

琉球畫家殷元良（座間味庸昌，1718-1767）的中國繪畫學習*

黃立芸**

摘要

本文從東亞地區文化交流的觀點出發，剖析琉球畫家殷元良（座間味庸昌，1718-1767）的幾件作品，追溯其參照的中國繪畫和學習的方式，探討其在琉球繪畫發展中具有的地位及意義。十七世紀後期開始，琉球出現了幾位以官派或個人身分親往中國學習、遊歷的宮廷畫家，如吳師虔（山口宗季，1672-1743）、弟子殷元良等人。和吳師虔留學福州地區不同，殷元良在 1752-1754 年間作為進貢使團的一員赴中，足跡從福州遠至北京。作者指出殷元良的作品主要沿襲了中國畫家孫億（1638-1712?）的畫風，更重要的是，在較為人熟知的琉球與福州地區繪畫之關係外，其作品尚透露出了和杭州地區繪畫之關聯性，為東亞地區文化交流之一例。

關鍵字：

殷元良、孫億、吳師虔、琉球繪畫、東亞繪畫史

* 本稿為中研院主題計畫「共相與殊相：十八世紀前東亞文化意象的匯聚、流傳與變異」子計畫「傳播與衍生：十七、十八世紀中國與琉球花鳥圖像的比較研究」研究成果之一部分。初稿曾於「創新與創造：明清知識建構與文化交流國際學術研討會」（2014年12月6日）宣讀，感謝評論人賴毓芝教授暨與會先進之寶貴意見。調查研究過程中，承蒙平川信幸（沖繩縣教育廳文化財課）、園原謙（沖繩縣立博物館・美術館）、山田浩世博士（琉球大學）、翁長邦子（沖繩縣立藝術大學附屬圖書館・藝術資料館）、植松瑞希（大和文華館）、王耀庭教授、劉序楓教授（中央研究院）、Prof. Gregory Smits（Pennsylvania State University）、畑靖紀（九州國立博物館）之協助，在此深致謝忱。最後，謝謝匿名審查人之指正與提點，惟文責仍歸於本人。

** 國立臺北藝術大學美術學系助理教授。E-mail: ristun@finearts.tnua.edu.tw

前言

地處中國、日本之間的琉球，在政治、經濟、文化各方面呈現出多元交會的特色。尤其琉球和明清時代的中國在外交、政治、經貿等各個面向深相聯繫，即使 1609 年薩摩藩勢力進入琉球，日本的文化也成為了知識階層學習的一部分，但是對薩摩藩及江戶幕府而言，讓琉球學習中國的知識文化是維繫與中國良好關係的重要手段。故十七世紀開始，從久米村的再興、儒家的祀典及教育到農工業生產製造技術等等，中國的知識文化為琉球統治階層和知識分子器重，十七世紀後期以來中國文化的影響力日益增強。¹

就琉球藝術的發展而言，十七世紀以來琉球藝術也呈現來自日本和中國兩方的影響。來自日本方面者，例如因應薩摩藩之勢力，琉球王府開始仿效日本的座敷飾，陳設來自中國和日本的收藏品；琉球的宮廷畫家如李基昌（崎山喜俊，1626-1687）等人被派赴薩摩藩學習，薩摩藩也曾將狩野派、秋月系還有大和繪系的日本繪畫作品賞賜琉球。² 另一方面，值得注意的是十七世紀後期開始，幾位宮廷主要畫家以官派或個人身分親往中國學習、遊歷，顯示中國繪畫是琉球畫家重要的學習對象。

這些畫家包含官派的據自謙（石嶺傳莫，1658-1703）和查秉信（上原真知，1666-1702），他們於 1683-1687 年間留學福州。據自謙弟子吳師虔（山口宗季，1672-1743），再度奉王府命令往福州留學四年（1703-1707），跟隨畫家孫億（1638-1712？）等人學習。吳師虔的弟子殷元良（座間味庸昌，1718-1767）在 1752-1754 之間作為進貢使團的一

¹ 此段期間琉球、中國和薩摩藩之間的關係和思想背景，參Gregory・Smits著，渡辺美紀譯，《琉球王国の自画像—近世沖繩思想史》（東京：ペリカン社，2011），特別是頁 36-80。感謝 Gregory Smits 教授之指教。

² 相關研究可參渡名喜明，〈近世琉球における日本文化の受容—座敷飾りといけばな—〉，《沖繩の文化—美術工芸の周辺から》（那覇：ひろぎ社，1986），頁 30-59。渡名喜明，〈資料紹介「御書院御物帳」（沖繩県立博物館蔵）「御座飾帳」（同）「御書院並南風御殿御床飾」（同）〉，《沖繩県立博物館紀要》8（1982），頁 1-40。琉球繪畫的大致發展，可參神山泰治，〈琉球の絵画 前近代の流れ〉，沖繩美術全集刊行委員会，《沖繩美術全集 絵画・書》卷 4（那覇：沖繩タイムス社，1989），頁 93-99。

員赴中國，足跡從福州至北京。殷氏弟子吳著溫（仁）（屋慶明政賀，1737-1800）則是得到王府的允許，以個人的身分於 1770-1772 年赴北京學習，未有明確師法記載，而他也是最後一位親赴中國留學的宮廷畫家。

在上述的畫家中，殷元良被譽為琉球王府的五大畫家之一，³ 他幼少善畫被召入宮並蒙賜字與印，一生未如一般繪師隸屬於工藝美術機構的貝摺奉行所而直接隸屬王府，於國王左右工作並屢獲賞賜。也曾擔任進貢使團的「大筆者」一職赴中國，可說在琉球王朝繪畫史中佔有重要而特殊的地位。雖然殷氏沒有隻字片語留下而僅有家譜記載，但觀其現存作品涵蓋山水、花鳥、人物等等，範圍廣泛。在因為戰火摧殘而留下的有限的琉球王朝時期繪畫及相關資料中，其作品的質量尤其顯得難得可貴。

就琉球繪畫發展的脈絡考慮，殷元良雖未有直接跟中國畫家學習的紀錄，但是中國繪畫已是前代琉球畫家師法的對象，殷氏本人亦屬於福州畫家孫億的再傳弟子輩。這些直接或間接的傳承關係，乃至面對中國或日本繪畫不同的風格選項的結果，如何展現在殷氏的作品中？具有甚麼樣的意義？本文將聚焦於殷元良及其畫作，探討其作品中所見的對中國繪畫的學習，在釐清其在琉球繪畫史中的地位的同時，也期望成為進一步探討東亞地區繪畫史之基礎的一部分。

一、殷元良（座間味庸昌，1718-1767）

今日對殷元良的生平的了解，主要來自《殷姓家譜》的記載。⁴ 雖然

³ 分別是自了欽可聖城間清豐、吳師虔山口宗季、殷元良座間味庸昌、向元瑚小橋川朝安、毛長禧佐渡山安健。參鎌倉芳太郎，《沖繩文化の遺宝》解說篇（東京：岩波書店，1982），頁 183-184。

⁴ 殷元良的基本史料，參比嘉朝健，〈琉球歷代画家譜 上〉，《美術研究》45（1934），頁 21-28；比嘉朝健，〈琉球歷代画家譜 下〉，《美術研究》48（1934），頁 23-34。特別是〈琉球歷代画家譜 下〉，頁 567-568。本論文依據此版本。另參川島淳・喜納大作・倉成多郎・輝広志，〈比嘉朝健「琉球歷代画家譜」の校異について（2）〉，《壺屋焼物博物館紀要》13（2012），頁 1-18。特別是頁 1-2。沖繩県立芸術大学付属研究所編集，《鎌倉芳太郎資料集（ノート編）》卷 1（美術・工芸）（那覇：沖繩県立芸術大学付属研究所，2004），頁 37-38。

簡要，但當中透露的訊息仍有助於勾勒其一生經歷，窺知畫業點滴。

雍正七年（1729）己酉閏七月十四日

庸昌十二歲蒙聖上（尚敬王）以庸昌善畫之故，召入禁中而養育焉。

先是庸昌自六七歲常好畫譜，父庸象叱曰，汝當習字何必好畫？庸昌習字之餘，亦竊便筆畫焉。及八九歲，畫筆含神，聞名鄉里，聖上召試，遂命庸昌供使令員役，且令從吳氏山口親雲上保房（吳師虔）以學畫法。庸昌諱元良，未有字，國師蔡溫公賜字曰廷器，其意云庸昌幼而善畫，似有王摩詰之風，是亦朝廷之一器也，故以廷器為字。二十八日，蒙恭聖上賜印三面。〔一中山首里、一般元良印、一廷器氏〕。⁵

從這段記載可知，殷元良自幼即展露繪畫天賦，以臨摹畫譜的方式自學。因為父親重視書法輕賤繪畫的緣故，他也開始練習書法，但私下仍持續作畫，不數年名聲傳於鄉里。十二歲時因繪畫天賦被召入宮任使令員並跟隨吳師虔學習，又獲得賢相蔡溫（1682-1762）賞識，盛讚有如中國的王維一般，賜字「廷器」。國王更賜與他「中山首里」、「殷元良印」、「廷器氏」三方印。

依據文獻，殷家屬於士族階級的里之子家，先祖曾為朝貢使團成員入明，外祖父為能書家。⁶ 由自幼可接觸到畫譜來看，家世有一定程度的文藝素養。但是，讀書習禮為當時琉球士族教育之主要目標，這很可能是其父希望他習字而非學畫的主要原因吧。入宮擔任所謂的使令員，即小侍從的工作，一邊跟隨吳師虔學習，是殷元良正式學畫的開始。吳師虔師事中國畫家孫億，孫億—吳師虔—殷元良的師承關係明確。

孫億活動於福州，在中國畫史上雖非重要畫家，但是其花鳥畫甚受琉球推崇喜愛，有不少作品傳入琉球。吳師虔一方面直接跟隨孫億學畫，一方面也透過版畫畫譜之媒介，學習了來自中國的花鳥圖像並傳回琉

⁵ 比嘉朝健，〈琉球歷代画家譜 下〉，頁 567。

⁶ 鎌倉芳太郎，〈沖繩文化の遺宝〉解說篇，頁 173-174、188。

球。⁷ 至於蔡溫評論殷元良有王摩詰之風、賜字以及國王賜印之舉，除了肯定殷元良年少便擁有不凡畫藝，深得器重以外，蔡溫本身的立場也值得留意。蔡溫為當時琉球最重要的知識分子、政治家，曾留學福州，對中國知識文化嫻熟，他以被視為文人畫始祖的王維來比擬殷元良，很有可能意味殷元良擅長中國風格的繪畫。在中國傳統畫史中，多將古風的雪景山水作品繫於王維名下，由此推測的話，此時殷氏可能也嶄露了山水畫方面的才華。

進入王府對殷元良帶來的影響，除了接受吳師虔的指導外，王府收藏的各式中日書畫文物的啟發，也值得考慮。研究指出，從薩摩勢力進入後，琉球王族士族也需具備一定程度的日本文化教養，如茶道、花道等等，亦有收藏、鑑賞中日琉書畫文物之好尚。在十七世紀的二零年代，首里城內建起了日式建築的南風御殿接待來自薩摩的役人和在藩奉行。約成立於 1789-1800 年間的《御書院御物帳》，以及記載的時間約在 1790-1793 年的《御座飾帳》中，可見日本的狩野探幽、常信、雪舟、秋月等人的繪畫；中國書畫方面的清單除了包括康、雍、乾三朝皇帝的宸翰，還有蘇軾、唐寅、趙孟頫、張瑞圖等人的墨跡、宣德御筆、顏輝、文徵明、牧溪、張路、沈宗敘（康熙時人）、王翬、孫億以及稍後將討論的活躍於順治、康熙年間的章聲等等，此外亦有相當數量之器物，洋洋可觀。⁸ 雖然清單中大部分的作品可能已經不存，難知真偽，記載成立的時間亦較殷元良活動的年代稍晚，但是由此可知王府累積有不少的書畫。真榮平房昭的研究指出，琉球為唐物進入薩摩藩、日本的重要管道之一，而獲得中國書畫的主要途徑有三：中國朝廷賞賜給琉球進貢使、來琉球的冊封使攜來貿易、以及琉球朝貢使在中國旅行途中蒐購所得。例如程順則（1663-1735）之搜求書籍及朱熹墨跡、再晚的蔡大鼎（1823-1885？）在文集中留下赴北京琉璃廠等地採買書籍、觀覽書畫的紀錄，都是著名的

⁷ 黃立芸，植松瑞希譯〈孫億とその花鳥画について—東アジア絵画史の観点から—〉，《大和文華》125（2013），頁 1-14。

⁸ 渡名喜明，〈資料紹介「御書院御物帳」（沖縄県立博物館蔵）「御座飾帳」（同）「御書院並南風御殿御床飾」（同）〉。

例子。⁹ 雖然筆者所掌握的史料當中，並無殷元良觀賞、學習特定的中國繪畫或其他視覺材料之記載，但是這些進入琉球的唐物和琉球王府的收藏，對於擴展他的視野、豐富學習來源應該有所助益。

由以下的這條記載可知，殷元良早年在宮中也曾參與石碑之摹寫和裝飾圖樣設計。

乾隆三年(1738)戊午六月六日，元良在奧御小姓役時，奉旨摹寫內間御殿御製碑字並畫鳳日於碑面(略)。聖上親見元良等姓名於碑背，俱傳不朽。此亦元良等奇遇之榮光，誠莫大焉茲。¹⁰
(下略)

殷元良二十歲時擔任奧書院的御小姓役，這是一個於國王身旁侍候的工作，奉命摹寫御字碑和畫鳳，並得留名於碑。遺憾此碑現已不存。另外，在雍正十一年（1733）、乾隆二年（1737）、乾隆三年（1747）、乾隆十一年（1746）、乾隆十六年（1751）任錢御藏御大屋子，即管理王府財政的官員等等之時，也各有蒙受賞賜之紀錄，¹¹ 顯示其備受信賴。

乾隆十七年（1752），三十四歲的殷元良奉命兼任「大筆者」一職，隨向邦鼎湧川親雲上（1712-1785）、楊大壯胡屋親雲上（約活躍於18世紀前期至中葉）為首的進貢使團赴中國。十一月自那霸啟程到福建，翌年八月起身赴京，十二月到京，十九年（1754）四月回福建，六月歸國。¹²

⁹ 對這些中國書畫文物的輸入途徑、類別的研究，參真栄平房昭，〈琉球王国に伝来した中国絵画—唐物の輸入と王権をめぐる視点〉，《沖繩文化》40.2（2006），頁60-88，特別是頁73-80。真栄平房昭，〈琉球の中国貿易と古美術品の輸入〉，《特別展 尚王家と琉球の美展》（熱海：MOA美術館，2001），頁114-118。

¹⁰ 比嘉朝健，〈琉球歴代画家譜 下〉，頁567-568。

¹¹ 比嘉朝健，〈琉球歴代画家譜 下〉，頁567-568。

¹² 此行亦記載在蔡溫等，《中山世譜》卷10，收錄於高津孝、陳捷主編，《琉球王國漢文獻集成》第5冊（上海：復旦大學出版社，1999），頁9-10以及《向姓家譜》中向邦鼎條，收於那霸市企畫部市史編集室，《那霸市史》資料篇第1卷7家譜資料3首里系（那霸：那霸市企劃部市史編集室，1982），頁185-186。楊大壯為久米村出身之通事，家譜已佚，只有零星資料散見其他史冊。感謝劉序楓教授指正並惠賜寶貴資料。亦感謝山田浩世博士之提點。

尚穆王世代

乾隆十七年壬申二月十一日，為進貢事耳目官向邦鼎湧川親雲上、楊大壯胡屋親雲上赴中華之時，奉命為北京大筆者〔此時雖當原職，交代奉勤通之命，全勤職之期〕(略)。十一月六日那霸開船到馬齒山，十四日放洋，二十二日到閩，十二月六日安插柔遠驛，翌年八月十日起身赴京，十二月九日抵京都，皇上賜物件如例。同十九年二月公務全竣出京，四月回閩，六月虎門開洋十四日歸國復命。¹³

在這一年八個月的旅程中，實際在北京停留的時間僅有約二個月，多數的時間用於往返福建和北京之間的漫長旅途，以及在福建等待入京及回國上。雖然這段簡要的記載未對行程多加著墨，但是參照《向姓家譜》中向邦鼎部分的記載，其行經的路線一如過去琉球使節的往例，亦即和學者依據《福建進京水陸路程》等旅行指南所重建者相去不遠：從福建經閩江往南平，再陸路進入浙江，利用運河航行江南的杭州、蘇州、南京，再渡過長江進入江蘇、山東、天津等，最後到達目的地北京。¹⁴ 至於殷元良此行擔任的「大筆者」一職，是隨同一起北上進京的事務官，掌理庶務。廣大的大陸、縱貫風土各異的華南和華北地區，處處迥異於島國琉球，雖然殷元良並未對此行留下隻字片語，但是這趟漫漫旅程想必讓他充滿驚奇並留下深刻的印象。身為畫家的他，在旅程中也不會放過搜集材料如畫譜和實際畫作的機會吧。

回到琉球後的殷元良，家譜記載「乾隆十九年（1754）甲戌十月六日兼本職奉命於圓覺寺奉恭畫先王尚敬（在位 1713-1751）遺像，十一月

¹³ 比嘉朝健，〈琉球歷代画家譜 下〉，頁 568。

¹⁴ 關於琉球使節進京，可參比嘉實，〈唐旅紀行—福州・杭州往還 琉球王国の朝貢使節の路程を訪ねて〉，收於中国福建省・琉球列島交渉史研究調査委員会編，《中国福建省・琉球列島交渉史の研究》（東京：第一書房，1995），頁 217-236。真栄平房昭，〈琉球使節の異国体験—中国大陆三千キロの旅〉，收於永積洋子編，《鎖国を見直す》（東京：山川出版社，1999），頁 94-112。真栄平房昭，〈琉球使節の唐旅と文化交流〉，《アジア遊学 唐物と東アジア—舶載品をめぐる文化交流史》147(2011)，頁 176-196。紙屋敦之，《東アジアのなかの琉球と薩摩藩》（東京：校倉書房，2013），頁 241-251。

朔日告成」。¹⁵二十一年（1756）擔任御書院御物當，御書院掌理國王禮賓及公事禮儀；二十三年（1758）起九年擔任御近習役，協助國王身側諸般事務；翌年昇為地頭職（座間味間切惣地頭職），封地為領主並蒙國王賞賜。三十二年（1767）過世，享年五十歲，國王和國祖母再行賞賜。¹⁶殷元良終其一生未如一般畫師隸屬於貝摺奉行所，而是直屬於王府，歷任各職，身分特殊。

二、殷元良的畫風溯源

關於殷元良的繪畫風格，最早將殷元良的作品及史料介紹給學界的比嘉朝健（1899-1945）以及鎌倉芳太郎（1898-1983），首先肯定殷氏在琉球繪畫史上重要性，並指出須注意來自中國繪畫的影響。¹⁷在林進的文章中，他認為比起吳師虔專長花鳥，殷元良總體而言更擅長中國南宗畫。《雪中雉子圖》（沖繩縣立博物館・美術館）【圖 11】模仿中國畫家之作、山水作品則來自中國南宗系統、《船中武人圖》（大和文華館）主題為三國故事中的趙雲，但是《鶉圖》（1748，大倉集古館）【圖 1】則使人想起大和繪的粟鶉圖。¹⁸平川信幸以山水圖為例，指出殷元良的《雪景山水圖》（沖繩縣立博物館・美術館）包含南北宗風格，反映了遊歷中國的經驗，同時也可能如另一件《山水圖》（1748，Linden-Museum Stuttgart, Staatliches Museum für Völkerkunde 司徒加特－林登博物館，巴登・符登堡邦國立民族學博物館）一般，使用了《芥子園畫譜》的圖樣。他並指出殷元良特殊的皴筆影響後世琉球畫家，可視為琉球的特色。¹⁹塚本麿充

¹⁵ 原畫惜已不存。近年有參照檔案照嘗試復原作品，參佐藤文彥，《遙かなる御後絵一甦る琉球絵画》（東京：作品社、2003）。比嘉朝健，〈琉球の歴代国王画像に就いて上・中・下の一・下の二〉，《国華》第46-48編（1935-1936）。

¹⁶ 比嘉朝健，〈琉球歴代画家譜 下〉，頁568。

¹⁷ 比嘉朝健，〈琉球の画家殷元良筆山水図に就いて〉，《塔影》9.2（1932），頁4-9。比嘉朝健，〈清朝御物尚侯爵家の章聲筆雪中花鳥図に就いて〉，《塔影》13.12（1937），頁26-28。鎌倉芳太郎，《沖繩文化の遺宝》解説篇，頁173-175、188-191。

¹⁸ 林進，〈近世沖繩の画家—山口宗季と座間味庸昌〉，《日本美術工芸》473（1978），頁15-24。林進，〈（附論）琉球宮廷絵師 座間味庸昌〉，《日本近世絵画の図像学—趣向と深意—》（東京：八木書店，2000），頁260-261。

¹⁹ 平川信幸，〈殷元良画「雪景山水図」に見られる技法の伝承について〉，《沖繩県立博物館・美術館紀要》3（2010），頁13-21。

在短文中，簡要指出《船中武人圖》可能參照了中國明清時期三國故事版畫插圖。²⁰ 除此之外，津波古聰等等學者也為文論及殷元良其人其作，亦屬較為介紹性質的。²¹

上述的研究中，比嘉朝健和鎌倉芳太郎在琉球藝術的研究上有奠基之功。兩氏在二十世紀早期開始的蒐集紀錄工作，保存下許多琉球王國時代藝術文化的珍貴第一手文獻和視覺材料，為日後琉球藝術文化、殷元良的相關研究建立了重要的基礎。然而，在啟發後世研究的同時，也留下了一些課題。首先，雖然指出殷元良作品的風格、主題、母題有來自於中國和日本大和繪者，但卻少進一步較細緻的分析。例如被認為圖樣來自大和繪系統的《鶉圖》，粟穗、秋草配上鶉鶉固然是大和繪系統畫家喜好的題材，但是此題材或圖樣亦可向上溯源中國宋元時期繪畫。山水作品方面，以南宗畫、北宗畫來分類是一種較為概括性的敘述。其次，中國旅行經驗對殷元良的創作是否有影響，是學者關心的另一個焦點。津波古聰和平川信幸認為殷元良的山水作品在去中國前是南宗畫風，遊歷中國後也採納了北宗畫風。但是，殷元良山水作品中有年款者相當有限，²² 這些作品間呈現出的差異，應該理解為殷元良受到中國旅行刺激後畫風產生變化，抑或是他可以掌握幾種不同的風格，仍有待更多證據和考察。鑒於此，本文希望回歸作品本身風格的析辨，以為進一步討論的基礎。以下就現存的幾件作品為例，嘗試解析殷元良的畫風。

(一) 孫億風格之傳承與轉變

《鶉圖》(1748, 大倉集古館)是現存殷元良有年款之作中最早的作

²⁰ 塚本麿充，〈研究ノート 座間味庸昌(殷元良)「船上武人図」と福建画壇〉，《大和文化館 美のたより》171(2010夏)。

²¹ 津波古聰，〈資料紹介：殷元良の絵画資料〉，《沖縄県立博物館紀要》30(2004)，頁37-42。津波古聰，〈絵画三題—殷元良・查丕烈・孫億—〉，《沖縄県立博物館紀要》11(1985)，頁35-38。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》12(2010)，頁39-52。

²² 平川信幸，〈殷元良画「雪景山水図」に見られる技法の伝承について〉，頁41之統計資料僅四件，分別為《山水圖》(1748, 司徒加特—林登博物館, 巴登·符登堡邦國立民族學博物館)、《夏景山水圖》(1750, 藏地不明)、《山水圖》(1753, 正木美術館)、《山水圖》(1754, 私人)。

品。一株結穗的粟米由畫面左邊伸出，下方有一對鶴鶉，一側身一回首，幾株小草花散布在地面。畫面最前景左下角有一較大的石頭，細草從石頭邊緣伸出，地面輪廓線由畫面左下往右上延伸到鶴鶉後方，形成了對角線式構圖，背景則一無交代。整體上水墨與設色勾勒並用，植物鳥類描繪仔細，設色淡雅，地面和畫幅左下角的石塊則以輕快的水墨畫成。林進指出土佐光起（1617-1691）的作品中有極為相似的圖樣，又根據記載琉球藏有土佐光起的「極彩色」的鶴鶉圖，故此作很有可能是殷元良學習自光起。²³ 渡久地健則著眼於分析畫中的鴨趾草等植物，並認同林進的看法。²⁴

鶴鶉搭配粟穗或者是月亮、秋草的秋草鶴鶉圖是日本傳統大和繪喜好的主題，一方面表現秋季，也蘊含名所繪、景物畫之意。土佐光起的《粟穗鶉圖屏風》（私人藏）【圖 1】，反映了他曾學習過南宋院體繪畫中的鶴鶉圖像。²⁵ 在中國繪畫中，鶴鶉和「安」諧音，並經常和枸杞、結穗組合，具有吉祥的意涵，例如南宋李安忠的《鶉圖》（根津美術館）、傳為李安忠而應為元代《竹粟に鶉雀》（宮內廳三の丸尚藏館）【圖 2】一類的作品。

殷元良《鶉圖》的鶴鶉羽毛描繪纖細，不強調粟穗的立體感，粟的葉子、穗和小草彎曲交錯，展現了平面化的趣味。不過，葉子輪廓採具有粗細變化的線描，表現出葉面的彎曲起伏；地面部分沿著坡線施以濕潤的淡墨苔點和暈染，石頭表面則運用濕潤而富濃淡變化的筆觸區分出不同的塊面，著意表現石頭多角的造形和質感，這些特徵和設色濃重的「極彩色」裝飾性風格差距較大。鶴鶉和粟穗之組合、鴨趾草等母題、甚至同樣姿態的鶴鶉亦可以在《竹粟に鶉雀圖》中見到。綜而觀之，有相當高的可能性學習自中國繪畫。

另一方面，更近而明確的和中國繪畫的關連來自孫億。家譜記載殷

²³ 林進，〈（附論）琉球宮廷繪師 座間味庸昌〉。

²⁴ 渡久地健，〈殷元良《粟鶉圖》覚書〉，《琉球大学法文学部人間科学科紀要別冊 地理歴史人類学論集》3（2012），頁 53-60。

²⁵ 大和繪系統的鶴鶉圖，參小林由紀子，〈メトロポリタン美術館所蔵「粟に小禽図屏風」をめぐる諸問題〉，《金鯨叢書》24（1997），頁 261-282。特別是頁 265-268。

元良師承吳師虔，而吳師虔是中國畫家孫億的忠實弟子。孫億在指導吳師虔之前，也指導了吳氏的老師璩自謙。雖然璩自謙的作品已經不傳，但是可以由此推知從十七世紀後半中期開始，孫億的畫風通過弟子以及再傳弟子，直接或間接地被琉球王府的畫家們傳承下來，直到十八世紀時的殷元良。

孫億的花鳥作品的特徵為物象造形較平板、圖樣化，鳥類姿態多援引自版畫，構圖也明顯有公式化的傾向，但是其描繪精細，設色繽紛甚至鉤上金彩，華麗而富有裝飾性。吳師虔的作品如《花鳥圖》(1705，私人)、《花鳥圖》(1715，大和文華館)，從其將太湖石和花鳥配置於橫幅中央、細緻的勾勒填彩、鉤描金線、鳥類的姿態等等都和孫億者十分近似，可謂忠實於孫億風格。²⁶

若舉現存的殷元良的花鳥作品，例如《花鳥圖》(沖繩縣立博物館・美術館)【圖 3】，畫梅花、茶花和竹，物象主要靠在畫幅右側，梅幹分枝呈 S 字型上下伸展，竹子和茶花分別從梅幹的前後方穿出，抽高的竹枝上停有一隻畫眉鳥。仔細觀察的話，鳥類、竹、梅花和茶花以勾勒填彩為主，線條均勻纖細，花瓣、葉片的色彩漸層細緻清淡；梅幹輪廓改以較濕潤、粗細變化大的墨筆輕快帶出，形成了對比。作品整體的色調控制得雅致清爽，植物枝幹和花朵之間呈現平面式的交疊，和簡明單純的構圖搭配，呈現平面化的美感。

在主題上，梅花、竹和茶花的組合在中國花鳥畫中有許多例子，較早者如南宋的《冬日戲嬰圖》(台北故宮)。就構圖、表現和母題而言，將物象安排於畫面一側的構圖、平面化的傾向和孫億直幅作品的特徵十分一致。例如梅幹曲折的姿態有類孫億《喜上眉梢》(1695)【圖 5】中者，但是在樹洞、樹皮質感的描繪上，殷元良不強調枝幹的扭轉、樹皮的紋路，亦無凹陷的樹洞，只施以濕潤的粗筆。殷元良畫中的畫眉鳥和孫億《四季花鳥圖卷》(1712，九州國立博物館)【圖 6】中描繪者相較，同樣採用了側身姿態、纖細均勻的筆線勾描全身外型和羽毛的手法。

²⁶ 孫億花鳥作品的討論，參黃立芸，植松瑞希譯，〈孫億とその花鳥画について—東アジア絵画史の観点から—〉，頁 2-6。

另一件殷元良描繪水邊芙蓉、柳樹、鵲鴿、水藻的作品《枯柳水禽圖》（沖繩縣立博物館・美術館）【圖 7】，亦可一窺和孫億的密切關係。畫中一節柳幹伸出了畫幅右側，分枝向上抽高後枝條垂下，在畫面上半部劃出優美的弧度。芙蓉自樹幹分岔處後方向左伸出，盛開的花朵彷彿頭重腳輕一般，花朵下方則可見淡綠色的水草，暗示下方的水面。一隻鵲鴿停在柳樹樹幹上，俯身舉尾看著下方。柳樹、芙蓉的描繪主要採用勾勒填彩方式，芙蓉花瓣由邊緣的粉紅色漸層為白色，再以白色細線勾出葉脈。葉與葉的交錯重疊處，則在邊緣留下細細的白邊以區別之。柳樹樹幹上濕潤而粗的筆觸和《花鳥圖》中的梅樹樹幹者相同。相對於此，柳葉、水草部分則採沒骨，以淡彩直接畫出。整體觀之，構圖單純，描繪上筆緻纖細，色調淡雅清新。雖然利用色彩變化來區別枝葉的向背和前後關係，但是並不明顯，更多是利用輪廓線和留白避讓的方式稍加區別，增強了平面化的效果。此種清秀、平面化的風格和前述《花鳥圖》一致。種種跡象讓人想起木村探元（1679-1767）的《三曉庵雜誌》（1762）記載殷元良的畫被獻給京都的公家近衛家，得到「おわへ取り様なる絵にて、孫億位にて可有之由」（像是染織品般的繪畫，有類孫億）²⁷之評語。可以說至殷元良的時候，孫億的花鳥風格已然定著於琉球。無論是直接以孫億的作品為範本，或是經由吳師虔間接繼承了孫億的構圖、圖樣化及平面化的作風，殷元良以孫億為基礎，並發展出更清淡柔美的個人作風。²⁸

《枯柳水禽圖》中臨水的芙蓉花配上雀鳥的圖樣組合也值得注意。類似的組合有如脫胎自孫億《四季花鳥圖卷》（1712，九州國立博物館），只是《枯柳水禽圖》將翠鳥略去而以鵲鴿代之，而正在孫億《四季花鳥圖卷》此段落下方地面可發現幾乎一模一樣的鵲鴿【圖 8】。稍早的孫億《花鳥圖屏風》（1706，德川美術館）左隻第一扇亦使用了同樣的臨水芙

²⁷ 見木村探元，《三曉庵雜誌》，收於坂崎坦編，《日本畫談大觀》中編（東京：目白書院，1917），頁 658。亦參鎌倉芳太郎，《沖繩文化の遺宝》解說篇，頁 174-175 評述末吉安恭（1886-1924）在《琉球タイムス》刊登之「琉球畫人傳」部分。

²⁸ 津波古聰認為〈枯柳水禽圖〉反映出殷元良到中國後，受到新的刺激畫風有所改變。見津波古聰，〈繪画三題—殷元良・查丕烈・孫億—〉，頁 36。然而，因為《枯柳水禽圖》和《花鳥圖》都無年款，此說法尚待考慮。

蓉和翠鳥的圖樣。向上溯源，此圖樣應可認為源於版畫如《黃氏八種畫譜 新鐫木本花鳥譜》中所收《芙蓉花四種》【圖 9】。自幼喜好畫譜的殷元良可能經由畫譜習得此圖樣，若再考慮師承關係和技法之相似性，殷元良的畫風極有可能是通過孫億一吳師虔之師承關係而來，逐漸地被吸納。

另外，在浦添市美術館收藏的一件十六到十七世紀製作的《朱漆花鳥羅錫箔繪密陀繪机》【圖 10】桌面右半，亦可發現類似的芙蓉花搭配翠鳥的圖樣，²⁹ 這件作品的圖樣很可能也來自於中國版畫畫譜。中國的畫譜在琉球的工藝製作、繪畫上扮演了重要的角色，為重要的圖像傳播和學習的媒介。

(二) 與杭州地區繪畫之關連

除了孫億一系外，《雪中雉子圖》呈現出殷元良的另一種嘗試。本作品無年款，紙本設色，白雪覆蓋的枯樹和岩石靠於畫幅左側，岩石上棲息著一對毛羽斑斕的雉雞。雄雉在前方，側姿回首轉頸理羽，長長的尾羽垂在岩石側邊。後方雌雉露出身體一半，同為側面姿態，作昂首鳴叫貌。盛開的粉紅色月季花自岩石後方和下方伸出，從左上斜向右下的地面上，幾株小草也上積滿了白雪，背景則以墨色塗滿。

比嘉朝健指出這件作品事實上是臨摹自中國畫家章聲的作品《花鳥圖》【圖 12】，章聲為杭州畫家，此《花鳥圖》為琉球國王的得自清廷的拜領品，再賞賜給殷元良。³⁰ 關於章聲的史料不多，彭蘊燦《歷代畫史彙傳》卷三十有「章聲，字子鶴，谷次子。花卉鉤勒得法，山水紹父藝」之記載，³¹ 較早的康、雍、乾時期的文獻往往將他和兄長章采一起附記於其父章谷名下。

²⁹ 從十七世紀之前琉球漆器圖案以中國風為主未見日本和風的例子，以及密陀繪技法流行於十六世紀後半到十七世紀初期兩點來考慮的話，此作品可推測為十六世紀後半到十七世紀初期薩摩侵攻之前的作品。見浦添市美術館，《館藏 琉球漆芸》（浦添市：浦添市美術館 1995），頁 34-35、210。

³⁰ 比嘉朝健，〈清朝御物尚侯爵家の章聲筆雪中花鳥図に就いて〉，頁 27。

³¹ 彭蘊燦，《歷代畫史彙傳》下（台北：遠東圖書公司，1956），頁 517。

章言在。章言在，谷，虎林人。蕭然食貧，閉門作畫，人恆重其品。子子鶴、子真，皆以畫名。同時父子兄弟皆以畫名者，惟秣陵盛氏。虎林之章，秣陵之盛，人恆並稱之。³²

章谷，字言在，仁和人。善畫山水，無師之學，非宋非元，自成一格。長子名采，字子真，雖紹父藝，別具體肥。次子名聲，字子鶴，善花卉，鈎染得法，設色鮮美，山水亦工細，父子俱名噪西冷焉。³³

章谷。子采、子聲附。

章言在，谷，虎林人。蕭然食貧，閉門作畫，人恆重其品。子子鶴、子真，皆以畫名。同時父子兄弟均以畫名者，惟秣陵盛氏。虎林之章，秣陵之盛，人恆並稱之。〔讀畫錄〕墨香按，子真，名采，言在長子。子鶴，名聲，言在次子，皆能紹父藝。³⁴

較晚的《杭州府志》統整以上諸說為「次聲，字子鶴，花卉鈎染得古法，賦色鮮麗，山水亦工」。³⁵總而言之，章氏父子為杭州人，皆以善畫聞名。父親章谷，字言在，擅長山水。兩個兒子都能繼承父親畫名，名顯一時。長子章采，字子真，擅長山水。次子即章聲，字子鶴，山水外也擅長花卉。由章聲現存作品有年款者多集中在康熙年間來判斷，³⁶他主要活躍於十七世紀中期到十八世紀初期左右的杭州地區，應為職業畫家。比嘉朝健稱殷元良摹寫的這件章聲《花鳥圖》為琉球國王得自清廷的拜領品，意即皇帝的賞賜品，但是就文獻看來，章聲並非宮廷畫家也

³² 周亮工，《讀畫錄》卷4，頁60。收於周駿富輯，《清代傳記叢刊》藝林類1（台北：明文書局，1985），總頁68。

³³ 藍瑛、謝彬同輯，《圖繪寶鑑續纂》卷2，頁36，收於于安瀾編，《畫史叢書》第4冊（上海：人民美術，1963）。

³⁴ 馮冶堂編，《國朝畫識》卷4，頁81。收於周駿富輯，《清代傳記叢刊》藝林類1（台北：明文書局，1985），總頁491-492。

³⁵ 龔嘉儔修、李榕纂，《杭州府志》（光緒24年修，民國11年鉛印本影印，台北：成文出版社，1974）卷150藝術二，頁2841。

³⁶ 如遼寧省旅順博物館藏《山水八開》（《中國古代書畫圖目》卷16，遼5-110）為1660年之作、重慶市博物館藏1668年之《幽徑策杖圖》（《中國古代書畫圖目》卷17，渝1-184）、四川大學藏1680年之《滿堂春色圖》（《中國古代書畫圖目》卷17，川2-057）、廣東省博物館藏1717年的《秋江閑眺圖》（《中國古代書畫圖目》卷13，粵1-0469）等等。

無入宮經歷，賞賜品之說根據為何並不得而知。另外值得注意的是，在完成於十八世紀後期的《御書院御物帳》中，有「章聲筆花鳥之繪並詩有ル象牙軸」(章聲筆花鳥畫，上有題詩，以象牙軸裝裱)之紀錄，³⁷ 特徵和殷元良所摹寫的章聲《花鳥圖》相符，或有可能就是這件已經佚失的作品吧。雖然《御書院御物帳》對於這件作品的來歷也無記載，目前也未見其他線索，但是，杭州為當時琉球使節朝貢旅途上的重要城市，其繁華富庶和美景如西湖，讓琉球使臣們羈留數日，留下深刻的印象乃至為之賦詩。³⁸ 杭州地區的繪畫，很有可能因此進入了琉球。

比較章聲《花鳥圖》僅存的黑白照片和殷元良的摹寫之作，就構圖、經營位置此點而論，殷元良之作可稱忠實的摹本，但是若仔細觀察，兩作的筆墨、造形表現上差異鮮明。首先，殷元良的摹寫中物象經過相當程度的簡化、單純化。例如覆雪的枝幹部分，章聲原作中可見到對樹梢複雜的曲折、細小的分枝多所描繪，並利用枝條向右下伸展的設計和垂蔓覆雪的樣子營造出積雪的沉重感。但是在殷元良的作品中，複雜的小分枝被省略或大幅簡化，積雪和樹枝之間的層次變化頓減，可以說比起表現積雪堆覆的模樣，樹幹彎曲的形狀更被重視凸顯，橫生的藤蔓甚至被整理得清晰如麻花捲，樹的整體造型變得圓弧而單純，沒有了積雪的重量感。雉雞的處理亦有類似傾向。章聲原作中的雄雉背部連接到尾部分稍有隆起，羽毛蓬鬆有量感，尾羽也一根根分開略呈扇狀。在殷元良之作中，雄雉的身形被調整成滑順的橢圓形，並更加強調羽毛的花紋之均整，有如魚鱗一般，具有平面的趣味。簡化的情況也發生在樹幹和岩石頂端相接處。章聲原作中，此處有許多不規則的大小墨點，應是表現被雪覆蓋的植物突起，殷元良則處理成較規則的倒「山」字型筆觸，在周圍的留白中顯得有些突兀。

最大的差異可說在於岩石之皴法、質感和量感的表現上。若比較兩者的岩石，殷元良省去了原作岩石立面和凹陷處大量的乾擦、類似小斧

³⁷ 渡名喜明，〈資料紹介「御書院御物帳」(沖繩県立博物館蔵)「御座飾帳」(同)「御書院並南風御殿御床飾」(同)〉，頁 18。

³⁸ 平和彦，〈近世琉球国の朝京使節—その貢道と琉球人墓地—〉，南島史学会編，《南島—その歴史と文化—》5 (1971)，頁 239-276。特別是頁 255-256。

劈皴的筆觸所製造出的粗糙質感，代之以濕潤的墨染再施以簡單的乾筆，還特別在兩塊岩石交界處凹陷的地方以及雉雞棲息的岩石右下側的輪廓，增加了許多幾何片狀的描寫，將原作中注意岩石肌理、量塊感的自然主義式的描繪，轉為平面化的造形趣味。地面的處理也不再銳意強調凹凸起伏，僅以濕潤清淡的筆線簡單表示前後關係。樹幹的描繪亦有同樣傾向，原作中濃淡墨對比激烈、線條粗細變化大的現象，在殷元良筆下各種濃淡粗細的對比都減弱，也不再強調樹幹之粗壯和扭轉，而是追求輕快明晰的筆線之美。

月季花的部分，以極為纖細清淡的筆線勾描後再以淡彩暈染出花朵、葉片，最後再鈎出葉脈，由於設色濕潤淺淡，可說是一種沒骨的手法。前述記載中提到章聲擅長花卉，可舉其《折枝花卉圖卷》（1680，天津博物館）【圖 13】為例。³⁹ 描寫四季花卉，強調枝葉花朵翻轉彎曲的姿態，色彩妍麗且向背分明，使人想起差不多同時期的惲壽平（1633-1690）及其弟子的惲派作風。⁴⁰ 然而，殷元良摹寫之作中盛開花朵的花瓣形狀皆十分近似，重視輕柔雅致的色彩而少藉此表現葉片、花瓣的向背之別，圖案化、平面化傾向極強，和惲派作品自然多變化的流麗作風有異。

依照章聲此件《花鳥圖》的主題、構圖和風格特徵來判斷，應是承繼明代呂紀系統的作品如呂紀傳派的《寒雪山雞圖》（台北故宮）而來。⁴¹ 就這點而言，可以說殷元良透過章聲學習、嘗試了呂紀系統的花鳥作品，不過在現存的殷元良花鳥作品中，尚未見到其他具有明顯呂紀系統特徵的作品。⁴² 另一方面，殷元良的種種改動，雖然可以解釋成摹寫本來容易流於物象外型、輪廓的形似，但是，從殷元良面對原作採取的單純化、平面化、圖案化手法來看，孫億風格對於殷元良處理章聲作品的闡釋手

³⁹ 天津博物館編，《天津博物館藏畫》（北京：文物出版社，2012），頁 212-213。

⁴⁰ 關於惲壽平及惲派，參邱馨賢，《惲派沒骨花鳥畫研究》（台北：國立台北藝術大學碩士論文，2002）。

⁴¹ 塚本麿充，〈研究ノート 座間味庸昌（殷元良）「船上武人図」と福建画壇〉。

⁴² 向姓家譜記載雍正六年（1728），向朝良蒙尚敬王賞賜「御掛物一幅 四明呂紀筆也」見那霸市企劃部市史編集室，《那霸市史》資料篇第 1 卷 7 家譜資料 3 首里系，頁 330-331。

法和態度上起了一定程度的作用。

章聲的山水作品和殷元良的《雪景山水圖》(沖繩縣立博物館·美術館)【圖 14】之間的關連性也值得關注。⁴³ 在十七世紀杭州地區畫壇，章谷父子為藍瑛(1585-1666)的追隨者。⁴⁴ 文獻如稍晚的李佐賢《書畫鑑影》(1871)卷二十四，記載有「章子鶴黃山雲海圖巨軸」：

絹本高八尺八吋五分，寬四尺五吋五分。著色粗筆，兼工帶寫。通幅雲氣瀾漫，左方泉流奔赴，奇峰椎立，層出不窮。右方林中朱樓高峙，雙峰插天，瀑布懸落，二人登高前行，上跨飛橋，峰巔虛亭高踞天半。題在左。黃山雲海〔隸書一行〕，丙子(1696)春日寫於鶴年堂錢唐章聲〔行書一行〕。押尾〔白文章〕章聲之印〔方印朱文〕子鶴〔方印〕。⁴⁵

文中作品山體巨大高聳，搭配浩蕩的雲氣、瀑布，頗具氣勢。此作雖然不存，但是對照現存的作品如《行旅踏雪圖》(1686，浙江省博物館)【圖 15】來看，《行旅踏雪圖》畫中群峰簇擁著高聳巨大的主峰，瀑布流水自峽谷中流瀉而下，落入最前景的山谷中。粗壯茂密的枯木寒林母題重複出現在前中後景的山巔，其大小順次遞減，除了表現出空間深度感外，尚有一種圖案般的效果。房舍夾於山間平台，渺小的旅人和牲口正通過前景小橋，映襯出山水的高遠幽深，和上述記載的風格趣旨十分接近，確實地反映出章聲的一種山水作風。追溯《行旅踏雪圖》的風格來源，其充滿量塊感的巨大山體、雪景、枯木寒林、夾於山間的建築及行旅主題是源自北宋山水，尤其近似傳范寬《雪山蕭寺圖》(台北故宮)【圖 16】一類後世定型化概念下的范寬風格作品。明末清初時，仿唐、宋、元諸

⁴³ 安里進等編輯，《琉球繪畫展—琉球王朝から近代までの絵画—》(那覇：琉球文化の杜，2009)，頁 17、98 將此畫標為 1754 年之作，不過畫上、箱書等均無年款，不知根據為何，待商榷。

⁴⁴ 明末清初江南地區畫壇狀況，可參曾布川寬，〈明末清初の江南都市絵画〉，《明清の美術》(東京：平凡社，1982)，頁 165-176。Ju-shi Chou and Claudia Brown, *The Elegant Brush: Chinese Painting Under the Qianlong Emperor, 1737-1759* (Phoenix: Phoenix Art Museum, 1985).

⁴⁵ 李佐賢，《書畫鑑影》，收於徐娟主編，《中國歷代書畫藝術論著叢編》第 36 冊(北京：中國大百科全書出版社，1997)，頁 628-629。

大師風格蔚為風氣，藍瑛正是代表之一，《行旅踏雪圖軸》也可理解為此風潮下的作品。⁴⁶

殷元良《雪景山水圖》也具備上述定型化的范寬風山水的要素。在畫面構成上，大而高聳的主山佔據後景，中景則是一突出於溪谷邊的山塊，具有量塊感的直聳山塊從前景往後景左右交錯堆聚而上，著重高遠表現。再者，由山間棧道、山谷間懸掛著細長的瀑布、重複的枯木寒林母題、包夾在山間的建築物以及沿山巒加強墨染再點上苔點、天空用淡墨暈染營造下雪天幽深的氣氛的手法，特別是樹法多類藍瑛。由此可推測殷元良很可能通過如章聲《行旅踏雪圖》一類清初藍瑛系統的作品，習得了此種風格的山水。類似的樹法亦見於殷元良的《山水圖》（1748，Linden-Museum Stuttgart, Staatliches Museum für Völkerkunde 司徒加特－林登博物館，巴登·符登堡邦國立民族學博物館）、《山水圖》（1753，正木美術館）等作品中。

結語

以上通過對殷元良的生平和幾件作品的分析，嘗試指出了殷元良學習的中國繪畫風格來源和學習方式。我們可以注意到在花鳥作品的圖樣、構圖及平面化傾向上，殷元良仍然忠實地承繼孫億的風格，以此為基調，但是將孫億的色彩濃豔、裝飾化的特徵轉化成較淡雅清爽。這顯示在當時的琉球，孫億風格可以說成為了一種傳統。另外，援引中國畫譜圖樣的現象，也是孫億－吳師虔－殷元良一脈之間的共通特色之一，殷元良的作品從花鳥、山水、乃至人物畫，都或多或少參考了中國畫譜，甚至殷氏弟子吳著溫赴北京時，也有蒐購「繪本」之舉，學者推測可能

⁴⁶ 關於藍瑛及仿古問題，參顏娟英，《藍瑛與仿古繪畫》（台北：國立故宮博物院，1980）。高居翰（James Cahill）著，王嘉驥譯，《山外山：晚明繪畫（1570-1644）》（台北：石頭出版股份有限公司，1997），頁 236-255。古原宏伸，〈古典主義の終焉—仿ということ〉，收於松濤美術館，《特別展 橋本コレクション 十八世紀の中國繪畫—乾隆時代を中心に—》（東京：渋谷区立松濤美術館，1994），頁 9-20。感謝王耀庭教授指教。

為清代最風行的《芥子園畫傳》。⁴⁷ 顯見臨仿實際的繪畫外，中國畫譜成為了琉球畫家、工藝美術取材學習的重要來源之一。由較大的東亞文化藝術交流的視點來看的話，亦有其意義。風格、圖像的傳播是東亞繪畫史中重要的課題，而殷氏的作品可視為琉球繪畫作為東亞地區圖象流通、傳播、衍生系統的一環的重要例證。

殷元良仿自章聲或杭州畫系的作品，亦別具意義。由於和福州地區的往來密切，許多知識技術、藝術皆由福州導入，又有如孫億等畫家之存在，故福建的地區性影響往往最被研究者強調。但是由殷元良對杭州畫系作品之所透露的，位於琉球使節、商旅往來的杭州地區的繪畫，可能也因此進入琉球，成為了福建孫億系統以外的學習選項。事實上，不僅止是福州，朝貢旅途所經地區和繁華的城市如杭州、蘇州等等，也是琉球商旅停留進行直接或間接貿易的地點，亦有冊封使將蘇州摺扇、繪畫當成禮品贈與琉球國王和官員之紀錄。⁴⁸ 這些地區在中琉之間的藝術文化傳播、交流互動上，是否起過什麼樣的作用，十分值得探索思考。若再進一步，學習、受容的過程又是否反映出了琉球方面特有的品味？這些課題有待日後對相關作品和文獻進行更多的考察。

⁴⁷ 比嘉朝健，〈琉球歴代画家譜 下〉，頁 569。鎌倉芳太郎，《沖繩文化の遺宝》解説篇，頁 206。

⁴⁸ 蘇杭地區對琉球的唐物交易之重要性，可參真栄平房昭，〈琉球貿易の構造と流通のネットワーク〉，收於豊見山和行編，《日本の時代史 琉球・沖繩史の世界》18（東京：吉川弘文館，2003）。特別是頁 145-147。

引用書目

文獻史料

木村探元，《三曉庵雜誌》，收於坂崎坦編，《日本畫談大觀》中編，東京：目白書院，1917。

李佐賢，《書畫鑑影》，收於徐娟主編，《中國歷代書畫藝術論著叢編》第36冊，北京：中國大百科全書出版社，1997。

那霸市企劃部市史編集室，《那霸市史》資料篇第1卷7家譜資料3首里系，那霸：那霸市企劃部市史編集室，1982。

周亮工，《讀畫錄》，收於周駿富輯，《清代傳記叢刊》藝林類1，台北：明文書局，1985。

彭蘊燦，《歷代畫史彙傳》下，台北：遠東圖書公司，1956。

馮冶堂編，《國朝畫識》，收於周駿富輯，《清代傳記叢刊》藝林類1，台北：明文書局，1985。

蔡溫等，《中山世譜》，收錄於高津孝、陳捷主編，《琉球王國漢文獻集成》第5冊，上海：復旦大學出版社，1999。

藍瑛、謝彬同輯，《圖繪寶鑑續纂》，收於于安瀾編，《畫史叢書》第4冊，上海：人民美術，1963。

龔嘉儁修、李榕纂，《杭州府志》（光緒24年修，民國11年鉛印本影印），台北：成文出版社，1974。

近人論著

グレゴリー・スミッツ著，渡辺美紀譯，《琉球王国の自画像—近世沖繩思想史》，東京：ペリカン社，2011。

小林由紀子，〈メトロポリタン美術館所蔵「栗に小禽図屏風」をめぐる諸問題〉，《金鯨叢書》24（1997），頁261-282。

川島淳・喜納大作・倉成多郎・輝広志，〈比嘉朝健「琉球歴代画家譜」の校異について（2）〉，《壺屋焼物博物館紀要》13（2012），頁1-18。

- 天津博物館編，《天津博物館藏畫》，北京：文物出版社，2012。
- 比嘉朝健，〈琉球の歴代国王画像に就いて 上・中・下の一・下の二〉，《国華》第46-48編（1935-1936）。
- 比嘉朝健，〈琉球の画家殷元良筆山水図に就いて〉，《塔影》9.2（1932），頁4-9。
- 比嘉朝健，〈琉球歴代画家譜 下〉，《美術研究》48（1934），頁23-34。
- 比嘉朝健，〈琉球歴代画家譜 上〉，《美術研究》45（1934），頁21-28。
- 比嘉朝健，〈清朝御物尚侯爵家の章聲筆雪中花鳥図に就いて〉，《塔影》13.12（1937），頁26-28。
- 比嘉実，〈唐旅紀行—福州・杭州往還 琉球王国の朝貢使節の路程を訪ねて〉，收於中国福建省・琉球列島交渉史研究調査委員会編，《中国福建省・琉球列島交渉史の研究》，東京：第一書房，1995，頁217-236。
- 古原宏伸，〈古典主義の終焉—仿ということ〉，收於松濤美術館，《特別展 橋本コレクション 十八世紀の中国絵画—乾隆時代を中心に—》，東京：渋谷区立松濤美術館，1994，頁9-20。
- 平川信幸，〈殷元良画「雪景山水図」に見られる技法の伝承について〉，《沖縄県立博物館・美術館紀要》3（2010），13-21頁。
- 平和彦，〈近世琉球国の朝京使節—その貢道と琉球人墓地—〉，南島史学会編，《南島—その歴史と文化—》5（1971），頁239-276。
- 安里進等編，《琉球絵画展—琉球王朝から近代までの絵画—》，那覇：琉球文化の杜，2009。
- 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》12（2010），頁39-52。
- 佐藤文彦，《遙かなる御後絵—甦る琉球絵画〉，東京：作品社，2003。
- 沖縄県立芸術大学付属研究所編集，《鎌倉芳太郎資料集（ノート編）》巻1（美術・工芸），那覇：沖縄県立芸術大学付属研究所，2004。

- 林進，〈（附論）琉球宮廷絵師 座間味庸昌〉，《日本近世絵画の図像学—趣向と深意—》，東京：八木書店，2000，頁 260-261。
- 林進，〈近世沖繩の画家—山口宗季と座間味庸昌〉，《日本美術工芸》473（1978），頁 15-24。
- 邱馨賢，《惲派沒骨花鳥畫研究》，台北：國立台北藝術大學碩士論文，2002。
- 津波古聡，〈資料紹介：殷元良の絵画資料〉，《沖縄県立博物館紀要》30（2004），頁 37-42。
- 津波古聡，〈絵画三題—殷元良・査丕烈・孫億一〉，《沖縄県立博物館紀要》11（1985），頁 35-38。
- 浦添市美術館，《館蔵 琉球漆芸》，浦添市：浦添市美術館，1995，頁 34-35、210。
- 真栄平房昭，〈琉球の中国貿易と古美術品の輸入〉，《特別展 尚王家と琉球の美展》，熱海：MOA 美術館，2001，頁 114-118。
- 真栄平房昭，〈琉球王国に伝来した中国絵画—唐物の輸入と王権をめぐる視点〉，《沖縄文化》40.2（2006），頁 60-88。
- 真栄平房昭，〈琉球使節の唐旅と文化交流〉，《アジア遊学 唐物と東アジア—舶載品をめぐる文化交流史》147（2011），頁 176-196。
- 真栄平房昭，〈琉球使節の異国体験—中国大陸三千キロの旅〉，收於永積洋子編，《鎖国を見直す》，東京：山川出版社，1999，頁 94-112。
- 真栄平房昭，〈琉球貿易の構造と流通のネットワーク〉，收於豊見山和行編，《日本の時代史 琉球・沖縄史の世界》18，東京：吉川弘文館，2003，頁 116-166。
- 神山泰治，〈琉球の絵画 前近代の流れ〉，沖縄美術全集刊行委員会，《沖縄美術全集 絵画・書》卷 4（1989），那覇：沖縄タイムス社，頁 93-99。
- 紙屋敦之，《東アジアのなかの琉球と薩摩藩》，東京：校倉書房，2013。

- 高居翰 (James Cahill) 著, 王嘉驥譯, 《山外山: 晚明繪畫 (1570-1644)》, 台北: 石頭出版股份有限公司, 1997。
- 曾布川寬, 〈明末清初の江南都市絵画〉, 《明清の美術》, 東京: 平凡社, 1982, 頁 165-176。
- 渡久地健, 〈殷元良《粟鶉圖》覚書〉, 《琉球大学法文学部人間科学科紀要別冊 地理歴史人類学論集》3 (2012), 頁 53-60。
- 渡名喜明, 〈近世琉球における日本文化の受容—座敷飾りといけばな—〉, 《沖縄の文化—美術工芸の周辺から》, 那覇: ひろぎ社, 1986, 頁 30-59。
- 渡名喜明, 〈資料紹介「御書院御物帳」(沖縄県立博物館蔵)「御座飾帳」(同)「御書院並南風御殿御床飾」(同)〉, 《沖縄県立博物館紀要》8 (1982), 頁 1-40。
- 黃立芸, 植松瑞希譯, 〈孫億とその花鳥画について—東アジア絵画史の観点から—〉, 《大和文華》125 (2013), 頁 1-14。
- 塚本磨充, 〈研究ノート 座間味庸昌 (殷元良)「船上武人図」と福建画壇〉, 《大和文化館 美のたより》171 (2010)。
- 顔娟英, 《藍瑛與仿古繪畫》, 台北: 國立故宮博物院, 1980。
- 鎌倉芳太郎, 《沖縄文化の遺宝》解説篇, 東京: 岩波書店, 1982。
- Chou, Ju-shi and Claudia Brown. *The Elegant Brush: Chinese Painting Under the Qianlong Emperor 1737-1759*. Phoenix: Phoenix Art Museum, 1985.

圖版目錄

- 【圖 1】殷元良，《鶉圖》，1748 年，86.0×40.4 公分，大倉集古館藏。圖版見：大倉集古館学芸部讓原純子、伊藤京子編，《大倉集古館の名品》（福岡：西日本新聞社；東京：大倉文化財団，2003），頁 162。
- 【圖 2】土佐光起，《粟穗鶉圖屏風》，17 世紀，八曲一雙，各 101.1×354.1 公分，私人藏。圖版見：辻惟雄等，《日本屏風繪集成》卷 6（花鳥画 花木・花鳥）（東京：講談社，1978），頁 72-73。
- 【圖 3】傳李安忠，《竹粟に鶉雀圖》，125.6×67.4 公分，宮内廳三の丸尚藏館藏。圖版見：《花鳥—愛でる心、彩る技〈若冲を中心に〉》（東京：宮内庁三の丸尚藏館，2006），頁 70。
- 【圖 4】殷元良，《花鳥圖》，98.7×43.7 公分，沖繩縣立博物館・美術館藏。圖版見：九州国立博物館編集，《うるま ちゅら島 琉球》（福岡：九州国立博物館，2006），頁 131。
- 【圖 5】孫億，《喜上眉梢》，57.8×88.9 公分，1695 年。圖版見：紐約蘇富比 2013 年 9 月 19 日拍賣。
<<http://www.sothebys.com/zh/auctions/ecatalogue/2013/fine-classical-chinese-paintings-n09009/lot.614.html>>（2015 年 1 月 28 日檢索）
- 【圖 6】孫億，《四季花鳥圖卷》，1712 年，局部，日本私人藏。筆者攝。
- 【圖 7】殷元良，《枯柳水禽圖》，100.0×47.6 公分，沖繩縣立博物館・美術館藏。筆者攝。
- 【圖 8】孫億，《四季花鳥圖卷》，局部。筆者攝。
- 【圖 9】黃鳳池，《芙蓉花四種》，《黃氏八種畫譜 新鐫木本花鳥譜》，國家圖書館藏明萬曆至天啟年間清繪齋集雅齋合刊本。

- 【圖 10】《朱漆花鳥羅鈿箔繪密陀繪机》，25.7×48×111.6 公分，浦添市美術館藏。圖版見：浦添市美術館，《館藏 琉球漆芸》(浦添市：浦添市美術館，1995)，頁 34-35。
- 【圖 11】殷元良，《雪中雉子圖》，143.7×67.2 公分，沖繩縣立博物館・美術館藏。圖版見：《うるま ちゅら島 琉球》，頁 130。
- 【圖 12】章聲，《花鳥圖》，藏地不明。圖版見：《塔影》13.12 (1937)。
- 【圖 13】章聲，《折枝花卉圖卷》，1680 年，33.8×349 公分，天津博物館藏。圖版見：天津博物館編，《天津博物館藏繪畫》(北京：文物出版社，2012)，頁 212-213。
- 【圖 14】殷元良，《雪景山水圖》，110.0×48.6 公分，沖繩縣立博物館・美術館藏。圖版見：《琉球絵画展—琉球王朝から近代までの絵画—》(那覇：琉球文化の杜，2009)，頁 17。
- 【圖 15】章聲，《行旅踏雪圖》，1686 年，252.9×98.9 公分，浙江省博物館藏。圖版見：《中國美術全集》繪畫編，清(上)(上海：人民美術出版社，1985)，頁 200。
- 【圖 16】范寬，《雪山蕭寺圖》，182.4×108.2 公分，國立故宮博物院藏。圖版見：《故宮書畫圖錄》1(台北：國立故宮博物院，1989)，頁 163。