

琉球の肖像画の研究

平成 30 年度

沖縄県立芸術大学大学院芸術文化学研究科

芸術文化学専攻比較芸術学研究領域

平川 信幸

琉球の肖像画の研究

—目次—

序章	1
第1節 研究動向	2
第1項 琉球の肖像画に関する先行研究の概要	2
第2項 御後絵の研究史	4
(1) 戦前の御後絵研究	4
(2) 戦後における図像の解釈研究	5
(3) 国王衣裳の研究	7
第2節 本論文の課題	7
(1) 御後絵の図像の考察	8
(2) 士族及び地方の有力者層の肖像画に関する図様と技法の考察	9
第3節 論文の構成	10
第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について	17
第1節 第二尚氏時代の御後絵とその制作について	17
第1項 御後絵とは	17
第2節 「御後絵」という語源について	19
第3項 家譜の成立と御後絵の記録	20
第4項 近世琉球期の制作実態	22
第2節 鎌倉芳太郎の調査	24
第3節 真境名安興・比嘉朝健の調査	27
第4節 真栄平房敬による証言	30
小 結	34
資 料	41
表および王統図	41
地図	42
図版	45
第2章 北東アジアにおける御後絵の図像的特徴	49
第1節 御後絵に描かれた多様な図像の考察	49
第1項 明代の国王の御後絵について	50
第2項 清代の国王御後絵について	52
第2節 日本の天皇の肖像画	54
第3節 朝鮮王朝の国王の肖像画（御真）	56
第1項 御真の制作過程	56
第2項 御後絵と御真の比較	58

第4節	中国の皇帝の肖像画コレクション（南薰殿図像）	59
第1項	「南薰殿図像」の概要	60
第2項	「南薰殿図像」の成り立ち	60
第3項	「南薰殿図像」における歴代皇帝像の考察	63
第4項	御後絵と「南薰殿図像」明代皇帝像の比較	64
小結		65
資料		71
表		71
地図		75
図版		76
第3章	御後絵の国王衣裳の考察	95
第1節	明代の国王御後絵の衣裳	95
第1項	明代の皮弁冠・皮弁服の制度	95
第2項	明代国王衣裳の図像	97
第2節	清代御後絵の国王衣裳	99
第1項	清代における国王衣裳の製作	99
第2項	清代国王衣裳の図像	101
第3節	御後絵の国王衣裳が意味するもの	103
小結		104
資料		109
表		109
図版		111
第4章	御後絵の家臣団について	127
第1節	御後絵の家臣団の図様の特徴	127
第1項	明代の家臣団の図像の概要	127
第2項	清代の家臣団の図像の概要	132
第2節	国王の儀仗について	134
第3節	尚純公御後絵の家臣団との比較	137
小結		140
資料		145
表		145
図版		150
第5章	御後絵に描かれた家具および道具類について	163
第1節	御後絵の家具および道具類の図像	163
第1項	幕	164
第2項	衝立	164
第3項	欄間風建具、格子戸、道具	165
第4項	椅子、磚	165
第5項	香炉	166

第2節	衝立について	166
第1項	中国の日月図像	166
第2項	朝鮮王朝の『五峰山日月図屏風』	168
第3項	御後絵の「波日月瑞雲文」の衝立	169
第3節	玉座との比較－香炉の出現と儀礼の変化について－	171
第1項	御後絵の図像と二つの御差床との比較	171
第2項	道具の図像と儀礼の関係	172
小 結		176
資 料		181
表		181
図版		183
第6章	『程順則画像』について	195
第1節	『程順則画像』とは	195
第2節	先行研究と本研究の問題設定	197
第1項	中国人制作説	197
第2項	琉球人制作説	199
第3節	中国の祖先像の起源と明末清初の状況	200
第4節	家譜による家臣団の把握と 祖先祭祀による琉球の肖像画への影響	202
第1項	儒教による祖先祭祀と琉球の肖像画	202
第2項	琉球国内における肖像画の広がり	204
第5節	近世琉球期の中国絵画の導入と殷元良の経歴	205
第6節	『程順則画像』の描写の考察	207
第1項	御後絵との比較	208
第2項	琉球の肖像画における『程順則画像』	209
小 結		210
資 料		215
表		215
図版		216
第7章	『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』について	223
第1節	像主の経歴	223
第2節	画賛の成立と家譜の編纂について	224
第1項	家譜編纂と久米村士族との関わり	224
第2項	賛文の考察	225
第3項	落款にみられる満洲文字	228
第3節	画像に見る像主の表現	229
第1項	面貌と身体の描写	229
第2項	衣裳の描写	230
第3節	帯の描写	231

第4節	琉球の衣冠制度と絵画表現	232
小結		236
資料		245
表		245
図版		247
第8章	首里士族の肖像画の成立と展開	257
第1節	御後絵様式の肖像画の広がり	257
第1項	『呉鶴齡（向光祖）画像』	257
第2項	『尚恭浦添王子朝良公画像（原図）』、 『尚恭浦添王子朝良公画像（改画）』	259
第3項	国王御後絵の首里士族肖像画への影響	261
第2節	首里士族像画の様式の確立	262
第1項	『向可伝前川親方朝邑画像（画稿）』、 『向可伝前川親方朝邑画像』	262
第2項	『向国鼎玉城朝昆画像』、 『向崇徳玉城朝敕画像』	263
第3項	従者の消失と衣冠図像の琉球化	266
第3節	メッセージを発する肖像画	267
第1項	『東任鐸（知念里之子親雲上政行）画像』	267
第2項	『翁高年（宜寿次盛安）画像』	271
小結		273
資料		277
表		277
図版		283
終章		297
第1節	御後絵の図像における国王イメージの表出と変化	297
第2節	士族層における儒教的な祖先祭祀の受容と肖像画の成立	299
第3節	琉球の想像画の展開とその要因	300
参考文献		303
謝辞		311

序章

琉球では国王の肖像、御後絵から王国末期の三司官『向有恒宜湾朝保画像』まで、多くの肖像画が描かれたと考えられる。しかし、今日では沖縄戦をくぐり抜けた『程順則画像』、『宮平長延画像』、『片目地頭代（喜久村絜聡）画像』、『東任鐸（知念里之子政行）画像』、『翁高年（宜寿次盛安）画像』の5点と戦前に撮影された19点、合計24件の作品が確認出来るのみである。琉球で描かれた肖像画は、何れも像主を中央に配し、顔と体を正面に向けた姿で描かれるが、時代ごとに衣装の形態、描写などの特徴が変化していく。

国王の肖像画である御後絵は、皮弁冠を被った国王と、その周りに中国風の衣冠を着用し様々な道具をもった家臣団、衝立や龍の模様のカーテンなど多様なモチーフが描かれている。画面に描かれた図像は、沖縄戦で徹底的に破壊された往時の琉球王国をイメージさせ、さらに、国王ごとに並べると王統の歴史をも想起させる。御後絵の原本が存在していた戦前期、その研究は琉球美術史の重要なテーマであった。御後絵の芸術性の高さを裏付けるように、制作には、呉師虔（山口宗季、神谷宗季）、殷元良（座間味庸昌）など琉球を代表する画家達が関わっており、作品を並べると琉球絵画史が俯瞰できた。しかし、戦後、御後絵は沖縄戦で原本が失われたために、作品を目の前にし、描写や色彩によって研究を行うことが不可能となった。とはいえ御後絵に表現された国王のイメージは、琉球の精神世界の解明につながる重要なテーマであり、鎌倉芳太郎が撮影したガラス乾板は、十分とは言えないその描写を考察する重要な資料となっている。

伝世する、『程順則画像』、『宮平長延画像』、『片目地頭代（喜久村絜聡）画像』、『東任鐸（知念里之子政行）画像』、『宜寿次盛安画像』などの18世紀から19世紀に描かれた5点の肖像画の制作には、王府の絵師から首里・那覇の町方の絵師まで関わったと考えられる。御後絵から琉球国内に展開する琉球の肖像画は、王府高官はもとより地方の有力者層まで描かれている。その中でも『程順則画像』は最も優れた作品で、平面的に描写された身体により、立体的に描かれた顔が強調されて、厳粛な雰囲気を作り出している。こうして制作された肖像画は、盂蘭盆会や像主の誕生日、命日、年の瀬に掲げられ祭祀の対象になった。

本研究では、琉球国王の肖像画である御後絵と中国や日本、韓国など東アジア諸国の帝王像を比較し、その図像の意味を考察することで、琉球王国時代のイメージ世界を読み解いていくとともに、御後絵から地方の有力者層まで広がった琉球の肖像画が、儒教的な祖先祭祀と連動しながら独自に展開していったその経緯を明らかにしていく。

御後絵を含めた琉球の肖像画は正面性の強い構図や、立体的な面貌表現と平面的な身体描写の対比、細部まで丁寧に描写された衣裳の表現など、共通する特徴を備えている。琉球の肖像画の特徴をふまえながら、ガラス乾板から読み取れる情報と、伝世する肖像画で得た知見を組み合わせることによって、琉球絵画における肖像画の研究は飛躍的に進められると予想される。琉球絵画は沖縄戦で多くの作品が失われた。今日残されている琉球絵画の作品は、日本や中国、韓国など東アジア諸国との交流の中で展開した作品群の一角で

しかなく全容が見えない。その研究は、辛うじて残った断片から、作品が存在していたことを証明していくことから始めなければならないのである。

本来であれば、美術史ではオリジナルの作品を研究の対象としなければならない。しかし、琉球絵画の研究を重ねていくためには、オリジナルの作品はもとより、鎌倉芳太郎に撮影された写真資料や文字資料などによって、補完していく必要がある。本研究は、多様な資料による琉球絵画史研究の方法論の構築を試みる作業でもある。

第1節 研究の動向

第1項 琉球の肖像画に関する先行研究の概要

琉球の肖像画について代表的な研究の動向を俯瞰する。1911年（明治44）5月、旧沖縄県立図書館で名護家が所蔵する『程順則画像』（琉装）、『程順則画像』（清朝朝服）、『木村探元筆程順則画像』の3件と美術教師山口瑞雨が模写した『程順則画像』（琉装）が展示された。程順則の肖像画は人々を魅了し新聞紙面を賑わしたようである¹。当時の新聞記事は展示の様子や程順則の人柄に触れたもので研究までにはいたらないが、後に、歴史家の東恩納寛惇²、同じく歴史家の真境名安興³などの研究者が図書館で目にした肖像画について回想している。その約10年後の1922年（大正11）に真境名が『沖縄一千年史』を出版しており、「第三章文化と工芸」のところで琉球で最も古い絵画の作例として、本作品をあげた「察度王の絵像」を挙げ、『程順則画像』（琉装）と『木村探元筆程順則画像』を比べて、近世琉球期の絵画の画風を概観した「沖縄の画風」として解説を行っている。真境名が『沖縄一千年史』（以下、『一千年史』と記す）を出版する前年の1921年（大正10）年の春頃に、最後の王府の絵師の1人、長嶺宗恭⁴からの記述をもとに、王国時代の教養を豊富にもつジャーナリストの末吉安恭⁵が『沖縄タイムス』に「琉球画人伝」を連載している。この連載は当時、沖縄県女子師範学校、沖縄県立第一女子高等女学校の教諭として赴任した鎌倉芳太郎⁶や、真境名の『一千年史』に影響を与えたと考えられる。

1924年（大正13）、鎌倉は啓明会の援助を受けて芸術調査のために沖縄に入り、その後1937年（昭和12）まで継続的に調査をしている。その際、絵画調査も行っており、19点の肖像画の写真が撮影された。鎌倉は、1926年（昭和元）に、沖縄での調査の成果の一部を平凡社の『世界美術全集第二十一巻』・『同二十二巻』（以下、『美術全集』と記す）に美術作品の図版とともに「琉球美術各論」という形で発表している。絵画作品では、殷元良や呉着温などの作品と御後絵、『向可伝前川親方朝邑画像』などの肖像画も掲載された。

鎌倉が調査を始めた同時期の1925（大正14）年に、真境名安興と比嘉朝健⁷が尚侯爵邸で御後絵の調査を行っている。詳細は第2項に述べるが、真境名と比嘉は尚侯爵邸での調査をまとめている。その10年後の1935年（昭和10）、比嘉は琉球の肖像画を取り扱った「琉球の肖像畫と其進展」⁸を発表している。この論文は国王の肖像以外にも『程順則

画像』と『向可伝前川親方朝邑画像』の描写の特徴について考察しており、琉球の肖像画を本格的にあつかった、はじめての論考といえる。

沖縄戦以前の肖像画の研究は、御後絵を中心に王国時代を知るインフォーマントなどからの聞き取り調査と、旧家に残る美術作品の調査をもとに文献から裏付けていくという作業が行われた。御後絵を中心に肖像画研究が進められた背景には、御後絵が歴代の国王ごとに描かれ、しかも、琉球画壇の中心となる絵師が描いていることから一つの基準になりやすかったことと、やはり作品としての完成度の高さが要因だと考えられる。しかし、着実に進んでいたかのように見えた肖像画を含めた絵画史の研究も一つの時代がおわり、沖縄戦によって長い停滞期に入る。

アメリカの信託統治下という特殊な状況が終了する直前の1972年（昭和47）2月、鎌倉芳太郎によって戦前に撮影された写真の展示会「50年前の沖縄一写真で見る失われた遺宝展」がサントリー美術館で開催された。この展示会を機会に、鎌倉芳太郎の琉球芸術の調査の成果は『沖縄文化の遺宝』（以下、『遺宝』と記す）として公表される⁹。『遺宝』にはこれまで知られていなかった多くの肖像画が掲載されており、御後絵をはじめとする肖像画の研究に欠かせないものとなった。

『遺宝』が出版された、1980年代前後の琉球絵画に係る事項を俯瞰すると、1977年（昭和52）に沖縄県教育庁文化課による県内絵画遺品調査の報告書¹⁰が、1989年（平成元）に沖縄タイムス社の『沖縄美術全集4 絵画・書』¹¹が出版されており、沖縄戦によって状況が分からなくなっていた県内の絵画作品の現状把握が行われている。

沖縄県教育庁文化課による県内絵画遺品調査の報告書には『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』、『東任澤（知念里主親雲上政行）画像』、『翁高年宜寿次盛安画像』など琉球の肖像画が報告されており、『沖縄美術全集4 絵画・書』では琉球の肖像画の名品として『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』が紹介されている。

1972年から1989年までを肖像画の調査報告の時期とすれば、1990年代は新しい研究が始まった時期である。1998年（平成10）、佐々木利和らによって民族資料としての琉球風俗画の基礎研究が行われている¹²。本研究は琉球で描かれた人物画について文化人類学的観点から図像の読み解きを行っており、その中に肖像画が含まれている。また、琉球で描かれた人物画を、本格絵画、琉球風俗画、肖像画に分類し、制作の担い手について多様な人々が関わり、描写の技術も多様であることを指摘している。2005年（平成17）に入り北九州市立大学の錦織亮介によって、東恩納寛惇の論考を補完するような形で『程順則画像』の制作に関する研究発表がなされ、本画像と黄檗宗をはじめとする中国南部の肖像画との関連性を示唆している¹³。

琉球の肖像画研究は、肖像画が美術作品として評価が難しい事と、戦後において現存する作品が少ないために、作品の紹介が中心となっており、活発な研究が行われているとはいいがたい状況である。その中で、琉装像の『程順則画像』は、沖縄の高名な道德家・教育家として名を残す程順則の単なるアイコンとしてだけでなく、作品の高い写実性から、人々の関心を集めてきた。詳細は後述するが、その作者について、中国人説と琉球人説の二つがあり、程順則の経歴、面貌表現などから議論が行われている。とはいえ、琉球の肖像画を俯瞰するような研究は行われていない。

第2項 御後絵の研究史

御後絵は琉球の肖像画の中で、像主が国王であることや、家具および道具類、家臣団など多様な図像が描かれたことにより、琉球絵画の中でも特別な作品となっている。そのため、他の肖像画とは異なり、御後絵については多数の研究が行われており、琉球の肖像画研究から独立して論ずることが出来る。御後絵は、1923年（大正12）、歴史家の真境名安興や美術史家の比嘉朝健によって最初の調査が行われ、同じ年に鎌倉芳太郎によって御後絵の写真相が行われた。この時に鎌倉芳太郎が撮影した写真相は、現在の御後絵研究の基礎資料になっている。戦前の御後絵研究は専ら、御後絵を描いた絵師たちの列伝が中心となっている。戦中・戦後の長い空白期を得て、1980年、鎌倉芳太郎の『遺宝』の刊行によって御後絵の研究が再開され、1990年代になり、御後絵に描かれた図像の考察が行われるようになる。そして、御後絵の図像研究と平行するように、御後絵を利用した国王衣装の研究も行われている。

（1）戦前の御後絵研究

王国が崩壊した琉球処分以降、御後絵は、円覚寺から尚侯爵家の活動の拠点である中城御殿¹⁴へ移され厳重に保管されていた。そのため御後絵がひろく研究されるためには、研究者にその存在を認識される必要があった。

今日、御後絵として知られる国王の肖像画を最初に紹介したのは、真境名安興『一千年史』の口絵である。口絵には「尚円王」、「尚寧王」、「尚貞王」、「尚敬王」の4点の御後絵の写真相が掲載された¹⁵。『一千年史』における御後絵の掲載は、各時代を象徴する国王の肖像としての紹介であったが、美術史家を研究へ導くには十分なものであったと思われる。

鎌倉芳太郎の『遺宝』によると『一千年史』が発行されたのと同じ年の1923年（大正11）の8月頃、沖縄タイムスに、先述の「琉球画人伝」が掲載された¹⁶。その、「琉球画人伝」には、王府に務める絵師が御後絵を描いたことが紹介されている。残念なことに「琉球画人伝」は鎌倉芳太郎の『遺宝』に詳細な紹介があるだけで、当時の新聞は失われている。そのため御後絵研究における「琉球画人伝」の評価は難しい。

『一千年史』によって御後絵が紹介された1923年（大正11）から3年後の1925年（大正14）10月2日¹⁷に真境名は、比嘉朝健らと尚侯爵家において数種類の御後絵を拝見し、メモを残している。メモは真境名の死後に甥の真境名安宜がまとめ、1935年（昭和10）3月2日から8月4日¹⁸の間に連載された『笑古漫筆』の中で「御後繪に就いて」として発表された。その内容は尚家に保管されていた御後絵の覚書で、19点の御後絵の特徴についての概要が記されている。その中で真境名は御後絵が4通りあることを指摘している。この時、拝観した御後絵について、一緒にいた比嘉朝健は『一千年史』に掲載された御後絵を確認できなかったと述べている¹⁹。『一千年史』に掲載されたものは『遺宝』のものと比較すると、ほぼ同じものと思われる。すなわち、この時に真境名、比嘉が見た御後絵は、今日我々がよく知る『遺宝』に掲載されたものとは別のもので、真境名の「御後繪に就いて」から、いくつかの御後絵があったことが分かる。大正14年の拝観によって、比

嘉は御後絵の制作に基づいた琉球絵画史を構想するようになったと考えられる。

1925年（大正14）の拝観ののち、比嘉は『沖縄タイムス』に「尚侯爵家御後繪に就いて（以下、「御後繪に就いて」と記す）」と題して、同年の11月7日から12月1日まで計18回の連載を行っている²⁰。その11年後、比嘉は美術雑誌『国華』で「琉球の歴代國王畫像に就いて」²¹（以下、「國王畫像に就いて」と記す）を1936年（昭和11）から1937年（昭和12）にかけて四回にわたり発表している。

何れの内容も御後絵を軸とした古琉球期から近世琉球期までの琉球美術史といった様相を呈している。しかし、「御後繪に就いて」と「國王畫像に就いて」は、研究のスタンスと対象にした御後絵が異なっている。二つの論文は近世琉球期の御後絵について、家譜資料により、制作年代、制作した絵師とその活動を論じているが、「御後繪に就いて」は謝赫『古画品録』、張彦遠『歴代名画記』などを参考にした記述が多くあり、「気韻生動」「伝神」など中国画論の用語を用いて作品の解説を行っている。また、御後絵の批評についても調査報告的な意味合いがあり、『遺宝』に掲載された軸物と異なる、比嘉が実際に尚家で拝謁した巻物が対象になっている。

「御後繪に就いて」から11年後の1936年（昭和11）に発表された「國王畫像に就いて」は中国の画論の用語が少なくなり、家譜による、御後絵の制作や改画を行った絵師の記述が中心になっている。さらに「國王畫像に就いて（下の二）」の図版には『遺宝』と同じ「尚純公御後繪」「尚貞王御後繪」「尚円王御後繪」の写真が掲載されており、軸物の御後絵を研究の対象にしている²²。「御後繪に就いて」から「國王畫像に就いて」へと御後絵の研究を進めるに際して、比嘉は改めて軸物の御後絵を確認し、画家の家譜の分析を行っている²³。「國王畫像に就いて」に資料として掲載された写真は『遺宝』と共通しており、比嘉と鎌倉との交流をうかがうことができる。比嘉は1926（昭和元年）に上京し活動の拠点を東京に移しており²⁴、環境の変化が御後絵研究を異なるスタンスへと導いたと考えられる。

真境名、比嘉のグループとは別に、1926年（昭和2）鎌倉芳太郎の調査した御後絵の写真が、前述の『美術全集』に掲載される。『美術全集』には今日よく知られている「尚円王御後繪」「尚貞王御後繪」「尚純公御後繪」「尚灝王御後繪」の4点の御後絵とその解説が掲載される。この『美術全集』の特筆すべき点は、世界の美術の中に御後絵を含めた琉球美術の項目が、独立して立てられていることである。さらに、掲載された写真や解説は、後の『遺宝』へ引き継がれている。

（2）戦後における図像の解釈研究

前述のとおり鎌倉芳太郎が行った戦前の調査の成果は『遺宝』として出版された。『遺宝』には王世子像を含めた11点の御後絵が掲載され、今日の御後絵研究の基礎資料となっている。御後絵は戦争で失われた文化財と同様に実物をもって研究することが不可能となったが、この『遺宝』の刊行によって再び研究が再開される。実物が失われた以上、御後絵研究における『遺宝』の価値は計り知れない。『遺宝』は鎌倉の沖縄美術研究の集大成であり、美術・工芸の写真はもとより鎌倉の沖縄美術・工芸史への見解をまとめており、御後絵と御後絵をとりまく社会や文化を考察する上で欠かせないものとなっている。

『遺宝』には10点の国王の御後絵が掲載されているが、それらについて、鎌倉は琉球

処分前に首里城に保管されていた向元瑚制作以後の「扣え画像の大の方」と推定している²⁵。掲載できなかった尚清王、尚永王、尚賢王、尚益王、尚温王、尚成王については見つけることが出来なかったため、撮影できなかったとしている。また、円覚寺のものは当時、信仰の対象となっていたので拝見することも撮影することも出来なかったと報告している。しかし、『遺宝』に掲載された「扣えの御後絵」を取り扱う場合、それらがはたして、鎌倉が報告しているとおりの「扣え」なのか、それとも原本なのかを議論する必要がある。

1990年代に、上江洲敏夫の「御後絵(国王肖像画)について」²⁶によって御後絵の研究は新しい局面に入る。上江洲は沖縄県教育庁文化課の専門員や沖縄県立博物館の学芸員を歴任し、先述の県内絵画遺品調査報告書の調査から編集にも関わっており、「日本」復帰後の沖縄の美術工芸研究を牽引した1人である。上江洲の「御後絵(国王肖像画)について」は比嘉の「歴代琉球画家譜」²⁷や鎌倉の研究を踏まえ、あらたに「益士仁」という絵師を加え、具体的に分からなかった御後絵の制作方法を明らかにした。さらに、御後絵の制作場所や拝観場所についても論じている。これまでの研究が絵師の編年史的な要素が強いものであったのに対して、上江洲の研究は新たに拝観や制作場所について触れており、御後絵の制作目的や機能的な側面から、王権の研究へと繋がる下地を作ったと言える。

同じ時期の日本の肖像画研究の動向に目を移すと、1995年(平成7)に研究史を塗り替える研究が米倉迪夫によって発表された²⁸。すなわち12世紀頃の名品としてよく知られる神護寺の『伝源頼朝像』が足利尊氏の弟直義を描いた14世紀半の作品とするものである。米倉がここにいたる結論を導くためには、日本美術史の研究蓄積と、1960年代からはじまる図像を利用した歴史学の広がりがあった²⁹。特に肖像画へのアプローチとして、黒田日出男編集の『肖像画を読む』³⁰は学際的な研究による多様な成果を見ることが出来る。こうした、歴史学による絵図資料への関心の高まりと連動するように、1995年(平成7)に琉球史の豊見山和行が「御後絵からみた琉球王権」を発表している³¹。この研究に先行して豊見山は、冊封体制下、中国皇帝から下賜された皮弁冠・皮弁服を含む官服が、琉球国において国王を頂点とする身分制度の確立を促すものであったとともに、王権を可視化するものであったことを明らかにしている。さらに、近世琉球期に、祭天儀礼と宗廟祭祀などの国家儀礼の中華化と琉球王権の展開に関する論文を発表している³²。「御後絵からみた琉球王権」は、こうした研究に基づき、御後絵の図像から琉球王権の考察を行っている。これまで御後絵の研究は文献を中心としたものであったが、豊見山は国王の衣装や家臣団の図像を分析し、さらに王権論まで研究を進めている。豊見山の研究は、王権の転換によって御後絵の図像が変化することを明らかにしており、大枠において首肯される。その一方で、図像の読み解きよりも文献による解釈が先行しており、図像そのものの意味について考察が深められているとはいえない。そのため、御後絵に描かれた図像が元来どのような意味をもって描かれ、王権の転換によってどのように変化したかを読み解いていく必要があるだろう。とはいえ、豊見山が王権の変化から図像の解釈を行ったことは御後絵研究において一つの転換点となっている。豊見山以降、美術家の佐藤文彦が御後絵について独自の視点で論考を発表している³³。佐藤は、イコノロジーの手法で御後絵と東アジア諸国の帝王像を比較し、モチーフの広がりや考察している。佐藤の研究は、東アジア諸国の図像から、御後絵への影響を強調するゆえに、琉球の歴史的・社会的背景をふまえた考察が弱くなっており、その図像の解釈が当時の琉球の状況に照らして適切であるのか

検討の余地がある。

(3) 国王衣装の研究

御後絵の国王像はいわゆる「皮弁冠・皮弁服」の姿で描かれている。国王の衣装は明代において皇帝から下賜されたものであったが、衣冠制度の異なる清代にいたり、皇帝より下賜された「御蟒緞」を琉球国内で「皮弁冠風」の衣装に仕立てている。御後絵においても明清交替を反映し国王衣装は変化する。明清交替により御後絵の国王衣装が変化するという指摘は豊見山³⁴から始まり、佐藤や著者まで引き継がれているが、詳細な分析は原田禹雄の研究まで待たなければならなかった。

原田は琉球国王の衣装を『大明会典』、『歴代宝案』、冊封使録、伝世資料³⁵から分析を行い、いくつかの論考を発表している。中でも2003年(平成15)の「琉球国王の皮弁冠服」は御後絵の国王像の冠から足もとまで細かく考察を行っている³⁶。これまで御後絵の皮弁冠について、『球陽』の記載から、玉の列が7列から12列へ変化したことについての指摘があったが³⁷、さらに原田は、尚貞王以降の琉球国内で仕立てられた「皮弁服」の仕立て方や、模様の変化などにまで言及している。原田の研究によって御後絵に描かれた国王の衣装の全容がほぼ明らかになった。原田は、研究の中で御後絵の国王衣装と『大明会典』とのズレを強く指摘している。戦前まで首里国学には『大明会典』が所蔵されていたことが坂口宗一郎の写真から³⁸確認されており、首里王府は、その記載について熟知していたと推察される。このことを踏まえ、これからの御後絵研究においては、その図像と『大明会典』の記載のズレについてより詳細なイコノロジーによる考察を行い、琉球側の意識や事情から、その意味を解釈していくことが重要であると思われる。

第2節 本論文の課題

戦前、琉球の肖像画研究は御後絵を中心に行われてきたが、沖縄戦とその後のアメリカによる軍事を優先した信託統治によって長い間停滞する。1970年代、沖縄県内における絵画作品の悉皆調査が行われ、その成果として報告書や美術全集が刊行され『喜久村絜聡(片目地頭代)画像』、『宮平長延画像』、『東任鐸(知念里之子親雲上政行)画像』、『翁高年(宜寿次盛安)画像』の存在が知られるようになる。その後、2000年代末に沖縄戦で所在が不明になっていた『程順則画像』が九州より発見される。沖縄の「日本」復帰後、調査や資料の発見により、琉球の肖像画は、民族学・歴史学からのアプローチや、『程順則画像』のように日本美術史の中で取り上げられることもあったが、琉球の美術史をふまえた研究は行われてこなかった。

御後絵研究については鎌倉芳太郎の『遺宝』の刊行によって始まり、戦前の絵師の列伝とは異なる、御後絵の制作過程や王権論に基づきながら図像の考察が行われてきた。しかし、戦後の研究において、一番の課題はその対象となる作品の、史料批判的な考察が全く行われていないということである。伝世している肖像画はもとより、鎌倉芳太郎によって

撮影された御後絵についても、琉球処分後にどのような過程を経て中城御殿で保管されるようになったか明らかにされていない。例えば御後絵は軸物の本画と共に大小二種類の控えの巻物が描かれたとされるが、撮影された御後絵が本画なのか控えなのかということも、これまで詳細な考察が行われてこなかった。また、東アジア諸国の帝王像との比較が行われているが、対象となる帝王像がどのような基準によって選定され、どのようなことを明らかにするために御後絵と比較するのか明確にされていない。

さらに、御後絵や琉球の肖像画が描かれる背景について深く考察する必要があると思われるが、これまでの研究では適切に行われてこなかった。そのため、図像からの読み解きよりも文献などの記述を優先し、その違いを強く指摘するきらいがある。しかし、その差違にこそ肖像画に表現された琉球の人々の思想や営みを読み解く鍵があるのではないだろうか。

本稿ではこうした問題意識に基づき、以下では本書の課題とするところ、すなわちいかなる関心にもとづいて論述をすすめていくのかについて説明したい。

(1) 御後絵の図像の考察

御後絵は構図の正面性、儒教的な世界観を強く意識させる衣冠となっており、東アジアの国々の帝王像と共通している一方で、これらの肖像画とは異なり、家具や道具類、家臣団など多様な図像で構成されている。御後絵は、東アジア諸国の帝王像の影響下にあると考えられるが、独自の世界観を多様な図像によって表現した特徴的な肖像画だといえる。描かれた図像は、龍や瑞雲など伝統的で特殊なものではないが、それらが何らかの象徴性を持ち、構成されることによって琉球独自の国王イメージを形づくり、東アジアの国々の帝王像とは異なる特別な意味を御後絵に与えていると考えられる。御後絵に描かれたモチーフとそのモチーフを組み合わせて成立する図像を読み解くことで、御後絵に表現された琉球の人々が抱いた国王のイメージを明らかにしていきたい。

とはいえ、原作品ではなく写真資料から御後絵を研究していくためには、幾つもの課題が残されている。戦後の御後絵研究は、鎌倉芳太郎の撮影した 10 点の写真を専ら研究の対象にして行われてきた。王統図と御後絵を比較すると第二尚氏は 19 代続くのに対し、御後絵は 10 点しか撮影されていない。さらに、本画や控えなどの数種類が存在している中で、鎌倉芳太郎に撮影された 10 点の御後絵の来歴に関する研究が行われておらず、その前提が確認されてこなかった。以上のことから本論では、厳密な研究を行うために、鎌倉芳太郎の撮影した御後絵について、移動の経緯を明らかにし、図像研究のための前提条件について確認していく。

御後絵と東アジア諸国との帝王像を比較する先行研究はいくつかあるが、それらは、図樣的な相似性に重点をおくため、比較対象となる帝王像の選定基準や研究目的が明確にされていない。周知のとおり御後絵が描かれた第二尚氏王統時代、琉球国は中国を中心とした冊封体制に属しながら 17 世紀以降は、幕藩体制の強い影響下に置かれる。このことから本論では、中国の皇帝像と明・清の冊封国であった朝鮮王朝の国王像、日本の幕藩体制が成立する前後の天皇の肖像画を取り扱っていく。また、一言で皇帝、国王の肖像画といっても、勅戒図的なものから、遠征の記録的な肖像画など、その図様は多岐にわたっている。御後絵は尚家の宗廟円覚寺に、歴代の国王を祀るために描かれたものである。以上の

ことから、御後絵と比較を行う帝王像は、宗廟や菩提寺での祭祀を目的とし、ある程度の期間、様式的な特徴をもって描き続けられたものを対象とし、図様の比較から考察を行っていく。

御後絵研究は歴史学などによって優れたものがあるが、これらは、図様からの読み解きよりも伝世資料や文献の記述などを優先している。そのため御後絵を描いた画家、あるいは描くことを指示した王府・王家が、御後絵に託した国王イメージを読み解いたとはいえない。本論では御後絵に描かれた図像を、モチーフの性質によって国王である①像主、②国王の周りを取りまく家臣団、③家具および道具類に分け、明や清、琉球の規定、冊封使の記録や伝世する実物資料を用いると共に図像を詳細に考察することによって、御後絵に表現された国王イメージを明らかにしていく。

(2) 士族及び地方の有力者層の肖像画に関する図様と技法の考察

薩摩侵攻によって混乱し衰退していた琉球社会に追い打ちをかけるように、1644年(崇禎17、順治元)、中国大陸で明清の王朝が交替し、明の冊封体制によって秩序を保っていた東アジア社会は大きく動揺した。こうした危機的状況の中、羽地朝秀により始まった改革は、さらに蔡温に推し進められた。この17世紀末から18世紀までつづく改革によって、琉球社会は幕藩体制と歩調を合わせながらも儒教を基本にした中国文化が導入され、社会制度が整備されていく。琉球の肖像画はこうした社会的な変化に反応し独自の様式を展開していく。

現存はしないが、鎌倉芳太郎に撮影された17世紀に描かれた『呉鶴齡(向光祖)画像』(第8章図1)や『浦添王子朝良公御後絵』(第8章図2)は、明の官服を着用しているが、18世紀以降に描かれた作品はいずれも琉球の服装となっている。また、18世紀以降の肖像画が単身で描かれているのに対して、『呉鶴齡(向光祖)画像』、『尚恭浦添王子朝良公画像』の2点は家臣団が描かれている。17世紀と18世紀の肖像画にはこうした違いがある一方で、正面を向いて描かれているという構図とともに、印影を用いた精緻な面貌表現に対して平面性の高い身体描写という共通した特徴が見られる。

現在、琉球で描かれた肖像画は『程順則画像』(第6章図1-1)、『喜久村絜聡(片目地頭代)画像』(第7章図1)、『宮平長延像』(第6章図4-1)、『東任鐸(知念里之子親雲上政行)像』(第8章図9)、『翁高年(宜寿次盛安)画像』(第8章図16)の5点が確認されている。これら5点の肖像画については、美術全集などに紹介されることはあったが、美術史的研究が行われてこなかった。本論では、肖像画のスタイルが18世紀に変化する要因を探るため、現存する18世紀以降に描かれた『程順則画像』、『喜久村絜聡(片目地頭代)画像』、『宮平長延像』、『東任鐸(知念里之子親雲上政行)像』、『翁高年(宜寿次盛安)画像』の5点の肖像画を中心に、図様を精細に考察していく。

(1)・(2)の課題にそった肖像画の考察は、御後絵から首里・那覇の士族、そして地方の有力者層へとひろがる琉球の肖像画の特徴や性質を明らかにするだけでなく、視覚的に表現された琉球人たちの世界観を具体化していくと同時に、中国を起源に持ち東アジア各地に広がっていく東アジア絵画の在り方についてもより多角的に捉え直す作業に繋がっていくと考えられる。こうした観点に基づき、本論では最後に、(1)・(2)の成果を

ふまえた上で、肖像画を含む琉球絵画の東アジアにおける美術史的な意義を指摘したい。

第3節 論文の構成

本論では画面を構成する図様や像主の身分から、琉球の肖像画を御後絵（第1章から第5章）と、御後絵から派生し展開していく士族や地方の有力者層の肖像画（第6章から第8章）の2つに分けて、その特徴の考察を行う。特徴の考察から琉球社会の歴史的・文化的背景も論じ、琉球の肖像画の独自性を明らかにしていく。

第1章では、撮影された御後絵について、調査を行った真境名安興、比嘉朝健、鎌倉芳太郎らの記録や、戦前に御後絵の疎開に関わった真栄平房敬の証言より、移動の経緯や、鎌倉に撮影された御後絵が原本なのか控えなのかを確認する。

御後絵のオリジナルが失われ、撮影された写真でしかその図様を研究出来ないため、確認出来ることは限定的にならざるえない。そのため、御後絵研究は、類似する作品の考察とともに、多様な方法によって研究を深めていく必要がある。第2章では、御後絵の図像の意味を考察するための前段階として、像主や道具類、家臣団など画面を構成する図像の変化から、明代と清代に区分し、その特徴について論じると共に、東アジア諸国の帝王像と比較し、共通する特徴や御後絵独自の特徴の確認を行う。

第3章では国王の皮弁冠・皮弁服について、国王が皮弁冠と皮弁服姿で描かれることが定着した明代の国王の御後絵と清代の国王御後絵の、国王衣裳の形状及び装身具を比較することで、両者に表象された国王イメージの相異について論じていく。

第4章では国王を供奉するように描かれた家臣団について、明や清、琉球の儀仗の規定や冊封使の記録から考察すると共に『尚純公御後絵』の図像と比較を行う。国王御後絵以外にも琉球の肖像画では像主の周りを家臣が取り囲んでいる作品が存在する。その中で、『尚純公御後絵』には国王御後絵と同じように多くの家臣が描かれているが、同時に幾つもの差違が存在する。『尚純公御後絵』と国王御後絵の家臣の図様の差違は、国王と世子という像主の違いを反映していると考えられる。

第5章では御後絵に描かれた家具や道具類の図像について論述する。また、研究を進めるにあたっては、首里城内に2ヶ所ある玉座（御差床）や御後絵が祀られた円覚寺など、琉球国王を象徴する場所と御後絵の図像の比較を行う。さらに、宮廷儀礼などから、御後絵に描かれた図像の考察を行い、御後絵に表された国王イメージを明らかにする。

第6章では『程順則画像』について考察を行う。『程順則画像』は、その写実性の高さから、琉球の肖像画を考える上で重要な作品となっているが、作者について、中国人説と琉球人説の二つが提示されており、琉球絵画における評価が分かれている。ここでは『程順則画像』の作者を考察することによって、琉球絵画史での評価を明確にするとともに描写などの造形的な特徴と、琉球社会に肖像画が広がっていく背景を明らかにしていく。

第7章では久米島の有力者層の肖像画『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』の成立について論じていく。1756年（乾隆21）6月、尚穆王の冊封使全魁、周煌を載せた船は、久米島

近くで強風にあおられ、座礁した。この遭難事件を1つの契機として、『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』は描かれる。さらに、本画像には描かれるべき冠が描かれておらず、その成立背景を考える上で、重要な意味を持っていると考えられる。ここでは画賛により、本画像の成立と遭難事件との関係を考察する。さらに、琉球の衣冠制度と肖像画の衣装描写との関係により、本画像の成立背景を明らかにしていく。

第8章では琉球の肖像画の変遷を確認することが出来る首里士族の肖像画、『紙本着色東任鐸（知念里之子親雲上政行）画像』、『翁高年（宜寿次盛安）画像』の現存する2点と、戦前鎌倉芳太郎に撮影された8点から、17世紀に変容していく制作背景と衣装の描写について考察を行う。

終章では、第1章から第8章までの知見をまとめ、琉球の肖像画の特徴を、社会的、思想的な背景から説明し、17世紀末から18世紀における琉球をとりまく国際状況と国内状況の影響を受けて、御後絵や士族及び地方の有力者層などの琉球の肖像画が変化していったことを明らかにしていく。

1 南村「編輯局より」『沖縄毎日新聞』1911年4月29日。南村「編輯局より」『沖縄毎日新聞』1911年4月30日。南村「編輯局より」『沖縄毎日新聞』1911年5月6日。南村「編輯局より」『沖縄毎日新聞』1911年5月8日。南村「編輯局より」『沖縄毎日新聞』1911年5月9日。「葉書一括」『沖縄毎日新聞』1911年5月10日。名護市史編さん室『名護親方順則資料集1—人物・評伝—名護市史叢書11』文化課市史編さん室、1991年。

2 東恩納寛惇（1882—1963）。号は虬州。父寛裕、母ゴゼイの三男として那覇東町に生まれる。儒者である祖父寛宜の漢学の影響を受けて成長し、那覇尋常高等小学校をへて沖縄県立中学校に入学する。伊波普猷・真境名安興らの沖縄学の大家の4年後輩にあたり真境名が『校友会雑誌』に発表した論文の影響を受けて歴史学を専攻する決心をしたという。1900年、県立中学校を卒業し熊本の第五高等学校一部文科に進学、同05年に卒業して東京帝国大学文科大学史学科に進み国史を専攻した。当時、史学界の主流であった近代ドイツの実証主義史学を学び、08年7月に卒業論文「琉球方面ヨリ見たる島津氏ノ対琉政策」を提出して卒業。私立東京中学校の教諭、私立高千穂中学校の教諭、東京府立第一中学校の教諭、東京府立高等学校教授を経て、49年拓殖大学教授になり58年には沖縄タイムス文化賞を授与された。63年、東京都世田谷区東玉川の自宅で永眠。享年80歳。60余年かけて収集された蔵書は、那覇市の財団法人東恩納寛惇文庫に寄贈され現在は沖縄県立図書館に収蔵されている。

東恩納の琉球研究は、帝大在学中の1906年ごろから『琉球新報』や『歴史地理』などに発表されており、また、在学中に執筆した吉田東伍編『大日本地名辞典』の「続編第二琉球」は初めての本格的な琉球の歴史地理書として称賛された。彼の学問的早熟さを示すのは帝大の卒業論文で、その生涯の研究テーマがほとんど出そろっている観がある。その後『尚泰侯実録』、『黎明期の海外交通史』などを著わしている。

3 真境名安興（1875 - 1933）。唐名は毛居易、号は笑古、柳月。伊波普猷や東恩納寛惇と並ぶ沖縄学先駆者の一人。真境名里之子親雲上安布（毛在桐）の次男として首里桃原村に生まれる。1987年に県尋常中学を卒業しているが、95年に同校で起こった、いわゆる尋常中学ストライキ事件でリーダーの一人として一度退学処分を受けている。卒業後はいったん地元新聞社に入社するも、のち首里区書記や那覇税務管理局などに奉職。1925年には、辞任した伊波普猷の後任として沖縄県立図書館の二代目館長になった。絵画の調査も行っており、戦前の尚家に赴き御後絵の閲覧もしている。代表的な著作に『沖縄一千年史』（1923）がある。漢詩や琉歌、和歌もたしなむ。また、王府の絵師だった長嶺宗恭とも親交があり、王国時代の芸術にも造詣が深かった。

4 長嶺宗恭（1852 - 1932）。唐名は孟有文、号は華国、琉球国最後の絵師登用試験に合格した一人。首里儀保村に住居し、幼少のころから絵画を好み、1873年に毛文達（小波蔵安章）に師事した。王府の絵師登用試験で、バラの作画が出題されたが、長嶺が提出した作品は、孫億の影響を強く受けた色彩が個性的なものであったため、審査員に評価されなかったという。ところが三司官の裁決で、その作品が宜湾親方朝保に目にとまり、結果、長嶺は王国最後の絵師登用試験に合格する。その後、長嶺は宜湾家に入りが許され、秘蔵の絵画を鑑賞する機会を得たという。琉球処分によって王府が解体させられると、長嶺は絵師の任を解かれるが、制作活動は継続し、1885年（明治18）、絵画展覧会に「雪中山水」を出品する。そのころ、芭蕉と菊をあしらった長嶺の絵が宮内省買上げとなる。1890年（明治23）、第3回内国勸業博覧会に「秋景山水」を出品し、1901年（明治34）の旧国王尚泰の薨去にさいしては、東承德（安仁屋里之子政伊）とともに絵図方を勤めた。1911年（明治44）には長嶺を囲む華国会が門弟・有志らによって開かれている。

長嶺は若い頃、孫億に私淑したとされ、宜湾家でも、孫億の作品を見ている可能性がある。しかし、現在残されている作品は、「芭蕉」「花鳥」などの画題を、濃淡のある大胆な筆致で描いたものが殆どであり、孫億や孫億の流れをくむ、呉師虔（山口宗季）、殷元良（座間味庸昌）の作風とは大きく異なっている。長嶺の画業以外の仕事として、「琉球歴代画人表」がある。「琉球歴代画人表」は、近世琉球期初期から琉球王国末期までの画人をまとめた表で、1922年（大正11）に「沖縄タイムス」に掲載された末吉安恭の「琉球画人伝」の原案になっている。今日では「琉球歴代画人表」の原文は失われてしまったが、鎌倉芳太郎の『沖縄文化の遺宝』に転載されており内容を確認できる。

5 末吉安（1886 - 1924）。号は麦門冬、落紅。文人、ジャーナリスト。末吉安出の長男として首里儀保村に生まれる。博覧強記を誇る人物で、沖縄の地元新聞社で転職を繰り返しながら、新聞紙上に多くの論考を発表した。琉球絵画については、長嶺宗恭（孟有文）の「琉球歴代画人表」を下敷きに、1922年に「琉球画人伝」を『沖縄タイムス』紙上で発表、沖縄の美術史研究の先鞭をつけた。後進の研究者、比嘉朝健や鎌倉芳太郎も安恭に多くの示唆や情報を得て調査研究を行っている。「画人伝」の連載を目にして安恭を訪ねた鎌倉は、多方面で助力を受け、のちに安恭を「研究のための恩人である」と断言している。漢学にも深い知識を持ち、その号である「麦門冬」は、和語「ばくもんどう」ではなく、漢語読みの「ばくもんどう」を言い慣わしている。漢詩・俳句・短歌・琉歌などの文芸分野でも多くの作品を残している。弟に詩人の末吉安持（詩花）、

画家の末吉安久がいる。

- 6 鎌倉芳太郎(1898 - 1983)。美術研究家、染色家。香川県生まれ。1921年、沖縄県女子師範学校および第一高等女学校の教師として沖縄に赴任。その後、沖縄を離れる時期もあるが、沖縄の芸術に関して精力的に研究を行う。24年4月～27年8月の間、琉球芸術調査を行う。琉球絵画の研究として長嶺宗恭(孟有文)の「琉球歴代画人表」、末吉安恭「琉球画人伝」を取りかかりとして調査を開始し、首里尚家図書室資料の閲覧を許され画人の家譜資料を調査した。また各画人の作品をたずね、撮影をして膨大な資料を収集した。この調査結果から、一流の画人・首里王府画人五大家として城間清豊(欽可聖、自了)、山口(神谷)親雲上宗季(呉師虔)、座間味親雲上庸昌(殷元良)、小橋川親方朝安(向元瑚)、佐渡山里之子親雲上安健(毛長禧)の五人であると結論づけている。

鎌倉の収集した資料は、ほとんどが沖縄県立芸術大学へ寄贈され、2005年には国の重要文化財に指定された。代表的な著作に『沖縄文化の遺宝』(1982)がある。

- 7 比嘉朝健(1899 - 1945)。美術研究者。比嘉次郎の次男として那覇区に生まれる、県立一中に入学するが中退する。家には父や祖父の代からあった美術作品が蔵されていたため、幼いころから美術作品への関心があったのであろう、長じて末吉安恭に親しく兄事し、その知識を吸収する。公に論考を発表するようになるのは1925年、27歳のときで、『沖縄タイムス』紙上に「尚侯爵家御後絵について」を連載した。その後、上京し東大史料編纂所で編纂掛雇となるが、以降は発表の場を県外の雑誌へ移す。発表されたものの中には現存していない家譜の記録も含まれ貴重な資料となっている。
- 8 比嘉朝健「琉球の肖像画と其進展」齋田元次郎『塔影』第十二卷第十二号、塔影社、1936年。
- 9 鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』岩波書店、1982年。
- 10 沖縄県教育庁文化課『重要歴史資料調査報告書Ⅱ 県内絵画遺品調査報告書』沖縄県教育委員会、1977年。
- 11 沖縄美術全集刊行委員会『沖縄美術全集4 絵画・書』沖縄タイムス社、1989年。
- 12 佐々木利和『民族誌資料としての琉球風俗画の基礎的研究』東京国立博物館、1998年。
- 13 錦織亮介「名護親方順則の画像」『北九州市立大学文学部紀要』第69号、北九州市立大学文学部、2005年。
- 14 前掲、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』、222頁。
- 15 富島壯英、「解題」、真境名安興、『真境名安興 全集 第一巻』琉球新報社、1993年。
- 16 前掲、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』1982年、169～183頁。
- 17 真境名安興『真境名安興全集 第三巻』、琉球新報社、1993年、167頁。真境名氏は1925年(大正14)10月2日と記録しているが、比嘉朝健氏は「尚侯爵家御後絵について」なかで10月朔日としている。
- 18 豊見山和行「解題」真境名安興『真境名安興全集 第三巻』、琉球新報社、1993年。
- 19 比嘉朝健「尚侯爵家御後絵に就いて」『沖縄タイムス』1925年11月7日。
- 20 比嘉朝健「尚侯爵家御後絵に就いて」『沖縄タイムス』、1925年11月7日～11月29日。

掲載題目

序章

- 一 1925年(大正14)11月7日 所謂傳神術
- 二 1925年(大正14)11月8日
- 三 1925年(大正14)11月10日 御後繪の起源察度王之壽影
- 四 1925年(大正14)11月11日 尚圓王以降尚寧王迄源畫
城間里主之清豐自了事
- 五 1925年(大正14)11月12日
- 六 1925年(大正14)11月14日
- 七 1925年(大正14)11月15日
- 八 1925年(大正14)11月17日 崎山親雲上善俊李基昌
- 九 1925年(大正14)(欠番)
- 十 1925年(大正14)11月18日 尚質王源畫筆者傳莫と眞知
- 十一 1925年(大正14)11月19日 九王御後繪を奉寫した傳莫
- 一二 1925年(大正14)11月21日 圓覺寺壁畫と石嶺傳莫
學渡清歸途溺死した上原眞知
- 一三 1925年(大正14)11月22日 御堂照源畫御後繪改作者吳師虔
- 一四 1925年(大正14)11月25日 現在の尚育王御後繪筆者毛長禧
尚灑王現在御後繪並扣筆者安建
- 一五 1925年(大正14)11月26日 尚成王現在御後繪並扣筆者向元瑚
向元瑚筆尚成王御後繪加勢筆者
尚灑王御後繪筆者並扣加勢筆者泉川
尚哲尚穆二王御後繪筆者向元瑚
- 一六 1925年(大正14)11月27日 尚圓王より尚哲王迄二通筆者
尚敬王御後繪と筆者殷元良
- 一七 1925年(大正14)11月29日 尚質王御後繪現在に書替た安健
吳師虔拜筆現藏・尚豐王の御後繪
尚圓王以来尚敬王迄の御彩上者
- 一八 1925年(大正14)12月1日 尚元尚永尚純尚穆王御彩上者安健
現藏尚清尚貞王御後繪筆者安健
尚圓王現在御後繪の筆者毛長禧
- 21 比嘉朝健「琉球の歴代國王畫像に就いて(上)」『国華』553号、国華社、1936年。比嘉朝健「琉球の歴代國王畫像に就いて(中)」『国華』555号、国華社、1937年。比嘉朝健「琉球の歴代國王畫像に就いて(下)その一」『国華』557号、国華社、1937年。比嘉朝健「琉球の歴代國王畫像に就いて(下)その二」『国華』559号、国華社、1937年。
- 22 比嘉朝健「琉球の歴代國王畫像に就いて(下)その一」。
- 23 同上。
- 24 栗国恭子「近代沖縄の芸術研究②—鎌倉芳太郎と比嘉朝健・沖縄芸術研究の光と影—」『沖縄芸術の科学』20号2008年。
- 25 前掲、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』。
- 26 上江洲敏夫「御後繪(国王肖像画)について」首里城研究会『首里城研究』1号、首里城公園友の会、1995年。

- 27 比嘉朝健「琉球歴代画家譜 上」美術研究所『美術研究』第 45 号、1935 年。比嘉朝健「琉球歴代画家譜 下」美術研究所『美術研究』第 48 号、1935 年。
- 28 米倉迪夫『絵は語る 4 源頼朝像沈黙の肖像画』平凡社、1995 年。米倉迪夫「伝頼朝像再論」黒田日出男『肖像画を読む』角川出版、1998 年。
- 29 黒田日出男「凶像の歴史学」歴史科学協議会編集『歴史評論』606 号、2000 年。
- 30 黒田日出男『肖像画を読む』角川出版、1998 年。
- 31 豊見山和行「御後絵から見た琉球王権」高良倉吉『新しい琉球史像』、榕樹書、1995 年。
- 32 豊見山和行「琉球国王形成期の身分制について－冊封関係との関連を中心に－」『年報中世史研究』第 12 号、1987 年。豊見山和行「琉球の王権儀礼-祭天儀礼と宗廟祭祀を中心に-」赤坂憲雄『史層を掘るⅢ 王権の基層へ』新曜社、1992 年。
- 33 佐藤文彦「凶像解釈学から見た御後絵－東洋の肖像画と御後絵－」『沖縄県立芸術大学紀要』第 5 号、沖縄県立芸術大学、1997 年。佐藤文彦「『御後絵』琉球国王の肖像画」民族芸術学会編『民族芸術 VOL.13』エーアンドエーパブリッシング、1995 年。
- 34 前掲、豊見山和行「御後絵から見た琉球王権」。
- 35 国指定文化財 国宝（皮弁冠服関係）
「琉球国王尚家関係資料 一、工芸品」 那覇市所有 所在那覇市歴史博物館
1-王装束-01 玉御冠（付簪）
2-王装束-02 赤地龍瑞雲嶮山模様繻珍唐御衣装
3-王装束-03 紺地龍丸模様緞子唐御衣装
4-王装束-04 石御帯
5-王装束-05 黄組物御帯
6-王装束-06 靴
（那覇市市民文化局歴史資料室『尚家関係資料総合調査報告書Ⅱ 美術工芸編』、那覇市、2003 年）
- 36 原田禹雄「琉球王国の皮弁冠服」『沖縄文化』27 号、2001 年。原田禹雄「琉球国王の常服」『沖縄文化』29 号、2003 年。
- 37 前掲、豊見山和行「御後絵から見た琉球王権」。
- 38 坂口宗一郎は 1887 年(明治 20)和歌山県に生まれる。和歌山師範学校本科第 1 部を卒業し、海草郡安原小学校訓導となる。中等学校の植物・動物の検定試験に合格し、和歌山県実科高等女学校、海草中学校教諭をへて、1920 年(大正 9)11 月沖縄県立第一中学校に赴任する。1925 年(大正 14 年)12 月に和歌山県師範学校教諭、1939 年(昭和 14)退職。京都帝国大学嘱託として臨海実験所勤務をへて、1954 年(昭和 29 年)大浦市の自宅に坂口自然科学研究所を設立。1959 年(昭和 34 年)生物教育研究会の大会が沖縄で開催されたおり来沖する。65 年逝去、享年 78 歳。
坂口は写真が好きで、沖縄の風物・生物をまとめた『沖縄写真帖』Ⅰ・Ⅱを 1925 年(大正 14)に発行している。首里国学に所蔵されていた『大明会典』の写真は坂口氏の沖縄赴任中に撮影されたもので、恐らく、1920 年(大正 9)から 1925 年(大正 14)の間に撮られたものと推察される。坂口の標本資料(戦前の新聞資料も含む)及び写真資料は一部沖縄県に寄贈され、現在沖縄県立博物館・美術館に収蔵されている。

序章

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

「御後絵」は第二尚氏歴代国王の肖像画を示すことばで、そのオリジナルは沖縄戦で失われたため、戦前に撮影された写真によって画像を確認出来るのみである。

本稿では、御後絵研究の前提を確認するために、家譜などの文献史料から王国時代における、御後絵の歴史的な経緯や制作手順などを考察する。次に、琉球処分後、中城御殿に保管されていた御後絵の調査・撮影を行った鎌倉芳太郎、真境名安興、比嘉朝健らの報告から、当時の状況や撮影された御後絵が原本であったか控えであったかを考察していく。また、御後絵は、沖縄戦で所在が分からなくなるが、爆撃や砲撃によって灰燼に帰したわけではない。戦中に尚家の関係者によって、御後絵は中城御殿の敷地に避難させられるが、焼けた形跡はなく、そのまま失われた。沖縄戦下、御後絵の保管に関わった真栄平房敬の証言などから避難状況についても明らかにしていく。

第1節では家譜などの文献史料から王国時代における、御後絵の歴史的な経緯や制作手順などを考察する。第2節・第3節は、琉球処分後、中城御殿に保管されていた御後絵の調査・撮影を行った鎌倉芳太郎、真境名安興、比嘉朝健らの報告から、当時の状況や撮影された御後絵が、原本なのか控えなのかを考察していく。鎌倉や真境名の調査から25年後の1945年、御後絵は尚家の関係者によって、中城御殿の敷地に避難させられるが、焼けた形跡はなく、そのままなくなっている。第4節では、当時御後絵の保管に関わった真栄平房敬の証言などから沖縄戦当時の状況についても明らかにしていく。

なお、本論では、琉球国王の肖像画を、とくに説明がない場合、御後絵と表記する。

第1節 第二尚氏時代の御後絵について

第1項 御後絵とは

琉球には、第一尚氏、第二尚氏と呼ばれる2つの統一王朝が存在し、第一尚氏が、7代50年、次に第二尚氏が19代400年続く。第一尚氏、第二尚氏はともに尚という姓を名乗るが、血縁関係はなく、第二尚氏の初代尚円王が、第一尚氏最後の王、尚徳の子として冊封を受け、以後、尚姓を名乗るようになった。

御後絵は第二尚氏の歴代国王と、王統において重要な役割を果たした王世子の肖像画で、王家の祖先祭祀とともに、国家儀礼の中で礼拝の対象となっていたと考えられる。

琉球における最も古い国王の肖像画については、第一尚氏王統成立以前に、浦添地域を拠点にしていた察度王統、初代察度王の肖像画について、『中山世鑑』に次の通り、説話が記されている。

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

察度王モ後ニハ驕奢ノ御心ヤ出来ケン高ヲサウリトテ数十丈ノ高樓ヲ作り遊観ヲシ給ケルカ或時此樓ニ上リ戯言ニ常ニ比樓上ニ居給程ナラハ毒蛇ノ恐モ無物ヲトソ宣ケル天道モ彼奢ヲ懲給ケルニヤ果シテ其夜樓上ニテ君ノ左ノ御手毒蛇ノ為ニソ觸タリケル其痕次第ニホトヲリノホリテ切レタリケレハアル近臣申ケルハ君トシテ片手無テハ如何テカ朝覲會同ノ禮且ハ天神地祇ノ祭禮ヲハ遂行給ヘキ恐ナカラモ手ヲ奉ニトテ吾手ヲ肱ヨリ搔落シ君ノ御手ニ拵合セ療治ヲ致ケレハ御手スナハ千繼テケリ依テ察度王ノ左ノ御手ハ色黒ク毛生シケリ全體ノ肌ニハ替リタリ不思儀ナリシ事共也其御影近年マテハ末吉萬壽寺ニ在ケルカ大明萬曆三十八年庚戌九月廿二日失火ノ為ニ失タリキ¹

この記載により、末吉の万寿寺に察度王の肖像画があり、1610年（萬曆38年）の出火で失われたことが分かる。「察度王ノ左ノ御手ハ色黒ク毛生シケリ全體ノ肌ニハ替リタリ」から、手を含めた全身像のようなものであったことが推察される。『中山世鑑』の記載は、説話として肖像画を取り上げている点を考慮する必要があるが、第二尚氏の成立する約100年前に、察度王の肖像画が存在していたことを考える上で重要である。次の第一尚氏については、残念ながら、国王の肖像画に関する、記録を含む痕跡が残されていない。円覚寺に、御後絵が奉安されていたことをかんがみると、第一尚氏の国王達が建立した寺院に、歴代国王の肖像画が格護された可能性は十分にありえる。第一尚氏期から薩摩侵攻以前、京都や薩摩の禅宗の僧が琉球に渡り、高い地位を得、日本との交易において、重要な役割を担っていたことが指摘されている²。国王と禅宗との結びつきを示すように、第一尚氏期、多くの寺院が建立されている。とくに、尚泰久治世下では分かっているだけでも、六カ寺の禅宗寺院が建立され、23口の和鐘が鑄造されている³。

禅宗では、嗣法の証として、師の肖像画（頂相）が弟子に与えられる。頂相は禅宗寺院で儀式を行う際に壁面の中央に掛けられ、描かれた人物（師）を現前させる役割を担っていた⁴。そのため、頂相は相似性を備えるとともに、禅宗において、その寺院の法統をしめす重要な意味をもっていた。第一尚氏期、尚泰久と芥隱の関係に見られる国王と禅宗との結びつきがある中で、頂相のような肖像画が、御後絵を含む琉球の肖像画の成立になんらかの影響を与えていたのではないかと考えられる。また、美術史家の海老根聰郎は「宋代の中国では、影堂とか宗祠とかの専用施設で祀られる以外に、肖像画はさまざまな目的で描かれつづけた。頂相はそうした肖像画の流れから枝分かれしたものである。」と指摘している。海老根聰郎の指摘から頂相が、宋代の中国において、肖像画の範囲の中で成立し、祖先像などとその起源が同じものであることが分かる⁵。このことから御後絵を含む琉球の肖像画の成立を考える上で、中国の肖像画へも十分に目配りをしていく必要があるだろう。

御後絵が成立した第二尚氏の治世下の400年間は15世紀末から19世紀末に位置し、日本本土では中世から近世へ、中国も明から清へと王朝が交代した時代であった。その間、琉球社会も、東南アジアと東アジア間の交易によって栄えた古琉球期から、島津氏の侵攻によって幕藩体制の強い影響のもと、国家体制の改革を余儀なくされる近世琉球へと時代が大きく移り変わる、こうした変化をいみじくも御後絵の図像は如実に物語っている。

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

御後絵は沖縄戦によって失われたが、現在、鎌倉芳太郎の『沖縄文化の遺宝』(以下『遺宝』)に収録されている次の10枚の国王のものと王世子として死去した王子のもの写真が残されている。すなわち初代『尚円王御後絵』、3代『尚真王御後絵』、5代『尚元王御後絵』、7代『尚寧王御後絵』、8代『尚豊王御後絵』、11代『尚貞王御後絵』、13代『尚敬王御後絵』、14代『尚穆王御後絵』、17代『尚灝王御後絵』、18代『尚育王御後絵』、尚貞王世子『尚純公御後絵』である。

国家儀礼や信仰・歴史に関する記述を収録した『琉球国由来記』(以下『由来記』)には、御後絵の所在について、次のような記事がある。

肇創両廟記重修事

又逮於康熙十五丙辰、雖修之、歷于十有余年癸酉、而雨則兩廟沛然、等不乾也。繇之修復之、次選画工之得於妙手者、重潤色世祖尊像也。繼而 蟠龍舞鶴、尽其巧美、而四交煌矣。仍莊嚴之華麗、蓋如視開基之昔也哉⁶。

記事には、康熙15年(1676)、雨などによって両廟、すなわち御照堂が傷み、それを重修している。その際、世祖尊像、尚円王のいわゆる「御後絵」を修復したことが記録されている。このことから、御後絵は元来、首里城に隣接する王家の宗廟、「円覚寺御照堂」(地図1)に奉安されていたことが分かる。『遺宝』に収録された、これら11枚の御後絵は、後述するように、元来、円覚寺に格護され、明治の中頃に、尚侯爵邸に移された「御軸物」とよばれたものである。

第2項 「御後絵」という語源について

国王の肖像画をしめす御後絵は首里の言葉で“Ugui”と発音される。管見での限りであるが、その初出は、御後絵を制作した璣自謙(石嶺伝莫)の家譜に「康熙三十一年壬申於圓覚寺奉拝先王御後繪彩色竝兩御照堂繪自十二月二日迄翌年六月二十五日書調為御褒賞賜上布三端⁷」とある。絵師達の家譜では「御後絵」と共に国王の肖像画を示す言葉として「御後影⁸」、「尊遺像⁹」という語句も使われている。また、家譜において御後絵の表記は、璣自謙(石嶺伝莫)と呉師虔(山口宗季・神谷宗季)では「御後絵」、益子仁(宮里里任)では「御後影」、殷元良(座間味庸昌)以降では「尊遺像」となっており、時期による変化が見られる。『球陽』では「御後絵」の代わりに「寿影¹⁰」、「寿像¹¹」などの語句が使用されている。「寿像」という語句は本来、長寿者の肖像画や、禅宗において生前に描かれた高僧の頂相を意味する。『球陽』の「寿像」の記述は、長寿の国王の肖像画だけでなく、円覚寺御照堂で祀られている先王達の御後絵に対しても用いられている。

尚家関係者への聞き取りによると、戦前、七夕に、中城御殿の御書院で虫干しを兼ねて「御後絵」を展示し、晴れ着姿で参観する習慣があった。その時、敬意を示すために「御後絵御拝(Ugui-ugami)」とあって最敬礼を行ったという¹²。この事から、「御後絵」という語句は、口語としても用いられていたことが分かる。「御後絵」の語源について真境名安興は、日本で貴人の肖像画を示す「御影」の当字ではないかと指摘している¹³。確

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

かに御後絵の「絵」と御影の「影」の発音は、「え」と「えい」で共通性を持っている。しかし、語句全体で考えれば「うぐい」と「みえい」では発音が異なっており、真境名の説は推測の域を出ていない。

東アジア諸国での帝王像の呼び方に目を向けると、中国では皇帝像を「御容」、「聖容」、「神御」¹⁴、朝鮮では国王像を「御容」、「晬容」、「真容」、「聖容」、「王影」、「御真」¹⁵と表記しており、御後絵という語句への影響は、日本の「御影」とともに検討が必要である。御後絵は、元来、歴代国王を祀った円覚寺御照堂の壁画として描かれていたもので¹⁶、その前に位牌が置かれていたと考えられる。描かれた目的や祀られた場所とあわせて、御後絵の語源については、考える必要がある。御後絵の語源には「御影」や「御容」、「御真」とは異なる、琉球における国王の肖像画の特徴が示されているのかもしれない。

第3項 家譜の成立と御後絵の記録

琉球で最も古い国王の肖像画について、先述の通り15世紀に沖縄本島の浦添地域に成立していた察度王統初代察度の肖像画が万寿寺に残されていたという記録がある¹⁷。次の第一尚氏歴代国王の肖像画については、御後絵につながるような画像や記録は残されていない。御後絵についても、17世紀初頭までその制作実態はよく分かっていないが、17世紀後半になると制作年代や作者について記録が残されるようになる。一般的に琉球史では島津侵攻以前の1609年以前を古琉球、以降を近世琉球と区分する。近世琉球以降に、御後絵とともに制作した絵師の記録が登場する。

こうした御後絵の記録の在り方は王府の制度の変化を反映している。古琉球と近世琉球の制度の違いは様々な所に表れるが、その1つに、王府に勤める家臣、すなわち士族の管理方法が大きく変化する。

この事に関して安良城盛昭の次の指摘は、古琉球と近世琉球の特質を端的に示している。

それを一言でいうならば、「羽地仕置」の以前の段階（古琉球）は、辞令書という首里王府から出される役職の任命書によって琉球王国の政治的秩序が編成されている体制だったわけです。それに対して向象賢の改革以後は、辞令書ではなく系図によって、つまり系持ちであるか無系かが政治的秩序編成の基礎となる、そのような社会に移り変わっていくのです¹⁸。

この安良城の指摘より、王府に勤める役人は、古琉球以前、辞令書によって個人として掌握され、近世琉球期になると家譜によって家系単位で掌握されたことが分かる。さて、王府による家譜編纂が始まる1689年（尚貞21／康熙28）、正史『球陽』には次のように記されている。

王命尚弘徳（東風平王子朝春）始授御系圖奉行職而始令群臣各修家譜已贍鳥二部以備^{（闕）}上覽其一部藏御系圖座一部押御朱印以爲頒賜各爲傳家之至寶從此之後按司親方或二三年交代或四五年交代今限一年交代¹⁹。

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

すなわち、家譜は2部作成され、1部は専門機関である系図座に保管され、1部は王府の朱印を押されて家臣に与えられることが記されている。家譜作成はその下書きである「家譜組立」を作成することからはじまる。「家譜組立」の作成プロセスについて田名真之は次のとおりに説明している²⁰。

「家譜組立」とは、いわば家譜の下書きで、家譜を組立てること、及び組立てられたもの、その両方を指す。家譜を仕立の際の一連の手続きを概略すれば、まず「家譜組立」を作成する。大宗家なら一世から、小宗家ならその系祖から組立の当事者(提出者)までの系譜を作成し、系図座に提出する。系図座はそれを逐一点検し、年代・用語・内容等の誤記や不適当な語等を朱筆で添削して、審査済を示す「系紀之印」を各記事に押印し、提出者に返却する。返却された「家譜組立」を元にして提出者は家譜二部を作成し、系図座へ提出。系図座で御朱印並びに各必要な押印がなされ、一部は系図座に、一部は提出者へ下げ渡す。

提出された「家譜組立」は、家譜を所管する王府の役所である系図座において年代、用語、内容が審査され、審査済みの「系紀之印」が押印され、返却される。さらに「系紀之印」が押印された「家譜組立」にもとづいて作成された家譜についても、内容の確認が系図座によって行われ、御朱印並びに割印などの必要な押印がなされた。こうしたプロセスによって、家譜は家系の記録といえども公的な記録と同等の性質をもったものとなっている。沖縄戦で多くの家譜が失われることになったが、戦前、比嘉朝健は絵師の家譜の記載を体系的に収集して、『美術研究』45号・48号に「琉球歴代画家譜」²¹として紹介している。多くの家譜が関東大震災や沖縄戦で失われる中、比嘉の紹介によって、辛くも、家譜に記録された絵師達の活動は今日まで伝わることになる。近年、鎌倉ノート²²の翻刻が行われ、絵師の家譜が新たに発見されているが、琉球絵画史研究を支えた「琉球歴代画家譜」を発表した比嘉の業績は高く評価される。

さて、金城正篤はこのような一連の王府の家譜制作プロセスも含めて、家譜による役人(士族)の管理方法の変遷について次のように述べている。

家譜は士族だけが所持することを許されたものであった。ここから、家譜を有する士族を系持ち、それを持たない一般百姓を無系、と区別するようになった。つまり、家譜は士・農の区分を標示する証明書の性質を帯びるようになった。

このような性質をもつ家譜が、なぜ、この時点で編成されなければならなかったのか。おそらく、近世期の沖縄における身分制・身分社会の一定の成熟を前提にして編み出されたものであり、それ自体身分制度の固定化・永続化を意図したものであったと考えられる²²。

家譜に名前が記録された絵師達は、王府に属し、活動していた役人(士族)であることが分かる。さらに、家譜には公的な業績が記載されることから、「御後絵の制作」は、王府もしくは王家の指示であることが理解できる。

第4項 近世琉球期の制作実態

以上のことをふまえて、近世琉球期の御後絵制作の実態について論じていく。琉球の歴史を編年体で記した『球陽』には1717年（尚敬5、康熙56）の御後絵の状況について次のように記している。

五年始以諸先王壽像爲御掛物原奉畫之于照堂正面之壁歷年丹青霉變且似有不恭之瀆于是改寫始爲御掛物²³。

とあり、傷みによって状態がひどくなった御後絵は、壁画から掛物に作り直されている。

その後、1721年（尚敬9）に火災があり²⁴、尚豊、尚質の御後絵が焼失し、同じく呉師虔（山口宗季、神谷宗季）によって復元されている²⁵。上江洲敏夫は、1717年、御照堂の御後絵を壁画から掛幅装に改作したことについて「円覚寺の火災に備えてのことであったと思われる。」と指摘している。上江洲の指摘から、尚豊・尚質の御後絵の復元において、壁画から掛幅装に描き換えた際、粉本等を用いた可能性は極めて高い。

御後絵の描き換えについて、1692年（康熙31年）、璣自謙（石嶺伝莫）の家譜は次のように記している。

康熙三十一年 壬申 於円覚寺 奉拝 先王御後絵 彩色 並両御照堂 絵 自十二月二日迄翌年六月二十五日 書調 為後褒賞賜上布三端²⁶。

これによって、まず御後絵を奉拝し、次に彩色、またさらに12月2日から翌年の6月29日まで制作が行われていたことが分かる。その後、その年の8月から先王九御前の描き換えが行われている。周知のとおり、膠を用いて顔料を紙などの媒体に定着させる東洋の伝統的な絵画は、油絵と異なり、脆弱であるため、修復が頻繁に必要となってくる。以上のような事情からも、作品を観察したと推察される奉拝は、御後絵の図像を引き継ぐことを意識した工程だと考えられる。

上江洲敏夫は、比嘉朝健の「歴代琉球画家譜」と、自ら発見した益子仁（宮里里任）の家譜から確認出来た20の事例より、「御後絵制作一覧²⁷」（表1）を作成している。「御後絵制作一覧」（表1）には、事例ごとに、控えを含む御後絵の制作や修復（彩色や補彩）について、年代順に璣自謙（石嶺伝莫）から毛長禧（佐渡山安建）まで、補助をした加勢筆者を含めて12名の絵師の名前や、作業日数、作業枚数、作業場所がまとめられている。

1721年（康熙60）の火災以後、「御後絵制作一覧」（表1）に見られるように、円覚寺の掛幅の劣化と焼失に備えるように、御後絵は幾度にわたって描き換えが行われ、大小の「控え」が数多く作られている。御後絵は何度か描き替えられているが²⁸、その際、図像が大きく変化した形跡が見られない。前述のとおり、1717年、御後絵は円覚寺御照堂

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

の壁画から掛幅装となっており²⁹、表具形式にあわせた図像の変更の可能性も考えられる。しかし、鎌倉芳太郎の10枚の写真から、こうした可能性は極めて低いと判断される。御後絵の図像は、国王の衣裳などから『尚円王御後絵』～『尚豊王御後絵』までと『尚貞王御後絵』～『尚育王御後絵』までの二つに分けることが出来る。もし、1717年の壁画から掛幅装への描き換えの際に、図像の改変があった場合、それ以前に描かれた『尚円王御後絵』から『尚豊王御後絵』と『尚貞王御後絵』は、同じような図像であることが十分にあり得るからである。御後絵の図像の特徴が保たれている背景には、その制作が王府に属する絵師達によって公務として行われており、王府の意向によって³⁰、その図像が踏襲されたと考えられるからである。だからこそ、奉拝や大小の「扣え」の制作が行われたのではないだろうか。

では、なぜ図像は踏襲されたのか。清代の国王衣装から、その理由について考えていきたい。清代の国王御後絵の衣装には龍など、国王の権威を象徴する図像が描かれている。冊封に際して、国王のイメージを視覚化する衣装やそれらの装飾について、儒教の儀軌に詳しい部署が図像の構成を検討しながら図案を作成していた形跡がある。久米村方「丙寅冠船之時上様御装束考帳」³¹には冊封儀礼に際して、儀礼のプログラムにそって、国王衣装の種類、色や装飾品が記載されている。また、衣装の模様についても、絵師主取次男泉川親雲上の手による図面が確認されている³²。国王の権威を表象する国王衣装の製作に当たっては、職人だけでなく典礼の諮問機関である久米村が監修し、絵師がデザインを整えるなど、幾つもの組織が関わることで、王府の意向を具現化していったと推察される。御後絵の制作においても、王府の意向を反映し、その図様は、各時代の国王イメージを具現化したものであり、王府によって踏襲されていったと考えられる。

次に絵師がどのように御後絵を制作したか、1709年（康熙48）の益子仁（宮里里任）の家譜³³より確認する。

康熙四十八年己丑七月十三日 嗣王尚益王 命曰

尚貞王薨御 可拝寫御後影 則入手御内原 熟拝龍顔 於御書院 丹青不日 而奉拝寫畢

尚貞王、崩御直後に、遺体の安置されている御内原に呼ばれた益子仁は、龍顔すなわち尚貞王の顔を頭の中に焼き付け、御書院で御後絵の制作に着手し、数日で終了したとある。

現在のところ、御後絵を制作した絵師の具体的な記録は、益子仁のものしか確認出来ていない。そのため、尚貞王御後絵以外については検討を要するが、この記録は国王の死後、絵師が国王のプライベートスペースである御内原まで行き、その顔を観察してから作品を制作していることが分かる重要な資料である。また、「御後絵制作一覧」（表1）では制作日数も、関わった人数も御後絵によって異なる。御後絵には像主以外にも家臣団や家具や道具類など多様な図像が描かれている。益子仁の家譜の「不日」という記述より、かなり短期間で尚貞王の顔が描かれたと判断できるが、益子仁1人で国王の身体、家臣団、道具類などを含めた御後絵全体を制作できたとはどうてい考えられない。その証左として向元瑚（小橋川朝安）が携わった御後絵制作には張忠令（島袋宗雍）、慎思九（泉川寛英）、衛秉彝（玉山憲著）、呉毘行（屋慶名政喜）などが加勢として参加してい

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

る家譜の記載がある。恐らく御後絵は、顔を描き、制作を指揮した絵師と、その下で身体や家臣団、家具や道具類を描いた絵師達がいて、分業で制作されていたと考えられる。

第2項 鎌倉芳太郎の調査

沖繩戦で原本が失われたため、戦後の御後絵研究は、鎌倉芳太郎の撮影した10点の国王御後絵と1点の王世子の御後絵の写真を専ら研究の対象にして行われてきた。御後絵は、豊見山和行³⁴、原田禹雄³⁵、佐藤文彦³⁶などによって研究が行われているが、本画や控えなどの数種類が存在している中で、鎌倉芳太郎に撮影された御後絵の来歴に関する検討が行われておらず、その前提が確認されてこなかった。

以上のことから本稿では、厳密な研究を行うために、鎌倉芳太郎を初めとする戦前の調査状況から、御後絵の移動経緯や、作品が本画であるか控えであるかを明らかにし、図像研究のための前提条件について確認していく。

鎌倉芳太郎が撮影した国王御後絵は『尚円王御後絵』、『尚真王御後絵』、『尚元王御後絵』、『尚寧王御後絵』、『尚豊王御後絵』、『尚貞王御後絵』、『尚敬王御後絵』、『尚穆王御後絵』、『尚灝王御後絵』、『尚育王御後絵』の10点である。「第二尚氏王統図」(王統図1)を比較すると、第二尚氏は王統を開いた尚円王の即位から琉球処分による尚泰王の退位に至るまで、19代続くのに対し、国王の御後絵は10点しか撮影されなかったことが分かる。鎌倉は撮影当時の状況について『遺宝』に次のように述べている³⁷。

首里の尚侯爵邸において撮影した御後絵は、廃藩前首里城内に保管されていた向元瑚執筆以後の扣の画像の大の方のように思われる。扣の小の方はどうなっていたか不明で、大の方も全部はこれを拝見することは出来なかった。円覚寺内竜淵殿には先王御後絵が祀られていたように思うが、当時同寺は尚家の宗廟として尊崇されており、住職もまた信仰上絶対に他見を許さずという態度であったので、これを拝見することも、もちろん撮影することも出来ず、今次大戦によって焼失してしまったことは返すがえすも残念である。

また私の撮影した歴代の御後絵も、二代尚宜威王は初めから作られていなかったと思われるが、当然あるべき四代尚清王、六代尚永王、九代尚賢王、十代尚質王、十二代尚益王、十五代尚温王、十六代尚成王の諸王のものが欠けている。当時このことを係りの役員に質問し、またその保管の場所を探してもらったが、見当たらないということでこれも残念ながら撮影出来なかった。しかし、世子を以て終り王統中にはないが、追尊して王と称した尚純公の御後絵があり、これを撮影出来たのは幸いであった。

鎌倉は当時の状況について、円覚寺での御後絵の管理が厳重であったため、住職より原本の拝観を許可されなかったと述べている。そのため、中城御殿で撮影した御後絵について、鎌倉は首里城にあった控えだと認識していた。詳細は後述するが、戦前、中城御殿に伝来していた宝物の管理に関わっていた真栄平房敬は、円覚寺の御後絵について、

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

明治の中頃に中城御殿へ移されていたと証言している³⁸。この証言より、円覚寺の御後絵はすでに中城御殿にあり、1925年（大正14）3月6日、鎌倉が円覚寺で調査できなかったのはそのためだと考えられる。

19代の国王の内、第2代尚宣威王の存在については、伊波普猷も「尚円の弟の宣威が王位について間もなく、神意に託して退位させたのも彼女であつただろう³⁹。」と述べており、王統において複雑な事情を擁していることが分かる。このことから、鎌倉が指摘したとおりの尚宣威王のものはもともとなかったと考えられる。尚泰王は、王国崩壊後の1901年（明治34）に東京で死去しており、その御後絵が描かれた形跡がない。以上のことから戦前の中城御殿には、19代の内、17代の国王の御後絵と、王ではないが追尊された尚純公の御後絵があったと考えられる。鎌倉は撮影できなかった7点についても、当然あるべきと考え、当時の中城御殿の役員に質問し、また保管の場所を探してもらったが、見つからなかったため、撮影出来なかったと記している⁴⁰。もともと17代の国王の御後絵が存在しており、鎌倉は確認出来た10点の国王御後絵と尚純公の御後絵を撮影したことが分かる。

御後絵は大小の控えなど数種類あったことが確認されており⁴¹、撮影された11点の御後絵について、どのようなものであったか、調査時の状態を整理する必要がある。

調査に際して、鎌倉は次のとおり調査メモを残している⁴²。

三月六日

尚侯爵家ニ於テ先王様ノ御後絵撮影

(一) 1、尚円王様御後絵、紙本極彩色

寸法 { タテー 183.6cm
 ヨコー 192.4cm

「作風」古来ノ様式ノ如シ絵具紙質共ニ最モ新シ

(二) 2、尚真王様御後絵一全

寸法 { タテー 182.5cm
 ヨコー 190.2cm

絵具紙質稍古シ。絵具ノ幾分剥落シタル所モアリ。作風ハ尚圓王御後絵ト相似タリ。處々色彩ヲ異ニスル所アリ。

? 「或ハ尚元瑠ノ作風幾分合コレ居ルニ非ザルカ」

(四) 3、尚元王様御後絵一全

寸法 { タテー 181.cm
 ヨコー 190.6cm

絵具、紙質ハ尚圓王様ノモノヨリハ古ク尚真王様ノモノヨリ新シキ如シ。表装ハ一度虫アリテ改タルガ如シ。潤色シタル跡見ユ。

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

(六) 4、尚寧王様御後絵一全

寸法 { タテー 181.50cm
 { ヨコー 189cm

絵具紙質古シ。

(七) 5、尚豊王様御後絵一全

寸法 { タテー 135.0cm
 { ヨコー 99.8cm

カナリ古シ。潤色ノ跡見ユ。

(十) 6、尚貞王様御後絵一全

寸法 { タテー 157.7cm
 { ヨコー 150.7cm

製作新シ。国王様背後ハ金ハク。御後絵ノ傑作ニハアラザルカ。

(十三) 7、尚敬王様御後絵一全

寸法 { タテー 166.7cm
 { ヨコー 155.9 cm

国王ノ後ハ金砂子マキ製作ヤ>新シ。

(十四) 8、尚穆王様御後絵一全

寸法 { タテー 154.1cm
 { ヨコー 154 cm

尚敬王御後絵ヲ襲踏セルガ如シ潤色セル跡見ユ。

(十八) 9、尚灑コウ王様御後絵一全

寸法 { タテー 155.9cm
 { ヨコー 152.6 cm

割合新シ。背大形金砂子。

(十一) 10、尚純王^公様御後絵一全

寸法 { タテー 171 cm
 { ヨコー 130.9 cm

潤色ノ跡歴然タリ。可ナリ古キ時代ノモノナリ濃厚莊重ニシ他ノ作ト趣ヲコトニス

(十九)11、尚育王様御後絵—全

寸法 { タテ— 153、1cm
 { ヨコ— 152.1 cm

{ 御後絵中デ拙ナル作ナリ。時代モ新シ。尚円王様御後絵ノ新シ
 { サト殆ド同ジ

(改頁、改行については『鎌倉芳太郎集資料集（ノート篇IV）雑纂』に基づくが、
本稿の体裁に合わせた部分もある。)

鎌倉の調査メモにはモノクロの写真では分からなかった御後絵の彩色方法や状態、寸法が記されている。鎌倉は『遺宝』でも御後絵の状態について解説しているが、メモには作品ごとに「紙本極彩色」とあり、改めて、11枚の御後絵が、紙に描かれた極彩色の作品であったことが分かる。作品の状態については『尚円王御後絵』と『尚育王御後絵』が最も状態がよく、『尚真王御後絵』、『尚純公御後絵』が最も古く、『尚元王御後絵』がこれに次ぐが、表装が新しく改められたと指摘している。鎌倉の調査メモは作品の原本が失われているため、検証することは難しいが、当時の御後絵の状態を知る上で重要な情報となっている。

この時、鎌倉芳太郎が撮影した御後絵の写真は、1929年（昭和4）、平凡社の『世界美術全集』⁴³の中で南ヨーロッパ、サラセン、江戸初期の美術と並んで紹介される。さらに、戦後、1972年に琉球政府立博物館とサントリー美術館で開催された「50年前の沖縄展」において、御後絵を含む写真が大々的に紹介される⁴⁴。王都が置かれ、500年以上の歴史と文化を誇った首里と首里に内在していた夥しい数の美術工芸品が、沖縄戦において灰燼に帰した中、アメリカ統治下の沖縄といわゆる「日本本土」の両会場で、琉球王国時代の芸術・文化を記録した写真が紹介された意義は大きく、その後の『遺宝』の刊行⁴⁵、琉球芸術研究へと繋がっていく。

第3項 真境名安興、比嘉朝健の調査

1925年（大正14）10月2日、鎌倉とは別に、真境名安興と比嘉朝健、百名朝敏⁴⁶が中城御殿で御後絵を調査しており、真境名は調査内容について次のように報告している⁴⁷。

八六 御後絵について

大正十四年十月二日尚家にて御後絵を拝観す。

尚円

尚真 豊に候似たり。

尚清

尚元 顔瘠削 史に多病とあるには符号するものの如し。

尚寧

尚豊 特徴少し。

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

尚賢

尚質 円満、柔和の相貌あり。

尚貞 白口多し、円満。

尚純 黒髪蓬々異彩あり。武勇馬を好む性とよく合致す。

尚敬

尚哲

尚穆 尚敬と相貌以たり。

尚益 太子の像（鉢巻）王冠ナシ。

尚温 白哲豊頬、冊使の記述の如し。

尚成 尚温と克く似たり。

尚灝 顔稍瘠す、頑落つ、白すう混ず、長髯なり。

尚育 尚灝と能く似たり、尚泰と似ず。

一、御後絵四通あり。

一、軸物は見ざりき、巻物三通あり（頭部）。

一は等身大の如く顔面のみ能く写し服装は疎にせり皆赤色なり。

一は像稍小なるも全体（中には背景もあり）克く写せり。殊に立派に感ぜらる。

冠は大体三つに分れたり。

王冠、鉢巻、紗帽。

服の彩色。

香炉（金色）を前に置き椅子による像。

香炉は国王は皆台に載せ太子は地上に置けり。

椅子の後には彩色の衣服の如きものをかけたり。

太子（冊封を受けざる王）の鉢巻、彩色美し。

王冠は構造大体同じきも珠玉の色は異なり。えいあり余りしものは王冠の簪の如きものに折り返してかけたり。皆右方にかけてるも中には左方に向けしもあり。何か理由あるなるべし。

一、尚成王の幼年像⁴⁸、冠なし、衣彩美し。金らんの帯を前に蝶の如く結べり。

背景

一、供奉の重臣を描けり。皆正装衣冠せり。皆立像なり。

手に支那流の団扇の如きものを左右より奉せしあり（一對）

中山伝信録の挿絵尚敬王の像の背景に似たり。

一、中には（上代）背景供奉の臣は皆捧持せしものあり。

一、尚純公の背景には馬をあしらへり。

多髯殆んど顔面あらはれず。顔短、精悍の気眉宇に溢る。

一、最も小なる巻物は像も亦略筆、彩色同じ。

一、大は巾三尺許 像は大なり。

一、次も巾三尺許 像は少なり。

一、次は巾二尺許 像最小。

例へば尚純の多髯も一筆二筆にて太くあしらへるが如し、

一、皆特色あり。

以上の報告により、国王の「御後絵」が17点、王子の「御後絵」が1点あったことが分かる。次に①「軸物は見ざりき、巻物三通あり（頭部）」、②「大は巾三尺許 像は大なり。」、③「次も巾三尺許 像は少なり。」、④「次は巾二尺許 像最小。」という記述から、

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

真境名は軸物を見ておらず、大小3通りの巻物を見たことがわかる。巻物の内容についても①「等身大の如く顔面のみ能く写し服装は疎にせり皆赤色なり。」、②「像稍小なるも全体（中には背景もあり）克く写せり。殊に立派に感ぜらる。」と等身大の上半身を描いたものと、国王の全身を描いたものの2種類があったと指摘している。

また、この真境名のメモより、1尺=30.3cmから幅90.9cmの巻物が2種類、幅60.6cmの巻物が1種類、合計3種類の巻物があったことが分かる。これに鎌倉が撮影した軸物を加えると、1925年当時、中城御殿には4種類の御後絵があったことが確認できる。

真境名とともに御後絵を閲覧した比嘉朝健は、閲覧した御後絵について『沖繩タイムス』に、次のとおり論考を寄稿している⁴⁹。

尚侯爵家には國祖尚圓王以統國末尚育王迄の御後絵即ち御尊遺像の深蔵されて居られる事は予て拝聞して居た。其處で何等かの機会に於て、拝観したいものだと冀望して居たものである。同家に於ては御後絵は今年天候の都合で、年一回の七夕の蟲乾しの陳列を秋分に遅延されたと云う譯であつた。拝観に就いては先に再三伺訪して御許可を懇願しておいたのである。今御後絵の研究の一端を述べんとするに當りて侯爵家に封して厚く禮を表しておく者である。拝観の當日、先々月朔日は早朝嘉手納農林校に笑古氏を迎へ、相共に同行し拝観に出かけた。

同邸に着したのが午後四時近くだったので、御軸物の御後絵（『沖繩一千年史』載録源本圖）は拝観出来得なかつた。其れは同家にては三時頃から陽の弱光線なる時刻柄とて早や収められたので、拝観出きざりしは遺憾であつた。然し御扣之御尊遺像云々と、御後絵筆者家譜に記録されてある處の御巻物二通の拝観出来たのは感謝に耐えない次第である。此れも約定の時刻に一時間以上も遅怠したのかかわらず、二人の為に時刻を延ばされた侯爵家の厚遇を拝謝しなければならない。

御軸物の御後絵に関して百名朝敏氏の説に依ると、御巻物の御半身遺像なるに反して、御軸物は玉座にあられた御全身像で在ると聞いた。猶國王の御周圍に侍臣を供奉して居るので御軸物は大物で廣さ七尺、高さ八尺餘もあると話された。御扣之御後絵大、小は長さ七間に五間餘、高さ三尺に二尺五寸弱の共に同装の大花紋様の綴子古金欄の表装で實に秀麗で燦として輝いていた。笑古氏と予は高女校の川平氏を加えて朱毛氈上に敷置された御後絵に接手眼當して、其の筆意麗細や紋多寡隠現の明細を拝視するに及んで、只悦惚さの為に驚嘆した程である。麗筆の端正さは金碧輝煌を極め、丹青又燦爛として氣韻已に高く、鬱然として生動の吾人に迫るものがあつた。之れ眞に唐人の所謂傳神術である。國王の御品格、御髓質に到つても實に歴史や乃至俗説に傳稱される説明と寸分の差異無く、骨格起伏、方員肥瘦に一々謬らざるものであつた。吾等が又此處に歴代の國王の御人格に封する解説や俗説の謬らざる事も、御後絵を拝観して初めて、其の正當な傳説なる事が判明したのは至幸なことである。

調査の状況をまとめると、①七夕の虫干しを兼ねた陳列が秋分に延期された。②日が傾く、午後四時に遅れて訪れたために軸物の御後絵（『沖繩一千年史』載録源本圖）はすでに片付けられて見られなかつた。③御軸物と呼ばれる御後絵は、百名朝敏氏の説によると巻

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

物の半身像に対して全身像で周囲に臣下が取り巻き、その大きさは横7尺(212.0 cm)、縦8尺(242.4 cm)であった。④控えが大小あり、大は長さ7間(1274 cm)×高さ3尺(約90.9 cm)、小は長さ5間余り(910 cm)×高さ2尺5寸(75.75 cm)で、装丁は大花紋様の綴子古金欄となっていた。以上の4点に要約できる。とくに「御軸物の御後絵(『沖縄一千年史』載録源本圖)は拝観出来得なかった。」という記載は、実際に『沖縄一千年史』⁵⁰と『遺宝』の図版を比較することによって、軸物の御後絵の図像について確認出来る重要な指摘である。サイズが不明なものと図版の精細さに限界があるが、載録源本図『尚円王御後絵』(図1)、『尚寧王御後絵』(図3)、『尚敬王御後絵』(図5)と『遺宝』に掲載されている『尚円王御後絵』(図2)、『尚寧王御後絵』(図4)、『尚敬王御後絵』(図6)を比較すると、供奉する左右の家臣団、家具や道具類の図像より、真境名や比嘉が閲覧できなかった軸物は、『遺宝』のものと同ーであることが確認出来る。真境名と比嘉は鎌倉が調査をした軸物とは異なる御後絵を見たことが諒解できる。さらに、この記述から、御後絵の控えについても細かで丁寧な筆致により個人の人格を想起させるほどリアルに描写されていたこと、金泥や良質な顔料を用いた鮮やかな極彩色であったことなどが想像できる。

第4項 真栄平房敬による証言

首里城復元やその調査研究などに尽力した真栄平房敬(1921～2015年)は、戦前、首里城内の首里第一国民学校で教鞭を執り、戦後は首里城復元期成会理事、那覇市文化財調査審議会委員などを歴任した。戦前、尚家に入入りし首里城や中城御殿関係の行事などを実際に見聞している。首里城復元の際は設計段階から携わり、歴史考証上の貴重な助言を多く与えている。真栄平は戦中に、御後絵を含む中城御殿の宝物の避難に関わっており、大正から昭和初期の御後絵について詳細な証言をしている。終戦直後に御後絵が失われた状況についても、かなり具体的な文章を残している。ここでは鎌倉芳太郎、真境名安興、比嘉朝健らによって調査された御後絵が、昭和10年代、戦前から戦中にかけてどのような状況であったか、真栄平房敬の証言や文章などから明らかにしていく。

真栄平房敬による戦前の中城御殿に関する証言については、上江洲安亭が御後絵復元の観点からまとめている⁵¹ので、本稿ではその中から、戦前・戦中の状況が確認出来る部分を引用する。

真栄平氏が御後絵を閲覧した時期・状況

- ・絵は戦前天皇の御真影のような感じで扱われた。御後絵御拝(ウグイウガミ)といって敬意を表して最敬礼させられた。見る時は、正装して見た。
- ・毎年七夕の日なると虫干しのため展示される慣例となっていた。
- ・見た部屋は、中城御殿の御書院という広い部屋だった。
- ・最初は御内原の婦人たちが見る。晴れ着姿であった。その次に男が見る。
- ・そのあと近親や職員、旧職員などが晴れ着姿で参観するようになっていた。

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

- ・展示が終わると収納箱の樟腦の入れ替えが行われた。
- ・最初に見たのは、小学校の頃で昭和一けた代。
- ・師範学校に在学中にも御後絵を見る機会があった。
- ・御後絵は王が冊封してから3年ぐらいしてから製作しはじめたという言い伝えがあった。
- ・御後絵の虫干しは1日で行う。朝からして3時頃から片付けはじめる。
- ・朝は学校なので虫干しの初めは見ない。午後から見る。虫干しの手伝いをしている。
- ・虫干しはおそらく昭和16年までは毎年やっていた。
- ・昭和17年からは、樟腦が入手できない。尚家の人員が減らされたなどの理由で毎年は行わなかった。
- ・戦争が激化すると、尚家で人が雇用できなくなり、私（真栄平）たちが学校の帰りに中城御殿の諸事を手伝っていた。
- ・沖繩戦中、中城御殿内の宝物を避難させる（敷地内に避難させた）時にも御後絵を見ている。軸装の御後絵を巻いた記憶がある。
- ・御後絵は二メートルほどの弁柄塗りの細長いかぶせ蓋の箱に納められ、箱の外側の底部分に、「何々王」と箱書きされた紙が貼られていた。
- ・御後絵は長い軸物をさらに箱に入れたものなので、ふだん中城御殿の廊下の天井の梁と梁の間に引っ掛けて置いていた。廊下を歩いて上を見ると箱に貼られた何々王、何々王と書かれた紙が見えた。
- ・尚家（中城御殿）に御後絵を移したのは明治中頃、真栄平氏の母親（明治21年生）が、子供のころ円覚寺へ見に行ったそうである。

まず、真栄平の証言より、明治20年代に円覚寺に御後絵があったころ、御後絵が一般に拝観出来たことが分かる。その後、明確な時期は分からないが明治の中頃に円覚寺から中城御殿へ御後絵が移される。中城御殿に移された御後絵は、天皇の御真影のように扱われており、厳格に管理されていた。毎年七夕の日になると虫干しのため、御書院に展示されるのが慣例となっており、その拝観には、御後絵御拝とって敬意を表して最敬礼する儀礼があり、晴れ着姿で臨んだ。御後絵の拝観には、最初に御内原⁵²の婦人たち、その次に男、その後に近親や職員、旧職員など、参観する順番があった。御後絵の虫干しは1日で済ませるようになっており、朝から作業し3時頃に片付ける日程となっていた。

御後絵は通常、2メートルほどの「弁柄塗りの細長いかぶせ蓋の箱」に納められており、箱の外側の底部分に、「何々王」と箱書きされた紙が貼られ、ふだん中城御殿の廊下の天井の梁と梁の間に引っ掛けて置かれていた。また、廊下を歩いて上を見ると箱に貼られた王名が書かれた紙が見えたという。

前述のとおり、鎌倉芳太郎が円覚寺で調査できなかったのは、円覚寺から中城御殿へ御後絵が移されたためだと考えられる。また、中城御殿では御後絵が厳格に管理されており、鎌倉芳太郎、真境名安興、比嘉朝健の調査は尚家の特別な配慮であったことが分

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

かる。

真栄平の証言は、沖縄戦直前の1942年（昭和17）頃にまでおよんでおり、旧王家である尚家でも、戦争の影響で人手の確保が制限されるとともに、樟脳などの防虫剤が手に入らなくなり、御後絵の管理が難しくなっていく状況についても言及している。さらに、戦況が厳しくなると敷地内の安全と思われる場所に御後絵を避難させるようになる。

真栄平房敬は上記の証言以外にも、御後絵の避難から、戦中に失われるまでの状況について記録を残している。真栄平の記録は、沖縄戦で御後絵が所在不明となったが焼失したわけではなく、今後、発見される可能性もゼロではないことを示している。本稿では、御後絵を含む琉球絵画研究の展開に資するため、中城御殿で所蔵されていた御後絵が、沖縄戦で失われた状況について真栄平の記録からまとめていく。真栄平による戦時下における中城御殿所蔵の旧王家の宝物の避難記録については、2000年の沖縄サミットに関連して作成され、2017年に「沖縄戦で流出した旧王家の宝物」として報告された⁵³。

戦時下、尚家の宝物の避難は、その管理運営に当たっていた家扶の佐久真正文らが顧問の尚順男爵や尚家職員に相談して行っていたようである⁵⁴。しかし、その宝物の避難には多くの困難をとまっていた。真栄平の記録より沖縄戦前夜の中城御殿の宝物を取りまく状況を確認すると次の3点に要約できる⁵⁵。①尚家で管理されていた宝物は余りにも多く、しかもそれらは簡単に屋外に持出すと損傷の恐れがあり、たとえ持出したとしてもそれら大量の宝物を保管するには相当の困難が予想された。②1944年に国の職業安定法が改正され、個人が16才以上55才までの男性を雇うことが出来なくなった。そのため、尚家に仕えていた事務局の職員はじめ労務の掃除人や給仕の少年に至るまで若者は皆別の部署に転職させられ、尚家は老人ばかりになっていた。③尚家の屋敷の外に宝物を移そうとしても首里及び首里周辺にあった尚家の別荘や尚家所有の山野などは何処もみな日本軍が入りこんで宿舎や陣地になっていた。

この、真栄平の記録より、尚家であっても、大量に保管されていた宝物を避難させる場所は見つからず、労働力を確保できない状況に追い込まれていたことが分かる。また、当時、尚家の建物の一部は日本軍の作戦参謀長野英夫少佐の宿舎になっていた⁵⁶。長野は、戦況について尚家の人々へ楽観的な報告をしていたようである。旧県立図書館の貴重書が北部へ疎開する中⁵⁷、真栄平は、中城御殿の宝物を疎開させないで屋敷内で避難することになった理由について、「長野の『大丈夫』という言葉を通り越して宝物をお屋敷内で守ることになった」と記している⁵⁸。

移動による避難が困難である上に正確な情報が提供されない中、楽観的な観測によって、中城御殿の宝物は、首里の地で戦火に対峙することになる。次に、御後絵が中城御殿内で、どのように避難させられていたかを見ていく⁵⁹。

御後影（絵）とよばれる尚円王以下歴代国王の肖像画は、王位につかれなかった世子の分まで含めて二十点程ありましたが、その大きいものは学校の地理の授業で壁にかける掛図大程もある大きな軸物でありました。御後影は、歴代毎に二メートル程の細長い茶色の箱に納められていました。それらの御後影は、井戸の側に尚家を宿舎としていた日本軍が仮に建てた風呂場（二間四方トタン葺）の天井の梁に架け渡してありました。

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

米軍の上陸が近くなると、御後絵は、中城御殿から、井戸の側に立てられていたトタン葺きの風呂場の天井に避難させられた。戦前の地図1によると、井戸は上之御殿と中城御殿の間にあったことが確認できる。上之御殿が建てられていた敷地は約7百坪位で、中城御殿の西側に位置し7m程の段差のある高台になっていた。そこは、大きく枝を広げ、うっそうと繁ったガジュマルの木や福木などの緑でおおわれ、日の光もさしまない遮蔽された空間となっており、御嶽とよばれる岩があった。その間にある井戸は、上之御殿の敷地の陰に隠れるようになっていた。また、木造の中城御殿よりもトタン葺きの風呂場の方が火災による焼失の可能性が少ないと、佐久真正文らに判断されたと推察される。この佐久真正文らの判断によって、御後絵は米軍の爆撃を受けるが、辛くも焼失を免れることになる。その時の状況について真栄平は次のとおり記している⁶⁰。

いよいよ米軍が上陸して間もなく、日時ははっきり記憶していませんが四月六日（十日？）頃だったと思います。その日、尚家は朝から猛砲撃され、群がって建っていた御殿は全焼しました。ところが西側の高台に離れて建てられた一棟の上之御殿は砲撃されずに無事でありました。防空壕入口左手の溝に避難させてある王冠、『中山世譜』、『おもろさうし』等も無事でした。焼跡の広場には大型金庫だけがきわ立って残っていましたが中身は無事でしたのでそのままにしました。井戸の側にあった風呂場は、爆破されて跡方も残っていませんでしたが、不思議にも風呂場の天井の梁に架け渡してあった御後影は上之御殿の高台のところへ高く飛ばされ、木の枝にひっかかっていたり、岩下に落ちたりしていました。

御殿が全焼した翌日、日本軍からお屋敷を機関銃陣地にするから防空壕も明け渡して立退くよう命令されました。それでその日の夕方砲撃が少しとだえた頃、佐久真家扶と私は飛び散った御後影を集めました。全部無傷であるのに驚き、不思議なこともあるもんだと話しました。そうこうしているうちに再び砲撃ははじまり、辺りに炸裂する音が響き、身の危険を感じました。その上集めた御後影をかくす場所もないので急いで岩陰に重ね、そのまま放置しました。そして日本軍の命により立入禁止となったお屋敷を後にし、職員も四散しました。

その後、真栄平は南部をさまよい、摩文仁の海岸で米軍の捕虜になる。収容所で、真栄平は作業係のディクソンという軍曹と親しくなり、軍曹に頼み込み、8月下旬、中城御殿の様子を確認している⁶¹。

彼は廢墟の丘と化し、星条旗がひるがえっている首里城を遠くから指さし、あれが首里城だといいながらジープを走らし、龍潭の近くまで行きました。（中略）尚家の焼跡にジープをのり入れさせ、焼跡の広場で大きくジープをUターンさせながら宝物を避難させてあった場所に目を向けました。大型金庫はこじあけられて中は空っぽになっているのを見て驚き、王冠等を避難させてあった溝の中も空っぽになり何一つ残っていないのを見て大へん驚きました。御側仕御座の中庭に出してあった獅子型の大型香炉は尚家が全焼して後も確かに残っていましたがそれも見つかりませ

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

んでした。

御後絵の様子は確認出来ないが、国王、王妃の黄金簪、その他盃などの黄金製品、それに曲玉、皮弁冠を繕う時の予備の宝石類をしまっていた大型金庫はこじ開けられて空になっており、中城御殿が全焼しても残っていた獅子型の大型香炉も持ち去られていた。真栄平は収容所から解放されると、再び中城御殿の確認にいっている⁶²。

それから約二ヶ月後の十月三十日に私は収容所から解放され、知念村に行きました。

(中略)二世アメリカ兵の三木実氏と知り合い、彼に尚家跡につれていってもらいました。その時上之御殿へ行きましたが建物は戸が飛ばされ、所々壁板がはがれているだけで直接砲撃された跡方はありませんでした。ところが中の宝物はすっかり持ち出されていました。陶磁器を避難させてあった岩陰の穴の中には陶磁器のかけらさえ見つからず、かぶせてあった布団だけが残され、砲撃はされていないが中身はすっかり持ち出されているのに驚きました。

(中略)御座楽、路次楽をおいてあった御側仕御座の焼跡を見る余裕はありませんでした。尚家が全焼した際、御座楽、路次楽も焼失したのか、それとも職員の誰かが中庭へ持ち出したのかはわかっていません。

戦闘で砲弾などを受けていたのであれば、破片や焼け跡があるはずだが、真栄平の証言より当時の状況を判断すると、上之御殿付近に避難させていた宝物群は、焼失や破損したのではなく持ち去られたと考えるのが自然である。真栄平の証言を裏付けるように沖縄戦で中城御殿から失われた『おもろさうし』、『中山世鑑』、『中山世譜』、聞得大君御殿の簪などの宝物群の一部は1953年、ペルリ来琉百年記念館のオープニングセレモニーで極めて政治性の強い贈り物として首里博物館に「贈呈」されている⁶³。

沖縄戦当時、御後絵を含む尚家の宝物群は、真栄平房敬によって、何度も慎重にその安否が確認された。真栄平の安否確認により尚家の宝物群は焼失したのではなく、むしろ持ち去られた可能性が極めて高いことが分かる。また、鎌倉、真境名、比嘉が言及した、大の巻物2種類、小の巻物1種類、合計3種類の巻物について真栄平は一切触れていない。真栄平が中城御殿に出入りしていた昭和初期、巻物の御後絵は、その管理が場所も含めて軸物とは異なる扱いになっていたか、失われていたか、それとも単純に言及しなかったのか、その所在について幾つもの可能性がある。

小結

第二尚氏歴代国王の肖像画である御後絵は、国王の死後、王府の命により、所属する絵師によって描かれ、首里城に隣接する王家の宗廟、円覚寺御照堂に格護されていた。琉球処分によって、王国が解体されると、御後絵の扱いや、保管場所は大きく変わる。

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

鎌倉芳太郎、真境名安興、比嘉朝健の文章や真栄平房敬の証言などから、1925年（大正14）、調査当時の御後絵の状況について次のことが確認出来る。

- (1) 明治の中頃に御後絵は円覚寺から中城御殿へ移管されていた。
- (2) 中城御殿に保管されていた御後絵は、軸物が1種類、巻物大が2種類、巻物小が1種類、合計4種類あった。
- (3) 真境名や比嘉は軸物の御後絵を見ていない。
- (4) 巻物には17名の国王と1名の王子の肖像画がおさめられていた。
- (5) 巻物に17名の国王の御後絵がおさめられていたことから、軸物も17名の国王御後絵があった可能性は高い。
- (6) 鎌倉は一日という限られたスケジュールの中で、尚家から提供された10点の国王御後絵の撮影を行った。
- (7) 巻物大の2種類、小の1種類があり、中身は実物大の半身像と、背景を含めた全身像のものがあった。軸物には、国王17代と国王に就任する前に死去した王子1名の肖像があった。

(1)～(7)より、鎌倉や真境名らが御後絵を調査した1925年当時、尚家には軸物が1種類、大の控えが2種類、小の控えが1種類、合計4種類あったことが分かる。4種類のうち、1種類は円覚寺で拝観されていたものが、明治の中頃に、尚家へ移されたという証言がある。鎌倉に撮影された御後絵は円覚寺に格護されていた原本である可能性が極めて高い。控えの内容については、撮影された御後絵と同じ構図の控えが大小1軸ずつあり、それに国王の顔を記録した大の控えが1軸あった。王国時代、大小の控えが2セット程度、作成されている。恐らく、戦前に尚家にあった控えは、大小の控えの1セットと、もう1つのセットの内の大の控えの1本だと考えられる。

また、真栄平は、中城御殿に大切に保管されていた軸物の御後絵が、戦中に米軍に持ち去られた可能性が極めて高いことを証言している。沖縄戦からすでに70年以上の時間が経過している中、御後絵がどのような状態にあるのか想像することすら難しいが、少なくとも、戦火によって失われていないことが明らかになった。

鎌倉芳太郎によって撮影された写真による図像の考察は、その所在が分からない以上、御後絵研究において不可欠な作業となっている。また、仮に『おもろさうし』のように御後絵が沖縄に返還された場合、鎌倉芳太郎が撮影できなかった7枚が加わり、モノクロームの写真では確認できなかった色彩の研究と、併せることで図像解釈の研究もより精緻になり、新たな成果が期待できる。

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

- 1 沖縄県教育庁文化財課『重新校正 中山世鑑 第二巻』沖縄県教育委員会、1983年、23～24頁
- 2 村井章介『東アジア往還 漢詩と外交』朝日新聞社、1995年、207頁。知名定寛『琉球仏教史の研究』榕樹書林、2008年、79～82頁。
- 3 同上、『琉球仏教史の研究』、79頁。
- 4 梶谷亮治『日本の美術』No.388 僧侶の肖像、至文堂、1998年、63頁。村井章介『日本中世の異文化接触』東京大学出版会、2013年、276頁。村井章介「中世の外交と禅寺・禅僧」国立歴史民俗博物館『中世寺院の姿とくらし』山川出版、2004年、130頁。
- 5 海老根聰郎「頂相管窺—成立をめぐる—」長岡龍作『講座の日本美術史 第4巻 造形の場』東京大学出版会、2005、139頁。
- 6 外間守善『定本 琉球国由来記』、角川書店、1997年、176頁。
- 7 比嘉朝健「琉球歴代画家譜 上」美術研究所『美術史研究』第45号、1935年、431頁。
- 8 比嘉朝健「琉球歴代画家譜 下」美術研究所『美術史研究』第48号、1935年。
- 9 「益姓家譜」那覇市企画部那覇市史編集室『那覇市史 資料編第1巻7 家譜資料3』1982年、52頁。
- 10 球陽研究会『沖縄文化資料集成5 球陽』角川書店、1974年、269頁。
- 11 前掲、球陽研究会『沖縄文化資料集成5 球陽』、274頁。
- 12 上江洲安亨「御後絵の色彩に関する事例調査（上）～戦前の記録、証言、現存実物資料を参考として～」、首里城研究会『首里城研究』No.12、首里城公園友の会、2010年、37頁。首里城公園管理センター『首里城尚家関係者ヒアリング調査業務報告書』海洋博覧会記念公園管理財団、2010年、51頁。
- 13 真境名安興『真境名安興全集』第3巻、琉球新報社、1993年、81頁。
- 14 朱謀壘『画史会要』巻4、国立中央図書館『四庫全書 珍本 2集 202』台湾商務印書館、1970年 10頁。小川裕允「北宋時代の神御殿と宋太祖・仁宋座像について」『國華』第1255号、2000年 20頁。
- 15 趙善美「朝鮮王朝時代肖像画の類型及び社会的機能」東京文化財研究所美術部『美術研究』第374号、2002年、234頁。
- 16 前掲、球陽研究会『沖縄文化資料集成5 球陽』、269頁。
- 17 前掲、沖縄県教育庁文化財課『重新校正 中山世鑑 第二巻』。
- 18 安良城盛昭『新・沖縄史論』沖縄タイムス 1980年、15頁。
- 19 前掲、球陽研究会『沖縄文化資料集成5 球陽』、245頁。
- 20 田名真之『沖縄近世史の諸相』ひるぎ社、1992年。
- 21 前掲、比嘉朝健「琉球歴代画家譜 上」。前掲、比嘉朝健「琉球歴代画家譜 下」
- 22 金城正篤「沖縄の家譜について」沖縄県教育庁文化財課『沖縄の家譜—歴史資料調査報告VI—』、沖縄県教育委員会、1989年、4頁。
- 23 前掲、球陽研究会『沖縄文化資料集成5 球陽』、269頁
- 24 九年、円覚寺大殿回祿す。正月初一日丑時、火を失して、円覚寺大殿を焼損す。而して照堂・仏殿・山門は幸に火災を免る。時に住僧覚翁、小心有ること無し。謬りて

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

火災を起し、其の火災に当りても、専一に自己の貨物を担出し、先王の神主及び寿影を顧みず。而して今尚清王の神位並びに尚豊王・尚賢王の寿影を焼失す。是れに由りて、覚翁は八重山に流し、照堂僧は、久米山に流し、亭僧は、照泰寺に放在すること三百日なり。

(同上、264頁)

- 25 同(康熙)六十年辛丑正月朔日夜 円覚寺有災上 此時御寺御物 釈迦涅槃像御本尊焼失 之因茲於天王寺正月二十日起事 而至二月十日告成也 般若御本像十六善神二月十三日起事至三月十一日告成也 雲龍二枚三月十四日起事而至同十七日告成也 出山釈迦絵一枚四月五日起事而至同七日告成也 尚豊王尚賢王御後絵四月十三日起事而至六月六日告成也／困茲為御硯水賜御神酒御浸物自奉行 至筆者絵帥頂載之也

(カッコ内の語句は筆者による)

(前掲、比嘉朝健「琉球歴代画家譜 上」、435～436頁。)

- 26 同上、431頁。
- 27 上江洲敏夫「御後絵(国王肖像画)について」首里城研究会『首里城研究』No1、首里城公園友の会、1995年、11頁。
- 28 同上。
- 29 前掲、球陽研究会『球陽 読み下し編』、257頁。
- 30 前掲、比嘉朝健「琉球歴代画家譜 上」。前掲、比嘉朝健「琉球歴代画家譜 下」。前掲、上江洲敏夫「御後絵(国王肖像画)について」。
- 31 久米村方「丙寅冠船之時 上様御装束帳 卷之五十一」那覇市歴史博物館蔵。
- 32 鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』岩波書店、1982年、233頁。
- 33 前掲、「益姓家譜」、52頁。
- 34 豊見山和行「御後絵から見た琉球王権」高良倉吉『新しい琉球史像』榕樹書林、1995年。
- 35 原田禹雄「琉球国王の皮弁冠服」『琉球を守護する神』榕樹書林、2003年。
- 36 佐藤文彦「図像解釈学から見た御後絵一東洋の肖像画と御後絵一」『沖縄県立芸術大学紀要』No5、1995年3月。佐藤文彦「『御後絵』琉球国王の肖像画」民族芸術学会編『民族芸術』VOL.13、エーアンドエーパブリッシング1995年。
- 37 前掲、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』、222頁。
- 38 上江洲安亨「御後絵の色彩に関する事例調査(上)～戦前の記録、証言、現存実物資料を参考として～」首里城研究会『首里城研究』No.12、首里城公園友の会、2010年、37頁。
- 39 伊波普猷『沖縄歴史物語』平凡社、1998年、98頁。
- 40 前掲、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』222頁。
- 41 同上。
- 42 前掲、上江洲安亨「御後絵の色彩に関する事例調査(上)～戦前の記録、証言、現存実物資料を参考として～」。沖縄県立芸術大学附属研究所『鎌倉芳太郎資料集(ノート篇)第IV巻 雑纂篇』2016年。
- 43 下中彌三郎『世界美術全集』21巻、平凡社、1929年。
- 44 サントリー美術館『50年前の沖縄展〈写真で見る失われた遺宝〉』、50年前の沖縄展

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

- 〈写真で見る失われた遺宝〉展運営委員会、1972年。沖縄県立博物館『沖縄県立博物館50年史』沖縄県立博物館、1996年、82頁。
- 45 前掲、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』2頁。
- 46 那覇市歴史博物館、外間政明氏、田口恵氏のご教示によれば、百名朝計は鎌倉芳太郎の調査当時、尚家の家僕夫だった可能性が高い。1867年（同治6年）11月8日、百名朝計は百名朝起の6男として生まれている。首里小学校を経て県立中学校1887年（明治20）卒業。上京、豊国学校にて簿記学を学び大倉組の見習いとなり、1890年（明治23）、帰県して県庁の会計課に勤務。1901年（明治34）に職を辞して尚家東京詰めの会計課長となる。1914年（大正5）沖縄銀行頭取に就任している。
- 47 真境名安興『真境名安興全集』第3巻、琉球新報社、1993年、167・168頁。
- 48 尚成王は尚温の第一子で尚温が若くして死去したためわずか4歳で、1803年（嘉慶8年）に即位することになるが、治世一年で冊封されずにこの世を去る。従って御後絵も冠を被った成人像ではなく幼年像となっている。しかし、1808年（嘉慶13年）に尚灝王の冊封のさいに追封されている。
- 49 比嘉朝健「尚侯爵家御後絵について—所謂傳神術」『沖縄タイムス』1925年11月10日。
- 50 真境名安興『沖縄一千史』日本大学、1923年。富島壯英、「解題」真境名安興、『真境名安興 全集 第一巻』琉球新報社、1993年。
- 51 前掲、上江洲安亨「御後絵の色彩に関する事例調査（上）～戦前の記録、証言、現存実物資料を参考として～」。沖縄県立芸術大学附属研究所『鎌倉芳太郎資料集（ノート篇）第IV巻 雑纂篇』2016年。
- 52 前掲、上江洲安亨「御後絵の色彩に関する事例調査（上）～戦前の記録、証言、現存実物資料を参考として～」。
- 53 真栄平房敬「沖縄戦で流失した旧王家の宝物」沖縄県教育庁文化財課史料編集班『沖縄県史料編集紀要』第40号、沖縄県教育委員会、1217年。
- 54 同上、5頁。
- 55 同上、5頁。
- 56 同上、5頁。
- 57 沖縄県立図書館『歴代館長物語 戦前編』1997年、76・77頁。小葉田淳「歴代宝案について」沖縄県立図書館史料編集室『歴代宝案研究』創刊号、沖縄県立図書館、1990年、4頁。川島淳「那覇市歴史博物館所蔵「歴代宝案」に関する史料学的考察～生成・来歴・目録記述に焦点をあてて～」那覇市立壺屋焼物博物館、『壺屋焼物博物館紀要』第13号、2012年、25頁。
- 58 前掲、真栄平房敬「沖縄戦で流失した旧王家の宝物」、6頁。
- 59 同上、8頁。
- 60 同上、8頁。
- 61 同上、9頁。
- 62 同上、10頁。
- 63 『沖縄県立博物館50年史』（沖縄県立博物館、1996年）では、中城御殿から失われた『おもろさうし』等の宝物がアメリカより「返還」されたとなっている。証言記録

第1章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

(真栄平房敬「沖縄戦で流失した旧王家の宝物」沖縄県教育庁文化財課史料編集班『沖縄県史料編集紀要』第40号、沖縄県教育委員会、1217年)の中で真栄平は、「贈呈」されたとはっきりと記している。同じ、セレモニーについて外間守善も真栄平の記述を裏付けるように、その様子について次のように記している(外間守善『定本 おもろそうし』角川書店、2002年)。

アメリカ政府は昭和28(1953)年5月26日、ペルリ百年祭を記念する形で首里博物館に琉球王朝時代文化財(戦利品)を贈呈している。それも大統領特別仕立ての飛行機に載せ、デビス軍曹を大統領特使とし、ほか6人の護衛兵に奉持されての劇的な贈呈式を行なっている。贈呈された文化財は、『おもろそうし』22巻、『混効験集』ほかの古文献26冊、金の勾玉三個、金のかんざし1個、位牌60個などである。

図版出典

一部の図版は以下より転載させていただきました。

地図1 「円覚寺伽藍配置図」、田辺泰『琉球建築』座右宝刊行会、1937年。

図1・図3・図5 真境名安興『沖縄一千年史』第4版、沖縄新民報社、1952年。

第 1 章 御後絵の歴史と戦前の保管をめぐる経緯について

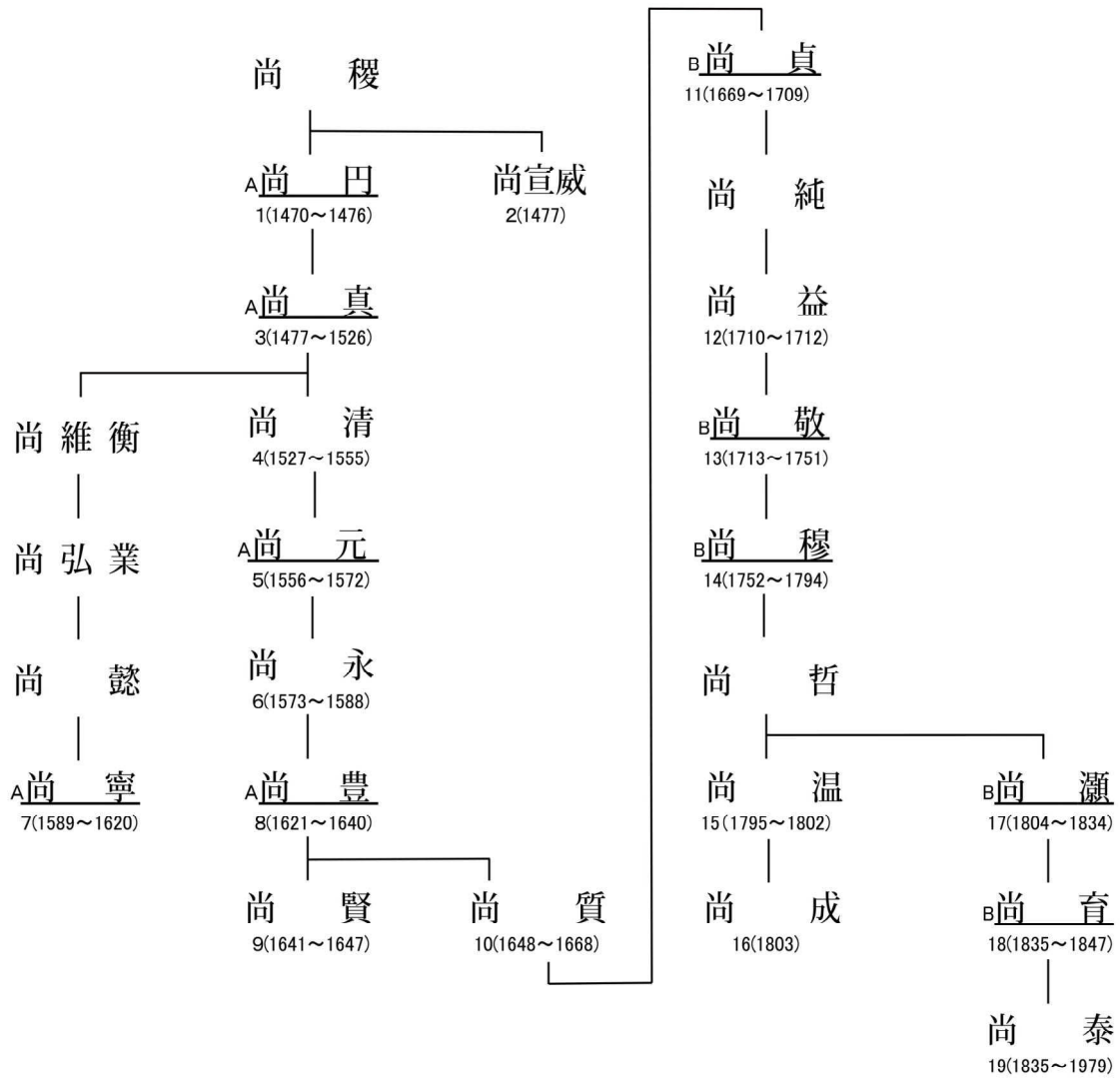
表 1 御後絵制作一覽

国王名	制作所	絵師		加勢		起筆		造成		備考
		唐名	名乗り	唐名	名乗り	西暦	年号	西暦	年号	
先生(尚質)	円覚寺	躰自謙	石嶺伝莫			一六九二	康熙三十一年十二月二日	一六九三	翌年六月二十五日	彩色
国王名なし	御照堂	李基昌*	上原真知			一六九二	康熙三十一年十二月二日	一六九三	翌年六月十二日	同月褒賞
先生九御前	-	躰自謙	石嶺伝莫			一六九三	康熙三十二年八月			写し(控?)
尚純	-	益士仁	宮里里任			一七〇六	康熙四十五年十二月三十日	一七〇七	翌年二月	御後像
尚貞	御内原	益士仁	宮里里任			一七〇九	康熙四十八年七月十三日			御後影
各国王	御照堂	吳師虔	山口宗季			一七一七	康熙五十六年十一月二十二日	一七一八	翌年四月二十三日	掛幅に改作
尚豊・尚質	円覚寺	吳師虔	山口宗季			一七二一	康熙六十年四月十三日	一七二一	同年六月六日	一月に円覚寺炎上
尚敬	円覚寺	殷元良	座間味庸昌			一七五四	乾隆十九年十月六日	一七五四	同年十一月一日	
尚穆・尚哲	円覚寺	向元瑚	小橋川朝安	慎思九	張忠令 島袋宗雍	一七九五	乾隆六十年十月十七日	一七九五	同年十二月二十六日	
尚哲控え	円覚寺	向元瑚	小橋川朝安	衛秉彝	玉山憲著	一七九六	嘉慶元年一月十日	一七九六	同年五月二十日	控大小二幅
尚温	円覚寺	向元瑚	小橋川朝安	慎思九	泉川寛英	一八〇三	嘉慶八年二月二十五日	一八〇三	同年四月十八日	控大小二幅
尚成	円覚寺	向元瑚	小橋川朝安	吳毘行	屋慶名政喜	一八〇四	嘉慶九年十一月十七日	一八〇四	同年十二月二十七日	控大小二幅
尚円(尚敬)	円覚寺	向元瑚	小橋川朝安			一八一七	嘉慶二十二年六月六日	一八一七	同年七月二十日	尊遺像彩色
尚瀬	円覚寺	毛長禧	佐渡山安健			一八三七	道光十七年四月五日	一八三七	同年八月十日	控大小二幅
尚円	円覚寺	毛長禧	佐渡山安健			一八三九	道光十九年一月二十五日	一八三九	同年四月四日	地紙古く奉書替え
尚育	円覚寺	毛長禧	佐渡山安健			一八五二	咸豊二年九月二十八日	一八五二	翌年八月二十三日	控大小二幅
尚純・尚永	天王寺	毛長禧	佐渡山安健			一八五六	咸豊六年十月十三日	一八五七	翌年五月七日	
尚質	天王寺	毛長禧	佐渡山安健			一八五六	咸豊六年十一月七日	一八五七	翌年九月二十五日	
尚清・尚貞	天王寺	毛長禧	佐渡山安健			一八五九	咸豊九年三月十二日	一八六〇	翌年七月十九日	
尚円	天王寺	毛長禧	佐渡山安健			一八六〇	咸豊十年三月八日	一八六一	翌年四月十五日	

上江洲敏夫「御後絵(国王肖像画)について」首里城研究会『首里城研究』首里城公園友の会、1995年、11頁より西暦を加えて引用

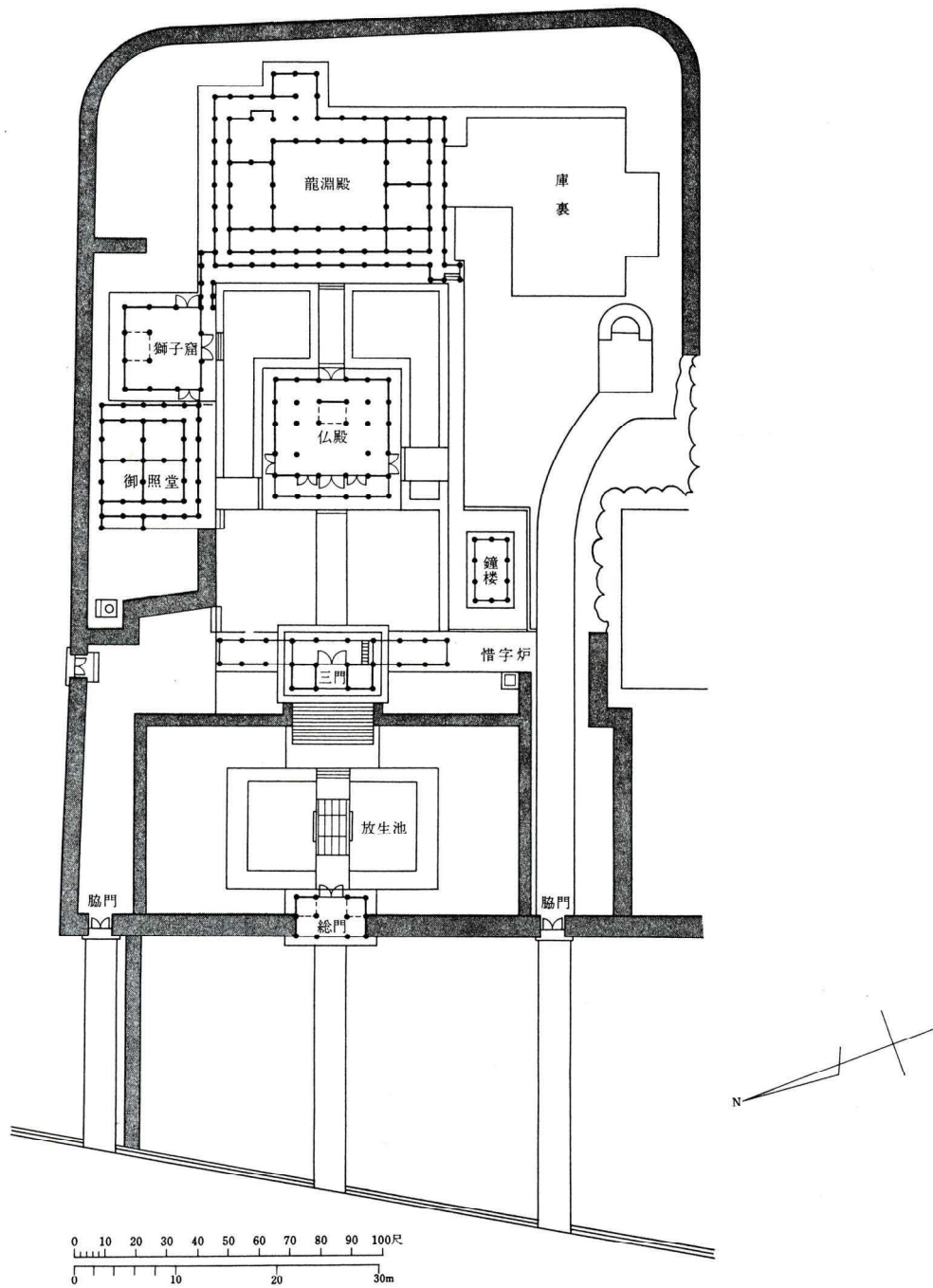
*「御後絵(国王肖像画)について」では李喜昌であったが比嘉朝健「琉球歴代画家譜 上」より査乗信だと思われる

王統図 1 第二尚氏王統図



1. アラビア数字は王代
 2. ()は在位年
 3. 下線は鎌倉氏によって御後絵が撮影された王
 A = 明代の国王の御後絵
 B = 清代の御後絵

那覇市文化局歴史資料室『かがやく琉球王家の至宝 尚家継承文化遺産』（那覇市、1997年）より作成



地図1 「円覚寺伽藍配置図」、田辺泰『琉球建築』（座右宝刊行会、1937年）より転載



地図2 戦前の中城御殿屋敷配置図(「屋根伏図」 沖縄県都市計画・モノレール課提供)



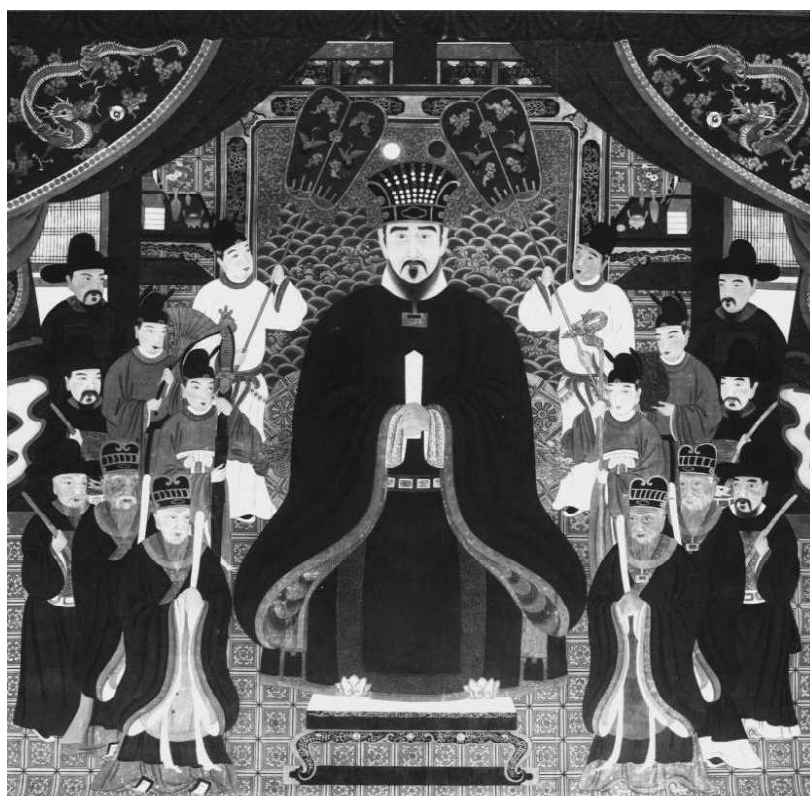
図1 『尚円王御後絵』真境名安興、『沖縄一千史』第4版、沖縄新民報社、1952年



図2 『尚円王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図3 『尚寧王御後絵』真境名安興、『沖繩一千史』第4版、沖縄新民報社、1952年



図版4 『尚寧王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学
附属図書・芸術資料館



図5 『尚敬王御後絵』真境名安興、『沖繩一千史』第4版、沖縄新民報社、1952年



図6 『尚敬王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

御後絵の定義とその歴史について

第2章 北東アジアにおける御後絵の図像的特徴

沖繩戦で御後絵は原本が失われてしまったため、撮影された写真でしかその図様を研究できない以上、考察によって確認できることは限定的にならざるを得ない。そのため、御後絵研究は多様な方法によって行われていく必要がある。

本論では、多様な研究を行っていくための基礎的な作業として、像主や家具および道具類、家臣団など画面の構成する図像の変化から、御後絵を明代の国王の御後絵と清代の国王御後絵の2つに分類する。2つに分類した御後絵から、画面ごとに個々の図像を抜き出していき、その特徴を考察していく。さらに御後絵の図像と、日本や韓国、中国などの北東アジア諸国の帝王像と比較を行うことで、共通する特徴や独自の特徴を確認していく。

周知のとおり御後絵が描かれた第二尚氏王統時代、琉球国は中国を中心とした冊封体制に属しながら、17世紀以降は日本の幕藩体制の強い影響下に置かれる。このことから本論では、中国の明清の皇帝像と同時期に冊封国であった朝鮮王朝の国王像、幕藩体制が成立する前後の日本の天皇の肖像画を取り扱っていく。また、一言で皇帝、国王の肖像画といっても、伝聞立本『帝王図巻』のような勸戒図的なものから、明人『出警図』・『入蹕図』のような遠征の記録的な肖像画など、その種類は多岐にわたっている。御後絵は尚家の宗廟円覚寺に、歴代の国王を祀るために描かれたものである¹。以上のことから、本論であつかう帝王像は、御後絵と比較し、その特徴を論ずるため、宗廟や菩提寺での祭祀を目的とし、ある程度の期間描き続けられたものを対象とする。

また、ベトナムについては、近隣諸国と同じように、中国の政治的・文化的影響を受けているが、御後絵と同じような条件を持つ国王の肖像画を確認出来ていないため、その比較は今後の課題としたい。

第1節 御後絵に描かれた多様な図像の考察

画面中央に、正面を向いた国王と、その左右に家臣団を配した構図は、御後絵の特徴の1つといえる。また、家臣団が手にする様々な持物、多様な加飾が施された家具や道具など、幾つもの図像から構成されるのも御後絵の特徴となっている。

『尚真王御後絵』(図1)から『尚育王御後絵』(図10)までの10点に描かれた図像を、像主である国王像を中心に、人物や家具、道具類などを抜き出すと、表1・表2のとおりになる。また、10点の御後絵は、図11・図12のとおり1. 像主である国王、2. 国王に供奉する家臣団、3. 家具および道具類の3つの要素から構成されていることが分かる。さらに、この3つの要素を単純化すると、表3のとおりになる。

表3のとおり、この3つの要素は、御後絵ごとに模様や形などが変化している。総じて御後絵の図像は、明代の国王の御後絵と清代の御後絵の2つに分けることが出来る。

第2章 北東アジアにおける御後絵の図像的特徴

以上のように御後絵が2つに分けられることから、本稿では御後絵と北東アジア諸国の帝王像の図像を比較するために、明代の国王の御後絵と清代の御後絵に分けて考察し、その特徴を明らかにしていく。

第1項 明代の国王の御後絵について

明代の国王の御後絵は『尚円王御後絵』(図1)、『尚真王御後絵』(図2)、『尚元王御後絵』(図3)、『尚寧王御後絵』(図4)、『尚豊王御後絵』(図5)の5点となっている。制作年代について、清代の国王御後絵が『家譜』によって確認されるのに対して、明代の国王の御後絵は、文献などから確認するのが難しい。そのため、明代の国王の御後絵の制作については、清代まで下る可能性も視野に入れる必要がある。とはいえ、明代の国王の御後絵の3つの要素を構成する図像(図11)は、清の冊封を受けた国王御後絵の図像と異なるとともに、国王ごとに漸次変化している。このことから、明代の国王の御後絵の図像は尚真王によって王権が確立し、円覚寺内の御照堂が完成する1494年(弘治7、尚真18)から明の冊封をうけた最後の国王尚豊が死去した1640年(崇禎13、尚豊20)の間に成立したものと推察される。

(1) 明代の御後絵の衣装

明代の国王の衣装は、図13のとおり皮弁冠、袍、方心曲領、帯、裳、蔽膝、玉佩、靴(寫)から構成されている。国王の冠である皮弁冠は、玉の列が7列で、簪が冠を貫いている。伝世の皮弁冠と比較すると、基本的な形と簪は共通しているが、玉の列が異なり、伝世の皮弁冠にある纓が御後絵には描かれていない。皮弁服の上着である袍はゆったりとした形で描かれ、袖も振り袖のようなものとなっている。袖口には、文様を織り出した錦のような裂が縫い付けられている。皮弁服の襟は左右を打ち合わせたものとなっている。国王の首には方心曲領が描かれている。元来、方心曲領は、儀礼に際して、盛り上がらないように襟を押さえた飾りで、唐代や宋代の規定では、通天冠や遠遊冠を着用する際に皇帝が身につけた²が、明代の衣冠制度では三品以下のものが着用することになり、二品に相当する琉球国王が着用することはない装飾品となっている。帯の形態について『尚円王御後絵』(図1)、『尚真王御後絵』(図2)、『尚豊王御後絵』(図5)の帯はハート型の帯飾で腹部上部で締められ、『尚元王御後絵』(図3)、『尚寧王御後絵』(図4)の帯は長方形型の帯飾りとなっており下腹部で締められている。『尚円王御後絵』(図1)、『尚豊王御後絵』(図5)の膝下部分は裳の上に幅の狭い蔽膝と袍の下部分が重なり、左右に玉佩が描かれ重層的な印象を与えている。『尚真王御後絵』(図2)の蔽膝も上記2点と同じように膝下部分は裳の上に幅の狭い蔽膝と袍の下部分が重なっているが、玉佩が描かれていない。『尚元王御後絵』(図3)、『尚寧王御後絵』(図4)の膝下部分は裳の上に帯で留められた『大明会典』の規定に近い幅の広い蔽膝となっており、左右に玉佩が描かれ、上述の三点と比べるとシンプルになっている。靴は5点とも、つま先に蓮の花びらのような飾り

がついた鳥となっている。鳥のつま先の飾りは、花びらのような形を基本としながら国王ごとに形態が若干異なっている。

(2) 明代の御後絵の家臣団

明代の家臣団は図14のとおり左右8名ずつ、合計16名から構成されている。家臣には画面の左の手前から①から⑧、右の手前から①から⑧の番号を割り振っていく。左より①、②は七梁冠を被り、襟を打ち合わせる朝服を着用して笏を持っている。③から⑤の服装は烏紗帽を被り、丸襟で補子がある常服を着用している。③、④は鞘に入った日本刀を、柄を上の方に掛けるようにして持っているが、⑤は持物を持っていない。⑥から⑦の服装は幘頭を被り、常服を着用している。⑥は班劍、⑦は腰折扇子、⑧は団扇を持っている。⑧の家臣が持っている団扇は国王ごとに模様が異なっており、『尚円王御後絵』(図1)と『尚豊王御後絵』(図5)が「瑞雲に鶴」、『尚真王御後絵』(図2)が「瑞雲に牡丹」、『尚元王御後絵』(図3)と『尚寧王御後絵』(図4)が「波に劍山瑞雲に鶴」となっている。右の①から⑤、⑧は、家臣の冠、服装、持物など左と同様である。⑥、⑦は冠、衣装は左の家臣と同じだが、持物が異なっている。⑥は龍頭の杖を持ち、⑦は風呂敷包を持っている。

(3) 明代の御後絵の家具および道具類

家具および道具類の図像は、図15のとおり帳一文字幕、引き割り幕、衝立、格子戸、欄間風建具、道具、椅子、磚から構成されている。上から下げられた一文字幕は無地となっている。対して国王の左右を飾る引き割り幕は横を向いた龍が配されている。幕にあしらわれた龍の爪は『尚円王御後絵』(図1)、『尚真王御後絵』(図2)、『尚豊王御後絵』(図5)が四爪、『尚元王御後絵』(図3)、『尚寧王御後絵』(図4)が三爪となっている。国王の背面には波日月瑞雲文様の衝立が配されており、国王の権威をより高めているような印象を受ける。衝立の上部には浮き彫りで牡丹唐草があしらわれた欄間風の建具が描かれている。また、『尚豊王御後絵』(図5)は画面が縦長であるため、欄間風建具の上に三段の梁がある。

国王がいる空間を具体的に示すためか、左右に格子戸があり、それぞれの格子戸の背後に道具が描かれている。道具の内容は、花が生けられた花瓶、火道具と香炉からなる香道具、書籍が4冊となっている。花瓶に生けられた花は牡丹が多いが、『尚寧王御後絵』(図4)は菊となっている。香道具についても『尚元王御後絵』(図3)、『尚寧王御後絵』(図4)には円形の香合が描かれている。

国王が腰掛ける椅子は、台座が描かれ、肘掛けに龍があしらわれ、格子に花卉文様の布が掛けられている。また、床には花の模様の磚が敷かれているが、磚の敷き方も国王によって異なっている。『尚円王御後絵』(図1)、『尚真王御後絵』(図2)、『尚豊王御後絵』(図5)の磚は、国王に対して斜めに敷かれている。『尚元王御後絵』(図3)、『尚寧王御後絵』(図4)の磚は国王に対して水平に敷かれている。

第2項 清代の国王御後絵について

清代の国王御後絵は『尚貞王御後絵』(図6)、『尚敬王御後絵』(図7)、『尚穆王御後絵』(図8)、『尚灑王御後絵』(図9)、『尚育王御後絵』(図10)の5点となっている。「清代の図像構成」(図12)のとおり、明代に引き続き、清代の御後絵の図像は①国王像、②家臣団、③家具および道具類から構成されているが、国王の衣装、家具および道具類に大きな変化が見られる。清代の国王御後絵の制作は、画家の「家譜」によって、国王の死後に描かれ、その後、御後絵が古くなると補修による彩色や描き換えが行われていたことが分かっている³。補修による彩色や描きかえに際しては、1796年(嘉慶元)から大小の控えが制作されるようになっており、図像の継承が意識されていたことを窺うことが出来る⁴。また御後絵の制作体制については、複数の画家の「家譜」からメインとなる絵師と補助をする絵師による数名で行われている事例が確認出来る⁵。

(1) 清代の国王の衣装

清代の御後絵の国王衣装は図16のとおり、冠は皮弁冠、皮弁服は、袍、帯、補子、佩玉、靴から構成されている。清代の御後絵の国王衣装は、龍が見られない『尚貞王御後絵』(図6)、龍が現れる『尚敬王御後絵』(図7)、全体に龍が配される『尚育王御後絵』(図9)と変化していく。

5点の御後絵の皮弁冠は基本的な形態は同じで、簪が冠を貫き、『尚敬王御後絵』(図7)以降の4点の御後絵には冠を頭に固定するための纓が描かれるようになる。玉の列の数は『尚貞王御後絵』(図6)、『尚敬王御後絵』(図7)が7列、それ以降の『尚穆王御後絵』(図8)、『尚灑王御後絵』(図9)、『尚育王御後絵』(図10)が12列と変化する。『尚穆王御後絵』(図8)、『尚灑王御後絵』(図9)、『尚育王御後絵』(図10)の3点の皮弁冠の玉の列の数は伝世する皮弁冠とほぼ同じとなっている。

清代に描かれた御後絵の皮弁服の袍はゆったりとした形で描かれ、袖も振り袖のようなものとなっている。袍の様子は『尚貞王御後絵』(図6)を除いて、龍の様子が描かれるようになっているが、模様配置などが国王ごとに微妙に異なっている。

『尚貞王御後絵』(図6)の袍は一見すると無文のようだが、画像を調整すると菊唐草のような文様が表れる。また、腰から裾にかけて、雷文に縁取られた剣山龍の上に、上下の二つの違い輪を潜る熨斗が配された補子が描かれている。補子は、中国の明代・清代で、身分を示すために衣装の胸や背中に付けられた徽章のようなものだが、琉球では国産の皮弁冠服の前と後につけた前掛状の装飾品についても補子と記している⁶。襟、袖口は、袍のものと大きさや色が異なる菊唐草文様の別裂となっている。

『尚敬王御後絵』(図7)、『尚穆王御後絵』(図8)、『尚灑王御後絵』(図9)の袍の文様は、肩、袖の一部、胸元、足下に五爪の龍が配され、腰から裾にかけて雷文で縁取られた剣山龍の補子が付けられ、袖に宝珠と龍が配された龍丸文があしらわれている。襟、袖

口は大柄の幾何学紋様の別裂で仕立てられている。

『尚育王御後絵』(図10)の袍の文様は、『尚敬王御後絵』(図7)から『尚灑王御後絵』(図9)までと基本的に同じだが、袖一面に龍文が表され、裾の近くまで、波文様が大きく描かれており、より荘厳な印象を与えている。襟、袖口は『尚敬王御後絵』(図7)などと同様の大柄の幾何学紋様の別裂で仕立てられている。

装飾品に目を向けると、清代に描かれた5点の御後絵の帯は、明代の国王の御後絵の「玉帯」や『大明会典』に規定された「大帯」とは異なる組紐で作られた帯となっており、横に佩玉が装着されている。この組紐製の帯は那覇市歴史博物館蔵の『黄組物御帯』(尚家資料)とほぼ同じ形で、補子を押さえるように腰の高い位置で締めている。

靴は、5点とも底の厚いつま先が反ったものを履いている。御後絵に描かれている国王の靴は、同じく尚家資料の『御官庫』と同様の物と考えられ、形態の描写はその特徴をよく捉えている。

清代の御後絵の国王衣装は『尚貞王御後絵』(図6)と『尚敬王御後絵』(図7)以降では文様により印象が異なるが、明代の国王の御後絵と比較すると、絵画的な加飾を加えながらも琉球での制度や実物に則して描写されている印象を受ける。

清代の国王御後絵の衣装の文様は、龍の見られない『尚貞王御後絵』(図6)、龍の現れる『尚敬王御後絵』(図7)、全体に龍の配される『尚育王御後絵』(図10)と変化する。

(2) 清代の家臣団

清代の家臣団は図17のとおり、左右それぞれに7名が配置され、合計14名で構成されている。家臣は、明代のものと同じように画面の左の手前から①から⑧、右の手前から①から⑧と番号を割り振っていく。ただし、明代のものと同図像を比較しやすくするために番号⑤と⑤については欠番とする。左より①、②は『尚貞王御後絵』の図像が三梁冠を被り、襟を打ち合わせる朝服を着用して笏を持っている。『尚敬王御後絵』(図6)以降の図像は、丸襟の常服を着用して笏を持っている。清代の御後絵すべて、③、④、⑥から⑧の服装は、烏紗帽を被り、丸襟の常服を着用している。③、④は鞘に入った日本刀を、柄を上の方に掛けるようにして持っている。明代の御後絵で持物を持っていない家臣⑤と⑤の図像は清代では描かれていない。⑥は班劔、⑦は筒状の持物、⑧は団扇を持っている。⑦の筒状の持物については、どのようなものなのか形状しか分かっていない。⑧の家臣が持っている団扇の様子は『尚貞王御後絵』(図6)と『尚敬王御後絵』(図7)以降で様子が異なっている。『尚貞王御後絵』(図6)の様子は鱗紋の地に行龍が描かれている。『尚敬王御後絵』(図7)以降のものは瑞雲に行龍、裏面が鱗紋となっている。右の家臣団①、②、③、④、⑧は、冠、服装、持物など左と同様である。⑥、⑦は冠、衣装は左の家臣と同じだが、持物が異なっている。⑥は龍頭の杖を持ち、⑦は風呂敷で包まれたものを持っている。

(3) 清代の御後絵の家具および道具類

第2章 北東アジアにおける御後絵の図像的特徴

明代の御後絵で国王の背面に描かれた衝立は、『尚貞王御後絵』(図6)で背面全体を覆うように広がり、模様も海日月瑞雲から霞風の瑞雲模様になる。鎌倉芳太郎によれば、『尚貞王御後絵』の背後は「金ハク」となっており⁷、瑞雲模様が金色に輝いていたことが分かる。金色の瑞雲模様は、『尚敬王御後絵』(図7)以降に衝立のフレームが消え、国王の背景全体に広がっていく。清代の家具および道具類の図像は図18のとおり、一文字幕、引き割り幕、椅子、香炉から構成される。衝立は波日月瑞雲文から金色の瑞雲模様へ変化し段階的に背景に吸収されていく。明代の図像で、最も特徴的であった、格子戸、欄間風建具、御道具類は衝立と同様に消えている。瑞雲模様の発生や消失する図像との関係は不明だが、『尚貞王御後絵』から、国王の前に香炉が描かれるようになる。

画面上部の帳一文字幕は『尚貞王御後絵』(図6)に龍文が表れ、『尚敬王御後絵』(図7)以降に宝珠龍紋となる。何れの龍文も四爪となっている。国王の左右を飾る引き割り幕の文様は『尚貞王御後絵』(図6)から『尚灑王御後絵』(図9)までが大きな柄の幾何学模様、『尚育王御後絵』(図10)では牡丹唐草となっている。

清代の国王御後絵から国王の手前に、盆に載った香炉が描かれる。『尚貞王御後絵』(図6)の香炉は鼎型だが足の4本となっている。『尚敬王御後絵』(図7)以降のものは鼎型となっており、2本の足が鑑賞者に向けて描かれている。香炉の蓋は『尚貞王御後絵』(図6)から『尚育王御後絵』(図10)まで、何れも正面を向いて屈伸する獅子があしらわれている。

椅子は、「朝拝の御規式」の際に唐玻豊で国王が腰掛ける「御轎椅」と同じ形態となっており、菊唐草文様の布が掛けられている。また、明代の国王の御後絵と同じように床には花の模様の磚が敷かれており、5点の御後絵とも国王に対して交叉するようになっている。

第2節 日本の天皇の肖像画

第二尚氏が琉球国を治めていた、15世紀から19世紀、日本の政治体制は、中国や朝鮮、琉球とは大きく異なり、伝統的権威を持つ天皇と、政治的な実行力を持つ将軍などに別れていた。社会的な役割が異なる、琉球国王と日本の天皇や将軍の肖像画を比較するためには、慎重にその対象を選ぶ必要がある。

また、琉球の御後絵、中国や朝鮮の帝王像は祖先祭祀と密接に関係している。中国、朝鮮の皇帝や国王の祖先祭祀は、儒教に基づいて行われていた。琉球においても、第3章以降で指摘するとおり、18世紀以降に積極的に国家儀礼に儒教的規範を導入し、王家の祖先祭祀についても再編していく。こうした北東アジア諸国と日本では事情が異なり、その違いは、宗廟のありかたに見ることが出来る⁸。「宗廟」は中国や朝鮮、琉球の祖先祭祀において、歴代の祖先を祀る、重要な施設として位置付けられていたが、日本では南北朝期以降、やや原義を外れて八幡宮と伊勢神宮に適用された⁹。伊勢神宮、八幡宮が天皇の祖先神を祀るという点で、元来の意味は、辛うじて維持している。しかし、伊勢が日本全土の

守護神とみなされたことから、地域の守護神も「宗廟」と呼ぶ場合も見られるようになった¹⁰。日本における「宗廟」の性格は、神道などの宗教施設となっており、儒教に基づいた北東アジア諸国とは大きく異なっていた。江戸時代になると、一部の大名の中には儒教に傾倒し、自家の葬送や追善を儒教式で行う者が現れる。その場合でも、多くは寺院が関与し、儒教的な宗廟が整備されることはなかった¹¹。

「宗廟」と同じように日本の天皇や将軍の肖像画のありかたも、他の北東アジア諸国とは異なっていた。そうした中で、御後絵が描かれた16～19世紀、同時代の天皇の肖像画も盛んに制作されていた。特に、京都泉涌寺に格護されてきた、桃山から江戸末期に至る歴代天皇の肖像画群は、像主の死後に制作されており、御後絵と類似する制作背景をもっている。泉涌寺は鎌倉初期に律師俊苧を開山として創建され、後に皇室の菩提所となって宮廷との関わりを深めた。応仁の乱で灰燼に帰したが、1576年（天正4年）、正親町天皇の勅命をけた織田信長によって再建される¹²。

泉涌寺の肖像画は、織田信長再建以前の安徳天皇、四条天皇、後円融天皇、再建の勅命を出した正親町天皇以降の2代の女帝（明正天皇・後桜町天皇）を除く14代の上皇像が残されている¹³。伝世する14代の近世の上皇画像の共通の特徴は、すべて、陵墓のある泉涌寺に伝来されたものであり、いずれも死後に作られた尊遺像である。つまり、これらの画像は年忌法要などの仏事に用いられており、儒教の規程によって宗廟で祖先を祀る、祖廟祭祀とは異なるが、死後に行われる儀礼に関わる点で御後絵とも共通している¹⁴。

泉涌寺の上皇像は、様々な衣冠で描かれているが、その中で、標準的な『絹本着色後陽成院像』（図19）と御後絵を比較すると、図像の印象は全く異なっている。最も異なっている点は、像主が斜めを向き、纏綿縁の畳の上に敷いた茵に坐っている、坐像の形式である。次に衣裳の違いがあげられる。『絹本着色後陽成院像』（図19）の衣裳は烏帽子を被り直衣を着用している。黒田日出男によれば、泉涌寺の上皇像の衣裳は、先述の直衣を着用しているタイプ、出家した僧侶系の衣裳のタイプ、御引直衣を着用したタイプの3タイプある¹⁵。また、直衣は上皇の普段着であり、御引直衣も、少しあらたまった場に着用されるが普段着の範疇に入るようである。冠は、時代ごとの変化が反映されている。

泉涌寺の上皇像の衣裳は、日本で発展し体系化された有職故実にもとづく衣冠か日本の僧衣となっている。対して御後絵の衣裳は『明会典』や礼記など中国の儀軌にもとづいた、重要な儀礼の際に着用された冕服・冕冠に次ぐ皮弁冠・皮弁服となっている。また御後絵が様々な図像によって構成されているのに対して、上皇の肖像画の背景は、殆ど何も描かれないシンプルなものになっている。

上皇の肖像画について、村上寧は次のとおりに指摘している¹⁶。

古代から近世に至る上皇・貴族の肖像画の歴史を辿ると、そこには肖像に対する意識の変遷、画技の発達など、多様な展開が認められるが、画像のもつ雰囲気は大きく様変わりするものでない。それは何より彼らの生活や様相自体が保守的で、強い伝統的慣習に守られてきたことに起因しよう。

またもう一つは、全般に仏教的色彩が濃い点があげられる。画像の多くは寺院や宗派が制作に関わり、そこに伝来したものが多数を占める。像の半数は剃髪、法衣姿の法体像でもある。上皇・公卿の多くはいずれ仏道に帰依し出家の身となって作善を施

第2章 北東アジアにおける御後絵の図像的特徴

し、よき往生を願う。俗から聖へと優雅な転身を果たすのであるが、今日のこの肖像画の遺品は、こうした彼らの生涯を象徴的に伝える姿絵ともいえるのである。

村上寧のこの指摘により、日本の天皇像は、その歴史的環境の中で独自の様式を確立しており、それは、仏教と深く結びついていることが分かる。こうした、天皇の肖像画のあり方は、琉球の御後絵や中国・韓国の皇帝像や国王像と大きく異なっている。

第3節 朝鮮王朝の国王の肖像画（御真）

琉球と朝鮮半島との国家間の関係は、高麗末期の昌王の時代1389年、琉球国中山王の察度が使者を派遣したことより始まる¹⁷。これを契機に琉球との交流は、次の朝鮮王朝の成立後も続き、1840年の朝鮮人が琉球に漂着した記録に至るまでが『朝鮮王朝実録』に収録されている¹⁸。朝鮮と琉球が明・清、2つの王朝をつうじて冊封国であったことや、朝鮮から琉球へ美術工芸品などの贈与の事例がいくつもあることから、朝鮮絵画から御後絵への影響を指摘する研究がある¹⁹。

朝鮮国王の肖像画は特に御真とよばれており、趙善美、洪善杓によって、制作や歴史的な背景、社会的な役割に関する優れた研究が行われている。本論では趙、洪両氏の研究より、朝鮮国王の肖像画が描かれた背景やその役割について概要を述べるとともに、琉球の国王御後絵との比較を行う。

朝鮮王朝時代、太祖から純宗にいたるまで朝鮮国王の肖像画、すなわち御真は歴大な数が制作された。記録には朝鮮太祖の肖像画がおおよそ26軸も描かれたとある。その中には乗馬する肖像画もあったといい、多様な衣冠をつけて描かれた。現存している作品には慶基殿の『太祖御真』（図20）、宮中遺物展示館の『英祖御真』がある。英祖の王太子時代の肖像画及び『哲宗御真』と『翼宗御真』は1950年の朝鮮戦争の際に、避難所であった釜山保管倉庫の火事によって、現在は残幅しか残っていない。

御真は、儀礼に使用するために制作され、宮外の真殿である永禧殿と宮中の真殿である璿源殿等に奉安された²⁰。肅宗朝(1674～1720)になると、画員の中から選ばれた御容画師らにより制作された御真とこれを王が審議する奉審、殿閣に祭る奉安制度が強化・拡大された。元来、御真が完成すると、草本を消去していたが、肅宗朝より掛幅にして別途保管するようになった。ついで英祖朝(1724～1776)になると御真の制作を十年に一回ずつに定例化している²¹。

第1項 御真の制作過程

御真制作は複雑な段階をへて進められるが、『承政院日記』には肅宗朝以降の御真の制作のプロセスが記録されている。『承政院日記』の御真制作の記録については、趙善美によって丁寧にまとめられているので、少し長いが引用して、概要を紹介したい(趙善美「朝鮮王朝時代肖像画の類型及び社会的機能」東京文化財研究所美術部『美術研究』第374号、

東京文化財研究所、2002年、235・236頁）。

まず、臨時に管掌する組織が設置され、御容画師が選抜される。御容画師は一般的に凶画署画院とよばれる宮廷画院の画師から、画像に巧みだという定評ある画師が選定されるが、適格者がいない場合には、大臣たちの推薦によって外部画師から起用することもあった。時には、王宮内の功臣像を描かせることによって公開競争を通して選ばれることもあった。選抜された画師は三種類に分けられ、一番目は執筆画師、即ち主管画師として龍顔を、二番目は同参画師として龍体のあまり主要ではない部位を担当し、三番目は随従画師として彩色作業を補助した。関わる画員の数は大体六人程度であったが、ある時は十三人に至ることもあった。

一旦、画員が選抜されて、また、管掌機構が整備されると、吉日吉時が選ばれ、草本が作られる。草本の制作が進む間に、一方では織納（撚っていない絹糸で織ったもの）がなされる。草本が一但承諾を得ると、日時を決めて画絹の上に墨絵で図像を移す上納（草本の上に絹をおき、なぞって描くこと）の過程がある。上納が終ると、彩色が進められる。御真図写の時には、特に王が臨席して画員が描くため頻繁に拝顔できる機会を与え、監督のものたちと不備な所を指摘しあったりした。彩色過程が終ると、又、王以下諸大臣の審査をへて、この時、未備な部分は見直し、それから厳粛に拝礼の儀式を行う。これによって正本彩色が全部終ると、後襟（裏面をあてたもの）を注意を払って乾す。御真制作のあいだ、数回にわたって王の許諾を受けた玉軸、絡理、紅糸流蘇、奉安索環等（表装の装飾物）が施され、そこで御真制作は標題過程だけを残すことになる。標題は描かれた御真がどんな王の睟容であるか、その制作時期はいつであったかを知るいい資料である。朝鮮朝初期のある期間は標題がなかったとみられ、その後、ある期間は裏面に書いたこともあったという、しかし、肅宗年間には標題書写は不可欠な段階だとされていた。標題は大部分大臣の中から筆名がある者が書いたが、ある時は御筆や太子筆になる場合もあった。

標題の後に続いて、必ず儀註（儀礼の註釈書）に沿って、二品以上の大臣たちの審査手続きをし、そこで、御真制作過程はすべて終る。

御真の制作工程は、①画師の選定、②管掌機構の整備、③草稿の制作、④草稿の臨写、⑤臨写本の彩色と国王の隣席、⑥王以下諸大臣の審査、⑦拝礼の儀式、⑧表具の仕立て、⑨大臣や太子による表題の揮毫など9つの大きなプロセスから成り立っている。恐らく、通常の技術的な作業を細く見ていくと、さらに工程は増えるだろう。画師以外に国王や大臣などが儀註に沿って制作のプロセスに組み込まれていることが分かる。

御真の制作工程は、琉球の御後絵の制作においても幾つものプロセスを経ながら絵師だけでなく王府の高官や儀註に詳しい諸官が関わっていた可能性を考える上で示唆に富んでいる。御後絵制作の過程に関する資料が限られている中で²²、その制作を担った組織が、行政一般を司る評定所なのか王家の家政機関である大美御殿なのかもを含めて議論することは、今後、琉球国における御後絵の役割を考える上で重要になってくる。

第2項 御後絵と御真の比較

歴代国王の御真はかなりの枚数が描かれたが、火災や戦災によりほとんど残っていない。現在、完全な状態で残っている奉安用の正本は、『太祖御真』(図20)のみとなっている²³。『太祖御真』(図20)は李成桂の在位当時に制作したものを、1409年に真殿の奉安用に描き直して1763年に修理し、1872年に趙重黙等の御容画師が模写したものである²⁴。御後絵と比較をするために、奉安用の正本である李成桂の肖像『太祖御真』(図14)について図像の考察をおこなう。

『太祖御真』(図14)は画面中央に、正面を向いた国王が描かれており、御後絵と共通する構図となっている。国王は翼善冠を被り、袞龍袍という平服を着て玉座に腰掛けている。

翼善冠は、明代の中国において皇帝が常服(龍袍)を着用する際にかぶられた冠²⁵で、朝鮮では、1444年、世宗が初めて、赤い袞龍袍である紅龍袍とともに着用した²⁶。翼善冠の形は、紫の紗または羅を用いて作られ、帽部が二段となっており、後ろの上の方に蟬の羽のような2個の小角が上向きにつけられている。本画像の袞龍袍は表が青で、裏が紅色となっている。通常、袞龍袍の色は、表が紅色、裏が藍色で、丸い領の掛衿は水色を用いた²⁷。本画像の袞龍袍の胸・両肩には金糸で刺繍された龍の補が付けられている。刺繍された龍は、4つの爪を持ち、両肩のものが向かい合い、胸に付けられたものが向かって左側を向いている。今日知られる袞龍袍には向かって左脇に大きな結び紐が付けられている²⁸が、本画像の袞龍袍には、結び紐が付けられた痕跡がない。そのため、画像の袞龍袍の形態は、明代の皇帝の常服(龍袍)に非常に近いものとなっている。玉座は、画面の下半分を占めるほど大きく描かれており、着座する国王の権威をより高めている。背景は、無地になっているが、床は青系の色彩を主体とした花卉模様の絨毯のような装飾が描かれている。

『太祖御真』について、美術史家の板倉聖哲は「全体の構成として中国の皇帝肖像を念頭に置いており、中でも中国・明を創始した「洪武帝像」(台北故宮博物院)に近い。その表現に注目すれば、模写した時点に流行した陰影法よりも、原本が制作された前期の、筆線による描写を主とした表現を伝えている。」と指摘している²⁹。『太祖御真』(図14)の衣冠の形態は、世宗が袞龍袍を着用する1444年以前のもを描写した可能性が高い。後述するとおり、中国の皇帝像で正面を向いた構図が現れるのは、明の英宗以降となる。それ以前に描かれた洪武帝の肖像画はやや斜め向きで描かれており、『太祖御真』像主の向きと異なっている。『太祖御真』の構図や衣冠の形態、筆線主体とした描写は、原本に忠実な部分と、模写した際に新たに改変された部分があると推察される。

李成桂の肖像『太祖御真』(図20)は、正面を向いて椅子に座っている構図や、中国の王朝の衣冠に影響を受けた衣装など、御後絵と共通しているが、無地になっている背景や画面の半分を占める玉座などが異なっている。『太祖御真』と『御後絵』のそれぞれを構成する図像の共通する部分や異なる部分は、中国的な古典世界を借用あるいは基準としながら、肖像画を制作する目的が違うからだと考えられる。

第4節 中国の皇帝の肖像画コレクション（南薰殿図像）

中国の帝王像については作品が多く残されており、来歴などを確認し、御後絵と比較する作品を検討する必要がある。そうした中で、鎌倉芳太郎は宗廟で祖先を祀る祖廟祭祀と御後絵との関連を次のとおりに指摘している³⁰。

尚真18年、弘治7年（1494）には、円覚寺内大殿の右地に宗廟を構え、これを御照堂といったことが、『球陽』（巻之三）尚真王紀に記されている。この建物は後に東側照堂と呼ばれた『諸寺重修記併造改諸僧縁由記』の「上梁記」及び『球陽』（巻之十）尚敬五年（1717）の「もと照堂正面の壁に画き奉る先王の御画像」という記事から尚真王の建てた御照堂すなわち先祖廟としての御影堂には、正面の板張壁面、おそらくは額装板張（位牌状か）の壁面に、父尚円王像を画いてこれを祀ったと思われる。

この指摘より、台北故宮博物院に所蔵されている帝王の肖像画コレクションいわゆる南薰殿図像と御後絵の比較を行っていく。

南薰殿図像とは中国の皇帝や皇后、さらに聖人君子の肖像画コレクションで、歴代の王朝によって収集され、最後の王朝、清を経て、最終的に台北の故宮博物院に所蔵された肖像画群である。

これまで、真境名安興や鎌倉芳太郎などの御後絵の実物を確認した研究者達でさえ、南薰殿図像と御後絵の関係についての具体的な考察をしていない。その理由については、大正から昭和初期にかけての国際情勢が大きく影響していると思われる。辛亥革命から10年以上経過した1925年、紫禁城は故宮博物院として、国民に解放される。前年まで紫禁城はラストエンペラー溥儀に占拠されており、行政当局による管理が行き届いていなかった。紫禁城の宝物の存在自体を知ることが困難であった状態において、中国皇帝の肖像画自体が知られていなかったのではないかと考えられる。

実際、1931年に故宮博物院の機関紙として発行された『故宮週刊 第八十二期』に南薰殿図像が掲載されるに当たって編集者は次のように述べている。

民国になり、（収蔵品の）一部分が陳列所で展示され、1924年以後、北平（北京）故宮博物館が成立し、内庭の一部分・本院・東路寧宮に於いて展示が行われる。（1931年）現在、内外の展示所は合わされ、収蔵作品が1つにまとまったことにより、これらの絵画は撮影され、本刊に掲載される。³¹（かっこ内の語句は筆者による）

1931年になって初めて、南薰殿図像の図版が刊行物として発行され、その存在が一般的に知られるようになったことが分かる。1931年、中国東北地方で満州事変が勃発、1932年に日本では五・一五事件が起こり、軍国主義の道をひたすら突き進むこととなり、以後、日中両国は泥沼の戦闘状態に入る。また、台北故宮博物院の七十年の記録である『故宮七十星霜』³²には中華民国成立後、13年間も溥儀が紫禁城に居続けたために故宮博物院の成立が遅れたことや、清朝旧臣による妨害工作、軍閥張作霖の北京占領、日中戦争、故宮博

第2章 北東アジアにおける御後絵の図像的特徴

博物院の台湾への避難など、近代中国がたどった歴史そのものが詳細に記録されている。こうした当時の状況を考えると、日本人が中華民国政府の管理している故宮博物院の文物に関する情報を知り得る機会は、ほとんど不可能に近かったと言える。

そうした中で鎌倉芳太郎³³や真境名安興³⁴などの先学達は御後絵を描いた絵師達が中国に渡り、在地の絵師に師事していたことを言及しているものの、御後絵と中国の肖像画との関連性は示唆するにすぎなかった。近年の研究において佐藤文彦が御後絵再生の視点から北東アジアの皇帝・国王の肖像画と御後絵との比較を行っており、南薰殿図像に含まれる作品を紹介しているが、扱った作品は5点と限定されているうえ、制作年代や選定基準が明確でないため、正面性などの類似する点だけを強調する結果となっている³⁵。

第1項 「南薰殿図像」の概要

「南薰殿図像」とは、台北故宮博物院に収蔵されている肖像画の一大コレクションのことで、初期故宮博物院目録『故宮書畫録増訂本(4)』(以下『故宮書畫録』)³⁶等によって、その作品群を確認することができる。南薰殿図像における有名な作品と言えば、チンギス・ハンの肖像『元太祖像』や明永楽帝の肖像『明成祖座像』などがある。これらの作品群は、台北故宮博物院が「南薰殿図像」と冠して収集したのではなく、1925年(民国14)の北平故宮博物院成立以前からすでに別のかたちで存在していた。

そのコレクションを明記し、その概要を確認する。表4は「南薰殿図像」の基本的データを『故宮書畫録』から整理しまとめたものである。なお、表中の、No 1からNo80のナンバーは筆者が整理の際、便宜的につけたものである。No 1からNo68の軸物状の作品が68点、No69からNo78までの冊子状の作品が10点、No79、No80までが巻物状の作品となっており、そのうちNo78の『明太祖御筆』以外はいわゆる絵画作品である。表4の軸状のものは全身が描かれた立像か座像、冊子状のものはNo76の『聖君賢臣全身像』以外は半身像で描かれている。冊子状の作品の内容は『歴代帝王半身像』が37像、『宋代帝王半身像』が16像、『宋代後半身像』が12像、『元代帝王半身像』が10像、『元代後半身像』が11像、『明代帝王半身像』が32像、『至聖先賢半身像』が46像、『聖君賢臣全身像』が120像、『歴代聖賢半身像』が62像の肖像を収めている。

巻物状の作品は2点とも絵画作品で、その画題は、明の皇帝が北京を出る様子を描いた『出警圖』、北京に戻る様子を描いた『入蹕圖』である。この2点の作品は皇帝の儀仗をより詳細に描いたところにその特徴がある。

以上、巻物状の作品『出警圖』、『入蹕圖』の2点を除いた南薰殿の肖像画の作品数を合計すると、263点の作品が収められている。

第2項 『南薰殿図像』の成り立ち

(1) 明代の南薰殿（その起源）

南薰殿は、その名の示す通り紫禁城内の施設の名称であり、場所は紫禁城の正門である午門より左の熙和門をさらに進んだ所にあたる。南薰殿図像に関する最も早い時期の研究は、1970年に李霖燦によってまとめられた「故宮博物院の図像畫」で、台北故宮博物院所蔵の肖像画作品の来歴が論じられた³⁷。1973年には索予明によって南薰殿図像内の明太祖像12像における論考がなされ³⁸、1974年に蔣復璁が南薰殿図像について、コレクションの来歴と全容を明らかにしている³⁹。比較的近年の研究としては、2009年、頼毓芝の論考で、清代南薰殿図像と乾隆帝の文化政策との関係を指摘した「文化遺産の再造：乾隆皇帝於南薰殿図像的整理」⁴⁰がある。収蔵作品を紹介した故宮文物編集部の「院像明太祖朱元璋画像」⁴¹、南薰殿をテーマにした企画展を紹介した「道統斯有聖賢規範—院蔵南薰殿図像簡介—」⁴²、などがある。また、林莉娜によって「明人「出警入蹕圖」之総合研究(上・下)」⁴³が発表されている。

ここでは、蔣復璁の研究を基に、「南薰殿図像」の成立を確認してゆく。紫禁城は明の1404年（永楽4）に造成が始まり、1911年（宣統3年）、清の溥儀の退位に至るまで基本的に何度も増改築を重ねた。そうした中で南薰殿の成立について、蔣は明代とし⁴⁴、その典拠として『明宮史』⁴⁵をあげている。

「武英殿の西南、曰く御用裏監、乃ち把總等官の居る所、再び、東す曰く南薰殿」に注目すると、明朝の頃にはすでにこの施設が存在する。紫禁城地図（地図1）によりその場所を確認すると、現在とほぼ同じ武英殿の下にあることが分かる。

しかし、「凡し、徽號冊封大典に遇す、閣臣率領中書官は此に在りし金寶、金冊を篆寫す」⁴⁶という記述があり、建物内は印鑑や書物があるだけで、肖像画が保管されている形跡が見あたらない。これに関して蔣氏は『明宮史 卷二』の「印綬監」より印綬監の所轄に「古今通籍庫」があり、そこに「古今君臣像」が保存されていたことを指摘している⁴⁷。なお、「古今通籍庫」は紫禁城地図（地図1）よりその場所を確認することができる。

以上、蔣復璁氏の考察をもとに、明代の南薰殿の様子ををまとめると次のようになる。すなわち、明代において南薰殿は、肖像画を管理する場所ではなく、国史などの史料を管理する場所であり、明代に建てられた南薰殿が、今日の「南薰殿図像」のもとになるのは、順治帝入京後の清代であった。

(2) 清代の南薰殿と南薰殿図像の成立

蔣復璁は清代の紫禁城について記した『清宮史 卷十一』と『清会典』を比較しながら、清代の「南薰殿図像」の様子について詳しく述べている⁴⁸。

清代、胡敬によって編集された南薰殿図像の詳細な目録『南薰殿図像考』は、1965年に台北故宮博物院より出版されたその所蔵品目録『故宮書畫録』の底本として使用されている。このことより南薰殿図像は清代にほぼ、現在と変わらない形で完成していることが分かる。しかしながら、『南薰殿図像考』や『清会典』⁴⁹などの目録には制作年代やその作者について述べられておらず、皇帝に関する記事や肖像に於ける像主の形態、像主の没年と制作に関する記載のみである。御後絵と比較するための基準を設定するためには、南薰殿図像の制作年代を考察する必要がある。特に宋代の肖像画を例にあげると、この時代に

第2章 北東アジアにおける御後絵の図像的特徴

は1人の皇帝に対して幾つもの肖像画が描かれているために、肖像画がいつ制作されたのかということ自体、厳密に断定することがきわめて難しい。そのような中で蔣は宋代以降の各王朝で所蔵された作品の来歴を調べることによって「南薰殿図像」の履歴を明らかにした。

すなわち、表2のNo12から、No41までの作品はほぼ北宋から南宋（960～1278年）にかけて描かれた作品と見なされ、これらの作品は神御殿や景靈宮とよばれる宗教施設での祭祀を目的として描かれた作品と考えられる。また、明の皇帝像の場合、明末清初の王朝の交代が比較的スムーズに行われ、宮廷内の文物は破壊を最小限に抑えたまま清へと受け継がれたことから、帝皇后及び明興献王座像、表2のNo42から68の作品は、明代（1368～1644年）に作成されたと考えられるべきであろう。

また、表4を見てゆくと、「南薰殿図像」の中には、『乾隆帝朝服像図』を初めとする清朝の皇帝像がないことに気付く。これらの清代の皇帝像は現在、北京の故宮博物院に収蔵されている。このことについて蔣は、台北故宮博物院においては「明代までの作品が集められ、清代の作品が増補された形跡がない」と指摘している。⁵⁰ また、李霖燦は清末民国初年の故宮博物院の様子として次のように述べている。

民国政府は、溥儀退位の際に待遇を保証し、紫禁城の内で皇帝として振る舞う事とともに毎年春秋の祭りの日に景山壽皇殿で祖先を自ら進んで祀ることを許した。故に南薰殿には清朝の皇帝の肖像画は蔵されることなく、結果、故宮博物院には清朝の皇帝の肖像画だけないのである⁵¹。

すなわち、溥儀が景山壽皇殿で祖先の肖像画の祭祀を続けることを民国政府が許可したために、清の皇帝像は台北の故宮博物院に収蔵されていないのである。

以上の蔣復璁と李霖燦両氏の論をまとめると、まず、南薰殿は明代にすでに現在の位置に存在していた。ただし、肖像画を管理する場所ではなく、国史などの歴史書を管理する場所であって、肖像画群は佑国殿東にある内運庫の「印綬監」の管轄となっていた。そのことから南薰殿図像は清代に成立したということが出来る。ただし、清代に成立した南薰殿図像には清代の皇帝像が収蔵されることなく現在に至っている。清代に成立した南薰殿の目録『南薰殿図像考』や、『清会典』の南薰殿の項目には清の皇帝の肖像画についての記載がなかった⁵²。このことから、元来「南薰殿」には清代において当代の皇帝像はなかったと考えられる。また、先に蔣が指摘しているように、明代の『明宮史 卷二』では、明の皇帝の肖像画は「印綬監」、後の南薰殿図像につらなる場所において、その所蔵の確認が出来なかった。すなわち、明代における当代の皇帝の肖像画は『明会典』より永孝殿で祀られていたことが確認出来る⁵³。

清代に成立した南薰殿図像の中の帝王像は、像主と繋がりのある王朝において、宗廟祭祀などに関連して制作され祀られていたが、王朝の交替によって祭祀が行われなくなり、南薰殿におさめられたものと推察される。以上のことから、梁から明の帝王像は御後絵の図像的特徴を比較・考察する上で重要な作品群だといえる。

第3項 「南薰殿図像」における歴代皇帝像の考察

ここでは、以下に前節の考察をもとに、南薰殿に収蔵された歴代皇帝像の意味と、さらにこれらはどのような目的を持って描かれたかを明らかにしてゆく。

南薰殿コレクションの清代の目録『南薰殿図像考』⁵⁴においては、作品名を「明太祖像」や「宋真宗像」と記録しており、画像が描かれたと考えられる当時の記録の引用部分を参考にすると、肖像画を示す語として「御容」「神御」という語が頻繁に出てくる。勿論、すべての作品についてそのような記述がある訳ではないが、『南薰殿図像考』では、表14のNo. 12からNo. 68までの作品について描かれた当初、「御容」、あるいは「神御」が使われていたと考えられる。というのは「御容」や「神御」は、特に皇帝の肖像画を示すときに使われる語句であり、小川祐充は宋代の皇帝像について、次のように述べている。

御容・聖容を意味する神御、及びそれを奉安する殿を指す神御殿は、従って、皇帝個人が自ら足蹟を記した場所に關わる點で、天子の行幸を意味する古語の「神御」に由来し、轉化した名辭であると解することができる。すなわち、神御殿とは、個々の帝后のために佛寺や道觀などの境内に建立される付屬的な建造物であり、太廟など通例の宗廟が、歴代の祖宗を祭祀するための獨立した建造物をなすのとは異なる。北京紫禁城天安門内東側に『周禮』の「左祖右社」の規程に従い建造された清朝の太廟にも窺えたとおりである。帝都の太廟や地方の郡國廟における木主、もしくは神主のような抽象的な位牌などではなく、彫像や畫像による具體的な肖像が奉安され、皇帝個人の行蹟に關わる點に、その特徴がある⁵⁵。

小川の指摘をふまえると、「神御」という語が「神御殿」に由来し、その施設の中で道教や仏教の信仰が付随する肖像画であると理解できる。しかし、小川は次のようにも述べている⁵⁶。

ただ、眞宗の大中祥符五年(1012)の創建になり、宋室の傳説上の祖先・聖祖を始めとする北宋八代の帝后像を奉安する道觀である景靈宮のみは、例外であり、歴代の祖宗を祭祀し、獨立した建造物羣をなす點で、太廟としての性格と、肖像畫や肖像彫刻を奉安し、奠禮や朝謁・行香などを行う點で、神御殿としての性格とを併せ持つ特殊な存在であり、儒教儀禮と道教儀禮・佛教儀禮とを習合させたものと言うことができる。

この、小川の指摘により、儒教による祖廟祭祀に付随する肖像画もあったことが分かる。因みに、『明会典』によれば、明代においても永孝殿で「御容」、つまり皇帝の肖像画が祀られていたことが分かる。場所について『明会典』⁵⁷によれば、祖先祭祀の行われた太廟と関連づけられてその場所が記されており、永孝殿が祖廟祭祀と関係する建造物であったと推察される。また、小川は、五代から南宋、金、元の中国各王朝にも「御容殿」や「神護殿」的な施設があったことを指摘している。小川の指摘より伝統的に各王朝で帝室に連なる歴代皇帝の肖像画を祀っていたことが分かる⁵⁸。

第2章 北東アジアにおける御後絵の図像的特徴

以上のことから、「南薫殿図像」の帝王像は、それぞれの王朝によって、支配体制のバックボーンとなる宗教や思想に基づきながら、帝室の血統に連なる人物を祀るために制作されたと考えられる。また、想像逞しくするならば、新しい王朝は、古い王朝の宗廟に掲げられた歴代帝王像を南薫殿に封印し、代わりに、自らの王朝の歴代の帝王像を掲げることによって、王朝の交替を人々に示した。

第4項 御後絵と「南薫殿図像」明代皇帝像の比較

以上により南薫殿図像に含まれる皇帝像は、帝室に連なる人物を祀るために制作されたものであることが分かる。但し、歴代皇帝像の祭祀方法は、支配体制のバックボーンとなる宗教などによって王朝ごとに異なっていた。像主の姿勢も立像から坐像、横斜め向きから正面像へ変化している。御後絵の成立時期とほぼ同時代に制作され、支配体制のバックボーンとなる宗教や思想が近しいと考えられる明の皇帝像と比較することが、その特徴を考察する上で適切であると考えられる。以上のことからこの項では明代の皇帝像の図像と構図について考察を行う。

南薫殿図像に含まれている、明の皇帝像は、表4より軸物がNo42から66までの25軸となっている。その中で、明太祖、洪武帝の肖像画は、坐像が7軸、半身像が4軸の合計11軸含まれており、画風や様式が多様なものとなっている。恐らく、太祖洪武帝の肖像画は王朝の始祖であるため、死後、何枚も描かれたと考えられ、図像の編年が難しい。また、第5代宣宗についてはNo55から57まで、坐像と立像、騎馬像の3枚の肖像画が残されていることから、その中で他の皇帝像と図像が共通する坐像を考察の対象とする。こうした状況をふまえ、ここでは3代『明成祖坐像』(図21)から第16『明熹宗坐像』(図30)までの、表4でいえばNo53～55、58～66までの皇帝像について考察を行っていく。

御後絵の国王像は全て正面を向いているが、明の皇帝像は、No53『明成祖像』(図21)からNo55『明宣宗坐像』(図23)まで斜めを向いている。No53『明成祖坐像』(図21)は向かって右を向き、No54『明仁宗像』(図22)、No55『明宣宗坐像』(図23)は左を向いている。No58『明英宗像』(図24)から、御後絵と同じように像主は正面を向くようになる。明英宗は土木の変によって捕虜となり退位し、返還されたが、その後皇位を奪還し、重祚している。そのため在位年は1435年から1448年、1457年から1463年の2回となっている。英宗以降の皇帝像の像主が斜めから正面へ変化していく向きは、御後絵の成立を考える上でも重要だと考えられる。衣冠は、皇帝が朝義の際に着用する翼善冠に龍の模様が前身にあしらわれた丸襟の龍袍を着用している。また、No58『明英宗坐像』(図24)の龍袍から龍の模様の他に、皇帝を示す九章の模様が描かれている。ベルトは皇帝ごとに若干図像が異なるがいずれも玉帯をしている。No53『明成祖像』(図20)からNo63『明穆宗坐像』(図26)まで、No54『明仁宗坐像』(図22)を除いて玉座に腰掛けている。No54『明仁宗坐像』(図22)、No64『明神宗坐像』(図28)、No65『明光宗坐像』(図29)は布のかかった轎椅に腰掛けている。No60『明孝宗坐像』(図25)、No62『明世宗坐像』(図26)、No63『明穆宗坐像』(図27)、No66『明熹宗坐像』(図30)の像主の背面には、宝珠に龍が描かれたコの字型の衝立が画面一杯に配されている。No66『明熹宗坐像』(図30)では玉座の左右

の傍らには台が置かれている。向かって左の台の上には手前から宝石で飾られた青磁の碗、巻物、方形の香炉、青銅器の壺に飾られた牡丹、書籍が置かれている。向かって右の台の上には手前から、足の付いた壺、とつての付いた壺、青銅器の壺に飾られた牡丹、書籍が置かれている。構成する器物は異なるが、尚円王御後絵から尚豊御後絵までの背景に描かれた道具類を彷彿とさせる。床は皇帝によって文様が異なるが色鮮やかな絨毯が敷かれている。

明の皇帝の肖像画の図像は、像主や椅子、衝立によって構成されており、御後絵より簡潔なものになっているが、衣裳や椅子などには、皇帝の最高の権威を示す龍や九章の模様などが隙間なく描かれて荘厳化されている。また、皇帝の向きについては斜めから正面に変化しており、時代による明確な傾向があった。椅子の形態や衝立の有無は皇帝ごとに異なっており、傾向を見いだすことは難しいものとなっている。

小結

本論では御後絵における、北東アジアの帝王像との共通性と琉球独自の展開を考察するため、中国の皇帝の肖像画を中心に、日本の天皇の肖像画と韓国の国王の肖像画との比較を行った。

御後絵の図像は国王像、背景、家臣団の3つから構成される。一方、中国や韓国の帝王像は、中央に皇帝を描き、背景は無地か、龍を描いた衝立と、床は絨毯と単純な構造となっている。日本の天皇の肖像画と比較すると御後絵の特徴はさらに明確になる。天皇の肖像画は独自の衣冠束帯を纏い、畳に座る像主を中央に配したシンプルなものとなっている。対して御後絵の国王像は椅子に腰掛け、明の皮弁冠・皮弁服を身に纏っている。

明の皇帝や朝鮮国王が椅子に座り、明の衣装を纏うのは中国の習慣や衣冠制度を反映したものであり、天皇が畳に座り、衣冠束帯を纏うのも日本の習慣や衣冠制度を反映したものだといえる。

このことから、室内の家具や道具類、家臣団など多様な図像で構成されている御後絵は、中国・韓国の帝王像や日本の天皇像の図像と大きく異なっていることが理解できる。一方で、御後絵と北東アジアの国々の帝王像と比較すると、構図の正面性、中国の儒教的な世界観を強く意識させる衣冠や、椅子に座った姿勢などが共通している。御後絵は、中国の宗廟などで祭祀の対象として描かれた帝王像の影響を受けて成立したと考えられるが、独自の世界観を多様な図像によって表現した特徴的な肖像画だといえる。描かれた図像は、龍や瑞雲など伝統的で特殊なものではないが、それらが何らかの象徴性を持ち、構成されることによって琉球独自の国王イメージを形づくり、北東アジアの国々の帝王像とは異なる特別な意味を御後絵に与えていると考えられる。

- 1 鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』岩波書店、1982年。
- 2 原田禹雄「琉球国王の皮弁冠服」『琉球を守護する神』榕樹書林、2003年、235～236頁。
- 3 比嘉朝健「琉球歴代画家譜（下）」美術研究所『美術研究』第48号、1935年、573・577頁。前掲、上江洲敏夫「御後絵(国王肖像画)について」11頁。
- 4 前掲、比嘉朝健「琉球歴代画家譜（下）」571・572・577・578頁。上江洲敏夫「御後絵(国王肖像画)について」首里城研究会『首里城研究』No.1、首里城公園友の会、1996年、11頁。
- 5 前掲、比嘉朝健「琉球歴代画家譜（下）」569・574・576頁。前掲、上江洲敏夫「御後絵(国王肖像画)について」11頁。
- 6 前掲、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』231～233頁。
鎌倉芳太郎撮影写真の中に、王府の絵師が描いた補子の図面の写真があり、その上部には「道光七年丁酉紕紗皮弁一通冠船之時御召御用として御仕立之時補子図絵師主取次男泉川筑登之書調」との記録がある。
- 7 前掲、沖縄県立芸術大学附属研究所、2016年、312・313頁。
- 8 井上智勝「東アジアの宗廟」原田正俊『アジア遊学』206号 宗教と儀礼の東アジア、勉誠出版、2017。井澤耕一「東アジアにおける祖先祭祀の諸相－中国、朝鮮、日本を例にして－」小島毅『中世日本の王権と禅・宋学』、汲古書院、2018年。
- 9 同上、井上智勝、28頁。井澤耕一、18頁。
- 10 同上、井上智勝。
- 11 同上、井上智勝。前掲注、井澤耕一「東アジアにおける祖先祭祀の諸相－中国、朝鮮、日本を例にして－」18頁。
- 12 大三輪龍彦『皇室の御寺泉涌寺』展図録、朝日新聞社文化企画局大阪企画部、1990年。黒田日出男『王の身体 王の肖像』平凡社、1993年、277頁。村重寧「近世天皇・公卿像」『日本の美術』第387号天皇と公家の肖像、至文堂、1998年、74～79頁。
- 13 前掲、黒田日出男『王の身体 王の肖像』277、278頁。
- 14 前掲、大三輪龍彦『皇室の御寺泉涌寺』展図録17・18頁。前掲、黒田日出男『王の身体 王の肖像』277、278頁。
- 15 前掲、大三輪龍彦『皇室の御寺泉涌寺』展図録50～60頁。前掲、黒田日出男『王の身体 王の肖像』276、290頁。前掲、村重寧「近世天皇・公卿像」74～78頁。
- 16 村重寧「近世の天皇・公卿像」『日本の美術』No.387、至文堂、1988年、79頁。
- 17 池谷望子『朝鮮王朝実録 琉球史料集成 原文編』、榕樹書林、2005年。
- 18 孫承喆「朝琉交隣体制の構造と特徴」河宇鳳『朝鮮と琉球』榕樹書林、2011年。河宇鳳「文物交流と相互認識」河宇鳳『朝鮮と琉球』榕樹書林、2011年。鄭成一「朝鮮と琉球の物流」河宇鳳『朝鮮と琉球』榕樹書林、2011年。
- 19 佐藤文彦「図像解釈学から見た御後絵－東洋の肖像画と御後絵－」『沖縄県立芸術大学紀要』第5号、1997年。佐藤文彦「御後絵のミッシングリンク 琉球と朝鮮王朝美術の交流」上『琉球新報』2014年7月23日。佐藤文彦「御後絵のミッシングリン

- ク 琉球と朝鮮王朝美術の交流」中、『琉球新報』2014年7月25日。佐藤文彦「御後絵のミッシングリンク 琉球と朝鮮王朝美術の交流」下『琉球新報』2014年7月29日。金容儀「御後絵から見る琉球王の神格化—朝鮮の仏画との類似性から—」沖繩国際大学南島文化研究所『協定校間学術交流公演会 韓国と沖繩の感性と表象』2013年。金容儀「沖繩の御後絵と朝鮮時代の仏教絵画の類似性」野村伸一『東アジア海域文化の生成と展開〈東方地中海〉としての理解』風響社、2015。
- 20 洪善杓「朝鮮後期における宮廷絵画の中興及び革新と宮廷画家の誕生」東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室『美術史論叢』第32号、2016年、20頁。
 - 21 前掲、洪善杓「朝鮮後期における宮廷絵画の中興及び革新と宮廷画家の誕生」20頁。
 - 22 前掲、上江洲敏夫「御後絵(国王肖像画)について」6～9頁。
 - 23 前掲、趙善美「朝鮮王朝時代肖像画の類型及び社会的機能」234～237頁。前掲、洪善杓「朝鮮後期における宮廷絵画の中興及び革新と宮廷画家の誕生」20頁。
 - 24 前掲、洪善杓「朝鮮後期における宮廷絵画の中興及び革新と宮廷画家の誕生」20頁。
 - 25 李東陽『大明会典』新文豊出版、1976年、1026頁。
 - 26 金英叔『朝鮮王朝 韓国服飾図録』臨川書店、1984年、38頁・330頁。
 - 27 同上、38頁。
 - 28 同上。
 - 29 板倉聖哲「朝鮮王朝時代の宮廷画・文人画」湯原公浩、『別冊太陽 韓国・朝鮮の絵画』平凡社、2008年。
 - 30 前掲、鎌倉芳太郎『沖繩文化の遺宝』222頁。
 - 31 南薰殿図像 依胡敬図像考所載 凡冊卷軸一百二十有一 爲像大小五百八十有三 其中爲軸九十有八 爲冊十五 爲卷三 而明太祖御筆二冊亦附列焉 嗣有陸續携置熱河奉天兩行宮者 民國以還 一部分得先陳列於古物陳列所 及民十三以後 本院成立 而内庭所藏一部份 並得陳列於本院東路寧壽宮 現在内外庭合併 而此項内外庭所藏図像 又爲延津之合矣 茲陸續攝景 選登本刊 但爲時日所限 其序次乃不復能依據規則 閱者鑒之 編者識
 (日本語訳)『『南薰殿図像考』には凡そ、冊子本・卷子・掛軸が121あり、大小583の絵画が収録されている。内訳としては、冊子本が十五冊、卷子が三巻、掛軸が九十八軸、「明太祖御筆」が二冊である。(これらの文物は)熱河・奉天の両宮にあった物を引き続き受け継がれたことになる。民国になり、(収蔵品の)一部分が陳列所で展示され、民国十三年(1924)以後、北平(北京)故宮博物館院が成立し、内庭の一部分・本院・東路寧宮に於いて展示が行われる。(1931年)現在、内外の展示所は合わされ、またそれぞれの絵画も合わせて所蔵される。収蔵作品が一つに纏まったことにより、これらの絵画は撮影され、本刊に記載される。しかし、時間に限りがあるので(重要な作品を優先的に撮影し)伝統的な配列による撮影は行わない。」(かっこ内の語句は筆者による。筆者訳)。(「南薰殿名臣像之一」『故宮週報 第二十八号 中華民國二十年五月二日』国立故宮博物院、1981年再版、21頁)
 - 32 国立故宮博物院70星霜編集委員会『故宮博物院70星霜』故宮博物院、1996年。
 - 33 前掲、鎌倉芳太郎『沖繩文化の遺宝』。
 - 34 前掲、真境名安興『真境名安興全集』第3巻。
 - 35 前掲、佐藤文彦「図像解釈学から見た御後絵 —東洋の肖像画と御後絵—」149頁。

- 36 国立故宮博物院編纂委員会『故宮書畫録増訂本（四）』臺灣商務印書館 1965年。
- 37 李霖燦「故宮博物院的肖像圖畫」国立故宮博物院故宮季刊編輯委員会『故宮季刊』第五卷第一期』1970年。
- 38 索予明「明太祖像巧」国立故宮博物院故宮季刊編輯委員会『故宮季刊』第七卷第四期』1973年。
- 39 蔣復璁「国立故宮博物院藏南薰殿図像考」国立故宮博物院故宮季刊編輯委員会『故宮季刊』第八卷第四期』、1974年。
- 40 頼毓芝「文化遺産的再造：乾隆皇帝於南薰殿図像的整理」国立故宮博物院『故宮季刊』編集部『故宮學術季刊』第26卷第4期、国立故宮博物院、2009年。
- 41 故宮文物編集部「院像明太祖朱元璋画像」故宮文物編集委員会『月刊故宮文物』54号、国立故宮博物院、1987年。
- 42 故宮文物編集部「道統斯有聖賢規範—院藏南薰殿図像簡介—」故宮文物編集委員会『月刊故宮文物』73号、国立故宮博物院、1989年。
- 43 林莉娜「明人「出警入蹕圖」之総合研究（上）」故宮文物編集委員会『月刊故宮文物』127号、国立故宮博物院、1993年。林莉娜「明人「出警入蹕圖」之総合研究（下）」故宮文物編集委員会『月刊故宮文物』128号、国立故宮博物院、1993年。
- 44 前掲、蔣復璁「国立故宮博物院藏南薰殿図像考」、2頁。
- 45 武英殿之西南 曰御用裏監 乃把總等官所居 再東曰南薰殿 凡遇徽號册封大典 閣臣率領中書官篆寫金寶金册在此（呂毖撰『明宮史 卷一』清永瑤『四庫全書』史部、臺灣商務印書館 1986年、615頁）
- 46 前掲注、呂毖撰『明宮史 卷一』615頁。
- 47 武英殿之西南 曰御用裏監 乃把總等官所居 再東曰南薰殿 凡遇徽號册封大典 閣臣率領中書官篆寫金寶金册在此。（前掲注、呂毖撰『明宮史 卷一』、615頁。）
- 48 前掲注、蔣復璁「国立故宮博物院藏南薰殿図像考」、3頁。
- 49 崑岡編『大清會典（清光緒二十五年刻本景印）』新文豐出版、1976年、915頁。
- 50 前掲、蔣復璁「国立故宮博物院藏南薰殿図像考」2頁。
- 51 “明代之後 滿清入關 統一了中國 建立了一個新朝代。依理民國成立 清代的各帝像 亦當在有系統地入藏於博物院中。只是皇帝遜位之時 民國政府和他訂有優待條例 許清代末一位皇帝宣統溥儀在北平紫禁城中繼續做他的小皇帝 也允許他每年春秋節日 到景山壽皇殿去祭祀他的祖先 因而這批図像就沒有入藏南薰殿 因而沒有進入古物陳列所 所以現在的故宮博物院中就缺少了這批図像了。”
（日本語訳）「明代のあと、満州族の建てた清朝は山海の関を越え中国大陸を統一し新王朝を樹立した。民国成立によって、清代の皇帝皇后の肖像画は系統立てて博物館で管理されるようになる。但し、民国政府は、溥儀退位の際に待遇を保証し、紫禁城の内で皇帝として振る舞う事とともに毎年の春秋の祭りの日に景山壽皇殿で祖先を自ら進んで祀ることを許した。故に南薰殿には清朝の皇帝の肖像画は藏されることなく、結果、故宮博物院には清朝の皇帝の肖像画だけがないのである。」（筆者訳）。（前掲、李霖燦「故宮博物院的肖像圖畫」57頁）
- 52 前掲、崑岡編『大清會典（清光緒二十五年刻本景印）』915、916頁。
- 53 前景、『大明会典』、1417頁。

- 54 胡敬撰「南薰殿図像考」『胡氏書畫考三種』漢華文化事業、1971年。
- 55 前掲、小川裕允「北宋時代の神御殿と宋太祖・仁宗座像について」20頁。
- 56 同上。
- 57 前掲、李東陽『大明会典』1417頁。
- 58 前掲、小川裕允「北宋時代の神御殿と宋太祖・仁宗座像について」22頁。

図版出典

一部の図版は以下より転載させていただきました。

図14 浙江省博物館『漂海聞見 15世紀朝鮮儒士崔傳眼中的江南』中国書店。

図20～図29 故宮OpenData專區 (<http://theme.npm.edu.tw/opendata/index.aspx>、2018年4月8日最終アクセス)

第2章 北東アジアにおける御後絵の図像的特徴

表1 御後絵図像分析表（像主の向き・国王衣装・家具および道具類）

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		尚円王 御後絵	尚真王 御後絵	尚元王 御後絵	尚寧王 御後絵	尚豊王 御後絵	尚貞王 御後絵	尚敬王 御後絵	尚穆王 御後絵	尚瀬王 御後絵	尚育王 御後絵
像主の向き		正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面
皮弁冠	玉列	7	7	7	7	7	7	7	12	14	14
	数	49	49	61	59	49	49	49	120	126	140
尚円から尚豊までの簪の形は抽象化されているが、尚貞から尚育までのものは伝世品に近い。											
玉圭		有り	有り	有り	有り	有り	有り	有り	有り	有り	有り
袍		無地	無地	無地	無地	無地	菊唐草	御蟒緞	御蟒緞	御蟒緞	御蟒緞
裳		無地	無地	無地	無地	無地	—	—	—	—	—
佩玉		有り	—	有り	有り	有り	有り	有り	有り	有り	有り
尚円から尚豊までベルト状の佩玉。尚貞から尚育まで伝世品に形態が似ている佩玉。											
膝の装飾品		細い蔽膝	細い蔽膝	太い蔽膝	太い蔽膝	細い蔽膝	補子	補子	補子	補子	補子
方心曲領		有り	有り	有り	有り	有り	—	—	—	—	—
帯		玉帯	玉帯	玉帯	玉帯	玉帯	大帯	大帯	大帯	大帯	大帯
尚円・尚真・尚豊の側面の飾の形はハート型。尚元・尚寧の側面側面の飾は長方形。尚貞の大帯は尚敬以降のもの比べると小振りになっている。											
靴		烏	烏	烏	烏	烏	官庫	官庫	官庫	官庫	官庫
一文字幕		無文	無文	無文	無文	無文	龍紋	宝珠龍紋	宝珠双龍紋	宝珠双龍紋	宝珠双龍紋
龍紋は四爪龍。											
引き割り幕		四爪龍文	四爪龍文	三爪龍文	三爪龍文	四爪龍文	幾何学文	幾何学文	幾何学文	幾何学文	牡丹唐草
衝立		波日月瑞雲	波日月瑞雲	波日月瑞雲	波日月瑞雲	波日月瑞雲	金雲模様	—	—	—	—
格子戸		有り	有り	有り	有り	有り	—	—	—	—	—
欄間風建具		牡丹唐草	牡丹唐草	牡丹唐草	牡丹唐草	牡丹唐草	—	—	—	—	—
尚豊の御後絵は欄間風建具の上に三段の梁有り。											
花瓶		青海波文様	青海波文様	無文	無文	青海波文様	—	—	—	—	—
		牡丹	牡丹	牡丹	菊	牡丹	—	—	—	—	—
香道具		有り	有り	有り	有り	有り	—	—	—	—	—
香道具は香炉と火道具のセット。尚元、尚寧には香合有り。											
書籍		8冊	8冊	8冊	8冊	8冊	—	—	—	—	—
左右に4冊ずつ合計8冊。											
卓		有り	有り	有り	有り	有り	—	—	—	—	—
2段の飾台。											
椅子		種類	龍頭の肘掛	龍頭の肘掛	龍頭の肘掛	龍頭の肘掛	龍頭の肘掛	龍頭の肘掛	交椅か？	交椅か？	交椅か？
		掛け布	格子に花卉	格子に花卉	格子に花卉	格子に花卉	格子に花卉	格子に花卉	蜀江文	菊唐草？	菊唐草
尚円から尚貞まで台座有り。											
香炉		—	—	—	—	—	有り	有り	有り	有り	有り
尚貞の香炉のみ獅子飾の蓋に四つ足の丸い香炉。尚敬から尚育まで獅子飾の蓋に三つ足の丸い香炉											
磚の敷き方		像主に交叉	像主に交叉	像主と水平	像主に水平	像主に交叉	像主に交叉	像主に交叉	像主に交叉	像主に交叉	像主に交叉
磚の模様は花唐草。											

国王の衣装

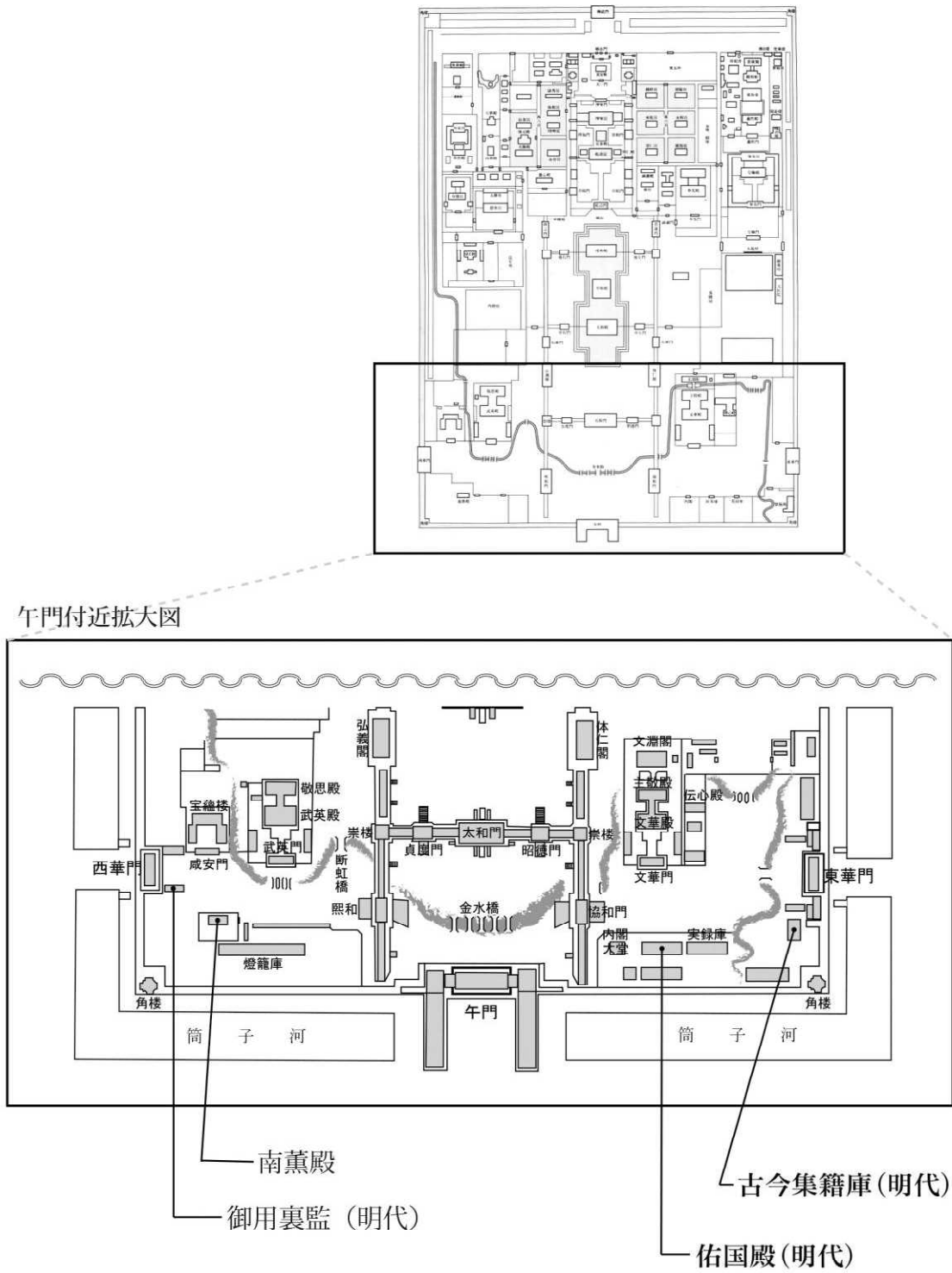
家具および道具類

表3 御後絵図像の構成要素

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
		尚円王 御後絵	尚真王 御後絵	尚元王 御後絵	尚寧王 御後絵	尚豊王 御後絵	尚貞王 御後絵	尚敬王 御後絵	尚穆王 御後絵	尚瀬王 御後絵	尚育王 御後絵	
像主の向き		正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面	
1 国王 (国王衣装)	皮弁冠	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
	玉圭	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
	皮弁服	袍	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
		裳	○	○	○	○	○	—	—	—	—	—
		佩玉	○	—	○	○	○	○	○	○	○	○
		蔽膝	○	○	○	○	○	—	—	—	—	—
		補子	—	—	—	—	—	○	○	○	○	○
		方心曲領	○	○	○	○	○	—	—	—	—	—
		玉帯	○	○	○	○	○	—	—	—	—	—
	帯	大帯	—	—	—	—	—	○	○	○	○	○
		靴	舄	○	○	○	○	○	—	—	—	—
	官庫		—	—	—	—	—	○	○	○	○	○
2 設えおよび 道具類	一文字幕	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
	引き割り幕	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
	衝立	○	○	○	○	○	○	—	—	—	—	
	格子戸	○	○	○	○	○	—	—	—	—	—	
	欄間風建具	○	○	○	○	○	—	—	—	—	—	
	道具	○	○	○	○	○	—	—	—	—	—	
	椅子	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
	香炉(前面)	—	—	—	—	—	○	○	○	○	○	
	磚	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
3 国王に 供奉する 家臣団	左	家臣①(笏)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣②(笏)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣③(日本刀)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣④(日本刀)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣⑤(徒手)	○	○	○	○	○	—	—	—	—	
		家臣⑥(班劍)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣⑦(腰折扇子)	○	○	○	○	○	—	—	—	—	
		家臣⑦'(筒状持物)	—	—	—	—	—	○	○	○	○	
	家臣⑧(团扇)	○	○	○	○	○	○	○	○	○		
	右	家臣①(笏)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣②(笏)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣③(日本刀)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣④(日本刀)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣⑤(徒手)	○	○	○	○	○	—	—	—	—	
		家臣⑥(紅杖)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣⑦(風呂敷)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
家臣⑧(团扇)		○	○	○	○	○	○	○	○	○		

表4 南薰殿図像作品リスト

No.	作品名		No.	作品名	
1	伏羲坐像	軸	42	明太祖坐像一	軸
2	帝堯立像	軸	43	明太祖坐像二	軸
3	夏禹王立像	軸	44	明太祖坐像三	軸
4	商湯王立像	軸	45	明太祖坐像四	軸
5	周武王立像	軸	46	明太祖坐像五	軸
6	梁武帝半身像	軸	47	明太祖坐像六	軸
7	唐高祖立像	軸	48	明太祖坐像七	軸
8	唐太宗立像一	軸	49	明太祖半身像一	軸
9	唐太宗立像二	軸	50	明太祖半身像二	軸
10	唐太宗半身像	軸	51	明太祖半身像三	軸
11	後唐莊宗立像	軸	52	明太祖半身像四	軸
12	宋宣祖坐像	軸	53	明成祖坐像	軸
13	宋太祖坐像	軸	54	明仁宗坐像	軸
14	宋太祖半身像一	軸	55	明宣宗坐像一	軸
15	宋太祖半身像二	軸	56	明宣宗立像二	軸
16	宋太宗立像	軸	57	明宣宗馬上像	軸
17	宋真宗坐像	軸	58	明英宗坐像	軸
18	宋仁宗坐像	軸	59	明憲宗坐像	軸
19	宋英宗坐像	軸	60	明孝宗坐像	軸
20	宋神宗坐像	軸	61	明武宗坐像	軸
21	宋哲宗坐像	軸	62	明世宗坐像	軸
22	宋徽宗坐像	軸	63	明穆宗坐像	軸
23	宋欽宗坐像	軸	64	明神宗坐像	軸
24	宋高宗坐像	軸	65	明光宗坐像	軸
25	宋孝宗坐像	軸	66	明熹宗坐像	軸
26	宋光宗坐像	軸	67	明興獻王坐像	軸
27	宋寧宗坐像	軸	68	明孝慈高皇后半身像	軸
28	宋理宗坐像	軸	69	歷代帝王半身像	冊
29	宋度宗坐像	軸	70	宋代帝半身像	冊
30	宋宣祖后坐像	軸	71	宋代后半身像	冊
31	宋真宗后坐像	軸	72	元代帝半身像	冊
32	宋仁宗后坐像	軸	73	元代后半身像	冊
33	宋英宗后坐像	軸	74	明代帝后半身像 上下二組	冊
34	宋神宗后坐像	軸	75	至聖先賢半身像	冊
35	宋哲宗后坐像	軸	76	聖君賢臣全身像	冊
36	宋徽宗后坐像	軸	77	歷代聖賢半身像	冊
37	宋欽宗后坐像	軸	78	明太祖御筆 冊上下二	冊
38	宋高宗后坐像	軸	79	明人畫出警圖	卷
39	宋光宗后坐像	軸	80	明人畫入蹕圖	卷
41	宋寧宗后坐像	軸			



地図1 紫禁城地図

日本放送出版協会『乾隆帝のコレクション』1999年、西部美術館『故宮博物院展 紫禁城の宮廷芸術展』図録、1985より作成



図1 『尚円王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図2 『尚真王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

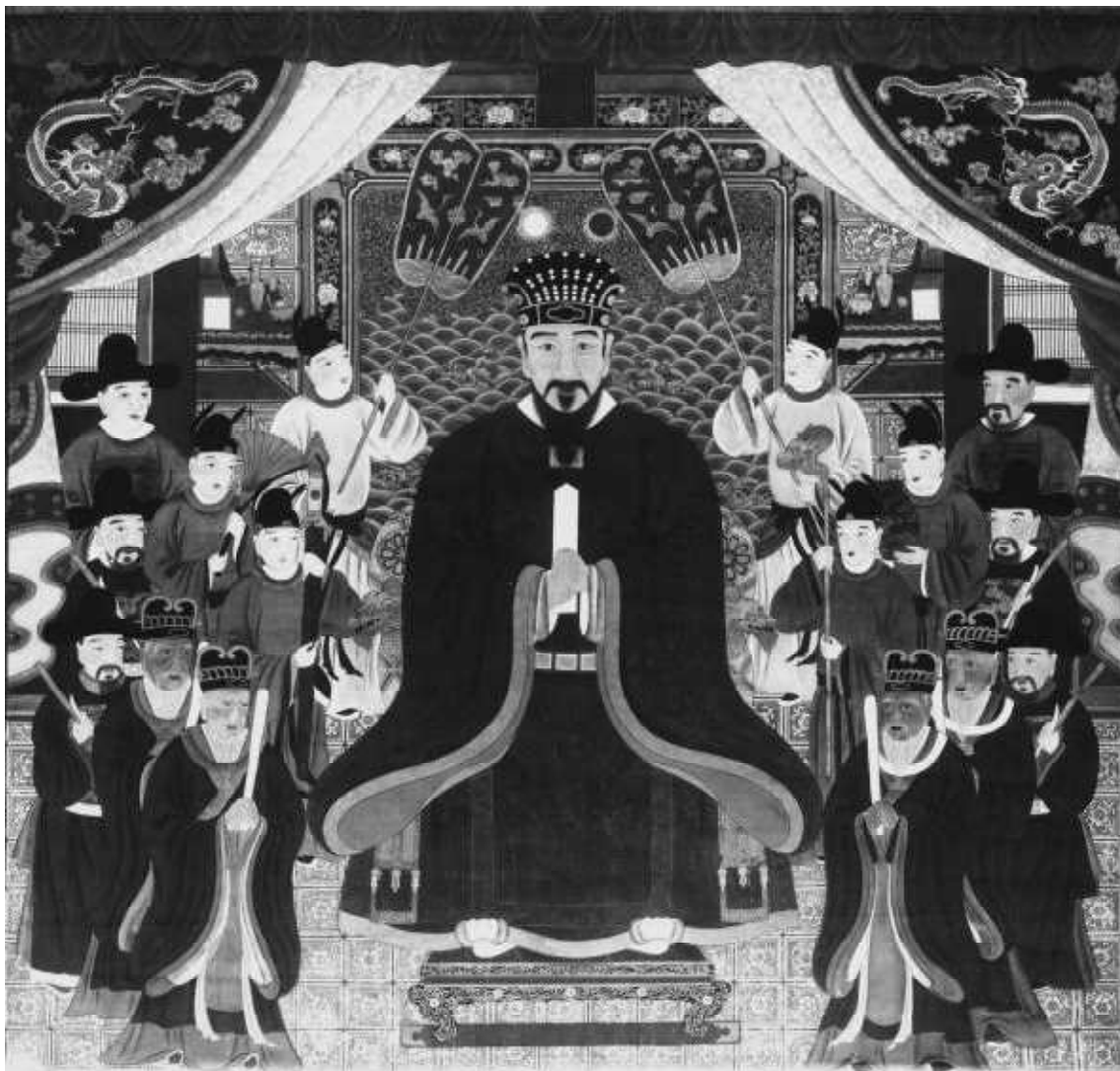


図3 『尚元王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

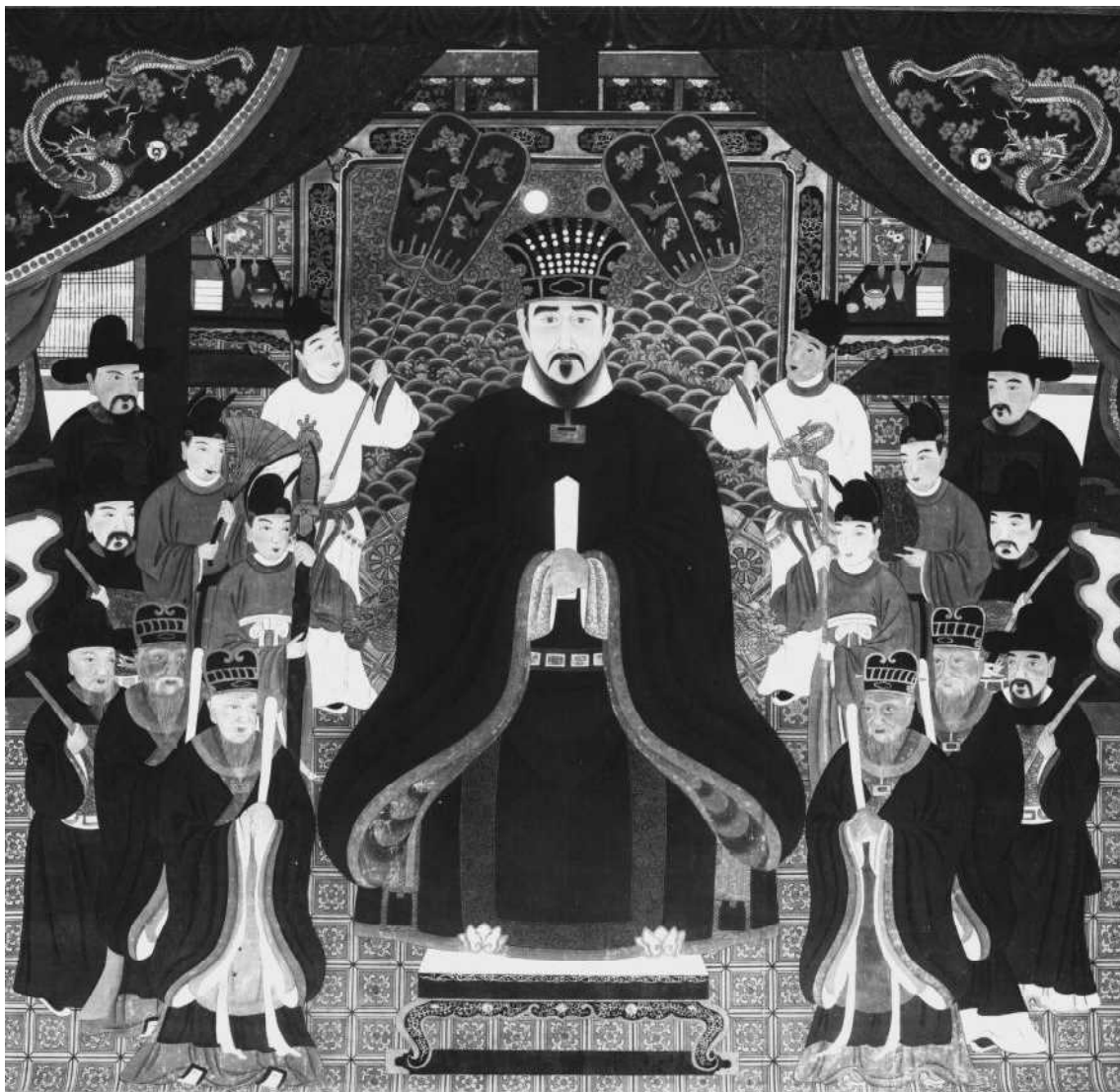


図4 『尚寧王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図5 『尚豊王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

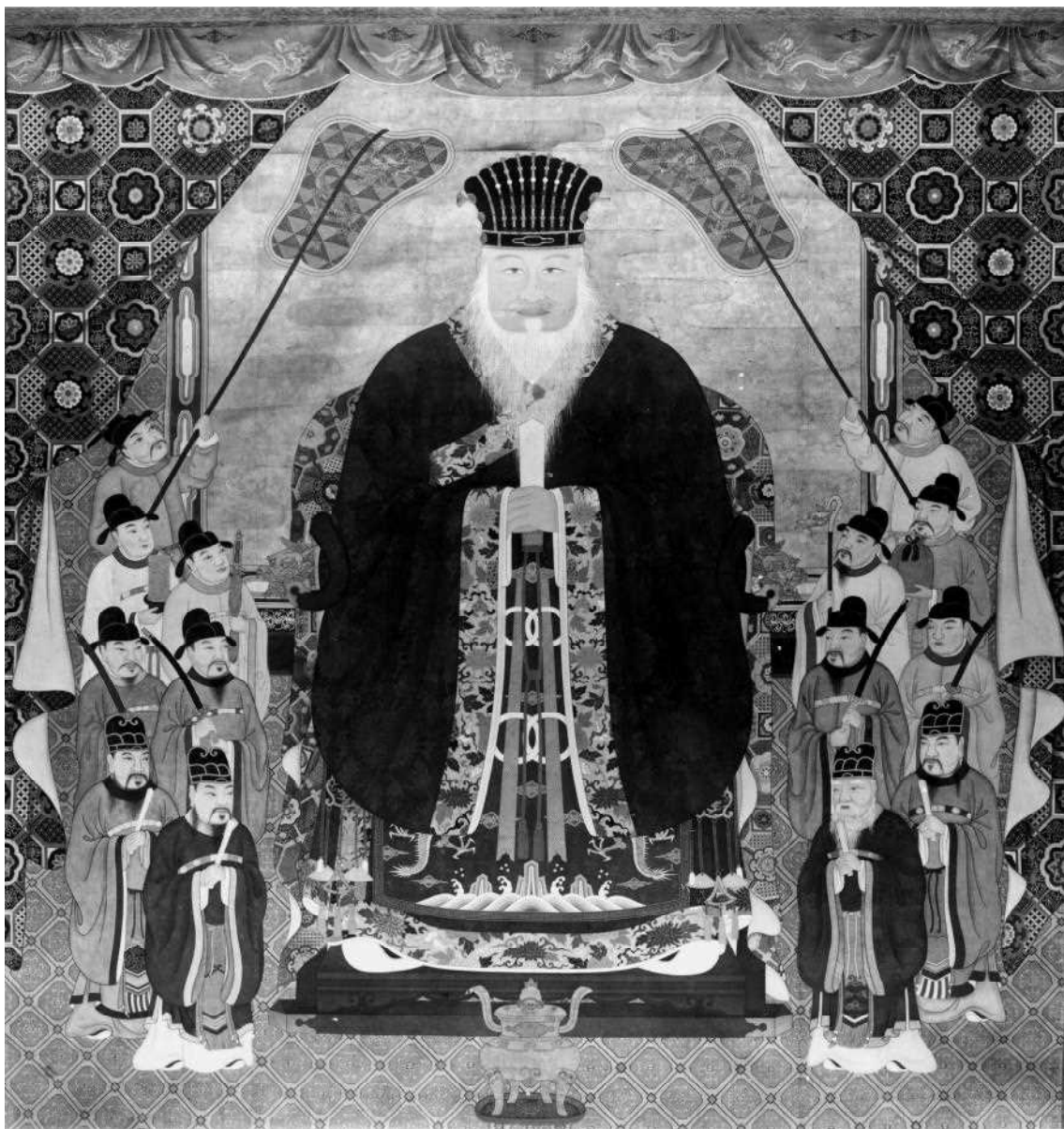


図6 『尚貞王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図7 『尚敬王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図8 『尚穆王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図9 『尚瀨王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図10 『尚育王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

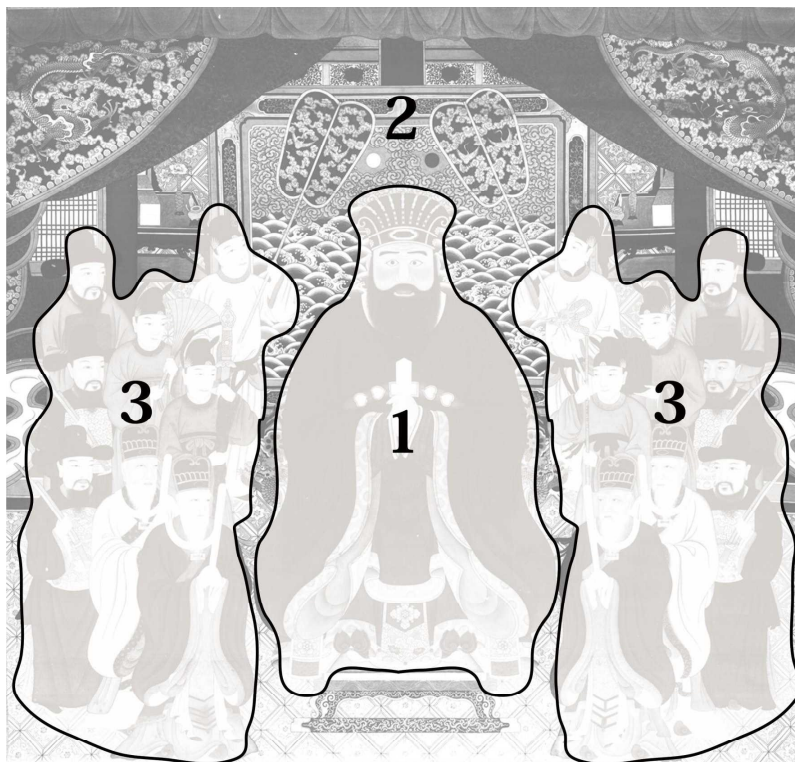


図11 明代の図像構成
『尚円王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

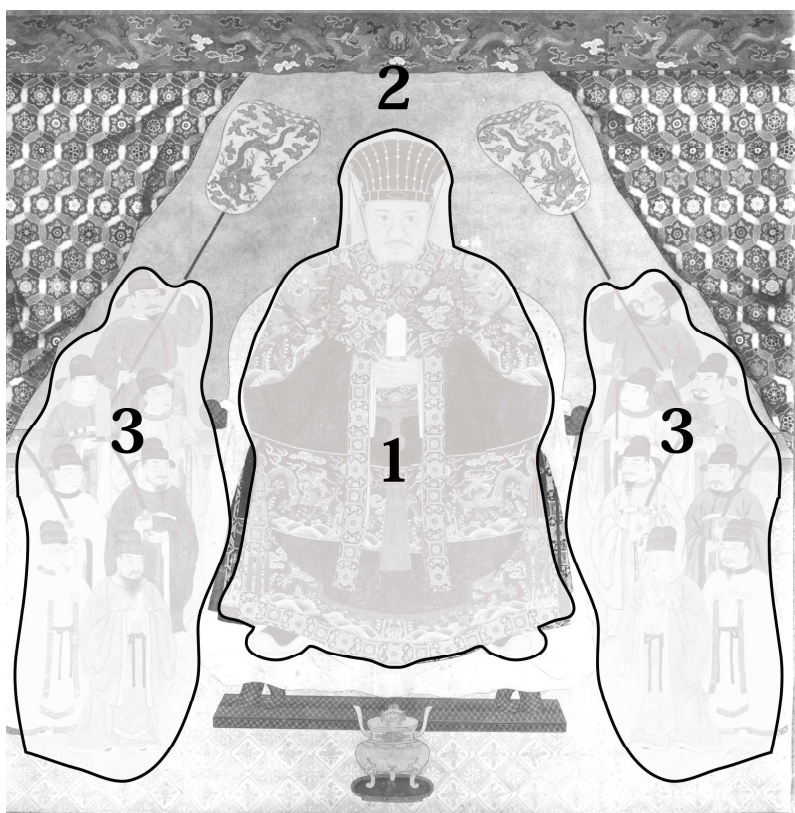


図12 清代の図像構成
『尚敬王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

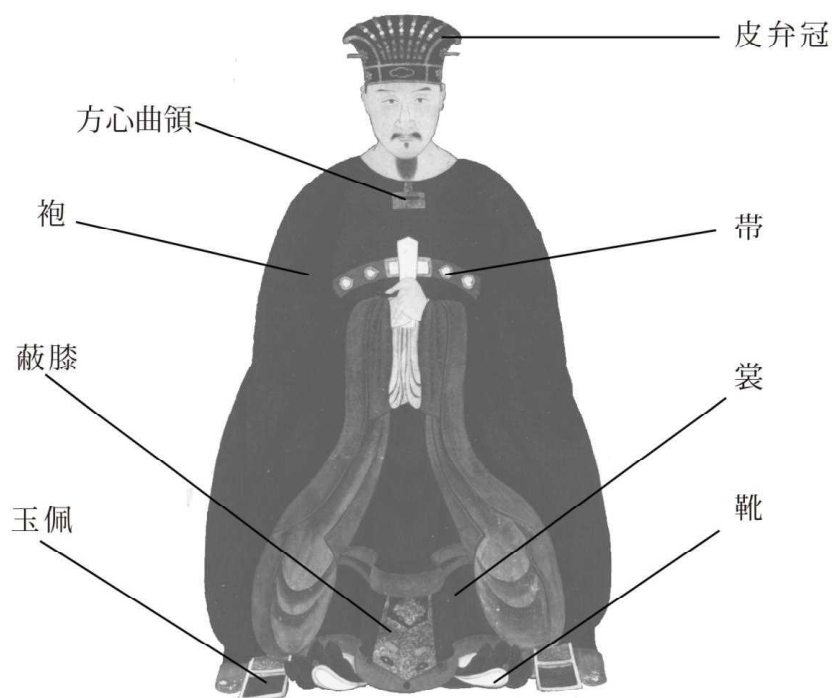


図13 明代の国王衣装
『尚豊王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

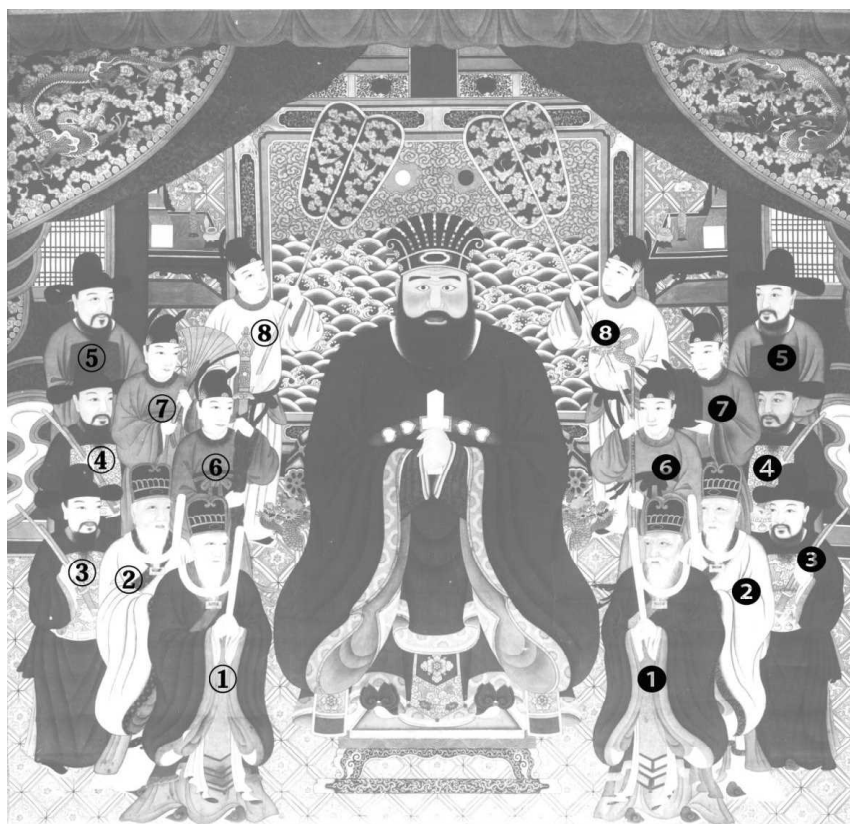


図14 明代の家臣団
『尚豊王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

第2章 北東アジアにおける御後絵の図像的特徴

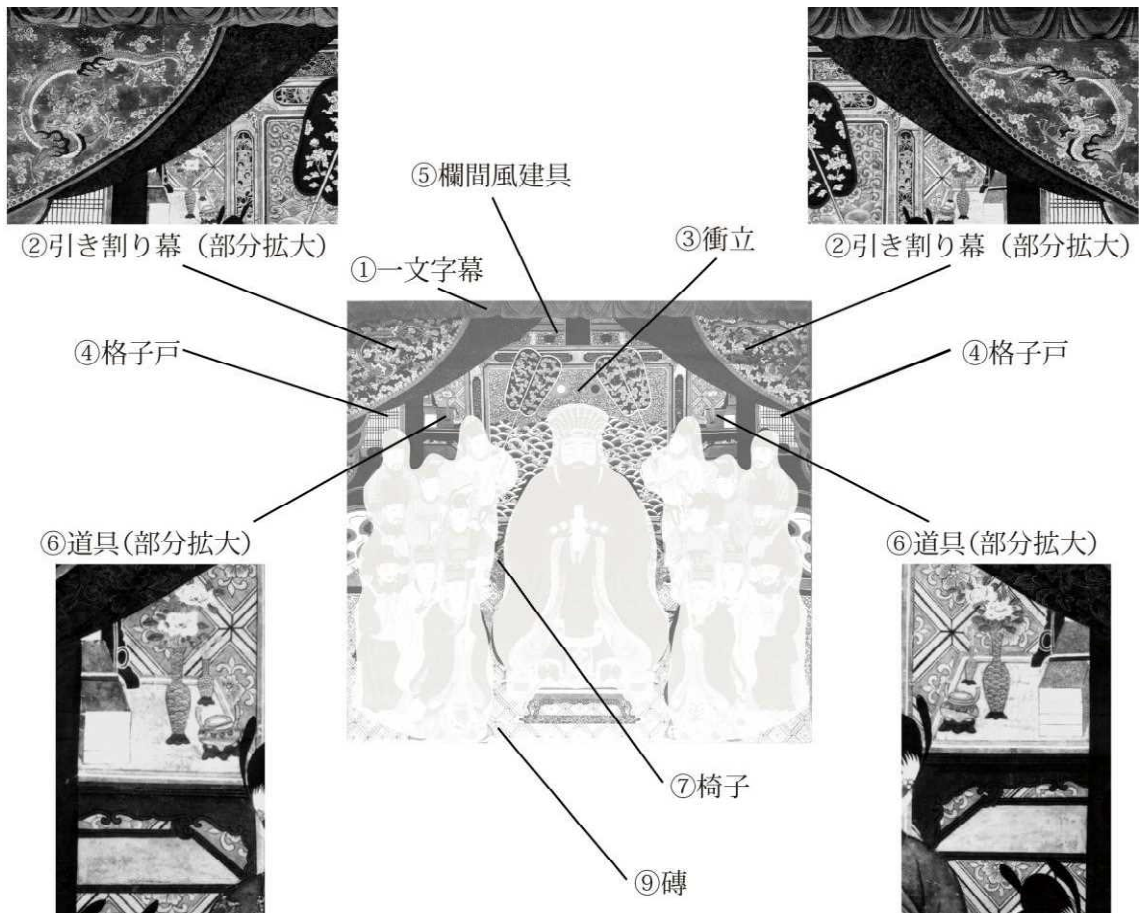


図15 明代の家具および道具類の図像
『尚円王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

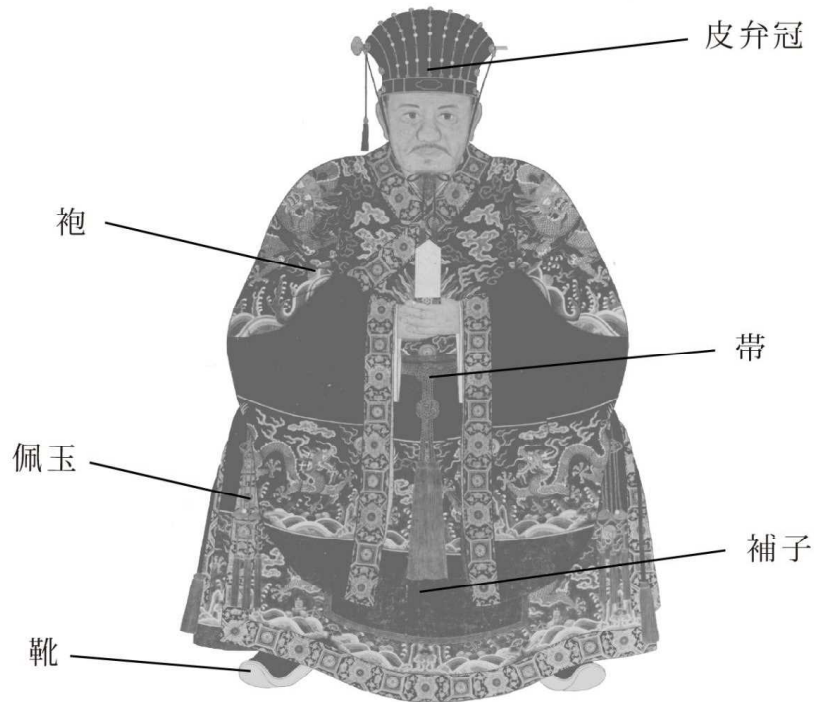


図16 清代の国王衣装
『尚敬王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

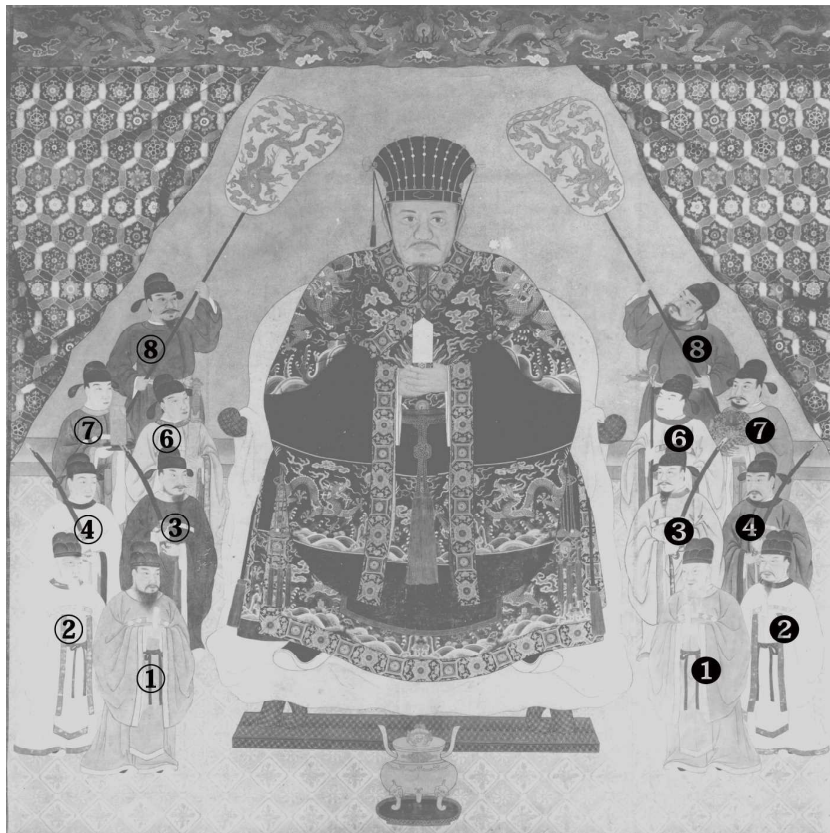


図17 清代の家臣団
『尚敬王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

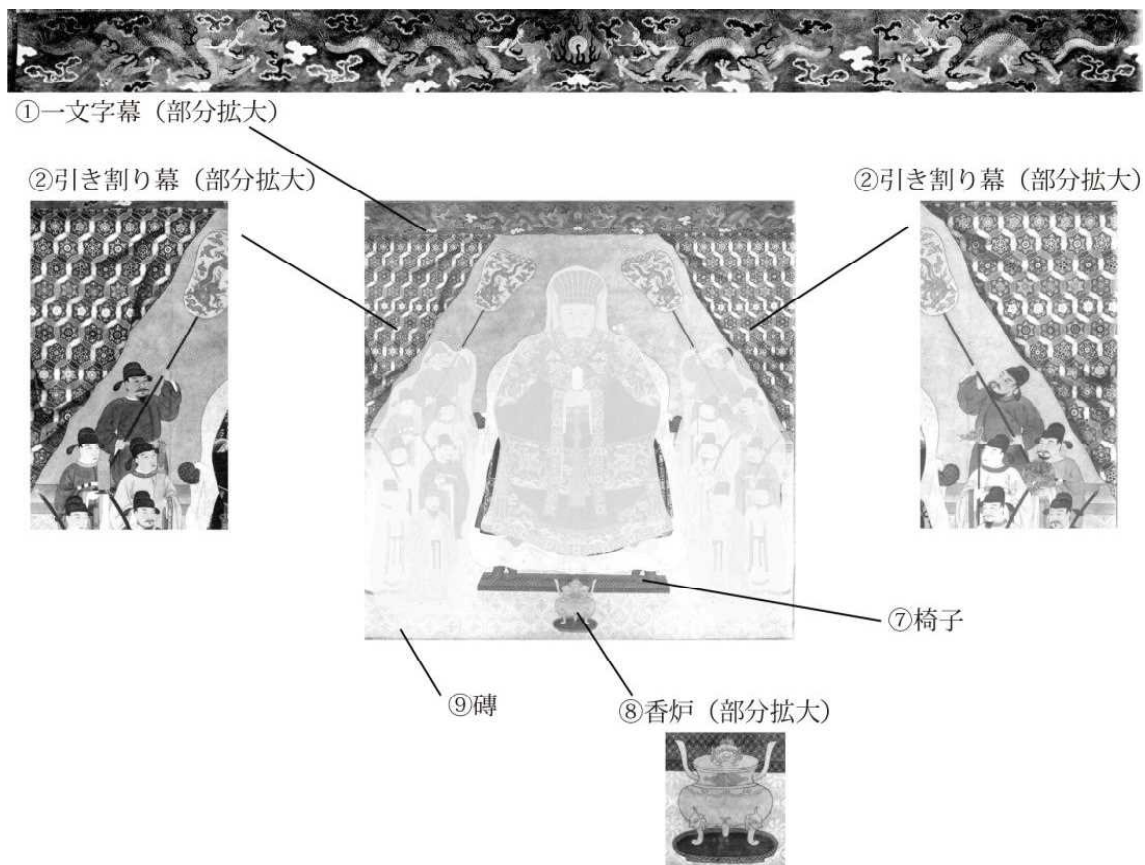


図18 清代の家具および道具類の図像
『尚敬王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図19 狩野孝信作『絹本著色後陽成院像』絹本著色、17世紀初、泉涌寺

図20 『太祖御真』1872年移模、趙重善筆、絹本着色、韓国御真博物館

第2章 北東アジアにおける御後絵の図像的特徴



図21 『明成祖像』、1403年～1644年制作、絹本着色、故宮博物院



図22 『明仁宗像』、1426年～1644年制作、絹本着色、故宮博物院



図23 『明宣宗像』、1424年～1644年制作、絹本着色、故宮博物院



図24 『明英祖像』、1435年～1644年制作、絹本着色、
故宮博物院



図25 『明孝宗像』、1488年～1644年制作、
絹本着色、故宮博物院



図26 『明世宗坐像』、1521年～1644年制作、
絹本着色、故宮博物院

第2章 北東アジアにおける御後絵の図像的特徴



図27 『明穆宗像』、1567年～1644年制作、絹本着色、故宮博物院



図28 『明神宗像』、1573年～1644年制作、絹本着色、故宮博物院



図29 『明光宗像』、1620年～1644年制作、絹本着色、故宮博物院



図30 『明熹宗像』、11621年～1644年制作、絹本着色、故宮博物院

第3章 御後絵の国王衣裳の考察

明代、冊封関係により、琉球国王は中国皇帝より皮弁冠・皮弁服と紗帽・常服のセットが授与された。清代になると、明と衣冠制度が異なるため、国王へは皮弁冠・皮弁服の代わりに皇帝の権威を示す五爪の蟒が織り出された蟒緞などの反物が授与され、国王はその蟒緞で仕立てられた衣裳を着用して、冊封儀礼に臨んでいた。しかし一方で、17世紀以降、幾つかの儀礼において、国王は琉装を着用していたという指摘もある¹。このように皮弁服、常服、琉装と、複数の国王衣裳が存在する中で、御後絵の国王像が、中国の王朝交替にもかかわらず、初代尚円王から18代尚育王にわたり皮弁冠・皮弁服で描き続けられていることは、それらが琉球国王の姿を示す重要な要素であったと考えられる²。

豊見山和行は、「御後絵からみた琉球王権」を発表し清代に変化する御後絵の国王衣裳や、国王に供奉する家臣団から王権儀礼との関係を指摘した³。それまでの文献を中心とした御後絵研究の中で、国王衣裳を含む画像をの考察を行い、御後絵の図像の変化と王権との関係を明示した豊見山の研究は画期的であった。豊見山の研究以降、御後絵の図像の考察が進められるようになる。しかし、その一方で、御後絵の図像研究は、図像そのものの読み解きよりも、先行する歴史学研究成果による解釈が先行しており、その意味について考察が深められているとはいえない。そのため、御後絵に描かれた図像が元来どのような意味をもって描かれ、王権の転換によってどのように変化したかを具体的に読み解いていく必要があるだろう。

本章では御後絵の国王衣裳について、琉球へ国王衣裳を授与した明の規定、皮弁冠・皮弁服などの伝世資料、中国古代の帝王像や道教の神々の図像により考察を行うと共に、衣裳に表された国王イメージの変遷について明らかにしていく。

また、明・清の衣冠制度の中で、龍の文様は爪の数によってその呼称が変化するが、清朝において龍の爪が五爪であっても皇太子以下は「蟒」とした。図像における「龍」と「蟒」の違いは、使用者の身分によるもので、ステータスを示す以外に、意味に大きな違いはないと考えられる⁴。以上のことから本稿では特に「蟒緞」などの固有の名称を除いて、煩雑になることを避けるため爪の数に関係なく、龍から派生した図像を「龍」とする。

第1節 明代の国王御後絵の衣裳

第1項 明代の皮弁冠・皮弁服の制度

明代、琉球国王が着用した皮弁冠と皮弁服は、冊封の際に中国皇帝から授与されたものであった。豊見山和行によれば、琉球における明の冠服の受容は、琉球の身分と衣冠制度の成立に重要な役割を果たしたとされる⁵。冊封は中国皇帝の名により王権を認知する政治的

な儀礼である。琉球において、冊封で授与された皮弁冠・皮弁服を身にまとうことのできる人物は、王としての権威を内外に誇示し、群臣・民衆の上に君臨した。さらに「冊封」そのものをさす琉球の言葉が琉球王国末期まで「冠船」とよばれていたことから、皮弁冠が王権の象徴であった事情を知ることができる⁶。御後絵において国王衣裳が、形態を変えてもなお、唐衣装すなわち皮弁冠・皮弁服と認識されていたのはこうした背景があった。

琉球へ皮弁冠・皮弁服を授与した明の制度下でのこれらの服飾については、河上繁樹⁷、原田禹雄⁸によって、伝世する豊臣秀吉のものや琉球国王への授与品の目録から、非常に精緻な研究がなされている。ここでは両氏の論考により、御後絵の皮弁冠と皮弁服の表現方法を探るため、琉球にこれらを授与した明の皮弁冠、皮弁服について概要を考察していく。

皮弁冠は中国の歴代王朝にとって、冕冠につぐ、2番目に重要なものとされる祭服の1種で、皇帝、皇太子、親王、郡王など皇帝とその一族だけが用いた。明における規定は『大明会典』にまとめられ、冠から履物まで、身分ごとに冠の筋や玉の数、服に付ける文様の数などが決められていた⁹。琉球では1404年（永楽2）、察度王統第二代武寧の冊封以降、一部の例外を除いて、国王は冊封のたびに皇帝から、皮弁冠と皮弁服が授与されていた¹⁰。

『大明会典』よりその規定¹¹を確認すると、皮弁冠・皮弁服は（表2）のとおり「皮弁冠」（図1）、「玉圭」（図2）、「絳紗袍」（図3）、「紅裳」（図4）、「中単」（図5）、「大帯」（図6）、「蔽膝玉佩」（図7）、「大綬」（図8）、「韞舄」（図9）となっており、冠、衣装、ベルトを中心とした服飾品、玉圭、靴の5つの部分から構成されている。

琉球国王へ授与された「皮弁冠」は7つの山があり、それぞれの山に、赤・白・青の三采玉が7個飾られていたと考えられる。18世紀頃の、首里城の女官の言葉をまとめた事典『混効験集』の衣服項に、皮弁冠の呼称として「たまむきやぶり 玉の御冠」とあり、琉球の人々にとって、冠を飾った多くの玉が印象的であったと推察される¹²。皮弁冠を貫く簪は、皇帝だけが玉であって、皇太子以下は金であり、琉球国王も金の簪であった。

「玉圭」は、天子が領土を与えたしるしとして、諸侯に与える玉器で、公式の場では手に持っていた。『大明会典』によると、郡王の玉圭は、長さが9寸、下の部分が錦で巻かれており、錦で作られた玉圭を包む袋がついていた¹³。

衣装は、上着である「絳紗袍」、下着の「中単」、袴にあたる「紅裳」の服飾品から構成される。『大明会典』では皇帝の皮弁服の上着である「絳紗袍」について、「絳紗袍は、同じ色の領・標・襪・裾をつける」¹⁴とあり、郡王に至るまで、全く同文である。絳は赤い色、紗は目の粗い薄地の絹織物である。袍とは、長衣の一種で、普通、膝より下までの長さがある。『大明会典』の図でも袍の共裂で、領・標・襪・裾が別につけられていた。「中単」は、祭服や朝服の下着である。『大明会典』から、皮弁服の「中単」をみると、「中単は、素の紗で作る。深衣の作り方と同じである。領・標・襪・裾は紅。領には黻文を織る」¹⁵とある。黻文は弓の字を2つ背中合わせにした形の古代の礼服の模様である。領にあしらわれた黻の数は皇帝から郡王まで異なり、郡王相当である琉球国王の中単の領には、黻文が7つ織り出されていたと考えられる。「中単」は、その上に「絳紗袍」を着用するので、御後絵では確認できない。「紅裳」は腰から下を覆う、袴のような衣類である。冕服の裳には、着用者のステイタスを示す文様である、章が刺繍されるが、皮弁服の裳には、章はあらわされていない。『大明会典』は、皮弁服の裳について「紅裳は、冕服の内裳の制と同じ

である。しかし、章数は織らない¹⁶と規定している。

ベルトを中心とした服飾品は「大帯」、「蔽膝玉佩」、「大綬」の3点の装飾品から構成される。「大帯」は、『大明会典』によると冕服でも用いられる。郡王のものは「白が表、朱が裏である。腰に当たる部分と垂れる部分には、すべて裨（あて裂）がある。上の裨は朱で、下の裨は緑である。紐約には青い組紐を用いる¹⁷」となっており、「大帯」は前の結び目に、多くの布が垂れ下がったかたちとなっている。「蔽膝玉佩」の「蔽膝」は脆拝のための膝掛けで裳の上に前掛けのように着用した装飾品である。古代の蔽膝は、なめし革で作られており、下の広さが2尺、上が1尺、長さが3尺あった。天子と諸侯は朱、大夫は白、士は爵色の模様を用いたとされる。『大明会典』には、「蔽膝」の色は裳の色に従い、その上部の左右に玉鉤、すなわち玉珮を帯に掛けて使用することが規定されている¹⁸。この、玉珮を帯に掛けるための装飾品が「大綬」であった。本来は、組紐状のものであったと考えられるが、明代では装飾性が強くなり、織物のようにになっている。『大明会典』の郡王の皮弁服の綬は、冕服の内制と同じで、「大綬は四采で、赤・白・縹・緑。纁の地である。すべて織成である¹⁹。」とある。綬について、『大明会典』では、皇帝から郡王まで、すべて、大綬と小綬の2種をあげている。大綬の采色は、皇帝が黄・白・赤・玄・縹・緑の六采で、その地が纁である。皇太子以下郡王までが、赤・白・縹・緑の四采で、地はやはり纁である。小綬は3色で、皇帝から郡王までかわらない。

「鞮舄」は「鞮」と「舄」から構成される。「鞮」は靴下のようなもので、『大明会典』では、郡王のものは皇帝と同じ赤色となっている²⁰。「舄」は靴先に飾りのついた二重底の儀礼用の靴である。皇太子から郡王までの色は赤で、靴の飾りが黒という点は、皇帝と同じである。

『大明会典』の皮弁冠・皮弁服のリストは10点、5つ部分から構成され、豊臣秀吉や同時代の尚寧王への授与品²¹と比較すると、皮弁冠と皮弁服を納める袋である「丹礬紅平羅鎖金夾包袱」（表3-⑩）を除いて、『大明会典』の構成とほぼ一致している。御後絵の国王衣裳が、授与された皮弁服をもとに描かれているのであれば、『大明会典』の図と形態が一致すると考えられるが、全くかけ離れた部分が認められる。次に、御後絵に描かれた国王衣裳について分析を行い、明で規定されていた皮弁冠・皮弁服との関係を考察していく。

第2項 明代国王衣裳の図像

明代の国王の御後絵『尚円王後絵』、『尚真王御後絵』、『尚元王御後絵』、『尚寧王御後絵』、『尚豊王御後絵』5点の国王の衣裳は、皮弁冠と皮弁服となっている。御後絵の皮弁冠・皮弁服は「御後絵図像分析表（国王衣裳）」（表4）と「明代の国王衣裳」（図10）のとおりに、皮弁冠、袍、方心曲領、帯、裳、蔽膝、靴（舄）から構成されている。

明代の皮弁冠については、朱元璋の第10子明魯荒王朱檀の陵墓から明初の親王の皮弁冠（図11-1）が発掘されている²²。御後絵と明魯荒王の皮弁冠と比較すると、基本的な形と簪は共通している。御後絵の皮弁冠は、玉の列が7列で、更にその両側に、蕨手の文様が一本ずつ加えられている。対して親王である魯荒王の皮弁冠の玉の列は、9列となっている。蕨手は、魯荒王のもの（図11-2）にもあしらわれているが、御後絵のものとは異

なりあまり目立たないようにしている。皮弁冠を貫く簪は、明代の御後絵にも描かれている。その形態は、魯荒王のもの（図11-3）と良く似た簡潔なものとなっている。冠の額部分の装飾は、御後絵が花菱の輪郭のような文様を正面と左右に配置しているのに対し、魯荒王のものは正面に正方形の文様を配置した、簡素なものになっている。以上をまとめると、琉球国王の明代の御後絵の皮弁冠は、玉の列が7列という規則が遵守されている。御後絵がモノクロなので言及するのは難しいが、列に配置される玉については、3色の玉を用いて、一列に使用する玉の数が7つという規則が守られており、玉の色の配色についても魯荒王のものと同じように横の列と玉の色をそろえていたと推察される。魯荒王のものと比較すると、御後絵の皮弁冠は明の制度を守りながら、文様などを加えることによって実物よりも重厚に描こうとしていることが分かる。

皮弁服の上着である袍はゆったりとした形で描かれ、袖も振り袖のようなものとなっている。袖口には、文様を織り出した錦のような裂が縫い付けられている。首にかけられた方心曲領によって、襟は円領のように見えるが、『尚真王御後絵』の写真の明度とコントラストを上げると、Y字状に左右を重ねた襟が出てきた（図12）。このことから、皮弁服の襟は左右を打ち合わせたものであることが分かる。また、尚円王のものは髭で隠れて確認できないが、他の4点の御後絵の国王の首には「方心曲領」（図13）が描かれている。「方心曲領」は、儀礼に際して、盛り上がらないように襟を押さえた飾りで、唐代や宋代の規定では、通天冠や遠遊冠を着用する際に皇帝が身につけた²³。明代になると、1395年（洪武26）の規定で、方心曲領は、皇帝の行う祭祀に参加する際には一品から九品までの文武官が着用できたが、家用の祭服では三品以上の者が着用することができなかった²⁴。さらに、1529年（嘉靖8、尚清3）の規定で、公服からも取り払うことになった²⁵。明の規定上、尚真王代までは方心曲領を着用することができたが、尚清王の治世下の3年目から着用できなくなった。しかし、御後絵では、尚清王以降の国王が着用することはない「方心曲領」が、『尚元王御後絵』から『尚豊御後絵』までも描かれている。明の嘉靖年間（1522 - 1566）に刻本された『集古像贊』²⁶や弘治年間（1488 - 1505）に刻本された『歴代個人像贊』²⁷、1607年（万暦35）に刊行された絵入りの類書『三才図会』²⁸には「黄帝」（図14-1、2）、「堯」（図15-1、2、3）、「舜」（図16-1、2、3）、漢の「武帝」（図17-1、2）など、神話上の人物も含めて古代の帝王が「方心曲領」を着用して描かれている。このことから、「方心曲領」は神話や古代の帝王像をイメージさせる装飾品であると考えられる。

帯の形態は『尚円王御後絵』（図18）、『尚真王御後絵』、『尚豊王御後絵』と『尚元王御後絵』、『尚寧王御後絵』の2つに分けることができる。『尚円王御後絵』、『尚真王御後絵』、『尚豊王御後絵』の帯はハート型の帯飾で腹部上部を締め、『尚元王御後絵』（図19）、『尚寧王御後絵』の帯は長方形型の帯飾りで下腹部を絞めている。『尚円王御後絵』、『尚真王御後絵』、『尚豊王御後絵』の膝下部分は裳の上に幅の狭い蔽膝と袍の下部分が重なり、左右に玉佩が描かれ重厚な印象を与えている。対して、『尚元王御後絵』、『尚寧王御後絵』の膝下部分は裳の上に帯で留められた『大明会典』の規定に近い幅の広い蔽膝となっており、左右に玉佩が描かれ、上述の3点と比べるとシンプルになっている。靴は5点とも、つま先に蓮の花びらのような飾りがついた舄となっている。舄のつま先の飾りは、花びらのような形を基本としながら国王ごとに形態が若干異なっている。

琉球国王が明朝から授与された皮弁冠・皮弁服のリストと『大明会典』の記載を比較す

ると、ほぼ、規定通りであったことから、その記載と御後絵を比較し、考察を行った。冠、靴については『大明会典』の挿絵と同じであった。御後絵の国王衣裳は、装飾品に『大明会典』の規定にない「方心曲領」が描かれていた。「方心曲領」は『歴代個人像賛』、『集古像賛』、『三才図会』などで古代の帝王像に見られる装飾品となっていた。このことから「方心曲領」は歴史上の重要な人物を示すアイコンとして書き入れられた可能性が高い。皮弁服の上着にあたる袍の形は『大明会典』のものに近く、丸みを帯び、長い袖となっていた。しかし、袍の袖口や裳の裾は『大明会典』の規定で無文であったのに対し、5点の御後絵では模様のある別裂となっていた。『尚円王御後絵』、『尚真王御後絵』、『尚豊王御後絵』の3点の帯、膝下部分については『大明会典』と異なる幅の狭い「蔽膝」を装着しており、上から垂れた袍の裾と重なり重厚な印象を与えている。中国において幅の狭い「蔽膝」が描かれた最も早い時期の作例として、8世紀頃の伝呉道子「送子天王図」（図20）が上げられる²⁹。幅の狭い「蔽膝」は、伝呉道子「送子天王図」の作品以降、肖像画よりも「永楽宮壁画」（図21）などの道教の神像に見られる。『大明会典』の規定と異なる、模様のある袍の袖口や裳の裾、方心曲領に幅の狭い「蔽膝」を装着した姿は、永楽宮の道教壁画や三元大帝（図22）などの道教の神々を彷彿とさせる。

明代の国王の御後絵は、授与された皮弁冠・皮弁服を身に着け、さらに中国古来の帝王像や道教などの外来の神々の姿を借りながら、国王イメージを作り上げていったと考えられる。

第2節 清代御後絵の国王衣裳

第1項 清代における国王衣裳の製作

明において、冊封の際に皇帝より授与されていた皮弁冠・皮弁服は、清になると、清代の授与品リスト（表5）のとおり、皇帝の権威を示す五爪の龍が織り出された蟒緞に代わる³⁰。琉球では清朝より蟒緞が授与されるようになると、授与された蟒緞から国王衣裳を製作するようになる。

満州族の清の衣冠制度は漢民族の明とは大きく異っており、琉球への授与品の変化は衣冠制度の変化によるものと考えられる。明の衣冠制度は、冕冠、皮弁冠など、祭祀に応じて冠と衣裳があり、素材や模様の種類によって着用者のステータスを示めた。対して、清では冬・夏の朝冠と朝服、正装に当たる吉服などがあり、形態も丸襟、筒袖の衣裳を基本に、儀礼を行う季節と身分によって模様や素材が細かく決められ、着用者のステータスを示した³¹。

琉球国王へ授与された蟒緞の模様は、筒袖の満州族の朝服や吉服のためのものとなっており、振り袖のような漢民族の皮弁服を作製するためには、裁断し、改めて模様を再構成する必要があった。久米村方の「丙寅冠船之時上様御装束考帳」³²には冊封儀礼に際して、プログラムの重要度により、国王衣裳の種類、その色や装飾品のランクが指示されている。

また、その国王衣裳の模様についても、絵師主取次男泉川親雲上の手による図面（図23）の写真が残されている³³。国王の権威を表象する国王衣裳の製作は、職人だけでなく典礼を司る部署が監修し、絵師がデザインを整えるなど、幾つもの組織が関わることで、王府の意向が反映されていたと推察される。国王衣裳と同じように国王の権威を表象した、御後絵の制作においても、絵師だけでなく、典礼を司る部署等が図様の監修に関わった可能性は十分にありえる。その描き換えにおいても、図様は、無秩序に変化していたのではなく、王府の意向を受けて、前代の意味を継承しながら再構成されていた可能性は極めて高い。

清から琉球へ授与された蟒緞は伝世資料や御後絵から、夏・冬朝服（図24）を作製するためのものと龍袍（図25）を作製するための2種類あったと考えられる。夏・冬朝服の龍文は、胸と両袖に正面を向いた龍、腰部分に横を向いた龍を2匹、裾近くに幾つもの海水江牙文を配しているものとなっている。なお、前述のとおり、龍文の数は皇帝、皇太子など身分によって細かく定められていた³⁴。吉服の龍文は両袖に正面を向いた龍、胸に正面を向いた龍が1匹と横を向いた龍が2匹、裾下に大きな海水江牙文を1つ配している。吉服の龍文の数についても皇帝、皇太子などの身分によって規程があった³⁵。

沖縄県立芸術大学には琉球最後の国王尚泰に由来する龍袍の蟒緞が1反、収蔵されている。この蟒緞の模様部分を左右反転して組み合わせ、清朝の衣裳を想定すると（図26）のようになる。これから模様を分析すると、両袖に正面を向いた龍、正面と背面に正面を向いた龍と剣山を中心に向かい合う龍が1対配置されていることが分かる。また、模様全体は筒袖の龍袍の形に沿って構成され、2反で1着分の龍袍が出来ようになっており、1匹が二反であることが理解できる。

こうした龍袍の蟒緞をもとに仕立てられたと考えられる国王衣裳（図27）が、那覇市歴史博物館に収蔵されている。国王の衣裳は、肩、袖の1部、胸元、足下に五爪の龍が配され、腰から裾にかけて雷文で縁取られた海水江牙文の補子が付けられ、襟は、大柄の幾何学模様の別裂で仕立てられており、背面も同じような模様構成となっている。清代の琉球国王の衣裳は、袍の本体部分に1匹を使用し、袖と補子の部分にさらに1匹を加え、合計2匹、反物で換算すると4反で作成され、清朝で規程された衣裳より、倍の蟒緞が必要になっている。

伝世する国王衣裳は、正面と背面が同じ模様になっており、清代の御後絵、とくに『尚敬王御後絵』の国王衣裳と似たような模様となっている。では、実際に『尚敬王御後絵』（図32）の国王衣裳と伝世する国王衣裳の模様（図27）を比較していく。一見すると、両者はよく似ているが、構成が異なっている。伝世資料の袖の模様は、吉服の蟒緞の肩から胸の部分を使用しており、正面を向いた龍が配置されている。対して、『尚敬王御後絵』の袖の模様は蟒緞の肩から胸と裾の部分が使用されており、正面を向いた龍と海水江牙文の模様が配置されている。補子の模様も『尚敬王御後絵』と伝世資料では異なっている。さらに、『尚敬王御後絵』と同じ模様の衣裳となっている『尚灑王御後絵』の袖、補子を拡大しコントラストを調整すると、宝珠と龍が配された龍丸文（図29）が出てきた。この龍丸文と似たような模様を衣裳全体に配置した国王衣裳が、那覇市歴史博物館に伝世している。伝世する国王衣裳の龍丸文を拡大（図28）すると、宝珠を中心に双龍が向かい合うように配置されており、雰囲気は似ているが、御後絵のものと違う模様であることが分かる。ただ

し龍の爪が5つあること、国王の衣裳に用いられていることから、伝世する龍丸文の国王衣裳は、中国皇帝から琉球国王へ授与された蟒緞で製作された可能性が極めて高い³⁶。

伝世する国王衣裳の文様と『尚敬王御後絵』、『尚穆王御後絵』、『尚灑王御後絵』に描かれた国王の衣裳の文様を比較した結果、両者の図像は共通しているがその構成が異なっていることが分かる。

第2項 清代国王衣裳の図像

清代国王の御後絵は、『尚貞王御後絵』、『尚敬王御後絵』、『尚穆王御後絵』、『尚灑王御後絵』、『尚育王御後絵』の5点となっている。国王の衣裳は、「御後絵図像分析表（国王衣裳）」（表4）と「清代の国王衣裳」（図30）のとおり、皮弁冠、冠、袍、帯、補子、佩玉、靴から構成されている。衣裳の文様は、授与された蟒緞から琉球国王に相応しいデザインを王府が試行錯誤した結果、龍が見られない『尚貞王御後絵』（図31）、龍が現れる『尚敬王御後絵』（図32）、全体に龍が配される『尚育王御後絵』（図35）と変化していく。

清朝期の御後絵、5点の皮弁冠の形は基本的な形態が同じで、簪が冠を貫いている。『尚敬王御後絵』以降の4点の御後絵の冠は、頭に固定するための纓が描かれるようになる。玉の列は『尚貞王御後絵』、『尚敬王御後絵』が7列、それ以降の、『尚穆王御後絵』、『尚灑王御後絵』、『尚育王御後絵』が12列と列の数が変化する。玉の列の表現についても『尚貞王御後絵』、『尚敬王御後絵』は隙間を広く取って玉が配置されているが、『尚穆王御後絵』、『尚灑王御後絵』、『尚育王御後絵』は玉の数が増えたため隙間なく配置されている。『尚穆王御後絵』、『尚灑王御後絵』、『尚育王御後絵』の3点の皮弁冠の玉の列の数は伝世する皮弁冠（図33）とほぼ同じとなっている。『球陽』には皮弁冠の玉の数の変遷について次のように記録されている³⁷。

皮弁冠（即玉御冠也）原制九縫而其中央七縫用五色寶珠金銀之玉爲飾左右二縫無玉飾至乾隆十九年始定加三縫共十二縫其中八縫每縫用珠玉二十四顆左右二縫每縫用二十顆二縫每縫用十七顆共計珠玉二百六十六（其皮弁於乾隆二十年造成至二十一年冊封後方用焉）。

1754年（乾隆19、尚穆3）、皮弁冠の玉の列を7列から12列に増し、玉の数267顆を用いるように制度を改定し、その翌年1755年（乾隆20、尚穆5）に製作している。すなわち、尚穆王以降で御後絵の王冠の玉の列が変化するのは衣冠制度の変更を忠実に反映しているからだと考えられる。

清代に描かれた御後絵の皮弁服の袍はゆったりとした形で描かれ、袖も振り袖のようなものとなっている。襟は、袍の龍文に対して幾何学模様の別裂で仕立てられており、明代の国王の御後絵と比べて、目立つようになっている。また、袖口についても襟と同じ幾何学模様の別裂が用いられている。袍の様子は『尚貞王御後絵』を除いて、龍の様子が描かれるようになっているが、模様の配置が国王ごとに微妙に異なっている。

次に、『尚貞王御後絵』から順に袍の模様と服飾について見ていきたい。『尚貞王御後絵』の袍は一見すると無文のようだが、画像の明度とコントラストを調整すると菊唐草のような文様が表れる(図31)。腰から裾にかけては、雷文に縁取られた海水江牙文の上に、上下の2つの違い和の文様を潜る熨斗が配された補子が描かれている。補子は、明代・清代、身分を示すために衣装の胸や背中に付けられた徽章のようなものだが、琉球では国産の皮弁服の前と後につけた裂についても補子と記している³⁸。襟、袖口は、袍のものと大きさが異なる菊唐草文様の別裂となっている。

『尚敬王御後絵』、『尚穆王御後絵』、『尚灑王御後絵』の袍の文様は、肩、袖の一部、胸元、足下に5爪の龍が配され、腰から裾にかけて雷文で縁取られた海水江牙文の補子が付けられている。襟は大柄の幾何学模様の別裂で仕立てられている。詳細は第5章で触れるが、近世琉球期の衣冠制度で、幾何学模様の絹織物の帯は王と王子、上級士族である按司に着用が許された特別なものであった。このことから、幾何学模様の絹織物は高い格式を示す特別な染織品であったと考えられる³⁹。

『尚育王御後絵』の袍の文様は、『尚敬王御後絵』、『尚穆王御後絵』、『尚灑王御後絵』と基本的に同じだが、袖一面に龍文が表され、裾の近くまで、波文様が大きく描かれているため、より荘厳な印象を与えている。襟、袖口は『尚敬王御後絵』、『尚穆王御後絵』、『尚灑王御後絵』の3点と同様の大柄の幾何学模様の別裂で仕立てられている。

清代に描かれた5点の御後絵の帯は、明代に描かれた御後絵の「玉帯」や『大明会典』に規定された「大帯」とは異なる『黄組物御帯』(図34)となっている。御後絵の『黄組物御帯』は伝世のものとはほぼ同じ形となっており、補子を押さえるように腰の高い位置で締めている。伝世の『黄組物御帯』は、黄色に染めた糸を丸組みにし、先端には金糸を交えた房飾りがついているもので⁴⁰、琉球独自の帯だと考えられる。帯にかけて装着した佩玉は、戦前まで首里の尚侯爵邸に伝世していた『佩玉』(図36)とほぼ同じような形となっている。また、『尚育王御後絵』の佩玉は、刻まれた「玉馬」(図35)まで丁寧に描写されていることが報告されている⁴¹。

靴は、5点とも底の厚いつま先が反ったものを履いている。御後絵に描かれている国王の靴は、尚家伝来の『御官庫』(図37)と同じ物と考えられ、形態の描写はその特徴をよく捉えている。また、伝来の靴は表地が縐子、裏地が綸子⁴²となっているが、5点の御後絵の写真から素材の質感の描写までは確認出来なかった。

清代の御後絵の国王衣裳は『尚貞王御後絵』と『尚敬王御後絵』以降で文様により印象が異なるが、明代の国王の御後絵と比較すると、絵画的な加飾を加えながらも琉球での制度や実物に則して描写されている印象を受ける。

『尚敬王御後絵』以降、その衣裳には多くの龍が表されるようになる。比嘉実や安里進は、国王の事績を記念した石碑の碑首の文様等から王権のシンボルが王権思想と連動して鳳凰から龍へと変化することを指摘している⁴³。国王の威光や業績を顕彰する石碑の碑首は、尚真王から尚清王の治世下に国王の権威を示す文様として成立した日輪双鳳凰文(図38)によって飾られていた。しかし、1609年の薩摩侵攻によって、この文様は解体される⁴⁴。その後、約100年間、石碑からは鳳凰が消えて日輪雲文だけとなり、尚敬王の治世下の1716年に、縁飾に宝珠双龍文が出てくる。やがて宝珠双龍文は縁飾から石碑の主要な部分である碑首を飾るものが表れる。尚敬王の治世下の1716年(康熙55 尚敬4)に建立された

「中山孔子廟碑記」の縁飾に、初めて石碑の加飾として宝珠双龍紋（図39）が表れる⁴⁵。その後、1757年（乾隆22 尚穆6）建立の「琉球国新建姑米山天后宮記」（図40）の碑首に日輪双龍文が表れ、1801年（嘉慶7 尚温8）建立の「琉球国新建国学碑文」（図41）の碑首に宝珠双龍文が出現する⁴⁶。

清代の国王衣裳の文様は、龍が見られない『尚貞王御後絵』（図31）、龍が現れる『尚敬王御後絵』（図32）、全体に龍が配される『尚育王御後絵』（図35）と変化していく。

『尚敬王御後絵』以降の国王衣裳に現れる「龍の文様」は、17世紀に解体された日輪双鳳凰文（図38）に代わって、18世紀に国王の権威を象徴する石碑に現れる「龍の文様」と共通し、国王の権威を表現するために描かれたと考えられる。

第3節 御後絵の国王衣裳が意味するもの

御後絵がどのように拝観されたか、その機能的な観点から、御後絵に表された国王イメージの変遷について考察を深めていきたい。1721年（康熙52）に編纂された『琉球国由来記』には、1729年（雍正6）まで歴代国王の位牌と御後絵が祀られていた御照堂での礼拝、「御照堂御拝」が記録されている。「御照堂御拝」は元旦、1月15日、冬至の朝拝などの大朝と連動し、国王の命を受けた三司官、一名が派遣され行われた。元旦、1月15日、冬至の3つの大朝の儀式は、元旦の朝拝儀式を基本としていた⁴⁷。元旦の朝拝儀式は幾つもの儀礼によって構成されているが、その中で最も重要と考えられるのが「唐玻豊向の御規式」であった⁴⁸。この儀礼は、首里城二階部分にあるテラスのような唐玻豊において曲桌に坐り皮弁冠・皮弁服を着用した国王に、御庭にいる三司官が焼香を行い、その後、久米村士族が祝文を中国語で読み上げ、諸官人の焼香で儀式を終える⁴⁹。御照堂御拝では、唐玻豊向の御規式を円覚寺御照堂の規模にあわせて焼香が行われた。御照堂御拝について『琉球国由来記』では、「祖考之恩徳」を忘れないためとあり、王家の祖先に対する拝礼が目的であったことが分かっている⁵⁰。御照堂御拝において、拝礼の対象となる御後絵の国王像が、唐玻豊向の御規式と同じように、皮弁冠・皮弁服を着用し、曲桌に座っていることや、儀礼が唐玻豊向の御規式の直後に行われ、焼香や礼拝もそれに準じていることから、両儀礼における国王の役割もしくはイメージは共通していたと考えられる。

朝拝儀式の中には「唐玻豊向の御規式」とともにもう1つ「朝之御拝」という重要な儀礼があった。この儀礼は元来、「歳徳の明方」つまり、その年の吉報を礼拝するという、日本の陰陽道や中国の道教の影響を受けたとされる儀礼だが、1719年（康熙58 尚敬4）、中国皇帝のいる北の方角に対して、国王以下家臣達が拝礼と焼香を行うという儀礼に変更される⁵¹。17世紀後半から王府は、羽地朝秀に始まる政治改革によって、これまでの独自の信仰と道教や陰陽道が渾然となった祭祀を削減、廃止し、代わって儒教や中国的な規範を積極的に導入することによって、琉球社会の再編を図っていく⁵²。こうした一連の流れの中で、「朝之御拝」は歳徳の明方から北方の中国皇帝を拝礼するという儀礼に変化していく。元来、琉球社会では国王と太陽は密接な関係を持っているが、中国的規範の積極的な

第3章 御後絵の国王衣裳の考察

導入により、やがて国王を「首里天がなし」＝首里の天さまという呼称に象徴される、太陽が輝く「天」と国王を一体化する観念へ変容・移行していく⁵³。「朝之御拝」は中国皇帝への礼拝となっているが、中国皇帝の独占的・特権的儀礼として祭天儀礼が存在するという儒教知識を獲得するようになった琉球の官僚達が、琉球における祭天儀礼（天の御拝）を堅持するために琉球的な解釈を加えた結果だと言える⁵⁴。御後絵を礼拝した「御照堂御拝」と連動する、「朝之御拝」を含む朝拝の儀式の中で、国王イメージは羽地改革以前の旧来の王権にもとづくものから、儒教的な規範に独自の解釈を加えたものへ変遷していったことが分かる。

また、儒教の規定によって、死後の国王達の祭祀についても変更が生じる。円覚寺の火災によって、最も大きく重要な施設であった龍淵殿は焼失し再建されるが、『球陽』には、この再建をきっかけに、1728年（雍正6、尚敬16）、中にあった仏像が御照堂へ移され、代わって御照堂で祀られていた位牌が安置されて龍淵殿が宗廟に改修されたことが次のとおり記されている⁵⁵。

十六年圓覺寺大殿改爲王宗廟圓覺寺素奉佛像于大殿而大殿之側別構小堂二座名曰御照堂以奉(關)先王神主今番改以大殿爲(關)王宗廟將其照堂一座改修小堂以奉佛像名曰獅子窟次一座改構小堂移栖法堂僧焉其除仍舊貫而不敢改焉

この記事により、位牌の後方に安置されていた⁵⁶と考えられる御後絵も、位牌と共に龍淵殿へ移されたと推察される。御照堂で行われた「御照堂御拝」については『球陽』に廃止の記事がなく、祖廟となった龍淵殿でそのまま継続して行われた可能性は極めて高い。龍淵殿に位牌が移される8年前の1720年（康熙59）、国王になっていない王族の諡号問題から発展して、御照堂で祀られていた位牌の配置を昭穆制によって行うかどうかの議論がなされている。その時の久米村儒臣達の円覚寺の認識は仏式であった。『球陽』の記事のとおり、その8年後、円覚寺は、龍淵殿が祖先を祀る宗廟に改装され、その位牌の配置も、王府内で昭穆が議論されるなど、儒教の強い影響を受けるようになっていた⁵⁷。

朝拝に準じて行われた「照堂御拝」で礼拝された御後絵は、朝拝の儀礼を主宰した国王イメージを表象していた。すなわち、清代の御後絵の国王衣裳は、国王イメージを支える思想の転換により、道教の神々や古代中国の帝王像より借用したものから、儒教において天子像を象徴する龍⁵⁸の文様があしらわれたものへと変化していったと考えられる。

小結

明代の国王の御後絵と清代の御後絵の国王衣裳（図11・図27）を比較すると、皮弁冠のヒダのある独特の形や皮弁服のゆったりした袖、打ち合わせの襟などの形を共有していた。一方で、冠服を授与した中国の状況と琉球の国家儀礼の変容に応じ、衣裳の模様や帯などの装飾品が変化している。国王衣裳が皮弁冠・皮弁服で描かれることが定着した明代の国

王の御後絵において、国王衣裳は、授与された皮弁冠・皮弁服をそのまま描いたのではなく、明の規定と異なる、大柄な文様の別裂によって袖口や裳の裾が装飾され、道教の神々や古代の帝王が着用していた「方心曲領」や「蔽膝」が描かれていた。明代の国王の御後絵の国王衣裳は、道教などの神々や中国古来の帝王の姿を借りながら、国王イメージを作り上げていったと思われる。

王朝が明から清に交替し、皮弁冠・皮弁服に代わり、蟒緞が授与されるようになると、琉球では授与された蟒緞で、皮弁服を作製していく。清初期については、『尚貞王御後絵』の衣裳に見られるように、蟒緞ではなく菊唐草など植物文様の反物で皮弁服を製作したと考えられる。また、その帯も後代の御後絵と比較すると小振りのものが描かれており、国王衣裳のデザインについて試行錯誤した形跡がうかがえる。17世紀後半から始まる政治改革によって、18世紀になると、儒教を中心にした中国的な規範が王国に定着していき、清朝から授与された蟒緞を用いた、『尚敬王御後絵』のような多くの龍が表された国王衣裳が製作される。皮弁冠についても冠を固定する紘をつけ、玉飾りの数を増やし豪華になっていく。清代の国王衣裳について、王府は明の旧制によるもの⁵⁹としていたが、実際は王府内で典礼を司った部署と絵師が、国家儀礼における国王イメージに相応しい意匠を試行錯誤していたというのが実情かもしれない。清代の御後絵の衣裳が変化したのは、この様な王府の国王イメージを反映したものだといえる。

本論では、明代の国王の御後絵と清代の国王の御後絵について、像主の衣裳の形態とその表現方法の変化から、国王イメージの変遷について論じた。正面を向き、室内を想起させる帳の内側に像主が描かれていることから、御後絵は礼拝を目的とした宗教性を強く帯びた肖像画であったと考えられる。明代の国王の御後絵に描かれた衝立や文房具などの室内の調度品は、清代に国王の衣裳が荘厳化すると平行するように、消えて背景は単純化していく。第5章では、こうした衝立や道具類、それらを飾る龍や日月などの模様を分析することで、御後絵に表現された琉球国王のイメージをより具体的に読み解いていく。

- 1 池宮正治「琉球服飾史の課題」首里城研究会『首里城研究』No.4、首里城公園友の会、1998年、21～24頁。池宮正治「講演 琉球服飾史研究の諸問題」『国際服飾学会誌』第15号、1998年。
- 2 鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』（岩波書店、1982年）222頁。真境名安興『真境名安興全集』第三巻、琉球新報社、1993年）167頁。上江洲安亨「御後絵の色彩に関する事例調査（上）～戦前の記録、証言、現存実物資料を参考として～」首里城研究会『首里城研究』No.12、首里城公園友の会、2010年3月。
- 3 豊見山和行「御後絵から見た琉球王権」高良倉吉『新しい琉球史像』榕樹書林、1995年。
- 4 宮崎市定「龍の爪は何本か」『宮崎市定全集 17』岩波書店、1993年。
- 5 豊見山和行『琉球の王権と外交』吉川弘文館、2004年、44～49頁。
- 6 真栄平房昭「琉球王国の冊封儀礼について」論文集刊行委員会『窪徳忠先生沖縄調査二十年記念論文集』第一書房、1988年、190頁。
- 7 河上茂樹「豊臣秀吉の日本国王冊封に関する冠服について―妙法院伝来の明代冠服―」『学叢』20号、国立京都博物館、1997年3月。
- 8 原田禹雄「琉球国王の皮弁冠服」『琉球を守護する神』榕樹書林、2003年。
- 9 李東陽撰・申時行『大明会典（二）』新文礼出版公司、1976年。
- 10 原田禹雄「琉球国王の皮弁」『冊封使からみた琉球』榕樹書林、2000年。
- 11 前掲、李東陽撰・申時行『大明会典（二）』1023～1025頁。
- 12 池宮正治『琉球古語辞典混効験集の研究』第一書房、1995年、96頁
- 13 前掲、李東陽撰・申時行『大明会典（二）』1022・1049～1050頁。
- 14 同上、1022頁。
- 15 同上、1049頁。
- 16 同上、1050頁。
- 17 同上、1050頁。
- 18 同上、1049頁。
- 19 同上、1050頁。
- 20 同上、1049～1050頁。
- 21 前掲、沖縄県文化振興会公文書館管理部史料編纂室『歴代宝案訳注本』30－32頁。
- 22 山東省博物館『魯荒王墓』文物出版社、2014年
- 23 前掲、原田禹雄「琉球国王の皮弁冠服」235－236頁。
- 24 前掲、李東陽撰・申時行『大明会典（二）』1057頁。
- 25 同上、1057頁。
- 26 瀧本弘之『中国歴史・文学人物図典』遊子館 2010年。瀧本弘之『中国神話・伝説人物図典』遊子館 2010年。
- 27 前掲、瀧本弘之『中国歴史・文学人物図典』。前掲、瀧本弘之『中国歴史・文学人物図典』。

- 28 瀧本弘之『中国歴史・文学人物図典』遊子館 2010。瀧本弘之『中国神話・伝説人物図典』遊子館 2010。
- 29 周錫保『中国古代服飾史』南天書局有限公司、1989年、211頁。黄能馥『中華歴代服飾芸術』中国旅游出版社、1999年、203頁。
- 30 前掲、沖縄県文化振興会公文書館管理部史料編纂室『歴代宝案訳注本』。
- 31 中華書局『清会典図』中華書局、1991年。
- 32 久米村方「丙寅冠船之時 上様御装束帳 卷之五十一」那覇市歴史博物館蔵。
- 33 前掲、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』233頁。
- 34 前掲、中華書局『清会典図』636・637頁。
- 35 前掲、中華書局『清会典図』743頁。
- 36 『清会典図』には「補服」、「龍掛」など龍丸文があしらわれた衣装が幾つか記載されている。ただし着用者の身分や衣装の種類によって龍丸文の数や大きさが若干異なる。
- 37 球陽研究会『沖縄文化資料集成5 球陽』角川書店、1974年、335頁。
- 38 鎌倉芳太郎の撮影写真の中に、王府の絵師が描いた補子の図面の写真があり、その上部には「道光壺拾七年丁酉紕紗皮弁一通冠船之時御召御用として御仕立之時補子図絵師主取次男泉川筑登之書調」との記録がある。前掲、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』231・233頁。
- 39 伊波普猷『琉球史料叢書 第三卷 琉球国旧記』名取書店、1942年、79頁。
- 40 那覇市歴史博物館『国宝「琉球国王尚家関係資料」のすべて』沖縄タイムス社、2006年、37頁。
- 41 雁野佳世子「尚育王御後絵の復元模写製作を終えて」首里城研究会『首里城研究』No.15、首里城公園友の会、2013年。
- 42 前掲、那覇市歴史博物館『国宝「琉球国王尚家関係資料」のすべて』37頁。
- 43 比嘉実「文様に見る古琉球の思想—日輪双鳳雲文の成立を中心に—」『古琉球の思想』沖縄タイムス、1991年。安里進「琉球王国石碑文様の変遷—日輪双鳳文から宝珠双龍文へ—」『浦添市美術館紀要』1991年。
- 44 比嘉実「文様に見る古琉球の思想—日輪双鳳雲文の成立を中心に—」『古琉球の思想』沖縄タイムス、1991年。
- 45 安里進「琉球王国石碑文様の変遷—日輪双鳳文から宝珠双龍文へ—」『浦添市美術館紀要』1991年、21頁。
- 46 前掲、安里進「琉球王国石碑文様の変遷—日輪双鳳文から宝珠双龍文へ—」18～22頁。
- 47 豊見山和行「近世琉球における首里王府の年中祭祀と円覚寺」沖縄県教育庁文化財課『旧円覚寺美術工芸関係資料調査報告書』沖縄県教育委員会、1999年、77・78頁
- 48 豊見山和行「琉球国王家年中行事 正月式之内」『浦添市立図書館紀要』浦添市教育委員会、1990年。上原ゆかり「首里城正月儀式「朝拝御規式」調査報告」首里城研究会『首里城研究』No1、首里城公園友の会、1995年。
- 49 前掲、豊見山和行「琉球国王家年中行事 正月式之内」57・58頁。前掲、上原ゆかり「首里城正月儀式「朝拝御規式」調査報告」21頁。
- 50 外間守善『定本 琉球国由来記』角川書店、1997年、22頁。

第3章 御後絵の国王衣裳の考察

- 51 前掲、豊見山和行『琉球の王権と外交』251・252頁。
- 52 同上、251・252頁。
- 53 同上、241頁。
- 54 同上、241頁。
- 55 前掲、球陽研究会『沖縄文化資料集成5 球陽』、283頁。
- 56 国立故宮博物院設立当初において、清朝皇帝の肖像画が収蔵されなかった理由について、李霖燦は「民国政府が溥儀の待遇を保証し、景山壽皇殿で祖先を祀ることを許したため。」（李霖燦「故宮博物院の肖像圖畫」国立故宮博物院故宮季刊編輯委員会『故宮季刊 第五卷 第一期』1970年、57頁）と説明している。この事ことから、清朝帝室でも祖先祭祀と肖像画が緊密な関係であることが分かる。『清俗紀聞』（孫白醇『清俗紀聞2』平凡社 1966年、177頁）には、民間において、位牌の背後に祖先の肖像画を祀っている様子が記されている。規模の違いはあるが、円覚寺においても御後絵を祭祀する際は、位牌の背後に配置していたと考えられる。
- 57 前掲、豊見山和行『琉球の王権と外交』242 - 257頁。
- 58 張競『幻想動物の文化誌 天翔るシンボルたち』農村漁村文化協会、2002年、171頁。
- 59 徐葆光『中山傳信録』企画部市史編集室『那覇市史資料編第1巻3（原文編）』那覇市役所、1977年、139頁。前掲、外間守善『定本琉球国由来記』角川書店、1997年、87頁。

図版出典

一部の図版は以下より転載させていただきました。

図 11 - 1 ~ 11 - 3 山東省博物館『魯荒王墓』文物出版社、2014年

図 21 人民美術出版社『送子天王図 臨摹范本』2010年

図 22 中国外文出版社『永楽宮壁畫』美之美、1981年

図 39 図 40、図 41、図 42 「沖縄県立図書館 貴重資料デジタル書庫」(<http://archive.library.pref.okinawa.jp/>、2015年10月20日最終アクセス)

表1 琉球国王御後絵

	作品名	作者	没年	タテ× ヨコ(cm)	形式	所蔵者	備考
1	尚円王御後絵	不詳	1476年	182.5×192.4	紙本著色	旧首里市 尚侯爵家	尚貞王以降の 御後絵は国王 の死後、3年 以内に制作さ れている。
2	尚真王御後絵	不詳	1525年	182.5×190.9	紙本著色		
3	尚元王御後絵	不詳	1572年	181.5×190.6	紙本著色		
4	尚寧王御後絵	不詳	1620年	181.5×189	紙本著色		
5	尚豊王御後絵	不詳	1640年	135×99.8	紙本著色		
6	尚貞王御後絵	伝益子仁	1709年	157.7×150.7	紙本著色		
7	尚敬王御後絵	伝殷元良	1752年	166.7×155.9	紙本著色		
8	尚穆王御後絵	伝向元瑚	1795年	154.1×154	紙本著色		
9	尚灑王御後絵	伝毛長禧	1837年	155.8×152.6	紙本著色		
10	尚育王御後絵	伝毛長禧	1852年	153.1×152.1	紙本著色		

※この表は鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』(岩波書店、1982年)、比嘉朝健「琉球歴代画家譜(上)」(美術工芸社『美術研究』第45号、1935年)、比嘉朝健「琉球歴代画家譜(下)」(美術工芸社『美術研究』第48号、1935年)、「益姓家譜」、原田禹雄『蔡鐸本 中山世譜』(榕樹書林、1998)により作成した。

表2 『明会典』の冠服の構成

件名	件数	構成部分	名称	点数
皮弁冠	一副	冠	① 皮弁冠	一頂
皮弁冠服	一套	玉圭	② 玉圭	一枝
		衣装	③ 絳紗袍	一件
			④ 中単	一件
			⑤ 紅裳	一件
		ベルトを中心とした服	⑥ 敬膝玉佩	一件
			⑦ 大綬	一件
		飾品	⑧ 大帯	一件
靴	⑨ 鞮	一雙		

李東陽撰・申時行重修『大明会典(二)』(新文礼出版公司、1976年)より作成

表3 尚寧王への授与品(萬曆三十一年三月初三日授与)

件名	件数	点名	点数	付属品等
皮弁冠	一副	① 七旒阜黻紗皮弁冠	一頂	旒珠金事件全
		② 玉圭	一枝	袋全
五章絹地紗皮弁服	一套	③ 素白中単	一件	
		④ 纁色素前後裳	一件	
		⑤ 大紅素皮弁服	一件	
		⑥ 纁色素蔽膝	一件	玉鈎全
		⑦ 纁色素粧花綿綬	一件	金鈎玉玳瑁全
		⑧ 紅白素大帯	一條	
		⑨ 大紅素紵絲鞮	一雙	襪全
		⑩ 丹礬紅平羅鎖金夾包袱	四條	

沖縄県文化振興会公文書館管理部史料編纂室『歴代宝案訳注本』(第一冊 沖縄県教育委員会1994年)より作成

第3章 御後絵の国王衣裳の考察

表4 御後絵画像分析表（国王衣裳・家具および道具類）

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		尚円王 御後絵	尚真王 御後絵	尚元王 御後絵	尚寧王 御後絵	尚豊王 御後絵	尚貞王 御後絵	尚敬王 御後絵	尚穆王 御後絵	尚瀬王 御後絵	尚育王 御後絵
国王の 衣裳	皮弁冠	玉列	7	7	7	7	7	7	12	14	14
		数	49	49	61	59	49	49	49	120	126
	尚円から尚豊までの簪の形は抽象化されているが、尚貞から尚育までのものは伝世品に近い。										
	玉圭	有り	有り	有り	有り	有り	有り	有り	有り	有り	有り
	袍	無地	無地	無地	無地	無地	菊唐草	御蟒緞	御蟒緞	御蟒緞	御蟒緞
	裳	無地	無地	無地	無地	無地	—	—	—	—	—
	佩玉	有り	—	有り	有り	有り	有り	有り	有り	有り	有り
		尚円から尚豊までベルト状の佩玉。尚貞から尚育まで伝世品に形態が似ている佩玉。									
	膝の装飾品	細い蔽膝	細い蔽膝	太い蔽膝	太い蔽膝	細い蔽膝	補子	補子	補子	補子	補子
	方心曲領	有り	有り	有り	有り	有り	—	—	—	—	—
帯	玉帯	玉帯	玉帯	玉帯	玉帯	大帯	大帯	大帯	大帯	大帯	
	尚円・尚真・尚豊の側面の飾の形はハート型。尚元・尚寧の側面側面の飾は長方形。尚貞の大帯は尚敬以降のものとは比べると小振りになっている。										
靴	舄	舄	舄	舄	舄	官庫	官庫	官庫	官庫	官庫	

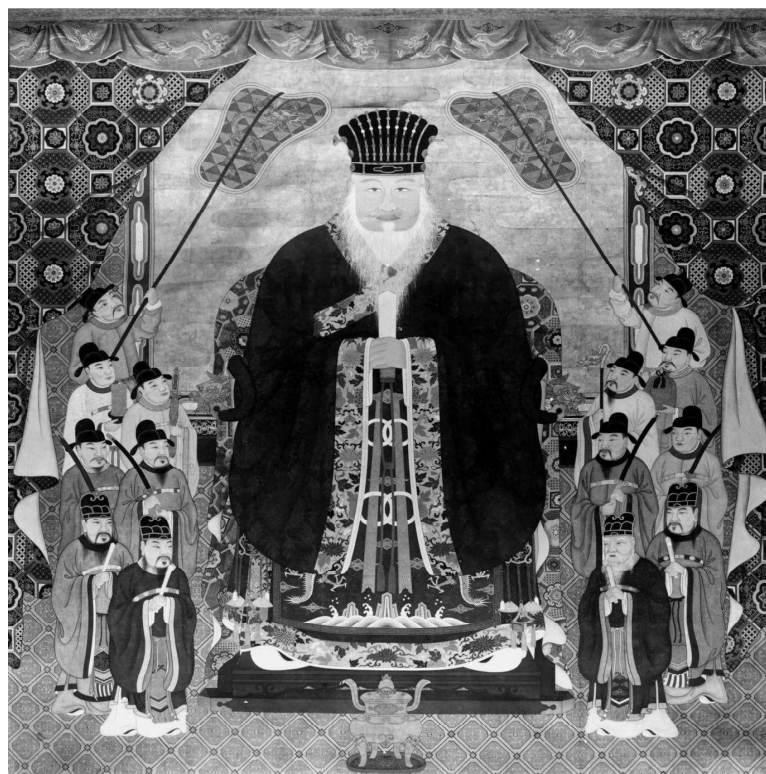
表5 尚貞王への授与品

件名	点数
1 蟒緞	二匹
2 青綵緞	三匹
3 藍綵緞	三匹
4 藍素緞	三匹
5 衣素	二匹
6 烟緞	二匹
7 錦	三匹
8 紬	四匹
9 羅	四匹
10 紗	四匹
備考	1682年6月11日 1-03-17 『歴代宝案』

沖縄県文化振興会公文書館
 管理部史料編纂室『歴代宝案』
 （訳注本 第一冊 沖縄県教育
 委員会1994）より作成



参考図版1 『尚円王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学
附属図書・芸術資料館

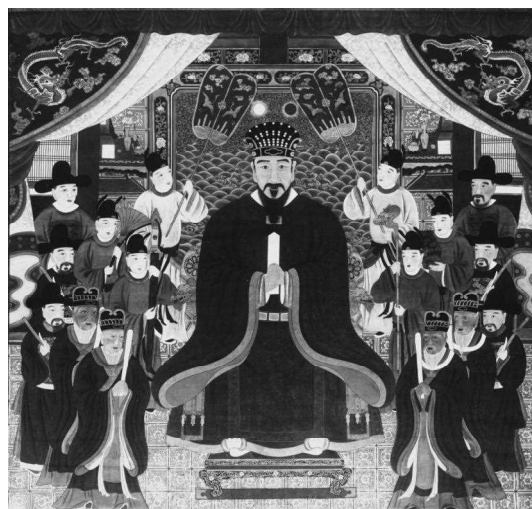


参考図版2 『尚貞王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学
附属図書・芸術資料館

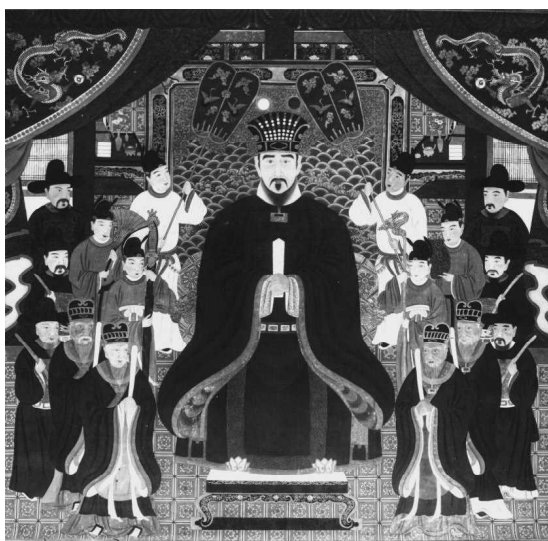
第3章 御後絵の国王衣裳の考察



参考図版3 『尚真王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、
沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



参考図版4 『尚元王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、
沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



参考図版5 『尚寧王御後絵』鎌倉芳太郎 撮影、
沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



参考図版6 『尚豊王御後絵』鎌倉芳太郎 撮影、
沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



参考図版7 『尚敬王御後絵』鎌倉芳太郎 撮影、
沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



参考図版8 『尚穆王御後絵』鎌倉芳太郎 撮影、
沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



参考図版9 『尚瀨王御後絵』鎌倉芳太郎 撮影、
沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



参考図版10 『尚育王御後絵』鎌倉芳太郎 撮影、
沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図1 「皮弁冠」 李東陽撰・申時行重修『大明会典（二）』新文礼出版公司、1976年



図2 「玉圭」 李東陽撰・申時行重修『大明会典（二）』新文礼出版公司、1976年



図3 「絳紗袍」 李東陽撰・申時行重修『大明会典（二）』新文礼出版公司、1976年



図4 「紅裳」 李東陽撰・申時行重修『大明会典（二）』新文礼出版公司、1976年

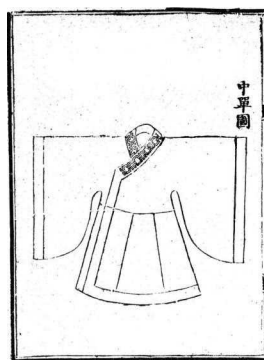


図5 「中单」 李東陽撰・申時行重修『大明会典（二）』新文礼出版公司、1976年



図6 「大带」 李東陽撰・申時行重修『大明会典（二）』新文礼出版公司、1976年

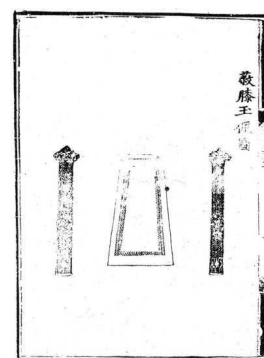


図7 「蔽膝玉佩」 李東陽撰・申時行重修『大明会典（二）』（新文礼出版公司、1976年



図8 「大綬」 李東陽撰・申時行重修『大明会典（二）』（新文礼出版公司、1976年



図9 「鞮烏」 李東陽撰・申時行重修『大明会典（二）』（新文礼出版公司、1976年

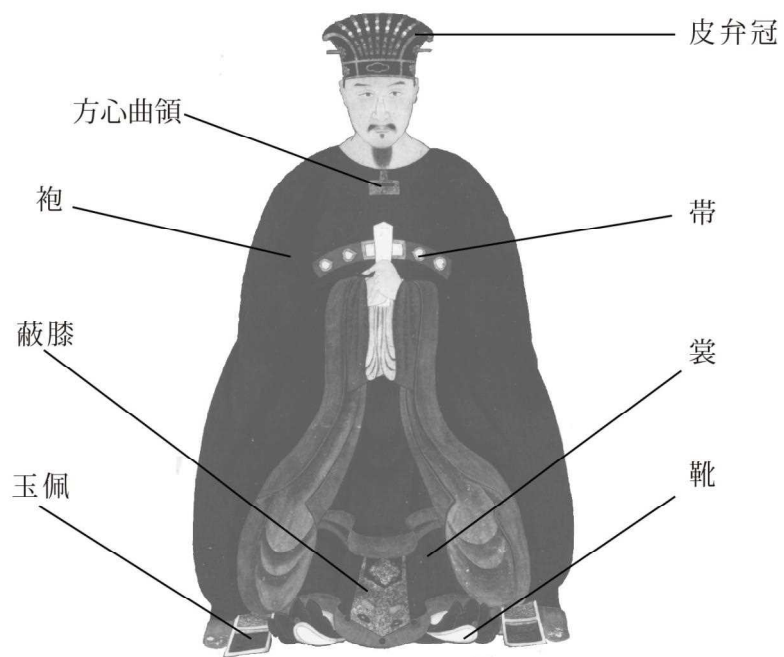


図10 明代の国王衣裳（『尚豊王御後絵』（部分）、鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館）

図11 - 2 『九縫皮弁冠』（側面）14世紀、山東省博物館

図11 - 1 『九縫皮弁冠』（正面）14世紀、山東省博物館

図11 - 3 『九縫皮弁冠附属金簪』14世紀、山東省博物館



図12 『尚真王御後絵』(部分)鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

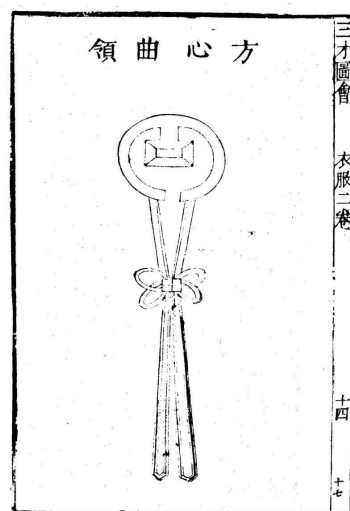


図13 「方心曲領」王圻編集『三才図会』(上海古籍出版社、1985年)



図14-1 「黄帝」(『集古像贊』)瀧本弘之『中国神話・伝説人物図典』遊子館、2010年



図14-2 「黄帝」(『三才図会』)瀧本弘之『中国神話・伝説人物図典』遊子館、2010年



図15-1 「堯」
 (『集古像賛』) 瀧本弘之『中国神話・伝説人物図典』遊子館、2010年



図15-2 「堯」
 (『歴代古代像賛』) 瀧本弘之『中国神話・伝説人物図典』遊子館、2010年



図15-3 「堯」
 (『三才図会』) 瀧本弘之『中国神話・伝説人物図典』遊子館、2010年



図16-1 「舜」
 (『集古像賛』) 瀧本弘之『中国神話・伝説人物図典』遊子館、2010年



図16-2 「舜」
 (『歴代古代像賛』) 瀧本弘之『中国神話・伝説人物図典』遊子館、2010年



図16-3 「舜」
 (『三才図会』) 瀧本弘之『中国神話・伝説人物図典』遊子館、2010年



図17-1 「漢武帝」(『集古像賛』) 瀧本弘之『中国神話・伝説人物図典』遊子館、2010年



図17-2 「漢武帝」(『三才図会』) 瀧本弘之『中国神話・伝説人物図典』遊子館、2010年



図18 『尚円王御後絵』(部分)、
鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立
芸術大学附属図書・芸術資
料館



図19 『尚元王御後絵』(部分)、
鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大
学附属図書・芸術資料館



図22 「三元大帝」(『三教
源流搜神大全』) 瀧本
弘之『中国神話・伝説
人物図典』遊子館、2010
年

図20 伝呉道子『送子天王図』
8世紀、大阪市立美術館

図21 『永楽宮壁画』左「東極青華太乙と諸神」・右「南極長生大帝と諸神」13-14世紀、
中国山西省永楽宮

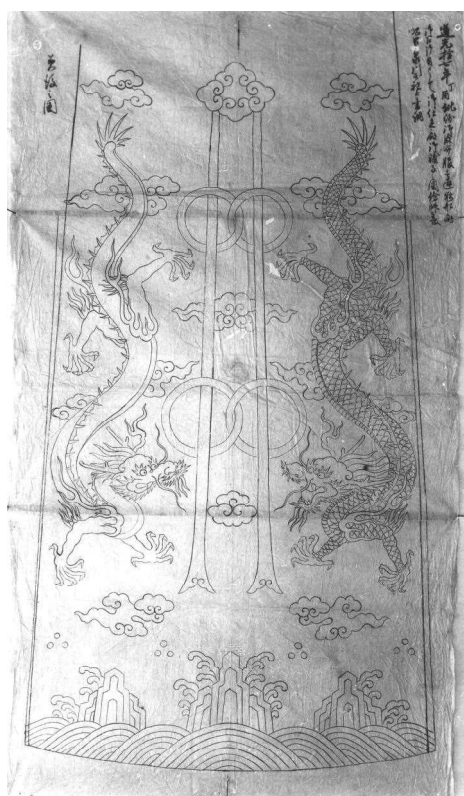
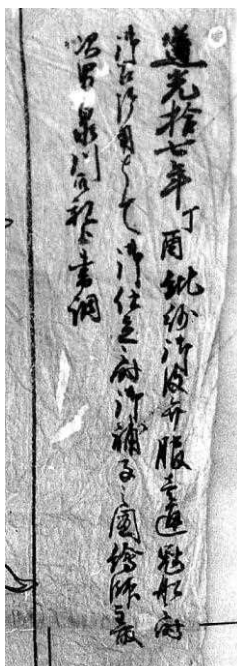


図23 『龍文用礼服補子図案』、鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



龍補之圖

銘文(左)



銘(右)

道光拾七年丁酉紕紗御皮弁服壹通冠船之時
御召御用として御仕立ノ時御補子之圖繪師主取
次男泉川筑親雲上書調



図24 「皇子夏朝服図」、『清会典図 下卷』、中華書局、1991年



図25 「皇子蟒袍図」、『清会典図 下卷』、中華書局、1991年



図26 『蟒緞』18~19世紀、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

正面



背面



拱手想定図



図27 『唐衣装』(赤地龍劍山文様繡珍唐御衣装)、18世紀～19世紀、那覇市歴史博物館



図28 『唐衣装』(紺地龍丸文様緞子唐御衣装)、18世紀～19世紀、那覇市歴史博物館



図29 『尚瀬王御後絵』(部分)、鎌倉芳太郎撮影、
沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

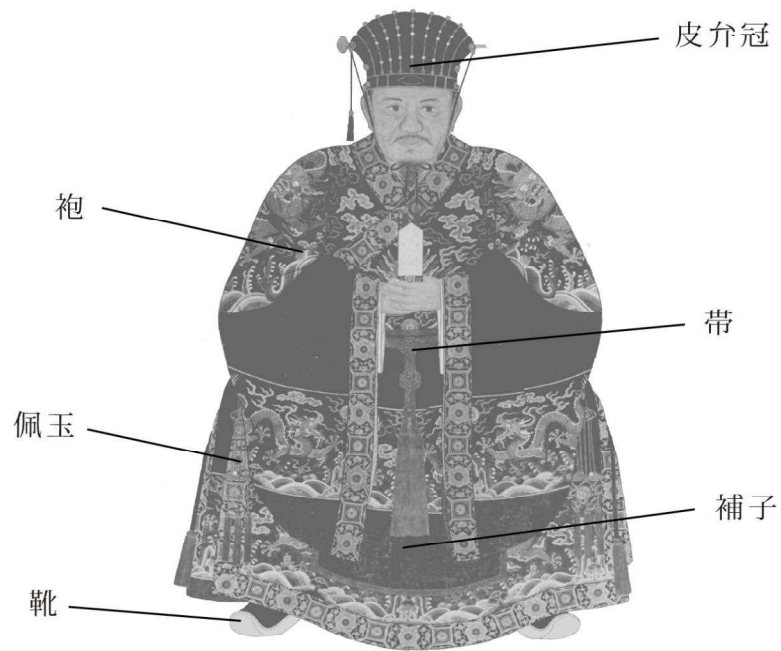


図30 清代の国王衣裳『尚敬王御後絵』(部分)、鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図31 『尚貞王御後絵』(部分)、鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図32 『尚敬王御後絵』(部分)
鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立
芸術大学附属図書・芸術資料館

第3章 御後絵の国王衣裳の考察



図33 『王御冠』 18～19世紀、那覇市歴史博物館



図34 『黄組物御帯』 18～19世紀、那覇市歴史博物館



拡大画像（左袖部分）

図35 『尚育王御後絵』（部分）、鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

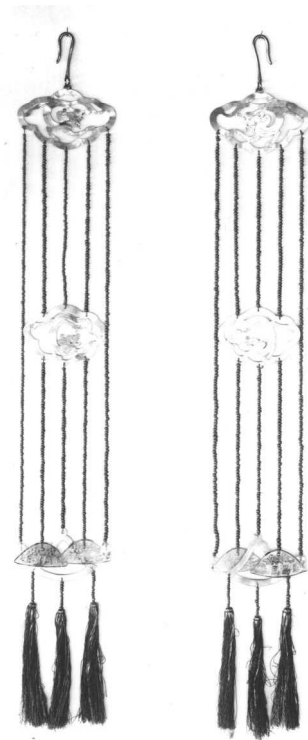
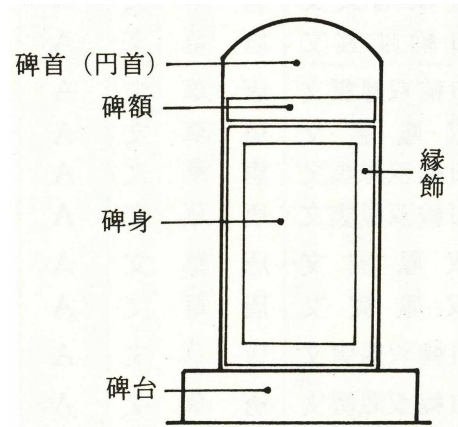


図36 『国王着用佩玉』、鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図37 「官庫(靴)」18～19世紀、那覇市歴史博物館



参考図版11 「石碑各部名称」安里進「琉球王国石碑文様の変遷—日輪双鳳文から宝珠双龍文へ—」(『浦添市美術館紀要』1991年)



図38 『円覚禅寺記』(碑首部分)1497年建立、20世紀採拓、沖縄県立図書館所蔵 CC BY 4.0 (一部改変)
(<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja>)



図39 『中山孔子廟碑記(縁飾部分)』 1716年建立、20世紀採拓、CC BY 4.0 (一部改変)
(<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja>)

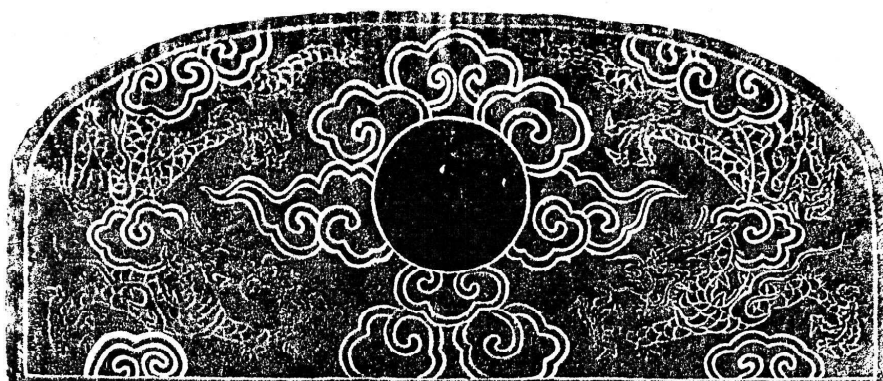


図40 『琉球国新建姑米山天后宮記(碑首部分)』1757年建立、20世紀採拓、沖縄県立図書館所蔵 CC BY 4.0 (一部改変)
(<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja>)

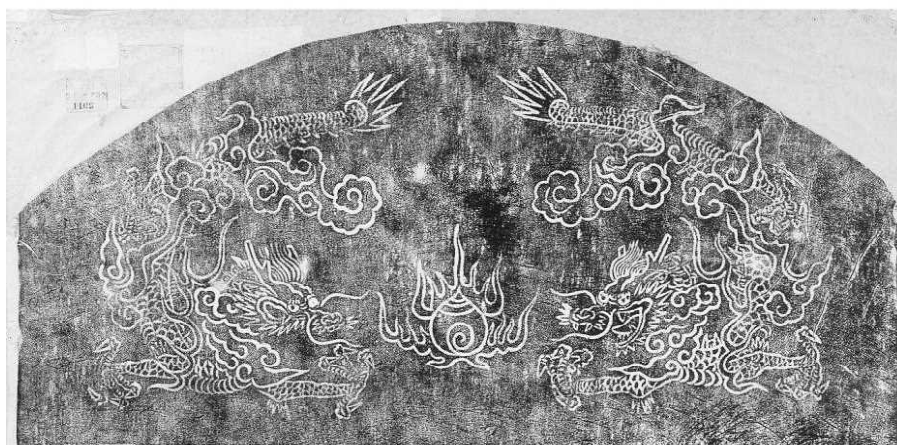


図41 『琉球国新建国学碑文』1801年建立、20世紀採拓、沖縄県立図書館所蔵 CC BY 4.0 (一部改変)
(<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja>)

第4章 御後絵の家臣団について

これまで、御後絵の図像に関する研究は、豊見山和行¹、原田禹雄²によって、国王を表象する衣裳や道具類などについて詳細な研究が行われている。これらの研究によって、国王衣裳の図像は、中国の王朝交替などの国際情勢だけでなく、琉球側の意向によって変化したことが指摘されている。家臣団の図像については、尚貞王御後絵以降に国王像が大きくなるとともに、家臣団の図像が小さくなるという豊見山和行の指摘があるのみで、その蓄積は十分ではない³。

国王御後絵以外にも琉球の肖像画では像主の周りを家臣が取り囲んでいる作品が存在する。その中でも特に、尚貞王の王世子尚純公の肖像画、『尚純公御後絵』には国王御後絵と同じように多くの家臣が描かれている。『尚純公御後絵』の家臣の衣裳や持物の図像は国王御後絵のものと大分異なっている。しかし『尚純公御後絵』と国王御後絵の家臣の図像の差違は、そのまま、それぞれの家臣団が描かれた意味に繋がっていくと考えられる。

本章では、国王を供奉するように描かれた家臣団について、明や清、琉球の儀仗の規定や冊封使の記録から考察すると共に『尚純公御後絵』の図像と比較し、その意味や役割を明らかにしていく。

第1節 御後絵の家臣団の図像の特徴

『尚真王御後絵』から『尚育王御後絵』までの国王御後絵10点より、像主である国王を中心に、人物や道具類、設えなどの図像を抜き出すと表1のとおりになる。表1から10点の御後絵は図11、図12のとおり1. 像主である国王、2. 家具および道具類、3. 国王に供奉する家臣団の3つの要素から構成されていることが分かる。この3つの要素は10点の御後絵、全てに共通しているが、図像は御後絵ごとに模様や形などが変化しており、明代の国王の御後絵と清代の国王御後絵の2つに分けることが出来る。

以上のように御後絵の図像は構成する要素により2つに分けられることから、本稿では明代国王の御後絵と清代の国王御後絵に分けて家臣団の図像について、その特徴を見ていく。

第1項 明代の家臣団の図像の概要

明代の国王の御後絵は『尚円王御後絵』(図1)、『尚真王御後絵』(図2)、『尚元王御後絵』(図3)、『尚寧王御後絵』(図4)、『尚豊王御後絵』(図5)の5点となっている。明代の国王の御後絵の制作年代は、文献などから確認するのが難しい。しかし、一定の様式

第4章 御後絵の家臣団について

の中ではあるが、明代の国王の御後絵の図像は国王ごとに漸次変化していることから、尚真王によって王権が確立し、円覚寺内の宗廟が建立される1494年（弘治7、尚真18）から明の冊封をうけた最後の国王尚豊が死去した1640年（崇禎13、尚豊20）の間に成立したものと推察される。

家臣団は「明代の家臣団」（図13）のとおり左右8名ずつ、合計16名で構成されている。家臣には画面の向かって左の手前より①～⑧、向かって右の手前より①～⑧の番号を割り振っていく。

（1）衣冠

周知のように、琉球では明代において、官吏の衣冠として明の衣冠と琉球の衣冠を使い分けていたが、清の中国支配が安定すると、国内で着用する衣冠を琉球のものに統一している⁴。以上のことから、明の衣冠を着用している御後絵の家臣団は、その衣冠制度に準じて描かれていると想定される。明の衣冠制度について、王宇清は次のように述べている⁵。

明代の百官の常服は多くは幘頭、紗帽をかぶる。紗帽の両側に翅が付けられ、すべて黒い紗で作る。故に、烏紗帽と称する。服装といえば、盤領衫袍を着、胸前と背後に四角い「補」をつけ、文官は鳥類、武官は獣類を刺繍し、品級を区別する。各品級の補子の文様には、明確な規定がある。例えば、文官一品は仙鶴、二品は錦鶏、三品は孔雀、四品は雲雁、五品は白鷗、六品は鷺鷥、七品は鸛鷀、八品は黄鷄、九品は錦鷄、雑職は練鵲、弁護官は獬豸を用いる。武官の一品と二品は獅子、三品と四品は虎豹、五品は熊羆、六品と七品は彪、八品は犀牛、九品は海馬を用いる。職官の常服には形式がある。その特色は、斜領、大襟、寛袖、腰際横に欄があり、欄の下にひだがある。

御後絵の家臣団⑥～⑦、⑥～⑦の衣裳は、黒い紗帽である烏紗帽や丸襟の盤領衫袍の常服を着用するなど、明の規定に準じていることが分かる。また、補子の模様は明代の規定とは異なるが、これは絵画的表現による差異だと推察される。

以上のことを前提に、手前より家臣団の衣裳について考察を行っていく。家臣団①、②、①、②は七つ筋のある冠を被り、襟を打ち合わせる朝服を着用し、首には方心曲領がかけられ、手には笏を持っている。膝部分には幅の狭い蔽膝が描かれている。「蔽膝」は脆拝のための膝掛けで裳の上に前掛けのように着用した装飾品である。古代の蔽膝は、なめし革で作られており、下の広さが二尺、上が一尺、長さが三尺あった。天子と諸侯は朱、大夫は白、士は爵色の模様を用いたとされる⁶。七つの筋のある冠は、その形態から、七梁冠であると判断できる。七梁冠について『大明会典 卷六十一』⁷に次のように記している。

洪武二十六年定

文武官朝服梁冠、赤羅衣、白紗中單。（中略）

侯冠七梁，加籠巾貂蟬，立筆五折，四柱，香草二段，前後用玉蟬。

伯冠七梁，加籠巾貂蟬，立筆二折，四柱，香草二段，前後玳瑁為蟬，俱左插雉尾。駙

馬冠與侯同，不用雉尾。(中略)
一品冠七梁，不用籠巾貂蟬

この記載より、七梁冠は王族や一品冠など高位の者に被られることが分かる。また、服装も朝服であることから、格式の高いものとなっている。首からかけられている方心曲領は、皇帝や官員が朝服で着用した領飾りである。漢代の曲領が変化したもので、白い羅で制作される。これを使う時は、首に通してかぶせ、衣の領がもりあがらないようにする。宋代において、皇帝の場合は、通天冠や遠遊冠を着用した時に用いられ、官員は朝服を着用する時に用いた⁸。『大明会典 卷六十一』⁹では方心曲領について次のように記している。

祭服

凡上親祀

郊廟社稷、文武官分獻陪祀、則服祭服（見集禮）

洪武二十六年定

文武官陪祭服、一品至九品、青羅衣。白紗中單。俱用皂領緣。赤羅裳、皂緣赤羅蔽膝。方心曲領。其冠帶佩綬等第、並同朝服

又令品官家用祭服。三品以上、去方心曲領。四品以下、并去佩綬

又令雜職祭服、與九品同

嘉靖八年定

上衣用青羅皂緣。長與朝服同

下裳用赤羅皂緣。制與朝服同

蔽膝、綬環、大帶、革帶、佩玉、襪履、俱與朝服同。去方心曲領公服

1395年（洪武26）の規定で、家用の祭服では、三品以上の者は、方心曲領を取ることになっており、1529年（嘉靖8）の規定では、公服から方心曲領を取り払うことになっている。

①～⑤、③～⑤の服装は烏紗帽を被り、丸襟の補子がある常服を着用し束帯を締めている。⑤、⑤については、帯の部分が隠れているが、冠や衣裳から束帯の可能性が極めて高い。前述の通り、補子は動物や鳥類の図像によって着用者の身分を示すものであるが、尚真王御後絵の家臣団③の補子の上に鶴のような鳥が描かれている。尚真王御後絵を除いた家臣団の補子以外は、瑞雲模様になっている。

⑥～⑧、⑥～⑧の冠は、烏紗帽に似ているが、実際の烏紗帽とは異なり、翅が垂直に曲がり、耳の上の部分と翅に花びらのような飾がついている。衣裳は、③～⑤、③～⑤と同じように常服を着用しているが、常服には補子がついていない。帯も布製になっている。帯について『大明会典 卷六十一』¹⁰では次のように規定されている。

常服

洪武三年定

凡文武官常朝視事。以烏紗帽、團領衫、束帶、為公服。一品玉帶。二品花犀帶。三

第4章 御後絵の家臣団について

品金銀花帯。四品素金帯。五品銀銀花帯。六品七品素銀帯。八品九品烏角帯。

朝見に参加する際の衣裳の帯は、束帯となっており、位によって装飾の素材が規定されている。家臣③～⑤、③～⑤の帯は、御後絵の写真で素材は判断出来ないが、その形態から束帯（革帯）であることが分かる。⑥～⑧、⑥～⑧は常服を着用しているが布製の帯をしめている。この事から家臣団⑥～⑧、⑥～⑧は品位を持たない従者であると判断できる。

御後絵の家臣団⑥～⑦、⑥～⑦の冠については幘頭を被っているが、明の規定と異なっていると考えられる。幘頭について周汎、高春明は次のように述べている¹¹。

直・幘頭在宋代被用作官帽。它的特點是後面的兩・向左右伸展，形如直尺。據・將兩・做長，是為了防止官吏上朝站班時相互交頭接耳，竊竊私語。自宋代以後，歷經元明，這種幘頭一直被用作百官公服，『元史』、『明史』中都有記載。

與直・幘頭對應的是曲・幘頭。所謂“曲・”，就是將幘頭的雙・製成彎曲的形狀，宋代一度用於儀衛，以後則多用作歌舞藝人的首服。在宋代儀衛首服中，還用過一種“高・幘頭”，左右兩・朝上高翹，所以也稱“朝天幘頭”。高翹的雙・如果交叉，則稱為“交・幘頭”，也是宋代儀衛首服之一。遼、金、元三代儀衛也都用之。除儀衛以外，有時也用於歌舞樂伎。在宋代宮廷舞樂者中，還戴過一種“花・幘頭”這種幘頭的雙・被描繪上花樣，有時還綴有綾絹製成的花朵。

すなわち、宋代以降に翹が水平に延びた幘頭が作られ、元から明に到るまで百官の冠服として定められた。その中で「曲・」とよばれる、翹が垂直に曲げられた幘頭が作られ儀衛とともに歌舞音曲に関わる芸人に用いられるようになった。こうした翹が垂直に曲げられた幘頭は、遼、金、元三代でも用いられ、儀衛以外でも歌舞音曲に関わる芸人達が被った。宋の宮廷舞踊家達が被った「花・幘頭」は二つの翹に絵か綾絹で花の模様が飾り付けられたものである。御後絵の家臣団、⑥～⑦、⑥～⑦の冠の形態と「花・幘頭」の形態は良く似ている。「花・幘頭」のもとになった「曲・」は儀仗の役人に用いられており、使用方法も共通している。恐らく、御後絵の家臣団、⑥～⑦、⑥～⑦の冠は、明の規定とは関係なく、明以前の「幘頭」を、何らかの資料に基づいて描かれたものだと考えられる。

また、幘頭と烏紗帽の関係について、周汎、高春明は次のように述べている¹²。

明代官帽也取式於幘頭，其制以鐵絲編成框架、外蒙烏紗、造型為圓頂式、也分上下二層，左右各插一個帽翹。帽翹的前身就是硬・、在明代、這種帽子被稱為「圓帽」。民間則稱其為「烏紗帽」、因為這種帽子專用官吏，所以後來就引申為「官職」的代稱。

明代の官帽として幘頭が取り入れられる。その制作法は、外側を針金で上下二段につくり、上部を半円形の筒状に成形し、紗を張り、左右にそれぞれ一つずつ翹を挿すものとなっている。この官帽は、本来、「圓帽」という名称だが、民間では烏紗が外側に貼っていることから、烏紗帽とよばれていた。この指摘より、烏紗帽は幘頭から派生したことが分かる。

(2) 持物

後述するように御後絵の家臣団の持物は、『明会典』や『明史』儀仗の規定と異なるものが殆どである。そのため、形態からその名称を推定している。①、②、①、②の人物は、威儀を正すように笏を持っている。③、④、③、④は日本刀を、柄を上の方に掛けるようにして持っているが、⑤、⑤は持物を持っていない。日本刀は、尚寧王御後絵以外、抜き身となっているのか、刀身と鞘のようなものが描かれている。⑥は班劔、⑦は腰折扇子、⑧、⑧は団扇を持っている。⑥は龍頭の杖を持ち、⑦は風呂敷包みを持っており、中身については不明である。⑥班劔については、『明集禮 卷四十四』から凶像を確認した¹³。

⑥龍頭の杖については、『明会典』の記載より¹⁴推定した。『明会典 卷之一百八十二』には儀仗を製作するために、その形態や加飾について記されている。⑥「龍頭の杖」については直接的な記載がないが、杖の頭部に龍の頭が加飾された「豹尾」に竿の形態が類似している。「豹尾」の儀仗の形態について「硃漆攢竹竿、貼金銅龍頭、共長一丈二尺五寸。・龍頭鉤長一尺、下銜抹金銅頂、藍斜皮寶蓋、周圍帶銅鈴八箇、中垂豹尾、長四尺五寸¹⁵。」とある。下線部と『明集禮』の図版(図14)より、「豹尾」の先端には、御後絵に描かれた「龍頭」と同様の飾が施されていたことが分かる。竿の先に龍頭の飾がついた儀仗は他にも「黄麾」、「絳引旛」、「朱雀幢」等がある。恐らく、⑥「龍頭の杖」は旗の竿の部分の儀仗として単独で描かれたものと思われる。

⑦の腰折扇子は『中山傳信録』の挿絵(図15)より推定した¹⁶。原田禹雄は腰折扇子について、中啓の類であると説明している¹⁷。

⑧、⑧の家臣が持っている団扇は国王ごとに模様が異なっており、『尚円王御後絵』(図1)と『尚豊王御後絵』(図5)が「瑞雲に鶴」、『尚真王御後絵』(図2)が「瑞雲に牡丹」、『尚元王御後絵』(図3)と『尚寧王御後絵』(図4)が「波に劔山瑞雲に鶴」となっている。

(3) 図像の特徴

笏を持ち七梁冠を被り朝服を着用した高官①、②、①、②の容貌は頬髭、口髭、長い顎髭を蓄えており、国王によって若干の違いはあるが白髪となっており、経験をつんだ高官に相応しい容貌で描かれている。また、国王を補佐するように像主の左右の手前に描かれている。烏紗帽を被り常服を着用し革帯をしめた官吏③、④、③、④は、『尚寧王御後絵』を除いて、抜き身の日本刀を持っており、国王と高官を取り囲むように配置されている。抜き身の日本刀を持ち、国王や高官を取り囲むように配置されていることから、③、④、③、④は国王を護衛していると考えられる。③、④、③、④と同じように⑤、⑤は烏紗帽を被り常服を着用しているが、持物はなく、腰の辺りで手をあわせており、日本刀をもった④、④の後方に配置されている。③、④、⑤、③、④、⑤の容貌は、尚元王の⑤を除いて、口髭、顎髭を生やした壮年の姿で描かれている。幞頭を被り布帯をしめ常服を着用した従者⑥、⑦、⑧、⑥、⑦、⑧は行列などで国王の威厳を高める儀仗のような道具を持っており、国王の後方と横に配置されている。幞頭を被り常服を着用し布製の帯をしめた従者⑥、⑦、⑧、⑥、⑦、⑧は行列などで国王の威厳を高める儀仗のような道具を持っており、国王の後方と横に配置されている。従者の容貌は、ほぼ髭が描かれておらず、高官、官吏よりも若く描写されている。

明代の家臣団の図像は衣冠と持物、年齢によって、高官、官吏、従者の三つのグループに描き分けられそれぞれ対応し、何らかの意味を持って配置されていると考えられる。

第2項 清代の家臣団の図像の概要

清代の国王御後絵は『尚貞王御後絵』(図6)、『尚敬王御後絵』(図7)、『尚穆王御後絵』(図8)、『尚灑王御後絵』(図9)、『尚育王御後絵』(図10)の5点となっている。明代に引き続き、図12のとおり、清代の御後絵の図像は①国王像、②設えおよび道具類、③家臣団から構成されている。画家の「家譜」によって、清代の国王御後絵の制作については、国王の死後に描かれたことが分かっている¹⁸。補修による彩色や描きかえに際しては、1796年(嘉慶元)から大小の控えが制作されるようになっており、図像の継承が意識されていたことを伺える¹⁹。

明代の御後絵の家臣団が左右8名より構成されるのに対して、清代の御後絵の家臣団は左右より1名ずつ削減されて、それぞれ7名で構成されるため、合計14名になっている。

「清代の家臣団」(図16)のとおり、家臣団は、明代のものと同じように画面の左の手前より①～⑧、右の手前より①～⑧と番号を割り振っていくが、明代の図像と比較しやすくするために番号⑤と⑥については図像を割り振らない。

(1) 衣冠

満州族の清の衣冠制度は漢民族の明とは大きく異っている。明の衣冠制度は、冕冠、皮弁冠など、祭祀に応じて冠と衣装があり、素材や模様の種類によって着用者のステイタスを示めた。対して、清では冬・夏の朝冠と朝服、正装に当たる吉服などがあり、形態も丸襟、筒袖の衣装を基本に、儀礼を行う季節と身分によって模様や素材が細かく決められ、着用者のステイタスを示した²⁰。前述の通り、清の中国支配が確定すると琉球では、国内で着用する役人の衣冠を琉球のものに統一している。そうした中で、清代の国王御後絵の家臣団の衣冠は琉球や清の衣冠と異なる明風の衣冠となっている。

『尚貞王御後絵』(図6)の①、②、①、②の人物は三梁冠のような冠を被り、襟を打ち合わせる朝服を着用し、束帯を締めて笏を持っている。三梁冠について『明会典 卷六十一』²¹に次のように記している。

五品冠、三梁。革帯用銀釵花。綬用黄緑赤紫四色絲、織成盤雕花錦、下結青絲網。綬環二、用銀鍍金。笏用象牙。

この記載より、冠の着用者は五品であると推察されるが、描かれた人物の官位が下がったのではなく、冠の図像が簡略化されたために、梁の数が減ったものと考えられる。笏を持っていることや、髭を蓄えた高齢の人物画描かれていることから、①、②、①、②は、明代の家臣団の図像と同じように、重要な人物を描いていることが分かる。

『尚敬王御後絵』(図7)以降の①、②、①、②の人物は、翅が上に垂直に延びた烏紗帽を被り、丸襟の常服を着用し、玉帯を締めて、笏を持っている。前述の通り、翅が上に

延びた幘頭は儀仗や歌舞音曲に関わる芸人等の冠である。この冠と明代期の御後絵の家臣団⑥～⑦、⑥～⑦の冠との違いは花の模様が描かれていないことである。そのため、儀仗の幘頭とは異なった意味を持って描かれたと思われる。また、明代の国王の御後絵の家臣団①、②、①、②と同様に、豊かな髭を蓄えた威厳のある人物描写となっており『尚敬王御後絵』(図7)以降の①、②、①、②も高位の人物として描かれていると考えられる。

清代の国王御後絵の③、④、⑥、⑦、③、④、⑥、⑦の服装は、烏紗帽を被り、丸襟の常服を着用し、束帯を占めている。⑧、⑧の服装は烏紗帽を被り、丸襟の常服を着用し、布の帯を占めている。衣冠の形態から⑥、⑦、⑥、⑦は、身分が上昇し、従者のグループから官吏のグループに異動したことが分かる。

(2) 持物

清代の持物については明代のものを参考にしながら考察を行った。①、②、①、②の人物は、明代のものと同様、威儀を正すように笏を持っている。清代の笏は明代のものと比較すると半分ほどの大きさになっている。管見の限りにおいて、近世期の琉球で笏を使用した形跡は見られない。③、④、③、④は鞘に入った日本刀を、柄を上の方に掛けるようにして持っている。明代の持物が、刀身と鞘のようなものが描かれているのとは異なっている。持物を持っていない家臣⑤、⑤の図像は清代では消えている。⑥は布に包まれた班劍、⑦は筒状の事物となっている。⑥は龍頭の杖を持ち、⑦は風呂敷包みを持っている。⑦の筒状の事物については、どのようなものなのか形状しか分かっていない。⑧、⑧は団扇を持っている。⑧、⑧の家臣が持っている団扇の様子は『尚貞王御後絵』(図6)と『尚敬王御後絵』(図7)以降で模様が異なっている。『尚貞王御後絵』(図6)の様子は表が行龍、裏面が鱗紋となっている。『尚敬王御後絵』(図7)以降のものは瑞雲に行龍、裏面が鱗紋となっている。

(3) 図像の特徴

笏を持ち三梁冠あるいは幘頭を被り、朝服を着用した高官①、②、①、②の容貌は、頬髭、口髭、長い顎髭を蓄えており、国王によって若干の違いはあるが白髪となっており、経験をつんだ高官に相応しい容貌で描かれている。また、国王を補佐するように像主の左右の手前に描かれている。烏紗帽を被り革帯をしめ常服を着用した官吏③、④、③、④は明代の国王御後絵とは異なり、鞘に収められた日本刀を持ち、高官の後に平行して配置されている。明代の国王御後絵の③、④、③、④が実際に国王を護衛していたような印象を与えていたのに対して、清代の国王御後絵の③、④、③、④は形式化し儀礼の儀仗のような配置となっている。明代で、③、④、③、④と同じように烏紗帽を被り常服を着用している。明代の国王御後絵で、持物を持っていなかった⑤、⑤は清代の国王御後絵から消えている。③、④、③、④の容貌は、口髭、顎髭を生やした壮年の姿で描かれている。明代で幘頭を被り布帯をしめ常服を着用していた⑥、⑦、⑥、⑦の衣裳は、清代になると官吏と同じように、烏紗帽を被り革帯をしめた常服となっている。容貌は、ほぼ髭が描かれておらず、高官③、④、③、④よりも若く描写されている。団扇を持っている⑧、⑧の衣裳は幘頭を被り常服を着用し布帯をしめた従者の衣裳となっている。容貌は明代とは異なり口髭、顎髭を生やした壮年の姿で描かれている。

第4章 御後絵の家臣団について

明代で国王の横に配置されていた⑥、⑦、⑥、⑦は、刀をもった③、④、③、④の後に並行して配置されている。団扇を持っている⑧、⑧は明代と同じように国王の背後に配置されている。

清代の家臣団の図像も明代と同じように、衣冠と持物によって、高官、官吏、従者の三つのグループに描き分けられているが、従者から官吏へと衣冠が変化したグループが出てきている。明代では、役職の軽重によって老若の年齢が描き分けられており、従者、官吏、高官の順に年齢が高くなっていく。対して清代では、明代で青年の面貌をもつ⑧、⑧が中年で描かれるなど、役職と年齢による面貌表現の関係性に変化が生じている。家臣の配置についても、持物と家臣の意味と役割が失われたため形式化したと考えられる。

第2節 国王の儀仗について

前節で考察した御後絵の家臣団の図像についてまとめると、表2のとおりになる。第2章のとおり東アジアの帝王像と御後絵を比較した場合、国王の左右に描かれた14名～16名よりなる家臣団の多さと、その家臣達が手にした多様な持物は特筆すべき特徴である。

肖像画に、像主以外の図像が描かれる場合、それは、像主の属性や、肖像画が制作される理由となった特別な状況が描かれるものと考えられる。以上のことから、御後絵に描かれた多様な持物をもった家臣団は何らかの意味を持って描かれた可能性がある。これまで御後絵の家臣団については豊見山和行によって「第一に、家臣と国王の比率を見ると、尚貞王を境に大きく変化している。すなわち、尚円王から尚豊王までは、およそ一：四の割合であるのに対して、一方尚貞王以後は、およそ一：九ないし一：一〇となっている。尚貞王以後は国王を巨大に描くようになっているのである²²。」という指摘があるのみである。家臣が様々な持物をもって、国王を取りまく様子は、儀礼に際しての儀仗を想起させる。ここでは、御後絵において、国王に供奉する家臣がどのような目的をもって描かれたか、その意味を探るため、琉球や中国、朝鮮などの儀仗の記録や規定から、家臣団の事物について考察する。

琉球の儀仗について最もふるい記録、『朝鮮王朝実録』成宗10年(1478)には尚真王とその母の儀仗について「一日、国王、黄金飾の大輦に乗り、前後の軍衛・儀仗甚だ盛んなり。又、十余歳の男子、騎馬して随行し、兵衛も亦た盛んなり²³。」とあるが具体的な人数や持物について記していない。1561年(嘉靖40)に尚元王の冊封使として来琉した郭汝霖の『重編使琉球録』に、儀仗についての指摘はないが、冊封の儀礼が明の規定に従って行われていたことが記録されている²⁴。郭汝霖の記録より、琉球の儀仗は明の規定に合わせて定められた可能性がある。以上のことから明の規定と御後絵の家臣団の比較を行う。なお、冊封に際して琉球国王に授与された7列の玉のある皮弁冠から、冊封体制下で琉球国王は郡王の位置づけであったことが分かっている²⁵。以上のことから郡王の儀仗と御後絵の家臣団について比較する。『明史』には郡王の儀仗について次のように記している²⁶。

郡王儀仗。令旗二。清道旗二。幟弩一。刀盾十六。弓箭十八副。絳引二、傳教二、告止二、信幡二。吾杖二・儀刀二・立瓜二・臥瓜二、骨朶二、斧二。戟十六。矧十六。磨一。幢一。節一。響節六。紅銷金圓繖一。紅圓繖一。紅曲柄繖二。紅方一繖二。青圓扇四。紅圓扇四。誕馬四。鞍籠一。馬机一。梯子二・交椅一・脚踏一。水盆一。水罐一。香爐一。紅紗燈籠二。敵燈二。帳房一座。

明の郡王儀仗の道具については、表3にまとめた。御後絵の家臣団の図像をまとめた表2と表3を比較すると人数や持物が異なっている。明の国王の御後絵は左右それぞれ8人編成で合計16名、8種類の持物（何も持っていない人物も含めて）で構成されている。清の国王御後絵は、左右それぞれ7人編成で合計14名、7種類の持物で構成されている。明の群王儀仗は132名、39種類の持物から構成されている。御後絵の儀仗の構成人数は絵画表現として省略がありえるが、事物の種類が殆ど異なっている。この事から御後絵は明の規定による儀仗を描いたものでないことが分かる。次に、清の儀仗との比較を行う。清の儀仗については『清史稿』に次のようにまとめられている²⁷。

郡王儀衛、吾仗四、立瓜四、臥瓜二、骨朶二。紅羅繡四龍曲柄蓋一。紅羅銷金瑞草傘二、紅羅繡四季花扇二、青羅繡孔雀扇二。旗槍八、條纛二。豹尾槍二、儀刀二。馬六。常日用紅羅傘、扇各二、吾仗、立瓜、臥瓜、骨朶全。馬二。前引八人、後從六人。原定有紅羅繡花曲柄傘一、無豹尾槍、儀刀。茲改曲柄傘爲四龍曲柄蓋、增豹尾槍二、儀刀二。餘同。崇徳初年、定郡王銷金紅傘一、纛一、旗八、臥瓜二、吾仗四。

清の郡王儀仗の道具についても、明のものと同じように表4にまとめ、御後絵の儀仗をまとめた表2と比較を行った。清の群王儀仗は59名、18種類の持物から構成されている。明のものと比較すると、約半分に縮小されている。明、清の国王御後絵と清の郡王儀仗を比較すると構成人数や道具の種類が全く異なっている。このことから、御後絵の家臣団が、琉球で独自に制定された儀仗に基づく可能性があるので、次に琉球の儀仗と御後絵の家臣団を比較する。

明代の琉球の儀仗については記録が乏しいが、清代の琉球の儀仗については詳細な記録が残されている。その中でも御後絵の家臣団の図像が変化する、尚貞王の冊封使汪楫の『使琉球雜録』²⁸の国王の儀仗、琉球について最も詳細な記録を残した尚敬王の冊封使徐葆光の『中山傳信録』²⁹の国王の儀仗と御後絵の家臣団を比較する。因みに汪楫の来琉は1683年（康熙22）、徐葆光の来琉は1719年（康熙58）となっている。

琉球国王は、冊封の儀礼の後に、吉日を選んで、冊封がすんだことを祖廟に報告し、その後、臣民から祝賀を受け、天子館へ行く³⁰。『使琉球雜録』、『中山傳信録』の国王の儀仗は、その際の様子を記録したものである。

『使琉球雜録』

國王詣天使館初乘十六人肩輿出首里過長虹橋小憩某大夫家減輿夫之牛乃行儀衛不滿百二十人前列鼓吹八人鳴金四人方棍二人紅隔路二人旗十二人鍔叉二人狼牙鎗二人狼牙鉤叉二人長鈎四人鉞四人鎗十六人月牙叉四人鷄毛長箒十二人馬尾長杆二人大刀二人張蓋

第4章 御後絵の家臣団について

四人看馬四人提爐二人硃葫蘆二人鵝毛扇二人硃掛扇二人線掛絡二人紅漆杖二人龍鳳掌扇二人黒漆圓鞘刀二人腰刀六人硃掌扇二人小硃掌扇二人毛掌扇四人金漆拜匣二人小掌扇一人其臣自法司以下皆從行紫帕者近二十人黄帕者百餘人

『中山傳信録』「中山王肄館儀侯」

七月二十六日、冊封禮成、中山世曾孫尚敬始稱「中山王」、擇吉告祖廟。八月二日、受國中各島臣民賀訖訖。初九日、中山王躬詣天使館謝封；盛儀仗、備官僚、成禮而還。其初出府門也、乘十六人肩輿。及過長虹至孔廟南、小駐別館易衣、減輿夫之半、始至天使館。還至別館、仍易衣、儀從如前、歸府第。今所見者・與前使臣汪楫所記少異；略載於後：鳴金四人、鼓吹三隊一隊八人、方棍六人、紅隔路二人、旗十六人、鐵叉二人、曲鎗二人、留家住四人、狼牙鈎二人、長鈎四人、鉞斧四人、長桿鎗三十二人、月牙四人、鷄毛帚十二人、馬尾帚二人、大刀二人、黄繖二人、花繖二人、引馬二人、提爐二人、黄緞團扇二人、緑珠團扇二人、印箱二人、衣箱二人、轎前紅桿鎗四人、紅鞘長腰刀四人、黒腰刀二人、長砍刀四人（蕭崇業「録」云：『有武士、戴銅假面、衣添甲、帶刀者數十輩』。今則以常服執之）、大掌扇一人、紅絡金櫃二人、金葫蘆二人、珠兜扇二人、小鵝毛扇二人、蠅沸二人（金爐以下俱小童執。近侍小童、各察度奴示）、黄帽對馬三十人（耳目官、大夫以下等員）、紫帽對馬十二人（紫巾官、紫金大夫等員）、緑地五花織金帽對馬二人（王舅、法司等員）。

『使琉球雜録』、『中山傳信録』「中山王肄館儀侯」に記録された国王の儀仗について表5、表6にまとめた。また、儀仗の図像については『中山傳信録』の挿絵（図17）や、国王の儀仗ではないが、尚穆王の冊封使全魁・周煌の行列を描いた『冊封使行列図』がある。この二つの絵画から琉球国内の儀仗の形態を確認することが出来る。絵画資料を参考にしながら表2と表5、6を比較すると、刀など共通するものもあるが、その殆どは異なっている。衣裳についても、御後絵の家臣団がいわゆる唐衣装であるのに対して、『中山傳信録』の挿絵や『冊封使行列図』では琉球の衣冠となっている。

筆者は第3章で御後絵と「唐破豊の御規式」との関係をおよびに指摘した³¹。

御照堂御拝において、拝礼の対象となる御後絵の国王像が、唐破豊向の御規式と同じように、皮弁冠・皮弁冠服を着用し、曲糸に座っていることや、儀礼が唐破豊向の御規式の直後に行われ、焼香や礼拝もそれに準じていることから、両儀礼における国王の役割もしくはイメージは連動していたと考えられる。

御後絵と「唐破豊の御規式」が連動していることから、御後絵の家臣団は「唐破豊の御規式」の儀仗を絵画的に表現した可能性がある。以上のことから、御後絵の家臣団と「唐破豊の御規式」の儀仗との比較を行う。「唐破豊の御規式」の記録については『図帳〔当方〕』に儀仗の配置図が残されている。『図帳〔当方〕』は御双紙庫理のセクションの一つである「当方」の業務上のハンドブック、マニュアル的なものに該当する。御双紙庫理は、首里城内の諸儀式をつかさどる儀典局もしくは典礼部に似た性格の機関であり、当方はイ

イベントの舞台進行係といった性格であったと思われる³²。『図帳〔当方〕』は儀式の目録が冒頭にあり、以下に儀式の際の要領および会場レイアウトが展開される。その成立年代について具体的な明示はないが、本資料と一緒に伝わっている『図帳〔勢頭方〕』には、資料の成立に関する記録がある。『図帳〔勢頭方〕』は御双紙庫理のもう一つのセクションである「勢頭方」のハンドブック、マニュアル的な位置を占める文書である。「当方」がイベントの舞台進行係を担当するセクションであるのに対し、「勢頭方」は警備方面といった性格のセクションであったと思われる³³。その『図帳〔勢頭方〕』には「右図帳切爛二付此節首替御印押申候以上、道光十九年己亥」とある³⁴。つまり、原本がひどく破れていたため、1839年に、写し直し公印を押したとあり、『図帳〔勢頭方〕』原本の作成は1839年以前にさかのぼることが分かる。このことから、一緒に伝来する『図帳〔当方〕』も同じ時期の成立と考えるのが妥当であろう。以上のことから『図帳〔当方〕』から1839年以前の「唐玻豊の御規式」の儀仗について確認出来る。1839年は尚育王が冊封を受けた翌年に当たる。尚育王御後絵の家臣団の持物と衣冠の図像は表2のように尚敬王御後絵以降のものと同じである。『図帳〔当方〕』「冬至元日十五日唐玻豊出御之時御備之図」（図18）の儀仗をまとめた表7と表2を比較すると、表7の儀仗の数が左右15名ずつ合計30名で構成されており、御後絵の家臣団の倍以上の人数である。持物についても共通するのは、刀のみとなっている。また、御後絵の家臣団が高官、官吏、従者で構成されているのに対して、左右2名の神歌親雲上を除いては、小赤頭、花當、神歌勢頭など無品か低い品位の従者で構成されている。衣裳についても、特に指定がないことから、球陽の「(尚賢)五年、始めて法司官並に唐榮人外の官員士臣、大朝に逢う毎に、皆、球衣冠を穿つことに定む³⁵。」のとおり、球衣冠いわゆる八巻(帟)と黒朝であったと考えられ、御後絵の家臣団の唐衣装とは異なっている。

以上『明史』、『清史稿』、冊封使の記録、『図帳〔当方〕』の儀仗の記録との比較により、御後絵に描かれた家臣団は、儀礼の際の儀仗とは異なっていることが分かる。

第3節 尚純公御後絵の家臣団との比較

御後絵の多様な持物をもった家臣団が、儀仗とは異なった目的で描かれていることが分かった。次に、御後絵に描かれた家臣団の役割について考察するために、対象を広げ、王世子、尚純公御後絵との比較を行う。

鎌倉芳太郎が戦前に撮影した10枚の御後絵について、著者は第1章で「鎌倉が撮影した10点の御後絵は、円覚寺に奉安されていた原本である可能性が極めて高いといえる。」と指摘した。鎌倉芳太郎は尚侯爵邸にあった『尚純公御後絵』(図19)を国王御後絵と同じ1925年(大正14)3月6日に撮影している³⁶。また、1925年(大正14)10月2日、鎌倉とは別に、真境名安興と比嘉朝健、百名朝敏が中城御殿で、鎌倉芳太郎が撮影した軸物の御後絵の控えである巻物の作品を閲覧しており、真境名は御後絵を閲覧した状況や作品の図像について詳細な報告を行っている³⁷。

第4章 御後絵の家臣団について

鎌倉と真境名の報告により『尚純公御後絵』(図19)は、戦前の尚伯爵邸において国王御後絵と同等かそれに準じる価値を持ち、同様に扱われていたと推察される。とはいえ、『尚純公御後絵』の図像は、鎌倉芳太郎の撮影した写真や真境名の記録にある国王御後絵のそれとは異なっている。『尚純公御後絵』(図19)の詳細な制作や来歴、図像の考察については別の機会に論じることとし、本項では家臣団の図像の概要について論じていく。

(1) 衣冠

『尚純公御後絵』の家臣団は図20のとおり左右9名ずつ、合計18名で構成されている。家臣には画面の左の手前より①～⑨、右の手前より❶～❹の番号を割り振っていく。家臣団④、⑥を除く衣冠は八巻と琉装となっている。家臣団⑦、⑧、⑨、❷、❸、❹は袖をまくり、動きやすい格好になっている。琉球の衣冠については『琉球国由来記』³⁸、『琉球国旧記』³⁹、『中山傳信録』に記録がある。次に『中山傳信録』⁴⁰から衣冠の記録を掲載する。

冠服

(中略)

正一品以下、帽八等、簪四等、帯四等。具列如左：

正、従一品：金簪，彩織緞帽，錦帯，緞色袍。

正、従二品：正二品金簪、従二品金花銀柱簪，紫綾帽（有功者，賜綵織緞帽），龍蟠黃帶（有功者，賜錦帯），深青色袍（下至八、九品，朝服皆同）。

正、従三品：銀簪，黃綾帽，龍蟠黃帶。

正、従四品：簪、帽、袍同三品，龍蟠紅帶。

正、従五品：簪、帽、袍同三品，雜色花帶。

正、従六七品：簪、袍同三品，黃絹帽，帯同五品。

正、従八九品：簪、袍同三品，大紅縐紗帽，帯同五品。

里、保長：銅簪，藍袍，紅布帽或緑布帽。

蔭、官生：簪、帽、服、帯俱同八品。

外有青布帽，百姓頭目戴之。

『中山傳信録』の記録から、琉球の衣冠は位階によって、冠や衣裳の色が規定されていることが分かる。モノクロームの写真からは色彩を特定することは出来ないが、『中山傳信録』の記録に基づくのであれば、正二品から従九品まで衣裳（袍）の色は「深青色袍」で色は同じであるはずだが、人物によって色の明暗が異なっている。この事から多彩な衣裳が描かれたと考えられる。冠については、①、❶の冠に対して、②、③、❷、❸の冠は明度が明るくなっている。④、⑤、❹、❺の冠は①、❶の冠より明度が暗くなっている。⑦、⑧、⑨、❷、❸、❹の冠は④、⑤、❹、❺より明度が明るく、②、③、❷、❸より明度が暗くなっている。明度より冠の色は、着用者の位置や持物によってまとまりがあることが分かる。『球陽』尚敬17年には衣冠の規定について「定む、大朝及び大礼に係る時、百官、皆朝衣冠を用ひ、小朝及び小礼に係る時は、皆朝冠・雑色衣を用ふと⁴¹。」とある。この記事より、大朝の時には『中山傳信録』などに記載されているような衣冠を着用し、小朝、小礼のときは品位ごとに色が定められた八巻に、雑色の衣裳を使用したことが分か

る。

池宮正治によれば、琉球の場合、冬至、元日、一五日が最も重要な儀礼と考えられており⁴²、これが大朝に当たると推察される。また、明確に規定されていないが小朝は、毎月行われる朔日と十五日の参朝⁴³、大朝以外の儀礼だと考えられる。

鎌倉芳太郎のノート「冠服定」には、「朝衣八卷」、「色衣八卷」、「色衣裳」の三段階に衣冠を分け、衣冠ごとに着用できる儀礼が規定されている⁴⁴。衣冠の格式によって着用できる儀礼が定められていることから『球陽』の「雑色衣」と鎌倉芳太郎のノート「衣冠定」の「色衣」は同じような意味であったと推察される。両資料には「雑色衣」や「色衣」について具体的な記載がないが、1857年（咸豊7）に評定所より示達された「衣服定」によって、その様子を知ることができる。「衣服定」には、役職と季節、儀礼や公務の種類によって表衣の素材と色、糸の密度や、足袋の着用の有無について、細かく規定されている。また、品位が下位になると禁止事項が多くなっているのも「衣服定」の特徴である。この事から「雑色衣」や「色衣」はいわゆる盛装であったのではないかと推察される。

『尚純公御後絵』の家臣団の衣冠は、衣裳の明度がばらばらであったのに対して、冠については、明度に一定のまとまりがみられ、位階ごとに描き分けられている様子がみられることから、恐らく、「色衣八卷」に基づいて描かれたと考えられる。

⑥は冠を被らずに剃髪に、流水に菊の模様の表衣を着用している。『中山傳信録』には剃髪の人物について次のように述べている⁴⁵。

五官正

國中タバ三種ノ人、ミナ髪ヲ剃リテ僧ノ如シ。一ハ醫官トナス。名ケテ五官正ト曰フ。一ハ王宮二茶役ヲ執ル者トナス。名ケテ宗叟ト曰フ。又御茶湯ト名ク。六人ナリ。又灌園ヲ司ル六人アリ。皆全ク髪ヲ剃り、黒色ノ六稜慢頂寛瀨簷ノ幅ヲ戴ク。名ケテ片帽ト曰フ。衣外多ク短掛ノ一領ヲ着ス。大衣ニ比スレバ略ホ短キコトニ三尺許ニシテ黒色ナリ。二種ノ人ミナ役二趨ル切ト時ナシ。髪ヲ櫛レバ時事ヲ稽メンコトヲ恐ル。故ニ皆徑省ニ從ハシムルト云フ。

この記述より、僧侶以外に、医官、御茶頭道、庭の管理者が剃髪であったことが分かる。剃髪の人物は僧侶以外の職業である可能性もある。④はおかっぱであることや顔の大きさが通常の人物より小さく描かれていることから子供であると考えられる。

(2) 持物

持物について、①、②、③、①、②、③が袖で手を包んでいる。顔の描写は、髭が長く描かれていたり、白くなっていることから、経験を積んだ重要な人物であると考えられる。④は小さな文机のようなものに、筆、筆置き、硯をのせて持っている。④は長方形の手箱のような物を持っている。⑤は巻物、⑤は風呂敷に何かを包んで持っている。⑥は竹籠に入った花を持っている。花は、細かい花卉で五角形のようなかたちを構成しており、ツツジのような花だと考えられる。⑥は花を生けた竹籠を持っていることから、床の間での立花を想起させ、御茶道のような役割を担った人物ではないかと思われる。⑥は書籍を持っている。⑦は刀を持ち、⑦は馬を引き連れている。馬は鞍がかけられ、轡が噛まされてい

る。鎌倉芳太郎とは別に、御後絵を調査した真境名安興は『尚純公御後絵』の控えについて「武勇馬を好む性とよく合致す⁴⁶。」と報告している。

⑧は鎌槍もしくは月牙鉞、③は長槍を持っている。⑨、⑨は羽団扇を持っている。前述のように、家臣団⑦、⑧、⑨、⑦、⑧、⑨は袖をまくり、同じ明度の八巻を被っていることから、下級や無品の従者で構成された儀仗のような役割を担っていると考えられる。また、他の家臣団と異なり、若干、険しい表情をしているように見える。

(3) 図像的特徴

国王御後絵に描かれた家臣団の役割について考察するために、対象を広げ国王御後絵に準ずる王世子『尚純公御後絵』との比較を行った。『尚純公御後絵』の家臣団の図像についてまとめると、表8のとおりになる。

『尚純公御後絵』の家臣団の図像は国王御後絵の家臣団の図像と共通する部分と異なる部分があった。共通する部分は、左右に手前から、像主にとって重要な人物が身分ごとに構成されている。身分の構成は手前から高く、奥に行くに従って低くなっている。また、家臣団は文房具や手箱、風呂敷、竹籠に入った花など、儀仗とは別の役割をもっている。

異なる部分は、剃髪の人物や子供、馬引きと馬など像主個人の生前の人柄を偲ばせる人物が家臣団に含まれている。また、人物の描写も国王御後絵の家臣団の表情は、その権威を示すために定型化しているのに対し、『尚純公御後絵』の家臣団の表情は、個人が識別出来る程度に、それぞれが個性的に描かれている。

『尚純公御後絵』の家臣団は、像主個人の人柄や生前の生活を偲ばせる人物が家臣団に含まれているが、国王御後絵の家臣団の構成は明代と清代の二つに分かれ、様式化されている。この事から、様式化された国王御後絵の家臣団は、国王の個人的な経歴や事績を示すものではないことが分かる。

小結

図像の考察より、明代の国王の御後絵の家臣団は衣冠の種類から、三つに分けることが出来た。すなわち、七梁冠を被り、朝服を着用した高官①、②、①、②、烏紗帽を被り常服を着用した官吏③、④、⑤、③、④、⑤、幞頭を被り常服を着用した従者⑥、⑦、⑧、⑥、⑦、⑧である。清代の国王御後絵の家臣団も、衣冠の種類から、三つに分けることが出来た。すなわち、三梁冠、あるいは幞頭を被り、朝服を着用した高官(①、②、①、②)、烏紗帽を被り常服を着用し束帯をしめた官吏(③、④、⑥、⑦、③、④、⑥、⑦)、烏紗帽を被り常服を着用し布製の帯をしめた従者である(⑧、⑧)。

明代の国王御後絵と清代の国王御後絵の家臣団の図像を比較した場合、官吏の人数や持物に変化している。明代の家臣団では従者の衣裳を着用した⑥、⑦、⑥、⑦が、官吏の衣裳を着用している。衣裳の変化から清代の国王御後絵の家臣団の一部は、身分の上昇が起こっている。つぎに、持物を持っていない官吏の⑤、⑤が清代の御後絵から消去されてい

る。こうした、家臣団の図像の変化について、現段階では推察するしかないが、17世紀後半から18世紀初頭の国家儀礼の再編と関係すると思われる。すなわち儀礼の再編によって、家臣団の人数や持物の意味が変化もしくは消失していったと考えられる。また、明清王朝の交替による衣冠制度の変化によって、着用されなくなった衣冠の図像は、意味が失われ、形態のデフォルメ化が進んでいる。

家臣団の持っている持物の図像の意味について確認するために、明の『明史』、清の『清史稿』、冊封使の記録『使琉球雜録』、『中山傳信録』、「図帳 当方」より、琉球の儀仗について考察を行った。これらの文献に記録された儀仗と共通する御後絵の家臣団の持物は「班劔」、「刀」以外に殆ど見いだすことは出来なかった。

また、清代の冊封使の記録や『図帳〔当方〕』から、儀仗の衣冠は、八巻を被り黒朝を着用しており、御後絵の家臣団の唐衣装とは異なっている。構成するメンバーも、御後絵の家臣団が高官、官吏、従者で構成されているのに対して、親雲上などの中堅の官吏をトップに下級や無品の従者で構成されている。以上のことから、御後絵に描かれた家臣団は、儀礼の儀仗とは異なる意味をもって描かれていることが分かった。

明代の国王御後絵の家臣団は国王の手前横に国王を補佐する高官が描かれ、抜き身の刀を掲げる官吏が国王と高官を守るように取り囲んでいる。また、従者は權威を高めているかのように、団扇などを様々な道具を持ち、国王の背後や横に付き従っている。以上のように、一見無秩序に配置された、明代の家臣団は衣冠の種類や持物により意味を持っていることが分かる。付き従う高官や、護衛する官吏、道具をもった従者の図像は、王府の政治的な權威や軍事力など、それらを束ねる国王の姿を象徴的に表現していると考えられる。

清代の家臣の図像も明代の家臣の図像と同様の意味を持っていると考えられるが、図像の持物と家臣の本来の意味と役割が失われたため衣冠や持物の図像が形式化し、小さく描かれるようになる。結果として、清代の国王御後絵は、国王の姿がより大きく描かれるようになり、国王そのものの權威を強調することに成功している。

- 1 豊見山和行「御後絵から見た琉球王権」高良倉吉『新しい琉球史像』榕樹書林、1995年。
- 2 原田禹雄「琉球国王の皮弁冠服」『琉球を守護する神』榕樹書林、2003年。
- 3 佐藤文彦「図像解釈学から見た御後絵一東洋の肖像画と御後絵一」『沖縄県立芸術大学紀要』No5、1995年3月)。佐藤文彦「『御後絵』琉球国王の肖像画」民族芸術学会編『民族芸術』VOL.13、エーアンドエーパブリッシング1995年。
- 4 球陽研究会『沖縄文化資料集成5 球陽』角川書店、1974年、217頁・220頁。
- 5 王宇清『日本語訳 中華服飾図録改訂』植木ちか子、2002年、51頁。王宇清『中華服飾図録』世界地理出版社、1984年。
- 6 前掲、原田禹雄「琉球国王の皮弁冠服」239頁。
- 7 李東陽撰・申時行『大明会典（二）』新文礼出版公司1976年、1058頁。
- 8 前掲、原田禹雄「琉球国王の皮弁冠服」235頁。
- 9 前掲、李東陽撰・申時行『大明会典（二）』1057頁。
- 10 同上、1057・1058頁
- 11 周汎、高春明『中国傳統服飾形成史』南天書局、1998年、105頁。
- 12 前掲、周汎、高春明『中国傳統服飾形成史』106頁。
- 13 「明集礼 卷四十四」『文淵閣四庫全書 650』驪江出版社、1988年、310頁。
- 14 前掲、「明集礼 卷四十四」『文淵閣四庫全書 650』驪江出版社、1988年、300頁。
- 15 李東陽撰・申時行『大明会典（五）』新文礼出版公司1976年、2496頁。
- 16 徐葆光『中山傳信録』企画部市史編集室『那覇市史資料編第1巻3（原文編）』那覇市役所、1977年、90頁。
- 17 原田禹雄『徐葆光 中山伝信録 新訳注版』榕樹書林、1999年、493頁。
- 18 比嘉朝健「琉球歴代画家譜（下）」美術研究所『美術研究』第48号、1935年、573、577頁。上江洲敏夫「御後絵(国王肖像画)について」首里城研究会『首里城研究』No1、首里城公園友の会、1995年、11頁。
- 19 同上「琉球歴代画家譜（下）」572、571、577、578頁。同上「御後絵(国王肖像画)について」11頁。
- 20 中華書局『清会典図』、中華書局、1991年。
- 21 前掲、李東陽撰・申時行『大明会典（二）』1058頁。
- 22 前掲、豊見山和行「御後絵から見た琉球王権」65頁。
- 23 池谷望子『朝鮮王朝実録 琉球史料集成 原文編』榕樹書林、2005年、222頁。
- 24 原田禹雄『郭汝霖 重編使琉球録』榕樹書林、2000年、82、265頁。
- 25 沖縄県文化振興会公文書館管理部史料編纂室『歴代宝案訳注本』第一冊、沖縄県教育委員会1994年。夫馬進『使琉球録解題及び研究』榕樹書林、1999年。原田禹雄「琉球国王の皮弁」『冊封使録からみた琉球』榕樹書林、2000年。明・清あわせて25名の冊封使が派遣されており、その内11名の『冊封使録』が確認出来る。
- 26 張廷玉撰『百衲本二十四史 明史（二）』台湾商務印書館、1937年、670頁。
- 27 趙爾等『清史稿 第11冊』中華書局出版、1976年、3092頁。

- 28 汪楫『使琉球雑録』企画部市史編集室『那覇市史資料編第1巻3（原文編）』那覇市役所、1977年、53頁。
- 29 前掲、徐葆光『中山傳信録』、98頁。
- 30 同上。
- 31 平川信幸『『御後絵』の衣装から見る国王イメージの考察』琉球大学国際沖縄研究所『越境する東アジア島嶼世界—第15回琉中歴史関係国際学術検討会論文集—』2016年、128頁。
- 32 沖縄開発庁沖縄総合事務局開発建設部『首里城関係資料集』1987年。
- 33 同上『首里城関係資料集』。
- 34 「図帳 勢頭方」沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館。
- 35 前掲、球陽研究会『沖縄文化資料集成5 球陽』220頁。
- 36 沖縄県立芸術大学附属研究所『鎌倉芳太郎資料集（ノート篇） 第IV巻 雑纂篇』2016年、312、313頁。久貝典子「鎌倉芳太郎の芸術調査（上）」沖縄文化編集所『沖縄文化』巻96号、2003年。原田あゆみ「鎌倉芳太郎の前期琉球芸術調査と美術観の変遷」沖縄県立芸術大学附属研究所『沖縄芸術の科学』第11号、1999年。
- 37 真境名安興『真境名安興全集』第3巻、琉球新報社、1993年、167、168頁。比嘉朝健「尚侯爵家御後絵について—所謂傳神術」『沖縄タイムス』1925年11月10日。
- 38 外間守善・波照間永吉編著『定本琉球国由来記』角川書店、1997年、87、89頁。
- 39 伊波普猷『琉球史料叢書 第三 琉球国旧記』名取書店、1942年、77～79頁。
- 40 前掲、徐葆光『中山伝傳信録』139頁。
- 41 前掲、球陽研究会『沖縄文化資料集成5 球陽』296頁。
- 42 池宮正治「琉球服飾史の課題」首里城研究会『首里城研究』No4、首里城公園友の会、1998年、19頁。
- 43 前掲、球陽研究会『沖縄文化資料集成5 球陽』227頁。
- 44 前掲、沖縄県立芸術大学附属研究所『鎌倉芳太郎資料集（ノート篇） 第IV巻 雑纂篇』409頁～414頁。
- 45 沖縄県立芸術大学附属研究所『鎌倉芳太郎資料集（ノート篇） 第III巻 歴史・文学』2016年、409頁。
- 46 前掲、真境名安興『真境名安興全集』第3巻、167頁。

第4章 御後絵の家臣団について

表1 御後絵図像の構成要素

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
		尚岡王 御後絵	尚真王 御後絵	尚元王 御後絵	尚寧王 御後絵	尚豊王 御後絵	尚貞王 御後絵	尚敬王 御後絵	尚穆王 御後絵	尚瀬王 御後絵	尚育王 御後絵	
像主の向き		正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面	
1 国王 (国王衣装)	皮弁冠	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
	玉圭	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
	皮弁服	袍	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
		裳	○	○	○	○	○	—	—	—	—	—
		佩玉	○	—	○	○	○	○	○	○	○	○
		蔽膝	○	○	○	○	○	—	—	—	—	—
		補子	—	—	—	—	—	○	○	○	○	○
		方心曲領	○	○	○	○	○	—	—	—	—	—
		玉帯	○	○	○	○	○	—	—	—	—	—
	帯	大帯	—	—	—	—	—	○	○	○	○	○
		靴	舄	○	○	○	○	○	—	—	—	—
	官庫		—	—	—	—	—	○	○	○	○	○
	2 設えおよび 道具類	一文字幕	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
引き割り幕		○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
衝立		○	○	○	○	○	○	—	—	—	—	
格子戸		○	○	○	○	○	—	—	—	—	—	
欄間風建具		○	○	○	○	○	—	—	—	—	—	
道具		○	○	○	○	○	—	—	—	—	—	
椅子		○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
香炉(前面)		—	—	—	—	—	○	○	○	○	○	
磚		○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
3 国王に供奉する 家臣団	左	家臣①(笏)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
		家臣②(笏)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
		家臣③(日本刀)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
		家臣④(日本刀)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
		家臣⑤(徒手)	○	○	○	○	○	—	—	—	—	—
		家臣⑥(班劔)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
		家臣⑦(腰折扇子)	○	○	○	○	○	—	—	—	—	—
		家臣⑦'(筒状持物)	—	—	—	—	—	○	○	○	○	○
	家臣⑧(团扇)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
	右	家臣①(笏)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
		家臣②(笏)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
		家臣③(日本刀)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
		家臣④(日本刀)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
		家臣⑤(徒手)	○	○	○	○	○	—	—	—	—	—
		家臣⑥(紅杖)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
		家臣⑦(風呂敷)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
家臣⑧(团扇)		○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	

表3 明の群王儀仗

	持物	員数	備考
01	令旗	2	
02	清道旗	2	
03	幢弩	1	
04	刀盾	16	
05	弓箭	18	
06	絳引	2	
07	傳教	2	
08	告止	2	
09	信旛	2	
10	吾杖	2	
11	儀刀	2	
12	立瓜	2	
13	臥瓜	2	
14	骨朶	2	
15	斧	2	
16	戟	16	
17	攸	16	
18	麾	1	
19	幢	1	
20	節	1	
21	響節	6	
22	紅銷金圓繖	1	
23	紅圓繖	1	
24	紅曲柄繖	2	
25	紅方繖	2	
26	青圓扇	4	
27	紅圓扇	4	
28	誕馬	4	
29	鞍籠	1	
30	馬机	1	
31	梯子	2	
32	交椅	1	
33	脚踏	1	
34	水盆	1	
35	水罐	1	
36	香爐	1	
37	紅紗燈籠	2	
38	敵燈	2	
39	帳房	1	

合計人数 132

張廷玉撰『百納本二十四史 明史(二)』(台湾商務印書館、1937年)より作成

表4 清の群王儀仗

	持物	員数	備考
01	吾仗四	4	
02	立瓜四	4	
03	臥瓜	2	
04	骨朶	2	
05	紅羅繡四龍曲柄蓋	1	
06	紅羅銷金瑞草傘	2	
07	紅羅繡四季花扇	2	
08	青羅繡孔雀扇	2	
09	旗槍	8	
10	條纛	2	
11	豹尾槍	2	
12	儀刀	2	
13	馬	6	
14	常日用紅羅傘	2	
15	扇	2	
16	馬	2	
17	前引	8	
18	後從	6	

合計人数 59

趙爾等『清史稿 第11冊』(中華書局出版、1976年)より作成

第4章 御後絵の家臣団について

表5 『使琉球雑録』の儀仗

持物	人数	備考
01	鼓吹	8
02	鳴金	4
03	方棍	6
04	紅隔路	2
05	旗	12
06	鉞叉	2
07	狼牙槍	2
08	狼牙鈎叉	2
09	長鈎	4
10	鉞	4
11	鎗	16
12	月牙叉	4
13	鷄毛長箒	12
14	馬尾長杆	2
15	太刀	2
16	張蓋	4
17	看馬	4
18	提炉	2
19	硃葫蘆	2
20	鷲毛扇	2
21	掛扇	2
22	線掛絡	2
23	紅漆杖	2
24	龍鳳掌扇	2
25	黒漆円鞘刀	2
26	硃掌扇	2
27	小硃掌扇	2
28	毛掌扇	4
29	金漆扨匣	2
30	小掌扇	1
合計人数		117

汪楫『使琉球雑録』（企画部市史編集室『那覇市史資料編第1巻3（原文編）』那覇市役所、1977年）より作成

表6 『中山傳信録』の儀仗

持物	人数	備考
01	鳴金	4
02	鼓吹	24
03	方棍	6
04	紅隔路	2
05	旗	16
06	鉄叉	2
07	曲鎗	2
08	留家住	4
09	狼牙鈎	2
10	長鈎	4
11	鉞斧	4
12	長桿鎗	32
13	月牙	4
14	鷄毛帶	12
15	馬毛帶	2
16	太刀	2
17	黄繖	2
18	花繖	2
19	引馬	2
20	提炉	2
21	黄緞团扇	2
22	緑珠团扇	2
23	印箱	2
24	衣箱	2
25	轎前紅桿鎗	4
26	紅鞘長腰刀	4
27	黒腰刀	2
28	長砍刀	4
合計人数		152

徐葆光『中山傳信録』（企画部市史編集室『那覇市史資料編第1巻3（原文編）』那覇市役所、1977年）より作成

表7 唐玻豊出御の儀仗

左	番号	持物	供奉者	右	番号	持物	供奉者
	1	抱御香炉	花當		1	抱御香炉	花當
2	鍔御腰物	神哥親雲上	2	鍔御腰物	神哥親雲上		
3	鍔御腰物	神哥親雲上	3	鍔御腰物	神哥親雲上		
4	御扇子箱	小赤頭	4	御扇子箱	小赤頭		
5	縫物御團羽	小赤頭	5	縫物御團羽	小赤頭		
6	玉御團羽	小赤頭	6	玉御團羽	小赤頭		
7	羽御團羽	小赤頭	7	羽御團羽	小赤頭		
8	羽御團羽	小赤頭	8	羽御團羽	小赤頭		
9	釣御香炉	花當	9	釣御香炉	花當		
10	釣瓢箪	花當	10	釣瓢箪	花當		
11	釣玉御團羽	花當	11	釣玉御團羽	花當		
12	釣羽御團羽	花當	12	釣羽御團羽	花當		
13	釣御拂子	花當	13	釣御拂子	花當		
14	御長刃同	神哥勢頭	14	御長刃同	神哥勢頭		
15	御長刃同	神哥勢頭	15	御長刃同	神哥勢頭		

「冬至元日十五日唐玻豊出御之時御構之図」、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵 より作成。

表8 『尚純公御後絵』の家臣団

左	図像	図像の特徴	右	図像	図像の特徴
	家臣①	冠 衣装 持物 その他		八巻 琉装 — —	家臣①
家臣②	冠 衣装 持物 その他	八巻 琉装 — —	家臣②	冠 衣装 持物 その他	八巻 琉装 — —
家臣③	冠 衣装 持物 その他	八巻 琉装 — —	家臣③	冠 衣装 持物 その他	八巻 琉装 — —
家臣④	冠 衣装 持物 その他	八巻 琉装 文房具 筆、筆置、 硯、文机	家臣④	冠 衣装 持物 その他	禿 琉装か？ 手箱 —
家臣⑤	冠 衣装 持物 その他	八巻 琉装 巻物 四本	家臣⑤	冠 衣装 持物 その他	八巻 琉装 風呂敷 —
家臣⑥	冠 衣装 持物 その他	坊主頭 琉装 竹籠に立花 衣裳の文は 菊に流水	家臣⑥	冠 衣装 持物 その他	八巻 琉装 書籍 —
家臣⑦	冠 衣装 持物 その他	八巻 琉装 刀 —	家臣⑦	冠 衣装 持物 その他	八巻 琉装 馬 —
家臣⑧	冠 衣装 持物 その他	八巻 琉装 鎌槍 持物は鎌槍 もしくは月 牙 鉈	家臣⑧	冠 衣装 持物 その他	八巻 琉装 鎌槍 長槍
家臣⑨	冠 衣装 持物 その他	八巻 琉装 羽団扇 —	家臣⑨	冠 衣装 持物 その他	八巻 琉装 羽団扇 —

第4章 御後絵の家臣団について



図1 『尚円王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・
芸術資料館



図2 『尚真王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・
芸術資料館



図3 『尚貞王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学
附属図書・芸術資料館

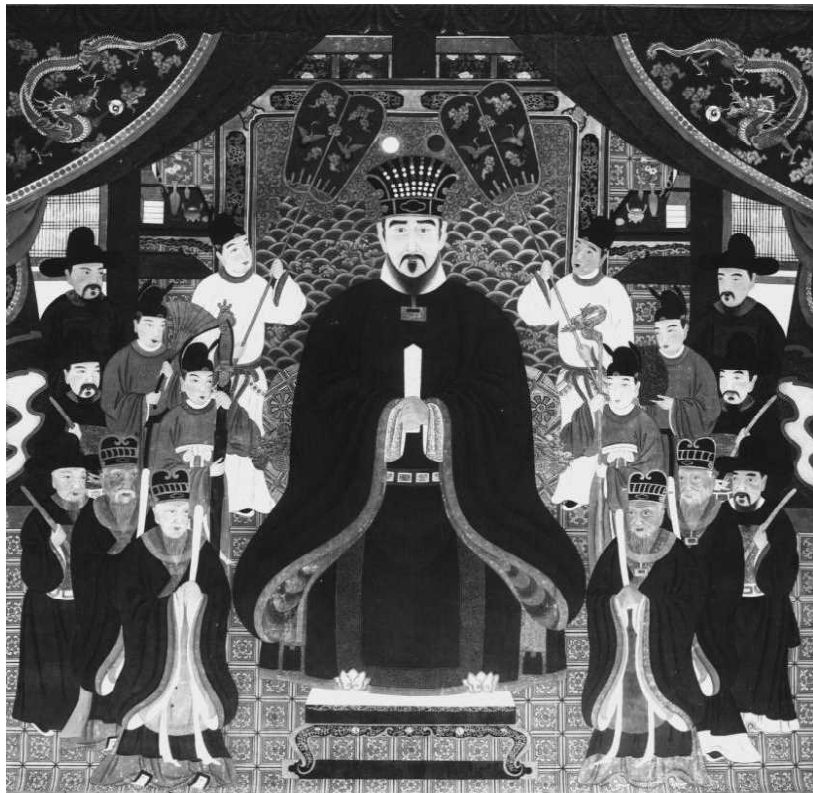


図4 『尚寧王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・
芸術資料館



図5 『尚豊王御後絵』鎌倉芳太郎 撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

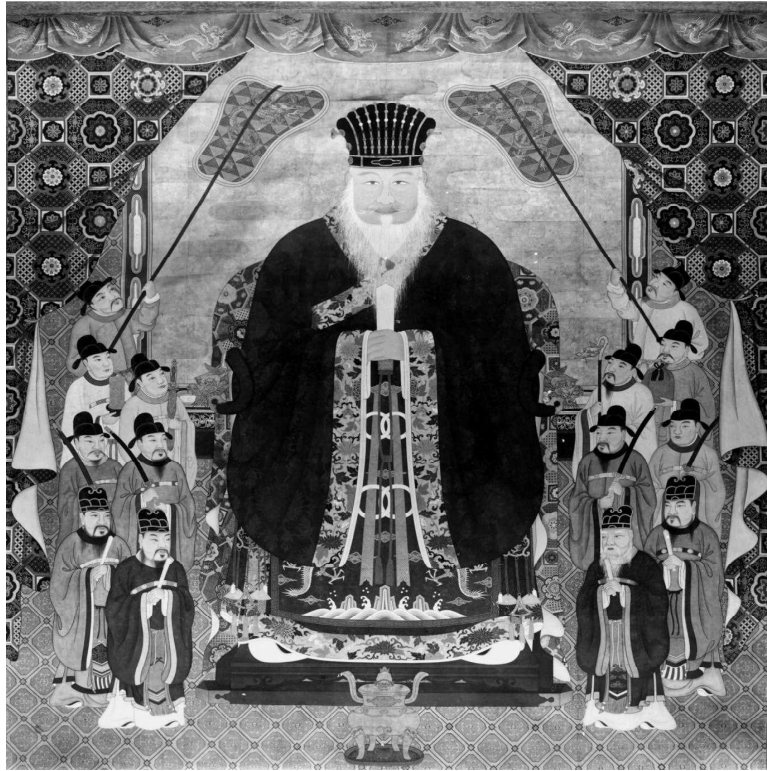


図6 『尚貞王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図7 『尚敬王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図8 『尚穆王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図9 『尚灑王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図10 『尚育王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

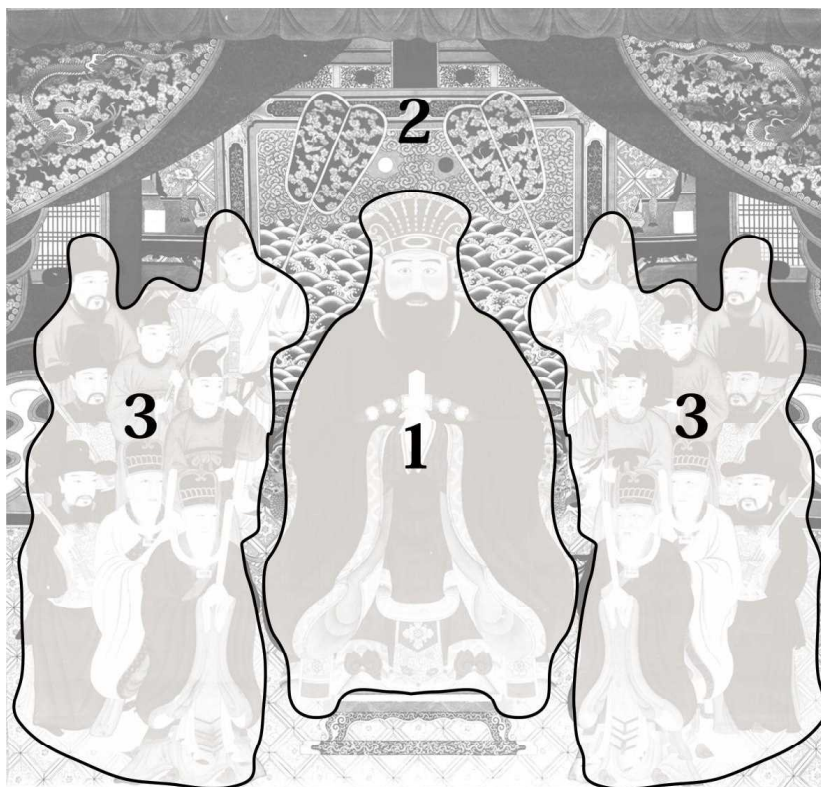


図11 明代の図様構成『尚円王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

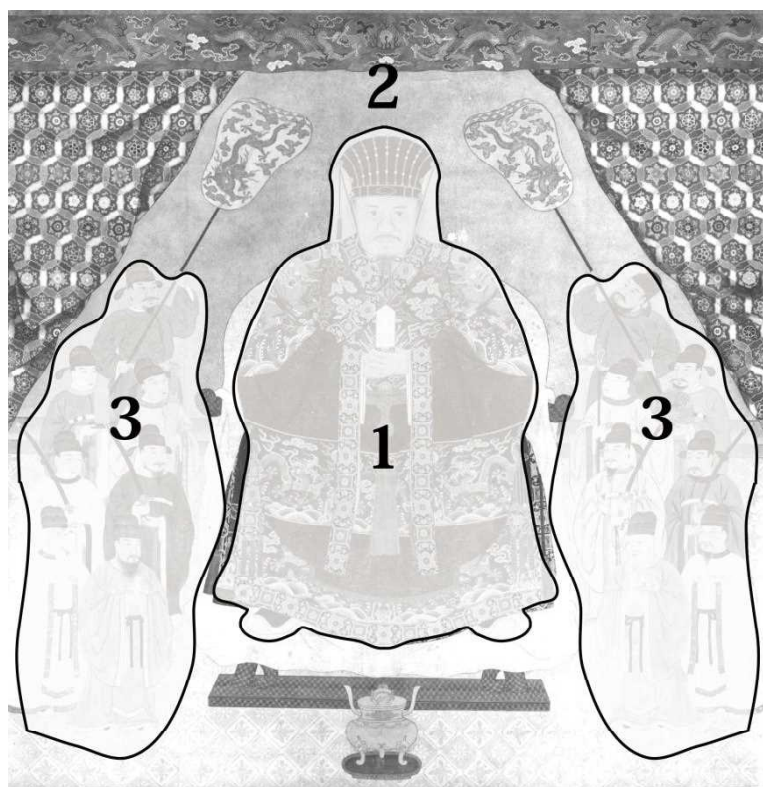


図12 明代の図様構成『尚円王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

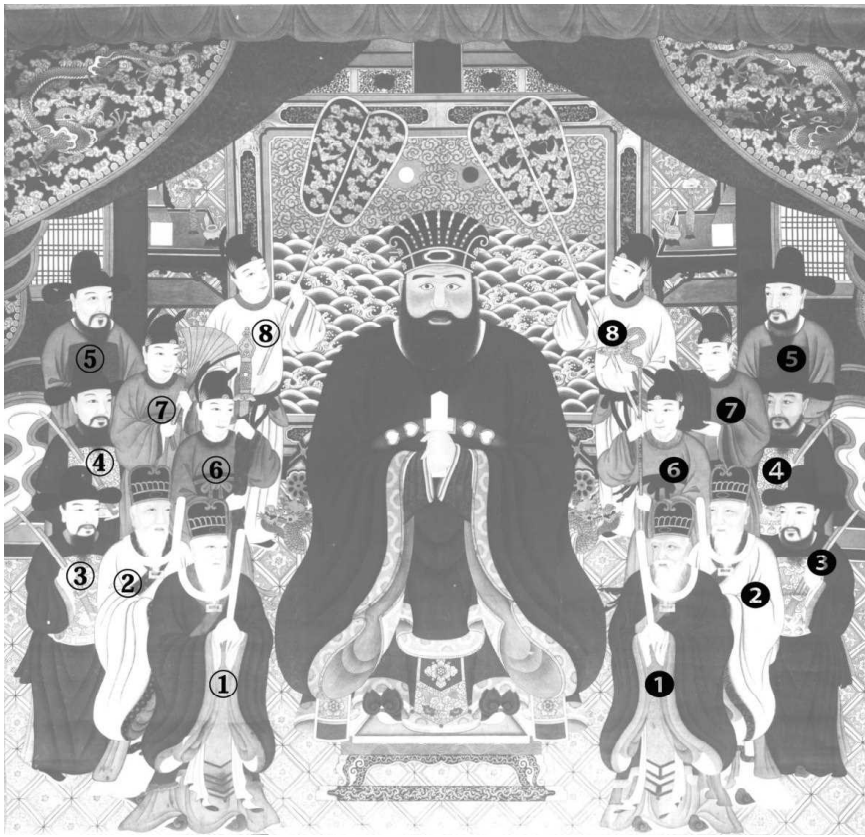
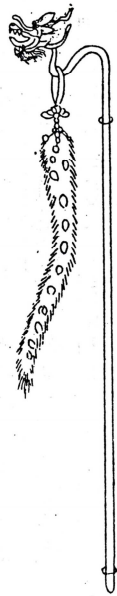


図13 明代の家臣団『尚円王御後絵』（部分）鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



豹尾

図14 「豹尾」、『明集礼 卷四十四』
（『文淵閣四庫全書 650』驪江
出版社、1988年）

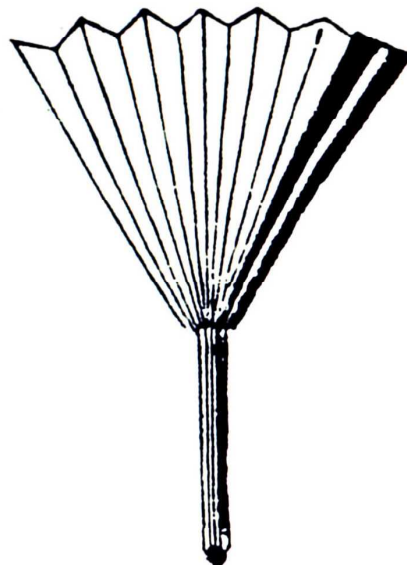


図15 「腰折扇子」原田禹雄『徐葆光
中山伝信録 新訳注版』（榕樹書林、
1999年）

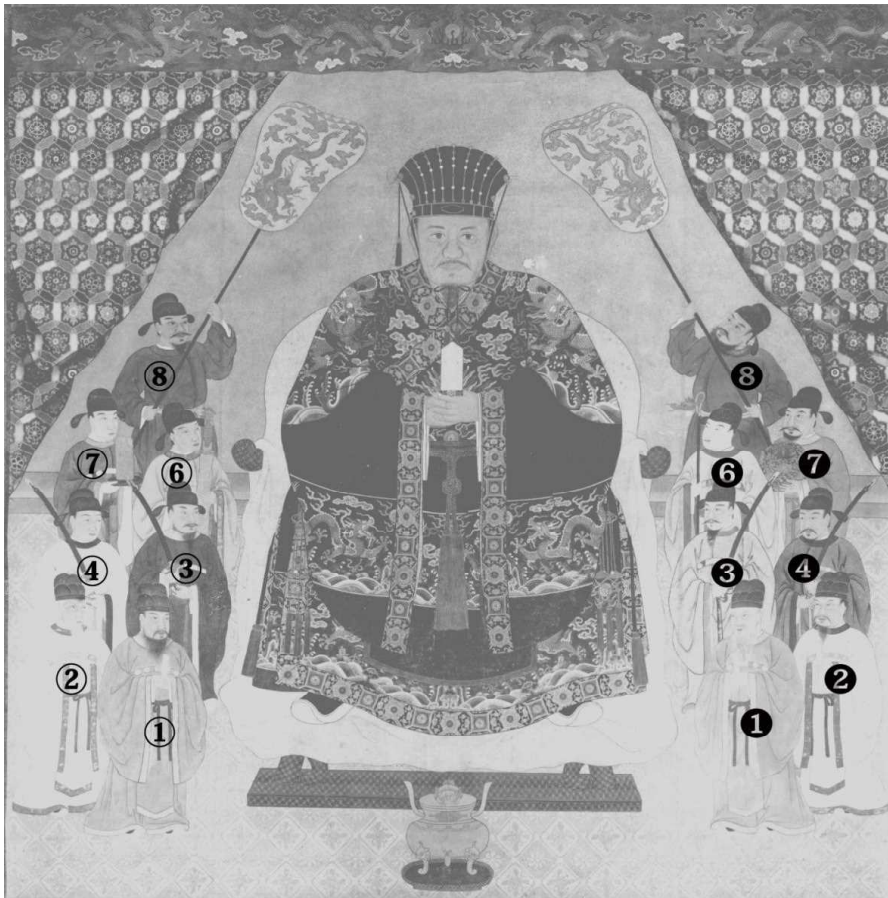


図16 清代の家臣団『尚敬王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立
芸術大学附属図書・芸術資料館

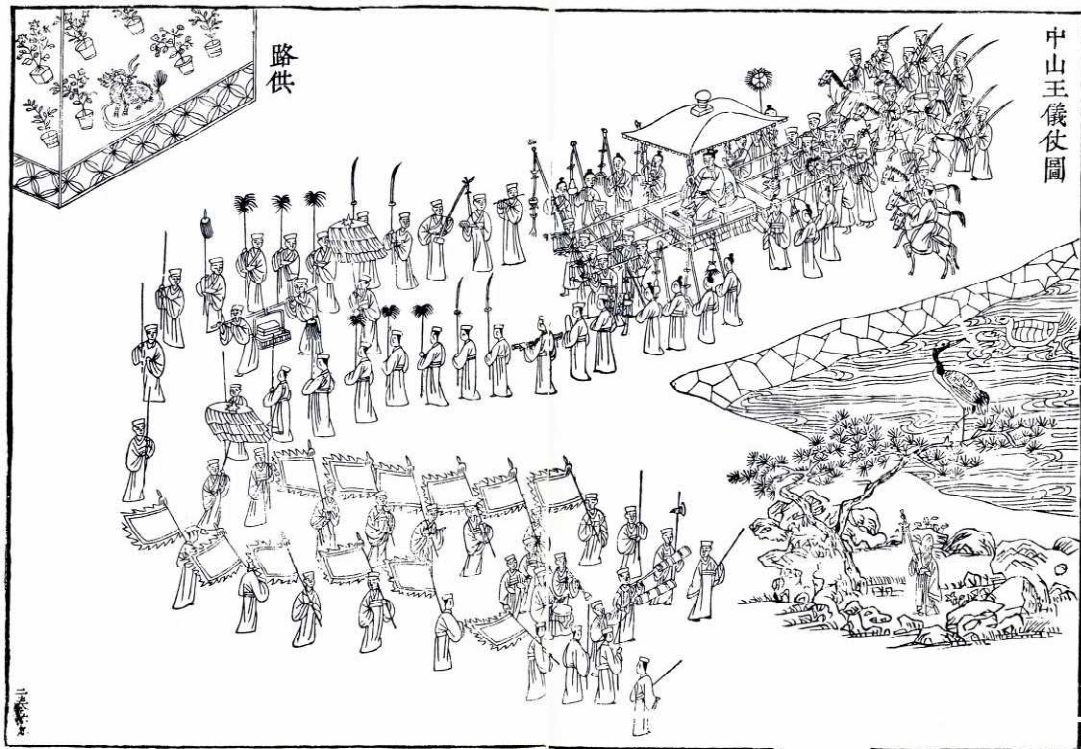


図17 「中山王儀仗圖」原田禹雄『徐葆光 中山伝信録 新訳注版』(榕樹書林、1999年)

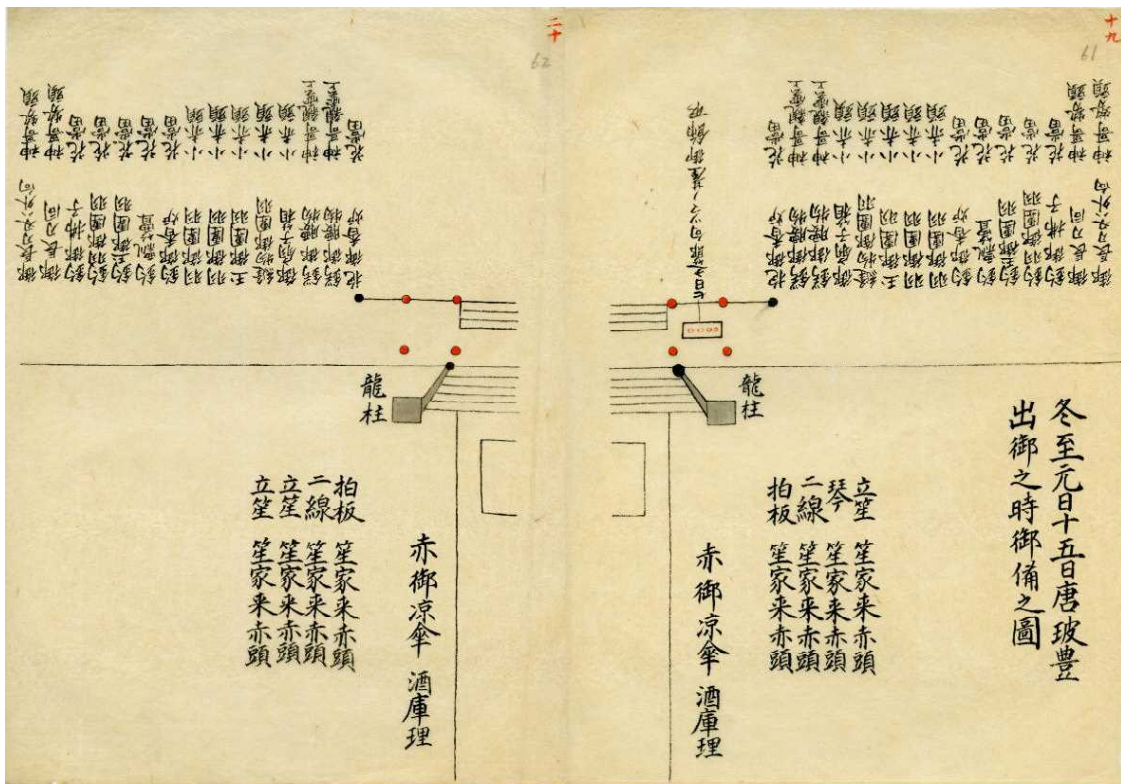


図18 「図帳〔当方〕」「冬至元日十五日唐玻豊出御之時御構之図」、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図19 『尚純公御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

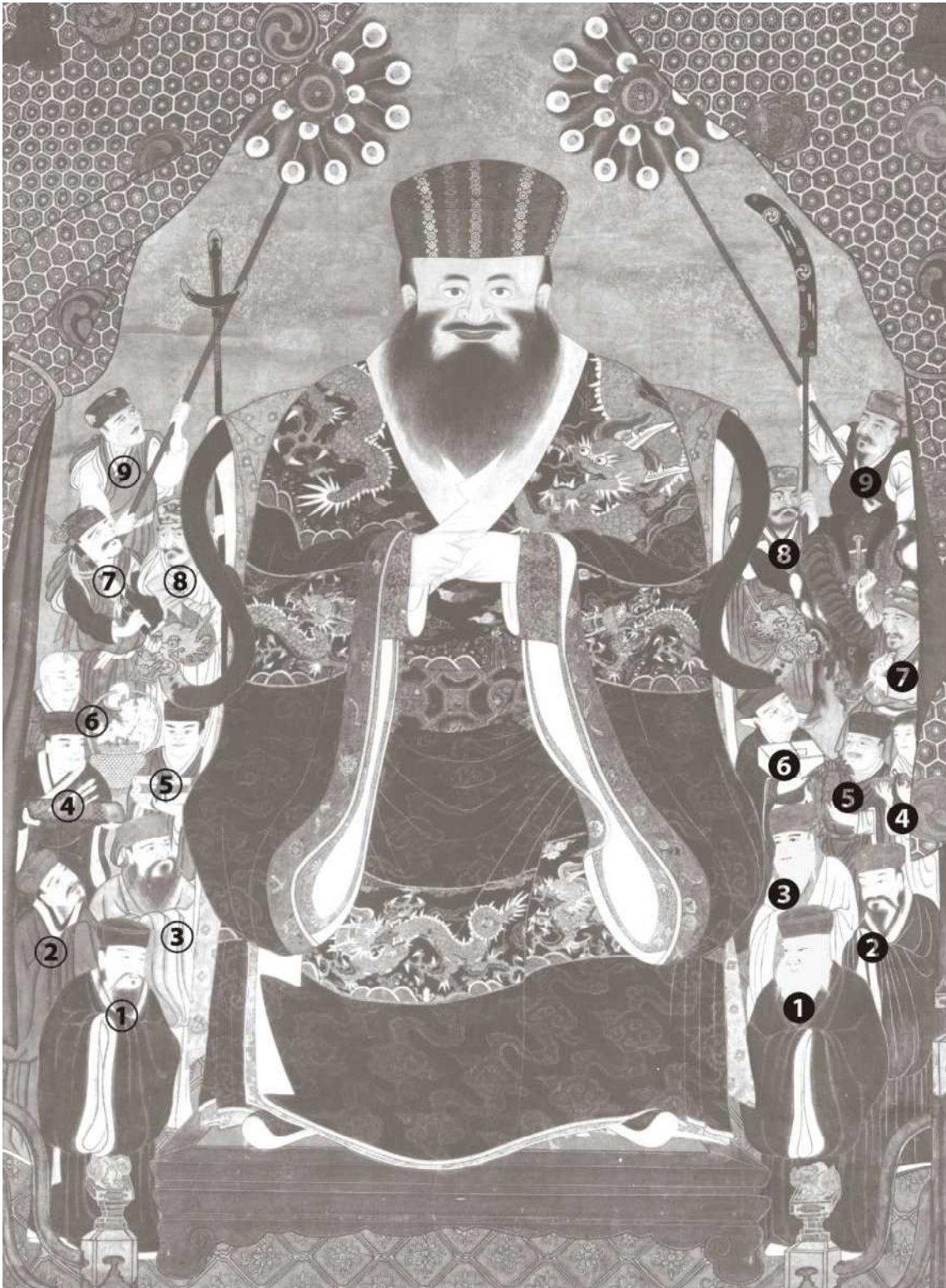


図 20 「尚純公の家臣団」『尚純公御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

第4章 御後絵の家臣団について

第5章 御後絵に描かれた家具および道具類について

御後絵には、肖像画としては珍しい、家具・道具類などの多様な図像が描かれるが、その中でも国王の背後を飾る衝立に目を奪われる。これまで、御後絵の特徴の一つである家具および道具類の図像については、佐藤文彦によって、御後絵と東アジアの帝王像の比較による独創的な研究が行われているのみで、その蓄積は十分ではない¹。

本章では、家具・道具類などの多様な図像を、御後絵に表現された国王イメージの一環であるとの観点から論述を行う。第1節では、御後絵に描かれた家具および道具類の図像の特徴を述べる。第2節では御後絵に描かれた家具および道具類の中から、とくに衝立の考察を行う。東アジアで共有するイメージと共に、琉球の伝統的な世界観から、御後絵に描かれた衝立の意味について明らかにしていく。中国において衝立は、漢代に政治的なシンボルとして文献に登場する。琉球国王の背後の日月が描かれた衝立も、像主の政治的なイメージをより明確にするために配置された可能性がある。

第3節では、清代の御後絵から出現する、国王の前に置かれた香炉について考察を行う。香炉は17世紀後半から18世紀にかけて、王権とともに変化する国家儀礼の関係を示す重要な道具となっている。国家儀礼の変化は、また、玉座を内包する首里城の構造にも影響を与えている。さらに御後絵に描かれた家具や道具類の図像と首里城内に二ヶ所ある玉座＝（御差床）など琉球国王を象徴する場所との関係を考察し、その意味を明らかにしていく。

第1節 御後絵の家具および道具類の図像

『尚真王御後絵』（図1）から『尚育王御後絵』（図10）までの10点の御後絵に描かれた、国王像を中心に、人物や道具の図像を抜き出し、分類すると、「御後絵図像の構成要素」（表1）のとおりになる。これを見るかぎり、10点の御後絵は、第2章で指摘したとおり、国王、家具および道具類、国王に供奉する家臣団の3つの要素から成り立っていることが分かる。この3つの要素は10点の御後絵全てに共通している。また、家具および道具類は、時代ごとに変化するが、「御後絵図像分析表（家具および道具類）」（表2）と「明代の家具および道具類」（図11）、「清代の家具および道具類」（図12）のとおり、一文字幕、引き割り幕、衝立、格子戸、欄間風建具、道具、椅子、香炉、磚の9つの図像を抜き出すことが出来る。以下、御後絵を構成する3つの要素のうち家具および道具類により抽出された9つのモチーフについて、その意味や変遷の要因を考察をする。考察に際し、①一文字幕や②引き割り幕などの関連性が強いと思われる図像についてはまとめて論述していく。

第1項 幕

『尚円王御後絵』(図1)から『尚豊王御後絵』(図5)に至るまでの御後絵では、上から下げられた一文字幕は無地となっている。対して国王の左右を飾る引き割り幕は横を向いた龍が配されている。幕にあしらわれた龍の爪は『尚円王御後絵』(図1)、『尚貞王御後絵』(図2)、『尚豊王御後絵』(図5)が四爪、『尚元御後絵』(図3)、『尚寧王御後絵』(図4)が三爪となっている。無地であった一文字幕は『尚貞王御後絵』(図6)に龍文が表れ、『尚敬王御後絵』(図7)以降に宝珠龍紋となる。一文字幕の龍文は何れも四爪となっている。

清代、国王の左右を飾る引き割り幕は、『尚貞王御後絵』(図6)から『尚灝王御後絵』(図9)までが幾何学文と花卉の文様を組み合わせたものとなっており、『尚育王御後絵』(図10)のものが牡丹唐草となっている。幾何学文は、『尚貞王御後絵』の引き割り幕が四角形を基調とし、『尚敬王御後絵』から『尚灝王御後絵』までの引き割り幕が六角形の文様を基調としている。また、第3章で指摘したが、『尚敬王御後絵』以降の国王衣裳の襟と袖も幾何学文に花卉などの模様を重ねた文様の別裂となっている。

こうした、幾何学文様の布は、日本において「蜀江錦」として、中国四川省産の織物と認識されるが、中国において、『尚貞王御後絵』の幕に見られる四角形を基調とした文様が「四合天華文」、『尚敬王御後絵』から『尚灝王御後絵』までの六角形を基調とした文様が「盤條文」という名称となっており、実際の産地も異なっている。『尚貞王御後絵』から『尚灝王御後絵』までの幕に見られる幾何学文に花卉などを重ねた文様の織物は、明・清代において、宋式錦とよばれ、蘇州産のものが最も有名であった²。宋錦は、明代、宋代風の模様が作られており、清の康熙年間に、蘇州で書籍の装丁として伝わっていた宋代の裂地から、地元の職人が在来の染織技術で宋代の模様を復活させ、「倣宋錦」とも呼ばれるようになった³。明代、清代の宋錦・宋式錦は、重錦、細錦、匣錦の3品目に分かれていた⁴。とくに、精練染色した蚕糸、撚金糸、撚銀糸、平箔糸を用いた重錦は清代の宋錦において最高級品であった⁵。

『琉球国旧記』に「本國。至干清朝。始着大帯。以定官位之品級。王及王子・按司。皆用錦緞帶⁶。」とある。王と王子・按司が用いる「錦緞帯」の文様について、『尚純公御後絵』(第4章図19)、『向国鼎玉城朝混画像』(第8章図7)、『向崇徳玉城朝敕』(第8章図8)など王子や按司クラスの肖像画から、宋錦・宋式錦の幾何学紋様の染織品が多く使われていることが確認出来る。また、琉球の正史である『中山世鑑』、『中山世譜』の装丁にも宋錦・宋式錦の幾何学文様の布が用いられている。宋錦あるいは宋式錦の布は琉球において特別な意味、例えば、朱子学など12世紀以降の東アジアの規範となる思想を、生み出した時代に連なるイメージを持っていたと推察される。

第2項 衝立

『尚円王御後絵』(図1)から『尚豊王御後絵』(図5)の画中の衝立には波に、瑞雲に

囲まれた色の濃淡の違う2つの天体が描かれている。この2つの天体は、国王の背景の衝立に描かれていることから、国王を象徴する太陽と、対になる月だと思われる。モノクロームの写真であるため、日月の色彩の判断は難しいが、沖縄県立博物館・美術館には、文様の色彩の参考となる、ノロの神扇が収蔵されている。このノロの神扇は、尚真王のノロ制度整備以降に、首里王府から与えられたもので⁷、その表に2羽の鳳凰に囲まれた太陽（図13-1）、裏に牡丹の花に囲まれた月（図13-2）が描かれている。神扇より、明度の暗い右の天体が赤色に塗られた太陽で、明度の明るい左の天体が白色に塗られた月だと考えられる。海を示した波の模様と、その上に浮かぶ2つの天体と雲から、国王の背後に配置された衝立の図像は波日月瑞雲文であることが分かる。日月の配置は『尚真王御後絵』（図1）から『尚豊王御後絵』（図5）まで、一貫している。

国王の背後に配された衝立は『尚貞王御後絵』（図6）から画面全体を覆うかのように大きくなり、模様も波日月瑞雲文から霞風の瑞雲模様になる。鎌倉芳太郎によれば、『尚貞王御後絵』の背後は「金ハク」となっており⁸、瑞雲模様が金色に輝いていたことが分かる。金色の瑞雲模様は、『尚敬王御後絵』（図7）以降に、衝立のフレームが消え、国王の背景全体に広がっていく。

第3項 欄間風建具、格子戸、道具

『尚円王御後絵』（図1）から『尚豊王御後絵』（図5）には欄間風建具、格子戸、道具が描かれるが、『尚貞王御後絵』（図6）以降は描かれなくなる。欄間風の建具は、牡丹唐草模様が描かれており、5点の御後絵とも、とくに図像の変化はない。ただし『尚豊王御後絵』（図5）だけは画面が縦長であるため、欄間風建具の上に三段の梁がある。国王がいる空間を写実的に示すためか、左右に⑤格子戸があり、それぞれの格子戸の背後に道具が描かれている。道具の内容は、二段の飾台の上に、花が生けられた花瓶、火道具と香炉からなる香道具、燭台、書籍4冊が置かれている。花瓶に生けられた花は牡丹が多いが、『尚寧王御後絵』（図4）は菊となっている。香道具についても『尚元王御後絵』（図3）、『尚寧王御後絵』（図4）には円形の香合が描かれている。また、道具類の図像は香炉や書籍など、朝鮮の文房図と共通するモチーフが幾つか描かれている。佐藤文彦は御後絵の道具と文房図の関連性を指摘している⁹。御後絵の香炉と文房図の香炉を比較すると、道具より文房図のものは足が高く描かれ、図像の意匠が異なっている印象を受ける。また、文房図を構成する図像は、香炉や書籍以外に、筆などが描かれており、文字通り士大夫の書斎の道具が描かれている。対して御後絵の図像には、文房図で重要であると考えられる筆が描かれておらず、左右対称で香の道具などが配置されており、日本室町時代の御床飾りなどの唐物趣味を彷彿とさせる。

第4項 椅子、磚

『尚円王御後絵』（図1）から『尚豊王御後絵』（図5）の国王が腰掛ける椅子は、背も

第5章 御後絵に描かれた家具および道具類について

たれに格子に花卉文様の布が掛けられ、肘掛けに龍があしらわれている。また、足下には足置きが備え付けられている。『尚貞王御後絵』(図6)以降の国王の椅子は、「御轎椅」と同じ、折りたたみ式の椅子のような形態となっており、背もたれに菊唐草の布が掛けられている。

10点全ての御後絵の床には、花の模様の磚が敷かれている。『尚元王御後絵』(図3)、『尚寧王御後絵』(図4)の磚の敷きかたは、画面に対して水平になっている。一方で、残り8点の御後絵の磚の敷きかたは画面に対して斜めに交叉している。

第5項 香炉

『尚貞王御後絵』(図6)以降の御後絵からは、国王の手前に、盆に載った香炉が描かれる。香炉は3本足の鼎型になっているが、『尚貞王御後絵』(図6)のものは、4本となっている。『尚敬王御後絵』(図7)以降のものは鼎型となっており、足が3本あるうちの1本は、国王に向けられている。その蓋は『尚貞王御後絵』(図6)から『尚育王御後絵』(図10)まで、何れも正面を向いて屈伸する獅子の彫刻があしらわれている。

第2節 衝立について

中国において屏風あるいは衝立がいつ頃あらわれたかわからないが、漢王朝までには、政治的なシンボルとして文献に登場しているという¹⁰。『礼記』には、正式な謁見で皇帝が衝立の前に座して南面するという記述があり、この記述にもとづく伝統は最後の王朝、清が倒れるまで連綿と続いていく¹¹。ウー・ホンは、この皇帝の背後に配置された衝立について、象徴的な空間を構築するモデルを提供していると指摘している¹²。

当然、冊封国であった琉球においても『礼記』の記述とその効果は意識されており、『尚真王御後絵』(図1)から『尚貞王御後絵』(図6)の国王の背後に描かれた衝立は、琉球王国における国王のイメージを表現する上で、その衣裳と同じように重要な役割をもっていたと考えられる。

第1項 中国の日月図像

『尚元王御後絵』から『尚豊御後絵』までの衝立には、波と瑞雲に囲まれた日月が描かれている。『尚貞王御後絵』(図6)から衝立は画面全体を覆うようになり、模様も波日月瑞雲文から金色に輝く霞風の瑞雲模様になる。

中国において、日月の図像が描かれる最も古い作例として、馬王堆漢墓から出土した『昇仙図』（図14）を上げることが出来る。馬王堆漢墓は湖南省長沙市の東郊で発掘された全漢初期の長沙国の丞相軫侯利倉とその妻子の墓である。『昇仙図』（図14）の中央には、楚地方の伝統的な世界観を装飾化した図像を積み重ねた崑崙山が中央に聳え、向かって左上に蟄蛙に姿を変えた姮娥がいる白い三日月、向かって右上に鳥がいる赤い太陽が描かれている。崑崙山を構成する文様やそれらの周りに配置された図像の詳細の解釈は曾布川寛の『崑崙山への昇仙』に詳しいが、太陽と月について曾布川は次のとおり述べている¹³。

これら日月の機能は、単に天体というより、地下の幽暗の墓室を常に明るく照らすことにあったと思われる。というのは、「周礼」夏官司常は、九種の旗をあげ、そのうち日月を表わした旗を、「日月を常と為す」というように、常と呼んでいるが、劉熙の「釈名」積兵は、この常を説明して、「常名を言うなり」と述べ、つまり日月には「常に明るい」という意味があったからである。

曾布川の指摘により、日月には、暗い墓室内を照らす明かりの意味があったことが分かる。こうした日月の意味は、歴代の皇帝の礼服である袞衣に用いられる、「十二章」（図15）とも共通する。「十二章」は『書経』に「予古人の日月・星辰・山龍・華蟲に象りて合を作り、宗彝・藻火・粉米・黼黻を絺繡し、五采を以て、彰かに五色に施して服を作りしを觀んと欲す¹⁴。」とあり、文字通り、日、月、星辰、山、龍、華蟲、宗彝、藻、火、粉米、黼、黻の12の図像から成り立っている。12の図像は一つ一つが王権に関わる独自の意味づけがなされていた。その中で、日月の意味は日が光明の土を照らし、万物を生成する陽徳を象徴し¹⁵、月が光明の土を照らし、万物を養成する陰徳を象徴する¹⁶。日月の図像は、ともに陰陽の異なる役割とともに、『昇仙図』の日月と同様の明かりの意味をもっている。

漢初期の『昇仙図』や、それ以前にすでに成立していた「十二章」の日月の図像は、空間を照らす明かりとしての役割を持ち、十二章に見るとおり、単独でもその意味が十分に理解できるようになっている。対して、国王の衝立に描かれた日月の図像は、波、瑞雲模様をともなって何らかの意味をもって描かれており、その意味は異なっていると考えられる。

次に、新婚の皇帝と皇后が初夜の3日間を過ごす紫禁城坤寧宮に置かれた、新婚用のベッド「喜牀」（図16）の上に掲げられた「日升月恒」の扁額から日月の図像の意味について考察を行いたい¹⁷。「日升月恒」は『詩経』小雅の「天保九如」の一節を踏まえた成語となっている。文字か図像の違いはあるが、「天保九如」は、「日」「月」と山など幾つものモチーフを組み合わせて一つの世界を成立させており、日月と瑞雲や雲など幾つものモチーフによって一つの世界を構成する御後絵の「波日月瑞雲文」の衝立の図像と共通した仕組みをもっている。

以下に『詩経』の詩を挙げて、その内容から「九如」のモチーフとその意味について確認したい¹⁸。

天保定爾、以莫不興
如山如阜、如岡如陵

如川之方至、以莫不增

吉蠲爲饗、是用孝享
禴祠蒸嘗、于公先王
君曰卜爾、萬壽無疆

神之弔矣、詒爾多福
民之質矣、日用飲食
羣黎百姓、偏爲爾德

如月之恒、如日之升
如南山之壽、不騫不崩
如松柏之茂、無不爾或承

小雅の「天保九如」の一節を踏まえた成語は、①山の如く、②阜（大きな土山）の如く、③岡（山の背）の如く、④陵（大きな阜）の如く、⑤川が遍く流れるが如く、⑥月が満ち欠けをくり返すがごとく（如月之恒）、⑦日が昇ることを繰り返す如く（如日之升）、⑧青山が欠けたり崩れたりせず聳え立つが如く、⑨松と柏（檜が常に青々と茂る如く。）普遍的な九つの自然現象を抽象化し、王室の繁栄と存続とともに、その繁栄を国民と一緒に享受する内容になっている。

九如の中で、特に日月は天象の代表として「永遠の生命」と「無限の恵」を表している。また、日月の扁額が、坤寧宮の「喜牀」の上に掲げられていることから、王室の繁栄と存続と共に、日月はそのまま「太陽＝皇帝」、「月＝皇后」を示していると考えられる。

周知のとおり、『詩経』は五経に含まれる儒教の經典の一つであり、明の古墨「九如図」（図17）や後述する朝鮮王朝の『五峰山日月図屏風』などにみられるように「天保九如」をテーマとした工芸品や絵画作品が東アジア諸国で制作されている。

第2項 朝鮮王朝の『五峰山日月図屏風』

朝鮮王朝において、玉座や重要な儀礼で国王の背後に置かれた『五峰山日月図屏風』（図18）は、その図像が象徴化され、御後絵に描かれた「波日月瑞雲文」の衝立と非常に良く似ている。この図像は、青海波を重ねた大河の上に五峰がそびえ、左右の手前には、五峰から伸びたような岸があり、岸には松の巨木が描かれている。また、左右の二峰から小さな瀧が流れ、手前の大河に合流し、五峰の上には日月が輝いている。日月の配置は、御後絵と同様に、右に月、左に太陽が描かれている。画題は、国王の権威と国土の永続性を示すものとなっているが、図像の意味については、幾つもの説がある。特に五峰については、五行説に基づいた五岳思想（東岳＝金剛山、南岳＝智異山、西岳＝妙香山、北岳＝白頭山、中岳＝三角）による地界の仙境を示すという説¹⁹や、儒教で権力者を示す図像、九章の一つ「五岳」の図形を規範としているという説がある²⁰。幾つかの説がある中で、日月や五

つの山、松、川など、図像の一つ一つのモチーフは「天保九如」の成句を彷彿とさせる。『五峰山日月図屏風』は玉座の背後におかれたことから、儒教が国家運営の根幹であった朝鮮王朝において、当然『詩経』の「天保九如」が意識されたはずである。

『五峰山日月図屏風』は構成する図像や国王の背後に置かれていることなど、御後絵の「波日月瑞雲文」の衝立と共通する点が多い。そのため、両者の図像の成立においてなんらかの影響関係があったと推察されるが、その際に、考慮すべき点がある。すなわち『五峰山日月図屏風』の成立は16世紀末から17世紀初頭との指摘がある²¹。対して、「明代の国王の御後絵」図像の成立は、円覚寺内の宗廟が建立される1494年（弘治7、尚真18）²²から明の冊封をうけた最後の国王尚豊が死去した1641年（崇禎18、尚豊20）の間だと推察される。「波日月瑞雲文」の衝立の図像の成立は、『五峰山日月図屏風』の図像が成立する以前か、もしくは、琉球と朝鮮の交流が次第に下火になっていく時期と重なる²³。また、琉球の「波日月瑞雲文」の衝立は、九如の9つのモチーフの中で、日・月と波（水）の三つの要素が描かれたのみで、九如のモチーフにはない瑞雲が加えられている。

以上のことから、「波日月瑞雲文」の衝立の図像への直接的な影響を指摘するのは難しい。ただ、『五峰山日月図屏』は、抽象化された日月の図像や波などの図像から、御後絵の「波日月瑞雲文衝立」と共通する特徴をもっており、何らかの影響関係があった可能性も残しておく必要はあるだろう。

第3項 御後絵の「波日月瑞雲文」の衝立

中国や朝鮮王朝の影響から、御後絵の国王の背後に描かれた衝立が、国王イメージを表出するものとして意識されたのは確実であると思われる。しかし、『五峰山日月図屏風』と「波日月瑞雲文」の衝立を比較した場合、日月や波などのモチーフは似ているが、図像の構成は異なっている。以上のことから、「波日月瑞雲文」の衝立の図像の意味を読み解いていくためには、琉球の世界観へ視点をうつし、考察を行う必要がある。

鎌倉が撮影した御後絵は、円覚寺に御照堂にあった原本である。後述するように円覚寺、御照堂にあった御後絵の図像は、「御照堂御拝」の儀礼をつうじて、「朝拝御規式」のイメージに接続していく。衝立は儀礼の場面を抽象化した図像として御後絵に描かれていたと考えられる。

1731年に成立した『琉球国旧記』には、過去に、国王が唐玻豊の前身である撞御格子に現れるとき、おもろを唱える「於毛品三比也志之禮」があった²⁴と記されている。残念ながら、いつまで「於毛品三比也志之禮」が行われたか分かっていないが、琉球独自の世界観を示した国王の神号がなくなる尚豊王代までは、行われていたと考えられる²⁵。『琉球国旧記』には「於毛呂三比也志の礼」について、具体的に行われた儀礼の内容や唱えられたおもろについての記録はない。また、宮廷儀礼で唱えられたおもろを中心にまとめた『第廿二みやだりおもろ御双紙』にも、「唐玻豊向の御規式」で唱えられたようなおもろは記録されていない²⁶。そうした中、「しよりゑとの節」の内容は「波日月瑞雲文」の図像を彷彿とさせる。

しよりゑとの節²⁷

一 上がるてだ拝みや

按司襲いす 拝み居れ

明ける日や 御み顔ど 拝み

又 上がる月拝みや

すなわち、東方海上にあると信じられているティダガ穴から、再生して天空を昇っていく太陽や月を国王が拝み、さらに神女達が再生したばかりの太陽や月から強い霊力を受けた国王の龍顔を拝む、という内容になっている。

また、『第十ありきゑとのおもろ御さうし』「きこえばせりきよみやりぼしやが節」にはティダガ穴から発生する特別な「綾雲」、「虹雲」についても触れられている。

きこえばせりきよみやりぼしやが節²⁸

一 聞ゑ差笠が

よけ よう 世 直せ

世う 直さ

又 鳴響む差笠よ

又 今日の明けとまに

又 今日の明け立ちに

又 東方に見遣れば

又 てだが穴に見遣れば

又 紫の綾雲

又 紫の虹雲

又 島中根通り

又 国中根通り

ティダガ穴から瑞雲が昇り立ち、島、国の豊穡の源が湧き出る大切な場所を貫いて輝いている様子が唱えられている。また、かつて久米島には元旦の日の出前に村を一望する丘に登って、たなびく雲で村の1年の吉凶を占う民俗行事があったという²⁹。屏風に描かれた日月を取りまく雲は、「きこえばせりきよみやりぼしやが節」に歌われたようなティダガ穴から昇立っている瑞雲であるとも考えられる。

こうしたおもろが「唐玻豊向の御規式」で唱えられたかは、検討を要する。しかし、「波日月瑞雲文」の衝立の文様は、『詩経』などの世界観よりも、『おもろさうし』の、日々生まれ変わる太陽や月が瑞雲をまとい、東方の海上にあるとされるティダガ穴から天空を昇っていく世界観を彷彿とさせる。さらに想像をたくましくするのであれば、日月の文様は、琉球王国で国王を示す太陽と、その対となる宗教的権威である聞得大君を示しているのかもしれない。

「波日月瑞雲文」の衝立は、17世紀以前の固有の世界観による琉球国王のイメージを表現したものだと考えられる。17世紀も後半になると、国家儀礼とともに国王イメージが変化し、『尚貞王御後絵』（図6）では衝立の図像が金箔の瑞雲模様になって画面全体に広が

り、『尚敬王御後絵』（図7）以降では衝立自体が消えていく。

第3節 玉座との比較—香炉の出現と儀礼の変化について—

鎌倉芳太郎が撮影した御後絵の背景には、一文字幕や引き割り幕、格子戸、欄間風建具など、玉座を想起させる図像が描かれていることから、御後絵の背景と首里城の玉座（御差床）の比較を行い、どのような場面が描かれたのか考察を進めていく。現在の首里城は、1709年に炎上し、1712年に再建され1768年に補修されたものをもとに復元されている。そのため、御後絵に描かれた場面と玉座との比較は、同時代の国王である『尚敬王御後絵』（図7）以降の御後絵と行う。

第1項 御後絵の図像と二つの御差床との比較

復元された首里城には1階の下庫理と2階の大庫理にそれぞれ「御差床」とよばれる玉座がある。1階の御差床（図19）は40cmほど床を高くし、敷物などをしいて、国王はその上に座るようになっている。正面の額木に垂飾がつき、その布には「金龍五色之雲」が刺繍され、朱色のガラス玉が垂れている。御差床の背面は四点の引違い障子がたてられ、中に設けられた国王専用の階段で2階より出御できる仕組となっている³⁰。

2階の御差床（図20）は寺院でいう須弥壇の形式に近い。床より60cm余り上った壇の側面は日本建築の禅宗様式をとり、中央2本の柱には昇龍が彩色され、須弥壇の羽目板には葡萄と栗鼠の文様が彫刻され、天井近くの垂木の両面には「金龍五色之雲」が彫刻されている。壇の周囲は擬宝珠をもつ高欄がめぐらされているが、中央は一對の龍柱となっている。背面にはやや奥行の深い床の間が付き、ここでは、香炉を中心に龍蠟燭・金花・雪松が左右対称に置かれ、壁には孔子像が懸けられていたとある³¹。現在、大庫理の御差床には、鎌倉芳太郎が撮影した御後絵をもとに製作された朱塗りの螺鈿の椅子が設置されている。朱塗りの螺鈿の椅子は、復元のもととなった『乾隆三拾三年戊子 百浦添御殿御普請付御絵図并御木材寸法記』「大庫理御差床真正面之図」（図21）には記載はなく、1768年（乾隆33）に御差床に設置されていたかを確認することは難しいものとなっている。

首里城に設置された2つの御差床について、造型的な特徴を中心に確認を行った。1階の御差床は、椅子を用いずに、国王が敷物をして座るために、天井が低く、空間の印象が御後絵とは異なっている。2階の御差床は、天井が高く空間が御後絵と似ている印象を受ける。また、柱や貫の模様も「金龍五色之雲」など、空間を飾る模様の意匠がかなり共通している。しかし、大きな疑問として、2階の御差床で最も象徴的な造形物である1対の龍柱が、いずれの御後絵も描かれていない。さらに、御差床は壇となっているが、御後絵には壇と思われる描写がなく、その床は磚となっている。絵画表現とはいえ、2階の御差床の最も特徴的であるモチーフが御後絵には描かれていない。以上のことから、御後絵の背景は、首里城にある2つの御差床ではなく、別の場所を表現した可能性が高い。

では、どのような場所や場面を想定して御後絵が描かれたか、次に、御後絵が拝観され

た円覚寺の御照堂と御照堂で行われた「御照堂御拝」から考察を深めていきたい。

第2項 道具の図像と儀礼の関係

繰り返すが、鎌倉が撮影した御後絵は、円覚寺の御照堂にあった原本である可能性が極めて高い。御照堂にあった御後絵は、「御照堂御拝」の儀礼をつうじて、「朝拝御規式」の場面に接続していく。

1721年（康熙52）に編纂された『琉球国由来記』には、歴代国王の位牌と御後絵が祀られていた御照堂での礼拝、「御照堂御拝」が記録されている。「御照堂御拝」は元旦、一月十五日、冬至の朝拝などの大朝と連動し、国王の命を受けた三司官一名が派遣されて行われた。この3つの儀式は元旦の朝拝儀式を基本としていた³²。元旦の朝拝儀式は幾つもの儀礼によって構成されているが、その中で重要と考えられるのが「朝之御拝」、「唐坡豊向の御規式」であった³³。

（1）「朝之御拝」

元旦に行われた儀式については1992年、海洋博覧会記念公園管理財団によって調査が行われ、上原ゆかりが「首里城正月儀式「朝拝御規式」調査概報」として報告しており、その概要が明らかになっている。次に「朝拝之御拝」の様子について上原の報告から確認していく³⁴。

元旦前夜、奉神門内に楽器を飾り置き備える。元旦当日午前4時より、6時までの間、前夜飾り置いた楽器で三度の楽を演奏する。

元旦当日午前6時頃、普請奉行が登城すると、内外の御庭に白砂を蒔いてよね蒔をさせる。子の方お飾りは五方之旗・鉢花五ツ・御焼香台等を飾る。

午前七時には、御太子様・御太孫様も登城する。

午前七時、下庫理で演奏する笙家来赤頭の楽器を君誇前の御庭の浮道を挟んで両側に備え、御規式開始の合図である三度の楽を演奏する。また、国王出・入御の際の楽演奏に備えて置く。

午前9時、または午前9時～10時頃、当が国王へ対して、唐衣裳を着付ける旨言上し、当兩人とも奥御書院へ参り、着付けをさせる。

午前10時前には、王子衆以下の者も朝衣・八巻の正装で登城し、御庭の御拝に参加する。

午前10時頃、勢頭から御双紙庫理を通して、時の楽を演奏させる。王子衆以下悉皆之御拝を勤める旨を国王へ言上する。三司官以下参加する人数は順に下之御庭へ移動する。

言上が終わると、国王が下庫理御差床の腰障子より出御する。そのまま、向拝から浮道へ出て、北殿前に設置された子の方御座敷の手前にある台御差床の上に座し、御拝

つまり唐礼をして北殿に向かい天拝を行う。諸官も従い御拝する。国王が御焼香台の前に進むと、三司官が御焼香台の上の香爐の蓋を開き、台の上に置く。同時に、長史が御香合の蓋を開き、国王が御焼香をする。御焼香が終わり、長史が唱拝する。唱拝は以下のよう祝文を中文で読み上げる。

「排班 齊跪 衆官皆跪 叩頭 再叩頭 三叩頭 興 請詣香 案前 上香 再上香 三上香 復位 跪 衆官皆跪 告天祝壽 俯伏 興跪 衆官皆跪 叩頭 再叩頭 三叩頭 興 鞠躬 三舞蹈 平身跪 衆官皆跪 山呼万歳 山呼万歳 再山呼万々歳 俯伏 興跪 衆官皆跪 叩頭 再叩頭 三叩頭 興 平身 礼畢

琉球国中山臣尚荷蒙

皇享祿皆頼

天生我

君保民致治茲逢正旦

聖壽益増臣等下情無任忻躍感戴之至」

秀才が祝文を読み、長史が再び唱拝すると、国王は御拝をし、続いて諸官も御拝する。その後国王は出御と同じように下庫理の御差床へ入御し、近習によって障子が閉められる。国王は次の唐破豊向の御規式に備え待つ。

第3章でも指摘したとおり、この時、琉球国王は琉球で仕立てた皮弁冠・皮弁服を着用している。王府の認識としては、琉球製の皮弁冠・皮弁服は「明朝之御装束³⁵」であった。この儀式は、中国の衣裳を着た国王が、北殿前に設置された、祭壇で北に向かって焼香を行い、次に中国語の号令に従って、中国の伝統的な世界観で天の中心となる北に向かって国王と家臣が礼拝をするという中国の儀礼を意識したものである。

「朝之御拝」は元来、「歳徳の明方」つまり、その年の吉報を礼拝するという、日本の陰陽道や中国の道教の影響を受けたとされる儀礼であった。しかし、1719年（康熙58尚敬4）に中国皇帝がいる北の方角に対して、国王以下家臣達が拝礼と焼香を行うという儀礼に変更される³⁶。儀礼の変更について豊見山和行が「1719年に歳徳の方角が廃止され、北方に固定される以前の王府の元日規式は、陰陽道系の歳徳信仰と中国風の拝礼様式とが混交した儀礼であったことが分かる。すなわち、1719年以後のあり方は、中国的形式を強化する方向への改革となっていたのである³⁷。」と指摘しており、「朝之御拝」は、陰陽道と道教が混在する状態から、中国的形式が強化されたことが分かる。

儀礼の変化に呼応するように、『尚敬王御後絵』（図7）から『尚育王御後絵』（図10）までの御後絵には、国王の手前に鼎型の3本足の香炉があらわれる。しかも、香炉の足の1本は国王を向いて描かれている。琉球において香炉が描かれている絵画作品は極めて少ないが、『尚灑王御後絵』、『尚育王御後絵』と同時期の19世紀の作と考えられる『孔子及び四聖配像』（図22-1）には鼎型の3本足の香炉が描かれている。『孔子及び四聖配像』（図22-1）に描かれた香炉の足（図22-2）の1本は、御後絵とは異なり、礼拝をする鑑賞者へ向いている。香炉の足の向きは、礼拝を行う人物を示す重要なポイントとなっている。王国末期の「朝之御拝」の道具の配置を示した『図帳 當方』「子之方御飾之図」（図23）には「御香炉之足一本ハ御前表成御飾仕候事」の一文があり、香炉の足の1本が、焼香をする国王に向いていたことが分かる。つまり、『尚敬王御後絵』（図7）から『尚育

王御後絵』(図10)の描かれた、香炉は、国王が焼香を行っていることを示している。恐らく、『尚貞王御後絵』(図6)に描かれた4本足の香炉についても、像主である尚貞王が礼拝するために描かれたものと推察される。

(2)「唐破豊向の御規式」

元旦の朝拝儀式の中で最も重要なのが「朝之御拝」の次に行われる「唐破豊向の御規式」であった³⁸。「朝之御拝」と同じように上原ゆかりの報告から儀礼の概要を確認する³⁹。

大庫理の唐破豊には御拝の御拝座を準備し、御庭左右の基壇近くに楽器を飾る。子之方御拝で北殿に向けていた子之方お飾りを正殿を真正面にして浮道に移動する。道具の飾り付けが終わると、諸官人は御庭の所定の位置に就き、国王の唐破豊出御を待機しておく。

入御の楽を演奏する。

国王が唐破豊から出御すると、皆国王に対して拝謁する諸官人は鞠躬をする。国王は御座に座り、諸官人の御拝が行われる。

ここで先の子之方御拝と違うところは、国王が御焼香して北を拝んでいたのに対し、ここでは三司官が御拝座へ就き、御焼香を行い、秀才が祝文を読み上げる。祝文を読み上げ終わると、三司官及び諸官が浮道の左右で御拝を行う。つまり今度は国王自身を拝むわけである。ここで面白いのは、国王自身は正殿2階の唐破豊に移動しても、御庭の御差床はやはりそのまま正殿前に移動され、セットされているのである。王子衆以下の者は御礼、手を合わせ、場所を御庭から下庫理へ移動する。

国王は入御し、一旦書院の部屋へ戻ると、当が国王の唐衣裳をぬがし着替えさせる。御庭や基壇のお飾りも片付け、下庫理での儀式に備える。御庭上の台御差床や庭は里之子たちで直す。

この際の悪天候時の設営方法も併せて明記している。強風時は、御庭お飾りのうち方之旗と鉢御花は縄で縛り、御涼傘は張らない。雨天時は、お飾りの香燭に御涼傘を差ししておく。これは、嘉慶末(1796～1820)正月15日に施行している。

「唐破豊向の御規式」は、首里城二階部分にあるテラスのような唐破豊において皮弁冠・皮弁服を着用した国王が椅子に坐り、御庭にいる三司官が国王に対して焼香を行い、その後、久米村士族が祝文を中国語で読み上げ、諸官人の拝礼で儀式を終える⁴⁰。中国語の祝文は次のとおりとなっている。

「排班 排齊 跪 叩頭 再叩頭 三叩頭 興 班首請香案前 上香 再上香 三上香 復位 跪 衆官皆跪 祝壽
俯伏 興 跪 衆官皆跪 叩頭 再叩頭 三叩頭 興 鞠躬三舞蹈 平身跪 衆官皆跪 山呼万歳 山呼万歳 再山呼万歳 附伏 興 復位 跪 叩頭 三叩頭 興 平身 礼畢

琉球国中山王府法司官臣 等欣逢三陽開泰万象維新欽惟

国王殿下備膺五福^(孝)茅土永昌子孫綿延国祚無疆臣等下情不勝槽忻感戴之至」

祝文はほぼ、「朝之御拝」のものを継承しているが、最後の文章から、三司官より唐玻豊にいる国王へ唱えられていることが分かる。先述の『図帳 當方』には、「唐玻豊向の御規式」の唐玻豊の様子と道具についても「唐玻豊御座構之図」(図24)のとおり記録されている。「唐玻豊御座構之図」(図24)の記載で特筆すべきは、唐玻豊に国王が座る椅子は御轎椅となっており、その背後に6曲1隻の金屏風が配置されている。衝立か、屏風の違いはあるが、金色の光を背に御轎椅に座っている国王の姿は、『尚敬王御後絵』(図7)から『尚育王御後絵』(図10)を彷彿とさせる。また、『尚貞王御後絵』(図5)は、椅子の形が明代の国王の御後絵と共通しているが、背景の衝立の様子が『尚敬王御後絵』(図7)と同じものになっている。

(3)「御照堂御拝」

「唐玻豊向の御規式」で焼香を終えた三司官の1人が、国王の命を受けて円覚寺へ派遣され、御照堂御拝が行われる。『琉球国由来記』では御照堂御拝について次のとおりに説明している⁴¹。

御照堂御拝

於御庭朝拝畢テ、諸官列座之内、則奉ソ詔、法司官一員、紫巾官二員、御鎖側番之座敷親雲上二員(久米村、那覇)官員等、使為御拝也。追遠不忘祖考之恩徳、厚之至也。是中華之礼法也(此時、引鞭ヲ備へ、平等ノ大渥子一人、筆者一。人、勢頭一人、筑登之一人、先ヲ備テ歩行也) (割り注は括弧内に記載する)

この説明より御照堂御拝には、三司官1名の他、紫巾官2名が派遣され、御鎖側番之座敷親雲上から久米村士族、那覇士族より各1名ずつと、10名弱の官員が付き従ったことが確認出来る。その目的は「祖考之恩徳」を忘れないためとあり、祖先である歴代の国王に対する拝礼であった⁴²。

御照堂に祀られた御後絵は、歴代国王の姿を具現化した絵画として位牌の背後に祀られていたものと推察される。このことから「御照堂御拝」で三司官は位牌と御後絵の両方に対して焼香と礼拝を行ったということが出来る。御照堂御拝の焼香では「唐玻豊向の御規式」と同じように、久米村の通事・秀才により中国語で祝文が読み上げられた⁴³。

一於円覚寺御焼香、通事・秀才唱拝二而、御拝相濟何レ茂登城、三司官より当御取次、首尾言上仕候事、
但、唱拝左記、
「排班 排齊 跪 叩頭 再叩頭 三叩頭 興 平身 班首請香案前 上香 再上香
三上香 跪 衆官皆跪 叩頭 再叩頭 三叩頭 興 平身 復位 脆 叩頭 再叩頭三叩頭 興 平身 礼畢」

祝文は「唐玻豊向の御規式」のものと比較すると若干簡略化されているが、ほぼ同じものになっている。また、清代の国王御後絵で手前に置かれた香炉が、「朝之御拝」と同様に国王を向いているということは、御照堂御拝における御後絵の役割を考える上で重要で

ある。すなわち、手前の香炉は「朝之御拝」で北方に焼香する国王を表現していると考えられる。さらに、金箔で表現された瑞雲模様の背景と国王が腰掛けている御轎椅は「唐玻豊向の御規式」の様子を想起させる。以上のことから、清代の国王御後絵の家具および道具類の図像は、「朝之御拝」と「唐玻豊向の御規式」の特徴的な道具によって「朝拝御規式」の場面を表象していたと考えられる。また、鎌倉芳太郎が撮影した10点の御後絵の地面は磚が描かれていた。円覚寺跡より磚が発掘されており、円覚寺の建物には磚が敷かれていたことが分かっている⁴⁴。このことから、磚は円覚寺の御照堂を想起させる図像であった可能性が高い。

小結

17世紀後半から始まる羽地朝秀の政治改革によって、王府は琉球固有の信仰と道教などの外来の宗教が混在する祭祀を削減、廃止し、代わって儒教的な規範を積極的に導入していった⁴⁵。こうした、一連の流れの中で、「朝之御拝」は歳徳の明方から北方の中国皇帝を拝礼するという儀礼に変化していった。元来、琉球社会では国王と太陽は密接な関係を持っているが、中国的規範の積極的な導入により、やがて国王を「首里天がなし」（首里の天さま）という呼称することに象徴される、太陽が輝く天と国王を一体化する観念へ変容・移行していく⁴⁶。また、中国皇帝の独占的・特権的儀礼として祭天儀礼が存在するという儒教知識を獲得するようになった琉球の官僚達は、「朝之御拝」を中国皇帝への礼拝という、解釈を加えることで琉球における祭天儀礼（天の御拝）を堅持する⁴⁷。こうした中国的規範の積極的な導入により国家儀礼が変化する時期と琉球固有の世界観を示した「波日月瑞雲文」の衝立の図像が御後絵から消失する時期が一致する。

国家儀礼の変化は、その舞台である首里城の建造物にも影響を与えた。1712年（康熙51、尚益3）に再建された正殿の2階の謁見装置は、撞御格子から唐玻豊へと改変された⁴⁸。朝服を着た家臣達が御庭で整列した様子を、正殿2階から国王が謁見する行為は、第一尚氏末期の1463年（天順7、尚徳3）以前に遡ることができる⁴⁹、重要な儀礼の一つであったと考えられる。明代において、18世紀と同じように「唐玻豊向の御規式」が行われたか不明だが、唐玻豊の前身である、撞御格子で朝拝の儀式を行っていたことは十分にあり得る。また、先述の『琉球国旧記』で、朝拝の儀礼に際して、国王が出御する場所を「玉座」⁵⁰として記しており、琉球王国では、大庫理、下庫理の御差床とともに、2階の撞御格子を玉座として認識していたことが分かる。明代の国王の御後絵（図1から図5）には、「波日月瑞雲文」の衝立以外にも格子戸や、欄間風建具、道具が国王の背景に描かれ、椅子も大型のものとなっていた。明代の国王の御後絵の図像は、1709年に炎上する以前の首里城の様子と清代以前の朝拝の儀礼の場面や道具を示す可能性が高い。

以上、本稿では家具および道具類や国王が描かれた玉座について考察を行った。考察により、明代の国王の背景に配された「波日月瑞雲文」の衝立に描かれた図像は、東アジア

諸国の文様の影響を受けながらも、『おもろさうし』に見られるような、琉球固有の世界観にもとづく琉球国王のイメージを表現したものである可能性を指摘した。また、首里城内に2ヶ所ある玉座（御差床）や、朝拝の儀礼の際に唐玻豊に設けられる玉座などの、実在した施設との比較を行い、清代の国王御後絵の図像は、朝拝の儀式のなかでも「朝之御拝」と「唐玻豊向の御規式」を概念的に表現したものであることを明らかにした。

王府は、17世紀後半から始まる政治改革により、琉球固有の信仰と道教などの外来の宗教が混在する祭祀を削減、廃止し、代わって儒教や中国的な規範を積極的に導入することで、琉球社会の再編を図っていく。中国的規範の積極的な導入により国家儀礼が変化する時期と、琉球固有の世界観を示した「波日月瑞雲文」の衝立が御後絵から消失し、香炉が出現する時期が一致する。

御後絵の家具および道具類の図像は、「朝之御拝」と「唐玻豊向の御規式」で、重要な意味をもつ屏風や香炉などによって、それぞれの儀礼の場面を絵画的に表現し、国家儀礼にのぞむ国王イメージを示しているといえるだろう。そして、国家儀礼にのぞむ国王イメージを示した御後絵は、円覚寺での御照堂御拝で「祖考之恩徳」を忘れないために、琉球国王の歴代の祖霊として祀られたのである。

- 1 佐藤文彦「図像解釈学から見た御後絵—東洋の肖像画と御後絵—」『沖縄県立芸術大学紀要』No5、1995年3月。佐藤文彦「『御後絵』琉球国王の肖像画」民族藝術学会編『民族藝術』VOL.13、エーアンドエーパブリッシング、1995年。
- 2 黄熊馥『中国織物全史』科学出版社、2015年、279・278・372・375頁。
- 3 同上、372頁。
- 4 同上、372頁。
- 5 同上、375頁。
- 6 伊波普猷『琉球史料叢書 第三卷 琉球国旧記』名取書店、1942年、79頁。
- 7 宮城永昌は「神女には王府より、辞令書と共に、曲玉、水晶玉の頸玉、描き御羽の神衣装、金あるいは銀簪とともに鳳凰が描かれた神扇があたえられ、それらを、その地位とともに世襲した。」(宮城永昌『沖縄の女性史』沖縄タイム社、1967年、87頁)と述べている。田名真之はノロの辞令書は17世紀後半に停止され、代わりに三司官の「覚」によって任じられるとしている(田名真之『沖縄近世史の諸相』ひるぎ社、1992年、88頁)。以上のことから、神扇の制作最下限はノロへの辞令書の発給が停止される17世紀後半だと考えられる。また、奄美大島には琉球王国の治世下にノロに任命された家系に辞令書とともに神扇が残されている(沖縄県立図書館史料編集室『沖縄県史研究叢書1 奄美のノロ遺品調査報告書』1996年)。薩摩に割譲される1609年以前に、神扇の日月の図像は成立していたことが分かる。
- 8 沖縄県立芸術大学附属研究所芸術文化部門『鎌倉芳太郎資料集 ノート篇 第4巻 雑纂篇』沖縄県立芸術大学附属研究所、2016年、312～313頁。
- 9 前掲、佐藤文彦「図像解釈学から見た御後絵—東洋の肖像画と御後絵—」。
- 10 ウー・ホン『屏風の中の壺中天 中国重屏風図のたくらみ』青土社、2004年、8～10頁。
- 11 前掲、ウー・ホン『屏風の中の壺中天 中国重屏風図のたくらみ』8～10頁
- 12 同上、8～10頁
- 13 曾布川寛『崑崙山への昇仙』中央公論社、1981年、118～119頁。
- 14 加藤常賢『書経 上』明治書院、1983年、59～61頁。
- 15 セゾン美術観『紫禁城の後妃と宮廷芸術』図録、1997年14頁。
- 16 同上。
- 17 杉原たく哉『中国ハッピー図像入門 しあわせ絵あわせ音あわせ』NHK出版、2006年、64～70頁。
- 18 石川忠久『新釈漢文大系第111巻 詩経(中)』明治書院、1998年、188～192頁。
- 19 吉田弘「五峰山日月図屏風」菊竹淳一『世界美術大全集 東洋編』第11巻、小学館、1999年、375頁。
- 20 洪善杓「朝鮮後期における宮廷絵画の中興及び革新と宮廷画家の誕生」東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室『美術史論叢』第32号、2016年、18頁。
- 21 同上、「朝鮮後期における宮廷絵画の中興及び革新と宮廷画家の誕生」、18頁。
- 22 球陽研究会『沖縄文化資料集成5 球陽』角川書店、1974年、188頁

- 23 池谷望子『朝鮮王朝実録 琉球史料集成 原文編』榕樹書林、2005年。孫承喆「朝琉交隣体制の構造と特徴」（河宇鳳『朝鮮と琉球』榕樹書林、2011年）。河宇鳳「文物交流と相互認識」河宇鳳『朝鮮と琉球』榕樹書林、2011年。鄭成一「朝鮮と琉球の物流」河宇鳳『朝鮮と琉球』榕樹書林、2011年。
- 24 前掲、伊波普猷『琉球史料叢書 第三卷 琉球国旧記』、58頁。
- 25 沖縄県教育委員会『蔡鐸本 中山世譜』1973年。前掲、豊見山和行「御後絵から琉球王権」68～69頁。
- 26 外間守善『おもろさうし 下』岩波書店、2000年。比嘉実『古琉球の思想』沖縄タイムス社、1991年、58頁。
- 27 前掲、外間守善『おもろさうし 下』40頁。
- 28 外間守善『おもろさうし 上』岩波書店、2000年、345頁。
- 29 前掲、比嘉実『古琉球の思想』43頁。
- 30 首里城研究グループ『首里城入門』ひるぎ社、1997年、66頁。東亜フォトニクス『写真で見る首里城』海洋博覧会記念公園管理財団、1997年、60～63頁。
- 31 前掲注首里城研究グループ『首里城入門』、66頁。前掲注、東亜フォトニクス『写真で見る首里城』67～71頁。
- 32 豊見山和行「近世琉球における首里王府の年中祭祀と円覚寺」沖縄県教育庁文化財課『旧円覚寺美術工芸関係資料調査報告書』沖縄県教育委員会、1999年、77～78頁。
- 33 豊見山和行「琉球国王家年中行事 正月式之内」『浦添市立図書館紀要』浦添市教育委員会、1990年。上原ゆかり「首里城正月儀式「朝拝御規式」調査報告」首里城研究会『首里城研究』No1、首里城公園友の会、1995年。
- 34 前掲、上原ゆかり「首里城正月儀式「朝拝御規式」調査報告」、19～21頁。
- 35 外間守善『定本 琉球国由来記』角川書店、1997年、22頁。
- 36 豊見山和行『琉球の王権と外交』吉川弘文館、2004年、236～241頁。
- 37 同上、239頁。
- 38 前掲、豊見山和行「琉球国王家年中行事 正月式之内」。前掲、上原ゆかり「首里城正月儀式「朝拝御規式」調査報告」。
- 39 前掲、上原ゆかり「首里城正月儀式「朝拝御規式」調査報告」、21頁。
- 40 前掲、豊見山和行「琉球国王家年中行事 正月式之内」57～58頁。前掲、上原ゆかり「首里城正月儀式「朝拝御規式」調査報告」21頁。
- 41 前掲、外間守善『定本 琉球国由来記』22頁。
- 42 同上。
- 43 前掲、豊見山和行「琉球国王家年中行事 正月式之内」61頁。
- 44 沖縄県立埋蔵文化財センター『円覚寺跡（2）』2014年、148頁
- 45 前掲、豊見山和行『琉球の王権と外交』251～252頁。
- 46 同上、241頁。
- 47 同上、241頁。
- 48 同上、241頁。
- 49 同上、241頁。
- 50 前掲、伊波普猷『琉球史料叢書 第三卷 琉球国旧記』58頁。

【図版出典】

一部の図版は以下より転載させていただきました。

図14 曾布川寛『世界美術大全集 東洋編 第2巻』平凡社、1998年。

図15 王圻『三才図会』上海古籍出版、1985年

図16 西武美術館『故宫博物院展 紫禁城の宮廷』図録、1985年

図17 東京国立博物館『特別展 吉祥—中国美術にこめられた意味』、1998年。

図19 <https://www.gogung.go.kr/searchView.do?pageIndex=1&cultureSeq=417LJE&searchRelicDiv4=&searchGubun=ALL1&searchText=6419>、2019年11月20日最終アクセス)。

。

表1 御後絵画像の構成要素

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
		尚円王 御後絵	尚真王 御後絵	尚元王 御後絵	尚寧王 御後絵	尚豊王 御後絵	尚貞王 御後絵	尚敬王 御後絵	尚穆王 御後絵	尚瀬王 御後絵	尚育王 御後絵	
像主の向き		正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面	
1 国王（国王衣装）	皮弁冠	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
	玉圭	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
	皮弁服	袍	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
		裳	○	○	○	○	○	—	—	—	—	—
		佩玉	○	—	○	○	○	○	○	○	○	○
		蔽膝	○	○	○	○	○	—	—	—	—	—
		補子	—	—	—	—	—	○	○	○	○	○
		方心曲領	○	○	○	○	○	—	—	—	—	—
	帯	玉帯	○	○	○	○	○	—	—	—	—	—
		大帯	—	—	—	—	—	○	○	○	○	○
	靴	烏	○	○	○	○	○	—	—	—	—	—
		官庫	—	—	—	—	—	○	○	○	○	○
	2 設えおよび道具類	一文字幕	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
引き割り幕		○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
衝立		○	○	○	○	○	○	—	—	—	—	
格子戸		○	○	○	○	○	—	—	—	—	—	
欄間風建具		○	○	○	○	○	—	—	—	—	—	
道具		○	○	○	○	○	—	—	—	—	—	
椅子		○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
香炉(前面)		—	—	—	—	—	○	○	○	○	○	
磚		○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
3 国王に供奉する家臣団	左	家臣①(笏)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣②(笏)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣③(日本刀)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣④(日本刀)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣⑤(徒手)	○	○	○	○	○	—	—	—	—	
		家臣⑥(班劍)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣⑦(腰折扇子)	○	○	○	○	○	—	—	—	—	
		家臣⑦'(筒状持物)	—	—	—	—	—	○	○	○	○	
	家臣⑧(团扇)	○	○	○	○	○	○	○	○	○		
	右	家臣①(笏)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣②(笏)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣③(日本刀)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣④(日本刀)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣⑤(徒手)	○	○	○	○	○	—	—	—	—	
		家臣⑥(紅杖)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
		家臣⑦(風呂敷)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
家臣⑧(团扇)		○	○	○	○	○	○	○	○	○		

第5章 御後絵に描かれた家具および道具類について

表2 御後絵画像分析表（家具および道具類）

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		尚田王 御後絵	尚真王 御後絵	尚元王 御後絵	尚寧王 御後絵	尚豊王 御後絵	尚貞王 御後絵	尚敬王 御後絵	尚穆王 御後絵	尚瀬王 御後絵	尚育王 御後絵
設え および 道具類	一文字幕	無文	無文	無文	無文	無文	龍紋	宝珠龍紋	宝珠双龍紋	宝珠双龍紋	宝珠双龍紋
	龍紋は四爪龍。										
	引き割り幕	四爪龍文	四爪龍文	三爪龍文	三爪龍文	四爪龍文	幾何学文	幾何学文	幾何学文	幾何学文	牡丹唐草
	衝立	波日月瑞雲	波日月瑞雲	波日月瑞雲	波日月瑞雲	波日月瑞雲	金雲模様	—	—	—	—
	格子戸	有り	有り	有り	有り	有り	—	—	—	—	—
	欄間風建具	牡丹唐草	牡丹唐草	牡丹唐草	牡丹唐草	牡丹唐草	—	—	—	—	—
	尚豊の御後絵は欄間風建具の上に二段の梁有り。										
	花瓶	青海波文様	青海波文様	無文	無文	青海波文様	—	—	—	—	—
		牡丹	牡丹	牡丹	菊	牡丹	—	—	—	—	—
	香道具	有り	有り	有り	有り	有り	—	—	—	—	—
	香道具は香炉と火道具のセット。尚元、尚寧にはさらに香合有り。										
	書籍	8冊	8冊	8冊	8冊	8冊	—	—	—	—	—
		左右に4冊ずつ合計8冊。									
	卓	有り	有り	有り	有り	有り	—	—	—	—	—
2段の飾台。											
椅子	種類	龍頭の肘掛	龍頭の肘掛	龍頭の肘掛	龍頭の肘掛	龍頭の肘掛	龍頭の肘掛	御轎椅	御轎椅	御轎椅	御轎椅
	掛け布	格子に花卉	格子に花卉	格子に花卉	格子に花卉	格子に花卉	蜀江錦	菊唐草	菊唐草	菊唐草	菊唐草
尚田から尚貞まで台座有り。											
香炉	—	—	—	—	—	有り	有り	有り	有り	有り	
	尚貞の香炉のみ獅子飾の蓋に四つ足の丸い香炉。尚敬から尚育まで獅子飾の蓋に三つ足の丸い香炉										
磚	像主に交叉	像主に交叉	像主と水平	像主に水平	像主に交叉	像主に交叉	像主に交叉	像主に交叉	像主に交叉	像主に交叉	
	磚の様子は花唐草。										

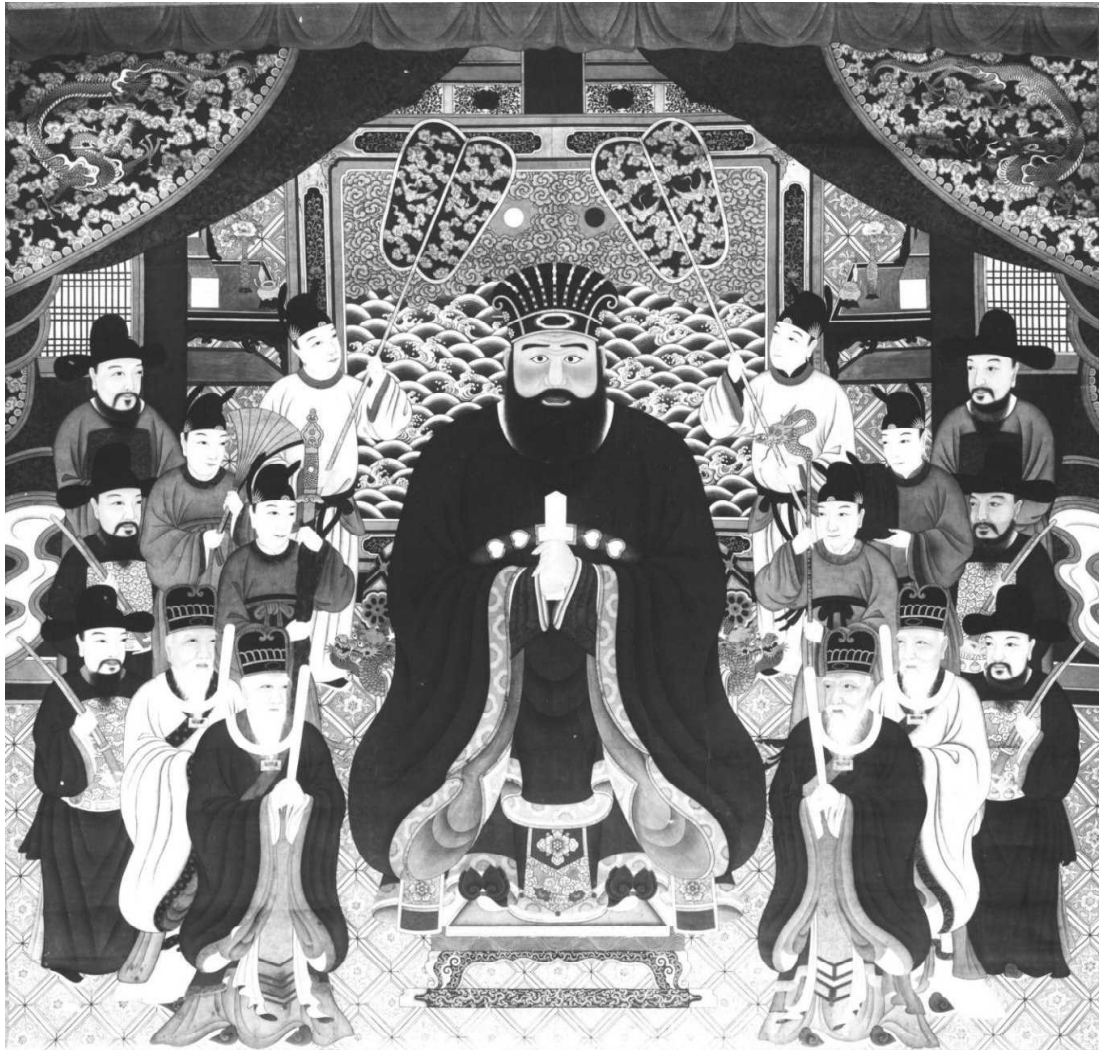


図1 『尚円王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図2 『尚真王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図3 『尚元王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

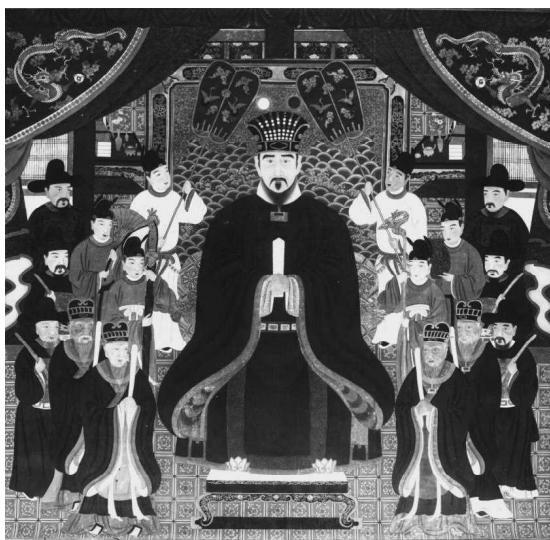


図4 『尚寧王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図5 『尚豊王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図6 『尚貞王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図7 『尚敬王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図8 『尚穆王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図9 『尚灑王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図10 『尚育王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

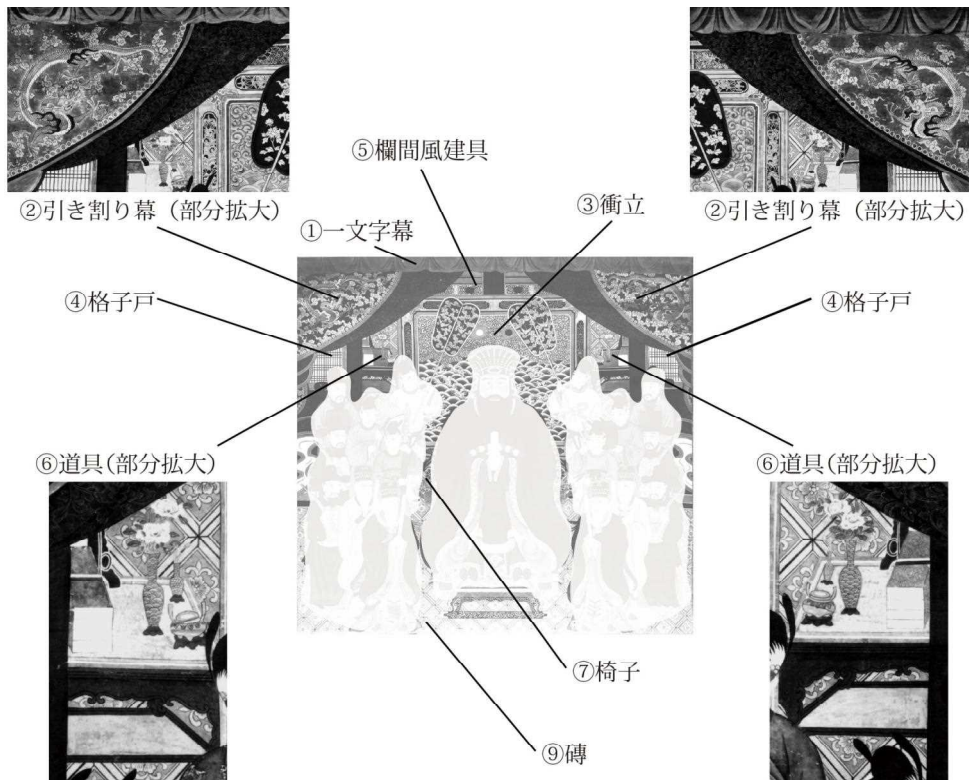


図 12 明代の家具および道具類

(『尚円王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館)

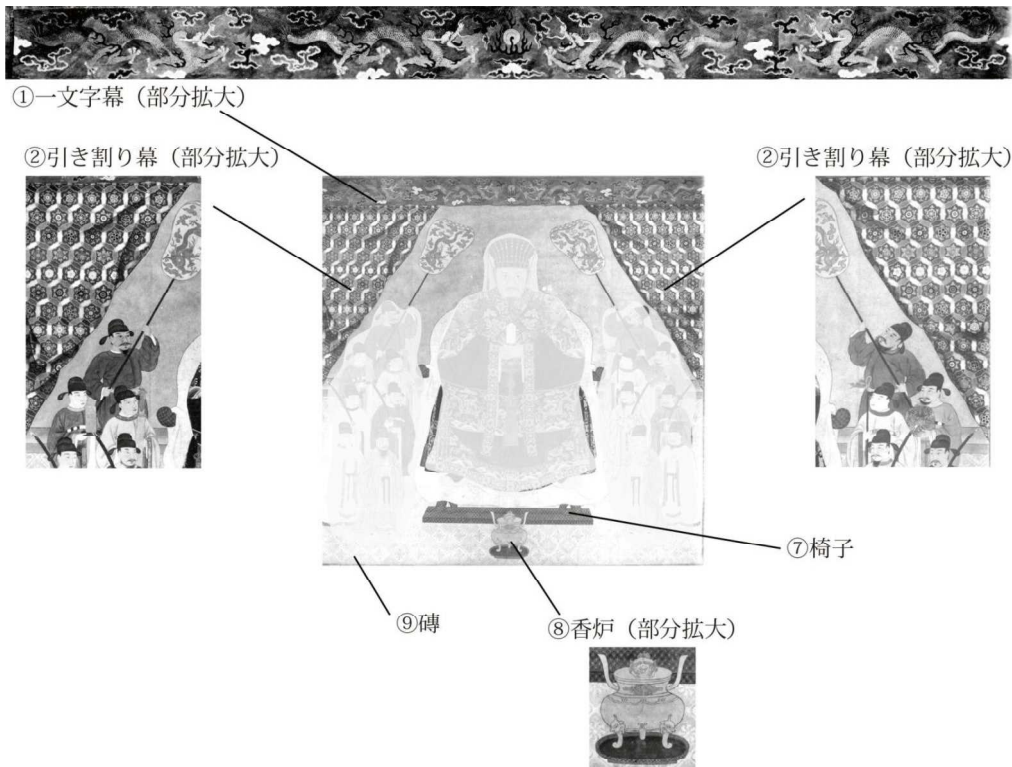


図 12 清代の家具および道具類

(『尚敬王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館)



図13-1 『神扇』(表) 15後半-17世紀、沖縄県立博物館・美術館



図13-2 『神扇』(裏) 15後半-17世紀、沖縄県立博物館・美術館

図14 『昇仙図』描き起こし図、前漢初期
 (前2世紀)湖南省長沙市馬王堆1号
 漢墓出土。

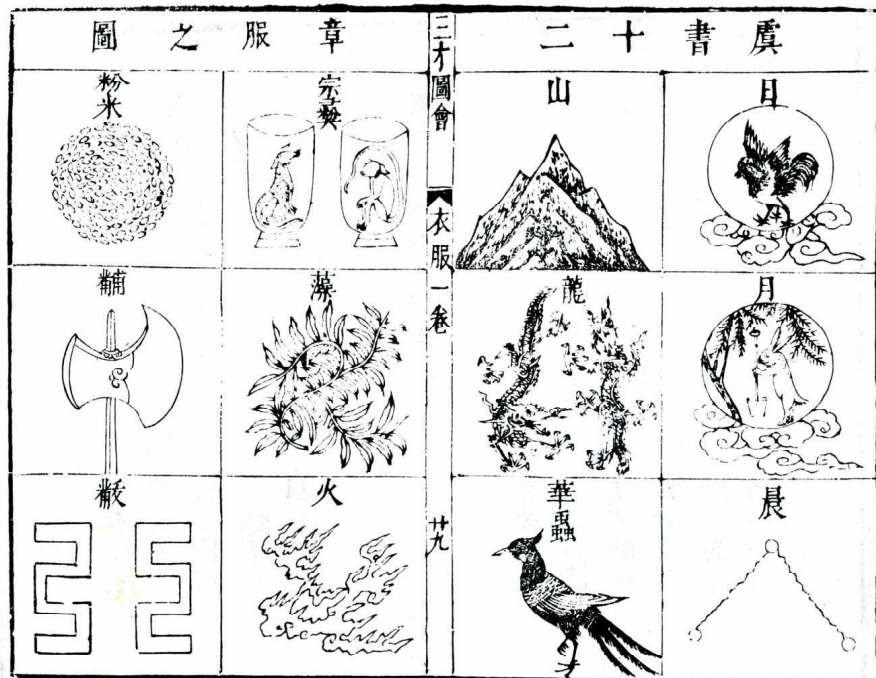


図15 「十二服之図」、王圻『三才図会』上海古籍出版、1985年

図16 「皇帝大婚洞房（北京故宮博物院坤寧宮東暖閣内景）」

図17 古墨「天保九如图」吳鴻漸作、明（17世紀）、経12.0、厚2.2cm、徳川美術館



図18 『五峰山日月図屏風』朝鮮、各幅149×54.3cm、国立古宮博物館所 NATIONAL PALACE MUSEUM OF KOREA



図19 「首里城下庫理御差床」



図20 「首里城大庫理御差床」

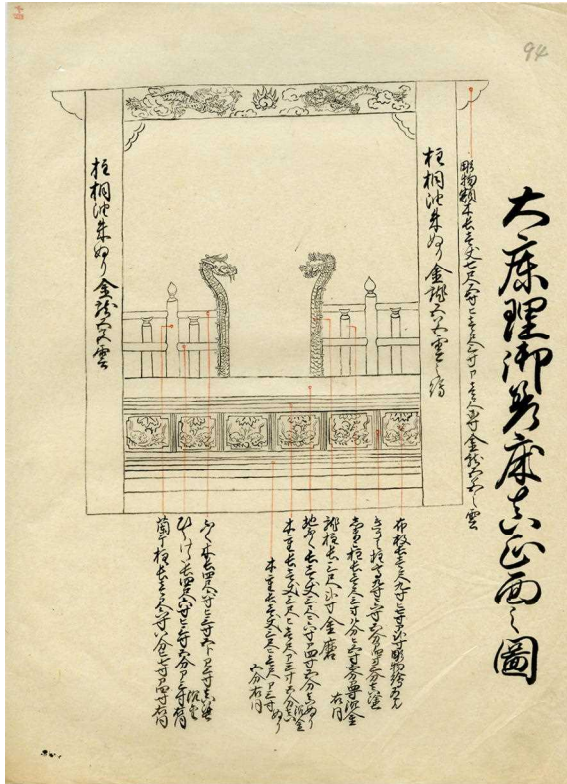


図 21 『乾隆三拾三年戊子 百浦添御殿御普請付御絵図并御木材寸法記』「大庫理御差床真正面之図」、1768年、沖縄県立芸術大学附属図書芸術資料館



図 22 - 2 『孔子及び四聖配像』
(香炉部分拡大)

図 22 - 1 『孔子及び四聖配像』紙本着色、
19世紀、101.8 × 49.8 cm、沖縄県立博物館美術館



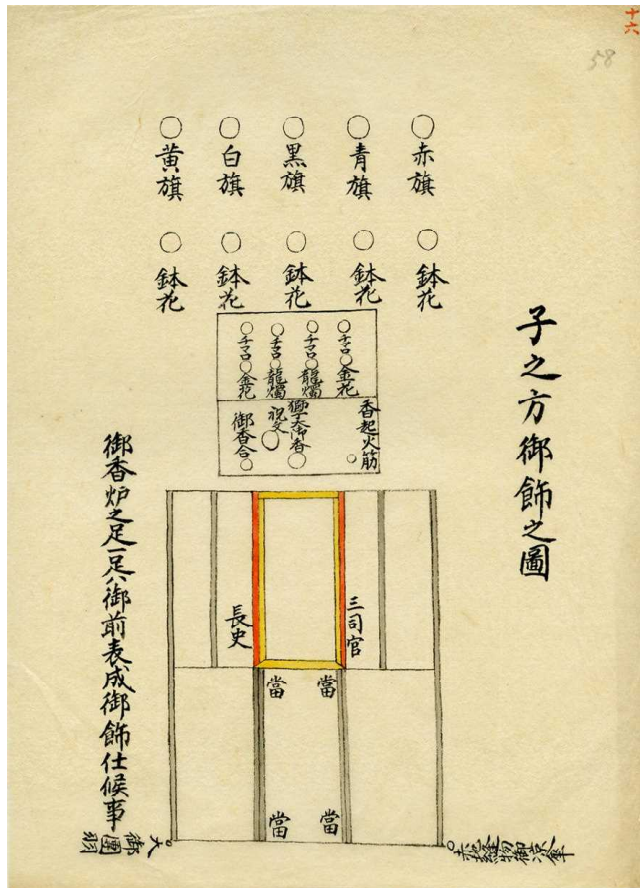


図 23 「子之方御飾之図」『図帳 當方』沖縄県立芸術大学附属図書芸術資料館

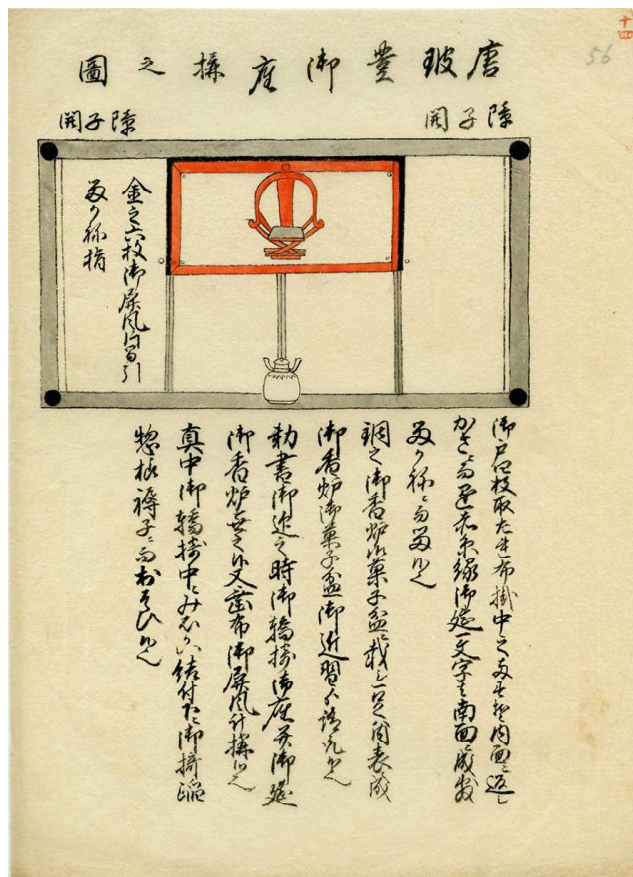


図 24 「唐玻豊御座構之図」『図帳 當方』沖縄県立芸術大学附属図書芸術資料館

第5章 御後絵に描かれた家具および道具類について

第6章 『程順則画像』について

程順則は中国より、初学者のための道德書「六論衍義」を持ち帰り、学徳者として知られ、現在でも地頭職をつとめた名護市はもとより、名護聖人として沖縄県民の尊崇を集めている。その肖像画は3点あり、何れも子孫の家系に伝世している。3点は作者や制作地が異なると考えられ、それぞれの描写や作風が特徴的なものとなっている。その3点の中で最もよく知られているのが、琉装像の『程順則画像』である。琉装像の『程順則画像』は、琉球の高名な道德家・教育家として名を残す程順則のアイコンとしてだけでなく、作品の高い写実性から、人々の関心を集めてきた。その作者について、琉球を代表する絵師殷元良という伝承がある。しかし、1911年（明治44）、中国人によって描かれたという説が、新聞に掲載されると、中国人制作説が有力になっていく。歴史家の東恩納寛惇は、王府の最後の絵師、長嶺宗恭からの聞き取りと文献資料より、中国人制作説をとっている。一方で、美術史側からは、比嘉朝健と鎌倉芳太郎が、御後絵など琉球で描かれた肖像作品と『程順則画像』を比較し、描写の類似性から、作者を殷元良と判断している。近年では錦織亮介が日本の黄檗美術史の立場から東恩納寛惇説を補完するような形で、中国人制作説を展開している。

このように『程順則画像』は、その写実性の高さから、琉球の肖像画を考える上で重要な作品となっているが、作者について、中国人説と殷元良を中心とした琉球人説の二つが提示されており、琉球絵画における評価が定まっていない。

第1節で程順則の経歴と共に、本画像の特徴など、考察を行うための基本的な情報を提示する。第2節では『程順則画像』の作者について、先行研究を整理し、中国人制作説と琉球人制作説の課題点を確認する。中国の肖像画は宋代に、画題の対象が、聖人君子から、士大夫を含む一般の人々へ移り、大量に描かれるようになる。明末清初、制作技術は一つの到達点にいたる。琉球の肖像画は17世紀後半より、中国の祖先祭祀の影響を受け、琉球国内に広がっていく。第3節ではこうした状況をふまえ、『程順則画像』が琉球で描かれた可能性について論じていく。第4節では『程順則画像』と、同時期に描かれた御後絵を含む琉球の肖像画と比較することで、描写の特徴について論じていく。

本章では、『程順則画像』の作者を考察することによって、琉球社会に肖像画が広がっていく背景と、描写などの造形的な特徴を明らかにしていく。

第1節 『程順則画像』とは

本画像の成立を考察するため、まずは像主である程順則の経歴について、家譜¹と年表²より簡単にまとめていく。

程順則は久米村程氏の7世で、1663年（尚質16）に誕生し、1734年（尚敬22）に没し

ている。童名は思武太、名乗りは龍文、号は念庵。また、程氏は河南夫子の後裔とされる。琉球国相兼左長史であった程復はその先祖であるという。その子孫が5代で滅び、虞氏京阿波根から入って程氏をついだのが泰詐で、順則の父である。

程順則の業績として、私費で『六論衍義』と『指南広義』を板行して琉球へ持ち帰ったことがあげられる。『六論衍義』は洪武帝が發布した道徳的な諭告を平易な中国語で説明した解説書で、後に、琉球から薩摩をへて将軍徳川吉宗に献上され、江戸時代、庶民の道徳教育の教科書として広く用いられた。『指南広義』は、順則の手によるもので、中国渡航船の指南書となった。

程順則の経歴で特に肖像画の制作に関わりそうな事項は、程順則が中国からの帰化人を中心に構成され近世琉球期には王府の外交と文教を担った、久米村士族の出身であることである。この事から程順則の一族で祖先の肖像画を祀る習慣があった可能性がある。また、程順則は1683年、1689年、1696年、1706年、1720年、合計5回にわたり中国へ渡航している。この5回の中国渡航によって、程順則が中国の肖像画に触れた可能性は十分にある。錦織亮介が指摘³しているように、59歳から60歳の程順則の姿を写しているのであれば、1720年の渡航で、本画像は中国で描かれた可能性も出てくる。

また、本画像と共に伝わっている木村探元筆『程順則画像』の関連として、1714年の江戸参府の経歴があげられる。7代将軍徳川家継就任を賀する慶賀使の掌翰使として程順則は江戸へ行き、その帰りに島津吉貴から木村探元の絵に画賛を書くことを命じられている。その際、木村探元によって、明朝風の衣裳、唐官服を着用した『程順則画像』が描かれたと考えられる⁴。

以上の経歴を踏まえ、次に画像の特徴を論述する。

紙本着彩掛軸装。状態は比較的よいが、程順則像の胸から足にかけて絵の具が剥落している。左袖の下の部分に墨が水で流れたような跡があり、うっすらと墨の跡と朱が残っている(図1-1)。像主は画面中央の、青と緑の花模様の布をかけた曲泉に、正面を向いて座った姿で描かれている。結果として、顔を頂点とし、足を底辺とした二等辺三角形の構図となり、像主の存在をより際立たせるものとなっている。

顔は、色彩の濃淡によって写実的に表現する、明末以降の中国の肖像画の技法と共通している⁵(図1-2)。衣裳は紫色の八巻を被り、襟元がしっかりと閉まる、琉縫の雲の模様の上衣を纏い、龍文緞子の大帯(図1-5)をしめ中国風の靴を履いたものとなっている(図1-1)。衣裳の描写の特徴は、肥瘦のある線により輪郭をとり、彩色の濃淡により光沢をつくり出し、線で文様を忠実に描き出すことに細心の注意が払われており、素材の質感まで想像できるように工夫がなされている(図1-3)。その一方で、色彩の濃淡が抑えられ全体的に平面的なものとなっている。面貌表現が立体的に表現されているのに対して衣裳や曲泉などは太い線によって輪郭がとられ平面的な描写がなされている。このことにより程順則の顔は際立ち、画面上でより強調されるようになっている(図1-1)。

衣冠は紫色の八巻、光沢のある絹製の袍、龍文の大帯などから、三司官・親方クラスの衣冠であることが分かり、紫金大夫に陞った以降の姿を写している。詳細は第7章で論じるが、近世琉球期、その衣冠制度は色や素材、模様によって、位階が定められており、『程順則画像』の衣冠の描写は、描かれた当時の程順則の位階が分かるようになっている。

曲糸に掛けられた布の描写は衣裳と同じように平面的であるが丁寧な描かれており、花模様の輪郭が金泥で縁取られている。花の輪郭を金泥で縁取る表現は大和文華館所蔵の呉師虔（山口宗季）筆『花鳥画』などに見られ、中国で描かれた琉球人の肖像画『魏学源画像』、『北京駐在琉球都通事鄭和橋肖像』には見られない。考察を必要とするが、曲糸に掛けられた布の描写はこの画像の制作者の推定に関わる重要な部分だと考えられる（図1-4）。

本作品は2008年に非破壊検査が行われており⁶、使用された色材と施色の技法をうかがうことができる。肖像部分から鉛が検出され、下絵に鉛白が使用されたことが分かる。椅子に掛けられた布の地の白色からも、鉛が明瞭に検出され、白色部分は鉛白が使われていると考えられる。顔の肌色、袍の襟の部分は鉛だけしか検出されておらず、鉛白に何らかの染料を併用したと考えられる。しかし、色材の特定を行うことは出来ない。椅子に掛けられた布の花文様の薄緑色、濃緑色は、銅が大量に検出される緑青が使われている。青色系の材料としては、椅子に掛けられた布の水色部分に群青が使われているが、程順則の青色の袍からは大量の銅とともに少量の鉄、コバルトが検出された。帽子の紫色部分からは鉛が検出されただけであり、鉛白に有機染料が用いられているものと考えられる。足の黒色には墨が使われている。また、右手に持つ扇には金が使われている⁷。このように使用された色材は、白い部分に鉛白が用いられているなど、中国絵画の影響を強く受けた他の琉球絵画と共通しているが、前述の通り青系の色材を使い分けるなどの特徴的な部分もある。

構図や描写、色材から、『程順則画像』は中国絵画を起源に持つ東アジア諸国の絵画との共通性があり、琉球で描かれた肖像画の特性を考える上でも重要な作品であることが分かる。

第2節 先行研究と本研究の問題設定

『程順則画像』の構図や描写、施色の技法、顔料から画面より、作者の考察を行うための材料を拾い上げた。次に、本作の作者について、どのように論じられてきたかをまとめていく。『程順則画像』の作者を巡っては、中国人を作者だとする長嶺宗恭、東恩納寛惇、錦織亮介と、殷元良を含む琉球人が作者だとする比嘉朝健、鎌倉芳太郎の2つの説に分けることができる。

第1項 中国人制作説

1911年（明治44）4月28日に旧沖縄県立図書館で、程順則の子孫に伝世していた伝殷元良筆『程順則画像』、木村探元筆『程順則画像』、『程順則画像（清朝朝服像）』の3点と美術教師山口瑞雨によって模写された作品が展示された。『沖縄毎日新聞』の連日の記

事によって当時の反響を確認することができる。『沖縄毎日新聞』では、当初から『程順則画像』の作者を殷元良とする説と無名の絵師とする二つの説を紹介していた⁸。5月6日の記事で、記者の一人である小橋川南村は、画像に描かれた程順則の年齢を60歳以降と推定することで、殷元良の年齢を17歳と割り出し、『程順則画像』を描くには幼いと、殷元良が制作した可能性を否定している⁹。また、小橋川南村は王府の最後の絵師の一人、長嶺宗恭に、『程順則画像』の感想を取材している¹⁰。長嶺宗恭は『程順則画像』の帯に注目し、その描写の特徴が中国人によるものだとし、帯の龍文と、長嶺が殷元良の筆と鑑定する崇元寺の壁画の龍文とを比較している。この比較によって、長嶺は殷元良による制作を否定し、作者を「清人＝中国人」であると断定している。この長嶺への取材記事により、『程順則画像』の作者が「清人」であるという説が出てくる。

さらに、小橋川南村は、5月8日に、長嶺の意見と自らの見解を加えて記事にしている。小橋川の記事は、髭の線が、均一になっており、肥瘦のある線により丁寧に髭を描く殷元良のものとは異なること、手についても、不自然な描写があることを指摘している。また、小橋川は、長嶺からの聞き取りとして、「古来より琉球において肖像画を描かす者が多くいて、中国へ渡航する際、現地で肖像画を描かせたり、下絵を送って中国で描かす者もいる。」と報告している¹¹。

こうした『沖縄毎日新聞』の一連の記事に、真境名安興は、5月9日の同紙面に「程順則の肖像が果して殷元良の手に成りしや否やに付きては専門家、鑑定を待って知るべき者なれどもその年齢に付きては余は17歳説を主張する者にて候。曩は国華画伯が殷元良の筆にあらずと考証せられしは余の17歳説と相待って芸術なるものが斯の如く急速に進歩するものにあらずとすれば是れは恐らくは殷元良の筆にてはあらざる可くと結論致候。」と殷元良17歳の時に『程順則画像』を描いた可能性を指摘している。しかし、一方で、技術の習熟度が、個人ごとに差がないのであれば、17歳の殷元良が作者である可能性はないだろうと慎重な説を投稿している¹²。その後、真境名は1923年（大正12）に『沖縄一千年史』「尚円王王統後期」の「文化と工芸」の中で、『程順則画像』を洋画の技術を取り入れた中国「南宗画」の影響を受けた殷元良の作品として紹介している¹³。

中国人制作説は、1932年（昭和7）刊行の東恩納寛惇の『六論衍義伝』に受け継がれる。東恩納は、真境名の説を紹介し、『沖縄毎日新聞』に掲載された長嶺の画風の分析から「享保十九年順則卒去の時に、殷元良は漸く17歳の青年に過ぎないから、恐らくその筆ではあるまいと云ふ説もある（真境名笑古氏）。画家長嶺華国氏の説に依ると、手法から見て多分支那人の筆であらう、程氏はこの画面に見れた年配の時代には入閩してゐない（程氏は21歳・27歳・34歳・44歳入閩から、恐らく下絵を支那に送つて仕上げさせたものであらうと云うてゐる¹⁴。」と中国人によって描かれたと判断し、程順則が60歳頃に中国へ渡航した記録のないことから、琉球で下絵を描いて、中国で仕上げさせたものと推測を重ねた。この推測は、琉球で下絵を制作し、中国で本画を描かせる積極的な理由が提示されていないため、やや説得力の欠けるものとなっている¹⁵。また、戦後の1958年（昭和33）に東恩納は、程順則の容貌や衣裳の分析を加えて『沖縄今昔』の中で、あらためて『程順則画像』を「清人作」と紹介している¹⁶。

この東恩納の論を、錦織亮介は、推察の矛盾点を批判的に補完し、日本の黄檗美術研究の観点から、作者「清人説」について次のとおりに論じている¹⁷。

本画像の顔の描写、とくに頭髪や鬚の白さを、東恩納氏は順則が名護間切惣地頭職に就いた66才頃と推測するが、順則が最後に中国に渡った1720～21年（康熙59～60）58、9歳ごろの姿を描いたものと考えてもよいと思われる。この5回目の中国渡航は、前年の康熙58年6月に冊封正使海宝、副使徐葆光ほか649人の冊封使一行が琉球を訪れたことにたいする謝恩の渡航であった。

（中略）カスティリオーネ（郎世寧）は、康熙54年（1715）には北京で宮廷画家となり、肖像画の分野でも洋風画の陰影表現を多用したリアルな画像を描き活躍していたので、順則が北京に滞在した時、カスティリオーネも北京にいたことになる。ただ、このような洋風画の技法を取り入れた極めて写実的な肖像画を描いていたのはカスティリオーネだけではないし、また明代の曾鯨の流れを汲む波臣派の画家たちもいたのである。本画像の程順則の顔面の濃厚な表現は、カスティリオーネの明暗、濃淡のコントラストを抑えた淡雅な作風とは異なっている。また波臣派の画像には伝統的な墨骨（筆線）を表現の基本な技法として残す、いわゆる中西折衷技術がみられるが、本画像では描線はまったく姿を消している。清代の画像である沈韶筆語石和尚像（1697年以前の作）禹之鼎（1647～1709）筆王士禎放鶴図、吳省曾筆嵇璜像（1766年作）などに比較的類似した作風を見ることができる。ところで、本画像が、冊封使に従って琉球に来た中国人画家に描いてもらった可能性についても考えておかねばならないであろう。

この論考で錦織は、『程順則画像』が来琉した冊封使の従客によって描かれた可能性を含みながら、東恩納が見落としていた程順則58、59歳の渡航の経歴により、中国で程順則が直接描かせた可能性を提示している。また、『程順則画像』の面貌表現から、当時北京で活躍していたカスティリオーネや、明末に独自の様式を確立した曾鯨の流れをくむ波臣派の画家たちの作風と異なるとしており、作者として沈韶、禹之鼎、吳省曾に画風が近い画家を推定している。

第2項 琉球人制作説

管見の限り、『程順則画像』の作者を殷元良とする説を、美術史で最も早い時期に論じたのは、1936年（昭和11）比嘉朝健の「琉球の肖像とその進展」で、比嘉は『程順則画像』を「其の作考は不明であるが、程順則の方は傳殷元良筆になつて居る。此の方は約二百年前である¹⁸。」と殷元良筆として紹介している。比嘉は絵師の家譜を用いて、17世紀末から18世紀初頭に王府の絵師達が福建省福州に留学し、絵画を学んだこと、国王の肖像画『御後絵』が描かれたことを言及している¹⁹。作者が殷元良であるという明確な根拠を示していないが、比嘉は家譜の記載から、殷元良が『程順則画像』を十分に描くことができると判断したと考えられる。

比嘉の論文から46年後の1982年、鎌倉芳太郎は『沖縄文化の遺宝』で『程順則画像』を殷元良筆の作品として紹介する。鎌倉は比嘉と同時期に『程順則画像』を調査している

第6章 『程順則画像』について

が²⁰、沖縄戦と戦後のアメリカの沖縄統治により、その成果を発表する機会を失っていた。そのため、鎌倉の報告は、比嘉の論文から大きく時間をへだてて発表されることになる。『沖縄文化の遺宝』の中で、鎌倉は、『程順則画像』について次のとおりに述べている²¹。

この肖像画は、その風貌の描写から見て、名護総地頭職時代の晩年の容姿を写したものと見られる。その服装は唐装束ではなく琉球の色衣冠で、冠は紫巾の八巻唐緞子雲文の衣裳、竜文綬子の大帯を写してある。この絵は琉球の肖像画として名画の一つで、筆者は尚敬王御後絵を画いた殷元良座間味庸昌と思われる。そしてこの画の特色は、その顔面描写において西洋画法の陰影法を用いているところである。尚敬王御後絵もまたこの陰影法が用いられ、私の撮影した尚敬王像は向元瑚によって摸写された扣画像と思われることを念頭に置いて、その両者を比較して見ると、程順則像こそ殷元良の真作というべく、但しその陰影画法に互いに共通するところのあることが指摘されるであろう。そしてこの画像は紙本極彩色の絵で画面も比較的損傷少なく、保存もよい方であったが、これもまた今次戦争で失われた。この名画のため惜しまれてならない。

殷元良が描き、経年変化のため向元瑚が再度彩色を行った『尚敬王御後絵』と『程順則画像』との面貌表現の共通性から、作者を殷元良と判断していることが分かる。また、当時、『程順則画像』が沖縄戦で焼失したものと思われており、鎌倉は強い哀惜の念で文章を締めくくっている。

『程順則画像』に関する研究について、作者へのアプローチから「清人＝中国人制作説」と「殷元良制作説」に分けて俯瞰してきた。「殷元良制作」という伝承に対して、1911年の新聞記事の投稿から、「清人＝中国人制作説」であるという説が提示され、戦後に東恩納寛惇、錦織亮介によって研究がなされている。しかし、殷元良が描いた可能性については、検討が深められているとは言いがたい。対して比嘉朝健や鎌倉芳太郎は肖像画を含む琉球絵画の調査を踏まえるも、殷元良説の根拠を明確に示しておらず、「中国人制作説」についても触れていない。そのため、「殷元良制作説」、「中国人制作説」の両説は、互いに議論を重ねているとは言いがたいものとなっている。

また、鎌倉芳太郎は、作者が比定しやすい御後絵の描写などから、『程順則画像』の作者を殷元良としているが、御後絵は第1章で論じたとおり、王府の絵師達によって何回か描き換えられ、修理も行われている。そのため、『程順則画像』の作者は殷元良の絵画技術の流れをくむ琉球人の手によるとした方がより実態に近いと考えられる。

第3節 中国の祖先像の起源と明末清初の状況

17世紀中葉から、琉球では家譜によって、祖先から現在に続く家系が公的に認知され

るようになり、祖先祭祀は、門中のアイデンティティを確認することにつながっていく。琉球の肖像画は、士族や士族に準ずる地方の有力者層の祖先祭祀の場で、祖先の魂の依り代としての機能を強く意識されるようになる²²。

18世紀初頭に描かれ、正面を向いた構図で、像主の威厳を示すように描かれた『程順則画像』についても、死後における祭祀が意識されていた可能性は高い。琉球における中国の祖先像の受容史的な観点から、中国の祖先像の成立と、『程順則画像』が描かれた清初の肖像画の技法を捉える必要があるだろう。

中国絵画における伝統として、人物画は伝説上の人物や、帝王、聖人、賢者、英雄、功臣などの歴史上の人物、さらには神仏、仙人など非凡な存在を描くのが重要なテーマであった²³。時代も宋代にいたると、文人士大夫や、より平凡な市井の人々の姿が描かれるようになる。肖像画は、こうした流れの中、祖先祭祀と結びつき、祀られるようになった²⁴。

しかし、祖先祭祀の場での肖像画の使用は、儒教と結びつきながらも、儒教を担った士大夫達の間では混乱を生じさせる。中国の伝統的な死生観では、人が死ぬと、その靈魂は、天に昇る魂と、地にとどまる魄に分かれると考えられており、祖先祭祀の場において、天から下りてくる魂を祀るため、その依り代が必要となってくる。礼の規定によれば、葬儀後の依り代は、死者の孫の世代の容貌のよく似た者を尸として用いるが、やがて木主（位牌）へと代わっていき、漢代以降、廟で行なわれる祭礼での礼拝対象は、祖先の魂の憑依した木主となる²⁵。宋代になると、祖先祭祀の場で、木主と肖像画が混ざって用いられるようになる。皇帝の場合は、木主を収めた太廟と、御容（肖像畫または塑像）を奉安した神御殿が別々に建てられていたために問題はなかったが、このような施設をもたない士大夫たちの間では、木主と肖像画の使用をめぐる混乱が生じた。喪・祭に、木主とともに肖像画を使用することに対して、司馬光、朱熹などの宋代の名だたる儒学者は強く非難する文章を残しているが²⁶、その後も人々は、喪・祭の場から肖像画を排除することはなかった。

明代末の17世紀になると、伝統的写実技法の確立によって、喪・祭の場において、肖像画は、依り代としてその地位を確実なものにしていく。近藤秀實は、明末に活躍した肖像画家曾鯨と交流のあった儒学者黄宗羲の著述『南雷文定三集』「贈黄子期序」より、「清初では、親を祀る時には、それまでの「尸（形代、人形）」から「像」（肖像画或いは肖像彫刻）が用いられるようになっていたというのであるが。その需要を満たすために、多数の優れた民間肖像画家の存在があったということを看過してはならない²⁷。」と指摘している。

近藤秀實の指摘により喪・祭の場で、「位牌」と「尸（形代、人形）」、「像（肖像）」が混交して用いられていた状況において、明末から清初にかけて、「尸（形代、人形）」より、肖像画が多く用いられるようになったことが分かる。さらに、喪・祭の場で増加する祖先の肖像画の需要を満たすために、多数の民間肖像画家の存在があったということを見過ごしてはならないだろう。現存する多くの作品から、明末清初、民間において肖像を得意とする画家がいたことは、十分に推察できることである。その画風については張庚『国朝画徵録』の記述が一つの手がかりとなる。張庚は曾鯨の画風を論ずるために、次のとおり、明末清初の写實的肖像画について2派あると説明している²⁸。

白苧村桑者曰、寫真有二派、一重墨骨、墨骨既成、然後傅彩以取氣色之老少、其精

第6章 『程順則画像』について

神早傳於墨骨中矣、此閩中曾波臣之學也、一略用淡墨、鈎出五官部位之大意、全用粉彩渲染、此江南圭旦家之傳法、而曾氏善矣。余曾見波臣所寫項子京水墨小照、神氣與設色者同、以是知墨骨之足重也。至竹垞飛鳥之喻、誠爲精論、節之以備學者參究焉。

すなわち、一つは波臣派の墨による強い線で形取り、後で色を着ける方法。一つは江南一般の画家の、大凡を淡墨で形取、全体に色を何度も重ねて埋め尽くす方法である。なお、曾鯨自身はこの両方の技法に秀でていた。

さらに、張庚は『国朝画徵統録』巻上で、「白苧村桑者日、寫真之法、閩中曾鯨氏墨骨爲正、江左傳之。第授受既久、流落俗工、莫有能心悟以致其功者、故徒法雖存、而得其神者寡、反遜西洋一派矣、猶作文者、偏鋒易勝也²⁹。」と指摘している。この指摘より、肖像画で曾鯨の墨骨を重んじる法が本流であり、それは江左の地域江蘇省等に広まったが、やがてそれも次第に俗となり、西洋画派が台頭して来たことが分かる。

明末清初、江蘇・浙江において、肖像画を描く方法は、輪郭線を描き、陰影によって色彩を施すものと、陰影のみによって描くものの二つがあり、輪郭線を用いる方法が、正式なものであった。『程順則画像』の顔の描写は、前述のように、色彩の濃淡により写実的に表現する、明末清初の、江蘇、浙江で用いられた中国の肖像画の技法と共通している。

以上のことから、文人士大夫や、市井の人々の喪・祭における肖像画の使用は、宋代にはじまり、伝統的な肖像画の技術が最も高まる明末清初に定着していったことが分かる。

第4節 家譜による家臣団の把握と祖先祭祀による琉球の肖像画への影響

琉球の肖像画の制作背景に最も大きな影響を与えたと考えられるのが、近世琉球期に王府の改革として行われた、家譜に基づく家系による官人層の把握と身分制の強化である³⁰。

王府は古琉球期、官人層を辞令書によって個人で把握していたが、近世琉球期になると、家譜によって家系ごとに官人層を把握し、流動的であったと考えられる官人層＝士族は固定され、家格によって、位階の陞任などの筋目が定められ、身分が固定化・強化される。王府の官人層の把握に準じ、1729年に宮古や八重山などの先島にも家譜制度が導入され、在地の有力者層を取り込んで、先島士族が成立していく³¹。

第1項 儒教による祖先祭祀と琉球の肖像画

家譜による家系の把握は、宋代以降に体系化された儒教（≒朱子学³²）による宗族制度を骨子に、日本の家制度を折衷するかたちで琉球の親族制度、すなわち門中へと結実する³³。

高良倉吉は琉球社会の家譜の導入について次のように指摘している³⁴。

系図制の登場は琉球社会に決定的な変容をもたらした。その一つは旧来の辞令書による編成方式、すなわち国王が各人ごとに辞令書を通じてその地位を安堵していたのに対し、家筋もしくは家という社会組織そのものの地位を系図によって認定する方式に転換したことである。個人という点から家筋や家という面への転換、といいかえてもよい。

二つに、家筋や家は系持としての身分を継承していくわけであるから、系図によって各世代を記すとともに本家・分家などの系統を明確にする必要があり、そのために父系による系統認識が前面に躍り出た。基本的に双系的（父系・母系の双方の性格を併せ持つこと）社会といわれる琉球にあって、系持層を中心に強力な父系的論理が登場したことを意味する。

三つは右の点に連動する問題であるが、系持層のあいだで家筋や家をめぐり祭祀がしだいに形成されはじめたことである。系図によって祖先から現在に続く系統が公的に認知されたわけであるから、系統立てられた祖先を祭ることが家筋や家のアイデンティティを確認することにつながった。位牌を安置し、一門の墓を造営し、年間を通じて祖先祭祀を行うようになったのはそのためである。

そして四点目は、エリート層としての新しい自覚が生まれ、教養や知識・学問を身に付けることが尊重されるようになったばかりでなく、美意識やライフスタイルの面でも系持特有の状況が形成されるようになった。

この高良の指摘から、家譜制度の登場により、祖先祭祀だけでなく、祭祀の方法も、より重要な意味を持つようになることが分かる。すなわち、祖先から現在に続く父系による系統が公的な意味を持つようになると、祖先を祀ることは、門中のアイデンティティを確認することにつながっていく。さらに、近世琉球期の琉球の官人層、つまり士族達は、儒教を介した中国的文化を教養として身につけ、その教養を駆使して祖先祭祀を行うことで、門中のアイデンティティを確認し、その結束を図っていった。琉球の儒教による祖先祭祀の集大成の一つが、久米村士族蔡文溥による『四本堂家礼』の編集であり、『四本堂家礼』は琉球での儒教の定着を示すように八重山までひろがっていくことになった³⁵。

『四本堂家礼』は、朱熹によってまとめられた儒教による葬祭を中心にした行事のマニュアル『朱子家礼』を範として、琉球の実情に合わせて作成されたもので、琉球における儒教の広がり、その理解の深度を知ることができる貴重な著述といえる³⁶。『四本堂家礼』の中に直接、肖像画についての記載を見ることは出来ないが、その作者である蔡文溥の「家譜」の冒頭にある「總攷」には、祖先祭祀と肖像画の繋がりを示す故事が次のとおりにある³⁷。

「蔡氏昔禁行樂圖緣由」

明朝時我族氏有一人入閩讀書經數年寄本身行樂圖乙幅送母氏遂走而不知去處母氏聞之哀異數載每遇貢口煩貢使探訪竟無消息幸有一個閩人告貢使日予曾聞此人官作知府然而不知其府今探訪最難貢使回國細奏此事國王聞之深慨母氏之情因貢使入京之便具奏附圖以聞皇上勅部以圖訪口天下山東有知府一員與圖相似者附搭貢使遣回知府到國猶有歸意

第6章 『程順則画像』について

祥為中華人 不曾說球語 國王召知府 責日棄親取榮 孝乎背君 享富義乎 汝如何輕棄故鄉 而遠走他國 耶知府感畏 君言不覺 以球話伏地 謝罪王赦其罪 母氏得享孝養 而終及知府臨終時 有遺命 禁後世子孫 寫行樂圖 由是我族 氏歷數代 不敢違遺命也 至子康熙二十二年 鴻亭公聲亭公 奉使在中華時 相議日我家不用行樂圖者 雖係先祖遺命 原非忠孝之道也 我等寫之 何有不可 遂煩畫師 各為行樂圖 帶回

故事の内容を要約すると、祖先一人の言いつけで、蔡家では肖像画を作成することは禁止されていたが、忠孝の道に外れるので、1683年(康熙22)、中国にて族祖の鴻亭公、聲亭公兩名の肖像画を現地の絵師に描いてもらい、持ち帰ったというものである。この事より、琉球の家礼に、大きく影響を与えた蔡文溥の一族において、17世紀末に、祖先の肖像画を祀る習慣が意識されていたことが分かる。祖先の肖像画を祀る習慣は、中国の浙江や福建など南の地方で盛んに行われていたもので³⁸、那覇市の調査では、久米村でも近現代まで行われていた³⁹。

先述の通り、儒教における祖先祭祀の場において、魂の依り代として、木主とよばれる位牌を用いるが、絵画技術が発達した宋代以降、肖像画もあわせて用いられるようになり⁴⁰、清代には、大晦日の28日から正月の15日まで、家廟(祠堂)において祖先の肖像画を礼拝する習慣が確認されている⁴¹(図3)。こうした特定の日に祖先の肖像画を礼拝する習慣は、久米村でも行われており、久米村から首里経由で、石垣島にまで広がった⁴²。

第2項 琉球国内における肖像画の広がり

近世琉球期、特に18世紀初頭に、朱子学は三司官蔡温によって王国の経営理念として本格的に琉球へ導入され⁴³、久米村においては孔子廟や明倫堂が立てられ、儒教的な社会設備も整備されていった⁴⁴。琉球の宗族制度、門中の成立に欠かせない「家譜」の編纂も17世紀後半に始まり、18世紀初頭には定着しつつあったと考えられ⁴⁵、宮古や八重山においても、1729年に家譜的な制度が導入されている⁴⁶。「家譜」制度と儒教の本格的な導入によって、18世紀、中国的な宗族制度による祖先祭祀が、王府の官人層や宮古・八重山まで広がっていった⁴⁷。18世紀に描かれた琉球の肖像画は、中国的な宗族制度による祖先祭祀が王府の官人層や宮古・八重山に広がっていく中で、魂の依り代としての機能を備えるようになる。また、そのなかには、儒教的な門中の存続を意識した、家訓のような遺言や、王府への忠孝を示した賛が出てきた。

久米村出身の程程順則の肖像画、『程順則画像』は、まさに王府が琉球社会に儒教を積極的に導入し、士族や地方の有力者層へと定着していった時期に描かれている。

石垣島には、祖先祭祀による肖像画の広がりを確認出来る作品として、『宮平長延画像』(図4-1)が残されている。宮平長延は山陽氏四世で、1674年8月20日、黒島首里大屋子長孝の二男として誕生し、1749年11月13日に76才で死去している。1729年、王府より宮古島・石垣島へ家譜編纂が許可されており、宮平長延は石垣島における家譜制度導入の第1世代だといえる。

宮平長延は1745年(乾隆10)、71歳の時に、自ら指揮した名蔵川、白保川等の治水土木工事が竣工し、報告のために首里へ上った。その際、尚敬王より直接、山水画一幅、紗

綾五疋を褒賞として与えられて、大美御殿より国分煙草一箱、百田紙一束が下賜された⁴⁸。本作は宮平長延、71歳の姿を写したものと伝承があり⁴⁹、この伝承から、自らが手掛けた土木事業が見事に完成し、尚敬王から直接褒賞された、文字通り、家譜に特筆すべき晴れがましい日の姿を絵師に描かせたと推察される。

『宮平長延画像』（図4-1）の構図は画面いっぱいに、堂々たる体躯の像主を中央に配している。像主は白の衤衣に、深緑の小袖を重ね、その上に表が緑色地に唐草文様、裏が茶色地の袴の袍を着ている。この袍に龍模様の大帯を締め、唐草模様の八巻をかぶり、右手に扇を持ち、赤地に菊唐草模様の赤い袴の上に正面向きに胡座した姿となっている。倚像か坐像かの違いはあるが、『程順則画像』と同じ正面向きの構図となっている。

髪の毛や髭は白く細い均一の線で描かれ、顔は隈を重ねて陰影により立体的に表現されているが、輪郭が強いところは線で描写されている（図4-2）。また、眉は黒い毛に白いものが混じっており絵師が像主を直接観察し、細部にわたって表現されていることが分かる（図4-2）。八巻の描写は、その輪郭が均一な墨線で、地を飾る牡丹模様が地の色より明度の暗い色彩で、均一な線で描かれている（図4-3）。衣裳の輪郭も黄冠と同じように均一的な墨線となっている。こうした黄冠の表現は恐らく綸子のような絹織物を表現していると考えられる。袍の唐草模様は地の色より明度の暗い緑色の均一な線で輪郭を表している。また、袍の襟は茶色地に、明度の違う同系色で曲線を複雑に描き分け、袍の他の生地とは違う素材感を表現している（図4-4）。帯は茶色の地を斜めの線で区切り、双龍紋と幾何学模様が交互に配置され、描写は線によってなされている（図4-5）。『宮平長延画像』は、顔の描写を立体的に描き、冠・衣裳は平面的に描かれており構図とともに『程順則画像』と同じ文化的環境の中で制作されている。

この『宮平長延画像』により、家譜制度とともに肖像画を描かせ、祀る習慣が、八重山まで広がったことが分かる。

詳細は第7章で論じていくが、少し、複雑な事情を持っているのが久米島の有力者層の『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』である。久米島は沖縄本島と先島地方の折衷的な統治がなされた。そのため久米島の有力者層は、「家譜」の編纂は許されたが、沖縄本島の地方役人と同じく士族として認められなかった。こうした、事情を反映してか、本画像の賛には、「家譜」編纂の契機となった1756年（乾隆21年）の冊封船遭難事件の経緯と、一族の長年の王府への忠誠が記されている⁵⁰。

家譜制度の導入によって形成される家系や、それにもなって始まる、儒教的な祖先祭祀の中で、17世紀以降、琉球の肖像画は礼拝の対象である祖先や家系を強く意識させる装置として、中国文化の担い手であった久米村士族を起点に、琉球王国の南端の石垣島の先島士族達へと広がり、首里の上級士族から、久米島の有力者層まで、階層を越えて制作されていくことになった。

第5節 近世琉球期の中国絵画の導入と殷元良の経歴

『程順則画像』が琉球で描かれた可能性を考察する前に、殷元良が活動する以前の琉球画壇の状況について説明していきたい。

薩摩侵攻から約50年後の1660年、王府の絵師李喜昌（崎山喜俊）が薩摩藩へ派遣され、薩摩の絵画技術が導入される⁵¹。しかし、李喜昌や彼の技術を受け継いだ子孫たちは御後絵などの重要な絵画作品の制作には関わっておらず、琉球絵画に足跡を残すことはなかった⁵²。李喜昌が学んだ薩摩の絵画にかわって、中国福建省の絵画が王府で重要な役割を担っていく。表1の「17世紀後半から18世紀前半の琉球画壇」（以下、「画系図」と記す）に見られるように、王府は1683年に・自謙（石嶺伝莫）、査秉信（上原真知）を、1703年に呉師虔（山口宗季）などの絵師を福建へ派遣して絵画技術を習得させた。琉球の絵師達は、当時福建で活躍していたと考えられる梁亨、孫億、謝天游、王調鼎、鄭大観などの絵師から絵画技術を学んでいる（画系図）⁵³。

琉球人絵師達が学んだ絵師達の中で、梁亨、孫億、謝天游の3名については、『閩中画録』、『清代画史』からその存在と評価を確認することが出来る。その中で、謝天游は倪瓚などの画風の影響をうけて、山水画を描いたとして、下筆とされながらも画家として評価されている⁵⁴。対して、梁亨は、山水人物を工（巧）みとする画工的な評価となっている⁵⁵。同じく孫億についても、花鳥草木を工（巧）みとし、人物画、山水画の技術も兼ね備えている画工としての評価が与えられている⁵⁶。前述のとおり、明末清初に祖先の肖像画が定着していく状況において、人々の需要を満たすために、多数の民間肖像画家の存在があった。人物を描く技術を持った梁亨や孫億が、民間の肖像画制作の一端を担った可能性は否定できない。

琉球の状況に戻ると、福建で梁亨、孫億から絵画技術を習得した墮自謙、査秉信、呉師虔の3人は、帰国後、王府の命によって国王の肖像画、御後絵の制作などを行っている⁵⁷。この3人が福建で肖像画を学んだ可能性を確認することは出来ないが、琉球において、最も重要な人物である国王の肖像画「御後絵」を公的な職務として描いたことは特筆すべきことである。そして、もう一つ特筆すべきこととして、宮中で養育されていた殷元良の絵画技術の指導に、呉師虔が当たっていることが挙げられる⁵⁸。

殷元良の経歴については、比嘉朝健「琉球歴代画家譜」⁵⁹に「家譜」の翻刻があり、上江洲敏夫が丁寧にまとめている⁶⁰。次に、「家譜」や先行研究により殷元良の画業を見ていく。

殷元良は近世期を代表する絵師で、鎌倉芳太郎によって首里王府五大家に数えられており、1718年（尚敬6）に誕生し1767年（尚穆16）に没している。幼少の頃からその名を知られ、1728年12歳の時に尚敬王の命により首里城に入り、呉師虔（山口宗季）の下で本格的な絵画技術を習得した。殷元良はさらに、当時三司官であった蔡温（具志頭文若）から「朝廷之一器」であるとして「廷器」の字を贈られ、尚敬王からは「中山首里」、「殷元良印」、「廷器氏」の三顆の印を与えられた。画才が認められ、15歳で若里之子となり、28歳のとき黄冠に叙される。1753年に進行使節の北京筆者に任命され中国に渡り、北京まで赴いている。絵師である殷元良が北京筆者に任命されたことは、この進貢に際して王府が北京で絵画的記録を必要としていたか、殷元良の画業に考慮したかが考えられる。何れにせよ、この中国渡航が殷元良に多大な影響を与えたことが想像できる。1754年に尚敬王御後絵を制作。1759年（尚穆8）42歳のときに座間味間切総地頭となり、座間味姓を

名のる。殷元良は王府貝摺奉行所の絵師とはなっておらず、国王おかかえの宮廷絵師的な役割を担い、呉師虔（山口宗季）亡きあとの琉球画壇の代表的絵師として活躍している。

殷元良の経歴の中で肖像画の制作に関わりそうな事項は、宮廷で養育され、呉師虔より画技を学んだこと、晩年の程順則と接点がある可能性があること、尚敬王の御後絵を描いたことの3点があげられる。くり返すことになるが、こうした経歴をもとに比嘉が『程順則画像』の作者を殷元良であると判断した可能性は十分に考えられる。

また、1752年に殷元良は北京筆者として中国に派遣されており、自身も中国の肖像画に直接触れる機会が十分にあった⁶¹。中国絵画の技法の一つに、故人の肖像画を描く技法、「追容の法」がある。「追容の法」は、死の直後から、肉体が完全に失われた数十年後までの故人の肖像画を描くもので、死亡直後の遺体の写生からはじまり、容姿の似ている身内などをモデルにしたり、目や口、輪郭などの幾つもの部分を組み合わせて顔を作り上げるなど、多岐にわたっている⁶²。『程順則画像』が「追容の法」で描かれたかを確認する術はないが、宮中で養育されていた殷元良が王府の高官である程順則と城内で顔を合わせる事は十分にあり、その死後に肖像画を描くことは難しい事ではないと考えられる。

小橋川南村以降、「中国人制作説」の支持者たちは、『程順則画像』に落款、箱書など、その制作年や像主の年齢を判断する材料が欠けているにもかかわらず、肖像画に描かれた程順則の年齢を60歳前後と推定し、1718年に生まれた5歳の殷元良では肖像画を描くのは不可能であるとしている。程順則の生前に本画像が描かれたという前提のもと、60代という像主の年齢は作者が殷元良でないという根拠の一つになっていた。程順則60代に描かれたという説は、その渡航歴を巡って展開され、前述のとおり東恩納寛惇などによって、程順則の家譜などの文献資料にもとづいて考察が行われている。しかし、像主の年齢が60代以降という判断は、あくまでも主観的なものである。描写の姿勢の違いを考慮する必要はあるが、程順則50歳のときに描かれたことが分かっている木村探元筆『程順則画像』（図2-2）⁶³と本画像を比較すると、『程順則画像』の60代という年齢設定は、画像のほうが老けている印象を受ける。真境名安興は、数え17歳の殷元良でも、程順則の最晩年に『程順則画像』を描ける可能性について言及している⁶⁴。肖像画が描かれた時期を程順則の最晩年に設定することで、殷元良が、その肖像画制作に関わる可能性が出てくる。さらに、殷元良を含む琉球の絵師達が追容の法を知っていたならば、程順則の死後に制作された可能性が出てくる。ただし、『程順則画像』の面貌表現に高い肖像性を備えていることから、必然的にその下限は設定される。すなわち、像主の容貌を再現するためには、生前の姿を記憶にとどめる近親者の存在が不可欠であり、制作は近親者が生存している期間が基準となってくる。

第6節 『程順則画像』の描写の考察

『程順則画像』が中国人に制作されたとする長嶺宗恭は、衣裳の帯に描かれた龍の文様から、作者が殷元良ではないとしている。同じく、中国人制作説の立場を取る錦織亮介は

顔と衣裳の描写の違いから、衣裳が琉球で描かれ、顔を沈韶、禹之鼎、呉省曾の技法に近い中国人の手によるものと推察しており、長嶺宗恭とは異なる意見を提示している。殷元良制作説の立場をとった鎌倉芳太郎は、『程順則画像』と殷元良によって描かれ向元瑚に補彩された『尚敬王御後絵』の面貌表現の共通性を指摘している。以上、『程順則画像』の描写に関する3氏の先行研究の概要をまとめたが、それぞれ根拠とする面貌表現、衣裳の描写への認識が異なっており、あらためてそれらの指摘を検証する必要がある。

本論では、異なる3氏の指摘を検証するため、『尚敬王御後絵』を分析し、殷元良を中心とする琉球人が本画像を制作できる技術を持っていた可能性について探っていく。次に『程順則画像』と琉球で描かれた肖像画を比較し、描写の分析を行うことで、先行研究より得られた知見を整理し、本画像が程順則の死後に描かれた可能性を含めて、制作年代の幅を広げるとともに、琉球の肖像画との共通性を検証していく。

第1項 御後絵との比較

小橋川南村は『程順則画像』の面貌表現について、顔の瘦肥の線の使い分けの細かさが殷元良の筆より劣っていると指摘しているが、殷元良のどの作品と比較してのことなのか述べていない。対して、鎌倉芳太郎は、『程順則画像』(図1-1)と『尚敬王御後絵』(図5-1)を比較し、陰影法に共通性があることを指摘している。

鎌倉が見た『尚敬王御後絵』は『沖縄文化の遺宝』に掲載されており、その指摘について確認することができる。しかし『尚敬王御後絵』を含む10枚の御後絵の撮影は、高さが180から150cm、幅が190から150cmの大幅の掛け軸を、尚侯爵邸内において、一日で行うという厳しい日程で行われている。そのため、写真は時間によって変化する日差しの影響を受け、焦点やコントラストに、若干の差異がある。以上のことから鎌倉の撮影した写真から描写の分析を行う際は、十分に注意が必要となってくる。

『尚敬王御後絵』の写真は、焦点が柔らかい印象を受け、鎌倉が撮影した『程順則画像』と比較すると、生々しさが減少した印象を受ける。また、御後絵が通常の肖像画ではなく、国家儀礼と結びついた特別な肖像画であることから、顔の描写についても、国王の顔を理想化し生々しい表現を避けた可能性も考えられる。さらに鎌倉が指摘するように、『尚敬王御後絵』は1817年、向元瑚に補彩されており、この事も考慮に入れる必要がある。

鎌倉が撮影した『尚敬王御後絵』について、細部を確認するため、ガラス乾板よりデジタル化した画像データを拡大し、調整すると、『沖縄文化の遺宝』では見えなかった描写の痕跡が出てきた(図5-2)。『尚敬王御後絵』も『程順則画像』と同じように、陰影によって輪郭や顔の皺を表現している。特に、目尻の皺、頬の表現は両者ともよく似ている。上目瞼溝の表現も細かな陰影による凹凸を繰り返して描写しており、共通している。一見、顔の大きさと比較して、極端に大きい印象を与える『尚敬王御後絵』の鼻(図5-2)も、画像の調整によって、陰影による輪郭が出てきており、『程順則画像』の鼻(図1-2)の描写との共通性を見いだすことが出来る。『尚敬王御後絵』の耳(図5-2)の造形は、その付け根が眉毛横から、鼻先横までとなっており、形式化され、実際よりかなり大きく表現されている。その描写も耳輪が陰影によって丁寧に描写されている一方で、

内部が簡略化されている。こうした、耳の大きさや、造形、表現は『程順則画像』のもの（図1-2）と類似している。

面貌表現の分析により両画像は技術的に近い絵師によって描かれた可能性が極めて高いと考えられる。また、耳の造形が酷似しており、二つの肖像画の作者は、時代や社会的に馴染んでいる慣用的な視角的習慣を共有していると推察される。

例えば、同じ、琉球の肖像画でも、18世紀初頭に描かれた、『前川親方画像』（図6-1）は、顔や鼻の輪郭に針金のような線が用いられた面貌表現（図6-2）となっている。『前川親方画像』と面貌表現を比較した場合、『程順則画像』と『尚敬王御後絵』の面貌表現は、近いものであることが分かる。

以上、『程順則画像』と『尚敬王御後絵』の比較を行い、面貌表現から描写の共通性を指摘した。しかし、『尚敬王御後絵』は、『程順則画像』と比較すると、向元瑚の補彩のためか描写がぎこちない印象を受ける。つぎに『程順則画像』と描写が最もよく似ている毛長禧（佐渡山安健）による『尚灑王御後絵』（図7-1）と『程順則画像』（図1-1）の面貌表現について比較を行い、『程順則画像』と琉球の肖像画の共通性について確認していく。

『尚灑王御後絵』（図7-2）も『程順則画像』（図1-2）と同じように、陰影によって輪郭や顔の皺が表現されている。陰影による目尻の皺、頬の表現は両者ともよく似ている。『程順則画像』と同じように上目瞼溝の表現は、細かな陰影による凹凸を繰り返して描写され、鼻も陰影によって輪郭を画き、下部分がより暗く描写されている。また、『尚敬王御後絵』では確認出来なかったが、口元を暗く、唇の膨らみをを明るく描く描写や、黒と白の細かい毛書きによる髭の描写は、『程順則画像』と類似している（図1-2）。

第2項 琉球の肖像画における『程順則画像』

『程順則画像』（図1-3）の身体は、丁寧な陰影を用いた面貌描写に対して、線描を中心とした描写により平面的に描かれている。程順則の人格が表現された写実的な顔と、平面的な身体描写の対比は、正面性の強い構図と共に『程順則画像』への尊崇の念を起こさせるのに成功している。こうした面貌と身体異なる描写は、『程順則画像』が、琉球における祖先崇拜のための礼拝像として描かれたためだと考えられ、現在、確認されている琉球の肖像画の特徴と共通している。

また、衣裳は、前述の通り、面貌表現と比較すると陰影が押さえられ平面的な印象を受けるが、素材の質感や模様が丁寧に描写されている。上着である袍は絹のような光沢感を示すために暈かしによる陰影が用いられ、地の雲紋も明確に描写されている。帯の文様（図1-5）についても、後補の可能性はあるが、宝珠に向かい合う2匹の龍が線描によって確認できるように描かれている。琉球の肖像画に強い影響を与えた中国の祖先像（図8）においては、琉球のものとは比べて素材の表現について、特に意識して描写された痕跡は見られない。こうした、衣裳の描写の違いは、琉球と中国の衣冠制度の違いによるものだと考えられる。中国の祖先像は、像主の社会的な地位を示すため、品位によって規定された模様が表された補子という徽章が胸の中央に描かれている。対して、琉球の場合、補子の

第6章 『程順則画像』について

ような徽章はなく、素材や模様によって社会的な地位を示すため、その肖像画は、冠および衣裳の文様を細かく描写し、素材や模様が識別できるような工夫を行う必要があった。以上のような事情から、『程順則画像』の丁寧な衣裳の描写は、琉球の肖像画の特徴として捉えることができる。

『程順則画像』の制作者を考察するため、琉球で描かれた3点の肖像画の面貌表現との比較を行った。『程順則画像』と『尚敬王御後絵』、『尚灑王御後絵』は、色彩の濃淡による陰影によって、立体的に面貌が描かれていた。対して、『前川親方画像』は、輪郭が細い線で捉えられており、平面的に面貌が描かれている。こうした、異なる面貌表現は、『御後絵』の画面の中で、国王と家臣の描き分けとして並存している(図7-2)(図7-3)。家臣の顔の描写は顔や鼻の輪郭を線描によってとらえており、国王の顔と比較すると、平面的になっている。多様な面貌表現がある中で、『程順則画像』は、御後絵の国王像ともっとも近い面貌表現で描かれている。『程順則画像』と同時期に、描かれた『宮平長延画像』(図4-2)は、色彩の濃淡による陰影によって立体的に顔が描写されているが、顔や鼻の輪郭は線描のようになっている。また、『喜久村絜聡(片目地頭代)画像』(図9)は線描によって輪郭がとられ、平面的に顔が描写されている。

琉球の肖像画は、異なる面貌表現が並存する一方で、共通する制作意識が見られる。『程順則画像』(図1-2)の鼻の左下には、ホクロのような小さな特徴が描かれている。琉球で描かれた肖像画の顔には、このような小さな特徴から、現在の我々の感覚では好まれない、痣のような特徴まで丁寧に細部が描写されている。『喜久村絜聡(片目地頭代)画像』(図9)には、肖像画では通常好まれないような目の疾患が、同じように『向国鼎玉城朝昆画像』(図10)には右目の上の瘤のようなものが描写されている。琉球で描かれた肖像画は、異なる面貌表現が並存する一方で、共通する制作意識が働いていたと推察される。

琉球の肖像画に、多様な描写と共通する制作意識が存在する背景には、17世紀末から18世紀に、士族や地域の有力者層へ、祖先祭祀における魂の依り代として肖像画が広がり、それらを描く絵師も、宮廷画家としての高い技術を持つ絵師と、その弟子層にあたる貝摺奉行絵師や在野の絵師などの多様な絵師がその制作に関わったためだと考えられる。

小結

琉装像の『程順則画像』は、その写実性の高さから、琉球の肖像画作品を考える上で重要なものとなっている。本稿では、琉球国王の肖像画「御後絵」や琉球人の肖像画より、その描写を俯瞰し、『程順則画像』の制作者について考察を行った。

王府による琉球の官人層への家譜制度の導入によって形成される家系や祖先祭祀の中で、17世紀以降、琉球の肖像画は礼拝の対象や家系を強く意識させる装置として、中国文化の担い手であった久米村士族を起点に、琉球王国の南端の石垣島の先島士族達へと広がり、首里の上

級士族から、久米島の有力者層まで、階層を越えて制作されていった。

琉球の絵師達は、17世紀の終わりから18世紀にかけて、福建に留学した。絵師達の留学によって、絵画技法が中国から琉球へもたらされ、様々な面貌表現の肖像画が描かれた。『程順則画像』は色彩の濃淡により立体的に描く、中国南部の祖先像の面貌表現と共通している。一方で、平面的な身体描写に対して衣裳の材質や模様への強いこだわりなど、琉球の肖像画と同じ特徴を持っている。

顔や身体の表現から、琉装の『程順則画像』は琉球で描かれた可能性が高いと考えられる。ただし、御後絵の国王像の面貌表現と比較すると、その特徴は、同時代の尚敬王よりも後代の尚灑王のものに近い。現存する作品が限られている中で琉球で描かれた可能性を軸としながら、今後もその作者や制作年代について幅を持って考えていく必要があると思われる。

『程順則画像』が中国で描かれたという指摘は、琉球と中国の肖像画の技術や目的が近い関係にあるからだといえる。

-
- 1 「程氏家譜」那覇市企画部市史編集室『那覇市史資料編 第1巻 家譜資料2下』那覇市役所、1980年。
 - 2 名護市史編さん室『名護親方程順則資料集・1—人物・評伝— 名護市史叢書11』文化課市史編さん室、1991年。
 - 3 錦織亮介「名護親方程順則の画像」『北九州市立大学文学部紀要』第69号、北九州市立大学文学部、2005年。
 - 4 永田雄次郎『薩摩の絵師たち』春苑堂出版、1998年121～123頁。
 - 5 近藤秀實「明末清初肖像画の諸問題 黄檗画像の祖—曾鯨と劉琦—」黄檗文華研究所『黄檗文華』第121号、黄檗山萬福寺文華殿、2002年。
 - 6 早川泰弘、吉田直人、佐野千絵、三浦定俊「琉球絵画および関連作品の彩色材料調査」首里城研究会『首里城研究』12号、首里城公園友の会、2010年。
 - 7 前掲、早川泰弘、吉田直人、佐野千絵、三浦定俊「琉球絵画および関連作品の彩色材料調査」45頁。
 - 8 小橋川南村「編輯局より」『沖縄毎日新聞』、1911年4月29日。
 - 9 同上、1911年5月6日。
 - 10 同上、1911年5月8日。
 - 11 同上。
 - 12 真境名安興「編輯局より」『沖縄毎日新聞』、1911年5月8日。
 - 13 真境名安興『沖縄一千史』日本大学、1923年。
 - 14 東恩納寛惇、『六論衍義伝』『東恩納寛惇全集8』琉球新報社、1980年。
 - 15 同上。
 - 16 東恩納寛惇、「沖縄今昔」『東恩納寛惇全集5』琉球新報社、1978年。

- 17 前掲、錦織亮介「名護親方程順則の画像」21・22頁。
- 18 比嘉朝健「琉球の肖像画と其進展」『塔影』12月号（第12巻第12号）、塔影社、1936年38頁。
- 19 前掲、比嘉朝健「琉球の肖像画と其進展」。
- 20 前掲、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』。原田あゆみ「鎌倉芳太郎の前期琉球芸術調査と美術観の変遷」『沖縄芸術の科学』第11号、沖縄県立芸術大学附属研究所、1999年。久貝典子「鎌倉芳太郎の芸術調査 上」『沖縄文化』第38巻2号（通巻96号）、2003年。久貝典子「鎌倉芳太郎の芸術調査 下」『沖縄文化』第39巻1号（通巻97号）、2004年。
- 21 前掲、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』229頁。
- 22 平川信幸「近世琉球期における琉球の肖像画について」首里城研究会『首里城研究』18号、首里城公園友の会、2016年。
- 23 張彦遠、長廣敏雄訳注『歴代名画記 1』平凡社、1977年、14・15頁。宇佐美文理『歴代名画記—〈気〉の芸術論』岩波書店、2010年、89頁。
- 24 海老根聡郎「泰和の簫氏—ある傳神一家—」『国華』1255号、国華社、2000年、31頁。
- 25 前掲、海老根聡郎「泰和の簫氏—ある傳神一家—」31～33頁。
- 26 同上。
- 27 前掲、近藤秀實「明末清初肖像画の諸問題—黄檗画像の祖—曾鯨と張琦」、67～68頁。
- 28 張庚、「国朝画徴録」巻中『国朝画徴録』浙江人民美術出版社、2011年、68頁。
- 29 張庚、「国朝画徴属続録」上巻『国朝画徴録』浙江人民美術出版社、2011年、140～141頁。
- 30 安里進編『沖縄県の歴史』、山川出版社、2004年、166～171頁。高良倉吉『琉球王国の構造』、吉川弘文館、1987年。田名真之『沖縄近世史の諸相』ひるぎ社、1992年。金城正篤「沖縄の家譜について」沖縄県教育庁文化課『沖縄文化財調査報告書第90集 沖縄の家譜—歴史資料調査報告書VI—』沖縄県教育委員会、1989年。田名真之「首里・那覇・泊系家譜について」沖縄県教育庁文化課『沖縄文化財調査報告書第90集 沖縄の家譜—歴史資料調査報告書VI—』沖縄県教育委員会、1989年。小渡清孝「久米村系の家譜について」。沖縄県教育庁文化課『沖縄文化財調査報告書第90集 沖縄の家譜—歴史資料調査報告書VI—』沖縄県教育委員会、1989年。
- 31 島尻克美「宮古系家譜について」沖縄県教育庁文化課『沖縄文化財調査報告書第90集 沖縄の家譜—歴史資料調査報告書VI—』沖縄県教育委員会、1989年。崎山直「八重山系家譜について」沖縄県教育庁文化課『沖縄文化財調査報告書第90集 沖縄の家譜—歴史資料調査報告書VI—』沖縄県教育委員会、1989年。上江洲均「久米島の家譜について」沖縄県教育庁文化課『沖縄文化財調査報告書 第90集 沖縄の家譜—歴史資料調査報告書VI』沖縄県教育委員会、1989年。
- 32 小島毅『中国の歴史 07 中国の思想と宗教の奔流』講談社、2005年。
- 33 小熊誠「近世士族門中の成立」古家信平他『日本の民俗 12 南島のくらし』吉川弘文館、2009年。
- 34 高良倉吉「琉球王国の展開—自己変革の思念、「伝統」の形成の背景—」、樺山紘一『岩波講座 世界歴史 13』岩波書店、1998年。
- 35 山里純一「『四本堂家礼』写本の現状」、山里純一代表科研成果報告書『琉球の家礼に

- 関する書誌学的・文献学的研究』琉球大学法文学部、2010年。
- 36 山里純一「四本堂家礼に関する基礎的考察」、山里純一代表科研成果報告書『琉球の家礼に関する書誌学的・文献学的研究』琉球大学法文学部、2010年。三浦國雄「琉球における『朱子家礼』の受容と普及過程－『四本堂家礼』の性格」、吾妻重二・朴元在編『朱子家礼と東アジアの文化交渉』汲古書院、2012年。
- 37 「蔡氏家譜 七世 朝用 具志家」、那覇市企画部市史編集室『那覇市史 資料篇』第1巻6、1980年。
- 38 孫白醇『清俗紀聞』平凡社、1966年、177頁。中村喬訳注『清嘉録』平凡社、1988年、22頁。
- 39 那覇市企画部市史編集室編『那覇市史 資料篇 第2巻中の7 那覇の民俗』那覇市役所1979年。
- 40 前掲、海老根聡郎「泰和の簫氏 ーある傳神一家ー」、130～133頁。
- 41 前掲、孫白醇『清俗紀聞』135頁。
- 42 同上。
- 43 平川信幸「資料紹介 石垣に伝世する肖像画二題について一紙本着色東任鐸（知念里之子親雲上政行）画像、紙本着色宮平長延画像一」『石垣市立八重山博物館紀要』第21号2012年。平川信幸「紙本着色 喜久村絜聡（片目地頭代）画像一その成立をめぐる背景一」『久米島博物館紀要』第13号、2013年。
- 44 「中山孔子廟記」、沖縄県教育庁文化課、歴史資料調査報告書V 沖縄県文化財調査報告書第69集『金石文』、沖縄県教育委員会1985年、58・29頁。糸数謙治「近世の琉球と儒教思想」、比嘉政夫『海洋文化論』凱風社1993年。
- 45 前掲、金城正篤「沖縄の家譜について」。前掲、田名真之「首里・那覇・泊系家譜について」。
- 46 前掲、島尻克美「宮古系家譜について」。前掲、崎山直「八重山系家譜について」
- 47 前掲、高良倉吉「琉球王国の展開ー自己変革の思念、「伝統」の形成の背景ー」
- 48 「山陽姓家譜」記録 四世 長延
 同年（1744 乾隆9年）乙巳為朝貢事至 王府公務全竣歸寫
 同年（1744 乾隆9年）杣山植木河道正捌欽奉呈此由從
 聖君臺下為御褒美掛物一幅山水画白花紗綾五端恭拝戴
 （中略）
 同年從大美御殿蒙恩賜國分煙草一箱百田上一箱
- 49 佐々木利和、『民族誌資料としての琉球風俗画の基礎的研究』、東京国立博物館、1998年、9頁。
- 50 前掲、平川信幸「紙本着色 喜久村絜聡（片目地頭代）画像一その成立をめぐる背景一」64～66頁。
- 51 比嘉朝健「琉球歴代画家譜（上）」、美術研究所『美術研究』第45号、1935年、430頁。
- 52 前掲、比嘉朝健「琉球歴代画家譜（上）」。
- 53 前掲、比嘉朝健「琉球歴代画家譜（上）」。比嘉朝健比嘉朝健「琉球歴代画家譜（下）」、美術研究所『美術研究』第48号、1935年。
- 54 黄錫蕃『閩中画録』卷十一、合衆図書館、1943年。盛叔清『清代画史』廣文書局、19

第6章 『程順則画像』について

70年、663頁。

55 前掲、黄錫蕃『閩中画録』卷十六、1943年。前掲、盛叔清『清代画史』、375頁。

56 同上。同上。

57 前掲、比嘉朝健「琉球歴代画家譜（上）」。

58 前掲、比嘉朝健「琉球歴代画家譜（下）」567頁。

59 前掲、比嘉朝健「琉球歴代画家譜（下）」567・568頁

60 沖縄大百科事典刊行事務局『沖縄大百科事典 上』沖縄タイム社、1983年、261頁

61 前掲、比嘉朝健「琉球歴代画家譜（下）」567・568頁。

62 小川陽一「肖像畫の中の遺言状『諭世明言』「藤大尹鬼斷家私」をめぐって」『大東文化大学漢学会誌』Vol.42、2003年。小川陽一「第三章『追容図譜』—「追容の法」のマニュアル」、『中国肖像画文学』研文出版、2005年、41～52頁。

63 前掲、錦織亮介「名護親方程順則の画像」2427頁。平川信幸「【資料紹介】近世琉球の肖像画」『沖縄県立博物館・美術館紀要』第1号、2008年。

64 前掲、真境名安興「編輯局より」、『沖縄毎日新聞』、1911年5月8日。

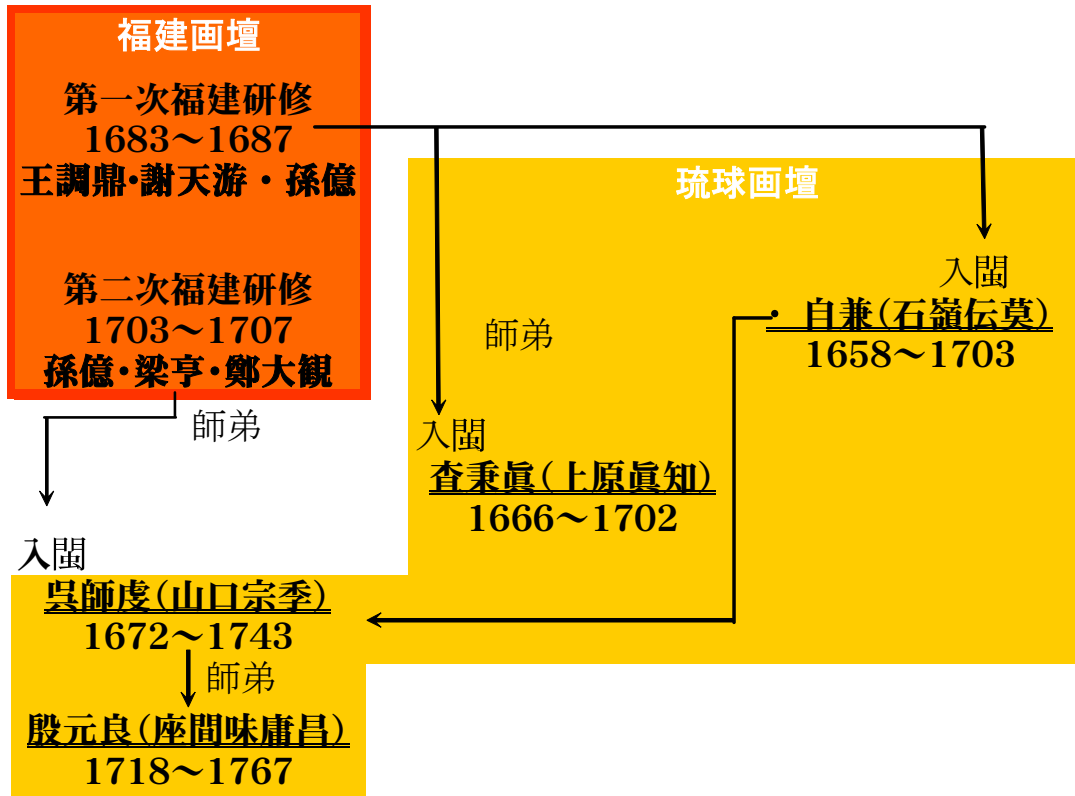
図版出典

一部の図版は以下より転載させていただきました。

図3 孫白醇『清俗紀聞』平凡社、1966年。

図8 熊宜中『明清官像画図録』国立台湾芸術教育館、1998年。

表1 画系図 17世紀後半から18世紀前半の琉球画壇



→ 師弟関係

二重下線は御後絵制作に関わった絵師

比嘉朝健「琉球歴代画家譜(上)」美術研究所『美術研究』第45号、1935年。比嘉朝健「琉球歴代画家譜(下)」美術研究所『美術研究』第48号、1935年。鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』岩波書店1982年より作成



图1-1 伝殷元良筆『程順則画像』18世紀、個人蔵

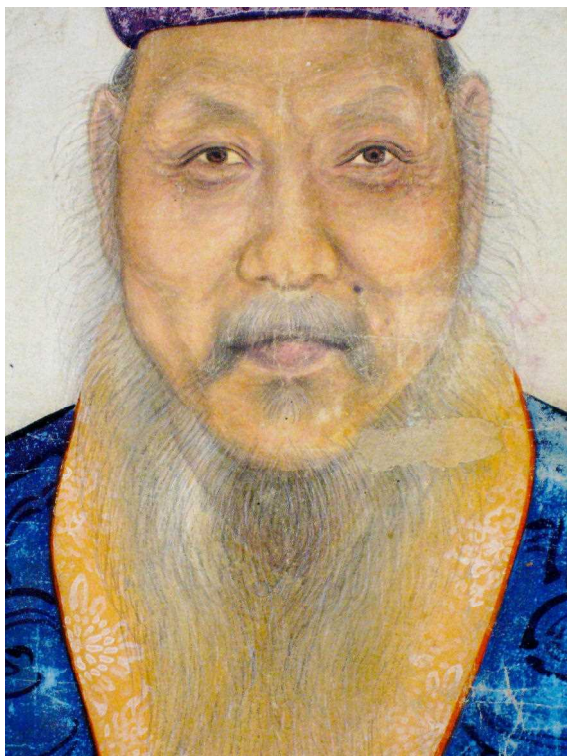


図1-2 『程順則画像』顔部分、個人蔵

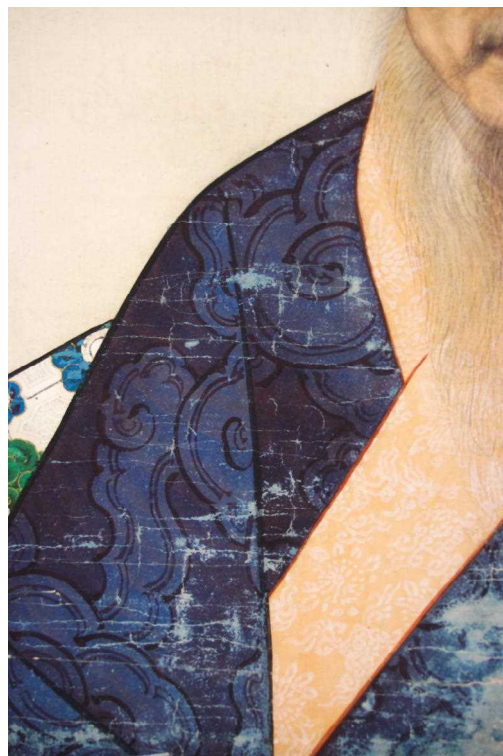


図1-3 『程順則画像』衣装部分、個人蔵

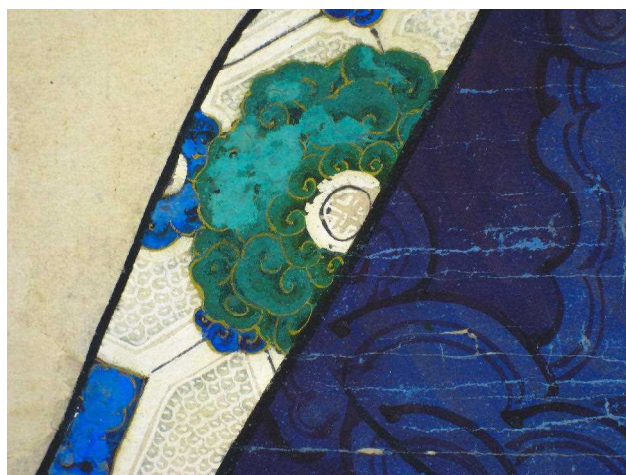


図1-4 『程順則画像』掛け布部分、個人蔵



図1-5 『程順則画像』帯部分、個人蔵



図2-1 木村探元筆『程順則画像』個人蔵



図2-2 木村探元筆『程順則画像』顔部分



図3 孫伯醇著『清俗紀聞』「真容図」



図4-1 『宮平長延画像』、18世紀、石垣市立八重山博物館



図4-2 『宮平長延画像』顔部分

図4-3 『宮平長延画像』帯部分



図4-4 『宮平長延画像』八巻部分



図4-5 『宮平長延画像』衣装部分

第6章 『程順則画像』について



図5-1 『尚敬王御後絵』、鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図5-2 『尚敬王御後絵』顔部分



図6-1 『前川親方画像』、鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図6-2 『前川親方画像』顔部分



図7-1 『尚瀨王御後絵』、鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図7-2 『尚瀨王御後絵』顔部分



図7-3 『尚瀨王御後絵』家臣団顔部分

図8 『大清威寿禄公官像』国立台湾芸術教育館

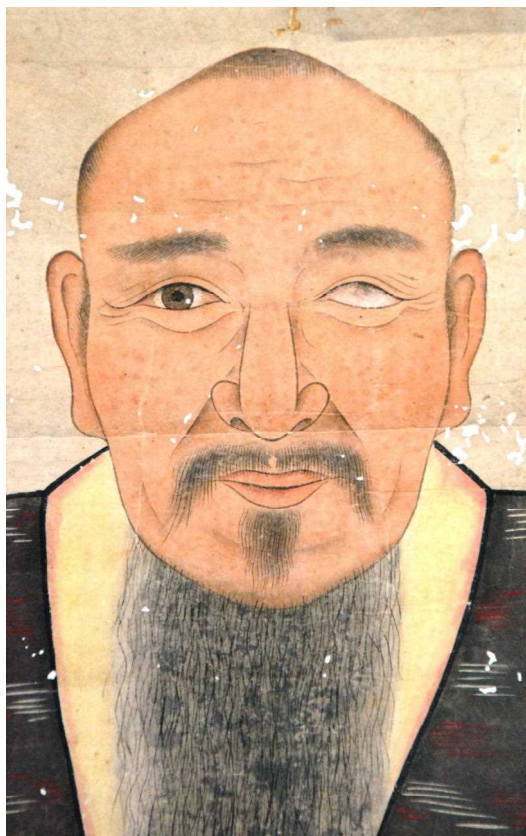


図9 『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』
顔部分、個人蔵

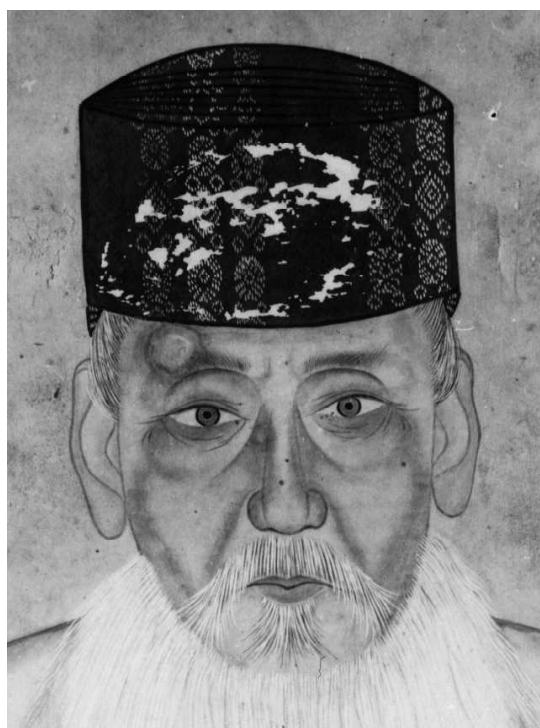


図10 『向国鼎玉城朝昆画像』顔部分、鎌倉芳太郎
撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

第7章 『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』について

1756年（乾隆21）6月、尚穆王の冊封使全魁、周煌を載せた船は、久米島近くで強風にあおられ、座礁した。遭難した冊封使一行は、久米島の人々の決死の救援により、死傷者を1人も出さずに救出された。さらに、久米島の人々は嵐によって荒れる海の中、沈みかけた船を陸地近くまで牽引し、皇帝からの勅書や下賜品など冊封に欠かせない儀礼の道具を無事に運び出す。久米島の人々の決死の救援によって、冊封使は那覇港に到着し、尚穆王一世一代の冊封の儀礼を無事に執り行うことが出来た。

この遭難事件を1つの契機として、『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』（以下、『喜久村絜聡画像』と記す）は描かれる。肖像画上部の画賛には遭難事件の顛末を中心に、像主の経歴、そして家訓とともに遭難の一件を子々孫々伝える旨が記されている。画賛によれば『喜久村絜聡画像』は1759年（乾隆24）に首里で制作されたこと、状態が比較的良好であること、数少ない王国時代の画像であることから評価されてきた。確かにこの評価は、妥当であると思われる。一方で、像主の衣裳は正装で描かれているのにも関わらず、本来被るべき八巻を被っていないなど読み解くべき課題が残されている。

本章では画賛の考察で得られた知見とともに、琉球の衣冠制度と肖像画の衣裳描写との関係を論じ、本画像の成立背景を明らかにしていく。

第1節 像主の経歴

喜久村絜聡は1713年（康熙52）11月27日公孫氏四世絜賢の子として生まれ、父絜賢の異母兄弟の弟、公孫氏五世の絜卿の継嗣となり、公孫氏六世を次いでいる。冊封船が久米島近海で遭難した際、実父絜賢、義父絜卿とともに3人で、その救援にあたっている。その時の褒賞として、実父絜賢は掛け物1幅、上布1疋、座敷の位階、義父絜卿は座敷の位階を、絜聡は掛け物1幅、上布2疋を王府より拝領している¹。この時、絜賢・絜聡親子が拝領した上布は「乾隆二十二年丁丑拝領」の銘を持つ2枚の紅型幕に仕立てられて同家に伝わっている²。紅型幕は横幅が約48cmの麻布を8枚繋げたものとなっている。この紅型幕は年号の銘を持つことから、制作年代を推定できる数少ない、琉球の染織資料となっている。また、同家には銘入りの1枚の紅型幕より1回り小さい、同じ意匠の藍型幕が葬儀用として伝わっている³。この藍型幕は、銘がないため制作年代を特定するのは難しいが、同家に親子で下賜された上布が3疋であること、銘入りの紅型幕と同様の意匠であることから下賜された3疋目の上布で、同時期に染められたものである可能性が高い。

家譜によると絜聡は岸川原（儀間のウフジセ原）に初めて石橋を架橋、宇江城や比嘉部落の役場の強化と職員の増員、久米島で生産量の低い粟や黍から真綿への上納品の変更、当

第7章 『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』について

時の需要に応じて染物役を3人から6人へ増員している。その後、1756年（乾隆21）、本画の制作の契機となる全魁、周煌の乗った冊封船の座礁に遭遇している。冊封船の座礁のあと、1758年（乾隆23）、両冊封使から尚穆王への申し入れにより、真謝に菩薩堂すなわち天后宮⁴が創建される。真謝の地頭代であった絜聡は菩薩堂に「玉山仙姥」の4字の扁額と、冊封正使全魁による「猛鯨鳳高五夜慈燈廻實筏靈鴉雲擁千秋瀛島捧珠宮」の22字の聯と、冊封副使周煌「鳳舸燦神光一片姿心扶泰運龍津標聖蹟萬年福躍鎮安嘉」の24字の聯を掛けている。1759年（乾隆24）に家譜編纂を学ぶために首里に、長期滞在をしている。以上のおり、絜聡の業績は石橋の架橋から遭難した冊封使の救援まで多岐にわたる。

絜聡の業績を裏付けるように、絜聡は先島役人としてかなり早いペースで位階を陞っている。後述する「紙本着色 喜久村絜聡（片目地頭代）画像」賛（以下、画賛と記す）によると、絜聡は17歳に若文子を皮切りに、20歳に島文子、21歳に儀間掟、27歳に大掟、28歳に首里大屋子、30歳になると嘉手苧夫地頭職を授かり、31歳で、宇江城地頭代まで昇進し、37歳の時、座敷に叙位されている。座敷は従四品で、平士・先島系持・百姓の最高位階となっており、新参・系持・百姓が抜群の功績により越階してのぼる、格式の高い位階である⁵。実際、絜聡の実父絜賢と養父絜郷は冊封船の救助への功績として1757年（康熙22）にそれぞれ69歳、68歳で叙位されている⁶。絜聡は37歳という年齢での座敷叙位により、王府が絜聡の手腕を高く評価していたことを窺うことができる。

第2節 画賛の成立と家譜の編纂について

第1項 家譜編纂と久米村士族との関わり

久米島の家譜は具志川間切の美濟氏、太史氏、叔仲氏、和州氏、巫馬氏、萬孫氏、西銘間切の太史氏、そして仲里間切の公孫氏の八氏族のものが確認されている⁷。8氏族の家譜の内、仲里間切の「公孫姓家譜」と西銘間切の「太史氏家譜」の2氏族の家譜のみ漢文体となっており、残り6氏族の家譜は候文体となっている⁸。喜久村絜聡は公孫姓であり家譜の内容を要約した画賛は当然漢文となっている。「公孫姓家譜」は画賛のとおり、絜聡が首里で学んで編集したものである。画賛は家譜の文体が漢文であることから、絜聡に漢文での家譜編集を教えた人物は久米村の人間だった可能性が高い。「公孫姓家譜」には、座礁事件の時、冊封使の接待役であった鄭秉哲が久米島に来て勅書と皇帝からの下賜品を保管する場所を、絜聡宅へ求めた記述がある⁹。

鄭秉哲は18世紀初頭に活躍した久米村士族で、『球陽』の編集者として知られている。1742年（乾隆7）、初めて漢文組立役が設置されると、鄭秉哲は蔡宏謨とともにこの職に任用される。この漢文組立役は表箋文・奏文・咨文その他の漢字公文書を作成する役職である。1743年（乾隆7）2月、『中山世譜』附巻を続集するために首里に移り、9月で一応完了すると、10月から『球陽』の編集にかかっている¹⁰。また、『中山世譜』、『球陽』の編集は系図座で行われている¹¹。以上のことから鄭秉哲が、漢文に通じ家譜を管理した

系図座と関わりがあり、絜聡へ漢文での家譜編集を伝授するのに最適な人物であったと推察される。ただ、絜聡が鄭秉哲より家譜について伝授された直接的な資料を見いだせていない。そのため、絜聡は鄭秉哲のネットワークを介して漢文に通じた久米村士族から家譜の編集を伝授されたと理解するのが妥当かもしれない。

鄭秉哲が属した久米村士族は、中国から渡来した人々の子孫を中心に構成されたグループで、古琉球期・近世琉球期を通じて中国との外交を担い、その習慣を有していた。第6章で述べたとおり、久米村士族の家譜には、肖像画にまつわる明代の故事が記されており、祖先像を祀る習慣が中国から久米村に伝わっていたことが分かる¹²。祖先像を祀る習慣は、正月や祖先の誕生日、祥命日に位牌のある座敷でかかげるものとして、久米村士族の家系に戦後まで残されていたようである¹³。家譜編纂の習得から、喜久村絜聡が自らの肖像画を遺すことを着想した背景の一つには、久米村士族との交流があった可能性がある。

第2項 賛文の考察

現在、琉球人の肖像画で、画賛を持つものは、本画像と『東任鐸(知念里之子親雲上政行)画像』、『宜寿次盛安画像』の3点が確認されている¹⁴。何れも肖像画を描く動機と、家訓と共に肖像画を子々孫々伝えていくようにとの言いつけ等が書かれている。本画像に上部に記された画賛は、次ぎのとおりになっている。なお、翻刻に際して、闕字、擡頭については、原本によった。闕字は行間に(闕)として註記した。

(原文)

予自幼時能遵父祖之教入則盡孝出則盡弟少無怠慢因此貴賤
愛予猶如親生兄弟年至十七歲初爲若文子至二十歲爲島文子
至二十一歲爲儀間掟至二十七歲爲大掟至二十八歲爲首里大
屋子至三十歲授嘉手茆夫地頭職至三十一歲爲地頭代授宇江
城地頭職各雖歷勤其職諸務無碍各辦公用少無欠缺於是年至
三十七歲

聖上嘉臣有功不論位階賞賜・敷併爲地頭代定役乾隆二十一年丙
子六月吾在地頭代職之時

冊封寶船風因不順在真謝泊候風之時不擬驟遇大風衝礁打破既當
此時急令百姓恭接^(闕)天使兩位及跟伴水梢等離船登岸一命不
損併^(闕)御勅書賞物等項無些遺失且天使在本島之時一日爲
遊觀枉駕敝舍而因召吾與男子吾即率兩男叩首拜見隨即設造
球宴奉進^(闕)天使天使贊美而嗜至晚還駕後至三日又因召我即
到驛樓叩首拜見時自^(闕)正使賞賜福字一張扇子兩把自^(闕)副使
賞賜牡丹絵一幅宝蔵二個於是奏^(闕)上司幸蒙以^(闕)天使所賜之
福字造作匾額奉掛吾家・由因此謹作匾額掛于吾家永爲家寶
况至公事少無遲滯各辦公用辦以然者此吾所遵父祖之教故也

故曰爲善者天必報之以福爲惡者天必報之以禍矣予乾隆己卯始
爲編家譜之事上国久在首里特亦有志画吾形像且記祖父之言
以傳後世嗚呼爲後子孫者常視斯圖淡然立忠孝之心肅然興禮
讓之風皆繼吾志謹遵宗祖遺教能報 国恩豈不顯宗祖功業哉

詩曰

鑿壁匡衡者伝史 子孫常是可心量
潜心攻效才尤秀 立志琢磨學正剛
無功胡能開本業 無功何以顯宗光
汝觀此圖随斯言 謹守一身得口祥

乾隆二十四年己卯九月吉旦絜聡謹稿時年四十七歲

（読み下し文）

予幼き時より能く父祖の教えに遵い、則ち入れば孝を尽くし、出づれば弟を尽して少しも怠慢すること無し。此れにより、貴賤のもの予を愛すること猶お親生兄弟の如し。

年十七歳に至りて初めて若文子¹⁵となし、二十歳に至りて島文子¹⁶となす。二十一歳に至りて儀間掟¹⁷となし、二十七歳に至りて大掟となす。二十八歳に至りて首里大屋子となし、三十歳に至りて嘉手苺夫地頭職¹⁸を授かる。三十一歳に至りて地頭代¹⁹となし、宇江城地頭職を授かる。各々勤めを歴えると雖も、その職、諸務を碍げること無し。各々公用を辨ずるに少しも缺を欠くこと無し。是の年に於いて三十七歳に至り、聖上、臣の功有るを嘉みするに位階を論ぜずして、座敷²⁰を賞賜し併びに地頭代定役となす

乾隆二十一年丙子六月、吾地頭代職に在るの時、冊封寶船、風の順ならざるによるに、真謝泊に在りて風を候つの時、擬らずも驟かに大風に遇い礁に衝りて打破せらるるに遭う。既に此の時に當りて百姓に急令し、天使兩位及び跟伴・水梢等に恭しく接し、船を離れて岸に登るに一命も損なわず。併びに、御勅書・賞物等の項は些かも遺失する無し。且つ、天使本島に在るの時、一日は遊観となし、敝舎を枉駕す。而して吾と男子を召すに因り、吾即ちに両男を率いて叩首し拝見して随う。即ちに球宴を設造し天使に奉進したるに、天使賛美して嗜む。

晩に至りて還駕するの後、三日に至りて又我を召すにより、即ちに驛樓に至りて叩首し拝見す。時に、正使より福字一張・扇子兩把を賞賜せられ、副使より牡丹絵一幅・宝蔵二個²¹を賞賜せらる。是に於いて上司に奏するに、幸いにも天使これを賜るの所を以てするに、福字は匾額に造作し吾家に掛けるを蒙る、等の由あり。此れにより、謹んで匾額を作し、吾家に于いて掛ければ永く家寶となす。況んや公事に至りて少しも遅滞する無ければ、各々公用を辨ずる所を以てするをや。然らば、これ吾父祖の教えに遵う所の故なり。故に曰く、善をなす者、天必ずこれに報い福を以てす。悪をなす者、天必ずこれに報い禍を以てす。

予乾隆己卯、始めて家譜を編むの事のために上国し、久しく首里に在る。特に亦た志有りて吾の形像を画き、且つ祖父父祖の言を記すに以て後世に傳う。嗚呼、後に子孫となる者、常に斯圖を視て淡然として忠孝の心を立て、肅然として禮讓の風を興さんとす。皆吾が志を継ぎ、謹んで宗祖の遺教に遵い能く国恩に報わんとすれば、豈に宗祖の功業を顕らかにせざらんや。

詩日く

鑿壁の匡衡史に伝う 子孫常に是れ心の量とすべし
 心を潜め効を攻めるの才は尤も秀にして 志を立て琢磨すれば学正に剛なり
 功無ければ胡んぞ能く本業を開かんや 功無ければ何を以て宗光を顕さんや
 汝 此図を観るに斯言に随う 謹んで一身に守り口祥²²を得んとす

乾隆二十四年己卯九月吉旦 絜聡謹んで稿す 時に年四十七歳

（翻刻で参考にしたのは次のとおりである。渡名喜明「喜久村家所蔵の紅型幕について」『沖縄県立博物館紀要』第6号、沖縄県立博物館、1980年。）

画賛は絜聡の誇るべき業績として1756年（乾隆21）の冊封船の遭難事件について、かなりの行を費やしている。この遭難事件については『球陽』や冊封使周煌の『琉球国史略』よりも、仲里間切の有力者達の連名で王府へ提出された、1757年（乾隆22）「口上覚」²³や絜聡の「公孫姓家譜」²⁴に詳しい。王府にとって冊封儀礼は琉中関係の根幹を成すものであり、冊封船の遭難事件はまさに、その根幹ゆるがすものであった。故に仲里間切の有力者達は「口上覚」をはじめ、「公孫姓家譜」や肖像画の画賛に遭難事件の顛末を詳細に記録し、いかに国王の冊封に寄与したかを示したと考えられる。

また、賛には救援への礼物として「福字」、「扇子」、「牡丹絵」、「宝蔵」の4件がどのように冊封使から絜聡へ贈られたか、その状況が詳細に記されている。冊封使からの礼物は「福字」、「牡丹絵」の2件が現在まで伝世している。賛でも触れられているように全魁より贈られた「福字」は絜聡の上司の許可を得て掛床に仕立てられている。「福字」の掛床（図3）は大きさが縦122.9cm、横61.2cm、コタンの木材に黒漆の地に金箔で「福」の文字が書かれている。賛には「吾家に于いて掛ければ永く家寶となす。況んや公事に至りて少しも遅滞する無ければ、各々公用を辨ずる所を以ってするをや。」とあり、「福」の字の掛床によって、遭難事件での命がけの救援活動で示した王府への忠義を子孫へ伝えていくとある。「牡丹絵」は、孫億の手によるもので、17世紀末から18世紀初頭に制作されたと考えられ、縦90.5cm、横453.6cmとなっている。本作は現在、『花鳥図』（図4）として子孫の家に伝わっており、県指定有形文化財に指定されている。周知の通り、孫億は18世紀の琉球画壇へ強い影響を与えた重要な画家である。その孫億による絹本の作品は、琉球において、簡単には手に入らない貴重なものであったと考えられる。冊封使から贈られた礼物は、遭難事件とともに事件後の冊封使への応対を示す具体的な根拠として、喜久村絜聡をはじめとする久米島の有力者達にとって重要な意味を持っていた可能性が高い。

本画像の画賛や「口上覚」、「家譜」に、冊封船の遭難事件を詳細に記録した背景には、絜聡が自らの業績を誇る以上に、久米島の有力者層の身分問題があったと推察される。宮古・石垣の在地の有力者層が先島土族になったのに対して、久米島の有力者層達は沖縄本島の地方役人と同じく平民であった。だからこそ、久米島の有力者層は冊封船の遭難事件でいかに王府に尽くしたかを示し、土族としての身分に必須であった²⁵家譜の編纂許可を求めたと考えられる²⁶。こうした久米島の有力者達の働きかけが功を奏してか、久米島の家譜は、遭難事件の2年後の1758年（乾隆23）に久米島の有力者層より申請され、翌年、

王府から編集許可が下りている²⁷。画賛には「予乾隆己卯、始めて家譜を編むの事のために上国し、久しく首里に在る。特に亦た志有りて吾の形像を画き、且つ祖父父祖の言を記すに以て後世に傳う。嗚呼、後に子孫となる者、常に斯圖を視て淡然として忠孝の心を立て、肅然として禮讓の風を興さんとす。皆吾が志を継ぎ、謹んで宗祖の遺教に遵い能く国恩に報わんとすれば、豈に宗祖の功業を顕らかにせざらんや。」とあり、家譜申請の翌年、1759年（乾隆24）、喜久村絜聡が家譜編纂のため首里に滞在した際、本画像が制作されたことが確認出来る。絜聡にとって、肖像画の制作も家譜と連動して、久米島の有力者層の、身分上昇が意識されていた可能性が高い。画賛には、「鑿壁偷光」のような教訓的な史実や、像主の絜聡が王府への公務に励んだこと、子孫にも国への忠節を尽くすことが記されている。また、先述の通り画賛には冊封使正使から「福」の字を1張、扇子2本、副使より孫億の「牡丹絵」1幅、宝蔵2つを褒美としてもらい、そのことを上司に報告したとあるが、原文では「奏 上司」となっており、君主へ報告を意味する「奏」が使用され、上司へ闕字が使われている。このことから上司である在番役人へも最上級の敬意が払われていることが分かる。恐らく、画賛の内容は子孫だけでなく、派遣された在番役人から王府へ伝わることを前提として記されていたと考えられる。

第3項 落款にみられる満洲文字

落款は右の上部に1つ落款①(図5)、左の下部に縦に並んで2つ落款②(図6)、落款③(図7)が押されている。落款①(図5)は陰刻で「平安風信」、落款②(図6)は陰刻で「護封」となっている。落款③(図7)は左に満洲文字、右に漢字がそれぞれ陽刻で刻まれた満漢合璧²⁸となっている。

満洲文字は、理解しやすいように字をアルファベットに置き換えると「fempilehe²⁹」となっており満洲語で「封皮」となり、封をしたことを示し、右の漢字の部分は満洲語の漢語訳である「護封」となっている。落款③(図7)を含む3つの印影の語句は、手紙などの封を想起させるが、どのような経緯で画賛に捺印されたのか不明である。これまで、琉球関係の資料で満洲文字と漢字を備えた印章が使用される例は、琉球国王から清国皇帝への表文や咨文に押された「琉球国王之印」(図8・図9)がよく知られているが³⁰、公文書以外に満洲文字が使用された例は初見でないかと思われる。

落款③(図7)の印章の来歴の1つとして、落款②(図6)の印章とともに冊封使からの下賜が考えられる。落款②(図6)は落款③(図7)とともに文面は封印となっている。形や大きさも落款①(図5)が若干縦長に対して、2つとも同様の大きさで、正方形に近い形となっている。以上のことから、落款②(図6)、落款③(図5)の印章は元々セットであった可能性がある。「画賛」には副使徐葆光より宝蔵2個を貰うとある。宝蔵という語句は、沖縄口で「フゾー」を示し、腰から下げる煙草入れや首里などの上流階級の女性用の綺麗な小物入れを指すが、一方で「宝」には印章、特に天子の印の意味もあり、官印と印章入れの可能性もある。落款②(図6)は「護封」、落款③(図7)は「fempilehe(封了)・護封」と共に封印となっている。「口上覚」によると冊封船の遭難時に絜聡宅は、特に冊封使の命によって皇帝からの下賜品の保管場所になっていた。このことから、肖像画に押された2つの印影は、皇帝からの下賜品を管理する際に用いた封印で、徐葆光より

絜聡へ贈られた「宝蔵」であった可能性がある。ただ、「宝蔵」については残念ながら現在まで伝わっていない。比較的資料が残されていたと考えられる戦前の調査記録、1926年（大正15）の鎌倉芳太郎の調査³¹と1937年（昭和12）の比嘉景常の調査³²においても「宝蔵」は報告されていない。このことから、戦前からすでに「宝蔵」は失われていたと考えられる。「宝蔵」の現物が失われているため、落款③（図7）が冊封使からの下賜品という説は今後の調査の成果に期待するほかにない。

落款の印影は「平安風信」、「護封」などとなっており、喜久村絜聡の経歴や画賛の内容をとくに示すものではない。その中で、向かって左の2段目の満漢合璧の落款は、満州族の王朝である清とともに冊封使を想起させるものとなっている。画賛は、1756年の冊封船の遭難事件と冊封使救出時の状況やその後の対応など、冊封船の一件で、喜久村絜聡の一族がいかに貢献したかが述べられている。満漢合璧の印章は、満州族による清朝を想起させることによって冊封船の遭難事件を、より具体的に示すために押されたのではないだろうか。

また、北京から遠く離れた久米島の有力者の肖像画に押された満漢合璧の印影は、琉球と明・清の交流が琉球の島々の支えによって成り立っていた一つの証であり、こうした交流によって、中国を中心とする東アジア世界の知識が頻繁に琉球へもたらされていたことを裏付けるものである。

第3節 画像に見る像主の表現

本画像は画賛により1759年（乾隆24）9月1日頃首里で描かれたことが分かっている。残念ながら作者については不明である。当時首里の画壇には璩以栄（石嶺伝俣 1709－1778年）、殷元良（座間味庸昌 1718－1767年）、呉着仁（屋慶名政賀 1737－1800年）などがいた³³。本画像と「伝殷元良筆 程順則像」を比較すると、顔を立体的に描き、体や背景を平面的に描くなどの画風が共通している。このことから、本画像は璩以栄や殷元良、呉着仁、または彼らにつながる画家に描かれたと考えられる。

構図は、画面一杯の大きさで、堂々たる体躯の像主が曲朶に坐った姿で中央に配されている。像主は琉装に中帯を締め、右手に閉じた扇子を立てるように持っている。また、右手は扇子と共に中帯の端を握っている。礼装の場合、頭に八巻を被るのが一般的だが、本画像は八巻を被っていない。

第1項 面貌と身体の描写

面貌は均一な線を中心に、隈を使用し立体的に表現されている。片目地頭代の渾名の由来となった目の疾患や顔のシミなども表現されており、写実的に描かれている（図10）。像主は八巻などの冠を被っていないため、頭の形が分かるようになっている。頭の造形は、頭頂部が肉髻のように盛り上がり、特徴的な形を表現している。頭髪は、彩色され

た頭部に1本ずつ均一な線で丁寧に引かれている。鬢や口髭、眉毛も同じように、1本ずつ均一な線で表現されている。顎髭は、背後を薄く灰色で暈かし、その上に曲線で、ふさふさした様子が描かれている。耳や鼻、皺は細い均一的な線で輪郭を描き、薄い隈で顔の凹凸を表している。右目は、白く彩色した眼球の上に、焦げ茶で輪郭線を描き、同系色を丁寧に塗り分けることによって、虹彩と瞳を写実的に表現している。疾患のある右目も同じように描いた後から、白く塗りつぶしたようになっている。虹彩を白く塗りつぶしたことにより、白内障のような特徴を描いたようにも見え、画家が実際に像主を前にして画像を描いたことが分かる。

口の表現は、肥瘦のある輪郭線で表情をつけ、暈かしによって唇を立体的に表現している。衣裳の袖から出ている手は、かなり写実的に描かれており、治水工事や開墾を指揮してきた地方の有力者層に相応しく、毛の生えたゴツゴツとした逞さを表現した描写となっている。

右目について、画家が気を利かせ、その疾患を補って描いたが、絜聡が正直に描くように描き直しをさせたという伝承が、喜久村家に今日まで伝わっている³⁴。また、本来なら、好まれないと考えられる身体的な特徴を描いた例として『向国鼎玉城朝昆画像』（図11）、『翁高年（宜寿次盛安）画像』（図12）にも右目の上の大きな瘤や顔中のシミなどが描かれている。このことから、今日の我々からすると身体の短所的な部分を忠実に描くのも琉球の肖像画の特徴と言えるかもしれない。

第2項 衣裳の描写

詳細は第8章で述べるが、琉球人の肖像画は、沖縄戦以前に撮影された写真も含めて13件が確認されている。多くの肖像画は自らの階級をしめす紗帽や八巻などの冠が、色や素材が分かるように丁寧に描かれている。しかし、本画像は像主の喜久村絜聡が座敷にも陞り³⁵、黄色い八巻を被る資格を有していたのにも関わらず、像主の階級を示す冠が描かれていない。宮古・石垣の有力者層が家譜編纂を認められるのが1726年（雍正7）で、久米島の有力者層はそれから33年後の1759年（乾隆24）に家譜編纂がやっと認められる。家譜編纂が認められると、前述のとおり、絜聡はその編纂技術を習得するために首里に滞在する。この肖像画はまさに、絜聡が首里滞在中に描かれたものである。恐らく絜聡は、八巻を脱いだ姿を描かせることで、家譜編集許可に対して、王府へのなんらかの心情、例えば感謝や畏敬の念などを表現したと考えられる。

像主の衣裳は焦げ茶の地に白と赤茶の経緋の袍となっており、袖口から白の裱衣が見える。袍の裏地は淡黄色である。像主の衣裳の柄は、現在の久米島紬と特徴がよく似ている。久米島紬の地糸はグール（ハマサルトリイバラ）やティカチ（オキナワシャリンバイ）の茶色系染色液に何回か浸染して天日に干す。その後、鉄分を含んだ泥のなかに漬けて発色させると、独特な黒褐色に染色される。緋の部分の色系にはクルポー（リュウキュウガキ）、ヤマモモなどの黄色系染料が使われる。衣裳の配色は黒褐色の地色に淡い黄色や茶色の横緋を配した現在の久米島紬のものによく似ている。しかし、配色が似ているからといって、袍の素材を断定することは難しい。「巳」（1857年か1869年）に評定所から出された「衣

服定」では、紬は三司官クラスの格式の高い衣料となっている³⁶。その一方で、地方の有力者層の出身の村役人の公務の衣裳は木綿が許されていた³⁷。この「衣服定」より傍証的に喜久村絜聡の袍の素材を考えると、紬ではなく木綿の可能性もあり、模様とともにもう少し考察を重ねる必要があるだろう。

また、絜聡の衣裳の模様を考える上で、沖縄県立博物館・美術館に残されている、貢布として久米島で織られた「黄色地経緯総緋裂」³⁸、「絹黄色地格子に井緋綿入」³⁹、「久米島紬裂」⁴⁰、御絵図・久米島紬裂（経緯に緋）⁴¹は非常に示唆にとんでいる。これらは黄色地に赤や青の井桁模様、黄色地に総緋、縦縞に緋模様を配したアヤノナーカなど、彩色豊かで中型から大型の模様が配されたものとなっており、茶色地に赤と白のささやかな緋を配した喜久村絜聡の衣裳のものとは大きく異なる。尚家、御殿、殿内、士族を中心とした琉装の形態は、広くて長い返襟や袖口全体が開いている広袖の衣裳であり、着物全体の文様をしっかりと鑑賞できるようになっている⁴²。そのため衣裳の模様は身分を示すアイコンとなっており、貢納布の見本台帳である御絵図の柄は、より大きく、色彩の鮮やかな模様が使用された。その中で単位模様の大きいムルドウッチリ（総緋）、アヤノナーカ（綾の中）、手縞などの模様は、首里において「御殿柄」と呼ばれ、特に高い格式を誇っていた⁴³。

また一方で、久米島の上江洲家には王国末から明治頃の「裂地帖」が残されている⁴⁴。「裂地帖」は、上江洲家に伝わる紬の裂を帖装にまとめたもので、諸紬（経緯紬）のあっさりとした模様の織物である。地の色は、茶色系が多く、煤竹色と呼ばれる泥媒染特有の色味である。柄は格子や縞模様で、所々に小さな緋が入っている。王国時代末期、代々地頭代を務めた上江洲家でさえ、身につけることができた緋の柄はこの程度のものであったと考えられる。本画像に描かれた袍も、焦げ茶の地に白と赤茶の経緋のささやかな模様となっており、上江洲家の「裂地帳」のものと柄の構成が似ている。以上のことから、絜聡の衣裳はその身分に応じた模様の構成であることが分かる。

第3項 帯の描写

画中で絜聡が締めている帯は朱色地の地を横線で区切り、双龍紋と幾何学模様が交互に配されている。同家に御拝領帯とよばれる帯が3本、伝わっており、この内の1本（図13-1）と本画像の帯の模様が非常によく似た特徴を持っている。特に像主が、鑑賞者に示すように右手で握った帯端の描写は稚拙ながら伝世品と同様の模様の特徴を捉えている。伝製品を帯端を見ても市松文様と卍崩しの文様が交互に配置されている（図13-2）。これに対して描かれた帯も市松模様と卍崩し風の模様が描かれている（図14）。その他にも、伝世の帯は菊唐草に龍が向かい合う模様の段と、菱形と卍の段が交互になっており、同様の模様が、肖像画の帯に描かれている。肖像画の帯の菱形と卍の段の描写については図形が崩れてしまっているが（図14）、浮き織りで織り出された模様の特徴が捉えられている（図13-3）。色彩については伝世資料が薄い黄色、描かれたものが朱色となっており彩色の違いがある。これは、伝世資料が経年変化のために退色したためで、元は赤だったと思われる。双龍紋と幾何学模様が交互に配された帯は、本画像以外にも『前川親方画像』（図15）や『宮平長延画像』（図16）、『東任鐸（知念里之子親雲上政行）画像』（図17）

にも見られる。『琉球国旧記』には帯について、「法司以下申し口までは、全て黄地八糸龍紋帯用いる。」「座敷は全て赤地八糸龍紋帯用いる。」⁴⁵とあり、同じ模様であっても色彩で身分の違いを表したことが分かる。

因みに現存する『宮平長延画像』（図16）の帯は赤地、『東任鐸（知念里之子親雲上政行）画像』（図17）の帯は黄地となっている。戦前にモノクロームで撮影された『前川親方画像』（図15）の帯は『琉球国旧記』の記載から想像すると黄地であった可能性が高い。

第4節 琉球の衣冠制度と絵画表現

これまで述べてきたように、『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』の衣裳（図1）は焦げ茶の地に、茶・白の緋模様の表衣となっている。模様は今日の久米島紬と似た特徴となっている。その描写は、瘦肥のある線で輪郭を描き、色彩によって模様を表現している。帯（図14）は、朱色地を横の斜めの線で区切り、龍紋と幾何学模様が交互に配置されたものとなっている。同家に同じ模様の帯（図13-1～図13-3）が、御拝領の伝承を伴って伝わっている。『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』の衣裳は、線描や色彩によって模様が丁寧に描写されており、衣冠制度に則った正装であることが分かる一方で、身分を示す冠、八巻が描かれていない。この意味を探るため、琉球の衣冠制度から考察を行っていく。

17世紀初頭に描かれた『呉鶴齡（向光祖）画像』（図18-1）、『浦添王子朝良公御後絵（原図）』（図19-1）の胸には「麒麟」（図18-2・図19-2）の補子が描かれている。補子は明・清の皇族、貴族、役人の衣裳の胸に着けられた徽章のようなもので、文官、武官などの職種や位階によって鳥類や獣の模様が決められていた⁴⁶。そのため、補子によって、文官なのか、武官なのか、さらには位階までが判断することが出来た。中国・台湾において祖先祭祀の場で、礼拝の対象となった祖先の肖像画『官像画』（図20・21）の多くも補子が描かれ、像主がどの位階の衣冠を着用しているのか判断することが出来るようになっていく⁴⁷。17世紀初頭の琉球の肖像画や中国・台湾の『官像画』は補子を付けた衣服によって、像主の身分が示す事例が極めて多い。

18世紀以降に描かれた琉球の肖像画の衣裳の描写の特徴は、像主の社会での位置づけを示すサインとしての衣冠制度と大いに関係がある。琉球の編年体の正史『球陽』により著者が衣服の制度をまとめた「球陽衣裳関連年表」（表1）を確認すると、1398年（洪武31）に「三年、明の太祖、王に冠帯並びに臣に冠服を賜ふ。前に亜蘭鞆を遣はし、進貢入京せしむ。時に王奏して王位冠帯を乞ふ。太祖其の請に従ふ（洪武二十七年に詳なり）。是の年に至り、請ふ所の冠帯、復以て請を為す。故に太祖命じて、冠帯を以て王に賜ひ、並びに臣下に冠服を賜ふ。」⁴⁸とあり、洪武帝より、察度王統の武寧王と家臣へ官服が贈られている。

また簪の制度については『球陽』の1509年（正徳4）の記事に次のとおりに記されている。

三十三年始制金銀簪以定貴賤。始制簪之金銀以定其官位之品級而（闕）王之簪黃金龍花簪世子未結敬髻用黃金龍花大簪及冠帶時與王子及按司竝有頂戴浮織冠及擢法司者俱用黃金葵花管不敢稍異焉加銜法司及紫巾官用金葵花銀莖簪自御鎖側官至群臣子弟水仙花銀簪新參子弟未敘爵位者皆用水仙花銅簪且王子及按司未結敬髻時只用銀大簪且（闕）聞得大君加那志及王后皆用黃金龍死大簪公主用只黃金簪自按司至群臣婦女皆插銀大簪⁴⁹

冠の制度についても『球陽』に、1524年（嘉靖2）の記事に次のとおりに記されている。

制定百工衣冠。明朝之世行大朝禮群臣皆戴紗帽至于今世王始定百官分職。且製爲此六色帕而以其紫黃紅綠青定貴賤分上下而紫黃爲貴紅綠次之青又次之又一日（闕）王賜浮織紳於銘刈子銘刈子纏頭爲冠而入以朝觀（闕）王大喜悅之遂賜浮織冠厥後亦有浮織帕赤黃紫綠墨地以五彩雜織者乃王子弟及諸按司之冠也又有紫綠赤色暗花浮織帕者百官有功德多賜此帕也紫帕親方之冠黃帕自御鎖側至親雲上之冠赤帕里之子筑登之及諸士子弟未敘爵位者竝諸郡設理及家來赤頭之冠綠帕諸郡邑掟及螺赤頭之冠青黑帕賤輩之冠昔螺赤頭竝諸島掟皆頂戴之今亦不然⁵⁰。

この二つの記事から、第二尚氏尚真王により、簪と冠の制度が整理されていったことが分かる。以降、王府は明の官服に重点を置きながら、琉球独自の制度を模索していったと考えられる。

薩摩侵攻の10年後の1619年（萬曆47）の『球陽』には、八卷の形態に関する記事が次のとおりにある。

三十一年始制八卷冠。遺老傳曰昔時以乙丈三尺之布纏頭八重卷以爲冠故曰八卷是年（闕）王幸久高島行到中途忽遇大雨群臣衣冠蓋濕而萎獨（仲地筑登之名禮）所戴之冠無有濕貌異乎群臣之冠不敢凋萎（闕）王奇異之但有蕭元瑞八卷冠曲板爲質地組布爲皮王深褒美之即令群臣愈倣此八卷冠也（神道記曰本以一丈三尺布纏頭而分雜國改造八卷分雜國乃黃自昌脇名國親雲上吉治也未知孰實以此考之今八卷者始于黃自昌而蕭元瑞次之也哉）⁵¹。

この記事より、八卷は元来、ターバンの様に頭へ巻いていたものであったが、尚寧王代に帽子状のものに改良し、今日、我々が知る形態になっている。1639年（崇禎12）には、冠だけではなく、琉球独自の衣裳においても、規定が定められる。『球陽』には次のとおりに記されている。

始定百官及婦女服。王坐于殿時有一大臣穿大綠衣以趨于庭王見其色光輝華美詔定王子及按司朝服也自紫巾官以至諸士皆着大青朝服諸郡掟目差以至家來赤頭匠工輩皆服月白朝服朝服四季皆用蕉布也如女服者有阿志阿計古毛子（以緞綢類制爲此服而裝有耐子乃大禮時女服也）繞裙（亦以緞綢爲製而嫁禮之時着於黑裙之上衣也）大青衣白衣大衲衣大裙（此裙有二黑裙自腰至裔皆有摺襴也出嫁之時穿之白裙亦有摺襴出外之時穿之）⁵²。

この記事により、芭蕉布による朝服の制度が定められ、近世琉球期の衣服の衣冠の基礎がこの時に出来上がることが分かる。その一方で、明の官服も併用され、17世紀の初頭の『呉鶴齡（向光祖）画像』（図18-1）、1631年（崇禎4）の『浦添王子朝良公御後繪（原図）』（図19-1）の像主は明朝の紗帽、常服の姿で描かれている。しかし、1644年に明を倒した李自成を破った、清の順治帝が紫禁城に入城し、翌年、漢民族へ満州族の弁髪を強要する令達を発布されると、王府は素早く対応している。『球陽』には、次のように記されている。

五年始定法司官竝唐榮人外官員士臣每逢大朝皆穿球衣冠。天孫氏世取蕉麻類成布做衣教之於人民以禦寒暑至洪武癸亥始通中華時敕賜金印章服自茲之後（闕）王及百官每逢大朝皆穿中華衣冠以行典禮今番除法司官竝唐榮官員外改定百官士臣皆著球衣冠入見大朝禮⁵³。

1645年（順治2）、華人の子孫を中心に構成され中国との外交を担った久米村士族を除く、官員の衣冠を琉球の官衣冠へと統一している。その5年後の『球陽』の1650（順治7）の記事には、次のように記されている。

唐榮士臣衣冠容貌悉從國俗。明洪武壬申（闕）敕賜閩人三十六姓以敷文教于中山兼令掌貢典（闕）國王察度深喜悅之即卜宅于久米村而栖居焉遂名其地曰唐榮（素稱唐營今改榮字）故其所服衣冠皆從明朝制法包網巾戴方巾紗帽至于順治庚寅始以剃髮結髻改用球陽衣冠悉從國俗以示心服清朝之意矣⁵⁴。

明の官衣冠を着用していた久米村士族も、髪型を琉球の片髻にし、琉球の官衣冠を使用するようになる。以降、琉球において、唐衣裳とよばれる明風の衣服は、国王の衣裳と江戸立ちでの王子・按司などの上級職のみ使用が限定される⁵⁵。

1619年から1650年にかけて整備された琉球の衣冠の制度は、『球陽』や地誌の『琉球国由来記』、『琉球国旧記』、冊封使徐葆光の報告書『中山傳信録』にまとめられており、18世紀に描かれた琉球の肖像画の八巻は、これらに記載された色彩のものを被っている。帯についても、『琉球国旧記』には「法司以下。至_二申口座等_一。皆用_二黄色地八糸龍紋帯_一。座敷皆用_二赤地八糸龍紋帯_一。當座以下。皆用_二雜色花緞紬帯_一。」と記載がある。前述のように『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』の帯は、喜久村家に御拝領の由来をもって伝世している、「赤地の龍紋帯」が描かれている。『宮平長延画像』（図16）、『東任鐸（知念里之子親雲上政行）画像』（図17）も、『琉球国旧記』の規程の身分に応じた色彩で、喜久村家に伝世する「龍紋帯」と全く同じ模様の帯を締めており、これが『琉球国旧記』の「黄色地八糸龍紋帯」に当たると思われる。また、『前川親方画像』（図15）の帯地の模様も、喜久村家に伝世する「龍紋帯」と同じ構成になっている。

按司の家柄であった『向国鼎玉城朝昆画像』（図22）、『向崇徳玉城朝敕画像』（図23）の帯は、四角形もしくは八角形のかたちを基本に、それらを連続させて模様が形成されており、蘇州でおられた宋錦・宋式錦を彷彿とさせるものとなっている。『琉球国旧記』には

「本國。至_二干清朝_一。始着_二大帯_一。以定_二官位之品級_一。王及王子・按司。皆用_二錦緞帯_一」⁵⁷とあり、『向国鼎玉城朝昆画像』（図22）、『向崇徳玉城朝敕画像』（図23）に描かれた帯は「錦鍛帯」であったと推察することが出来る。

しかし、描かれた八巻や帯が、『琉球国由来記』、『琉球国旧記』などに一致する一方で、表衣はこれらの記載と異なっている。『琉球国由来記』、『琉球国旧記』には、表衣の素材を芭蕉布として、王子と按司は大緑衣、紫巾官から諸士までは大青朝服（黒朝）、家来赤頭・匠工は白朝服と、役職によって色が定められていた⁵⁸。これに対して、18世紀の肖像画の像主は緑に唐草、青地に雲門、茶色地に白の緯緋など多様な色と模様の衣服を着用している。こうした、『琉球国由来記』の記載と肖像画の衣裳の違いは、次の『球陽』の1667年（康熙7）の「始めて国王及び王子・按司・親方、時時、朝冠を換用するを禁じ、以て百官、朝衣冠を用ひ、或いは朝冠色衣を用ふることに定む。」の記事によって、理解することが出来る。

始禁國王及王子按司親方時時換用朝冠以定百官用朝衣冠或用朝冠色衣。國王及王子按司親方素有其品級衣冠以定尊卑之分然而其冠時時換用似乎未一而定竊按其規國王多用赤地錦五彩浮緞冠若正五九月拜謁各處神社並諸僧授職拜謝時只用紫地錦五彩浮織冠每月朔望日用黃地錦五彩浮織冠祈甘雨時用青地錦五彩浮緞冠王子按司親方若冬至元旦正月十五日悉用各位品級衣冠宴鎮守官時王子用紫地錦五彩浮織冠按司用紫地五彩浮織冠接回聖駕（國王出外及謁普天間神社而旋）及所甘雨時王子及按司用黃地五彩浮織冠法司及親方用黃色綾冠佳節朔望王子及按司用紫色浮緞冠法司及親方用黃色綾冠至于是年始定百官悉用其品級衣冠不許他色冠且定大朝及係大禮時百官皆用朝衣冠小朝及係小禮時皆用朝冠雜色衣⁵⁹。

すなわち、王府は、大朝および大札と、小朝および小札の儀礼の軽重によって衣裳を規定していた。『琉球国由来記』、『琉球国旧記』、徐葆光の『中山傳信録』⁶⁰の琉球の官服の規程は大朝・大札の朝服の規程であり、肖像画に描かれた衣裳は、小朝および小札の規程に基づいていると考えられる。大朝とは中国で、冬至、元日、皇帝の誕生日をさす。池宮正治によれば、琉球の場合、冬至、元日、15日が最も重要な儀礼と考えられており⁶¹、これが大朝に当たると推察される。また、小朝については、明確に規定されていないが、毎月行われる朔日と15日の参朝⁶²と、大朝以外の儀礼だと考えられる。鎌倉芳太郎の調査ノートに記録されている「冠服定」には、「朝衣八巻」、「色衣八巻」、「色衣裳」の三段階に衣冠を分け、衣冠ごとに着用できる儀礼が規定されている⁶³。おそらく、『球陽』の「雑色衣」と鎌倉芳太郎のノートの「衣冠定」の「色衣」は同じような意味であったと推察される。

小朝および小札の衣服について、1857年（咸豊7）に評定所より示達された「衣服定」によって、その様子を知ることができる。「衣服定」には、役職と季節、公務の種類によって表衣の素材と技法、色、織の密度や、足袋の着用について細かく規定されている。また、役職が下位になると禁止事項が多くなっているのも特徴であると思われる。「衣服定」には、『球陽』、『琉球国由来記』、『琉球国旧記』、『中山傳信録』に記載があった八巻について規程がなく、帯地についても「一座敷勢頭座位并船頭佐事五主諸細工主取大工勢頭紗

綾以下之絹布大帯相用候儀令免許候事⁶⁴」と布地について細かな記載などがあり、『琉球国旧記』の記載を補完するような規程が付け加えられている⁶⁵。この事から、小朝と常服は、大朝の八巻・帯の規程と「衣服定」によって定められていたと考えられ、肖像画の衣服の形態とも共通している。

現在、確認出来る「衣服定」は、京都大学の「琉球資料」収録の1857（咸豊7）に示達されたものと、同じく「琉球資料」の示達の年代が不明⁶⁶の2点だけである。「衣服定」やそれに類するものは、恐らく小朝および小礼の衣冠が改定された1667年（康熙7）前後から王国末期まで何度も示達されたものだと考えられ、像主の衣服の読み解きを高めるためにも、新たな資料の収集とその分析が今後の課題である。

満州族の清による中国での支配体制が確立し、弁髪などの習俗が中国全土に強要されると、1645年、王府は士族の衣裳を明朝の官服から表衣へ代える。以降、琉球の衣裳は、国王の衣裳などを除いては琉装となっていく。さらに1667年、王府は大朝の朝服と小朝および小礼の衣裳の二つに分け、それらの衣裳については素材や技法、色、模様などを細かく規定していく。17世紀後期から、組織の再構成、中央集権と身分制の強化、家臣団の再編などの改革が行われ、衣冠の制度は厳密になるとともに琉球化していく。18世紀に描かれた琉球の肖像画の衣裳の描写は、こうした国際情勢や国内の状況の影響を受けている。

琉球の肖像画に影響を与えた中国の祖先像の多くは、補子と呼ばれる徽章がついた冠服を着用して描かれており、像主の身分が分かるようになっていた。琉球の肖像画も、中国の肖像画と同じように、身分を示す八巻と袍を身に着けて描かれている。また、琉球の場合は、補子のような徽章はなく、衣冠の素材や模様によってのみ社会的な地位を示すため、冠および衣裳の文様を細かく描写し、素材や模様が識別できるような工夫がなされている。

小結

琉球の肖像画の特徴として、立体的な容顔で像主の人格を表現するのに対して、平面的ではあるが細密な描写で衣裳を描き、像主の社会的な身分などを表現することが挙げられる。顔と身体の描写を描き分ける表現は中国の祖先像⁶⁷にも共通するが、琉球の場合はさらに衣裳の模様を丁寧に描写することが特徴である。

衣冠の色彩や模様によって像主の身分を示す、琉球の肖像画の規定の中で、『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』の衣裳の描写も、丁寧に袍や帯の模様が描かれている。焦げ茶の地に白と赤茶の経緋の袍に、双龍紋と幾何学模様が交互に配された赤色の帯をしめた絜聡の衣裳は、久米島の地頭代の役職を勤めた人物であると分かるアイコンとして機能していた。とくに、帯は現在まで伝わる王府御拝領の由来をもつ帯を彷彿とさせる。丁寧な模様の描写が行われているだけでなく、特徴的な模様を提示するためか、右手に帯端が握られている（図14）。

久米島具志川間切の美濟氏上江洲家には絹製の衿の桐衣など豊富な衣料が今日まで遺されており⁶⁸、厳密に「衣服定」が守られていなかったことが分かる。そうした中で、『喜

久村絜聡画像』の衣裳は「衣服定」などの規程が遵守されている一方で、品位や役職を示す冠（八巻）が描かれていない。

賛に見られるとおり、本画像は家譜の編纂法を学ぶために首里に滞在したときに描くことを思いついている。琉球社会において家譜編纂は身分を分ける重要な意味があり、真謝港沖での冊封船の遭難に際して、喜久村絜聡らの救援活動が一つの切っ掛けとなり、久米島の有力者層は家譜の編纂が王府より許されている。ところが、沖縄と先島の間にある、久米島の有力者層は、家譜編纂は許可されたが、士族身分になることが許されることはなかった。これは、王府が久米島を沖縄島の他の地域と同様と考えており、久米島の有力者層を士族身分として認めると、他の地域まで影響が波及し、身分制に混乱をもたらすことを懸念したためだとの指摘がある⁶⁹。本画像の制作はこうした像主を含む久米島の有力者層にとって、身分の上昇が認められるか認められないかの時期に描かれている。

前述のとおり、喜久村絜聡は、王府にその業績が評価されて30代で座敷の位を授与されており、黄色の八巻を被ることが出来た。黄色の八巻は、喜久村絜聡にとって晴れ晴れしい経歴の証左でもあり、本来、肖像画に描かれるべきのものだが、本画像には描かれていない。衣冠によって像主の身分を示すという琉球の肖像の規定の中にあり、さらに、その経歴においても重要な意味をもつ八巻が描かれていないことは、像主のおかれた状況や、久米島の有力者層の士族への身分上昇を切望する心情を表現している可能性が十分にある。

本画像は琉球の肖像画の範疇の中にありながら、久米島の有力者である像主の心情や状況を表現するため、身分や役職を示す八巻を被らない姿で描くなどの表現がなされている。このことから琉球の肖像画は、祖先祭祀と結び付きながらも多様な状況を示していることが分かる。

-
- 1 「九 公孫姓家譜」沖縄久米島調査委員会、『沖縄久米島「久米島の言語・文化・社会の総合研究」報告書』、弘文堂、1982年、379～386頁。
 - 2 渡名喜明「久米島喜久村家所蔵の紅型幕について」沖縄県立博物館、『沖縄県立博物館紀要』第6号、1980年、6頁。
 - 3 前掲、渡名喜明「久米島喜久村家所蔵の紅型幕について」9頁。
 - 4 前掲、「九 公孫姓家譜」386～387頁。「『公孫姓家譜』より抽出の歴史資料」仲里村史編集委員会、『仲里村史 第三巻 資料編2 近世・近代仲里の文献資料』仲里村役場、1994年、703頁。
 - 5 沖縄大百科刊行事務局『沖縄大百科事典 中巻』沖縄タイムス 1983年、204頁。
 - 6 前掲、「九 公孫姓家譜」380・382頁。
 - 7 上江洲均「久米島の家譜について」沖縄県教育庁文化課『沖縄県文化財課調査報告書 九十集 沖縄の家譜 歴史資料調査報告書VI』沖縄県教育委員会、1989年、31～32頁。
 - 8 上江洲均「久米島の家譜について」32頁。

- 9 前掲「九 公孫姓家譜」386頁。前掲「『公孫姓家譜』より抽出の歴史資料」703頁。
- 10 「『鄭氏家譜』」那覇市企画部市史編集室『那覇市史資料編第1巻6家譜資料二（下）』1980年、620頁。
- 11 田名真之「首里王府の史書編纂をめぐる諸問題－「球陽」を中心に－」『沖縄近世史の諸相』ひるぎ社、1992年。
- 12 「小宗蔡氏家譜」「蔡氏前禁行楽図」那覇市企画部市史編集室『那覇市史資料編第1巻6家譜資料二（下）』1980年337頁。「『四本堂 蔡氏家譜 具志親雲上』蔡氏昔禁行楽図由縁」那覇市企画部市史編集室『那覇市史資料編第1巻6家譜資料二（下）』1980年、337頁。
- 13 国吉有慶『久米村の民俗』久米崇聖会1989年、46頁。
- 14 沖縄県教育庁文化課『重要歴史資料調査報告書Ⅱ 県内絵画遺品調査報告書』沖縄県教育委員会、1977年。平川信幸「肖像画で探る近世琉球期の人々の姿－琉球の肖像画研究の現状と課題－」IIOS（琉球大学国際沖縄研究所）『平成23年度中期計画達成プロジェクト《人文・社会学を主体とした先端的琉球・沖縄学の次世代研究者および地域リーダーの育成・研究推進プロジェクト》研究報告書』、2012年。平川信幸「資料紹介 石垣に伝世する肖像画二題について－紙本着色東任鐸（知念里之子親雲上政行）画像、紙本着色宮平長延画像－」石垣市八重山博物館『石垣市立八重山博物館紀要』第21号、2012年。
- 15 蔵元の下級書記。間切の事務に従事するかたわら、蔵元の雑事も務め、また学問の修業をした。仮若文子のなかから優秀なものが選抜され、物奉行より任命された。任期なしの役職である。
- 16 間切役人中の下役。筆算に従事した。現在の書記にあたる。間切役人の振出しは文子から始まる。文子のすぐ上の階級である掟以上の役目では、沖縄島・離島を通じてその役柄が統一されているが（宮古・八重山は別系統）、文子以下の役目では事情は異なり、その種類も13種にも及ぶ。少ない間切は一種類、多いのは五種類の文子がいる。文子には、筆算稽古人からなるのと、御殿・殿内の奉公人からなるのことがある。各間切では段階によって、大文子・島文子・相附文子・脇文子・若文子・見習文子などと呼び分けた。
- 17 間切・村の行政責任者。ふつう按司掟・大掟・南風掟・西掟・村掟をさす。そのなかでも村掟をもってウッチを代表させることが多い。
- 18 間切の上級役人。捌理の上、地頭代の下にいる。一定の職務はなく非常勤で、地頭代の相談役的な者、あるいは掟をかねて村屋に勤める者もいる。ふつう任期は3年、定員は2～3人と間切によって異なる。2種あって、1つは首里大屋子から昇進してきて、やがて総耕作当や総山当をへて地頭代にもなれるもの。他は捌理をへずに、掟からすぐに夫地頭になったもの。後者を掟夫地頭と言い分け、これ以上昇進はなく、地頭代にもなれない。

また、嘉手苧村は、1744年（乾隆9）、喜久村絜聡が夫地頭であった翌年に仲里間切から、具志川間切の山城村と間切替を願出ている。（『久米具志川間切旧記』）。これは17世紀末頃から久米島において井手溝や池塘の建設により平野部で新田開発が進められた結果とされる。その後、1746年（乾隆11）の久米島検地による諸村の再編成により、

嘉手苧村と山城村の所属間切が入れ替った1747(乾隆12年)「久米具志川間切嘉手苧村・上江洲村高井上納差分帳」(与世永家文書)。以降、嘉手苧村は具志川間切に所属し、琉球処分後も具志川村の字となった。

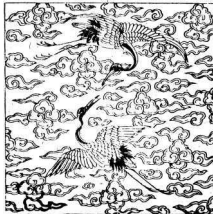
- 19 地方役人で間切行政の最高責任者。現在の村長に近い。史書での初見は『球陽』の1611年(尚寧23)の項で「王、諸郡ノ按司掟ヲ裁チテ、始メテ地頭代ヲ建ツ」とある。慶長の役2年後のことである。系図座の設置によって身分が百姓(平民)として固定し、以後は地頭代が百姓としての最高の役職となった。在職中、一村を名島として「…親雲上」と称し、黄冠の着用を許された。役俸としては「オエカ地」とよばれる耕作権をもつ役地と、夫遣いの権利があった。選任の方法は、総耕作当や総山当のなかから、検者・両総地頭の内申、三司官の上奏をへて国王が任命。任期は建て前5年、内規で3年とされた。
- 20 王府の位階。従四品で、平士・先島系持・百姓の最高位階。下司が必ず叙位される格式の高いもので、相当官は座敷奉行となっている。年齢は下司が三十代、平士は高齢になるとのぼる。新参・系持・百姓は抜群の功績の者が越階してのぼる。かつては政務を評議する部屋を座敷といい、のちに評定衆をさすようになり、後世は位階名に変わった。吟味役の嫡子以上の身分の者は定年(31～35歳)になるとのぼるが、そのほかは功績を積んで累進した。
- 21 宝蔵という語句は元来、沖縄口の「フゾー」の音訳で、腰から下げる煙草入れや首里などの上流階級の女性用の綺麗な小物入れを指すが、一方で「宝」には印章の意味もあり、印章入れと印章の可能性もある。
- 22 欠字部分と祥を組み合わせた熟語には、吉祥、瑞祥、善祥、嘉祥、徵瑞、福祥などが考えられる。何れも目出度い徴である。
- 23 『『口上覚』喜久村家所蔵』仲里村史編集委員会『仲里村史 第三巻 資料編2 近世・近代仲里の文献資料』仲里村役場、1994年。
- 24 前掲「九 公孫姓家譜」386頁。『公孫姓家譜』より抽出の歴史資料」703頁。
- 25 田名真之「琉球家譜の成立とその意義」『沖縄近世史の諸相』ひるぎ社1992年。仲村顕・輝広志「琉球陶工家譜」沖縄県立博物館・美術館、壺屋焼物博物館『琉球陶器の来た道』沖縄県立博物館・美術館、2011年。
- 26 前掲、上江洲均「久米島の家譜について」30～31頁。
- 27 同上
- 28 片岡一忠『中国官印制度研究』東方書店、2008年267頁。
- 29 満洲文字翻訳については、野田仁氏(東京外国語大学 アジア・アフリカ言語文化研究所 准教授)にご教示いただいた。野田氏によると、満洲文字をアルファベットに置き換えると「fempilehe」となる。「fempi」とはすなわち「封皮」を満洲語に写したもので、それが動詞の語幹になっており、ここでは過去形になっている。「fempilehe」は漢語の「封(上)了」に対応する意味合いで用いられると思われる。
- 30 沖縄文化振興会公文書管理部『琉球国王表文奏文展—中国第一歴史档案館 所蔵—』沖縄県公文書館、2000年。
- 31 沖縄県立芸術大学附属研究所『鎌倉太郎資料集(ノート篇) 第I巻 美術工藝』沖縄県立芸術大学、2004年、381～382頁。原田あゆみ「鎌倉芳太郎の前期琉球芸術調

第7章 『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』について

- 査と美術観の変遷」沖縄県立芸術大学附属研究所『沖縄芸術の科学』第11号、1999年、91頁。
- 32 比嘉景常「土俗学的島内踏査」『琉球新報』、昭和12年3月掲載。
- 33 文化の杜『沖縄県立博物館・美術館 美術館 企画展琉球絵画展』沖縄文化の杜、2009年。
- 34 子孫の喜久村絜弘氏のご教示による。また、『仲里村史』（遠藤庄治『仲里村史 第4巻 資料編3 仲里の民話』仲里村役場、1995年、248頁）にも同様な民話が集録されている。
- 35 前掲、「九 公孫姓家譜」、385頁。
- 36 上江洲敏夫「染織資料三題」沖縄県立図書館史料編集室『史料編集室紀要』第14号、沖縄県立図書館1989年、124頁。
- 一 按司三司官以下御書院当迄右同時冬^冬紗綾縮緬以下
夏^夏式拾舛以下着用之事
但右之外御規式毎之時紬絹綱把子以下裏ハ紗綾ニ
^夏も勝手次第着用之事
- 37 前掲、上江洲敏夫「染織資料三題」、124頁
- 一 平人之座敷当座為差立公界之時白糸経色衣裳着
用令免許候木棉ニ^夏も不若候尤白糸綾^冬一切禁止之事
- 38 柳悦州「久米島の染織資料概観」沖縄県立博物館『久米島総合調査報告・論文編・資料編』1995年、207頁。
- 39 沖縄県立博物館「美術工芸資料目録」『久米島総合調査報告・論文編・資料編』1995年、249（119）頁。
- 40 同上、249（119）頁。
- 41 同上、249（119）頁。
- 42 池宮正治「近世の服飾史」「織の海道実行」委員会『織の海道 一沖縄本島・久米島編』2004年、92・93頁。真榮平房敬「近代尚家の儀礼装束」「織の海道実行」委員会『織の海道 一沖縄本島・久米島編』2004年、92～93頁。祝嶺恭子「御絵図」「織の海道実行」委員会『織の海道 一沖縄本島・久米島編』2004年、92～93頁。
- 43 前掲注、祝嶺恭子「御絵図」94頁。ルバーズ・ミヤヒラ・吟子「沖縄の絣模様の歴史と分析—御絵図による影響—」「織の海道実行」委員会『織の海道 Vol. 04 かすり～デザインの源流～ 沖縄・奄美・九州』2007年、62頁。
- 44 柳悦州「久米島の染織資料概観」209～210頁。宮良みゆき「久米島の絣」「織の海道実行」委員会『織の海道 Vol. 04 かすり～デザインの源流～ 沖縄・奄美・九州』2007年、97頁。
- 45 伊波普猷『琉球史料叢書 第三 琉球国旧記』名取書店、1942年、79頁。
- 46 北投博物館『清代祖先画像暨補子展』1995年。李東陽撰・申時行重修『大明会典（二）』新文礼出版公司、1976年、1057～1064頁。充録『皇朝礼器図式』、広陵書社、2004年。

		一品	二品	三品	四品	五品	六品	七品	八品	九品	備考
明朝	文官	仙鶴	錦雉	孔雀	雲雁	白鷗	鷺鷥	鴻・	黃鸝	鶴鶉	『大明会典』
	武官	獅子	獅子	虎豹	虎豹	熊羆	彪	彪	犀牛	海馬	
清朝	文官	仙鶴	錦雉	孔雀	雲雁	白鷗	鷺鷥	鴻・	鶴鶉	練雀	『皇朝礼器図式』
	武官	麟隣	獅子	豹	虎	熊	彪	犀	犀	海馬	

明代補子の文様



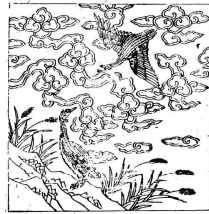
文官 一品



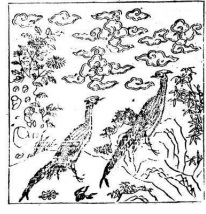
文官 二品



文官 三品



文官 四品



文官 五品



文官 六品



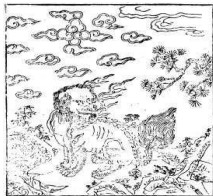
文官 七品



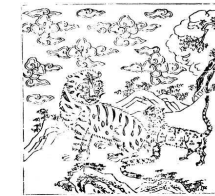
文官 八品



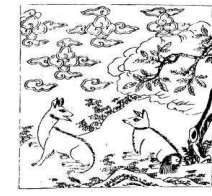
文官 九品



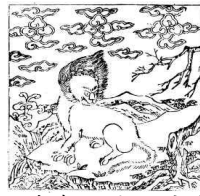
武官 一・二品



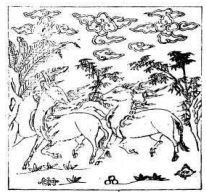
武官 三・四品



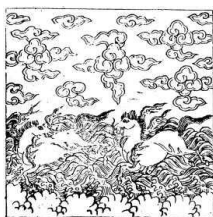
武官 五品



武官 六・七品



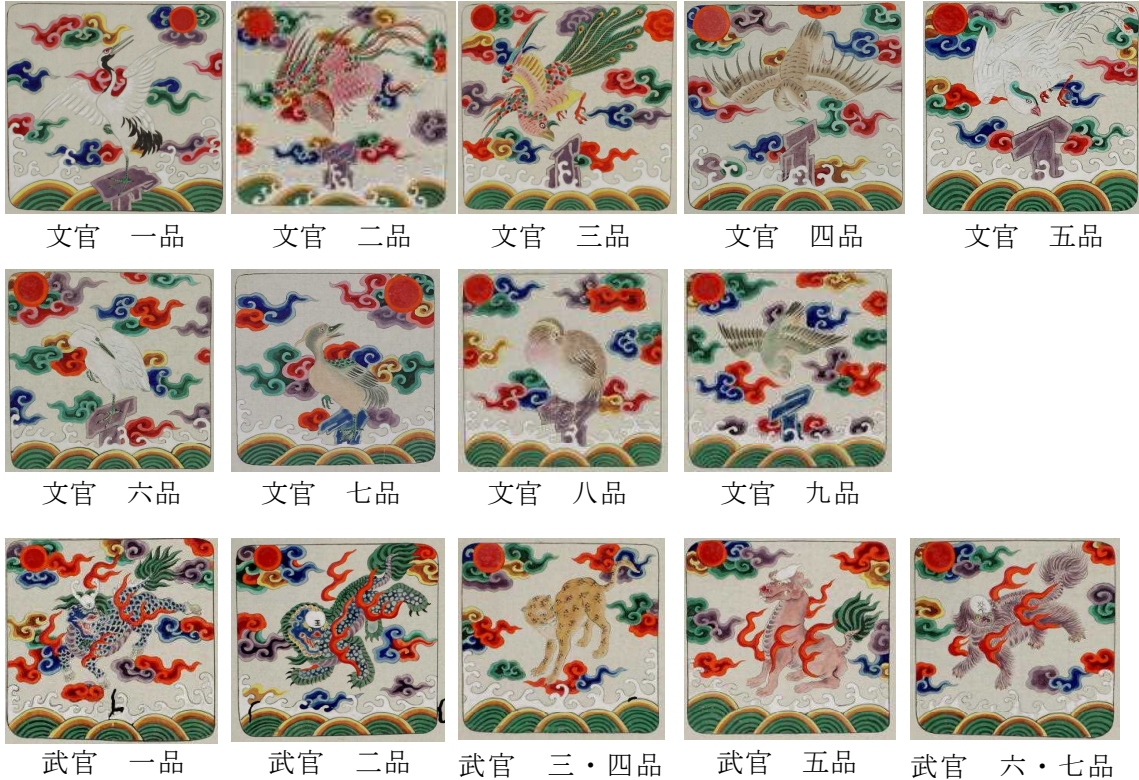
武官 八品



武官 九品

李東陽撰・申時行重修『大明会典（二）』新文礼出版公司、1976年より

清代補子の文様



『文武朝服頂帯図式』沖縄県立博物館・美術館蔵より

- 47 熊宜中『明清官像画図録』国立台湾芸術教育館、1998年。
- 48 球陽研究会編『沖縄文化資料集成5 球陽』、角川書店、1974年、165頁。
- 49 同上、192頁。
- 50 同上、198～199頁。
- 51 同上、209頁。
- 52 同上、216頁。
- 53 同上、217～218頁。池宮正治「講演 琉球服飾史研究の諸問題」国際服飾学会『国際服飾学会誌』No.15、1998年、16頁。池宮正治「琉球服飾史の課題」首里城研究会『首里城研究』No.4、首里城公園友の会、1998年、21・22頁。
- 54 前掲、球陽研究会編『沖縄文化資料集成5 球陽』、220頁。
- 55 前掲、池宮正治「琉球服飾史の課題」、21・22頁。
- 56 伊波普猷『琉球史料叢書 第三 琉球国旧記』、79頁。
- 57 同上。
- 58 外間守善『定本琉球国由来記』角川書店、1997年、89頁。前掲、伊波普猷『琉球史料叢書 第三 琉球国旧記』、77～78頁。
- 59 前掲、球陽研究会編『球陽』、296～297頁。
- 60 徐葆光『中山傳信録』企画部市史編集室『那覇市史資料編第1巻3（原文編）』那覇市役所、1977年、139頁。
- 61 前掲、池宮正治「講演 琉球服飾史研究の諸問題」、25頁。

- 62 前掲、球陽研究会編『沖縄文化資料集成5 球陽』、227頁。
- 63 前掲、沖縄県立芸術大学附属研究所『鎌倉芳太郎資料集（ノート篇） 第IV巻 雑纂篇』409～414頁。
- 64 那覇市企画部文化振興課『那覇市史 資料編第1巻10 琉球資料（上）』、那覇市役所1989年、96頁。
- 65 前掲、上江洲敏夫「染織三題」沖縄県立図書館史料編集室『史料編集室紀要』14号、沖縄県立図書館、1989年、121～127頁。前掲、那覇市企画部文化振興課『那覇市史 資料編第1巻10 琉球資料（上）』、94～96・112頁。
- 66 前掲、上江洲敏夫「染織資料三題」121～123頁。
- 67 前掲、熊宜中編『明清官像図録』。錦織亮介「黄檗肖像画と中国民間肖像画」、九州国立博物館、『黄檗－ OBAKU 京都宇治・萬福寺の名宝と禅の新風』2011年、28頁。
- 68 沖縄県立博物館『久米島総合調査報告・論文編・資料編』、278（87）～276（89）頁。柳悦州「久米島の染織資料概観」1995年、213頁。
- 69 田名真之「久米島の家譜」沖縄大百科刊行事務局『沖縄大百科事典 上巻』沖縄タイムス、1983年、204頁。梅木哲人「久米島の諸家家譜記事の編年」法政大学沖縄研究所『沖縄文化研究』10号、法政大学文化研究所、1983年、42～44頁。

図版出典

一部の図版は以下より転載させていただきました。

図6・7 沖縄県文化振興会公文書館管理部『沖縄県公文書館開館五周年記念特別展琉球国王表文奏本展覧図録－中国第一歴史档案館所蔵－』沖縄県公文書館、2000年。

図16・17 熊宜中『明清官像画図録』国立台湾芸術教育館、1998年。

第7章 『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』について

表1 球陽記事衣裳関連年表

西暦	王代	年号	記事
1398	武寧 03	洪武 31	三年明太祖賜王冠帶竝臣冠服。前遣巫蘭匏進貢入京時王奏乞王位冠帶太祖從其請 <small>（詳乎洪武二十七年）</small> 至于是年所請冠帶復以爲請故詳乎洪武二十七年 <small>（闕）</small> 太祖命以冠帶賜王竝賜臣下冠服 <small>（闕）</small>
1509	尚真 33	正德 04	三十三年始制金銀簪以定貴賤。始制簪之金銀以定其官位之品級而王之簪黃金龍花簪世子未結敬髻用黃金龍花大簪及冠帶時與王子及按司竝有頂戴浮織冠及擢法司者俱用黃金葵花管不敢稍異焉加銜法司及紫巾官用金葵花銀莖簪自御鎖側官至群臣子弟水仙花銀簪新參子弟未敘爵位者皆用水仙花銅簪且王子及按司未結敬髻時只用銀大簪且聞得大君加那志及王后皆用黃金龍死大簪公主用只黃金簪自按司至群臣婦女皆插銀大簪
1524	尚真 48	嘉靖 03	制定百工衣冠。明朝之世行大朝禮群臣皆戴紗帽至于今世王始定百官分職。且製爲此六色帕而以其紫黃紅綠青定貴賤分上下而紫黃爲貴紅綠次之青又次之又一日 <small>（闕）</small> 王賜浮織紳於銘刈子銘刈子纏頭爲冠而入以朝觀 <small>（闕）</small> 王大喜悅之遂賜浮織冠厥後亦有浮織帕赤黃紫綠墨地以五彩雜織者乃王子弟及諸按司之冠也又有紫綠赤色暗花浮織帕者百官有功德多賜此帕也紫帕親方之冠黃帕自御鎖側至親雲上之冠赤帕里之子筑登之及諸士子弟未敘爵位者竝諸郡設理及家來赤頭之冠綠帕諸郡邑掟及螺赤頭之冠青黑帕賤輩之冠昔螺赤頭竝諸島掟皆頂戴之今亦不然
1619	尚寧 31	万曆 47	三十一年始制八卷冠。遺老傳曰昔時以乙丈三尺之布纏頭八重卷以爲冠故曰八卷是年 <small>（闕）</small> 王幸久高島行到中途忽遇大雨群臣衣冠蓋濕而萎獨 <small>（仲地筑登之名禮）</small> 所戴之冠無有濕貌異乎群臣之冠不敢凋萎 <small>（闕）</small> 王奇異之但有蕭元瑞八卷冠曲板爲質地組布爲皮 <small>（闕）</small> 王深褒美之即令群臣愈倣此八卷冠也 <small>（神道記曰本以一丈三尺布纏頭而分薙國改造八卷分薙國乃黃自昌脇名國親雲上吉治也未知孰實以此考之今八卷者始于黃自昌而蕭元瑞次之也哉）</small>
1639	尚豊 19	崇禎 12	始定百官及婦女服。王坐于殿時有一大臣穿大綠衣以趨于庭王見其色光輝華美詔定王子及按司朝服也自紫巾官以至諸士皆着大青朝服諸郡掟目差以至家來赤頭匠工輩皆服月白朝服朝服四季皆用蕉布也如女服者有阿志阿計古毛子 <small>（以緞綢類制爲此服而裝有耐子乃大禮時女服也）</small> 繞裙 <small>（亦以緞綢爲製而嫁禮之時着於黑裙之上衣也）</small> 大青衣白衣大衲衣大裙 <small>（此裙有二黑裙自腰至裔皆有摺襖也出嫁之時穿之白裙亦有摺襖出外之時穿之）</small>

第7章 『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』について

1645	尚賢 05	順治 02	五年始定法司官竝唐榮人外官員士臣每逢大朝皆穿球衣冠。天孫氏世取蕉麻類成布做衣教之於人民以禦寒暑至洪武癸亥始通中華時敕賜金印章服自茲之後 <small>(關)</small> 王及百官每逢大朝皆穿中華衣冠以行典禮今番除法司官竝唐榮官員外改定百官士臣皆著球衣冠入見大朝禮 <small>(關)</small>
1650	尚質 03	順治 07	唐榮士臣衣冠容貌悉從國俗。明洪武壬申 <small>(關)</small> 敕賜閩人三十六姓以敷文教于中山兼令掌貢典 <small>(關)</small> 國王察度深喜悅之即卜宅于久米村而栖居焉逐名其地曰唐榮（素稱唐營今改榮字）故其所服衣冠皆從明朝制法包網巾戴方巾紗帽至于順治庚寅始以剃髮結髻改用球陽衣冠悉從國俗以示心服清朝之意矣
1667	尚質 20	康熙 06	改定小朝百官衣冠。自往昔時官員悉皆分以三番當其番日法司官率其番官味爽進城入朝但著朝衣不必朝冠番半日著白衣而入朝至于近世改定已時入朝竝番日著朝衣番半日著常衣是年亦改定番日番半日俱著常衣然自元旦至望日初爲出朝時番日著朝衣冠時賜酒以勞焉番半日俱著朝衣不用朝冠
1729	尚敬 17	雍正 07	諭定群臣每逢朔望五佳節皆帶朝冠著色衣而見朝
1729	尚敬 17	雍正 07	始禁國王及王子按司親方時時換用朝冠以定百官用朝衣冠或用朝冠色衣。國王及王子按司親方素有其品級衣冠以定尊卑之分然而其冠時時換用似乎未一而定竊按其規國王多用赤地錦五彩浮緞冠若正五九月拜謁各處神社竝諸僧授職拜謝時只用紫地錦五彩浮織冠每月朔望日用黃地錦五彩浮織冠祈甘雨時用青地錦五彩浮緞冠王子按司親方若冬至元旦正月十五日悉用各位品級衣冠宴鎮守官時王子用紫地錦五彩浮織冠按司用紫地五彩浮織冠接回聖駕（國王出外及謁普天間神社而旋）及所甘雨時王子及按司用黃地五彩浮織冠法司及親方用黃色綾冠佳節朔望王子及按司用紫色浮緞冠法司及親方用黃色綾冠至于是年始定百官悉用其品級衣冠不許他色冠且定大朝及係大禮時百官皆用朝衣冠小朝及係小禮時皆用朝冠雜色衣

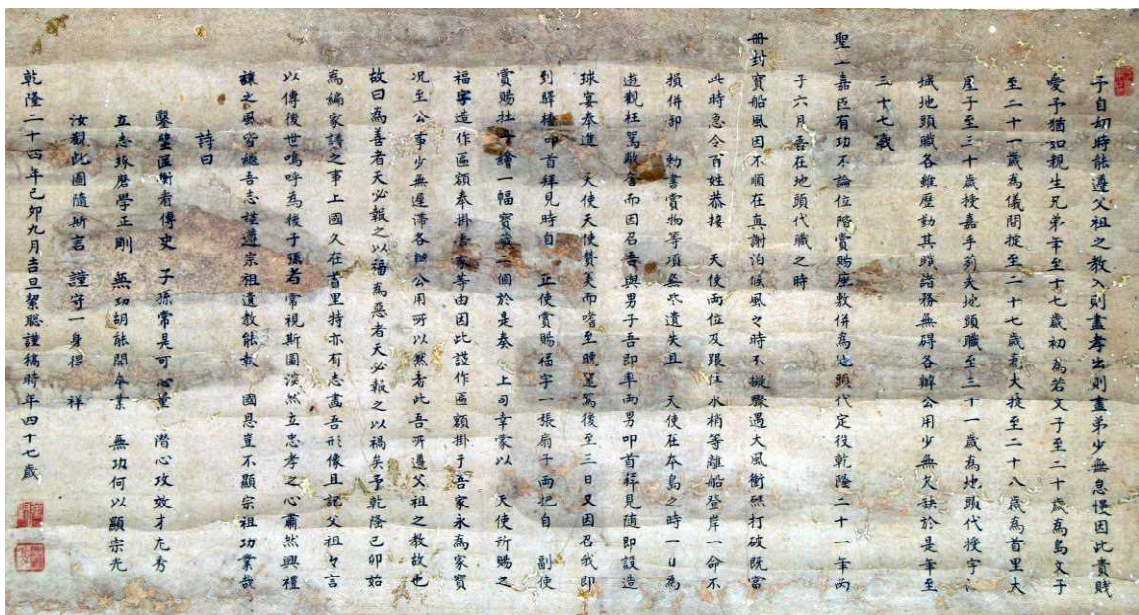
（球陽研究会『沖縄文化資料集成5 球陽』より作成）



全体画像



図1 『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』紙本着色、1759年、個人蔵



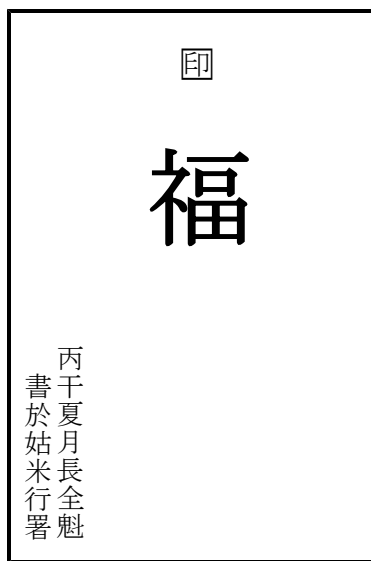
落款①

落款②
落款③

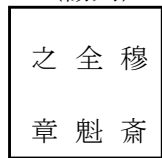
図2 『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』（画賛部分）



図3 全魁『福』1756年、個人蔵



(陽刻)



印章部分
翻刻



図4 孫億『花鳥図』17末～18世紀初頭、個人蔵



図5 『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』（画賛 落款①）

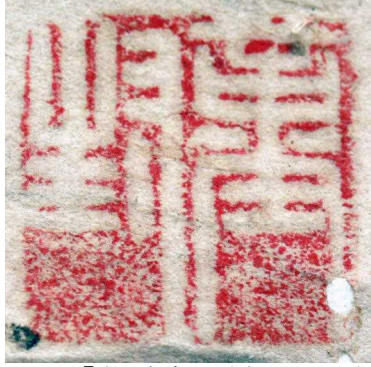


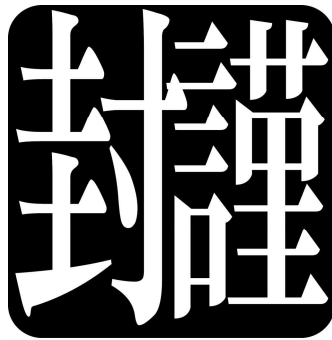
図6 『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』（画賛 落款②）



図7 『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』（画賛 落款③）



落款① 翻刻



落款② 翻刻



落款③ 翻刻*

図8 1756年（乾隆21）以前の琉球国王印

図9 1756年（乾隆21）以降の琉球国王印

* 落款③の満洲文字はアルファベットに転換して掲載する。

第7章 『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』について

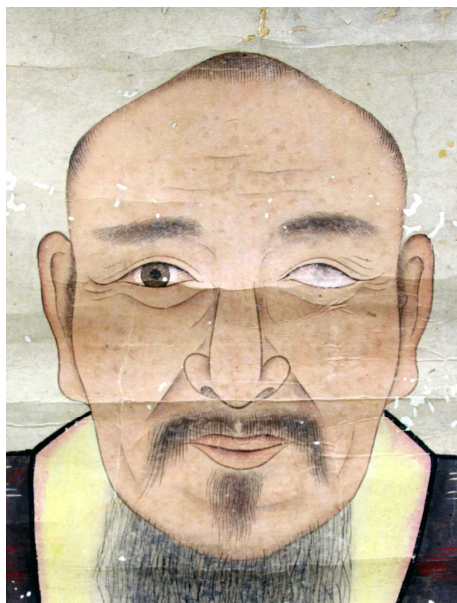


図 10 『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』（顔部分）

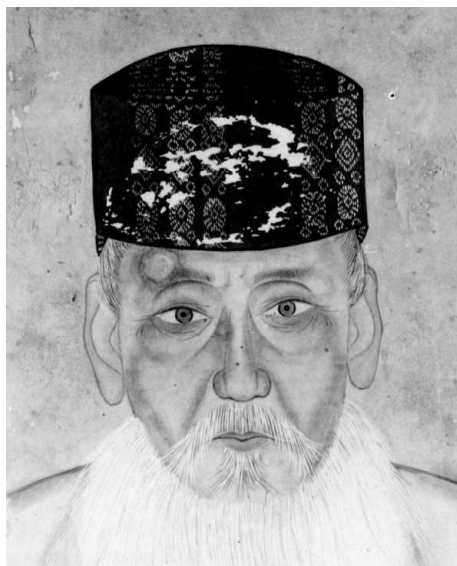


図 11 『向国鼎玉城朝昆画像』（顔部分）鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

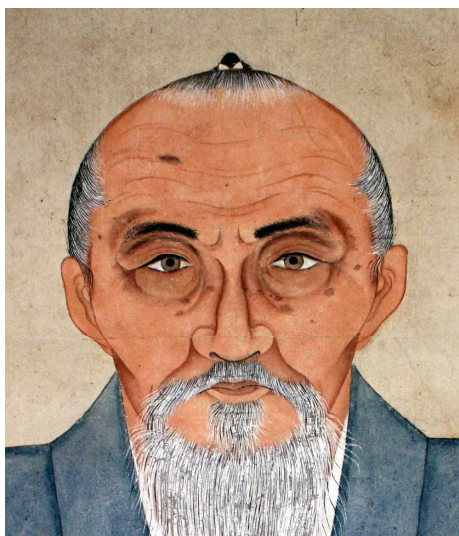
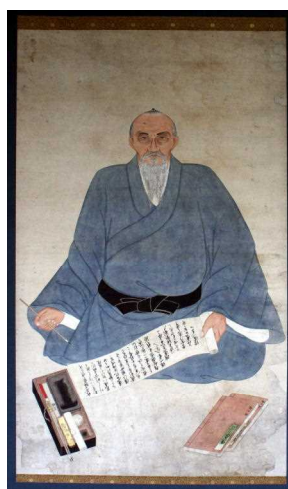


図 12 『宜寿次盛安画像』（顔部分）19世紀、紙本着色、個人蔵



全体画像



図13-1 御拝領帯、個人蔵



図13-2 御拝領帯（帯端）



図13-3 御拝領帯（龍文部分）



図14 『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』（帯部分）



全体画像

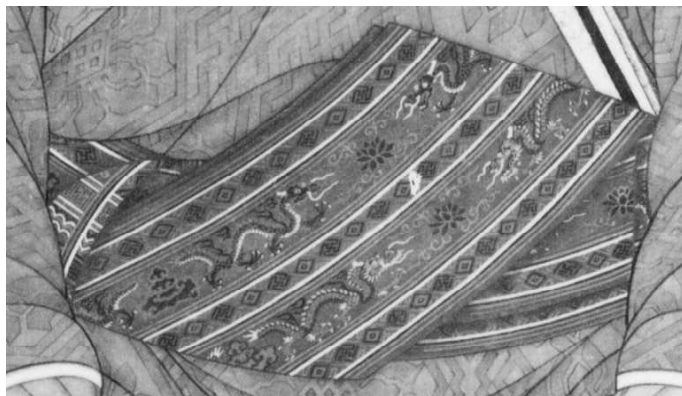


図 15 『前川親方画像』（帯部分）鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵



図 16 『宮平長延画像』、18 世紀、石垣市立八重山博物館



『宮平長延画像』（帯部分）



『紙本着色東任鐸（知念里之子親雲上政行）画像』（帯部分）



図 17 『紙本着色東任鐸（知念里之子親雲上政行）画像』19 世紀、個人蔵



図 18 - 1 『吳鶴齡（向光祖）画像』
鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術
大学附属図書・芸術資料館

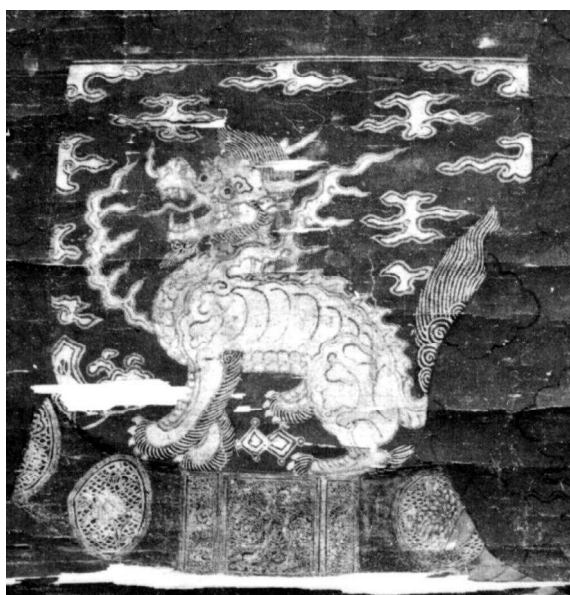


図 18 - 2 『吳鶴齡（向光祖）画像』（補子部分）

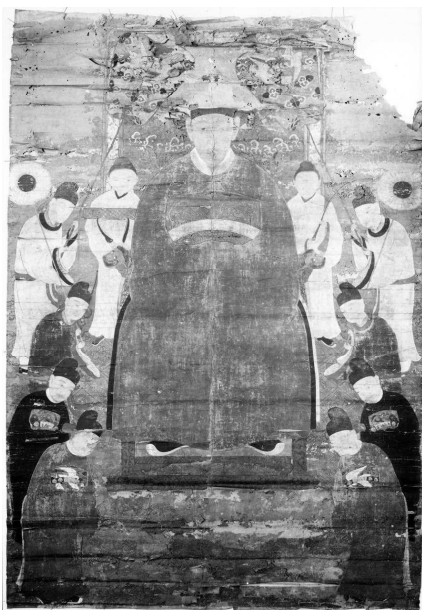


图 19 - 1 『浦添王子朝良公御後絵
（原図）』鎌倉芳太郎撮影、冲
縄県立芸術大学附属図書・芸
術資料館

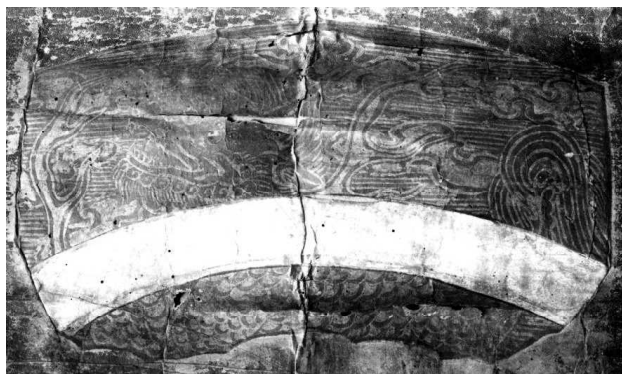


图 19 - 2 『浦添王子朝良公御後絵（原図）』（補子部
分）

图 20 『大清威寿禄公官像』国立台湾
芸術教育館

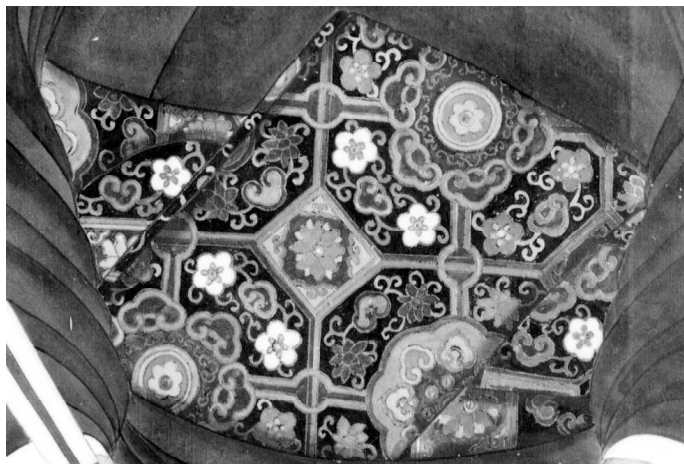
图 21 『大清威武官爺宝像』国立台湾
芸術教育館



図 22 『向国鼎玉城朝昆画像』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



『向国鼎玉城朝昆画像』（帯部分）



『向崇徳玉城朝救画像』（帯部分）



図 23 『向崇徳玉城朝救画像』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

第7章 『喜久村繁聡（片目地頭代）画像』について

第8章 首里士族の肖像画の成立と展開

御後絵を除いた琉球の肖像画は、沖縄戦をくぐり抜けた5点と戦前に撮影された8点の作品が確認出来るのみである。それらは、何れも像主を中央に配し、顔と体を正面に向けた姿で描かれるが、古琉球期、近世琉球期と時代ごとに衣裳の形態、描写などの特徴が変化していく。こうした特徴の変化は、特に18世紀初頭に顕著に表れる。17世紀末から18世紀、琉球を取り巻く東アジア世界は漢民族による明の滅亡と満州族による清の中国支配の確立など大きく変動し、国内においては羽地朝秀に始まる改革により薩摩侵攻以降の動揺から抜け出していく時期である。

本章は、琉球の肖像画の変遷を確認することが出来る首里士族の肖像画、現存する2点と戦前、鎌倉芳太郎に撮影された8点から、琉球の肖像画の特徴を論じていく。第1節では琉球の肖像画の中で図様が確認出来る最も古い『呉鶴齡（向光祖）画像』、『尚恭浦添王子朝良公画像』の考察を行う。第2節では、17世紀末期に描かれた、『向可伝前川親方朝邑画像(画稿)』と19世紀に描かれた『向国鼎玉城朝昆画像』、『向崇徳玉城朝敕画像』から、18世紀に確立していく首里士族を含む琉球の肖像画の様式について考察を行う。第3節では画賛によって、子孫へのメッセージを発する肖像画から近世琉球期の祖先祭祀と琉球の肖像画の関係について考察を行う。17世紀から19世紀に描かれた首里士族の肖像画を俯瞰することで、琉球社会とともに変遷していく琉球の肖像画の特徴を明らかにしていく。

第1節 御後絵様式の肖像画の広がり

第1項 『呉鶴齡（向光祖）画像』

首里士族を含む琉球の肖像画で、図様を確認出来る最も古い作品は、戦前に鎌倉芳太郎に撮影された『呉鶴齡（向光祖）画像』（図1）である。後述するとおり、像主の呉鶴齡は、17世紀初頭の人物である。その図様は御後絵を彷彿とさせ、像主の衣裳が明の朝服となっており、その周りを従者と考えられる人物が取り囲んだものとなっている。

呉鶴齡は、尚家に連なる人物であるが、その名前について、少し説明を要する。1689年（康熙28）、系図座の設置より家譜が公的な性質を持ち始めると、尚家の血統に連なる一族は氏を「向」に統一される¹。尚家に連なる「呉鶴齡」の一族も氏を「呉」から「向」に改めている。そのため、「呉鶴齡」の家譜上の名称は「向光祖」あるいは「向鶴齡」となり、生前の名称と死後の名称が異なるという現象が起きている²。『呉鶴齡（向光祖）画像』は一族の氏が「呉」から「向」への変更以前に描かれたので、そのまま像主の名称が「呉鶴齡」となったと考えられる。

次に像主と作品の考察を進めていく。呉鶴齡について鎌倉芳太郎は『沖縄文化の遺宝』

(以下、『遺宝』と記す。)に以下のとおりに記している³。

呉鶴齡の名が琉球史に出て来るのは尚寧王の時代で、『中山世譜』(巻7)によると、同王26年、万暦42年(1614)、王は王舅呉鶴齡(今姓名を改めて向光祖という)、長史蔡堅等を明に遣わし方物を貢し、貢期を旧例に復してもらいたいと願い出たが許されなかったことを記している。王舅というのは、国王補弼の重臣として国相(摂政)、三法司(三司官)に次ぐ高禄の位階で、対中国外交の使節としては王命による全権大使ということになる。慶長の役後、万暦40年、明の神宗は福建布政使に命じて琉球の十年一貢を定めたので、その貢期の復旧改定のため、呉鶴齡は姓を向に改め王族の外交使節として明に赴いたわけである。蔡堅は福建三十六姓の子孫で、『蔡姓家譜』によると九世紫金大夫諱堅喜友名親方のことで、この貢期改定交渉のため、外交事務担当者として活躍した人である。また『金姓家譜』によると、七世正義大夫諱応元もまた福建出身系の事務担当者として、この時の外交交渉に加わっている。すなわち金応元は存留在船通事となり、王舅呉鶴齡(向光祖)国頭親方朝致、長史蔡堅喜友名親雲上に随って閩に赴いたことが記されている。『中山世譜』(巻7)には、以後のこの外交交渉の経過について詳細に記している。同44年、呉鶴齡は尚豊国相(勤職5年)に任ぜられ、天啓2年(1622)には正義大夫蔡堅等の対明交渉効を奏して五年一貢が認められ、この年法司すなわち三司官に任ぜられている。崇禎6年(1633)尚豊王の冊封が行われ、同年呉鶴齡は王舅として紫金大夫蔡堅等を伴い、冊封使杜三策等に随って京に入り、襲封の恩を謝し、附奏して貢期を旧制の如く二年一貢にせんことを乞い、毅宗はその請を許し仍って二年一貢を典制となした。そして同九年呉鶴齡は法司の職を辞し引退している。この二年一貢の外交交渉の成功は、単に琉球の利益だけではなく、むしろ薩藩に巨利をもたらすもので、その経済上の功績は甚大なるものであった。

『遺宝』の記載により、呉鶴齡が17世紀前半に活躍した薩摩侵攻後の琉薩関係・琉中関係の安定に貢献した人物であることが分かる。また、呉鶴齡は生前の氏が呉となっているが、先述のとおり後に一族の氏を向に改められており尚家に連なっている。像主は、中央に配され、獣の皮がかけられた曲象に座っている。その衣裳は烏紗帽に明の常服、石帯をしている(図1)。胸には麒麟の模様の補子がつけられている(図1)。常服の地には、雲の模様が描かれている。麒麟の補子は、明の制度で文武官の一品よりもさらに上位の「公侯駙馬伯」を示すものとなっている⁴。

『呉鶴齡(向光祖)画像』(図1)の図像には、4人の従者が描かれている。もとの作品が経年で状態がよくないので、図像の判断は難しいが、手前の2人の人物は沖縄の伝統的な髪型に、琉縫いの衣裳を着用している。楽童子のような中性的な身なりをした男子の可能性もあるが、手前の人物の図像は、簪の表現から女性であると考えられる。琉球の簪は、装飾されたカブ(頭)と髪に挿してとめるソー(柄)からなっており、男女で挿す場所が異なる。女性の場合、通常、簪は髪の後ろから挿し、カブが前から見えなくなっている。男性の場合、前から簪を挿し、正面からカブの装飾が見えるようになっている。中性的な身なりをした楽童子についても、前からカブが見えるように簪を挿した。画像の状態にもよると思われるが、本画像の手前の人物の髪は、簪のカブが描かれた形跡がない

(図1)。詳細は後述するが、靴についても中国の靴を履いている。また、顔の描写は、2人とも面貌の造形が類型化されておらず、目鼻立ちがくっきりと描かれ、それぞれが特徴的な顔立ちとなっている(図1)。背後の男性は、向かって左の人物に髭が描かれている(図1)。右の人物については残念ながら、画像の状態が悪いため識別が難しいが、残された顔の輪郭から、男性だと思われる。像主を取り囲むように描かれた、従者達の手には、道具が確認出来る(図1)。手前の向かって右の女性は、梅の木に鶯が描かれた団扇をもっている(図1)。対して左の人物はとくに持物を持っていない(図1)。奥の向かって左の人物は風呂敷に包まれた物を持っており、右手の人物は柄を下にして剣を持っている(図1)。

第2項 『尚恭浦添王子朝良公画像(原図)』、『尚恭浦添王子朝良公画像(改画)』

本画像について鎌倉芳太郎は、「琉球絵画資料一覧表」で『尚寧王太子尚恭浦添王子朝良像』としているが、『遺宝』で原図、改画とも『浦添王子朝良公御後絵』として記載し、『尚育王御後絵』の次に掲載している。浦添王子朝良について『遺宝』では次のとおり述べている⁵。

大正13年、首里市長高嶺朝教は、その家に伝わる尚恭公御後絵として本図を示された。『王代記』によると、尚恭は、尚豊王の第一子で、万暦40年(1621)降誕、童名真三良金、長じて玉城王子、次いで浦添王子と称した。時に尚寧王子なきため群臣相議し挙げられてその世子となった。尚寧薨去の年、尚恭公は9歳で治国の能力なきため、父尚豊公代って王位に登ったが、不幸にして崇禎4年(1631)寿20歳で薨去した。それで未だ王統を嗣ぐに至らなかったが、本図は世子御後絵として画かれたと思われる。妃は毛氏豊見城親方盛良の女で城間按司加那志(童名真嘉戸金)といい、王子との間に一女があり、浦添按司加那志(童名思乙金)といい、長じて向氏勝連按司朝賢に嫁した。その際父王子の御後絵を勝連按司家に持っていったのであろう。この画像で尚恭公及び主要な従者の着用している服装は、冠は紗帽、服を章服という。明製の官服である。そしてこの画像は製作当初の原図そのものである。

尚恭は、尚豊の長子として生まれ、尚寧王の王世子となったが、尚寧王が死去したさい、年齢が幼いということで、父である尚豊が代わって王位についた。しかし、20歳という年齢で、実父の尚豊王より早く死去したため王位についていない。その後、尚恭の娘の子孫が、その血統を継いで、鎌倉が調査を行った1924年(大正13)においても肖像画を守っていた。尚恭の血統を守っていた家系については家譜が残されており⁶、『遺宝』の記載についても確認することが出来る。また、尚恭の母は尚寧の弟尚宏具志頭王子朝盛の娘となっており、尚恭は、尚寧の血統にもつながっている。池宮正治は薩摩進行前後の、首里を拠点とする首里尚家と浦添を拠点とする浦添尚家の複雑な事情について考察を行っている⁷。先述のとおり、御後絵は国王イメージや国家儀礼と結びついた肖像画であり、尚恭の肖像画を御後絵とするかは、王府からの王号の追封の有無など王統における尚恭の位置

づけを改めて検証する必要があるだろう。

また、1924年当時、『尚恭浦添王子朝良公画像』は原画（図2）と改画（図3）が残されていた。二つの肖像画について鎌倉は次のように述べている⁸。

画面は虫喰のため棄爛の状を呈しているが、しかしこれは琉球絵画史上貴重な遺品である。殊に歴代の琉球国王御後絵が、皆後世の改画摸写によって伝えられたのに対し、これは原図として王子薨去の年から300年に近い歳月を経ている。そして近世恐らく150年位以前と思われる時代に、この画像を改画したものが伝わっているが、原図と摸写との間には著しい相違を生じている。本図はまた尚豊王御後絵とどこか似ているように見られる。一つには父子の間柄であるからその風貌が似ているためでもあろう。しかしこの王子像は原図であり、しかも名画である。

鎌倉は、『尚恭浦添王子朝良公画像（改画）』（図3）を、18世紀末に制作されたと推察している。原本が現存しない中、鎌倉の記述を前提とするしかないが、写真に写された作品の作風や図像より推察すると、18世紀末という判断は適切だと思われる。次ぎに図像を見ていくが、本稿は図像の変遷について論じるのが目的なので、『尚恭浦添王子朝良公画像（原図）』（図2）を中心に考察を行う。

像主は、画面中央に配され、背もたれに花模様の布がかけられた椅子に座った姿で描かれている。その背景には瑞雲と波が描かれた衝立が配置されている（図2）。衣裳は烏紗帽を被り、明の常服を着用し帯（ベルト）巻いた姿となっている（図2）。胸には麒麟の模様の補子がつけられている（図2）。常服の地は、薄らと雲の模様が描かれている（図2）。先述のとおり麒麟の補子は、明の制度で文武官の一品よりもさらに上位の「公侯駙馬伯」を示すものとなっている。通常であれば、帯に玉などが装飾されているが、本画像（図2）では確認出来ない。『尚恭浦添王子朝良公画像（改画）』（図3）では、帯が袖に隠れて見えなくなっている。

『尚恭浦添王子朝良公画像（原図）』（図2）には左右に5名ずつ、合計10名の家臣が描かれている。左右の手前から2番目までの家臣は、烏紗帽に明の常服、石帯をしており胸には補子が描かれている（図2）。補子は、1番手前の左右の家臣が鳥の模様、2番目の左右2人の家臣が獣の模様となっている（図2）。明の制度で補子の模様は、鳥が文官、獣が武官となっている。4名の従者とも袖で手を包んでいる（図2）。左右の前から3番目・4番目の従者は烏紗帽に明の常服、布の帯を着用している（図2）。補子は描かれていない（図2）。3番目の左右の家臣は羽団扇をもっている（図2）。4番目の左右の家臣は瑞雲に鶴が描かれた団扇を持っている（図2）。5番目の左右の家臣は女性となっている（図2）。女性の家臣の服装は上衣に帯をしないうシンチーの方法で琉縫いの衣裳を着用している（図2）。女性の家臣の頭部は冠を被らず、カンブーと呼ばれる琉球の髪型となっている。『尚恭浦添王子朝良公画像（原図）』（図2）では髪形の細部や、簪がよく分からなかったが、『尚恭浦添王子朝良公画像（改画）』（図3）では、まとめられた髪毛や、後から挿された簪が確認出来るように描かれている。また、『尚恭浦添王子朝良公画像（改画）』（図3）では、女性の衣裳は布帯が描き加えられている。『尚恭浦添王子朝良公画像（原図）』（図2）女性の家臣の靴は先端が、少し細くなっており、つま先に波の

様な曲線が描かれているなど、尖頭靴の特徴と共通している。この尖頭靴は、中国の女性用の履物である⁹。尖頭靴の形は、纏足をした女性が履くため、つま先が細くなっている。ただし、管見の限りであるが、琉球で纏足の習慣が行われていたという記録は確認出来ない。また、この女性の靴は、『尚恭浦添王子朝良公画像（改画）』（図3）で、官庫と呼ばれる清代のブーツのような靴に描き換えられている。こうした図像の変化は、明清交替による中国での習俗の変化が琉球まで影響を与えたものと考えられる。

女性の家臣は、手にそれぞれ持物をもっており、向かって左が七宝繫ぎの文様が加飾された長方形の箱、向かって右が腰折扇子となっている（図2）。第4章で指摘したとおり原田禹雄は腰折扇子について、中啓の類であると説明している¹⁰。

第3項 国王御後絵の首里士族肖像画への影響

第2章で論じたとおり、琉球国王の肖像画の図像は、1. 像主である国王、2. 国王に供奉する家臣団、3. 家具および道具類の3つの要素からなりたっている。17世紀初頭に描かれた『呉鶴齡（向光祖）画像』（図1）、『尚恭浦添王子朝良公画像（原図）』（図3）も、御後絵と共通して、1. 像主、2 像主に供奉する従者から構成されていた。『呉鶴齡（向光祖）画像』（図1）で確認出来なかったが、『尚恭浦添王子朝良公画像（原図）』（図2）には3. 家具および道具類に相当する衝立が描かれていた。また、肖像画ではないが伝説上の人物を描いた『銘苺子画像』（図4）にも、御後絵や『尚恭浦添王子朝良公画像（原図）』と同じように、像主の背後に波と雲の屏風が置かれ、その左右に2名ずつ男女の従者が配置されており、17世紀の琉球の人物画の典型を見いだすことができる。

『銘苺子画像』（図4）は、像主の経歴に物語的要素が強いことから、『呉鶴齡（向光祖）画像』（図1）、『尚恭浦添王子朝良公画像（原図）』（図2）と像主の出自に異なる背景を持つが、祖先祭祀の場で礼拝された肖像画と同じ目的で描かれたと考えられる絵画作品である。鎌倉芳太郎の調査時、『銘苺子画像』（図4）は、子孫宅の中央に設けられていた位牌を祀る棚に、その家の始祖の位牌として祀られていた¹¹。「銘苺子」は琉球の天女伝説の主人公となった人物で、その娘は尚真王の第2夫人となっている。また、銘苺子が主人公となっている天女伝説は、組踊りにも取り上げられており、演目としてよく知られている。鎌倉によると『銘苺子画像』（図4）は、外戚の娘孫佐司笠按司加那志の家系で祀られていたものである¹²。『銘苺子画像』（図4）の図像の成立は、鎌倉の調査時まで一緒に伝わっていた『銘苺子伝説天女昇天図』の裏書の殷元良による改画という記載¹³や、従者の髪型、像主の衣裳の図像から、『呉鶴齡（向光祖）画像』（図1）、『尚恭浦添王子朝良公画像（原図）』（図2）が描かれた17世紀初頭から17世紀後期まで遡ることができると考えられる。

このように、17世紀の首里士族の肖像画は、御後絵と同じように正面向きで描かれ、1. 像主、2. 国王に供奉する家臣団の図像で構成されている。さらに、作品によっては衝立などの家具および道具類が描かれている。また、像主は王家や、王家に縁のある人物になっている。以上のことをふまえると、首里士族の肖像画は御後絵の強い影響下のもとで描かれるようになったと考えられる。

第2節 首里士族肖像画の様式の確立

第1項 『向可伝前川親方朝邑画像(画稿)』、『向可伝前川親方朝邑画像』

『向可伝前川親方朝邑画像(画稿)』(図5)、『向可伝前川親方朝邑画像』(図6)は17世紀と18世紀の肖像画の分岐点になっている。鎌倉によると向可伝前川親方の経歴は次のとおりである¹⁴。

尚真王第一子尚維衡浦添王子朝満七世の孫、尚質王17年、康熙3年(1664)生れ、尚敬王14年、雍正4年(1726)歿、寿63、康熙25年、父の跡目として玉城間切前川地頭職となり、知行40斛、黄冠に叙せられ、同33年には座敷、同44年には紫冠に陞った人である。

向可伝前川親方は17世紀から18世紀初頭の琉球社会が大きく転換する時期の人物であることがわかる。向可伝前川親方の肖像画は、作品とともに、画稿の写真が伝わっている。鎌倉芳太郎は本画について「この画像の筆者と考えられるのは、呉師虔山口宗季である。しかし絹本着色の画像は、後世画き改められたと思われる比較的新しい感じのもので、或いは宜湾朝保の肖像を画いた恵光翰友寄筑登之(童名松金、号石門)の改画でなかろうかと思われる。恵光翰は、尚泰王時代から沖縄美人の画家として知られ、細線の描法を得意としたが、本図の描写もまた細線描であることに注目したい¹⁵。」と述べている。鎌倉は、撮影された画像について後世に描き改められたもので、線描などから、作者を恵光翰友寄筑登之と推察している。また、画稿(図5)について鎌倉は「紙本淡彩の画で、紫冠朝衣の前川親方像を写し、後方に従者の童児二人を画き、左方の童児の大部分は破れて欠けている。能画家が見取図として早々の間に写した絵のようであるが、しかしその表現には容易ならぬ迫力が見られる。これこそ呉師虔筆として伝えてもよい作品である。特に童児の面貌の生き生きとして血の通っている感じは素晴らしい¹⁶。」としており、描き改められる前のオリジナルの作者を呉師虔(山口宗季)と推定している。画稿(図5)も作品(図6)も失われているので、作者を考察することは難しいが、図像的特徴からある程度の制作年代を想定することは出来る。第6章で論じたとおり、18世紀以降、琉球の肖像画は、儒教的な祖先祭祀の中で、魂の依り代としての役割を担うようになり、像主が単身で描かれるようになる。こうしたことから、琉球の従者として童子が描かれた画稿は、肖像画の役割が変化する過渡期の17世紀末から、18世紀初頭に描かれたと考えられる。『向可伝前川親方朝邑画像』(図6)については、像主の帯が1759年に描かれた『喜久村絜聡(片目地頭代)画像』の帯の文様と共通していることや、衣裳の均一的な少し太い線描により制作年代が18世紀中葉まで遡ることが出来ると考えられる。

『向可伝前川親方朝邑画像』(図6)は、菊唐草の布を被せた曲糸に座った像主を中央

に配している。画稿が、像主の左右に童子を配しているのとは異なっている。像主の衣裳は、画稿と共通して改画でも琉球の衣冠となっている。冠（図6）は菊の模様の八巻となっており、隈を使って冠の皺を立体的に表現している。菊の模様は輪郭線を描いて色を塗り分けている（図6）。衣裳は琉縫いで、雷文崩しに幾何学的な牡丹の模様となっている（図6）。その描写（図6）は、輪郭線および着物の皺を細い線で描き、衣裳の模様はさらに細い線で表現されている。衣裳の皺は量かしによって立体的に描かれている。大帯の模様（図6）は横の斜めの線で区切られ、龍紋と幾何学模様が交互に配置されている。

従者の有無、衣冠の図像やその描写などにより『向可伝前川親方画像』の画稿（図5）と改画（図6）の図像から、琉球の肖像画の18世紀前後の変化が確認出来る。

第2項『向国鼎玉城朝昆画像』、『向崇徳玉城朝敕画像』

沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館には、戦前、玉城朝賢宅で、鎌倉芳太郎によって撮影された『親方画像¹⁷⁾』（沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館での資料番号は274。以下『親方画像1』）、『親方画像¹⁸⁾』（沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館での資料番号は275。以下『親方画像2』）の2枚の紙焼き写真が収蔵されている。鎌倉芳太郎の「絵画資料目録」を参考にした「首里士族の肖像画リスト」（表1）において、玉城家で撮影した肖像画の2点のうち『親方画像1』の名称は、『向崇徳玉城朝敕画像』（No.8）となっている。対して、原田あゆみの論考と、同論考掲載の「鎌倉芳太郎 前期琉球芸術調査記録」を参考に作成した¹⁹⁾「鎌倉芳太郎肖像画調査スケジュール」（表3）では『肖像画（紙本青芭蕉御衣後方花色地紅形十三世朝敕）』となっている。「鎌倉芳太郎 前期琉球芸術調査記録」は、その凡例²⁰⁾によれば「鎌倉芳太郎ノート」より鎌倉芳太郎が関わった芸術調査及びそれに関わる事項を抜き出している。「首里士族の肖像画リスト」（表1）と「鎌倉芳太郎肖像画調査スケジュール」（表3）は、何れも調査を行った鎌倉芳太郎の記録に基づいているが、『親方画像1』の名称が異なっていることが分かる。以上のことから本稿では『親方画像1』について、図像とともに、名称の差異についても考察を行う。

「鎌倉芳太郎肖像画調査スケジュール」（表3）の作品の記載は、『肖像画（紙本青芭蕉御衣後方花色地紅形十三世朝敕）』と像主の冠・衣裳の模様や色の情報が加えられており、画像がある程度推定できるようになっている。「鎌倉芳太郎肖像画調査スケジュール」（表3）の名称から図像の特徴を推定すると、『肖像画（紙本青芭蕉御衣後方花色地紅形十三世朝敕）』は、青地と思われる芭蕉の朝衣に紅型風の模様の布がかかった椅子に腰掛けた『親方画像2』を選択することが出来る。もう一方の『親方画像1』は素地の衣裳に、濃淡の濃い冠を被り、細かい模様の布を掛けられた椅子に座った人物が描かれている。消去法により、『親方画像1』は「鎌倉芳太郎肖像画調査スケジュール」（表3）の『肖像画（紙本紫冠十二世朝富）』と推定することが出来る。

『肖像画（紙本紫冠十二世朝富）』と推定した『親方画像1』は、鎌倉ノートの調査時の記録では『肖像画（紙本紫冠十二世朝富）』となっているが、その後の記載で、別の人物の肖像画に改められている。鎌倉ノートには、玉城朝賢家の2枚の肖像画について次のとおり記載されている²¹⁾。

玉城御殿

玉城朝賢氏(島尻郡大里村字与那原/三八六番地)

- | | | | | |
|-------|----|---------------|--------------|--------|
| 1、肖像画 | 紙本 | タテー 112.4 cm. | ヨコー 62.8 cm. | ①紫の衣 冠 |
| | | | | |
| 2、肖像画 | | タテー 132.7 cm. | ヨコー 80.2 cm. | 十三世 |
| | | | | |
- 全
青芭蕉御衣
後方花色地紅形ナルベシ伝

調査時、玉城家にあった2枚の肖像画の像主は、それぞれ「十二世 朝富」、「十三 朝敕」と認識されていたことが分かる。また、鎌倉ノートには行を変えて像主の家譜が次のとおりに記されている²²。

- 尚姓世系図、
十一世朝富、
童名真山戸金唐名向承統行一/乾隆五十八年癸丑十二月十六日生/
道光四年甲申五月初九日卒享年/三十二
コノ人ニハ画像ナシ
- 2、サレバ新シキ方ノ画像ハ「十二世朝敕」ナリ、
童名思松金唐名向崇徳行一/嘉慶二十四年己卯三月十七日生/父尚氏
東風平王子朝典十一代富名腰/按司朝富、
○道光八年戊子五月十三日続祖父家/統拝授玉城間切惣地頭職及知行/
高八十斛
○咸豊六年丙辰十二月朔日任御系/図奉行職以下記ロクナシ
- 1、ノ方ハ「十世朝昆」、
童名思次郎金唐名向国鼎行一/乾隆三十四年己丑十二月二日生/父尚氏
東風平王子朝典九代玉城/按司朝長@
○乾隆四十二年丁酉十一月朔日襲父家/統拝授玉城間切惣地頭職及知行/
高百斛
○道光六年丙戌十二月朔日任真和志/之平等学校奉行職
○道光八年戊子正月十六日卒寿六十

この、鎌倉ノートの記載によると「十一世朝富、(中略)コノ人ニハ画像ナシ(中略)サレバ新シキ画像『十二世朝敕』ナリ」とある²³。玉城朝賢家の調査時、2点の肖像画が残されており、鎌倉は作品の状態から古い作品を当初、『肖像画(紙本紫冠十二世朝富)』、

状態のよい作品を『肖像画（紙本青芭蕉御衣後方花色地紅形十三世朝敕）』と記している。その後、鎌倉は2点の肖像画の像主を家譜の記載から照合していく中で、十二世朝富の肖像画がもともと無かったのに気づき、「琉球絵画資料一覧表²⁴」では『親方肖像画1』を『向国鼎玉城朝昆画像』としている。以上のことから「鎌倉芳太郎肖像画調査スケジュール」（表3）で『肖像画（紙本紫冠十二世朝富）』と記載された肖像画の像主は、「十世朝昆」と同定することが出来ることから、「首里士族の肖像画リスト」（表1）で『向国鼎玉城朝昆画像』とした。

恐らく、鎌倉は調査後に調査メモと家譜などの資料を摺り合わせ、名称や制作年代、作者などを特定する作業を行っている。その作業をまとめたリストが、「琉球絵画資料一覧表」²⁵になると推察される。鎌倉芳太郎は、調査時に収集した伝承などの情報と史料の矛盾を整理しながら、鎌倉ノートに改めて記述していると考えられる。『向国鼎玉城朝昆画像』（No.6）の名称が鎌倉ノートや「琉球絵画資料一覧表」で異なる理由は、調査のメモと整理のプロセスを1つの調査資料群で同時に見ているからだといえる。

鎌倉芳太郎は、1925年（大正14）3月4日に、島尻郡大里村の玉城朝賢宅で、『向国鼎玉城朝昆画像』、『向崇徳玉城朝敕画像』の2枚の肖像画を調査している。玉城家は尚清王の第6子東風平王子朝典を元祖とする家系で、9世朝長が玉城間切総地頭職となり、以後、玉城を称した²⁶。先述の通り、鎌倉ノートによれば、像主の玉城朝混は10世、玉城朝敕は12世となっている。

向国鼎玉城朝昆は1769年（乾隆34）に生まれ、1777年（乾隆42）に、家を継いでいる。1826年（道光6）に真和志之平等学校奉行職に就任し、1828年（道光8）に60歳で死去している。『向国鼎玉城朝昆画像』（図7）は菱に囲まれた菊の模様の布を被せた椅子に座った像主を中央に配している。椅子は、足置きがついており、赤地に装飾のない簡素なものとなっている（図7）。面貌表現は、細い線で輪郭をとり、隈によって陰や頬の盛り上がり表現している（図7）。また、右まぶたの上の瘤やシミなど、通常好まれない特徴も描かれている（図7）。衣冠は冠が浮き織りの八巻（図7）となっている。八巻の描写は、顔よりもはっきりした線で輪郭が取られ、点線によって浮き織が表現されている（図7）。表衣は白地で、肥瘦のある線で輪郭と皺が描かれている。また、衣裳の皺にそって隈により陰を描いている（図7）。その表現は顔に比べて平面的なものとなっている（図7）。帯（図7）は幾何学の模様が丁寧描かれており、中国産の幾何学紋様の染織品が表現されている。『琉球国旧記』に「本國。至干清朝。始着大帯。以定官位之品級。王及王子・按司。皆用錦緞帯²⁷。」とある。先述したとおり、この錦緞帯は宋錦・宋式錦の幾何学紋様の染織品であると考えられる。足は、中国の靴である官庫を履いている。

向崇徳玉城朝敕は1819年（嘉慶24）に生まれ、1828年（道光8）に家を継いで、1856年（咸豊6）に系図奉行となっている。鎌倉は、以降の経歴について記載なしとしている²⁸。そのため、生没年は不明となっている。『向崇徳玉城朝敕画像』（図8）は牡丹唐草の布を被せた椅子に座った像主を中央に配している（図8）。椅子の足置き部分は、黒地に、雷文と菊唐草模様の装飾が施されている（図8）。面貌表現は、細い線で輪郭をとり、隈によって陰や頬の盛り上がり表現しており、『向国鼎玉城朝昆画像』（図7）の描写と共通

している。衣冠は浮き織りの八巻となっている（図8）。八巻（図8）は明度の高い線と色面で表現されて、模様の浮き織は点線によって丁寧に描写されている。琉縫いの衣裳（図8）は、恐らく黒朝で、肥瘦のある線で輪郭と皺が描かれている。また、衣裳の皺にそって隈により陰が表現されている。その造型は顔に比べて平面的なものである。帯（図8）は宋錦・宋式錦の大帯となっており、幾何学模様が丁寧に描かれている。足は白地の足袋となっている。

『向国鼎玉城朝昆画像』（図7）、『向崇徳玉城朝敕画像』（図8）の衣冠は、浮き織り八巻を被り、色衣裳に錦緞帯の大帯を締めた衣裳となっている。とくに、八巻の浮き織りの模様、錦緞帯の模様は色衣裳の描写と比較すると、細密に描かれている。こうした、衣冠の描写により像主の身分が親方であることが分かるようになっている。

第3項 従者の消失と衣冠画像の琉球化

御後絵の影響で描かれるようになったと考えられる、首里士族の肖像画は、18世紀になると独自に展開するようになる。18世紀初頭に描かれたと考えられる『向可伝前川親方朝邑画像（画稿）』（図5）には2人の童子の従者が描かれるが、その後に描き換えられた『向可伝前川親方朝邑画像』（図6）から童子の従者は消え、椅子に座った像主が単身で描かれるようになる。像主の衣冠も大きく変化する。17世紀に描かれた『呉鶴齡（向光祖）画像』（図1）や『尚恭浦添王子朝良公画像（原図）』（図2）の像主は、明の冠服を着用し胸に麒麟の模様の補子がつけられ、王家につながる身分であることが分かるようになっていた。対して、18世紀以降に描かれた肖像画の像主の衣裳は、琉球の冠である八巻を被り、琉縫いの衣裳に大帯となっている。

満州族の清による中国での支配体制が確立し、弁髪などの習俗が中国全土に強要されると、王府は、明の官服と琉球の衣冠を併用していた士族の衣裳を琉球の衣冠のみとする。以降、琉球の冠服は、国王の衣裳などを除いて琉装となっていく。また、1667年、王府は、大朝の朝服と、小朝および小礼の衣裳の二つに分け、それらの衣裳について素材や技法、色、模様などを細かく規定していった。

17世紀後期から、衣冠の制度は、組織の再構成、中央集権と身分制の強化、家臣団の再編など改革が行われ、厳密になるとともに、琉球化していく。18世紀以降に、琉球の衣裳により衣冠制度が整備され冠や衣裳、帯の素材や模様で社会的な地位を示すようになると、琉球の肖像画は冠および衣裳の文様を細かく描写し、素材や模様が識別できるような工夫がなされるようになった。

また、祖先崇拜の様相も、17世紀初頭と後半では大きく異なると考えられる。第6章で論じた通り、17世紀末から、近世琉球期に王府の改革として家譜に基づく家系による官人層の把握と身分制の強化が行われた²⁹。家譜による家系の把握は、宋代以降に体系化された儒教（≡朱子学³⁰）による宗族制度を骨子に日本の家制度を折衷するかたちで、琉球の親族制度（門中）へと結実する³¹。家譜によって、祖先から現在に続く系統が公的に認知されるようになると、祖先を祀ることは、門中のアイデンティティを確認することにつながっていく。近世琉球期の琉球の官人層（士族達）は、儒教を介した中国的文化を教

養として身につけ、その教養を駆使して祖先祭祀を行うことで、門中のアイデンティティを確認し、その結束を図っていく³²。そうした中で、首里士族の肖像画を含む琉球の肖像画は祖先祭祀の儀礼において、魂の依り代としての役割を担い、家系を意識して描かれるようになり、中国の祖先像と同じような目的を持つようになる。

御後絵の影響を受けて描かれていたと考えられる首里士族の肖像画は、中国での王朝の交替、王府の改革などの影響を受け、従者や衝立などの図像が消え、中国的な祖先像と同じように単身像で描かれるようになり、像主の衣裳が琉球化していった。

第3節 メッセージを発する肖像画

18世紀、首里士族の肖像画を含む琉球の肖像画は、琉縫いの衣裳に八巻を被り、単身で座るといふ、一つの定型が確立する。その一方で、『東任鐸（知念里之子親雲上政行）画像』（図9）や『翁高年（宜寿次盛安）画像』（図16）に見られるように、像主が自らの思いを子供や子孫に伝えるため、画賛などにメッセージを記した肖像画も描かれるようになる。

第1項 『東任鐸（知念里之子親雲上政行）画像』

東任澤は首里東氏の11世で1779年（乾隆44）に生まれて1860年（咸豊10）に死去している³³。王命を受け1835年（道光15）から1838年（道光18）までの3年間、東任澤は、八重山在番に奉職している。また、自らの業績を子に伝えるために残した『父八重山嶋在番勤時麻疹相行右一件[†]御滞在中諾事日記』より東任澤の業績を窺うことが出来る。『父八重山嶋在番勤時麻疹相行右一件[†]御滞在中諾事日記』によれば、東任澤は、着任した2ヶ月後、もともと疫病などで疲弊した島に、新たに発生した麻疹が猛烈な勢いで蔓延し、島の存亡に関わる重大な時局に、八重山在番として優れた手腕を発揮したという³⁴。また、東任澤の手による桃林寺の観音堂の扁額「桃林寺」³⁵、同じく桃林寺の聯³⁶が今日まで残されており、東任澤の手腕は八重山で一定の評価を得ていたと推察される。

画賛（図10）によれば、本図は東任澤61歳のもので、東任澤が首里に帰着した翌年の1839年（道光19）、絵師に頼んで描かせ、八重山にいる現地の女性との間にもうけた息子（真山戸）へ送ったことが分かっている。箱書きには「道光二拾年庚午二月仕立」（図14）とある。画面上部の画賛（図10）が書かれており、内容は次のとおりとなっている。

道光十五年乙未、吾奉命為八重山島在番、五月航海到石垣泊、鞅掌之際、生汝姉真鶴。十八年戊戌、汝姉甫三歳、適吾公事既竣歸朝。十九年己亥四月聞汝母生汝、名汝為真山戸、吾慶而不寢者数日。至十一月吾為兄跡目、十二月擢御用意方吟味役。吾雖本非有貴人之相、而深憐汝姉之未能記吾容、汝之未及見吾貌、故特命畫師寫小照一幅、

遠寄與汝。汝其慎藏、莫附風雨蟲鼠之弊傷焉。當永傳汝子孫也。道光十九年己亥九月吉旦、東任鐸知念里之子親雲上政行、自筆。時六十一歳。

(翻刻 渡辺美季、東京大学大学院総合文化研究科)

画賛に「十九年己亥四月聞汝母生汝、名汝為真山戸、吾慶而不寝者数日。」とあり、生まれたばかりの息子への深い愛情を感じさせる。本図と対をなすのが、同じく子孫の家に伝世する次の「教訓十箇条」(図15)である。

其方事遠海差離朝夕之教訓不罷成就而者何歟不行届儀茂可致出来哉念遣ニ存所存之程申諭候

- 一 人間之行作孝道題目之事候間常々母之奉養手を盡身持を慎酒色を戒言語挙動淳厚尔して萬端父母之心志を慰め候様取行候儀生育之報恩可為要務事
- 一 言行を正し候儀者いつ連師友之助力ニ預り不申者過不及之誤分兼善道難進事候条人品宜敷人江相近付毎物爾談を受過失少相成候様可心懸事
- 一 家中相整候儀我身之修第一ニ可相心得我身行作不正して家人之治不罷成段者勿論候間常式禮法正敷諸事規鑑ニ相成候様相勤左候而妻子奴僕ニ至り慈愛を以召遣不行足所者叮嚀ニ申諭し夫々之職業無油断様可引勵事
- 一 節儉者齊家之要道令疎略候而者自然与華奢ニ成行費用無際限終ニ及貧苦孝養御奉公向盡本意候儀不罷成候間質素朴実尔して家内取続何歟物入之勤茂無支様相計候儀可為肝要事
- 一 親族縁者睦敷所中叮嚀ニ相交貧慮患難杯ニ逢候方者憐愍之心越起し相恵ミ候儀人情當然ニ候刻簿にして家道難最通段者歴然之事候条積善之家餘慶あり積不善之家餘災阿リ与之聖言深心ニ浮廣く蔭行を積候様ニ与之心懸可為切要事
- 一 今般目差役被仰付誠以冥加難有次第ニ候於何方茂御奉行人者第一私越差捨廉直正道ニ取行候儀專要之事候条清慎勤之旨を堅被守左候而所中農業女工屹与引勵年貢諸上納物無滞相納させ餘勢を以不意之貯等仕置凶年差當候共不及飢寒様取計役務之詮相立候様精々可心懸事
- 一 百姓等者年貢并御用布御用物多端之上納引負四季共難儀而已ニ而誠ニ可憐者候間慈愛を以召仕何歟不宜仕向有之候ハバ義非利害を解叮嚀ニ申諭し可引改馴染之邪俗急度引改候向ニ而者愚昧之百姓等致勘違却而故障相成事候間右之心得を以親切ニ取扱百姓共感服下知方行届候様取計候儀可為切要事
- 一 世越涉り物尔応るの大法者謙讓容忍之四字題目与可相心得右之四字朝暮心頭ニ懸罷在候ハバ緞令無礼不義之事致出来候共時宜相當之了簡出来公私萬端程能相調可申万一右之心掛無之僅之事ニ茂咎目ヶ間敷我意を振ひ候様之事共有之候而者人々ニ被見疎禍を

招候基候条此等之趣意深致得心上役下役之交者勿論諸人取合敬之心不取放言語礼法正敷且御用筋ニ付而者上役之差図を受義理明白ニ相捌何歟存寄之儀共有之候ハバ如何ニ茂熟談を以筋々相片付聊我意之挙動無之様可心懸事

- 一 役々上國之節者各噯村江厄害筋申懸且役々之内前々者百姓之財物借入返弁不致方茂為有之旨甚不冝仕向ニ候財物之儀人々當用ニ者候得共不義之財者逆て出るものニ而候間深致勘弁上國之節者勿論常々無益之費用相省キ百姓之痛不相成様心懸可有之事右条々堅固可相守候先様立身者差見得候処若哉閑等ニ相心得忠孝之心立薄夫々届兼候而者其身之名折者不及申親兄之面目不相立念遣此事ニ候条朝暮懸心頭可勤可行者也

咸豊拾壹年辛酉八月

知念親方

政行

(翻刻 小野正子、沖縄県教育庁文化財課史料編集班。大濱憲二、石垣市教育委員会。)

「教訓十箇条」は本図が描かれてから20年後の1861(咸豊11)8月、親方に陞任していた東任鐸(知念親方)から、八重山島石垣目差(島役人)となっていた息子の真山戸(知念仁屋)へ贈られたものである。その内容は「其方事遠海差離朝夕之教訓不罷成就而者何歟不行届儀茂可致出来哉念遣ニ存所存之程申諭候³⁷⁾。」と孝行や儉約などを説く十箇条がしたためられている。この詞書からは成人してなお、息子の身を案じる親の姿や家督を継いで家系を保つことの難しさがにじみ出ている。

中国を中心とする朝鮮やベトナムなどのいわゆる「中華世界」において、地方官が赴任地で妻、妾を得ることは法令などによって禁止されていた。近世期の琉球においては、清の清律を母法として琉球科律が整備されたが、中国や朝鮮、ベトナムと大きく異なり、地方官の現地妻帯が公認された。琉球で現地妻帯が認められた背景の一つには、薩摩藩の在番の影響が考えられる³⁸⁾。先島地方での地方官の現地妻(旅妻)は原則的に農民(無系)の女性になった。旅妻となった女性には様々な特権が与えられ、赴任してきた地方官との間に生まれた男児は現地で先島士族として家系を立てることが出来た。さらに、沖縄島で父親に継嗣がない場合、先島で生まれた男児は継嗣として本島士族の籍に入ることが認められていた³⁹⁾。女兒の場合は先島士族達が養父や夫となり、彼らの庇護のもと在地社会に吸収されたようである⁴⁰⁾。本図の成立にはこのような近世琉球期の王府による先島統治の制度的背景がある。

子孫の知念政信によれば近年まで『東任鐸(知念里之子親雲上政行)画像』(図9)と『教訓十箇条』(図15)の2幅を大晦日から1週間、正月に床の間へ掛ける習慣があったという。それぞれを床の間に掛ける際は向かって左手に『紙本着色東任鐸(知念里之子親雲上政行)画像』(図9)、右手に『教訓十箇条』(図15)を並べた。また、夏になると陰

干しを行い、保管にも気を遣っていたという。太平洋戦争の際には『紙本着色東任鐸（知念里之子親雲上政行）画像』（図9）と『教訓十箇条』（図15）を抱えて台湾に疎開し戦災を逃れたという。本画像の賛には「汝其慎藏、莫附風雨蟲鼠之弊傷焉。當永傳汝子孫也。」とある。『東任鐸（知念里之子親雲上政行）画像』（図9）と『教訓十箇条』（図15）の2幅は共に、東任澤の願いどおり、祖先祭祀の対象として大事に伝えられており、首里士族を含む琉球の肖像画の石垣島への広がりを知る、貴重な作品である。

本画像は、上部の画賛により、1839年（道光19）に描かれたことが分かっているが、その作者は不明である。形状は掛幅装、寸法、縦123.0cm、横67.0cmとなっている。

像主の東任鐸は交椅に腰掛け正面を向いている。琉縫いの衣裳に大帯⁴¹を締め、右手に金箔を散らした白扇を半開きにして持ち、黄色の八巻をかぶっている。やや卵形の顔や眉毛、髭、冠や衣服の唐草模様など細部にわたって丁寧な描写となっている。画面上部には東任鐸自筆の賛がある。作者は未詳であるが、肖像画制作に至る背景を考えると王府の絵師を含めた首里周辺で活動していた絵師を想定することができる。

顔は隈を重ねた陰影により立体的になっている（図11）。また、髪の毛や髭は白から黒までの色を使い分け、極く細い線で六十代の男性の髪の毛や髭が表現されている（図11）。顔の表現は色彩の濃淡による伝統的な陰影法を用いて写実的に描かれ、像主の人格や身体的特徴を表現している。

冠は黄色地に浮き織風の花唐草模様となっている。その描写は均一な薄い墨線で輪郭を取り、花の模様を胡粉で盛り上げて表現している。さらに、綸子の模様を表現するために絵の具を盛り上げた部分に細かく横線を入れてある（図11）。

衣裳は深緑色の地に唐草模様の小袖の上に、紺地の唐草模様の袍を着ている。袍の襟は小袖と同じ緑地に唐草模様となっている。その輪郭は色面を中心に表現され、衣文の皺は隈によって描かれている。小袖と袍の模様は、地と同系の色調だが、より濃い色の線で描かれている（図12）。帯は黄色地を横の斜めの線で区切られ、双龍紋と幾何学模様が交互に配置されている（図13）。久米島の『喜久村黎聡（片目地頭代）画像』の帯の柄とほぼ同じ模様である⁴²。さらに、『喜久村黎聡（片目地頭代）画像』に描かれた帯と同じ柄の帯が、現在も子孫の家に、王府よりの御拝領帯として伝世する⁴³。久米島に伝世するこの肖像画以外にも、前述の『向可伝前川親方朝邑画像』（図6）の帯の模様も双龍紋と幾何学模様が交互に配置されたものとなっている⁴⁴。

本作品は顔に陰影を用いて写実的に描かれており、像主の人となりが見え、それに対して衣服は平面的に処理され、面貌の描写が強調されている。衣冠の平面的な描写は繊細な工夫がなされ、鑑賞者が素材や模様を想像できるようになっている。

作者は描写に変化をつけることによって、像主の身体的特徴が最も現れる顔で、人格などを表現し、冠や衣裳の柄、色、素材によって社会的な地位や身分を示そうとしていたと推察される。第7章で論じたように近世琉球期において、身分により使用出来る衣裳の柄や色、素材が細かく定められていた。衣裳の繊細な描写はこうした、規則を表現していると考えられる⁴⁵。また、肖像画を鑑賞する息子に向けて像主からのメッセージが込められた画賛が記されており、作品の印象をより身近なものにしている。

第2項 『翁高年（宜寿次盛安）画像』

『翁高年（宜寿次盛安）画像』（図16）は1868年（同治7）、宜寿次盛安62歳の時に島袋筑登之宗展によって描かれたという伝承がある⁴⁶。本作品は、紙本着色掛軸装、高さが99.1cm、横が60.8cmとなっている。宜寿次盛安（1806～1877年）は童名が思加那、唐名は翁高年であった⁴⁷。宜寿次家は、三司官を排出した名門、翁氏に連なる。2011年9月17日、同家を調査した際、子孫の宜寿次盛生より、宜寿次家の「氏」と「家名」について、翁氏宜寿次家の太宗家が「永山家」、中宗家が「玉城家」であり、「玉城家」の6世盛文から「宜寿次」の家名を名乗るようになったとのご教示を受けた。盛安は1824年に若里之子に叙せられ、1832年には聞得大君御殿大親筆者、そして1833年には黄冠に叙せられている⁴⁸。そして1838年、国学筆者、1834年、平等所筆者、1849年、山奉行加増筆者となっている⁴⁹。首里山川の旗頭の字は盛安が書いたという伝承がある⁵⁰。

本作品（図16）は、画面中央に像主を配している。像主は床に直接座っており、左手には子孫へしたための手紙、右手に筆をもっている。右の手下には、像主が愛用していた硯箱が、左の膝元には2冊の『遺言記』が重ねて置かれている（図16）。子孫の証言では、硯箱、『遺言記』は戦前まで残されていた⁵¹。

顔の描写は、隈を重ねた陰影により立体的に表現するとともに、シミが描かれている（図16）。服装は、薄い藍地の琉縫いの衣裳に、黒い細帯で、八巻などの冠を被っておらず、普段着の寛いだ姿となっている（図16）。足は着物で隠れているので胡座なのか、正座なのかは不明である（図16）。琉縫いの着物の描写は、薄墨で輪郭を描き、墨の濃淡によって着物の皺を表現している（図16）。細帯は、最初に帯を彩色し、その後で、薄い胡粉によって輪郭線を描いている（図16）。衣裳の描写は輪郭を肥瘦のある線で描き、皺などの陰影を暈かしによって表現している。左手の手紙は、薄墨の均一的な線によって輪郭線がとられ、彩色はとくに施されておらず、背景と同様の胡粉地だと考えられ、文字をしたための直後のような黒々とした墨で像主の遺言が書かれている（図16）。右手の筆は、均一的な線で輪郭をとり、筆の穂先を白く抜き、先端部分を墨を浸したように黒く彩色が施されている（図16）。文箱は被せ蓋を裏返して身を重ねており、中に硯、文鎮、朱墨、永昌筆二本、唐朱公の墨、紙、水差が置かれ、箱の左上部に正方形の穴がある（図16）。それぞれ、均一的な細い線で輪郭を描き、彩色を施している（図16）。筆、墨には金箔が貼られており、金箔部分に「永昌筆」、「唐朱公」と楷書体で文字が書いてある（図16）。文鎮も同じように「文鎮」と楷書体で文字が書いてある（図16）。右手の『遺言記』は柿渋色の表紙に糸とじとなっており、題簽に「遺言記」とある（図16）。また、冊子左下に「共二冊」と墨書きがあることから、2冊組みであることが分かる（図16）。『遺言記』の描写は線描で丁寧に輪郭を描き、彩色が施されている（図16）。

像主がしたための、書簡の内容は次のとおりになっている。

我等絵像を傳ひ候儀、
別事にあらず、形ち
ありは、則心に感起る
死後におひて見覽

候ハ、存在の如く存、
遺言記ハ勿論時宜ニ
随ひ、同居家事を計
致別家候共互ニ情意を
不可失旨、其外常々
教諭之趣意汝等猶以
令守達候一筋を以、誠之
内分此通候条、我等心底
深可察入者也、

附、遺言記子々孫々江
可傳候、真伊ぬ、真嘉戸
江茂時々是を見し、
専女乃道を守り
候様、遺言有之由、
傳達可有候

(翻刻 小野正子、沖縄県教育庁文化財課史料編集班)

冒頭は「我等絵像を傳ひ候儀、別事にあらず、形ちありは、則心に感起る死後におひて見覧候ハ、存在の如く存、」とあり、肖像画を描かせた目的からはじまっている。その目的は、祖先の姿を形として残すことによって、遺言を祖先からのメッセージとして具現化させ、その意味を十分に感じさせるためだと述べている。遺言の内容は「遺言記ハ勿論時宜ニ随ひ、同居家事を計致別家候共互ニ情意を不可失旨、其外常々教諭之趣意汝等猶以令守達候一筋を以、誠之内分此通候条、我等心底深可察入者也」とあり、像主の左の膝元に置かれた『遺言記』の内容を守ること、一族としての繋がりを大切にすることなどが記されている。また、付けたりには、「遺言記子々孫々江可傳候、真伊ぬ、真嘉戸江茂時々是を見し、専女乃道を守り候様、遺言有之由、傳達可有候」とあり、女子達も同じ一族としてこの遺言を共有することが記されている。このことから、宜寿次盛安は、祖先祭祀のグループの中に一族の女子を含めて考えていたことが分かる。2011年の調査でえた、子孫の証言によれば、宜寿次家では1970年代まで、本図を旧暦七月（旧盆）に祀る習慣があった。1970年代に立て替えた家では、仏壇の配置の関係から、肖像画を仏壇に向かって左に掛けており、それ以前の古い家では向かって右に祀った。

本画像は、彩色を重ねた立体的な面貌表現、輪郭線によって立体感を押さえた服装の描写など、琉球の肖像画の特徴を持っているが、衣冠制度の範疇の外にある日常的な衣裳で描かれている。琉球の肖像画において、像主の位階などを示すため、その衣冠は、線描や彩色によって素材や模様が詳細に表現されるが、本作品で像主は冠を被らず、琉縫いの着物の表現も、黒単色の細帯に、薄い藍色によるシンプルなものとなっている。現在、図像が確認出来ている首里士族の肖像画、現存する2点と戦前に撮影された8点の内、八巻を外した姿で描かれた作品は本画像（図16）と琉球処分後に描かれた『向有恒（宜湾朝保）画像』（図17）の2点だけである。『向有恒（宜湾朝保）画像』（図17）の描写は、像主を

中央に配し、床に直接座っており、白い着物に、牡丹の模様の大帯の衣裳となっている。八巻は、像主に向かって右の盆に置かれている。周知のとおり、宜湾朝保は琉球王国最末期の政治家として毀誉褒貶が激しく、琉球処分の際の切っ掛けを作ったとして糾弾され、晩年は屋敷に引きこもったまま、失意の内に死去している。像主の社会的な身分や地位を示す衣冠を被り、姿勢を正した姿で描かれる琉球の肖像画の特徴の中で、『向有恒（宜湾朝保）画像』（図17）の、葬儀の衣装とされる白い朝服を着用し八巻をよこに置いた衣冠の描写は、宜湾朝保の失意の心情を表現するのに成功している。

近世琉球記末期に描かれた『翁高年（宜寿次盛安）画像』（図16）の衣裳の表現と書簡に記されたメッセージは、琉球処分後の1882（明治15）に恵光翰（友寄喜恒）によって描かれた、『向有恒（宜湾朝保）画像』（図17）へつながる、像主の人格や心情などを表現する琉球の肖像画の展開を感じさせる。

小結

本稿では17世紀から19世紀に描かれた首里士族の肖像画の考察をまとめ「首里士族の肖像画リスト」（表1）、「首里士族の肖像画分析表」（表2）を作成した。「首里士族の肖像画リスト」（表1）は写真記録のみが残されたものと現存するものについて、作者、制作年代、大きさ、表具の形式などをまとめた。「首里士族の肖像画分析表」（表2）は、「首里士族の肖像画リスト」（表1）に記載された作品の図像や描写を分析したものである。

17世紀前半に描かれた、『呉鶴齡（向光祖）画像』（図1）、『尚恭浦添王子朝良公画像（原図）』（図2）の像主の衣冠は明の烏紗帽に補子のついた常服となっている。『尚恭浦添王子朝良公画像（原図）』（図2）の背景には瑞雲と波模様が描かれた衝立が配されており、御後絵と図像的な共通性を見いだすことが出来る。また、『呉鶴齡（向光祖）画像』（図1）、『尚恭浦添王子朝良公画像（原図）』（図2）には御後絵と同じように家臣や従者が描かれている。家臣や従者は、人物ごとに特徴的な面貌表現となっており、実在の人物を描いたと考えられる。また、特筆すべき点は、従者として女性が描かれていることである。18世紀以降の琉球の肖像画では、御後絵を除いて従者が描かれなくなる。管見の限りであるが、肖像画として実在の女性を描いた作品は皆無である。17世紀後半に制作された『向可伝前川親方朝邑画像（画稿）』（図5）には、2人の童子が従者の様に描かれている。画稿から約150年後に制作されたと考えられる改画では、2人の童子が消え、像主だけとなっている。御後絵を除いて、『向可伝前川親方朝邑画像（画稿）』（図5）以降の肖像画では家臣や従者が描かれなくなる。像主の衣裳についても、『向可伝前川親方朝邑画像（画稿）』（図5）以降の人物はすべて、琉球のものとなっている。

17世紀末に、琉球の衣冠制度に強い影響を持っていた漢民族の明が滅亡し、漢民族とは異なる衣裳の体系を持つ満州族による清が成立する。古琉球期から近世琉球期初頭まで、琉球では明の影響を受けた衣冠と琉球の衣冠を併用していたが、中国の王朝の交替によって、琉球の衣冠へ一本化される。さらに、近世以降に厳格化していく身分制度の表象とし

て、王府での身分や位階によって冠・帯などの模様や素材が細かく定められる。こうした近世琉球の衣冠制度の影響を受けて、18世紀以降の琉球の肖像画の衣裳は、像主の社会的な地位が識別できるように多様な技法が駆使され、冠・帯、表衣などの模様や素材が精細に表現されている。17世紀末に描かれた『向可伝前川親方朝邑画像(画稿)』(図5)、『向可伝前川親方朝邑画像』(図6)に見られる、首里士族の肖像画を含む琉球の肖像画の変化は、18世紀、その目的が変化したからだと考えられる。

17世紀末から18世紀にかけて、王府の政策により、家譜の編纂が公的な意味を持つ様になると、系統立てられた祖先を、制度の裏付けとなる儒教に基づく儀礼によって祀ることは、家系(門中)のアイデンティティを確認することにつながった。琉球の肖像画は祖先祭祀の儀礼において、魂の依り代としての役割を担うようになり、家系を意識して描かれる。さらに、『東任鐸(知念里之子親雲上政行)画像』、『宜寿次盛安画像』に見られるように、子孫へ、家系の存続と王国を担う士族としての心構えを画中の賛に残した作品も表れる。

近世琉球における首里士族を含む琉球の肖像画は、17世紀末から18世紀における琉球をとりまく国際状況と国内の改革の影響を受けて独自の様式を展開していったものと考えられる。

- 1 球陽研究会編『沖縄文化資料集成5 球陽』、角川書店、1974年、248頁。沖縄県姓氏家系大辞典編纂委員会『沖縄県姓氏家系大辞典』、角川出版 1992。
- 2 仲村頭氏のご教示によれば、久米系家譜に「使為存留在船通事隨王舅吳鶴齡(今改姓目日向光祖)國頭親方朝致長史蔡堅喜友名親雲上赴閩」、「使為存留在船通事隨王身吳鶴齡(今改姓名曰日向光祖)國頭親方朝致赴閩」と姓名を改めた記事が散見されるという。また、氏集で大宜見家の太祖は「向鶴齡」となっている。以上のことから吳鶴齡は他に「向光祖」、「向鶴齡」の唐名があったことが分かる。鎌倉は『遺宝』で、作品の名称を「吳鶴齡^(向)國頭親方朝致画像」としている他、像主の唐名が「向光祖」に改められたことを記している。
- 3 鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』、岩波書店、1982年、227頁。
- 4 李東陽撰・申時行『大明会典(二)』新文礼出版公司1976年、1058頁。
- 5 同上、225頁。
- 6 「向姓家譜(原)一世浦添翁主 高嶺家」那覇市企画部市史編集室『那覇市史 資料篇1巻7』家譜資料三、1982年。
- 7 池宮正治「尚寧王の世子たち」首里城研究会『首里城研究』3号、首里城公園友の会、1997年。
- 8 前掲、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』227頁。
- 9 周汎、高春明『中国傳統服飾形成史』南天書局、1998年、125頁。
- 10 原田禹雄『徐葆光 中山伝信録 新訳注版』榕樹書林、1999年、493頁。

- 11 前掲、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』、226頁。
- 12 同上、226頁。
- 13 同上、226頁。
- 14 同上、227・228頁。
- 15 同上、228頁。
- 16 同上、228頁。
- 17 沖縄県立芸術大学附属研究所『沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館所蔵鎌倉芳太郎資料目録』1998年、60頁。
- 18 同上。
- 19 原田あゆみ「鎌倉芳太郎の前期琉球芸術調査と美術観の変遷」沖縄県立芸術大学附属研究所『沖縄芸術の科学－沖縄県立技術大学附属研究所紀要－』第11号、1993年。
- 20 同上、98頁。
- 21 沖縄県立芸術大学附属研究所『鎌倉芳太郎資料集（ノート篇） 第IV巻 雑集』、2016年、131頁。
- 22 同上、311頁。
- 23 同上。
- 24 鎌倉芳太郎「琉球絵画資料一覧表」、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵。沖縄県立芸術大学附属研究所『沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館所蔵 鎌倉芳太郎資料「文書」目録』2014年。山田葉子「【資料紹介】鎌倉芳太郎資料より「琉球絵画資料一覧表」」沖縄県立技術大学附属研究所『沖縄芸術の科学－沖縄県立技術大学附属研究所紀要－』第23号、2011年。
- 25 同上。
- 26 前掲、沖縄県立芸術大学附属研究所『鎌倉芳太郎資料集（ノート篇） 第IV巻 雑集』、311頁。
- 27 伊波普猷『琉球史料叢書 第三 琉球国旧記』名取書店、1942年、79頁。
- 28 前掲、沖縄県立芸術大学附属研究所『鎌倉芳太郎資料集（ノート篇） 第IV巻 雑集』、311頁。
- 29 安里進『沖縄県の歴史』山川出版社2004年、166頁～171頁。高良倉吉『琉球王国の構造』、吉川弘文館、1987年。田名真之『沖縄近世史の諸相』ひるぎ社、1992年。金城正篤「沖縄の家譜について」沖縄県教育庁文化課『沖縄文化財調査報告書第90集 沖縄の家譜－歴史資料調査報告書VI－』、沖縄県教育委員会、1989年。田名真之「首里・那覇・泊系家譜について」沖縄県教育庁文化課『沖縄文化財調査報告書第90集 沖縄の家譜－歴史資料調査報告書VI－』、沖縄県教育委員会、1989年。小渡清孝「久米村系の家譜について」沖縄県教育庁文化課『沖縄文化財調査報告書第90集 沖縄の家譜－歴史資料調査報告書VI－』沖縄県教育委員会、1989年。
- 30 小島毅『中国の歴史 07 中国の思想と宗教の奔流』、講談社、2005年。
- 31 小熊誠「近世士族門中の成立」古家信平他『日本の民俗 12 南島のくらし』吉川弘文館、2009年。
- 32 高良倉吉「琉球王国の展開－自己変革の思念、「伝統」の形成の背景－」樺山紘一『岩波講座 世界歴史 13』東アジア・東南アジア伝統社会の形成一、岩波書店1998年。

第8章 首里士族の肖像画の成立と展開

- 33 新城剛「《資料紹介》 父八重山嶋在番勤之時麻疹相時行右一件*御滞在中諸事日記(一)」石垣市立八重山博物館『石垣市立八重山博物館紀要』第6号、1987年。
- 34 同上、21頁。
- 35 沖縄県教育庁文化課『扁額・聯等遺品調査報告書』沖縄県教育委員会、1983年、36頁。
- 36 同上、59頁。
- 37 渡辺美季「近世琉球期「地方官」と現地妻帯一両先島を例として一」小島毅『近世の海域世界と地方統治』2010年、363頁。
- 38 同上、340～342頁。
- 39 同上、352～3358頁。
- 40 同上、354～3355頁。
- 41 真栄平房敬「近代尚家の儀礼装束」、「織の海道」実行委員会『織の海道—沖縄本島・久米島編—』2004年、57頁。那覇市企画部市史編集室『那覇市史』「資料編 第2巻中 7 那覇の民俗」1979年 168～3171頁。
- 42 沖縄県教育庁文化課『重要歴史資料調査報告書Ⅱ 県内絵画遺品調査報告書』沖縄県教育委員会、1997年。沖縄美術全集刊行委員会『沖縄美術全集4 絵画・書』沖縄タイムス社、1989年。沖縄県立博物館・美術館『中国・北京故宮博物院蔵 甦る琉球王国の輝き』2008年。
- 43 平川信幸「紙本着色 喜久村絜聡(片目地頭代)画像—その成立をめぐる背景—」『久米島博物館紀要』第13号、2013年。前掲、沖縄県立博物館・美術館『中国・北京故宮博物院蔵 甦る琉球王国の輝き』。
- 44 前掲、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』。
- 45 「衣服定」、沖縄県立図書館資料編集室、『沖縄県資料 前近代6 王府仕置2』沖縄県教育委員会、1989年。平川信幸「近世琉球期における琉球の肖像画について—中国祖先像の影響と独自性—」首里城研究会『首里城研究』18号、首里城公園友の会、2016年。
- 46 前掲、沖縄県教育庁文化課『重要歴史資料調査報告書Ⅱ 県内絵画遺品調査報告書』、107頁。
- 47 同上、107～108頁。
- 48 同上、107～108頁。
- 49 同上、107～108頁。
- 50 同上、107～108頁。
- 51 2011年9月17日の聞き取り調査より。

表1 首里士族の肖像画リスト

資料 番号	作品名	作者	制作年	法量		形式	所蔵者	備考
				タテ(cm)	ヨコ(cm)			
01	呉鶴齡(向光祖)画像	不詳	17世紀 初頭	—	—	絹本着色	沖縄戦で消失。 那覇市大宜味朝隆氏 旧蔵	尚寧王時代
02-1	尚恭浦添王子朝良公 画像(原図)	不詳	1631年 (崇禎4)	134.5	91.5	紙本着色	沖縄戦で消失。 首里市高嶺朝教氏 旧蔵	調査時のタイトル は「尚寧王太子尚 恭浦添王子朝良 像」
02-2	尚恭浦添王子朝良公 画像(改画)	不詳	19世紀 後半	150.5	93.8	紙本着色	沖縄戦で消失。 首里市高嶺朝教氏 旧蔵	調査リストの原題は 「描キ改メラレタル 同画像」尚灝王時 代
03	向可伝前川親方朝邑 画像(画稿)	呉師虔 (神谷宗季)	18世紀 初頭	23.2	15.0	紙本着色	沖縄戦で消失。 首里市宜湾朝起氏 旧蔵	尚貞王時代
04	向可伝前川親方朝邑 画像	不詳	19世紀 初頭	132	74.2	絹本着色	沖縄戦で消失。 首里市宜湾朝起氏 旧蔵	作者については鎌 倉芳太郎が推定
05	東任鐸(知念里之子親雲 上政行)画像	不詳	1839年 (道光19)	123	67.26	紙本着色	個人蔵	
06	向国鼎玉城朝昆画像	不詳	19世紀 中期	112.4	62.8	紙本着色	沖縄戦で消失。 島尻郡玉城朝賢氏 旧蔵	尚灝王時代
07	翁高年(宜寿次盛安)画 像	張長壯 (島袋宗展)	1868年 (同治7)	99.1	60.8	紙本着色	個人蔵	
08	向崇徳玉城朝敕画像	不詳	19世紀 後期	132.7	80.2	紙本着色	沖縄戦で消失。 島尻郡玉城朝賢氏 旧蔵	尚泰王時代
09	向有恒(宜湾朝保)画像	恵光翰 (友寄喜恒)	1882年 (明治15)	116.9	51.5	紙本着色	沖縄戦で消失。 首里市宜湾朝起氏 旧蔵	

凡例

- ※1 資料番号は制作年による。改画作品は原本に準ずる。
- ※2 は沖縄戦で原本が消失。鎌倉芳太郎が撮影した写真が伝
- ※3 の作品情報は鎌倉芳太郎の芸術調査によった。

表2 首里士族の肖像画分析表

資料番号	作品名	作者	制作年	身長		像主について		顔の描写	冠			衣装				座			備考1	備考2
				タテ(cm)	ヨコ(cm)	年齢※1	位階等※2		描写の特徴	冠の形態	描写の特徴	衣装形態	衣装の文様	帯の形態および模様	足	座の形態	掛布の模様	侍従		
01	呉鶴齡(向光祖)画像	不詳	17世紀初頭	—	—	不明	親方	隈を重ねた、陰影により顔を立体的に表現(?)	隈と輪郭線によって、立体的に表現。(?)	紗帽	均一な線を中心に、隈を抑え気味に使用か?。ディテールは細かく描かれているが、全体的に平板な印象を受ける。	明代の常服	補子は麒麟。地に雲の模様が見える。	石帯。	靴	曲桌か	虎の毛皮。	4名	・後方に描かれた近習の目鼻立ちの様子は個性的で写実的である。	尚寧王時代
02-1	尚恭浦添王子朝良公画像(原図)	不詳	1631年(崇禎4)	134.5	91.5	享年20才	太子	均一な線を中心に、隈を使用する。	—	紗帽	輪郭は均一な線で表現か。	明代の常服	補子は麒麟。	石帯か。	靴	椅子	牡丹模様。	10名	調査時のタイトルは「尚寧王太子尚恭浦添王子朝良像」	
02-2	尚恭浦添王子朝良公画像(改画)	不詳	19世紀前期	150.5	93.8	享年20才	太子	隈を重ねた陰影により顔を立体的に表現。輪郭が強いところは線で表現している。	隈と輪郭線によって、立体的に表現。(?)	紗帽	輪郭は色面を中心に表現される。衣文の皺は隈によって表現されている。模様は肥瘦のある線で描かれている。	明代の常服	補子は麒麟。	帯は隠れて描かれていない。	靴	椅子	白飛びして見えない。	10名	調査リストの原題は「描キ改メラレタル同画像」尚瀨王時代	
03	向可伝前川親方朝邑画像(画稿)	不詳	18世紀初頭	23.2	15.0	享年63才	親方	線で輪郭を描き、隅で陰をつけ立体的に表現しようとしている。	輪郭を墨線で表現。	帕	肥瘦のある線で輪郭と皺を描く。	琉縫・琉装	素地。	横線の入った大帯。	白い足袋	立像	—	2名	No27の画稿。本字は坐像で従者は省かれている。	尚貞王時代
04	向可伝前川親方朝邑画像	呉師虔(神谷宗季)	19世紀世紀か	132	74.2	享年63才	親方	線で輪郭を描き、隅で陰をつけ立体的に表現している。	輪郭を墨線で表現。隈を使って帕の皺を立体的に表現している。花の模様は輪郭線を描いて色を塗り分けている。	帕	輪郭線および着物の皺を細い線で描く。衣装の模様はさらに細い線で。衣装の皺は暈かしによって立体的に描いている。	琉縫・琉装	雷文崩しに幾何学的な牡丹の模様。	模様は横の斜めの線で区切られ、双龍紋と幾何学模様交互に配置されている。	白い足袋	曲桌	牡丹唐草文様。	—	作者については鎌倉芳太郎氏が推定	
05	東任鐸(知念里之子親雲上政行)画像	不詳	1839年(道光19)	123	67.26	61才	里主親雲上	隈を重ねた陰影により顔を立体的に表現。	輪郭は均一な薄い墨線で表現。花の模様は胡粉で盛り上げて表現している。さらに、浮き織を表現するために盛り上げた部分に細かく横線を入れている。	黄色地に浮き織風の花唐草模様	輪郭は色面を中心に表現される。衣文の皺は隈によって表現されている。着物の模様は明度の暗い線で描かれている。	琉縫・琉装	紺地に唐草模様。襟は緑地に唐草模様。	黄色地を横の斜めの線で区切られ、双龍紋と幾何学模様交互に配置されている。	白い足袋	朱の椅子	—	無し	・正月に床の間に教訓十箇条と一緒に掛けて偲ぶ習慣有り。肖像画は向かって左、十箇条は右に掛ける。また、7・8月には虫干しをしていた。画賛には、八重山島在任中に現地女性との間にできた息子(真山戸)が父親の顔を見ることができないことを不憫に思った東任鐸が、首里に帰着した翌年の1839(道光19)年に絵師に頼んで描かせたとある。	
06	向国鼎玉城朝昆画像	不詳	19世紀中期	112.4	62.8	不明	親方	細い線で輪郭をとる。また、隈によって陰や頬の盛り上がり表現している。多様な技法を使い分けてより立体的に顔を表現している。また、右まぶたの上の瘤やシミも描かれている。	顔の輪郭線よりもはっきりした線で輪郭線をとる。点線によって浮き織を表現している。平面的に冠を描いている。	五色浮織冠	肥瘦のある線で輪郭と皺を描く。また、衣装の皺にそって隈によって陰を描いている。顔に比べて平面的に描いている。	琉縫・琉装	素地。	蜀江文の大帯。	白い足袋	曲桌	素地に菱に花文様。	—	鎌倉芳太郎が「琉球絵画資料一覧表」の名称は「肖像画(紙本紫冠十二世朝富)」。	尚瀨王時代
07	翁高年(宜寿次盛安)画像	張長社(島袋宗展)	1868年(同治7)	99.1	60.8	享年71才	山奉行筆者	隈を重ねた陰影により顔を立体的に表現。顔のシミも描いている。	—	—	輪郭は色面を中心に表現される。衣文の皺は隈によって表現されている。	琉縫・琉装	紺地。	黒い細帯。結び目は灰色で輪郭線が引かれている。	不明	—	—	無し	・宜寿次家では1970年代まで、肖像画を旧暦七月(旧盆)に祀る習慣があった。 ・現在の家では肖像画を仏壇の向かって左に掛けたが、古い家では向かって右に祀っていた。肖像画に描かれていた硯箱、『遺言記』は戦前まで伝世していた。	
08	向崇徳玉城朝敕画像	不詳	19世紀後期	132.7	80.2	不明	親方	細い線で輪郭をとる。また、隈によって陰や頬の盛り上がり表現している。多様な技法を使い分けてより立体的に顔を表現している。	明度の高い線と色面で帕を描く。点線によって浮き織を表現している。平面的に冠を描いている。	五色浮織冠	肥瘦のある線で輪郭と皺を描く。また、衣装の皺にそって隈によって陰を描いている。顔に比べて平面的に描いている。	琉縫・琉装	紺地か。	蜀江文の大帯。	白い足袋	曲桌	素地に牡丹唐草文様。	—	鎌倉芳太郎が「琉球絵画資料一覧表」の名称は「肖像画(紙本青芭蕉御衣後方花色地紅形十三世朝敕)」。	尚泰王時代
09	向有恒(宜湾朝保)画像	恵光翰(友寄喜恒)	1882(明治15)	116.9	51.5	享年54才	親方	細い線で輪郭をとる。また、隈によって陰や頬の盛り上がり表現している。多様な技法を使い分けてより立体的に顔を表現している。	斜めに置かれた帕の形を輪郭線で立体的に描いている。浮き織も帕の形に合わせて変化している。	五色浮織冠	肥瘦のある線で輪郭と皺を描く。また、衣装の皺にそって隈を施し陰を描いている。顔に比べて平面的に描いているが、透視図法によってモチーフの形を立体的に捉えている。	琉縫・琉装	素地。	浮き織牡丹模様の大帯。	—	正座	—	—	1876年に没、1882に制作。	

凡例※1 肖像画に描かれた年齢、もしくは享年

※2 肖像画が描かれた当時もしくは最終の位階・役職

※3 資料番号は原本の制作年による。改画作品の並びは原本に準ずる。

※4 〇は沖縄戦で原本が消失。鎌倉芳太郎が撮影した写真が伝世する。

※5 〇の作品情報は鎌倉芳太郎の芸術調査による。

※6 〇の資料名称は用語を統一するため一部変更した

表3 鎌倉芳太郎肖像画調査スケジュール

区分	調査時期	
【前期】	1921(大正10)年～1923(大正12)年	沖縄県女子師範学校美術教員期
	1924(大正13)年5月初旬～1925(大正14)	第1回琉球芸術調査期
【中期】	1926(大正15)年～1927(昭和2)年9月	第2回琉球芸術調査期
【後期】	1933(昭和8)年8月	『歴代宝案』調査期
	1937(昭和12)年1月	城跡発掘調査期

調査年月日		調査地		調査資料	資料番号
1923年	3月26日	大宜見朝隆家	首里市	浦添□□兄の肖像	01
	4月5日	宜湾朝起家	首里市赤平	向可伝前川親方朝邑肖像画 向可伝前川親方朝邑肖像画	04 03
1924年	10月28日以降	宜湾朝起家	首里市赤平	前川親方肖像(大)	03
		宜湾朝起家	首里市赤平	前川親方画像(小)	04
		宜湾朝起家	首里市赤平	向有恒宜湾朝保画像	12
1925年	3月4日	玉城朝賢家	島尻郡大里村字与那原	肖像画(紙本紫冠 ^マ 十二世朝富)	09
				肖像画(紙本青芭蕉御衣後方花色地紅形 ^マ 十三世朝敷)	10
	3月6日	中城御殿	首里市大中	初代尚円王御後絵	—
				三代尚真王御後絵	—
				五代尚元王御後絵	—
				七代尚寧王御後絵	—
				八代尚豊王御後絵	—
				十一代尚貞王御後絵	—
				十三代尚敬王御後絵	—
				十四代尚穆王御後絵	—
				十七代尚灑王御後絵	—
				尚純公御後絵	—
	十八代尚育王御後絵	—			
3月9日から3月30日	高嶺朝教	首里市	尚寧王太子尚恭 浦添王子朝良像(原図)	02-1	
			尚寧王太子尚恭 浦添王子朝良像(改画)	02-2	

凡例 資料番号は(表1)、(表2)による



図1 『吳鶴齡（向光祖）画像』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図2 『尚恭浦添王子朝良公画像（原図）』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図3 『尚恭浦添王子朝良公画像（改画）』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図4 『銘苺子画像』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図5 『向可伝前川親方朝邑画像(画稿)』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図6 『向可伝前川親方朝邑画像』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図7 『向国鼎玉城朝昆画像』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図8 『向崇徳玉城朝敕画像』鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図9 『東任鐸(知念里之子親雲上政行)画像』紙本着色、1839年、個人蔵

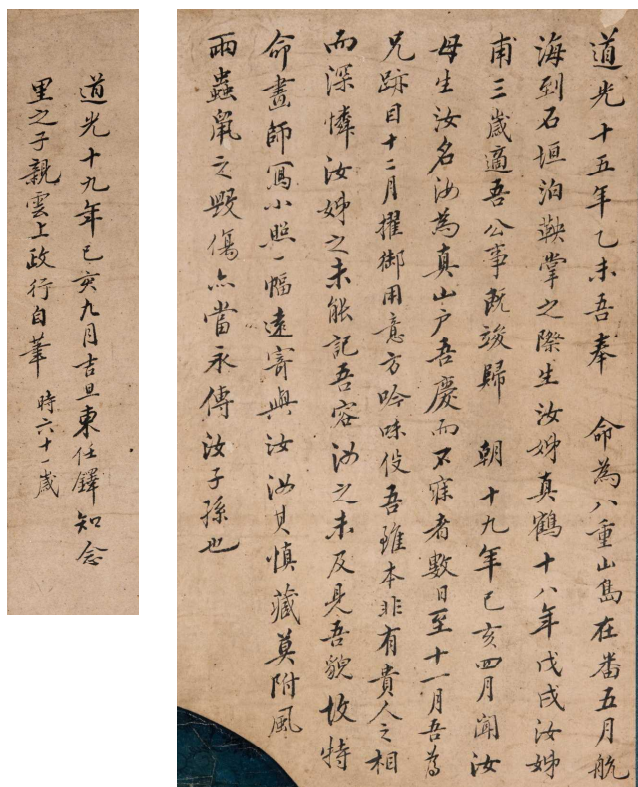


図 10 『東任鐸(知念里之子親雲上政行)画像』画賛部分

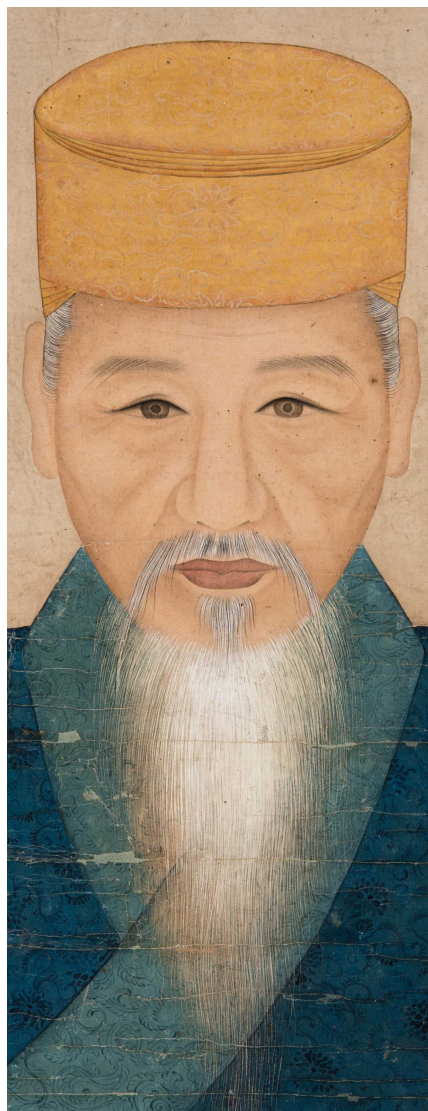


図 11 『東任鐸(知念里之子親雲上政行)画像』頭部部分

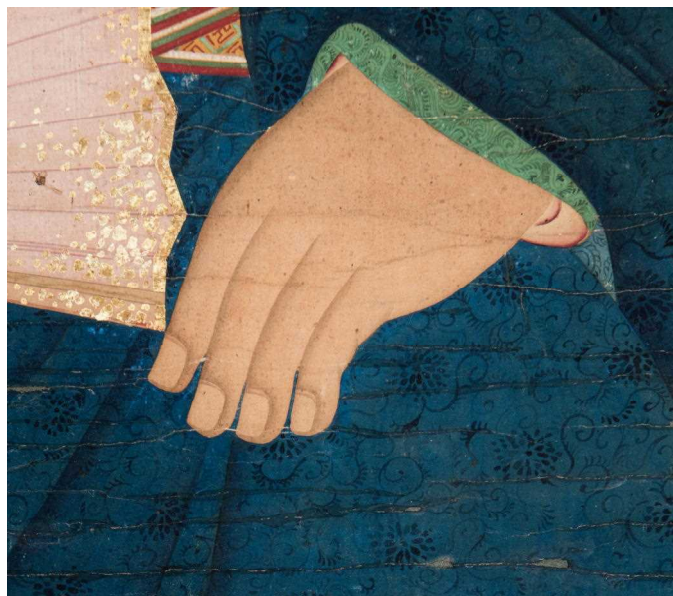


図 12 『東任鐸(知念里之子親雲上政行)画像』袖口部分

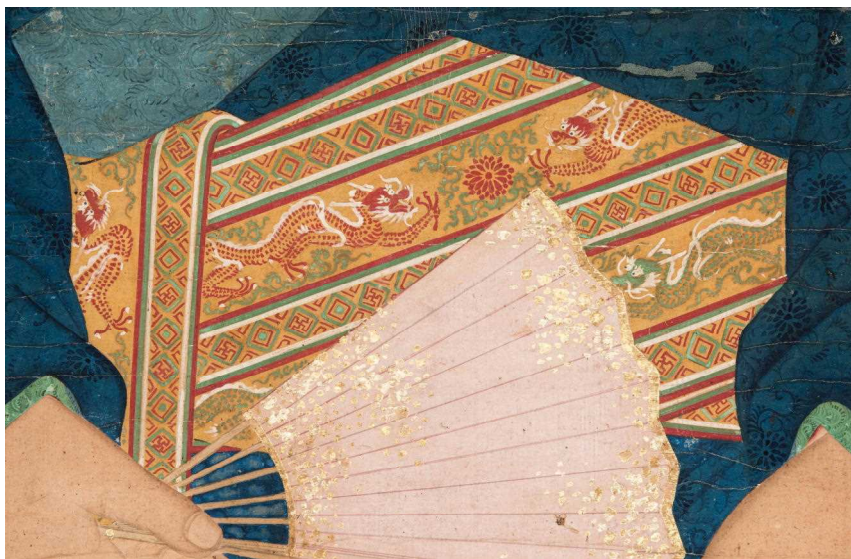


图 13 『東任鐸(知念里之子親雲上政行)画像』帯部分



图 14 - 2 『東任鐸(知念里之子親雲上政行)画像』箱書上部



图 14 - 3 『東任鐸(知念里之子親雲上政行)画像』箱書下部

图 14 『東任鐸(知念里之子親雲上政行)画像』箱



図16 『翁高年宜寿次盛安画像』紙本着色、1868年、個人蔵

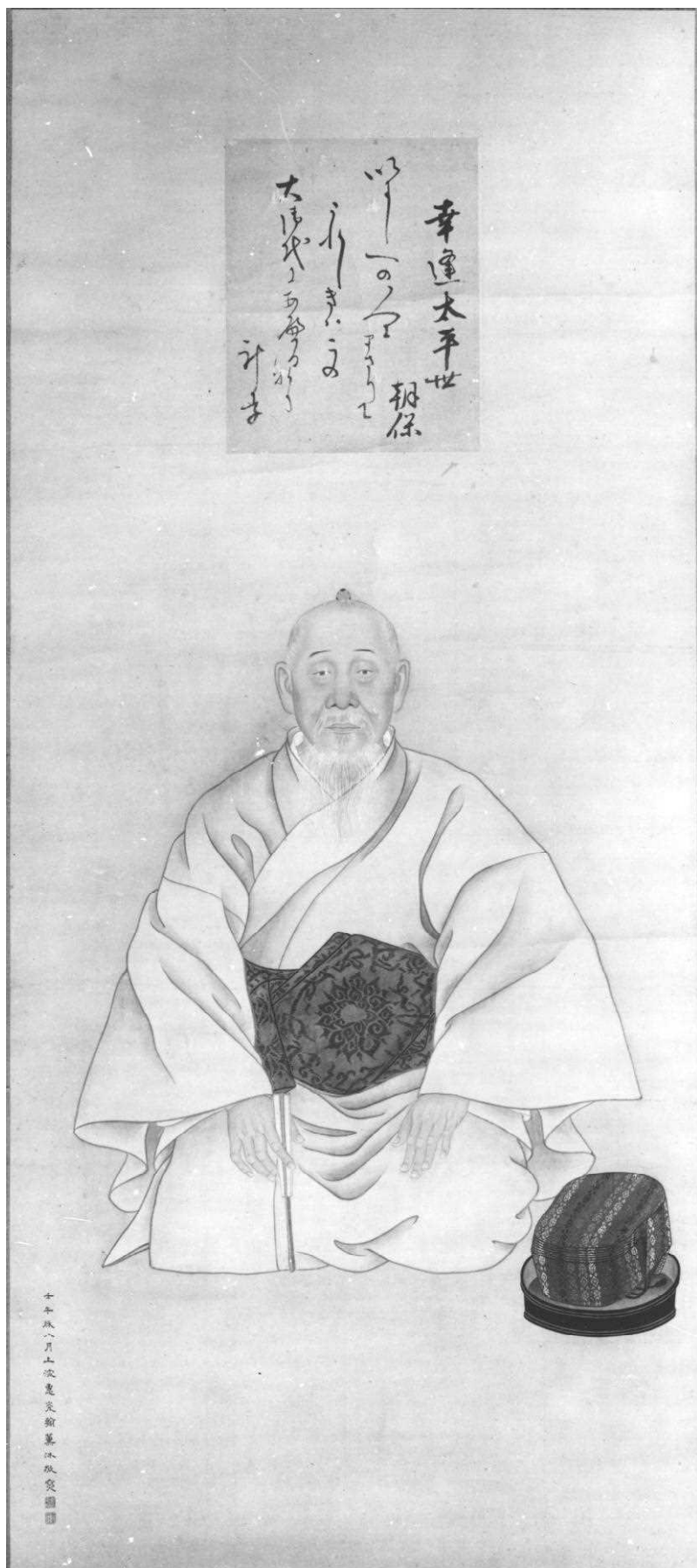


図17 『向有恒宜湾朝保画像』
鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館

終章

琉球では国王の肖像である御後絵から久米島の有力者、喜久村絜聡まで、身分や地域をまたがり、幾つもの肖像画が描かれている。これらの作品は描写などの特徴が異なっているが、正面性や立体的な面貌表現、平面的な身体描写など、共通した特徴を持っている。博士論文では画面を構成する図様や像主の身分から、琉球の肖像画を御後絵と、御後絵から派生し展開していく士族や地方の有力者層の肖像画の2つに分けて、その特徴の考察を行った。特徴の考察により琉球社会の歴史的・文化的背景から、琉球の肖像画の独自性を検証した。

本章では、考察の成果を総括し、そこから導き出さうる琉球の肖像画の性質と美術史における、その意義について指摘したい。

第1節 御後絵の図像における国王イメージの表出と変化

戦後の御後絵研究は、沖縄戦で原本が失われたため、鎌倉芳太郎の撮影した10点の国王御後絵と1点の王世子の御後絵の写真を専ら研究の対象にして行われてきた。本画や控えなどの数種類が存在している中で、御後絵研究では、鎌倉芳太郎に撮影された御後絵の来歴に関する考察が行われておらず、その前提が確認されてこなかった。

本稿では、鎌倉芳太郎を初めとする戦前の調査状況から、御後絵の移動経緯や作品の素性を明らかにし、中城御殿で所蔵されていた御後絵が、琉球絵画においてどのような意味をもつ作品なのか考察を行った。鎌倉芳太郎や真境名安興らが御後絵を調査した1925年当時、尚家には軸物が1種類、大の控えが2種類、小の控えが1種類、合計4種類あったことが分かっている。4種類のうち、軸物は円覚寺で拝観されていたものが、明治の中頃に、尚家へ移されたという証言などから、鎌倉に撮影された御後絵は円覚寺に格護されていた原本であると考えられる。また、戦前に御後絵の疎開にたずさわった真栄平房敬は、戦中に軸物の御後絵が米軍に持ち去られた可能性が極めて高いことを証言している。沖縄戦からすでに70年以上の時間が経過している中、御後絵がどのような状態にあるのか想像することすら難しいが、少なくとも、戦火によって失われていないことが明らかになった。

来歴が明らかになったことから、次ぎに中国や韓国の帝王像、日本の天皇像と御後絵の比較を行い、御後絵の特徴の考察を行った。御後絵は正面を向いた国王を中央に配した正面性の強い構図となっている。こうした構図は、中国や韓国の帝王像と共通している。また、御後絵の図様は国王像、家具および道具類、家臣団の3つから構成されている。一方で、中国や韓国の帝王像、日本の天皇像は、像主を中心とした構成となっている。以上のことから、御後絵は、中国や韓国の宗廟などで祭祀の対象として描かれた帝王像の影響を

終章

受けて成立したと考えられるが、独自の世界観を多様な図様の構成によって表現した特徴的な肖像画だといえる。描かれた図様は、龍や牡丹など伝統的で特殊なものではないが、それらが何らかの象徴性を持ち、構成されることによって琉球独自の国王イメージを形づくり、北東アジアの国々の帝王像とは異なる特別な意味を御後絵に与えていると考えられることから、本稿では、御後絵の図様を国王像、家臣団、家具および道具類の3つに分けて考察を行った。

国王の御後絵は、図像の変化によって明代と、清代に分けることが出来る。明代の御後絵と清代の御後絵の国王衣裳を比較すると、皮弁冠のヒダのある独特の形や皮弁服のゆったりした袖、打ち合わせの襟などの形を共有していた。一方で、冠服を授与した中国の状況と琉球の国家儀礼の変容に応じ、衣裳の模様や帯などの装飾品が変化している。国王衣裳が皮弁冠・皮弁服で描かれることが定着した明代の御後絵において、国王衣裳は、授与された皮弁冠・皮弁服をそのまま描いたのではなく、明の規定と異なる、大柄な文様の別裂によって袖口や裳の裾が装飾され、道教の神々や古代の帝王が着用していた「方心曲領」や「蔽膝」が描かれていた。明代の御後絵の国王衣裳は、道教などの外来の神々や中国古来の帝王の姿を借りながら、国王イメージを作り上げていった。

王朝が明から清に交替し、皮弁冠・皮弁服に代わり蟒緞が授与されるようになると、琉球では授与された蟒緞で、皮弁服を作製していく。清初期については、『尚貞王御後絵』の衣裳に見られるように、蟒緞ではなく菊唐草など植物文様の反物で皮弁服を製作している。また、その帯も後代の御後絵と比較すると小振りのものが描かれており、国王衣裳のデザインについて試行錯誤した形跡がうかがえる。17世紀後半から始まる政治改革によって、儒教を中心にした中国的な規範が王国に定着していく18世紀になると、清から授与された蟒緞を用いた、『尚敬王御後絵』のような多くの龍が表された国王衣裳が製作される。皮弁冠についても冠を固定する紘をつけ、玉飾りの数を増やし豪華になっていく。清代の国王衣裳について、王府は明の旧制によるものとしていたが、実際は王府内で典礼を司った部署と絵師が、国家儀礼において国王イメージを表出するに相応しい意匠を試行錯誤していたというのが実情かもしれない。清代の御後絵の衣裳の変化は、この様な王府の国王イメージを反映したものだといえる。

明代の国王御後絵の家臣団は国王の手前横に国王を補佐する高官が描かれ、抜き身の刀を掲げる官吏が国王と高官を守るように取り囲んでいる。また、従者は権威を高めているかのように、団扇などを様々な道具を持ち、国王の背後や横に付き従っている。一見無秩序に配置された、明代の家臣団は、衣冠の種類や持物により意味を持っていることが分かる。付き従う高官や、護衛する官吏、国王を権威づける道具をもった従者の図像は、王府の政治的な権威や軍事力など、それらを束ねる国王の姿を象徴的に表現していると考えられる。清代の家臣の図像も明代の家臣団の図像と同様の意味を持っていると考えられるが、図像の持物と家臣の本来の意味と役割が失われたため衣冠や持物の図像が形式化し、小さく描かれるようになる。結果として、清代の国王御後絵は、国王の姿がより大きく描かれるようになり、国王そのものの権威を強調することに成功している。

明代の国王の背景に配された「波日月瑞雲文」の衝立に描かれた図像は、東アジア諸国の文様の影響を受けながら、『おもろそうし』に見られるような、琉球固有の世界観にもとづく琉球国王のイメージを表現したものである可能性を指摘した。また、首里城内に二

ヶ所ある玉座＝御差床などの、実在した施設との比較を行い、清代の国王御後絵の図像は、朝拝の儀式のなかでも、「朝之御拝」と「唐玻豊向の御規式」、そして円覚寺御照堂の様子が絵画化されたものであることを明らかにした。御後絵の道具および道具類の図像は、朝拝の儀式のなかの「朝之御拝」と「唐玻豊向の御規式」、「御照堂御拝」の重要な意味をもつ家具や道具類を配置することで、それぞれの儀礼の場面を絵画的に表現し、重要な国家儀礼にのぞむ国王イメージを示しているといえるだろう。そして、国家儀礼にのぞむ国王イメージを示した御後絵は、御照堂御拝で「祖考之恩徳」を忘れないために、琉球国王の歴代の祖霊として祀られたのである。

17世紀後半から王府は、羽地朝秀に始まる政治改革によって、琉球固有の信仰と道教などの外来の宗教が混在する祭祀を削減、廃止し、代わって儒教的な規範を積極的に導入することによって、琉球社会の再編を図っていく。こうした、一連の流れの中で、「朝之御拝」は歳徳の明方から北方の中国皇帝を拝礼するという儀礼に変化していく。元来、琉球社会では国王と太陽は密接な関係を持っているが、中国的規範の導入により、やがて国王を「首里天がなし」（首里の天さま）という呼称に象徴される、太陽が輝く天と国王を一体化する観念へ変容・移行していく。こうした中国的規範の導入により国家儀礼が変化する時期に琉球固有の世界観を示した「波日月瑞雲文」の衝立が御後絵から消失し、天を拝礼するための香炉が出現したのである。

第2節 士族層における儒教的な祖先祭祀の受容と肖像画の成立

琉装像の『程順則画像』は、その写実性の高さから、琉球の肖像画作品を考える上で重要な作品となっている。本稿では、琉球国王の肖像画「御後絵」や琉球人の肖像画より、その描写を俯瞰し、『程順則画像』の制作者について考察を行った。王府による琉球の官人層への家譜制度の導入によって形成される家系や祖先祭祀の中で、17世紀以降、琉球の肖像画は礼拝の対象や家系を強く意識させる装置として、中国文化の担い手であった久米村士族を起点に、琉球王国の南端の石垣島の先島士族達へと広がり、首里の上級士族から、久米島の有力者層まで、階層をもまたがって制作されていく。また、17世紀の終わりから18世紀にかけて、琉球の絵師達は福建に留学している。絵師達の留学によって絵画技法が中国から琉球へたらされ、様々な面貌表現の肖像画が描かれた。『程順則画像』は色彩の濃淡により立体的に描く、中国南部の祖先像の面貌表現と共通している。一方で、平面的な身体描写に対して衣装の材質や模様への強いこだわりなど琉球の肖像画と同じ特徴を持っている。顔や身体表現から、琉装の『程順則画像』は琉球で描かれた可能性が極めて高いと考えられる。『程順則画像』が中国で描かれたという指摘は、琉球と中国の肖像画の技術や目的が近い関係にあるからだといえる。

琉球の肖像画の特徴として、立体的な面貌で像主の人格を表現するのに対して、平面的ではあるが細密な描写で衣装を描き、像主の社会的な身分などを表現することが挙げられる。面貌と身体描写を描き分ける表現は中国の祖先像にも共通するが、琉球の場合はさ

終章

らに衣装の模様を丁寧に描写している。衣冠の色彩や模様によって像主の身分を示す、琉球の肖像画のセオリーの中で、『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』の衣装の描写も、丁寧に袍や帯の模様が描かれている。焦げ茶の地に白と赤茶の経緋の袍に、双龍紋と幾何学模様が交互に配された帯をしめた絜聡の衣装は、久米島の地頭代の役職を勤めた人物であると分かるアイコンとして機能していた。とくに、帯は現在まで伝わる王府御拝領の由来をもつ帯を彷彿とさせる、丁寧な模様の描写が行われているだけでなく、特徴的な模様を提示するためか、右手に帯端が握られていた。『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』の衣装は「衣服定」などの規程が遵守されている一方で、品位や役職を示す冠＝八巻が描かれていない。賛に見られるとおり、本画像は家譜の編纂法を学ぶために首里に滞在した際に描くことを思いついている。琉球社会において家譜編纂は身分を分ける重要な意味があり、真謝港沖での冊封船の遭難に際して、喜久村絜聡らの救援活動が一つの切っ掛けとなり、久米島の有力者層は家譜の編纂が許されている。ところが、沖縄と先島の間にある久米島の有力者層は、家譜編纂が許可されたが、士族の身分を許されることはなかった。本画像の制作はこうした、像主を含む久米島の有力者層にとって、身分の上昇が認められるか、認められないかの時期に描かれている。『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』には描かれるはずの八巻が描かれていない。衣冠によって像主の身分を示すという琉球の肖像のセオリーの中で、重要な意味をもつ八巻が描かれていないことは、像主のおかれた状況や心情を表現している可能性が十分にある。このことから琉球の肖像画は、祖先祭祀と結びつきながら多様な状況を表現していたことが分かる。

首里士族の肖像画は、鎌倉芳太郎によって撮影された写真も含めて、17世紀から19世紀までの作品が残されており、琉球の肖像画の展開を確認できる。17世紀前半に描かれた、『呉鶴齡（向光祖）画像』、『尚恭浦添王子朝良公画像（原図）』の像主の衣冠は明の烏紗帽に補子のついた常服となっている。『尚恭浦添王子朝良公画像（原図）』の背景には瑞雲と波模様が描かれた衝立が配されており、御後絵と図像的な共通性を見いだすことが出来る。また、『呉鶴齡（向光祖）画像』、『尚恭浦添王子朝良公画像（原図）』には御後絵と同じように家臣や従者が描かれている。17世紀後半に制作された『向可伝前川親方朝邑画像（画稿）』には、2人の童子が従者の様に描かれている。画稿から約、150年後に制作されたと考えられる『向可伝前川親方朝邑画像（改画）』では、2人の童子が消え、像主だけとなっている。このように18世紀以降の琉球の肖像画では、御後絵を除いて従者が描かれなくなる。像主の衣装についても、『向可伝前川親方朝邑画像（画稿）』以降の人物はすべて、琉球の衣冠となっている。17世紀、御後絵の強い影響を受けていた首里士族の肖像画は、18世紀になると、衣冠が琉球のものになり、像主以外の人物や背景が描かれなくなる。さらに、18世紀から19世紀に描かれた『東任鐸（知念里之子親雲上政行）画像』、『翁高年（宜寿次盛安）画像』に見られるように、子孫へ、家系の存続と王国を担う士族としての心構えを画中の賛に残した作品も表れる。

第3節 琉球の肖像画の展開と要因

薩摩侵攻によって混乱し衰退していた琉球社会に追い打ちをかけるように、中国大陸で明清の王朝が交替し、明の冊封体制によって秩序を保っていた東アジア社会は大きく動揺する。こうした危機的状況の中、琉球王国において、羽地朝秀によって改革が始まり、蔡温によって展開されていった。この17世紀末から18世紀までつづく改革によって、琉球社会は幕藩体制と歩調を合わせながら、儒教を基本にした中国文化が導入され、社会制度が整備された。

こうした中国での王朝の交替や羽地朝秀から始まる改革による琉球社会の変化は、国王の御後絵と琉球の肖像画に大きな影響を与えた。明代の国王御後絵は、明から冊封の際に授与された皮弁服に道教の神々から借用した図像によってアレンジを加え、国王のイメージを形づくっている。また、背景は、様々な道具をもった家臣団や日月青海波の屏風が描かれており、道教的なイメージと、太陽が国王を象徴する独自の世界観が表されたものになっている。対して清代期の国王御後絵は、清から授与された龍の模様が表された反物で独自に仕立てた皮弁服を着用している。さらに、国王は明代より大きく描かれ、家臣の数も少なくなり、日月青海波の屏風が消えて、国王が拝礼するための香炉が描かれるようになる。御後絵は、多様な図像によって国王のイメージを作り上げていた明代から、清代になると背景が単純化し、国王が強調して描かれ、その衣装に龍が表されるようになる。御後絵の設えおよび道具類の図像は、朝拝の儀式のなかの「朝之御拝」と「唐玻豊向の御規式」、「御照堂御拝」の重要な意味をもつ設えや道具類を配置することで、それぞれの儀礼の場면을絵画的に表現している。さらに、皮弁冠・皮弁服を着用した姿で描かれた琉球国王は重要な国家儀礼にのぞむ国王イメージを示している。明代の御後絵から清代の御後絵への図像の変化は羽地朝秀の改革による国家儀礼の儒教化の影響によるものと言える。

国王以外の肖像画に目を向けると、17世紀初頭に描かれた、『呉鶴齡（向光祖）画像』や『浦添王子朝良公御後絵』は像主が明の官服を着て、数名の従者が描かれ、御後絵とよく似た図像となっており、その強い影響を受けていたと考えられる。17世紀も末になると『前川親方画像』や『程順則画像』のように、像主は単身で、琉球の衣装を着た姿で描かれるようになる。上級士族だけであった肖像画も、久米島や石垣島などの在地の有力者層まで広がってゆく。また、18世紀になると像主の衣装の形態や描写についても近世琉球期的な特徴が表れる。明清、中国の王朝の交替によって、明と琉球のものを併用していた琉球の衣冠は、琉球のものに一本化される。さらに、厳格化していく近世琉球の衣冠制度を受けて、18世紀以降の琉球の肖像画の衣装は、像主の社会的な地位が識別できるように多様な技法が駆使され、冠や帯、表衣などの模様や素材が精細に表現されている。

こうした、細密な衣冠の描写によって像主の身分を示す一方で、『喜久村絜聡（片目地頭代）画像』や『翁高年（宜寿次盛安）画像』のように、冠を外したり、衣冠制度の枠の外にある日常着の姿によって、像主の何らかの意図を表現する作品も現れる。さらに、『翁高年（宜寿次盛安）画像』は、床に座り、子孫への遺言をしたための手紙を広げた姿で描かれており、他の肖像画が椅子に座り、あらたまった姿勢であるのとは異なっている。こうした『翁高年（宜寿次盛安）画像』の衣装や姿勢の表現は琉球処分後の1882年（明治15）、恵光翰（友寄喜恒）によって描かれた『向有恒（宜湾朝保）画像』への展開を彷彿とさせる。

終章

『向有恒（宜湾朝保）画像』は、像主を中央に配し、床に直接座っており、白い着物に、牡丹の模様の大帯の衣装となっている。八巻は、像主に向かって右に、八巻入れの蓋に置かれている。周知のとおり、宜湾朝保は琉球王国最末期の政治家として毀誉褒貶が激しく、琉球処分の際の切っ掛けを作ったとして糾弾され、晩年は屋敷に引きこもったまま、失意の内に死去している。『向有恒（宜湾朝保）画像』の白い朝服、すなわち葬儀の衣装を着用し八巻を横に置いた衣冠の描写は、宜湾朝保の失意の心情を表現するのに成功しているとともに、琉球の肖像画の一つの到達点を示している。しかし、『向有恒（宜湾朝保）画像』以降、琉球人絵師によって琉球人の肖像画は描かれなくなる。

国際状況と国内の改革の影響を受けて独自の様式を展開し、御後絵から久米島の有力者『喜久村絜聡（片目地頭代）肖像画』まで身分や地域を越えて描かれた琉球の肖像画は、琉球王国の滅亡とともに描かれなくなる。これは、琉球の肖像画が、まさに琉球社会によって生み出された芸術だからといえる。

最後に、中国と琉球の肖像画を比較した場合、琉球の肖像画に女性を描いたものがないのに気づく。中国や韓国、そして日本でも男性の肖像画と対をなすように女性の肖像画が描かれる。しかし、それは、必ずしも琉球社会において、女性の地位が低いことを意味しない。承知のように17世紀の羽地朝秀の改革の以前、琉球国の祭祀を司る女性の地位は高かった。羽地の改革以降も、祭祀の司る女性祭司、ノロの地位は失われたわけではなかった。ここで、想像たくましくするのであれば、18世紀以降、琉球社会において、肖像画を含む儒教的な文化や教養は王府の役人を中心とした男性が担い、琉球固有の宗教世界を女性が担うという、多重的な精神世界があったのではないだろうか。

－参考文献－

- 安里 進 「琉球王国石碑文様の変遷－日輪双鳳文から宝珠双龍文へ－」『浦添市美術館紀要』1991年
- 安里進他 『沖縄県の歴史』山川出版社、2004年
- 栗国恭子 「近代沖縄の芸術研究②－鎌倉芳太郎と比嘉朝健・沖縄芸術研究の光と影－」『沖縄芸術の科学 20号』2008年
- 網野善彦編 『天皇と王権を考える4 宗教と権威』岩波書店、2002年
- 新城剛 「『資料紹介』 父八重山嶋在番勤之時麻疹相時行右一件*御滞在中諸事日記(一)」石垣市立八重山博物館『石垣市立八重山博物館紀要』第6号、1987年
- 安良城盛昭 『新・沖縄史論』沖縄タイムス、1980年
- 池宮正治 『琉球古語辞典混効験集の研究』第一書房、1995年
- 池宮正治 「尚寧王の世子たち」首里城研究会『首里城研究』3号、首里城公園友の会、1997年
- 池宮正治 「琉球服飾史の課題」首里城研究会『首里城研究』No.4、首里城公園友の会、1998年
- 池宮正治 「講演 琉球服飾史研究の諸問題」『国際服飾学会誌』第15号、1998年
- 池宮正治 「近世の服飾史」「織の海道」実行員会『織の海道 ー沖縄本島・久米島編』2004年
- 井澤耕一 「東アジアにおける祖先祭祀の諸相－中国、朝鮮、日本を例にして－」小島毅『中世日本の王権と禅・宋学』、汲古書院、2018
- 板倉聖哲 「朝鮮王朝時代の宮廷画・文人画」湯原公浩、『別冊太陽 韓国・朝鮮の絵画』平凡社、2008年
- 伊東忠太 「琉球美術総論」下中彌三郎『世界美術全集 第21巻』平凡社、1926年
- 系数兼治 「蔡温と朱子学 ～近世琉球におけるその思想史上の位置づけ～」島尻勝太郎・嘉手納宗徳・渡口眞清先生古希記念論集刊行委員会『球陽論叢』ひるぎ社1986年
- 井上智勝 「東アジアの宗廟」原田正俊『アジア遊学』206号 宗教と儀礼の東アジア、勉誠出版、2017
- 伊波普猷 『沖縄歴史物語』平凡社、1998年
- 上江洲安亨 「御後絵の色彩に関する事例調査(上)～戦前の記録、証言、現存実物資料を参考として～」、首里城研究会『首里城研究』No.12、首里城公園友の会、2010年
- 上江洲敏夫 「御後絵(国王肖像画)について」首里城研究会『首里城研究』首里城公園友の会、1995年
- 上江洲均 「久米島の家譜について」沖縄県教育庁文化課『沖縄文化財調査報告書 第90集 沖縄の家譜 ー歴史資料調査報告書VI』沖縄県教育委員会1989年
- 上田信 『中国の歴史9 海と帝国 明清時代』講談社、2005年
- 上原ゆかり 「首里城正月儀式「朝拝御規式」調査報告」首里城研究会『首里城研究』No1、首里城公園友の会、1995年

参考文献

- 宇佐美文理『歴代名画記』－〈気〉の芸術論』岩波書店、2010年
- ウー・ホン『屏風の中の壺中天 中国重屏風図のたくらみ』青土社、2004年
- 梅木哲人 「久米島の諸家家譜記事の編年」法政大学沖縄研究所『沖縄文化研究』10号、
法政大学文化研究所、1983年
- 海老根聡郎「泰和の簫氏－ある傳神一家－」『国華』1255号、国華社、2000年
- 王宇清 『中華服飾図録』世界地理出版社、1984年
- 王宇清 『日本語訳 中華服飾図録改訂』植木ちか子、2002年
- 小川陽一 「肖像畫の中の遺言状『喩世明言』『滕大尹鬼斷家私』をめぐって」
『大東文化大学漢学会誌』Vol.42、2003年
- 小川陽一 『「追容図譜」－「追容の法」のマニュアル』『中国肖像画文学』研文出版、
2005年
- 沖縄県教育庁文化課『重要歴史資料調査報告書Ⅱ 県内絵画遺品調査報告書』沖縄県教育
委員会、1977年
- 沖縄県教育庁文化課『扁額・聯等遺品調査報告書』沖縄県教育委員会、1983年
- 沖縄県教育庁文化課『金石文 歴史資料調査報告書Ⅴ』沖縄県教育委員会、1985年
- 沖縄県文化振興会史料編集室『沖縄県史 各論編 第3巻 古琉球』沖縄県教育委員会、
2010年
- 沖縄県文化振興会公文書管理部史料編集室『沖縄県史 各論編 第4巻 近世琉球』
沖縄県教育委員会、2005年
- 沖縄県立図書館『歴代館長物語 戦前編』1997年
- 沖縄県立図書館史料編集室『沖縄県史研究叢書1 奄美のノロ遺品調査報告書』1996年
- 沖縄県立図書館『歴代館長物語 戦前編』1997年
- 沖縄県立博物館「美術工芸資料目録」『久米島総合調査報告・論文編・資料編』1995年
- 沖縄県立博物館『沖縄県立博物館50年史』沖縄県立博物館、1996年
- 沖縄タイムス『新沖縄文学85号 特集 琉球王権論の現在』、1990年
- 小熊誠 「近世士族門中の成立」古家信平他『日本の民俗12 南島のくらし』
吉川弘文館2009年
- 小葉田淳 「歴代宝案について」沖縄県立図書館史料編集室『歴代宝案研究』創刊号、
沖縄県立図書館、1990年
- 小渡清孝 「久米村系の家譜について」。沖縄県教育庁文化課『沖縄文化財調査報告書
第90集 沖縄の家譜 ー歴史資料調査報告書Ⅵー』沖縄県教育委員会
1989年
- 片岡一忠 『中国官印制度研究』東方書店2008年
- 鎌倉芳太郎「琉球美術各論」下中彌三郎『世界美術全集 第21巻』平凡社、1926年
- 鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』岩波書店、1982年
- 神山泰治 「琉球の絵画 前近代の流れ」沖縄美術全集刊行委員会『沖縄美術全集4
絵画・書』 沖縄タイムス社、1989年
- 雁野佳世子「尚育王御後絵の復元模写製作を終えて」首里城研究会『首里城研究』No.15、
首里城公園友の会、2013年

- 河上茂樹 「豊臣秀吉の日本国王冊封に関する冠服について —妙法院伝来の明代冠服—」
京都博物館『学叢』第20号 1997年
- 川島淳 「那覇市歴史博物館所蔵「歴代宝案」に関する史料学的考察～生成・来歴・
目録記述に焦点をあてて～」那覇市立壺屋焼物博物館、『壺屋焼物博物館紀要』
第13号 2012年
- 岸本美緒編『世界の歴史12 明清と李朝の時代』中央公論社、1998年
- 久貝典子 「鎌倉芳太郎の芸術調査 上」『沖縄文化』第38巻2号通巻96号、2003年
- 久貝典子 「鎌倉芳太郎の芸術調査 下」『沖縄文化』第39巻1号通巻97号、2004年
- 洪善杓 「朝鮮後期における宮廷絵画の中興及び革新と宮廷画家の誕生」東京大学大学
院人文社会系研究科・文学部美術史研究室『美術史論叢』第32号、2016年
- 金城正篤 「沖縄の家譜について」沖縄県教育文化課『沖縄の家譜—歴史資料調査報告
VI—』、沖縄県教育委員会、1989年
- 金容儀 「御後絵から見る琉球王の神格化—朝鮮の仏画との類似性から—」沖縄国際
大学南島文化研究所『協定校間学術交流公演会 韓国と沖縄の感性と表象』
2013年
- 金容儀 「沖縄の御後絵と朝鮮時代の仏教絵画の類似性」野村伸一『東アジア海域文化
の生成と展開（東方地中海）としての理解』風響社、2015
- 黒田日出男編『王の身体 王の肖像』平凡社 1993年
- 黒田日出男編『肖像画を読む』角川書店、1996年
- 黒田日出男代表科研究研究成果報告書『中世・近世肖像画の調査・データベース化と歴史
図像学的研究』東京大学史料編纂所、1996年
- 黒田日出男「図像の歴史学」歴史科学協議会編集『歴史評論 10月号』2000年
- 河宇鳳 「文物交流と相互認識」河宇鳳『朝鮮と琉球』榕樹書林、2011年
- 故宮文物編集部「院像明太祖朱元璋画像」故宮文物編集委員会『月刊故宮文物』54号、
国立故宮博物院、1987年
- 故宮文物編集部「道統斯有聖賢規範—院蔵南薰殿図像簡介—」故宮文物編集委員会
『月刊故宮文物』73号、国立故宮博物院、1989年
- 国立故宮博物院70星霜編集委員会『故宮博物院70星霜』故宮博物院、1996年
- 黄能馥 『中華歴代服飾芸術』中国旅游出版社、1999年
- 小島毅 『中国の歴史7 中国思想と宗教の奔流』講談社、2005年
- 小橋川南村「編輯局より」『沖縄毎日新聞』4月29日付け、1911年
- 近藤秀實 「明末清初肖像画の諸問題 黄檗画像の祖—曾鯨と劉琦—」黄檗文華研究所
『黄檗文華』第121号、黄檗山萬福寺文華殿、2002年
- 崔圭順 『中国歴代帝王冕服研究』東華大学出版社、2007年
- 齋藤龍一編『アジア遊学133号 道教美術の可能性』2010年
- 索予明 「明太祖像巧」国立故宮博物院故宮季刊編輯委員会『故宮季刊』第七卷第四期』
1973年
- 佐々木利和『民族誌資料としての琉球風俗画の基礎的研究』東京国立博物館、1998年
- 佐藤文彦 「図像解釈学から見た御後絵—東洋の肖像画と御後絵—」『沖縄県立芸術大学
紀要 No5 1997』沖縄県立芸術大学、1997年

参考文献

- 佐藤文彦 『『御後絵』琉球国王の肖像画』民族芸術学会編『民族芸術 VOL.13』
エーアンドエーパブリッシング、1995年
- 佐藤文彦 『遙かなる御後絵 甦る琉球絵画』作品社、2003年
- 山東省博物館『魯荒王墓』文物出版社、2014年
- 末次智 『琉球の王権と神話』第一書房、1995年
- 杉原たく哉『中国ハッピー図像入門 しあわせ絵あわせ音あわせ』NHK出版、2006年
- 周錫保 『中国古代服飾史』南天書局有限公司、1989年
- 首里城公園管理センター『首里城尚家関係者ヒアリング調査業務報告書』
海洋博覧会記念公園管理財団、2010年
- 首里城研究グループ『首里城入門』ひるぎ社、1997年
- 島尻克美 「宮古系家譜について」沖縄県教育庁文化課『沖縄文化財調査報告書第90集
沖縄の家譜 ー歴史資料調査報告書VIー』沖縄県教育委員会 1989年。崎山直
「八重山系家譜について」沖縄県教育庁文化課『沖縄文化財調査報告書第90
集 沖縄の家譜 ー歴史資料調査報告書VIー』沖縄県教育委員会 1989年
- 周汎 『中国傳統服飾形成史』南天書局、1998年
- 祝嶺恭子 「御絵図」「織の海道実行」委員会『織の海道 ー沖縄本島・久米島編』
2004年
- 蔣復璁 「国立故宮博物院藏南薰殿図像考」国立故宮博物院故宮季刊編輯委員会『故宮
季刊』第八卷第四期』、1974年
- 曾布川寛 『崑崙山への昇仙』中央公論社、1981年
- 孫承喆 「朝琉交隣体制の構造と特徴」河宇鳳『朝鮮と琉球』榕樹書林、2011年
- 高木有 『文藝 第29巻4号 特集アジアの王権論』河出書房新社 1990年
- 瀧本弘之 『中国歴史・文学人物図典』遊子館 2010年
- 瀧本弘之 『中国神話・伝説人物図典』遊子館 2010年
- 高良倉吉 『琉球王国の構造』吉川弘文館、1997年
- 高良倉吉 「琉球王国の展開ー自己変革の思念、「伝統」の形成の背景ー」樺山紘一
『岩波講座 世界歴史 13』岩波書店、1998年
- 多木浩二 『天皇の肖像』岩波新書、1988年
- 田名真之 『沖縄近世史の諸相』ひるぎ社、1992年
- 田名真之 「首里・那覇・泊系家譜について」沖縄県教育庁文化課『沖縄文化財調査報
告書第90集 沖縄の家譜 ー歴史資料調査報告書VIー』沖縄県教育委員会
1989年
- 玉城政美 『琉球歌謡論』砂子屋書房、2010年
- 単国強 「試論古代肖像画性質」、故宮博物院院刊、1988年第四期
- 単国強 「肖像画類型芻議」、故宮博物院院刊、1990年年第四期
- 単国強 「肖像画歴史概述」、故宮博物院院刊、1997年第二期
- 中華書局 『清会典図』中華書局、1991年
- 中国外文出版社『永樂宮壁畫』美之美、1981年
- 張競 『幻想動物の文化誌 天翔るシンボルたち』農村漁村文化協会、2002年
- 趙善美 「朝鮮王朝時代肖像画の類型及び社会的機能」東京文化財研究所美術部

- 『美術研究』第374号、2002年
- 津波古聡 「絵画三題 一般元良・査秉眞・孫億一」 沖縄県立博物館編『沖縄県立博物館紀要』11号、沖縄県立博物館編1985年
- 津波古聡 「孫億筆『松鶴図』・『花鳥図』」 沖縄県立博物館編『沖縄県立博物館紀要』第13号、沖縄県立博物館編1987年
- 鄭成一 「朝鮮と琉球の物流」 河宇鳳『朝鮮と琉球』榕樹書林、2011年
- 渡名喜明 『ひと・もの・ことの沖縄文化論』 沖縄タイムス社、1992年
- 渡名喜明 「久米島喜久村家所蔵の紅型幕について」 沖縄県立博物館、『沖縄県立博物館紀要』第6号、1980年
- 富島壮英 「解題」、真境名安興、『真境名安興 全集 第一巻』琉球新報社、1993年
- 豊見山和行 「琉球国王形成期の身分制について—冊封関係との関連を中心に—」『年報中世史研究 第12号』1987年
- 豊見山和行 「琉球の王権儀礼—祭天儀礼と宗廟祭祀を中心に—」 赤坂憲雄『史層を掘るⅢ 王権の基層へ』新曜社、1992年。
- 豊見山和行 「御後絵から見た琉球王権」 高良倉吉『新しい琉球史像』、榕樹書、1995年
- 豊見山和行 「近世琉球における首里王府の年中祭祀と円覚寺」 沖縄県教育庁文化財課『旧円覚寺美術工芸関係資料調査報告書』 沖縄県教育委員会、1999年
- 豊見山和行編『琉球・沖縄史の世界』 吉川弘文館、2003年
- 豊見山和行『琉球の王権と外交』 吉川弘文館、2004年
- 永田雄次郎『薩摩の絵師たち』 春苑堂出版、1998年
- 仲村顕 「琉球陶工家譜」 沖縄県立博物館・美術館、壺屋焼物博物館『琉球陶器の来た道』 沖縄県立博物館・美術館、2011年
- 名護市史編さん室『名護親方順則資料集・1—人物・評伝— 名護市史叢書11』 文化課市史編さん室、1991年
- 那覇市企画部市史編集室編『那覇市史 資料篇 第2巻中の7 那覇の民俗』那覇市役所、1979年
- 那覇市市民文化部歴史資料室『尚家関係資料総合調査報告書Ⅱ 美術工芸編』、那覇市、2003年
- 錦織亮介 「名護親方順則の画像」『北九州市立大学文学部紀要』第69号、北九州市立大学文学部、2005年
- 錦織亮介 「黄檗肖像画と中国民間肖像画」、九州国立博物館、『黄檗— OBAKU 京都宇治・萬福寺の名宝と禅の新風』2011年
- 早川泰弘他 「琉球絵画および関連作品の彩色材料調査」 首里城研究会『首里城研究』12号、首里城公園友の会、2010年
- 林進 『日本近世絵画の図像学 —趣向と深意—』 八木書房、1999年
- 原田あゆみ 「鎌倉芳太郎の前期琉球芸術調査と美術観の変遷」 沖縄県立芸術大学附属研究所『沖縄芸術の科学』第11号、1999年
- 原田正俊編『アジア遊学 206号 宗教儀礼の東アジア』2017年
- 原田禹雄 「琉球国王の皮弁」『冊封使からみた琉球』 榕樹書林、2000年
- 原田禹雄 「琉球王国の皮弁冠服」『沖縄文化 27号』2001年

参考文献

- 原田禹雄 「琉球国王の常服」『沖縄文化 29号』2003年
- 原田禹雄 「琉球国王の皮弁冠服」『琉球を守護する神』榕樹書林、2003年
- 比嘉景常 「土俗学的島内踏査」琉球新報、昭和12年3月掲載
- 東恩納寛惇 『沖縄今昔』『東恩納寛惇全集5』琉球新報社、1978年
- 東恩納寛惇 『六諭衍義伝』『東恩納寛惇全集8』琉球新報社、1980年
- 比嘉朝健 「琉球歴代画家譜（上）」美術研究所『美術研究』第45号、1935年
- 比嘉朝健 「琉球歴代画家譜（下）」美術研究所『美術研究』第48号、1935年
- 比嘉朝健 「尚侯爵家御後繪に就いて」『沖縄タイムス』、1925年11月7日～11月29日
- 比嘉朝健 「琉球の肖像画と其進展」『塔影』12月号第12巻第12号、塔影社、1936年
- 比嘉朝健 「琉球の歴代國王畫像に就いて（上）」『国華 553号』国華社、1936年
- 比嘉朝健 「琉球の歴代國王畫像に就いて（中）」『国華 555号』国華社、1937年
- 比嘉朝健 「琉球の歴代國王畫像に就いて（下）その一」『国華 557号』国華社、1937年
- 比嘉朝健 「琉球の歴代國王畫像に就いて（下）その二」『国華 559号』国華社、1937年
- 比嘉実 「文様に見る古琉球の思想—日輪双鳳雲文の成立を中心に—」『古琉球の思想』沖縄タイムス、1991年
- 平川信幸 「御後繪とその形式について」別府大学文学部芸術文化学会『芸術論叢』第14号、2001年
- 平川信幸 「【資料紹介】近世琉球の肖像画」『沖縄県立博物館・美術館紀要』第1号、2008年
- 平川信幸 「御後繪をとりまく研究史」首里城研究会『首里城研究』12号、首里城公園友の会、2010年
- 平川信幸 「肖像画で探る近世琉球期の人々の姿—琉球の肖像画研究の現状と課題—」IIOS（琉球大学国際沖縄研究所）『平成23年度中期計画達成プロジェクト《人文・社会学を主体とした先端的琉球・沖縄学の次世代研究者および地域リーダーの育成・研究推進プロジェクト》研究報告書』2012年
- 平川信幸 「資料紹介 石垣に伝世する肖像画二題について—紙本着色東任鐸（知念里之子親雲上政行）画像、紙本着色宮平長延画像—」『石垣市立八重山博物館紀要』第21号 2012年
- 平川信幸 「紙本着色 喜久村絜聡（片目地頭代）画像—その成立をめぐる背景—」『久米島博物館紀要』第13号、2013年
- 平川信幸 「琉球国王の肖像画「御後繪」の考察—描かれた衣装から見る国王イメージ—」九州芸術学会『デアルテ』第31号、2015年
- 平川信幸 「『御後繪』の衣装から見る国王イメージの考察」琉球大学国際沖縄研究所『越境する東アジア島嶼世界—第15回琉中歴史関係国際学術検討会論文集—』2016年
- 平川信幸 「近世琉球期における琉球の肖像画について」首里城研究会『首里城研究』18号、首里城公園友の会、2016年

- 平川信幸 「『程順則画像』の制作者に関する考察」首里城研究会『首里城研究』19号、首里城公園友の会、2017年
- 平川信幸 「御後絵の位置づけと図像について」沖縄県立技術大学附属研究所『沖縄芸術の科学－沖縄県立技術大学附属研究所紀要－』第30号、2018年
- 平川信幸 「御後絵の図像的特徴について－東アジア諸国の帝王像との比較より－」首里城研究会『首里城研究』20号、2018年
- 平川信幸 「御後絵に描かれた家臣団について」首里城研究会『首里城研究』20号、2018年
- 夫馬進 『使琉球録解題及び研究』榕樹書林、1999年
- 真栄平房昭 「琉球王国の冊封儀礼について」論文集刊行委員会『窪徳忠先生沖縄調査二十年記念論文集』第一書房、1988年
- 真栄平房敬 「沖縄戦で流失した旧王家の宝物」沖縄県教育庁文化財課史料編集班『沖縄県史料編集紀要』第40号、沖縄県教育委員会、1217年
- 真栄平房敬 「近代尚家の儀礼装束」「織の海道実行」委員会『織の海道－沖縄本島・久米島編』2004年
- 真境名安興 『沖縄一千史』日本大学、1923年
- 真境名安興 『真境名安興 全集 第一巻』琉球新報社、1993年
- 真境名安興 『真境名安興全集 第三巻』、琉球新報社、1993年
- 宮崎市定 「龍の爪は何本か」『宮崎市定全集17』岩波書店、1993年
- 松原正毅 『王権の位相』弘文堂、1991年
- 松島仁 『徳川将軍権力と狩野派絵画』ブリュッケ、2011年
- 松島仁 『権力の肖像 可能派絵画と天下人』ブリュッケ、2018年
- 三浦國雄 「琉球における『朱子家礼』の受容と普及過程－『四本堂家礼』の性格」吾妻重二・朴元在編『朱子家礼と東アジアの文化交渉』汲古書院2012年
- 水林彪他 『王権のコスモロジー』弘文堂、1998年
- 宮城永昌 『沖縄の女性史』沖縄タイム社、1967年
- 宮城篤正 「試案・沖縄絵画史年表」『沖縄県立博物館紀要』第8号、沖縄県立博物館、1982年
- 宮島新一 『日本歴史叢書 日本史学会編集 肖像画』吉川弘文館、1994年
- 宮島新一 『肖像画の視線』吉川弘文館、1996年
- 宮良みゆき 「久米島の緋」「織の海道実行」委員会『織の海道 Vol. 04 かすり～デザインの源流～ 沖縄・奄美・九州』2007年
- 村井章介 『東アジア往還』朝日新聞社1995年
- 村重寧 「近世の天皇・公卿像」『日本の美術』No.387、至文堂、1988年
- 村松伸 『中華中毒』作品社、1998年
- 柳悦州 「久米島の染織資料概観」沖縄県立博物館『久米島総合調査報告・論文編・資料編』1995年
- 山里純一 「『四本堂家礼』写本の現状」、山里純一代表科研成果報告書『琉球の家礼に関する書誌学的・文献学的研究』琉球大学法文学部、2010年

参考文献

- 山里純一 「四本堂家礼に関する基礎的考察」、山里純一代表科研成果報告書『琉球の家礼に関する書誌学的・文献学的研究』琉球大学法文学部、2010年
- 山田葉子 「【資料紹介】鎌倉芳太郎資料より「琉球絵画資料一覧表」」沖縄県立技術大学附属研究所『沖縄芸術の科学—沖縄県立技術大学附属研究所紀要—』第23号、2011年
- 吉田弘 「五峰山日月図屏風」菊竹淳一『世界美術大全集 東洋編』第11巻、小学館、1999年
- 米倉迪夫 『源頼朝像 —沈黙の肖像画』平凡社、1995年
- 楊新 「曾鯨和明代肖像画」、故宮博物院院刊、1993年第四期
- 頼毓芝 「文化遺産的再造：乾隆皇帝於南薰殿図像的整理」国立故宮博物院『故宮季刊』編集部『故宮學術季刊』第26巻第4期、国立故宮博物院、2009年
- 李応強 『中国服装色彩史論』南天書局、1993年
- 李霖燦 「故宮博物院的肖像圖畫」国立故宮博物院故宮季刊編輯委員会『故宮季刊』第五巻第一期』1970年
- 林莉娜 「明人「出警入蹕圖」之総合研究（上）」故宮文物編集委員会『月刊故宮文物』127号、国立故宮博物院、1993年
- 林莉娜 「明人「出警入蹕圖」之総合研究（下）」故宮文物編集委員会『月刊故宮文物』128号、国立故宮博物院、1993年
- ルバース・ミヤヒラ・吟子 「沖縄の絣模様の歴史と分析—御絵図による影響—」「織の海道実行」委員会『織の海道 Vol. 04 かすり～デザインの源流～ 沖縄・奄美・九州』2007年
- 渡辺信一郎 『天空の玉座』柏書房、1996年
- 渡辺美季 「近世琉球期「地方官」と現地妻帯—両先島を例として—」小島毅『近世の海域世界と地方統治』2010年
- 渡辺美季 『近世琉球と中琉関係』吉川弘文館、2012年
- 渡辺美季 「鄭秉哲の唐旅・大和旅—皇帝と話をした琉球人—」村井章介『琉球からみた世界史』山川出版社、2011年

謝 辞

本論文の作成にあたって、沖縄県立芸術大学の柳悦州先生、小林先生には、構想の当初から完成に至るまでの長い歳月にわたり、ひとかたならぬご助言とご指導、そして叱咤激励をいただきました。あわせて中国絵画について東京国立博物館名誉館員の湊信幸先生、実践女子大学の宮崎法子先生より貴重なご助言を賜ることができました。

研究発表会をはじめとする学生生活で、美術史はもとより琉球文学や中国史などの多様な視点から、沖縄県立芸術大学の波照間永吉先生、久万田晋先生、尾形希和子先生、金恵信先生、森達也先生、喜屋武盛也先生、土屋誠一先生、鈴木耕太先生、麻生伸一先生より貴重なご助言を賜りました。また、助手の杉山晶子氏、平良優季氏をはじめ、遠藤美奈氏、古謝麻耶子氏、鈴木良枝氏、呉海寧氏、兼島翔子氏、増井愛華氏、倉成多郎氏、陳佑而氏、本間千晶氏、大城貴幸氏、趙英鍵氏、和田信一氏、和田静香氏、樋口美和子氏には、学生生活を通じてお世話になりました。

御後絵研究のきっかけを与えていただいただけでなく、御後絵の復元事業に参加させていただいた首里城公園友の会・首里城研究会の高良倉吉先生、福島清氏、上江洲敏夫氏、安里進先生、平良啓氏、松田一美氏、沖縄美ら島財団の上江洲安亨氏、幸喜淳氏より、多分な恩恵をいただきました。

史料収集において琉球大学の赤嶺守先生、真栄平房昭先生、豊見山和行先生、福建師範大学の謝必震老師、方宝川老師、頼正維老師、徐斌老師、陳碩炫老師、北九州市立大学名誉教授の錦織亮介先生、沖縄県史料編集班の小野まさ子氏、那覇市歴史博物館の外間政明氏、石垣市教育委員会の大濱憲二氏、東京大学の渡辺美季先生、東京外国語大学の野田仁先生、沖縄県史料編集班の山田浩世氏、沖縄大学の前田舟子氏の各位に、多くのご助言、ご協力をいただきました。

また資料や作品の熟覧調査、作品に関する情報のご教示において、次の関係各位に大変お世話になりました。喜久村等氏、宜寿次盛生氏、知念政信氏、名護宏一氏、名護順治氏、石垣市立八重山博物館、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館、沖縄県立図書館、沖縄県立博物館・美術館、久米島博物館、那覇市歴史博物館(以上、敬称略)。

以上の皆様のご厚意と多大なるお力添えに支えられ、本論文を書きあげることができました。ここに今一度、厚くお礼を申しあげるとともに、深く感謝の意を表します。

平川 信幸