

# 「源氏物語絵巻」の現状模写における研究―「御法」第一―第三紙詞書―

江 彦 穎

目次

序論

第一節…研究目的

第二節…研究方法

第三節…先行研究

本論

第一章…益田本「源氏物語絵巻」について

第一節…益田本「源氏物語絵巻」の概要

第二節…益田本「源氏物語絵巻」の流転

第二章…「源氏物語絵巻」の模写について

第一節…復元模写について

第二節…新潟大学美術科准教授永吉秀司氏の報告書における疑問

第三章…「御法」詞書の第一―三紙の現状模写報告

第一節…「御法」詞書の第一―第三紙の現状模写研究

第二節…「御法」詞書第一―第三紙の現状模写記録

第三節…新たな課題

結論

参考文献

## 序論

絵巻物は巻物の一つで、主に横長の紙を繋いで横長の物語や絵画などを連続して描いた物である。最初の絵巻物は奈良時代の「過去現在絵因果経」と言われている。今の絵画と詞書が交互に現れる形と違って、「過去現在絵因果経」は上段に絵画、下段に経文の形である。平安時代になると、王朝文学、かな、大和絵と料紙の発展と共に絵巻の制作も最高潮になった。本論文は資料を集め、模写制作の過程を報告に纏めて、書道なりの書跡文化財の模写、修復を改めて考える。

## 第一節…研究目的

『源氏物語絵巻』は『源氏物語』を題材にした絵巻である。現存の国宝に指定されている作品はかつて「隆能源氏」と呼ばれていた平安時代末期の物である。さて、題材となる『源氏物語』は平安時代中期に成立した日本の誇る長編物語である。料紙の歴史は奈良時代に遡れるが、当時は簡単な染紙と金銀箔を撒いた紙しかなかった。平安時代から下絵、雲母摺り、ろう箋、漉き模様などの装飾料紙が現れた。下絵の文様の意味を調べ、「御法」の大意を理解した上で、下絵の文様と文章内容の関係を分析する。美術の手法で現状模写を行った過程を記録した論文を読み、利点と欠点を指摘し、今回の現状模写作業の参考資料とする。今回の制作は保存用の資料として制作するため、時代背景と保存性に配慮しながら、材料を選び、制作する。制作最後の過程の表装仕立てを機会として、源氏絵巻の保存形態を改めて考える。制作当時の卷子装に戻すか、新たな額装にするか、文化財の役割を考えながら、表装の形式を考える。本論文は以上の研究と作業を通

し、王朝美を理解し、書道なりの現状模写の可能性、必要性、各表装形式のメリットとデメリットを論じて行く。

## 第二節…研究方法

まずは文献資料を読み、益田本「源氏物語絵巻」の概要と流転をその後の研究のために、参考資料として文章にまとめる。次は源氏絵巻の復元模写と現状模写の報告書、文献資料を読み、桜井清香氏による復元模写と「よみがえる源氏物語絵巻全巻復元に挑む」と新潟大学美術科准教授永吉秀司氏の報告書を読み、その中から、自分が注目する美術的な現状模写の過程と手法をまとめる。前の二章の結論を踏まえて、現状模写を行いながら、書道の現状模写に適合する方法と今回の作業中に未解決の部分をもとめる。そして最後、源氏絵巻の保存のために適合する表装形式を考え、自分が思う一番いい表装形式を出す。

## 第三節…先行研究

自分の研究に入る前に、益田本「源氏物語絵巻」の概要と流転の資料と、現状模写を行う前の文献資料と手法の参考資料として、以下の三冊を特に先行研究にした。

一…「五島本「源氏物語絵巻夕霧詞書第一紙第二紙」現状模写―美術の制作手法における一考査―」『新潟大学教育学部研究紀要』 第四巻 第二号

二〇一一年

二…「よみがえる源氏物語絵巻 全巻復元に挑む」 日本放送出版協会 NHK 名古屋「よみがえる源氏物語絵巻」取材 班

三…「田中親美…平安朝美の、蘇生に捧げた百年の生涯」 名宝刊行会 編 展 転社 一九八五年

## 本論

### 第一章…益田本「源氏物語絵巻」について

本章は益田本「源氏物語絵巻」の概要と流転をまとめる。第一節に益田本源氏絵巻「鈴虫一」、「鈴虫二」、「夕霧」、「御法」の四面の詞書の内容を簡単にまとめる。第二節は明治時代初期阿波蜂須賀家の伝来品から戦後五島慶太氏の収蔵品になる経過をまとめる。

#### 第一節…益田本「源氏物語絵巻」の概要

益田本「源氏物語絵巻」とは五島美術館に所蔵される絵四面、詞書九面の国宝に指定されている「源氏物語絵巻」を指す。益田本は阿波蜂須賀家から伝来したもので、柏木氏の没後、益田孝氏の末弟英作氏が柏木氏の養子から買い取った一巻の源氏絵巻である。この一巻に『源氏物語』の第三七帖鈴虫、第三八帖夕霧、第三九条御法の三帖がある。それは光源氏五〇歳の八月から五一歳の八月まで約一年間で発生したことを書いてある。

#### 第二節…源氏物語絵巻の流転

「源氏物語絵巻」は「源氏物語」を題材にした絵巻である。絵の作者は藤原隆能と伝称されたので「隆能源氏」とも呼ばれる。絵巻物は絵画とその場面を説明する詞書が交互に現れるものである。今まで絵が素晴らしいと言われることが多い。詞書の場合になるといいと言っている人が、料紙については「西本願寺本三十六人家集」と「平家納経」などもっと豪華な作品があり、かな作品にももっとたくさんの優れた良い作品があるので、詞書より絵の方が人気がある。現存する詞書部分は絵の部分より多く、絵のない詞書場面もある。現存状況は以下の通りである。

名古屋市の徳川美術館には絵一五面、詞書二八面がある。（蓬生・関屋・絵合・柏木・横笛・竹河・橋姫・早蕨・宿木・東屋）

五島美術館には絵四面、詞書九面がある。（鈴虫・夕霧・御法）

東京国立博物館には若葉の絵と詞書が収蔵されている。

その他書芸文化院の春敬記念書道文庫には末摘花・松風・常夏・柏木の詞書の断簡が収蔵されている。

その他個人蔵となるのが若紫・薄雲・少女・蛩・柏木の詞書である。

「源氏物語絵巻」の制作年代については諸説があるが、主に平安時代末期（一二世紀）に制作されたことは書風から分かる。現存する徳川本と益田本は徳川家と阿波蜂須賀家から伝来したことが分かるが、制作された平安時代末期からどこを経て徳川家と阿波蜂須賀家に伝わっていたのか、資料がないため、遡れない。現存する徳川本は益田本とともに尾張徳川家から伝わってきたものである。

徳川家が蜂須賀家と縁組みの時に一巻の「源氏物語絵巻」が付いて行ったと考えられる。具体的な年代が分からないが、この時点から益田本の一巻と徳川本の三巻が離れたことが分かる。

明治時代になると、明治維新の大変動によって、東京を引き上げる蜂須賀家は伝来してきた源氏絵巻を売り物として出した。尚古家の蛭川式胤氏が七円で買い取った。そして、柏木貨一郎氏が熱い願いを込めて申出た。蛭川氏が柏木氏の熱意にほだされ、柏木氏に譲った。源氏絵巻が柏木氏に四〇円の高価で買われたことが蜂須賀家の人の耳に入った。間違って売り出したので返してもらいたいと柏木氏に申出た。しかし、柏木氏が返す気が全くなく、百円ならば、蜂須賀家に返すという難しい条件を出した。明治維新以来の経済変動で苦しかった蜂須賀家は百円が出せないで、源氏絵巻を買い戻すことを諦めた。このことがずっと前から源氏絵巻を入手したい益田孝氏に知られたが、機会を待っていた。これからの展開はともドラマチックである。新たな建築事業をはじめ柏木氏は金策のために、「地獄草紙」二巻と源氏絵巻一巻を担保として益田氏のところを持って来た。事業が好調に進んだので、元利揃えて返済して、「地獄草紙」二巻と源氏絵巻一巻を返すことを要求した。しかし、益田氏が返さない。柏木氏が返してもらうと要求し続け、益田氏が返さないと断り続けた。この争いの終わりは、朝吹英二氏（日本の実業家・三井合名会社専務理事・三越の社長）が二人の仲に入り、

地獄草紙一巻と源氏絵巻一巻を柏木氏に返してけりがついたのである。最後、柏木氏の養子祐三郎氏と益田氏の末弟英作氏が交渉した結果は「地獄草紙」一巻・源氏絵巻一巻と猿面硯を合わせて五〇〇〇円で益田氏が買い取り、益田家の收藏品となった。その故で「益田本」と呼ばれた。戦後になると益田家を離れた後、高梨仁三郎（東京コカ・コーラボトリングの創業者）の收藏品となった。最後東急グループの総帥・五島慶太が買い取った。

## 第二章：「源氏物語絵巻」の模写について

本章は「源氏物語絵巻」の復元模写と現状模写の二種類の模写の資料と報告書を読み、復元模写の桜井清香氏による復元模写（昭和模写）と「よみがえる源氏物語絵巻全巻復元に挑む」というプロジェクトを紹介する。さらに永吉秀司氏の現状模写の報告書を読み、その中で注目した模写手法をまとめ、第三章の参考にする。

### 第一節：復元模写について

復元模写は桜井清香氏による昭和復元模写と言われる、徳川美術館に保存されている原画の復元模写と平成復元模写「よみがえる源氏物語全巻修復に挑む」というプロジェクトの復元模写がある。桜井清香氏はその生涯にたくさん模写作品を制作し、それらは現在主に徳川美術館に所蔵されている。昭和三三年（一九五八年）～昭和三八（一九六三年）の五年間をかけて徳川美術館に所蔵されている一五面の絵を復元模写した。

一九九八年、徳川美術館の四辻秀紀氏が島尾新氏に詳細な写真を撮り、科学的な情報を収集してほしいという依頼が全巻復元プロジェクトの発足のきっかけになった。一九九九年から「よみがえる源氏物語絵巻 全巻復元に挑む」というプロジェクトが実施され、科学的な調査によって絵の具を元素レベルまで分析し、当時の絵師が使用した絵具の原料を特定できた。今回のプロジェクトでは、正確

に当時の姿の復元模写を行うために、当時の紙に似たような紙を作らなければならぬ。研究グループはハイビジョン顕微鏡カメラで撮影し、剥落された絵具のうらから紙の繊維を発見した。現代の紙を加工し、当時の紙を再現できた。「よみがえる源氏物語絵巻 全巻復元に挑む」で復元することになったのは第三七帖「横笛」をつづった詞書であった。料紙の復元は料紙作家福田行雄氏が担当した。しかし、復元された料紙に文字を合成したので、このプロジェクトで復元した詞書が一枚もない。

以上二回の復元模写の資料から見ると、「源氏物語絵巻」の絵部分がとても重視されたことが分かる。しかし、絵巻の構成としても重要な詞書が注目されず、今後、絵巻の詞書をもっと重視し、当時の姿をより多くの人に知ってほしい。

## 第二節…現状模写について

現状模写の歴史については田中親美氏が二五歳の時（一九〇〇年）に鈍翁が入手してまもない「源氏物語絵巻」を模写したことがある。その後、東京藝術大学大学院日本学第三研究室と五島美術館・徳川美術館の共同事業「源氏物語絵巻現状模写 平成本」制作・保存プロジェクトが実施された。

新潟大学美術科准教授永吉秀司氏による二〇一一年の現状模写報告と東京藝術大学による現状模写報告を読み、同じ所と異なる所を簡単に紹介し、文章に纏めて行く。

永吉秀司氏の報告書から分かる情報は以下の二点である。

一、使用した用材が分かった。用材の中で注目したい物は使用した墨で、それには古梅園の松煙墨「寸心千古」と油煙墨「茶墨」の二種類がある。しかし、次の文章に新たな墨、栄寿堂の「玄香」も使用したことが書いてあった。三種類の墨はそれぞれ違う特徴があり、違う工程に使用した。「玄香」は文字の写しに使用した。銀の退色部の切金部・砂子部に使用したのは松煙墨の「寸心千古」である。最後、汚れ・部分的な退色部に「茶墨」を用いて汚れを描き起こすことに

よってその場面の明度を下げる。三種類の墨は各々の特徴によって、使い分けられていた。

二、実制作過程が分かった

永吉秀司氏による描画表現の方法は八つに分けられていた。

- I、上げ写しという過程である。
  - II、裏彩色という過程である。
  - III、配色カードの作成という過程である。
  - IV、基底色の彩色という過程である。
  - V、文字の描画という過程である。
  - VI、古色・汚れの彩色という過程である
  - VII、砂子・切金部・野毛の彩色という過程である。
  - VIII、現本と古色の統一
- 一〜七までの作業を完了させ、古色の配色を統一する工程である。

## 第二節…永吉秀司氏の手法への疑問

永吉秀司氏による現状模写は美術の制作手法で制作したものである。描画表現に書道を勉強している私にとっては三つの疑問を持った。

一つ目、制作方法の一つ上げ写しである。

上げ写しとは日本画において昔からの模写方法の一種である。この描画方法は絵画の場面には通用するが、詞書の部分に適合するかどうか疑問を持った。詞書の主役は書道となる。書道には筆意というものがある。特にかな書道は線の流れをととても重視する。しかし、文字の部分を書き上げ写し、一番濃い色の部分、文字内キワにある墨だまりの部分と擦れの部分に分け、それぞれ異なる筆、墨と手法で本物にそっくりな文字を描けるが、筆者の書写習慣、線の流れ、墨の濃淡の変化はとても自然に表現できない。そして、文字を描写する順番は制作の最後の工程であるはずが、永吉秀司氏の制作方法の中では文字の描画は最初と真中に行った。この間に四回の彩色をする工程があるので、顕微鏡などの機械でみると、墨

と絵具の順番は本物の順番と違うはずと推測できる。しかも、何十年、何百年が経つと、作品の衰弱程度と本物の衰弱程度が違うと推定できる。模写作品は保存・修復の参考資料の一つとして、本物の研究に正しい情報を提供できなければ、模写作品の意味を半分失ったことになる。上げ写しという方法は紙の周りに固定していないので、紙の伸縮を把握しにくく、描く時にズレが発生することもあると考えられる。

二つ目は、使用する用具用材について疑問を持った。

永吉秀司氏による模写の配色作業に使用していたものは全て岩絵具である。使用する時に必ずニカワで溶くので、ニカワの重みと絵具特有の厚みがある。液体の染料と比較すれば、絵具の方は重量感があると推測できる。保存・修復の角度から考えれば、すべて絵具と墨で制作した作品は巻くことや、折ることに弱いので、常に平面の状況にしなければならない。しかし、長時間平面の状況を保つと、絵具が乾燥しやすく、剥落する可能性が十分ある。墨以外紙にも疑問がある。この報告書を見ると紙について、薄美濃紙を使用したこととドーサ引きしたことしか書いていないので、紙を加工したかどうか知ることができない。単なる薄美濃紙とすると、繊維が太すぎるので、「源氏物語絵巻」詞書本物の繊細さをドーサ引きだけで表現できないと考える。

三つ目は砂子・切金部・野毛の部分に箔の代わりに金泥と薫銀泥を使用していたことに疑問を持った。永吉秀司氏の報告書に書いてある通り、金銀箔の退色部分は市販の箔で再現しにくいことは分かるが、本物は箔を使用したので、模写も箔を使用すべきと考える。金泥と薫銀泥を使用する一つ目のメリットと言えは正確に描けることである。長い年月が経つと、酸化しにくい金箔の部分も摩耗したところが出る。箔を不規則に切る工夫をせずに形が取れる。もう一つメリットは、本物を見る時に箔の部分に厚みが見られることが金泥の重みで再現できると推測できる。

しかし、デメリットと言えば、金泥の粒子が金箔の粒子より大きいので、近く

で見ればその違いが分かるかもしれない。本物には退色部分もあるが、艶があるところもある。普通であれば、動物の角や、絵具皿で軽く磨けば、金属的な艶が出て来る。しかし、この艶では箔の艶の見た感じが違う。金泥と薫銀泥を金銀箔の変わりに使用することができない。

以上三つの疑問を合わせて、一つ大きい疑問が生まれた。詞書の模写は美術の模写方法で行うのがよいのか。詞書の場面は書なので、単純に日本画の描く方法では人工的な技術でコピーを取っただけで、書道の特徴と深みが全く表現されていない。美術の方法以外、書道なりの模写方法があるのではないか。この疑問を持って今回の現状模写の計画を立てる。

### 第三章・「御法」詞書の第一〜三紙の現状模写研究

本章はまず「御法」詞書第一〜三紙の現状を考察し、本物と書籍の違いをまとめる。その結果を参考とし、この二冊の書籍の中から、この後の作業に参考になる本物の配色に近い図版を選択する。本物と図版を見て、不明なところを挙げ、実作業に注意すべきところとして挙げる。以上の結果を参考にしながら、実作業に入る。実作業の工程は紙の質から卷子仕立ての作業まで一一の工程に分けられる。卷子制作を終えると、制作工程で発見した問題と、反省点をまとめる。

#### 第一節・「御法」第一〜三紙の現状の考察

今回の「源氏物語絵巻」「御法」詞書前三紙の調査は、展示期間以外だったために現物で調査を行うことができなかったため、主に出版された書籍の画像と現物を見た記憶を使って説明して行く。今回調査に使用したのは二〇〇四年に株式会社二女社で出版された『日本名筆選 46 源氏物語絵巻 伝藤原伊房・寂蓮・飛鳥井雅経筆』（名筆本）と二〇〇三年に株式会社二女社で出版された『原色かな手本 18 源氏物語絵巻 伝藤原伊房筆』（原色本）の二冊である。今年の展示期間に二回観覧し、本物と書籍と見比べた。その違いとして以下の四点を挙げる。

その一、二冊の本は本物より色が濃くて、明るい。本物の地色は原色本の第

二、第三紙の色に近い。しかし、原色本の第一紙の地色を本物とを比較すると、かなり色濃く、本物の暗さと灰色っぽい色味が全く見えない。その二、第一紙の下絵については、本物の下絵はかなり退色している。特に下の揚羽蝶と見られる蝶文様は見落とすほど色が薄くなり、上の伏蝶と見られる蝶文様に描かれた緑青の輪郭も薄くなってきた。三つの巴文様は書籍の画像と違って、鮮明に残っていない。その三、金箔の切箔と揉箔も制作当時の光沢を失って、書籍の画像と一緒に見ないと、分からない所も何箇所かある。その四、第一紙の巴文様と海松文様の銀箔(泥)の焼け跡は他の銀箔の切箔の焼け跡と違って、不自然な脱落と退色が見られる。経緯として考えられるのは修理による脱落である。銀箔(泥)を焼いた跡が脆弱になり、修復する際に加えた銀箔(泥)の粒子が水と一緒に流れ、銀箔(泥)の層が薄くなり、料紙の地色が見えてきた。以上の四点から見ると、五島美術館蔵の「源氏物語絵巻」は光と修理によって、劣化が早く進化し、酷い場所では傷までできたと考えられる。

以上の四点以外に幾つかの不明点がある。一つ目は所々にある白っぽい斑点が見えることである。その斑点の正体は二つの可能性がある。その一は過去の保存状態が悪かったため、カビが発生したと考えられる。しかし、もし本当に保存状態と関係があったら、カビの範囲は今より広く、数も今より多い。もう一つ考えられる白い斑点の正体は絵巻の絵に使用された顔料である。東京文化財研究所が二〇〇二年に出した「国宝源氏物語絵巻にみられる彩色材料について」という論文によると、白色を表現するため少なくとも、Pbを主成分とする白色、Caを主成分とする白色、Hgが大量に検出される白色と成分元素が検出されない白色の四つの材料を使用した。いわゆる、胡粉、鉛白と水銀原料のおしろいという種類の顔料である。しかし、精密調査をしなければ、具体的な材料の種類が確定はできず、どこから付いた顔料なのかも不明なので、その正体はまだ分からない。

## 第二節：「御法」詞書第一～三紙の現状模写記録

第一節の考察の結果を踏まえ、現状模写を行いながら、自分の推測と考えを確かめる。本節は「御法」第一～三紙の現状模写の過程を細かく記録する。主に一一の過程に分け、その順番は作品の制作と同じで、画像付きで説明する。

### 一、紙質について

今回の現状模写に使用した紙は、二〇〇六年二月八日にNHK名古屋「よみがえる源氏物語絵巻」取材班によって出版された『よみがえる源氏物語絵巻』にある文章を参考にした。

初めてハイビジョン顕微鏡カメラでとらえた絵巻のミクロの世界。はがれ落ちた絵の具のすきまから、平安時代の紙の繊維が見えた。九百年前のものは思えない、艶やかな輝きを保っている。繊維の太さや形などから、紙の原料は「楮」と考えられた。(『よみがえる源氏物語絵巻 全巻復元に挑む』七三～七四ページ)

しかも、本物の制作の時代背景を考えれば、楮がもつとも適切な原材料と判断し、作品のサンプルと本番の紙に使用した。しかし、楮紙といえども、たくさん種類があり、生産地によって、紙質が全然違うので、今後の保存及び修復を考えると現在の装潢工程によく使用されている岐阜県美濃市で生産された美濃紙を選択した。そして、今後の料紙の箔装飾と文字の模写を考えると、一・七刃目の(〇・〇〇三ミリメートル)薄美濃紙に決定した。

### 二、染色について

授業で先生の指導の下で、染料の原料をクヌギ、丁子、矢車と灰汁媒染を選択し、サンプルと本番の紙を染色した。(媒染とは繊維と色素を結びつけることである。媒染することで、繊維に染めた色素の「色止の効果」と化学反応による「発色効果」がある)、またPH一〇～一一の灰汁を使った。調整した結果は染料が暖かいうちに入れたら、浸ける時間の上限は五秒で、冷たくなったら、三〇秒を入れると濃くなりすぎる。染めの具合については、この後も着色の過程があることを考慮すると、本物の六〇パーセントに染め上げた。

### 三、紙の加工について

今回は機械とみかげ石がないので、「漉き返し」と「磨く」作業を省略した。今回の打ち紙のやり方は以下の通り。二枚の牛革の間に、染め上がった紙に湿りを入れ、重ねて入れる。紙の湿度に気をつけながら、皮の上でひたすらに打つ。近年徳川美術館の方で国庫補助金による文化財の保存修理が行われ、最新の研究により、詞書の紙の繊維は細かく、短い雁皮と三桎に見られる繊維であると分かった。

### 四、制作土台について

今回の作品制作のために板を調達し、幅が二三×二五センチメートルの内枠を木工用ボンドで組み合わせた。枠の外側に染め上がった打ち紙を貼り込んだ。写すことができるように、カラーコピーしたものを真ん中の板に両面テープで貼り込んだ。枠と板を合わせたら、作品制作の土台が完了した。

### 五、ドーサ引きについて

今回全ての作業の中でドーサを引いたのはここだけである。一般的には打ち紙とドーサ引きは同じ効果があるので、ドーサを引かなくても大丈夫だが、今後の金銀箔の装飾の作業を考えれば、一回ドーサを引いた方が万全だと思っ、ドーサを引いた。今回ドーサ液の製造に使用したのは生ミョウバンとウサギの粉のニカワである。

### 六、下絵について

下絵を描く作業は以下の通りである。まずはそれぞれの文様をコピー用紙で型を取って、その場所に貼る。その上にぼかしをかける。特に、文様の周りに染料が溜まるほど染料をかける。染め具合は紙の裏面から確認できる。ぼかしの染料の原材料については、染める時と同じクヌギ、丁子、矢車と灰汁を使う。全面に染料をかけたなら、型を剥がす。その後の作業は二種類に分けられる。

その一…銀泥で文様を描く方法である。銀泥で描いた文様は主に巴文様と海松文様である。銀泥の作り方は岩絵具と同じく、ニカワで銀粉と岩顔料を溶き、し

ばらくそのまま置く。銀粉と岩顔料が沈んだら、上澄み（ニカワのアク）を捨て、乾燥させ、また温水で銀粉と岩顔料を溶く作業を三回繰り返す。すると、綺麗な銀泥と岩顔料が出来上がる。巴文様と海松文様を銀泥で下に敷いたコピーの通りに描いた。『名筆選』の図版を見れば、輪郭は真ん中より黒いと分かる。それを銀泥の濃度の差で表現し、銀を硫化させることによって、本物に近づくよう変色することを求める。

その二…二つの蝶文様はそれぞれ、白緑とクヌギで輪郭を描いた。クヌギは染色の残りを煮込み、全ての水分を蒸発させ、鍋底についた染料を鼯毛の水筆で溶きながら揚羽蝶を描いた。『よみがえる源氏物語絵巻』のCG復元の図版を見れば、伏蝶の白緑部分は全体に塗ってあるのが分かるが、『名筆選』の画像を見れば、現状は輪郭だけであるので、今回は輪郭だけを描いた。揚羽蝶の羽部分に薄い白緑斑点が見えるので、薄めた白緑で程よく描いた。またあの水玉は型を取って、ぼかしを濃淡付けただけである。

### 七、金銀箔の装飾について

今回の模写作業に使用した箔の種類は主に切箔、野毛と砂子の三種類である。今回の箔の撒き方では、ニカワだけだと固まりやすいので、固まらないように、フノリを入れた。ニカワとフノリの混合液を使用した。

箔加工に当たって必要となる道具のうち、主なものを挙げるとしたら、伝統的な道具以外に、ジョンソンのペーパーパウダー、先だけ竹のピンセットとメス刃カッターを使用した。今回制作のために普通の純金箔、二枚の金箔を合わせた二枚掛、三枚の金箔を合わせた三枚掛の金箔を準備した。銀箔は純銀箔を用意した。今まで箔を扱った経験がほとんどないので、箔を自由に扱えるようにペーパーパウダーをいたる所に全部撒いた。同じ理由で箔台と箔刀の扱いに慣れていないので、途中ならカッターマットとカッターナイフに変更した。

### 八、銀の硫化について

普通銀が黒くなる理由は、銀が空気中の「硫化水素」という物質に反応し、硫

化銀という黒く見える物質が発生したということである。今回は自然に黒くさせる時間がないので、日本画の人工的に硫黄末で硫化させていく方法を取った。

①、硫黄末をそのままで金箔、銀泥の上に放置する方法である。このやり方にするると、黒くなるまで、すごく時間がかかる。その上に一枚の紙を重ね、圧力(重し)をかけたなら、少々短縮したが、それでも一週間以上かかる。

②、紙を挟んで、アイロンで硫黄末を加熱する方法である。効率から言うといいはアイロンの中温(二四〇〜一六〇度)で加熱する方法である。しかし、加熱するには硫黄末が溶けて、紙にくっつく恐れがある。

③、水取り紙で六一〇ハップを吸取させ、硫黄の成分が入っている紙を用いて、本紙に当てて、加熱する方法である。

今回銀を硫化させる作業には、水取り紙で六一〇ハップを吸取させ、硫黄の成分が入っている紙を用いて、本紙に当てて、加熱する方法をとった。一〇〇パーセントと五〇パーセントに薄めた六一〇ハップを吸取させた紙を用意し、過熱の時間を調整しつつ、本物の硫化の具合の六割のところまで止めて、その後墨で補色した。銀泥で描いた巴文様と海松文様が硫化した後、水筆で拭き取った。

九、汚れと古色について

汚れと古色は、矢車と灰汁の混合液と墨汁が必要などころに塗った。「名筆選」を隣に置いて、少しずつ比較し、慎重に古色をかけた。

一〇、文字の写しについて

書籍の画像を見る限りでは、墨の発色がよく、文字の線も伸びやかで、やや濃い目の墨で書いたようである。今回用意した墨は平成一四年に制作された進誠堂の「古今(コキン)五・〇丁型(鈴鹿墨)」油煙墨である。古墨ではないので、よりよく発色するために、濃い目に磨り、一夜乾燥させ、書く前に温水で溶き、濃淡を調整しながら書いた。硯は発色のいい端溪硯を選択した。筆は前に下絵の揚羽蝶を描いた時に使ったイタチの面相筆を用いた。

一一、卷子の仕立て

卷子の仕立ては普通の工程と同じである。薄美濃紙と新ノリで肌裏、美栖紙と古ノリで増裏、宇陀紙と古ノリで総裏をした。異なる作業は以下の通りである。

その一、「御法」の詞書の現状は第一紙と第二紙が一面になって、第三紙と繋がっていないので、それが分かるように、第二紙と第三紙の間に白紙を入れた。

その二、今回三枚の紙の横幅の長さを合わせても、卷子としては短すぎるので、今後の保存を考えると、軸を太くするために、本紙の後ろに八七センチメートルの紙を奥付きとして繋いだ。

その三、見返しの紙は本紙の雰囲気と合わせるために、本紙と同じ装飾料紙を作った。しかし、ニカワが固まりやすいので、金箔を撒いたらすぐ水取り紙で余ったニカワを取ることに気をつけた。

その四、普段肌裏の時に使う紙は薄美濃紙だが、今回見返しの場合は硬い裂の裏に貼るので、柔らかく薄くするために中国の画仙紙で肌裏した。

表具の材料…

軸首…紫檀材木撥軸 表紙裂…牙地小花蔓草紋銀欄 巻物紐…正絹巻物紐正味三十メートル(みどり五色入り丁) NO. 2 中

以上で、「御法」詞書の第一紙から第三紙の現状模写が完成した。全部で九ヶ月かかった。技法が未熟であるが、今の私ができることを全て尽くした。

第三節…新たな課題

「源氏物語絵巻」はとても味わいが深い作品である。東洋芸術の技法はほとんどこの作品に詰まっているので、何回見ても、違う味わいが出てくる。今回の「御法」のところには、登場人物は光源氏、紫の上、明石の中宮の三人しかいないが、絵の場面以外、詞書の料紙にも、下絵、金銀の装飾、染色があつて、絵、ストーリーと書道、三種の芸術手法で紫の上の最期の悲しみと切なさを表現した。第一紙を例として挙げてみると、全紙一四七文字、登場人物は紫の上と明石の中宮の二人である。

ここの下絵は蝶、海松と巴の三種類がある。伏蝶一匹、揚羽蝶一匹、海松二つ

と右廻し巴二つ、左廻し巴一つ、それぞれに対応する意味があると考えられる。

まずは海松文様である。海松は「見る」をかけて使用している。この場面において、明石の中宮が紫の上を見に来ていることを表していると考えられる。海松は海藻の一種類であり、浅海の岩石に生ずる海藻で、色は濃い緑色を呈し、海松に触るとラシャに触ったような感じがする。葉が枝分れしているのが特徴である。一般的にそういう認識であるが、私は海松が人と動物の瞳に似ているので、それらの瞳を表していると思う。光源氏は第一紙には登場していないが、「源氏物語絵巻」御法の場面の主人公の一人として、第二紙から登場する。しかも紫の上に和歌を詠み交した。この場面には勿論「見る」の意味がある。「瞳」の可能性もあると考える。和歌には「みるめ」すなわち逢う機会の意味を掛けて使用された例もある。故に出家を象徴することもある。

次は蝶文様である。

蝶文様は蝶を象つた文様である。蝶の文様は奈良時代からすでにあり、正倉院御物の絵文様に、これを描いた物がある。平安時代になって、この文様が次第に使われるようになり、法隆寺屏風裏文様に群蝶を描いた物がある。蝶の意味には以下の諸説がある。

その一…不老不死。蝶が卵から幼虫、さなぎを経て、美しい蝶となって、舞い上がる様子が不死不滅の象徴である。

その二…蝶の飛ぶ姿、浮遊しているように見え、人の魂を天界に運ぶとされる。

その三…立身出世。毛虫(幼虫)―さなぎ(少女)―蝶(成人)成人式の文様によく使用されている。

その四…長寿。耄耋(ほうてつ)八十〜九十歳は「耄耋の年」と称される。耄耋の中国語の発音は猫と蝶の発音に似ているので、猫と蝶と一緒に描かれることが多い。

その五…法事に蝶画を掛ける習慣がある。死んだ人の魂が蝶となり舞う。

その六…蝶は二匹で行動することが多く、夫婦円満の象徴である。嫁入り文様によく使用されている。

その七…浮気。花から花へと蝶は移って行く。『古今和歌集』にも、『新古今和歌集』にも「蝶」の歌が見える。

蝶文様によって、美しい物・人、優雅なさま、春の訪れ、秋に対して春の明るく、人生の盛んなさま、軽快な調子などを言い表していることがよく言われる。平安時代中期以降は料紙・調度から仏具に至るまで幅広く使用されている。

以上の蝶文様の特徴と意味からみると、「御法」第一紙の下絵は以下の三つの可能性がある。

その一、不老不死の意味を込めて、描いた物と考えられる。この場面の詞の前後の文章を見れば、紫の上の体調がとても悪く、翌朝の未明に死去したことが分かる。

なほ、ともすれば、かごとがまし。(『全訳 源氏物語四』一八〇ページ)

夜一夜、さまざまの<sup>よひとよ</sup>ことを、し盡くさせ給へど、かひもなく、明け果つるほどに消えはて給ひぬ。(『全訳 源氏物語四』一八三ページ)

紫の上を死なせたくない思いを込めて描いた蝶文様であった。

その二、死後人の魂が蝶となり、天に舞い上がることである。その説は世界各地にある。西洋では復活のシンボルである。日本では死者からのお使い、霊界からのメッセジャーのようなイメージがある。生前をイモムシに例え、死後は体から解放されて、自由になる意味がある。中国には死後蝶になって、天に向かって舞い上がるとも有名な物語『梁山伯と祝英台』がある。物語の最後に病死した梁山伯と梁山伯の墓の前で心中した祝英台が二匹の蝶に化け、天に舞い上がった。蝶に化ける理由は前の説に似ていて、封建制の世間観念の束縛というイモムシから解放される意味を込めていると考えられる。

その三…夫婦円満の象徴である。光源氏の生涯で一番愛した女性は紫の上と言っている読者がたくさんいるが、たくさん女性の性と関係を持っていた光源氏と

紫の上の仲が夫婦円満とは言い難いと考えられる。しかし、第一紙の下絵の蝶は二匹であることに注目したい。夫婦円満を象徴する場合重要なのは二匹一緒に行動することである。第一紙の下絵が描いてない面積はまだ広く、何匹でも描けるが、描かずに二匹のみを描いたのは偶然だと考えにくい。夫婦円満ではなくても、二匹の蝶を描いたことにこだわる理由があると考えられる。

以上三つの可能性から見ると、二つの蝶文様は偶然ではなく、何かの理由があるので描いたと推測される。その理由は一つのみならず、複数の理由を合わせて、一匹の揚羽蝶と一匹の伏蝶を描いた可能性が高いと考えられる。この中で蝶の数「二」に注目したい。他の理由と合わせて見れば、揚羽蝶が紫の上であり、伏蝶が光源氏を表現しているかも知れない。伏蝶が光源氏を表現していると推測するには二つの理由がある。一つ目は夫婦円満を表現するために、光源氏が紫の上の最期にずっと傍にいたことを表現している。二つ目は光源氏の死を予言した可能性もある。紫の上の死去後、光源氏は出家して年後に死ぬことを表現している。まだ死んでいないので、舞い上がる姿を表現している揚羽蝶ではなく、止まっている伏蝶を描いたのである。蝶文様は伝統的な文様なので、たくさんの作品に出て来るが、今回は蝶の使い分ける理由が解決していないので、今後の課題として、蝶紋の使い分ける理由を研究していきたいと考えている。

最後は巴文様である。巴文様は世界的にとっても伝統的な文様である。今回の研究地域は東アジアに絞りたいと思う。

まずは朝鮮半島における巴文様の意味について少し述べて行きたい。

朝鮮半島の巴文様と言えば、今の韓国の国旗「太極旗」である。李氏朝鮮で使われた太極旗から、国旗の中央の陰陽は二つ巴文様と見られる。この二つ巴に一個ずつ眼点がある。蛇に象ったものに見える。そもそも、陰陽すなわち男女神の象徴として蛇を使用する習慣があった。東アジアで、一番有名なのは韓国の「太極旗」であるが、日常生活に巴文様だと言えば、すぐに「太極旗」が出てこない。

中国の巴文様について

『説文解字』には以下の通りに記してある。

蟲也或日食象蛇形凡巴之屬皆皆从巴 吞徐也錯指日 事一伯所切加

解釈は虫よ、象を食べる蛇の象形文字であり、中国で見えてくるのは、周時代からである。周時代の虎鈕に一頭巴、二頭巴の文様がある。中国青銅器には巴文様と見られる文様がすであつた。

日本の巴文様について

軛を象つた文様である。軛絵と書くのが正しい。軛は日本に限って用いられた武器であるため、これに当たるべき漢字がなく、軛の字は日本の文字であり、漢字典には見当たらない。軛を意味し、水の渦を巻く形が巴の原型とされた。軛以外、勾玉、月、動物の牙の型を取つたものなど諸説がある。平安時代末期から、公卿が自家の牛車に目印として図様をつけたことから、巴文様は家紋として、よく使用された。日本で現存している最古の巴文様は高野山金剛峰寺収蔵の「聖衆来迎図」に描かれている中太鼓の剣巴文様である。

以上アジア三国の巴文様の歴史から見ると、巴文様は古来動物と自然への尊敬を形にして、祭の場所と時間によく使用され、神の化身と言つても過言ではない。そして、四つ巴が「卍」に似ていて、仏教と関係があると考えられる。「卍」は仏像の胸の前によく見られる。古来は「吉祥海雲」と解釈され、吉祥を集めるという意味、そして悟りの意味もある。生前紫の上が光源氏に何回も出家の願いを申ししたが、ずっと許してもらえないので、死去した紫の上の出家したい願いを満足させたことを表現しているのではないか。紫の上を冥土へ導くという思いを込めて描いたと考えられる。今回は巴に関する資料をたくさん集めていたが、情報が多すぎて、理想的な結論は出せなかった。これからもっと詳しく調査して行く必要がある。

下絵の蝶、巴、海松の三種類の文様は登場人物の数、動作、神や仏、出家また

魂などのかかわりを持つ物で、死、解放、来世を暗示する。今回出した結論はすべて主観的な結論である。今回は「御法」第一紙だけを分析したので、これから「源氏物語絵巻」の他の詞書の下絵を研究していき、より詳しい結果を出したい。御法は紫の上の死を描く場面で、その場面に以上の物を暗示する文様を描くことは、料紙が文章と関係があることを証明した。下絵の研究を通して、料紙も物語を表現していることを明らかにした。

そして、最後の工程・卷子仕立ては今回の現状模写の制作の中で葛藤していた部分である。「源氏物語絵巻」の現状を言えば、各段に切断され、桐箱に収められて、卷子の状況ではないので、卷子仕立てにすれば、現状とは合わない。しかし、保存修復の創作作品として、今回制作した作品の今後の保存方法を考えると、卷子の方がよいと判断したので、卷子仕立てにした。偶然他の授業でパネルを制作する機会があって、今回の研究資料とした。「源氏物語絵巻」御法の詞書第三紙の試作をパネルにし、最後額装に仕立てた。

「源氏物語絵巻」は一九三二年（昭和七）に徳川本と五島本両者共に保存を配慮し切り離し、額装に改めた。あれから八五年が経った。今後改めて「源氏物語絵巻」の修復を行うとすると、絵巻物として卷子本に仕立てるべきと考えている。切り離した当初は保存上の配慮から考えたが、額装してから八五年間が経った現状から見ると、額装は幾つかの利点と欠点がある。

利点一、横折れを防ぐことである。絵巻物は読まれるたびに開いたり、巻き戻したりするなどの作業を繰り返すので、卷子の中央部分を手の力、湿気により、横の皺が発生する。展示する時に本紙に触れることもなくなり、横皺の発生と進化を防ぐために、額装して、常に平面の状況を保つのが手法の一つである。

利点二、展示しやすくなったことである。卷子物を展示する時に、一巻の中に展示したい部分が複数存在する場合は、すべての場面を展示することが難しい。額装にすれば、展示する時に展示したい部分だけを取り出せるので、展示しやすくなった。

利点三、卷子物を開き、締めるたびに本紙が裏打ちと接触し、摩擦することがあるので、額装にすれば、本紙と裏打ち紙の接触と摩擦が無い。金銀箔と顔料が摩擦により、剥落することを防ぐことができる。

欠点一、本紙を空気に晒すことである。

卷子物は開かないと、本紙が空気に晒されることもない。本紙の劣化、変色、剥落を防ぐことができる。前述した通り、現存する「源氏物語絵巻」の現状を見ると、絵巻の保存状況は良かったことが分かる。現在知られている「源氏物語絵巻」に関する転換期が二つある。一つ目は明治時代初期に、尾張徳川家に三巻強、阿波蜂須賀家に一巻が伝来した。具体的に明治何年なのかまだ分からない。二つ目は一九三二年（昭和七年）に切り離したことである。この年には保存のために「源氏物語絵巻」を切り離したので、今までの八五年間に美術館に保存され、本紙の状態は変わらないと推測できる。以上の二点から見ると、「源氏物語絵巻」の現状から見られる傷みは明治初期から昭和初期までの間に人により発生したものだと推測できる。こう見ると空気に晒すことは文化財にどれぐらいの悪影響があるのかが分かる。額装にして、桐箱に入れても、安定した湿度を保つても、常に紙の全体が空気に晒されることによつて、銀の硫化が止まらず進んで行く。

欠点二、紙が常に緊張して、引っ張られる。

「源氏物語絵巻」の現状の額装の仕組みがよく分からないが、普通の額装のように六、七層の和紙が貼り付けてあるとは見えない。和紙は湿度により、伸びたり縮んだり変化するが、桐の板はそんなに変化しない。和紙がなければ、極度の湿度の変化にあった場合は、紙の膨張と縮小を生じ、伸縮を防ぐためのクッションがないので、本紙が破裂する可能性がある。

それぞれ利点と欠点がある。しかし、「源氏物語絵巻」は国宝として、展示する義務がある。しかも、現在の国民は現状の切り離した「源氏物語絵巻」に慣れたので、もし将来修復する機会があれば、額装が一番良い表装方法と考えるだろう。

う。しかし、今の額装より、保存額装にすべきと考えている。額装とは、具体的に様々な要因によって生じる作品へのダメージを軽減化する額を作ることである。保存額装した上で桐箱に入れて、光と空気を遮断することにする。同時に現存する「源氏物語絵巻」を全て現状模写して、卷子仕立てして、一つの資料として展示会のために額装の本物と一緒に展示し、来観者に「源氏物語絵巻」本来の姿を見せる。修復の機会があれば、もう一つすべきことは精密調査を行うことである。調査のデータを基にして、完璧な復元模写を制作する。展示会の際に三点の「源氏物語絵巻」を一緒に展示するのは一番理想的な展示方法であり、国宝の過去と現在を国民に理解してもらおうのも学芸員、文化財関係者の理想の一つと考えている。

結論…

今回は初めて書跡の模写を行ったが、参考資料としてはそれぞれの工程に関する資料があるとはいえ、それでも少なく、半分程の資料を作品の制作に反映させたに過ぎない。しかし、制作の進行と共に新たな問題がどんどん出てくる。先ほど制作に関する反省すべきことを大きく二つ挙げたが、他にもドーサ液の濃度、ニカワとフノリの比率、刷毛の種類など細かい用具用材も改めて調整したいと考えている。新潟大学永吉秀司准教授の現状模写の方法に少し異論を唱えたが、古典を模写する意味についての思いに賛成する。『新潟大学教育学部研究紀要第4巻 第2号』

に以下の通りに記してある。

それは美術品の制作において、模写・模造こそが創造を生み出す原点であり、古典の再生をもたらす原動力となつてきたからです。(「五島本」源氏物語絵巻夕霧詞書第一紙第二紙) 現状模写・美術の制作手法における一考察「二二〇ページ」

原画の精神世界を原画に復元する技術力などが必要とされるが、これには深

い感性や、造形力、表現技術を以て当たると、優れた模写が出来上がる。その結果が、原画の持つている芸術性を写し取り、再現することに繋がっていく。(同二二〇ページ)

私が考える模写の必要性は大きく二つに分けられる。

一つ目…文化財の保存・修復と博物館の展示の観点から考えること

この観点から見ると模写作品の制作は簡単にいうとコピーを制作することである。文化財の保存・修復を考えると、現状の段階の記録として、模写しておいて、今後一定の期間をおいて模写したものと本物を比較し、作品の傷みの進み具合を確認できるようにする。前にすこし書いた通り、模写作品は教育の役割もある。「源氏物語絵巻」のような本来の形を失った書跡を本来の形に戻し、展示することができるようになる。指定される文化財の展示期間が限られているので、模写の作品は本物の替わりに、館外の展示会に貸出でもできる。本物の展示期間を増やさずに、世間にもつこの文化財を知ってもらうことは国民の望みでもあり、文化財関係者と学芸員の仕事でもある。

二つ目…本物の感性、造形力、表現技術と時代背景の研究の観点から考えること

現代はカメラと顕微鏡など機械の技術が発達し、物をデータ化することがとても簡単になったことで、機械によって、作品の内部、繊維まで見られ、数値と画像を保存することができるが、完全に同じ物を制作することはできない。模写する対象は作品自体というよりも、本当に模写すべきものは、原作者の技法・理念と芸術性である。

文化財を模写することは意臨と背臨に似ている。本物に近づぐために不断の研究が必要となる。一つの模写作品を制作することにおける見えな地道な研究は模写制作することより重要である。機械で取ったデータと画像は参考資料として、多ければ多いほどいい。しかし、模写作品に替えることができない。

今回の模写制作を機会として、「源氏物語絵巻」御法の詞書の模写方法、及び

書跡文化財の表装について、改めて考えた。「源氏物語絵巻」御法詞書第一〜第三紙の模写制作を例として挙げれば、本来の形となる卷子装と現状の額装という二つの表装の形にすると、現段階の記録となり、表装の形式によって銀箔の硫化進度を確認することができる。美術手法で詞書の現状模写を行うことができ、料紙から制作した模写作品が本物の詞書の状況に近くなる。今後の保存・修復に役立つ模写作品になる。しかし、美術手法の工程を全て否定することではない、裏彩色の手法は料紙の配色の深みと複雑さを表現できるので、今後の模写作品に試す価値がある。今回未解決の問題を今後の課題として、試行錯誤を重ね、書道なりの模写方法を確立し、書跡文化財の模写を普及したい。(徳川美術館では、平成二十四年から令和元年まで、国庫補助金による支援も受けながら、卷子装に修理した。)

参考文献…

- 『国宝 源氏物語絵巻』展 図録 五島美術館 二〇一〇年  
『日本名筆選46 源氏物語絵巻』 二玄社 二〇〇四年  
『源氏物語絵巻の制作年代―詞書の立場から―』 国宝 源氏物語絵巻 (映画本) 講談社 小松茂美 一九七一年  
『日本古典文学大系 17 源氏物語四』 岩波書店 校注者山岸徳平 一九七四年  
『かな料紙の作り方』 株式会社 二玄社 村上翠亭・福田行雄 一九九五年  
『よみがえる源氏物語絵巻 全巻復元に挑む』 日本放送出版協会 NHK名古屋  
『よみがえる源氏物語絵巻』取材班 二〇〇六年  
『日本名跡叢刊平安 源氏物語絵巻』 二玄社 小松茂美解説 一九八〇年  
『田中親美…平安朝美の、蘇生に捧げた百年の生涯』 名宝刊行会 編 展転社 一九八五年  
『絵巻を創る…絵師の目で見える源氏物語のおもしろさ…みんなで作ろう展覧会』 齋宮歴史博物館 編 二〇〇一年

『日本名跡叢刊平安 葦手下繪本和漢朗詠抄』 二玄社 小松茂美解説 一九八〇年

『日本名筆選45 金沢本万葉集』 二玄社 二〇〇四年

『益田家本源氏物語絵巻 国立博物館』 国立博物館 美術研究資料 東京美術出版社 一九四九年

『源氏物語絵巻』 原色写真文庫 東京講談社 岡一男 一九六八年

『写真でみる源氏物語』 朝日新聞社 東京朝日新聞社 一九六〇年

『光学的手法による国宝・源氏物語絵巻調査報告書』 東京文化財研究所美術部編 東京文化財研究所 二〇〇四年

『科学で探る先達の知恵』 (文化財の保存と修復、文化財保存修復学会編 六) クバプロ 二〇〇四年

『王朝の美術…源氏物語絵巻と三十六人家集』 日本美術全集 第9巻 学習研究社 白畑よし編集 一九九九年

『徳川・五島本源氏物語絵巻 ダイナミクスに至る構図Ⅱ…色彩とテクスチュアの動的効果』 菅原布寿史 二〇一二年

『五島本「源氏物語絵巻夕霧詞書第一紙第二紙」現状模写…美術の制作手法における一考察』 永吉秀司 二〇一一年

『源氏物語絵巻の復元模写を基にした伴大納言絵巻の復元とデータベース』 宮崎保光 二〇〇四年

『雅の継承―源氏物語に挑む…田中親美・川面義雄…源氏物語千年紀事業』 京都府京都文化博物館 田中親美 川面義雄 二〇〇八年

『源氏物語絵巻の詞書について』 中村義雄 東京文化財研究所企画情報部編 一九五四年

『益田家御所蔵品入札』 精藝社 一九二三年