

近世土佐派の画帖と写生

松尾芳樹

〈二つの画帖〉

紙二枚を継いで、縦横ともに一尺二寸の紙を作る。これを左右に継いで横長の紙を作り、重ねて中央に穴を三つあけ、紐で綴じて二つに折る。全体は一尺二寸四方の正方形の白紙の冊子となる。

このような形式で仕立てられた画帖は、『土佐派絵画資料』（以下『資料』）の中に二つある。一つは「鳥虫画帖」、一つは「花卉画帖」だ。両者は『資料』中の画帖類にあって大量にして大型を誇るが、紙面そのものに絵を描いた部分は少なく、大きさや形状の異なる紙片をランダムに貼り込む形式が特徴的である。『資料』中に、紙片の貼り込みを主体とする画帖は多くない。袋綴じによる「肖像画帖」「紋様帖」のほか、やや大判の紙を束ね、右端をこより綴じにした「源氏物語絵画帖」「道具画帖」といったところである。特に後二者は貼り込まれた紙片に近世初期の古いものが含まれていることが確認され、先の「鳥虫画帖」「花卉画帖」とともに、重要な資料と見做されている。

「鳥虫画帖」「花卉画帖」に貼り込まれた紙片の中には、室町末期の年紀を持つものがある。これらは土佐家における粉本の継承をうかがわせる資料として興味深い。というのも、土佐家の粉本は、単なる図様を描いた制作資料というだけでなく、流派の成立基盤として重要視されたことが明らかなためだ。

永禄十二年（一五六九）土佐光茂（一四九六頃～一五七二以後）が門人玄二（土佐光吉／一五三九～一六一三）に宛てた書簡に「我々家職之事并代々絵本證文知行等譲置候。年者孫三人之儀養育頼入候。」とある。光茂はその年戦死したわが子光元の三人の遺児を玄二に託すとともに、家職、粉本、文書、領地を譲渡した旨が記されている。^{（注1）}家職とは絵所預のことだが、これは泉州上神谷の領地とともに失われ、実際には譲渡されていない。粉本については光茂が描いた足利義晴像の紙形が『資料』に含まれるところから、無事継承されたと考えられ、文書についても、中世文書を含む東京国立博物館の「土佐文書」が、かつてこの家に伝えられたと推測されるから、^{（注2）}確かに譲渡されたのである。「土佐文書」は、所領に関する文書が多いところから、光茂が玄二に譲ろうとしたの

は流派の名と、その経営のための経済基盤であったと考えるべきだろう。従って、この委譲品の中に粉本が入っているということは、流派継承の形式というよりも、作画の現場における現実的な意味を持っていたと考えるほうが正しい。つまり、先の画帖に含まれる永禄十二年以前の資料はまさしく中世の土佐派と、泉州から京に出て再び絵所預となった近世の土佐派の連続性を裏付ける資料なのである。

「鳥虫画帖」「花卉画帖」の成立年代については、画帖自体に記事がなく、他に資料を求めることもできないため明確なことは分らない。貼り込まれた紙片に示された留書のうち「鳥虫画帖」においては天正十一年（一五五二）が、「花卉画帖」については天文十七年（一五四八）が最も古い年紀である。これらは土佐派絵師でいえば、光茂の時代のものといえよう。こうした中世に遡る粉本は画帖の中で決して多くないが、先に述べたとおり中世土佐派との流派継承をうかがうには極めて大きな意味を持っている。紙片のうち最も新しい年紀が確認できるのは、「鳥虫画帖」で宝暦三年（一七五三）、「花卉画帖」で安永五年（一七七六）である。紙質及び描写表現ともこれらが画帖の中で、最も新しい部類に入る印象から考えると、貼り込まれた紙片の大部分は十八世紀中期をくだることはないだろう。しかも、十八世紀に属する紙片は、表現や紙質、墨書から見てもさほど多いとは思えない。また、紙片の中に描かれた対象の形に合わせて切り抜かれたものがあるのは、単に画帖へ貼り込む際の利便と見るより、粉本として、かつてこのまま、画稿上で構図を図りながら使われた可能性を示すのかもしれない。

両画帖のかしこに捺される「画院」の朱文重郭六角印は土佐光清（一八〇五～六二）のものであり、「鳥虫画帖」に時折みられる「坐翠」朱文長方印は土佐光武（一八四四～一九一六）のものとされる。光清印が多量にみられ、おそらく蔵印と思われる光武印の他に印影がみられないところから、十九世紀中頃に画帖に対する状態の確認と、封印化の作業が行われたと考えられる。

成立の事情が不明確な点もあって、画帖の当初の状態を知るのは難しく、二つの画帖に用いられた台紙の類似性からすれば、画帖がもともとどのような綴られ方をしていたのかさえ定かではない。綴じ穴は開けなおされた跡があり、画帖に記された三十二枚（鳥虫画帖）とか、百十三枚（花卉画帖）という墨書も、後世に記された可能性があって、あてにはならないため、画帖の原型に対

するイメージにはよほど慎重さが要だ。

画帖の現状は表紙がなく、傷みがあつて使い込まれたことがよく分る。紙の周辺に残る手摺れや補強紙の存在は、この画帖が制作の現場に備えられ、直接あるいは間接に利用された証と考えてよい。近世土佐家の絵師は、紙片を粉本として直接参考資料としたのだろう。先人の遺した成果と見て重視するあまり、秘納しなかったことはまず注目すべきである。紙片の中には直接対象から写生したものもあれば、古画からの模写もある。その意味で紙片の生い立ちは様々であつた。これを区別して整理する必要が彼らの中にあつたとは、画帖を見る限り考えられない。この写生と模写がないまぜとなつた状態こそが、土佐家における粉本観をうかがわせてくれよう。

〈画帖と光起〉

先に述べたとおり、紙片中に落款や記名がほとんどなく、大部分の図の作者を比定できない現状では、画帖の成立時期を判断することは難しい。しかし、「鳥虫画帖」の鴨図（第十三紙表／第十五紙裏）のように、墨書の癖から土佐光起（一六一七―九一）のものと考えられる図が台紙面そのものに描かれているところから、少なくとも光起の時代に存在した台紙は含まれているようだ。しかも、これを含む多くの台紙は同じ紙質、同じ紙の継ぎ方で作られているから、綴られている多数の台紙が、光起の時代から時を隔てているとは思えない。各紙片に対する精密な検証の行われていない現在、多少冒険がすぎるのかもしれないが、光起に比定すべき図が台紙に描かれていることに注目し、彼の時代を画帖の成立期とする見解を提案したい。

父光則がこの画帖に関与したかということになると、成立が光則期に遡ると思われる「源氏物語画帖」と比べて、台紙に用いる紙の大きさが異なり、なおかつ画帖の仕立てが異なっていることから、積極的な支持をすることはできない。また、これを光吉以前に遡らせる根拠も、いまのところ掌中にはない。光起の写生図は、台紙面に描かれながら異なる頁にまたがっている。従つて画帖の原型を今日のスケッチブックに近い様式のものとすることは可能だ。しかし、ここに紙片の貼り込みが始まつた理由についてはよく分らない。

貼り込まれた紙片はどれも断片的で、一定の方針に従つて整理された様子は

ない。画題による分類も、花卉と禽虫という極めて基本的な部分に止まり、種類の同じものを集めるなどの編集行為の存在はごく一部にしか確認できないのである。その上、粉本の作者や制作年代に対しては、関心を示した様子がなく、古い資料も新しい資料も特に区別なく貼り込まれた状況を示している。記名のない紙片に対して、新たに作者を注記するなどの配慮を見せるのはまれな例で、流派の継承に関わる光茂以前の粉本を特別視しないまま、画系の直接の祖たる光吉、光則、光起のものをすら明確にしないのだ。

『資料』に見る他の粉本においても、光起以前はあまり記名することがないから、画帖の貼り込まれた紙片に、作者が示されていないのは無理もない。そのこと自体は、紙片の多くが比較的古い時代のものである証なのかもしれない。しかし、紙片に記されていないことに対して、後代の絵師が無関心を示す理由はよく分らない。筆触や墨書を見て同じ手を集めることは可能だし、二三代前の絵師の手が判断できないことなど考えがたいのだから、単純に分らなかったという理由は受入れられない。各紙片に対する歴史的な把握を放棄しているのしかいいようがないだろう。

ただ、考えられる説明としては、紙片の貼り込みが、台紙の制作期と推定した光起の時代に、光起によつて始めて行われたと見ることもだろう。流派が安定を見る光芳以後に紙片が貼り込まれ始めたとするならば、家の先祖たる光起らに対する尊崇の念が、配慮されないはずはない。現に光芳の父光祐は京都知恩寺の墓所に土佐家累代供養塔を建立した人物であり、彼らの世代にあつては、歴史認識を看過できたとはとうてい考えられないためだ。

寛永十一年（一六三四）父光則とともに堺から京に出てきた光起が、父の死後、承応三年（一六五四）に画所預となる前後の混沌とした状況の中で、紛失しやすい紙片を守るために紙片を貼り込み始めたとするれば、流派の確立期における混乱を画帖が示したとしても不思議はない。しかも、光起は古い補修を受けた「七十一番職人歌合」（『土佐派絵画資料目録（五）』719）の中に、彼の「画院待詔之印」印を捺している。光起は祖父光吉の模本を補修したらしいのである。彼が粉本の整備を試みていることは、この画帖の成立を考える際、大きな参考となる。光起を紙片貼り込みの開始者とするなら、断片化し始めた一部の粉本を、とりあえず台紙に貼り付けた行為も理解しやすいし、父祖父をさほど歴史的にとらえる必要もなかっただろう。状況証拠ばかりの推論ではある

が、現在の貼り込みの状況を説明しやすい人物としては、光起が第一にあげられるのである。後世が必要以上に再編集をしなかったことが、現状の混乱を維持する理由であったとすれば、光起が貼り込んだものに対する敬意がそれを支えていたと考えられないだろうか。

とはいいいながら、台紙には紙片を貼り替えた跡が何ヶ所がある。これは単なる剝離なのか、意図的に剝がして移動または削除したのか分らない。紙片の使用方法として、剝がして用いることもあったのかもしれない、画帖内で移動している例も見受けられる。補強紙がいつ頃貼り付けられたのかはよくわからないが、紙質は大部分が同じものを用いている。鳩図（第十三紙裏）のように補強紙の貼りつけによって隠れる部分を少なくするために、紙片をわずかにずらして貼り直した例もあれば、補強紙の上に紙片を重ねて貼り付けるものもあり、状況は複雑である。その上、台紙の順序が混乱しているのが明らかな箇所がありながら、そのままにしているところから見て、光清の行った作業は、現状以上に紙片の紛失を防ぎ、画帖自身の破壊を防ぐ目的に止まっていたと考えるべきだろう。

従って、紙片の作者に対するイメージとしては、光茂、光元、光吉、光則、光起とその子光成のものを中心として、光貞に至るまでの光祐、光芳、光淳といった絵師を若干含む可能性があるということになるだろうか。そして、その後、光時、光禄、光孚らの手元を過ぎて光清の整理を受けるに至ったのである。

〈写生という語〉

「鳥虫画帖」「花卉画帖」を他の美術資料と比較するなら、多くの禽虫や草花が独立して多数描かれるところから、写生図のグループに近いものを感じる。写生図に対する研究は近年博物図譜との関連も視野に入れて新しい展開を見せているが、絵画史においては、辻惟雄氏や河野元昭氏の研究^(注5)に代表されるように、近世における写生概念の把握をとおして、花鳥画を対象とする絵師の写生的表現を理解する資料と見る立場が強い。こうした動きの中で、歴史的な把握についても少しずつ共通の認識が生まれようとしている。

現在では、写生図の流れは中世にまで遡ると考えられている。狩野一溪による『丹青若木集』には、藤原長隆らによる「写生禽獸并花草彩絵」二巻の存在

が記される。写生という語と「往々逼真、伝彩鮮沢宛如生矣」と評されるところから、これが写生図の古例とされる。しかし、この写生図には信頼できない模本が伝わるだけで、近世の狩野派が行ったこの批評だけがたよりと云うありさまなのだから、実にたよりない。ただ、これを伝黄居采といわれる中国宋代の「写生珍禽図巻」のような中国絵画の影響が、中世にあらわれた例証とする考え方は、状況として理解できる。

また、狩野派に継承されたと考えられる「鳥類図巻」(『美術史』一一一号に紹介)には、天文九年(一五四〇)から天正四年(一五七六)の年紀が見られ、描かれた禽鳥の表現と、写生という文字が留書に見えるところから、先の長隆の写生図に継ぐ例として知られる。しかし、この画卷のうち、実物から直接に写生したと思われる図は全体の四分之一にすぎず、大部分が模写であるうえに、この模写の部分にすら写生の文字が見えることから、成立状況は単純に写生図の範疇に関わらないことを示している。写生と模写の概念が通行であるさまを教えるこの資料は、作画の資料という位置付けにおいて粉本として認識される。気韻を鑑賞する作品の世界とは異なり、現実的な用途を期待されたのが粉本とすれば、この図巻は確かに粉本に違いない。写生図の周辺には一筋縄ではゆかぬ気配がある。まず、これらの資料から切り離すことのできない写生という語について、基本的なことを確認しなければならないようだ。

写生の語は、古く中国宋代には術語として認識されていた。本来は花鳥を主な対象として、その生氣を写し取り描くことをさしたと云う^(注6)。これは鑑賞論としての性格が強く、東洋画論に従う限り、鑑賞を前提とする絵画に適用されるものとみるべきだろう。写生は、禽鳥植物を対象とする作品制作の態度と見るのが画論の立場である。従って、今日写生という語が包括する、肖像、風景や静物に至る幅広い領域にわたる習作や素描をさすような認識は、なかったことになる。輸入語としてのスケッチやクロッキーの概念に影響された近代的な感覚は、ある意味で写生の語義を率直に捉えた内容として、あなどれない解釈でもあるのだが、術語としての写生とは乖離するかに見える。

ともあれ、写生という語が持つ画論的概念を把握して、ようやく、長隆写生から「鳥類図巻」以後の花鳥の写生図を、一つの流れの中で検討することが可能となる。つまり花鳥を対象とし、しかもそれが「生」を写すという行為の結果として認識されるからだ。しかし、本当に長隆写生や「鳥類図巻」が、

画論的世界の中から生まれたのか、明らかにする手がかりは乏しい。術語としての写生が、一般に認識されて用いられたとは考えにくく、こうした抽象概念を表す他の画論的術語の浸透がいかにもたよりないことを考えると、画論に見える写生観がどれほどの理解を得ていたのか不明なのである。田中英道氏が説くように、^(注7)ひょっとすると、近世後期に至るまで画論的思考の理解は得られていなかった状況すら考えられるのだ。

平安期絵画の年紀資料には「写」の文字が散見し、図像ないし他の絵画を模写する意味を与えられている。「写」はもともと、ものを移動させて取り除く意味の語である。移動させるところから伝写の意味に拡張され、書や図などをまね写す、つまり内容的な複製をさすようになったというから、極めて正当な用法ということになる。写生という語を理解する素地が、ここにあったとすれば、写生は「生」をまね写すことを指すのだから、「生」という字義の認識が問題となるわけだ。先にも述べたとおり、中世に絵師が術語としての写生をどのように認識していたか知るすべはなく、ここで考察の対象となり得る時代は近世となる。近世には花鳥画の作例ばかりか、画論という形で写生に関わる文献資料が遺されており、その上、流派の形成によって、絵師達の一部に遥か中世の意識が継承されていることをも期待できるからだ。

近世の画論は、遠く『図絵宝鑑』の影響を考慮しても、十七世紀初頭から輸入が盛んとなる中国の画論書に触発されたものと見てよい。しかも、その拠り所が漢籍であるところから、漢文の素養ある文人の活動の比重が大きくなりがちであった。^(注8)そのため、制作の現実を離れて観念的になりやすい傾向は避けられず、特に絵画論においては、文辞において揺らぐことも多かったと考えざるをえない。

画論と一口にいつても、その中には技法や画史画伝の類まで含んで多様なのだが、絵画に対する考えをまとめた狭義の絵画論というのは本来観念的なものである。近世絵画を考える場合、よほど画論の呪縛には注意しなければならぬ。日本の画論は中国からの知識を、直接あるいは間接に吸収するところから派生したが、そこで述べられた精神がどれほど実作と結び付けられるかを問われた場合、回答は曖昧にならざるをえないだろう。観念的な文辞は必ずしも絵師の制作行為を検証させてくれないからだ。絵師は本来、現実的な存在である。観念的な論理は言葉として利用しながらも、制作の現場では、掌握している技

術と作画の要求を見計らって、したたかな判断を下していたと考えている。

〈行為としての写生〉

写すという行為は、必ず対象があるのだから明示的である。写生が「生」をまね写すことをいうのなら、「生」に与える解釈から写生を分析することが可能だろう。行為として写生を確認するのである。

まず初めに、先の画論の世界を相対的に考える事にしよう。つまり、これを絵師達が認識していた写生観の可能性のひとつとしてとらえなおすということだ。河野元昭氏は、近世画論に現われる写生の語に対して、生意写生、客観写生、精密写生、対看写生の四つの性格を抽出している。^(注9)写生という語意の持つ特質を作例を視野に入れながら抽出する点は興味深いが、行為としての写生を分類するには解釈の領域が多い。

「生」は草の生育する意味から派生した幾つもの字義を持つが、写生に関わるものとしては、生意ないし生氣という意と、生すなわち手の加わらない状態の意に注目される。生意をまね写すということと、そのままをまね写すという、二つの行為としてまずは分類してみよう。前者は抽象的で印象的な視点で術語的だが、後者は具体的説明的でおかつ一般的な視点である。河野氏の分析にあてはめれば、前者に生意写生が、後者に客観写生が最も強く現われることになろう。精密写生は客観写生の一成果であり、対看写生は制作状況を示す語として、いずれにも該当することが可能だ。

前者の生意写生は、東洋画論における写生観に導かれたものと見てさしかえない。命ある対象の中に生氣の躍動を発見し、これを氣韻として受け入れるが、そこには氣韻を感じる自分自身の存在があった。恐らく、写生の語が実際に使われる中で、東洋的自然観を反映して、対象のみならず自分自身も自然の一部とみて、生意の存在が彼我どちらに帰するのか明確としない場合もあったことだろう。つまり、鑑賞者の存在を前提とした場合、対象自身の生氣を表現しているのか、対象に投影した自らの精神を表現しているのか理解が揺らぐことさえあったのだ。生意写生がしばしば表現主義的描写に結びつき、主観写生とでもいうべき作品へ導かれることになるのも、十分理由があった。その意味で生意写生は、強い作品性を持つ絵画制作の場で発生する写生行為として、

鑑賞論の立場が強調されることになりがちだ。

写生と写意という語は、基本的には対立概念を背景としているが、術語としてみた場合、両者の隔ては極めて低く感じられる。画論のもとに生まれた写生が、本質的に写意と見分けがつかなくなるがあったのは、自然のなりゆきとして理解されるだろう。

一方、後者のように見たままをまね写すという場合、必ずしも対象を生物に限らなくともよい。対象に生命がなくとも見たままを描くことはできる。これは写生が画論の世界を離れたことを意味していた。あるいは、写生という語の一般的認識に立ち帰り、自然な写生観に従ったというべきだろうか。この場合、対象の状態によつては、速写することと同じく精密に描くこともできたし、目的によつては、部分のみを描くことも抵抗なくできた。つまり、主体はあくまで絵師自身にあって、どのような描写結果も受け入れることができるのである。重要なのは素朴で的確な目の存在だけだ。

客観写生というのは、本来独立性が強い制作行為で、対象を前にして描写された写生図そのものを、系統付けることは難しい。そこにあるのは、技術の傾向と表現の要求の間に生まれる関わり方だけだろう。技術の問題に置き換えられた時、写生はまさにカメラの獲得以外の何物でもなかった。これは、生意写生を支えた観念的な理解とは異なる価値観に基づくものと見なければならぬ。実物を筆による線や賦彩によつて表現する技術に関心が移ることは、絵師の現実としては、十分理由のある行為なのである。このとき、写生はレンズを通して描き留める描写行為を表す語として用いられることにもなる。模写に「写生」の語がラベルのように用いられることがあって不思議はなかった。

こうした客観写生の場合、一次写生と二次写生という差異を見ることも多い。対象を目前にして描いたものを一次写生とし、これをもとに絵師が理解し浄写したものを二次写生という。この区別はある意味では大きいように見えるが、現実の写生図からその差を見出すための保険はない。写生が技術の問題へと展開した時、同じ技術によつて描かれるものの差は、表現に対する解釈になりがちだ。しかも、絵師は目的によつて、二次写生を重視する場合もあったと思われる、この場合逆説的な言い方になるが、一次写生の態度と異なり、二次写生には、時として浄写する絵師の行った絵画的理解が反映し、生意写生の精神が垣間みられることがあって不思議はなかった。今橋理子氏は江戸後期の写生図に

において、この点を積極的に評価しているが、^(注10) 絵師が描く写生図に理解しにくい理由があるとしたら、この浄写における視点の転換が、共通する技術の上で行われていることに注目すべきだろう。

このように、写生を行為として冷静に見るならば、画論的写生観と自然的写生観という二つの視点を示すことで、現象面はよほど理解しやすくなる。前者は、画論を通じて絵師の中に熟成された、作品の理想像に対する憧れが前提となったし、後者は、絵師が実際に絵画制作する際、現実の問題として必要となる写実表現への要求が前提となった。絵師たちが何れの立場に立つにせよ、その選択は、目的に対する現実的なものであったと考えるべきだろう。

〈写生図の機能〉

写生図を含む粉本である「鳥類図巻」は、近世の写生系粉本の川上に位置するものとして貴重だ。行為としての写生は、その結果を絵図にする。これが粉本となり、絵師の懐の中に蓄えられる。絵師の能力は、粉本を蓄えることと、これを用いて作品を生み出すことで試されることになる。絵師にとってみれば、古画模写も写生も共に貴重な情報源として等価なのだ。

「鳥類図巻」に限らず、写生図そのものが模写される場合があったのは、技術への興味とともに、粉本として実用に足る写生図への要求があったためだろう。写生図が粉本となることは、この流れにおいて約束された。問題はその下流である。作品の世界を離れ、粉本という視点から写生図の展開をのぞいてみよう。対象となるのは近世の写生画帖である。

近世の写生画帖といっても博物図譜を含めればその数は膨大である。対象、作者、方法という視点から成立状況の違いを考慮して、性格を便宜的に六つに分類してみた。

A…絵師が自ら花鳥を対看写生したものを主体とした習画帖Ⅱ狩野探幽「草木花写生図巻」。渡辺始興「鳥類真写図巻」。円山応挙「写生蝶之図」「昆虫写生帖」「円山応挙写生帖」。渡辺華山「翎毛虫魚冊」。

B…絵師が他人の花鳥写生図を模写した粉本帖Ⅱ尾形光琳「鳥獸写生帖」。円山応挙「禽虫之図」。

C…絵師が自ら山水・人物を対看写生したものを主体とした習画帖Ⅱ谷文晁

「公余探勝図」「戸山山莊図稿」。渡辺華山「四州真景図」「一掃百態図」

D…絵師が自ら花鳥を対看写生したものを主体とした図譜Ⅱ増山雪斎「虫多帖」。

E…絵師と編者が分離し、対看写生と模写を組合わせて、独自の見識で収集した図譜Ⅱ細川重賢「昆虫胥化図」「毛介綺煥」。佐竹曙山「写生帖」。

F…絵師と編者が分離し、体系化された方針に基づき、対看写生と模写が収集編集された図譜Ⅱ松平頼恭「衆芳画譜」「衆鱗図」「衆禽図」。堀田正敦「禽譜」。岩崎濯園「本草図譜」。武蔵石寿「目八譜」。高木春山「本草図説」。

これらの多数の写生帖を見る時、時代の流れの中で写生帖の周辺に、様々な局面が生まれている事が分る。対象は画論的写生観には含まれなかった風景や人物まで拡大していること、対看写生のみならず模写もまた写生図獲得のひとつの方法として認められていること、作画と編集が異なる人物によって行われ写生が目的化したこと、図譜の誕生による写生図の鑑賞と商品化が生まれたこと、等々だ。これらを写生図の展開における振幅とみるか、本来区別すべき内容が混同した結果とみるかは、視点の置き方によって異なる見解を生むのだろう。しかし、いずれにせよ、ここに描かれた写生図が、一定の機能を期待されたことは、信じてよい。まず写生図が持っていた機能について整理してみよう。

自然的写生観により絵師の行った写生図は、まず対象を観察し筆によって記録するところから始まる。この記録は再利用が期待されたから、場合によっては整理され浄写されることになる。絵師が行う写生は基本的に描いた絵師自身が注文主となるから、発生から機能的に完結しており、描かれた瞬間から、あたかも重力に従って水が流れ下るごとくに粉本へと導かれることになった。

おそらく、対看写生によって生まれた写生図は、写生図そのままを鑑賞するという視点が鑑賞者の側に生まれるまでは、粉本への重力に逆らうことはできなかったに違いない。一次写生から二次写生、さらには写生図の模写にまでなめらかに展開する背景には、絵師の能力そのものともいえる、信頼性ある粉本の獲得という目的があったのは間違いない。優れた粉本という機能の前では、自らの写生図も、他者の写生図も等価であったし、その延長に古画の模写との合流点も認識されたのである。絵師がいかなるときも審美的価値を至上としたとは考えない。生業をたてるために、実益を反映した現実的な判断力を持っていたと考えるからだ。彼らの芸術はいま少しおそれからであったように思う。

しかし一方で、博物図譜類に見られるような、専門家や素人も巻き込んだ多数の絵師による即物的な写生図が描かれ始めると、新たな展開も生まれた。写生図それ自体が一つの結果と捉えられ、目的化されるようになったからだ。鎌倉時代に描かれた「馬医草紙」にみるとおり本草学的視点から描かれる写生的絵画は早くからあったが、それは既存の情報を伝達するためのものだった。すでに指摘されるように、近世の博物図譜類が生まれる際に、大きな原動力となったのは未知に対する好奇心である。^{〔注1〕}情報は流通して始めて価値が生まれるが、そのためには情報それ自体が予め固定化する必要があった。博物図譜の絵は情報へと変化し、商品化されることによって、作品であることと変わりのない固定化を見るのである。「絵師による写生Ⅱ粉本」という図式の崩壊は、写生図の機能が拡大する中で徐々に進行していった。

従って先に掲げた多くの写生画帖において、たとえ同じ動植物を対看写生したものであったとしても、固定され流通を余儀なくされる博物図譜類の写生と、応用されて作品制作の中に吸収消滅される粉本中の写生とは、異なる機能を発揮することになる。写生である以上、内包する情報の基本的部分はもちろん共通するのだが、いずれが動的な性格を持つかは明らかだろう。

博物図譜につきものの死の匂いは、写生粉本においてはるかに薄れている。このことは、絵師たちが、自然的写生観においても画論にみるような生命力の発動を意識したことを示すのかもしれない。中国画論の日本的消化が進むのは江戸後期のことから、中世や近世初期にはその存在が確認されにくい画論的写生観は、意外にも、この時代によく役割を果たしたと考えてよいのかもしれない。絵師は実用の世界に生きていたとしても、芸術性の呪縛も排除し難かったのだ。

〈粉本帖の周辺〉

写生という行為と粉本の関わりについて概観したところで、再び土佐派の「鳥虫画帖」「花卉画帖」に立ち返ってみよう。ここまでの議論から、模写や写生が混在する両画帖を、粉本帖と呼ぶことに抵抗は覚えないだろう。しかし、粉本帖は、いまだこなれた言葉とはいえず、その定義も歴史的認識も明確とはいえない。最後に、写生と模写の関係をいま少し探ることで、粉本帖を絵画史の中

に読み込んでみたい。特に、「鳥虫画帖」「花卉画帖」が誕生したのが光起の時代とするならば、やや先行する狩野探幽（一六〇二―七四）の業績は、看過できない示唆を与えてくれる。

探幽は模写と写生図の分野において、近世でも特別な位置に置かれる絵師といえる。彼は、粉本としての古画模写の機能を的確に把握していたことが、画業の中に確認される数少ない絵師だからだ。探幽は狩野派にあって幕府の御用絵師となり、光起は土佐派にあって禁裏の絵所預となった。共に流派の絵師として認識されている。流派とは職と技の継承といいかえてもよい。彼らは絵師として独立した存在ではあったが、流派の重要な屈曲点に位置する絵師として、職と技を獲得し、その後の流派の動向に大きな影響を与えた。

探幽の弟狩野安信の著わした『画道要訣』をみれば、画の六法を示して「伝模移写」を解説し、模写に対する認識を示すが、その把握はいかにも生硬である。探幽の縮図や模写を見る限り、とても彼がこのような中国画論の把握のしかたに同調していたとは考えられない。探幽の模写に対する、現実的で効果的な理解のしかたは、いまし経験的なものであったように見える。言い方をかえれば、『図絵宝鑑』などの漢籍から直接学んだものではなく、その影響下に先人達が繰り返した模写の存在から学んだのではないかと考えている。

『君台観左右帳記』には「画藁と云て、名筆の絵共をあつめて、さうしにして、金欄にて表紙をして、ちがいだなにをかれ候。」として、冊子となった画藁の存在を示している。室町時代絶大な権威を以て用いられた『図絵宝鑑』に、「古人の画藁これを粉本と云う」とあるのを見れば、違い棚に置かれた画藁とは名筆の模本集であった可能性が高い。この記事は、おぼろげながら中世に遡る模写粉本の存在を推測させてくれる。探幽自身、「臨画帖」（『江戸名作画帖全集（4）』（駿々堂出版）に収録）に貼り込まれるような古画模写を遺していることを考えれば、こうした「画藁」に類似した先人の模写を目にし、これを学ぶ機会があったとして無理はない。その意味で、探幽の模写に対するアプローチの仕方を、独創と見るべきではなく、むしろ「画藁」以前から生まれていた粉本としての模写を継承するものとしてよいだろう。狩野派の中には探幽以後もこうした流れが受け継がれている。^{（注12）}ならば、やや遅れて生まれたとはいえ光起にも、同様の環境があった可能性は高い。しかも、彼の家には幾許かの中世の粉本が遺されていたのである。これらが図像的な手控とされ、鑑定用の参考

資料とされたと考えるのは当然で、「探幽縮図」も主要な目的はここにあったはずである。古画模写という手段は粉本制作の現場で、大きな役割を果たしていた。

そして、探幽は模写を行う一方で、写生を行った。「探幽縮図」の中に彼が塩鶴を描いたという記録があるとおり、彼の行った写生には、東洋画論に述べられる写生とは性質の異なるものが含まれた。死んだ骸を描く目的といえば、部分を観察し、作画資料として描き粉本とすることに他ならない。同じような例は「鳥虫画帖」にも雁の塩鳥（第三紙裏）を描いた例がある。死んだ鳥の骸を描く行為に、生意を写す写生の意はない。むしろ、見たままを写そうとする行為の中で、生意という漠然としたものの代わりに、微妙な形や色の違いという、部分に現われた精密な観察を振り所とする道を選んだのである。つまり、描写そのものに価値を求める態度が明確にされたわけだ。探幽や土佐派にこうした目があったことは、彼らが写生の中に求めた、生意とは別の資料性と目的性を理解させてくれよう。粉本帖は、こうした絵師の目的が凝縮した表現ともいえるのだ。

写生に基盤をおいた粉本が、古画模写に交わるようになったのが、果たして長隆写生にまで遡るのかは分らない、ただ、探幽にしても、画帖を描いた土佐家の絵師にしても、「鳥類図巻」と同様に模写と写生を粉本として等しく扱い、しかも同じ形式の中で整理していることは重要である。模写と写生の密月の時代を具体化してくれるからだ。この時代とそこに遺されたわずかな粉本集の遺例を貴重と考えるのは、相対化された資料へのアプローチが粉本に反映する時代が、おそらく長くは続かなかったと考えるためである。

写生の現場で、対象との距離がどれほど意識されたのかは分らない。絵師にとって重要なのは、一次写生から模写にまで至る対象との距離そのものではなく、信頼にたる粉本としての写生を獲得することであった。その意味で探幽が模写と均衡して写生を行いながら、多くを語らないことは示唆に富んでいる。両者の通行は探幽の中では自明のことなのだろう。

先に、土佐派の画帖に貼り込まれた紙片は十八世紀の中ごろ以前のものと推定した。なぜ、これ以後新しいものが貼り込まれなくなり、画帖が成長を止めてしまったのだろう。この時期は、洋風画が新たな展開を生み、博物図譜が編纂され始め、写生画派が台頭する時期にあたる。しかも、粉本主義に対する批

判も画論の中にかがえるようになり、粉本への理解が偏向するようにもなった。これが内藤高氏の言うような古い体系の分断にあたるのかは難しいが、写生が新たな成果を求める時代となつて、多くの写生を含みながら土佐派の粉本の役割が終息してしまう点は興味深い動きといわねばならない。

光起が『本朝画法大伝』の中に述べた「其画を学ぶには粉本を第一とす、粉本を持たざれば習事あたわず、目利もならず」の言葉こそ、土佐派のみならず探幽の精神と呼応するもののように思われる。そして、これまで気がつかなかったことは、この言葉の中に見える粉本には当然のように写生が含まれていたのである。写生を觀念ではなく具体的な行為として理解し、描かれたものの機能を正確に把握する努力は、桃山期から江戸初期にかけて活動した絵師の思想を理解する方法ともなるようだ。

注

(1) 木村徳衛『土佐文書解説』（私家版、一九三五）。一二一頁。

(2) 『土佐派絵画資料』に含まれる「土佐文書目録」（旧目録番号三五三）には「土佐文書」収録文書の半数が目録化されている。

(3) 寛文七年（一六六七）年紀を持つ「三宅宗丹両親像」（『土佐派絵画資料目録（一）』86）、寛文二年（一六六二）年紀を持つ「名所歌絵巻」（『土佐派絵画資料目録（五）』15）、寛文六年（一六六九）年紀を持つ「蛤図」（『鳥虫画帖』第十紙裏）などは年紀と筆触から光起の作例と考えられ、留書など墨書を遺している。『鳥虫画帖』の鴨図に付される留書は極めて短く、比定するには限界があるが、他の粉本との比較から光起・光起期のものと見てよい。この書体を検討すると、光起の粉本に於いても、これとよく似た印象を受ける書体を見ることがあるが、肥瘦が少なく、全体に豊かな量感のある線質には、先の光起粉本の手に近い印象がある。光起期まで遡る可能性を内在させつつ、光起を当てるのが現状での妥当な判断とした。

(4) 岩間香「源氏絵制作にみるコーディネーターと絵師」（『研究紀要—京都市立芸術大学美術学部』34号、一九九〇）。

(5) 辻惟雄「写意と写生—江戸時代花鳥画考—」（『花鳥画の世界7』学習研究社、一九八三）。河野元昭「江戸時代「写生」考」（『日本絵画史の研究』吉川弘文館、一九八九）。

(6) 河野元昭「「写生」の源泉—中国—」（『秋山光和博士古稀記念美術史論文集』便利堂、一九九一）。

(7) 田中英道「近世の「画論」と「気韻生動」—東西の美術評価に通底するもの—」（『日

本絵画史の研究』吉川弘文館、一九八九）。

(8) 坂崎坦『日本画の精神』（ぺりかん社、一九九五）。

(9) 注5河野氏前掲書参照。注6河野氏論文では、中国における「写生」語の用法としての四つに加えて、画題としての花鳥と同義の画題写生を加える。

(10) 今橋理子『江戸の花鳥画—博物学をめぐる文化とその表象』第3章の2。（スカイドア、一九九五）。

(11) 玉蟲敏子「『方尺』のパラダイス—大名の博物図譜の美術史的位置—」（『江戸名作画帖全集（8）』駸々堂出版、一九九五）。

(12) 安村敏信「狩野派と画帖」（『江戸名作画帖全集（4）』駸々堂出版、一九九四）。

(13) 内藤高「写生帖の思考—江戸中期の昆虫図譜について」（『比較思想雑誌』第4号、一九八一）。

（京都市立芸術大学芸術資料館学芸員）