

対 幅 考

—南宋絵画の成果と限界—

藤 田 伸 也

要旨 本稿は中国絵画の対幅について考察する。対幅とは複数幅からなる一組の掛幅画のことであり、四季山水図や琴棋書画図などが描かれる。対幅には独特の構図法や画題があり、対幅を分析することにより、中国絵画が持つ四季・晴雨などの対概念や、寒山拾得・松柏などの対のモチーフが明確に認識できる。対幅形式の画は五代から宋代にかけて成立し、南宋時代に盛んに制作された。それは南宋絵画の特質と密接に結びついており、対幅について検討することによって南宋絵画が達成した絵画的成果とその限界が明らかになる。そして、元代の文人画家が南宋絵画の行き詰まりをいかに克服し、新たな絵画を生み出したかについても言及する。また、日本では室町時代以来、南宋絵画を鑑賞してきたが、とりわけ対幅作品を好んだ。その理由についても考察し、日本絵画と中国絵画との関わりについて述べる。

はじめに

日本には古くから中国絵画が多数請来され、現在も多く残るが、それらは補筆補彩を受けることも比較的少なく、原形を忠実にとどめているのが特徴である。対幅作品についても同様に、もとの対幅形式をそのまま伝えている遺品が、中国本土に比べ格段によく保存されている事実がある。ただ一部の南宋院体画の小画面作品については、日本での鑑賞形態にあわせて冊頁画を掛幅装にしたり、画卷を截断し掛幅画とした例もあるので注意を要する。

中国絵画は表装の形式に着目して分類すると、掛幅（画軸）、画卷（横巻）、画冊（冊頁画）および障壁画に大別できる。表装は単に画面の衣装というだけでなく、鑑賞の方法や制作された目的と密接な関係がある。

対幅とは、複数の掛幅から成る一組の絵画という意味である。対幅は、狭義には双幅（二幅対）のみを指す。ために広辞苑（第5版）で対幅を引いてみると、「一對になっている書画の幅。双幅。対軸。」とあり、双幅は、「二つが一對になっている掛物。対幅。」と書いてある。広辞苑に限らず一般的には、対幅は双幅（二幅対）のみを指し、三幅以上の画幅が対になったものも含めるときは、連幅と呼ぶ場合が多い。しかし、どちらの語を用いたところで、言葉として現代の一般社会に定着してはいない。例えば連幅は広辞苑にはなく、諸橋の大漢和辞典にあたっては対幅、連幅いずれも項目として見当たらない。そこで、ここでは各々の画幅が一幅でも鑑賞できる独立性を持ち、それが対となって完備した絵画となる点に注目して、対幅という語を用いることにした。つまり、単純に羅列された複数画面ではなく、画題と構図の両面で統一された完結性のある図のみを広義の連幅作品の中から抽出し、それを明示するために対幅という用語を使用した^①。

1. 対幅の形式と伝来

対幅の表具形式と構図は、一見、単独幅の絵と大きく変わるところはない。特殊なものとして通景ないし通屏と呼ばれるものがあるが、それは縦長の掛幅（長条幅）を連ねて屏風絵のような一つの大画面を成したもので、表装も通常とは異なり、各幅が密着して掛け並べられるように全体の左右両端部のみに表具の柱と軸頭をつける。当然、各幅の構図の独立性は考慮されておらず、通景は一種の障屏画と見ることもできる。

こうした通景のような特別なものを除いた通常の対幅作品は一幅でも鑑賞でき、また四幅を二幅づつに分けて掛けても違和感を感じることはほとんどないように構成されている。このため本来は一对として制作された作品が散りぢりになり、元の対幅形式が崩れることも多く、日本に請来された作品においても、琴棋書画図や四季山水図のような四幅対が二組の双幅として分けられたことも少なくない。例えば、呂文英筆「四季売貨郎図」四幅対は二幅づつに分かれ、現在、春景夏景が東京芸術大学芸術資料館に、秋景冬景が根津美術館に所蔵されている。

ところで、日本には古くから中国絵画が多数請来され、現在も多く残るが、それらは補筆補彩を受けることも比較的少なく、原形を忠実にとどめているのが特徴である。対幅作品についても同様で、もとの対幅形式をそのまま伝えている遺品が、中国本土に比べ格段によく保存されている事実がある。例に挙げた呂文英の売貨郎図にしても表具は異なるものの切り詰めもほとんどなく、当初の状態の画面で四幅揃って今日まで残っている。子供の誕生と成長を祝う画題の性質から考えて、対幅形式で制作された売貨郎図は少なくなかったと推測されるが、現在中国に残る売貨郎図に対幅の作例は見出せず、本図も日本に請来されなければ四幅揃った姿を今に伝えることもなかったであろう。中国では絵画鑑賞の中心にいた士大夫層が、対幅画を職業画家によって描かれる因襲的な絵画であるとみなして、日本のように珍重しなかったことが、中国に現存する対幅画が少ないことの原因となっている。

一方、日本では中国絵画の鑑賞方法が中国とは異なり、対幅を尊重する伝統が室町以後続いて来た。このため、対幅の需要は大きく、請来された対幅作品をセットのまま保存しようとし、また四季四幅対を崩す場合は四幅の中でより結びつきの強い春夏幅と秋冬幅に二分して鑑賞形態に合うように分蔵してきた²⁾。

こうした対幅に対する偏愛ともいえる執着は、中幅の道釈画に左右幅として本来関係のない花鳥図や山水図を組み合わせた、いわゆる異種配合の三幅対を多数生み出し、また適当な冊頁画を掛幅に改装して対幅を作ったり、複数画面から構成される画卷を截断して掛幅画に変えるといった、いわば日本出来の対幅を発生させたのである。例示すると、梁楷の中幅「出山釈迦図」（重要文化財、東京国立博物館蔵）・左右幅「雪景山水図」（国宝、東京国立博物館蔵および重要文化財、個人蔵）の三幅対が異種配合の代表的遺品であり、李迪の「紅白芙蓉図」双幅（国宝、東京国立博物館蔵）が冊頁画から作られた対幅の好例として知られ、牧谿の「瀟湘八景図」断簡（国宝、根津美術館蔵ほか）は本来画卷であった。この日本における対幅偏重の問題については後で論ずる。

2. 画題の定型化と対幅

対幅画の成立と発展過程を明らかにすることは、北宋時代以前の絵画遺品が極端に少ないこ

ともあり、現時点では困難な課題である。羅列的に画像を連ねた功臣像や祖師像などの複数画面からなる図は唐代以前から描かれ^③、唐の李真筆「真言五祖像」五幅（国宝、東寺蔵）という連幅作品も現存する。また、本尊・脇侍の三幅対や各幅に一人づつ羅漢を描いた十六羅漢図などの仏画も古くより制作されていた。しかし、本論で問題としているような、各幅が対等の位置にありながら、相互に密接に関連する鑑賞絵画としての対幅は、北宋・南宋の両代に著しく発展したものと推定できる。その根拠となる年代の明らかな作例や具体的に示す文献資料は残念ながら存在しないが、絵画史全般の流れからそう判断される。

それは南宋画院絵画の特徴として挙げられる二点、つまりモチーフの定型化と対角線構図が対幅画の構成と深く結びつき、不可分の関係にあるからである。後者の対角線構図については周知のことであり、改めて述べるまでもないであろう。一方、前者のモチーフの定型化については筆者はかつて論究したことがあるが^④、ここで簡単に触れておこう。

花鳥画は画面の構成単位としてのモチーフを予め準備しておき、場合に応じて組み合わせれば画を完成させることができるので、モチーフの定型化が山水画よりも容易である。そこで花鳥画に注目してモチーフの定型化をみてみるとする。例として、大和文華館の李迪筆「雪中帰牧図」双幅（図6）とその類品が挙げられる。右幅騎牛図の牛は台北・国立故宮博物院の「風雨帰牧図」に見られ、左幅牽牛図の牛はフリア美術館の無款「帰牧図」冊頁に反転した形で利用されている。台北本には「甲午歳李迪筆」の落款があるけれども、実制作年代は元時代以後であろう。画としてのまとまりはあり、大和文華館本等から合成された後世の贋物とは思えない。その原本は李迪の真筆であったかも知れないが、李迪の弟子の作の可能性もある。牛の背に乗る人物を全く変えて、それぞれの図に牛と人物をうまく納めている^⑤。

動植物を描く花鳥画は、装飾的な用途や博物学的な興味などの実用性もあり、より複雑で哲学的な内容を持つ山水画に比べ、早く発展し、花木禽獣の代表的な姿態は、北宋後期には、十分な観察に基づいて描き尽くされていたと推定される。例えば、宣和（1119～1125年）画院で待詔となった馬賁について『画継』は「作百雁、百猿、百馬、百牛、百羊、百鹿図、雖極繁夥、而位置不乱。」と述べている。また『宣和画譜』の易元吉の伝にも百猿図や百禽図は見られる。こうした同種の動物を百も描き連ねた図で、確実に北宋時代まで制作時期が遡る遺品はないけれども、「百馬図卷」（北京・故宮博物院蔵）は古い図様に基づく作品と考えられる。ここでは様々なポーズの馬が描き連ねられており、一種の見本帳として利用できよう。また、五代蜀の宮廷画家黄筌の作とされる「写生珍禽図卷」（北京・故宮博物院蔵）は、色々な鳥や虫などの写生を羅列した、中国画では残っていることが珍しい画稿と考えられている画卷である。「付子居宝習」という墨書は信を置けず、筆者を黄筌とすることも伝称に過ぎないが、宋代の花鳥画の稿本であるのは間違いないだろう。この図と同様のモチーフが使用されている例として、「雛雀図」（重要文化財、東京国立博物館蔵）がある。籠から落ちた右下の子雀は、写生図巻の雛を左右反転し、やや側面からの視点で描かれている。これは、直接写されたのではなく、雛雀の典型的な姿として宋代絵画において定型化されていたと考えた方がよい。さらに「雛雀図」の籠の縁に止まる二羽の雛雀は、台北・国立故宮博物院蔵の「楊柳乳雀図」団扇に類似したものが見出せる。この場合も同様に解釈できよう。

3. 対幅の構成法と南宋院体画

では、対幅画の特徴を基準となるべき二作品で見ることにする。まず第一は、数少ない宋代四季山水図四幅対の遺品として知られ、現在はそのうち二幅が金地院（秋・冬景）、一幅が久遠寺（夏景）に分蔵される「夏秋冬景山水図」（国宝、図1）で、筆者不明であるがその制作時期は南宋初期と考えられる。第二は道釈人物画で、南宋時代末期から元時代初期の画家顔輝筆「蝦蟆鉄拐図」双幅（重要文化財、知恩寺蔵、図2）である。

まず、対幅画の隣り合った図は基本的に左右反転した構図をとり、各幅の地面の高さや人物の位置はあまり大きく上下しないのが原則であることは、両作品から直ちに理解できる。人物の大きさや景観の広がり、そして視点からの距離も、一對の図の間ではほぼ同一である。そして各図の景観は、実際には空間的にも時間的にも連続しない別個のものであるにもかかわらず、構図の上では平面的な連続性をもち、隣り合う画幅間で断絶感を観者に与えないような配慮がなされている。特に注意すべきは、人物の置かれた地面および土坡の輪郭線で、各図の間で連続感が得られるように巧みに処理されていることが、蝦蟆鉄拐図や前者の秋と冬の図で見られる。

さらに、前者の山水図は、各幅とも高士一人が深山幽谷に遊ぶ様を描き、人物の姿勢は様々であるにも関わらず、その視線はいずれも左奥に向かっている。夏は激しい風雨が谷間を襲っていることが松の枝の動きによって明示され、秋は一転して明るくのだかな景色で、白い雲が浮ぶ明るい空には二羽の鶴が舞い、高士がもたれる木は、松柏という語句があるように松としばしば併称される柏である⁶⁾。冬は、雪が積もる暗い谷間に突き出た木の幹に猿が二匹現れ声をあげたため、高士が振り向いた一瞬を描き、竹が主要な樹木として中央に配される。構図はいずれも対角線構図を基本とし、三幅の中でもより密接な関係にある秋景図と冬景図は、対幅の原則通り、二幅が接する側にはあまり景物を充填せず、外側に岩や樹木を配置することによって安定感を生みだしている。四季という一年間の時間の推移だけでなく、秋は昼下がり、冬は夕暮れの景を描くなど、一日の中での時刻の変化も付けられている。このように、この三幅は対幅として非常に構図と描法が整い、調和の取れた、まったく隙なく完成された作品で、おそらく南宋画院の相当な名手によって描かれたと推定される。

試みに失われた春景図を、現存三幅から想像してみると、春の象徴である梅花か桃の花と高士一人が、秋景図と同様の開放的な景観に臨む構図で描かれていたであろう。三幅には花が見られないから、あるいは芽ぶいたばかりの柳が配されていたかもしれない。いずれにせよ本来は四季山水図四幅が、詩の起承転結の四句のように変化に富んだ展開と完結性を示していたに違いない。

一方、鉄の杖を携えた鉄拐仙と巨大な蝦蟆を肩に載せた蝦蟆仙人の二幅を対とした蝦蟆鉄拐図は、どちらも山中の岩に坐して術を行なう仙人を描く。鉄拐仙人は自分の魂魄を口から吐き、同じように蝦蟆仙人の蝦蟆蛙の口から霊気が立ち上っているのが確認できる。ただその上方は大きく当初の画絹が失われ、その補絹部分に元は何が描かれていたかは不明である。仙人の姿は右幅が左後から、左幅が反対方向の右前から写され、左右幅の人物は向い合せの位置になるように構成されている。季節の割り振りはこの双幅では認められず、蝦蟆仙人が左手に持つ桃の枝も花と実を同時に付けた仙桃で、自然を超越した仙術の力を明示する。鉄拐仙は八仙の一人で、彼を主人公とする元曲が現存するなど人気の高い仙人だが、蝦蟆仙人については詳しい

ことがわからず、この二仙人を一对に描く根拠は現在のところ明らかではない。おそらく、元明の対幅画にしばしば見られるように、何らかの民間説話や逸話が元になっているのであろう。そして、造形上の問題から判断すれば、両幅の最大の共通項はその霊気の描写にあり、対幅表現のおもしろさからこの二仙人の図は対幅として制作されたのではないかと考える⁷⁾。

4. 対幅の画題と表現

上記二例に見られるように、各幅の間の連続性・共通性ととも、対比の面白さや全体の完結性が対幅画の見どころといえる。対比されるものは、季節、一日のなかでの時刻、明と暗、動と静、右と左、そして日月など陰陽五行説と結びついた自然表現と、文学的ないし歴史的根拠があるものに大別でき、それらが組み合わされている場合が普通である。

たとえば、「琴棋書画図」四幅対は、東京国立博物館本、徳川美術館本とも、琴棋書画という士人の遊びと、四季の自然表現さらには唐十八学士図という歴史的に著名な画題が重ね合わされている。十八学士図とは唐太宗の命によって閻立本が描いた図で、絵画史上の著名な故事として知られていた。その原本は現存しないが、南宋の劉松年筆と伝える画卷が台北・国立故宮博物院に蔵され、18人の学者が古典を校閲する様を描いた図は、琴棋書画図と基本的な構成が共通する。四幅対に高士を描いて合計18人という人数は、4の倍数でなく、何か根拠がなければ不自然であることから、上記の琴棋書画図は唐の十八学士図を踏まえているのは間違いない。しかし、同時に四季表現を伴っていることは唐十八学士の故事と矛盾しており、この琴棋書画図の成立は複雑な問題を抱えている⁸⁾。

山水画として分類される対幅の図も、その人物に着目すれば、故事や詩文に依拠した図が多い。明代の「四季山水図」四幅対（彦根城博物館蔵）や謝時臣筆「四傑四景図」四幅対（静嘉堂文庫美術館蔵）などは具体的に人物とその逸話が指摘できるし⁹⁾、先述の金地院・久遠寺の三幅対は、特定することは難しいけれども、詩文と密接な関係にあることはこれまで論じられてきた通りである。

対幅画を構成する上で基本となるのは四季表現であり、絵としての見所は各季節の描き分けにあるといえる。四季表現は北宋時代には完成されていたことは、11世紀後半に活躍した郭熙が残した画論書『林泉高致集』からも読み取れ、南宋時代以後の画家にとっては画事のいろはであったといえよう。とりわけ皇帝に仕える宮廷画家は、伝統を踏まえ、正確に各種の花を描き、自然現象を捉えた。その成果が呂紀の「四季花鳥図」四幅対（重要文化財、東京国立博物館蔵）で、装飾性と写実性の両面において高い水準を示すこの作品は、対幅が備えるべき各幅の対比や共通性を実現した傑作で、四季花鳥図はこの図に尽きるといってもよい¹⁰⁾。

5. 日本における対幅偏愛

室町時代には中国絵画を単幅で鑑賞することは少なく、対幅として扱うことが多かったことが各種の資料から明らかとなっている。『仏日庵公物目録』、『君台観左右帳記』、『室町殿御筋記』などであるが、2幅対・4幅対などの中国でも普通の偶数幅のほか、3幅対・5幅対などの中国ではあまり見られない奇数幅が多い。奇数幅の大半は日本での異種配合であるが、なかには牧谿筆「観音猿鶴図」（図5）のような元々3幅対である作品も希にある。

かつて牧谿筆「観音猿鶴図」（図5）三幅対をめぐって、異種配合か否かで論争が行なわれた⁽⁴⁾。現在ではこの対幅を日本で組み合わせられたものとする研究者はほとんどおらず、論争そのものは決着がついている。異種配合説が生れた背景には、日本と中国の対幅のあり方の違いがある。つまり、中国では仏画のような道釈画を除けば対幅はすべて偶数で成立するのに対し、日本に入ると、本尊を道釈画とし左右に花鳥山水画を脇幅とする独自の方法が生れ、それに合せて本来別の画が一对に組み合わせられた。それがいわゆる異種配合で、中幅に観音、その左右に鶴と猿の図をおうという三幅対は中国絵画としてあり得ないから、日本での鑑賞形態に合せて配合されたと田中氏は主張した。牧谿の図を異種配合とした結論以外は氏の論は正しいといえる。

日本に現在、所在する中国絵画の対幅はほとんど二幅対か四幅対である。例外的な存在として、「伊海筆離合山水図」（個人蔵）三幅対が知られるが、これは離合山水という特殊な形式によっており、また来舶清人である作者が日本で描いた可能性も考えられる図である。

日本で組み合わせられた例として、「布袋・朝陽対月図」三幅対（徳川美術館蔵）がある。中幅の布袋図は筆者は不明だが、偃溪黄閏（1189-1263）の賛から南宋時代の作とわかり、左右の朝陽対月図はその賛文より無住子という伝記不明の画人が元の元貞元年（1295）に描いた図であり、中幅と左右は本来別個の図である。各幅とも足利義満の蔵印が捺され、その時点で三幅対とされたのであろう。

また日本での鑑賞方法に適合するように、茶掛と呼ばれる小画面の掛幅画が、冊頁画の改装や、画卷や大幅の截断によって作られた。李迪の「雪中帰牧図」（大和文華館蔵）や伝毛益筆「蜀葵遊猫図・萱草遊狗図」（大和文華館蔵）は、もとは冊頁画と推定され、「雪中帰牧図」は本来右幅のみの一図であった可能性が高いことを筆者は既に指摘した⁽⁴⁾。また「丁蘭陸續図」（根津美術館蔵）は、本来掛幅ではなく画卷か画冊中の二図だけが残ったのかもしれない。いわゆる宋元画の鑑賞絵画には小画面の対幅作品が少なくないが、これまで述べてきた事情から、それらは日本での鑑賞方法に合せて後に作られた対幅とみなしてよい。

江戸時代には明末清初の福建地方の絵画が、黄檗僧と琉球の画家の二つの経路で日本にもたらされた。呂紀風の大画面花鳥画をよくした李一和の作品は何点か現存するが、いずれも地方作らしい装飾的で、形式化の進んだ対幅作品であるのが特徴である。彼の「四季花鳥図」が、萬福寺に早くから伝わるように、彼の図は黄檗教団を通じて将来されたのであろう。

一方、琉球の画家は福建にわたり、直接中国の画人から画を学んでいるが、謝天游や孫億はそうした師の一人で、とくに孫億の作品は日本に多数伝来する。李一和と異なり、この二人は中国の文献にも名前をみることができ、当時の福建では名の通った画家であった。謝天游の「四季山水図」（春夏景山水図は永青文庫蔵、秋冬景山水図は個人蔵）は青緑の山水図だが、意図的に擬古的な画風で描いたにせよ、中央の画家の作品には決して見られない平板な空間表現や樹木などの描写は日本の絵を連想させる。

6. 対幅形式の意味と南宋絵画

対幅の絵画として複数幅を作る理由は何であろうか。

まず、画題として複数の場面を描く必然性がある場合に対幅形式が選択されることが挙げられる。都市や景勝地の様々な姿を四季と組合わせた図、あるいは物語に即して複数場面を絵画

化する場合など種々の事例が容易に考えつく。しかし、それは個人的に鑑賞するのであれば、画卷や画冊の方が表現形式として適しており、実作品を見ても画卷や画冊形式の図が圧倒的に多い。画卷や画冊は場面の数についての制約は少なく、さらに一場面の大きさについても画卷であれば一定にする必要がないなど、掛幅に比べ表現の自由度が高い。例えば伝仇英筆「四季仕女図巻」(大和文華館蔵)は、春夏秋冬の四景を描き分け、巧みな構成で連続的な図として表現している。そして巻初の導入部に子供が橋を渡る姿を配し、画の終端には太湖石を置くなど四場面全体の纏め方にも画卷形式を生かした工夫が見られる。この図の原本は仇英の作で、同じ作者の「桃李園金谷園図」双幅(重要文化財、知恩院蔵)でも絵の導入として橋を渡る子供を画面下端に描くが、縦長画面の掛幅のため画卷ほど有効に機能していない。

結局のところ、この理由は対幅を制作する前提にはなっても、主たる制作の動機とはなりえない。掛幅と画卷および画冊の相違点にこそ、対幅制作の理由は求められなければならない。それは掛幅画は部屋を飾るが、画卷や画冊はそうした装飾的機能を有しないという絵画形式として本質的な違いである。部屋の壁に画幅を掛ければその場の雰囲気やその部屋の用途を規定する。そして同種の画面を連ねる連幅であれば、よりその効果は発揮される。つまり掛幅画に必然的に伴う装飾性および儀礼性にこそ、対幅形式が選択される大きな理由がある。

それを端的に物語るのが、ほとんど日本にのみ現存する対幅形式の草虫画・蓮池水禽図・藻魚図の三種類の吉祥図である。これらは江南地方で長い間、ほとんど変化なく描き継がれてきた民間の画工の作品であるが、これほどまでに定型化した図が大量に長期にわたって制作されたのは、これらの図が結婚や長寿の祝賀といった儀礼の席で用いられる装飾的な吉祥絵画として常に需要があったためであろう。

これらの画題に代表される吉祥図は、宮崎法子氏が指摘するように、古代から受け継がれてきた吉祥モチーフの伝統に基づき、宋代で鑑賞に堪える絵画作品として成立したと考えられる¹¹³⁾。そしてこれらの吉祥図は、ほとんどすべて対幅形式で描かれるのであるが、おそらくその原型は五代・北宋期に生み出され、南宋時代に完成され大量に描かれるようになっていたのであろう。その理由には、経済の発達による近世都市文化の形成と広い階層への絵画の普及、つまり絵画の大衆化が挙げられる。たとえば、現存する最古の画譜『梅花喜神譜』(宋伯仁撰、1238年自序)の刊行が示すように、南宋時代は絵画の需要が増大した時期で、それにとまって卑俗化も進行していった。いわゆる寧波仏画が大量に制作されたのもそのひとつで、日本へも南宋から元時代にかけて民間で作られた仏画が多くもたらされた。それらの仏画の質は高く、南宋絵画全般の芸術的水準の高さを立証しているが、伝統的な図様の繰り返しが目立ち、創造性に欠けた職人的作品が多い点は蓮池水禽図などの吉祥図と同様である。

さて、南宋時代に対幅形式が盛行した理由を考察してみよう。

中国絵画の根本原理は写実主義である。この写実とは、画家が対象物を見たままに描くといった単純な写生を意味するのではない。画家は、目の前にある対象から描くべき価値のあるものを取捨選択し、自分の心中で理想的な絵画空間を再構成し、それを技術的に可能な限り自然な形で描くことに努める。つまり中国絵画は、見えるものすべてをその通り描くのではなく、描くべきものを絵画的な技巧を最大限に駆使して描くのである。それゆえ、六朝時代以来、文人は一貫して、絵画とは何かを問いかけ、画家を批評し、画技に鋭い目を注ぎ、画論書を著してきた。水墨技法の獲得とともに自然主義的な写実表現が著しく発達した五代・北宋時代は、この理想主義的な写実が極められた時期であり、神宗朝(1067～85年)に活躍した郭熙の「早

春図」（1072年、台北・国立故宮博物院蔵）と彼の画論書『林泉高致』はその頂点を示す。

江南系山水の祖とされる董源の画風をもっともよく伝える「寒林重汀図」（図7）と、華北系山水の源である李成の伝称作「喬松平遠図」（図8）は、同じ10世紀ころの山水画でありながら、一見したところ構図・視点・水墨技法などの点で大きく異なる。しかし、前者は江南の水景を、後者は山東の黄土平原をそれぞれ写實的に描き出そうとする。また画面全体に景物が充填されており、画面内で景観は連続した形で描かれる。こうした特徴は郭熙にいたる北宋山水画全体に共通するもので、許道寧の2点の伝称作品、「秋江漁艇図巻」（図9）と「秋山蕭寺図巻」（図10）という画卷形式の作品でも景物は連続しており、広く奥深い空間が構築されている。

一方、第3章で例に挙げた南宋時代の典型的な対幅「夏秋冬景山水図」（図1）を見ると、各図の景観は近景中心で狭く、モチーフは少なく、余白が目立つ。構図の省略化が進み、平面として画面の上に各景物は効果的に配置されている。近接して描かれる分、人や樹木は細部まで描かれ、簡潔な対角線構図と相まって明解な画風を示す。この明解さは南宋絵画の特徴のひとつで、対幅形式の画にとって不可欠の要素である。また画中人物の視線を利用した方向性も各幅で明示され、それが対幅の効果を一段と高めている。画中人物によって画を見る人の視線を誘導する手法は、すでに「秋山蕭寺図巻」で用いられている。図の画面左下の高台には高士二人が立ち、画面右手に広がる山水景観を眺める（図11）。そのうえ、二人のうちの右の人物は腕を差し伸べて、左の高士が見ることを促している。道や樹木の配列も左下から右上への方向性を有しており、この図は画卷ではあるが、画面全体を一度に、それも左下に視点を置いて右方向への眺望を楽しむように構成されている。南宋時代に入ると、こうした画中人物による絵画空間への誘導と方向付けは対角線構図と対幅形式を生かす常套手段となった。確かにその効果は高く、そのためにこの組み合わせを無自覚的に濫用することにもなり、結果的に絵画を説明的で陳腐なものに貶める一因となった。

「寒林重汀図」は、対幅形式と対極に位置する画といえる。「一片の江南」¹⁴⁾と評されたように、眼前に広がる水郷地帯の一部を切り取ってきたかのような図は、右ないし左という特定の方向性を持たず、見るものの視線は画面の外へ均等に拡散していく。この左右対称性の強い図を対幅とすることはほとんど不可能である。同じような図を並べて巨大な景観を作り出す連幅の可能性を考えることは壁画との関わりで興味深いが、2幅対や4幅対をこうした画面で構成しても、対幅らしいリズム感や対のモチーフを発見する喜びは生まれまいだろう。

ここで対幅形式の絵画に必要な要素をまとめてみると、対となる画題（春夏秋冬、晴雨風雪などの気象、動と静、紅白といった色彩の対比、昇龍降龍などの方向性、物語など）、画面平面上での右ないし左への方向性、そして余白を伴った対角線構図などが挙げられる。こうした要素を勘案して対幅は作られるのであるが、それは必然的に自然の一角を切り取ってきたかのような自然な景観とかけ離れた、モチーフの組み合わせと配置を優先して再構成した図となる。そしてその効果を生かすためには、図が明解であることも重視される。

ところで、花や鳥といった個別のモチーフを近い視点から写實的に描くこと、また余白を大きく取って必要なもののみを配置して構図を作り、洗練された墨法と色使いによって各部を融合させ、統一感を画面に与えることは南宋絵画、とくに宮廷画院絵画の特徴である。北宋の巨大で大観的な山水画とは対照的な、親近感をおぼえる花鳥画の小品こそが南宋絵画を象徴するものだといってよい。梁楷の「雪景山水図」（国宝、東京国立博物館蔵）は山水画ではあるが、

巨大な建造物を構築していくような五代北宋時代の山水画特有のダイナミズムはない。絵画平面上で山、樹木、騎馬人物、雁行などのモチーフを巧みに並べるやりかたは、花や鳥を組み合わせさせて構成する花鳥画と何ら変わるところがない。これは花鳥画の本質である装飾性を強く意識した山水図であって、三次元空間を二次元の画面に構築する術を追い求めた郭熙以前の画家たちのような苦心の跡はここにはない。

このような花鳥画化した山水画とも呼ぶべき南宋山水画の変化は、すでに郭熙の生前に兆しがあり、山水画の矮小化について郭熙は批判している。そしてこの流れを決定的なものとしたのが、北宋末期の徽宗朝の絵画である。よく知られているように、徽宗皇帝は自身すぐれた画家であり、自ら親しく宮廷の画家たちの指導を行ったが、その徽宗朝絵画の特色としては、第一に詩文によって表現された情景の絵画的表現の追求、次に観察に基づく写実主義の徹底、そして三番目に色彩の美しさの再確認が指摘できる⁽¹⁵⁾。言葉によって表出された情景や概念を絵画的に表現することは対幅絵画のテーマであり、対幅絵画が制作される基盤が徽宗朝に整備されたことになる。二番目の写実とはもっぱら花や鳥についてであり、徽宗自身が得意とした花鳥画について図鑑的な正確さが要求され、その成果は南宋画院の画家に受け継がれ、たとえば李迪筆「紅白芙蓉図」(双幅、国宝、東京国立博物館蔵)に見ることができる。第三の色彩は、古画を写した伝徽宗模「唐張萱筆搗練図卷」(ボストン美術館蔵)に明らかのように、元の原画とは異なる鮮やかで洗練された色が全面的に用いられており、この時代に作られた汝官窯の青磁が特有の青緑色を呈するのと同様、他の時代にとは一線を画した色彩が徽宗朝の絵画では見られる。そして、この色彩感覚はいくぶん鈍くなるものの南宋絵画に継承された。

こうした徽宗朝絵画を基盤とした南宋絵画は、より対象物に近接した明解な表現を好み、画面の単純化を押し進めた。花枝の先端部分のみを冊頁や団扇に描く折枝画の流行はその現れである。また山水画も図式化が進み、近景・中景・遠景の三段階構図法から、近景に遠山を添景として空間の広がりを示唆する非常に簡略な構図も多用されるようになっていった。こうした傾向と対幅絵画の愛好は軌を一にするものである。しかし、小画面での単純な表現は想像力の枯渇につながり、南宋絵画は行き詰まって、馬遠・夏珪に代表される南宋院体画風の亜流作が氾濫した。この絵画の凋落に歯止めをかける有力な文人画家あるいは絵画批評家は南宋時代には現れず、元時代はじめの銭選・趙孟頫らによる復古主義によって絵画が再生されるのを待たねばならなかった。

7. 対幅を越えて

対幅の絵画とは結局、図解であり、部屋飾りの一種であると断じることができる。教養ある士人画家が感興を筆に託して描いた芸術的な絵画とは異なり、伝統的で職人的な画家によって描き継がれていく、定型的で実用的な絵画に適した形式として対幅はある。そして先述したように、画院を中心とする南宋絵画全体の傾向と対幅形式はかみ合い、南宋時代に多数の対幅作品が制作された。

また、近景を主として簡単な中景・遠景を組み合わせる南宋の山水画には視点は一つしかなく、それは対幅を作るのに適した特徴である。中国絵画においては画家あるいは絵を見る人の視点は固定されておらず、たとえば郭熙筆「早春図」は三遠法に基づいて描かれ、視点は複雑に移動している。この点でも対幅絵画は単純明快である。対幅絵画が日本で愛好された大きな

理由は、この単純さと装飾性、そして説明的であることに求められる。また質的に高い南宋絵画の対幅作品が日本にもたらされたこともある。

大きな絵画史の流れから見ると、南宋時代の対幅絵画は、三次元空間を平面上に創出することを本意とする古典的な写実主義の終焉を意味している。それは同時に、絵画の装飾性・平面性の再発見でもあった。ただし、その再発見は自覚的で意図的なものではなく、南宋の画家自身がそのことを意識していた形跡はない。元時代に入り、銭選・趙孟頫らの復古主義的絵画の制作が盛んになって、初めて自覚的に絵画の装飾性と平面性は追究されたことが確認される。ただし彼らは南宋絵画の卑俗さを否定し、対幅形式も嫌った。彼らが好んで用いた画面形式は画卷であり、それは対幅と対照的に親密な関係の少人数が鑑賞するのに適した形式であった。

そうした画卷形式の代表作のひとつ趙孟頫筆「幼輿丘壑図巻」（プリンストン大学美術館蔵）は、六朝絵画に学んで著しく古様で、不自然なほど視点は移動する。南宋絵画の卑俗さからの脱却を意図しているのは明らかで、新たな価値を絵画に付与することに趙孟頫は成功している。そこには、南宋絵画がまったく失ってしまった神秘性も漂っている。

註

- 1 奈良・大和文華館で「開館35周年記念特別展対幅—中国絵画の名品を集めて—」が1995年に開かれ、筆者は担当者として、出陳作品の選定および図録論文・図版解説の執筆を行った。本稿はこの展覧会の成果に基づき、図録掲載の論文を発展させたものである。展覧会は時代とジャンルの両面において幅広く日本所在の中国絵画の対幅作品を集めて催され、図録論文もそれらの出陳作品に即して書かれた。本稿では、対幅形式の完成期ともいえる南宋時代に焦点を当て、南宋院体絵画の特質と芸術的な限界を絵画史の流れのなかで論ずることに主眼を置いた。なお、本稿では例として挙げた対幅作品の図版や詳しいデータは紙数の関係から大部分省略せざるを得ないため、その点については上述の『対幅展図録』（大和文華館、1995年）を参考にされたい。
- 2 孫君沢の基準作例として知られる「樓閣山水図」（2幅、重要文化財、静嘉堂文庫美術館蔵、図4）は、対幅として収まりのよい構成をとる。しかし、右幅が秋景で左幅が夏景という現状の配置は通例に反しており、本来あった四季山水図四幅対の夏と秋の2幅のみが残ったため、後世、入れ替えられたものと推測される。こうした山水図のような鑑賞目的の掛幅絵画における四季の順序は、例外なく右から左であり、本図に特殊な事情は認められず、左右幅入れ替えの可能性は極めて高い。
- 3 前漢の宣帝の甘露3年（前51年）に、長安の未央宮麒麟閣に11人の功臣像を描いた（『漢書』54）。また、後漢の明帝の永平年間（58～75年）には、洛陽の南宮雲台に28将軍ら32人の功臣像を描いている（『後漢書』列伝12）。
- 4 藤田伸也「南宋院体画の同図様作品について」『大和文華』86号、1991年。
- 5 藤田伸也「李迪筆雪中帰牧図の対幅の問題について」『国華』1185号、1994年を参照。
- 6 中国の「柏」は、ブナ科の落葉樹である日本の柏（カシワ）ではなく、ヒノキ科の伊吹（イブキ、柏楨〈ビャクシン〉ともいう）に近い常緑樹である。柏は、松と共に常緑の高木として、節操ある人物の比喩として中国絵画では好んで取り上げられる。
- 7 藤田伸也「顔輝筆蝦蟇鉄拐図とその日本における展開」『日本美術史の水脈』ペリかん社、1993年を参照。
- 8 東京国立博物館本と徳川美術館本の両作品とも、樹下に集い琴棋書画に興じる文人たちを四幅に分けて描くが、図様は一致せず、両者は別系統に属する。ただし共通点も多く、いずれも高士の人数は右より4・5・4・5人で合計18人、右より琴・棋・書・画を楽しむ点も同じ、また場を作る樹木も同じく右より柏・柳・梧桐・松となっている。東京国立博物館本の右から第1幅には牡丹の花の鉢盛（春）、第2

幅には蓮花・西瓜（夏）、第3幅には葡萄の実（秋）、第4幅には梅花・椿の花（冬）が描かれることから、季節が特定され、4幅の順序も定まる。そして徳川本も東京国立博物館本との樹木の一致から4幅の順序が決まるのである。また、柏・柳・梧桐・松の4種類の木を春夏秋冬の景色に割り付けて季節感を持たせている点は、東京芸術大学と根津美術館に分蔵される呂文英筆「四季売貨郎図」4幅対も同じである。

唐十八学士図に源を発する琴棋書画図4幅対は他に、宋人筆「十八学士図」（『故宮書画図録3』台北・国立故宮博物院、1989年）や、各幅に図名の付けられた元人筆「春堂琴韻・夏墅棋声・秋庭書壁・冬室画禪図」（『故宮書画図録5』台北・国立故宮博物院、1990年）がある。また台北・国立故宮博物院には端本がいくつか残り、南宋・張訓礼筆「困炉博古図」（『故宮書画図録2』台北・国立故宮博物院、1989年）、南宋・劉松年筆「唐五学士図」（『故宮書画図録2』台北・国立故宮博物院、1989年）、宋人筆「梧陰清暇図」（『故宮書画図録3』台北・国立故宮博物院、1989年）、宋人筆「勘書図」（『故宮書画図録3』台北・国立故宮博物院、1989年）がそれにあたる。これらの掛幅の唐十八学士図あるいは琴棋書画図と、劉松年筆「唐十八学士図巻」（台北・国立故宮博物院蔵、『宋画精華』学習研究社、1976年）との関係の究明は今後の課題である。

- 9 彦根城博物館の4図は、春景が東晋・謝安、夏景が北宋・周敦頤（茂叔）、秋景が東晋・陶潜（淵明）、冬景が東晋・王徽之を題材とする。「四傑四景図」は戦国時代・蘇秦が春景、前漢・朱買臣が夏景、前漢・韓信が秋景、北宋・呂蒙正が冬景の主人公である。どちらも人物の時代は統一されておらず、前者は自然を愛した風流人を選んで4幅対を作り、後者は苦難を乗り越えて大成した傑物を取り上げている。
- 10 やや特殊な対幅形式として離合幅がある。複数の画幅を並べて一つの大きな景観が形成するという点においては通景（通屏）と同じであるが、各幅が独立性を持っている点で異なる。例えば明時代の「離合山水図」（図3）の各幅はそれぞれ鑑賞に堪え、合わせれば一つの主山が中央に生まれる。対幅の成立過程や南宋院体画の辺角構図の成り立ちを考えるうえで興味深い画面形式である。
- 11 田中豊蔵「牧溪閑話」『美術研究』130号、1943年と福井利吉郎「牧溪一滴」『美術研究』135、136号、1944年。
- 12 註5参照。
- 13 草虫図・蓮池水禽図・藻魚図を中心とする吉祥の花鳥画については、宮崎法子「中国花鳥画の意味 —藻魚図・蓮池水禽図・草虫図の寓意と受容について—（上・下）」『美術研究』363・364号、1996年が詳しい。
- 14 米芾『画史』。
- 15 徽宗朝絵画と南宋院体画の関わりについては、藤田伸也「日本伝世の南宋絵画」『世界美術全集東洋編6南宋・金』小学館、2000年を参照。

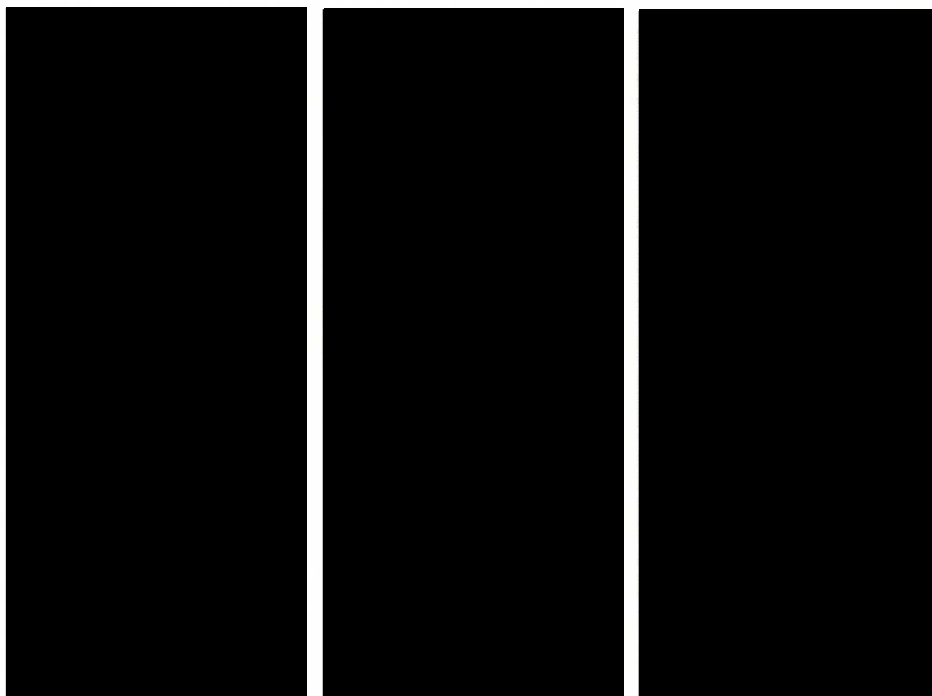


図1 夏秋冬景山水図 3幅対 南宋時代
夏景=山梨・久遠寺 秋冬景=京都・金地院

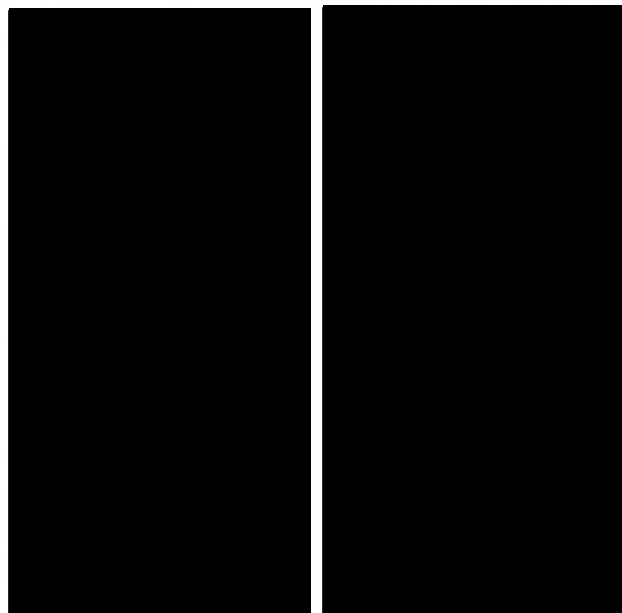


図2 蝦蟆鉄拐図 顔輝筆 2幅対 元時代 京都・知恩寺

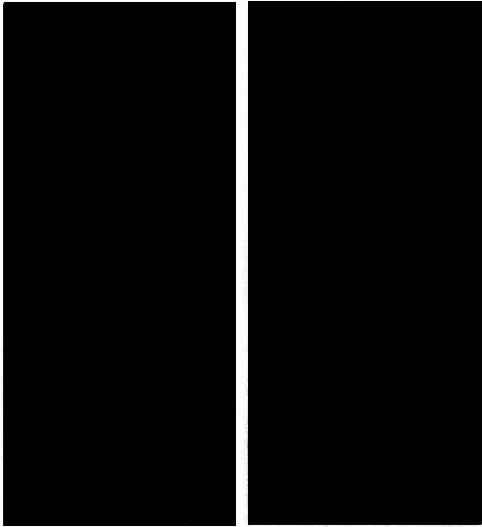


図3 離合山水図 2幅対 明時代
東京国立博物館

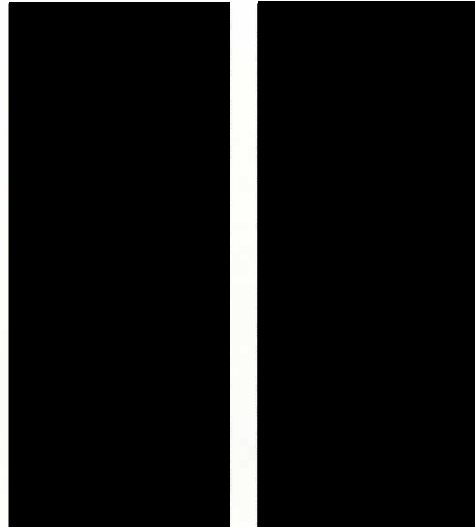


図4 楼閣山水図 孫君沢筆 2幅対 元時代
東京・静嘉堂文庫美術館

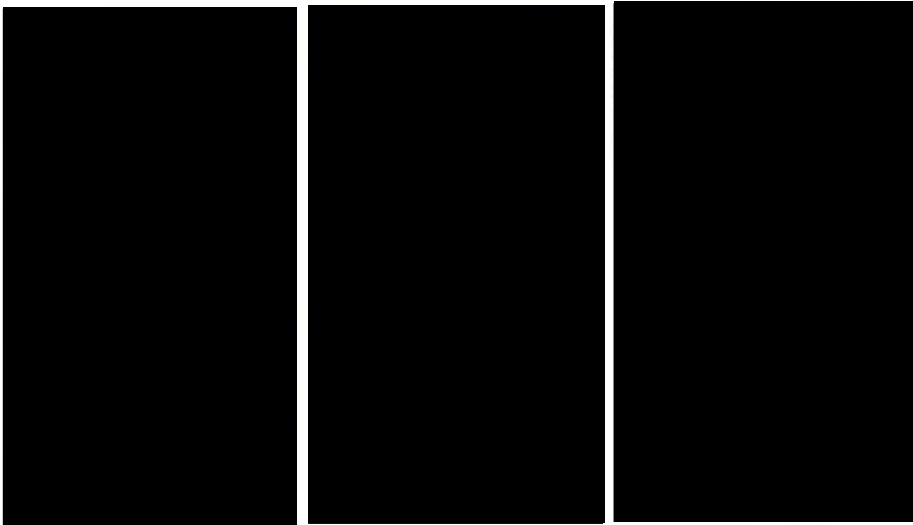


図5 観音猿鶴図 牧谿筆 3幅対 京都・大徳寺

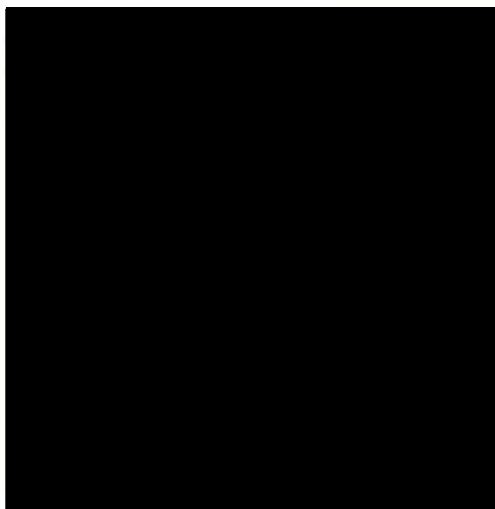
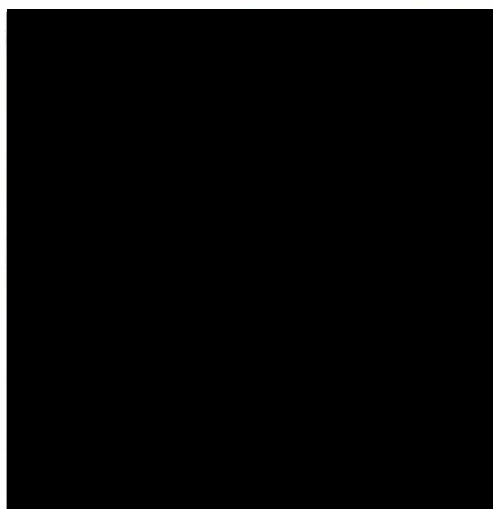


图6 雪中帰牧図 李迪筆 2幅対 奈良・大和文華館

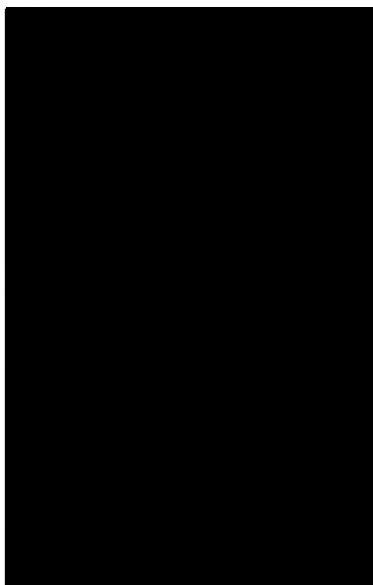


图7 寒林重汀図 伝董源筆 1幅
兵庫・黒川古文化研究所

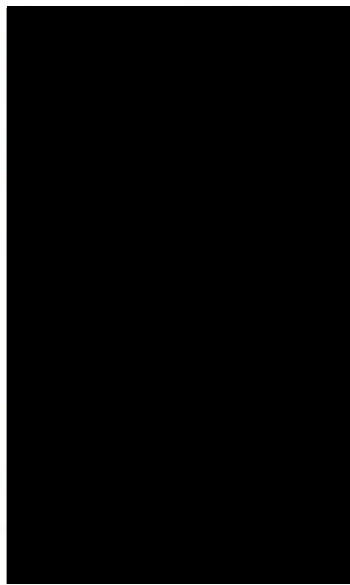


图8 喬松平遠図 伝李成筆 1幅
三重・澄懷堂美術館



図9 秋江漁艇図巻 伝許道寧筆 1巻 米国・ネルソンギャラリー



図10 秋山蕭寺図巻 伝許道寧筆 1巻 京都・藤井有鄰館

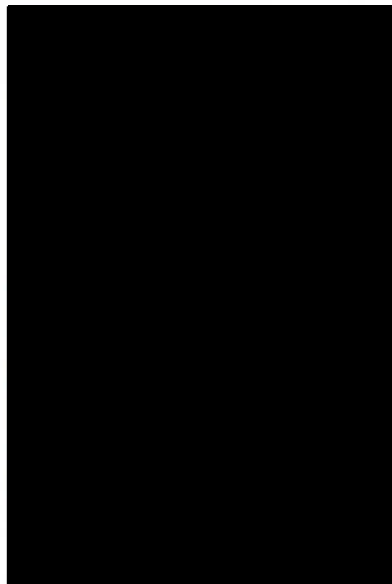


図11 同前 部分図 画中人物