

粉本論

榊原吉郎

〔一〕

今日、美学あるいは美術史学において考えられている「粉本主義」に対する評価について、再考しても良い時期に来ているのではないか、という疑問があることも否定できないであろう。再考して良いという判断の根拠であるが、種々の判断材料がある。それについては後述することにして、一つは現在「粉本主義」について否定的な傾向があまりにも顕著であり、「粉本主義」は否定されねばならない存在物であるかのごとき行き過ぎた評価が定着しているからである。はたして「粉本主義」は絵画制作を含め、絵画教育の観点から、また、その観賞の場においても、あるいは絵画芸術の理解にとっても役立つはずなイデオロギーであるのであろうか。それ程悪しき否定すべき存在なのであろうか、という疑念が出てくる。

今日の美学・美術史に支えられた一般的な芸術的価値観が認め、その価値を保証しているのは、粉本による制作でなく、画家の内的世界を束縛することなく自由に表現した独自性を示す絵画作品なのである。そこには一九世紀以来の西洋的な近代主義の芸術観の上に成立してきた個性尊重、自我の表出など、どちらかと云えば、ルネサンス以来の天才論の影響下に展開されて来た思想体系があり、暗黙裡にそれが基準として支配している。その基準によって芸術は判定され、あるいは肯定され、否定されているといえる。

ここで、少し個人的な体験について述べることを許して頂きたい。佐和隆研先生の下で、密教図像の調査研究に参加し、高野山の各寺院、醍醐寺霊宝館、石山寺宝蔵、東急文庫、金沢文庫を継ぐ称明寺文庫、延暦寺に残る天海文庫など各地に残る密教図像を見て歩いた。現存する膨大な量の粉本とそれらが示す素晴らしい描線と色鮮やかな世界に接することが出来た。このような密教図像を継承してきた、仏教文化の根深さを実感できた。と同時に、現在の芸術、特に造形表現を比較してしまう自分の存在に気付いたのである。

さらに、本学に収蔵されている土佐派絵画資料に触れる機会を持ち、また本学の前身・京都府画学校の出仕であった田村宗立が遺してきた粉本類に接することが出来たこと、他方では、神戸市の板宿にある武井百耕資料館(注1)に収蔵されている多量の粉本の存在を知ったことなどが、先の疑問に繋がっている。

それについても、ここでまず「粉本」とは何かを規定しておかねばなるまい。「粉本」とは何か？

この問い掛けに対して明確な解答を提出することは難しい。ただ一般的に認められる段階として、岩波の『広辞苑』、諸橋の『大漢和辞典』、東京堂の『日本美術辞典』や新潮社の『世界美術辞典』、専門的な弘文堂の『美学辞典』などから始めることができる。

さて、『広辞苑』では、どうであろうか？

「絵画の下がき。昔は胡粉で下絵を描き、後に墨でかいたからいう。或は、後日の研究や制作の参考とするために模写された絵画。墨線のみで写した白描本が主であるが、彩色されたもの、色名だけを注記したもの、縮写したものなどもある。」

と記載し、更に、

「特に密教の僧侶が図像研究のため写した粉本は重要。」

なものとして特に白描図像粉本の意義を認める。

また、

「絵や文章の手本。」

とも付け加えている。

ちなみに『広辞苑』の第一版第九刷では、「仏画の粉本は図像研究の学僧たちの手になったものとして有名。」と解説している。「仏画の粉本」と明記していることは粉本についての定義を考察してゆく上で、粉本の枠を拡大する方向にあり、粉本についての有効な定義であるといえる。

すなわち、密教僧が写した研究資料としての「粉本」とは少し異なる意味を持つといえるからである。絵仏師たちの手になる仏画の基準となるものが粉本という意味が加わってくるからである。

東京堂の『日本美術辞典』では、「後日の再考に供するため模写されたもの。この粉本には丁寧な彩色されたものもあり、色の名だけを注記しただけのもの

もあり、図柄だけを略写したものもあり、小さく縮写したものなど色々の種類がある。高山寺や醍醐寺にある仏画の粉本は図像研究の学僧たちの手になった古い粉本として有名である。このように日本では限定した意味に多く用いたが、中国では古人の画稿という軽い意味であった。」と記録している。

この前半部の記述は『広辞苑』と同様であるが、最後に、日本と中国の粉本に関する意識の違いに言及している点に、少し違和感を覚える。特に、「古人の画稿という軽い意味」で、中国において用いられたのか否かについて、現在の筆者の領域を超え、確認することが出来ない点で違和感が生じてくるのである。

近年出版された『新潮世界美術辞典』では、粉本について、「FEN BEN(中) 東洋画における画稿のこと。画稿に胡粉を用いたために、この名称がある。すなわち、胡粉で全体の構成象形を定めてから墨線で画いたとも、また墨線の上に胡粉の筆描を重ね、それを画絹に叩いて移したともいう。粉本の語は中国唐代にはじまり、人物画に限らず、山水画、花鳥画にも応用された。」と述べている。

粉本の意味を限定し、画稿と同義に解釈している。ここでは、東洋画と限定するところから、このような解説となっていると理解し、更に軽い意味で用いたとは言及していない事を確認しておき、粉本の語源を唐代に求めている点に注目しておきたい。

更に、『美学事典』初版では粉本の項目はなく、粉本を美学的研究対象としては捉らえていないことを示すものであろう。ただ、本論では西洋の絵画に見られる粉本的要素については触れないので、西洋哲学に重心を置く『美学事典』の世界とは無縁である。とは云いながらも、今日の美学・美術史の根幹をなす思想の論理体系の主要部分が、西洋哲学に基盤を置き、それによって日本美術史研究の方法論さえも構築されている状況が存在することを否定することも出来ないものである。

最後に諸橋の『大漢和』を見ることにする。

「画の下がき。古、胡粉を用いてまづ其の大様を画き、其の後に墨を施したからいふ。下画。画稿。」

と記し、次に『世説新語』の「巧藝」から引用する。

「玄宗忽思嘉陵江山水。假呉生馱遞。令往写貌。及回。帝問之。道玄云。

臣無粉本。竝記在新。遣於大同殿図之。嘉陵江山水。一日而就。時有李將軍。山水擅名。亦画大同殿。数月方畢。上曰。李思訓數月之功。呉道玄一日之跡。各極其妙也。」

ここでは呉道玄と李思訓との画風の相違を記述しているが、呉道玄は粉本を用いることなく、度々嘉陵江を自らの目で見て、描き出したのに対して、李思訓は数ヶ月におよぶ画稿の推敲の末、制作を仕上げたのである。呉道玄自身には粉本を使用する意志がなく、下画を準備することなく、彼の脳中にある嘉陵江を画面に定着することに専念したのである。それに対して李思訓は飽くまで下画を作り、構想を練りそれに基づいて制作をする。つまり、絵画制作に対する姿勢に根本的な相違が二人の間に存在している。この話には何処か、『古今著聞集』に記された逸話の中の、平等院の扉絵について記された、藤原為成と巨勢弘高の故事を想起させるところがある。

続いて、一四世紀の夏文彦が撰集した『図絵宝鑑』を引用し、

「古人画稿謂之粉本。前輩多宝蓄之。蓋其草草不經意処。有自然之妙。宣和紹興所藏粉本。多有神妙者。」

画稿を粉本と称する典故は此に見られ、一二世紀の宣和内府に所蔵された絵画の目録が有名な『宣和画譜』であり、当然「粉本類」も多数収集されていたと推定できる。また、宋代に紹興府として繁栄する、その地に優れた粉本が多量に収蔵されていたことを記し、粉本を蓄積することをもって宝物とすることが始まっていることを示す。

次に北宋の郭若虚が撰した画論書『図画見聞誌』を持出している。

「王殷工画仏道女。有職貢遊春士女等図。并粉本仏像。伝於世。」

画家王殷が仏教を信じる女性を描き、また粉本や仏像を描いていたこと、それらを伝えてたことを記している。

さらに『方薰・山静居画論』を引き、

「画稿謂之粉本者。古人於墨稿上加描粉筆。用時撲入□素、依粉痕落墨。故名之也。今画手多不知此義。」

と記す。

『新潮世界美術辞典』の解説において「画の下がき。古、胡粉を用いてまづ其の大様を画き、其の後に墨を施した」から、という典故がここに在ることが解る。

ちなみに方薰は乾隆元年（一七三六）嘉慶四年（一七三六）の人であり、円山応挙とはほぼ同年代の人である。方薰の生没年は、沈子丞が編集した『歴代論画名著彙編』文物出版社第一版（一九八二—六）によっているが、『山静居論画』には、上記の文を見出すことが出来なかった。

そして第二義として、

「後日の再考に供するために模写された画」、

第三義に

「手本」

を諸橋は上げている。

〔二〕

さて、これまでは極めて一般的な辞書による「粉本」の解釈であるが、東洋画論において常に問題とされるのは「画之六法」の解釈である。この「画之六法」の最後の第六番目に《伝模移写》として模写が取り上げられている。この《伝模移写》が、粉本を考察するについての大きな鍵を与えてくれるものと云って差し支えない。

だがしかし、「画之六法」の解釈を巡って、我が国では様々な論議が展開しており、その議論のなかで展開する粉本や模写は様々な意味をもち、取り上げられる方も多種多様である。と同時に、そこには「粉本」に対する論者の立場が明確に記されており、「粉本」について彼等がどのように考え、対処してきたかを読み取ることも出来る。

そこで、我が国の絵画の歴史において、主軸を形成してきたのが狩野派であり、その中でも、多大の影響を与えたと考えられる狩野安信の画論『画道要訣』を初めに取り上げることにする。

狩野安信の『画道要訣』は、狩野派のイデオロギーを示す画論として重要な位置を占める。安信は貞享二年（一六八五）に没しており、この『画道要訣』は秘伝として門人に伝えられており、少なくとも貞享二年を遡るものと考えられる。

坂崎坦氏の『日本絵画論大系』の解題において、

「延宝八年（一六八〇）狩野安信が六十八歳の時、高弟・狩野昌運に筆記させた狩野家の秘伝であって、門人中画道に達した者に免許状と共にこの

書の写しを授けたること門人由緒書に拠て知る事が出来る。」

と記しており、延宝八年（一六八〇）頃には成立していた秘伝書といえる。

また次に、應仁・文明の乱以後京都を離れ、堺に逃れていた土佐派の画人は京都に戻り絵所預によく復帰することが出来た土佐派の画論を考察する。近世絵所預に土佐派の後継者として復帰していた土佐光起は、安信の『画道要訣』からほぼ十年後、元禄三年（一六九〇）に、『本朝画法大伝』を書残している。そこには、安信に対抗できる、伝統をもった大和絵の絵画論を見ることが可能なのである。

この両者が「粉本」に対して、どのように考えていたかを先ず探ることにする。

安信は、

「氣韻生動とは筆を下すとひとしく活として靈氣を備へ、山水鳥獸草木に至るまで其物物に本性を備へ、活法を要として靈氣をなし、死法ならざるを云。

骨法用筆、筆よはみなく、縦横ともに筋力をあらせて、ほねあるを云。應物象形は其図其物の象をみて其正本に應し、そむき違ふ事なくよくかたとり書を云。

髓類賦彩、彩色の法を云、事物は自然と一いろ二色或は五色ともに備り得たる天然のいろ有、其類にしたかふて誤なく彩色を施すを云。

経営位置、画に應して上中下の位を定むるなり、一尺半幅の上にも取合の位を専要にすへきを云。傳模移写、画を移し写す事を云、或は古の上工の能き図をみて、其古法の地取筆法にしたかふて画なす所にうつしさとるを云。」

と記してる。

これを見る限り、『画道要訣』は画之六法について、比較的単純に捉らえているところが伺え、いささか拍子抜けするところが在る。この六法解釈は、本来に安信の口から出たものであるうかと云う疑問さえを感じさせるほど、単純であり、狩野總家として一門を統率する覇気さえも感じ取ることができない言葉となっている。

例えば、『画道要訣』の冒頭で「夫画に有質有学、質と云は生れ付て器用なる天性の質有、学と云は習学て其道を勤て其術を得たるをいゝり。」と言いきり、

更に「凡質画は不如学画といへり。我家に云伝は、天質の器用を以て書出すの妙は妙なりといへり、さはいへと是を貴はす、いかむとなれば後世の法と成かたし。学の至るはくるしみて伝ふれとも、万代不易の道備て子孫是を受て失なわず、書伝へ云伝へて後世に其道を残す。是によつて画は法を始めとして妙極を次とす。」と述べている。

この安信の姿勢は、狩野派の棟梁としての自信をもって、明確、適切に流派の論理を展開させていると、云つてよい。もし彼が天性の画才、才能を認めてしまえば、狩野派の存在そのものを否定することを自ら認めることになり、自己矛盾する。流派の存在理由をも認めないこととなる。

安信としては、天質の器用から生れ出る絵画の存在までは認めるが、それはあくまでも個人の次元のことであり、流派の棟梁が認めるものではないことを明言せざるを得ないのである。

《気韻生動》は東洋画における最終的な到達点を示したイデーであり、「筆を下すとひとしく活として靈氣を備へ、山水鳥獸草木に至るまで其物性に本性を備へ、活法を要として靈氣をなし、死法ならざるを云」というような即物的、現実的な次元の解釈では、気韻生動の根本理念を捉らえることが出来ないにも拘らず、安信は弟子へ秘伝として伝えようとしている。だが、ここで問題として指摘しておきたい点は、気韻生動論ではなく、《学画》と《質画》の問題意識である。

狩野派にとって重要な課題は、生れ持った天質の器用を武器に制作される作品に在るのではなく、万代不易の道に通じる《学画》によつてこそ初めて「法」となる絵画が誕生することであり、その「法」を重要視することにより流派としての様式を形成する可能性を維持するところにある。この可能性を保証するものは、「書き伝え、云い伝えて残せる」ものでなければならぬ。

つまり、粉本の存在である。しかし、安信は「画之六法」の中で、粉本の存在に最も強力な理論的根拠を齎すであろう《伝模移写》の解釈をなおざりにしているところがあり、例えば、「画を移し写す事を云、或は古の上工の能き図をみて、其古法の地取筆法にしたかふて画なす所にうつしさとるを云」う表現には、絵画制作を実践する上での解釈があるのみで、非常に単純である。狩野派の理論的指導者であった彼の立場から見れば、その思考回路にいささか疑問が持たれるところである。

このような安信の六法の解釈に対して、土佐派の棟梁である光起は《伝模移写》について『本朝画法大伝』において更に明快な言及をしてみせる。

光起も「画之六法」を取り上げているが、粉本に関連する《伝模移写》を更して《伝瞻模写》として記す。その外、《気韻生動》も《気運生動》とし、《骨法用筆》を《骨力用法》とし、《應物象形》も《應物写形》と変えている。

何故、光起がこのように変更したのか不明であるが、坂崎坦氏は『日本画の精神』の「画道要訣と本朝画法大伝」において、「創意と強さを現はさうとする心構へが既にこの新たな文字面にうかがはれる。尚同じく六法を説明するにも光起のそれは噛んで含めるやう聞いて納得の出来るやうな云廻しであつて、大所高所から論ずる安信の行方とよき対照をなしてゐる。」と指摘している。

六法の解釈については、安信が大所高所から論じているとはいささか考えられないが、それはさておき、光起の論理の展開は実に明快至極であり、今日の我々からみても了解しやすい論理展開を示す。

「六日伝瞻模写」師匠たる人より画本を借りて膠地紙に伝写し、是を貯置第一の宝とす、是を粉本といふ。臨にするはあしく、臨すれば筆勢不調、唯其形を似せたるばかりにて用にたたず、写に心付有べし。画本に不似して宜あり、不似して悪あり、似て宜あり、似て不似あり、其画を学ぶには粉本を写を第一とす。粉本を持ざれば、習事あたはず、目利もならず、粉本を写間にしぜんとそれぞれの筆格彩色も覚るなり。」

ここには、坂崎氏の指摘とおおり、光起の創意が在る。「粉本」の概念も明確に表現されており、光起の思考は六法の第六番目に置かれている《伝模移写》をもつて、《気韻生動》というイデーに近づく第一歩と考えていた形跡が伺える、と云つてよい。つまり、絵画教育の階程として、粉本を学び取るところから先ず始め、粉本を写し取る間に、自然と絵画の本質を会得してゆくことになる。それは画之六法の最高理念である《気韻生動》に到達できる道であると光起が考えていることから推測されるところである。

我が国に於いて、粉本の性格を的確に規定したのは、この『本朝画法大伝』の土佐光起が最初であり、彼の粉本規定は粉本考察の起点となるものと言える。この光起の画論から二十二年後に、ほぼそのままに近い形で記述したものが現れる。正徳二年（一七一二）に林守篤が著述した『画筌』である。この中で、彼は《伝模移写》を説いて次の様に書残している。しかし、これについては、

近世奇人伝にも登場する柳沢淇園が随筆『ひとりね』の中で、埒もないものと批判していることを胸に治めて、読み取る必要がある。

「師匠たる人より絵本を借受て、膠地をしたる紙に臨して是を貯置第一の宝とす、是を粉本と云此事なるべし。凡画を学には粉本を写すを先務とす、粉本を持ざる時は画を習ことあたはず、目利もならず、粉本を以て一流を立又其写す間に格を覚るなり。古人の筆跡を多集て見馴つ描覚つるに因て目利も成り。初心の時は写しても筆勢に力なく、節節離てしまらず光沢なし。後年功の行に随て潤しよくしまりて美成り。古本に似ざれば一流くづるるなり。」

これは明らかに、土佐光起の論理を知った上で展開させたものであろう。柳沢淇園の指摘を肯定するせざるを得ないところである。がしかし、林守篤は筑前直方の藩士であり、狩野探幽の孫弟子に当り、狩野派を学んでおり、狩野派の論理に通曉した画人である。その彼が土佐派の画論にも色目を向けていることは、光起の獨創性をもった絵画観を無視できなかったことを示すものと云えよう。

だが少なくとも、一七世紀末から一八世紀初頭にかけて、粉本の取扱について、重要視する傾向が現れてきたことは注目して置きたい。と同時に一方では、粉本の性格を固定化する動向が伺われると云って良いであろう。それは粉本の規範性が強く認識され始めたことを意味している。

〔三〕

粉本の規範性とは、粉本を持ざれば、習事あたはず、目利もならず、という処から派生してくる。絵画を習う時の手本の必要性を強調し、手本なしに習うことが出来ないとして規定してしまったこと、これは取りも直さず、絵画の中に定型の存在を承認することを意味する。更に、絵画の鑑定基準の根拠を粉本の中に求めること。つまり、粉本により絵画の内容を判断する行為を認めたことになる。今日のカメラによる記録手段を持つことが出来なかった当時の画師にとって、粉本による以外方法はなかったと云える。

作品の中に描き出されてた形象を理解する手段に粉本が用いられる。或は、描き出す形象の基準に粉本が活用される。これは早い時期から、我が国では実行されていた。唐絵を描き出した絵師たちは、少なくとも九世紀中頃に成立し

ていた藤原佐世の日本国現在書目に記録された舶載品を粉本として利用していたと想像される。

例えば、周礼図一五巻、五服図二巻、喪服九族図一卷、爾雅図一〇巻、河図一卷、孝經雄図三巻、同雌図三巻上中下、烈女伝図一二巻、忠孝図一〇巻、山海經図賛一卷、坤元録百巻、博物志一〇巻、孫氏兵法八陣図二巻、日月五星占図一卷、二十八宿図三巻、八駿図、瑞応図一五巻、符瑞図一〇巻、本艸図二七巻、芝草図二巻など。

これらにより初めて御所の紫宸殿を飾る聖賢障子図や、忠臣図、列女図、更に、靈獸怪異など様々な事物を描き出すことが出来たのである。

また他方、密教図像の世界では、密教図像制作の場そのものが修行として重要視され、粉本が必要欠くことの出来ない宗教的意味を付帯した資料として僧侶が描き出している。そこでは図像の間違ひは許されず、丁寧に校訂し、仕上げられる。と同時に、修法の対象として、特に信海の不動尊図の例などは、図像そのものが礼拝される例であり、粉本でありながら宗教作品へと昇華する。

粉本の規範性から、はみ出して行く例もあるが、規範性を維持することが粉本本来の役割である。同一性、類似性が粉本の規範性を示す基準であり、それは肖像画において強く要求される場所である。肖像画において、像主と粉本との間に成立する関係は、像主を直接に知る体験を持たなくても、知識として像主を認識できることである。認識できる要素を粉本が保持していなければならぬ。それは当然、イコノグラフィの領域に足を踏み入れることになる。従って美術史の一部門へと展開し、主題と意味、それらに対する形の区別を明らかにすることが求められる。

先ず初步的な段階。形態上の知覚を踏み越えた、簡単に理解され易い性質、これを事実的主题Ⅱ「意味」とし、感情移入することを成立の前提条件とする表現的主题Ⅱ「意味」。この二つに区分する。

次に、伝習的な意味の段階が成立する。対象と出来事という実際的な世界に対しては勿論のこと、ある文明独特の伝習や文化的伝統という実際の世界を超えた世界にも精通していることが求められ、しかも精通しているが故に理解される意味の水準が成立する。

最後に、内的意味・内容のレベル一人の人間を取り囲む国家的、社会的、教育的背景等により、その人間の人格が規定され、その人間の属する時代、国民

性、階級、知的伝統などについての全般的な知識と関連づける事により解釈の妥当性、有効性が生じる。

内的意味・内容は表現的意味が意識的意志の領域の下部に存在しているのと同程度に、この領域の上部に存在している。このようなイコノグラフィの考へ方、構造的把握は粉本理解に役立つと考えられ、また歴史画解釈の上に有効性を持つとも考えられる。歴史画に於ける粉本の位置は、今日考えることが出来なくなってしまう時代考証やイデオロギーとの関わりを強く持つている。西欧文化の影響を受け始めた一九世紀の日本画家たちの画論の中に見られる意識が次の問題として視野に入れてゆかねばならないだろう。(未完)

(注1) 最近、百耕資料館の長尾幸司氏から、同館の粉本の一部は岡田廣章という画人の収集になることが知らされた。岡田廣章は京都で中島来章に師事した画人で、明治六、七年頃六十歳で没したことが判明してきた。

(京都市立芸術大学教授)