

李迪筆国宝「紅白芙蓉図」についての研究

石井恭子（東京藝術大学大学院）

本研究は東京国立博物館蔵李迪筆国宝「紅白芙蓉図」について、絵画材料と画面形態及び表具形態の二面から光を当て、新たな知見を示した。23年度には絵画材料について、25年度には画面形態及び表具形態について研究した。

研究方法

23年度 研究題目「古典絵画における絵具としての有機染料の使用方法」

- ①対象作品に有機染料がどのように使用されているか、調査・検証する。
- ②有機染料を原料とする絵具について調査する。

25年度 研究題目「李迪筆国宝「紅白芙蓉図」についての研究」

- ③調査から得られた情報を基に損傷地図を作成し、作品の画面形態及び表具形態について考察する。
- ④考察に基づいた想定復元模写を制作し検証する。

研究概要

研究対象作品は、東京国立博物館蔵李迪筆国宝「紅白芙蓉図」（二幅）（以下「紅白芙蓉図」、ピンク色の花を描いた幅を「紅芙蓉図」、白色の花を描いた幅を「白芙蓉図」と表記する）である。中国・南宋時代の慶元3年（1197年）に宮廷画家である李迪によって描かれた花卉画で、それぞれ紙大の画面に白色、ピンク色の芙蓉の花が2輪ずつ描かれている。繊細な筆致と鮮やかな彩色による表現は、美しく情趣に溢れしており、高く評価されている。各幅左上に「慶元丁巳歲李迪画」の落款が記されており、李迪の制作年代のわかる基準作とされている。

①従来から、本作品の絵画材料には、臘脂や藍などの有機染料を原料とする絵具（染料絵具）の使用が指摘されていた。筆者は平成23、24年度に東京国立博物館学生ボランティアの活動として本作品を熟覧及び科学調査（高精細デジタル撮影、蛍光X線分析、透過X線撮影、赤外線撮影、紫外線撮影）を実施した。

調査結果の概略は以下の通りである。

使用箇所	推測される絵具（顔料／染料）
花弁部分（紅芙蓉図）	鉛白／臘脂
花弁部分（紅芙蓉図一部）	鉛白、水銀朱／臘脂

花弁部分（白芙蓉図）	鉛白
花弁部分（白芙蓉図一部）	鉛白、白緑／（※藤黄）
葉部分	緑青／藍、藤黄
裏葉部分	白緑
茎	白緑
茎（色線部分）	白緑／臙脂
背景部分	（顔料絵具は検出されなかった）

※他の箇所の白緑より黄味が強いため、使用した可能性が考えられる。

科学調査の結果から、絵画材料のうち顔料部分が特定された。さらに熟観調査と併せて、顔料にはない色調が認められることから、染料絵具の使用が推測された。判明した絵具の種類は概ね従来の指摘通りであったが、「紅芙蓉図」の花のごく一部にあるピンク色の濃い箇所からは、水銀朱の使用が推測された箇所もあった。臙脂と水銀朱は同じ赤系統の絵具であるが、色味や質感は異なるものである。一部分に水銀朱を使用することで、それぞれの赤い絵具だけでは表現できない色味を作っているものと推測できる。

このように、処々に顔料絵具と染料絵具を併用することで、より幅広く複雑な色調を得ていることがわかった。この調査によって、東洋絵画における顔料絵具と染料絵具の併用の事例を確認することができた。その他にも茎の色線や葉の色味など、花部分以外の箇所も染料絵具を使用することで、二幅の描写に変化をつけている。先行研究において本作品の主題は、醉芙蓉の時間の経過に伴う状態の変化を描いた作品であると考えられている。（鈴木忍「李迪筆紅白芙蓉図の時間表現についての一考察」『美術史』58号 2009年）染料絵具は、本作品の繊細で写実的な表現描写に欠かせないものであったと考えられる。

②原材料の発色をそのまま活かす顔料絵具と違い、染料絵具は原材料から色素を抽出して絵具を製造するため、製造方法や内容物による発色の差が大きい。特に藍は同じ名称であっても様々な色味の藍の絵具が存在することから、筆者は染料絵具の原材料と製法に基づく発色の違いに着目し、伝統的な製造方法から得られる藍について調査した。その結果、藍の色調の違いは、藍（インジゴ）の中に含まれるインジゴピンクやインジゴプラウンなどの色素の割合によって変わることがわかった。これらの違いは、

藍の種類や染色方法、染色技術によって変わることがわかった。

さらに、染色用の有機染料を絵具として使用する場合について考察し、茶味などの濁りの少ない藍色を抽出する方法を試みた。その



図1 様々な藍（左端が抽出還元法によるもの）

結果、藍染めの布からインジゴを取り出す、抽出還元法が最も青味の澄んだものが得られた。(図1)しかし、塗布面を日光に暴露したところ、他の藍に比べて早く変色することがわかった。



図2 損傷地図(右:白芙蓉図、左:紅芙蓉図)

ル撮影と透過X線撮影で得られた画像から、損傷地図を作成した。損傷地図は文化財の修理の際に作成される、損傷の位置を地図に表したものである。(図2)

本作品の損傷を観察すると、各幅の画面全体に横折れ、垂直方法の2本の損傷、不定形の欠損があることがわかった。中でも垂直方向2本の損傷は掛幅の構造上珍しく、さらに2本の間隔が等しいことが特筆できる。筆者はこの損傷の原因が画面形態及び表具形態に起因するものと推測し、損傷地図をもとに本作品の制作時から表具されるまでの経緯を読み解くことで、本作品の元来の形態について考察を進めた。

それにより、制作当初の「紅白芙蓉図」は現状よりも画面が大きく、少なくとも描いている時点では一繋がりの絵絹であった可能性が示された。本作品に見られる特徴的な損傷が起こりうる条件を満たす表具形態としては、巻子装が考えられた。さらに、本作品の絵絹が横遣いであることから経糸に着目し、二図の経糸の損傷が一致する位置で「紅芙蓉図」と「白芙蓉図」を繋げると、現状の二図の上下の位置にずれが生じるもの、二図の関係性がより自然に見えることが明らかになった。これらを総合することで、制作時の画面は、現状よりも画面が大きく、二図が繋がった状態であったことが考えられた。制作した絵を表具する段階で二図が分断され、単票紙として表具されたか、繋がったまま表具されたのか判断が難しいが、二図に見られる構成や主題の関係性を考慮し、元来は一繋がりの絵絹に描かれた巻子装の作品であったとする仮説を立てた。

④本研究では「紅白芙蓉図」が時間の経過を主題の一つとし、巻子装に仕立てられた場合、画面形態及び表具形態が作品の主題にどのような効果を与えるのか、想定復元模写の制作を通して仮説の検証を試みた。

制作した想定復元模写は、損傷地図に基づいた位置関係で画面を構成した。描いた花は、時間の経過を主題とする関連作品や模写、醉芙蓉のスケッチを基盤として作画し、醉芙蓉の花が一日のうちに白からピンク、赤へと変化する様子を、右から左への巻子を鑑賞する際の視線の動きと重ねて展開させた。さらに、葉や蒴果のつき方は初秋から晩秋への季節の移ろいに合わせた様子を展開させた。その結果、巻子装になることで、「紅白芙蓉図」に表現されている時間の経過という作品の主題が、画面形態と表具形態の双方から円滑に感じ取れるものになることを示した。また、構図についても、損傷のパターンに沿って二図を配置することで、現状の形式的なものから、二図の間に自然な呼吸の感じられる情趣のあるものへと変化することを示した。(図3)

これらの検証によって、巻子装から掛軸装への改装の可能性と、それに伴う日本における本作品

の受容のあり方が明らかになった。

表具形態については、従来では冊頁の一頁から掛幅装に改装されたと考えられてきたが、卷子装や、現状よりも大きな单表紙であった痕跡の発見により、現状の形態になるまでに複数の表具形態を経ていた可能性が示された。少なくとも、元来は現状より画面の大きな卷子装であったと考えると、現状の大きさまで画面が切り詰められたことになる。日本において中国絵画の画面が切り詰められた作例は他にもあることから、切り詰めた理由は他の作例と同様に、茶掛けとして鑑賞するためであったと考えられる。卷子と掛幅では鑑賞形態が異なるため、表具の改装は作品の受容と、それに伴う鑑賞形態の変化を端的に表しているといえる。さらに、本作品を受容した人々にとって、改装されたことでさらに価値のある唐絵として位置づけられていたと推測できる。その半面、想定復元模写で示したような卷子装の作品であった場合、左右どちらに配するか分かりにくい現状の掛幅装に改装されたことで、花卉画としての美しい描写は受容されたものの、細やかな時間経過の主題は鑑賞しにくいものになったと推測した。また、二色の花の対幅ともとれる画面形態と表具形態になったことで、時間経過の表現はより分かりにくいものになったと考えられる。

形態の変化は現状の名称にも影響していると考えられる。現在の指定名称「紅白芙蓉図」がいつ命名されたのか定かではないが、文献資料から、東京国立博物館に収蔵される前後のことであったと推測できる。それ以前の資料では本作品の名称について、監査状と添状に「一木芙蓉図」、「芙蓉之絵」という現状とは異なる名称が記されており、元々は芙蓉の絵としてのみ認識され伝世していたことが推測できる。現在の名称では「紅白」という慶賀な意味を持つ言葉が付加されており、醉芙蓉としての特殊な作品の主題が分かりにくく、反面で花卉画としての吉祥の意味が強く感じられるものになっている。本作品は付随する資料や名称からも、日本の文化の中での受容の様子を窺うことができるといえる。

さらに、本研究から落款についての新たな課題が浮かび上がった。本作品の落款は、李迪研究の上で重要な表記である。年代表記のみならず、その書体についても既に研究がなされている。しかしながら、本研究では損傷地図を通して作品の基底材である絵絹から見直すことで、現状の二図の画面の経糸に対する落款の位置にずれがあることを指摘した。この課題の解決のためには、本作品の絵絹や墨、他の李迪作品との比較、関連作品や模本、文献資料による更なる精査が必要であろう。



図3 想定復元模写



図4 染料絵具の彩色



図5 想定復元模写（部分）

所見

染料絵具の使用方法と原材料を調査することで、顔料絵具とは違った伝統絵画の技法の一端を明らかにすることが出来た。藍に関しては、製造方法によって色味が大きく異なることから、藍色という色そのものの定義について考え直させるものであった。実技的な面では、色調の触れ幅の大きさを肯定的に捉え、使い分けることができた。「紅白芙蓉図」の想定復元模写では、染料絵具の色味を調整することで花の色と葉の色の細かな違いを作り、主題の一つである時間の経過を彩色の面からも表現することができた。(図4、5)

画面形態及び表具形態については、損傷地図を通して考察を進め、本作品が元来は巻子装であった可能性を示した。損傷地図は本来、修理の際の記録に用いられるもので、損傷地図を活用した史的な研究は研究方法として画期的であり、従来の認識から大きく踏み込んだ試論を示すことができた。落款については、他の李迪作品などの調査を含めた検証が必要であると思われるが、新たな課題を提示することができた。

謝辞

本研究を行うにあたり、東京藝術大学の皆様、東京国立博物館の皆様、オーシッタイ工芸村、原田ロクゴー先生、(有)古庄染工場、森義男先生とご指導ご協力下さったすべての皆様に御礼申しあげます。

