

## 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-

令和元年度

東京藝術大学大学院美術研究科  
博士後期課程学位論文

文化財保存学専攻 保存修復研究領域（日本画）

1317937 林 宏樹

## 目次

序論	4
第1節 研究概要	(1)目的 (2)意義 (3)方法
第2節 研究背景	
第3節 要旨	
第1章 尾形光琳筆「松島図屏風」(岩崎小彌太旧蔵)	10
第1節 作品概要	(1)先行研究における評価 (2)焼失前の評価 (3)現存の図版資料
第2節 光琳の宗達作品模写	(1)宗達との出会い (2)宗達作品の模写 (3)光琳と宗達筆「松島図屏風」(フリーア美術館蔵)
第3節 光琳の画業における位置付け	(1)光琳と「松島図」 (2)画風展開への影響
第2章 宗達本との比較	28
第1節 共通点と相違点	(1)波 (2)松 (3)岩
第2節 比較から得た知見	
第3章 想定復元模写	44
第1節 線描	(1)原本の敷き写し (2)本紙の選定 (3)本紙への転写
第2節 彩色工程	(1)彩色の推定 (2)彩色
第3節 制作時における思考の差異	(1)制作の手順 (2)空間の捉え方
結論 模写の不完全性	68
参考文献	72
図版出典	75
謝辞	76





# 序論

## 第1節 研究概要

### (1) 目的

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、光琳本と略称）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) 意義

研究対象作品である「松島図屏風」（岩崎小彌太旧蔵）は、尾形光琳（1663～1743）が俵屋宗達（1570?～1643?）筆の「松島図屏風」（フリーア美術館蔵）（以下、原本、宗達本と略称）を模写した作品で、岩崎家の別邸に所蔵されていたが、大正12（1923）年の関東大震災で焼失し、現在は白黒図版が残るのみである。本作の制作は、光琳が法橋に叙位される直前の元禄13（1699）年頃と推測され、宗達の作品を模写した最初期とされる。光琳特有の画風が花開いたとされる「燕子花図屏風」に先立つ作品であることから、本作における模写体験が光琳の画風確立の契機となったとされる。しかし、作品が現存しないため、具体的にどのような点で画風の確立に影響があったかは十分に検証できていない。

光琳は模写作品を数多く残しているが、中でも宗達作品の模写を幾度も行っている。そして、光琳模本は宗達本とは異なる特質、すなわち光琳の独自性をもつものとして高く評価されてきた。多くの先行研究では、宗達本と光琳本における差異に焦点が当てられ、その改変点が光琳の独自性として語られてきた。一方で、光琳が宗達を模写した代表的な作品の一つである「風神雷神図屏風」について、「敷き写し」の手法が用いられていた可能性が指摘されるなど、近年では光琳がどのような方法で模写を行ったのかについても注目され始めている。

本研究では、想定復元模写という実技的な方法を用いることで、「松島図屏風」の制作を通して光琳が得たものを、模写という同じ工程を経ることで検証する。そして、模写という行為から必然的に導き出される工程や思考が、光琳の画風の特質に重なるものであることを指摘し、宗達本と光琳本の間に見られる差異が、光琳の意図的な改変というよりも模写という行為によって生じた結果であることを証明していく。さらには、日本における「写し」の文化の本質についても再考を試みる。

### (3) 方法

本研究では、光琳模本の中でも「松島図屏風」（岩崎小彌太旧蔵）を研究対象作品とし、焼失した本作に関する現存する資料や図版をもとに、宗達本との比較を行いながら想定復元模写を制作する。その想定復元模写は、光琳の模写工程や思考を検証するものであるとともに、画家である筆者自身の模写体験でもある。本研究の想定復元模写が内包する2つの性質を客観的に検証することを通して、模写という行為そのものについて考察を深める。

## 第2節 研究背景

本研究を構想した背景には、筆者が修士課程で取り組んだ尾形光琳筆「白楽天図屏風」（個人蔵）の現状模写がある。完成した模写作品は、一見してオリジナルの様相に精巧に似せることができたものの、オリジナルとはどこか異なる性質があると感じていた。このような違和感の原因を解明したいと考えたのが本研究を企図する動機となっている。

そこで、まず模写という行為がこれまでどのように認識されてきたかを考察した。昨今、複製品や代替品としての模写の活用も発展しつつあるが、模写の役割が図様や技法の学習や継承にあるという考え方は根強い。それは、洋の東西を問わず美術の長い歴史の中で、模写という行為が絵を学ぶための基本とされてきたからであろう。しかし、実際に模写の経験において得られるのは、単純に原本の図様や技法を学習することではないように感じられた。というのも、模写は原本となる作品を描いた本人から直接描き方を教わる行為とは異なり、作品と対峙することで行うからだ。つまり人から人でなく、作品から人である。そのため、人から学ぶ時とは異なる思考があることこそが模写に特異な経験であると感じられたが、このことを改めて考察した例はこれまでになかった。

こうした中で、日本美術史上でも特に琳派の作品において模写についての考察がひときわ多くなされてきたことに着目した。先学では、特に光琳の模写について、原本の学習にとどまらず自己表現を組み込むことで独立した作品に昇華させている、という見解がしばしば見られる<sup>1</sup>。こうした論の多くは、原本と模本の間に見られる図様や技法の相違点に焦点を当て、そこに光琳の独自性があるという結論に帰着する。しかし、筆者は光琳が宗達本の模写において真に自己のものとしたのは、原本に改変を加えるという手法ではなく、模写の経験においてこそ得られる別の着想ではなかったかと考える。そこで、筆者は画家という立場から模写における思考や制作工程の特徴について実技的に研究することで、光琳が宗達の模写から得たものの本質について解明したいと考えた。

---

<sup>1</sup> 仲町啓子「尾形光琳の画風大成についての一考察—「燕子花図屏風」から「八橋図屏風」へ—」『実践女子大学文学部紀要 28』、1986 年

内藤正人「風神と雷神 宗達・光琳、そして抱一をつなぐもの」出光美術館、2006 年

奥井素子「尾形光琳筆「風神雷神図屏風」の考察：光琳の改変を読み解く」デザイン理論、2012 年

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

奥井素子「尾形光琳筆の模写研究—「西行物語絵巻」について—」『鹿島美術研究年報第 32 号別冊』2015 年

### 第3節 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<sup>2</sup>。

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。粉本は細い均一な線で描かれたと推定され、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

---

<sup>2</sup> 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。

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、本論を踏まえれば、「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ったと言えるのだ。

# 第 1 章 尾形光琳筆「松島図屏風」 (岩崎小彌太旧蔵)



## 第1節 作品概要

### (1) 先行研究における評価

「松島図屏風」（岩崎小彌太旧蔵）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）年の直前から元禄末（1704）年頃に用いられていたとされるが<sup>3</sup>、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。

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<sup>4</sup>。構図や図像の改変がなく、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。

また、本作については光琳の他の模本と比べ独自性に欠けるという理由から、真筆を疑う意見もある<sup>5</sup>。しかし、初期の作であればなおさら独自性が薄い可能性があると考えられ、画業の初期と晩年の模本を比較することには違和感が否めない。そもそも、独自性の有無を基準にすること自体にも疑念が残る。筆者は、本作を光琳の真筆とする山根氏<sup>6</sup>や仲町氏<sup>7</sup>の意見を支持したい。いずれにしても、今日までの議論は白黒の曖昧な図版のみを頼りにして進められてきた。そのため、本研究で想定復元模写という実技的な方法で考察を行うことは、今後の研究に新たな展開をもたらすことができると考える。

---

<sup>3</sup> 「伊亮」印は朱文円印の一種類しかなかったと思われる。後に使用された「潤聲」「道崇」「方祝」などの印は、白文方印や朱文方印など複数種存在する。元禄末年（1704年）には「潤聲」印に変わり、「中村内蔵助像」（大和文華館）は元禄17年（1704年）3月以前に制作され、「潤聲」印が捺される。

山根有三「落款と印章」中央公論美術出版、1995年  
元禄15年（1702年）の帰字考（和算家の中根元圭（1662～1733年）による姓名判断）の結果が反映され「潤聲」印に変えた場合、「伊亮」印の使用期間は2年間となる。

山根有三『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」日本経済新聞社、1979年、14頁

<sup>4</sup> 矢代幸雄「宗達筆松島屏風」『美術研究73』国立文化財機構東京文化財研究所、1938年

<sup>5</sup> 安村敏信「江戸絵画の非常識-近世絵画の定説をくつがえす-」敬文舎、2013年

林進「光琳を検証する-光琳はなぜ宗達画、宗達関係資料の模写をおこなったのか-」神戸大学美術史研究会美術史論集第17号中部義隆先生追悼号、2017年、43頁

<sup>6</sup> 山根有三「光琳芸術の特質とその作風展開の意義-代表的な金屏風 燕子花図と紅白梅図を中心に-」山根有三著作集(4)光琳研究2、中央公論美術出版、1997年、189頁

<sup>7</sup> 仲町啓子「『燕子花図屏風』の成立をめぐって」根津美術館、2005年、76頁

## (2) 焼失前の評価

明治 43（1910）年の日英博覧会に出展された際、野口米次郎（1875～1947）によって光琳の作品を見た人々の証言が残されている。その中で、英国挿絵作家のチャールズ・リケッツ（1866～1930）が「松島図屏風」について語った内容が記される。19 世紀末のフランスでは、日本美術が多く作家に影響を与えていたが、野口はリケッツが光琳の美を真に理解していたと称賛している。

白亜都城の展覧会は私が産まれて初めて接した大展覧会でした。毎日出かけて宗達や光琳の前に起ったのですよ。嗚呼光琳の有名な浪の屏風—如何にしてそれを忘れることが出来ましょう。彼は光琳の浪に関してこう書いたことがある。「巨大な浪に洗われた巖石、色彩は火山的でその形状の異様なことは未だ何等の地質学者でも発見しなかった所です。その岩石に配するに攀上った樹木をして居ます。樹木は火山巖石の一定不動の場所に栄えて居ます。その足元には御伽噺のなかに動いて居るような大きな白浪が音も無く永久に流れているのです<sup>8</sup>。

また、東洋美術蒐集家のアーサー・モリスン（1863～1945）については、以下のように記されている。

英国の日本美術鑑賞家モリスン氏に聞くと如何にもよく相互に似て又如何にも相違して居るそうである。岩石の輪廓の調整が第一異なって、波の取扱方に於いても同一で無い。そして又金の雲の配布の上にも相違した筆者の芸術的力から非常に異なった心持が出て居るといふことだ。同題材を同じ構図から取扱っても光琳が宗達と別人であるように作品上に變化があることは議論するまでも無いことだ。其處が模寫にして模寫に終わらない點だ、——藝術家が粉本に依ったとしても、それは少しも差支えない點だ。

「同題材を同じ構図から取扱っても光琳が宗達と別人であるように作品上に變化がある」とあるように、現在では白黒の図版だけを見て宗達の忠実な模写と考えられている「松島図屏風」であるが、「風神雷神図屏風」や「槇楓図屏風」と同じく原本である宗達本と光琳本には、ある種の差異があったことがわかる。

---

<sup>8</sup> 野口米次郎『日本の美術』大鑑閣、1920 年、366～367 頁

### (3) 現存の図版資料

現在、本作の在りし日の姿を知る手がかりとしては、以下に示した資料がある。

- ① 『光琳新撰百図. 下』 池田孤邨編 文化 12 (1815) 年 【図 1-1】
- ② 『日英博覧會新美術出品目録』 (日英博覧會事務局) 明治 43 (1910) 年 【図 1-2】
- ③ 『美術聚英 二十号』 (審美書院) 大正元 (1912) 年 【図 1-3】
- ④ 『光琳遺品展覧會陳列品図録 : 光琳画聖二百年忌記念』 (芸艸堂) 大正 4 (1915) 年  
【図 1-4】

①の池田孤邨編『光琳新撰百図. 下』は木版による図版で、それ以外の②～④は全て近代以降の白黒の写真写真である。②には右隻のみの掲載、③と④には右隻、左隻とも掲載され、③では彩色の濃淡や細部の様子も確認することができる。そのため、想定復元を行うにあたっては主に③を原本の画像として用いた。

①には「屏風六枚折本六尺一双雲形金砂子銀松と岩極彩色波淡彩」という文が添えられており、これは作品の彩色を考える上で重要な資料と言える。また、六曲一双の画面左右に「青々光琳」の落款と「伊亮」の朱文円印が捺印されていたことが明記されているが、青々光琳は晩年に使用された署名であり、「伊亮」印とは時代が異なるため、制作された当初は「伊亮」印のみであった可能性が高いと推定される。

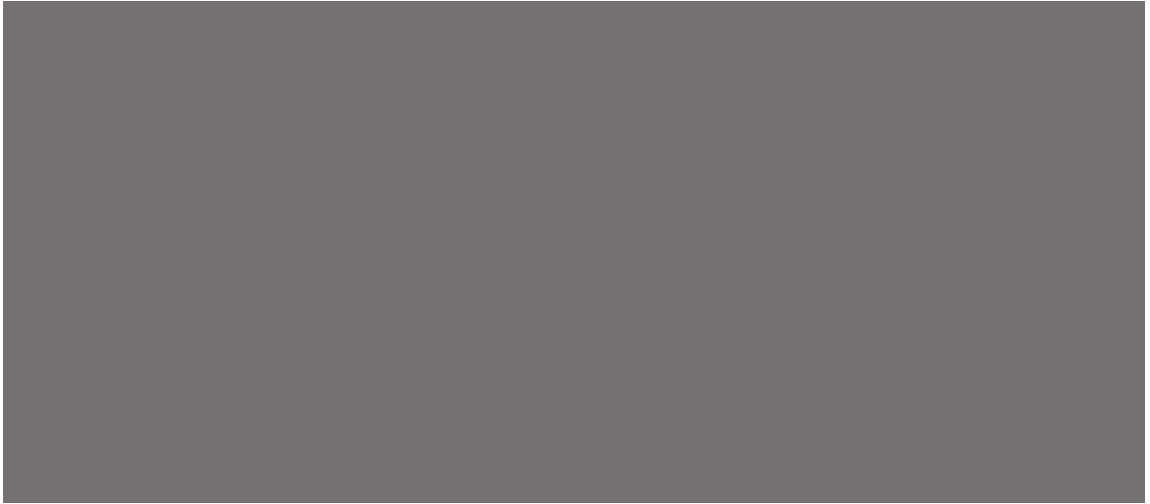


図 1-1 池田孤邨編『光琳新撰百図. 下』 松島図



図 1-2 尾形光琳筆「松島図屏風」(岩崎小彌太旧蔵)『日英博覧會新美術出品目録』(日英博覧會事務局)1910 年  
所載

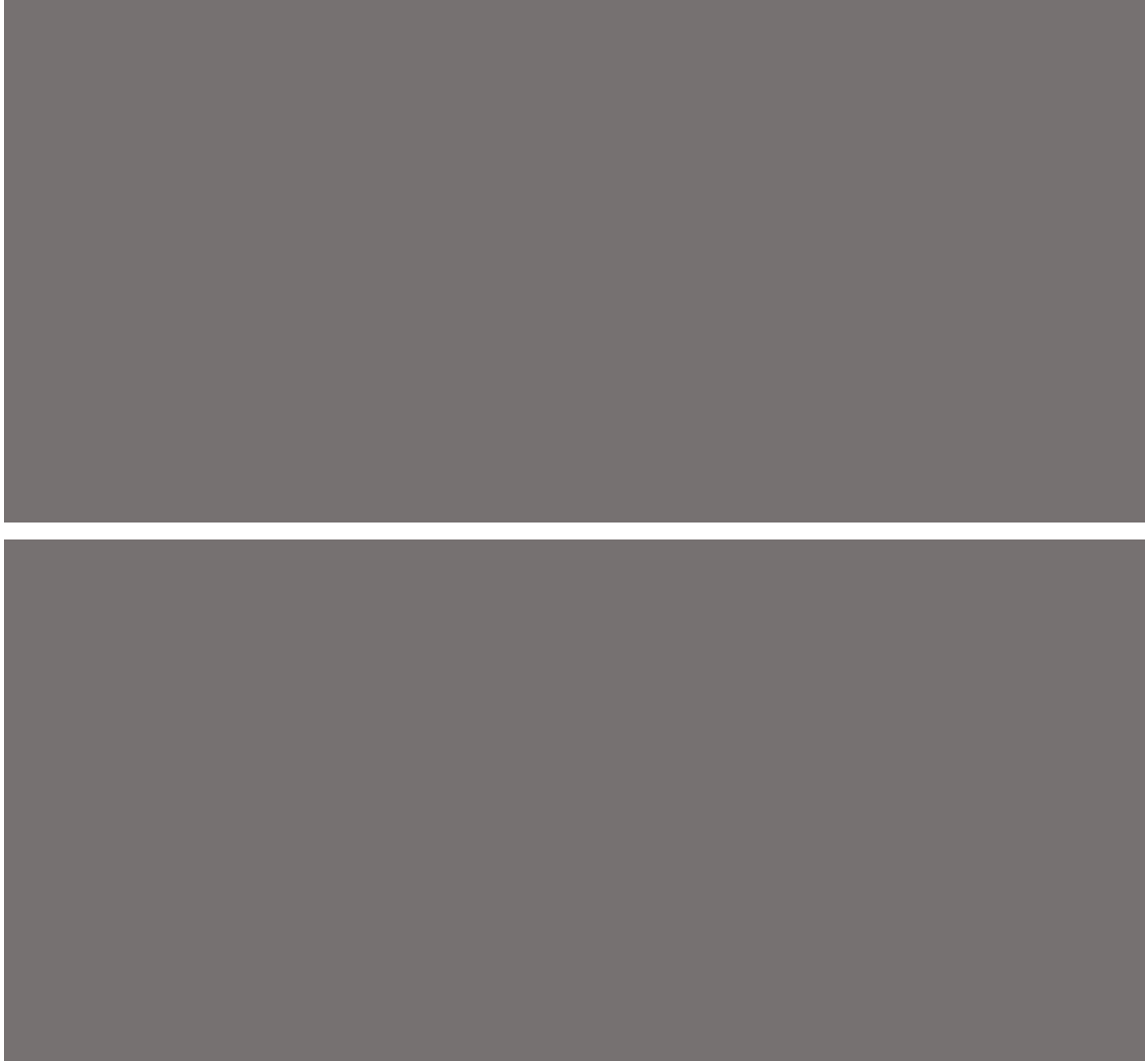


図 1-3 尾形光琳筆「松島図屏風」（岩崎小彌太旧蔵）『美術聚英 二十号』（審美書院）所載



図 1-4 尾形光琳筆「松島図屏風」(岩崎小彌太旧蔵)『光琳遺品展覧会陳列品図録：光琳画聖二百年忌記念』  
(芸艸堂) 1915 年 所載

## 第2節 光琳の宗達作品模写

### (1) 宗達との出会い

尾形光琳は、万治元（1658）年に京都の高級呉服商・雁金屋の次男として生まれた。雁金屋の創業者である光琳の曾祖父・尾形道柏（～1604）は、本阿弥光悦（1558～1637）の姉・法秀（～1616）を妻とした。すなわち、光琳は宗達と活躍を共にした本阿弥光悦と縁戚の関係にあった。雁金屋は当初莫大な利益を得る高級呉服屋であったが<sup>9</sup>、光琳の父・宗謙（1621～87）が経営権を得た後、延宝6（1678）年の東福門院の他界とともに、急速に経営を悪化させた。光琳は生活水準を変えることなく放蕩のまま生きたが、経済的困窮を理由の一つに30代にして画業を本格始動した。

光琳に絵を描く素養があったことは間違いないが、それに加えて公家社会との繋がりが大きな利点となった。また、光琳が宗達を身近に体感する機会もこれがきっかけとなった。延宝3（1678）年、光琳が18歳のとき、醍醐寺で能を舞うことになり<sup>10</sup>、三宝院高賢（1639～1707）に伺候した<sup>11</sup>。醍醐寺には宗達の「舞楽図屏風」や「扇面貼付図屏風」が伝来し、「関谷濤標図屏風」（静嘉堂文庫美術館蔵）も宗達から三宝院に献上されたものであった<sup>12</sup>。このように、光琳は三宝院を通して宗達作品を目の当たりにした。

光琳は画家としては遅い出発をしたものの、わずか十年あまりで法橋に叙されるなど、急速に絵師としての出世を果たした。そして、自らの家系と公家社会との繋がりによって宗達の作品に触れることができ、次第に憧憬を抱くようになった。

---

<sup>9</sup> 道柏は浅井長政の家来筋でもあったことから、徳川秀忠（1579～1632）の側室である長政の娘・江与（1573～1626）らの注文を得ることができた。その後、光琳の祖父・尾形宗柏（1571～1631）の代には江与と秀忠の娘・徳川和子（1607～1678）（後水尾天皇の皇后・東福門院）からの仕事も請けることとなる。

<sup>10</sup> 光琳の能の師であった渋谷七郎左衛門（1639～）は醍醐寺の神事能に携わる渋谷家の出である。

<sup>11</sup> 『三宝院日次記』

<sup>12</sup> 『寛永日々記』



## (2) 宗達作品の模写

「琳派」という言葉は、近代以降に尾形光琳の一字をとって名付けられたが<sup>13</sup>、江戸時代を通して、場所も時代も社会的身分も異なる絵師が、私淑の関係で継承したとされる。私淑とは、直接の師弟関係がない傾倒であり、技法など制作の方法を存命の師から教わるということがない。この私淑において必須とされたのが模写である。人から人でなく、作品から人へ受け継がれた琳派においては、模写が重要な役割を担っていたと考えられる。

光琳は、狩野派から宗達派を含め様々な流派の模本を残している<sup>14</sup>。しかし、その中でも宗達の系譜として語られる理由は、宗達作品を模写することで多くの傑作を残したからである。以下は、「松島図屏風」以外で光琳と宗達との継承関係を象徴する代表的な作品である〈表1〉。

〈表-1〉 光琳による宗達の模写

宗達筆	光琳筆
「風神雷神図屏風」 (建仁寺蔵) 【図 1-5】	「風神雷神図屏風」 (東京国立博物館蔵) 【図 1-6】
「槇楓図屏風」 (山種美術館蔵)	「槇楓図屏風」 (東京藝術大学蔵)
「唐獅子図杉戸」 (養源院蔵)	「唐獅子図屏風」 (ケルン東洋美術館蔵)
「西行物語絵巻」 (出光美術館蔵・文化庁)	「西行物語絵巻」 (三の丸尚蔵館蔵)

<sup>13</sup> 琳派という言葉は、もともと尾形流、光悦流、尾形派、光琳派、光悦派、宗達・光琳派などの言葉で表された。それが近年になって琳派という言葉で一般化する。

<sup>14</sup> 山根有三『小西家伝来光琳関係資料』中央公論美術出版、1962年

なかでも「風神雷神図屏風」は、その後の酒井抱一ら江戸琳派にも引き継がれ、琳派継承の象徴的な画題として知られる。宗達と光琳の作にみる大きな違いとしては、画面構成と彩色が挙げられる。宗達本の構成は画面の外に空間を感じさせるように図像がトリミングされているのに対し、光琳本は画面内側に収められている。また、宗達本の彩色が絵具で濃淡を作っているのに対し、光琳本は平塗りした後に墨の隈取で濃淡を表現している。

さらに近年、その輪郭線が原本と正確に一致していることから、敷き写しで制作された可能性が指摘されている<sup>15</sup>。後述するが、今回「松島図屏風」についても敷き写しによって制作されたことが図版資料の比較から見出された。ただし、本研究ではこれを実技的にさらに詳細に解き明かし、模写の方法だけでなく、模写を通して光琳がどのようにのちの画業につながる着想を得たかということまで考察したい。



図 1-5 俵屋宗達筆「風神雷神図屏風」（建仁寺蔵）



図 1-6 尾形光琳筆「風神雷神図屏風」（東京国立博物館蔵）

<sup>15</sup> 内藤正人「国宝・風神雷神図屏風-宗達・光琳・抱一、琳派芸術の継承と創造-」出光美術館、2006 年

### (3) 光琳と宗達筆「松島図屏風」 (フリーア美術館蔵)

光琳が写した原本である、俵屋宗達筆「松島図屏風」 (フリーア美術館蔵) 【図 1-7】は、大阪府堺市の祥雲寺に伝来したとされる。祥雲寺は「松島図屏風」の依頼主とされる豪商・谷正安 (1589～1644) が沢庵宗彭 (1573～1646) を開山に迎えて建立した禅僧寺院である<sup>16</sup>。そして、この建立記念に正安の道号である「海岸」を絵画化させたのが「松島図屏風」だったとされる<sup>17</sup>。

光琳筆「松島図屏風」の制作依頼に関する考察は二説ある<sup>18</sup>。一つは、宗達工房と堺の町屋には繋がりが残っており、宗達の後継者である宗雪が谷家と関係があったことから、光琳に模写の依頼がきたという説<sup>19</sup>。もう一つは、後に光琳を経済的に助ける銀座年寄役筆頭の中村内蔵助 (1669～1730) から依頼を受けたという説だ。当時の谷家当主、谷長右衛門安殷は中村内蔵助の知人であった可能性が高く、光琳と中村内蔵助との交流が始まるのが同時期であることから、「松島図屏風」の依頼に繋がったと考えるものである。また光琳の弟である尾形乾山 (1663～1743) が、沢庵宗彭に師事した独照性円に「靈海」の号を元禄 3 年に贈られていることも、光琳と祥雲寺との関係を示している。

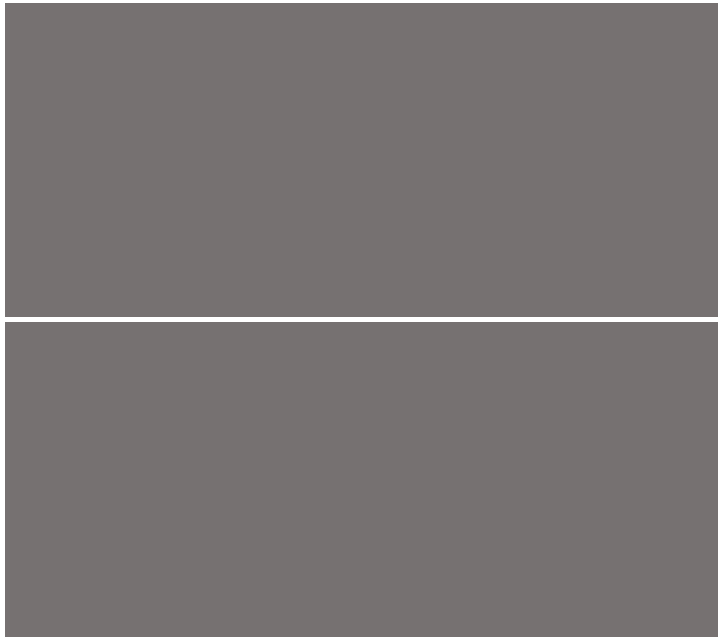


図 1-7 俵屋宗達筆「松島図屏風」 (フリーア美術館蔵)

<sup>16</sup> 臨済宗大徳寺派龍谷山祥雲寺。「松島図屏風」は、明治 28 年「古社寺調査記録」(堺市中央図書館蔵)に「谷家より寄付」と記録がある。正安が祥雲寺を建てた背景には、沢庵宗彭が大きく関与している。

<sup>17</sup> 仲町啓子「宗達筆「松島図屏風」考 上」『実践女子大学紀要 美学美術史学 十号』1995 年

<sup>18</sup> 仲町啓子「『燕子花図屏風』の成立をめぐる」根津美術館、2005 年、76 頁

<sup>19</sup> 宗雪は谷家と姻戚関係にあった今井家のもつ養寿寺から仕事を受けていた。

### 第3節 光琳の画業における位置付け

#### (1) 光琳と「松島図」

光琳筆「松島図屏風」と称される作品は4点ある。ボストン美術館蔵の六曲一隻屏風【図1-8】、個人蔵の六曲一雙屏風（右隻）【図1-9】、伝光琳ではあるが大英博物館蔵の二曲一隻屏風【図1-10】、そして岩崎小彌太旧蔵の六曲一雙屏風である。

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、このうち旧岩崎本は、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のに対し、その他3点はともに光琳が独自に制作した作品とされている。

個人蔵本とボストン本は旧岩崎本とは図像が異なるものの、両者の間では図像の形が酷似している。ボストン本の制作時期は、宝永元（1704）年～6（1709）年頃、個人蔵本<sup>20</sup>は朱文円印からボストン本よりも後に制作されたとされ、前者を描いたあとこれをもとに後者を制作したと言える。光琳はしばしば自身の作品を再制作しており、ここでは模写と同様の制作工程が用いられている可能性がある。

また、大英博物館本は落款等が無いが、岩の形や波の構成がボストン本や個人蔵本の4～5扇にまたがる岩や波と類似し、一方で波頭が銀泥で描かれている点が他の作品と異なる点である。



図1-8 尾形光琳筆「松島図屏風」（ボストン美術館蔵）

<sup>20</sup> 右隻に富士が描かれていることから「富士・松島図屏風」とも呼ばれる。「應友人求畫之」の墨書から注文を受けて再制作されたものと考えられる。



図 1-9 尾形光琳筆「富士・松島図屏風」（個人蔵）左隻



図 1-10 伝尾形光琳「松島図屏風」（大英博物館蔵）

## (2) 画風展開への影響

光琳の画業を概観すると、画風の展開は以下の3段階に大分できる。

- ① 法橋叙位までの『前期』 ～元禄14（1701）年
- ② 江戸に下向し在住していた『中期』 ～宝永6（1709）年
- ③ 傑作を多産した晩年の『後期』 ～享保元年（1716）年

本作の制作時期は画業のうちの前期に該当する。また、本作と同一の「伊亮」印<sup>21</sup>【図1-11】を持つ作例としては、「鵜舟図」（静嘉堂文庫美術館蔵）【図1-12】、「燕子花図屏風」【図1-13】、「三十六歌仙図屏風」（メナード美術館蔵）【図1-14】などがある。



図1-11 尾形光琳筆

「松島図屏風」  
（岩崎小彌太旧蔵）  
左隻 朱文円印

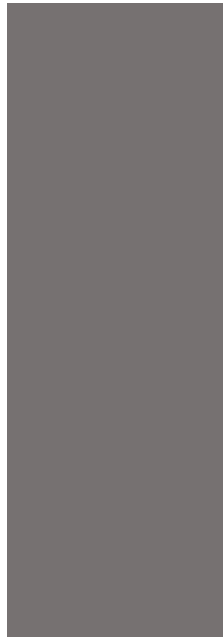


図1-12 「鵜舟図」  
（静嘉堂文庫美術館蔵）



図1-13 「燕子花図屏風」（根津美術館蔵）左隻



図1-14 「三十六歌仙図屏風」（メナード美術館蔵）

<sup>21</sup> 光琳は惟富または惟亮と名乗っていた。伊亮は惟亮と同音であり惟亮とともに用いられていたとされる。浩臨を光琳としたのに光悦への敬慕が感じられるのと同様、宗達らの印である伊年への傾倒と察せられる。山根有三「落款と印章」『光琳』日本経済新聞社、1959年

中期に一度江戸へ下向し瀟洒な水墨表現を極めた光琳であったが、後期には京へ戻り「風神雷神図屏風」や「槇楓図屏風」など宗達作品の模写を多く描くとともに、洗練された傑作を次々と残している。以前から宗達の存在を知りながらも、画業の初期ではなく終盤に近づいて宗達を模写していることは注目すべき事実である。

では、「松島図屏風」は、光琳の画業においてどのように位置付けられているのか。中町氏は、「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<sup>22</sup>。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）【図 1-15】を描いている<sup>23</sup>。「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。



図 1-15 尾形光琳筆「燕子花図屏風」（根津美術館蔵）

<sup>22</sup> 中町啓子「『燕子花図屏風』の成立をめぐる」『国宝燕子花図屏風』根津美術館、2005 年

<sup>23</sup> 「燕子花図屏風」は大正 2 年（1913 年）まで西本願寺所蔵であったことから、西本願寺による注文によって制作されたと考えられている。

「燕子花図屏風」は、金箔地に群青と緑青のみで構成された六曲一双屏風で、「伊勢物語」の第九段「八橋」を画題とする。同様の場面を描いた作に、「伊勢物語八橋図」（東京国立博物館蔵）があるが、ここでは物語を図解するように描いており、対して「燕子花図屏風」では燕子花のみに焦点を当て、要素を絞り込んで描いている。その点に「燕子花図屏風」の斬新さが指摘されている。

もう一点、「燕子花図屏風」においてしばしば注目されるのは、その作画方法だ。同図像の繰り返しが見られることから、型紙を使用した可能性が指摘されている。この手法については、呉服屋に生まれ育った光琳が、生家で制作・販売していた染色品の型紙を絵画に応用したという推測がなされている。また、金銀泥による木版刷りの反復が着想源であるという見解もある。

ただし、このことについては、平成に行われた修理の報告をもとに筆者の考えを付記しておきたい。修理の際には、彩色部分にあらかじめ下書きの墨線があったことが確認されており、また、下書きが施された箇所には金箔が押されていないことから、金箔を貼る前に同じ下図から転写した図像を墨線で描いたと考えられる。型紙という言葉と結び付けられることで特別な印象を受けるが、制作風景を想像するに同じ下図を再使用することはさほど特別なことではないようにも思える。特に金箔を上から貼る際には、彩色部分に箔がつかないように縁蓋技法によってマスキングを行うが、この方法ではまさに型紙と同じようにドーサが効いた和紙を図像の形に合わせて裁断して用いる。同じ図像を反復して用いることはこうした工程の中からも着想に至った可能性もあると考える。こうした考察は、実際の制作過程の中で検証されるものである。

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

山根有三『図版解説 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」根津美術館、2015 年

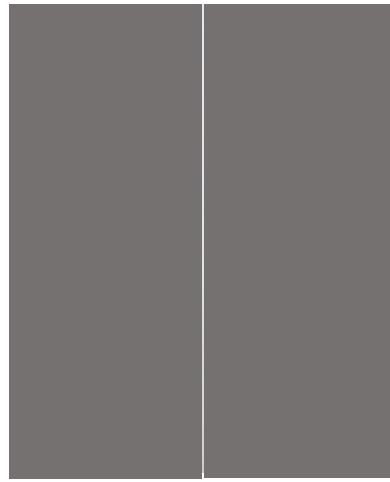
「燕子花図屏風」以前の主な作品としては、他に「宗祇像」（出光美術館蔵）【図 1-16】、「蹴鞠布袋図」（出光美術館蔵）【図 1-17】、「牡丹花肖柏像」（個人蔵）【図 1-18】、「十二ヶ月歌意屏風」（個人蔵）【図 1-19】、「秋草図屏風」（個人蔵）【図 1-20】などがあり、山根氏は「燕子花図屏風」を準備した作品として「秋草図屏風」（個人蔵）を挙げている<sup>24</sup>。

確かに、草花の平面性や連続性という点においては、「秋草図屏風」【図 1-21】と「燕子花図屏風」【図 1-22】には共通性がある。しかし、筆者は淡彩で描かれた「秋草図屏風」と、金地に濃彩の「燕子花図屏風」を直結して考えることには少なからず困難さを感じる。筆者としては、光琳が元禄 13（1700）年頃、「秋草図屏風」を制作して宗達画の影響を受け、さらに「松島図屏風」の模写を経て、一つの絵の作り方を発見したと考える。そこで、次章からは「松島図屏風」が「燕子花図屏風」にどのような橋渡しをしたかという点も踏まえて、実際に想定復元模写を行うことで考を進めたい。

---

<sup>24</sup> 山根有三「光琳筆・秋草図屏風について」『美術研究 206』国立文化財機構東京文化財研究所、1959 年





左から 図 1-16「宗祇像」(出光美術館蔵)  
図 1-17「蹴鞠布袋図」(出光美術館蔵)  
図 1-18「牡丹花肖柏像図」(個人蔵)

図 1-19「十二ヶ月歌意屏風」(京樽蔵)部分



図 1-20「松島図屏風」(岩崎小彌太旧蔵)右隻



図 1-21「秋草図屏風」(武藤家蔵)部分



図 1-22「燕子花図屏風」(根津美術館蔵)右隻

## 第二章 宗達本との比較

## 第1節 共通点と相違点

宗達本と光琳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【図2-1】。また、このことから光琳が線描を敷き写しによって写していたことがわかった。しかし、さらに詳細に比較すると、波の線描については原本に対し非常に忠実だが、岩の線描についてはそうでない箇所が多く見られた。そして、その相違点には一定の規則があることがわかった。

一方、宗達本において切箔や金砂子の蒔き潰しで表現されていた部分が、光琳本では金箔地になっていることが確認できた。また、本紙の紙継ぎについて宗達本が5段で継がれているのに対し、光琳本では3段になっていることがわかった。

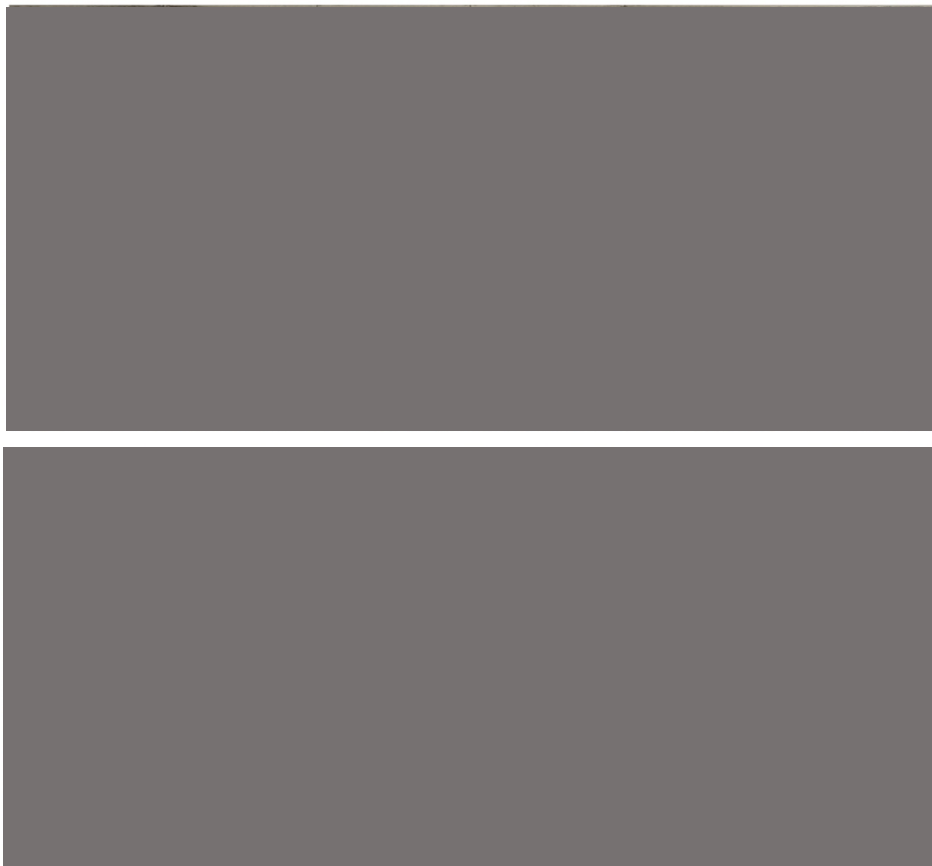


図2-1 俵屋宗達筆「松島図屏風」（フリーア美術館）と尾形光琳筆「松島図屏風」（岩崎小彌太旧蔵）を重ねた図

## (1) 波

画面の大部分を占める波は、宗達本とかなり一致すると言えた。波線の一本一本が完璧に一致することはないが、波の曲線の傾きや、波の塊の大きさ自体は正確に一致する。粉本用紙に写すために要する時間と労力を考慮すると、波の線全てを写し切ることは難しい。そのため、大きな波の輪郭線だけ写し、残りの細かい線は写していないと推測した。

波頭の部分は白黒図版を見るだけでは白く潰れ、階調が確認しづらく不明瞭な線が多かった。しかし、模写に際して宗達本の原寸大画像と光琳本の図版を重ねたところ、両者はかなりの精度で一致することがわかった【図 2-2～16】。以下に全ての波頭の画像を列挙するが、光琳は波頭の形態を一瞥も見落とすことなく丁寧に写し取ったものと思われる。光琳本には、波頭に胡粉がたっぷりと塗られているため、白黒図版では胡粉が線の上に被覆して見えづらくなっている部分もあったが、宗達本と重ね合わせることで確認できるようになった。また、光琳筆の他の「松島図屏風」の波頭は、しっかりと胡粉が塗り込まれた後、さらに上から墨もしくは金泥で線描を描き起こしている。本図が仮に墨線で描き起こされていたのならば、はっきりと確認できるはずなので、図版で薄く確認できる線は胡粉の下から透けている墨線か、または金泥線での描き起こしであると考えられた。

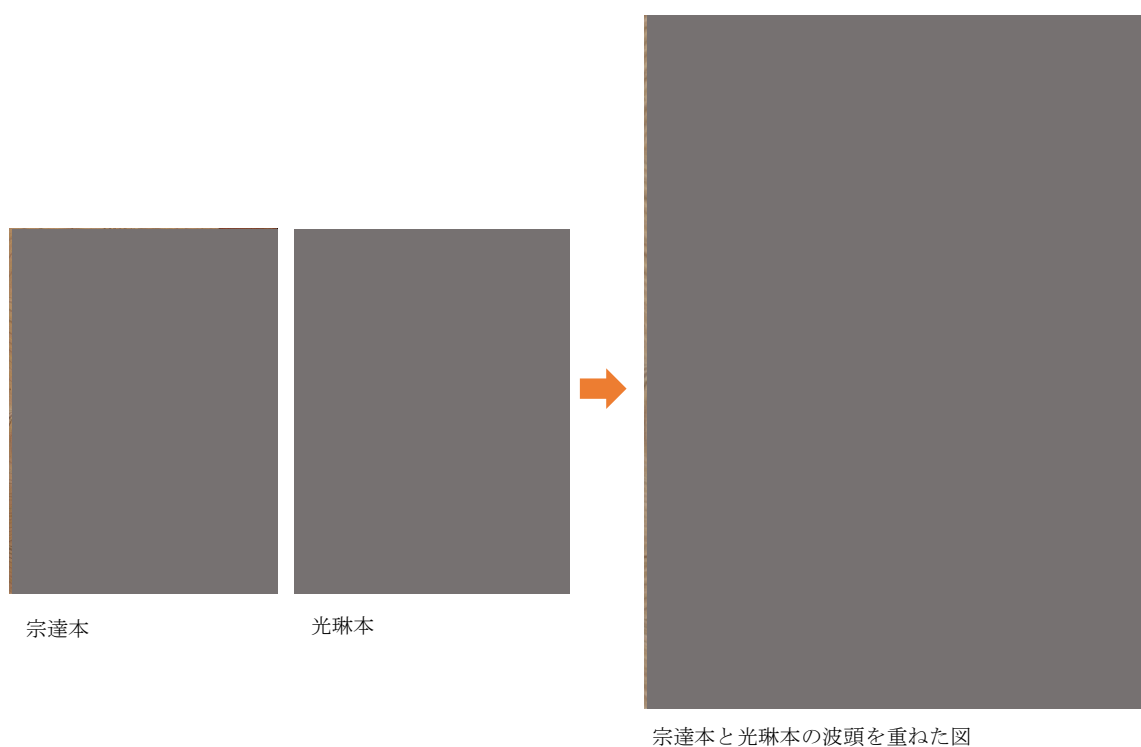


図 2-2 右隻第 3 扇 部分

宗達本

光琳本

波頭を重ねた図

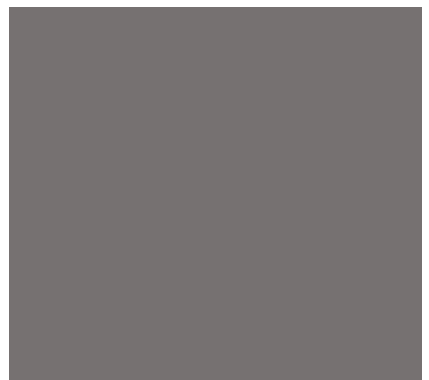


図 2-3 右隻第 1 扇 部分



図 2-4 右隻第 2 扇 部分

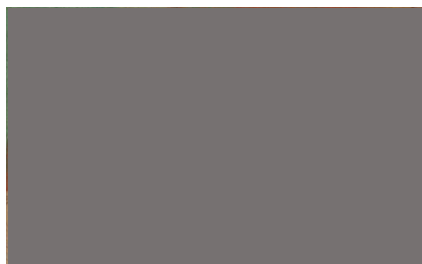


図 2-5 右隻第 2 扇 部分

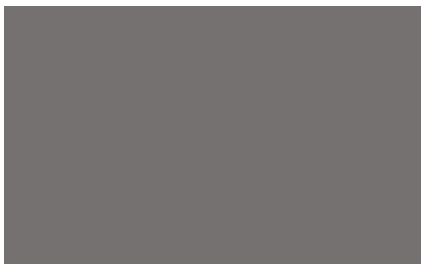


図 2-6 右隻第 4 扇 部分

宗達本



光琳本



波頭を重ねた図



図 2-7 右隻第 5 扇 部分



図 2-8 右隻第 5 扇 部分



図 2-9 右隻第 6 扇 部分

宗達本

光琳本

波頭を重ねた図



図 2-10 左隻第 1 扇 部分

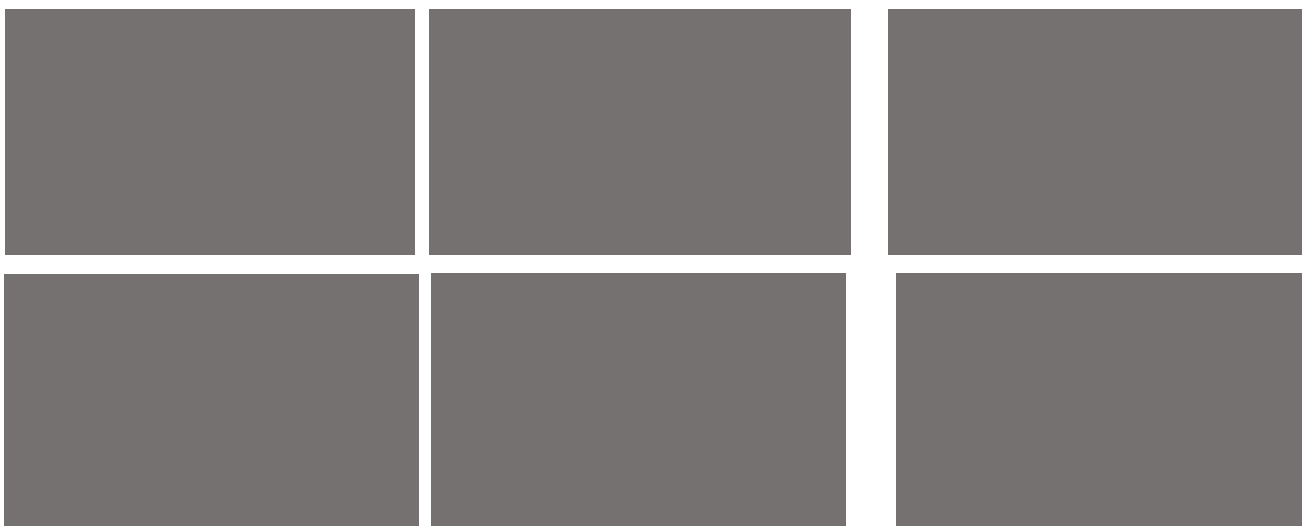


図 2-11 左隻第 1 扇 部分



図 2-12 左隻第 2 扇 部分

宗達本



光琳本



波頭を重ねた図

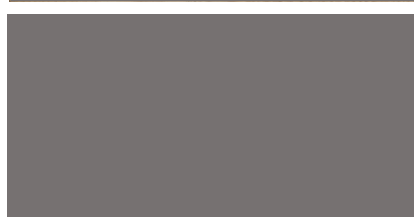


図 2-13 左隻第 3 扇 部分

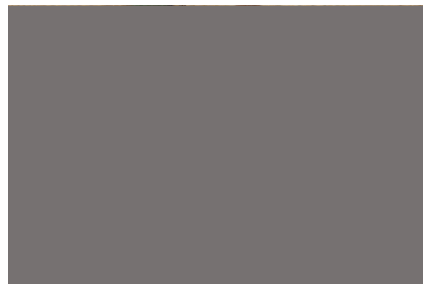


図 2-14 左隻第 4 扇 部分

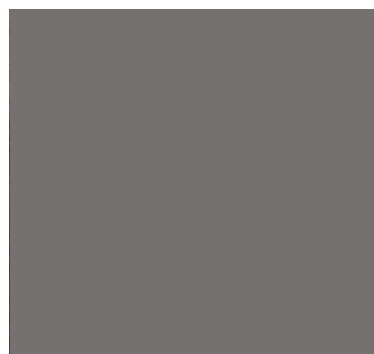
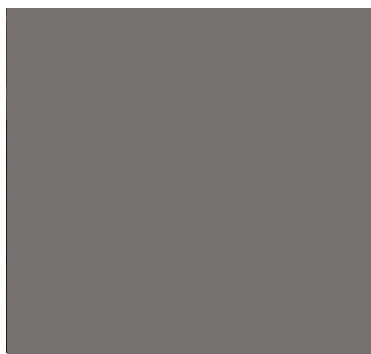


図 2-15 左隻第 5 扇 部分



宗達本

光琳本

波頭を重ねた図



図 2-16 左隻第 6 扇 部分

## (2)松

光琳本の松は、松の幹や松葉の塊が宗達本に比べて丸みを帯びた印象がある。光琳本と宗達本を重ねてみると、光琳本の方が一回り大きく描かれていることが確認できた【図 2-17】。松葉の下を支えるように濃墨で描かれた枝は、宗達本と光琳本を重ねても完全に一致することはない。枝が伸びる方向や構造を見ると類似する部分と全く異なる部分に分けられる。特に松葉の緑青の上に描かれた枝に関しては、全く一致しないケースが多い【図 2-18】。また、【図 2-19】のように、宗達本の松が幹の部分ではっきりと枝分かかれし、一方の枝が手前に来る松葉の塊の裏へ回り込み上部の松葉を支えているのに対し、光琳本の松の枝は真っ直ぐに伸び、2つの松葉の塊を貫くように描かれている。



図 2-17 左隻第 4 扇 部分 左上：宗達 右上：光琳 下：宗達本と光琳本の松を重ねた図

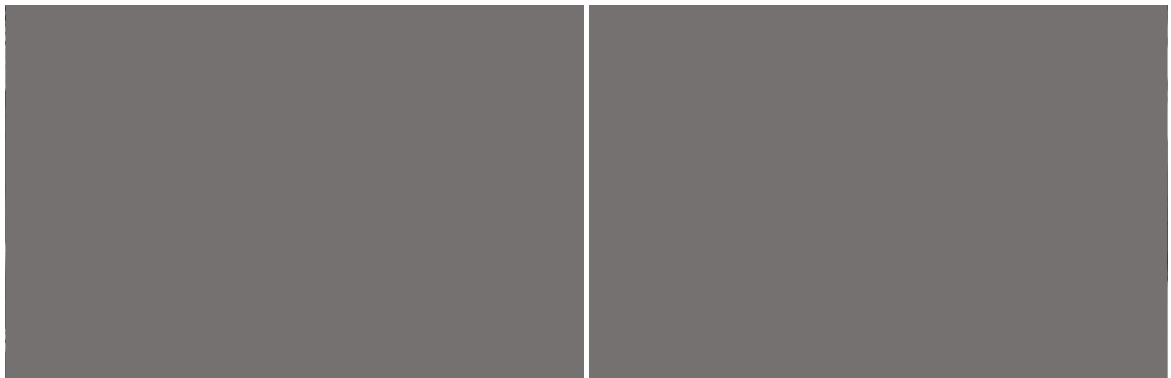


図 2-18 左隻第2扇～3扇 部分 左：宗達 右：光琳

光琳本の松の枝は白黒図版では確認しづらいが、宗達本と比較すると一致しないことが確認できた。

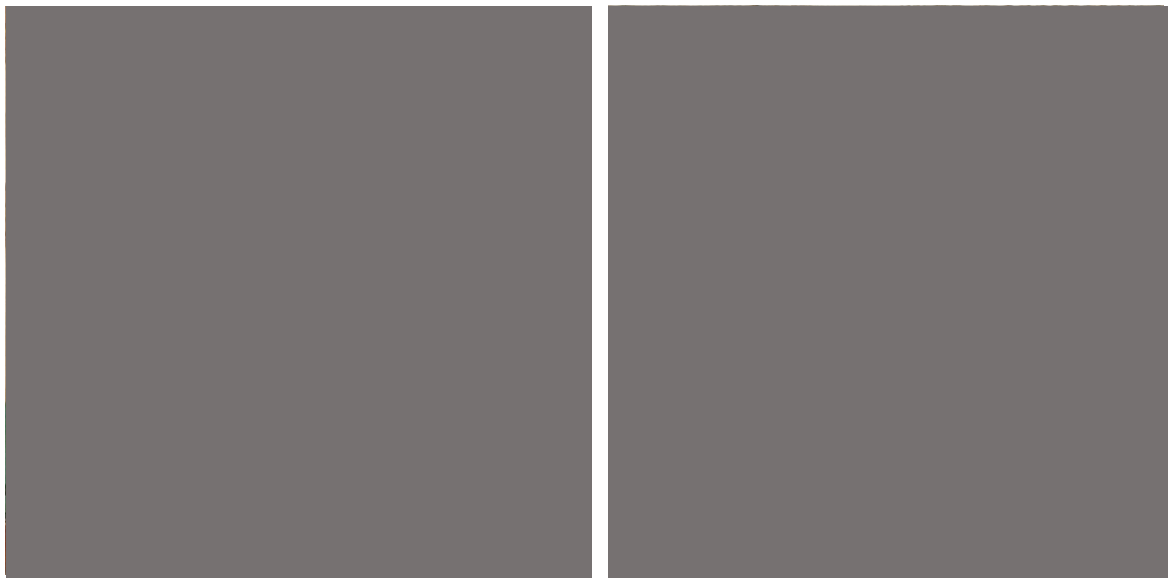


図 2-19 右隻第2扇 部分 左：宗達 右：光琳

宗達本では松の幹が二股に分かれ、向かって左側の裏へ回り込む。一方、光琳の松は二股に分かれておらず、真っ直ぐ松葉の塊を貫いている。

### (3)岩

波の部分においては光琳本と宗達本で一致する点が多かったのに対して、岩の部分では多くの相違点が見られ、それにはいくつかの規則性があることがわかった。

#### モチーフの拡大・縮小

既述の通り松の表現では、宗達本よりも光琳本の図像が一回り大きくなる部分があった。この場合、その背景に描かれるはずの波は松に隠れて塗りつぶされていた。反対に、岩の部分では【図 2-20】のように図像が縮小している箇所が見られた。この場合、原本には描かれていない波が描き足されていることがわかる。



図 2-20 右隻第 5 扇 部分 左：宗達 右：光琳

#### 彩色の境目を線描として写した部分

色彩の境目をモチーフの境目として写し取ったことによって生じたと考えられる部分もあった。たとえば、【図 2-21】においても宗達の原本には描かれていない線を光琳は描いている。色彩の境目を記録するために施しただけの線であれば彩色時に塗りつぶすが、この線を避けて彩色している様子が確認できる。



図 2-21 右隻第2扇 部分 左：宗達 右：光琳

【図 2-22】の場合には、宗達本の岩の描線は、白緑が上から塗られることで隠れてしまった部分がある。ところが、光琳本では、その彩色の境目を描線として写していることがわかる。

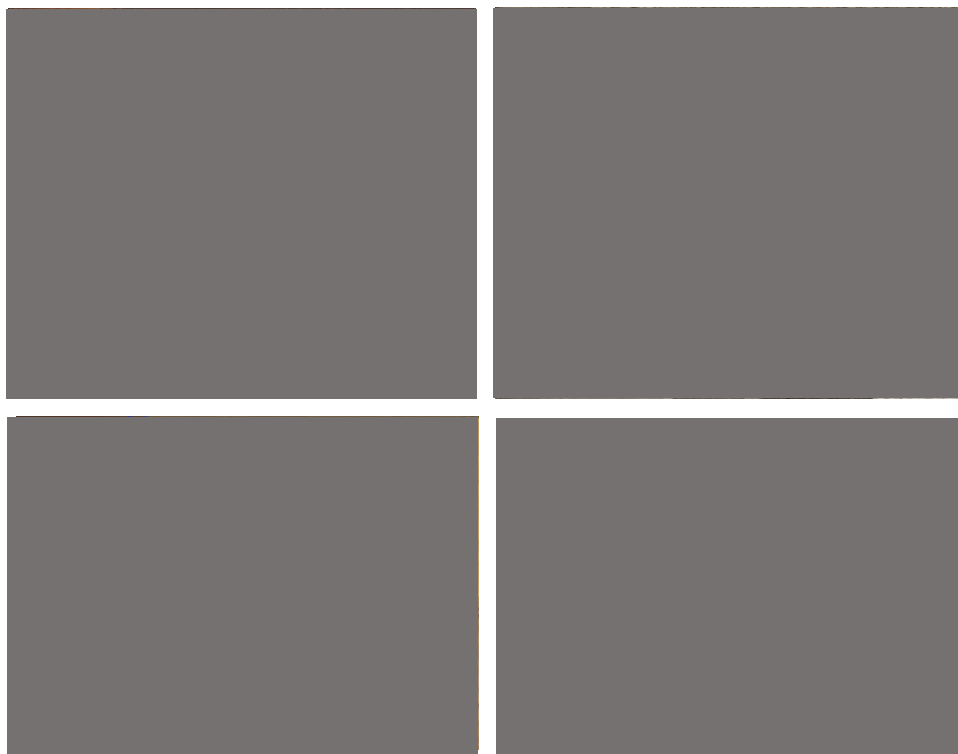


図 2-22 右隻第4扇 部分 左：宗達 右：光琳 推定される線の構造

同様のことは【図 2-23】にも見てとれる。宗達本の墨線は第 5 扇から第 4 扇にまたがったあと、右上に大きく跳ねているが、光琳本では彩色の境目に沿って輪郭線が施されている。



図 2-23 右隻第 5 扇、4 扇 部分 左：宗達 右：光琳

### 墨線の消去

一方、これまで述べたのとは逆に、宗達本には墨線があるにもかかわらず、光琳本ではその墨線を彩色で塗り潰している箇所があった。光琳が彩色の情報だけを頼りに宗達本を写し取っていたのであれば、こうした箇所で線を写さなかったわけがない。よって、これは写し取る段階ではなく、彩色の段階で塗りつぶされたことが推測された。

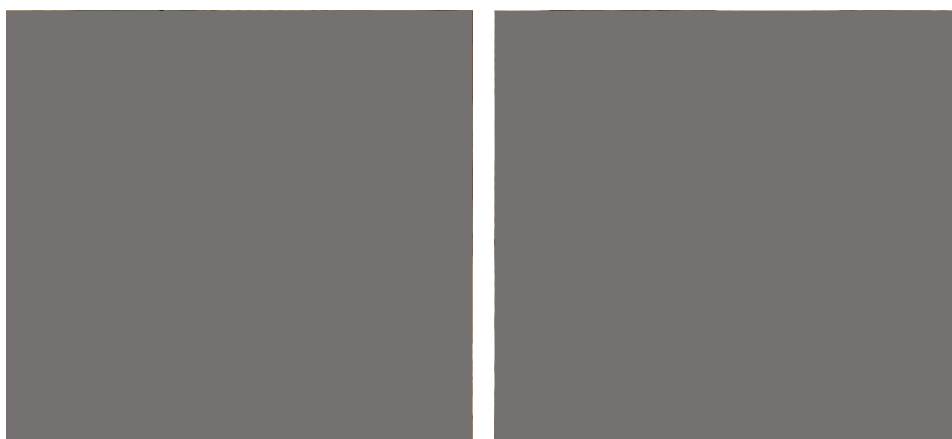


図 2-24 右隻第 2 扇、3 扇 部分 左：宗達 右：光琳

### 墨線部分の追加

原本には存在しない墨線が描かれている場合もある。この理由としては、宗達本の墨線が擦れて確認できなかった、絵具の濃淡から墨線を想定したことなどが推察された。【図2-25】の場合、点線が示す通りに岩の構造を意識して写したことで、原本にはない線が描かれた可能性がある。

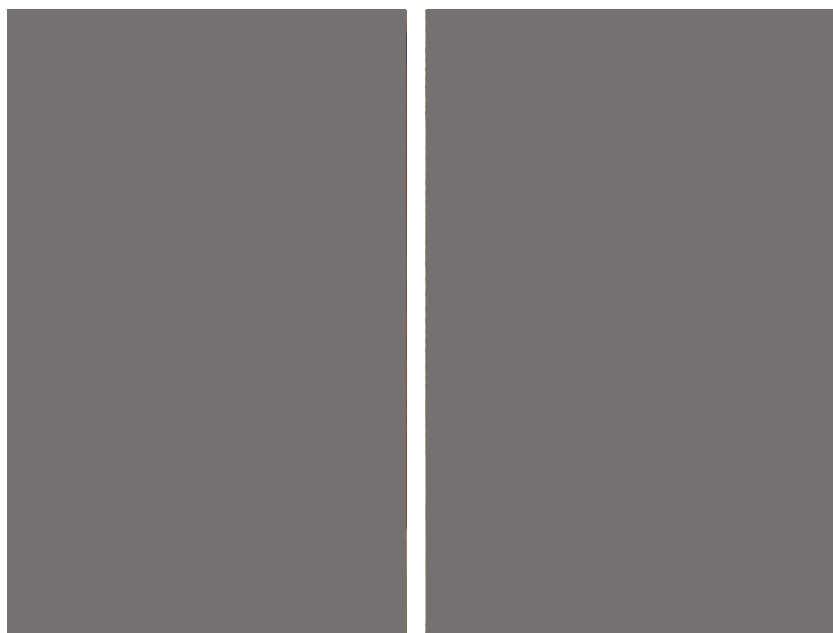


図 2-25 右隻第1扇 部分 左：宗達 右：光琳

### 形体自体の相違

右隻第6扇の岩は、山の数は同じであるが宗達本よりも抑揚が弱まり、なだらかな形に変わっていることがわかる。線自体の抑揚も穏やかになり、宗達本の線が岩の造形を意識した抑揚を持っているのに対して、光琳本の線は均一な線になっている。この点については、次章で模写を実戦するなかでその理由が推測された。

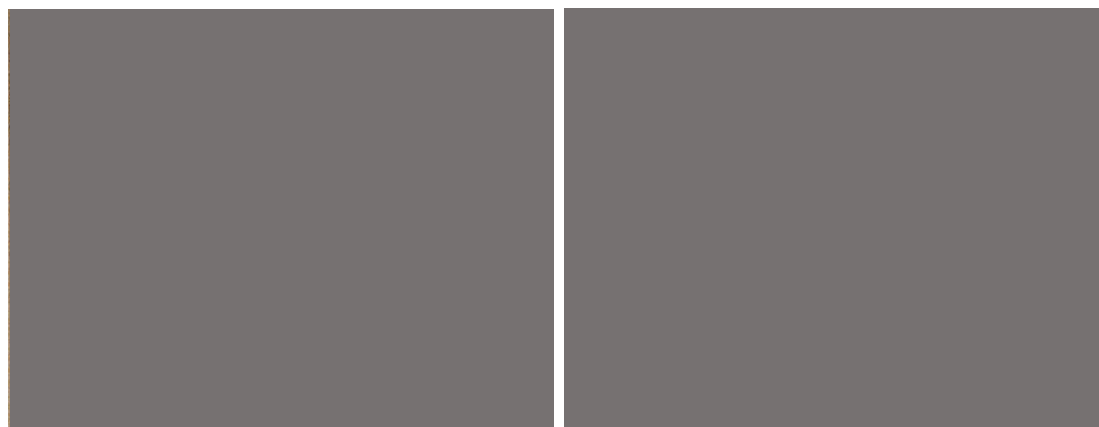


図 2-26 右隻第6扇 部分 左：宗達 右：光琳

## 第2節 比較から得た知見

ここで、前節の考察から得られた特徴的な共通点と相違点をまとめたい。まずは、波に精度の高い一致が見られること、そして、光琳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。

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、光琳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。

光琳の作品には敷き写しによって制作されたと考えられる作品がいくつかある。それは「風神雷神図屏風」【図 2-27】のように他者の作品を模写したとされるものだけでなく、光琳自身の作品を再制作する時にも用いられていると推測される【図 2-28】。「松島図屏風」（ボストン美術館蔵）と「富士・松島図屏風」（個人蔵）左隻は、ボストン本（「道崇」印）を写した作品が個人蔵本（「方祝」印）であると言え、「白楽天図屏風」は根津美術館本（「道崇」印）が先に描かれ、それを写した作品が個人蔵本（「方祝」印）であると言える。



図 2-27 左：俵屋宗達筆「風神雷神図屏風」（建仁寺蔵）左隻  
中：宗達本と光琳本を重ねた図  
右：尾形光琳筆「風神雷神図屏風」」（東京国立博物館蔵）



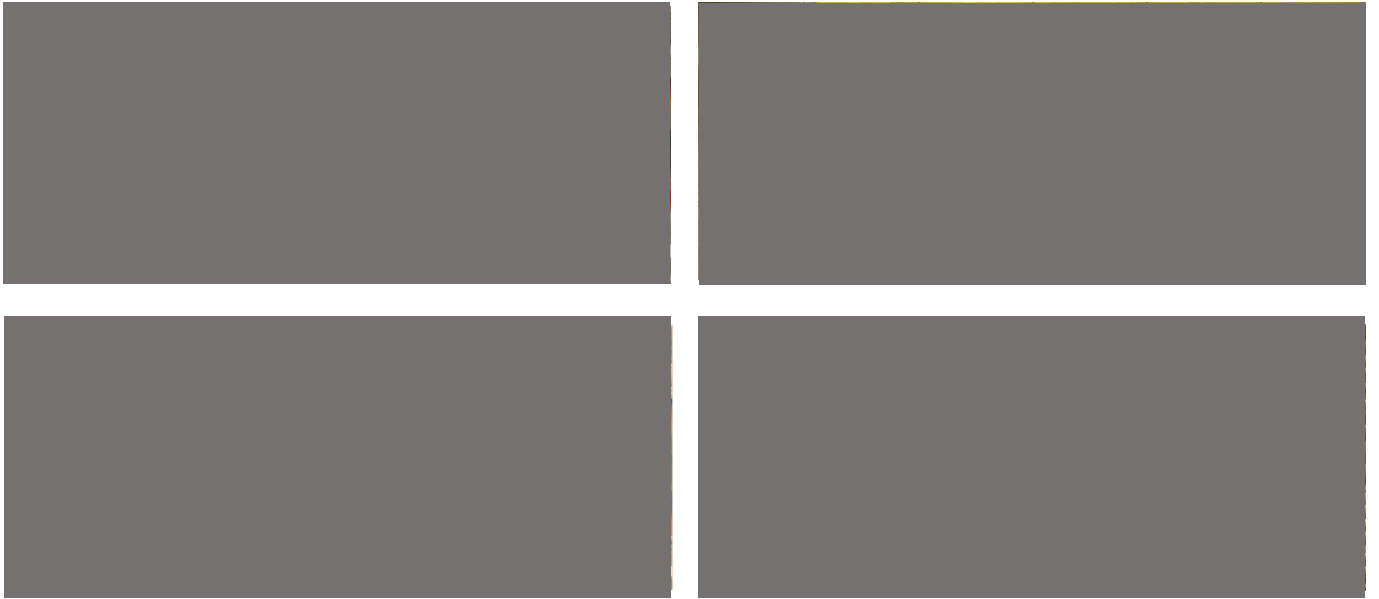


図 2-28 自身の作品を敷き写したと思われる作品例

左上：尾形光琳筆「松島図屏風」（ボストン美術館蔵）

左下：尾形光琳筆「富士・松島図屏風」（個人蔵）左隻

右上：尾形光琳筆「白楽天図屏風」（根津美術館蔵）

右下：尾形光琳筆「白楽天図屏風」（個人蔵）

### 第三章 想定復元模写

## 第1節 線描

### (1) 原本の敷き写し

前章までの考察をもとに、想定復元模写を行なった。光琳が原本の敷き写しを行った際の思考と工程を考察するため、光琳が宗達本から敷き写した際の再現から行った。まず、江戸時代当時の技法書を参照し、薄美濃紙にドーサを塗布したものを粉本紙として用意した<sup>25</sup>。次に、この紙にどのような筆を用いてどのような線で描いたかということが問題となった。そこで、光琳が作品制作をする上で用いた資料が多く残されている小西家旧蔵の尾形光琳関係資料から、関係すると考えられるものを参照した。小西家旧蔵資料を概観すると、大まかに分けて1. 作品の構成や着想などを大まかに描いた草案、2. それを作品にするために詳細に描いた下絵、そして、3. 既存の作品などを写した資料の3種類があった。今回原本を敷き写す際に関連すると考えられたのは3つ目であり、ただしこれらは臨模と敷き写しの両方で写した可能性があった。

一方、狩野派の絵師である林守篤編纂の『画筌』には、狩野派の絵画学習の方法として、師匠から絵手本を借りこれを敷き写すことが記されている。光琳が画業を始めた頃に狩野派の絵師に習ったことから鑑みても、少なくとも敷き写しという写しの方法に馴染みがあったと言え、小西家旧蔵資料の一部も敷き写しによって描かれた可能性が高い。

小西家旧蔵資料のこうした写しには、一本の細く均一な線で素早く描いた様相のものが多くあり、こうした描き方を応用して「松島図屏風」の模写も行ったと推定し、実際に細い筆を用いて均一な線で薄美濃紙の上に敷き写しを行った。すると、薄美濃紙を用いることで、敷き写しの際に原本がよく透けて写し安くなるが、一方で仮に水分の含みが良い太い筆を用いると、墨の乾きが遅くなり作業効率が下がるだけでなく、滲み止めを施していても紙に滲み込んで原本を汚してしまう可能性が懸念された。そのため、原本の図像を素早く的確に記録するためには細い筆を用いるのが妥当だとわかった。また、細い筆を用い

<sup>25</sup> 光琳が活躍した時代の技法書で粉本について記したものを参照した。

土佐光起『本朝画法大伝』1690年

狩野永納『本朝画史』1692年

いずれの技法書にも、粉本紙として薄美濃紙にドーサを施したものをを用いることが記されている。

「粉本」という用語には、画稿、すなわち下絵・下図の意味と、手本、すなわち手習い・見本といった二種類の意味があるが、広い意味で制作に用いる資料と解釈できる。本稿では、本紙に写す前の下絵という意味で「粉本」という語を用いる。

河野元昭「粉本と模写」『講座日本美術史2—形態の伝承—』東京大学出版会 2005年

たとしても、線に生じた墨の溜まりから裏写りする危険もあるため、溜まりができないよう一定の速度を保って写したという推測も適当であると考えた。

また、敷き写しを行う際は、原本を平置きに寝かせて写す方が行いやすい。しかし、「松島図屏風」のように大きな画面を平置きにした場合、上部や中央部を写す際に描き手が屏風の上に乗らなければ筆が届かないという問題が発生する。そのため、上部から中央部については屏風を立てた状態で写し、下部は寝かせて写した可能性が高いと推測した。



図 3-1 敷き写しを行なっている様子

以上の推測をもとに、敷き写しの作業を進めた。前章の画像比較では、波頭と主要な波の山の線が原本と高い一致を見せた一方で、他の細かい線は原本と異なる部分が多いという知見を得たため、ここでは波の主要な線のみを敷き写した。

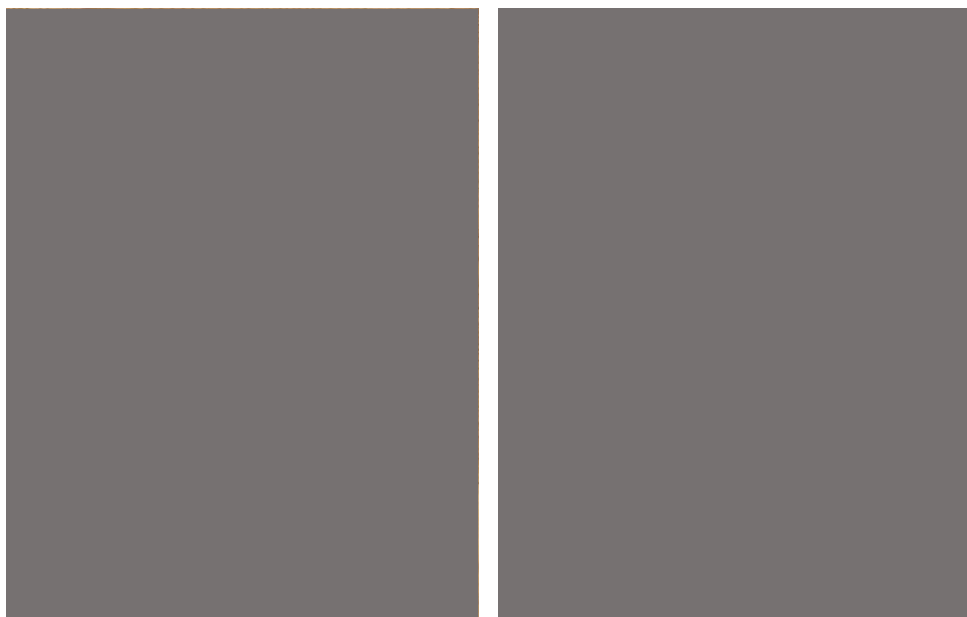


図 3-2 左：宗達本 右：敷き写しの粉本の再現

松や岩に見る太い線については、太い筆に持ち替えて写した可能性も考えられた。しかし、ここで注目したのは、前章の通り宗達本と光琳本にはこうした太い線の部分に差異が多く見られたということだった。これについては、本紙に図像を写す段階の考察で詳細を述べるが、太い線についても他の線と同様に細い線で敷き写すことでこのような差異が生じていることが推察された。すなわち、太い線を太い筆で写したり、その線自体を面のように捉えて二重に線で括ったりすれば、原本と模本に大きな差異は生じないはずである。しかし、他の部分と同様に一本の細い輪郭線で形を写したことで、本紙に再び太い線に変換する際に、原本との差異が生まれたと考えられた。

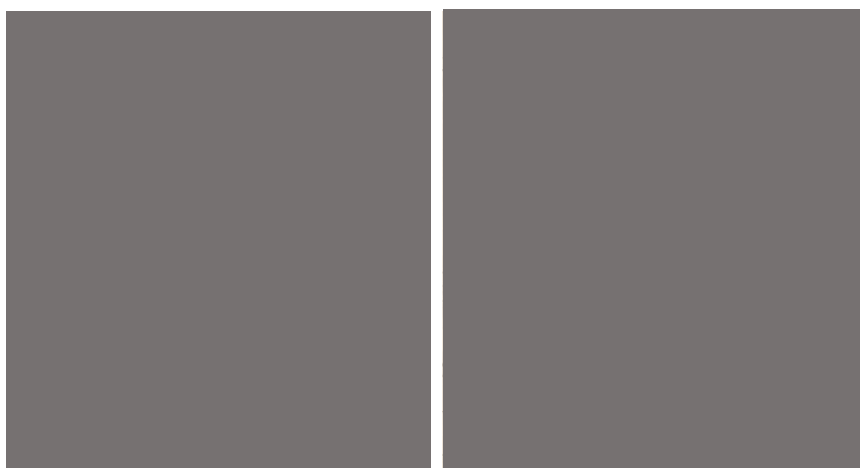


図 3-3 左：宗達本 右：敷き写しの粉本の再現

また、松葉の塊や砂子など原本では墨線で描かれているわけではない部分を写す際には、小西家旧蔵資料の他の表現を参照して、再現した【図 3-4】。具体的には、松葉の塊は彩色の境界に沿って輪郭を写し、砂子部分は点描のように表した。



図 3-4 左：「十二類絵巻」（小西家旧蔵資料）部分 中：「風俗図下絵」（小西家旧蔵資料）部分  
右：「桜花山水図」（小西家旧蔵資料）部分

## (2) 本紙の選定

原本からの敷き写しを行った後、本紙となる紙を準備した。本作品は1扇に対して3枚の紙が継がれている。3枚継ぎで本紙の高さ5尺3寸4分(1618mm)<sup>26</sup>を取るためには、長辺短辺とも2尺(600mm)以上が必要である。また、当時手に入る紙の中でその寸法を超えるものは輸入紙(中国紙)である、大唐紙(毛辺紙)や画牋紙が該当する<sup>27</sup>。

大唐紙は基本的に竹紙をさし<sup>28</sup>、水墨や淡彩で描かれた作品に使用が多く見られ、光琳の作品にも「白梅図屏風」(フリーア美術館蔵)【図3-5】や「四季草花図巻」(個人蔵)などに輸入紙を用いた例がある<sup>29</sup>。また、金箔を押された作品は雁皮の使用が推定されることが多いが、狩野探幽筆「桐鳳凰図屏風」(サントリー美術館蔵)【図3-6】のように金箔が用いられていても3枚継ぎで輸入紙を用いたと思われる作品がある<sup>30</sup>。「松島図屏風」にも大唐紙(毛辺紙)が使用されていた可能性が推測できた。

この推測をもとに、現在市販されている竹繊維が含まれる輸入紙(中国紙)から本紙を選定した。「白梅図屏風」や「四季草花図巻」の本紙の様相も参考にしながら、ドーサの効き具合などをサンプルでテストした結果、一番描画に適当であった福建宣紙を採用した<sup>31</sup>。これを楮紙で裏打ちし、本紙として用いた【図3-7】。

<sup>26</sup> 『美術聚英』に記載された寸法「高五尺四寸六分、濶一丈二尺二寸四分」を参照した。宗達本を敷き写していることを前提にすると屏風寸法であることが推定された。推定された寸法に拡大出力したものと、同時期の作品に見られる朱文円印「伊亮」の大きさが一致することも確認できたため、1扇の本紙寸法を高さ161.85cm、幅61.2cmと確定した。

<sup>27</sup> 当時入手できたと考え得る紙の種類や大きさについては、『紙譜』を参照した。

木村青竹『紙譜』、1777年

<sup>28</sup> 本紙が3枚継ぎで制作された屏風作品の修理報告書にも竹繊維が確認される。

<sup>29</sup> 「白梅図屏風」(フリーア美術館)が3枚継で輸入紙が用いられていたことは、江村知子氏が明らかにしている。江村氏は他の例として狩野探幽筆「波濤水禽図屏風」(出光美術館)を挙げ、当時輸入紙が画用紙として普及していたこと記している。また、「四季草花図巻」(個人蔵)にも輸入紙が用いられていたことが近年指摘されている。

江村知子「尾形光琳の江戸在住と画風転換：フリーア美術館所蔵『白梅図屏風』を中心に」『美術研究421』国立文化財機構東京文化財研究所 2017年

林樹里「たらしこみの研究—尾形光琳筆『四季草花図巻』の模写を通して—」東京藝術大学大学院博士論文 2018年

<sup>30</sup> 狩野探幽筆「桐鳳凰図屏風」(サントリー美術館)は縦158.6cm横371.8cmの屏風で、1扇を3枚継ぎで本紙としている。本作についても、当時の国内産の紙では寸法がまかなえないため、輸入紙の使用が推定される。

<sup>31</sup> 「宣紙」と「画仙紙」という名称は混同されて用いられる場合が多い。元来「宣紙」は書画用紙のうち、安徽省で漉かれた紙を指す中国の呼び名であった。「画仙紙」は中国から輸入された書画用の大型紙の日本における総称とされ、「宣紙」がこの語源の一つと考えられている。「紙譜」には輸入紙のうち「唐紙」のほかに「画牋紙」があり、「画仙紙」という言葉自体の指す意味は現代に至るまで変容があったと考えられる。



図 3-5 尾形光琳筆「白梅図屏風」（フリーア美術館蔵）



図 3-6 狩野探幽筆「桐鳳凰図屏風」（サントリー美術館蔵）



図 3-7 本紙を紙継ぎし肌裏打ちする様子

### (3) 本紙への転写

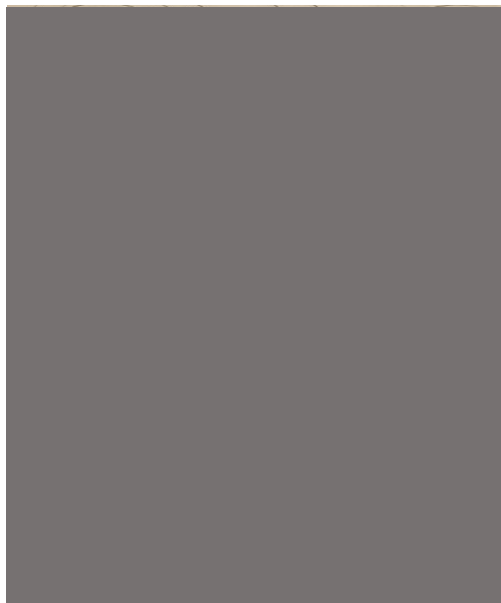
粉本の図を本紙への転写する方法については、2通り考えられた。まず、念紙を用いて転写した後に墨で描き起こすことが可能と考えられた。しかし、念紙を用いる場合、粉本と本紙の間に念紙を挟み、粉本をなぞって本紙に転写した後、さらに転写された線を墨で描き起こすことになり、非常に手間がかかる。そのため、粉本の上に本紙を重ねて敷き写しが可能であるのならば、その方が合理的と考えた。そこで、肌裏打ちを施した本紙を粉本の上に置いてみたところ、濃墨で描かれた粉本の線は十分透けることから、敷き写しの手法による転写が可能であると分かった。このように、作業効率を考えても敷き写しによって本紙に写すことが妥当と考えられた。



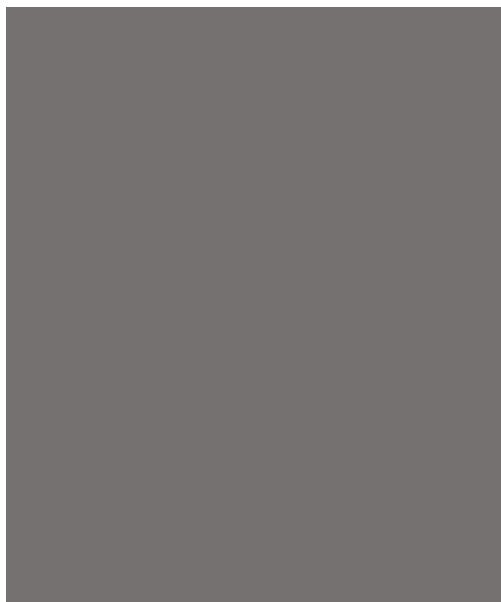
図 3-8 敷き写しした粉本を本紙の下においた時の様子。はっきりと透けることが確認できた。

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。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光琳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。





宗達本を敷き写した粉本



粉本を下に敷き本紙に写した状態



本紙に写したものに線を補う

図 3-9

また、前章の通り、波の部分に比べ岩の部分は原本と光琳本で相違が大きい部分があった。そしてそれは、彩色の境界を写すことで生じていた。ただし、それ以外の部分については一見しても形に大きな違いはないと言えた。この考察を深めるため、再度両作の画像を重ね合わせたものから、原本と光琳本で一致している部分を赤い線で抽出した【図 3-10】。その結果、彩色の境目に沿って写した部分以外は、必ず岩の形に沿って赤い線が抽出された。すなわち、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。



図 3-10 線が重なる部分を赤線で抽出した図



図 3-11 左：宗達本

中：宗達本を敷き写した粉本

右：粉本を本紙に写したもの

## 第2節 彩色工程

### (1) 彩色の推定

彩色の工程を考察する前に、まず現存する資料から配色の推定を行った。

#### 波

波の彩色を推定するにあたっての資料としては、以下を用いた。

- (i) 『光琳新撰百図』の記載      (ii) 白黒図版      (iii) 日英博覧会の記録  
(iv) 類似作品との比較      (v) 宗達筆「松島図屏風」

(i)の『光琳新撰百図』には、「屏風六枚折本六尺一双雲形金砂子銀松ニ岩極彩色波淡彩」と記されている。このことから、波は淡彩で彩色されていたことが想定される。また、(ii)は英国挿絵作家のチャールズ・リケッツによる日英博覧会の記録で、ここに「松島図屏風」について、本作の波を“A grey sea”と表現している箇所がある<sup>32</sup>。これは直訳すれば「灰色の海」となるが、一言に灰色といっても幅があるため、次に、(iv)の類似作品との比較によって考察を行った。具体的には宗達周辺および光琳の作品のうち、波が描かれた以下の9作である。

- ① 俵屋宗達筆「松島図屏風」(フリーア美術館) 【図 3-12】
- ② 宗達落款「松島図屏風」(バーク・コレクション) 【図 3-13】
- ③ 對青軒印「松島図屏風」(メトロポリタン美術館) 【図 3-14】
- ④ 尾形光琳筆「松島図屏風」(ボストン美術館) 【図 3-15】
- ⑤ 伝尾形光琳「松島図屏風」(大英博物館) 【図 3-16】
- ⑥ 尾形光琳「富士・松島図屏風」左隻(個人蔵) 【図 3-17】
- ⑦ 尾形光琳筆「白楽天図屏風」(個人蔵) 【図 3-18】
- ⑧ 尾形光琳筆「白楽天図屏風」(根津美術館) 【図 3-19】
- ⑨ 「View of an Interior」(フリーア美術館蔵) 【図 3-20】

<sup>32</sup> リケッツは、本書の中で「松島図屏風」について以下のように述べている。

“A grey sea bent into fantastic waves silently beneath great golden drifts of cloud with an uncanny force, as if controlled by the spell of some Eastern Prospero; such a sea would leave the dress of Ferdinand unwetted, and become calm at the bidding of Ariel.”

Charles Ricketts, *Pages on art*, London: Constable and Company, 1913, pp. 181-182

また、リケッツは野口米二郎の記した「日本の美術」の中でも、日英博覧会で「松島図屏風」を鑑賞した人物の一人として、紹介されている。

野口米次郎『日本の美術』大鑑閣 1920年



图 3-12 ①



图 3-13 ②



图 3-14 ③



图 3-15 ④

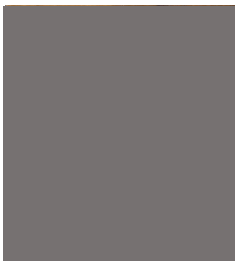


图 3-16 ⑤



图 3-17 ⑥



图 3-18 ⑦



图 3-19 ⑧



图 3-20 ⑨

①～⑨を概観すると、いずれの作品にも波の部分で藍が使用されていることが推察できた。ただし、⑧のようにはっきりと藍が確認できる作品がある一方で、そのほかの作品では素地が見えるほどにうっすらと色が感じられる程度だ。例えば⑦の作品を実見すると、遠目からは藍というより灰色のような印象であり、しかし間近で観察すると確かに藍が塗布されていたことがわかる。他のいずれの作品にも濃淡の程度はあれ当初は藍が塗られていた痕跡があり、退色によって現在の状態になったと考えられる。こうしたことから、本研究対象作品についても、藍で波を彩色されたことが推測され、“A grey sea”とは藍が退色した様子の印象を記した言葉だったと推察する。

## 岩

次に、岩の彩色の検討を行った。この際には、光琳が描いた他の「松島図屏風」、宗達本、そして白黒図版を参考にして推定していった。まず、光琳が描いた他の「松島図屏風」を参照すると、光琳が岩の表現に用いる色としては主に群青・緑青・岱赭・黄土があることがわかり、本研究対象作品においてもこれらの彩色が用いられていたと推定した。

次に、現存する光琳本の写真における明度から彩色を考察した。これまでにも述べた通り、白黒図版が掲載された資料としては、以下の3つが挙げられる。

- ①『日英博覧會新美術出品目録』（日英博覧會事務局）明治43（1910）年
- ②『美術聚英 二十号』（審美書院）大正元（1912）年
- ③『光琳遺品展覧會陳列品図録：光琳画聖二百年忌記念』（芸艸堂）大正4（1915）年

この三つを比較すると、①と③は同じ写真のように思われるが、その2つに対し②は、【図3-21】のように明暗が逆転している箇所があることがわかる。これらの写真が撮影された当時は、オルソ・クロマチックとパン・クロマチックという感光パターンの異なる新旧2種類のフィルムが流通していたことがわかっている<sup>33</sup>。そのため、こうした明暗の逆転は、①・③と②のフィルムの種類に違いから生じたと考えられた。

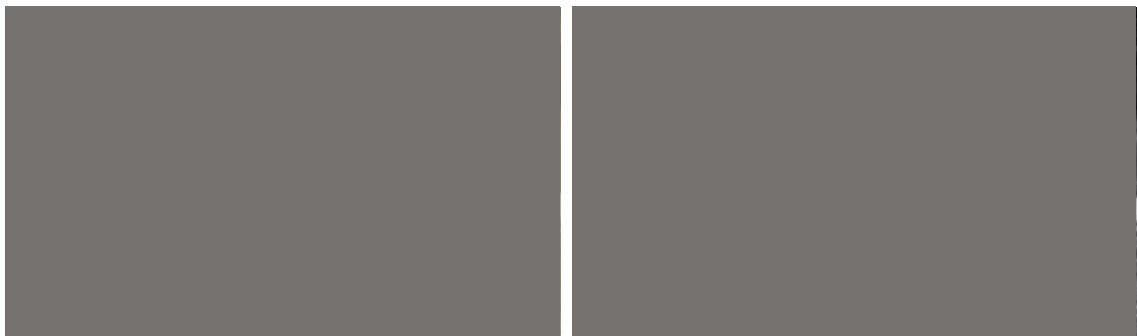


図3-21 『美術聚英』（左）と『日英博覧會新美術出品目録』（右）の白黒図版比較

<sup>33</sup> 1873年に緑から黄色までの彩色を感光する材料が開発され、その数年後にはこれを用いたオルソ・クロマチックというフィルムが市販されるようになったが、これは赤色に反応しないものであった。赤色を含む全ての色の光に対応したパン・クロマチックというフィルムが登場したのは20世紀初めのことであり、日本でこれが本格的に普及したのは大正後期からであった。つまり、現存する「松島図屏風」の白黒図版はこのどちらのフィルムも用いられた可能性がある。

吉田直人、雁野佳世子、平論一郎、石井恭子「モノクローム資料写真をもとにしたオリジナルの彩色推定に関する基礎的検討」『保存科学 No. 52』東京文化財研究所、2012年

この2種類のフィルムには赤系の光を感光するか否かという違いがあった。旧式のフィルムの場合、赤色は感光されず黒く映る。そのため、②では明るく写っていて、①・③では黒く写っている部分には、赤系の彩色が施されていたことが想定できた。すなわち、少なくともこの部分には岱赭の使用が推測されたが、岱赭も塗り方の濃淡や他の色との重なりによって白黒図版に反映される明度は変化すると考えられ、他の部分にも使用されている可能性は十分にあった。

また、②の写真を見ると、岩の中でも明度がとりわけ低い部分があり、ここには群青・緑青・岱赭・黄土のうち群青が塗られていたことを推定した。同じような観点から、一番明るく見える部分は黄土の使用が推定された。

次に、宗達本をデジタル上で白黒に変換し、光琳本の写真のうち全ての色が感光されている②と並べ、同じ感光状況を想定した写真の比較を行った。その結果、【図 3-22】で囲った部分において、宗達本と光琳本とでは明暗が反転することが確認できた。このことから、宗達本と光琳本とでは岩の配色は必ずしも一致していないと考えられた。また、宗達本で明度が低くなっている部分にも、群青が彩色されていることがわかった。



図 3-22 白黒画像を比較した図（上は宗達本、下は光琳本）

このように、明度の差からある程度使用された色を確定することは可能であったが、塗り方や色同士の重なりによって、特に岱赭や緑青が同じような明度で反映される部分があると考えられたため、これ以降は光琳の他の「松島図屏風」における配色パターンの考察から推定することとした。

光琳の他の作品を考察して見出した配色の特徴としては、一つの岩の塊の中に用いる彩色に一定のパターンがあるということだ。そのパターンは、（群青・岱赭）、（緑青・岱赭）、（緑青・黄土）というものだった。ただし、例えば（群青・岱赭）、（緑青・岱赭）という岩の塊が隣り合っていたとしても、緑青同士が隣り合うことは避けられる【図 3-23】。そのため、白黒図版において同じような明度で現れている部分も、こうした配色のルールを当てはめることとした。

以上の考察をもとに、想定復元模写のための彩色設計図を作成した【図 3-24】。



図 3-23 光琳の配色を縦横の帯状に見たときの色の序列



図 3-24 彩色設計図



## 雲形

左隻に浮かぶ雲形の州浜<sup>34</sup>については『光琳新撰百図. 下』に「雲形金砂子銀」と記されることから、金と銀が用いられていたと考えられた。また、宗達本においては雲形の縁取り部分に銀泥が用いられて変色したような様子が見受けられることから、光琳本においても同様に銀泥の使用とその変色が推定された<sup>35</sup>。

さらに注視して図版をみると、黒い縁取りのなかに白い細かな断片のようなものが確認できた。このことから、銀泥で縁取りを施した後にその内部に金砂子を蒔いた可能性が考えられた。ただし、銀泥の縁には厚みの差やムラが確認できるため、金砂子を巻いた後にもう一度部分的に銀泥を上から塗ったと推測した。



図 3-25 左：光琳本 中：雲形金砂子サンプルの白黒画像 右：雲形金砂子サンプル



図 3-26 金砂子の巻き潰しの過程



図 3-27 金砂子の巻き潰し後、さらに銀泥を塗る

<sup>34</sup> この州浜の図様は、宗達が修復に関与したとされる「平家納経」（厳島神社）授記品の表紙および見返しにある、海上に浮かぶ州浜との近似が指摘されている。また、銀泥にたらしこみのような表現で雲形を縁取る手法は、室町時代の和絵屏風にも見られる。

山根有三『日本の美術 18 宗達と光琳』小学館、1970 年

<sup>35</sup> 宗達本のこの部分については、先行研究において、細かい金の切箔を撒いた上に銀泥と墨をたらしこみのように施すことで、微妙なニュアンスを実現したとされている。ただし、雲形が描かれている類例作品をみると、墨の混色などは感じられず銀だけを用いたと考えられるものがある（俵屋宗達（伝）「扇面散図屏風」（東京国立博物館）など）。現在墨を混色されたと推定されているものについては、保存状態の差などで経年変化して黒変したのではないかと考えられた。

安達恵子「琳派の景物画—宗達と松島図屏風—」『琳派第 3 巻 風月・鳥獣』紫紅社、1991 年、240 頁

## (2) 彩色

これまでの彩色推定をもとに、実際の彩色作業に取り掛かった。

### 波

波の部分は藍を薄く何度も塗り重ねることで徐々に色味を強くして彩色した。手前の波と奥の波で量感が変化するよう意識して行った。



図 3-28 波の彩色過程 部分

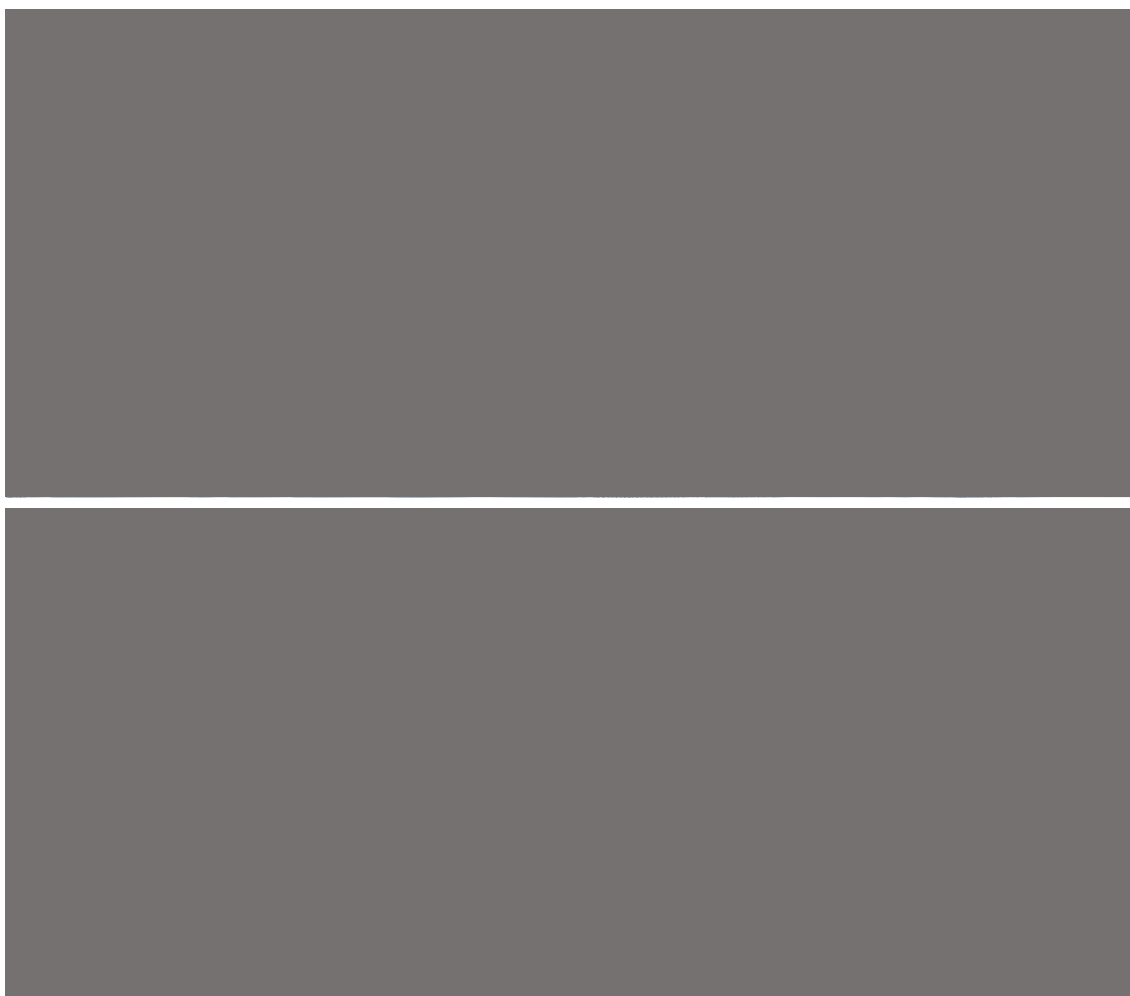


図 3-29 波彩色後の状態

## 松

松は、金箔と隣接して彩色されている部分が多く、まず金箔<sup>36</sup>の部分を実現するため、縁蓋を行なった。縁蓋とは、ドーサをしっかりと塗布した和紙を用いて、金箔を貼る以外の部分をマスキングする技法である。敷き写しによって写された松の輪郭線に沿って薄美濃紙を切り布海苔で本紙に貼りつけ、金箔を貼っていった。



図 3-30 縁蓋によるマスキングを行い、金箔を施す様子

金箔を貼り終えた後、縁蓋によるマスキングを外し、彩色を続けることになるが、その際金箔のきわを覆うように絵具を塗ったと考えられる。これにより、モチーフの形は粉本を転写した形よりもさらに一回り大きくなるように変化すると言えた。このように、松の形が原本に比べて大きくなってしまいう根底には、敷き写しの輪郭線に合わせて縁蓋して金箔を貼り、その上に彩色をしたことにあると言える。

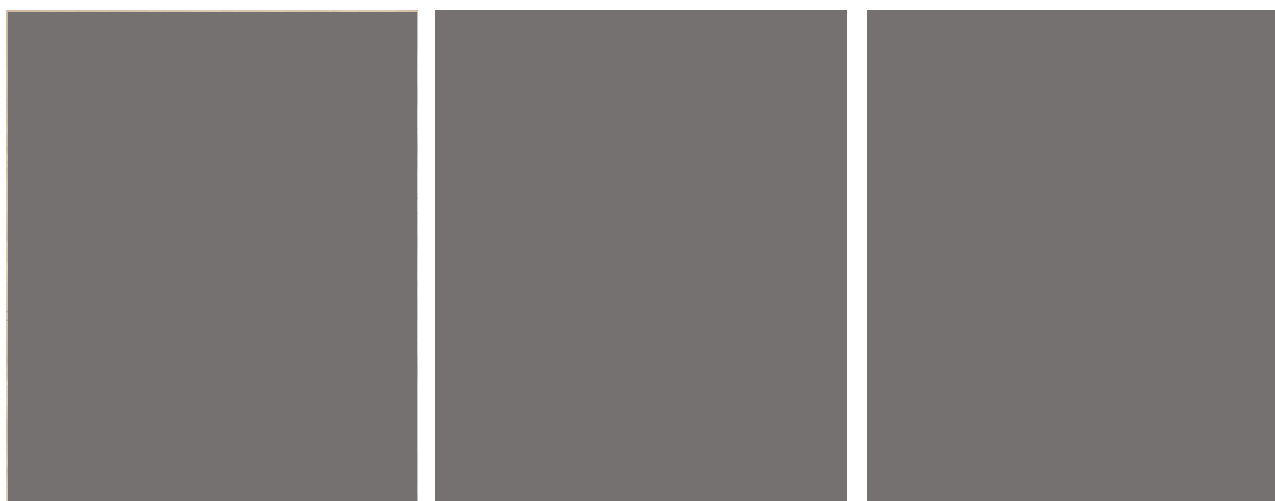


図 3-31 左：宗達本を敷き写した粉本 中：金箔が貼られた状態 右：彩色を施した状態

<sup>36</sup> 金箔のサイズについては、写真から 120mm 角と確認できた。これは、現代で市販される寸法である 3 寸 6 分 (109mm 角) と 4 寸 2 分 (127mm 角) との間の寸法であった。光琳は、宗達が金砂子によって巻き潰した箇所を金箔に変更していることが確認できたため、その部分に金箔を施した。

また、金箔と接していない部分においても、形の変化が起こると言えた。その要因は以下の通りだ。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 3-32 左：宗達本（右隻） 部分

右：宗達本を敷き写した粉本



図 3-33 本紙に写したものに彩色を施したもの

## 崖

光琳の他の「松島図屏風」を見ると緑青と群青の塗り方には大きな差があることがわかった。緑青は豊かな緑を表現するようにたっぷりとした彩色が施されるが、一方で群青は陰しい岩肌を表すように筆触を残すように描いている【図 3-34】。このように、配色だけでなく塗り方にも対比を作り、切り立つ岩となだらかな山を描き分けていたと考えられた。

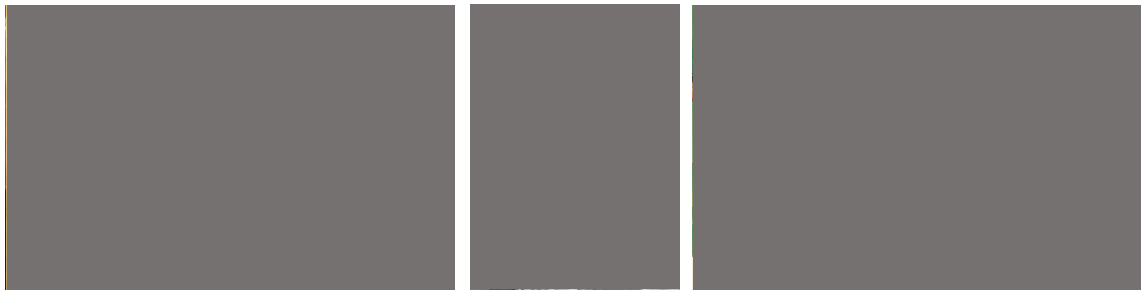


図 3-34 尾形光琳筆「富士・松島図屏風」（個人蔵）左隻部分

このように、たとえば粉本に色註などの単純な指示を記していたとしても、それをもとにその通りの色を乗せるだけでは原本のような岩の前後感や形態感を表現することはできないと言えた。「松島図屏風」は、白黒図版を一見しただけでは単に平塗りされているように感じられる。しかし、推定した色をただ平塗りすると、塗り絵にも似た単調で平易な印象になってしまう。そこで、絵具の厚みの変化や濃淡をつけることで、山の前後感や形態感を表現する必要があると考えられた。

例えば、岱赭と黄土で岩の土台となる下地を作るときには、その時点から岩の前後感を意識して彩色を施す必要がある。黄土と岱赭で大まかな岩同士の前後感が作られたあとに、緑青と群青が施される。



図 3-35 左：岱赭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

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。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 3-36 模写



図 3-37 模写 B

例えば、「模写 A」【図 3-36】と「模写 B」【図 3-37】は、今回の想定復元模写に際して筆者が試行錯誤する中で描いた二つの異なる模写である。これは、同じ色註をもとに彩色を施した模写の異なるパターンとも言える。

AとBは、彩色に微妙な差があるだけでなく、塗り方にも差がある。Aが単調な平塗りに見えるのに対し、Bでは筆触を活かしたり、彩色の境目のグラデーションに幅をもたせたりしている。このように、同じ色註をもとに描いた場合でも僅かな色や塗り方の差によって、作品の印象は大きく異なると言える。たとえ原本に対して完全に似せようとする意識があっても、彩色の段階で原本から少なからず変化が生じるのである。

### 第3節 制作時における思考の差異

本節では、ここまでの想定復元模写を通して得られた知見をまとめる。

#### (1) 制作の順序

まず明らかとなったのは、創作と模写の制作時では工程の順に差が生じるということだ。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」で例えれば岩の部分である。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。

## (2) 空間の捉え方

こうした模写に特有の作業工程によって、絵画の空間性の特徴にも変化が生まれる。

創作作品を制作する場合、すなわち宗達が「松島図屏風」を描く際には、頭の中の情景をどのように平面に創り込むかを考えて構図を決めていたはずである。宗達は「松島図屏風」において、右隻では画面の右端で、左隻では画面上端でモチーフを大胆にトリミングすることで、空間に広がりを出すことを目指している。宗達はまず大きなモチーフの位置を木炭などでアタリをとり、見せ場を設定した後に墨線で描画した。その後、隙間を埋めるように波の形を定めていったと考えられる。この際、少なからず岩というものの形体を構造から理解し、例えば尾根が立体的に連なる様子をイメージしながら岩を描いている。

このように、宗達は空間を平面に創り込む思考をもって描いていたと考えられる。その制作過程では、モチーフ同士の主従関係や全体のバランスを意識することが重要であり、近視眼的に端から順に描くような手順では全体感を失う恐れがある。緊張と緩和を同時に画面に作るために、細部を描く際にも常に広い視野に立ち返った確認作業が必要となる。

一方、光琳が模写を制作した時、空間に対する思考とそれを実現するための作業工程は宗達の場合とは完全に異なる。模写では各モチーフを別々に描くことができると述べたとおり、モチーフを重層構造として分解する思考が生まれる。正確に写すことが重視される転写の工程では、個々のモチーフが形体として均質化するのだ。均質化した線で転写された情報から絵画空間を再生するためには、改めてモチーフごとの前後関係や画面全体の空間構成を整理し直す必要がある。そうした再構成によって生成されるのは平面が重層化した絵画空間であり、原本とは異なる空間表現なのである。

通常、創作の絵画は空間を平面化していく作業が求められるが、模写による再制作では平面から空間を創造するという作業が求められる。その場合、転写によって一旦均質に平面化した情報から空間を再生するため、原本以上に前後関係が強く演出される傾向が生まれる。例えば、実物のモチーフを眼の前にして絵を描く場合と、写真を見て絵を描く場合に生じる差異と同じである。写真として平面化された空間を再解釈するときや、模写をするときに人間の脳内で行われるのは、平面化したモチーフの情報を個々に分解し、レイヤーのように画面の中に再構築していくことである。モチーフ同士の前後関係をレイヤー的に再構築する画面空間は、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、それは光琳の個性である以上に、模写の工程において必然的に生じる画面空間なのである。



〈表 2〉 創作と模写の制作時における思考の差異

• 光琳筆「松島図屏風」の場合

創作	全体から細部へ	全体のバランスを考慮して細部を定める
	空間から平面へ	全体のバランスから空間をまとめていく
模写	細部から全体へ	部分を集積して全体を形成する
	平面から空間へ	均質化した情報から空間を再構築する

→工程の錯誤が生じる

## 結論 模写の不完全性

本研究で解明されたのは、従来光琳の模写において意図的なものとして語られてきた改変が、模写の工程を通して必然的に生じる結果であったということである。

まず、光琳本と宗達本の比較から、両作の図像はわずかな差異があるもの高精度な一致が見られることがわかり、光琳は宗達の「松島図屏風」を敷き写しによって模写したと推定された。その際、主要な部分のみを細い線で写していたと考えられた。そして、本紙へ写す際に残りの部分を描き足したり、写し取った細い線をもとに再び太い線に変換したりする作業を行うなかで、原本との微妙なずれが生じることがわかった。また、彩色の境界を写し取ることで原本に存在しない墨線が加えられる場合もあった。

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。線描の段階では敷き写しを行うことで形を正確に写すことができるが、彩色の段階では敷き写しによって写すことができないため、一旦原本から意識が乖離せざるを得ない。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のだ。また、色や塗り方も一定にはなり得ず、原本から変化することが強いられると言える。このように、宗達本と光琳本の差異は、光琳の意図的な改変として捉えられることが多かったが、模写に特有の工程によっておのずと生じる変化であったことが判明した。光琳は「松島図屏風」の模写によって宗達を追体験し学習したと解釈されてきたが、宗達本と光琳本は根本的に異なる思考と工程で制作されていたのである。

また、絵画を描くという点では同じ目的をもった創作と模写だが、制作時の思考やそこから導き出される工程は根本的に異なっていると言えた。創作の制作時には、まだ見ぬ完成に向かって制作するため、主たるモチーフから順番に全体のバランスを取りながら描こうとすると言える。一方、模写は既存の完成像に向けた工程を合理的に逆算する思考によって描き進められる。そのため、細部のモチーフから描くことも可能となる。

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。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<sup>37</sup>。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。

---

<sup>37</sup> 「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



図 4-1 尾形光琳筆「松島図屏風」(岩崎小彌太旧蔵)の想定復元模写

## 参考文献

### 【美術史】

- 山根有三「光琳芸術の特質とその作風展開の意義-代表的な金屏風 燕子花図と紅白梅図を中心に-」『山根有三著作集(4)光琳研究 2』、中央公論美術出版、1997 年
- 山根有三「光琳の画風展開について」『光琳絵画全集 光琳派 1』日本経済新聞社、1979 年
- 山根有三「〈光琳作品の研究と解説〉光琳筆秋草図屏風について」『美術研究 206 号』、1959 年
- 仲町啓子『もっと知りたい尾形光琳-生涯と作品-』東京美術、2008 年、
- 村重寧、小林忠編『琳派第 5 巻-総合- 別冊』紫紅社、1992 年
- 仲町啓子『「燕子花図屏風」の成立をめぐる』『国宝燕子花図屏風』根津美術館、2005 年
- 玉蟲敏子「宗達・光琳の代表作と趣向の美学」『日本美術全集 18 宗達・光琳』、講談社、
- 松下隆章「宗達の松島図など」『東京国立博物館研究誌 48』、1955 年
- 松下隆章「いわゆる松島図屏風について」『東京国立博物館研究誌 259』1972 年
- 太田昌子『松島図屏風：座敷からつづく海』平凡社、1995 年
- 秋山光和、田中一松、水尾比呂志「座談会 フリア・ギャラリー蔵宗達の松島図屏風をめぐる」『國華 958』1973 年
- 山根有三編『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
- 山田直三郎編『光琳遺品展覧会陳列品図録：光琳画聖二百年忌記念』芸艸堂、1915 年
- 古田亮『俵屋宗達 琳派の祖の真実』平凡社新書、2010 年
- 江村知子「尾形光琳の江戸在住と画風転換について：フリーア美術館所蔵「白梅図屏風」を中心に」『美術研究 第四百二十一号』、2017 年
- 山根有三「光琳筆 秋草図屏風について」『美術研究 206 号』1959 年
- 山根有三「宗達筆『松島図』屏風をめぐる」『在外日本の至宝 5 琳派』1979 年
- 仲町啓子「宗達筆〈松島図屏風〉考 上」『実践女子大学紀要 美学美術史学 十号』1995 年
- 矢代幸雄「宗達筆松島図屏風」『美術研究七三号』1938 年
- 要真理子「英国モダニズムに見る波と戦争の風景-光琳〈松島図屏風〉との比較検討から-」『立命館言語文化研究 26』2015 年
- Charles Ricketts, *Pages on art*, London: Constable and Company, 1913
- 塚本鷹充『北宋絵画史の成立』中央公論美術出版、2016 年
- 安村敏信『江戸絵画の非常識-近世絵画の定説をくつがえす-』敬文舎、2013 年
- 林進「光琳を検証する-光琳はなぜ宗達画、宗達関係資料の模写をおこなったのか-」『神戸大学美術史研究会美術史論集第 17 号中部義隆先生追悼号』2017 年
- 五十嵐公一『近世京都画壇のネットワーク：注文主と絵師』古川弘文館、2010 年

仲町啓子「光琳の江戸下りの成果と意味」『根津美術館紀要 此君 第5号』2014年

野口剛「八橋図屏風考 燕子花図屏風からの図様継承をめぐる問題を中心に」『根津美術館紀要 此君 第5号』  
2014年

中部義隆「尾形光琳と松花堂昭乗」『大和文華館 美のたより 105』1993年

『岡倉天心-芸術教育の歩み-』東京芸術大学 岡倉天心展実行委員会、2007年

岡倉天心『岡倉天心全集 第2巻』平凡社、1980年

木村青竹『紙譜』1777年

「京都国立博物館文化財保存修理所修理報告書 11」京都国立博物館編、京都国立博物館、2010年

増田勝彦「フリーア美術館所蔵絵画料紙の繊維分析」『保存科学 No.32』1993年

### 【模写・模倣について】

戸田禎介「中国絵画における形態の伝承・模写の特殊性について-」、東洋文化研究所紀要 57、1972年

戸田禎介「模写性について-宋元画を中心に-」東京国立博物館研究誌「Museum」380、1982年

河野元昭「粉本と模写」『講座日本美術史第2巻形態の伝承』東京大学出版会、2005年

玉蟲敏子「『継承と伝承』と伝説化をめぐる考察-「琳派」の諸作品を中心に」『講座日本美術史第2巻 形態の伝承』東京大学出版会、2005年

島尾新「絵画史研究と光学的手法-「源氏物語絵巻」の調査から」『講座日本美術史第1巻 物から言葉へ』  
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

安村敏信「粉本と模写 江戸狩野派の場合」『日本の美学 13』1989年

武田恒夫「粉本をめぐる諸問題」、大手前女子大学論集第29号、1995年

島尾新「写しの文化-「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

佐藤康宏「若冲における模写の意義」、MUSEUM No.364、1981年

安田篤生「模写と粉本」『美術フォーラム 21 vol.12』2005年

高梨純次「模写の変貌 模写・近代を視点に」『美術フォーラム 21 vol.12』2005年

小林忠「アカデミズムの功罪-江戸時代狩野派の場合-」、季刊芸術出版、1975年

張彦遠、長廣敏雄訳注『歴代名画記 1』平凡社、1977年

坂崎坦『日本畫の精神』東京堂、1942年

笠井昌昭『訳注本朝画史(1)』同志社大学人文学 128号、1975年

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

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

奥井素子「尾形光琳筆『風神雷神図屏風』の模写工程の考察：俵屋宗達筆『風神雷神図屏風』との比較からみる」『美学61』2010年

奥井素子「尾形光琳の模写研究―「西行物語絵巻」について―」『鹿島美術研究年報第32号別冊』2015年

河野元昭「継承と創造の日本美術」『東京国立博物館 名作誕生―つながる日本美術 図録』2018年

佐藤康宏「つなげて見る「名作誕生」展案内」『東京国立博物館 名作誕生―つながる日本美術 図録』2018年

澤田直「存在と無の〈あいだ〉―創造性について」『岩波講座哲学7 芸術/創造性の哲学』岩波書店、2008年

北村清彦「受け手の役割」『岩波講座哲学7 芸術/創造性の哲学』岩波書店、2008年

プラトン、藤沢令夫訳『国家第2巻』岩波書店、1979年

アリストテレス、松浦嘉一訳『詩学』岩波書店、1949年

イマヌエル・カント、篠田英雄訳『純粋理性批判（上）』岩波書店、1961年

ヴァルター・ベンヤミン、浅井健二郎編訳、久保哲司訳「複製芸術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』筑摩書房、1995年

ヴァルター・ベンヤミン、浅井健二郎編訳、久保哲司訳「模倣の能力について」『ベンヤミン・コレクション2 エッセイの思想』筑摩書房、1996年

ジョン・ボードリヤール、竹原あき子訳『シミュラクルとシミュレーション』法政大学出版局、2008年

ロザリンド・E・クラウス、小西信之訳『オリジナリティと反復 ロザリンド・クラウス美術評論集』リプロボート、1994年

ガブリエル・タルド、池田祥英、村澤真保呂訳『模倣の法則』河出書房新社、2007年

マイケル・タウシグ、井村俊義訳『模倣と他者性 感覚における特有の歴史』水声社

G・ドゥルーズ、小泉義之訳『意味の論理学 上』河出書房新社、2007年

G・ドゥルーズ、財津理訳『差異と反復 下』河出書房新社、2007年

J・デリダ、湯浅博雄・小森謙一郎訳『エコノミメーシス』未来社、2006年

ルイ・マラン、篠田浩一郎、山崎庸一郎訳『絵画の記号学:エクリチュール パンチュール』岩波書店、1986年

Eサピア、B・L・ウォーフ他、池上嘉彦訳『文化人類学と言語学』弘文堂、1995年

エミール・バンヴェニスト、岸本通夫監訳『一般言語学の諸問題』みすず書房、1983年

ポール・リクール、久米博訳『時間と物語Ⅰ 物語と時間性の循環/歴史と物語』新曜社、1987年

ハインリヒ・ヴェルフリン、梅津忠雄訳『美術史の基礎概念 近世美術における様式発展の問題』慶應義塾大学出版会、2000年



パース、内田種臣編訳『記号学』勁草書房、1986 年  
パース、伊藤邦武編訳『連続性の哲学』岩波文庫、2001 年  
石田英敬、東浩紀『新記号論 脳とメディアが会合するとき』ゲンロン、2019 年  
榎木野衣『増補シミュレーションイズム』筑摩書房、2001 年  
マーク・チャンギージー、柴田裕之訳『ひとの目、驚異の進化』インターシフト、2012 年  
V・S・ラマチャンドラン『脳のなかの天使』角川書店、2013 年  
エリック・R・カandel『芸術・無意識・脳 精神の深淵へ：世紀末ウィーンから現代まで』九夏社、2017 年  
アントニオ・R・ダマシオ、田中三彦訳『感じる脳』ダイヤモンド社、2005 年

## 図版出典

池田孤邨編『光琳新撰百圖(下)』1864 年  
『日英博覧會古美術出品圖録』1910 年  
『美術聚英 20 号』審美書院 1914 年  
『光琳遺品展覧會陳列品図録：光琳画聖二百年忌記念』芸艸堂、1915 年  
『美術研究 206 号』吉川弘文館、1959 年  
村重寧、小林忠編『琳派』紫紅社、1989 年  
フリーア美術館 Open F|S <https://www.freersackler.si.edu/collections/>  
ボストン美術館 Museum of Fine Arts Boston <https://www.mfa.org>  
メトロポリタン美術館 <https://www.metmuseum.org>  
大英博物館 <https://www.britishmuseum.org/research.aspx>  
サントリー美術館 <https://www.suntory.co.jp/sma/collection/>  
メナード美術館 <https://museum.menard.co.jp/collection/index.html>  
東京国立博物館 <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/index>  
根津美術館 <http://www.nezu-muse.or.jp/jp/collection/index.html>  
CHRISTIE'S [https://www.christies.com/?sc\\_lang=en&lid=1](https://www.christies.com/?sc_lang=en&lid=1)

## 謝辞

本研究にあたりご指導を賜りました、東京藝術大学大学院美術研究科文化財保存学保存修本画研究室 荒井経教授、國司華子准教授、有賀祥隆客員教授、大竹卓民先生、武田裕子先生、久下有貴先生、同大学院保存修復彫刻研究室 藪内佐斗司教授、東京大学 塚本鷹充准教授、修護 君島隆幸先生、伝世舎 三浦功美子先生、に深く御礼申し上げます。

また、本研究を遂行するにあたり折に触れ論文のご助言を賜りました東京藝術大学 COI 拠点特任助手 林樹里氏、そして、想定復元模写にあたり日本画の実技的なご指導と研究成果への道筋となる貴重なご助言を賜りました東京藝術大学大学院美術研究科文化財保存学保存修本画研究室助教 染谷香理先生に心より御礼申し上げます。

なお、本研究は芳泉文化財団様より助成を賜り遂行致しました。ここに重ねて謝意を表します。最後に研究室の皆様、家族、友人をはじめご協力いただいた多くの方々に感謝いたします。