# 郎世寧の絵画技法及び絵画様式についての研究

明慧(東京藝術大学大学院)

### 1. 郎世寧について

郎世寧(本名ジュゼッペ・カスティリオーネ Giuseppe Castiglione)は清朝宮廷画家を代表する一人であり、1688年イタリアのミラノに生まれた。1715年当時27歳のジュゼッペ・カスティリオーネはローマ・イエズス会の派遣によって、宣教のため清朝へ渡った。その後51年間、一度も母国へ戻らず、没するまで清朝の三人の皇帝に仕えた。

郎世寧の作品は東西の絵画技法を適宜に混合させたものとして高く評価されている。代表作に「百駿図」、「乾隆皇帝大閲図」等があげられる。現在台湾故宮博物院に所蔵される「百駿図」[図 1]は雍正帝の50歳の誕生日を祝して郎世寧が献上したものである。

この作品では百頭の様々な馬が、西洋の陰影表現によって立体的に描かれるのに対し、大地や松、背景の山などが東洋の描き方によって表現されている。また、画面全体に東洋の三遠法が取り入れられている。馬と牧人の様子が描かれることから、騎馬民族の生活の様子を題材にしたものと考えられる。



[図 1] 「百駿図」(巻子) 絹本着色 1728 年 94.5×776.2cm 台湾故宮博物院蔵

現在北京故宮博物院に所蔵される「乾隆皇帝大閲図」[図 2] は 1739 年に乾隆帝が八旗軍を閲兵する姿を描いたものである。皇帝の顔には正面から光がさしているのに対し、地面には影がない。地面、植物、背景の山、空の雲などが郎世寧の独自の解釈によって表されている。この作品に使われた素材と描画方法に関して、先行研究ではこのような記述がある。

「この絵の材料は中国の絵の具、絹などの材料を使っているが、画法は西洋の油絵と中国の絵画を組み合わせたものであり、郎世寧の中国における典型的な清代宮廷の盛期作品である。」<sup>1</sup>

筆者は郎世寧が同じ混合技法を駆使して描いたものとされる「乾隆皇帝朝服像」(1735) [図 3. 左] と、同じく絹本で作者不明の「康熙皇帝朝服像」[図 3. 右] を比較した。その結果、朗世寧は精密で柔軟なグラデーションを作り、画面全体の質感を統一させていることが判明した。

<sup>1</sup> 王凱『苦悩に満ちた宮廷画家―郎世寧による異文化の受容と変貌』大学教育出版 2010 年 80 頁



[図2]「乾隆皇帝大閲図」(軸) 絹本着色 1739 年 332.5×232.0cm 北京故宮博物館蔵





[図3] (左) 郎世寧筆「乾隆朝服像」(軸) 絹本着色 1735 年 271.0×142.0cm 北京故宮博物院蔵 (右) 作者不明「康熙朝服像」(軸) 絹本着色 274.7×125.6cm 北京故宮博物院蔵

# 2. 先行研究の分析

郎世寧に関する先行研究としては、王凱<sup>2</sup>と石田幹之助<sup>3</sup>の研究があげられる。王氏は主に作品の 様式と題材に視点を置き、石田氏は画家の伝記や年代考証を主とした研究を行っている。

しかし、先行研究において、郎世寧の東西絵画の混合技法に用いる素材、描画方法に関する技法研究はいまだ行われておらず、また、絵画様式に関する不明点も多く存在している。例えば、郎世寧の絵画には西洋の描法を東洋の絵画に適用した「中国画の新体絵画」<sup>4</sup>という曖昧な定義があり、その「新体」という言葉は様式の新しさを指しているのか、技法の新しさを指しているのか、また、中国画の枠に入れて相応しいのかという疑問点が多々浮かび上がる。これらの問題意識を持ちながら、筆者は本研究のテーマを「郎世寧の絵画技法及び絵画様式についての研究」と設定した。

# 3. 研究目的

本研究において二つの研究目的を設けた。

- ① 郎世寧の用いた素材や描画方法を明らかにすること。
- ② 郎世寧の絵画様式について改めて論じること。

東西の絵画を融合した郎世寧の技法は今日に伝わっておらず、本研究は失われた絵画技法の復元として美術史における重要な意義があると考えられる。

<sup>2</sup> 王凱「郎世寧の清朝宮廷での初期絵画とその活動をめぐって」『水墨藝術研究』 2008 年 王凱「郎世寧の皇帝狩猟図をめぐって」『國華』 (國華社) 1338 号 2007 年

<sup>3</sup> 石田幹之助「郎世寧小伝稿」『日本大学人文科学研究科紀要』 1959 年 石田幹之助「郎世寧伝攷略」『美術研究』(帝国美術院附属美術研究所 編) 10 号 1932 年

<sup>4</sup> 王凱「郎世寧の絵画 – 清朝宮廷における西洋人画家の絵画の内容を中心に」論文概要 早稲田大学大学院文学研究科美術史専攻博士学位申請論文 2008 年 1 頁

## 4. 修士課程を通して得られた成果

# (1) 素材と描画方法に関する調査研究

筆者は東京・銀座アスターに所蔵される郎世寧の絹本着色の作品「冬狩 木蘭図」「図4」に対して考察を行った。

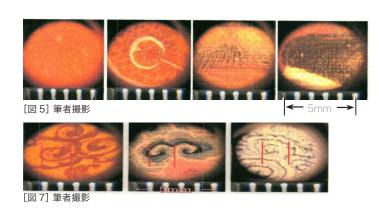
本紙は接ぎ合わせのない 6m70cm の緻密に織られた一枚の絵絹からできている。熱河の雪景色を、馬上の乾隆皇帝と香妃が、騎兵と守衛達に取り囲まれて進む様が描かれている。後ろに建ち並ぶ宮殿や遠方のテントに休む猟師達、また駱駝、鹿、猿などの動物が生息する光景が描かれ、全体の構図は台湾故宮博物院に所蔵される「百駿図」と類似する。原本には"古希天子"、"十全老人之寶"、"古香斎寶"、"乾隆御覧之寶"などの宮廷収蔵印、本紙には"海西臣郎世寧恭寫"の落款と"世"、"寧"の印が認められる。作品名は清王朝の五大通用文字である満州文字、モンゴル文字、漢文字、チベット文字、ウイグル文字でそれぞれ"冬狩木蘭圖"と記されている。

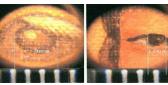


[図 4]「冬狩木蘭図(部分)」 (巻子)絹本着色 乾隆年間 76×692cm 銀座アスター蔵 筆者撮影

本紙全体は絹地に墨色で構成されており、目視観察を通して、地面の雪は絹地そのままを活かし、空の雲と山肌は墨色の濃淡によって表現されていることが分かった。さらに、人物と樹木には濃い墨も使われ、背景に対し引き立たせる表現となっていた。色料については、粒子のない藤黄、藍、赭石、臙脂の四色の染料の使用と、マイクロスコープによる拡大観察により、墨、金泥、緑青、群青、朱、鉛白などの粒子のある絵具の使用が考えられた。粒子のある絵具で描かれた部分には少々 剝落が生じているが、全体の保存状態は比較的良好であった。乾隆帝が香妃をめとった年代から 推測すると、この絵は郎世寧の晩期の作にあたる。

筆者は作品における幾つかの部分に対し、マイクロスコープを用いて 60 倍の拡大観察を行った [図 5]。香妃の右目の描写と乾隆帝が乗る馬の眼球の描写を比較したところ [図 6]、前者では約 3 mm の幅に、輪郭線や円形のハイライトをしっかり描画していることがわかり、後者では約 1.2 mm の幅に、人の瞳に見えるよう形をまとめるのに苦労した様子がうかがえた。この観察によって画家のこの時期の描画限界を知る情報を得ることができた。また、同じ観察方法によって、描画方法に対する観察を行った [図 7]。素材が異なっていても、線の太さ、造形の大きさなどに共通する特徴をみることができた。





[図 6] 筆者撮影

#### (2) 模写制作

画家の描画方法を解明するため、「冬狩木蘭図」を対象として原本と同じ素材、同じ技法を基本とした原寸大の現状模写を行った。筆者は現状模写を通して郎世寧が用いた絵画技法の中で、東西の絵画技法の混合を実技的な見地から体得し、技法の復元による解明を目指した。

原本のうち、主となる乾隆帝と香妃、随行する八人の守衛、合わせて十人の騎馬場面である縦 66.5cm×横213.0cmを模写対象部分として選択し、東京藝術大学アートイノベーションセンター の協力のもと高精細写真撮影を行った。

「冬狩木蘭図」では、鉤勒填彩、渲染法(暈し)を駆使して陰影の立体感を作り、人物の顔や馬の骨格の描写に写実性を極めている。一方、人物の手の描写には東洋の伝統的な様式が用いられ、流暢な線描に内隈取りで表現されている。また、山肌や石に皴を入れ、水面は横の線引きに淡彩を加える技法で完成している。水墨を駆使しながら暈しを適宜に用いた樹木の写実的な描写は郎世寧の絵画の大きな特徴であり、「冬狩木蘭図」と「百駿図」、「八駿図」、「嵩献英芝図」などに共通している。

筆者は原本と近い透明感や色味を出すため、染料系の絵具に墨を混ぜて彩色を施した。原本全体に青味が感じられたため、藍で人物の服装、背景の川や山石、空などの色調を統一させた。人物の顔、傘、馬などの彩色に赭石を使い、色の濃い部分に墨を混ぜて色調を整えた。原本の乾隆帝と香妃の緻密な描写を忠実に再現するため、高精細画像を参考にしながら念入りな描写を施した。香妃のマントの彩色には藍と臙脂の染料を混ぜた紫色を用いた。人物の顔や衣服部分の顔料の厚みを出すために鉛白で裏彩色を施した。原本全体の印象を合わせるため、植物染料のカリヤスで染めた肌裏紙をあてながら彩色を進めた。



[図8] 筆者による「冬狩木蘭図」現状模写





[図 9] 筆者による「冬狩木蘭図」現状模写の部分

#### (3)「冬狩木蘭図」の装潢について

現存の写真資料を参考にしたうえで、旧表装の調査を行った。正確な寸法を測り、装潢の参考とした。旧表装は包首(表紙)、天頭(見返し)、隔水(隔て)、引首(題字)、隔水、画心(本紙)、隔水、接尾(跋文)、尾紙の順に並び、上下両辺に套辺(覆輪)で仕立てられていることから中国式の巻子表具であることが分かる。玉の軸片(軸首)が存在し、別子(爪)が失われているのが現状である。包首(表紙裂)に"冬狩木蘭圖"の簽(題箋)と金糸の龍紋が刺繍され、宝尽くしの宮廷裂、御製描金銀龍紋紙に題字と跋文が書かれており、清朝宮廷式の表装であることが分かる。

旧表装と近い形式に仕立てるため、本紙の周りの小筋や包首に龍紋金襴、天頭と隔水に龍紋緞子を選び、植物染料の矢車で染めて古色をつけた。旧表装の玉の軸片を参考に白玉龍紋軸片や白玉龍紋別子を準備した。







[図 10] 現状模写「冬狩木蘭図」の表装および展示の様子

#### (4) 絵画様式に関する文献調査

郎世寧に関する文献調査を行い、先行研究におけるいくつかの疑問点が明らかとなった。例えば、「乾隆皇帝大関図」[図11]に描かれた皇帝の着用する兜にある文字については「満文模様」であるという記述があり、調査した結果「満文模様」<sup>5</sup>ではなく、チベット仏教に使われる「六字大明呪」<sup>6</sup>の梵語字体であったことが明らかになった。

また、銀座アスター蔵「冬狩木蘭図」の作品 収納袋には、「高宗純皇帝偕香妃雪猟圖」と記 されている。この調査によって、筆者は作品題 名に関する新たな情報を得ることができた。



[図 11]

<sup>5</sup> 王凱 前掲註1

<sup>6</sup> Alexander Studholme, The Origins of Om Manipadme Hum: A Study of Karandavyuha Sutra, New York, State University of New York Press, 2002

先行研究では多く、郎世寧の絵画様式 はバロック様式と中国古典絵画様式から 構成されるものとして認識されてきた。 郎世寧の絵画様式を決める重要な要素を 分析した結果、郎世寧は主に当時の社会 上層であった満州族の美意識を迎合して いたのではないかと考えられる。

満洲族は騎馬民族であり、シャーマニ ズムとチベット仏教を信仰し、ウィグル、 チベット、モンゴル、中原全土を征服し、





[図12] (左)郎世寧筆「雍正皇帝行楽図」冊 絹本着色 37.5×30.5cm 北京故宮博物院蔵 (右)郎世寧筆「雍正皇帝行楽図」冊 絹本設色 37.5×30.5cm 北京故宮博物院蔵

広い国土を持つ大清帝国を築いた。そのため、清朝の宮廷文化に多元性が現れた。

郎世寧が描いた2点の「雍正皇帝行楽図」[図 12] には、どちらも雍正帝が描かれているが、一方では古典的文人画の様式が採用され、体の輪郭は柔らかく、洒脱な雰囲気で表現されている。それに対して、もう一方ではモンゴル式の衣装を着用して肩を張り、強健さが強調されている。両者の雰囲気は大きく異なっている。画家はこの二つの異なった様式を誰よりも意識していたのではないだろうか。郎世寧の清朝の皇帝や王族を描いた作品では、後者の感覚がより著しく表現されている。

## 5.まとめ

先行研究においては、郎世寧の絵画様式に関しては主に中国古典絵画様式と西洋絵画様式の二 重構成とする説が主だった。しかし、当時の社会背景から考えると、多文化的要素の内に位置づ けなければならない。清朝宮廷文化の多様性は清朝統治層であった満州族の性格に繋がり、美意 識にも繋がると考えられる。この観点は郎世寧の研究においては重要な立脚点であり、新しい出 発点にもなるのではないかと考えられる。今後の研究では郎世寧の混合技法の再現を通じて素材 と描画方法に関する研究や作品の題材に関する文献調査などを主に展開していきたい。また、本 研究によって得られた技法原理を背景にし、絵画創作の一表現として、自作を通じて特殊な絵画 表現を検証していきたいと考える。