

氏名	林 宏樹
ヨミガナ	ハヤシ ヒロキ
学位の種類	博士（文化財）
学位記番号	博美第645号
学位授与年月日	令和2年3月25日
学位論文等題目	〈論文〉 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－ 〈作品〉 尾形光琳筆「松島図屏風」（岩崎小彌太旧蔵）の想定復元模写 〈演奏〉

論文等審査委員

（主査）	東京藝術大学	教授	（美術学部）	荒井 経
（論文第1副査）	東京大学	准教授	（東洋文化研究	塚本 磨充
			所）	
（作品第1副査）	東京藝術大学	准教授	（美術学部）	國司 華子
（副査）	東京藝術大学	教授	（美術学部）	藪内 佐斗司
（副査）	東京藝術大学	客員教授	（美術学部）	有賀 祥隆
（副査）			（	

（論文内容の要旨）

本研究は、尾形光琳筆「松島図屏風」（旧岩崎小彌太蔵）の想定復元模写を通して、模写に際して生じる特有の思考や制作工程について検証し、創作と模写制作の相違点を明らかにするものである。

第1章では、研究対象作品に関する先行研究と光琳の画業における位置付けについて確認した。尾形光琳筆「松島図屏風」（岩崎小彌太旧蔵、以下「光琳本」）は、江戸時代中期に活躍した絵師である尾形光琳（1658～1716）が俵屋宗達（1570～1643）筆「松島図屏風」（フリーア美術館蔵、以下「宗達本」）をもとに描いた模写で、のちに岩崎家別邸に所蔵されていた時期に関東大震災で焼失したとされ、現在では白黒図版の記録のみが残る。本作は光琳が宗達を写した最初期の作品で、原本と図像が酷似するため学習の目的が強かったとされる一方、焼失前の記録には宗達本と彩色や表現に明らかな相違があるという証言も残されている¹。

また、本作の制作は直後に描かれた「燕子花図屏風」にみられる光琳独自の画風形成の契機となったという見解もある。他にも、本作を含む光琳の模写についてはこれまで、原本との相違点を光琳特有の改変と捉え、そこに光琳の独自性があると語られてきたことがわかった。

第2章では、現存する資料をもとに宗達本との具体的な比較を行った。その結果、岩や松の部分には若干の差異が認められるものの、波の部分では原本と精度の高い一致が見られた。そのため、原本を傍らに置いて写した臨模ではなく、原本の上に薄い和紙を置いて行う敷き写しの手法で大まかな形を写し、これをもとに線描と彩色を行ったと推定した。

以上の考察を踏まえて、第3章では、模写方法の実技的な検証を行った。まず、白黒図版の原寸大印刷をもとに敷き写しによる粉本を再現し、さらにその粉本に本紙を重ねて敷き写した。粉本は細かい均一な線で描

¹ 野口米次郎『日本の美術』大鑑閣、1920年、366～367頁
 明治43（1910）年の日英博覧会に出展された際の記録が記されている。

かれたと推定され、岩の輪郭に見られるような太い線も粉本の段階で一度細い一本の線として写されたと考えられた。そして、本紙で再び太い線に変換して描かれることで、原本とのずれが生じていたことがわかった。

そして、こうしたずれは彩色の段階で一層生じることがわかった。これは、形と彩色とでは写す際の手法が全く異なっていることから起こっていた。彩色は線描とは異なり敷き写しによって写すことはできず、一旦原本の再現から意識を離して模写自体の画面上でバランスを取らなくてはならない。つまり、色註や記憶を頼りに彩色しても、平易な印象にならないためには筆触や絵具の厚みの変化などを意識して制作する時間を要するため、その段階で原本からの変化が強いられると言えた。

模写の制作では、不明確な到達点を目指す創作とは異なり、あらかじめ到達点が定まっている到達点から合理的な逆算を行って制作工程を導き出していくことが求められる。そのため、例えば創作においては主要なモチーフから描いてバランスを取りながら制作するが、模写では細部のモチーフから描くことも可能となる。その際には、それぞれのモチーフを切り離して再構成するという思考が生じる。

そのため、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ことが行われる。こうした思考から、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。そしてこの模写制作に特有の経験こそが、「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独自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。

以上を踏まえて結論では、模写における再現の不完全性とそれによって生じる変容について述べた。本研究で明らかとなったのは、これまで光琳の意図的な改変と捉えられてきた原本との相違は、模写に特有の制作工程や思考によっておのずと生じた変容であったということだった。そして、こうした事実は、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が、その変容は個人の才覚によって原本に改変が加えられることで起こると考えられてきた。しかし、本論を踏まえば、「写し」の文化の本質は“模写の不完全性”によって宿命的に起こる変容の中に美が見出されていたことにあると言えるのだ。

(論文審査結果の要旨)

本論文は、岩崎家旧蔵の尾形光琳筆「松島図屏風」の想定復元模写を通じて、その模写行為自体の意味や、模写過程から変化していく背景に迫る論考である。この作品は、尾形光琳が、俵屋宗達「松島図屏風」(フリア美術館)をもとに描いた作品で、光琳が宗達の作品を写した作品として最初期の作品とされ、その後の光琳の画風形成を考える上でも重要な作品とされてきた。しかしながら原本は関東大震災で焼失したとされ、現在は白黒図版が残るのみである。

まず第一章では、光琳の画業における本作品の位置づけを考察し、1910年の日英博覧会の証言から、宗達本と大きな色彩上の相違があったとする。第二章では、宗達本との比較から、臨模ではなく敷き写しの技法によって写されたことを論証し、具体的な制作過程の検証をおこなう。第三章では、実際の制作過程から、細い線では正確に写すことが可能だが、太い線と彩色においては敷き写しによらず、模写制作の過程で原本との乖離がひらいていくという現象を発見するに至った。つまり、模写の過程が画風を規定していくのであり、ここに著者の言う原本と模本との変化の過程、つまり「模写の不完全性」が生まれ、新たな美の創出につながったと結論づける。

従来までの模写は、模倣から変容に至るプロセスの一部としてとらえられ、原本との改変や創作性に注目が置かれがちであった。しかし本研究によって、模写の制作過程そのもののなかに新しい絵画創出の契機があり、それが制作の過程で自然と生ずる現象であって、そこに「写しの文化の本質」があることが実証された。このことを、模写制作における正確な下図の制作、転写、賦彩といった具体的な過程から観察し、従来不完全ともされた点について肯定的な評価を下した点に、本論文の独創性を認めることが出来る。

本文中では必ずしも言及されていないが、参考文献にあげられたとおり、このような結論に至るためには、著者の従来「模写」をめぐる深い研究と思索がある。この点からも、博士論文としてふさわしい構成と内容をもったものと高く評価することが出来る。

(作品審査結果の要旨)

本研究の作品は、尾形光琳筆「松島図屏風」(旧岩崎小弥太旧蔵)の想定復元模写を行ったものである。この作品の原本は六曲一双屏風の大作で、俵屋宗達筆の「松島図屏風」(フリーア美術館)を尾形光琳が模写したものであるが、関東大震災で消失したとされており、白黒図版のみが残る。

本研究作品は、単に白黒図版からの原本の復元に目的があるのではなく、模写という、美術史上繰り返されてきたその行為、試み自体に興味を発している点が非常に独創的である。模写に際して生じる特殊な工程やそれに伴う特有な思考を抽出し、そこに焦点をあてたのが本研究である。研究者本人が修士課程で自ら取り組んだ「模写」を通じ、その際に感じとった模写制作時の特有な苦悩と疑問、興味が課題となり本研究の発端となったと言えよう。

方法としては、模写と創作の政策工程の違いを制作段階ごとに丁寧に比較し、そこから起こる「模写」をされた作品と「模写」を行い出来上がった作品間に生じる変容を察知し、共通点と相違点の出处を探っていく。

まずは敷き写しに寄る粉本への線描きの考察、次に本紙の選択の必然性、さらに本紙への転写の段取りと線描きで生じる幾つかの事象、いよいよ彩色で考えられる或る特性、金箔押しで起きる際の現象、と制作の工程を再現しつつも復元を第一目的とせず、常に「写し」に起きる事に軸を置き続けた。それによって制作工程の違いから出る影響は作者側の空間の認識にまで及ぶ事を導き出した。思考の差異を実感するに至ったのは大いなる成果である。それらは常に実技的観点から検証されており、「模写」にとってそれは新たな見解に至る。

絵描きにとっても、また文化財保存修復の分野においても、日本、世界の美術界においても、長きに渡り行われてきた「写す」という行為。「模写」とは、それ自体が文化の継承と発展に深く影響し、遠い時代と時代を繋げるシステムのように機能し、独特な役割を担ってきたと考えられる。そして「模写」は、時には模倣と化し、また変容し、回帰し、更には発展するといった興味深い装置の様に美術に関わりを持ち続けてきたのである。

そんな中で「写し」を大いに取り入れ、その概念を変えたとも言える尾形光琳という絵師の模写から行われたこの考察は、とても斬新であり、かつ興味深いものであった。光琳は、幾つもの宗達の作品を写し、宗達作品との差異をその独自性として評価を受けてきたことは広く知られているが、今回の研究ではその差異のありかを見つけ出し、再考して見せた。本研究は、宗達、光琳、本研究者の三者の重なり合う要素を可視化する必要があり、作品の規模からもその難易度は非常に高いものであった。道半ばでは度々の困難も伴い、時に迷路に入ってしまう事も糧とし、この研究を成し得た事は評価に値するものと思われる。制作工程における自然に生じる差異と、敢えて行われた意図的な表現の相違とはっきりとした線引きは、非常に高度な証明であり、今後においてまだ残された課題はあるものの、全く新しい考え方による想定復元模写となったことは間違いない。

(総合審査結果の要旨)

元禄期に活躍した尾形光琳は、江戸初期の絵師である俵屋宗達の絵画を模写することによって、宗達の画風を継承し、且つ独自の画風を形成したと言われている。存命の師から直接学ぶのではなく、時代を遡った作品から模写によって学ぶ姿勢は私淑と呼ばれ、琳派の画風継承の特徴とされてきた。

林宏樹は、光琳が宗達画を模写した初期の作品である岩崎小弥太旧蔵「松島図屏風」(光琳本)を研究対象として想定復元模写を行い、琳派の追体験を通して模写という行為自体の分析を行った。光琳本「松島図屏風」は関東大震災で焼失したとされ、モノクロ画像と縮図のみが残されている。林は、想定復元模写の実

践を通して、模写の工程が創作の工程とは自ずと異なることを指摘する。特に重要な指摘は、敷き写しによる模写が線的になるということで、形体のアウトラインを転写することには適性があるが、彩色の転写には適性がないという指摘である。原本である宗達本「松島図屏風」と模本である光琳本「松島図屏風」において、波頭などの線を主体に表現された部分が酷似しながらも、松葉や岩といった彩色を主体に表現された部分でズレを生じる傾向が強いという事実は、林の指摘を裏付ける。敷き写しでは、彩色部分が色面の区画を示す線として記録されるので、その区画を塗りつぶすかたちで彩色される模本の色面が肥大するからである。また、線で記録できない色から色への変化においても、模本は原本から乖離する傾向にある。

さらに林は、模写を行う絵師の視点は、画面の全体像よりも個々のモチーフに注がれやすいため、模本の画面が切り貼りの空間として再構築されるという傾向を指摘する。切り貼りの空間とは、平面的、装飾的と形容される光琳の画風に通じるものであるが、林はその画風が光琳の模写体験によって見出された可能性に言及している。つまり、平面的、装飾的とされる画風の源泉が光琳の独創性というよりも模写に普遍的な特性の方であったのではないかという推論である。

林の指摘や推論は、琳派研究をはじめ模写によって受け継がれてきたあらゆる絵画を考察する上で重要なものであるがゆえに、光琳本の比較対象となった宗達本の制作工程が検証されていないことなど不完全な面もあり、いまだ視点の提示に留まるという評価も否めない。しかし、その視点は、原寸大の六曲一双屏風を自ら描き上げた画技の研鑽と画家としての体験から導き出された点において一定の説得力を得たものであり、作品と論文を課す当該領域の研究として博士の学位に値するものと判断した。