Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-08-22

イメージの増幅 ： 狩野探幽・栄信を中心とする江戸狩野派の中国絵画学習について

野田, 麻美

(Citation)
美術史論集,24:41-71

(Issue Date)
2024-02-17

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/0100493540

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100493540

KOBE UNIVERSITY

イメージの増幅
―狩野探幽・栄信を中心とする江戸狩野派の中国絵画学習について―

野田麻美

《キーワード》模本　倣古図　江戸狩野派　狩野探幽　狩野栄信　狩野養信

はじめに

江戸時代初期の日本画壇では、中国絵画をはじめ、規範となる古典名画が戦国時代に散逸したため、その図様を博捜し、そのイメージを再構築することが喫緊の課題であった。当時、新たな絵画様式の創出と表裏一体の試みとして、規範的図様を集め、その表現を写し、それを取り入れることが行われていたと言える。前者については、「画壇の家康」とも称される狩野探幽が確立した様式の史的意義を考察する際に繰り返し言及されてきたが、後者については、江戸狩野派がいかにしてその試みを行ったのか、十分には研究されていない。江戸狩野派が規範的図様を繰り返し描き、同じような表現を用いたことは、「粉本主義」批判のなかで[1]、否定的に捉えられてきたからである。しかしながら、散逸した古典名画の図様を収集し、その表現を取り入れるなかで江戸絵画様式が成立した点に注目すると、江戸狩野派が規範的図様、表現をいかにして写し、自家様式のうちに取り込んだのかを考察することは、江戸絵画様式の特徴を知るうえでも重要な意味を持つ。私は以前、探幽晩年の「学古図帖」(個人蔵)における後者の達成の意味を、その表現の特徴から考察することを試みた[2]。「学古図帖」をはじめとする探幽の後者の試みは、探幽周辺の画家から後世の江戸狩野派へと受け継がれ、やがて、狩野栄信周辺において、規範図様が改めて選定され、その再編成を経て、栄信周辺の複数の画家がその図様、表現を用い、流行させるという展開を生み出す。こうした「イメージの増幅」と呼びうる現象が生じた背景には、江戸狩野派による規範的な図様、表現の学習における、膨大な積み重ねと研鑽があったと言えよう。

かような問題を前提として、本稿では、規範図様を学んだ江戸狩野派の試みについて、中国絵画の模写に焦点を当てて論じる。その際に注目するのが、彼らによる中国絵画の模本制作と密接なかかわりがある倣古図、そして中国絵画の模写の際などに書されたと考えられる添状、箱書である。

第一章では、江戸狩野派による中国絵画の模本制作の展開を、倣古図との関連に注目しつつ概観する。その分析においては、江戸狩野派が中国絵画を模写し、その図様や表現を学び、規範図様を整理することで、それを後世に伝えたこと、そのなかで模写の技術が発展し、倣古図や直模作品といった、古典名画の図様、表現を伝える作品の様式を完成させたことを、探幽と栄信の事例を中心に指摘する。それによって、江戸狩野派による中国絵画の模写がいかにして展開し、そこにどのような意義があるのか、包括的に考察することを試みる。第二章では、江戸狩野派が鑑定を行ったと考えられる中国絵画と彼らによる模本の関係に注目し、栄信とその周辺画家が、どのような中国絵画の、いかなる点に注目して模写し、何を学んでいたのか、具体的に分析する。そのなかで、江戸狩野派の中国絵画観が広がったことを指摘し、そこには多様なイメージの展開が見出されることを述べる。以上によって、日本にもたらされた様々な中国絵画が規範として写され、その図様、表現が江戸狩野派様式のうちに取り入れられたこと、現在とは異なる基準や評価によって多様な作品が規範視され、江戸狩野派における規範図様や様式が形成されたことを述べ、その意義に言及したい。

第一章　江戸狩野派による中国絵画の模写と作品制作の関係について

江戸狩野派の模本は、どのようにして作られ、実際の作品制作に活かされているのであろうか。本章でこの問題を詳細に考察する前に、まずはその具体的な事例として狩野栄信「楼閣山水図屏風」（静岡県立美術館、図1）に注目し、江戸狩野派の模本と作品制作の関係について見ておこう。

「楼閣山水図屏風」は栄信の優品として知られていたが、近年、私は、東京国立博物館に伝存する木挽町家模本（以下、東博模本と称す）中に、典拠となる図様を見出した。[3]「楼閣山水図屏風」は、画面右半分、すなわち第一扇部分に「孫君澤原本　楼閣山水図（模本）」（東京国立博物館　A五六六二）の図様を用いており、両図は楼閣の屋根、扉、バルコニーなどの描写が共通している。その後、この図様を用いて描いた直模作品と考えられる狩野栄信「（倣孫君澤）臨水樓図」（個人蔵、図2）が発見された。[4]「（倣孫君澤）臨水樓図」と「孫君澤原本　楼閣山水図（模本）」は、図様の部分がほぼ同寸である点が注目され、栄信はこの図の原本を模し、「（倣孫君澤）臨水樓図」を描いた可能性が高いと言えよう。

「楼閣山水図屏風」は「（倣孫君澤）臨水樓図」よりも彩色が鮮やかで、人物や器物などのモチーフをより精緻に描き込んでおり、一際華やかな描写が特徴である。また、栄信は、「孫君澤原本　楼閣山水図（模本）」の図様に、「銭選／李安忠原本　明皇貴妃采戦図／韃人猟狩図（模本）」（東京藝術大学　東洋画模本一四四四）、竹澤伊舟他「蘇漢臣原本　上林苑図巻（模本）」（東京国立博物館　A五二〇六）、木村立嶽「李公麟原本　船中読書図（模本）」（「銭舜挙漁翁・李龍眠　船中読書」「東京藝術大学　東洋画模本九三七」の

うち）、さらには狩野元信「真山水図」（京都国立博物館）、雪舟「山水長巻」（毛利博物館）といった和漢の規範的な図様を組み合わせている点が特筆される。「楼閣山水図屏風」には、これらの図様、表現が破綻なく、有機的に組み合わされているが、「（倣孫君澤）臨水樓図」の図様は、その中心部分に、規範的図様の結節点として用いられている。[5] ここで注目すべきは、「楼閣山水図屏風」の大きさが、「（倣孫君澤）臨水樓図」の凡そ縦6倍×横4～5倍である点だろう。栄信は、小画面に精緻な描写で楼閣を描き込んだ、宋元画らしい原本の特徴を活かしつつ、モチーフを拡大して大画面に仕立て直しているのである。室町時代以来、日本で好まれてきた宋元画の図様、繊細な表現の特徴を大画面に援用し、鮮やかな色遣いでスケールの大きなモチーフを描くことで、十八世紀末という時代の嗜好に沿う形でその図様、表現を再生させた点に、「楼閣山水図屏風」のすぐれた特質が認められよう。

栄信が中国絵画の楼閣表現を模した事例では、栄信最晩年の文政四（一八二一）年に趙千里の図を写したと墨書する「趙千里原本楼閣山水図（模本）」（東京国立博物館　A五一七〇、図3）が注目される。この作品は、伝趙伯駒「楼閣山水図」（菊屋家住宅保存会）を縮写した模本で、[6] 画面構成、人物などのモチーフは「楼閣山水図屏風」と共通点が認められる。原本と栄信の模本を比較すると、画面の大きさが大幅に縮小され、縦横の比率が変更されていることが分かる（原本の本紙サイズは136・3×82・5㎝、栄信の模本の本紙サイズは49・7×37・0㎝）。栄信は、絹本に描かれた大画面による原本を、紙本に縮写しており、楼閣部分には大きさを変更した下描きの筆線が確認できる。模写する際、栄信は、全体のバランスを調整し、縦の寸法を縮めるため、画面中景の水面の部分を縮小し、遠景の険岳を低く、右横へと展開する汀を長く描くことで、宋元の対角線構図を用いた小画面作品のような画面に整えている点が興味深い。伝趙伯駒「楼閣山水図」には安政六（一八五九）年の狩野雅信による添状、安政三（一八五六）年の三村晴山による手紙が附属しており、栄信、狩野養信の没後、この作品が改めて雅信によって趙千里、すなわち北宋末から南宋初期に活躍した宗室画家・趙伯駒筆と鑑定されたことが分かる。雅信は、栄信がこの画を趙千里筆と考え、縮写したことを知っていたに違いない。栄信は、趙伯駒を、青緑山水画に楼閣を精緻に描く画家と考え、そうしたイメージを伝趙伯駒「楼閣山水図」に読み込んだこと、その認識を雅信らが受け継いだことが推定される。

伝趙伯駒「楼閣山水図」は、その図様、表現から、時代、様式的に趙伯駒の作と考えられる要素は希薄であり、現在の美術史研究においては、栄信、雅信の鑑識は否定されるものと言える。しかしながら、そうした現代的な観点で栄信や雅信の様式分析を批判しても、彼らが伝趙伯駒「楼閣山水図」から何を学ぼうとしたのかは分からない。ここで肝心なのは、栄信が宋元の院体画風の構図に整えて原本の図様を縮写したという点であろう。彼らは、限りある情報のなかから中国絵画の未知の図様や表現を想像するしかなく、たとえ本物ではなかったとしても、それを想像させる要素が認められる作品

であれば、そこから得られるものを引き出すしかなかった。伝趙伯駒「楼閣山水図」は、画面前景の図様を反転すると、伝夏永「楼閣山水図」（東京国立博物館）を原本に描いた狩野養信の傑作「（倣夏永）楼閣山水図」（「唐画流書手鑑」〔静岡県立美術館〕のうち、図4）と近似する図様になる。栄信や養信は、伝趙伯駒「楼閣山水図」や伝夏永「楼閣山水図」のような過眼の中国絵画のなかに宋元の青緑山水画の図様や表現をもとめ、それを学んだと言えよう。

伝趙伯駒「楼閣山水図」や「孫君澤原本　楼閣山水図（模本）」は、これまで中国絵画研究で注目されることはほとんどなく、私以外の江戸狩野派研究者たちに取り上げられたこともなかった。しかしながら、栄信は、規範と見なした中国絵画のどこに注目し、その図様や表現を学んだのか、あるいは、それをどのような形で鑑賞画に仕立てたのか知るうえで、両図は極めて重要な作品と言える。両図は、栄信にとって、中国絵画を模すことが、単にその図様や表現を写すだけでなく、それがどのような系譜のなかで生みだされたのか理解し、その特徴を活かして自らの作品に用いるために必要な営為であったことを示唆している。中国絵画の模本制作は、彼らの作品制作に直接関わる問題だったと言える。

このように、栄信が様々な中国絵画の特徴を理解して模写し、その図様、表現を自在に用いて作品を制作するようになるまでには、江戸狩野派は、長い時間をかけて中国絵画の模写の技術を磨き、その知識やノウハウを蓄積していた点が特筆される。従来、美術史においては、これら江戸狩野派の模本を「粉本主義」の象徴のように扱い、典拠となった作品との関係性を具体的に、詳細に分析してこなかった。だが、前述の事例のように、その関係性を明らかにしなければ、栄信様式の特徴、延いては江戸狩野派様式を真の意味で理解することはできないのである。

以下では、江戸狩野派の模本制作の展開を概観し[7]、同派が模写の技術を確立する端緒となった探幽の模本制作に注目したうえで、栄信がその後の模本制作の展開において画期を成したことを指摘する。さらに、模本制作の成果を活かした江戸狩野派の倣古図の事例に注目することで、「楼閣山水図屏風」のように、栄信ら江戸狩野派が中国絵画から学んだ表現を自家様式に取り入れる手法がいかにして確立されたのか、その展開を確認していこう。

なお、これまで、原本を写した図は、作品として仕立てられたと推定される図も含め、「模本」として一括りに扱われてきたが、本稿では、各作品の形式、あるいは表現の僅かな差が重要な意味を有するため、以下では模本、直模作品、倣古図の呼称を使い分ける。まず、原本の図様をそのまま描き、画中に原本の画家の落款や賛などが正確に写されている作品で、描いた画家の落款や印章が画中にない、原本の裂なども写した作品を、複製作品と称す。次に、原本の図様をそのまま描き、画中に原本の画家の落款などが正確に写されている作品で、描いた画家の落款や印章も画中にある作品を、直模作品と称す。原本の図様を忠実に描き、原本の画家の落款などが写されている（写されない場合もある）ものの、筆墨・彩色表現などが描いた画家の様式でアレンジされており、描いた画家の落款や

印章が画中にある作品については、直模作品と倣古図双方の特徴を有する作品群として、ここでは直模的作品と称する。原本の画家の落款などが写されず、画中に典拠の画家に倣うことが記されており（記されない場合もある）、典拠となった作品の図様や表現が描いた画家の様式でアレンジされている作品を倣古図と称す。ただし、直模的作品や倣古図は、それぞれ時代や画家によって様々な違いがある。現状では、厳密にこれらの名称を使い分けられるほど、作品の発掘や研究が進んでいない。本稿で述べる作品群のそれぞれの違いや特徴を考える際に、便宜的に用いる呼称であることを断っておく。

まず、江戸狩野派の模本制作がどのようにして始まったのか考えるうえで、探幽以前の状況に注目してみよう。江戸狩野派よりも以前の狩野派による模本制作は、規範的な作品を模す、あるいはその表現を再現することを目的としたようである。たとえば、狩野孝信「五百羅漢図」（東福寺）は、明兆の五百羅漢図を補作した作品だが、この補作がきっかけで、孝信は明兆の画風を自らのそれに取り入れたと考えられる点が注目される。[8] 孝信は後陽成院の命で「五百羅漢図」を補作しているように、古典名画の補作は、狩野派にとって、正統な様式や規範となる様式を取り入れて自らのアイデンティティーを形成するうえで極めて重要な機会となり、それによって彼らは自家様式を大きく発展させたと考えられる。

江戸時代に入ると、探幽を中心に江戸狩野派の体制が整えられ、彼らによる模本制作の基礎もまた、探幽によって築かれた。探幽の模本の特徴がどのような点にあるのか、それが端的に表れた狩野探幽「馬麟原本　梅花双雀図（模本）」（「臨画帖」〔個人蔵〕のうち）に注目し、確認してみよう。原本の伝馬麟「梅花双雀図」（東京国立博物館）に比べ、探幽の「馬麟原本　梅花双雀図（模本）」は、墨や色が淡い点が特徴である。また、狩野探幽「顔輝原本　群仙祝寿図（模本）」（「臨画帖」のうち）と原本の伝顔輝「群仙祝寿図」（個人蔵）、江戸狩野派の模本の狩野安信「顔輝原本　群仙祝寿図（模本）」（「和漢画摸」〔大和文華館〕のうち）、狩野養信「顔輝原本　群仙祝寿図（模本）」（東京国立博物館）などを比較すると、探幽は、繊細な筆遣い、淡く美しい墨色や淡彩を用いることで、原本の精緻な表現を再現しようと試みていることが分かる。[9] 一般的に、原本の筆線などの特徴が強調されがちな模写では、原本よりも薄い墨、色によってバランスを整えることは難しく、[10] とりわけ、絵画制作において筆線を重視する狩野派の模写では、輪郭線を強調し、それにあわせて色を濃く施す傾向が認められる。しかしながら、探幽は、繊細な筆遣い、淡墨や淡彩表現を重視することで、模写の際に損なわれやすい、原本の表現の微妙なニュアンスを写し取っている点が注目される。

また、探幽は、原本の表現を自らの様式に引き寄せて理解し、模写する場合のある点が特筆される。たとえば、狩野探幽「夏珪原本　瀑布図（模本）」（「臨画帖」のうち）は、原本の伝夏珪「瀑布図」（出光美術館）に比べて淡い墨遣いが美しく、原本よりも、南宋絵画らしい滋潤な大気が表されている。[11] 南宋絵画風の特徴を原本から引き

出そうとする探幽の姿勢は特異で、同図を模した木村立嶽「夏珪原本　瀑布図（模本）」（東京藝術大学）は濃墨と筆線が目立ち、模本らしい特徴が認められる。

このように、探幽は規範視する宋元画の模本制作に真摯に取り組み、その表現に、日本人としては史上稀にみる高度なレベルで肉薄した。探幽はそうした高度な模写技術を活かし、いくつもの直模作品を制作した。たとえば、狩野探幽「王冕原本　墨梅図」（静岡県立美術館、図5）は、原本の図様を忠実に写したものと考えられるが、探幽らしい淡墨表現の美しい作品である。同図様を模した狩野探幽「王元章寫墨梅畫賛」（『旧二本松藩主子爵丹羽家並ニ某家御蔵品入札目録』大正八年十月二十日）は、「王冕原本　墨梅図」との相違点がいくつか認められる。最も大きな点は、「王元章寫墨梅畫賛」には探幽の印がなく、「王冕原本　墨梅図」にはあることだろう。原本を写した勝哲「王冕原本　墨梅図（模本）」（東京国立博物館）[12]と「王冕原本　墨梅図」、「王元章寫墨梅畫賛」を比較すると、勝哲の模本と「王元章寫墨梅畫賛」は点苔の描写、樹枝に施された濃淡のつけ方などが近似しており、探幽は、原本の図様、表現を忠実に模した「王元章寫墨梅畫賛」を制作した後、自らの好む淡墨表現に重点を置き、淡い月光の下、影を落とす梅の美しい枝ぶりに焦点を当てた「王冕原本　墨梅図」を描いたように思われる。

「王元章寫墨梅畫賛」、「王冕原本　墨梅図」は、探幽が原本を忠実に模し、自らの印を捺さない直模作品を制作し、そうした経験を基に、探幽風に筆墨表現をアレンジした直模的作品を制作し、自らの印を捺していた可能性を推察させる。現在は探幽のオリジナリティーが発揮された作品が高く評価されているが、両図のような、探幽による直模作品、直模的作品は、売立目録にはいくつもの作例が見出される点が興味深い。江戸時代以前には、探幽の類稀な模写の技術は珍重されていたと考えられよう。[13]

一方、探幽の倣古図には、その模本や直模作品とは異なる特徴が認められる。たとえば、狩野探幽「（倣徽宗）桃鳩図」（泉屋博古館）は、原本である伝徽宗「桃鳩図」（個人蔵）よりも簡略な筆致で描かれており、モチーフのフォルムや羽毛の柔らかさを表す色遣いなどに探幽の個性が読み取れる。探幽の倣古図の代表作である「学古図帖」中の図に注目すると、狩野探幽「認馬遠墨痕　梅月小禽図」（「学古図帖」のうち、図6）では、原本を模したと思われる狩野探幽「馬遠原本　梅月図（模本）」（「臨画帖」のうち）にはないモチーフが加えられ、探幽らしい筆遣い、色遣いにアレンジされている。[14]また、狩野探幽「自家流　富士山図」（「学古図帖」のうち）は、図様の典拠である伝雪舟「富士三保清見寺図」（永青文庫）と異なり、淡墨、淡彩が美しい、光と大気の表現に特徴がある探幽風の図となっている。「学古図帖」には、あらゆる古典様式を自家流にアレンジする工夫が随所に認められ、探幽のアレンジ能力の高さがうかがわれる。

古典名画の図様、表現が探幽風に整えられた、「学古図帖」のような探幽の倣古図は、探幽周辺で規範視され、その図様は繰り返し用いられた。そうした傾向が強まるなかで、江戸狩野派は、探幽の倣古図の典拠となった宋元画に直接学ぶのではなく、探幽の倣古図

を典拠と見なすようになる。江戸狩野派の倣古図制作は、古典名画の模本制作において探幽が追究した、原本の表現の摂取やそのニュアンスの再現といった試みから乖離するとともに、古典名画の表現を学習することへの意識は、同派内で希薄化していったのである。

探幽の弟・狩野安信は、古典名画を写す際、探幽とは異なり、江戸狩野派風の表現を用いた。たとえば、狩野安信「李迪原本　紅白芙蓉図（模本）」（「和漢画摸」のうち）や狩野安信「夏珪原本　山水図（模本）」（「和漢画摸」のうち）は、原本である李迪「紅白芙蓉図」（東京国立博物館）、伝夏珪「山水図」（「唐絵手鑑筆耕園」〔東京国立博物館〕のうち）と比較すると、モチーフの輪郭線など、筆線が強調され、濃彩化する傾向が読み取れ、安信らしい筆墨、彩色表現が認められる[15]。さらに、安信は倣古図制作において、原本の図様はあまり変えずに、模本制作の際に用いた江戸狩野派風の表現を援用した点が注目される。たとえば、狩野安信「孫君澤原本　楼閣山水図（模本）」（「和漢画摸」のうち）は安信が倣古図で好んで用いた図様で、原本の図様を整理し、その表現をアレンジした狩野安信「孫君澤画法　楼閣山水図」（「倣古名画巻」〔個人蔵〕のうち、図7）、狩野安信「描孫君澤圖　楼閣山水図」（「倣古画巻」〔個人蔵〕のうち）などの作例が見出される。安信は、二つの倣古図では原本の図様を省略して用いており、模本に見られる筆墨、彩色表現の特徴を強調している。

一方、安信と同時代に活躍した狩野常信は、探幽の模本制作の手法を受け継ぎ、古典名画の表現を写すことに注力した。たとえば、探幽の模本、倣古図の原本として注目した伝馬麟「梅花双雀図」、伝徽宗「桃鳩図」の模本である狩野常信「馬麟原本　梅花双雀図（模本）」（「唐絵手鑑　第一帖」〔東京国立博物館〕のうち、図8）、狩野常信「徽宗原本　桃鳩図（模本）」（「唐絵手鑑　第一帖」のうち）にみる筆致は繊細で、安信の模本に通有の荒い筆線が用いられていない。こうした特徴は、雪舟画など、日本の漢画の模本ではより強く表れ、狩野常信「雪舟原本　倣李唐牧牛図（模本）」（「流書手鑑」〔東京国立博物館〕のうち）には、狩野探幽「雪舟原本　倣李唐牧牛図（模本）」（「臨画帖」のうち）同様、原本の雪舟「倣李唐　牧牛図」（山口県立美術館）の表現を淡墨化、淡彩化する傾向が認められる。

常信の倣古図には、模本同様、探幽のそれを継承する側面が指摘できる。たとえば、狩野常信「倣徽宗　桃鳩図」（「流書手鑑」〔メトロポリタン美術館〕のうち）は、あっさりとした筆遣いや明るい彩色が特徴で、精緻な筆致で描いた常信の「徽宗原本　桃鳩図（模本）」とは異なり、探幽「（倣徽宗）桃鳩図」のように、その表現は江戸狩野派風にアレンジされている。常信は、探幽の方向性を受け継ぐなかで、原本の表現を精緻に写す模本と、自家流にアレンジする倣古図の制作を切り分ける傾向を強めたと言えよう[16]。

このような常信が展開した方向性は、彼が事実上の祖となった木挽町家において継承された。常信の孫の狩野古信は、徳川吉宗の命で古画の模写に努めたことが知られている。狩野古信「李迪原本　林檎花図（模本）」（「唐絵手鑑　第一帖」のうち）と狩野養信によ

る倣古図（「唐画流書手鑑」のうち）、狩野古信「范安仁原本　蓮葉亀図（模本）」（「唐絵手鑑　第三帖」のうち）と原本の伝范安仁「蓮亀図」（MIHO MUSEUM）などを比較すると、古信が淡墨表現を巧みに用い、繊細な筆致でモチーフを写していることが分かる。かかる特徴は、古信に強い影響を与えた晩年の常信による模本の特徴を受け継ぐものと考えられよう。

雪舟「山水長巻」を模した狩野古信「雪舟原本　山水長巻」（東京国立博物館）は古信による直模的作品であるが、この作品でも、古信は原本の重厚な筆墨表現のバランスを崩さずに淡墨化している[17]。栄信周辺では、「雪舟原本　山水長巻」を模した養信の作品（大英博物館蔵）、狩野芳崖の作品（東京藝術大学蔵）など、重模本制作が活発化したため、「雪舟原本　山水長巻」は、木挽町家における模本制作の手法や特徴が江戸狩野派内に広まり、直模作品や直模的作品制作が流行する一因となった。

ところで、古信の模本とその重模本制作を考えるうえでは、古信の地取図に注意を払う必要がある。古信は、「御鷹生地取（写生図）」（東京国立博物館）など、模本の制作同様、吉宗の命で写生に注力したことが知られており、江戸狩野派の地取図を大きく発展させた画家であった。たとえば、狩野古信「象図」（「鳥獣鷹象写生図巻」〔東京国立博物館〕のうち、図9）は、今村隨学「象図（模本）」（「珍禽奇獣図」〔永青文庫〕のうち）に写されているように[18]、古信による地取図は江戸狩野派内で規範視され、その模本が制作された。かかる事象は、前述した古信の「雪舟原本　山水長巻」の重模本制作をめぐる現象と無関係とは考えられず、対象を精緻に写すことを得意とした古信による模本や地取図は、江戸狩野派の模写の対象となったと見なせよう。古信による地取図そのものの表現が彼の模本制作といかなる関係にあるのか、未調査の作例が多く、古信の倣古図が見出されていない現段階では、不明点が多い。現状では、古信による模本や地取図は、栄信の時代に大きな成果をもたらしたことを述べるに留めたい。

古信の息子・狩野典信は、木挽町家歴代の当主に比べ、中国絵画の模写には関心を抱かなかったようである。典信による中国絵画の模本の伝存作例は少ない。狩野典信「楊補之原本　梅図（模本）」（東京国立博物館　A五一七三）は、荒い筆遣い、平板なモチーフ描写が目立ち、その表現には楊補之風が希薄である。このような作例からは、典信が模写に注力していたとは思えない。典信は、模本制作ではなく、典拠の図様を忠実に用いつつ、筆墨、彩色表現を自家流にアレンジする直模的作品を好んだようである。たとえば、狩野典信「（倣狩野元信）山水図（以古図）」（静岡県立美術館）は画中に「以古図」と記しており、笹山養意惟伝「狩野元信原本　山水図（模本）」（東京国立博物館）の図様をそのまま用いている[19]。狩野典信「倣銭選花鳥図」（日照軒コレクション、図10）は、典拠を画中に記す倣古図の体裁を整えた作品だが、原本の伝王淵「梅白頭翁図」（個人蔵）の図様を忠実に用いている[20]。両図において、モチーフは典信風の筆遣いで表されており、典拠の元信画と宋元画にみる表現的な差異は認められない。両図から、典信の直模的作品と倣古図は、表現的に

同質化していることがうかがい知れる。かかる傾向は、模本制作の折に原本の表現を忠実に模すことを試みず、典信風の筆遣い、色遣いを用いたために生じていることが、「楊補之原本　梅図（模本）」のような作例から推定される。典信は、典拠の図様そのものを重視し、その表現を写し取ることにはそれほど関心がなかったと考えられよう。

このように、典信による模本には、父・古信の達成を受け継ぐ側面は見当たらない。ただし、典信による地取図には、古信からの影響がうかがい知れる作例が見出せる。狩野典信「黄梅鳥図」（「珍禽奇獣図」のうち）、狩野典信「鶯図」（「珍禽奇獣図」のうち）などがそれで、典信は、古信が地取図で確立した、対象を写し取る技法を受け継ぎ、禽鳥を描いたことが分かる。

典信の息子・狩野惟信は、典信とは異なり、模写に注力した画家であった。たとえば、狩野惟信「徽宗原本　猫図（模本）」（「唐絵手鑑　第一帖」のうち）は、原本の伝徽宗「猫図」（個人蔵）の繊細な筆致を写しており、惟信が、常信や古信による、精緻な描写を再現することに重点を置く木挽町家における模本制作の伝統を継承したことがうかがわれる。[21] また、惟信の直模作品である「徽宗原本水仙鶉図」（個人蔵）は、鶉や水仙を描く筆致が非常に繊細で、原本の伝徽宗「水仙鶉図」（個人蔵）と比べても、淡彩の表現に重点が置かれている点が興味深い。惟信は、模写における探幽の試みを受け継ごうと試みたことが推定される。狩野惟信「（禅月原本）羅漢図」（大英博物館）、狩野惟信「張思恭・明兆原本　五百羅漢図」（円覚寺）のように、惟信は、江戸狩野派が模本制作に注力した[22]伝禅月の羅漢図の直模的作品や、冒頭で触れたように、狩野派にとって重要な作品であった明兆の羅漢図の補作も制作している。惟信は、中国絵画だけでなく、雪舟画など、漢画の名品の直模作品も制作しており、狩野惟信「雪舟原本　四季山水図巻」（益田市立雪舟の郷記念館）は、そうした事例と言える。惟信によるこれらの古典名画を模した作品には、多様で高度な模写の技術が看取される。惟信は、模写の技術において、探幽のレベルに肉薄した、稀有な画家と言えよう。

一方、倣古図において、惟信は、典拠の表現を江戸狩野派風にアレンジすることを試みている。狩野惟信「倣顔輝　群仙祝寿図」・「倣夏珪　瀑布図」・「倣李安忠　鶉図」（「倣古名画巻」〔個人蔵〕のうち）などはその事例で、それぞれ原本の伝顔輝「群仙祝寿図」、伝夏珪「瀑布図」、伝李安忠「鶉図」（個人蔵）の図様や彩色、顔貌などのモチーフ描写を江戸狩野派風にアレンジしており、探幽に倣った江戸狩野派の倣古図様式を受け継いでいると言える。[23] ただし、次代に繋がる新たな要素も看取される。たとえば、狩野惟信「（倣雪舟）四季山水図」（大英博物館、図11）は、原本の雪舟「四季山水図」（アーティゾン美術館）と比較すると、図様の改変の仕方や雲煙の表現、モチーフの描写などに江戸狩野派風の特徴が認められ、惟信以前からある江戸狩野派通有のアレンジ手法が看取されるが、原本にある彩色が用いられていない点が特筆される。この図は、墨画であるため、一見しただけでは原本が雪舟画であることに気づき難い。原本の彩色

表現をモノクロームに変換させるかかる手法には、栄信の倣古図へと展開する要素が認められる。

惟信の息子の栄信は、模本や倣古図制作において、ここまで見てきたような探幽の後の展開を根本的に変えた画家であった。栄信の模本の特徴としては、まず、復元模写的な技法を用いる点が挙げられる。たとえば、狩野栄信「馬麟原本　山水図（模本）」（東京国立博物館）と同図様を模した狩野探信守道「馬麟原本　山水図（模本）」（「摹宋元画冊頁」〔ボストン美術館〕のうち）には、原本の折れや絹糸の欠損部がそのまま写されているのに対し、栄信の模本では、それらの傷や欠損部が補われており、画面の表面は傷のない滑らかな状態に整えられている。[24] 探信守道は、原本の状態を正確に模すのに対し、栄信は、復元模写的な技法を用い、模本制作においても鑑賞性を重視したと言えよう。

栄信は、惟信同様、仏画の補作も行っており、そこでも模写における自らの技法を応用している。狩野栄信「趙璉原本　十六羅漢図（第一尊者）」（法華経寺）は、原本である趙璉「十六羅漢図」（法華経寺）の他の図とモチーフの形態や表現に共通点が認められるものの、顔貌に施された彩色やメリハリのある筆遣い、岩皴の描き方などには、栄信風の特徴が表れている。画面の状態も他の図と異なり良好で、絹の欠損部などが写されていない。栄信は、復元模写的な技法を、補作においても用いていると考えられよう。

栄信が追究した復元模写的な技法の確立は、彼の模本に、それまでにない特徴をもたらしたようである。「唐絵手鑑」の第四帖には、栄信による中国絵画の様々な模本が収められており、たとえば、第四帖中の狩野栄信「李迪原本　雪中帰牧図（模本）」、狩野栄信「戴嵩原本　騎牛図（模本）」と原本の李迪「雪中帰牧図」（大和文華館）、伝戴嵩「騎牛図」（個人蔵）を比較すると、栄信の模本には、原本よりも抑揚のある筆致、鮮やかな色遣いが用いられていることが分かる。[25] 狩野栄信「盛行之原本　菊図（模本）」（「唐絵手鑑　第四帖」のうち、図12）はとりわけ精彩に富んだ描写が注目され、活き活きとした筆致、彩色表現が見どころである。「盛行之原本　菊図（模本）」同様、精彩に富む菊の描写が特徴の狩野栄信「銭選原本　菊図（模本）」（「唐絵手鑑　第四帖」のうち）は、同図様を模した狩野安信「銭選原本　菊図（模本）」（「和漢画摸」のうち）が硬い筆線で菊の輪郭をかたどり、色遣いも平板であるのに比べ、伸びやかな筆致、淡く瑞々しい彩色を用いている。「唐絵手鑑　第四帖」の草花を描く図に見られる、抑揚のある活き活きとした筆遣い、瑞々しい色遣いは、狩野栄信「写生図巻」（東京藝術大学）のような、栄信の地取図に近い点が重要な意味を持つ。古信以降、地取図の表現に大きな展開が見られることを先述したが、古信の模本には、地取図にみる活き活きとした筆致、瑞々しい彩色は認められない。古典名画の古びた表現を、今描かれた如くに再現する、復元模写的な技法に関心を寄せた栄信だからこそ、地取図の表現を取り入れ、活き活きとした筆致、彩色による、描かれたばかりのように瑞々しい表現を用いて模本を制作したのではなかろうか。

栄信はさらに、そうした表現を倣古図に活かし、自らの本画にも

取り入れている点が特筆される。たとえば、狩野栄信「(倣徽宗)桃鳩図」(「唐画流書手鑑」のうち)は、狩野栄信「徽宗原本　桃鳩図(模本)」(東京国立博物館　A五〇八七)や、複製作品である[26]狩野栄信「徽宗原本　桃鳩図」(個人蔵)と比べ、枝を描く筆線のメリハリをより強調し、彩色は藍などが鮮やかになる一方、蕾には透明感のある彩色を用いており、栄信風の表現が随所に認められる。栄信は、模本、複製作品の制作で学んだ原本の表現を活かしつつ、倣古図では、より自分らしい筆墨、彩色表現にアレンジしていると言えよう。狩野栄信「(倣王淵)椿図」(「唐画流書手鑑」のうち)には、同図様を硬い筆線によって描き、彩色の濃淡差を強調する狩野安信「王淵原本　椿図(模本)」(「和漢画摸」のうち)とは異なり、抑揚のある活き活きとした筆線と、透き通るような色遣いによって、瑞々しい椿が描かれている。栄信は、地取図の制作で学んだ筆遣いを、模本だけでなく、倣古図にも用いているのではなかろうか。とすれば、栄信が模本の制作において、鑑賞画としての要素を重視した理由もうかがい知れる。栄信は、今描かれたようにフレッシュな表現や復元模写的な手法を用いて模本を制作することで、模本の表現を鑑賞画にそのまま援用することを可能にし、さらには、そうした表現を用いることで、鑑賞画としての質が高い直模作品や倣古図を制作したと考えられよう。

栄信の倣古図には、これらの事例と比べ、より大幅なアレンジを加えた作品もある。たとえば、狩野栄信「(倣王淵)花鳥図」(個人蔵)、狩野栄信「倣馬遠　山水図」(個人蔵)のように、原本の伝王淵「花鳥図」(徳川美術館)の牡丹の数や彩色表現を変更する[27]、あるいは、原本にあったはずの彩色表現を排し、水墨のみで描く作例[28]などが注目される。また、近年見出された狩野栄信「(倣馬遠)寒江独釣図」(個人蔵、図13)では、原本の伝馬遠「寒江独釣図」(東京国立博物館)の図様、表現に基づきつつ、栄信らしい岱赭などの色遣いが用いられており、画面右手前に枯木が描かれることで、画面に奥行きがもたらされている。栄信は「(倣馬遠)寒江独釣図」において、対角線構図を用いることで、原本の図様をより南宋画風に整えていると言えよう。

以上の事例から、栄信は、模本制作で学んだ表現を、直模作品や倣古図に、直接、様々な形で用いていると見なされる。先述のように、栄信よりも前の江戸狩野派の画家は、基本的には探幽の模本制作、倣古図制作の手法や表現を展開させ、模本制作で学んだ原本の表現を、自らの倣古図や本画に、直接的には用いなかった。栄信は、模本制作を通じて体得した古典名画の表現を、本画に直接取り入れることで、江戸狩野派の画家が囚われ続けていた、探幽様式の模倣という枠組みを乗り越えることを可能にした。栄信は、江戸狩野派の作画方法を、規範的図様、表現の学習段階、すなわち作画の根底から変革したのである。

栄信の息子の養信は、栄信の模本や直模作品、倣古図制作の成果を受け継ぎ、それをより洗練させた。たとえば、狩野養信「(倣任康民)雑貨担児図」(「唐画流書手鑑」のうち)は、原本の伝任康民「雑貨担児図」(個人蔵)、模本の狩野栄信「任康民原本　雑貨行商

図（模本）」（東京国立博物館）と比較すると、人物の顔貌表現や色遣いなどが栄信の模本に近いことが分かる。また、先述した狩野養信「顔輝原本　群仙祝寿図（模本）」は、同じく模本である狩野探幽「顔輝原本　群仙祝寿図（模本）」（「臨画帖」のうち）・狩野安信「顔輝原本　群仙祝寿図（模本）」（「和漢画摸」のうち）、倣古図である狩野栄信「（倣顔輝）群仙祝寿図」（「唐画流書手鑑」のうち）と比べると、栄信は僅かに構図を変えるなどアレンジを加えているが、栄信と養信の図には、筆遣い、色遣いや人物の顔貌表現などに似通った特徴が認められる。これら四図のうち、栄信の図のみ倣古図であるにもかかわらず、養信の模本は栄信の倣古図と筆墨、彩色表現が最も近い。養信は、栄信の模本制作、それと分かちがたく結びついた倣古図制作の手法から強い影響を受けていると考えられよう。

また、狩野養信「趙璘原本　十六羅漢図（第二尊者）」（法華経寺）は、先述した栄信による図と同様、原本の一図を補作したものだが、原本の趙璘「十六羅漢図（第二尊者）」（ボストン美術館）に比べ、顔や衣に鮮やかな色を施しており、岩の皴などに養信風の表現が用いられている。養信も、栄信同様、復元模写を行っていると考えられよう。養信が復元模写的な技法を用いたことは、狩野養信「任仁発原本　唐美人図（模本）」（東京国立博物館）と狩野探淵守真「任仁発原本　唐美人図（模本）」（「摹宋元画冊頁」のうち）を比較することで、一層明白になる。探淵守真が原本の絹の欠損部まで写しているのに対し、養信は表面を傷のない状態に整えており、鮮やかな彩色を用い、今描かれたように仕上げている。[29]

このように、養信は栄信の模本や倣古図の制作手法を継承しているが、養信による中国絵画の模本を数多く収める「唐絵手鑑」の各図からは、それにとどまらず、養信が様々な模写の技法を習得したことがうかがい知れる。たとえば、狩野養信「銭選原本　林檎雀図（模本）」（「唐絵手鑑　第一帖」のうち）は、原本の伝銭選「林檎雀図」（プリンストン大学美術館）の繊細な毛描きを、極細線をまじえて写しており、抑揚のある筆致を用いる栄信の模写とは異なる、探幽や常信らが重視した、繊細な筆遣いによる模写を試みている点が注目される。[30]

養信は、倣古図においても、栄信の表現を継承するのみならず、それを発展させる点が指摘できる。先述の狩野養信「（倣夏永）楼閣山水図」は、養信の倣古図のなかでもとりわけ優れた作例だが、原本の伝夏永「楼閣山水図」の図様を忠実に用いつつ、原本よりも謹密な筆遣い、精彩に富む色遣いが特徴で、原本からは想像もつかない程に明澄な色合いが美しい。楼閣を描く極細線は、透明感のある青、黄、緑などの色と調和しており、幕末維新期の作品に先駆ける、精緻な筆線と明度の高い彩色表現が用いられている。養信は、栄信の確立した模本や倣古図を描く手法を習得し、さらには、常信や探幽の模本にまで遡り、江戸狩野派が探究した様々な模写の表現を貪欲に学んだことで、「（倣夏永）楼閣山水図」のような、原本の表現をも超えて、江戸狩野派のなかでも比類のない、近代日本画へと繋がる精緻で美しい表現が特徴の楼閣山水図を描くことができた

のではなかろうか。

以上、江戸狩野派の模本、直模作品や倣古図について概観した。各図の分析では、いずれの画家も、原本の表現をいかに写すかという点に工夫を凝らしていたことを述べたが、とりわけ、鑑賞性を重視し、模写の表現の質そのものを追究した探幽、栄信らの模本には、古典名画の素晴らしい表現を自らの手で再現したいという情熱が込められており、それが江戸狩野派の模写の技術を進展させたように思われる。また、栄信が、模本と直模作品、倣古図の制作手法、様式を融合させ、模本制作で習得した表現を倣古図、本画に直接活かしたことで、江戸狩野派の様式が変革された点に言及した。従来、江戸狩野派による模本は、粉本主義の象徴のように見なされ、オリジナル重視史観、個性や独創性を重視する見方のもと、その評価は十分になされてこなかった。しかしながら、彼らの模本にみる技法や表現の展開が江戸狩野派様式に多大な影響を及ぼしたことの意味は重い。江戸狩野派は、中国絵画をはじめとする古典名画を写すなかで、その図様、表現を、江戸時代を通じて同派のうちに蓄積した。その蓄積をもとに、栄信が同時代的な要素、表現などを加えて自らの作品にそれを取り入れたことで、古典様式は江戸狩野派様式のうちに再生されたのである。

第二章　栄信周辺における中国絵画学習の深層―中国絵画と江戸狩野派の添状、模本の関係について

前章の内容を踏まえ、本章では、栄信周辺で模本が制作された中国絵画のうち、添状や箱書によって、彼らが原本を実見し、誰の作品と見なしたのか判明する事例に焦点を当て、彼らによる中国絵画学習の実態をより具体的に分析する。それによって、彼らが多様な中国絵画を規範と見なしたこと、現在とは異なる価値基準によってその図様、表現を学んだことを指摘する。

近年、江戸狩野派が中国絵画や雪舟など日本の漢画を鑑定し、その際に、誰の作品であるか「お墨付き」を与える添状や箱書などが注目され、作品とともに江戸狩野派の添状、箱書などが展示される展覧会が相次いで開催されている。[31] 私が企画した「大大名の名宝」展（於静岡県立美術館、二〇二三年）では、中国絵画については、添状・箱書や江戸狩野派作品との関連を考慮して出陳作品を厳選し、添状の真贋についても踏み込んだ言及を行ったうえで、江戸狩野派が原本の中国絵画をいかなる作品と見なし、その経験を自らの作品制作にどのように活かしたのかという問題について、展示を通じて考察することを試みた。前章の冒頭に挙げた伝趙伯駒「楼閣山水図」の事例のように、江戸狩野派の鑑定は、彼らがどのような中国絵画を規範視し、それを模写したのかという問題と深く関係しており、単に鑑定結果や鑑定した事実にのみ目を向けても、添状や箱書の情報を十分に活かすことはできない。本章では、近年行われた「唐も

のがたり」展（於中之島香雪美術館、二〇二三年）、「大大名の名宝」展で調査した中国絵画とその添状や箱書、関連する模本に注目することで、江戸狩野派による中国絵画学習の深層の一端を明らかにしたい。

栄信とその周辺画家は、どのような中国絵画を、誰の作品と考え、いかなる作品を規範と見なしたのであろうか。この問題を考える手がかりは、彼らが模写した作品のなかにある。添状や箱書をめぐる鑑定の問題を考察するにあたって、まずは、栄信・養信周辺で中国絵画の模本制作が行われ、それが栄信・養信周辺の中国絵画観に広がりを与えた、栄信以前の江戸狩野派にそれほど重視されていなかった作例に注目してみよう。

伝蒋子成「松下布袋図」（香雪美術館、図14）は、現在では逸名画家となった蒋子成の作とされる作品である。[32] 蒋子成は明初の画家で、人物画を善くし、辺文進、趙廉と並び「禁中三絶」と称されたという。江戸狩野派にとって情報が乏しい、明初に活躍した重要な宮廷画家の作例として、「松下布袋図」は養信周辺で注目されたようで、養信の高弟・三村晴山による、この図を原寸大に模した「蒋子成原本　松下布袋図（模本）」（東京国立博物館　A五八七二）が確認できる。「松下布袋図」は、アクの強い布袋の顔貌表現にみる卑俗な描写に対し、繊細な色遣いが特徴の作品で、モチーフは大画面にバランスよく配置され、丁寧に描かれている。晴山は、繊細な筆遣い、色遣いで原本の図様、表現を写しているが、執拗な髭の描き込みなどは簡略化しており、江戸狩野派らしいあっさりとした描写を用いている。この図を縮写した狩野探淵守真周辺「蒋子成原本松下布袋図（模本）」（「摹宋元画冊頁」のうち）は、晴山の模本よりも、図様を縮小する過程で江戸狩野派風の筆遣い、色遣いが顕著になっており、布袋の大笑する口元や鼻の形が整えられるなど、原本のアクの強い表現は捨象されている。また、布袋周辺の雲煙の表現を強調することで、余白が大きく、奥行きの深い宋元画風の空間表現を意識していると思われる点が注目される。栄信周辺の画家が、宋元画の伝統を継承する明初の大画面作例の原寸大模本を制作し、それを縮写するなかで、宋元画風の特徴を強調し、江戸狩野派風の図様、表現へと整えたことがうかがい知れる事例と言えよう。

伝徽宗「梔子小禽図」（香雪美術館、図15）は、相阿弥の鑑定によって徽宗画とされる作品である。探幽以来、江戸狩野派は様々な伝徽宗画を模しており、栄信周辺では多彩な図様が写された。「梔子小禽図」と主題や構図が近しい伝徽宗「枇杷小禽図」（根津美術館）は、先述の「摹宋元画冊頁」に写されており、木村立嶽の二つの模本（東京藝術大学　東洋画模本六六四）・（東京藝術大学　東洋画模本九三四）、菱田春草の模本（東京藝術大学　東洋画模本九三三）などが確認でき、近代日本画の黎明期における徽宗イメージの展開を考えるうえでも興味深い図である。立嶽の模本（東洋画模本九三四）には、「養信公御直模」とあるように、養信が原本を直模したことがうかがい知れる。「梔子小禽図」も、「枇杷小禽図」のような伝徽宗画を模写した養信の試みのなかで注目されたものと考え

られ、狩野養信「徽宗原本　梔子小禽図（模本）」（「唐絵手鑑　第一帖」のうち）、伝狩野養信「徽宗原本　梔子小禽図（模本）」（「唐画帖」〔摘水軒記念文化振興財団〕のうち）[33]が伝存する。養信の「徽宗原本　梔子小禽図（模本）」は伝徽宗「梔子小禽図」よりも繊細な描写で、先述した狩野養信「徽宗原本　林檎雀図（模本）」のような、鳥の精緻な毛描きを特徴とする。伝徽宗「梔子小禽図」と養信の模本の表現には隔たりがあり、養信が伝徽宗「梔子小禽図」を実見して「唐絵手鑑」中の模本を制作したと断定はできないが、養信が伝徽宗画にみる繊細なモチーフ描写を前提として、この図様を写したと考えられよう。

これらの事例が示すように、栄信の周辺画家は、栄信よりも前に注目されていなかった宋元画、あるいは宋元画風の特徴を有する明清画を積極的に学び、その宋元画らしい、或いは宋元画由来の精緻な描写や光、大気の表現などに注目し、その図様、表現を彼らの画嚢に取り込んでいったと言える。そうした試みをより具体的に示すのが、彼らが実見し、誰の作品と鑑定したのか判明する、添状や箱書が附属する作例である。[34]

現代においては、美術史研究者が作品の作者を比定するが、江戸時代、中国絵画や日本の漢画について作者を比定する役割を担っていたのは、主に江戸狩野派であった。彼らは中国や日本の古画の鑑定を主たる仕事の一つとしており、その結果は作品の評価を左右した。彼らは古画を実見した際に模本を制作したが、その機会は、主に鑑定によって得ていたと考えられる。鑑定の際に作成された添状は、発給された年月日が特定できる場合が多く、彼らによる模本制作の機会やその影響を考えるうえで、極めて重要な意味を持つと言えよう。

江戸狩野派の添状研究は近年大きく発展しつつあるが、その研究手法は未だ模索の段階にある。現在のそうした状況のなかで、今後いかにして添状を研究するのか考えるうえで、添状研究を阻んできた要因と言える、その真贋判定が難しいという事情には、今こそ目を向ける必要がある。今から半世紀ほど前、中国絵画研究者には、江戸狩野派の添状の情報はほぼ等閑視されていた。その理由は、江戸狩野派の鑑定は不正確だと見なされていた点が第一に挙げられるだろう。加えて、鑑定を行う江戸狩野派の画家に関する情報の不足によって、添状の真贋が不明瞭だったことも一因だったはずである。現在に比べ、当時は真贋の判断に厳しい時代で、贋作と見なされうるものは、それだけで避けられる傾向にあった。また、添状や箱は、元来の作品に附属していたのか否か、判断が難しいものもあり[35]、そうした点も、添状研究を困難にする要因の一つと言える。かかる問題は、江戸狩野派の添状や箱書によって、原本、あるいは添状や箱書が附属する作品の権威付けがなされたため、画家の比定が著名画家に偏りがちであったこと、大量の添状の贋作が作られたこと、その鑑定が作品の売買の際にも考慮されたため、作品の価値を高めようとした後世の人の作為によって、転売時、添状や箱が別の作品に合わされる場合があったことなどによって生じている。[36]真贋の問題があまり議論されない現代の日本美術史研究のなかで添状研究を進

めるにあたっては、これまで研究を阻んでいたこれらの問題を無視することはできない。この点を踏まえたうえで、以下では、添状や箱書の筆者が画家本人もしくは工房の画家の真筆と見なされ、元来の作品に附属していたと思われる江戸狩野派の添状や箱書のある中国絵画に注目し、江戸狩野派による模本等が確認できる事例から、栄信周辺の中国絵画学習の問題を具体的に検討する。

まずは、栄信最晩年の文政十（一八二七）年の添状が附属する、伝梁楷「蜆子和尚図」（香雪美術館、図16）に注目してみよう。この作品は、伝梁楷画の研究で言及されることは殆どないが、江戸狩野派の梁楷イメージの変遷を考えるうえで興味深い作品である。この作品には、図様を原寸大に模した、文政十三（一八三〇）年の狩野探淵守真「梁楷原本　蜆子和尚図（模本）」が附属している。探淵守真の模本は絹の欠損部を丁寧に写しており、現状模写によるものと考えられる。探淵守真の模本には、現状では肉眼で確認できない原本の印が写されており、モチーフの描写の特徴も丁寧に模写されている。この図と同図様を模した、文政九（一八二六）年の狩野養信「梁楷原本　蜆子和尚図（模本）」（「唐絵手鑑　第一帖」のうち）には印がなく、賛が写されている。図様自体に相異は認められないものの、印、賛の有無の違いは無視できず、養信が模したのは、栄信が鑑定し、探淵守真が模した香雪美術館本とは別本と考える他なかろう。とすれば、養信が「梁楷」と「申傳」したと墨書のある「唐絵手鑑　第一帖」中の模本を制作した際の情報を基に、栄信が翌年、香雪美術館本の鑑定を行った際、この作品を梁楷筆と見なした可能性は高いだろう。そして、探淵守真も、栄信の鑑定に従い、その三年後、香雪美術館本を「梁楷筆」として写したことが推定される。

探幽以来、江戸狩野派は様々な梁楷画を模写し、倣古図などにその図様を描いてきたが、この図様を模したり倣古図に描いたりした事例は、管見の限り、栄信周辺のこれらの作例以外には見当たらない。当時、栄信は、「唐画流書手鑑」において梁楷に倣う図として伝梁楷「酔翁図」（大倉家旧蔵）を描いており、「張果老図」、「耕作図」のような、倣古図を中心に、栄信以前、展開・普及していた梁楷イメージとは異なる図様を選んでいる。栄信周辺では、それまで注目されていなかった伝梁楷画のイメージを掬い上げることが試みられ、その過程で「蜆子和尚図」は梁楷画と見なされたことで、養信や探淵守真によってその図様が丁寧に模写されたと考えられよう。

栄信周辺におけるかかる試みを念頭に、彼らが新たに注目した伝宋元画以外の作品として、明代の花鳥画が辺文進筆と比定された事例を取り上げたい。辺文進は、永楽・宣徳年間に武英殿待詔の職にあった、花鳥画の名手として知られる。惟信による箱書のある伝辺文進「海棠牡丹八哥鳥図」（永青文庫、図17）は、大画面に迫力のある鷹の姿を描いた辺文進「柏鷹図」（個人蔵）などと異なり、図様が整理され、すっきりした表現による作品である。八哥鳥の描写は小ぢんまりとして迫力に欠けるところがあるものの、モチーフのフォルムはバランスが良く、八哥鳥の羽は細緻に描き込まれている。

淡い色遣いやメリハリの効いた葉の輪郭線もアクセントとなっており、力強く構築的な表現より、繊細で上品な描写に特徴が認められると言えよう。図様が整理された、繊細優美な様式による「海棠牡丹八哥鳥図」に対して、江戸狩野派、とりわけ箱書をした惟信は、自らの様式に通ずるものを見出した可能性は高い。明代の大画面による花鳥画の名手といえば、江戸狩野派にとっては呂紀の名が第一に挙げられるが、惟信は、「海棠牡丹八哥鳥図」の余白の大きな画面構成や繊細な描写に注目し、呂紀の系統とは異なる、明代の早い時期の花鳥画の優品と見なしたことが推察される。惟信の孫である養信周辺の江戸狩野派による倣古図では、狩野中信「邊景昭図　雪竹小禽図」（「倣古貼交図」〔大英博物館〕のうち）、狩野休円玉信「邊景昭圖　花鳥図」（「唐画花鳥人物山水図」〔東京藝術大学〕のうち）など、辺文進に倣う花鳥画に、黒い鳥が中心に描かれており、「海棠牡丹八哥鳥図」と部分的に近似する表現が見られる。惟信から養信の周辺画家へと辺文進イメージが受け継がれ、それが倣古図制作において反映されたことを示す事例と言えよう。

つぎに、伝辺文進「蒼鷺図」（香雪美術館、図18）に注目してみよう。この作品には、南宋の院体花鳥画の名手である毛益筆とする、筆者不明の箱書があるが、天保十一（一八四〇）年の養信による添状が附属しており、養信は辺文進作と比定している。「蒼鷺図」は、大画面の中心に表情豊かな鷺を大写し、他のモチーフが少ないシンプルな画面構成を用いた作品で、呂紀系統とは異なる明代花鳥画の大幅である。「海棠牡丹八哥鳥図」同様、木挽町家において、呂紀系統とは異なる明代前半の花鳥画の優品を辺文進作と比定する事例として注目される。「蒼鷺図」を原寸大に模した山本文和「辺景昭白薔薇ニ鷺図」（東京国立博物館　A五八七四）は、墨書によると、養信の添状と同年の天保十一年に制作されており、養信が十月四日に鑑定した際の模写であると考えられ、同月二十五日に写し終えている。文和は原本の図様、彩色を丁寧に模し、絹の欠損なども写しているが、花や葉、鷺の羽などの描写は江戸狩野派風の筆線、彩色表現になっており、原本よりも繊細な毛描きや淡い色遣いなどが注目される。養信周辺で辺文進イメージが蓄積され、それが江戸狩野派風の表現に整えられて模本が制作された興味深い一例と言えよう。

伝梁楷画、伝辺文進画の箱書、添状やその模本等から、栄信周辺においては、様々な中国絵画が学ばれるなかで、彼らの宋元明画のイメージが広がり、新たに規範視する作品が掬い上げられたことが分かる。以下では、さらに踏み込んで、江戸狩野派の添状や箱書などが附属し、彼らの模本が見出される中国絵画について、彼らの作品制作に影響を及ぼしていると思われる事例を見てみよう。

伝徐熙「梅鷺図」（香雪美術館、図19）は、その図様、表現から明代の花鳥画と考えられるが、江戸狩野派が最上の規範と見なした、宋元の院体花鳥画の構図、繊細な表現を継承する作品と言える。「梅鷺図」には、常信による徐熙筆とする箱書と外題が附属し、狩野周信が箱の表書を父・常信によるものと箱蓋裏に誌している。一八八図の中国絵画を写した狩野常信「唐画巻」（東京国立博物館）中に

は「梅鷺図」の模本が見出され、常信は、原本の寸法や裂の文様なども記している。常信は原本の図様を忠実に写しており、その筆遣いは細緻で、やや機械的に毛描きを写す点など、常信の模写の特徴[37]が看取される。惟信は、常信の比定に従って本図様を描いた狩野惟信「徐熙筆意　梅鷺図」（「倣古名画巻」のうち）を制作している。惟信は、常信よりもあっさりとした筆遣い、鮮やかな色遣いでモチーフを描いており、鷺の輪郭は筆線で象られ、彩色は平板である。原本の図様を忠実に用いつつ、円窓内にすっきりとモチーフを収める画面構成には洒脱な特徴が認められ、惟信による、江戸狩野派風のアレンジが施されている。「梅鷺図」の常信による模本、惟信による倣古図は、常信以来、木挽町家においては徐熙を宋元の院体花鳥画様式の淵源にある画家と見なし、惟信は常信の比定を受け継いで「徐熙筆意　梅鷺図」を描いたことを示している。栄信以前の江戸狩野派による徐熙に倣う図は、常信や周信を含め、探幽の「摹徐熙風　芦鷺図」（「学古図帖」のうち）系統が圧倒的に多いが、栄信周辺では、「梅鷺図」や類似する高屋肖哲「徐熙　雪中柳ニ鷺」（東京藝術大学　東洋画摸本二二九七）の図様が盛んに描かれている[38]。「梅鷺図」は、栄信周辺で徐熙イメージが具体的な作品に基づき変化したことを示す一例と言えよう。

伝樓観「芙蓉映水図」（永青文庫、図20）も、江戸狩野派による附属品や模本、倣古図が現存する、栄信周辺における中国絵画学習の具体的な様相をよく示す作例である。「芙蓉映水図」は画中に樓観の款記があり、狩野探信守政の箱書を伴う。それによれば、探信守政の父・探幽が所持した作品であった。また、周信による外題が附属しており、「芙蓉映水図」は、探幽、探信守政が実見し、周信が鑑定した作品と分かる。樓観は馬遠に学んだ南宋の逸名画家だが、その伝承作品には「江頭泊舟図」（東京国立博物館）があり、この図を写した狩野常信「樓観原本　江頭泊舟図（模本）」が「唐絵手鑑　第一帖」中に見出される。「江頭泊舟図」には、探幽、常信による外題、狩野尚信と思われる外題が附属しており、対角線構図を用いた、典型的な南宋の院体画様式を示す「江頭泊舟図」が、探幽や常信らによって樓観の作と認識されていたことがうかがわれる。「芙蓉映水図」も対角線構図を用いており、「江頭泊舟図」同様、南宋院体花鳥画の伝統を継承する作品と言える。「芙蓉映水図」もまた常信による模本が「唐絵手鑑　第一帖」中に見出され、常信は、「倣樓観筆意　芙蓉映水図」（「流書手鑑」［メトロポリタン美術館］のうち）など、倣古図においてもこの図様を描いている。「倣樓観筆意　芙蓉映水図」では、「芙蓉映水図」の図様を用いつつ、四辺を拡大させ、図様を付け足すことで画帖の形状に合わせて構図を整えている点が注目される。また、同図様を用いた狩野栄信「（倣樓観）芙蓉映水図」（「唐画流書手鑑」のうち）は、原本よりも鮮やかな彩色とメリハリの利いた輪郭線で芙蓉を描き、水面に映る芙蓉を淡彩と細線によって表すことで、芙蓉の鮮やかで美しい花びらの色合いと水面に映る芙蓉の透明感のある色合いを対比させる原本の表現を強調している。前章で述べたような、栄信が追究した、花を活き活きとした筆致で表す描写を用いることで、原本の特徴を際立たせる

アレンジを加えた一図と言えよう。

「芙蓉映水図」は、栄信にとって、探幽、探信守政らが実見し、常信が模写し、倣古図に描いた、南宋院体花鳥画の規範的な作例であったと考えられる。「芙蓉映水図」は、従来の中国絵画研究、江戸狩野派研究では注目されてこなかったが[39]、江戸狩野派による中国絵画学習において、探幽から栄信に至るまでその図様、表現が学ばれ続けた、きわめて重要な作品と言える。栄信は、その表現を鮮やかに、活き活きとしたものに刷新することで、栄信らしい倣古図の一図に仕立て直しており、探幽以来、規範視されていた宋元画の図様、表現を、当世風にアレンジし、栄信様式に取り入れたと見なせよう。先述のように、栄信はそれまで注目されてこなかった宋元画を新たに規範的作品と見なしたが、江戸狩野派が最初期から重視してきた宋元画に関しても、その表現を当世風に刷新するなかで、自家様式に改めて取り込んだと言える。栄信は、様々な中国絵画を学び、その理解を深めるなかで、宋元画の新旧の規範的図様、表現を再編成し、幅広い中国絵画の図様、表現を江戸狩野派様式の刷新に活かしたのである。

おわりに

本稿では、江戸狩野派による中国絵画の模写の展開について概観し、それを踏まえ、栄信、養信周辺で模写されたり倣古図に描かれたりした中国絵画に添状・箱書などが附属する作例について具体的に取り上げ、考察を行った。第一章では、中国絵画の模写において、その表現を写すことに注力した探幽と栄信が、その技術や表現を大きく発展させたことを指摘した。両者は、原本の表現の特徴をいかに写すかという問題に真摯に向き合ったからこそ、多様な作品の図様や表現を自らの画嚢に取り入れることができたと言える。そのうえで、栄信は、規範的な作品の図様や表現を写した成果を直接取り入れて倣古図や本画を描いたことで、栄信が探幽以来の江戸狩野派様式を変革したことを指摘した。第二章では、栄信ら江戸狩野派の添状や箱書のある中国絵画について分析するなかで、栄信の周辺画家は、それまでに規範視されてこなかった作品も含め、多様な中国絵画を積極的に模し、探幽以降、定型化していた中国絵画理解を刷新したことを述べた。栄信は、その際に得た知識を自らの中国絵画観に反映させるなかで、豊かな中国絵画の歴史に触れ、江戸狩野派の中国絵画理解を発展させたと考えられよう。それによって、彼らが長らく規範視してきた、宋元画をはじめとする古典名画の特質を、相対的に把握したのであろう。だからこそ、栄信は、探幽以来江戸狩野派が規範視してきた図様、表現を自らが生きる時代に相応しい形にアレンジし、新たに規範的作品と見なした図様、表現とともに自家様式に取り込むことに成功したと言えよう。

栄信とその周辺画家は、探幽風にアレンジされた江戸狩野派の倣古図や本画ではなく、原本を模すなかで、多様な中国絵画の図様、表現を学び、自家様式を模索した。現在では、中国絵画に対する栄信周辺の鑑定結果は否定され、その模本は殆ど注目されていない。

しかしながら、彼らによる中国絵画学習の観点から見れば、そこには、豊穣なイメージの広がりと、その増幅による、江戸狩野派様式変革の胎動が看取されるのである。

註

（1）紙幅の関係上、本稿では、「粉本主義」批判の問題について詳しく言及しない。詳細は、拙稿「はじめに　江戸狩野派研究の現状と本論文の射程」（『江戸狩野派研究―古典の再生と変容』東京大学大学院人文社会系研究科博士論文　二〇一三年）を参照。

（2）拙稿「江戸狩野派の〈倣古図〉をめぐる一考察―狩野探幽筆『学古図帖』を中心に」（『徳川の平和―250年の美と叡智』静岡県立美術館　二〇一六年）を参照。

（3）野田麻美「楼閣山水図屏風」作品解説（『幕末狩野派展』静岡県立美術館　二〇一八年）を参照。

（4）野田麻美「楼閣山水図屏風」・「（倣孫君澤）臨水樓図」作品解説（『江戸狩野派の古典学習―その基盤と広がり』静岡県立美術館　二〇二一年）を参照。

（5）詳細については、拙稿「狩野栄信が開拓した江戸狩野派の新様式―狩野栄信『楼閣山水図屏風』（静岡県立美術館）について」（『大大名の名宝―永青文庫×静岡県美の狩野派』静岡県立美術館　二〇二三年）を参照。

（6）野田麻美「趙千里原本　楼閣山水図（模本）」作品解説（前掲『幕末狩野派展』）を参照。

（7）第一章の内容については、拙稿「江戸狩野派による模本と倣古図に関する一考察―狩野常信・栄信・養信ほか『唐絵手鑑』の分析を中心に」（前掲『江戸狩野派の古典学習』）において述べた見解を発展させたものである。

（8）川本桂子「賢聖障子の研究　下」（『国華』一〇二九号　一九七九年）を参照。

（9）拙稿「模写と模倣のあいだにあるもの―狩野探幽『臨画帖』について」（『狩野派―画壇を制した眼と手』出光美術館　二〇二〇年）を参照。

（10）模写において輪郭線が強調される一般的傾向に関しては、戸田禎佑「中国絵画における形態の伝承―模写の特殊性について1」（『東洋文化研究所紀要』五七号　一九七二年）、戸田禎佑「模写性について―宋元画を中心に」（『ミューゼアム』三八〇号　一九八二年）を参照。

（11）拙稿、前掲註9を参照。

（12）詳細は、野田麻美「王冕原本　墨梅図」作品解説（前掲『江戸狩野派の古典学習』）を参照。

（13）拙稿、前掲註7を参照。

（14）拙稿、前掲註2を参照。

（15）詳細は、拙稿「狩野安信『和漢画摸』（大和文華館）について」（『大和文華』一三六号　二〇一九年）を参照。

（16）詳細は、前掲註7を参照。

（17）拙稿「江戸狩野派による雪舟『山水長巻（四季山水図）』（毛利博物館）の学習」（『雪舟と狩野派』山口県立美術館　二〇一二年）を参照。

（18）今橋理子「写生図の領分―江戸時代鳥類図譜と狩野派」（『古美術』一〇五号　一九九三年）、野田麻美「珍禽奇獣図」作品解説（前掲『大大名の名宝』）を参照。

（19）野田麻美「山水図（以古図）」作品解説（前掲『大大名の名宝』）を参照。

（20）野田麻美「倣銭選　花鳥図」作品解説（『忘れられた江戸絵画史の本流―江戸狩野派の二五〇年』静岡県立美術館　二〇二一年）を参照。

（21）詳細については、拙稿「狩野派の犬猫図をめぐって（仮）」（『大和文華』一四五号　二〇二四年六月刊行予定）で述べる予定である。

（22）塚本麿充「江戸時代所見之中國繪畫―狩野畫派的摹本製作與中國畫史研

究」（『典藏　古美術』　第二四八期　二〇一三年）などを参照。

（23）野田麻美「倣古名画巻」作品解説（前掲『幕末狩野派展』）を参照。

（24）拙稿「狩野探信守道・狩野探淵守真ほか『摹宋元画冊頁』（ボストン美術館）について」（『美術史論叢』三八号　二〇二二年）を参照。

（25）拙稿、前掲註7を参照。

（26）詳細は、野田麻美「徽宗原本　桃鳩図」作品解説（前掲『幕末狩野派展』）を参照。

（27）野田麻美「（倣王淵）花鳥図」作品解説（前掲『幕末狩野派展』）を参照。

（28）野田麻美「倣馬遠　山水図」作品解説（前掲『幕末狩野派展』）を参照。

（29）拙稿、前掲註24を参照。

（30）拙稿、前掲註7を参照。

（31）前掲「狩野派―画壇を制した眼と手」展、「極める！江戸の鑑定」（徳川美術館　二〇二三年）、「唐ものがたり―画あり遠方より来る」（中之島香雪美術館　二〇二三年）、前掲「大大名の名宝」展などがある。

（32）「蒋子成　松下布袋図」（『国華』一七号　一八九一年）に紹介されている。

（33）「唐画帖」は、「唐絵手鑑」中の養信による模本の重模本と考えられる。野田麻美「唐画帖」作品解説（前掲『江戸狩野派の古典学習』）を参照。

（34）江戸狩野派による添状の概要や様々な問題については、福士雄也「狩野家による極書の発給」（『仏師と絵師―日本・東洋美術の制作者たち』思文閣出版　二〇二三年）、拙稿「江戸狩野派による鑑定をめぐる問題―添帖のこと」（前掲『江戸狩野派研究』）などを参照。

（35）添状に関する真贋の問題については、拙稿、前掲註34で詳述した。この点を無視して添状研究は成り立たない。

（36）現に、私は学芸員時代、作品購入に関わった際、調査時に収められていた箱書のある箱とは別の新調箱で作品が納品されたことがあった。作品の売却時、箱を取り替えることは、現代でも行われていると考えられよう。

（37）拙稿、前掲註7を参照。

（38）拙稿「幕末狩野派の倣古図様式の展開―狩野栄信・養信を中心に」（前掲『幕末狩野派展』）を参照。

（39）「芙蓉映水図」は、『国華』八四号（一八九六年）に紹介されているが、その後、板倉聖哲「江戸時代細川家の『唐絵』収集―『古画御掛物之帳』を起点として」（『季刊永青文庫』一〇八号　二〇一九年）に紹介されるまで、管見の限りこの作品を取上げた研究はない。

【図版出典（画像提供）】

図1・4・5・10　静岡県立美術館、図3・8・9・12　東京国立博物館、図11　©The Trustees of the British Museum, 図14・15・16・18・19　香雪美術館、図17・20　永青文庫、その他は各所蔵者

野田麻美（のだ・あさみ）
二〇一〇年　東京大学大学院人文社会系研究科博士課程進学満期退学
二〇一〇年　群馬県立近代美術館学芸員
二〇一五年　静岡県立美術館学芸員（～二〇二三年三月）
二〇二三年四月～　神戸大学大学院人文学研究科専任講師

図１　狩野栄信「楼閣山水図屏風」（静岡県立美術館）

図２　狩野栄信「（倣孫君澤）臨水樓図」（個人蔵）

図３　狩野栄信「趙千里原本　楼閣山水図（模本）」（東京国立博物館）

図４　狩野養信「（倣夏永）楼閣山水図」（「唐画流書手鑑」〔静岡県立美術館〕のうち）

図５　狩野探幽「王冕原本　墨梅図」（静岡県立美術館）

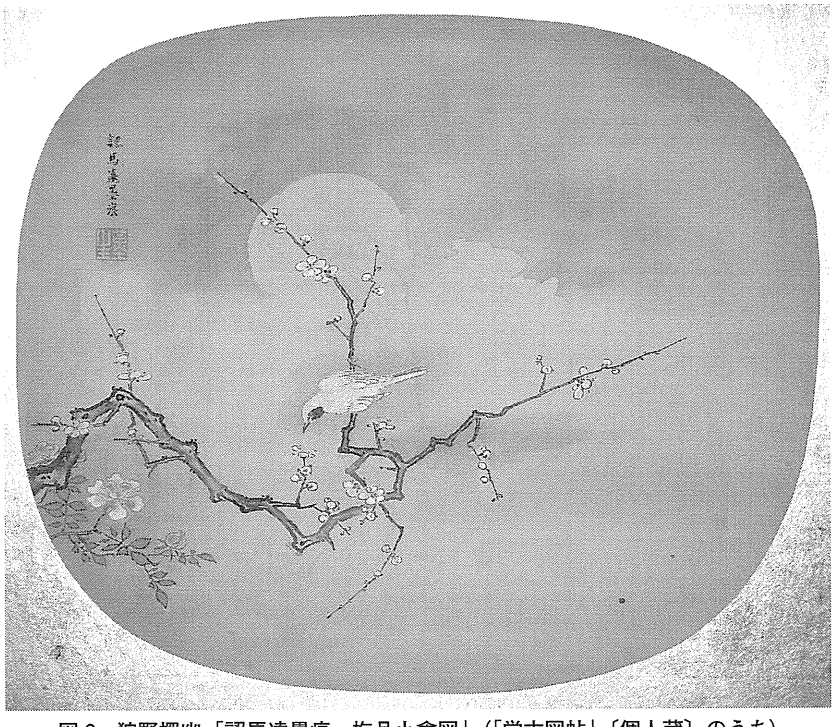

図６　狩野探幽「認馬遠墨痕　梅月小禽図」（「学古図帖」〔個人蔵〕のうち）

図７　狩野安信「孫君澤画法　楼閣山水図」（「倣古名画巻」〔個人蔵〕のうち）

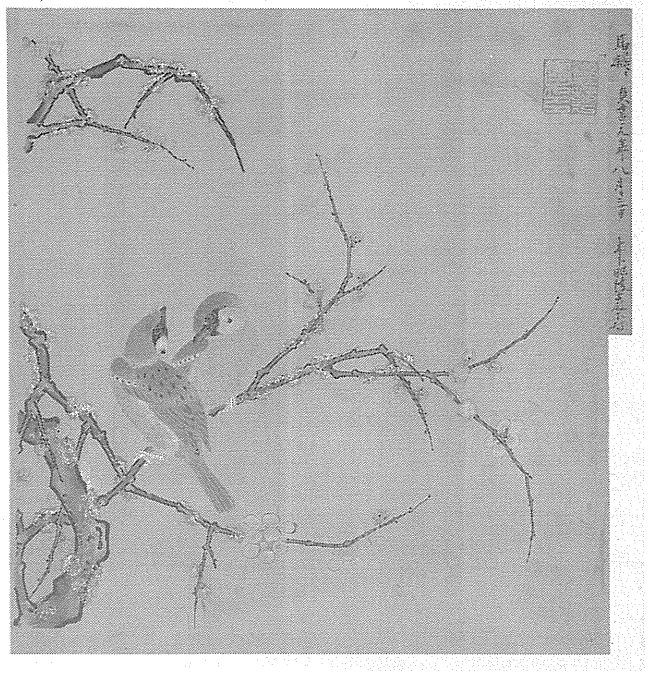

図８　狩野常信「馬麟原本　梅花双雀図（模本）」（「唐絵手鑑　第１帖」〔東京国立博物館〕のうち）

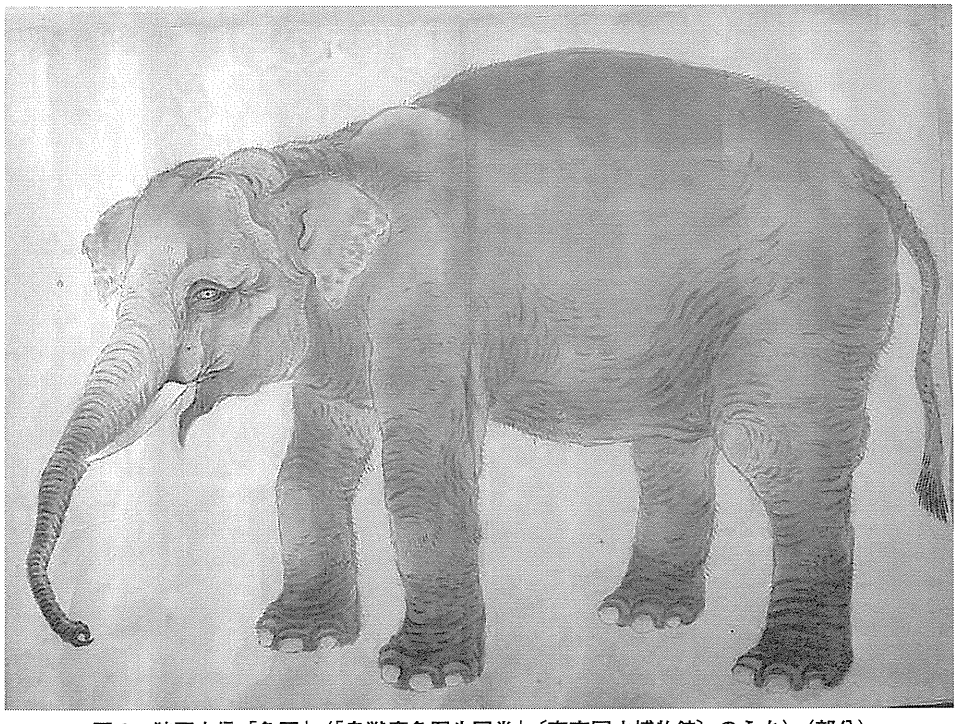

図９　狩野古信「象図」（「鳥獣鷹象写生図巻」〔東京国立博物館〕のうち）（部分）

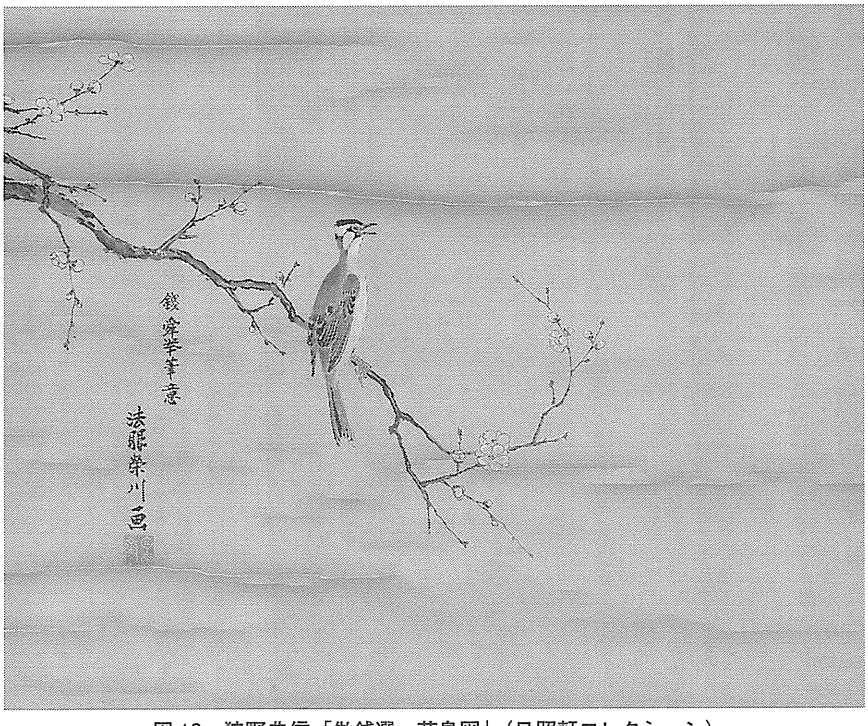

図10　狩野典信「倣銭選　花鳥図」（日照軒コレクション）

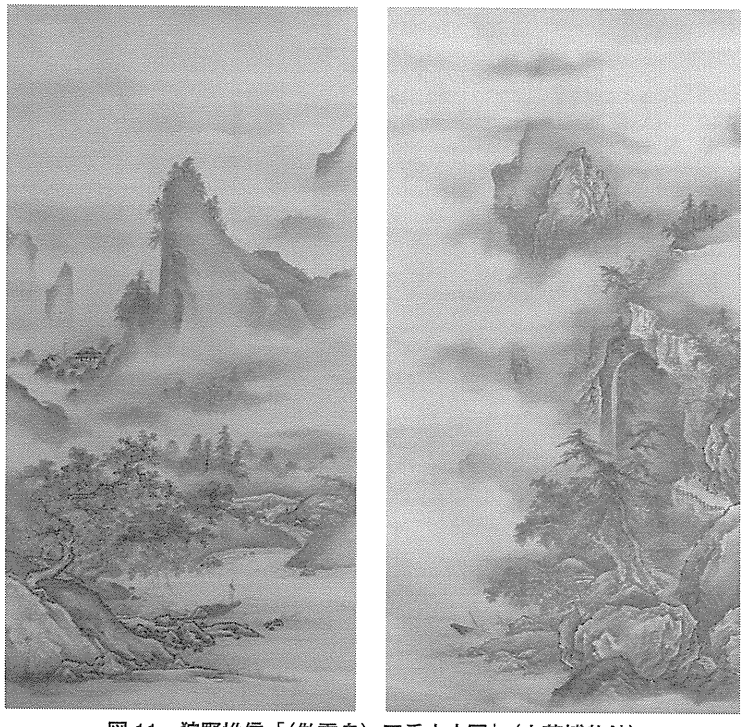

図 11　狩野惟信「(倣雪舟) 四季山水図」(大英博物館)

図 12　狩野栄信「盛行之原本　菊図 (模本)」(「唐絵手鑑　第 4 帖」〔東京国立博物館〕のうち)

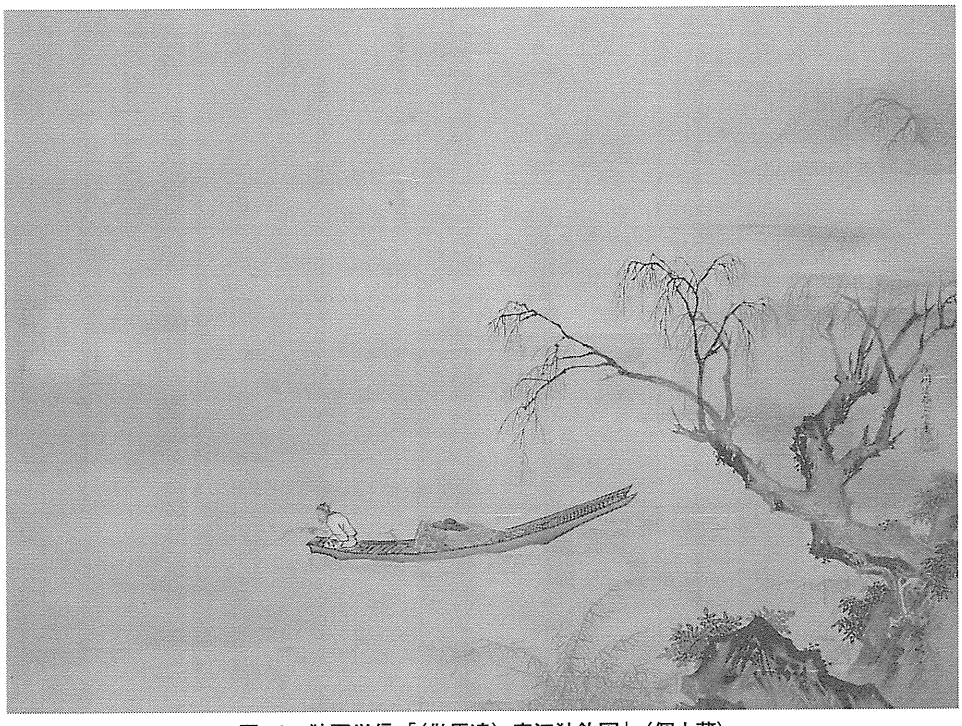

図 13　狩野栄信「(倣馬遠) 寒江独釣図」(個人蔵)

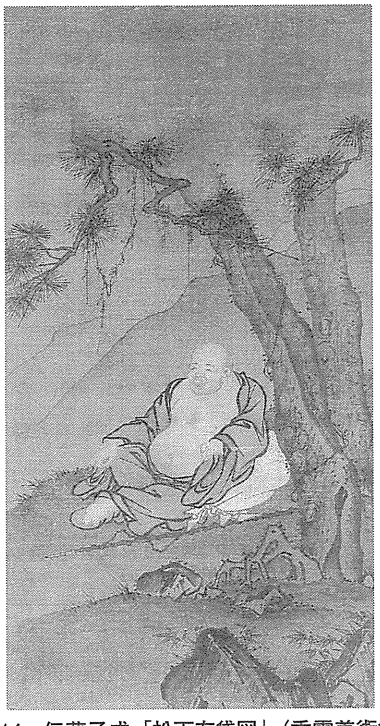

図 14　伝蒋子成「松下布袋図」(香雪美術館)

図 15　伝徽宗「梔子小禽図」（香雪美術館）

図 16　伝梁楷「蜆子和尚図」（香雪美術館）

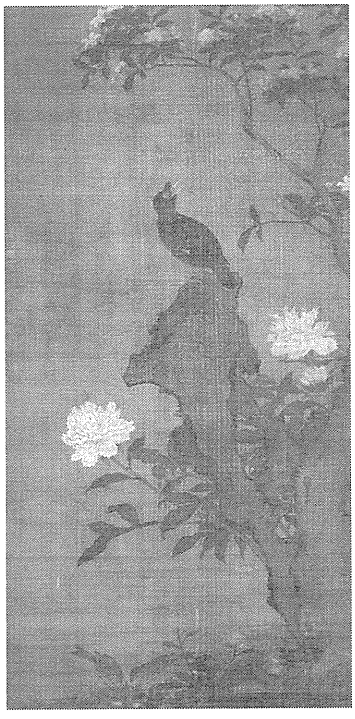

図 17　伝辺文進「海棠牡丹八哥鳥図」（永青文庫）

図 18　伝辺文進「蒼鷺図」（香雪美術館）

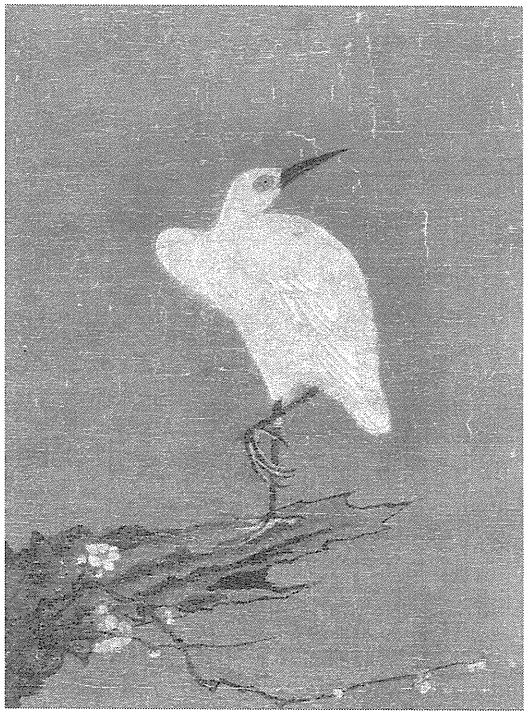

図 19　伝徐熙「梅鷺図」（香雪美術館）

図 20　伝樓観「芙蓉映水図」（永青文庫）