

琉球の花鳥画史に関する一考察

－模写と創作の実践を通して－

令和2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

仁添 まりな

凡例

本論において表記を以下のように統一した。

本文に関する事項

- 年号はすべて元号表記と括弧内に西暦を英数字で併記した。
例) 令和2(2020)年
- 画題、作品名、書籍名、雑誌名等の刊行物名に関しては『 』で括った。
- 雑誌等の記事名、引用語句、筆者による造語は「 」で括った。
- 文中の補足部分は、()で括った。
- 文中の人名は、以下のように表記した。
 - (1) すべて敬称を省略して表記する。
 - (2) 琉球王国時代の作家名は唐名を優先し用いるが、それ以外は姓名を用いて表記する。
 - (3) 原則として常用漢字を用いるが、旧字体を使用している人名はそれを優先して表記する。

図版に関する事項

- 本論に使用されている図版は、左を章番号、右を図版番号で表記した。
例) 図1-23
- 図版のキャプションは、作家名、『作品名』、素材、サイズ、制作年、所蔵先、場合によっては撮影者の順で表記した。
例) 殷元良『雪中雉子之図』紙本着色、143.7×67.2、1700年代、沖縄県立博物館・美術館

表に関する事項

- 本論で示した表は、左を章番号、右を図版番号で表記した。
例) 図3-2

※論文に掲載されているすべての画像の無断転載を禁ずる。もしくは、掲載画像の利用については所蔵機関へ必ず問い合わせること。

琉球の花鳥画史に関する一考察
—模写と創作の実践を通して—

—目次—

序章	p.9
第1節 本研究の背景と目的	p.9
第1項 背景	p.9
第2項 目的	p.10
第2節 琉球の花鳥画における先行研究	p.11
第1項 先行研究の現状と課題	p.11
第2項 小結	p.13
第3節 本論文の研究方法	p.14
第1項 研究対象物、研究対象作家について	p.14
第2項 研究方法	p.15
第4節 本論文の構成	p.16
第1章 中国と琉球の花鳥画	p.17
第1節 中国の花鳥画と孫億	p.17
第1項 唐から清の花鳥画	p.18
第2項 孫億の花鳥画	p.22
第2節 琉球における花鳥画の受容	p.24
第1項 渡清して学んだ琉球の絵師たち	p.24
第2項 呉師虔の花鳥画	p.28
第3節 琉球における花鳥画の発展	p.30
第1項 殷元良の花鳥画	p.30
第2項 向元瑚の花鳥画	p.31
第3項 毛長禧の花鳥画	p.34
第4項 友寄喜恒の花鳥画	p.37
第2章 章聲『雪中花鳥図』と殷元良『雪中雉子之図』の模写	p.39
第1節 本論の目的と方法・先行研究	p.39
第1項 模写の目的・方法	p.40
(1) 原本の熟覧調査	p.42
(2) 基底材と色材の実験パネルの作成	p.43
(3) 画像データを原寸大に拡大した印刷物の作成	p.44

(4) 上げ写しによる下描き	p.44
(5) 本画の作製	p.45
第2項 先行研究について	p.46
(1) 章聲『雪中花鳥図』	p.46
(2) 殷元良『雪中雉子之図』	p.48
第2節 章聲『雪中花鳥図』	p.51
第1項 基底材の検討	p.51
第2項 色材の検討	p.53
(1) 色材の調査	p.53
(2) 第1回部分試作の作業工程	p.55
(3) 第2回部分試作の作業工程	p.60
(4) 第1回原寸大模写の作業工程	p.64
(5) 第2回原寸大模写の作業工程	p.94
第3項 描写の検討	p.114
(1) 構図	p.114
(2) 線	p.119
(3) 彩色	p.132
第3節 殷元良『雪中雉子之図』	p.135
第1項 基底材と色材の検討	p.135
第2項 色材について	p.137
第3項 描写の検討	p.167
(1) 構図	p.167
(2) 線	p.167
(3) 彩色	p.179
第4節 2つの花鳥画の比較	p.182
第1項 構図と描写について	p.182
(1) 背景を抜いた状態の比較	p.183
(2) 樹木の比較	p.184
(3) 岩の比較	p.185
(4) 薔薇の比較	p.186
(5) 雉子の比較	p.187
(6) 岩上部の葉の比較	p.188
(7) 下草の比較	p.189
(8) 苔草の比較	p.189
第2項 結論	p.191

第3章 花鳥画にみる楽園の構成要素	p.193
第1節 植物と吉祥	p.193
第1項 牡丹	p.195
第2項 梅	p.199
第3項 薔薇	p.200
第4項 桃	p.202
第2節 花鳥画における鳥の役割	p.204
第1項 鶺鴒(カササギ)	p.204
第2項 雉子	p.206
第3項 鳳凰	p.208
第3節 仙界と石	p.210
第1項 青緑山水と青い太湖石	p.210
第2項 花鳥画と青い太湖石	p.214
第4節 小結	p.219
第4章 花鳥で描く楽園	p.220
第1節 楽園について	p.220
第1項 楽園の定義	p.221
(1) ヨーロッパのエデンの園	p.221
(2) 中国の桃花源	p.222
(3) 日本の極楽浄土	p.223
(4) 琉球のニライカナイ	p.224
第2項 楽園をテーマにした作品について	p.228
第3項 小結	p.230
第2節 自作品について	p.231
第1項 楽園に至るまで	p.231
(1) それは楽園の鍵	p.229
(2) 空	p.233
第2項 作品テーマ「楽園」の制作	p.235
(1) 人魚塚	p.235
(2) 泉	p.237
(3) 神獣図	p.238
(4) 炎中昇華図	p.239
(5) 太湖	p.239
(6) 百年越しの彼誰	p.240
(7) 火願	p.241

第3項 図案に込めた意味	p.243
第3節 小結	p.245
結論	p.246
第1節 各章の概要	p.246
第2節 結論と今後の課題・展望	p.248
参考文献	p.251
〈図版リスト〉	
第1章図版	p.264
第2章図版	p.279
第3章図版	p.282
第4章図版	p.292
謝辞	p.308

序章

第1節 本研究の背景と目的

第1項 背景

本研究で取り上げている琉球絵画とは、広く一般的に、琉球王国時代に琉球の画家たちによって描かれた絵画といわれている。しかし、先行研究が未だ少ないことから、琉球絵画についての詳しい定義はわかっていない。本研究では、上記したように、琉球王国時代に琉球の画家たちによって描かれた絵画作品と踏まえて、研究を進めていく。このような琉球絵画の作品のなかでも、特に花鳥画が琉球王国において、日本向けの輸出品として重要な役割を担っていたと当時の家譜の記録からわかる。琉球の画家たちは王府の役人と画業が兼業であることが一般的で、王府の命により絵を描き、完成した絵を王府に収めた。王府の定める絵師の登用試験に合格し、絵師主取の命を受けるなど、王府から絵師として認められた画家もいれば、役人のなかから腕を認められて画業を行っていた画家もいる。絵師としての試験に合格した者のなかから、福建省福州へ画業の留学に行った画家もいれば、役人（北京大筆者）として中国へ公務の出張をしていた者もいる。中国の画家から直接指導を受けた琉球の画家の記録は、王府の命により康熙22年（1683）に璉自謙（石嶺伝莫）と查秉信（上原真知）が福州に画法を学ぶために留学したのが最初で、ふたりは王調鼎、謝天游、孫億らに師事している。

後続する呉師虔（山口宗季）が康熙42年（1703）に福州で第一の絵師であった孫億と、第二の絵師である順梁亨と鄭大観の3人に4年間師事した記録が最後である。

その後は、直接の指導がないまま、どのように琉球の画家たちが画業を習得していったのかについての詳しい記録は残されていないため、画家たちの師弟関係などの関係性を考慮したうえで推察を行うしかない。著者は、直接中国の画家の指導がない状態で、王府に命じられた絵を描くだけでは、画業の習得は困難であったのではないかと仮説を立て、「画家が画業習得のために日常的に中国絵画の模写を行い、画業習得のための修練を行っていたことを想定」した研究を行うことにした。琉球絵画のルーツを探るには、直接琉球の画家たちに影響を与えた中国の画家たちについて知る必要性があり、中国絵画の画題や描法、構図、色彩についてなど、琉球絵画の作品と比較してどのような影響があったのかをディスクリプションする必要があるためである。

上記のような背景から、本研究では、当時の琉球の画家たちの画業習得の追体験をするため、中国の画家が描いた作品と、琉球の画家が描いた作品の両方の模写を行うことが有効ではないかと考えた。この時、琉球の画家が、中国の画家が描いた作品を模写したこと

が分かる作品であれば、より描法に中国からの影響や、また琉球独自の特徴などを見出すことができると推測した。

著者が中国と琉球の花鳥画を研究するに至った背景に、20歳頃から続けている、沖縄県内の表具工房で絵画修復を手伝っていた経験がある。琉球絵画について、実技の立場からの先行研究がなかったため、美術史の先行研究や文献などを頼りに試行錯誤しながら業務を行っていたことが、研究を志す一因になったと感じている。その時に琉球絵画について調べた経験から、琉球王国時代の花鳥画の技法や、モチーフの意味について知り、自身の創作のなかに取り入れ、琉球絵画として新たな花鳥画を描きたいと思ったことがきっかけである。著者の情報収集不足ということもあったが、それまで、沖縄で実技を専門としているアーティストや美術大学の学生たちが、琉球王国時代の絵画作品についてよく知らないことが多く、疑問があった。認知度の低さのひとつの原因として、実技の視点からの先行研究が今まで無かったことが一因に挙げられると感じた。当時、琉球王国時代の画家たちが、どのように修練を積むことで、画業習得を目指したのか、また、描かれてきた画題がどのような意味を持っていたのか。そして、どのような目的で絵画作品が制作されていたのか。以上の不透明な部分が多く、実践しながら考察を行うよりないということがわかった。著者の後に続く制作者が、これから先、琉球絵画のような作品を描きたいと志した時に、今後の手解きの指南となるような先行研究があれば、より琉球絵画が身近な存在になり、琉球絵画の再興の手掛かりになると考えたのである。

以上のように、琉球絵画を意識し始めたことで、琉球絵画に対する実技の視点からの不透明な部分が浮かび上がった。今後、琉球絵画の再興を志すためには、これらの不透明な部分に、考察を交えながらできるだけクリアにしていく必要がある。自身の制作テーマである「花鳥に見出す樂園」を描くうえで、琉球絵画の花鳥画の特徴を証明することが必要不可欠であるとし、本研究を行うに至った。

第2項 目的

前項でも触れたように、本研究では琉球絵画の花鳥画の技術の習得を目指すうえで、様々な不透明な点が浮かび上がってきた。

1つ目は、琉球の花鳥画が中国の花鳥画にどのような影響を受けているのか、構図、描法、画題、色彩についての共通点である。

2つ目に、琉球絵画のなかで、花鳥画がどのような役割を持っていたかである。

3つ目に、琉球の花鳥画にどのような描法の特徴があるのかである。

琉球絵画の特徴はもちろんだが、描法や当時実際に使われていた色材、構図などの特徴についても分析していくことが、現在ほぼ手付かずの琉球の花鳥画の研究を進めていくう

えでも、制作に還元するうえでも重要になる。さらに、自身の制作テーマである「花鳥に見出す楽園」を描いていくなかで、琉球の花鳥画の特徴がいかに重要であるかを説明していくうえでも、これらの分析が必要である。

そして自身の制作テーマである花鳥に見出す楽園を、どういった手法や意図で表わされているのか、自身の制作だけでなく他分野における影響を受けた生物文化についても分析していく。そして自身の楽園観を明確化していき、表現するうえで花鳥画の画題の持つ世界観がどのように効果的に楽園として表現されるかを分析していく。

著者は絵を描き始めた頃から、一貫して生き物を描き続けてきた。無意識的に、生き物を描き続けていた理由は、幼い頃に自然のなかで常に生き物を観察していたことが背景にある。大学在学中に、表具工房で琉球王国時代の花鳥画作品に出会ったことで、いつしか、琉球王国時代の絵画技法を用いて、沖縄の華やかな生き物たちのモチーフを楽園のような花鳥画として描きたいと思うようになった。著者が考える楽園とは、一種の現生成仏のような境地を目指した、複合的な理想の世界である。現世の生き物や空想上の生き物、過去に失われてしまった生き物たちが、輪廻転生を繰り返しながら、生を全うできる世界のことである。自作のなかでは時間軸や季節といった時間の概念は重要視していないが、生と死によって命が大きな時間のなかで循環し、種の存続のために子孫繁栄し、生を全うするという死生観と、圧倒的な自然という力に対する畏怖、自然のなかで、数多くの生き物たちと共存してきた東洋的な自然観を見出し、現代の生物文化¹とアートを繋げることで、人間の自然に対する意識を再確認していきたいと思い、花鳥に見出す楽園というテーマを設けた。

こうした背景のもと、本研究は、中国と琉球の花鳥画の変遷と、琉球絵画の花鳥画の描法について、模写と創作の実践を通して、特徴を明らかにすることを目的とする。

第2節 琉球の花鳥画における先行研究

第1項 先行研究の現状と課題

では実際に、琉球の花鳥画についての研究はどこまで進められているのか。琉球の花鳥画に限定した研究は、現時点ではまとまった先行研究がない。戦前に出版された比嘉朝健による「琉球歴代画家譜 上」「琉球歴代画家譜 下」を元に琉球の画家に関する家譜の記録を

¹ 当山昌直「沖縄島南城市における生物文化に関する聞き取り：知念盛俊氏に聞く」（『沖縄史料編集紀要』第39号、沖縄県教育委員会、2016年）

元にした研究が続けられていたが²、この二つの論文に使用されている漢字や記録に誤りがあったことが指摘されており、川島淳・喜納大作・倉成多郎・輝広志らによる「比嘉朝健「琉球歴代画家譜」の校異について」、喜納大作・倉成多郎・輝広志らによる「比嘉朝健「琉球歴代画家譜」の校異について」に訂正した論文がまとめられているので、本研究ではこちらの家譜にある花鳥画の記録を参考に、論考を行う³。

鎌倉芳太郎が『沖縄文化の遺宝』において書いた「第1章首里王府画人伝及び貝摺奉行所絵師系譜－首里王府画人」では⁴、殷元良『雪中雉子之図』の構図や描法について、中国の花鳥画の大家である呂紀と共通点を見出している。呂紀を研究している黄立芸も「孫億とその花鳥画について－東アジア絵画史の観点から－」のなかで、孫億の花鳥画について呂紀の影響を受けていると述べている⁵。林進は、「沖縄の画家山口宗季について」という論文のなかで、孫億の指導を受けた呉師度の描法が、孫億の描法に酷似していると指摘している。

津波古聰は「絵画三題－殷元良・査丕列・孫億－」で三者の描法について触れ⁶、「孫億筆『松鶴図』・『花鳥図』」で孫億の花鳥の描法について概要を述べている⁷。また、津波古は「資料紹介殷元良の絵画資料」で殷元良の絵画資料について⁸、それまでにわかっていた内容についてまとめられているが、それまで以上の発展した論考は見られなかった。

渡久地健が「殷元良《粟鶉図》覚書」で、殷元良が描いた『粟鶉図』と同様の「鶉」の画題が中国で多く描かれてきたことから、琉球の画家が「鶉」を吉祥の画題として描いていたことについて考察している⁹。中国の画題が、琉球でも好まれて描かれてきたことに関して、著者も同様の意見を持っている。

琉球絵画の先行研究として、平川信幸は、「殷元良「雪景山水図」に見られる技法の伝承について」のなかで、殷元良の『雪景山水図』と『雪中雉子之図』に描かれた雪に、殷元良の描法の特徴を見出している¹⁰。また、一般財団法人沖縄美ら島財団文化財課の上江洲安亨は、

2 比嘉朝健「琉球歴代画家譜上」（『美術研究』第45号、東京文化財研究所、1935年）

比嘉朝健「琉球歴代画家譜下」（『美術研究』第48号、東京文化財研究所、1935年）

3 川島淳・喜納大作・倉成多郎・輝広志「比嘉朝健「琉球歴代画家譜」の校異について」（那覇市立壺屋歴史博物館編『壺屋焼物博物館紀要』第13号、2012年）、喜納大作・倉成多郎・輝広志「比嘉朝健「琉球歴代画家譜」の校異について」（那覇市立壺屋歴史博物館編『壺屋焼物博物館紀要』第11号、2010年）

4 鎌倉芳太郎「第1章首里王府画人伝及び貝摺奉行所絵師系譜－首里王府画人」（『沖縄文化の遺宝』岩波書店、1982年）

5 黄立芸・植松瑞希訳「孫億とその花鳥画について－東アジア絵画史の観点から－」（『大和文華』第125号、大和文華館、2013年）

6 津波古聰「絵画三題－殷元良・査丕列・孫億－」（沖縄県立博物館『沖縄県立博物館紀要』第11号、1985年）

7 津波古聰「孫億筆『松鶴図』・『花鳥図』」（『沖縄県立博物館紀要』第13号、沖縄県立博物館、1987年）

8 津波古聰「資料紹介殷元良の絵画資料」（『沖縄県立博物館紀要』第30号、沖縄県立博物館、2004年）

9 渡久地健「殷元良《粟鶉図》覚書」（『地理歴史人類学論集』第1号、琉球大学法文学部、2012年）

10 平川信幸「殷元良「雪景山水図」に見られる技法の伝承について」（『沖縄県立博物館・美術館博物館紀要』第3号、沖縄県立博物館・美術館、2010年）

「琉球の絵画について～王府の絵師と作品概観～」で、古琉球期から17世紀までの王府で制作する絵画・漆器の図案が花鳥図中心だったことから、17世紀から18世紀の琉球の画家たちは、孫億のような花鳥図が得意な画家のもとで学んだこと、そして、画家が自費で師を求めると、公務の合間に画材の調達を行っていた可能性について指摘している¹¹。

先行研究となる科学分析では、早川康弘と城野誠治による「琉球絵画に使われている彩色材料について」のなかで、殷元良の『雪中雉子之図』と『花鳥図』、毛長禧の『花鳥図』、孫師昌の『花鳥図』の蛍光エックス線分析を用いた色材の調査結果が掲載されている¹²。本研究では、殷元良『雪中雉子之図』の調査結果を元に、早川康弘と城野誠治に情報提供を頂き、模写を行った。

畑靖紀が「永々の手本、国用の宝物－孫億の花鳥図巻の伝来－」のなかで、戦火で焼失したと考えられていた孫億の『花鳥図巻』について、戦前、鎌倉芳太郎によって呉師虔が描いたと考えられていた『四季翎毛花卉図巻』が新しく発見され、孫億によって描かれたものであることがわかった経緯について論じている¹³。

以上のように、琉球絵画の研究の一端として、花鳥画が中国花鳥画の影響を受けて描かれ続けてきたことについては言及されているが、琉球の花鳥画についてのまとまった先行研究はないという現状が分かる。

第2項 小結

前項でも触れたように、琉球の花鳥画に関するまとまった先行研究はないことが指摘される。特に、実技の視点から、後続する作家の指南となる、描法や制作を行う際に参考となる研究がないことが大きな課題である。最も近年の最有力な琉球の花鳥画史研究は林進の研究であるが、それ以上に後続している研究は未だに発表されていない。琉球絵画の研究に関しては、御後絵研究のパイオニアである佐藤文彦に続き、平川信幸が御後絵や琉球絵画の画家に関する研究を手広く行っているが、琉球絵画の花鳥画に限定してまとめた論考はまだ発表していない。

調べていくと、琉球の歴史において、役人との兼業画家が一般的であったとしても、交易の際に輸出品として重要な役割を担っていた花鳥画が、琉球の美術史においてあまり注目されてこなかったことについては興味深い点である。

今まで琉球の花鳥画が注目されてこなかった要因は二つあると感じている。一つ目に、先の戦争で失われ、現存する作品点数が非常に少ないということである。二つ目に、中国

¹¹ 上江洲安亨「琉球の絵画について～王府の絵師と作品概観～」(東京文化財研究所『琉球絵画工学調査報告書』2017年)

¹² 早川康弘・城野誠治「琉球絵画に使われている彩色材料について」東京文化財研究所『琉球絵画光学調査研究書』2017年

¹³ 畑靖紀「永々の手本、国用の宝物」-孫億の花鳥図巻の伝来-(サントリー美術館『琉球美の宝庫』2018年)

の花鳥画と描法が似ていることから、理論上の考察だけでは琉球の花鳥画の描法の特徴などを指摘することが難しかったのではないかという問題点が考えられる。

以上の現状と課題をクリアにするために、実践と創作を通して、琉球の画家が描いた花鳥画に見られる、琉球独自の美意識や絵画技法を明らかにすることを目指した。

第3節 本論文の研究方法

第1項 研究対象物、研究対象作家について

本論で主に研究対象物となる作品は、模写を行う章聲『雪中花鳥図』と殷元良『雪中雉子之図』の二つである。研究対象作家についても、章聲と殷元良を中心に述べていく。この2点に着目した理由は、中国の花鳥画と琉球の花鳥画の比較が行えるからである。

『雪中花鳥図』を描いた章聲は、1700年代中期に活動した浙江省仁和の出身で、字名は子鶴。絵師だった父、章谷と兄の章采の画法を受け継ぎ、山水花卉に優れた絵師であったことが伝えられている。琉球王府における章聲の記録については、1700年代後期から1800年代に成立したと考えられる『御書院御物帳』¹⁴に確認することができるが、章聲は浙江省の絵師のなかでは目立つ存在ではなかったため、記録や先行研究についてはほとんどない。章聲の『雪中花鳥図』は戦前に尚侯爵家所蔵の後、一時所蔵先不明であったが、近年は沖縄美ら島財団に所蔵されていた。しかし、2019年の首里城火災によって焼失してしまった。『雪中花鳥図』は、後に活躍する琉球の絵師、殷元良によって模写された、琉球に伝わる貴重な絵画である。前述した『満園春色図』と『雪中花鳥図』などの花鳥画は、章聲の描いた山水画に比べて、構図の配置の仕方や樹木の描法にやや見劣りする部分があり、技術習得のために描いた作品ではないかと考える。

『雪中雉子之図』を描いた殷元良は、鎌倉芳太郎が「首里王府画人五大家」に数えるひとりで、6、7歳の頃から絵を描くことを好み、8、9歳で神童として地元では知られていた。雍正7年(1729)7月14日、12歳の時に尚敬王の命により首里城に召しいれられ、禁中で養育されるとともに絵師の呉師虔に師事している。家譜の記述から、画業において王府から信頼をおかれていたことがわかったが、肝心な花鳥画についての記述は家譜からは見つからなかったことから、花鳥画はこれらの画業の傍らに描いていたことが推測される。殷元良

¹⁴ 渡名喜明「〈資料紹介〉御書院御物帳(沖縄県立博物館) 御座飾帳(同) 御書院並南風御殿御床飾(同)」(沖縄県立博物館『沖縄県立博物館紀要』第8号、1982年、18頁)

の『雪中雉子之図』は、中国の絵師である章聲の『雪中花鳥図』という作品の模写と考えられている。『雪中雉子之図』は戦前、屋慶名政方家に所蔵されていたが、戦後に沖縄県立博物館が遺族より入手している。これらの2点の支持体を比較してみると、『雪中花鳥図』は絹本、『雪中雉子之図』は紙本である。章聲の模写であることを前提に考察するとなれば、画材の調達とともに、中国花鳥画や絵画技法書などを、日常的に目にしていた可能性も十分あったことが考えられる。

中国の花鳥画と琉球の花鳥画で比較できる作品が章聲『雪中花鳥図』と殷元良『雪中雉子之図』の2点のみであることから、これら2点に着目して模写を実践していくことにした。

第2項 研究方法

ここまであげてきたように、本研究を行っていくなかで琉球の花鳥画の特徴を示していくのに際し、自身の模写のみで考察し、特徴を示していくと、情報は偏ってしまう。そこで、これまで琉球で花鳥画を描いてきた画家の作品の描法やモチーフの意味、構図について分析し、琉球の花鳥画の特徴について述べていく必要がある。琉球の花鳥画についての研究は、先述した林進の論文が最有力だが、林が琉球絵画の特徴として述べていた呂紀の構図の特徴の他にも、著者は左右対称性や中心にメインとなるモチーフを配置する構図なども琉球絵画の特徴である可能性があると感じており、それらを実証していくためにも、自身の見解から琉球絵画の花鳥画に踏襲された技法を再分析していく必要性がある。

そこで再分析を通しながら、(1) 琉球の花鳥画の背景 (2) 中国と琉球の花鳥画の比較 (3) 琉球の花鳥画の特徴について、3点の解明を行っていく。

そのために一つ目にあげた、琉球の花鳥画の背景を探っていくために、琉球の花鳥画がどのような理由をもって描き、扱われてきたのか歴史や作品調査を行う必要がある。琉球で花鳥画を描いた画家の家譜の記録から、王府から花鳥画の注文がどれくらいあったのか、また、どのような花鳥画の注文があったのかを調べる。花鳥画が制作されてきた歴史的背景と、中国の画家と琉球の画家の接点について述べ、琉球における花鳥画の受容について考察していく。

二つ目に、中国の花鳥画の萌芽から、中国から琉球に花鳥画の技術が伝わった明末清初の時代までに焦点を当てて明らかにする。中国のどの時代の、誰の花鳥画に、琉球の花鳥画への影響を与えた特徴が見られるのかを、作品の構図、描法、彩色などについて分析していく。

最後に琉球の花鳥画の特徴について、構図や描法、彩色について模写を通して分析していく。できるだけ当時使われていたと思われる絵具を、東京文化財研究所の光学調査研究書や、当時の中国の絵画技法書などを参考にしながら検討していく。

そして以上のように文献や歴史、作品や模写から琉球の花鳥画史について分析したものが、自身の作品テーマである花鳥に見出す楽園とどのように結びつくかを論じていく。

自身の実制作のなかで、花鳥に見出す楽園というテーマを掲げているが、花鳥画と楽園を結びつけた先行研究は未だない。自身の楽園観がどのようなものであるか述べていくためにも、楽園表現について、花鳥画の構成要素である花、鳥、石の三つに分け、それぞれが意味する画題や組み合わせを、作品を通して明らかにしていく。

そして、琉球の花鳥画で用いられた絵画技法を使い、琉球絵画として、独自の楽園を描いた花鳥画の表現を深化させていく。

第4節 本論文の構成

本論では、中国の花鳥画の描法と描かれた画題についての特徴と、中国に影響を受けた琉球の花鳥画について論述していく。

第1章では、中国と琉球の花鳥画について、それぞれ時代ごとに作品を挙げ、特徴について述べることで、中国の花鳥画と琉球の花鳥画の共通した描法や構図の特徴を知ることが目的としている。

第2章では、章聲の『雪中花鳥図』と殷元良の『雪中雉子之図』の臨摸に近づけた復元模写を行い、中国の花鳥画から、琉球の画家がどのように技術習得のための模写を行ったかを考察していくことを目的としている。構図、線、彩色の三つの観点から、殷元良の描法の特徴や、章聲との類似点があるかなどについて考察した。

第3章では、花鳥画を構成する要素から、中国と琉球の花鳥画に描かれた花、鳥、石に着目し、論じる。花鳥画が至極の吉祥の世界であることを考察し、楽園との共通点を述べていく。

第4章では、各文化圏の楽園の定義を述べ、自身の考える楽園観について解説した。そして、自作について楽園のテーマに至る前後について解説を行い、模写を通して学んだ絵画技法を使って花鳥画に見出す楽園がどのように表現されているのかを述べていく。

結論では、本論を通してわかったこと、今後の展望と課題について述べる。

以上の研究や考察を通して、結論として琉球の花鳥画にどのような描法などの特徴があり、自身の制作テーマ「花鳥に見出す楽園」にどのような表現の深化をもたらすかをあげて、本研究をまとめていく。

第1章 中国と琉球の花鳥画

序章で述べたように、中国と琉球は文化的にも絵画の技術的にも、密接な関係を築いていた。中国の花鳥画と琉球の花鳥画の描法、構図、色彩、画題、用いられたモチーフから、特徴を見出し、比較することで、琉球に伝来した中国の花鳥画の影響を考察していく。それぞれの琉球絵画に関する先行研究は少なく、実技の観点から考察した琉球絵画の具体的な絵画技法や、彩色、構図についての特徴については、研究していく余地があると感じている。琉球絵画の技法が途絶えてしまっている現在では、現存する作品から調査を行い、絵画技法や彩色方法について推測していく。調査、研究を行うなかで、わかったことを自作に取り入れ、技術の習得を目指し、琉球絵画の技法を用いた新たな花鳥画を描くことを目的としている。

まず第1節では中国の花鳥画の萌芽期から黎明期にかけて、その成り立ちと時代ごとの特徴について見ていく。花鳥画が成立したと考えられる唐から、「花鳥画」が盛んになった北宋にかけて、壁画などの考古資料や文書、絵画作品について考察していく。

第2節では、中国と琉球の絵師の交流と、当時の花鳥画の需要から、琉球の花鳥画はどのような需要があり、流通していたかについて述べる。琉球の画家が描いた花鳥画には、中国の花鳥画に見られるモチーフがどのように取り入れられているか、画題の意味などについても検討していく。

第1節 中国の花鳥画と孫億

中国の花鳥画の定義については、現在も様々な議論が行われている。一般的には、人物画、風俗画、山水画以外の花卉、獣、竜や魚などを含む動植物を主題としたものをまとめて花鳥画と呼んでいる。本論においては、花と鳥そのいずれかが描いている絵画作品に限定し、琉球に直接影響を与えた清代、福建の画家孫億（1638～1712頃）と比較し、考察を行っていく。

まず、中国の花鳥画は、具体的にそのような用途で制作され、どのような需要があったのかを確認しておきたい。

ここで取り上げるような花鳥画は、宮廷の画院で王府からの発注を受けて制作された作品が多かった。それらの花鳥画は吉祥の意味をもち、様々な場を装飾するために描かれた。

当時、自由に外出できなかつた女性にとって、室内から見える風景は厳しく雄大な山ではなく、色彩豊かな鳥や花、珍しい石などで彩られた庭園など身近な自然であり、日頃の癒し

となる存在であったのではないかと考えられる。

第1項 唐から清の花鳥画

本項では、唐から清の花鳥画について述べていく。中国の花鳥画が、いつ頃確立し、発展したのか明確に指摘するのは難しい。一般的には、花鳥画が画題として成立したのは唐代と考えられている。

唐代の墳墓壁画に、最古の花鳥画の例があり¹⁵、墓室の装飾として、華やかで装飾に適した吉祥的な花鳥画が描かれている。

また、唐代には描く画題によってすでに専門が分かれており、花鳥画家としては、初唐期に瑞鶴を屏風に描いた薛稷（649～713）や¹⁶、晩唐期に牡丹を描いて名を馳せた辺鸾（800後期～900初期）がいる。『歴代名畫記』（唐・張彦遠）には辺鸾のほか、多くの画家が花鳥を能くしたという記述がある¹⁷。百橋明穂も、唐代の画家は描くべき対象によって得意な専門が分化し、特に花鳥画家が多いと指摘している¹⁸。また、同時代に、墓の壁画にも華やかな装飾性に満ちた吉祥的な花鳥画が選ばれることについても言及している。

北宋末に徽宗皇帝（1082～1135、在位 1100～1125）の絵画コレクションを著録した『宣和画譜』には、唐代から花鳥画家の記述があり、「花鳥門」という花鳥画のジャンルが確立していたことがわかる¹⁹。宮崎法子は、唐代の花鳥画家として挙げられている辺鸾を花鳥画家の嚆矢とみるのが通説²⁰だが、ササン朝ペルシアの装飾美術などの影響をうけ、古代中国の動物や鳥の造形と融合し、唐代に花鳥画が成立したと述べている²¹。

唐の滅亡後、五代十国の混乱期には、『図画見聞録』（北宋・郭若虚）によれば、唐末の勾光胤が四季花鳥を描いた。五代の蜀の宮廷では花鳥画史上最も名を残した画家の黄筌と子の黄居寀が、南唐の宮廷では、徐熙・徐崇嗣父子が活躍した。黄筌は唐の宮廷画の技法を継承し、「黄氏体」と呼ばれる花鳥画の画風を確立させた。黄筌・黄居寀らは「富貴」、徐熙・徐崇嗣は「野逸」と称された。五代十国の花鳥画は、造形的な差異によって、四川における黄筌・黄居寀父子による鉤勒を用いた「天水分色」といわれる黄氏体と、徐熙・徐崇嗣による没骨の「天水通色」といわれる徐氏体に分けられているが、現存作品はほとんどなく、伝承作品を見ても、その実態は不明とされる。

北宋の宮廷画院では、蜀の黄居寀が花鳥画家として、五代蜀以来の写生的な表現を受け継

15 花鳥図 唐（8～9世紀）新疆ウイグル自治区、トゥルファン・アスターナ 217号墓・墓室奥壁

16 小川裕充「薛稷六鶴図屏風考—正倉院南倉宝物漆櫃に描かれた草木鶴図について」（『東洋文化研究所紀要』117、東京大学東洋文化研究所、1992年）

17 張彦遠『歴代名畫記』（谷口鉄雄編『校本歴代名畫記』中央公論美術出版、1981年、122頁）

18 百橋明穂「隋・唐の絵画」（小学館『世界美術隊全集』東洋編第4巻隋・唐、1997年、328頁）

19 『宣和画譜』（于安瀾編『畫史叢書』1巻、国書刊行会、1972年、6頁、15頁）

20 宮崎法子『花鳥・山水画を読み解く—中国絵画の意味』角川書店、2003年、138～139頁

21 同上、宮崎法子『花鳥・山水画を読み解く—中国絵画の意味』138～141頁

いだ。宮廷では、花鳥画の需要が高まり、宮廷画家の主要な画題となった。宋代の宮廷では、画院制度が整備され、画院様式（院体）の花鳥画が²²北宋末の徽宗朝の画院で成立した。徽宗は、宮廷画家を指導して、写生を重視した院体と呼ばれる画院の花鳥画様式が確立された。それは、院体花鳥画は、南宋の宮廷にも花鳥画風の影響を与えた。

靖康元年（1126）に北宋が滅んだのち、南宋の宮廷画院でも盛んであった花鳥画の特徴は、写実的で、色彩の鮮やかな画面にまとめたことである。東京国立博物館に所蔵されている李迪の『紅白芙蓉図軸』（図 1-1）は、そのような花鳥画を代表する作例として挙げられる。この作品は、双幅で、酔芙蓉を描いたといわれる。描法は、黄氏体の鈎勒填彩で描き、細い輪郭線を用いて、その線の内側に濃淡をつけた色彩で花卉の重なりを表した作品である。大輪で肉厚な芙蓉の花と、細い線と薄塗りで描かれた蕾や葉、茎が花の存在感を際立たせている。南宋の画院では花鳥を専門的に描く画家が多く現れ、花鳥画が日常的に多く使われたことで、比較的小さな作品が好まれた。またこの時代、花鳥画は宮中だけでなく、庶民の生活のなかへと広がりを見せていった²³。花鳥画は、その華やかな美しさとともに、吉祥的な意味によって、需要が高まり、宋代以後、宮廷画家や職業画家が得意とするジャンルになったというべきだろう。

元代になると中国の伝統文化にあまり関心がなかったモンゴルの支配によって、官僚登用制度科挙が中断され、江南の漢民族の知識人の地位は低く扱われた。一方、江南では、庶民文化が開花し、在野の職業画家が活躍した。このような時代背景から、宮廷の後ろ盾を失った宮廷画家も市井で活動する様になり、浙江地方へ根付き、後の浙派の母体となる。至正28年（1368）に元が滅亡するまで、花鳥画は宮廷や民間で好まれた美しい主題となり、文人の精神を伝えるものとしては墨竹画や墨梅画が盛んに描かれた。

元代初期の文人画家に浙江省出身の銭選（1235～1305）がおり、民間の職業画家とは異なる花鳥画を描いた。紙本を基底材に、鳥や植物は平面的で象徴性を意識した描法になっている。

宋代の院体花鳥画を受け継いで、細部まで徹底した描写を見せる元代の花鳥画が、元の職業画家によって描かれた。また、銭選の紙本着色の花鳥画や、王淵の紙本を使った水墨花鳥画のように、紙本を使った花鳥画の表現が試みられた時代であったと思われる。その背景には、南宋から元にかけて、墨梅や墨蘭など文人風の墨戯が流行したことが考えられる。また、職業画家が活躍した江南に対し、金の支配下にあった北方では、北宋末の文人文化が残っていた。元の支配によって江南と北方が統一されたことにより、文人文化の再興へとつながっていく。

明代は、文人的な教養に執着をもたなかった明の皇帝たちによって、宮廷と庶民は意外にも近い趣味を見せる。明代前期の宮廷では、宋代画院の様式を受け継いだ浙派の画家たちが活躍し、南宋絵画様式の復活のような流れがあった。明代宮廷画院においても、花鳥画は代

²² 郭若虚『図畫見聞誌』（帝塚山学院大学芸術学研究室編『藝術概論』15、1988年、71～72頁）

²³ 蔡昉「花鳥は語る－中国花鳥画序説」（名古屋ポストン美術館『第14回展花鳥画の煌き東洋の精華』2005年）

表的なジャンルといっても過言ではなく、永楽朝、宣徳朝の宮廷では辺文進や孫隆、弘治朝の頃は林良や呂紀などの花鳥画家が活躍し多くの花鳥画を描いている。吉祥的な意味をもつ花鳥画の需要が常に存在したことも理由のひとつに挙げられるが、必要に応じて自在にモチーフを組み替えて描けるということからも、花鳥画は職業画家にとって描きやすい画題であったのではないだろうか。

15世紀に活躍した福建省出身の辺文進は、奥行きが無く、モチーフに接近した余白の少ない描き込んだ構図に元代の名残があり、明代初期の画風を示している。『三友百禽図』(図1-2)などにその特徴を見ることができる。永楽期(1403~1424)に画院に入った辺文進は、明代画院の中でも影響力を持った花鳥画家であったといえる。辺文進の親族は画家を多く輩出したことでも知られ、文進の子楚方、楚善の他に、甥の兪存勝、婿の趙克信らなどがいる。なかでも楚善は優秀な画家として活躍した。

そして、明を代表する花鳥画家に、弘治期(1487~1505)に活躍した呂紀(1477~1500中期)がいた。呂紀の字は廷振、号は楽魚とした、浙江省の出身で、作品の特徴は大形の鳥類や花卉を主体に大きな画面の花鳥画を描いており、山水花鳥画と呼ばれる安定した空間構成になっている。代表作としては、東京国立博物館に所蔵されている『四季花鳥図(秋)』(図1-3)がある。この作品は、文字通り四季を表した4幅の花鳥画で、秋の風景が描かれた画面には、太く鋭い墨線で描かれた背景の樹木や、岩の硬く古びた質感に対し、鳥や花は輪郭線を目立たせない濃彩が施されている。画面に装飾性と緊張感をもたせた作品である。呂紀の花鳥画を研究した黄立芸は、「山水花鳥画」と呼ばれる水墨山水を背景に花鳥を配した安定した空間構成に特徴があると指摘し、花鳥画の規範になったことを述べている²⁴。その後、呂紀は数多くの画家に影響を与え、また、彩色画だけでなく、水墨による花鳥画も描いている。

呂紀と並んで賞賛された花鳥画家に、広東省出身の林良(1428~1494)がいた。大胆な筆使いは「嶺南派」と呼ばれる広東省で派生した画派に影響を与え、嶺南派の祖といわれている画家である。林良の一見粗野に見えて巧みな臨場感のある筆致は、文人画の墨戯につながる雰囲気を持っている。

これらの画家たちの作品から、明代の画院で描かれた多くの花鳥画は、南宋画からの影響を強く受けている。明代前期の宮廷画家が南宋風の様式を継承した浙派様式の作品を描いた一方、民間では、競争の激しい画壇のなかで画家として生き残るために、独自の型を模索したと考えられる。明代の花鳥画は南宋画院の伝統的な描法を継承した宮廷花鳥画院と、さらに独自のスタイルを追求し多様性に富んだ民間の職業画家たちが多く出現した。

明代中後期には、長江下流の都市を中心としていくつかの画派が台頭した。明代中期の蘇州では、元の江南の文人画、元四大家の様式を継承した、呉派と呼ばれる沈周(1427~1509)と文徵明(1470~1559)を指導者とした文人画派が復興した。彼らは、山水画だけでなく、

²⁴ 黄立芸「呂紀「四季花鳥図」(東京国立博物館)を中心とする明代花鳥画の研究」(『鹿島美術財団年報』25、鹿島美術、2007年)

文人の墨戯に基づいた花鳥画を描いた。

明代後期の花鳥画のなかで、注目すべきは陳淳と徐渭である。陳淳（1488～1544）は、蘇州の名家出身で、学問にも秀でていた。文徵明に書画を習い、独特の書風画風を確立し、副業的に花卉主題など小品から大作に至るまで数多くの作品を残している。写生ではなく「写意」と呼ばれる筆の跡を残して表現する描法で花卉図を描き、文人の写意花卉図は、その後、山水画とならぶ文人画家の主要な画題となっていくた。

明末の徐渭（1521～1593）は、優秀な文筆家であり、画家、書家でもあった。しかし挫折の果てに、晩年は細々と絵を売って生活していた不遇の画家である。徐渭の筆致の特徴は、書家であることを意識させる強弱を巧みに使いこなした筆遣いと、意図的に撥ね散らかした墨にある。墨一色の画面にも関わらず、墨の濃淡を自在に使い分けることで滲みを陰影に見せ、奥行きを感じさせる画面を作ることが出来た画家である。明代後期では、職業画家の描く作品より文人画の写意的花鳥画の需要が高まっており、画卷形式の花鳥図は徐渭など文人系画家によって多く描かれた。

異民族王朝の清朝では、漢民族の伝統文化が尊重・保護された。清の宮廷に置かれた画院には、宋や元の時代を彷彿とさせる院体画家のみではなく、正統的の文人画家である、高級官僚の王原祁も画院に奉職した。また、文人の書画をはじめ、歴代の名画や文物が、宮廷の所蔵品となった。康熙、雍正、乾隆と学芸を好んだ歴代皇帝たちによって画院はより洗練され、成熟の域に達している。この時、イタリア人の郎世寧ことイエズス会士ジュゼッペ・カステリオーネ（1688～1766）などの外国人宣教師も宮廷画家として活躍した。中国にキリスト教を伝えようとした郎世寧だったが、布教は受け入れられず、中国の平面的な画法と折衷した独自の様式で多くの花鳥画や肖像画を残し、宮廷画家として生き残った。明代から清代にかけて絵画の市場が拡大したことにより、江南都市では多くの画家が活躍し、一般の人々の好みを反映して、清代には花鳥画は山水画を凌駕する人気となった。

清代の花鳥画には、明代後期の多様性に富んだ画風の追及の影響が見られる。例えば、「清初四僧」のひとりである画家の八大山人（1626～1705頃）は、紙本に墨でデフォルメしたモチーフを描き、大きく余白をとる画面構成は、鑑賞者に画面のなかで空間を想像させ、革新的なものであった。このほかに、惲南田が描いた没骨写生の清新な花鳥画に影響を与え、多くの後継者が活動し、日本の江戸時代後期の花鳥画に影響を与えた。

清代の画院では多くの花鳥画が制作されていたが、明代の花鳥画を踏襲し、さらに技巧的なものであり、西洋画風の影響を受けた描写が見られる以外、宮廷画院における花鳥画には革新的な動きはみられなかったと思われる。

しかし一方で、揚州や上海などの地方で革新的な花鳥画が描かれている。揚州八怪（黄慎、高翔、金農、鄭燮、羅聘、李方膺、李鱣、汪士慎）と呼ばれる画家たちは、雍正帝（在位1722～1735）から乾隆帝（在位1735～1795）の時代に揚州で活躍した、様々な地方出身の職業的画家たちを指す。彼らは皆、独創的で、伝統からは離れた画風で、共通の画風がある

画派ではなかった。また、当時の文人文化の広がりの中で、独自のスタイルを貫くことで、文人の知的境地を個性的に表現することを目指した。

道光30年(1850)頃から宣統元年(1909)にかけて、上海地方で活躍した海上派(上海派)の実質的な主導者となっていた任熊、任薰、任頤、呉昌碩、虚谷などの画家たちは、花鳥画を得意とし、商業的な絵も描いて成功した。清代末期の美術市場で、花鳥画は最も売れるジャンルとして扱われていたのである。書家としても有名な呉昌碩も、花卉図を描いたが、太くスピード感のある筆致は、瞬時に物の本質に迫ろうとする作家の気迫が感じられる。このような作風が、海上派が商業的に成功した要因のひとつだろう。

以上、本項では中国絵画史のなかでも、花鳥画の萌芽が見られる唐代から、隆盛を究める清代までをまとめた。花鳥画が中国の絵画史上、宮廷からの需要によって多く描かれるようになり、それから在野の職業画家へと広まった画題であるとわかった。それらを踏まえて、琉球に直接影響をもたらした中国の画家、孫億について述べていく。

第2項 孫億の花鳥画

本項では、琉球の画家に最も影響をもたらした孫億の花鳥画について述べていく。孫億は長州(江蘇省呉県)の出身であり、字は維鏞、号は于山とされ、花鳥、草虫、山水、人物など幅広く描くことができたとされている²⁵。職業画家として活躍し、折枝の花鳥画を多く描いたことで知られている。いつ頃福州に来たかは不明である。正徳5年(1715)に『程順則像』を制作した薩摩の絵師、木村探元(1679~1767)の『三庵庵雑誌』の「琉球人の画の事」によれば、孫億は琉球の瓏自謙(石嶺伝莫)と查秉信(上原真知)が留学中に師事した謝天游の弟子であると伝えているが、それ以上に詳しいことはわかっていない²⁶。琉球では福州第一の絵師と伝えられている孫億だが、中国国内ではほとんど知られておらず、まとまった先行研究も林進によるもののみである²⁷。しかし、日本国内では多くの作品が現存していることから、国内での孫億の花鳥画は需要が高かったとわかる。江戸時代に活躍した谷文晁(1763~1840)は中国絵画に造詣が深く、落款の研究に着手しており、孫億について「花鳥草虫、山水人物」と記述がある²⁸。このように、日本国内では孫億の名前が知られていたとわかる。現存する作品の多くは、琉球から島津を経由して国内に輸入されていたと考えられる。

孫億の作品のなかでも、『花鳥図屏風』(図1-4)と『花鳥図巻』(図1-5)は、孫億の花鳥

²⁵ 兪劍華編『中国美術家人名辞典』上海人民美術出版社、1981年

²⁶ 木村探元『三庵庵雑誌』(坂崎坦編『日本画談大観 上・中・下編』目白書院、1917年、653頁)

²⁷ 林進「宗季『花鳥図』—近世写生画の魁—」(林進『日本近世絵画の図像学—趣向と深意—』八木書店、2000年 231~254頁)

²⁸ 谷文晁『谷文晁鑑定中国書画落款集』国書刊行会、1992年、78、125頁

画の集大成と思われる作品である。『花鳥図屏風』は六曲一双の押絵形式の構成になっており、現在は徳川美術館に所蔵されている。全 12 図の画面には、実在する 44 種類の花と虚構の 2 種類の花、13 種類の鳥が描かれている²⁹。全体の雰囲気として、季節感は感じられず、吉祥のモチーフである花鳥が組み合わせられた作品であることが見て取れる。もとは一双の屏風になっていた可能性が考えられ、落款が左右対称になっている。いずれも作品のなかに登場する鳥は番いで描いており、なかでも鴛鴦は『花鳥図巻』に描かれているものと同じと思われ、牡丹は元代の銭選や王淵に似た描法が見られる。特に太湖石は、蘇州片に描かれる金碧山水と似ている。太湖石の皴は斧壁皴に似た皴が多く使われ、群青に着色された岩肌に、皴を表す細い線が金泥で描かれている。このような青い太湖石は明代から清代にかけて浙派の花鳥画や人物画に散見されるが、青い太湖石に金泥で皴の線を描くことは孫億以外の作品には見られないことから、孫億の特徴と考えられる。

『花鳥図(康熙丙戌花鳥)』(図 1-6)にも、同様に濃い青で彩色され、斧壁皴のような皴に金泥の線が用いられた太湖石が描かれており、画面左下に配置されている。太湖石には目立つような穴は見られないが、複数の点苔が打たれている。太湖石の前に赤い雛罌粟とイチハツの花が咲き、太湖石の後方には白い椿と思われる花と、梨、白い牡丹の花が描かれている。枝には番いの白頭が留まり、その後方にも番いと思われる 2 羽の嘴と脚が赤い鳥が飛んでいる。左上、右上、右下の 3 点の角を埋めない、伝統的な花鳥画の構図になっている。あえて背景を描き込まず、折枝の花鳥を描くことで、理想的な異空間を演出していると思われる。

『花鳥図』(図 1-7)にも、同様に左下に太湖石が配置された構図であるが、この作品の太湖石は青ではなく、黒くくすんだ灰褐色で、複数の大きな穴が空いた凸凹のある太湖石である。石の後方から梨の枝が伸び、白い花が咲いている。梨の枝には、山鵲に似ているが、山鵲に比べると目の周囲が白いため、目は山娘にも似ている番いの鳥が留まっている。赤、白、紫の大輪の牡丹が咲いており、太湖石の前には二つの花を咲かせたイチハツと大葉子、白い五つの花弁をもつ小さな白い花が生えているのが見える。柔らかい印象の白い牡丹と強い印象の赤い牡丹、紅白の調和をとるように配置された紫の牡丹のバランスが絶妙で、鑑賞者の目を引きつける構図になっている。このように、孫億の作品は、共通して背景を描き込まず、折枝の花鳥が主体となっている。いずれも主に鉤勒填彩の工筆画法で描いた作品である。

上記のような、孫億による花鳥画の画法は、弟子である琉球の画家、呉師虔に受け継がれている。次節では、琉球における花鳥画の受容について述べていく。

²⁹ 戸田禎佑・小川裕充編『花鳥画の世界第 10 巻中国の花鳥画と日本』学習研究社、1983 年、160～161 頁

第2節 琉球における花鳥画の受容

第1項 渡清して学んだ琉球の絵師たち

本節では、琉球における花鳥画は、どのように伝来し、受容されていたのか。絵師の家譜や歴史書から、留学の有無や師事した絵師の記録、また、王府へ献上した花鳥画の記録を調べていく。そして、琉球において花鳥画はどのような需要と立ち位置であったかを述べていく。

本項では、琉球の画家たちの中国への留学を中心に論じていく。中国の画家たちとの交流から、琉球における花鳥画の受容について明らかにしていく。

琉球は1300年代後半の三山時代に中国明朝の冊封・朝貢体制下に入り、1400～1500年代まで明朝と貿易をしていたことが、『球陽』にある冊封使の記述からわかる³⁰。

万暦37年(1609)に琉球は薩摩島津氏の侵攻を受け、島津氏の支配下に置かれることになった³¹。この頃、万暦40年(1612)に保榮茂親雲上盛良が貝摺奉行を拝命し、絵師は行政機構の貝摺奉行所に属し、漆器や着物の図案、室内装飾の制作などに携わった³²。

二十四年毛泰運授貝摺奉行

毛泰運保榮茂親雲上盛良奉(闕)命任貝摺奉行兼管繪師

当時の画家は現在の国家公務員とも言える役人であったことが想定される。殷元良以前の画家の立場は低く、賤業とされていたことが真境名安興によって伝えられている³³。18世紀以降に活躍した殷元良や向元瑚の躍進によって、画家の立場が向上したことが考えられる。琉球は政治的には中国の冊封体制下の朝貢国であるとともに、幕藩体制下の異国として、日本と中国の両方に属することになった。中国との貿易で輸入した生糸や絹織物を日本へ売り、日本の市場と連動した経済を築いた。この時、琉球国王が中国貿易で輸入した絵画を薩摩藩主に贈った例がある。康熙32年(1693)6月に長崎に来航した福州船の情報によると、琉球の役人たちが福州で古美術品を熱心に探索し、銀二百貫余りで買い取った³⁴。この頃に福州や北京に渡っていた琉球の役人たちの中には、中国の文化に造詣が深い蒐集家がいたことが想定されるだろう。

中国と琉球の画家たちの関わりは、王府から画業を学ぶために派遣されたことから始まる。

30 『球陽』巻一(球陽研究会編『球陽原文編沖繩文化史料集成5』角川書店、1974年、165頁)

31 『球陽』巻四(球陽研究会編『球陽原文編沖繩文化史料集成5』角川書店、1974年、207～208頁)

32 同上、球陽研究会編『球陽原文編沖繩文化史料集成5』208頁

33 真境名安興『真境名安興全集第1巻』琉球新報社、1993年、404頁

34 国立公文書館内閣文庫所蔵『華夷変態20巻』(『華夷変態中巻』東洋文庫、1555頁)

璉自謙牧志爾也傳莫查康信上原子真知二名奉憲令已隨貢使俱入閩乃從謝天
游孫億而傳授畫繪乃法而歸來焉

このように、記録としては、王府の命により康熙 22 年（1683）に璉自謙（石嶺伝莫）と查秉信（上原真知）が福州に画法を学ぶために留学したのが最初である³⁵。当時、琉球は進貢の範囲で中国へ留学生を送ることは許されていた。福州に派遣された理由のひとつとして、福州は仏教文化が栄え、地方の学術文化の中心であったことがあげられる³⁶。また、福州府城の東南にある「琉球館」という正副貢使以下の居館であるとともに倉庫や貿易館の役割をしていた施設があり、琉球からの留学生もこの琉球館に寄宿し、学んでいた可能性がある。福州は留学に適した場所であったといえる³⁷。福州に到着した璉自謙と查秉信は、王調鼎、謝天游、孫億に師事している³⁸。この時、孫億は、当時青年画家であったと長嶺華国による「琉球画人伝」に記されている³⁹。查秉信は、帰国後の康熙 28 年（1689）5 月に日頃から父に従わないという理由で筑登之位を剥奪され、津堅島に島流しにされたが、僅か 5 ヶ月で許され帰郷している⁴⁰。そして、帰郷後の康熙 30 年（1691）には再び筑登之位に着いている。康熙 39 年（1700）には王命を乞い、習絵事として使節に加わり、尚貞王から銀子五十目を賜り中国へ渡っている。中国での学習を終え、康熙 41 年（1702）6 月に帰国の途中で台風に遭い、船が転覆して死亡したこともあり⁴¹、作品が現存していない。父である真代より先に亡くなり、子もいなかったため、の画業を継いだ人物も存在していない。

璉自謙は、作品は現存していないが、康熙 22 年 12 月 5 日に入閩し⁴²、福州に入り、查秉信とともに王調鼎、謝天游、孫億らに師事し、5 年間滞在した⁴³。康熙 26 年（1687）5 月 10 日に帰国したのち、翌年の康熙 27 年（1688）10 月 20 日には黄冠に叙せられ⁴⁴、翌月 11 月 1 日には絵師主取となっていることが⁴⁵、家譜から読み取れる⁴⁶。璉自謙は康熙 42 年（1703）

35 『球陽附卷一』（球陽研究会編『球陽原文編沖縄文化史料集成 5』角川書店、1974 年、593 頁）

36 福州には、宋代に大蔵経（福州本）を印行した東禅寺、開元寺がある。

37 福州府城の東南に閩江口の大保境にある、1469 年に建てられた、明から清朝末期まで琉球国が中国と朝貢する拠点である。正式名は「柔遠駅」と呼ばれ、正副貢使以下の居館であるとともに、倉庫や貿易の場でもあった。建物は今も現存している。

38 前掲、球陽研究会編『球陽原文編沖縄文化史料集成 5』593 頁

39 鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』岩波書店、1982 年、171 頁

40 喜納大作・倉成太郎・輝広志「比嘉朝健「琉球歴代画家譜」の校異について（1）」（『壺屋焼物博物館紀要第 11 号、2010 年、8 頁）

41 喜納大作・倉成太郎・輝広志「比嘉朝健「琉球歴代画家譜」の校異について（1）」（『壺屋焼物博物館紀要第 11 号、2010 年、8 頁）

42 康熙二十二年癸亥（中略）二月五日入閩而贈賜副使林翁御屏風一双自

43 翌年甲子師王調鼎謝天游孫億員學圖畫留閩五年同二十六年丁卯五月十日歸國

44 本年十月二十日叙黄冠

45 本年十一月一日爲繪師主取

46 喜納大作・倉成太郎・輝広志「比嘉朝健「琉球歴代画家譜」の校異について（1）」（『壺屋焼物博物館紀要第 11 号、

5月16日に46歳で亡くなっている⁴⁷。しかし、中国でともに学んだ査秉信の弟、絵師となった査王蚕(仲宗根筑登之親雲上真秀)に琥自謙の次女が嫁いでいることから、福州留学後も家族ぐるみで親しい交流があったのではないかと思われる。

相次いでふたりの画家を失ったことにより、王府は画家不足の問題を抱えることとなった。問題を解決すべく、康熙42年(1703)9月24日には呉師虔(山口宗季)が、王府より絵を学ぶための福州留学を命じられたことが⁴⁸、家譜である「呉姓家譜」からわかる⁴⁹。

康熙42年(1703)3月29日に福州に到着していた⁵⁰。同年4月5日に福州で第一の絵師であった孫億と、第二の絵師である順梁亨と鄭大観の3人に4年間師事し、見事な筆力をつけたとして褒賞を受けた⁵¹。この時、鎌倉芳太郎の『沖縄文化の遺宝』では、孫億は70歳の老大家になっていたとされているが⁵²、実際は1660年生まれの子孫億の年齢は当時43歳であったと推測される。福州の画風(写生体院体画)を習得し、帰国した康熙49年(1710)には絵師主取となり、今帰仁間切仲宗根地頭職に就き仲宗根親雲上を名乗っている⁵³。呉師虔は、琉球美術界の中心的存在となり、その名声は薩摩まで伝わり、京都の近衛家熙からも絵の御用を受けるようになった。康熙54年(1715)には注文を受けて花鳥画を描いたほか、呉師虔はたびたび薩摩の島津家から絹本の花鳥画の注文を受けていた⁵⁴。村上敬は呉師虔と島津家の関係について、島津家が呉師虔の花鳥画を高く評価していたことを述べている⁵⁵。康熙54年(1715)に知念間切山口地頭職となり山口親雲上となった。康熙60年(1721)には尚豊王、尚質王の御後絵を制作し、雍正8年(1730)には勝連地頭間切地頭職になり神谷親雲上を称した。6年後には、それまで福州から輸入していた朱肉を自ら調整し製造する方法を学び⁵⁶、尚敬王に献上したことが、『球陽』に記述されている⁵⁷。呉師虔は絵師としての留学だけでなく、琉球では製造していなかった朱印の製造法を琉球に広めたということがわかった。

また、殷元良(座間味庸昌)は、12歳の時から呉師虔の下で画法を学んでいたが、乾隆

2010年、4頁)

47 康熙四十二年癸未五月十六日不祿享年四十六號自素

48 康熙四十二年(中略)同年同月二十四日奉旨者本國今無傳授之繪師而不足畫矣因茲使我到中華選師学得圖画來矣其禮物及賦銀自公庫扶持之也故

49 喜納大作・倉成太郎・輝広志「比嘉朝健「琉球歴代画家譜」の校異について(1)」(『壺屋焼物博物館紀要第11号、2010年、9~11頁)

50 翌年甲申三月二十九日至福州自

51 四月五日師於同州第一之絵師孫億同州第二之師順梁亨及鄭大観三子而到丁亥四箇年伝授秘法也三子見我筆力逐褒賞

52 鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』岩波書店、1982年、171頁

53 閩湊同十九日帰国共伝書左記焉

54 前掲、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』172頁

55 村上敬「円山応挙と清朝花鳥画—近衛家熙の唐物趣味をふまえて—」(『文化交渉』5巻、関西大学大学院東アジア文化研究科、2015年、65~82頁)

56 呉師虔製朱印色以供國用本國之人未知製造朱印色自閩買來以供國用呉師虔山口親雲上保房曾至福建省學畫繪法竝傳授朱印色之法而歸來至于是年自製朱印色以備(闕)聖覽由是國中印色皆用其印色竟不以寄買于閩而用焉

57 『球陽卷十一』(球陽研究会編『球陽原文編沖縄文化史料集成5』角川書店、1974年、280頁)

17年(1752)2月11日に絵師としてではなく、進貢使節の一員である北京大筆者に任命されて清に渡った⁵⁸。同年11月6日に馬齒山に到着し、22日に閩に、12月6日に福州の柔遠駅に到着した⁵⁹。2年後の乾隆19年(1754)2月24日に北京へ赴き⁶⁰、4月25日に福州に赴いていた。6月10日に五虎門、閩洋を経て⁶¹、同月14日に帰国復命した⁶²。帰国したのち、乾隆19年(1754)10月6日に先王・尚敬の御後絵を制作したことが⁶³、家譜に記述されている⁶⁴。

そして、同治7年(1868)に毛文達(小波蔵安章)が冊封の謝恩使である向文光(富盛朝直)に随行して北京へ渡り、北京の画家・周少白に学んだことが、『琉球千草之巻』の記述にある⁶⁵。

別けて小波蔵安章氏は毛文達と会って、清国の冊封の答礼使に随行して北京に往つて其折有名な画家周少白に就いて画風を学び大に得る所あり画を以て旧藩庁に俸禄し仕官して居た人である

その後、幼いころから殷元良に師事した呉著温(屋慶名政賀)が乾隆35年(1770)秋から3年間北京に留学している。

呉著温以後、明確に王府の命を受けた絵師の中国派遣ではないが、中国に渡って職務の傍ら絵画を学んだと思われる人物に、北京大筆者や才府として嘉慶2年(1797)、嘉慶5年(1800)、嘉慶16年(1811)の三度中国へ渡った向元瑚(小橋川朝安)がいる。家譜に、次の記述がある⁶⁶。

嘉慶元年(1796)2月1日に北京大筆者として王府の命を受けて北京へ渡った向元瑚は⁶⁷、四年後の嘉慶4年(1800)11月3日にその際の功績を称えられて褒章を受けた⁶⁸。向元瑚が直接、中国の絵画を学んだ記録が家譜に載っていないが、鎌倉芳太郎による写真が残っており、『桐牡丹鳳凰図』(図8)などの写真から中国絵画の影響を見ることができる。

さらに、同治9年(1870)に進貢使である揚光裕(平良昌章)の随員として中国へ渡り、

58 乾隆十七年壬申二月十一日為進貢事耳目官向氏湧川親雲上朝喬正議大夫揚大壯胡屋親雲上赴中華之時奉命為北京大筆者

59 十一月六日那霸開船到馬齒山十四日放洋二十二日到閩十二月六日安插柔遠駅

60 同十九年甲戌二月二十四日公務全竣出京閩四月二十五日

61 回閩六月十日五虎門

62 開洋十四日帰国復命

63 乾隆十九年甲戌十月六日兼本職奉命於円覚寺奉画先王尚敬尊遺像十一月朔日告成

64 喜納大作・倉成太郎・輝広志「比嘉朝健「琉球歴代画家譜」の校異について(2)」(『壺屋焼物博物館紀要第13号、2012年、2頁)

65 慶留間知徳『琉球千草之巻』琉球史料会、1962年、90～91頁

66 前掲、比嘉朝健「琉球歴代画家譜下」26～30頁

67 嘉慶元年丙辰二月初一日為進貢兼慶賀太上皇帝登極事奉命為北京大文

68 嘉慶四年己未十一月三日賞賜褒書原是因爲北京大文

北京で絵師の周少和に学んだ喜名楽山がいる。しかし、楽山は帰国する事無く中国で客死しているため、生没年の詳細は不明であるが、里之子という位階であることからしても、若くして亡くなっていることが窺い知れる。長嶺華国(孟有文)の「琉球歴代画人表」によると、楽山は人物画、花鳥画、山水画を得意としたという⁶⁹。この同治9(1870)年が、琉球の絵師たちが中国へ留学した最後の記録となっている。

中国で琉球の絵師たちに直接指導し、影響を与えた画家として、王調鼎、謝天游、孫億と記録されている。特に琉球の花鳥画に影響をもたらしたのは、福建省福州で活動した孫億であった。次項では、その孫億の弟子である琉球の画家、呉師虔について述べていく。

第2項 呉師虔の花鳥画

本項では、琉球の画家に最も影響をもたらした孫億の弟子である呉師虔(山口宗季、神谷宗季)の花鳥画について述べていく。呉師虔は、孫億に指導を受けたことから、孫億の花鳥画によく似た作品を多く描いた画家である。呉師虔は、王府より命を受け、康熙42年(1703)9月24日31歳の時に福州へ留学していることが、家譜に記されている⁷⁰。福州へ留学した呉師虔は、到着して4、5日後には福州画壇の第一人者である孫億をはじめ順梁享、鄭大観らに師事し、画技の習得に専念した⁷¹。

福州に到着した翌年、康熙44年(1705)の春に描いた『花鳥図』は現存している⁷²。この作品には、中央下部に太湖石を配置し、そこから梨と思われる白い花を付けた枝が複数伸びている。枝に留まる番いの山鵲と思われるが、脚と嘴が白い鳥が描かれ、画面中央下部には白い牡丹と赤い蜀葵が咲いている様子が描かれている。それらの肉厚な花卉の着彩や、細く柔らかな輪郭線の描法に鈎勒填彩の描法の影響が見て取れ、枝の自然な曲線と葉の複雑な重なりから写実的な画風が用いられていることが分かる。呉師虔に孫億の描法が受け継がれ、琉球に帰朝した後にも影響が見られるのではないだろうか。

呉師虔は4年間、孫億をはじめとする3人の師から画技を習得した成果として、褒章を受けたことが、家譜に記述されていた⁷³。呉師虔の留学した福州のある福建省は、多くの花鳥画家を輩出した地であり、明初の画院画家である辺文進は福建の沙県出身である。辺文進は明代花鳥画の祖といわれ、のちに活躍する呂紀に影響を与えたとされているが、辺文進の花鳥画には上記のような特徴的な岩の描法は特に見受けられない。同時代で特徴的な岩が見受けられる花鳥画を描いたのは、孫億であると考えている。例として、伝辺文進の『三友

⁶⁹ 長嶺華国「琉球歴代画人表」(鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』岩波書店、1982年、167~169頁)

⁷⁰ 喜納大作・倉成太郎・輝広志「比嘉朝健「琉球歴代画家譜」の校異について(1)」(『壺屋焼物博物館紀要第11号、2010年、10頁)

⁷¹ 喜納大作・倉成太郎・輝広志「比嘉朝健「琉球歴代画家譜」の校異について(1)」(『壺屋焼物博物館紀要第11号、2010年、10頁)

⁷² 呉師虔『花鳥図』絹本着色、63.8×95.6、1705年、個人蔵

⁷³ 喜納大作・倉成太郎・輝広志「比嘉朝健「琉球歴代画家譜」の校異について(1)」(『壺屋焼物博物館紀要第11号、2010年、10頁)

百禽図』には、特徴的な石灰岩のような岩は見られず、穴はほとんど空いていない、角が張った岩の様子が見受けられる。しかし、孫億の『花鳥図屏風』には、穴の多く空いた石灰岩の特徴を持つ岩が見られる。また、家譜からは、康熙 58 年に唐画ではなく琉球絵として、仏桑花や鶏頭、梯梧などの植物を描いたことがわかっている⁷⁴。

前述したように、孫億と呉師虔の花鳥画には、折枝の花鳥画によく描かれた、太湖石と呼ばれる、長い間水に浸食されたような岩（石灰岩）の描法に共通した特徴があり、孫億から呉師虔に描法が受け継がれていったのではないかと推測している。孫億の作品としては、康熙 44 年（1705）に描かれた『花鳥図』や翌年康熙 45 年（1706）に描かれた『花鳥図（康熙丙戌春日）』、『花鳥図巻』から、特徴的な皴の入った凹凸のある質感の太湖石の描法が見て取れる。ちなみに『花鳥図巻』は近年まで現存せず、鎌倉資料の写真のみだと考えられていたが、近年になって発見され、現在は九州国立博物館の所蔵となっている。発見される以前は、呉師虔の作とされていたが、孫億の作であることが新たにわかった。呉師虔の作品としては、康熙 54 年（1715）に描かれた『花鳥図』（図 1-8）に特徴的な岩が見られる。描かれている岩は、太湖石と思われ、灰褐色に彩色された岩肌に、特徴的な複数の皴があり、所々に水で浸食されてできたような穴が開いている。呉師虔の作品には孫億が描いた程青い太湖石は登場しないが、描法はよく似ている。

著者としては、前述した孫億が作品に描いた青緑の太湖石は、「青緑山水（あるいは金碧山水）」と呼ばれる山水画に影響を受けて描かれるようになったモチーフではないかと推測しているが、未だ確固たる証拠があるわけではないため、推測の域から出ない。青緑山水は、仇英（1494～1552）の作品に散見される。仇英の青緑山水の特徴は、『画帝王道統万年図』に見ることができるように思う⁷⁵。画面右の背景には、曲線的な細かい皴と、鮮やかな青緑の岩が渦を巻くように不思議な形状で連なり、画面左には波立つ水辺が描かれている。水の中を馬が走り、画面中央には神農と思われる人物が座っている。何よりも画中で目をひくのは青緑色の岩であり、鮮やかな色彩と、繊細な筆致、岩の皴に金泥を用いた描法である。このような岩の描法が、孫億やその弟子である呉師虔にも見られること、そして、仇英の作品が琉球に伝来していた記録があることから⁷⁶、仇英の作品を琉球の画家が見たことがあり、直接指導を受けたという記録はないが、間接的に影響を与えた可能性が考えられるのではないだろうか。

福建は山岳部が多く、北部にある武夷山や清源山が国内で名山として知られている。この清源山は、多くの奇岩、洞窟がある景勝地だ。中国には、古くから「壽石」と呼ばれ天然石を愛好する風習がある。太湖石とは、庭園で鑑賞して楽しむために愛好された石で、穴の多

⁷⁴ 康熙五十五年（中略）同五十八年己亥春自御勝手方相良権大夫殿御取次琉球絵但非唐画三幅有御用也横物一幅佛桑花横物一幅鶏頭赤花堅物一幅テイコ総而調琉球絹也奉旨如右而上於同年之夏

⁷⁵ 仇英『画帝王道統万年図』絹本着色・画冊、32.5×32.5、1494～1552年代、台北市、国立故宫博物院

⁷⁶ 御茶道方「御書院御物帳」（『琉球の歴史と文化山本弘文博士還暦記念論集』山本弘文博士還暦記念論集刊行委員会、1985年、378頁）

い複雑な形の石のことである。野崎誠近の『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』によると、特に就中太湖石（江蘇太湖産）、英石（廣東英徳縣産）、建石（福建省産）などが広く愛好され、石の皴、瘦、透の3点を持った石が重宝されたという⁷⁷。

孫億は太湖石の名前の由来となった就中太湖石の産地である江蘇州の出身であり、活動した福建省も建石の産地であることから、曲線的な皴をもつ岩を見た可能性が考えられるが、根拠となる証拠はないため、断言はできない。

これらのことから、呉師虔の花鳥画は孫億の花鳥画に酷似しており、同じ制作者の視点から、特に太湖石の描法に共通した特徴が見られると感じている。呉師虔に続き多く花鳥画を描いた画家に、殷元良がいる。次節では、孫億や呉師虔の画風を受け継ぎながらも、独自の絵画技法を模索した可能性が考えられる琉球の画家、殷元良、向元瑚、毛長禧、友寄喜恒の4人について述べていく。

第3節 琉球における花鳥画の発展

第1項 殷元良の花鳥画

本項では、殷元良の花鳥画について述べていく。殷元良（座間味庸昌）は、鎌倉芳太郎が「首里王府画人五大家」に数えるひとりであり、康熙57年（1718）に仲松里之子親雲上庸象の次男として首里に生まれた⁷⁸。6、7歳の頃から絵を描くことを好み⁷⁹、8、9歳で神童として地元では知られていた⁸⁰。雍正7年（1729）7月14日、12歳の時に尚敬王の命により首里城に召し入れられ、禁中で養育されるとともに⁸¹、絵師の呉師虔（山口宗季）に師事し⁸²、幼少期から期待されていたことがわかる⁸³。雍正11年（1733）10月5日には画業で王府に特別に階級を授与され⁸⁴、乾隆19年（1755）10月6日に円覚寺において尚敬王の御後絵を描くよう王府からの命が下されていた⁸⁵。家譜の記述から、画業においても王府から信

77 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』ゆまに書房、2009年、227頁

78 鎌倉芳太郎「第1章首里王府画人伝及び貝摺奉行所絵師系譜—首里王府画人」（『沖縄文化の遺宝』岩波書店、1982年）

79 焉先是庸昌自六七歲常好画譜父庸象叱日汝當習字何必好画庸昌習字之余亦窃

80 便筆画焉及八九歲画筆含神名聞鄉里聖上召試遂命庸昌供使令員役且令從吳氏

81 雍正七年己酉閏七月十四日庸昌十二歲蒙聖上以庸昌善画之故召入禁中而養育

82 山口親雲上保房以学画法

83 喜納大作・倉成太郎・輝広志「比嘉朝健「琉球歴代画家譜」の校異について（2）」（『壺屋焼物博物館紀要第13号』、2012年、1～2頁）

84 雍正十一年癸丑十月五日叙若里之子此兒以童年而善画故朝廷不論年之長幼与位之階級而特叙此位

85 乾隆十九年甲戌十月六日兼本職奉命於円覚寺奉画先王尚敬尊遺像十一月朔日告成

頼をおかれていたことがわかった。また、『球陽』にも「収養畫童殷元良於禁中」という記述があることから、神童として幼少期から注目されていたことが考えられる⁸⁶。しかし、円覚寺の御後絵の記述は確認できるが、肝心な花鳥画についての記述は家譜からは見つからなかった。これらのことから、花鳥画はこれらの画業の傍らに描いていたことが推測される。殷元良の花鳥画は、沖縄県立博物館・美術館に所蔵されている『花鳥図』(図 1-9)『枯柳水禽図』(図 1-10)『雪中雉子之図』(図 1-11)『竹の図』(図 1-12)が現存している。

なかでも『花鳥図』は、呉著温(のちに改名して呉著仁/屋慶名政賀)の作品である『花鳥図』と似ている⁸⁷。呉著温は幼少より絵画の道を志ざし、殷元良に師事した。殷元良が亡くなった後に画技を学ぶべく、王府から許可を得て、北京へ留学したという経歴を持った絵師である。呉著温は殷元良のもとで画技を習得したことから、前述した殷元良の『花鳥図』を反転させて模写したことが考えられ、殷元良が後の絵師にも影響を与えたことがわかる作品である。画面左下から伸びる枝の構図と、画面中央下寄りに配置された花の鉤勒填彩の描法で肉厚な花卉の描法、枝の節くれだった形状を、線に強弱をつけることで表現している。画面中央には笹と牡丹の間から梅が1枝伸び、笹の枝に1羽の鳥が留まっている。中国では笹は出世や生命力を表す縁起物であり、牡丹は富貴のモチーフである。梅は松竹梅のひとつであり、厳しい冬にも負けぬ精神を表す植物として文人に好まれ、竹と梅の組み合わせは夫婦の寓意である⁸⁸。鳥の種類は、徳川美術館に所蔵されている孫億の『花鳥図屏風』に登場する画眉鳥ではないかということが考えられる⁸⁹。しかし、一般的に、中国で鳥が描かれる場合、多くは雌雄の番いで描かれ、夫婦和合の寓意だと考えられている。殷元良が『花鳥図』に描いた鳥は1羽だけであることから、吉祥の寓意で描いていないのではないかと推測しているが、推測の域を出ない。断定はできないが、孫億の初期の作品と画面中央左下に花木を配置する構図が似ており、殷元良にとって、『花鳥図』は技術的な修練のために描いた作品ではないかと思われる。

『枯柳水禽之図』は、向かって画面右より柳の枝が伸び、その先に牡丹が配置され、その下に伸びる枝に鳥が1羽留まっている。鳥の種類は白頭だと思われる。白頭は1羽で長春鳥と呼ばれ、白髪を寓し、白髪頭になるまで富が続くようにという意味で描いたと推測される⁹⁰。水中に藻が描かれているが、魚が泳いでいる様子は見られないため、藻魚図ではないことがわかる。前述した殷元良の『花鳥図』との共通点が多く見られることから、同様に技術的な修練のために描かれた模写作品ではないかと考察する。この共通点とは、鉤勒填彩という細い線を用いて輪郭線を描き、線の内側に濃淡をつけて彩色する方法で鳥や花、葉を描き、枝は太い線で断続的に点をうつことで節くれだった形状を表現していることである。殷元良は、琉球において非常に優秀な役人であり、画家だったことが窺え、日頃から絵の制作

86 『球陽卷十二』(球陽研究会編『球陽原文編沖縄文化史料集成5』角川書店、1974年、291頁)

87 呉著温『花鳥図』絹本着色、114×48.6、1700年代、個人蔵

88 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』上、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、195頁

89 戸田禎佑・小川裕充編『花鳥画の世界』第10巻中国の花鳥画と日本、学習研究社、1983年

90 前掲、野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』上、227頁

に対しても向上心があったのではないだろうか。

次項では、以上のことを踏まえて、向元瑚の花鳥画について述べていく。

第2項 向元瑚の花鳥画

本項では、向元瑚（小橋川朝安）の花鳥画について述べていく。向元瑚は乾隆 22～道光 21 年（1757～1842）に活動した画家で、向取仁（恩河里之子親雲上朝教）の長男として首里に生まれたことが、家譜からわかる⁹¹。

また、これらの家譜から、乾隆 31 年（1766）12 月 1 日に絵師に登用されたのち⁹²、正式な絵師としては登用されたのは乾隆 31 年（1766）から乾隆 33 年（1768）の 2 年間だったことがわかる⁹³。乾隆 60 年（1795）10 月 12 日の尚穆王と尚哲を 17 日に起筆し、12 月 26 日には造竣させた⁹⁴。翌年の嘉慶元年（1796）1 月 9 日には尚円王から尚哲までの控えと、尚温王、尚成王、尚円王から尚敬王の御後絵の制作を⁹⁵、行政官の傍ら行っていた⁹⁶。

家譜のなかでは、御後絵に関して抜群の働きをし、褒美を貰ったことが記されているが⁹⁷、花鳥画を描いたことについての記述はなかった。画業については、真境名安興の先行研究によると次のようになっている。⁹⁸

これから例の芸術に骨身を砕くやうになったのであるが併しこの画伯は晩年に至っても絵画はどうして稽古したか片言隻句も自己の修養談を語らなかつたさうで唯自分は貧しき儘に朝夕芭蕉の葉に画の練習をしたといふばかりで子孫の克己心を喚起せしめたといふことである。（中略）

而してこの画伯は支那画は彼の地で研究してその造形も深かつたからして薩 [州] にいった時も藩侯の前で席画を名ぜられたことがある。

⁹¹ 喜納大作・倉成太郎・輝広志「比嘉朝健「琉球歴代画家譜の校異について（2）」（『壺屋焼物博物館紀要第 13 号、2012 年、5 頁）

⁹² 乾隆三十一年丙戌十二月朔日焉絵師陸若里之子

⁹³ 同三十三年戊子十二月朔日奉勤詰越画師命其書左記

⁹⁴ 乾隆六十年乙卯十月十二日兼本職承憲令於円覚寺恭画先生尚穆及尚哲尊遺像同十七日起筆至同十二月二十六日造竣

⁹⁵ 嘉慶元年丙辰正月初九日又蒙承憲令于同所奉恭画自先王尚円以迄尚哲控之尊遺像各大小二幅同初十日起筆尚穆様尚哲様御後絵拜調方且尚円様御以来尚哲様迄之御後絵御控書御

⁹⁶ 喜納大作・倉成太郎・輝広志「比嘉朝健「琉球歴代画家譜の校異について（2）」（『壺屋焼物博物館紀要第 13 号、2012 年、5 頁）

⁹⁷ 二通拜調候様被仰付候処本職掛而出精拜調大切之御用首尾克相弁候儀抜群之働故以後其御見合被仰付度旨達上聞褒美状如件

⁹⁸ 真境名安興『真境名安興全集第 4 巻』琉球新報社、1993 年、338～340 頁

上記のように、向元瑚は自身の画業について周囲に語ることはなかったこと、中国絵画に造詣が深かったと伝えられている。また、向元瑚の作品はほとんど現存しておらず、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館に所蔵されている鎌倉芳太郎の写真資料に『桐牡丹鳳凰図』(図 1-13)と『竹朝顔鴛鴦図』(図 1-14)の 2 点がある。この写真を見る限り、色彩についてはわからないが、『桐牡丹鳳凰図』の鳳凰の描法は、福建省出身の辺文進の『百鳥図』や⁹⁹、伝銭選の『百鳥図』の鳳凰の描法と似ている¹⁰⁰。この鳳凰の描法とは、鳳凰の背景に配置された花木や鳥などは鉤勒填彩を用いて線は細く、線の内側を色に濃淡をつけて塗ることで写実的な印象となっている。鳳凰の線は細いものの、平面的で、写実的というより伝説上の鳥の神々しさを表現するために敢えて背景と差を付けた描法をしていることである。鳳凰は百鳥の長にして俗に鳥王と呼ばれ、雄が鳳、雌を凰とされている。名君の出現を予期し、天下泰平の世に現れるといわれる伝説上の瑞鳥のモチーフである¹⁰¹。また、鳳凰は桐の木に宿り、不吉の象徴とされている竹の実を食べるとい謂れがあることから、桐のモチーフが取り入れられていることが考えられる。しかしこの桐は、ただの桐ではなく梧桐とよばれる神聖な鳳凰が羽を休ませられることのできる唯一の木であり、梧桐は朝日の照る山の端に生じるとい¹⁰²。鳳凰の背景に配置された牡丹は、中国で富貴を愚意することから富貴花と呼ばれ、百花の王と名高い縁起の良いモチーフである。これらのモチーフから、桐に宿る鳳凰が現れ、富貴をもたらす牡丹が咲き誇るとい縁起物の画題であるとわかる。

岩石や桐の描法は殷元良の『花鳥図』や『竹の図』の描法と似ている。その岩の描法とは、濃い墨の太い線で、やや直線的な皴をしているが、岩肌凹凸が少ないため、角が少なく丸みをおびた印象を受ける描法になっている。鎌倉芳太郎の『沖縄文化の遺宝』のなかでも「そしてまた桐及び岩石の描法には殷元良の筆法が観察され、水墨を基調とした極彩色の花鳥画として、或いは呂紀の風を学んだかと思われる」という同様の指摘がされている¹⁰³。このように、鎌倉芳太郎は向元瑚に見られる明代花鳥画と殷元良の影響について述べているが、著者はその他に孫億の影響もあるのではないかと考えている。『竹朝顔鴛鴦図』が鎌倉芳太郎によるモノクロの写真資料しか存在していないため、色彩までは特定できないが、鴛鴦の描法は、孫億の『花鳥図巻』に登場する鴛鴦の丸みを帯びた瞳や、あどけない顔、鴛鴦の水面を泳ぐ様相が酷似している。

また、徳川美術館に所蔵されている孫億の『花鳥図屏風』に描かれている鴛鴦とも、丸みを帯びて没骨で描いた顔や、水面を泳ぐ様相がよく似ている。向元瑚の師である呉著温(屋慶名政賀)の師は殷元良であり、殷元良の師は孫億に師事を受けた呉師虔であることから、間接的に孫億の影響を受けている可能性があるのではないだろうか。そして、『竹朝顔鴛鴦図』に描かれた竹の直線的で細く描かれた幹や、横に広がるように重なった葉などの線描

99 辺文進『百鳥図』絹本着色、205.3×186.3、1401～1500年代、個人蔵

100 伝銭選『百鳥図』絹本着色、152.0×185.0、1500年代、宮内庁三の丸尚蔵館

101 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』下、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、296～297頁

102 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』上、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、351～357頁

103 鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』岩波書店、1982年、193頁

は、殷元良の『竹の図』の竹の描法と似た特徴がある。竹は土の中にいる時から節があり、天に向かって高く伸びることから中国で出世の象徴であり¹⁰⁴、松竹梅のひとつにかぞえられる縁起物である。朝顔は種が薬として珍重された。朝顔は生育が旺盛であることから、子どもの成長を願う意味でも使われるモチーフである。鴛鴦は現代の日本でも夫婦仲の良さを象徴するモチーフとして扱われており、中国古代でも夫婦和睦を表され、特に婦人の用品に応用され、鴛鴦の模様のある蒲団を被れば良縁に恵まれるという伝承もある¹⁰⁵。生命力や出世を意味する竹に、富をもたらす子どもの成長を願う朝顔の蔓が絡み、2羽の鴛鴦が仲睦まじく泳いでいることから、夫婦和睦、子孫の繁栄と出世を願う画題であることがわかる。

現存が確認された向元瑚の作品として『薔薇に文鳥図』がある¹⁰⁶。絹本に淡い墨と彩色を用いた輪郭線を用いない没骨画法で、花を咲かせた庚申薔薇の枝が画面右から左にかけて伸びている様子が描き、それに番いと思われる2羽の文鳥が描かれている。これらの文鳥は大和文華館に所蔵されている康熙54年(1715)に呉師虔が描いた『花鳥図』の文鳥とよく似ていることから、呉師虔の作品を手本に描いた、あるいは粉本があった可能性がある。また、庚申薔薇の描法についても、殷元良の『雪中雉子之図』とよく似た絵画技法が見られる。白く、ふっくらとした花の中心から臙脂色が滲む事で淡いピンクに彩色が施された花は、花卉の重なりが分かりやすく様式化されており、細く伸びやかな線で描かれた枝、細かく描かれた棘などから、殷元良の影響が考えられる。向元瑚の師である呉著温の師は殷元良であることから、可能性は十分に考えられるだろう。

次項では、琉球の絵師である毛長禧の花鳥画について述べていく。

第3項 毛長禧の花鳥画

本項では、毛長禧(佐渡山安健)の花鳥画について述べていく。毛長禧は、書家であり、漢学者でもある毛光山(佐渡山安懿)の六男として首里に生まれた絵師である。後の長嶺華国(長嶺宗恭)に「毛長禧は彩色画に於ては古今独歩の妙技あり¹⁰⁷」と評価を受けた人物で、花鳥画において独自のスタイルを確立した人物だということが窺える。毛長禧の花鳥画について、家譜では王命を受けて数多くの花鳥画を描いていたことがわかる¹⁰⁸。

道光8年(1828)11月24日に花鳥絵を¹⁰⁹、5年後の道光13年(1833)7月25日に御馬図と名馬図、花鳥絵4枚を描いた¹¹⁰。また、道光19年(1839)9月に大虎絵1枚、花鳥

104 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』上、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、96~97頁

105 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』下、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、56頁

106 向元瑚『薔薇に文鳥図』絹本着色、98.4×42.0、1700年代、個人蔵

107 真境名安興『真境名安興全集第3巻』琉球新報社、1993年、165頁

108 喜納大作・倉成太郎・輝広志「比嘉朝健「琉球歴代画家譜の校異について(2)」(『壺屋焼物博物館紀要第13号、2012年、12頁)

109 道光八年戊子十一月二十四日因奉王命画花鳥絵

110 道光十三年癸巳七月二十五日因奉王命画響御馬図名馬図四枚花鳥絵四枚

絵9枚を描き¹¹¹、道光23年(1844)5月17日に花房御鶏之図1枚、早房御鶏之図1枚を描いたと記されている¹¹²。3年後の道光26年(1847)1月25日には花鳥絵4枚¹¹³、翌年道光27年(1848)2月23日に仙人之図4枚と花鳥之絵4枚を描き¹¹⁴、道光29年(1850)5月18日には矮鶏(チャボ)之絵1枚、鶏之絵1枚を描いたとある¹¹⁵。同年8月19日に白鷹之図1枚¹¹⁶、咸豊元(1851)年3月10日に極彩色の花鳥之絵2枚を描いていた¹¹⁷。これらの家譜の記録から、王命で非常に多くの花鳥画を手がけていたことがわかる。

毛長禧の花鳥画は、『牡丹尾長鳥図』(図1-15)、『梅尾長鳥図』(図1-16)、『桃竹白鴨図』(図1-17)、『柳椿双鳩図』(図1-18)、『鬪鶏図(鬪鶏花房之図)』(図1-19)、『鬪鶏図(鬪鶏早房之図)』(図1-20)、『鷹省枯木芙蓉図』(図1-21)の7点は鎌倉芳太郎によるモノクロの写真資料が残っているが、そのうち、『牡丹尾長鳥図』、『梅尾長鳥図』、『花房御鶏之図』、『鬪鶏図(鬪鶏早房之図)』、『鷹省枯木芙蓉図』の5点については原作品が現存しており、これらは色彩についても考察することが可能であった。

『牡丹尾長鳥図』については、『桃竹白鴨図』や『鷹雀枯木芙蓉図』とともに、それらの表装から比嘉朝健が所蔵する以前は、尚家伝来のものであったのではないかと鎌倉芳太郎が考察している¹¹⁸。また、家譜に記述されている花鳥画に含まれた1枚に該当すると推測される¹¹⁹。なかでも、孫億や呉師虔の花鳥画とイチハツの描法が似ていると思われる¹²⁰。このイチハツの描法とは、細い線で鋭く描かれた葉と、花卉を群青と思われる深い青色で先端にかけて厚く彩色し、花卉の柔らかな皺までも細い線と点で描き出した花卉の様子のことだ。『花房御鶏之図』にも前述したイチハツが、孫億の『花鳥図巻』に同様に描かれていることから、孫億の作品のイチハツを模写した可能性も考えられる。モチーフのなかには、琉球に生息していないと思われる、番いの尾長鳥が描かれている。牡丹を含め、中国的な主題を題材にしていることや、「折枝」の構図で描いていることから、中国の花鳥画の影響が見受けられる。また、牡丹の描法は、鈎勒填彩の技法を用いていると思われる。細い線を用いて輪郭線を描き、そのなかを色材で厚く塗って花卉の重なりを柔らかく表現している。

そして、『梅尾長鳥図』については、『柳椿双鳩図』の樹木を太い線で描き、節くれだった太い幹に細い枝を多く生やす描法と比較すると、同年代に描かれたと考えられる。『沖縄文化の遺宝』に掲載されたなかでも、この2点は描写に優れていると鎌倉芳太郎は述べてい

111 道光十九年九月因奉王命画大虎絵一枚花鳥絵九枚

112 道光二十三年癸卯五月十七日因奉王命画花房御鶏之図一枚早房御鶏之図一枚

113 道光二十六年丙午正月二十五日因奉王命画彩色花鳥絵四枚

114 道光二十七年丁未二月二十三日因奉王命画仙人之図四枚花鳥之絵四枚

115 道光二十九年巳酉五月十八日因奉王命画(中略)一枚矮鶏之絵一枚鶏之絵

116 道光二十九年八月十九日因奉王命画白鷹之図一枚

117 咸豊元年辛亥三月十日従公辺因于御用奉王命画極彩色花鳥之絵二枚

118 前掲、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』195～196頁

119 喜納大作・倉成太郎・輝広志「比嘉朝健「琉球歴代画家譜の校異について(2)」(『壺屋焼物博物館紀要第13号、2012年、12～13頁)

120 イチハツとは、中国原産のアヤメ科アヤメ属の多年草。

る¹²¹。作品タイトルには、鳥の種類は尾長鳥とされているが、正しくは鶺鴒である。構図としては、番いと思われる 2 羽の鶺鴒が、梅の折枝画のなかで呼応する様な姿勢で描きだされている。呼応する様な姿勢とは、具体的には鑑賞者に対して背を向けて見下ろすように首を傾げる 1 羽が、鑑賞者に対して正面を向く形で上に留まっている 1 羽を見上げるようになっていくという構図である。中国の花鳥画作品にも同様の構図が見られることから、断定はできないが、中国の花鳥画を参考に描かれた作品の可能性はある。呉師虔の描法と比較すると、孫億の影響が見られなくなったわけではないが、孫億の作を模したような構図やモチーフの細部の描法はなくなり、毛長禧独自の細密で洗練された表現に達していることがわかる作品のひとつだと思われる。

さらに、『闘鶺鴒図（闘鶺鴒花房之図）』は現在沖縄美ら島財団に所蔵されている。鎌倉芳太郎が『沖縄文化の遺宝』のなかで、『闘鶺鴒図（闘鶺鴒花房之図）』の右上部にある記述について触れている¹²²。

道光二十年子二月十五日生、両目拾斤式拾め、形強剛にして闘ひ類を出、殊に毛色華なるゆへ花房と名づく、依て同二十三年卯七月毛氏佐渡山里之子親雲上安健是を図に写す

道光 20 年（1840）2 月 15 日に生まれ、たくましい姿で闘うことに関して類を見ないほど強く、さらに毛の色は華やかだったことから花房と名づけられた。そして、道光 23 年（1843）七月に毛長禧がこの鶺鴒を描いたと記されている。これらのことから「花房」と名づけられた闘いに使われた鳥、つまり闘鶺鴒が描かれたことがわかり、家譜にも「花房御鶺鴒一枚、早房御鶺鴒一枚」といった記述がある¹²³。この作品は「花房御鶺鴒一枚」に該当する作品であると推測される。鎌倉芳太郎の『沖縄文化の遺宝』によると、当時琉球では広く闘鶺鴒が行われていたらしく、モデルになった鶺鴒も尚育王の愛鶺鴒とある¹²⁴。この作品の闘鶺鴒は親子で描かれ、種類は軍鶺鴒であることが見受けられる。軍鶺鴒の親子の父親にあたる雄鶺鴒の堂々とした雄姿は、濃くはっきりとした鮮やかな色彩で彩られ、整理され様式化された羽の配列の美しさが際立っている。全体的に細い線で描かれながらも、雄鶺鴒の筋肉質で締まった体付きと地面をしっかりと踏んで立っている脚の力強さに、闘鶺鴒として生きる雄鶺鴒の生命力を感じさせる。雛鳥に飛蝗を餌として分け与える雌鳥は淡い色彩で塗られ、細い線で柔らかな羽の描写と母性的な表情が印象的であることから、雄鶺鴒と対照的に描かれていることがわかる。また、雌鳥の周りに描かれた 5 羽の雛鳥たちは細い線で繊細に毛描きが施され、柔らかな産毛に

121 鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』岩波書店、1982年、195～196頁

122 同上、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』195～196頁

123 喜納大作・倉成太郎・輝広志「比嘉朝健「琉球歴代画家譜の校異について（2）」（『壺屋焼物博物館紀要第13号、2012年、12頁）

124 前掲、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』195～196頁

混じる成鶏の羽に、少しずつ産毛から生え替わり成長していく雛鳥の様子が表現されている。飛蝗をついばんだり、互いで羽繕いしているかのような仕草や、瞑った眼の表情などあどけない様子が描かれている。闘鶏としての表現だけに留まらない、親子愛が画題に含まれた作品であると思われる。

『闘鶏図（闘鶏早房之図）』についても、現在沖縄美ら島財団が所蔵している。落款が無く、作風と表装から『花房御鶏之図』と同時期に制作されていると考察でき、家譜にある「早房之図一枚」に該当する作品であることを鎌倉芳太郎は指摘している¹²⁵。画面の右上から左下に垂れ下がった薔薇を1枝配置し、闘鶏に使われた軍鶏の雄姿を描いている。全体的に細かい線で描かれ、整理され様式化した羽の配列と締まった体付きに燃えるような鮮やかな朱色の鶏冠、湿度を感じるような濃い墨色と代赭色の羽に覆われた体軀、しっかりと地面を踏ん張る力強い脚と開かれた爪が印象的な作品である。薔薇の蔓の表現は細かい線に非常に淡い色彩で様式化して描かれ、単体の花木を1枚の小さい画面に黄氏体の鈎勒填彩の画法を用いて細密に描いたと見受けられる。実物の薔薇を見ながら描いたような複雑な花卉や葉の重なりを描法は、極めて複雑で遠近感を意識した描法であると推測される。面で着彩されながらも立体的な雄鶏と対照的な筆致から、最初に雄鶏を描いて後からこれらの薔薇の蔓を描き加えた可能性が考えられる。これらの一連の作品から、毛長禧は孫億や殷元良、向元瑚の影響を受けた後、独自の絵画様式を確立しようとしていたのではないだろうか。上記のことをふまえて、次項では友寄喜恒の花鳥画について述べていく。

第4項 友寄喜恒の花鳥画

友寄喜恒（1845～1885）は、長嶺華国による「琉球歴代画人表」によると、唐名を恵克昌、恵光翰といい、号は石門とした¹²⁶。明治時代の琉球における美人画、風俗画を多く描いた絵師として知られている。琉球王国時代に最後の絵師の登用試験を合格した画家である¹²⁷。真境名安興によると、廃藩置県後は、県庁の土木課に就職していたようである¹²⁸。友寄喜恒の作品は人物画が主であるが、花鳥画も描いている。

東京国立博物館に所蔵されている友寄喜恒の『花鳥図』は、左下に太湖石があり、太湖石から黄胡蝶（オオゴチョウ）と思われる赤い花が2本咲いている¹²⁹。画面中央の左下から右上へ梯梧の枝が伸び、枝に雀が3羽留まっている。そこに2羽の雀が飛んできている様子が描かれている。沖縄で身近に目にする動植物を主題に、花鳥画として構成されたと想像される。太湖石は輪郭を、強弱をつけた墨線で縁どられ、自然な土色をしており、凹凸は淡い

¹²⁵ 鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』岩波書店、1982年、195～196頁

¹²⁶ 同上、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』169頁

¹²⁷ 同上、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』169頁

¹²⁸ 真境名安興『真境名安興全集第3巻』琉球新報社、1993年、114頁

¹²⁹ 友寄喜恒『花鳥図』紙本着色、136.8×45.6、1800年代、東京国立博物館

墨の濃淡で描かれている。鮮やかな梯梧（デイゴ）は花の大きさなどを誇張して描かれることなく、自然な枝ぶりで、花の細部に至るまで丁寧に描かれている。枝は墨の濃淡を活かした没骨で描き、雀や花は輪郭線を用いた鈎勒填彩の技法で描いている。没骨と工筆を効果的に部分で使い分けた作品でありながら、描かれたモチーフは古典的な吉祥図案ではなく、身近な動植物で構成したということからも、近代的な感覚で伝統的な技法を用いて描かれた花鳥画といえる。

梯梧に関しては、呉師虔も絵の発注を受けていた¹³⁰。明確な根拠となる文献が見つからないので、断言はできないが、梯梧は、当時、琉球あるいは沖縄を連想する花のひとつとして知られていたのではないかと思う。琉球漆器には、梯梧が実際に模様として描かれることも多い。大きな理由としては花の鮮やかな色彩や特徴的な形状の美しさからと思われる。友寄喜恒の花鳥を描いた作品は今のところ『花鳥図』しか確認されていない。しかし、友寄喜恒の梯梧に似た描法が、沖縄県立博物館・美術館に所蔵されている比嘉華山(1868～1939)が描いた『琉球風俗画帖』(図 1-22)のなかに登場する梯梧と似ている。また、描法は違うが、後に続く義村朝義(1866～1945)によって描かれた『でいご花図』(図 1-23)は、墨の濃淡で表現された幹の荒々しい木肌の様子と、鋭い没骨で描かれた赤い花が目にも鮮やかである。

しかし、友寄喜恒、比嘉華山の他にもいた画家たちの絵画技術は、廃藩置県後の時代の動乱で途絶えてしまった現状である。

第1章では、中国の花鳥画と、中国の花鳥画の絵画技術を取り入れた、琉球の花鳥画の画題や描法等について、作品鑑賞から考察を行い、琉球の花鳥画の萌芽から近代で絵画技術が失われるまでの概観を考察した。

上記のことを踏まえ、第2章では、実際に中国の花鳥画と、それを模写した琉球の花鳥画の2点の模写を行う。そして、先行研究で指摘されていた部分の検証と、琉球絵画における花鳥画の特徴を考察していく。

¹³⁰ 喜納大作・倉成太郎・輝広志「比嘉朝健「琉球歴代画家譜の校異について(1)」(『壺屋焼物博物館紀要第11号、2010年、11頁)

第2章 章聲『雪中花鳥図』と殷元良『雪中雉子之図』の模写

第1節 本論の目的と方法・先行研究

第2章では、章聲の『雪中花鳥図』と殷元良の『雪中雉子之図』の模写を行っていく。そのために、第1節の第1項では、模写を行うにあたり、模写の目的と方法について述べていく。模写の目的では、模写を行い、どのようなことを明らかにしたいかについて述べていく。そして、模写が代表的な3つの模写方法（現状模写、復元模写、臨模）のなかでどれに該当するか、立ち位置をはっきりさせておく必要がある。本論では、模写は臨模に近づけた復元模写を行うことを解説する。

第2項では、章聲の『雪中花鳥図』と殷元良の『雪中雉子之図』の先行研究について、現時点でわかっていることと問題点を明確にする。

第2節では、章聲『雪中花鳥図』の模写について実際に制作した工程と結果について述べていく。第1項は基底材の検討を行う。章聲『雪中花鳥図』に使用されている基底材を、デジタルマイクロスコープを使用した撮影や目視での検討、調査を重ね、使用する基底材を決定する。第2項では、色材について調査を行い、どの色材を使うか案を列挙した。部分試作を2度行い、部分工程を記録して考察する。考察から、原寸大模写を2回行ってどちらが一番近いか検討する。第3項では、描写の検討描写について解説する。構図、線、彩色の3つの観点から分析することで、章聲のモチーフに対しての意識と、描法の特徴を明らかにする。描写については、同時代の絵画技法書である『芥子園画伝』（清・王概編）をもとに、草薙奈津子に訳された『芥子園画伝—東洋画の描き方—』を参考にして描いていく¹³¹。『芥子園画伝』に記述された技法が、章聲の『雪中花鳥図』と殷元良の『雪中雉子之図』に必ず使われていると断定はできないが、当時画家の間で一般的に使われた可能性がある描法のひとつと仮定して、参考にすることにした。描写の検討を行うことで、臨模に近い復元模写としての精度を高めていくことを目的としている。

第3節では、殷元良の『雪中雉子之図』について述べていく。第1項では、基底材と色材の検討を行う。第2項では、色材について検討する。案として列挙した色材のなかから、どれを使用すれば最も近い質感や発色になるかを、7回の原寸大模写から考察していく。第3項は描写の検討を行う。描写について、構図、線、彩色の3つの観点から分析することで、殷元良のモチーフに対しての意識と、描法の特徴を明らかにする。描写の検討を行うことで、臨模に近づけた復元模写の精度を高めていく。

第4節では、2つの花鳥画の比較を行っていく。第1項では構図と描写について、どのような違いがあるのかを述べていく。はじめに2つの作品全体を対比して、どのような傾向があるのか論じる。違いをわかりやすくするために、背景を抜いた状態の画像からモチーフ

¹³¹ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年

を比較する。樹木、岩、薔薇、雉子、岩上部の葉、下草、苔草についてそれぞれの特徴と差異を比較する。第2項では、すべての調査と実践、比較を通して出した結論を述べていく。

第1項 模写の目的・方法

始めに、本研究における模写の目的と方法について説明する。『雪中花鳥図』と『雪中雉子之図』を模写する理由として、模写を通して絵師の作画を体験することで、琉球の絵師の描法の特徴を明らかにしたいという目的がある。また、琉球の絵師の技術は途絶えており、指導者がいないことから、復元模写を行うことが技術的に困難であることや、琉球王国時代の絵画作品についての認知度の低さが問題として挙げられる。本研究で模写を行うことで、琉球の花鳥画の描法と構図の特徴を明らかにし、技術を分析するとともに、再興の一端を担いたいというのも目的の一つである。

模写を行うにあたり、本研究ではどのような模写を前提とするかを述べる。

一般的には、模写は「現状模写」「復元模写」「臨模」の三つに分類される。本研究で行う模写は、章聲『雪中花鳥図』と殷元良『雪中雉子之図』の「臨模」に近づけた「復元模写」である。

現在、日本国内にある美術系大学の文化財保存修復科や、文化財研究所などで行われている模写の主流は、「現状模写」である¹³²。現状模写とは、滲みや傷等の経年劣化を含む現在の状態をありのままに再現した、複製品を作るための模写である。複製品を作る理由は、原本となる作品にとって展示が最も負担をかける行為であるため、現状の複製品を作成し、展示に活用することを目的としている。

「復元模写」とは、制作された当時の様相を予測して再現する模写であり、一般に経年劣化や傷などは描かない模写である¹³³。主に、研究や信仰対のための複製を目的とし、現状模写とは異なり、作品の印象が変わる可能性がある。模写を行う際には、印象が変わる事を考慮したうえで、基底材や使用画材の選定を行うことを念頭に置かなければならない。

「臨模」とは、アジア圏の美術系大学で主流となっている模写で、模写のなかでは最も理想的と言える技術習得の方法である¹³⁴。実際に原本となる作品を隣において実見しながら制作していくという方法で、主に制作者の感覚や技術が頼りになる。線の太さや筆致、色彩、構図の寸法などの表現は、やや正確性に欠ける問題点があるが、筆の勢いや筆致の再現など、制作者の技術が問われ、活かされる模写でもある。

132 『図解日本画の伝統と継承—素材・模写・修復—』東京芸術大学大学院文化財保存学日本画研究室編、東京美術、2002年、56～59頁

133 同上、『図解日本画の伝統と継承—素材・模写・修復—』64～69頁

134 肖穎麗・宮崎清・植田憲「中国における「模倣」の觀念—知的財産としての意匠権の保護・育成に関する調査・研究(3)」(日本デザイン学会『デザイン学研究』55巻5号、2009年)

琉球王国時代に行われていた模写は、「臨模」の形式が取られていたと推察される。技術的な画業の習得のために行われた模写であり、原本となる作品を描いた絵師を追体験するための模写である。臨模する行為は、オリジナル作品へのオマージュと言えるのではないだろうか。往時の絵師による作画を追体験する臨模は、東洋における絵画制作の方法として、中国では呂紀などの明末清初の花鳥画が隆盛した時期に盛んに行われ、絵画における技術習得のメソッドとして確立している。琉球でも、章聲『雪中花鳥図』を模写した殷元良『雪中雉子之図』は、臨模が技術習得の方法として取り入れられていた可能性が十分に考えられる作品である。また、原画をそっくりそのまま下に敷いて描き写す、上げ写しの模写方法は、前述した二つの作品は基底材が異なることや、作品に上げ写しの形跡が残されていないことから、上げ写しを行った可能性は低いと思われ、臨模の可能性が高いのではないかと推測している。本研究の目的に沿った模写は、「臨模」が最も良い方法であると考えた。

しかし、現代の日本において、「臨模」を行うことは難しい。1950年に施行された文化財保護法¹³⁵において嚴重に作品が保存管理されているなかでは、調査などで直接実見する機会も限られている。作品を隣に置いて絵を描くという行為は、文化財保存の観点からは作品を汚れや破損などの危険に晒す行為であり、模写の許可が降りる可能性は低い¹³⁶。

以上の理由から、日本では「臨模」を行うことは困難であるため、本論で行った模写は、「臨模」に近づけた「復元模写」である。

模写の方法としては、主に復元模写の作業工程を行い、模写の回数を重ねていく毎に、下描きの段階で徐々に筆致の輪郭線を少なくしていく。おおよその構図の配置のみを描いた線まで減らしていく。前述した方法を行うことで、正確性のみにとらわれず、筆の勢いが出せるようにしていく。また、本研究で行う模写の目的から、傷や経年劣化を描く必要性が無い。傷や経年劣化描かないことで、「臨模」に近い「復元模写」になるように進めていく。模写の作業工程は、概ね下記の5つである。

1. 原本の熟覧調査
2. 基底材と色材実験のためのテストパネルの作成
3. 画像データを原寸大に拡大した印刷物の作成
4. 上げ写しによる下描き
5. 本画の作成

次に、以上の作業工程について、具体的に述べていく。

¹³⁵ 文化財保護法は昭和25年法律第214号として制定された。

¹³⁶ 『図解日本画の伝統と継承—素材・模写・修復—』東京芸術大学大学院文化財保存学日本画研究室編、東京美術、2002年、70～71頁

(1) 原本の熟覧調査

原本の熟覧調査を、1回2時間から5時間、1作品につき5回ずつ行った。所蔵先である施設で原本となる作品を実見し、線描、色彩、構図、作品の寸法、作品の状態について調書に記録した。そして、デジタルマイクロスコープ（Dino-Lite Premier Digital Microscope AM-3003）で部分を撮影し、原本を見ながら色彩をパステルで再現する。



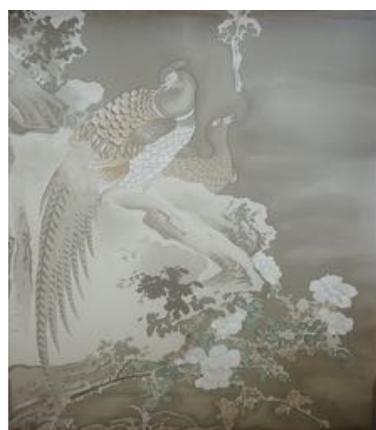
(2) 基底材と色材の実験パネルの作成

熟覧調査をもとに、基底材のテストを行った。章聲『雪中花鳥図』は、日本製の絵絹（喜屋）と中国製の絵絹（汉贡綾絹¹³⁷）を比較検討した。殷元良『雪中雉子之図』の基底材については、8種類の紙を検討した。機械漉きの雁皮紙、楮紙、三桮紙と、手漉きの雁皮紙、楮紙、三桮紙（全て紙舗直）、そして、中国産の手漉きの宣紙（曹氏宣紙）、竹紙のなかから、どちらの紙を用いるかを検討した。

色材については、東京文化財研究所の光学調査をもとに、さらにデジタルマイクロスコープで撮影した画像と比較しながら検討し、テストパネルを作成し、使用する色材を選択した。



▲図 2-5 古色掛け有り章聲『雪中花鳥図』
部分模写



▲図 2-6 古色掛け無し章聲『雪中花鳥図』
部分模写



▲図 2-7 第1回殷元良『雪中雉子之図』
部分模写



▲図 2-8 第2回殷元良『雪中雉子之図』
部分模写

137 汉贡綾絹（湖州云鶴双林綾絹有限公司）は浙江省湖州の画絹を取り扱っている会社。

(3) 画像データを原寸大に拡大した印刷物の作成

所蔵先の施設に許可を申請し、提供を受けた画像データを、画像編集ソフト（Adobe photoshop）で比率と寸法を原寸大に調整し、印刷する。



(4) 上げ写しによる下描き

原寸大に印刷した写真を机に平置きにし、写真の上に基底材となる紙や絹を置き、0.3 ミリのシャープペンシルでおおよそのモチーフの輪郭線をなぞって書いていく。模写の回数を重ねていく毎に、徐々にモチーフの輪郭線を少なくしていき、正確性のみにとらわれず、筆の勢いが出せるようにしていく。



(5) 本画の作製

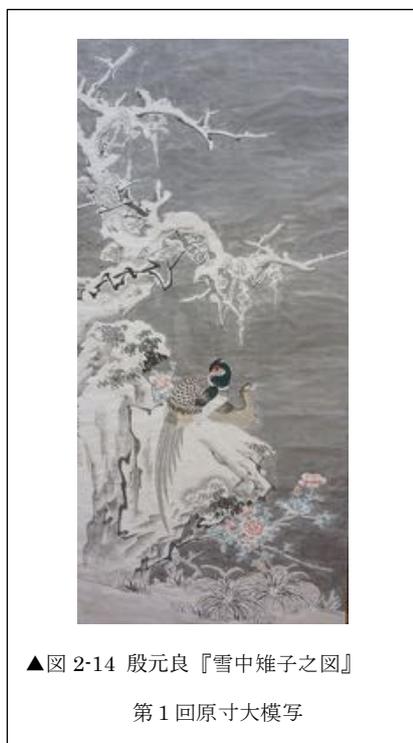
上げ写しした下描きの上から、色材を用いて本画の制作をする。一般に「骨描き」と呼ばれる輪郭線を筆と墨を使って描き、次に暈しを入れていく。次に彩色を施し、最後に細部を整える描写や暈しを行い、落款を描いていく。最後に裏打ちを行い、パネルに張り込んで完成させる。



▲図 2-12 着彩風景



▲図 2-13 墨で色味を調整中



▲図 2-14 殷元良『雪中雉子之図』

第1回原寸大模写



▲図 2-15 章声『雪中花鳥図』

第1回原寸大模写

第2項 先行研究について

(1) 章聲『雪中花鳥図』

本項では、章聲の『雪中花鳥図』(図2-16)について述べていく。章聲は、1700年代中期に活動した浙江省仁和の出身で、字は子鶴。絵師だった父、章谷と兄の章采の画法を受け継ぎ、山水花卉に優れた絵師であったことが伝えられている。琉球における章聲の記録については、1700年代後期から1800年代に成立と考えられる『御書院御物帳』¹³⁸に確認することができる。『御書院御物帳』とは、首里王府にて在番奉行及び付役の衆を招請した際に行われた、南殿、書院、御鎖之間の座敷飾り及び床飾りを記録した文書である。

唐絵御掛物絹表具

一 同壱幅惣家ニ入ル

但し章声花鳥之絵並びに詩有ル象牙軸

絹に描き、象牙の軸先が使われた表装の中国画の掛軸に、詩が描かれた章聲の花鳥画があったと書かれている。「章声花鳥之絵並びに詩有ル象牙軸」という作品は、渡名喜明によれば『雪中花鳥図』と同一のものであると指摘がある¹³⁹。

さらに驚いたのは、往来琉球第一の画家として知られ、沖縄県に現存する作品五点のうち三点が県の指定文化財となっている殷元良(座間味庸昌 一七一八～一七六九)の指定作品「雪中雉子の図」は、章声花鳥図の模写であったということである。

渡名喜は殷元良の『雪中雉子之図』(図2-17)が、章聲の『雪中花鳥図』の模写であることを述べており、琉球の画家が中国の花鳥画を模写していたという事実を窺い知ることができる。

また、『御書院御物帳』の花鳥画の記録からは、章聲以外にも、中国からは宣徳、益王、孫億、宗叙、李因の花鳥画が座敷飾りに使われていたことが記録されている。章聲は浙江省の画家のなかでは目立つ存在ではなかったため、記録や先行研究についてはほとんど無い。浙江省博物館に所蔵されている『満園春色図』は、岩の走るようなスピード感のある筆致や¹⁴⁰、樹木の独特な節の多い画法、没骨で描いた柔らかく品のある花びらに、共通した特徴が

¹³⁸ 渡名喜明「〈資料紹介〉御書院御物帳(沖縄県立博物館)御座敷帳(同)御書院並南風御殿御床飾(同)」(沖縄県立博物館『沖縄県立博物館紀要』第8号、1982年、18頁)

¹³⁹ 渡名喜明「琉球における中国文化の受容を巡って—美術工芸の場合—」(渡名喜明『ひと・もの・こと沖縄文化論タイムス選書Ⅱ●9』沖縄タイムス社、1992年、204頁)

¹⁴⁰ 章聲『満園春色図』絹本着色、149.9×76.3、1693年、浙江省博物館

見受けられる。特に、『雪中花鳥図』の雉子と酷似した鳥の表情と脚の描法が見て取れ、対比させて見ると、より似ていることがわかる。

章聲の父である章谷については、1700年代初期の浙江省仁和の出身で、字は言在、号は古愚であったことがわかっている。章谷の作品は、章聲や章采に比べると日本国内では現存数が多い。現存する作品のなかでも『峨嵋飛雪図』¹⁴¹に斧壁皴が見られ、作品のほとんどが山水画である。また、章谷の長子で章聲の兄にあたる章采は、章聲と同じく浙江省仁和の出身で、1700年代中期に活動し山水に優れたと伝えられている。東京国立博物館に1点所蔵されているが、日本国内では作品の現存数はきわめて少ない。

章聲の『雪中花鳥図』は戦前に尚侯爵家所蔵の後、一時所蔵先不明であったが、その後は沖縄美ら島財団に所蔵されていた。しかし、2019年の首里城火災によって焼失した。『雪中花鳥図』は、後に活躍する琉球の画家、殷元良によって模写された、琉球の絵画史を考える上で貴重な絵画資料である。『雪中花鳥図』は、降り積もる雪のなか、岩の斜面に番いの雉子が寄り添うように留まった図様になっている。雪が表現されており、季節は冬に設定され、背景には薄墨がかけられている事から、時間帯は夜に設定されていると思われる。雪の表現は、背景の薄墨を塗る際に、雪のシルエットを塗り残すことで表現している。画面の左から右にかけて、葉の落ちた樹木の枝が伸びている。樹木の枝には、枯れている蔓植物が絡まり、枝にはわずかに雪が積もっているように見える。雉子が配置された岩の斜面の下には、左から右にかけて花をつけた薔薇の枝が伸びている。背景の薄墨のなかに、地色を活かした雪の表現と、薄紅色の薔薇が白く浮かび上がり、冬の凍てついた寒さの張り詰めた空気感の表現が、画面に緊張感を与えている。寄り添うように留まった番いの雉子は夫婦和合を示し、厳しい季節も耐え抜くことを願った画題になっていることが考えられる。断言はできないが、章聲は二代にわたり山水画を主に描いていることから、山水画の方が描き慣れていたのではないかと推測する。前述した『満園春色図』と『雪中花鳥図』などの花鳥画は、章聲の描いた『溪亭林影図』に比べて¹⁴²、構図や樹木の描法にやや見劣りする部分があり、習作ではないかと思われる。

¹⁴¹ 章谷『峨嵋飛雪図』絹本墨画、166.7×41.0、1700年代前期、橋本コレクション

¹⁴² 章聲『溪亭林影図』絹本墨画、166.7×41.0、1700年代、橋本コレクション

(2) 殷元良『雪中雉子之図』

殷元良の『雪中雉子之図』は、前述した章聲の『雪中花鳥図』の模写である。『雪中雉子之図』は戦前、屋慶名政方家に所蔵されていたが、戦後に沖縄県立博物館が屋慶名家より入手している。この二つを比較してみると、『雪中花鳥図』は絹本、『雪中雉子之図』は紙本の支持体に描いている違いから、『雪中花鳥図』は、暈しが効きやすいため、雉子の羽などに暈しが多く用いられているのに対し、『雪中雉子之図』暈しが効きにくく、雉子の羽は全体的に暈さずパターン化して整理された画面に仕上げているのが見て取れる。

また、この二つの絵を比較して最も特徴的である点は、画面中央下部に配置された庚申薔薇と思われる薔薇の描法である。『雪中花鳥図』は写実的に花卉の重なりや入り組んだ枝、葉の重なりを描いており、枝や花に雪が積もっている様子は見られない。『雪中雉子之図』の薔薇の描法は、平面的で花卉の重なった部分の影が臙脂と思われる濃いピンクの隈取りが施されている。また、画面上の積雪の表現も、胡粉を用いるのではなく、下の地色を活かして雪に見えるように塗り残すという技法で雪を効果的に描き出している。『雪中雉子之図』では、前述した『雪中花鳥図』に比べて画面中央下部の薔薇がデフォルメされて描かれており、枝や花に僅かに雪が積もっている様子が確認できる。『雪中花鳥図』と同様に地色を塗り残して雪に見えるように描き出しているが、紙地全体により白く見えるように胡粉で着色されているという違いが指摘できる¹⁴³。雉子は雌雄番いに描かれていることから、夫婦和合を寓意していると思われる。庚申薔薇は毎月開花することから別名月季花と呼ばれ、また、四季を通して咲き続けることから長春花とも呼ばれている¹⁴⁴。その薔薇と番いの雉子から、雪の厳しさに耐え、年中夫婦和合し続けるようにとの寓意が込められているのではないだろうか。

また、この作品について、鎌倉芳太郎が『沖縄文化の遺宝』のなかで、中心をなす雉子の形態や樹木、岩石の配置について、明の院体花鳥画、すなわち辺文進や呂紀の画風から影響を受けていることを考察している¹⁴⁵。鎌倉芳太郎は、首里高嶺朝教家に伝わる遺作で、落款に「倣周之冕」と記した座間味庸昌の花鳥画が存在していたことも記述している¹⁴⁶。周之冕(1521~1600 初期頃)とは、長州の出身で、明代の花鳥画家である。その花鳥画は現存していないが、当時琉球に周之冕の作が伝わっており、琉球の絵師たちが容易に福建省に渡ることは出来ない状況下で、福州を通して伝来した明代中国の花鳥画の作を臨模するなど、技術的な修練を行っていたのではないかと想像されるが、想像の域を出ない。これらのことから、殷元良の花鳥画は、明代中国の花鳥画の影響を受けていると思われる。

渡名喜明は、殷元良の『雪中雉子之図』について、このように評価している¹⁴⁷。

¹⁴³ 早川泰弘・城野誠治「琉球絵画に使われている彩色材料について」(『琉球絵画光学調査報告書』東京文化財研究所、2017年、171頁)

¹⁴⁴ 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』上、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、106頁

¹⁴⁵ 鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』岩波書店、1982年、190頁

¹⁴⁶ 同上、鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』190頁

¹⁴⁷ 渡名喜明「琉球における中国文化の受容を巡って—美術工芸の場合—」(渡名喜明『ひと・もの・ことの沖縄文化論』)

積雪をいただく老木の枝ぶりや草、花の趣きに幾分の違いが見られる。章声の作品に並ぶように見える。殷元良の作品は、指定の時点（昭和五十四年九月）では章声作品の模写であることは知られていない。もちろん、模写であるにせよ、作品が彼の力量を十分に発揮したものであることには違いない。

渡名喜は殷元良の作品について、章聲の作品と並ぶと評価しているが、老木の枝ぶりや巧みな工筆で描かれた雉子の筆致は、章聲を技術的に超えている部分があると考えている。また、平川信幸は、殷元良の描いた雪の描写についてこのように述べている¹⁴⁸。

殷元良の枝はスムーズに描写するのではなく、勢いのよい止め、撥ねによって立体的に枝振りを表現する。殷元良の雪の描写の特徴は2つある。1つは枝に積もった雪、もう1つは岩肌と積もった雪の表現である。枝に積もった雪は枝の周りを着色せずに白く抜くことによって表現している。岩肌の表現は、雪の部分を白く抜くとともに、岩のゴツゴツとした凹凸を墨の濃淡のある点でアクセントを付けて表現している。枝に積もった雪の表現はさほど珍しいものではないが、管見の限りにおいて勢いのよい止め、撥ねによって立体的に枝振りを表現する枝の描写および、岩のゴツゴツした凹凸を墨の濃淡のある点でアクセントを付けて地面に積もった雪を表現する技法は殷元良独自のものである。

平川が指摘したように、琉球の絵師によって描かれた作品のなかでは、殷元良にしかこのような雪の表現は見られない。乾いた筆で擦るように線を引き、墨に掠れた濃淡を付けて遠近感を演出する方法は、中国山水画の技法が使われているように見える。また、沖縄県立博物館・美術館に所蔵されている、『雪景山水図』（図 2-18）には、明末から清代に活躍した藍瑛風の縦長の画面構成と、線というより面でぼかしを多く入れた描写で、角が張って鋭く切り立った岩肌を面で表現している。四角く塊になった岩肌を線のみで描こうとすると、岩の断面が鋭く、画一的な画面になってしまうのだが、ぼかしを多用し、質感を出した断面にすることで、切り立って鋭かった岩肌が、風雨で自然に風蝕され、雄大な印象の山になっている。

それから、沖縄美ら島財団の上江洲安亨は、殷元良を含む画家の系譜について、次のように述べている¹⁴⁹。

タイムス選書Ⅱ●9、沖縄タイムス社、1992年、204頁）

148 平川信幸「殷元良「雪景山水図」に見られる技法の伝承について」（沖縄県立博物館・美術館『博物館紀要』第3号、2010年、15頁）

149 上江洲安亨「琉球の絵画について～王府の絵師と作品概観～」(東京文化財研究所『琉球絵画光学調査報告書』2017

殷元良も向元瑚も家譜中に渡唐の画法修業に関する記録は残っていないが、自費で師を求めたり、公務の合間に画材の調達等を行っていた可能性はあると考える。呉師虔以前は画法修業を目的として渡唐しているが、殷元良以後の三人の特徴として進貢使節団としての公務があり、その合間に画法の研鑽を積んでいたと思われるところである。また王府での長い役人生活の中で、必ずしも絵師の任命期間が長いわけではなく、様々な役職に就きながら絵師と役職ではないにも拘らず、御後絵の製作を含めて王府の絵画制作に携わっていたことも特徴といえる。

このような上江洲の指摘からも、著者は、殷元良は公務の合間に自費で画材の調達などを行い、絵師としての研鑽を積んでいた可能性はあるのではないかと感じている。さらに画材の調達とともに、中国花鳥画や絵画技法書などを、日常的に目にしていた可能性も十分あったのではないだろうかと思うが、やはり明確な根拠となる記録が見つからないため、断言はできない。以上の二つの先行研究を踏まえ、次節では、章聲の『雪中花鳥図』の模写について述べていく。

第2節 章聲『雪中花鳥図』

第1項 基底材の検討

章聲の『雪中花鳥図』については、科学的な調査を基にした検知が記された先行研究が無い。基底材についても、清代の中国産の絹が使われている可能性が想像されるが、詳しいことはわかっていない。章聲の『雪中花鳥図』は2019年の首里城火災で焼失したが、火災の前に行った調査の結果から、基底材と色材について、仮説を立て論じていく。

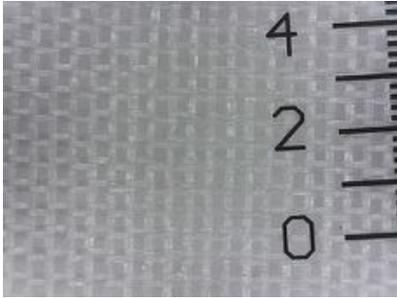
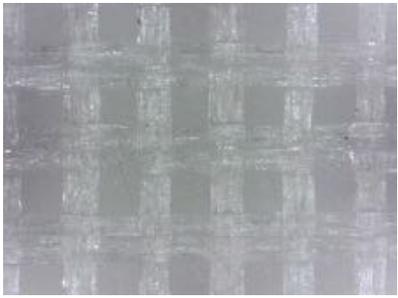
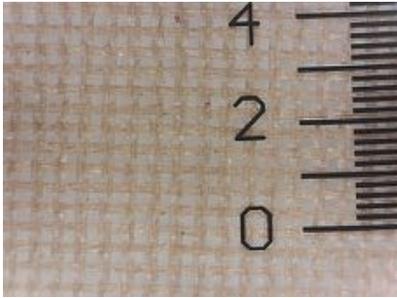
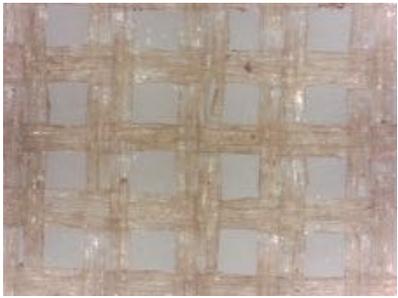
模写に使用する基底材は、様々な素材のテストパネルを作成して検討を行った。『雪中花鳥図』に使用された基底材の絹は、劣化が激しく、経年による黄変なのか、古色掛けなどの着色による色なのか判断ができなかった。デジタルマイクロスコープ（Dino-Lite Premier Digital Microscope AM-3003）で使用画材の調査を行った後に、最初に経年劣化した絹の質感を表現するため、「矢車」と呼ばれる、タンニンを多く含むカバノニ科の落葉樹の実で絹を染める古色掛けを行った。矢車の染色方法は、矢車（田中染料店）で作った矢車染液（濃度20パーセント）を刷毛で平行に塗布する、刷毛染めの方法を行った。絹を染めた後に、杉材のまな板を下敷きに置いて、絹のセリシンを壊すことで絹目を滑らかにするため、砧打ちを行った¹⁵⁰。原画となる章聲の『雪中花鳥図』（177.5×95センチ）より少し大きい絹枠（183×100センチ）を作成し、デンプン糊（不易工業株式会社）で絹を張り込んだ。規定材に用いる絹については、二種類の絹から検討した。絹は日本製の絵絹（喜屋）と中国宋代の画絹の織方を再現した宋代古絹（湖州云鶴双林綾絹有限公司）を用意した。はじめに、中国製の画絹、次に日本製の絵絹を用いて、どちらの絹を用いるかを検討した。質感や厚み、画材の定着の観点から総合的にみて、結果は中国産の画絹を用いることに決定した。幅90センチ以上の日本製の絵絹が製造中止になってしまったことも考慮した結果であった。

次に、デンプン糊が乾いた後、防水性のマスキングテープで糊を塗った箇所を貼って絹枠から絹が外れないようにした後、90度の湯で湯引きし、ドーサ液（濃度は特殊鹿膠20パーセント、明礬3パーセント）を、表・裏・表の順で三回引いた。ドーサを引くことで先媒染の効果を持っている。

そして、描画に入った。沖縄美ら島財団に提供された画像データを、画像編集ソフト（Adobe photoshop）で原寸大に比率を調整して印刷した写真を、貼り込んだ絹の下に敷き、表から0.3ミリのシャープペンシルで大まかな輪郭線を拾って転写した。描画が完成したのち、本紙の裏打ちを石川堂の當間巧に依頼した。裏打ちが完了した本紙に、ジェットンを下塗りし、高知麻紙を袋貼りした原寸大のパネルに貼り込み、額装して完成させた。

¹⁵⁰ セリシンは絹糸の繊維の周囲を覆っている接着剤のような役割を果たす物質。セリシンを取り除くことで絹が顔料や染料を吸収しやすくなり、着色がしやすくなる。（大崎茂芳『糸を出すすごい虫たち』筑摩書房、2019年、86～89頁）

表1 デジタルマイクロスコープで撮影した基底材の写真

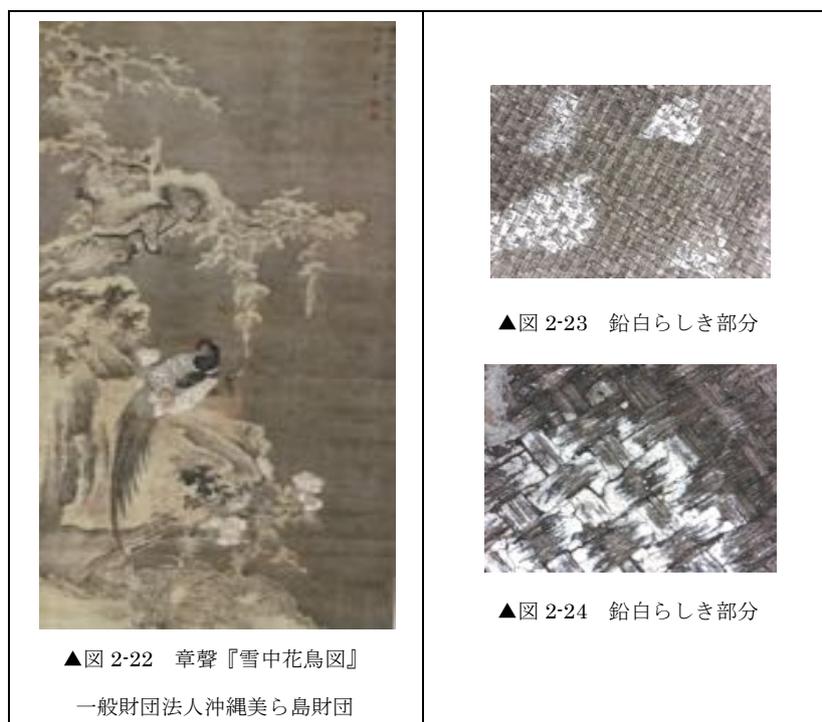
	
<p>▲図 2-19 章聲『雪中花鳥図』の彩色無し地色部分 60 倍</p>	
	
<p>▲図 2-20-1 試作 古色がけ無し部分 (日本製の絵絹、喜屋) 60 倍</p>	<p>▲図 2-20-2 試作 古色がけ無し部分 (日本製の絵絹、喜屋) 230 倍</p>
	
<p>▲図 2-21-1 試作 矢車古色がけ有り 部分 (日本製の絵絹、喜屋) 60 倍</p>	<p>▲図 2-21-2 試作 矢車古色がけ有り 部分 (日本製の絵絹、喜屋) 230 倍</p>

第2項 色材の検討

(1) 色材の調査

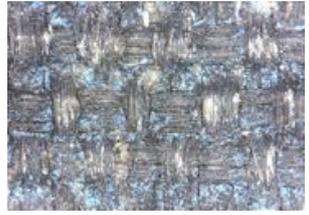
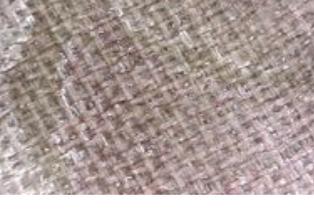
章聲『雪中花鳥図』の、基底材の上に定着している粒子を、60倍と230倍に拡大し、粒子の状態を見た。デジタルマイクロスコープ (Dino-Lite Premier Digital Microscope AM-3003) で撮影した写真については、以下の表2の通りである。基底材の劣化は激しく、地色が染色されているのかまでは、非破壊調査を前提とする調査では確認できなかった。基底材の上に乗っている粒子の状態は比較的良好で、推測の域を出ないが、鉛白、群青、緑青、辰砂、鉛白に臙脂のような染料が重なったような薄紅色の色材を見出した。墨の部分か、油煙墨か松煙墨かの特定は、小口八郎の研究から、透過型の電子顕微鏡を用いて、直接倍率1万から2万倍の倍率で粒子の形状を確認することで特定できると想定されるが、確認することは叶わなかった¹⁵¹。上記の結果から、本研究で行う模写では、油煙墨と松煙墨の2種類を使用してどちらが原画の質感に近いかを試すことにした。東京文化財研究所が行った、殷元良の『雪中雉子之図』の光学調査の結果を参考に色材の推測を立てながら¹⁵²、デジタルマイクロスコープで撮影した粒子の状態を確認し、模写に使用する色材を選択していった。

表2 デジタルマイクロスコープで撮影した色材の写真



¹⁵¹ 小口八郎「墨と硯」(小口八郎『古美術の科学-材料・技法を探る-』日本書籍株式会社、1980年、86～89頁)

¹⁵² 早川泰弘・城野誠治「琉球絵画に使われている彩色材料について」(『琉球絵画光学調査報告書』東京文化財研究所、2017年、171頁)

 <p>▲図 2-25-1 緑青らしき部分 60 倍</p>	 <p>▲図 2-25-2 緑青らしき部分 230 倍</p>
 <p>▲図 2-26-1 群青らしき部分 60 倍</p>	 <p>▲図 2-26-2 群青らしき部分 230 倍</p>
 <p>▲図 2-27-1 辰砂らしき部分 60 倍</p>	 <p>▲図 2-27-2 辰砂らしき部分 230 倍</p>
 <p>▲図 2-28-1 染料（臙脂らしき）+鉛白 らしき部分 60 倍</p>	 <p>▲図 2-28-2 染料（臙脂らしき）+鉛白 らしき部分 230 倍</p>

以上の結果から、初めに部分試作を 2 回行い、基底材と色材の選択を行った。

(2) 第1回部分試作の作業工程

1. 絹枠にデンプン糊（不易工業株式会社）で二丁樋特上絵絹（喜屋）を貼り込み、糊が乾いたら、貼り込んだ縁に水が掛かって剥がれないようにマスキングテープを貼る。描画部分に90度の湯で湯引きして、絵絹を張らせる。
2. しみ留めのドーサを引く。共通して使用したしみ留めのドーサ液は、特殊鹿膠（妻屋膠研究所）で作製した膠水140ml（特殊鹿膠35ml+湯105ml）+湯420ml+明礬0.3gの配分で作製した。
3. 絵絹を古色掛けする。刷毛を用いて、染液を画面に平行に平塗りしていく。古色掛けの染料は矢車（田中染料店）を90度から100度の湯で煮て抽出した染液を用いた。



▲図 2-29 矢車を煮出した染液



▲図 2-30 古色掛け1回目

4. 原寸大に写真を絹枠の下に置き、大まかな図の輪郭線を0.3ミリのシャープペンシルで転写していく。



▲図 2-31-1 下書き完成

5. 転写した線の上から、骨描きと呼ばれる主線を引く。最初に墨を濃・中・淡の3種類用意しておき、それらを使い分けながら描画していく。



▲図 2-31-2 骨描きと背景着彩

6. 隈取筆（中）を用いて、陰影の暈しをしながら、画面全体の調子を整えていく。
7. 乾いた筆を用いてかすれたような筆致や点の描写を施し、質感表現を行う。
8. 絵具を用いて着彩していく。



▲図 2-31-3 着彩途中

9. 絹枠から剥がして裏打ちを行い、パネルに貼り込んで完成させる。



▲図 2-31-4 章聲『雪中花鳥図』部分模写1回目

第1回部分試作 基底材：日本製、二丁樋特上絵絹（喜屋）※古色掛け有り（矢車染液）

表3 第1回部分試作使用画材一覧

色	使用画材
黒（背景）	油煙墨聖寶（古梅園）
白（図像）	鉛白（ナカガワ胡粉）
薄い赤（桃、肌）	鉛白（ナカガワ胡粉）+臘脂（自作）
赤	天然辰砂13番（喜屋）
橙	鉛丹（ナカガワ胡粉）
茶	水干代赭黄口（喜屋）
薄い緑	鉄鉢藤黄（彩雲堂）+水干花藍（喜屋）
緑	天然松葉緑青11番（喜屋）
薄い青	水干花藍（喜屋）
青	天然群青特上11番（喜屋）
灰	油煙墨聖寶（古梅園）
黒	油煙墨聖寶（古梅園）

① 結果

『芥子園画伝』の記述を参考に、ドーサ液を薄めで表・裏・表の三度に分けて塗ったが、少しドーサ液が濃く、最初に染液を塗る際に弾くような部分が見られた。ドーサを引いた後、矢車染液を絵絹に直接刷毛で平塗りすると、やや刷毛の跡が残ってしまった。全体としては顔料の定着も安定しており、墨線も滲むことなく描けた。しかし、基底材としては日本製の絵絹は生地が厚く、均一で目が詰まっているため、原画より平面的な印象になってしまったことがわかった。

描法に関しては、油煙墨聖寶を使って濃墨、次に濃い墨、薄墨の3種類を作り、使用した。濃い墨で描かれている部分から先に描いたと推測した。岩の皴、葉の点から描き、次に薔薇、最後に雉子を描いた。輪郭線を持たない没骨で描いている部分と、鈎勒填彩の細い輪郭線を用いて彩色している部分の明確な描き分けがされていることがわかった。特に、岩の皴はあえて筆の水分をティッシュで拭き取り、筆先から中程にかけて少し捻り、その状態で筆を寝かせて描くことで複数の細いかすれができる線を引くことができた。薔薇は没骨で描かれていることから、大きな枝から墨で線を引き、そこから細かい枝が伸び、一つの枝から三つの葉が生えている。葉と花卉の輪郭線は描かず、葉脈の線は藍と臘脂を用いて描いた。毛描き用の筆を使うことで、細い葉脈を表現することができたと思う。花卉は、葉と同様に輪郭線を描かず、彩色のみで花卉を表現する試みを行ったが、膠が濃かったのか鉛白を強く塗りすぎて不透明な印象になってしまった。

② 考察

古色掛けを行うことで、鉛白を用いた花の白く清らかな表現や、雉子の羽毛の柔らかさがより際立つようになることがわかった。しかし、原画である章聲の『雪中花鳥図』は、経年劣化が激しく、デジタルマイクロスコープで撮影した画像だけでは、制作当時、古色掛けした絹に描画したのか、単に劣化による変色かを判断するのは難しく、首里城火災で焼失してしまった現在では化学分析を行うことができなくなってしまったので、2回目の部分試作では、古色掛けをしない試作品を制作することにした。描画についても、墨のかすれをコントロールできずに平面的な印象の線になってしまっているので、筆の水分調整と筆の動かし方についても改善が必要である。同時代に中国で書かれた絵画技法書『芥子園画伝』を参考にしていくことにした。また、膠の濃度についても、どの濃度の膠が彩色に適切かを検討していく必要がある。

(3) 第2回部分試作の作業工程

1. 絹枠にデンプン糊（不易工業株式会社）で二丁樋特上絵絹（喜屋）を貼り込み、糊が乾いたら、貼り込んだ縁に水が掛かって剥がれないようにマスキングテープを貼る。描画部分に90度の湯で湯引きして、絹を張らせる。
2. しみ留めのドーサを引く。共通して使用したしみ留めのドーサ液は、特殊鹿膠（妻屋膠研究所）で作成した膠水 140ml（特殊鹿膠 35ml+湯 105ml）+湯 420ml+明礬 0.3g の配分で作成した。
3. 原寸大に印刷した写真を絹枠の下に置き、大まかな図の線を 0.3 ミリのシャープペンシルで転写していく。



4. 転写した線の上から、骨描と呼ばれる主線を引く。最初に墨の濃淡ごとに濃・中・淡の3種類に分けて用意しておき、墨を使い分けながら描画していく。



5. 隈取筆を用いて、陰影を量しながら、画面全体の調子を整えていく。
6. 乾いた筆を用いて乾いた筆致や点の描写を施し、質感表現を行う。
7. 岩絵具等を用いて着彩していく。



8. 絹枠から剥がして裏打ちを行い、パネルに貼り込んで完成させる。



第2回部分試作 基底材：日本製、二丁樋特上絵絹（喜屋）※古色掛け無し

表4 第2回部分試作使用画材一覧

色	使用画材
黒（背景）	油煙墨祥雪（古梅園）
白（図像）	鉛白（ナカガワ胡粉）
薄い赤（桃、肌）	鉛白（ナカガワ胡粉）+臘脂（自作）
赤	天然辰砂13番（喜屋）
橙	鉛丹（ナカガワ胡粉）
茶	水干代赭黄口（喜屋）
薄い緑	鉄鉢藤黄（彩雲堂）+水干花藍（喜屋）
緑	天然孔雀緑青11番（喜屋）
薄い青	水干花藍（喜屋）
青	天然群青特上11番（喜屋）
灰	油煙墨祥雪（古梅園）
黒	油煙墨祥雪（古梅園）

① 結果

1回目の部分試作と同じく、『芥子園画伝』の記述を参考に、ドーサ液を薄めで表・裏・表の3度に分けて塗った。前回に比べて少しドーサ液を薄くした。全体としては顔料の定着も安定しており、墨線も滲むことなく描けた。前回よりドーサ液を薄くしたことにより、背景の隈取筆を用いて行った暈しの表現が滑らかになったと感じる。しかし、古色掛けを行わなかったことで、鉛白を用いた花の表現や羽毛の表現が際立たず、弱くなってしまった。やはり基底材としては日本製の絵絹は生地が厚く、均一で絹目が詰まっているため、原画の印象より平面的な印象になってしまう。逆に絹が厚く、ドーサが濃いと、最初に線を引いた時に弾いてしまう危険性もあった。今回は絹が墨を弾く事態にはならなかったが、もし今後そのような事態になった時は、描く前に1度石灰などで絹を煉り、描きやすくする必要がある¹⁵³。

描法については、描く前に墨を付けた筆を、1度水を含ませたティッシュや乾いた布巾で拭き取り、水分量を調整し直したことで、少し改善されたように思う。筆致に関しては、線の大胆な強弱の付け方や細かい鋭く太く短い皴が多く描かれていることから、岩の描法が『芥子園画伝』に記載されている「徐熙の皴法」に似ている¹⁵⁴。また、油煙墨祥雪に墨を変

¹⁵³ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、44～45頁

¹⁵⁴ 同上、『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、95頁

えることで、墨の膠が少し弱いものになったからか、墨の照りが緩和されたように感じる。

② 考察

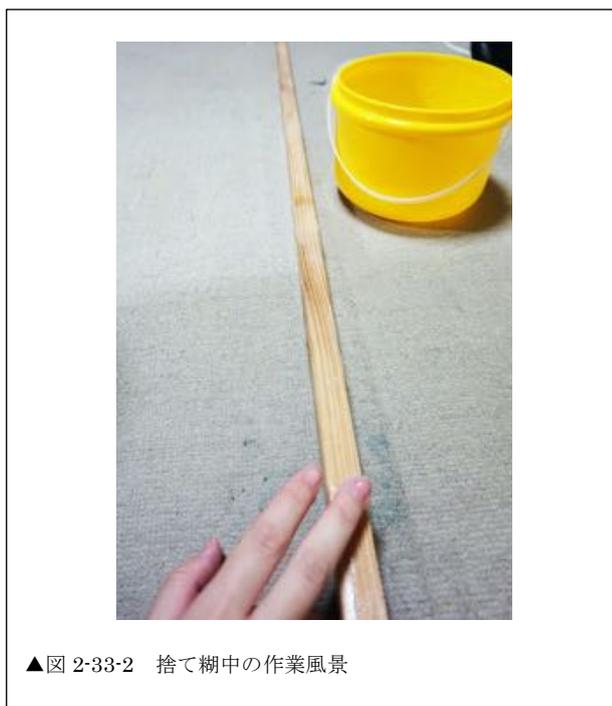
上記の結果から、染液による古色掛けは必要だと考えられる。古色掛けを行う際には、刷毛で塗る方法か、矢車染液に直接絹を潜らせ、直射日光の当たらない場所で浮き干しする方法のどちらかが必要だと考えられる。また、基底材については、日本製の絵絹ではなく、中国の宋代の織方を再現した古絹を用いることを検討したい。描法については、いくつかの技法が混在しているので、どのような中国の画家に似た筆致があるかを引き続き検討していく必要がある。そこから、どのような画家の作品が琉球に入り、琉球の画家が影響を受けていたかを推測することができるようになるのではないかと思う。

(4) 第1回原寸大模写の作業工程

1. 原寸大より少し大きめに作る。(183×100センチ)



2. 絹枠にデンプン糊（不易工業株式会社）を捨て糊する。



3. 宋代古絹（湖州云鶴双林綾絹有限公司）をデンプン糊で貼り込んでピンで留める。



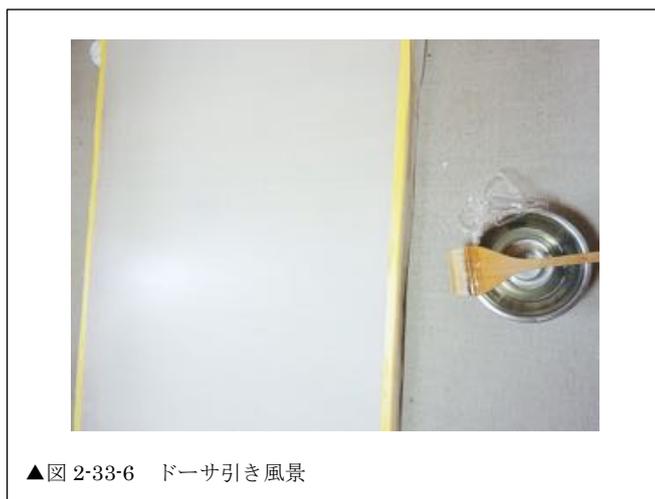
4. 糊が乾いたら、ピンを外し、貼り込んだ縁に水が掛かって剥がれないように防水性のマスキングテープ（3M社マスキングテープ No.243JPlus）を貼る。



5. 描画部分に 90 度の湯で湯引きして、画絹を張らせる。



6. 滲み留めのドーサを引く。共通して使用した滲み留めのドーサ液は、特殊鹿膠（妻屋膠研究所）で作製した膠水 140ml（特殊鹿膠 35ml+湯 105ml）+湯 420ml+明礬 0.3g の配分とした。表、裏、表の順で 3 回ドーサを引く。



7. 矢車（田中染料店）を用意し、100g を水 2000ml で煮沸させる。





▲図 2-33-8 矢車を煮出す

8. 古色掛けの染料は濃度20パーセント（矢車 100g を水 2000ml で煮沸させた）の矢車染液を、刷毛を用いて画面に平行に平塗りしていく。



▲図 2-33-9 古色掛け1回目

9. 矢車染液で計2回に分けて刷毛で染める。



10. 原寸大にカラーコピーした写真を絹枠の下に置き、大まかな図の輪郭線を0.3ミリのシャープペンシルで転写していく。





11. 転写した線の上から、線を引く。あらかじめ墨を濃・中・淡の3種類に分けて用意しておき、それらを使い分けながら描画していく。最初は構図の中心となる、画面左の樹木の濃い墨で描かれたところから描いていく。



12. 画面上部の枝先まで墨線を描いていく。



13. 画面右に平行に伸びた枝を描いていく。



14. 老木から画面左下の岩にかけて線を引いていく。



15. 画面右の岩を描き足していく。



16. 点を用いて葉を描く。『芥子園画伝』に記載されている点葉法「梧桐点」に似ている¹⁵⁵。筆先が点の上に来るように筆を置き、点の下に筆の腹を置いて留め、3つの葉が連なるように点を打っていく。



17. 樹と岩と葉を描いた状態。画面のなかで構図の肝となる、垂直と平行の軸ができた状態である。



¹⁵⁵ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、57頁

18. 薔薇の一番太い枝、地面に生えた草を描いていく。『芥子園画伝』に記載されている点葉法「尖点の苔草」に似ている。



▲図 2-33-20 地面に生えた草を描く

19. 下垂している細い葉の連なりを描いていく。



▲図 2-33-21 下垂している草を描く

20. 雄の雉子を描く。『芥子園画伝』の「翎毛を描く起手の式」を参考に、嘴を最初に描く¹⁵⁶。



▲図 2-33-22 雄雉子の嘴を描く

¹⁵⁶ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、311～312頁

21. 次に、雄の雉子の目を描いていく。



22. 雄の雉子の頭部から首にかけての線を引いていく。



23. 雄の雉子の胸から腹にかけての羽毛を描いていく。



▲図 2-33-25 雄の雉子の羽毛を描く

24. 雄の雉子の翼の輪郭線を引いていく。



▲図 2-33-26 翼の輪郭線を引く

25. 雄の雉子の背から尾にかけての羽の輪郭線を引いていく。



▲図 2-33-27 背中の羽を描く

26. 雄の雉子の尾羽を描いていく。最初に尾羽の骨となる垂直の線を引き、次に羽の柄、そして羽毛を描く。



▲図 2-33-28 尾羽を描く

27. 雄の雉子の背から尾にかけて羽の柄を描いていく。



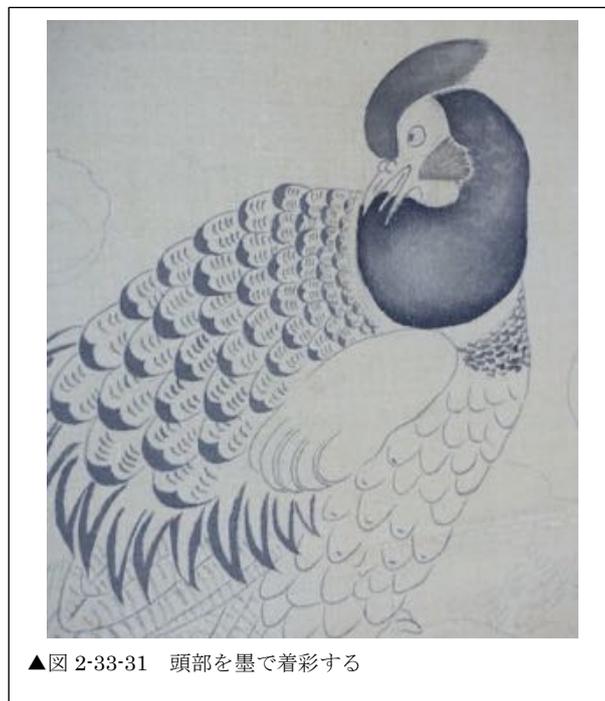
▲図 2-33-29 背から尾にかけて羽の柄を描く

28. 雄の雉子の胸の羽毛の柄を描いていく。筆を寝かせて、左から右に下に丸みを持たせた5ミリから1センチ程度の筆致を波のように連ねていく。



▲図 2-33-30 胸の羽の柄を描く

29. 雄の雉子の頭部を濃い墨で着彩する。グラデーションは隈取筆で暈して表現する。



30. 雄の雉子の翼の柄を描く。平仮名の「つ」を描くイメージで、ひとつの点の形が「▼」のようになるように描いていく。



31. 雄の雉子全体の骨描きを仕上げる。



▲図 2-33-33 骨描きが完成

32. 雄の雉子の尾羽に薄墨を着彩する。この時、尾羽の柄を避けて着彩する。



▲図 2-33-34 尾羽に薄墨で着彩する

33. 下描きの状態から、雌の雉子を描いていく。



34. 細い線で、雌の雉子の嘴を描く。



35. 雌の雉子の目を描いていく。



36. 雌の雉子の体の柄を描いていく。涙のような形になるように、筆先から筆の腹を下に降ろすように点を打つ。



37. 画面上の樹木に絡まる蔓植物の葉を描く。原本をデジタルマイクロスコープで見た際に、代赭を墨に混ぜたような粒子が見られたので、本模写でも天然代赭白（喜屋）と薄墨を混ぜた色で描いていく。このような代赭に墨を混ぜた物を「赭墨」という¹⁵⁷。



▲図 2-33-39 赭墨で蔓植物の葉の点を打つ

38. 赭墨を用いて、濃さを調整しながら蔓植物の葉を描いていく。



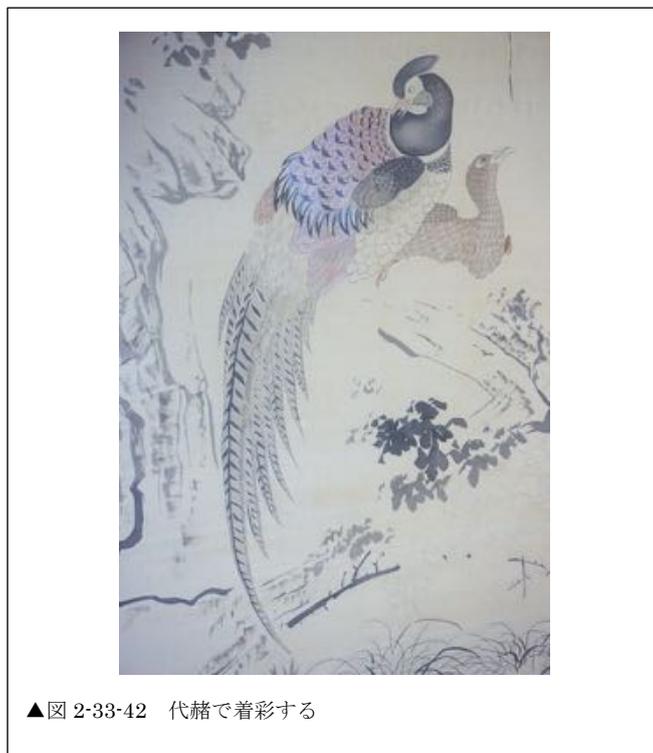
▲図 2-33-40 濃さを調整する

¹⁵⁷ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、122頁

39. 全ての蔓植物の葉を描く。



40. 雉子の嘴と、羽の茶色い部分を、天然代赭白（喜屋）と薄墨を混ぜたもので着彩していく。



41. 雉子の嘴と、白い羽の部分をも、鉛白（ナカガワ胡粉）で着彩していく。



▲図 2-33-43 雉子を鉛白で着彩する

42. 薔薇の花弁の白を鉛白（ナカガワ胡粉）で着彩する。



▲図 2-33-44 薔薇の花弁を鉛白で着彩する

43. 雄の雉子の墨で着彩した頭部に、天然岩絵具群青上 13 番（喜屋）を薄く着彩する。



▲図 2-33-45 雄の雉子の頭部を群青で着彩する

44. 雉子の羽の緑の部分をも、天然岩絵具松葉緑青上 13 番（喜屋）で着彩する。



▲図 2-33-46 雄の雉子の羽を緑青で着彩する

45. 雄の雉子の赤い部分に、天然辰砂白（喜屋）を淡く着彩する。



▲図 2-33-47 雄の雉子の顔を辰砂で着彩する

46. 薔薇の細かい枝を水干本藍上（喜屋）で描いていく。



▲図 2-33-48 薔薇の細かい枝を描く



▲図 2-33-49 細かい枝を完成させる

47. 薔薇の葉の緑を、水干本藍上（喜屋）と鉄鉢藤黄（彩雲堂）を混ぜて作った色で着彩する。



▲図 2-33-50 薔薇の葉の緑を着彩する

48. 薔薇の色の薄い若葉を、水干本藍上（喜屋）と鉄鉢藤黄（彩雲堂）を混ぜて作った色で着彩し、薔薇の花弁の薄紅色を臘脂（沓名弘美提供）で淡く着彩する。



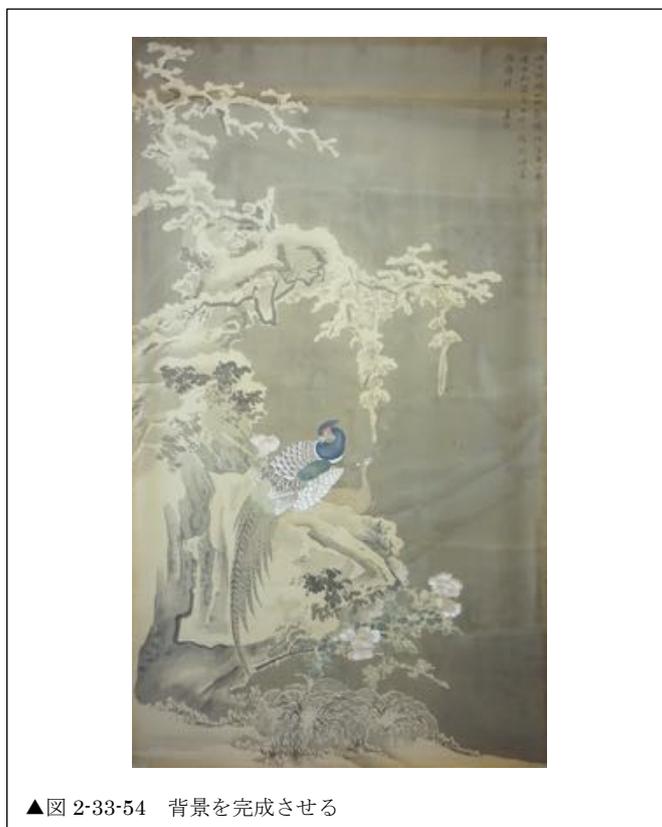
▲図 2-33-51 薔薇の花弁を臘脂で着彩する

49. 雉子と薔薇を仕上げていく。薔薇の細かい枝の赤い部分は臘脂（沓名弘美提供）で追加して描いていく。



▲図 2-33-52 薔薇と雉子の細部を描いて完成させる

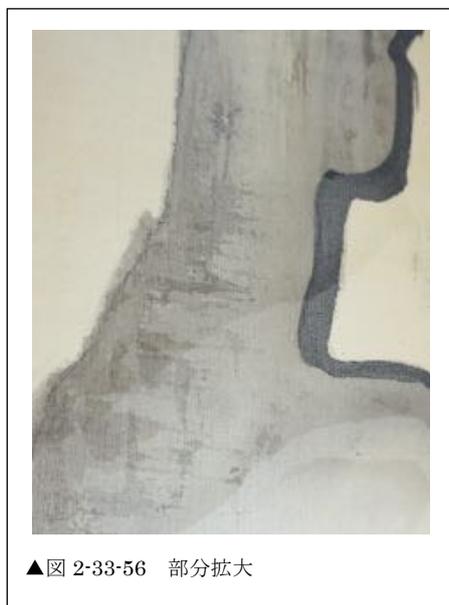
50. 背景の薄墨を2回に分けて塗っていく。



51. 乾いた筆致やかすれの描写を施し、質感表現を行う。

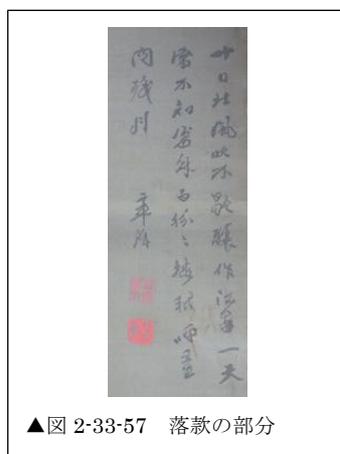


▲図 2-33-55 岩の皺を描き込む



▲図 2-33-56 部分拡大

52. 落款と印の部分を書く。



▲図 2-33-57 落款の部分

53. 絹枠から剥がして裏打ちを行い、パネルに貼り込んで完成させる。



▲図 2-33-58 完成

第1回原寸大模写 基底材：宋代古絹（湖州云鶴双林綾絹有限公司）

※古色掛け有り（矢車染液）

表5 第1回原寸大模写使用画材一覧

色	使用画材
黒（背景）	油煙墨祥雪（古梅園）
白（図像）	鉛白（ナカガワ胡粉）
薄い赤（桃、肌）	鉛白（ナカガワ胡粉）+臘脂（沓名弘美提供）
赤	天然辰砂11番（喜屋）
橙	鉛丹（ナカガワ胡粉）
茶	天然代赭13番（喜屋）
薄い緑	鉄鉢藤黄（彩雲堂）+琉球藍
緑	天然松葉緑青11番（喜屋）
薄い青	琉球藍
青	天然群青特上11番（喜屋）
灰	油煙墨祥雪（古梅園）
黒	油煙墨祥雪（古梅園）

① 結果

矢車染液を用いた古色掛けが、乾いた後の色の想定が外れて濃くなり過ぎてしまい、全体的に黄色くなった。墨の濃淡に関しては比較的上手くいっている。線描に関しても、『芥子園画伝』を参照した筆法を推考してから行ったため、薔薇の葉や下草、苔草、老幹、翎毛の描法など、あらかじめ線を引く順番などをイメージしながら描くことができた。濃い墨で描かれている部分が、老木のような樹木の幹の構図の支柱となる部分であったことから、濃い墨で描かれているところから線を引くなどの推測を行った。中国絵画の基礎的な構図を模倣し、画面に対して垂直の線となる樹木の幹、画面に平行に伸びる樹木の枝を描き、次に岩の皴を描いた。基礎となる構図を先に安定させたことで、より描きやすくなったように感じる。決定的に技法が違うのは、背景と雉子と薔薇である。大きな違いとは、輪郭線の有無、着彩の有無、そして墨線の太さと濃淡の使い方であった。主に水墨で描かれた樹木と岩肌の切り立った斜面のある背景に、鈎勒填彩の細い墨線の輪郭線の内側に彩色された番いの雉子と、輪郭線を描かずに没骨で彩色して描かれた薔薇という3つの異なる描法が混在していることがわかった。

彩色に関しては、東京文化財研究所で行われた殷元良の『雪中雉子之図』の色材分析を参考に、現在入手可能な画材で彩色を行った。特に群青が、現在入手できる画材を用いたため、どうしても原画より粗く、濃い印象になった。細かく濃い天然群青を入手したいと感じた。

実践を通して、代赭と墨を混ぜた赭墨を用いている可能性が高いとわかった。

② 考察

章聲の『雪中花鳥図』が描かれたのが清代であることから、同時代に書かれた絵画技法書である『芥子園画伝』に記述されている絵画技法が使われていると推測し、ドーサ引きの回数や膠の量などの、基礎的な部分から、彩色と描法についても、これを参考にして検討を行った。結果から、樹木と岩についての考察である。

〈樹木と葉〉

老木と思われる樹木は、濃い墨で描かれている墨線が、老木のような樹木の幹の構図の支柱となる部分であったことから、線の間隔を空けることで、後から描き加える蔓植物のために「枝梗に花を留める式（枯枝に花をかき入れる場所を空けておく式）」で描かれていると予想された¹⁵⁸。『芥子園画伝』の「臥幹の横枝」と描かれた幹の描法が似ている¹⁵⁹。また、幹に絡まる蔓植物が、同頁に描かれている「藤枝の描き方」の描法と似ており、太い線が先にかけて細くなる曲線が使われている¹⁶⁰。樹木に絡まる蔓植物は藤に似ているが、描法が似ているだけで、未だ断定できる証拠はない。しかし、『芥子園画伝』に「鉤藤法」と呼ばれる筆法があり、そこに記載されている「懸崖藤の法」と「樹に纏う藤の法」がある¹⁶¹。「懸崖の藤の法」は輪郭線ではない 1 本の線で蔓が描かれ、房に付いている花のような点を打つように描かれているため、花か実か区別がつかないような描法になっている。「樹に纏う藤の法」は、しっかりと輪郭線のように線が引かれ、蔓や幹の太さ、葉の重なりが、立体的でわかりやすい描法になっている。これら 2 つのうち、『雪中花鳥図』に描かれた蔓植物は、輪郭線ではなく 1 本の線で蔓が表現され、房の先についている点は葉とも花とも区別が付き難いが、蔓植物であることがイメージされ、『芥子園画伝』の「懸崖の藤の法」に似た描法で描かれていることが推察される。

〈岩〉

岩の皴については、垂直に走る岩の亀裂に対して、平行に描いた皴と、平行に走る岩肌の墨線に対して平行に走る皴が確認できる。『芥子園画伝』を参考にすると、垂直に走る岩の亀裂に対して、平行に描かれる皴は「徐熙の皴法」に似ている¹⁶²。平行に走る皴は短いストロークで、垂直の皴に比べて量が多く、薄墨で描くことで、岩肌のガサガサした質感を表現していると思われる。平行に走る岩肌の墨線に対して平行に走る皴は、「馬遠の皴法」に似

158 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、236頁

159 同上、『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、304頁

160 同上、『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、304頁

161 同上、『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、62頁

162 同上、『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、95頁

ている¹⁶³。墨線の瘦肥や強弱、かすれを使って皴の深さを表現している。皴について、大斧壁皴や解策皴のような皴が見られる。大斧壁皴は李唐、馬遠、夏珪が得意としたことで知られる、文字通り斧で切断したような鋭い岩塊を描く方法である。解策皴は、王蒙、范寛が得意とし、皴に沿って下垂するような垂直の線が多く引かれる皴法である。角が張った岩の連なりに、砂岩のように表面がなだらかな岩肌ができているような独特の表現になっている。

¹⁶³ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、95頁

(5) 第2回原寸大模写の作業工程

1. 宋代古絹（湖州云鶴双林綾絹有限公司）を、絹枠より大きめにカットし（130×100センチ）、砧（26×10×13センチ）と杉材のまな板（24×48×3センチ）を用いて打っていく。砧打ちの目的は、絹に含まれるセリシンを壊して描きやすくするためである。



▲図 2-34-1 砧打ちの風景



▲図 2-34-2 砧打ちの道具

2. 自作の絹枠（130×100×4センチ）にデンプン糊（不易工業株式会社）で画絹を貼り込み、補強として画鋏で留める。



▲図 2-34-3 画絹を貼る作業風景

3. 糊が乾いたら、貼り込んだ縁に水が掛かって剥がれないように防水性のマスキングテープ（3M社マスキングテープ No.243JPlus）を貼る。描画部分に90度の湯で湯引きして、絹を張らせる。



▲図 2-34-4 湯引き風景

4. 滲み留めのドーサを引く。使用した滲み留めのドーサ液は、『芥子園画伝』に記述されていた「簪法（簪水の仕方）」を元に、膠や明簪の使用する分量を決めた¹⁶⁴。夏と冬で膠の分量が大きく違ったことや、描いた時期が初夏だった理由から、夏の膠の分量を参考に行った。三千本膠飛鳥（旭化学工業株式会社）で作成した膠水 140ml（三千本膠 26g + 水 105ml）に、湯 500ml + 明簪 11g の配分でドーサ液を作成した。膠水とドーサ液の作成について、『芥子園画伝』（清・王概）では膠と明簪の分量については記述があったが、水や湯の分量は記述されていなかったため、自身の制作の際と同じ、膠を溶かす水の量は使用する膠の4倍の量にして行った。また、膠水を溶かす湯の量についても、同様に、最初は自身の制作の際と同じ 500 ml の湯で薄めてから明簪を加えた。



▲図 2-34-5 三千本膠 26g



▲図 2-34-6 水 105g（膠の4倍）



▲図 2-34-7 膠水 131ml

164 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、43～44頁



▲図 2-34-8 湯 500ml



▲図 2-34-9 明礬 11g



▲図 2-34-10 乾擦りした明礬



▲図 2-34-11 全て入れた状態

膠水、湯、明礬を全て入れた状態のままだと、とても濃いドーサになった。『芥子園画伝』によると、ドーサは濃くても薄くてもいけず、透明なものを使用すると書かれている。そのため、ドーサに追加で 500ml の湯を追加し、ドーサ液を完成させた。



▲図 2-34-12 湯 500ml を入れる



▲図 2-34-13 透明になるまで薄めて完成

5. 完成したドーサ液を 40 度になるまで冷まし、先媒染として、ドーサを表・裏・表の順で 3 回に重ねて塗る。『芥子園画伝』によると、ドーサは、1 回目に濃いものを、2 回目に薄いものを、3 回目にさらに薄くしたものを塗ると記述されている¹⁶⁵。1 回目は完成したドーサをそのまま塗布し、2 回目は 1 回目で用いたドーサに追加で湯を 250ml 入れ、3 回目は 1 回目で用いたドーサに追加で湯をさらに 250ml 入れて薄めたドーサを用いた。



▲図 2-34-14 1 回目のドーサ引きの風景（表）



▲図 2-34-15 2 回目のドーサ引きの風景（裏）



▲図 2-34-16 3 回目のドーサ引きの風景（表）

6. 画絹を古色掛けする。刷毛を用いて、染液を画面に平行に平塗りしていく。古色掛けの染料は矢車（田中染料店）を 90 度から 100 度の湯で煮て抽出した染液を用いた。矢車染液は前回煮出した物を再度使用したが、濃かったので、300ml の液に追加で 500ml の湯を加え、薄めた後に、電気コンロで煮沸して滅菌し、フィルターで濾過した後、40 度になるまで冷まして使用した。

¹⁶⁵ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016 年、43 頁



▲図 2-34-17 矢車染液



▲図 2-34-18 古色掛けの風景

7. 原寸大にカラーコピーした写真を絹枠の下に置き、大まかな図の線を 0.3 ミリのシャープペンシルで転写していく。



▲図 2-34-19 転写作業中

8. 転写した線の上から、骨描と呼ばれる主線を引く。あらかじめ濃・中・淡の3種類の墨を用意しておき、それらを使い分けながら描画していく。



9. 平行に伸びる枝と、絡まる蔓植物を描く。葉は赭墨で描くため、まだ描かない。



10. 樹木の下にある岩の皴を描く。墨を付けた筆を、水を含ませた布巾で拭いて余分な水分を取り、毛先を少し捻った後に線を引く。すると、適度に乾いた筆で独特の掠れた線を引くことができる。皴は、筆を寝かせるようにして平行に線を引く。



11. 岩の上に生えている葉を描く。



12. 画面右に突き出ている、雉が留まっている岩の皴と岩の上に生えている葉を描く。



13. 地面に生える苔草を描く。



▲図 2-34-25 苔草

14. 地面に生える下草を描く。



▲図 2-34-26 下草

15. 薔薇の一番太い茎の墨線を描く。



▲図 2-34-27 薔薇の茎の墨線

16. 雄の雉子の嘴から描いていく。

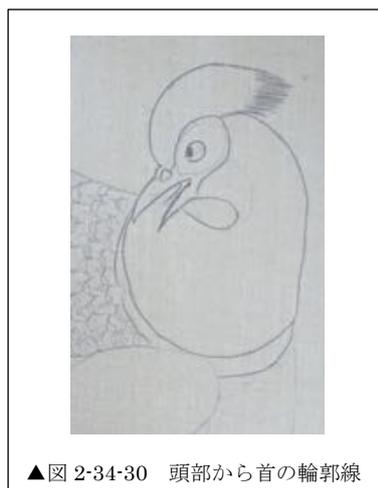


▲図 2-34-28 雄の雉子の嘴

17. 雄の雉子の目を描く。



18. 雄の雉子の頭部から首にかけての輪郭線を引く。



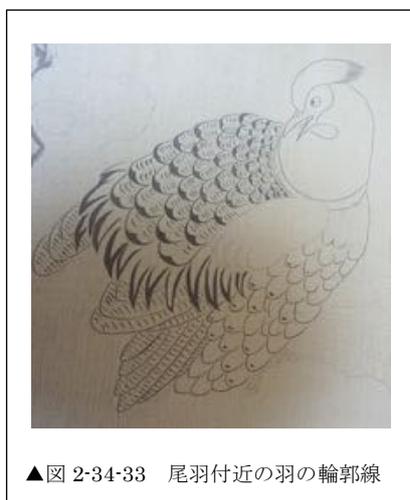
19. 雄の雉子の背面、羽の輪郭線と羽の柄を描く。



20. 雄の雉子の胸から腹部にかけての羽の輪郭線を引く。



21. 雄の雉子の尾羽付近の羽の輪郭線を引く。



22. 雄の雉子の尾羽上の羽毛を毛描きしていく。



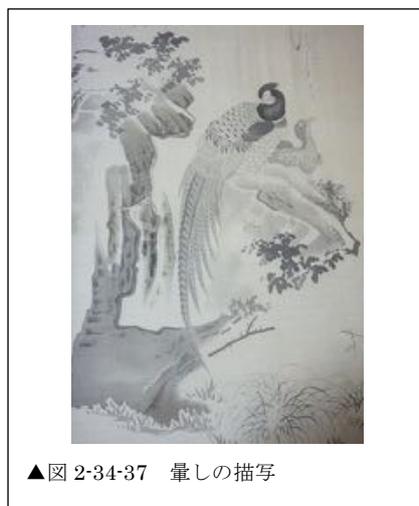
23. 雄の雉子の尾羽の輪郭線と柄を描く。



24. 雄の雉子の輪郭線が完成。



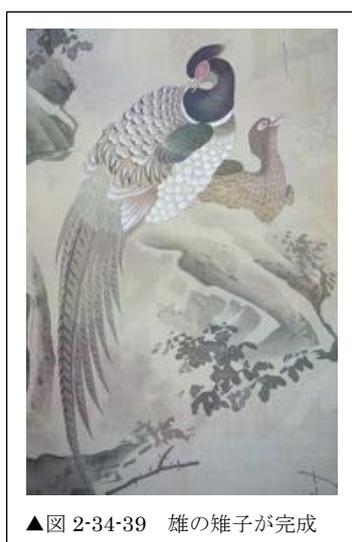
25. 雄の雉子と岩を、墨の濃淡を暈しながら描写する。



26. 雄の雉子を全体的に着彩していく。



27. 雄の雉子の細部を鉛白や墨で描写して完成させる。



28. 雌の雉子の嘴から描く。



29. 雌の雉子の目を描く。



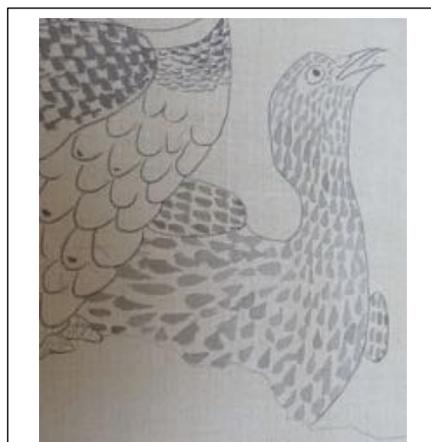
▲図 2-34-41 目を描く

30. 雌の雉子の体の輪郭線を引く。



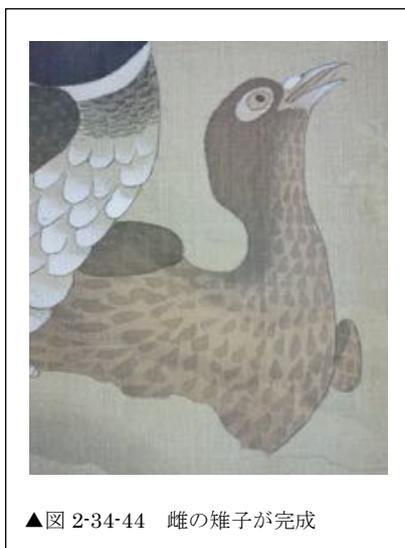
▲図 2-34-42 体の輪郭線を引く

31. 雌の雉子の柄を墨で描いていく。



▲図 2-34-43 柄を墨で描く

32. 雌の雉子を着色して完成させる。目の周囲の部分の鉛白は、小さな点を打つ。



▲図 2-34-44 雌の雉子が完成

33. 樹木の陰影を墨で暈しながら描写する。



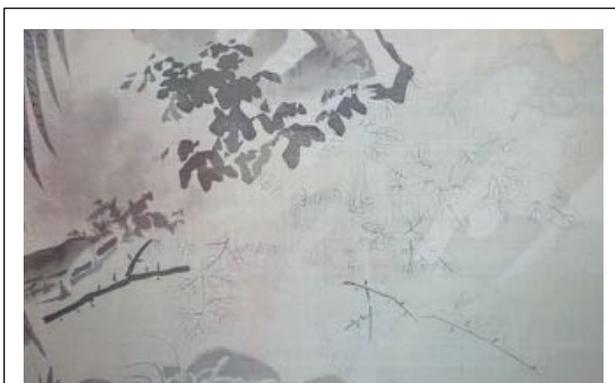
▲図 2-34-45 樹木の陰影の描写

34. 下草の影を隈取で描いていく。



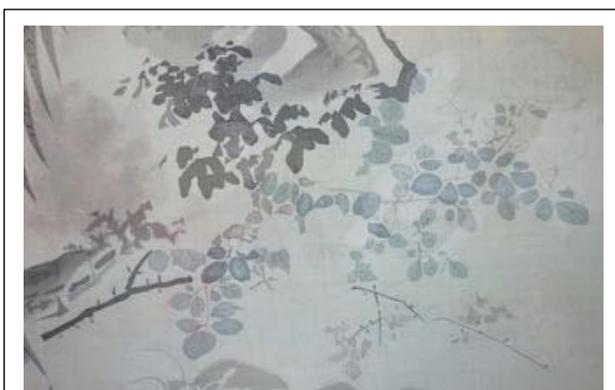
▲図 2-34-46 下草の影

35. 薔薇の茎と葉脈を描いていく。



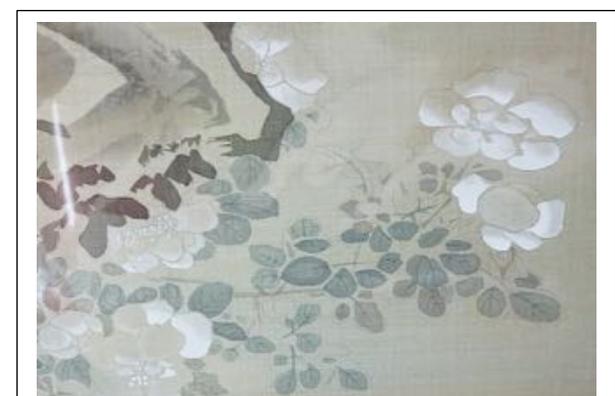
▲図 2-34-47 薔薇の茎と葉脈

36. 薔薇の葉を着彩していく。



▲図 2-34-48 薔薇の葉を着彩

37. 薔薇の花弁を鉛白で着彩する。



▲図 2-34-49 薔薇の花弁を着彩

38. 臙脂で赤みを足し、薔薇を完成させる。



▲図 2-34-50 薔薇が完成

39. 背景全体に薄墨を引く。



▲図 2-34-51 背景に墨を引く 1回目

40. 再度、背景全体に薄墨を引いて、濃さを調整する。



41. 落款を書く。



42. 絹枠から剥がして裏打ちを行い、パネルに貼り込んで完成させる。



▲図 2-34-54 完成

第2回原寸大模写 基底材：宋代古絹（湖州云鶴双林綾絹有限公司）

※古色掛け有り

表6 第2回原寸大模写使用画材一覧

色	使用画材
黒（背景）	油煙墨聖寶（古梅園）
白（図像）	鉛白（ナカガワ胡粉）
薄い赤（桃、肌）	鉛白（ナカガワ胡粉）+臘脂（沓名弘美提供）
赤	天然辰砂13番（喜屋）
橙	鉛丹（ナカガワ胡粉）
茶	天然代赭白（喜屋）
薄い緑	鉄鉢藤黄（彩雲堂）+琉球藍
緑	天然松葉緑青11番（喜屋）
薄い青	琉球藍
青	天然群青特上11番（喜屋）
灰	油煙墨聖寶（古梅園）
黒	油煙墨聖寶（古梅園）

(1) 結果

前回とは違い、描画を行う前に絹の砧打ちを行ったため、絹が水分を弾くことが少なくなり、描きやすくなった。最初に行う古色掛けに関しても、色がむらになってしまうことが緩和されたように感じる。砧打ちの際に、砧を打った白い跡ができたが、ドーサ引きをするとほとんど目立たなくなった。今回『芥子園画伝』を参考に膠や明礬の濃度を検討したが、前回と比べて絵具の発色がよくなり、墨の定着も良かったように感じる。

また、古色掛けは色を矢車染液の濃度を薄くし、引き方を表と裏から1回ずつに変えたことで、より原画に近い古色になった。

墨の濃淡に関しては比較的上手く描けており、第1回目の模写と同様に、筆法に関しては『芥子園画伝』を参照し、筆法を推考してから線描を行った。薔薇の葉や下草、苔草の描法、老幹、翎毛の描法など、あらかじめ線を引く順番などをイメージしながら描く事ができた。濃い墨で描かれている部分が、老木のような樹木の幹の構図の支柱となる部分であったことから、濃い墨で描かれているところから線を引くなどの推測を行った。中国絵画の基礎的な構図を模倣し、画面に対して垂直の線となる樹木の幹、画面に平行に伸びる樹木の枝を描き、次に岩の皴を描いた。基礎となる構図を先に安定させた。彩色に関しては、東京文化財研究所による殷元良の『雪中雉子之図』の色材分析を参考に、現在入手可能な画材で彩色を行った。

(2) 考察

砧打ちに関して、描画の際にも特に問題はなかったが、絹に傷が入った可能性があるため、直接砧で絹を打つのではなく、布や和紙を絹の上に引いて打つ必要があると感じた。また、絹が完全に水分を弾かなくなったとは言えず、今後も検討を重ねていく必要がある。『芥舟学画編』（清・沈宗騫）には「軽粉を絹素に入れ、槌って銀板のごとくす」とあり、現代における絹を「練る」作業が必要だと思われる¹⁶⁶。

描法については、殷元良の『雪中雉子之図』に比べ、山水画のような皴法が多用されており、特に岩の描法に多く違いが見られる。皴の描法は、解策皴と大斧壁皴のような皴が見られる。『芥子園画伝』に記述されている「重潤渲染」という画法を用いて、淡い墨で垂直の線を引き、修正ができるように細かい平行の皴を描いていく¹⁶⁷。そして、次第に濃い墨を用いて、目立つ皴を描き足していくことで、自然な皴になるように描いていく。一見単純な方法に思えるが、的確に皴を入れる位置を決め、線の掠れ、細さ、強弱を微妙に使い分けるテクニックが必要であり、山水画を多く描いて修練を積まないと習得できない皴の描き分けが緻密にされていることがわかった。

¹⁶⁶ 沈宗騫『芥舟学画編』1～4、田結莊齋治編、九如堂、1879年

¹⁶⁷ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、31～32頁

第3項 描写の検討

描写について、構図、線、彩色の3つの観点から分析することで、章聲のモチーフに対する意識と、描法の特徴を明らかにする。描写の検討を行うことで、臨摸に近い復元模写としての精度を高めていく。

(1) 構図

章聲『雪中花鳥図』の構図について述べていく。中国画の構図とは、画面上で姿形を組み立て、配置し、描くうえでの筋道を立てることである。特に、章聲『雪中花鳥図』の辺角の処理の仕方について、述べていく。王伯敏による『中国画の基礎構図』を参考に、中国画の辺角の処理はルールについて参考程度にまとめた¹⁶⁸。要約すると、以下のようである。

1. 画の辺の線は、画の辺と平行でない方がよく、ちょっと斜めになってはじめて変化がでてくる。
2. 画の辺の斜めの線がわりと長い場合は、何段かに分け、“破らせ、たり”曲折され、足りすべき。
3. もし画の辺に寄り添う線にあった時は、真っすぐにして、斜めにはいけない。
4. 画の辺の線を画の辺と並行させず、或いはその平行を打ち破り、変化をもたせるためである。
5. 角に画くものは方形にしない方がよい。
6. 四つの角を全部封じてはいけない。四つの角を封じてしまうと、画面は苦しくなる。1つの角或いは3つの角は封じるべき。

以上のことを留意しながら、章聲『雪中花鳥図』の構図について分析していく。章聲『雪中花鳥図』の構図は、辺に沿う左の樹木は画面に対し、垂直に描かれている。しかし、垂直に描かれた樹木から右から左に伸びる枝は、画面の辺に対して平行になってしまっている。角に関しては、画面左下、左上、右上は封じている。右下の角は封じていないため、3つの角を封じていることについては、上記の条件を満たしているが、樹木の構図の描法は画面と平行に描いていることから、推測の域を出ないが、章聲にとって花鳥画は山水画に比べて描き慣れていなかったのではないだろうか。

また、共通した早春と雉子の画題が用いられている作品が複数ある時点で、章聲の『雪中花鳥図』についても例外ではなく、早春の吉祥の画題として模写の可能性が指摘される。早春にまつわる雉子の作品の多くは、画面の左側に樹木が1本描かれ、左から右へ枝を伸ばしている。そして、樹木の根本に岩の斜面があり、雉子が岩に留まっている。吉祥の画題であるなら、番いで描くことが一般的であるが、雄雉子のみ描いている作品もある。また、作

¹⁶⁸ 王伯敏『中国画の基礎構図』河内利治訳、雄山閣出版、1985年

品によっては、岩の斜面の下に水が流れている様子が描かれている。共通した画題の構図にどのような作品があるのかを述べていく。

伝宋人『歳朝圖』(図 2-35) は、作者は不明であるが、宋代に描いた作品で、前述した通り画面の左に梅と思われる白い花をつけた樹木が描いている¹⁶⁹。左上部から右下に枝が伸び、樹木の周りには薄紅色の椿と笹が描いている。樹木の根本には斧壁皴を用いた岩を描き、右を向いた雄と雌の高麗雉子の番いを描いている。岩の下は水が流れており、雄の高麗雉子は水辺を覗き込んでいるようである。岩の下は水仙が咲いており、描いた花は全て早春に咲く花であることから、早春の情景であるとわかる。しかし、水辺の水が凍っておらず、雪などの描写は見られないことから、冬から早春にかけてであると推測される。また、「歳朝図」とは、年の初めに行われる書き初めの絵画があることから、新年を祝うために描いた作品であることがわかる。

呂紀の『四季花鳥図(冬)』(図 2-36) は、伝宋人『歳朝圖』と同様に、画面の左に梅と思われる樹木があり、左から右へ枝を伸ばし、白と紅い花を咲かせている¹⁷⁰。梅の花の背後には、赤い椿が咲いている。梅の樹木の根本には岩の斜面があり、伝宋人『歳朝圖』と同じく番いの雌雄の雉子が留まっている。岩の下には植物などは生えておらず、川のような勢いのある水の流れた水辺が描いている。画面の左から右へ伸びた梅の枝が、大きく湾曲して画面中央に位置する雉子の右隣に白い花を描いている。

孫億の『花鳥図(康熙庚寅年作)』は、前述した画題のなかでは異色である¹⁷¹。画面中央から右にかけて柳が伸び、右から左にかけて 1 本の枝が伸びている。柳の根本には青緑色の太湖石が描かれている。太湖石の周りには白い花が咲いている。柳の根本には蒲公英が咲いていることから、早春の画題ではなく春の季節設定の可能性が高い。しかし、左を向いた番いの雉子が柳に留まっている様子は、前述した『四季花鳥図』や宋人『歳朝図』に描かれた雉子を反転させたような構図になっている。雉子の構図から、雉子の画題に影響された可能性のある作品のひとつと思われる。

呂紀の『寒雪山雉圖』(図 2-37) は、画面の左に老木のような樹木が描かれ、左から右へ枝が伸びている¹⁷²。老木のような樹木には蔓植物が絡まっている。樹木の根本には岩肌になっており、岩の側面には笹が生えている。岩には雪が積もっているような描写がされており、また、岩には右向きの雄の雉子が 1 羽留まっている。画面の左下には石を描き、画面の右奥から 1 筋の水が流れている様子が描いている。早春の季節設定になっているということ、そして雉子が描かれているということで共通した画題であることが指摘できる。

章聲の『雪中花鳥図』も同様に、画面の左から老木のような樹木が生えており、左から右へと平行に枝を伸ばしている¹⁷³。老木には雪が積もっているような描写がされ、蔓植物が絡

169 伝宋人『歳朝圖』164.2×80.3、絹本着色、960～1200年代、国立故宮博物院(台北)

170 呂紀『四季花鳥図』176.0×100.8、絹本着色、1429～1500年代、東京国立博物館

171 孫億『花鳥図(康熙庚寅年作)』153×52.1、絹本着色、1702年、個人蔵

172 呂紀『寒雪山雉圖』135.3×47.2、紙本着色、1429～1500年代、国立故宮博物院(台北)

173 章聲『雪中花鳥図』176.6×95.1、絹本着色、1600年代後期、一般財団法人沖繩美ら島財団

まり、平行に伸びた枝の先から枯れた葉や花のような房を垂らしている。樹木の根本には迫り出した岩が描かれ、雉子が留まっている。岩についても、雪が積もっているような描写がされ、白く墨で背景からシルエットを抜いて描いている。『寒雪山雉圖』とは違い、岩の側面に生えているのは薔薇で、画面の右奥から水が流れるような水辺の描写もない。また、雉子も番いで、雄の雉子が左を向いている。積もった雪の描写から、早春の季節であることがわかり、雉子が描いていることから、前述した早春の吉祥画題であることが指摘される。

殷元良の『雪中雉子之図』は、先行研究で章聲の『雪中花鳥図』の模写であることが指摘されているように、画題としては『雪中花鳥図』とほとんど同じモチーフ、構図となっている¹⁷⁴。画面の左に老木のような樹木が生え、左から右へと平行に枝を伸ばしている。老木には雪が積もっているような描写がされ、蔓植物の平行に伸びた枝の先から枯れた葉や花のような房を垂らしている。岩の側面から薔薇が咲き、水辺の描写はない。また、番いの雄の雉子が左を向いている。『雪中花鳥図』と同様に、早春の季節で、雉子が描かれていることから、前述した早春の吉祥画題であると思われる。

このように、共通した早春と雉子の画題が用いられている作品が複数ある時点で、章聲の『雪中花鳥図』についても例外ではなく、早春の吉祥の画題として模写の可能性が指摘できるのではないだろうか。

¹⁷⁴ 殷元良『雪中雉子之図』143.5×66.5、紙本着色、1700年代、沖縄県立博物館・美術館

表7 雉子を画題にした作品の構図の変化



▲図 2-35 伝宋人『歳朝圖』絹本着色、
164.2×80.3、1200年代、国立
故宮博物院（台北）

画像出典：故宮 Open Data 專區（国立故
宮博物院）／軸、1点 [1200年代] [宋人「宋
人歳朝圖 軸」 / 文物当编号：
K2A000201N00000000PAA]
(<https://theme.npm.edu.tw/opendata/>)



▲図 2-36 呂紀『四季花鳥図（冬）』絹本
着色、176.0×100.8、1429～
1500年代、東京国立博物館

画像出典：東京国立博物館/国立博物館所
蔵品統合検索システム
ColBase (<https://colbase.nich.go.jp>)



▲図 2-37 呂紀『寒雪山雉圖』紙本着色、135.3×47.2、1500 年代、国立故宫博物院
(台北)

画像出典：故宮 Open Data 專區（國立故宫博物院）／1 点 [1500 年代] [明呂紀寒雪山雉圖 軸/文物当編號：K2A000455N000000000PAA]

(<https://theme.npm.edu.tw/opendata/>)



▲図 2-16 章聲『雪中花鳥圖』絹本着色、176.6×95.1、1600 年代後期、
一般財団法人沖繩美ら島財団

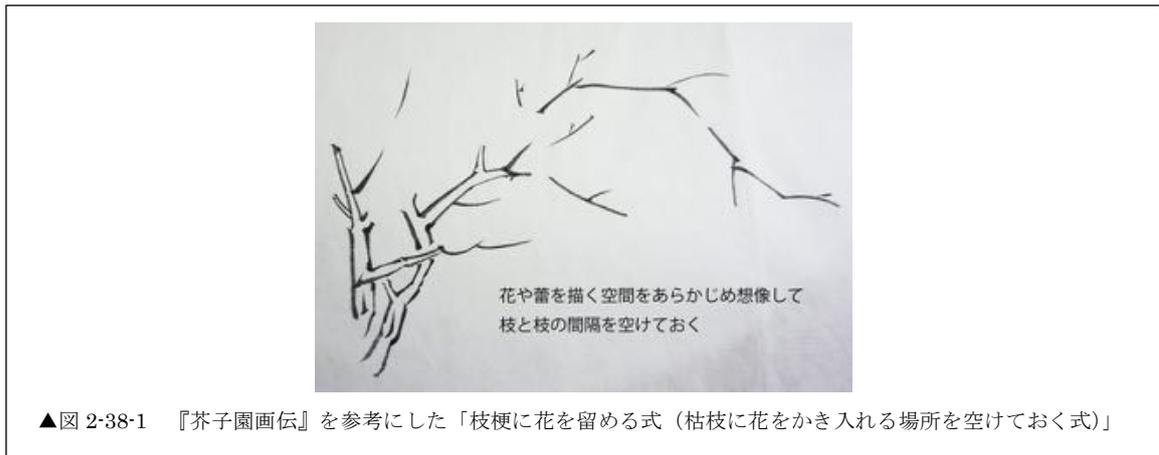


▲図 2-17 殷元良『雪中雉子之図』紙本着色、143.7×67.2、1700 年
代、沖繩県立博物館・美術館

(2) 線

章聲『雪中花鳥図』の線の描写について述べていく。『芥子園画伝』を参照して、線の描写を実践した結果から考察を行った。

老木と思われる樹木は、濃い墨で描かれている墨線が、老木のような樹木の幹の構図の支柱となる部分であったことから、間隔を空けて後から描き加える蔓植物のために「枝梗に花を留める式（枯枝に花をかき入れる場所を空けておく式）」で描いていると予想される¹⁷⁵。



「枝梗に花を留める式（枯枝に花をかき入れる場所を空けておく式）」とは、梅の画法のひとつである。場所を空けておく枝と枝の間には、梅の花が描くことが想定されて間隔を開けるのだが、今回の模写で自身が描く際には、樹木に蔓が絡まっていることから、蔓が絡むためのスペースを空けるために場所を空けた。「枝梗に花を留める式（枯枝に花をかき入れる場所を空けておく式）」を応用して、断続的な樹木の幹の線を、角が張った溜まりを使って描くことを試みた。

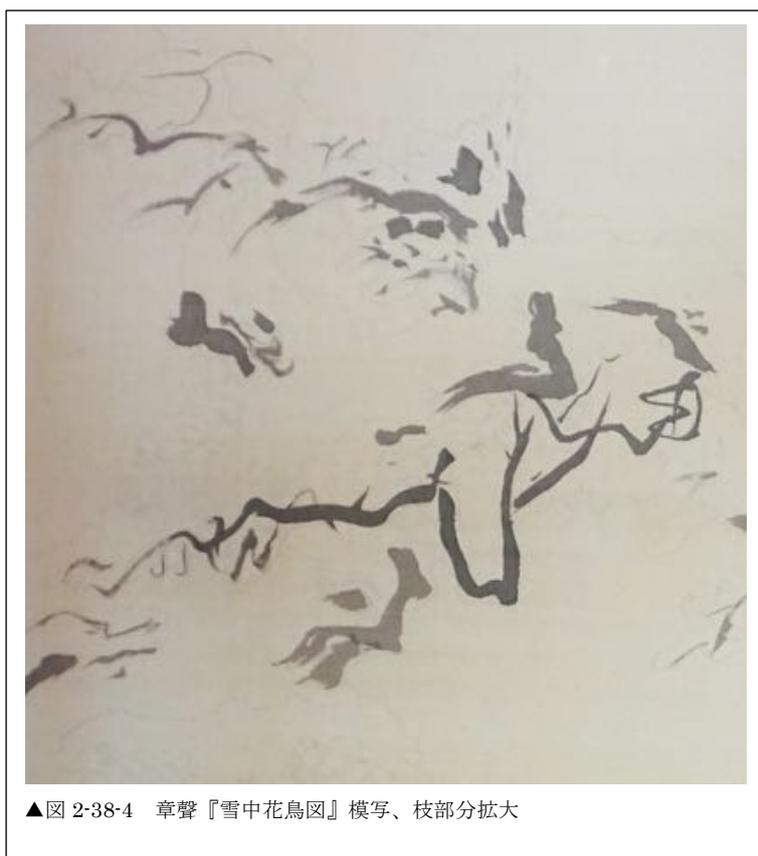


¹⁷⁵ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、236頁

また、老木と思われる樹木は、「臥幹の横枝」と描かれた幹と近い描法がされていた¹⁷⁶。

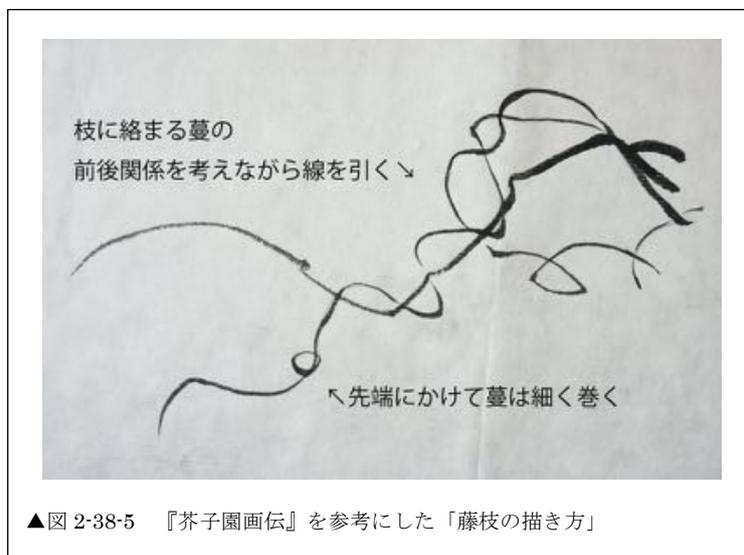


画像では少しわかりにくいですが、下から上に伸ばすように、筆を寝かせて線の太さを調整し、ゴツゴツとした幹の質感がわかるような描法になっている。

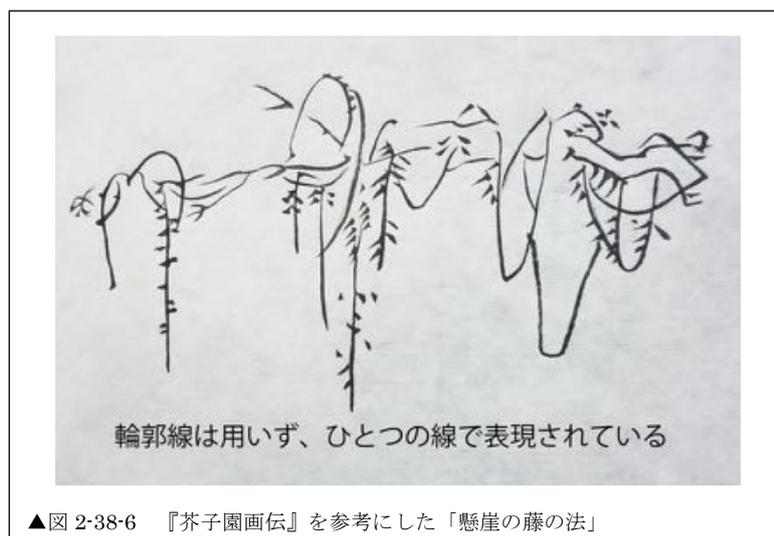


¹⁷⁶ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、304頁

幹に絡まる蔓植物が、同頁に描かれている「藤枝の描き方」と似ており、太い線が先にかけて細くなる曲線が使われている¹⁷⁷。



樹木に絡まる蔓植物は藤に似ているようにも見えるが、未だ確証はないため、断定はできない。しかし、『芥子園画伝』に「鉤藤法」と呼ばれる筆法があり、そこに記載されている「懸崖藤の法」と「樹に纏う藤の法」がある¹⁷⁸。「懸崖の藤の法」は輪郭線ではない1本の線で蔓が描き、房の先の花は点を打つ描法になっている。



「樹に纏う藤の法」は、しっかりと輪郭線のように線を引き、蔓や幹の太さ、葉の重なりが立体的でわかりやすい描法になっている。

¹⁷⁷ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、304頁

¹⁷⁸ 同上、『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、62頁



これら二つのうち、『雪中花鳥図』に描かれた蔓植物は、輪郭線ではなく1本の線で蔓が表現され、葉とも花とも区別が付きづらい点が、蔓の先にかけて房のように点が打たれている。蔓植物は「懸崖の藤の法」に近い描法で描いていると思われる。



岩の皴については、垂直に走る岩の亀裂に対して、平行に描く皴と、平行に走る岩肌の墨線に対して平行に走る皴が確認できる。『芥子園画伝』を参考にすると、垂直に走る岩の亀裂に対して、描く皴は「徐熙の皴法」に似ている¹⁷⁹。

179 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、95頁



▲図 2-38-9 『芥子園画伝』を参考にした「徐熙の皴法」

平行に走る皴は短いストロークで、垂直の皴に比べて量が多く、薄墨で描くことで、岩肌の乾いた質感を表現している。平行に走る岩肌の墨線に対して平行に走る皴は、「馬遠の皴法」に似ている¹⁸⁰。



▲図 2-38-10 『芥子園画伝』を参考にした「馬遠の皴法」

墨線の瘦肥や強弱、かすれを使って皴の深さを表現している。皴について、「大斧壁皴」や「解策皴」のような皴が見られる。大斧壁皴は李唐、馬遠、夏珪が得意としたことで知られる、文字通り斧で切断したような鋭い岩塊を描く描法である。

¹⁸⁰ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、95頁



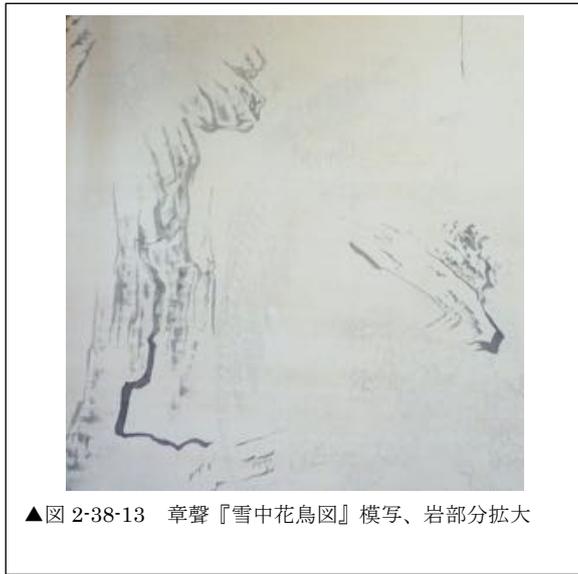
▲図 2-38-11 『芥子園画伝』を参考にした「大斧壁皴」

「大斧壁皴」は皴法のなかでは比較的少なく、苔のような点が皴に沿って打たれることが多い。「解策皴」は、王蒙、范寛が得意とし、皴に沿って下垂するような垂直の線が多く引かれる皴法である。角が立った岩の連なりに、砂岩のようななだらかな岩肌ができているような独特の表現になっている。



▲図 2-38-12 『芥子園画伝』を参考にした「解策皴」

章聲『雪中花鳥図』の岩の皴に関しては、画面中央から右に迫り出すように突き出た岩に「大斧壁皴」の皴法が見られ、画面左側の岩の描写に、「解策皴」の皴法が見られる。

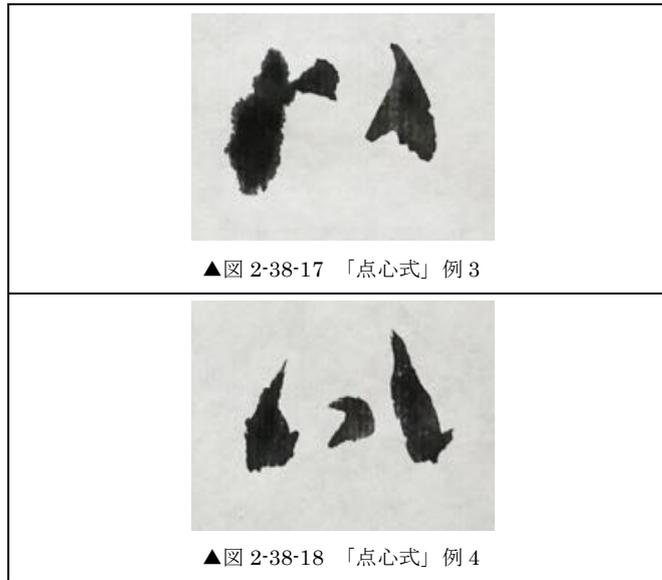


そして、岩の上部に生えている葉について着目していく。葉は、点が3点集まった点を1組とし、葉の3点が連続して描いたことで葉が生い茂っている様子がわかる表現になっている。葉の描写に関しては、蘭に用いられるはずの「点心式」の応用というような描法がされている¹⁸¹。

表4 『芥子園画伝』を参考にした点心式・三点の正格

『芥子園画伝』を参考にした点心式・三点の正格	
	▲図 2-38-15 「点心式」例1
	▲図 2-38-16 「点心式」例2

¹⁸¹ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、202頁



「点心式」とは、本来蘭の花の中心を描く画法である。『芥子園画伝』によると、「蘭の心の3点は草書の山のように描く。これが正面を向いたり、あるいは後ろを向いたり、上を向いたり、横を向くのであって、蘭の弁によってこれらを用いる。」とある。三つのまとまった点を連続して打つことで、点を葉のように打つ「点葉体」と通ずる描法であると、考察している。「点葉体」には、24種類あり、そのうちの「梧桐点」に似ている¹⁸²。



¹⁸² 「点葉体」は、介字点、个字点、胡椒点、梅花点、小混点、鼠足点、菊花点、松葉点、垂藤点、柏葉点、水藻点、椿葉点、藻糸点、細垂藤点、个字に双鉤を問える点、刺松点、攢三聚五点、杉葉点、破筆点、攢三点、大混点、尖頭点、平頭点、梧桐点の24種類がある。



▲図 2-38-20 章聲『雪中花鳥図』模写、葉部分拡大

薔薇の描法に関しては、『芥子伝画伝』から、「葉を描く方法」と「蒂を描く方法」について参考にした。薔薇の画法については『芥子伝画伝』に次のような記述があった¹⁸³。

葉を描く方法

およそ葉は彩色したあと、必ず筋を描き入れる。筋の太い細いは花の形に合わせ、筋の濃淡は葉の色にあわせる。人々は葉の緑には深浅の別のあるのを知っているが、紅い葉にも若葉、衰葉の区別のあるのを知らない。大体春になり、初めて生じた葉は嫩尖で多く紅色をしている。また秋になりまさに落葉しかかると、老葉がまず赤くなる。ただしまだ伸びていない若葉に胭脂を用いるのがよく、落ちようとしている枯葉の色は岱赦とするのがよい。(中略)

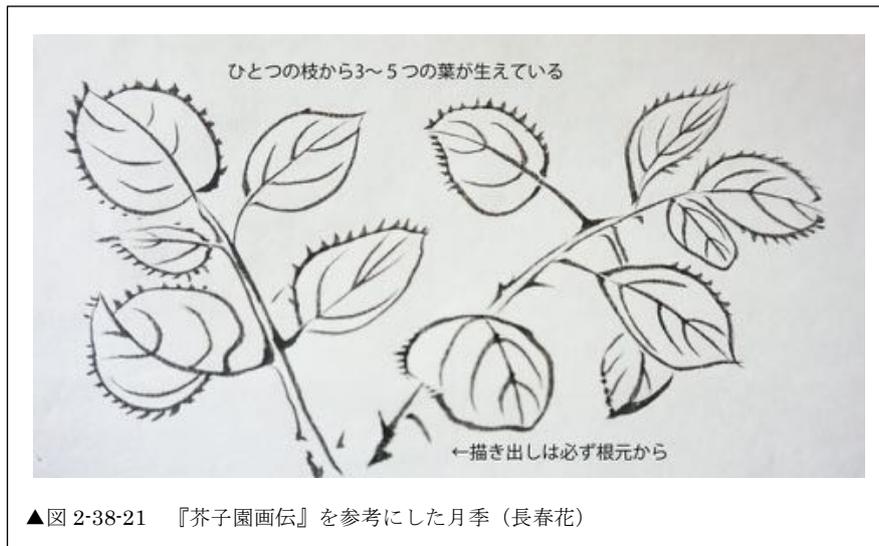
蒂を描く方法

薔薇の蒂は緑色で長く、その先は紅色をしている。

上記のような記述から、本論の模写では、薔薇を彩色した後に、筋を描いていく方法で行った。赤い葉は枯葉であると想定されたため、丹ではなく代赭で彩色し、枯葉の筋の部分は胭脂で描いた。緑の葉の筋は、藍を用いた。

また、薔薇に関して、薔薇の種類について議論されてきたが、『芥子園画伝』によく似た薔薇が月季(長春花)と記述されていることから、庚申薔薇という説が有力ではないかと推測されるが、推測の域は出ない。

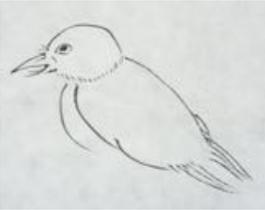
¹⁸³ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、306～307頁

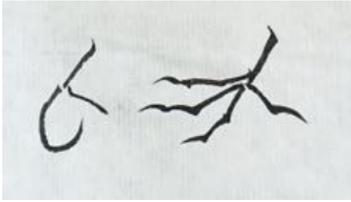


次に、雉子について、鳥は一般的に描く順番があることがわかった。これは『芥子園画伝』にも詳細が記述されているが、現代に伝わる絵画技法書にも変わらず鳥の描法が記載されている。要約すると、このような描法である。

表 8 『芥子園画伝』を参考にした翎毛（鳥）を描く手順

『芥子園画伝』を参考にした翎毛（鳥）を描く手順	
1. 翎毛は先ず嘴を描き	<p>▲図 2-38-23 描き順 1</p>

<p>2. 眼は上唇に照して安んず</p>	 <p>▲図 2-38-24 描き順 2</p>
<p>3. 眼を留めれば頭、額を描き</p>	 <p>▲図 2-38-25 描き順 3</p>
<p>4. あぎと（あご）に接して背、 肩を写す</p>	 <p>▲図 2-38-26 描き順 4</p>
<p>5. 半環大小の点</p>	 <p>▲図 2-38-27 描き順 5</p>
<p>6. 破鏡短長の尖</p>	 <p>▲図 2-38-28 描き順 6</p>
<p>7. 細々に梢翎を出し</p>	 <p>▲図 2-38-29 描き順 7</p>

<p>8. 徐々に小尾を填む</p>	 <p>▲図 2-38-30 描き順 8</p>
<p>9. 展と拳を描く</p>	 <p>▲図 2-38-31 描き順 9</p>
<p>10. 羽毛は翅脊の後 臨了して纔に脚を添え 枝を踏み、或いは展べ拳る 胸肚は腿じゅん（もも）の前</p>	 <p>▲図 2-38-32 描き順 10</p>

次に、下草の描法についてである。下草の描法について、『芥子園画伝』に記述されている「初生の嫩草」に似ている¹⁸⁴。中心から円状に広がる草が、薄ら積もる雪で下垂して垂れ下がっているようである。線は鋭く、針金のようなものである。墨をたっぷり含ませた筆の先を使って勢いよく半円を描くように曲線を引いた。

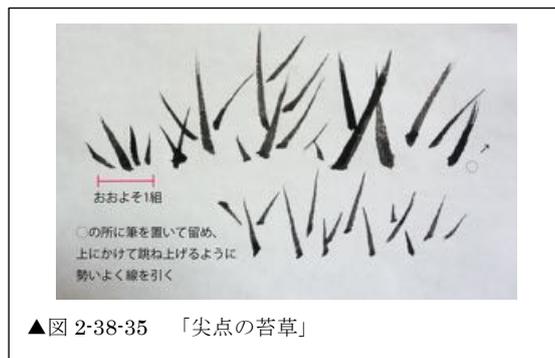


184 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、285頁



▲図 2-38-34 章聲『雪中花鳥図』模写、下草部分拡大

下草の周囲の地面に生えている草は苔草という。『雪中花鳥図』に描かれた苔草は、「尖点の苔草」と記述されている苔草の描法がされている¹⁸⁵。筆先から筆の腹にかけて下に降ろすように置くことで、鋭い点ができる。それらの点が、3点の放射状に集まり、平行に連なることで地面から草が生えていることが表現されている。



▲図 2-38-35 「尖点の苔草」



▲図 2-38-36 章聲『雪中花鳥図』模写、苔草部分拡大

185 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、286頁

(3) 彩色

章聲『雪中花鳥図』の彩色について述べていく。章聲の『雪中花鳥図』には、描写と彩色の両方に用いている黒は墨、蔓植物の房の部分で使われている焦茶は赭墨、雉子の羽と薔薇の花弁の白は鉛白、雉子の羽の茶は代赭、薔薇の薄紅色は臙脂、薔薇の葉の緑は藍と藤黄、雄雉子の頭部の青は群青、雄雉子の翼の緑は緑青、雄雉子の顔の赤に辰砂が使われていると推測される。『芥子園画伝』に記述されている色材をもとに、どのような色材が使われているかを考察していく。

黒（墨）

中国において、宋代から墨は油煙墨が好まれたことを、墨の文化史について研究を行った綿谷正之が指摘している¹⁸⁶。綿谷の指摘と、目視で確認した墨の状態から、章聲の『雪中花鳥図』にも使われた可能性があるのではないかと想像しているが、科学的な調査を行えなかったため、想像の域を出ない。中国において、宋代以前は松煙墨を使っていたが、文人が漆のような艶がある墨を好んだ時代背景があったということ、本作焼失前に撮影していた写真資料や調査記録を見ると、濃く艶のある質感や、青みの少ない色であったことから、断言はできないが、使用されていた墨は油煙墨ではないかと仮定し、模写では油煙墨を使用した。光学調査で、高倍率の電子顕微鏡を用いて粒子の状態から油煙墨と松煙墨の区別を確認することは可能であるが、本作は2019年に首里城火災で焼失してしまったため、確認することができなかった。

焦茶（赭墨）

赭墨とは、代赭と薄墨を混ぜた色材のことである。章聲の『雪中花鳥図』の蔓植物の房部分が、僅かに茶色がかった墨で描いていることが目視で確認できる。マイクロスコープで見たところ、代赭のような粒子が見られたため、赭墨であることが考えられるが、あくまで推測である。『芥子園画伝』で述べている赭墨は、「代赭に墨を混ぜたもの」と書いている¹⁸⁷。代赭の粒子はどのような細かさの物であるのか、また、混ぜる墨は濃い墨か、薄い墨かまでは言及されていないことから、代赭の粒子や墨の濃度を変えながら模写を行った。結果として、模写には天然岩代赭の13番と白を使った結果、白が1番近い色であることがわかった。

白（鉛白）

琉球に伝来する中国の絵画作品には、孫億の色材分析の例から、白は主に鉛白が使われたと推測される。『芥子園画伝』で述べられている白については、胡粉が主流に使われたことが記述されている¹⁸⁸。しかし、殷元良の『雪中花鳥図』でも色材分析では白は鉛白が出でい

¹⁸⁶ 綿谷正之「墨の文化史」（奈良保育学院「奈良保育学院研究紀要」第16号、2014年）

¹⁸⁷ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、122頁

¹⁸⁸ 同上、『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、39頁

る結果や、章聲の『雪中花鳥図』のマイクロスコープで見た絵具の状態が、絹の繊維に一体化するように密着している絵具の状態が見られたことから、断定はできないが、白の絵具は鉛白ではないかと推察し、使用した。

茶（代赭）

代赭は石を砕いた岩絵具と土系顔料の泥絵具がある。『芥子園画伝』で述べられている「赭石」即ち「代赭」は、岩絵具であり質が軽く色の美しいものを選んだ方が良いとの記述がされている¹⁸⁹。マイクロスコープで見たところ、断定はできないが、章聲の『雪中花鳥図』で用いられている代赭は岩絵具の代赭であったと思われる。天然岩代赭の13番と白を使った結果、白が最も近い色であることがわかった。

薄紅色（臙脂）

『芥子園画伝』に記述されていた臙脂は染料系の臙脂であったことから、断定はできないが、薔薇の花弁は、鉛白と思われる白色系顔料の上から臙脂が使われたことが推測される¹⁹⁰。マイクロスコープで色材の状態を見たところ、白色系顔料の上に薄く赤い染料のような膜が乗っていることがわかったが、白色系顔料の上には粒子は確認されなかったからである。中国の古典画材を研究している沓名弘美から、再現した臙脂の提供を受け、模写に使用した。

緑（藍＋藤黄）

薔薇の葉の部分に使われている緑は、マイクロスコープで色材の状態を見たところ、粒子が確認されなかったため、断定はできないが、染料系の絵具を混色して彩色されていることが推測される。『芥子園画伝』に記述されていた「草緑」と記述された緑の彩色方法に、染料系絵具の藍と藤黄を3対7の割合で混色して緑を作ると書いていた¹⁹¹。水干本藍と琉球藍の2種類を用いて、藤黄と混色し、葉の色を彩色した。

青（群青）

『芥子園画伝』には、人物は粗い粒子、山水には細かい粒子の群青を使うことが記述されている¹⁹²。雄雉子の頭部に、目視で墨の上から青い絵具が塗られていると思われるため、マイクロスコープで確認したところ、青い粒子が確認できた。細かい粒子であるにも関わらず、現代で製造されている岩絵具より濃く、発色が良い。必ず群青が使われたとは断定はできないが、章聲の『雪中花鳥図』の岩絵具より粒子は粗いが、発色が1番近かった天然岩絵具

¹⁸⁹ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、41頁

¹⁹⁰ 同上、『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、39頁

¹⁹¹ 同上、『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、41頁

¹⁹² 同上、『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、35～36頁

具群青の 11 番を模写に使用した。

赤（辰砂）

雄雉子の顔の部分に使われている赤は、目視では粒子の細かさから朱などの金属系の絵具の使用が考えられたが、顕微鏡で見たところ、絹の上に粒子が乗っていたことから、断定はできないが、岩絵具が使用されていることが推測された。清代までに使用されていた赤系の岩絵具は、『芥子園画伝』で述べられている辰砂に色が近いことから、辰砂を使用することにした¹⁹³。辰砂は、章聲の『雪中花鳥図』の岩絵具より粒子は粗いが、発色が 1 番近かった天然岩絵具辰砂の 11 番と 13 番を用いて彩色したところ、13 番の色が一番原画に近いことがわかった。

彩色は同時代に書かれた絵画技法書『芥子園画伝』で述べられている絵具の記述をもとに、断定はできないが、当時使われていた絵具の同じ種類の絵具を使用した。しかし、当時と製造方法や原料の質の違いがあるため、粒子の細かさや発色まで再現することはできなかった。

¹⁹³ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016 年、37 頁

第3節 殷元良『雪中雉子之図』

第1項 基底材と色材の検討

本項では、模写を行う前に、殷元良（座間味庸昌）が描いた『雪中雉子之図』の基底材と色材について述べていく。既に東京文化財研究所による光学調査が実施されており、東京文化財研究所の早川泰弘、城野誠治から光学調査の結果などの情報提供を受けた。調査結果からは、基底材には竹紙が検出されている。

しかし、中国でも日本国内でも、現在は竹紙が入手できなかったことから、模写を行う際の基底材について、様々な画材や規定材のテストパネルを作成して検討を行ったのち、原画となる殷元良の『雪中雉子之図』と同じ原寸大の宣紙（曹氏宣紙¹⁹⁴）を用意し、同じく原寸大のパネルに張り込んだ。本紙となる宣紙は、ドーサ液（濃度は特殊鹿膠 30 パーセント、明礬 3 パーセント）を、表・裏・表の順で三度引くことから実験した。ドーサに関しては、基底材が違いため、ドーサの濃度や回数についてもどれが最も原画に近づいた適正な方法なのかを探っていく必要がある。試作を重ねながら現時点での結論を出すことにした。

そして、宣紙全体に胡粉引きを行った。水干胡粉白雪（ナカガワ胡粉）を膠水で百叩きし、人肌くらいの温度の湯で溶いて刷毛で紙全体に塗った。胡粉引きに関しても、光学調査で実証されているが、胡粉引きの回数についてはわかっていないので、目視で観察しながら回数を調整する必要性がある。

次に、沖縄県立博物館・美術館から提供を受けた画像を、原寸大に比率を調整し、印刷した写真を、平置きしたパネルの下に敷き、表から胡粉引きした原寸大の宣紙を置き、0.3 ミリのシャープペンシルで大まかな線を拾って転写していった。描画が完成したのちに本紙を、石川堂の當間巧に裏打ちを依頼した。裏打ちが完了した本紙を、ジェッソで下塗りした原寸大のパネルに貼り込み、額装した。

規定材については、8種類の紙から検討した。機械漉きの雁皮紙、楮紙、三桮紙と、手漉きの雁皮紙、楮紙、三桮紙（すべて紙舗直¹⁹⁵）、そして、中国産の手漉きの宣紙（曹氏宣紙）を準備して、どちらの紙を用いるかを検討した。表9、表10の結果から、原画サイズの寸法の紙が入手可能であることや、質感、模写の下図を転写することに適した厚みであること、画材の安定した定着の観点から総合的にみて、機械漉きの楮紙 RK-17、三桮紙 RM-20、RM-21、宣紙の4種類に候補を絞り込み、本研究では中国産の宣紙を用いることに決定した。雁皮紙は薄く、今回の模写には適していなかったため、使用しなかった。

調査の結果として、今回の模写では宣紙（曹氏宣紙）を用いることに決定した。

194 中国十大名紙。曹氏宣紙（[Http://www.xuan-paper.com](http://www.xuan-paper.com)）

195 紙舗直 PAPER NAO（東京都文京区白山 4-37-28）

表9 デジタルマイクロスコープで撮影した基底材の比較写真

 <p>▲図 2-39-1 『雪中雉子之図』の 彩色無し地色部分、55倍</p>	 <p>▲図 2-39-2 『雪中雉子之図』の 薄墨地色部分、55倍</p>
 <p>▲図 2-39-3 楮紙 RK-17 (紙舗直) 部分、 55倍</p>	 <p>▲図 2-39-4 三桎紙 RM-20 (紙舗直) 部 分、55倍</p>
 <p>▲図 2-39-5 宣紙 (曹氏宣紙) 部分、55倍</p>	 <p>▲図 2-39-6 三桎紙 RM-21 (紙舗直) 部 分、55倍</p>

表 10 基底材の比較結果一覧

	寸法	質感	転写	定着	品質
雁皮紙 (機械漉き)	×	×	◎	△	◎
楮紙 (機械漉き)	○	○	◎	△	◎
三桮紙 (機械漉き)	○	△	◎	△	◎
雁皮紙 (手漉き)	×	×	◎	△	◎
楮紙 (手漉き)	×	△	◎	△	◎
三桮紙 (手漉き)	×	△	◎	△	◎
宣紙 (手漉き)	◎	○	○	◎	◎
竹紙 (手漉き)	×	◎	○	○	×

第2項 色材について

使用されている色材について、引き続き、東京文化財研究所の早川泰弘、城野誠治に光学調査結果などの情報提供を受けた。提供を受けた情報を表にまとめ、今回の模写で使用する画材一覧を表 11、表 12 にした。下記の表 11 にあるように、主に、顔料、墨、染料が検出されている。染料については詳しいことはわかっていないそうだが、著者としては青い染料はインド藍もしくは琉球藍、赤の染料は臙脂が使用されているのではないかと推測している。また、早川によると、日本画材との主な違いについて、琉球絵画の色材の特徴は、白色顔料は鉛白が中心であること、黄土などの土性顔料の使用が少ないこと、赤色顔料は辰砂が中心でベンガラも使用例が少ないこと、黄色顔料も染料が中心で石黄の使用例がほとんど見つからないこと、緑色顔料は緑青、青色顔料は群青が中心であることなどがわかっている

とのことであった¹⁹⁶。

マイクロスコープで撮影した倍率に関しては、模写をする 2 点は基底材が違うので、ピントが合う倍率が異なるという問題点があるが、今回は非破壊調査なので、デジタルマイクロスコープ (Dino-Lite Premier Digital Microscope AM-3003) を通して目視で確認できる限りの色材分析を行った。殷元良『雪中雉子之図』は 220 倍で粒子の状態を確認し、色材の比較を行った。今回の調査で、色材に違いは見られなかったため、東京文化財研究所の調査結果のデータを元に、色材の選択を行った。

表 11 東京文化財研究所 (早川泰弘、城野誠治) による使用色材の光学調査結果

色	雪中雉子之図 (紙本)
白 (背景)	胡粉
白 (図像)	鉛白
薄い赤 (桃、肌)	鉛白+染料
赤	辰砂
橙	鉛丹
茶	代赭
薄い緑	染料
緑	緑青
薄い青	染料
青	群青
灰	墨
黒	墨

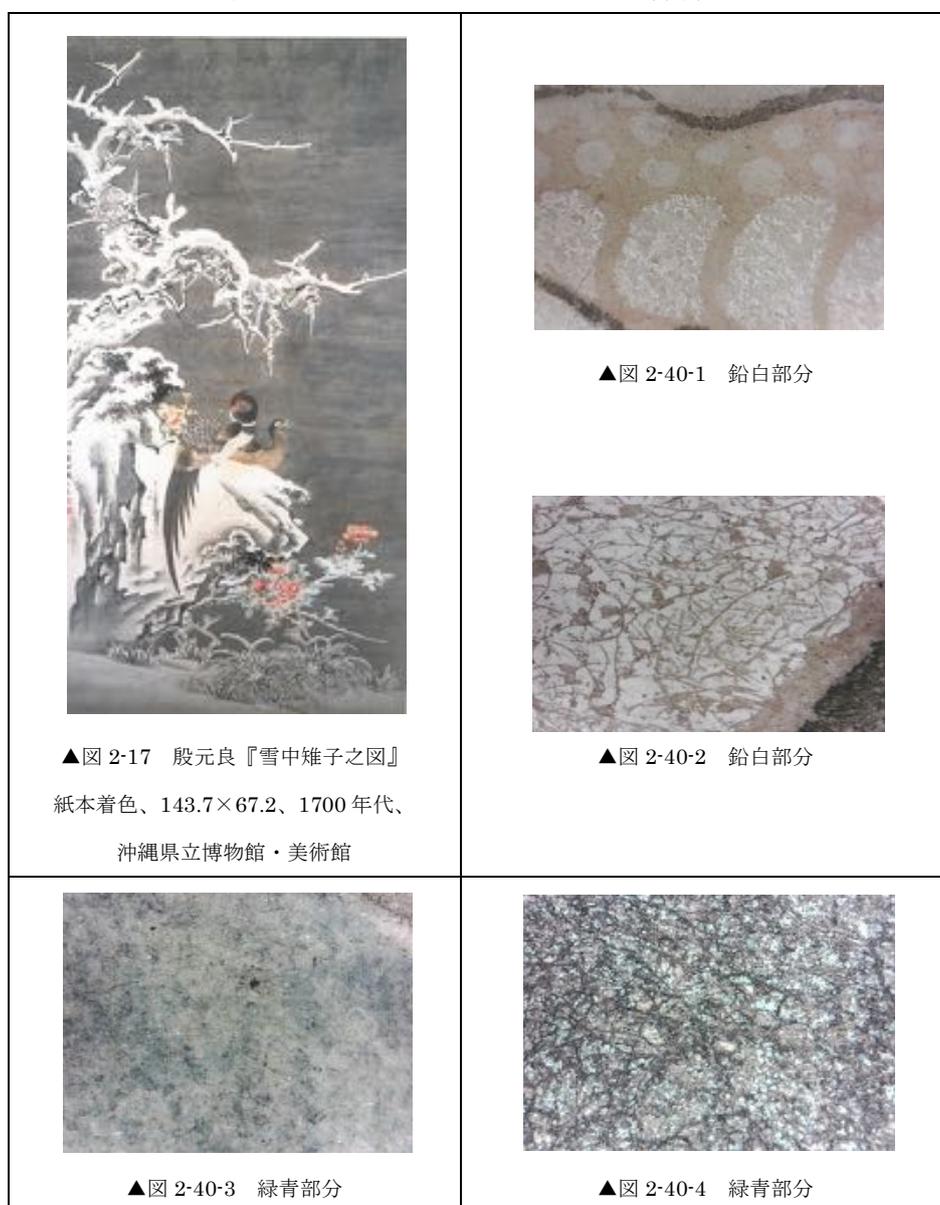
¹⁹⁶ 早川泰弘・城野誠治「琉球絵画に使われている彩色材料について」(『琉球絵画光学調査報告書』東京文化財研究所、2017年、171頁)

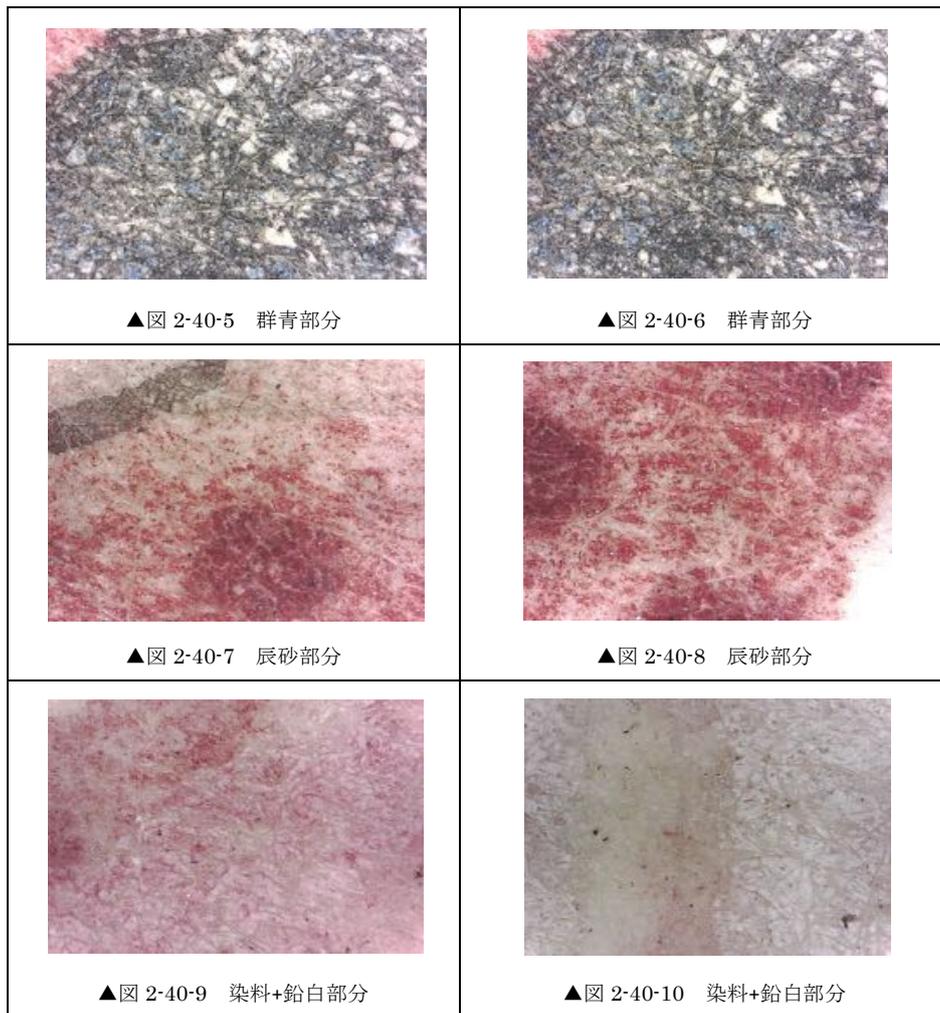
表 12 東京文化財研究所（早川泰弘、城野誠治）による
使用色材の光学調査結果から考察して模写に使用した色材

No.	測定箇所	色	調査結果を参考にした色材予想	今回模写で使用した色材
1	背景	灰	墨	油煙墨聖寶（古梅園）
2	背景	濃い灰	墨	油煙墨聖寶（古梅園）
3	枝	黒	墨	油煙墨聖寶（古梅園）
4	枝の雪	白（紙地）	胡粉	水干胡粉白雪 （ナカガワ胡粉）
5	枝先	濃い茶	代赭	岩絵具・天然代赭 1 5 番 （喜屋）
6	雄鳥の頭部	黒緑	緑青+群青	岩絵具・天然群青 11 番 （喜屋） 岩絵具・天然緑青 11 番 （喜屋）
7	雄鳥の頭部 羽	黒	緑青+群青	岩絵具・天然群青 11 番 （喜屋） 岩絵具・天然緑青 11 番 （喜屋）
8	目の周囲	赤	朱	天然朱赤口（喜屋）
9	嘴の付根	茶	代赭	岩絵具・天然代赭 1 5 番 （喜屋）
10	嘴	薄い橙	代赭+鉛白	鉛白（ナカガワ胡粉）
11	羽根	濃い茶	代赭	岩絵具・天然代赭 1 5 番 （喜屋）
12	羽根	白	鉛白	鉛白（ナカガワ胡粉）
13	羽根	薄い橙	鉛丹+鉛白	鉛丹（喜屋） 鉛白（ナカガワ胡粉）
14	雌鳥の黒目 周囲	薄い茶	代赭	岩絵具・天然代赭 1 5 番、 白（喜屋）
15	雌鳥の嘴	薄い橙	染料+鉛白	鉄鉢藤黄（彩雲堂） 鉛白（ナカガワ胡粉）
16	雌鳥の羽	薄い茶	代赭	岩絵具・天然代赭 1 5 番 （喜屋）
17	岩肌	白	胡粉（紙地）	水干胡粉白雪 （ナカガワ胡粉）

18	花びら	白/薄い 橙	鉛白/染料	鉛白（ナカガワ胡粉） 臘脂（杳名弘美提供）
19	葉	薄い青	染料	水干絵具本藍（喜屋） 琉球藍
20	花びら	赤	辰砂、鉛白	天然朱黄口（喜屋） 鉛白（ナカガワ胡粉）
21	葉	薄い茶	代赭	岩絵具・天然代赭15番 （喜屋）

表 13 マイクロスコープによる色材調査





上記の調査結果から、部分試作模写を2回、原寸大模写を7回行った。7回行った理由は、色材についての化学調査ができない以上、できるだけ原本に近づけるために、目視で近いと感じた色材はすべて試す必要があると考えたためである。現在入手可能な色材を用いて、描法と色の着彩方法を創意工夫することに、本模写の意義があると思う。

表 14 模写で使用した色材一覧

模写で使用した色材	
下地の白	
	▲図 2-41-1 水干胡粉白雪 (ナカガワ胡粉)

<p>墨</p>	 <p>▲図 2-41-2 油煙墨聖寶（古梅園）、油煙墨祥雲（古梅園）、 青墨青苔（古梅園）、松煙墨壺石（古梅園）</p>	
<p>雉子の羽、 薔薇の花弁の白</p>	 <p>▲図 2-41-3 鉛白（ナカガワ胡粉）</p>	
<p>雉子の羽、 嘴の茶色</p>	 <p>▲図 2-41-4 水干代赭黄口（喜屋）</p>	 <p>▲図 2-41-5 左・天然岩絵具代赭白（喜屋）、 中央・天然岩絵具代赭 13 番（喜 屋）、 右・天然岩絵具代赭 15 番（喜屋）</p>
<p>雄の雉子、頭部の青</p>	 <p>▲図 2-41-6 左・天然岩絵具群青特上 11 番（喜屋）、右・天然岩絵具群青特上 13 番（喜屋）</p>	

<p>雄の雉子、羽の緑</p>	 <p>▲図 2-41-7</p> <p>左・天然岩絵具孔雀緑青最上黄口 11 番（喜屋）、 右・天然岩絵具松葉緑青特上 13 番（喜屋）</p>	
<p>雄の雉子、頭部の赤</p>	 <p>▲図 2-41-8</p> <p>左・天然岩絵具辰砂 11 番（喜屋）、中央・天然岩絵具辰砂 13 番（喜屋）、 右・天然岩絵具辰砂白（喜屋）</p>	
<p>薔薇の茎、葉脈の青</p>	 <p>▲図 2-41-9</p> <p>左・水干花藍（喜屋）、 中央・別上本藍（喜屋）、 右・琉球藍（個人提供）</p>	 <p>▲図 2-41-10</p> <p>鉄鉢藍（彩雲堂）</p>
<p>薔薇の葉、緑</p>	 <p>▲図 2-41-11</p> <p>左・水干花藍（喜屋）、 中央・別上本藍（喜屋）、 右・琉球藍（個人提供）</p>	 <p>▲図 2-41-12</p> <p>右・鉄鉢藍（彩雲堂）、 右・鉄鉢藤黄（彩雲堂）</p>

<p>薔薇の葉、橙</p>	 <p>▲図 2-41-13 鉛丹 (喜屋)</p>	
<p>薔薇の花、薄紅</p>	 <p>▲図 2-41-14 自作臙脂 (杓名弘美指導)</p>	 <p>▲図 2-41-15 臙脂 (杓名弘美提供)</p>
<p>印</p>	 <p>▲図 2-41-16 左・鎌倉朱 (喜屋)、右・赤口本朱 (喜屋)</p>	

【共通して使用したドーサ液】

日本画の保存修復でも使用されている特殊鹿膠 (妻屋膠研究所) を使用した膠水 131ml (特殊鹿膠 26ml + 水 105ml) + 湯 1000ml + 明礬 11g の配分で作製した。





▲図 2-45 明礬 11g



▲図 2-46 湯 1000ml



▲図 2-47 完成したドーサ液

胡粉は水干胡粉白雪（ナカガワ胡粉）を、刷毛で下地に均一に塗った。



▲図 2-48 胡粉引きの作業風景



▲図 2-49 胡粉引きの全体風景

1回目から4回目まではドーサ引きした後に胡粉を塗って下地を完成させていたが、墨や絵具の定着にムラが出ていることを解決するため、5回目からは胡粉を塗った後に再度1回ドーサを引くことにした。5回目以降からは、背景の墨色のムラが改善されてきている。

第1回原寸大模写 基底材：中国製宣紙（曹氏宣紙）

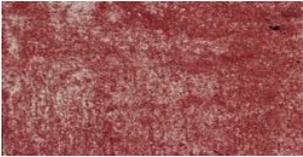
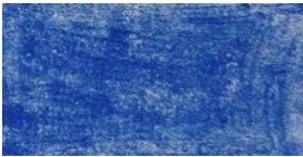
ドーサ4回（表裏各2回）、胡粉1回

表15 第1回原寸大模写使用画材一覧

色	使用画材
黒（背景）	油煙墨祥雪（古梅園）
白（図像）	鉛白（ナカガワ胡粉）
薄い赤（薔薇）	鉛白（ナカガワ胡粉）+臘脂（自作）
赤	新岩・岩緋11番（喜屋）
橙	鉛丹（ナカガワ胡粉）
茶	水干代赭黄口（喜屋）
薄い緑	鉄鉢藤黄（彩雲堂）+水干花藍（喜屋）
緑	岩絵具・天然孔雀緑青11番（喜屋）
薄い青	水干花藍（喜屋）
青	岩絵具・天然群青特上11番（喜屋）
灰	油煙墨祥雪（古梅園）
黒	油煙墨祥雪（古梅園）

表16 第1回原寸大模写の色材試作

色材試作			
黒（背景）	 ▲図 2-50-1 黒	薄い緑 （葉）	 ▲図 2-50-2 薄い緑
白（雉子の羽、 薔薇の花弁）	 ▲図 2-50-3 白	緑（雄の雉 子の羽）	 ▲図 2-50-4 緑
薄い赤（薔薇）	 ▲図 2-50-5 薄い赤	薄い青（葉 脈）	 ▲図 2-50-6 薄い青

赤（雄の雉子の 頭部）	 ▲図 2-50-7 赤	青（雉子の 頭部）	 ▲図 2-50-8 青
橙（葉、花）	 ▲図 2-50-9 橙	灰（墨線）	 ▲図 2-50-10 灰
茶（雉子の羽）	 ▲図 2-50-11 茶	黒（墨線）	 ▲図 2-50-12 黒

① 結果

画面の大きさを考慮して、ドーサ液を表2回、裏2回塗ったが、ドーサ液が薄かったと思われる。全体的に滲みが酷く、墨線がぼやけてしまった。油煙墨祥雪の濃く擦った墨の定着は良好だったが、薄い薄墨や隈取筆を用いた量しの部分では、滲みがうまく留まらず、雪の積もった塗り残す部分の形が変わってしまった。鉛白（ナカガワ胡粉）、臘脂（自作）、鉛丹（ナカガワ胡粉）の部分は定着も安定していたが、薄く5回ほど重ねたつもりであったが、やや濃く塗り過ぎた。水干代赭黄口（喜屋）は定着が弱く滲んでしまったが、原画に近い色味の印象である。水干花藍（喜屋）は原画に比べてやや明るく、新しい印象になってしまった。天然群青特上（喜屋）と天然孔雀緑青（喜屋）の定着が悪く、何度も重ねてしまったためかなり濃く、違った印象になってしまった。天然孔雀緑青（喜屋）はやや原画より彩度が高く、悪目立ちしてしまっている。また、見たままの印象から新岩絵具の岩緋（喜屋）を塗ったが、彩度が高過ぎた。描法については、滲み方が予想できないこともあり、筆の水分量の調整が上手くいかず、思うようなかすれを出せなかった。筆の持ち方は、杳名弘美と喜屋武千恵に指導された通りに工筆の握り方を試みているが、長時間同じ体勢で筆を握るための筋肉が備わっていないゆえに手が震え、線が歪み、思い通りにならない。筆の持ち方や線の引き方においても、鍛錬が必要であると感じた。

② 考察

全体を通してドーサ液が足りない印象だったため、まずドーサ液の濃度を濃くするのではなく、徐々に回数を増やして調整してみる。見たままの印象から今回は絵具を選択して

たが、失敗が多かったので、当時も流通していたことが考えられる顔料や絵具から選択していく。筆の持ち方や線の引き方においては、呉鎮の墨竹の教本を頼りに、線を引くための鍛錬が引き続き必要である。



▲図 2-51 第 1 回殷元良『雪中雉子之図』模写

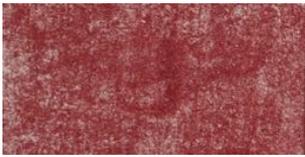
第2回原寸大模写 基底材：中国製宣紙（曹氏宣紙）
ドーサ5回（表3回、裏2回）、胡粉2回

表17 第2回原寸大模写使用画材一覧

色	使用画材
黒（背景）	油煙墨祥雪（古梅園）、青墨青苔（古梅園）
白（図像）	鉛白（ナカガワ胡粉）
薄い赤（薔薇）	鉛白（ナカガワ胡粉）+臘脂（自作）
赤	岩絵具・天然辰砂11番（喜屋）
橙	鉛丹（ナカガワ胡粉）
茶	水干代赭黄口（喜屋）
薄い緑	鉄鉢藤黄（彩雲堂）+水干本藍（喜屋）
緑	岩絵具・天然孔雀緑青11番（喜屋）
薄い青	水干本藍（喜屋）
青	岩絵具・天然群青特上11番（喜屋）
灰	油煙墨祥雪（古梅園）
黒	油煙墨祥雪（古梅園）

表18 第2回原寸大模写の色材試作

色材試作			
黒（背景）	 ▲図 2-52-1 黒	薄い緑（葉）	 ▲図 2-52-2 薄い緑
白（雉子の羽、 薔薇の花弁）	 ▲図 2-52-3 白	緑（雄の雉子の 羽）	 ▲図 2-52-4 緑
薄い赤（薔薇）	 ▲図 2-52-5 薄い赤	薄い青（葉脈）	 ▲図 2-52-6 薄い青

赤（雄の雉子の 頭部）	 ▲図 2-52-7 赤	青（雄の雉子の 頭部）	 ▲図 2-52-8 青
橙（葉、花）	 ▲図 2-52-9 橙	灰（墨線）	 ▲図 2-52-10 灰
茶（雉子の羽）	 ▲図 2-52-11 茶	黒（墨線）	 ▲図 2-52-12 黒

① 結果

1回目の試作結果を考慮して、ドーサ液を表3回、裏2回の合計5回塗ったことで、定着が良くなった。鉛白（ナカガワ胡粉）、臙脂（自作）、鉛丹（ナカガワ胡粉）の部分は定着も安定していたが、薄く3回ほど重ねたつもりであったが、やはり濃くなり過ぎた。水干代赭黄口（喜屋）は定着が良くなり、原画より濃い印象になってしまったが、良好な印象である。本藍は原画に比べて暗く、絵具が悪目立ちする印象になってしまった。天然群青（喜屋）と天然孔雀緑青（喜屋）の定着が悪く、3度も重ねてしまった為に濃く暗く、違った印象になってしまった。天然孔雀緑青（喜屋）をやや薄く塗ってみたが、やはり原画より彩度が高く、悪目立ちした。天然辰砂（喜屋）の11番を用いてみたが、色味は近いものの粒子が粗い。描法については、ドーサの回数を調節したことで滲みが少なくなり、描きやすくなった。結果、墨線のコントロールができるようになったことで、前回に比べて線のかすれの表現や点を打って葉を表現することが行いやすくなった。

② 考察

ドーサ液はこの濃度で一定させ、1番顔料や墨が定着する塗布回数を試していく。岩絵具の天然辰砂（喜屋）の色味が近く粒子が細かいものが他にないか試す必要がある。また、緑青についても、岩絵具の天然孔雀緑青（喜屋）と天然松葉緑青（喜屋）の両方を、粒子の大きさを変えながら試していくことにする。また、背景の薄墨に関しても、光学調査で墨の種類まではわかっていないことから、油煙墨と松煙墨を用いることで色味にどのような違いが出るのか、検討する必要がある。描法については、まだ図像の輪郭線をきっちり写しとっ

て、塗り絵のように描いている状態なので、本模写の意義を踏まえると徐々に輪郭線を少なくしていく必要がある。



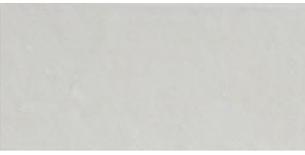
▲図 2-53 第 2 回殷元良『雪中雉子之図』模写

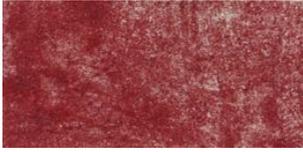
第3回原寸大模写 基底材：中国製宣紙（曹氏宣紙）
ドーサ6回（表3回、裏3回）、胡粉3回

表19 第3回原寸大模写使用画材一覧

色	使用画材
黒（背景）	松煙墨壺石（古梅園）、青墨青苔（古梅園）
白（図像）	鉛白（ナカガワ胡粉）
薄い赤（薔薇）	鉛白（ナカガワ胡粉）+臘脂（自作）
赤	岩絵具・天然辰砂11番（喜屋）
橙	鉛丹（ナカガワ胡粉）
茶	水干代赭黄口（喜屋）
薄い緑	鉄鉢藤黄（彩雲堂）+水干花藍（喜屋）
緑	岩絵具・天然松葉緑青11番（喜屋）
薄い青	水干花藍（喜屋）
青	岩絵具・天然群青特上11番（喜屋）
灰	油煙墨祥雪（古梅園）
黒	油煙墨祥雪（古梅園）

表20 第3回原寸大模写の色材試作

色材試作			
黒（背景）		薄い緑（葉）	
	▲図 2-54-1 黒		▲図 2-54-2 薄い緑
白（雉子の羽、 バラの花弁）		緑（雄の雉子の 羽）	
	▲図 2-54-3 白		▲図 2-54-4 緑
薄い赤（薔薇）		薄い青（葉脈）	
	▲図 2-54-5 薄い赤		▲図 2-54-6 薄い青

赤（雄の雉子の 頭部）	 <p>▲図 2-54-7 赤</p>	青（雄の雉子の 頭部）	 <p>▲図 2-54-8 青</p>
橙（葉、花）	 <p>▲図 2-54-9 橙</p>	灰（墨線）	 <p>▲図 2-54-10 灰</p>
茶（雉子の羽）	 <p>▲図 2-54-11 茶</p>	黒（墨線）	 <p>▲図 2-54-12 黒</p>

① 結果

2回目の試作結果を考慮して、ドーサ液を表3回、裏3回の合計6回塗ったことで、定着がより良くなった。背景の薄墨は、松煙墨壺石（古梅園）と青墨青苔（古梅園）で2回に分けて塗ってみたが、油煙墨に比べて無光沢で青味が強い印象になった。鉛白（ナカガワ胡粉）、臙脂（自作）、鉛丹（ナカガワ胡粉）の部分は定着も安定し、薄塗りで4回塗ったことで、徐々に原画と近い色味になってきた。水干代赭黄口（喜屋）も薄塗りで2回に分けて彩色したことで、原画に近い印象になった。水干花藍に一度戻して彩色したが、やはり少し原画より色味が明るい。天然群青（喜屋）と天然松葉緑青（喜屋）の定着が悪く、2度重ねて塗ってみたが、濃く、原画と違った印象になってしまった。今回から天然松葉緑青（喜屋）を用いてみたが、原画に近い印象である。再度、塗り方を薄塗りで3回に分けて調整してみたが、天然辰砂（喜屋）の11番は粒子が粗い。

② 考察

岩絵具の天然辰砂（喜屋）は、塗り方を変えて試す必要がある。また、緑青についても、岩絵具の天然孔雀緑青（喜屋）と天然松葉緑青（喜屋）の両方を、粒子の大きさを変えながら試していくことにする。松煙墨ではなく、油煙墨を中心に使った方が、原画に色味が近いと感じた。



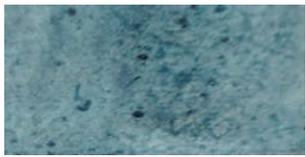
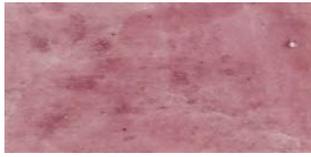
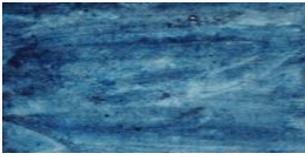
▲图 2-55 第3回殷元良『雪中雉子之図』模写

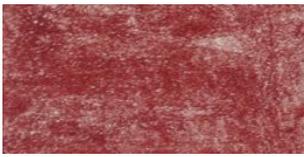
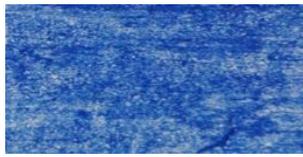
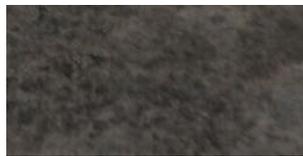
第4回原寸大模写 基底材：中国製宣紙（曹氏宣紙）
ドーサ7回（表4回、裏3回）、胡粉3回

表21 第4回原寸大模写使用画材一覧

色	使用画材
黒（背景）	油煙墨聖寶（古梅園）
白（図像）	鉛白（ナカガワ胡粉）
薄い赤（薔薇）	鉛白（ナカガワ胡粉）+臘脂（自作）
赤	岩絵具・天然辰砂11番（喜屋）
橙	鉛丹（ナカガワ胡粉）
茶	水干代赭黄口（喜屋）
薄い緑	鉄鉢藤黄（彩雲堂）+水干花藍（喜屋）
緑	岩絵具・天然松葉緑青11番（喜屋）
薄い青	水干花藍（喜屋）
青	岩絵具・天然群青特上11番（喜屋）
灰	油煙墨聖寶（古梅園）
黒	油煙墨聖寶（古梅園）

表22 第4回原寸大模写の色材試作

色材試作			
黒（背景）		薄い緑（葉）	
	▲図 2-56-1 黒		▲図 2-56-2 薄い緑
白（雉子の羽、 薔薇の花弁）		緑（雄の雉子の 羽）	
	▲図 2-56-3 白		▲図 2-56-4 緑
薄い赤（薔薇）		薄い青（葉脈）	
	▲図 2-56-5 薄い赤		▲図 2-56-6 薄い青

赤（雄の雉子の 頭部）	 ▲図 2-56-7 赤	青（雄の雉子の 頭部）	 ▲図 2-56-8 青
橙（葉、花）	 ▲図 2-56-9 橙	灰（墨線）	 ▲図 2-56-10 灰
茶（雉子の羽）	 ▲図 2-56-11 茶	黒（墨線）	 ▲図 2-56-12 黒

① 結果

3回目の結果を考慮し、ドーサ液を表4回、裏3回の合計7回塗ったことで、定着が強く、墨を吸い込みにくくなった。背景の薄墨は、油煙墨聖寶（古梅園）の薄墨を3回に分けて塗ってみた、膠が強く、定着が強いせいか、やや照りが強い印象になった。鉛白（ナカガワ胡粉）、臘脂（自作）、鉛丹（ナカガワ胡粉）の部分は定着も安定し、原画と近い色味になっている。水干代赭黄口（喜屋）も薄塗りで2回に分けて彩色したことで、原画に近い印象になったが、定着や良過ぎて原画よりやや濃くなってしまった。水干花藍は塗り方を変えて一度塗りで濃くのせてみたが、やはり少し原画より色味が明るい。天然群青（喜屋）と天然松葉緑青（喜屋）の定着が悪く、2度重ねて塗ってみたが、濃く、原画と違った印象になってしまった。再度、塗り方を変えて薄塗り1回で塗ってみたが、天然辰砂（喜屋）の11番はやはり粒子が粗い。描法については、前回と比べて少し図像の輪郭線を減らしてみたが、線を減らしたことで筆に迷いが出た。筆のかすれを意識し、動かす方向についても勢いが出るように正確に線のイメージを頭に入れたうえで描かなければならないと感じた。

② 考察

ドーサ引き7回は定着が強すぎると感じたので、ドーサ液の濃度は変えず、次回作からドーサ引き5回で行うことにする。胡粉が墨を吸い込むスピードが速いので、胡粉引きした後に、再度1回ドーサ引きを試してみる。油煙墨聖寶（古梅園）は膠が強く照りが出やすいので、薄塗りで調整しながら塗っていく必要がある。



▲图 2-57 第4回股元良『雪中雉子之図』模写

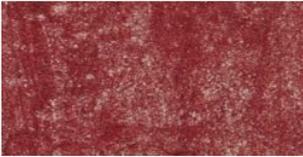
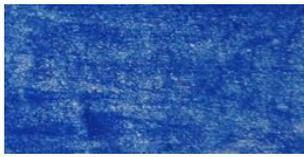
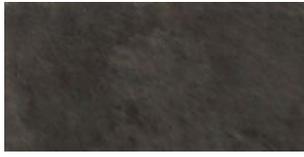
第5回原寸大模写 基底材：中国製宣紙（曹氏宣紙）
 ドーサ5回（表3回、裏2回）、胡粉2回 ※胡粉引き後、ドーサ追加1回

表23 第5回原寸大模写使用画材一覧

色	使用画材
黒（背景）	油煙墨聖寶（古梅園）
白（図像）	鉛白（ナカガワ胡粉）
薄い赤（薔薇）	鉛白（ナカガワ胡粉）+臘脂（自作）
赤	岩絵具・天然辰砂11番（喜屋）
橙	鉛丹（ナカガワ胡粉）
茶	水干代赭黄口（喜屋）
薄い緑	鉄鉢藤黄（彩雲堂）+水干花藍（喜屋）
緑	岩絵具・天然松葉緑青11番（喜屋）
薄い青	水干花藍（喜屋）
青	岩絵具・天然群青特上11番（喜屋）
灰	油煙墨聖寶（古梅園）
黒	油煙墨聖寶（古梅園）

表24 第5回原寸大模写の色材試作

色材試作			
黒（背景）	 ▲図 2-58-1 黒	薄い緑（葉）	 ▲図 2-58-2 薄い緑
白（雉子の羽、 薔薇の花弁）	 ▲図 2-58-3 白	緑（雄の雉子の 羽）	 ▲図 2-58-4 緑
薄い赤（薔薇）	 ▲図 2-58-5 薄い赤	薄い青（葉脈）	 ▲図 2-58-6 薄い青

赤（雄の雉子の 頭部）	 ▲図 2-58-7 赤	青（雄の雉子の 頭部）	 ▲図 2-58-8 青
橙（葉、花）	 ▲図 2-58-9 橙	灰（墨線）	 ▲図 2-58-10 灰
茶（雉子の羽）	 ▲図 2-58-11 茶	黒（墨線）	 ▲図 2-58-12 黒

① 結果

4 回目の結果を考慮し、ドーサ液を表 3 回、裏 2 回の合計 5 回に戻した。胡粉引きを 2 回行った後に、再度 1 回ドーサ液を引いた。胡粉が墨を定着させるスピードが緩やかになった事で、背景の薄墨が均一に塗れるようになった。背景の薄墨は油煙墨聖寶（古梅園）の薄墨を 3 回に分けて塗ってみたが、比較的原画に近い印象になったと感じる。鉛白（ナカガワ胡粉）、臙脂（自作）、鉛丹（ナカガワ胡粉）の部分は定着も安定し、原画と近い色味になっている。水干代赭黄口（喜屋）も薄塗りで 2 回に分けて彩色したことで、原画に近い印象になった。水干花藍の塗り方を変えて 2 度薄塗りにしたところ、原画に近くなってきた。天然群青（喜屋）と天然松葉緑青（喜屋）の定着が改善され、1 度で淡く刷くように塗ってみたところ、原画に近づいてきた。再度、塗り方を変えて薄塗りで 1 回で塗ってみたが、天然辰砂（喜屋）の 11 番はやはり粒子が粗いものの、色味の印象は原画に近い。描法については、図像の輪郭線をさらに減らしたが、慣れてきて少しずつ線に勢いが出てきたように感じる。沓名弘美と喜屋武千恵から、線を引く際には息を止めず、呼吸をしながら線を引くように指導された。線の全体のイメージを覚えてきた結果、線を引くときに無意識に息を留めてしまうことが減って、自然に無駄な力が入らず描けるようになってきたと感じる。

② 考察

ドーサ液を表 3 回、裏 2 回の合計 5 回で、胡粉引きを 2 回行った後に、再度 1 回ドーサ液を引く方法は成功だと言えるので、引き続き継続して行う。油煙墨聖寶（古梅園）は、照りが強いので、次回作からは油煙墨祥雪（古梅園）を用いて彩色することにする。



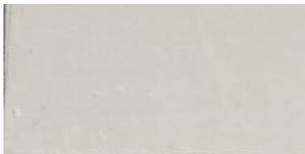
▲图 2-59 第 5 回殷元良『雪中雉子之図』模写

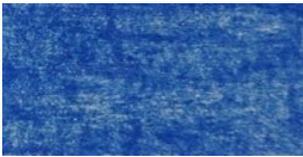
第6回原寸大模写 基底材：中国製宣紙（曹氏宣紙）
 ドーサ5回（表3回、裏2回）、胡粉2回 ※胡粉引き後、ドーサ追加1回

表 25 第6回原寸大模写使用画材一覧

色	使用画材
黒（背景）	油煙墨祥雪（古梅園）
白（図像）	鉛白（ナカガワ胡粉）
薄い赤（薔薇）	鉛白（ナカガワ胡粉）+臘脂（沓名弘美提供）
赤	岩絵具・天然辰砂 15 番（喜屋）
橙	鉛丹（ナカガワ胡粉）
茶	岩絵具・天然代赭 15 番（喜屋）
薄い緑	鉄鉢藤黄（彩雲堂）+琉球藍（個人蔵）
緑	岩絵具・天然松葉緑青 13 番（喜屋）
薄い青	琉球藍（個人蔵）
青	岩絵具・天然群青特上 11 番（喜屋）
灰	油煙墨祥雪（古梅園）
黒	油煙墨祥雪（古梅園）

表 26 第6回原寸大模写の色材試作

色材試作			
黒（背景）	 ▲図 2-60-1 黒	薄い緑（葉）	 ▲図 2-60-2 薄い緑
白（雉子の羽、 バラの花弁）	 ▲図 2-60-3 白	緑（雄の雉子の 羽）	 ▲図 2-60-4 緑
薄い赤（薔薇）	 ▲図 2-60-5 薄い赤	薄い青（葉脈）	 ▲図 2-60-6 薄い青

赤（雄の雉子の 頭部）	 ▲図 2-60-7 赤	青（雄の雉子の 頭部）	 ▲図 2-60-8 青
橙（葉、花）	 ▲図 2-60-9 橙	灰（墨線）	 ▲図 2-60-10 灰
茶（雉子の羽）	 ▲図 2-60-11 茶	黒（墨線）	 ▲図 2-60-12 黒

① 結果

5回目の結果を考慮し、ドーサ液を表3回、裏2回の合計5回に戻した。胡粉引きを2回行った後に、再度1回ドーサ液を引いた。やはり、胡粉の墨の吸い込むスピードが緩やかになったことで、背景の薄墨が均一に塗れるようになった。背景の薄墨は油煙墨祥雪（古梅園）の薄墨を2回に分けて塗ってみたが、比較的原画に近い印象になったと感じるが、少し原画より濃い印象になってしまった。鉛白（ナカガワ胡粉）、臙脂（自作）、鉛丹（ナカガワ胡粉）の部分は定着も安定し、原画と近い色味になっている。代赭を岩絵具の天然代赭15番（喜屋）に変えて、薄塗りで2回に分けて彩色したことで、塗立てはやや赤みが強く濃い印象だったが、乾くとより原画に近い印象になった。藍を琉球藍に変えて2回薄塗りにしたところ、落ち着いた淡く深い色味になり、より原画に近くなってきたと感じる。天然群青（喜屋）と天然松葉緑青（喜屋）の定着が改善され、一度で淡く掃くように着彩してみたところ、原画に近づいてきた。岩絵具の天然辰砂15番（喜屋）を使ってみたところ、粒子の細かさは原画に近いが、かなり鮮やかで、原画から印象が離れてしまったように感じる。描法については、少し描き慣れてきて自然と線に勢いが出てきたが、線の勢いを重視し過ぎて筆の水分を拭き取るのを忘れることが多くなった。結果、本来であれば線にかすれが出るところに墨がつきすぎて平面的な印象の線になっている。

② 考察

次回作からは、岩絵具の天然辰砂白（喜屋）を使用してみる。油煙墨祥雪（古梅園）だけでは背景の薄墨に少し青味が足りないと感じたので、青墨青苔（古梅園）も併用していく。

描法については、筆の水分を拭き取ることを忘れないように一度線を引く前に確認する。



▲図 2-61 第 6 回殷元良『雪中雉子之図』模写

第7回原寸大模写 基底材：中国製宣紙（曹氏宣紙）
 ドーサ5回（表3回、裏2回）、胡粉2回 ※胡粉引き後、ドーサ追加1回

表 27 第7回原寸大模写使用画材一覧

色	使用画材
黒（背景）	油煙墨祥雪（古梅園）、青墨青苔（古梅園）
白（図像）	鉛白（ナカガワ胡粉）
薄い赤（薔薇）	鉛白（ナカガワ胡粉）+臘脂（沓名弘美提供）
赤	岩絵具・天然辰砂白（喜屋）
橙	鉛丹（ナカガワ胡粉）
茶	岩絵具・天然代赭白（喜屋）
薄い緑	鉄鉢藤黄（彩雲堂）+琉球藍（個人蔵）
緑	岩絵具・天然松葉緑青13番（喜屋）
薄い青	琉球藍（個人蔵）
青	岩絵具・天然群青特上11番（喜屋）
灰	油煙墨祥雪（古梅園）、青墨青苔（古梅園）
黒	油煙墨祥雪（古梅園）

表 28 第7回原寸大模写の色材試作

色材試作			
黒（背景）		薄い緑（葉）	
	▲図 2-62-1 黒		▲図 2-62-2 薄い緑
白（雉子の羽、 薔薇の花弁）		緑（雄の雉子の 羽）	
	▲図 2-62-3 白		▲図 2-62-4 緑
薄い赤（薔薇）		薄い青（葉脈）	
	▲図 2-62-5 薄い赤		▲図 2-62-6 薄い青

赤（雄の雉子の 頭部）	 ▲図 2-62-7 赤	青（雄の雉子の 頭部）	 ▲図 2-62-8 青
橙（葉、花）	 ▲図 2-62-9 橙	灰（墨線）	 ▲図 2-62-10 灰
茶（雉子の羽）	 ▲図 2-62-11 茶	黒（墨線）	 ▲図 2-62-12 黒

① 結果

6 回目の結果を考慮し、ドーサ液を表 3 回、裏 2 回の合計 5 回でドーサ引きした。胡粉引きを 2 回行った後に、再度 1 回ドーサ液を引いた。背景の薄墨を青墨青苔（古梅園）の薄墨を先に 1 回平塗りし、次に油煙墨祥雪（古梅園）の薄墨を 1 回塗ったところ、色味は原画に近いが、青墨が少し悪目立ちしてしまった。鉛白（ナカガワ胡粉）、臙脂（杳名弘美提供）、鉛丹（ナカガワ胡粉）の部分は定着も安定し、原画と近い色味になっている。代赭を岩絵具の天然代赭白（喜屋）に変えて、薄塗りで 2 回に分けて彩色したことで、より原画に近い印象になった。藍は琉球藍が 1 番原画の色味に近いように感じる。天然群青（喜屋）と天然松葉緑青（喜屋）の定着が改善され、一度で淡く刷くように塗ってみたところ、原画の品のあふ淡さになっている。岩絵具の天然辰砂白（喜屋）をかなり淡く着彩してみたが、思うような色にはならなかった。天然辰砂 11 番（喜屋）の色味がやはり今のところ原画に最も近いように感じる。描法については、筆のかすれた筆致は思うように出せなかったが、筆の持ち方や勢いのある線を少しずつ引けるようになってきた。点葉法についても、3 つの点をまとめて打つ方法で、リズムを持って打てるようになってきた。

② 考察

上記の試作の結果から、最も原画に近くなったのは 5 回目の試作品である。筆法については、背景の水墨で描かれた部分は「徐熙の皴法」、3 つの点の連なりから植物の葉を表現する「点葉法」、老木のような樹木に絡まる蔓植物に関しても、断定はできないが、『芥子園画伝』に記述されている「樹に纏う藤の法」、或いは「懸崖の藤の法」と描かれた鉤藤法の

描法に近い描法で描かれている。



第3項 描写の検討

描写について、構図、線、彩色の3つの観点から分析することで、殷元良のモチーフに対しての意識と、描法の特徴を明らかにする。描写の検討を行うことで、臨摸に近づけた復元模写の精度を高めていく。

(1) 構図

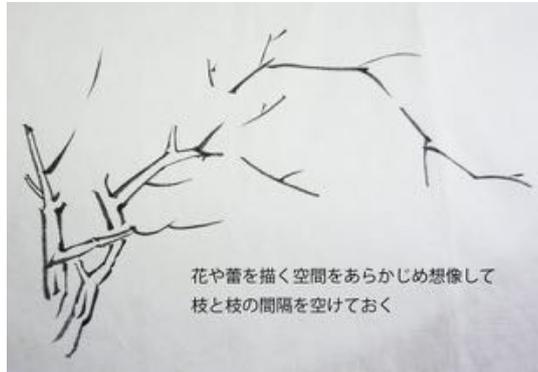
殷元良『雪中雉子之図』の構図の描写について述べていく。章聲に比べ、殷元良『雪中雉子之図』は、中央に位置する雉子や、枝から下がっている蔓植物の房が、中央よりに配置されている。殷元良のその他の作品についても推察されるのだが、殷元良はメインとなるモチーフを、画面の中心に置く傾向が感じられるが、推測の域を出ない。完璧に整理された構図は自然というよりも作為的で、琉球王国時代に制作された漆器などの美術工芸品などとも共通した重視する左右相称性が現れているのではないかと推測される。著者の個人的な推測であるが、背景には中国の左右相称性を用いることで、完全な世界を表現しようとする美意識を感じられる。また、元となった作品と思われる章聲の『雪中花鳥図』の構図とどのように違いが出ているかを検討し、殷元良の描法の癖や独自性の有無についても言及していく。

(2) 線

殷元良『雪中雉子之図』の線の描写について述べていく。殷元良の線は、細く鋭い線と、乾いた筆で擦ったように質を表現する描写に特徴がある。また、実際に模写をしていくなかで、線の引き方が、筆を握る際に上から下に力を入れて線の細さや太さを調整していることから、殷元良は座敷などの床に直接座った状態で、上から見下ろすように描いたのではないかと推定される。殷元良が実際に描いている様子を想像しながら、筆の力の入れ方を意識し、線を引く順番に関しては、下記のような手順で行っていると想定し、実際に模写を行った。また、元となった作品と思われる章聲の『雪中花鳥図』で『芥子園画伝』の描法がどれほど踏襲されているかを検討し、具体的に名前がついている画法がどれくらい見当るかについて、実践を通して考察する。

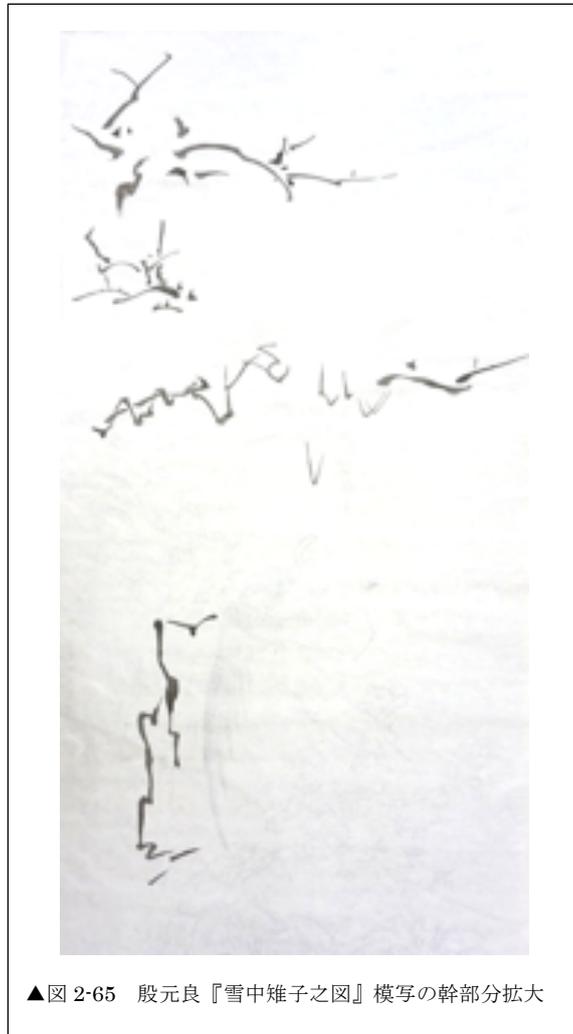
1. はじめに、用意する墨は3段階の濃淡を用意する。構図の肝となる主線を1番濃い墨で引いていく。『芥子園画伝』に記述されている「枝梗に花を留める式」を参考にした場合、最初に画面に対して垂直に伸びる樹木の、前の部分から描いていく¹⁹⁷。次に、樹木から伸びる枝を描く。筆を1番先に置く始点と、終点を予想しながら、節々に強弱をつけながら一気に線を引いていく。筆を最初に置く際は、軽く下に押して留め、次に筆を上を引き、少しずつ力を抜くように枝の先の細さや遠近感を表現していく。そして、画面下部の基準になる岩の部分を描く。

¹⁹⁷ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、236頁



花や蕾を描く空間をあらかじめ想像して
枝と枝の間隔を空けておく

▲図 2-64 「枝梗に花を留める式（枯枝に花をかき入れる場所を空けておく

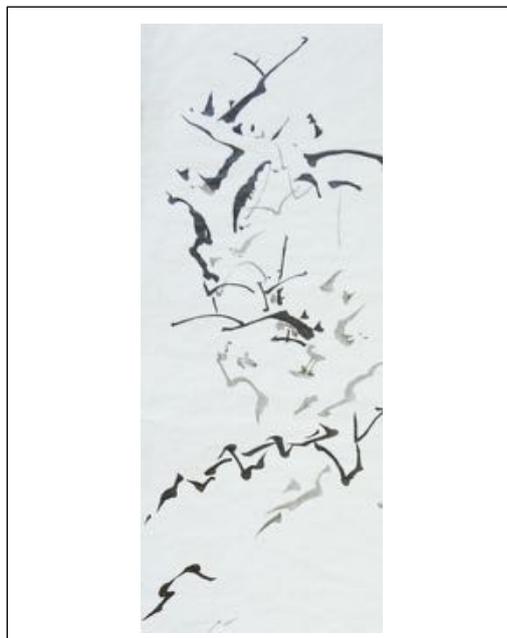


▲図 2-65 殷元良『雪中雉子之図』模写の幹部分拡大

2. 次に、主線の周囲の肉付けとなる樹木の細部を 2 番目に淡い墨で描いていく。木の表面の凹凸を表現する点は、上から下へ押すように力を入れ、素早く上に引いて、筆の先に最後に力が残るように力を抜き、描いていく。そして、岩肌の細く縦に走る皴を、筆先を使って引いていく。筆は引き続き変えない。



▲図 2-66 殷元良『雪中雉子之図』
模写の樹木から岩にかけて部分拡大



▲図 2-67 殷元良『雪中雉子之図』模写の幹
部分拡大

3. 画面中央左、岩の上にある葉のような点を打っていく。筆先から筆の腹（筆の根本）にかけてゆっくり上から下に力を入れて筆を置き、筆の腹から筆先にかけて筆を上げ、連続する向きに沿って、筆を紙から離し切らずに次の点を描く。『芥子園画伝』に書かれている点葉体の「梧桐点」に似ており、3つで1組の点を連続して打っていくことで、葉の重なりを表現していることがわかる。



▲図 2-68 『芥子園画伝』を参考にした梧桐点



▲図 2-69 殷元良『雪中雉子之図』模写の葉
部分拡大

4. 岩の皴を描く。『芥子園画伝』で述べられている「大斧壁皴」に似た、斧で切断したような鋭い岩塊を描いた様子が見られる¹⁹⁸。章聲の『雪中花鳥図』に比べて掠れた筆で描いたような細かい皴が少なく、角が張ってはっきりした線の皴が多いことが特徴である。細かい線が少ないため、作品としてはすっきり纏まって見えるが、やや不自然なくらい整っている岩になっている。

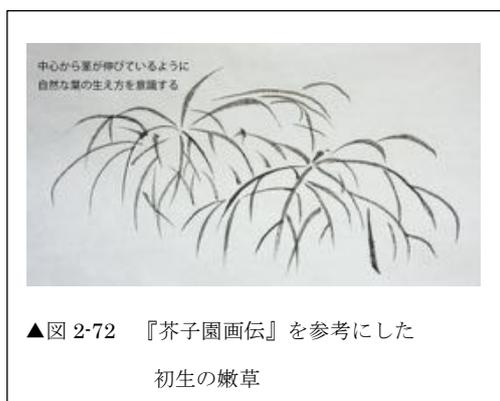


▲図 2-70 『芥子園画伝』を参考にした大斧壁皴



▲図 2-71 殷元良『雪中雉子之図』模写の岩部分拡大

5. 下草を描いていく。『芥子園画伝』に記述されている「初生の嫩草」の描法に少し似ており、葉は分かれていないが、曲線的で同心円状に広がった葉になっている¹⁹⁹。針金のような細い線で、根元から葉の先端にかけて勢いよく一気に引いていく。折れ曲がった葉の描写は、葉の薄さを表現するために、折れ曲がったところは「く」の字を書くように止めて角を強く描く。



▲図 2-72 『芥子園画伝』を参考にした初生の嫩草

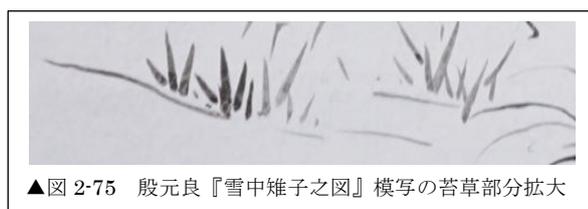
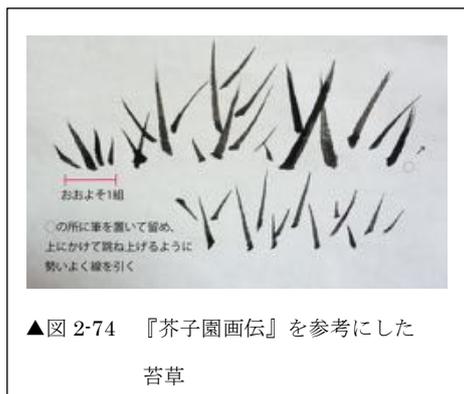


▲図 2-73 殷元良『雪中雉子之図』模写の下草部分拡大

198 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、96頁

199 同上、『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、285頁

6. 苔草を描いていく。『芥子園画伝』の「尖点の苔草」に少し描法が似ている²⁰⁰。苔草はフラットな地面から生えるのではなく、凸凹した地面から生えているように描く。3つの点を1組として放射状に並び、中央の点が最も大きくなるように描く。点は、筆先から筆の腹（根本）にかけて下に降ろすように、右から左へ横に連続して打っていく。筆の腹は連続する点の並びは、均一な点の羅列にならないように、風が吹いて草がなびいているように、右から左にかけて点が大きくなるように描く。

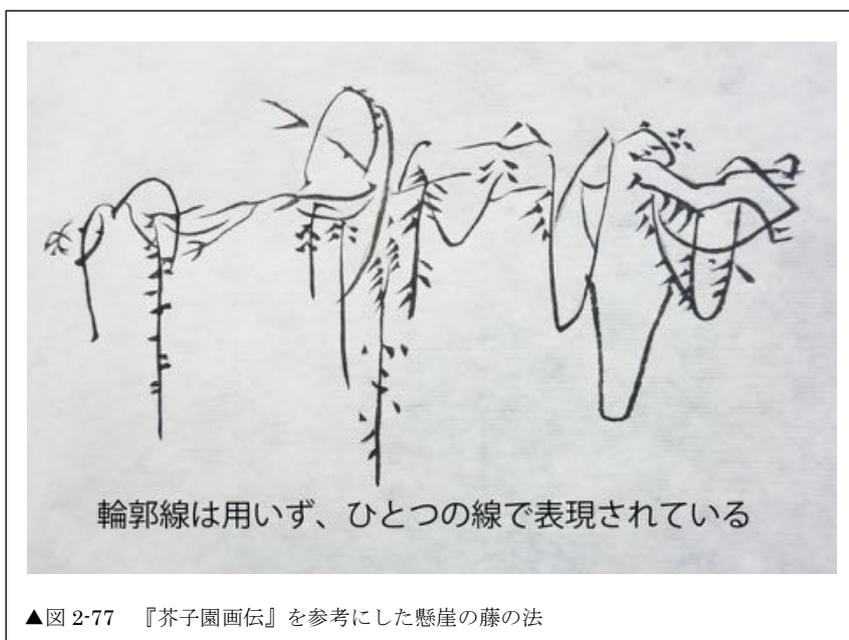


7. 樹木と岩、苔草と下草に墨で陰影をつけていく。『芥子園画伝』に書かれている、薄い墨で隈を描き、水を含ませた隈取筆で片暈しを施していくという描法で岩を描く。隈の濃淡を調整するために、何度も薄く隈を重ねることで表現していく。



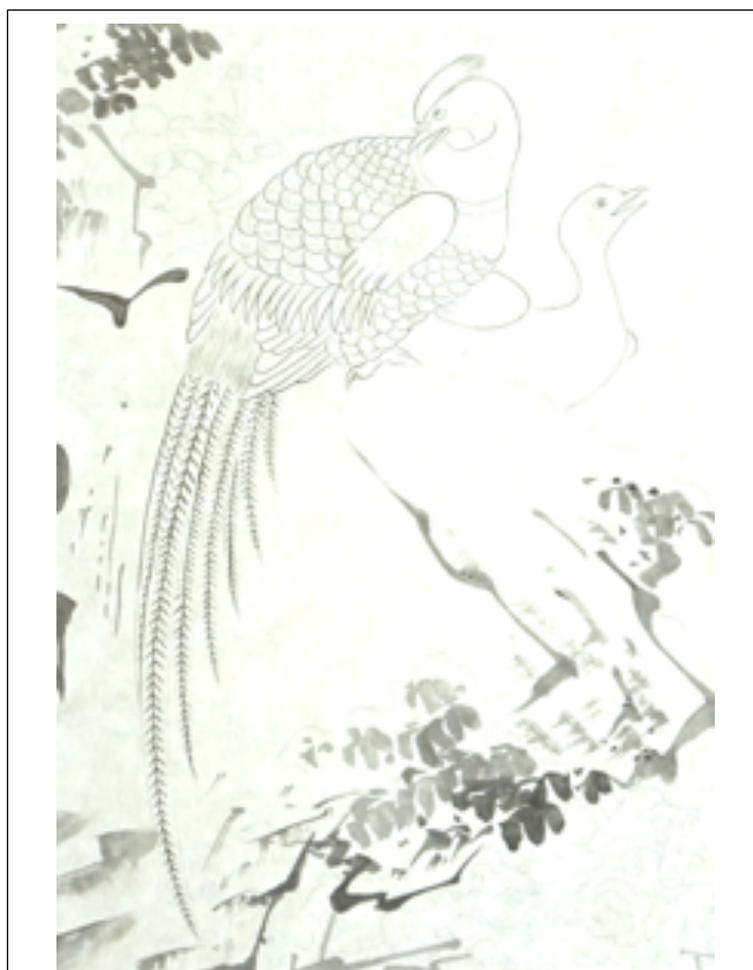
200 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、286頁

8. 蔓植物を描いていく。描かれた植物が藤とは断定できないが、『芥子園画伝』に記述されている「釣藤法」に書かれている「懸崖の藤の法」の描法に近いと思われる²⁰¹。輪郭線を持たず、ひとつの墨線のみで描写された様子が描かれている。また、房に付く花のような部分には、代赭と墨を混ぜた赭墨が使われている。枝に絡まる蔓は濃い墨で強く描かれ、曲線的ではなく、角が立ったような硬い蔓が表現されている。



²⁰¹ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、62頁

9. 画面中央の雉を描いていく。樹木や岩などの背景の描法と違い、工筆の鈎勒填彩の技法で描く。輪郭線となる骨描を行う。『芥子園画伝』に書かれている鳥の描法を参考にしながら、描く。²⁰²



▲図 2-79 殷元良『雪中雉子之図』模写の雉子の線画部分拡大

²⁰² 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、315頁

表 29 雄雉子の顔の描法

雄雉子の顔の描法（部分拡大）	
<p>① 初めに嘴から描いていく。嘴の根本を始点にして、「く」の字になるように素早く、細く線を引く。舌を描き忘れないようにする。</p>	 <p>▲図 2-80-1 描き順 1</p>
<p>② 眼を描く。眼の左右の端を繋げないように、上下に分けて線を細い輪郭線を引く。眼の瞳孔は平行に描く。</p>	 <p>▲図 2-80-2 描き順 2</p>
<p>③ 額と鼻の付け根の辺りの膨らみと、逆立ったように生えている毛と、嘴から頭部にかけての細かい点を描いていく。</p>	 <p>▲図 2-80-3 描き順 3</p>
<p>④ 頭頂部の羽と、頭部から背中、肩にかけて身体の輪郭線を描いていく。</p>	 <p>▲図 2-80-4 描き順 4</p>
<p>⑤ 淡い墨、濃い墨の順で隈取り筆を使ってぼかしながら濃淡をつけていく。</p>	 <p>▲図 2-80-5 描き順 5</p>

<p>⑥ 試作で提示した各表の通り、顔料で彩色していく。</p>	 <p>▲図 2-80-6 描き順 6</p>
----------------------------------	---

表 30 雌雉子の顔の描法

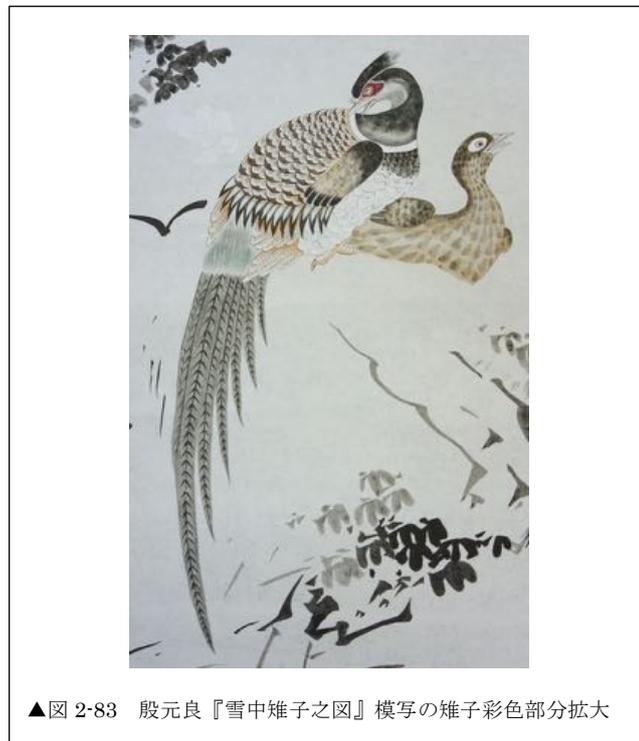
雌雉子の顔の描法（部分拡大）	
<p>① 初めに嘴から描いていく。嘴の根本を始点にして、「く」の字になるように素早く、細く線を引く。</p>	 <p>▲図 2-81-1 描き順 1</p>
<p>② 眼を描く。眼の左右の端を繋げないように、上下に分けて線を細い輪郭線を描く。</p>	 <p>▲図 2-81-2 描き順 2</p>
<p>③ 額と鼻の付け根の辺りの膨らみと、逆立ったように生えている毛と、嘴から頭部にかけての細かい点を描いていく。</p>	 <p>▲図 2-81-3 描き順 3</p>
<p>④ 頭頂部の羽と、頭部から背中、肩にかけて身体の輪郭線を描いていく。</p>	 <p>▲図 2-81-4 描き順 4</p>

<p>⑤ 淡い墨、濃い墨の順で隈取り筆を使ってぼかしながら濃淡をつけていく。</p>	 <p>▲図 2-81-5 描き順 5</p>
<p>⑥ 試作で提示した各表の通り、顔料で彩色していく。</p>	 <p>▲図 2-81-6 描き順 6</p>

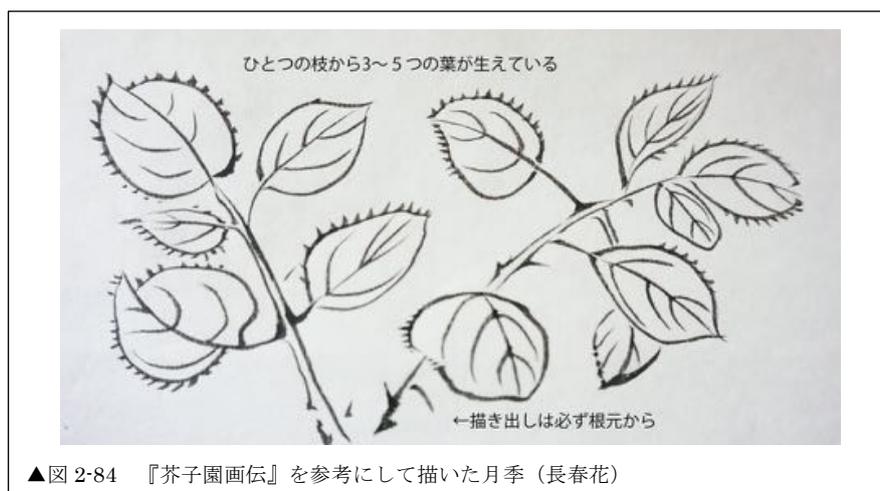
10. 線描の後、墨で濃淡をつけていく。濃淡をつけた後に、雌の雉子の羽毛の表現と思われる身体に描かれた点を打っていく。



11. 表の通り、使用されたことが予想される顔料で彩色を施していく。



12. 薔薇を彩色していく。薔薇の描法は、『芥子園画伝』に記述されている月季に似ていることから、庚申薔薇であることが推測される²⁰³。しかし、『芥子園画伝』との違いは、鉤勒填彩の描法ではなく、没骨で輪郭線を持たない描法を行っている。葉に細かい棘は描いておらず、葉脈は描いているが、彩色のみで葉や花卉の形を表現している。茎は細い墨線で、葉脈は藍や臙脂を使って描いている。葉の枯れた部分は、鉛丹と墨を混色した色材で色の違いを出している。



²⁰³ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、308頁



▲図 2-85 殷元良『雪中雉子之図』模写の薔薇部分拡大

13. 背景の薄墨を平筆は使わず、平行に平塗りしていく。デジタルマイクロスコープの写真から、原画では2回に分けて塗った形跡を予想し、2回に分けて濃淡を調整して彩色した。



▲図 2-86 殷元良『雪中雉子之図』模写の全体

(3) 彩色

殷元良『雪中雉子之図』の彩色の描写について述べていく。『芥子園画伝』の記述と、前述した東京文化財研究所の光学調査報告書の結果を参考にした。描写と彩色の両方に用いている黒は墨、蔓植物の房の部分で使われている焦茶は赭墨、雉子の羽と薔薇の花弁の白は鉛白、雉子の羽の茶は代赭、薔薇の薄紅色は臙脂、薔薇の葉の緑は藍と藤黄、雄雉子の頭部の青は群青、雄雉子の翼の緑は緑青、雄雉子の顔の赤に辰砂が使われていると思われる。

黒（墨）

中国において、宋代から墨は油煙墨が好まれたことを、墨の文化史について研究を行った綿谷正之が指摘している²⁰⁴。綿屋の指摘と、目視で確認した墨の状態から、章聲の『雪中花鳥図』にも油煙墨が使われた可能性があるのではないかと推測される。宋代以前は松煙墨を使っていたが、文人が漆のような艶がある墨を好んだ時代背景があったということ、濃く艶のある質感や、青みの少ない墨の色であったことから、断言はできないが、殷元良『雪中雉子之図』に使用されていたのは油煙墨ではないかと仮定した。しかし、断定はできないため、松煙墨と油煙墨の両方から試作を行った。

焦茶（赭墨）

『芥子園画伝』で述べられている赭墨とは、代赭と薄墨を混ぜた色材のことである²⁰⁵。蔓植物の房の部分が、僅かに茶色がかった墨で描かれていることが目視で確認できる。デジタルマイクロスコープで見たところ、断定はできないが、わずかに代赭のような粒子が見られたため、赭墨であると推測される。模写には天然岩代赭の13番と白を使った結果、白が1番近い色であることがわかった。

白（鉛白）

琉球に伝来した中国絵画では、孫億をはじめ白は主に鉛白が使われたことが推測される。しかし、『芥子園画伝』で述べられている白については胡粉が主流であったことが記述されていた²⁰⁶。東京文化財研究所の光学調査報告書の結果を参考にすると、鉛白の使用があったことがわかったため、鉛白を使用した²⁰⁷。

茶（代赭）

茶色は『芥子園画伝』で述べられている代赭だと思われるが、代赭は石を砕いた岩絵具と

²⁰⁴ 綿谷正之「墨の文化史」（奈良保育学院「奈良保育学院研究紀要」第16号、2014年）

²⁰⁵ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、122頁

²⁰⁶ 同上、『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、39頁

²⁰⁷ 早川泰弘・城野誠治「琉球絵画に使われている彩色材料について」（東京文化財研究所『琉球絵画 光学調査報告書』2017年、166頁）

土系顔料の泥絵具がある²⁰⁸。デジタルマイクロスコープで見たところ、粒子が確認できたことや、東京文化財研究所の光学調査報告書の結果を参考に、岩絵具の代赭であると思われる²⁰⁹。本研究の模写では、天然岩代赭の13番と白を使った結果、白が1番近い色であることがわかった。

薄紅色（臙脂）

『芥子園画伝』によると、用いられた臙脂は福建省産の染料系の色材であったと述べられている²¹⁰。デジタルマイクロスコープで色材の状態を見たところ、白色系顔料の上に薄く赤い染料のような膜が乗っていることがわかり、白色系顔料の上には粒子は確認されなかった。東京文化財研究所の光学調査報告書の結果を参考に、やはり染料と鉛白が用いられていると思われる。染料については、臙脂と仮定し、中国の古典画材を研究している沓名弘美から、再現した臙脂の提供を受け、模写に使用した。

緑（藍＋藤黄）

薔薇の葉の部分に使われている緑は、デジタルマイクロスコープで色材の状態を見たところ、粒子が確認されなかったため、染料系の絵具を混色して彩色されていることが考察される。東京文化財研究所の光学調査報告書の結果を参考に、やはり染料であるとわかる²¹¹。『芥子園画伝』に記述された緑の彩色方法に、染料系絵具の藍と藤黄を混色して緑を作ると書いていた²¹²。模写では、水干本藍と琉球藍の2種類を用いて、藤黄と混色し、葉の色を彩色した。

青（群青）

『芥子園画伝』には、人物には粗い粒子、山水には細かい粒子の群青を用いることが記述されている²¹³。雄雉子の頭部に、目視で墨の上から青い絵具を着彩しているとわかったため、デジタルマイクロスコープで確認したところ、青い粒子が確認できた。細かい粒子であるにも関わらず、現代で製造されている岩絵具より濃く、発色が良い。東京文化財研究所の光学調査報告書の結果を参考に、やはり群青であるとわかる²¹⁴。章聲の『雪中花鳥図』の岩絵具より粒子は粗いと思われるが、発色が最も近かった天然岩絵具群青の11番を模写に使用した。

208 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、41頁

209 早川泰弘・城野誠治「琉球絵画に使われている彩色材料について」（東京文化財研究所『琉球絵画 光学調査報告書』2017年、166頁）

210 前掲、『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、39頁

211 早川泰弘・城野誠治「琉球絵画に使われている彩色材料について」（東京文化財研究所『琉球絵画 光学調査報告書』2017年、166頁）

212 前掲、『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、41頁

213 同上、『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、35～36頁

214 早川泰弘・城野誠治「琉球絵画に使われている彩色材料について」（東京文化財研究所『琉球絵画 光学調査報告書』2017年、166頁）

赤（辰砂）

雄の雉子の顔の部分に使われている赤は、目視では粒子の細かさから朱などの金属系の絵具の使用が考えられたが、デジタルマイクロスコープで見たところ、絹の上に粒子が乗っていたことから、岩絵具が使用されていることが考察された。清代までに使用されていた赤系の岩絵具は、『芥子園画伝』で述べられている辰砂に色が近いことから、辰砂を使用することにした²¹⁵。東京文化財研究所の光学調査報告書の結果を参考に、やはり辰砂であるとわかる²¹⁶。辰砂は、章聲の『雪中花鳥図』の岩絵具より粒子は粗いが、発色が最も近かった天然岩絵具辰砂の11番と13番を用いて彩色したところ、13番の色が最も原面に近いことがわかった。

彩色は同時代に書かれた絵画技法書『芥子園画伝』で述べられている絵具の記述と、東京文化財研究所の光学調査報告書の結果を参考に、当時から使われていた絵具と同じ種類の絵具を使用した。しかし、当時と製造方法や原料の質の違いがあるため、粒子の細かさや発色まで再現することはできなかった。

²¹⁵ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、37頁

²¹⁶ 早川泰弘・城野誠治「琉球絵画に使われている彩色材料について」（東京文化財研究所『琉球絵画 光学調査報告書』2017年、166頁）

第4節 2つの花鳥画の比較

第1項 構図と描写について

本項では、章聲の『雪中花鳥図』と殷元良の『雪中雉子之図』構図と描写について、どのような違いがあるのかを述べていく。はじめに2つの作品全体を対比して、どのような傾向があるのか論じる。

原画では章聲の『雪中花鳥図』に比べて殷元良の『雪中雉子之図』の基底材が小さいことに留意したうえで、印象が大きく違うのは、樹木と薔薇、岩の描法である。雉子と地面に生える草、岩の上に生えている葉はどちらも似ており、大きな違いは無いように感じる。やや殷元良の『雪中雉子之図』が、画面の中心に雉子と蔓植物の枝を据えている構図の取り方をしていると思われる。地面の設置点も、章聲の『雪中花鳥図』は右下の角が空いていることに対し、殷元良の『雪中雉子之図』は右下まで全ての下面に地面が描かれている。

表 31 章聲『雪中花鳥図』と殷元良『雪中雉子之図』原画の比較



▲図 2-16 章聲『雪中花鳥図』絹本着色、
176.6×95.1、1600年代後期、
一般財団法人沖縄美ら島財団



▲図 2-17 殷元良『雪中雉子之図』紙本着色、
143.7×67.2、1700年代、沖縄県立
博物館・美術館

(1) 背景を抜いた状態の比較

モチーフと背景の距離感や、縮尺の印象をわかりやすくするために、背景を画像編集ソフト (Adobe Photoshop) で切り抜いて見えないようにした。すると、章聲の『雪中花鳥図』は、中国絵画の基礎構図の取り方である 3 点が埋まっていない。埋まっている角は左上と左下の 2 点だけである。殷元良の『雪中雉子之図』は、向かって右下、左上、左下の 3 点が埋まっている。また、薔薇の位置が中心から右にかけて大きく枝が伸びている。樹木については、殷元良の『雪中雉子之図』は画面の中ほどを左から右へ平行に伸びている枝が先端にかけて細く、降り積もっている雪が少ないことに対し、章聲の『雪中花鳥図』は細かい枝が多く、降り積もっている雪の量も多い。全体の印象としては、章聲の『雪中花鳥図』が上重心の構図になっており、殷元良の『雪中雉子之図』はやや下重心の構図になっているという特徴が見受けられる。

表 32 背景を抜いた状態の比較

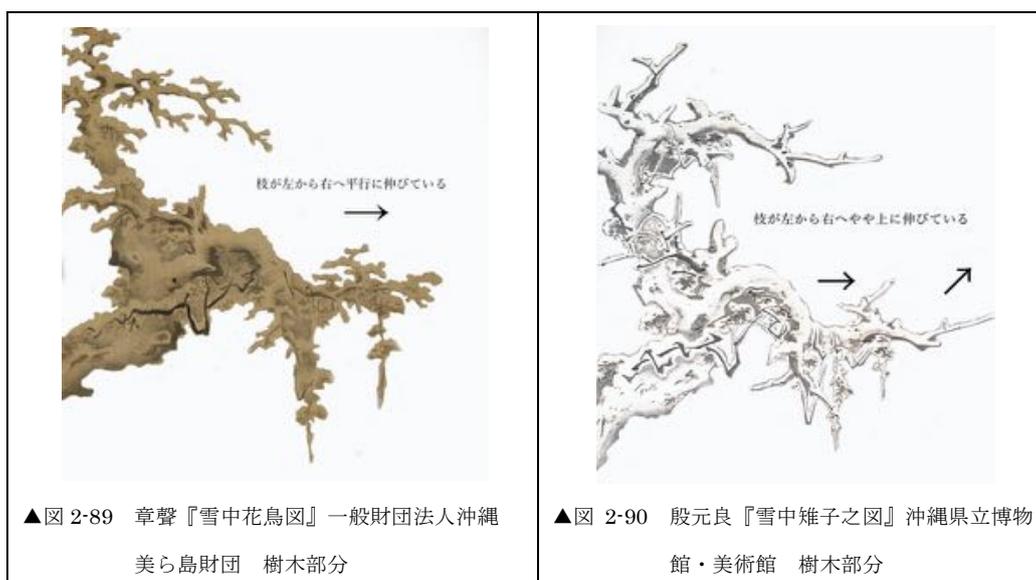


(2) 樹木の比較

背景を切り抜いた状態で、樹木に着目して比較して見ていく。すると、章聲の『雪中花鳥図』は上記でも指摘した通り、樹木の幹から細かく短い枝が複数出ており、枝に付随して枝に降り積もった雪の量が多く、全体的に柔らかく、今にも降り積もった雪が風に吹かれて落ちてきそうな印象である。また、向かって画面の中ほどを左から右へ伸びている枝は画面を横断することなく収まっており、画面に対して平行な印象が強い。枝については細かく短い枝が雪で覆われているのでわかりにくいですが、節くれだった幹の様子から老木であることが想像される。平行の枝に絡まる蔓植物は、殷元良の『雪中雉子之図』に比べて、垂れ下がる房の本数はふたつと同じだが、房の大きさが大きく、房の先に付いている点が少ないことが指摘される。

殷元良の『雪中雉子之図』は、樹木の幹から細く真っ直ぐな針のような枝が伸びている。本数も章聲の『雪中花鳥図』に比べて少なく、細い枝にわずかに降り積もる雪が見られ、すっきりとした印象である。風に吹かれても、雪は僅かにのみ落ちてこないことが想像される。細く針のような枝は梅の特徴であることから、この樹木は前述した章聲の『雪中花鳥図』と同様に梅ではないかということが指摘できる。さらに、章聲の『雪中花鳥図』との違いは、画面の中ほどを左から右へ伸びている枝が画面を横断して伸びており、枝先が画面の外までみ出している。はみ出した枝先はやや右上に伸びていることから、画面と全く平行というわけではなく、やや右上へと伸びていることがわかる。これは、王伯敏による『中国画の基礎構図』にも記述されていたように、描き込まれたモチーフが画面と全く平行であることは良いとされなことを、殷元良は知ったうえで、少しアレンジを加えた加筆ではないかということが推測される。平行の枝に絡まる蔓植物は、章聲の『雪中花鳥図』に比べて房が小さく、葉のような、花のような点が多いという違いが指摘できる。

表 33 樹木の比較



(3) 岩の比較

背景を切り抜いた状態で岩に着目し、比較していく。岩に生える植物の位置、雉子の位置、岩が迫り出した向きなどは共通して同じように見える。二つの作品の違いは、章聲の『雪中花鳥図』は、殷元良の『雪中雉子之図』に比べて葉が小さく、周囲に隈のような陰が描かれておらず、葉と岩肌の中に距離があるようには感じない。また、殷元良の『雪中雉子之図』に比べ、岩の角がやや丸く、柔らかくなっている。岩肌の描法は、『芥子園画伝』を参考にすると「解索皴」と「大斧壁皴」が混在しているように見える²¹⁷。解索皴とは、岩肌の先端の角が張り、岩肌に連なる稜線がなだらかな凹凸を表現している皴である。なだらかに下垂する岩肌の線に沿うように、平行に筆を運び、乾筆で点を打つことで細かな凹凸を表現し、単調にならないようにしている表現が見られる。章聲の『雪中花鳥図』にも、画面左の下垂する皴に解索皴に似た描法があることがわかる。皴の隈取が淡く薄いことから、皴の彫りは深くないことがわかる。大斧壁皴とは、斧で切断したような鋭い岩塊を描く描法であり、岩の皴の付近には、乾筆で筆を短く細かい点が複数打たれ、苔むした岩のような表現方法が使われる。章聲の『雪中花鳥図』にも、右から左へ迫り出した岩の形状は、斧で切断したように鋭い断面の形状の岩が大きく重なるように連なり、皴の周りに乾いた筆で点のようなものが打たれている。

殷元良の『雪中雉子之図』は、章聲の『雪中花鳥図』と同様の右から左へ迫り出した岩に、大斧壁皴の鋭い断面状の岩塊の連なりが見られるが、岩の左側の下垂する皴には「解索皴」のような描法は見られず、大斧壁のような斧で切断した岩塊の形状がみられ、皴の隈取が濃いことから、皴の彫りが深く、前後の岩と距離があることがわかる。章聲の『雪中花鳥図』と比べ、皴の描法に関しては殷元良の独自の描法が加えられていると思われる。

表 34 岩の比較

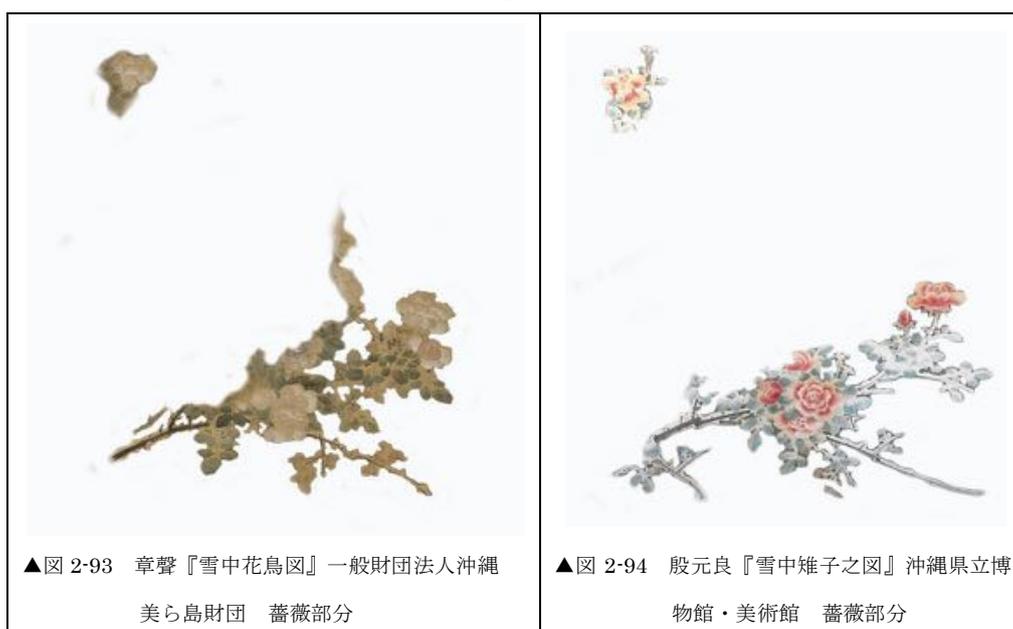


²¹⁷ 『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年、96、120頁

(4) 薔薇の比較

背景を切り抜いた状態で薔薇に着目し、比較していく。章聲の『雪中花鳥図』は、殷元良の『雪中雉子之図』と枝の伸びる方向や枝の位置などは似ている。章聲の『雪中花鳥図』は、薔薇の花が8輪咲いている様子が描かれ、殷元良の『雪中雉子之図』は薔薇の花が6輪描かれている。章聲の『雪中花鳥図』は、最も大きな枝が左下から右上へと伸び、先端に薔薇の花2輪と蕾が2輪ついている。最も大きな枝の中ほどから右下へ1本枝が伸びているが、葉が2、3枚程度左右に付き、下垂した細く短い枝が1本伸び、葉が両側に僅かについている様子がわかる。最も大きな枝の根本には枝はついていないが、殷元良の『雪中雉子之図』は1本枝が伸びている。迫り出した岩の上部にあたる部分に、薔薇の花が1輪沿うように咲いている。迫り出した岩の側面にあたる部分に、3輪の花が隠れるように咲いているが、殷元良の『雪中雉子之図』にはない。花の描法については、没骨で、輪郭線をもたず、絵具の濃淡だけで花弁の形や重なり、柔らかさを表現している。葉は藍や臙脂のような絵具で描かれた細く目立たない輪郭線があり、輪郭線の内側を彩色する鉤勒填彩の技法で描かれている。本作品の薔薇の大きな特徴は、意図的に花と葉で描法を変えて描かれているということである。殷元良の『雪中雉子之図』は、薔薇の花と葉が共通して輪郭線を持たない没骨で描かれていることが、章聲の『雪中花鳥図』との違いであり、本作品の特徴であることがわかる。章聲の『雪中花鳥図』と同様に、最も大きな枝の中ほどから右下へ1本枝が伸び、さらに上に向かって伸びた小さな枝から葉が2、3枚程度左右に付き、下垂した細く短い枝が1本伸び、葉が両側に僅かについている様子がわかる。さらに、最も大きな枝の根本に1本多く枝が生えている。章聲の『雪中花鳥図』とは違うところである。章聲の『雪中花鳥図』に比べて、枝が鋭く細く長いので、すっきりとまとまったプロポーションの薔薇になっていることが指摘できる。

表 35 薔薇の比較



(5) 雉子の比較

背景を切り抜いた状態で雉子に着目し、比較していく。章聲の『雪中花鳥図』に描いている雄の雉子は、殷元良の『雪中雉子之図』に比べて、背面から尾羽にかけて僅かに羽が持ち上がっている様子から、羽繕いをしている嘴の近くに身体の力が入っていることがわかる。背面の体の曲線が緩やかなカーブを描いており、無理に背を丸めた様子がない。微妙な首の動かし方や、首に連動する背面の筋肉の動かし方からも、雄の雉子は自然な動きになっていることがわかる。翼については体に比べて小さく、実際の高麗雉よりもかなり小さくデフォルメされて描かれていることが推測される。羽の描写も、筆の筆致を使って描かれ、羽の1枚1枚が独立したような鉤勒填彩の描法とは少し異なった描法がされている。尾羽についても、殷元良の『雪中雉子之図』に比べて羽の並びや重なりが均一になってしまうのを避け、空気を含んで柔らかく重なっているように見えるように、配置を微妙に変えながら描いていることがわかる。雌の雉子は、殷元良の『雪中雉子之図』とほとんど同様に、羽根の柄が筆の筆致で描いた描法がされているが、目の周囲の白い羽毛の部分は点で描いていることが大きな特徴である。明代の花鳥画によく見られる描法である。

殷元良の『雪中雉子之図』に描かれている雄の雉子は、背を丸めたように大きく曲線を描いた曲線的な体の線と、整理された羽の並びが特徴的であると言える。自然な力の入り方とは言えない、様式化されたような体の形ではあるが、平面的で図案のような美しさがあるポーズと、羽の配置であることが指摘できる。章聲よりやや輪郭線は太く、線の強弱が羽の前後の配置によって使い分けられている様子も確認できる。雌の雉子は、目の周囲の白い羽毛は平面的に塗りつぶされており、変わった彩色方法は見られなかった。

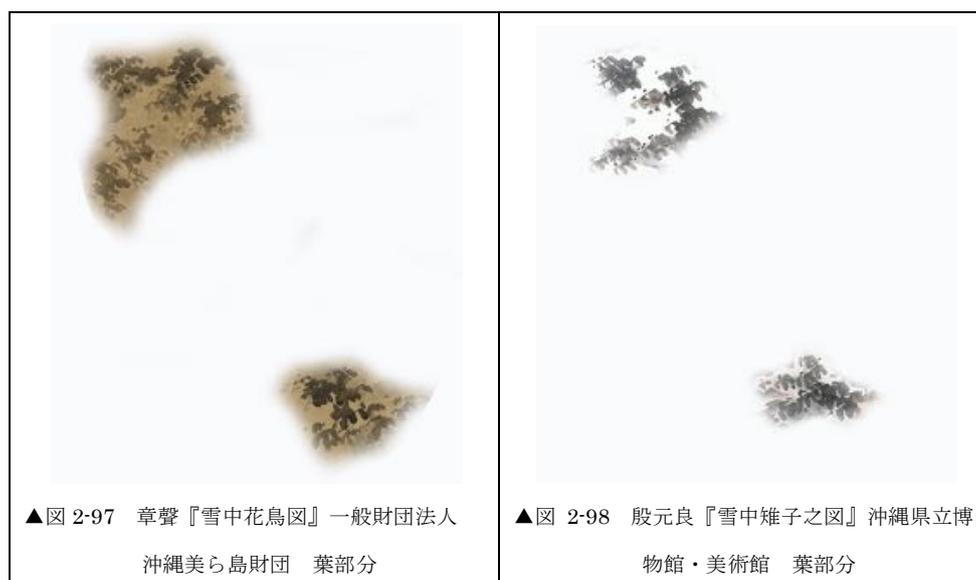
表 36 雉子の比較



(6) 岩上部の葉の比較

背景を切り抜いた状態で岩の上に生えている葉に着目し、比較していく。章聲の『雪中花鳥図』に描いている葉は、『芥子園画伝』に記述されている「梧桐点」に似ている。3 つで 1 組の点が幾重にも連なることで葉の重なりを表現している。点の描法は、筆先から筆の腹（根本）にかけて下に降ろすように点を打ち、左に連続して 3 点ずつ点を打っていくという描法である。点の大きさはおよそ同じくらいのサイズであるが、中央の点が若干大きく描かれることで 3 点に向かって生える葉の前後関係がわかる描法になっているところも見られる。章聲の左上の葉は、大きく四つに分かれるように葉の重なりが描かれているが、微妙に葉の向きが重なりによって違っており、本来は描かれていないはずの枝が、大きく緩やかな風に吹かれているように見えることが大きな特徴である。風になびいて動いている部分の葉は薄く、掠れた筆で点が打たれ、葉の重なりが多く、風で動いていない葉は濃くはっきりと点が打たれている。画面右下の葉は、左上の葉に比べて点の下部が末広がりになって描かれており、点も濃く大きく描かれている。葉の種類は、同じ描法がされていることから、左上に描かれた葉と同じ種類の葉であることが推察されるが、左上の葉より視点が近い場所に生えているように感じる。全体を通して、葉のひとつひとつの動きが感じられる描法がされていることがわかる。殷元良の『雪中雉子之図』に描かれている葉は、章聲の『雪中花鳥図』の葉と同様に 3 つで 1 組の点が幾重にも連なることで葉の重なりを表現している。殷元良の左上の葉は、大きく 3 つに分かれるように葉の重なりが描かれているが、葉の向きはほとんど同じ右に流れるような向きに揃っており、大きく風が吹いている様子は感じられない。画面右下の葉は、左上の葉とおおよそ同じくらいのサイズであるが、中央の点が若干大きく描かれることで 3 点に向かって生える葉の前後関係がわかる描法になっている。葉と葉の間が詰まって描かれており、風になびいている様子は感じられない。全体的に、静かな葉の様子を描法になっている。

表 37 岩上部の葉の比較



(7) 下草の比較

背景を切り抜いた状態で薔薇の下に生えている下草に着目し、比較していく。章聲の『雪中花鳥図』に描かれている下草は、葉が先にかけて針金のように鋭く、同心円状に広がって生えている。立体的に葉が立ち上がって曲線を描き、葉にはわずかに雪が降り積もっている。葉は雪の重さを感じるように、下垂して描かれている。葉の重なりは複雑で、網目上に重なっていることがわかる。目立つ部分の葉は濃く太く描かれ、葉の前後関係がわかるようになっている。

殷元良の『雪中雉子之図』に描かれている下草は、章聲の『雪中花鳥図』と同様に、葉が先にかけて針金のように鋭く、同心円状に広がって生えている。しかし、章聲の『雪中花鳥図』と比べて葉の立ち上がりが弱く、葉の長さも短く、量も少ない。葉も章聲の『雪中花鳥図』の下草に比べると、線が太い。葉の曲線がきつく小さいため、折れ曲がった葉が多く見られることが特徴である。葉に積もった雪は軽く、葉に張りがあるように見える。葉と葉の重なりは網目上にはなっておらず、葉の量が少ないことが見て取れる。

表 38 下草の比較



(8) 苔草の比較

背景を切り抜いた状態で、地面から生える苔草に着目し、比較していく。章聲の『雪中花鳥図』に描かれている苔草は、『芥子園画伝』に記述されている「尖頭点」の描法に似ているが、斜め上に撥ねるようにして点が打たれ、三つで1組の点が平行に連続して描かれている。葉の長さは、三つで1組の点の中央の点が高い。葉の根本には、薄墨で平行の線と片暈しされた隈が描いており、葉の陰のような表現がされている。苔草の根本は不揃いで、地面が凸凹しているような描法がされていることが特徴である。

殷元良の『雪中雉子之図』に描いている苔草は、章聲の『雪中花鳥図』と同様に、三つで1組の点が平行に連続しているが、先端にかけて細く鋭い点が垂直に打たれ、連続して平行に並んでいる。苔草の根本が平行に揃っていることから、地面は凸凹がなくフラットな面になっているとわかる。章聲の『雪中花鳥図』より、「尖頭点」の描法に近い描法になっていることが特徴である。

表 39 苔草の比較



次に、図像に組み合わされているモチーフの構図と描写についてまとめた。以下の表の通りである。

表 40 章聲『雪中花鳥図』のモチーフの描写一覧

樹木		画面の左から老木のような樹木が生えており、左から右へと平行に枝を伸ばしている。老木には雪が積もっているような描写がされ、平行に伸びた枝の先から蔓植物が絡まっている。
蔓植物		房のような点に、赦墨と思われる色材が見られる。
雉子	雄	雄の雉子が左を向いている。口は開いて舌が見えている。
	雌	雄とは反対に右を向いている。口が開いて舌が見えている。目の周囲の白い部分が点を打って表現されている。
岩	大斧壁皴	右から左へ迫り出した岩の形状は、斧で切断されたような岩塊が大きく重なるように連なり、皴の周りに乾いた筆で点のようなものが打たれている。
	解策皴	なだらかに下垂する岩肌の線に沿うように、平行に筆を運び、乾いた筆で点を打つことで細かな凹凸を表現し、単調にならないようにしている。
薔薇		岩の側面から左から右へ向いて生えている。枯れた葉がついている1番下の枝に、僅かに雪が積もっている。
草	下草	画面下部の薔薇の下、苔草の前に描いている。葉が先にかけて針金のように鋭く、同心円状に広がって生えている。立体的に葉が立ち上がって曲線を描き、葉にはわずかに雪が降り積もっている。葉は雪の重さを感じるように、下垂して描いている。葉の重なりは複雑で、網目上に重なっていることがわかる。目立つ部分の葉は濃く太く描かれ、葉の前後関係がわかるようになっている。
	苔草	画面最下部に描いている。斜め上に撥ねるようにして点が打たれ、3つで1組の点が平行に連続して描かれている。葉の長さは、3つで1組の点の中央の点が高い。葉の根本には、薄墨で平行の線と片暈しされた隈が描かれており、葉の陰のような表現をしている。苔草の

		根本は不揃いで、地面が凸凹しているような描法をしている。
雪の描写		岩に雪が積もっているような描写がされ、薄墨で塗られた背景からシルエットを白く抜いて描いている。

表 41 殷元良『雪中雉子之図』のモチーフの描写一覧

樹木		画面の左から老木のような樹木が生えており、やや右上に向かって枝を伸ばしている。老木には雪が積もっているような描写がされ、平行に伸びた枝の先から蔓植物が絡まっている。
蔓植物		房の部分に赦墨の使用が確認できる。章聲『雪中花鳥図』の蔓に比べ、やや蔓が細く、房が小さい。
雉子	雄	番いで、雄の雉子が左を向いている。口は開いて舌が見えている。
	雌	雄とは反対に右を向いている。口が開いて舌が見えている。目の周囲の白い部分は面で着彩されている。
岩	斧壁皴	雉子が留まっている、崖のように切り立った岩の斜面の部分。岩の上部には雪が積もり、植物の葉が積雪の間から見えていることから、岩の上部は平たく平行な斜面があることが推察される。文字通り斧で切断されたような皴で、殷元良の描写は皴が浅く、岩が方形の板状のように見える。描写に奥行きはあまり感じない。
薔薇		岩の側面から左から右へ向いて生えている。枯れた葉がついている1番下の枝に、僅かに雪が積もっている。
草	下草	葉が先にかけて針金のように鋭く、同心円状に広がって生えている。章聲の『雪中花鳥図』と比べて葉の立ち上がりが弱く、葉の長さも短く、量も少なく、線が太い。葉の曲線がきつく小さいため、折れ曲がった葉が多く見られる。葉に積もった雪は軽く、葉に張りがあるようにみえる。葉と葉の重なりは網目上にはなっておらず、葉の量が少ない。
	苔草	3つで1組の点が平行に連続して描かれているが、先端にかけて細く鋭い点が垂直に打たれ、連続して平行に並んでいる。苔草の根本が平行に揃っていることから、地面は凸凹がなくフラットな面になっていることがわかる。章聲の『雪中花鳥図』より、「尖頭点」の描法に近い。
雪の描写		岩に雪が積もっているような描写がされ、薄墨で塗られた背景からシルエットを白く抜いて描かれている。

第2項 結論

章聲『雪中花鳥図』と殷元良『雪中雉子之図』について、構図、線、彩色の比較を行った結果、章聲は構図において、平行に伸びる樹木の枝の伸ばし方が単調で遠近感が感じられないところが見られることから、推測の域を出ないが、樹木を描くのは得意ではなかったということが考えられるのではないだろうか。しかし、線の描写については、章聲『雪中花鳥図』の方が、岩の皴の描法が多く使われている。同じ制作者の視点から、章聲の方が山水画を描く技術があったため、皴の描き分けがより多くできたのではないかと感じている。点の打ち方や線の引き方についても、筆の掠れや強弱、線の瘦肥もバリエーションが豊富で、描き分けされているところが多く見られる。モチーフの向きに関しても、風の向きや空間を意識した筆の使い方になっている。彩色に関しては、背景には墨をメインに使い、彩色を最小限に抑え、雉子と薔薇に集中して彩色することで、作品のなかで主役となるモチーフをより効果的に目立たせているという効果が見られる。

殷元良『雪中雉子之図』について、構図、線、彩色の比較を行った結果、殷元良は構図において、中心に主役となるモチーフを配置する特徴があるように思うが、現存作品が少ないため、明確には断言できない。線の描写については、線の強弱や瘦肥は見事に描き分けられているが、筆の掠れや岩の皴法に関しては単調で、バリエーションが少ない。殷元良は山水画をあまり描いた経験がなかった、あるいは得意ではなかったことが推察される。全体的に線が単調で、モチーフとモチーフの間に遠近感を感じられない。彩色に関しては、章聲『雪中花鳥図』と同様に背景には墨をメインに使い、彩色を最小限に抑え、雉子と薔薇に集中して彩色することで、作品のなかで主役となるモチーフをより目立たせている。

章聲『雪中花鳥図』と殷元良『雪中雉子之図』のふたつの作品を比較し、模写を行ったことで、中国絵画特有の構図、線の描写、彩色が琉球の画家に影響を与えていたことがわかった。同時に、琉球の画家は山水画より花鳥画を描く技術を多く学んでいたことが考察され、琉球では花鳥画が描かれる機会が多く、重要な画題であったことが指摘できる。

次章では、中国から琉球に伝来した花鳥画には、どのようなモチーフが使われ、どのような意味を持って描いたのか、花鳥画を構成する要素について述べていく。

第3章 花鳥画にみる楽園の構成要素

花鳥画に、楽園を見出すことができるのか。著者にとって、花鳥画とは、現実を超えた至極の吉祥の世界であり、ある種の理想郷のような世界観をもつ楽園なのである。自然や生物が好きだけなら、ありのままの姿を描けば良いが、描くモチーフの取り合わせで吉祥の意味を組み込んで描くところに、花鳥画が楽園となりうる要素が見出せると考えて論を進めていく。

本章では、植物、鳥、石の3つの花鳥画を代表する構成要素から、花鳥画にみる楽園を解説していく。第1節では、花鳥画に取り入れられた植物がすべて吉祥の意味合いを持っていることについて、牡丹、梅、薔薇、桃が描かれた作品について述べていく。第2節では、花鳥画における鳥の役割について、鶴、雉子、鳳凰から、吉祥の象徴であることを述べていく。第3節では、仙界と石の関係性について、青緑山水と青い太湖石、花鳥画と青い太湖石の関係から解説していく。

花鳥画と楽園がどのように結びつくかを、中国と琉球の花鳥画から、モチーフごとに考察していくことで、花鳥画が現実を超えた理想的な吉祥の世界であると述べていく。

はじめに、第1節では、植物と吉祥の関係性について、先行研究を読み解きながら、花鳥画に描かれた植物の考察を行なっていく。

第1節 植物と吉祥

花鳥画のモチーフは、基本的に吉祥図案と呼ばれる吉祥を表すモチーフが描かれることが一般的である。否定的でマイナスなイメージを持つモチーフは描かれず、縁起の良いモチーフだけを組み合わせた幸福な世界観になるように構成されていることが花鳥画の特徴である。特定の意味を持つモチーフを組み合わせることで、作品を所有した者に幸福が訪れるように、贈答用として描かれたことが窺える。

本論文で多く引用した『吉祥図案解題』は、戦前に天津に長く暮らし、貿易商であった野崎誠近が中国の学者や日本人の中国音韻学者の協力を得て、挿図は画家に依頼して描かせ、独自にまとめた文献である²¹⁸。『吉祥図案解題』の出版以前に、吉祥の図案について調査し、まとめられた先行研究は現在見つかっておらず、『吉祥図案解題』以降の論考も『吉祥図案解題』ベースとしている。本論文では『吉祥図案解題』から得た吉祥の図案に関する多くの

²¹⁸ 宮崎法子『中国絵画の内と外』中央公論美術出版、2020年、266頁

情報を活用した。『吉祥図案解題』には、吉祥の意味が込められている植物、花、石、動物、人物、文様、そしてその他のモチーフとの組み合わせで付けられた意味について、中国の音韻と故事からの考察が挿図と共に記載されている。

湊信幸によると、一般的に用いられている「吉祥図」あるいは「吉祥図案」と呼ばれる言葉は、『吉祥図案解題』が出版される際に作られた言葉である²¹⁹。「吉祥」という言葉自体は、『莊子』（宋代・莊子）の「人間世篇」に「吉祥止止」と書いている²²⁰。しかし、『莊子』の「人間世篇」で使われている「吉祥」は「人の世の幸」、すなわち「幸福」を指す言葉であり、「吉祥図案」については言及されていない。湊が指摘したように、「吉祥図」あるいは「吉祥図案」と呼ばれる言葉は、野崎誠近の『吉祥図案解題』が出版される際に作られた言葉である可能性が高いと思われる。

宮崎法子は、吉祥のモチーフが花鳥画として定着した時期について、宋代だと推測している²²¹。吉祥のモチーフと花鳥画のモチーフの関係性について、宮崎は次のように述べている²²²。

先の『吉祥図案解題』を見ると、ほとんどすべての文様や図案は、好ましい意味で埋め尽くされている。そして、そのような吉祥的モチーフの使用は今日でも生活の隅々に行き渡っている。あたかも、中国の人々にとって装飾というものは、本来的に好ましい意味がなければならないのであり、何らかのよい意味が認められない装飾などあり得ないと言いうるほどである。中国の花鳥画をこのような視点で見直してみると、少なくとも近世以降の中国では装飾において、悪しき意味を持ったものは基本的に描かなかったということである。

このような宮崎の指摘からもわかるように、中国では本来、花鳥画には悪い意味を持つモチーフは描かれなかったことや、特に良い意味を持つモチーフを描いてきたことがわかる。第1章で、著者は制作者として中国の花鳥画についてモチーフの考察を行なったが、描法や構図、またモチーフの生態への理解が深く描かれた作品の多さからも、花鳥画に吉祥の願いが込められていることがわかった。このため、上記の宮崎の指摘は正しいと考える。また、明代には、縁起の良い植物と鳥、石が象徴的に描かれることが確立されていったとわかった。

本節では、花鳥画に描かれた植物が、どのような意味を持って描かれたかについて論じていく。花鳥画は一般的に花が咲いた状態の植物が描かれることが多く、中国と琉球で描かれ

219 湊信幸「序説」（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）

220 莊子『中国古典選12 莊子内篇』、吉川幸次郎監、朝日新聞社、1978年、173～174頁

221 宮崎法子『中国絵画の内と外』中央公論美術出版、2020年、90頁

222 同上、宮崎法子『中国絵画の内と外』89頁

た花鳥画にも登場している牡丹、梅、薔薇、桃の4つの植物から、描かれた意味について考察していく。

第1項 牡丹

本項では、植物のなかでも多く描かれてきた牡丹に着目して述べていく。牡丹（学名：Peonia suffruticosa）は中国原産の落葉小低木ある。中国の『本草綱目』（明・李時珍）には、唐代には「木芍薬」と呼ばれていたと記述されている²²³。また、「群花品中、以牡丹第一、芍薬第二、故世謂牡丹爲花王、芍薬爲花相」（群花品中、牡丹第一、芍薬第二なるを以て、故に世に牡丹を謂ひて花の王と爲し、芍薬を花の相と爲す。）という記述がある²²⁴。このように、中国では唐代から牡丹が「百花の王」として扱われていたとわかる。

また、中国では花の美しさから頻繁に詩に詠まれた。盛唐の李白の『清平調詞』其の2で、「一枝紅豔露凝香」（一枝の紅艶露香を凝らす）というように、ひとつの艶やかな牡丹の花が、露を含んで濃密な様子を詠んでいる²²⁵。『清平調詞』其の3では、「名花傾國兩相歡」（名花傾国両つながら相い歡ぶ）というように、名高い牡丹の花と傾国の美女両方の美しさを、皇帝が楽しげに眺めて飲んでいる様子を詠んでいる²²⁶。盛唐から紅い牡丹が好まれ、牡丹の花が美女にも形容されるように、牡丹の花と美女の組み合わせが詩のなかにも窺える。白居易の『牡丹芳』には、牡丹の花の美しさを讃える詩が詠まれている²²⁷。

其十二 牡丹芳

美天子憂農也

牡丹芳 牡丹芳

黄金蕊綻紅玉房 千片赤英霞爛爛 百枝絳豔燈煌煌 照地初開錦繡段
當風不結蘭麝囊 仙人琪樹白無色 王母桃花小不香 宿露輕盈汎紫豔
朝陽照耀生紅光 紅紫二色閒深淺 向背萬態隨羞面 臥叢無力含醉粧
低嬌笑容疑掩口 凝思怨人如斷腸 穠姿貴彩信奇絶 雜卉亂花無此方

（中略）

川合康三による詩の日本語訳は、このようになっている²²⁸。

²²³ 李時珍『本草綱目第11冊（第14巻）』胡承竜、1590年、15頁

²²⁴ 同上、李時珍『本草綱目』15頁

²²⁵ 李白『李白詩選』松浦友久編、岩波書店、1997年、59～60頁

²²⁶ 同上、李白『李白詩選』61～62頁

²²⁷ 白楽天『白楽天詩選』上、川合康三訳、岩波書店、2011年、171～180頁

²²⁸ 同上、白楽天『白楽天詩選』上、171～180頁

牡丹の花の黄金の花薬が綻び、紅玉の花房からそっと顔を出している。千の赤い花びらは彩雲のきらめきをしている。百の枝に咲く赤い花は煌々たる灯。地を照らし、錦の織物をさっと巻き上げ、風を受け、蘭麝の匂い袋は口を開く。仙界の琪樹などは白くて色もない。西王母の桃など小さく香りもない。夜来の露が紫の艶肌に軽やかに揺れ、朝日を受けて赤い光が放たれる。赤に紫、2色は濃く淡く混じり合い、前後、上下を向き、思い思いの姿態をしている。多感な思いを葉に秘めて、恥ずかしげに顔を隠す乙女。酔い痴れて草むらに伏せる、妖艶な粧いの美女。愛くるしい笑顔でうつむくのは口を隠すためか、人を恨み腸を断つほどに思いを籠める。艶麗な姿、高貴な輝き、まことに希代絶佳。群がる草も乱れ咲く花も比べるには及ばない

上記のような内容である²²⁹。上記のように、唐代の頃には、詩のなかで女性の美しさを喩える際に用いられる花であり、観賞用の美しい花の代名詞として知られていたとわかる。特徴的な点は、詩では赤や紫の牡丹の花がよく詠まれる傾向にあるということだ。赤や紫の牡丹の花は花鳥画にもよく見られる色であり、中国では生命力や官能的な艶美を表す色であったと考えられる。品種改良された牡丹の色彩について、『本草綱目』には「今東問、亦有色赤者爲好恭日、生漢中似羊桃、夏生白花、秋實圓緑、冬實赤色」と書かれていることから、赤、桃色、白の花があったことが窺える²³⁰。紫についてははっきりとした表記がないが、区別されている「冬實赤色」と書かれている色は、紫ではないかということが考えられる。上記の詩にあるように、牡丹は西王母の桃や、仙界の琪樹とも比較されていることから、天上に生えている植物にも劣らない、幻想的な花であることが窺える内容になっている。唐代に萌芽が見られる花鳥画と関わりが深い花のひとつであり、琉球の花鳥画作品にも頻繁に描かれていたことから、牡丹の画題が詩と同様に中国から伝来したとわかる。

中国から琉球に伝わった牡丹が描かれた作品に、孫億の『花鳥図』（図 3-1）がある。『花鳥図』は絹本に描かれ、向かって画中左下に大きく複数の穴の空いた太湖石が配置され、太湖石の前にイチハツ2輪と小さい白い花、太湖石の後ろには、番いの山鵲が留まった梨と思われる花が咲いた枝が左下から右上にかけて伸び、枝の前に薄紅がかった白、赤、紫の大輪の牡丹が咲いている。百花の王に相応しい風格を漂わせた大輪の牡丹が、画面左から中心にかけて配置され、主役として描かれていることがわかる。中国絵画の伝統的な構図である、3点の角を埋めない構図になっている。描法に関しては、鉤勒填彩の細い輪郭線の内側に彩色し、暈しを施して花卉の柔らかさを表現している。葉の線は、墨の他に薄い藍でも描かれた形跡があり、よく見ると2重の線で描かれている。線を2重にすることで、幾重にも重なる葉の柔らかさや、枝から複数の芽を出している、生き生きとした生命力を感じさせている。そして、赤い牡丹は、墨線だけでは花の重なりがわかりにくいからか、花卉を象る輪郭線に金泥が使われている。辰砂と思われる、コントラストの強い赤に負けない金が、細い輪

²²⁹ 白楽天『白楽天詩選』上、川合康三訳、岩波書店、2011年、171～180頁

²³⁰ 李時珍『本草綱目第11冊（第14巻）』胡承竜、1590年、15～16頁

郭線として使われることで、品のある表現になっている。それから、作品が床の間に飾って丁度良いサイズであることや、基底材の劣化が激しいことから、実際に飾っていた可能性が考えられる。これらのことから、琉球においても、牡丹は日常적으로めでたい吉祥のモチーフとして伝わっていたと分かる。

孫億の影響を受け、琉球で牡丹を描いた呉師虔の作品がある。大和文華館に所蔵されている『花鳥図』（図 3-2）は、紙本に描いた作品である。画面の中央に配置された大きく穴の空いた太湖石に絡まるように、紅白の大輪の牡丹が描かれている。太湖石の背後から左右に伸び、花を咲かせた梨の枝に番いの文鳥が留まっている。山鵲に似ているが、尾が短いため別種だと思われる番いの青い鳥と、家雀に似た鳥が3羽留まっている。孫億の作品と、描法や取り入れているモチーフが非常に類似している。中国絵画の伝統的な構図である、向かって画面左下、左上、右上の3点の角を埋めない構図になっている。描法に関しては、孫億と同様に鈎勒填彩の描法を用いており、細い輪郭線の内側に彩色し、暈しを施して花卉の柔らかさを表現している。葉の線に関しても、墨と薄い藍で2重の線で描かれているが、孫億より線の数少なく、すっきりとした葉の印象になっている。赤い牡丹も孫億と同様に、花卉を象る輪郭線に金泥が使われている。唯一、孫億との違いを感じるころは、太湖石の描法である。孫億の石の描法は、皴に沿った単調な片暈しを入れることでやや平面的で立体感が伝わり難いのだが、呉師虔の石の描法は皴の片暈しの技法だけでなく、石の質感を表現する細かい点を打つことで、立体感を出している。しかし、牡丹の描法や配置に関しては孫億の作品に酷似していることから、牡丹は中国から同様に吉祥のモチーフとして琉球に入ってきたことがわかる作品である。牡丹は琉球で吉祥のモチーフとして、絵画作品に限らず、漆器など多くの美術工芸品に使われている。

描かれた牡丹の色彩について、赤い牡丹に関しては、中国で赤は「紅事」で婚礼や祝い事を表すことから、吉祥を表す色彩であることがわかる。紫の牡丹は、白居易の詩にもあるように、艶やかで高貴なイメージをもつ花として用いられたと推察される。

野崎誠近の『吉祥図案解題』では、次のようなことが記述されている²³¹。

官居一品

唐の皮日休の詩に、

落盡殘紅始吐芳。 殘紅落ち盡して（桃や季がすんでから）始めて芳を吐き、佳名、

佳名喚作百花王。 百花の王と喚び作さる。

とあるより牡丹を百花の王と稱う。故に借りて一品官即ち最高位を寓す。

皮日休の詩に、牡丹は桃や季の花がすべて落ちた後に咲き始め、その素晴らしい名は百花

²³¹ 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、353～354頁

の王とされる。このように、詩や文学作品に頻繁に牡丹が取り入れられた。牡丹の画題には様々なバリエーションがあり、白頭や雄鶏、猫、蝶、松、竹、林檎、水仙、玉蘭、海棠、芙蓉、寿石などと組み合わせで描く。野崎誠近の先行研究によると、「官居一品²³²」のほかに、「國色天香²³³」「榮華富貴²³⁴」「富貴長春²³⁵」「長命富貴（富貴神仙）²³⁶」「功名富貴²³⁷」「富貴壽考（大富貴亦壽考）²³⁸」「白頭富貴²³⁹」「正午牡丹²⁴⁰」「富貴耄耋²⁴¹」「富貴萬代²⁴²」「富貴平安²⁴³」「神僊富貴²⁴⁴」「滿堂富貴²⁴⁵」「玉堂富貴²⁴⁶」などがある。「榮華富貴」は、芙蓉と牡丹の組み合わせで、花と華、芙と富が同音異声であることから富貴を示している。「富貴長春」は、牡丹と薔薇と白頭との組み合わせで描かれる画題である。富貴の象徴である牡丹と、別名長春花と呼ばれる庚申薔薇、そして、別名長春鳥と呼ばれる白頭を組み合わせることで富貴が末永く続きますようにという願いが込められている。「長明富貴（富貴神仙）」とは、八重咲きの桃（碧桃花）を神仙花と言い、寿石と同じく長寿を意味している。これらのものを、富貴を意味する牡丹と組み合わせることで富貴が永く続くことを願っている。また、「功名富貴」は、雄鶏は鳴いて天明を報じ、牡丹の花と組み合わせで描くことで、富貴を報じるめでたい図案になる。「富貴壽考（大富貴亦壽考）」は、牡丹と寿を表す寿石を組み合わせた図である。「白頭富貴」は、夫婦ともに白髪が生えるまで、富貴長命を願った画題である。そして、「正午牡丹」は、猫の目が正午になると一文字になることから、正午は時が満ちた状態を表す。そこに牡丹と組み合わせることで、牡丹が満開の時期を迎え、富貴全盛であることを示している画題である。「富貴耄耋」は牡丹に猫と蝶を組み合わせた画題である。猫は耄と、蝶は耋と同音異声であることから耄耋、すなわち長寿を示している。音韻から、牡丹と組み合わせでこのような画題が作られているものも多い。「富貴萬代」は、牡丹の花が咲いた枝を、蔓が巻きながら延びている様子を描いた画題である。蔓は萬と同音同声であることから、万代に続くという意味をもつ吉祥のモチーフである。富貴を意味する牡丹の枝が蔓になって続いていくことで富貴が何代にもわたって続くようにという画題である。いずれも「富貴」、即ち富が豊かで繁栄するようにという意味で用いられている。「富貴平安」は、花瓶に挿した牡丹の側に蘋果（林檎）を置くことで蘋と平の同音同声の意味を付

232 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、353～354頁

233 同上、野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』351～352頁

234 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—下』宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、19～20頁

235 前掲、野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』356～357頁

236 同上、野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』359～360頁

237 同上、野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』361～362頁

238 同上、野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』364～365頁

239 同上、野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』359～360頁

240 同上、野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』368～369頁

241 同上、野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』370～371頁

242 同上、野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』372～375頁

243 同上、野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』388～389頁

244 同上、野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』391～392頁

245 同上、野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』393～394頁

246 同上、野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』395～396頁

けている。また、花瓶に挿した牡丹と竹の組み合わせにも同様の意味がある、竹は平安を意味している。「神僊富貴」は、牡丹と水仙の組み合わせで、水仙は僊（仙の古字）を表すことから富貴と仙人を寓意したものだと思われる。「満堂富貴」は、牡丹と海棠を組み合わせ、海棠の棠と満堂の堂が同音同声であることからできた画題である。「玉堂富貴」は玉蘭花と海棠、牡丹を描いた画題である。玉堂は、翰林の役職名を意味している。玉蘭花と玉の字が共通であることから、役職に就いたことを祝うめでたい画題と推察される。

以上のように、牡丹は花そのものの美しさや薬効などから人々に珍重されてきたモチーフとして、慶事を祝う際に使われた。特に、花鳥画を構成する花のなかでも、「富貴」を表す代表的な吉祥のモチーフであるとわかった。

第2項 梅

梅（学名：Prunus mume）はバラ科サクラ属の中国原産の植物で、冬の画題として花鳥画に多く描かれる吉祥のモチーフである。飯倉照平は梅に関して、最初は食品として登場したことや、『詩経』（周・作者不詳）には、梅の実を投げ合うことで男女の愛を確かめる風習があると指摘している²⁴⁷。梅の実が夫婦にまつわる象徴的な意味を持たせて詩や吉祥図に用いられていた可能性が考えられる。飯倉は、詩文に梅の花が盛んに登場する時期は唐代頃と指摘している²⁴⁸。以上のことから、花鳥画の萌芽が見られる唐代に、梅が盛んに詩文に登場しており、絵画における吉祥を表す象徴的なモチーフとして使われ始めたのではないかということである。上記のことから、吉祥のモチーフの多くが、詩や文学から着想を得て吉祥のモチーフとして花鳥画に取り入れられ、絵画のモチーフとして確立したと考えられる。

梅を描いた中国の花鳥画には、呂紀の『花鳥図』（図 3-3）がある。画面左から右に向かって平行に伸び、力強く太い幹に白い花を付けた梅の樹に雌雄の雉子の番いが留まっている。雉子の種類は尾長雉と思われる。雄の雉子は後ろ向きで、画面右の白頭を見るように右を向いて左脚で立って留まっている様子が描かれている。尾長雉の名のとおり、長い尾が画面下の水につきそうな程である。雄の雉子の後ろに描かれた雌の雉子は、正面から左を向いて自身の羽繕いをしている様子で描かれている。右の梅の樹に続いていると思われる右上の梅の枝には、白頭の2番い（4羽）が留まっている。梅の花は枝の先に蕾があることから8部咲きと思われ、梅樹の裏には赤い椿が咲いており、咲いている花から、新春の季節であることが推測される。墨で描かれた樹木や岩と対比するように、赤い椿と白い梅の紅白と、鮮やかな鳥たちの色彩が画面に彩りを添えている。画面の左上には、切り立つ崖のような岩肌が濃い墨で陰影のはっきりした斧壁皴を用いて描かれている。梅樹の下には岩があり、水が流れている。岩には番いの鵲（カササギ）が留まっている。1羽は尾を上げて鳴いている

²⁴⁷ 『世界古典文学全集第2巻詩経国風書経』橋本循・尾崎雄二郎他訳、筑摩書房、1969年、33～34頁

²⁴⁸ 飯倉照平『中国の花物語』集英社、2002年、205頁

ように見える。この作品のなかで、梅は新春を表す花であり、番いの鳥と組み合わせて描かれている。白頭は白髪になるまで夫婦が仲良くいられるようにという意味の「白頭富貴」が用いられ²⁴⁹、鵲は、中国で旧暦の七夕に天の川を渡った「鵲橋」の伝説から、夫婦和合の象徴として描かれていた可能性が推測される。

梅を描いた琉球の花鳥画には、殷元良に描かれた『花鳥図』(図 3-4)がある。向かって画面の右中央下から左上に曲線的な梅の枝が1本伸び、細い針のような枝の先に小さな蕾が付き、八重咲きの白い花を咲かせている。また、画面下に向かって大きく湾曲した枝が1本伸びている。これらの2本の枝が重なって見え、1匹の大きな龍が、頭を下にして天から下りてくるようにも見え、非常に躍動的な構図になっている。全体的に花や蕾が少ない様子から、早春の時期を設定して描かれたことが想定される。梅の前には竹が生えており、竹の葉は青々として若く、幹も細い。竹の細い枝の上に、1羽の画眉鳥が留まっている。嘴をわずかに開いており、鳴いている様子が見てとれる。番いの鳥がいない様子から、他の鳥を呼ぶように鳴いている様子にも見える。梅の背後から白い花と今にも開きそうな蕾を付けた椿の枝が伸び、柔らかそうな花弁をした花が、梅の枝の間から顔を覗かせている。背景は描かれておらず、雪などの描写も見られないが、厳しい冬を乗り越えて春の訪れを予感させるモチーフが描かれている。この作品においても、梅は新春の喜びを祝う吉祥の象徴として描かれたことが推測される。

中国原産の梅は香りが良いことから珍重されてきたという説もあるが、飯倉は、梅が最初は食品として登場したのではないかという指摘をしている²⁵⁰。断言はできないが、飯倉の指摘の通り、最初は食用として珍重された梅が、いつしか香りの良さや、寒さに強く、趣のある力強い幹に、美しい花を咲かせる姿が中国で好まれ、吉祥のモチーフとして花鳥画に取り入れられたのではないかと思う。中国の花鳥画に吉祥のモチーフとして登場し、描かれた梅が、琉球の画家によっても描かれるようになったことは、自然な流れだったのかもしれない。

第3項 薔薇

薔薇(学名:Rosa)はバラ属バラ科の総称である。薔薇は古くから農家の垣根に鑑賞用として植えられ、また、香りを楽しむ薔薇水に加工するなど生活に用いられてきた花である²⁵¹。薔薇の文化史を研究した中野真里は、隋や唐の時代に薔薇が流行したこと、隋や唐以前の古代中国には固有の薔薇の文化はなかったのではないかと言及している²⁵²。なかでも、玫

249 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、366～367頁

250 飯倉照平『中国の花物語』集英社、2002年、204頁

251 『諸蕃志校釈・他』(宋・趙汝适著、楊博文校釈、中華書局、2000年)

252 中野真里「薔薇の文化史(その三)—東西の薔薇の出会い—」(奈良大学『奈良大学紀要』第40号、2012年)

瑰は香りの強さから主に化粧品や食品の香料として需要があった。月季は主に、鑑賞用として人々の目を楽しませてきた。飯倉照平によると、月季の名前が文献に登場するのは宋代の11世紀頃からであると指摘がある²⁵³。一般的に、ヨーロッパの文化圏で重要な花として扱われた歴史があるが、原産は不詳で、ヨーロッパで観賞用として品種改良された薔薇の多くの先祖が中国種であると推測されていることから、中国が原産ではないかとされているが、詳しいことはわかっていない。実際に、中国でも薔薇は愛好され、美術工芸品のなかに多く登場する。そして、中国の影響を受けた琉球の美術工芸品にも薔薇はモチーフとして使われていることから、琉球では中国から伝来したモチーフとして使われたのではないかと思う。

薔薇が描かれた中国の花鳥画には、高乾（1700年代）に描かれた『春王双喜図』がある²⁵⁴。高乾は、清代に活躍した画家で、沈南蘋（1682～1700年中期頃）の弟子にあたる。沈南蘋の後続として1729年に長崎に渡り、日本の画家に直接指導を行なった画家でもある。『春王双喜図』には、向かって画面中央からやや左寄りに石が配置されており、石の背後から薔薇が2本生えている。石に穴は開いていないが、水に侵食されたように左側が大きく抉れた痕がある。石の表面は角の丸くなった凹凸が多く、所々苔が生えたような描写が見られる。濃い墨と淡い墨を用いて石の皴を線の強弱を付けて描き、表面の凹凸を強調している。地面には針金のような細かい曲線で描かれた下草があり、均一で細かい点を打って苔のようなものを表現している。下草が青々としている様子から、季節は冬ではないことがわかる。地面には白頭の番いが並んで立っている。互いに顔を見合わせるように、直接地面にいることから、餌になる虫を探しているような様子に見える。白頭は鉤勒填彩の細い輪郭線で描かれ、線の内側を彩色している。一方は石の左側から、上に向かって伸び、花が一つと綻びかけた蕾が一つ付いている。もう一方は石の右側から左上にかけて伸び、満開の花が4つと蕾が二つ付いている。薔薇も同様に、鉤勒填彩の細い輪郭線で描かれ、線の内側を彩色している。葉と茎は同様に草緑色で彩色され、茎に生える棘は臙脂色で鋭く描かれている。薔薇の花弁は白く、八重咲きで、花の中心にかけて小さい花弁があり、淡い黄色に染まっている。作品の構図から、この作品のメインとなるモチーフは薔薇であることが窺える。白頭の番いの様子から、春の喜びと、夫婦和合を願うために描かれた花鳥画であることが推測される作品である。

薔薇が描かれた琉球の花鳥画には、毛長禧による『闘鶏図（闘鶏花房之図）』（図3-5）がある。『闘鶏図（闘鶏花房之図）』には、画面の中央に闘鶏と思われる矮鶏が大きく描かれ、画面の右から左にかけて薔薇の蔓が平行に伸びている。矮鶏と薔薇は鉤勒填彩の細い輪郭線で描かれ、線の内側を彩色している。矮鶏は、しっかりと薄塗りを何度も重ねて絵具が厚くなった様子が見て取れるが、薔薇は全体的に薄塗りの淡い色彩である。矮鶏と薔薇の彩色には決定的な差異が、このような彩色方法から、メインとなるモチーフが矮鶏であり、薔薇は背景を彩るために添えられた花であることがわかる。しかし、なぜ薔薇が背景に選ばれた

²⁵³ 飯倉照平『中国の花物語』集英社、2002年、69頁

²⁵⁴ 高乾『春王双喜図』絹本着色、1616～1912年代、個人蔵

かということ、薔薇が末長い繁栄の象徴であったことが理由として考えられるのである。『闘鶏図（闘鶏花房之図）』の薔薇の花弁はほとんど白色のように見えるが、よく観察すると淡い薄紅色に彩色されていることがわかる。このような色彩から、描かれた薔薇は月季（和名で庚申薔薇）であると考えられる。上記の作品の他に、章聲の『雪中花鳥図』、あるいは殷元良の『雪中雉子之図』の画中に描かれている薔薇は薄紅であることから、月季であると推測される。月季は別名長春花、月月紅などの名称と呼ばれ、一年を通して咲く花である。一年を通して咲くことから、永遠に繁栄していく吉祥の寓意を想像させ、絵画のモチーフとして取り入れられたのではないだろうか。

第4項 桃

桃（学名：Amygdalus persica L.）はバラ科モモ属の落葉小高木である。中国や琉球で、桃がどのようなイメージで描かれたかについて考察していく。中国絵画の「蟠桃獻壽」という画題では、「桃樹の下に仙人が桃を持つて侍立する圖」など、桃は仙界と結びつくイメージで描かれることが多い²⁵⁵。野崎誠近による先行研究では、「嵩山百壽」という、太湖石に桃、萱草、松栢を配置し、仙人の住む霊場を表現する画題があるのだが、そこで桃は百寿を寓意するものとして描かれている²⁵⁶。桃の文化史を研究した雨宮久美は、先秦時代の中国で、桃は生殖や生命力の象徴であったこと、後漢『論衡』（建武3～永元・王充）に引かれた『山海経』から、桃が辟邪の植物であったことを指摘している²⁵⁷。上記のようなことから、桃が仙境と結びつくイメージをもたれていたことが推測される。

それが窺える作品として、中国明代の画家、仇英の『桃村草堂図』に描かれた桃について解説していく²⁵⁸。『桃村草堂図』は、仇英の青緑山水を描いた代表作のひとつである。斧壁皴で描かれた切り立つ青緑色の山中の中腹に、周囲を桃の樹で囲まれた庵がある。桃の樹は満開の花が咲いており、葉はなく、節くれ立つ幹から伸びる細い枝に薄紅色の鮮やかな花弁が華やかである。戸がなく、開け放された室内には肘掛けや枕のような物が置かれ、下には敷物が敷かれている。質素な作りから、人が休むための最低限の庵であることがわかる。庵の前には川が流れ、傍らには庵の主だろうか、青い衣服を着た人物が座って何かをしている様子が窺える。庵の右側には階段があり、下にはまた一軒の民家がひっそりと松の後ろに隠れるように建っているのが確認できる。画面の中央下部には松林があり、そのなかに身分が高そうな白い漢服のような衣服を着た人物が歩いている。松林の前、画面左側には再び川が流れ、橋が掛けられている。茶色い衣服を着た人物が橋を渡る後ろ姿が確認できる。さなが

²⁵⁵ 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』上、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、282～283頁

²⁵⁶ 同上、野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』上、294～295頁

²⁵⁷ 雨宮久美「桃の文化的表象—日中比較の視点から—」（日本大学『国際関係研究』第37巻第2号、2017年）

²⁵⁸ 仇英『桃村草堂図』絹本着色、1494～1552年、故宮博物院（北京）

ら、鑑賞者が桃源郷に迷い込ませるような情景描写がされた作品である。仇英の『桃村草堂図』について、王敏は「皇宮の桃花園に招かれたことがあったのだろう。華やかな宮廷生活に浸っていても、それは一瞬の満足。(中略) 皇帝も庶民も『桃源郷』に夢をかけ、仇英の絵は愛されてきた。」と考察している²⁵⁹。

このように、中国で桃を主題にした作品の多くは、桃源郷が描かれることが多い。桃源郷の思想が人口に膾炙するきっかけとなった文献に、詩人であった陶淵明(365~427)の『桃花源記』(東晋・陶淵明)がある²⁶⁰。桃花源には、仙桃で代表される他に、多くの植物と動物が登場し、一般的に『桃花源記』は散文で書かれた物語と、物語に続く詩の2部構成になっている。桃花源には鶏、犬、蚕、桃、桑、竹、豆、粟が登場する。なかでも象徴的な植物が桃だろう。西王母が長命を望む前漢の武帝に仙桃を与えた『漢武故事』(六朝・作者不詳)に登場する²⁶¹。その他に、仙人が集う宴会、蟠桃会で孫悟空が桃を盗み食いして不老長寿となり、天界を追われる物語が書かれた『西遊記』(明・呉承恩)がある²⁶²。仙界の3000年に一度しか実をつけない仙桃は、命のシンボルとして書かれ、桃にまつわる話は中国文学に多数ある。桃は仙人の食べる果実として、当時から特別視されていたことが想像される。仙桃のモデルは、季(スモモ)ではなく、蟠桃(バントウ)と呼ばれる品種と考えられる²⁶³。道教では桃は不死の樹とされていることから²⁶⁴、ヨーロッパの理想郷思想に挙げられるエデンの園に生えている生命の木のように、理想郷には植物が登場する場合は多いのではないかと著者は解釈している。桃以外の植物では、桑、梅なども数えられている。断言はできないが、桃の花は花鳥画にも描かれ、桃花源や西王母の桃などの神秘的なイメージから、吉祥のモチーフとして描かれたことが推測される。

著者としては、中国文学のなかで培われた桃のイメージが、花鳥画にも投影されたのではないかと考えている。桃の花が描かれた中国の花鳥画の作品に、伝王淵の『桃竹鴛鴦図』がある²⁶⁵。『桃竹鴛鴦図』は、モチーフ全てに鈎勒填彩の描法で輪郭線を描き、輪郭線の内側に暈しを用いた彩色が施されている。構図は中央に大きく桃の木が描かれている。向かって画面の右から左上にかけて、鶺鴒のような青い小鳥が留まった桃の枝が伸び、桃の枝の背後から幹にかけて竹が2本生えている。桃の前には白い八重咲きの花が咲き、地面には大葉子が生えている。水辺の岩場には羊歯のような植物も見られ、湿潤な気候であることが窺える。水面には桃の花びらが3枚ほど浮かび、仲睦まじい様子を見せる鴛鴦の番いが泳いでいる。枝についているのは花より蕾の方が多く、水面に浮かんでいる桃の花が少ないことから、桃が未だ花の盛りを過ぎていない春の季節が設定されていることが分かる。奥の背景

259 王敏『花が語る中国の心』中央公論社、1998年、45頁

260 大矢根文次郎・船津富彦編『中国古典文学』高文堂出版社、1965年、65~67頁

261 竹田晃・黒田真美子編、竹田晃・梶村永・高芝麻子・山崎藍著『中国古典小説選Ⅰ 穆天子伝・漢武故事・神異経・山海経他漢・魏』明治書院、2007年、395~398頁

262 呉承恩『西遊記全訳第1巻』安藤更生・小杉一雄訳、富国出版社、1949年、70~71頁

263 白い果肉と丸く平たい形の中国原産の桃の品種。別名「座禅桃」とも呼ばれ、仙桃のモデルになった。

264 J・C・クーパー『世界シンボル辞典』三省堂、1992年、214頁

265 伝王淵『桃竹鴛鴦図』絹本着色、176.2×109.5、1280~1349年、ボストン美術館

は描かれておらず、水が幽玄の彼方から流れてくることを想像させる。中国で、桃の花は神秘的な異境の地を連想させるモチーフとして花鳥画に描かれたことが推測できる作品のひとつである。

琉球では、沖縄県立芸術大学に所蔵されている鎌倉芳太郎の写真資料のなかに、毛長禧に描かれた『桃竹白鴨図』(図 3-6)がある。この作品は現存していないため、色彩についてはわからないが、琉球の花鳥画にも桃が描かれたと分かる貴重な資料である。伝王淵の『桃竹鴛鴦図』と類似した画題が描かれた作品であり、桃の花と竹、水辺を泳ぐ水鳥の番いが描かれている点で共通している。画面の右中央から左上にかけて桃の枝伸び、花が咲き乱れている。桃の枝の先には、桜や梅に比べると細長い葉が5つ程出て、枝全体にたくさんの蕾がつき、おおよそ八部咲きで白く膨らんだ桃の花が咲いている。桃の枝の前には、笹が水面に向かって垂れ下がって生えている。枝の下は水辺になっており、白い鴨の番いが優雅に泳いでいる。手前の鴨は画面左に向かって泳ぎ、隣にいるもう1羽の鴨は羽繕いをしながら泳いでいる。鉤勒填彩の描法が施され、細い輪郭線の内側に彩色し、暈すことで鴨の羽の柔らかさを表現している。水面に走る波紋は、細い線で波の穏やかな動きが表現され、それらの細い線を隈取るように絵具が淡く暈されている。背景は、水面以外のモチーフは描かれておらず、水辺であること以外はわからない。ゆえに、桃と竹、鴨に自ずと集中して見る構図になっている。背景をあえて描かないことで、どこか特定できない、理想的な世界を描きだしているのではないだろうか。桃の花と水辺は、『桃花源記』の冒頭に出てくる漁師が桃花源へと迷い込む神秘的なイメージが連想される。琉球の画家である毛長禧も、桃花源のイメージを投影して描いたのではないかと考えている。

ここまで、花鳥画における吉祥のモチーフとされている植物について述べた。次節では、花鳥画における鳥の役割について、鵲、雉子、鳳凰の三つから述べていく。

第2節 花鳥画における鳥の役割

第1項 鵲(カササギ)

本項では、花鳥画における鳥の役割を考察するために、鵲(カササギ)について述べていく。鵲(学名:Pica pica)は、スズメ目カラス科の一種で、年間を通して同じ場所に生息する性質を持つ鳥(留鳥)である。

鵲は古くから鳴き声から吉報を知らせる鳥として、花鳥画に多く描かれてきたと思われる。鵲の画題について、野崎誠近による先行研究では「鵲は喜を報ずる鳥と謂ひ、晨に其の

鳴聲を聴けば其日に喜事ありと喜ぶ迷信あり俗に喜鵲と稱し喜を寓意す。」とある²⁶⁶。上記から、鵲は鳴くことに意味があったと推測される。絵画作品においても、鳴いているように鵲が嘴を開いている様子で描いている場合が多い。

元の孟珍による『春花三喜図』(図 3-7)では、皴のある太湖石の背後から生える青々とした若竹、唐蓮華躑躅²⁶⁷とよく似た赤い花、地面で戯れるように転がっている2羽の鵲と、それを見下ろすように竹にとまって鳴いている1羽の鵲が描かれている。鵲の透明感のある明るい青が冴えて見え、尾羽の芯の通った様子がしなやかな線描でよく描かれている。戯れる鵲たちの身のこなしは軽やかで、取っ組み合う様子からは緊迫感は感じられず、微笑ましい光景だと見て取れる。すべて鉤勒填彩の描法で、針金のように鋭く細い線で輪郭線を引き、線の内側を彩色するという描法である。花の赤と、竹の緑、鵲の青が画面のなかで絶妙なコントラストを生み、たった今、他所から鵲が飛んできて、戯れに鳴いている瞬間を切り取ったような様子から、これから届く吉報を暗示し、全体的に落ち着いた色彩ながらも爽やかな風を感じる、臨場感の溢れる画面に仕上がっている。

1803年に制作された余崧(1700後半~1829頃)の『双禽図』は、水墨花鳥画である²⁶⁸。余崧については、江蘇省元和の出身で、花卉翎毛、山水、人物画に優れたと伝えられている²⁶⁹。『双禽図』は、松と思われる老樹に2羽の番いと思われる鵲が留まり、上の枝から見降ろし鳴いている鵲と、それを見上げるように幹に留まった鵲が呼応するように描かれている。細すぎず太すぎない淡い墨線で、鵲の身体の丸みを曲線で柔らかく描き、嘴は細く鋭く、輪郭線は用いているが彩色はせず、墨の片暈しなどを行うことで立体感を作っている。松の老樹は、鵲とは対照的に、太い線で枝の先や、樹齢を重ねた幹のゴツゴツした樹皮が鱗のように描かれ、大きくうねるように伸びた幹が印象的である。『双禽図』には、吉報の象徴ともいえる番いの鵲が、寒さに強いことから生命力の象徴である松の老樹に留まって鳴くことで、幸福が永遠に訪れますようにと願って描かれたのではないかと想像される作品である。

余崧の『双禽図』と同様に、作者不詳、元代の織物である『雙喜圖』(図 3-8)にも、同様の構図とモチーフの配置が見られる。絹織物を軸に仕立て、竹と、向かって左から伸びる梅の枝に呼応するように上下に配置された番いと思われる鵲が織られている。画面右中央には「曉風香萼獨開遲、雙鵲娟娟報喜時、最是上林芳信早、分明春在萬年枝」の詩があり²⁷⁰、王曉の落款が織られている。王曉とは、『宣和畫譜』にも記載されている画家で生没年は不詳。泗州の出身で、鳴禽たちが荊棘の間にいるのを鷹に狙われている様子を描くなど、画技に優れ、郭乾暉に学んだとされている²⁷¹。『雙喜圖』は、王曉に描かれた絵画作品を元に作

²⁶⁶ 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、177~179頁

²⁶⁷ トウレングツツジ。中国ではリュウマチや腰痛の漢方薬にも使用される。

²⁶⁸ 余崧『双禽図』紙本墨画、96.9×41.1、1803年、橋本コレクション

²⁶⁹ 馬金伯『墨香居画識卷3』1700年代中期、墨香居蔵版、6頁

²⁷⁰ 国立故宮博物院『十指春風繡繡與繪畫的花鳥世界』2015年、228~229頁

²⁷¹ 毛晋『津逮秘書 85~87冊』崇禎中刊、1600年代、11頁

成された絹織物であると考えられている²⁷²。

琉球の花鳥画では、毛長禧の『花鳥図』（図 3-9）に同様の図像が見て取れる。断言はできないが、前述した『雙喜圖』が王暁の原本を忠実に再現して織られていると仮定すると、毛長禧の『花鳥図』は原本に近い作品の可能性はある。この2点に共通することは、上下に伸びる2本の梅の枝と、番いの鵲がその上下の枝に配置されている点である。しかし、『雙喜圖』は左から梅の枝が伸びていることに対し、『花鳥図』は右から枝が伸びている。枝の配置の変化に伴い、下部に配置された鵲は、頭の向きは両作とも同じだが、体の向きは『雙喜圖』では左を、『花鳥図』では右を向いている。このような構図と配置の変換に関しては、絵師が原本を反転させるなどして自由に創作した証拠であると推察される。植物が、向かって画面下から上に伸び、上下に鵲の番いが配置される構図は他の作品にも多くみられることから、非常にポピュラーな画題であったと窺える。また、上下に配置された番いの鵲の一方が嘴を開いて呼ぶように鳴いている様子から、鳥同士の関係性を考えさせる余地がある描法になっていることも、鵲がめでたい吉祥図であると想像できるのではないだろうか。

これらの作品から指摘できることは、鵲は一般的に広く知られたモチーフであり、「双喜図」は画家のなかでも共通認識として描かれていた画題と考えられる。上記のことから、鵲は、現代に至るまで美術工芸の分野で多く描かれ、花鳥画に描かれる鳥のなかでも人気がある瑞鳥だということがわかる。

第2項 雉子

次に、雉子について述べていく。雉子（学名：Phasianus versicolor）は、キジ目キジ科キジ属に分類される鳥で、季節問わず、羽の美しさから繁栄の象徴として、中国花鳥画に描かれることが多い。繁殖期が早春から始まり、春のはじめに鳴き始めることから、早春の吉祥画題として番いで描かれることがある。錦雉などの種類も描かれているが、本項で論じる雉子は、高麗（朝鮮半島）原産の高麗雉が描かれた作品について述べる²⁷³。

伝宋人の『歳朝圖』（図 3-10）は、作品名から、新年の元旦に1年の幸福を願って描かれたものと思われる。向かって画面左に切り立った岩の上には、番いの雉子が寄り添うように留まっている。実際の高麗雉は多湿気候には適応しにくく、しばしば樹木など高所に登って果実を取り、眠る生態がある。冬の季節に切り立った岩肌にいるという様子は、より自然な構図になっているのではないかと思う。雌の雉子は羽繕いをしているのに対し、雄の雉子は真下の風景を見つめ、周囲の様子を窺っているように見える。さながら、番いの雉子たちは今から飛び立つ準備をしているかのようだ。雉子の背後には立派な梅の樹木が生えており、左上から右下に伸びる枝には、白い花をつけ、3羽の雀が睦まじく止まっている。梅の幹の

²⁷² 國立故宮博物院『十指春風繡繡與繪畫的花鳥世界』2015年、228～229頁

²⁷³ コウライキジ。高麗は朝鮮の意を差す。

背後からは赤い山茶、すなわち椿が顔を出している。幹の間や手前には笹が見え隠れしており、画面奥は沢のように岩肌が露わになった間から水が流れている。雉子が止まっている岩の下には寒さに強い水仙の花が咲いており、全体のモチーフから読み取っても、冬の寒さを乗り越えて新しい春の訪れを感じる、新年の非常にめでたい構図になっている。

伝宋人の『歳朝圖』に近い画題で作られたと思われる、絹織物がある。宋代に制作された、作者不詳の『縑絲歳朝花鳥』(図 3-11)である²⁷⁴。構図も登場する動植物のモチーフも伝宋人の『歳朝圖』と全く似通っているが、違いとしては、背景に水の流れる沢の様子が描かれていないことと、梅に留まる雀が番いのムクドリ科の八哥鳥になっていることが指摘できる。

先述した 2 つの作品例を踏まえて、さらに雉子の描かれた類似する作品として明代の呂紀(1492 頃～1505)によって描かれた『寒雪山雉圖』(図 3-12)を取り上げ、述べていく。

『寒雪山雉圖』は、切り立った岩肌と樹木に雪が積もり、寒さに耐えるように 1 羽の雄の雉子が止まっている。伝宋人の『歳朝圖』と類似しており、また、岩の背後には笹も描かれている。地面は沢のようになっていて、雪解け水だと思われる水が流れている様子が描かれている。さながら、文人の理想とする水の姿を描き出したような様子が見て取れる。

明末清初の絵師、孫億は『花鳥図(康熙庚寅年作)』を描いている²⁷⁵。柳の老木の枝が向かって画面右下から左上にかけてしなやかに伸び、番いの雉子が描かれている。上記の作品との違い、柳や草花が青々と描かれている晩春から初夏にかけて季節が設定されていると思われる。柳の老木の根元には白い花が咲き、青い太湖石が置かれている。老木の周囲を取り囲むように大葉子の花が咲き、画面の奥には水が流れている様子も確認できる。雉子の番いのポーズが伝宋人『歳朝圖』に酷似していることから、伝宋人『歳朝圖』に関連する粉本や模写などを基に、構図を反転させて描いたのではないかということが考えられる。

上記 4 つの作例に類似した雉子は、琉球の絵師である殷元良によっても描かれている。琉球に直接影響を与えた中国の絵師、孫億によっても描かれていることから、類似した作品や粉本が琉球にも入ってきた可能性が考えられる。琉球の画家である殷元良の『雪中雉子之図』が、中国の画家である章聲に描かれた『雪中花鳥図』の模写であることについても、粉本の輸入の可能性において同様の指摘ができるが、前章でも述べたため、ここで作品に言及することは割愛する。前述したような、雪中で雉子が厳しい冬を乗り越え、年中夫婦和合する意味を持たせることは、琉球にも伝わったと言えるのではないだろうか。

このように、雉子の描かれた作品は、一年を通して繁栄の象徴として描かれること、そして、原画あるいは粉本を模写して描かれてきたこと。それから、番いは早春の季節の設定で描かれると、夫婦和合を意味する可能性があることである。画家たちが実際に雉子の生態をある程度理解したうえで、繁栄を意味する吉祥の象徴として描かれたのではないかと推察している。

²⁷⁴ 國立故宮博物院『十指春風縑繡與繪畫的花鳥世界』2015年、214～215頁

²⁷⁵ 孫億『花鳥図(康熙庚寅年作)』絹本着色、153×52.1、1710年、個人蔵

第3項 鳳凰

本項では、鳳凰について述べていく。鳳凰とは、一般的に東アジア全域に伝わる実在しない想像上の鳥であり、瑞鳥として知られている。後世になると地域ごとに形態が異なって伝承しているが、本項では中国に伝わる鳳凰について述べていく。実在する鳥類とはかけ離れた特徴をもち、鳳凰は百鳥の長にして鳥王と呼ばれ、雄が鳳、雌を凰とされている。野崎誠近による『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』では、名君の出現を予期し、天下泰平の世に現れるといわれる伝説上の瑞鳥のモチーフであると書かれている²⁷⁶。また、鳳凰について「百朝鳥王」という様々な種類の鳥に鳳凰が囲まれた画題についても述べられている²⁷⁷。当時の人々の感覚では、鳳凰は実在すると信じて描かれていたことも予想されるが、実際に見たことがいる人はいなかっただろう。『東洋畫題綜覧』では、次のようにある²⁷⁸。

鳳凰は昔から瑞鳥として書き出された理想の鳥で鱗、龜、龍と共に四瑞として尊重され、その形は莊嚴華麗を極め、鳥類のもつ凡ゆる美と威嚴を備へ、目出度いものには絶えずこの鳥が現はれて来る。

上記のように、鳳凰が四瑞のひとつであることが述べられている。四瑞とは、『礼記』（前漢・戴聖）に記述されている4種類の瑞獣のことである²⁷⁹。現在の四神と通じるものであり、鳳凰が神獣として古くから人々に親しまれてきたとわかる²⁸⁰。また、野崎誠近による先行研究では、次のような付記が書かれている²⁸¹。

又鳳は皇と同音同聲（Hung2）なり。且飛べば群鳥慕ふて之に従ふ状は、正に是れ明君の威德其のものを寓すなり。

鳳凰の「凰」と皇帝の「皇」が同音であったことから、鳳凰は皇帝の権力そのものの象徴だったとある。上記の理由から、政治的な意味でも好まれたモチーフとして、美術工芸作品のなかに取り入れられたことが推察される。

当時の画家たちも例外に漏れず、いわば様式化された「鳳凰」の姿を描いてきた傾向が見られる。以下、中国と琉球の画家による鳳凰を描いた作品について詳しく解説していく。

²⁷⁶ 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』下、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、76～77頁

²⁷⁷ 同上、野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』下、296～298頁

²⁷⁸ 金井紫雲『東洋畫題綜覧』芸艸堂、1943年、857～858頁

²⁷⁹ 戴聖「禮記第九禮運」前漢（『漢文大系』巻17禮記、富山房、1992年、12頁）

²⁸⁰ 四神。中国の神話に登場する天の四方を司る靈獣。東の青龍、南の朱雀、西の白虎、北の玄武である。

²⁸¹ 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』下、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、296～297頁

中国の画家によって描かれた作品に、孫億の『鳳凰牡丹図』(図 3-13)がある。『鳳凰牡丹図』は、向かって右向きの鳳凰が画面の中心に描かれ、薄墨色の太湖石に留まり、白、赤、紫、薄紅色の牡丹が周囲を取り囲むように咲き誇っている。太湖石には複数の大きな穴が開き、緑青の点を打って苔を描き、鳳凰は灰褐色の絵具で彩色された太湖石の上に留まっている。太湖石の背後の、左から右上にかけて、杏と思われる薄紅がかった白い花を咲かせた枝が伸び、太湖石の前、画面左下には白い薔薇のような花を確認することができる。鳳凰は鉤勒填彩の技法で描かれ、身体は実在する鳥のようにリアリティがあるが、顔は嘴が小さく、目は横に切れ長で、瞳が小さく、白目の部分が大き。人間のような、鳥にしては異様な顔立ちをしている。脚は白く、身体の羽は緑青、白緑、辰砂、群青、金泥と思われる絵具で色彩豊かに着色されており、華やかでどこか異質な存在を想像させる作品になっている。花と鳳凰と太湖石以外のモチーフはあえて描かないことで、わずかに背景を想像する余白が残されており、鳳凰が現実を超えた世界から降り立ったような描法になっている。まるで鑑賞者に想像の余地を与えるかのような画面構成の作品である。この作品は、現実を超えた至極の吉祥の世界とつながっているような構成になっているのではないかと著者は感じている。

琉球の画家によって鳳凰が描かれた作品に、向元瑚の『桐牡丹鳳凰図』(図 3-14)がある。作品は現存していないが、沖縄県立芸術大学に所蔵されている鎌倉芳太郎資料の写真に残されている。この写真を見る限り、色彩についてはわからないが、『桐牡丹鳳凰図』の鳳凰の描法は、孫億の『牡丹鳳凰図』の鳳凰の描法と酷似している。『牡丹鳳凰図』との違いは、鳳凰が番いで描かれているところだが、両者の顔はよく似ている。鳳凰の雌雄についても、鳳が雄で凰が雌と伝えられているが、1羽で完全な存在であるためか、雌雄に外見的な違いは無い。鳳凰の背景の花木や鳥などは鉤勒填彩を用いて線は細く、写実的な印象となっている。鳳凰の線は細いものの、まるで仏画のように平面的で、写実的というより伝説上の鳥の神々しさを表現するために敢えて背景と差を付けた描法をされている。鳳凰は桐の木に宿り、不吉の象徴とされている竹の実を食べるといふ謂れがあることから、桐のモチーフが取り入れられている。しかしこの桐は、ただの桐ではなく梧桐とよばれる神聖な鳳凰が羽を休ませることのできる唯一の木であり、梧桐は朝日の照る山の端に生じるといふ²⁸²。鳳凰の背景に配置された牡丹は、百花の王として名高いモチーフである。これらのモチーフから、百鳥の王である鳳凰が現れ、百花の王である牡丹が咲き誇るというめでたい画題であることがわかる。以上のように、用いられた画題から、琉球の画家によって描かれた鳳凰は、中国明代の花鳥画から影響を受けたことが推測できるのである。

また、これらの作品から、鳳凰が吉祥の到来を象徴し、鑑賞者である人間の目の前へ舞い降りてくるという設定になっていると思われる。鳳凰は神獣という扱いになっているが、神獣が鳥という動物の形態をした設定になっていることに、当時の人々の意図があるように思う。著者独自の解釈なので、実際には異なる可能性があり、断言はできないが、古代の人々にとって、鳥は未開の場所である大空を自由に飛び、現実を超えた神秘的な存在だった

282 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』下、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、204～205頁

ことが想像できるのではないだろうか。

著者が考える、現実を超えた至極の吉祥の世界とは、一種の楽園の世界観を想起させ、自由に行き来する鳳凰は楽園に棲む鳥をイメージする。楽園は、現実を超えた世界にあり、生と死や老いがありながらも、苦しみはなく、生き物たちが自由に生きることができる世界である。花鳥画が、吉祥のモチーフを組み合わせた、理想的で現実離れした世界であるとする、花鳥画に描かれた鵲や雉子、鳳凰などの鳥たちは、楽園に棲む鳥たちのイメージで描かれたのではないかと考えている。

第3節 仙界と石

第1項 青緑山水と青い太湖石

花鳥画を構成する要素に、石の存在がある。中国では古代より石を珍重する文化がある。庭園を飾るための文化や、絵画作品としても描かれてきた。絵画に描かれた石のなかでも、本項では青緑山水と太湖石の関係性について述べていく。一般的に、庭園装飾や絵画作品に用いられた石は寿石（石の雅名²⁸³）と呼ばれ、太湖石や英石、建石が有名である。石は、皴、瘦、透の3つの観点より鑑賞する。なかでも、青い太湖石についての考察を述べていく。太湖石は、絵画作品のなかでも多く描かれた石である。描かれた太湖石のなかでも、群青などで青く着色された太湖石という特異な存在は、明清代の花鳥画に散見される。確固たる根拠が見つかっていないため、断言はできないが、著者としては、描法が似ていることから、不自然に青く着色された太湖石は、中国の青緑山水に萌芽を見ることができるのではないかと仮定し、仙界を象徴するモチーフではないかと考察していく。特徴的な青い太湖石について述べる前に、まずは青緑山水について述べていく。

特徴的な青緑の山々が描かれた山水画は、一般的に「青緑山水」、あるいは「金碧山水」と呼ばれている。唐代に李思訓（651～718）が金碧山水を描いており、古くから描かれてきた画題とわかる²⁸⁴。宋代には、唐に描かれた青緑山水の模写『無款明皇幸蜀圖唐（宋摹本）』が残されており、後世に渡って需要が高い画題であったと窺える²⁸⁵。明代には、青緑山水の作品の多くが太湖石の産地である江蘇省蘇州で制作されている。

しかし、蘇州で制作された青緑山水の多くは文人画家の贋作であり、総括して「蘇州片」と呼ばれている。蘇州片とは、一般的に中国の骨董商の間で使われてきた言葉であり、明の

283 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』上、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、227頁

284 百橋明徳「隋・唐の絵画」（百橋明徳・中野徹編『世界美術大全集』東洋編4巻隋・唐、小学館、1997年、327頁）

285 作者不詳「無款明皇幸蜀圖唐（宋摹本）」絹本着色、55.9×81、960～1279年代、国立故宮博物院（台北）

中後期から清の中期にかけて蘇州で最大の書画の贗作マーケットで作られた作品のことを指す。作品の特徴としては、精緻な工筆画で、鮮やかな青緑山水が描かれている。蘇州の専諸巷や桃花には、贗作づくりで生計をたてる民間の画工が多く集まり、独自のマーケットを築いていた。しかし、蘇州片を贗作として片付けてしまうには秀作が多く、当時人気を博した作品の傾向を見出せることから、現在では美術史上の現象と捉えられている²⁸⁶。蘇州片のなかでも、多く作品が残っていることから、当時人気を博したと思われる仇英の青緑山水の作品について述べていく。

仇英（1494～1552）は、明代中期に蘇州で活躍した画家である。山水、人物、花鳥など幅広く描き、沈周、文徵明、唐寅と並ぶ明四大家のひとりに数えられている²⁸⁷。周臣（1450頃～1535）に師事し、影響を受けたことがわかっている²⁸⁸。仇英の『桃源仙境図』は、画面の手前から奥にかけて、曲がりくねって高く聳え立つ青緑山水の山が連なり、山間を雲が覆い隠している²⁸⁹。山の中腹には楼閣が見え、画面手前には松林が描かれており、白い衣服を着た3人の男性が座って何やら話し込んでいる様子が窺える。男性達は青緑色の岩で取り囲まれ、前には川が流れている。川には橋が掛かっており、濃い緑茶色の衣服をきた人物が荷物を抱えて渡っている。同様の衣服を着た人は橋の右側の岸にも居り、話し込む男性達を見ている。話し込む男性達に比べると、濃い緑茶色の衣服をきた人物達は小さく描かれていることから、中心的なモチーフは3人の男性であることがわかる。山全体は荷葉皴法を用いて、山の頂上に植物の葉を乗せるように描き、細長い山のシルエットに合わせて頂上から下にかけて垂直に下ろす皴の線を左右交互に引いている。なんと言っても特徴は目の醒めるような鮮やかな青緑色の色彩だが、背景の山に比べて、談笑している男性達の周囲に配置された岩肌は、特に群青が厚く彩色されている。青く美しい山に囲まれた世界で、宮崎法子は仇英の描く青緑山水について、次のような見解を示している²⁹⁰。

まず、山水画では、仙界仙山、桃源郷といった理想郷を、古代の画法である青緑山水で描く。古の神話的世界と、青緑という古代の山水技法が、意図的に結び付けられ、仇英はこのような理想郷をすべて青緑山水で描いている。美女の住む後宮は手の届かぬ禁断の場であり、仙界と同じである。それをさらに古代の漢の後宮として描くことで、二重三重のベールに包まれた、夢の仙女の宮殿としている。「漢宮春暁図巻」の宮中の太湖石が濃い青で塗られるのも、仙界ゆえであろう。一方、現実世界における理想、夢である文人の精神世界を表す山水や人物は、濃彩ではなく水墨を基調に描かれる。

286 楊新「明代絵画と贗作 偽を去り真を存し、明人を識る」（西岡康宏・宮崎法子編『世界美術大全集』東洋編8巻明、小学館、1999年、332頁）

287 国立故宫博物院『明四大家特展仇英』2014年、2頁

288 国立故宫博物院『明四大家特展仇英』2014年、2頁

289 仇英『桃源仙境図』絹本着色、1494～1552年、天津博物館

290 宮崎法子「明代の絵画」（西岡康宏・宮崎法子編『世界美術大全集』東洋編第8巻明、小学館1999年、119～121頁）

つまり、宮崎は、古代の画法である青緑山水で仙界を描くことによって、青緑山水が仙境と結び付けられることを指摘している。また、宮崎は『漢宮春暁図巻』の宮中の青い太湖石が、青緑山水で描かれた仙界ゆえに濃い青で塗られていると推察している。このような指摘からも、著者は青い太湖石は仙界と関係するモチーフといえるのではないだろうかと考えている。

神秘的な青い石が波打つようにダイナミックに描かれた作品に、李子達（1540頃～1621頃）の『石湖雅集図扇面』がある²⁹¹。この作品は、金盞に描かれた扇面である。丸みを帯びた鮮やかな青緑色の岩が、波のように画面のなかで躍動するように配置され、岩の合間を縫って松が生えている。松の陰に建っている茅葺小屋の中では、文人が人物の手を借りて、何やら筆を取ろうとしている。奥にはさらに茅葺の屋敷が建っている。なかにも人が数人いる。他にも牛や犬、寛いだ人々の様子も見える。作品のタイトルにある石湖とは、江蘇省蘇州の南東にある淡水湖で、太湖の湾である。実際の石湖の風景とは違い、石が青く着彩されている理由は、青い石が連なる仙界であることが想定される。李子達がアトリエを構えていた蘇州近郊の石湖を描いた扇面図で、扇面という媒体から手軽な贈答品として描かれたようであるが、身近に持ち歩くアイテムに青い石を描いたことから、当時の人々の青い石に対する関心を垣間見ることができる作品となっているのではないだろうか。

前述した作品とは趣向が異なるが、青緑山水が文人たちに好まれたと推し量れる作品に、清代の王鑑（1598～1677）による『青緑山水図』がある²⁹²。紙本に鮮やかな色彩で描かれ、緑の連なる山々は所々青く色づき、傾斜が緩やかな山の印象を瑞々しくしている。山の周囲は水辺が広がり、橋が架けられ、舟で水辺を渡る漁師の姿もある。また、山の谷間には松が生え、集落のような建物も確認できる。墨の線は柔らかく、薄墨で輪郭線を描き、線の内側を淡い色彩で何度も塗り重ねることで、大らかで雄大な自然の風景を描き出しているように思われる。『石湖図扇面』とは違い、画中に登場する人の姿は少なく、俗世間から離れ、隠棲を想像させる静かな様子の青緑の山々が描かれていると思われる。

著者が撮影した実際の太湖石（図 3-15,3-16）は無数の穴の空いた凹凸のある石である。石灰岩できており、実際の太湖石の色は濃灰色やくすんだ緑がかかった灰色をしていることが多い。太湖石とは、江蘇省湖州の西に広がる、太湖という湖から採れる石である。白居易以後、中国の造園に欠かせぬ素材となり、石を山岳に見立てるミニチュールの美学のひとつだったと想像される。彩色せず淡墨で描かれた太湖石もあるが、本節では中国や琉球で描かれた着彩された太湖石について着目していく。制作者の視点から見ると、太湖石は花や鳥に比べて、画の中では目立たなく描かれることが多いモチーフのように感じているのだが、特に孫億が描いた太湖石は、群青や緑青などの鮮やかな青緑色が使われ、画の中で目を引くモチーフとして描かれることが多く感じる。鮮やかな色彩や筆法からは、青緑の山々を彷彿と

²⁹¹ 李子達『石湖雅集図扇面』金盞着色、16.0×48.3、1610年、橋本コレクション

²⁹² 王鑑『青緑山水図』紙本着色、23.0×198.7、1658年、故宮博物院（北京）

させる。画中に描かれたモチーフのなかでも主張が強く、目立っている。断言はできないが、同じ作者として、あまり重きをおいていないモチーフに群青や緑青などの当時から高価な絵具を用いたとは考え難く、画家としては何かしらの意味があるモチーフとして描いたのではないかと推察している。その意味というのは、青緑山水が関係し、仙界のイメージをしていたのではないかと想像しているが、確固たる根拠が見つからないため、断言はできない。青い太湖石を主役として描いた作品に、余省の『太湖石図』がある²⁹³。余省（1736～1795）の『太湖石図』は、紙本に画面左上に詩を、下部に太湖石を、墨と淡い色彩で描かれた作品である。掠れたような動きのある筆致で淡く輪郭線と皴を描き、いくつもの穴が開いた凹凸のある岩肌は、太湖石の特徴をしっかりと捉えている。柱状に伸びた組織は大きく空いた穴に対して絶妙なバランスをとりながら、石の上部を支えている。この作品からは、当時、太湖石は単体で絵に描かれ、鑑賞されるほど文人たちの間で愛好されたと推測される。

また、宮崎法子は、仙界が、身近な太湖石などの庭石に再現されていたことについて、次のように見解を示している²⁹⁴。

このような変わった石（奇石）を賞翫するというのも、唐宋以来の伝統的な文人の文化であった。太湖石の多くの洞は、神仙の住む洞窟であり、小宇宙に通ずると考えられていた。仙界は、山水画ばかりでなく、このように庭園や庭石のなかにも再現されていたのである。

宮崎の指摘したように、仙界が山水画ばかりでなく、庭園や庭石の中にも再現されていたとすると、庭園にも通ずる一種の楽園的な世界観を描いた花鳥画に登場する青い太湖石も、前述した仙界などの理想郷、すなわち広い意味で楽園を想起させるモチーフとして描かれたのではないであろうか。

制作者の立場から考えると、メインではないモチーフを描く際に、当時から貴重だった群青や緑青などの高価な絵具をわざわざ使うとは考え難い。断言はできないが、太湖石に何か意味をもたせ、石を青くしているとしか思えないのである。それは、孫億の群青で描かれた太湖石にも言えることで、毛長禧の描く太湖石にも似た描法が確認できる。あくまで推測の域を出ないが、中国から影響を受けている琉球も、理想的な世界観を彷彿とさせる意味で、青い太湖石を好む文化が伝わっている可能性があるのではないだろうか。

次項では、奇石や青い太湖石などの石の存在が、花鳥画史のうえでどのような存在と立ち位置にあったのか、考察していく。

²⁹³ 余省『太湖石図』紙本淡彩、77×26.4、1700年代、橋本コレクション

²⁹⁴ 宮崎法子『中国絵画の内と外』中央公論美術出版、2020年、41頁

第2項 花鳥画と青い太湖石

中国では、古代から石を珍重する文化があった。なかでも、北宋末の徽宗帝が庭園を作るために、珍しい植物や石を調達させた「花石綱」が有名だろう。徽宗は多額の費用と労働力をかけて花石綱を行ったことから、民衆の恨みをかい、蜂起が原因となって北宋は滅びたことから、当時の石を愛好する文化は熱狂的だったと考えられる。この花石綱で運ばれた石には太湖石が含まれていたことから、太湖石は造園をするうえではなくてはならない存在だったとわかる。また、太湖石は庭を装飾する石としてだけではなく、絵画作品にも描かれた。花鳥を彩るモチーフとしても、当時はいかに石の需要があったかを窺い知ることができる。本項では、青い太湖石が、花鳥画史のうえでどのような存在と立ち位置にあったのか述べていく。

確固たる証拠が見つからないため断言はできないが、著者は、青緑山水から派生した青緑の色彩が、奇石図にも取り入れられるようになり、画家の手によって青い太湖石が描かれるようになったのではないかと推測し、考察していく。はじめに、石が中国絵画のなかでどのように受容されたかについて述べていく。

米万鍾（1570～1628）に描かれた『柱石図』は、光沢のある絨という素材に、大きく奇妙な形態の石を単体でクローズアップして描いた作品である²⁹⁵。水に侵食されたような穴が無数に空き、柱状になった石の塊が描かれている。苔が僅かに生えているような点も打たれており、柱状の石の組織が風雨に侵食されているのが見て取れる。コントラストの強い濃い陰影をつけ、淡く柔らかな墨線で直線状の皴を用いて岩肌を描き、縦に皴が走っていることを表現している。全体としては鋭く、シャープな印象を受ける。どっしりとした重さというよりは、年月を経て乾燥し、風雨にさらされて内側が空洞になった老木のような軽さを感じる。

倪元璐（1593～1644）による『文石図』も絨本に描かれ、向かって画面上部に詩、下部に奇石を描いた作品である²⁹⁶。滑らかな丸みを帯びた岩肌に、無数の穴が空いており、独特の形状を生み出している。細く柔らかい線で皴を描き、陰影は強くなく、光が当たっている部分は地色を活かして着彩はされていないことから、重さは感じず、全体的に軽やかな雲のような石に仕上がっているように感じる。

周少白（1806～1867）に描かれた『牡丹竹石図』は、向かって画面中央に配置された石と、石の背後に牡丹と竹を描いている²⁹⁷。石は太湖石と思われ、大きな穴が複数開き、走るようなスピード感のある筆致で描いた線の内側を、藍のような絵具で全体的に淡く青が塗られている。石の後方左側に描かれた牡丹は2つの大輪の花が咲き、淡い薄紅色で塗られている。石の後方や周囲には低い笹を描き、淡い緑色をしている。青く塗られた太湖石は、

²⁹⁵ 米万鍾『柱石図』絨本墨画、127.0×49.4、1600年代、根津美術館

²⁹⁶ 倪元璐『文石図』絨本墨画、155.9×47.8、1636年、大阪市立美術館

²⁹⁷ 周少白『牡丹竹石図』紙本淡彩、129×62、1800年代、個人蔵

寿石であり青緑山水を彷彿とさせ、牡丹は富貴を、竹は長寿を意味したモチーフであることから、めでたい画題であることがわかる。周少白は文人であり、石を描くことに関しては清代第一の画家であったと伝えられている²⁹⁸。石単体を描いた作品が多いなかで、このように吉祥のモチーフである花木と組み合わせて描いた作品があるということは、文人のなかでも花鳥などの吉祥の画題を描くことがあったとわかる。

断言はできないが、これらの作品から推測されることは、青緑山水で使われた画法が、文人が描いた奇石図や、画家が描いた花鳥画の太湖石にも見られるのではないかということである。

一見、グロテスクにも思える石が、どのような経緯で吉祥を表すモチーフとして好まれるようになったのか。そして、どのような経緯で絵画作品に描かれることになったのか。はっきりとしたことはわからないが、奇石収集については、北宋から清代にかけて奇石や石に関する愛好の歴史は見てとれ、北宋以前から怪石の言葉があったと思われる。

福建省出身の劉熙載（1813～1881）による『藝概 卷五』（清・劉熙載）には、「怪石以醜爲美，醜到極處，便是美到極處」という一文がある²⁹⁹。怪石は美を以て醜となすという意味で、すなわち、いくつも表面に穴が開くなど、表面に凹凸や皴に特徴がある奇怪な形状の石が美しいとされたことについて言及したものである。「怪石」という言葉は孔子（紀元前 552 頃～479）の『尚書』（夏～周末・孔子）にも見られ³⁰⁰、白居易（772～846）の『太湖石記』（唐中期・白居易）には、このように述べられている³⁰¹。

太湖石記

煙翠三秋色 波濤萬古痕 削成青玉片 截斷碧雲根
風氣通巖穴 苔文護洞門 三峯具體小 應是華山孫

川合康三による日本語訳は、次のようである³⁰²。

煙るような翠は 3 月の色。波の模様は 萬古の痕跡である。削り取られた青玉が 1 片、切り出された碧の岩石。風は遠い巖の洞まで通じて、綾ある苔が洞窟の口を守っている。小さくとも山峰をそのまま備えた姿をしており、まさに華山の孫というべき姿というものである。

298 雫三桂「画家周少白」（人民美術出版社『中国古代名家作品先粹周少白』2010 年、1 頁）

299 劉熙載「藝概 卷五」（劉熙載『劉熙載文集』、江蘇古籍出版社、2000 年、186 頁）

300 孔子『漢文大系第 12 卷尚書毛詩』富山房、1969 年（孔子『尚書』卷第 3 夏書、禹貢 6～7 頁）

301 白樂天『白樂天詩選』下、川合康三訳、岩波書店、2011 年、173～175 頁

302 同上、白樂天『白樂天詩選』下、173～175 頁

このように、『太湖石記』には太湖石の情景が詠われており、太湖石が当時どのようなものであったかについて触れている。波の模様、というのは水に侵食されたような穴が開き、凸凹のある表面のことである。岩に空いた穴の向こう側に波が青い宝石のように美しく見える様子が書かれている。風は遠い巖の洞まで通じて、というのは、岩を貫通するような風穴が開いており、穴の縁を緑色の苔が生えているという意味だと思われる。小さくても立派な山のような岩であり、華山という道教の山として知られる名山のようだと喩えられている。ここで着目すべきところは、太湖石の形状や色彩について明言されているところである。太湖石には波の模様があり、小さな山峰の形をした、くすんだ青や緑がかかった岩だという。

このように、唐代中期には太湖石の美しさを賛美する詩があった。しかし、見方によっては形状から太湖石を奇妙な石とを感じる者もいたのではないかと、著者は考える。太湖石と怪石、醜石はすべて分けて考える必要があるが、制作者の視点では「石を描く」という行為を行ううえで、共通した認識があるのではないだろうか。現代では、怪石や醜石を描くことについて、宇佐美文理は次のような指摘をしている³⁰³。

つまり、怪石は昔からあり、怪石に封する趣味も以前からあるわけだが、ここで注意せねばならないのは、「怪石」でなく、「醜石」という表現が北宋になっていきなり現れ始めるらしいことである。しばらく繪畫史に目を向けてみるなら、言うまでもなく、「怪石」の繪畫は、宋代にはじまるものではない。すでに『歴代名畫記』（論畫山水樹石）で呉道玄が「怪石」を描いたとされ、そして宋代になると「枯木怪石」と言われる如く、「通常志向されてきた樹石」ではなく、「葉もない」「形もよくない」樹石を志向するようになる。つまり、北宋の状況は、確かに一面では中唐以来の流れを受けたものと言えるのだが、問題は、それに加えて、「怪異な形で存在している石を描く」のではなく、「畫家自ら怪異な形象を石に賦與する」という發想に変わってきているのではないか、ということである。（中略）

つまり、いわば「自由な造形」をすることが「最も」許されるものとして、「石」は繪畫史上で特異な地位を占めるようになるのである。

上記で宇佐美が指している怪石とは、文人に好まれた奇妙な造形をした石を指している。著者が着目している部分は、宇佐美が繪畫史のなかで、石の表現が怪石に止まらず、醜石と呼ばれる石へと意識が向けられるようになり、石は畫家が自ら自由に造形できるモチーフとして、特異な存在であることを指摘しているところである。宇佐美は、一般的には醜いと感じられる、凹凸や複数の穴が開いた一見グロテスクな石が、関心を惹くものとして描かれたことについても言及している。ここで登場する、怪石と醜石は、表面に穴の開いた凹凸や

³⁰³ 宇佐美文理『中国藝術理論史研究』創文社、2015年、139～140頁

皴に特徴がある奇妙な形状をした実際の石を指す言葉が、北宋前後で意味が違ってきていることである。宇佐美の考察を踏まえると、北宋以後の石は、最初から奇妙な形状をした実在の石ではなく、画家自ら石を変容させて描いた石も含まれる可能性がある。太湖石は、太湖で採れる実在する石の名称であることから、変容されずに描かれてきた可能性もある。もしくは、太湖石ではない石を、画家が太湖石として形を変えて描いた可能性もある。実在の石を自由に変容し、創作して描いてきたことから、中国絵画史における石は、広く求められ、愛好されていたのではないだろうかと推測される。上記の宇佐美の指摘には賛同でき、制作者の視点から、花鳥画に描かれる太湖石には、画家の独自性を見ることができるよう思う。花鳥画の花や鳥は、主役となることが多いモチーフのため、粉本や手本の通りに描かれることが多い。しかし、太湖石は、比較的、画家の創作の自由が利くモチーフであるように感じる。石の特徴的な部分や、質感、形状などのイメージを固めて、画家は自由に石を描く。そこで、断言はできないが、青緑山水などの画法から派生した色彩を用いることで、現実世界とは違う仙界のような理想的な異世界を表現したかったのではないだろうか。そして、想像の域は出ないが、花鳥画に描かれた青い太湖石も、理想的な異世界のイメージをもたせた表現がされているのではないだろうか。

青い太湖石と花鳥をともに描いた作品例に、清代の『慶寿図』がある³⁰⁴。この作品は老齡の黒い衣服を着た女性が中心に大きく描かれ、侍女らしき若い女性が2人描かれている。「麻姑献寿³⁰⁵」という、麻姑が西王母の誕生を祝いに赴いた様子を描いた画題と似ていることから、西王母を模した身分の高い女性の肖像画であると思われる³⁰⁶。老齡の女性の背後には装飾的な机の上に文房至宝が置かれ、山水画が描かれた衝立が置かれている。奥には格式高い屋敷が見える。向かって画面右には、長寿を願う松の木が咲いている木が見える。左には山水を描いた羽目が嵌め込まれた装飾的な欄干が描かれている。画面左上には、鶴が1羽飛び、旭日がある。画面中央下には台が置かれ、中央に松の盆栽と、左右に青い鉢の石榴の実を付けた盆栽、青緑色の太湖石がある。野崎誠近の先行研究によると、石榴は多子の意味がある³⁰⁷。太湖石は寿石とした吉祥のモチーフである。左下には芭蕉が植えられ、細長く伸びた大きな寿石が置かれている。双方ともに文人好みのめでたいモチーフである。その後ろに、長寿を願う雄の鹿が2頭描かれ、地面には蒲公英が生えている。そして、この作品のなかで最も着目すべきところは、画面右下にある濃い青の太湖石と番いの鶴、その周囲に紅白と薄紅色の牡丹と若い竹が生えているところである。鶴は吉祥の訪れを予兆させ、牡丹は富貴の象徴とされる。複数の穴が大きく開いた太湖石は濃い群青色で着色され、鶴と牡丹の花の白さを際立たせている。肖像画のなかにはほとんどが吉祥を願うもので埋め尽くされていることから、青い太湖石は吉祥モチーフのひとつとして描かれたのだろう。太湖石のみで

304 作者不詳『慶寿図』絹本着色、236.9×124.5、1700年代後期、ボストン美術館

305 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』上、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、285～287頁

306 麻姑は中国神話に登場する下八洞神仙の柱仙女。

307 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』下、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、66～67頁

はなく、花鳥とセットで描いているところも、花鳥と太湖石の関係性が垣間見える作品である。

次に、花鳥画を描いた作品に、孫億が描いた『花鳥図（康熙丙戌花朝）』（図 3-17）がある。向かって画面左下に青い太湖石が描かれ、太湖石の背後から白い花を咲かせた椿の枝が伸びている。枝には十字に交差するように番いの青い鳥が留まり、見つめあっている。画面右上の空中にも、番いと思われる青い小鳥が2羽飛び、太湖石の前には赤い芥子の花とイチハツが描かれている。画面のなかでも青い太湖石の色彩が強く、花との鮮やかなコントラストを生んでいる。群青の岩絵具で濃く着彩された青い太湖石は、金泥で皴の線が引かれている。凹凸のある石灰岩特有のフォルムが見られるが、穴は空いておらず、緑青と墨を用いた小さな点苔が複数打たれている。他の中国人画家の作品には、群青で着彩した太湖石に金泥で皴を描いた作品例は見あたらず、孫億独特の描法の特徴ではないかと考えられる。

孫億が描いた特徴的な濃い青の太湖石は、この作品の他にも、『花鳥図巻』（図 3-18）に描かれている。『花鳥図巻』は卷子形式で、春夏秋冬のモチーフが描かれた作品である。この作品のなかで、太湖石はいたるところに描かれているが、ここでは濃い青で描かれた太湖石に着目して述べていく。春から夏と思われる場面に描かれた青い太湖石は、濃い青で、大きく複数の穴が開き、曲線的な皴が複数描かれている。横に広がるように描いた形状からも、波のようである。太湖石の後ろに、玫瑰と思われる淡くオレンジがかった薔薇と薄紅色の撫子、花を咲かせた白い八重咲きの花桃と薄紅色の花を咲かせた杏とともに描いている。木には燕が留まっている。野崎誠近によると、燕は宴と同音同声にして長寿吉祥の鳥とされ、杏の花との組み合わせは進士に及第するようにと願いが込められた「杏林春燕」という画題が用いられていると考えられる³⁰⁸。太湖石の傍らには、授帯鳥の番いが飛蝗を啄んでいる場面が描かれ、地面からは大葉子が生えている。大葉子、花桃や杏、飛蝗が描かれていることから春から夏の場面ではないかと考えられる。そして、夏から秋と思われる場面には、青い太湖石とともに芙蓉や牡丹、萱草などが描かれている。太湖石の後ろには白い牡丹と八重咲の山茶花が描かれている。春から夏の場面と同様に、波打つような曲線的な皴で群青色の太湖石が描いている。春から夏の場面に比べると夏から秋の場面に描いた太湖石は植物の葉に隠れて、見える部分が少ない。次に続く秋から冬の場面には、この特徴的な群青色の太湖石は描いておらず、地面は水が流れている表現がされている。想像の域を出ないが、孫億の描く特徴的な青い太湖石は、水を連想させる表現ではないかと著者は想像している。春から冬にかけて、青い太湖石は姿を徐々に姿を隠す代わりに、地面を流れる水が登場する。制作者の視点から考えると、同じようなモチーフを同じ場面上に組み込むのは、画面の構成上、相応しくないように感じる。卷子形式で、四季がストーリー仕立てになった作品の構成上、孫億はそのような意図をもって太湖石を配置していたのではないだろうか。そこで、この群青色の太湖石は、水を連想させる、孫億独自の太湖石として描いたのではないだろうか。宮崎法子が指摘したように、青い太湖石は青緑山水から派生した可能性があると考え

308 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』下、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、159～160頁

えられ、実際に『花鳥図巻』のなかでも青緑山水の描法に似た描法で描かれた太湖石は登場している。孫億は青い太湖石と花鳥を組み合わせた花鳥画を多く描いており、太湖石に独特の描法が見られることから、孫億の太湖石に対する関心の強さを窺い知ることができる。

第4節 小結

ここまで、植物、鳥、石の三つに分け、花鳥画にみる楽園の構成要素について考察を行なった。第1節では花鳥画を構成する要素である植物と吉祥について、なぜ花鳥画に吉祥のモチーフが描かれたかを先行研究から考察した。そして、吉祥のモチーフとして描かれた、牡丹、梅、薔薇、桃を取り上げ、中国と琉球の花鳥画の作品を比較してどのようなモチーフとの取り合わせで吉祥の意味を示しているかを例に推測した。第2節では、鳥の役割について、鵲、雉子、鳳凰から、吉祥のモチーフとしての鳥について述べた。第3節では、花鳥画における石との関係について、青緑山水と青い太湖石、花鳥画と青い太湖石について自身の解釈を交えて解説した。

花鳥画と楽園、あるいは楽園に近い理想郷の要素から、様々な解釈があるため、断言はできないが、独自の楽園の解釈を交えて考察を述べた。中国と琉球の花鳥画を、モチーフごとに考察していくことで、花鳥画が一種の理想的な世界観を表していること、そして花鳥画を構成する要素に、楽園を構成する要素と共通する可能性があることを論じた。著者が考える花鳥画に見出す楽園の構成要素を明確にするために行った考察であるため、あくまで推測の域を出ない考察になるが、著者が考える花鳥画に見出す楽園の構成要素がクリアになってきたと感じている。

それは、花鳥画が、いつの時代も変わらず、人々が互いに幸福を願う気持ちが込められ、描かれてきた絵画であるということではないだろうか。著者もまた、先人達と同様に、様々な幸福を願いながら「花鳥画」という画題を大切に描き続けていきたいと思っている。

次章では、花鳥画に見出す楽園の表現について、各文化圏の楽園の要素と、それらを実際に独自に解釈し、描いた作品を比較しながら、著者が考える楽園、そして実際に制作した作品について論述する。

第4章 花鳥で描く楽園

ここまで中国の琉球と花鳥画の歴史や画題についての考察を踏まえ、花鳥画にみる楽園の構成要素を検討してきた。結果として、琉球の花鳥画が中国の花鳥画から影響を受け、成立したものであるとわかった。同時に、花鳥画は理想的な世界として描かれていることが推測される。

本章では、制作テーマである楽園を、花鳥画としてどのように描くかについて考察していく。琉球の花鳥画について調べると、描かれた植物や鳥の組み合わせはほとんど中国で描かれていた画題であることがわかった。また、世界各地の理想郷や楽園、楽園に近い思想には、動植物が登場するケースが多いように感じる。動植物が登場する理想的な境地であるという点において、花鳥画も一種の理想的な世界を表現した画題ではないだろうかと考えるようになった。

しかし、制作においては、古典的な花鳥画の画題のみにこだわるのではなく、独自の解釈で新しい花鳥の吉祥的な組み合わせを取り入れたいと考えた。古典的な花鳥画の吉祥モチーフも取り入れながら、現代に生きる生物と組み合わせることで、現代の楽園を表現した花鳥画を描くことができるのではないだろうかと考えた。また、技法にも着目し、第2章の模写で学んだ絵画技法を使うことで、伝統的な技術を取り入れながら新たな花鳥画が描けるのではないかと考えるようになったのである。

花鳥画で楽園を表現するにあたり、本章では自身が解釈し、定義する楽園が、制作のなかでどのように反映されているか、そして、模写で学んだ技術と、美術史のなかから伝統的に描いてきた画題をどのように取り入れているかを詳しく解説していく。あくまで自身の解釈が入っているため、実際の事実と異なる部分もあるかもしれない。明確な断言は避けるとともに、おおよその楽園の概念や様相について考察していく。

第1節 楽園について

第1節では、自身の考える楽園が、具体的にどのようなものであるかを述べていく。

第1項は、ヨーロッパ、中国、日本、琉球の楽園、あるいは楽園に近い境地を例に挙げ、楽園について考察を行う。特に、花鳥画と関連する花や鳥獣などの要素について着目し、自身の見出す楽園を分析することで、次節の自作品に表現する楽園観を論述するための前提としたい。

第2項では、楽園や、楽園に近い境地をテーマに描かれた絵画作品を考察し、制作者の視点から楽園において何が重要視されたかを論じていく。

第3項では、描かれた楽園と花鳥画に、共通して見出された花鳥のモチーフについて考察をまとめる。

このように楽園の定義を明らかにし、楽園のおおよその概念や様相を理解することで、著者の考える楽園観を客観的に把握し、実制作に反映させていく。

第1項 楽園の定義

(1) ヨーロッパのエデンの園

ヨーロッパの楽園に近い境地に、キリスト教の『旧約聖書』(ユダヤ教の『聖書』)に登場するエデンの園がある³⁰⁹。キリスト教のエデンの園や、登場するモチーフの解釈については、様々あるため、著者が『旧約聖書』から、自身の考える楽園観を考察するうえで解釈した部分に留めておくことを先に述べておきたい。

エデンとはヘブライ語で「楽しみ」、アッカド語で「園」という意味である。『旧約聖書』の創世記で、神が7日間で天と地と万象を完成し、東の方、エデンにひとつの園を設けた。

最初に神が男の人間を造り、神が野の獣と空の鳥を土で造り、人に名前を付けさせた。エデンの園には、はじめに人間の男性が存在し、次に動物たちが存在している。この時、動物たちを、野のすべての獣と空のすべての鳥といった形容をすることで明確に天と地に生きるものを区別していると推察できる。空に生きるものは鳥だけだとは限らないが、空に生きるものの代名詞として鳥という言葉を使ったと考えられる。鳥は神がいる天と地を行き来することから、特別な存在として区別されていたのだろう。鳥の羽をもつ天使として、六つの羽をもつセラフィム(熾天使)がいる³¹⁰。また、四つの羽をもつケルビム(智天使)がいる³¹¹。上半身が人間で下半身が鳥のセイレーンからも、鳥が特別視されていたことが想像できる。しかし、動物だけではエデンの園を守っていく手助けにならなかったことから、神は最初に造った男から女を造った。夫婦となったふたりは狡猾な蛇によって唆され、園の中央に生えている食べることを禁止されていた善悪を知る木の実を食べ、神にエデンの園を追放された。しかし、それまでは、人は動物たちと共にエデンの園で暮らしている。神は人を追放した後、エデンの園の東にケルビム(智天使)と回る炎の剣(雷という説もある)を置いて、命の木への道を守らせた³¹²。ここでも特別視されている植物として、命の木、すなわち生命の木が登場する。人間が、命の木からも実をとって食べた。それを知った神が、永久

³⁰⁹ 日本聖書協会『旧約聖書 1955年改訳』星共社、1984年、1~4頁

³¹⁰ 同上、日本聖書協会『旧約聖書 1955年改訳』950頁

³¹¹ 同上、日本聖書協会『旧約聖書 1955年改訳』1160頁

³¹² 同上、日本聖書協会『旧約聖書 1955年改訳』1160頁

に生きて己の地位を脅かす存在になると恐れ、人間をエデンの園から追放するきっかけとなった。この時、命の木は永遠の命をもたらす存在として書かれている³¹³。ヨーロッパのエデンの園では生命の木が登場するように、著者は多くの文化圏において、楽園や楽園に近い思想、理想郷などには象徴的な植物や動物が登場するのではないかと考えている。次に、中国の桃花源について論じていく。

(2) 中国の桃花源

中国の楽園に近い思想である桃花源について述べていく。桃花源に登場するモチーフの解釈については様々あるため、断定はせず、自身の考える楽園観を考察するうえで解釈したこと部分であることを先に述べておきたい。

まず、東アジアの文化圏では、楽園に近い言葉として「楽土」という言葉が使われている。紀元前6世紀頃に書かれた中国最古の詩集『詩経』の魏の地方の歌をまとめた「魏風」のなかの「碩鼠（大ねずみ）」という1篇に楽土という言葉が出てくるが、安楽の地といった抽象的な表現で示されている³¹⁴。それから、より具体的なイメージがわかりやすい、楽園に近い思想として、桃花源がある。東晋の詩人陶淵明（365～427）による『桃花源記』である³¹⁵。広く一般的に、桃花源は日本では桃源郷という名で親しまれ、中国の楽園の代名詞として思い浮かべることが多い。『桃花源記』は散文で書かれた物語と、物語に続く詩の2部構成になっている。

桃花源には多くの動植物が登場する。鶏、犬、蚕、桃、桑、竹、豆、粟が登場し、なかでも象徴的な存在は桃ではないだろうか。桃は、西王母が長命を望む前漢の武帝に仙桃を与えた『漢武故事』に登場する植物である³¹⁶。その他にも、仙人が集う宴会「蟠桃会」で孫悟空が桃を盗み食ったことで不老長寿となり、天界を追われる原因になったとする『西遊記』に登場する³¹⁷。仙界の3千年に1度しか実をつけない仙桃は、命のシンボルとして書かれ、桃にまつわる逸話は中国文学史には付きものである。桃は仙人の食べる果実として、当時から植物のなかでも特別視されていたと想像される。

また、中国の楽園に近い思想では、時間軸が存在せず、苦しみのない安楽の地で、たくさんの動植物たちが存在しているなどの要素が推測される。中国の楽園思想について文学作品から研究を行った川合康三は、桃花源について次のように述べている³¹⁸。

個としての安楽、集団としての和楽、その両者を実現するのが桃花源であるとすれば、

313 日本聖書協会『旧約聖書 1955年改訳』星共社、1984年、4頁

314 佐藤一齋『音訓五経・詩経上』山内屋五良助出版、1870年、316～317頁

315 大矢根文次郎・船津富彦編『中国古典文学』高文堂出版社、1965年、65～67頁

316 竹田晃・黒田真美子編、竹田晃・梶村永・高芝麻子・山崎藍著『中国古典小説選 I 穆天子伝・漢武故事・神異経・山海経他漢・魏』、明治書院、2007年、395～398頁

317 呉承恩『第1巻西遊記全訳』、安藤更生・小杉一雄訳、富国出版社、1949年、70～71頁

318 川合康三『桃源郷—中国の楽園思想』講談社、2013年、207頁

それは個人が幸福に満たされる楽園、集団が幸福に過ごすことのできるユートピア、その両者が一つになった世界ということができる。

上記のように、川合は桃花源が中国の楽園思想であるとし、個人のための楽園と、集団のためのユートピア（理想郷）が融合した世界であると指摘している。このような川合の意見には賛同でき、桃花源とは、世間と隔絶した世界で、安楽の地となり、生きとし生けるものすべてが幸せに生きることができると楽園のひとつではないかと解釈している。

次は、日本の楽園に近い思想、極楽浄土について述べていく。

(3) 日本の極楽浄土

日本の楽園に近い世界観について述べていく。日本の楽園に近い世界観では、浄土教の極楽浄土がある。浄土教が成立したのはインドであるが、浄土教の極楽浄土が日本で広く一般的に知られているため、日本で知られた楽園思想のひとつとして仮定し、解説していく。登場するモチーフの解釈については様々あるため、あえて断定はせず、自身の考える楽園観を考察するうえで解釈したこと部分であることを先に述べておきたい。

浄土教は阿弥陀如来の極楽浄土に往生（行くこと）することを主眼にした教義をもっている。浄土教が往生を目指す極楽浄土とは、「幸福のあるところ」という意味で、西方にあって阿弥陀仏の住む世界である。中村元、早島鏡正、紀野一義らによってサンスクリット語から訳された浄土三部経の『阿弥陀経』では、次のようになっている³¹⁹。

そこで師は、シャーリプトラ尊者に言われた—「シャーリプトラよ。ここから西方に百万億の仏国土を過ぎたところに、〈幸あるところ〉という名の世界がある。（中略）さて、シャーリプトラよ、そなたはどう思うか—この世界はどうして〈幸あるところ〉と言われるのであろうか。シャーリプトラよ。実に、かの〈幸あるところ〉という世界には、生ける者どもの身体の苦しみもないし、心の苦しみもない。ただ、測り知れない安楽の原因が無量にあるばかりなのだ。それ故に、かの世界は、〈幸あるところ〉と言われるのだ。

上記のように、極楽浄土には生きるうえでの苦しみが一切存在せず、楽だけを享受することが出来る世界である。

『阿弥陀経』に書かれた極楽浄土の様相について、述べていく³²⁰。極楽浄土は7重に取り囲まれた欄干ではりめぐらされた建物があり、7重に重なった行樹がある。それら建物を含む浄土のすべてが金・銀・瑠璃・玻瓈（水晶）などの4種類の宝石でできている。7種類の

³¹⁹ 中村元・早島鏡正・紀野一義訳註『浄土三部経（下）観無量寿経・阿弥陀経』岩波書店、2014年、122～123頁

³²⁰ 同上、中村元・早島鏡正・紀野一義訳註『浄土三部経（下）観無量寿経・阿弥陀経』122～133頁

宝石で飾られた池があり、八つの功德のある水で満たされ、池の底は砂金で覆われている。そして、池の四方に設けられた階段も、建物と同じく金・銀・瑠璃・玻瓈（水晶）で出来ている。しかし、階段を登った先に聳え立つ高殿は金・銀・瑠璃・玻瓈・シャコ・赤珠・碼碯の7種類の宝石で装飾されている。池のなかには、清らかで芳香を放つ大輪の蓮が咲いており、青・白・黄・赤の色をしており、それぞれの色の光を放っている。極楽浄土は天上の音楽が天人たちによって奏でられ、昼夜は存在せず天からさまざまな美しい花が降り注いでいる。これらの記述から、極楽浄土には、天と地は存在しても昼夜が存在せず、太陽などの時間軸を表すものがないとわかる。しかし、夜に三度、昼に三度、天上のマンダーラヴァの花の雨を降らせるといふ。朝食の前に他の諸所の世界に行つて、百千億の仏を礼拝し、如来の上に百千億の花を降らせて昼の休息の前に帰つてくるとある。それから、極楽浄土には珍しい鳥がたくさん棲んでおり、白鳥や帝釈鳥、孔雀が夜に三度、昼に三度集まって合唱している。その鳥の泣き声には悟りに向かわせる5つの働きや力と、悟りに役立つ7つの要件について説いているとある。

様々な解釈があることを踏まえて、著者としては、極楽浄土を彷彿とさせる植物は蓮ではないかと解釈している。そして、動物のなかでも特に鳥、或いは鳥を象った神獣で構成されているのではないかと考えているが、ここでは断定することはできない。しかし、楽園に近い世界観のひとつとして、動物と植物が登場するという共通した要素があることはいえるのではないだろうか。

以上、ヨーロッパ、中国、日本の楽園に近い境地を踏まえ、次に琉球のニライカナイについて論じていく。

(4) 琉球のニライカナイ

琉球の楽園に近い世界である、ニライカナイについて述べていく。一般的にニライカナイとは、海の彼方にある楽園をイメージすることが多い。ここでも、登場するモチーフの解釈については様々あるため、あえて断定はせず、自身の考える楽園観を考察するうえで解釈したこと部分であることを先に述べておきたい。はじめに、民俗学者の柳田国男は、ニライカナイと日本神話の根の国が、根底では同一でありながら展開を分けたものだと述べている³²¹。

「おもろ」にはまた根国・根の島という語がしばしば見え、それは主として本国もしくは故郷の島という意味をもち、本当の一部にそういった例があり、またもっと小さな一つ一つの島を、根の島と呼んだこともある。そうしてまだ海上の霊地の名を用いられた証拠を見出し得ないのは、是にはすでに久しくニルヤもしくはアマミヤという別称が具わっていたからかと思う。とにかく日本上代史の根国とは、語は同じでも感じは全く異なっているが、それは展開の経路の分れ分れになったことを意味し、したがってまた比較

³²¹ 柳田国男『海上の道』岩波書店、1978年、96～99頁

の特に価値多き部分となることを考えさせる。根が本源でありまた基底であったことだけは、双方に通じてほぼ誤りがないようである。

折口信夫は柳田の論考から、琉球神道で浄土としているのは海の彼方の楽土、儀來河内についてこのように論じている³²²。

さうして、其處の主宰神の名は、あがるい大神といふ。善繩大屋子、海龜に噛まれて死んだ後、空に聲あつて、ぎらいかないに往つた由、神託があつた。而も、大屋子の亡骸は屍解していたのである。天國同時に、海のあなたといふ暗示が此話にある様である。（國學院大學郷土研究會での柳田先生の話）

昔の書物や傳承などから、楽土は、神と選ばれた人とが住む所とせられたやうである。六月の麥の芒が出る頃、蚤の群が麥の穂に乗つて儀來河内からやつてくると考へられてゐる。此は、琉球地方では蚤の害が甚だしい爲、其が出て來るのを恐るからである。儀來河内は、善い所であると同時に悪い所、即、楽土と地獄と一つ場所であると考へ、神鬼共存を信じたのである。

上記のことから、ニライカナイには「あがるい大神」と呼ばれる神と選ばれた人間が存在し、麥の穂に乗った蚤の群がやってくるなど、楽土と地獄の概念が同時に存在する場所であるとされている。折口はまた、ニライカナイのことを蚤の浄土、根の国、死の島とも表現した³²³。断定はできないが、琉球の人々にとってニライカナイは、楽土と地獄の複合世界であると仮定すると、自然災害という名の神罰を与える場所だったと考えられる。また、折口は「あがるい大神」の「あがるい」とは、方言で東を「アガリ」ということから、琉球の人々は東海に楽土があったと考えていた可能性を示唆している³²⁴。しかし、どのように楽土と地獄が同一の場所に存在しているかまでは明記されていない。推測の域を出ないが、東方の海の彼方にあるとされる水平軸に広がるニライカナイと仮定すると、地獄は地の底にあるという日本神道の垂直軸の考え方ではなく、地獄は現世と限りなく近く繋がった水平軸の世界にあると考えられていたと推測される。

さらに『おもろさうし』を研究した外間守善は、ニライカナイの複合的な性格を根の国につながるものとして、祖先神のいる根所と考へ、次のように述べている³²⁵。

さらにまた、死者の安らぎを求めたはずの空間に、死にまつわる恐れゆえの暗い地底観、海底観が生まれるという負の側面をも含みながら、それらのすべてを、生きる人の

322 折口信夫『折口信夫全集第2巻』中央公論社、1955年、49～53頁

323 同上、折口信夫『折口信夫全集第2巻』52頁

324 同上、折口信夫『折口信夫全集第2巻』26～31頁

325 外間守善『おもろさうし』岩波書店、1985年、54～55頁

ための楽土として美化し理想化する「海の彼方の楽土観」が作りあげられていったものではなかろうか。

このように整理してみると、ニライの意味として現在一般的に考えられている「海の彼方の楽土観」は、後になって美化され、より理想化されたものであって、新しいニライ観であるということになりそうである。

上記のように、外間は、本来根の国として死にまつわる土地という負の側面を持っていたはずのニライカナイが、後に美化され、理想化されたものとして捉えている。いつからニライカナイが海の彼方の楽土と美化され、認識されたのかは、後に『おもろさうし』に登場するオボツ・カグラが影響していると推察される。オボツ・カグラとは、琉球神道におけるニライカナイという水平軸にある世界の対義語で、垂直軸の天上世界のことだ。外間は、前述した柳田や折口の論考を踏まえて、『おもろさうし』に登場するオボツ・カグラについてもこのように述べている³²⁶。

『おもろさうし』では、今まで述べてきたような王権の確立・強化のために必要な世界観として天上世界が観念化され、そこをオボツ・カグラと呼んでいる。オボツは、常に地上社会と対応して観念化され、構造化された天上世界である。オモロを読むと、尚真王の頃になり、特に王府を中心にしてオボツ・カグラの世界観が強調されてくるし、地上と天上を結ぶ垂直構造の世界観が、古くからあるニライ・カナイの世界観（水平軸）の上に重ねられていく姿をみることができる。地上の万物は、すべて天上世界（オボツ）の投影であるという考え方が作りあげられて行ったらしい。（中略）

これを見当はずれな解釈とみるのではなく、オボツ・カグラが意識的に天上に押し上げられたことにこそ、琉球王国の統治理念が包まれていることを読み取るべきではなかろうか。（中略）

天界の思想は沖縄固有のものではなく、中国の道教、あるいは日本神道の影響を受けた知識人たちによって、王権強化の思想として育てられていったものであろう、と考えている。

上記のように、外間は、『おもろさうし』に登場するニライカナイに近い対立概念であるオボツ・カグラの構造に着目している。オボツ・カグラは、王権を強化するための世界観として琉球王朝に確立され、ニライカナイと重ねられて出来たと指摘している。ニライカナイは水平軸、東方の海の彼方に存在し、オボツ・カグラは垂直軸の天上世界にある。オボツ・カグラは尚氏王朝に天上界が太陽（てだこ）信仰と、ニライカナイの東方信仰が結びついたう

³²⁶ 外間守善 「『おもろさうし』の世界国王賛美と王権の確立・そしてオボツ・カグラ」(『南の王国琉球』日本放送出版協会、1992年)

えで、政治的な策略を含んだ複合的な理想郷となっていることと推察している。

加えて、神道学者の鎌田東二は、久高島での取材を経て、ニライカナイについてこのような見解を示している³²⁷。

私たちは、生きている者として、生きているこの世界からニライカナイ、つまりあちら側の世界へ行こうとしています。でも死者からすると、こちらのほうがニライカナイのように見えてくる。こちらのほうに帰ってきたい。お盆がそうです。死者からすれば、こちらのほうが、あの世なのです。

「こちらから彼方へ」「彼方からこちらへ」という往還の関係は、死を媒介にして両方が入れ替え可能になる。そういう意識は、日本人の死生観の中に含まれていると思います。

上記のように、鎌田はニライカナイを海の彼方に存在する他界と捉え、神や、新しく生まれる魂はニライカナイより訪れ、また死せる魂が帰っていく場所と考察している。自分たちの住む世界とニライカナイといった外部世界をつなぐ存在として、折口が抽出した「まれびと」についても触れている。折口のいうまれびとは、時を定めてやってくる神で、大空や海の彼方から来てある村に限り富と寿命と、その他若干の幸福をもたらす者で、村人の信仰する神のことであると述べている³²⁸。すなわち、まれびとは、現世とニライカナイの水平軸の世界線を自由に移動する存在であり、村に幸いをもたらし、再び海の彼方のニライカナイに帰っていくものとされていた。まれびとの存在は、幸運を運んでくるラッキーパーソンとして人々に着目されたことで、折口が述べたような根の国や死の島、蚤の浄土という認識が薄れ、海の彼方の楽土へと美化されていく重要な役割を担ったと思われるが、断定することはできない。琉球のニライカナイは、神と選ばれた民が住まい、楽土と地獄が同じ場所に存在し、動物や神獣の類はいないが、現世の人々に幸をもたらすまれびとの存在がいる可能性がある、自身の解釈の一つとして留めておきたい。

ここまで、ヨーロッパ、中国、日本、琉球の文化圏に分け、それぞれの楽園や、楽園に近い思想や境地について考察してきた。考察していくなかで、動植物が存在することが想定されるが、詳しく断定することはできなかった。以上を踏まえて、自身の考える楽園は、楽園や楽園に使い境地に登場した可能性がある動植物が存在する理想的な空間であると仮定すると、花鳥画と共通点を見出せるのではないだろうか。これらのことを仮定したうえで、次項では、楽園をテーマにした作品を前述した特徴から考察していく。

³²⁷ 鎌田東二『日本人は死んだらどこへ行くのか』PHP 研究所、2017年、246頁

³²⁸ 折口信夫『折口信夫全集』第2巻、中央公論社、1955年、33～35頁

第2項 楽園をテーマにした作品について

本項では、ヨーロッパ、中国、日本、琉球の楽園をテーマにした絵画作品について解説していく。まず、ヨーロッパのエデンの園を描いたと思われる作品に、ヤン・ブリューゲル2世の『地上の楽園』がある³²⁹。

森の中を川が流れ、画面手前中央の丸い葉がわずかについてる樹上には、ルリコンゴウインコをはじめとする色彩豊かな鳥たちが留まっている。幹を登るリスのような動物と、折れた枝の辺には猫がいることがわかる。画面右から左に向けて伸びている樹には林檎があり、葡萄の蔓が絡まっている。林檎の樹の前には白い綿花と思われる植物が確認できる。綿花の前には薔薇の樹があり、ベニコンゴウインコの番いが留まっている。薄紅色の薔薇が咲いている。地表にはたくさんの動物がいる。馬や鹿、豚、ジャガー、トナカイ、ロバ、ライオンの番いが確認できる。画面右、森の奥にかけてラマや羊、象、サーバルキャット、兎などの番いが描かれている。画面右奥から左下にかけて流れる川の周囲には雄のインド孔雀が羽を休めて居り、水面には番いの白鳥と鴛鴦がいる。川岸には白鳥に吠えるような形相をした、スペインとされる犬の番い、吠える犬と威嚇する白鳥を見ている雄の水牛、鳴いているような1羽の鷺、番いのプケコ鳥が留まっている。画面の右にもさらに奥に森が広がっており、雌牛とドーベルマンの番いが描かれている。また、開けた斜面の奥には川が続き、鳥がいる様子がわかる。この作品は、タイトルにもあるように、ほとんどが実在する動物を用いて、地上の楽園として描かれているとわかる。多くの動物のなかに、人間は描かれておらず、動植物がメインに描かれているところに制作者の関心を垣間見ることができようで、興味深い作品である。

次に、中国の桃花源を描いた作品に、仇英の『東林図』(図4-1)がある³³⁰。仇英の『東林図』は、作品のタイトルにある通り、庭園の草庵を桃花源のイメージと重ねて描かれたユニークな作品である。卷子になっており、巻頭には絹本の本図があり、巻の後半には詩が記されている。画面中央には、周囲に樹木が生茂る草庵が大きく描かれている。樹木の根本や地面にある岩石は斧で切断されたような鋭い断面をしており、斧壁皴で描かれていると思われる。草庵のなかにふたりの白い着物を着た文士が会話をし、傍から紫の着物を着た人物が話しかけている様子が窺える。草庵の外にいるふたりの男は茶を淹れるために茶器を準備し、湯を沸かしているように見える。草庵の前には川が流れ、木造の簡素な橋が架かっている。その橋を青い着物を着た人が渡っている。画面の左奥には、道があり、桃の花が咲いた樹が見え、遠くに山が見える。草庵や遠くに見える山水の光景のみならず、仙境に隠遁する憧憬が描かれていると思われるが、卷子を繰り延べていくと、川が流れ、橋を人が渡り、桃

³²⁹ ヤン・ブリューゲル2世『地上の楽園』1620～1625年代、油彩、個人蔵

³³⁰ 仇英『東林図』絹本着色・卷子、展示サイズ：全高30.5センチ、1枚12ページ136.4センチ、コレクションサイズ：全高30.5センチ、1冊12冊、136.4センチ、国立故宫博物院(台北)

が生える場所に行き着くのは、陶淵明の『桃花源記』に描かれている光景のようである。ここからは推測だが、仇英は、『桃花源記』から着想を得て、身近な風景に桃花源を想像して描いたのではないだろうか。『東林図』は伝移模写が残されていることから、当時における仇英の人気の高さと同時に、多くの人に好まれる画題を描いていたと推測できる。桃花源は、当時から人気のあった理想的な境地として好まれたことが窺い知れる作品である。

日本の極楽浄土を描いた作品に、『阿弥陀浄土曼荼羅』がある³³¹。解釈については諸説あるため、断定はできないが、画面上部には虚空が描かれ、宝樓、華座、宝池、舞樂の壇があると思われる。虚空の表現は、夜とも昼とも見えない、星や月、太陽などの天体がない空で表現されている。画面の中央に阿弥陀如来が描かれ、周囲を取り囲むように四比丘などの多くの仏がいる様子がわかる。肉体の線は朱で描かれ、装身具は装飾的で金箔が使われている。白緑や朱で彩られた衣服や楼閣は、極楽浄土の華やかな世界を鮮やかな色彩で美しく表現している、極楽浄土が描かれた作品である。

次に、琉球のニライカナイを描いた作品に、大城皓也の『南の海の嘯』(図4-2)がある。この作品には、海の神と思われる女性の姿が描かれ、隣には植物の枝でできた笛を吹いている足が海藻に変化している精霊のような女性が描かれている。女性は赤毛で草冠をし、手が5本あり、麦、壺、芒(ススキ)と思われる植物の穂を持っている³³²。手が多く、優美な姿は観音菩薩のようであり、足下はシャコ貝に乗っている様子からはヴィーナスのようにも見える。彼女たちの背景には一面海が広がっており、青の濃さで、海の色が深いところは濃く、浅いところは薄く描き分けられている。水中には小さな魚の群れが泳ぎ、ピンクと青の珊瑚が生えている。海の彼方には島のような物が見え、上弦の月が見えている。この作品は、神や精霊のような神秘的な存在がニライカナイのある海の彼方へ誘うようである。女神の持物から、久高島に五穀の入った壺が流れついたという琉球の開闢神話をもとにしていると思われるが、観音菩薩やヴィーナスの要素が組み合わされたような海の神の姿は、大城自身が自由に創作した姿であろう。琉球固有の宗教的世界は絵画化されなかったため、誰も描いたことのない神や精霊、ニライカナイの異世界は、作家の創作意欲を掻き立てる非常に興味深い存在であることがわかる。また、これは作家を取り巻く文化の影響が顕著に窺える作品である。当時、大城は沖縄の神事や祭祀に関心を持っていたことから制作された作品であり、ニライカナイへの関心が窺える作品である。

ここで解説を述べた作品は、楽園をテーマにした絵画作品であり、花鳥画ではない。しかし、楽園と花鳥画に共通の要素や、モチーフを抽出することによって、楽園的要素を花鳥画に見出すことができると思う。次項では、第1節で述べた楽園の定義についてまとめていく。

331 作者不詳『阿弥陀浄土曼荼羅』絹本着色、162.1×134.0、794～1192年代、奈良国立博物館

332 「大城皓也—ニライの海、あるいは神々の誕生」(浦崎彦志・仲井間憲児『わが心の美術村にしむい幻の西森美術館』2015年、501～520頁)

第3項 小結

本節では、著者が考える楽園のイメージを深めるために、ヨーロッパ、中国、日本、琉球の楽園、あるいは楽園に近い境地や世界観について考察した。登場するモチーフや、世界観の解釈については様々あるため、あえて断定はせず、自身の考える楽園観を考察するうえで解釈した部分のひとつであることを先に述べておきたい。

ヨーロッパのエデンの園は、はじめに神によって人間の男が造られ、野に獣と空には鳥が居る。人に名前を付けさせたことから、人間（男）の次に動物たちが存在している。また、生命の木と知恵の木などの植物が存在することがわかった。

中国の桃花源は、川を渡った山中に桃の花が咲く異世界であり、多くの動植物が登場する。動物は、鶏、犬、蚕が確認でき、植物は、桃、桑、竹、豆、粟が登場する。なかでも象徴的な植物は、仙桃に代表される桃だろう。桃花源には、時間軸が存在せず、庶民にとって苦しみのない安楽の地で、生命を司る植物が生え、たくさんの動物たちが存在していることが挙げられる。

日本の極楽浄土は、文字通り浄められた国土という意味で、阿弥陀仏の住むところと想定される。そこでは生きるうえでの苦しみが一切存在せず、楽だけを享受することが出来る。黄金で出来た大地に、宝石でできた建物と宝石で飾られた池があり、池に咲く蓮は、青・黄・赤・白の光を放っている。蓮は、霊的叡智や涅槃を象徴する花であり、蓮から発する炎として顕現したブツダの聖花である。天上の音楽が天人たちによって奏でられ、天と地は存在するが昼夜が存在しない。人として生きるための営みは変わらず、生きるという概念は存在していると思われる。また、極楽浄土には珍しい特別な鳥がたくさん棲んでいると思われる。

琉球のニライカナイには、神と選ばれた人間が存在し、蚤の群がやってくるなど、楽土と地獄の概念が同時に存在することが想像される。琉球の人々にとって、楽土と言うべき理想郷は、地獄との複合世界であり、畏怖の対象となる神の存在、そして地獄の存在から、蚤被害などの自然災害という名の神罰を与える場所だったと考えられるが、諸説あるため、はっきりと断定はできない。

以上をまとめると、各文化圏の楽園、あるいは楽園に近い境地には、多くの場合、動植物が登場すると考えられる。

著者の考える楽園のイメージとは、天と地の上下軸と、生と死があり、植物の花が咲き誇り、さまざまな種の動物や生物が繁栄し、生き生きと暮らしている至極の吉祥の世界である。仏教で言う現生成仏にも近い世界観であるが、著者が考える楽園は地上にあると考えている。次節では、以上のような楽園に対する考察を、制作の経緯と、自作の具体的なテーマやモチーフの解釈について述べていく。

第2節 自作品について

第1項 楽園に至るまで

本項では、自身のテーマがどのような経緯を経て、楽園というテーマを設定したのかについて述べていく。

最初から楽園を描こうと思ったのではなく、場所や時代を問わず、神話や民話などによって文化的な意味をあたえられた生き物や植物のモチーフを組み合わせて、物語性のある構成の作品を制作しようとしていた。生き物や植物のモチーフの意味を調べていくうちに、自身のなかで地上の楽園のような構想ができてきたため、「楽園」という言葉を用いたテーマを意識し始めた。特に東洋では、多くの場合、花鳥が吉祥のモチーフとして使われていたと知り、花鳥画に関心が向くようになった。なかでも、花鳥画が隆盛した中国の明清代の花鳥画には、吉祥のモチーフとして意味を持つ草花や鳥獣が多く、著者が考える地上の楽園に近いイメージを感じた。

このように、自身が考える地上の楽園として花鳥を描きたいと思い、前述では花鳥画と楽園に近い思想に共通する構成要素について考察した。広く一般的に、楽園や楽園に近い思想には、時間や空間が閉ざされたある種の理想的な空間がイメージされる。著者にとっての楽園とは、複合的な要素の集まった、多様性に富んだ理想的な世界であると考えている。

本項では、楽園の世界観から着想を得て描いた作品について述べていく。

(1) それは楽園の鍵

楽園というテーマ設定のもとに制作した作品から、自身の考える楽園の表現方法について述べていく。明確に花鳥画に楽園を見出し、意識した時期は、2016年に制作した『それは楽園の鍵』(図4-3)という作品を制作しているときである。

特に楽園という言葉を使い始めたのはこの時からであり、イメージする楽園としては、旧約聖書に登場するエデンの園の要素を意識している。西洋的なモチーフを背景に多く使いながらも、花鳥画を描くにあたり、身近な花鳥を吉祥の図案通りに並べて描くだけでは足りないと思い、自身の想像する楽園を創作して描いた、実験的な作品であった。

制作方法としては、大まかな構図は旧約聖書に登場する生命の木から着想を得て、配置する場所を決め、生き物を題材に、パズルのピースの様に構図に組み込んでいった。生命の木については様々な解釈があると思うが、自身にとっては旧約聖書に登場する通り、エデンの園の中央に植えられた木としてのイメージである。しかし、木そのものを描くのではなく、生命の木からイメージした形を描くことで表現した。生命の木からイメージした形とは、生命が生まれ、多様に生態系が繁栄する様子である。具体的には、アーチ状に描いた背景の部分の中央に、植物からイメージした図を描き、植物の周囲全体に金泥で描いた等間隔に並べ

られた虫たちは、全て異なる種類の生き物の幼体から成体になるまでの様子などを描いているところである。生物の多様性を示し、実在する虫たちを1つも同じ種類が無いように心がけた。シンメトリーな構図は、エデンの園に登場する生命の木から、生態系が多様に広がっている様子をイメージしたからである。完全なシンメトリーではなく、左右で微妙にアシンメトリーにし、不完全な状態にすることで、自身としてはこの世界に終わりが訪れないことを意味しているのだが、ある種の東洋的な感覚が表出した結果なのかもしれないと思う。いずれも自身が調べたことや、モチーフの形態からイメージして描いているので、実際の解釈とは少し異なる可能性があるが、あくまでも個人の創作の一部として描いていることを述べておきたい。実際に見て面白いと思った生き物や、植物の形態からモチーフを決定することもあるのだが、基本的に登場させる生き物や植物にはある程度意味を持たせている。

構図では生命の木を背景に、2羽の雄の雉子が周りを取り囲み、上中央には多子をイメージした柘榴を描いた³³³。その下には、核心というイメージで心臓の形をした錠前を配置している。雉子は羽根の美しさから登場させた。背景に金泥で描いた、等間隔に並べられた虫たちは、生物の多様性を示し、実在する虫たちを1つも同じ種類が無いように心がけた。アーチ状の外側に描いた模様も、画面の左側は虫から多様性のイメージを発展させ、蟻螂は卵を多く生むことからイメージを膨らませ、多産のイメージとして描いた。蝶は変態する様子から変容をイメージして描いた。蝸牛は成体から、雌雄同体を表現している³³⁴。ひとつの模様のなかに、実在する動植物の多様な形態を図として描くことで、小さな世界が至る所に広がっていることを表現した。蜂は真社会性昆虫の要素からモチーフとして選択した。右側は食虫植物のハエトリソウ、サラセニア、ムラサキヘイシソウ、モウセンゴケなどから選択して、ウィリアム・モリスの図案などを参考に、独自の模様として構築していった。図としてある程度のデフォルメが必要だが、できるだけ植物そのもののもつ形の面白さが分かるように描くことを意識した。また、虫と食虫植物を対照的に描くことで、捕食し捕食される両者の共存する食物連鎖を描きたかったねらいもある。画面中央には新鮮な肉の色をした、溶けたような花卉で不安定に実体を保つ花を配置し、雄しべを放棄していることで女性性をイメージし、下部にも奇形の黄色い百合と浜木綿の花を描いた。白い百合は本来ヨーロッパで聖母マリアを示すものという解釈もあるが、自身としては、あえて黄色い奇形の百合を描くことで通常とは異なる女性性をイメージしている。左右対象に配した蝶は雌雄モザイクの奇形を描き、生物の多様性ゆえに生じることの両方を表現できるようにイメージして描いた³³⁵。

楽園を描くうえで根本にあるのは、祖母がプロテスタントの伝導師だったため、幼い頃か

³³³ 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究— 下』宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、66～67頁

³³⁴ 一般に、雄と雌の生殖器官を一個体にもつ生物をさす。雌雄モザイクとは違い、遺伝子の異常ではなく、正常な生来の状態である。

³³⁵ 一般的には遺伝子の異常で生物において個体の中に雌雄ふたつの性の特徴をもつこと。雌雄嵌合体、性的モザイク。

らキリスト教が身近にあった事が起因している。旧約聖書のなかでも、創世記の部分に関心を抱いていた。自身にとって楽園は、自然回帰の場であるという考えがあったため、あえて神や人間の要素を取り入れず、動物と植物が主題とすることで自然回帰の楽園を想像していた。花鳥画には、動植物が主体となって登場することから、自身が目指す地上の楽園に近い要素を見出すことができた。作品によっては、極楽浄土、桃源郷に近いイメージとして表現にすることもあるが、一貫して楽園とは複合的な自然のモチーフが構成された自身の考える理想的な世界と創作しているため、ひとつの楽園のイメージに限定することは行っていない。

花は、形や受粉して種を作ることから女性的なイメージと解釈し、鳥は空を飛んで種を運ぶことから、男性的なイメージとして描いた。雄の雉子が向き合う様子は、花を守っている様子である。しかし、自身が独自に解釈して描いた女性性、男性性のイメージで表現することについては、ジェンダーについて主張する意味ではなく、有性生殖を行う生き物として、多様性のなかのひとつ要素として用いていることを留意して欲しい。

また、作品のなかでは、蝶を象徴的に用いて描いている。蝶は、古代ギリシャの民間信仰で肉体を離れる不死の魂（プシューケー）であったという説から着想を得た³³⁶。日本では、小泉八雲の小説『怪談 (Kwaidan)』の1節「安芸之助の夢 (The Dream of Akinosuke)」にも靈魂の化身として書かれることから、自身も魂の象徴として解釈して作品に取り入れている³³⁷。中国では、蝶についての一つの例として、荘子の「胡蝶の夢」では、荘子が夢のなかで胡蝶になり、自身が胡蝶なのか、胡蝶が自身なのか次第に区別がつかなくなることから、蝶は形而上的な存在として書かれている³³⁸。琉球の画家、慎思九によって描かれた『闘鶏はなたれ之図』部分拡大（図4-4）にも、蝶は写実的ではなく象徴的なものとして、デフォルメされて描かれている。琉球で蝶はニライカナイからの使者という伝承もあるため、このようにデフォルメされた象徴的なものとして描かれたのではないだろうか。これらを踏まえ、自身も、蝶が魂の象徴として楽園と現世を行き来する存在として描くようになった。この背景としては、完全な形ではなく、羽が傷つき破れた状態の蝶を描き、生と死の時間軸がありながら、不完全な魂が輪廻転生のサイクルを繰り返しながら悟りの境地を目指していく過程をイメージして描いている。

(2) 空

次に、2017年に制作した『空』（図4-5）について解説していく。タイトルの「空」とは、仏教の経典にある「色即是空」の「空」からつけた。しかし、独自に解釈してつけたので、本来の意味とは異なる部分があるかもしれない。自身の考える、エデンの園と極楽浄土のイメージが融合したような作品となっている。9枚の連作からなり、向かって図7上段は右半

³³⁶ G・ハインツ・モーア『西洋シンボル事典—キリスト教美術の記号とイメージ』野村太郎・小林頼子・内田俊一・佐藤茂樹・宮川尚理訳、八坂書房、1994年、206頁

³³⁷ 小泉八雲『小泉八雲集』新潮社、1975年、255頁

³³⁸ 阿部吉雄『荘子』明德出版社、1968年、104～105頁

分、画像半分は左半分になっている。左から5枚目の人物を中心として、左右対称の画面構成になっている。画面の中心に聖母マリアをイメージした青い衣を纏った人物を配置している。花鳥画を主体に描いていたなかで、この作品に人物を描いた理由は、西洋で女性は自然を表す説があることから、着想を得たからである。

しかし、この人物は女性に見えてよく見ると喉仏があるなど、敢えて性別は明確にしている。理由は、動物には「間性」があるからである³³⁹。眉が無いのは、レオナルド・ダ・ヴィンチの『モナ・リザ』のように感情を不明瞭にするためである。また、人物の左下にある赤いゴブレットは肉体をイメージし、なかから零れだす液体は血を、蝶は魂の象徴として解釈して描いた。右下から左上部に枝を伸ばす椿は「月の輪」という品種で、月をイメージして描いた。椿は日本で八百比丘尼の持ち物であり、不老長寿のシンボルであることから、着想を得ている。椿の下に飛ぶ蝶は、色彩の美しさからオオムラサキを選択し、人物に隣り合う左右の画面には、アルビノと黒い鴉の両方を描くことで、生物のもつ多様性のある美しさに着目して欲しいと思い、モチーフのひとつに選択した。

鴉と雉子の留まっている太湖石は水を表す青で流水紋のように描き、水をイメージしている。咲き誇るテッポウユリの白と、右から7枚目に描いた赤いアマリリスの赤と色彩を対比させている。アマリリスはかつての英名の属名で、古代ローマの詩人ウェルギリウスの詩『牧歌』に登場する美しい女性の羊飼いの名前に由来することから、自身のなかで女性性の象徴と解釈して描いた。右から6枚目の画面下部に描いた枯れかけた葉は、盛者必衰の自然の無常観をイメージした。右から3枚目の泰山木とヒスイカズラは、中国をイメージするモチーフとして取り入れた。ヒスイカズラに蝶を模した魂が吸収されているところと、鴉が羽を千切っている様子は、仏教の説く魂の輪廻転生が必ずしも完遂されるわけではないのではないか、という想像を膨らませて描いた場面である。右から2番目と8番目に左右対称に描いた雉子は羽根の美しさから取り入れた。また、雉子と薔薇の組み合わせにした理由は、殷元良の『雪中雉子之図』へのオマージュである³⁴⁰。雉子の上に配置した円は、鼠の透明標本を陰と陽の形に組み合わせて描いており、向かって右から5枚目、人物のいる画面に描かれた「月の輪」という品種の椿に対比させて、太陽をイメージして描いている。右端と左端に左右対称に描いたドラゴンフルーツの花は、中国語で「火龍果(カリユウカ)」と呼ばれ、龍の鱗に見える果皮からその名前がつけられたと言われていることから、龍、つまり水の象徴として自身は解釈し、描いた。背景全面の紅型から着想を得た模様は琉球を象徴している。中国で富貴を象徴する牡丹³⁴¹、中国で長寿吉祥の象徴の燕³⁴²、変態する様子から変容をイメージした蝶、不死を示す蟬³⁴³、そして漢字の「蝠」と「福」が同じ発音で福を

339 間性とは、性別に関する遺伝子がみな一様に雌雄の中間を示すことである。ヒトの場合、雌雄モザイクと間性状態を含めて半陰陽と呼ばれる。

340 殷元良『雪中雉子之図』沖縄県立博物館・美術館

341 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』上、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、368～396頁

342 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』下、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、159～160頁

343 ゲインズ・カンチー・リュウ『中国のセミ考』羽田節子訳、博品社、1996年

意味することから蝙蝠を描いた³⁴⁴。また、独自の解釈で、卵を多く産む様子から多産をイメージした蟻螂、沖縄の固有種であるヨナグニサンを模様に取り入れている。人物やその他の画面の左右端に配置した赤い帯状の部分は、日本画に見られる描き表具から着想を得たもので³⁴⁵、中に成長過程の胎児を描き、画面全体に張り巡らして血管のような意味を持たせている。画面に血管を張り巡らせたのは、9枚の画面全てが母体であるとイメージしているからである。

上述の通り、花鳥画を描きながら楽園という境地に行き着いた理由について、『それは楽園の鍵』や『空』の作品を参照しながら詳しく解説した。本論では、花鳥画に見出す楽園表現に至るまでを解説した。次項では、楽園について考察を深めたうえで制作した2018年以降の作品について詳しく解説していく。

第2項 作品テーマ「楽園」の制作

(1) 人魚塚

『空』以降の作品は、特に自身の楽園観を意識した作品になっている。2018年制作の『人魚塚』(図4-6)は、新城島の土地島にある七獄御嶽(磯御嶽)に祀られているジュゴンの頭蓋骨から着想を得た作品である。

かつて新城島は、琉球王府から人頭税としてジュゴンの干し肉の上納を行っており、ジュゴンの豊漁を願うため、この御嶽にジュゴンの頭蓋骨を祀った歴史をもつ。表現としては、浄土と、琉球に伝わる『おもろさうし』に登場する世界であるニライカナイの二つのイメージから構想を練った作品である³⁴⁶。浄土の輪廻転生する世界観と、琉球に伝わる海の彼方にある異世界という点に着目し、作品のモチーフや構図を構成する際に取り入れた。浄土の世界観は、転生したという設定のインド孔雀と蓮の花を、ニライカナイの世界観については、ジュゴンの頭蓋骨と尾を入れることで表現している。また、ニライカナイについては、『おもろさうし』を研究している外間守善が、ニライは海の彼方の楽土という意味を持っており、ニライカナイが根の国につながる楽園に近い楽土であると指摘している³⁴⁷。作品のタイトルは澁澤龍彦の短編小説『人形塚』からヒントを得て、文字通りジュゴンをイメージした人魚を祀った塚の意味で『人魚塚』とつけた³⁴⁸。ジュゴンは文献などでは「ザン」、「艮」、「海馬」などと記述され、琉球王国時代に不老長寿の薬の扱いで冠船料理としても食されてきた、琉球において特別な生物である³⁴⁹。高良倉吉も琉球王国時代に新城島でジュゴンが上

344 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』上、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、111～120頁

345 画中画の表具まで描き込むこと。

346 外間守善『おもろさうし』角川書店、1993年

347 外間守善『おもろさうし』角川書店、1993年、55～62頁

348 澁澤龍彦『澁澤龍彦初期小説集』河出書房新社、2005年

349 金城須美子編『近世沖縄の料理研究史料宮良殿内・石垣殿内の膳符日記』九州大学出版会、1995年、93～94頁

納された歴史について考察している³⁵⁰。ジュゴンが薬として珍重されたのは貴重なタンパク質として栄養素が高かったことが挙げられるが、現在も女人禁制を厳格に守る七獄御嶽で、ジュゴンの頭蓋骨だけが祀られている点からも、特別視されてきたことがわかる。その御嶽がある新城島で、外来種のインド孔雀が野生化し、増えすぎたため、2006年から2009年にかけて駆除されたという事件を知り、インド孔雀がジュゴンの魂を楽園に導く極楽鳥に見立てて、左右対称になるように画面の左端と右端に配置した³⁵¹。生態系を守るため、増え過ぎた個体を駆除しなければならないことに異議を唱えるつもりはないが、駆除されたインド孔雀がいた、という事実は今後の生態系を守るためにも忘れてはいけないと思い、モチーフに入れた。西洋美術のなかで孔雀は不死とキリストの復活のシンボルであることから着想を得て、自身の解釈では復活のイメージで描いた³⁵²。構図を左右対称にする理由は、東洋的な左右対称性の図案のイメージからである。咲き誇る蓮の花は浄土の世界観を想像させることから、異世界にたどり着いたことを祝福する花とイメージして解釈し、その根元にはジュゴンの頭蓋骨をひとつ配置して描いた。蓮の咲く画面の上部には透けて実体を保たないジュゴンの尾を描くことで、ジュゴンが蓮の池に入水している様子を示し、ジュゴンの霊がニライカナイのような場所へ到着していることを示して描いている。水平軸上にある世界観にしたかったため、画面全体に描いた環境としてはニライカナイのような世界観であるが、輪廻転生したインド孔雀がいるという部分では浄土のような世界観のイメージも混在した環境になっている。傷ついたオオゴマダラはかつて大切にされていたジュゴンの魂を乗せてニライカナイへと導く役割をもたせている。ジュゴンの霊と魂が、同時に死後の安息の地を模したニライカナイのような場所、つまり楽園に到着したことがわかるようになっている。なぜジュゴンを頭蓋骨（身体）と蝶（魂）と透けた尾（魄）を分けたのかというと、魂と魄と身体は3つに分けられるという中国の伝統的な考えを独自に解釈して描いた。オオゴマダラの周囲に影と波紋のような線描を施しているのは、魂という実体がない存在であることを示すために、存在は見えないが確かに実在することを表すために影を、そして、オオゴマダラが通った後に動いた空気の流れを線で表しているため、波紋のような線になっている。蓮の葉には1匹のヤエヤマシガメを配置している。ヤエヤマシガメは八重山諸島の固有種であり、琉球に関する生き物として描いた。また、古代では、亀は長寿のシンボルという説があったことから、楽園の世界観に相応しいと考えて描いた³⁵³。これらのモチーフの背景には、紅型から着想を得た模様を全面に描いており、中国で富貴を示す牡丹、中国で長寿吉祥を象徴する燕、変態する生態から変容を象イメージした蝶、不死をイメージした蟬、多産をイメージした蟻螂、固有種であるヨナグニサンから琉球の独自性を、幸福を表した蝙蝠などのイメージで構成している。総括すると、自身の考える浄土の世界観

350 高良倉吉『おきなわ歴史物語』ひるぎ社、1984年、44～51頁

351 八重山毎日新聞（2009年7月17日）、（2010年1月2日）

352 G・ハインツ・モーア『西洋シンボル事典—キリスト教美術の記号とイメージ』野村太郎・小林頼子・内田俊一・佐藤茂樹・宮川尚理訳、八坂書房、1994年、104頁

353 同上、G・ハインツ・モーア『西洋シンボル事典—キリスト教美術の記号とイメージ』75頁

の要素を取り入れたニライカナイのような場所に、ジュゴンの霊魂が到着したという場面を描いた作品である。

(2) 泉

『泉』(図4-7)の作品で表現したかったことは、目には見えない水の姿、あるいは理(ことわり)である。

中国の道教で水は、形を変えてそこに存在し続ける万物の理を表す解釈されている³⁵⁴。物質としての水ではなく、概念としての水を感じさせる構成にしたいと思い、独自に解釈して描いた作品である。水面に墨を流すと、墨の油分(膠)が分離してマーブルの模様ができる。できた模様を和紙に写しとったものから、空気中に存在する空気の流れをイメージし、背景に描き込むことで水の存在を感じさせるようにした。用いた絹は、絹枠に張り込んだ後に刷毛で玉葱の皮から取った染液で飴色の古色掛けを行い、わざと古びた風合いにした。古くから脈々と語り継がれる水の理想的な姿と、異世界を行き来する存在としての鳥、そして5色の蓮から、概念としての水が目に見えて存在する異世界をイメージした花鳥画を描きたいと思ったのである。鳥たちのシンメトリーな配置や、交差している配置には、残像のように不確かな存在である様子を視覚的に表現した意図がある。

モチーフは花鳥のみにしぼって描いたことで、楽園という異世界と花鳥の繋がりを強調できないかと思ったからである。今回描いた蓮の花は、仏教的な意味ではなく、泥のなかや、混沌とした世界でも真っ直ぐに茎を伸ばして花を咲かせる姿に、これからあるべき人間の姿を重ね合わせて解釈し、描いた。宮崎法子が、蓮の寓意についてこのように述べている³⁵⁵。

蓮といえば、すべて仏教起源という見方は、特に日本人を強く縛っている。だが中国では、蓮の花は必ずしも仏教と結びつくものでなく、今日においても代表的な吉祥のシンボルとして広く用いられている。一般には、蓮と連が同音であることから、良いことが続けて起こること、特に次々に男の子が生まれることを寓意すると言われる。

上記の通り宮崎法子は、蓮の花は中国では必ずしも仏教というイメージではなく、吉祥的な意味合いに使われることが中国独自であると指摘している。自身としても、本作品では、蓮を仏教的な意味ではなく、吉祥の意味合いを込めて取り入れた。鳥については、ホオジロナベヅル、シチメンチョウ、ショウジョウトキ、ヘラサギを描いた。様々な種類の鳥を描くことで、種の多様性と、異なる境界を行き来する鳥を表現しようとした。

³⁵⁴ 野口鐵郎・福井文雅・山田利明・前田繁樹編『講座道教第4巻道教と中国思想』雄山閣出版、2000年

³⁵⁵ 宮崎法子「花鳥画の役割と意味—藻魚図、蓮池水禽図、草虫図に見る寓意を中心に」(東京国立文化財研究所『美術研究』1996年、363~364頁)

(3) 神獣図

『神獣図』(図4-8)について述べていく。この作品は、呉師虔の『神猫図』(図4-9)から着想を得て、神秘的な動物の様子を描きたいと思い、描いた。

神獣とは、一般的に神話や伝説上に登場し、実在しない特別な動物のことで、現れる時や場所によって分けられると解釈している。呉師虔の『神猫図』は、一般的な神獣と違い、身体が真っ白な長毛種で、尾だけが黒い猫が描かれている。野崎誠近によると、猫は中国で長寿を願う際などに用いられる縁起の良い動物として描かれた動物である³⁵⁶。しかし、神獣として扱われたという文献の記述は見つかっていない。呉師虔の作品タイトルにある『神猫図』については、詳しいことはわかっていない。本作品では、神獣のような神秘的で美しい猫と解釈し、オマージュした。実在の動物や猫を神獣に昇華させて描くことで、自身の考える楽園の世界観になるのではないかと思った。構想の段階で、『神猫図』のオマージュとして、花鳥画のなかに猫をどうしても入れたいと思っていた。本作品で猫を描くことができたのは、縁があって『神猫図』と酷似した猫に出会ったからである。『神獣図』のなかに、中央に描いた猫の他に、雌の孔雀、白鷺、ミズオオトカゲを描いた。白鷺は『球陽』にも登場することから、琉球王国時代から親しまれてきた鳥である。羽根の眩い白さや大きな翼から、遠目に見ても存在感のある姿をしている。また、現代の沖縄でも日常目にするのが多く、親しみ深さもありながら、どこか神秘的な美しさをもった鳥として描いた。ミズオオトカゲは、蜥蜴が地を這う存在であることから、地の知者や再生と復活の意味がある説から、独自に解釈し、鳥類と対比する存在として描いた³⁵⁷。実在する動物を神秘的な美しさを描くことで、実在の動物たちのもつ神秘的なイメージを表現したいと考えた作品である。背景は金茶の泥絵具で統一して大地の土の色を表現し、そこに水面に墨を流したような模様を描くことで大地に流れる水を表現している。背景には、崩れた壁のような自作した図案を描いている。自作した図案は、紅型とウィリアム・モリスの図案に着想を得て作った。カマキリは多産で子孫繁栄を、シンジュサンという琉球列島に生息する蛾を入れて琉球らしさを表現した。周囲を取り囲むように飛ぶオオゴマダラは、異世界に浮遊している魂を象徴すると解釈し、表現した。動物たちの周囲には、実在しない5色(赤、白、青、黄、黒)のカサブランカが咲き乱れている。5色は東洋の五行思想をイメージし、カサブランカというオランダで改良された百合を、あえて実在しない5色に設定して着彩することで、西洋と東洋が融合したイメージとして描いた。背景に描いた壁が崩れている図案の由来も、前述のとおりである。現代の感覚で、ひとつの文化や国籍に縛られない、自身の考える複合的な要素を取り入れた楽園を表現した作品である。

356 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』上、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、368～371頁

357 G・ハインツ・モーア『西洋シンボル事典—キリスト教美術の記号とイメージ』野村太郎・小林頼子・内田俊一・佐藤茂樹・宮川尚理訳、八坂書房、1994年、228頁

(4) 炎中昇華図

楽園の反対に地獄という概念がある。地獄を描いた作品、『炎中昇華図』（図 4-10）について述べていく。制作意図としては、楽園の表現をより明確にするために、相反する存在である地獄を描く必要があると考えたからである。

作品の『炎中昇華図』の構想を練る基になったのは、奈良国立博物館蔵本（旧原家本）の『地獄草紙』である³⁵⁸。なかでも、「鳥地獄」は、火を纏った恐ろしい鶏に追われ、突かれるという責苦を負う地獄で、現世で鳥獣などの生き物を殺生してしまった人間が落ちる地獄とされている³⁵⁹。生きていくうえで一度も生き物の殺生をしたことがない人はほとんどいないと思うが、自身はできるだけ不要な殺生は行うべきではないと考えている。本来であれば必要のない殺生をした者が落ちる地獄として解釈し、本作品を描いた。この作品に描かれているのは、鶏のなかでも、闘鶏である。描く題材として闘鶏を選んだのは、2018年8月18日の『琉球新報』で、闘鶏（タウチー）でけがを負ったとみられる鶏が畑や農道で捨てられた事案が県内各地で確認されていたことである³⁶⁰。闘鶏は、中国で古くから描かれてきた画題として琉球に伝来したと考えられる³⁶¹。琉球では、『闘鶏花鳥之図』や『闘鶏花房之図』が描かれた闘鶏が、現代になって闘鶏を行う当事者の手によって、道端に遺棄されていた事実に思うところがあり、描いた。また、地獄は一般的に、火山がある場所で岩石の割れ目などの噴気孔から炭酸ガスや硫化水素、亜硫酸ガスなどが発生し、鳥や昆虫が死んで住めないような場所を指す言葉でもある³⁶²。それらの地獄の概念と実際にある鳥にとっての地獄の環境を融合し、構成した。背景の様子は、中国で富貴を示す牡丹、中国で長寿吉祥を象徴する燕、変態する生態から変容を象イメージした蝶、不死をイメージした蟬、多産をイメージした蠅螂、固有種であるヨナグニサンから琉球の独自性を、幸福を表した蝙蝠などのイメージで構成している。闘鶏の周りには、鳥地獄の炎を纏った取りに、沖縄の闘鶏を重ね、身勝手に遺棄された怒りの様相を示している。画面下部に描いた死んだ鳥の周囲には菊の花が咲き、鳥地獄の環境を表している。菊は仏壇や墓前に供えられる花として描いた。渡り鳥の左右に配置したドラゴンフルーツは龍を象徴して水の意味を持ち、その左右にある波立った流水模様は、沸き立つ地獄の釜をイメージして表現している。

(5) 太湖

『太湖』（図 4-11）は、文字通り太湖石に着想を得て描いた作品である。太湖石とは、江蘇省太湖で採れる、複数の穴が不規則に開いた形状の石灰岩である。自身は、中国や琉球の花鳥画に描かれる青や青緑色の太湖石に、常々関心を寄せてきた。青や青緑色の太湖石は、

358 作者不詳『地獄草紙』紙本着色、卷子、26.5×454.7、1101～1200年代、奈良国立博物館

359 宮次男編『日本の地獄絵』精興社、1973年、15～16、183頁

360 琉球新報（2018年8月18日）

361 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、231～232頁

362 兵庫県神戸市北区有馬町にある「地獄谷」と呼ばれる温泉地区に現在も「鳥地獄」と刻まれた石碑が設置されている。

中国の青緑山水に似て、理想的な異世界の美しい光景を彷彿とさせるからである。本作品では、自身の考える太湖石が登場する楽園をテーマにした。

この作品の背景には、紅型から着想を得た図案を一面に描き、あえてどこにあるのかわからない空間を作っている。作者の考える楽園とは、現世とは隔絶されたどこでもない空間と解釈しているからである。異質な空間に、真っ白なアルビノのインド孔雀の雌雄がシンメトリに配置することで、自身の考える楽園を象徴する鳥として描いた。孔雀の足下にある波紋は、水の上を歩いているように見せた。インド孔雀の実体を曖昧にしたかったからである。白の色彩には、始まりや再生をイメージしている。鳥は他にも、雌のオオホウカンチョウを配置した。オオホウカンチョウは名前の通り、宝冠を被っているような頭部の羽根が巻いている美しい鳥である。まるで宝冠をかぶっているような鳥の姿から、権威的なイメージをして描いた。自身の考える楽園とは、身分に囚われることなくすべての存在がありのままに生きることができる世界である。権威のある特別な存在として、オオホウカンチョウを目立つ中央の配置するのではなく、あえて右端に描いた。生き物が平等な存在として扱われるように表現したかったからである。雌のインド孔雀の前には、カブトホロホロチョウがいる。文字通り兜を被ったような頭部をしており、体の羽根の水玉模様が特徴的な鳥である。西洋で食用として家禽改良されたホロホロチョウの原種である。食用として家畜化された鳥と、権威的なイメージした鳥を同じ空間に描くことで、同じ生命をもつ生き物として。鳥たちの周囲には青い太湖石を配置し、異世界の様相を補強している。

画面の中央には、青い太湖石と対比するように黄色い彼岸花と、白いカサブランカを配置した。彼岸花はサンスクリット語で「曼珠沙華」と呼ばれ、『法華経』では天上の花といわれていることから、独自に解釈し、現世と異世界との境界線を示すものとして描いた。太湖石に囲まれた神秘的な空間で、動物たちが輪廻転生する楽園を表現した作品である。

(6) 百年越しの彼誰

『百年越しの彼誰』(図 4-12) は、2019 年 10 月の首里城火災の前後に描いていた作品である。

当初は夏目漱石の小説である『夢十夜』から着想を得て、月夜の晩に、楽園の鳥が翡翠でできた水甕から生えた 1 本の百合を見守っているという構成だった³⁶³。途中段階である下図から、本画に入る頃に首里城火災が起き、描いている最中に精神状態が大きく変わり、大きく構成も変わった作品である。煙るような灰色の背景に、墨流しの模様を描き、不明瞭な空間を設定した。オオサイチョウというサイの角のように大きく特徴的な嘴を持つ鳥が、水が満ちた翡翠でできた水甕から生えるテッポウユリを見守っている。水甕は生命の水、テッポウユリは生命の木という、独自の解釈で構成している。溢れでた水の滴る地面には蛙がいて、珠のような真珠が散らばっている。真珠は、古代ギリシャでヴィーナスのイメージがあ

³⁶³ 夏目漱石『文鳥・夢十夜』新潮文庫、2002 年

ることから、自身は生まれ変わりを彷彿とさせるモチーフと解釈して描いた³⁶⁴。

窓（額縁）の外に見える焼け残った首里城北殿のシルエットが僅かに見え、遠くに見える現実と異世界の対比になっている。窓（額縁）から溢れ出すオオゴマダラの蝶の群れが画面全体を覆い尽くすように舞っている。本作品では、オオゴマダラは魂の象徴ではなく、沖縄の人々の心を表し、完全な形の蝶もあれば、傷ついた羽の蝶もいる。傷付き、時には失われながらも再興してきた沖縄の人々の心の有り様を描きたいと思い、描いた作品である。作品タイトルは、夏目漱石の小説である『夢十夜』に着想を得て、当初から「百年越し」と言う言葉を使い、夜明けの意味を持つ「彼誰」をつなぎ合わせて作ったタイトルである。

(7) 火願

『火願』（図 4-13,4-14,4-15,4-16）は、組踊初上演 300 周年に再現された、からくり仕掛け花火の舞台装置から着想を得て描いた作品である。

からくり仕掛け花火を作品の中心に据え、画面上部からヒスイカズラと、オガサワラオオコウモリが下がっている。オガサワラオオコウモリは、ヒスイカズラの受粉を助ける役割がある。翡翠色のエキゾチックなヒスイカズラの花房が、コウモリとともに夕闇に浮かび上がる光景は、中国では漢字の音韻から、幸福のイメージとして用いられたコウモリのモチーフと合わせて描くことで、吉祥の予兆を感じさせるものと解釈し、描いた³⁶⁵。

向かって画面の左には大きな梯梧の樹があり、大きな房状の花が2つ咲いている。梯梧は花の形状から、燃え盛る火をイメージするモチーフのひとつとして描いた。梯梧の燃えるような赤と、細長い房状になった花の形状は炎を彷彿とさせる。沖縄には、梯梧がよく咲く年は気温が高く、暑くなるため、台風が多いという伝承がある。台風が多いことは、人間にとっては脅威であるとともに、海の海水温が上がり過ぎるのを防ぎ、豊漁になるなど、海の生き物や人間にとってもメリットがある。自然がもたらす脅威は、おしなべて悪いことではないと自身は考えている。よって、梯梧がよく咲くという現象は、台風による恵みをもたらすための吉祥のモチーフと独自に解釈し、描いた。

梯梧の樹の左側、画面左端にはサガリバナが咲いている。サガリバナは、一夜だけ咲いて朝には散るという性質があることから、一般的に幻の花とも呼ばれる。枝から直接垂れ下がった無数の蕾から、4枚の星型の花弁をつけた白い花が咲き、複数伸びた淡いピンク色の長い雄蕊が特徴的な花である。藤に似て垂れ下がって咲くため、別名サワフジ（沢藤）とも言う。また、画面右端に登場する桃は、桃花源をイメージさせるモチーフとして描いた。桃の花ではなく、あえて実を描いた理由は、実り多い未来になるようにと、自身の願いを込めたからである。

桃の木の下には、リュウキュウズアカアオバトが地面で休んでいる。鳩は敢えて雉鳩では

364 G・ハインツ・モーア『西洋シンボル事典—キリスト教美術の記号とイメージ』野村太郎・小林頼子・内田俊一・佐藤茂樹・宮川尚理訳、八坂書房、1994年、175頁

365 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』上、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、111～120頁

なく、沖縄に自生する鳩として緑色の美しいリュウキュウズアカアオバトを描いた。鳩は古代ギリシアでは神聖な鳥であり、キリスト教ではノアの大洪水が終わった後に現れる平和の象徴とする説もある。今回は、平和を意味するモチーフとして解釈し、作品に取り入れた³⁶⁶。

桃の、向かって左に墨で描いた松の木と石は、模写から学んだ斧壁皴などの描法を実際に使って描いた。墨は濃・中・薄の3種類を用意して使い分けた。松の木は『芥子園画伝』を参考に、樹皮の質感や幹の線は、先の細い乾いた筆を捻り、掠れた線を何度も引いて表現した。墨画の部分と、着彩した部分を組み合わせることで、独特の奥行きのある表現を試みた。

画面の下部全体には青い太湖石を配置している。作者は、描法が似ていることから、中国と琉球の花鳥画に描かれた青い太湖石と、中国の青緑山水は関係があるのではないかと考えている。はっきりとした根拠が見つかっていないため、断言はできないが、宮崎法子が仇英の作品から、青緑山水は仙界を表しているのではないかと指摘している³⁶⁷。このような指摘から、青い太湖石は青緑山水から派生した仙界をイメージするモチーフとして独自に解釈し、描いた。中心に据えたからくり仕掛け花火の周囲には、多くの蝶や蛾が群がるように舞っている。蝶は空中に浮遊する魂のイメージとして描いた。命を燃やしてなお、形を失っても残り続ける想いがあるという願いからである。火の下にはアルピノの白い鳥と、黒い鳥が留まっており、守護するように火の様子を見守っている。そして、画面左にはダリアや芍薬が咲き、花の根本には3本足の八咫鳥が留まっている。ダリアはキク科だが、その目を引く美しさと、和名が天竺牡丹と呼ぶことから、中国で富貴を象徴する牡丹から派生したイメージで描いた。芍薬は、蕾の丸い形が宝珠を連想させると自身で解釈し、描いた。

花鳥画がただの吉祥が描かれた楽園の世界観だけではなく、人々の願いや祈りが形となって反映された世界であると考えている。めでたいだけの吉祥画としてだけでなく、現実世界のようにリアリティをもって描かなければ、込められた祈りや願いの表現は浅いものになってしまう。本作を制作したのは、首里城火災から一年経った年である。自身の考える楽園は、現実世界でおきたことが日々反映され、変化していく。楽園を描くことに変わりはないが、込めた祈りや願いに嘘や偽りがないように描くことが、画家としての本分であると考え、現在自身が考える祈りの形として、楽園を照らすからくり仕掛け花火を描いた。火によって失った希望を、火によって再興できないだろうかという試みである。作品のタイトルは、からくり仕掛け花火がこれからの楽園、そして沖縄にとって希望の灯火となるように、願いを込めて「火願」とつけた。

³⁶⁶ G・ハインツ・モーア『西洋シンボル事典—キリスト教美術の記号とイメージ』野村太郎・小林頼子・内田俊一・佐藤茂樹・宮川尚理訳、八坂書房、1994年、245頁

³⁶⁷ 宮崎法子「明代の絵画」(西岡康宏・宮崎法子編『世界美術大全集』東洋編第8巻明、小学館1999年、119～121頁)

第3項 図案に込めた意味

本節では、作品のなかに登場する、主題となるモチーフの背景に描かれている図案に込めた意味について述べていく。琉球の紅型や中国の吉祥図案、西洋美術から着想を得て、図案のなかでも自身の考える楽園を、独自の解釈を交えて描いている。モチーフをデフォルメする方法や、図案の構図は、伝統的な図案を参考にしながら、基本的にオリジナルで作成している。制作した図案のなかから、2つの作品を解説していく。

はじめに、『蝙蝠牡丹図』（図4-17,4-18,4-19）について解説する。色は白口黄土などの淡いベージュの色彩で着彩した。『蝙蝠牡丹図』本画（人魚塚）部分（図4-20）では、画像のようになっている。『蝙蝠牡丹図』には、中国で、漢字の「蝠」と「福」が同じ発音で福を意味することから蝙蝠を描いた³⁶⁸。また、中国で牡丹は富貴を意味することからイメージをふくらませ、取り入れた³⁶⁹。桜は沖縄のカンヒザクラから、独自の解釈のもと取り入れた。燕は、中国で長寿吉祥の鳥とされていることからイメージして描いた³⁷⁰。香炉はこれから訪れる幸福を香りで予兆するアイテムと独自にイメージし、周囲を舞う蝶は楽園へ魂を運ぶ神秘的な存在として表現した。流水紋は楽園の大地を流れる水をイメージした。花瓶は、水を溜め、花を育てる大地の隠喩として、独自にイメージして描いた。鳳凰は、中国で百鳥の長とされていることから着想を得た³⁷¹。鳳凰は一般的に伝説上の存在であるが、この図案のなかでは、鳥をまとめるリーダーとしての役割であり、あえて人間に福の到来を予告するなどの要素は入っていない。意図的に、図案には人間の存在を登場させないこととしている。楽園とは、あくまで人間が考えた理想郷である。しかし、自身が考える楽園は、今まで人間の都合で壊してきた自然と共存することを目指した世界である。それは、老子が理想とした素朴な原始社会に近い世界とも解釈されるかもしれない³⁷²。しかし、自身が考える楽園のイメージは、原始社会よりも人工的で装飾性が強いため、純粋な原始社会とは言い難いだろう。人間がつくりあげた現代の文明社会において、人間のもつ知的探究心がある以上、原始社会に戻ることは難しいと考えている。原始社会に戻ることに難しいなら、知的探究心を持ちながら自然と共存していく方法はないのだろうかと常に考えている。制作者としての視点から、美術工芸のなかで、図案などの装飾的な模様は、人間の知的探究心をもって創作され、自然を愛して共存してきた先人たちの想いが表現されていると考えている。これらのことから、自身の作品のなかでも独自に図案を作成し、表現する試みを行なった。

図案については、自然と共存することをテーマに描いている。下図をもとに使用する絵具を変えながら背景素材として使用していくため、色彩については何通りものパターンが存在する。下図として完成した図案を元に、本画に取り入れていく。『炎中昇華図』で使用し

368 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』上、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、111～120頁

369 同上、『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』上、356～357頁

370 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』下、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、159～160頁

371 同上、『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』下、296～298頁

372 阿部芳雄『莊子』明德出版社、1968年、33～34頁

た『蝙蝠牡丹図』（図 4-21,4-22,4-23）は、全体的に銀鼠などグレーの色彩の絵具を使い、燃えた後の灰をイメージした色の構成になった。部分拡大した図は、『蝙蝠牡丹図』本画（炎中昇華図）部分（図 4-24）のようになっている。

『蠶螂石榴図』（図 4-25）には、白緑などの淡いグリーンの色で着彩した。描いたモチーフは、いずれも調べたうえで独自に解釈したものが多いため、実際の意味とは異なるものもあるが、個人の創作の一部ということ留意してほしい。まずは、卵を多く産むことから、独自に多産をイメージした蠶螂を描いた。そして、中国で多子を象徴する石榴の実を表現した³⁷³。蟬は、中国で死者を埋葬する際に額に蟬を象った玉を置くことで再生を願うモチーフとして扱われていることから、想像を膨らませて取り入れ、不死をイメージする存在として描いた³⁷⁴。蟬の羽を啜える白い燕と黒い燕については、燕が蟬の羽を啄んでいる理由は、食物連鎖を表している。イメージとしては、虫が植物を食み、鳥は虫を食べる。鳥の排泄物に養分や種が含まれ、新たな植物が育まれるという場面である。それから、桜の花は生命が隆盛を迎え、過ぎ去っていく時間を連想させる花から、時間の経過を感じさせる花として独自にイメージした。牡丹の花は中国で百花の王であることから取り入れている³⁷⁵。

このように、自身の作成した図案のなかには度々、食物連鎖や循環していく生命の様子が登場する理由は、一連の循環する世界こそが理想的な生命の姿であると感じているからである。自身の考える循環する世界を画中にすべて描き込むのは難しい。そこで、背景の図案に生命が循環する世界観を示す様相を取り入れることにしたのである。下図となる図案が完成した後に、『蠶螂石榴図』本画（太湖）部分（図 4-26）のように、本画の背景に描き込んでいった。

上記のように、独自の解釈で創作した図案だが、絵画作品に図案を取り入れる必要性があるのか、そして、執拗と言えるほど描き込まれた図案は「虚飾」ではないのかという指摘もあった。しかし、岸田劉生は美の本質についてこう指摘している³⁷⁶。

在りしのままに描くという事、虚飾を去るといふ、この事は立派な事の様に聞える。しかし、本当の美を知るものにとって、美術は、ありのままであってはならない。彼等が虚飾だと思ふものは、実は、すぐれた美術にはかならずある処の、現実以上のもの、内から滲み出た装飾の感じである。

岸田劉生が述べたように、作者は一見虚飾に見えるところにこそ制作者の意図があり、本質的な美があると考えている。自身の描いた作品において、図案は虚飾ではなく、メインのモチーフを補強して意図を示す役割がある。メインのモチーフとともに、背景の図案にも意

373 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』下、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、66～67頁

374 ゲインズ・カンチー・リュウ『中国のセミ考』羽田節子訳、博品社、1996年

375 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』上、宮崎法子監、ゆまに書房、2009年、356～357頁

376 岸田劉生『岸田劉生内なる美—在るといふことの神秘—』二玄社、1997年、52頁

味を込めることで、遠くから鑑賞する時と近くで鑑賞する時の両方で見方が変わり、作品に込めたテーマをより強く、明確に伝えることができるのではないかと考えたからである。

第3節 小結

本節では、第4章の花鳥で描く楽園の概要についてまとめる。

第1節は各文化圏の楽園について述べた。各文化圏の楽園や、楽園に近い思想については諸説あるため、断定はできないが、第1項では、楽園の定義について、ヨーロッパのエデンの園、中国の桃花源、日本の極楽浄土、琉球のニライカナイについて自身の解釈を述べた。また、自身の作品テーマである、花鳥画における楽園の表現について、自身の制作のなかで花鳥画と楽園がどのように結びつくかを解説した。第2項では、ヤン・ブリューゲル、仇英、大城皓也などの作品例から、楽園や、楽園に近い思想をテーマにしたと思われる作品について述べた。第3項では第1節のまとめを行った。

第2節は自作品について論述した。第1項では、主題について解説し、楽園というテーマに至るまで、そして楽園というテーマからどのような世界観の作品を構想し、花鳥画としてその世界観を展開していくかについて、2作品を例に挙げて述べた。第2項では、実際に楽園をテーマにした7作品を解説し、楽園の構成要素や、吉祥の画題をどのように取り入れたかについて詳しく述べた。

第3節では、作品のなかに登場する、主題となるモチーフの背景に描く図案の意味について述べた。背景の図案に込めた意図を解説することで、作品の細部にまで楽園的なモチーフが描かれ、従来の花鳥画の古典的な世界観のみに捉われず、楽園をテーマとした新たな花鳥画に独自の効果を持たせたことを明らかにした。

以上、花鳥画は、広い意味で植物と鳥が存在する複合的な理想の世界であり、第3章で述べた通り、花鳥画で楽園を表現できる自信を得た。

結論

第1節 各章の概要

第1章では、中国の花鳥画と琉球の花鳥画の描法、構図、色彩、画題、用いられたモチーフから、特徴を見出し、比較することで、琉球に伝来した中国の花鳥画の影響を考察した。現存する琉球絵画の作品の調査を行い、中国から伝来した絵画技法や画題、構図などについて考察した。第1節では中国の花鳥画の萌芽期から黎明期にかけて、その成り立ちと時代ごとの特徴について述べた。花鳥画の萌芽が見られた唐から、花鳥画という言葉が成立する北宋代にかけて、壁画などの考古資料や文書、絵画作品について考察した。

第2節では、中国と琉球の絵師の交流と、当時の花鳥画の注文と島津藩などによる評価から、琉球の花鳥画は当時から高い需要があり、薩摩を通して日本に流通していたと述べた。琉球の絵師によって描かれた花鳥画には、中国の花鳥画に見られるモチーフが多く取り入れられ、画題の意味などについても共通していることがわかった。しかし、細かい絵画技法がどのように作品に取り込まれているかまではわからなかった。

第2章では、章聲の『雪中花鳥図』と殷元良の『雪中雉子之図』の模写を行った。そのため、第1節の第1項では、模写を行うにあたり、模写の目的と方法について述べた。はじめに模写の目的で、模写を行うことで明らかにしたい事柄について述べ、今回行う模写が代表的な3つの模写方法（現状模写、復元模写、臨模）のなかでどれに該当するかを検討した。結果として、臨模に近づけた復元模写という立ち位置になった。第2項では、章聲の『雪中花鳥図』と殷元良の『雪中雉子之図』の先行研究について、現時点でわかっていることと問題点を明確にした。

第2節では、章聲『雪中花鳥図』の模写について実際に制作した行程と結果について述べた。第1項では基底材の検討を行った。章聲『雪中花鳥図』に使用されている基底材を、デジタルマイクロスコープを使用した撮影や目視での検討、調査を重ね、使用する基底材を決定した。

第2項では、色材について調査を行い、どの色材を使うか案を列挙した。部分試作を2度行い、部分工程を考察したことから、原寸大模写を2回行ってどちらが一番近いかが検討した。

第3項では、描写の検討描写について解説し、構図、線、彩色の3つの観点から分析することで、章聲のモチーフに対しての意識と、描法の特徴を明らかにした。特に描写について、同時代の絵画技法書である『芥子園画伝』に使用されている「皴」や描き順などに着目して描いていった。

第3節では、殷元良の『雪中雉子之図』について述べた。第1項では、基底材と色材の検討を行った。第2項では、色材について検討した。案として列挙した色材のなかから、どれを使用すれば最も近い質感や発色になるかを、7回の原寸大模写から考察した。第3項は描写の検討を行った。描写について、構図、線、彩色の3つの観点から分析することで、殷元良のモチーフに対する意識と、描法の特徴を明らかにした。描写の検討を行うことで、臨摸に近づけた復元模写の精度を高めていった。

第4節では、2つの花鳥画の比較を行った。第1項では構図と描写について、どのような違いがあるのかを述べた。はじめに2つの作品全体を対比して、どのような傾向があるのか論じた。違いをわかりやすくするために、背景を抜いた状態でモチーフを比較した。樹木、岩、薔薇、雉子、岩上部の葉、下草、苔草についてそれぞれの特徴と差異を比較すると、描き方に大きく違いがあることがわかった。第2項では、すべての調査と実践、比較を通して出した結論を述べた。

第3章では、花鳥画に見出す楽園の構成要素について述べた。著者が花鳥画に楽園を見出す理由は、断定はできないが、花鳥画とはある種の理想的な世界であるところから、楽園と近い部分を見出すことができるのではないかと考えているからである。自然や生物が好きなのであるなら、ありのままの姿を描けば良いが、描くモチーフを取り合わせ、意味を組み込んで描く、というところに花鳥画が楽園の表現となりうる要素が見出せると思った。ありのままを描くのではなく、制作者や作品を発注した誰かの願いが込められて描かれた画題こそが花鳥画なのであり、人の願いや想い、意図が込められた理想的な世界、ある種の楽園であると仮定し、論じた。主に、植物、鳥獣、石の3つの花鳥画を代表する構成要素から、花鳥画に見出す楽園の世界観を解説した。

第1節では、花鳥画に取り入れられた植物が吉祥の意味合いを持つことについて、第1項で牡丹、第2項で梅、第3項で薔薇、第4項で桃が描かれた作品から、考察を述べた。

第2節では、花鳥画における鳥の役割を、第1項で鶴、第2項で雉子、第3項で鳳凰について考察し、述べた。

第3節では、花鳥画における仙界と石の関係性について、青い太湖石と青緑山水、花鳥画史における石から解説した。第1項では、青い太湖石と青緑山水の関連性について、青い太湖石は青緑山水の影響を受けてできたモチーフではないかと推測したが、断定できる証拠は見つかっていないため、推測の域は出なかった。第2項では、花鳥画史上における石の存在について、奇石が描かれた作品と、花鳥画に描かれた青い太湖石について、制作者の視点から、自由に形を変えることのできるモチーフのひとつではないかという考察を述べた。

第3章を通して、楽園や楽園に近い思想には動植物が登場する機会が多いことを明らかにし、楽園のおおよその概念や様相について、自身の解釈を述べた。また、それらを著者の考える楽園観と比較し、実制作に反映させた。花鳥画と楽園がどのように結びつくかを、中国と琉球の花鳥画から、モチーフごとに考察していくことで、花鳥画がある種、理想的な世

界観であること、そして意図的に人間によってつくられた楽園であると結論付けた。

第4章では、花鳥で描く楽園について述べた。第1節では、著者の制作テーマである楽園を、どのように花鳥画に見出すことができるか考察した。前章で、各地の吉祥的な意味合いを持つ図像やモチーフについて調べ、理想郷や楽園、仙界などの境地には、吉祥のモチーフである動植物が多く存在することがわかった。楽園は、吉祥のモチーフである動植物が描かれた理想的な境地である、という観点から、花鳥画もある種の理想的な世界を描いた画題であり、吉祥のモチーフが数多く描かれた楽園ではないだろうかと考えた。

著者の考える楽園を花鳥画として描くにあたって、第1節の第1項では自身の作品における楽園とはどういうものかを明らかにするために、ヨーロッパのエデンの園、中国の桃花源、日本の極楽浄土、琉球のニライカナイを取り上げ、4つの文化圏ごとに考察した。第2項では、4つの文化圏ごとに楽園をテーマに描かれた絵画作品を考察した。第3項では、描かれた楽園の作品から、花鳥画と共通して動植物が多く登場することについて考察をまとめた。

そして第2節では、自作品について述べた。第1項では、楽園の制作テーマに至るまでの作品『それは楽園の鍵』と『空』について説明した。第2項では、『人魚塚』『泉』『神獣図』『炎中昇華図』『太湖』『百年越しの彼誰』『火願』の7点の作品を例にあげて、第1節で概観した各文化圏の楽園の要素をどの部分に取り入れているかを解説した。また、作品のなかで模写がどのように活かされているか言及した。第3項では、自身の作品の背景部分に描かれている図案に込めた意味について述べた。紅型や西洋美術などに用いられた模様、中国の吉祥図案や剪紙の文化などから着想を得て、どのようにこれらの要素を取り入れたかについて詳しく解説した。

第3節では、制作テーマである楽園を花鳥画に見出せること、また花鳥画で楽園を表現した自作についてまとめた。

第2節 結論と今後の課題・展望

琉球絵画の先行研究は数が少なく、特に花鳥画に関する纏った研究は先例がない。しかし、琉球の画家にとって、花鳥画を描く技術は外交における必須のスキルであり、花鳥画は当時重要な立ち位置であったとわかった。そこで、本研究では花鳥画を理論だけではなく、模写などの実制作を通して研究することで、今後、琉球絵画に関心を持つ制作者や保存修復の現場に向けて、ひとつの手がかりとなることを願っている。

まず、全章を通していえることは、琉球の花鳥画は確実に中国明清代の花鳥画の影響を受けているということである。両者の画題、モチーフには共通した特徴を見ることができたが、構図と描法に関しては、一概にすべて中国からの影響とは言い切れず、当時の中国の絵画技法書の技法の他に、琉球の画家独自の描法が取り入れられていると思われる。その特徴としては、中国の花鳥画に比べて中心よりにモチーフを配置する構図になっており、花や岩の描法に、図案化したようなデフォルメが見られる。図案化したようなデフォルメとは、実際の花や岩より整っていて構造がわかりやすい形状に描かれた状態である。鳥の描法に関しては、鉤勒填彩などの工筆技法が多く使われていた。第2章で行なった、全9回にわたる章聲と殷元良の原寸大模写を通して、清代の絵画技法書である『芥子園画伝』の描法を参照したところ、岩石の皴は、主に斧壁皴が使われていたことが明らかとなった。これらから考えられる結論は、画題やモチーフ、皴などの絵画技法が中国から伝来しているが、琉球の全ての画家に、中国の画家から日常的に絵画技術の指導が行われたわけではない。想像の域を出ないため、断定はできないが、琉球の画家が画技習得のため、独自に描法を模索した結果、琉球絵画独特の構図の中心性や、モチーフの描法が生み出された可能性が考えられるのではないかということである。また、鉤勒填彩や、工筆の技法と、山水などで使われる没骨の技法などが見られることから、描くモチーフごとに技法を使い分けていたと考えられる。

なかでも、孫億の作品に散見される特徴的な青い太湖石は、蘇州で盛んに描かれていた青緑山水の影響を受けたモチーフである可能性が推測されるが、確固たる証拠はまだ見つかっていないため、推測の域は出ない。同じ制作者の視点から考察すると、青い太湖石は、青緑山水は仙界や桃花源などの理想的な境地を彷彿とさせ、制作者が自由に形状を変化させることができる、比較的自由度が高いモチーフであったのではないだろうか。画家たちによって画題や吉祥のモチーフが受け継がれながら、創意工夫して発展を遂げた琉球の花鳥画は、日本向けの輸出品として需要が高かったと推測される。

上記のことから、自身の制作テーマである楽園と花鳥画において、花鳥画に楽園の要素を見出すことは可能であると結論づけた。模写で追体験した体の使い方を意識しながら、石の皴や植物、鳥の描法を踏襲し、自身の制作に取り入れた。また、花鳥画は、ただ吉祥が描かれた楽園の世界観だけではなく、人々の願いや祈りが形となって反映された世界であると考えている。制作者として、そこに込められた願いや祈りが、現実味のない浅いものになっ

てはならない。現実と向き合った結果、込められた祈りや願いの形は日々変化した。嘘や偽りのない真の願いの込められた至極の樂園として、現代に描く花鳥画の表現は深化していくことだろう。

今後の課題となるのは、現段階では、中国から琉球に伝来した描法の分析と細分化が十分ではないため、今後も模写などを通して描法の検討と考察を行うことが必要である。理論的な理解は可能であっても、著者自身が中国の絵画技法を習得しない限り、また技術的な体験がなければ、制作において表出されない。色材や基底材は化学分析が進んでいるが、使用された染料系絵具については未解析であるため、染料系絵具の解析を行い、絵具の輸入先から新たな琉球の花鳥画史の考察が行うことができるのではないかと期待される。

また、琉球の花鳥画作品に関する傾向を指摘するには、圧倒的に現存する作品数が少ないという問題点も挙げられるため、今後は琉球に伝来した可能性のある中国の画家の作品からも系統的考察を行う必要がある。戦後に技術が途絶えてしまった琉球絵画を、理論と技術の両面から追究することで、一般の鑑賞者や美術史の研究者だけでなく、実制作を行う人たちが関心を持ちやすくなり、今後の沖縄の美術に還元されていくのではないだろうか。

そして、制作のなかで琉球独自の美意識を表現していきたいと考えている。琉球絵画で使われた絵画技法と画題を用いて、現代の樂園を表現する花鳥画を描き、途絶えてしまった琉球絵画再興の一端を担っていきたい。それが実現できた時に、琉球絵画の価値の見直しが行われ、将来技術が継承されることになると確信している。

参考文献

【全集】

- 伊波普猷『伊波普猷全集』第1巻、平凡社、1974年
- 伊波普猷『伊波普猷全集』第5巻、平凡社、1974年
- 海老根聰郎・西岡康宏編『世界美術大全集』東洋編7巻、小学館、1999年
- 小川裕充編『故宮博物院第3巻元の絵画』日本放送教育出版協会、1998年
- 小川裕充編『故宮博物院第4巻明の絵画』日本放送教育出版協会、1998年
- 小川裕充編『故宮博物院第5巻清の絵画』日本放送教育出版協会、1999年
- 小川裕充・弓場紀知編『世界美術大全集』東洋編5巻五代・北宋・遼・西夏、小学館、1998年
- 折口信夫『折口信夫全集第2巻』中央公論社、1955年
- 『沖縄美術大全集4絵画・書』沖縄タイムス社、1989年
- 沖縄県立芸術大学附属研究所編『沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館所蔵鎌倉資料集ノート編I第1巻美術・工芸』2004年
- 河野元昭編『花鳥画の世界第8巻幕末の百花譜－江戸末期の花鳥』学習研究社、1982年
- 菊竹淳一・吉田宏志編『世界美術大全集東洋編11朝鮮王国』、小学館、1999年
- 呉同編・秦信幸訳『ボストン美術館蔵唐宋元絵画名品集』ボストン美術館、2000年
- 嶋田英誠・中澤富士雄編『世界美術大全集東洋編6南宋・金』小学館、2000年
- 杉村棟編『世界美術大全集東洋編17イスラーム』小学館、1999年
- 鈴木敬『中国絵画史上』、吉川弘文館、1981年
- 鈴木敬『中国絵画史下(明)』吉川弘文館、1995年
- 武田恒夫・辻惟雄編『花鳥画の世界第11巻花鳥画資料集成』学習研究社、1983年
- 田中一松・米澤嘉圃・川上涇編『東洋美術第1巻絵画I』朝日新聞社、1967年
- 田中一松・米澤嘉圃・鈴木敬・神田喜一郎編『東洋美術第2巻絵画II・書』朝日新聞社、1968年
- 辻惟雄編『花鳥画の世界第7巻文雅の花・綺想の鳥－江戸中期の花鳥II』学習研究社、1983年
- 辻惟雄監『ザプライスコレクション』小学館、2006年
- 百橋明徳・中野徹編『世界美術大全集東洋編4隋・唐』小学館、1997年
- 戸田禎佑・小川裕充編『花鳥画の世界第10巻中国の花鳥画と日本』学習研究社、1983年
- 西上実・中野徹編『世界美術大全集東洋編9清』小学館、1998年
- 西岡康宏編・宮崎法子監『世界美術大全集東洋編8明』小学館、1999年
- 真境名安興『真境名安興全集第1巻』琉球新報社、1993年
- 真境名安興『真境名安興全集第2巻』琉球新報社、1993年

真境名安興『真境名安興全集第3巻』琉球新報社、1993年
真境名安興『真境名安興全集第4巻』琉球新報社、1993年
宮川寅雄『中国の美術3 絵画』淡交社、1982年
『中国美術分類全集中国繪畫全集第1巻戦國一東』中國古代書畫鑑定組編、浙江人民美術出版社、1997年
リチャード・M・バーンハート・松本守隆訳『メトロポリタン美術全集11 東洋』福武書店、1987年

【叢書】

阿部吉雄『莊子』明德出版社、1968年
于安瀾編『畫史叢書1巻』国書刊行会、1972年
王国平『錢塘江文献集成第15冊錢塘江省府志史料杭州全書』杭州出版社、2019年
葛洪『神仙伝巻6』文淵閣四書全書本、265～420年代
球陽研究会『球陽原文編』角川書店、1974年
球陽研究会『球陽読み下し編』角川書店、1974年
慶留間知徳『琉球千草之巻』琉球史料研究会、1962年
『漢文叢書巻17』有朋堂、1927年
坂崎坦編『日本画談大観上・中・下編』目白書院、1917年
佐藤一齋『音訓五経・詩経上』山内屋五良助出版、1870年
『詩経国風書経』世界古典文学全集第2巻、橋本循・尾崎雄二郎訳、筑摩書房、1969年
『漢文大系第12巻尚書毛詩』富山房編、富山房、1969年
鄒一桂『小山画譜上』山城屋佐兵衛、1864年
張彦遠『校本歴代名画記』谷口鉄雄編、中央公論美術出版、1981年
沈宗騫『芥舟学画編1』、『芥舟学画編2』、『芥舟学画編3』、『芥舟学画編4』田結荘齋治編、九如堂、1879年
日本聖書協会『旧約聖書1955年改訳』星共社、1984年
林春勝・林信篤編『華夷変態』東洋文庫叢刊第15中巻、浦廉一解説、東洋文庫、1958年
宮田俊彦『琉明・琉清交渉史の研究』文献出版、1996年
毛晋『津逮秘書』85～87冊、崇禎中刊、1600年代
劉熙載『劉熙載文集』薛正興校正、江蘇古籍出版社、2000年
李漁『芥子園画傳初集山水樹石巻』金城出版社、2017年

【辞典】

アト・ド・フリース『イメージ・シンボル事典』荒このみ・上坪正徳・川口紘明・喜多尾道冬・栗山啓一・竹中昌宏・深澤俊・福土久夫・山下主一郎・湯原剛訳、大修館書店、1984年

梶島孝雄『資料日本動物史』八坂書房、2002年
金井紫雲『東洋畫題綜覧』芸艸堂、1943年
北村四郎・塚本洋太郎・木島正夫『本草図譜総合解説』1、同胞舎出版、1986年
北村四郎・塚本洋太郎・木島正夫『本草図譜総合解説』2、同胞舎出版、1988年
G・ハインツ・モーア『西洋シンボル事典—キリスト教美術の記号とイメージ』野村太郎・
小林頼子・内田俊一・佐藤茂樹・宮川尚理訳、八坂書房、1994年
J・C・クーパー『世界シンボル辞典』岩崎宗治・鈴木繁夫訳、三省堂、1992年
俞劍華編『中国美術家人名辞典』上海人民美術出版社、1981年

【図鑑】

伊波善勇『沖縄植物図譜』一般財団法人海洋博覧会記念公園管理財団、2010年
槐真史『学研の図鑑 LIVE (ライブ) ポケット Special 沖縄の昆虫』学研プラス、2020年
パトリス・ブシャール編『世界甲虫大図鑑』丸山宗利訳、東京書籍、2016年

【一般図書】

芥川龍之介『蜘蛛の糸・杜子春』新潮社、1968年
麻生伸一・茂木仁史『琉球弧叢書 34 琉球国王尚家文書「火花方日記」の研究』榕樹書林、
2020年
荒井経『日本画と材料近代に創られた伝統』武蔵野美術大学出版局、2015年
荒俣宏『花の王国』第1巻園芸植物、平凡社、1990年
荒俣宏『花の王国』第2巻薬用植物、平凡社、1990年
荒俣宏『花の王国』第3巻有用植物、平凡社、1990年
荒俣宏『花の王国』第4巻珍奇植物、平凡社、1990年
板倉聖哲・実方葉子・野地耕一郎編『典雅と奇想明末清初の中国名画』東京美術、2017年
飯倉照平『中国の花物語』集英社、2002年
伊藤直哉『桃源郷とユートピア—陶淵明の文学』春風社、2010年
宇佐美文理『中国藝術理論史研究』創文社、2015年
于非闇『写意花鳥画的形式与結構』高等教育出版社、2015年
浦崎彦志・仲井間憲児『わが心の美術村にしむい幻の森美術館』2015年
瓜生中『よくわかる浄土宗重要経典付き』角川文庫、2018年
王概『芥子園画伝—東洋画の描き方—』草薙奈津子訳、芸艸堂、2016年
王家樹・黄能馥・常任俠・傅天仇『中国美術史談義』淡交社、1983年
王凱著『中国宮廷美術史』大学教育出版、2015年
王敏『花が語る中国の心』中央公論社、1998年
王耀庭『中国絵画のみかた』二玄社、1995年
大矢根文次郎・船津富彦編『中国古典文学』高文堂出版社、1965年

沖縄県教育委員会『沖縄県史図説編前近代』2019年
大崎茂芳『糸を出すすごい虫たち』筑摩書房、2019年
奥本大三郎『虫の文学史』小学館、2019年
柏原祐義『意識浄土三部経』、仏教協会出版部、1923年
鎌倉芳太郎『沖縄文化の遺宝』岩波書店、1982年
鎌田東二『日本人は死んだらどこへ行くのか』PHP研究所、2017年
川合康三『桃源郷中国の楽園思想』講談社、2013年
川上和人『鳥類学者だからって、鳥が好きだと思ふなよ。』新潮社、2017年
関西中国書画コレクション研究会『中国書画探訪関西の收藏家とその名品』二玄社、2011年
岸田劉生『岸田劉生内なる美—在るといふことの神秘—』二玄社、1997年
金城須美子編『近世沖縄の料理研究史料宮良殿内・石垣殿内の膳符日記』九州大学出版会、1995年
草薙奈津子訳『芥子園画伝東洋画の描き方』芸艸堂、2016年
ゲインズ・カンチー・リュウ『中国のセミ考』羽田節子訳、博品社、1996年
小泉八雲『小泉八雲集』新潮社、1975年
江西美術出版社『中国花鳥画史』2017年
呉承恩『西遊記全訳』第1巻、安藤更生・小杉一雄訳、富国出版社、1949年
小口八郎『古美術の科学—材料・技法を探る—』日本書籍株式会社、1980年
今日美術館『大師的技法課我怎樣画工筆花鳥画・于非闇』2016年
佐藤文彦『遙かなる御後絵甍る琉球絵画』作品社、2003年
J・L・ボルヘス『幻獣辞典』柳瀬尚紀訳、河出書房新社、2015年
JCC出版部『絵で解る琉球王国』歴史と人物、JCC出版、2011年
JCC出版部『絵で解る琉球王国』歴史と人物2、JCC出版、2018年
篠原昭『絹の文化誌』信濃毎日新聞社、1991年
澁澤龍彦『澁澤龍彦初期小説集』河出書房新社、2005年
島田新『水墨画入門』岩波書店、2019年
靳之林『中国の生命の樹』岡田陽一訳、言叢社、1998年
高良倉吉『おきなわ歴史物語』ひるぎ社、1984年
竹田晃・梶村永・高芝麻子・山崎藍・黒田真美子編『中国古典小説選 I 穆天子伝・漢武故事・神異経・山海経他漢・魏』明治書院、2007年
竹内順一監『すぐわかる東洋の美術改訂版絵画・仏像・やきもの&アジアの暮らしと美術』東京美術、2012年
田中肇『花と昆虫、不思議なだましあい発見記』筑摩書房、2020年
田中日佐夫監『すぐわかる日本の美術絵画・仏像・やきもの&暮らしと美術』東京美術、1999年
谷川俊太郎訳『マザー・グース3』、講談社、1981年

谷文晁『谷文晁鑑定中国書画落款集』国書刊行会、1992年
 東京芸術大学大学院文化財保存学日本画研究室編『図解日本画の伝統と継承—素材・模写・修復—』東京美術、2002年
 渡名喜明『沖縄の文化—美術工芸の周辺から—』ひるぎ社、1986年
 渡名喜明『ひと・もの・ことの沖縄文化論タイムス選書Ⅱ●9』沖縄タイムス社、1992年
 長岡龍作編『講座日本美術史第4巻造形の場』財団法人東京大学出版、2005年
 中野美代子『奇形の図像学』角川春樹事務所、1996年
 中村茂夫『中國畫論の展開晉唐宋元篇』中山文華堂、1965年
 中村元・早島鏡正・紀野一義訳註『浄土三部経（上）無量寿経』岩波書店、2014年
 中村元・早島鏡正・紀野一義訳註『浄土三部経（下）観無量寿経・阿弥陀経』岩波書店、2014年
 中野美代子『チャイナ・ヴィジュアル中国エキゾティシズムの風景』河出書房新社、1999年
 夏目漱石『文鳥・夢十夜』新潮文庫、2002年
 西上ハルオ『マンダラ博佛館』鷺書房、1988年
 野口鐵郎・福井文雅・山田利明・前田繁樹編『講座道教第4巻道教と中国思想』雄山閣出版、2000年
 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—』中国土産広司、1928年
 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』平凡社、1940年
 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—下』平凡社、1940年
 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—上』宮崎法子編、ゆまに書房、2009年
 野崎誠近『吉祥図案解題—支那風俗の一研究—下』宮崎法子編、ゆまに書房、2009年
 原田禹雄『明代琉球資料集成』榕樹書林、2004年
 原田尾山『中國畫學書解題』臨川書店、1938年
 林進『日本近世絵画の図像学—趣向と深意—』八木書店、2000年
 朴享國『東洋美術史』武蔵野美術大学出版局、2016年
 比嘉実『古琉球の思想』タイムス選書Ⅱ●5、沖縄タイムス社、1991年
 外間守善『おもろさうし』岩波書店、1985年
 外間守善『おもろそうし』角川書店、1993年
 ホルヘ・ルイス・ボルヘス『幻獣辞典』柳瀬尚紀訳、河出書房新社、2015年
 マイケル・サリバン・新藤武弘訳『中国美術史』新潮社、1973年
 前田耕作『増補新装カラー版東洋美術史』美術出版社、2012年
 丸山宗利『きらめく甲虫』幻冬舎、2015年
 丸山宗利『昆虫はすごい』光文社、2014年
 丸山宗利『昆虫こわい』幻冬舎、2017年
 丸山宗利・中瀬悠太・養老孟司『昆虫はもっとすごい』光文社、2015年
 宮城篤正監『すぐわかる沖縄の美術』東京美術、2007年
 宮崎法子『花鳥・山水画を読み解く—中国絵画の意味』角川書店、2003年

宮崎法子『中国絵画の内と外』中央公論美術出版、2020年
宮次男編『日本の地獄絵』精興社、1973年
李白『李白詩選』松浦友久編、岩波書店、1997年
琉球新報社『新琉球史－古琉球編－』1991年
リンダ・パリー『ウィリアム・モリスのテキスタイル』多田稔・藤田治彦訳、岩崎美術社、1988年
山本弘文先生還暦記念論集刊行委員会『琉球の歴史と文化山本弘文先生還暦記念論集』1985年
柳田国男『海上の道』岩波文庫、1978年
吉田光邦『文様の博物誌』同朋舎出版、1985年
与那原恵『首里城への坂道』筑摩書房、2013年
和光大学総合文化研究所・松江到編『象徴図像研究－動物と象徴』言叢社、2006年
渡邊欣雄『世界のなかの沖縄文化』沖縄タイムス社、1993年

【展覧会図録】

石橋美術館『特別展琉球の美』2005年
浦添市美術館『国立博物館巡回展東京国立博物館所蔵琉球資料展琉球・沖縄へのまなざし』2003年
大阪市立美術館『コレクション展明清の花鳥画』2009年
沖縄県立博物館・美術館『沖縄県立博物館・美術館開館一周年記念博物館特別展中国・北京故宮博物院秘蔵甦る琉球王国の輝き』2008年
沖縄県立博物館・美術館『沖縄県立博物館・美術館美術館企画展麗しき琉球の記憶－鎌倉芳太郎が発見した美－2014年』沖縄文化の杜、2014年
沖縄県立博物館・美術館『沖縄県立博物館・美術館企画展琉球絵画展』沖縄文化の杜、2009年
沖縄県立博物館・美術館『豊潤の美を求めて－金城安太郎と高島華宵』沖縄タイムス社、2009年
吉林省博物館『吉林省博物館所蔵中国明清絵画展図録』1987年
九州国立博物館『開館記念特別展美のシリーズ第3弾うるまちゅら島琉球』2006年
京都国立博物館『華麗なる中国の花鳥画』2015年
京都国立博物館『特別展覧会山水－思想と美術－』1983年
久米島町教育委員会『久米島町の文化財』久米島博物館、2011年
高麗美術館『高麗美術館特別企画展花卉草蟲－花と虫で綴る朝鮮美術展』2011年
國立故宮博物院『何處是蓬萊仙山圖特展』2018年
國立故宮博物院『緋繡與繪畫の花鳥世界』2019年
國立故宮博物院『偽好物 16 至 18 世紀蘇州片及其影響』2018年

國立故宮博物院『百卉清供瓶花與盆景畫特展』2019年
國立故宮博物院『明四大家特展仇英』2015年
國立故宮博物院『來禽圖翎毛與花果的和諧奏鳴』2019年
古美術觀寶堂『未公開作品による琉球王朝の書画』1992年
古美術觀寶堂『琉球の書画展』1990年
財団法人海洋博覽會記念公園管理財団『琉球王朝の華－美・技・芸－』2002年
『冊封琉球全図――一七一九年の御取り持ち―』国立劇場おきなわ、麻生伸一・茂木仁史編、
雄山閣、2020年
サントリー美術館『琉球美の宝庫』2018年
サンリツ服部美術館『花鳥東洋文化を彩るいきものたち』2016年
島根県立古代出雲歴史博物館『島根県立古代出雲歴史博物館特別展東アジア交流の盛華琉
球王国』2015年
松涛美術館『特別展橋本コレクション中国の絵画－明・清・近代－』1986年
松涛美術館『特別展橋本コレクション中国の絵画－来舶画人－』1984年
松涛美術館『日中国交正常化二〇周年記念展江蘇省美術館蔵明清の書と絵画』1992年
人民美術出版社『中国古代名家作品先粹周少白』2010年
静嘉堂文庫美術館『あこがれの明清絵画日本が愛した中国絵画の名品たち』2017年
静嘉堂文庫『中国絵画』1986年
東京国立博物館『上海博物館中国絵画の至宝』2013年
東京国立博物館『東京国立博物館図版目録琉球資料篇』2002年
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
東京国立博物館『林宗毅氏寄贈中国書画図録定静堂清賞』1991年
東京文化財研究所『琉球絵画工学調査報告書』2017年
徳川美術館『名古屋開府四〇〇年徳川美術館・蓮左文庫開館七十五周年記念春季特別展王者
の華・牡丹』2010年
名古屋ポストン美術館『第14回展花鳥画の煌き東洋の精華』2005年
奈良県立美術館『花鳥画－中国・韓国と日本－』2010年
MOA美術館『特別展尚王家と琉球の美展』2001年
早稲田大学會津八一記念博物館『池部政次コレクションの中国明清の書画』2013年

【雑誌・紀要】

『首里城公園に関する調査研究・普及啓発事業年報』第8号（平成28年度号）、一般財団
法人沖縄美ら島財団、2018年
『首里城公園に関する調査研究・普及啓発事業年報』第9号（平成29年度号）、一般財団
法人沖縄美ら島財団、2019年
『昭和五十二年重要歴史資料調査県内絵画遺品調査報告書』沖縄県文化財調査報告書第

11 集、沖縄県教育委員会、1978 年

『シリーズ自然と人間の日本史虫の日本史』別冊歴史読本特別号通巻 114、高橋千劔破編新人物往来社、1990 年

『国際交流美術史研究会第 1 回シンポジウムアジアにおける花鳥表現』国際交流美術史研究会、1983 年

『国際交流美術史研究会第 2 回シンポジウムアジアにおける山水表現について』国際交流美術史研究会、1984 年

『国際交流美術史研究会第 3 回シンポジウム東洋における山水表現 II』国際交流美術史研究会、1985 年

【雑誌掲載論文】

栗国恭子「近代沖縄の芸術研究①－末吉安恭(麦門冬)と鎌倉芳太郎－」(『沖縄芸術の科学』第 19 号、沖縄県立芸術大学附属研究所、2007 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・琉球芸術研究の光と影－」(『沖縄芸術の科学』第 20 号、沖縄県立芸術大学附属研究所、2008 年)

雨宮久美「桃の文化的表象一日中比較の視点から」(日本大学『国際関係研究』第 37 巻第 2 号、2017 年)

板倉聖哲「東アジアから見た朝鮮王朝草虫画の史的 position」(高麗美術館『高麗美術館特別企画展花卉草虫－花と虫で綴る朝鮮美術展』2011 年)

石垣博孝「八重山蔵元絵師たち」(沖縄県立博物館・美術館『沖縄県立博物館・美術館企画展琉球絵画展』沖縄文化の杜、2009 年)

上江洲安亨「琉球の絵画について～王府の絵師と作品概観～」(東京文化財研究所『琉球絵画工学調査報告書』2017 年)

「大城皓也－ニライの海、あるいは神々の誕生」(浦崎彦志・仲井間憲児『わが心の美術村にしむい幻の西森美術館』2015 年)

大久間喜一郎「七夕説話伝承考」(明治大学『明治大学教養論集』75 巻、1972 年)

岡本弘道「17～18 世紀における琉球王国の構造変容－文化交渉の交差点として－」(関西大学 ICIS・第 1 回次世代国際学術フォーラム「境界面における文化の再生産」報告書、2009 年)

小川裕充「『院中の名画』－董羽・巨然・燕肅から郭熙まで－」(『鈴木敬先生還暦記念中国絵画史論集』吉川弘文館、1981 年)

小川裕充「黄筌六鶴図障壁画とその系譜」上(『国華』1165、朝日新聞社、1992 年)

小川裕充「薛稷六鶴図屏風考－正倉院南倉宝物漆櫃に描かれた草木鶴図について」(『東洋文化研究所紀要』117、東京大学東洋文化研究所、1992 年)

小川裕充「徽宗筆瑞鶴図巻」(『美術史論叢東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室紀要』13、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室、1996 年)

- 小川裕充「江南山水画の空間表現について—董源・巨然・米友仁—」(『国際交流美術史研究会第2回シンポジウムアジアにおける山水表現について』国際交流美術史研究会、1984年)
- 笈有子「絵画における天然染料の活用に関する研究(1)—絹の天然染色を起点にして—」(大学美術教育学会『美術教育学研究』第51号、2019年)
- 鎌倉芳太郎「第1章首里王府画人伝及び貝摺奉行所絵師系譜—首里王府画人」(『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」(『沖縄美術大全集』4 絵画・書、沖縄タイムス社、1989年)
- 川島淳・喜納大作・倉成多郎・輝広志「比嘉朝健「琉球歴代画家譜」の校異について」(那覇市立壺屋歴史博物館編『壺屋焼物博物館紀要』第13号、2012年)
- 川田耕「中国における七夕伝説の精神史」(京都学園大学人間文化学会『人間文化研究：京都学園大学人間文化学会紀要』第17号、2016年)
- 喜納大作・倉成多郎・輝広志「比嘉朝健「琉球歴代画家譜」の校異について」(那覇市立壺屋歴史博物館編『壺屋焼物博物館紀要』第11号、2010年)
- 金維諾「唐代の花鳥画」(『国際交流美術史研究会第1回シンポジウムアジアにおける花鳥表現』国際交流美術史研究会、1983年)
- ケイヒル・ジェイムズ「清朝初期におけるブラッシュレス法と明暗法陸嶠と彼の風景」(『国際交流美術史研究会第3回シンポジウム東洋における山水表現II』国際交流美術史研究会、1985年)
- ケイヒル・ジェイムズ「中国所蔵の初期中国花鳥画について」(『国際交流美術史研究会第1回シンポジウムアジアにおける花鳥表現』国際交流美術史研究会、1983年)
- 甲子雅代「スィームルグについてアッタール作『鳥の言葉』を手がかりに」(和光大学総合文化研究所・松江到編『象徴図像研究—動物と象徴』言叢社、2006年)
- 黄立芸・植松瑞希訳「孫億とその花鳥画について—東アジア絵画史の観点から—」(『大和文華』第125号、大和文華館、2013年)
- 黄立芸「呂紀「四季花鳥図」(東京国立博物館)を中心とする明代花鳥画の研究」(『鹿島美術財団年報』25、鹿島美術、2007年)
- 後多田敦「絵師たちの近代」(沖縄県立博物館・美術館『沖縄県立博物館・美術館企画展琉球絵画展』沖縄文化の杜、2009年)
- 蔡昀「花鳥は語る—中国花鳥画序説」(名古屋ボストン美術館『第14回展 花鳥画の煌き 東洋の精華』2005年)
- 嶋田英誠「画院画家としての李唐」(『国際交流美術史研究会第2回シンポジウムアジアにおける山水表現について』国際交流美術史研究会、1984年)
- 嶋田英誠「徽宗朝の画学について」(『鈴木敬先生還暦記念中国絵画史論集』吉川弘文館、1981年)

- 肖穎麗・宮崎清・植田憲「中国における「模倣」の観念—知的財産としての意匠権の保護・育成に関する調査・研究(3)」(日本デザイン学会『デザイン学研究』55巻5号、2009年)
- 高橋宗一「我が国における鳳凰とその図像：中国文化受容の一形態」(東京音楽大学『東京音楽大学研究紀要』15巻、1991年)
- 高畑常信「劉熙載の書概について—芸舟双楫からの影響と広芸双楫への展開—」(書論研究会『研究誌 書論』第21号、1983年)
- 高浜秀「中国古代の吉祥文」(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)
- 玉那覇正吉・宮城篤正「琉球の絵画」(沖縄県教育委員会『昭和五十二年度重要歴史資料調査県内絵画遺品調査報告書』沖縄県文化財調査報告書第11集、1978年)
- 田名真之「琉球王国の歴史」(MOA美術館『特別展尚王家と琉球の美展』2001年)
- 鄭敬珍「《兼葭雅集図》にみる文人世界：18世紀の日韓文人が共有した空間」(法政大学国際日本学研究所『国際日本学』14巻、2017年)
- 津波古聰「絵画と貝摺奉行所」(財団法人海洋博覧会記念公園管理財団『琉球王朝の華—美・技・芸—』2002年)
- 津波古聰「絵画三題—般元良・査丕列・孫億—」(沖縄県立博物館『沖縄県立博物館紀要』第11号、1985年)
- 津波古聰「家譜に登場する絵師資料紹介」(『首里城研究』第2号、首里城研究会編、1996年)
- 津波古聰「孫億筆『松鶴図』・『花鳥図』」(『沖縄県立博物館紀要』第13号、沖縄県立博物館、1987年)
- 津波古聰「資料紹介般元良の絵画資料」(『沖縄県立博物館紀要』第30号、沖縄県立博物館、2004年)
- 陳韻如・都甲さやか訳「八～十一世紀における花鳥画の変」(『美術研究』第475号、独立行政法人国立文化財機構東京文化財研究所企画情報部、2016年)
- 塚本麿充「北宋的色彩の成立とその伝承—「搗練図」、「韓熙載夜宴図巻」、および仇英派の受容について—」(『論集・東洋日本美術史と現場—見つめる・守る・伝える—』1、竹林社、2012年)
- 土居淑子「古代中国の動物図像」(和光大学総合文化研究所・松江到編『象徴図像研究—動物と象徴』言叢社、2006年)
- 渡久地健「般元良《粟鶉図》覚書」(『地理歴史人類学論集』第1号、琉球大学法文学部、2012年)
- 戸田禎佑「蓮池水禽図について」(『国際交流美術史研究会第1回シンポジウムアジアにおける花鳥表現』国際交流美術史研究会、1983年)
- 渡名喜明「沖縄文化史の一断面—近世琉球におけるいけばなの受容をめぐる—」(山本弘

- 文先生還暦記念論集刊行委員会『琉球の歴史と文化山本弘文先生還暦記念論集』1985年)
渡名喜明「資料紹介「御書院御物帳」(沖縄県立博物館蔵)「御座飾帳」(同)「御書院並南風御殿御床飾」(同)」(『沖縄県立博物館紀要』第8号、沖縄県立博物館、1982年)
- 渡名喜明「中国文化と沖縄－美術工芸の分野から－」(渡名喜明『沖縄の文化－美術工芸の周辺から－』ひるぎ社、1986年)
- 渡名喜明「琉球における中国文化の受容を巡って－美術工芸の場合－」(渡名喜明『ひと・もの・ことの沖縄文化論』タイムス選書II●9、沖縄タイムス社、1992年)
- 中野真里「薔薇の文化史(その三)－東西の薔薇の出会い－」(奈良大学『奈良大学紀要』第40号、2012年)
- 中野玄三「神仙思想と山水」(京都国立博物館『特別展覧会山水－思想と美術－』1983年)
- 仲村顕「琉球絵画人名事典」(沖縄県立博物館・美術館『沖縄県立博物館・美術館企画展琉球絵画展』沖縄文化の杜、2009年)
- 中野美代子「鳥はなき、かつ語る－鳥籠時計やら「鸚鵡地図」やら…」(『鳥かご・虫かご』INAX出版、1996年)
- 成澤勝嗣「日本の南蘋系画家研究資料」(早稲田大学大学院文学研究科『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第3分冊日本語日本文学演劇映像美術史学表象・メディア論現代文芸、2015年)
- 西村貞雄「琉球の絵画」(沖縄県立博物館・美術館『沖縄県立博物館・美術館企画展 琉球絵画展』沖縄文化の杜、2009年)
- 西村富美子「書評宮崎法子著「花鳥・山水画を読み解く中国絵画の意味」(『中国文学報』第68冊、京都大学文学部中国語学中国文学研究室、2004年)
- 畑靖紀「永々の手本、国用の宝物－孫億の花鳥図巻の伝来－」(サントリー美術館『琉球美の宝庫』2018年)
- 波照間永吉「鎌倉資料の果たした役割」(沖縄県立博物館・美術館『沖縄県立博物館・美術館企画展琉球絵画展』沖縄文化の杜、2009年)
- 林進「沖縄の画家山口宗季について」(『大和文華』第61号、大和文華館、1976年)
- 林進「第一節琉球美術の花絵画」(九州国立博物館『開館記念特別展美のシリーズ第3弾うるまちゅら島琉球』2006年)
- 林家辰三郎「山水美の精神」(京都国立博物館『特別展覧会山水－思想と美術－』1983年)
- 比嘉朝健「清朝御物尚侯爵家の章筆雪中花鳥畫に就いて」(『塔影』塔影社、1923年)
- 比嘉朝健「琉球歴代画家譜上」(『美術研究』第45号、東京文化財研究所、1935年)
- 比嘉朝健「琉球歴代画家譜下」(『美術研究』第48号、東京文化財研究所、1935年)
- 平川信幸「殷元良「雪景山水図」に見られる技法の伝承について」(『沖縄県立博物館・美術館博物館紀要』第3号、沖縄県立博物館・美術館、2010年)
- 平川信幸「琉球の美意識の形成」(沖縄県立博物館・美術館『沖縄県立博物館・美術館開館一周年記念博物館特別展中国・北京故宮博物院秘蔵「甦る琉球王国の輝き』』2008年)

- 福本雅一「明時代の絵画」(宮川寅雄編『中国の美術』3 絵画、淡交社、1982 年)
- 外間守善「『おもろさうし』の世界国王賛美と王権の確立・そしてオボツ・カグラ」(『南の王国琉球』日本放送出版協会、1992 年)
- 外間政明「尚王家と国宝「琉球国王尚家関係資料」(サントリー美術館『琉球美の宝庫』2018 年)
- 真栄平房明「琉球王国に伝来した中国絵画－唐物の輸入と王権をめぐる視点－」(『沖縄文化』100 号、2006 年)
- 又吉光邦・佐久本邦華「紅型型紙の幾何学的考察－琉球紅型型紙のデザイン手法－」(『沖縄国際大学産業総合研究』第 15 号、沖縄国際大学、2007 年)
- 松本伸之「中国古代の工芸品に表された花と鳥」、板倉聖哲「画鷹の系譜－東アジアの視点から」(奈良県立美術館『花鳥画－中国・韓国と日本－』2010 年)
- 湊信幸「序説」(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)
- 湊信幸「浙派に関する二、三の考察」(『国際交流美術史研究会第 3 回シンポジウム東洋における山水表現Ⅱ』国際交流美術史研究会、1985 年)
- 宮城篤正「試案・沖縄絵画史年表」(『沖縄県立博物館・美術館博物館紀要』第 8 号、沖縄県立博物館・美術館、1982 年)
- 宮崎法子「花鳥画、その起源と展開をたどる－古代～唐、宋、そして近世の日本まで」(『月間美術』394、サン・アート、2008 年)
- 宮崎法子「中国花鳥画の意味(上)－藻魚図・蓮池水禽図・草虫図の寓意と受容について－」(『美術研究』第 363 号、東京国立文化財研究所美術部、1996 年)
- 宮崎法子「中国花鳥画の意味(下)－藻魚図・蓮池水禽図・草虫図の寓意と受容について－」(『美術研究』第 364 号、東京国立文化財研究所美術部、1996 年)
- 宮崎法子「南宋宮廷絵画における文人意識－画院画家の二つの画風について－」(『美学美術史学』26、実践美学美術史学会、2012 年)
- 宮崎法子「第 1 章明代の絵画」(西岡康宏編・宮崎法子監『世界美術大全集』東洋編 8 明、小学館、1999 年)
- 宮崎法子・須貝美紗貴「「雲溪仙館図」「仙山樓閣図」から見る仇英の山水画法の展開」(『実践女子大学美学美術史学』28、実践女子大学、2014 年)
- 村上敬「円山応挙と清朝花鳥画－近衛家熙の唐物趣味をふまえて－」(『文化交渉』5、関西大学大学院東アジア文化研究室、2015 年)
- 山田葉子編「資料紹介鎌倉芳太郎資料より「琉球絵画資料一覧表」(『沖縄芸術の科学』第 23 号、沖縄県立芸術大学附属研究所、2011 年)
- 楊新「明代絵画と贋作偽を去り真を存し、明人を識る」(西岡康宏編・宮崎法子監『世界美術大全集』東洋編 8 明、小学館、1999 年)
- 吉野圭南「七夕における西王母と王子喬－大江以言「七夕陪秘書閣、同賦織女為衣、応製」詩序をめぐる－」(京都女子大学『国文論藻：京都女子大学大学院文学研究科研究紀要』

第 17 号、2018 年)

【図版リスト】

第1章 図版



図 1-1 李迪『紅白芙蓉図軸（双幅）』絹本着色、25.2×25.5、1197年、東京国立博物館
画像出典：東京国立博物館/国立博物館所蔵品統合検索システム

ColBase (https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/TA-137?locale=ja)



図 1-2 辺文進『三友百禽図』絹本着色、151.3×78.1、1413年、国立故宫博物院（台北）
画像出典：故宫 Open Data 專區（国立故宫博物院）／軸、1点 [1413年] [邊文進「明邊文進三友百禽圖 軸」/文物当編號：K2A000397N000000000PAA]

(<https://theme.npm.edu.tw/opendata/>)



図 1-3 呂紀『四季花鳥図（秋）』絹本着色、176.0×100.8、1500年代、東京国立博物館

画像出典：東京国立博物館/国立博物館所蔵品統合検索システム

ColBase (https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/TA-163?locale=ja)







図 1-4 孫億『花鳥図屏風』絹本着色、六曲一双（1枚あたり130.0×54.7）、1706年、
徳川美術館

画像提供：徳川美術館所蔵/ ©徳川美術館イメージアーカイブ/DNPartcom



图 1-5 孫億『花鳥図卷』絹本着色、35.6×719.5、1700 年代、九州国立博物館
画像提供：九州国立博物館 撮影者：落合晴彦



図 1-6 孫億『花鳥図（康熙丙戌春日）』絹本着色、72.8×37.7、1706年、一般財団法人沖縄美ら島財団

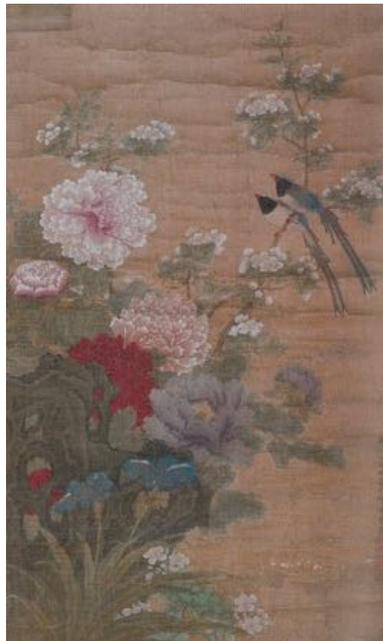


図 1-7 孫億『花鳥図』絹本着色、63.6×41.2、1705年、沖縄県立博物館・美術館



図 1-8 吳師虔『花鳥図』紙本着色、66.6×116.5、1715 年、大和文華館
画像提供：大和文華館



図 1-9 殷元良『花鳥図』絹本着色、98.7×42.7、1700 年代、沖縄県立博物館・美術館



図 1-10 殷元良『枯柳水禽図』絹本着色、100.0×47.6、1700年代、沖縄県立博物館・美術館



図 1-11 殷元良『雪中雉子之図』紙本着色、143.7×67.2、1700年代、沖縄県立博物館・美術館



図 1-12 殷元良『竹の図』紙本墨画、101.7×45.4、1762年、沖縄県立博物館・美術館



図 1-13 向元珮『桐牡丹鳳凰図』1700年代、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 1-14 向元瑚『竹朝顔鴛鴦図』1700年代、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 1-15 毛長禧『牡丹尾長鳥図』紙本着色、114.0×43.5、1800年代、一般財団法人沖縄美ら島財団



図 1-16 毛長禧『梅尾長鳥図』紙本着色、115.2×44.0、1800 年代、沖縄県立博物館・美術館



図 1-17 毛長禧『桃竹白鴨図』1800 年代、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 1-18 毛長禧『柳椿双鳩図』1800年代、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 1-19 毛長禧『闘鶏図 (闘鶏花房之図)』紙本着色、117.2×59.8、1843年、一般財団法人沖縄美ら島財団



図 1-20 毛長禧『闘鶏図（闘鶏早房之図）』紙本着色、117.2×59.8、1800年代、一般財団法人沖繩美ら島財団



図 1-21 毛長禧『鷹雀枯木芙蓉図』紙本着色、114.9×44.6、1800年代、一般財団法人沖繩美ら島財団



図 1-22 比嘉華山『琉球風俗画帖』紙本着色・画冊、42.1×124.5、1900年代、沖縄県立博物館・美術館



図 1-23 義村朝義『デイゴ花図』紙本着色、136.0×33.8、1930年代、沖縄県立博物館・美術館

第2章 図版



図 2-16 章聲『雪中花鳥図』絹本着色、176.6×95.1、1600年代後期、一般財団法人沖縄美ら島財団



図 2-17 殷元良『雪中雉子之図』紙本着色、143.7×67.2、1700年代、沖縄県立博物館・美術館



图 2-18 殷元良『山水图』紙本墨画、110.0×48.6、1700 年代、沖縄県立博物館・美術館



图 2-35 伝宋人『歳朝圖』絹本着色、164.2×80.3、1200 年代、国立故宫博物院（台北）
画像出典：故宫 Open Data 專區（國立故宮博物院）／軸、1 点 [1200 年代] [宋人「宋人
歳朝圖 軸」/文物当編號：K2A000201N000000000PAA]
(<https://theme.npm.edu.tw/opendata/>)



図 2-36 呂紀『四季花鳥図（冬）』絹本着色、176.0×100.8、1500年代、東京国立博物館
画像出典：東京国立博物館/国立博物館所蔵品統合検索システム
ColBase (<https://colbase.nich.go.jp>)



図 2-37 呂紀『寒雪山雉圖』紙本着色、135.3×47.2、1500年代、国立故宫博物院（台北）
画像出典：故宫 Open Data 專區（國立故宮博物院）／1点 [1500年代] [明呂紀寒雪山雉圖 軸/文物当編號：K2A000455N000000000PAA]
(<https://theme.npm.edu.tw/opendata/>)

第 3 章 図版



図 3-1 孫億『花鳥図』絹本着色、68.0×41.6、1700 年代、沖縄県立博物館・美術館



図 3-2 呉師虔『花鳥図』紙本着色、66.6×116.5、1715 年、大和文華館
画像提供：大和文華館



図 3-3 呂紀『花鳥図』絹本着色、183.0×100.3、1477～1505 年代、精嘉堂文庫美術館
画像提供：精嘉堂文庫美術館 /DNP artcom



図 3-4 殷元良『花鳥図』絹本着色、98.7×42.7、1700 年代、沖縄県立博物館・美術館



図 3-5 毛長禧『闘鶏図（闘鶏花房之図）』紙本着色、117.2×59.8、1843年、一般財団法人沖縄美ら島財団



図 3-6 毛長禧『桃竹白鴨図』1800年代、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 3-7 孟珍『春花三喜図』絹本着色、165.2×98.3、1301～1400 年代、国立故宮博物院（台北）

画像出典：故宮 Open Data 專區（國立故宮博物院）／軸、1 点 [1356～1428 年代] [邊文進「明邊文進春花三喜 軸」/文物当編號：K2A000881N000000000PAA]

(<https://theme.npm.edu.tw/opendata/>)

本作は作者名と故宮 Open Data 専區のデータベースの登録名が違う理由は、2021 年 5 月 31 日、文化部文化資産局によると、作者は孟珍である説が有力であるとされているからである。（文化部文化資産局 HP：

<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/antiquity/20210531000007>)



図 3-8 作者不詳『雙喜圖』絹織物、78×40.4、1279～1368 年代、国立故宮博物院（台北）

画像出典：故宮 Open Data 專區（国立故宮博物院）／軸、1 点 [1279～1368 年] [元人「元織雙喜圖 軸」/文物当編號：K2C000050N000000000PAA]
[\(https://theme.npm.edu.tw/opendata/\)](https://theme.npm.edu.tw/opendata/)



図 3-9 毛長禧『花鳥図』紙本着色、115.2×44.0、1800 年代、沖縄県立博物館・美術館



图 3-10 伝宋人『歳朝圖』絹本着色、164.2×80.3、1200 年代、国立故宫博物院（台北）
画像出典：故宫 Open Data 專區（国立故宫博物院）／軸、1 点 [1200 年代] [宋人「宋人
歳朝圖 軸」/文物当編號：K2A000201N000000000PAA]

(<https://theme.npm.edu.tw/opendata/>)



图 3-11 作者不詳『縹絲歲朝花鳥』絹織物、166.5×71.5、1200 年代、国立故宫博物院
（台北）

画像出典：故宫 Open Data 專區（国立故宫博物院）／1 点 [1200 年代] [宋人「宋縹絲歲
朝花鳥 軸」/文物当編號：K2C000014N000000000PAA]

(<https://theme.npm.edu.tw/opendata/>)



图 3-12 呂紀『寒雪山雉圖』紙本着色、135.3×47.2、1500 年代、国立故宮博物院（台北）

画像出典：故宮 Open Data 專區（國立故宮博物院）／1 点 [1500 年代] [明呂紀寒雪山雉圖 軸/文物当編號：K2A000455N000000000PAA]

(<https://theme.npm.edu.tw/opendata/>)



图 3-13 孫億『鳳凰牡丹圖』絹本着色、67.0×41.6、1700 年代、九州国立博物館

画像提供：九州国立博物館 撮影者：落合晴彦



図 3-14 向元珣『桐牡丹鳳凰図』1700年代、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 3-15 太湖石（2019年3月北京にて著者撮影）



図 3-16 太湖石 (2019年3月北京にて著者撮影)



図 3-17 孫億『花鳥図 (康熙丙戌花朝)』絹本着色、72.8×37.7、1706年、一般財団法人
沖縄美ら島財団



图 3-18 孫億『花鳥図卷』絹本着色、35.6×719.5、1700 年代、九州国立博物館
画像提供：九州国立博物館 撮影者：落合晴彦

第4章 図版

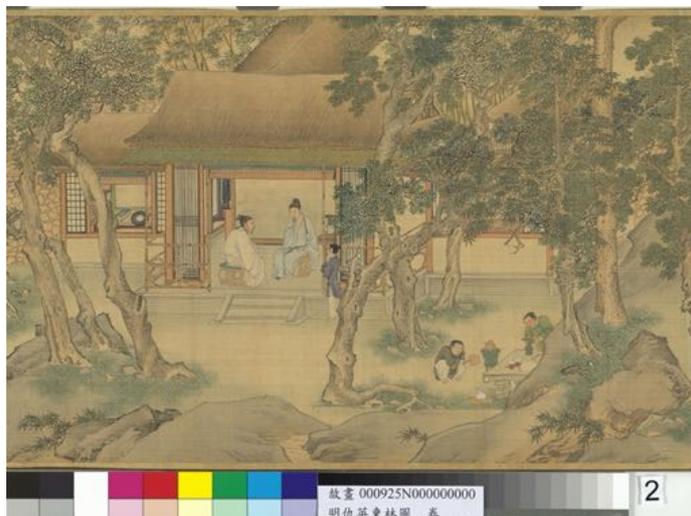


図 4-1 仇英『東林図』絹本着色・卷子、

展示サイズ：全高 30.5 センチ、1 枚 12 頁、136.4 センチ

コレクションサイズ：全高 30.5 センチ、1 枚 12 頁、136.4 センチ

国立故宮博物院（台北）

画像出典：故宮 Open Data 專區（国立故宮博物院）／卷子、1 点 [1494～1552 年] [仇英「明仇英東林図 卷」/文物当編號：K2A000925N000000000PAB]

(<https://theme.npm.edu.tw/opendata/>)

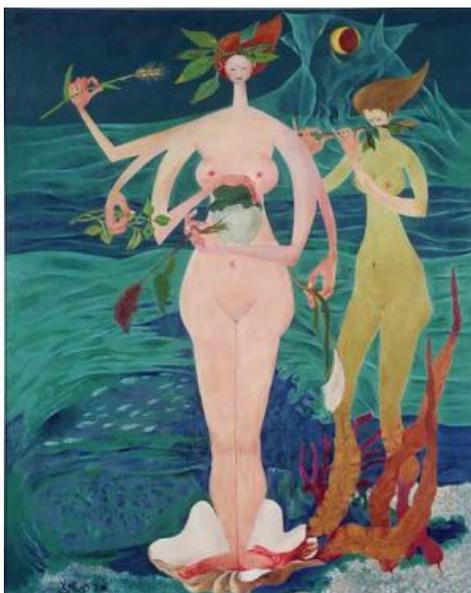


図 4-2 大城皓也『南の海の囁』油彩、162.4×130.5、1972 年、沖縄県立博物館・美術館/
画像提供：沖縄県立博物館・美術館



図 4-3 仁添まりな『それは楽園の鍵』絹本着色、185×130、2016年

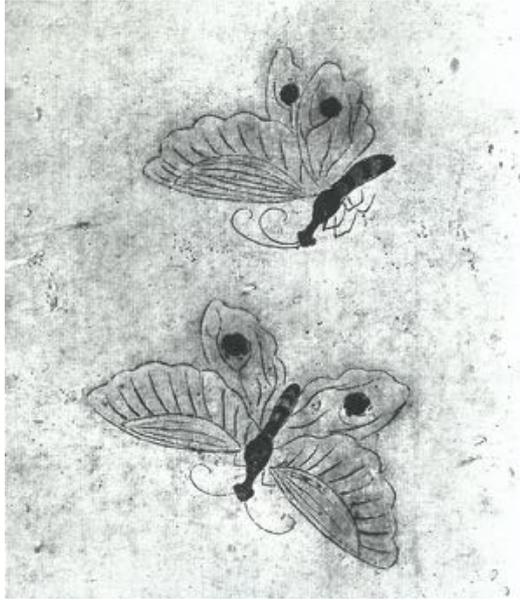


図 4-4 慎思九『闘鶏はなたれ之図』部分拡大、鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図 4-5 仁添まりな『空』絹本着色、116×378、2017年、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館



図 4-6 仁添まりな『人魚塚』絹本着色、116×200、2018 年



図 4-7 仁添まりな『泉』絹本着色、116×200、2019 年



図 4-8 仁添まりな『神獣図』、絹本着色、116×200、2019年



図 4-9 呉師虔『神猫図』紙本淡彩、85.0×37.2、1700年代、那覇市歴史博物館
画像提供：那覇市歴史博物館



図 4-10 仁添まりな『炎中昇華図』絹本着色、185×130、2019年



図 4-11 仁添まりな『太湖』絹本着色、116×120、2019年



図 4-12 仁添まりな『百年越しの彼誰』絹本着色、116×160、2020年



図 4-13 仁添まりな『火願』絹本着色、116×360、2020 年



図 4-14 仁添まりな『火願』部分拡大・中央、絹本着色、2020 年



図 4-15 仁添まりな『火願』部分拡大・左、絹本着色、2020年



図 4-16 仁添まりな『火願』部分拡大・右、絹本着色、2020年



図 4-17 『蝠蝠牡丹図』 A4、コピー用紙、水干絵具、彩色後部分拡大、2018 年



図 4-18 『蝠蝠牡丹図』 A4、コピー用紙、水干絵具、彩色後部分拡大、2018 年



図 4-19 『蝙蝠牡丹図』 A3、コピー用紙、水干絵具、彩色後完成、2018 年

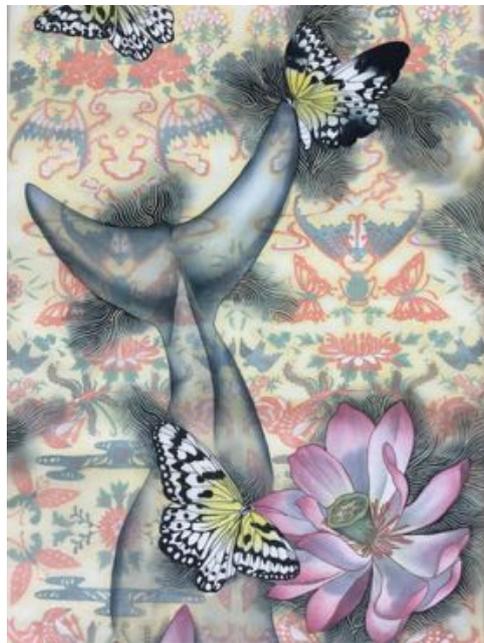


図 4-20 『蝙蝠牡丹図』 本画（人魚塚）部分



図 4-21 『牡丹蝙蝠図』 A3、コピー用紙、水干絵具、彩色後部分拡大、2019 年



図 4-22 『蝙蝠牡丹図』 A3、コピー用紙、水干絵具、彩色後部分拡大、2019 年



図 4-23 『蝙蝠牡丹図』 A3、コピー用紙、水干絵具、2019 年

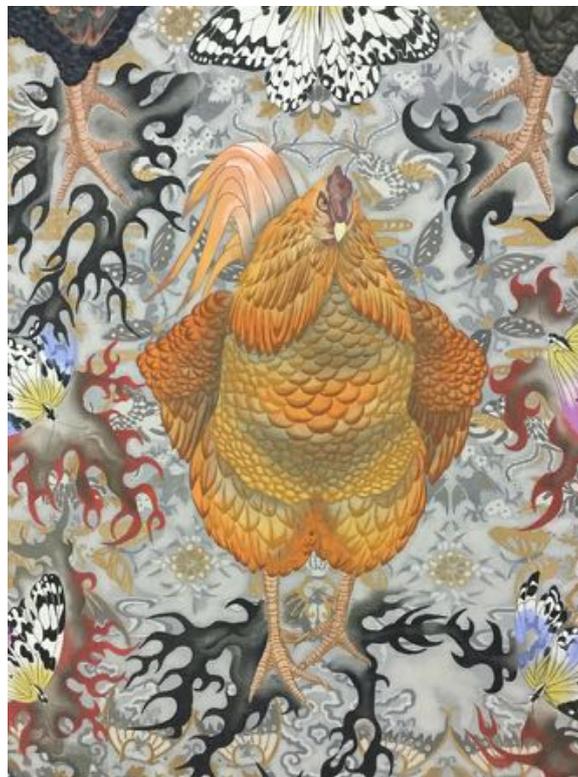


図 4-24 『蝙蝠牡丹図』 本画（炎中昇華図）部分



図 4-25 『蠅螂石榴図』 A3、コピー用紙、水干絵具、2019年



図 4-26 『蠅螂石榴図』本画（太湖）部分

※論文に掲載されている画像の無断転載を禁ずる。もしくは、掲載画像の利用については所蔵機関へ必ず問い合わせること。

謝辞

本研究を進めるにあたり、親身になってあたたかいご指導と激励を賜りました沖縄県立芸術大学美術工芸学部 平山 英樹名誉教授に心から感謝の意を表します。研究を志した頃から、いつも優しく背中を押してくださった沖縄県立芸術大学美術工芸学部 小林 純子教授、中国の研究調査に同行させて頂いた沖縄県立芸術大学全学教育センター 森 達也教授には、論文指導に関して多大なるご指導をいただきました。深く感謝申し上げます。

実践女子大学美学美術史学科 宮崎 法子教授には、中国絵画史に関する多大な論文指導のほか、研究に向かう真摯な姿勢や、今後の研究指導までいただきました。心より御礼申し上げます。そして、絵画技法材料研究家であり日本画家の沓名弘美先生には、臘脂の作成に当たる実技指導や、筆法、古典画材についての知識を教えてくださいました。沓名先生の研究、そして指導がなければ、当時の色彩を再現することはできなかったと思います。深く感謝いたします。それから、琉球絵画について、多大なるご指導をいただいた、先行研究者である沖縄県教育庁文化財課主任専門員 平川 信幸博士に心より感謝申し上げます。

大学学部学生、修士学生の私に、絵を描くことの楽しさと難しさを教えてくださいました、沖縄県立芸術大学美術工芸学部 西村 立子名誉教授、沖縄県立芸術大学美術工芸学部 香川 亮教授、沖縄県立芸術大学美術工芸学部 関谷 理准教授、沖縄県立芸術大学美術工芸学部非常勤講師 喜屋武千恵先生に改めて深く御礼申し上げます。博士課程の在学期間中、研究に向かう姿勢にあたたかくご指導くださった沖縄県立芸術大学全学教育センター 波平 八郎教授、沖縄県立芸術大学芸術文化研究科 久万田 晋教授、沖縄県立芸術大学美術工芸学部 金 恵信教授、沖縄県立芸術大学美術工芸学部 尾形 希和子教授、沖縄県立芸術大学美術工芸学部 土屋 誠一准教授、沖縄県立芸術大学教育センター 麻生 伸一准教授、沖縄県立芸術大学芸術文化研究所 鈴木 耕太准教授に心より御礼申し上げます。

熟覧調査など、多くの調査に協力いただいた、沖縄県立博物館・美術館 田名 真之館長、沖縄県立博物館・美術館 博物館班学芸員 篠原 あかね氏、沖縄県立博物館・美術館 博物館班学芸員 勝連 涼子氏に深く感謝いたします。熟覧調査や勉強会など、多岐にわたる調査に協力いただいた、一般財団法人沖縄美ら島財団琉球文化財研究室 上江洲 安亨室長、一般財団法人沖縄美ら島財団首里城公園管理部学芸員 輝 広志氏にも深く御礼申し上げます。画像や画材について光学調査の情報を提供いただいた、東京文化財研究所研究推進部 早川 泰弘副所長、文化財情報資料部専門職員 城野 誠治氏に深く感謝申し上げます。

絹本の裏打ちなど、あらゆる制作にご協力いただいた表具工房 石川堂 表具師 當間 巧氏にも深く御礼申し上げます。

最後に、関わってくださったすべての皆様、これまで私を見守り、応援してくれた家族に心から深い敬意と感謝を示し、心より御礼申し上げます。

令和2年度3月18日

沖縄県立芸術大学大学院（後期博士課程）芸術文化学研究科

芸術文化学専攻

芸術表現領域造形芸術研究室

仁添まりな