

模写の不完全性

－尾形光琳筆「松島図屏風」(岩崎小彌太旧蔵)の想定復元模写を通して－

林 宏樹 (東京藝術大学大学院)

1. 研究概要

本研究は、尾形光琳筆「松島図屏風」(岩崎小彌太旧蔵)(以下、岩崎本と称略)の想定復元模写を通して、模写と創作の工程ならびに思考の相違点を実技的に検証することで、光琳の画風を確立させた「写し」の文化の本質について新たな視点を提示するものである。

2. 尾形光琳筆「松島図屏風」(岩崎小彌太旧蔵)

「松島図屏風」(岩崎小彌太旧蔵)[図1]は、俵屋宗達「松島図屏風」(フリーア美術館蔵)を尾形光琳が模写した作品で、岩崎家の別邸に蔵されていたが、大正12(1923)年の関東大震災で焼失したとされる。本作には「伊亮」印が見られ、これは光琳が法橋を叙位した元禄14(1701)年の直前から元禄17(1704)年頃に用いられていたとされるが、法橋光琳の署名がないことから、本作が描かれたのは光琳の画業の中でも早い時期、法橋叙位直前の元禄12(1699)年頃と推測されている¹⁾。

先行研究において本作は、光琳が宗達を模写した作品の中でも原本に対し忠実であるとされる²⁾。構図や画像の改変がなく、線描にも硬さが残る印象から、何らかの注文を受けて原本と同様の完成度を求められた結果、慎重に写し描いたものと考えられている。光琳筆「松島図屏風」と称される作品は4点ある。ポストン美術館蔵の六曲一隻屏風、個人蔵の六曲一双屏風(右隻)、伝光琳ではあるが大英博物館蔵の二曲一隻屏風、そして岩崎小彌太旧蔵の六曲一双屏風である。

3点はいずれも少なくとも宗達筆「松島図屏風」を参照して描かれたものと言えるが、このうち



[図1] 尾形光琳筆「松島図屏風」(岩崎小彌太旧蔵)『美術聚英 二十号』(審美書院)所載

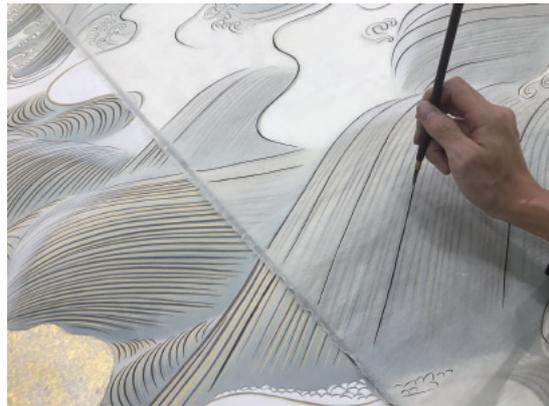
1 山根有三編集『小西家旧蔵光琳関係資料とその研究』中央公論美術出版、1962年、174頁
山根有三「光琳の画風展開について」『琳派絵画全集』光琳派一、日本経済新聞社、1979年、14頁
2 矢代幸雄「宗達筆松島屏風」『美術研究』73「美術研究所」、1938年

岩崎本は、宗達筆「松島図屏風」に最も図像が近似し、宗達本の模写として認知されている。

本作の制作時期は画業のうちの前期に該当する。仲町啓子氏は、「松島図屏風」が直後に描かれた「燕子花図屏風」に及ぼした影響について指摘している³。光琳は「松島図屏風」の模写を制作した直後、初期の代表作と謳われる「燕子花図屏風」（根津美術館）⁴を描いている。「燕子花図屏風」は、主要なモチーフに焦点を絞った平面性とデザイン性にその特異性が見出されるが、こうした光琳独自の表現を開花させる契機となった作品として、「松島図屏風」が挙げられている。

3. 宗達本との比較

宗達本と岩崎本を比較するにあたっては、宗達筆「松島図屏風」（フリーア美術館蔵）の画像と、光琳筆「松島図屏風」（岩崎小彌太旧蔵）の現存する図版のうち最も細部まで確認できる『美術聚英二十号』をそれぞれ原寸大に印刷した。それらの目視による比較と、図版の重ね合わせによる比較を行った結果、先行研究で指摘される通りの近似性が見出せた。特徴的な共通点と相違点としてまずは、波に精度の高い一致が見られること、そして、岩崎本の岩の部分で色彩の境目に線を描いていることである。このような特徴から、筆者は「松島図屏風」の模写には敷き写しの手法が用いられたと推測した〔図2〕。



〔図2〕敷き写しの様子

敷き写しとは、原本の上に薄い紙を置き、透けて見える図像をなぞる方法である。模写の方法には、大きく分けて敷き写しと臨模があり、臨模とは原本を隣に置いて描き写す方法であるため、模写をする人の解釈が反映されやすい。一方、敷き写しは形を正確に写し取ることができる。従って、岩崎本が宗達本と高い精度で一致する部分は光琳本が敷き写しによって描かれたことの証左であると言える。

4. 想定復元模写

前章の考察に基づき、波の部分については粉本の段階で主要な線を写し取ったが、それを本紙へ写し、その後細かい線を補って描いた〔図3〕。宗達本と一致しない線は、このように後から補った部分だと考えられた。また、波の線の中には他の線に比べて僅かに線が太く濃い線があるが、どの波の線をこのように強調するかは宗達本と岩崎本では異なっていることがわかった。この要因については以下のように考えた。粉本を本紙に敷き写す際には、少なくとも本紙はまくりの状態、つ

3 仲町啓子「『燕子花図屏風』の成立をめぐって」『国宝燕子花図屏風』根津美術館、2005年

4 仲町、前掲書

山根有三『原色日本の美術 14 宗達と光琳』小学館、1969年

野口剛「光琳デザインの秘密をめぐる二、三の考察」『国宝燕子花図屏風』根津美術館、2015年

まり板状のものに貼り込むなどはしていない状態であり、貼り込んだ紙に比べて線を引く際に表面がたわんで安定しない。また、写す行為そのものに意識が集中するため、画面全体のバランスを考慮して線の強弱を変えながら描くとは考えにくい。つまり、大まかな線を敷き写した粉本を本紙に敷き写したあと、間の線を補



〔図3〕左：宗達本 右：敷き写しの粉本の再現

いながら、画面全体のバランスを見つつアクセントとして強い線を入れたと考えられた。

また岩の輪郭線など太い線が完璧に一致することはないものの、その線同士は少なからずある部分では一致していると言えた。このことからわかるのは、前述した通り、粉本の敷き写しの段階では細い線で写し取り、その線をもとに本紙に再び太い線として描くため、波の線ように細い線で描かれた部分よりも原本とのずれが大きく生じるということだった。かなり近似しているのにもかかわらず、完全には重ならないという線が発生するメカニズムは、このように一旦細い線として写した線を本紙に写す際に再び太い線に変換するという工程のなかにあった。また、光琳は敷き写しの際に彩色の境界線に沿って松葉の塊を写し、さらにこれを本紙に写した。その後、彩色する際にはこの線を覆うように絵具を塗ったため、松葉の形は宗達本よりも一回り大きくなると言えた。また、こうした工程の中で、形が丸みを帯びるように変化すると言えた。また、松葉の塊の下を支える墨線の枝も、敷き写された線が松葉の緑青によって一旦塗りつぶされてしまうことから、彩色後に再度描き直す必要があるため、原本とは一致しなかったと言える〔図4〕。



〔図4〕左：宗達本を敷き写した粉本 中：金箔が貼られた状態 右：彩色を施した状態

またここで、特筆しておきたいのは、形は敷き写すことができるが、彩色は敷き写しによって写すことができないということである〔図5〕。粉本に色註を記録しておいたところでその指定に対して表現できる色の幅は無限だ。さらに、彩色の段階では模写自体の画面の中で筆触や絵具の厚み

の変化を意識して制作する時間を要する。原本との比較よりも模写作品自体の中でのバランスの考慮が必要となる段階が生じる。たとえ、正確に模写しようとしても描き手の意識は一旦原本から乖離することを強いられると言える。



〔図5〕左：岱緒と黄土で岩の空間を作る
右：緑青と群青を用いて質感を描き分ける

5. 模写の不完全性

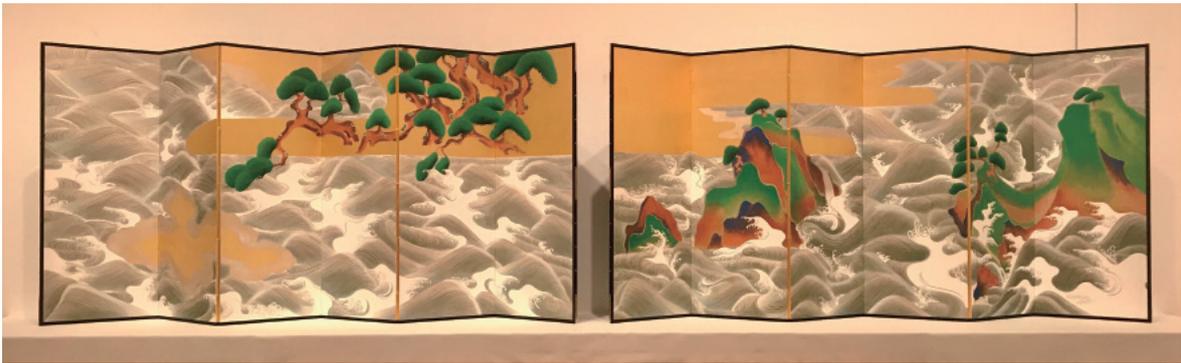
創作と模写の制作時では工程の順に差が生じる。これは、創作は完成像が不明確な中で進むものであるのに対し、模写はあらかじめ到達点が定まっているという違いに起因している。

通常、創作で描く場合には全体から細部へ制作することが一般的と考えられる。構図を考える際に主題となるモチーフ、特に面積の大きいモチーフの位置を他のモチーフに比べて先に決定する。「松島図屏風」でいえば岩の部分である。そして、実際に描き始める際にもアタリを取る段階では手前のモチーフから確定していくのが一般的である。奥にあるモチーフは手前のモチーフで隠れる箇所もあるため、手前のモチーフの位置や形が確定しなければ、奥のモチーフを描き進めることができないためだ。まだ見ぬ完成に向かって制作する場合には、全体のバランスを取りながら描こうとすると言える。しかし、模写の場合にはあらかじめ到達点が設定されているため、各モチーフを別々に描いたり、細部から描いたりして全体を構築することができるのだ。むしろ、「松島図屏風」では画面全体に入り組んで埋め尽くされている波から写す方が効率的であるように思える。

このように、創作と模写では制作工程が逆になる現象が生じやすい。すなわち、光琳が模写を行った際には、絵を一から創作する場合とは全く別の経験をしていたと言える。似せるための合理性と、描くことの合理性は全く異なっているのだ。宗達と光琳は創作と模写の制作という違いがある以上、制作工程や制作意識には大きな隔たりがあったはずである。

光琳が宗達本の模写を通して感得したのは、宗達本の図像や筆勢というよりむしろ、模写という行為のなかで宿命的に生じる、モチーフを切り分けて構成する感覚だったと考える。光琳は宗達の模写を通して、宗達が作品を一から制作する過程を追体験したのではなく、宗達の作品を各要素に分解し再構築することを経験していた。創作時には、空間を平面へ変換する思考が必要だが、模写の制作時には、すでに平面化された完成像に向けて合理的な制作工程を逆算するなかで、一旦均質化されたそれぞれのモチーフを空間に再構築するという思考が生じる。こうした、平面から空間を再現するという模写制作に特有の経験が、「燕子花図屏風」に代表して「平面的」や「装飾的」などと言われるような光琳特有の表現として結果的に開花する契機となったと考えられる。

こうした本研究の結論は、日本文化における伝統的な継承方法とされ、琳派を語る上でも切り離せないキーワードである「写し」について考える上でも重要な提唱となると考える。「写し」は、図様や技法の継承だけでなく、わずかな変容を繰り返すことで新たな芸術の創造をも導き出すものとして捉えられてきた⁵。そして、この模倣から変容へ至る要因については、個人の才覚によって原本に改変が加えられることにあるとばかり考えられてきた。しかし、本研究で見出されたのは、元来その変容は意図的な改変によるのではなく、むしろ模写特有の思考や制作工程によっておのずと生じるものであるということだった。当初はそうした宿命的な変容の中にもこそ美が見出されていたのであり、“模写の不完全性”にこそ「写し」の文化の本質があったと言える〔図6〕。



〔図6〕 尾形光琳筆「松島図屏風」(岩崎小彌太旧蔵)の想定復元模写

5 「写し」の文化については、以下の論著を参考にした。

有賀祥隆「時代の終わりに見る日本の美術」『放送による東北大学開放講座「終わり」からのメッセージ』東北大学教育学部附属大学教育開放センター、1994年

佐藤康宏「形態の増殖—「一遍聖絵」・「彦根屏風」・「動植綵絵」』講座日本美術史 第2巻 継承の伝承』東京大学出版会、2005年

島尾新「写の文化—「オリジナル主義」再考—」『写しの力—創造と継承のマトリックス—』思文閣出版、2013年

山下善也「富士三保松原図の図様伝播—狩野派を中心に—」『写しの力—創造と継承のマトリックス—』思文閣出版、2013年