

元代における肖像画制作技法の研究  
— 剃髪形中峰明本像の想定復元制作を通して —

令和3年度

東京藝術大学大学院美術研究科  
博士後期課程学位論文

東京藝術大学大学院美術研究科 博士後期課程  
文化財保存学専攻 保存修復研究領域 日本画

1319937

山口 美波

<b>序章 研究の概要</b> .....	<b>4</b>
研究の流れ .....	6
<b>第1章 肖像画の制作技法</b> .....	<b>8</b>
第1節 先行研究 .....	8
中国肖像画史の概要 .....	8
宋元時代の肖像画に関する先行研究 .....	10
民間肖像画 .....	14
紙形の利用 .....	18
第2節 写生の技術 .....	30
伝神論の発達 .....	30
『写像秘訣』の技法 .....	31
清代の肖像画論 .....	41
第3節 肖像画の構成技術 .....	46
紙形の拡大縮小 .....	46
紙形の転用や利用による作例 .....	48
第4節 彩色技法 .....	50
面部の彩色技法及び彩色用語 .....	52
混色法 .....	55
色材 .....	57
<b>第2章 中峰明本の頂相</b> .....	<b>62</b>
第1節 中峰明本について .....	62
中峰明本の行歴 .....	62
中峰明本の頂相 .....	63
第2節 高源寺蔵《普応国師像》について .....	67
作品の概要 .....	67
作品の調査 .....	69
高源寺本の制作工程 .....	72
一菴の技術基盤と作画志向 .....	75
第3節 選佛寺蔵《中峰和尚像》について .....	78
作品の概要 .....	78
作品の調査 .....	80
選佛寺本の制作工程 .....	84
中峰明本の自賛から想定される頂相の図像について .....	100

小括.....	104
<b>第3章 剃髮形中峰像の想定復元制作 .....</b>	<b>106</b>
第1節  画像および彩色の検討.....	106
画像の検討 .....	106
各部の形態について .....	111
彩色計画と使用する色材の検討.....	120
第2節  制作工程.....	121
画面の大きさの検討 .....	121
大下図の制作.....	122
支持体の準備.....	127
絹上げ.....	127
彩色.....	128
小括.....	144
<b>終章 .....</b>	<b>147</b>
各章の振り返り .....	147
元代肖像画の肖像表現.....	150
元代肖像画の下図制作技法.....	152
今後の展望 .....	153
<b>附論  朽筆の復元制作 .....</b>	<b>155</b>
<b>附録  科学分析結果.....</b>	<b>158</b>
高源寺蔵《普応国師像》 .....	158
選佛寺蔵《中峰和尚像》 .....	167
<b>謝辞 .....</b>	<b>175</b>
<b>参考文献・図版出典.....</b>	<b>176</b>
参考文献.....	176
書籍.....	176
展覧会・カタログ.....	177
論文.....	178
図版出典.....	183
第1章.....	183
第2章.....	184
第3章.....	185

## 序章 研究の概要

元代の禅林を代表する高僧の中峰明本は、貴顕から庶民まで幅広い層の帰依を受け、その頂相も画僧、職業画工、文人といった様々な層の画人によって制作されたことが知られている。本研究では、画僧が制作したとされる高源寺蔵《普応国師像》(以下、高源寺本)(図1)と、画工が制作したとされる選佛寺蔵《中峰和尚像》(以下、選佛寺本)(図2)について実技的な見地から制作技法を推測し、元代肖像画の制作技法を明らかにする。高源寺本は統一的な人物表現、選佛寺本は華やかな彩色に特色があり、いずれも元代肖像画の優品とされるとともに、彩色や線描の表現技法の差異が大きいことが指摘されてきた。本研究では本画の表現技法と、作品の制作工程の段階を検証し、それぞれの画家の制作姿勢の違いについて考察する。

また、研究の総括として現存しない“画僧画”的な剃髮形中峰像の想定復元制作を試みる。中峰像の図像は蓬髮形・剃髮形に大別できるが、造形の差異から、それぞれ別系統の紙形が存在したと可能性が高い。また井手誠之輔氏は「中峰像の自賛や図像を管理する何らかの組織」が中峰明本の周辺に存在した可能性を指摘し、画僧など中峰周辺の画人によって制作された自賛像の紙形や図像が、その組織を通じて必要に応じて画工へ共有されていた可能性を指摘している<sup>1</sup>。この図像共有の流れに中峰像の現存作例を当てはめると、蓬髮形像については画僧・画工それぞれの手による作例があるが、剃髮形像に関しては画僧の手による作例は知られていない。本研究では蓬髮形・剃髮形像の造形の差異と、井手氏の指摘を根拠として、かつて画僧画の手による剃髮形中峰像が存在したと仮定し、その姿の一つの可能性として想定復元制作を行う。この想定復元制作を通して、元代肖像画の制作工程を視覚的に明らかにする。

幅広い画人によって制作された中峰明本自賛像の作品群は、宋元時代の肖像画制作の多様な状況を反映した好例である。中峰明本の頂相に関しては田中一松氏、海老根聰郎氏らによる各作品の伝来や成立に関する論考があり、中峰の在世時から大量の中峰像の需要があったこと、そしてその制作には共通の図像が用いられたことが指摘されている。また、宋元時代の肖像画については先学により実作品と文献資料に基づいた詳細な研究がなされてきた。海老根聰郎氏によれば、宋元時代は肖像画の制作主体として、肖像画制作を代々の家業とする伝統的技術を保有した肖像画家に加えて、禅余に肖像画をよくした画僧や文人画家などが新たに出現した時期であった<sup>2</sup>。そのような状況下で、伝統的肖像画家の技術と文人画的な精神性を併存させた統合的存在として、高源寺本の作者一菴のような画人

<sup>1</sup> 井手誠之輔「中峰明本自賛像をめぐって」美術研究(343),東京文化財研究所,pp.31-32,1989-2

<sup>2</sup> 海老根聰郎「頂相瑣談-造形主体をめぐって」大和文華(115),大和文華館,2006-8,pp.5-6

が現れたという。本研究ではこのような制作主体毎の違いについて、どのような技法的な差異が存在したのかについて、実技的見地から確認したい。

肖像画制作に関する実技的な研究としては、鴈野佳世子「尚育王御後絵の復元模写制作を終えて<sup>3</sup>」がある。また、戦争によって失われた歴代琉球国王の肖像画・御後絵の復元プロジェクトとして、琉球絵画および関連作品の彩色材料や表現技法について詳細な調査研究が行われており、19世紀の中国絵画および肖像画についても調査が行われている<sup>4</sup>。元代肖像画についてはこうした実技的見地からの研究が少なく、技法材料について検討していく必要があると考える。

近年では、肖像作品に関して写実性だけでなく、肖像表現に絶えず存在する理想化の問題や、作品の機能の側面からも評価を行う必要性が指摘されている。こうした問題に関連して、図像の伝播に伴う変質の過程や、紙形を様々に転用して理想的な衣冠や様式を構成する技法にも目を向ける必要がある。そこで絵画制作者の立場から、高源寺本・選佛寺本の制作工程について、彩色技法だけでなく下図制作の段階を含めて包括的に検討を行う。作品として残ることが少ない絵作りの過程について、作品に残された情報から手順を再現しその過程を視覚的に提示したい。これによって、画僧と画工それぞれの制作コンセプトや技法的な違いを示すことができると考える。

また想定復元制作する画僧画風の剃髪形中峰像は、井手誠之輔氏が指摘した中峰像の図像共有の流れにおけるミッシングリンク的な存在である。かつて画僧作の剃髪形中峰像が存在したと仮定して、関連作品から図像を復元し、表現的には高源寺本を参考しながら、絹本着色作品として制作を試みる。画僧は、宋元時代から続く禅僧と文人士大夫との交流の中で、白描画や水墨画といった文人画的表現と相互の影響関係にあった。思嘉氏は宋元時代の画僧による作画が、「画僧画」と呼べるほどの独自の表現を成立させていたことを指摘する<sup>5</sup>。一菴という画僧の手による作品である高源寺本にも、技法・制作志向の両面で文人画や白描画からの影響がみられ、宋元時代という、肖像画が豊かな広がりを見せた時期に生み出された、特色ある表現である。この表現を分析して剃髪形中峰像の想定復元制作を行うことで、造形の工程を包括的にたどることができると考える。

---

<sup>3</sup> 雁野佳世子「尚育王御後絵の復元模写制作を終えて」首里城研究会『首里城研究』No.15,pp.6-19,首里城公園友の会,2013-3

<sup>4</sup> 早川泰弘,吉田直人,佐野千絵,三浦定俊「琉球絵画および関連作品の彩色材料調査」首里城研究会『首里城研究』No.12,pp.38-52,首里城公園友の会,2010-3

三浦定俊「中国絵画に用いられている彩色材料」首里城研究会『首里城研究』No.12,pp.59-60,首里城公園友の会,2010-3

<sup>5</sup> 思嘉『論唐五代宋元の画僧及其対絵画史之貢獻』『新美術』1995年第2号,中国美術学院,p.54

## 研究の流れ

第1章では調査及び実技制作に先立って先行研究を整理する。第1節では中国肖像画史と頂相について概要を述べた後、前近代肖像画の特徴的な技法である紙形の利用について確認する。前近代において肖像画は単に鑑賞目的ではなく、像主や注文主の意図を反映したメディアという側面をもつ。紙形を使った肖像画制作技法は多様な図像の肖像画を効率的に制作することを可能にし、膨大な肖像画の需要に応えるために有効な技法という面を有しながらも、中峰明本の頂相のように優れた肖像表現をも生み出した重要な技法である。

第2節から第4節では、元代の肖像画制作技法に関して、先行研究と文献資料に基づいて写生・構成・彩色の3項目に分けて述べる。参考とするのは主に元代の肖像画家・王繹の肖像画論『写像秘訣』で、想定復元制作で使用する材料や技法の確認を行う。

第2章では、研究対象作品である高源寺蔵《普応国師像》と選佛寺蔵《中峰和尚像》の概要と調査結果、推測した制作工程について述べる。まず像主である中峰明本の行歴を述べ、中峰明本の頂相の特徴を先行研究から確認する。続いて、高源寺蔵《普応国師像》と選佛寺蔵《中峰和尚像》について、実際に調査した内容を記述する。それぞれの作品について、調査結果と先行研究に基づいて高源寺本と選佛寺本の制作工程の推測を行い、第1章の内容と照らし合わせながら、写生の技法や図像の構成方法について考察する。

第3章では研究の総括として、現存しない、画像の手による剃髪形中峰明本像の想定復元制作を行う。この作品は井手誠之輔氏が指摘した中峰像の図像共有の流れにおけるミッシングリンク的存在である。まず作品の図像の根拠と検討過程を述べた後、使用色材と彩色技法について述べ、想定復元制作の行程を述べる。

終章では、第1章から第3章までの内容を振り返り、元代肖像画の制作についてまとめ、紙形および下図の役割について考察する。また肖像粉本類の肖像画以外のジャンルとの関係性と、人物表現を考察する上での重要性を述べ、現時点の課題と展望に触れて結論とする。

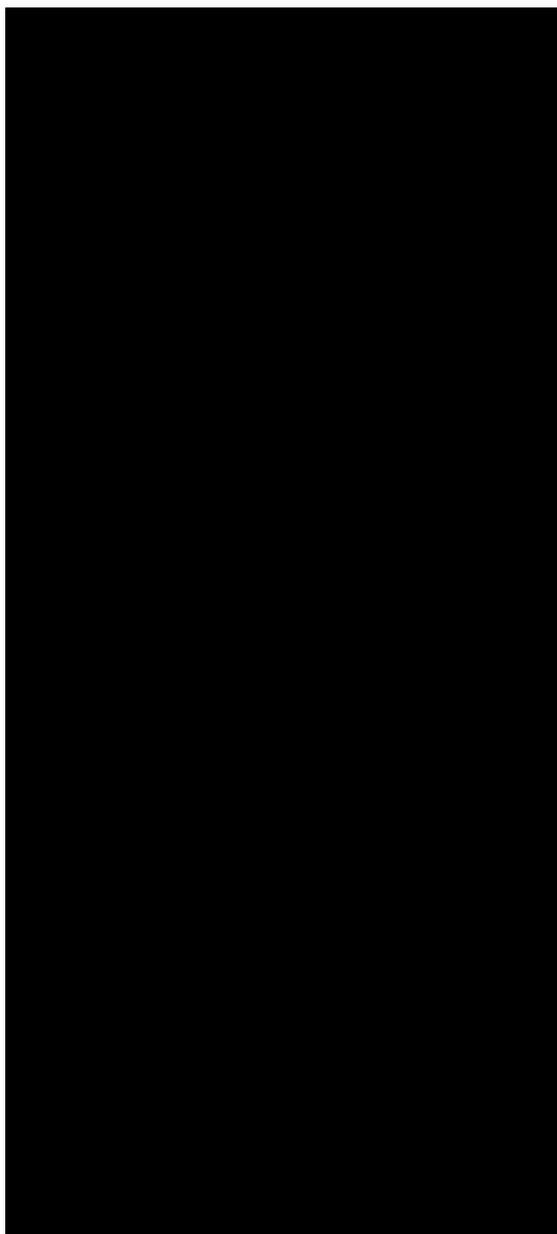


图 1 《普応国師像》自賛  
絹本著色 122.5×54.7cm  
兵庫 高源寺  
(京都国立博物館)

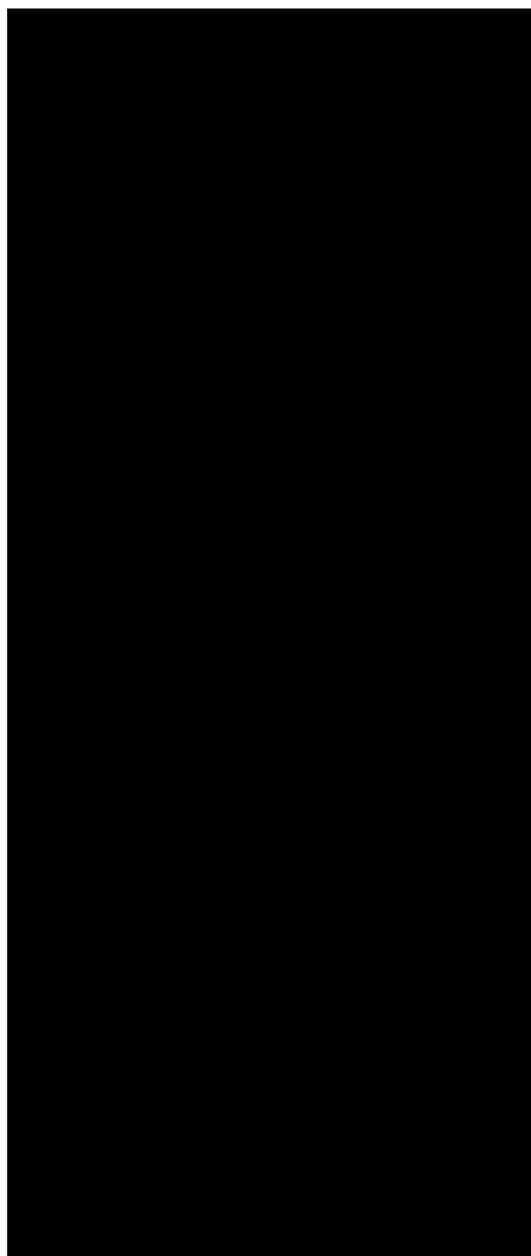


图 2 《中峰和尚像》自賛  
絹本著色 125.3×52.0cm 京都 選佛寺  
(『元画全集』第4卷2冊, 浙江大學中國古代書畫  
研究中心編, 浙江大學出版社, 2012-12)

# 第1章 肖像画の制作技法

## 第1節 先行研究

第1節では中国肖像画の歴史について先行研究にもとづいて概要をのべ、肖像画がどのように社会に受容されていたのかを確認する。次に宋元時代の頂相にフォーカスし、時代的な特徴や制作状況を確認する。本研究では中国の民間肖像画家による画論や肖像画稿を参考資料とするため、中国の民間肖像画についても触れる<sup>6</sup>。

また、前近代の肖像画制作技法の大きな特徴である、紙形技法に焦点をあてて確認する。頭部の下図、いわゆる紙形に体部の図像を組み合わせて肖像画を構成する技法は、肖像画に必要な要素が“写実性”だけではなかったことを示している。日本に現存する紙形の作例に関してはその画家や像主に関して詳細な論考がなされており、文献史料からも紙形を取り巻く様々なエピソードやその利用の実態が明らかにされている。これらの研究史をたどり、前近代における肖像画制作の流れを確認する。また中国でも紙形技法と同等の、「底祥」「底容」などと呼ばれる頭部の下図を用いた肖像画制作技法が行われていたことについても述べる。なお、本研究では日本以外の作例を含め、肖像画制作に利用される頭部の下図のことを便宜的に「紙形」として考察する。

## 中国肖像画史の概要

文献に記載される中国の肖像画制作の歴史は古く、商代早期まで遡ることができる<sup>7</sup>。魏晋南北朝時代には顧愷之、陸探微といった肖像画の名手があらわれる。この時期には肖像画における「形」と「神」の関係が注目されるようになり、“以形写神”、“伝神写照”といった理論が提唱され、人物の外形と、内面の精神性が不可分の関係にあることが主張された。その後につづく隋唐、五代十国時代において肖像画は大きく発展し、閻立本、周防、呉道玄といった著名な画家が多数あらわれ、肖像画の像主の幅も広がった。この時期に描かれた作品には閻立本筆《歴代帝王図》(図3)や《歩輦図》などがある。

宋代にも肖像画の隆盛は続き、肖像画の表現は一層繊細で肖似性を重視したものとなる。線描技法が発展して李公麟に代表される「白描体」が出現し、また、牟谷によって正面性

<sup>6</sup> 中国肖像画史は、王樹村、姜彦文、方博『中国肖像画史』、単国強『肖像画歴史概述』、石谷風『徽州像容芸術』を参考にした。

<sup>7</sup> 王樹村編著:姜彦文,方博,楊文整理『中国肖像画史』河北美術出版社,2016-8,p.5「我国肖像画的歴史可以上溯至商周時代。根拠“伊尹画九主”“武丁夢画”等史料記載,早在商代就已有肖像画的制作。」\*“武丁夢画”は商王の武帝が夢で大臣を賜る夢を見て、夢で見た人物の姿を画工に描かせて探しあて、名相を得たという伝説的な逸話。他に古代中国の肖像画に関わる有名なエピソードとして、斉国の画師・敬君が描いた妻の肖像の逸話がある(『歴代名画記』「敬君者、善畫。齊王起九重臺、召敬君畫之、敬君久不得歸、思其妻乃畫妻對之、齊王知其妻美、與錢百萬、納其妻。(劉向說苑具載)」)。

の高い肖像画の様式が創造された。『図画見聞志』には“独工伝写”、『画継』には“人物伝写”の項目があり、当時、肖像画専門の画家がすでに存在していた<sup>8</sup>。

南宋以降、文人画の台頭によって肖像画制作は民間に移行し、専門的に独立したジャンルを形成した職業となった。肖像画は職人的な絵画とされるようになるが、依然として肖像画の需要は衰えず、多くの民間肖像画工が活躍した。しかしながら肖像画家の姓名や事績の多くは絵画史に記録されていない。一方、宮廷でも専門の肖像画家が多くの王族の肖像画を制作した。

明代には経済発展に伴って民間肖像画が隆盛し、多くの肖像画作品が描かれた。この時期、肖像画の制作は分業制の傾向を強くし、様々な様式の肖像画が創出された。中でも曾鯨（1564-1647）は、顔を墨線で形取ってから淡彩で暈しを描き重ねる方法（墨骨法）で新たな肖像画の様式を築いた。曾鯨の没後、その画風を受けついで波臣派は、清代に様々な肖像画を生み出した。墨骨法は従来、明末の中国に西洋画をもたらしたマテオ・リッチ（1552-1610）の影響を受けたものとされてきたが、淡彩を積み重ね立体感を表現する技法は元来中国に存在するという見解もある。続く清代には宮廷様式と民間様式、文人画風と職人的な写実主義、中国の伝統画風と西洋の画風の融合など、様々な形式やスタイルの融合が見られ、丁皋の『写真秘訣』をはじめ肖像画論も数多く著述された。その後、清代末期から中華民国初期にかけ、写真の導入などの影響を受けながら、肖像画は徐々に衰退していった。

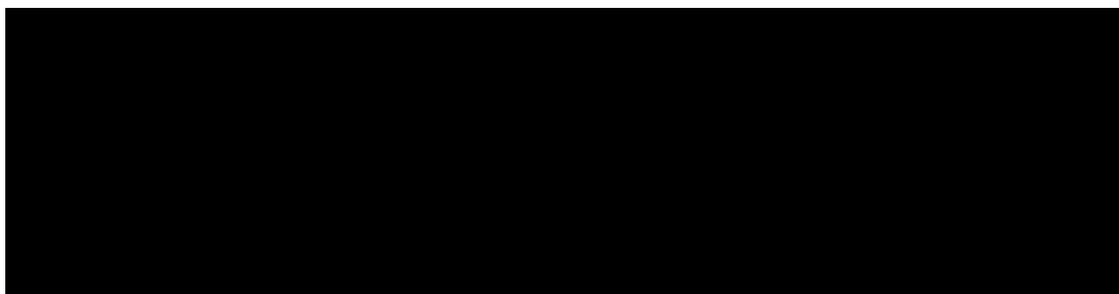


図 3 《歴代帝王図》(部分) 閻立本筆

絹本着色 51.3×531 cm

ボストン美術館

(ボストン美術館画像データベース <https://collections.mfa.org/objects/29071/the-thirteen-emperors>)

<sup>8</sup> 王樹村編著:姜彦文,方博,楊文整理『中国肖像画史』河北美術出版社, 2016-8,p.6

## 宋元時代の肖像画に関する先行研究

日本には、本研究の研究対象である中峰明本の頂相をはじめとした宋元時代の頂相の優品が多数現存し、各作品の伝来や成立について多くの考察がなされてきている。

頂相の一般的な形式は曲桌や禅椅に座し、着衣の袖や裾をゆったりと垂下し、払子や竹篋をもち、杓床が置かれる。この形式は禅宗以外の僧侶の肖像画にもみられ、《道宣律師像》《元照律師像》(図4)といった作例がある。

頂相は古くは僧侶の肖像画を指す語で、法系を重視する禅宗では師匠から弟子への印可証明として与えられ、師のうつし身として大切にされた。また頂相には遺像や列祖像といった作品も含まれ、寺院にとっては法要のための重要な什物でもある。日本では、禅宗の受容に伴って日本でも中国の形式に倣った頂相の制作が始まった。中国製の頂相の影響は画家にとってかなり直接的なものであったらしく、例えば《無準師範像》(図5)には日本で制作された忠実な写しが存在している(図6、図7)。この作品が東福寺に関わる画僧にとって規範的な役割を果たしており<sup>9</sup>、さらに作品の模写を通して日本の画家が表現技法を習得していた可能性が指摘されている<sup>10</sup>。

なお、従来頂相は師匠から弟子へと与えられる「法嗣の証」としての機能が強調されてきたが、近年ではその機能を再度検証し、見直す流れがある。頂相の機能について巖雅美氏は、「宋元時代の中国禅林では、記念や尊敬の念を表すため、或いは社交的な贈答のためなど、様々な同期から、様々な人物が師の「頂相」を描いて像主本人に着贄を乞った。更に「頂相」は師の形見や、時には出世の際の信物として嗣法の弟子に与えられ、師弟関係の認定に置いて一定の証明力を持っていたが、法嗣の証としては付随的な存在であり、正式な印可の証としての機能はなかった。」と指摘している<sup>11</sup>。また表現上でも「理想化のない徹底的な写実」が頂相の特徴とされてきたが、井手誠之輔氏は中峰像の図像に羅漢図や達磨図のイメージの投影がみられることを例にあげ、一般の肖像画作品と同じように、頂相でも像主や周辺の人々による表象のコントロールがなされていることを指摘する。

さて、宋元時代の中国における頂相制作の主な担い手であったのは、民間で代々肖像画制作を生業とした肖像画家であった。海老根聰郎氏は、日本に伝存する元代肖像画である《虎関師鍊像》に捺された「鏡堂」という落款の名前が、当時肖像画工に共用された画号の一つであることを明らかにした<sup>12</sup>。海老根氏は吉州府の泰和で蕭氏という伝神画家一家

<sup>9</sup> 樋口智之「衣文線でたどる東福寺の肖像画の系譜」、『論集・東洋日本美術史と現場 見つめる・守る・伝える』、『論集・東洋日本美術史と現場』編集委員会、竹林舎、pp.85-98,2012-5,p.96

<sup>10</sup> 救仁郷秀明、『京都五山禅の文化展 足利義満六百年御忌記念』東京国立博物館、九州国立博物館、日本経済新聞社、日本経済新聞社、2007,p.292,無準師範像解説文より。

<sup>11</sup> 巖雅美「宋元時代の頂相に関する二三の問題」京都美学美術史学(3)、京都美学美術史学研究会、2004,p.120

<sup>12</sup> 海老根聰郎「頂相瑣談-造形主体をめぐる」大和文華(115)、大和文華館、2006-8,p.3-5

を例にあげ、代々の作画活動の実態をつまびらかにしている。蕭氏一族は故郷に根ざすとともに地縁を頼って都市にも進出して顧客を獲得し、様々な身分の人々を描いたという。

また、画僧も肖像画制作の重要な担い手であった。画僧による肖像画制作は、古くは唐代に法明という僧が学士の肖像を、北宋代には元靄、維真という僧が皇帝肖像を描いた記録がある。海老根氏はこうした画僧について「貴人に接近して顔貌を描写しなければならない、このジャンルの宿命から、俗的身分を超越した僧体となる必要があったためかもしれない。」と述べている<sup>13</sup>。日本でも最初の寿像とされる源信像と性空像の制作ではいずれも僧侶が写生を担当し、彩色を巨勢広貴が行なっていることから、画僧という身分が肖像画制作を円滑にする側面があったことがわかる

さらに、宋元時代には元靄、維真のような「半ば職業画家化した画僧<sup>14</sup>」とは別に、禅余に肖像画の制作を手がける画僧が出現した。また同時期には文人の中にも肖像画制作を行う者もあらわれ、文人的な教養を身につけた職業画家や、逆に文人でありながら肖像画を専門に描く職業絵師のようになった人物も現れる<sup>15</sup>。幅広い層の画人が肖像画制作を手掛け、それぞれの技法や表現志向が混じり合う状況下で現れたのが、伝統的な肖像画家の技術と文人画風の影響を併存させた画人であり、海老根氏は高源寺本の作者一菴をこうした画僧に充てている。

---

<sup>13</sup> 海老根聰郎「頂相瑣談-造形主体をめぐる」大和文華 (115),大和文華館,2006-8,pp.5-6

<sup>14</sup> 同上,pp.5-6

<sup>15</sup> 同上,pp.5-8

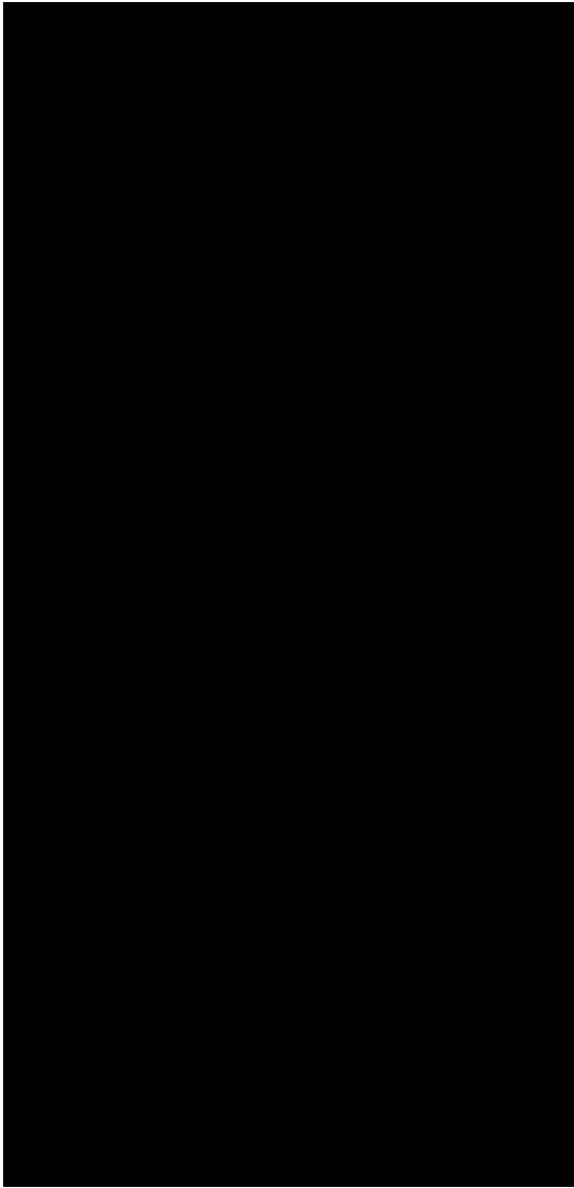


図 4 《元照律師像》  
絹本著色 171.0×81.7cm  
京都 泉涌寺  
(『宋画全集』,第7卷第1冊,浙江大學中國古代書  
畫研究中心編,浙江大學出版社,2008.11)

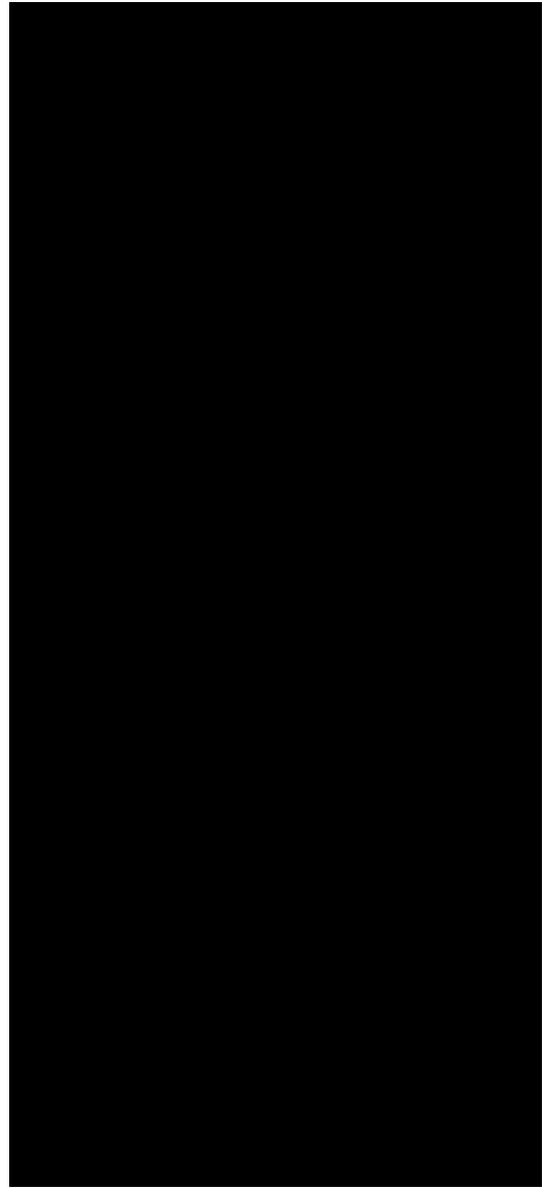


図 5 《無準師範像》自贊  
絹本著色 124.8×55.2  
中国・南宋時代(1238)  
京都 東福寺  
(『禅 心をかたちに 臨濟禅師一一五〇年白隠禅  
師二五〇年遠諱記念』京都国立博物館,東京国立  
博物館,日本經濟新聞社,2016-4)

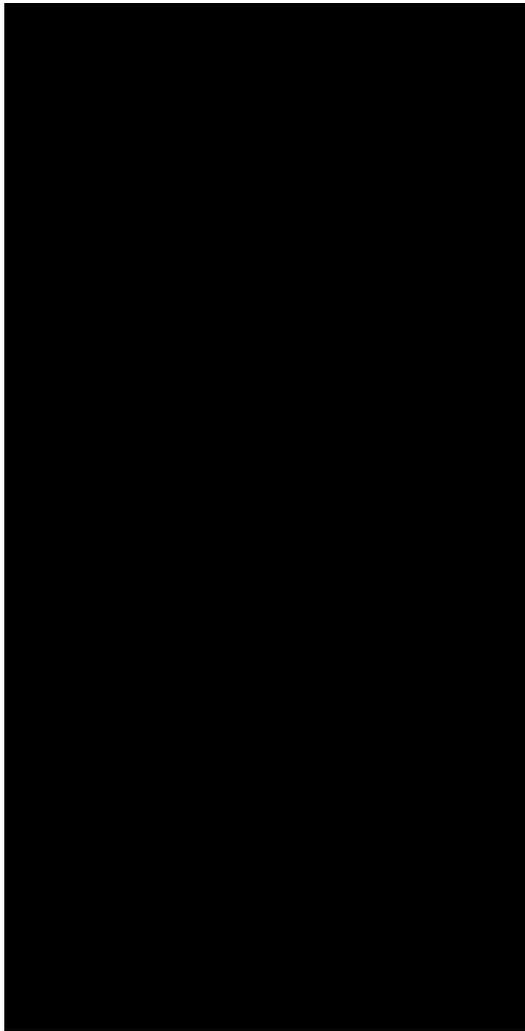


図 6 《無準師範像》  
絹本着色 114.6×52.8cm  
鎌倉-南北朝時代 13-14世紀  
京都 大光明寺  
(『京都五山禪の文化展 足利義満六百年御忌記念』東京国立博物館,九州国立博物館,日本経済新聞社,2007-7)

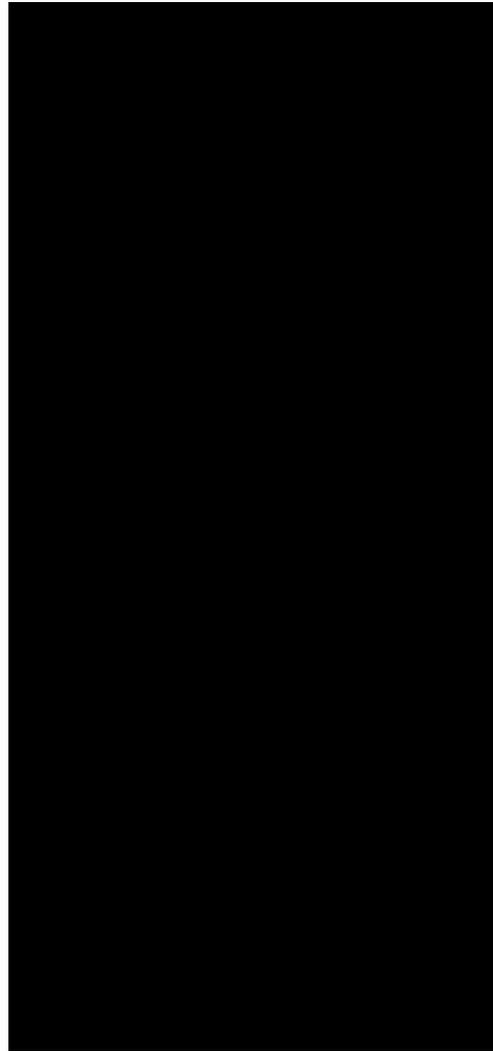


図 7 《無準師範像》  
絹本着色 112.6×56.8cm  
室町時代 15世紀  
京都 鹿苑寺  
(『京都五山禪の文化展 足利義満六百年御忌記念』東京国立博物館,九州国立博物館,日本経済新聞社,2007-7)

## 民間肖像画

中国では明代以降、民間肖像画と呼ばれるジャンルの絵画が隆盛した。これらの肖像画は供養や慶事など節々の行事で使用するために、専門の肖像画工によって制作された。肖像画工の中には代々の作画の技法を技法書としてまとめる者も現れ、『芥子園画伝』四集に収録された『写真秘訣』の著者丁皋の家系も曾祖父の代からの伝神画家（肖像画家）である。

中国民間肖像画の様式には、子孫や友人と過ごす様子を描く“行楽図”や、一族の集合を描いた“家慶図”（図 8）、3代あるいは5代の祖先を一画面に描く“代図”（図 9）、死者の顔を写生して描く“掲帛”、死者の生前の特徴を思い出して追写する“追容”など、さまざまな種類がある<sup>16</sup>。特に中国には、元宵節に祠堂を飾り付けて、位牌とともに祖先の像を掲示する祖先祭祀の習慣があり、この儀礼では衣冠像という華やかな衣服をまとった全身像が用いられた。徽州の肖像画の調査を行った石谷風氏によれば、同地の民間肖像画や祖先祭祀の伝統は南宋時代には遡るといふ。こうした習俗は 1949 年の新中国の成立まで続いたが、その後多くの民間肖像画は破棄、散逸した。

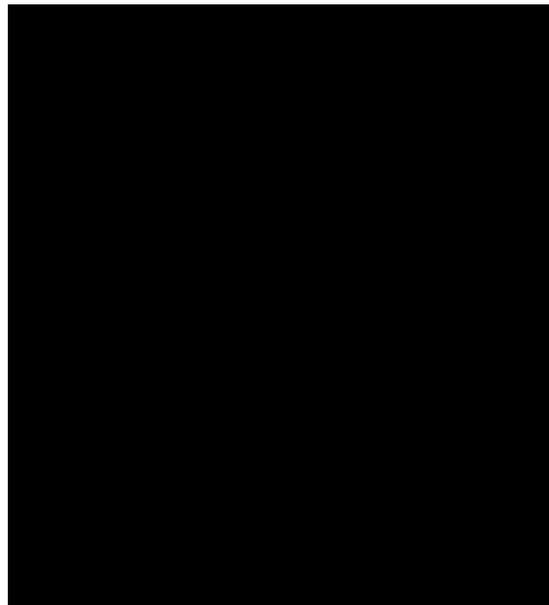
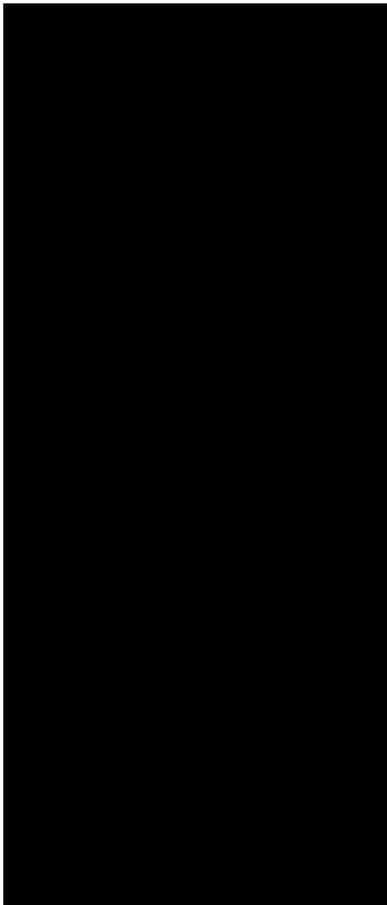


図 8 《閔貞 汾陽曹宗承慕堂先生家慶図》  
紙本著色 117.0×62.5cm  
中国・清時代(1779)  
ケルン東洋美術館  
(『*Gesichter Chinas*』 Ruitenbeek, Imhof  
Verlag, 2017-11)

<sup>16</sup> 張道一「中国肖像画漫談」 pp.65-66, 黄永松『中國民間肖像畫』上卷, 漢聲雜誌社, 漢聲雜誌 63 期, 1994-3

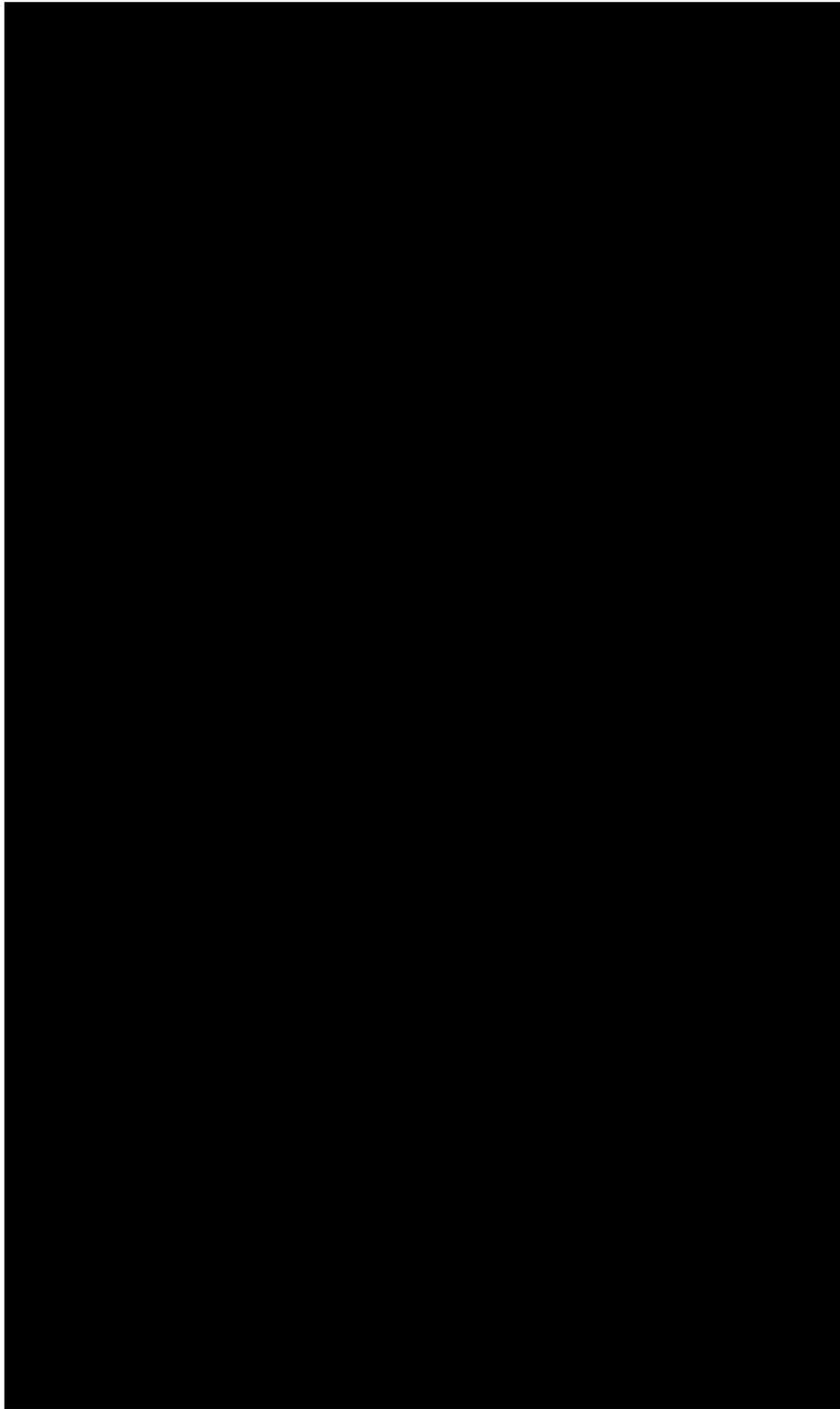


図 9 《五代家堂像》  
絹本著色 200×118.2cm  
中国・清時代 19世紀  
ケルン東洋美術館  
(『*Gesichter Chinas*』 Ruitenbeek, Imhof Verlag, 2017-11)

民間肖像画の制作では分筆・分業が一般的に行われていたようで、清代の《麓村高逸図》のように肖像、背景、竹石をそれぞれ別々の画家が合作した作例などが残されている<sup>17</sup>。

表現技法の面では、墨と褐色の透明色による暈しを積み重ねるような特徴的な凹凸・陰影の描写が大きな特徴とされる。表現技法の面近年ではこうした民間肖像画の表現が黄檗宗の肖像画と類似することが指摘され、黄檗肖像画家やその源流とされた曾鯨およびその門下と民間肖像画家は同じ画壇の中で活動していたことが明らかにされている<sup>18</sup>。ところでこの暈取り技法は、江戸時代に黄檗宗の開祖隠元に随って渡来した楊道真によって日本にも伝えられたが、次第に伝統的な描線主義へと回帰していった。錦織亮介氏は、黄檗肖像画の表現の和洋化の要因には「異国的色彩の強い画風に対する日本人の違和感」があったと考えられることを、『文晁画談』の楊道真と狩野永真の描いた隠元像に関する記述<sup>19</sup>から指摘している<sup>20</sup>。

また、琉球王朝の御後絵の復元研究を行った鴈野佳世子氏は、「《孔子像及び四聖配像》の面貌表現は、五官の輪郭を線描で明確に描き淡色で暈しを入れてから色線で五官を描き起こすもので、中国では明代初期の民間肖像画に用いられた単線平塗り法に近く、朝鮮期では初期から中期の功臣像の表現に近いと思える。一方、「程準則像」は淡墨による暈しを重ね深い陰影で立体感と質感を出す点で、中国では明代後期、曾鯨派の墨骨法に近く、朝鮮では18世紀以降の作品に見られる技法に近い。」と述べ、中国、朝鮮、琉球で共通の表現技法の推移がみられることを指摘している<sup>21</sup>。

<sup>17</sup> 村重寧『天皇と公家の肖像（日本の美術, No.387）』至文堂,1998-8,p.31

<sup>18</sup> 錦織亮介「黄檗肖像画と中国民間肖像画」（『黄檗一京都宇治・萬福寺の名宝と禅の新風一』展図録,九州国立博物館,2011-3,p.29

<sup>19</sup> 『文晁画談』「若齡不篤像事八月十六日（前略）頃来輪池先生、狩野永員法眼が寓せる隠元禪師の像に、同禪師自ら賞せるものを示さる。予も亦楊道真が書ける禪師の像を所持せり。一日取出して校照せしが、道真が書は、描法甚細、随以色暈開面部。神彩如生ものなり、永員が書けるもの博采簡淡、筆墨超絶、俗手の所及にあらず。宋末陳郁話折腹に云へることあり、富其形、必停其神、博其神、必篤其心、君子小人、貌同心異、貴腹忠惡、笑自而別、形難似何益、故曰、富心惟難。道真が書けるものは、形を富すものなり然れども唐山の人なれば時習を見るがごとし。永員が書けるものは、其人に封して意を窮せるものならん。故に気度具足せり。時に文化八年辛未七月廿二日のことなり、もて他日の考設にしろす。文晁」。

<sup>20</sup> 錦織亮介「黄檗宗の肖像画と中国民間肖像画」徐興慶、劉序楓編『十七世紀の東アジア文化交流 黄檗宗を中心に』臺大出版中心,日本学叢書(30),2018-6

<sup>21</sup> 鴈野佳世子「尚育王御後絵の復元模写制作を終えて」『首里城研究 No.15』首里城研究会,首里城公園友の会,2013-3,p.15



図 10 《隠元隆琦像》 楊道真筆 絹  
本著色 京都 萬福寺  
(錦織亮介『黄檗禅林の絵画』中央公  
論美術出版, 2006-5)

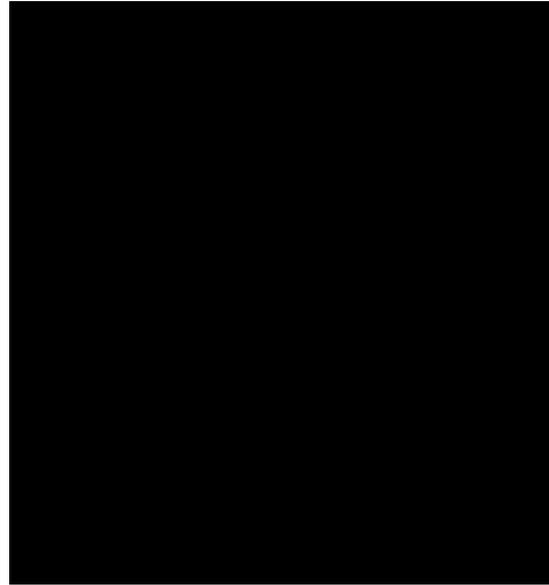


図 11 《隠元隆琦像》絹本著色 東京 弘福寺  
(『探幽3兄弟展 狩野探幽・尚信・安信』佐々木  
英理子, 野田麻美企画・編集,板橋区立美術館,読売  
新聞社,美術館連絡協議会,群馬県立近代美術  
館,2014-2)

## 紙形の利用

明清肖像画にみられる多様な様式は、肖像画に求められた要素が写実性だけではなくたことを物語っている。肖像画には贈物や儀式・行事の什物といった利用目的があり、安定した大量の需要が存在した。その様式も用途によって一様ではないという状況下で、画家は肖似性と制作の円滑化の両立をはかる必要があった。この問題の鍵となるのが紙形を使った肖像画の制作技法である。紙形を使った組み合わせ式の肖像画制作技法は、像主と画家の身分差によって写生の機会が限定されるという問題を解決するとともに、理想的な姿や様式に像主を落とし込むことを用意にし、肖似性を保つことができるという利点がある。このコラージュ的な技法は、前近代肖像画にみられる頭部と体部の接合の違和感や、形式化した体部表現の要因とされがちでもある。「紙形」という語句が、本来室町時代の文献資料に基づくものでもあるため、ここで一旦中国肖像画から目を離し、日本における紙形の利用に関する研究史を確認したい。

紙形を利用した組合せ式の肖像画制作は頭部の下図、いわゆる紙形に関して最初に論じたのは谷信一氏である。谷氏は先述した『蔭涼軒日録』や『実隆公記』といった、室町時代の文献史料に登場する「紙形」という言葉に注目し、それが対看写照によって制作された頭部の下図だと考察した。なお、谷氏以前に森克己氏が《白雲恵暁像》(図12)を紹介しているが、森氏は「紙形」という語句を用いず単に下図としている<sup>22</sup>。

さて、谷氏によれば、肖像画制作の際はまず最初に紙形が写され、紙形の数は七、八枚で、像主が満足しない場合には更に紙形の写し直しが行われ、画家が提出した紙形から選択した一枚を基準に、肖像画制作が行われるという<sup>23</sup>。『蔭涼軒日録』は、相国寺鹿苑院内の歴代蔭涼軒主が記した公用日記で、蔭涼軒主・亀泉集証(1424-1493)が自身の寿像を作るために複数の絵師に紙形を描かせた過程が記録されている。近代以前の肖像画制作の詳しい過程がわかる貴重な事例なので、以下に引用する。

(1490)

延徳二年二月五日条 齋前狩野法橋来(中略)齋了於客殿写昏形七八枚

之、然其似者無之

延徳二年五月二日条 午後自小補有使云。土佐右京亮来造昏形。可同途中

否。又可有来臨否。返答云。乃可謁。々小補面右京。写昏形二枚。

(1491)

延徳三年九月十三日条 晚来窪田写予昏形者兩三枚。

延徳三年九月十四日条 齋前窪田写予昏形。北房加意見。

<sup>22</sup> 森克己「唐本頂相とその画稿」,『画説』第20号,東京美術研究所,1938

<sup>23</sup> 谷信一「肖像画の制作過程」,『室町時代美術史論』,東京堂,1942,pp.209-211

延徳三年九月二十七日条 窪田藤兵衛尉。予勞陋質書下画持来。…窪田写予陋質者両三。醜陋質可愧也。

(1492)  
明応一年三月二十日条 窪田予陋質絵之以来太不可也。…於丹寮窪田書昏形猶未十分。

(1493)  
明応二年九月十五日 晩来狩野法橋携松蕈一盆。柳樽一双来。写予陋質。

明応二年九月二十一日 晩来狩野法橋持余陋質紙形数枚来。以一ヶ愜衆心定之<sup>24</sup>。

明応二年九月二十三日 齋罷遣丹首座於狩野法橋宅云。雲沢季瓊和尚肖像并予陋質督之。不可有如在云々、招茂叔陋質予賛語事議之、小補不例之故、可于景徐翁歟未決。

流れを辿ると、亀泉集証はまず狩野正信に依頼して紙形を七、八枚書かせたが、その中に似たものがなかった。その3ヶ月後には土佐行定が亀泉集証の紙形を描き、さらに翌年には窪田藤兵衛に絵師を変更する。交流のあった小栗宗湛に紙形を見せたりしながら、最終的には再び狩野正信が紙形を描き、そのうちの一枚に「衆心が定まった」という。なお、亀泉集証は紙形が決定した四日後に世を去り、自身の寿像の完成を見ることはなかった<sup>25</sup>。亀泉集証が寿像制作を依頼した絵師はいずれも当時の名手だが、なかなか満足する紙形はできなかった。紙形は周囲の人物に相談しながら入念に選ばれ、最終的には周囲の人物の納得を得て決定している。

谷氏による紙形に関する論考の後、《三条西実隆像紙形》(図13)が発見された。この作品は谷氏によって、画中の年記などから『実隆公記』に記録された土佐光信の写生による紙形であることが確認された。谷氏は《三条西実隆像紙形》の発見をうけて紙形の定義をさらに進め、まず、対看写照したスケッチそのものを第一紙形、第一紙形を謄写した描線画を第二紙形と区別した。つぎに、第二紙形を大紙に貼り、体部を描き足して全体を描線だけで描きあげた段階のものが、史料中でいう「下畫」や「草案」に当たる、と定義付けている<sup>26</sup>。

<sup>24</sup> 『蔭涼軒日録』の訳文は以下を参考にした。

- ・谷信一「肖像画の制作過程」、『室町時代美術史論』,東京堂,1942,pp.209-227
- ・宮島新一『肖像画』日本歴史叢書(50),日本歴史学会編,吉川弘文館,1994-11,pp.192-193
- ・東京文化財研究所「日本美術年表」

<http://www.tobunken.go.jp/~bijutsu/database/nenpyo/ctbl15a.html>

<sup>25</sup> 宮島新一『肖像画』日本歴史叢書(50),日本歴史学会編,吉川弘文館,1994-11,p.193。『扶桑五山記』明応二年九月二十七日条「百五十一、亀泉、諱集証、…〈明応二年水野と丑九月廿七日寂、寿七十、〉」

<sup>26</sup> 谷信一「実隆像の紙形—土佐光信考補遺—」,美術史(17),美術史学会,1955-10,pp.5-6

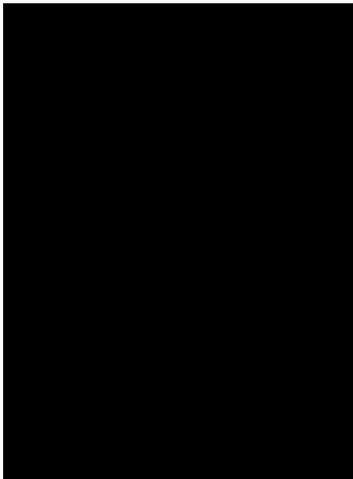


図 12 《白雲恵暁像紙形》  
紙本墨画、13.5×9.5cm  
京都 栗棘庵  
(『京都五山禅の文化展 足利義満  
六百年御忌記念』東京国立博物館,  
九州国立博物館,日本経済新聞  
社,2007-7)

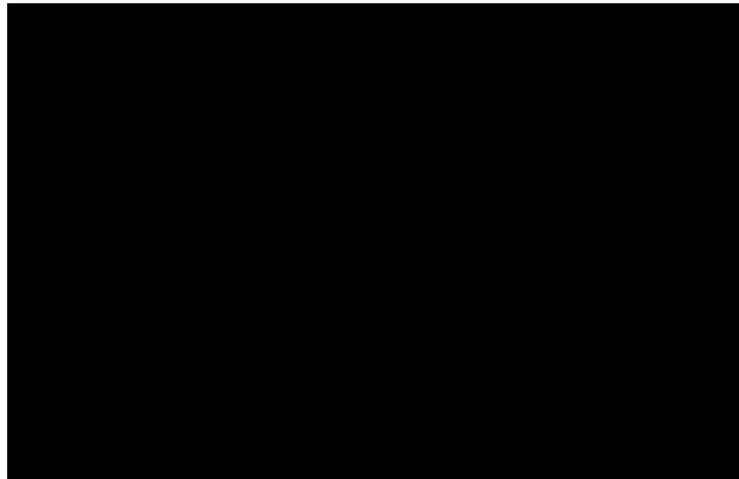


図 13 《三条西実隆像紙形》  
紙本墨画、41.2×25.8cm  
東京大学史料編纂所  
(東京大学 SHIPS Image Viewer  
[https://clioimg.hi.u-  
tokyo.ac.jp/viewer/report/view/idata/000/0480/3/00000003](https://clioimg.hi.u-tokyo.ac.jp/viewer/report/view/idata/000/0480/3/00000003))

なお、紙形という言葉については平田寛氏が絵様という語句とともに考察し、鎌倉時代頃から主に仏画制作に関連して史料中にみられるようになる言葉であり、それが絵師の間で継承される本格的な仏画制作のための下絵であることを明らかにした<sup>27</sup>。その後、仏画制作における紙形の特徴や用法、相伝の方法については内田啓一氏が詳細に考察をしている。また、内田氏は、仏画の「紙形」が、肖像画の「紙形」と同一の意味を持つのかどうかについても触れ、実在の人物や影響した尊像、あるいは着色画など、何であれ「なんらかの方法を用いて対象物に忠実に写したもの」が「紙形」であるとしている<sup>28</sup>。

谷氏による論考ののち、他の紙形の作例に関する論考や、狩野派や土佐派といった画系での粉本の利用に関して研究が行われてきた。例えば、《蜷川親元像》(図 14) に関しては相沢正彦氏による詳細な研究があり、この作品が谷氏のいうところの第二紙形であることや、実隆像との表現の類似から光信の筆と考えられることが明らかにされた。また、後藤耕二氏は「粉本を巡る断章」で、福岡県立美術館が所蔵する《尾形家絵画資料》に含まれる肖像粉本に触れられ、焼筆の跡や胡粉を使った修正の跡といった、実際の制作現場の様子を述べている<sup>29</sup>。《尾形家絵画史料》のような、絵師の家系に蓄積された粉本の中には、

<sup>27</sup> 平田寛「絵様と紙形」『國華』(1015),國華社,pp.5-11

<sup>28</sup> 内田 啓一「紙形に関する一考察」MUSEUM (491), 東京国立博物館,1992-2,pp.23-24

<sup>29</sup> 後藤耕二「粉本を巡る断章」『尾形家絵画資料』目録編,福岡県立美術館,西日本文化協会,1986-3,p.593



図 14 《蜷川親元像紙形》  
紙本墨画淡彩 17.5×17.5cm  
国立公文書館 内閣文庫  
（『室町時代の肖像画』奈良国立博物館編,奈良国立博物館,2000）



図 15 《武家肖像》  
紙本墨画 48.7×32.3cm  
京都市立芸術大学芸術資料館  
（榎原吉郎, 松尾芳樹『土佐家の肖像粉本 像と影』京都書院,1998-4）

肖像画制作の際の写生や、紙形を貼り付けた下図が含まれていることがあり、紙形の実際の使用の様子を見ることができる貴重な史料である。なかでも、京都市立芸術大学芸術資料館が所蔵する《土佐派絵画資料》は、土佐派に蓄積された中世末期から明治時代に至るまでの粉本類で、紙形を張り込んだ「肖像画帖」も残されている<sup>30</sup>（図 15、図 16）。このようにして蓄積された紙形は、代々の絵師によって遺像制作や技法の継承のための資産として運用され、肖像画を得意とする画系の維持を有利にしたことが指摘されている<sup>31</sup>。

また、近年には影山純男氏によって吉川資料館所蔵《吉川元長像》（図 17）と、《吉川元長自画像》（図 18）に関する詳細な論考がなされた<sup>32</sup>。像主の吉川元長は桃山時代の武将であり、2つの作品はどちらも梅花の下の岩座に座した元長が描かれる。影山氏は、《吉川元長自画像》について、文献資料<sup>33</sup>と作品の表現技法から、この自画像が肖像画制作にあ

<sup>30</sup> 榎原吉郎, 松尾芳樹『土佐家の肖像粉本 像と影』京都書院,1998-4,1998

<sup>31</sup> 松尾芳樹「像と影」,1998,pp.328-329,榎原吉郎, 松尾芳樹『土佐家の肖像粉本 像と影』京都書院,1998-4,1998

<sup>32</sup> 影山純夫「吉川史料館所蔵「吉川元長像」」『國華』(1478),國華社,p43-50,2018-12

<sup>33</sup> 『吉川家文書別集』に含まれる、この自画像に触れたと思われる文書。

「先度者御出申承、于今日出候、御歸之時者、少氣悪候て臥居候て、不懸御目候、慮外候、將又、彼像之下かき懸御目候、可然ハト大ニ懸てかゝせられ候て可給候、奉頼候、悪候ハん處をハ御直し候へく候、又環之せい二つ進之候、是も能々御分別可有御詔候、恐惶かしく 以徹座下 黙然（一八六）」

たつて、像主と画家である狩野松栄<sup>34</sup>が図像の相談をするために描かれた下書きであることを明らかにした。画家はこの下書きから起こした下図を作成し、写生による紙形を組み合わせて本画を完成させたと思われ、また文献資料（註 33 参照）には下書きを見せて「悪いところはなおしてほしい」とあるなど、『蔭涼軒日録』の亀泉集証の寿像制作のときと同様に、像主が積極的に自らの肖像画制作に関与していた様子がうかがえる。

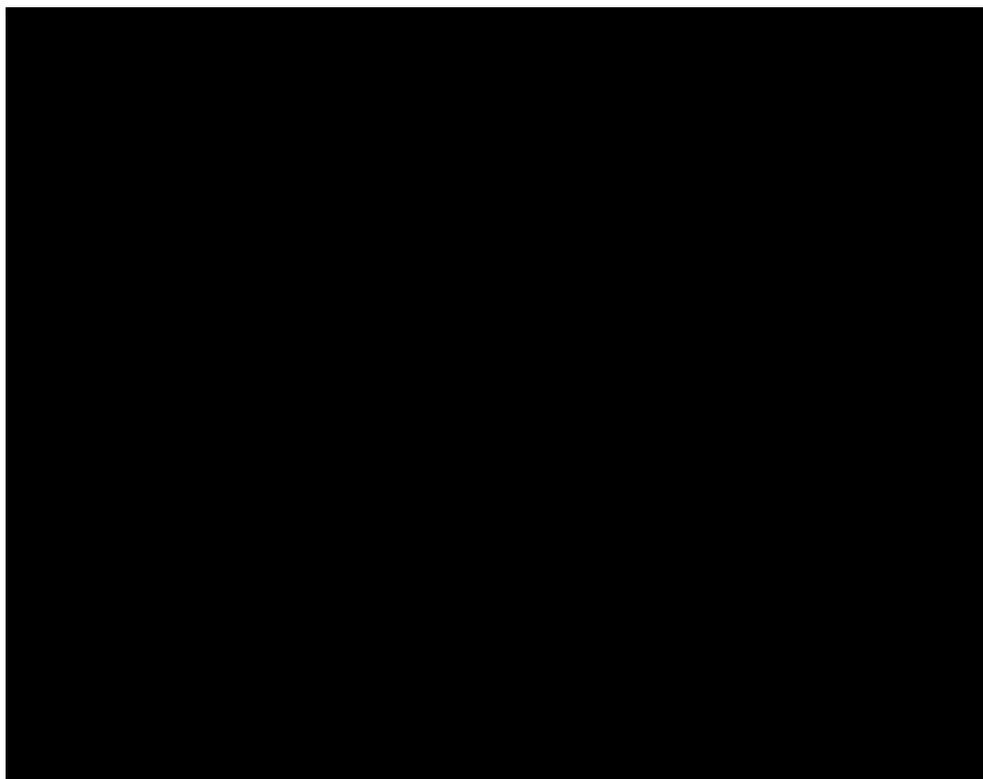


図 16 《肖像画帖》

紙本淡彩（帖）22.3×15.8cm

京都市立芸術大学芸術資料館

（榊原吉郎、松尾芳樹『土佐家の肖像粉本 像と影』京都書院,1998-4）

---

影山氏は、「彼像とあることや袈裟の環について触れていることからみて、袈裟を着けた人物画について触れていることは間違いない。しかも下書きを見せて悪いところはなおしてほしいというのであるから、絵師に対する注文を含む書状と考えざるを得ない」と指摘する。

<sup>34</sup> 影山氏は《吉川元長像》の作者が、文献資料と表現技法の特徴から、本作品が狩野松栄の筆である可能性が高いことを明らかにした。狩野松栄は安土桃山時代の狩野派の絵師で、狩野元信の三男にあたる。

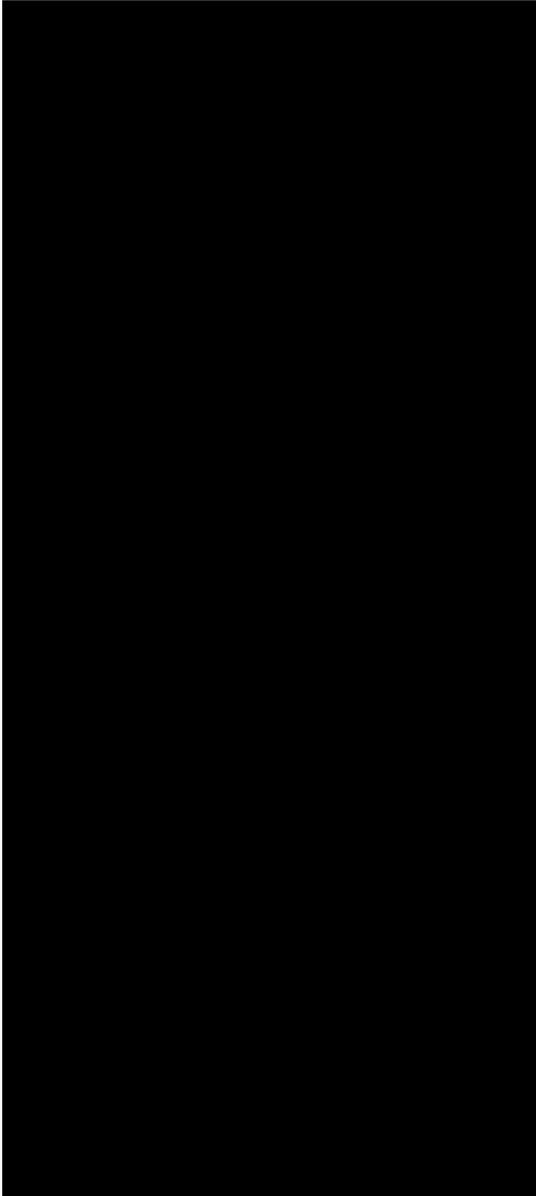
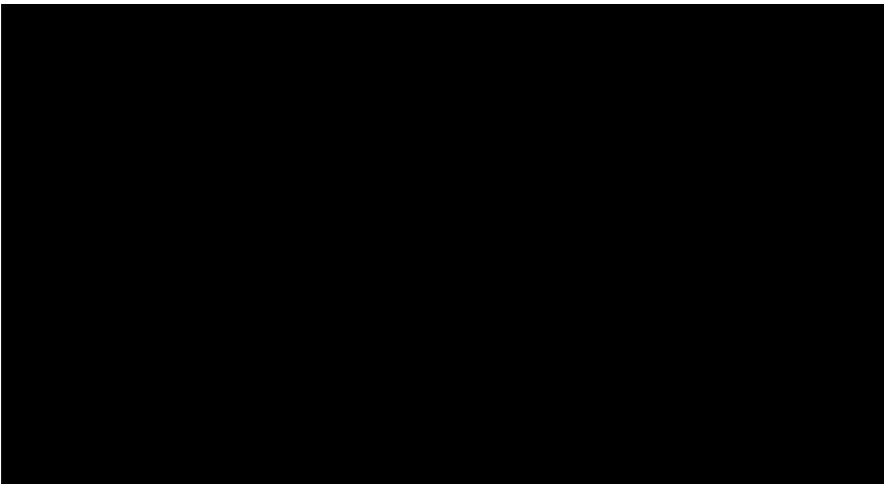


図 17 《吉川元長像》  
紙本着色 74.8×31.5cm  
吉川資料館  
(川上潤『武家の肖像（日本の美術, No.385）』至文堂, 1998-6)

図 18 《吉川元長像自画像》  
紙本墨画  
吉川資料館  
(影山純夫「吉川史料館所蔵「吉川元長像」」『國華』(1478), 國華社, p43-50, 2018-12)



ここまで、主に日本の大和絵系の肖像画における紙形の利用についてみてきたが、宋元時代の中国においても、紙形を使った肖像画制作の技法は広く行われていた。

紙形の問題に関連がある中国の肖像画作品としては、まず本研究の研究対象作品である中峰明本の頂相がある。井手誠之輔氏は現存する中峰明本の自賛像の面貌部の大きさが近いことと、元代の杭州では妙行寺に頂相が集積され、一種の図像センターとして機能していたことを傍証として、中峰の近辺に彼の頂相制作に用いる紙形を管理する集団がいた可能性を指摘している<sup>35</sup>。そのほか頂相では、中峰明本像と同じ元代の作例である海蔵院蔵《虎関師鍊像》(図 19、図 20)や、時代は下るが明時代の作例で、共通する紙形を使って描かれたと考えられている《策彦周良像》(図 21、図 22)など、紙形を共有する複数の現存作例がある。この2つの作品については第3節で詳しく触れるが、例えば《虎関師鍊像》は日本で制作した紙形を元国に持ち込み、当地で画工を募って制作された作品と考えられている。海老根聰郎氏は、この作品の様式や表現技法は中国の民間肖像工によるもので、彼らにとって紙形だけを使って頂相の本画を制作することはたやすいことであったと指摘する<sup>36</sup>。



図 19 《虎関師鍊像》  
絹本着色 122.0×57.0cm  
鏡堂筆 康永二年(1343)自賛  
中国・元時代 14世紀 京都 海蔵院  
(『京都五山禅の文化展 足利義満六百年御忌記念』東京国立博物館,九州国立博物館,日本経済新聞社,2007-7)

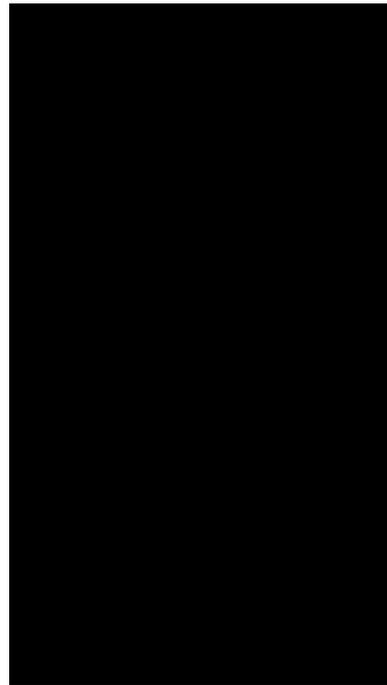


図 20 《虎関師鍊像》  
絹本着色 144.0×75.0cm  
鏡堂筆 康永二年(1343)自賛  
中国・元時代 14世紀 京都 海蔵院  
(今泉淑夫,早苗憲生編著「本覚国師虎関師鍊禅師」東福寺派海蔵院, 1995-6)

<sup>35</sup> 井手誠之輔「中峰明本自賛像をめぐる」美術研究(343),東京文化財研究所,1989-2,pp.111-112

<sup>36</sup> 海老根聰郎「海蔵院蔵虎関師鍊像」『國華』(1218),國華社,1997-4,p.28



図 21 《策彦周良像》徳雲山人賛  
絹本著色 137.4×571cm  
京都 妙智院

図 22 《策彦周良像》柯雨窓賛  
絹本著色 125.1×493cm  
京都 妙智院

(図版はいずれも『聖地寧波 日本仏教 1300 年の源流 すべてはここからやって来た』奈良国立博物館編,奈良国立博物館,2009-7)

頂相以外の作例では、《元人名賢四像卷》(図 23) のように、「小像」と呼ばれる小さな白描風の肖像画にも紙形の使用が指摘されている。本作品は伊藤大輔氏による詳細な論考があるので、それに基づいて概要を述べる。まず、像主である 4 人の士大夫、呉澄・虞集・欧陽玄・掲傒欺は、江西行省を中心とした同郷人であった。顔貌の表現技法から民間の肖像画工の手によるものであり、先輩格である呉澄の死にあたって記念となる肖像画がつけられたと考えられるという。伊藤氏は前半の二人の顔貌が整った描線で描かれるのに対して、後半の二人は描線を引き重ねたような表現になっていることに着目し、「この画卷が欧陽玄、掲傒欺に近いところで制作され、彼等の顔貌のスケッチが行われる一方で、呉澄と虞集に関しては、両者が対看写照できない状態にあり、既存の肖像画を一種の紙形として写したことをうかがわせる<sup>37)</sup>」と指摘している。

<sup>37)</sup> 伊藤大輔『肖像画の時代 中世形成期における絵画の思想的深層』名古屋大学出版会,2011-12,p.208



図 23 《元人名賢四像卷》

紙本墨画淡彩 28.6×76.2cm

中国・元時代

シンシナティ美術館

(伊藤大輔「元人名賢四像圖卷」『國華』(1255),國華社, p.45-47, 2000-5)

中国の紙形の現存作例としては、明清時代の肖像画粉本がある。(図 24 図 25、図 26、図 27、) 多くは像主の頭部から首・肩にかけてが真正面から見た形で描かれ、彩色が施されている。このうち、明末清初の民間画工の肖像粉本である『追容像譜』は、早世した両親の肖像画が必要となった時に、この肖像画稿集の中から注文主の記憶を頼りに似た顔のパーツを選び出すのにも使用されたという<sup>38</sup>。このような小稿は「喜容」「底祥」などと呼ばれた<sup>39</sup>。

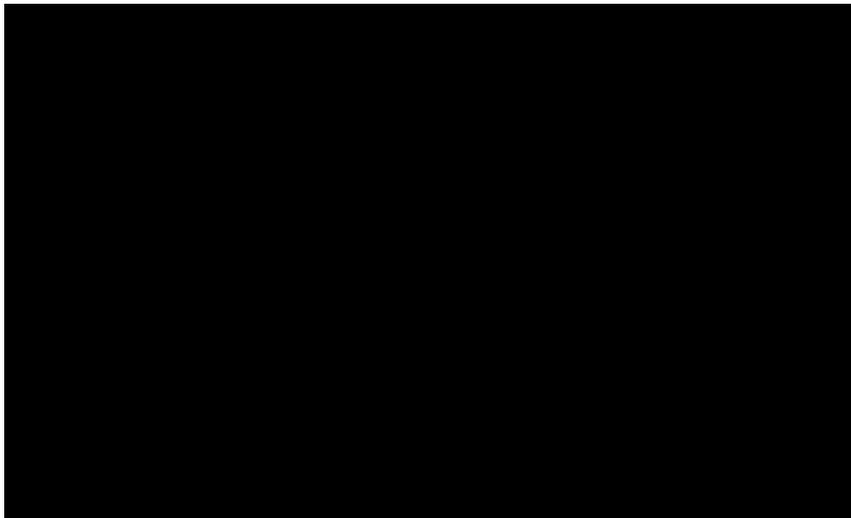


図 24 《SIGN BOARD, PORTRAIT PAINTER'S》

紙本、絹本著色 92.7×53.2cm

American Museum of Natural History, New York, ASIAN ETHNOGRAPHIC COLLECTION

(『*Gesichter Chinas*』 Ruitenbeek, Imhof Verlag, 2017-11)

<sup>38</sup> 黄永松『中國民間肖像畫』下卷,漢聲雜誌社,漢聲雜誌 64 期,1994-4 p5

<sup>39</sup> 秦岭云『民間画工史料』人民美術出版社,2018-10,p.134

石谷風『徽州容像藝術』安徽美術出版社,2001-1,序文



図 25 《容像底祥》(明代)  
中国・明清時代  
石谷風 蔵  
(石谷風『徽州容像藝術』安徽美術出版社,2001-1)

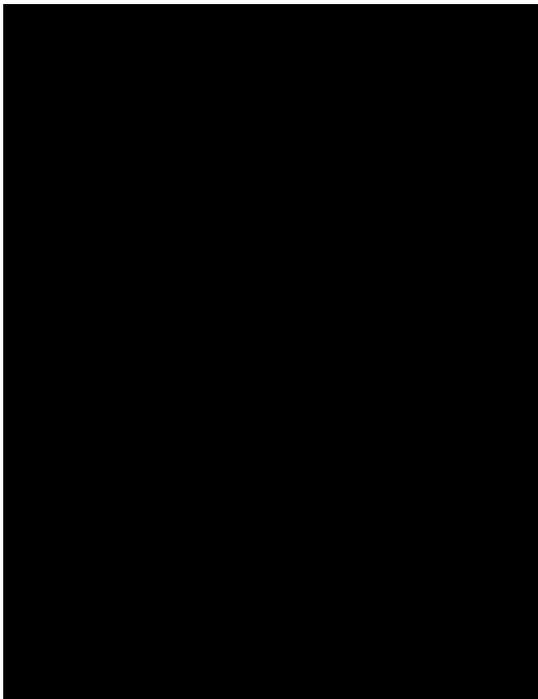


図 26 《追容像譜》  
中国・明、清時代  
王達弗 蔵  
(黄永松『中國民間肖像畫』漢聲雜誌社,漢聲  
雜誌 63 期-64 期,1994-3,1994-4)

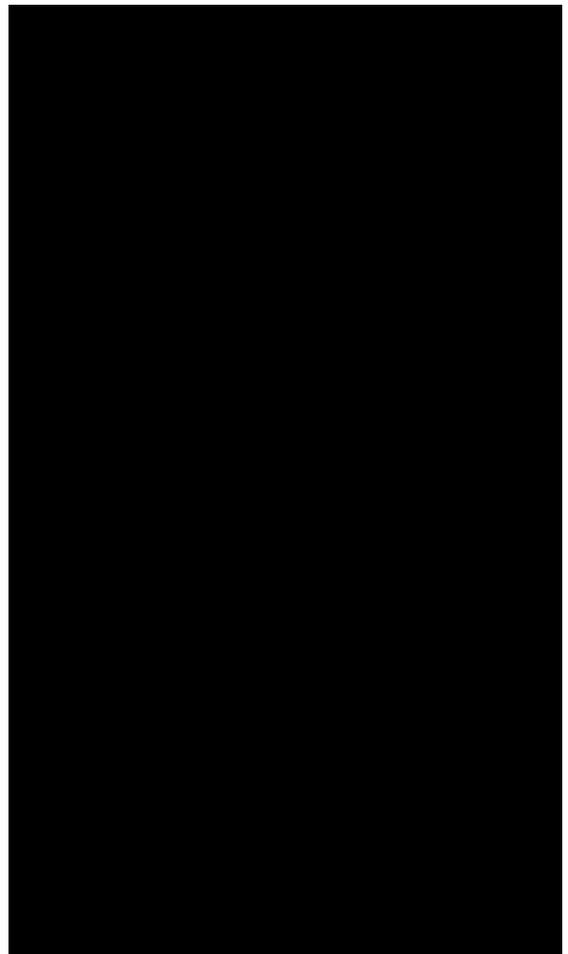


図 27 《百寿臉譜》  
中国・清時代 (19 世紀) 30×17.7cm  
(台紙)  
ミュンヘン五大陸博物館  
(『*Gesichter Chinas*』Ruitenbeek,Imhof  
Verlag,2017-11)

また、文献的には元代の『写像秘訣』、清代の『伝神秘要』、『写真秘訣』などの民間肖像画工による肖像画論の内容から、紙形の使用を推測することができる。例えば『写像秘訣』にある「収放用九宮格法<sup>40</sup>」はマス目を使った拡大縮小の技法で、その内容はまず縦横が9×9マスになるように線を引き、その内側に額から顎までの面部を描いて、拡大縮小のための補助線とする、というものである。この技法については第3節でも触れるが、マス目を用いた拡大縮小技法は肖像画に限らず様々なジャンルの絵画で利用されており、類似した方法は清代の蔣驥による肖像画論『伝神秘要』にも紹介されている<sup>41</sup>。該当部分の冒頭は「人家の遺像は単一の肖像、あるいは兩代、三代、五代と甚だ多く、その間での大小は同じではない」と始まり、肖像画家にとって紙形の拡大縮小は避けては通れない作業だったことが伺えて興味深い。『写像秘訣』と『伝神秘要』では著述された年代が離れているが、宋元時代にも儀礼で使用するような大幅の頂相から、《元人名賢四像卷》のような小像まで、様々な大きさの肖像画が制作されていたことは現存作例から明らかである。

また、中峰明本の頂相のような一人の像主に対して様々な図像の肖像画を製作する場合にも、紙形を拡大縮小しながら転用する技法が必要だったと考えられる。

ここまで挙げた例は主に民間肖像画に関連するものだが、紙形技法は肖像画制作上のメリットが大きいことから、画人の所属や階層を超えて様々な方法で利用されていたと考えられる。たとえば塚本麿充氏は泉涌寺像《道宣律師像・元照律師像》について、この作品が杭州の宮廷の画事も司るような集団によって制作されたことを明らかにし、南宋宮廷画院の状況について、「宮廷の作業を行っていた画師たちが同時にこのような、仏教寺院で使用される大幅を描くことも十分にあり得る」と指摘している。また、紙形が専門分野が異なる画家達の合作を仲立ちする存在として利用された結果が、大徳寺所蔵《五百羅漢図》の画中に描かれる実在した僧侶と考えられる人物<sup>42</sup>や、先述した《麓村高逸図》のような作例とも考えられる。

---

<sup>40</sup> 王繹『写像秘訣』「収放用九宮格法」：「作書九宮九九八十一格、收小即所以放大、將全面暉格畫於大九宮格内、上頂髮際、下齊地角、即用小九宮一個收小、便絲毫不爽。格須斬方。九宮格收放法、只以能畫後用之、若初學當熟悉起手訣、目力方准。」

<sup>41</sup> 蔣驥『伝神秘要』、「臚像法」：「人家遺像至多、每欲彙為一軸、或一兩代、或三五代、其間或大或小不一、大則取之、小則放之、総要一樣其法。…」

<sup>42</sup> 『大徳寺伝来五百羅漢図』奈良国立博物館、東京文化財研究所、思文閣出版、2014-5、p.11、「勸進五百羅漢」解説など。

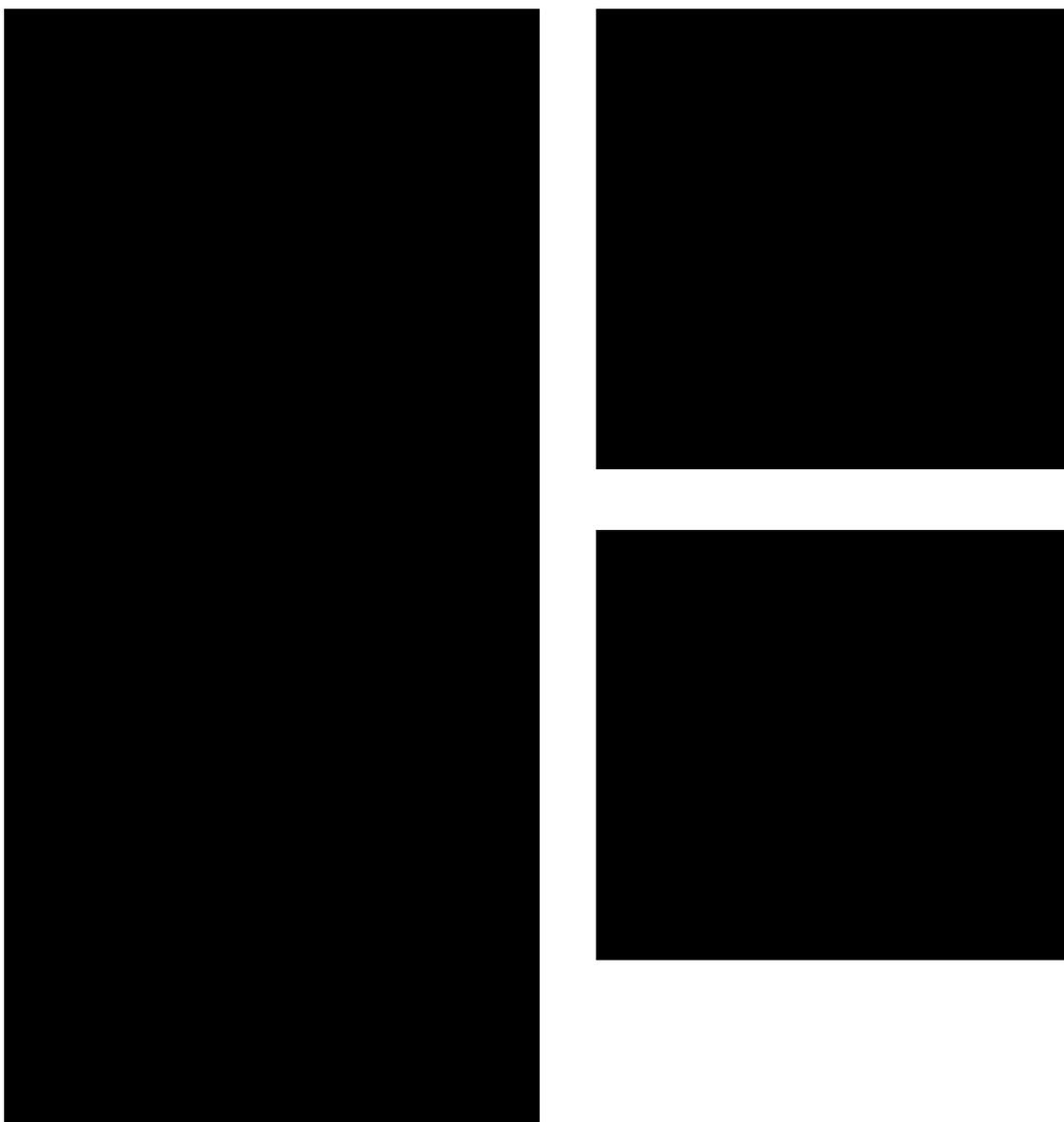


図 28 《五百羅漢図》のうち「勸進五百羅漢」(全体・部分)

京都 大徳寺 111.5×53.1cm

中国・南宋時代(1178~88)頃

(『大徳寺伝来五百羅漢図』奈良国立博物館,東京文化財研究所,思文閣出版,2014-5)

## 第2節 写生の技術

中峰明本の頂相が描かれた元代には、肖像画制作のための写生はどのような理念に基づき、またどのような技術が用いられていたのかを考察する。まず、『写像秘訣』を中心とした中国の肖像画論から写生の技法を考察する。次に宋・元代の肖像画の表現と、画論の内容との比較検討を行う。

### 伝神論の発達

中国肖像画では、魏晋南北朝以降“以形写神”、“伝神写照”といった理論が提唱され、人物の外形と、内面の精神性が不可分の関係にあるという考えが重視された。中でも、顧愷之（344頃-406頃）の画論は後世に大きな影響を与えた。

顧愷之は中国東晋の画家で、才絶、画絶、癡絶をもって三絶と称され、肖像画の名手とされる。顧愷之の伝記や画論は、中国唐代の張彦遠が著した画論・画史の著作である『歴代名画記』に引用されている。顧愷之の模写論である『論画』によれば、人の頭部を写す際にはゆっくりと線を引かなければならず、すこしでも線の幅や形が変わると、像の神気が変化してしまう。また、形をもって神を写すときには実対、すなわち実際にその人物と対面している感覚がなければ、生氣を得られない。表面的な写実にとどまらず、対象物の内在性を把握して神氣を得ることが人物画の要点だという<sup>43</sup>。また、「伝神の写照は正に阿堵（眼睛）にあり」という言葉から、人物画では瞳の表現が特に重要だとも考えていた。

顧愷之の主張の要点は、まず精神を写すには正確に形態を把握することが必要であり、特に瞳の表現は最も重要であるということ。同時に像主の内面性を描きださねば神氣は得られず、像主の様子をよく観察して自然に注目しなくてはならないということである<sup>44</sup>。

<sup>43</sup> 顧愷之『論画』：「寫自頸已上、寧遲而不雋、不使遠而有失。其於諸像、則像各異迹。皆令新迹彌舊本。若長短剛軟、深淺廣狹、與點睛之節、上下大小、醜薄有一毫、小失則神氣、與之俱變矣。（中略）凡生人亡有手揖眼視、而前亡所對看、以形寫神。而空其實對、莖生之用乖、傳神之趨失矣。空其實對、則大失。對而不正、則小失。不可不察也。一像之明昧、不若悟對之通神也。」  
（人物の）頭より上を写すには寧遅にして雋ならざるあり。遠くして失しあらしめざる（べし）。其の諸像に於ては即ち像各々迹を異にす。皆新迹をして舊本に彌らしむ。若し（模写に際し）長短剛軟、深淺広狭と点睛の節、上下大小濃薄とに（於て）一毫の小失あるも則ち神氣はこれと俱に變ず。（中略）凡そ生人は手揖、眼視有ることなくば前に対する所の者を（認識し得ること）亡し。（凡そ絵面に於ては）形を以てて神を写す。而も其の實對を空しうすれば莖生の用は乖り、伝神の趣は失ふ。其の實對を空しうすれば則ち大失し、對して正しからざれば則ち小失す。察せざるべからざるなり、（されば、）一像の明昧は悟對の通神なるには若かざるなり。（岩波文庫版『歴代名画記』による）

<sup>44</sup> 『論画』に記された顧愷之の画論をはじめ、蔣驥『伝神秘要』、王繹『写像秘訣』といった中国の肖像画論に関しては、松尾芳樹氏が『土佐家の肖像粉本 像と影』（京都書院、1998-4）収録の「像と影」で、土佐派の肖像画論との関係を詳しく論考されている。

顧愷之の画論は張彦遠の『歴代名画記』に記録され、後世に大きな影響を与えた。宋代の著名な文人である蘇軾（1037-1101）による画論『伝神記』では、灯火で壁に映し出された自らの影の観察から、瞳の次に顔の骨格が重要であると述べている<sup>45</sup>。

また、蘇軾は「伝神と與相は1つの道にある。その人の自然な姿を得ようとするならば、まずは衆人の中にいる様子を観察しなければならない。衣冠を整え、一点を注視してじっと座る人に、どうして天真の姿が見られようか」と述べている<sup>46</sup>。

特に後半部分に関して、海老根聰郎氏は同様の批判が陳造(1130-1203)、劉岳申(1260-1346)、王繹(14世紀)らによってもなされており、当事そのような肖像画が「職業画工によって大量に制作され」ていたことを指摘している<sup>47</sup>。

### 『写像秘訣』の技法

元代になると、前述した『写像秘訣』が登場する。『写像秘訣』は『南村輟耕録』11巻に記録された、肖像画の制作理論と筆墨技法を完備した中国で初めての肖像画の理論書である。作者の王繹については『写像秘訣』の前文に記述があり<sup>48</sup>、海老根聰郎氏による訳文を以下に引用する<sup>49</sup>。

彼とは忘年の友だったという陶宗儀の『輟耕録』によれば、王繹は字を思善、號を痴絶生という。本貫は、本図巻に倪瓚が嚴陵と記すように、睦<sup>50</sup>（浙江省嚴州府）であるが、杭州城の東、新門の近くに居住していた。父の曄は元曲の脚本家だったらしい。至正五年(1345)、葉廣居という春秋学者が近くで教授しており、当時30歳だった陶宗儀は、李孝光とともに葉氏を訪ね、その生徒の中にいた王繹と出会った。彼は12、3歳だったが、すでに画をよくし、肖像画に秀でているというので、李孝光の肖像を描かせたところ良い出来で、李氏の激賞をえたという。その後、蘇州の顧達という画家について肖像画を学び、腕をあげ、とくに小像に巧みだったという。

<sup>45</sup> 蘇軾『伝神記』：「傳神之難在目，顧虎頭云：「傳神寫影，都在阿堵中。」其次在顴頰。吾嘗於燈下「顧自見頰影，使人就壁摸之，不作眉目，見者皆失笑，知其爲吾也。」

<sup>46</sup> 蘇軾『伝神記』「傳神與相一道，欲得其人之天，法當於衆中陰察之。今乃使人具衣冠坐，注視一物，彼方斂容自持，豈復見其天乎？」

<sup>47</sup> 海老根聰郎「頂相瑣談-造形主体をめぐって」大和文華（115），大和文華館，2006-8,p.4-5

<sup>48</sup> 陶宗儀『南村輟耕録』巻11：「寫像秘訣王思善釋自號癡絶生。其先睦人，居杭之新門，篤志好學，雅有才思。至正乙酉間，攜李葉居仲廣居寓思善之東里，教授。餘從永嘉李五峰先生孝光往訪之，時思善在諸生中，年方十二三，已能丹青，亦解寫真。先生即俾作一圓光小像，面部僅大如錢，而宛然無毫發異。先生喜，作文以華之。爾後餘復託交於非惟人日華形，遂與思善爲忘年友。思善繼得吳中顧周道遠緒言開發，益造精微，是故於小像特妙。其尊貌人之形似，抑且得人之神氣。嘗授餘秘訣并采繪法，今著於此，與好事者共之。」

<sup>49</sup> 海老根聰郎「王繹・倪瓚筆楊竹西小像図巻」『國華』（1255），國華社，2000-5,p.38

<sup>50</sup> 睦州。中国にかつて存在した州。

王繹の生年は 1332-1333 年と推測されており<sup>51</sup>、『南村輟耕録』に関しては序文が書かれたのが 1366 年であるため、『写像秘訣』は王繹が 30 歳前後の時の画論ということになり、中峰明本が活躍した時期から数十年後に書かれた貴重な文献資料である。

画論は「写像秘訣」「采繪法」「寫真古訣」「収放用九宮格法」の 4 項目からなり、「写像秘訣」では肖像画制作の要点を述べ、「采繪法」では彩色方法、「寫真古訣」では顔貌の形態把握の方法、「収放用九宮格法」ではマス目を使った拡大縮小方法が述べられる。

なお、「采繪法」については『南村輟耕録』選者の陶宗儀によって収集されたことは確実だが、王繹によるものとは限らないという指摘がある<sup>52</sup>。本論文では、「采繪法」は元刻本の出版時点で『南村輟耕録』に収録されていることが確実であることから、元代の肖像画技法に関する資料としてそのまま参照する。

まず、「写像秘訣」の項の内容を確認する。この項は小川陽一氏が「明清の肖像画と人相術—明清小説研究の一環として—」（東北大學中國語學文學論集（4）,東北大学中国文学研究会, p49-62,1999-11）のなかで現代語に訳しており、以下に引用する<sup>53</sup>。

肖像画を描くには、人相術に通じていなければならない。人の顔の部位と五嶽四瀆とはそれぞれ等しくはないが、自然に対応するところがあり、四時ときどきで気色も異なる。人は声をあげて談話する間に、その本性が現れる。こちらではそれを静かに探し求めて、ひそかに心中で認識し、目を閉じれば目に浮かび、筆を置けば筆の底にあるようにせよ。その上で薄墨で輪郭を定めて、積み重ねていく。（この二句難解。訳文は当て推量）まず蘭台・庭尉、次に鼻準。鼻準が済んだら、これを中心とする。山根が高い場合には、印堂から一筆で描き、低い場合には眼堂から一筆で描く。高くも低くもなく、八九分の場合には、側面から描け（この二句意味不明）。その次に人中・口・眼堂・眼・眉・額・頬・髪際・耳・鬢・頭、次に打圈する。打圈とは面部のことである。必ずこのように一つ一つ描いていけば、少しの失敗もないであろう。近頃の俗工どもは、琴柱に膠する類で、変通の道を心得ず、いつも襟を正して正座し、土人形のような姿勢をさせ

<sup>51</sup> 李娟「王繹《写像秘訣》版本考釈及相關意義」數位時尚(新視覚芸術),江蘇省廣播電視總台;數位時尚雜誌社,2014-2,p.67

<sup>52</sup> 李娟「王繹《写像秘訣》版本考釈及相關意義」數位時尚(新視覚芸術),江蘇省廣播電視總台;數位時尚雜誌社,2014-2,p.67。「采繪法」はあくまで『写像秘訣』の次の項であるだけで、王繹の述べたものと断定することはできないとし、『南村輟耕録』の著者である陶宗儀は書画家の家系で、家学のために絵画制作技法を収集する必要があったことが指摘されている。

<sup>53</sup> 小川陽一「明清の肖像画と人相術：明清小説研究の一環として」東北大學中國語學文學論集(4),東北大学中国文学研究会,1999-11,p.50

て描くものと心得ている。そのために万に一つも成功しないが、それは当然のことである。私にもどうしようもない。(小川陽一氏翻訳)<sup>54</sup>

王繹はまず相法（人相術）の重要性を述べる。人相術とは、顔や身体の形を観察して人の運命の吉凶を占う方法で、中国では古くから民間に浸透していた。小川氏は人相術が肖像画論に影響を与えただけでなく、描かれた肖像画作品が人相術の視点で鑑賞されている例についても指摘している<sup>55</sup>。次にモデルの自然な姿を捉えることを心がけるよう述べたのち、実際に蘭台や庭尉といった人相術の用語を用いて、人の顔を描く手順について続けて述べた後、最後に近年の“俗工”が、変通の道を知らず、襟を正して正座した“泥塑人”すなわち土人形のような肖像画を描いていることを批判して締めくくる。

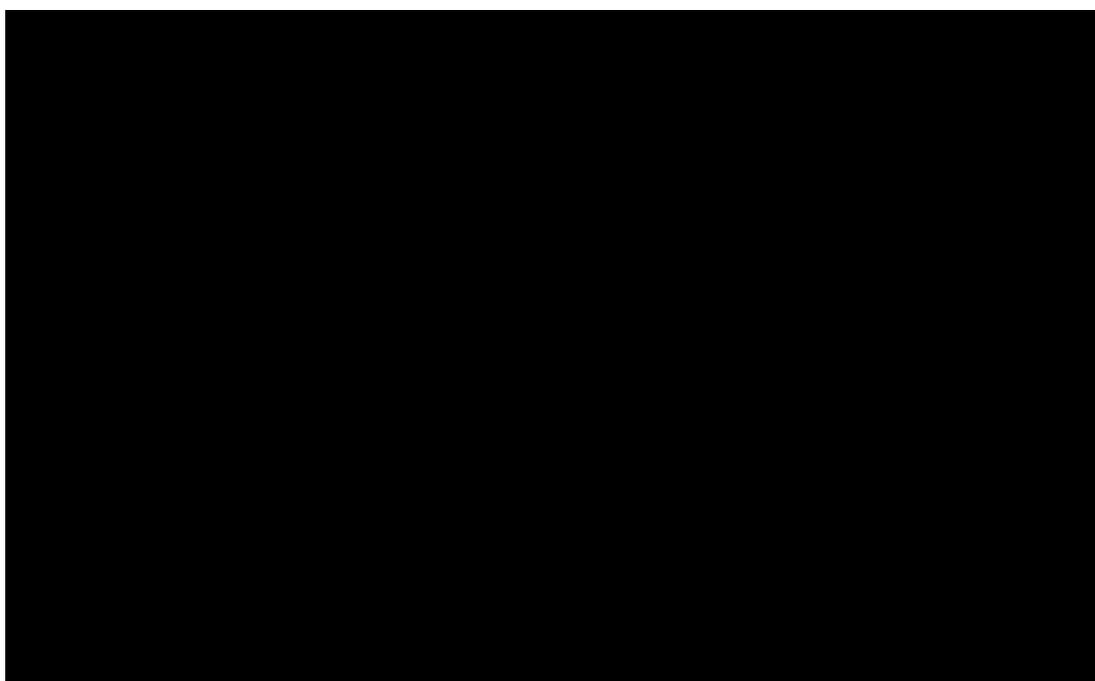


図 29 清代・丁皋『伝神心領』王起龍抄本 挿図 \* 『伝神心領』は『写真秘訣』の別名である。(石谷風『徽州容像藝術』安徽美術出版社,2001-1)

<sup>54</sup> 『写真秘訣』：凡寫像須通曉相法。蓋人之面貌部位、與夫五嶽四瀆、各各不侔、自有相對照處、而四時氣色亦異。彼方叫嘯談話之間、本真性情發見。默識於心、閉目如在目前、放筆如在筆底。然後以淡墨霸定、逐旋積起、先蘭台庭尉、次鼻準、鼻準既成、以之為主。若山根高、取印堂邊一筆下來、或不高不低、在乎八九分中、則側邊一筆下來、次人中、次口、次眼堂、次眼、次肩、次額、次頰、次髮際、次耳、次發、次頭、次打圈。打圈者、面部也。必宜如此、一一對去、庶幾無纖毫遺失。近代俗工膠柱鼓瑟、不知變通之道、必欲其正襟危坐如泥塑人、方乃傳寫、因是萬無一得、此又何足怪哉、吾不可奈何矣？

<sup>55</sup> 小川陽一「明清の肖像画と人相術：明清小説研究の一環として」東北大學中國語學文學論集(4),東北大学中国文学研究会,1999-11,p.49

『写像秘訣』の内容で注目されるのは、鼻を中心として外側に向かって描き進め、最後に輪郭線を決定するという写生の手順である。清代・丁皋『伝神心領』の挿図(図 29)を参考にしながら内容を確認すると、蘭台は向かって右の小鼻、庭尉は向かって左の小鼻、そのほか、鼻準は鼻筋、山根は鼻の付け根、印堂は眉間であり、眼堂に関しては記述がないが、目の上の窪んだ部分だと考えられる。また、最後の「打圈」とは、『伝神秘要』など他の肖像画論にもみられる言葉で、輪郭線を描くことだと思われる。筆者が学習してきた鉛筆や木炭でのデッサンでは、大まかな輪郭線のあたりの後に、目や口といった細部のパーツを描きこんでいくのが理想的な手順とされていたのとは対照的である。

顔の輪郭線の把握方法などについては、3つ目の項目「寫真古訣」にも記述がある。ここ面貌の形態把握方法が、人相術の用語を用いながらさらに詳細に述べられる。

寫真之法。先觀八格、次看三庭。眼橫五配、口約三勻。明其大局、好定寸分。

八格解：相之大概不外八格：田、由、國、用、目、甲、風、申八字。面扁方為田。上削下方為由。方者為國。上方下大為用。倒掛形長是目。上方下削為甲。腮闊為風。上削下尖為申。

三庭解：髮際至印堂為上庭，印堂至鼻準為中庭、鼻準下一筆至地角為下庭、謂之三庭。

五配三勻解：山根約一眼之位、兩魚尾約兩眼之位、共成五、謂之五配。兩頤約兩口之位、共成三、謂之三勻。

寫真之法。まず八格を觀察し、次に三庭を見る。目の横は五配、口は約三勻である。大局を明らかにしてから細部を定める。八格：顔の形はおよそ8種に分けられる。すなわち、田、由、國、用、目、甲、風、申の八字である。顔が四角を帯びたものが田。上が細く下が大きいものは由。四角いものが國。上が四角く末広がりなのは用。面長なのが目。上が大きく下が細いものが甲。額が広く、腮骨が出っ張っているものが風。上下が細く中間が大きいものが申である。三庭：髮際から印堂までが上庭、印堂から鼻準までが中庭、鼻準から地閣までが下庭。これを三庭という。五配三勻：山根の幅は眼一つ分、両方の魚尾（目尻）から外側はおよそ眼二つ分である。合わせて五になり、これが五配である。顎（えら）はどちらも口一つ分の幅である。合わせて三になり、これが三均である。

「写像秘訣」と「寫眞古訣」の内容に基づいて写生の手順を想像すると、まず顔の全体の形を確認した後に、鼻筋を基準として額から顎までの長さを目測する。「三庭」は人相学では均等にバランスが取れていることが好相とされるため、鼻筋の長さの三倍が理想的な配分となる。その後目の横の幅、口の横幅、輪郭線の形を確認したのち、鼻から順に描き始める。次に口、目、眉、髪が生え際と描き進め、最後に八格に基づいて輪郭線を補う、という順序になる。顔を中心部から描き進めている事に関連しては、日本の作例にも《尾形家絵画資料》に含まれる、黒田之勝(1634-1663)の頭部下絵で、目鼻だけが描き残されているものがある(図30～図32)。なお清代の肖像画論では、輪郭線から描き始める方法が述べられているものもある<sup>56</sup>。

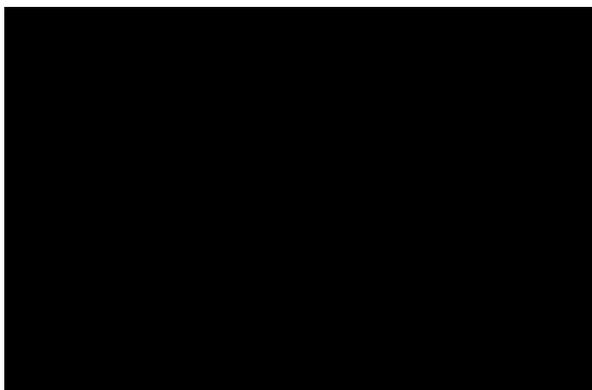


図30 《黒田之勝像》  
紙本墨画 27×40cm 頭部下絵  
(『尾形家絵画資料』福岡県立美術館,西日本文化協会,  
1986-3)

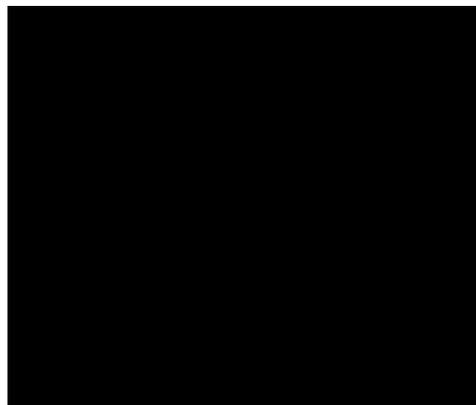


図31 《黒田之勝像》  
紙本墨画 27×35cm 焼筆使用  
(『尾形家絵画資料』福岡県立美術館,西日本  
文化協会,1986-3)

<sup>56</sup> 丁皋『写真秘訣』「附起稿先圈説」：画像先作一圈，即太極無極之始，消息甚大，如混沌未開，乾坤未奠，而此中天高地下，万物散殊，活潑潑地，氣象從此氤氳出來，則当未圈之先，必先以己之靈光与人之眉宇，互相凝結，然後因物賦物各肖其神。若但置一空圈于此，而後思若何安排？若何点綴，則所謂差之毫厘、失之千里，欲得其真，不亦難乎？

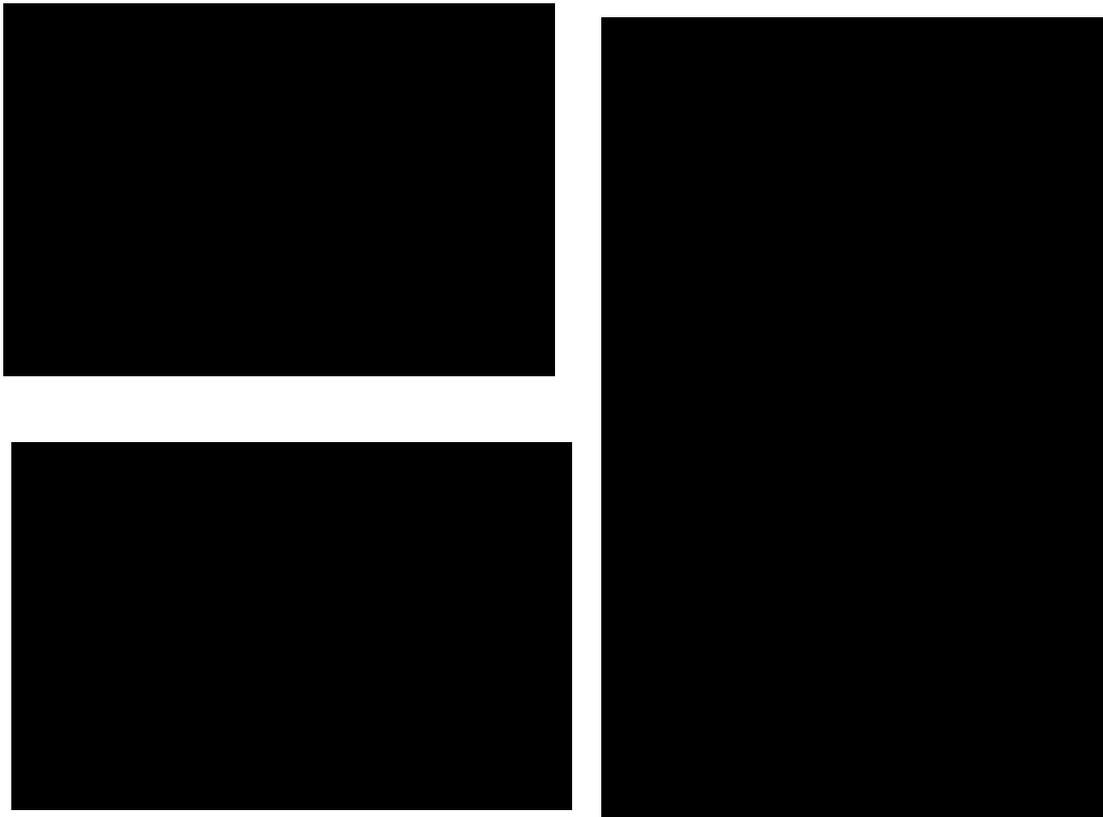


図 32 《黒田之勝像》

紙本著色 117×55cm 嘉永四年(1851)

頭部下絵(墨画)二紙附属(\*左図上下)

(『尾形家絵画資料』福岡県立美術館,西日本文化協会,1986-3)

また、『写像秘訣』の内容からは、分析的に面部を把握しながらもそれに固執せず、実際に像主を観察した結果を重んじるという王繹の肖像画制作の姿勢がうかがえる。

例えば「写像秘訣」の項の「人の顔の部位と五嶽四瀆<sup>57</sup>とではそれぞれ等しくはないが、自然に対応するところがあり、四時ときどきで気色も異なる」、「近頃の俗工どもは、琴柱に膠する類で、変通の道を心得ず…」という記述や、また「采繪法」の項でも、顔色の彩色に関して定法を述べた上で、「自分で顔色を見て足し引きをして用いればよく、この方法に固執する必要はない<sup>58</sup>」と述べている。

それでは写生の際、王繹は具体的に何を観察したのだろうか。この事に関して西上実氏による曾鯨の形態把握に関する指摘に示唆するところがある<sup>59</sup>。西上氏は張卿子像(図 33)の表現について、以下のように述べる。

<sup>57</sup> 中国の相法で、顔を大地に見立て、各部位を五嶽四瀆(中国の五大名山と四大河)に当てる考え。

<sup>58</sup> 王繹『写像秘訣』のうち「采繪法」:「已上看顔色清濁加減用、又不可執一也。」

<sup>59</sup> 西上実「黄檗画像の源流:曾鯨一派の頂相制作について」,『国際交流美術史研究会第12回:シンポジウム 東洋美術における写実』,国際交流美術史研究会,1994-3,pp.58-59

形態把握という面での曾鯨の特徴は、形態に歪み、揺らぎを持たせながら微妙に調和させて、対象の生動感を引き出している点にあります。曾鯨は像主を正面像として捉える場合がほとんどですが、しかし、よくみると、顔は必ずと言っていいほどほんの少し左右に降られており、耳や鼻は左右で大小・高低に差があります。天啓二年(1622)、杭州の医者を描いた張卿子像は、曾鯨の頂点を示す作品ですが、身体を中心線を軸に左右に回転するような動きが見られ、しかもそれは顔貌にまで及んでいます。

こうした揺らぎが看るものに生き生きとした律動感を印象付けるのです。顔の局部、局部をしっかりと見てゆくと本当はばらばらなのですが、それらを一体のものとして有機的に結びつけているのが、丁寧に塗り重ねられて筆跡を見せない量取りです。

曾鯨は、モデルの顔貌や身体の歪みを意識的に利用して生き生きとした律動感を表現したと言い、王繹が批判するような「襟を正して正座し、土人形のような姿勢」の肖像画とは相対するものである。王繹がいうところの「変通の道」は、こうした顔や体の左右の非対称性に着目して像主を観察し、それを作画に反映するということとは言えないだろうか。



図 33 《張卿子像軸》

絹本著色 縦 111.4×36.2cm

曾鯨筆 中国・明時代 天啓二年(1622)

浙江省博物館

(浙江省博物館収蔵品データベース)

<http://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/829zonghepingtaixhibit/829zonghepingtaixhibit>

『写像秘訣』を書いた王繹の作品として、白描肖像画である《楊竹西小像図巻》がある。この作品から、具体的な写生の技術についてさらに考察を行いたい。

はじめに《楊竹西小像図巻》の概要を述べると、台北北京博物院所蔵のこの作品は、人物を王繹が描き、竹石を倪瓚（1301—1374）が描いた作品である。像主の楊竹西は元松の松江の富豪で、文人の活動のパトロンの存在だった<sup>60</sup>。『南村輟耕録』に王繹が小像に長けたと記録があるように、この作品も人物の面部が5 cmにも満たない小さな作品である。

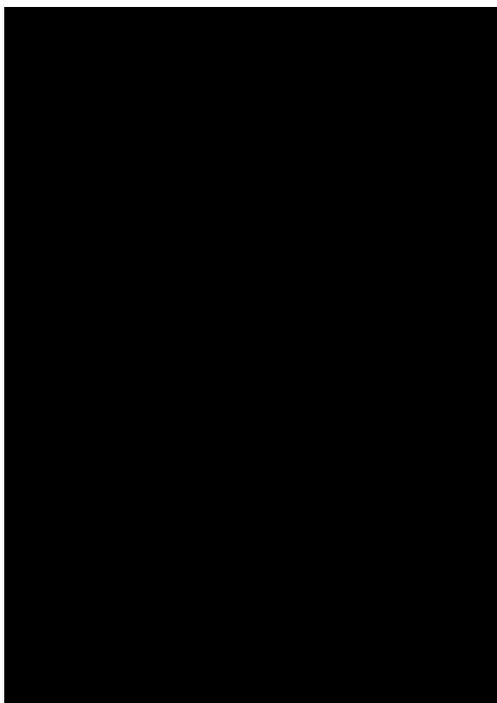
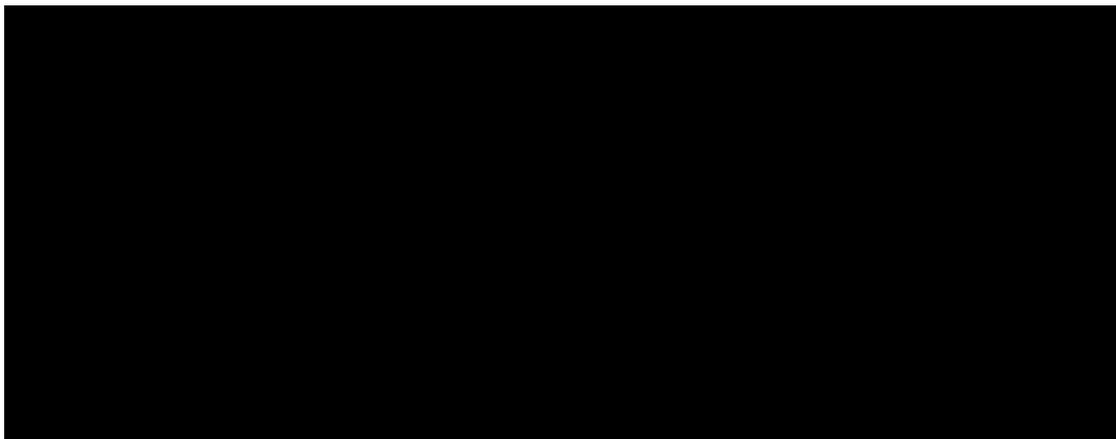


図 34 《楊竹西小像図巻》王繹・倪瓚筆  
紙本墨画 27.7×86.8cm  
中国・元時代  
故宮博物院  
（上、全体画像：『*Gesichter Chinas*』  
Ruitenbeek, Imhof Verlag, 2017-11、  
左、頭部拡大画像：故宮博物院画像データベース、  
<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228452.html>）

<sup>60</sup> 海老根聰郎「王繹・倪瓚筆楊竹西小像図巻」『國華』（1255）、國華社、2000-5、p.38

『写像秘訣』の中で具体的に言及される制作技法は

- ① 薄墨で輪郭を定めて、描き重ねていく。
- ② 鼻梁から描き始め、両小鼻、人中、口、両眼、眉、額、頬、髪際、耳、鬢、頭と描き進め、最後に輪郭線を描く。鼻が高い場合は眉間から、低い場合は目の間から線を引き、高くも低くもなく、正面寄りから描く場合は「側辺<sup>61</sup>」を一筆で描く。
- ③ 顔の各部位位置関係は、横幅は目の横幅の五倍で、えらは口の幅の三倍となる。

の大きく分けて3点だが、まず①については、《楊竹西小像》を観察すると確かに薄い薄墨を描き重ねて描かれていることが確認できる。顔貌部に関しては、一本の線で描かれている部分はほとんど見られない。墨の濃さは一定ではなく、やや濃い墨が用いられている部分もある。線は乾いた筆で引かれていて、暈しの表現は使われていない。また、手前側（向かって左側）の方がアクセント的な濃墨や、引き重ねられた線の数が多い。こうした左右の差は、線描引き重ねの表現が写生の痕跡であると同時に、顔の凹凸や皺の立体感を意識的に表現しようとしているようにも見える<sup>62</sup>。なお観察の一環として細川紙、雁皮紙、半紙に模写を試みたがいずれも紙の繊維に筆の命毛が引っかかってしまって繊細な表現には適さず、目の詰まった滑らかな紙が使用されていることが推測できた。

②については、作品を観察すると、顔の左右の形態差が細かく表現されていることに目が行く。眉毛の形ははっきりと左右で異なり、また楊竹西の右頬だけに縦の皺が描かれていたり、二重まぶたの形が異なっていたりと、顔の微妙な表情を丁寧に描き取っている。こうした左右の形態差について他作品と比較してみると、左右での各部位の形態差は《楊竹西肖像》が特に顕著で、例えば奥の小鼻を手前よりもやや高く描く表現は、《無準師範像》や《見心来復像》などにも見られる。《見心来復像》とは、顔の正中線がやや左に傾いていることも共通している。

前項では、西上氏の曾鯨に関する指摘に基づき、王繹は人体の左右の非対称性を重視しており、そのために自らの画論の中でも、手法に固執せずに実際の観察結果を重んじるべきという姿勢を明確に示したのではないかと推測した。実際に《楊竹西小像》にそうした表現が確認できたことから、王繹が意識的にこうした要素の観察を行っていた可能性は高い。

王繹が提唱する、鼻梁を中心として左右のパーツを順に描いていく手法は、こうした左右の際に着目した面貌観察を容易にする効果があったと考えられる。中国肖像画は時代を下るにつれて正面性が強い図像になっていくことが一般的にいわれているが、これによっ

---

<sup>61</sup> 「側辺」は『写像秘訣』「…在乎八九分中、則側邊一筆下來…」にある単語である。顔を八分九分（正面寄り）から描く場合には「側辺」を一筆で描くとあるが、後に続く内容から判断して「側辺」とは鼻梁や鼻筋を指す言葉だと考えられる。正面から見た鼻を描写する際に鼻梁の奥行きを線描で表現することは民間肖像画や黄檗画像に見られ、『楊竹西小像』の鼻の表現も同様の描写法を利用している。

<sup>62</sup> 同じく元代の小像の作品である《元人名賢四像卷》のうち掲傒欺の顔貌表現に関して、西上実氏が同様の見解を示している。

て左右の歪みという要素を取り入れやすくなったことで、顔貌の歪みや左右の差異を利用して像主の実在感を表現する方法が発達した可能性もある。

③については、まず面部の寸法を比較すると、王繹の述べる比率とおおよそ一致する。また顔の形は八格のうち、「甲」「申」に該当すると思われる。顔を少し斜めから見ていることを考慮して奥側の横幅が少し狭められており、方法に拘泥するべきではないという画論内での主張が実践されているといえる。

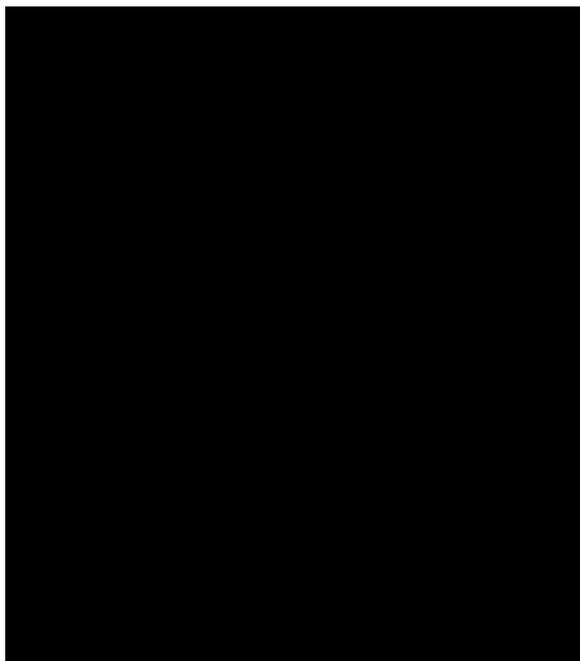


図 35 《無準師範像》頭部  
（『宋画全集』第7卷第3冊, 浙江大學中國古代書畫研究中心編, 浙江大學出版社, 2008.11）

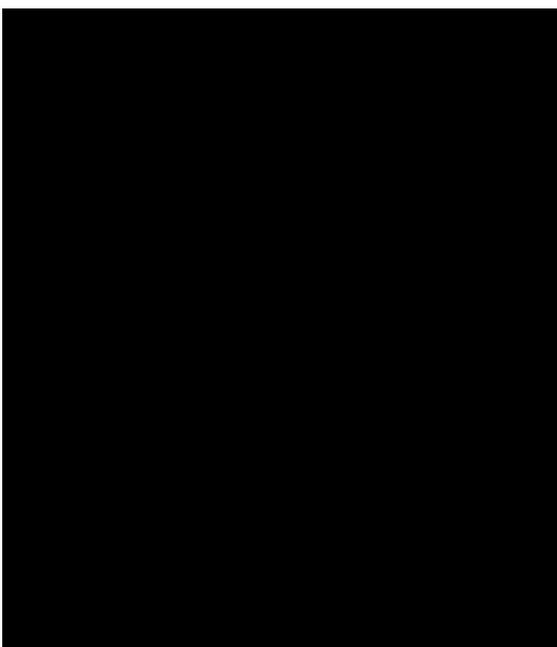


図 36 《見心来復像》頭部  
絹本着色 94.5×44.7cm 自賛  
佐賀 萬歳寺  
（『元画全集』第4卷2冊, 浙江大學中國古代書畫研究中心編, 浙江大學出版社, 2012-12）

## 清代の肖像画論

清代には丁皋の『写真秘訣』、蔣驥の『伝神秘要』といった肖像画論が著された。これらの画論は蘇軾の伝神記や『写像秘訣』など過去の画論の影響をうけ、さらに細分化させたものとなっている。研究対象作品の制作年代からは離れるが、写生に関する技法については『写像秘訣』の技術を読み解く上で参考になる部分も多い。

まず、清代(1800年前後)に丁皋が著した人物画論である『写真秘訣』について述べる。『写真秘訣』は『芥子園画伝』四集に収録された著名な画論で、丁皋の家系は曾祖父の代から伝神画家(肖像画家)を家業としていた。『写真秘訣』の中の項目の一つである「紙書法」には、写生の際に紙を板にはり、朽筆(木炭)を用いる方法が述べられている<sup>63</sup>。

用生紙写生、必将紙貼於板上、豎在順手、令其对光上座、自己凝心静気、以朽炭於竹紙上…(後略)

生紙を用いて写生する際は必ず紙を板上に貼り、(板を)豎(たて)て手に持ち、光をあて、心を静かにして朽炭で竹紙上に描いていく。

朽筆については、平田寛氏による詳細な考察がある<sup>64</sup>。

柳木炭については、中国清代の画論に、その性状がかなりはっきりと説明してある。柳木炭を用いて画稿をつくるが、その柳木炭を朽筆と称するといひ、土筆という別称のあること、白色土を精製して、その土筆の筆頭をつつんでいることなどを説明している(清、方薰『山静居画論』)<sup>65</sup>。朽筆を用いて画稿をつくるについては、ふるくから九朽一罷の法というのが伝えられている。朽筆を用いてだんだんと画稿を修正していき、修正が九度におよんで画稿が定まると、淡墨の一描で定稿をつくることをいうのである(南宋、鄧椿『画継』卷三)<sup>66</sup>。(中略)朽筆を用いた例は、わが国の上代や平安時代については、文献にみないが、中国では唐や五代にさかんに用いたことが知られる。朽筆による下描きは、画工が一般的に用いる技法であったようで(宋、郭若虚『図画見聞誌』卷三、五)、壁面を画く場合は壁面に直接に用いたこと、五代から宋初にかけての水墨画成立の時代に、画工というよりは、より芸術主義的傾向をつよめていた画家たちには

<sup>63</sup> 『中国画論類編(上)』1957,p.544

<sup>64</sup> 平田寛「木画師小考」仏教芸術(66),仏教芸術学会,1967-12,p.35-46

<sup>65</sup> 清、方薰『山静居画論』「今人作画、用柳木炭起稿、謂之朽筆。古有九朽一罷之法、蓋用土筆為之、以白色土淘澄之、裏作筆頭、用時可逐次改易、数至九而朽定、乃以淡墨就痕描出、括去土跡、故曰一罷。」

<sup>66</sup> 南宋、鄧椿『画継』卷三「周純、字忘机、成都華陽人。(中略)画家于人物必九朽一罷、謂先以土筆撲取形似、数次修改、故曰九朽、繼以淡墨、一描而成、故曰一罷、罷者、畢事也。独忘机不佞乎此、落筆便成、而氣韻生動。每謂人曰「書画同一関捩、善書者又豈先朽而後書耶。」…」于安瀾編『畫史叢書』1卷,国書刊行会,1972

次第に用いられなくなっていく傾向のあったことなどもあとづけうるようである(劉道寧『五代名画補遺』巻一。『聖朝名画評』巻一)。

平田氏が朽筆の例としてあげている『画継』(1167 ごろ)では、北宋末期の人物画制作に関するエピソードで、多くの画家は土筆でもって下描きをするが、僧侶画家の周純はこうした方法をとらなかったということが述べられている。海老根聰郎氏によれば、北宋時代頃から、周純のほかにも張図、張昉といった朽筆を用いない画家が登場し、彼らの衣紋粗筆・肉体細筆の画風は、智融の罔両画を経て、梁楷・牧谿らの画風へと発展したという<sup>67</sup>。この海老根氏の指摘については、第2章で再度触れたい。ともかくも中国の人物画制作では、木炭などで下描きをすることが主流の技法だった。次に引用する清代、迮朗『絵事瑣言』にも、こうした木炭の形態に関して具体的な記述がある<sup>68</sup>。迮朗の述べる朽筆の形態は、方薰『山静居画論』のそれとは異なっており、朽筆にはいくつか形のバリエーションがあったことがわかる。

朽炭以何物、為之柄条是也。取柳木、劳細削、圓条条如線香、或細枝去皮、晒干、皆燒成炭、用以起画稿也。(中略)或長一尺或五寸焦其頭留其身以当筆管、粗紙上磨尖用之、尖秃更燒。或装入筆管内如筆頭硬尖亦使朽如使筆之法也。伝神、以朽勾面目衣折。…(後略)

朽炭とは何か、これ柄条これなり。柳の木を取って細く削り線香のように細長くする。細い枝皮は除去して晒干にしたものを焼成して炭にし、画稿を描くのに用いる。(中略)或いは1尺または五寸、その頭を焦がし、その身は筆管として留め、粗紙の上で磨いてこれを尖らせて用い、先が丸まったら更に焼く。或いは筆管を付け、筆頭を硬く尖らせて朽(筆)にし、筆のように使う方法である。伝神、朽筆を以って面目や衣紋を描く。…

柳の木炭は「軟らかくて濃いバランスの良い代表的な炭<sup>69</sup>」とされ、現在でも絵画制作に用いられている。木炭を使用した作例として、韓国国立中央博物館蔵《七分伝神帖》の中に、木炭による人物写生が残されている(図 37)。作品の表現技法を見ると、短く細いタッチを引き重ねて慎重に形を追っていて、長いストロークで形のあたりをとったような形跡は見られない。顔のパーツは真正面から見た位置関係に描かれるが、頭部の輪郭線は少し斜めから見たような角度になっている。顔の比率は三庭五配の比率を忠実に守り、口元は他の部分よりも色が濃く、何度も位置の微調整を行なっている。

<sup>67</sup> 海老根聰郎「水墨人物画—朽をめぐって」『世界美術大全集東洋編6 南宋・金』小学館,2004-4,pp.141-148

<sup>68</sup> 清、迮朗『絵事瑣言』巻五,中国哲学電子化計画,絵事瑣言三,pp.76-78,  
(<https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=33800&page=1&remap=gb>(参照 2021-8-26))

<sup>69</sup> 「木炭&チョコレートビジネス最前線 木炭とチョコレートビジネスの産地・企業を訪ねて(25)日本で唯一の画用(デッサン用)木炭 世界でも例がない多様な樹種を製炭 神奈川県横浜市(株)伊研 伊吹英世社長」『特産情報』2019年8月号,日本特用林産振興会編集委員会編,pp.26-29,2019-8

韓国では王や官吏の肖像画制作が盛んで、その形式は中国明代以降の皇帝肖像画と関係が深い。また、趙善美氏によれば韓国の肖像画制作では「一毫不似、便是他人（ひげ一本でも違えば、その人にはなり得ない）」という趣旨の下、逼真の肖像画を描くために画力を傾け、王への逼真だけではなく、写心まであってはじめて佳作になるという厳格な鑑識眼があった。そのためか、最高の画師と挙国的配慮が動員された王の真影制作においても「七分貌」、即ち70%描き出されていれば、満足いくものだとしたほど<sup>70</sup>だったという<sup>70</sup>。徹底した形似の重視という作画志向は中国肖像画と共通するものであり、《七分傳神帖》に見られるような木炭による人物写生が、宋代の中国でも行われていた可能性は高い。

日本に現存する肖像粉本類でも木炭、焼筆が使用されているものは多く、第1節でふれた《尾形家絵画資料》にも作例がみられる。



図 37 《七分傳神帖》のうち人物写生  
紙本、柳炭 朝鮮時代(1749-50)  
(『朝鮮時代 肖像画Ⅲ 国立中央博物館 韓国書画遺物図録 第17集』韓国国立中央博物館,2009)

<sup>70</sup> 趙善美「朝鮮王朝時代肖像画の類型及び社会的機能」美術研究(374), 東京文化財研究所,2002-2,p.233

次に、清代(1700年前後)、蔣驥の人物画論『伝神秘要』<sup>71</sup>冒頭の「伝神以遠取神法」をあげる。ここでは、モデルを写生する際の要点が述べられている。

伝神最大者、令彼隔幾而坐、可遠三四尺許、若小照、可遠五六尺許、愈小宜愈遠。画部位或可近、画眼珠必宜遠。

凡人相對而坐、近在一二尺、則相視不用目力、無力則無神、若遠至丈許、或至數丈、人愈遠相視愈有力、有力則有神。且無力之視、眼皮垂下、有力之視、眼皮撐起。画者須于未画部位之先、即留意其人、行止坐臥、歌呼談笑、見其天真發現、神情外露、此処細察、然後落筆、自有生趣。凡伝神須得居高臨下之意。

肖像画の最も大なるものは、三、四尺離れてモデルと対座し、もし小照なら五、六尺離れて座る。いよいよ小さければ、更に遠くする。目の細部を描くときは近くてもよいが、眼は遠くを見ているように描く。凡そ人は相對して座すときに、一、二尺の距離で見ると目に力が無くなり、力が無ければ神も得られない。若し一丈、或いは数丈の距離から描けば、人は遠くから見れば力があるように見え、力があれば神を得ているのである。目に力が無ければ眼皮は垂下し、力が有れば撐起する。画は部位を描く前に先立って、即ちその人に留意し、歩く立つ・座る臥せる、また歌ったり談笑したりする姿からその人の天真を見抜き、神情が現れる様を觀察しなければならぬ。詳細に觀察したのちに筆を取れば生趣は自然とあらわれる。凡そ肖像画はこの部分に最も注意を払わなければならない。

「最も大なる者」と「小照」が対になった表現だとすると、祖先の供養で用いるような大型の単身像を、「小照」は一族の行楽図のような作品のことを指していると考えられる。だとすれば、蔣驥は肖像画の最終的なサイズによって、写生の際のモデルとの距離を変えていたと読み取ることができる。小像であるほどモデルから離れて描く必要があり、最低でも一丈すなわち3メートル以上離れて描くよう勧めている。

また、モデルの普段の行動の様子を觀察することは、蘇軾の『伝神記』や王穉の『写像秘訣』、丁皋の『写真秘訣』など他の多くの肖像画論でも主張されている。このことに関連する作品として、東京藝術大学大学美術館蔵《住吉家粉本 肖像画草稿及図取》がある(図38、図39)。この作品は東京藝術大学大学美術館にて調査の機会を得た。様々な肖像粉本が画卷丈に注がれており、その中にモデルを様々な角度から写生した粉本が含まれている。該当する粉本には「粟田口□□□直隆 廣行写」の墨書と、鉛筆による「粟田口慶羽直隆」という後世の注記があり、粟田口慶羽直隆の息子の直隆を、住吉廣行(1754-1811)が描いたものと思われる。本作品の隣には粟田口慶羽直隆像の粉本が張り込まれており、直隆の肖像制作にあたって、粟田口直隆の肖像画を参考にした可能性もある。頭部を斜め、真

<sup>71</sup> 兪劍華『中国画論類編』人民美術出版社,1957-12p.499

後ろ、真横から見た様子が描かれており、像主の特徴的な下顎の膨らみを構造的に把握しようと試みている。

この写生に基づいて制作された本画は粟田口直芳像のような形式の、いわゆる大和絵風の肖像画だったと考えられる。制作の前段階では様々な角度からの写生を行い、頭部の構造の理解に努めていた様子がわかる。肖像画論では、像主の本質や内面的な精神性を知るために像主の様々な姿を観察することの必要性がたびたび述べられるが、対象を多面的に捉えることは内面性だけでなく、実際の形態把握の上でも重要である。

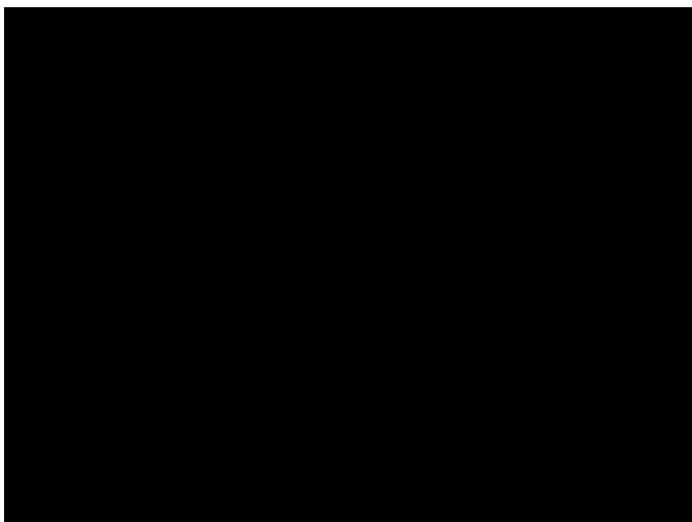


図 38 《粟田口直隆像》

紙本墨画 東京藝術大学大学美術館

本図と《粟田口慶羽直芳像》が含まれる《住吉家粉本 肖像画稿及図取》は粉本を張り込んだ画卷である。

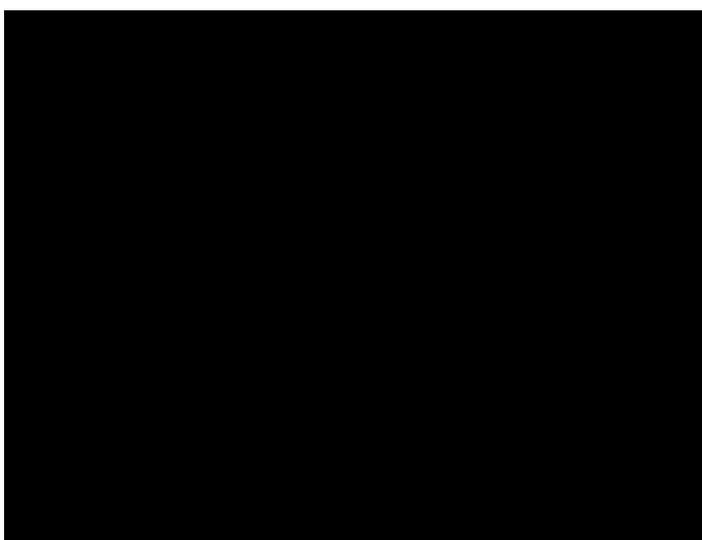


図 39 《粟田口慶羽直芳像》

紙本墨画 東京藝術大学大学美術館

### 第3節 肖像画の構成技術

肖像画には、特定の空間で展示することで、像主の身分や性格、教養などを伝える機能がある。絵の図像、画風、大きさ、着賛者や賛文の内容は肖像画の意図を伝えるための絵画的な語彙だといえる。肖像画の注文者や画家は、肖像画の制作意図に合わせてこれらの語彙を選択し、鑑賞者に効果的に訴えかけようとした。そのため、同一人物の肖像画であっても、肖像画の使用目的ごとにふさわしい図像は異なるため、服装や調度品などがそのつど選択された。このような肖像画を制作する際には、同じ像主の紙形を転用することで面貌を統一することができた。また、像主が遠方にいたり、すでに故人である場合など直接の写生が不可能な場合にも、紙形だけを送ったり、画家が蓄積した紙形が顔のパーツのカタログとして用いられるなど、紙形は様々な方法で利用された。

第3節では、紙形の転用や利用に関する技法を肖像画論と、紙形の転用によって描かれた肖像画の作例を確認する。また《尾形家絵画資料》に含まれる頂相の肖像粉本から、頂相制作の際の紙形の利用方法を確認する。

#### 紙形の拡大縮小

紙形の転用に関する技法としては、まず第1節で触れた『写像秘訣』記載の「収放用九宮格法」があり、ここで再度あつかう。内容は以下のようなものである。

作画九宮八十一格、收小即所以放大、將全面眶格畫於大九宮格内、上頂髮際、下齊地角、即用小九宮一個收小、便絲毫不爽。格須斬方。九宮格收放法、只以能畫後用之、若初學當熟悉起手訣、目力方准。

収放用九宮格法。 作書九宮原本九九八十一格、縮小就可以放大、將全面眶格画于大九宮格内、上頂頭髮邊際、下齊下頷、就用小九宮一箇收小、便絲毫不差、格須四方四正。 九宮格縮小放大法、隻以能画後採用、若初学、应当學習働手的訣竅、觀察事物的能力才準確。

九宮格とは書法の臨写の際に用いられる升目の入った紙のことで、ここで説明されているのはこの方法を応用し、升目を使って図像を拡大縮小する技法と考えられる。大九宮格内に、上頂は髮際、下は地角（下顎）に合わせて面部をおさめ、任意の大きさの小九宮内に、グリッド上の線の位置を合わせながら写し取るのだと考えられる。また、『写真秘訣』では顎から額までをマス目に収めるとしているが、マス目を増やして頭部全体を納めた粉本の作例が韓国に現存している。紙形の大きさの調整は紙形の転用だけでなく、写生を本画の図像に合わせて拡大縮小する際にも必要な作業であり、場合によっては体部の図像に対しても用いられることがあったと思われる。肖像粉本類には縮小前の紙形とみられる小稿が大下図の余白に張り込まれている例があり、肖像画制作では必須の技術だったと考えられる。

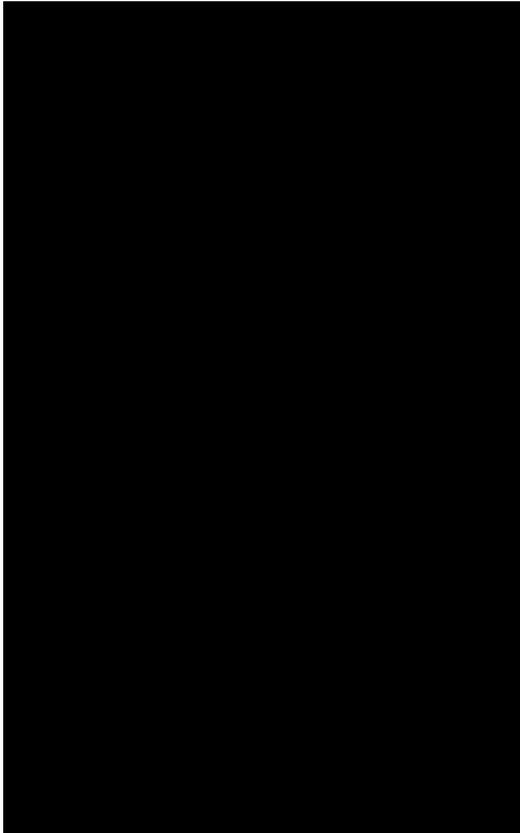


图 40 尹拯 肖像粉本 18 世紀後半 紙本墨画 韓国 忠清南道歴史文化研究院

左図：41×23cm、右図：17.5×13.5cm

像主の尹拯 1629(仁祖 7)-1714(肅宗 40)は朝鮮後期の学者で、粉本以外にも全身像や半身像といった多くの肖像画が現存している(图 41)。

(『초상화의 비밀 *The secret of the Joseon portraits*』韓国国立中央博物館,2011-10)

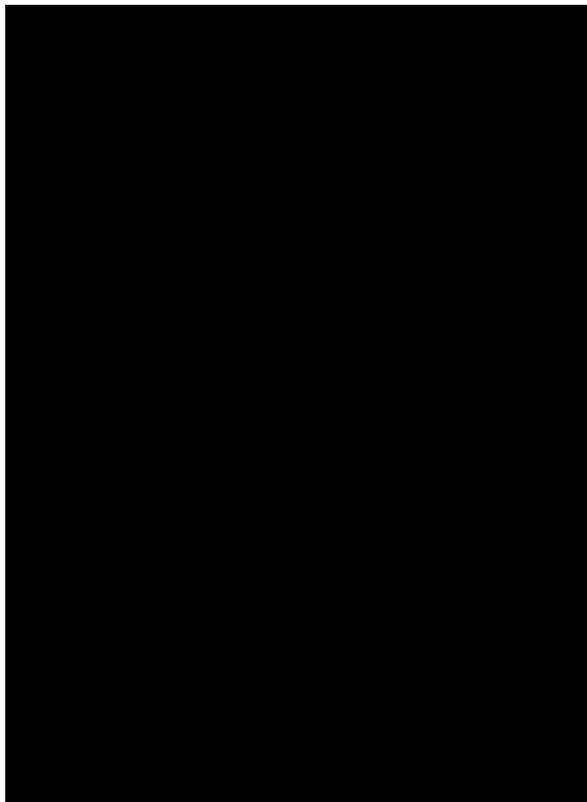


图 41 《尹拯肖像 一括》のうち張敬周筆本 111×81cm,1744 年, 忠清南道公州市 (국가문화유산포털,Korea National HeritageOnline, 윤증초상일괄 《尹拯肖像 一括》)

<http://www.heritage.go.kr/heri/cul/imgHeritage.do?ccimId=1618064&ccbaKdcd=12&ccbaAsno=14950000&ccbaCtcd=34>,参照 2021-10-8)

### 紙形の転用や利用による作例

次に、紙形の転用によって制作されたと考えられる中国肖像画の作例を確認する。まず重要なのは、先述した妙智院蔵《策彦周良像》2幅（図 22、図 21）である。2作品は顔貌の表現をほとんど同じくしているが、着衣や絵のサイズが全く異なっている。

それぞれの策彦周良像の制作動機や賛文、図様の意図については、李宜蓁氏による詳細な論考がある<sup>72</sup>。李宜蓁氏によれば、柯雨窓賛本は自身の教養と明国の文人との交友を知らしめるために制作された。柯雨窓は、賛文の中で策彦との出会いや、この作品に着賛した経緯に言及し、自身と策彦との友好関係を強調している。策彦は、中国の書斎の写真と東坡巾を着た姿を描くことで大使としての経験を示し、柯雨窓の賛を通して明朝の文人との交友関係を見せようとしたのだという。

一方、徳雲山人賛本は作品の完成から時間を経て着賛されている。着賛の同年に策彦周良は京都の十刹の宮寺である臨川寺の住持の身分を得ており、徳雲山人も賛文内で策彦周良を「前臨川」と呼称し、策彦の遣明使としての実績と、妙智院の復興の貢献者であることを述べている。徳雲山人賛本が完成後すぐに着賛されなかったのは、自身の身分が肖像画に描かれた姿に一致してから賛文を得ることで、策彦が二度の入明使節を経て幕府による公式の「住寺」という身分を得たことや、妙智院の復興の貢献者としての自身の功績を歴史的に位置付けるという意図があったという。

2幅の策彦周良像は、肖像画が注文者のイメージ戦略によって作られていることの好例といえる。両者の顔の描線を重ね合わせてみると、柯雨窓賛本の方が目の高さが1段階低い位置にあることがわかる（図 42）。これは拡大縮小の際のズレではなく、帽子の有無に合わせて画家が紙形を調整したためだと考えられる。



図 42  
赤線：徳雲山人賛本  
緑線：柯雨窓賛本

<sup>72</sup> 李宜蓁「入明使節的肖像-妙智院蔵《策彦周良像》之研究」,藝術史研究所博碩士論文,臺灣大學藝術史研究所,2013-04

また紙形は、遠方での制作や遺像制作など、像主を直接写生できない場合にも活用された。特に師承を重視する禅僧は中国の祖師への崇敬が強く、渡唐して参禅することに憧れたが、それが叶わない場合もあった。このような場合に紙形だけを中国に送って肖像画を制作した作例としては、白雲恵暁の頂相や、海蔵院蔵《虎関師鍊像》がある。

まず白雲恵暁頂相に関しては、像主の白雲恵暁は14年の滞宋を経て帰朝し、京都に栗棘庵を開いた禅僧である。栗棘庵が所蔵する白雲恵暁(1297年没)の紙形図12は、白雲恵暁の在世時に製作した紙形をその示寂後に弟子の傑山了偉が携えて入元し、天目山の中峰明本に賛を求めたものだと考えられている<sup>73</sup>。頂相制作を前提とした紙形でありながら、細かい淡墨の線を引き重ねた表現方法には似絵に共通する姿勢もみとめられることから、両者の中間的な作品とされる。栗棘庵にはこの紙形に基づいて描かれたと考えられる絹本着色の本画が伝わるが、この作品は表現技法から日本作である可能性もある。

次に、《虎関師鍊像》について述べる。像主である虎関師鍊(1278-1346)は22歳の時に入元を志したが、母の願いによって断念した。その後虎関師鍊が66歳の年に、彼に帰依していた河津氏明が元へ使いを送り、おそらく日本で事前に作った虎関師鍊の紙形を携えて入元して、現地で画工を募って描かせたものが本作品にあたる<sup>74</sup>。

頂相は3幅描かれ、完成して日本へ到着した頂相に虎関師鍊が着賛し、そのうち2幅が現存している。虎関師鍊は頂相に記された賛文で「十方揚化の處を驗取すれば、分身今大唐より帰る」、「元国の筆に、日域の躬、即今相对す、一面の両翁」という感慨や面映さを述べている<sup>75</sup>。

河野氏明がわざわざ元で虎関師鍊の頂相を制作した目的は、帰依する禅僧の頂相に請賛し結縁を結ぶことであり、何より中国という禅宗や頂相制作の本場で特別に注文することが、虎関に対する氏明の深い帰依をあらわすことであったためと考察されている。

また伊藤幸司氏は、遣明船で入明した日本人が寧波で盛んに肖像画を注文し、そこには頂相への着賛を通して中国仏教界との関係を可視化する目的や、唐物、文人趣味への強い関心がみられることが指摘されている<sup>76</sup>。先述した策彦周良像の制作にも同様の文化的背景がある。

ところで、白雲恵暁像や虎関師鍊像といった作例からは1つの疑問が生まれる。当時の中国の画家は、紙型があれば中国の画家は問題なく頂相の制作ができ他のだろうか。隈取りによって繊細な立体感が表現される宋元時代の肖像画の画風に対し、白雲恵暁の紙形に

<sup>73</sup> 森克己「唐本頂相とその画稿—仏照禅師の頂相について—」、『日宋文化交流の諸問題』刀江書院,p.24

<sup>74</sup> 今泉淑夫、早苗憲生編著「本覚国師虎関師鍊禅師」東福寺派海蔵院,1995-6,p.201。《虎関師鍊像》に関しては他に海老根聰郎「海蔵院蔵虎関師鍊像」『國華』(1218),国華社,1997-04でその制作経緯や制作者鏡堂に関して詳細な論考がされている。

<sup>75</sup> 長谷川端「虎関師鍊と高師直・河津氏明」中京大学文学部紀要(41),中京大学学術研究会,2006,p.47

<sup>76</sup> 伊藤幸司「日明交流と肖像画賛」、『寧波の美術と海域交流』,2009,pp.181-182

は隈取りなどの情報は描かれていない。また、《策彦周良像》二幅が隈取の位置や表現をほとんど同じくすること、明清時代の肖像画の多くが彩色あるいは凹凸表現が施されていることを踏まえると、中国の肖像画制作で使われる紙形には、彩色や凹凸表現が施されていることが一般的だったはずである。

虎関師鍊像に関して詳細に考察をした海老根聰郎氏によれば、頭部の描写は的確な暈染と少ない線描で、日本画とは異質な頭部の立体感をとらえているという<sup>77</sup>。紙形だけで禅僧の肖像画を完成させることはたやすいことだったという海老根氏の指摘について、実制作の視点からその具体的な方法を想像すると、中国の画工は紙形に描かれた線描に基づいて面貌部の立体を想像し、最適な箇所には隈取（暈染）を入れることができた立体感を出す手法が確立していたということになる。例えば、多くの肖像画論では五嶽という顔の主要な凸面に注目することが述べられている。こうした知識と画工自身が積み重ねた経験から得た凹凸表現のセオリーを応用することで、画工が実際に像主を見ていなくても、隈取が必要な箇所を割り出し、立体感を感じさせるような表現ができたのではないだろうか。

#### 第4節 彩色技法

第4節では『写像秘訣』の「采絵法」を主な資料として、元代肖像画の彩色に用いられた色材および用法、彩色の技法について確認する。

中国の肖像画では線描主体の伝統が長く続いたが、北宋後期になると「線の重ね描きや陰影によって肉付けるような新たな肖像表現が現れた。この陰影と立体の観察による表現は、北宋代に隆盛した水墨山水との関連が指摘されている<sup>78</sup>。元代になっても線描に頼らず暈取りによって立体を表現する手法は引き継がれ、《無準師範像》の濃厚な表現と比べて線描は一層細く、暈取りも筆跡を見せないようになる。それでは、こうした顔貌表現はどのような彩色方法によって表現されたのだろうか。「采絵法」には混色方法、色材名、彩色技法が記されており、現代では用いられていない色名や混色法もあるが、後世の画論書などと照らし合わせることで検討が可能である。また于非闇著、服部匡延訳注解「中国画顔料の研究(3)」には、服部氏による「采絵法」の内容の詳細な検討が行われている。これらの先行研究を参考に地塗りや裏彩色の有無、暈取りに用いる色材などを確認し、想定復元制作に反映したい。

まず「采絵法」全文は以下の通りである。内容ははじめに面色（顔色）の彩色法を述べ、次に服飾や器物のための混色法、最後に彩色に使用する色材名の順で構成される。

<sup>77</sup> 海老根聰郎「海蔵院蔵虎関師鍊像」『國華』（1218）、國華社、1997-4、p.28

<sup>78</sup> 井手誠之輔『日本の宋元仏画（日本の美術、No.418）』至文堂、2001-3、pp.31

凡面色：先用三朱膩粉、方粉、藤黃、檀子、土黃、京墨合和底襯、上面仍用底粉薄籠、然後用檀子墨水斡染。

面色白晳者粉入少許土黃、胭脂、不用胭脂則三朱。紅者前件色入少土朱。紫堂者粉檀子老青入少胭脂。黃者粉入少土朱。青黑者粉入檀子土黃老青各一點、粉薄罩檀墨斡。已上看顏色清濁加減用、又不可執一也。口角胭脂淡、如要帶笑容、口角兩筆略放起。眼中白染瞳子外兩筆、次用煙子點睛、墨打圈、眼稍微有摺、便笑。口唇上胭脂蘸。鼻色紅胭脂微籠。面雀斑淡墨水斡、麻檀水斡。髯色墨者依鬢渲、紫者檀墨間渲、黃紅者藤黃檀子渲。發先用墨染、次用煙子渲、有間渲、排渲、亂渲、當自取用。手指甲先用胭脂染、次用粉染根。凡染婦女面色、胭脂粉襯薄粉籠、淡檀墨斡。凡染法：白紙上先染後卻罩粉、然後再染提掇；絹則先襯背後。

凡調合服飾器用顏色者：緋紅用銀硃紫花合。桃紅用銀硃胭脂合。肉紅用粉為主、入胭脂合。柏枝綠用枝條綠入漆合。墨綠用漆綠入螺青合。柳綠用枝條綠入槐花合。官綠即枝條綠是。鴨頭綠用枝條綠入高漆合。月下白用粉入京墨合。柳黃用粉入三綠標並少藤黃合。磚褐用粉入煙合。荊褐用粉入槐花、螺青、土黃標合。艾褐用粉入槐花、螺青、土黃、檀子合。鷹背褐用粉入檀子、煙墨、土黃合。銀褐用粉入藤黃合。珠子褐用粉入藤黃、胭脂合。藕絲褐用粉入螺青胭脂合。露褐用粉入少土黃、檀子合。茶褐用土黃為主、入漆綠、煙墨、槐花合。麝香褐用土黃、檀子入煙墨合。檀褐用土黃入紫花合。山谷褐用粉入土黃標合。枯竹褐用粉土黃入檀子一點合。湖水褐用粉入三綠合。蔥白褐用粉入三綠合。棠梨褐用粉入土黃。銀硃合。秋茶褐用土黃入三綠、槐花合。油里墨用紫花土黃入煙墨合。玉色用粉入高綠合。鮫色用粉漆綠標黃入三綠入少土黃合。毳子用粉、土黃、檀子入墨一點合。藍青用三青入高三綠合。金黃用槐花粉入胭脂合。雅青用蘇青襯螺青罩。鼠毛褐用土黃粉入墨合。不老紅用紫花、銀硃合。葡萄褐用粉入三綠紫花合。丁香褐用肉紅為主、入少槐花合。杏子絨用粉墨螺青入檀子合。毳綾用紫花底紫粉搭花樣。番皮用土黃、銀硃合。鹿胎用白粉底紫花樣。水獺氈用粉土黃合。牙笏用好粉一點土黃粉凝。阜鞞用煙墨標。柘木交椅用粉、檀子、土黃、煙墨合。金絲柘同上不入墨。紫袍用三青、胭脂合、其餘不能一一備載、在對物用色可也。

凡合用顏色：細色頭青、二青、三青、深中青、淺中青、螺青、蘇青。二綠、三綠、花葉綠、枝條綠、南綠、油綠、漆綠。黃丹、飛丹。三朱、土朱、銀硃。枝紅、紫花。藤黃、槐花、削粉、石榴果、綿胭脂、檀子。其檀子用銀硃淺入老墨胭脂合。

## 面部の彩色技法及び彩色用語

面部の彩色技法は原文でも最も詳細な説明がされる部分である。服部氏による訳文を引用し、内容を検討する。また色材の混色法、彩色方法について表 1 にまとめた。

凡そ面色は、先ず三朱、膩粉、方粉、藤黄・檀子、土黄、京墨を合和して親底し、上面は仍ち底粉し、のち檀子・墨水を用いて幹染す。

面色白き者は粉に少しく土黄・胭脂を入れ、胭脂を用いざるときは則ち三朱を入う。紅き者は前件の色に少しく土朱を入う。紫堂色の者は粉・檀子・老青に少しく胭脂を入う。黄なる者は粉・土黄に少しく土朱を入う。青黒なる者は粉に檀子・土黄・老青おのおの一点を入れ、粉を薄罩し、檀・墨もて幹す。以上、顔色の清濁を看て加減して用い、また一つに執るべからざるなり。

口角の胭脂は淡如として笑容を帯びしむるを要す。口角は兩筆にして略に放起せよ。眼中は瞳子の外を白染すること兩筆、次いで煙子を用いて点晴し、墨をもて打圈せよ。目は稍微起きて摺あらしめば便ち笑む。口唇の上には胭脂を薫す。鼻色の紅きは胭脂もて微かに籠す。面雀斑は淡墨水にて幹す。麻は檀水にて幹す。髯色黒き者は鬚髪に依って渲す。紫なる者は檀・墨を間渲し、黄紅なる者は藤黄・檀子もて渲す。髪は先ず墨を用いて染し、次いで煙子を用いて渲す。

「間渲」・「排渲」・「乱渲」あり、当に自ら取用すべし。手指・甲は先ず胭脂を用いて染し、次いで粉を用いて根を染す。凡そ婦女の面色を染するに、胭脂・粉もて襯し、薄粉もて籠して淡き檀・墨もて幹す。

凡そ染法は、白紙上に先ず染し、のち粉を罩し、然るのち再び染して提綴す。

絹ならば則ち先ず背後に襯す。

顔は裏彩色あるいは下塗りを施して表面から顔色に応じた色で塗り返し、いずれも白色顔料が混色に用いられる。「のち檀子・墨水を用いて幹染す」というのが前述したモデリング的な陰影・立体表現の部分と考えられ、透明度のある色材で描き重ねることがわかる。陰影だけでなく、あばたや鼻色の赤みといった細部の描写にも、透明度のある色材が使用される。

また「口角の胭脂は淡如として笑容を帯びしむるを要す。口角は兩筆にして略に放起せよ。眼中は瞳子の外を白染すること兩筆、次いで煙子を用いて点晴し、墨をもて打圈せよ。目は稍微起きて摺あらしめば便ち笑む。」は造形に関わる言及でもあり、「笑容」すなわち笑みを含んだような表現にすることが、彩色の工程で意識的に行われていたことがわかる。なお文中で用いられる「幹・籠・薫・渲・罩・染」はいずれも「塗る」という動作を示す技法的な用語である。それぞれの意味を服部氏による注釈や原文中の用法などを表 2 にまとめた。

表 1 「采絵法」面部彩色の混色法および彩色技法

色名/彩色箇所	使用する色材とその量 <sup>79</sup>					暈取り、塗り方など <sup>80</sup>
顔面,手指などの用色法						
面色（下塗り）	三朱、膩粉、方粉、藤黄、檀子、土黄、京墨					
面色（上面）	底粉	檀子	墨水			底粉（下地用の白粉のことか）し、のち檀子・墨水を用いて幹染す。
面色（白）	粉	少土黄	(少)臙脂 /三朱			臙脂を用いない場合は三朱を使う
面色（紅）	粉	少土黄	少臙脂/ 三朱	少土朱		臙脂を用いない場合は三朱を使う
面色（紫）	粉	檀子	老青	少臙脂		
面色（黄）	粉	土黄	少土朱			
面色（青黒）	粉	檀子一点	土黄一点	老青一 点	墨	粉を薄くかぶせ、檀子・墨で幹す
口角	臙脂					淡如として笑容を帯びしむるを要す
眼中	烟子	墨				烟子を用いて点晴し、墨をもて打圈せよ
口唇の上	臙脂					臙脂を薫す
鼻色の赤み	臙脂					微かに籠す
そばかす	淡墨水					淡墨水にて渲す
あばた	檀水					檀水にて渲す
ほお髭（黒き者）						鬢髪に依って渲す
ほお髭（紫なる者）	檀子	墨				檀・墨を間渲
ほお髭（黄紅なる者）	藤黄	檀子				藤黄・檀子もて渲す
髪	墨	烟子				先ず墨を用いて染し、次いで烟子を用いて渲す
手指・甲	臙脂	粉				先ず臙脂を用いて染し、次いで粉を用いて根を染す
婦女の面色を染する	臙脂	粉	檀子	墨		臙脂・粉もて襯し、薄粉もて籠して淡き檀・墨もて幹す

<sup>79</sup> 色材の順序は「采絵法」本文に準拠した。

<sup>80</sup> 訳文は服部氏の注釈を参照した。

表 2 「采絵法」中の彩色用語

語	意味	原文中の用例
幹	服部氏は『林泉高致』「淡墨を重畳旋してこれをとる。これを幹淡と謂う」、および青木正見氏の「淡墨を此処彼処と次々に塗り重ねて行くのを幹淡という」という訳、また『絵事微言』にも同様の記述があることを紹介する。	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ 然後用檀子墨水幹染</li> <li>・ (面色青黒者) 粉薄罩檀墨幹</li> <li>・ 面雀斑淡墨水幹、麻檀水幹</li> <li>・ (凡染婦女面色) 淡檀墨幹</li> </ul>
籠	ある範囲を均一に塗り籠めるという意味合いか。	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ 上面仍用底粉薄籠</li> <li>・ 鼻色紅胭脂微籠</li> <li>・ 凡染婦女面色、胭脂粉襯薄粉籠</li> </ul>
髹	服部氏は訳文で「のせる」とする。原文中では口唇の彩色に関してのみ使用されている。「幹」が筆の動きを伴うのに対して、狭い範囲に色を置くように彩色するというニュアンスか。	口唇上胭脂髹
渲	主に髪や頬ひげに関して用いられている。服部氏は『林泉高致』「水墨を以って再三してこれを淋(そそぐ)す。これを渲という」、また小杉放菴の「渲とは皴だけでは乾燥したかさかさした者であるが、更に淡墨を以ってその上へ淋いでいくことである。渲染法と云って、単に限どりで染めず、皴のごとく刷のごとくして渲めることである。刷とは文字の上では、渲と刷と二種に分けてあるが、実技の上では同一の事と云ふより外に説明の仕方がない」という文を紹介している。具体的な方法を推測するなら、水筆を用いずに、筆の水加減と速度の調節によって暈すような彩色方法か。	髯色墨者依鬢渲、紫者檀墨間渲、黄紅者藤黄檀子渲。發先用墨染、次用煙子渲、有間渲、排渲、亂渲…
罩	服部氏は「薄罩」を「薄くかぶせる」と訳している。原文ではすでに彩色された面に対して色を重ねる際に用いられている。	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ 青黒者粉入檀子土黄老青各一點、粉薄罩檀墨幹</li> <li>・ 白紙上先染後卻罩粉</li> <li>・ 雅青用蘇青襯螺青罩</li> </ul>
染	服部氏は「一般的にいう「いろどる・塗る」と解して良いのではないかと思う。」述べる。	多数

## 混色法

服飾や器物などの混色法について表 3 にまとめた。「粉」すなわち白色顔料を用いた混色が複数記載されるほか、螺青（藍）が青色としてだけでなく、褐色系の色を作るための補色としても使用されていることがわかる。

表 3 「采絵法」記載の服飾および器物の混色法

色名/彩色箇所	使用する色材とその量 <sup>81</sup>					暈取り、塗り方など <sup>82</sup>
緋紅	銀朱	紫花				
桃紅	銀朱	臙脂				
肉紅	粉	臙脂				粉を用いて主とし、臙脂を入れて合わす
柏枝緑	枝条緑	漆緑				
黒緑	漆緑	螺青				
柳緑	枝条緑	槐花				
官緑	枝条緑					
鴨頭緑	枝条緑	高漆緑				
月下白	粉	京墨				
柳黄	粉	三緑標	少藤黄			
鵝黄	粉	槐花				
磚褐	粉	煙				
荊褐	粉	槐花	螺青	土黄標		
艾褐	粉	槐花	螺青	土黄	檀子	
鷹背褐	粉	檀子	煙墨	土黄		
銀褐	粉	藤黄				
珠子褐	粉	藤黄	臙脂			
藕糸褐	粉	螺青	臙脂			
露褐	粉	少土黄	(少) 檀子			
茶褐	土黄	漆緑	煙墨	槐花		
麝香褐	土黄	檀子	煙墨			

<sup>81</sup> 色材の順番は「采絵法」本文に準拠した。また混ぜる量について言及がある場合は表中に記した（少、一点など）。

<sup>82</sup> 訳文は服部氏注釈を参照した。

檀褐	土黄	紫花				
山谷褐	粉	土黄標				
枯竹褐	粉	土黄	檀子 一点			
湖水褐	粉	三緑				
葱白褐	粉	三緑標				
棠梨褐	粉	土黄	銀朱			
秋茶褐	土黄	三緑	槐花			
油裏墨	紫花	土黄	煙墨			
玉色	粉	高三緑				
鮫色	粉	漆緑標	墨	少土黄		
穉子	粉	土黄	檀子	墨一点		
藍青	三青	高三緑				
金黄	槐花	粉	臙脂			
雅青	蘇青	螺青				蘇青を用いて襯し、 螺青もて罩す。
鼠毛褐	土黄	粉	墨			
不老紅	紫花	銀朱				
葡萄褐	粉	三緑	紫花			
丁香褐	肉紅（粉、臙脂）		少槐花			肉紅を用いて主となし 少しく槐花を入れて合わす。
杏子絨	粉	墨	螺青	檀子		
穉綾	紫花	紫粉				紫花を用いて底し、 紫粉もて花様を搭す。
番皮	土黄	銀朱				
鹿胎	白粉	紫花様				白粉を用いて紫花様を底す。
水獺氈	粉	土黄				
牙笏	好粉 一点	土黄				背筋は好粉一点、 土黄粉を用いて凝らす。
皂華	煙墨標					
柘木の交椅	粉	檀子	土黄	煙墨		
金糸柘	粉	檀子	土黄			
紫袍	三青	臙脂				

## 色材

「采絵法」の最後に言及される色材をにまとめ、対応する現代の色材名を記した<sup>83</sup>(表 4)。群青や緑青など、古典絵画の基本的な色材が用いられていることがわかる。一方で「紫花」、「槐花」「削粉」「檀子」など聞き慣れない色名もあり、このうち「槐花」については比較的容易に入手が可能であったため実際に抽出と色の確認を行った。また「檀子」についても面部彩色の主要な色材であるため検討を行った。以下使用法や色材の特徴を述べる。

### 槐花

エンジュはマメ科の落葉高木で、蕾を乾燥させたものを槐花(かいか)と呼び、薬用や黄色の染料として用いられる。煮出した液は透明感とわずかなとろみがあり、室内ではなかなか蒸発せず、また原液を絵絹に塗布すると滲んで広がることもあるが、このにじみは明礬の水溶液を加えることで抑えることができた。後述する「采絵法」の混色法では〇〇褐という色名の混色に用いられていることが多い。また『竹譜』にはこの槐花を使用して緑青を調色するとある。于非闇氏によれば、槐花には緑青を固着させ、さらに上から草汁を塗りかぶせることを可能にする効果があるという。『竹譜』の記述に基づき水の代わりに槐花水で緑青を解いたところ、明るい黄色味のある色調を得ることができた(図 43～図 45)。

### 檀子

檀子は「其檀子用銀硃、淺入老墨、胭脂合」とあり、水銀朱に少量の墨と臙脂を混色した赤色系の絵具である。檀子は混色名でありながら「顔色」として、群青や緑青といった単体の色材と同列に扱われており、混色にも頻繁に利用されている。しかし、王繹はなぜ朱と墨と臙脂の混色を「檀子」と呼ぶのだろうか。服部氏は檀子を檀木(蘇芳)の実<sup>84</sup>と推測しているが、蘇芳の実から赤色染料が取れるのかは不明である。蘇芳木自体は染料として古くから使用された色材で、絵画制作に際しては于非闇氏は「使用するには煮詰めて膏をとる」とし、また『画筌』には胡粉に蘇芳染液を入れて摺って用いる、『本朝画史』には明礬を加えて煎じ固め、胡粉を加えて墨のような形にして使用するとある。

蘇芳を煮た液体に明礬を加えると鮮やかな赤色に発色するが、表面に膜が張り筆が粘ついて固まる、絵皿上で煮詰めて水分を蒸発させた後に再度水で溶こうとすると、独特のねばりを生じて均一に溶くことが難しいなど、使いやすい色材とは言い難い。そのため「檀子」の混色法は蘇芳抽出液に近い色味を作ることが可能であり、蘇芳の代用として王繹が考案した混色とも考えられる(図 46、図 47)。

<sup>83</sup> 対応する現代の色材名については主に于非闇著、服部匡延訳注解「中国画顔料の研究-3-」『金沢美術工芸大学学报』(28),金沢美術工芸大学,pp.61-72,1984を参照した。

<sup>84</sup> 檀木は通常まゆみの木を指すが、于非闇氏は檀木すなわち蘇芳木であると述べている。

表 4 「采絵法」で使用される色材名

色材名	推定色材
膩粉	服部氏は水銀朱系の白粉とする。
方粉	白色系顔料か。
頭青	群青。濃色のものから順に頭青、二青、三青。
二青	
三青	
深中青	不明。
浅中青	不明。
螺青	藍
蘇青	群青
二緑	緑青。濃色のものから順に二緑、三緑。
三緑	
枝條緑	白緑
漆緑	『漢画独稽古』に「俗に岩緑青といふ麁なり」「漆緑ハ頭緑（最も粒子の荒い緑青）に黒子のあるを云なり」とある <sup>85</sup> 。
南緑	不明。
油緑	『歴代名画記』『論画工用拓写』の項に、「漆姑汁は鍊煎して、並びに重采と為し、鬱してこれを用う。注：“古画は皆漆姑汁を用う。若し鍊煎すれば、これを鬱色と謂い、緑色の上に重ねてこれを用う <sup>86</sup> 。」とある。東洋文庫版では長廣氏の訳注に「漆姑の汁は練りまた煎じて、いずれも重ね塗りの彩色顔料として、盛り上げて使用する」とある。漆姑は米沢嘉圃氏によれば蜀羊泉というナス科の植物で、その汁は強い粘着力をもつという <sup>87</sup> 。また于氏によれば緑青の上に槐花水を塗るのは漆姑汁の代わりである <sup>88</sup> 。 『天工開物』『染色』の項にも油緑の名前があり、「槐樹の花で薄く染め、青礬をかける <sup>89</sup> 」とある。
黄丹	鉛丹か。黄丹は『歴代名画記』『天工開物』に鉛丹の別名とある。

<sup>85</sup> 染谷香理「日本画画材関連史料翻刻集Ⅱ（江戸後期篇）」東京藝術大学大学院文化財保存学保存修復日本画研究室,2018-3,p.10

<sup>86</sup> 張彦遠選,長廣敏雄訳注『歴代名画記Ⅰ（東洋文庫 305）』平凡社,1977-3,p.122  
原文「漆姑汁鍊煎。併為重採。郁而用之。注：古画皆用漆姑汁。若鍊煎。謂之郁色。于綠色上重用之。」（張彦遠選,小野勝年訳注『歴代名画記』岩波書店,1938-2,p.293）

<sup>87</sup> 米沢嘉圃「中国古代における顔料の産地」『東洋文化研究所紀要 11 冊（1956）』。『米沢嘉圃美術史論集上巻』国華社,1994-6,pp.237-238 参照。

<sup>88</sup> 于非闇著,服部匡延訳注解「中国画顔料の研究-6 完-」『金沢美術工芸大学学報』（31）,金沢美術工芸大学,1987,p.75

<sup>89</sup> 宋應星撰,藪内清訳注『天工開物（東洋文庫 130）』平凡社,1959-01,p.80

飛丹	
三朱	粒子が最も細かく軽い朱砂（辰砂）。
土朱	代赭か
銀硃	水銀朱
枝紅	不明。赤色系の色材か。
紫花	不明。『漢画独稽古』に「一名燕支と云」とある。また、器物の混色法では襷綾の彩色に「粉」を用いるとある。
藤黄	藤黄
槐花	槐花液。
削粉	不明。色材の掲載順序は色ごとにまとめられているため、黄色の染料系色材か。
石榴果	石榴の抽出液か。石榴からは黄色の染液が得られる。
綿胭脂	綿胭脂
檀子	『写像秘訣』：「其檀子用銀硃、浅入老墨、胭脂合（檀子は銀朱を用い、老墨を浅入し、胭脂を合らす）」* 潘運告氏によれば浅は濺（液体がはねる/そそぐ）であるという <sup>90</sup> 。わずかにそそぎ入れるというようなニュアンスか。
土黄	黄土* 于氏は土黄を黄金石外皮であり成分を酸化鉄・水酸化鉄とするが、服部氏はこれが黄金石の成分とは異なっていることを指摘し、『本草綱目』にある土黄の名の砒素系人造顔料と、『丹房鑑源』の「土黄は雄黄より制す」という記述、あるいは土黄が黄土である可能性をあげる。後述する高源寺本および選佛寺本の調査では砒素系色材の使用は確認できなかった。
京墨	『天工開物』「朱墨」の項に「桐油、清油、豚油の煙でつくるものが一割で、松煙をとってつくるものが九割である」とある <sup>91</sup> 。油煙墨は宋代になって新たに開発され、従来の松煙墨よりも黒く艶があると評された <sup>92</sup> 。後述する混色法では京墨は面部の下塗りとして月下白に用いられ、煙墨は鷹背褐など茶系の色と思われる色の混色に使用される。現在では松煙墨は黒から青、油煙墨は黒から茶の色をもつとされ、京墨と煙墨がそれぞれ松煙墨、油煙墨のいずれかに対応するものと思われる。またこの事に関して、荒井経教授から松煙：山中、油煙：街中で生産されることから、京墨が油煙墨を指すのではないかという助言を頂いた。
煙墨	
煙子	すす
老青	藍か。

<sup>90</sup> 潘運告『元代書画論』湖南美術出版社,2002-11,p.266

<sup>91</sup> 宋應星撰、藪内清訳注『天工開物（東洋文庫130）』平凡社,1959-01,p.321

<sup>92</sup> 綿谷正之「墨の文化史 概説」『奈良保育学院研究紀要』(16),白藤学園,2014,pp.5-6

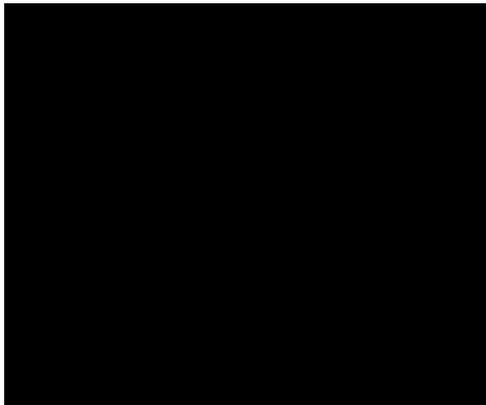


図 43 槐花を煮出した液体。槐花は藍熊染料株式会社で購入した。

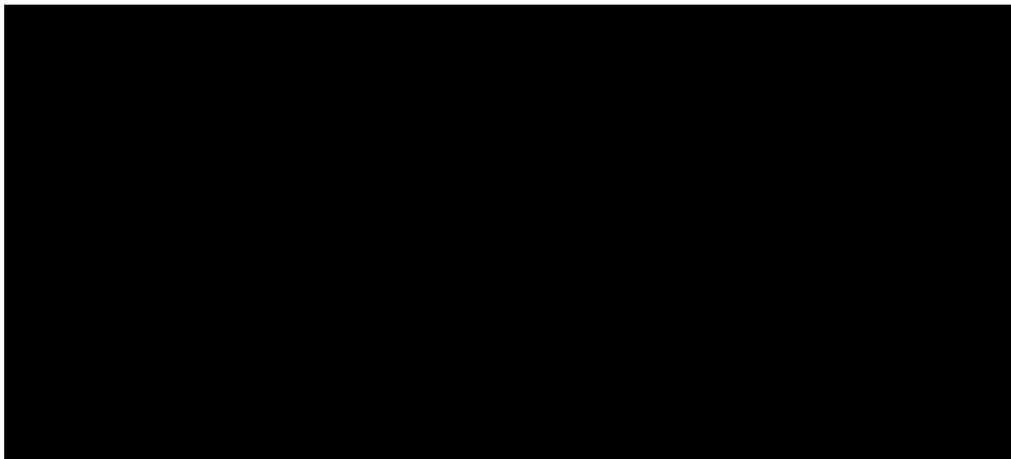


図 44 左：膠と水で溶いた緑青、右：膠と槐花液で溶いた緑青。緑青と槐花液は分離している。

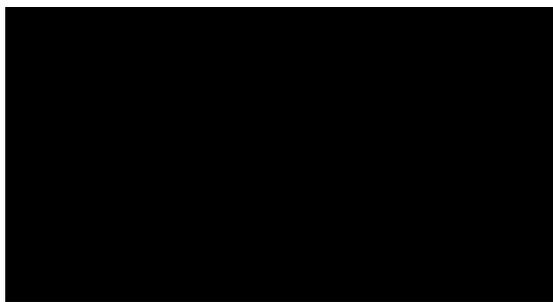


図 45 図 44 を絵絹に塗布した状態。礬水引きした絵絹にマスクングして絵具を塗布した。槐花液を使用した右側は滲みが広がっている。この滲みは槐花液に少量の明礬を加えることで解消できた。

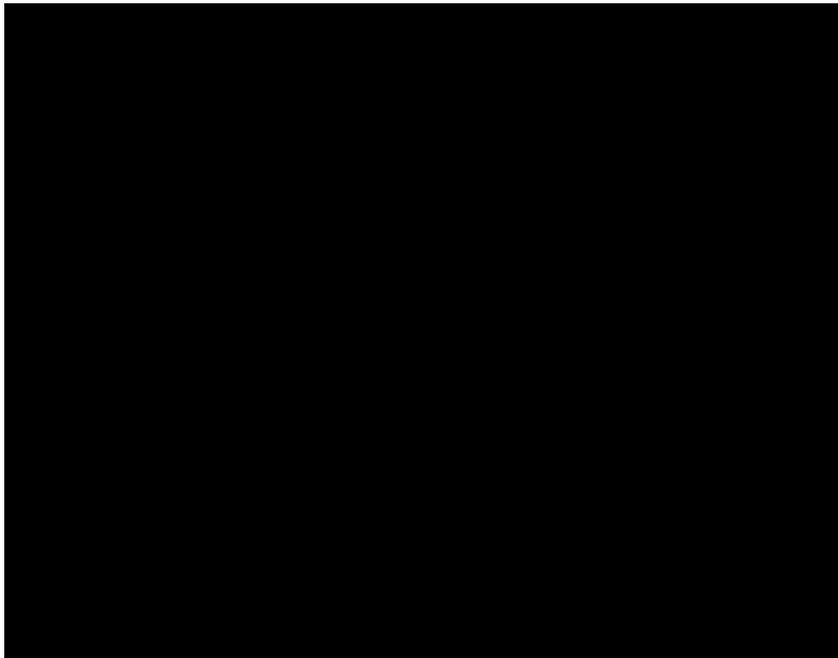


図 46 上段：蘇芳を煮出した抽出液に明礬を加えたもの。下段：「采絵法」の混色法に従って朱、墨、  
臘脂を混色した檀子。蘇芳は黄色味のある赤色をしている。朱は蘇芳よりも黄色味が強く、臘脂は紫味  
を帯びているが、両方を混色することで蘇芳に近い色合いを作り出すことが可能である。



図 47 左：蘇芳使用法の参考として、『画筌』『本朝画史』の記述をもとに、蘇芳抽出液と胡粉を練り固  
めたものを試作した。右：絵皿上で水を加えて摺ると、鮮やかな紫色になった。

## 第2章 中峰明本の頂相

第2章では中峰明本の頂相について概要を述べるとともに、研究対象作品である高源寺本、選佛寺本の調査結果について記す。また調査結果に基づいて、高源寺本と選佛寺本の制作工程を推測する。高源寺本と選佛寺本の表現技法の差異とそこから想定される制作主体が異なることは度々指摘されてきた。本研究では作品の熟覧調査によって線描、彩色の両面について詳細な情報を得ることができた。調査結果に基づいて両作品の制作工程を下図制作の工程まで踏み込んで可能な限り推測し、従来いわれてきた「表現の差異」がそれぞれどのように成立したのか、絵画制作者の立場から考察を試みる。

### 第1節 中峰明本について

#### 中峰明本の行歴

はじめに像主である中峰明本の行歴を述べる<sup>93</sup>。中峰明本は元代の禅林を代表する高僧である。至元25年(1288)25歳の時に、中峰は厳しい禅風で知られた天目山師子巖の高峯玄妙(1238-1295)について出家し、修行ののちに悟りを得て高峯の法を嗣いだ。

元貞元年(1295)、中峰が33歳の時に師の高峯が遷化し、中峰は天目山を去って漂泊生活をはじめ。中峰は浙江省から江蘇省を中心に漂泊して滞在先の各地に庵を結び、幻住庵と名付けて自らも幻住と号するようになる。中峰が結んだ庵の外護者は、大土地の所有者や地主階級、自作農、小作農らだった。中峰への参禅者は多く、この時期に著名な趙孟頫(1254-1322)の帰依も始まった。大徳8年(1304)中峰は趙孟頫の招きによって杭州へ赴き、大徳10年(1306)には天目山獅子院の住持となる。しかし至大元年(1308)、後の元朝の第4代皇帝、仁宗から法慧禅師の号を賜ってからほどなくして中峰は再び天目山をおり、呉国へ乞食の旅にでる。中峰は翌年一隻の舟を購入して一年のほとんどを舟居し、途中の延祐元年(1314)に一旦天目山に戻るものの、延祐5年(1318)まで十年間を舟で旅して過ごした。この間中峰は度々の住持の要請を固辞し、隠遁生活を貫いた。延祐5年(1318)、56歳のときに中峰は天目山に戻り、これ以降舟旅に出ることはなく生涯を終える事になる。仁宗は中峰に仏慈円照広慧禅師の号と金襴袈裟を授け、また中峰の師の高峯には仏日普明広濟禅師の号を授け、さらに天目山獅子院は獅子正宗禅寺と改められ、官寺と同等の寺格をもつようになった。これによって中峰の名声はいっそう広まり、参禅者はますます増えた。

至治二年(1322)、60歳となった中峰は天目山の北の中佳山で晩年を迎えようとしたが、訪れる人が後を立たず、彼らが苦勞して参じてくるのを気の毒に思って獅子院の草庵に帰

<sup>93</sup> 中峰明本の行歴については以下を参照した。

西尾賢隆「元朝における中峰明本とその道俗」禅学研究(64),禅学研究会,pp.31-56,1985-11

野口善敬「天目中峰研究序説:元代虎丘派の一側面」中国哲学論集(4),九州大学中国哲学研究会,pp.18-32,1978-10

紀華伝『江南古仏 中峰明本与元代禅宗』中国社会科学出版社,2006-11

った。この年、中峰と交流のあった趙孟頫が逝去し、元朝の第5代皇帝英宗から香と金襴衣を授けられている。翌年至治三年(1323)8月14日、中峰は行年61歳で遷化した。その六年後の天暦2年(1329)、中峰は智覚禅師の号を下され、更に五年後の元統二年(1334)には中峰門下の上表をうけ、勅によって語録をあつめた『天目中峰和尚広録』(以下『中峰広録』とする)の入蔵とともに、中峰にたいして普応国師の国師号が下された。

中峰明本は日本からの入元僧が頻繁に参じた禅僧でもある。中峰の法を嗣いだ入元僧は、隠遁的性格のつよい独自の禅風をひろめ、その法系は幻住派とよばれた。中峰に参じた入元僧には、遠溪祖雄(1286-1344)、復庵宗已(1280-1358)らがいる。

#### 中峰明本の頂相<sup>94</sup>

中峰明本は一般的に、襟を広げてふっくらと肥満した姿に描かれる。こうした中峰の姿には布袋や達磨、羅漢、寒山などのイメージが投影されていることが指摘されており、また左手小指の欠失は中峰が指を燃やす荒行の「燃指」を行ったことを表している。また、中峰像は現存作例が多く、没後に制作されたものも含めると十数点にのぼる。中峰像は在世中から数多く制作されており、人々が中峰像を仏像のように家々にまつこともあったという。現存作例の図像および表現技法は多様で、後述する高源寺本・選佛寺本のほか、山水画入りの屏風や童子と共に描かれる法雲寺本(図48)、李衍風の松の下の岩座に坐す姿に描かれた慈照院本(図49)などがある。こうした現存作例や史料によって、画僧・文人士大夫<sup>95</sup>・専門画家<sup>96</sup>といったさまざまな制作主体によって中峰像が描かれていたことが知られている。

また、井手誠之輔氏は自賛像とそれに相当する重要な作品として高源寺本・個人蔵本・選佛寺本・法雲寺本の比較と、「天目中峰広録」9巻の自賛の記録などから、中峰像の性格の特異性を詳細に論じた<sup>97</sup>。井手氏は、中峰自身が自身の頂相を印信の証や各地の幻住庵の開山像として、また在俗の帰依者の需要に応じて積極的に与えていたこと<sup>98</sup>や、蓬髪形

<sup>94</sup> 中峰明本像については参考文献表「中峰明本像」の項目にあげた論文のほか、海老根聰郎『元代道釈人物画』東京国立博物館編、東京国立博物館、1977-03、『聖と隠者 山水に心を澄ます人々』奈良国立博物館編、奈良国立博物館、1999-4、(徳)勞悟達 著 畢斐 等訳、『禅師中峰明本の書法(1263-1323)』中国美术学院、2006-6『禅 心をかたちに 臨済禅師一一五〇年白隠禅師二五〇年遠諱記念』京都国立博物館、東京国立博物館、日本経済新聞社文化事業部、日本経済新聞社、2016-4の各解説文を参照した。

<sup>95</sup> 海老根聰郎『元代道釈人物画』高源寺本解説、東京国立博物館編、東京国立博物館、1977-03、p65、高源寺本解説より。趙孟頫は中峰像を描いて同参者に贈ったという。藩恭寿による模本(台湾・故宮博物院蔵)が現存する(図50)。

<sup>96</sup> 海老根聰郎『元代道釈人物画』、東京国立博物館編、東京国立博物館、1977-03、p69、選佛寺本解説より。入明僧が陳鑑如筆の中峰像を中国人から売りつけられたというエピソード(月舟寿桂『幻雲文集』小軸普応国師尊像記)が紹介されている。陳鑑如は元代・杭州の肖像画家で、延祐6年(1319)制作の韓国国立中央博物館蔵《李齊賢肖像》が現存する。

<sup>97</sup> 井手誠之輔「中峰明本自賛像をめぐる」美術研究(343)、東京文化財研究所、pp.19-36、1989-2

<sup>98</sup> 同上、p.29

の中峰像は壮年期の隠遁者としての姿に、剃髪形の中峰像は晩年の宮寺の住持としての姿に基づいており、それぞれの制作時期は中峰が天目山獅子院の住持となった時期を境として分布していることなどを指摘する<sup>99</sup>。中峰の自賛像には図像の共通点が多く、面部の大きさもほぼ一致することから、その制作において一定のコンセンサスや図像が共有されていた可能性を指摘した上で、当時、杭州の妙行寺が図像の集積地として機能していたことを傍証に、中峰の周辺にもその自賛像を記録し、図像を管理する組織が存在した可能性も指摘している<sup>100</sup>。

なお、中峰は自賛の中で肖像画に描かれたモチーフにたびたび言及する傾向があることがナターシャ・ヘラー氏によって指摘されている<sup>101</sup>。例えば風景について言及した賛文は『中峰広録』に複数の例があり、慈照院本の存在からもそうした作品が存在した可能性が高いという<sup>102</sup>。参考として、図像に言及していると想像される箇所のある賛文複数を以下に列挙する<sup>103</sup>。また「截斷紅塵石萬尋」「水冷冷、石齒齒…」から始まる二つの賛文に関しては岩、松、瓶など読み込まれたモチーフが共通しており、こうした図像の自賛像が存在した可能性が高い。この二つの賛文については第3節でもとりあげる。

- ・ 截斷紅塵石萬尋、衝開碧落松千尺、巖花朵朵水冷冷、楊柳一瓶甘露滴、莫便是本中峯麼、不識不識。
- ・ 水冷冷、石齒齒、淨瓶邊、青松底。這一箇、便是、儼凝追尋千萬里。朱選卿頗相奏。拈起寸毫、顛倒左右。逢原妙無比低聲低聲、本中峯來也。馬頷驢腮、沒兩般、笑破虛空半邊齧。
- ・ 咄哉、此僧無本可據倚中之峯依幻而住手裏三尺黑竹篋、何嘗有此閉家具話頭流落古伊吾風前笑倒人無數。
- ・ 露腹袒胷、指西話東毗耶、室內相逢逸翁、連忙認作本中峯、何異濕紙包虛空、阿呵呵、熨斗煎茶銚不同、天目山太湖水高不見、頂深莫知底盡謂渠、德之流行若置郵而傳命子細檢點將來莓、苔石上亂草窠伸脚元在縮脚裏。(吳江急遞鋪信人請)
- ・ 枯坐草窠了、無向背心安未道、會不會。天目山十年澄不滑撓、不濁幻住菴、二六時推不前約、不退憶著太原孚、上座揚州聞角聲、却癸礼夫子三月、不知肉味。

<sup>99</sup> 井手誠之輔「中峰明本自賛像をめぐる」美術研究(343),東京文化財研究所,1989-2,p.26

<sup>100</sup> 同上,p.31-32

<sup>101</sup> Natasha Heller 「*Illusory Abiding The Cultural Construction of the Chan Monk Zhongfeng Mingben*」Harvard East Asian Monographs,Harvard University Asia Center,2014,p.399

<sup>102</sup> 同上,p.388-390。山水の描かれた中峰像については本章第3節でも触れる。

<sup>103</sup> 『天目中峰和尚広録』第9巻「自賛」条より。(下線は筆者による)



図 48 《中峰和尚像》自贊

絹本著色 132.6×60.0

中国・元時代

茨城 法雲寺

（『肖像画の魅力 歴史を見つめた眼差し 平成 23  
年度特別展』茨城県立歴史館編,茨城県立歴史  
館,2012-2）

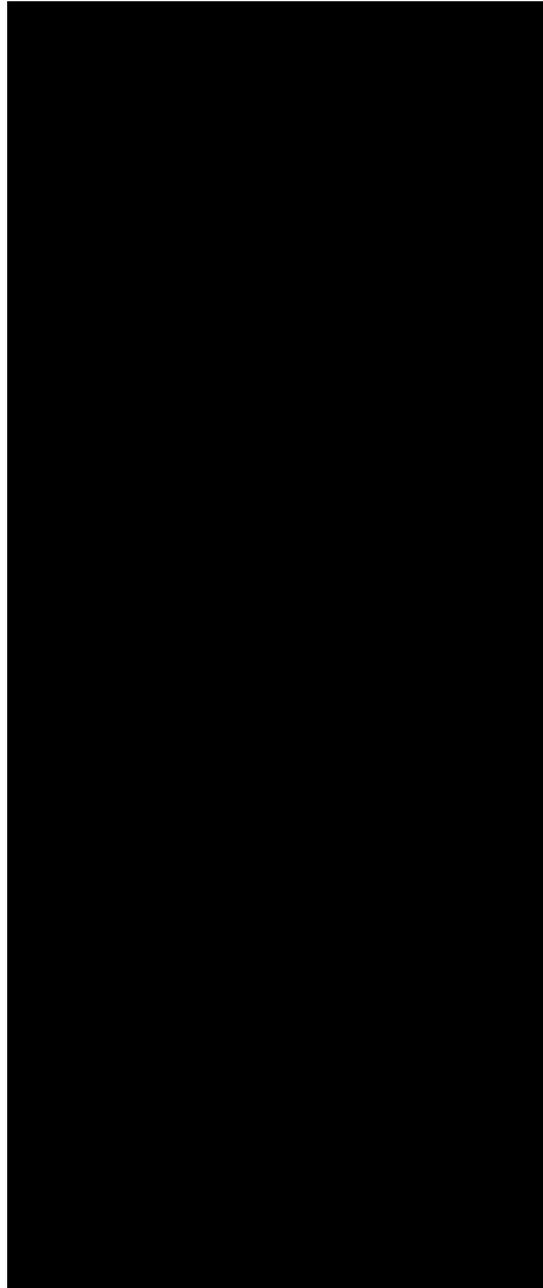


図 49 《中峰明本樹下座禅像》広演贊

絹本著色 123.5×51.2cm

中国・元時代

京都 慈照院

（『禅 心をかたちに 臨済禅師一一五〇年白隠禅  
師二五〇年遠諱記念』京都国立博物館,東京国立博  
物館,日本経済新聞社,2016-4

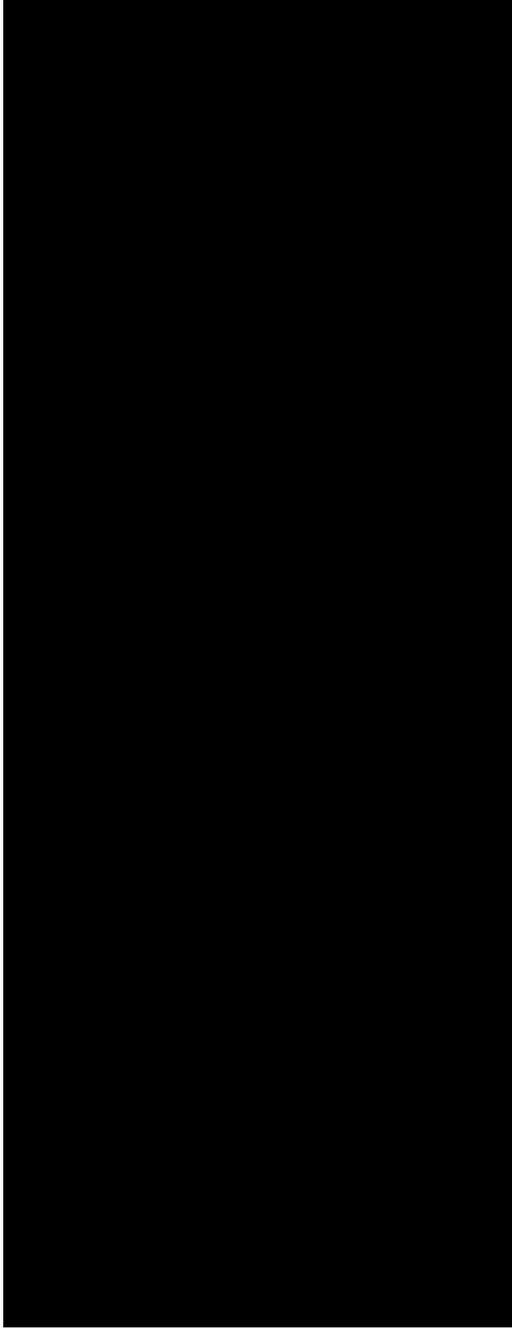


图 50 《臨子昂中峰和尚軸》潘恭寿筆  
紙本淡彩 127×44.5cm  
中国 清時代  
(『蘭千山館書画 絵画』二玄社編,二玄社,1978-1)

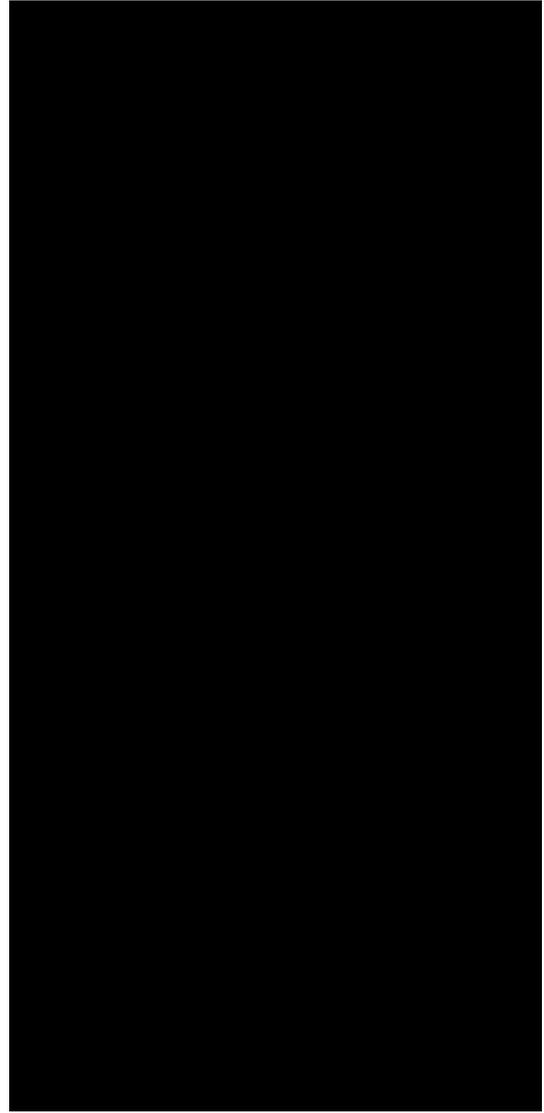


图 51 《中峰明本禪師像》自贊  
絹本着色 100.7×47.4cm  
中国 元時代  
個人藏  
(『宋元中国絵画展』本間美術館,山形県教育委員会, 1979-10)

## 第2節 高源寺蔵《普応国師像》について

### 作品の概要

高源寺蔵《普応国師像》(図 52)は兵庫県丹波市青垣の高源寺に伝来する中峰明本の頂相である。大きさは縦 122.5cm、横 547cm の絹本着色の作品で、1911 年に重要文化財に指定されている。高源寺は臨済宗幻住派の本山で、本作品は開山である遠溪祖雄(1286～1344)が入元時に参禅した中峰から付与された頂相とされる。遠溪の帰朝(1316年)が制作年代の下限とされ、画中には「一菴宥節敬筆」の落款がある。

### 〈賛文〉<sup>104</sup>

破情裂識、知雄守雌、笑  
曇尚存諸見、嫌老氏  
猶带群疑、争似渠儂单  
提所参話、当处絶玄微、繩  
床終日坐堆々、誰将仏法掛  
唇皮、風前有問明何事、  
笑指春潮張遠谿、  
遠谿雄上人求贊幻相云、  
西天目山幻住道者明本書  
老氏有知、其雄守其雌、  
為天下谿之語云、

本作品の作者である一菴は『君台観左右帳記』に記録がある「一菴道人(道士)」と同一人物とされており、井手氏は「その名前からして禅僧と考えられ、中峰の人格にふかくきりこんだ表現から、中峰のもとに近侍する専門的画技に習熟した画僧であったことが想像される」<sup>105</sup>と述べる。

画の中峰は蓬髪姿に簡素な袈裟をまとい、禅定印をむすんで曲朶に坐した姿に描かれる。統一的な人体の把握抑揚のある線描と落ち着いた色彩が特徴で、趙孟頫が描いた中峰像<sup>106</sup>の存在などから、白描画や文人画との関連が指摘されている。

<sup>104</sup> 海老根聰郎『元代道釈人物画』(東京国立博物館編,東京国立博物館)高源寺本解説 1977-03,p.66

<sup>105</sup> 井手誠之輔「中峰明本自賛像をめぐる」美術研究(343),東京文化財研究所,1989-2,p.102

<sup>106</sup> 趙孟頫が描いた中峰像を清代の画家藩恭寿が写した模本に、台湾・蘭千山館蔵《臨子昂中峰和尚像軸》がある(図 50)。

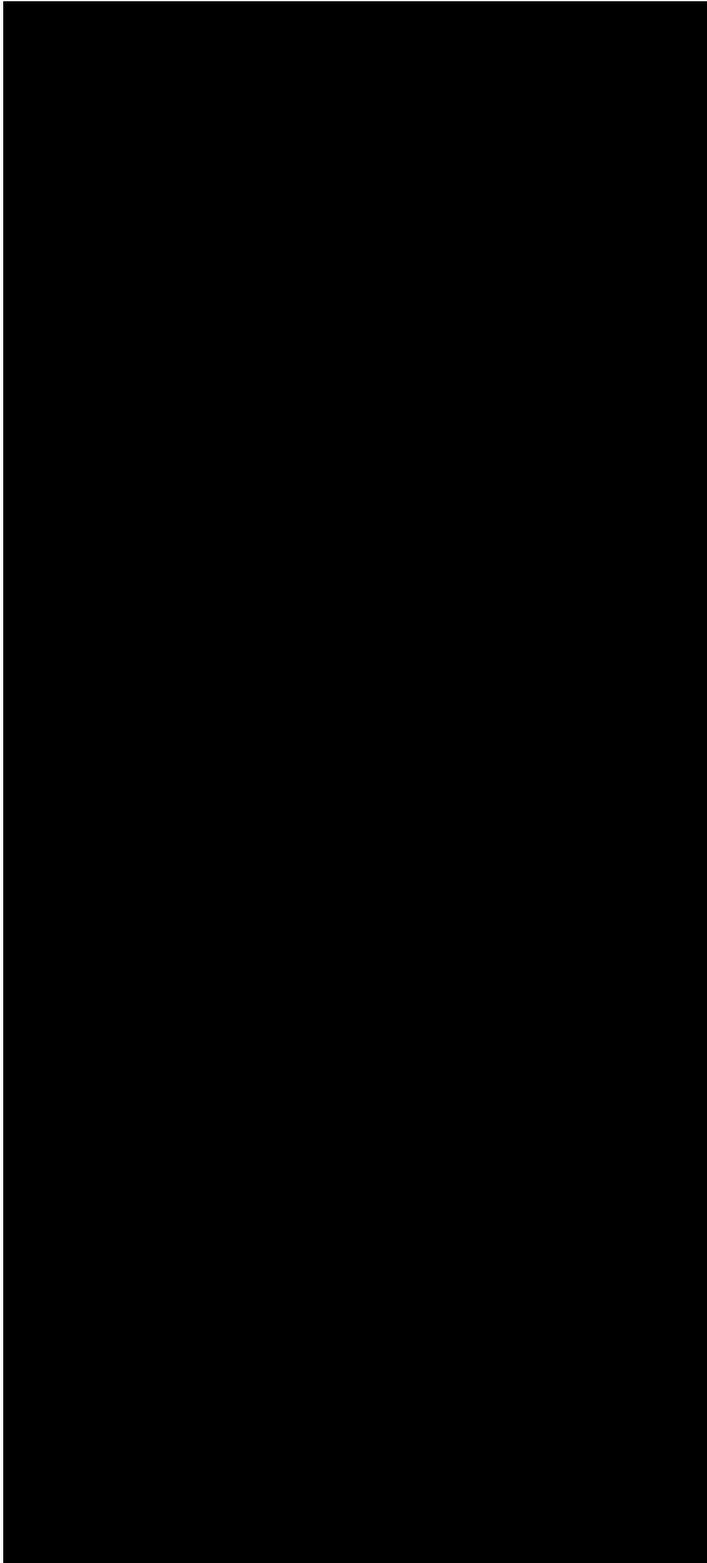


图 52 《普応国師像》自賛  
絹本著色 122.5×54.7cm  
兵庫 高源寺  
(京都国立博物館)

## 作品の調査

所蔵者および京都国立博物館の協力で《普応国師像》を熟覧する機会を得たため、その調査内容を述べる。調査では、作品の目視観察と資料写真の撮影、近赤外線反射撮影、蛍光エックス線分析、可視光-近赤外線反射スペクトル分析を行った<sup>107</sup>。

### 1. 目視観察

支持体の絹に継ぎ目はなく、光沢感がある。絹糸は5mm 四方内に経約 24 本、緯約 29 本が通っていた (図 53)。面部はごく細い墨線で表現され、透明感のある赤色系色材で量取りされていた。また、目尻・唇にも薄い赤色を入れていた。上瞼や口角は濃い墨線で強調され、毛髪は墨による丁寧な量しと細く均一な毛描きで表現されていた。

肌の部分には橙色の色材が残存していた。拡大写真 (図 54) の観察から、絹目の奥まで絵具が食い込んでいる箇所があり、全面に裏彩色が施されていた可能性がある。またおもてからは微粒子の顔料と染料系色材を混色した絵具で薄く彩色が施されていたと思われる。爪は白色顔料のボカによって表現されていた。衣と袈裟は薄塗りで、絵具の粒子感を感じられなかった。襟や袖口の白色部分は比較的厚塗りだが、線描が透ける程度の薄さで彩色されていた。曲枿と杳床は濃い黒色に彩色され、曲枿の座面には緑色の絵具で描かれた文様を確認した。



図 53 絹目 (5mm×5mm)



図 54 肌の部分の彩色

### 2. 赤外線反射撮影

墨線の様子が明瞭に観察できた。下描き線やあたりの線はほとんど見られず、整った線描で描かれていた (図 55、図 56)。墨と群青・緑青の部分が暗く写り、染料系絵具の多くは明るく写るため、画像を比較することで染料系の絵具を主に使用している部分がある場合がある。袈裟と内側の衣はいずれも茶系の色調だが、赤外線反射撮影で確認すると

<sup>107</sup> 近赤外線反射撮影担当者：荒井経（東京藝術大学大学院 保存修復日本画研究室 教授）、國司華子（同大学院 准教授）山口美波（同大学院 博士後期課程学生）。蛍光エックス線分析担当者：大和あすか（同大学院 教育研究助手）、鈴木七実（同大学院博士後期課程学生）。分析結果の詳細は本論文附録 p.158 を参照のこと。

袈裟と内側の衣に明らかな明度の差を確認できた。そのため、使用した色材に大きな違いがあると考えられる（図 57）。

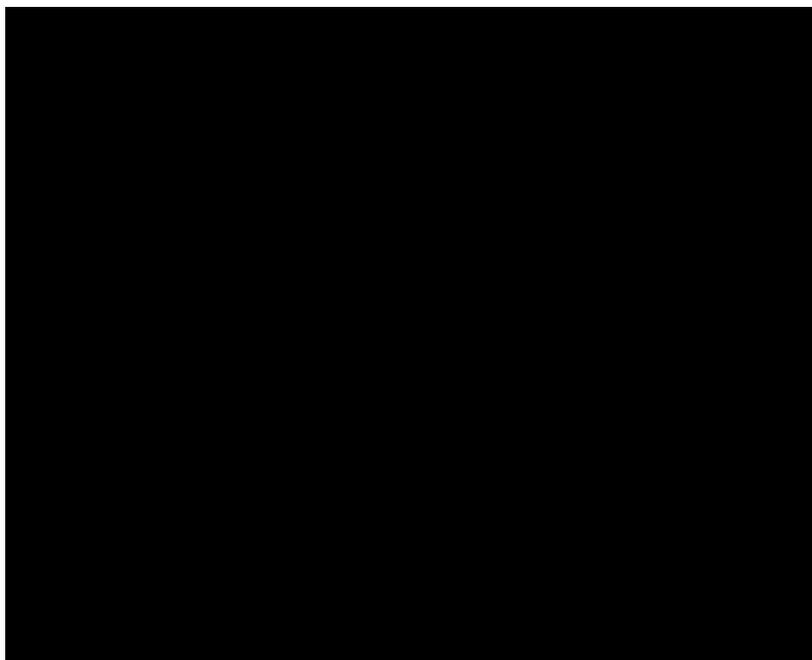


図 55 赤外線写真（頭部）

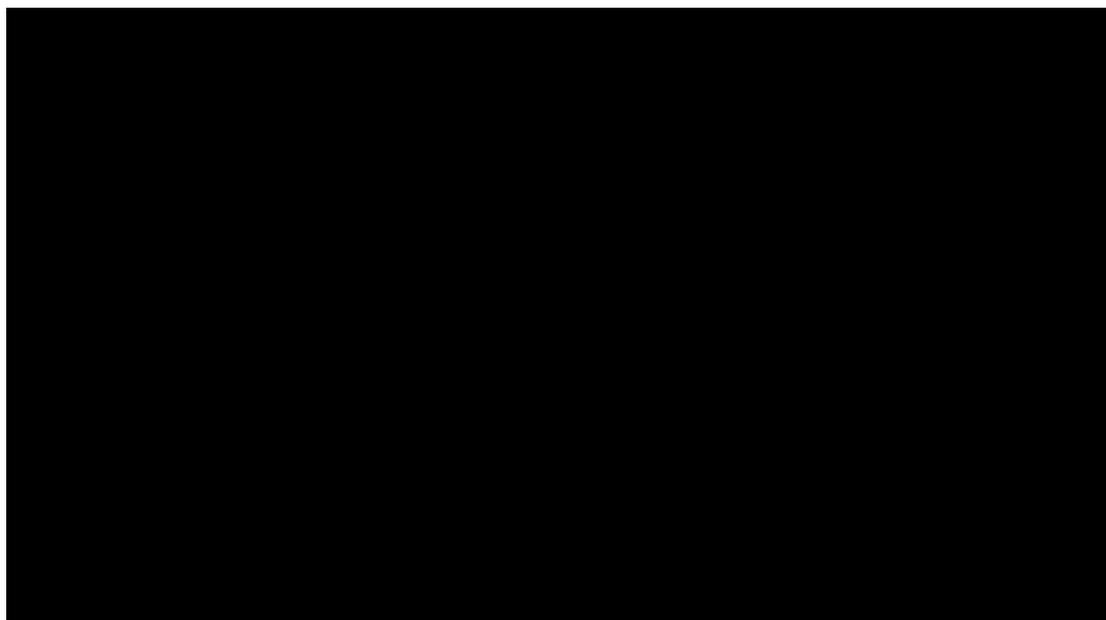


図 56 赤外線写真（両手）

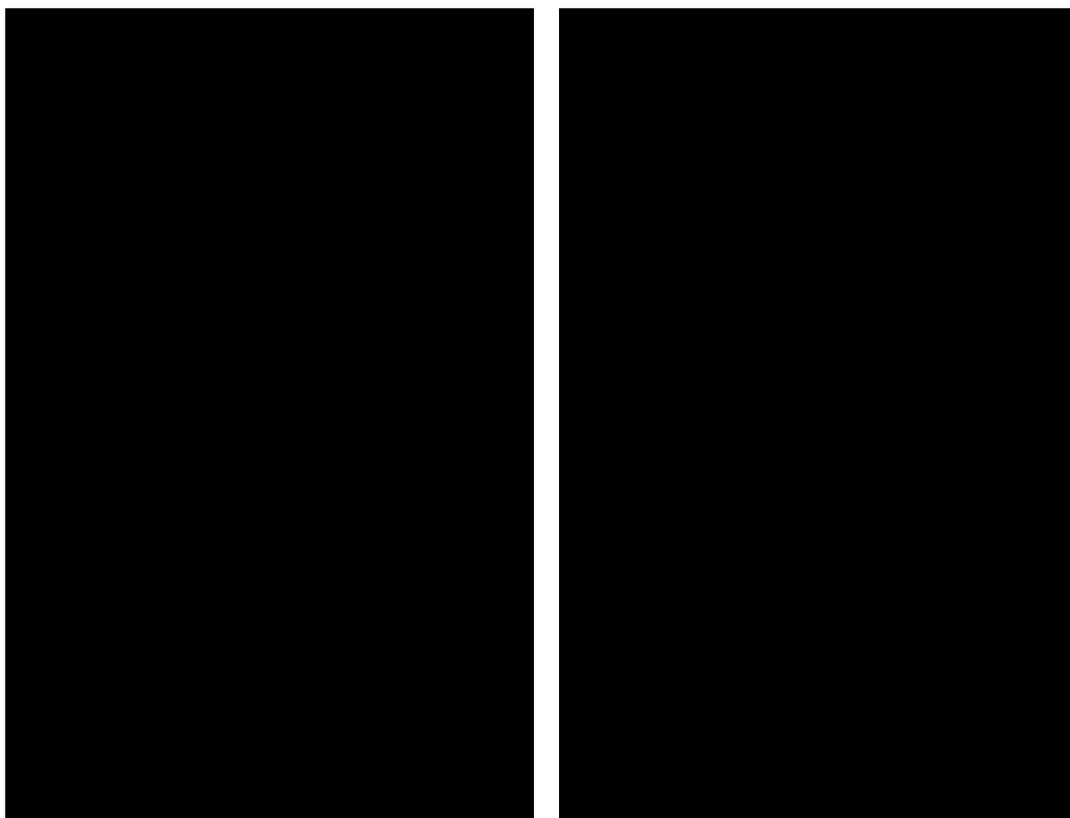


図 57 赤外線写真とモノクロ化した通常光写真の比較（左：赤外線写真、右：通常光モノクロ写真）

### 3. 蛍光エックス線分析および可視光-近赤外線反射スペクトル

蛍光エックス線分析では、肌色の色材が多く残存する箇所を測定した箇所からは Pb と Fe が検出され、肌色の色材が剥落している箇所からは Pb のみが検出された。唇は目視観察では薄い赤色に彩色されるが、唇を測定した箇所からは朱 (HgS) に由来する Hg は検出されなかった。赤みがわずかであるため、鉱物顔料由来の元素が検出できなかったとも考えられるが、赤色の染料系色材を用いた可能性も高い。沓の表面を除く全ての測定箇所から Pb が検出され、鉛白 ( $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) と混色した色材が多く使用されていることが分かる。衣と袈裟を測定した箇所からはいずれも Fe と Pb が検出され、酸化鉄系顔料と鉛白で主に彩色されていることがわかる<sup>108</sup>。

可視光-近赤外線反射スペクトルでは、袈裟を測定した箇所から藍の可能性を示すスペクトルが検出された。内側の衣および袈裟にはいずれも鉛白と酸化鉄系顔料が主に使用されているが、袈裟の部分のみ藍の可能性を示すスペクトルが検出されたことから、内側の衣には墨を用いて明度を調整し、袈裟については藍を明度あるいは色調の調整に用いたことが推察される。沓の青色を測定した箇所からも藍を示すスペクトルが検出されたことから、藍と群青を混色した青色が使用されていることが分かる<sup>109</sup>。

<sup>108</sup> 本論文附録 p.159,高源寺本調査結果【附表1】参照。

<sup>109</sup> 同上【附表2】参照。

## 高源寺本の制作工程

### 1. 下図の制作

調査結果から、高源寺本の制作工程を、下図制作と本画制作の二つに分けて考察する。高源寺本は作者の画僧という立場や作品の表現から、実際に写生体験に基づく作品とされる。本研究でもこの評価に従い、下図制作に先立って写生が行われたものとして考察する。

写生の際には面部のスケッチ以外に、体部や調度品に関しても手控えとするための簡単なスケッチが行われたと考える。高源寺本は一般的な頂相よりも曲衆に少し背を預けたような姿勢に描かれ、大らかな雰囲気演出されている。こうした表現は、下図制作の際に、曲衆も含めた全身の写生を参照することができたためだと考える。

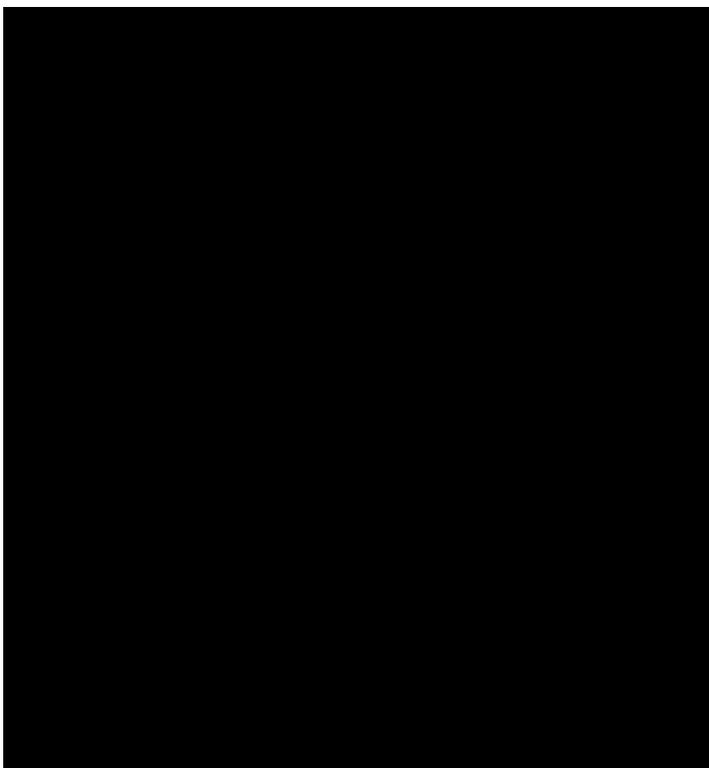


図 58 高源寺本の紙形の表現を想定して制作を行った。朽筆で下描きした後、淡墨線で線描を浄書した。描線は《楊竹西肖像》などに見られるような細く引き重ねた描線を意識した。また大きさは実際の高源寺本面部よりも一回り大きな 12-13cm 程度にした。

顔貌表現では個人蔵本（図 51）も参照した。高源寺本と個人蔵本は図像が細部まで一致することが知られている。線描の描きおこし図を重ね合わせると両作品の顔の輪郭線やパーツの位置はほぼ一致するため、両作品は共通の紙形に基づいて描かれた可能性がある。面部の表現を詳細に比較すると、高源寺本でごく淡い線描やぼかしで表現される箇所や、絵具の剥落によって途切れている描線が、個人蔵本では明快な線描によって描かれるという特徴がある。筆者は両作品の特徴から、高源寺本制作の際に使われた粉本を別の画家が参照して描いた作品が個人蔵本であると推測した。個人蔵本は職業画家による制作とされ、粉本に基づいて描かれた可能性が高い作品である。高源寺本作者の一菴が実際の中峰の容貌の印象を元に、表現の強弱を調整することができたのに対して、個人蔵本の作者は紙形にあった情報を全て線描として本画に写しとった結果、両作品の表現の差異が生まれたのではないだろうか。

写生を終えたら、構想した図像に従って大紙にあたりをつけ、そこに紙形を組み合わせて描線を筆で決めていく。この時各部をパッチワーク的に組み合わせるだけでなく、頭部と体部の接合が自然になるように推敲作業を加えることで、自然な人体を描くことができたと考える。また、紙形の大きさ調整の工程があった場合には『写像秘訣』でいわれるような、マス目を使った調整法が用いられただろう。筆者はこの拡大縮小法を考察のために何度か実践し（図 59）、紙形の転写や拡大縮小を重ねるうちに、暈取りや微妙な線の形態が単純化されていくことを確かめた。写生を資料として参照できる場合や、想像によってこうした部分を補うことは可能だが、淡い暈取りや皺、微妙な歪みといったディテールが、転写を繰り返すうちに失われていくことは避けられなかっただろう。

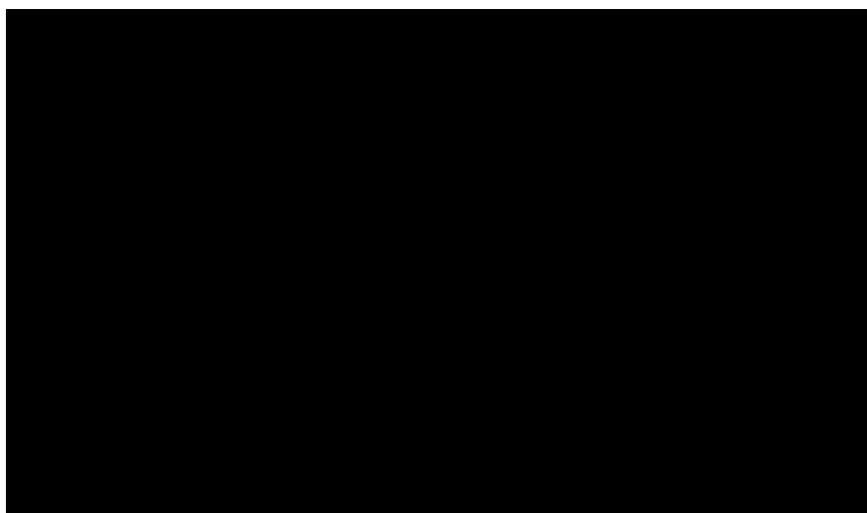


図 59 高源寺本の小下図制作工程の推測。はじめに木炭であたりをつけ、淡墨線を重ねて図像の細かいディテールを決定していったと推測した。

## 2. 本画の制作工程

支持体の絵絹は緯糸の密度が高く、細い線描と暈しによる表現が可能になっており、表現技法に対する支持体の選択が的確に行われている。高源寺本の観察では下描き線をほとんど観察できず、もし下描きがあったとしてもごく淡く細い描線によるものだったことが推測される。また、裏彩色が、仕上げ線と大きくずれていないことから、仕上げ線は裏彩色よりも前の段階で描かれていた可能性が高い。筆者は線描観察の一環として、画像をもとに上げ写しを行い、一見ひとつの長いストロークに見える衣文線が、実際には抑揚のある描線を継ぎ足すようにして描かれている箇所を複数確認した。このつぎ足すような描線が最も分かりやすく現れているのは中峰の右肩から腕、袖口にかけての部分である。それ以外にも袖口や袖のたるみなど随所に同様の表現が見られた。様式的な表現とも、速筆による表現とも異なる独特の描線である。また、主に中峰の右袖部分には特徴的な屈曲表現があり、こうした箇所では線描の形の面白さに主眼をおいている印象を受けた。

次に彩色だが、科学分析と目視調査の結果から、高源寺本では鉛白と染料、粒子の細かい酸化鉄系顔料の混色が多用されていると考えられる。彩色層が失われている面積が広い  
ため断定はできないが、肉身部と白色部分には裏彩色が施されていた可能性が高い(図 60、  
図 61)。彩色は比較的淡彩で、着衣の白色など比較的厚塗りの部分であっても衣紋線が透  
けて見え、墨線表現を重視した作画姿勢が伺えた。また、調査で撮影した拡大写真の観察  
から、墨線に沿わせるような赤色の隈取りは彩色工程の最終盤に行われたことがわかる。  
白色の表彩色は墨線の後に施されており、他の部分に関しても濃墨による仕上げ線を入  
れたようには見えないため、絹上げの墨線をそのまま仕上げ線としている可能性もある。

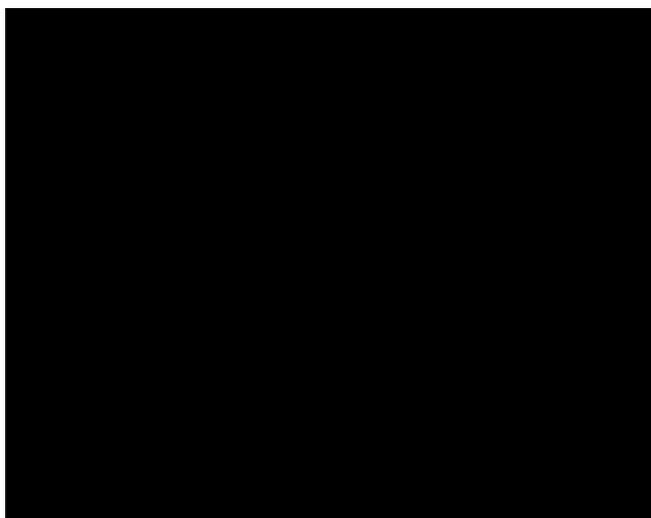


図 60 左手袖口部分の拡大写真。絹目の間に白色顔料が見え、裏彩色の可能性があ  
る。肉身部分に関しても同様だが、白色・  
肌の彩色共に剥落があり、裏彩色である  
という断定はできない(過去の修理などで裏  
彩色が失われた可能性もある)



図 61 右目部分の彩色。面部と手が同じように塗られていたとすると、面部の彩色層はほとんど剥落し  
ているということになる。しかし目鼻の描写ははっきりと確認できるため、剥落したように見えるのは裏  
彩色である可能性がある。また色材の残っていない部分と、作品余白の地色は微妙に色調が異なるため、  
表面からは染料系色材で彩色されていると考えられる。だとすれば、面部に彩色層の剥落が見られるにも  
関わらず、目鼻などの顔貌描写が残存していることにも違和感がない。

## 一菴の技術基盤と作画志向

高源寺本は支持体の選択から絹上げ、仕上げまでの工程が墨線表現を重視するという点で一貫しており、それが統一的な表現へと繋がっている。また、下図制作の段階では、紙形と体部の接合に関する推敲作業が行われた可能性が高い。これらのことから想像される高源寺本の制作方法は、作画工程の大部分を自らが手がけて一幅の作品として描きあげるといふもので、少なくとも図像の構想から写生、下図制作までの工程と、本画の線描描きの工程は一菴本人が手がけたと推測する。

高源寺本から推測される制作工程は、後述する選佛寺本のそれとは対照的なものである。こうした制作態度は、作者一菴が“画僧”であることとどのように関連しているのだろうか。

そもそも画僧とは「僧籍にある画家<sup>110</sup>」である。僧籍にある画家といってもその内実は様々で、絵具を調合し彩色技術を身につけた僧侶も広義には画僧である。このことについて平田寛氏は、「狭義には画僧とは、彩色にかえて、おもに墨色の表現に留意する、水墨画受容後に成熟した用語」「狭義の画僧は、水墨画以後の概念として絵画史的には成立する」と述べている<sup>111</sup>。

こうした水墨画の画僧は、唐代から宋元代にかけて山水・人物・花卉・動物など幅広い絵画制作を展開して“画僧画”とでも言うべきジャンルを形成した<sup>112</sup>。特に北宋期以降、禅宗と士大夫層の交流が盛んになり、画僧画と文人画は相互の影響関係にあったことが一般にいわれている。また、殷曉蕾氏は南宋期の画僧の特徴として、多様かつそれまで描かれなかったような画題を描き、水墨或いは白描様式の画法を使用し、減筆体あるいは筆墨による表現に“禅意”を託すということを挙げている<sup>113</sup>。

また、第1章でとり上げた、朽筆に関する海老根聰郎氏の指摘は、この画僧画の画風に関する重要な指摘でもある。海老根氏によれば<sup>114</sup>五代の張図・張昉、北宋末期の周純といった、朽筆を用いず即興的な画風を得意とした画家たちの「衣紋粗筆・肉体細筆」の画風が、「放浪の画家や道士・僧侶画家のようなマイナーな画家」らによって受け継がれ、仙人や僧、羅漢といった主題へと結びついたという。この画風が禅宗教団と画僧に受容され、南宋初めの画僧・智融の“罔両画”へとつながり、極端な淡墨と、目鼻口にのみ濃墨を転じるといふ独特の画風を生み出し、築楷や牧谿といった著名な禅僧画家たちの画風へもつながっていると海老根氏は述べている。

<sup>110</sup> "がそう【画僧】", 国史大辞典

<sup>111</sup> 平田寛『絵仏師の時代（研究篇）』中央公論美術出版,1997-4,pp.64-65

<sup>112</sup> 思嘉『論唐五代宋元の画僧及其对絵画史之贡献』『新美術』1995年第2号,中国美术学院,1995-5,p.54

<sup>113</sup> 殷曉蕾「両宋画僧画風嬗変之考略」『美苑』,2013年第6号,鲁迅美术学院,2013-12,p.60

<sup>114</sup> 海老根聰郎「水墨人物画一朽をめぐって」『世界美術大全集東洋編6 南宋・金』小学館,2004-4,pp.141-148

肖像画家としての僧侶画家<sup>115</sup>のあり方については、海老根聰郎氏は特に宋元時代の画僧について、当時の画僧は職業画家が僧体になったものと、正業外あるいは禅余に肖像画を描いたものに大別されるが、“正業外”であっても、人相術に精通し、専門的な肖像画制作を行った画僧もいたとする<sup>116</sup>。その上で高源寺本の作者一菴を「専門絵師と文人画家の接近、融合によって生まれた新しい造形主体」であるとし、次のように述べている<sup>117</sup>。

一菴の身分が何であるにせよ、(筆者註：中峰と一菴は)同じサークル内の熟知した間柄として向かい合っており、その結果、このようなりラックスした表情、姿態をとらせ得たのではなかろうか。(中略)そして同時にこの画像は、余技画家の即興性や、稚拙さとは無縁な、確かな訓練された技巧によって描かれているのである。

このような“画僧”に関する様々な指摘を念頭において高源寺本の表現を見てみると、面部の色材は当初今よりも厚く塗られていたと思われるものの、確かに目鼻口には印象的な濃墨が転じられており、罔両画的な画風を志向したとも考えられる。また衣紋の描線は鉄線描とも様式的な肥瘦線とも異なる、短く区切られた、形を探るような抑揚のある描線によって描かれている。粗筆とまでは行かなくとも、顔や調度品の描線とは明確に表現が異なっており、「衣紋粗筆・肉体細筆」に則った表現だといえよう。

それでは、“画僧画”や、画僧画と相互の影響関係にあった文人画は、どのような工程で描かれていたのだろうか。自己の内面表現を志向する文人画の特性上、その制作は個人で行うことが前提になると考えられる。元代の文人画家である李衍(1245-1320)の『竹譜』には、「位置」「描墨」「承染」「設色」「籠套」の項目で構図の検討、線描、暈し、彩色の各工程の技法が記載されており、この画論の内容をもとに考察したい。『竹譜』の各技法の説明は運筆方法や膠の調整法といった実践的なもので、非専門的な画家であっても絵画制作の全工程を行えるように構成されている。このことは、同じく元代に記された画論である『写像秘訣』が運筆に関して殆ど触れず、一定の絵画技術の習得を前提としていることとは対照的である。

また、以下に引用する「位置」の項目では、李衍は本画に入る前に慎重に構図を検討するように進めている<sup>118</sup>。

---

<sup>115</sup> 本論文 p.11。

<sup>116</sup> 海老根聰郎「頂相瓊談-造形主体をめぐって」大和文華(115),大和文華館,2006-8,p.5-6。  
海老根氏は南宋の慧和尚という人物を取り上げ、彼の肖像画制作について肖像画・人相術・絵画で三絶と称され、その肖像画制作活動は「単なる僧の余儀を越えた専門的なもの」だったとのべる。また慧和尚が得意とした絵画は梅画とされ、殷晔菴氏は画賛の内容から、減筆風の墨梅画であったと推測している。

<sup>117</sup> 同上,p.8

<sup>118</sup> 元,李衍『竹譜』

一、位置…須看絹幅寛窄横竖、可容幾竿、根梢向背、枝葉遠近、或榮或枯、及土坡水口、地面高下厚薄、自意先定、然後用朽子朽下。再看得不可意、且勿著筆、再審看改朽、得可意方始落墨、庶無後悔。然畫家自來位置為最難、蓋凡人情好尚才品、各各不同、所以雖父子至親、亦不能授受、況筆舌之間、豈能盡之？惟畫法所忌、不可不知。所謂衝天撞地、偏重偏輕、對節排竿、鼓架勝眼、前枝後葉、此為十病、斷不可犯、餘當各從己意。

一、位置。まず縦横の絹幅を見て、幾つ程が入るか、根や梢の向き、枝葉の遠近、枯れているか繁っているか、土坡や水口・地面の高低、ボリュームをさだめ、しかるのちに朽筆を用いる。確認して意に沿わない時は、決して筆で描き始めてはならず、再考して朽筆で修正する。気に入った部分から墨で描き始めて後悔することが無いようにしなければならない。

しかし、画家にとって絵画の構成は最も難しいことである。温厚で才気ある人物もおのおのは異なっており、親子といえども授受は難しく、いわんや言葉でどうして伝えられようか。ただ画法によるだけでは、知ることができないものである。いわゆる衝天撞地、偏重偏輕、對節排竿、鼓架勝眼、前枝後葉などは十病といって決して犯してはならないが、あとはそれぞれが己の意に従えばよい。

李衍は水墨画と着彩の画竹を得意とした。題材が竹と人物では比較も難しいが、かなり入念な推敲を経たのちに墨線を用いていたようである。また朽筆でさえも、ある程度構図を構想した状態で使用していたらしい。李衍の墨線（仕上げ線）と朽筆、すなわち下描き線の扱いには明確に差があり、水墨画の画僧の源流にある画家たちが朽筆を用いなかった、ということにも通じる意識が見えてくる。高源寺本の下描き線を見せない表現も、同様の意識に基づいて実践されたものだと考えられる。

以上、先行研究に基づいて、高源寺本の表現と、画僧という制作主体や文人画との関係性を再確認してきた。筆者が推測した高源寺本の制作方法は、画家自身の感覚に依存する部分が多く、特に人物という複雑なモチーフを描く絵画を量産するには安定性を欠いた技法であることが想像される。しかし、画家自身が多く制作過程を手がけるからこそ可能になった表現もあった。それは自然な人体表現であり、また鉛白主体の伝統的な彩色技術と墨線主体の両立という、繊細なコントロールを必要とする表現でもある。そしてこうした表現は、当時の文人画あるいは“画僧画”の表現を志向したものであった。

一方で彩色の面では使用色材・技法ともに伝統的な技術と共通点が多く、一菴が元来肖像画工的な画人であった可能性も高まった。一菴は従来の伝統的な肖像画制作技法に、文人画の制作スタイルを取り入れ、これによって独自の肖像表現を実現したと考えられる。調査を通して、従来指摘されてきた高源寺本と文人画との関係性を、技法面から補完する結果が得られたといえよう。

### 第3節 選佛寺蔵《中峰和尚像》について

#### 作品の概要

選佛寺蔵《中峰和尚像》(図 62) は、京都・選佛寺に伝来する中峰明本の頂相である。大きさは縦 125.3cm、横 520cm の絹本着色の作品で、1953 年に重要文化財に指定されている。作品の伝来が作品の裏書きと添書に記されており、以下田中一松氏の論文から引用する。

(作品の裏書きによれば) この幅はもと南禅寺の所蔵であったが、いつごろからか同寺の徳雲院の文庫で預かったものである。ところが天文の時徳雲院に火災あり文庫も焼けてしまったが、幸に頂相は焼け残って翌日灰中から発見されたので、当時新たに表装を施したという。徳雲院は廷用宗器の開いた寺であるが、幻住庵は中峰の弟子無隠元晦の塔所である。元晦は法雲寺の復庵等と共に延慶年中に入元して中峰和尚に参じ、泰定3年(嘉慶元年 1326) 帰国の後、建仁南禅の諸寺を董して、延文3年(1358) に示寂した人である。おそらくこの頂相は元晦が中峰から附与されて、帰国の時持ち帰った画幅と推察される。この画幅が徳雲院で火災を免れて天文7年表装を施した後、選佛寺に入った経緯については、別に寛政2年の修理添書があり、それによるとこの幅は安永7年に興聖寺から白金一貫二百目で買い求めたものであるという<sup>119</sup>。

選佛寺本は現存する中峰像の中で最も威儀をただした姿で描かれ、法被は華やかな色彩で装飾されている。海老根聰郎氏は「(選佛寺本の) 作者は法被の文様の描写とその色彩表現に非常に関心を示しており、柱杖の上下の朱、払子の紐の紺青などの細部も華やかに彩色されているこれらの特色から本図は画工によって描かれたものと思われ、彼等の保有していた技術的水準の高さをうかがうことが出来る。」と述べる。また海老根氏によって、現在題賛の右端にある“「如陳時<sup>中</sup>か」”と判読出来る四字について、本来は画幅のきりつめられた部分にあった落款であると推測した上で、趙孟頫から教えを受けた杭州の肖像画家、陳鑑如との関連性も指摘されている<sup>120</sup>。

<sup>119</sup> 田中一松「中峰和尚像」、『國華』(734)國華社, pp.136-145,1953-5

<sup>120</sup> 海老根聰郎『元代道釈人物画』(東京国立博物館編,東京国立博物館)選佛寺本解説 1977-03,p.68-69



(加陳時中)(別筆)

欲要 以幻住  
 露也 堆中馳  
 空角 渠不顧  
 外 來直  
 露文采  
 掛向虛  
 頂千丈蓮塵  
 天目山幻住道  
 書于陋質  
 丁前明本

图 62 《中峰和尚像》自贊

絹本著色 125.3×52.0cm 京都 選佛寺

(『元画全集』第4卷2冊, 浙江大學中國古代書畫研究中心編, 浙江大學出版社, 2012-12)

## 作品の調査

所蔵者の協力により《中峰和尚像》を熟覧する機会を得たため、ここでその調査内容を述べる。調査では、作品の目視観察と資料写真の撮影、赤外線反射撮影、蛍光エックス線分析、可視光-近赤外線反射スペクトル分析を行った<sup>121</sup>。

### 1. 目視観察

支持体の絹に継ぎ目はなく、絹糸は5mm四方内に経約20本、緯約22本が通っていた(図63)。肌は明るい橙色の色材で彩色され、拡大写真(図64)の観察により絹の裏面に色材を確認できることから裏彩色が施されていると考えられる。顔は細い淡墨線で描かれ、眼窩や鼻の下などの凹部には、透明感のある橙色の色材で淡く暈取りが施されていた。また顔と両手には淡い墨線による下描き線も確認できた。剃髪と髭は薄い灰色を刷き、黒色の点描で表されていた。衣と袈裟に薄塗りの印象で顔料の粒子はあまり感じられなかった。襟や袖口の白色部分は、絵絹が剥落した箇所から色材を確認できることから裏彩色が施されている可能性がある。曲糸に掛けられた法被は、緑青、白緑、群緑で鮮やかに彩色されていることを確認した。法被の地色部分は裏面から白緑の裏彩色が施されている可能性がある(図65)。



図 63 絹目 (5mm×5mm)

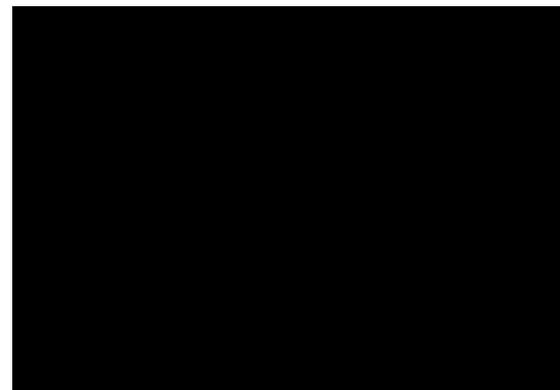


図 64 肌の部分の彩色



図 65 法被の彩色。地色部分の絹目の間から薄緑色の色材が見える。

<sup>121</sup> 蛍光エックス線分析担当者：大和あすか（東京藝術大学大学院 保存修復日本画研究室 教育研究助手）、鈴木七実（同大学院 博士後期課程学生）。近赤外線反射撮影担当者：鈴木七実（同大学院 博士後期課程学生）、山口美波（同大学院 博士後期課程学生）。

## 2. 赤外線反射撮影

赤外線反射撮影では、墨線の様子が明瞭に観察できた。赤外線反射撮影では 墨と群青・緑青の部分が暗く写り、染料系色材の多くは明るく写るため、画像を比較することで染料系の色材を主に使用している部分に分かる場合がある（図 66）。灰色の剃髪の部分と青色の沓は赤外線写真では明るく写っているため、墨や群青ではなく染料系の色材で彩色されていることがわかる。右肘部分には衣文線が曲糸に重なるように描かれていたことがわかった。また、杖の先端部、朱色に塗られた箇所の下にも法被の輪郭線があることを確認した（図 67、図 68）。また、通常光では判読が難しかった賛文の末尾の一字を「宮」と読むことができた（図 69）。

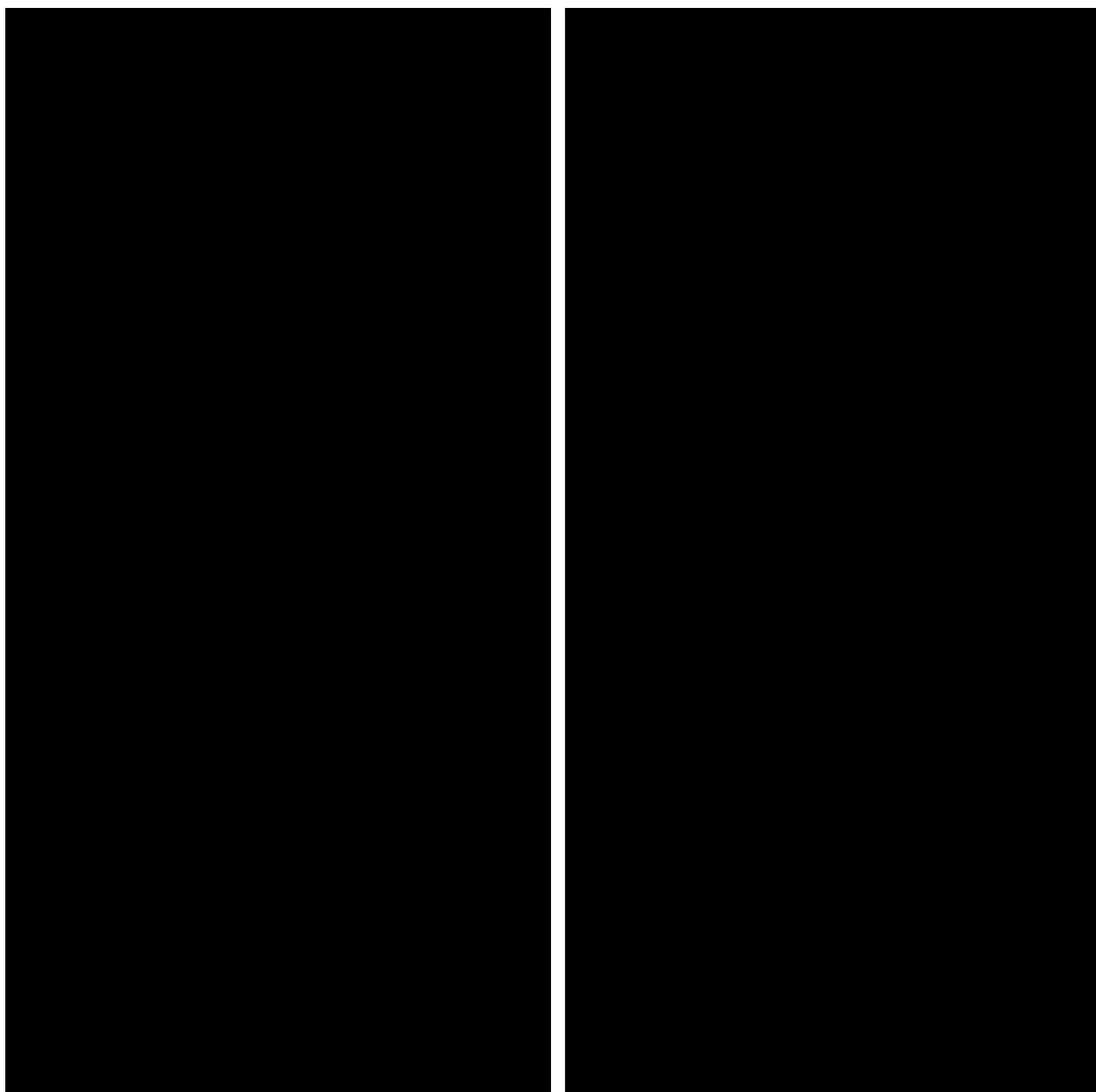


図 66 赤外線写真とモノクロ化した通常光写真の比較（左：赤外線写真 右：通常光モノクロ写真）  
コントラストの違いから、剃髪部分や沓の彩色には染料系色材が多く使われていることがわかる。



図 67 赤外線写真（部分）

法被の彩色層の下に衣紋線が描かれているのが確認できる（画面右）。また、法被の紐の下に禅椅の描線が重なっている（画像左端）。

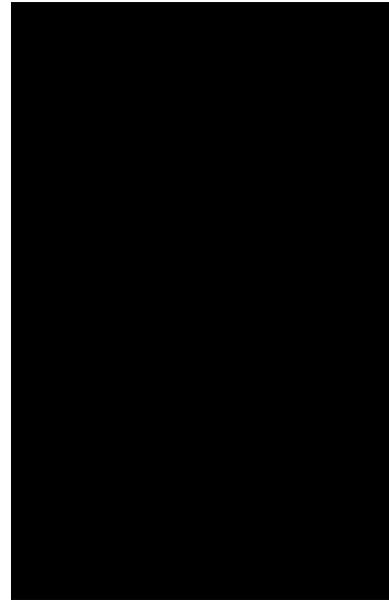


図 68 赤外線写真（部分）

杖の先端部、朱色に塗られた筒所の下に法被の輪郭線が確認できる。

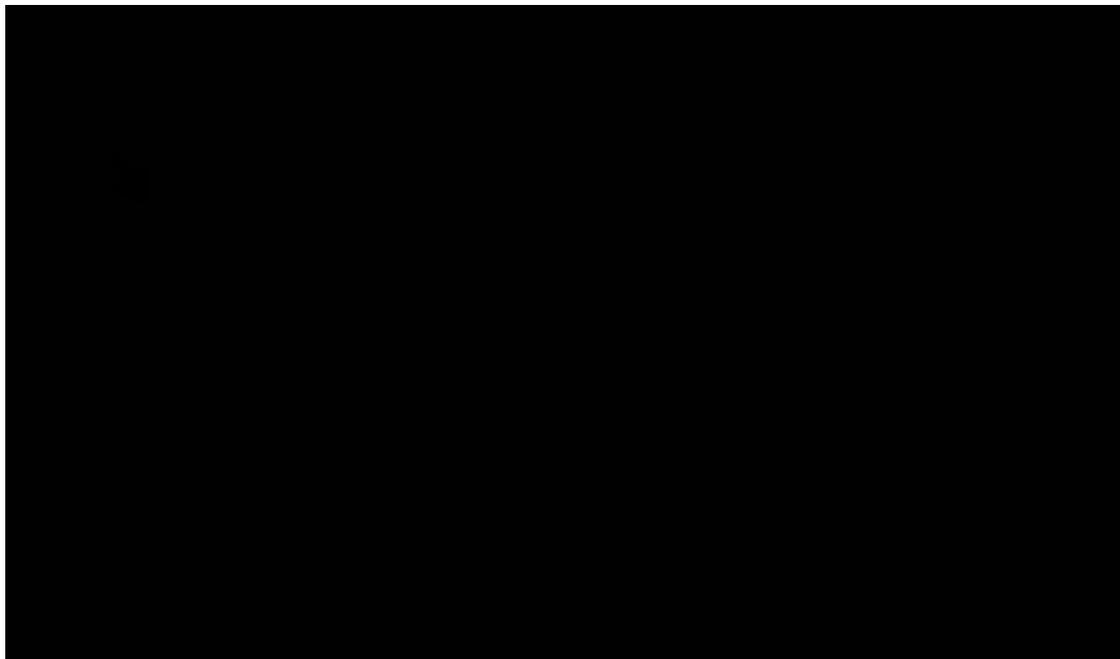


図 69 赤外線写真（贄文）赤外線撮影により末尾「…書于陋質」の前の一字を「宮」と判読できた。

### 3. 蛍光エックス線分析および可視光-近赤外線反射スペクトル

蛍光エックス線分析では、分析を行った全ての分析箇所から Pb が検出され、白色顔料である鉛白 ( $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) に鉍物系顔料や染料系絵具を混色した色材が多用されていることがわかった。また、一部の白色箇所あるいは法被の紋様といった比較的明るい色調の部分からは Pb とともに Ca も検出しており、胡粉 ( $\text{CaCO}_3$ ) も白色顔料として利用されていることを確認した。『写像秘訣』には白色顔料をベースにした混色方法が多数記載されており、全ての箇所でも白色顔料に由来すると思われる元素を検出したことは、文献の内容と一致する。

肌を測定した箇所からは Pb と Fe が検出された。肌の彩色は目視では赤みを帯びており、鉛白と黄土などの酸化鉄系顔料に加えて、臙脂あるいは蘇芳といった赤色の染料系絵具を混色した絵具が使われたと考えられる。唇は目視観察では肌よりもわずかに赤色に彩色されているが、朱 ( $\text{HgS}$ ) に由来する Hg は検出されなかった。赤みがわずかであるため、鉍物顔料由来の元素が検出できなかったとも考えられるが、赤色の染料系色材を用いた可能性も高い。衣、袈裟を測定した箇所からは Fe が検出され、代赭あるいは黄土などの酸化鉄系顔料が混色に使用されていると考えられる<sup>122</sup>。

可視光-近赤外線反射スペクトルでは、剃髪部分・沓の表面・扨子の紐の青色から藍を示すスペクトルが検出された (図 70)。また、袈裟の部分からも藍を示すスペクトルが微弱に検出された。沓と紐の青色は法被の紋様に使われている群緑色に近いが、拡大写真を観察すると沓と紐の青色は粒子が細かく、法被の文様には前者よりも粒子が粗い顔料が用いられていることがわかる (図 71)<sup>123</sup>。



図 70 剃髪部分の彩色。(左：通常光写真、右：赤外線写真)

<sup>122</sup> 本論文 p.168, 選佛寺本調査結果【附表 1】参照。

<sup>123</sup> 同上, 【附表 2】参照。

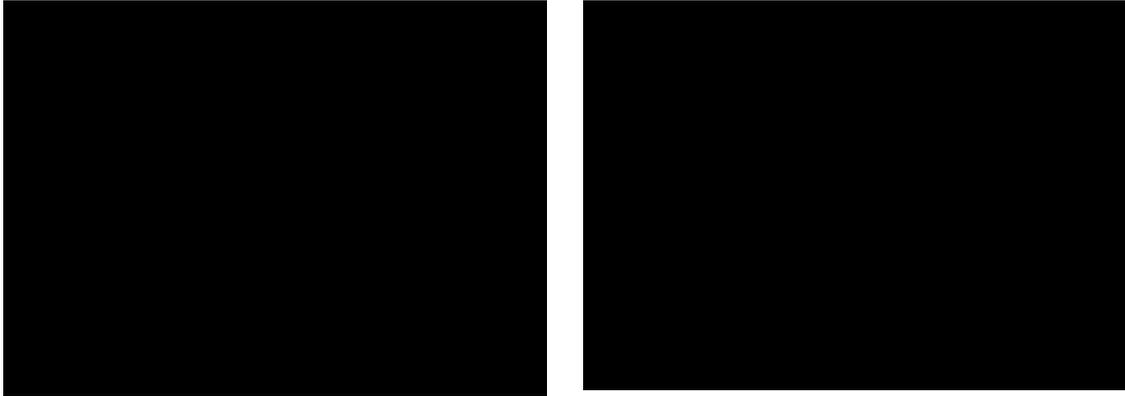


図 71 左：払子の紐の彩色。右：法被の紋様の彩色。いずれも群緑色だが粒子の粗さが異なる。

## 選佛寺本の制作工程

### 1. 下図制作

高源寺本と同様に、下図制作と本面制作に大別して制作工程を推測する。まず下図制作の工程を検討し、大下図として復元制作を試みる。

井手誠之輔氏の指摘する中峰像の図像共有の流れに則ると、本作品の制作にあたっては、中峰周辺の図像管理を担当する組織から共有された紙形を使用することができたと考えられる。そこで問題となるのが、蓬髪形像と剃髪形像が、同一の紙形から派生したものなのかどうかということである。中峰像の面部の表現を比較すると、蓬髪形（高源寺本・個人蔵本）と剃髪形（選佛寺本・法雲寺本・慈照院本）の間で、表現にいくつかの違いがあることがわかる。まず、蓬髪形の作例にみられる、右目の上瞼が垂れ下がった表現は剃髪形の作例にはみられない。また、唇は剃髪形の作品では横長に表され、輪郭線上の眼窩の窪みも小さい。鼻梁は剃髪形像の方がやや角ばった形態に描かれている（図 72、図 73）。これらの違いから、剃髪形の中峰像は蓬髪形像とは異なる紙形に基づいて描かれたと考えられ、中峰像には少なくとも蓬髪形・剃髪形の 2 系統の紙形が存在していた可能性がある。

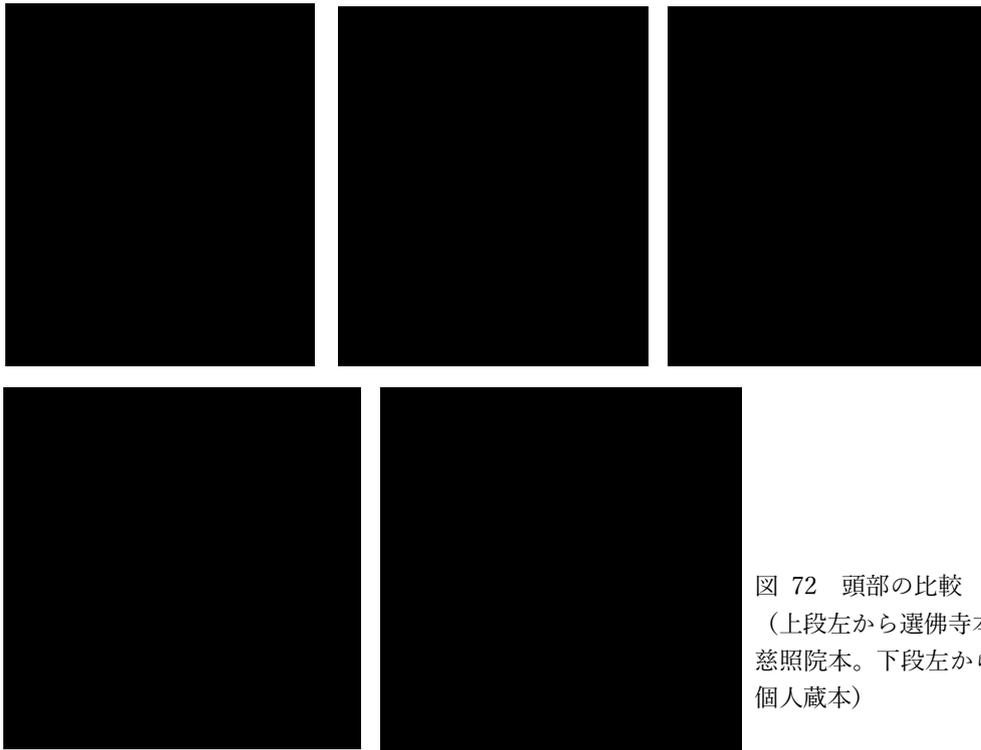


図 72 頭部の比較  
（上段左から選佛寺本、法雲寺本、  
慈照院本。下段左から高源寺本、  
個人蔵本）

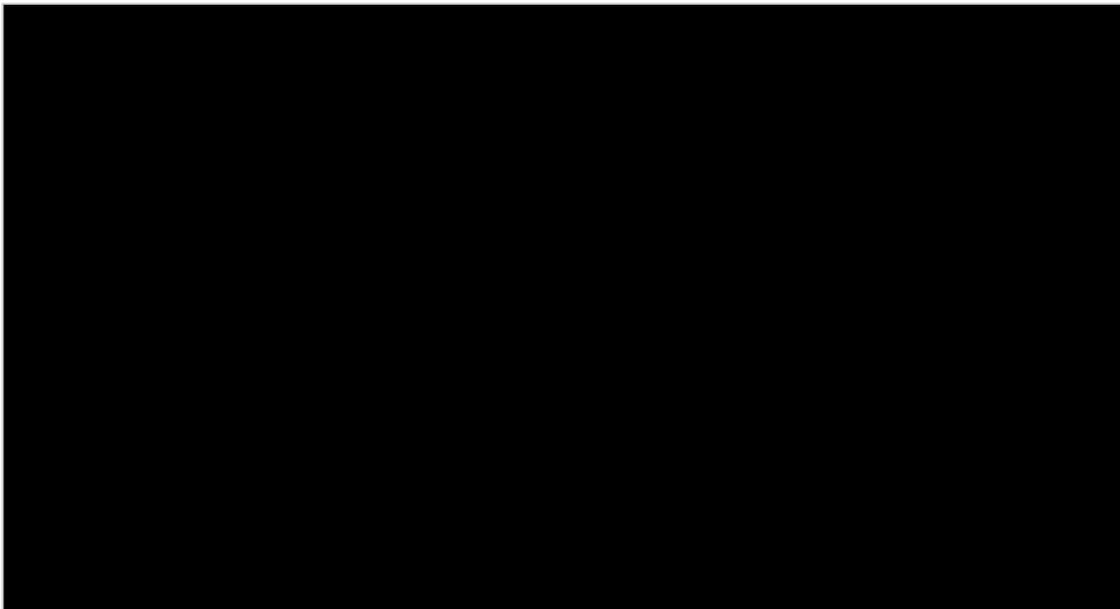


図 73 剃髪形像・蓬髪形像の比較。（左：高源寺本と個人蔵本の線描を重ねたもの、右：選佛寺  
本・法雲寺本・慈照院本の線描を重ねたもの）右上脛や唇の形態のほか、輪郭線上の眼窩の窪み  
（赤色矢印）、額の皺の位置なども異なっている。

次に体部の図像の成立について検討する。調査の結果、選佛寺本の下描き線には体部と調度品、あるいは調度品同士の描線が重なり合う箇所があることが判明し、選佛寺本の大小図は複数の粉本をもとに構成されたことが推測される。

大小図の構成方法をさらに詳細に検討するために、選佛寺本と中峰の自賛像および関連作品の図像を比較した結果、開いた襟と撚指の表現以外に2点の共通する要素を確認できた。一つ目は丸みを帯びた沓の形態、二つ目は袈裟あるいは內衣の裾が波打ったように表現されることである(図74)。

まず一つ目の沓に関して述べると、頂相に描かれる沓は人物に対して小さく、またつま先が反り返った形に描かれることが多い。それに対して中峰像の作品、中でも特に選佛寺本・高源寺本・個人蔵本では、甲を覆う部分が丸みを帯び、沓床からはみ出すように描かれる。また沓の色が青系であることも複数の中峰像に共通し、形態と色に何らかの意味合いがあった可能性もある。あるいは中峰のふっくらと肥満した体軀の大きさに呼応して、沓も大きく表されているとも考えられる。

また二つ目の衣の裾の表現については、多くの作品では大きくリズムカルに波打ったような形態に表されるか、內衣の襞を直線的に描いたものが多い。しかし選佛寺本をはじめ高源寺本、個人蔵本では、袈裟や內衣に等間隔に波打つような表現が共通し、中峰像以外では《元照律師像》《道宣律師像》と、《闍提正具像》(図75、図76)に類似する表現がみられた。《闍提正具像》については、像主の闍提正具像(?-1329)が入元して中峰明本か古林清茂に参じた可能性があること、頂相の「法被や袈裟の華やかな色彩を排除した簡素さ」が高源寺本に通じる場所があることが指摘されており<sup>124</sup>、大中院本は膝周りの衣紋の構成も高源寺本に近い。

以上のことから、大きく丸い靴は中峰像特有の図像であると考えられ、また裾の表現も中峰像限定ではないにしても、制作当時、中峰像の特徴のひとつとして認識されていた可能性がある。

一方で、中峰像同士の相違点も確認できた。まず着衣の衣紋線は高源寺本と個人蔵本がほぼ一致する他は、同じ粉本を下敷きに描かれたと思われるほど一致する作例はない。また、払子を持つ選佛寺本、法雲寺本、個人蔵本の3作品の払子のディテールや手指の表現は詳細に見るとそれぞれ異なっており(図77)、それぞれ注文者の意向あるいは作者の所持していた粉本などに基づいて描かれたと考えられる。

以上のことをまとめると、選佛寺本の襟・指・裾・沓は、いずれも中峰像の何らかの図像ないし粉本に基づいた表現と考えられる。しかしそれ以外の体軀や調度品のディテールはいずれの中峰像とも一致せず、別の図像を下敷きとした可能性が高い。それでは、下敷きとなった図像はどのようなものだったのだろうか。選佛寺本のような禅椅や曲桌に法被

<sup>124</sup> 救仁郷秀明『京都五山禅の文化展 足利義満六百年御忌記念』東京国立博物館,九州国立博物館,日本経済新聞社,2007-7,pp.288-289,《闍提正具像(大中院本・法観寺本)》解説

をかけ、払子または竹篋を持つという図像は南宋肖像画に共通して見られる図像であることが指摘されている<sup>125</sup>。同様の図像の頂相は日本にも多くの作例があり、第2章でも触れた《尾形家絵画資料》にはこうした頂相の粉本が十数点含まれている。先行作品をうつした粉本と考えられるものがほとんどであり、画家が図像収集につとめていた様子がうかがえる（図78）。こうした図像が選佛寺本のベースであると考えられ、また選佛寺本の作者が、選佛寺本の制作に利用できるような図像を所持していた可能性は高いだろう。

なお、中峰像同士でも厳密な形態の一致は高源寺本と個人蔵本以外にはみられない。そのため、中峰像制作のために画工の間に流布していた粉本は、ディテールの解釈の余地がある簡略な図像だったと推測する。袈裟と內衣の濃淡関係や沓の色味が共通する作例が多いことから、色註等によって彩色情報も共有されていた可能性がある。

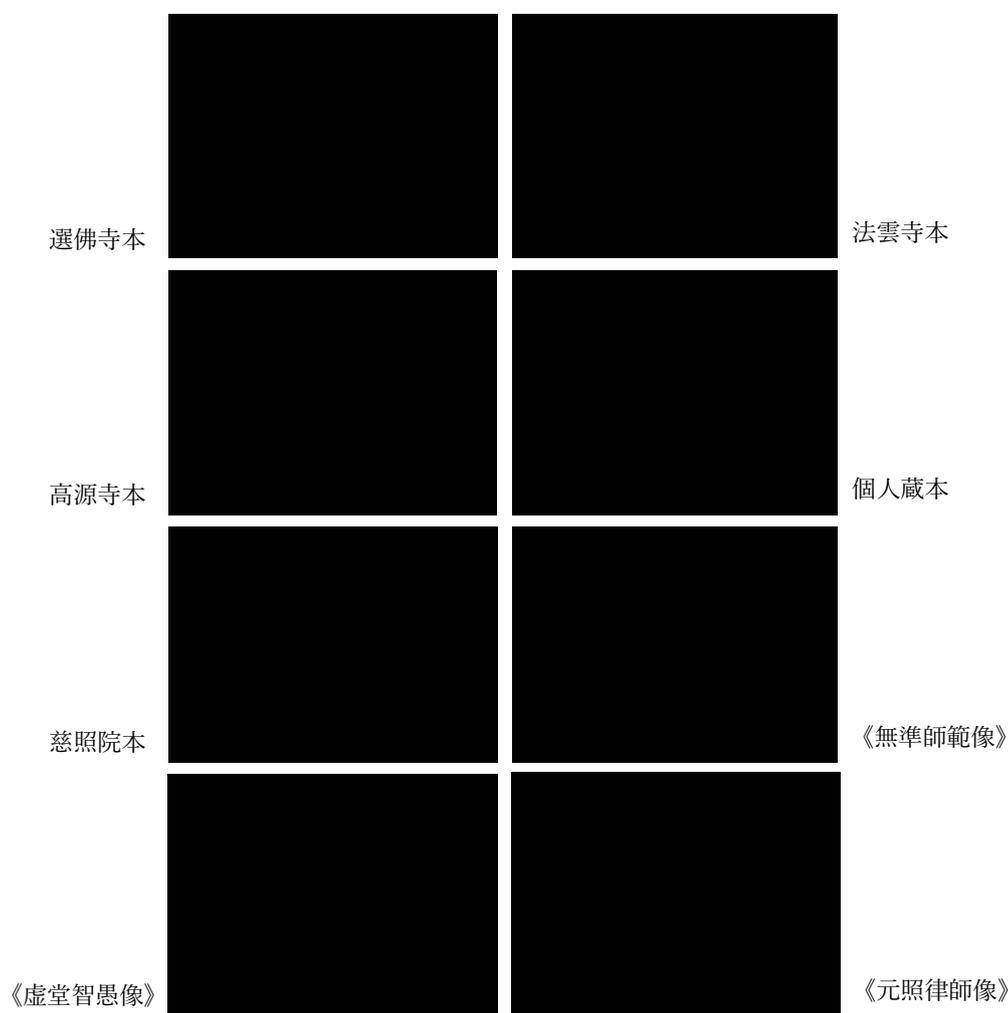


図74 裾および沓の比較。法雲寺本や慈照院本、《虚堂智愚像》は袈裟の内側に着用した內衣の裾の折目が描かれるが、選佛寺本、高源寺本、個人蔵本はゆるやかに波打った形に表現される。また、選佛寺本、法雲寺本、高源寺本、個人蔵本は沓が丸みを帯びた特徴的な形をしている。

<sup>125</sup> 本論文,第3章第3節,p72 参照。



図 75 《闍提正具像》自贊  
絹本墨画淡彩 京都 大中院  
97.7×42.6cm  
鎌倉時代 14世紀

(『京都五山禪の文化展 足利義満六百年御忌記念』東京国立博物館,九州国立博物館,日本経済新聞社,2007-7)

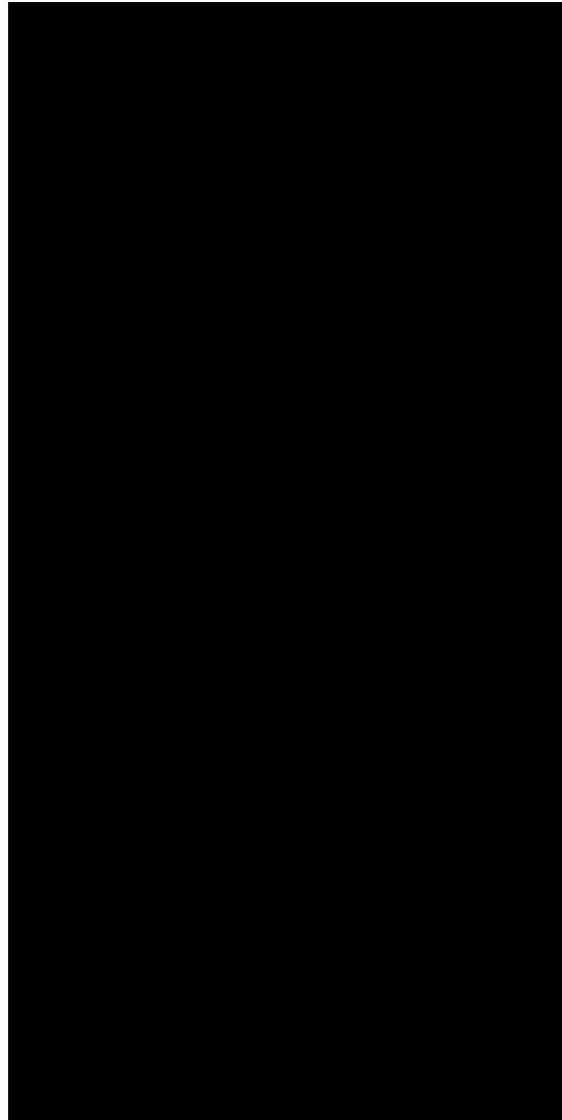


図 76 《闍提正具像》  
暦応4年(1341)竺仙梵僊贊  
絹本着色 京都 法観寺  
106.2×49cm

南北朝時代 14世紀  
(『京都五山禪の文化展 足利義満六百年御忌記念』東京国立博物館,九州国立博物館,日本経済新聞社,2007-7)

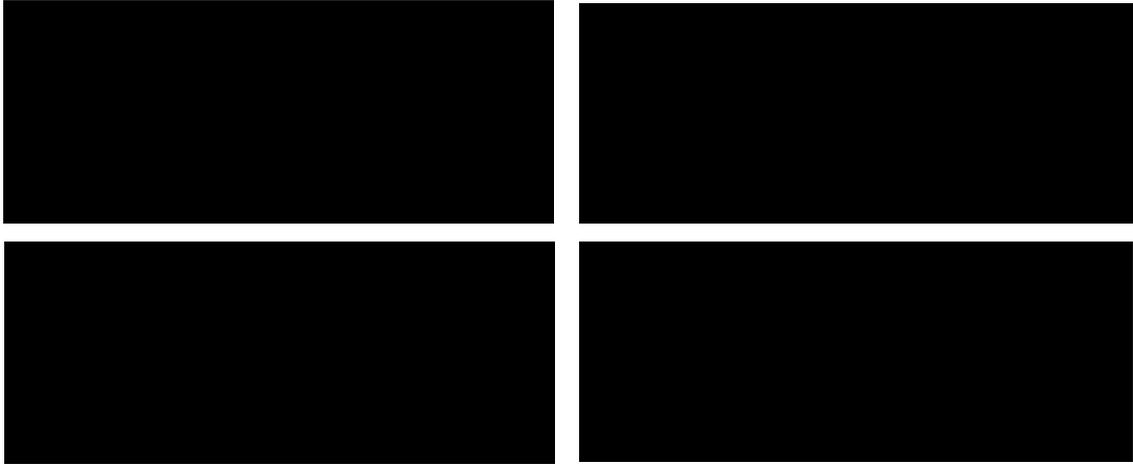


図 77 払子と手の形態の比較。(上段左より選佛寺本、個人蔵本、法雲寺本、《虚堂智愚像》。大まかな形態は近似するが、払子のディテールや手指の形は大きく異なる。



図 78 《尾形家絵画資料》のうち肖像粉本

上段左上より:

「頂相」紙本墨画,61×33cm,裏面に頭部一態あり

「金龍寺梵光和尚像」紙本墨画,80×40cm

「頂相」紙本墨画,68×38cm,頭部は紙形貼付

下段:

「承天寺南堂和尚」紙本墨画,93×54cm,文化9年(1812),焼筆使用

(いずれも『尾形家絵画資料』福岡県立美術館,西日本文化協会,1986-3。作品情報は同書目録編を参照した。)

以上のことから選佛寺本の大下図は、①禪椅に法被をかけ払子をもつ頂相の図像をベースに、②剃髪形中峰像の紙形を組み合わせ、③中峰像の図像を参照して細部のディテールを調整することによって構成されたと推測する。

下図の制作工程を視覚的に理解するため、上記の工程の再現を試みた。まず線描観察の一環として上げ写しを行った。選佛寺本の衣紋線は太さが一定で長く粘りがあり、打ち込みをあまり見せないという特徴がある。ところどころに見える絹上げの下描き線は仕上げの線描よりも抑揚があり、流れるように描かれたような印象を受けた。まず上げ写しを元に、後世の修理等で失われたと思われる箇所の図像を補い、また襟・小指・裾・沓といった中峰像特有のものと思われるディテールを、頂相としてより一般的な図像と思われる形に戻した（図 79）。



図 79 選佛寺本の描線および図像の補完 黒線は上げ写し線、後世の修理等で裁断されたとと思われる箇所の図像の補完、および選佛寺本の図像の土台になった「①禪椅に法被を掛け払子を持つ頂相の図像」のディテールを想定して描いた。

続いて図 79 を原寸大に印刷し、紙を重ねて図像を写し取っていった (図 80、図 81)。

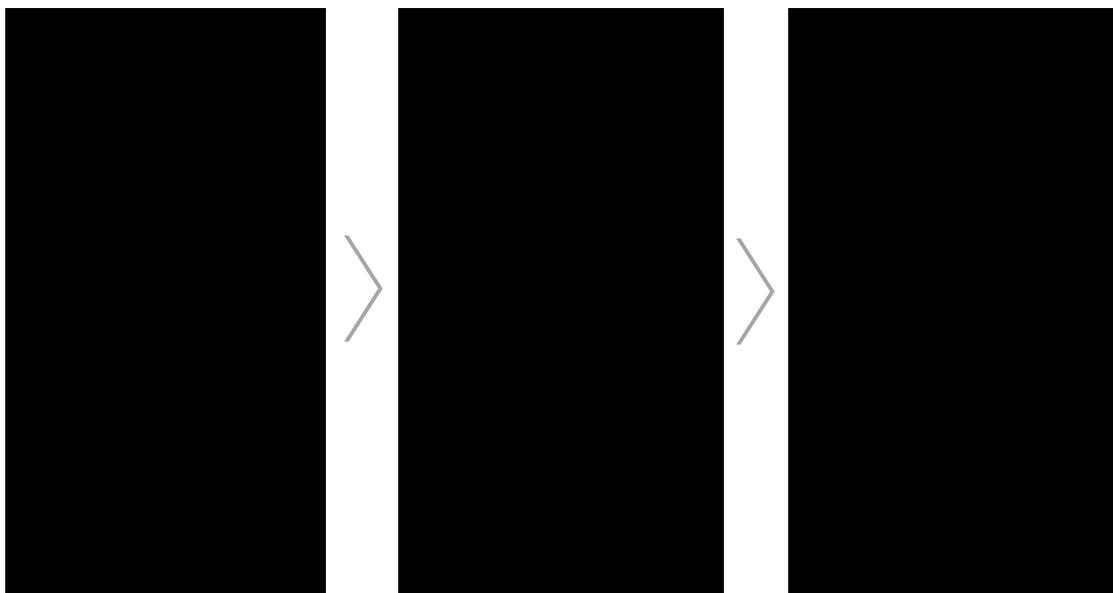


図 80 原寸大に印刷した図 79 から、図像のベースとなる部分を透写した。このように、まず体部を描き (左画像)、次に調度品類を描き (中央画像)、最後に杖を描く (右画像) という手順によって、赤外線写真で観察されたパーツ同士の描線の重なりが生じたのではないだろうか。このように各部を分割することで、描線のつながりがスムーズになる。また紙をパーツ毎に分けることで、修正が必要になった際に紙のロスを最小限にできる。

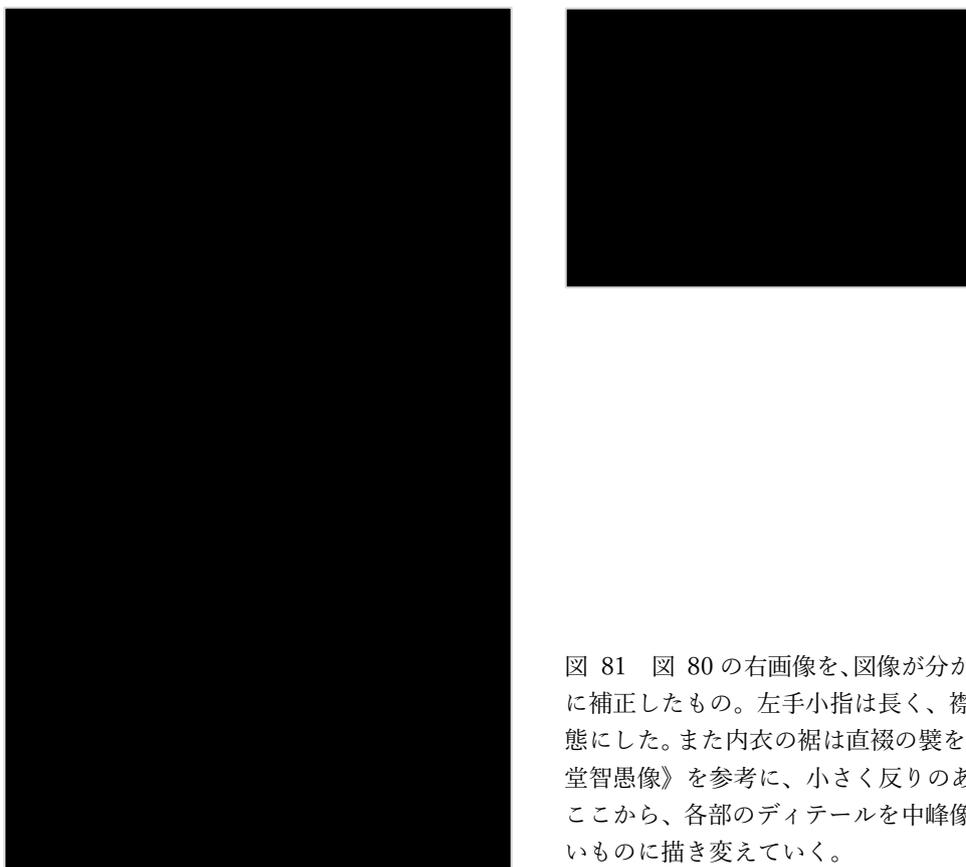


図 81 図 80 の右画像を、図像が分かりやすいように補正したもの。左手小指は長く、襟元は閉じた状態にした。また內衣の裾は直裾の襷を描き、沓は《虚堂智愚像》を参考に、小さく反りのある形とした。ここから、各部のディテールを中峰像として相応しいものに描き変えていく。

ベースとなる粉本の完成後、襟・小指・裾・沓の各部の修正を行った。修正方法は白色顔料で線を消す方法と、白紙を上から貼る方法の2通りが考えられたが、修正工程が視覚的に分かりやすいため、今回は白紙を使用して修正した(図 82~図 87)。なお修正後の図像は選佛寺本から透写して描いたが、実際にはこうした箇所は手控え的な小さな図像などを参照し、画工が自ら造形したと考える。

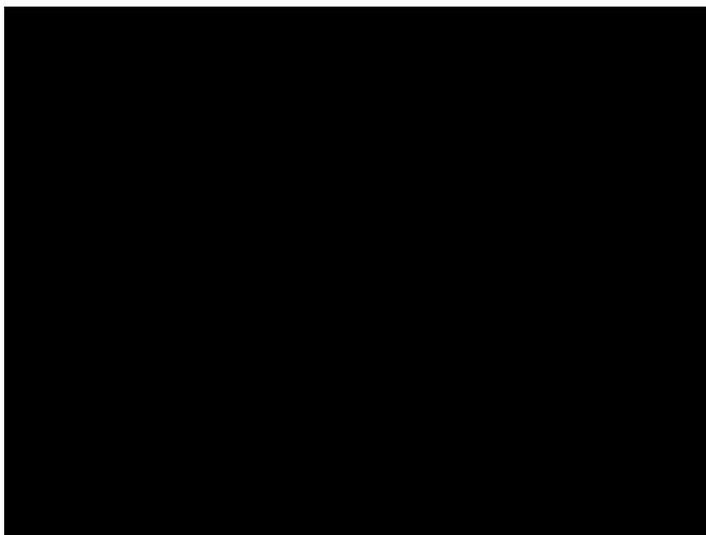


図 82 裾、沓の修正。

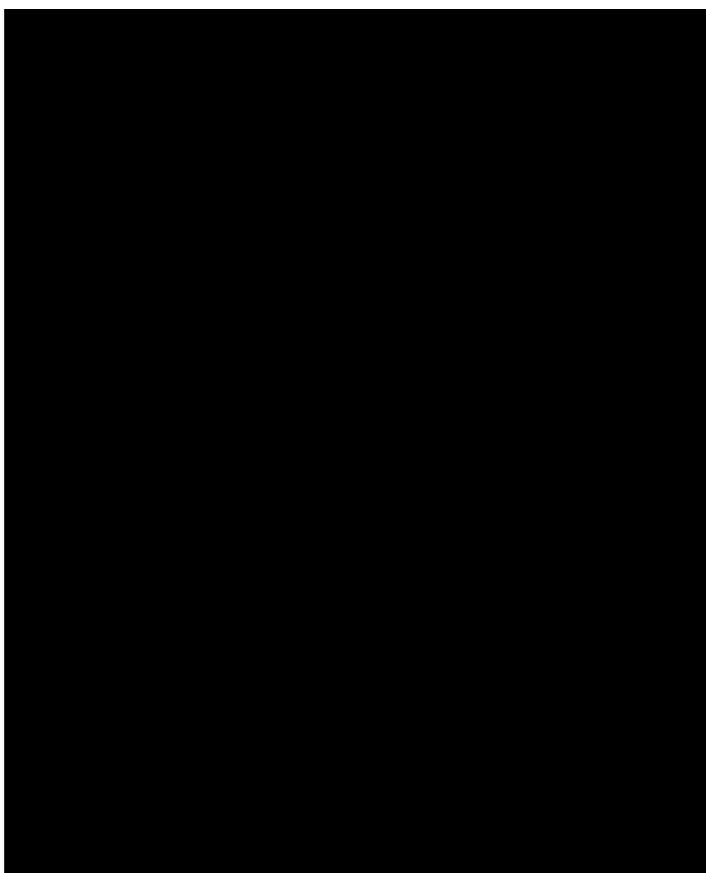


図 83 襟の修正は、まず紙形の位置を仮決めし、朽筆で襟の形のあたりをつけた。襟、体部との関係を確認しつつ、紙形を固定した。

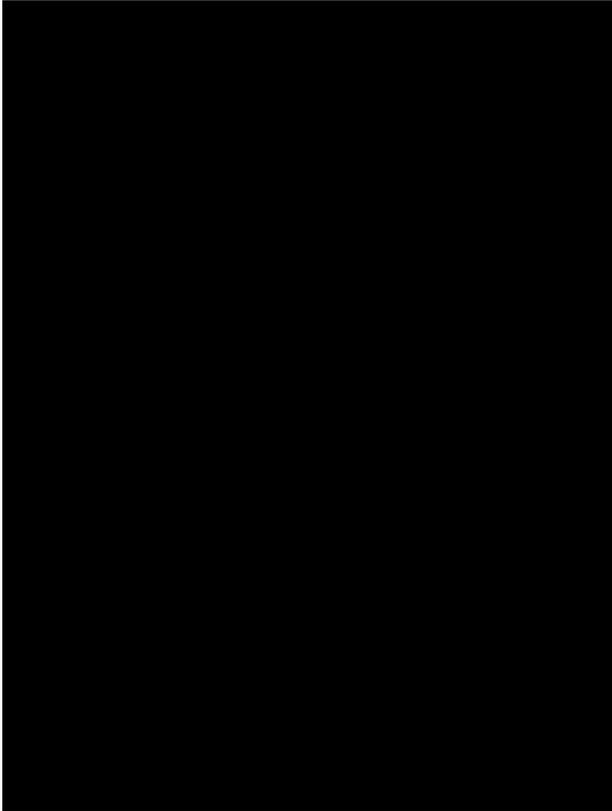


図 84 紙形の固定後、襟の部分に白紙を貼り付け、透けて見えるあたり線を再度朽筆で透写した。

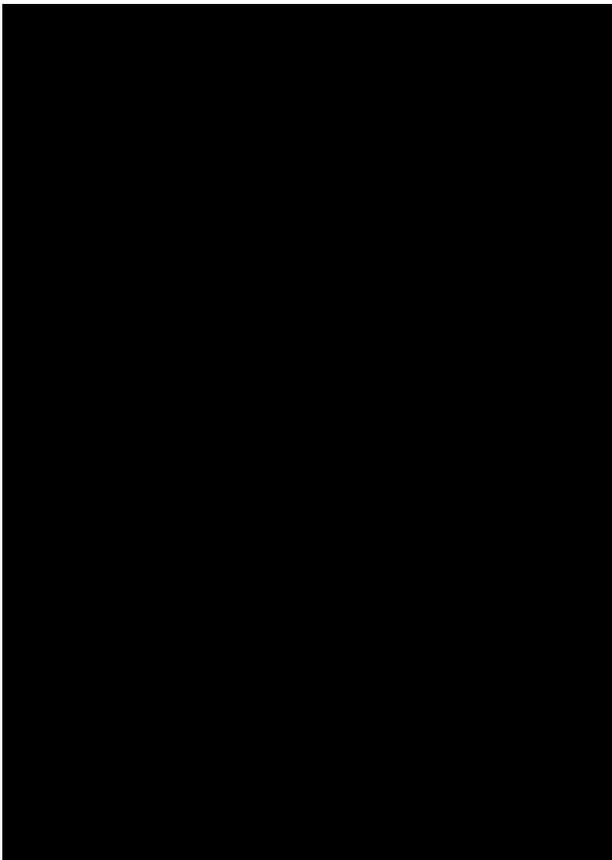


図 85 襟のラインを濃墨線で決めた。

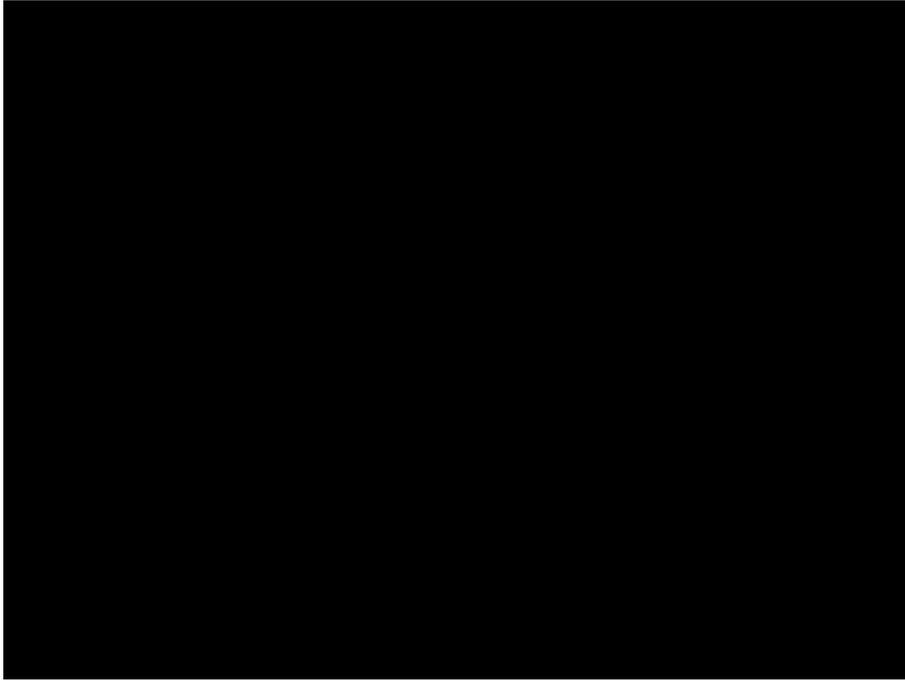


図 86 小指の修正中の様子。小指の部分に小さな白紙を貼り付け、襟の部分と同様に、朽筆であたりをとりながら形を決めていった。

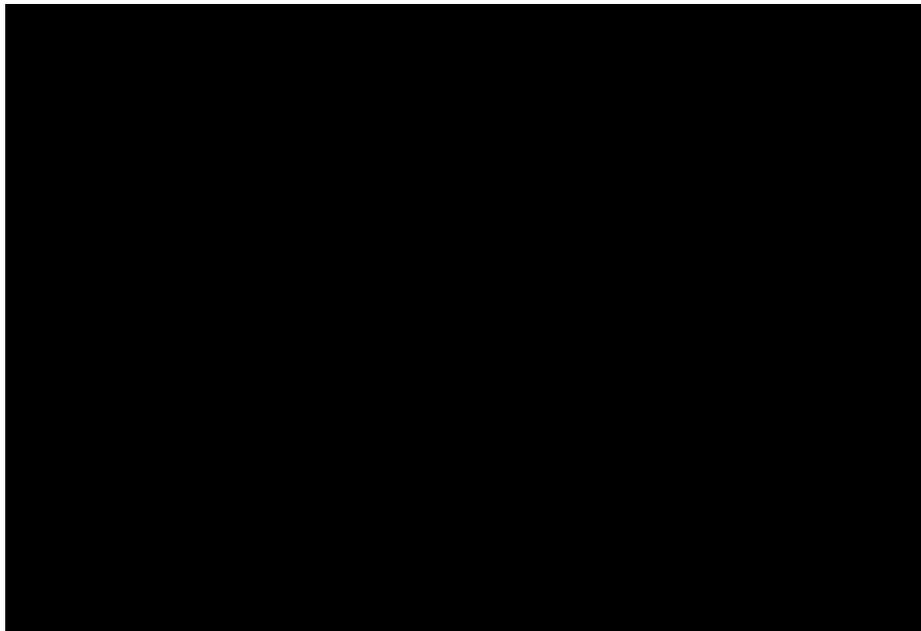


図 87 修正後の小指。

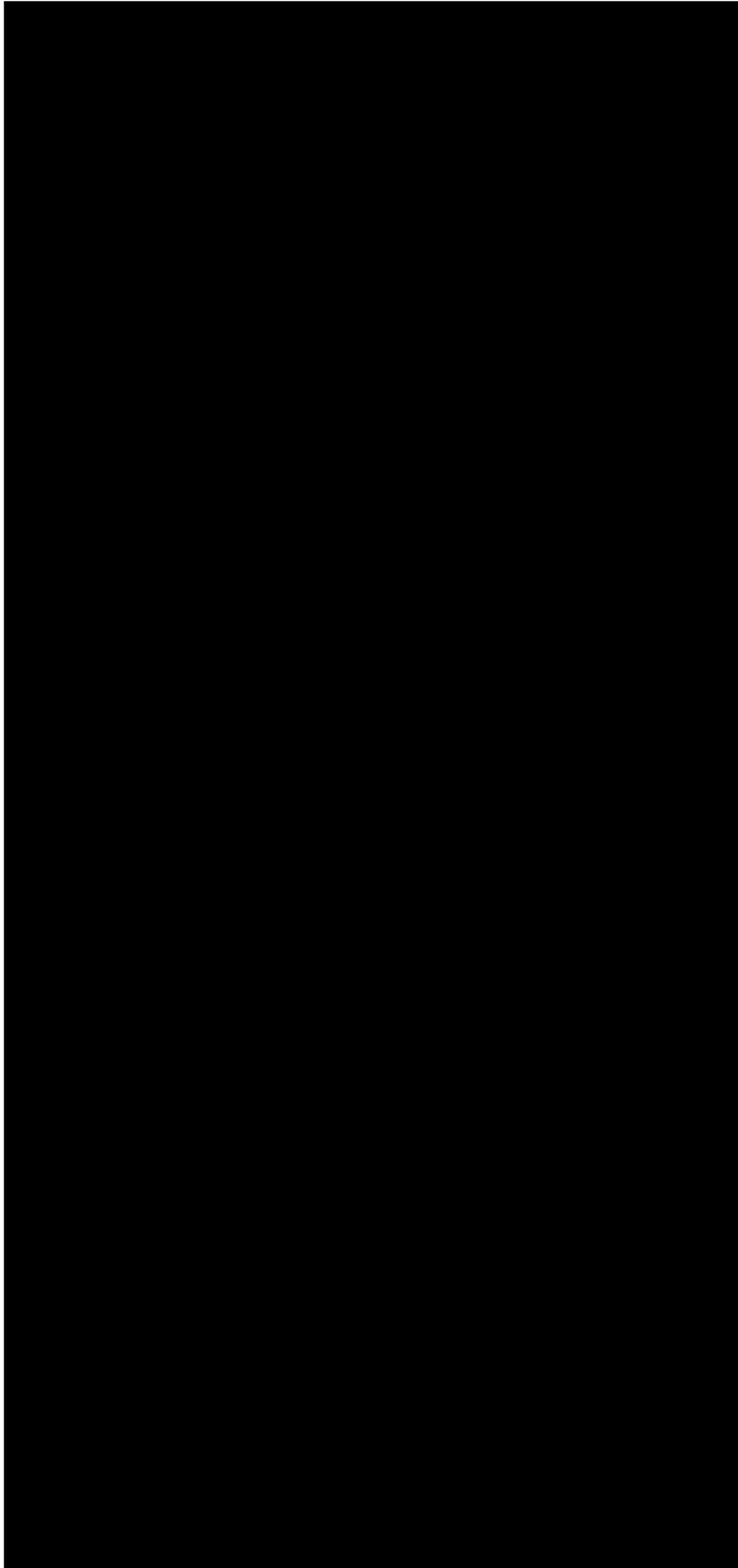


図 88 完成した選佛寺本の大下図。やや明るく写っている部分が白紙を貼って図像を修正した部分。

## 2. 本画の制作工程（彩色・線描）

選佛寺本の彩色では鉛白・胡粉といった白色顔料に、鉾物系顔料や染料系絵具を混色した絵具を使用している。使用されている絵具の種類は多くないが、様々な混色によって華やかな彩色表現が施されており、目視観察や赤外線写真からは、彩色の前に薄く抑揚のある描線によって下描きがされたことがわかる。

また前述のように法被には薄緑色の絵具で裏彩色が施されるが、この裏彩色と仕上げの濃墨線の位置がずれる箇所がある（図 89）。そのため、法被の裏彩色は下描き線に合わせて施された可能性が高く、他の部分の裏彩色に関しても同じタイミングで行われたと思われる。白色や肌の彩色、法被の文様は濃墨線の上に重なっている（図 90）ため、彩色手順は下描き→裏彩色→仕上げ線（濃墨線）→表彩色の順に行われたと推測できる。また絵具の重なりから、肌の彩色は白色の後に行われたことがわかる。そのため、面部や手の仕上げは彩色工程の終盤に行われた可能性が高い（図 91）。法被の文様はまず基準となる白点を描いてから、一気に描き上げたと思われる。

また、目視観察と赤外線撮影では、面部と手の線描は仕上げの段階で細かな微調整が行われていることを確認した（図 92、図 93）。顔貌はごく細かい淡墨線を引き重ねて表現されており、他の箇所とは筆致が異なる。赤外線写真では顔や手の下描き線をはっきりと確認することができる。そのため、顔貌部分の描写は肖像画制作を専門に手がけた画家が別に担当した可能性もある。

なお選佛寺本との関連が指摘されている元代の肖像画家・陳鑑如筆の《李齊賢肖像》は科学分析結果と高精細画像が公開されている<sup>126</sup>。《李齊賢肖像》の明るい桃色の肌の彩色、細かな線描を引き重ねた顔貌表現、抑揚のある下描き線の線質は選佛寺本に共通するところがある（図 95、図 96）。一方科学分析では面部の検出元素はPb,Ca,Fe,Hgとなっており、朱が使用される点が選佛寺本とは異なる。

選佛寺本は裏彩色のような下地の仕事と、白色顔料を基調とした混色技法を複合的に組み合わせることで変化に富んだ表現がなされている。例えば法被は華やかな文様が描かれながらも、地色を裏彩色とすることによって存在感を抑え、人物を引き立てる構成となっている。調査から推定される下図の形態から、本作品は線描・彩色・面部の各工程を専門的に手がける画工による分業制作だったと考えられる。

また絵具の重なり方を手掛かりに彩色手順を推測したところ、面部の表彩色は制作のかなり終盤で行われている事が判明した。選佛寺本は監督的な立場の画家が絹上げと主線の

<sup>126</sup> 《李齊賢肖像》の蛍光 X 線分析、顕微鏡写真は『朝鮮時代 肖像画Ⅱ 国立中央博物館 韓国書画遺物図録 第 16 集』（韓国国立中央博物館,2008）に収録されている。図 95、図 96 は韓国国立博物館ホームページの高精細画像による。

（<https://www.museum.go.kr/site/jpn/relic/represent/view?relicId=1260>,2021 年 10 月 2 日参照）

作業を行い、次に彩色担当の画家が全体の彩色を施し、その後再び線描担当の画家あるいは専門の肖像画家が顔貌を描いたと考える。衣の線描や払子の毛描き、文様といった様々なモチーフはいずれも迷いの無い筆致で描き分けられており、本作品を手がけた画家の高度な技術が伺えた。

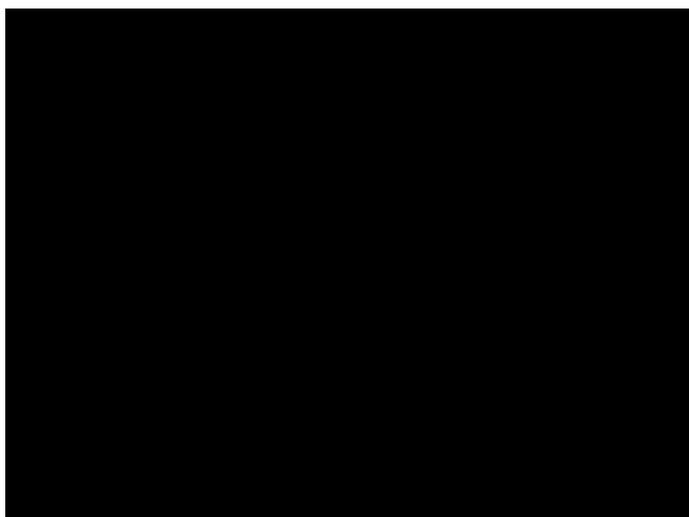


図 89 法被の右袖付近。赤矢印部分は裏彩色が濃墨線よりも内側に塗られている。

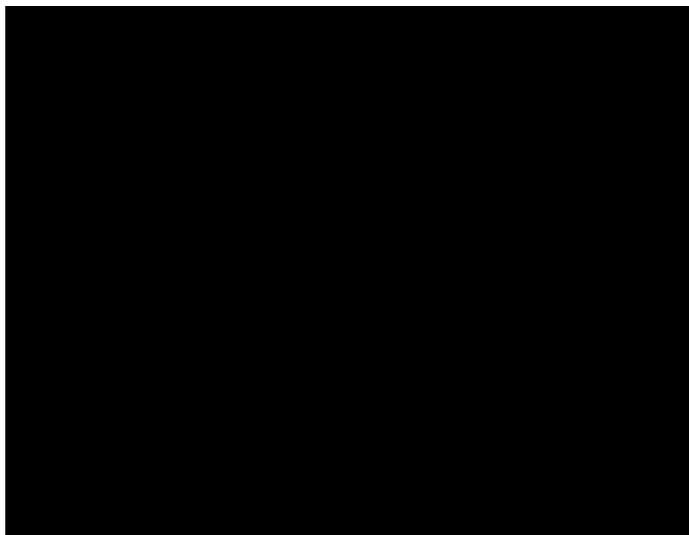


図 90 法被の文様は濃墨線の上から描かれている。

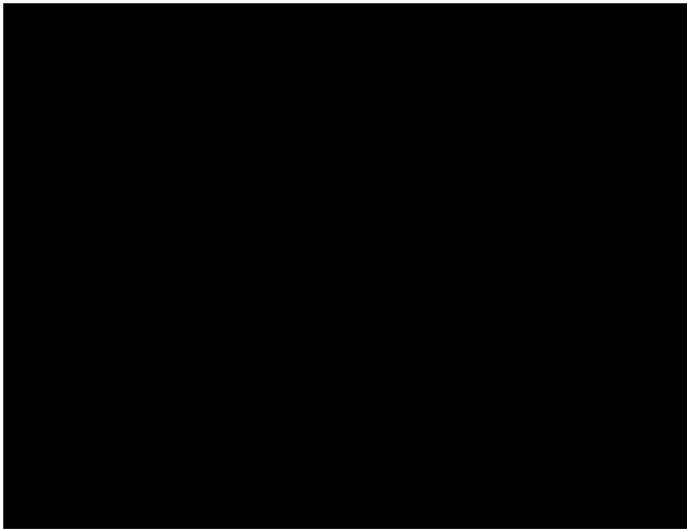


図 91 襟付近では、肌の彩色が白色の上に重なっていることが確認できた。

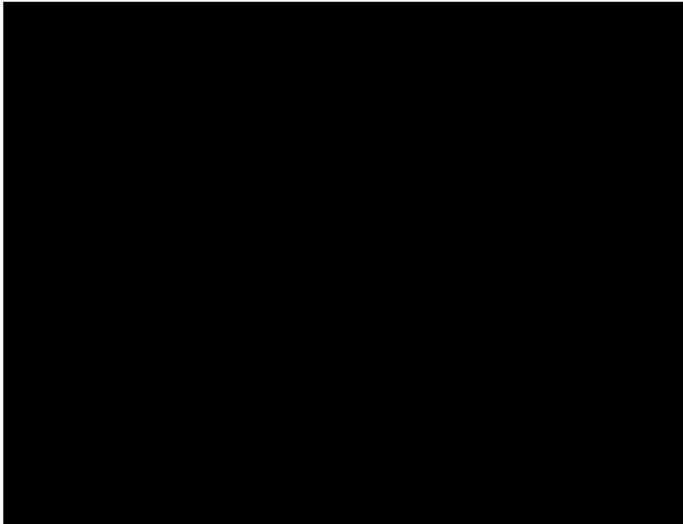


図 92 右手袖口付近。白色の彩色は濃墨線の上から塗られていることがわかる。

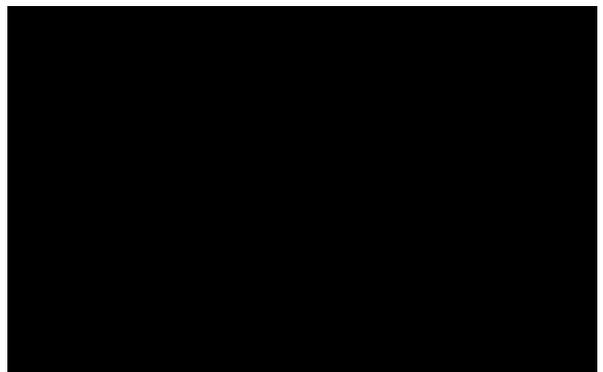
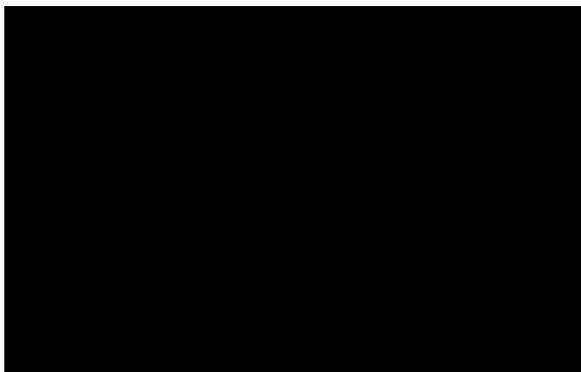


図 93 左手（左：通常光写真、右：赤外線写真）。淡い墨線による下描き線と、褐色による仕上げ線が観察できる。下描き線はリズム感のある描線で描かれ、仕上げ線の段階で形態が調整されたことがわかる。

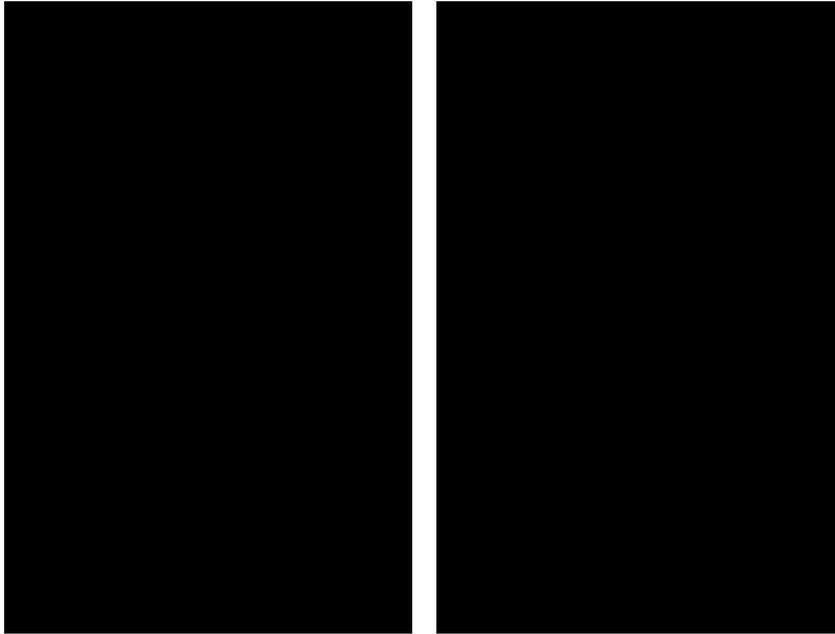


図 94 法被を禅椅に結ぶ紐の部分。下描き線と思われる抑揚のある描線が観察できるほか、禅椅の輪郭線も見える。

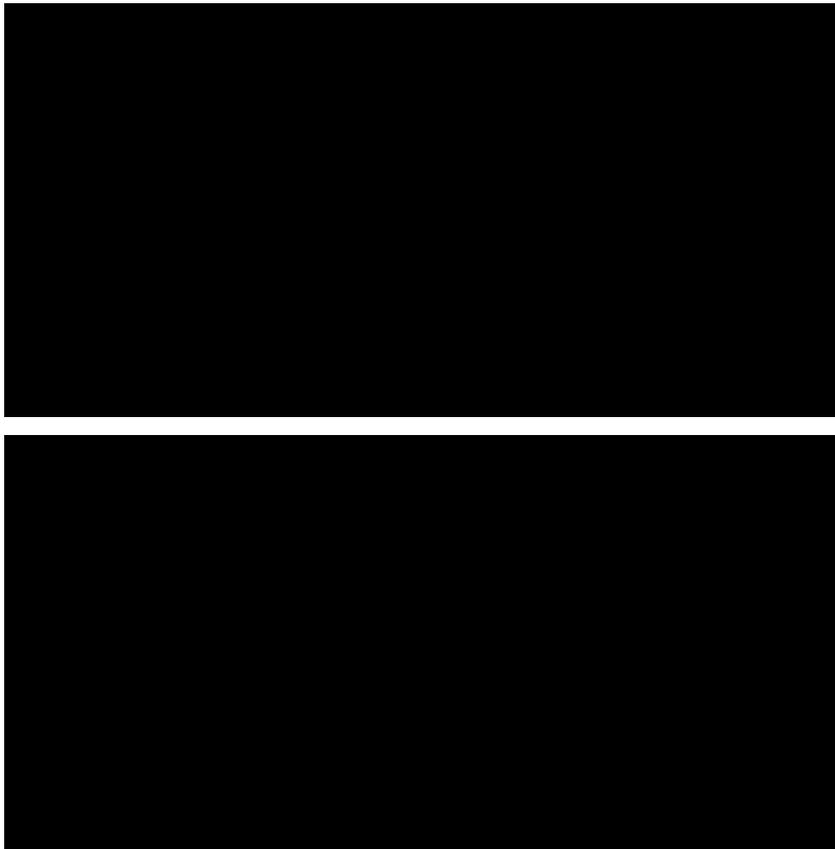


図 95 《李成賢肖像》と選佛寺本の目の表現。《李成賢肖像》の面部は選佛寺本のおよそ倍の大きさだが、細く短い線をからみ合わせるような描線に共通性がある。

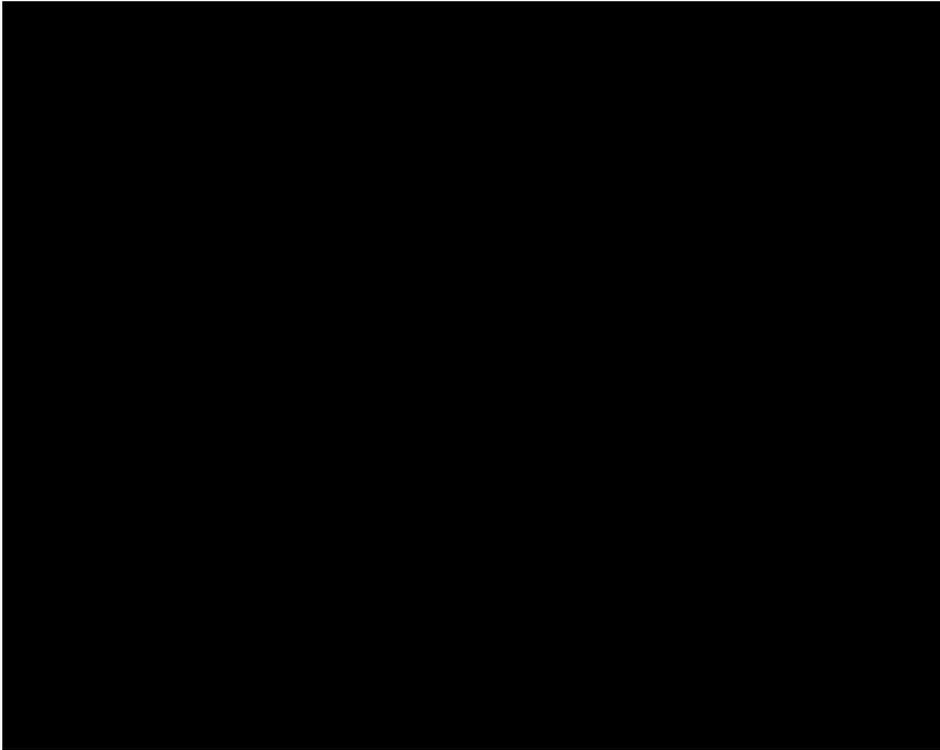


図 96 《李成賢肖像》左袖部分。仕上げの褐色の線の下に、抑揚のある下描き線が見える。

#### 中峰明本の自賛から想定される頂相の図像について

選佛寺本は現存する中峰像の中でも最も華やかに描かれる作品である。法被を掛けた曲  
录に座す中峰像には法雲寺本の他に明月院本、聖福寺蔵《高峰断崖中峰和尚像》のなかの  
中峰像などがあるが、選佛寺本のように背の高い禅椅が描かれる作例は他に知られていな  
い。中峰像はその図像のバリエーションが多様であることが特徴であり、それぞれの作品  
の図像には、像主である中峰や頂相を付与された人物、あるいは注文者の意図が込められ  
ているはずである。井手誠之輔氏は《見心来復像》の成立に関して、像主の見心来復自身  
が頂相の形式や手法、賛文、揮毫者の構想を、頂相制作の1年以上前から行っていたこと  
を明らかにした。《見心来復像》は像主の自己表象であり、頂相を付与された弟子の以亨得  
謙および制作にあたった画師はいずれもその構想を深く理解した人物であったという。頂  
相の図像構成は下図を構成する工程にも関連がある問題であり、中峰像の図像の多様性  
について先行研究を確認したい。

中峰像には様々な図像の作例があったことが「中峰広録」に記録された賛文からも推測  
でき、このことに関しては既にナターシャ・ヘラー氏が、中峰が頻繁に頂相のモチーフを  
賛文に読み込む傾向があること、また山水の描かれた中峰像が複数存在した可能性が高い  
ことを指摘している<sup>127</sup>。

<sup>127</sup> Helmut Brinker 「*Ch'an Portraits in a Landscape*」 Archives of Asian Art, Vol. 27 (1973/1974),  
Published By: Duke University Press, 1973

例えば「中峰広録」に記録された自賛の中には、松・岩・水・瓶という共通のモチーフが読み込まれた賛がある。

- ・ 截斷紅塵石萬尋、衝開碧落松千尺、巖花朵朵、水冷冷、楊柳一瓶、甘露滴。莫便是、本中峯麼、不識不識。
- ・ 水冷冷、石齒齒、淨瓶邊、青松底。這一箇、便是爾。凝迫尋千萬里。朱選卿頗相奏。拈起寸毫、顛倒左右。逢原妙無比低聲低聲、本中峯來也。馬頰驢腮、没兩般、笑破虚空半邊背。<sup>128</sup>

この二つの賛文の存在から推測されるのは、山水が描かれ、松の根元に水瓶が置かれるという光景の中に中峰が配置された頂相が存在したということである。松とともに描かれる中峰像には慈照院本があり、また関連作品として福地山天寧寺蔵《松源崇岳像》が挙げられる(図 97)。《松源崇岳像》は1322年の落款があり、これは丁度中峰が示寂した年にあたる。像主である松源崇岳は南宋時代の僧であるため、画中の顔貌は粉本に基づくものと思われるが、はだけた襟やふくよかな体軀の表現は中峰像との何らかの図像的な関連性がある可能性が指摘されている<sup>129</sup>。慈照院本と《松源崇岳像》という二つの作例はいずれも中峰の自賛像ではないが先行する同様の図像の作例が存在した可能性は高い。

こうした山水を描きこんだ中峰像についてヘラー氏は慈照院本をとりあげ、その図像の意図について以下のように述べている<sup>130</sup>。

岩や松、竹という画題の一般的な意味は状況に左右されない誠実さであり、通常は権力者に対する文人に結びつけられていた。漢人が元朝に仕えることが疑問視された元代には、この画題は特別な意味を持っていた。しかし元朝への抵抗心が中峰の隠遁の動機になったのかは定かではないため、ここでは中峰の孤獨な隠遁生活が、規律の欠如した仏教界の権威とは対照的な中峰の清廉さを表現し、高潔さや不朽性といったテーマと結びついていると解釈する。また、岩や松、竹などのシンボルと共に中峰を描くことで、世俗の誘惑に惑わされることのない僧侶の姿を表現しているとも考えられる。達磨図が同じような風景の中に描かれていることにも注目したい。(中略) これらのモチーフは中峰の隠遁生活と達磨の瞑想を結びつけ、両者の間のもう一つの視覚的なつながりを示唆している。

頂相に描かれる風景は単なる装飾ではなく、像主や肖像画の需要者の意図を反映したものだ。井手誠之輔氏は頂相について「設定をととのえ、社会的な存在として像主をあ

<sup>128</sup> 『天目中峰和尚広録』第9巻「自賛」条

<sup>129</sup> Helmut Brinker 「*Ch'an Portraits in a Landscape*」 *Archives of Asian Art*, Vol. 27 (1973/1974), Published By: Duke University Press, 1973, p.20.

<sup>130</sup> Natasha Heller 「*Illusory Abiding The Cultural Construction of the Chan Monk Zhongfeng Mingben*」 *Harvard East Asian Monographs*, Harvard University Asia Center, 2014, p.384-385, 訳文は筆者による

らわしている点で、一般の肖像画と変わるところはない」と述べ、中峰と同じく元代に活躍した僧侶である見心来復の頂相について、頂相の様式のみならず着賛者の含めた作品全体が見心来復の自己表象であり、見心来復自身が図像や着賛者の決定に深く関わっていたことを明らかにしている。

それでは、選佛寺本の図像にはどのような制作意図があるのだろうか。梶谷亮治氏は選佛寺本のような頂相の図像について、「禅椅（曲桌）に法被をかけ、払子か竹篋をとり、結跏趺座し傍らには拄杖をたてかけるという形式は、頂相授受の盛んになるにつれて次第に整えられたと思われる。しかしこうした形式そのものは、頂相のみの特徴ではなく、例えば泉涌寺の南山道宣像と靈芝元照像（1210 着賛）や高山寺の不空三蔵像などの南宋で描いたと目される肖像画の類に共通に見られるところでもある<sup>131</sup>」と述べる。選佛寺本のような背の高い禅椅の描かれる作品には、梶谷氏が挙げる三作品のほかに大徳寺蔵《虚堂智愚像》（図 98）があり、大徳寺蔵《五百羅漢図》にも同様の描写がある（図 99）。

選佛寺本の華やかな図像が頂相を付与する側か、付与される側の人物のどちらによって構想されたものかを知る手がかりは不明である。明月院本のように低い曲桌に法被をかけた中峰像も存在することから、中峰の側で威儀をただした頂相が考案され、その発展系として選佛寺本の図像が考案されたとも考えられる。だが宋元時代の頂相授受の状況からすると、頂相の被付与者側が主体的に頂相を発注することも不自然ではない。仮に図像を構想したのが被付与者の側だったとすれば、その人物は中峰への崇敬心の表現として、頂相の中でも最も豪華な図像の頂相を用意したのではないだろうか。

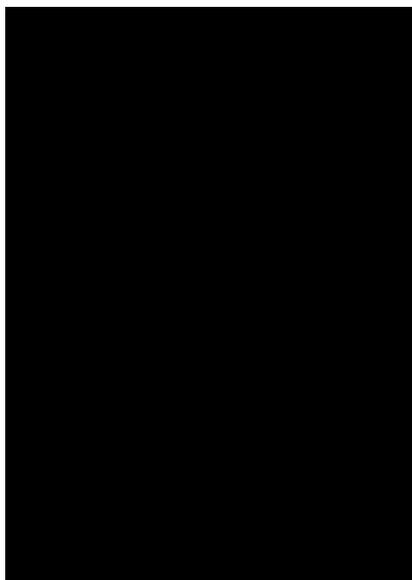
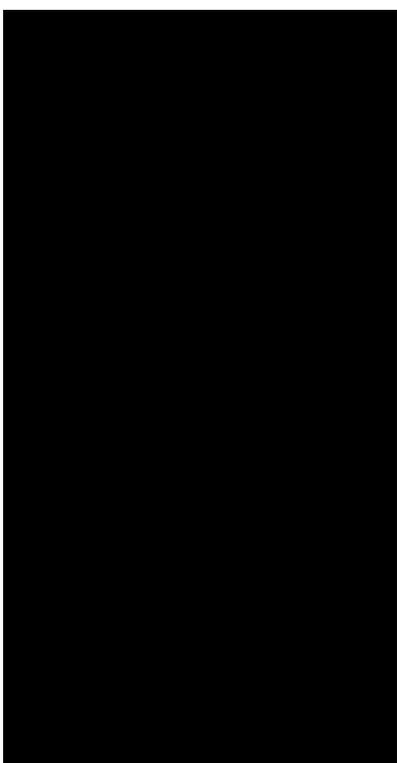


図 97 松源崇岳像  
絹本着色 福地山天寧寺

(Helmut Brinker「*Ch'an Portraits in a Landscape*」Archives of Asian Art, Vol. 27 (1973/1974), Published By: Duke University Press, pp. 8-29, 1973)

<sup>131</sup> 梶谷亮治『僧侶の肖像（日本の美術, No.388）』至文堂, 1998-9, p.66-67

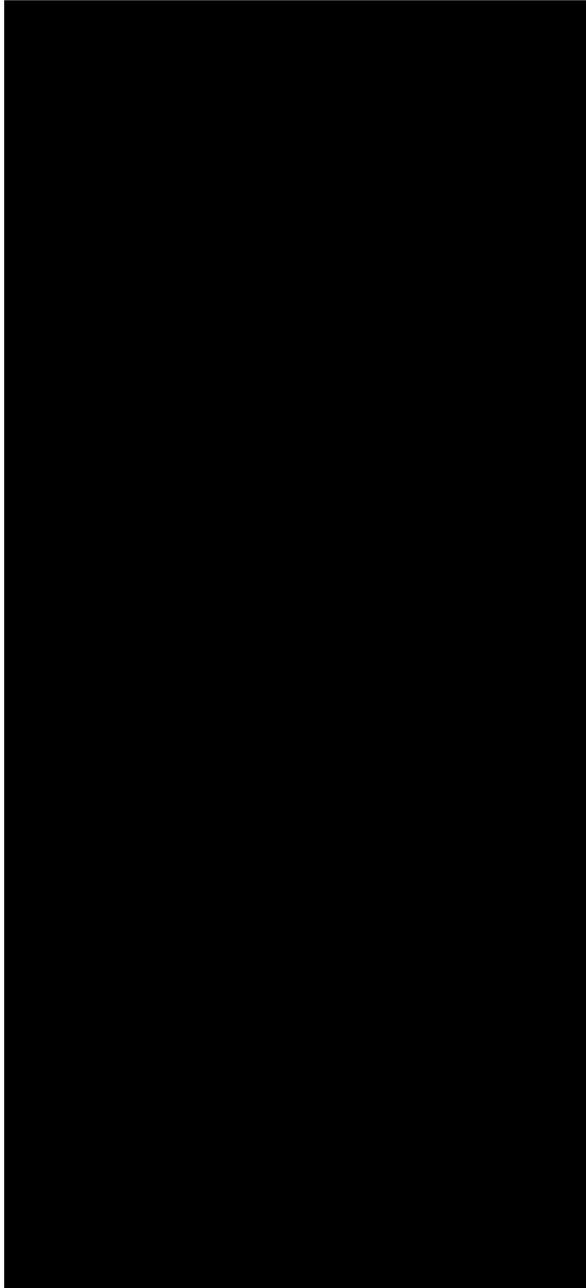


図 98 虚堂智愚像 自賛  
絹本着色 157.7×71.6cm  
中国・南宋時代 咸淳元年（1265）  
兵庫 大徳寺

（『禅 心をかたちに 臨濟禅師一一五〇年白隠禅師二五〇年遠諱記念』京都国立博物館, 東京国立博物館, 日本経済新聞社, 2016-4



図 99 《五百羅漢図》のうち「上堂」(全体・部分)  
京都 大徳寺 111.5×53.1cm  
中国・南宋時代（1178~88）頃  
（『大徳寺伝来五百羅漢図』奈良国立博物館, 東京文化財研究所, 思文閣出版, 2014-5）

## 小括

本章では、高源寺蔵《普応国師像》、選佛寺蔵《中峰和尚像》に関する調査結果と先行研究を元に、両作品の制作技法の考察を行った。中峰明本の頂相は、頂相の注文者の需要あるいは中峰自身の意図を反映して、多様な図像のものが制作され、また様々な制作主体が制作を手がけたことにより、図像・表現技法ともに多様な中峰像が現存している。今回の調査を通して、こうした中峰像の表現の幅の広さを再確認することができた。

調査では両作品の基底材や色材について詳細な情報が得ることができ、両作品の共通点として、鉛白が作品全体に使用されている可能性が高い事が判明した。肖像画作品と鉛白の使用に関しては、高源寺本・選佛寺本と制作年代を同じくする《李成賢肖像》も多くの測定箇所から鉛が検出されるという先行研究があり、また『写像秘訣』に記載される「粉」すなわち白色顔料をベースとした様々な混色法とも一致することから、元代肖像画の伝統的な彩色技法といえる<sup>132</sup>。白色顔料に鉛白が用いられるのは中国絵画の特徴としてしばしば言及され、琉球絵画の彩色材料分析でも同様の特徴があることが指摘されている<sup>133</sup>。伝統的技術を受け継ぐ画工作とされる選佛寺本だけでなく、表現に文人画や白描画の影響が指摘されてきた高源寺本も、彩色技術の面では伝統的な技術に基づいていることを確認することができた。なお、彩色技法では、藍が暗色表現のための色材として用いられているという共通点も見出すことができた。

しかし、作品制作のスタイルは、高源寺本と選佛寺本で大きく異なっていたと考える。まず高源寺本だが、その描線は均一で長い鉄線描的な描線とは対照的な、抑揚のある独特の描線が用いられる。下描き線がほとんど見られない事や、彩色が比較的淡彩であることから、作者一庵の関心は墨線表現にあるといえよう。しかし前述のように、高源寺本は鉛白を主体とした不透明色材が多用されているため、墨線を表現の主体にするには、線と色面が共存できるよう、画家が意識的にコントロールしなければならない。また、高源寺本の特徴とされる統一的な人体表現を実現するためには、下図制作の段階での推敲が必要である。これらの作業の如何は画家自身の感覚に依存するところが大きく、個人制作か、せめて海老根氏のような「価値観を共有したサークル内」の画人との共同制作でなければ実現が難しいだろう。当時禅宗の画僧は、宋元時代を通しての文人画との相互の影響関係の中にあっただが、文人画は作者の内面表現を重視するという性質上、個人制作を前提としていたと考えられる。表現志向と制作スタイルは絵画制作上、相互に影響しながら最

<sup>132</sup> 中国古典絵画の色材について科学的調査及び模写制作による検証を行った研究としては石井恭子氏が2014年に発表した『李迪筆国宝「紅白芙蓉図」についての研究』があり、花卉の彩色に鉛白が効果的に用いられていることが明らかにされている。また中国絵画における白色顔料の使用については、郝玉墨氏が2020年に発表した『近代日本画の美人画における胡粉を活かした賦彩表現—鏘木清方筆《妓女像》の想定復元模写を通して—』において、「鉛白は重要な白色顔料として、不透明な色彩を作るのに必要な中国絵画における軽視できない役割を果たしている」と述べられるとともに、白色顔料を用いた濃厚な彩色は文人画の隆盛に伴って「俗」とみなされていった事も指摘されている。

<sup>133</sup> 三浦定俊「中国絵画に用いられている彩色材料」首里城研究会『首里城研究』No.12,pp.59-60,首里城公園友の会,2010-3

適化されていく関係にあると考える。一菴は個人制作に近い制作スタイルを取ることで、統一性のある人体表現や、一貫した墨線重視の淡彩表現が可能になり、“画僧画”的な独自の画風を実現したと考える。

一方選佛寺本では、衣紋や払子の毛といったモチーフは、粘りがあり均一な、長く迷いのない描線で描かれ、随所の彩色からも、制作に携わった画人が肖像画制作に習熟していた様子が伺えた。また、赤外線撮影によってパーツ同士の描線が重なり合った部分が観察でき、大下図が複数の粉本を組み合わせて作られたことの痕跡であると推測した。さらに、絵の具の重なりから彩色方法を推測した結果、面部の面彩色が制作工程の最終盤に行われていることが判明し、面部のみ専門の画人に委ねられた可能性も考えられる。これらのことから、選佛寺本は線描・裏彩色・文様・顔貌表現といった工程を、それぞれの工程に習熟した複数人の画家が担当して描き上げたと考える。

中峰の自賛像は記録にあるだけでも 50 点を超えるが、現存作例の制作主体の割合をそのまま当てはめれば、その多くは画工の手によるものだったと考えられる。中峰像の大量かつバリエーションに富んだ需要に対して、安定的に質の高い作品を提供するためには、選佛寺本を手がけたような“画工”とよばれる画人達が保有する、豊富な図像の知識や技術と、代々の経験から確立された合理的な制作技法が不可欠だったといえよう。日本に伝わる多数の“画工”作の中峰像や、選佛寺本と図像的に近似する木造《普応国師坐像》といった作品の存在<sup>134</sup>からも、彼等の優れた肖像画制作技術が中峰の教線を流布するために重要な役割を果たしたと考える。

高源寺本・選佛寺本の両作品はいずれも同じ像主を描き、使用されている色材もおおよそが共通している。しかし、両作品の制作工程を考察する作業を通して、画僧と画工という二つの制作主体では、技法、制作コンセプトに顕著な違いがある事を実感することができた。高源寺本では、一菴という画家個人の感性に依存した表現がなされているのに対し、選佛寺本では各工程を区分して安定した制作工程をとり、また図像構成の調整にも柔軟な対応が可能な体制を敷いていたことが想像できる。

本章第 3 節において、選佛寺本の図像を考察し、大下図の成立過程を検討した。これに続き、第 4 章では高源寺本の作者と同等の画人による制作を想定し、現存しない剃髪形中峰像の想定復元制作を行う。その過程で大下図制作の過程についても選佛寺本と同様に可視化したい。

---

<sup>134</sup> 西川杏太郎『頂相彫刻（日本の美術 123）』至文堂,1976-8,pp.52-55

### 第3章 剃髪形中峰像の想定復元制作

第3章では、現存しない剃髪形中峰明本像の想定復元制作を行う。

井手誠之輔氏は中峰自賛像の図像が、まず画僧など中峰周辺の画人によって制作され、その後職業的な画工へと共有されていた可能性を指摘した。しかし、蓬髪形像については画僧・画工両方の手による作例が現存するが、剃髪形像に関しては画僧の手による作例は知られていない。この中峰像の図像共有の流れにおけるミッシングリンク的存在である、“画僧画”的な剃髪形中峰像がかつて存在したと仮定し、その再現を通して元代肖像画の制作技法の概観を視覚的に明らかにしたい。作品の制作時期は井出氏が蓬髪形像と剃髪形像の制作の境とする延祐5年(1318)、中峰が天目山獅子院にもどり住持となった年より後に、現存する剃髪形像に先行して制作されたものを想定する。

#### 第1節 図像および彩色の検討

##### 図像の検討

想定復元制作に先立って、図像の検討を行う。頭部の表現については、剃髪形中峰像には共通する顔貌表現から底本にあった表現を導き出すことが可能だと考える。第2章で行った高源寺本の紙形の復元作業を応用し、選佛寺本と明月院本をベースに表現技法を検討した。一方体部の図像については、剃髪形中峰像の現存作例のうち、共通した図像の作品群があることに着目して検討を試みた。

剃髪形の中峰像には多くの作例があり、全身像では聖福寺本、明月院本、長徳寺本、東京藝術大学本、ギメ美術館本、正宗寺本(木版画)、万福寺本があり、単身像ではないが聖福寺の《高峰断崖中峰和尚像》に描かれる中峰も剃髪形である(図100～図106右下:図104)。半身像では東京国立博物館本、東京・個人蔵本、東京・個人蔵本と賛と図像を同じくする山口・堂春寺本、大阪・個人蔵本がある<sup>135</sup>。

この中で聖福寺本、明月院本、長徳寺本、東京藝術大学本、ギメ美術館本、《高峰断崖中峰和尚像》内の中峰は、いずれも高源寺本とよく似た意匠の低い曲朶に座り、拱手した姿に描かれる。なかでも聖福寺本は、上部の自賛が『中峰広録』に記載されており、自賛像に基づいて明代に制作された模本であるとされる<sup>136</sup>。また、明月院本は室町時代の作例とされるが、選佛寺本と高源寺本の折衷的な図像をもち、面部の表現が選佛寺本とほぼ一致することが注目される。

このように共通の図像をもつ作品群が存在し、その中には自賛像との関連性が高い作品も含まれることから、筆者はこの作品群の共通の祖本が現存しない剃髪形の中峰像である

<sup>135</sup> 現存する中峰像については井手誠之輔氏の論文を参照した。(井手誠之輔「中峰明本自賛像をめぐる」『美術研究』(343),東京文化財研究所,pp.19-36,1989-2)

<sup>136</sup> 同上、註4参照。

と仮定した。よって図像の復元では聖福寺本と明月院本を主な参考作品とし、両作品で一致しない部分については他の中峰像の作例も参照した。

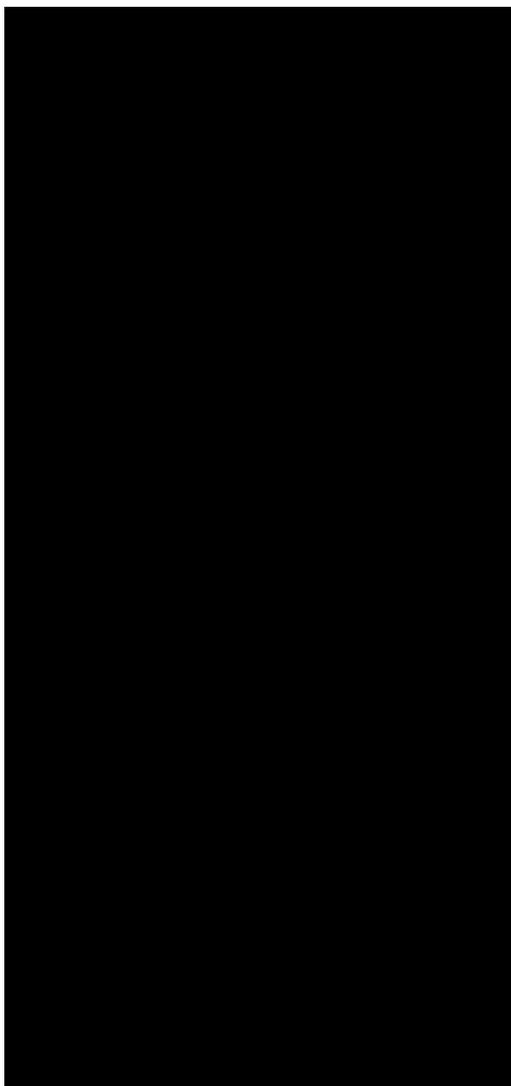
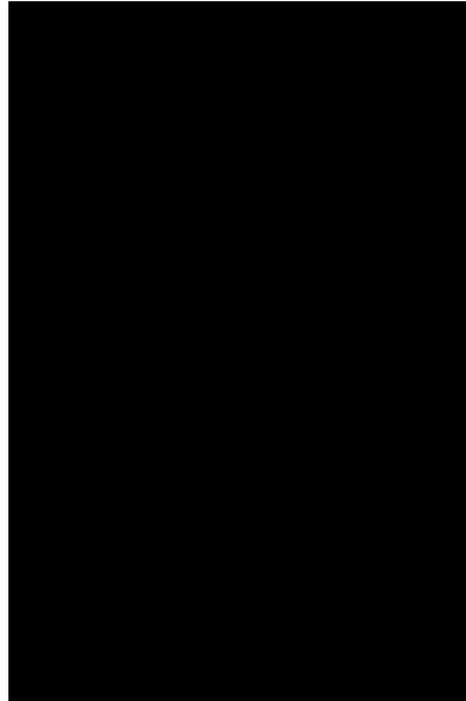
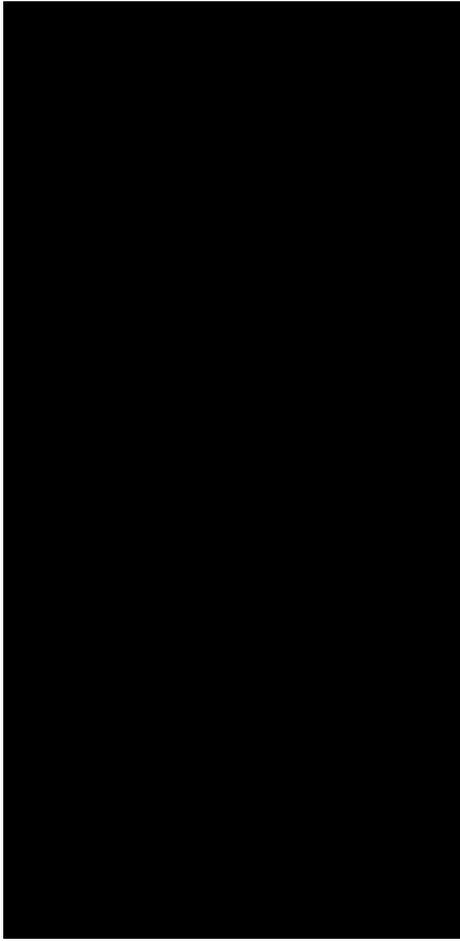


図 100 《中峰国師像》  
絹本着色 108.3×50.7cm  
福岡 聖福寺  
中国・明時代（16世紀）  
（『日本最初の禅寺 博多聖福寺 栄西禅師八百年大遠諱記念特別展』福岡市博物館編，日本最初の禅寺 博多・聖福寺展実行委員会，2013-4）



図 101 《中峰明本像》  
絹本着色 106.4×50.6cm  
神奈川 明月院  
（『鎌倉の頂相画』鎌倉国宝館図録第 32 集，三浦勝男編集，鎌倉市教育委員会，鎌倉国宝館，1991-3-15）



左上：図 102 《中峰明本像》

紙本着色 84.1×39.6cm

東京藝術大学大学美術館

右上：図 103 《中峰明本頂相》

絹本着色 49.4×113.0cm

埼玉 長徳寺

(川口市立文化財センター,川口の文化財

<https://www.kawaguchi->

[bunkazai.jp/center/bunkazai/CulturalProps](https://www.kawaguchi-bunkazai.jp/center/bunkazai/CulturalProps)

[/bunkazai\\_012.html](https://www.kawaguchi-bunkazai.jp/center/bunkazai/CulturalProps/bunkazai_012.html),参照 2021-10-2)

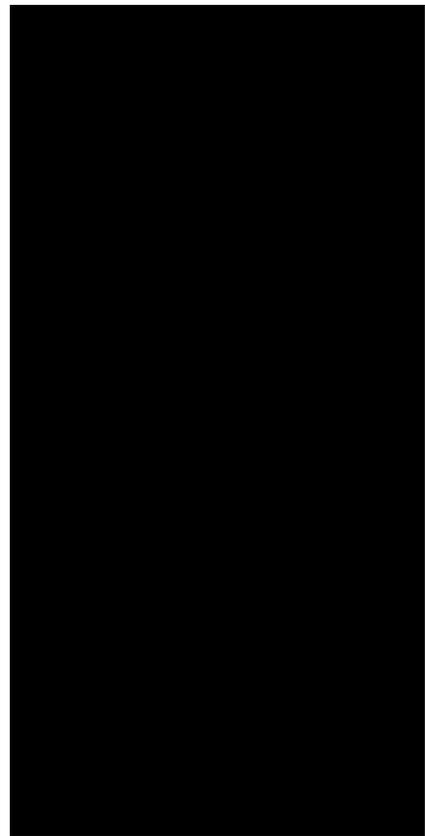
右下：図 104 《高峰・断崖・中峰和尚像》

比丘文康賛 絹本着色 91.4×44.7cm

博多 聖福寺

中国・元時代(14世紀)

(『日本最初の禅寺 博多聖福寺 栄西禅師八百年大遠  
諱記念特別展』福岡市博物館編, 日本最初の禅寺 博多・  
聖福寺展実行委員会,2013-4)



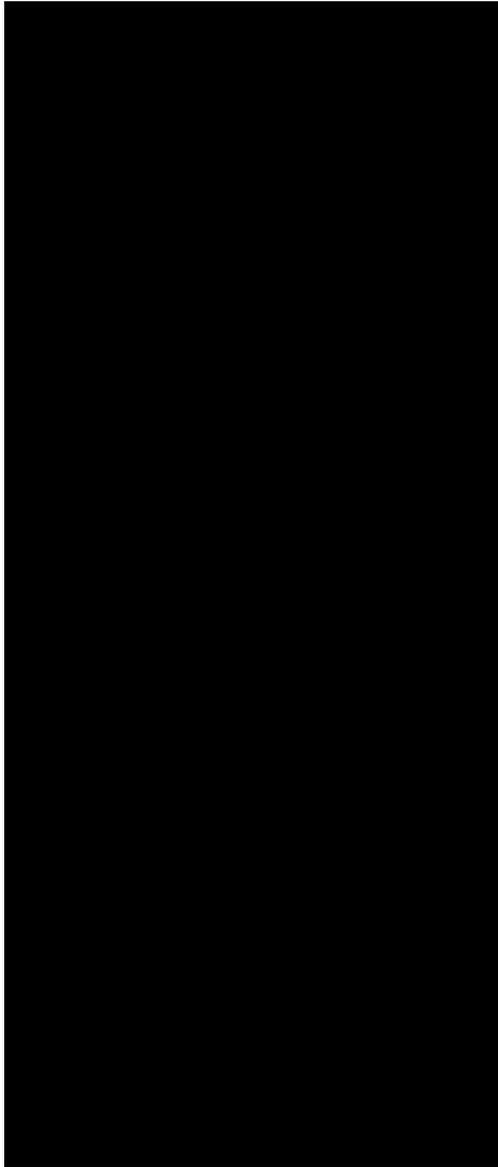


図 105 中峰明本自賛像模本  
絹本着色 113.2×48.1cm  
ギメ美術館  
江戸時代初期(17世紀)  
(『秘蔵日本美術大観(6)ギメ美術館』平山郁夫,  
小林忠編著,講談社,1994-8)

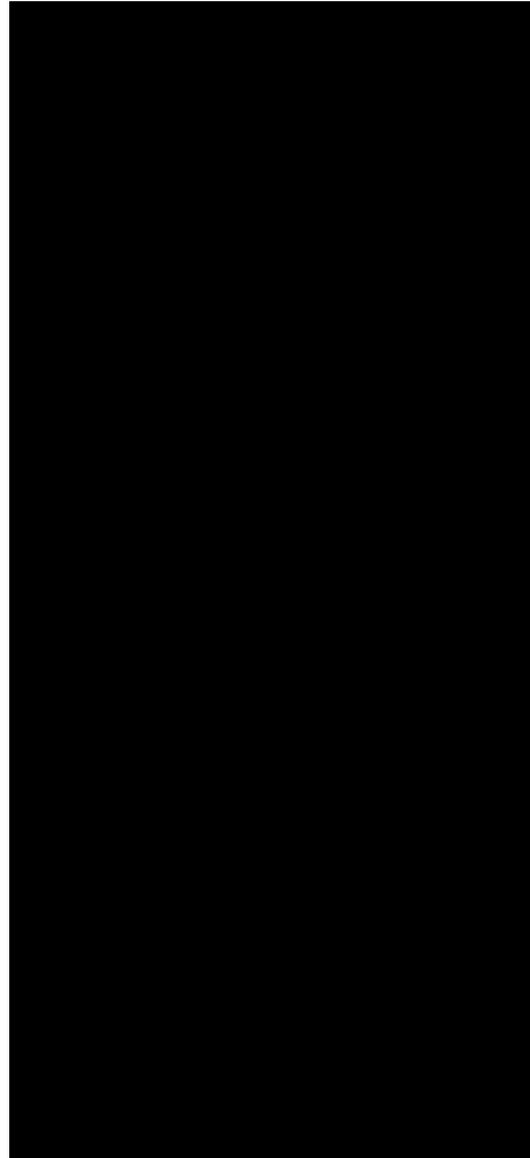


図 106 中峰明本像  
紙本版画 65.2×26cm  
正宗寺  
(Natasha Heller 「*Illusory Abiding The Cultural  
Construction of the Chan Monk Zhongfeng  
Mingben*」 Harvard East Asian  
Monographs,Harvard University Asia  
Center,2014)

まず聖福寺本と明月院本の共通点をピックアップし、それを基に大まかな図像を構成した。次に高源寺本をはじめ他の中峰像を参考に人体の状態や姿勢を調整し、細部の形態を検討していった。(図 107)。以下、各部の形態について要点をのべる。

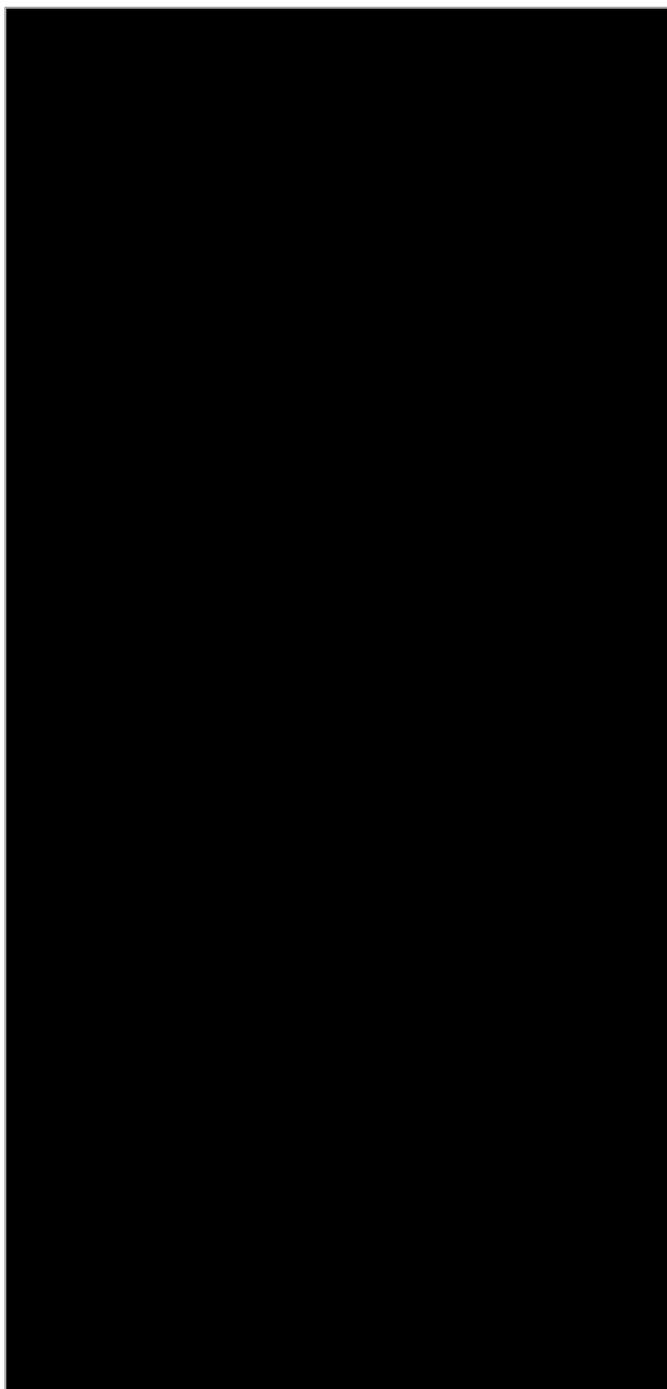


図 107 画僧作の剃髪形中峰像を想定して聖福寺本と明月院本をもとに構成した図像。

## 各部の形態について

### 1. 中峰の体勢

剃髪形像では中峰はやや前傾した姿勢に描かれるものが多く、これには二つの理由が考えられる。一つ目は中峰が老齢にあるため、二つ目は紙形と体部を組み合わせる際に面部の正中線を優先したために、体部が前に傾いてしまったためである。そこで聖福寺の三祖像を見てみると、3人の中では中峰が最も前傾した姿勢に描かれており、紙形の接合の問題が要因ではないと考えられる。以上のことから中峰の姿勢は高源寺本や個人蔵本よりもやや前傾した姿勢に描いた。

### 2. 頭部

剃髪形像の中で中峰在世中に制作された可能性がもっとも高い作品であることから、頭部及び面部の形態は選佛寺本を参考にし、体部とのバランスを見ながら造形した。

また前述のように、選佛寺本は、明月院本と面部のパーツの位置、頭部の輪郭線のラインがほとんど一致する。これは、選佛寺本と、明月院本の元になった自賛像<sup>137</sup>が同系統の紙形によって制作されたためだと考える。そのため、姿勢の変更に伴うバランスの変化を調整する際には、皺の位置などで明月院本のディテールも参考にした（図 108）。

### 3. 襟

襟は聖福寺本・明月院本ともにゆったりとはだけた状態に描かれる。しかしその開き具合は高源寺本や個人蔵本よりはやや控えめで、この傾向は複数の剃髪形中峰像に共通している。開き具合は作品によってまちまちだが、今回はやや緩やかなカーブを描くようにし、またうなじ付近で襟が折り返される表現も取り入れた（図 109）。

### 4. 袈裟（胸元）

頂相では、胸元の袈裟の折り返し部分部分がドレープ状に描かれる事が多い。聖福寺本と明月院本は向かって左に襞を4段ほど重ねることと、向かって右側の襞は肘にむかって緩やかに上がっていく形態が共通している。また袈裟の紐は、紐の輪と結び目だけが描かれる。高源寺本、選佛寺本なども参照して描線を整理し、実際に袈裟の着用状態も確認しながら衣紋を造形した（図 110）。

---

<sup>137</sup>明月院本は高源寺本と選佛寺本の折衷的な図像をもち、上部にある自賛も含め、何らかの由緒ある先行画像に基づいた南北朝時代の作品とされる。明月院本の各部のディテールは高源寺本あるいは選佛寺本の両方を直接参照するか、かなり詳細な粉本がなければ描けない程両者に近いものだが、伝来の異なる高源寺本と選佛寺本を日本において参照し、新たな作品を制作することのハードルは高い。そのため明月院本の底本となったのは、現在では失われた、高源寺本や選佛寺本とは異なる別の自賛だと考える。

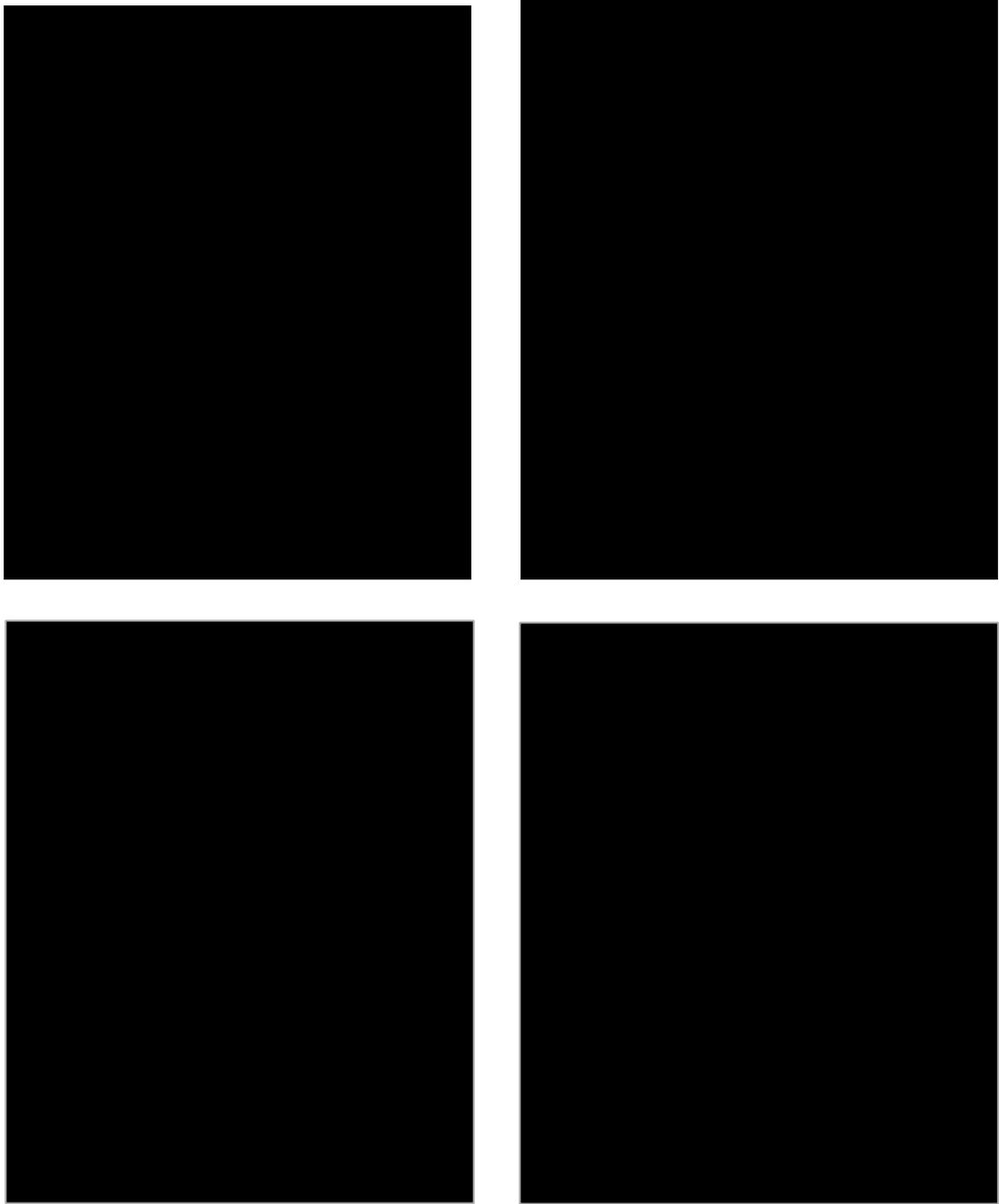


図 108 上段左：選佛寺本頭部、上段右：明月院頭部、下段：選佛寺本（赤線）、明月院本（青線）の比較。上段画像は大きさの関係を実際の比率に合わせてあり、明月院本の方が面部が一回り大きい。両者の表現には隔たりがあるが、描線を描き起こして重ね合わせると、輪郭線と各部の位置関係がほぼ一致することがわかった。中峰の左眉が明月院本ではやや右上がりに描かれ、顎鬚も濃いという違いがある。

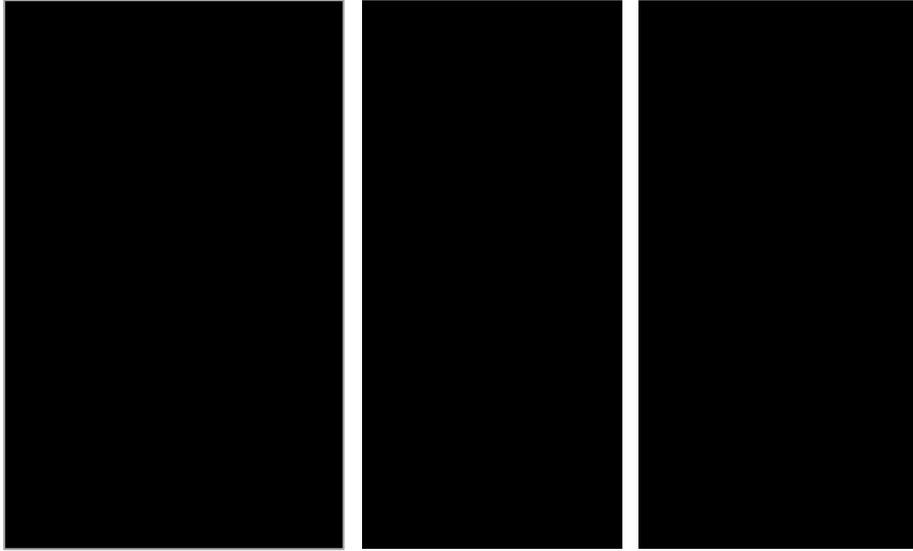


図 109 襟元の表現。



図 110 胸元の表現。いずれも輪をつけない簡素な袷袷だが、紐の結び目の表現は若干異なり、聖福寺本では紐の蝶結びの輪が左右にあるようにも見える。実際の着用状態に近いのは聖福寺本の表現だが、明月院本は高源寺本に近い表現でもある。今回は明月院本（高源寺本）に準拠した。また袷袷の折り返し部分は下図で赤線で表したような衣紋の流れが共通している。肘にかけた袷袷のめくれ（緑線）も同様に、共通する要素を生かしつつ図像を検討した。

## 5. 左上腕

左上腕は聖福寺本、明月院本のいずれも逆さ Y 字状に袈裟のたるみが表されるため、想定復元制作にも取り入れた（図 111）。この部分の逆 Y 字状の形態表現は中国で制作された頂相に多く、《蘭溪道隆像》や《虎関師錬像》にも同様の表現がみられる。



図 111 左上腕部の衣紋の表現。田相の見え方が聖福寺本・明月院本で異なるが、実際に袈裟を確認して位置を決定した。

## 6. 左袖

肘から垂れる袈裟の長さは聖福寺本と明月院本で異なるが、他の中峰像の作例では比較的長めに描かれるものが多いことから、長めに設定した。肘から垂下する袈裟は、縦に 3 段の襞が入るといふ聖福寺本・明月院本の共通点を取り入れ、白い内衣の袖の中が見えるようににした（図 113）。

袖口付近の表現は聖福寺本と明月院本で差異が大きく、筆者が構成した部分が多い。高源寺本には衣紋線同士が平行になることを避けて構成するという傾向（図 112）がある事を念頭に、襞の形を検討した（図 114）。

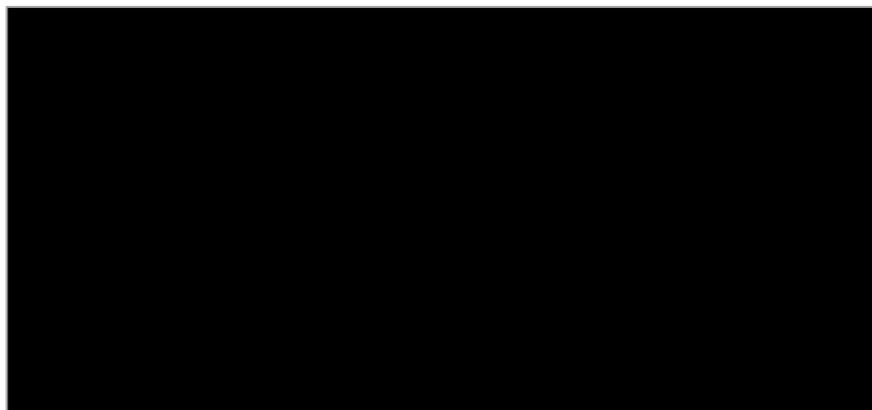


図 112 高源寺本両袖口。細長い三角形を組み合わせたような構成に特徴がある。

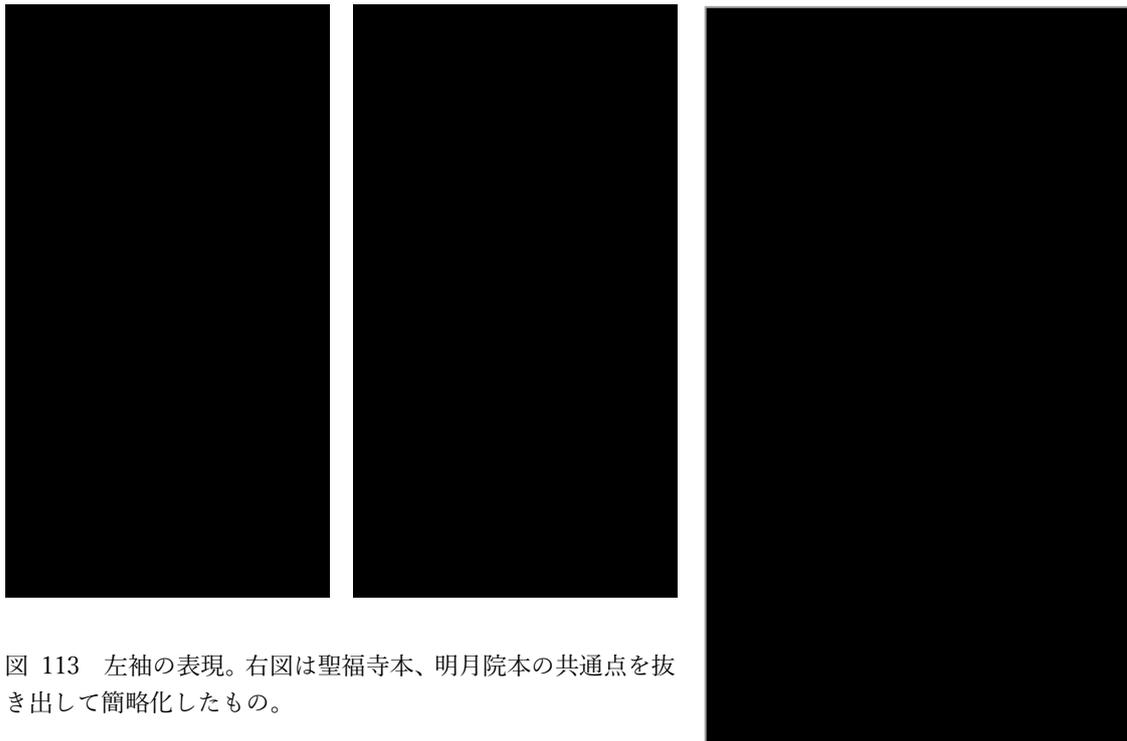


図 113 左袖の表現。右図は聖福寺本、明月院本の共通点を抜き出して簡略化したもの。



図 114 図 113 の右図をディテールアップした状態。図 112 で示した高源寺本の造形も念頭に置いて衣紋線を構成した。

## 7. 両手

両手は拱手の形態とした。高源寺本の禪定印を結ぶ状態と一見似ているが、手の甲をこちらに向け、手を重ね合わせるだけという点で異なっている。こうした手の表現は複数の剃髪形中峰像に見られ、払子など持物がない作例ではほとんどこの形態となっている。手の甲を広く見せる拱手の図像では、左小指の撚指の状態を示しやすいという利点がある。本来禪定印だったものが変形したものと見ることもできるが、類例が多いことから、晩年になって新たに中峰周辺で考案された図像と考えた（図 115、図 116）。

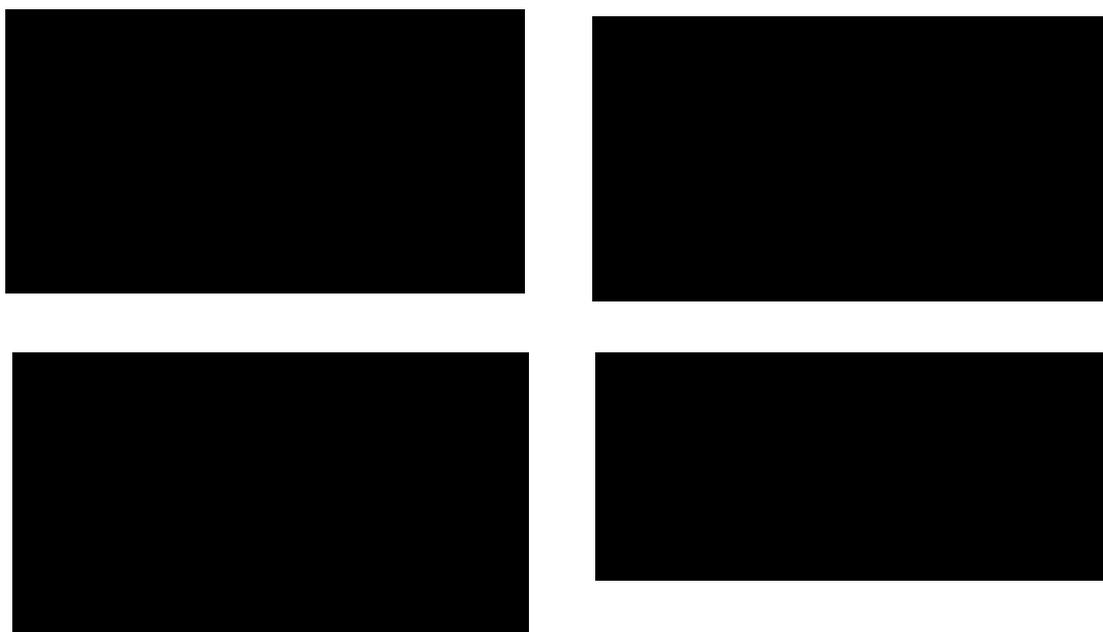


図 115 左上：聖福寺本、右上：慈照院本、左下：明月院本、右下：高源寺本それぞれの手の表現。拱手では左手親指が右手親指の手前にくる。禪定印を結ぶ高源寺本では左手親指が右手親指の奥にある。



図 116 想定復元制作での手の造形案。

## 8. 右袖

左袖と同様、袖口付近についても筆者が造形した部分が多い。前述した高源寺本の造形の傾向を念頭に置きながら、聖福寺本、ついで明月院本の衣紋線の数や形をできるだけ維持した。また袂の白衣の見え方は聖福寺本に寄せ、袖の内部が見える形にした。



図 117 右袖の右衛門は聖福寺本と明月院本で形の差が大きい。共通する要素を抽出（右図）して描線を整理した後、人体や画面のバランスに合わせて形を整えた。



図 118 図 117 をもとに細部を調整した。袖口は高源寺本の表現を参考に再構成した。

## 9. 膝～裾

垂下する袈裟が左上がりに攣れて数段の襞ができる表現は聖福寺本と明月院本に共通する。また、袈裟の裾から覗く内衣は、聖福寺本では直裾の直線状の襞が描かれ、一方明月院本では3段階にたるんだ状態に描かれる。中峰像全体ではどちらかといえば明月院本に近い表現が多く、波打ったような着衣の裾の表現は中峰像特有のディテールとも推測するため、直裾風の形態にはしなかった（図 119）。



図 119 膝から裾にかけての表現。この部分は、後述する筆と墨を使った推敲作業の際にさらに形態の検討を行った。

## 10. 曲糸の脚部

曲糸の脚部のディテールは明月院本を参考にし、袖が重なることなどを考慮してバランスを調整した（図 120）。



図 120 曲糸の脚部。高源寺本に近い形態だが、細部のディテールは異なる。

## 11. 沓、沓床

沓は明月院本をはじめ中峰像に共通してみられる、丸みを帯びたやや大きめの沓を描いた。沓床は明月院本が高源寺本とほぼ同形態である事から、両作品を参照した（図 121）。

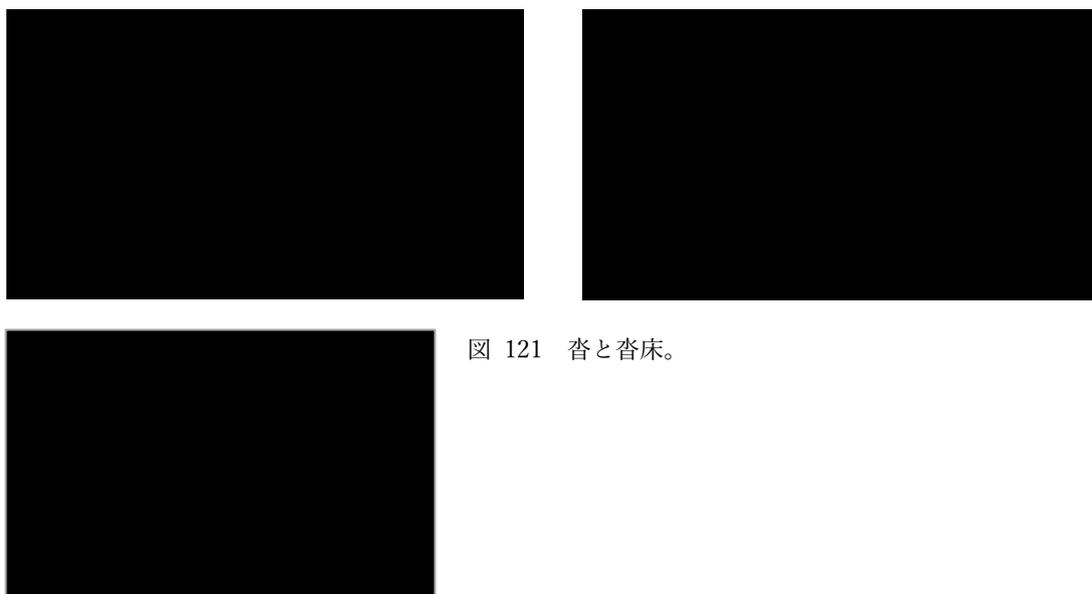


図 121 沓と沓床。

### 彩色計画と使用する色材の検討

彩色の手順は高源寺本を参考とし、裏彩色、主線、着衣の彩色、肌の彩色、顔の描写、白色、暈取りの順に行う。調度品の黒色に関しては、淡色部分に影響することを避けるために序盤から炭色を塗り重ねていくことにした。具体的な色の調合に関しては、各部のサンプルを作成して彩色方法を検討した。

なお着衣と沓の色については、まず着衣は中峰像自賛像の着衣の色調はいずれの作例でも黒色から茶色系に表され、内側の內衣が濃色、袈裟が淡色のものがほとんどであることから、今回は內衣を黒から濃茶、袈裟を內衣よりもやや薄めの赤茶とした。沓は自賛像では藍色あるいは青色が多数を占め、聖福寺本は色の判別が難しく、また明月院本は薄茶色となっている。今回は自賛像のほとんどが青系の靴であること、また《高峰・断崖・中峰和尚像》で三祖のうち中峰だけが濃色の沓とされることに注目し、中峰像の凶像として最もポピュラーな配色だったと仮定して青～藍色にする。また彩色・混色全般の目標として、可能な限り、鉛白との混色、または薄い透明色の重ね塗りで色彩を表現し、彩色層はなるべく薄くし、墨線を主体とした表現を目指す。各部の彩色方法と使用色材に関しては以下のように計画した。

肉身部	鉛白、酸化鉄系顔料、染料系色材、臘脂、檀子。 表面からの彩色は染料系絵の具を主体とする。
剃髪部	藍、墨。
內衣	鉛白、酸化鉄系顔料、染料系色材、墨。藍はできるだけ使用しない。
袈裟	鉛白、酸化鉄系顔料、藍、染料系色材、墨。墨と鉛白の混色で裏彩色をごく薄く施す。
沓	群青、藍。
曲尺	墨。

## 第2節 制作工程

### 画面の大きさの検討

現存する中峰明本の自賛、自賛写しの頂相の画面の大きさは以下の通りである<sup>138</sup>。

	縦 (mm)	横 (mm)	
高源寺本	1225	547	自賛
選佛寺本	1253	520	自賛
個人蔵本	1007	474	自賛
法雲寺本	1247	539	自賛写し
聖福寺本	1082	505	自賛写し

選佛寺本の左右はきりつめられており<sup>139</sup>、個人蔵本、聖福寺本も図版<sup>140</sup>を見ると選佛寺本と同様に左右がきりつめられているように見える。切り詰められた分を加味すると、これらの作品の横幅はおよそ 540mm~550mm ほどだったと考えられる。宋元時代の1尺は 312mm<sup>141</sup>、また、宋中期以降の絹幅の規格は2尺5寸（およそ 639mm）<sup>142</sup>であるため、ここから絹の張り込みに必要な幅（左右3~5cm程度）を差し引くと、およそ 540mm~550mm となる。

一方縦幅は高源寺本と選佛寺本がほぼ同じで、個人蔵本と聖福寺本がやや小さい。しかし、どの作品も上部や下部がやや切り詰められた印象も感じられ、元々の長さを判断しづらい。そこで、『日本の宋元仏画』所載の頂相、羅漢図、観音図のうち、横幅が 450mm から 550mm 程度の作品の縦幅を見てみると、縦幅はおよそ 960mm~1200mm の間で、細かい寸法は作品の図像によって様々だった。

以上のことを踏まえ、また表装時の寸法を考慮して、今回の想定復元制作における画面の大きさは、1227.2mm×560.6mm とした。

<sup>138</sup> 高源寺本・選佛寺本の寸法は、『禅 心をかたちに : 臨済禅師一一五〇年白隠禅師二五〇年遠諱記念』京都国立博物館、東京国立博物館、日本経済新聞社文化事業部編、日本経済新聞社 2016.4 を参照した。個人蔵本・法雲寺本・聖福寺本の寸法は、井手誠之輔(1989),p.101,表(1)を参照した。

<sup>139</sup> 『元代道釈人物画』東京国立博物館編、東京国立博物館、1977-03,p.68-69,選佛寺蔵「中峰明本像」解説文。

<sup>140</sup> 井手誠之輔(1989),図版Ⅷ、及び挿図2を参照した。

<sup>141</sup> 宋・元代の1尺の長さは、『漢語大詞典』上海辞書出版社、1986.11-1994.4,附録・索引、度量衡表を参照した。

<sup>142</sup> 佐藤武敏「唐宋時代における絹織物の規格(曾我部博士・愛宕博士頌寿記念東洋史学特集号)」集刊東洋学(31),中国文史哲研究会,1974-6,pp.40-67

## 大下図の制作

図 107 を小下図として、筆、墨、朽筆、朱墨を使って大下図を作成した。図 107 の段階では各部位をパッチワーク的に組み合わせた状態にすぎないため、さらに筆と墨を使用した推敲作業を行った。まず作品大の紙にラフにあたりをつけ、ある程度大まかな形が確定した時点で、別紙で制作した紙形を仮留めし、さらに体部の検討を行う。体部だけでなく、紙形も必要に応じて微調整を行い、一体感のある人体造形を目指した。形の検討を重ね、特に左肘付近の袈裟の田相の位置、胸元から左肘にかけての衣の形態、裾の表現を修正した。実際には今回制作した下図よりもラフな描線の下図から本画の線描が描き起こされた可能性もあるが、本研究では本画の描線とほぼ同じ状態まで浄書した大下図を作成した。



図 122 推敲中の大下図。最終的な下図の完成までに数十枚制作した。

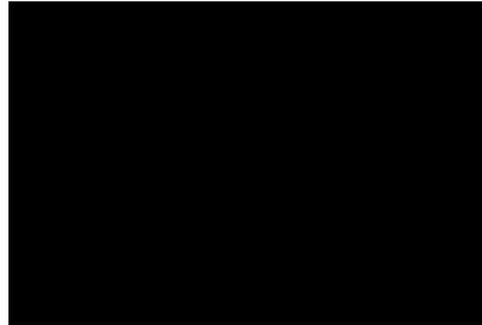
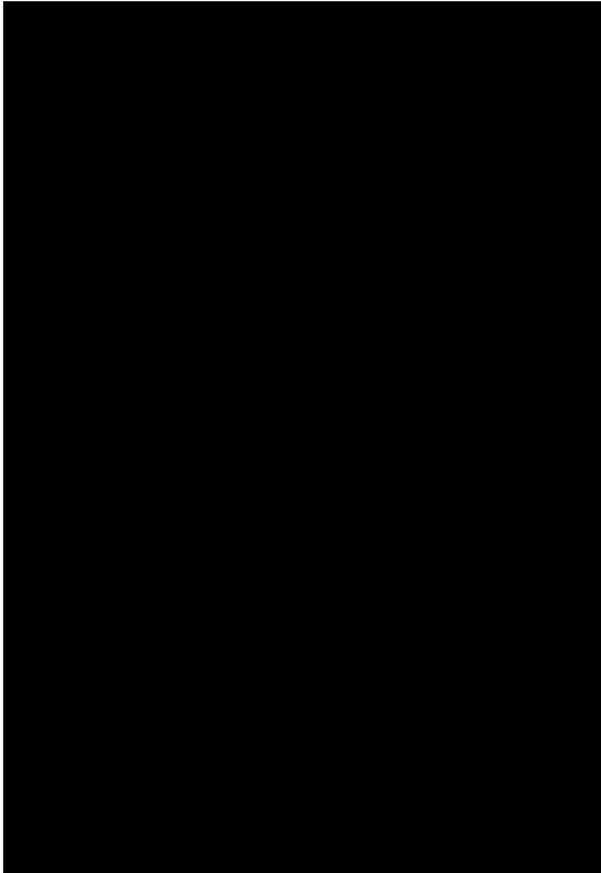


図 123 検討中の大下図（草稿）。朽筆で大まかに形を決めた後、淡墨で描いた。小さな形の修正は朱墨を使用し、広範囲の修正は紙を貼り付けて行った。鉛白は上からの墨線が滲むため使用しなかった。



図 124 検討中の大下図。図 111 より後の線決め段階のもので、形を整え、描線を浄書してある。

紙形の制作では、朽筆を用いて剃髪の中峰の写生を想定した試作を重ね、また、選佛寺本と明月院本の描線を統合した資料なども参照しながら自然な形を探った。『写像秘訣』の記述にならい、目鼻口から輪郭線へという手順での制作も試みた。線で顔を描くためには線の強弱が重要で、目鼻口といった主要なパーツと、輪郭線や皺の描線といった部分は描線を変化させる必要がある。王繹の手法も、淡い墨を描き重ねるとはいえ、あくまで線描的な表現に収束する技法であり、こうした線による顔貌表現を行う場合、目鼻口といった強調されるべき主要なパーツから描くことで描線の強弱の整理が容易になることがわかった。また、この手法が顔の左右差の観察および描写に利点があるという仮説を立てたが<sup>143</sup>、制作を通じた感覚として、両目・両眉といった対象のモチーフについて、顔立ちの均整を取りながら形態差を描写することが容易になると感じた。

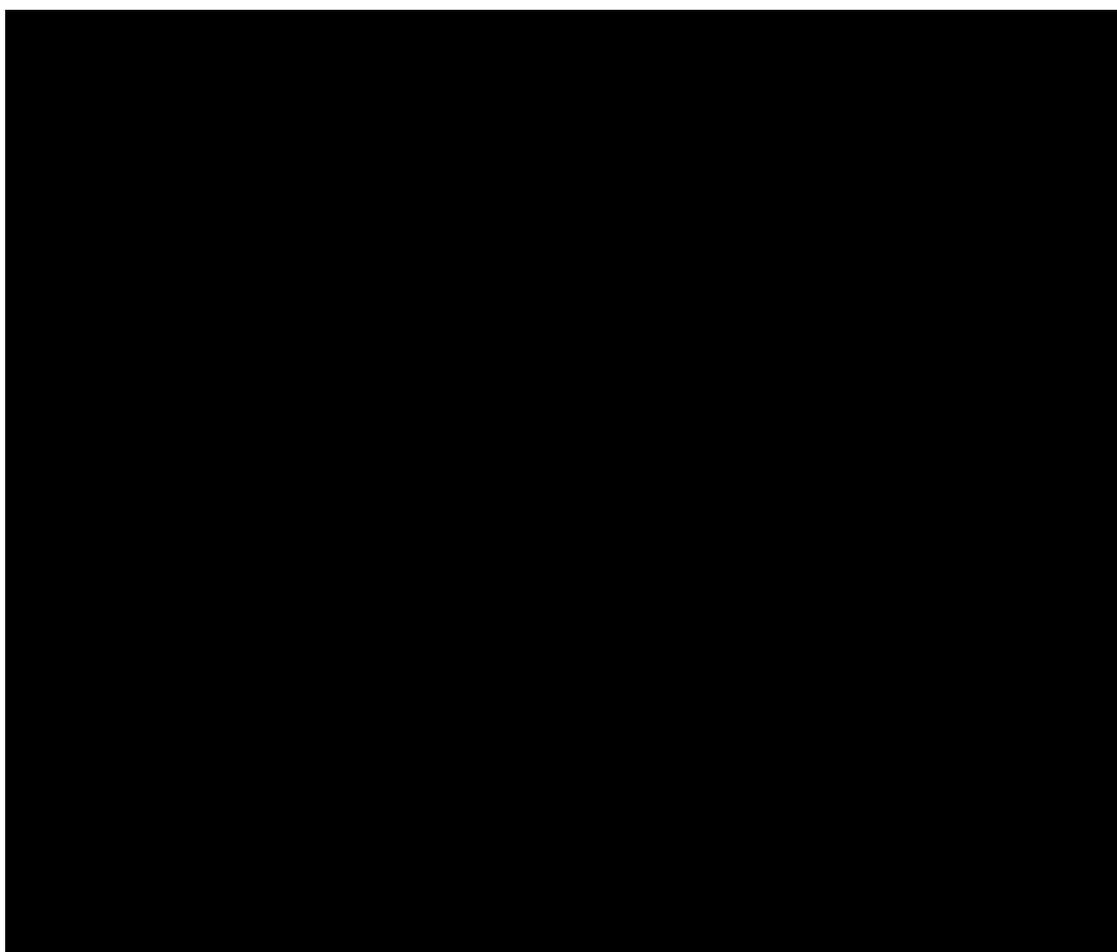


図 125 検討中の紙形。

---

<sup>143</sup> 本論文 p.40 参照。

大下図の制作と同時に、描線の練習も行った。特に袖口から肘にかけての複雑に襷が重なり合う部分は、表現の参考とした高源寺本では少しずつ線を継ぐような表現が多用される。下図制作を始めた当初はこの表現に注意を払っていなかったが、線描表現に慣れてくるとともに、筆を紙につけ、止めたり離したりする動作が、衣服の稜線や重さ、柔らかさといった要素に基づいての表現なのではないかを感じるようになった。例えば鉛筆によって人物を線描的に早描きする際にも、重さを感じる場所や形態が変化する部分、力がかかるラインなどには強い描線を入れたりする事がある。また立体面が変化する位置、稜線であえて形を離すのは、形を見ながら描く上で自然な手の動きである。

筆者は高源寺本の描線について、流暢な抑揚のある描線として理解しているところがあった。しかし下図制作のために線を模倣する作業を通して、身体的な感覚としてはどちらかという形態を訥々と追うような、例えば淡墨線を積み重ねる顔貌描写の際の感覚に近いものを感じた。

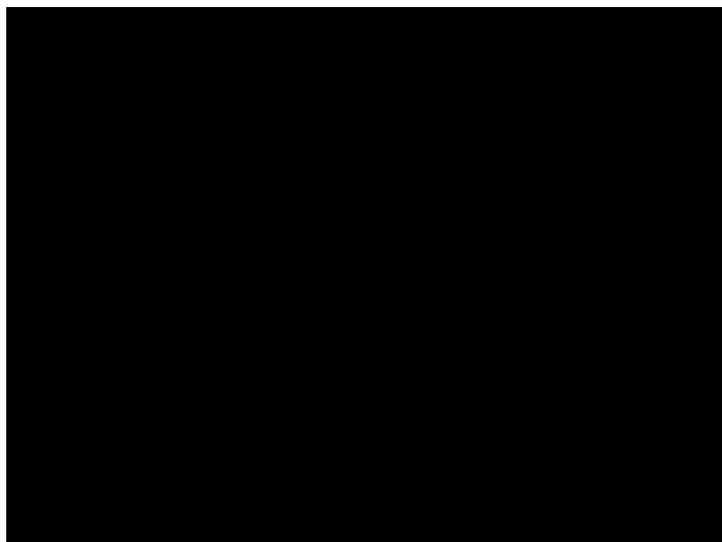
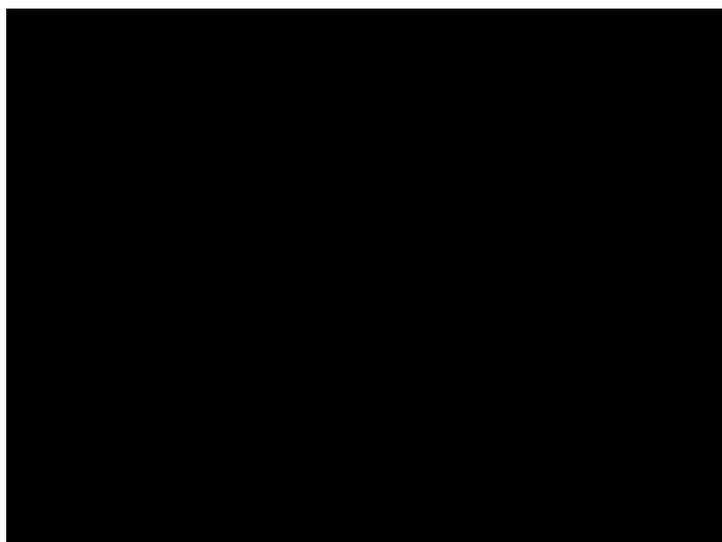


図 126 白描下図(図 127)の部分写真.



図 127 完成した白描下図。絹上げ作業のために、絹枠に合わせた大きさのパネルに張り込んだ。左肘の袈裟の形状と內衣の裾、法被の手前側の両端の形状を修正した。

### 支持体の準備

料絹は廣信織物製の手織り絹を使用した。砧打ちした後に薄く矢車染めし、絹枠に張り込んで礮水引きを行った。

### 絹上げ

パネルに張り込んだ下図（図 127）を絵絹にあてがって透かし、墨線を絵絹に写し取った。頭部と手のみ淡墨を使用し、それ以外の箇所では濃墨とした。一回の線描で十分な濃さになるよう、できるだけ濃い墨にした。絹上げ作業では、基本的には下図の墨線の位置を忠実に転写するようにしたが、絹と紙という支持体の違いなどから、打ち込みや線の太さ・位置には微妙な差が生じた。しかし想定復元制作で目標にする“画僧画”風は、下図の完璧な転写よりも、肉体表現のゆったりとした自然さに重きが置かれると考える。そのため絹上げの際に線の形や位置がずれても無理に修正はせず、他の部分の描線を適宜調整し、絵としてのバランスを取りながら線描した。打ち込みや肥瘦はただ装飾的に入れられているのではなく、その位置や太さによって衣服の重さや、体の膨らみを意識して筆をうごかした結果生まれた表現だと考える。

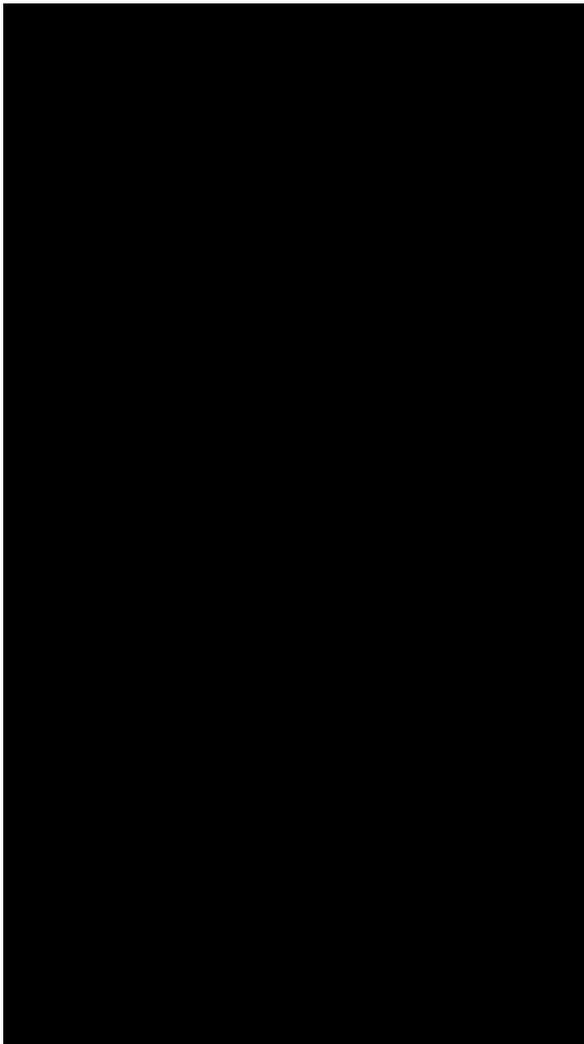


図 128 絹上げ後の絵絹。ごく薄い頭部と手も描いてある。

## 彩色

彩色手順は大まかには①裏彩色、②調度品の黒色、③着衣、④法被、⑤沓、⑥顔、⑦白色、⑧暈取り・全体の調整の順に行なった。彩色に使用した色材と、文中での略称は表 5 に記す。

表 5 想定復元制作に使用した色材と略称

製品名	文中での略称
鉛白（谷中・得応軒）	鉛白
水干黄土（谷中・得応軒）	黄土
天然代赭 12 番（京都・放光堂）	代赭
天然緑青 9 番（京都・放光堂）	緑青 9 番
天然緑青 10 番（京都・放光堂）	緑青 10 番
天然緑青 12 番（京都・放光堂）	緑青 12 番
天然白緑（京都・放光堂）	白緑
天然群青 10 番（京都・放光堂）	群青 10 番
天然群青 14 番（京都・放光堂）	群青 10 番
綿臙脂	臙脂
えんじゅ（藍熊染料株式会社）	槐花
藍（京都・彩雲堂）	藍
藤黄（谷中・得応軒）	藤黄
墨	墨
すす（自作）	すす

\*すすは蠟燭の灯火から採取したものをを使用した。

## 1. 裏彩色

まず、內衣、袈裟、調度品の黒色部分にそれぞれ裏彩色を施した。いずれも鉛白と墨の混色で、パーツ毎にわずかに濃淡を変え、調度品が最も黒が強く、內衣が最も黒（墨）が少なくなるよう調色した。



図 129 內衣、袈裟、調度品の黒色部分に灰色の裏彩色を入れ終わった状態。

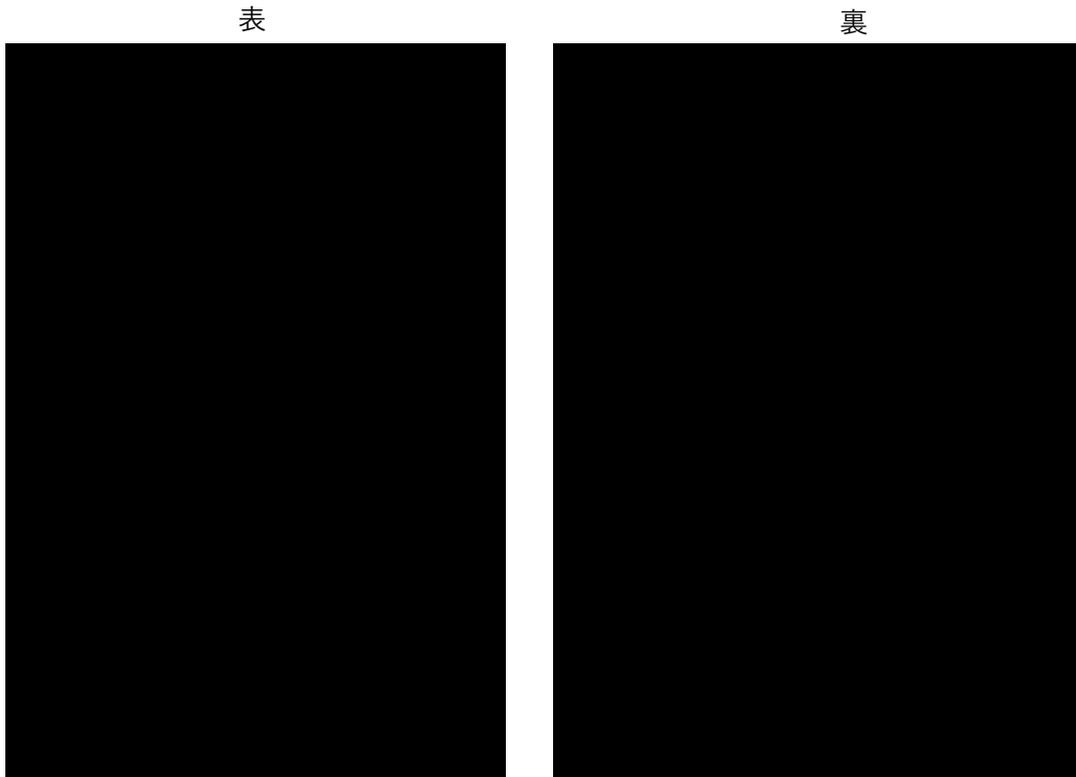


図 130 調度品と沓の彩色方法の検討に使用したサンプル（左：表面、右：裏面）。裏彩色無し（最上段左）だと十分な黒さが出ないことを確認した。

続いて法被の裏彩色を行った。白緑に焼白緑を加え、鉛白と少量の槐花を混色した。全体の雰囲気にならぬよう、できるだけ薄く、均一に彩色した。

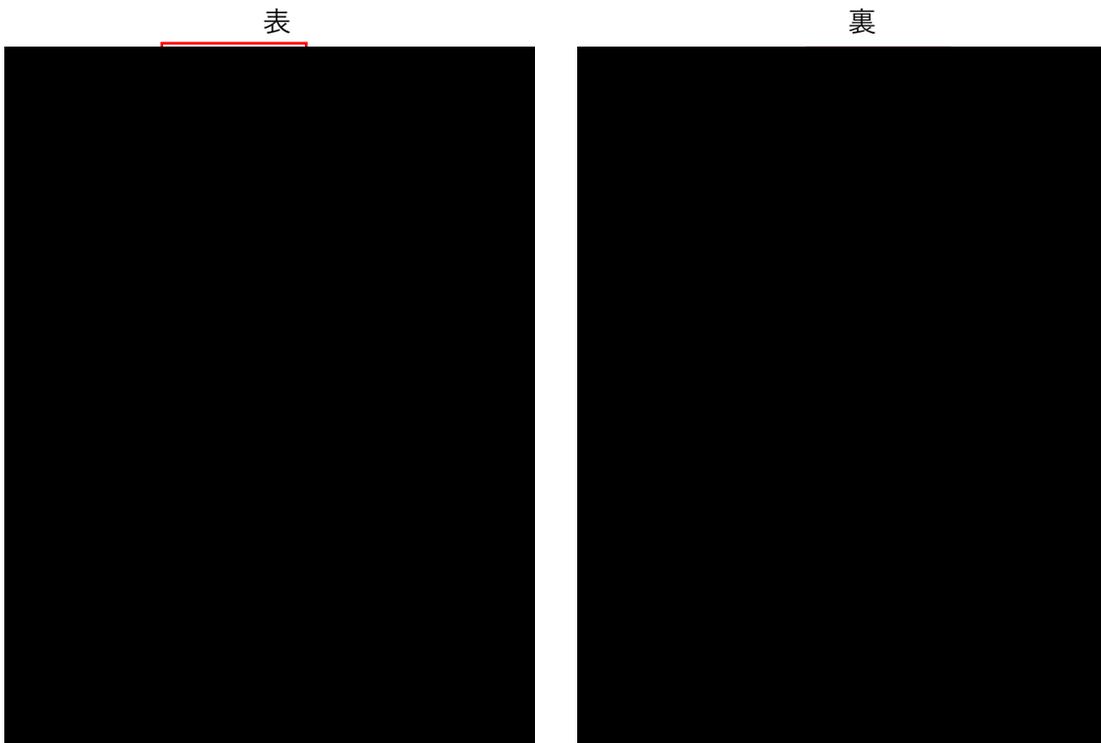


図 131 法被の色、文様の大きさなどを検討したサンプル。赤枠内のみ槐花を混色していない。



図 132 決定した彩色案。槐花の量はごく少量とし、焼白緑を混ぜることで色味を落ちつかせた。

最後に、肌と白色部分の裏彩色を行った。肌の彩色は、『写像秘訣』には朱を使用するとあるが、高源寺本・選佛寺本ともに水銀は検出されなかったため、混色から除いた。鉛白・黄土・岱赭に臙脂、藤黄、墨をごくわずかに加え、薄い桃色に混色した。裏彩色だけでは赤味と黄色味が足りないため、藤黄と臙脂を混色した透明色を絹に塗り、色の調整を行うことにした。しかし裏彩色の後に上記の混色を塗ると、藤黄が絹目に沿ってムラになってしまうことが判明した。そのため、裏彩色の前に両面から臙脂と藤黄の混色を4回塗った。

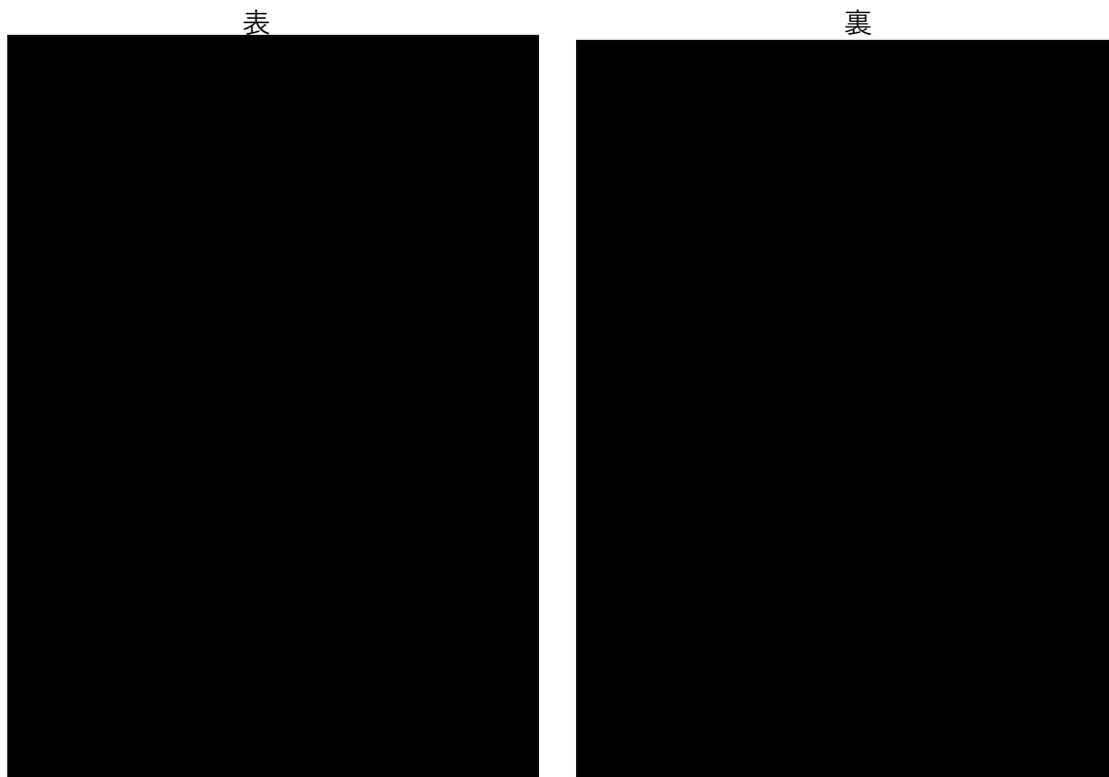
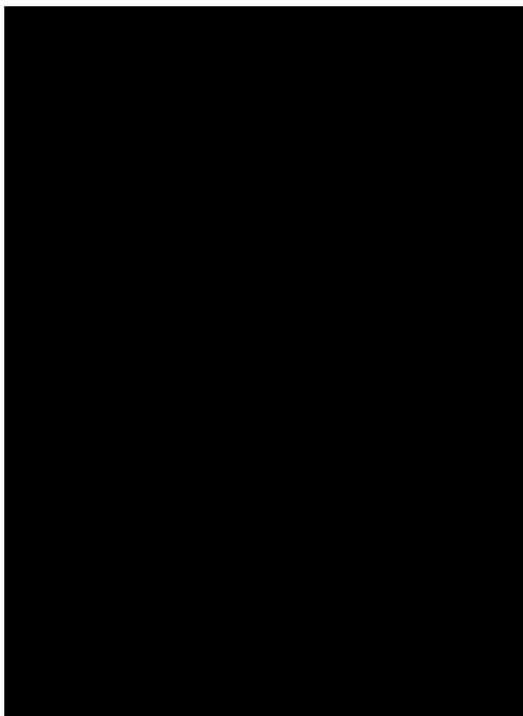


図 133 顔の彩色方法の検討に使用したサンプル。裏彩色無しでは面部的存在感や、調査結果との印象が異なることを確認した。また裏彩色の色が濃く作品の全体に合わないため再検討を行った(図 134)。

表



裏

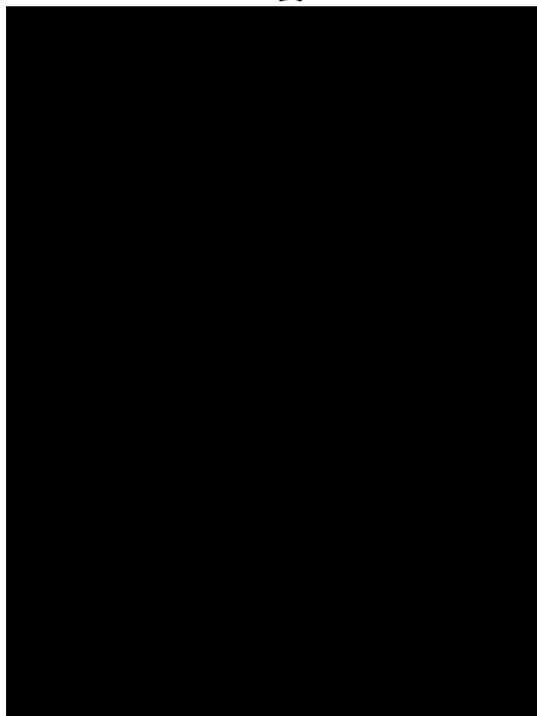


図 134 図 133 での試作結果を考慮して、裏彩色の色味をさらに検討した。想定復元制作では赤枠部分の色調にした。

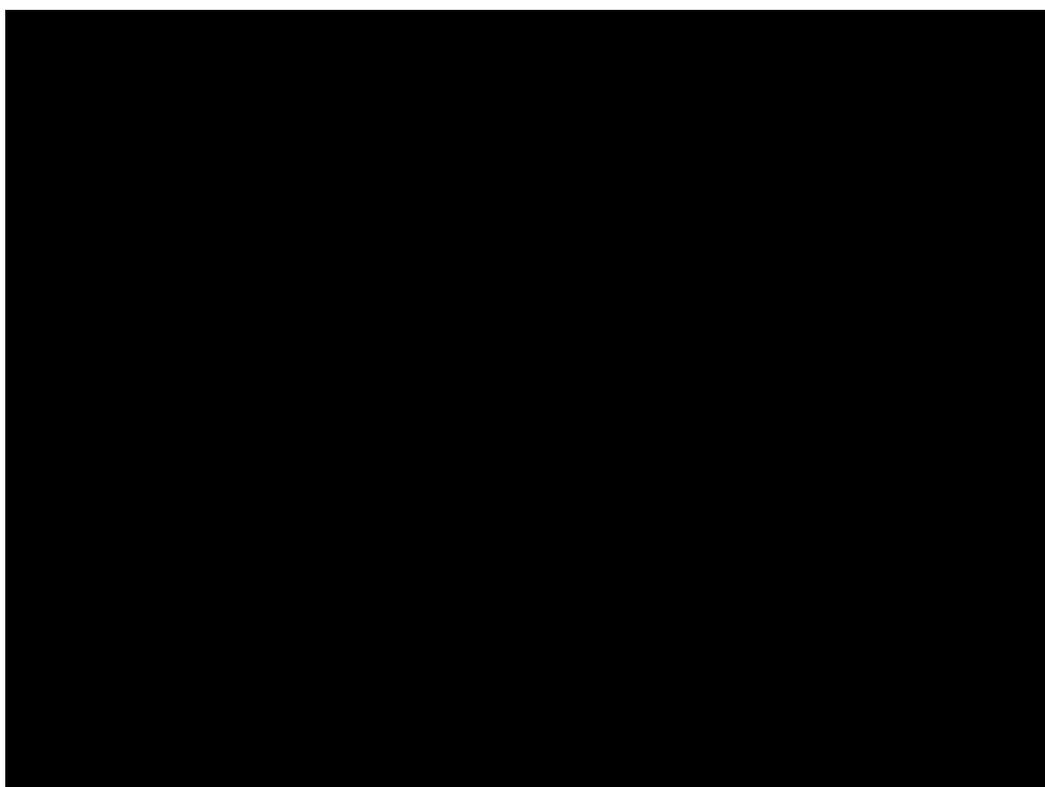


図 135 裏彩色の前に、両面から藤黄と臘脂の混色を計4回塗った。

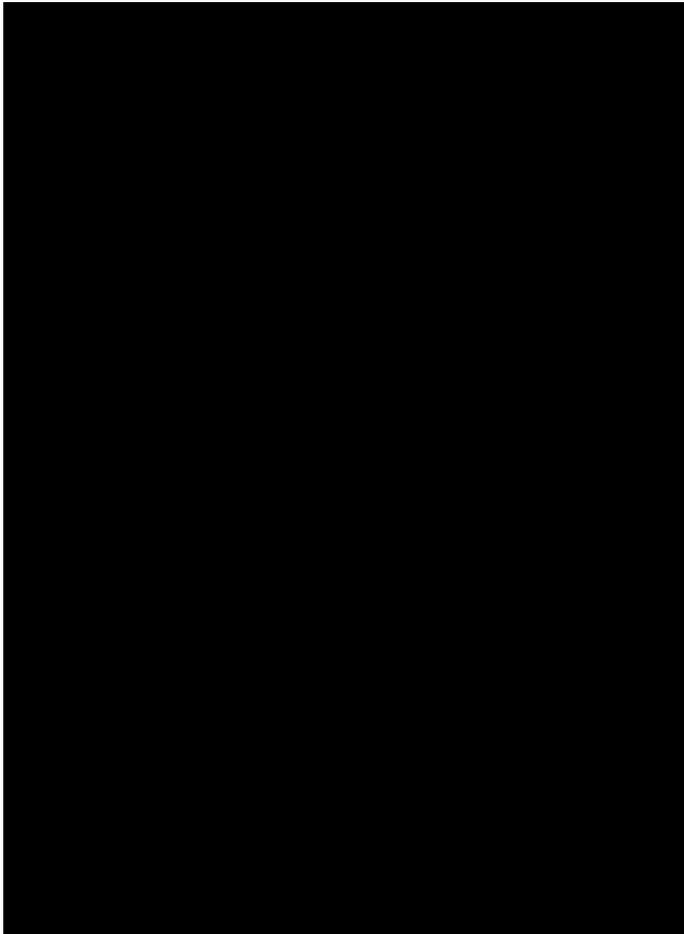
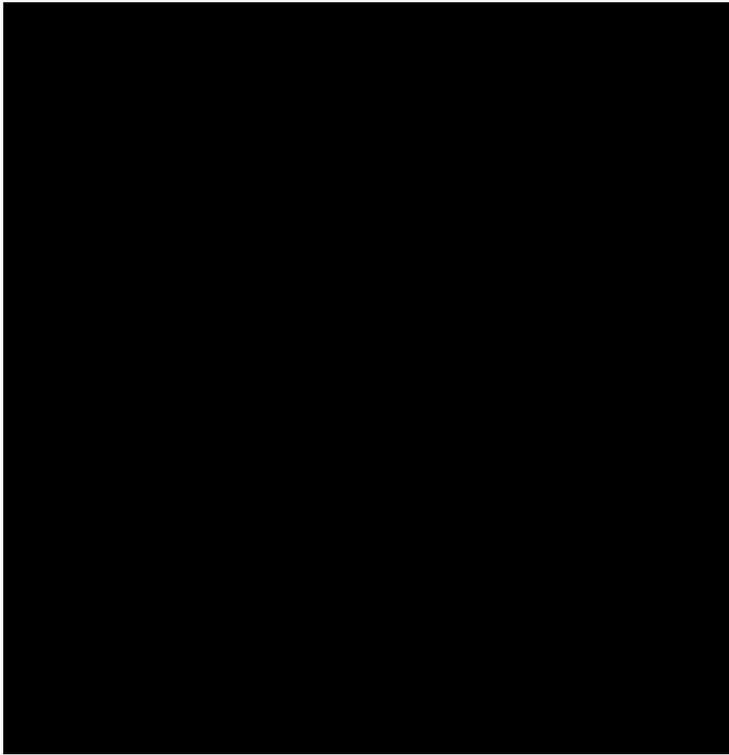


図 136 肌と白色部分の裏彩色を塗った後の状態（上：裏面、下：表面）。

## 2. 表彩色、細部の彩色

広い面積の裏彩色の後、表彩色および脊、法被の裏地といった細部の彩色を行った。はじめに全体の色調の基準とするため、調度品の黒色部分を彩色した。この部分の彩色は彩色作業中何度も行なった。全体の色調をみながら墨を塗り重ね、完成までに計6回塗った。

続いて着衣の表彩色を行った。內衣はまず薄墨で全体を塗り、次に墨と黄土の上澄みの混色を2回塗った。袈裟は藤黄・臙脂・藍の混色で2回塗ったが、藤黄と臙脂の混ぜて作った褐色は、彩色した際に臙脂のむらが出来やすい事に気づいた。藤黄は絵皿の中で臙脂と分離して皿の底に沈殿する（図 138）。また筆からおりる速度が臙脂の方が早く、塗り始めた周辺に臙脂色が集中してしまう傾向があった。そこで槐花と臙脂で同系統の褐色を作ったところ分離が見られなかったため、褐色を作るための黄色を槐花水に変更した。全体のバランスを見ながら槐花と臙脂、墨（袈裟は藍）の混色で複数回塗り、袈裟には岱赭をごく薄く一回かけた。槐花と臙脂の混色は数時間放置すると黒っぽい凝集物が沈殿したが、彩色作業に影響は感じられなかった<sup>144</sup>。

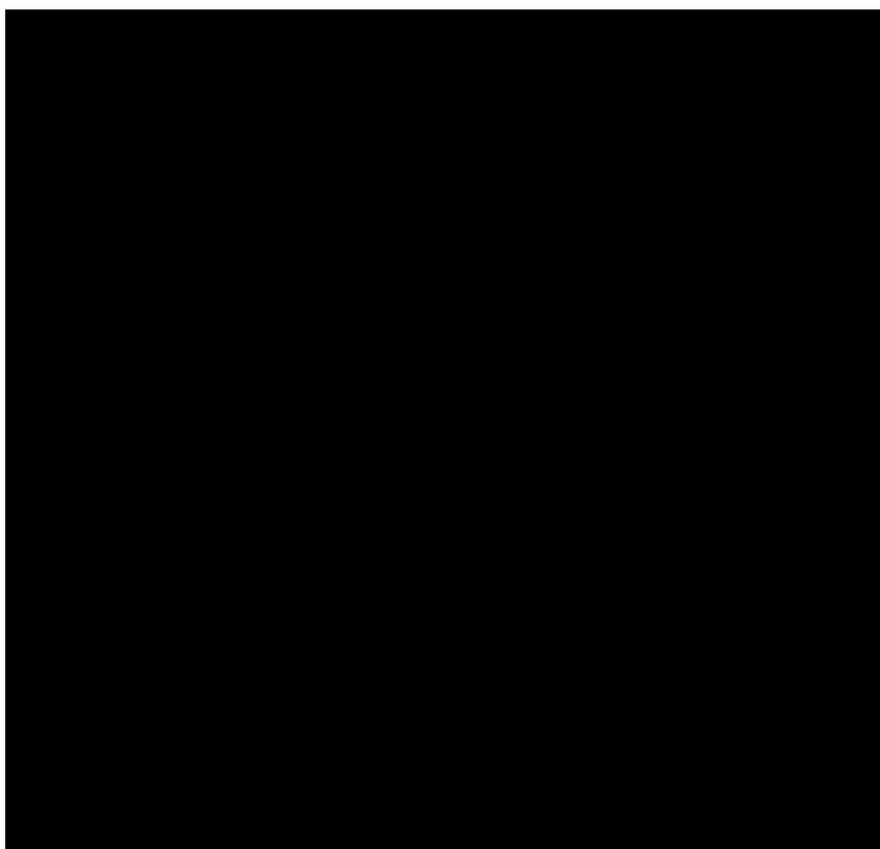


図 137 調度品の黒色部分と、內衣および袈裟を彩色した後の状態。

<sup>144</sup> 『画像秘訣』で「～褐」とある混色法では、藤黄と槐花が使い分けられており、両者の性質の違いが考慮されたものと思われる。粉・藤黄・臙脂の混色は「珠子褐」、槐花・粉・臙脂の混色は「金黄」と名付けられている。



図 138 藤黄と臙脂を混色した後、数分間放置し絵皿を傾けた様子。皿の底に藤黄の黄色が残っている。

続いて沓の彩色を行った。まず裏から群青 14 番を 1 回塗り、表から群青 10 番、藍、臙脂の混色を 2 回塗った。白色部分と黄土色の部分は鉛白で裏彩色し、黄土色の部分には表から藤黄を塗った。また法被の裏地部分も同じタイミングで彩色し、裏から群青 14 番で一回塗ったのち、同じ絵の具に臙脂と鉛白をごく少量ずつ混ぜて表から塗り返した<sup>145</sup>。

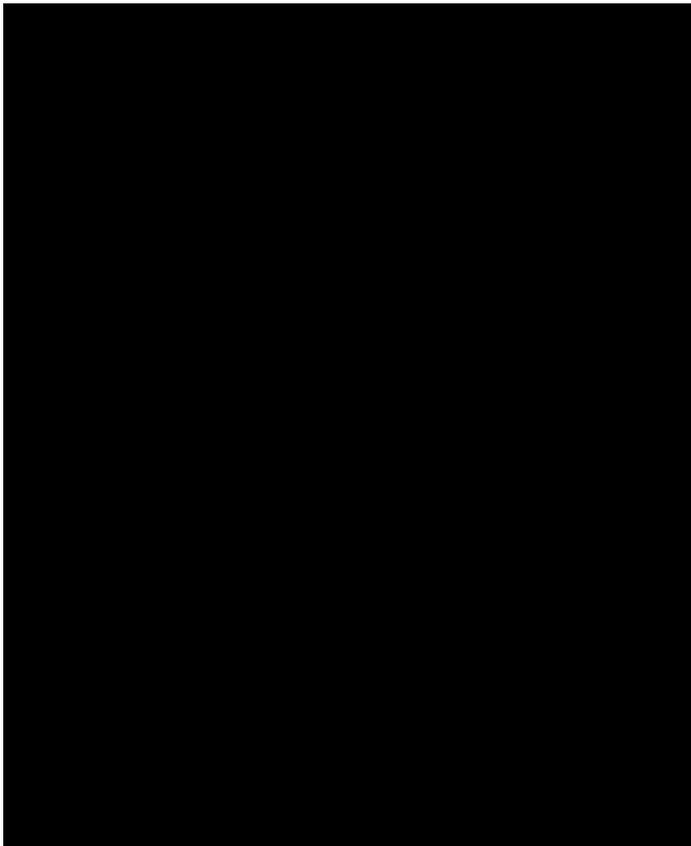


図 139 沓、法被の裏地の裏彩色後の状態。同系色で画面のアクセントになる部分なので、両方の色調のバランスを見ながら塗り重ねた。

<sup>145</sup> 『写像秘訣』では藍と群青による彩色法として「雅青」があるが、これは裏から群青を、表から藍を塗る方法である。高源寺本の調査では表面にも群青の粒子があるように見えたため、今回は両面から群青を塗った。

法被の文様は、初めに基準となる白点をうち、次に緑色の楕円形部分を描いた後、中央の青い花のような文様を描き、最後に文様中心部の白点を大きくするという手順で行った(図 140、図 141)。

彩色は①緑青 12 番・焼緑青 12 番・鉛白・槐花、②焼緑青 10 番・鉛白・槐花、③白群・鉛白・臙脂、の 3 種類の混色で行った。人物の線描表現を邪魔しないよう、粒子が細かめの絵具を使用してできるだけ薄く塗ることを心がけた。緑青、群青といった鉱物由来の鮮やかな顔料に鉛白や染料系絵具を加えることで、微妙な中間色を作ることができた。

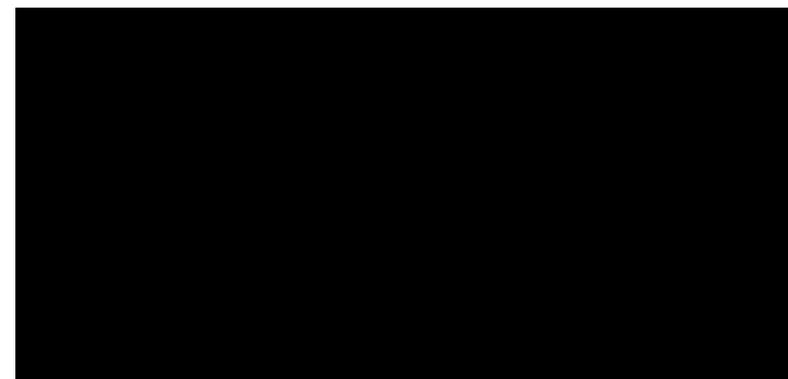
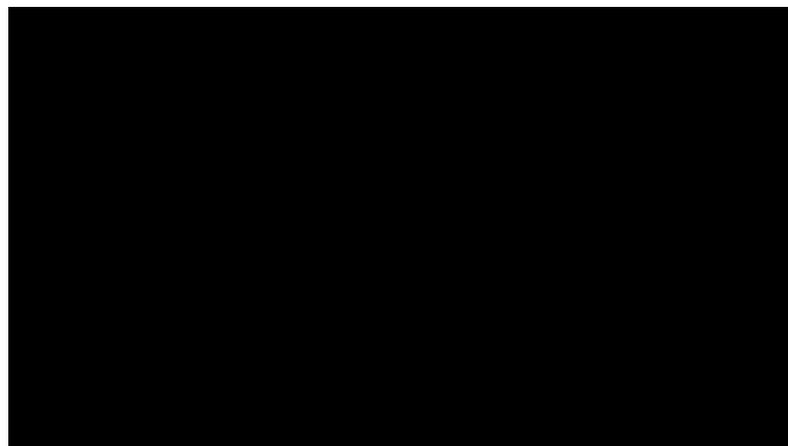
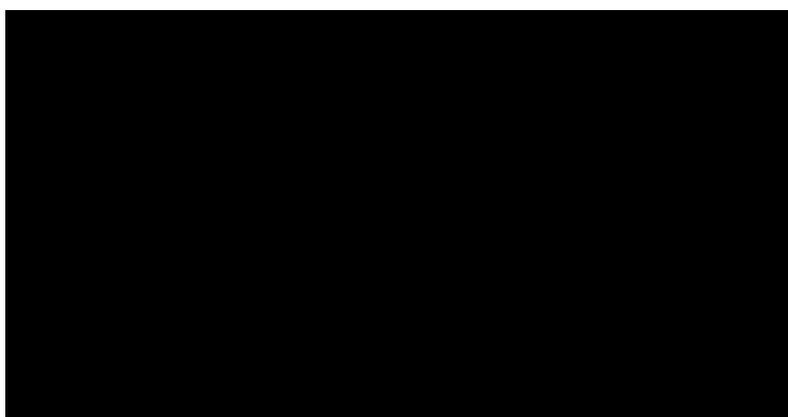


図 140 文様の彩色手順。白点を打つ作業は、襲による文様のずれなどを考慮しながら行った。

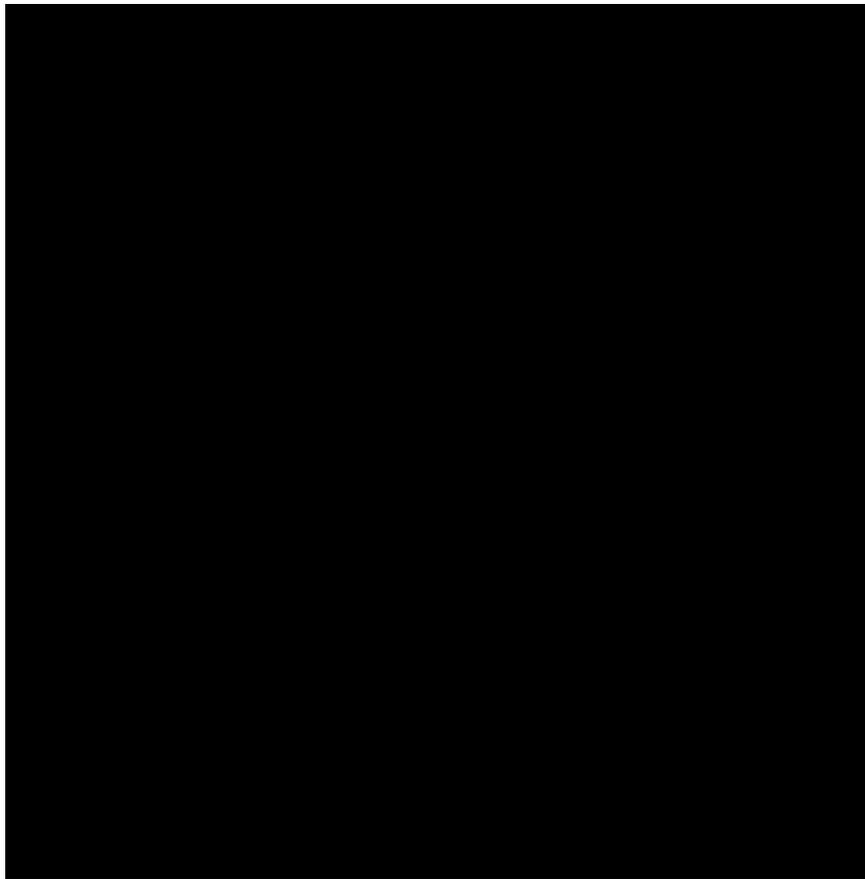
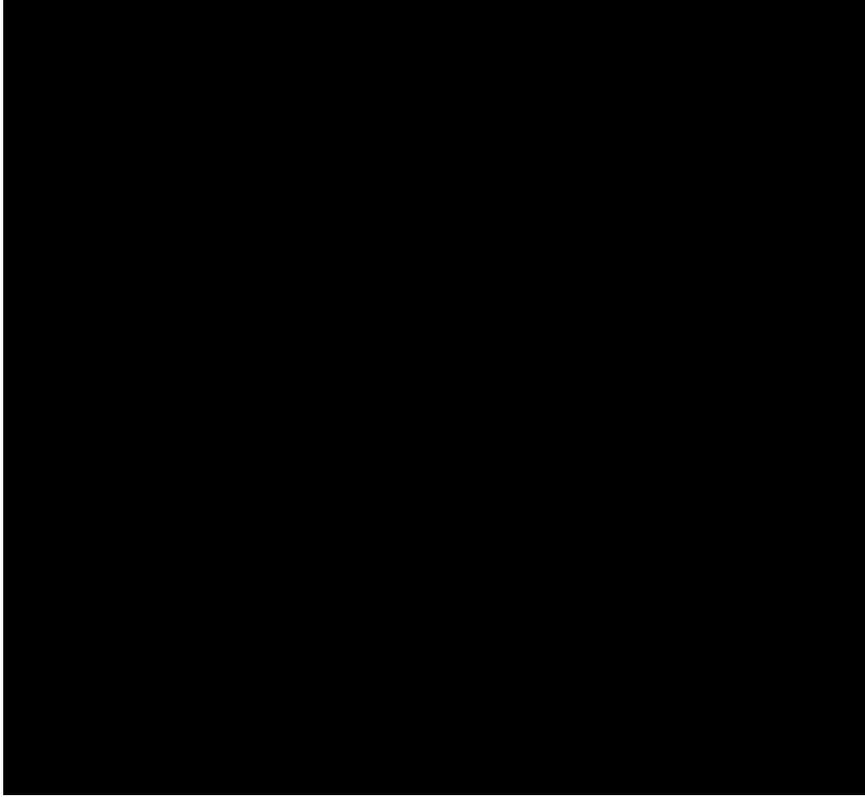


図 141 文様彩色時の全体の様子。上：白点のみの段階、下：緑色の文様を塗り終わった段階。

文様彩色後、臙脂、藤黄、槐花、墨の混色で赤茶色を作り、袈裟に暈取りを入れた。まず全ての描線の上をなぞり、次に全体のバランスを見ながら暈して行った。また、白色部分をごく薄い鉛白で表から塗り返した（図 142）。肌、手、面部の描写も並行して行い、手は描線を赤茶色でなぞり、爪を鉛白で暈した（図 143）。

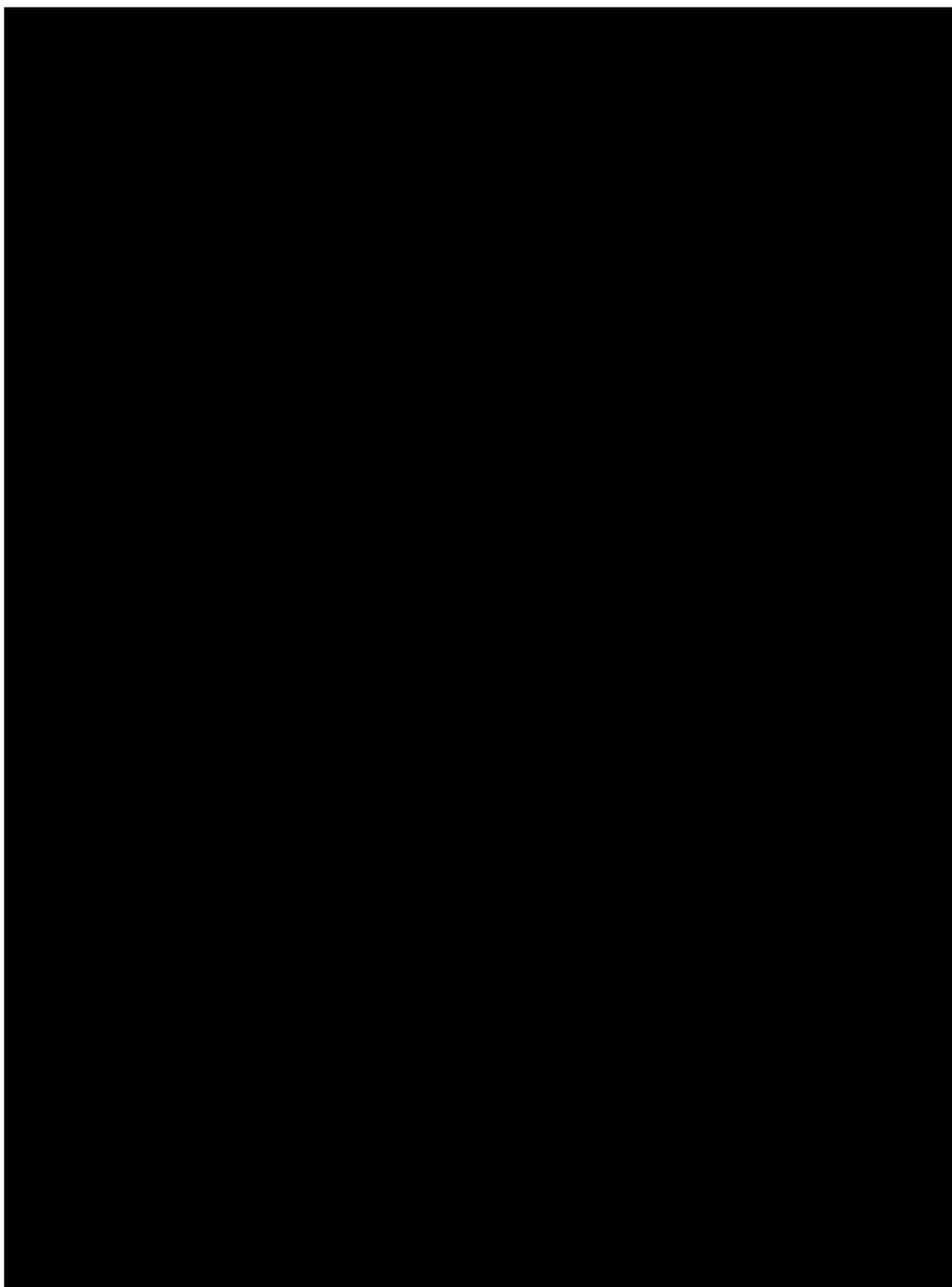


図 142 文様彩色後、今朝に一回暈取りを入れた状態。この時座面の彩色も行い、沓の色の調整も行った。

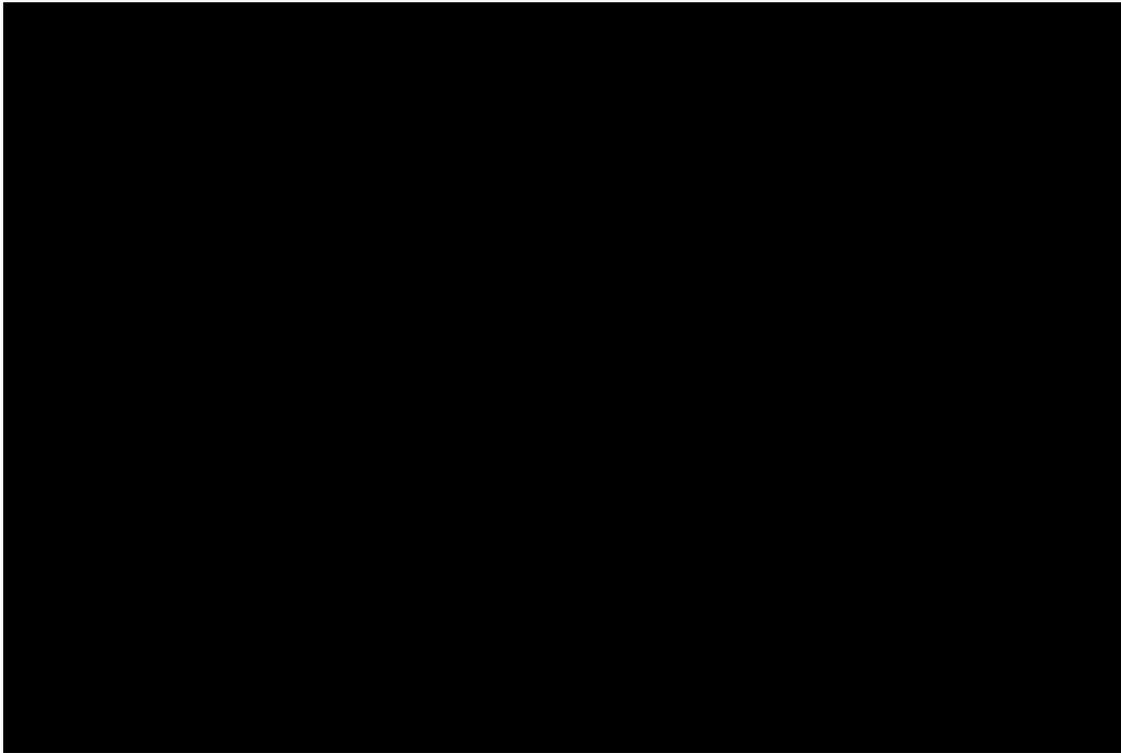


図 143 手の彩色。主線を赤褐色の透明色でなぞり、爪には白色の暈しを入れた。

顔はまず剃髪部分を彩色し、鉛白、臘脂、墨、藤黄を混色しながら描写した。剃髪部分は藍と墨の混色で薄く数回塗り重ねた（図 144）。目鼻口だけに濃墨を点じるという画風を意識し、顔のくまが濃くなりすぎないように注意して描写した（図 145）。

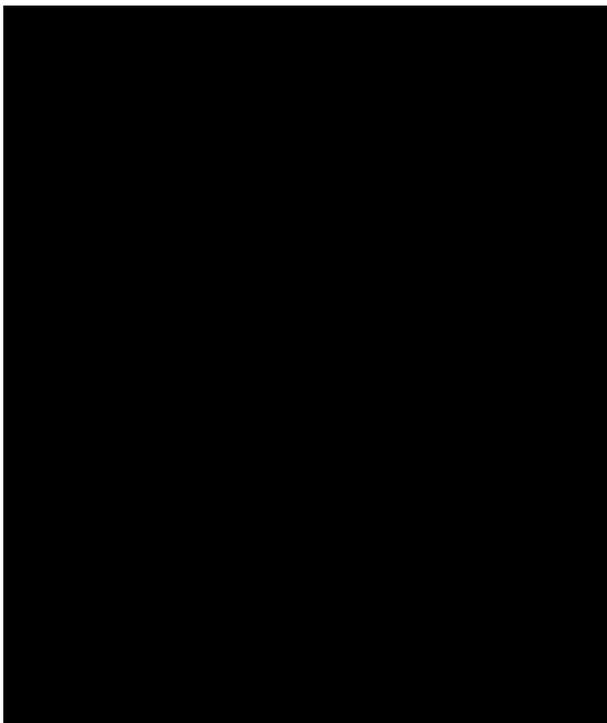


図 144 頭部の剃髪部分の彩色。

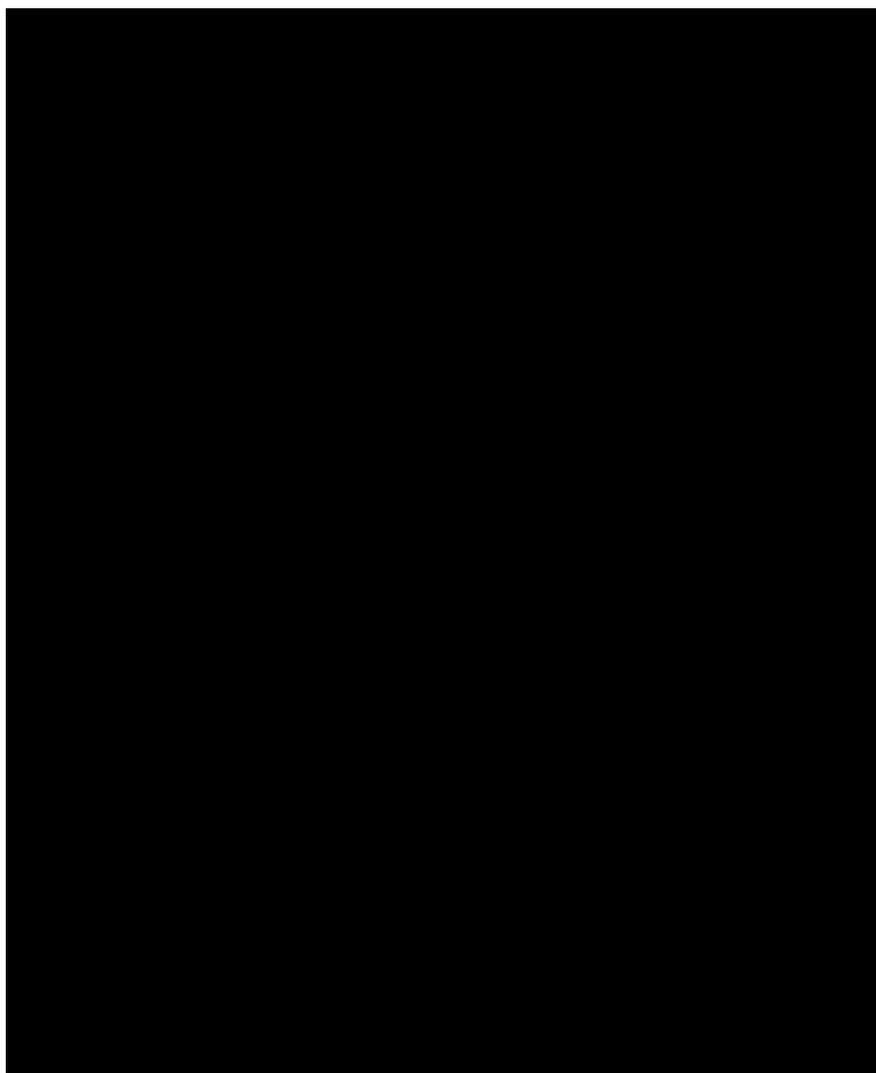


図 145 面部の描写。ほとんど色がつかないほどの淡い透明色で何度も暈し、色を抑えながら暈取りの存在感を出していった。唇や眉、髭といった部分も同様に、ごく薄い絵の具を何回も重ねて表現した。目の彩色にはすすを膠で溶いて使用した。選佛寺本や明月院本では、目や眉の形が左右で微妙に異なるように表現されている。こうした左右の形態差に注意しながら、皮膚のたるみや眼窩のくぼみを想定して暈取りを入れていった。また口元にも筋肉の膨らみを意識してわずかに暈取りを描くなど、筆者自身の顔貌観察の経験に基づいた描写も行った。こうした描写は意識的に行わないとつい左右を同等に描いてしまい、注意が必要だった。

頭部の描写の後、白色部分の描線に赤茶色を入れた。墨線よりもやや細い線で色味を足していく。これによって墨線の視認性が少し良くなり、着衣の色調とのなじみが良くなった。同様に、袈裟にも2回目の暈取りを入れた(図 146)。

また、座面の地色と文様を描いた(図 147)。地色は緑青10番と、緑青9番を焼いたものを混色してごく薄く塗った後、薄く茶色をかけた。文様も同じ色で描いた。高源寺本の座面の文様は緑色の顔料(緑青か)が剥落しているため判別が難しいが、高源寺本と図像を共有する個人蔵本から、雲文様であると推測した(図 148)。

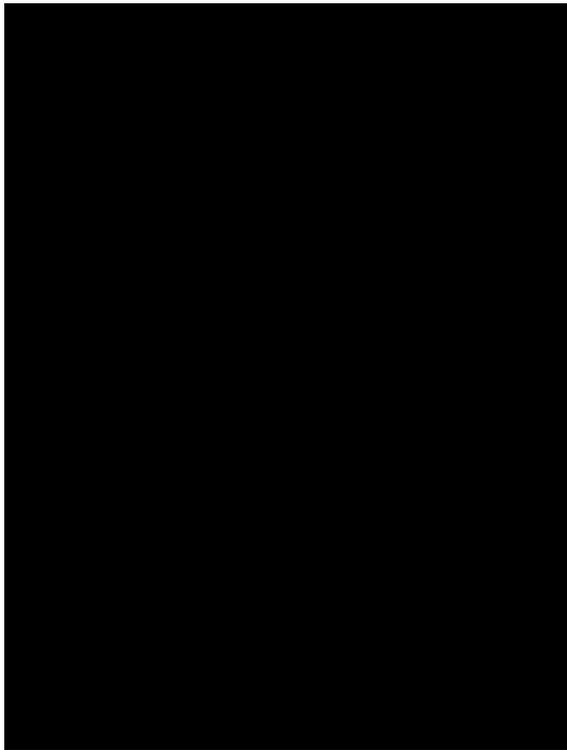


図 146 白色部分の墨線に赤褐色を重ね塗り、袈裟に2回目の暈取りを入れた。

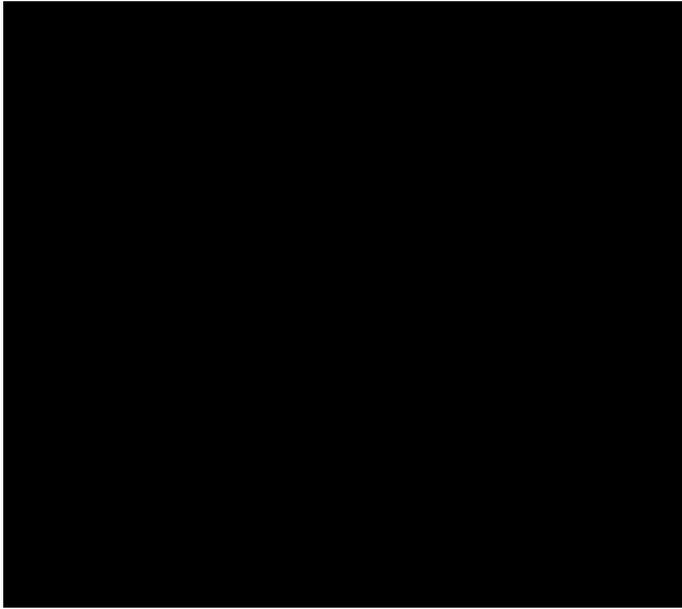


図 147 座面の彩色。個人蔵本、明月院本に共通と思われる雲文様に描いた。

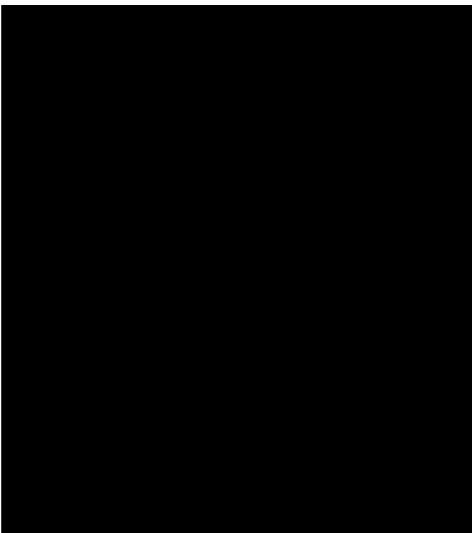
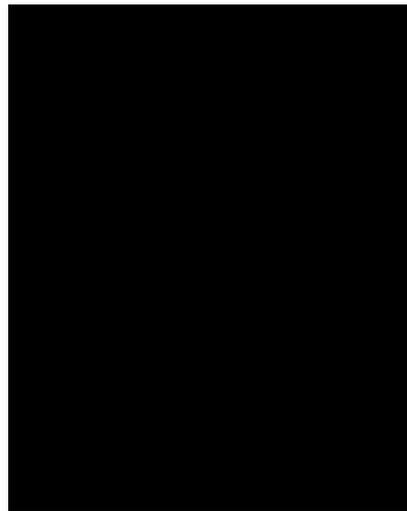
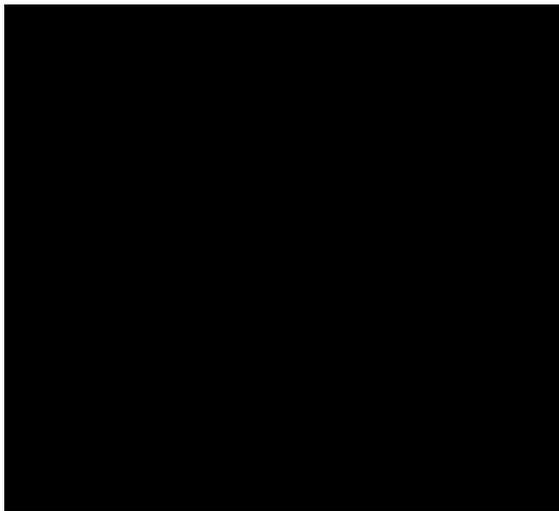


図 148 左上：高源寺本の座面部分の拡大写真、右上：個人蔵本の座面の文様、左下：雲文様（『中国文様事典』周燕麗,片野孝志,河出書房新社,1991-10,p61）。

高源寺本の座面の文様は顔料の剥落の為判別が難しいが、渦巻きのような意匠がわずかに確認できる。図像を共有する関係にある個人蔵本ではこの部分の文様が明瞭に描かれており、こうした雲文様が描かれていると推測した。

最後に全体感の調整を行なった。袈裟のくまを足し、髭や頭髪の剃り跡、靴のディテールといった細部を描写した。法被の描線には薄茶色でごく薄くくまを入れた。体部、頭部、調度品といった各要素がバラバラに見えないよう、バランスを確認しながら作業を進めて完成とした。完成後、作品は和額装に仕立てた。

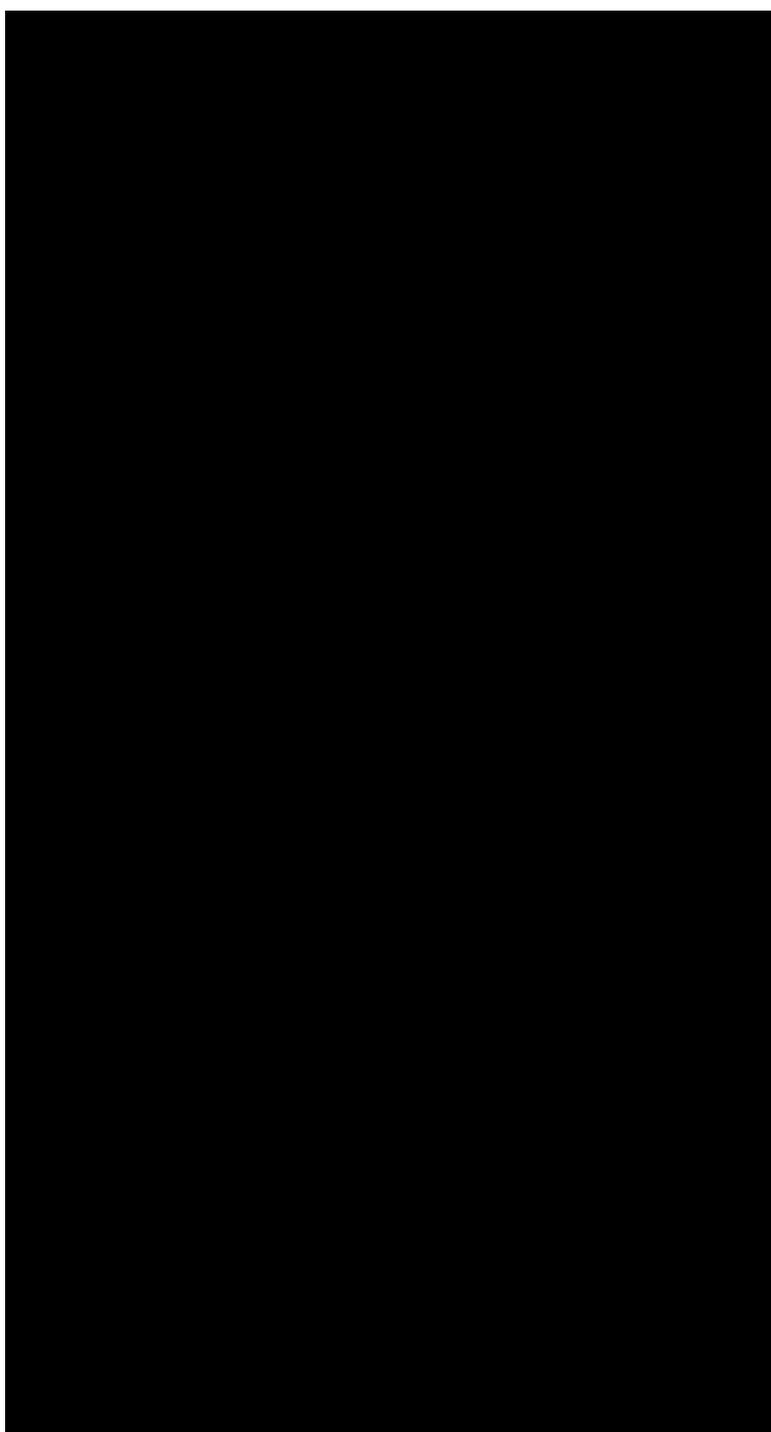


図 149 完成した剃髪形中峰明本像。

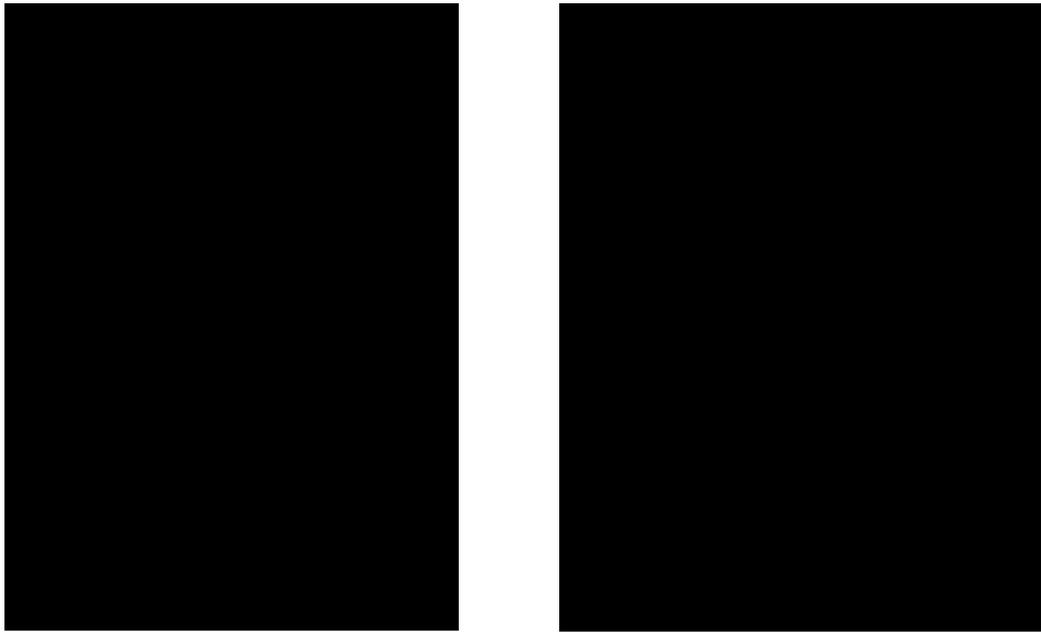


図 150 作品の頭部。

## 小括

以上、剃髪形中峰像の想定復元模写制作の工程を述べた。復元模写制作は高源寺本および選佛寺本の調査結果と、『写像秘訣』に基づいて実践した。ここで制作工程を下図制作と本画制作に分けて振り返り、小括としてまとめる。

想定復元制作の期間を振り返ると、下図制作に1ヶ月程度、彩色には2週間ほどかかり、彩色よりも下図の検討により多くの時間を要した。「統一性のある人体表現」と一言に言っても、実際は一から造形するとなると、際限なく修正箇所が見つかり、紙形の位置をわずかに変えただけでも全身の調整をする必要があった。また、下図制作作業は線描の練習も兼ねていたのも、制作期間が長くなった要因だった。参考作品である高源寺本の描線に見られる、線の途切れや打ち込み・肥瘦といった特徴的な表現が、一体どのような意図で行われているのかを、実際に手を動かしながら、時間をかけて考察することができたのは貴重な体験だった。

高源寺本の描線をよく観察すると、ストロークを数cmで終わらせてしまっている箇所もある。筆者は線描による人物画というと、長く流暢な描線による表現、あるいは減筆体的な表現による作品をイメージしてきた。しかし高源寺本の描線は、もっと実際の形状を表現することに即した、素朴とも言えるような写実の表現だと感じた。例えば袖口の折り重なった襷はよく見ると衣服が最も盛り上がる部分で途切れ、継がれている。この線を整理して一本の線にまとめることも可能だが、一菴はそうした線の整理を行わず、衣服の稜線を想起しながら、筆をゆっくりと置くように描き進めている。こうして描き出される描線は一回性が高く、再現が難しい表現となる。

もしも仮に、高源寺本が何らかの粉本を下敷きとして制作されたものだったとしても、この独特の描線は一菴という作者が生み出したものだろう。こうした表現が生み出された背景には、従来指摘されてきたように師である中峰からの精神的影響や、文人社会との交友からの影響が大きいことは間違いない。同時に、線を一旦止めてでも、モチーフの写実を追求する姿勢は、顧愷之が『論画』で述べた「頭より上を写すには寧遅にして雋ならざるあり。遠くして失しあらしめざるべし（人の頭部を描く際、線に勢いが無くなっても原画の線の上を丁寧に辿るべき）」という肖像表現の手法に通じるものがある。線を継ぎ、慎重に形を写し取るという姿勢は、王繹をはじめとする元代の肖像画家が使用した、淡墨線を描き重ねる技法とも無関係ではないだろう。

松尾芳樹氏は、前述の顧愷之の主張に関して「肖像画の源流には、肖似性に対する合理的な精神が宿っていたようである。」と述べている<sup>146</sup>。松尾氏の指摘の通り、肖像画は客観的な描写力という技能なくして成立しない。だからこそ、筆と墨という筆記具を、純粹に形を写し取るために使用することが、“肖像画らしい”技法となり得る。気韻や写意といった理論に基づく描線の流麗さや減筆風の味わいとは基盤を異にした、実直な形態描写を追求する姿勢が、結果として高源寺本を“画僧画的肖像画”たらしめているのではないだろうか。

一方彩色工程では、透明な色面と不透明な色面を違和感なく共存させることが大きな課題だった。肌や白色部分には絹目が埋まる程度に裏彩色を施したため、着衣や調度品といった絹目を埋めない部分とは明らかに質感が変わる。特に法被の彩色は文様の存在もあって、どのように存在感を抑えるかという問題に直面した。限られた種類の色材の組み合わせや塗り重ねによってこの課題を解決する必要があったため、例えば黄土と墨といった、不透明色と透明色の混色も試みた。これによって色幅が増えるだけでなく、わずかでも両者を混色することによって、薄く均一に色面を塗ることができた。筆者が学んできた現代の日本画では、透明色と不透明色どころか、岩絵の具同士であっても粒子の粗さが同じでなければ混色できないとされていたため、新鮮な作業だった。

ところで、『写像秘訣』の混色法には、「土黄標」「煙墨標」「土黄小」「槐花少」「土黄一点」というように、色材の上澄みを使用するという指定や、混入量に関する細かな記述がある。想定復元制作では、実際に、薄く淡い色で彩色するためには、黄土のように粒子がある色材は水簸しできるだけ細かな上澄みを使うことが重要であることを実感した。また、濃く彩色する時よりも繊細な調色が必要となり、わずかな色材の量の違いによって色調が変化することも改めて意識させられた。

文人画の隆盛に伴って白色顔料を用いた濃厚な彩色が「俗」とみなされていった状況下では、それまで不透明色で表現していた色調を、透明色に置き換えていく試行錯誤があっ

---

<sup>146</sup> 榎原吉郎、松尾芳樹『土佐家の肖像粉本 像と影』京都書院、1998-4、p.316

たと思われる。『写像秘訣』の事細かな混色に関する言及も、淡彩と色幅を両立させるための工夫を反映したものだと感じた。

また面部の描写の際には、ほとんど色につかないほどの薄く溶いた色材での暈取りを多用した。こうした手法を取ったきっかけは、《楊竹西小像》の描線の観察からである。この作品の顔貌表現が筆の毛先一本ほどの、見えないような極細の描線を描き重ねて表されていることを知ることができたのは、元代の肖像表現の感覚を掴むために重要な体験だった。元代に描かれた肖像画の清潔感のある表現は、こうした繊細な暈取り作業の意識によるものではないかと考え、想定復元制作に取り入れたが、一度だけの暈取りとは異なった効果を得られたと考える。

以上、下図制作と彩色工程の二つの面から想定復元制作を振り返った。高源寺本の作者である一菴は“画工”的な肖像画の制作技術を高度に習得している画人であることが指摘されてきた。制作を通しての筆者の実感としても、高源寺本の筆致からは、写生の技術に根ざした感覚を感じることができた。しかし第2章でも述べたようにその制作工程、特に下図の推敲は複雑かつ時間を要し、画家個人の判断に委ねられる部分が多いことを、実践を通して筆者自身も確かめることができた。このような制作スタイルは、伝統的な肖像画制作技法の合理的な理念からは外れたものである。

“画僧画”的な独特な肖像表現は、おそらくは中峰や周辺の文人たちによって要請され、限定的なサークル内での付与の対象だったと思われる。一菴のような画僧は、白描画や罔両画、減筆体といった禅宗絵画、文人画のエッセンスを表現に取り入れながら、技法的には肖像画制作に特有の“写実”に基づく運筆に筆墨表現を融合させ、独特の描線を生み出したのである。

## 終章

### 各章の振り返り

本論文では、高源寺蔵《普応国師像》と、画工が制作したとされる選佛寺蔵《中峰和尚像》について実技的な見地から制作技法を推測し、また、両作品の調査研究結果に基づいて現存しない剃髪形中峰像の想定復元制作を行い、元代肖像画の制作技法について考察した。最後に各章を振り返り、結論と今後の展望を述べる。

第1章では、中国肖像画の制作技法について考察を行った。

第1節では研究に先立って、宋元時代の肖像画を中心に、中国肖像画に関する先行研究を確認した。中国では古代より寿像制作が行われ、様式と用途は次第に細分化した。宋元時代はその過渡期であり、画風・制作主体ともに幅広い展開をみせた。宋元時代の頂相は日本の肖像表現にも大きな影響を与えた存在である。頂相は精神性・写実性が重視されるという特徴をもつが、近年では一般的な肖像画と同じく像主や注文主による戦略的なイメージコントロールがなされる場合もあることも指摘されている。写真の普及以前、肖像画は単なる観賞用絵画ではなく、像主ないし注文者の表現意図が多分に込められた実用的な絵画であり、用途に応じて様々な肖像画が必要だった。この肖像画特有の問題を解決し、円滑な制作を可能にしてきたのが紙形技法である。

第1節の後半ではこの“紙形”に着目し、その研究史をたどった。肖像画制作における紙形は室町時代の文献資料から見出された語句であり、対看写照によって制作された頭部の下図として解釈されてきた。《三条西実隆像紙形》をはじめとする著名な作例のほか、日本各地の画派に集積された肖像粉本にも多くの紙形が含まれている。膨大な肖像画の需要があった中国においても「喜容」「底祥」などと呼称される紙形と同様の頭部の図像が用いられており、その使用は肖像画工に限らず、制作主体の枠を超えて広く行われていたと考えられることを確認した。

第2節では、宋元時代における写生の技法について、『写像秘訣』を中心にした文献資料に基づいて述べた。中国では顧愷之の「伝神の写照は正に阿堵にあり」という主張にはじまり、蘇軾の伝神論などを経て、肖像画に関する画論が発達した。元代の肖像画工王繹による『写像秘訣』は人相術の影響を色濃く受けており、人相術の知識に基づいた分析的な顔貌把握方法がすでに述べられている。同時に、こうした技法に拘泥せず、まず優先されるべきは実際の観察である、という王繹の作画に対する姿勢も見て取れる。自然な肖像・人体表現の要点については、明末の肖像画家である曾鯨が、顔貌や人体の左右の形態差や微妙な歪みの描写によって、人体のゆらぎを演出し、自然な実在感を表現しているという指摘がある。宋元時代の肖像画や王繹の作品にも、こうした表現に通じる形態の左右差、歪みといったものがみられ、宋元時代にはすでに肖像表現の位置技法として萌芽がみられたものと思われる。

第3節では、紙形の様々な転用・利用によって肖像画を構成する方法について述べた。紙形を大下図に組み合わせたり、転用する際にはマス目を利用した拡大縮小方法が取られ、妙智院蔵《策彦周良像》2幅は制作の際にこうした方法が用いられた可能性が高い作品である。そこで両者の面部の描線を比較し、大きさを調整した後に図像に合わせて目鼻の位置や顔の輪郭線の微調整が行われていることを確認した。また像主を直接目にできない場合対応策としての紙形の利用についても、日本から中国へ紙形が送られた作品に関して述べた。日本と中国では肖像画の表現、特に凹凸表現に関して差が大きい。多くの肖像画論では顔の主要な凸面に注目した顔の高低に注目することが述べられることから、そのような知識によって立体感ある肖像表現が可能になった可能性を指摘したが、線描によるモデリング表現についても今後の課題としたい。

第4節では、『写像秘訣』の内容を基に、元代肖像画の彩色技法について確認した。文献の記述からは、白色顔料を主体として、染料系・顔料系を問わない積極的な混色が行割られていた様子が伺える。また、現在ではあまり使用されない槐花の使用法と、王繹が多用している“檀子”についても使用法を確認し、考察を試みた。

第2章では、研究対象作品《普応国師像》《中峰和尚像》について述べた。両作品はいずれも元代肖像画の優品だが、その表現技法は大きく異なることが指摘されてきた。多様な作品によって構成される中峰像の作品群は元代肖像画のおかれていた複雑な制作状況を示す好例である。制作主体が異なる両作品の調査研究を通して、はたして具体的な作画技法に差異があるのか、またその要因について考察した。

第1節では、像主である中峰明本の行歴とその頂相の特徴について、中峰がどのような宗風をもち、またその頂相がどのように人々に受け入れられていたのかを確認した。当時権威化が進んでいた禅宗社会において中峰は生涯隠逸の志を持ち続け、幅広い層からの皈依を受けた。中峰の頂相は時には仏画に近い扱いで人々に受け入れられており、その制作主体も幅広い層の画人に広がっていた。中峰の自賛には頂相の図像を想起させるような表現が多く盛り込まれており、多様な図像の中峰像が存在したことが想像される。

第2節では《普応国師像》概要および調査結果と、作品の制作工程に関する考察を行った。高源寺本は文人画や白描画からの影響が指摘されており、統一的な人物表現が評価されている。熟覧調査によって、線描表現を重視し、下描き線などを見せない繊細な作画姿勢を実際に確認することができた。このような表現を実現するためには、画家の綿密な構想のもとでほとんどの工程を個人で行うか、あるいは海老根氏のような「価値観を共有したサークル内」の画人と共同で制作する必要があると考える。

宋元時代における禅宗の画僧は、文人画と相互の影響関係にあった。また、中峰が趙孟頫や文人士大夫との深い交友関係を結んでいたことも踏まえれば、高源寺本の作者一菴が、趙孟頫とその周辺の人々が提唱したような最新の絵画芸術の思想に触れる機会があった可能性は高い。一菴はこうした環境下で、文人画的な精神性や制作スタイルを、伝統的な

肖像画制作に取り入れたと推測する。表現志向と制作スタイルは、絵画を制作する上で相互に影響し合い、最適化されていくという密接な関係にある。一菴は個人制作に近い制作スタイルを取ることで、統一性のある人体表現や、一貫した墨線重視の淡彩表現が可能になったと考える。

第3節では《中峰和尚像》の調査結果を主に述べた。調査で確認できた調度品や体部の描線の重なりや、面部の彩色と顔貌描写を制作工程の最終盤に位置付けていることなどから、本作品は複数人の画家による分業制作によって描かれたことが推測された。恐らくは監督的な立場の画家が絹上げと主線の作業を行い、彩色担当の画家が全体の彩色を施し、その後再び線描担当の画家あるいは専門の肖像画家が顔貌を描いたと考えられ、こうした制作方法は当時の肖像画制作の最もスタンダードな手法だったろう。

また、制作工程を推測する過程で、蓬髪形中峰像と剃髪形中峰像は別系統の紙形に基づいて描かれていると考えられること、従来指摘されてきた襟と撚指の表現以外にも、中峰像独自の図像と考えられる箇所があることを述べた。最後に、選佛寺本の図像が中峰像の中でも最も華やかな図像であることに関して、頂相の図像が様々な社会的な意図を表象することを踏まえつつ、自賛の記録から想像される山水の描かれた中峰像を例に挙げ、最後に選佛寺本の図像の構想意図について考察を試みた。

第3章では、現存しない画僧画風の剃髪形中峰像の想定復元制作に関して述べた。中峰像の図像は蓬髪形・剃髪形に大別でき、その図像はまず画僧など中峰周辺の画人によって制作され、その後画工へと共有されたことが指摘されている。蓬髪形像については画僧・画工両方の手による作例が現存するが、剃髪形像に関しては画僧の手による作例は知られていない。この現存しない画僧画風の剃髪形中峰像の想定復元制作を通して、元代肖像画の制作工程を視覚的に明らかにすることを目的とした。

第1節では第2章の内容を踏まえて図像の復元と彩色計画を行った。前述のように中峰像は多様な図像の作品によって構成されるが、日本で制作された模本と考えられる作品も含めると、拱手して曲泉に坐す剃髪形の中峰像が最も多い。この拱手・曲泉・剃髪形の図像をもつ中峰像の中には、自賛像を写したと考えられる聖福寺本や、頭部の描線が選佛寺本とほぼ一致する明月院本があり、同等の図像の、画僧の手による作品が大元にあった可能性が高いことを述べた。図像の復元では聖福寺本および明月院本を主な典拠とし、表現的には高源寺本を参照しながら検討を行った。図像の典拠とした作品群は細かいディテールの面ではそれぞれ異なっており、そのまま図像を流用しづらい面がある。特に衣紋は作品ごとの差異が大きく、筆者が形を起こす必要があった。そのため高源寺本の造形の傾向を観察し、また実際の法衣を参照しながら検討を行った。また彩色についても、高源寺本と選佛寺本の調査結果や、先行研究によって明らかにされている中国絵画の彩色の特徴から逸脱しない色材の選定を計画した。

第2節では実際の想定復元制作の制作工程について記した。作品の大きさを関連作品の寸法と同時代の絹の規格から検討し、賛文のための余白も含めたサイズでの制作を行った。

大下図の復元では、図像の調整をしつつ、高源寺本の描線の特徴を確認し、練習を重ねながら制作を行った。高源寺本の特徴である、肥瘦がある短い描線は、単に装飾効果を狙ったものではなく、描きながら形を検討していくような筆の動きによるものだと感じた。

混色の決定には『写像秘訣』といった文献史料も参照し、明るいパステルカラーであってもわずかに墨を入れた箇所もある。復元制作の途中経過の感想としては、どのように中間色のトーンを下げるか、ということが一番の問題で、色材同士の相性もみながらの検討を何種類も行った。こうした微妙な混色は、完成した作品の観察だけでは調色方法がわかりにくく、狭い範囲だけ見れば効果はごくわずかだが、画面全体でトーンを一段下げていることによって、独特のおちついた透明感のある色調になると感じる。

また、研究対象作品は経年によって古色を帯び、背景も含めておちついた色調になっている。元代入手可能な絵の具と元代に用いられていた絵の具では色調も若干違いがあったと考え、参考作品の拡大画像を観察し、必要に応じて、焼いた絵具を混色するなどして、岩絵の具自体の色調を調整した。不透明性の色材を併用しながら墨線の存在感を保つのは思っていたよりも難しく、淡彩を塗り重ねながら慎重に絵の見え方を確認する必要がある。また、顔料に鉛白や染料系の色材を加えた混色で、薄く彩色をするためには、むらにならないために微妙な筆圧や彩色順の調整が必要だった。

以上、本論で取り組んだ研究内容を振り返った。いずれも元代肖像画の優品である高源寺本と選佛寺本について、両作品の制作技法を明らかにすることで、従来指摘されてきた作品毎の表現技法や造形志向の差異について新たな視点を提供することができたと考えられる。また、中峰像の図像共有の流れにおけるミッシングリンク的な存在である画僧画的な剃髪形中峰像について、想定復元制作の実践することによって、その人体表現が成立する過程を視覚的に示すことができた。

### 元代肖像画の肖像表現

ここで、研究の中で生じた疑問や課題に対して、制作を通して得た所感をもとにまとめていきたい。まず本項では、紙形の表現技法や顔の彩色といった、肖像表現に関する事柄について述べる。

本研究では、肖似性と円滑な制作の要として、紙形に着目して先行研究の確認を行ったが、紙形に凹凸や陰影表現はあったのかという疑問があった。これについては、朽筆や淡墨による下描き（九朽）を経て線を決めるという手順を踏むことで、淡い暈取りのような表現ができることが確認できた。しかし、必ずしも写生をそのまま大下図に利用できるとは限らず、多くの場合は透写やサイズ調整を経て大下図に組み合わせられたと考えられる。こうした作業を通して、この暈取り部分が抜け落ちる、あるいは線に置き換えられること

も多かったと予想され、実際にその過程をサンプル制作を通して確かめた。例えば個人蔵本は高源寺本よりも全体的に描写が線描がちだが、これは高源寺本の紙形の曖昧な表現を線描に置き換えた結果生まれた表現だと考えた。

また、線描のみの紙形をもとに写生風の暈取りをつけるノウハウが存在したことと、人体の歪みや左右での形態差の描写が“写实的表現”のための手法として用いられていたとも推測した。これは転写に伴って紙形のディテールが抜け落ちていくのを補うためにも重要な技法である。

本研究では剃髪形中峰像の制作において実際に会ったことのない人物を実際に写生したという設定が必要があったため、こうした技法について検討する機会を得た。制作では中峰のふっくらとした顔や垂れた眉、老齢で奥まった目といった紙形の情報から、実在する人間へとイメージを膨らませ、描写しない箇所についても構造上の理解をつとめた。この作業では筆者が人物画制作を行ってきたこと、そのために顔のスケッチを描き溜めてきた経験も助けになった。情報が限定された紙形に対して、像主の顔かたちや雰囲気かを考慮しながら適切な立体表現を施すためには、顔貌観察の経験に基づいた判断が必要である。後者の仮説についても、想定復元制作において選佛寺本と明月院本の顔貌表現の左右差に着目して造形を行い、制作時の注意点などを確かめた。筆者のこれまでの絵画学習での経験として、人が人間を描くときには無意識に垂直・左右対称に形を修正してしまうことが多く、実際に制作に伴う様々な作業に伴って微妙なディテールがしばしば単純化され、注意を必要とした。

観察という画家自身の積み重ねによって得る知識と、“らしく”見せるための技術をバランスよく併用することが自然な顔貌表現の要点であり、元代にはすでに、写実性に対する俯瞰的な意識に基づいた制作が行われていたといえよう。

最後に、想定復元制作では元代肖像画の清潔感ある顔貌描写の雰囲気をどのように出すかという課題があった。《楊竹西小像》の表現から発想を得て、殆ど見えないほどの淡彩による暈取りを注意深く重ねる技法を試した。彩色箇所に色がついていないように見えても、実際には塗った箇所はわずかに色が沈む。これを繰り返すことによって、微妙な暈取り表現を施すことができた。制作および関連作品の観察を通しての実感として、南宋代あるいは明代といった前後の時代よりも、元代の肖像画作品では極端に淡く薄い筆致が多用されているという印象を受けた。彩色に限らず、主線を細かく描き重ねて表現する際にも、非常に細い描線を密集させ、主張しすぎない表現となっている。このような彩色方法が元代肖像画制作に特有の身体性であるようにも感じた。

## 元代肖像画の下図制作技法

本研究では、選佛寺本下図はベースとなる大きな粉本の各所のディテールを修正することによって制作されたものであり、高源寺本のような“画僧画”的肖像画では、一から体部の図像を造形する方法が取られたと推測し、それぞれの復元を試みた。2点の制作期間は並行していたため、それぞれの技法の利点を対照的に感じる事ができた。ここで、2通りの大下図制作技法について所感を述べる。

まず、筆者の素直な実感として、選佛寺本のような粉本を利用した肖像画下図制作方法は非常に合理的だった。選佛寺本のベースとなった図像は、元をたどれば過去の画家達による造形作業の蓄積によって成立したものである。こうした信頼のおける図像を制作時に利用できることのメリットの大きさと、画家にとって粉本の蓄積が重要な仕事であったことの意味を身を以て感じる事ができた。

同時に、粉本同士を組み合わせ、修正する作業が、単に着せ替え式というにははるかに複雑で、繊細な作業であることも実感した。筆者は紙形と体部の図像の組み合わせ作業を制作の中で繰り返し行なったが、その作業は、少しでも位置を変えると違和感が生じてしまうような繊細なものだった。人体として齟齬のないように粉本を組み合わせ、調整するために、それを判断できるだけの知識が必要である。頭部の紙形も体部の図像も大きく形を変えられない以上、わずかな調整で全体を繋げることに画工の手腕が問われただろう。選佛寺本では現実のモチーフの状態を意識した“写実”を意識し、画面全体のバランスを巧みに調節した痕跡も随所にみられる。修正作業を最低限に抑えることを可能にしていたのは、制作に携わった画人の的確な目だったといえるだろう。

紙形技法や粉本の利用は、画工という職業的画人の制作において必須の存在だった。しかし粉本同士、特に頭部と体部の接合は非常に繊細な作業であるため、結局のところ、粉本を使用したとしても、画家の人体に対する理解は随所で必要となってくる。

なお『写像秘訣』には頭部と体部の関係性までは述べられていないが、多くの中国画の頂相では、首を描かず、襟元に頭部を直接接合するという共通点が見られる。そのため、紙形と体部の接合に関する何らかの共通認識があった可能性もあり、今後の課題としたい。

一方で、一から人体を造形する手法を採用した剃髪形中峰像の下図制作は、微調整と修正の繰り返しで、特に体部の造形に大変時間がかかってしまった。ただし想定復元制作では本画と同等まで浄書した大下図を制作したが、実際にはもっとラフな下図から「心の中で九朽して」直接本画に仕上げ線を描いていた可能性もある。しかし、人体という複雑なモチーフを一から造形する以上、作業量に差はあっても、オリジナルの形を練る作業は行われただろう。

下図制作作業でもう一つのハードルとなったのは、使用する描線の一回性の高さだった。描線の参考にした高源寺本では、線を止める位置や打ち込みの角度といった、微細な視覚情報の積み重ねにより、ゆったりとしながらも的確な人体表現がなされている。しかしこうした描線は、鉄線描的な太さが均一な描線に比べて再現性が低く、一枚ごとに微妙に異

なる表現となってしまう。そのため想定復元制作においては、下図・本画制作ともに、常に全体のバランスに留意しながら微妙な描線のコントロールをせねばならなかった。このような描線の性質は制作効率からすると非合理的でもあり、もし図像を正確に伝承する必要があるなら均質な描線の方が効率的である。しかしこうした一回性の高い表現をあえて優先したところに、画僧画的肖像画の特徴があるといえよう。

## 今後の展望

筆者は本研究を通して、前近代の中国や日本では、自身が学んできたのとは全く異なる顔貌把握の手法がとられていたことを初めて知った。その中でも『写像秘訣』は、その内容が構成に脈々と受け継がれ参照されてきたのと同じように、想定復元制作でも造形や彩色の大きな指標となった。王繹の《楊竹西肖像》の表現の観察や、想定復元制作での試行錯誤によって、元代肖像画の清潔感ある、どこか乾いたような表現を実現させているのが、驚くほど微細な淡い筆致の使用にあると推測できたのは、筆者にとって大きな成果だった。

また、像主と制作時期がほぼ共通であるにも関わらず、制作主体によって異なる下図制作技法をとっていたことは、筆者自身、これまで無意識に行ってきた絵作りの工程を再考する契機となった。大下図の形態は作品の制作プロセスと密接に関連しており、画家の制作志向を考察する上でも重要な要素である。想定復元制作で多くの時間を下図制作に要したように、肖像画の肖似性や構成は、本画制作に入る前の段階で決定づけられる。紙形や大下図といった肖像粉本は、本画に残らない造形や推敲の痕跡が残された重要な資料といえよう。加えて本研究では、本画に残された手がかりからも大下図の形態を探ることが可能であることも実証できた。

これまで肖像画は基本的に本画の表現に基づいて評価が行われてきたが、画家が肖似性についてどのような観念を持っていたのか、あるいは画家を取り巻く社会において、肖似性がいかなる価値観に基づいて定義されていたのかを知る必要があると考える。特に、宋元時代に肖像画制作を手がけた様々な階層の画人達は、それぞれが異なる需要に対応していたことが想像される。本画だけでなく、下図や紙形といった、本画以前の技法に目を向けることによって、彼らが何を重視し、またどのような制約や影響を受けて肖像画を描いていたのかといった思惑をより深く探ることができるだろう。

本研究の動機は、筆者がもともと白描図像の線描表現に関心があり、粉本・図像と呼ばれる絵画のつながりから、紙形という存在を知ったことに起因している。

筆者は白描図像の様々な描線や、転写を容易にするために使用される油紙といった、画家の試行錯誤や思索の痕跡を魅力的に感じてきた。また、自身の創作活動で人物画を主に制作していたことも、紙形に関心を持った要因の一つである。筆者は本画としての彩色作品よりも写生やスケッチを好んで制作してきたが、そこには対象の人物の姿形を描きとることによって、その人の雰囲気や、交流した時間を描き留めたいという気持ちが根底にあ

る。ある意味情報伝達や記録のための手段として絵画に親しんできたことは、紙形だけでなく粉本類や肖像画への関心にも繋がっている。

白描図像と紙形、肖像画は、情報伝達や記録を目的に制作されるという点で共通している。勿論、中国肖像画の徹底した形似の追求が、像主の内面表現を目的としていることは先学によって指摘されている通りで、肖像画が単なる実用品として制作されたとするのは誤りである。しかしながらこれらの絵画の多くは、現在では芸術性という評価の軸から一歩下がった所に置かれているように思う。

だが、古くから草稿や粉本が鑑賞対象とされてきたように、絵画を通して、作画行為そのものに思いを馳せることを楽しむ鑑賞者は少なからず存在した。肖像画もまた、鑑賞者が主体的に絵を読むことが要求される側面を持つ絵画である。鑑賞者が肖像画を通してその人物を想起しようと試み、また作品に織り込まれたメッセージを読み解こうとすることによって、像主や注文主、かつての肖像画の持ち主といった、肖像画に関わった様々な人々の気配が浮かび上がってくる。このような、鑑賞者自身が主体的に絵を読む鑑賞スタイルを喚起するような絵画のあり方を見つめ直すことで、前近代肖像画の評価には再考の余地が生まれると考える。

## 附論 朽筆の復元制作

中国では宋代より人物画の起稿には朽筆、土筆と呼ばれる柳木炭が用いられていたという。人物画制作における朽筆については第2章第3節で述べたが、人物画以外にも『竹譜』で言及があり、画題を問わず広く絵画制作で用いられていたと考えられる。筆者は紙形や下図の復元で使用するために朽筆の復元を試みたため、以下その工程を述べる。

まず使用する柳木炭について、市販の木炭2種と自作の柳木炭を比較した。市販の木炭で使用したのは、株式会社伊研が販売している画用木炭 No.360(中軸、太さ 5-8mm 程度) および No.830(細軸、太さ 3-5mm 程度) でいずれも柳木炭である(図 151)。No.360は《七分伝神帖》の木炭を使った人物写生(図 37)と比較すると線が濃くなり細かい描写が難しく、使用には適さなかった。

自作の木炭は、公園で採取した柳の枝とフレグランスディフューザー用の天然柳枝を原料とした。前者は上野公園不忍池周辺でシダレヤナギの落ち枝を採集し、樹皮と小枝を除去した後、1週間天日干しにした(図 152)。後者はフレグランスディフューザー用に樹皮や枝が除去され、乾燥した材となっているものを購入した(図 153)。いずれもステンレス缶と家庭用ガスコンロを用いて炭化させた(図 154)<sup>147</sup>。自作の木炭は市販の木炭に比べるとやや赤みがある墨色となったが、強度や使用感に大きな差はないことが確認できた。長さがあり入手が容易であるため、画用木炭 No.830 を主に使用することにした。



図 151 株式会社伊研 画用木炭(左: No.830、右: No.360)

<sup>147</sup> 木炭の制作方法は、境田夕姫「県産材でつくる画用木炭」中部森林技術交流発表集, pp.110-115, 2017 および Honda Kids 自由研究 かざり炭をつくろう <https://www.honda.co.jp/kids/jiyuu-kenkyu/upper/07/> を参考にした。

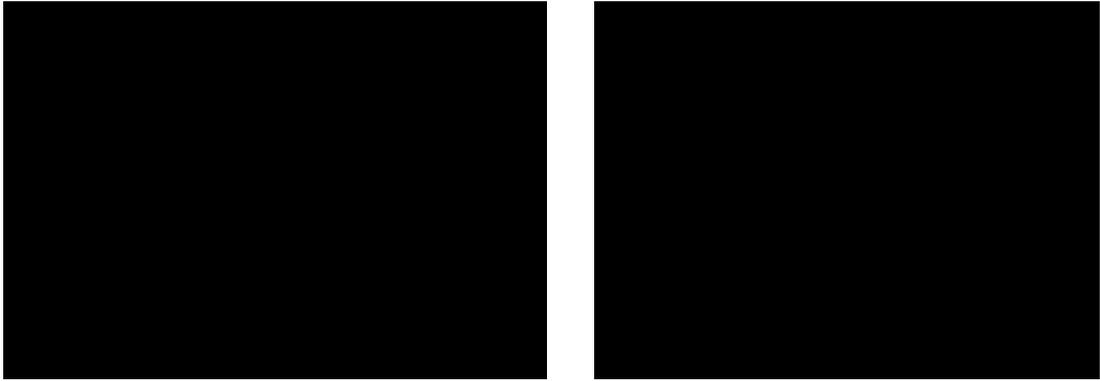


図 152 左：採取した柳の枝（加工途中の状態）。右：カッターナイフで樹皮と細い枝を削り除去した。



図 153 フレグランスディフューザー用の天然柳枝。

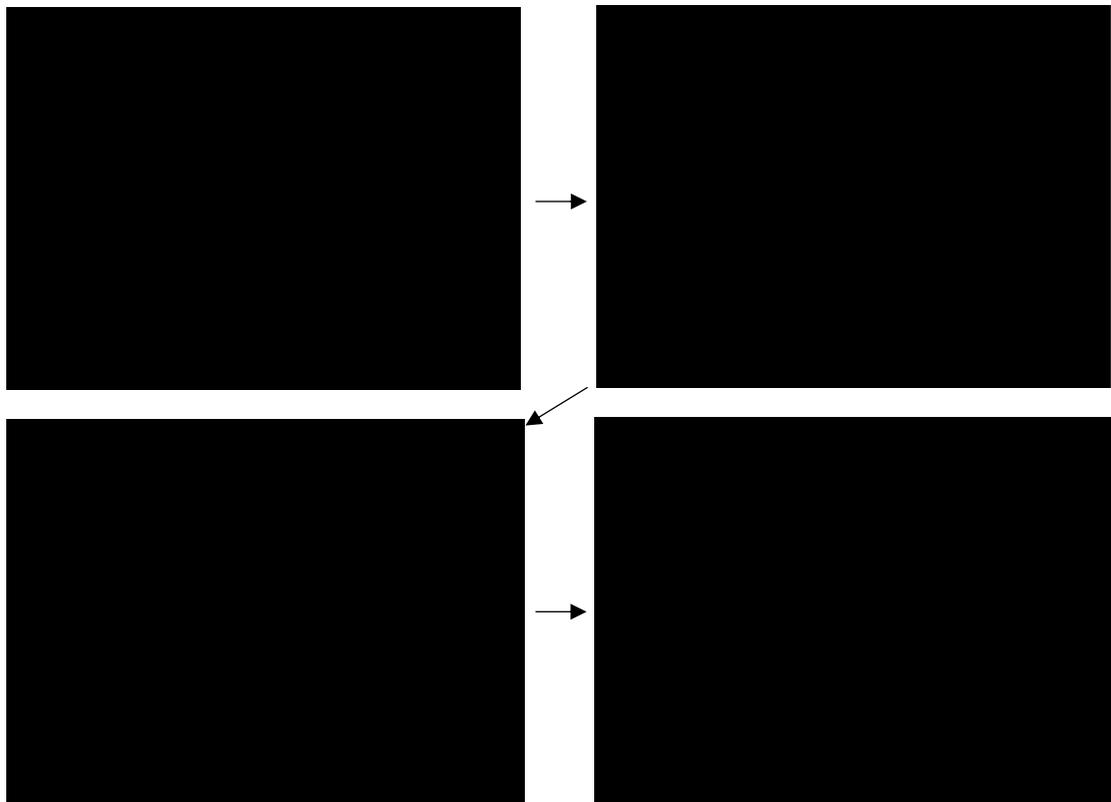


図 154 柳木炭の制作工程。ステンレス缶に柳枝を入れ、アルミホイルと針金で蓋をし、アルミホイルに一箇所穴を開けた状態で、カセットコンロで30分間加熱した。

つづいて、朽筆の形態を検討した。文献上の木炭の形状に関する言及としては、『山静居画論』では白色土を精製してその土筆の筆頭をつつむとある。『絵事瑣言』には柳の枝を細く削り細い枝や皮は除去して晒干しにし焼成して炭にしたものを起稿に用い、また片側（筆頭）を焦がし、粗紙で磨いて尖らせ、再び焼く方法があるとされる。

試作では、①市販の木炭、②市販の木炭に水溶きの白土を塗布、③市販の木炭に膠溶きの白土を塗布、④自作木炭（ディフューザー用枝）に膠溶き白土を塗布、⑤自作木炭（採取した枝）に膠溶き白土を塗布、⑥ディフューザー用枝の先端を焦がしたものを用意し、いずれも先端を紙とカッターナイフで削り尖らせた。

試作の結果、①のあらかじめ先端を鉛筆上に細く削ったものについては、細密な描写に使用するにはやや線が太く、木炭が柔らかい印象だった。②の水溶きの白土を塗布したものは、乾燥後に白土が木炭に定着せず、塗布した効果があまり得られなかった。③④⑤の膠溶きの白土を塗布したものは、白土によって木炭と紙の接点が限定され、薄く掠れたような描線が得られた。

また、⑥の先端のみ焦がす方法についてはフレグランスディフューザー用の天然柳枝で試作を行った。いずれも蝋燭で枝の先端を焦がし、紙で磨いて先端を尖らせたのち、再度炙って使用感を確認した。結果、炙ることができる範囲は1cm～1.5cm程度であり、それ以上の長さを炙ると燃え落ちてしまうことが確認できた。また、先端を尖らせてから再加熱すると炭化した部分が脆くなるため、細密な描写には適さないことがわかった。

以上のことから、想定復元制作では『山静居画論』の記述を元にした、尖らせた木炭先端に白土を膠で塗布したものを朽筆として使用した。

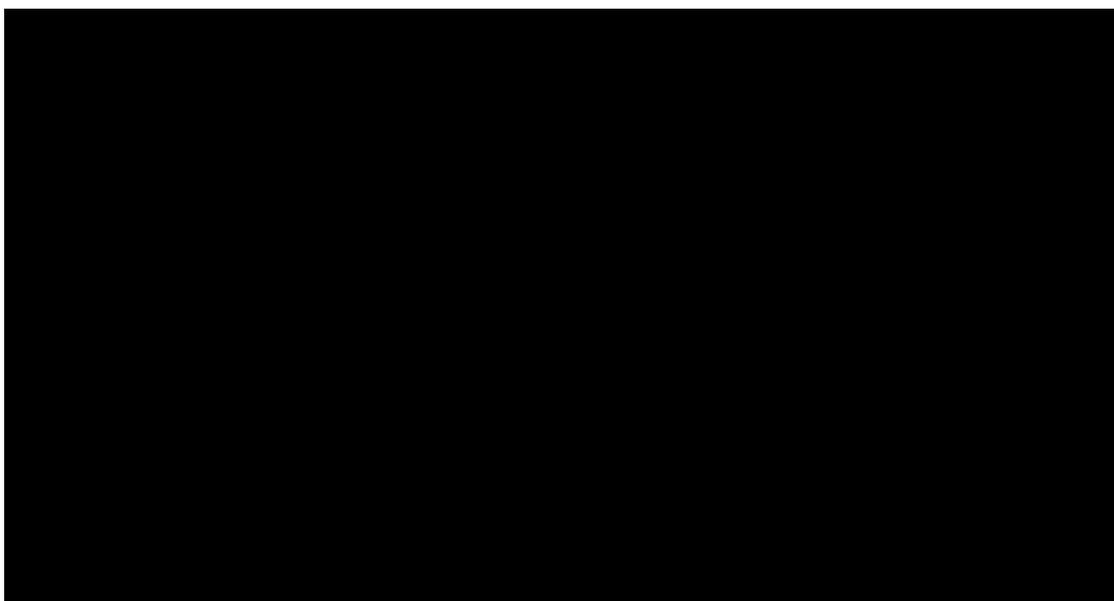


図 155 試作した朽筆。画像上から、①市販の木炭、②市販の木炭に水溶きの白土を塗布、③市販の木炭に膠溶きの白土を塗布、④自作木炭（ディフューザー用枝）に膠溶き白土を塗布、⑤自作木炭（採取した枝）に膠溶き白土を塗布、⑥ディフューザー用枝の先端を焦がしたもの。いずれも先端を紙とカッターナイフで削った。本研究の想定復元制作では③を主に使用した。

## 附録 科学分析結果

高源寺蔵《普応国師像》および選佛寺蔵《中峰和尚像》の蛍光エックス線分析、および可視光-近赤外線反射スペクトル分析の結果を報告する。

【調査場所】 京都国立博物館

【使用機材】 蛍光エックス線分析：XL3t-950S, Thermo-Niton

可視光-近赤外線反射スペクトル分析：分光器 Flame-NIR, Ocean Optics

---

高源寺蔵《普応国師像》



附図 1 絹本著色普応国師像 測定番号

附表1 測定箇所の色調と調査手法

測定番号	測定箇所	色調	XRF*	FORS**
01	素地	-	○	○
02	頭髮	黒色、白色	○	○
03	頭髮	黒色	○	○
04	肌（表彩色が剥落している）	橙色	○	○
05	瞳（白目）	白色	○	
06	瞳（黒目）	黒色、茶色	○	○
07	目頭隈取	橙色	○	○
08	唇	うすい赤色	○	○
09	衣	白色	○	○
10	肌	橙色	○	○
11	袈裟	こい茶色	○	○
12	袈裟	赤茶色	○	○
13	爪	白色	○	○
14	座面の模様	うすい緑色	○	○
15	袈裟	赤茶色	○	○
16	沓の裏地	黄色	○	○
17	沓の表面	青色	○	○
18	沓床	赤色	○	○
19	袈裟（座面近く）	赤茶色		○
20	座面の地の部分	褐色		○

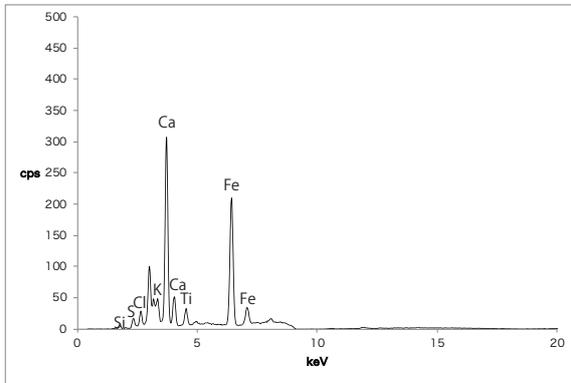
\*XRFは蛍光X線分析を示す。

\*\*FORSは可視光反射スペクトル分析を示す。

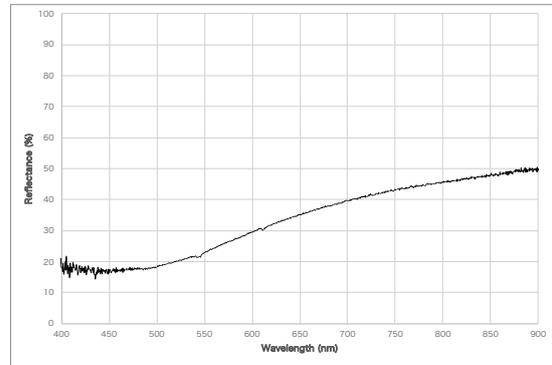
附表2 検出元素および類似する反射スペクトルの結果一覧

測定番号	色調	XRF/検出元素*	FORS/類似スペクトル
01	-	(Si, S, Cl, K, Ca, Ti, Fe)	
02	黒色、白色	Pb	
03	黒色	Pb	
04	橙色	Fe, Pb	
05	白色	Pb	
06	黒色、茶色	Pb	
07	橙色	Pb	
08	うすい赤色	Pb	
09	白色	Pb	
10	橙色	Pb	
11	こい茶色	Ti, Fe, Pb	
12	赤茶色	Fe, Pb	藍?
13	白色	Pb	
14	うすい緑色	Cl, Cu, Pb	
15	赤茶色	Fe, Pb	藍?
16	黄色	Fe, Pb	
17	青色	Ca, Fe, Cu	藍
18	赤色	S, Hg, Pb	
19	赤茶色		藍?
20	褐色		

\*測定番号01の測定結果をバックグラウンドとした。測定番号02～15については、測定番号01よりも高い強度で検出された元素を表に記した。

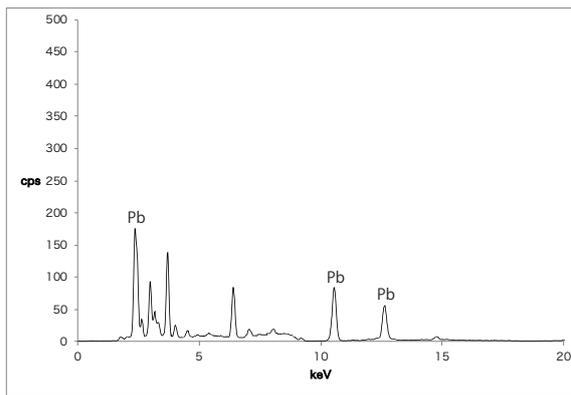


XRF スペクトル

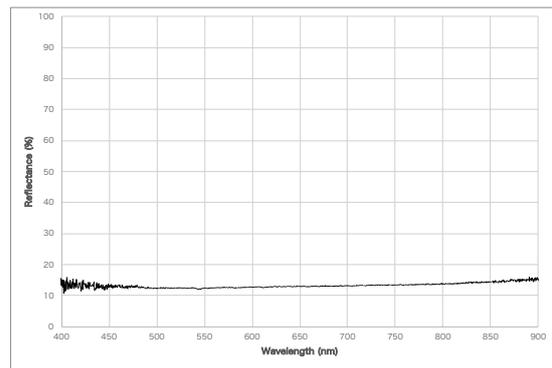


FORS スペクトル

測定番号 01

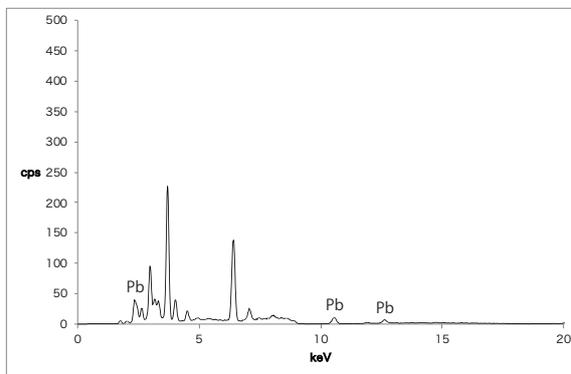


XRF スペクトル

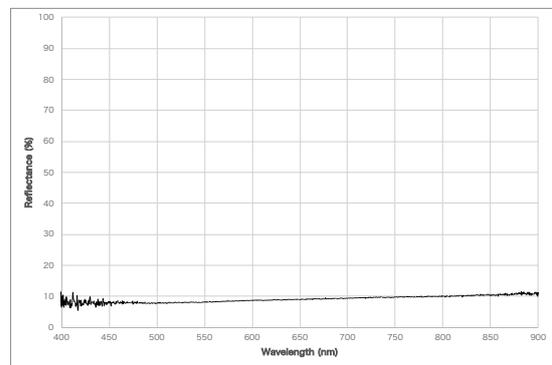


FORS スペクトル

測定番号 02

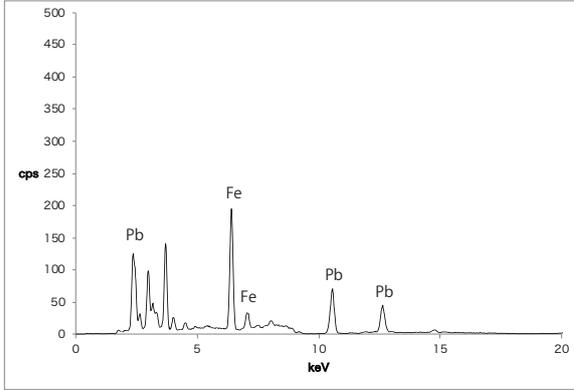


XRF スペクトル

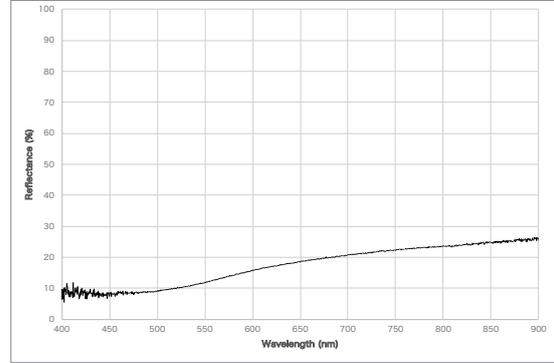


FORS スペクトル

測定番号 03

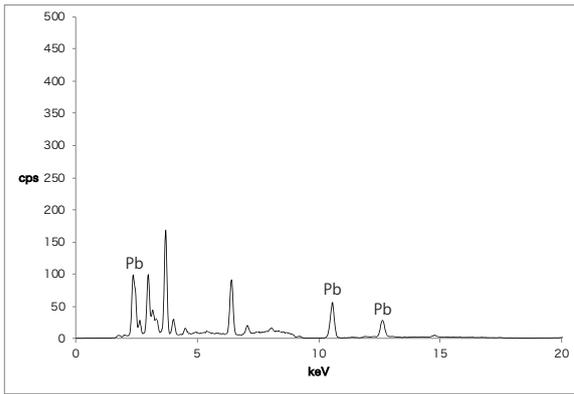


XRF スペクトル



FORS スペクトル

測定番号 04

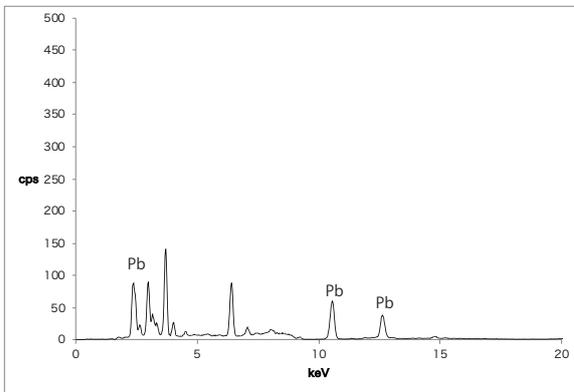


XRF スペクトル

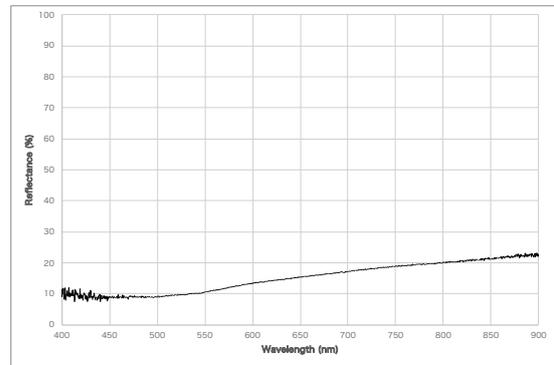


FORS スペクトル

測定番号 05

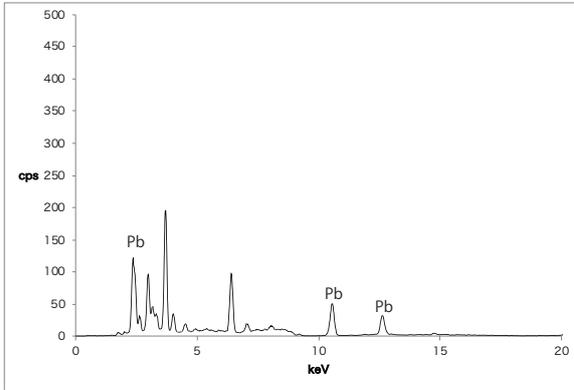


XRF スペクトル

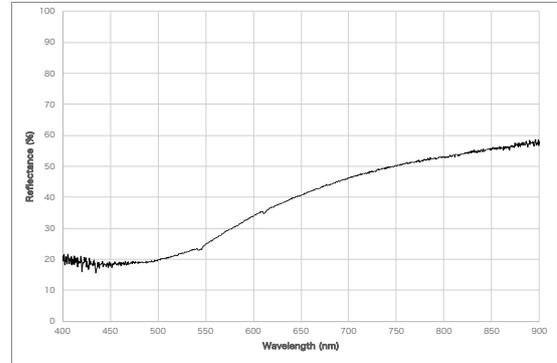


FORS スペクトル

測定番号 06

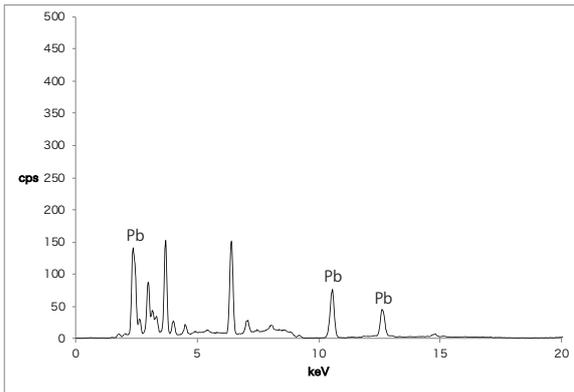


XRF スペクトル

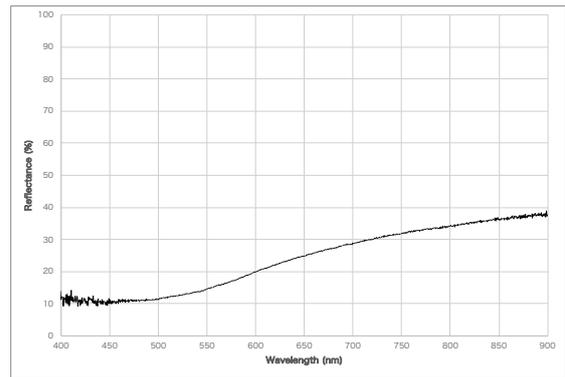


FORS スペクトル

測定番号 07

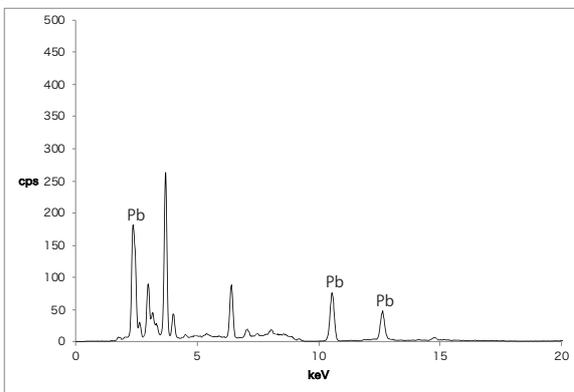


XRF スペクトル

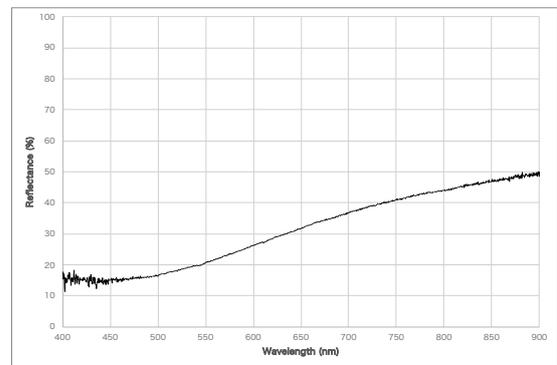


FORS スペクトル

測定番号 08

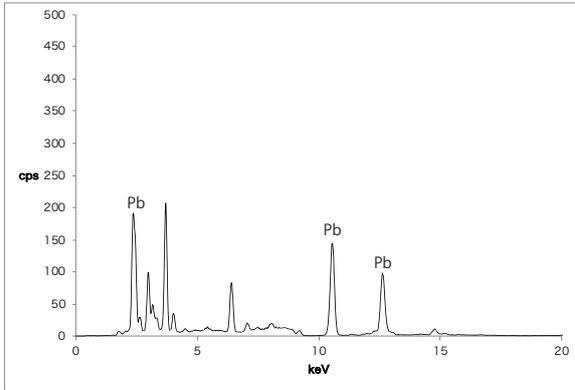


XRF スペクトル

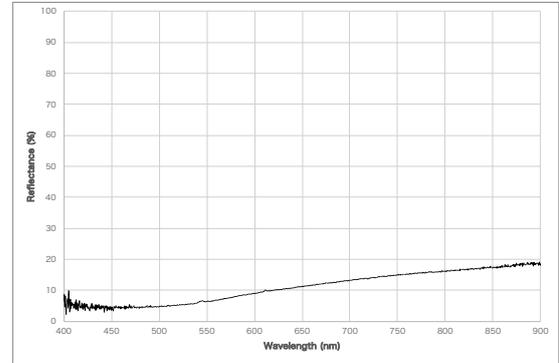


FORS スペクトル

測定番号 09

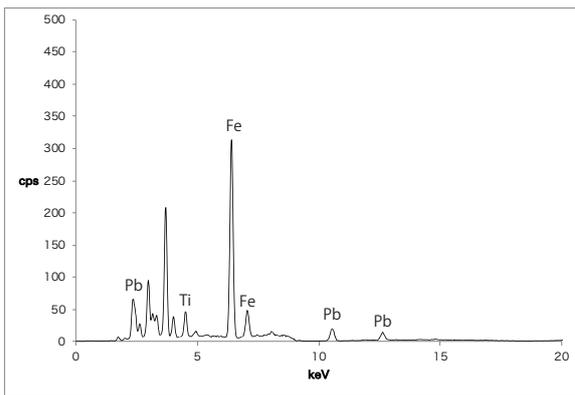


XRF スペクトル

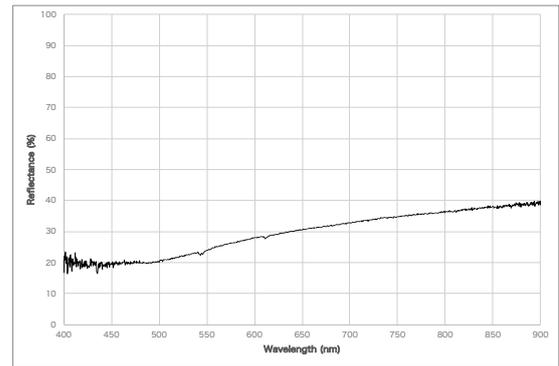


FORS スペクトル

測定番号 10

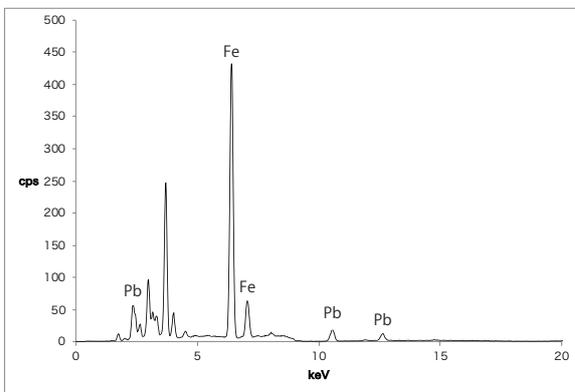


XRF スペクトル

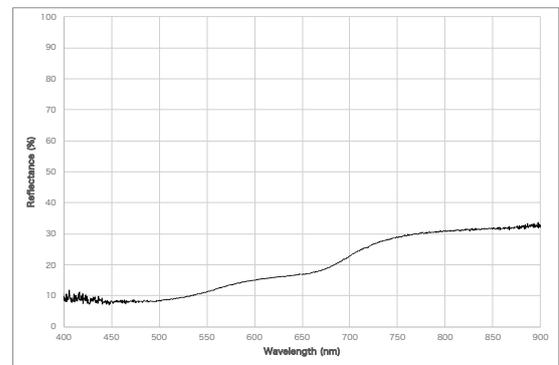


FORS スペクトル

測定番号 11

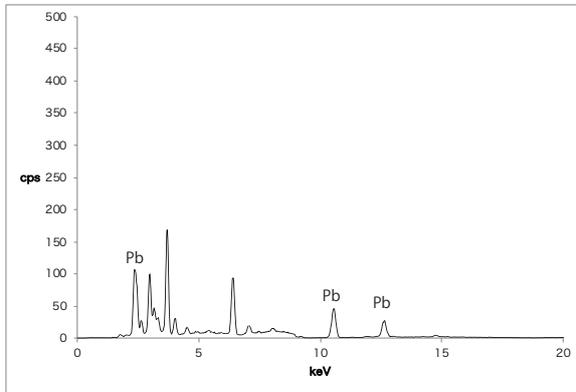


XRF スペクトル

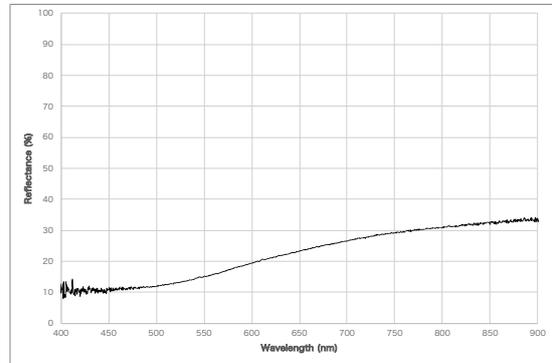


FORS スペクトル

測定番号 12

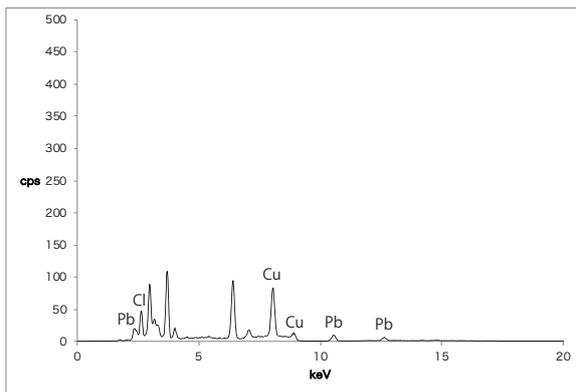


XRF スペクトル

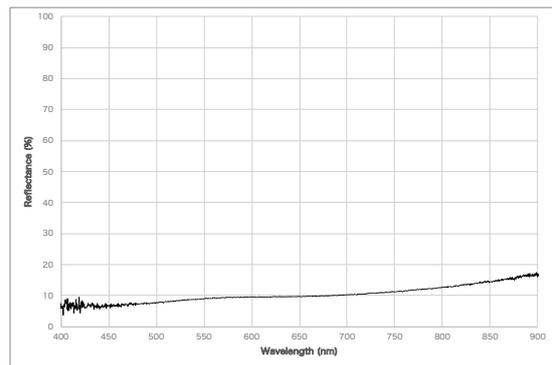


FORS スペクトル

測定番号 13

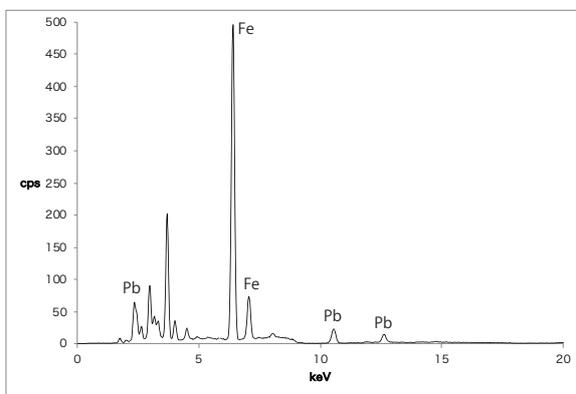


XRF スペクトル

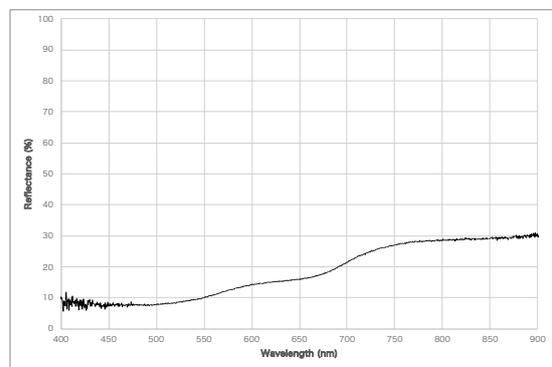


FORS スペクトル

測定番号 14

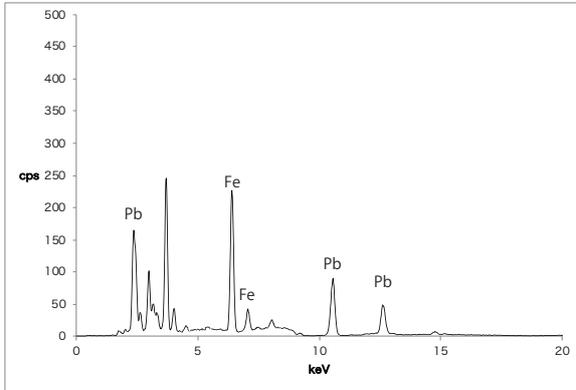


XRF スペクトル

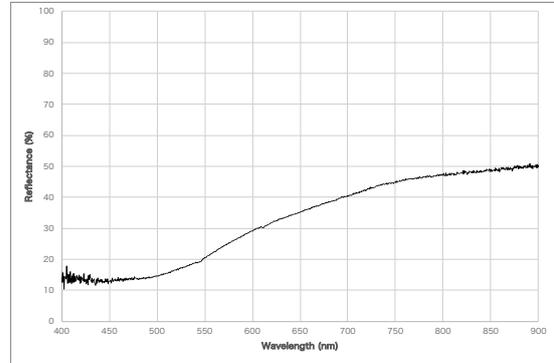


FORS スペクトル

測定番号 15

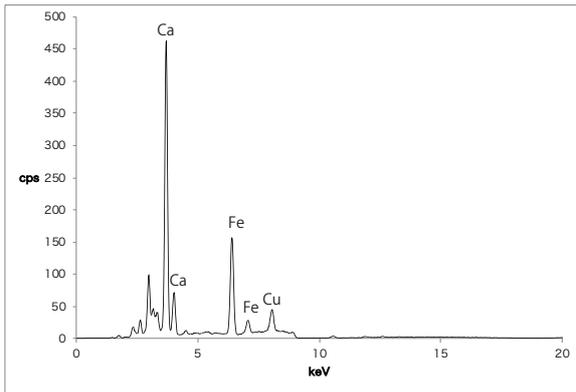


XRF スペクトル

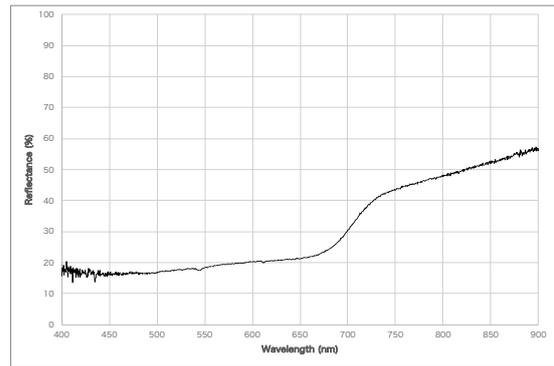


FORS スペクトル

測定番号 16

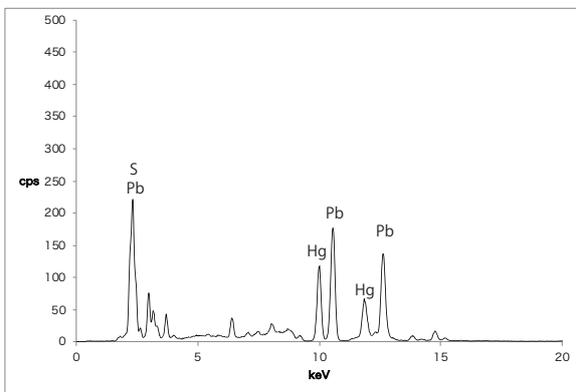


XRF スペクトル

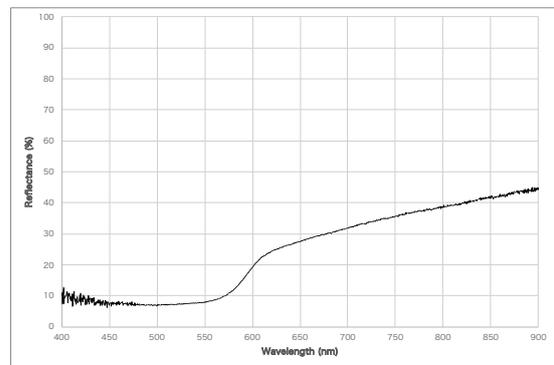


FORS スペクトル

測定番号 17



XRF スペクトル

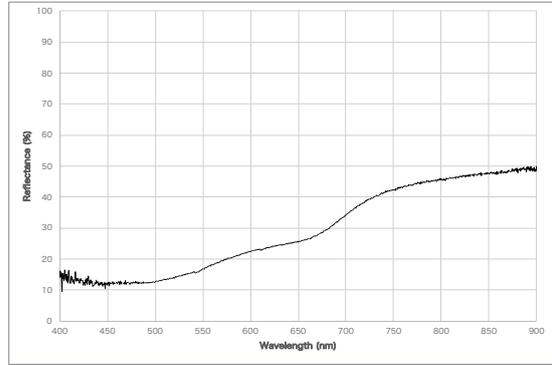


FORS スペクトル

測定番号 18



XRF スペクトル

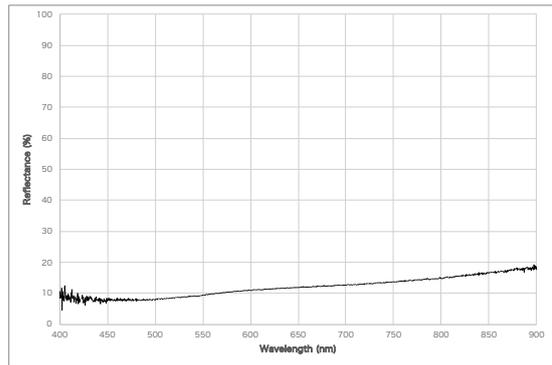


FORS スペクトル

測定番号 19



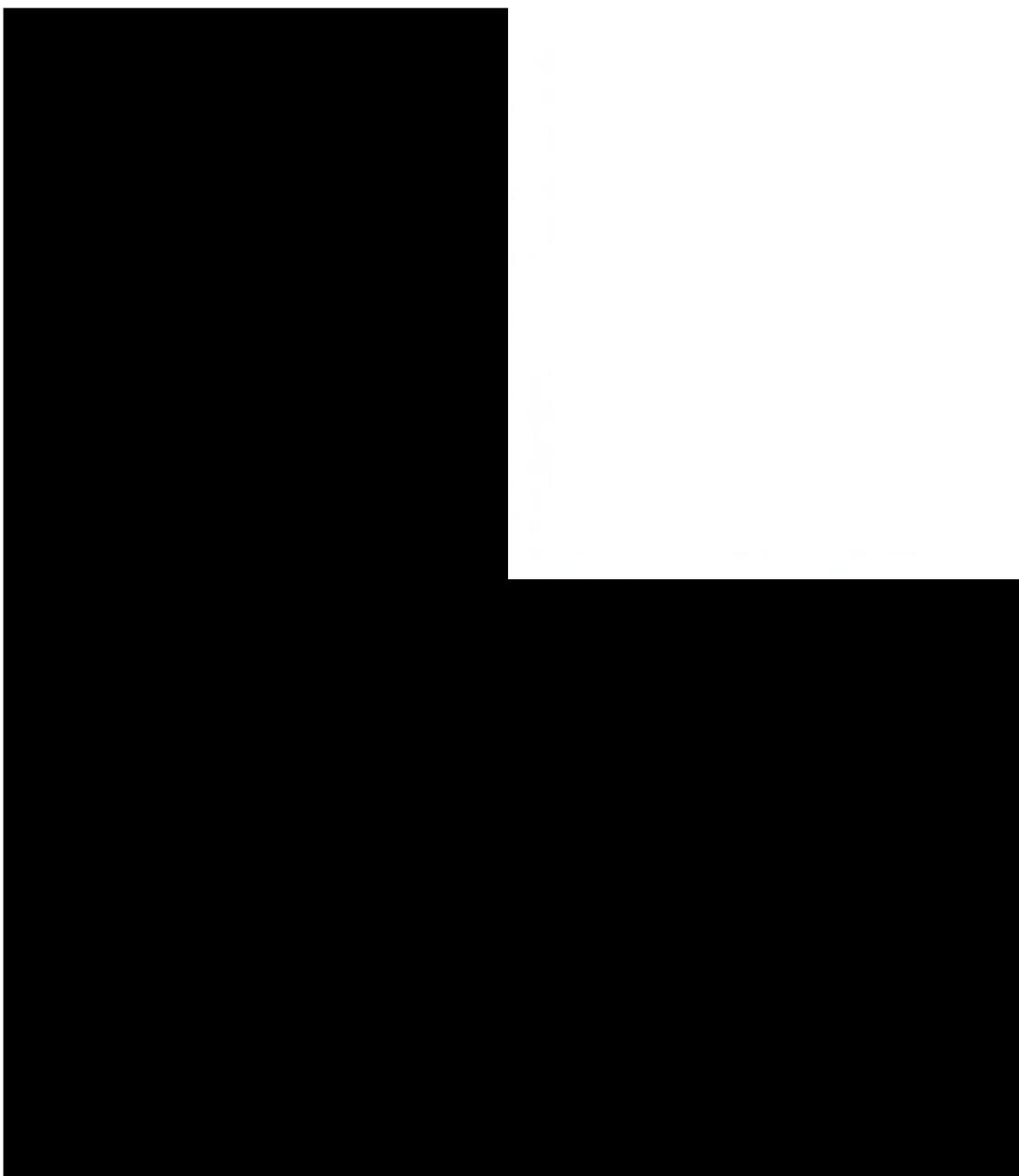
XRF スペクトル



FORS スペクトル

測定番号 20

選佛寺藏《中峰和尚像》



附図 1 絹本著色中峰和尚像 測定番号

附表1 測定箇所の色調と調査手法

測定番号	測定箇所	色調	XRF*	FORS**
01	素地	-	○	○
02	頭部	黒色	○	○
03	肌	橙色	○	○
04	目頭隈取	橙色	○	○
05	瞳（白目）	白色	○	
06	瞳（黒目）	黒色、茶色	○	○
07	唇	うすい赤色	○	○
08	衣	白色	○	○
09	袈裟	こい茶色	○	○
10	袈裟	うすい茶色	○	○
11	法被の裏地	青色	○	○
12	法被の表模様	こい緑色	○	
13	法被の表模様	うすい緑色	○	○
14	法被の表模様	青色	○	○
15	杖	赤色	○	○
16	沓の表面	青色		○
17	紐	青色		○

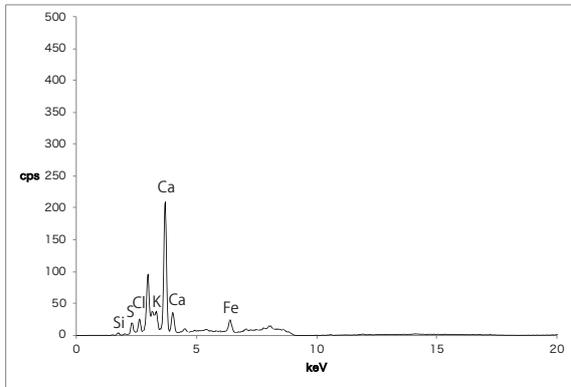
\*XRFは蛍光X線分析を示す。

\*\*FORSは可視光反射スペクトル分析を示す。

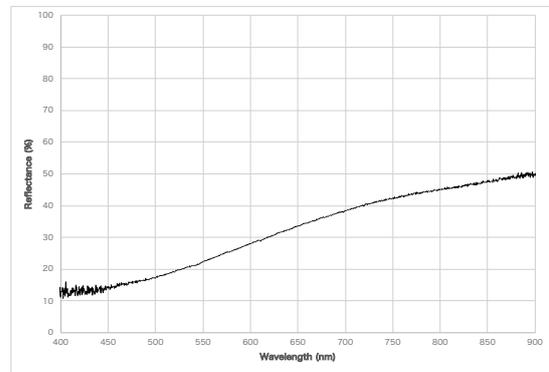
附表2 検出元素および類似する反射スペクトルの結果一覧

測定番号	色調	XRF/検出元素*	FORS/類似スペクトル
01	-	(Si, S, Cl, K, Ca, Fe)	
02	黒色	Fe, Pb	藍
03	橙色	Fe, Pb	
04	橙色	Fe, Pb	
05	白色	Fe, Pb	
06	黒色、茶色	Fe, Pb	
07	うすい赤色	Fe, Pb	
08	白色	Ca, Fe, Pb	
09	こい茶色	Ca, Fe, Pb	
10	うすい茶色	Ca, Fe, Pb	藍?
11	青色	Si, Ca, Fe, Cu, Pb	
12	こい緑色	Cl, Ca, Fe, Cu, Pb	
13	うすい緑色	Ca, Fe, Cu, Pb	
14	青色	Cl, Ca, Fe, Cu, Pb	
15	赤色	S, Hg, Pb	
16	青色		藍
17	青色		藍

\*測定番号01の測定結果をバックグラウンドとした。測定番号02～15については、測定番号01よりも高い強度で検出された元素を表に記した。

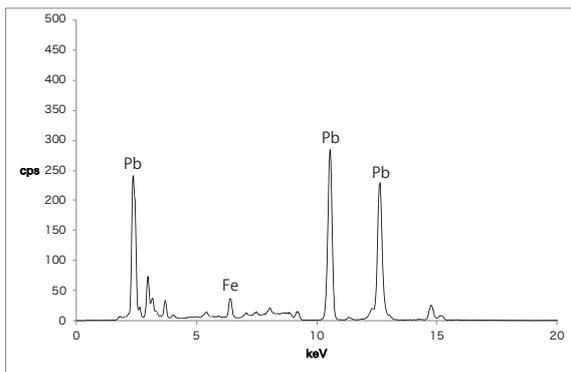


XRF スペクトル

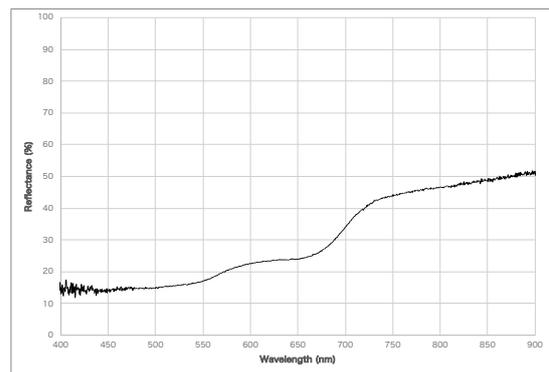


FORS スペクトル

測定番号 01

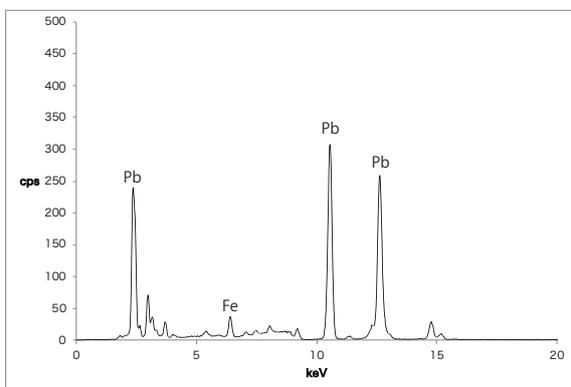


XRF スペクトル

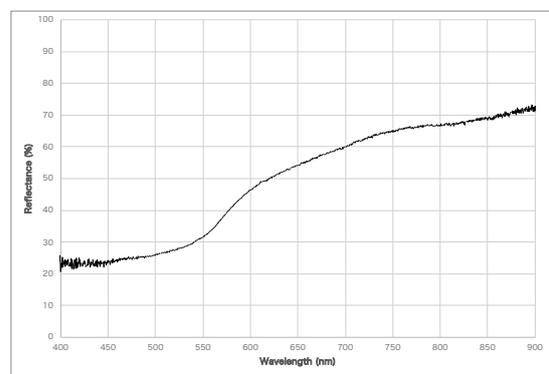


FORS スペクトル

測定番号 02

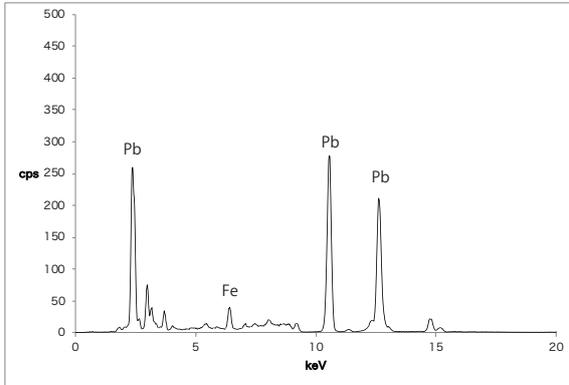


XRF スペクトル

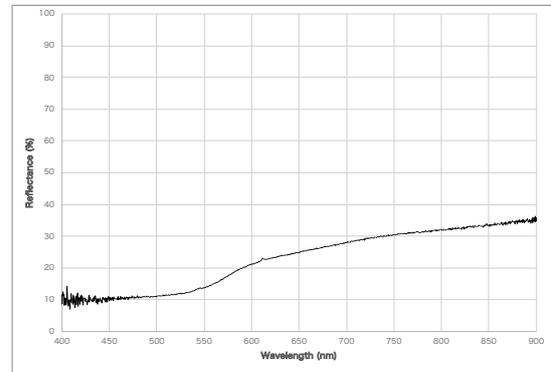


FORS スペクトル

測定番号 03

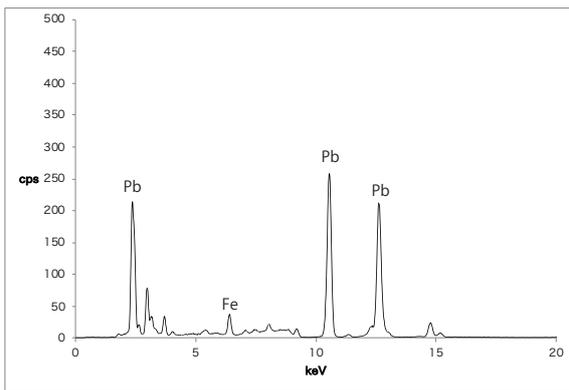


XRF スペクトル



FORS スペクトル

測定番号 04

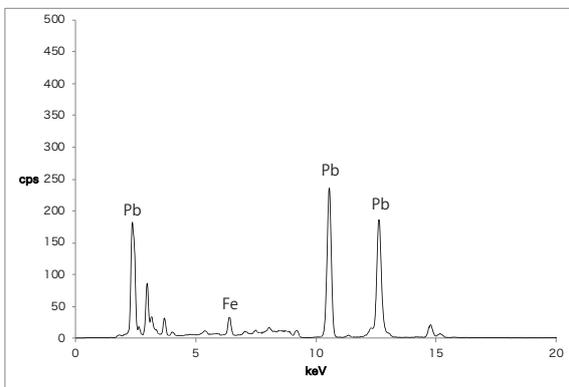


XRF スペクトル

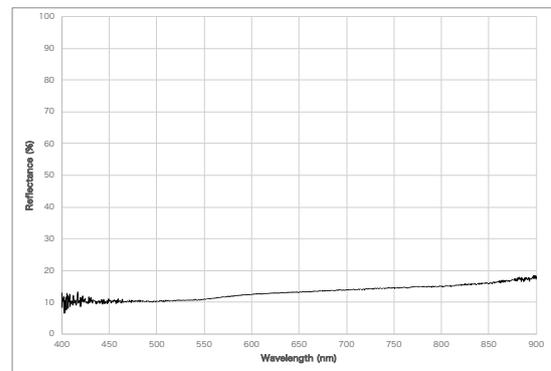


FORS スペクトル

測定番号 05

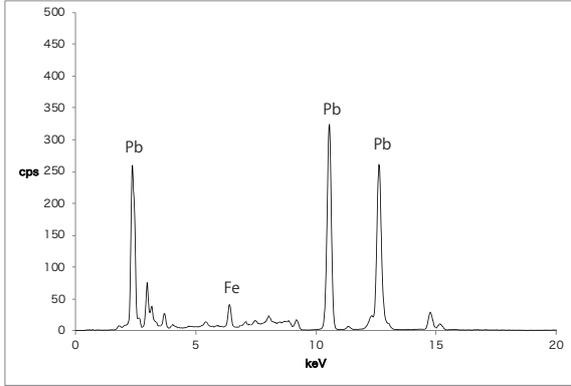


XRF スペクトル

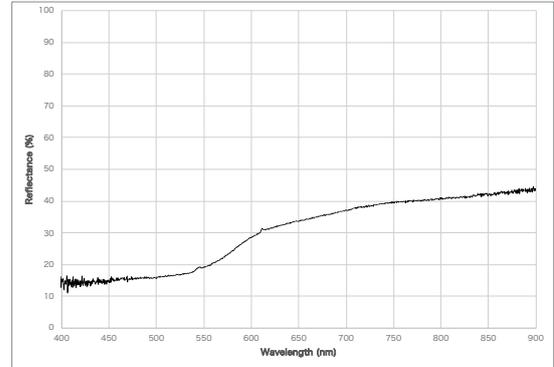


FORS スペクトル

測定番号 06

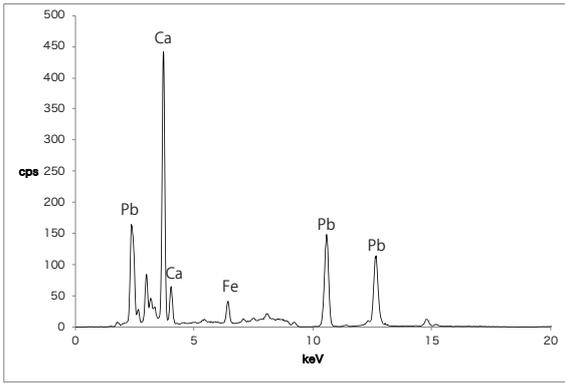


XRF スペクトル

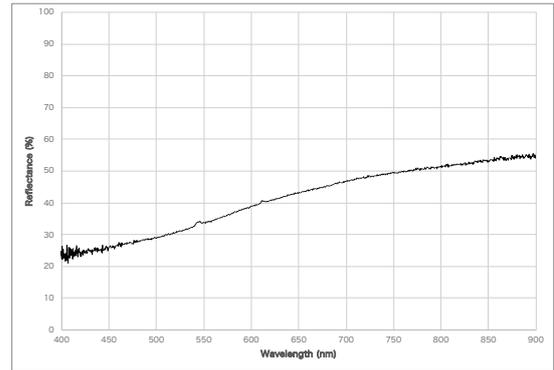


FORS スペクトル

測定番号 07

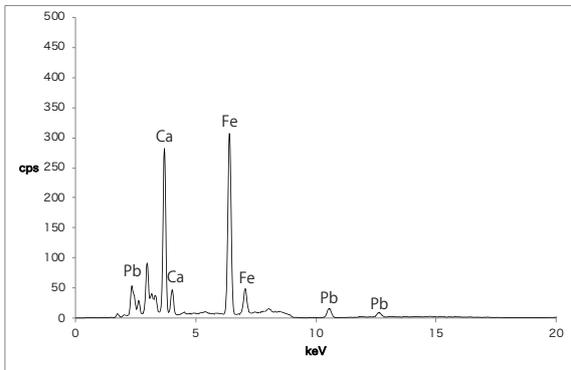


XRF スペクトル

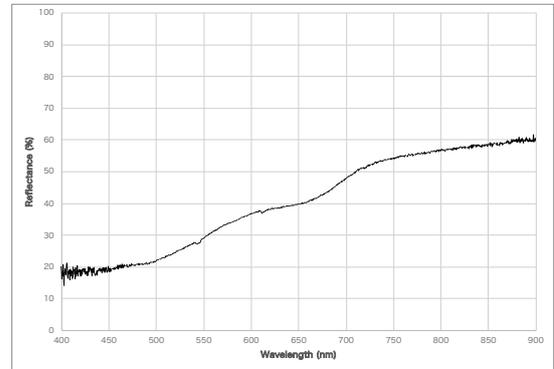


FORS スペクトル

測定番号 08

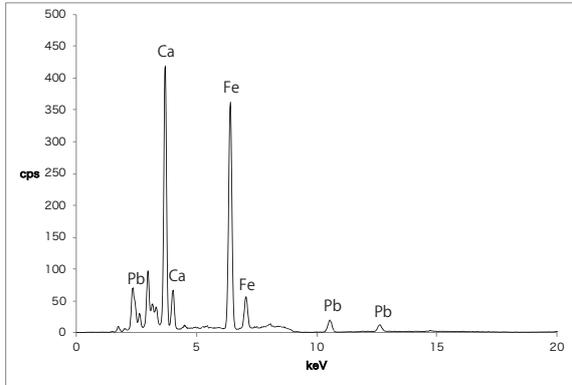


XRF スペクトル

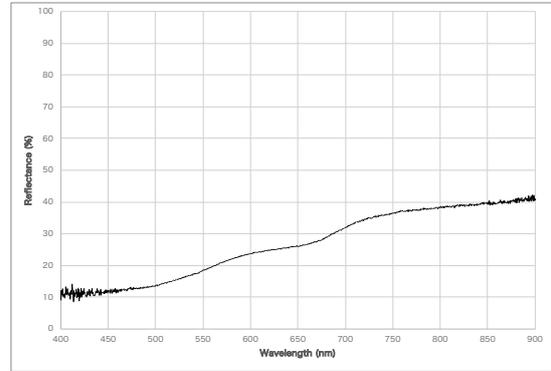


FORS スペクトル

測定番号 09

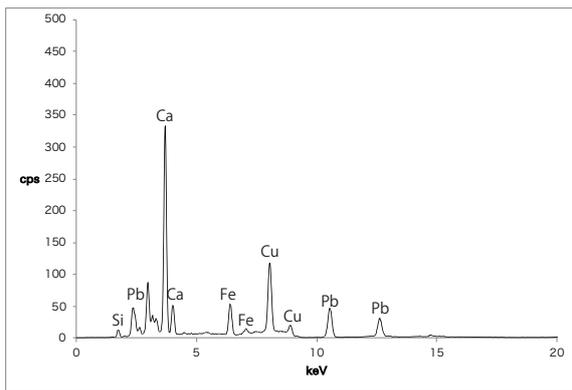


XRF スペクトル

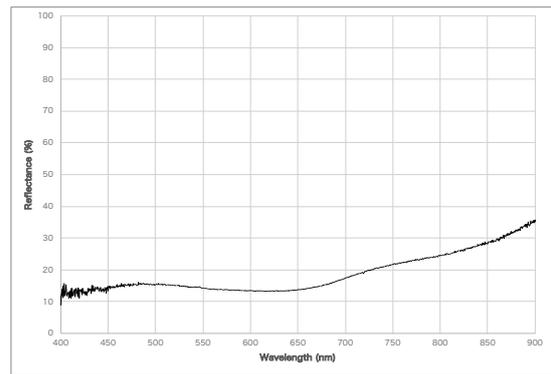


FORS スペクトル

測定番号 10

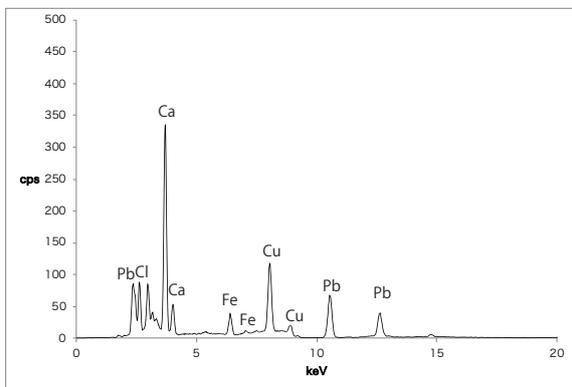


XRF スペクトル



FORS スペクトル

測定番号 11

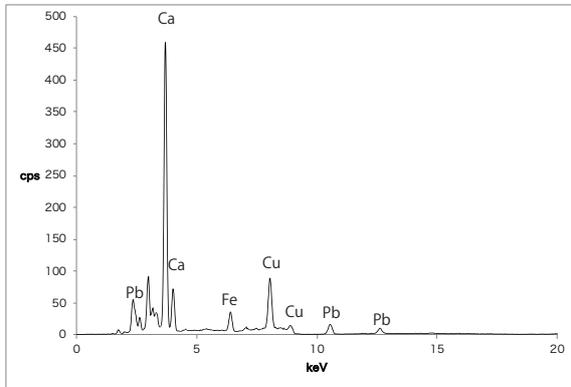


XRF スペクトル

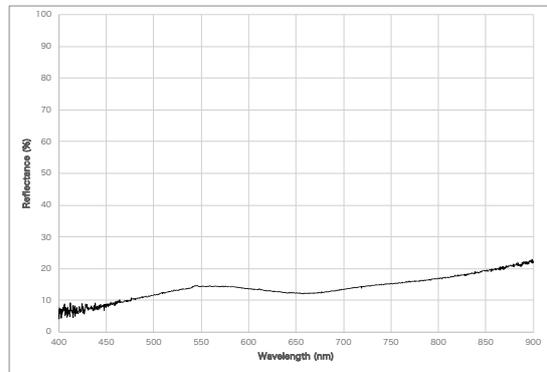


FORS スペクトル

測定番号 12

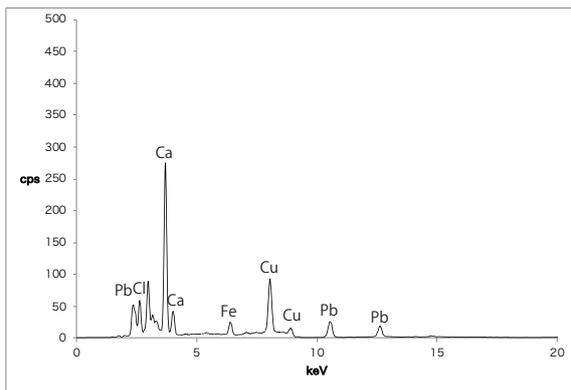


XRF スペクトル

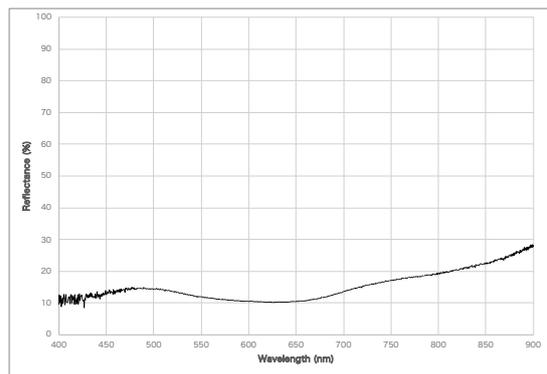


FORS スペクトル

測定番号 13

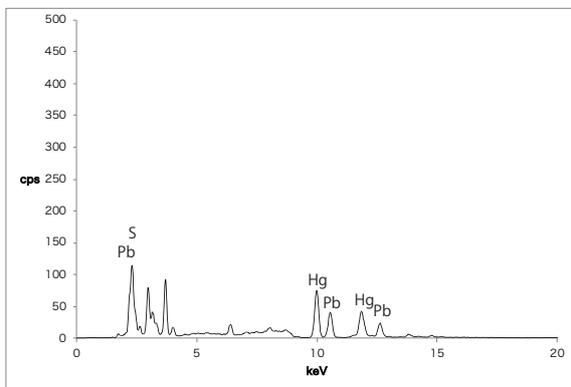


XRF スペクトル

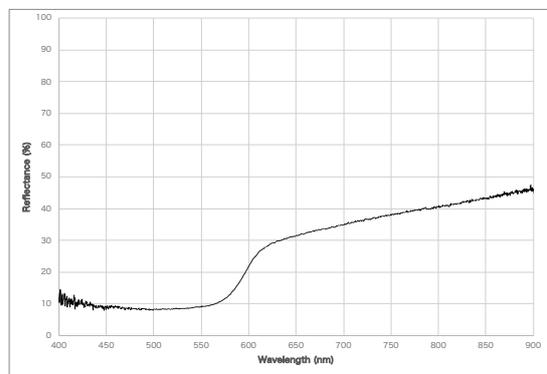


FORS スペクトル

測定番号 14



XRF スペクトル

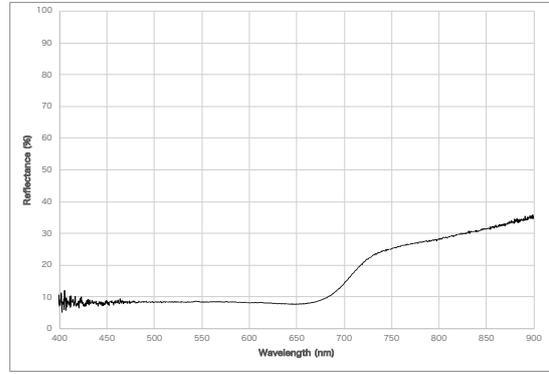


FORS スペクトル

測定番号 15



XRF スペクトル

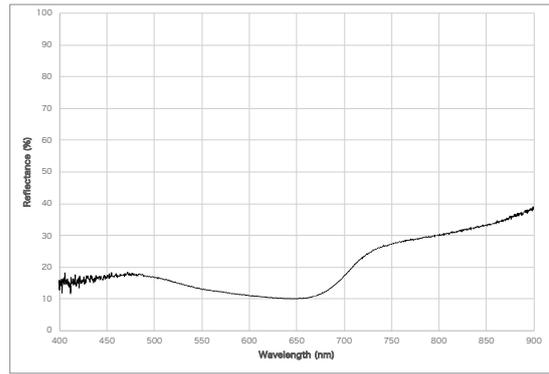


FORS スペクトル

測定番号 16



XRF スペクトル



FORS スペクトル

測定番号 17

## 謝辞

本研究にあたって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、塚本麿充先生、大竹卓民先生、同大学院保存修復彫刻研究室 岡田靖先生に深く御礼申し上げます。また、科学分析でご指導とご協力を賜り、分析結果をご提供いただきました同大学院保存修復日本画研究室 大和あすか先生に深謝申し上げます。

貴重なご宝物の熟覧調査の許可を賜りました、高源寺ご住職 山本祖登様、選佛寺ご住職 木原大萌様に心から御礼申し上げます。

作品の熟覧調査に御協力賜りました、京都大学 呉孟晋先生、京都国立博物館 森道彦先生、森橋なつみ先生に心より感謝申し上げます。

本研究は令和三年度に公益財団法人 芳泉文化財団からの研究助成を賜りました。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は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、友人、ご助言ご協力いただいた多くの方々に感謝を申し上げます。

## 参考文献・図版出典

### 参考文献

#### 書籍

- ・張彦遠選,小野勝年訳注『歴代名画記』岩波書店,1938-2
- ・俞劍華『中国画論類編』人民美術出版社,1957-12
- ・宋應星選,藪内清訳注『天工開物（東洋文庫 130）』平凡社,1959-1
- ・于安瀾編『畫史叢書』1巻,国書刊行会,1972
- ・宮次男『肖像画』小学館ブック・オブ・ブックス,日本の美術(33),小学館,1975-5
- ・西川杏太郎『頂相彫刻（日本の美術 123）』至文堂,1976-8
- ・海老根聰郎『元代道釈人物画』東京国立博物館編,東京国立博物館,1977-3
- ・張彦遠選,長廣敏雄訳注『歴代名画記 I（東洋文庫 305）』平凡社,1977-3
- ・張彦遠選,長廣敏雄訳注『歴代名画記 II（東洋文庫 311）』平凡社,1977-7
- ・高津明恭『選佛寺年表』選佛寺,1985-12
- ・宮島新一『肖像画』日本歴史叢書(50),日本歴史学会編,吉川弘文館,1994-11
- ・黄永松『中國民間肖像畫』漢聲雜誌社,漢聲雜誌 63期-64期,1994-3,1994-4
- ・米澤嘉圃『米澤嘉圃美術史論集（上巻）』米澤嘉圃美術史論集編輯委員會編,國華社,朝日新聞社,1994-6
- ・今泉淑夫,早苗憲生編著「本覚国師虎関師鍊禅師」東福寺派海蔵院,1995-6
- ・平田寛『絵仏師の時代』中央公論美術出版,1997-4
- ・榊原吉郎,松尾芳樹『土佐家の肖像粉本 像と影』京都書院,1998-4
- ・川上潤『武家の肖像（日本の美術, No.385）』至文堂,1998-6
- ・村重寧『天皇と公家の肖像（日本の美術, No.387）』至文堂,1998-8
- ・梶谷亮治『僧侶の肖像（日本の美術, No.388）』至文堂,1998-9
- ・石谷風『徽州容像藝術』安徽美術出版社,2001-1
- ・潘運告『元代書画論』湖南美術出版社,2002-11
- ・井手誠之輔『日本の宋元仏画（日本の美術, No.418）』至文堂,2001-3
- ・高崎富士彦『羅漢図（日本の美術, No.234）』至文堂,2005-6
- ・若杉準治『似絵（日本の美術, No.469）』至文堂,2005-8
- ・錦織亮介『黄檗禅林の絵画』中央公論美術出版,2006-5
- ・(徳)勞悟達著,畢斐等訳,『禅師中峰明本の書法(1263-1323)』中国美術学院,2006-6
- ・紀華伝『江南古仏 中峰明本与元代禅宗』中国社会科学出版社,2006-11

- ・劉仁慶『中国書画紙』水利水電出版社,2007
- ・伊藤大輔『肖像画の時代 中世形成期における絵画の思想的深層』名古屋大学出版会,2011-12
- ・王樹村編著,姜彦文,方博,楊文整理『中国肖像画史』河北美術出版社,2016-8
- ・秦嶺云『民間画工史料』人民美術出版社,2018-10
- ・徐興慶,劉序楓編『十七世紀の東アジア文化交流－黄檗宗を中心に』日本學研究叢書,國立臺灣大學出版中心,2018

#### 展覧会・カタログ

- ・『蘭千山館書画 絵画』二玄社編,二玄社,1978-1
- ・『宋元中国絵画展』本間美術館,山形県教育委員会,1979-10
- ・『尾形家絵画資料』福岡県立美術館,西日本文化協会,1986-3
- ・『鎌倉の頂相画』鎌倉国宝館図録第 32 集,三浦勝男編集,鎌倉市教育委員会,鎌倉国宝館,1991-3-15
- ・『秘蔵日本美術大観(6)ギメ美術館』平山郁夫,小林忠編著,講談社,1994-8
- ・『聖と隠者 山水に心を澄ます人々』奈良国立博物館編,奈良国立博物館 1999-4
- ・『室町時代の肖像画』奈良国立博物館編,奈良国立博物館,2000
- ・『特別展 肖像画賛 人のすがた人のことば』大阪市立美術館編,大阪市立美術館,2000-10
- ・『朝鮮時代 肖像画 I』韓国書画遺物図録第 15 集,韓国国立中央博物館,2007
- ・『肖像 紙形と古写真 プロジェクト研究の成果から』東京大学史料編纂所編,東京大学史料編纂所,2007-6
- ・『京都五山禅の文化展 足利義満六百年御忌記念』東京国立博物館,九州国立博物館,日本経済新聞社,2007-7
- ・『朝鮮時代 肖像画 II』韓国書画遺物図録第 16 集,韓国国立中央博物館,2008
- ・『宋画全集』第 7 卷第 3 冊,浙江大學中國古代書畫研究中心編,浙江大學出版社,2008-11
- ・『朝鮮時代 肖像画 III』韓国書画遺物図録第 17 集,韓国国立中央博物館,2009
- ・『黄檗 OBAKU 京都宇治・萬福寺の名宝と禅の新風 九州国立博物館開館 5 周年記念 黄檗宗大本山萬福寺開創 350 年記念』九州国立博物館編,西日本新聞社,2011-3
- ・『聖地寧波 日本仏教 1300 年の源流 すべてはここからやって来た』奈良国立博物館編,奈良国立博物館,2009-7
- ・『肖像画の魅力 歴史を見つめた眼差し 平成 23 年度特別展』茨城県立歴史館編,茨城県立歴史館,2012-2

- ・『元画全集』第4巻2冊, 浙江大學中國古代書畫研究中心編,浙江大學出版社,2012-12
- ・『上海博物館 中国絵画の至宝』東京国立博物館編,東京国立博物館,2013-10
- ・『探幽3兄弟展 狩野探幽・尚信・安信』佐々木英理子, 野田麻美企画・編集,板橋区立美術館,読売新聞社,美術館連絡協議会,群馬県立近代美術館,2014-2
- ・『大徳寺伝来五百羅漢図』奈良国立博物館,東京文化財研究所,思文閣出版,2014-5
- ・『一休 とんち小僧の正体』名児耶明ほか編,五島美術館,2015-10
- ・『禅 心をかたちに 臨濟禪師一一五〇年白隠禪師二五〇年遠諱記念』京都国立博物館,東京国立博物館,日本経済新聞社文化事業部,日本経済新聞社,2016-4
- ・『日本最初の禅寺 博多聖福寺 栄西禪師八百年大遠諱記念特別展』福岡市博物館編,日本最初の禅寺 博多・聖福寺展実行委員会,2013-4

## 論文

### [中峰明本関連]

- ・田中一松「元画普応国師像」『國華』(318),國華社,1938-2
- ・田中一松「法雲寺の三祖影について(上・下)」『國華』(682・683),1949-1.1949-2
- ・田中一松「中峰和尚像」,『國華』(734),國華社, pp136-145,1953-5
- ・Helmut Brinker 「*Ch'an Portraits in a Landscape*」 *Archives of Asian Art*,Vol. 27 (1973/1974), Published By Duke University Press, pp. 8-29,1973
- ・田中一松「中峰和尚像解説 選仏寺蔵」『田中一松絵画史論集』,田中一松絵画史論集刊行会編纂,中央公論美術出版, pp.347-349,1985-12~1986-7
- ・古賀英彦「禅語録を読むための基本語彙 初稿」『禅学研究』(64),禅学研究会,pp.131-170,1985-11
- ・西尾賢隆「元朝における中峰明本とその道俗」『禅学研究』(64),禅学研究会,pp.31-56,1985-11
- ・古賀英彦「禅語録を読むための基本語彙(続)」『禅学研究』(66),禅学研究会,pp.35-69,1987-12
- ・野口善敬「天目中峰研究序説 元代虎丘派の一側面」『中国哲学論集』(4),九州大学中国哲学研究会,pp.18-32, 1978-10
- ・井手誠之輔「中峰明本自賛像をめぐって」『美術研究』(343),東京文化財研究所,pp.19-36,1989-2
- ・海老根聰郎「版畫中峰明本像-頂相と版畫」『國華』(1347),國華社,pp.36-39,2008-1
- ・Natasha Heller 「*Illusory Abiding The Cultural Construction of the Chan Monk Zhongfeng Mingben*」 *Harvard East Asian Monographs*,Harvard University Asia Center,2014

[中国肖像画、中国絵画関連]

- ・佐藤武敏「唐宋時代における絹織物の規格（曾我部博士・愛宕博士頌寿記念東洋史学特集号）」『集刊東洋学』（31）,中国文史哲研究会,pp.40-67,1974-6
- ・于非闇著，服部匡延訳注解「中国画顔料の研究-1-」『金沢美術工芸大学学報』（26）,金沢美術工芸大学,pp.55-64,1982
- ・渡辺明義「中国画の素地とその加工をめぐる二三の検討」『MUSEUM』（380）,東京国立博物館,pp.12-22,1982-11
- ・于非闇著,服部匡延訳注解「中国画顔料の研究-2-」『金沢美術工芸大学学報』（27）,金沢美術工芸大学,pp.55-65,1983
- ・于非闇著,服部匡延訳注解「中国画顔料の研究-3-」『金沢美術工芸大学学報』（28）,金沢美術工芸大学,pp.61-72,1984
- ・于非闇著,服部匡延訳注解「中国画顔料の研究-4-」『金沢美術工芸大学学報』（29）,金沢美術工芸大学, pp.65-70,1985
- ・于非闇著,服部匡延訳注解「中国画顔料の研究-5-」『金沢美術工芸大学学報』（30）,金沢美術工芸大学,pp.69-82,1986
- ・于非闇著,服部匡延訳注解「中国画顔料の研究-6 完-」『金沢美術工芸大学学報』（31）,金沢美術工芸大学, pp.75-87,1987
- ・小林宏光「中国人物版画試論(II) 丁皋編嘉慶版「芥子園画伝・四集」考」『実践女子大美術学美術史学』（3）,実践美学美術史学会,pp.53-69,1988-3
- ・海老根聰郎「宋元時代禅宗人物画の研究（水墨画と頂相）」『鹿島美術財団年報』（8）,鹿島美術財団,pp.287-290,1990
- ・西上実「黄檗画像の源流 曾鯨一派の頂相制作について」『国際交流美術史研究会第12回シンポジウム 東洋美術における写実』国際交流美術史研究会,pp.54-63,1994-3
- ・思嘉『論唐五代宋元の画僧及其对絵画史之貢献』『新美術』1995 年第2号,中国美術学院,pp.54-60,1995-5
- ・海老根聰郎「海蔵院蔵虎関師鍊像」『國華』（1218）,國華社,pp.24-29,1997-4
- ・単国強「肖像画歴史概述」『故宮博物院刊』（2）,故宮博物院,pp.59-72,1997-5
- ・小川陽一「明清の肖像画と人相術 明清小説研究の一環として」『東北大学中国語学文学論集』（4）,東北大学中国文学研究会, pp.49-62,1999-11
- ・海老根聰郎「泰和の蕭氏-ある傳神一家」『國華』（1255）,國華社, pp.30-37,2000-5
- ・海老根聰郎「王驛・倪瓚筆楊竹西小像図卷」『國華』（1255）, 國華社,pp.37-39,2000-5
- ・西上実「柯雨窓贊策彦周良像」『國華』（1255）,國華社,pp.39-42,2000-5

- ・伊藤大輔「元人名賢四像圖卷」『國華』(1255),國華社, pp.45-47, 2000-5
- ・趙善美「朝鮮王朝時代肖像画の類型及び社会的機能」『美術研究』(374), 東京文化財研究所, pp.233-256, 2002-2
- ・巖雅美「宋元時代の頂相に関する二三の問題」『京都美学美術史学』(3), 京都美学美術史学研究会, pp.95-129, 2004
- ・海老根聰郎「水墨人物画一朽をめぐって」『世界美術大全集東洋編 6 南宋・金』小学館, pp.141-148, 2004-4
- ・海老根聰郎「頂相管窺－成立をめぐって」『講座日本美術史 4,造形の場』東京大学出版会, pp.125-150, 2005-9
- ・井手誠之輔「頂相における像主の表象－見心来復像の場合」『仏教芸術』(282), 仏教芸術学会, pp.13-33, 2005-9
- ・海老根聰郎「頂相瑣談-造形主体をめぐって」『大和文華』(115), 大和文華館, pp.1-9, 2006-8
- ・杉本欣久, 竹浪遠「黒川古文化研究所所蔵の日本・中国絵画の画絹について」『古文化研究』(8), 黒川古文化研究所, pp.86-115, 2008
- ・伊藤幸司「日明交流と肖像画賛」『寧波の美術と海域交流』東アジア美術文化交流研究会編, 中国書店, pp.163-185, 2009-9
- ・李秀美「조선 후기 초상화 초본(草本)의 유형과 그 표현기법 Types and Techniques of the Late Joseon Portrait Drawings」미술사학(24). 한국미술사교육학회, pp.323-353, 2010
- ・早川泰弘, 吉田直人, 佐野千絵, 三浦定俊「琉球絵画および関連作品の彩色材料調査」首里城研究会, 『首里城研究』No.12, pp.38-52, 首里城公園友の会, 2010-3
- ・三浦定俊「中国絵画に用いられている彩色材料」首里城研究会, 『首里城研究』No.12, pp.59-60, 首里城公園友の会, 2010-3
- ・植松瑞希「デジタルマイクロスコープによる大和文華館所蔵宋代絵画画絹の観察」『大和文華』(125), 大和文華館, pp.29-44, 2013-3
- ・錦織亮介「黄檗肖像画と中国民間肖像画」(『黄檗－京都宇治・萬福寺の名宝と禅の新風－』展図録, 九州国立博物館, pp.31-27, 2011-3
- ・長谷川端「虎関師鍊と高師直・河津氏明」『中京大学文学部紀要』(41), 中京大学学術研究会, pp.43-48, 2006
- ・樋口智之「衣文線でたどる東福寺の肖像画の系譜」『論集・東洋日本美術史と現場 見つめる・守る・伝える』『論集・東洋日本美術史と現場』編集委員会, 竹林舎, pp.85-98, 2012-5

- ・雁野佳世子「尚育王御後絵の復元模写製作を終えて」首里城研究会、『首里城研究』No.15,pp.6-19,首里城公園友の会,2013-3
- ・李宜蓁「入明使節の肖像-妙智院藏《策彦周良像》之研究」藝術史研究所博碩士論文,臺灣大學藝術史研究所,2013-4
- ・殷曉蕾「兩宋画僧画風嬗変之考略」『美苑』,2013年第6号,魯迅美術学院,pp.57-61,2013-12
- ・李娟「王繹《写像秘訣》版本考釈及相關意義」『数位時尚(新視覚芸術)』2014年第1号,江蘇省廣播電視總台,数位時尚雜誌社,pp.66-68,2014-2
- ・石井恭子「李迪筆 国宝「紅白芙蓉図」についての研究」東京藝術大学博士論文,2014-3
- ・冉竹桜「古代紅色顔料的研制」『美術教育研究』2015年第5号,2015-03-15
- ・黎冰穎「元代王繹人物肖像画及其理論研究」『美術界』2018年第5号,広西文学芸術聯合会,pp.84-85,2018-5
- ・平川信幸「琉球の肖像画の研究」沖縄県立芸術大学博士論文,2019-3
- ・郝玉墨氏「近代日本画の美人画における胡粉を活かした賦彩表現—鐫木清方筆《妓女像》の想定復元模写を通して—」東京藝術大学博士論文,2020-3

#### [日本の肖像画、紙形関連]

- ・谷信一「室町時代に於ける肖像画の制作過程(上)」『國華』47(5),國華社,pp.129-133,1937
- ・谷信一「室町時代に於ける肖像画の制作過程(下)」『國華』47(6),國華社,pp.159-162,1937
- ・森克己「唐本頂相とその画稿」,『画説』第20号,東京美術研究所,1938
- ・谷信一「肖像画の制作過程」,『室町時代美術史論』,東京堂,pp.207-227,1942
- ・白畑よし「藤原遠頼像考」『美術研究』(157),東京文化財研究所,pp.22-34,1950-12
- ・森克己「唐本頂相とその画稿—仏照禅師の頂相について—」,『日宋文化交流の諸問題』,刀江書院,pp.233-242,1950
- ・白畑よし「鎌倉期の肖像画について—後鳥羽天皇像を中心として」『MUSEUM』(28),東京国立博物館, pp.7-9,1953-7
- ・佐和隆研「日本に於ける高僧像の形式」『仏教芸術』(23),仏教芸術学会,pp.37-48,1954-12
- ・谷信一「実隆像の紙形—土佐光信考補遺—」『美術史』(17),美術史学会,1955-10
- ・松下降章「一休和尚の画像」『MUSEUM』(53),東京国立博物館,pp.9-13,1955-8
- ・衛藤駿「一休宗純の画像」『大和文華』(41),大和文華館,pp.1-9,1964-8
- ・平田寛「木画師小考」『仏教芸術』(66),仏教芸術学会, pp.35-46,1967-12
- ・米倉迪夫「藤原信実考」『美術研究』(305),東京文化財研究所, pp.20-31,1976-3

- ・平田寛「絵様と紙形」『國華』(1015),國華社,pp.5-11,1978
- ・後藤耕二「粉本を巡る断章」『尾形家絵画資料』目録編,福岡県立美術館,西日本文化協会,pp.586-596,1986-3
- ・相沢正彦「蜷川親元像紙形について－土佐光信関係の肖像画資料」『MUSEUM』(444),東京国立博物館,pp.4-10,1988-3
- ・内田啓一「紙形に関する一考察」『MUSEUM』(491),東京国立博物館,pp.16-26,1992-2
- ・マリエス・グレービル「家業としての絵画制作-信実とその後継者の描いた肖像画」Marybeth Graybill 著,池田忍訳,『美術研究』(360),pp.23-40,1994-10
- ・綿谷正之「墨の文化史 概説」『奈良保育学院研究紀要』(16),白藤学園,pp.1-34,2014
- ・藤田紗樹「なよ竹物語絵巻」と似絵の関係をめぐる考察『千葉大学人文社会科学研究』(34),千葉大学大学院人文公共学府,pp.25-44,2017-3
- ・梅沢恵「対幅として制作された頂相と俗人肖像画に関する研究 妙智院本夢窓疎石像再考」『鹿島美術財団年報』(36),鹿島美術財団,pp.246-256,2018
- ・染谷香理「日本画面材関連史料翻刻集 I (江戸中期篇), II (江戸後期篇)」東京藝術大学大学院文化財保存学保存修復日本画研究室,2018-3
- ・影山純夫「吉川史料館所蔵「吉川元長像」『國華』(1478),國華社,pp.43-50,2018-12

## 図版出典

\* 図版番号のない画像は基本的に筆者によるスナップ写真を使用した。

\* 重複する図版は掲載順の早いものを記載した。

### 第1章

- 図1 京都国立博物館より高精細画像を借用した。
- 図2 『元画全集』第4巻2冊, 浙江大學中國古代書畫研究中心編, 浙江大學出版社, 2012-12
- 図3 ポストン美術館画像データベース  
<https://collections.mfa.org/objects/29071/the-thirteen-emperors>
- 図4 『宋画全集』第7巻第1冊, 浙江大學中國古代書畫研究中心編, 浙江大學出版社, 2008.11
- 図5 『禅 心をかたちに 臨濟禅師一一五〇年白隠禅 師二五〇年遠諱記念』京都国立博物館, 東京国立博物館, 日本經濟新聞社, 2016-4
- 図6 『京都五山禅の文化展 足利義満六百年御忌記念』東京国立博物館, 九州国立博物館, 日本經濟新聞社, 2007-7
- 図7 『京都五山禅の文化展 足利義満六百年御忌記念』東京国立博物館, 九州国立博物館, 日本經濟新聞社, 2007-7
- 図8 『*Gesichter Chinas*』Ruitenbeek, Imhof Verlag, 2017-11
- 図9 『*Gesichter Chinas*』Ruitenbeek, Imhof Verlag, 2017-11
- 図10 錦織亮介『黄檗禅林の絵画』中央公論美術出版, 2006-5
- 図11 『探幽3兄弟展 狩野探幽・尚信・安信』佐々木英理子, 野田麻美企画・編集, 板橋区立美術館, 読売新聞社, 美術館連絡協議会, 群馬県立近代美術館, 2014-2
- 図12 『京都五山禅の文化展 足利義満六百年御忌記念』東京国立博物館, 九州国立博物館, 日本經濟新聞社, 2007-7
- 図13 東京大学 SHIPS Image Viewer  
<https://clioimg.hi.u-tokyo.ac.jp/viewer/report/view/idata/000/0480/3/00000003>
- 図14 『室町時代の肖像画』奈良国立博物館編, 奈良国立博物館, 2000
- 図15 榊原吉郎, 松尾芳樹『土佐家の肖像粉本 像と影』京都書院, 1998-4
- 図16 榊原吉郎, 松尾芳樹『土佐家の肖像粉本 像と影』京都書院, 1998-4
- 図17 川上潤『武家の肖像(日本の美術, No.385)』至文堂, 1998-6
- 図18 影山純夫「吉川史料館所蔵「吉川元長像」『國華』(1478), 國華社, p43-50, 2018-12
- 図19 『京都五山禅の文化展 足利義満六百年御忌記念』東京国立博物館, 九州国立博物館, 日本經濟新聞社, 2007-7
- 図20 今泉淑夫, 早苗憲生編著「本覚国師虎関師鍊禅 師」東福寺派海蔵院, 1995-6

- 図21 『聖地寧波 日本仏教 1300 年の源流 すべてはここからやって来た』奈良国立博物館編,奈良国立博物館,2009-7
- 図22 伊藤大輔「元人名賢四像圖卷」『國華』(1255),國華社, p.45-47, 2000-5
- 図23 『Gesichter Chinas』Ruitenbeek,Imhof Verlag,2017-11
- 図24 『Gesichter Chinas』Ruitenbeek,Imhof Verlag,2017-11
- 図25 石谷風『徽州容像藝術』安徽美術出版社,2001-1
- 図26 黄永松『中國民間肖像畫』漢聲雜誌社,漢聲雜誌 63 期-64 期,1994-3,1994-4
- 図27 『Gesichter Chinas』Ruitenbeek,Imhof Verlag,2017-11
- 図28 『大徳寺伝来五百羅漢図』奈良国立博物館,東京文化財研究所,思文閣出版,2014-5
- 図29 石谷風『徽州容像藝術』安徽美術出版社,2001-1
- 図30 『尾形家絵画資料』福岡県立美術館,西日本文化協会, 1986-3
- 図31 『尾形家絵画資料』福岡県立美術館,西日本文化協会, 1986-3
- 図32 『尾形家絵画資料』福岡県立美術館,西日本文化協会, 1986-3
- 図33 浙江省博物収藏品データベース  
<http://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/829zonghepingtaiexhibit/829zonghepingtaiexhibit>
- 図34 全体画像:『Gesichter Chinas』Ruitenbeek,Imhof Verlag,2017-11、  
 頭部拡大画像:故宮博物院画像データベース  
<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228452.html>
- 図35 『宋画全集』第 7 卷第 3 冊,浙江大學中國古代書畫研究中心編,浙江大學出版社, 2008.11
- 図36 『元画全集』第 4 卷第 2 冊, 浙江大學中國古代書畫研究中心編,浙江大學出版社,2012-12
- 図37 『朝鮮時代 肖像画 III』韓国書画遺物図録第 17 集,韓国国立中央博物館,2009
- 図40 『朝鮮時代 肖像画 I』韓国書画遺物図録第 15 集,韓国国立中央博物館,2007
- 図41 국가문화유산포털,Korea National Heritage Online  
<http://www.heritage.go.kr/heri/cul/imgHeritage.do?ccimId=1618064&ccbaKdcd=12&ccbaAsno=14950000&ccbaCtcd=34>

## 第 2 章

- 図48 『肖像画の魅力 歴史を見つめた眼差し 平成 23 年度特別展』茨城県立歴史館編,茨城県立歴史館,2012-2
- 図49 禅 心をかたちに 臨濟禅師一一五〇年白隠禅師二五〇年遠諱記念』京都国立博物館,東京国立博物館,日本経済新聞社,2016-4
- 図50 『蘭千山館書画 絵画』二玄社編,二玄社,1978-1
- 図51 『宋元中国絵画展』本間美術館,山形県教育委員会, 1979-10

- 図75 『京都五山禅の文化展 足利義満六百年御忌記念』東京国立博物館,九州国立博物館,日本経済新聞社,2007-7
- 図76 『京都五山禅の文化展 足利義満六百年御忌記念』東京国立博物館,九州国立博物館,日本経済新聞社,2007-7
- 図95 『朝鮮時代 肖像画Ⅱ』韓国書画遺物図録第16集,韓国国立中央博物館,2008
- 図97 Helmut Brinker 「*Ch'an Portraits in a Landscape*」*Archives of Asian Art*,Vol. 27 (1973/1974), Published By: Duke University Press, pp.8-29,1973
- 図98 『禅 心をかたちに 臨濟禅師一一五〇年白隠禅師二五〇年遠諱記念』京都国立博物館,東京国立博物館,日本経済新聞社,2016-4
- 図99 『大徳寺伝来五百羅漢図』奈良国立博物館,東京文化財研究所,思文閣出版,2014-5
- 第3章
- 図100 『日本最初の禅寺 博多聖福寺 栄西禅師八百年大遠諱記念特別展』福岡市博物館編,日本最初の禅寺 博多・聖福寺展実行委員会,2013-4
- 図101 『鎌倉の頂相画』鎌倉国宝館図録第32集,三浦勝男編集,鎌倉市教育委員会,鎌倉国宝館,1991-3-15
- 図103 川口市立文化財センター,川口の文化財  
[https://www.kawaguchi-bunkazai.jp/center/bunkazai/CulturalProps/bunkazai\\_012.html](https://www.kawaguchi-bunkazai.jp/center/bunkazai/CulturalProps/bunkazai_012.html),
- 図104 『日本最初の禅寺 博多聖福寺 栄西禅師八百年大遠諱記念特別展』福岡市博物館編,日本最初の禅寺 博多・聖福寺展実行委員会,2013-4
- 図105 『秘蔵日本美術大観(6)ギメ美術館』平山郁夫,小林忠編著,講談社,1994-8
- 図106 Natasha Heller 「*Illusory Abiding The Cultural Construction of the Chan Monk Zhongfeng Mingben*」*Harvard East Asian Monographs*,Harvard University Asia Center,2014