

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―

山口 美波（東京藝術大学大学院）

1. 研究概要

本研究は、高源寺蔵《普応国師像》（以下、高源寺本）〔図1〕ならびに選佛寺蔵《中峰和尚像》（以下、選佛寺本）〔図2〕の制作技法および下図制作技法における技法的差異を考察するとともに、画僧によって描かれた剃髪形中峰明本像の想定復元制作を行い、元代肖像画の制作技法を視覚的に提示するものである。

2. 中峰明本の頂相

宋元時代は肖像画の制作者と表現が多様化した時期である。また、中峰明本（1263～1323）の示寂から数十年後には、肖像画家の王繹（1333～?）によって、制作理論と筆墨技法を備えた肖像画の理論書である『写像秘訣』が著されており、この時代は肖像画の技法研究上重要な時期であると言える。

中峰は元代の禅林を代表する高僧である。貴顕から庶民まで幅広い層の帰依を受け、その頂相¹は画僧、職業画工、文人といった様々な画人によって制作された。このように様々な制作者が存在する中峰の頂相には、制作者によって表現技法に差異が見られる。中でも、画僧が制作したとされる高源寺本は、統一的な人物表現、画工が制作したとされる選佛寺本は、華やかな彩色が特徴とされる。

高源寺本と選佛寺本に関する現行の研究に視点を移すと、技法的差異に関する証左の不十分さが問題点として挙げられる。この問題点は、2つの要因によるものであると考えられる。

まず、両作品が基本的には伝統的な頂相の様式および技法に則っている点である。高源寺本の表現は文人画や白描画の影響が大きく、伝統的技術に基づいて描かれた選佛寺本との差異が強調されてきた。しかし、両作品が持つ共通性によって、両作品の表現の差は制作者の階層の違いに起因するとされることが多く、制作技法に関する技法的な検証は行われてこなかった。

さらに、肖像画の下図の構成方法である。礼拝や贈答といった肖像画に対する膨大な需要に応えるため、紙形（頭部の下図）²を利用した着せ替え式の下図構成方法が広く採用され、制作の効率化が図られた。先行研究においては、この下図の構成方法は、肖像画の形式化の要因の一つであるという認識にとどまっていた。しかし、下図の構成方法の研究からは、肖像画の形式化の様相だけでなく、画家の制作理念や制作環境といった、作品のより詳細な情報を得ることができると考える。

1 頂相と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たほか、記念や贈答といった目的でも制作された。頂相には遺像や列祖像といった作品も含まれる。

2 紙形とは、肖像画制作においては、写生に基づいて描かれた頭部の下図のことである。中国においても「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。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「紙形」と称して考察する。

3. 研究対象作品について

本研究では、高源寺蔵《普応国師像》と選佛寺蔵《中峰和尚像》を研究対象とした。

高源寺本は、兵庫県丹波市の高源寺に伝来する中峰明本の頂相である。作品寸法は縦 122.5cm、横 547cm の絹本着色作品である。画中には「一菴有節敬筆」の落款があり、この一菴（生没年不明）は本作品を描いた画僧とされる。

選佛寺本は、京都市の選佛寺に伝来する中峰明本の頂相である。作品寸法は縦 125.3cm、横 520cm の絹本着色作品である。現存する中峰像の中では最も威儀を正した姿で描かれており、法被は華やかな色彩で装飾されている。

両作品について、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。

調査の結果、両作品ともに鉛白が作品全体に用いられている可能性が高く、暗色部に藍が用いられているという共通点が見出された。鉛白の使用については、同時代の作品にも同じ様な事例が見られ、『写像秘訣』に記載されている、「粉」すなわち白色顔料をベースとした混色法とも一致する。両作品の彩色技法については先行研究で肉身部の裏彩色という共通点が指摘されてきたが、彩色材料と混色技法においても共通する点があると言える。



[図1] 《普応国師像》自賛 高源寺蔵
画像出典：『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,2016 年



[図2] 《中峰和尚像》自賛 選佛寺蔵
画像出典：『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,2016 年

一方で、作品の制作工程を巨視的な視点で捉えたと、大きな相違点が見られた。

まず、高源寺本は、下描き線が確認できず、絹上げの墨線をそのまま仕上げ線としていると推測される。また、着衣の白色部のように厚塗りの部分でも、描線が透けて見えるように彩色されている。さらに、支持体の絵絹は、細い線描や暈しによる表現に適した絹目が細かいものが用いられている。

このように、高源寺本の制作は、支持体の選択・線描・彩色の各工程が、墨線を表現の主体とするという一貫した構想に基づいており、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を一菴本人が手がけたと推測される。これは、自己の内面表現を志向する文人画の特性によるものであると考えられる。文人画が個人制作によるものだったことを傍証する文献資料として、元代の文人画家である李衍（1245～1320）の『竹譜』が挙げられる。『竹譜』では、「位置」「描墨」「承染」「設色」「籠套」の項目で、運筆や膠の調整といった各技法の実践的な説明がなされており、一定の絵画技術の習得を前提とする『写像秘訣』とは対照的である。高源寺本は、一人の画家が多くの制作過程を担うことで、自然な人体表現や、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表現が実現したと考える。

次に、選佛寺本においては、赤外線撮影でパーツ同士の描線の重なりを複数確認した。これは、複数の粉本を組み合わせることで大下図を制作した痕跡だと推測される。また、彩色の順番を確認するため、絵の具の重なり方を観察したところ、面部の彩色を作画の最終盤に行った可能性が高いことが判明した。これは、面部のみ専門の画人に委ねられた可能性が考えられる。これらの調査結果から、選佛寺本の制作では、線描・裏彩色・文様・顔貌表現のそれぞれを、各工程に習熟した複数人の画家が担当し、図像構成の調整に柔軟な対応をとっていたと考える。

さらに、考察の一環として、選佛寺本の制作に使用された大下図の復元を試みた [図3]。高い椅子に袈裟を掛ける形式の頂相は、多くの類例が存在し、華やかな図像として広く流布していたと考えられる。選佛寺本の大下図は、こうした図像を土台として、その上に中峰像特有の細部のディテールを加えることで制作されたと考えられる。筆者は選佛寺本の図像を精査し、頭部の紙形と小指の撚指、開いた襟だけでなく、内衣の裾や大きな沓の表現も中峰像特有のディテールであると判断した。この仮説に基づいて、大下図を作成する過程では、まず一般的な頂相の図像として、襟を閉じ、左手に小指を持ち、沓も小さい状態の体部を描き、その後、部分的に小さな白紙を貼りつけて、中



〔図3〕
選佛寺本大下図の復元制作

峰像固有の形態に描き変えていく手法を採用した。この再現作業を通じて、粉本を使用した肖像画の描き方の合理性や、粉本の重要性を再確認した。着せ替え式と称される紙形技法だが、選佛寺本に見られるように、図像を調節・修正した痕跡が随所に存在することからも、粉本を自然に組み合わせるためには、粉本の図像を損なうことなく全体像を組み立てる的確さと、自然な人体描写に関する知識が必要だと考える。

4. 剃髪形中峰像の想定復元制作

この想定復元制作は、井手誠之輔氏による、中峰像の図像共有に関する先行研究に基づく。井手氏は、中峰像の図像は蓬髪形・剃髪形に大別され、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、その後画工へ共有された可能性を指摘している。中峰自賛像の作品群では蓬髪形像と剃髪形像の顔貌表現は異なっており、別系統の紙形が存在した可能性が高い。しかし、蓬髪形像については画僧・画工による作例が現存するが、剃髪形像に関しては画僧による作例は知られていない。

そこで、中峰像の現存作例の中に、共通の図像を持つ剃髪形の作品群が存在し、その中に自賛像に基づく可能性が高い作例が含まれる点に着目した。この作品群の共通の祖本が、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「画僧の手による剃髪形中峰像」であったと仮定し、絹本著色作品として想定復元制作を行った。

(1) 図像と彩色の検討

中峰像の図像は、日本で制作されたと考えられる模本も含めると、拱手して曲杓に坐す剃髪形像が最も多い。この拱手・曲杓・剃髪形の図像をもつ中峰像の中には、自賛像の写しである可能性が指摘されている聖福寺本〔図4〕や、頭部が選佛寺本とほぼ一致する明月院本³〔図5〕が含まれている。

以上のことから、拱手・曲杓・剃髪形という図像を持つ画僧作の作品が存在したと仮定した。また、聖福寺本と明月院本を主な参考作品として図像を検討した。さらに、高源寺本の造形の特徴を観察し、図像に反映した〔図6〕。



〔図4〕《中峰国師像》聖福寺蔵
画像出典：『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、2013年



〔図5〕《中峰明本像》明月院蔵
画像出典：『鎌倉の頂相画』鎌倉市
教育委員会、鎌倉国宝館、1991年



〔図6〕聖福寺本と明月院本を
もとに構成した図像

3 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て南北朝時代に制作された作品とされる。明月院本の各部の形態は、高源寺本と選佛寺本と共通点が多く、頭部の線描は選佛寺本とほぼ一致する。

配色は中峰自賛像作品群の彩色に沿った。複数の中峰像に共通している配色はそれを採用し、配色が複数考えられる場合には、作品全体の色のバランスを考慮して判断した〔図7〕。作品全体の彩色は、他の絵の具と鉛白の混色、あるいは薄い透明色の重ね塗りによって行い、混色法は『写像秘訣』記載の方法を参照した。



〔図7〕 配色の検討

（2）制作工程

想定復元制作は下図制作におよそ1ヶ月、彩色におよそ2週間の期間を要した。

下図の推敲作業では、紙形の位置をわずかに変えただけで、改めて全身の調整をする必要があり、微調整と修正を繰り返したため、制作工程において最も多くの時間を要した〔図8、9〕。

線描作業では、高源寺本の描線が衣服の稜線をたどるように、筆をゆっくりと置くように描き進めている点を意識し、作業を行った。この作業によって、高源寺本において実直な形態描写が追求されている点が確認された。線を継ぎながら慎重に形を写し取るような運筆技法は、王繹を初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共通している。これまで、高源寺本の表現には、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指摘されてきたが、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、実直な形態描写が、結果として“画僧画”的肖像画の表現の特徴となったのだと考える。



〔図8〕 大下図の推敲作業



〔図9〕 検討中の大下図（左から草稿、線決め、白描下図）

彩色作業では、まず、調査結果に基づいて鉛白を混色した裏彩色を全体に施した。各部の彩色技法は『写像秘訣』の混色法をベースにしながら、高源寺本に近い印象になる彩色手法をとった。墨線と彩色のバランス、特に透明色と不透明色の調和に留意し、裏彩色を行う箇所であっても極力淡彩を保ち、線描表現を妨げない彩色方法を追求した。

また、元代肖像画の顔貌表現は、前後の時代に比べて淡白な印象の暈取りでありながら、微妙な立体感を感じさせる表現が特徴だと考える。この表現を目指して、ほとんど見えないほど薄く溶いた絵の具を何度も重ねることで暈取りを施した [図 10]。

5. 総括

本研究では、下図制作工程を含めた肖像画の制作技法の検討によって、画僧と画工の技法的差異の一端を明らかにすることができた。また、紙形や大下図といった肖像粉本は、本画に残らない造形過程の痕跡が確認できる重要な資料であることを再確認した。さらに、本画から大下図の形態を探ることが可能であることを実証した。また、統一性のある人体表現のためには下図制作に時間をかけた推敲を必要とすることを確認するとともに、反面的に、粉本を活用することが肖像画制作においていかに合理的であるか、ということも実感することができた。

この研究を通して、下図や紙形といった作品としては残らない工程は、作者の志向や制作環境といった、より具体的で実的な作品に関する情報を知る手がかりとなる重要な要素であることを論証した。したがって、下図や紙形といった工程に関する研究は、前近代肖像画のより実的な観点からの理解の一助になると考える。



〔図 10〕 剃髪形中峰明本像の想定復元制作

主要参考文献

田中一松「元画普応国師像」『国華』(318), 国華社, 1938 年

田中一松「中峰和尚像」, 『国華』(734), 国華社, 1953 年

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 年

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, 1989 年

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 年