

相国寺蔵 円山応挙筆 重要文化財《牡丹孔雀図》の
制作技法研究

東京藝術大学大学院美術研究科 博士後期課程学位論文

文化財保存学専攻 保存修復研究領域（日本画）

学籍番号 1319933

須澤芽生

目次

序章 「応挙の写生画」	1
第1章 《牡丹孔雀図》とその周辺	3
第1節 円山応挙の来歴	3
第2節 《牡丹孔雀図》について	15
第3節 江戸絵画における下地表現と中国画の影響	31
第2章 《牡丹孔雀図》の現状	43
第1節 原本の熟覧調査	43
第3章 《牡丹孔雀図》の想定復元模写	54
第1節 サンプルによる考察	54
第2節 想定復元模写の制作工程	59
終章	80
《牡丹孔雀図》から見る応挙の写生画	80
各分析結果	82
参考文献一覧	90
書籍	90
論文	91
報告書・紀要	91
雑誌	92
技法	93
図版	93

序章 「応挙の写生画」

円山応挙（享保 18～寛政 7 年、1733～1795 年）は、江戸時代、安永・天明期を中心とする 18 世紀の後半に、「写生画」という新しい絵画を創造した画家である。応挙は当時の京都画壇において、文人画の池大雅や与謝蕪村、後に奇想の画家と言われた伊藤若冲や曾我蕭白、さらに応挙とともに情趣的な写生画を描いて四条派の祖となった呉春などと肩を並べて大いに活躍し、後の円山派の祖となる重要人物である。

応挙を語る上で、「写生」は欠かせない重要なキーワードである。そもそも、応挙画において「写生」とはどういった意味を持つのか。それは西洋絵画的な“写実性”や“客観的な描写”を意味するのか。応挙が活躍した時代、応挙が描く新しい写生画に対して否定的な見方をする者も多かった。奇想の画家と言われ、独特の荒々しい筆致が特徴の曾我蕭白は「画を望ば我に乞ふべし。絵図を求めんならば円山主水よかるべし」と言ったり、文人画の中林竹洞は応挙や呉春のことを「趣あるに以て趣なき者、媚をかざりて俗眼をまどわす画妖也」と言い、更に応挙が描く作品を「貴花無実」と言ったり、「遊女」や「くらげ」などに例えて「筋骨精神なし」「筆跡骨なし」「氣象なし」と痛烈に批判している¹。彼らは応挙の写生画や写生表現は認めつつも、そこには精神性が具わっていないと批難するのである。現代であっても、応挙の写生画は「写実的で精細な表現」とか「客観的で西洋的な科学的視覚による克明な細密・緻密表現」など、表面的な描写に言及するものも多い。しかし、果たして応挙の写生画の本質はそれだけであろうか。応挙の写実的な表現は、絵具を単に塗り重ねて自然に出来上がったものではなく、そう見せるための多くの工夫と計算が制作工程の中に織り込まれていると筆者は考える。作品は完成してしまえば表面からの情報が大半であり、その絵画を構成している制作途中の技法を読み取ることは難しい。今まではあまり触れられてこなかった、応挙の写生画の彩色技法について、筆者は改めて考える必要があると感じた。

冷泉為人氏は、その著『円山応挙論』²の中で応挙の写生画を「速写の写生」（**図 1**）「形似の写生」（**図 2**）「生写の写生」（**図 3**）の 3 つに分類している。「速写の写生」はスケッチの意味の写生で、

¹ 中林竹洞「文雅盡而畫妖起事」『竹洞画論』（坂崎坦編『日本画談大観 上編』目白書院、1917 年）

² 冷泉為人『円山応挙論』思文閣出版、2017 年

応挙の言葉で言えば「真物に臨写」してその描写対象の本質を生き生きと写しとった写生であり、それらのまとまったものが「写生帖」として今日に残っている。「形似の写生」は、スケッチで描き写したものを改めて浄書し、西洋の科学的視覚によって描く文字どおり「写實的」「客観的」「精細」「細密」な表現を意味する写生である。これはそのまま充分作品になりうる稿本であり、下絵的な写生図である。「生写の写生」は前述の「速写の写生」と「形似の写生」が描写対象の一部分であったのとは異なり、絵画作品としての趣致や、一作品全体の情趣や雰囲気、気分などといったものが生き生きと表現された写生のことである³。今日美術館で開催される応挙展では、写生帖も本画作品も同じように展示されており、その緻密で精巧な写生帖は展覧会の見どころの一つであるが、元々は「速写の写生」「形似の写生」が描かれる写生帖はあくまでも応挙本人が本画制作のために用意した私的なものであった。

応挙自身の言葉としても、「以一品渡数品、以数品為一品⁴」と語っている。一品（描く対象）を色々な角度から描き、また色々な角度から描き分けられて一品が描けたと言えるのだと言う。冷泉氏の言及する写生に当てはめるならば、「速写の写生」と「形似の写生」によって幾度も描写対象を観察し、スケッチし、形を整えることで初めて「生写の写生」が描けるということだ。また、応挙は「万物正写先形ヲ写得テ気ヲ可写云々⁵」、「凡画図ノ術タルヤ、物象ヲ写シ精神ヲ伝フ⁶」とも語っている。万物を正しく写すには、まず先に形を写してその後で気を写すように、絵画とは「物象」を写したならば「精神」を伝えることができるのである、と言う。そして、「真物ヲ臨写シテ新図ヲ編述スルニアラスンハ、画図ト称スルニ足ランヤ⁷」と語り、写生を大切にしながらも「新図」を確立しないのであれば絵画とはいえないと述べている。この「新図」とは1枚の作品として成立している「本画」であり、冷泉氏の言葉を借りれば「生写の写生」であると筆者は考える。これら応挙の絵画観の一端に触れると、筆者は益々応挙の本画としての写生画が「絵図」や「表面的描写」「客観的描写」だけのものとは思えなくなってくるのである。

³ 冷泉為人『円山応挙論』思文閣出版、2017年、p.7、p.273、p.384参照。

⁴ 円満院門主祐常「秘聞録」『萬誌』（佐々木丞平・佐々木正子「研究編」『円山應舉研究』中央公論美術出版、1996年、p.454）『萬誌』の中で円満院門主祐常が応挙の言葉として書きとめている。

⁵ 同上、p.452

⁶ 奥文鳴『仙齋円山先生伝』（山川武『応挙・呉春』日本美術絵画全集22、集英社、1977年、p.119）

⁷ 同上

冷泉氏は、応挙が「形似の写生」で描いた素材をいくつか集合させたり、組み合わせたり、それらを整理消化させたりすることで新しい絵画＝「生写の写生」を描き続けたと論述している⁸。また、白井華陽の応挙の《瀑布登鯉図》を評した言葉「其工夫の妙なる、瀑布の中にして、形像生るが如く、真に登るが如く見ゆ⁹」を引用しながら、応挙の鯉の滝登り図があたかも「生るが如く」「登るが如く」描かれており、応挙の新しい写生画とは、この「何々のような感じ」「何々のような気にさせる」「何々であると納得させる」表現であると評している¹⁰。冷泉氏はこれらの表現を「しかけ」とし、応挙の描く雪松や孔雀、仔犬表現にもこの「しかけ」が工夫されていると言う¹¹。果たして、この「しかけ」とは一体どのようなものであったのか。

本研究は、応挙の写生画の代表作とされる、円山応挙筆《牡丹孔雀図》（明和8年（1771）、京都・相国寺蔵）（図4）の想定復元模写制作を通し、熟覧調査や先行研究、「秘聞録」¹²の読解、円山派下絵の孔雀図メモ書き¹³の読解を基に、応挙の孔雀図における表現技法を明らかにし、最終的に応挙の写生画の本質＝しかけについて再検証するものである。

「写生」という言葉が国によって、また人によって解釈が微妙に異なってくるために、現在でも「応挙の写生画」というと「リアリティーがある」「写実的だ」という簡単な表現に留まってしまう。それは、応挙の作品に関して技法材料面での研究が現在まで十分に行われていないことも理由の一つだと考える。今回筆者が実技による検証を行うことによって、他流派のように技法書が存在しない円山派独自の絵画技法について具体的に解明できることは、美術史上において大いに意義がある。また、応挙が「墨地下地技法」を基礎として、その上に古来から存在する「裏彩色技法」「染料系絵具表現」「金属泥表現」などの技法をそれぞれ組み合わせ、重層的に複雑な表情を作ることで、写実的な応挙の写生画を可能にしていることを明らかにしたい。

⁸ 冷泉為人『円山応挙論』思文閣出版、2017年、p.384

⁹ 朝岡興禎「名画」『贈訂 古画備考』28、思文閣出版、1970年（原本は弘文館、1904年）

¹⁰ 前掲註8に同じ。p.347、p.357、p.384

¹¹ 前掲註8に同じ。p.356

¹² 円満院門主祐常「秘聞録」『萬誌』（佐々木丞平・佐々木正子「研究編」『円山應舉研究』中央公論美術出版、1996年）応挙が語った絵画技法及び絵画思想について祐常が書きとめている雑記録である。佐々木丞平・佐々木正子氏が応挙について書かれた部分のみを抜粋してテキスト化している。

¹³ 高井琮玄編『人物・鳥獣－円山派下絵集〈4〉』光村推古書院、1997年、pp.94-95



図 1 「速写の写生」の例
円山応挙筆《虎杖・蕨図》『写生雑録帖』（明和
8年（1771）、個人蔵）



図 2 「形似の写生」の例
円山応挙筆《虎杖・蕨図》『写生図巻（甲巻）』
（明和7～安永元年（1770～1772）、
株式会社千總蔵）

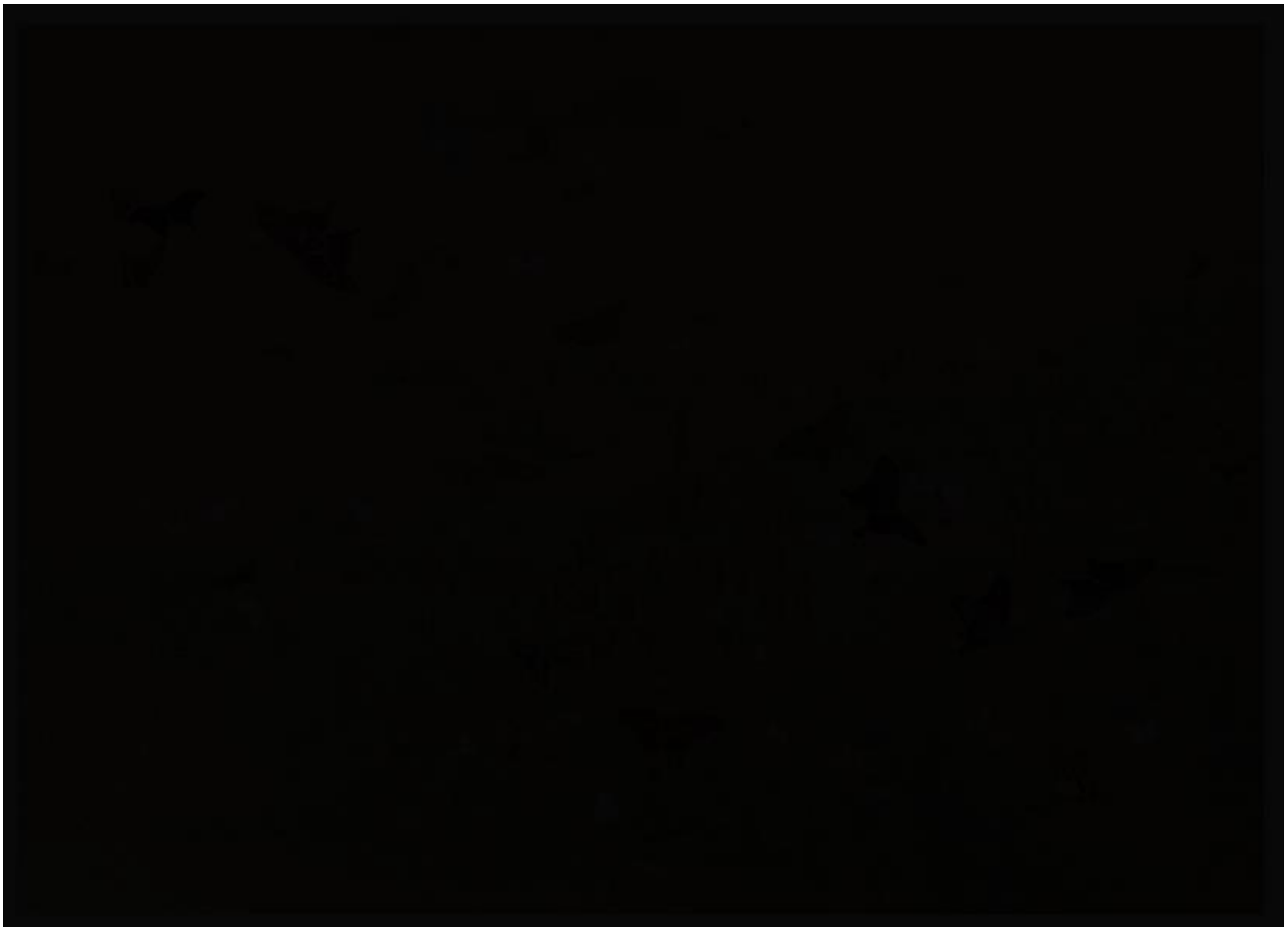


図 3 「生写の写生」の例
円山応挙筆《百蝶図》（安永4年（1775）、徳川ミュージアム蔵）



图 4 円山応挙筆《牡丹孔雀图》（明和8年（1771）、相国寺藏）

第1章 《牡丹孔雀図》とその周辺

第1節 円山応挙の来歴

応挙が登場する以前の画壇といえば、近世絵画のアカデミーである狩野探幽を中心とする狩野派と、やまと絵の土佐派が主流であった。狩野派は御用絵師として画家集団の組織を形成し、伝統・古典を遵守するための規則・規範の「型」があり、この型破りは認められなかった。しかし、江戸時代も200年過ぎた安永・天明期頃になると、次第にその画格と家格は時代に合致しなくなってきていた。こうした伝統的な絵画のなかから、時代の動向や趣致に合った革新的な絵画が誕生することになった。早くには、元禄期に狩野派の英一蝶^{はなぶさいちちよう}や久隅守景などに認められたもので、これが頭角になるのが応挙が登場する安永・天明期頃である。応挙が活躍したこの時期から彼が没した寛政までの京都画壇は、応挙をはじめとする池大雅・与謝蕪村・望月玉蟾^{ぎよくせん}・伊藤若冲・曾我蕭白・呉春・源琦・長沢蘆雪・岸駒・原在中などが頭角を現しはじめ、他方、伝統的な画派である狩野派、土佐派などの画家は家格を守りつつ活動を続けるといった、極めて多様で多彩な動向を示していた。

まず初めに、本研究の主要人物である円山応挙の来歴をみていくとする。円山応挙（享保18～寛政7年、1733～1795年）は、丹波国穴太村（現京都府亀岡市）の農家に生まれる。15歳の頃京都に出て、狩野派である鶴沢派の石田幽汀（享保6～天明6年、1721～1786年）に絵画を学んだという。通称は岩次郎、左源太、主水^{もんど}などといい、字は仲均、仲選。号は一嘯^{いっしょう}、夏雲、仙嶺^{せんれい}などを順次用いたと考えられており、この後の明和3年（1766）に名を氏^{てい}から応挙に改め、没年までこれを常用している。

応挙は前述のとおり、はじめに狩野派の石田幽汀に学び（図5）、その後も西欧から舶載された銅版画や眼鏡絵（図6）などを通じて西洋画法に習熟したり、中国の古蹟を臨模したりしている。錢舜举¹⁴（1235～1301年頃）の精麗な徐氏体の花卉表現（図7）や、仇英¹⁵（1498～1552年頃）の細密な美人画法（図8）を学び、更に沈南蘋¹⁶（生没年不詳）の院体風の細密描写と色鮮やかな写生体の花鳥図に

¹⁴ 宋末から元初にかけての文人画家である。字は舜举。精密無比な描写を得意とした。

¹⁵ 明王朝・嘉靖年間に活躍した画家である。字は実父で、号は十洲。人物画を長けており、とりわけ仕女図を得意とした。

¹⁶ 中国清時代の画家。字は南蘋。色彩鮮やかな写実的花鳥画に巧みで享保16年（1731）に長崎に渡来して約2年滞在し、熊斐らが師事して我国の花鳥画に大きな影響を与えた。その作品は将軍や大名家に人気であり、多くの需要に応えるため贋作も多く、そのため作風にばらつきがある。真贋の見分けが難しいことが問題とされている。

も影響を受けている（図 9）。また、自然の写生にも専念し、渡辺始興¹⁷（天和 3～宝暦 5 年、1683～1755 年）を通じて光琳の装飾的描法や写生も研究している（図 10）。このような、あらゆるジャンルの作品を積極的に学び取っているところも応挙の大きな特徴である。



図 5 狩野派学習の例
円山応挙筆《猛虎図》（明和 2 年（1765）頃、
東京国立博物館蔵）



図 6 眼鏡絵の作例
伝円山応挙筆《明州津・三十三間堂図》
（江戸時代（18 世紀後半）、神戸市立博物館蔵）

¹⁷ 京都出身の江戸時代中期の絵師。通称求馬。狩野派や大和絵など多様な様式で描いたが、一般に琳派の絵師に分類されることが多い。



図 7 銭舜拳花鳥画の学習例

左：銭舜拳筆《折枝鶏頭花図》部分（宋末元初、本法寺蔵）（樋口一貴『もっと知りたい円山応挙
一生涯と作品』東京美術、2013年）

右：円山応挙筆《鶏頭図》部分（制昨年、所蔵者不明）

（『花鳥画の世界 第6巻 京派の意匠—江戸中期の花鳥—』学習研究社、1981年）

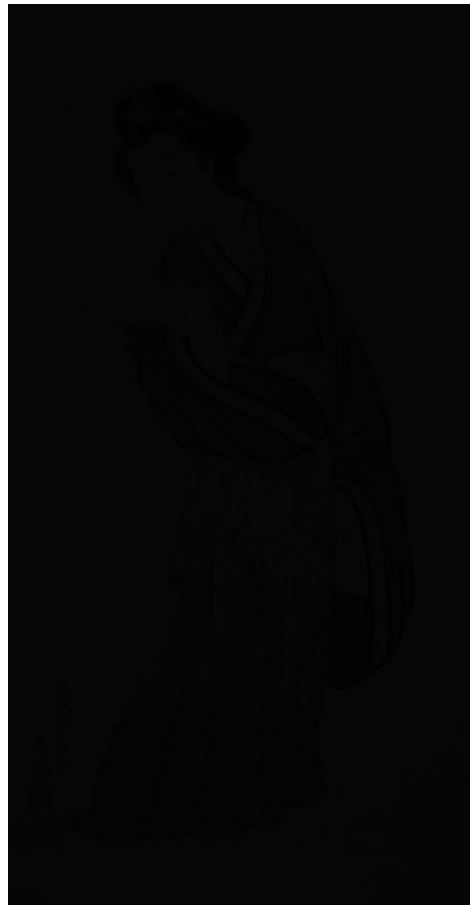


図 8 仇英美人画の学習例

円山応挙筆《楚蓮香図》部分（天明6年（1786）、
個人蔵）

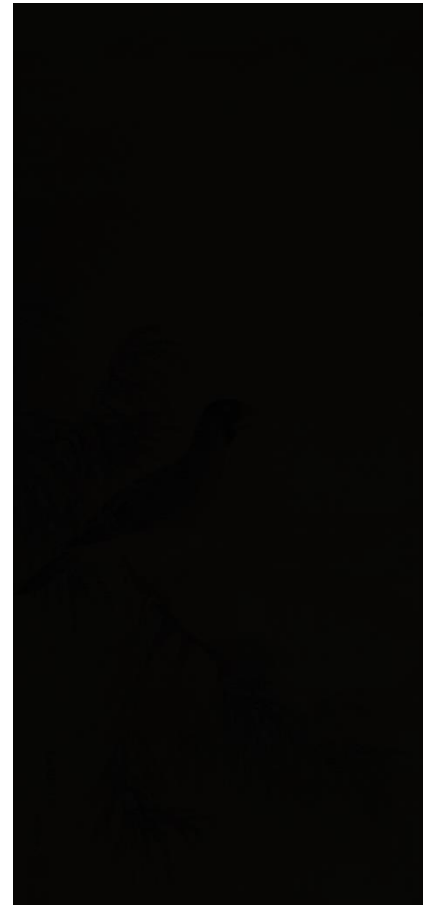


図 9 沈南蘋花鳥画の学習例

円山応挙筆《青鸚哥図》（明和7年
（1770）、群馬県立近代美術館蔵）

・箱書に大徳寺狐蓬庵（こほうあん）に伝来
した沈南蘋の作品を模したと書かれている。



円山応挙筆《杜若図》（制昨年、所蔵者不明）



（左）渡辺始興筆《鳥類真写図巻》鷹部分（江戸時代（18世紀）、三井記念美術館蔵）
（右）円山応挙筆《写生帖（丁）》鷹部分（寛政5年（1793）、東京国立博物館蔵）

図 10 渡辺始興を通じた琳派の装飾的描法（上）及び写生学習（下）の例

冷泉為人氏は、その著『円山応挙論』の中で応挙の画業を4つの時代に分けている¹⁸。1つ目が「学習期」で、石田幽汀について狩野派の学習を始めた応挙15歳、延享4年（1747）頃から「応挙の写生画」様式を確立した明和2年（1765）まで。2つ目が一般に知られている「円満院時代」で、円満院¹⁹門主祐常と親交が始まった明和3年（1766）から祐常の没する安永2年（1773）までの8年間。3つ目が「隆盛期」で、祐常没後の安永3年（1774）から天明6年（1786）まで。4つ目が「円熟期」で、天明7年（1787）から応挙の没する寛政7年（1795）までとしている。

¹⁸ 冷泉為人『円山応挙論』思文閣出版、2017年、pp.364-367

¹⁹ 滋賀県大津市別所にある単位宗教法人。園城寺（大津市にある天台宗寺門派の総本山：通称、御井寺・三井寺）三門跡の一。村上天皇の皇子悟円法親王の創建。室町時代花頂跡と称した。

「学習期」の明和2年(1765)において応挙は《山水図》襖(三井寺法明院蔵)、《雪松図》掛幅(東京国立博物館蔵)(**図 11**)、《双鶴図》(八雲本陣記念財団蔵)(**図 12**)を描いており、これらを持って「応挙の写生画」は確立したと考えられている。

「円満院時代」では、応挙は円満院門主祐常の影響を強く受けて、自然の景物の写生に専念し、多くの「写生帖」を残している(**図 13**)。また、「眼鏡絵」から西洋画法を学んだり、中国の銭舜举や沈南蘋の絵画を模写してその写実的描法を習学したり、さらには渡辺始興を通して写生帖と光琳の総金地極彩色の装飾画を修得している。これらによって彼の絵画の特質である「写生画」の基礎が築かれることになる。本研究対象作品の《牡丹孔雀図》もこの時期に制作されている。代表的な作品は他に、《鳶鴨図》(明和3年(1766)、藤田美術館蔵)(**図 14**)、《岩頭飛雁図》(明和4年(1767)、元円満院蔵・現福田美術館)、《四条河原納涼図》(明和4年(1767)、元円満院蔵)、《大石良雄図》(明和4年(1767)、百耕資料館蔵)(**図 15**)、《七難七福図巻》(明和5年(1768)、元円満院・現相国寺蔵)(**図 16**)、《芭蕉童児図》屏風(明和6年(1769)、元円満院蔵)、《大瀑布図》(安永元年(1772)、元円満院・現相国寺蔵)(**図 17**)、《飛雁芙蓉・寒菊水禽図双幅》(安永2年(1773))、《雲龍図》屏風(安永2年(1773)、元観智院蔵)、《山水図》屏風(安永2年(1773)、三井記念美術館蔵)などである。これらを概観しても、応挙は圧倒的に円満院門主祐常と親交のあったことが知られる。さらにこの時期には、応挙は三井家とも親しく交わっている。円満院時代に応挙は祐常や三井家という後援者が存在し、さらに渡辺始興を通じて近衛家ほか宮家などの公家とも深い親交があった。これらからの依頼に対応するには、様々な画風を描き分ける能力、新しい表現を可能にする相当な力量や技術が求められたことであろう。

「隆盛期」では、安永4年(1775)と天明2年(1782)出版の『平安人物志²⁰』において応挙は「画家」の第1位に記載されている。ここから、応挙が京都画壇の第一人者と社会に認められていたことが知られる。この安永4年版には京都画壇の画家20名が紹介されており、天明2年版では28名が記載されている。この時期の応挙の代表作は、《藤花図》屏風(安永5年(1776)、根津美術館蔵)(**図 19**)、《雨竹風竹図》(安永5年(1776)、円光寺蔵)、《双鶏図》衝立(安永5年(1776)、八坂神社蔵)、

²⁰ 京に遊学する人のために出された学者や書家、画家らの人名録である。明和5年(1768)の第一版にはじまり、慶応3年(1867)の第九版まで、ほぼ10年おきに増補改訂された。これに記載された人々はその出版された時代毎にそれぞれにその分野を代表する人々であることが認められ、一般社会の常識とされたものである。

天明元年（1781）には光格天皇即位に臨み、《牡丹孔雀図》屏風、《源氏四季図》屏風（宮内庁三の丸尚蔵館蔵）、さらに天明6年（1786）までの間には《旧明眼院障壁画》（東京国立博物館蔵）、《花鳥図》（祇園歳月鉾蔵）、《風雪三顧図》襖（白鶴美術館蔵）、《山水図》襖（白鶴美術館蔵）、《雪松図》屏風（三井記念美術館蔵）（**図 20**）、《雪梅図襖》（和歌山草堂寺蔵）、《山水図》襖（和歌山無量寺蔵）、《波上群仙図》襖（和歌山無量寺蔵）など多くの大画面の名作を残している。まさに、応挙絵画の隆盛を極めた時期である。

「円熟期」には大乘寺や金刀比羅宮、金剛寺などの障壁画群を描いている。寺院全体に大画面の襖絵を数多く描くことは大仕事であったと思われる。これらを支えたのは多くの弟子たちであったと考えられる。代表的なものが大乘寺の障壁画群である。子息や弟子たちが襖絵制作に参画している（**図 21**）。このことは応挙の写生画が世間に十分に認められていたことを明示しており、同時に応挙一門は狩野永徳や探幽を彷彿とさせるほどにその組織と実力を具えていた。最晩年に《保津川図》屏風（**図 22**）を描いて応挙絵画は幕を閉じる。

「学習期」



図 11 《雪松図》掛幅（明和2年（1765）、東京国立博物館蔵）



図 12 《双鶴図》（明和2年（1765）、八雲本陣記念財団蔵）

「円満院時代」

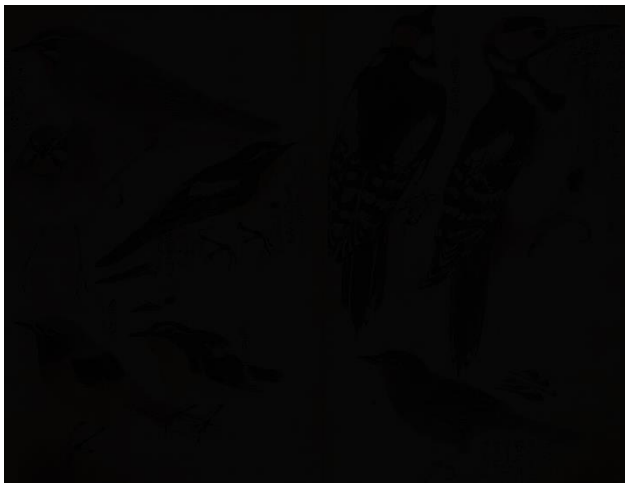


图 13 《写生雑録帖》部分（明和8～安永元年（1771～1772）、個人蔵）

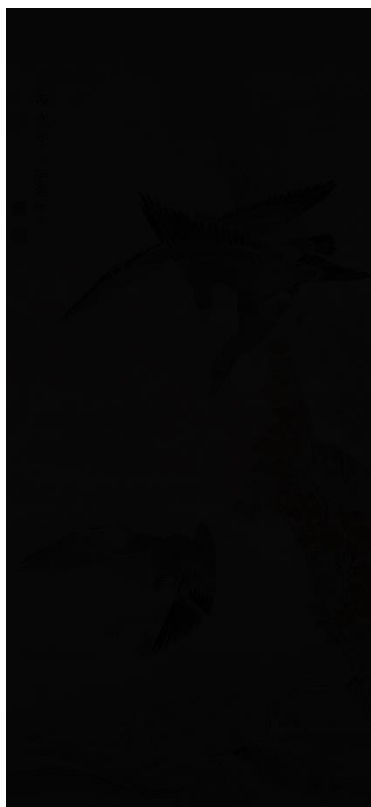


图 14 《鴛鴦図》（明和3年（1766）、藤田美術館蔵）

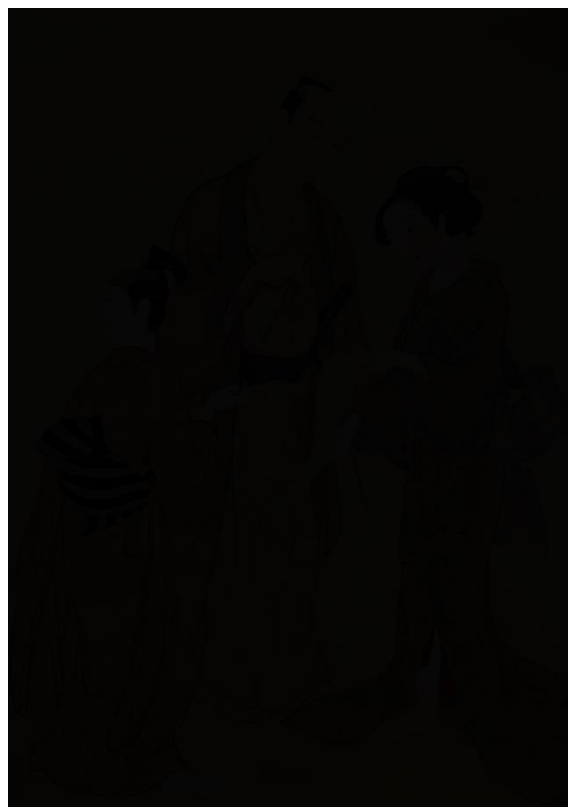


图 15 《大石良雄図》（明和4年（1767）、百耕資料館蔵）



图 16 《七難七福図卷》部分（明和 5 年（1768）、元円満院・現相国寺蔵）



图 17 《大瀑布図》（安永元年（1772）、元円満院・現相国寺蔵）

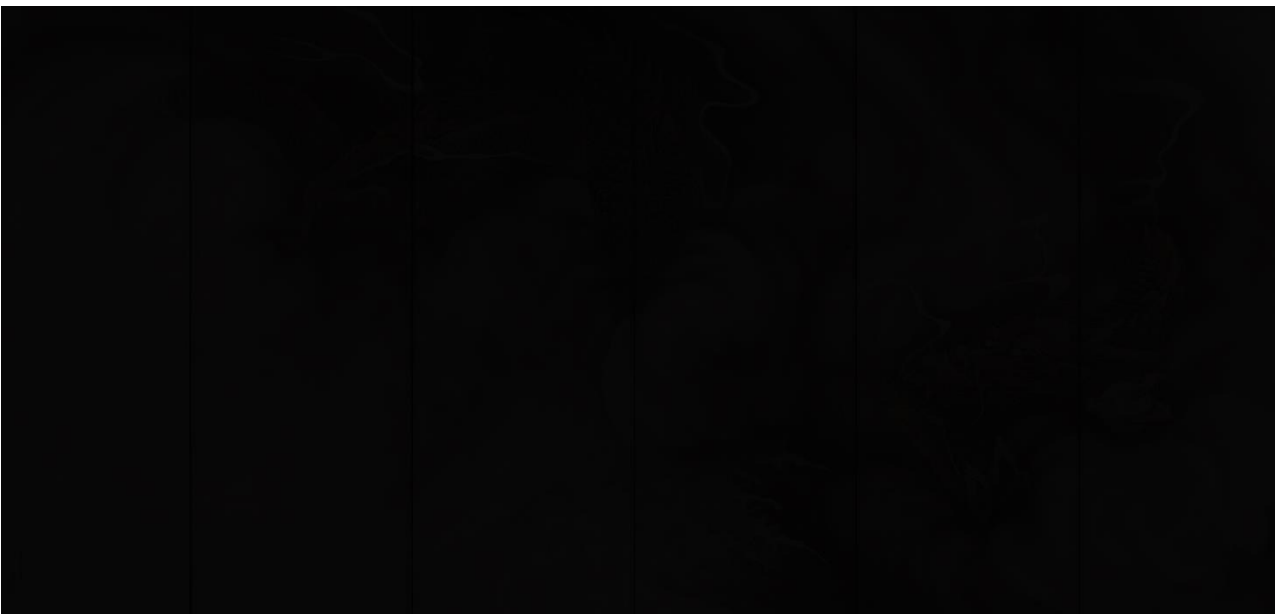


图 18 《雲竜図》屏風 左隻（安永 2 年（1773）、元観智院蔵・現個人蔵）

「隆盛期」



図 19 《藤花図》屏風（安永 5 年（1776）、根津美術館蔵）

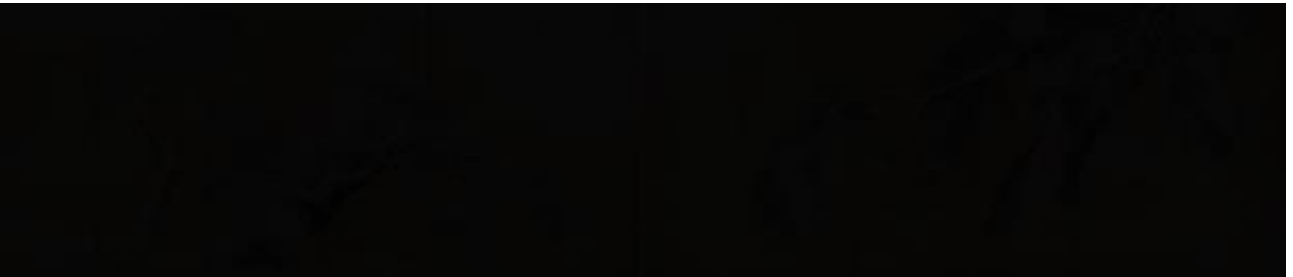


図 20 《雪松図》屏風（天明 6 年（1786）、三井記念美術館蔵）

「円熟期」



図 21 大乘寺孔雀の間



〈右隻〉



〈左隻〉

图 22 《保津川図》屏風（寛政7年(1795)、株式会社千總蔵）

表1 円山応挙 略歴

和暦（西暦）	年齢	主な出来事と作品
享保18年（1733）	1	5月1日、丹波国桑田郡穴太村（現・京都府亀岡市曾我部町穴太）で、農業を営む丸山藤左衛門の次男として生まれる。
寛保3年（1743）	11	この頃、もしくは15歳頃に上京したと伝える資料があるが、時期は明確ではない。はじめ岩城という呉服商に奉公したと伝えられ、のちに、四条通富小路西え入町の尾張屋勘兵衛の店で働く。また、尾張屋時代の一時期、石田幽汀に絵を学んだという。
延享2年（1745）	13	『京羽二重大全』に「びいどろ道具」として、尾張屋勘兵衛の店が掲載される。尾張屋はガラスを使った品のほか、人形や玩具などを扱う店。
9年（1759）	27	この頃、尾張屋で眼鏡絵を描く。
12年（1762）	30	30歳を過ぎた頃、銭舜拳の花鳥画を模写する。それを宝鏡寺の蓮池院尼公が好み、応挙は尼公に仕えたという。仕えたのは宝暦中のことと考えられるが、明確な時期は不明。
明和2年（1765）	33	この頃、「仙嶺」「僊嶺」と署名する。なお、これ以前の署名は、20代中頃までが「一嘯」「主水」、20代中頃から30代初めまでが「夏雲」「主水」を主に用いたとみられている。 この頃、円満院門主祐常との関係が始まったと考えられる。
3年（1766）	34	この年の夏から「応挙」と署名するようになる。 次男の応瑞が生まれる。
4年（1767）	35	《大石良雄図》（百耕資料館蔵）、《岩頭飛雁図》（福田美術館蔵）
5年（1768）	36	『平安人物志』の画家の部で、大西酔月に次ぐ二番目に名が掲げられる。 《七難七福図巻》（相国寺蔵）
6年（1769）	37	円満院雪之間の襖絵を描く。 《雪中山水図》屏風（相国寺蔵）、《芭蕉童子図》屏風（個人蔵）
7年（1770）	38	《人物正写惣本》（天理大学附属天理図書館蔵）
8年（1771）	39	《牡丹孔雀図》（相国寺蔵）
安永元年（1772）	40	この頃から三井家との関係が始まったと考えられる。 《大瀑布図》（相国寺蔵）

2年 (1773)	41	円満院祐常が没する。 《雲竜図》屏風 (個人蔵)
4年 (1775)	43	『平安人物志』の画家の部で、筆頭に名が掲げられる。
5年 (1776)	44	《雨竹風竹図》屏風 (圓光寺蔵)、《藤花図》屏風 (根津美術館蔵)
6年 (1777)	45	三男の応受が生まれる。
9年 (1780)	48	西本願寺山科別院の障壁画《海浜図》を描く。
天明2年 (1782)	50	『平安人物志』の画家の部で、筆頭に名が掲げられる。
4年 (1784)	52	尾張の明眼院書院 (現在の東京国立博物館応挙館) の障壁画を描く。明眼院は眼科治療院として有名だったことから、これ以前に眼を患ったと考えられている。
5年 (1785)	53	このころ、紀州草堂寺の障壁画を描く。 天明年間中頃、しばしば妙法院から制作依頼を受ける。
6年 (1786)	54	紀州無量寺の障壁画を描く。長沢蘆雪は、多忙の応挙に代わり、これを携えて現地へ赴き、無量寺の《虎図》襖、《龍図》襖ほか南紀の数カ寺で障壁画を描く。 この頃、《雪松図》屏風 (三井記念美術館蔵) を描く。
7年 (1787)	55	南禅寺帰雲院、讃岐の金刀比羅宮表書院、但馬の大乗寺の障壁画を描く。
8年 (1788)	56	天明の大火のため、制作に使用していた大雲院が焼失する。 郷里の金剛寺の障壁画を描く。
寛政2年 (1790)	58	御所造営に伴う障壁画制作に、一門を率いて参加する。
3年 (1791)	59	東本願寺岐阜別院の障壁画を描く (のちに本山に移される)。
5年 (1793)	61	体調、特に眼の調子が悪化する。
6年 (1794)	62	天明の大火の影響で中断していた金刀比羅宮表書院の障壁画を再び制作し、完成。
7年 (1795)	63	4月、天明の大火の影響で中断していた大乗寺の障壁画を再び制作し、孔雀の間を完成させる。 6月、《保津川図》屏風 (株式会社千總蔵) を描く。 7月17日に没し、四条大宮西入ルの悟真寺 (現在は太秦に移転) に葬られる。

第2節 《牡丹孔雀図》について

1. 《牡丹孔雀図》の概要

円山応挙筆《牡丹孔雀図》 明和8年(1771) 相国寺蔵

131.8cm×190.3cm 絹本着色一幅

《牡丹孔雀図》(図4)は応挙が明和8年に描いた「応挙の写生画」を象徴する横物の大幅である。本作品は先行研究でも触れられている墨地下地技法²¹を用い、孔雀の微妙な階調表現を描き出し、表面には金属泥の精細な毛描きが多用されており、極彩色の画面を実現している。当時として写実性と装飾性を併せ持った革新的な作品である。応挙は孔雀を良く描き、筆者が過去の図録から調べた限りでは、13点の孔雀図作品を残している。

大画面に青色の太湖石と、その上に雌雄の孔雀、岩の向こうには咲き誇る牡丹が描かれている。太湖石は自然の水流の力で削られた奇岩で、中国で珍重され、庭に配されて鑑賞された。牡丹は中国で花の王と称される格が高く華やかなもので、牡丹と孔雀を組み合わせるのは吉祥図の伝統である。描かれる孔雀はその模様から恐らくマクジャクといわれる孔雀の種類である。牡丹も孔雀も、また太湖石もそれぞれがめでたいイメージを持たれていたので、その3つを組み合わせることのできたさの度合いを高める目的があったのだろう。円満院門主祐常に依頼されて応挙が描いたとされる。実業家萬野裕昭が収集し、萬野美術館(大阪市)に所蔵されていたが平成16年(2004)に同館は閉館し、国宝・重要文化財を含む約200点の美術品と共に本図が相国寺に寄贈された。

本作品はその孔雀の精緻な表現から中国院体画の影響を受けていることが以前から指摘されているが、岩の輪郭線には狩野派で学習した濃墨の力強い描法が伺えたり、構図が狩野派系の絵師による文化庁の《花鳥図》屏風の一部に見出せる²²など、応挙が様々な流派による表現を学習し、本作品で消化していることが伺える。これについては後項で詳しく見ていく。

²¹ 佐々木丞平・佐々木正子「研究編」『円山應舉研究』中央公論美術出版、1996年、pp.304-305 佐々木氏は論文の中で孔雀の羽部分に墨地下地による彩色方法が行われていることを指摘している。

²² 冷泉為人『円山應挙論』思文閣出版、2017年、p.299

2. 孔雀図の歴史

孔雀は中国南部からマレー、インド、ジャワに分布しているが、日本にあっては、推古6年(598)に新羅が孔雀1羽を貢献した記録が認められ、その後もしばしば日本にもたらされているが、数が少ないので珍鳥とされていた。雄孔雀は、尾の基を覆う上尾筒(玉羽)^{じょうびとう たまばね}が著しく発達しており、先端に眼状斑を有し、折々これを扇状に広げる。その姿は実に鮮やかである²³(**図 23**)。

「孔雀図」は古代より様々な絵師によって描かれてきた題材である。元々インドに生息していた孔雀は、毒蛇の天敵となることから神格化されたり、多くの雛を育てるところから自然の再生ないし豊饒の象徴とされていた。これが仏教に取り入れられて「孔雀明王」となり、絵画化された《孔雀明王図》(**図 24**)で日本では初めて孔雀が描かれることになる。また、桃山時代から江戸時代のごく初期に珍鳥として日本に多くもたらされるようになると、《四季花鳥図》屏風(**図 25**)などに一つの景物として孔雀が描かれるようになる。孔雀を主題にし、そのものの美しさを描写したのは円山・四条派の画家を中心とする京派の写生画系の画家たちであり、応挙がその中核をなした。

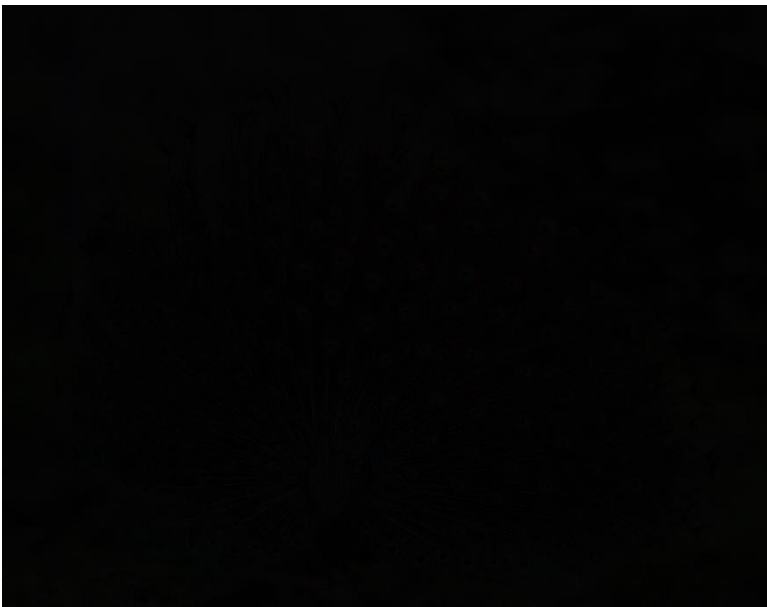


図 23 本物のマクジャク



図 24 作者不明《孔雀明王像》
(平安時代(12世紀)、
東京国立博物館蔵)

²³ 冷泉為人『円山応挙論』思文閣出版、2017年、pp.224-225



図 25 狩野元信筆《四季花鳥図屏風》右隻（室町時代、白鶴美術館蔵）

3. 先行研究について

現在、応挙が描いた《牡丹孔雀図》について先行研究で明らかにされていることを以下にまとめる。序章で述べた、応挙の新しい写生画の特徴とされる「何々のような感じ」「何々のような気にさせる」表現、つまり「しかけ」の正体について、ヒントが隠されている可能性も踏まえ、考察していく。

・墨地下地技法

本節冒頭でも触れた、「墨地下地技法」という技法が孔雀の羽部分に用いられている（図 26）ことを佐々木丞平・佐々木正子氏はその著『円山應舉研究』の中で指摘している。

例えば岩絵具の持つ性質上、グラデーションがつけにくい。細密な毛描きや明暗差の必要な量感表現、遠近関係、質感描写等をどのようにするかは問題である。これに対し應舉はそれらの表現を、下地として先に墨で描いて完成しておき、岩絵具はあくまでも色彩を付すために上からサッとかけるだけに留める方法をとっている。岩絵具の粒子は粗いので薄くかけるだけであれば粒子の隙間から下地の描写が透けて見え、墨絵描写の効果は生かされるのである。従来の岩絵具を盛り上げることによる装飾化、平面化をさけることにもなり、岩絵具の色彩の良さ
と墨によるより自在な描写とが合体した表現が可能となる。こうした様々な描写は中国画がヒ

ントとなって生まれたものである。（※下線は筆者によるもの。佐々木丞平・佐々木正子「研究編」『円山應舉研究』中央公論美術出版、1996、pp.304-305）

「墨地下地技法」は実に合理的な彩色技法だと頷ける。特に、現在は新岩絵具や合成岩絵具などが開発され、日本画に使用できる色数も豊富になったが、応挙の時代は天然顔料や染料、朱や丹など一部の合成顔料のみで、限られた色材・色数しかなかった。例えば、応挙の孔雀の雨覆^{あまおおい}²⁴に使用されている鮮やかな青色は、当時の絵具では天然岩絵具の群青のみが当てはまる。青色は染料として藍もあるが、こちらは被覆力が弱く、下地の墨色が透けて彩度が低くなってしまうため、孔雀の輝く青色の羽を表現するためには群青が適切である。群青は焼く²⁵ことによって焼き加減により暗めの青色を何段階か精製できるが、暗い色から明るめの群青を用意し、粒子と粒子の隙間を埋めるほど塗り込むには手間がかかる上、形体よりも岩絵具の物質感が強く出てしまう。また高価な群青が多量に必要となり、コストがかかる。墨はその性質上、濃淡が容易に付けやすく、既に水墨画の世界では墨の階調表現を生かした作品が描かれていたため、応挙にとって取り入れやすい技法である。このグラデーションに適した墨と、塗ったときに粒子の隙間ができる群青の組み合わせは非常に相性が良く、色彩と形態を両方表現する上で効果的であると考えられる。果たして、応挙は一体この技法をどこで知り、自身の作品に取り入れたのだろうか。佐々木氏はこの彩色技法には中国画の影響があると言及しているが、第3節では「墨地下地技法」のルーツとなる中国画や、江戸時代他作家による下地表現を詳しく見ていく。

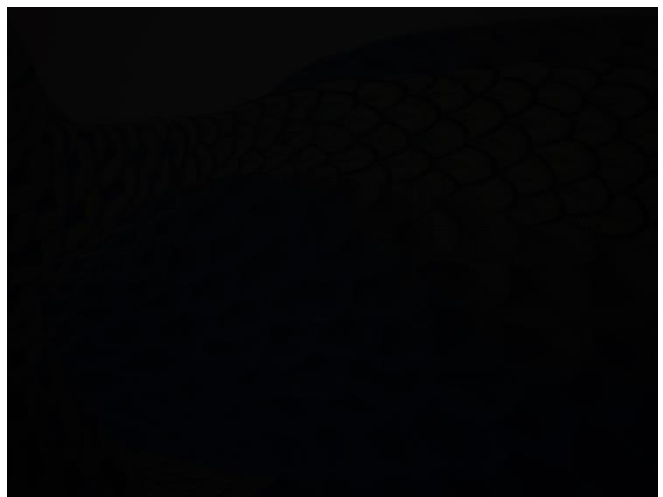


図 26 「墨地下地技法」使用例
（相国寺本《牡丹孔雀図》部分）

²⁴ 鳥の羽の付け根に近い部分のこと。

²⁵ 群青を加熱すると化学変化によって黒青色に変色する。これを焼群青という。

・宮内庁三の丸尚蔵館蔵《牡丹孔雀図》に使用される「裏彩色技法」

宮内庁三の丸尚蔵館の《牡丹孔雀図》（以下宮内庁本）（図 27）は相国寺承天閣美術館の《牡丹孔雀図》（以下相国寺本）を描いた5年後、安永5年（1776）に応挙が描いた掛け幅である。大きさは縦130.5cm、横99.0cmである。相国寺本と比較すると、横幅が半分ほどである。本作品は、江戸末期から明治のごく初期のうちに久我殿より献上されたもので、大切なものなので他には出さないようにとの貼り紙が箱蓋内側にある²⁶。

宮内庁本と相国寺本には密接な関係があり、雌雄の孔雀のポーズが共通している。異なるのは、相国寺本では振り返る雄が、尾羽の中ほどでうずくまっている雌に視線を向けるのに対して、宮内庁本では雄の足元に、その背後に半ば隠れるように雌が配される点である。応挙が同一の孔雀下絵を用いたことが明らかな例である。また、宮内庁本は余白を減らし、雄孔雀の華麗な尾羽に視線を集めるような密度の高い構成が特徴である²⁷。

この宮内庁本は平成に修理が行われており、絹裏の観察から裏彩色が確認されている（図 28）。²⁸

裏彩色とは、裏絵具、裏具ともいって、絹の裏側から彩色を施す技法で、日本では9世紀頃には行われていたことが知られている。裏箔同様、表側からは和らいだ色の効果が得られる。裏彩色を濃厚に施し、表からの塗り返しは薄くまたは隈取り²⁹を行うことで、透明感のある繊細な表現となる³⁰。

過去の修理によって、彩色が失われている部分もあり、細部の微妙な箇所については明確に判断できない部分もあったそうだが、目視と電子顕微鏡によって大略は把握できたという。以下、調査で確認できた彩色を報告書³¹より抜粋する。

[孔雀の彩色]

- ・制作冒頭で孔雀のシルエット全体に薄墨が施されている。

²⁶ 「平成17年度収蔵品修理報告 牡丹孔雀図 円山応挙」『三の丸尚蔵館年報・紀要』12号、2007年、p.48

²⁷ 『円山応挙―「写生」を超えて―』根津美術館、展覧会図録、2016年、p.161

²⁸ 「平成17年度収蔵品修理報告 牡丹孔雀図 円山応挙」『三の丸尚蔵館年報・紀要』12号、2007年、pp.47-48

²⁹ 曲（くま）、暈（うん・ぼかし）ともいう。彩色や墨に濃淡をつけたり、暈しを入れたりすることで、立体感や装飾性、絵画的な効果を高める技法。（※下掲註に同じ。p.103）

³⁰ 東京藝術大学大学院 文化財保存学日本画研究室編『日本画用語事典』東京美術、2007年、pp.101-102

³¹ 「平成17年度収蔵品修理報告 牡丹孔雀図 円山応挙」『三の丸尚蔵館年報・紀要』12号、2007年、pp.47-48

- ・顔部分の表側から見ると深い群青色を呈している部分の裏には具墨が施されている。
- ・頭羽から首、背、尾羽の下部の表面で緑青と金泥が用いられて羽の表現がなされている部分の裏面には緑青が施されている。
- ・表面で鮮やかな群青が施されている肩羽からしょうあまおおい小雨覆、ちゅうあまおおい中雨覆と呼ばれる部分には白群青あるいは藍の具が施されている。
- ・表面で墨が施される羽の下部と尾羽の主要部の裏面には具墨かと思われる絵具が薄く確認できる。
- ・胴腹部の茶色の羽の裏は、代赭かと考えられる茶色の裏彩色がある。
- ・尾羽の白い幹は、裏面から胡粉によって描かれたもので、その上にさらに具墨が羽全体に施されている。

[牡丹の彩色]

- ・葉の部分には総て裏面から緑青が施され、表面は有機色料を用いて表情をととのえている。
- ・白と薄ピンクの花は裏彩色に胡粉を、ピンクの花には胡粉に赤色系染料を加えて作ったと思われる絵具が裏彩色に用いられている。

[岩の彩色]

- ・白っぽい岩面を呈する部分の裏面には薄く胡粉の裏彩色が確認出来る。
- ・茶褐色が強い岩の部分については裏彩色の有無の判断が難しかった。

以上が宮内庁本に見られる「裏彩色技法」を中心に見た彩色技法である。宮内庁本において、主な描写について裏彩色が認められている。その様子は、描写細部の表情まで綿密に計算した上で施されており、下図を作成の上、習熟した「裏彩色技法」を明確な意図のもとに用いているといえる。宮内庁本の裏彩色の在り様は、応挙の伝統的描写の習熟度の高さ、技術の高さを示している。

伊藤若冲の《動植綵絵》にも裏彩色が施されていたことが公表され話題となったが、若冲の裏彩色や、その他応挙と同時代に活躍した京都画壇の画家たちが裏彩色をどのように使用していたのかは、第3節で述べるとする。また、本研究対象作品の相国寺本の裏彩色の有無については、第2章の熟覧調査結果で触れることとする。



図 27 《牡丹孔雀図》掛幅（安永5年（1776）、宮内庁三の丸尚蔵館蔵）

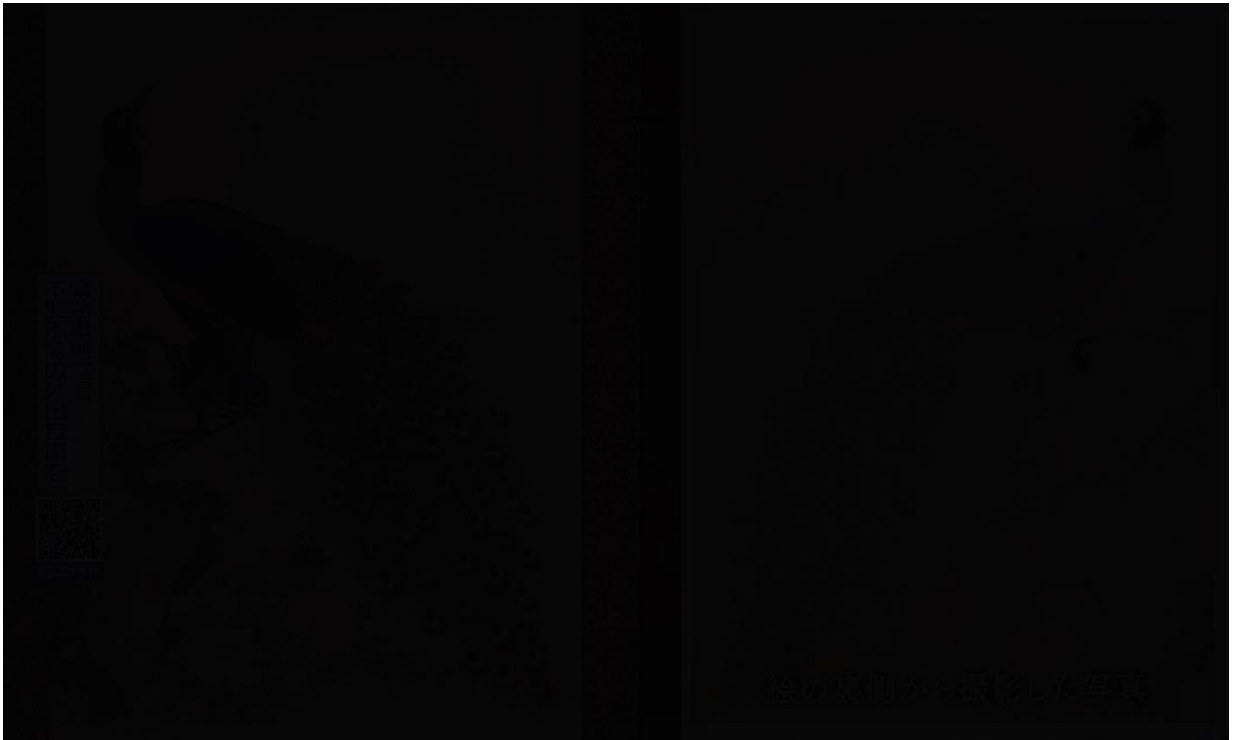


図 28 裏彩色の様子（左：表側 右：裏側）

・「秘聞録」から読解する孔雀の描法

佐々木丞平・佐々木正子氏は、応挙のパトロンであり絵画指導も受けていた円満院門主祐常が門主の関心を引いた様々な事柄が記録される『萬誌』³²の中の「秘聞録」という項目から、応挙の言葉として書かれた内容をテキスト化³³しており、それらは全 175 項目にわたる。佐々木氏は『円山應舉研究』の中でも絵画思想を中心にいくつか現代語訳で紹介している。筆者は、未訳項目の解説を試みた。特に孔雀図と関連すると思われる項目「孔雀～」という形式で記された文章を以下に挙げる。

(原文と筆者訳)

① (原文) ・圓山孔雀画ニ首ノ内絹裏ヨリ焼金砂子同尾ノ玉ノ外箔裏ヨリ押

(訳) ・円山の孔雀絵は、孔雀の首の内側には裏から焼金³⁴砂子を撒き、同じように尾の玉模様の外側には裏側から箔が押されている。

② (原文) ・孔雀ノ画首筋アト羽 如此サカニ毛書ノ所有之 獸ナトニ此所アリ

(訳) ・孔雀の絵の首筋と後の羽には (図 29) このように逆さに毛描きした所がある。獸などにもこういった箇所がある。

③ (原文) ・應舉云孔雀ノ尾ノサキハ銅泥也云々

(訳) ・応挙は孔雀の尾の先は銅泥で塗ると言う。



図 29 秘聞録に記載されている挿図

³² 縦 8.8cm、横 19.2cm、三十葉前後の袋綴の体裁をもつ小冊子で、綴代表には「封滅」、綴代裏には「箴」と墨書され、「明和四年丁亥從七月到十二月 萬誌 月渚」等と表題が付されている。

・『萬誌』は七月を境に一年を前後に分け、前半冊、後半冊の二冊にその年の諸事万端が記されている。

・祐常門主の没年に到るまでの計 20 冊が現存しているが、宝暦 12、13 年の各 2 冊と明和 7 年の後半冊の計 5 冊が欠失していると考えられる。

³³ 佐々木丞平・佐々木正子「研究編」『円山應舉研究』中央公論美術出版、1996 年、pp.447-460

³⁴ 「焼金」とは、昔の金箔の名称で、当時、本草本の中には「大焼」「中焼」「仏師箔」「青箔」の金の純度が異なる 4 種類の金箔が存在していたことが書かれている。「焼金」は金の含有率が高く、色調に赤味がある。(小野蘭山『重訂 本草綱目啓蒙卷之四』享和 3 年 (1803))

特に注目すべき点は、①の応挙が孔雀絵を描くのに裏箔を使用したと読み取れる部分である。裏箔とは、絹や薄い和紙の裏面に箔を押す技法で、表からは和らいだ箔の効果を得られる。古くから仏画などの装身具や光背に使用されてきた技法である³⁵。つまり、応挙は装飾性の要素が強い金箔を、彼の写生画に使用していたということになる。②は応挙が実物の孔雀や動物を注意深く観察して制作に反映している様子が伺える。また、③では孔雀の尾の先に銅泥を使用していたことも分かる。金泥や銀泥は昔から常用されているが、銅泥は珍しい。応挙が孔雀の輝く羽を描写するのに際して、如何に新しい技法や表現を追求していたかが、記述から伺える。これらの描法が、《牡丹孔雀図》にも使用されているのかどうかは第2章の熟覧調査結果で触れることとする。

・円山派下絵の孔雀図メモ書き³⁶

この下絵は、円山応挙の弟子で、特に花鳥画を得意としたと言われる嶋田元直³⁷(享保21～文政2年、1736～1819年)の家系にあたる嶋田家に200年近く秘蔵され、近年公開されたものになる(図30)。描かれる孔雀下絵は、誰が、いつ頃描いたのかは不明であるが、京都新聞社発行の『円山應舉画集』(1999年)の中にこれとほぼ同構図の孔雀絵が掲載されているのを確認した(図31)。このことから、恐らくこの下絵は応挙、あるいは応挙に非常に近い円山派の絵師によるものではないかと推察する。

下絵には、事細かに孔雀の彩色について草書体のメモ書きが記されている。相国寺本の彩色との関連性など考察する上で非常に興味深い資料である。草書体のため不明瞭な文字も多いが、部分的に「下地尤墨」や「コキ群カスリ」、「銅泥」など、「墨地下地技法」や「秘聞録」の孔雀の描法と対応する部分も見受けられる。特に、「クサノシル」が頻出しており、図30の①や⑤のメモ書きをみると、草の汁³⁸を使用して「光を消す」や「艶を消す」と読み取れる。これは、制作終盤に草汁を掛けることで金泥や銅泥等の金属系顔料の輝きを抑え、全体を調和させるような大きな仕事を行うことを意味しているのではないか。また、孔雀の羽の部位によって塗り方に大きな差があり、孔雀の微妙な色調の変化を再現しようとしている様子が分かる。

³⁵ 東京藝術大学大学院 文化財保存学日本画研究室編『日本画用語事典』東京美術、2007年、p.66

³⁶ 高井琮玄編『人物・鳥獣-円山派下絵集〈4〉』光村推古書院、1997年、pp.94-95

³⁷ 当時、応挙門下にあつては最も早くから名が知られていた。現在では知名度が高くなく、今日知られる元直の作品は10数点程である。

³⁸ 草汁(くさじる)とも。藍と籐黄の混色によって作られた緑色の染料系絵具である。

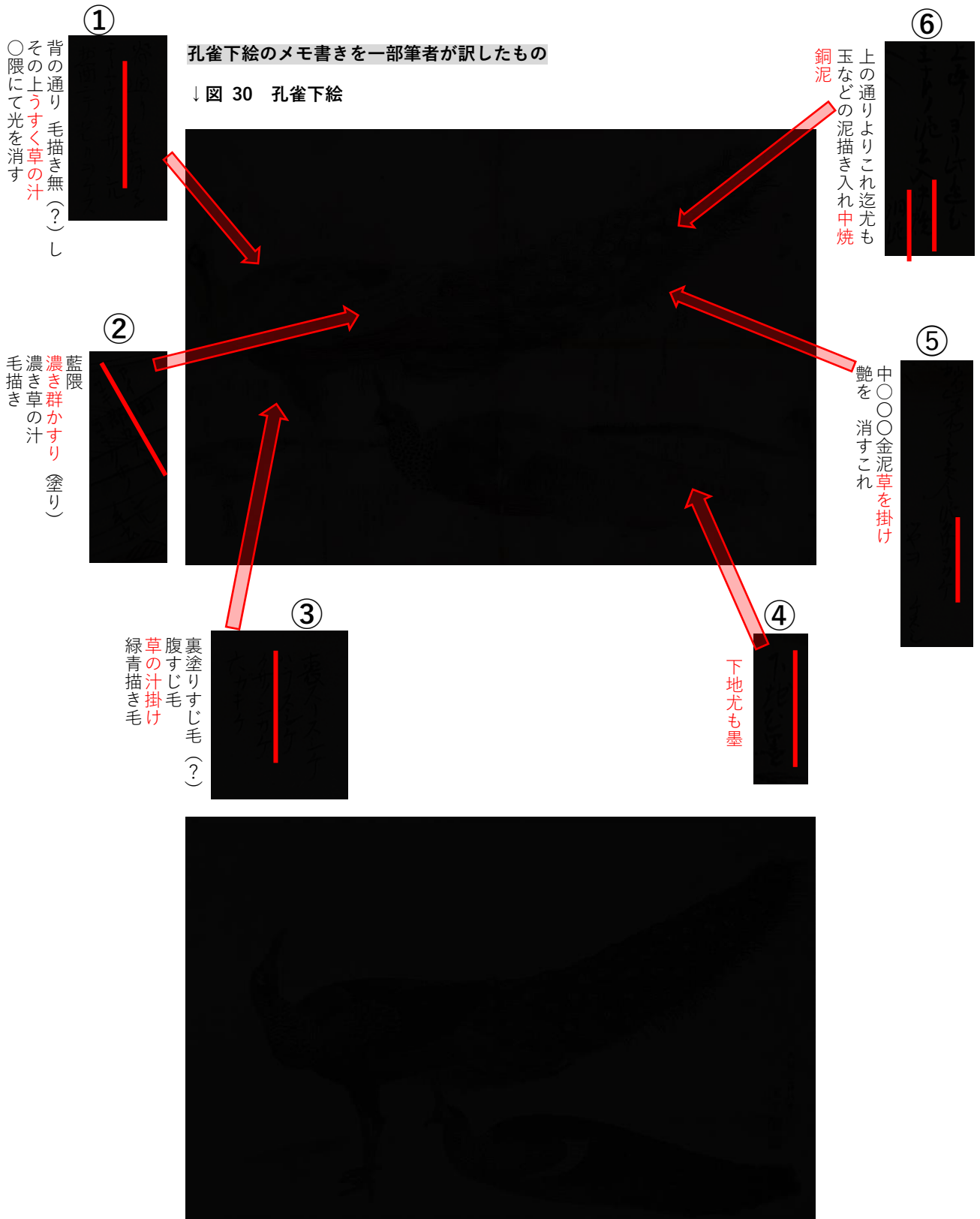


図 31 《雌雄孔雀図》 (天明 5 年(1785)、所蔵者不明)

・狩野派学習による《牡丹孔雀図》への影響

相国寺本には、構図と岩の筆法に関して応挙の狩野派学習による影響がみられることを冷泉為人氏は指摘している。本項冒頭でも述べた通り、岩の輪郭線には狩野派で学習した濃墨の力強い描法が伺える（図 32）。一方で、狩野派的な岩の切り立った断面を表現する斧劈皴は、相国寺本の岩には見られない。技法を取捨選択し、自身の作風に合わせて上手く組み込むところが応挙作品の特徴であると言える。次に、構図に関して、伝統的な狩野派の四季花鳥図屏風からの影響をみていく。

白鶴美術館の狩野元信の狩野元信「四季花鳥図」屏風や伝永徳「四季花鳥図」屏風などでは、牡丹に雌雄孔雀が描かれている。殊に、文化庁本の「四季花鳥図」屏風の雌雄の孔雀表現と、その傍らに牡丹が配された表現は、全くといってよいほど本図に近似している。あるいは応挙は文化庁本に倣ったのではないか、と考えられるほどである。いずれにしても、応挙は狩野派などの伝統的な四季花鳥図屏風を学習・消化して革新的な「美の典型」を確立したのである。

（※棒線は筆者によるもの。冷泉為人『円山応挙論』思文閣出版、2017年、p.395）

文化庁本には「^{もろいん}輞隠」の印が捺してあり、作者が狩野元信（文明8～永禄2年、1476～1559年）の弟である狩野之信（生没年不詳）とされる説が有力である。いずれにせよ、狩野派系の絵師の手によるものである。冷泉氏の指摘通り、文化庁本と相国寺本を比較すると、孔雀と孔雀周りの構成が非常に近似していることが分かる（図 33）。応挙は初期に狩野派の流れを汲む鶴沢派の石田幽汀に師事している。そこで学習した伝統的な描法も応挙の中に蓄積され、醸成され、当時の流行や新しい表現が加わってこの相国寺本《牡丹孔雀図》が描かれているということが分かる。



図 32 岩の筆法に見る狩野派学習の影響
(左) 伝狩野之信《花鳥図》屏風 部分 (室町時代 (16世紀)、文化庁蔵)
(右) 円山応挙筆《牡丹孔雀図》部分 (明和8年 (1771)、相国寺蔵)



図 33 伝狩野之信《花鳥図》屏風 部分 (室町時代 (16世紀)、文化庁蔵)

以上、相国寺本の《牡丹孔雀図》に関連する5つの先行研究について概観した。応挙は本画制作に際して〈速写の写生〉で何度も対象をスケッチし、その後〈形似の写生〉で対象の形体を整え、十分な下準備を行っている。次に、様々な流派から学習した技法を、どのように本画に当てはめていくか綿密な計画を立て、その道筋に沿って破綻なく描いている様子が伝わってくる。この過程は、応挙自身が描く

対象を「何々のような感じ」「何々のような気にさせる」表現、つまり「しかけ」を作品に施している場面である。これら先行研究の内容と相国寺本との関連性は第2章で、そして、熟覧調査結果も踏まえた上で第3章の想定復元模写制作で「しかけ」を詳細に明かしていきたい。

4. 《牡丹孔雀図》類例作品

相国寺本以外に応挙が描いた孔雀図作品は、現在筆者が調べた限りでも12点存在する。以下に年代順に並べる。

制作年代	作品名・形体	所蔵者
明和5年(1768)	《孔雀牡丹図》掛幅	ファインバーグコレクション(米国)
安永3年(1774)	《孔雀図》掛幅	絲原記念館
3年(1774)	《牡丹孔雀図》掛幅	福田美術館
5年(1776)	《牡丹孔雀図》掛幅	宮内庁三の丸尚蔵館
天明元年(1781)	《牡丹孔雀図》屏風	アーティゾン美術館
元年(1781)	《西王母寿老・孔雀図》[三幅対]	西新井大師
5年(1785)	《孔雀図》	MIHO MUSEUM
5年(1785)	《雌雄孔雀図》	所蔵者不明
6年(1786)	《孔雀図》	所蔵者不明
7年(1787)	《海棠孔雀図》掛幅	所蔵者不明
寛政7年(1795)	《松に孔雀図》襖絵	大乘寺
不明	《孔雀図》屏風二双	所蔵者不明

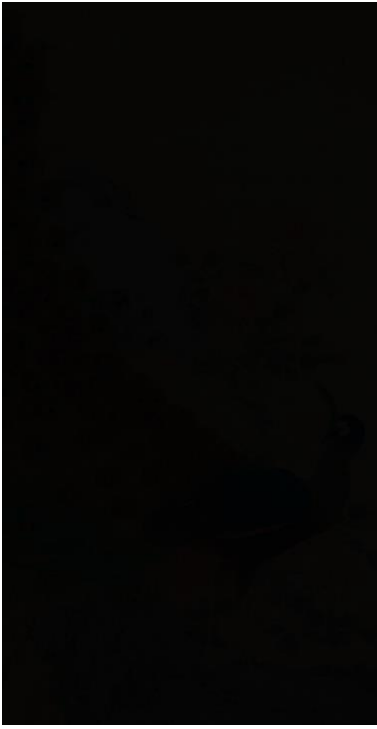


図 34 《孔雀牡丹図》掛幅
(明和5年(1768)、
ファインバーグコレクション蔵)



図 35 《孔雀図》掛幅
(安永3年(1774)、
絲原記念館蔵)



図 36 《牡丹孔雀図》掛幅(安永3年(1774)、
福田美術館蔵)

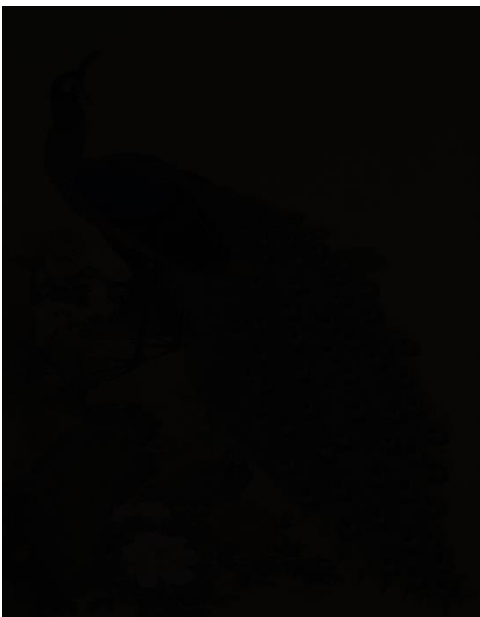


図 37 《牡丹孔雀図》掛幅(安永5年(1776)、
宮内庁三の丸尚蔵館蔵)



図 38 《牡丹孔雀図》屏風(天明元年(1781)、
アーティゾン美術館蔵)



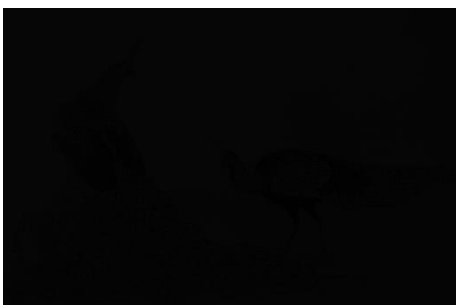
← 图 39
《西王母寿老·孔雀图》[三幅对]
(天明元年(1781)、西新井大師
總持寺藏)



← 图 40
《孔雀图》(天明5年(1785)、
MIHO MUSEUM 藏)



← 图 41 《雌雄孔雀图》
(天明5年(1785)、
所藏者不明)



← 图 42 《孔雀图》
(天明6年(1786)、
所藏者不明)



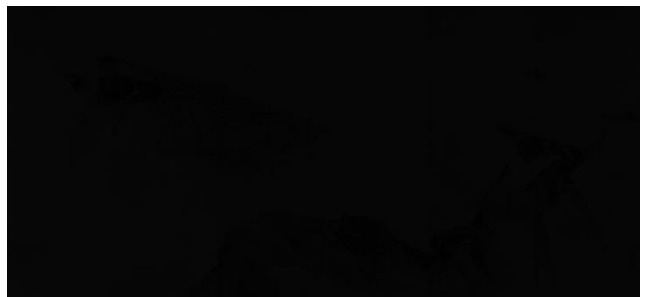
图 43 《海棠孔雀图》掛幅
(天明7年(1787)、所藏者不明)



图 44 《松に孔雀図》襖絵（寛政7年（1795）、大乘寺）



〈二〉



〈一〉



〈四〉






〈三〉




图 45 《孔雀図》屏風二双

第3節 江戸絵画における下地表現と中国画の影響

第2節「3. 先行研究について」の中で応挙が孔雀図に「墨地下地技法」、「裏彩色技法」、草汁を使用した「染料系絵具表現」を取り入れていることについて触れた。これらの技法を応挙はどこから学んだのだろうか。第1章第1節でも述べた通り、応挙は狩野派や琳派、西洋の遠近法、中国画など様々なジャンルの作品を学習していた。これらの流派の中に、そのヒントがあると推測する。本節では、冒頭3つの技法と同時代の江戸絵画、また中国画におけるの絵画下地表現との関連性について考察していく。

1. 応挙と中国の「墨地下地技法」

第2節「3. 先行研究について」での引用にもあるように、佐々木丞平氏はこの彩色技法は中国画の影響があると言及している。応挙に影響を与えたとされる沈南蘋や、彼の師である胡湄がその流れを汲んだと言われる、明代の院体花鳥画家である呂紀³⁹（約1429～1505年）も孔雀図作品を残している（ 46～ 49）。また、銭舜挙伝称の《百鳥図》（明時代、宮内庁三の丸尚蔵館蔵）（ 51）にも孔雀が描かれている。銭舜挙は、応挙が彼の花鳥画を多く模写したとしており、応挙の「挙」は銭舜挙の「挙」の一字を取ったとも言われている。

呂紀の孔雀の青羽部分を観察すると、うっすらと下地に墨のグラデーションが透けて見える。応挙の墨地下地技法に近い彩色技法が使用されていることが観察できる（ 50）。残念ながら応挙が呂紀や沈南蘋の孔雀図を観ていたかは不明である。しかし、呂紀と同時代に活躍した林良⁴⁰（生没年不詳）の孔雀図を写した手控えが応挙の写生帖に残されている（ 53）。これとほぼ同構図である林良筆の墨画孔雀図が、現在は北京故宮博物院に収蔵されている（ 54）。また、中国では宋時代から《百鳥図》⁴¹の画題が様々な絵師によって描かれており、呂紀の師であった辺文進や、銭舜挙ら伝称の《百鳥図》

³⁹ 辺文進や南宋院体画を学んだ。工筆と写生を融合させ両者の良さを生かした花鳥画作品を得意とした。

⁴⁰ 1450年から1487年に宮廷画家として活躍する。著色花鳥画家の呂紀、水墨花鳥画家の林良と言われ、文人の間でも高く評価されていた。

⁴¹ 鳳凰の周囲に群鳥が従うものは「百鳥朝王（儀鳳）」とされる。鳳凰は俗に鳥の王、羽蟲（羽のある生物）360種がこれに従うとされ、吉祥・太平・幸福が寓意されている。（板倉 聖哲、藤元 晶子「伝銭選 《百鳥図》をめぐって」『三の丸尚蔵館年報・紀要』宮内庁、2019年）

が残されている。応挙も写生帖の中に《百鳥図》の下絵(図 52)を残していることから、中国の瑞鳥を主題とした作品に興味を持っており、熱心に研究していた様子が伺える。

また、沈南蘋の作品を模写したとされる《青鸚哥図》(明和7年(1770)、群馬県立近代美術館蔵)(図 9)は、相国寺本の1年前に描かれている。インコの緑羽部分を観察すると、こちらも下地に墨のグラデーションを施しているのが分かる(図 55)。

鳥ではないが、応挙が銭舜拳の《折枝鷄頭花図》(図 7)を模写した作品の葉部分にも、「墨地下地技法」と似た彩色技法が見受けられる。葉を拡大してみると、緑青の下に墨で陰影をつけてあるところや、緑青を塗った上から墨で隈取りをしたような表現が見られる。緑の上から墨で暈した部分は、ややきつく陰影が入っているように感じられる(図 56)。この鷄頭図が描かれた年代は不明であるが、延喜12年(1762)、30歳を過ぎた応挙が銭舜拳の花鳥画を模写している。それを宝鏡寺の蓮池院尼公が好み、応挙は尼公に仕えたという⁴²。この出来事から、恐らくまだ本格的に写生画を描く前の学習期に、この鷄頭図が描かれたのではないかと推察する。試行錯誤しながら「墨地下地技法」を学んでいる様子が伝わってくる。

それから約15年後、応挙の隆盛期にあたる安永5年(1776)の《藤花図》屏風(根津美術館蔵)(図 19)の葉にも「墨地下地技法」が取り入れられている。野口剛氏は、この《藤花図》屏風は金箔地に墨による付立て⁴³で藤の幹が描かれており、そこに花房や葉を付して装飾的な雰囲気仕上げています。葉は一見すると緑による付立て風の技法で描かれているかに見えるが、緑の下や輪郭部分に墨が存在する箇所が見受けられ、この墨色によって微妙な濃淡の変化が生まれ、自然な葉の彩色が表現されているのだという⁴⁴(図 57)。また、「写生味を生かしながらも金箔地が透けて見えるある種幻想的ともいえる水墨による幹や枝に(後略)」と野口氏が述べているように、下の彩色や金箔による仕事を、意図的に透かしてその効果を狙ったような、応挙の計算された技法を垣間見ることができる。《鷄頭図》で見たような緑青の上から墨で隈取る表現は控えられ、下地の墨の濃淡を生かすことで、より自然な葉の陰

⁴² 金子静枝「圓山應舉」『少年世界3(17)複製版』名著普及会、1897年

⁴³ 描骨ともいい、附立とも書く。下描きや輪郭線を用いず、筆致のふくらみや勢いを活かして墨や絵具の濃淡で対象を表現する技法。(東京藝術大学大学院 文化財保存学日本画研究室編『日本画用語事典』東京美術、2007年、p.105)

⁴⁴ 野口剛「円山応挙とやまと絵の伝統一《藤花図屏風》一の基盤をもとめて」『美術フォーラム 21』29号、2014年、p.92

影が表わされているのが分かる。中国画で学んだ「墨地下地技法」を自身のものとし、使いこなしている様子が伝わってくる。

《藤花図》屏風の金箔地や付立て技法は、渡辺始興を通した琳派学習による影響が大きいと思われる⁴⁵。応挙はこれらと中国画から学んだ「墨地下地技法」を上手く調和させて、自身の作品に取り込んでいる。応挙の特異な部分は、学習したものをそのまま作品にするのではなく、自身の作品スタイルに合わせて上手く変容させ、その技法を取り入れているところだと筆者は考える。

2. 江戸絵画における「墨地下地技法」

ちなみに、同時代の江戸絵画において「墨地下地技法」は使用されていたのだろうか。伊藤若冲（正徳6～寛政12年、1716～1800年）は、応挙と同じく江戸中・後期に花鳥画で活躍した絵師である。最初、狩野派の流れを汲む大岡春卜に師事したとされ、その後宋元画を模写し、写生の重要性を認識するなど、応挙と学習方法が非常に近い。若冲の作品中にも、岩や鳥に「墨地下地技法」に似た技法が使われている部分がある。若冲の代表作である《動植綵絵》シリーズ（宝暦7～明和3年（1757～1766年）、宮内庁三の丸尚蔵館蔵）は平成11～16年度にかけて修理が行われ、詳細な調査研究が行われた。この中の《紅葉小禽図》（**図 58**）の裏面から撮影された画像を観察すると、表から彩色されている小禽の青色と黒羽部分、また青色の岩部分は全体的に墨が下地に使用されていることが分かる（**図 59**）。更に、墨はただのベタ塗りではなく、濃淡を付けてその上から群青で彩色している。応挙が銭舜拳の模写を行った後に描いたとされる《花鳥図》双幅（明和期、大英博物館蔵）（**図 60**）でも、青い鳥の羽と太湖石の群青の下に、同じように墨か藍で濃淡を付けている表現が見られる。若冲にも応挙と同様に中国画の影響があることは先に触れたが、初期に狩野派を学んでいるところも共通している。果たして、当時あるいはそれ以前の狩野派でもこのような技法は使用されていたのだろうか。

初期狩野派彩色技法について、齋藤晴香氏は狩野松栄（永生16～天正20年、1519～1592年）の《四季花鳥図》屏風（16世紀、山口県立美術館蔵）（**図 61**）の研究を行っている⁴⁶。狩野松栄は、狩野派の

⁴⁵ 近藤壯氏が「円山応挙と18世紀の公家社会—渡辺始興との関係に注目して—」『円山応挙—「写生」を超えて—』（根津美術館、2016年）の中で、渡辺始興筆《四季花木図》屏風（制作年不明、個人蔵）に描かれる白藤の付立風表現が応挙の藤花の付立表現に影響を与えていることを指摘している。

⁴⁶ 齋藤晴香「初期狩野派彩色技法の研究—狩野松栄「四季花鳥図屏風」と狩野派技法書の比較を通して—」『美しさの新機軸—日本画 過去から未来へ—』公益財団法人芳泉文化財団、2016年

祖とされる狩野正信の子で狩野派の基盤を築いたとされる狩野元信（文明8～永禄2年、1476～1559年）の三男である。齋藤氏は熟覧調査の際、《四季花鳥図》屏風では、主に線描を避けて彩色する彫塗りが用いられており、その上からほとんどの植物の葉に藍と藤黄を混色した草汁による隈取りが入れられていたという。また、緑青や朱の剥落箇所から白緑や丹の具といった顔料が露出しており、下塗りが施されていることも確認できたという。緑青の下に、白緑やそれに類する粒子の細かな緑青を下塗りする技法は、狩野派技法書である『画筌』の中にも掲載されている⁴⁷。下塗りには、上から被せた絵具の粒子の間から紙地が透けることを防ぐ目的と、絵具のくい付きを良くして粒子の粗い絵具を平滑に塗りやすくするといった利点が挙げられる。部分的な剥落があるものの、彩色層が現在も良く残っているのはこの下塗りが行われている事が要因の一つであると言われる。《四季花鳥図》屏風では、植物の葉はほとんどにおいて下塗り、彫塗、隈取り、という工程が確認できたそうである。孔雀の彩色でも、首の付け根から背中にかけて、輪郭線に沿って絵具が剥落している部分と、絵具層と共に一部羽の輪郭線が途切れている箇所があることから、彫塗後、全体へ緑青をかけたのちに輪郭線を描き起こし、隈を入れてあると推測されている。一方、首はうっすらと群青の粒子が確認でき、墨で模様を描き起こした上からザラがけしたものだという。群青ではないが、墨で下地に濃淡を作っておいた上から藍で彩色する技法は、『画筌』でも元信の鮎と鯉を取り上げて解説されている（図 63）。

筆者は修士課程2年の修了制作で伝狩野元信筆《花鳥図》屏風（16世紀、東京藝術大学蔵）を現状模写しているが、《四季花鳥図》屏風同様、牡丹の葉には下塗りに白緑、もしくは白緑の具が使用されていた。また、金鶏の緑色の羽は、やや分かり辛くなっているが、下地にうっすら白緑が彩色してあり、その後上から緑青を掛け、部分的に草汁で濃淡を付けているような様子が観察できた（図 62）。

このように、一部ではあるが狩野派の彩色技法をみると、「岩絵具を塗ってから最後に染料系絵具で濃淡を付ける方法」が多用され、一部「最初に墨で濃淡を付けておき、上から粗い絵具を掛ける方法」が使用されていることが分かる。前者は最後に陰影を付け、後者は最初に陰影を付けて立体表現を行う方法である。前者は古くは仏画に描かれる諸尊の衣や顔貌表現に用いられたもので、日本で発達した技

⁴⁷ 「○二番緑青（中略）青緑を塗る術として、まず白緑で質絵（したえ）をかいて薄く塗る。次に、二番緑青で二度重ね塗りして、その後で一番緑青を塗る。」（林守篤『画筌』1712年（金開堂（推訳）、2010年、p.12））

法である⁴⁸。後者は「墨地下地技法」に近い技法である。このように技法が混在するのは、狩野元信が土佐家に接近して和漢折衷の新画法を作り上げたこと、また、元信が大画面制作を行う際に、宋元明絵画を参照していたことによると思われる⁴⁹。元信の代表作である《四季花鳥図》（16世紀、大仙院蔵）（**図 64**）は、呂紀の《四季花鳥図》掛幅（明時代、東京国立博物館蔵）（**図 65**）に見られる宋代院体画との折衷的な表現を取り入れていることを板倉聖哲氏が指摘している。

3. 「墨地下地技法」の原型

南宋画院画家である李迪（^{りてき}？-1174～1199-？年）は、国宝《紅白芙蓉図》（1197年、東京国立博物館蔵）を描いている。石井恭子氏の博士論文⁵⁰の中で、芙蓉の表葉は藍で隈取した後に籐黄を塗り、その後緑青で彩色していると考察されている。墨ではないものの、染料系絵具で濃淡を付けた後に粒子の粗い岩絵具を用いることで、下地の効果を狙った「墨地下地技法」に近い技法である。

このような、李迪、呂紀や銭舜举など宋元明時代の作品にも見られた「墨地下地技法」あるいはそれに近い技法は、遡ると中国の青緑山水図や著色山水図に原型を求めることができる。^{おうしん}王詵⁵¹（1048～1104年）の《煙江疊嶂図》（北宋時代、上海博物館蔵）（**図 66**）には、山岳の立体表現に明度の異なる緑青や白緑を巧みに用い、水墨の濃淡を生かして緑青や群青に微妙な変化を持たせた表現が見られる⁵²。また、^{おうきも}王希孟⁵³（1096～1119年）の《千里江山図》（北宋時代、国立故宮博物院蔵）（**図 67**）にも、山岳は墨の皴を入れた後に下方を代赭で彩色し、上から群青と緑青をかけて下地が透けるように描いている。ちなみに、応挙が模写していた銭舜举も、王詵の《煙江疊嶂図》に影響を受け、同じ題材で作品を描いたとされている。こうして見ていくと遅くとも宋時代には、立体表現を可能にするため下地に墨の濃淡を用い、上から掛ける岩絵具の色幅を増やす彩色技法は存在していた。

⁴⁸ 渡邊明義氏は、法隆寺金堂壁画の《阿弥陀浄土図》（7世紀後半～8世紀初め、法隆寺蔵）の赤衣には丹の隈取が、《阿弥陀聖衆来迎図》（平安時代後期、有志八幡講蔵）の菩薩の裾は朱に鉛白で照り隈が、《応徳涅槃図》（1086年、金剛峯寺蔵）の仏弟子の顔貌は黄土に朱の隈取があることを解説している。また、高松塚古墳壁画の人物の衣服にも当時の中国画法に見られない、同系色の色彩の濃淡による立体表現があることを指摘している。（渡邊明義「古代絵画の技術」『日本の美術 401』至文堂、1999年10月）

⁴⁹ 板倉聖哲「正信と元信、初期狩野派の中国絵画理解」『天下を治めた絵師 狩野元信』サントリー美術館、2017年

⁵⁰ 石井恭子『国宝「紅白芙蓉図」の研究：損傷地図からの想定復元模写を通して』東京藝術大学大学院美術研究科博士論文、2014年

⁵¹ 北宋中期の文人画家。書画の收藏家、画家のパトロンとしても著名。

⁵² 竹浪遠『唐宋山水画研究』中央公論美術出版、2015年

⁵³ 当時の宮廷絵画学院であった翰林院書道学院に入学し、徽宗皇帝からその才能を認められ、直接絵の指導を受けた。

これは、当時中国が支持体に絹を使用していたことも大きな要因ではないかと推測する。狩野派は花鳥図屏風や襖絵など大画面制作を行う際、雁皮紙を主に支持体に利用している。表面がツルツルとした雁皮紙は粗い絵具が引っ掛かり辛く、下塗りが必要となってくる。一方絹は糸で織っているため、よく見ると表面はボコボコしており、絵具が糸に引っかかり易い。そのため下塗りの必要がなく、更に、紙よりも墨や染料系絵具の伸びが良く、滑らかな暈しが非常に上手く行く。この絹の特性を生かし、下地に墨や染料系絵具で濃淡を作り、上から粗い絵具を掛けた「墨地下地技法」が生まれたのではないだろうか。そして、この「墨地下地技法」が可能にする色調の微妙なグラデーションは、質感表現、立体表現が不可欠な写生画に適している。このような経緯から、宋時代を代表する緻密で写実的な院体画が確立できたのではないだろうか。

応挙もまた、写生画を描く際に絹を用い、「墨地下地技法」を使って描いている。日本の古画のみならず、数多くの中国画を模写し、研究していた応挙は写生画を描くのに最も適した方法がどのようなものか理解していたに違いない。同じく中国画学習に熱心だった若冲もまた、絹を支持体として「墨地下地技法」を利用し、花鳥画を色調豊かに描いているところに、そうした必然性を感じる。第2章の熟覧調査では、相国寺本の《牡丹孔雀図》においてこの「墨地下地技法」がどのように用いられているのか、詳しく触れたい。



図 46 沈南蘋筆《松溪孔雀図》（制作年不明、所蔵者不明）

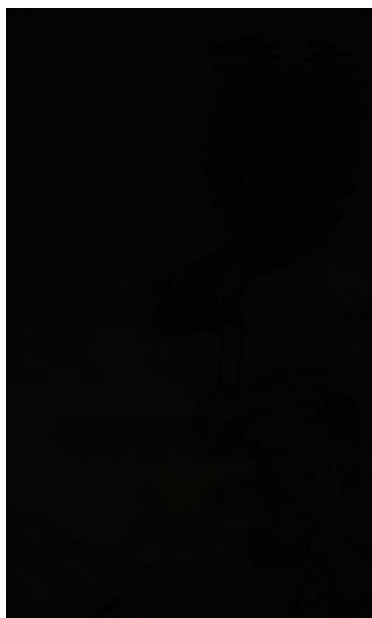


図 47 沈南蘋筆《牡丹孔雀図》（制作年不明、所蔵者不明）



図 48 伝呂紀筆《孔雀図》（制作年不明、所蔵者不明）



图 49 呂紀筆《杏花孔雀図》（明代、国立故宫博物院）

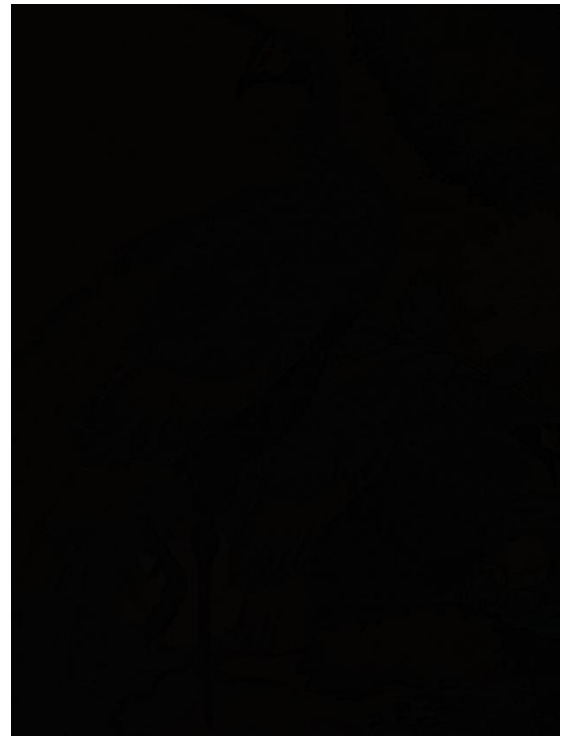


图 50 呂紀筆《杏花孔雀図》部分



图 51 伝銭舜拳《百鳥図》（明時代、宮内庁三の丸尚蔵館蔵）
鳳凰左隣に孔雀が描かれている。



图 52 伝円山応挙筆《百鳥図》下絵
（制作年不明、個人蔵）



図 53 応挙の林良孔雀図手控え
右上に「孔雀 林良〇（判読不明）浪花周峯蔵」と書かれている。周峯とは森周峯のことか。



図 54 林良筆《孔雀図》（明代、北京故宮博物院）

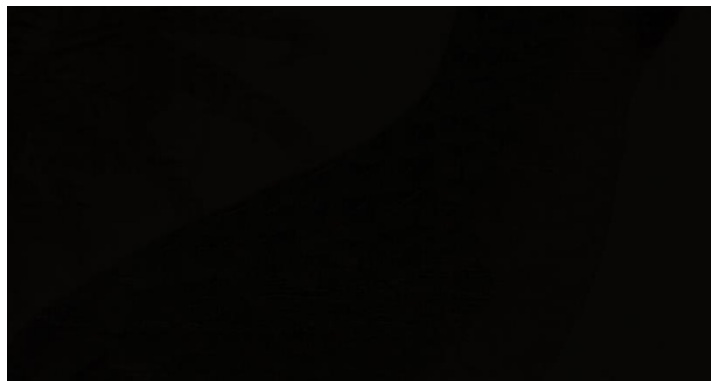


図 55
円山応挙筆《青鸚哥図》部分（（明和7年（1770））、群馬県立近代美術館蔵）

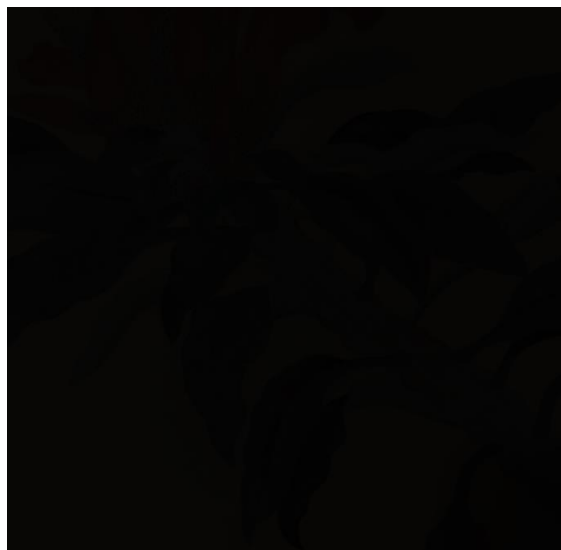


図 56
円山応挙筆《鶏頭図》部分（制昨年、所蔵者不明）



图 57 円山応挙筆《藤花図》屏風 部分

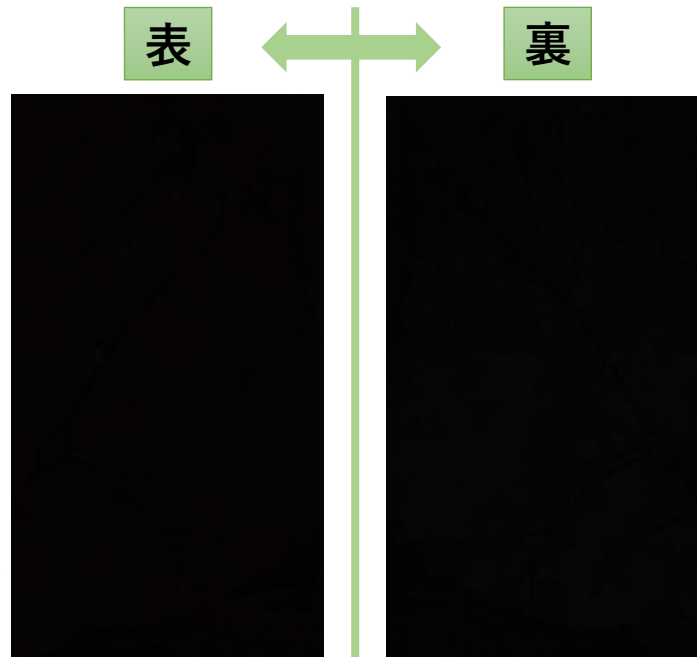


图 58
伊藤若冲筆《紅葉小禽図》
(宝曆7～明和3年
(1757～1766年)、
宮内庁三の丸尚蔵館蔵)



图 59 《紅葉小禽図》部分
(上) 小禽部分 (下) 岩部分

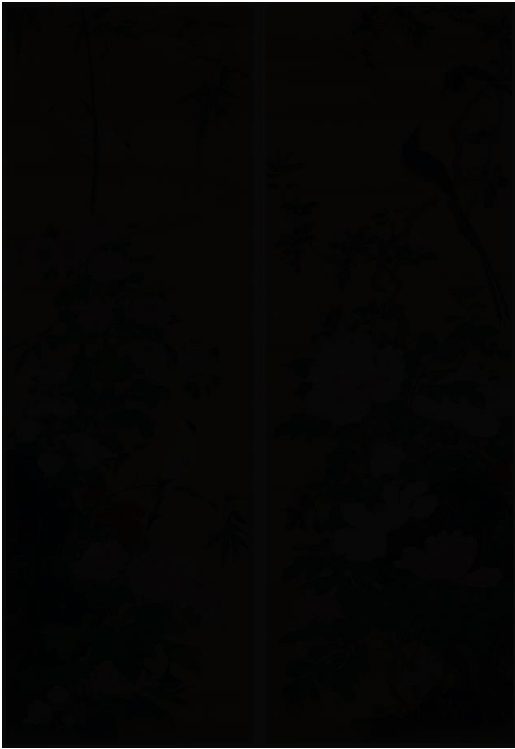
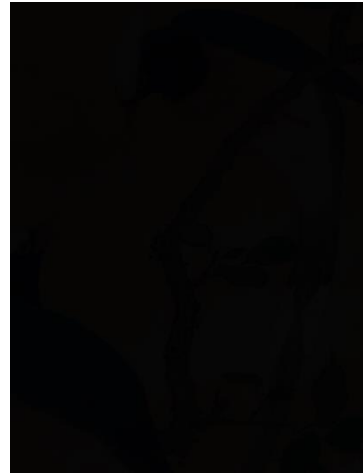
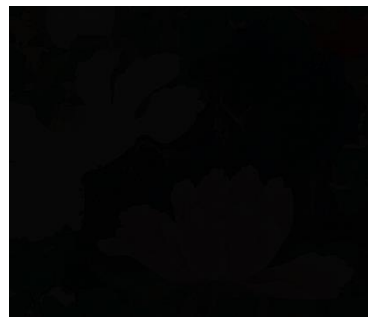


图 60 円山応挙筆《花鳥図》双幅（明和時代、大英博物館蔵）



鳥部分



岩部分

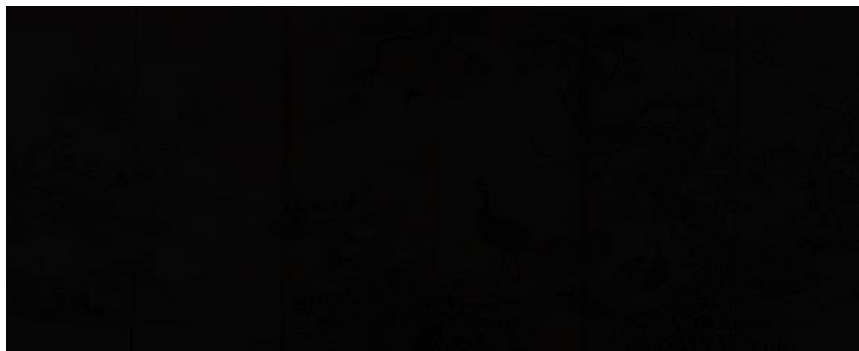


图 61 狩野松栄筆《四季花鳥図》屏風（（16世紀、山口県立美術館蔵）

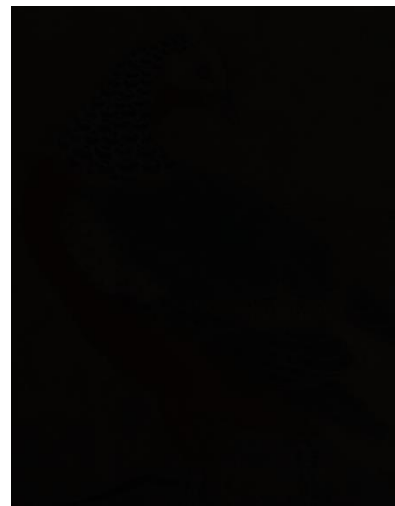
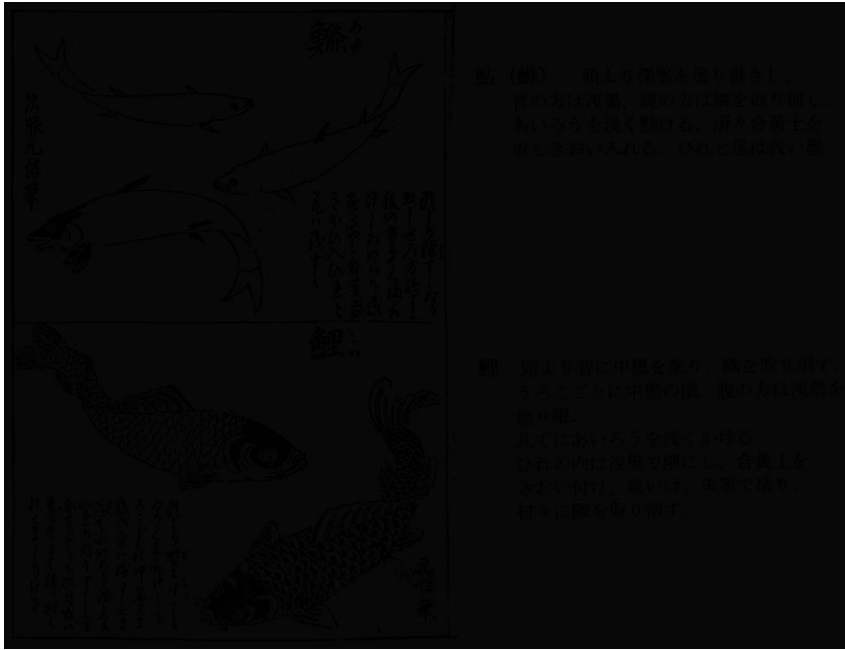


图 62 伝狩野元信筆《花鳥図》屏風 部分（16世紀、東京藝術大学大学美術館蔵）左：葉部分 右：金鶏部分



← 图 63 林守篤『画筌』1712年
「あいろう(靛花)」とは藍汁のこと。
「合黄土」とは籐黄と丹を合わせた
もの。
きおい…薄い中に濃いところを付ける
村々…所々



图 64 狩野元信筆《四季花鳥図》障壁画（16世紀、大仙院蔵）

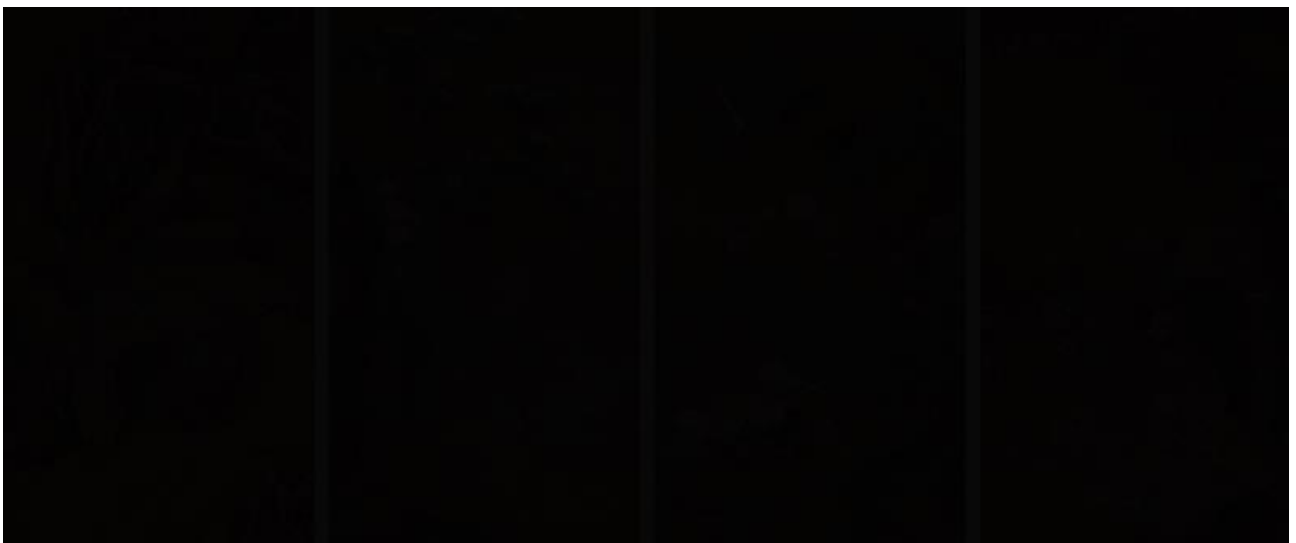


图 65 呂紀筆《四季花鳥図》掛幅（明時代、東京国立博物館蔵）



图 66 王詵筆《煙江疊嶂圖》（北宋時代、上海博物館藏）



图 67 王希孟筆《千里江山圖》部分（北宋時代、北京故宮博物院藏）

第2章 《牡丹孔雀図》の現状

第1節 原本の熟覧調査

第1章、第2節でも触れた先行研究の内容検証を含め、相国寺本《牡丹孔雀図》が実際どのような技法や色材が用いられているか、熟覧調査を行った。

〈調査担当者〉

荒井経（東京藝術大学大学院教授）

大和あすか（東京藝術大学大学院教育研究助手）※機器による分析、撮影を担当

須澤芽生（東京藝術大学大学院博士課程2年）

川上椰子（東京藝術大学大学院博士課程1年）

調査は科学調査も含めた下記に記す6つの方法を実施した。

〈調査方法〉

- ・目視観察…本紙全体の把握（空間感、岩絵具と染料絵具を併用した彩色の様子、素地の観察など）
- ・赤外線反射撮影[使用機材：K-71R,PENTAX]…墨地下地、墨線の様子
- ・蛍光エックス線分析[使用機材：XL3t-950S,Thermo-Niton]…使用されている色材、裏箔技法の有無
- ・顕微鏡撮影[使用機材：VHX-500F,KEYENCE]…裏箔技法ならびに裏彩色の有無、使用されている顔料の粒子や絹目の様子
- ・可視光-近赤外線反射スペクトル[使用機材：分光器 Flame-NIR, Ocean Optics]…使用されている色材（染料、特に藍、臙脂）
- ・色合わせ…使用されている絵具の色調の記録

以下に記すのが各調査結果である。

1. 目視観察

- ・雌雄の孔雀を中心とした濃彩の発色が鮮やかである。
- ・剥落は飾り羽の青色・緑色部分、孔雀頭部や牡丹の白色箇所など限られた部分であり、作品状態は比較的良好。
- ・全体的に薄塗りの印象で絵具に厚みを感じるのは孔雀羽の青色部分と鶏冠、飾り羽の青色・緑色部分のみ。
- ・奥行きが表現されており、空間の広がりを感じさせる。特に手前の孔雀に対して奥の牡丹は控えめに描かれている。
- ・細部まで変化をつけながら緻密に毛描きされている（図 68）。
- ・飾り羽の中心部分の緑青が剥落しているために露出した淡黄色の部分と、周囲の金泥彩色との境界線部分には縁蓋（和紙を使用したマスキング技法）特有の絵具層の断層が見られる（図 69）。
- ・雄孔雀の頭部や首の回り込みには下書き線の跡が見られ、当初より輪郭線を削ったように観察できる（図 70）。
- ・支持体の絹に継ぎ目はなく、経糸を横使いにして使用している。
- ・絹糸は 5 mm 四方内に縦約 12 本、横約 34 本が通っている（図 71）。
- ・絹目は細かく長方形の形をしており、糸は潰れて平板である（図 72）。



図 68 （左）発色の異なる 3 種類の金属泥で微妙に変化をつけて毛描きされている。
（右）羽一枚一枚の丸みや明暗を意識した毛描きがされている。



図 69 矢印部分に絵具層の断層が見られる。

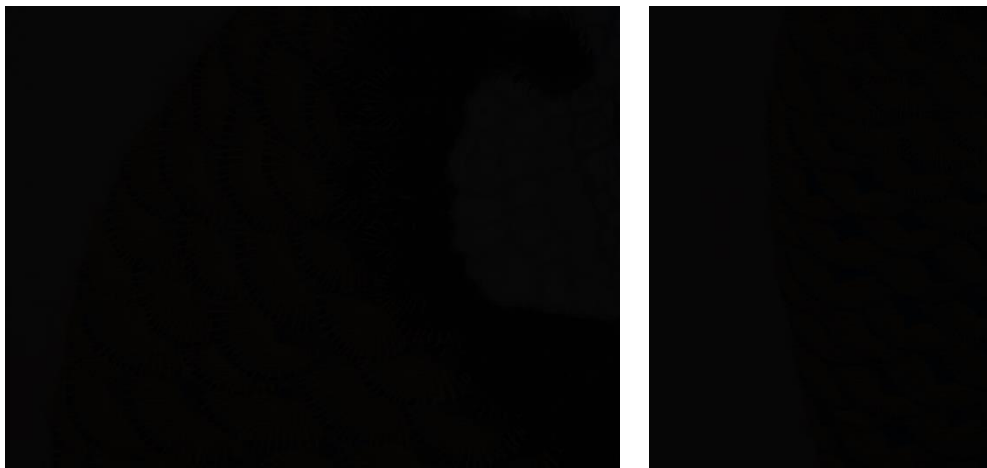


図 70 下書き線の跡

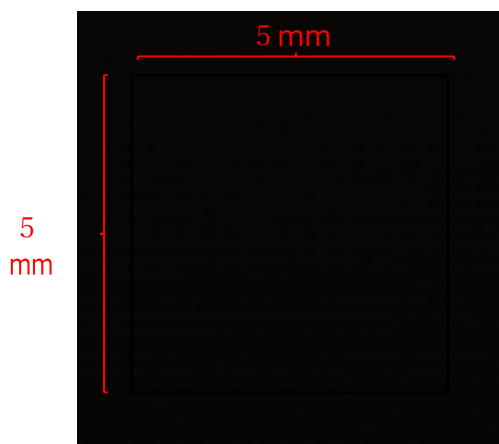


図 71



図 72

2. 赤外線反射撮影

- ・墨線と墨地下地の様子が明瞭に観察できた (図 73) (図 76) (図 77)。

- ・墨と群青・緑青の部分が暗く写り、染料系絵具は明るく写るため、画像を比較すると染料系の草汁（藍と藤黄の混色）を主に使用している部分分かる（図 73）（図 74）（図 75）。
- ・牡丹の葉は白描図のように線描だけが現れることから草汁で彩色していることが分かる（図 76）。
宮内庁本では葉は全て裏彩色が施してあることから、大きな違いがある。



図 73 （左：赤外線反射写真 右：通常光写真）雌孔雀の緑色の羽は、墨で羽一枚ずつに濃淡を付けて描いた上から草汁を上塗りしていることが分かる。



図 74 （左：赤外線反射写真 右：通常光写真）羽の緑色のグラデーションは赤外線反射写真の方では明るく写っている。これは緑青ではなく草汁で彩色していることを意味する。



図 75 （左：赤外線反射写真 右：通常光写真）通常光写真で暗くなっている胴体の窪み部分は、赤外線反射写真では明るく写っているため、草汁をかけていることが分かる。



図 76 (左：赤外線反射写真 右：通常光写真)



図 77 赤外線反射写真の部分撮りを合成した画像

背景の牡丹が染料系絵具で彩色されている様子が明快である。墨地下地は主に手前のモチーフ（孔雀、岩）に使用され、奥の牡丹には使われていない。また、墨地下地が使われている部分には表や裏から粒子感のある岩絵具が重なり、物質的にも表現的にも密度の高い描写となっている。手前と奥の使用する材料や表現の違いから、相国寺本の空間感が演出できていると考える。

3. 蛍光エックス線分析・顕微鏡撮影

・飾り羽の中心部分の緑青が剥落しているために露出した淡黄色の部分（「秘聞録」に裏箔を使用すると

記されている箇所) から金は検出されなかった(※巻末の【蛍光エックス線分析】測定番号 09 参照)。
顕微鏡撮影でも裏箔を使用したような痕跡は観察されなかった(図 78)。

- ・目視観察で比較的暗い金色の光沢をもった箇所からは Cu が検出されたため(※【蛍光エックス線分析】測定番号 13 参照)銅泥が使われたと考えられる(図 79)。
- ・牡丹からは Ca が検出されたため胡粉を使用していることが分かる(※【蛍光エックス線分析】測定番号 02,03 参照)。



図 78 (左：顕微鏡写真 右：通常光写真)



図 79 (左：顕微鏡写真 右：通常光写真) 暗い金色の光沢をもった毛描き部分から Cu が検出された。

4. 顕微鏡撮影

- ・雌孔雀の緑色の羽部分は、緑青で裏彩色をしたところに表から草汁や群青で変化を付けているように観察できる（図 80）。
- ・雌孔雀の眼球部分は絹目から暗い金色の光沢をもった微細な箔片が覗いて見えることから、銅箔を加工して製する銅泥が裏面から塗布されていると思われる（図 81）。
- ・雌孔雀の鶏冠部分に使用されている色材は、顕微鏡撮影画像から緑青とは異なる特徴を持つ色材であることが分かる（図 82）。→この色材については、第3章の第1節で詳しく考察する。
- ・飾り羽の紫色の部分は、胡粉を裏彩色した上から紫色を彩色しているように見える（図 83）。

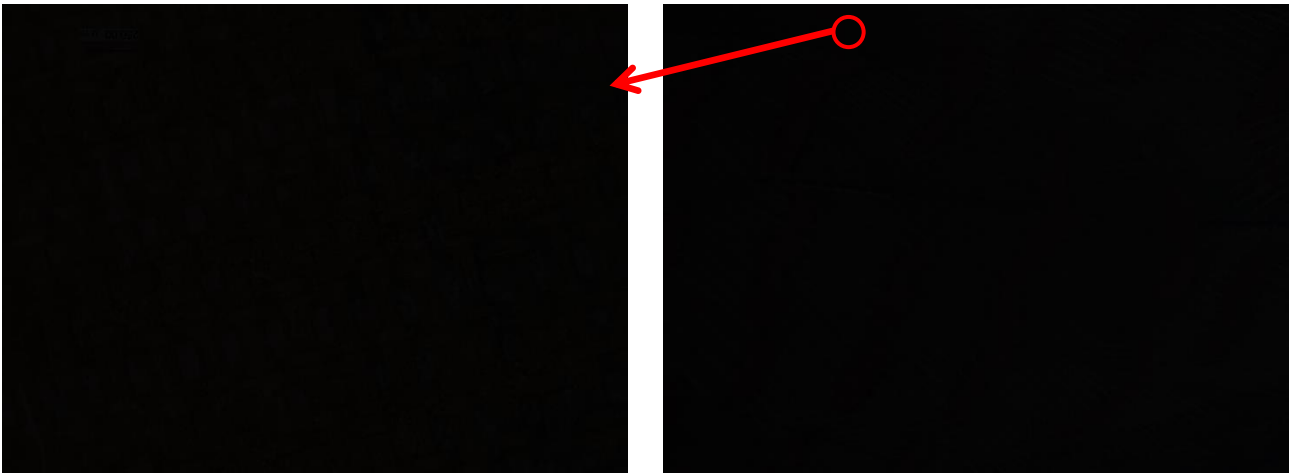


図 80 （左：顕微鏡写真 右：通常光写真）左の写真を見ると絹目から緑青のような粒子が覗いているのが分かる。また、絹糸が緑色に染まっているため、表から草汁を彩色していると考えられる。所々青い粒子が見えるので、群青も使用していることが分かる。



図 81 （左：顕微鏡写真 右：通常光写真）絹目から微細な銅の箔片が覗いている。



図 82 (左：顕微鏡写真 中央：通常光写真 右：赤外線写真)

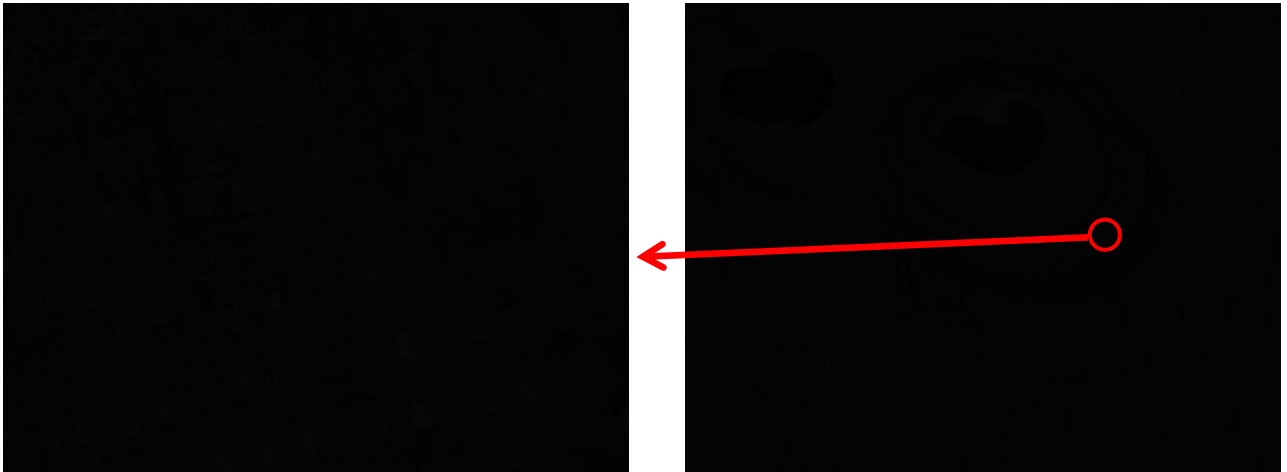


図 83 (左：顕微鏡写真 右：通常光写真) 左画像を見ると、絹目の間から胡粉が覗いているのが分かる。

5. 可視光-近赤外線反射スペクトル

- ・色材の藍は可視光-近赤外線反射スペクトルを測定すると 680nm から 700nm にかけて反射率の上昇がみられる (図 84)。測定番号 16,17 の孔雀胴体の深緑色部分から藍を示すスペクトルが検出されたので、孔雀胴体には藍と籐黄の混色である草汁を使用していると考えられる (※巻末の【可視光 - 近赤外線反射スペクトル】参照)。
- ・孔雀図下絵に青羽部分の下地に「藍隈」を施すよう書かれた箇所があったこと (p.24)、宮内庁本では青羽の裏側に白群もしくは藍の具が施されてあったこと (p.20) から、測定番号 14,15 に藍が使用されているのか調査した。680nm から 700nm にかけて反射率の上昇が見られないことから、相国寺本ではこの箇所に藍は使用されていないことが分かった (※【可視光 - 近赤外線反射スペクトル】参照)。
- ・測定番号 04,05 の淡紅色は、530nm から 580nm の間に 2 つの吸収が見られたことから、白色顔料の胡粉にアントラキノン系染料である臙脂 (ラック) やコチニールを加えて彩色されたものと考えられる (図 85) (※【可視光 - 近赤外線反射スペクトル】参照)。

- ・測定番号 11,12 の飾り羽の紫色からも臙脂を示すスペクトルが検出されたことから、藍と臙脂を混色した紫色が使用されていることが分かる（※【可視光 - 近赤外線反射スペクトル】参照）。

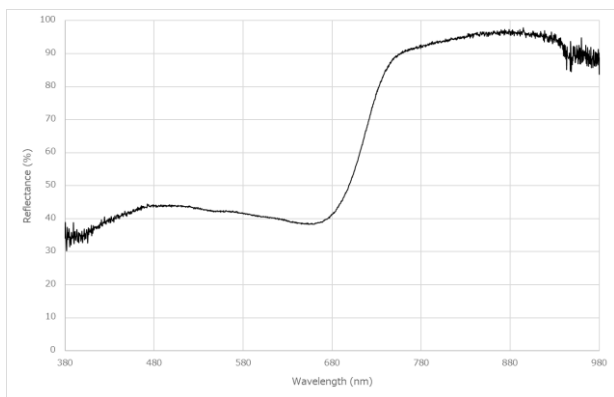


図 84 藍の可視光 - 近赤外線反射スペクトル

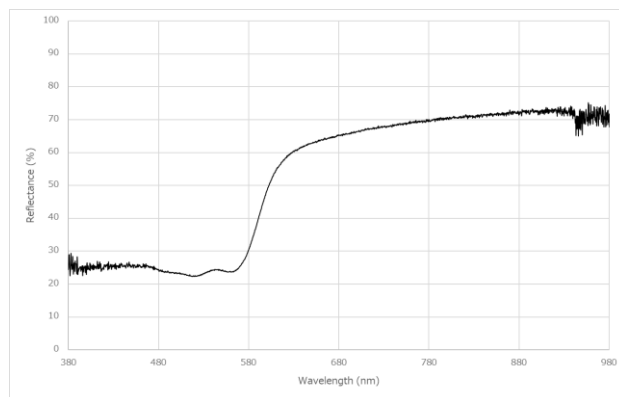


図 85 臙脂の可視光 - 近赤外線反射スペクトル

6. 色合わせ

- ・作品の各部分の色調を色合せカードに記録した。



7. まとめ

以上が相国寺本《牡丹孔雀図》の調査結果である。また、上記結果を踏まえ、相国寺本の孔雀図についての彩色技法と順番を以下のように推測する。

- ①最初に墨で全体的な陰影及び細部の陰影を付ける。…【墨地下地技法】
- ②緑青・胡粉・銅泥で裏彩色を行う。…【裏彩色技法】
- ③部分的に緑蓋（マスキング）を行った後、表から群青・金泥・草汁・緑青で孔雀の彩色、臙脂・胡粉・草汁で牡丹の彩色、焼群青で太湖石の彩色を行う。…【彩色】
- ④全体感を見ながら部分的に草汁を大きく上から塗布して立体感を出す。…【染料系絵具表現】
- ⑤3種類の金属泥で細部にまで変化を付けながら仕上げる。…【金属泥表現】

相国寺本では、先行研究でも触れられていた「墨地下地技法」、「裏彩色技法」、「染料系絵具表現」が使用されていた。一方、「秘聞録」⁵⁴に関しては①の裏箔の存在は相国寺本では確認できなかった。しかし、③の銅泥に関しては孔雀の飾り羽に多用されていることが証明できた。銅泥は孔雀の眼球部分に裏彩色としても使用されていた。また、毛描きは3種類の金属泥を使い分け、立体や明暗を意識して行われていた（「金属泥表現」）。これら4種類の技法・表現に加え、孔雀鶏冠部に珍しい岩絵具の使用も見られた⁵⁵。

「墨地下地技法」や「裏彩色技法」、「染料系絵具表現」、「金属泥表現」などはそれぞれ単独で見れば中国の宋時代や、古来から日本で描かれてきた仏画や肖像画でも使用されてきた技法であり、呂紀の鳥表現は大半が裏彩色、表からの淡彩、濃彩、毛描きの四段階の彩色工程を経ており⁵⁶、一部に「墨地下地技法」の使用も見られる。応挙は基本的にこれらの技法を用いながらも、使用する範囲や絵具、組み合

⁵⁴ 本論文第1章第2節、3.先行研究、『「秘聞録」から読解する孔雀の描法について』の項目参照。

⁵⁵ 本論文第3章の第1節、「1. 相国寺本の孔雀鶏冠部に使用された青緑色系色材の検討」の項目参照。

⁵⁶ 竹浪遠「呂紀画風とその伝播—「四季花鳥図」（東京国立博物館）を中心に—」『黒川古文化研究所紀要』黒川古文化研究所、2012年、p.48

わせ方を工夫していると考え。特に「墨地下地技法」は岩絵具の色幅を増やすだけではなく、孔雀の形態や太湖石の立体にも使用され、画面の中に統一された空間感を構築するのに役立っていると推測する。この基礎に他の技法や細かな細部の表現が加わることで、重層的に複雑な表情となり、写実的な表現が可能となる。それぞれの技法・表現のバランスや強弱、アレンジが応挙の“本物らしく”みえる写生画の本質であると筆者は考察する。

第3章では、これらの技法がどのようなバランスで成り立っているのか、実際に想定復元模写を通して詳細に見ていく。

第3章 《牡丹孔雀図》の想定復元模写

第1節 サンプルによる考察

第2章では相国寺本の熟覧調査を行い、先行研究と科学調査の結果から大まかな彩色技法や工程なども推測した。本章では、第1節で推測した彩色技法や工程が適切であるか、サンプルを作り検討を行う。ここで、使用する絵具や具体的な技法や工程を決定し、第2節で実際の本画制作へと移る。尚、想定復元模写は所蔵者のご意向で本画を90%に縮小したサイズで制作する。

1. 相国寺本の孔雀鶏冠部に使用された青緑色系色材の検討

第2章の熟覧調査の中で、雌孔雀の鶏冠部分に用いられる、青緑色系色材の粒子を顕微鏡写真で観察した。その結果、使用された色材は緑青とも、群緑のような混合色材とも異なる透明感を持った単一色材であることを確認した（**図 87**）。この色材を特定するため、サンプルを作り検討を行った。

相国寺本の当該箇所では赤外線反射撮影、可視光-近赤外線反射スペクトル分析、顕微鏡観察を実施した。これらの調査結果から使用色材を検討するための比較試料として、藤岡雅人氏よりご提供いただいた珪孔雀石、カバンシ石に加え、浅黄群緑（ナカガワ胡粉絵具製）の3種の色材について、絹本に彩色した状態で反射スペクトル分析、顕微鏡観察（珪孔雀石においては7～13番とナカガワ胡粉絵具製珪孔雀石（白）の各画像も含）と、相国寺本では分析が叶わなかったが試料の基礎情報として蛍光エックス線分析を行った。なお、珪孔雀石とカバンシ石については、相国寺本と同様に墨を下地として彩色した試料も反射スペクトル分析と顕微鏡観察を行った。

結果

比較試料の調査結果と孔雀頭部の調査結果を比較し考察したところ、鶏冠部分に使用されている色材は藤岡氏ご提供の珪孔雀石が最も有力であると思われた。理由は以下に示す通りである。

- ・可視光-近赤外線反射スペクトルが近似している（**図 89**と**図 91**の可視光-近赤外線反射スペクトル参照）。

・顕微鏡写真から粒子の透明感や青緑色系の単一色材の他に微量の黄土色や緑色（緑青か？）の夾雑物の粒子が混じっている状態が非常に近い（図 91）。

また、珪孔雀石と相国寺本の孔雀鶏冠部の粒径を比較した結果、平均粒径 $70.6\ \mu\text{m}$ （標準 7 番）の珪孔雀石がもっとも近いと考えられる。

2. 珪孔雀石

珪孔雀石は緑青の原石である孔雀石（マラカイト）と同じ銅鉱床の酸化部分に生じる鉱石である。宮内得応軒⁵⁷の昭和 5 年 4 月の商品目録に一度だけ「珪酸孔雀石末」として記載されている⁵⁸。現在の得応軒でお話を伺ったところ、粉末状態で保管する上では問題ないが、膠を混ぜて塗布すると黄色に変色してしまう問題があり、現在では販売されていないそうである。一般に絵具として利用されていたとする文献は少なく、当時として珍しい絵具であったと推測される。



図 86 珪孔雀石

⁵⁷ 東京台東区谷中に位置する 100 年以上の歴史を持つ日本画画材店

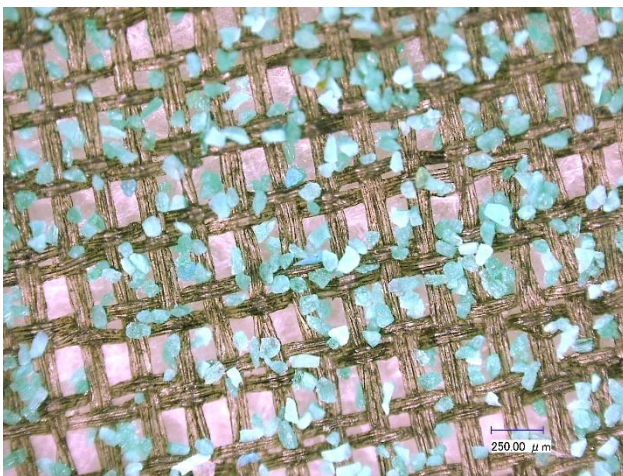
⁵⁸ 荒井経「〈資料〉「商品目録」近代日本画の材料（色材篇）」『東京藝術大学美術学部紀要』第 48 号、東京藝術大学、2010 年、p.63



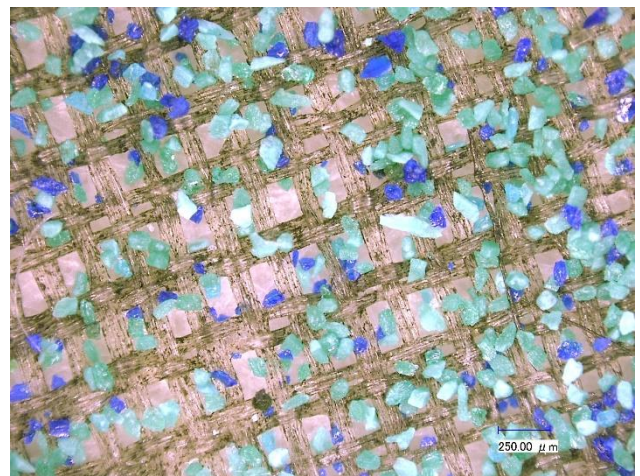
青緑色系色材が使用された鶏冠部分



青緑色系色材の顕微鏡写真



天然緑青 6番 (放光堂) 緑青の粒子は青緑色系色材のように透明色ではなく、不透明～半透明色で緑味が強い。



群緑 (天然緑青 6番 (放光堂) + 天然群青 6番 (放光堂)) 顕微鏡で観察すると2種類の粒子が混在してみえる。

図 87 孔雀鶏冠部の青緑色系色材 (右上) と緑青 (左下)、群緑 (右下) との顕微鏡比較画像
比較しやすいように緑青と群緑のサンプルは絹に墨を引いた上から彩色したものを用意した。



図 88 赤外線反射写真
鱗状に描かれた青緑色系色材が暗く写っている。

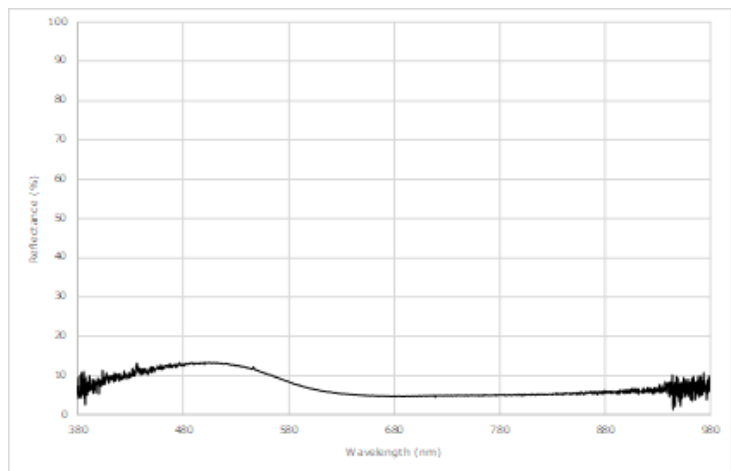
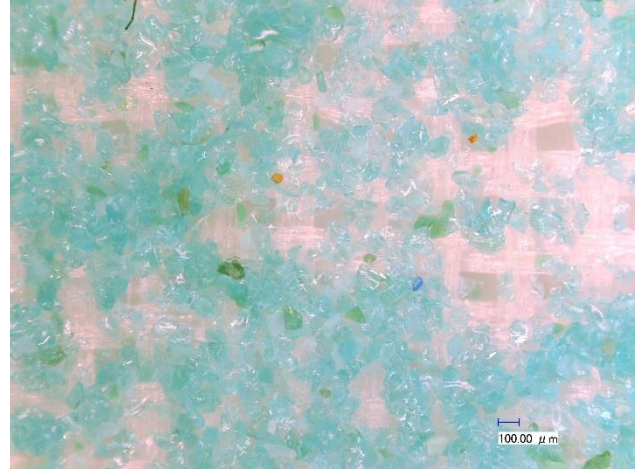


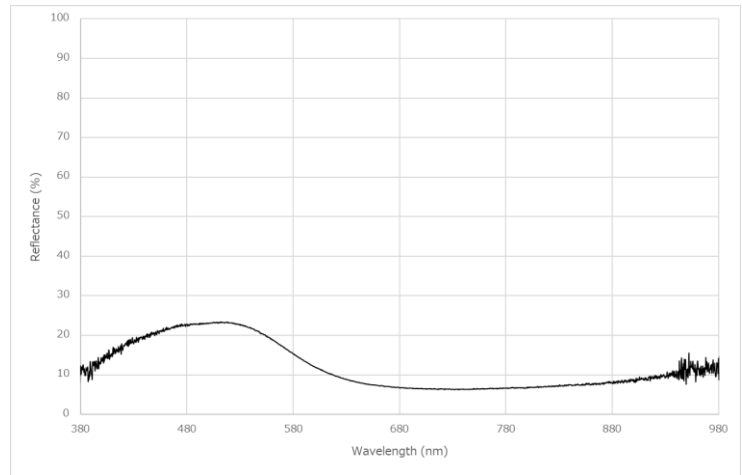
図 89 青緑色系色材 可視光-近赤外線反射スペクトル分析



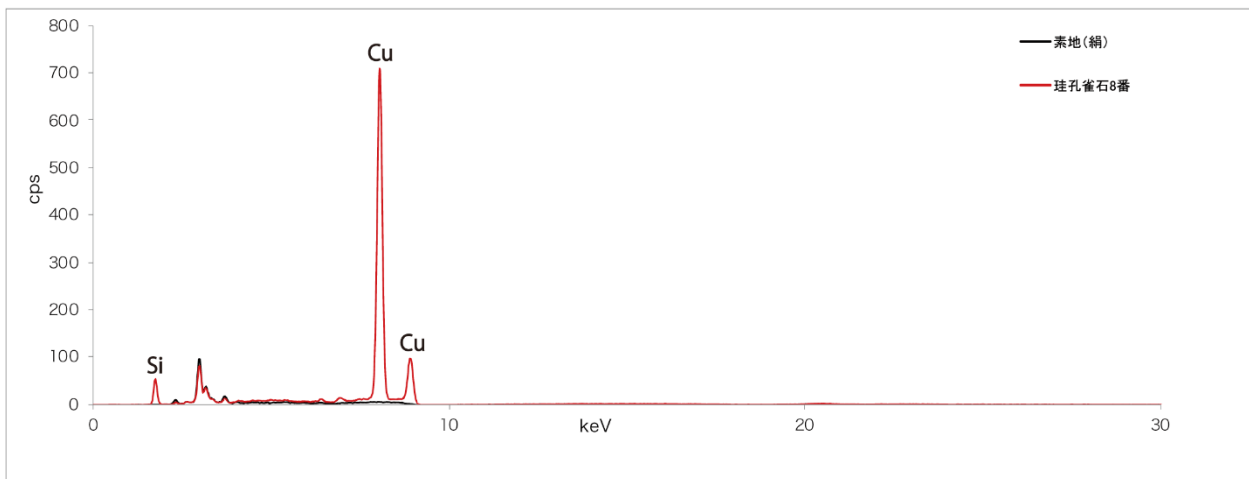
珪孔雀石色材



顕微鏡写真



可視光-近赤外線反射スペクトル分析

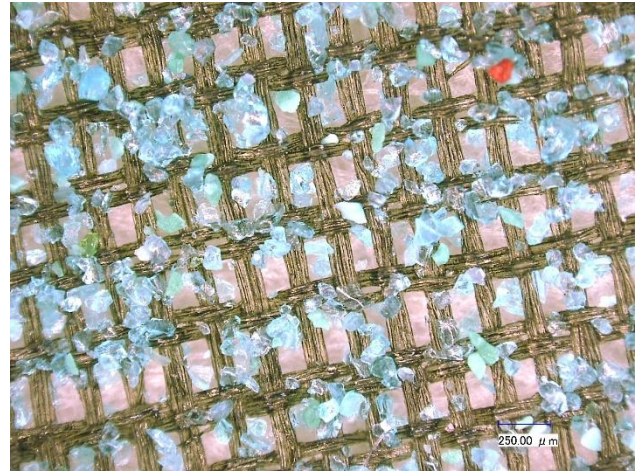


蛍光エックス線分析

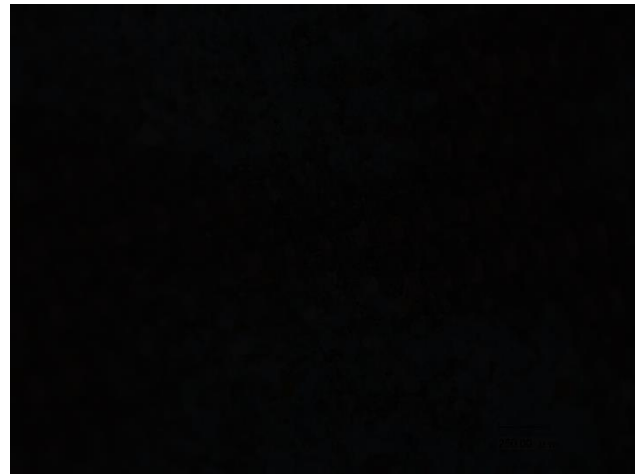
図 90 珪孔雀石の分析結果



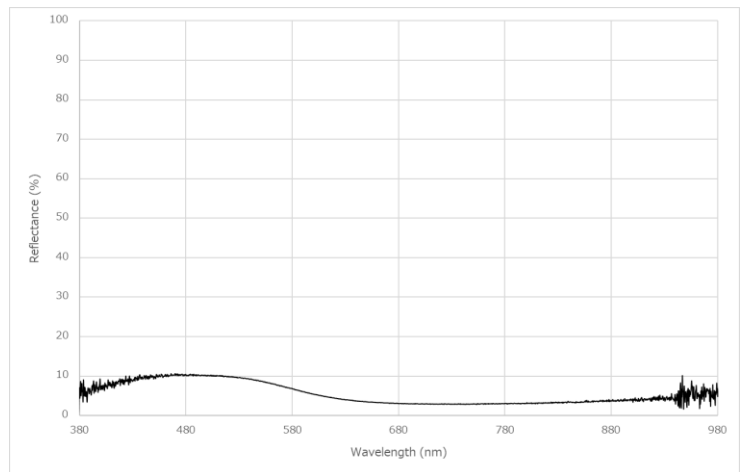
珪孔雀石色材
(墨地下地)



顕微鏡写真



孔雀鶏冠部分の青緑色系色材の顕微鏡写真



可視光-近赤外線反射スペクトル分析

図 91 珪孔雀石（墨地下地）の分析結果

3. 画絹の選定

熟覧調査の際に撮影した、原本の画絹の拡大画像や顕微鏡写真を参考に、絹目や風合いに近い画絹でサンプルを作製した。両者を比較しながら使用する画絹を検討した。原本の画絹は、5 mm 四方内に経糸が約 24 本、緯糸が約 34 本通っており、今回使用する画絹は経糸約 24 本、緯糸約 28 本が通っているものを使用することとした。

また、調査結果から相国寺本の画絹は継ぎ目はなく、経糸を横使いにして一枚絹で描かれていることが確認できた。このことから、今回使用する絹も同様にする。

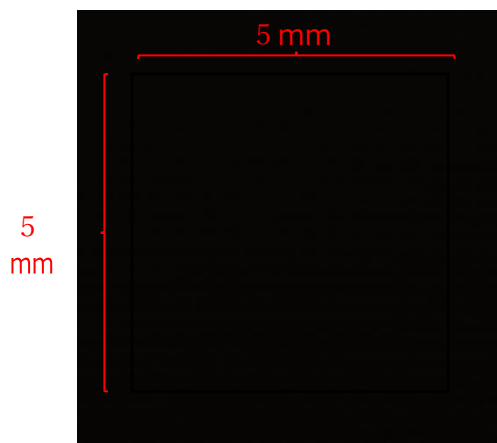


図 92 相国寺本の画絹拡大画像

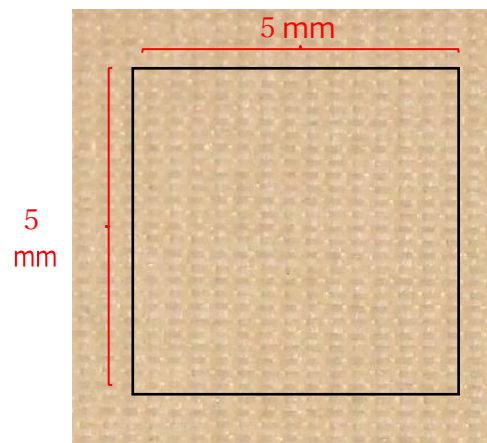


図 93 今回使用する画絹拡大画像

第2節 想定復元模写の制作工程

1. 下絵制作

まず、絹上げを行うために相国寺本の下絵を制作した。下絵制作のために、相国寺本の高精細画像を90%に縮小したものを印刷した。アクリル板の下にトレース台を設置し、その上に印刷した画像を置き、透過させて和紙に墨線を写し取っていった(図 94)。その際、和紙は下の図像が写し易く、ある程度の

強度も持ち合わせた薄美濃紙 2.4 匁の二三判（美濃竹製）を使用した。和紙を最初に継いで画像の大きさにしてしまうと、写し取っていく過程で両端が擦れたり歪みが出やすいため、継がずにモチーフごとに分けて写し取るようにした（**図 95**）。

部分撮りした赤外線写真と比較しながら、彩色層の下に描かれている墨線を写し取るよう注意した。部分的に彩色層からうっすら透けて見える墨線を観察すると、孔雀全体に使用される墨線は比較的細く、均一である。特に飾り羽の中心部分に引かれる墨線は、ピンと張りのある極細線で描かれている（**図 96**）。この線を引くために、筆は不朽堂製の白狸線描というやや硬めでコシのある細筆を使用した。この筆の命毛と呼ばれる筆毛の先端に少し飛び出た毛一本で描くようなイメージで引いた。また、風切羽と呼ばれる羽（**図 97**）に使われるストロークの長い線には、不朽堂製短穂白狸面相を使用した。この筆は白狸線描より穂長が長く、穂径が太く、やや柔らかい。

一方、牡丹の線描は孔雀の羽に比べ、やや太めで全体的に抑揚がある。また、葉に比べると花はよりふんわりと柔らかな線で描かれている（**図 98**）。この線を引くために、葉には風切羽にも使用した不朽堂製の短穂白狸面相、花には不朽堂製の白玉面相（大）という、猫毛でできた柔らかで含みの良い筆を使用した。

狩野派風の岩の線描（**図 99**）には、不朽堂の宝珠（大）という、イタチ毛でできたコシのある穂径の太い筆を使用した。

それぞれを写し取った後、和紙を横に並べて画像と比較しながら全体的な墨の強弱や太さを調整した。その後、牡丹部分を除きパネルに張り込んだ（**図 100**）。これは、牡丹単体で下絵を作ったため、張り込んだ際に雄孔雀に和紙が被るのを避けるためである。牡丹部分は雄孔雀と雌孔雀を絹上げ後に張り込む。



图 94



图 95

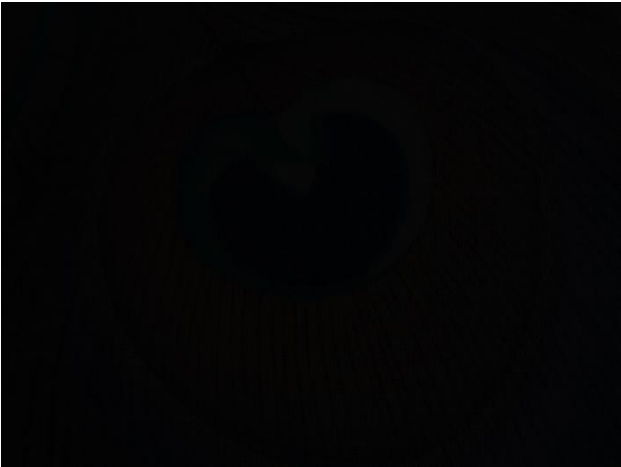


图 96



图 97



图 98

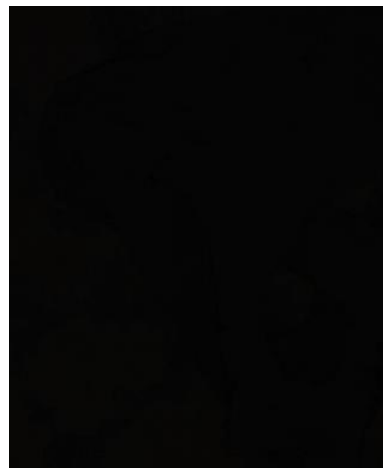


图 99



図 100

2. 絹染め・張り込み

熟覧調査の際、相国寺本の地は全体的に黄土色だったが、反射スペクトル調査では黄土を使用した際に見られる、880nm から 980nm の間に見られる反射率の下降（図 101）は見られなかったため、黄土は使用されていないと推測される。制作の際、絹を染料で染めていたかは科学調査からは判別できないが、飾り羽の緑青が剥落した箇所の地を観察すると、絹が淡黄色だった（図 102）。相国寺本は、背景が大きな面積を占めることから、無色だった場合に地の白と孔雀の対比が強く出てしまう。これを防ぐために、何らかの染料で薄く染めていたのではないかと仮定し、今回は矢車染料で極薄い生成り色に染めることとした。

絹が大幅のため、今回は引き染めで行った。装演台を 2 台並べ、絹より一回り大きい厚手のエチレンシートを敷き、シートの周囲 4 辺はレンガで谷を作って中央で染めと媒染ができるようにセッティングした。事前にサンプルを作り、適切な濃度に薄めた矢車染料で染め、明礬で媒染した（図 103）。

今回、使用した絹は縦幅が画面サイズぎりぎりだったため、絹枠に張り込む上下部分を、同じ絹を使用し、耳同士が向かい合わせになるよう縫い合わせた（図 104）。これに湿りを入れ、絹枠に生麩糊を塗り、弛みができないようにときどき引っ張りながら張り込んだ（図 105）。乾燥後、滲み止めのドーサ引きを行った（図 106）。ドーサの濃度は、サンプルを作り、滲みが出ず且つ明礬特有のテカテカした光りが浮き出てこない濃度に調整した。具体的には、水 1 リットルに対し、膠水 100cc（膠：水が 1：100）、明礬 1.8 g でドーサを作製した。

ドーサを表 2 回、裏 1 回で塗って乾燥させると、絹全体がたわみ、波打ってしまったためもう一度湿りを入れて張り直した。

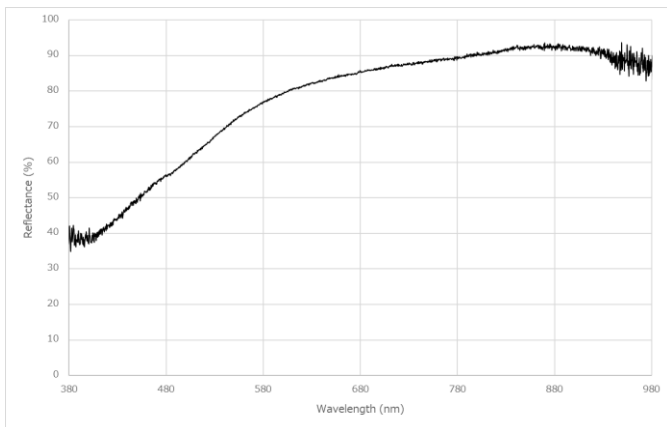


図 101 黄土の可視光 - 近赤外線反射スペクトル

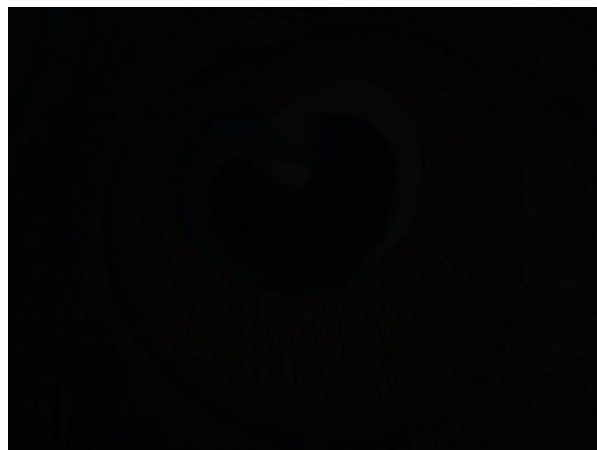


図 102



図 103



図 104



図 105



図 106

3. 絹上げ

下絵から線を絹に写し取って行った。筆は下絵と同じものを使用し、抑揚のある線や、張りのある線など違いを意識して引いた。全て写し取った後、下に白い紙を置き、全体の墨線の強弱を調整した。(図 107) (図 108)



図 107



図 108

4. 墨地下地

墨の暗い部分から濃淡を付けて行った。墨地下地に使用する墨は、淡い色から濃い色までの色幅が出しやすく、且つ上から絵具を掛けたときに流れないように膠がある程度入った油煙墨を使用した。墨は濃墨、中墨、淡墨と3種類用意しておき、濃淡に合わせて適宜使用した。

まず最初にメインとなる雄孔雀の鶏冠部分や、首に入っている模様の暗さを置き、その次に羽の濃淡、飾り羽の中央の暗い部分と上から下へ濃淡を付けていった（図 109）。一見画像では暗く潰れて見える箇所も、一色で塗るのではなく、その中にある強弱を意識しながら置いていった。

雄孔雀の首

相国寺本の雄孔雀の首は、立体的な表現がなされており、赤外線反射写真でもやや暗く写っていた部分に淡墨を平筆で入れ、水刷毛で暈した（図 109）。

胴体の羽・足の羽

後で群青が彩色される胴体の羽部分は、まず1枚の羽の付け根に濃墨を置き、墨が乾く前にその境界から少し湿った水筆で暈し、更に水を少し含ませて際まで広げることでグラデーションができる。墨が乾いてしまったり、際まで暈さない途中で滲み跡ができてしまうので、この作業は手早く行う必要がある（図 110）。足の鱗状の羽も同様に濃淡を施した。

大きな黒羽部分は羽の大きさに合わせ、少し大きめの筆を使用する（清晨堂の即妙の別中、彩色筆6、7、不朽堂の長穂彩色筆（大）など）。筆の境界線に出そうな所に予め水筆で湿りを入れて置き、濃墨を中央から湿った部分まで置く。湿った所で墨がゆっくり広がるので、整えたい所は水気を切った筆で手早く修正する。際の薄墨部分は、水分量の少ない水筆で広げる（図 111）（図 112）。

羽部分の暗さが足りないところは、同様の方法で墨を重ねる。

飾り羽

飾り羽は中央の暗さに合わせて、付け根や羽が広がる部分に中墨～淡墨で濃淡を付けた。また、飾り羽がそれぞれ付いている白い軸は、際に淡墨を3mm くらいの幅で引き、乾かない内に水筆で暈して塗り残すことで表現した（図 113）。

雌孔雀

雌孔雀の鱗状の羽は雄孔雀と同様に濃淡を付けた。模様が付いている黒羽は、褐色部分を塗り残して濃墨を置いた後、塗り残した部分に淡墨で模様を描いていった（図 114）。尾羽の羽の重なり合った箇所は、原本でも赤外線反射写真でも暗さがあり、立体感があるため、中墨～淡墨で濃淡を入れた（図 115）。

岩

孔雀に合わせて淡墨で岩の影を入れた（図 116）。

これらの作業は、常に原本と赤外線反射写真の画像とを比較しながら行った。明らかに暗さが入っていると分かる部分から優先して濃淡を付けていったことで、周囲に繋げる淡墨のグラデーションが欲しくなり、画像を確認しながら微妙な中階調を増やしていった。また、時々離れて作品全体を確認し、暗さが足りない部分や墨が入ったことによって弱くなった線を強めるなど、行ったり来たりする作業が多かった。そして、絹は目があるため、何度か墨を載せるとそれ以上暗くできなくなる。原本画像と比較すると、もっと暗さが欲しい部分があったが、これは裏彩色後に再度行う必要があると判断した。

墨地下地の工程を終え、作品全体を客観的に観たときに、立体や空間感がこの時点で既に作り上げられたと感じた。この空間感を殺さないように、この後彩色が載っていくイメージが浮かんだ。



図 109

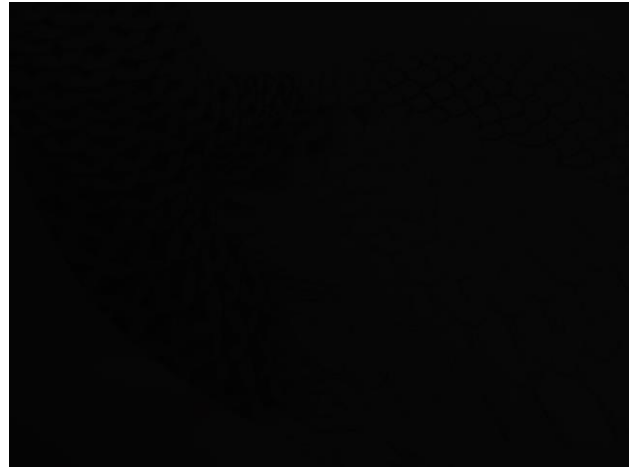


図 110



図 111

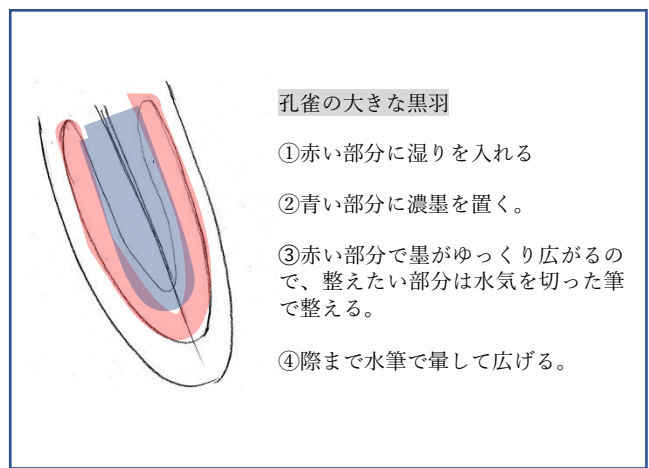


図 112



図 113



図 114



図 115



図 116



図 117 墨地下地の想定復元模写

5. 裏彩色

墨地下地で空間感を作った上に、彩色を重ねていく。まず、大部分を占める孔雀の緑色に使用される緑青の裏彩色を行った。宮内庁本の裏彩色画像（図 28）を観察した際、裏から彩色される緑青は青緑色のもの、やや黄色味がかかったもの、やや褐色がかかったものの3種類があるように見えた。これらは表から、あるいは裏からの染料系絵具の影響も考えられ、判断が難しいところであった。しかし、緑青は昔から焼いて色調を変化させる方法が存在するため、今回焼き加減を調節して、焼かない青緑色のもの、少し焼いて黄色味がかかったもの、長めに焼いて褐色がかかったものの3種類の緑青を用意した（図 118）。これらを適宜原本画像の色味と比較しながら使い分けた。

最初に、雄孔雀と雌孔雀の大部分にやや黄色味がかかった緑青で彩色した。雌孔雀の尾羽は、熟覧調査で緑青と銅泥が塗分けられていた（図 80）ため、銅泥部分を塗残して先に緑青で彩色を行った（図 119）。雌雄の足付近の羽は暗めの緑青を使用した。裏彩色を行う際はベタ塗りにならないよう、立体を意識しながら重ねていった。また、一気に厚く塗ろうとすると彩色ムラが出来やすいため、少しずつ重ねていった。

次に、鶏冠部分と飾り羽の濃墨の裏に具墨を、表から群青が重なる羽に白群青を、風切羽に代赭、雌孔雀の白羽に胡粉を彩色した。これらは全て宮内庁本の調査結果（p.19、p20）を参照した。その次に、雌孔雀の茶色い模様が入った羽部分に代赭を（図 120）、尾羽と雌雄の目に銅泥を塗った（図 121）（図 122）。茶色い模様部分は表からの彩色か判断が難しかった。しかし、原本画像を観察したところ、模様周辺の黒い羽部分の下に茶褐色が重なっているように見えたことから、代赭を裏彩色することにした。雌雄の目の銅泥は、熟覧調査結果を参照した（図 81）。

ここで一旦孔雀胴体の裏彩色を終えた。墨地下地が下に施してあるおかげで、1色ずつ彩色しただけでも、単色で塗った時よりも色調に幅があるように見える（図 123）。

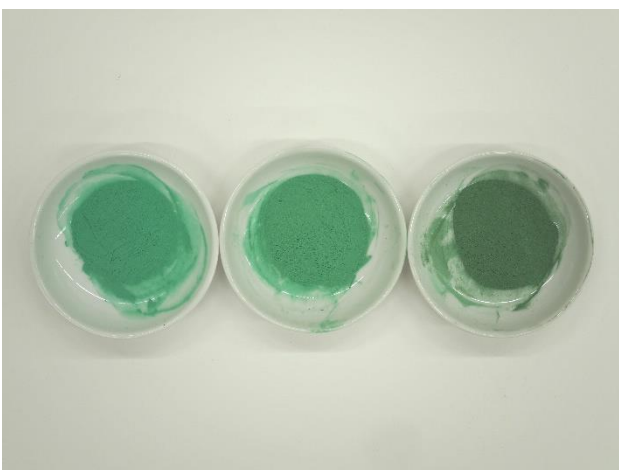


図 118
緑青（左） 少し焼いたもの（中央） 長めに焼いたもの（右）



図 119



図 120 左：裏から代赭を彩色したところ 右：原本画像

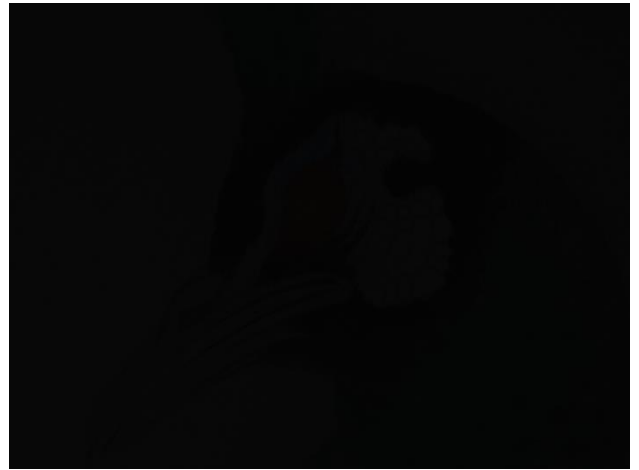
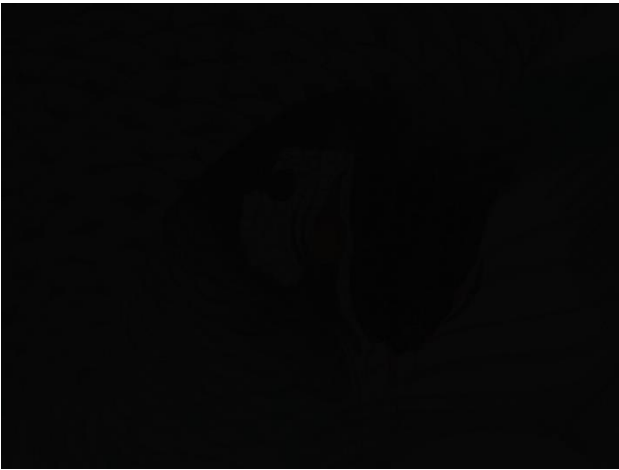


図 121



図 122



図 123



図 124 裏彩色の様子

6.飾り羽

飾り羽の中央金泥部分は、熟覧調査の蛍光エックス線分析では水銀 (Hg) と硫黄 (S) が検出されたこと、また、目視観察の際に周囲の金泥に比べてやや褐色がかかった色味だったこと、原本の写真を拡大したときに、縁蓋の下に赤黒い彩色層が覗いていた (図 125) ことから、朱に墨を混ぜたものを下地として塗っていたのではないかと仮定し、彩色した (図 126)。次に、飾り羽の緑には草汁が使用されていることが熟覧調査で分かったため (図 74)、草汁で量していった (図 127)。一度草汁で全ての飾り羽を彩色した後、画像をよく観察すると一見緑に見える部分にも、藍や籐黄に近い色で彩色されている箇所があったため (図 128)、2色を用意して草汁の上から彩色して色味を増やしていった。

原本を観察した際、金泥部分は目が詰まり絵具の厚みを感じたことや、金泥の周囲の透けて紫色に光った部分は、顕微鏡写真から胡粉の裏彩色が観察された (図 83)。以上から、金泥部分にも胡粉の裏彩色があったのではないかと仮定し、彩色していった。その際、中央の黒い目のような模様の周囲は熟覧調査で彩色が確認できなかったため、塗り残した (図 129)。

金泥部分の胡粉の裏彩色が終わった後、白い軸も宮内庁本の報告書を参考にしながら同様に裏彩色した (図 130)。その後裏から、飾り羽全体に赤外線反射写真でやや暗く映る部分に緑青を彩色した (図 131)。次に、黒目の模様部分と、周囲の淡黄色部分に縁蓋を行い、金泥を中央から縁に向かって量していった (図 132)。金泥が乾いた後、縁蓋を剥がし、紫色部分に表から胡粉を塗り、その上から藍と臙脂をそれぞれ重ね塗した。胡粉の下塗りがなかったり、混色した色を塗るよりも、この方法が1番紫の発色が良かったためこのように行った (図 132)。

次に、飾り羽の細かな描写に移った。飾り羽の中央、黒目模様の周囲には緑と水色の2種類の色味を原本画像から感じたため、緑青と珪孔雀石の2色を使って彩色した (図 133)。その後、その上から群青を彩色した。次に、金泥の輪っかを描いた。飾り羽の中央から広がる1本1本の羽は、緑青や銅泥、金泥を微妙に塗り重ねながら羽特有の偏光色を表現している。原本画像と比較しながら、光った表現が出ているか注意しながら描き加えていった (図 134)。

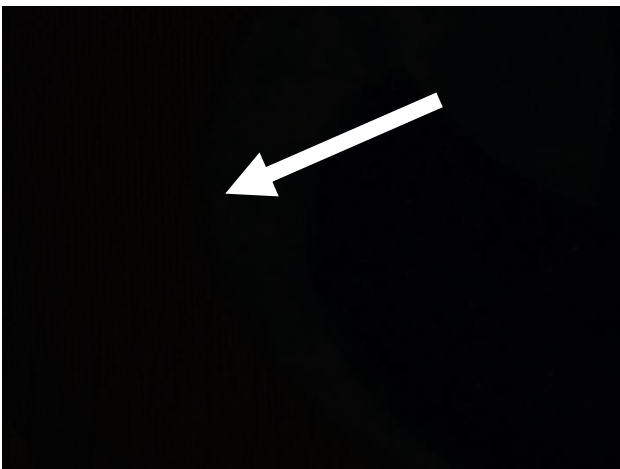


図 125

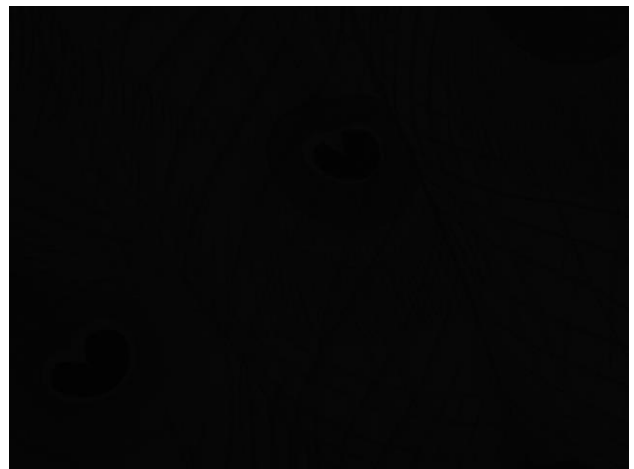


図 126



図 127

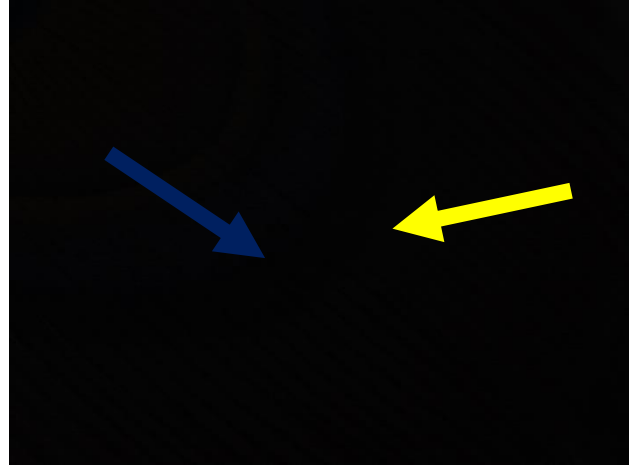


図 128 黄色い矢印の部分は藤黄よりの緑、青い矢印の部分は藍に近い緑に観察できる



図 129



図 130



図 131

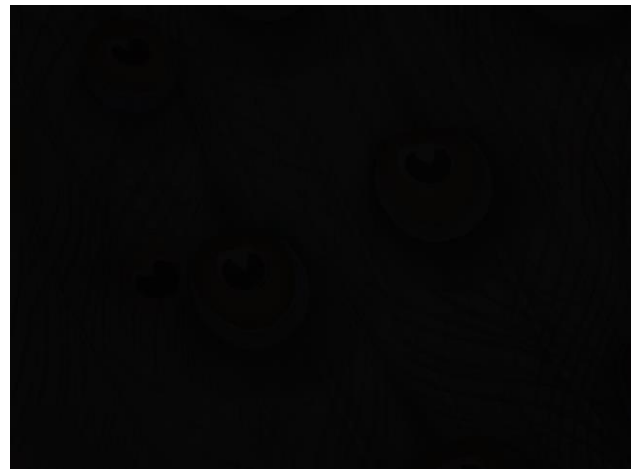


図 132

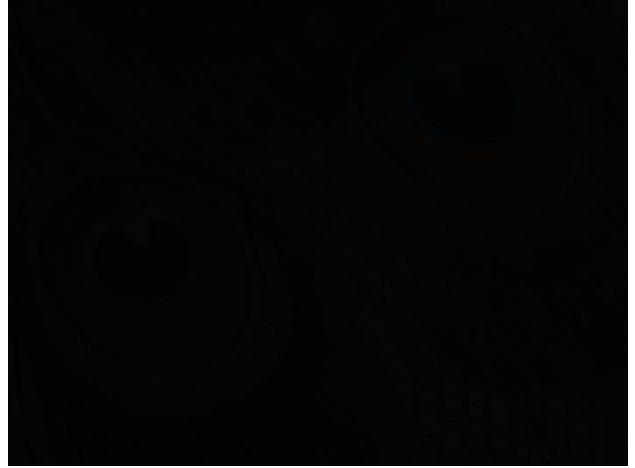


図 133 原本画像（右）の剥落部分を観察すると、左側の羽は緑色、右側の羽は水色の色味に観察できる。



図 134

7. 雌雄孔雀

飾り羽の彩色がある程度進んだため、雌雄孔雀の描写を進めた。裏彩色を行ったことにより、墨の濃さが弱まったため、再度濃墨を載せて引き締めていった（図 135）。次に、それぞれの頭部を描き込んだ（図 136）。頭部の強さに合わせ、胴体に草汁を掛けて裏彩色の緑青の発色を落ち着かせた（図 137）。その後、首に入っている金泥の量しを羽1枚1枚に施した（図 138）。頭部から首にかけて描写が進んだ後に、印象的な羽の群青を上から平筆で掛けた（図 139）。群青は重ね過ぎると墨の量しが消えてしまうため、ある程度色が載ったら小さめの筆で縁から羽の根元に向かって暈すようにした。

雌孔雀は胴体上面が周り込む側のためか、原本ではやや弱く描かれていたので、裏彩色を薄めに彩色していた。しかし、手前の頭部や首を描き込んだことにより、墨線が弱くなってしまった。裏彩色がない状態では墨色をこれ以上濃くできなかつたため、胡粉で裏彩色することにした（図 140）。胡粉が乾いた後、表からもう一度墨で濃さを出した（図 141）。

最後に金泥と銅泥で毛描きを行った（図 142）～（図 146）。



図 135

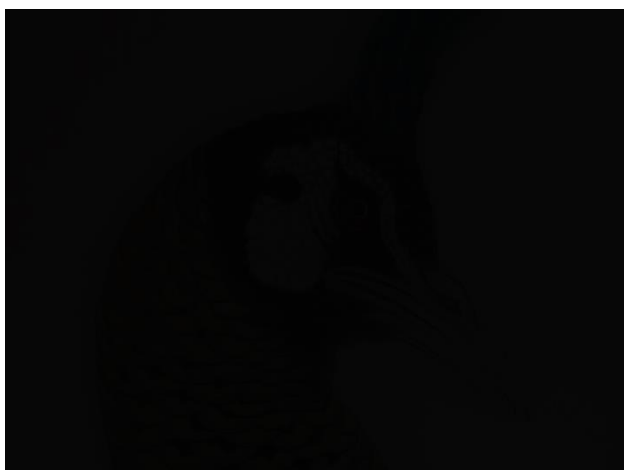


図 136

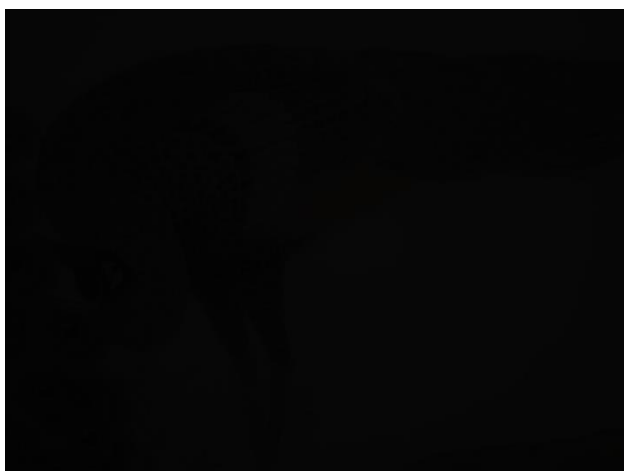
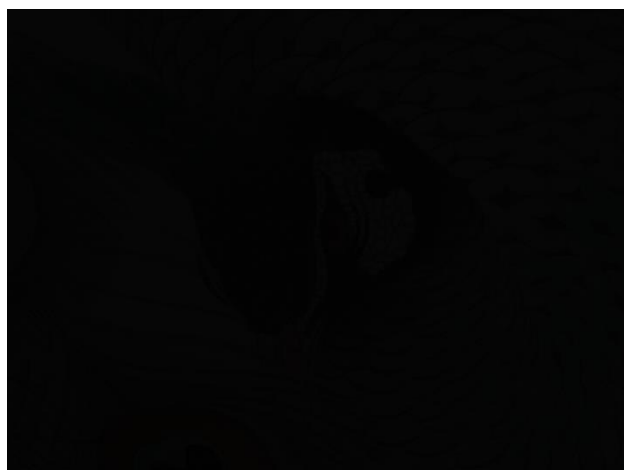


図 137

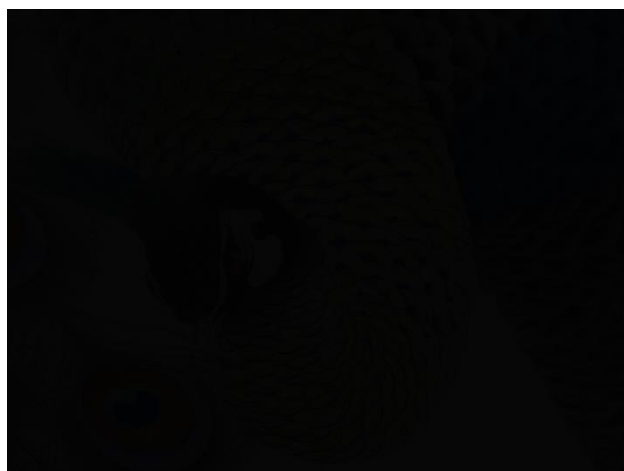


図 138

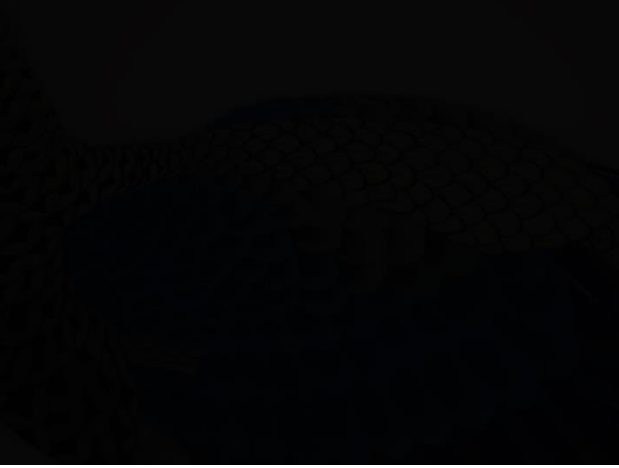


图 139



图 140



图 141

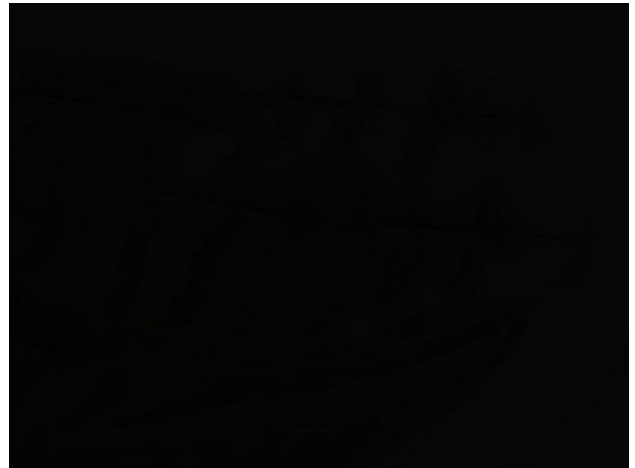


图 142

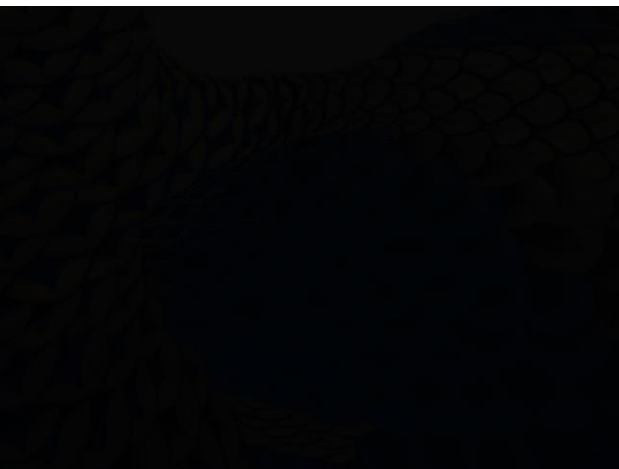


图 143



图 144

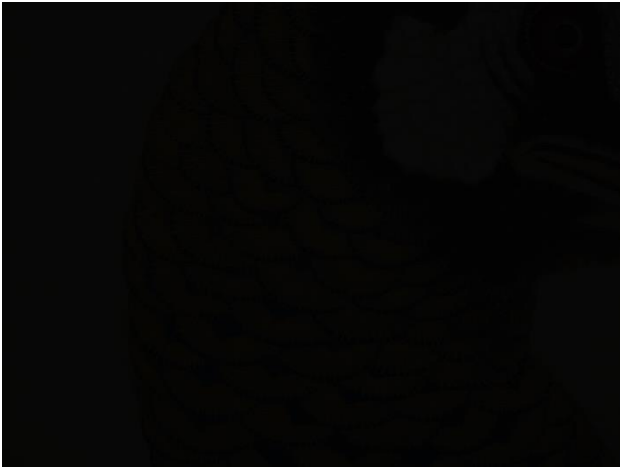


図 145



図 146

8. 岩

岩の彩色は宮内庁本の報告書を参考にしつつ、手前の白色の岩には胡粉と黄土を混色したものを、奥の白群青が表から掛かっている黄色の岩には、ヒ素（As）が検出されたことから、黄土と石黄の裏彩色を行った（図 147）。次に、表から白群青を彩色して整えた（図 148）。



図 147



図 148

9. 牡丹

まず最初に牡丹の花の裏彩色を行った。この作品には白とややピンク色の2種類の牡丹が描かれているため、胡粉にほんの少しだけ臘脂を混ぜた色と、もう少し臘脂を混ぜて薄ピンクにした色の2色で彩色した（図 149）（図 150）。牡丹の葉は藍で彩色した。葉の1枚1枚が立体感を持っていたため、縁を最初に藍で塗り、中央に暈していった（図 151）。立体感が出るまでこれを数回繰り返し行った。藍が彩色できた後、藤黄を重ねた。その際、黄色味が強い葉は多めに藤黄を重ねた（図 152）。

牡丹は中央に臘脂の暈しを入れ、細かな1枚1枚の立体感を極薄い藍で陰影を付け、花びらの縁を胡粉で彩色した。最後にめしべを描き込んだ（図 153）



図 149



図 150



図 151



図 153

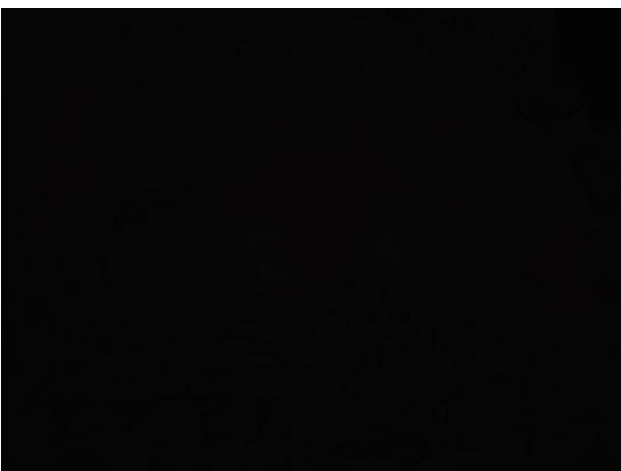


図 152

全てのモチーフを描き終えたあと、全体のバランスを見ながら、藍や藤黄などの染料系絵具で上から重ねたり抑える仕事を行い調整した。



図 154 裏彩色の様子

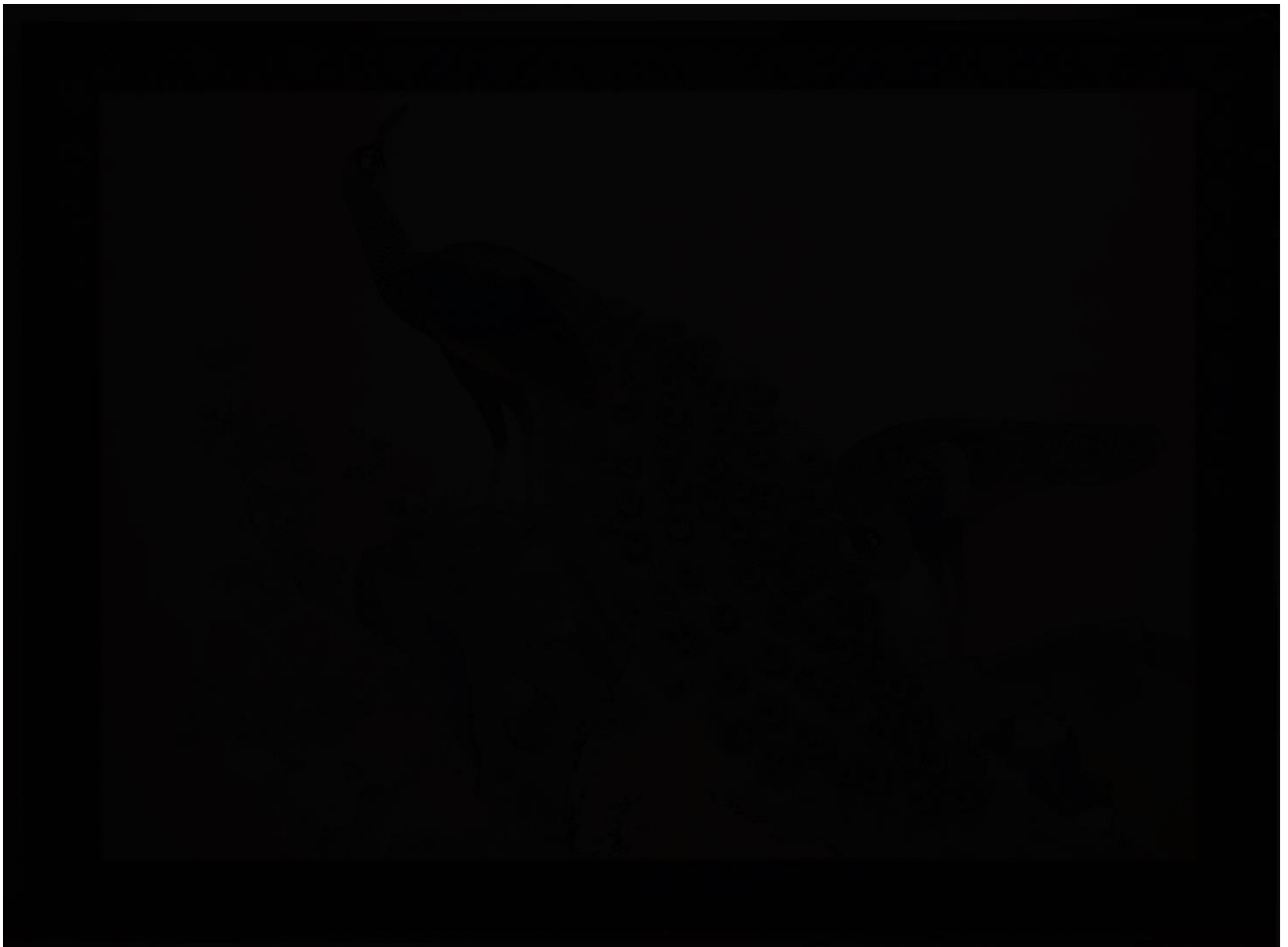


図 155 《牡丹孔雀図》想定復元模写

終章

《牡丹孔雀図》から見る応挙の写生画

今回想定復元模写を通して、相国寺本は細部まで実に手間と計算し尽くされたものであった。折々に渡って“しかけ”が取り入れられており、更にモチーフ毎に描き方が変化していた。特に作品中央の飾り羽は、1枚1枚に緻密な彩色が入っており、如何にあの光沢のある孔雀羽を写実的に作り上げようと応挙が執心していたかが伺える。

基本的な工程は「第2章 7. まとめ」で予想した通りの流れであったが、実際に復元模写を行う過程では裏彩色を行った後に墨地下地の墨を強めたり、表の彩色の後に足りない所を再度裏彩色したりと行ったり来たりの作業も多かった。

墨地下地技法は色を載せる前から空間感を作り上げることができ、描いている筆者自身も最終的な完成予想図をイメージする助けとなった。一色置いただけでも色調に幅が出るため、写実的な表現には大変有効な技法だと納得できる。また、この墨地下地の上に岩絵具が大部分で重なることは少なく、この表現を生かすために裏彩色が多用され、表からは透明色の染料系絵具で彩色するなど、応挙の計算が伺える。

裏彩色技法は、絹目を埋めて墨の階調を広げることができる点や、墨地下地の表現を邪魔することなく、絹目を埋めて絵具の密度の差を出すことができた。また、岩絵具の物質感をなくし、色味だけを使用したいときにも有効であると感じた。例えば、緑青の裏彩色は、当初孔雀の胴体だけに使用されていたと思われたが、飾り羽の重なり合った空間や1枚1枚の飾り羽にも薄く大きく使用されていた。絹ごしに明るく発色する緑は、染料系絵具では作り出せない色であり、本作品を構成する上で非常に重要な色材であり、技法であった。

染料系絵具は、飾り羽の緑や紫、牡丹の葉に使用したが、混色せずに重ね塗りすることで色味に複雑さが出て、且つ綺麗に発色する点が特徴だった。原本画像を詳細に観察すると、混色せずに単色を重ね塗りしているような箇所がいくつか確認できたことから、応挙もこのような方法を取ったのではないかと推察する。宋時代の李迪の紅白芙蓉の葉もこのような彩色方法で描かれているため、中国画学習の過

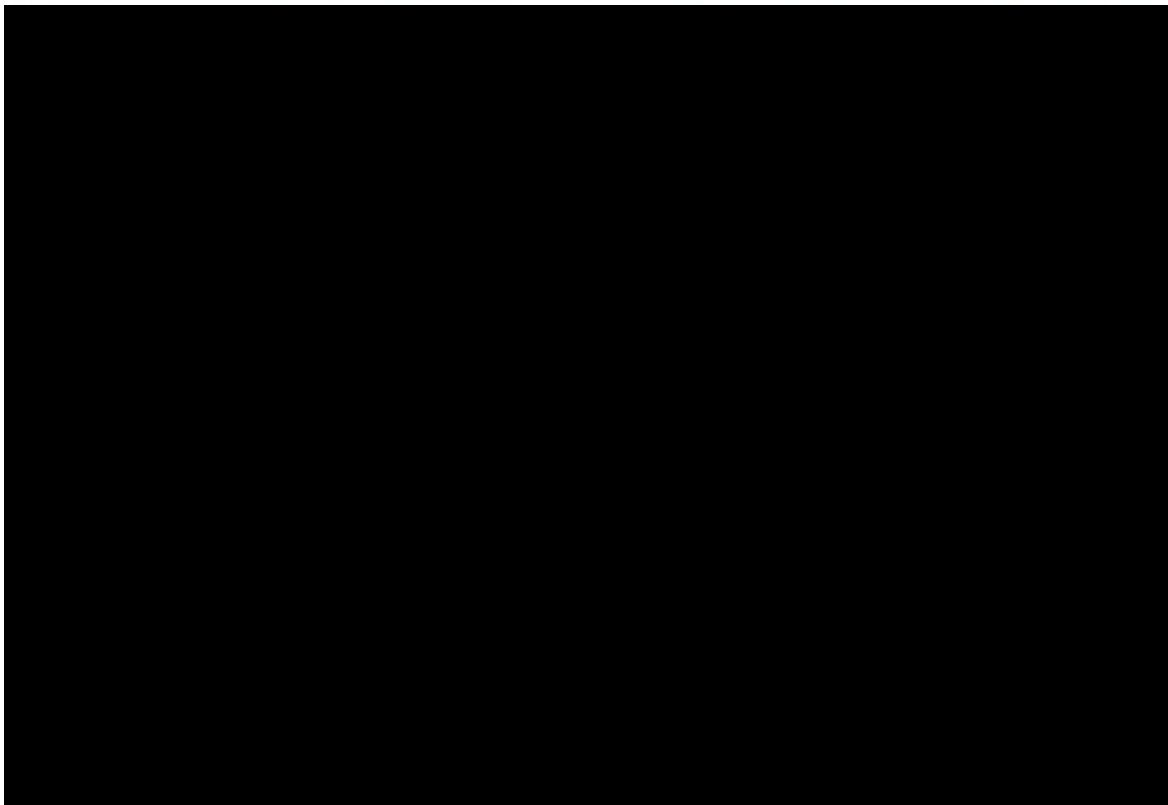
程で応挙が学んだ方法である可能性が高い。“重ねて複雑さを出す”という点で、この方法は墨地下地技法にも通じるものがある。

金属泥表現は、銅泥と金泥を重ね塗りするような表現がいくつか見られた。銅泥の上から金泥を塗ると、やや赤味がかかった金色になる。また、金泥の上に草汁や藍を重ねることで、寒色の金泥を表現することができる。飾り羽の褐色がかかった金泥は下に朱墨を塗ることで表現していたと思われる。銅泥は、雌雄の眼球部分や雌孔雀の尾羽の一部の模様には裏彩色して一段落ち着いた色を作るなど、金属泥の色味にも拘る様子が伺えた。

これらに加えて、新しい珪孔雀石の鮮やかな水色も、鶏冠部以外の飾り羽に所々使用されていたり、緑青を焼いて色味を増やしたり、限られた色材で色彩の階調を如何に作り上げるか、応挙が試行錯誤していた様子が伝わってきた。日本絵画で昔から人々が問題としてきた、顔料と染料でどう立体感を作るか、色味を増やすか、という問題を、中国絵画の「墨地下地技法」を基礎とし、その上あるいは下に「裏彩色技法」や「染料系絵具表現」、「金属泥表現」を重ねることで、応挙の写実的な写生画が成り立っているといえる。

各分析結果

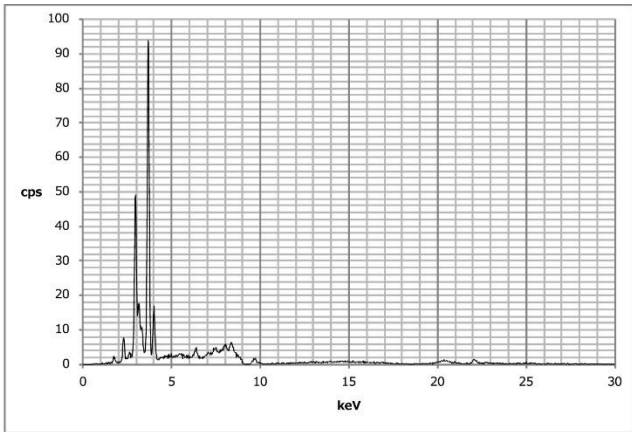
【蛍光エックス線分析】



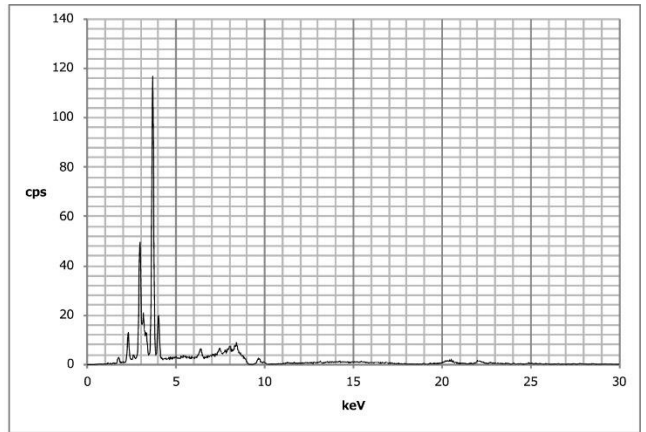
蛍光エックス線分析測定番号 *素地を測定した 01-1,01-2,01-3 の平均スペクトルをバックグラウンドとした。

表 検出元素一覧

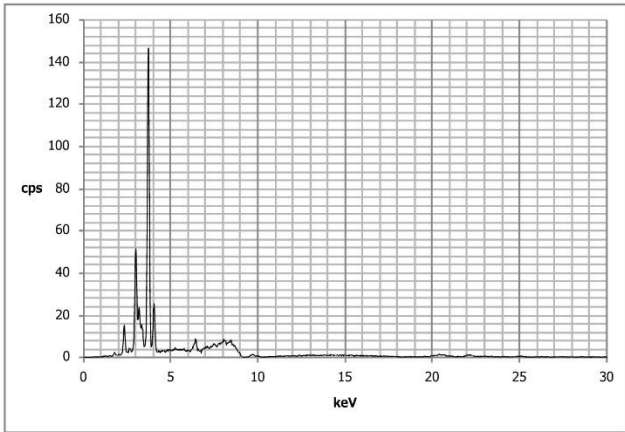
調査番号	調査部分	色調	主な検出元素
01-1	素地	地色	-
01-2	素地	地色	-
01-3	素地	地色	-
02	牡丹花卉	赤色	S, Ca
03	牡丹雄蕊	うすい赤色	Ca
04	牡丹葉	緑色	特になし
05	岩	うすい緑色	Si, Fe, Ni, Cu, As
06	岩	青緑色	Si, Fe, Ni, Cu, As
07	岩	うすい黄色	S, Ca
08	孔雀羽1	くらい青色	Fe, Cu
09	孔雀羽1	うすい黄色 (緑色剥落か)	Fe, Cu
10	孔雀羽1	金色	S, Au, Hg
11	孔雀羽2	青色	Cu, Zn, Au
12	孔雀羽2	青色	Si, Fe, Cu
13	孔雀羽2	茶色	Cl, Fe, Cu
14	孔雀羽3	緑色に銅色	Si, Cl, Fe, Cu
15	孔雀羽3	緑色に金色	Ca, Fe, Cu, Au
16	孔雀羽3	緑色に金色	Fe, Cu, Au



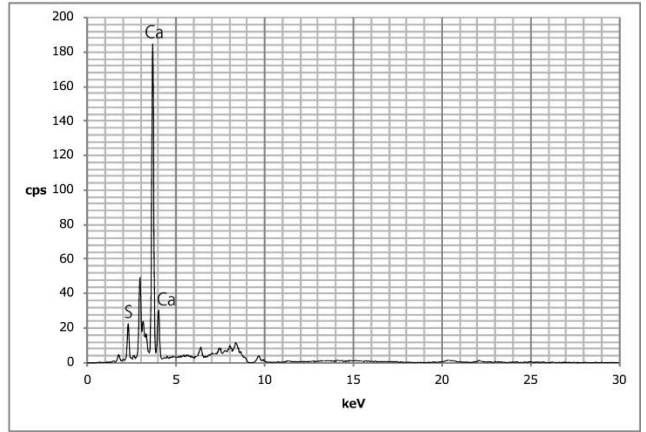
01-1



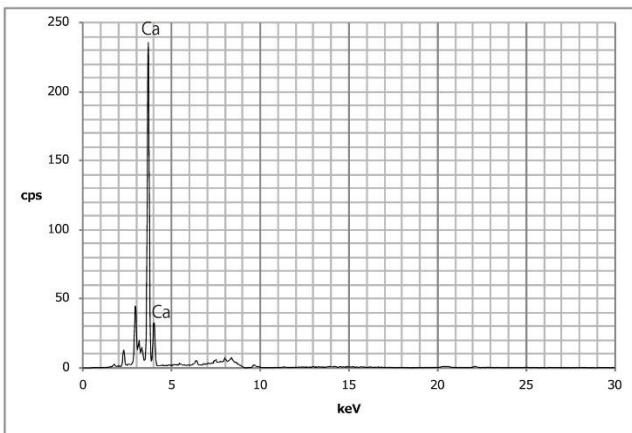
01-2



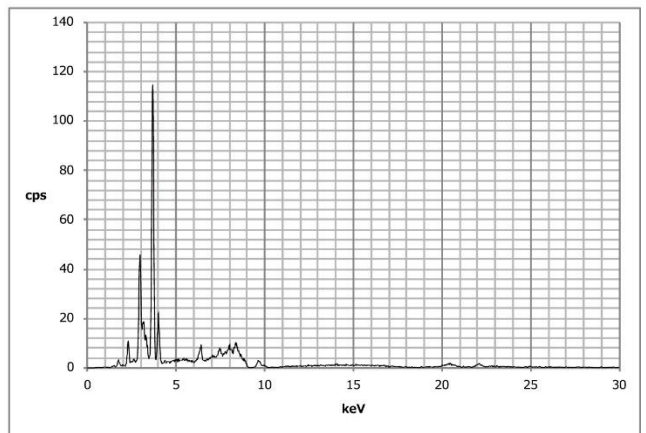
01-3



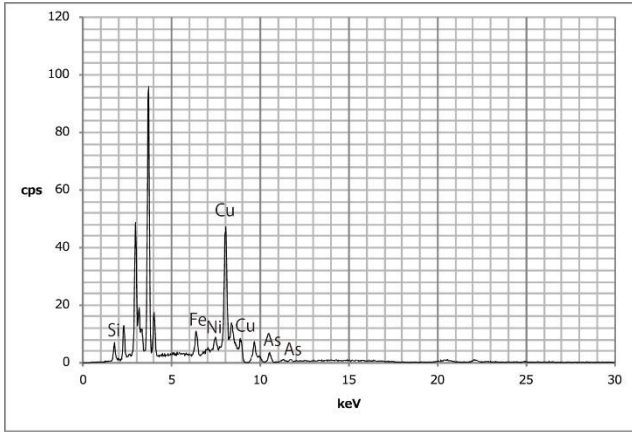
02



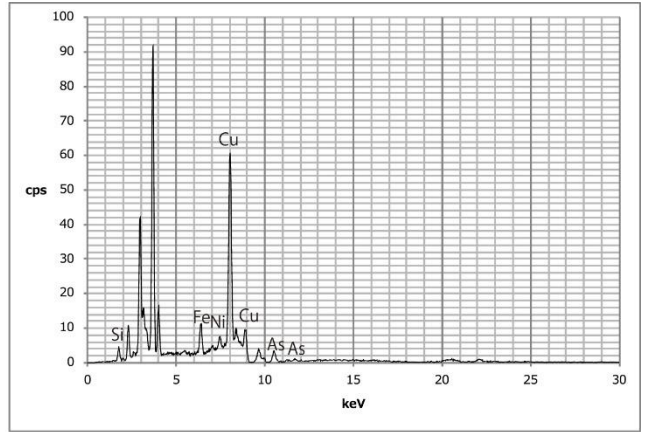
03



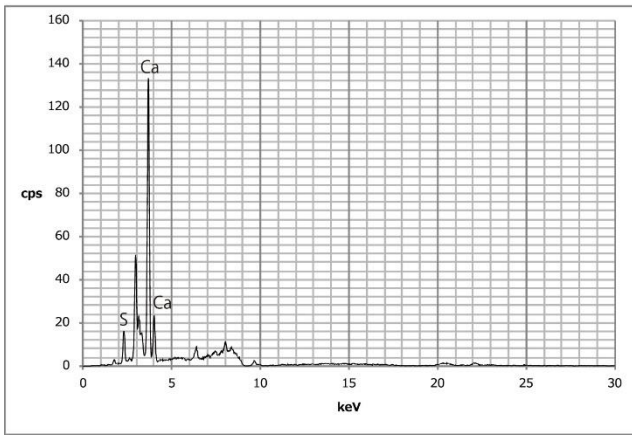
04



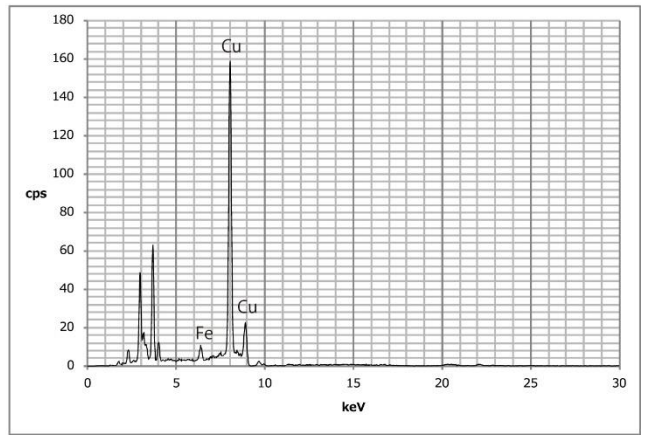
05



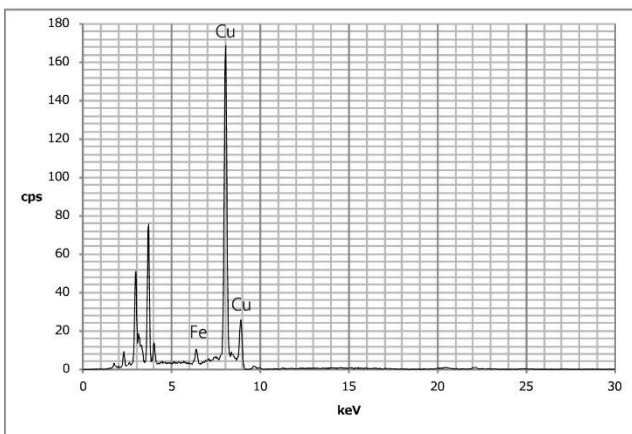
06



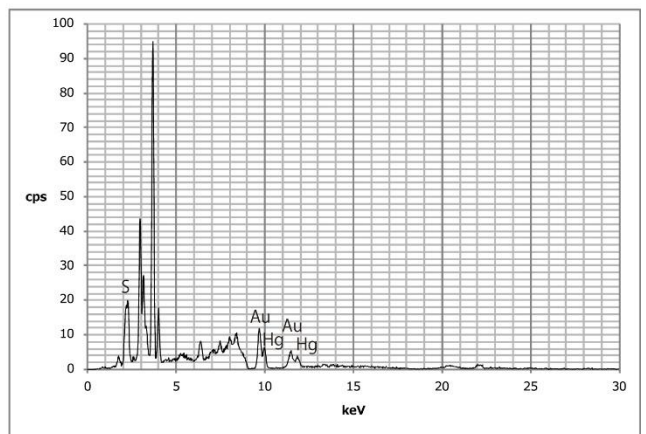
07



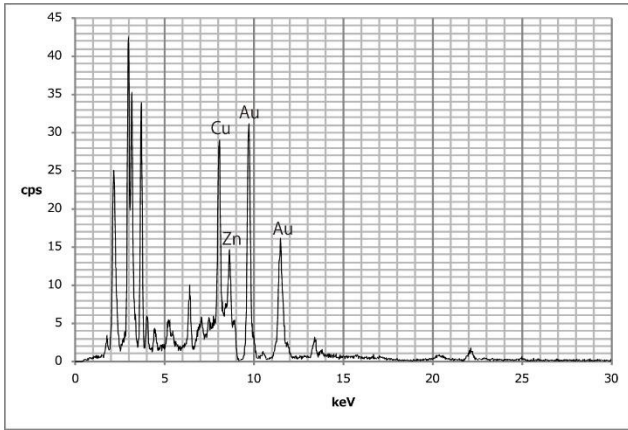
08



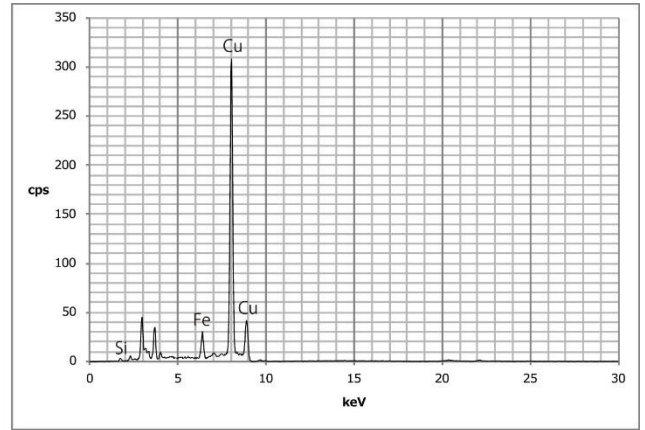
09



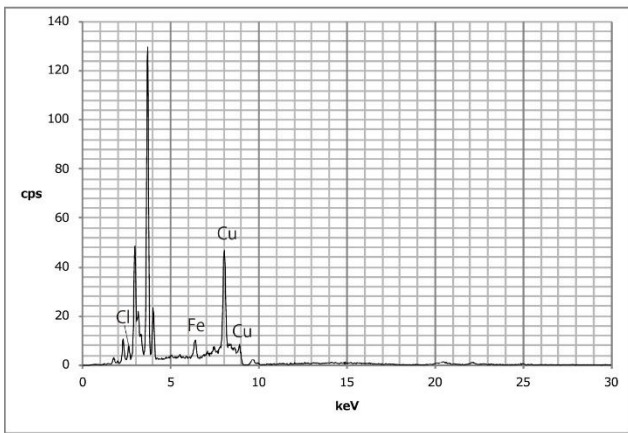
10



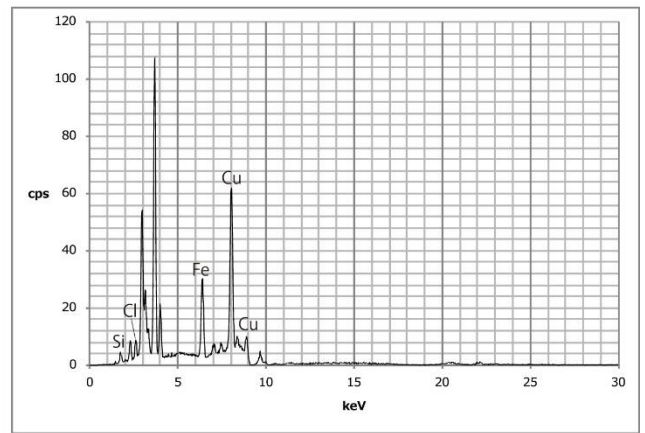
11



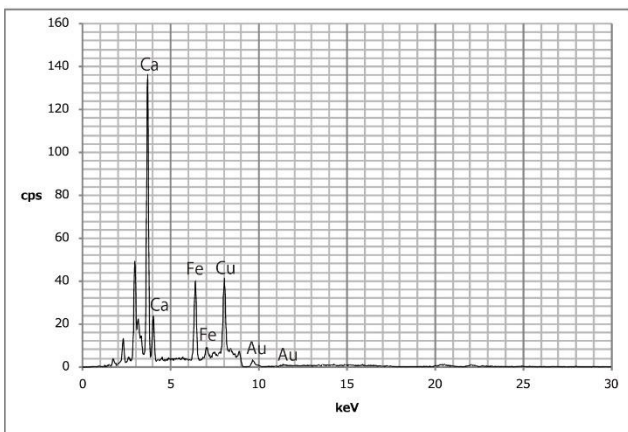
12



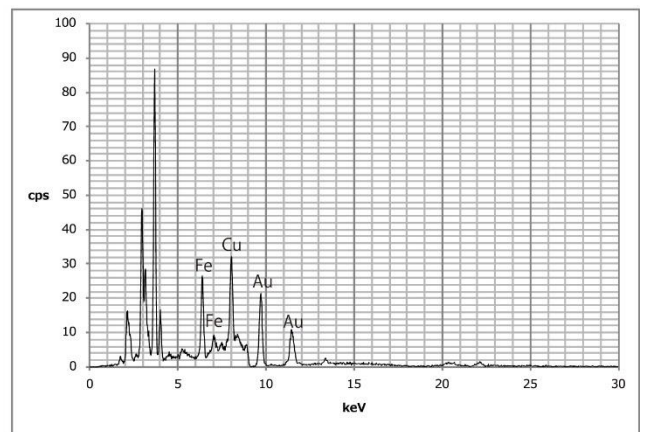
13



14

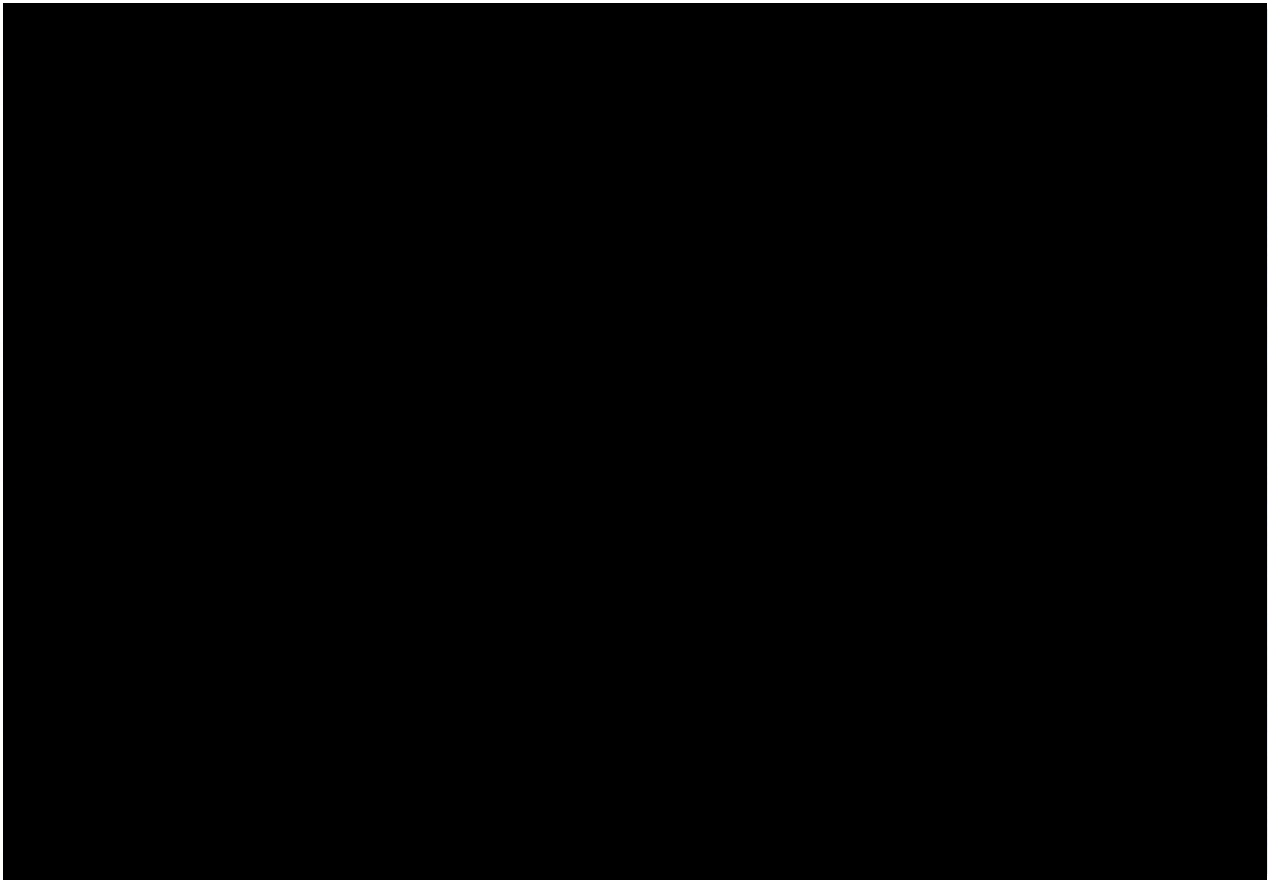


15

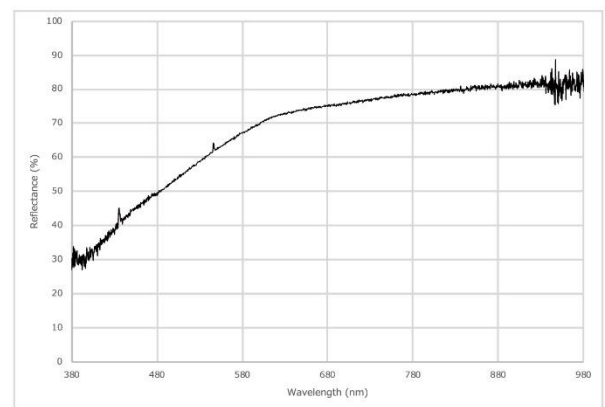


16

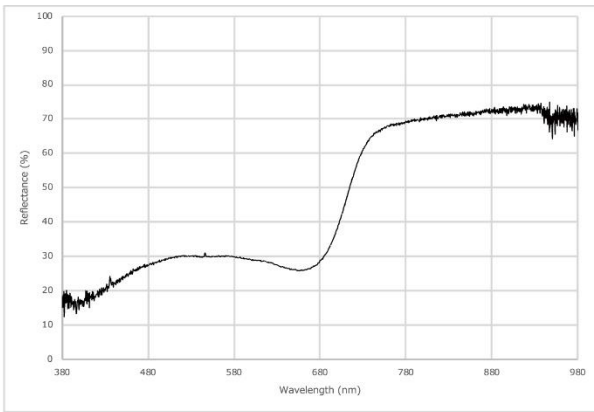
【可視光 - 近赤外線反射スペクトル】



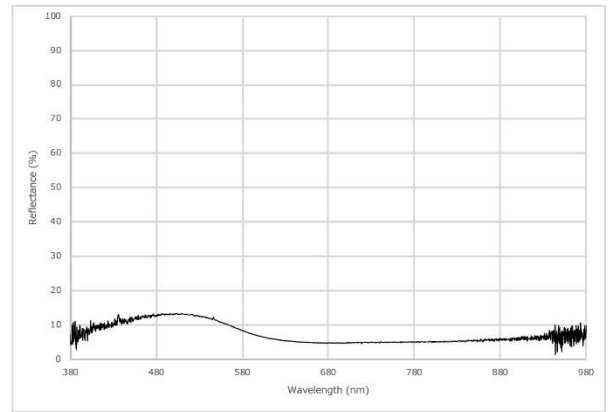
可視光 - 近赤外線反射スペクトル測定番号



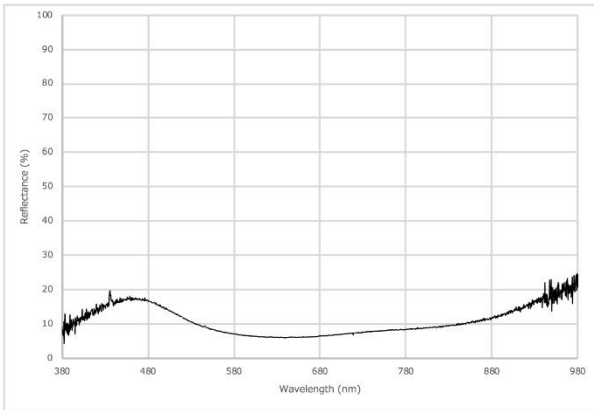
00



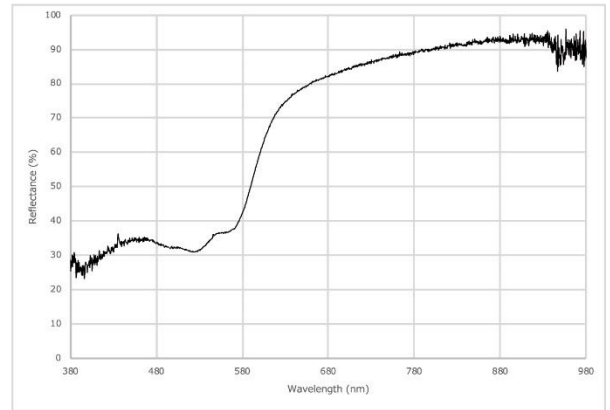
01



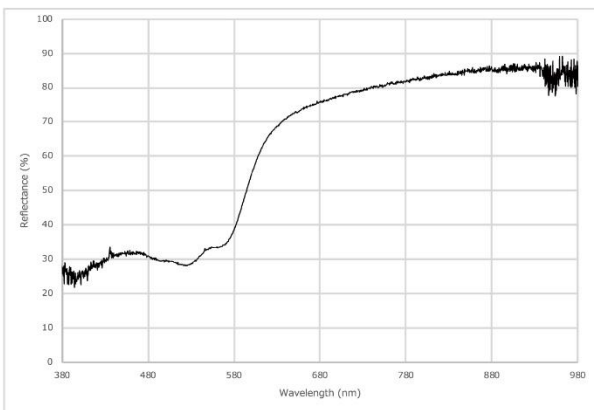
02



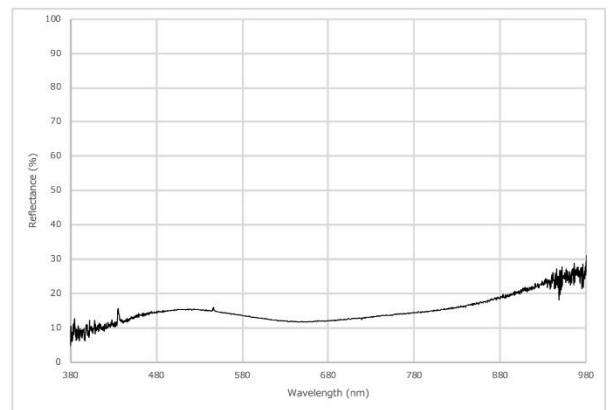
03



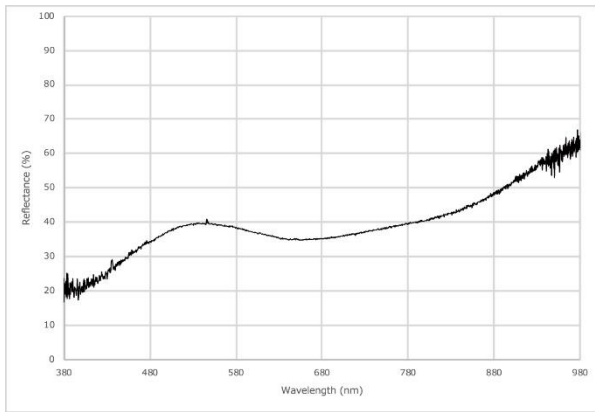
04



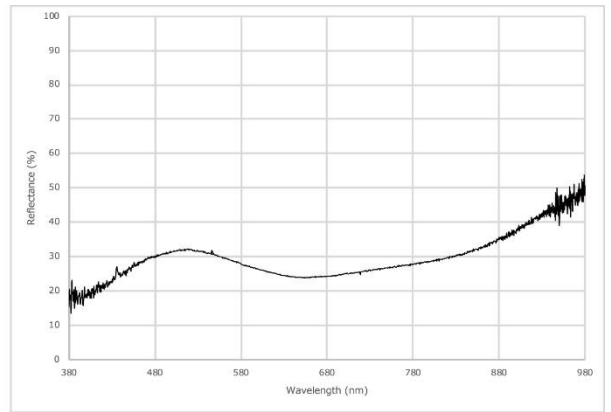
05



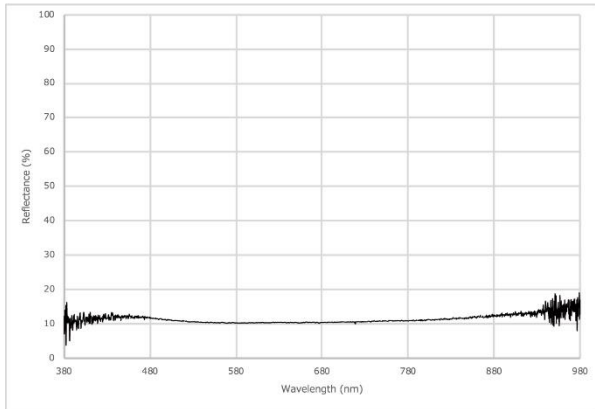
06



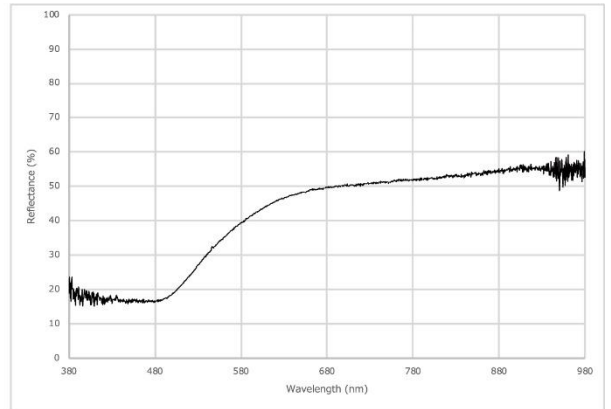
07



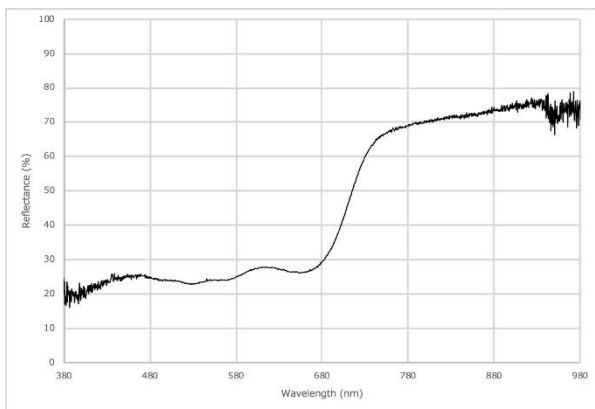
08



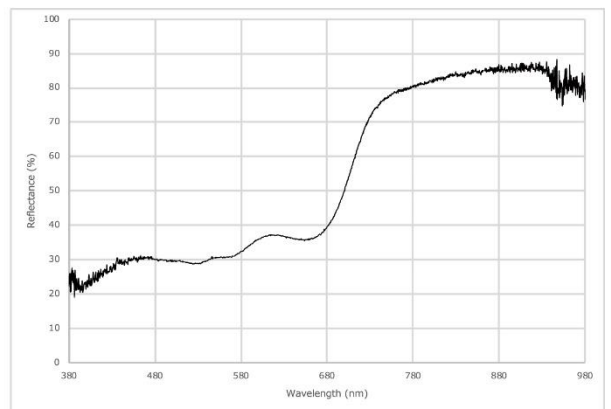
09



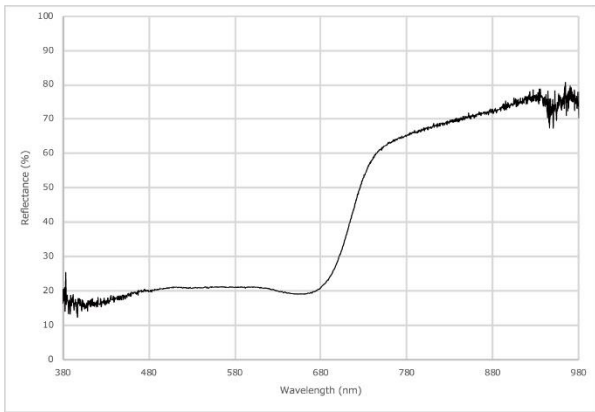
10



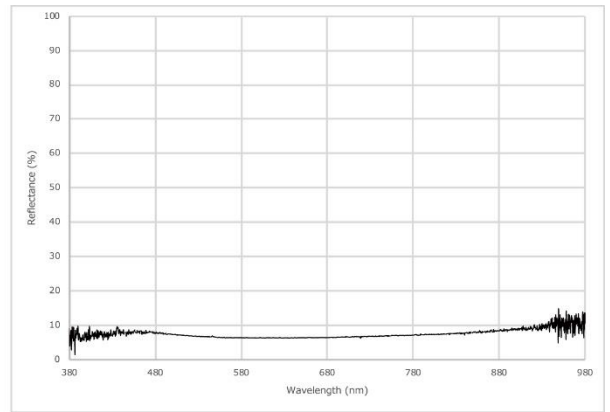
11



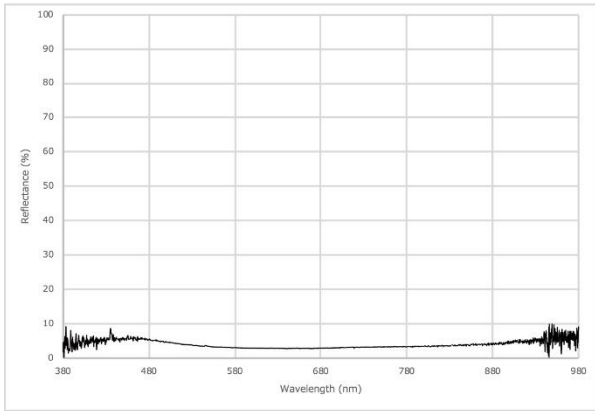
12



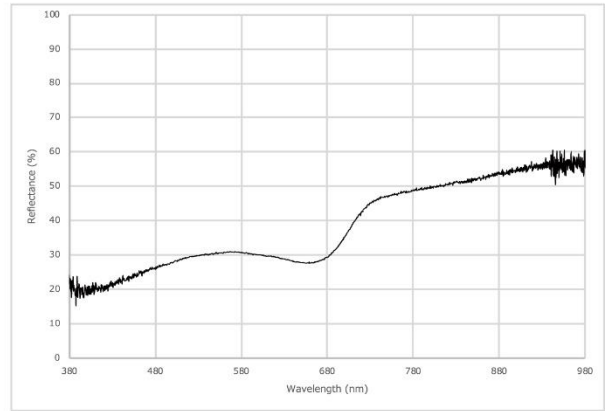
13



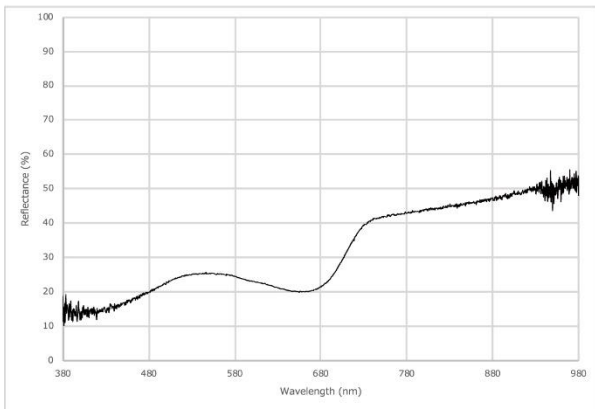
14



15



16



17

参考文献一覧

書籍

- ・朝岡興禎「名画」『贈訂 古画備考』28、思文閣出版、1970年（原本は弘文館、1904年）
- ・板倉聖哲「正信と元信、初期狩野派の中国絵画理解」『天下を治めた絵師 狩野元信』サントリー美術館、2017年
- ・奥文鳴『仙斎円山先生伝』（山川武『応挙・呉春』日本美術絵画全集22、集英社、1977年）
- ・小野蘭山『重訂 本草綱目啓蒙卷之四』享和3年（1803）
- ・金子静枝「圓山應舉」『少年世界3（17）複製版』名著普及会、1897年
- ・近藤壮氏「円山応挙と18世紀の公家社会—渡辺始興との関係に注目して—」『円山応挙—「写生」を超えて—』根津美術館、2016年
- ・佐々木丞平・佐々木正子「研究編」『円山應舉研究』中央公論美術出版、1996年
- ・竹浪遠『唐宋山水画研究』中央公論美術出版、2015年
- ・高岸輝『室町王権と絵画 初期土佐派研究』京都大学学術出版会、2004年
- ・玉蟲敏子『絵は語る13 酒井抱一 夏秋草図屏風—追憶の銀色—』平凡社、1994年
- ・玉蟲敏子『「生き続ける光琳」イメージと言説をはこぶ《乗り物》とその軌跡』吉川弘文館、2004年
- ・玉蟲敏子『〈かざり〉と〈つくり〉の領分（講座日本美術史：第5巻）』東京大学出版会、2005年
- ・玉蟲敏子『俵屋宗達：金銀の〈かざり〉の系譜』東京大学出版会、2012年
- ・中林竹洞「文雅盡而畫妖起事」『竹洞画論』（坂崎坦編『日本画談大観 上編』目白書院、1917年）
- ・林守篤『画筌』1712年（金開堂（推訳）、2010年）
- ・安村敏信『若冲 VS 応挙』敬文舎、2019年
- ・冷泉為人『円山応挙論』思文閣出版、2017年

論文

- ・石井恭子『国宝「紅白芙蓉図」の研究：損傷地図からの想定復元模写を通して』東京藝術大学大学院美術研究科博士論文、2014年
- ・辻惟雄『戦国時代狩野派の研究 狩野元信を中心として』東京大学大学院文学部美術史学科博士論文、1995年

報告書・紀要

- ・荒井経「〈資料〉「商品目録」近代日本画の材料（色材篇）」『東京藝術大学美術学部紀要』第48号、東京藝術大学、2010年
- ・板倉 聖哲, 藤元 晶子「伝銭選 《百鳥図》をめぐって」『三の丸尚蔵館年報・紀要』宮内庁、2019年
- ・杉本欣久「妙法院門跡・真仁法親王と円山応挙の門人たち：円山応瑞・呉春・中村則苗・長沢芦雪・源琦」古文化研究：黒川古文化研究所紀要、2017年
- ・竹浪遠「呂紀画風とその伝播—「四季花鳥図」（東京国立博物館）を中心に—」『黒川古文化研究所紀要』黒川古文化研究所、2012年
- ・玉蟲敏子「琳派：国際シンポジウム報告書」東京国立近代美術館編ブリュッケ、2006年
- ・橋本寛子「円山応挙の洋風画学習について（「美術に関する調査研究の助成」研究報告）」鹿島美術財団年報、2013年度
- ・樋口一貴「円山応挙の人物画における肖像表現から故事人物定型化への展開：進出の「寿老人・竹に鶴図」を中心に（特集 円山応挙）」根津美術館紀要、2017年
- ・「平成17年度収蔵品修理報告 牡丹孔雀図 円山応挙」『三の丸尚蔵館年報・紀要』12号、2007年
- ・安永拓世「江戸時代の絵画における特殊な基底材の使用に関する基礎的研究：呉春筆「白梅図屏風」（逸話美術館蔵）を中心に（「美術に関する調査研究の助成」研究報告）」鹿島美術財団年報、2018年
- ・安永拓世「蕪村筆「鳶・鴉図」をめぐって—蕉風復興運動と南蘋画風—」『美術史』美術史學會、2003年

雑誌

- ・上嶋悟史「江戸時代後期における相国寺派の動向と円山応挙、原在中による「釈迦十六善神像」制作」『美術史』美術史學會、2020年3月
- ・上嶋悟史「円山応挙筆 「難福図巻」の画中書画：「藤娘」に注目して（中部義隆先生追悼号）」美術史論集（17）、2017年2月
- ・金子信久「円山応挙筆 虎皮写生図」國華社、2019年5月
- ・玉蟲敏子「やまと絵の広がりから尾形流の成立へ（特集 やまと絵と琳派の交流）」美術フォーラム21、2014年
- ・玉蟲敏子「やまと絵と琳派の交流（特集 やまと絵と琳派の交流）」美術フォーラム21、2014年
- ・玉蟲敏子「かざりと装飾：日本美術からのアプローチ（特集「装飾」の潜在力：意味と様態）」美術フォーラム21、2019年
- ・檜崎宗重「松村月溪筆 蜀栈道図」國華社、1960年9月
- ・次田吉治「沈南蘋筆『百喜図巻考』—その謎語的吉祥性を中心に—」『MUSEUM685号』東京国立博物館、2020年
- ・戸田禎佑「南宋院体画における「金」の使用について」國華社、1988年9月
- ・野口剛「円山応挙とやまと絵の伝統—《藤花図屏風》—の基盤をもとめて」『美術フォーラム21』29号、2014年
- ・野口剛「円山応挙の中国絵画の受容とその特質」國華社、2019年6月
- ・野口剛「円山応挙筆 西湖十景図」國華社、2018年2月
- ・樋口一貴「図版 円山応挙筆 松鶴図屏風（特輯ナウマン・コレクション）」國華社、2017年7月
- ・山田麻里亜「円山応挙筆「波上白骨坐禅図」に関する考察」『美術史』美術史學會、2019年3月
- ・吉田忠「与謝蕪村筆紅白梅図屏風について」國華社、1981年8月
- ・渡邊明義「古代絵画の技術」『日本の美術401』至文堂、1999年10月

技法

- ・齋藤晴香「初期狩野派彩色技法の研究―狩野松栄「四季花鳥図屏風」と狩野派技法書の比較を通して―」『美しさの新機軸―日本画 過去から未来へ―』公益財団法人芳泉文化財団、2016年
- ・東京藝術大学大学院 文化財保存学日本画研究室編『日本画用語事典』東京美術、2007年

図版

- ・『宮廷から地方へ―明時代の絵画と書跡』東京国立博物館、展覧会図録、2021年
- ・高井琮玄編『人物・鳥獣―円山派下絵集〈4〉』光村推古書院、1997年
- ・鶴田武良「宋紫石と南蘋派」『日本の美術7』至文館、1993年
- ・『円山応挙―「写生」を超えて―』根津美術館、展覧会図録、2016年
- ・『円山応挙―相国寺・鹿苑寺（金閣）・慈照寺（銀閣）所蔵』相国寺承天閣美術館、2013年
- ・山本堯・実方葉子編『瑞獣伝来―空想動物でめぐる東アジア三千年の旅―』泉屋博古館、展覧会図録、2020年
- ・『我が名は鶴亭』神戸市立博物館、長崎歴史文化博物館、毎日新聞社、展覧会図録、2016年
- ・図1 円山応挙筆《虎杖・蕨図》『写生雑録帖』（明和8年（1771）、個人蔵）（『別冊太陽 日本のあるところ 205 円山応挙日本絵画の破壊と創造』平凡社、2013年）
- ・図2 円山応挙筆《虎杖・蕨図》『写生図巻（甲巻）』（明和7～安永元年（1770～1772）、株式会社千總蔵）（『別冊太陽 日本のあるところ 205 円山応挙日本絵画の破壊と創造』平凡社、2013年）
- ・図3 円山応挙筆《百蝶図》（安永4年（1775）、徳川ミュージアム蔵）（『別冊太陽 日本のあるところ 205 円山応挙 日本絵画の破壊と創造』平凡社、2013年）
- ・図4 円山応挙筆《牡丹孔雀図》（明和8年（1771）、相国寺蔵）
- ・図5 円山応挙筆《猛虎図》（明和2年（1765）頃、東京国立博物館蔵）（『円山應舉画集』京都新聞社、1999年）
- ・図6 伝円山応挙筆《明州津・三十三間堂図》（江戸時代（18世紀後半）、神戸市立博物館蔵）（『別冊太陽 日本のあるところ 205 円山応挙日本絵画の破壊と創造』平凡社、2013年）
- ・図7 銭舜挙筆《折枝鶏頭花図》部分（宋末元初、本法寺蔵）（樋口一貴『もっと知りたい円山応挙―生涯と作品』東京美術、2013年）

円山応挙筆《鶏頭図》部分（制昨年、所蔵者不明）（『花鳥画の世界 第6巻 京派の意匠—江戸中期の花鳥Ⅰ』学習研究社、1981年）

・図8 円山応挙筆《楚蓮香図》部分（天明6年（1786）、個人蔵）（『円山応挙—「写生」を超えて—』根津美術館、2016年）

・図9 円山応挙筆《青鸚哥図》（明和7年（1770）、群馬県立近代美術館蔵）（『円山応挙—「写生」を超えて—』根津美術館、2016年）

・図10 円山応挙筆《杜若図》（制昨年、所蔵者不明）（『円山應舉画集』京都新聞社、1999年）

渡辺始興筆《鳥類真写図巻》鷹部分（江戸時代（18世紀）、三井記念美術館蔵）（岡田秀之『いちからわかる円山応挙』新潮社、2019年））

円山応挙筆《写生帖（丁）》鷹部分（寛政5年（1793）、東京国立博物館蔵）（岡田秀之『いちからわかる円山応挙』新潮社、2019年））

・図11 《雪松図》掛幅（明和2年（1765）、東京国立博物館蔵）（樋口一貴『もっと知りたい円山応挙 生涯と作品』東京美術、2013年）

・図12 《双鶴図》（明和2年（1765）、八雲本陣記念財団蔵）（岡田秀之『いちからわかる円山応挙』新潮社、2019年）

・図13 《写生雑録帖》部分（明和8～安永元年（1771～1772）、個人蔵）（『円山応挙—「写生」を超えて—』根津美術館、2016年）

・図14 《鴛鴦図》（明和3年（1766）、藤田美術館蔵）（『別冊太陽 日本のこころ 205 円山応挙 日本絵画の破壊と創造』平凡社、2013年）

・図15 《大石良雄図》（明和4年（1767）、百耕資料館蔵）（岡田秀之『いちからわかる円山応挙』新潮社、2019年）

・図16 《七難七福図巻》部分（明和5年（1768）、元円満院・現相国寺蔵）（『円山応挙—「写生」を超えて—』根津美術館、2016年）

・図17 《大瀑布図》（安永元年（1772）、元円満院・現相国寺蔵）（岡田秀之『いちからわかる円山応挙』新潮社、2019年）

・図18 《雲竜図》屏風 左隻（安永2年（1773）、元観智院蔵・現個人蔵）（『円山応挙—「写生」を超えて—』根津美術館、2016年）

- ・図 19 《藤花図》屏風（安永5年（1776）、根津美術館蔵）（『円山応挙―「写生」を超えて―』根津美術館、2016年）
- ・図 20 《雪松図》屏風（天明6年（1786）、三井記念美術館蔵）（『円山応挙―「写生」を超えて―』根津美術館、2016年）
- ・図 21 大乘寺孔雀の間（『円山応挙から近代京都画壇へ』求龍堂、2019年）
- ・図 22 《保津川図》屏風（寛政7年（1795）、株式会社千總蔵）（『円山応挙―「写生」を超えて―』根津美術館、2016年）
- ・図 23 本物のマクジャク（作成者/stock.adobe.com）
- ・図 24 作者不明《孔雀明王像》（平安時代（12世紀）、東京国立博物館蔵）（東京国立博物館 HP 名品ギャラリー）
- ・図 25 狩野元信筆《四季花鳥図屏風》右隻（室町時代、白鶴美術館蔵）（白鶴美術館 HP <https://www.hakutsuru-museum.org/museum/annex/>）
- ・図 27 《牡丹孔雀図》掛幅（安永5年（1776）、宮内庁三の丸尚蔵館蔵）（『円山応挙―「写生」を超えて―』根津美術館、2016年）
- ・図 28 （『NHK BS セレクション 皇室が守り続けた“いのちの美”』）
- ・図 29 （佐々木丞平・佐々木正子「研究編」『円山應舉研究』中央公論美術出版、1996年）
- ・図 30 孔雀下絵（高井琮玄編『人物・鳥獣―円山派下絵集〈4〉』光村推古書院、1997年）
- ・図 31 《雌雄孔雀図》（天明5年（1785）、所蔵者不明）（『円山應舉画集』京都新聞社、1999年）
- ・図 32 （左）伝狩野之信《花鳥図》屏風 部分（室町時代（16世紀）、文化庁蔵）（ColBase https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-12095?locale=ja）
（右）円山応挙筆《牡丹孔雀図》部分（明和8年（1771）、相国寺蔵）
- ・図 34 《孔雀牡丹図》掛幅（明和5年（1768）、ファインバーグコレクション蔵）（『特別展 円山応挙 〈写生画〉創造への挑戦』大阪市立美術館、2013年）
- ・図 35 《孔雀図》掛幅（安永3年（1774）、絲原記念館蔵）（『開館20周年記念 円山応挙展 江戸時代絵画 真の実力者』愛知県美術館、2013年）
- ・図 36 《牡丹孔雀図》掛幅（安永3年（1774）、福田美術館蔵）（『開館20周年記念 円山応挙展 江戸時代絵画真の実力者』愛知県美術館、2013年）

- ・図 37 《牡丹孔雀図》掛幅（安永 5 年（1776）、宮内庁三の丸尚蔵館蔵）（『円山応挙―「写生」を超えて―』根津美術館、2016 年）
- ・図 38 《牡丹孔雀図》屏風（天明元年（1781）、アーティゾン美術館蔵）（『円山應舉画集』京都新聞社、1999 年）
- ・図 39 《西王母寿老・孔雀図》[三幅対]（天明元年（1781）、西新井大師總持寺蔵）（『青天を衝け～渋沢栄一のまなざし～』埼玉県立歴史と民俗の博物館、2021 年）
- ・図 40 《孔雀図》（天明 5 年（1785）、MIHO MUSEUM 蔵）（『円山應舉画集』京都新聞社、1999 年）
- ・図 41 《雌雄孔雀図》（天明 5 年（1785）、所蔵者不明）（『円山應舉画集』京都新聞社、1999 年）
- ・図 42 《孔雀図》（天明 6 年（1786）、所蔵者不明）（『円山應舉画集』京都新聞社、1999 年）
- ・図 43 《海棠孔雀図》掛幅（天明 7 年（1787）、所蔵者不明）（飯塚米雨『日本畫大成 円山派』東方書院、1931 年）
- ・図 44 《松に孔雀図》襖絵（寛政 7 年（1795）、大乘寺）（『円山応挙から近代京都画壇へ』求龍堂、2019 年）
- ・図 45 《孔雀図》屏風二双（飯塚米雨『日本畫大成 円山派』東方書院、1931 年）
- ・図 46 沈南蘋筆《松溪孔雀図》（制作年不明、所蔵者不明）（『長崎派の花鳥画：沈南蘋とその周辺』フジアート出版、1981 年）
- ・図 47 沈南蘋筆《牡丹孔雀図》（制作年不明、所蔵者不明）（『長崎派の花鳥画：沈南蘋とその周辺』フジアート出版、1981 年）
- ・図 48 伝呂紀筆《孔雀図》（制作年不明、所蔵者不明）（中国书画网 HP <http://www.chinashj.com/sh-gdhh-md/7186.html>）
- ・図 49 呂紀筆《杏花孔雀図》（明代、国立故宮博物院）（国立故宮博物院 HP <https://theme.npm.edu.tw/exh104/birdsandflowers/ja/ja03.html>）
- ・図 51 伝銭舜举《百鳥図》（明時代、宮内庁三の丸尚蔵館蔵）（板倉 聖哲、藤元 晶子「伝銭選 《百鳥図》をめぐる」『三の丸尚蔵館年報・紀要』宮内庁、2019 年）
- ・図 52 伝円山応挙筆《百鳥図》下絵
（制作年不明、個人蔵）（高井琮玄編『山水・草木―円山派下絵集③―』光村推古書院、1997 年）

- ・図 53 (『円山応挙―「写生」を超えて―』根津美術館、展覧会図録、2016年)
- ・図 54 林良筆《孔雀図》(明代、北京故宮博物院)(北京故宮博物院 HP コレクション)
- ・図 55 円山応挙筆《青鸚哥図》部分(明和7年(1770)、群馬県立近代美術館蔵)(GoogleArts & Culture)
- ・図 56 円山応挙筆《鶏頭図》部分(制昨年、所蔵者不明)(『花鳥画の世界 第6巻 京派の意匠―江戸中期の花鳥 I』学習研究社、1981年)
- ・図 57 円山応挙筆《藤花図》屏風 部分(『円山応挙―「写生」を超えて―』根津美術館、展覧会図録、2016年)
- ・図 58 伊藤若冲筆《紅葉小禽図》(宝暦7～明和3年(1757～1766年)、宮内庁三の丸尚蔵館蔵)(宮内庁三の丸尚蔵館『伊藤若冲・動植綵絵：全三十幅』小学館、2010年)
- ・図 60 円山応挙筆《花鳥図》双幅(明和時代、大英博物館蔵)(『別冊太陽 日本のこころ 205 円山応挙日本絵画の破壊と創造』平凡社、2013年)
- ・図 61 狩野松栄筆《四季花鳥図》屏風(16世紀、山口県立美術館蔵)(<https://www.pref.yamaguchi.lg.jp/press/201908/044333.html>)
- ・図 62 伝狩野元信筆《花鳥図》屏風 部分(16世紀、東京藝術大学大学美術館蔵)左：葉部分 右：金鶏部分
- ・図 63 林守篤『画筌』1712年(金開堂(推訳)、2010年、p.21)
- ・図 64 狩野元信筆《四季花鳥図》障壁画(16世紀、大仙院蔵)(『天下を治めた絵師 狩野元信』サントリー美術館、2017年)
- ・図 65 呂紀筆《四季花鳥図》掛幅(明時代、東京国立博物館蔵)(『天下を治めた絵師 狩野元信』サントリー美術館、2017年)
- ・図 66 王詵筆《煙江疊嶂図》(北宋時代、上海博物館蔵)(竹浪遠『唐宋山水画研究』中央公論美術出版、2015年)
- ・図 67 王希孟筆《千里江山図》部分(北宋時代、北京故宮博物院蔵)(北京故宮博物院 HP コレクション)

謝辞

本研究にあたり、親身な御指導と御鞭撻を賜りました、東京藝術大学大学院美術研究科文化財保存学専攻保存修復日本画研究室 荒井経先生、國司華子先生、有賀祥隆先生、塚本鷹充先生、武田裕子先生、君嶋隆幸先生に厚く御礼申し上げます。また、懇切なる御指導を賜りました、同大学院美術研究科文化財保存学専攻保存修復工芸研究室 北野珠子先生に深く感謝申し上げます。

また、熟覧調査の際、科学分析に関してご指導賜りました、同大学院美術研究科文化財保存学専攻保存修復日本画研究室 大和あすか先生に心から御礼申し上げます。

作品の熟覧調査をはじめ本研究に御協力賜りました、相国寺承天閣美術館 館長 佐分宗順様、事務局長 和田賢明様、参事 須賀集信様、学芸員 本多潤子様 に深く御礼申し上げます。

貴重な試料をご提供下さいました藤岡雅人様に心より感謝申し上げます。

本研究は、公益財団法人 芳泉文化財団からの研究助成を賜りました。2年間にわたり御支援くださいました公益財団法人 芳泉文化財団の皆様 に厚く御礼申し上げます。

最後に、東京藝術大学大学院美術研究科文化財保存学専攻保存修復日本画研究室の皆様 に深く御礼申し上げます。