

御後絵の位置づけと図像について

平川 信幸

Positioning and Iconography of Ogoe, the Royal Portraits of the Kings of Ryukyu

Nobuyuki HIRAKAWA

Ogoe or Ugui is a series of royal portraits of the Kings of Ryukyu. The portraits are estimated to be continuously produced for about 400 years, from 1470 to 1879, which is also known as the Second Shō Dynasty. Unfortunately, all of them were lost in the Battle of Okinawa, and there are only ten pictures, which were taken by Yoshitaro Kamakura before the Battle of Okinawa, left in present. However, the pictures show that Ogoe consists of the images of the King, the servants, and the tools for the ceremony. These images are similar to the ones in China. That is, the Ryukyu Kingdom had connections with the Ming Dynasty, and the Qing Dynasty in China.

This paper analyses each images of the Ogoe portraits using the pictures taken by Kamakura, and categorizes them into two groups; the one illustrated in the period of the Ming Dynasty, and the one illustrated in the period of Qing Dynasty.

It is important to analyze the meanings of the images, which are the varied in each Ogoe portraits, as tools to understand the visualized view of the Ryukyu, and its artistry.

はじめに

琉球国王の肖像画は、「御後絵」と表記され、首里の言葉で「うぐい」と発音される。御後絵を描いた絵師の家譜では「御後絵」と共に国王の肖像画を示す言

葉として「尊遺像」という語句も使われている¹。また、『球陽』では「御後絵」の代わりに「寿影」、「寿像」などの語句が使用されている²。「寿像」という語句は本来、長寿者の肖像画や、禅宗において生前に描かれた高僧の頂相を意味した。『球陽』の「寿像」・「寿影」の記述は、長寿者の条件を備えた国王の肖像画だけでなく、円覚寺御照堂で祀られている先王達の御後絵に対して「寿像」という文字を用いている。尚家関係者への聞き取りによると、七夕に、中城御殿の御書院で虫干しを兼ねて「御後絵」を展示し、晴れ着姿で参観する習慣があった。その時、敬意を示すために「御後絵御拝（うぐいうがみ）」といって最敬礼を行ったという³。この事例から、「御後絵」という語句は、口語としても用いられていることが分かる。「御後絵」の語源について真境名安興は、日本で貴人の肖像画を示す「御影」の当字ではないかと指摘している⁴。確かに御後絵の『絵』と御影の『影』の発音は、「え」と「えい」で共通性を持っている。しかし、語句全体で考えれば「うぐい」と「みえい」では発音が異なっており、真境名の説は推測の域を出ていないと思われる。

中国では皇帝像を「御容」、「神御」⁵、朝鮮では国王像を「御真」⁶等と表記しており、御後絵という語句への影響は、「御影」とともに検討が必要である。御後絵は、元来、歴代国王を祀った円覚寺御照堂の壁画として描かれていたもので⁷、恐らく、その前に位牌が置かれていたと考えられる。御後絵の語源については、描かれた目的や祀られた場所とあわせて考える必要がある。御後絵の語源には「御影」や「御容」、「御真」とは異なる、琉球における国王の肖像画の特徴が示されているのかもしれない。御後絵が祀られた御照堂では、元旦に首里城で行われる朝拝の儀式の後に、先王に焼香を行う御照堂御拝が、朝拝の儀式と同じように行われている⁸。朝拝の儀式は、18世紀、儒教や中国的な規範に基づいていたが、それ以前は琉球固有の信仰と道教などの外来の宗教が混在していた⁹。

清代の国王御後絵の衣装には龍など、国王の威厳を象徴する図像が描かれているが、冊封に際して、国王のイメージを視覚化する、衣装やそれらの装飾について儒教の儀軌に詳しい部署が画面の構成を検討しながら図案を作成していた形跡がある。久米村方「丙寅冠船之時上様御装束考帳」¹⁰には冊封儀礼に際して、儀礼のプログラムにそって、国王衣装の種類、色や装飾品について記載されている。



图1『尚門王御後繪』鎌倉芳太郎撮影、沖縄
県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵



图2『尚眞王御後繪』鎌倉芳太郎撮影、沖縄
県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵



图3『尚元王御後繪』鎌倉芳太郎撮影、沖縄
県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵

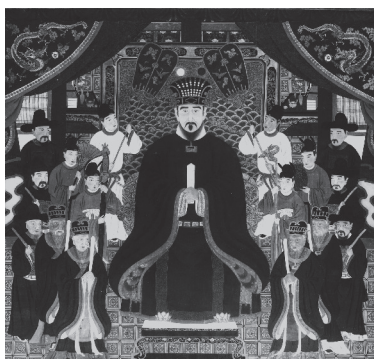


图4『尚寧王御後繪』鎌倉芳太郎撮影、沖縄
県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵



图5『尚豊王御後繪』鎌倉芳太郎撮影、沖縄
県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵

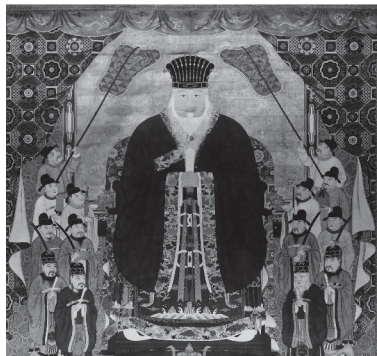


図6『尚貞王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄
県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵



図7『尚敬王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄
県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵



図8『尚穆王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄
県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵



図9『尚灑王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄
県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵



図10『尚育王御後絵』鎌倉芳太郎撮影、沖縄
県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵

また、衣装の模様についても、絵師主取次男泉川親雲上の手による図面が確認されている¹¹。国王の権威を表象する国王衣装の製作に当たっては、職人だけでなく典礼の諮問機関的な久米村が監修し、絵師がデザインを整えるなど、幾つもの組織が関わることで、王府の意向を具体化していったと推察される。御後絵の制作においても、王府の意向を反映し、その図像は、その時代、その時代の国王イメージを具現化したものと考えられる。

御後絵の図像は、大きく別れて、像主である国王、道具類、国王に供奉する家臣団から構成されている。尚真王から尚育王まで御後絵を構成する三つの要素の変化は一定の傾向があり、御後絵の描き換えに際して当代の服飾を反映した改変が行われていない。こうした、御後絵の描き換えや修復に際して、王府が図像の原本として参考にしたのが、後述の、国王の顔を記録した半身像や、御後絵の全体像が描かれた大小の巻物の控えであったと考えられる。恐らく、王府の意向の元、御後絵の図像は、過去のを継承しながら、時代ごとの国王イメージを反映し、さらに、修復においては控えに基づきながら描かれていったと考えられる。

本稿では、御後絵の図像を考察するために、鎌倉芳太郎が撮影した御後絵について、真境名安興、比嘉朝健、鎌倉芳太郎らが実際に調査を行った、当時の状況から、移動の経緯やその位置づけを確認していく。位置づけが明らかになった御後絵について、像主や設えおよび道具類、家臣団など画面の構成する図像の変化から、明代と清代の二つに分類する。さらに、二つに分類した御後絵を、画面ごとに図像を個々に抜き出していき、図像の特徴を分析していく。

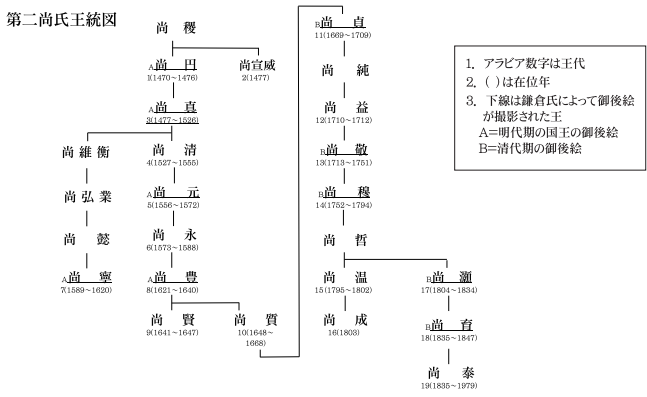
なお、明・清の身分制度の中で、龍の文様は爪の数によってその呼称が変化するが、清において龍の爪が五爪であっても皇太子以下は「蟒」とした。このことから「龍」と「蟒」の違いは、使用者の身分によるもので、そのステイタスを示す以外に、意味に大きな違いはないと考えられる¹²。以上のことから本稿では特に「蟒緞」などの固有の名称を除いて、煩雑になることを避けるため爪の数に関係なく、龍から派生した図像を「龍」とする。

1. 鎌倉芳太郎撮影の10点の御後絵について

沖縄戦で原本が失われたため、戦後の御後絵研究は、鎌倉芳太郎の撮影した10点の写真を専ら研究の対象にして行われてきた。御後絵は、豊見山和行¹³、原田禹雄¹⁴、佐藤文彦¹⁵、筆者¹⁶などによって独創的な研究が行われているが、本画や控えなどの数種類が存在している中で、鎌倉芳太郎に撮影された10点の御後絵の来歴に関する研究が行われておらず、その前提が確認されてこなかった。

以上のことから本稿では、厳密な研究を行うために、鎌倉芳太郎の撮影した御後絵について、移動の経緯や作品の位置づけを明らかにし、図像研究のための前提条件について確認していく。

鎌倉芳太郎が撮影した御後絵は『尚円王御後絵』(図1)、『尚真王御後絵』(図2)、『尚元王御後絵』(図3)、『尚寧王御後絵』(図4)、『尚豊王御後絵』(図5)、『尚貞王御後絵』(図6)、『尚敬王御後絵』(図7)、『尚穆王御後絵』(図8)、『尚灑王御後絵』(図9)、『尚育王御後絵』(図10)の10点である。この10点と王統図を比較すると、第二尚氏は王統を開いた尚円王の即位から、琉球処分後の尚泰王の退位に至るまで、19代続くのに対し、御後絵は10点しか撮影されなかったことが分かる。2代尚宣威王については、尚真王の母である、尚円王の妃宇喜也喜の謀略によって王位を追われたことが指摘されており¹⁷、王統におけるその存在が複雑な事情を擁している。そのため、御後絵は元々なかったと考えられる。19代尚泰王の御後絵は、王国崩壊後の1901年(明治34)に尚泰王が東京で死去し



ており、御後絵が描かれた形跡がない。以上のことから 19 代の内、17 代の王の御後絵があった可能性を指摘できる。鎌倉は撮影されなかった 7 点について、撮影当時、探してもらったが見つからなかったと記している¹⁸。以上のことから、もともと 17 点の御後絵が存在しており、鎌倉は確認出来た 10 点を撮影したことが分かる。

撮影された 10 点以外にも、御後絵は大小の控えなど数種類あったことが確認されており¹⁹、分析を行う御後絵について、その来歴を整理しておく必要がある。

鎌倉は当時の状況について、円覚寺での御後絵の管理が厳重であったため、住職より原本の拝観を許可されなかったと述べている。そのため、中城御殿で撮影した御後絵について、鎌倉は首里城にあった控えだと認識していた。しかし、戦前、中城御殿に伝来していた宝物の管理に関わっていた真栄平房敬は、円覚寺の御後絵は、明治の中頃には中城御殿へ移されていたと証言している²⁰。この証言より、円覚寺の御後絵はすでに中城御殿にあり、1925 年（大正 14）3 月 6 日、鎌倉が円覚寺で調査できなかったのはそのためだと考えられる。また、同年 10 月 2 日、鎌倉とは別に、真境名安興と比嘉朝健、百名朝敏が中城御殿で御後絵を調査しており、真境名は調査内容について次のように報告している²¹。

八六 御後絵について

大正十四年十月二日尚家にて御後絵を拝観す。

①尚円

②尚真 豊に候似たり。

③尚清

④尚元 顔瘠削 史に多病とあるには符号するものの如し。

⑤尚寧

⑥尚豊 特徴少し。

⑦尚賢

⑧尚質 円満、柔和の相貌あり。

⑨尚貞 白□多し、円満。

⑩尚純 黒髪蓬々異彩あり。武勇馬を好む性とよく合致す。

⑪尚敬

⑫尚哲

⑫尚穆 尚敬と相貌以たり。

⑬尚益 太子の像（鉢巻）王冠ナシ。

⑭尚温 白哲豊頬、冊使の記述の如し。

⑮尚成 尚温と克く似たり。

⑯尚灝 顔稍瘠す、頑落つ、白すう混ず、長髯なり。

⑰尚育 尚灝と能く似たり、尚泰と似ず。

一、御後絵四通あり。

一、Ⅰ軸物は見ざりき、巻物三通あり（頭部）。

Ⅱ一は等身大の如く顔面のみ能く写し服装は疎にせり皆赤色なり。

Ⅲ一は像稍小なるも全体（中には背景もあり）克く写せり。殊に立派に感ぜらる。

冠は大体三つに分れたり。

王冠、鉢巻、紗帽。

服の彩色。

香炉（金色）を前に置き椅子による像。

香炉は国王は皆台に載せ太子は地上に置けり。

椅子の後には彩色の衣服の如きものをかけたり。

Ⅳ太子（冊封を受けざる王）の鉢巻、彩色美し。

王冠は構造大体同じきも珠玉の色は異なり。えいあり余りしものは王冠の簪の如きものに折り返してかけたり。皆右方にかけたるも中には左方にかけしもあり。何か理由あるなるべし。

一、Ⅴ尚成王の幼年像²²、冠なし、衣彩美し。金らんの帯を前に蝶の如く結べり。

背景

一、供奉の重臣を描けり。皆正装衣冠せり。皆立像なり。

手に支那流の団扇の如きものを左右より奉せしあり（一對）

中山伝信録の挿絵尚敬王の像の背景に似たり。

一、中には（上代）背景供奉の臣は皆捧持せしものあり。

一、尚純公の背景には馬をあしらへり。

多髯殆んど顔面あらはれず。顔短、精悍の気眉宇に溢る。

一、最も小なる巻物は像も亦略筆、彩色同じ。

一、Ⅵ大は巾三尺許 像は大なり。

一、次も巾三尺許 像は少なり。

一、Ⅶ次は巾二尺許 像最小。

例へば尚純の多髯も一筆二筆にて太くあしらへるが如し。

一、皆特色あり。

(丸および黒丸で囲んだ数字、傍線は筆者による)

以上の記事より、国王の「御後絵」は17点、王子の「御後絵」は1点であったことが分かる。

下線部ⅡⅢⅥⅦから巻物が大小二通りあったことが分かる。

下線部ⅣⅤから王であっても冊封を受けていない王は鉢巻または無冠であることの2つを指摘することができる。

一尺 = 30.3cmから幅90.9cmの巻物が2種類、幅60.6cmの巻物が1種類、合計3種類の巻物があったことが分かる。これに鎌倉が撮影した軸物を加えると、1925年当時、中城御殿には4種類の御後絵があったことが確認できる。

また、真境名とともに御後絵を閲覧した比嘉は、閲覧した御後絵について沖縄タイムスに論考を寄稿している²³。比嘉の記事より調査の状況をまとめると、次の3点に要約できる。

(1) 七夕の虫干しを兼ねた陳列が秋分に延期されたこと。

(2) 日が高くなっていた、午後四時に遅れて訪れたために軸物の御後絵(『沖縄一千年史』像載録源本図)はすでに片付けられて見られなかったこと。

(3) 御軸物と呼ばれる御後絵は、百名朝敏氏の説によると巻物の半身像に対して全身像で周囲に臣下を取り巻き、その大きさは横七尺(231cm)、縦八尺(264cm)であったこと。

以上の鎌倉、真境名、比嘉の文章や真栄平の証言から、御後絵の所在について次のことが確認出来る。

(1) 明治の中頃に御後絵は円覚寺から中城御殿へ移管されていた。

(2) 中城御殿に保管されていた御後絵は、軸物が1種類、巻物大が2種類、巻物小が1種類、合計4種類あった。

- (3) 真境名や比嘉は軸物の御後絵を見ていない。
- (4) 巻物には 17 名の国王と 1 名の王世子の肖像がおさめられていた。
- (5) 鎌倉は一日という限られたスケジュールの中で、尚家から提供された 10 点の国王御後絵の撮影を行った。
- (6) 巻物大の 2 種類、小が 1 種類あり、中身は実物大の半身像と、背景を含めた全身像のものがあつた。軸物には、国王 17 代と国王に就任する前に死去した王世子 1 名の肖像が納められている。

(1)～(6)より、鎌倉が撮影した 10 点の御後絵は、円覚寺に奉安されていた原本である可能性が極めて高いといえる。さらに、軸物の原本以外に、歴代 17 名の国王の顔を記録した半身像と、御後絵の全体像が描かれた大小三巻の巻物の控えが残されていたことが確認出来る。

2. 御後絵の図様と区分

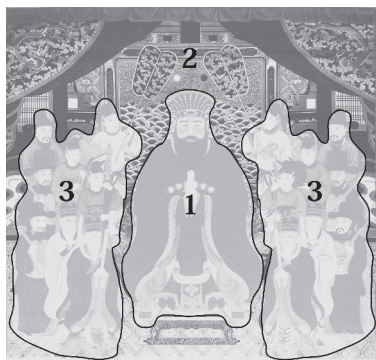


図 11 『明代期の図様構成』
『尚円王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵

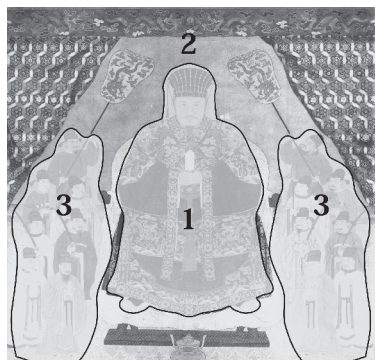


図 12 『清代期の図様構成』
『尚敬王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵

画面中央に、正面を向いた国王を、周りの家臣像よりも一際大きく配した構図は、御後絵の特徴の一つといえる。また、像主である国王と共に様々な持物をもった家臣団、多様な加飾が施された道具類や設えなど、幾つもの図像から構成されているのも御後絵の特徴となっている。

『尚真王御後絵』から『尚育王御後絵』までの 10 点に描かれた図像を像主であ

る国王像を中心に、人物や道具類、設えなどの図像を抜き出し、分類すると、表1、2のとおりになる。さらに、表1、表2から10点の御後絵は図11、図12のとおり1. 像主である国王、2. 設えおよび道具類、3. 国王に供奉する家臣団の3つの要素から構成されていることが分かる。この3つの要素は10点の御後絵、全てに共通しているが、要素を構成する図像は御後絵ごとに模様や形などが変化しており、明代の国王の御後絵と清代の御後絵の2つに分けることが出来る。

以上のように御後絵の図像は構成する要素により2つに分けられることから、本稿では明代の国王の御後絵と清代の御後絵に分けて考察を行う。

2-1 明代の御後絵の特徴

明代の国王の御後絵は『尚円王御後絵』(図1)、『尚真王御後絵』(図2)、『尚元王御後絵』(図3)、『尚寧王御後絵』(図4)、『尚豊王御後絵』(図5)の5点となっている。制作年代について、清代の国王御後絵が『家譜』によって確認されるのに対して、明代の国王の御後絵は、文献などから確認するのが難しい。そのため、明代の国王の御後絵の制作については、時代が下る可能性も否定できない。とはいえ、図11より明代の国王の御後絵の3つの要素を構成する図像は、清の冊封を受けた国王御後絵の図像と異なっていると同時に、国王ごとに漸次変化している。このことから、明代の国王の御後絵の図像は尚真王によって王権が確立し、円覚寺内の宗廟が建立される1497年(弘二5、尚真18)から明の冊封をうけた最後の国王尚豊が死去した1641年(崇禎18、尚豊20)の間に成立したものと推察される。

① 鎌倉芳太郎撮影の明代の御後絵の衣装

明代の国王の衣装は、「明代の国王衣裳」(図13)のとおり皮弁冠、袍、方心曲領、帯、裳、蔽膝、玉佩、靴(烏)から構成されている。国王の冠である皮弁冠は、玉の列が7列で、簪が冠を貫いている。伝世の皮弁冠と比較すると、基本的な形と簪は共通しているが、玉の列が異なり、伝世の皮弁冠にある纓が御後絵には描かれていない。皮弁冠服の上着である袍はゆったりとした形で描かれ、袖も振り袖のようなものとなっている。袖口には、文様を織り出した錦のような裂が縫い付けられている。皮弁冠服の襟は左右を打ち合わせたものとなっている。国王の

(表1) 御後絵図様分析表1 (御後絵背景・国王衣装)

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		尚円王 御後絵	尚真王 御後絵	尚元王 御後絵	尚寧王 御後絵	尚豊王 御後絵	尚貞王 御後絵	尚敬王 御後絵	尚穆王 御後絵	尚瀨王 御後絵	尚育王 御後絵
像主の向き		正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面	正面
皮弁冠	玉列	7	7	7	7	7	7	7	12	14	14
	数	49	49	61	59	49	49	49	120	126	140
尚円から尚豊までの簪の形は抽象化されているが、尚貞から尚育までのものは伝世品に近い。											
玉圭		有り	有り	有り	有り	有り	有り	有り	有り	有り	有り
袍		無地	無地	無地	無地	無地	菊唐草	御蟒緞	御蟒緞	御蟒緞	御蟒緞
裳		無地	無地	無地	無地	無地	—	—	—	—	—
佩玉		有り	—	有り	有り	有り	有り	有り	有り	有り	有り
尚円から尚豊までベルト状の佩玉。尚貞から尚育まで伝世品に形態が似ている佩玉。											
膝の裝飾品		細い蔽膝	細い蔽膝	太い蔽膝	太い蔽膝	細い蔽膝	補子	補子	補子	補子	補子
方心曲領		有り	有り	有り	有り	有り	—	—	—	—	—
帯		玉帯	玉帯	玉帯	玉帯	玉帯	大帯	大帯	大帯	大帯	大帯
尚円・尚真・尚豊の側面の飾の形はハート型。尚元・尚寧の側面側面の飾は長方形。尚貞の大帯は尚敬以降のものとは比べると小振りになっている。											
靴		舄	舄	舄	舄	舄	官庫	官庫	官庫	官庫	官庫
垂飾	無文	無文	無文	無文	無文	無文	龍紋	宝珠龍紋	宝珠双龍紋	宝珠双龍紋	宝珠双龍紋
	龍紋は四爪龍。										
横幕		四爪龍文	四爪龍文	三爪龍文	三爪龍文	四爪龍文	蜀江錦	蜀江錦	蜀江錦	蜀江錦	牡丹唐草
衝立		海日月瑞雲	海日月瑞雲	海日月瑞雲	海日月瑞雲	海日月瑞雲	金雲模様	—	—	—	—
格子戸		有り	有り	有り	有り	有り	—	—	—	—	—
欄間風建具		牡丹唐草	牡丹唐草	牡丹唐草	牡丹唐草	牡丹唐草	—	—	—	—	—
尚豊の御後絵は欄間風建具の上に三段の梁有り。											
花瓶		青海波文様	青海波文様	無文	無文	青海波文様	—	—	—	—	—
		牡丹	牡丹	牡丹	菊	牡丹	—	—	—	—	—
香道具		有り	有り	有り	有り	有り	—	—	—	—	—
香道具は香炉と火道具のセット。尚元、尚寧にはさらに香合有り。											
書籍		8冊	8冊	8冊	8冊	8冊	—	—	—	—	—
左右に4冊ずつ合計8冊。											
卓		有り	有り	有り	有り	有り	—	—	—	—	—
2段の飾台。											
椅子	種類	龍頭の肘掛	龍頭の肘掛	龍頭の肘掛	龍頭の肘掛	龍頭の肘掛	龍頭の肘掛	交椅か	交椅か	交椅か	交椅か
	掛け布	格子に花卉	格子に花卉	格子に花卉	格子に花卉	格子に花卉	蜀江錦	菊唐草	菊唐草	菊唐草	菊唐草
尚円から尚貞まで台座有り。											
香炉		—	—	—	—	—	有り	有り	有り	有り	有り
尚貞の香炉のみ獅子飾の蓋に四つ足の丸い香炉。尚敬から尚育まで獅子飾の蓋に三つ足の丸い香炉											
磚の敷き方		像主に交叉	像主に交叉	像主と水平	像主に水平	像主に交叉	像主に交叉	像主に交叉	像主に交叉	像主に交叉	像主に交叉
磚の様子は花唐草。											

国王の衣装

設えおよび道具類

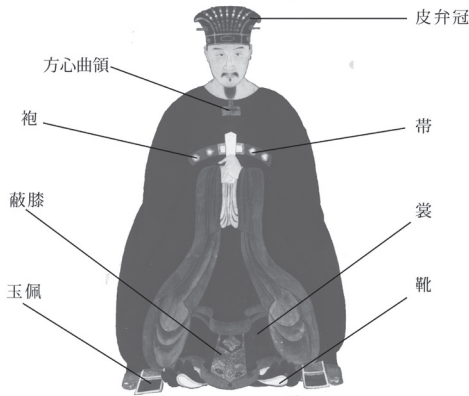


図 14 『明代期の国王衣裳』

『尚豊王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学
 附属図書・芸術資料館蔵

首には方心曲領が描かれている。方心曲領は、儀礼に際して、盛り上がらないように襟を押さえた飾りで、唐代や宋代の規定では、通天冠や遠遊冠を着用する際に皇帝が身につけた^{*24}が、明朝の衣冠制度で二品に相当する琉球国王が着用することはない。帯の形態について『尚円王御後絵』(図1)、

『尚真王御後絵』(図2)、『尚豊王御後絵』(図5)の帯はハート型の帯飾で腹部上部が締められ、『尚元王御後絵』(図3)、『尚寧王御後絵』(図4)の帯は長方形型の帯飾りとなっており下腹部で締められている。『尚円王御後絵』(図1)、『尚豊王御後絵』(図5)の膝下部分は裳の上に幅の狭い蔽膝と袍の下部分が重なり、左右に玉佩が描かれ重層的な印象を与えている。『尚真王御後絵』(図2)の蔽膝も上記2点と同じように膝下部分は裳の上に幅の狭い蔽膝と袍の下部分が重なっているが、玉佩が描かれていない。『尚元王御後絵』(図3)、『尚寧王御後絵』(図4)の膝下部分は裳の上に帯で留められた『大明会典』の規定に近い幅の広い蔽膝となっており、左右に玉佩が描かれ、上述の三点と比べるとシンプルになっている。靴は5点とも、つま先に蓮の花びらのような飾りがついた鳥となっている。鳥のつま先の飾りは、花びらのような形を基本としながら国王ごとに形態が若干異なっている。

② 鎌倉芳太郎撮影の明代の御後絵の設えおよび道具類

設えおよび道具類の図像は、「明代の設えおよび道具類図像」(図13)のとおり垂飾、横幕、衝立、格子戸、欄間風建具、御道具、椅子、磚から構成されている。上から下げられた垂飾は無地となっている。対して国王の左右を飾る横幕は横を向いた龍が配されている。横幕にあしらわれた龍の爪は『尚円王御後絵』(図1)、

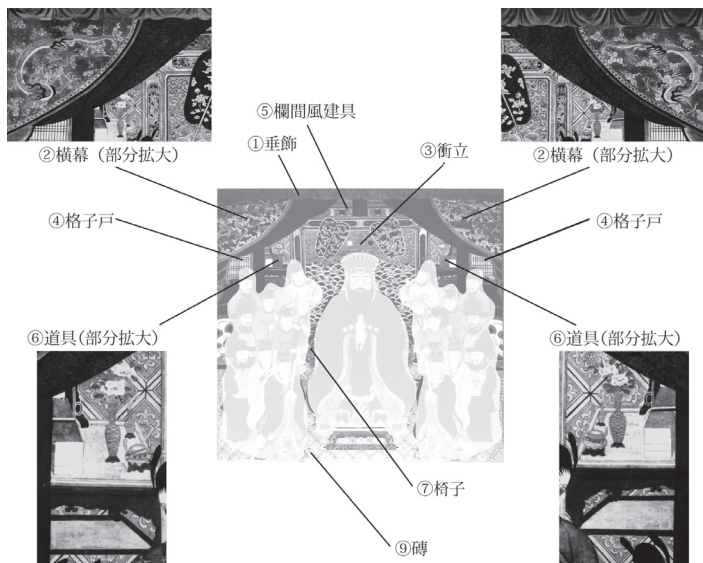


図 15 『明代期の背景図様』

『尚円王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵

『尚真王御後絵』(図2)、『尚豊王御後絵』(図5)が四爪、『尚元王御後絵』(図3)、『尚寧王御後絵』(図4)が三爪となっている。国王の背面には海日月瑞雲の衝立が配されており、国王の権威をより高めているような印象を受ける。衝立の上には浮き彫りで牡丹唐草があしらわれた欄間風の建具が描かれている。また、『尚豊王御後絵』(図5)は画面が縦長であるため、欄間風建具の上に三段の梁がある。

国王がいる空間を印象的に示すためか、左右に格子戸があり、それぞれの格子戸の背後に道具が描かれている。道具の内容は、花が生けられた花瓶、火道具と香炉からなる香道具、燭台、書籍が4冊となっている。花瓶に生けられた花は牡丹が多いが、『尚寧王御後絵』(図4)は菊となっている。香道具についても『尚元王御後絵』(図3)、『尚寧王御後絵』(図4)には円形の香合が描かれている。

国王が腰掛ける椅子は、台座が描かれ、膝掛けに龍があしらわれ、格子に花柄の布が掛けられている。また、床には花菱模様の磚が敷かれているが、磚の敷き方も国王によって異なっている。『尚円王御後絵』(図1)、『尚真王御後絵』(図2)、『尚豊王御後絵』(図5)の磚は、国王に対して交叉するように敷かれているのに対して、『尚元王御後絵』(図3)、『尚寧王御後絵』(図4)の磚は画面に対して

水平に敷かれている。

③ 鎌倉芳太郎撮影の明代の国王の御後絵の家臣団



図 16 『明代期の家臣団』
『尚円王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学
附属図書・芸術資料館蔵

日本刀を、柄を上の方に掛けるようにして持っているが、⑤は持物を持っていない。⑥～⑦の服装は幞頭を被り、常服を着用している。⑥は班劔、⑦は腰折扇子、⑧は団扇を持っている。⑧の家臣が持っている団扇は国王ごとに模様が異なっており、『尚円王御後絵』(図1)と『尚豊王御後絵』(図5)が「瑞雲に鶴」、『尚真王御後絵』(図2)が「瑞雲に牡丹」、『尚元王御後絵』(図3)と『尚寧王御後絵』(図4)が「波に劔山瑞雲に鶴」となっている。右の①～⑤、⑧は、家臣の冠、服装、持物など左と同様である。⑥、⑦の冠、衣装は左の家臣と同じだが、持物が異なっている。⑥は龍頭の杖を持ち、⑦は風呂敷を持っている。

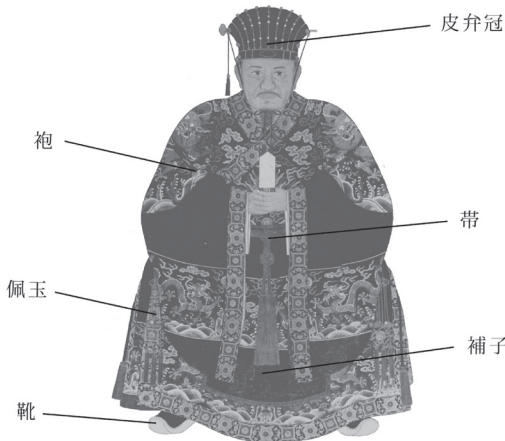
2-2 鎌倉芳太郎撮影の清代の国王御後絵について

清代の国王御後絵は『尚貞王御後絵』(図6)、『尚敬王御後絵』(図7)、『尚穆王御後絵』(図8)、『尚灑王御後絵』(図9)、『尚育王御後絵』(図10)の5点となっている。明代に引き続き、図12のとおり、清代の御後絵の図像は①国王像、②設えおよび道具類、③家臣団から構成されているが、国王の衣装、設えおよび

家臣団は「明代の家臣団」(図14)のとおり左右8名ずつ、合計16名で構成されている。家臣には画面の左の手前より①～⑧、右の手前①～⑧の番号を割り振っていく。左より①、②は七梁冠を被り、襟を打ち合わせる朝服を着用して笏を持っている。③～⑤の服装は烏紗帽を被り、丸襟の補子がある常服を着用している。③、④は鞘に入った

道具類に大きな変化が見られる。清代の国王御後絵の制作については、画家の「家譜」によって、国王の死後に描かれ、その後、御後絵が古くなると補修による彩色や描き換えが行われていたことが分かっている²⁵。補修による彩色や描きかえに際しては、1796年（嘉慶元）から大小の控えが制作されるようになっており、図像の継承が意識されていたことを伺うことが出来る²⁶。また御後絵の制作体制については、複数の画家の「家譜」からメインとなる絵師と補助をする絵師による数名で行われている事例が確認出来る²⁷。

① 鎌倉芳太郎撮影の清代の国王の衣装



御後絵の国王衣装は「清代の衣冠の図像」（図15）のとおりに皮弁冠、袍、帯、補子、佩玉、靴から構成されている。清朝期の御後絵の国王衣装は、龍が見られない「尚貞王御後絵」（図6）、龍が現れる「尚敬王御後絵」（図7）、全体に龍が配される「尚育王御後絵」（図9）と変化していく。

図17 『清代期の国王衣装』

『尚敬王御後絵』（部分）鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵

5点の御後絵の皮弁冠は基本的な形態が同じで、簪が冠を貫いている。『尚敬王御後絵』

（図7）以降の4点の御後絵には冠を頭に固定するための纓が描かれるようになる。玉の列は『尚貞王御後絵』（図6）、『尚敬王御後絵』（図7）が7列、それ以降の『尚穆王御後絵』（図8）、『尚灑王御後絵』（図9）、『尚育王御後絵』（図10）が12列と変化する。『尚穆王御後絵』（図8）、『尚灑王御後絵』（図9）、『尚育王御後絵』（図10）の3点の皮弁冠の玉の列の数は伝世する皮弁冠とほぼ同じとなっている。

清代に描かれた御後絵の皮弁服の袍はゆったりとした形で描かれ、袖も振り袖のようなものとなっている。袍の様子は『尚貞王御後絵』（図6）を除いて、龍の様子が描かれるようになっているが、模様の配置などが国王ごとに微妙に異

なっている。

『尚貞王御後絵』(図6)の袍は一見すると無文のようだが、画像を調整すると菊唐草のような文様が表れる。また、腰から裾にかけて、雷文に縁取られた剣山龍の上に、上下の二つの違い輪を潜る熨斗が配された補子が描かれている。補子は、中国の明代・清代で、身分を示すために衣装の胸や背中に付けられた徽章のようなものだが、琉球では国産の皮弁冠服の前と後につけた前掛状の装飾品についても補子と記している²⁸。襟、袖口は、袍のものと大きさと色が異なる菊唐草文様の別裂となっている。

『尚敬王御後絵』(図7)、『尚穆王御後絵』(図8)、『尚灑王御後絵』(図9)の袍の文様は、肩、袖の一部、胸元、足下に五爪の龍が配され、腰から裾にかけて雷文で縁取られた剣山龍の補子が付けられ、袖には宝珠と龍が配された龍丸文があしらわれている。襟、袖口は大柄の蜀江錦で仕立てられている。

『尚育王御後絵』(図10)の袍の文様は、『尚敬王御後絵』(図7)から『尚灑王御後絵』(図9)までと基本的に同じだが、袖一面に龍文が表され、裾の近くまで、波文様が大きく描かれているため、より荘厳な印象を与えている。襟、袖口は『尚敬王御後絵』(図7)などと同様の大柄の蜀江錦の別裂で仕立てられている。

装飾品に目を向けると、清朝期に描かれた5点の御後絵の帯は、明朝期の国王の御後絵の「玉帯」や『大明会典』に規定された「大帯」とは異なる「黄組物御帯」となっており、横に佩玉が装着されている。「黄組物御帯」は伝世のものとはほぼ同じ形で、補子を押さえるように腰の高い位置で締めている。

靴は、5点とも底の厚いつま先が反ったものを履いている。御後絵に描かれている国王の靴は、尚家伝来の「御官庫」と同様の物と考えられ、形態の描写はその特徴をよく捉えている。

清朝期の御後絵の国王衣装は『尚貞王御後絵』(図6)と『尚敬王御後絵』(図7)以降では文様により印象が異なるが、明朝期の国王の御後絵と比較すると、絵画的な加飾を加えながらも琉球での制度や実物に則して描写されている印象を受ける。

その衣装の文様には『尚敬王御後絵』(図7)以降、多くの龍が表されるようになる。龍の見られない『尚貞王御後絵』(図6)、龍の現れる『尚敬王御後絵』(図7)、全体に龍の配される『尚育王御後絵』(図10)と変化する清朝期の国王御

後絵の衣装の文様は、清朝から授与された蟒緞を独自に制作した国王衣装に絵画的表現を加えて描写した結果だと言える。

② 鎌倉芳太郎撮影の清代の御後絵の設えおよび道具類

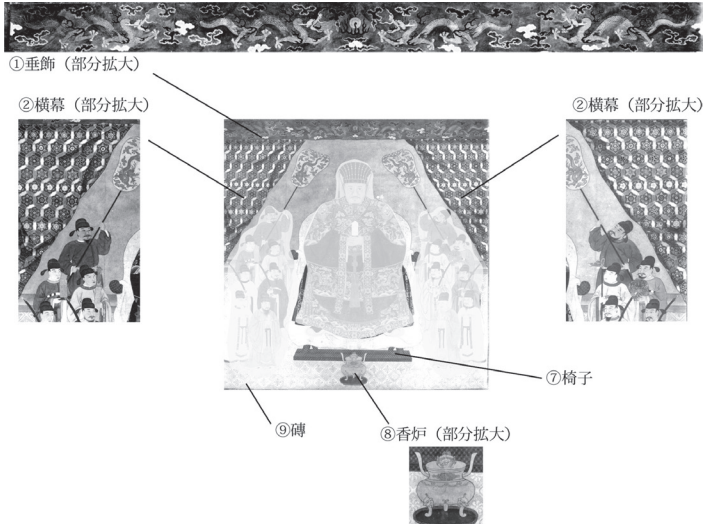


図 18 『清代期の背景図様』

『尚敬王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵

国王の背面に描かれた衝立は、『尚貞王御後絵』(図6)で背面全体を覆うように広がり、模様も海日月瑞雲から霞風の瑞雲模様になる。鎌倉芳太郎によれば、『尚貞王御後絵』の背後は「金ハク」となっており²⁹、瑞雲模様が金色に輝いていたことが分かる。金色の瑞雲模様は、『尚敬王御後絵』(図7)以降に衝立のフレームが消え、国王の背景全体に広がっていく。「清代の設えおよび道具類図像」(図16)のとおり、御後絵の図像は、垂飾、横幕、椅子、香炉から構成される。衝立は海日月瑞雲から金色の瑞雲模様へ変化し段階的に背景に吸収されていく。明代の図像で、最も特徴的であった、格子戸、欄間風建具、御道具類は衝立と同様に消えている。瑞雲模様の発生や消失する図像との関係は不明だが、『尚貞王御後絵』から、国王の前に香炉が描かれるようになる。

上から下げられた垂飾は『尚貞王御後絵』(図6)に龍文が表れ、『尚敬王御後絵』(図7)以降に宝珠龍紋となる。何れの龍文も四爪となっている。国王の左右を

飾る横幕は『尚貞王御後絵』(図6)から『尚灝王御後絵』(図9)までが大きな柄の蜀江錦、『尚育王御後絵』(図10)では牡丹唐草となっている。

清代の国王御後絵から国王の手前に、盆に載った香炉が描かれる。『尚貞王御後絵』(図6)の香炉は鼎型だが足が4本となっている。『尚敬王御後絵』(図7)以降のものは鼎型となっており、2本の足が鑑賞者に向けて描かれている。香炉の蓋は『尚貞王御後絵』(図6)から『尚育王御後絵』(図10)まで、何れも正面を向いて屈伸する獅子があしらわれている。

椅子は、「朝拝の御規式」の際に唐玻豊で国王が腰掛ける、「うちゆい御轎椅」と同じ形態となっており、菊唐草の布が掛けられている。また、明代の国王の御後絵と同じように床には花菱模様の磚が敷かれており、5点の御後絵とも国王に対して交叉するようになっている。

③ 鎌倉芳太郎撮影の清代の国王御後絵の家臣団



図19 『清代期の家臣団』

『尚敬王御後絵』(部分) 鎌倉芳太郎撮影、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵。

「清代の家臣団の図像」(図18)のとおり、左右8名より、1名ずつ削減されて、それぞれ7名で構成されるため、合計14名になっている。家臣は、明代のものと同じように画面の左の手前から①～⑧、右の手前より①～⑧と番号を割り振っていくが、明代の図像と比較しやすくするために番号⑤と⑤については図像を割り振らない。左より①、②は『尚貞王御後絵』の図像が三梁冠を被り、襟を打ち合わせる朝服を着用して笏を持っている。

『尚敬王御後絵』(図6)以降の図像が、丸襟の常服を着用して笏を持っている。清代の国王御後絵すべて、③④、⑥から⑧の服装は、烏紗帽を被り、丸襟の常服

を着用している。③、④は鞘に入った日本刀を、柄を上の方に掛けるようにして持っている。持物を持っていない家臣⑤の図像は清代では描かれていない。⑥は班劔、⑦は筒状の事物、⑧は団扇を持っている。⑦の筒状の事物については、どのようなものなのか形状しか分かっていない。⑧の家臣が持っている団扇の様子は『尚貞王御後絵』(図6)と『尚敬王御後絵』(図7)以降で様子が異なっている。『尚貞王御後絵』(図6)の様子は表が行龍、裏面が鱗紋となっている。『尚敬王御後絵』(図7)以降のものは瑞雲に行龍、裏面が鱗紋となっている。右の家臣団①、②、③、④、⑧は、冠、服装、持物など左と同様である。⑥、⑦は冠、衣装は左の家臣と同じだが、持物が異なっている。⑥は龍頭の杖を持ち、⑦は風呂敷を持っている。

まとめ

本稿では、鎌倉芳太郎に撮影された10点の御後絵の来歴と位置づけについて考察を行った。鎌倉が御後絵を調査した1925年当時、尚家には軸物が1種類、大の控えが2種類、小の控えが1種類、合計4種類あったことが分かっている。4種類のうち、1種類は円覚寺で拝観されていたものが、明治の中頃に、尚家へ移されたという証言がある。以上のことから鎌倉に撮影された10点の御後絵は円覚寺で保管されていた原本であった可能性が極めて高い。控えの内容については、撮影された10点の御後絵と同じ構図の控えが大小1軸ずつあり、それに国王の顔を記録した大の控えが1軸あった。また、王国時代、大小の控えが2セット程度、作成されている。恐らく、戦前に尚家にあった控えは、大小の控えの1セットと、もう1つのセットの内の大の控えの1本だと考えられる。

尚侯爵邸にあった4種類の御後絵の内、鎌倉芳太郎の撮影した10点の御後絵は、円覚寺の原本である可能性が極めて高いことを確認し、図像の特徴について考察を行った。図像は御後絵の画面の構成から、①国王、②設えおよび道具類、③家臣団に分けて考察を行った。考察の結果、画面を構成する図像は、明代の国王の御後絵と、清代の国王御後絵に分けることが出来た。二つに分けた図像の中で、設えおよび道具類の変化がもっとも大きい。明代の国王の御後絵は設えおよび道具類に多様なものが描かれるのに対して、清代の国王御後絵の背景は単純化される。衣裳についても、明代の国王衣裳は明の制度に由来しているが、清代の国王衣裳は清朝より授与された蟒緞から琉球独自に製作され、より国王のイメー

ジを荘厳化している。家臣団についても、明代の国王の御後絵では左右8名ずつで国王を取り囲んでいたものが、清代では左右1名ずつ減らされ、7名ずつで国王を取り囲むようになる。清代の国王御後絵で減らされた家臣は事物を持っていない。このことから、明代の国王の御後絵から清代の国王御後絵へ図像が変化する過程で、左右8名の家臣団の意味が失われたか、あるいは、変化した可能性がある。

また、(表1)、(表2)より図像を細かく見ていくと、衣裳の模様などが、清代の国王御後絵の図像は、『尚敬王御後絵』から『尚育王御後絵』まで徐々に変化していく。それに対して、明代の国王の御後絵は、衣裳の形態、家臣団の持物の模様、磚の描き方などから1『尚円王御後絵』、『尚豊御後絵』のグループ、2『尚真王御後絵』のグループ、3『尚元王御後絵』、『尚寧王御後絵』のグループの3つに別れており、時代ごとの変化になっていない。この、明代の国王の御後絵の図像の差異は、御後絵が書き換えられた時期と関係があるかもしれない。

本稿では、御後絵の図像を考察するために、御後絵ごとに図像を抜き出した。今後、御後絵研究において、その特徴である多様な図像が象徴する意味を読み解いていくことで、視覚化された第二尚氏時代における琉球の世界観と、その芸術性を理解していく上で重要な作業になると考えられる。

註

- 1 比嘉朝健「琉球歴代画家譜(上)」(美術研究所『美術研究』第45号、1935年)。比嘉朝健「琉球歴代画家譜(下)」(美術研究所『美術研究』第48号、1935年)。
- 2 球陽研究会『球陽 読み下し編』(角川書店、1974年)257・264頁。
- 3 上江洲安亨「御後絵の色彩に関する事例調査(上)～戦前の記録、証言、現存実物資料を参考として～」(首里城研究会『首里城研究』No.12、首里城公園友の会、2010年)37頁。首里城公園管理センター『首里城尚家関係者ヒアリング調査業務報告書』(海洋博覧会記念公園管理財団、2010年)51頁。
- 4 真境名安興『真境名安興全集』第3巻(琉球新報社、1993年)81頁。
- 5 朱謀壘『画史会要』巻4(国立中央図書館『四庫全書 珍本2集202』台湾商務印書館、1970年)小川裕允「北宋時代の神御殿と宋太祖・仁宋座像について」(辻惟雄『國華』第1255号、國華社、2000年)20頁。
- 6 趙善美「朝鮮王朝時代肖像画の類型及び社会的機能」(東京文化財研究所美術部『美術研究』第374号、2002年)234頁。
- 7 前掲注、球陽研究会『球陽 読み下し編』、257頁。

- 8 豊見山和行「琉球国王家年中行事 正月式之内」『浦添市立図書館紀要』（浦添市教育委員会、1990年）。61頁
- 9 豊見山和行『琉球の王権と外交』（吉川弘文館、2004年）、241頁。
- 10 久米村方「丙寅冠船之時 上様御装束帳 卷之五十一」（那覇市歴史博物館蔵）。
- 11 前掲注、鎌倉芳太郎『沖繩文化の遺宝』233頁。
- 12 宮崎市定「龍の爪は何本か」『宮崎市定全集 17』（岩波書店、1993年）。
- 13 豊見山和行「御後絵から見た琉球王権」（高良倉吉『新しい琉球史像』榕樹書林、1995年）。
- 14 原田禹雄「琉球国王の皮弁冠服」『琉球を守護する神』榕樹書林、2003年。
- 15 佐藤文彦「図像解剖学から見た御後絵—東洋の肖像画と御後絵—」（『沖繩県立芸術大学紀要』No.5、1995年3月）。佐藤文彦『御後絵』琉球国王の肖像画（民族芸術学会編『民族芸術』VOL.13、エーアンドエーパブリッシング1995年3月）。
- 16 平川信幸「『御後絵』の衣裳から見る国王イメージの考察 琉球大学国際沖繩研究所『越境する島嶼世界—第15回琉中歴史関係国際學術検討会論文集』、2016年。
- 17 伊波普猷『沖繩歴史物語』平凡社、1998年、98頁。
- 18 前掲注、鎌倉芳太郎『沖繩文化の遺宝』222頁。
- 19 前掲注、鎌倉芳太郎『沖繩文化の遺宝』。
- 20 前掲注、上江洲安亨「御後絵の色彩に関する事例調査（上）～戦前の記録、証言、現存実物資料を参考として～」37頁。
- 21 前掲注、真境名安興『真境名安興全集』第3巻、167、168頁。
- 22 尚成王は尚温の第一子で尚温が若くして死去したためわずか四歳で、1803年（嘉慶8年）に即位することになるが、治世一年で冊封されずにこの世を去る。従って御後絵も冠を被った成人像ではなく幼年像となっている。
- 23 比嘉朝健「尚侯爵家御後絵について—所謂傳神術」（『沖繩タイムス』1925年11月10日）。
- 24 前掲注、原田禹雄「琉球国王の皮弁冠服」235～236頁。
- 25 前掲注、比嘉朝健「琉球歴代画家譜（下）」573、577頁。前掲注、上江洲敏夫「御後絵（国王肖像画）について」11頁。
- 26 前掲注、比嘉朝健「琉球歴代画家譜（下）」572、571、577、578頁。前掲注、上江洲敏夫「御後絵（国王肖像画）について」11頁。
- 27 前掲注、比嘉朝健「琉球歴代画家譜（下）」569、574、576頁。前掲注、上江洲敏夫「御後絵（国王肖像画）について」11頁。
- 28 前掲注、鎌倉芳太郎『沖繩文化の遺宝』231～233頁。
鎌倉芳太郎撮影写真の中に、王府の絵師が描いた補子の図面の写真があり、その上部には「道光七年丁酉緞紗皮弁一通冠船之時御召御用として御仕立之時補子図絵師主取次男泉川筑登之書調」との記録がある（下線は筆者による）。
- 29 沖繩県立芸術大学附属研究所芸術文化部門『鎌倉芳太郎資料集（ノート篇）』第4巻雄纂篇（沖繩県立芸術大学附属研究所、2016年）312、313頁。

