

# 模本と下絵

—絵画史への寄与について—

武田恒夫

日本絵画史にとって、本来重要な位置づけをもつべきであった原画が既に失われてしまった場合、その模本や下絵を介して、その欠落を補足する何らかの手段や措置を求める必要がある。従来、作品研究にとつて第一資料とはみなされてこなかつた諸画面であるが、原画に示されていた重要な意義の一端を伝えていることが起り得ている。かつて本誌第十二号において、「模本の効用」と題した拙稿で十件近い作例を記載して以来二十年が経過した。この度、対象を限定して、その補稿や新知見を加え、改めて当該の課題に向けて所見を述べることにしたい。

模本は本画とは別筆になる写本であることから、厳密には本画の筆使いや画趣を直かに学びることは難しい。しかし、その一方で本画のもつ図様構成については、ほぼ忠実にこれを伝えていくといえるだろう。ことに、障屏画という大画面での原画喪失の場合、その図様構成の特色を把握し得る効用は見落せない。これに対しても下絵の場合は、制作の過程で若干の変更が生じる余地も起こり得る。しかし、下絵に示された構想は、未完の作品でありながら本画へ直結することで、筆者の意図や用筆を直接伝える点では特筆に値する価値をもつ。

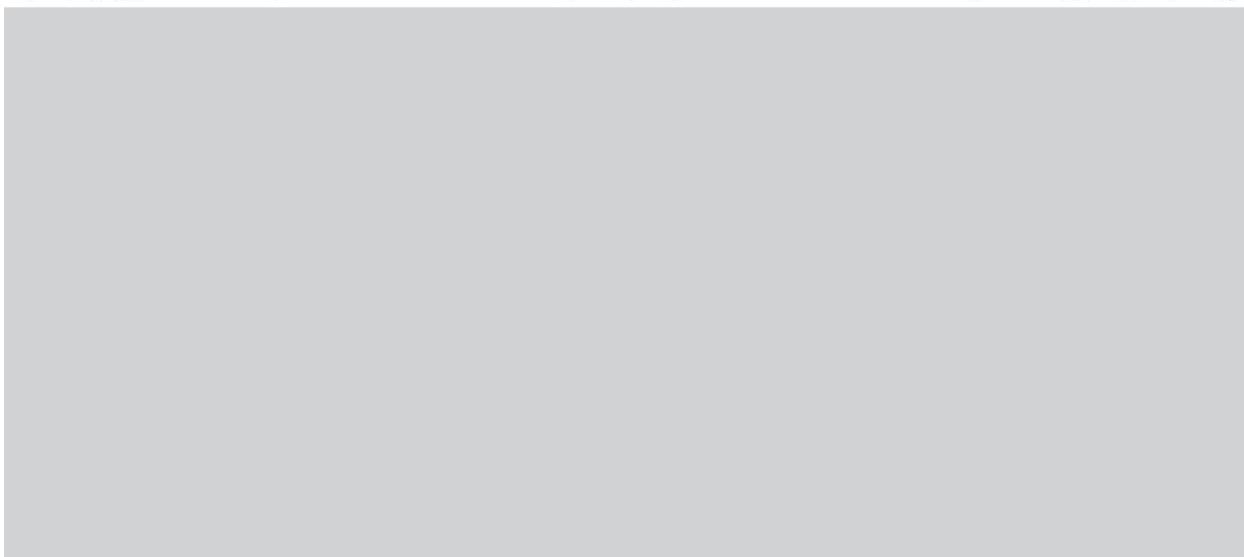
下絵にとどまらず模本のもつ効用を日本では共々絵手本とみなしうる流派様式や共同制作の達成に即すべく、技倆の上達や均齊化をはかるばかりでなく、構図上の方式や題材をめぐる見識を学びとらせるといった点で、有効視する傾向をたどってきた。端的にいって、往昔の模本や下絵に寄せられた意見は、絵師による絵師のためのものが基調となっていた。しかし、美術史学の成立した近代に入つて以後は、それらの諸見解を客観的に整合し解説するという、さらに新たな視点に移行したことは、周知の通りである。

けをもつものであつたのか、その欠落を補足するための考察は、あながち不當な試みではないように思われる。繰り返すまでもなく、文献資料からは把握し得ない画面問題に注目した次第である。模本や下絵を介して、以下、若干例を取り上げ、絵画史への幾許かの寄与を計りたいと思う。

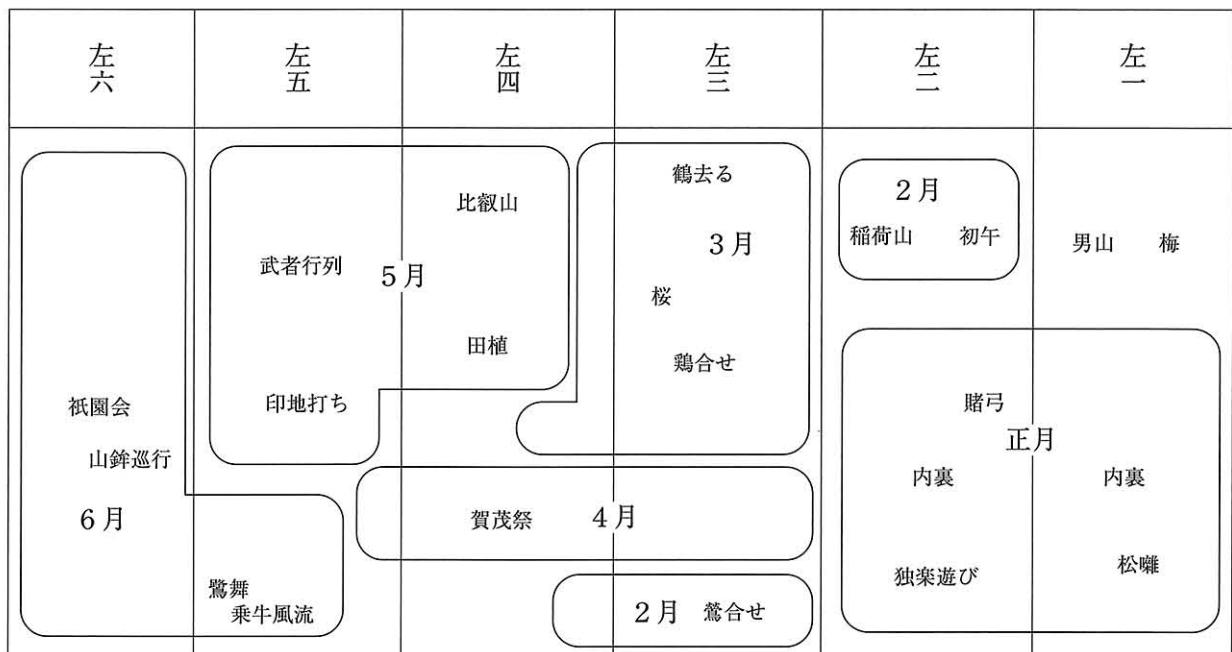
### 一 模本と祖型

模本によって想定される原本の図様構成について、具体的には、洛中洛外図屏風の成立という視点から、その祖形として位置づけられる模本について取り上げてみる。題材にとどまらず、その後に展開することになる重要な主題系列の成立を示唆するという場合を指摘してみたい。

模本「月次祭礼図（挿図1）」六幅（東京国立博物館）は、かつて徳川秀忠が所持していた屏風絵を模写した画面であって、狩野一溪の稿になる江戸初期の画人伝『丹青若木集』土佐光信の項によると、「洛中月並祭礼画屏」と称



挿図1 模本 月次祭礼図 6幅 東京国立博物館



挿図2 模本 月次祭礼図 歳時構成

されている、もと一隻形式の一隻分に当たる画面とみなされる。「月並」は月次の意であつて、古代以来の月次絵の流れを土佐光信が継承したものとみている。しかし、伝統的な形式である和歌をふまえたものではなく、当初一隻屏風に十二ヶ月にわたる祭祀等の年中諸行事を自在に描き連ねたものであった。原本は『丹青若木集』も一々「濃彩誠精妙」と伝えているが、模本での雲形を見る限り、金箔押しの画面ではなかつたことが分かる。さらに、その筆者や主題については、訂正増補『考古画譜』卷十一にも、「洛中洛外図屏風六枚<sup>(2)</sup>刑部大輔光信筆」とあつて、「月次」ではなく「洛中洛外」とする。中世末期に成立する洛中洛外図の一隻分に通ずることに着目したためであろう。

「月次祭礼図」の歳時構成（挿図2）をたどると、大略向つて右方より、正月は「梅花（男山）」「賭弓（内裏）」「松囃」「独楽回し」、二月は「初午（稻荷社）」「鶯合せ」、三月は「桃花」「桜花」「鷦合せ」「帰鶴」、四月は「賀茂祭」、五月は「田植に田樂」「武者行列」「菖蒲」「印地打」、六月は「山鉾巡行」「鷺舞」「乘牛風流」（以上、祇園会）といった具合である。一目して、何れも洛中洛外での季節の行事が主軸となつていて分かる。失われた他隻には七月から十二月に至る秋冬の諸行事が対象となつていたものと考えられる。「月次祭礼図」での諸行事は、その大小や上下、左右相互に組み合わされ、交差しつつ、向つて右方より左方へ順次展開しているのである。

右の主景となる諸題材の殆どが、洛中洛外に関わるのに対しても、その背景に配された山並は向つての左方に比叡山、その右方へ向けて東山連峯、右端に稻荷山、加えて洛南男山の石清水八幡社<sup>(3)</sup>が望ま

れる。先に挙げた『考古画譜』がこの屏風絵を「洛中洛外」と称した所以であろう。正月の賭弓<sup>(1)</sup>から六月の祇園会に至る諸行事が向つての右方より左方へ、それとなく展開する構成は、中世屏風絵の季節推移の大筋と規を一にしている。ところが、「月次祭礼図」の各扇の上端には夫々「左ヨリ一」から「左ヨリ六」までの書き入れがほどこされている。かかる画面での「左」なる表示が、実は現在慣例化している向つての左ではなく、屏風自体からする左を指す古称であったことに注目したい。のことから、失われた半双分は、当時の呼称では右隻屏風となり、現在でいう向つての左隻屏風となる。往時と現在との左右逆称は、屏風自体の左右と、向つての左右との扱いの相違<sup>(3)</sup>に帰着する。これと同様の呼称は、伝狩野永徳筆の模本「洛中洛外図」六曲一双（東京国立博物館）に記入された例とも明かに共通する。この記入された屏風絵自体の左右呼称は、例証に乏しいものの、往時の慣例であつたらしく、向つての左右<sup>(6)</sup>ではなかつたとみなされる。

現存最古作とされている歴史民俗博物館蔵A本（以下、歴博A本と略称）をはじめとする洛中洛外図の系列では、季節の順が何れも向つて左方から右方へ処理されるのを例としている。これに対しても、「月次祭礼図」での月次表現では、向つて右方から左方へ展開する。逆の理由として、背景の東山連峯の展開と主景での諸行事とが、洛中洛外の実態と合致していない点に基因する。「月次祭礼図」にみる景観描写での顕著な矛盾は、内裏の上方に洛南の男山八幡社を位置づけたことからも明かである。初期洛中洛外図がその矛盾を解消するために、主景である年中諸行事の展開に背景を即応させる必要があつた。月次絵屏風の場合、月々の流れは、当然ながら向つて右

より左へ描き連ねていたものと考えられる。「月次祭礼図」では、古代以来の月次絵の伝統に即したかたちで月々の展開を継承したもとのと考えられる。しかし、洛中洛外という特定の舞台における諸行事の背景には、やはり東山を設定するとともに、主景である諸行事と背景との乖離を回避する必要があった。洛中洛外図の成立は、背景の東山と主景における左右展開の矛盾を解消させるところから、はじまつたものと考えられる。

洛中洛外図は、四神相応の地として東西南北や季節の順行を都の内外に配分することで初期の図様構成を成立させた。その場合、現存最古の歴博A本は、「月次祭礼図」屏風での洛中洛外と東山連峯との矛盾を解消して、内裏以外に、時世表出のために、他隻での公方や管領の所在を重視する。その結果、屏風一隻それ自体の右隻に内裏、左隻に公方を設定し、季節の展開では、内裏を正月に即応させた。内裏の背景に比叡山を配置することによって、洛中と洛外の実態に即応すべく、図様を調整させたものと考えられる。即ち、向つての左隻では東山を背景に北から南へ、向つての右隻では西山を背景に南から北へ、図様構成を成立させた。「月次祭礼図」について、『丹青若木集』では、注1でふれたように、「洛中」の語をこれに冠している。これは適切な表現とはいえないまでも、主景と背景にそれぞれ洛中洛外と東山を配分させることになつたばかりでなく、さらに『訂正増補 考古画譜』では、既に「洛中洛外図」と称するにいたつて両者を同じ類型としてとらえていたことが分かる。少なくとも「月次祭礼図」を洛中洛外図の祖型とみなしていることが看取されるのである。

最後に「月次祭礼図」の筆者に関して、『丹青若木集』では、「土

佐光信」を挙げ、また『考古画譜』でも、「洛中洛外図」と称した上で「刑部大輔光信筆」としている。土佐光信と洛中洛外図との関係は、歴博A本についても古くよりその筆者に擬されてきたことは注目されてよい。さらに見落とせない史料として、『実隆公記』永正三年（一五〇六）十一月廿一日の条にみる土佐光信筆の「画京中」屏風一隻を語る件りで、「一見の興あり」とされた周知の記述がある。「京中」の意味するところが、洛中か洛中洛外かはなお定かでないが、「月次祭礼図」並びに歴博A本のそれぞれと筆者説とが時期的にも近いかたちでとらえられることから、これら三件の関わりには興味深いものがある。要するに、『実隆公記』にみる「京中図」が果たして「月次祭礼図」に近いものであつたか、或は歴博A本に近いものであつたかが、改めて関心をひくことになろう。何れにしても、模本ながら洛中洛外図の祖型を示唆する貴重な絵画資料であることは否定し得ない。

## 二 模本から原本へ

原画を模写することが、流派協業の上で特に重視された一例として、木挽町狩野家の活動を擧げることができる。天保十一年（一八四〇）の四月から五月にかけて、当主晴川院養信の指示により、門弟たちが京都や奈良方面へ模写制作に出向いているのも、その一例である。その折の成果を示す模本類が東京国立博物館に保管されていて、現在、美術史研究にとって貴重な資料となつてゐる。この項で取り挙げるのは、二曲一双と四曲一隻からなる「片田景図<sup>(2)</sup>」と称された屏風絵（挿図3）である。原本はかつて大徳寺瑞峯院方丈に所

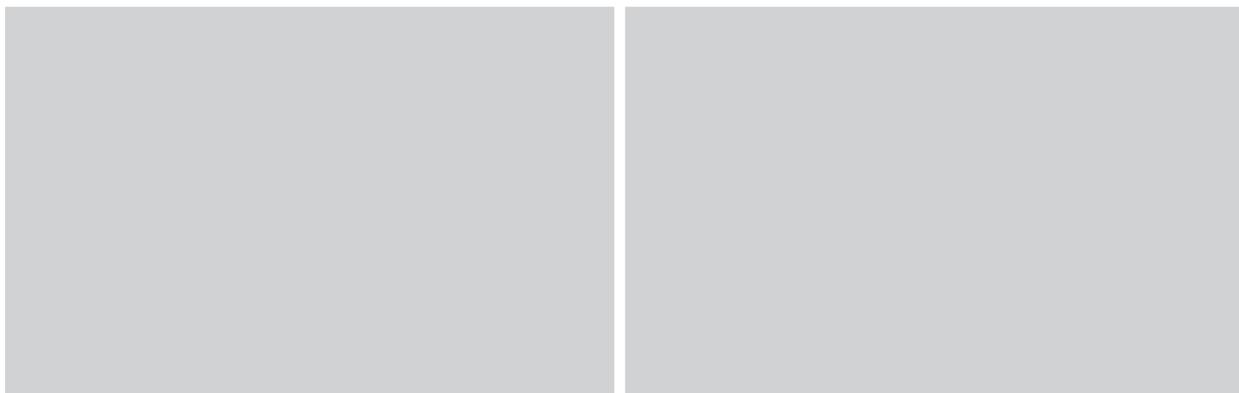
在した襖絵群の一室分に当たることが、その画面のオゼの部分に書き込まれた墨書<sup>(8)</sup>によつて絵師名なども判明する。それと共に、模写の絵師名ばかりでなく、模写前後の事情も明らかとなり、少なくとも幕末までは瑞峯院に所在していたことが分かる。享保年間の写本である真珠庵蔵『宝山誌鈔』によると、「片田景図」は、大徳寺瑞峯院方丈「檀那の間」（十二畳敷）での薄彩色「堅田ノヅ」襖絵計八面の模写であつたことが分かる。即ち、「室内」の間境の東側襖絵四面を二曲一双に、「衣鉢の間」境の北側襖絵四面を四曲一隻に改装したものであることも明らかとなつた。

「片田景図」の図様構成は、琵琶湖を介して前景と背景に分けられる。前景は俯瞰描写による堅田の集落とその周辺を主景とし、湖岸の中央に著名な堅田の浮御堂を配している。集落の中に散見されての面影を伝える点でも興味深いものがある。

「片田景図」が紹介されて三年後、静嘉堂文庫美術館所蔵の「江村漁樂図」と称されてきた屏風絵二曲一隻本並びに六曲一双本が、画面相互の照合により、合せて「片田景図」の原本であることを、当時の学芸員であった玉蟲敏子氏が確認し<sup>(9)</sup>、新知見が精細に加えられることになつた。本来襖絵であつた画面を、模本も原本も屏風絵の形式に仕立て直した主たる目的は、保存と鑑賞の便に供するためであつたと考えられる。しかし、屏風仕立てに直された両者がかなり異なつてゐる点にも注目する必要がある。「片田景図」では、檀那の間東側襖四面を二曲一双に、北側襖絵四面を六曲一隻にそれぞれ分かり易く仕立て直したのは、図様構成の上で襖絵だった時期の配置に忠実だつた点で了解される。

これに對して、原本である「堅田図」（挿図4）の方は向つて東側襖絵の右方一面半分を二曲一隻にして切り離し、残る襖絵二面半分を六曲一隻に仕立てて北側襖絵六曲一隻分と合せて一双形式に改裝<sup>(10)</sup>、さらに一隻と一双夫々の表装もまた異なる体裁に仕立てている。襖絵を改裝処分する際、二曲一隻に分離させた農家をめぐる画面は、六曲一双の水景をめぐる景観とは画趣を異にすると判断されたらしく、両画面を切り離すことによつて「堅田」の景観はいつそうままりをみせる構図となつた。即ち、琵琶湖をめぐつて、一双画面の向つて左右両端の上方夫々に比良山、三上山を対峙させ、中央に浮御堂を配してバランスをはかつた意図をくみとることができ、画趣を異にする二場面に改裝させたのである。

「堅田図」は中世末期より幕末頃まで襖絵として設えられていたため、画面の一部には摩耗や欠損が生じており、彩墨の劣化も生じていた。そのような実情にあつて、「片田景図」と「堅田図」の間にいかなる異同が認められるのか。共通する端的な証拠としては、模本に認められる襖絵の引き手跡が両本を通じて同じ箇所に指摘することができる。これに対し、顯著な相違は、「片田景図」四曲一隻画面の中央部、縦に貫通する欠損部分に補紙を以て充當させている。さらに、四曲屏風では全画面の上辺にわたり一貫して、縦約二十糀前後の補紙を以て継ぎ足し、丈長に仕立てていて。加えて、浮御堂橋畔周辺に登場する諸人物について、原本には認められない朱筆六行にわたる書込みも認められる。「片田景図」では、模写用紙らしく薄手である上に紙継ぎの不統一が目立つのに對し、「堅田図」では完成画として用紙を横一列に均等に貼継ぐ恒例の本画仕立てとなつてゐる。「堅田図」が、どちらかといえば、細部の筆致において



挿図 3-2 模本 片田景図 2曲1双 東京国立博物館



挿図 4-2 堅田図 2曲1隻  
静嘉堂文庫美術館

て柔軟で伸びやかな描線を用いているのに対し、「片田景図」では模写という性格から打ち込みなどに慎重な態度があらわれ、その間の微妙な相違をくみとることができる。

瑞峯院は天文末期に徹岫宗九（一四八一—一五五六）を開山に迎えて創建された。師檀関係に目を転ずると、当院は、若年の身で天文十九年（一五五〇）家督を継いだ大友義鎮（一五三〇—一八七）が檀那となつていて、義鎮はキリシタン大名としてむしろ宗麟の名で知られているが、「瑞峯院殿」の法号をおくられたり、怡雲宗悦〔1〕を領國の豊後へ招くなど、交流を続けていたことは明らかである。しかし、宗麟が檀那として来院したという形跡は、目下の関係資料からは確認し得ていない。本稿の主旨からは、むしろ、瑞峯院住持と堅田とがどのようななかかわりがあつたか、その辺の事情を問う必要がある。

一般には、禅院方丈の襖絵は漢画を以て処理されるのを例とするが、かかる実景を主題とする和絵系の図様が描かれたことは、まことに異例といわざるをえない。その背景に何があつたのか、その理由は何んであつたか。檀那の間において、宗麟とは直接し難い堅田の景を描いた稀有の襖絵が求められたのは何故であつたのか。この点に関して、瑞峯院創建期の方丈襖絵制作時に住持であつたと考えられる怡雲宗悦が、堅田の出身〔2〕であつたことに注目したい。宗麟関係の事情とは別に、むしろ堅田の殿原衆を迎える場となつていたのではないか。「堅田図」の大観的な視点は、怡雲も逗留した堅田祥瑞庵からのものとする玉蟲氏の見解は傾聴に値する。画面には、当地特有の生活体験にもとづく心象風景が織り込まれ、堅田をめぐる諸風物への細やかな眼射しが看取される。四季の景を取りそろえると

原本へ」と題した所以である。

### 三 下絵

下絵は、本画制作に先立つ段階における筆者自身の筆になる画稿であつて、模本とは基本的に区別される。制作の意図や筆者独自の自在な用筆を伝え、筆意や画趣にも直結する点、未完の画面でありますながら、下絵にうかがえる作風は本画研究にとって貴重な資料といわなければならない。

大画面のための下絵では、制作に先立つて、大小二通りの方式が挙げられる。小下絵の方は、素下絵をふくめて図様の全体像に見当をつけけるための草稿であつて、手順の上からは制作の段階に入つて以後も、下絵での変更や加筆、一部抹消も起つて得た。諸題材に主眼を置き、時には彩色の調整をはかることもある。それらの布置を確かめ、構想を練るために必要な下描き<sup>(15)</sup>である。

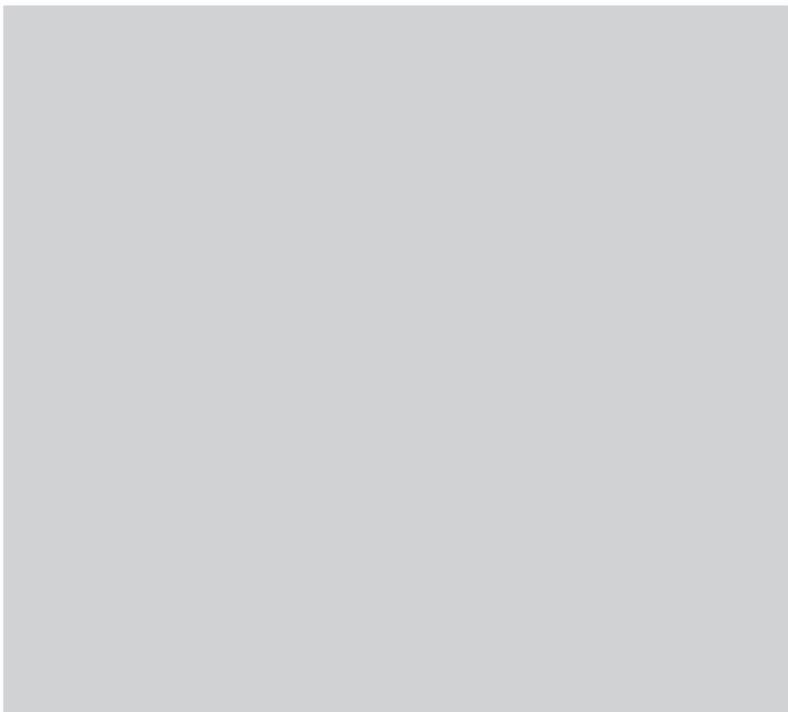
本稿で注目する襖絵類の小下絵については、その段階での図巻形式が挙げられる。施主の生活空間に直接関わる障壁画制作のため、予め当人の意向を求めた伺下絵と称されるもので、単なる小下絵とは異なる。図中の雲形に黄色の彩色をつけて金箔貼付けを示すといった方便を構じたりするが、本画の趣きに近似させるために細緻な描写や濃彩による小下絵が成立している。その好例として、江戸城本丸や西の丸、二の丸等における障壁画を対象とした大量にわたる小下絵群<sup>(16)</sup>を挙げることができ、天保九年（一八三八）三月に西の丸御殿が焼失、前将軍家斉の実生活の場とも関係があつたことから早

挿図 3-1 模本 片田景図 4曲1隻 東京国立博物館

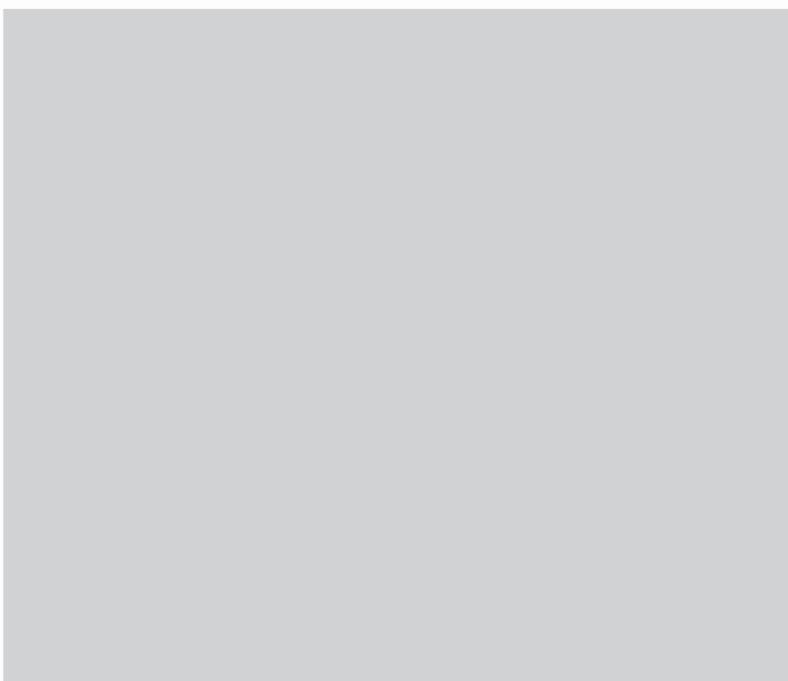
挿図 4-1 堅田図 6曲1双 静嘉堂文庫美術館

右の新御殿障壁画制作を担当したのは、木挽町狩野家の当時の制作責任者であつた晴川院養信である。障壁画制作に先立つて、対面所に予定された諸画面の小下絵が、当時西の丸当主であつた家斉の許へ直々に提出されている。これに対して、図中の大奥対面所における二、三の間の「花鳥図」（挿図5-1）伺下絵に対し、家斉の「好み」が伝えられた。この間のいきさつは、晴川院の『公用日記』<sup>(1)</sup>

急に再建されることになった。火災後、翌年にかけて造営された大奥対面所、二の間、三の間障壁画を対象とする小下絵群はその好例である。



挿図5-1 伺下絵（修正案添付）東京国立博物館



挿図5-2 伺下絵（お好みによる修正図）東京国立博物館

かがわせる濃彩精密な図様を伝える点で、決定的な資料となつた。右は、その一例にすぎないが、西の丸大奥対面所が嘉永五年（一八五三）五月の火災で既に現存していない以上、小下絵ながらも往時の実態をかなり詳細にしのばせ、決定した本画の図様を告げる画面とみなすことができる。

最後に、付け加えたいのは大下絵であつて、この件では特に本画の喪失とかかわりなく、下絵自体の絵画的価値に関する貴重な作例を取り挙げてみたい。本画に匹敵する大画面に同様の図様や手法を如実に發揮させた大下絵が現存する。長谷川等伯筆「松林図」（挿図

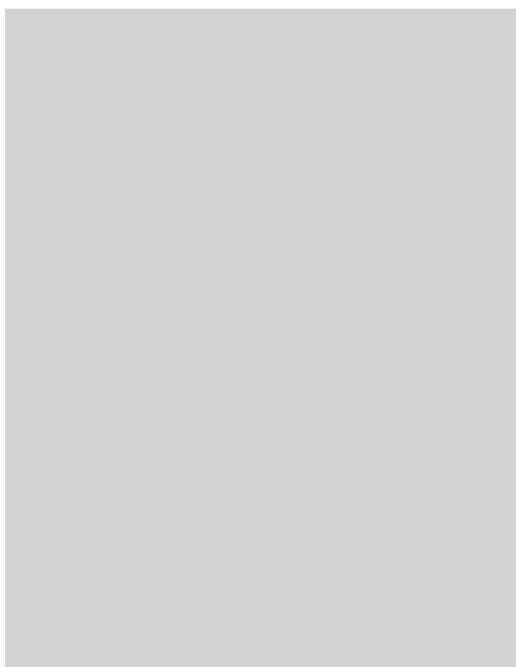
に詳しい。例えば、二の間の鴨三羽を白鷺に変更させたり、また、三の間の牡丹は賑々しくしないといった具合であった。返ってきた家斉の意向により、描き改めた下絵の部分（挿図5-2）が貼付されている。かかる事情からしても、伺下絵は、施主直々の閲覧に供せられていて、儀礼的な仕来りにとどまるものではなかつたことが分かる。修正を経た伺下絵は、小画面ながら本画を如実にう



挿図 6-1 松林図 6曲1双

6-1) 六曲一双（東京国立博物館）における優れた作風は、周知の通りであるが、以下に述べるいくつかの見地から、「松林図」が大下絵であつたとする所見<sup>(18)</sup>を述べたのは、既に三十年以前のことになる。

一般に、屏風絵の画面素地では、各扇にわたり紙継ぎを横一列に貼り継いでゆくのが仕来りとなつていて。ところが「松林図」の画面では、その紙継ぎが一律に処理されていない。かかる継ぎ合せは、前節に挙げた模本の「片田景図」にも認められたものである。具体的には、向つて右隻の場合には第二扇



挿図 6-2 松林図 (右隻部分)

と第三扇の間、左隻では第三扇と第四扇の間、横並びの継ぎ目にも明瞭なズレが指摘できる。また、両隻間での用紙継ぎ目のズレばかりでなく、両隻にみる料紙の天地幅は左隻の方が明らかに幅広いものとなつていて。紙継ぎのズレに関して、左隻左方四扇分の画面では、右方二扇分が何れも五段であるに対し、上下の紙継ぎが六段となつていて。さらに、用紙それ自体についても、両隻何れも本画で用いられる紙質とは異なる薄手の料紙であることも見落とせない。のみならず、両隻に施された長方形重廓「長谷川」印、並びに方形「等伯」印は、等伯の諸作品に用いられた基準印とは異なるものであつて、その濃厚な朱捺自体にも異質な印象を与え、後印であることを告げている。このような印影が右隻（挿図 6-2）右端の松樹にかさなるかたちで捺されていることも、本画では、その図様がらに向つて右方へ展開するのではないかという憶測をいだかせる。

しかしながら、その故を以て「松林図」屏風に対して、不当な評価を下すことは許されない。等伯様<sup>(19)</sup>という漢画系の画体からすれば草体方式にもとづく画面であるが、夏文彦の『図絵宝鑑』の「粉本」にいう「古人の画稿」について「蓋其草草不經意處、有自然之妙」とある件りを想起させる。その独自の趣致からは、むしろ和様の趣きすら看取される特色を示しているのである。左隻右上方に望まれる雪山と、松林全体を包む晩秋の霧は、まさしく推移する季節の趣きを伝えている。下絵ならではの発想は、本画に求められる完成度志向がいかなるものであつたか、いつそう興味は深まるが、ともあれ、「松林図」では自在な筆使いが存分に發揮されたものとなつた。

「松林図」本来の完成画に求められた画面形式がいかなるもので

あつたか、その後、意見の分かれるところとなつた。また、右隻右下端の松、左隻第四扇の松の根元、同じく第二扇の松の上端は、何れも不自然に裁ち切られている。これらを補完すると、本画ではさらに画面の天地ばかりでなく、左右への広がりも増加させることになり、図様ではどのような広がりをみせたものであつたか、予断は許されない。

「松林図」屏風が大下絵であつたとみる立場からすれば、当然のことながら、本画存在への期待も寄せられることになるだろう。しかし、今日に至るまでの経過から、その出現には悲観的とならざるを得ず、下絵ながらも「松林図」屏風それ自体が原画とは別途の意味合いからも、高い価値をもつ作品と考えられる。

序文にも記したように、本稿は画家のための模本論ではなく、絵画史研究の立場から、改めてその意義と効用を問うことについた。もとより模本の限界をふまえつつも、原本の欠落を補うというかたちが前提となる。本画の写しという意味合いでなく、逆に模本を介して原本確認や主題系列成立を触発させる契機ともなつた。模本の性格上、原本の筆致ひいては筆者問題や様式論を主眼とするものではないが、構図方式や題材の扱いといった側面からの資料的な価値や位置づけを問うことについた。

これに対しても、下絵の場合も、本画喪失の場合という点に関する限り、状況に変りはない。しかし、筆者直筆という点で、伺下絵は、かなり決定的な資料価値を示す点で模本とは区別される。大下絵では、さらに、それ自身が掛けがえのない作品としてのステータスを示す場合も起こり得たのである。

以上、従来の粉本論とは視点をえての若干例を挙げ、模本と下

絵のもつ絵画史への寄与について所見を述べた。

〔註〕

1 狩野一溪の稿になる『丹青若木集』の「土佐氏□同流」の「土佐光信」の項にみる関連記事によると、「洛中月並祭礼画屏」とあり、「惜哉、其片々之者散失、件画屏、台徳院殿（徳川秀忠）、入□庫藏矣、云々」とある。

2 本来連続していた図様を、模本では各扇毎に捲りとして保存してきた。現在はその資料的価値により、掛幅形式六団に改装されて、展示の機会も得てている。

3 画面向つて右端、社殿の屋根にとまる（双）鳩は八幡神の使とされている。その位置から洛南男山に所在し、「鳩の峰」と称された石清水八幡社とみなされる。

4 正月の中心行事については、かつて注<sup>5</sup>の拙稿において、武家年頭の「的始め」を指摘したが、むしろ、左右近衛府の兵士らが控える内裏での正月十八日の「賭弓」に改めたい。

5 屏風絵画面左右の呼称を、向つての左右と判断した責任は、拙稿『洛中洛外図』（京都国立博物館編 角川書店 昭和四十一年）の解説にはじまる。その弊は現在においても、なお洛中洛外図屏風の展示や図版表示に継承されている。結果として、向つての左隻に六月から十二月、或は秋から冬へ、それに続く向つての右隻に正月から六月、春から夏へと続く四季展開の矛盾が慣例化されることになつた。

6 左右の謂については、中国伝來の見識である「左 謂東、右 謂西」を承けてのものであろう。平安京において、南北を縦貫する朱雀大路の東側を左京、西側を右京と称したのは、内裏からの視線によるものであつて、地図からの向つての視点ではなかつた。月次の展開に寄せられた左右の呼称を洛中洛外図成立期の作例において、その後展開する基本的な図様構成に改めて継承されたことを指摘したい。

7 拙稿「瑞峯院堅田の間襖絵考」（『日本美術工芸』五六四号、（昭和六〇年））参照。

8 二曲一双本の左隻第一・二扇間のオゼに「五月六日」「瑞峯院 紹養承」

- 四曲一隻本の第三・四扇間のオゼに「四月十七日」「井上□」の墨書き認められる。後者は井上昆得とみなされ、養承共々晴川院の高弟であつたことが分かる。
- 玉蟲敏子「大徳寺瑞峯院『堅田図』襖絵の研究」（『國華』一二〇六号昭和六十三年）参照。以下、第二節での資料は、この論考に負うところが大きい。
- 前注によると、改装された一隻分と一双分の屏風箱それぞれの蓋表に「江村漁樂」或は「江邨漁樂」なる表題が墨書きされていたという。「片田景図」の原本であることの確認をおくらせた一因になつたものと思われる。
- 元亀二年（一五七一）の夏、怡雲と目される「紫野和堂（尚）様」が招聘されて、都の文化人らと共に宗麟領国の豊後へ下向したことは知られているが、『大分先哲叢書』の『大友宗麟史料』によると、永禄五年（一五六二）五月朔日、怡雲立会いのもとで剃髪、また、臼杵では大仙山寿仙寺を創建、開山に怡雲を迎えたという。宗麟と怡雲の交流が続いていたことは考えられ、その遺影にも「瑞峯院殿」の法号が記されているものの、逆に、宗麟が来院した形跡は、目下の関係資料からはつかめていない。
- 注9での指摘によると、怡雲宗悦は、堅田の旧家、居初家の「系図」に、その出身者であったことが記載されている。加えて、堅田における大徳寺系列の禅院である祥瑞庵に住した経歷のあることからも、「堅田図」制作に深い関わりがあつたことが想定されている。
- 「堅田図」には、湖上の落雁、刈入れや脱穀、稻束など晚秋の農家の営みに加えて、冬枯れの木立、比良や真野の雪景といった秋冬の諸風物が目立つものの、春夏の景が欠落している。ちなみに、やはり東京国立博物館に保管されてきた別件の「堅田図」双幅について、注9の論考で、「堅田図」屏風とは一連の画面ではないことが指摘されている。詳細にみると、双幅画面では筍が登場するとか、田植以前の景観なども看取される。
- 東京国立博物館収蔵の初期狩野派模本資料にみる住吉広保の模写した「元信四皓許由巢父七賢図」襖絵十六枚分について、その図様が辻惟雄『戦国時代狩野派の研究』の「付載」挿図二四九に収録されている。

14

13

11

10

9

この図について、注9の論考では、瑞峯院方丈中の間（室中）襖絵に該当するものとみなされ、それにともなつて「堅田図」がこれと隣接する襖絵であることも確認された。瑞峯院方丈画をめぐる画風や筆者問題について、近年、山本英男氏による論考が発表されている。「狩野元信筆淨瓶踢倒図と大徳寺瑞峯院障壁画」（『学叢』三十三号）参照。東京国立博物館の平成二十三年十一月平常陳列に、板谷家伝來の「鷹狩図」六曲一双が展示された。これに付隨して、制作過程がたどれる墨画並びに彩画による小下絵が二件えられ、貴重な展示となつた。墨絵では胡粉を以て細部修正を行い、次の段階の彩画では雲形を配するなど、大下絵への段取りを告げるものであった。

16

15

東京国立博物館資料部には、木挽町狩野家に、安信以来収集蓄積してきた模本や下絵類が、明治初期に移管されている。「江戸城本丸等障壁画絵様」と総称されるものも、二百数十巻にのぼる。これら諸資料に関する総括調査の詳細な研究報告については、東京国立博物館編『江戸城本丸等障壁画絵様』（第一法規出版社 平成元年十月刊）参照。『公用日記』（東京国立博物館）は狩野晴川院が、公務上の諸事項を、死の直前まで綴った貴重な記録で、五十三冊にのぼる。西の丸大奥対面所障壁画に関する伺下絵についての件りは、天保九年（一八三八）七月六日の条にみられる。その二日前に提出した伺下絵について、早速、美濃部筑前守の談として、「此間差出、御対面所御下絵、少々御好有之」として、「花鳴ハ認ざる方、牡丹にきやか過ぬ様ニ、白鶲ハ御二ノ間之方、云々」と注記されている。

17

拙著『等伯・友松』（『水墨美術大系』第九卷 講談社 昭和四十八年刊）「図版解説1」参照。

18 流派様式の創始に当つて、狩野元信は、それ迄の中国名家による筆様諸方式を元信様の真行草の画体方式に転向させた。拙著『狩野派障壁画の研究』第三章二節（吉川弘文館、平成十四年）参照。等伯も、長

谷川派における等伯様の草体を成立させている。

〈付記〉

本稿における挿図に関し、掲載の許可を与えられた静嘉堂文庫美術館に御礼を申し上げる。