



口絵1 中山高陽《伝郭子儀図》(安永7年、高知県立美術館蔵)



口絵2 粉本「人物愛児」表面（制作年不詳）



口絵3 粉本「人物愛児」裏面（制作年不詳）



口絵4 粉本「人物」（制作年不詳）



口絵5 粉本「人物」（安永7年）

※口絵2～5はすべて中山高陽粉本資料（高知市民図書館）

[研究ノート]

中山高陽筆《伝郭子儀図》の成立過程と主題の再検討
中山高陽粉本資料のうち福祿寿三星図との関係を中心に

中谷有里（高知県立美術館 学芸員）

[Study report]

A reexamination of the creation process and subject
of Nakayama Kōyō's *Guō-zǐ-yí*
(as related to *Fú-lù-shòu* among Nakayama Kōyō's funpon)

NAKATANI Yuri

This paper discusses a work from the collection of The Museum of Art, Kochi, that has been heretofore introduced as "Guō-zǐ-yí" by Nakayama Kōyō. Based on comparisons with Nakayama Kōyō's funpon that are part of the collection of the Kochi Municipal Library (today OTEPIA Kochi Library), we analyzed the work's creation process, and examined its correspondence with Nakayama's artistic philosophy. Through our reexaminations also regarding the subject of the work that is known as "Guō-zǐ-yí," we understood that this drawing independently depicts one specific character that appears in "Fú-lù-shòu," and reconfirmed that a detailed comparison between this work and the funpon is elemental for gaining a rather concrete understanding of the creative processes and philosophy behind the painter's work at large.

中山高陽筆《伝郭子儀図》の成立過程と主題の再検討

中山高陽粉本資料のうち福祿寿三星図との関係を中心に

はじめに

本稿では、中山高陽筆《郭子儀図》として伝わる作品（口絵1、以下、《伝郭子儀図》）について、関連する粉本資料との対比からその制作過程を分析し、高陽の作画思想との対応を考察する。

粉本とは、絵師が制作に使用する画稿、手本や、鑑定のために描き留めた古画の模写などの総称である。江戸時代中期を代表する土佐の絵師、中山高陽（1717-1780）は安永4年（1774）に刊行した画論『画譚雞肋』において、幕府御用絵師の狩野派における粉本主義を痛烈に批判した絵師として知られる。しかし実際には自身も粉本を多く残した。矛盾ともとれるこの有様について亀田和子は「高陽が狩野派の粉本主義を批判したのは、粉本は形状を写すのには便利だが（中略）文人画が尊んだ『古意』を写すことが困難であると解釈したからであろう。そんな言葉とは裏腹に、多くの文人画家たちは、粉本を大量に使って作画にいそしんだり、弟子の教育に携わったりしている。高陽もその例にもれ」なかったと述べ¹、高陽が多くの日本の「文人画家」に共通する現実をなぞっていたことを指摘している。現在、中山高陽に関する粉本資料は高知市内の高知市民図書館、個人が所蔵するものが確認されており、その点数は計500点以上にものぼる²。それらは全貌がかならずしも明らかになっているわけではないが³、わかっているものだけでも個々に性格は異なり、その役割は様々ではない。高陽の粉本作成の目的は、当時の人気絵師として数多い注文にこたえるためであったこと（細野正信の指摘するところの「注文画のマス・プロダクション」）、そして甥の秀種や弟子たちの学習に資するためであったことが既に指摘されている⁴。加えて、一部の粉本は古画を落款、印章まで含めて写していることも確認されており、これは古画の鑑定等に資するものとして温存された可能性が推測される⁵。高陽が批判した狩野派の粉本については、技術学習、図様学習、鑑識学習の三つの学習的効果が期待されていたことが指摘されており⁶、上記のような現在把握されている高陽の実情を踏まえると、高陽の粉本の役割もまた、狩野派のそれと似たような内容を持っていたと考えられる。

それでは高陽の作画に創造性がなかったのかといえ、粉本の使用は即座にそれを意味しない（高陽が批判した狩野派の絵師の作画の創造性についても同様のことが言える）。高陽が取り組んだ一連の蘭亭図および蘭亭図の粉本をめぐる亀田の考察において、高陽は粉本に基づきながらも、その作品ごとに修正、アレンジを加えており、絵の注文主に応じた工夫をも行っていた可能性が指摘されている⁷。高陽が問題としていたのは、粉本を利用するかどうか自体よりも、粉本とのかかわり方であったと思われる。

そこで特に「注文画のマス・プロダクション」と指摘される高陽本人による粉本の制作への実際のかかわり方に目を向けると、先行研究では細野がすでに多くの粉本につき高陽の本画との対応関係を指摘している⁸。また亀田は、蘭亭図に関する複数の粉本と本画とを比較検討することで、その創造的活動の実例を明らかにし、高陽が参照した可能性のある中国絵画の図像の系統についても考察を加えている⁹。これらの論からも明らかのように、画の制作過程、制作背景を考察するための研究材料とし

ても、粉本は重要な役割を果たす。関連粉本資料群が高陽のように多く残っているのは幸いというべきであるが、その貴重な情報の蓄積が個々の作品研究に十分に生かされているかということと残念ながらそうとは言えず、研究の余地が大いに残されているのが現状である。

《伝郭子儀図》について分析する本稿は、粉本の中でも特に下図にあたる資料と、図像の源泉となったと考えられる複数の資料に基づいて、高陽の作品の制作過程をたどれる事例をひとつ追加するものである。

1. 下図

《伝郭子儀図》は安永7年(1778)、高陽最晩年の作である。本図の他に制作年が判明している高陽の人物画のうち例えば明和4年(1767)作の《酔李白図》(高知県立美術館蔵)と比較すると、《酔李白図》に見られた奔放な墨線の癖の強さは《伝郭子儀図》においては影をひそめ、むしろ洗練された線描と端正な彩色が際立つ。本図は「中山高陽特別陳列」(1969年、東京国立博物館開催)に出品された時点では研究者の田沢坦の所蔵であったことが分かっており、その後に神奈川の個人の手に渡り、現在は高知県立美術館の所蔵となっている。

本図に関連する粉本(口絵2)が、高知市民図書館が所蔵する粉本群(以下市民図書館本)の中に含まれることは既に細野が指摘している¹⁰。高陽の粉本群の性格は既に述べたとおり、後進の学習に資するものとして作成されたものを多く含む。そのため、実際の高陽の現存作品と図像が対応するものであっても、本画の後に描かれたと思われるものも多い。しかし、筆者の見る限り口絵2は本画制作より前に作られたものである。しかも図像の確定に直接かかわるものとして、本画の直前に制作されたものと位置付けることができるものであり、《伝郭子儀図》の制作過程を知る上でも重要な資料である。

口絵2の画面の中心を占める男性の表情に着目すると、目を半月形に細め、口角を上げてほほえむ表情は、細部まで本画とほぼ同様の描写である。しかし、このような描写は紙を面貌部に貼り重ねて加筆した結果であり、同じ粉本を裏面から見れば、紙で隠された修正前の描写をつぶさに確認することができる(口絵3)。裏面に見える面貌は優しく微笑む表情ではあるが、表面の加筆後の描写と比較すると口角は下がり、やや硬さが目立つ。また人物の顔の傾きも変更されている。加筆前の人物の顔がほぼ垂直なのに対し、加筆後の人物の顔は嬰兒の方に寄り添うように傾けられており、嬰兒をかわいがる様子が強調されている。この二点において、口絵2に見える粉本の表面の描写が口絵1の本画と対応する。つまり口絵1の図像が最終的に確定したのは口絵2の紙面上でのことであり、故にこの粉本は本画に対する下図の段階と位置付けることができるのである。さらにこのような図像の変更は、制作する過程において、笑顔を強調することが本図の図像の確定には重要な要素であった可能性をも物語っている。

2. 関連する図像

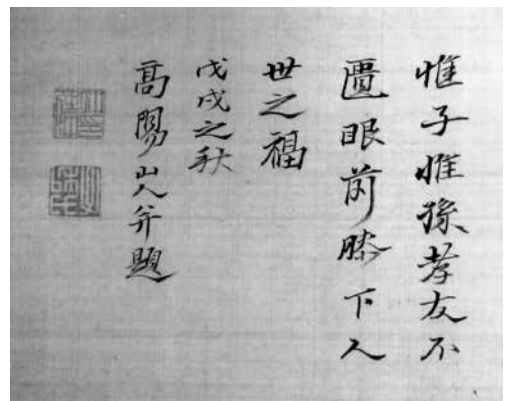
また、以上に取り上げた細野が指摘した粉本のほかに、市民図書館本には本図の人物像の成り立ちに深くかかわる粉本が複数残されている。それが口絵4、口絵5に示すような福祿寿三星の主題を描き留めた粉本である。

《伝郭子儀図》は1969年に東京国立博物館で開催された「中山高陽特別陳列」に先駆けた細野による調査に基づき、郭子儀図として従来紹介されてきた¹¹。しかし、市民図書館本に確認できる福祿寿三星の図像から、まずこの郭子儀という主題の同定が誤りであると結論づけなければならない。

口絵4、口絵5は人間の3つの幸福を象徴する福、祿、寿を具現化した三星を描いたものであり、このうち各図の画面左に位置する嬰兒を抱く人物が《伝郭子儀図》の図像と酷似する。これは伝統的に描かれてきた福祿寿三星図から高陽があえて福星のみを独立させて描いたものと考えられる。高陽は福祿寿三星という主題について、『画譚雞肋』において以下のように触れる。

福祿寿とは、福人・祿人・寿人の三人を合はせ画ける名なり。此方にて頭長きを福祿寿と云ふは謬りなり。頭長きは寿老人なり。此の三人を三星の図とも云ふ。是洪範の疇、華封の祝より画き始む。又寿老人に蝙蝠と鹿を添へ画きたるもあり。福祿寿の図と云へり。蝠と福、鹿と祿の音通なればなり。

高陽が各星をどの風貌の人物にあてていたのかは、寿老人と称される寿星以外は『画譚雞肋』において明確には示されないが、「華封の祝」を福祿寿図のはじまりとしている高陽の言葉が《伝郭子儀図》に描かれた人物の同定を助けてくれる。「華封の祝」とは、『莊子』「天地」に見られる挿話で、華封人が「寿、富、多男子」を祝福しようとしたのを、堯が断った話を指すと考えられる。この挿話においては「寿、富、多男子」、つまり長寿、富、たくさんの子宝という三つの幸せが提示される。高陽は三つの幸せを象徴する三人の人物が福祿寿であると理解していたと解釈できるだろう。



図

このことから、高陽が描く三星のうち子供を抱く人物こそが、子宝に対応する幸せである「福」として描かれたと考えてまず間違いない。《伝郭子儀図》の画面上部に添えられた高陽の自題（上図）「惟子惟孫孝友不置 眼前膝下世之福」も、本図に込められた意味が子宝に恵まれることによる「福」であるという解釈を補強する。以上より、本図はこれまで伝承されてきた「郭子儀図」ではなく「福星図」と称されるべきものと考えられる。

本図についての主題解釈の誤解は、ひとえに本図の図像的特殊性に起因すると考えられる。高陽も述べているように福、祿と音通の蝙蝠、鹿とともに寿星を単身で描く例は多いが、福星を単身で描く例を筆者は本作のほかに確認していない。おそらく高陽独自の工夫によるものではないかと想像される。翻って郭子儀は、多くの家臣と子どもに恵まれ栄えた人物として、家臣や子どもたちに取り囲まれる姿で描かれるのが通例である。高陽の粉本の中にも数点、図像を確認することができる。《伝郭子儀図》の図像はそれらとは異なるものではあるが、男性が子どもに囲まれる図像から、郭子儀と言い伝えられるにいたったのだろう。

福星が単身で抜き出された理由は不明である。細野は《伝郭子儀図》の自題について「妻子のなかった高陽が晩期に至って思う心情であったかもしれない¹²」と高陽自身に引き寄せた解釈を提示しているが、繰り返し描いていた三星図から福星のみをあえて抜き出した経緯を鑑みれば、特に子宝にめぐまれることを願った注文主の需に応じたものであった可能性もあるだろう。

なお、口絵5は「安永戊戌」の年記のある粉本で、つまり《伝郭子儀図》の制作と同年の安永7年(1778)の作である。福禄寿三星を象徴する三人の人物に加えて、福星が抱える嬰兒と、嬰兒をあやす仙童が描かれる。嬰兒は真正面から顔を描いており、もう一人の仙童も福星の左側に横顔で描かれるなど、子どもたちの細かい描写は異なるが、子どもが二人描かれる人物構成そのものは《伝郭子儀図》と共通する。一方、口絵4は人物描写においては、《伝郭子儀図》により近い。ただし嬰兒をあやす仙童が省略される代わりに、嬰兒が手をのばす先に描かれるのは寿星の手に持つ桃である。粉本の枚数としては、口絵4のパターンが繰り返し制作されていることから、これが大量制作向けの簡易版として使われた図像であった可能性も考えられるが、同主題を描く複数のヴァリエーションがどのような順で生み出されたのかについては、今後さらなる検討を要する。

3. 粉本に基づく制作における表現のあり方

以上、《伝郭子儀図》が完成するまでに、従来の三星図から福星が独立し、さらに笑いの表情が強化された過程があったことを複数の粉本資料との比較から明らかにした。それでは、このような従来の図像に加えられた変更は高陽の表現活動においてどのような意味を持ったのだろうか。

「1. 下図」で取り上げた下図の裏面から確認できる修正前の人物の表情は、三星図として繰り返し描かれた図像の表情により近い。《伝郭子儀図》に見られるにこやかさを増した笑顔は、三星から福星を独立させる際の試行錯誤によるものであり、「福」の要素を増幅するかのような表現効果を持っている。つまり、この表情の修正は、本来単独では画面を構成しない福星を、三星という一見して明白な主題から切り離し、本来持つ性格だけを拠り所として単身像として成立させるためには必要な修正だったのではないだろうか。

また複数制作される中ではしばしば一人省略されていた子どもを二人描いたことも、「多男子」を祝ったとされる本来の意味を正しく反映した描写である。これもまた、福星を単身で描くにあって星の持つ本来の意味を表す描写を丁寧になぞったと解釈できる。

ここで今一度、高陽が『画譚雞肋』において示した粉本に対する態度に立ち返りたい。高陽は自身が粉本を活用する制作を行う一方で、限られた師や流派の粉本に縛られ「俗」に陥ることを強く批判した。そして、宋代の鄧椿著『画鑒』を引用しながら、俗に陥らないようにするためには「文学の有無にて、画に雅と俗の露わるゝ」、「書を読まざるは、胸中隘陋にて、図外の高尚なし、務めて書を読むべき」と言われているとし、書を読むことの重要性を強調する。このような思想を考慮すると、中国の知識に通じた高陽がその教養を駆使し、福星を本来の意味により近づけようとした過程が見て取れる《伝郭子儀図》は、まさに著作の中で高陽が語るような作画の営みの一端を示してくれているように思われる。

おわりに

以上、中山高陽筆《伝郭子儀図》が、従来の三星図から独立する過程をいくつかの粉本資料との比較から検証した。《伝郭子儀図》の事例のみを見ても、粉本資料群の存在により、絵師による図像の作りこみの過程やその作画思想を具体的に知ることができるだけでなく、図像の解釈が根本的に変更される場合があることが分かる。このことから粉本資料群を精査することが絵師を理解する上で重要

であることは明らかだろう。現在、確認されているすべての粉本資料群の目録が作成されているわけではない。今後その全貌を明らかにし、高陽の個別の作品とのかかわりの中で精査することは中山高陽の作品研究における重要な課題である。

末筆ながら、本研究ノートをまとめるにあたり、お名前を記すことのできない複数の個人所蔵家の皆様ならびに下記の皆様より多大なご助力をいただきました。（五十音順、敬称略）

伊藤紫織（尚美学園大学）、田原葉（高知市民図書館）、筒井秀一（高知市立自由民権記念館）
この場に記して感謝申し上げます。

註

- 1 亀田和子「中山高陽の理論と粉本―《蘭亭図巻》を例して」『美術フォーラム 21 vol.31 特集 模写と臨書』、2015年
- 2 これらの詳しい来歴については以下を参照。清水孝之「高陽遺品行方」『中山高陽紀集』高知市教育委員会・公民課、1957年
- 3 高知市民図書館所蔵粉本358点については細野正信よりその目録が公開されている（細野正信「中山高陽論」『東京国立博物館紀要』第5号 1969年）。
- 4 細野正信「中山高陽」『國華』925号 1970年、前掲亀田
- 5 「唐寅」落款、「南京解元」印章の写しがある個人蔵の粉本などがそれにあたる。
- 6 河野元昭「粉本と模写」板倉聖哲編『講座日美術史 2 河野元昭「粉本と模写」板倉聖哲編『講座日美術史 2 河野元昭「粉本と模写」板倉聖哲編『講座日美術史 2 形態の伝承』東京大学出版会、2005年
- 7 前掲、亀田 2015
- 8 前掲、細野 1969
- 9 前掲、亀田 2015
- 10 前掲、細野 1969
- 11 同上
- 12 同上