

模写を読む

画家は何をうつつしてきたのか

Analysis of Copies

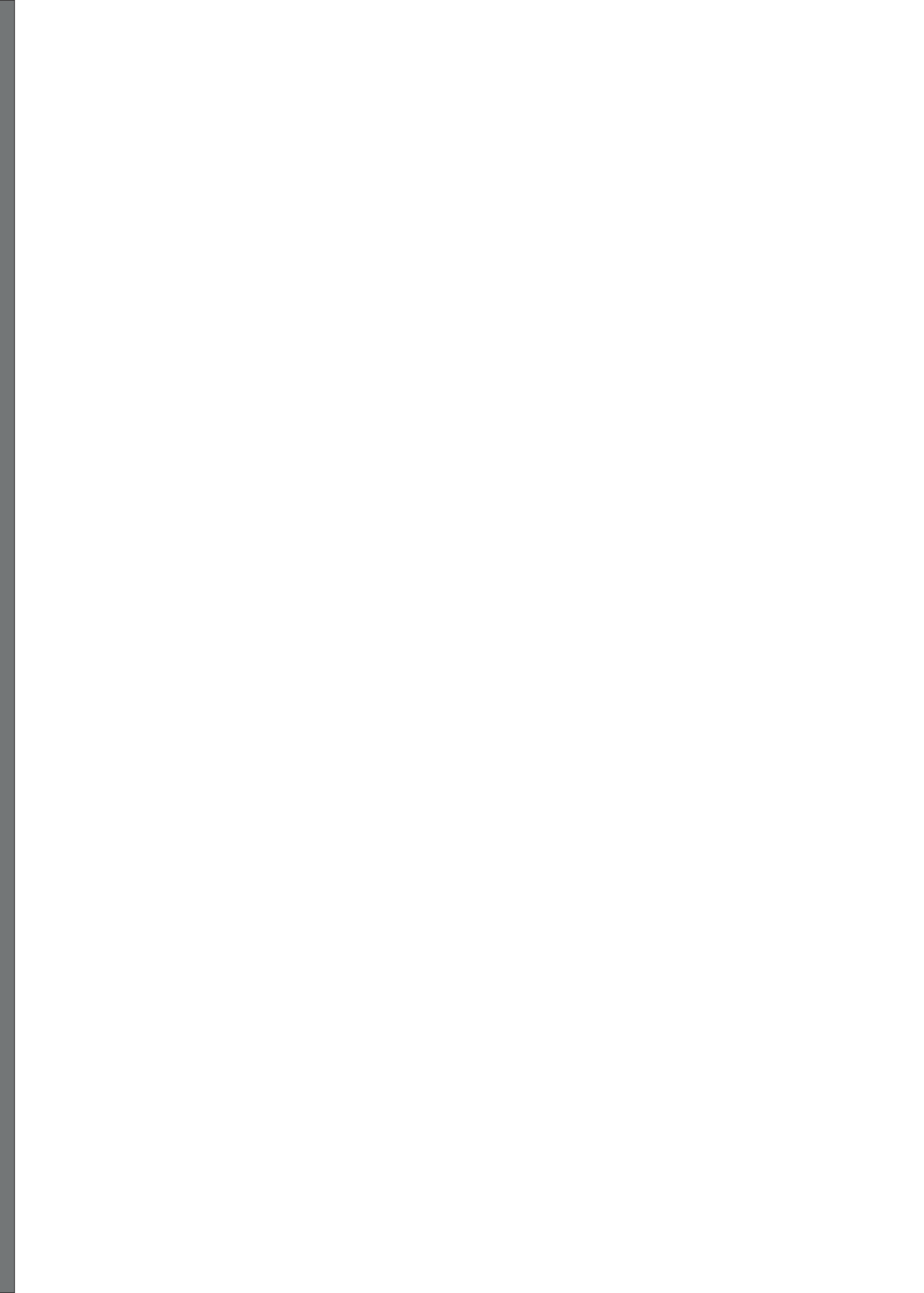
How have painters made reproduction?

京都市立芸術大学

芸術資源研究センター研究プロジェクト

「うつしから読み取る技術的アーカイブ」





模写を読む

画家は何をうつしてきたのか

本書は京都市立芸術大学芸術資源研究センターのプロジェクト「うつしから読み取る技術的アーカイブ」(研究代表者彬子女王殿下)の研究報告書である。今年度は京都市立芸術大学芸術資料館において、展覧会「模写を読む」展を同館の収蔵品展として令和元年10月26日(土)から12月1日(日)に開催した。本書は同展の図録を兼ねている。掲載する作品(資料)の所蔵は、表示がないものは全て本学芸術資料館である。展覧会への出品資料と本書掲載資料とは多少入れ替りがあり完全には一致しない。同展の企画運営及び本書の編集は小林玉雨と田島達也が行った。作品解説は文末に執筆者を(小林)(田島)と記した。

大英博物館所蔵アンダーソン・コレクションから見る「模写」が果たす役割

彬子女王

Princess Akiko of Mikasa

模写の意義とその役割 二条城二の丸御殿障壁画模写事業に従事して

大野俊明

Ono Toshiki

模写を描く

川嶋渉

Kawashima Wataru

模写の変遷 京都市立芸術大学芸術資料館収蔵品を通して

小林玉雨

Kobayashi Gyokuu

模写・手本・資料 うつし二〇選

模写を愛す

田島達也

Tajima Tatsuya

大英博物館所蔵アンダーソン・コレクションから見る

「模写」が果たす役割

杉子女王

Princess Akiko of Mikasa

はじめに

現在大英博物館は、約三万点の日本美術作品を所蔵しているが、このコレクションの基礎となったのが、一八八一年に購入されたウィリアム・アンダーソン（一八四二―一九〇〇）の日本絵画コレクションである。アンダーソンは、明治六一八七三（一八七三）年、明治政府の命により、新しく設立された帝国海軍医学校・海軍病院の解剖学と外科の教授に任命され、お雇い外国人として約六年間滞在した日本で、医師としての仕事の傍ら、三千点以上に及ぶ日本絵画を蒐集したことも知られている。

しかし、このアンダーソン・コレクションは、日本美術史研究者の間では長年あまり注目されてこなかった。コレクションの三分の二がまくり、つまり未表装の作品で、下絵や粉本などが多かったため、美術史的価値は低いとみなされてきたからである。アンダーソンは日本美術を体系的に理解し、本国に持ち帰って紹介するという使命を帯びていたため、その蒐集方法は極めて博物学的である。アンダーソン自身、このような下絵類は、画商でずさんに積み上げられて山のように買ったものから買うことが出来ると述べており、このように安くて、大量に購入することが可能だったまくり類は、なるべく多くの作品を集めたいアンダーソンにとって最適なものであったのだろう。

よいものを選んで買うのではなく、大量に種々雑多な作品を買い集めていたために、作品数に対して優品が少ないと言ふことになるが、裏を返せば、当時の美術市場にどのような作品が一般的に流通していたのかを知ることの出来る貴重な史料になり得る。そして、優品が少ないということは、「模写」や「贋作」が多いと言える。これもまた、アンダーソン・コレクションが注目されなかった理由の一つであるが、そのような模写や贋作が興味深い真実を教えてくれることもある。本稿では、アンダーソン・コレクションに含まれている模写作品等を通して、美術史的価値がないと言われる模写が果たしうる役割についても考えてみたい。

1 岸駒の《虎図》

アンダーソンは一つ一つの作品をいちいち確認しながら買っていたわけではない。彼のコレクションには、現在残っている書物では確認できない無名の画家の作品が数多く含まれている。例えば、アンダーソン・コレクションの中にある図1の《虎図》は、無名の画家九峯滕瑛（生没年不詳）による作品であるが、大英博物館蔵の岸駒（一七四九―一八三九）の《虎図》（図2）の模写だと考えられる。

岸駒の作品は、エドウィン・アルフレッド・バートン（一八六三―一九五三）のコレクションで、一九三一年に大英博物館によって購入されている。大英博物館の学芸員であったローレンス・ビニヨン（一八六九―一九四三）によると、英国には一八六二年からあり、函館で購入された作品で、元々は有力な大名家のコレクションであったらしい³。これほどまでに酷似した作品が同じ博物館に入ったのは、偶然とは考えにくい。バートンは外科医であり、同じく外科医であったアンダーソンと同時期にロンドンで活躍していることから、アンダーソンとなんらかの関わりがあり、類似作品が大英博物館に所蔵されていることを知った、もしくは大英博物館に譲渡することを示唆された可能性も否定はできないだろう。

岸駒は、有栖川宮家の御学問所の障壁画を描き、近習となったことから、「雅楽助」の名を賜っている。大英博物館の岸駒作品の落款は「雅楽助岸駒」となっているが、この名を拝領した天明四（一七八四）年から、文化五（一八〇八）年に越前介を拝命するまでの約二十年間、いわゆる「雅楽助時代」に製作されたと考えられる。

そこで、滕瑛の作品に目を向けてみると、興味深い事実が明らかになってくる。落款には「享和癸亥晩夏奉君侯之命 九峯滕瑛寫」とある。つまり、何らかの形で岸駒の作品を目にした滕瑛の主人が、享和三（一八〇三）年に滕瑛に指示して模写をさせたと推測できるが、この滕瑛作品の落款の年代が確かなものであるならば、岸駒作品の推定制作年代の幅が五年以上狭まることになる。岸駒には劣るものの、滕瑛作品でも虎の猛々しい表情がよく描き出されており、当時の日本美術市場における岸駒の人気を明らかにする上でも重要な資料と言いうことができる。滕瑛が写した原画が、巡り巡って大英博物館に収蔵されることになり、再び出会うことになるというのも、数奇な物語と言えるだろう。

また、近年富山市佐藤記念美術館に岸家伝来の絵画資料がまとまって収蔵されたが、岸駒の長子である岸岱（一七八二／八五―一八六五）による大英博物館本の模写が含まれている。裏面の墨書に、「小堀縫再殿需 寛政庚申夷則卓堂撰 弔晴大蟲 帛頭館所図 可観堂」とあり、原画は岸駒が京都代官であった小堀邦明（縫殿）（一七六六―一八〇四）の求めに応じて描いたもので、寛政十二（一八〇〇）年に岸岱（卓堂）が模写をしたこ

とがわかる。小堀邦明は、遠州流の小堀遠州（一五七〇―一六四七）の弟が興した小堀仁右衛門家の七代目で、禁裏御用を務めた旗本の家柄である。有栖川宮家の御用を務める中で、小堀家とのつながりも生まれてきたのであろう。岸岱の模写が一八〇〇年、膝瑛の模写が一八〇三年に制作されていることから、岸駒の作品は一八九〇年代後半に制作されたと推測してよいのではないだろうか。原画ではなく、模写作品が新たな真実を浮かび上がらせる事例の一つといえよう。

2 西山芳園の《虫行列図》

図3の《虫行列図》は、「模写」ではなく、「模写された」作品である。西山芳園（一八〇四―一八六七）は、大阪に生まれ、中村芳中（？―一八一九）の後、松村景文（一七七九―一八四三）に学んだ四条派の絵師である。幕末明治の大坂で人気のあった絵師であるにも関わらず、研究はこれまであまりされておらず、現在の大阪でもほとんど知られていない。近年ようやく大阪四条派の展覧会が行われるなどして、再評価の兆しが見えてきたが、アンダーソン・コレクションの芳園作品は、中でも優品として評価されるべき作品である。

カマキリ、キリギリス、コオロギなどの虫たちが、野菊などの野の花々を手にし、大名行列を模して歩いている。最後尾のアシナガバチが草鞋の紐を結び直している風情なのが、大変巧みな意匠といえよう。昭和十七（一九四二）年に大阪市立博物館で開催された「西山芳園並完瑛展」でも、右上部に詞書があるものの、同様の意匠の《秋虫行列図》が堺市の鳥井三次氏の所蔵作品として展示されており、芳園が好んだ主題であったのかも⁵、⁶。しれない。

大英博物館本の箱には、書状が付属しているので紹介したい。

（表書）

嘉永四年亥年六月四日

白金

若殿様小梅村江御入興之節 床江用ひ置き候処 御意に叶ひ 差し出だすべく候様仰せ付け被れ 其の後お下げに相成り候節之御達し也

（書状表書）

山鹿屋 白金

政吉様 近習方

(書状)

手紙を以って 御意を得申し候 弥御平和珍重の御事に候 然るは先月六日御差し出だし有の候 虫行列の画御懸物 永々留め置き被る 写方致し 出来大慶を被り存り候 右に付 此日御内意の趣 相達し候処 右の画を下地にして 外に存じ付きの図注文有るの候に付き 御懸物に及んで返却候との事に御座候間 折角の御事乍持つて差し出だし申し候也 御請取下さるべく候 此段御意を得申す度 是の如く御座候 已上

七月廿二日

尚々先月四日(卯カ?) 御寮江参じられ候説 借り受け申し候御器乍 延引致し返却候 已上

つまり、嘉永四(一八五二)年六月、若殿様が小梅村に出かけた折、床に懸けてあった虫行列の絵をお気に召し、借り受けて模写をし、終了したので、元の持ち主である白金の山鹿屋政吉に返したというのである。小梅村は現在の東京都墨田区、白金は港区であり、大坂の芳園の作品が江戸まで届いていたということがうかがえる。芳園は東海道から江戸に至るまでの写生帖を数冊残しているので、江戸まで出向いた折に、依頼があつて現地に遺した作品であるのかもしれない。アンダーソンは東京の画商でこの作品を購入していると推測できるので、白金の旧家から東京の市場に出た作品であるということにも合点がいく。

注目すべきは、「作品を気に入ったので写した」という点である。藤瑛の作品も主君の求めに応じて模写された作品であり、若殿様の詳細が残念ながらわからないため、確認できていないが、この際求めに応じて写された芳園の模写作品もどこかに残されているはずである。誰かの家を訪ね、懸けてあつた作品を気に入った場合、その絵師の別の作品を求めるのではなく、存じ寄りの絵師にその作品を模写させ、手元に置くということが十九世紀当時一般的に行われていたことがわかる。岸駒も芳園も、模写が作られた当時は存命であり、本人に頼もうと思えば頼める状況にあつたにもかかわらず、敢えて模写をさせたという事実は大変興味深い。逆に言えば、模写でもいいから手元に置きたいと思わせるだけの魅力を原画が持っていたということなのかもしれない。

おわりに

模写は、オリジナルではないという理由で、「作品」として評価されることはあまりない。しかし、《女史箴図》

のように顧愷之(三四四―四〇六)が描いた原画は失われても、唐代に作られた模写が残ったことによって評価され、摸本自体も中国美術の白眉とされているものもある。模写は、写された年号が付されていることが多いため、本稿で取り上げた模写作品のように、原画に関する情報が多く詰まっていることが少なくない。模写だから顧みないのでなく、模写だからこそ作品の声なき声に耳を傾け、情報を引き出してあげるのが、美術史研究者の責務と言えるのではないだろうか。

- 1 彬子女王「標本から美術へ…十九世紀の日本美術品蒐集、特にアンダーソン・コレクションの意義について」『國華』一三六〇号、二〇〇九年、三十二頁。
- 2 Anderson, William. *The Pictorial Arts of Japan*. London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1886, p.122.
- 3 Binyon, Laurence. 'Tiger by Ganku'. *The British Museum Quarterly*, Vol. 6, No. 1, 1931, p.13.
- 4 『特別展 写された絵 遺された絵…岸駒、岸岱岸派絵画資料をめぐって』富山市佐藤記念美術館、二〇一二年、六十七―六十八頁。
- 5 『なにわ風情を満喫しませう―大阪四条派の系譜―』大阪商業大学商業史博物館、二〇一七年
- 6 『芳園並完瑛展図録』大阪市立美術館、一九四一年
- 7 武富瓦全述、山田都一郎速記、雑録「西山芳園先生」『名家談義』第十七号、一八九七年(大阪商業大学商業史博物館前掲書、二〇一七年、七十一―七十二頁に転載)



2



1

图 1 —— 《虎图》九峯滕瑛 ©Trustees of the British Museum

图 2 —— 《虎图》岸駒 ©Trustees of the British Museum



3

图 3 —— 《虫行列图》©Trustees of the British Museum

模写の意義とその役割

二条城二の丸御殿障壁画模写事業に従事して

大野俊明
Ono Toshiaki

京都市立芸術大学日本画専攻には、制作実習室とは別に古典絵画の模写を通して研究制作する教室が設けられている。この部屋には筆者が芸大生の頃、当時の大学改革後に設けられたもので約五十年の歴史を重ねて現在に至っている。当時、模写の授業は日本画の基礎を学ぶ一回生の実習授業の中で一週間程度をカリキュラムに組み込まれ実施されていた。この程度の時間では、古典絵画を学ぶに十分なカリキュラムとは言えなかったのだが、改革後に一変した。洋の東西を問わず、先人が残した優れた古典絵画を模写を通して学ぶことの重要性を再認識できる学びの場が設けられた。かつて、京都府画学校設立当初は、先人達の優れた絵画を模写することで、自身の創作の礎とする授業が積極的に行われていたのが、時と共にその意義が薄らいでゆく中で、近年文化財となる日本絵画の保存を目的とした模写事業の重要性が見直され、今日へと受け継がれている。さらに昨今の印刷技術の飛躍的な発展にともない、より高画質のデジタルプリントにより高品質のレプリカが作られるようになり、原本を保存するための現状模写の必要性が薄らいでいるのも事実である。そこで今改めて模写の意義とその役割について考える必要があるのではないか。このような観点から筆者が一九七二年から参加している二条城二の丸御殿の障壁画模写事業に焦点をあて、その意義と役割について考えてみたい。

二条城は、一六〇三年に江戸幕府を開いた徳川家康が築いたもので、現存する二の丸御殿は三代将軍家光が、後水尾天皇の行幸に合わせて改修したもので国指定の文化財として伝えられている。特に建物内部の障壁画は、徳川家の御用絵師であった狩野探幽を筆頭に、当時の狩野一門が手掛けた貴重な文化財となっている。ところが四百年の歳月を経た障壁画はいたみが甚だしく、貴重な文化財を保存するため、模写をしてはめ替える計画が、一九七二年に始まった。総数千面を越える障壁画を描かれた当初の状態に復元模写し、順次はめ替えながら原本を修復保存する方法が進められている。ではなぜ復元模写なのか。実はこの事業が始まる三年前に、試みで杉戸絵を現状模写で進められた経緯があったのだが、約二年を費やして仕上げられた数が四面という結果であった。千面の障壁画を現状模写で行う事業は、時間と経費の両面で不可能に近い。その結果、模写は復元で進められる

こととなった。その大きな理由として事業期間の短縮は当然の事だが、もうひとつ文化財となる二の丸御殿の障壁画は、現在に至るまで何回も修理が繰り返された結果、江戸時代初期の狩野派の特徴となる表現の様式が修理時の補彩等によりほとんど失われている。それを現状模写する意味や価値が本当にあるのかという疑念が大きな要因となった。わずかに残る当時の狩野派の表現を基に復元模写する方向で進めることとなった。二条城二の丸御殿の大半は、国の重要文化財に指定されているもので、次の世代へ長く受け継がれるべく、原本を保存するための模写をしてはめ替える作業を進めながら、文化遺産となる江戸初期の絵画を広く社会に公開するという重要な役割も含まれている。このように文化財の保存と公開という考え方のどちらを優先すべきかは、時代と共に変化しながら今日に至り、その両方を解決するために始められたのが、このプロジェクトである。

今日、文化財に指定されているあらゆる絵画のレプリカ製作が飛躍的な成果を上げ、原本保存に変わるレプリカでの公開に大きな役割を果たしている。二の丸御殿の模写もデジタル技術を使ってレプリカにすべきという考えもあつた。しかし、復元の場合は、経年変化による変色や退色あるいは欠落部分を描かれた当時の状態にもどす必要があるため、狩野派の様式や技法等を他の作品の類例を調査研究しながら創作する工程が必要となり、画家の手による作業が大きく影響する。結局、当初からの方法で現在も作業は進められている。大きな理由は、伝統的な日本絵画の空間表現や表現技法を現代の我々が受け継ぐべき「文化」としてとらえ、次の世代へ直接的に手を通して伝え残す必要性があると考えるからである。四百年前の狩野派の絵師達が描いた作品は、現代の我々が受け継がなければならない内容が多く含まれている。これは次の世代へも残さなければならぬものであり、模写制作に携わる過程の中で手を通して体得することが、日本絵画の特質を伝えることができるプロセスであると考ええる。当時の絵師が創造した絵画世界を復元模写で蘇らせることで、今日の日本画表現に新たな可能性を見出すきっかけに繋がるものと信じ現在も続いている。以上の様に、模写の役割とその意義は時と共に変遷しているが、手を通して描き伝える基本的な行為は、決して無くしてはならない。

『模写を描く』

川嶋 渉

Kawashima Wataru

二〇一九年秋に本学の芸術資料館にて「模写を読む―画家は何を写してきたのか―」と題された展覧会が開催された。本学所蔵の模写作品の変遷を追いながら模写の目的や役割を解説しており、日本画における模写について考えるよいきっかけとなるものであった。

その展示では、本学で日本画の模写教育に携わった林司馬（一九〇六―一九八五年）の模写作品が数点出品されており、中でも、桃山時代を代表する肖像画の一つ「細川蓮丸像」の模写作品に目が留まった。蓮丸が身にまとうている小袖の辻ヶ花が印象的で、繊細な筆致で写された裂は、経年変化の表現で色調は抑えられているものの、観る者に、蓮丸が生きた当時の様子を鮮明に想起させる。

展覧会では出品されていなかったが、司馬は辻ヶ花の古裂模写を数点遺している（筆者蔵）。写真の作品はその内の一つで、薄い美濃紙に水絵の具でごく簡単に描かれているが、実物の辻ヶ花の古裂と見間違えるほどの再現力に誰もが驚かされる。

「細川蓮丸像」の模写と、古裂の模写が描かれた時系列は定かではないが、司馬の模写は、古画の名品を写すにとどまらず、研究対象がその周辺にまで及んでいたことは想像に難くない。

一つの名品を模写するにあたり、作品を読み解く行為の中で、強い探究心や好奇心がより原本作品への理解を深化させ心眼が開く。心眼を通して読み説いたものを描くには、高い画力や表現力が必要となる。それにより初めて模写に説得力と存在感が生まれる。

実は、司馬の遺した作品の多くは模写作品ではなく、身近な物を対象とした写生である。花や鳥・虫・陶器の壺・歌舞伎役者・街並み・看板……。対象物は多岐にわたり圧倒的な数である。日々の写生で眼と画力や表現力を身につけたに違いない。司馬は模写を基礎教育の手段としてではなく、タブローとして捉えていたのではないだろうか。

私には、司馬の模写は写しているようには見えなくて、描いているように見える。



林司馬《細川蓮丸像》



林司馬《辻ヶ花裂模写》

模写の変遷 京都市立芸術大学芸術資料館収蔵品を通して

小林玉爾
Kobayashi Gyokuru

はじめに

本学芸術資料館には、約二〇〇〇点に及ぶ「模写」——いわゆるオリジナルではない絵画——が収蔵されている。この「模写」を対象に、平成二十七年(二〇一五)から平成三十年(二〇一八)まで約三七〇点の閲覧調査を博士課程の研究として行った。令和元年(二〇一九)十月二十六日から十二月一日に本学芸術資料館陳列室で開催された第五期収蔵品展「模写を読む——画家は何を写してきたのか——」は、この閲覧調査の成果を元に企画したものである。本展では「模写」を主役として取り上げたが、現状として「模写」は資料に分類されている。そのため、本学芸術資料館の収蔵品も、これまで歴史研究という観点からは十分に活用されてこなかった。一口に日本画といっても時代により表現が違うように、「模写」にもそのような時代による差異があるはずである。そこで、本展では模写の時代性に着目し、一点一点の分析に留まらず、傾向から全体像を把握し、その差異を可視化することを試みた。

必要な試みでもあった。明治十三年(一八八〇)に本学の母体である京都府画学校が開学して以来、絵画を写す「模写」という行為は途切れることなく行われてきた。しかし、その歴史や教育内容の詳細が記された文献は見当たらないばかりか、今日の実技教育の中でもそのような歴史について触れられないため、口伝としての継承も曖昧なものになりつつある。このような現状に加え、平成二十六年(二〇一四)に日本画研究室の内外から、絵画専攻日本画(以下、学内の通称に従って「日本画専攻」と記す)と保存修復専攻という二つの専攻で「模写」を行うことは、教育内容の重複に当たるため、日本画専攻で「模写」を行う必要はないのではないかという声が上がった。結果として、翌年に日本画専攻の研究室の再編が行われ、研究室一(古画研究室)の中で「模写」は継続されることになり現在に至る。この背景には、本学の「模写」が有する歴史的な奥行きが整理されていないという問題だけでなく、「模写」そのものの理念や表現の多様さが明確に共有されていないことに起因するのではないだろうか。

えるように、全国的にみると本格的な「模写」の制作は保存修復専攻で行われている。しかし、本研究の結果、本学の中で独自に形成された「模写観」というべきものの存在が浮かび上がってきた。その詳細については稿を改めるが、本展は開学以来約百四十年に渡って行われてきた「模写」のルーツを、収蔵品の展示により可視化する貴重な機会となった。多くの収蔵品の中から出展作品を取捨選択するのは難しい作業であったが、文化財の保存修復事業の原点として最も有名な法隆寺金堂壁画模写事業以前のものを多く採用した。金堂壁画模写事業以前の「模写」のコレクションは、近世京都画壇に起源をもつ本学ならではのものだろう。

収蔵品の傾向から、①江戸から明治(一九一二)、②大正から昭和四十年代(一九一二—一九七四)、③昭和五十年から平成(一九七五—二〇一五)という三つの大まかな時代区分を設けた。この三つの区分に沿って、本学における「模写」の変遷に概説を加えたい。時代を概観するという大きな試みであるが故に、本研究で取った手法がどの程度適切であるかはわからないが、今後この研究を足がかりに多くの人の手によって洗練されていくことが望ましいと考えている。

江戸から明治

本学の収蔵品のみで近世の「模写」を概観することは難しいが、主なものを挙げてみよう。まずは、画家が自身の画業のために描き写した粉本がある。カメラやプリンターなど、機械による複製のない時代において、「模写」は資料としての重要な役割を担っていた。当時の画家は目にしたものを小まめに描き写して研究し、貴重な資料として手元に貯め置いた。写真のようにそのまま写すのではなく、彩色は簡易なものに留めて絵具名を文字で書き入れたり、文様部分は全体像がわかるように一部だけを写したりする場合もあった。粉本は必ずしも原本の再現性を求めたものではなく、必要な情報を備えた設計図でもあった。本展では粉本の例として、円山応挙の《金谷園図》《桃李園図》(P23)を取り上げている。この二図は原寸大で写されているが、縮小して全体を写す「縮図」や、一部分だけを写す「抜き写し」などの方法もあった。また、「模写」は画家の研究であると同時に、鑑賞される絵画作品でもあった。狩野探幽の《葡萄図》(P22)を例にみてみよう。原本の作者である日観は葡萄の名手とされているが、他にも鶉といえは李安忠、花鳥といえは錢選というように、画家と特定の画題が結び付けられていることがあった。そのため、このような知名度のある絵画は希少性が高く、それを写したり似

せて作ったりしたものは、真贋を分けがたいグレーゾーンの絵画としてごく自然に受容され鑑賞されていた。そもそも「模写」ではなく、真作とされているものであっても、代筆や共同制作などの事情があるので、真作とそうでないものの境界は極めて複雑であったといえる。

また《沈宗騫画做古小幀合装八軸》(P25)のように、現代の感覚では「模写」と呼ぶべきか判断を迷うような「仿○○」や「○○筆様」や「○○筆意」などと記されたものがある。これらは著名な画家の筆様に仿(なら)うという意味で、「型(典型)」を尊ぶ古人の意識が現れているといえるだろう。

筆法と基礎教育

近代以前、絵を描く上で重要視されたのは筆法だった。例えば画論の典拠として最も引用される『画の六法』でも、筆法は骨法用筆として二番目に挙げられており、「模写」は伝移模写として六番目に挙げられている。本学の教育課程をみると、「模写」は多くの場合、筆墨の基礎を習得した後に実地訓練的に行われていた。本学の設立に尽力した幸野棟嶺は『修画綱要』の中で、先に「運筆法」を解説した後に、「臨摹法」として「臨写はシキウツシ、模写はアゲウツシである。両者ともに写しものの方法であるが、画家はすべて模写を用いる。これはその

筆意を学ぶためである。故に臨写を素人写しともいう」といったことを述べている。

棟嶺の門人らが教員を務めた頃の本学の筆墨教育の水準がわかるものに、五幅組の《祖師図》(P26)がある。これらの五幅は京都市美術工芸学校を卒業したばかりの学生達によって写されたにも関わらず、その筆様は細かな紙継ぎがなければ古画に見えるほど手堅いものである。《祖師図》が写された頃に、教員を務めていたのは、竹内栖鳳・菊池芳文・谷口香嶠などの棟嶺の高弟達であり、嘱託教員には富岡鉄斎・原在泉がいた。筆意を学ぶことが重要視されていたこと、また、それを実現するための高度な実技教育があったことが窺える。

その教育の内容とは、各流派に伝わる粉本や教員の描いた絵手本を、そっくりに写すというものだった。本学芸術資料館にはこのような絵手本が、模本類として多数収蔵されている。しかし、このような近世から続く流派の画風を真似するという方法は徐々に見直されてゆき、これに変わる新しい教育として「古画」が採用されてゆくようになる。明治二十八年(一八九五)に本学に赴任した横山大観は、この頃の様子について「一年級を受持った竹内さんの方には、むろん前から四条派のお手本があったのですが、私の受持ったのは新規の予科ですから、手本を新規にこしらえようと思ひまして、みな古画で線の手本を作りました。生徒が九人おりま

したから、古画模写で方々へ行って描いたあつちの絵、こつちの絵を集め、線だけの絵を十枚ほどつくり一枚ずつあてがいました」と回想している。流派の絵手本から古画の模写の絵手本へという変化の兆しがみられるが、依然として基礎は筆墨法にあった。残念ながら現在では当時のような本格的な筆墨教育は行われていないが、近年、このような筆墨法への関心は非常に高まっている。

文化財の模写事業

国の事業としては、明治二十三年（一八九〇）から帝国博物館の理事兼美術部審査官に就任した岡倉天心による文化財の模写事業がある。この模写事業の狙いは、精銳画家に「模写」を描かせることで、文化財そのものと、文化財という概念を普及することにあった。本学でもこの時流にならない、社寺仏閣や博物館などの文化施設に画家を派遣して「模写」をさせ、それを研究資料として収集することが行われた。本学芸術資料館が所蔵する膨大な「模写」のコレクションは、このようにして形成されたといえる。この文化財の登場によって、「模写」は大きく変化してゆくことになる。

筆墨を中心とする「模写」から、文化財の「模写」へという意識の転換は、明治二十三年以前（一八九〇）と明治四十年（一九〇七）に写され

た、制作年の異なる二図にみるができる。この二図は狩野元信の《花鳥図》を写したもので、明治二十三年以前（P30）は元信の筆様を写す試みがなされているのに対し、明治四十年（P31）は経年変化による変退色を含んだ全体の雰囲気をつめる努力がなされている。

時代傾向の一つとして、このような筆墨から経年変化を描くという意識の変化を読み取ることができるが、経年変化を写すこと自体は、明治二十三年以前においても行われていた。例えば、安永八年頃（一七七九）の田中訥言による《賀茂祭草紙》（P35）は、経年による絵具の剥落を写している。しかし、図様に無関係な余白部分の折れや汚れは写しておらず、色彩も古びた色ではなく、絵具本来の発色をみせ鮮やかである。また、文化財模写の方法論が形成される以前においては、経年変化は滲みや擦れを用いて簡易に描写されることが多々あった。このような経年変化の表現方法は、現在ではほとんどみられなくなっている。

大正から昭和四十年代

大正になると、狩野派や中国絵画などに加え、鎌倉以前の仏画や絵巻物といったより古い時代の日本絵画や、同時代の東京画壇の作品などが写されるようになる。「模写」を仕事として請け負うには、これまでのように一つのスタ

イルを突き詰めるというよりも、多種多様な絵画を幅広く描く力が求められるようになっていった。実際に、明治の終わりから本学の「模写」を主導した入江波光は、文人画、仏画、肉筆浮世絵から同時代の東京画壇の作品まで幅広く「模写」している。

このような多種多様な絵画を写すという目的意識は日本画専攻の教育に反映されてゆき、收藏品の中に絵手本としての「模写」の一群が現れる。この絵手本群は、一つの原本から同図のものが複数制作されるのが特徴で、明治時代に収集した「模写」を原本とするものが多い。「模写」から写すことは現在ではほとんど行われないが、このようなことは「孫模写」と呼ばれて当たり前に行われていた。ほとんどは大正から昭和に制作されたもので、まくりや台紙貼りなどの未調査分を含めると膨大な点数になる。このような絵手本は、原本の風格を学ぶという意味では正確さに欠けるかもしれないが、その一方で学ぶべき要素が簡潔に示されており、初学者にとっては課題がわかりやすいという利点がある。例えば波光の後に本学で「模写」を指導した林司馬の《鳥獣人物戯画》（P40）の抄出は、筆勢や墨の濃淡など、肉筆であるがゆえに読み取れるものがあるだろう。

また、「模写」の絵手本は運筆の絵手本に代わる教材として制作されており、背景には筆墨法から古画研究へという基礎教育の変化があ

る。このような大きな変化がおこる一方で、師匠（教員）が描いた絵を写すという学習方法は踏襲されている。またこの頃から、日本画専攻の中に「模写」を専門的とする教員が置かれ、その教員の好みも「模写」の教育にも反映されてゆくことになる。例えば、明治四十年頃から収藏品の中で仏画の存在感が増すが、これは法隆寺金堂模写事業に従事した波光の好みも反映されたという一面もあるだろう。

法隆寺金堂壁画模写事業

法隆寺金堂壁画模写事業は、昭和十五年（一九四〇）から昭和二十四年（一九四九）にかけて行われた国内最大規模の文化財模写事業である。京都からは入江波光、東京からは荒井寛方・中村岳陵・橋本明治を迎え、班ごとに壁面を担当する形で行われた。この模写事業の大きな特徴として、当時は一般に普及していなかった昼光色蛍光灯や機械印刷など、先端の科学技術が投じられたことが挙げられる。東京の三班はこれを積極的に活用し、コロタイプ写真版を和紙に刷ったものの上に直接描きこむ方法で「模写」を行った。この方法であれば、原本に対してより正確に写すことが可能である。しかし、波光率いる京都班は、このコロタイプ印刷の上に和紙を敷き、一から「あげ写し」で描き写す方法を選択した。さらに京都班は「模写」

をする際に白装束を身に付けており、単に描き写すこと以上の意識があったことを窺わせる。本学の「模写」を考える上で、法隆寺金堂壁画模写事業は極めて重要であるだろう。

また、京都班と東京班の手法の違いは、基底材の材質感や経年変化をどのように写すのかという課題に向き合った結果であるともいえるだろう。このような目的意識は、研究資料として、より実際の状態に近い「模写」が求められるようになったことに起因する。絹や紙と異なり、壁画は日本画家が日常的に用いる基底材ではなかった。また、七世紀頃に描かれたとされる金堂壁画には経年による剥落が多くみられた。そのため、金堂壁画の「模写」を始めるにあたっては、何の基底材に、どのように写すのかという検討が重ねられている。

法隆寺金堂壁画がそうであるように、模写事業の対象となる文化財の多くは経年による著しい劣化や損傷を伴っていたり、壁や木材など特殊な基底材に描かれていたりする場合があった。このような経年変化を含む絵画の現状や基底材の材質感を写す方法が、文化財の「模写」の表現技法として次第に洗練されていく。この洗練の過程は、大正から昭和四十年代、即ち波光―司馬時代の収藏品から読み取ることができ。例えば《宮女図》（P 33）はカビや汚れなどの原作者の作風とは関係のない部分を丁寧に写し取っているが、文化財模写事業以前にはこ

のように劣化に焦点を当てた写し方はほとんどみられない。また、《毘沙門天像》（P 32）の剥落の描写をみると、胡粉や染料などで上から描き込まれている。現在では剥落箇所を避けて絵具を塗ることで、実際の顔料の重層構造に近い描写がなされるが、これはそのような方法が定着する前段階にあるものといえるだろう。

その後、京都班として金堂壁画模写事業に従事し、本学の教員として「模写」を指導した林司馬が、波光が基礎を築いた本学の「模写」を大成する。司馬は《北野天神縁起》（P 35）のように厳密に経年変化を写すに留まらず、古画の経てきた時間を写すという「さびの美」に通じる叙情性を加えた。例えば《栄山寺八角堂内陣柱絵》（P 36）や《法隆寺金堂六号壁観音菩薩像》（P 37）をみると、経年変化はどこまで写すかが取捨選択されており、資料としての正確性以上に、一枚の絵画としての仕上がりが追求されている。このような「模写」は多く支持を得て、戦後の教育改革の中で「模写」だけを描く模写研究室を生む。

昭和五十年代から平成

先に述べたように、本学には「模写」のみを行う模写研究室が設けられていた。本学に大学院が設置された昭和五十五年（一九八〇）の履修要項をみると、絵画専攻の中に日本画研究

室や油画研究室と並んで模写研究室の名前がある。この研究室とは、単に場所としての意味だけでなく履修上のコースを示すものでもあった。では、大学院が設置される以前はどうであったのか。本学特任教授の大野俊明は、昭和四十六年（一九七二）に当時教員を務めていた林司馬により、「模写」を描く教室が整備されたことを記憶している。実際に本学の要項をみると、昭和四十五年（一九七〇）では、日本画科の専攻実技の科目として、造形基礎の次に水墨・模写があるが、昭和四十六年（一九七二）では、日本画系列実技の区分の中に造形基礎、日本画基礎、絵画1A、Cと模写・水墨画という三科目があり、基礎ではなく実作の方に振り分けられている。その後、平成十二年度（二〇〇〇）に、大学院に新しく保存修復専攻が設置されたことを契機に、「絵画専攻模写研究室（保存修復研究室）」となり、翌年には絵画専攻から模写研究室がなくなり、「保存修復専攻保存修復研究室1（保存科学）2（模写）」となる。

保存修復専攻は、これまで模写研究室を担当していた教員を中心に、芸術学・染織など各専攻から教員を増員する形で始まった。平成二十四年（二〇一二）になると、絵画専攻の中に「日本画研究室1（模写）」が設けられ、平成二十六年（二〇一四）まで存続した。この「日本画研究室1（模写）」を担当したのは、保存修復専攻と同一の教員であった。

この当時の「模写」にも、波光と司馬によって築かれた材質感や経年変化を写す「模写」の手法は踏襲されていた。例えば、絹に描かれたものを絹に写すという同素材・同技法よりも、壁・板・絹を紙に描く技術や、経年による変退色を絵画表現に昇華させていく態度が求められた。そして、この頃の典型的な「模写」の画題は仏画だったといえるだろう。例えば、平成二年度（一九九〇）から平成二十六年度（二〇一四）における本学の「模写」の修了制作三十五点のうち、仏画の数は二十二点と半数を超える。本学の例ではないが『日本絵画の謎を解く―東京芸術大学文化財保存学日本画博士の研究』に掲載されている「模写」十一点のうち、仏教絵画は八点と過半数を占める。仏画の「模写」は明治の文化財模写事業を契機に徐々に数を増し、平成に最盛期を迎えるといえる。その他に、文化財指定を受けた名品を写すことが傾向として指摘できるだろう。実際に、先に挙げた本学修了制作の原本となった絵画は、ほぼ全てが文化財指定を受けるかそれに準ずるものである。その一方で、筆墨を中心とする狩野派や山水画、詳細を得ない無名の絵画、同時代画家の作品などはほとんど写されなくなる。

科学技術の発展

「模写」は過去に完成した技術であると思われがちだが、先に挙げた金堂壁画模写事業がそうであるように、実際には科学技術の発展に伴って変化している。例えば、複製品の普及以前は、所蔵先に行き、実物から直接写すことが行われていたが、これまでにない精度の複製品が一般に普及し始めると、複製品を使って大学で「模写」が制作されるようになる。大学の制作室という環境が整ったことで、専門用具が必要な截金や、持ち運びが難しい大型のものも制作できるようになった。

また、複製品の普及により、実物から写す機会は急速に失われてゆくが、そのような原本との距離を埋めるかのように、原本に関する情報自体は拡充されてゆく。歴史研究や科学分析などに加え、赤外線写真や拡大に耐え得る高精細画像などにより、肉眼で見える以上の情報を得られるようになった。その結果、これらの情報を総合し、忠実に再現することへの関心が高まりをみせる。しかし、精度の高い複製品と情報を元に制作される厳密な「模写」は、厳密であるがゆえに、絵を描くことからの距離が生じているともいえるだろう。

国内から国外へ

大学で「模写」が制作されるようになってからも、所蔵先で絵画を写して持ち帰ることは、場所を国外に変えて継続された。例えば、林司

馬の後に「模写」の教員を務めた岩井弘は、イタリアに赴いて日本ではよく知られていなかったトマソ・ダ・モデナの《殉教の図》(P 38)を「模写」して持ち帰っている。この模写事業に従事した木下章は、東京でこの「模写」をみた前田常作が「京都芸大が模写して来たトーマソ・ダ・モデナのフレスコ画は、私はこの画家の名前も作品も知らず、この模写展を通して初めて教えられた」と批評したことを回想している。このように個人の海外渡航の一般化を追い風に、希少性の高い国外の絵画が収集の対象になっていった。

おわりに

駆け足ではあるが、近世から平成までの「模写」の変遷を概観した。これを要約すると次の

ようになる。近世から明治は、原本と同じ方法で写すことに主眼が置かれており、その中心にあるのは筆墨法であった。また、複製技術が未発達であったため、「模写」は代用品や資料としての重要な役割を担っていた。

明治二十三年に文化財を対象とした模写事業が起こると、「模写」は第一の転換を迎える。これ以降、壁や板などの材質感や経年変化を含めた絵画の現状が写されるようになってゆく。その手法は徐々に洗練されてゆき、「さびの美」のような絵画表現に通じる解釈の余地を取り入れつつ、戦後の教育改革の中で模写研究室という形を取るまでに隆盛する。

第二の転換は、昭和五十年前後といえる。科学技術の急速な発展と関連情報の拡充に伴い、原本ではなく高い精度の複製品から写されるようになる。その結果、「模写」の描写はより正

注

1 本稿では写された絵画の総称として、最も普及している「模写」という言葉を使用した。しかし本来、模写とは敷き写し(あげ写し)のことを指す言葉である。本学では主に敷き写しを行っていたので実態に即した呼称といえるが、写された絵画の中には、絵を見ながら写す臨写のように、敷き写しではないものもある。手法を特定する「模写」という言葉を総称とすることは、写された絵画を分類する上での混乱を招くのではないか。このような理由から、模写・臨写・敷き写しなどに共通する「写」の字を取り、「写(うつ)し」または「写本」という言葉を総称として採用したかったが、本稿では普及し

ている模写という言葉に「」を付けて「模写」を総称とした。

2 謝赫、「古画品録序」、「画品叢書」、上海人民美術出版社、昭和五十七年(一九八二)

3 幸野模嶺、「修画綱要」、「幸野模嶺 習画篇」、芸艸堂、昭和三十年(一九五五)、七十三頁

4 横山大観、「古画模写時代 2 栖風さんと私」、「大観自伝」、講談社、昭和五十六年(一九八一)、三十六頁

5 本学の特任教授である大野俊明は「模写室」の第一期生である。大野は昭和四十三年(一九六八)年に京都市美術大学の日本画科に入学しており、昭和四十六年(一九七二)に日本画の中の二室が模

確なものとなり、情報を総合して原本に迫ることが行われる。また、複製品が普及したことで大学での制作が可能になり、専門的な設備を必要とする制作・研究が活発になる。その他に、昭和五十年前後を境に収蔵品の「模写」の表装は、軸装から額装に一変することも挙げておく。

このように変わらないものの代表にみえる「模写」は、実際には極めて歴史的な産物だといえる。このような「模写」の多様さを明確にし、改めてその目的と方法を主体的に選択していく必要があるだろう。収蔵品を具体的に、本学における「模写」の変遷を読むことで、このような本学の歴史が、人の手で写すことを通して伝わりゆくことを願う。

写専門の制作室になり、「模写」の提出により学位を取得した学生が出たことを証言している。

6 「学生必携」、京都市立芸術大学美術学部、昭和四十五年(一九七〇)、二十六頁

7 「履修要項」、京都市立芸術大学美術学部、昭和四十六年(一九七二)、八頁

8 「日本絵画の謎を解く」、東京芸術大学文化財保存学日本画博士の研究」、東京芸術大学出版会、平成十九年(二〇〇七)

9 木下章、「イタリア・フレスコ壁画の模写を終って トーマソ・ダ・モデナについて」、「京都市立芸術大学美術学部研究紀要 第二十二号」、昭和五十年(一九七四)、五十八頁

1

狩野探幽《葡萄図》

Kano Tannyu

ダブル・ブランドの名画

狩野探幽は狩野永徳の孫
で狩野孝信の長男。室町
時代から御用絵師とし
て活躍してきた狩野派

を江戸初期においてさらに発展させた。また膨大な鑑定依頼を受けており、この時代最も多くの名画を見ることができた人物でもあった。南宋時代の画僧日観は水墨の葡萄図で有名で、その名を記した作品は日本にも数多く存在する。本作品は日観の模写に探幽の通称である「采女」の印が押されている（ただし現在知られている基準印とは一致しない）。ブランド品である日観の葡萄図は模写や偽物にあふれている。あえてそこに探幽という日本最高のブランド画家の印を押してあるのは、曖昧なオリジナルより確かな模写の方が良いという価値観が存在したことを示す。模写が美術鑑賞文法の中で、真偽という白黒の間に複雑な階調を生み出していたことを考えさせる。（田島）



1 狩野探幽 日観子温《葡萄図》

41.0x57.3cm（江戸） 軸

円山応挙《金谷園図》《桃李園図》

Maruyama Okyo

写真なき時代の情報記録

円山応挙は写生画の祖として知られるが、はじめは中国画の模写で頭角を現した。原本と見分けが

つかないほどだったため、中国画に憧れる宮廷人脈の目にとまったという。そうした応挙の中国画学習の一端を伝えるのが本作である。明時代の画家仇英《金谷園・桃李園図》（知恩院蔵・重要文化財）を写したこの図は、画家が絵のデータを正しく、くまなくかつ効率的に収集・記録しようとしたものである。原寸大で図様を写し、彩色は淡彩で行い、注意を要する色は絵具名を文字で記録する。原本で特徴的な屋根を覆う布は白く抜いているようだが、よく見ると模様のパターンを一部だけ描き残りを以下同様として、写す作業を省力化している事がわかる。写しであるとともに、再現のため必要十分な情報を備えた設計図でもある。（田島）



2



1

2_1 円山応挙 仇英《金谷園図》知恩院

195.0×117.0cm（江戸）軸

2_2 円山応挙 仇英《桃李園図》知恩院

195.0×117.0cm（江戸）軸

雨森白水《三十六歌仙図巻》

Amenomori Hokusui

飄々とした筆致

三十六歌仙の図は「歌仙
絵」と呼ばれ、晚秋京都
国立博物館でも特別展が

開かれたように、鎌倉時代の佐竹本をはじめ多くの作品が作られてきた。四条派の祖呉春が描いた本作品の原本の特徴は、途中まで通常の歌仙絵のようにすました姿で描かれるが、途中から御座敷遊びに興じるくだけた様子に転じるところにある。模写した雨森白水は呉春の弟景文に学んだ四条派の画家で、いわば孫弟子。呉春の飄々とした筆致をとらえて写している。このような淡彩で筆の勢いのある絵は、時間をかけて正確に写し取っていく近代の模写とは相性が悪く、模写対象としてほとんど選ばれなくなってしまった。近時、運筆教育の再評価や四条派への関心の高まりもあり、このタイプの模写も復活して来ることが期待される。(田島)



田能村直入 李營邱雪意》
 《自家法江上嵐光図 董北苑春山屏風意》
 《倪雲林剩水浅山図 董北苑春山屏風意》

Tanomura Chokunyu

名画の作風の編集

古画学習を作画に生かした作品に、「仿○○」、「○○筆意」などと記されたものがある。これは著名な画家の作風に「仿

う」という意味である。作風を写してはいるが模写とは少し違う。過去の名画の真筆はあまりに希少で、その写しも玉石混淆。そこで著名画家の特徴的な画風を一定の規格に編集した仿古画帖や仿古図巻と言われる「名画集」が後世の画家によってしばしば作られた。そうした画集は重宝なのでさらに模写され広がることになる。本作品は清の画家沈宗騫が様々な画人のスタイルで山水画を描き分けた八幅十六図を、日本の南画家田能村直入が模写したものの。倪雲林、董源などの著名画家の名が賛に記され、誰のスタイルか明示されている。右上の図にはそれが無く、沈宗騫自身の作風をあえて示すために作られたようだ。(田島)



1



2

4_1 田能村直入 沈宗騫《自家法江上嵐光図 李營邱雪意》

54.3×45.5cm (江戸明治) 軸 沈宗騫画做古小幘合装八軸

4_2 田能村直入 沈宗騫《倪雲林剩水浅山図 董北苑春山屏風意》

54.4×45.6cm (江戸明治) 軸 沈宗騫画做古小幘合装八軸

岐美竹涯《香巖擊竹図》
花井抱甕《大満送大智》

Michiyoshi Chikugai / Hanai Hoyo

襖絵を掛軸に
― 原寸大図書資料

本学の模写の多くは、
収集当時は図書資料という扱いだった。今日
では芸術資料館で鑑賞する美術作品となっ
ているが、当時は図書館で閲覧する画集の役
割「複製を通じた鑑賞」を提供するものだっ
た。大徳寺大仙院の障壁画として有名な狩
野元信の祖師図を写し掛軸にした本作は、そ
うした目的で収集された初期のもの。この
時期の模写で特に大切にされたのは筆法であ
る。単に図柄を写すのではなく、狩野元信
の筆遣いを再現しようとしている。明治時代
の絵画学習で運筆が重視されていたことが反
映されている。線も「塗り」で再現する後代
の模写にはない画力が感じられる。(田島)



2



1

5_1 岐美竹涯 狩野元信《香巖擊竹図》《大徳寺大仙院方丈旧襖絵》東京国立博物館
173.3×136.5cm (明治31) 軸 祖師図 5幅組

5_2 花井抱甕 狩野元信《大満送大智》《大徳寺大仙院方丈旧襖絵》東京国立博物館
173.3×136.5cm (明治31) 軸 祖師図 5幅組

入江波光 《人物図》 6

Irie Hako

上手すぎて危険

模写は学習・研究・普及のため古今の絵画文化に欠かせないものである。しかしそのダークサイドとして贋作の歴史がある。近代の模写は文化

財として価値のあるもの、言い換えれば誰でも知っているものを写すことが多いため、模写も真作と見まがうことは少ない。しかし優れた力量を持った画家があまり知られていない作品を模写したらどうなるか。入江波光は言っている。

博物館の鑑査員程度の目に、ほんものだと思いきませる偽ぶつを作ることは容易です。あの人たちの目と頭を、いっぺんからかって見たいと思うことがあります。知識だけが、たよりの人たちを、瞞すくらい容易なことはありません：

本作品は円山応挙の弟子山口素絢の模写であるが、その原本はよく知られていない。素絢と波光は百年ほどしか年代差がないため材質技法も近い。そのため模写と言われなければ素絢の作品としてしまいかねない。落款の比較から写しである事は確認できるが、調査の時に先の波光の言葉が頭をよぎった作品である。(田島)



6 入江波光 山口素絢《人物図》
42.7×53.3cm (明治 45) 軸

入江波光 《月夜山水》

Irie Hako

現代の作品も模写

現在の本学の日本画専攻で模写を行うコースを「古画研究室」と呼ぶように、今は模写と言え

ばその対象は古画と決まっている。しかし本学の模写資料には近代画家の模写も数多く存在する。それを写す画家にとっては現代作品に相当する。考えてみれば今の画家も同時代の絵を参考にしているのであり、良質な写真のない時代こうした模写に需要があったことは理解できよう。原本の作者は明治の日本画界の巨匠橋本雅邦。狩野派の名門木挽町狩野家に学び、東京で活躍。東京美術学校で教鞭を執り横山大観や菱田春草らを育てた。明治二十八年に京都で開催された第四回内国博覧会に出品された雅邦の絵は、京都の若手画家たちに衝撃を与え、当時幸野楳嶺に学んでいた川合玉堂を東京に奔らせたほどであった。(田島)



7 入江波光 橋本雅邦《月夜山水》東京藝術大学
81.0×135.3cm (明治 43) 軸

村上華岳 《釈迦成道図》

Murakami Kagaku

にじみ出す華岳の個性

村上華岳は大正から昭和にかけて国画創作協会等で活躍。その作風は風

景、人物、山水、仏画いづれも高い精神性を見せる。彼が京都市立絵画専門学校を卒業して間もない頃は若手の画家を動員して多くの模写が作られた時代で、華岳の模写も数点収蔵されている。中でも注目されるのが本作品である。《釈迦成道図》と命名されているが、東京藝術大学に収蔵される原本は《三十五懺悔仏》となっており十七ー十八世紀のチベット仏画という。原本は麻に描かれ薄くかすれた風合いなのに対し、本作品の筆致は強く、仏に存在感があるところは後年の仏画に通ずる。さらに注目されるのが所々に使われるグレーの絵具で、これは卒業制作《二月の頃》にもあり、後年の作品でも見られる華岳に特徴的な色彩である。題材、描法両面から、模写でありながら紛れもない華岳作品となっている。(田島)



8 村上華岳 《釈迦成道図》東京藝術大学
71.3×52.9cm (大正元) 軸

同じものを写しても

本学芸術資料館には、異なる時期に写された二つの狩野元信《花鳥図》がある。

1は、おそらく明治

二十三年以前（一八九〇）に描かれたものと考えられる。というのも、収藏品目録上の制作年は明治三十二年（一八九九）なのであるが、京都画学校印が押されていることから、明治十三年（一八八〇）から明治二十三（一八九〇）には既に収蔵されていたと考えられるためである（以下、明治二十三年本）。明治二十三年本は大仙院の檀那の襖八枚を原寸大で丸ごと写した力作である。明治以前、襖絵などの大きな絵画を写す場合は、縮図や小下絵などが一般的な方法であった。一室全てを写すという態度からは、価値のある名画を資料として収集し、学校で研究しようとする意欲が窺える。2は明治四十年（一九〇七）のもの（以下、明治四十年本）で、八枚中二枚のみを原寸大で写している。これらの二図は一見すると同じものであるが、同じであるが故に、目的意識の違いを読み取ることができ。まず全体を見比べると、1の明治二十三年本には襖の引手は描かれていないが、2の明治四十年本には引手が描かれている。画面下部を見ると、1の明治二十三年本に描かれた笹の葉は緑だが、2の明治四十年本では経年



1



によって変化した後の焼けた色が塗られており、隣の花弁も赤く彩色されている。また明治四十年本については、全体に古色が塗られている。次に拡大した部分をみてみよう。松の枝に注目すると、1の明治二十三年本は筆の打ち込みや転折などが作る枝の実体感があるが、2の明治四十年本はひよろひよろとして少し頼りない。更に背後の岩肌の皴をみると、1の明治二十三年本は一筆一筆かかかれているのに対し、2の明治四十年本は面的に塗る意識が強い。

このことから、1の明治二十三年本は、ある程度筆墨法を習得した者の手により写されたもので、元信の筆様を捉えることに主眼が置かれていると考えられるだろう。これに対して2の明治四十年本は、引手や古色といった、経年変化を含む全体の雰囲気を書すという試みがなされている。このように比べてみることで、目的意識の違いや、そこから生まれる表現技法の差異が鮮明になり、たとえ同じものを写しても、描き手の目的意識により仕上がりも変わることがわかる。

なお、本学芸術資料館の収蔵品に直接関係するものではないが、京都国立博物館にも菊池芳文による同図の写しが収蔵されている。また、明治二十三年に創刊された『京都美術雑誌 第一号』には、元信の《花鳥図》の記事が組まれており、巻末には望月玉泉の縮図が添えられている。明治期における狩野派の支持の根強さと、《花鳥図》が規範的な作品だったことが窺える。(小林)



2



都路華香 《毘沙門天像》

Tsuji Kako

本物より作品らしい

平安中期に創建された密
教寺院醍醐寺には、貴重
な仏画の粉本が多く蔵さ

れる。本図の原本は鎌倉時代の画僧信海によるもので、薄い紙に墨で毘沙門天の図像が描かれる。折りたたんで保存されたため折れ目が破れ欠損している。現在は高度な修理により汚れや傷みが目立たず、粉本らしい姿となっているが、華香が模写した時点ではもつと状態が悪かったようだ。古色のついた状態を重厚なグレーのトーンで表現している。本学収蔵の模写は、入江波光や林司馬のような模写を主とした画家か、若手画家によるものが多いが、都路華香は幸野棟嶺門下の四天王にも数えられる著名画家であり、昭和五年はその最晩年で校長を務めていた時期にあたる。そのため本作品も堂々とした趣があり、粉本というより華香の作品そのものとして見る事ができる。(田島)



10 都路華香 信海《毘沙門天像》醍醐寺
135.5×57.7cm (昭和5) 軸

入江波光・徳田隣齋
《宮女図》

Irie Hako / Tokuda Rinsai

汚れを写す

模写対象となる古画はたいてい傷んでいる。欠損、剥落、シミ、変色。

現代の現状模写ではそれらをリアルに描写する技術が発達している。一方、江戸時代以前の模写でも傷んでいるところをわかるように描くことはあるが、原作者の意図とは関係なく生じた美観を損ねる汚れを正確に再現することには意味を見出していないかった。明治四十四年（一九一）に模写された本作品では、保存状態の悪さに起因する茶色の斑点を画面全体にわたって積極的に描き込んでいる。また左幅の上部に水平に見える雲状のモヤモヤは、巻いた状態でぬれたことで発生したシミを表現したのか。いずれも原作者である何龍という画家の研究には無用なものである。ここに模写対象に対する意識が、「原作者の作品」から「時代を刻んだ文化財」へと大きく転換したことを見ることができる。汚れを再現する技術がまだ洗練されていないことも、新しい模写の始まりを感じさせる。（田島）



2



1

11_1 徳田隣齋 何龍《宮女図》

122.7×60.2cm (明治44) 軸

11_2 入江波光 何龍《宮女図》

122.8×60.2cm (明治44) 軸

林司馬《細川蓮丸像》

Hayashi Shime

模写でしか見られない姿

原本は桃山期を代表する
肖像画の一つ。蓮丸は細
川幽齋の子。本作品を収

める箱の蓋裏には、模写した林司馬自身が記した由来記が貼られている。それによると原本は昭和十三年（一九三八）に発見され、林は京博でそれを模写した。その後修理され、あらためて見てみると辻が花の模様が剥落して失われていたという。現在の写真と比較して見ると確かに原本は桜の花弁がほとんど失われている。胡粉の上に繊細な墨画で表現された辻が花は、今は林の模写の上にしかなかった。十二歳で夭折した少年の姿を、当時流行の美しい衣装とともに写し留めさせた発願者の思いもまた、この模写は受け継いでいる。模写はそれ自体が貴重な資料となり得る。よって制作事情を記録し、それが決して作品から離れていかないようにしなければならぬ。（田島）



12 林司馬《細川蓮丸像》南禅寺聴松院
66.4×33.4cm（昭和12） 軸

《北野天神縁起》 《賀茂祭草紙》

Hayashi Shime
Tanaka Totsugen

13

今昔の「現状模写」

まず始めに《賀茂祭草紙》をみてみよう。これは葵祭を描いた絵巻

で、鎌倉時代に描かれた原本は今ではなく、様々な模写が伝わっている。その一つとして、元禄七年（一六九四）に写された京都産業大学本を見ると、剥落等一切無い状態に写されている。対して本作品では、微妙な傷みをしていないに拾って描かれているが、折れそのものや、紙自体の質感までは写してはいない。《北野天神縁起》は入江波光が率いる模写事業として、約六年の歳月をかけて制作されたもので、散逸した場面についても北野天満宮を通して借り受け、詞書や見返しを含めて写した後、卷子に仕立てた力作である。一般に古い絵巻は水平方向に幾筋も折れが発生し、絵具の厚い部分はその折れに沿って剥落する。このような本紙の折れや剥落、汚れまでが厳密に写し取られている。江戸時代に写された《賀茂祭草紙》と、昭和に写された《北野天神縁起》を比較してみると、「現状模写」の技術の進歩がわかるだろう。（田島・小林）



1



2

13_1 田中訥言《賀茂祭草紙》

35.8×168.0cm（安永8頃） 卷子

13_2 吉田友一・竹村龍太・林司馬・松井大浩・麻田辨白・辻華明《北野天神縁起（弘安本）》北野天満宮

30.0×1082.6cm（昭和6-7） 卷子

林司馬 《栄山寺八角堂内陣柱絵》

Hayashi Shime

さびの美

奈良時代の彩色を今に
伝える栄山寺八角堂内
の柱絵を写したもので

ある。奈良時代の絵画で現存するものは極めて少なく、現存するものもその古さゆえに損傷が大きい。そのような経年による剥落や変退色は、司馬によりどの程度写し取るかが取捨選択されている。単なる現状の記録を超えて、原本が経てきた時間を絵画表現へと昇華させようとする画家の姿勢が読み取れる。また、中央に大胆に配置されたひび割れが、軽々と描かれた木目を引き立て、柱の質感を際立たせている。板絵や壁画などのひび割れや木目・藁屑などを描き込むことは、模写における表現技法の一つといえるだろう。移動できない柱絵を写して額縁に収めることで、鑑賞しやすくなっている点にも注目したい。(小林)



14 林司馬《栄山寺八角堂内陣柱絵》 栄山寺
33.0×16.5cm (昭和41) 額

林司馬
《法隆寺金堂六号壁観音菩薩像》

Hayashi Shime

最も有名な模写

法隆寺金堂壁画は、貴重な古代壁画ゆえ様々な模写があるが、本作品は昭和十五年に始まった模写事業に関連する

ものである。東西の模写に長けた四名の日本画家―荒井寛方・入江波光・中村岳陵・橋本明治―が選ばれ弟子を引き連れて現地で模写を行った。林司馬は入江班の一員としてこれに携わった。巨大な壁画ゆえ分担がなされ、林の担当は観音菩薩像となった。模写は戦後にかかり、原本の火災や波光の死もあったが昭和二十三年に完成した。本作品は観音菩薩の頭部だけを別に描いたもの。壁画を写し取るに当たり、便利堂の原寸大コロタイプ印刷が利用されたが、東京の画家がこれの下絵としてその上に直接描いたのに対し、波光らはその上に紙を置いて線を描く伝統の上げ写しにこだわった。この伝統は今も本学の模写に受け継がれている。(田島)



15 林司馬《法隆寺金堂六号壁観音菩薩像》法隆寺
52.8×39.0cm (昭和 23) 額

岩井弘 《殉教の図》

Iwai Hiroshi

日本画の画材で挑む

昭和四十八年（一九七三）
から昭和五十三年
（一九七八）まで、第一

期と第二期に分けてイタリア壁画模写事業が行われた。この模写事業は「フレスコ壁画の日本画材による模写研究」という題目で行われており、日本画の画材で日本画以外のものを写すことが試みられている。本紙には近代に至って新たに開発された日本画用の麻紙を採用するほか、西洋の顔料を日本画の顔料と同じように膠で溶いて使用したり、筆ではなく鉛筆で下書きをしたりするなど、伝統的な画法に拘泥することなく制作されている。

この模写事業には、模写の専門家というよりも自主制作を行う日本画家が従事しており、本学名誉教授の上村淳之もその一人である。マットな質感のフレスコ・テンペラ画は意外にも日本画材と相性がよく、この模写事業は現代日本画の活動に大きな影響を与えたといえるだろう。（小林）



2



1

16_1 岩井弘 トマソ・ダ・モデナ 《殉教の図》トレビーズ市立美術館
166.0×137.0cm (昭和49) 額

16_2 岩井弘 トマソ・ダ・モデナ 《殉教の図》トレビーズ市立美術館
164.5×136.0cm (昭和52) 額

木下章・岩井弘・岩倉寿・宮本道夫
《女史箴図巻》

Kinoshita Akira / Iwai Hiroshi / Iwakura Hisashi / Miyamoto Michio

17

国外の絵画を写して持ち
帰る

イタリア壁画模写事業の
後、イタリアから日本に

帰国する前にイギリスの大英博物館へ立ち寄った八日間の中で写されたものである。原本から直接写すのではなく、大英博物館東洋室の閲覧室で印刷物を参照しながら、展示中の原本を時折見に行くという形で写された。その際、館員が「印刷の複製があるのに、何故模写するのか」と尋ねたところ、岩井は「この女史箴図巻の少しでも実感が欲しい」と答えたという。箱裏には「於大英博物館 一九七七年夏 一・二・六・八・九図岩井弘、四・五図木下章、三・七図岩倉壽、協力宮本道夫」と書かれており、巻末には制作者の印章が押されている。(小林)



17 木下章・岩井弘・岩倉寿・宮本道夫 伝 顧愷之《女史箴図巻》大英博物館
28.0×379.0cm (昭和 52) 卷子

林司馬《鳥獸人物戯画》 18 円山応挙《応挙写生図巻》

Hayashi Shime / Maruyama Oukyo

模写手本

— 円山応挙の伝統ここに

あり

現在の日本画専攻でも、一年生を対象に模写実習が行われている。この実習の中で、学生が最初に写すのが《鳥獸人物戯画》である。現在、《鳥獸人物戯画》の絵手本は台紙に貼られた複製品が使われているが、それ以前は模写手本が使われていた。その内の一枚が林司馬による《鳥獸人物戯画》である。場面の切り取り方や筆勢に、司馬の確かな画力が見て取れる。ユーモラスな雰囲気までも描き写した本作は、初学者の絵手本にふさわしいものだろう。

《応挙写生画巻》の絵手本には、現在でも模写が使われている。《応挙写生画巻》から、椿の他に虎杖や蜜柑など様々な場面を抜き出して作られたもので、学生は好みに合うものを選んで模写をする。

しかし、写生は自分ですることに意味があるの



18 林司馬《鳥獸人物戯画》高山寺
24.0x29.9cm（昭和36）台紙

に、なぜ人の写生を模写するのだろうか？理由は複数ある。

1. 実物をどう捉え、筆と墨をどう使って写すか、という基礎技術を学ぶことができる。
2. 先人の完成作を十全に理解するには、その前段階を知る必要がある。
3. 写生対象の動植物はいつでも見られるわけではない。写真も動物園もない時代、資料は多ければ多いほど良い。

4. そもそも応挙のこの写生図巻はスケッチ帳そのものではなく、制作の参考になるよう編集されたものであり、超便利な見本帳として使える。

以上の理由で、応挙の写生帳は江戸時代から多くの写しが作られている。その伝統は開校から百四十年に及ぶ本学の日本画教育に、今も受け継がれているのである。（小林・田島）



18 林司馬・吉田友一 円山応挙《応挙写生図巻》千総
31.3×442.3cm（昭和12頃）巻子



2



1



4



3



6



5

18_1 吉田友一 円山応挙《花鳥写生図巻椿図》千総（昭和14年）27.8×39.4cm 台紙 138670001000

18_2 作者不詳 円山応挙《花鳥写生図巻椿図》千総（昭和）28.2×40.2cm 台紙 138680001000

18_3 作者不詳 円山応挙《花鳥写生図巻椿図》千総（昭和）28.2×40.2cm 台紙 138680002000

18_4 作者不詳 円山応挙《花鳥写生図巻椿図》千総（昭和）28.2×38cm 台紙 138680003000

18_5 作者不詳 円山応挙《花鳥写生図巻椿図》千総（昭和）28.2×38cm 台紙 138680004000

18_6 作者不詳 円山応挙《花鳥写生図巻椿図》千総（昭和）28.2×38cm 台紙 138680005000

竹内鳴鳳《扇面写経下絵》

Takeuchi Meihou

古画研究

竹内鳴鳳は竹内栖鳳の子であり、大正から昭和にかけて活躍した日本画家である。明治三十九年（一九〇六）に本学の前身である京都市美術工芸学校絵画科、大正元年（一九一〇）に京都市立絵画専門学校を卒業している。

本図は経文を省いて下絵のみを写し、三巻組の卷子に仕立てたもので、本図は三巻の最初の場面である。原本は扇形の料紙を二つ折りにして冊子に仕立てたものであるが、本図には扇形の外にも本紙の折れが描き込まれていることから、卷子状の模本類から写されたと考えられる。「古色」と呼ばれる時間の経過を感じさせる色調で丁寧に描かれているが、金銀の切箔や野毛は省略されている。大正に様々な種類の絵画が写されるようになる中で時間軸も拡大し、鎌倉時代以前の古い絵画も積極的に写されている。（小林）



19 竹内鳴鳳《扇面写経下絵》四天王寺
35.6×767.8cm（大正2） 卷子

林司馬《大覚寺牡丹図》

Hayashi Shime

金箔と模写

狩野山楽筆《牡丹図
襖》の牡丹を描いた
ものだが、実は全く

同じ牡丹は襖絵の中にない。作風を写したという意味では、倣山楽牡丹図ともいえるだろう。絵手本として制作されたもので、模写をすることで絵を避けて箔を明かす方法や金泥で葉脈を引く方法、葉は裏と表で色を変えることなど、伝統的な画法を効率よく学習することができる。現在では模写に金箔が使用されることは特別なことではないが、大正以前の模写に金箔が使用されることは稀であった。収蔵先ではなく、大学という設備の整った環境で模写が描かれるようになると、素材への興味の高まりと相まって金地や截金を施した模写が制作されるようになる。(小林)



20 林司馬《大覚寺牡丹図》大覚寺
54.2×51.5cm（昭和）額

模写を愛す

田島達也

Tajima Tatsuya

本学所蔵の模写の数々は、日本画を学ぶ学生には今日でも現役の参考資料である。その役割は「模写技術の参考」が中心になっている。しかしこれらは制作当初、見る機会が少ない実物の代わりとしての役割が期待されていた。多くの学生、教員はこれらの模写を通して日本絵画史を学んできたのだ。

京都の旧絵画専門学校には凡そ百点に近い古画の模写があった。亡き入江波光が研究科の生徒と共に筆をとったものが主要部分を占めていたが、何れも紙の皺から絵具の剥落、虫食の跡に至るまでを忠実に写しとった経営惨憺の余りになるものばかりだった。いかにもよく京都画壇の細心と悠長を具顕しているところ中々ためになる参考品である。昔若かった私はこれらの模写によってどれ程お蔭を被ったか計り知れない。

こう回想するのは美術評論家加藤一雄（一九〇五―一八〇）である。加藤は昭和三年（一九二九）、京都大学卒業後、中井宗太郎の助手として京都市立絵画専門学校に勤め、その後同校助教、美術工芸学校教諭となった。今日いうところの学科教員

で英語を主に教えていた。もともと日本美術史が専門ではなかった彼は、模写から多くを学んだという。

私はこれらの模写を幾度も繰返して見つつ、わが感情教育の上で得るところ甚だ多かつたと思っている。別に学才がために豁然として開けた訳ではないが、生来最も欠乏していた風韻というものを多少解するに至ったのは一にこれらの模写によるお蔭である

単に名画の構図や彩色を知るだけでなく、古画が持つ「風韻」までも感得できたという。それを可能にしたのも模写ならではの理由があった。

私は手軽に暢気に心安く、学校の模写を娛しむことに決めていたのである。時には老人の図書係を瞞着して、酔眼朦朧とし乍ら模写を鑑賞したこともある。これは余り大きい声では言えぬことだが、古典芸術と申ものは酔眼を透して見ると実に油然として神趣がわいてくるものである。

図書資料であればこそ、自らの手で間近に見ることができ、時には酒が入った状態で鑑賞すること

もあったという。畏まった場所での見学では得られない、作品との親密な関係を結ぶことが可能だった。

彼が殊に愛したのは林司馬《細川連丸像》（聴松院蔵 P 34）だった。

私には元来「徒然草」の言う「ふるき墳おほくはこれ少年の人」を愛憐する趣味があるから、この種童形の遺影にはすぐ惚込むシンプルな傾向がある

描かれている像主にまで惚れ込んでおり、これを具現化した林司馬を高く評価している。

加藤は戦後学校を退職し京都市美術館で学芸員となる。その後は関西学院大学教授となり、その門から多くの美術史研究者を輩出した。緻密で実証的な研究者というより、韜晦に満ちたディレクターの風であり、それゆえにこそ京都の美術の核心を突いているように思われる。写真とは異なる模写の意義、模写ならではの味わいということに思いをめぐらせる時、私はいつも加藤一雄のこの文章を思い出すのである。

加藤一雄「京都の自然と芸術 等持院」『雪月花の近代』所収
初出「萌春」九十三・九十四・九十六号一九六一―一九六二年

模写を読む
画家は何をうつしてきたのか

発行日	令和2年(2020)3月30日
執筆	彬子女王殿下(京都市立芸術大学客員教授・特別招聘研究員) 大野俊明(京都市立芸術大学美術学部特任教授) 川嶋渉(京都市立芸術大学美術学部教授) 小林玉雨(京都市立芸術大学美術学部非常勤講師) 田島達也(京都市立芸術大学美術学部教授)
編集	小林玉雨 田島達也
デザイン	森侑美(京都市立芸術大学美術学部総合芸術学科)
協力	京都市立芸術大学芸術資料館
発行	京都市立芸術大学芸術資源研究センター 〒610-1197 京都市西京区大枝沓掛町13-6

©京都市立芸術大学

Analysis of Copies

How have painters made reproduction ?

2020