いたという主旨が記されている。しかも、俳諧の趣向をきかせて、処々に其角、宗因、宗鑑、鬼貫、移行、蕪村、嵐雪の句を挿入する。

ところで、角屋本はオリジナルな休息歌仙絵ではなくて、実は呉春による原画の忠実な模本であり、その原本が逸翁美術館に所蔵されていることが、おそまきながら分かった。従って右の挿入文は、呉春が制作の動機を綴ったものをそのまま写したことになる。玉洲は俳諧に心を寄せ、画事では四条派の磯野華堂に師事した風流人であって、呉春に傾倒していたことが知られ、当然ながら、その休息歌仙図巻に接し、心して写す機会があったものと考えられる。この歌仙絵のいきさつと絵様については、逸翁美術館特別展「呉春」（昭和五十七年）の目録に、その紹介がみられる。これと関連して、さらにつけ加えることがらは、呉春によるこの下絵も柿衛文庫に所在することが分かった。即ち、原画と下絵、模本といった三者が、それぞれの特色を比較する上で貴重な資料とみなされることになる。

柿衛文庫本が、下絵とされるのは、処々に料紙の上辺に紙を継ぎ足した部分が見出され、絵様の一部を突き出させている点であろう。かかる細工は、月次風俗図巻の思文閣本にも認められるものであって、本画として完成した画面でないことは明かである。逸翁美術館本と比

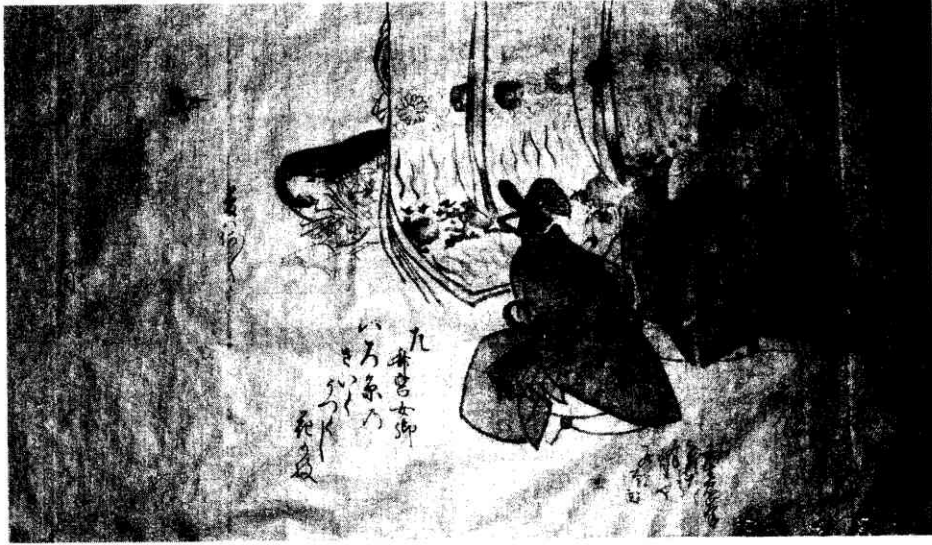


図18 休息歌仙図模本（部分）玉洲筆 角屋保存会



図16 休息歌仙図下絵（部分）呉春筆 柿衛文庫

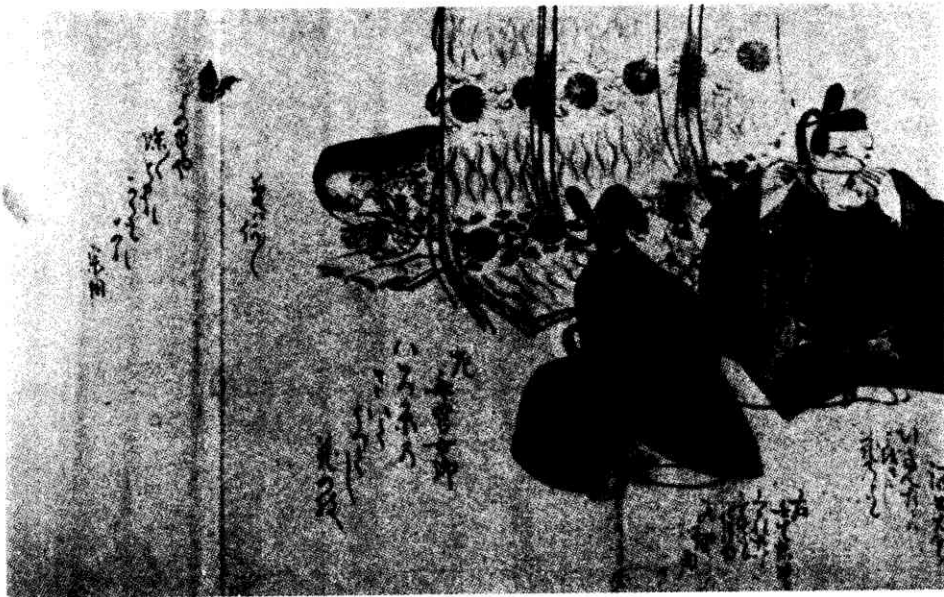


図17 休息歌仙図（部分）呉春筆 逸翁美術館



図15 休息歌仙図（伊勢）呉春筆 逸翁美術館

粉本をめぐる諸問題



図19 休息歌仙図下絵（部分）呉春筆 柿衛文庫



図20 休息歌仙図模本（部分）玉洲筆 角屋保存会

較しても、やはり筆致の粗さが目立つ。しかし、この下絵が逸翁本の本画制作に、精粗の問題を別にしていえば全くといってよいほどに近似している点は注目される。同時に、模写の技術も、玉洲の作例にうかがえるように、描線の差違はともあれ、臨画の際の透き写しを考慮する必要がある。このことは、近世の模本問題を考察する上に重要な示唆を告げるものである。また、当時この奇趣にとむ歌仙図巻の需要が多かったことは、他にも類本^{注33}が遺されていることから首肯される。角屋本も、玉洲自身が写しとって、たのしんだものとみなされる。

vii 孔子聖蹟図屏風模本

孔子聖蹟図の祖本は中国に発するが、その源流は、版本形式にはじまるとされている。今日、聖蹟図の各種版本がかなり散見されているが、ほぼ図様の文脈は基本的に共通しながら、背景の設定や細部の描写には相異がみられる。これらの版本形式に対して紙本地による珍しい屏風が二点現存していることに着目したい。その一つは、目黒雅叙園美術館の六曲屏風一双（以下、雅叙園本と略称）、他は鹿児島県加世田市郷土資料館の六曲屏風一双（以下、加世田本と略称）、である。両者ともに日本で制作された聖蹟図屏風の模本と伝えられてきた。先づ、それぞれの伝世経過をたどってみることにしたい。

雅叙園本では各隻に二十面宛孔子聖蹟に関する計四〇図が、版摺の重郭内に題意をそえ彩色をほどこす仕組となっている。右隻第一扇には「孔子聖蹟之図」の題簽の下に、「史記世家」並びに「張楷序文」が版刻され、左隻、第六扇には「聖蹟図跋」の一文が墨書され、さらに、左下隅に慶長十三年（一六〇八）三月の年記をとまなう薩摩藩主島津家久（一五七八―一六三八）の自筆による後書^{図21}がほどこされている。この全文は、慶長九年家久に招かれ、その師となった南浦玄昌の著『南浦文集』巻之上「寄附高野山屏風」に収録されている。内容は、要するに家久の曾祖父忠良こと日新翁（一四九二―一五六八）が、聖蹟図を屏障に描かせ、座右に備えさせていた。家久もその芳躅^{ほうとく}を継承するため、「画師等林」^{注34}に命じて、これを写さしめて聖道を後世に伝えんがため、高野山にこの図を寄進することにしたという。高野山とあるのは蓮金寺をさすのであって、明治初年まで寺に伝はり、以後巷間に流出したが、近年雅叙園に現存していることがわかった。

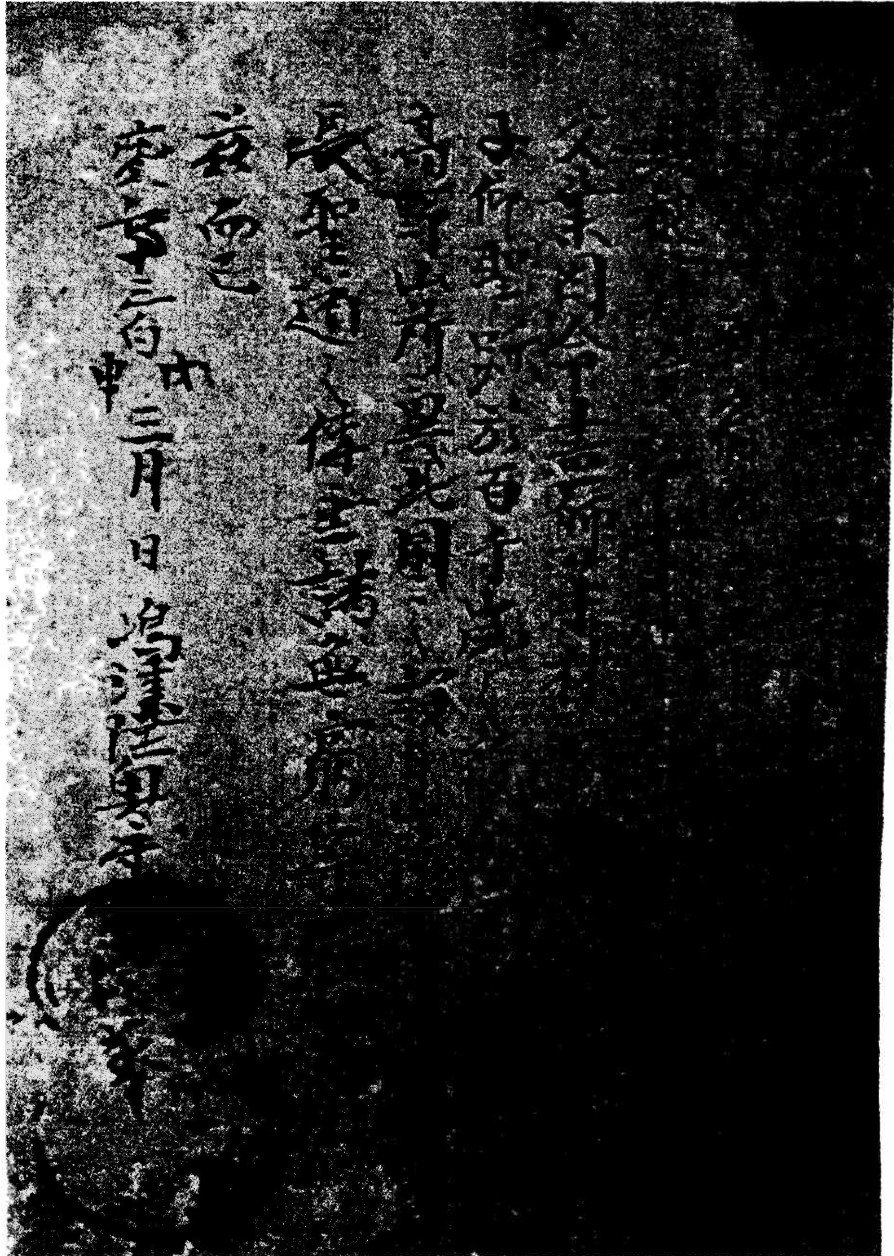


図21 島津家久識語

もう一件の加世田本の画面構成は、雅叙園本とほぼ軌を一にしているが、聖蹟は計四十一場面からなり、左隻左端、跋文の下に雅叙園本の家久後書に代えて、加世邑長等による後書がほどこされている。跋文と同じ書体で記されているのが雅叙園本と相違する。右の後書によると、忠良公の菩提寺日新寺には久しく聖蹟図が蔵されてきたが、慶長年中慈眼（家久）公が高野山に蓮金院を建て、画人等林に命じてこの図を写させ祖先の遺志を後世に伝えることにした。その後泰清（網久）公（一六三二—一六七二）は、日新寺の聖蹟図を本府に召し上げてしまった。その時期は、江戸初期に当たる。日新寺では、聖蹟図の代替を求めて、跋文^{注36}によると、粉本をもって「画工有村氏」に写さしめた。ところが日新寺は寛政年中に回祿し、屏風もまた灰燼に帰した。日新寺は加世田村に所在するが、ここに文政十三年（一八三〇）村人の有志が出資して屏風一双の復元をはかり、「京師画匠南溟」^{注37}に請じて「前本に因り」聖蹟図を新調したという。ここで前本は何れをさしているのが問題となる。有村氏による代替の日新寺本は、既に焼失しているとすれば、忠良公が造らせた本来の聖蹟図こと日新寺本、もしくはその模本蓮金院本ということになろう。忠良により奉納された日新寺本は、その後、藩の造士館に孔子廟が建てられたのを機に、そこへ収められたというが、しかし、その後この忠良公がつくらせた最も古い孔子聖蹟図は、所在不明であるのが惜しまれる。

現存する雅叙園本と加世田本とが、右の日新寺本を知る上で重要な模本ということになるが、図様が若干ずつ異なると共に、むしろ問題は、両者の作風^{注23,24,25,26}が余りにも相違する点にある。ことに雅叙園本の特異な作風^{注27}は家久公の後書にもあるように、忠良公新造の日新寺本を等林に写させたとすれば、家久公が、慶長十三年にこれを写させ、高野山金蓮寺に納入した屏風絵は日新寺本の特異性に直結することになる。忠良公が孔子の聖道に帰依したときの版本として、当時日本に舶載された中国弘治十年（一四九七）張楷編述刊の聖蹟図^{注38}版本が指摘され、その増補版が何廷瑞編正統九年（一四四四）の版本であって、これが等林模写の原画であったと推定される。蓮金寺本ひいては雅叙園本は、この版本特有の図様をかなり忠実に紙本地の屏風に、筆彩色したものとと思われる。流動性に乏しい諸人物の姿態、樹木や岩石、土坡にみる抑揚に乏しい太目の描線など、慶長年間における時代様式とはかなりかけはなれた手法が指摘できる。これに対して別の経緯をへて文政十三年に写された加世田本は、その後書にみる如く、もし、その「前本」が日新寺本をさすとすれば、雅叙園本とむしろ共通した作風や手法を示すはずである。したがって、「前本」については改めて検討する必要がある。『加世田市誌』下巻（昭和三十九年）には、本府に召し上げられた「造士館御入府聖跡図屏風」を写したとされているが、加世田本の前本は明らかに版本ではなく、絹本か紙本による聖蹟図

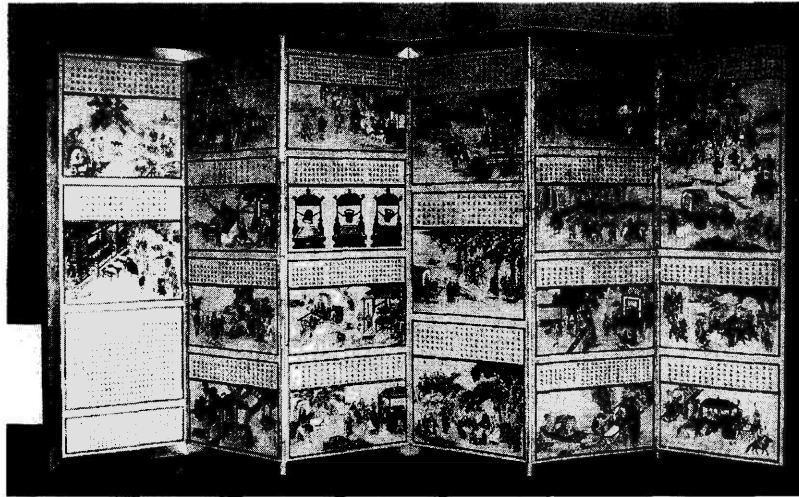


図22 孔子聖蹟図（左隻）加世田郷土資料館



図23 孔子聖蹟図（在陳絶糧）目黒雅叙園美術館

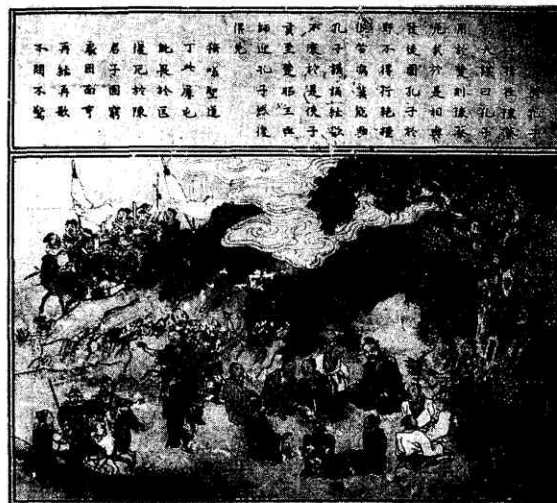


図24 孔子聖蹟図（在陳絶糧）加世田郷土資料館



図25 孔子聖蹟図（西狩獲麟）目黒雅叙園美術館



図26 孔子聖蹟図（西狩獲麟）加世田郷土資料館



図27 孔子聖蹟図（先聖小像）目黒雅叙園美術館

を写しとったものであろう。諸人物の描写が四条派風の特徴を示すのは、雅叙園本と比較して、柔軟な画面空間や樹石の手法には、抑揚ある彩墨を駆使した画面からの写しを看取させる。加世田本が写された文政年間では、孔子聖蹟図は版本ばかりでなく、例えば中国での弘治年間と目される絹本^{注39}による中国画も、版本に続いて制作された。南溟がその種のもを「前本」として、聖蹟図を写したと考えるのが、両者の作風の相違に対する妥当な解釈のように思われる。日新寺本を模した等林の段階における聖蹟図への接し方と、自己流の作風を發揮した南溟による模本聖蹟図との時代差を、この場合考慮に入れる必要があるように思われる。

結 び

粉本については、元代夏文彦の撰になる至正二十五年（一三六五）の自序をもつ『図繪宝鑑』に述べられた画稿説がつとに知られている。「古人画稿謂之粉本」、前輩多宝^三蓄之、蓋其草草不^レ經^レ意^レ處、有^二自然之妙^一、宣和紹興所^レ藏粉本、多有^二神妙者^一、云々」の件りによって、本画制作の前段階での自然体による筆さばきの妙が、後輩の規範となる粉本の意義として伝えられてきた。日本においては、狩野一溪の元和九年（一六二二）の自跋をもつ画題解説書『後素集』巻一に「粉本」の項がみられる。しかし、右にふれた『図繪宝鑑』の件りを引き写しているにすぎない。当時いかにこの説が玉条とされていたかが分かる。画稿を粉本とみなすのは、『好古小録』上の「書画」の項に、胡粉で図様を定めた上で墨筆を用いたことに由来するとされ、或は墨筆による図様を胡粉で修正するためであるともいわれる。

『本朝画史』巻四「狩野家累世所用画法」の冒頭に「山水画法序」「人物画法序」「花鳥画法序、付走獸墨龍」を挙げ、これらについて、「右、吾家世々以^三所^レ藏之粉本^一、模^二写之^一、為^三三卷^一、序^レ之以付^二与於長子永敬^一者如^レ此」と述べている。京狩野家に藏される粉本をさらに模写して、山水、人物、花鳥の絵手本三卷としていたことが分かる。これより察すれば、『図繪宝鑑』にいうような画稿という胡粉と墨に限定された画面にとどまらず、彩墨にわたる粉本が広く対象となつて伝写されていたことになる。

粉本は、広義に解されることによつて、既にふれたように、画家にとつて欠くことのできない画学教本であり、本画制作に際しての参考資料としてとらえることができる。さらに、絵画史研究にとつても別の観点からその効用を指摘することができた。これを要するに、粉本

は画家のためと美術史研究者のためのものといった具合に重層する働きをもつことに留意する必要がある。習画の対象となる画稿（下絵）は、先学の筆法に直接ふれる点で感化を受け、また画手本や稽古画帖、倣古画帖も初心者にとって無視できない効用を提供してくれることになる。さらに、画家として制作に入ってからからの段階において、右の教習本としての諸粉本類に加えて、諸種の模本類、縮図類、版本類、写生帖もふくめて図様を構想する上での重要な参考資料でなければならぬ。名画そのものを志向するほどのことではなくとも、粉本により自家流の手法で図様構成をはかりうる点で、制作に寄与することになる。幕末木挽町家狩野晴川院の『公用日記』には、粉本という用語は使われていないが、橋本雅邦は「木挽町画所」^{注40}の論考において総括的にこれらを粉本と呼ぶことで諸種の絵画資料の実態にふれている。最後に、美術史研究上の資料として、右に挙げた諸粉本は失われた原画の題材や構図、ときには手法等の概要を把握しうる限りにおいて、さまざまな示唆をもたらす効用をもつことを指摘したい。

当研究は、この報告をもって終焉するものではなく、むしろ今後の幅広い調査活動をうながす契機を提起するものである。例えば、各地に伝存する旧諸藩御用絵師による模本や縮図の類は、はかり知れない膨大な数量にのぼっている。これらの調査研究は、個人の域をこえて共同調査による総合研究に俟つほかないことが痛感される。その実現を期待して、この報告を終えたい。当研究が問題提起を目的とする所以である。

注

- 1 拙稿『洛中洛外図』（京都国立博物館編、角川書店 昭四一）
- 2 拙稿「豊国祭礼図の特質と展開」（『屏風絵集成——祭礼・歌舞伎』講談社 昭五三）
- 3 拙稿「大徳寺瑞峯院「堅田図」襖絵考」（『日本美術工芸』五六四号 昭六〇）
- 4 拙稿「江戸城本丸等障壁画絵様について」（『東京国立博物館編『調査報告書 江戸城本丸等障壁画の絵様』 第一法規 平成一）
- 5 拙稿「贈朝鮮国王屏風について」（『日本美術工芸』六三九号 平二）
- 6 橋本雅邦「木挽町絵所」（『国華』三三号 明二二）
- 7 大槻伸解説「朽木綱貞絵画」展『目録』（福知山市郷土資料館 平二）
- 8 『実隆公記』明応五年五月廿二日、廿六日、廿八日条参照。

- 9 『蔭涼軒日録』文明十七年廿九日、十一月二日条参照。
 10 『等伯面説』(十二ウの件り)参照。
 11 『美術史の断面』(清文堂 平七)所収。
 12 川上貢「大徳寺とその塔頭」五 近世の大徳寺と塔頭—三玄院(『禅院の建築』河原書店 昭四三)
 13 注12前掲書—天瑞寺参照。
 14 「三笑図」は、縮図によると「観瀑図」となるが、この辺の史料との相違については問題が残る。原在正が全容を写しとっていないので、断定は難しい。
 15 注13前掲書参照。
 16 久留米市文化財調査報告書 第三十集『久留米藩御用絵師資料目録』参照。
 17 注16目録番号一〇六三「人物図巻」による。
 18 松嶋雅人「守景作品の一面—東京芸術大学資料館蔵・守景筆「大和十二月遊図」模本を中心に—」(『芸術学 学報』一号、平六)参照。
 19 武田恒夫「狩野探幽筆「月次風格図」模本について」(『大手前女子大学論集』二五号、平三)
 20 武野恵「近世における定家詠月次花鳥歌絵の展開」(『MUSEUM』四一四号、昭六〇)
 21 武田恒夫「夕顔棚納涼図屏風」(『探幽・守景』講談社 平六)
 22 序文によると、「津の国池田のさとのみやひ人の山川春眠が柴田義董にうつさしめし月次絵」となっている。この春眠については、詳細不明である。しかし、冷泉為人氏に教示された稲束猛「呉春軼聞」(『国華』三〇編第九冊)によると、山川庄左衛門(星府)という人物が、池田の醸造家で、蹴鞠・謡曲・茶の湯等のたしなみを持ち、俳諧に親しんだ風流人で、天明初年頃、呉春の有力な支持者であったことが分かる。春眠は、この星府と一世代おくれるが、文化環境を同じくする人物であったと推測される。
 23 跋文には、「池田人山川春眠ぬし都に名たゝる画工義董にあつらへと月次のゑをか、せ、云々」とある。
 24 月次の内容の内訳は、左の通り。
 (上巻) 白馬の節会／羽子突／初午／左義長／凧揚げ／角兵衛獅子／斗鶏／花見／潮干狩／鎮花祭／更衣／桃節供／大峰入り／鍋冠り／伊勢詣／競馬
 (下巻) 祓／綾傘／(不明)／七夕／竹伐会／立花／納涼／砧／精霊迎え／重陽節供／紅葉狩／行火入れ／炬燵開き／夜廻り／餅つき準備／師走／節分
 25 黒川本の諸場面にみる巻頭の白馬節会から更衣まで省略、さらに七夕、竹伐、立花、重陽節供、紅葉狩の諸場面が省略されている。夜廻りの場面で大人達と小児の群れが前後入れ替るといった箇所も認めらる。黒川本が二巻に対して、思文閣本は一卷ということもあって、場面間隔が不揃いで、例えば、「鍋冠り」と「伊勢詣り」とは同一場面の如く接近し合うといった具合である。
 26 横川景三『補庵京華外集上』(『五山文学新集』第一巻)に、この賛文は収録されている。

- 27 加藤秀幸「武家肖像画の眞の像主確立への諸問題」上・下、『美術研究』三四五・六号 平元・二)
- 28 宮島新一『肖像画』第六ノ四へ日本歴史叢書(吉川弘文館 平六)
- 29 勝頼夫妻像並びに信勝像とともに本来持明院所蔵本ではなく、甲斐の慈眼寺にあつたとされるが、この辺の事情について詳細は不明である。
- 30 竹内尚次「武田氏をめぐる肖像画群」上(『MUSEUM』一五二号 昭三八)
- 31 鑑不動尊像足下の岩皴には、明かに江戸時代様式の類型化が認められ、像影自体も模写本であることを示す。従つて、逍遙軒による原画はかつて実在したとしても、本像が逍遙軒画の写しである裏付けを改めて問う必要がある。
- 32 素性法師以下伊勢までの二十九歌仙の休息姿について、「(前略)昔ひなや(雛屋)立圃といふ人、三十六人のまことのみちは学びがたし、(中略)ただなしやすぎざれごとなりともと、(略)か仙休息の図をつくれけり、其絵姿はおほろげなれども、その句はうつしおきたりといふにもとづきて、むかし今のわきまへなく思ひ出るたわむれことを写して、すなわち立圃が句をかいつけ侍る」と記す。
- 33 卷末に逸翁自筆による昭和十九年六月一日付の識語が添えられ、当図巻入手後、川崎男爵家蔵本が別本として所在することを知り、実見を試みた結果、かつて呉春の松村家に捲りとして伝来したものと推定している。
- 34 等林は、諸画伝を参照しても、その素姓はさだかでない。『古画備考』によると、「日野等院林 等林ハ等伯弟子ニ同名アリ」とする。『扶桑名画伝』卷四十一「雑伝」には、「姓は小野、長谷川氏、等林と号す、等の二子なり、或時僧南浦玄昌の求めによりて、孔子聖蹟の図を画がきしことあり、天正頃の人なるべし」とあつて、孔子聖蹟図の件にふれている点が目される。島津家御用絵師の木村探元の『三暁庵主談話』によると、「等林は加治木(薩摩)の住人にて、下手絵にて候」とある。金蓮寺の「聖蹟図」屏風をみての発想と察知しうる。
- 35 『加世田市誌』下巻第十編「名勝旧跡誌」十七「孔子聖蹟之図屏風一双」について、『再撰史』の伝えるところとして、「其(高野山寄付)後泰清院様召上げられ、右代として源氏の絵金屏風一双御献納遊され候処、(中略)造士館御入付の聖蹟図屏風写し方仰付けられ、再興仕り日新寺へ奉納之処、寛政十年日新寺回祿には右屏風焼失致し、又御願申上げ文政十三庚寅三月所中より再興、今に日新寺へ有之候」と述べられている。
- 36 加世田邑長等の謹誌によると、「日新寺、官借以粉本乃使画工有村氏摹焉、云々」とある。
- 37 南溟は、「京師画匠」とあることから春木南溟ではなく、『本朝画家人名辞典』下にみる「南溟、官脇南溟薩摩ノ人ナリ、天保年中」とある画家と推測されるが、『薩藩画人伝』の脇坂南溟も鹿児島市立美術館の山西健夫氏の調べでは、間接的に円山四条派と交流があつたようであり、「孔子聖蹟図」の人物描写にも、その形跡が看取される。この件さらに今後の検討に俟ちたい。
- 38 加地伸行「『聖蹟図』という名の孔子画伝」(『孔子画伝』集英社 平二) 参照。
- 39 注38前掲論考参照。
- 40 注6前掲論考参照。