

# 洛中洛外図屏風歴博甲本の復元工程

阪野智啓

Reproduction Process of the Folding Screens of Scenes In and Around Kyoto (Rekihaku A Version)

BANNO Tomohiro

はじめに

- ① 手描きによる図像の復元
  - ② 修正画像への加筆
  - ③ 金泥表現の検討
  - ④ 色彩の再現
- おわりに

## 【論文要旨】

「洛中洛外図屏風歴博甲本」の復元複製は画像加工ソフトを用いて図柄を修正する、デジタル復元作業が中心となつて行われたが、復元作業のすべてをパソコン上で行ったわけではなく、部分的に「手描き」の作業による復元工程も含まれている。復元作業は単なる想像画では妥当性が無いので、参考作例を当り絵画の時代性なども考慮して復元図案を制作しており、本稿ではその過程を追いつながら復元根拠となつた見解や作例を示し、特に復元によつて全体の印象が大きく変わった金泥調子の復元についてその根拠を述べていく。

手描きによる復元工程は、料紙欠損部における復元下図の制作や、デジタル作業によつて修正された画像に加筆する作業、さらには絵具を補彩する作業など部分によつて異なるため、各項目に分けて復元の工程を示しながら、絵画の復元根拠を検証する。

金泥調子の復元については原本現状において金泥の後補、紙地の色、金泥の調子や塗布範囲などさまざまな課題があり、復元にあたりその色調や霞の形はその都度下図を作つてデジタル復元の基資料としている。「歴博甲本」の金表現は、他の多くの洛中洛外図に見られる輪郭のはっきりとした金箔の「雲形」ではなく金泥による「霞」であり、このような作例は他の洛中洛外図ではあまり確認できない。金泥表現は大和絵風の装飾的な雲型に比べてより空気感の伝わる表現をなし得ており、水墨画の空間把握に近いものに見える。「歴博甲本」復元で再現された、金霞の間から広く洛中の美しい町並みを望み、遠景には雲烟に溶け込む名所が垣間見える水墨画のような空間表現は、金箔ではなく金泥で賦彩されてこそその表現であらう。

【キーワード】 洛中洛外図、デジタル復元、加筆、金泥、霞

## はじめに

「洛中洛外図屏風歴博甲本」（以下歴博甲本）の復元複製は、原本データを基に画像加工ソフトを用いて図柄を修正する、デジタル復元作業が中心となつて行われた。デジタル復元複製は、絵画の制作当初の状態を想定して図中の細かい欠損や、褪色してしまった色調を、画像加工ソフトを用いたデジタル作業によって回復し、制作当初の状態に近づけていくものである。しかし、復元作業のすべてをデジタル作業で行ったわけではなく、部分的に「手描き」による復元工程も含まれており、その手描き工程を筆者が担当した。手描き復元では主に、画像加工ソフトでは補い難い、料紙の欠損によって図像が失われてしまった部分を描き起している。デジタル作業では、元からある図像を正確にコピーすることは原本データ上で可能だが、新たに図柄を作り出すには「描く」作業が必要となる。「歴博甲本」の復元複製では、この「描く」工程は別紙に手描きで復元して下図を作り、それをスキャンして復元複製用のデータと重ねて画像を修正していく手法を採っている。

下図作成は新たに図像を作る作業ともいえるので、単なる個人の想像画では絵画復元の妥当性が無い。そのため「歴博甲本」の描写やその他の参考作例を当り、絵画の時代性なども考慮して復元図案を制作し、研究代表の小島道裕氏に逐一復元案を諮り、研究会で検討しながら下図を決定していった。この復元作業では、通説的見解であり研究会でも共有されていた、「歴博甲本」が狩野元信周辺の制作であるとする説に則り、復元図案の検討を進めていった。また欠損図像の復元以外にも、デジタル復元作業の基になる指示描きの作成や、褪色した顔料や金泥の色調を復元する作業にも少なからず関わらせて頂いた。こうした手描き作業によって補完した図像の復元工程や下図作成、色調復元に至る過程を追

ながら、復元根拠となった見解や作例を示し、特に復元によって全体の印象が大きく変わった金泥調子の復元についてその根拠を述べていきたい。

### ①手描きによる図像の復元

「歴博甲本」には細かい絵具の剥落だけではなく、料紙ごと大きく欠損している箇所が多くみられる。また後世の補筆によって、料紙の欠損部分に人物や金泥が補われているが、原本図像との筆致の違いが著しい。このような料紙欠損および補筆部分は、図像そのものを復元するか、場合によっては補筆部分を描き直す必要がある、これらは手描きによって図像を復元している。原本の欠損状態によってさまざまな手描き復元を試みていたので、それぞれ特記すべき事例および復元根拠を以下に取り上げた。

#### （一）料紙欠損部分の復元

##### ・犬と子供たち（右隻五扇）

料紙が虫食いや破損によって失われると、図像も当然無くなってしまふため、現存図像を基に人物や建物を復元する。「歴博甲本」では登場人



図1 子供の復元試案

物も多く、またよく似た建物も画中に描かれているため、近似図を探して図像復元の参考とした。各扇の端に料紙の痛みが著しく見られるため、このパターンの復元作業が最も多くなった。例に挙げた子供の復元では、欠損



図2 狩野工房の復元過程図

大師行状絵詞(東寺蔵)、「法然上人行状絵図」(知恩院蔵)、「慕帰絵詞」(西本願寺蔵)や「絵師草紙」(三の丸尚蔵館蔵)などに描画姿がある。これらを参考に描画姿勢を検討したところ、筆は現代人の扱い方とは様相が異なり、掌を上げて筆の中こ

の端に子供の手脚や腰紐が確認できるため、少なくとも二人の子供が描かれていたことが判る。そこで画中の似た姿の子供を参考に、まずは別紙に試作して図像の妥当性を図り、そののち原本コピーに直接描いて復元図を作る「図1」。色彩も古典絵画で用いられていた顔料<sup>②</sup>(ここでは水銀朱と胡粉、黄土など)を用いて再現しておき、この復元図をスキャンしてデジタルデータにはめ込んでいく。

#### ・狩野工房の人物(左隻五扇)

左隻五扇の狩野元信に比定される人物は、右手付近に料紙の欠損がある。そのすぐ下の扇面上に筆先のようなものと、机には絵皿が見えるため、右手の欠損は絵筆を執って扇面画を描いている姿として復元を試みた。筆を握る作例が「歴博甲本」の中では確認できないので、前述の子供の復元とは違い、「歴博甲本」以外の参考作例も当たった。参考図は同時代の、しかも狩野派の作例が一番望ましいが、それに適う図は見つからなかった。ただ、何かを書写する姿は中世絵画によく登場するし、実際に絵筆を揮う姿も描かれることがあり、「弘法

大師行状絵詞(東寺

蔵)、「法然上人行状

絵図」(知恩院蔵)、「慕

帰絵詞」(西本願寺

蔵)や「絵師草紙」(三

の丸尚蔵館蔵)など

に描画姿がある。これ

らを参考に描画姿勢

を検討したところ、

筆は現代人の扱い方

とは様相が異なり、

掌を上げて筆の中こ



図4 親子の復元試案(手洗い)



図3 「歴博甲本」右隻四扇

ろに指を添えて、軸を立てて用いているようである。復元試案でもそのような姿勢となるよう、やや肘を曲げて彩管の中ころを持ち描写する姿とした「図2」。

#### ・盥の親子(右隻四扇)

右隻四扇の町屋

に、掻き窺われたような剥落があり「図3」、右の赤い人物は子供に見えるが、左側の丸く白い部分はおそらく人物であろうが、何をしているのか容易には推測しがたい。手前に桶のようなものが見えるため、小島道裕氏から盥を使う親子の図である示唆を受け、白い人物はうつむいて盥を使う女性として復元する方針が立てられた。

剥落痕の様子からはやや正面を向いている姿に見えるので、全体に丸いシルエットになっているのは

頭を下にして背中が見えている状態だと仮定した。仕草は、盥があることと子供は顔を洗っているように見えるため、洗顔やあるいは洗髪などが検討され、複数の試案を作成した。しかし、仕草については決定的な根拠が得られなかったため、特定のものとならないよう、「盥に顔を近づけて何かを洗っている」姿として描かれることとなった[図4]。かがんで背中を見せる姿勢については、小島道裕氏からのご教示により「法然上人行状絵図」(知恩院蔵)の巻三、第五段における僧坊内でうつむく僧や、住吉具慶「都鄙図巻」(興福院蔵)での洗濯をする女性の姿などを参照し復元した。

#### ・村落(左隻五、六扇)

左隻五扇と六扇をまたいで村落が描かれている部分に、大きな料紙の欠損がある[図5]。四軒の藁葺の建物が並んでいて、集落の下半分に欠損がかかり建物の一部が欠落している。五扇側の村落に金泥による霞がかかっているため、六扇も同様に霞が建物にかかるものとして、霞に溶け込むようになるように小範囲での加筆に留めた。この霞がかかる村落の描写は、左隻の下半分を占める小川通りの賑やかな町屋の「近景」と、嵯峨野あたりを描く上部の「遠景」に対しての「中景」のようになっており、空間に余裕を持たせている。

#### (二) 後補部分の復元

##### ・牛(右隻三扇)

「歴博甲本」の欠損部分や絵の傷みが激しい部分に、後世の筆による加筆があり、描写や墨色の違いが顕著である。取り上げた右隻三扇の牛も、牛引きの人物の上半身から牛の右半身にかけて料紙が欠損しており、それを埋めた補紙の上に後補が見られる[図6]。後補は「それらしく見れば良い」といったスタンスで描かれており、牛の当初描写が残っている角に合わせて描いてあるが、同じく当初の描写が残っている後足と辻

棲が合わなくなり、そこには金泥を塗ってごまかしている。牛引きの人物は子供として加筆されているが、これも頭の上に当初の傘だと思われる描写があり、それを墨で塗りつぶして少年の頭髪に変えている。

これらの後補を削除して、当初の図像を想定し下図を作る。牛引きの人物は下半身の大きさや傘の跡から童よりも成人とした方がよく、「歴博甲本」の中からモデルを探す。牛も「歴博甲本」右隻二扇に同じ角度に描かれたものがあり、これらの画像を基にフォルムを修正していく。小島道裕氏の考証により、牛に俵を積み、牛引きにも俵を背負わせる図案が妥当となり、それによく似た「洛中洛外図東博模本」(東京国立博物館蔵)右隻一扇の牛[図7]をモデルに、下敷き図案を修正して復元図像を決定した[図8]。

##### ・鴨川(右隻三四扇)

右隻を横切るように鴨川が描かれているが、三扇から四扇にかけて大きな料紙の欠損があり、そこには藍色で鴨川の群青色が補彩され水草も追加されている。この後補は、四扇のみでみればそれほど形状に違和感はないものの、三扇の鴨川当初描写とは段差ができて繋がっておらず問題がある。復元に当たって、まずは全体像の判る小さな原本コピーで川の大きな形状を検討し、三、四扇の鴨川部分を打ち出した別のコピーに復元試案を描き込み図案を決定していった[図9]。四扇の欠損部分と三扇の現存部分の川が繋がらないため、後補よりも川の範囲を持ち上げる必要があったので、全体的に上に盛り上がるような形とした。屏風を立てて眺めたとき、四扇で後補よりも上に鴨川の流れがあると、向かって左から段々につながっていくようにも見える。四扇側の上部川岸は他扇でよく描かれる州浜形だった可能性もあるが、四扇欠損に州浜形を挿入すると、三扇側の現存する州浜形のほぼ真横に同じような形を配することになり、それを避けるため、三扇の橋が架かっているあたりの膨らみと対応させてS字にうねらせた方が自然であると考えた。それに沿った図9のような指示描きを作り、デジタル修正のための下図とした。

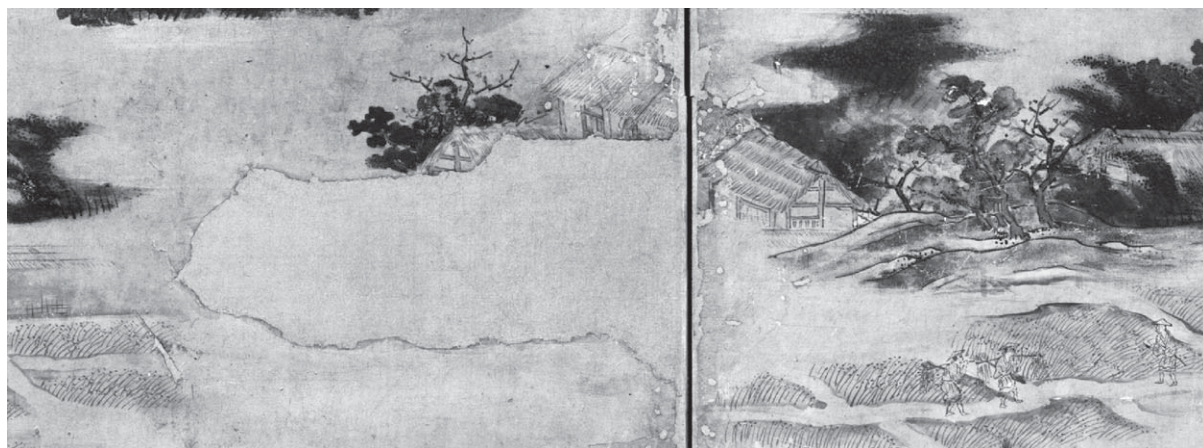


図5 「歴博甲本」左隻五、六扇



図7 「東博模本」右隻一扇(東京国立博物館蔵)  
Image: TNM Image Archives

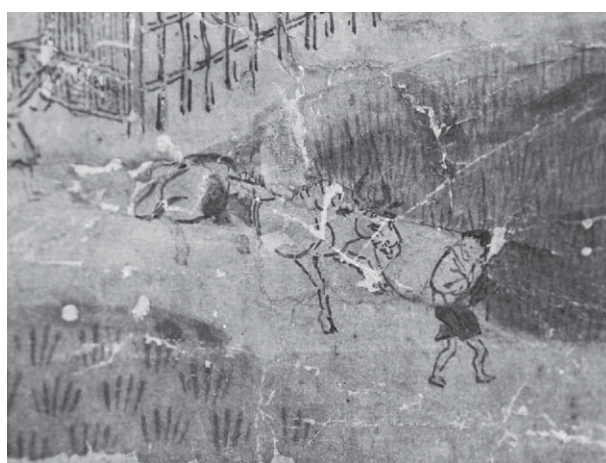


図6 「歴博甲本」右隻三扇

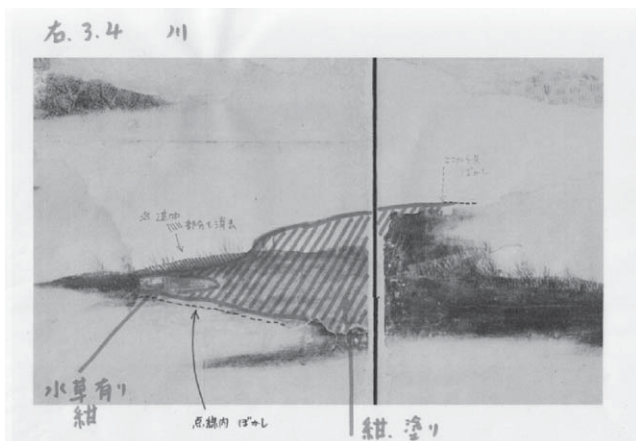


図9 鴨川の復元試案(右隻三、四扇)

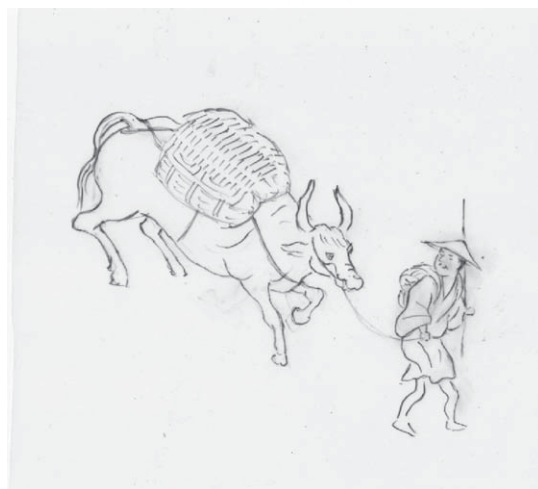


図8 牛の復元試案(トレース紙)

・印地打ち(右隻二扇 ※岩永再現画)

祇園祭が描かれる右隻二扇には、特に大きな料紙欠損があり、その補紙にやや稚拙な後補が描き加えられている。この欠損の復元はすでに岩永てるみ氏によってなされており、町並みや祇園祭の山鉦が再現<sup>(4)</sup>されている。この場面には五月の風習である印地打ちの場面が挿入される<sup>(5)</sup>ことが検討され、再現画に加筆することになった。描写の筆致が最も近い「東博模本」の印地打ち場面をモデル「図10」に、まずはそれをトレースして細部を検討する。「東博模本」と全く一緒のポーズなのも不自然だが、かといって変更する根拠(例えば他作例)も特にないので、持物をはじめ「東博模本」から大きな変更はしないこととなった。「東博模本」は人物の動きは活発だが、模本のせいか筆致がやや硬く、「歴博甲本」に比べて足取り重く感じられる。よってトレース図から少しずつ「歴博甲本」の筆致に近くなるよう、線描の質や足の上げ方などを変えて、左右から駆け込む足さばきが軽やかに感じられるようにする。

印地打ちの子供たちに加えて、その様子を見て驚く通行人の加筆も検討された。これも「東博模本」に倣い、印地打ちの行われる辻に登場する武家らしき二人連れを「歴博甲本」の筆致に合わせて下描きする。線描だけの印地打ち挿入案を透明な製図用トレース紙に描き表し、岩永再現画の町並みに合わせてみて、子供の位置や人物の大きさなどを適宜調節し白描図を仕上げる「図11」。

仕上がった白描図に彩色を試作し、さらに色調の検討を進める。「歴博甲本」に登場する子供は概ね赤か白の衣を着ているので、それに沿って子供の色の組み合わせを勘案していく。「東博模本」でも子供は赤色の衣を着ていることが多いが、印地打ちではさまざまな色になっており、「上杉本」になるともっとバリエーションが増える。「歴博甲本」や「東博模本」では子供に赤色を意図的に多用しているように見える。また「歴博

甲本」では、子供が二人以上描かれるときに赤い衣が連続することはなく、二人連れの場合だと向かって右側に赤衣着衣の子供がいる場合<sup>(5)</sup>が多い。これに従い、都合十一人も密集する印地打ち挿入案の衣の色を想定する「図12」。「東博模本」のように、子供が密集する印地打ちでは赤白に限定せずにさまざまな色の衣にすべきかも知れないが、「東博模本」では印地打ちを除いても子供の衣に緑青や縹色、黄丹色などを配する例がいくつもあるのに対し、「歴博甲本」では百人以上登場する子供の衣で例外は三例<sup>(6)</sup>しかなく、いずれも白に近い藍具色(薄水色)である。よって「歴博甲本」の印地打ち復元では基本的に赤白中心の衣を想定して復元案を作成した。赤い衣が連続しないように散らし、それでも色味が単調になるので、文様の粗密で変化を付ける。文様は「歴博甲本」に出てくる柄を参考に赤地には金泥、白地には朱色で描き加える。また少し体の大きい子供は、例外にあった藍具色の衣にして、まったくの白色ではない子供も混ぜた。通行人の二人の服装の色も「歴博甲本」で大人の衣服によく用いられる緑青色、茶色、水色を配した。清書した下図の線描データを岩永再現画と合成し、改めて彩色したものが図13である。

②修正画像への加筆

料紙欠損部分の画像復元と並行して、デジタル作業で傷の修正がなされた画像を一扇ずつ印刷したものに、デジタル作業では修正がしづらい建物、樹木、人物などの細かい線描を直接補う作業も手描きで行った。また葉や文様、肌色などの細部や、群青の剥落痕などの彩色部分も一部手描きしている。

・板葺屋根

板葺き屋根や、神社、御所の檜皮葺の表現である黄土色や茶色は、隣



図 10 「東博模本」印地打ち (右隻二扇、東京国立博物館蔵)  
Image : TNM Image Archives

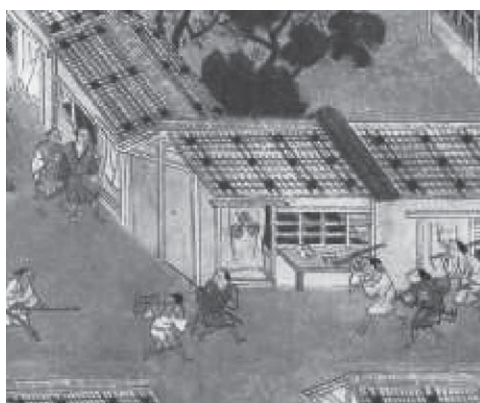


図 13 印地打ち挿入図 (復原過程図)

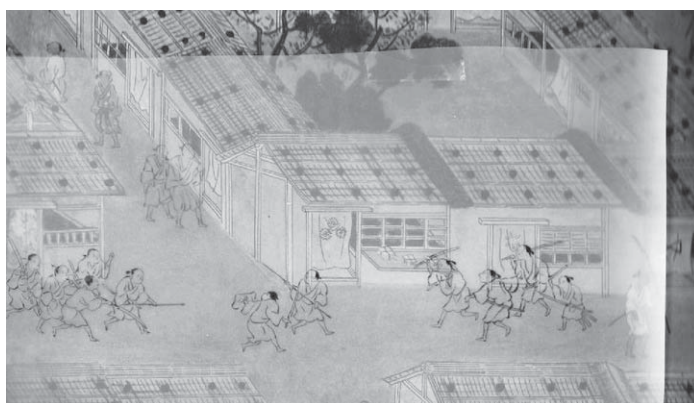


図 11 印地打ち挿入案 (白描) 岩永再現画に重ねて図案を検証



図 12 印地打ち挿入案 (彩色)



図14 「歴博甲本」右隻五扇

り合う屋根を同じ色としないようにさまざまな色が施されている。また、檜皮葺には色調の工夫として荒目の緑青がざら掛けしてあるのには驚かされる。板葺き屋根には屋根板を押える木が渡してあり、緑青または褐色<sup>(7)</sup>（朱、丹などの赤色顔料に墨を混ぜたもの）で表現されている。特に青竹を表す緑青色の押え木が端正に配置される屋根は見どころなのだが、剥落も多く印象を損なっているため補彩する必要がある。本来は天然緑青で塗布すべきだが、コピートの色調に合わせると天然顔料では彩度がありすぎるので、藍と藤黄（黄色い染料）<sup>(8)</sup>を混ぜた草汁と呼んでいる緑色染料で代用している。この補彩作業の段階では、まだデジタル作業による色調の回復までは行われていないので、原本現状の色彩に馴染むような補彩を行っている。

#### ・樹木、川、丘

銅の粉末である緑青の粒子によって、紙の酸化を促進させて茶色いシミになることがあり、それを「緑青焼け」と呼んでいる。「歴博甲本」でも樹木や木の葉回りに目立って緑青焼けがあり「図14」、あらかじめデジタル作業で焼け色を薄く修正してもらい、その上に葉や松葉を草汁

で補彩している。木の葉は他に、剥落等で薄くなってしまった一枚一枚の点描のような葉も草汁で加筆している。

川の群青は全体的に絵具がうつすら取れてしまっているので、ここでも緑青部分同様に、彩度の高い天然群青ではなく、染料の藍を何度もかけて色彩の厚みを増す。川には胡粉による水流線が描かれているが、群青の剥落と共に薄くなったり失われたりしているため、現存水流線を参考に製図用トレース紙に復元して、それをデジタル合成している。また州浜の際に胡粉が置かれているところがあるが、胡粉の剥落が著しいのでここにも補彩を行っている。ただ胡粉ではやはりコピート地には白すぎるので、渋めの黄土で代用してまずは画面に馴染むように補彩を行った。

丘は緑青焼けの茶色が表現と入り混じり、薄汚れた表情になっているため彩色を塗り直す必要がある。このような緑青焼けのある丘や岩場、山などはデジタル作業で補彩しているところが多いが、水場の岩など、狩野派が得意としていた硬質な表現が顕著なものに、墨線の岩皺や彩色も少し手描きで補っている。

#### ・人物



図15 「歴博甲本」左隻一扇

人物は建物の描画のあとに描かれているため、人物の色彩が薄れているところは建物の色やあたり線などが所々透けてしまっている「図15」。特に庶民の肌色などは茶褐色になっているものも多く、紙地や金泥と色が近く、存

在感が薄く感じる。復元補彩では、あまり強く肌色を乗せると登場人物の全ての肌色を濃くしなないとおかしくなり復元図案としてバランスを欠くため、明らかに肌色が失われているところだけに留めた。

ただ、「歴博甲本」のような小人物が描かれる作例を見ると、元信印のある「富士参詣曼荼羅図」（富士山本宮浅間大社蔵）では絹本彩色なこともあり肌色がしっかり置かれているが、紙本の狩野永徳「洛外名所遊楽図屏風」（個人蔵）や「近江名所図屏風」（滋賀県立近代美術館蔵）では人物肌色からあたり線が透けていて塗りは薄いようである。「富士参詣曼荼羅図」は水色のすやり霞を用いて大和絵の風情で描かれたもので、金泥霞を用いる「洛外名所遊楽図屏風」、「近江名所図屏風」と趣きを異にするため、同じく金泥霞が掃かれた「歴博甲本」でも、貴人や女性の白面を除けば当初から薄塗りのように考えられる。したがって、補彩作業時には下描き線が露出してやや気になっていたが、基本的には人物肌色は最小限の復元補彩で良かったように思う。

### ③ 金泥表現の検討

#### （一） 金泥・地色の問題点

現状の「歴博甲本」は全体的に褐色味を帯びて沈んだ印象がある。要因はいくつか考えられるが、料紙の酸化や汚れと共に、塗布されている金泥が輝きを失っていることも大きな原因であろう。金泥は金を粉末にした絵具であり、その発色は磨かない限り金色の光り輝く程度それほど強くはなく、金の延べ板を極限まで薄く延ばした金箔<sup>10</sup>に比べると、金泥は金属質な反射は弱い。金泥は反射的な光彩ではなく柔らかな表現に向いており、「歴博甲本」は他の洛中洛外図のように金箔が照り輝くものとは異なり、穏やかな金色に包まれていた<sup>11</sup>ものと想定される。

金泥調子の復元については「歴博甲本」全体の復元色調を大きく支配する工程だけに、より慎重に検討する必要がある。また金泥の後補、紙地の色、金泥の調子や塗布範囲など、復元にむけてさまざまな課題があり、以下に地色、後補、霞の各項目に分けて「歴博甲本」の金泥復元の課題について整理していきたい。

#### ・褐色の地色

原本余白地は料紙の傷みや汚れによって全体的に褐色に見えているものの、よく観ると端々に金泥が残っており、また褐色地に光を当てると光彩を放つ部分もあり、わずかながら金泥が確認できる。これらは彩色部分との違和感もなく、後補によるものではなく当初のものと考えられる。よって金や膠によって褐色化が進んでいると判断して、彩色の無い褐色部分にもかつて金泥が塗られていたものと想定し、ほとんど金泥そのものが見えなくなっている<sup>12</sup>も、かつては金彩されていたものとして復元検討を進めることとした。ただ残存している金泥は薄い賦彩が主で、余白全てに金泥が塗布されていたとは考えにくく、料紙の褐色化が少ない部分は紙の生成りに近かったと仮定した。狩野派の景観図の中で同じく金泥表現をとる「洛外名所遊楽図屏風」や「近江名所図屏風」、狩野松栄「釈迦堂春景図屏風」（京都国立博物館蔵）でも、一様に金泥を塗布せず紙地かあるいはごく薄い金泥に留める部分を作り空間を効かせているので、「歴博甲本」でも紙地に近い部分を残していたと考えられる。紙地については、室町時代に多く絵画に使用された雁皮紙である可能性が高く、紙の生成りの色は現代の手漉き雁皮紙の色目を参考に復元した。紙の生成り色になっている<sup>13</sup>、つまり金泥が塗布されていないところは主に畑や田の畔、金霞の下側、州浜、遠景の山などが挙げられる。紙地の中でも、左隻の雪山の山際は紙地に金泥ではなく薄墨を掃き外隈表現をとり、雪の白さを際立たせている「図16」。

### ・金泥の後補

原本の金彩表現では、後世施された後補の金泥が最も目立っている。後補金泥は主に料紙の欠損部分に多く見られ、特に料紙の金泥部分に穴が開いてしまった欠損には、少し青めの濃い金泥で埋めるように補彩してある。この後補金泥の色味には青み寄りと赤み寄りのものと二種類<sup>14</sup>ある。後補金泥を画面と馴染ませるために、後補周辺にさらに金泥を掃いていて、その刷毛ムラも目立つ「図17」。他にも霞の先端を強調するように後補金泥が入れられており、本来の霞の絵画効果をやや損なっているので注意を要する。

### ・金泥の霞

「歴博甲本」の霞表現は、他の多くの洛中洛外図に見られる輪郭のはっきりとした金箔の「雲形」ではなく、金泥による「霞」であり、このような作例は他の洛中洛外図ではほとんど確認できず、洛外名所遊楽図屏風<sup>15</sup>や「近江名所図屏風」などの名所絵に見ることができる。これらの金泥表現を観ると、大和絵風の装飾的な金箔雲型に比べてより空気感の伝わる表現をなし得ており、印象としては同じ霞であっても大和絵の形式的な「すやり霞」ではなく、水墨画の空間把握に近いものに見える。水墨画の空間表現に金泥を掃く表現は、十六世紀初頭の式部輝忠「四季山水図屏風」(サンフランシスコ・アジア美術館蔵、鷗斎「西湖図屏風」(京都国立博物館蔵)などに印象的に用いられ、狩野派でも狩野正信が「松下人物図扇面」(東京国立博物館蔵)はじめ金泥霞の水墨扇面画を遺し、元信では「四季山水図屏風」(香雪美術館蔵)、元信工房の扇面画や屏風などに見られる。元信は一方では大和絵も手掛けており、前述の「富士参詣曼荼羅図」や「釈迦堂縁起絵巻」(清凉寺蔵)、「酒吞童子絵巻」(サントリー美術館蔵)に「すやり霞」を用いているが、ここでは伝統的な

浅葱色の霞であり、金泥による霞表現は大和絵のものではなく水墨画の手法に近いものであると考えられる。

### (二) 金泥調子の復元

復元の金泥・地色は、改めて水墨空間的な「霞」のイメージとなるよう調子を勘案し、金泥調子を入れた復元小下図を試作して検討を重ねた「図18」。小下図に霞を加えることによって、京都の町並みが雲間から見えるような情景的な姿が掴めた。次に、小下図はあくまでイメージ図なので、岩永てるみ氏が右隻二扇の復元時に調査していた「歴博甲本」の霞の抜き書き<sup>16</sup>を基に、霞の入れ方を改めて精査し再構成する。原本では後補の金泥によって輪郭がやや強調されているため、なるべくその印象を取り除き、原本の現存金泥から逸脱しすぎないように想定する。とはいえ、原本ではほとんど金泥を確認できなかったところを全て紙地としてしまつと、生成り色だらけになりかねて不自然なので、褐色に変色しているところは金彩の可能性があったものとして復元している。

金泥の濃さについては、「洛外名所遊楽図屏風」を栃木県立博物館「狩野派—400年の栄華」展(平成二十一年)で原本を観ることができ、その印象をもとに「歴博甲本」の金泥調子を再現する。「洛外名所遊楽図屏風」の実物の印象は図版で感じるよりも金泥が濃く塗布され、案外光っていたのだが、「歴博甲本」の現状から当初はそれほど厚く金泥が塗られていなかったように見えるので、復元ではやや薄めを想定した。最も濃くなる霞のところでも「洛外名所遊楽図屏風」よりも弱い調子とし、さらに霞が単調とならないように濃い色調の中にも強弱を付けるように検討する。通りや町屋にさらに薄い金泥を配し、大まかに三段階の金泥調子を設けて空間を出すことを想定していく。検討した復元調子は、原本縮小コピーにどの場所がどのような濃さになるか指示描きして、デジタル復元の下図とした。



図 17 「歴博甲本」金泥後補(右隻一扇)



図 16 「歴博甲本」外隈(左隻一扇)

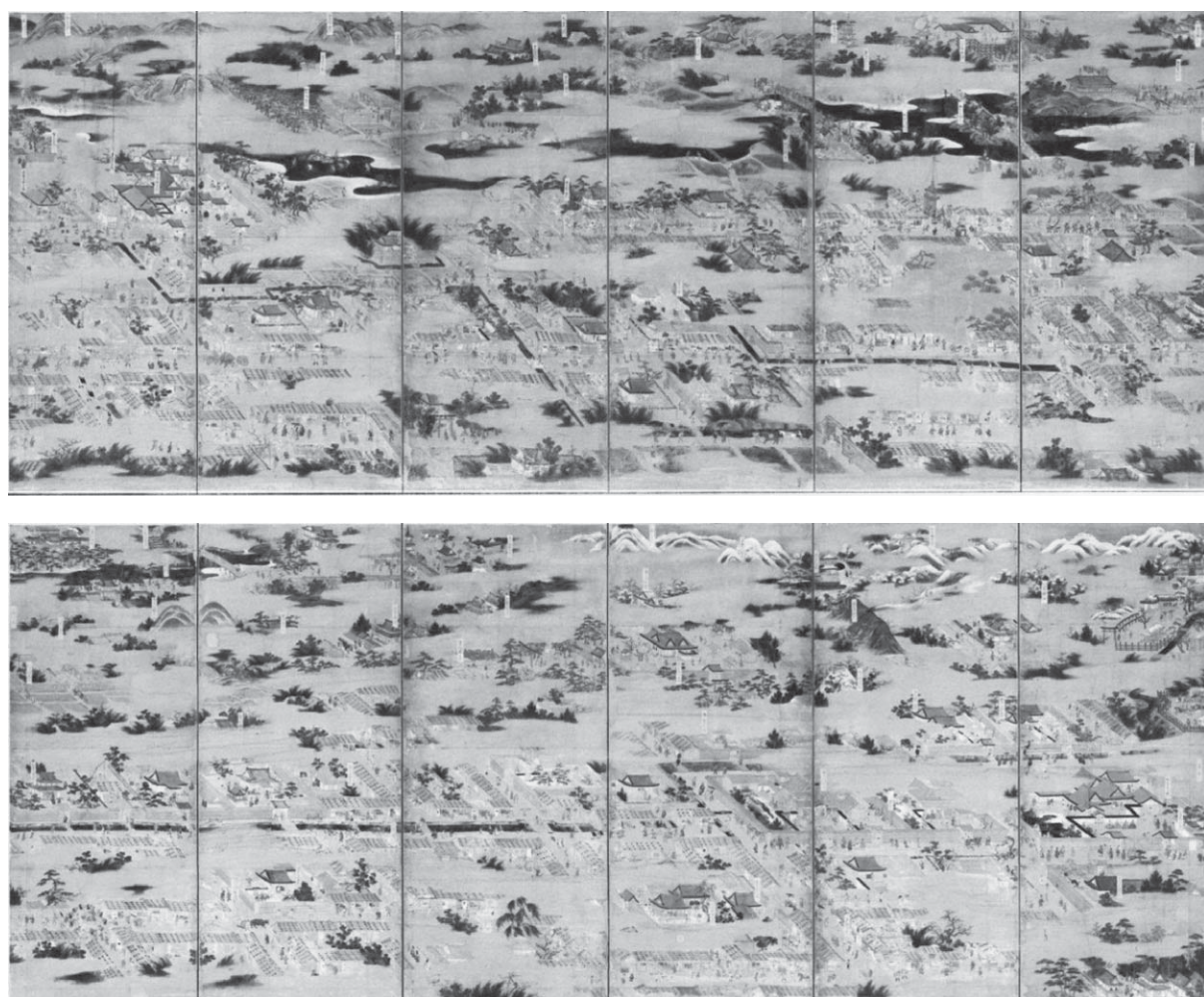


図 18 金泥復元小下図(上：右隻、下：左隻)

#### ④ 色彩の再現

「歴博甲本」原本は経年による顔料や料紙の変褪色によって、制作当初の絵具の色彩が失われているため、その色調の回復も復元複製の大きな課題となる。色調復元は画像処理ソフトによるデジタル処理によって行われているため、手描きで何かしているわけではないが、個々の顔料の復元色調には意見を述べさせて頂いた。色調復元の難しいところは、ただ顔料をきれいな色にただけでは「絵画」にならないところである。剥落あるいは変褪色していても、肉視や科学調査で緑青や群青だと素材は見分けることはできるが、それがどのような色だったかまでは推測するしかない。現在手に入る「天然緑青」と戦国時代の緑青は、原石の産地や精製方法も異なるため同じ色とは考え難いのである。実際、古画を観察していると、顔料の色は良くも悪くも現代とは異なる印象を受ける。そこにさらに、量しや隈取といった絵画表現も加わるため、絵画性を鑑みなければ復元色調とはならない。

##### ・緑青

日本画の代表的顔料である緑青は、樹木や土坡、山、人物装束にとさまざまな表現に用いられる。樹木を例にとると、竹林では茂みの深さを表すために緑青の下塗りに墨が施されており、松葉などの下塗りに草汁が塗布されている。このような草汁下塗りは江戸時代中ごろの狩野派技法書『画筌』（正徳二年序、享保六年刊）にも見ることができる。<sup>(17)</sup> 墨地や草汁地に緑青を掛け、粒子の細かい緑青でさらに葉を描く。樹木によっては緑青の上から草汁を掛けたりしているものもあり、その表情は変化に富んでいる。量の緑青色は樹木に比べて黄色めに見えるが、粒子にさほど変わりはなく、ここでは藤黄を掛けようである。

樹木と金霞の境になるところには、墨を掃いてまさに霞んでいくよう

に暈している。このような暈し効果は、輪郭がはっきりした金箔金雲ではあまり活かされないため、金泥霞ならではの水墨的空間表現ともいえる。土坡や山にも白緑下地<sup>(18)</sup>または紙地の上から緑青暈しが入る。遠景の山は特に剥落がすすみ量感が失われているため、「洛外名所遊楽図」「近江名所図屏風」などを参考にデジタル加筆されている。復元色調では、このような緑青の繊細さや、あるいは濃やかさといった表現が潰れてしまわないように留意している。

##### ・群青

鴨川や桂川、小川などの水景が群青で表されており、「歴博甲本」では霞であまり途切れることなく、伸びやかに展開している。これらの河川表現は「東博模本」ではやや実景的に、そして「上杉本」では金箔金雲の隙間から垣間見える様子に変わる。

肉眼で観察する限り、群青の下地に『画筌』に記載されるような藍具の下塗り<sup>(19)</sup>をわずかに感じる。また群青の粒子は比較的荒めにみえるが、

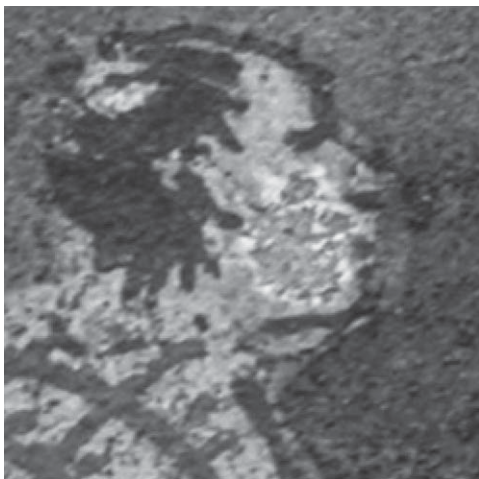


図19 「歴博甲本」左隻四扇 群青の粒

輝くような群青色ではなく少し緑がかった見える。左隻四扇に、小川の上に肌色を塗った子供の絵具が剥離し、褪色を免れた群青が見えるところがあり「図19」、そこには水色の下塗りやや抑えた色みの群青の粒が見えている。緑青と同様に、

群青も現代の「天然群青」と等質なものではなく、ここで確認できるような少し渋みのある青色をしていたようである。

群青は河川などの水表現以外では、衣服の文様にくわずかに用いられている程度で、かなり限定的である。河川の青さを際立たせるためか、衣服にも濃い群青色は見られない。河川以外で目立つ青色に、点在する寺院の瓦屋根があるが、「歴博甲本」では粒子が感じられず、また染みたようなムラも感じるので、藍具に墨を混ぜた色料で描かれているようである。また岩の中に水色を呈するものも見受けられるが、群青を用いていたほどの青みは感じられず、青勝ちの白緑か、あるいは藍具、藤黄具あたりの色料を用いていたものと推測している。

## ・朱

人物や寺院に使われる朱色は、他の顔料に比べて鮮やかに残されている。朱色はどこも同じような色味に見えるが、例えば左隻二扇の典厩邸の肩衣人物と小姓は赤色の小袖が隣り合っているが、よく観ると肩衣人物の方が赤に黄色みがある。これは鉛丹かもしれないが、色みが安定しているため、変色しやすい鉛丹ではなく黄色み勝ちな朱色である可能性が高い。また朱に臘脂（赤色染料）を掛けているような跡もあるので、朱色でも様々な工夫がなされているのが判る。復元色調では、このような微妙な色相の違いに留意しつつ、もともと現状で彩度が保たれているので、他の褪色復原色よりも鮮やかになりすぎないように注意を払っている。

## おわりに

色調が整い完成した復元複製屏風を、国立歴史民俗博物館「都市を描く―京都と江戸―」展における展示で改めて拝見したおり、何よりも感じたのは描かれた町屋の広がりであった。幕府や公家邸の檜皮葺や寺院



図 21 「歴博乙本」右隻部分  
(国立歴史民俗博物館蔵)



図 20 「歴博甲本」復元複製 左隻部分

の瓦葺を点景として、板葺きの町屋が埋め尽くす様相は壮観で、金霞に広がる町屋に、特に絵師の視点が注がれていたように感じる「図20」。

このような金霞の間から広く洛中の美しい町並みを望み、遠景には雲烟に溶け込む名所が垣間見えるような水墨画を思わせる空間表現は、金

箔ではなく金泥で賦彩されてこそその表現であろう。

第一定型の「上杉本」、「歴博乙本」[図21]と比べても、金泥で霞表現をとる洛中洛外図は「歴博甲本」だけであり、多数存在する第二定型でも図録等で通覧する限り、ほとんどのものが「金箔」で「金雲」を表している。写しである第一定型「東博模本」でも輪郭が明確な雲形が、貼り札同様白抜きとなっている[図22]ため、失われた原本は金箔押しであった可能性が高い。金泥表現による都市や名所を描いた絵は件の「洛外名所遊楽図屏風」や「近江名所図屏風」のほか、狩野松栄が天正年間に描いたとされる「釈迦堂春景図屏風」があり、「歴博甲本」の金泥による都市景観表現は洛中洛外図にはあまり受け継がれず、名所図に展開している。洛中洛外図の中でも下京を描いた「旧吉川家本」(福岡市美術館蔵)は珍しく金泥表現をとっているが、人々の賑わいや職人の様子が大きく描かれ、都市空間を描写しているというよりは、人物風俗図が主眼の絵になっている。金泥表現は洛中洛外図屏風の遊楽風俗描写を引き継いだ狩野秀頼「観楓図屏風」(東京国立博物館蔵)や狩野長信「花下遊楽図屏風」(同)、狩野孝信「園城寺・日吉社遊楽図屏風」、慶長末年の名古屋城対面所障壁画群の風俗図など、洛中洛外図から離れて名所図や風俗図に散見されていて興味深い。

「歴博甲本」の復元では、特にこの金泥表現の再現に注意を払い、雲間に展開する広闊で美しい戦国京都の感興を損なわないように努めたつもりである。ただ出来上がった復元複製屏風を眺めると、建物、とくに板葺の町屋や築地塀がくすんで見えていた。時間やデジタル作業の制約があり、基よりすべての図柄に手を加えていくことが出来ない復元作業ではあったが、建物の色調回復はやや簡易に済ませており、晴れやかな京都の町並みとはならなかった点が悔やまれる。洛中洛外図は多彩な人物群や年中行事などの風俗的な興趣は尽きないが、「歴博甲本」を復元することで改めて都市景観そのものを描いているものだと看取させられた。



図22 「東博模本」左隻四扇  
(東京国立博物館蔵)  
Image: TNM Image Archives

#### 註

- (1) 小島道裕(二〇〇九)『描かれた戦国の京都―洛中洛外図屏風を読む―』吉川弘文館
- (2) 笠井昌昭、佐々木進、竹居明男訳注(一九八五)『本朝画史』同朋舎出版  
狩野永納による狩野派の画論書に、緑青・紺青(群青)・光明朱・倭朱・丹・綿脂・靛花・雌黄(藤黄)・胡粉・黄土・胭脂(蘇芳)・金泥・銀泥・金銀箔などが挙げられ、勿論墨も加わる。「歴博甲本」の現状複製撮影用に岩永てるみ氏とともに作成したカラーチャートに、これらの古典顔料を試塗している。
- (3) 小島道裕前掲書
- (4) 岩永てるみ(一九九九)東京藝術大学博士論文『洛中洛外図屏風歴博甲本右隻第二扇』についてのオリジナル部分の現状模写及び後補部分の再現
- (5) 左隻二扇に一例、左隻四扇に二例、右隻五扇に一例の併せて四例。
- (6) 左隻六扇、右隻五扇、右隻六扇の三例。
- (7) 前掲『本朝画史』朱墨・松皮色(朱墨の具)・栗色(朱墨具に臘脂)・茶色(朱墨具に藤黄)、林守篤による狩野派技法書『画筌』(享保六年)に墨臘脂・黄土・朱墨・赭黄色・老紅色・藤黄具・褐と、さまざまな褐色の混色が記載され、『本朝画史』は朱、『画筌』では朱、丹を主体としている。古画を見る限り、どちらの混色も行われていたと見る方が自然である。

- (8) 渡邊明義（一九九九）『日本の美術No.四〇一 古代絵画の技術』至文堂  
藤黄は「同黄」として『正倉院文書』（天平勝宝四年書写所解）にすでに見られる、  
ガンボーシ樹脂を黄色染料としたもの。
- (9) 『本朝画史』草汁、「画筌」では草緑。どちらも藍と藤黄を混ぜる染料で、緑青  
の深みを増し、あるいは単独で淡めの緑色を表す。
- (10) 石川県箔商工業協同組合発行『伝統的工芸材料金沢箔』に、現代の金箔は一万  
分の一〜二ミリの厚さに仕上げていることが示されている。
- (11) 佐多芳彦氏「金泥から金箔へ―上杉本『洛中洛外図』高精度撮影の成果の一環  
として―」（『栃木史学』二四、二〇一〇）では「歴博甲本」の金泥は「ごく薄く掃  
くのみか、金の粉末を磨き付ける程度」であった可能性が、金泥塗布技術の時代  
性の観点から指摘されている。ただ「まったくない」とする言及も含んでおり、「歴  
博甲本」の金泥表現は、今後も検討を重ねる必要がある。
- (12) ガンビ繊維で漉かれた和紙で、粘りの強い繊維の特徴から、紙質は緻密で光沢  
がある。『本朝画史』鶏卵紙、「画筌」には毛邊紙とあり、浅黄赤色が良いとある。
- (13) 輪郭線の外側を暈す技法。
- (14) 金、銀、銅の合金率によって金色に変化があり、銀が多くなるほど金色の青味が  
ます。前掲『伝統的工芸材料金沢箔』によると、合金率によって五毛（銀〇・  
四九％）、一号（銀一・三五％）、二号（銀二・六％）、三号（銀三・五三％）、四号（銀  
四・九％）、三歩色（銀二・四八％）の六種に分けられている。
- (15) 岩永てるみ前掲論文
- (16) 現代の製法は緑青原石を機械で碎き、ボットミールで一〜三日かけて細かくし、  
それを十数種に粒子分けしている（京都放光堂）。『画筌』では乳鉢で磨って「一  
番緑青」、「二番緑青」、「白緑」の三種程度にしか分けていない。原石は中国船載  
が基本であったが、現代では主にアフリカ大陸に求めている。
- (17) 『画筌』「草筆の時は下地を草の汁にてぬり、次に緑青を一二篇かくる、草木の  
葉などは草のしるにて割曲をとる上に緑青をかく」
- (18) 粗い緑青の下塗りに、粒子の細かい白緑を地塗りし薄緑地を作ってから濃い緑  
青色で暈す。
- (19) 『画筌』「凡紺青をぬるには初浅黄をぬる也」
- (20) 武田恒夫（一九九五）『狩野派絵画史』吉川弘文館
- (21) 小島道裕「洛中洛外図屏風と風俗画」国立歴史民俗博物館・国文学研究資料館  
編（二〇一二）『都市を描く―京都と江戸―』図録所収

## 引用・参考文献

- 吉田友之（一九七九）『土佐光信 日本美術絵画全集』集英社  
武田恒夫（一九八三）『近世初期障屏画の研究』吉川弘文館  
宮島新一（一九八六）『日本の美術No.二四七 土佐光信と土佐派の系譜』至文堂  
東京国立博物館編（一九八九）『室町時代の屏風絵』  
狩野博幸（一九九二）『近世風俗画五 名どころ』淡交社  
京都国立博物館編（一九九六）『室町時代の狩野派』  
京都国立博物館編（一九九七）『洛中洛外図 都の形象―洛中洛外図の世界―』  
京都国立博物館編（一九九七）『黄金のときゆめの時代 桃山絵画讃歌』  
狩野博幸（二〇〇七）『狩野永徳の青春時代 洛外名所遊楽図屏風』小学館  
山本英男（二〇〇六）『日本の美術No.四八五 初期狩野派―正信・元信―』至文堂  
京都国立博物館編（二〇〇七）『狩野永徳』  
徳川美術館編（二〇〇八）『室町將軍家の至宝を探る』  
国立歴史民俗博物館・国文学研究資料館編（二〇一二）『都市を描く―京都と江戸―』  
（愛知県立芸術大学美術学部、国立歴史民俗博物館共同研究協力者）  
（二〇一二年一〇月二六日受付、二〇一三年一月二五日審査終了）

## **Reproduction Process of the Folding Screens of Scenes In and Around Kyoto (Rekihaku A Version)**

BANNO Tomohiro

The Folding Screens of Rekihaku A Version of Scenes In and Around Kyoto (Rakuchu-Rakugai-Zu) was restored mainly with digital image manipulation software. However, the restoration work was not fully performed on the computer but partially by hand painting. Because painting an imaginary picture is not appropriate as a restoration work, the restoration design was drawn by referring to proper examples and taking into account the characteristics of the period of the painting. Following this process, the present article shows the views and examples on which the restoration work was based. The article especially focuses on grounds for the touch of gold paint that affected the impression of the painting as a whole.

The process of hand-painted restoration is different in each step such as drafting restoration designs for damaged areas, retouching digitally-restored images, and replacing missing paint. Therefore, this article investigates each of these steps to verify the grounds for restoration.

With regard to the restoration of gold paint, the condition of the painting at the time of restoration had various problems such as replacement of gold paint, color of paper, and a touch and painting areas of gold. Therefore, at the latest restoration effort, draft designs were used as basic materials for digital processing of respective restorations of gold paint to determine their touch of paint and shape of mist. The expression of gold in Rekihaku A Version is rarely seen in other works of Scenes In and Around Kyoto. Rekihaku A Version has mist of gold paint whereas most of other works have clouds of gold leaf. Compared to decorative clouds that are often seen in Yamato-e paintings, the expression of gold paint can deliver a more aerial feeling, which seems to be similar to the notions of space India ink painters have. It is not gold leaf but gold paint that can create the India-ink-painting-like expression of space as reproduced by the restoration of Rekihaku A Version that has a wide view of beautiful streetscapes of Kyoto through gold mist and a distant view of noted places through gold haze.

**Keywords:** Scenes In and Around Kyoto (Rakuchu-Rakugai-Zu), Digital Restoration, Retouch, Gold paint, Mist