



中国における屏風絵の研究

王, 元林

(Degree)

博士 (文学)

(Date of Degree)

2007-09-25

(Date of Publication)

2012-05-16

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

甲4114

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/D1004114>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



平成十九年三月三十日提出 博士論文(課程)

中国における屏風絵の研究

上(本文編)

所属 神戸大学大学院文化学研究科

専攻 社会文化 美術史学

指導教官 (主) 百橋明穂 教授

(副) 宮下規久朗 助教授

(副) 森紀子 教授

学籍番号 ○六六D七二七H

氏名 王元林

中国における屏風絵の研究

総目次

上—本文編

序章 中国における屏風絵研究の現状

一 研究史……………四

(一) 研究史のあらまし……………四

1 屏風絵の出現及び流布……………四

2 二十世紀九十年代以前の屏風絵研究……………四

(二) 近年の屏風絵研究から……………四

(三) 屏風絵研究史上の制約……………五

二 本研究動機と目的……………六

三 資料典拠について……………六

四 研究方法……………六

五 本研究の課題と論点……………六

六 本稿の構成……………七

第一章 屏風の歴史—その文献学的考察

一 定義と性格……………九

二 種類……………一

三 機能について……………一三

四 歴史上の出現と変遷……………一五

第二章 屏風絵についての展開

一 定義と性格……………一六

二 種類と画題……………一七

三 図様構成……………一八

四 機能……………一八

五 発生・発展の歴史……………一八

第三章 屏風絵の発生と形成期—漢時代及び漢以前

一 西周戦国時代……………一九

(一) 文献史料を読む……………一九

(二) 屏風実物作例……………一九

二 漢時代……………二〇

(一) 文献史料……………二一

(二) 屏風実物作例……………二二

(三) 画像石・画像磚からのメッセージ……………二四

(四) 崖墓……………二五

(五) 壁画……………二五

(六) 小結……………二七

第四章 屏風絵の発展期—魏晋南北朝時代

一 文献史料……………二七

(一) 画史画論……………二七

(二) 屏風絵についての物語……………二八

(三) 題画詩など……………二九

(四) その他……………二九

二 屏風実物作例……………三〇

(一) 木漆器屏風……………三〇

(二) 石榻囲屏の性格と系譜……………三一

1 孝子図石榻囲屏……………三一

2 風俗図石榻囲屏……………三一

3 ソグド人関係の石榻囲屏……………三二

4 石榻囲屏の解釈……………三三

(三) その他……………四三

三 壁画……………四三

(一) 資料の概要……………四三

(二) 屏風絵の略説……………四四

(三) 崔芬墓の屏風絵をめぐって……………四六

四 伝世品の絵画……………四八

(一) 伝世絵画の概要……………四九

(二) 出土作品との比較……………五〇

五 小結……………五二

第五章 屏風絵の繁栄期—隋唐時代

五三

一 文献史料	五三
(一) 屏風絵についての物語	五三
(二) 画讃・題画詩・論画詩・画題・画跋・画記などから	五四
(三) 画史画論中の記述	五九
(四) 他の文献	六一
二 屏風実物作例	六二
(一) 絹画屏風	六二
(二) 紙画屏風	六三
(三) 正倉院宝物の作例	六四
三 石棺床囲屏	六四
四 壁画	六四
(一) 古墳壁画	六四
(二) 寺窟壁画	八二
五 伝世品の絵画	八七
六 小結	八八
第六章 五代・宋・遼・金・元時代の屏風絵	八九
一 文献史料	八九
(一) 屏風絵についての物語	八九
(二) 画讃・題画詩・論画詩・画題・画跋・画記などから	八九
(三) 画史画論中の記述	九一
(四) 他の文献	九五
二 屏風実物作例	九七
三 壁画	九七
(一) 古墳壁画	九七
(二) 寺窟壁画	一〇五
四 伝世品の絵画	一〇六
五 小景画	一一九
六 道釈人物画	一二四
七 その他	一二九
八 小結	一二九
第七章 明・清時代の屏風絵	一二九

一 文献史料	一二九
(一) 屏風絵についての物語	一二九
(二) 画讃・題画詩・論画詩・画題・画跋・画記などから	一三〇
(三) 画史画論中の記述	一三〇
(四) 他の文献	一三一
二 屏風実物作例	一三二
三 壁画	一三八
(一) 古墳壁画	一三八
(二) 寺窟壁画	一三九
四 伝世品の絵画	一三九
(一) 明代	一三九
(二) 清代	一五一
五 その他	一六二
(一) 掛屏	一六二
(二) 刺繍屏風	一六三
(三) 磁器の絵画	一六三
(四) 版画	一六四
(五) 新聞出版物などの複製挿絵	一六九
六 小結	一六九
第八章 東アジア屏風絵の伝播と受容	一七一
(一) 概要	一七一
1 屏風	一七一
2 衝立	一七三
(二) 作例	一七三
1 朝鮮半島	一七三
2 日本列島	一七九
終章 結論―中国における屏風絵の特質	一九〇
一 形質と機能	一九〇
(一) 形式	一九〇
(二) 材質技法	一九一
(三) 機能	一九二

二 画題の系譜と変遷……………	一九三
三 地域性と時代性の一考察……………	一九三
四 構図と表現……………	一九四
五 絵画史上の意義……………	二〇二
あとがき……………	二〇三

中 図版編

図版目次 (図版編を参照する)

下 資料・附録編

一 本稿構成の組織図

二 論文要旨

三 文献目録 (引用・参考文献)

四 関連資料

資料1. 郭熙『画記』に関する屏風絵原文

資料2. 「画記」について屏風絵

資料3. 北宋宮城・翰林学士院構内略図

資料4. 北宋時期の画院制度

資料5. 宋代の画院と画家

資料6. 元時代の絵画略説

資料7. 宋・元時代における道釈人物画作品

資料8. 絵画空間表現の変遷について

資料9. 佚名「桐蔭仕女図」屏風の裏面文書

資料10. コロマンデル屏風

資料11. 座頭屏風

資料12. 清・李玉棻『瓊鉢羅室書画過目考』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』

二五、五集第九輯、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)

資料13. 清・朱啓鈴『清内府藏刻糸書画録』(同右の十六、四集第一輯)

資料14. 清・朱啓鈴『糸繡筆記』(同右の十六、四集第二輯)

資料15. 清・紫紅『刺繡書画録』(同右の十八、四集第六輯)

五 附表

資料16. 清・潘正煒『聽飄樓書画記』(同右の十九、四集第七輯)	
資料17. 清・潘正煒『聽飄樓書画記続』(同右の十九、四集第七輯)	
資料18. 清・鎮洋盛大士子履撰『谿山臥遊録』(同右の十一、三集第一輯)	
資料19. 日本における南蛮図屏風	
資料20. 藻魚図について	
資料21. 瀟湘八景図について	

六 関連地図

【表I】 中国における漢及び漢以前出土した屏風絵一覧表	
【表II】 中国における魏晋南北朝時期出土した屏風絵一覧表	
【表III】 中国における隋唐時代出土した屏風絵一覧表	
【表IV】 中国における出土した石榻囲屏一覧表	
【表V】 中国における漢唐時代の樹下人物図屏風一覧表	
【表VI】 中国における五代、宋、元、明、清時代出土した屏風絵一覧表	
【表VII】 中国における伝世品絵画の屏風絵(画中画)一覧表	

【地図I】 漢及び漢以前出土した屏風絵遺跡分布図	
【地図II】 魏晋南北朝時期出土した屏風絵遺跡分布図	
【地図III】 隋唐時代出土した屏風絵遺跡分布図	
【地図IV】 五代・宋・元・明・清時代出土した屏風絵遺跡分布図	
七 電子化文書	
データ化電子テキストは別途二枚のCD-Rで添付した。	
八 文字数一覧	
1. 本文…ページ数 204、総文字数 387,770 字	
2. 一覧表…ページ数 60、文字数 57,481 字	
3. 資料と注解…ページ数 43、文字数 61,459 字	
4. 論文要旨…ページ数 4、文字数 4,003 字	

序章 中国における屏風絵研究の現状

屏風絵は古代東アジアで最も流行した大画面形式の一つであり、中国では、絵画史を考察する上で重要な分野であり、それなりの成果が得られたものと考えている。本稿に先立ち、序章ではまず中国における屏風絵の先行研究と史料との関連について著者の考えを簡単に述べ、本稿の課題を明示したのち、主要な資料について、その性格を検討したい。本稿では、先行研究の成果も引用し、再構成し、若干の感想を幾分加味し、中日屏風絵の関係も付言しておきたい。研究対象とする中国における屏風絵に触れる前に、まず、この問題についての研究史の概要を述べ、続いて本研究の論点や研究方法などを二、三言及しておきたい。

一・研究史

(一) 研究史のあらまし

中国に関する屏風絵研究の分野における先行研究として、ここでは次のように言及する。

1. 屏風絵の出現及び流布

屏風は風を防ぐため、あるいは仕切りや装飾のために室内で用いられる家具である。中国における屏風画の出現は戦国時代に遡ることができる。古い文献としての『礼記』『爾雅』などより「斧扆」という屏風画の発端から、各時代の歴史文献に注釈し、転載し、魏晋南北朝時代以降、多数の詩文で屏風画の美しさが詠われている。また各史書や画史画論中には、屏風画に関する画家や作品やさまざまな逸話なども記録されている。各時代における屏風画の図像上の姿については、大体に漢魏時代の列女、孝子、高士などの画題を中心として、漆絵屏風が多く、南北朝以降、屏風画の画題や形式などが、前代より大きな発展を続け、唐代にかけて、屏風画の輝く時代を迎えている。しかしながら、伝世作品としての屏風画は遺憾的な少なさであるが、さまざまな文献資料や考古学上の発掘調査した成果によって、中国における屏風画の歴史風貌を想定することができる。

2. 二十世紀九十年代以前の屏風絵研究

中国における屏風絵の発生、発展の軌跡については、総合的・系統的な研究

はほとんどなく、研究の中心はいつも唐墓壁画屏風であった。唐代以前の各時代における屏風絵の研究は、文献研究上では鳳毛麟角の状態で、北朝の墓壁画やソグド人の石棺床圍屏などの図像については研究成果も少ないと思う。易水氏は、さまざまな文献資料を引用して、考古学上の成果によって衝立、屏風の作例をあげられて、調度品の家具としての屏風の源流を考察された。

さらにこの時代における唐代の屏風画の研究略歴を簡単にあげたい。一九五〇年代は、唐墓壁画に限らず、新資料の発掘例が続出した時代であった。この発掘成果に伴う研究を進めていて、それぞれの成果も蓄積されつつある。一九五九年に著された賀梓城氏の「唐墓壁画」は、この段階における高克従墓などの集約をなしたものである。山西省金勝村の唐代壁画墓についての報告もあるなど、唐墓壁画研究史上、一つのピークとなっている。六十年には、一九五二年に発掘された蘇思昂墓の報告もあった。一九七〇年代は、唐墓壁画を取り上げた文章は非常に多い。一九八〇年代の唐墓壁画研究は、宿白氏、王仁波氏、町田章氏の三篇の論考に特徴づけられる。宿氏は、この地域の唐代壁画墓二十四基を集成すると共に、初めて総合的な検討を加えた^①。また王氏の論文は、異なった観点から唐墓壁画の詳細な分析を行っている^②。一九八八年に刊行された町田論文は、中国における墓室装飾を、戦国期から唐代に至るまで、総合的に検討する中で、この帰結点として唐墓壁画を描き出そうと試みた、スケールの大きな論考である。さらに唐墓屏風画の発生年代について検討された。以上の三論説は調査研究のうえで大きな指針となっていて、今日では貴重な研究資料となっている。水尾比呂志、山根有三両氏は日本と中国との障屏画の源流について、それぞれ検証された。また、古田真一、小川裕充諸氏は中国屏風画における漆絵屏風や雲鶴図屏風などの具体的な問題を精細的に論証することがあった。榊原悟氏は、著作の『美の架け橋異国に遣わされた屏風たち』に、屏風画が、平安時代以降長期にわたり、異国(中国、朝鮮、欧米)の帝王、法王、貴紳たちに送り続けられた歴史をあとづけ、美術品として国の外交に貢献した意外な役割を指摘するとともに、それらを制作した画家の活動を分析している。

(二) 近年の屏風絵研究から

^①宿白「西安地区唐墓壁画的布局和内容」『考古学報』一九八二年第二期。

^②王仁波等「陝西唐墓壁画之研究」(上下)『文博』一九八四年第二期。

二十世紀九十年代末、二十一世紀にかけて、考古学上の巨大な成果が衝撃的な発見されていて、それぞれの屏風絵資料もぞくぞくと公開されている。こうして、屏風絵の研究上の好機を迎えている。この数年来、中国屏風絵への関心が高まり、研究活動を飛躍的に発展させている。古墳壁画屏風については、発掘報告書からの発表と分析が基礎的な研究成果であるので、屏風絵の研究上に不可欠な参考資料となっている。これらの考古学上の成果に基づいて専門家の諸説は次第に登場している。はじめに、諸研究者の所説と成果について、触れておきたい。

巫鴻氏は、中国古代における屏風の意味、機能についてを提示して、衝立画の様式や凶像学やシンボリズムについて検討した^①。蘇哲氏は山東臨朐崔芬墓の「竹林七賢と榮啓期」屏風画を推定することができないという論点を主張したのであった。張建林氏は、唐代における墳墓壁画の一分野としての部分的な屏風画を帰納し、画題や技法などを全般に述べられた。趙超氏は、唐代における墳墓壁画の一分野としての樹下人物屏風を論述して、それぞれの文献資料も触れていた。李力氏は考古学上の視点から、多数の好例をあげられて、古代中国の屏風画の姿を復元させることが指摘する。楊泓氏も魏晋南北朝や隋唐時代の屏風画を精細に検討した。また、板倉聖哲氏は、唐墓壁画に描かれた屏風画から、南北朝時代のものを用いて、日本に現存されている屏風画の源流も言及し、この長い時代における屏風画の様式や風格などを網羅した。菅谷文則氏は正倉院屏風と墓室壁画との関係を論述したことがある。二十世紀九十年代末頃、日本で『世界美術大全集・東洋編』を続々と公刊されて、魏晋南北朝と隋唐時代の屏風画研究が深まった。

また、趙青蘭と趙秀榮の両氏は、敦煌莫高窟の壁画屏風を全般的に検索し、特に中唐時代と晩唐時代との屏風画全面の図像学的論考がなされている。

なお、近年、専門家は西安、太原地方を中心に出土されたソグド人の石棺床囲屏に注目している。安伽墓、史君墓、康業墓、虞弘墓などを重点的におこなったのである。姜伯勤、曾布川寛、吉田豊、鄭岩、刑福来、影山悦子らの諸研究者はソグド人の石棺床囲屏の図像学を検討している。また、長広敏雄氏、黒

田彰氏、林聖智氏らは中国における北朝時代の孝子図や風俗図などが刻まれている石棺床囲屏を詳しく考究した。

以上のように、中国における屏風絵の研究略史を述べた。また、時間とともに新しい屏風画資料がしばしば発見されていて、この問題についての研究はまだ段階的に推進されているということが出来る。

(三) 屏風絵研究上の制約

以上、研究史を大まかに見てきたが、新たな資料の発見や総合的研究の進行によって、中国屏風絵の全体像に徐々に迫りつつある状況がうかがわれる。一方、研究の上でいくつもの制約があることにも気付く。資料未発表、カラー図版不完全などの原因がある。たとえば、唐墓中の壁画は保存状況が悪いので、墓葬の壁画は出土時に一部分だけ残され、壁画内容の判断は大変困難である。数多くの壁画墓はすべて正式な報告、簡報が発表されていないので、詳しい情況の分析は不可能で、同時期の明瞭な屏風壁画の配置、構図、題材と比べると、その中の花鳥、舞楽、獅子、馬など内容と形式は屏風図の可能性が高いと思う。古代墓葬壁画はごく脆いものであって、様々な自然の条件や人為的な破損によつてたやすく失われてしまう点が最大の問題となる。官位の高い被葬者であったり、かなり規模の大きな墓であっても、壁画についての報告がない場合があるが、これが壁画が描かれなかったことを意味するものではない可能性もある。同じ理由によつて、中国においてすら壁画の実物を見る機会がなかなか得難い。

実物資料を補うものとして、模写・写真などがある。模写は移動可能であり、写真では感じ得ない量感と臨場感を与えてくれる。しかし、巨大な墓の一面に描かれた壁画をそのままに再現することは物理的に非常に困難である。従つて、限られた大きさの画面の上に壁画のどの部分をどのように切り取って描くのかは、模写作家の意思に任せられている。一枚の樹下美人図が単独で描かれているのか、六扇の屏風の一枚として描かれているのかは現代の作者がどのような意志を持ってそれを模写するかによつて、理解しうる場合としない場合が生じる。諸研究者の模写についていえば、大きさや形態の正確性は追求されず、壁画から任意に切り取った部分をそのものとして一幅の絵と考え、それに諸氏なりの解釈を持って、雰囲気を与え、完成度を高めようとする。作者が対象をどのように理解するかによつて、同一の対象についての模写が全く

^①ウー・ホン著・中野美代子・中島健訳『屏風のなかの壺中天―中国重屏図のたくらみ』青土社、二〇〇四年。

異なった作品になる。実物の壁画とは異なった衣装や化粧が描かれる場合もあり、壁画から唐代の服装や風俗をとらえる場合には、こうした模写を利用することは危険でさえある。

二・本研究動機と目的

私は、仕事と研究の過程で、中国、朝鮮半島、日本三つの地域の美術史と古代文化の交流などに深く興味を持っている。さらに、ずっと深い研究を望み、研究の成果を上げるために日本に来て、より広い視野と日中の文化交流の歩みと歴史の中から、『中国における屏風画の研究』という研究のテーマで、漢代から清時代を中心として、考古発掘現場で得た知見を持って、この研究を続けて、修士論文を経て、最終博士論文を完成する。

本論の目的は、中国における屏風絵について、伝世品、出土品、文献史料をもとに可能な限り具体的な歴史像を提示することにある。屏風画は中国絵画史上に於いて発生が比較的早いし、特色が非常に鮮明な絵画の表現形式である。中国の古文獻、考古発掘調査の成果、様々な画跡の伝世品を見れば、中国古代屏風画の種類、画像及び風格が比較的豊富であり、研究の価値が非常に高いのである。学者らはこの研究課題について初歩的な研究をしている。ところが、系統的な屏風画の研究成果が形成されなかった。だから、私はこの絵画史の一つの支派を科学的な、詳細な、系統的な探究をして、中国屏風画の発生と発展の歴史を全面的に手探りたいのである。

また、中国に所在する古墳、寺観、石窟寺院などの壁画について、現地調査を踏まえて、以下の調査・研究を行い、中国壁画研究のための基本資料の整備を行う。①壁画の技法、材料、とくに顔料や色料に関する分析と考察。②壁画の主題や画像構成、様式的特徴を記録し、その解釈と比較研究をする。③技法や材料等に関する文献資料を読解し、現存する壁画と文献資料とを比較研究することとする。

三・資料典拠について

中国における屏風絵の研究の資料の典拠については大体以下の五つの種類であり、一つは絵画史、伝記など古文獻典籍の屏風画の様々な記載であり、もう一つは墳墓の中に屏風画があり、もう一つは石窟、寺院壁画の屏風画であり、もう一つは様々な画跡の伝世品の中に屏風画があり、最後に磁器、木彫などに屏風画も表現された。とくに、これらの資料群中、古い文献史料を極めて重視

して、これを絵画史学の研究上の必要不可欠の条件としている。

四・研究方法

以上のような屏風絵の原始的な資料を蒐集して、実証、比較、帰納、分類などの研究方法を活用して、時代発展序列に立脚すれば、中国屏風画の使用の歴史、表現の形式などを考察して、特に中国屏風画が不同の時代における屏風画の表現特徴と芸術風格を検討する。さらに、屏風画の装飾意味及び中国古代絵画史上の位置を探索したい。ほかに、伝統的な中国絵画種類から、屏風画の中に山水画、花鳥画、人物画などの画題の発展面目を帰納しておきたいと考える。

画像学は言うまでもなく様式論と並ぶ美術史学の二大方法論であるが、様式論が作品がどのように表されているかを問題とするのに対し、画像学は何を表しているか、つまり意味を問題とする。そして中世、古代と時代を遡れば遡るほど有効性を發揮するのが画像学の本来の特徴である。古代、中世美術とは言っても、実際は扱う文物の殆どが墳墓からの出土品であることを認識しなければならぬ。屏風絵も同様、実物や屏風壁画などは、墓葬から出土したものである。様式論であれば、考古学の編年と同様に出土品を並べてその形や型式などを考慮しながら年代を決めていくのであるが、その上に立って更にその作品の持つ意味や、全体の構想を探るのはかなり困難なことで、画像学はそれに文献の裏付けなしに挑戦しなければならぬことになる。時代を遡れば遡るほど、文献はますます稀少となるので、作品自身に語らせる以外に方法はなく、可能な限り関連資料を集め比較対照することによって、言葉、即ち意味を絞り出させることになる。

五・本研究の課題と論点

本論の課題を一言で述べれば、中国における屏風画の歴史上の諸様相の解明ということになる。唐代以前の屏風画や衝立絵の伝世の作品がきわめて少なく、当面は、主要な古墳壁画と石窟寺院壁画から見られる。それで古墳壁画のオブリジェと内容はしばしば朝廷政策と当時に受ける社会習俗の深さに影響する。別の一つの角度から述べると、われわれは同時に代理したことのない墓室壁装飾のオブリジェと内容の中に、当時に少しの社会生活歴史であるものを考証と解釈し出すことができる。中国における屏風や衝立の研究史をのべたものの、わずかな時代性を研究することによって、中国の屏風や衝立を引いた発展歴史と発展軌跡体系化とを総合する研究は未だ行われていないようである。現在まで、

研究上は唐代の墓葬壁画から、屏風画の制作目的や用途の多様さからさまざまな図様の形成がなされたと述べられているが、全面的に各時代の膨大な詩文などの視野から具体的に屏風画はどのようなものであったのかは考察されていることが少ないと思う。本稿はこれを考慮することに基づいて、少しでも有益でありたいと考え、試みる。これにより、中国における屏風画の実景をより明らかとすることができると思われる。

また、中国の屏風画が姿が変わって美しく朝鮮半島と日本列島に対する屏風画の様子が変わって美しい影響と淵源関係方面も関与しており、先人の研究成果に基づいて、同様に屏風や衝立を引いた角度から行ってさらにこの史上の深い解けない縁を探りたいと考える。古来より、大陸文化の影響を受けながら、日本固有の文化をつくり上げた先人の営み、脈々と受け継がれてきた比類なき日本の美とこころ。それは、建造物をはじめ、仏像、仏画、絵画、工芸、書法などが多岐にわたりその美は開花し、育まれ、未来への比類なき文化遺産として現代に受け継がれてきた。日本絵画史上には障壁画、座頭屏風などの屏風絵作品が、非常に豊富である。これらの作品については歴史的淵源を見たら中国屏風画と関係が緊密である。この両方の比較研究の必要性がある。それで、両方の屏風画作品の関係、図像風格、地域特徴などから、比較的に研究することは中国屏風画の発展変化を研究する重要な組成部分になっている。

六・本稿の構成

本稿は、中国における屏風画の歴史を貫く特質を念頭に入れつつ、屏風画芸術がいかに形成され、また変化したかを歴史的に辿ったものである。そのように、図像学的な視点を導入することによって、史の変遷の相において屏風画美術を把握し、また屏風画に関する文献史料も取り上げること、その中国における漢唐時代の様相を軸にして、屏風画芸術が中国大陸から朝鮮半島を経て、日本列島へ伝播する際の変容の様相を構造的に明らかにしようとしたものである。すなわち、十世紀前、中国と朝鮮半島、日本列島の屏風画に関する文献史料、美術作品、図像資料を出来る限り網羅的に蒐集して、それらを伝世作品や関連出土品などと照合させて細部にわたる図像を読み解くことから出発して、他の図像との相違・共通点や組合せを視野に入れて、図像の構成および全体的な図像構成の問題を考察した。さらに図像要素および図像構成を成り立たせている時代性と地方性を考慮に入れることによって、屏風画芸術における漢唐時

代の繋がりと変容の様相を解明しようとして試みたものである。

本稿は三部分から成っている。第一部分は全体の序章となる中国における屏風画研究の現状である。第二部分は第一章から第五章までで、中国における屏風画の軌跡である。まず第一章で中国屏風の歴史に注目し、第二章において中国屏風の歴史を網羅と概観し、第三章から第七章まで中国における屏風画のさまざまな資料をできるだけ全般に通して、この長い時代に屏風画の発展過程を追究して、特に屏風画の作品に対する認識を深める。そして、第三部分は、第八章で東アジア古代屏風画の伝播と受容を考察し、本稿の結論として中国屏風画の特質を総括したものである。

各章では、以下のように本稿の要旨を順を追って述べてみたい。

序章では、中国における屏風画研究の現状の問題を考察した。具体的には、その屏風画の問題についての先行研究史の概要、研究上の制約、本稿の資料典拠、研究方法、論点などである。

第一章「屏風の歴史についての考察」において、文献史料を引用し、中国における屏風の定義と性格、種類、機能および歴史上の出現と変遷を検討した。

第二章「屏風画についての展開」において、中国における屏風画の定義と性格、材質技法、種類と画題、図像構成、機能、発生・発展の歴史などを検討した。

第三章「屏風画の発生と形成期―漢時代及び漢以前―」では、戦国から漢時代にかけて屏風画の図像的特徴を詳しく検討した。この部分において、それぞれの文献史料を参考に重視し、さらに屏風画の図像形成にも深く関わっている。考古学成果としている屏風実物例の画像石・画像磚からのメッセージ、崖墓の彫刻、壁画などを考察追究した。そして、中国における早期の屏風画の様相を想定することを目的とした。

この時期の壁画に出現した屏風の共通特徴は、画面の局部に個人人物の背景家具として、占有面積が少ないので、屏風の上に図案は表されなかった。また基本的に大部分は素面であり、形式は曲がって坐榻の囲屏が中心になっている。

第四章「屏風画の発展期―魏晋南北朝時代―」では、魏晋南北朝期の史書、画史画論、題画詩などの文献史料における屏風画についての物語や伝世作品などに注目し、木漆器屏風、石榻圍屏、壁画などの実物例を考察した。とくに、この時期における格別の屏風画としたソグド人石榻圍屏と崔芬墓の屏風画をめぐ

って論じた。

魏晋南北朝時代の屏風絵は、前半では漢代の主題と様式を継承しつつ発展させ、後半ではさまざまな画風を生み出して、来る隋唐の造形表現の祖型となった。南北朝時代の壁画墓屏風図像は前期に比べ、漢墓壁画で人物の背景として屏風画像はこの時期で拡大され、壁一面に構図する主体背景となり、墓室画の中心となる明瞭な変化を遂げた。屏風中の画面であらかじめ表現されている。この時期、屏風画の主な画題としては、山水画がしだいに発展して、独立した領域を形成するようになった。そしてこれは隋唐時代の屏風絵画にきわめて大きな影響を与えたのである。またここには北から中国に南下し南北朝の統一を果たした騎馬遊牧民鮮卑族や、中央アジアから東アジアに至る交易網を作りあげ東西文明の交流に主役を演じたイラン系ソグド人の姿が映し出されている。文化交流と美術史の視点から見ると、魏晋南北朝時代は様々な人々と美しきものが交錯する十字路と化した激動の時代である。

第五章「屏風絵の繁栄期—隋唐時代」では、隋唐期において屏風画の図像が、歴史的・地域的によいような変遷を見せるかを考察した。この時期の史書、画史画論中の記述、画讚・題画詩・論画詩・画題・画跋・画記などから屏風画についての物語や歴史上の様相をよく理解することができる。さらに、絹画屏風、紙画屏風、石棺床囲屏などの実物例、古墳壁画、寺窟壁画などの図像資料から検証した。とくに、唐墓壁画屏風図の題材、内容は非常に豊富で、この時期における屏風画の特徴になる。検証の結果、図像は多くの視点からみなければならぬということに気づいた。つまり、唐代に移って、屏風の使用は最も一般化し、宮廷、官府、自宅にまで設置され、名称も多様化され「屏」、「障」、「障子」と次第に変わり、屏風に漢詩、書道、絵画などが描かれるようになったのである。これによって、屏風は唐代の家具としての機能だけでなく、当時の詩人や画家、書道家による芸術の表現対象としての機能も有し、後者は前者より重要であった。

第六章「五代・宋・遼・金・元時代の屏風絵」において、中晩唐時代の屏風画の遺風に注目すると同時に、この時代の新画題と新技法などを補足し、遼・金・元時期における屏風画の民族性もうかがっている。この時代に入って、花鳥画と水墨山水画が躍進されていて、没骨法という新しい技法も発展された。絵画空間に展開する二次空間の構築について、画中画としての屏風と衝立の小

景画を通して、その時代性を強く持っている。また、墓葬からの壁画屏風には、龍文、水波文など古い画題が再び出現し、伝世品絵画には、画中画という屏風画がよく見られる。なお、屏風画の文化的意味については、伝統的な神秘性と勸戒性から、現実性と吉祥性へ転換されている。

第七章「明・清時代の屏風絵」では、中国における屏風画の変容期の諸様相を考察したものである。墓葬壁画屏風が少なかったが、文献史料から見ると、屏風画の画家がよく出ている。伝世品の屏風作品もある。もう二つの注意すべき点がある。すなわち、一つは、この時代の画中画屏風である。その二は、屏風の形態上の変容である。この時代に、部分の屏風は衝立の形式から、分体の貼り物の形式で表現されている。それは、実用性があるが、観賞性が特に注目されている。言い換えれば、衝立形式の屏風は分体の貼り物の形式あるいは掛物の源ということできらう。画題は、山水画が多くで、花鳥画と風俗画なども見える。

第八章「東アジア屏風絵の伝播と受容」において、東アジア屏風画の特質と文化交流上の諸問題点を探る。なお、本章では、中国・朝鮮・日本における屏風画の概要を瞥見した後、これらの問題点について、代表的な作品の分析する視点から考察を進めていくこととする。

最後に終章として「結論—中国における屏風絵の特質—」において、中国における屏風画の形式と材質技法、画題の系譜と変遷、地域性と時代性、絵画史上の意義などの歴史的全貌の構成をとっている。あるいは本章では、中国における屏風画に関する材質や画題などの共通点と各時代の特徴の把握を試みたい。さらに東アジア屏風画との密接な繋りをもつことを考察した。その伝播と受容を考察することは古代の屏風画美術がいかにして中国大陸から朝鮮・日本へ伝播したか、その架け橋の解明にも役立つであろう。

以上、各章の趣旨にもとづいて、本稿は序章と終章のほかに全八章、全体は次の四つの柱から構成される。

第一は、伝世史料が図像解釈の上で不可欠の前提となる。本稿の各章では、伝世文献に関する限り、主要な史料を諸例でほぼ網羅し、絵画史の関連を、それぞれ取り上げて、史料学の視点から、うかがえる限り論じてみたい。

第二は、各時代における考古学的出土品の情報を注目する。宋元時代以前の屏風画の資料は、出土品が主要な組成部分になっている。

第三は、伝世品の屏風絵は屏風画研究上の重要な成分として、各時代の特徴をよく示唆している。各時代における伝世品絵画に関してはすでに浩瀚な专著があり、画中画などに関しては、屏風画史研究の格好のテーマと思われるため、筆者もまた史料の内容紹介も含めてやや詳細に私見を述べていく。

第四は、東アジアにおける屏風絵の諸様相を解明することを表明する。

以上のように、本稿の中国における屏風画の研究は、図像学的方法によって、屏風絵の歴史の変容の様相を構造的に明らかにしようとしたものである。本稿によって、屏風絵は、中国若しくは東アジアにおける絵画の重要な一分野として、その絵画芸術の伝播における中国から朝鮮、日本への変容の様相の提示に寄与することができればと思う。

第一章 屏風の歴史―その文献学的考察

一．定義と性格

1. 屏風

屏風は風や人目を遮蔽するための調度品である。屏とは蔽うということである。画屏、繡屏、金屏、石屏、格子屏などのつくりがある。古代中国では「宸」、「邸」、「樹」、「罽毼」また「屏宸」と呼ばれる衝立を天子が臣下に朝見する時に席の後ろに立て、周代には斧形の縫取を施した宸を天子の権威の象徴としたといわれる。また、『物源』に「禹作屏」とあるが、屏風の発生は夏代であろう。『周礼・冢宰・掌次』に「設皇邸」とある。『礼記・明堂』に「周公朝諸侯於明堂之位、天子負斧依、南向而立」という。『淮南子・斉俗訓』に「(周公)撰天子之位、負宸而朝諸侯」とある。沈約『奏彈王源』に「陛下所以負宸而言、思清敞俗者也」という。これらの古文獻によって、屏風の使用は西周初年から始まると思われる。陸法言は、現在の屏風が宸の変体という。

『三礼図』に「宸縦広八尺、画斧文、今之屏風、則其遺象也」という。(註)また、『三礼図』に、前漢には屏風の名を文獻にみると、班固の著作に、

屏風という言葉がよく見られて^①、『説文』に「宸」は、「戸牖之間也」、「爾雅・釈宮」に「牖戸之間、謂之宸」、「釈名」は「風を屏障するもの」、と定義する。『尚書・顧命』に「狄設黼宸綴衣」とある。『礼記』に「天子設斧依於戸牖之間」とある。鄭玄注曰「依、如今綿素屏風也、有繡斧紋所示威也」とある。『漢巖助伝』に「負黼依」(『格致鏡原』卷五十三)とある。顔師古注「白与黒為斧紋謂之黼也、依讀曰宸、宸之形如屏風而曲之、画以黼紋張於牖間」(『格致鏡原』卷五十三、『文獻通考』卷一二〇「王礼考」十五)とある。張衡『東京賦』「負斧宸」ともある。『華嚴經音義』(上)「天子施宸於戸牖、以為障蔽也」という。『三礼図』卷八「司幾筵」曰「凡大朝覲、大鄉射、凡封国命諸侯、王位設黼依」(黼依と斧宸と同じ)とある。「宸」また「屏宸」は、戸牖の間にたてる屏風で、絳質、高さ幅いずれも八尺、金斧の形を描くものである^②。

つまり、天子が坐るときは黼依は後にあつて、背に負うたような形になる。そのつくりは屏風のように、柄のない斧が画いてある。あつても用いないという意味を現しているのである。『礼記』の明堂位の注によれば、「斧宸は斧を画いた屏風で、高さは八尺、東西に戸牖の間に当たつて据えられ、絳の質のところに斧の模様が画かれている。天子は南に向つてその中に立つ」とある。漢代以降、各種の文獻典籍の中に、斧宸の意味が転載されている。

斧宸の名は天子の御座屏風を専用され、長い時代で襲つて、明清時代まで使用されている。唐・『東觀奏記』卷中に「上校獵城西、漸及渭水、見父老一二十人於村佛祠設齋、上問之、父老曰、「臣礼泉泉百姓、本泉令李君爽有異政、考秩已滿、百姓借流、詣府乞未替、兼此祈佛力也。」上默然、還宮後於御宸上大書君爽名。中書而擬礼泉令、上皆抹去之。」とある。『東軒筆録』に「一日奏事畢、方欲開陳、真宗聖体似不和、遂離宸坐。」とある。『金史』卷三十に「黼宸以紙、木為筐、兩足如立屏狀、南向上前設几筵以坐神主。」とある。明・沈德符『万曆野獲編』卷二に「今主上御門常朝、黼宸之後、内臣執一有柄之物、若擊扇然。」

①『三礼図』に「屏風之名出於漢世、故班固之書多言其物」とある。この記載は屏風の歴史についての最も早い記述ではないと思われる。『事物紀原』の「舟車帷幄部」に、『礼記』の明堂位に天子は斧宸を背にして立つとあるからには、屏風の名は漢の時代から出てきたのである」とある。

②諸橋轍次著『大漢和辞典』(縮写版) 卷五「宸」条 p 七三 大修館書店、昭和四十二年を参照。

とある。

北宋・李明仲『营造法式』卷六・小木作制度一・照壁屏風骨の條は、照壁屏風の骨組の様を述べ、冒頭で、「其（照壁）名有四。一曰皇邸、二曰後版、三曰宸、四曰屏風」と定義している^②。

唐・徐堅の『初学記』にも、漢の劉安、羊勝らも、漢時代の屏風が『周礼』の邸斧宸から発展したものと記述されている。宋眞宗・『太平御覧』「御屏風」十卷がある^③。明時代には、官府用の屏風が雑漆で施されているものであるが、龍鳳文を刻めて、金箔と漆飾されているものが不許可ということがある。また、屏風絵も描かれたことが知られる。後漢—三国時代の画像石には「字形と十字形に曲折できる屏風がみえ、六朝時代には織成屏風や書画の屏風、漆塗や螺鈿などを用いた装飾的な屏風も流行した。山西省大同の司馬金龍墓出土の故事人物画を描いた漆画屏風は現存重要な例である。

屏風はまた屏扇ぐこと、ついたての宸と称する。ともに掛けた異種の環境によつて、その炕のついたて、臥のついたてと称して、ついたてと御したついたてを下げる（宮廷用の衝立）。元々は遮蔽物、修飾した実用的な物に用いる。衝立と呼び、それで正面に絹絵を貼る。ついたては主に縦に細長く書かれた書画と通景のついたてとに分別される。

障子は『和名抄』（屏障具）に障（隔てるである。塞ぐである）は屏風の一種である、とある^④。また、屏風は大抵高さ六尺以下で六曲である。矮小なものを枕屏風という。闊くて二曲のものを俗に廉手屏風と称する。その矮いものを茶炉前と称する。いずれも両面に紙を貼る。その法には、骨格縛、蓑張、蓑縛、泛張、表張がある。『袖中抄』「もろこしの屏風の絵にもみてきあれば我がすべ神の庭たちのよさ」とある^⑤。

2. 屏風と衝立との区別について

①竹島卓一『营造法式の研究』(一)二四一—二四九頁、中央公論美術出版、一九七一年。

②『宋史』卷二九三「列伝」第五一。また、本論では、「二十四史」の引用について中華書局本を基本的な出典としている。

③寺島良安著・島田勇雄・竹島淳夫・樋口元巳訳注『和漢三才図絵』4（全18巻）巻第三十二・家飾具・障子、東洋文庫458、二六二頁、平凡社、一九八六年。

④寺島良安著・島田勇雄・竹島淳夫・樋口元巳訳注『和漢三才図絵』4（全18巻）巻第三十二・家飾具・屏風、東洋文庫458、二六三—二六四頁、平凡社、一九八六年。

中国では「衝立」のことも「屏風」と呼んだ。衝立の正式名称は衝立障子という、移動が容易な、台を取り付けた障子である。玄関や座敷の隔てとして使われることが多い。衝立は普通にいえば玄関ホールや踊り場で魅せるインテリアとして、遊び心のスペースをきかせれば衝立がスクリーンになる。ウー・ホン氏は、衝立の主要な利点とはなにかということを下記のように述べている。

「衝立は一つの物体であり、絵画の媒体であり、絵画的な表象であり、またそれらのすべてでもある。言い換えるなら、ある一つの構造物としての衝立は、三次元の空間を占めるとともに空間を区切り、芸術の一つの媒体としては、絵画に理想的な平面を提供する。じつさいのところ、衝立はむかしから記録されている最古の絵画フォーマットの一つであった。そしてまた、絵画に表現されたものとしての衝立は、中国の美術のそもものはじめからして、中国人が大好きな画像の一つだったのである。衝立は、その多様な役割と多義的な正体のゆえに、画家に芸術上の表現様式を発展させるための多面的な選択肢を与えてきた。また衝立は、歴史的ないろいろな問題に直截な解答を求める代わりに、一本の錯綜した小道を切り拓こうという美術史家を刺激してやまない。その小道は、やがて、なじみぶかいルートに通じ、しかも新鮮な見かたを提供するであろう。」^⑥

日本で最も古い記録では『日本書紀』に天武天皇の時代、中国（新羅国）から屏風を送られたことが記されている。しかし、当時の中国でいう「屏風」は日本で言う「衝立」の形態を指さしていた。中国で生まれ、日本に伝わった屏風は衝立障子として伝承され、その後、別に今日の折りたたみのできる「屏風」の形態が発生した。

3. 屏風の数え方

屏風の数え方も時代より違いがあるが、基本としては次の通りである。屏風を構成する1枚を元は「扇」「牒」「楨」などと呼んでいる。それが6枚なら「六曲」4枚なら「四曲」と呼び、屏風一つを「一帖」と数える。一つなら「一帖」。また、「二帖」||「半双」、「二帖」||「一雙」とも数える。これは昔、屏風を「一雙」で一揃えとして数えていたため、そのような呼び方をした。すなわち、「六

⑥ウー・ホン著 中野美代子・中島健訳『屏風のなかの壺中天—中国重屏図のたくらみ』頁6、青土社、二〇〇四年。

曲屏風一雙」とは6枚折りの屏風が2帖のことで、「二曲屏風半双」は2枚折りの屏風が1帖のことを指す。

4. 屏風の材質技法について

①丁番の変遷

敦煌莫高窟における壁画屏風の装幀形式によって、現在の最も古い多曲屏風は縁の上下に開けた穴を絞り染めの絹で作った綴じ紐で結んでいた。また、縁に金銅鑲を打って、これに紫組み紐を結んだ物もあった。その後、革紐を縁に当てて、鋳で打ちつけた仕様のものに変わり、日本の南北朝時代に、朝鮮半島より紙を利用した丁番の方法が伝わって、それまでの方法に変わり、紙丁番が一般的になった。これは製紙技術の進歩により、紙が丈夫になったために可能になったとされる。

②屏風の表面の変遷

文献史料と出土した実物によって、古代中国における屏風の表面については、漢代前後には、石、玉、雲母、琉璃、木胎漆絵、絹帛などを使用していて、南北朝以降、絹や紙などを広く応用している。

日本のばあい、いろいろな文献から屏風の変遷をみると、現存している初期の屏風表面には紙が貼られているが、当時は紙が貴重品だったことや、有名な寺院仏閣に残されている物が多いことから、極めて特別で高級な仕立てだったと推測される。平安時代には絹などの布や織物を表面に施した屏風が一般的で、唐紙などが普通になったのは室町時代以降だったようである。室町時代初期には「金屏風」を、明国（中国）への貢物としたとする記録もある。また、室町時代後期には全国の大名の間でも金屏風を飾ることが一つの流行になっていったようである。江戸時代には表面にアジロ（竹や槍の薄皮を網代に編んだもの）や葎などで作った簾を施した屏風もでき、人々の生活の中に広まっていた。

二. 種類

屏風には調度品として、また用途や材質や員数などによっていろいろな種類がある。

(一) 用途と形式から分類する

①枕屏風

枕屏風は床屏ともいう。即ち床上（ベッド）屏風、寝所の枕許に立てるもの

である。寝室で生け花を楽しんだり、ちょっとしたコーナー演出に便利に使える。五代・後蜀王建の妃花蕊夫人の「床上翠屏開六扇」という詩文があった。宋人の『枕屏銘』もあった。

②硯屏

硯屏は卓屏の一種として、硯の前に立てて風塵を防ぐものである。それで硯屏といい、玉石でつくってある^①。元稹の『石硯屏詩』に「磷磷石硯上、濃淡樹林分」という。宋時代の趙希鵠『研屏辨』によって北宋の蘇東坡、黄山谷らは、硯屏を創造したことがわかる。

③梳頭屏風（化粧屏風）

卓屏風の一種である。『初学記』の『東宮旧事』を引用すると「皇太子納妃、梳頭屏風^②二合四牒」という。

④落地屏風

『晋東宮旧事』に「皇太子納妃、梳頭屏風二合四牒、織成地屏風十四牒銅鑲紐」とある。

⑤屈膝屏風

陸機の『鄴中記』に「石季龍作金鈿屈膝屏風、衣依白濂、画義士、仙人、畜獸」という。これは、腰以下に板を張つたものを腰障子あるいは腰屏といい、下吹雨をさけるものと、床榻の囲屏などと思われる。

⑥多牒連屏

軟屏風、曲屏^③とも謂う。各扇の間に掛鉤（丁番）で繋げて、台座も要らないし、自由に調度することもできる。多牒屏風の大部分がこの種類のものである。

⑦座付け屏風

こういう屏風は硬屏風とも謂う。多扇の独立な足付け屏風を同一の台座に組み合わせたものである。

⑧掛屏風

^① 寺島良安著・島田勇雄・竹島淳夫・樋口元巳訳注『和漢三才図絵』4（全18巻）巻第十五・藝器20、東洋文庫458、平凡社、一九八六年。

^② 傍線は筆者が標したものである。下同。

^③ 例えば、姜夔「解連環」に「水駅灯昏、又見在、曲屏近底、念唯有、夜来皓月、照伊自睡」という。

聯屏あるいは条屏ともいい、大体明時代末期から出現した屏風の一種類である。一般的に四扇一組や六扇一組などの組み合わせもので壁に張り付ける。清時代に入って、こういう掛屏風が更に流行されている。

⑨挿屏風

挿屏風は座付け屏風に属するものである。一般的に小型の独扇で炕屏風、卓屏風、硯屏風、枕屏風などに分けられている。屏風の正面には彫琢・鑲嵌・図絵の山水、人物、風景などを装飾して、背面は、一般的に素面であるが、詩文などを飾ることもある。

上述した各種の屏風の中で、枕屏風・硯屏・挿屏などは、小屏風あるいは衝立に属すると考えている^①。

(二) 材質より分類

工芸技術の進歩によって、屏風の製作も豪華美麗の様子を注目されている。用材と技法上は精細にして、画面の画題も豊富多彩である。屏風の制作材料は、一般的に木板のものであるが、木板の形体で絹帛を貼るものもあり、あるものは石・陶磁・金属などで屏座を作って、画面に各種類の彩絵や鑲嵌物を飾っている。

①玉屏風

郭子横『洞冥記』に「上起神明白、上有金床象席、雜玉為龜甲屏風。」とある。『齊書』に「襄陽盜竄古冢、得玉屏風」という。『南史』に「皇太子昔在雍、有竄古塚者、得玉鏡、玉屏風、玉匣之属」という^②。『拾遺録』に「董偃嘗臥延清之室、上設火齊屏風」という。「火齊」は火齊寶石あるいは玫瑰珠である^③。

②琉璃屏風、水晶屏風

『拾遺記』に「董偃設紫琉璃屏風」という^④。

また『拾遺記』に「孫亮作琉璃屏風甚薄而莹澈」^⑤。『采蘭雜誌』に「(魏)文帝在燈下詠、以「水晶七尺屏風」障之」という。また『全史宮詞』卷八の「宮

①毛滂「臨江仙・都城元夕」に「誰見江南憔悴客、端憂懶步芳塵。小屏風畔冷香凝。酒濃春入夢、窓破月尋人」とある。

②『南史』卷四三「列伝」三三。

③『太平広記』卷第四百三「宝四」「雜宝上」。

④『太平広記』卷第四百三「宝四」「雜宝上」。

⑤『太平広記』卷第四百三「宝四」「雜宝上」、『情史』卷5「情豪類」。

詞」に「天風吹透水晶屏」と詠う。

③石屏風

『西京雜記』に「廣川王去疾發魏哀王家、有石屏風」という。姚際恆『好古堂家藏書画記』卷下に山水樹汀図の「大理小石屏二」がある^⑥。宋・汪珂玉『汪氏珊瑚網画繼』に真賞齋に点蒼石屏2点と瀟湘図小屏があり、凝霞閣に5点の山水図大石屏風と十余座の小屏風がある。また、明・文震亨『長物志』卷六「屏」条に「屏風之制、最古以大理石鑲下座、精細者為貴。次則祁陽石、又次則花藥石、不得旧者亦須做旧式為之。若紙糊及園屏木屏俱不入品」とある。ちなみに、同書の卷十の「椅榻屏架」条に齋中の調度品の配置については「屏風僅可置一面」とある^⑦。

④雲母屏風

雲母屏風は屏風の表面に雲母を貼りつめてある屏風である。『西京雜記』に「趙飛燕為皇后、其女弟上遺雲母屏風」という。『太平広記』奢侈・趙飛燕にも臣下が皇后の趙飛燕に貢ぐ物に雲母屏風と琉璃屏風も含まれていることが記述されている。また「宮詞」に「雲母屏風望若無、金霞帳里夢初蘇」と詠う^⑧。李商隱「嫦娥」に「雲母屏風燭影深、長河漸落曉星沉」とある。同氏「為有」に「為有雲屏風無限嬌、鳳城寒盡怕春宵」と詠う。また、唐玄宗時、「龍池賜酒敞雲屏」という豪華な儀礼活動があった。

雲母は鈹物の一種で、造岩鈹物の一つである。鈹物としての雲母の特徴は劈開であり、薄くはがれる。より古い文献と絵画から見ると、雲母を裝飾的に利用する以外の用途は、不老不死の仙薬である^⑨。雲母板の出土例は、中国考古学では決して少なくない^⑩。雲母の効用は高いので晋代には、服餌のみならず、居室や屏風に雲母を用いることが行われた。晋の陸機の『艸中記』には艸の名

⑥姚際恆『好古堂家藏書画記』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』一四、三集第八輯、一二二頁、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)

⑦明・文震亨『長物志』卷六、卷十(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』十五、三集第九輯、一九五、二四〇頁、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)

⑧『全史宮詞』卷六。

⑨晋の葛洪(二八三〜三六三)の『字朴子』内篇や『太平御覽・珍宝七』などを参照する。

⑩例えば、洛陽燒溝漢墓には報告がある。中国科学院考古研究所編『洛陽燒溝漢墓』(中国科学院出版社、一九五九)。

物ともいう。唐代になると唐詩の題や、詩詞の中にしばしば雲母屏や雲母屏風がひかれたきらいがある。たとえば、李高咨(商隱)の「嫦娥」や杜甫の詩にも多く詠まれている^①。雲母屏風は唐代になって始まったものではなく、漢代にはすでにあったが、それは帝と臣との間にたて、親近の情をなさせないために用いられた^②。

⑤ 漆屏風

『明史』に「后紅髯屏風、上彫描金云龍五」という^③。

⑥ 金屏風

遙か古来より晴れの舞台を彩る、装飾品として受け継がれた金屏風である。『旧唐書・安祿山伝』に「上御勤政樓、於御座東為(祿山)設一大金鷄障、前置一榻坐之、卷去其簾」とある。この「金鷄障」は、金屏風である。

⑦ 銀屏風と錦屏

数多い詩文に「銀屏」「錦屏」という言葉がしばしば読めるから、銀屏風は一種の豪華な屏風と考えている。例えば、元稹「春別」に「銀屏留粉絮、風隄引香蘭。断腸迴文錦、春深独自看」とある。

⑧ 絹帛と刺繍屏風

例えば、『宋朝事類苑』卷六二に「(前略)中書皆用皂羅糊屏風、所以養目也」とある。また、南朝・梁簡文帝の鳥栖曲織成屏風があった。

⑨ 紙面屏風

⑩ 屏風式壁画など

なお、文献史料によると、「蓮蔭屏風」^④や「竹屏風」^⑤、「木画屏風」^⑥、「螺鈿屏風」^⑦、「鉄画屏風」^⑧などもある。

① これらの唐詩については、第五章第一節において述べることにする。

② 例えば、『漢書・王莽伝』にも、王莽常翳と雲母屏風を表現している。

③ 『明史』卷六五「志」第四十一

④ 『梁書』卷五三「列伝」四七。

⑤ 『周書』卷二〇「列伝」一一・『三國典略』『太平御覽』卷二五七。

⑥ 『西京雜記』。

⑦ 『全史宮詞』卷一七。

⑧ 民国第一甲子夏六月江寧鄧之誠文如輯『骨董瑣記』卷一「鉄画」(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』一二、五集第三輯、九五頁、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)に「蕪湖鉄工湯鵬能採鉄作画花竹蟲鳥曲尺生致又能作山水屏障(後略)」とある。

(三) 安置場所による分類^⑨

- ① 皇宮屏風
- ② 書齋屏風
- ③ 閨房屏風
- ④ 廟堂屏風
- ⑤ 官署屏風

これらの分類は、唐詩の叙述中、しばしばみられる。

(四) 員数の多少によって、その分類をする場合、屏風は6曲・4曲・2曲の三種類があるが、稀に8曲や3曲というのものもある。昔は6曲あるいは6扇又は6枚折りと呼ばれていた。屏風の1枚1枚を1扇と呼び、6扇合わせて1畳、2畳合わせて1具と呼ばれていたが、現在では1畳を半双(1隻)、2畳を1双と呼んでいる。この呼び方は4曲でも2曲でも同様である。また、中国における文献史料によると、「水晶七尺屏風」^⑩や「七曲屏風、幾重帘幕、人静画楼高」^⑪、「八尺屏風、可超而越」^⑫など屏風の尺寸と員数についての記載がある。

三. 機能について

屏風は、多面的な意味をもつ、風を防ぎ、室礼や装飾にも用いられてきた調度品である^⑬。昔は、来客時や行事の際に、季節に合った屏風を立てて部屋を演出するのが常であった。そこで、以下、屏風を用途と目的によって次の六つに分類した上で、主な墓葬壁画に描かれた屏風の例をみていきたい。そのことを念頭に順を追って見ていこう。

1. 間仕切り

屏風と衝立とは、かくして、空間を区切るという基本的な機能をもつ構造物である。すなわち、どこにでも屏風を広間に立て、広い空間の区切りとして用

⑨ 胡文彦「家具与詩詞——中国家具文化之六」『故宫文物月刊』1994(第一七卷第二期)七八〜一〇五頁、一九九九年。

⑩ 『全史宮詞』卷八。

⑪ 『柳如是別伝』第三章。

⑫ 『史記』卷八六「列伝」第二六「燕丹子」。

⑬ 屏風の機能については下記の論者を参照する。榊原悟「屏風絵の景色を歩く」新潮社一九九七年・榊原悟「美の架け橋異国に遣わされた屏風たち」(へりかん社)二〇〇二年。

いる場合である。その具体例として、ここでは西安の楽遊源漢墓から出土した壁画を挙げておきたい^①。屏風を間仕切りとして使った例は、これ以外にも南北朝、唐墓の壁画に見られる。

2. 遮蔽

屏風の用途として、「間仕切り」と基本的には変わらないが、他人の目から何かを隠そうとする意識が強く働いて屏風を立て廻らす場合である。その好例が西安の安伽墓から出土した石榻囲屏の画中屏風に見出せる。浮彫囲屏の一つ画面の右下角に多曲の屏風が置かれている。また文献上の記載は『劉承幹・南唐書補注』に「屏風所以障風、亦所以隔形、古者宸之遺象」という。『三國志』(巻四八「呉書」三)に人間関係の和睦のために尚書令亮(紀陟父)、中書令紀陟らが「每朝会、詔以屏風隔其座」という物語がある。孫休の時代になると中書令となったが、父・紀亮が同時に尚書令であったため、二人が同時に朝議に参加した時は、二人の間に屏風を隔てとして置くのが慣わしとなったらしい。

3. 風よけ

『大漢和辞典』の「屏風」条に「風を防ぎ物を遮り、又は裝飾とする具」という^②。「遮蔽」が他人の視線からの隠蔽であるのに対し、ここでは文字通り風や冷気の侵入を防ぐために立て廻らす場合を指す。寝所で枕辺に屏風を立てる場合がこれで、こうした屏風を枕屏風と呼び、時には脱いだ着物を掛けたりもしたようだが、こう命名されるほどに風よけとして使われた屏風の例は多い。ここでは興味深い使用例を挙げておこう。まずは漢代の画像石の中に、床榻と衝立との組み合わせた多数の画像がある。次に西安地方の北朝墓葬から出土されたソグド人の石棺床囲屏も重要な例証である。また、中国では古来より、漢唐の詩詞中、しばしば綺麗な山を屏風に譬喩することがある。これらの実在する山の屏風からみると、屏風の風よけや遮蔽などの機能もみえることができよう。例えば、李白の「廬山のうた」「廬山の屏風疊で」「妻を送る」などの名詩^③には、いずれも廬山の一つの名岩として九疊の屏風岩と呼ばれている。廬山中の名勝で屏風岩は、王琦の『李太白集輯注』に引く『廬山記』に「旧志に云う、

漢の武帝九江を過ぎ、羽章館を屏風疊下に築き、下相思澗に臨むと。今五老の一峰、疊石屏障の如し。蓋し其の故地ならん」とある。「廬山のうた」詩中、「廬山は南斗六星のかたわらにそびえ出て、九疊の屏風岩は彩雲模様の錦を張ったかのよう。」という美しい風景を描写している^④。また李白の「賈至とともに湖を眺める」の五言律詩は「水はしずかで明鏡がころがつているよう、雲はめぐって画屏風が移るかのようだ。」という実在の風景を山水屏風に映写して、屏風の一つの機能として遮蔽の効能を示させているようである^⑤。また、古建築庭園の内には入り口のところに影壁或いは照壁を立てられることが屏風からの源と思われる。

4. 背障

考古学上から発見された漢唐時代の墓葬には、たぐさんの壁画や画像石などの画面中、墓主像の背後に立てられた屏風のように、貴紳や重要人物の座る場の背障として屏風を用いる場合があった。これによってその場はたちどころに特別な意味をもつ空間へと変質する。『荀子・儒行』『負宸而坐』、『論衡・書虚』『負宸南面』などの文献からみると、こういう「屏風」のものは、古、天子が諸侯を見るとき宸を背後に立てて南面するからいう。或いは屏風の背障という機能である。『西陽雜俎』の巻二「4玉格」に「玄宗(李隆基)が、蜀に行幸したとき、(中略)中使は、山(峨眉山)に登った。半分まで行かないところに、幅巾をいただけ、褐をはおり、まっ白なひげをはやした人物がいた。丸い髻を結った青衣の童子が二人、両脇をはさむようにして、屏風の側に侍立している。」という。ここでは「屏風」が峨眉山の屏風嶺であろう。『太平広記』では、「忠盛が詔を奉じてから、峨眉に入り、屏風嶺についた。たいへん古風な容貌の老人がひとり、黄襦を着て、嶺下に立っていた」と記し、二人の童子は出ていない。ところで、こういう屏風嶺が屏風の重要な機能として背障を示唆しているそうだ^⑥。

①第三章の漢代部分を参照する

②諸橋轍次著『大漢和辞典』(縮写版) 巻四「屏風」条p.160大修館書店、昭和四十二年。

③たとえば、「贈王判官、時余帰隠、居廬山屏風疊」(『全唐詩』巻百七十)などがある。

④蘅塘退士編、目加田誠訳注『唐詩三百首』(全3巻) 1「七言古詩」p.165、172頁、東洋文庫、三九、平凡社、一九七三年；田中克己、小野忍、小山正孝編訳『唐代詩集』(上)『中国古典文学大系』第2巻p.70、71、119、121頁、平凡社、一九六九年

⑤田中克己、小野忍、小山正孝編訳『唐代詩集』(上)『中国古典文学大系』第一七巻p.161頁、平凡社、一九六九年。

⑥唐の段成式撰、今村与志雄訳注『西陽雜俎』(全5巻) 1頁111、112、東洋文庫三八

5. 室内装飾

さらに屏風の用途として忘れてはならないものに室内装飾があった。というより、「間仕切り」以下、いま順を追って見てきたさまざまな用途で用いられた屏風のすべてに共通して求められるものこそ、この室内装飾品としての機能ではなかっただろうか。何より屏風は、まず美しくなければならなかったのである。各時代にわたり、室内装飾として使われた屏風はまことに多い。これらを立て廻らすことによつて我々の先祖たちの生活空間がどれほど親しみ深く、また優しいものになったことであろう^①。

6. 礼儀的な場の荘厳

古代から近代初期（日本の場合中世初期）にかけての、屏風使用を概観するとき、母屋や庇の間の調度として、間仕切りや装束のために用いられる以外に、種々の儀式における貴人の座の背障として立てられたことも重要な機能であったことに気づかされる。だが屏風にはさらに特別な用途があった。これは役割としては室内装飾に近いが、室内装飾に用いられる屏風と異なるのは、これがある特定の儀礼用に特別に調進された屏風であることと、そのため画題や画法にいろいろ制約があった点である。それについて、いくつか例をあげて述べてみたい。『漢旧儀』曰「宗廟三年大袷祭、子孫諸帝在昭穆坐於高廟、諸隳廟神皆合食、設左右坐。（中略）子為昭、孫為穆。昭西面、曲屏風、穆東面、皆曲幾、如高祖。（後略）」とある^②。また、民間の礼儀行事中、屏風も使っていることがわかる。例えば爆杖屏風^③、昆明池竜障屏風などの好例であろう。画題内容に厳しい制約があったのである。こうした特別の屏風の使用は何も国家的行事のみに限られるものではなかった。我々の先祖たちが人生の節目に行なつた通過儀礼にも屏風は重要な役割を果たしてきた。また生の場合すなわち出産の場合にもやはりしらの屏風は使われていた。屏風が特定の儀礼とも強く結びつ

二 平凡社一九八〇年。

^①楊泓「漢唐時期家具和室内裝飾藝術的變遷」『物質文化的歷史研究』國際學術研討會 中央研究院歷史語言研究所二〇〇一年。

^②『後漢書』卷九十九「志」第九下。また、『文獻通考』卷一〇五「宗廟考」十五にも転載されている。

^③宋の周密の『乾淳歲時記』の歳除の項は録している。（小林太市郎『大和絵史論』小林太市郎著作集第五卷二〇七〜二二二頁、淡交社一九七四年。）

いていた時代、人々の人生は、それこそ揺り籠から墓場まで屏風の世話になっていたのである。以上、用途の面から屏風を見てきたが、実は屏風にはもう一つ重要な使われ方があった。それは贈り物としての屏風である。この点についても簡単に触れておこう。三国魏武帝は毛玠に素屏風を賜ることがある^④。南北朝時代に、梁岳陽王は荊州刺史賀祥に竹屏風を贈ることがある^⑤。南朝齊の世祖はに屏風帷帳を賜った^⑥。また、唐高祖武徳四年（六二二）に贈朝屏風ということもある^⑦。日本の場合は、平安時代以降、江戸時代最末期に至るまで、異国の貴紳たちへ贈り続けられた歴史について概観すれば、ここでの屏風は、単に一調度、一美術品というだけでなく、いわば日本外交の「顔」としての役割を担わされていた、といつても過言ではないだろう^⑧。

あくまでこの分類は便宜的なものに過ぎず、屏風の用途が厳密にこの六つに分けられるのではない。というより、屏風は、時と場合、場所に依じて、二つ三つの用途をもつて立て廻らされるのが常であった。臨機応変、その自在で幅広い用途こそが、屏風が屏風である所以といえるだろう。

以上はすべて屏風の実在的な機能であるが、もう一つ潜在的な効能がある。それは、いわゆる屏風画の謳歌と勸戒という意味である^⑨。

四. 歴史上の出現と変遷

屏風は一義的には調度品である。すなわち風を防ぎ物を遮り、又は装飾とする具である。屏風は起源が古く、古来より現在に至るまで使用され続けている。現物は遅くとも漢時代墓より数点出土しており、画中画としても漢時代の作例中に既に認められる。又、屏風画の登場も文献上では漢時代に遡ることができ。特殊な家具であり、その実用性と落ち着いた感じの装飾という、この二種の特徴を持つ屏風は、文献の記載や考古調査された資料からみると、出現の時代は戦国時代の秦帝国以前にさかのぼる。『史記・孟嘗君列伝』に「孟嘗君待客

^④『三国志』卷一一「魏書」一一。

^⑤『周書』卷二〇「列伝」一一・三「三国典略」（『太平御覽』卷二五七）。

^⑥『南齊書』卷三七「列伝」一八・「南史」卷三九「列伝」二九。

^⑦『旧唐書』卷一九九上「列伝」一四九上。

^⑧榎原悟『美の架け橋異国に遣わされた屏風たち』（ペリかん社、二〇〇二年）三三七頁。

^⑨唐・房玄齡「視屏風以保身」の逸話を参照する。

坐語、而屏風後常有侍史、主記君所与客語」、『春秋・後雨』にも同様な内容が記載されている。湖北省江陵拍馬山楚墓から幅 185cm、高さ 49cm の木質の薄い雕髹漆板が出土した^①。また中国古代の夏代まで屏風が誕生した説もある。以下、日本での屏風の発展史とにつなげて、歴史上における屏風の軌跡を回顧していこう。

屏風には、風を屏ぐという意味があるが、単に室内に立てて風よけとして用いられるばかりでなく、絵や書をはりつけて鑑賞し、不要の際には折り畳んでしまえばよいことのできる、開閉自在の装飾家具として活用されてきた。

屏風の言葉は、いまから二一〇〇年ほど前、中国の漢時代の書物にすでに見え、用具としての発生はさらにそれ以前にさかのぼる。当初は一枚ものの衝立だが、後には、二枚・四枚・六枚・八枚等、何枚かをつなぎ合わせ、折り畳むこともできる形式のものが出てきた。五世紀の南北朝、宋の時代に出版された『世説新語』では、屈曲して世間にこびへつらい、身の安全をはかる人物をたとえて、屏風のようにだといっているが、折り畳み形式の屏風がこの時代に普及していたことを物語っている。この形式の屏風は、中国では後世、囲屏と呼ばれて、衝立形式の屏風と区別されるようになる。

屏風の歴史は古く中国の漢時代には、風よけの家具として存在していた。魏晋南北朝には、王侯貴族の室内空間を彩る贅沢な装飾品へと変わっていく。両漢から魏晋南北朝に至り、屏風の発展と変化が多様になり、使用材料は玉・石・琉璃・云母・火齊（玫瑰珠の石）、木胎髹漆などあり、形式及び機能から床上（ベツド）屏風、落地屏風、屈漆屏風、化粧屏風、多牒連屏など、屏風の上に各種の図像を描き、装飾文様や絵画の内容は義士、仙人、畜獣などである^②。実生活の中において、広く利用され流行していた屏風は、その状況に伴って墓葬中で副葬品として使用されていた屏風が出現した。隋唐時代以降は、屏風の製作がもつと豊富である。特に、明清時代以来、琺瑯屏風、嵌牙屏風、点翠屏風、

^①湖北省博物館等『湖北江陵拍馬山基礎発掘簡報』、『考古』一九七三年三期、学者は屏風の板と認めた。

^②『齊書』「襄陽盜発古冢、得玉屏風」。『拾遺記』「董偃設紫琉璃屏風」。『董偃嘗臥延清之室、上設火翕屏風』。『西京雜記』「廣川王去疾發魏哀王家、有石屏風」。『趙飛燕為皇后、其女弟上遺云母屏風』。『鄴中記』「石季龍作金鈿屈膝屏風、衣依白濂、画義士、仙人、畜獸」。『初学記』引用『東宮旧事』「皇太子納妃、梳頭屏風二合四牒」。

玻璃油画屏風などの品類が新しく登場した。

日本における最も古い屏風は、六八六年新羅より献上された記事が残っている。現在残っているものでは、8世紀に作られたものが、正倉院宝物の中にある。屏風絵は古代から近世にかけて、唐絵、大和絵、水墨画など多くの絵画が屏風に描かれた。また桃山文化から江戸にかけ贅を尽くした金地極彩色のきらびやかな屏風がたくさん描かれた。

屏風は公式儀礼にも用いられるが、絵師達によって描かれた屏風は、装飾用または鑑賞用として用いられている^③。

これまで中国における漢唐時代以来の屏風の歴史を簡単に述べてきた。言い足りないことは少なくないが、基本的な手懸りはあらかじめ説明したつもりである。

第二章 屏風絵についての展開

一・定義と性格

屏風は一般的に室内の人目を引くところに配置されていることから、人々は屏風の美化と装飾についてよく探求している。徐々に屏風が純実用品から実用性と装飾性を兼ねている工芸品になって、古人の居室で鑑賞性を持った調度品にもなっている。

屏風絵は屏風に施された絵画で、屏風絵、画屏、錦屏^④もという。屏風画あるいは衝立画は、絵画の媒体として、画巻や壁画とともに、中国における絵画の主たる三種の形式の一つであった。屏風は、明時代中期以前、書画を展示することの主要なキャリアーという。まず、古い文献記載より考えておきたい。『周礼・冢宰・掌次』に「設皇邸」というものであった。これは鳳凰の羽で装飾する屏風である。鄭司農注云、「邸後板也」という。康成は後板が屏風といわれる。『尚書・顧命』に「狄設黼宸綴衣」という。この宸は御座の背後に立っている屏風である。『爾雅・釈宮』に「屏、謂之樹」という。『礼記・雜記』（下）

^③『世界大百科事典』平凡社。

^④例えば、李益「長干行」に「鴛鴦綠浦上、翡翠錦屏中」という。

に「樹、屏也、立屏当所行之路、以蔽内外也」という。『三才図絵』の屏風の山水図様①(Pl. II)と『礼器図』の「宸」の斧の図様(Fig. 1)がある。『礼記・明堂位』によると、「疏屏は、天子の廟飾である」という。鄭玄の注では、「屏は、これを樹という。いまの罽毼である。これにきざんで雲気、虫獣をつくる。いまの闕に似ている。」という。この鄭玄の注は、『爾雅・釈宮』の「屏」の説明と同じである。実はこういう「屏」は、いまの照壁であろう②。また、屏風に施された絵画のことは、唐・李頎の「崔五丈図屏風賦得烏孫佩刀」詩があり、その中に「主人屏風写奇状」と詠まれている。

また、明・謝肇淛『五雜俎』に画について次のようにいう。「画が書くくべて及ばないところがあるとすれば、それは品がやや下がるといふ点である。そのうえ、唐宋以前の画手は多く神仏仕女鳥獸竹木をたくみにえがき、徒に玩弄に供し、屏障にかいたりしたので、品は自ら猥劣となった。(後略)」とある③。

日本では、壁画、障屏画、屏風絵、衝立絵の語の一般的な概念を、『広辞苑』④によって検出してみると、まず「壁画」については、「裝飾の目的で建築物の壁面に描いた絵画。」とあって、「障屏画」は、「障子、襖、杉戸、或いは屏風、衝立など移動できる家具類の面に描かれた絵画。」とある。これらの絵画は普通それぞれ障子腰貼絵、襖絵、杉戸絵、屏風絵、衝立絵とよばれているが、それらを包括する言葉が障屏画ということになる。とすると、屏風画や衝立絵、また几帳絵などは建造物に固定されず自由な移動が可能な画面に施される絵画であり、屏風絵系に属するものであろう⑤。

一方、美術史家は、より厳密な概念規定を求めて、「障壁画」の「障」を襖障子の古語に由来するとし、「壁」を壁貼付絵とし、土壁、板壁に施された「壁画」

①(明)王圻・王思義編集、顧廷龍主編『三才図絵』(中)器用十二卷「屏風」一三三三頁、上海古籍出版社、一九八五年。また、『和漢三才図絵』も収録されている。
②唐の段成式撰、今村与志雄訳注『酉陽雜俎』(全5巻) 4東洋文庫401平凡社一九八一年。続集巻四「三貶誤」。
③寺島良安著・島田勇雄・竹島淳夫・樋口元巳訳注『和漢三才図絵』4(全18巻)巻第十五・藝器100、東洋文庫458、平凡社、一九八六年。
④岩波書店第一版昭和二十年刊。
⑤水尾比呂志『障壁画史―荘厳から裝飾へ―』p13~16美術出版社一九七八年。水尾氏の論説より屏風絵系は壁画の第三種である。

とは区別して考える。そのために屏風絵、衝立絵をも含む総称として、襖絵、壁貼付絵を「障」であらわし、これに屏風絵、衝立絵を意味せしめた「屏」を連ねて、「障屏画」をより大きな概念とするのである⑥。

屏風絵系という絵画画面の形式は屏風絵を主とするもので、衝立絵をこれに加える。古くは几帳絵もあつた。中国では、より厳密な概念規定を求めて、屏風の定義については狭義と広義との二種を区別して、当時のことばで屏障具という。狭義の面では多曲屏風に属する。広義の場合、多曲屏風、衝立、軟障、几帳などを包摂する。これは、中国における屏風画の各種類が、すべてに密接不離な関係にあつたのを端的に示すものである。

屏風画は中国より齎された画面形式だが、日本の建築の特性から生活必需の家具として大いに発達し、画家に活躍の大きな舞台を提供した。大画面であること、持ち運びが自由であること、或いは曲折せしめて用いられることなどの特質が、絵画表現に寄与したところも少なくない。ことに一扇ずつの枠縁が取払われた中世以降の屏風は、襖にまさる好個の大画面となつて、多様な絵画表現を生み出した⑦。

二. 種類と画題

屏風に描かれた画題は多い⑧。それらは内容によって、およそ次の五つに分類できるだろう。

1. 花鳥・走獣画

梅、海棠、桐、椿、萩など美しい花を咲かせ、季節に彩りを添える樹木や、松、杉、檜、竹など花は目立たないが、その形姿そのものに趣きのある樹木を総称して花木という。これに空想の瑞鳥である鳳凰や鶴、孔雀、雉子、山鳥、錦鶏鳥、鷺、雁、鴛鴦など美しい羽根が珍重された禽鳥類、鷹、鷹などの猛禽類を組み合わせた画題が花鳥画である。菫、蒲公英、牡丹、芙蓉、薄、桔梗など四季の草花を添えるのが通例である。室内裝飾を旨とする屏風には最も相応しい画題で、実際、優れた作品が多い。なお虎や猿に唐獅子、龍など空想上の動

⑥前掲した水尾比呂志氏の論著p12；山根有三『障屏画研究』(山根有三著作集五) 中央公論美術出版社平成十年。

⑦前掲した水尾比呂志氏の著説を参照する。

⑧前掲神原悟氏の論著を参照する。

物も加えた画題を一括して走獸画と総称するが、これをも含めて花鳥画と呼ぶ場合もある。

2. 景物画

当時の現地の自然の景色はそれ自体美しく優しいものだが、雪月花や花鳥風月などといわれるように、とりわけ季節の時間的な推移のなかで眺めるとき、趣き深いものとなる。人間の生活も同じで、ともすれば単調になりがちな日々の営みも、月ごと、季節ごとにくぐり来る行事によって豊かな彩りが与えられてきた。景物画は、この自然と人事を変化する季節とともに描いたもの。何より味わい深い季節感の表出をその特色とする。微妙な内容の変化に応じて、四季にちなむ四季景物画、十二月の行事にちなむ月次景物画、地名にちなむ名所景物画に分類されている。

3. 山水画

山紫水明といわれる自然の美しさ、大きさ、厳しさを象徴的に描いたもの。表現の主眼はあくまで自然そのものにあつた。

4. 人物画

聖賢、仙人、高士、列女を描いた人物画は、勸戒画としてもっとも格式の高い画題である。また、帝王、仕女などは重要な画題内容である。

5. 風俗画

現世に生きる人々の姿を生き生きと描き出した風俗画は、現世謳歌を標榜した当時を代表する画題である。例えば、その内容の特異さを強調する南蛮屏風が、風俗画に含められる。

三. 図様構成

中国における屏風絵の図様構成については、各時代の表現形式によって、それぞれの画面形式がある。この図様構成の問題は、後述の各章を説明する際にしばしば言及されているため、ここでは省略する。

四. 機能

ところで、屏風画の特質に関して、その材質や技法の面から論じられることも留意されねばならないが、その基本的な機能と効用については、さらに重視される必要がある。屏風画の機能については、分隔、美化、遮風、協調など

の実用性があるが、鑑賞性と装飾性をもっとも重要な意味を持っている。また、多曲屏風の折りたたむという機能に着目し、作品に応じた展示方法で、広がる絵画空間の違いを見比べることが出来る。前章には、屏風のさまざまな機能を述べたが、同様に屏風画もそれらの役割を持っている。屏風画という立体的なジグザグ感のもので描く習慣があつた。また、屏風画の装飾性は古詩中にも見える。「屏風十二曲、羅列洞房隅」という^①。後述の各章には、関連の文献資料を引用して、その装飾性という機能の問題を考究したい。

以上はすべて屏風画の實在的な機能であるが、もう一つ潜在的な機能がある。いわゆる屏風画の「勸戒」あるいは「警戒」という意味である。たとえば、唐代の房玄齡は「視屏風以保身」という故事がある。また『太平御覽』卷七〇一引『七略別伝』に「臣与黄門侍郎欽以『列女伝』種類相従為七篇、以著禍福荣辱之效、是非得失之分、画之於屏風四堵」という。

五. 発生・発展の歴史

中国では、前漢に『烈女伝』を撰述した劉向がその図を屏風に描かせたと伝えられ、『歴代名画記』からは六朝時代末期から盛唐に至る大画家たちの屏風画制作が知られるが、それらの作品はまったく遺存しない。その起源を遠く遡らせようとする考え方も支配的であつたが、一般的に、戦国時代から、屏風画の制作と流布が興つた。屏風は斧の形を画いた屏風である。昔、天子が臣下に朝見する時に背後に立てた^②。

九世紀、唐の張彦遠が著わした『歴代名画記』という書物には、唐時代に描かれた六扇（二六つ折り、六曲）や十二扇の絵屏風が記録されている。唐制にならって日本で作られ、正倉院宝物として伝わる六扇の鳥毛立女屏風や、近年、中国で発掘される唐時代の墓の壁画からわかることであるが、唐時代の絵屏風は各扇縁取りが付き、絵は扇ごとに独立して連続していなかった。ひもでつなぐため、どうしても縁が必要だったのである。

中国における屏風画の発生・発展の歴史についての問題は、具体的に前章の関連部分を参照することができる。ここでは、省略しておきたいと思う。

^① 『列朝詩集』丙集第十一。

^② 『宋史・曹皇后伝』：「帝致極誠孝云云、后亦慈愛天至、或退朝稍晚、必自至屏展候暉。」

第三章 屏風絵の発生と形成期—漢時代及び漢以前

一・西周・戦国時代—斧宸

(一) 文献史料を読む

屏風がいつ発明されたかはわからないが、すでに漢王朝（前二〇六〜後二二〇）までには、政治的シンボルとして文献にしばしば登場していた。

1. 『儀礼・覲礼』に「天子設斧宸於戸牖之間」という。
2. 『三礼図』に「宸縦広八尺、画斧文、今之屏風、則其遺象也」という。
3. 『荀子・正論』に「天子居則設張容、負宸而坐」という。
4. 『周礼・春官・司几筵』の鄭玄注には「宸、其制如屏風然、於宸前為王設席」という。

5. 『史記・孟嘗君列伝』に「孟嘗君待客坐語、而屏風後常有侍史、主記君所与客語」といつて、『春秋・後雨』にも同様な内容が記載されている^①。

6. 『燕丹子』に「八尺屏風可度而越」という^②。

以上で戦国時代から「斧宸」という屏風画の祖型（『礼器図』の挿絵を引用Fig. 1-1）として、さまざまに古い文献には、転写された様子である。また3と4番目から見ると、古い時代より小帳と屏風とを組み合わせて、使用している^③。

戦国、秦時代の屏風絵は、文献に表れているものが少ない。

(二) 屏風実物作例

現在に至るまでに見える戦国時代の実物屏風は、多くのばあい、墓から出土した彩漆透彫座屏である^④。これらは、いずれも精巧無比で、色彩は鮮麗で、光沢はあたかも今作られたように輝いている。以下の通りである（資料編の表IのNo.01〜05と地図I参照）。

1. 楚国彩絵木彫屏：二点、一九六五年湖北省江陵县紀南城望山一号墓出土、

戦国中期、透彫、高 15.0cm、幅 51.8cm、厚 3.0cm、彩漆透彫座屏、国宝、湖北省博物館蔵。

前三三二年頃に下大夫クラスの絜固という人物を葬った江陵县望山1号墓から出土した彩漆透彫座屏^⑤(Fig. III 02、03)は蛇が絡み合った台座に方形の枠を組み、華麗な文様をとどめている。その中に鳳鳥、鹿、蛇、蛙を丸彫りして赤、金、銀、黄色で彩色する実用の座屏が優れている。この座屏は座右におく屏(衝立)で、一木の板材に欄間文様のような透彫りを施す。台座は両端で支え中間部分に割り込みを入れ、屏の周囲を長方形に枠取り、内側に左右対称にそれぞれ2組の鳥と動物を彫刻し、台座から枠にかけて爬虫類が絡み合った文様を浮彫する。両側の文様の中心は下向きの鳥が蛇に挑みかかる構図で、鳥の左右に飛び跳ねる鹿と羽を閉じて下枠にとまるようすで鳥を置くが、2頭の鹿は後ろ足で鳥の頸を挟み前足に蛇が噛みつく。その結果、中央では2羽の鳥が嘴で蛇を奪い合つて向かい合う形となり、足の後ろに蛙がうづくまる。台座の両端に大きな口を広げ耳を立てる蟒(みずち)がとぐろを巻き、側面に熊が頭をもたげ、下枠に巻き付いた蛇が蛙をねらい、左右の枠にも小蛇が蠢いている。こうした禽獣の類が全部で五五体いるという。全体は黒漆地で、その上述の禽獣類は赤、金、銀、黄色の漆で彩色し、浮彫のない上枠側面には変形鳥文を描く。彫刻と彩色文様は巧妙で、実在の禽獣と架空の禽獣とを絡み合わせ、互いに戦いながら生きていく自然の輪廻を表現しているようである。墓主の身分は下大夫に想定される中級貴族で楚の絜氏王族の一員である^⑥。

2. 天星観一号楚墓漆座屏：5点、湖北省江陵县観音垸鎮天星観村出土、木胎、髹黒漆

一号墓は前三四〇年頃に楚の封君である邱陽君番勅を埋葬した墓であり、基本的には埋葬用に作られた明器としての漆器が中心であるが、方形の長い耳をつける耳杯や欄間に怪獣を丸彫りする座屏が珍しい^⑦。例えば、彩絵透彫四龍漆座屏は、幅 48.8cm、高 12.8cm、透彫龍形の屏面と線刻の卷雲文の屏座と枠と組み合わせている(Fig. III 02、03)。荊州市博物館に収蔵されている。

① 『史記』卷七五、「列伝」第一五。即ち「孟嘗君屏風後、常有侍使記客語」とある。

② 『史記』卷八六、「列伝」第二六。

③ 文末の一覧表Iを参照する。

④ 劉彬徹「楚国彩絵木彫屏小考」『江漢考古』一九八〇年第二期；湖北省文物考古研究所『江陵县沙塚楚墓』文物出版社一九九六年。

⑤ 湖北省荊州地区博物館「江陵天星観一号楚墓」『考古学報』一九八二年第一期。

3. 天星観二号楚墓漆座屏：5点、二〇〇〇年二月湖北省荆州市天星観二号墓出土、透彫、木彫、M2: DN14、高 \times 14.2、長 \times 51.4、幅 \times 11.2cm (Fig. III-04)。楚国、戦国中期のものである^②。なお、河南省新蔡葛陵二号楚墓発掘報告に拠って、出土した漆木彫虎形器物^③(Fig. III-05)は湖北省荆州市天星観二号墓の漆座屏の透彫虎形(Fig. III-06)とほぼ同じもので、このものは漆座屏の構成であるかもしれない。近年、河南省の南部他の所の楚墓から漆木彫虎形器物も出土した。楚墓から出土した漆座屏の使用する地域範囲は湖南、湖北、河南の南部地方である。

4. 湖北省東陽市の呉店镇東趙湖村九連墩に戦国楚墓2号墓の東椁室から1点の彩漆木彫座屏が出土した。この座屏は透彫と浮彫の技法で、鳳、蛇、蟒、蛙、鹿などの数匹の動物が彫られている。形式上は江陵望山1号墓のものとは同じである^④。

以上は楚国の上層支配階層に属する人達の漆器屏風であるが、土クラスの下層支配階級の人たちの墓で漆器屏風がどう取り扱われているかまだわからない。戦国時代になると漆器の需要が拡大し、漆器を積極的に墓の副葬品に採用している。各地の戦国墓から漆器の出土例が報告されているが、まとまった形で発見される例は圧倒的に長江流域に集中している。華北では一例をあげると、河北省平山県中山国王墓では漆器屏風に装着された金属部品が多数発見されている。戦国時代における古代美術の地域性を表すもので、漆器も楚の地域に多く知られ、優品が目立っているが、この場合はおそらく地方性というよりも遺跡における保存状況によるところが大きいのであろう。

5. 中山国王陵屏風^⑤は、河北省平山県三汲郷一九七四—一九七八年発掘、曲折式木胎漆屏風で(Fig. III-07)、紀年前四世紀(前三—三三三頃) 河北省文物研究

① 荆州市博物館「湖北省荆州市天星観二号墓発掘簡報」『文物』二〇〇一年第九期；湖北省荆州博物館『荆州天星観一号楚墓』文物出版社、二〇〇三年九月。

② 駐馬店市文物工作队、新蔡県文物保護管理所「河南省新蔡葛陵二号楚墓発掘報告」『文物』二〇〇二年第八期。

③ 二〇〇二年二月出土、資料が未公開。

④ 『中国考古文物之美6 戦国鮮虞虞墓奇珍·河北平山中山国王墓』文物出版社光復書局一九九四年初版；『河北省平山県戦国時期中山国王墓發掘簡報』『文物』一九七九年第一期；『河北省文物研究所「厝臺—戦国中山国王之墓」(上、下)第三章の第一〇節「屏風銅構件」』文物出版社一九九六年。

所蔵。この中山国の王墓の東庫から出土した動物の形をかたどった屏風の青銅器台座がさまざまな技法による金と銀の象嵌で飾られている。銅器の形は牛、虎、犀挿座等部分がある(Fig. III-08)。屏面はほぼ直角に折れている。長さ \times 2.24、高さ \times 1.1メートル。朱漆木板と黒漆地辺欄を構造して、朱、橙色の鳥文、卷雲文、渦文を描き出す。このような屏風の例として、前漢時代の南越王墓から出土したものが知られている。この屏風の動物形台座の一つは金銀象嵌虎形台座(Fig. III-08)で、高さは21.9、長さは51.0センチ、重さは26.6kgで、屏風の中央の折れた部分を支えるもので、両端には、やはりともに金銀象嵌で飾られた犀形と水牛形の台座が用いられた。台座とともに、屏風本体に取り付けられた蝶番や小型鋪首などの小型金具も発見されている。この虎形の台座は大きな虎が鹿を呑み込もうとする情景を見事な迫力をもって表している。虎の頭部の鱗状の斑文や身体の波状の縞は、おもに大きな金の薄板を象嵌することによって表される。鹿の身体の滴状の斑文は金と銀を交互に象嵌している。虎の頸の上と腰の上には獣面で飾られた罌が垂直に立つ。虎の身体は上から見るとほぼ直角に曲がっており(Fig. III-09)、屏風の折れる角度に相当する。罌の中にはまだ木質部が残っていた。腹の下に、作った年、工房、責任者、工人の名などが記されている^⑥。

二・漢時代

文献に記載されている資料を見ると、屏風画は漢代に至ると、応用範囲はさらに拡大され、画くところの「題材はいろいろあった」のである。ところが、絵画は当時の政治に仕えるもので、すでに社会に相当の効果をあげていたことがわかる。こういうことは王充(二七—九七?)『論衡·須頌篇』で、述べている。また曹植(一九二—二三三)は「鑑戒の意をもつものは図画である」とも論じている。(唐の張彦遠『歴代名画記』巻一「叙画之源流」から引用する)『歴代名画記』の記述によれば、唐代に至って蔡邕(一三二—一九二)が画いた「講学図」「小列女図」などの作品があった。最近数年の間に、秦、漢時代の画像資料は宮殿遺跡、墓から相次いで発見された。これら絵画作品から見ると、この時代における屏風及び屏風画の様相が少しわかる。

⑤ 高濱秀、岡村秀典編集『世界美術大全集』東洋編第1巻先史・殷・周 小学館二〇〇〇年。

(一) 文献史料

はじめに古代中国の主な史書や絵画理論書の中から屏風画に関する部分を任意に選択して紹介していきたい。

1. 屏風絵についての物語

① 四宝宮の宝屏風

前漢の武帝は桂宮に七宝床、廁、宝屏風、宝帳という四つの宝物を收藏している。その当時の人々は桂宮を四宝宮とも呼んでいる^①。

② 延清室の火斎屏風

前漢の董偃は、その延清室に火斎という宝石で作った屏風を床上に配置している。このような玉屏風は透明度が高くて、侍者が屏風の外から、扇いで、董偃は「玉石も扇いで涼しさが欲しい」という。そして、侍者は、屏風に摸すと、前に屏風があることが分かる。『拾遺録』に「董偃常臥延清之室、以画石為床、盖石文如画也。石体盛輕、出郅支国。上設紫琉璃帳、火斎屏風、列靈麻之燭、以紫玉為盤。如屈龍、皆雜宝飾之。視者於戶外扇偃。偃曰：「玉石豈須扇而後清涼耶？」侍者屏扇、以手摹之、方知有屏風也。偃又以玉精為盤、貯冰於膝前。玉精与冰同潔徹、侍者言以冰無盤、必融（融）原作「翻」、据明抄本改）湿席、乃和玉盤拂之。落階下、冰玉俱碎。偃更以為樂。此玉精千涂国所貢也、武帝以此賜偃。哀平之世、民皆猶有此器、而多殘破。王莽之世、不復知所在。」^②

③ 雲母屏風の故事

ここであげられている屏風に関する故事として、「鄭弘は雲母の屏風に、朝夕影をやどし、身のゆがめるを刷ひ」という一節がある。校異によると、続群書類従系などに「鄭公」とする本もあるようである。頭註によると、この典拠は『後漢書』三十三（列伝二三・鄭弘伝）「元和元年、鄭弘為大尉時、拳将弟五倫為司空、班次在下、每正朔朝見、弘曲躬自卑、帝問知其故、遂聽置雲母屏風、分隔其間由此以為故事」^③であり、源光行・元久元年（一一〇四）自序の『百

① 『拾遺録』「武帝為七宝床、雜宝按廁、宝屏風、雜宝帳、設於桂宮。時人謂之四宝宮。」（『西京雜記』・『太平広記』卷第四百二「宝四」「雜宝上」）。

② 『太平広記』卷第四百二「宝四」「雜宝上」。

③ 『後漢書・鄭弘伝』卷三十三「列伝」二三。

詠和歌」八（服玩部・屏、『続群書類従』一五下）にも採られている。なお『百詠和歌』は、唐代詩集で幼学書として受容されていた『李嶠百廿詠』に則り、抄句、注・説話、詠歌からなっている。

この鄭弘には「鄭公風」あるいは「鄭大尉之谿風」という熟語になった故事があるようである。『大漢和辞典』から引用すると、「後漢の鄭弘、薪を若邪溪に採り、神人に箭を還した報いにより、谿風の便を得て仕事を楽にした故事」で、『本朝文粹』に引かれた菅原文時作の表にもこの故事をふまえた一節があるようである。これらの事例からは、後漢の鄭弘の逸話は日本でも知られていたと考えることができ、鄭姓が誰かということも絞り込むことができるかもしれない。

④ 宋・郭若虚『図画見聞誌』に漢成帝「時乘輿幄坐、張画屏風、画紵醉踞姐已作長夜之樂。」とある。

⑤ 光武帝の列女図屏風

『後漢書・宋弘伝』には、光武帝の列女図屏風の物語が記載されている。

「また言う、宋弘がかつて燕見した際、光武帝の居所に新しく屏風が置かれてあり、古の列女が描かれていた。光武帝はしばしば振り返ってこの屏風を見ていた。宋弘が、「未だ徳を好むこと色の如くする者を見ず」と言う、光武帝はこの屏風を取り払った。」と述べた^④。この歴史的な物語によって、人物図屏風が後漢の初期からには画かれていたことがわかる。

注・他本色字上有好字。「列女」に関して、書物では劉向撰とされる『古列女伝』が有名だが、六朝期に盛んに作られた列女図はこの光武帝のものがその早い例と思われる。なお所謂正史に「列女伝」が設けられるのは『後漢書』以降のことである。「未見好徳如色者」は『論語』子罕篇。「鑑戒」の存在であるべき「列女図」を光武帝が「鑑賞」しているというこの対比は、絵画の存在意義の変遷を考える上で注目すべき条である。そして引用部に続くのが、有名な「糟糠之妻」の逸話。いま『太平御覧』卷七百一の引用を示す。「東觀漢記曰、宋弘嘗燕見、御座新施屏風、図画列女、帝數顧視之。弘正容言曰、未見好徳如色者。上即為撤之。上姉湖陽公主新寡、上与共論朝臣、微觀其意。主曰、宋公威容徳

④ 『後漢書・宋弘伝』、『太平御覧』卷七百五十一「画」「又曰、宋弘嘗燕見、御座新施屏風、図画列女、世祖數顧視之、弘曰、未見好徳如色者、帝撤之。」

器、群臣莫及。上曰、方図之。後弘見上、令主坐屏風後、因謂弘曰、諺言貴易交、富易妻、人情乎。弘曰、臣聞貧賤之交不可忘、糟糠之妻不下堂。上顧謂主曰、事不諧矣。また『藝文類聚』卷六十九屏風所引。さらに范曄『後漢書』「宋弘伝」にもほぼ同じ文章が見えるが、「新施屏風」の「施」字が無く、「上即為撤之（范書は「帝即為徹之」に作る）」のあとに「笑謂弘曰、聞義則服、可乎。対曰、陛下進徳、臣不勝其喜」の一節がある④。また、「宮詞」「良家選人尺名妹、可似屏風列女図」と詠う②。

2. 屏風絵に関する詩文など

① 後漢李尤『屏風銘』

その銘文に「舍則潜僻、用則設張；立必端直、処必廉方。雍閑風邪、霧露是抗；奉上蔽下、不失其常。」とある③。この屏風銘文により、屏風の性質と役割がよく分かる。

② 漢淮南王劉安『屏風賦』(『全漢文』卷十二)

その詩文に「惟斯屏風、出自幽谷；根深枝茂、号為喬木。孤性陋弱、畏金強族；移根易土、委伏溝瀆。飄搖危殆、靡安措足；思在蓬蒿、林有朴救。然常無縁、悲愁酸毒；天启我心、遭遇微祿。中郎繕理、收拾捐朴；大匠攻之、刻彫削斫。表雖剥裂、心実貞慤；等化器類、庇蔭尊屋。列在左右、近君頭足；頼蒙成濟、其恩弘篤。何惠施遇、分好沾渥；不逢仁人、永為枯木。」とある④。

③ 前漢羊勝『屏風賦』(『全漢文』卷十九)

その賦文に「屏風合匝。蔽我君王；重葩累繡、沓璧連璋。連以文錦、映以流黄；画以古烈、顛顛昂昂。蕃后宜之、寿考無疆。」とある⑤。

3. その他

① 『漢書・陳万年伝』に「万年嘗病、召成教戒於床下、語至夜半、咸睡、頭触屏風」という⑥。

① 『後漢書』卷二十六「列伝」十六；『東觀漢記』卷十三。
② 『全史宮詞』卷七。
③ 『初学記』卷二十五「器物部」唐徐堅等編纂。唐・欧陽詢『芸文類聚』卷六十九。
④ 『全漢文』卷十一；『芸文類聚』六九；『初学記』卷二十五；『太平御覽』卷十一。
⑤ 『全漢文』卷十九；『西京雜記』上；『初学記』卷二十五；『文心彫龍』卷一。
⑥ 『漢書』卷六六「列伝」第二六。

② 『塩鉄論・散不足』に「一屏風就万人之功」という。

③ 『古琴疏』に「羅縠单衫可掣而絶、三尺屏風可超而越」という。

④ 『事物紀原・舟車帷幄部・屏風』に『周礼・掌次』「設皇邸」、鄭司農云、邸、後板也；康成謂、後板、屏風。『礼記・明堂位』曰、「天子負斧扆而立」、陸法言云、「今屏風、扆遺象也」、『三礼図』曰、「屏風之名出於漢世、故班固之書、多言其物」、徐堅為『初学記』亦載「漢劉安羊勝等賦、然則漢制屏風蓋起於周皇邸斧扆之事也」という。

⑤ 彩勝

『荆楚歲時記』に「人日剪彩為人或鏤金箔為人以帖屏風亦戴之頭」という。

⑥ 曲屏風

『漢旧儀』に「子為昭、孫為穆。昭西面、曲屏風、穆東面、皆曲几、如高祖」という。この言葉より、当時の礼儀規制の様子がよく分かる⑦。

⑦ 『漢書・班伯伝』に漢成帝が「時乘輿幄坐、張画屏風、画紵醉踞姐已作長夜之樂」という⑧。

⑧ 『京兆旧事』に「杜陵蕭彪、子伯文、為巴郡太守、以父老、帰供養、父有客、常立屏風後、自応使命」という。

⑨ 彫刻屏風

『三輔決録』に「何敞為汝南太守、章帝南巡過郡、有彫鏤屏風、為帝設之、命侍中黄香銘之曰…古典務農、彫鏤傷民、忠在竭節、義在脩身。」という。

(二) 屏風実物作例

各実物屏風の概況は以下の通りである(資料編の表IのNo.8~11と地図I参照)。

1. 湖南長沙馬王堆一号墓 漆絵屏風 前漢

馬王堆一号墓は、湖南省長沙市東郊五里牌坊はずれの市の中心より東へ約4kmの地点にあり、一九七二年に正式に発掘された。一号墓の年代は、おおよそ紀年前二世紀中葉、すなわち前漢の前期(武帝以前に相当し、だいたい文帝と景帝の時代)に属する可能性が大きい。この墓の計1000点余りの副葬品の

⑦ 『後漢書』卷九九下、「志」第九下。
⑧ 宋・郭若虚『図画見聞誌』にも記録されている。

中に一つの漆塗りの屏風(447番目)(Fig. III 09)が、北の辺箱の西部分より出土された。木胎。長さは72cm、幅は38cm、高さは52cm。長方形で、下に脚座がある。正面は黒漆地に、紅、緑、灰の3色の油彩で雲文と龍文を描いている。緑色で龍身を、朱で鱗、爪を描き、天翔ける姿をなす。縁は朱で菱形の図案を描いている。背面は紅漆地に浅緑色の油彩で描き、中心部分には穀文の壁一つを描いており、周囲には幾何学方形連続文を描いている。縁は黒漆地に、朱で菱形の図案を描いている。この漆絵屏風の文様は漆塗りの木棺の部分文様と非常に似ている。そのつくりは比較的粗雑なので、副葬専用の器物と思われる。これらの漆器はただ数量が多く、器形もとのついているばかりでなく、つくりも精巧で美しく、保存もよい。まさに考古作業での一大収穫である。

注・墓地は周囲の地勢は平坦で交通の便が良く、揚子江以南では古くから発達した地域である。この古墓は五代時代の馬殷一族の墓と伝えられて馬王堆といわれた。また墓の形状から馬鞍堆と呼ばれたこともあったが、現在は馬王堆と称されている。一九七二年に一号漢墓が、一九七三年に二・三号漢墓が発掘された。出土文物から墓主は前漢初期の長沙王の宰相であったダイコウ利蒼夫婦とその息子の墓であることが判明した。一号墓の五〇歳前後の遺体はその外形が完全に皮膚には弾力があつて生きているようであったという。随葬器物で注目されたのは一・三号墓の内棺にかけてあつた帛画である。さらに重要なことは『老子』『易経』『戦国策』・天文星占書・相馬書・地図などの多数の帛書が三号墓(息子)から出土したことである。これらは古代の思想や学問研究に貴重な資料を提供した。竹簡が一・三号墓から出土したが、医書を除くと随葬品目・数量を書いた副葬品のリストで遺策と呼ばれる。遺策は出土品の照合やその実体の具体的な把握を容易にした。そのほかに精緻な漆器・絹織物・兵器などが出土したが、三号墓の漆器の質量は一号墓をしのいで注目された。また二号墓の「長沙丞相」「大侯之印」「利蒼」の三印は墓主を、そして辺箱の竹簡の中味は当時の食生活や経済生活を、明らかにする上で貴重な資料を提供した。

①湖南省博物館・中国科学院考古研究所編『長沙馬王堆一号漢墓』上下、文物出版社、一九七三年；『中国考古文物之美8輝煌不朽漢珍寶湖南長沙馬王堆西漢墓』文物出版社、一九九四年初版・関野雄他訳『長沙馬王堆一号漢墓』平凡社、一九七六年。

2. 湖南長沙馬王堆二号墓の漆絵屏風(Fig. III 09) 前漢

3. 広東広州南越王墓の漆絵屏風 前漢

一九八三年広東省広州市象崗漢墓出土、墓室東壁の前に安置、木胎漆絵屏風、三扇、高さ1.8、長さ3メートル。正面と背面に鳥羽文が描かれた。辺欄に朱漆した。また、銅器の屏風部として、溜金銅蟠龍屏座、溜金銅朱雀、双面獸形溜金銅頂飾など屏風金具がある^③。西漢南越王墓博物館蔵。南越王の遺体を安置した部屋には、木製漆塗りの屏風が置かれていた。発見された時、すでに木が腐って崩壊していたが、床に落ちていた金具や釘、わずかに残っていた漆の破片などから復元研究が行われ、その写真のような形に復元された(Fig. III 10)。中央の幅3mの屏風の両側に、幅1mの翼障が蝶番で付けられている。立てる時の平面形は「」の字形となり、片付ける時は、両側の翼障が内側にたたまれたわけである。屏風の中央には、翼障とは反対方向に開く幅1mの観音開きの扉がある。黒漆を塗った上に、赤と白で文様を描いたことが判明しているが、図柄に関する確かな手掛かりは残されていなかった。復元された屏風の図柄は、想像に基づいて描かれたものである。この屏風には、大型で装飾性の高い金具が全部で五種類十一個付けられていた。屏風の台座が三種類6個、屏風の上に付ける飾りが二種類5個である。例えば、力士形台座、龍形台座、獸面形装飾など金具がある(Fig. III 10)。注・一九八三年、工事現場から発見された南越王墓は、嶺南地区で発見された最大規模かつ唯一の彩色石室墓である。墓主は第二代の南越王趙昧で、この墓から1000点余りの文物が出土された。これらの文物は二千年以上も昔の嶺南地区の政治、経済、文化など多面的な内容を集中して表している。今から二千年前の南越王の時代の王の生活ぶりが、文帝行璽金印や屏風の力士型銅製台座、角玉杯等に見事に残されていることがよくわかる。中国の漆器工芸は遠く商代にすでに出現し、周代には「百工」に分かれて発展し、春秋晩期以後にさらに発達した新興の工芸である。漢代には、封建支配

②湖南省博物館・湖南省文物考古研究所編著『長沙馬王堆一、三号漢墓』第一卷 田野考古発掘報告、文物出版社、二〇〇四年七月。

③『中国考古文物之美9嶺南西漢文物宝庫・広州南越王墓』文物出版社・光復書局、一九九四年初版；『西漢南越王墓考古発掘初步報告』『考古』一九八四年第三期；広州市文物管理委員会『西漢南越王墓』(考古専刊)上下冊文物出版社、一九九一年；東京国立博物館、朝日新聞社編集『中国国宝展』大塚巧芸社、二〇〇〇年。

階級が漆器を非常にハイカラなものとみなしていた。漆工芸は、両漢において、その制作と装飾は、戦国、秦代と顕著な継承の流れの中にあつた。さらに先時代より大きく発展した。漆絵の応用はすでに広く行われ、その技術も向上した。元帝の時、貢禹が東宮より下賜された漆器を受けとらなかつたといつたようなことは、はなはだまれなことならとみなされている^①。漆器は作り方が複雑で、値段が高い点では、銅器をはるかにしのいでいる。『塩鉄論』散不足で「漆絵のある杯一個の値は銅杯十個に相当する」といつている。また同書では、「曲物の杯は百人の労力を要し、一枚の屏風をつくるには万人の手がかかる」といつている。この表現に誇張はあるにしても、これは漆器の貴重なことを説明すると同時に、「夫侯家」の豪華な生活をも反映している。

従来、長沙一帯から出土した多数の戦国、前漢の漆器は、器形、文様装飾、図案構成はいうまでもなく、風格にも一脈の伝統がある。この屏風と漆画の棺など漆器に描かれた絵画の題材とともに、長沙における前漢の漆器が、長沙の楚国の漆器を継承し、発展させたものであることをさらに明確にした。長沙では漢代、漆器を産出せず、漆器をつくる官営の工房も設けられてはいなかつたと一般的に考えられていた。

以上の漆絵屏風は全部墓から発見された。文様については、基本的に地色として下に朱漆、上に黒漆を掛けて、龍文、鳳文、鳥文などの動物文様、植物文様及び幾何学文に分類される。葬儀用の礼器ないしは明器として製作された物は墓に埋葬され、死者の生前の生活を死後も支える生活用品を示す^②。

4. 甘肅省武威旱灘坡漢墓の彩繪木屏風^③(Fig. III-11) 後漢

5. 河南省洛陽澗西七里河漢墓の陶屏風^④(Fig. III-12) 七里河西北1km 陶器作坊外 編号37幅10cm 高さ20cm、模型明器 洛陽博物館蔵 後漢晚期

6. 河北省定州市(元定県)城南北陵頭村西約200メートル43号漢墓中山穆王劉暢墓)1969年出土 後漢(一七四年頃) 透彫玉座屏^⑤ 一件、青玉製、高さ16.9 長さ15.6センチ(Fig. III-13)。定州市博物館蔵。後漢後期の熹平二年(一七

① 『漢書』貢禹伝。

② 曾布川寛、谷豊信編集『世界美術大全集』東洋編第2巻秦漢 小学館一九九八年。

③ 武威県文管会「甘肅省武威旱灘坡東漢墓発見古紙」『文物』一九七七年第一期。

④ 洛陽博物館「洛陽澗西七里河東漢墓発掘簡報」『考古』一九七五年第一期。

⑤ 定県博物館「河北定県四三号漢墓発掘簡報」『文物』一九七三年第十一期。

四)に亡くなった中山国王劉暢の墓から出土した。この座屏の形式は、透彫した四片の玉板を組み合わせ、ミニチュアの屏風を形作る。両側の支柱は各々上下2個の壁を連結し、屏風の雛形を作り中間の上層板の中央には東王父、下層板には西王母を表し、周囲に眷属を配する。これらは、古来の伝説に登場する神々で陽と陰を表した。西王母、東王父は当時の最も代表的な神仙で、特に西王母は西方の神山崑崙山に住まい、永遠の不死をつかさどった。死者を蘇生させる霊的な力をもつ玉材とともに、不老不死への熱烈な希求がうかがえる。この座屏の内容は、屏風に坐した西王母を配するように、当時流行した神仙思想を濃厚に反映して、その影響を受け、靈獣、神仙を主体とする意匠だけがわずかに発達の兆しをみせた。ここに西王母伝説が隠されている。『山海経』によると、玉山にすみ、人の形と豹の尾、虎の歯をもつ。男性神である東王公と夫妻で、漢族社会を創生したという。この玉座屏は、西王母が不死の世界へ昇天に導くと信じられていた貴重な証拠である。また、王正書氏の意見によると、この玉座屏は屏風ではなくて、「玉勝」という葬儀用の礼器ないしは明器とされたものである^⑥。

以上、今まで発見された漢時代における実物屏風の形式や材質技法や画題内容などを述べてきた。また一九七二年長沙馬王堆一号漢墓から木胎漆絵屏風が出土し、屏板は長方形の型をとり上に雲龍図案を描き、装飾性が強調され、下部に挿入の台座が設けられている。一九七四年に、甘肅省武威の旱灘坡の東漢墓から、一件彩繪木屏風架が出土し、辺枠と挿座を組み合わせ、四周の辺枠に白い下地と赤、緑色との纏枝花叶文様(忍冬文)を描き、下には一對の赤い線が描かれた足座が設けられている。屏面はもともと粗紗のものであるが、今は腐朽した。高さは61.5cm、幅73.0cm、枠の幅は6.0cm、厚さは2.0cmである。武威市博物館に収蔵されている。また、洛陽澗西七里河の東漢墓に一件、小型陶器屏風副葬品も出土し、縦長方形の屏板、下に一對の足座が設けられている。この時代では、これらの実物屏風によると、木胎漆絵屏風、絹面屏風、陶質屏風、玉屏風などの材質技法がみられる。形式上は、1枚の独幅立屏が大多数を占めている。画題内容上は、龍文や雲文などがあるが、種類と数量はそれほど多くない。

⑥ 王正書「司南佩考表」『文物』二〇〇三年第一〇期。

(三) 画像石・画像磚からのメッセージ

画像石・画像磚は中国の建造物(闕・祠堂・墓室など)の石材の表面に陰刻または陽刻で画像を線彫りし、傍に題字を刻んだものである。ふつう、画像石と称する場合は漢代のものをさすが、北魏・唐・遼の時代のものも発見されている。題材には神話・伝説・諸帝王や諸賢者の物語から車馬・舟・馬・樓閣・宴席・庖厨・雑伎・戦闘や天地山川の怪物・吉祥などを表す文様のものまでがとられ、絵画資料ばかりでなく当時の風俗・習慣・服飾などの具体的な様子を知る上で、画像磚とともに欠くことのできない資料である。陰刻の例では、山東省肥城縣孝堂山石祠画像、陽刻では、山東省嘉祥縣武氏祠画像が有名である。画像石制作の目的は、闕や石祠の壁画を恒久的にするためであると考えられており、一九六二年の河南省南陽縣楊官寺漢墓の発掘では賦彩のある画像石が知られている。

漢代は厚葬を重視したから、官僚地主などの貴族階級の墳墓は、地上に高大な封土を堆積し、あわせて石獸や石闕、石碑などの建物を設置したのである。地下の墓室には、石で造ったものや磚で造ったものもあり、壁には彩画があり、あるいは石刻画像や磚刻画像で装ったのである。画像石と画像磚は、漢代が遺した重要な美術品である。それは漢代の建築、彫刻、絵画などの研究にとつてきわめて大きな関係があるからである。画像石と画像磚の発見地は、相当広く、山東・河南・山西・陝西・四川省にも存する。とくに山東省、河南省で多数発見されている。それらの画面には、多くの衝立屏風の姿が見られる。ところが、こういう屏風の画面は装飾がなく、しばしば素面で表わされている。以下では、数例を挙げて説明しよう(資料編の表IのNo.12~16と地図I参照)。

1. 山東安邱縣韓家王封村南漢墓画像石(困風)^① 素面(Fig. III 14) 一九五三年十一月出土
2. 山東省涪城前涼台画像石^②(Fig. III 15) 後漢一世紀
3. 山東省金鄉朱鮪画像石(Fig. III 16) 後漢一世紀
4. 江蘇邳縣北西青龍山南麓彭城相繆宇墓前室西橫額画像模本宴飲図^③(Fig. III 19)

① 『文物參考資料』一九五五年第二期口絵3拓本。

② 諸城縣博物館日新「山東涪城漢墓画像石」『文物』一九八一年第一〇期。

③ 南京博物院、邳縣文化館「東漢彭城相繆宇墓」『文物』一九八四年第八期。

III 17) 画像石刻 後漢

5. 河南省新密市(元密縣)打虎亭東漢晚期漢宏農太守張伯雅墓(M1) 石刻画像(困屏)^④ 減地淺浮彫と線刻: ①東耳室甬道北壁2曲; ②北耳室東壁南側2曲高42cm(Fig. III 18); ③北耳室西壁北幅2曲; ④北耳室西壁南幅2曲 宴飲図(Fig. III 19)

(四) 崖墓

四川省三台郡江崖墓群柏林坡1号墓(M1) 後漢中期元初四年(一一七)(資料編の表IのNo.17と地図I参照) 中室左側室と後室の壁に多曲屏風式の様子の石刻画像を浮彫して、彩絵を施す。特に後室の北壁に6曲の鳥、兔、猿、青龍などの動物と人物の画像を刻む(Fig. III 20)。墓室の壁と天井が建築の様子である。多曲屏風式の様子の石刻画像が日本の襖絵と似ている^⑤。

(五) 壁画

中国では、古墳の内部や寺院の壁に貴重な壁画が描かれていることが多く、例えば、内モンゴルの東漢時代の和林格爾墓壁画は、古代墓葬壁画として美術史的にも価値の高いものである。壁画は漢代に広く用いられ、当時の殿堂、官署、駅舎、墓室などの建物にはみな壁画が作られていた。西漢(前漢)以降、装飾的な壁画が流行し、宮殿や邸宅には必ず壁画があった。例えば、王延寿の『魯靈光殿賦』は、当時の壁画を「千変万化と形容し、ことごとく形を作り、色に従つて類を異にし、その情趣を曲尽した」とある。歴史書によると、長安城宮殿のうち壁画のあつた建築物は、承明殿、麒麟閣などだ。長安城宮殿が残っていないうへ、歴史書の記載が非常に簡単であるため、長安壁画の実質的内容、特に実物を知ることがは難しい。しかし、壁画は保存しにくく、年が経つと建築物が失われることから、壁画も失われてしまったのである。現在見ることでできる漢代の壁画は、多くのばあい、墓室の壁画を指して言う。今までに漢墓の壁画は、すでに多数発見されたが、これらの作品中には屏風画をあまり見たことがない。ところで、陝西、内モンゴル、河南、河北、遼寧などるところから漢墓の壁画には、それぞれ素面の衝立屏風が描かれている。それらのうち

④ 河南省文物研究所『密県打虎亭漢墓』文物出版社、一九九三年;『密県打虎亭漢代画像石墓和壁画』『文物』一九七二年第一期。

⑤ 四川省文物考古研究院等「四川省三台郡江崖墓群柏林坡1号墓発掘簡報」『文物』二〇〇五第九期。

主要なものを年代順に列記すれば次のようである(資料編の表ⅠのNo.18~23と地図Ⅰ参照)。

1. 陝西省西安市南郊岳家寨村北西楽遊原漢墓 壁画立屏^① 前漢 二〇〇四年二月出土 墓室西壁南側宴飲舞樂図(Fig. III 21)

二〇〇四年二月に西安市文物保護考古研究所が西安南郊の楽遊原で、西漢(前漢)後期の大型壁画墓を発見した。これを見た専門家はみな驚き、中国の美術史を書き換える発見になるかもしれないとしている。

この漢墓は傾斜(スロープ)墓道の磚室(煉瓦づくり)墓で、墓道、耳室、甬道、墓室の4部分からなる。精緻で優美な壁画が墓の壁全体とアーチ型の天井に広がっている。手法は壁と天井一面に白いペースト状の泥を塗った後、赤、青、黒などの色で下絵をかき、色をつけるといものである。墓室東壁の画面は南から北へ、車馬出行、狩猟の内容で、描かれた人物は馬に鞭を当てたり、弓をひいたり、槍で刺したり、徒歩で獣を追ったり、腰をかがめて物を拾ったりし、驚いたキジが空へ飛び、追われた獲物が必死に走り、傷ついた野牛がもがいているなど、狩猟の様子をリアルに描いている。西壁の北部分は剥落がひどいが、中央部分は鬪鶏の絵である。南部分は宴樂(古代に宮廷の宴会時に用いられた音楽)図で、女主人が囲み屏風の前の木製椅子(木榻)にひざまずいて、目の前で繰り広げられる歌舞を觀賞し、その前方両側で各一組の女性が地面に座って一緒に觀賞している。囲屏の左右のやや後に一人ずつの侍女が立っていて、また右側にも一人が坐っている。後壁の上部分は竜に乗った仙人で、その下に黄蛇と青蛇が1匹ずつおり、中間には流れる薄い雲の模様が描かれている。アーチ天井に展開しているのは仙人が天上に昇る光景で、仙人の飼う白い鶴や瑞獸が墓の入り口方向へ飛んでいる。その南端の中央は羽を広げて飛ぶ鳳凰で、東西両側にそれぞれ1頭の翼竜がおり、東側の翼竜の前に日があり、日の中に金鳥が描かれている。西側は中央部に月があり、月の中に玉兔とガマが横たわっている。アーチ天井の後部両側では、白い鶴が流れる薄い雲の間を飛んでいる。

この大型西漢壁画墓は、これまで発見されている西漢壁画墓の中で画面が最も精緻で美しいものである。壁画には東漢後になってから流行した狩猟、宴樂などの生活場面が出てくる。この墓の壁画は、現在まで中国で発見された壁画墓の中で、現実生活を題材としての早期の例証と思われる。画風も、西漢に流行った「粗野・朴訥」と大きく異なっている。一般に、西漢の壁画は春秋晩期以来のリアリズムの伝統を受け継ぎ、構図が単純で、作風も質朴とされているが、この墓の壁画は細やかで、線が繊細で、「工筆重彩画」(細密に描き、色を重ねる画法)の味わいがあるという。専門家は「この壁画墓の発見で、漢代の社会生活、葬祭習慣、絵画芸術研究の極めて貴重な資料が提供された。その壁画の内容と墓室の形式などから見ると、墓主人が二千石以上の官秩の列侯或いは郡の太守と推定されている。その未曾有の精美な壁画は中国の美術発展史に大きな一石を投じるだろう」とみている。屏風は墨線で枠の輪郭を描いて、緑色の縁を塗って、扉面上の図柄が不明であるが、黄色の下地が分かれている。

2. 内蒙古和林格爾漢墓 前室北壁甬道門西側壁面拜謁図壁画立屏^② 拜謁図 後漢和林格爾県の県城の東南40km、新店子小板申村の東にある。一九七一年に発見された多室磚墓で、羨道、前・中・後の三つの女室、耳室などからなる。東向きで、全長19.85m。五〇組余りの彩色壁画が残存。精緻な構図、熟練した技巧で、後漢代後期の農・牧業生産、小砦と莊園、卓馬の行列、城壁と官署、舞樂と曲芸、歴史物語、祥瑞など多くの主題を具象的に描く。壁画の内容と榜題から、墓主の官職が烏桓・鮮卑など北方民族の管理責任を負う護烏桓校尉であったことがわかる。烏桓や鮮卑の人物像を描いた壁画はあまり例がなく、北方民族の歴史を研究する重要な資料である。副葬品は盗掘のためめぼしいものはないが、残った灰陶・緑釉陶・漆器などから中原文化との密接な関係がみられ、興味深い。

この墓の前室北壁甬道門西側壁面には拜謁図が描かれて、墓主人は床上に坐って、身後に一つ大立屏が立っている(Fig. III-22)。この屏風は朱の縁と黒い屏面で描かれているが、扉面の図様は見るできない。

3. 河南省洛陽西工区唐宮路南側漢墓(CIM120)墓室東壁 壁画圍屏^③(Fig. III 23)

① 国家文物局主編『2004 中国重要考古発見』P107~113 文物出版社 二〇〇五年。西安市文物保護考古研究所編『西安理工大学西漢壁画墓』二〇〇五。西安市文物保護考古研究所「西安理工大学西漢壁画墓発掘簡報」『文物』二〇〇六年第五期。

② 内蒙古自治区博物館文物工作队「和林格爾漢墓壁画」、文物出版社、一九七八年。
③ 洛陽市文物工作队「洛陽西工東漢壁画墓」『中原文物』一九八二年第二期。黃明蘭、郭引強

後漢晚期

4. 河南省洛陽市朱村漢墓 壁画团屏①(Fig. III-27) 後漢晚期
5. 遼寧省遼陽後漢墓

①棒台子1号墓壁画…左右側室に墓主宴飲図2点②(Fig. III-28)。これらの後漢後期屏風は、河北省安平遼家荘の東漢墓中室南耳室南壁帳中の曲屏との作法が近似している。

②三道壕張君墓右側室右と後壁に墓主像の後に座屏1点漢魏・魏晉時期③(Fig. III-29)。

③三道壕第4窯廠後漢墓の左側室に左壁に墓主夫婦宴飲図と前壁に男子坐像

④(Fig. III-25) 漢魏・魏晉 家居図

6. 河北省安平遼家荘東漢墓中室南耳室南壁帳中人物(墓主人図)(Fig. III-26) 一九七一年出土 曲屏⑤後漢熹平五年(一七六) 高さ180、幅260cm。

最初に、これら漢墓壁画からの衝立屏風とはどのような屏風であるのか、西安市南郊漢墓、和林格爾漢墓、洛陽漢墓などから出土した具体的な画像資料を通してみておこう。屏風の場合、いずれも墓主像の後に二曲また三曲の低い腰屏風を立てているが、屏面の図像は推定されることができない。

(六) 小結

以上の考察を通して知りうることは、中国における屏風絵の早期における様相である。この時期の壁画に出現した屏風に共通する特徴は、画面の局部に個人物の背景家具として配され、占有面積が少ないので、屏風の上に図案があるかどうかは表現されていなかった。基本的に大部分は素面である。屏風の形式は屈曲した坐榻の囲屏が中心になっている。

儒教の道德観にもとづき、勸善懲悪を目的とした絵画を勸戒図ともいう。儒

編著『洛陽漢墓壁画』文物出版社一九九六年。

①洛陽市第二文物工作队「洛陽市朱村東漢壁画墓發掘簡報」『文物』一九九二年第十二期、黃明蘭、郭引強編著『洛陽漢墓壁画』文物出版社一九九六年。

②李文信『文物參考資料』一九五五年第五期十七、十八頁。

③李文信『文物參考資料』一九五五年第五期二十七頁。

④李文信『遼陽發見的三座壁画古墳』『文物參考資料』一九五五年第五期三十頁。

⑤河北省文化局博組「安平彩色壁画漢墓」『光明日報』一九七二年六月二十二日・河北省文物研究所『安平東漢壁画墓』二十五、二十六頁、文物出版社、一九九〇年。

教思想が古くから国家の中心思想であった中国では戦国時代からみられ、とくに漢代には、絵画や彫刻などの芸術作品が道德教化のための有効的手段と考えられたため、忠臣・聖人・孝子・烈女、または暗君逆臣などの行状を題材として、画像石などに多くの勸戒図が描かれた。魏晉南北朝以降は漢代ほど盛んではなかったが、『詩経』に題材をえたものや、唐宋時代以後の「耕織図」などがあり、それ以降も中国人の伝統的な芸術観として存続した。勸戒図はのちに朝鮮や日本にも伝えられ、日本では釈尊図や賢聖障子などの儒教の影響が濃厚な絵画がつけられた。

第四章 屏風絵の發展期—魏晉南北朝時代

三世紀に漢が滅んだ後、四世紀には北方の遊牧民族が華北に侵攻し、漢族の王朝を華南の地へ追いやって華北に次々に国を建てた。これを五胡十六国時代とよんでいる。北魏はこのめまぐるしい王朝の交代劇を収め、華北を統一するが、一方、南に追いやられた漢民族は東晉王朝を建て、ここに南北朝時代が成立する。魏晉南北朝時代はその名の示すとおり、分裂の時代であった。四〇〇年余り続いた漢帝国が崩壊し、その荒廃のなから三国、魏、西晉の時代が立ち現れたとも、思想、文化の面においても重要な変化は儒教に対する扱いであった。一方、江南では貴族を中心として清談の風が高まり、漢族の伝統的な文化を継承した洗練された芸術が生まれた。絵画の顧愷之、書の王羲之、詩の分野では陶淵明が活躍したのもこの時代である。しかし、江南の漢族王朝は政治的には脆弱で、以後、宋、齊、梁、陳という四つの王朝が次々と交代した。

魏晉南北朝にかけて、多くの画家が輩出した。この時期の大画家には、曹不興、顧愷之、陸探微、張僧繇らのほかに、衛協、張墨、顧景秀、蕭賁、劉瑱、丁光、顧野王、曹仲達らがいる。すべて各方面で比較的高い成果をあげ、あわせて大きな貢献をした。この時期の絵画の題材の範囲はしだいに拡大され、山水画はすでに独立した分野を形成し始めていた。また中国における絵画の芸術的な成立は、東晉時代といわれる。この時代には屏風画も前代より更に盛行した。このため、屏風画や衝立絵が描かれていることに注意したい。

一・文献史料

(一) 画史画論

ここでは唐・張彦遠の『歴代名画記』^①を参照しておきたい。

1. 顧愷之伝に詳しい「沅湘弁水鳥屏風」(巻五晋)

顧愷之(約三四五〜四〇六頃)筆あるいは顧筆の伝称をもつ山水画作品は現存しない。しかし、『歴代名画記』の顧愷之伝に「雲台山を画く」とあり、文献にみられる作品にしても、同じく『歴代名画記』中の「絹六幅に山水、古賢、榮啓期、夫子、沅湘並びに水鳥を画せる屏風」中の「山水」がややこれに当たるかとも思われるが、屏風の形勢が明らかでなく、これが後世の山水画と同様な扱いになるものであったか確かではない。むしろ現存する伝称作品「洛神賦図巻」や「女史箴図巻」の山水表現から類推する以外に、顧愷之が得意としたという山水画を復元する方法はないであろう。

2. 陸探微「水鳥屏風」(巻五晋)

3. 南斉範懷珍「孝子屏風」(巻五晋)

4. 張墨「屏風」(巻五晋)

5. 王廙「村社斎屏風」(巻五晋)

6. 範懷珍「孝子屏風」(巻七南齊)

7. 楊子華「宮苑人物屏風」(巻八北齊、後周)

楊子華(生没年不詳)は、北齊の世祖・武成帝・高湛の時代(五六一〜五六四)に直閣將軍、員外散騎常侍に任ぜられた。彼は鬪雀の画をよくした劉殺鬼と同じように高湛の重んじるところとなった。皇宮に住んで「画聖」の称があった。彼の絵画芸術の完成は、当時の北朝が名手として推せんしているばかりでなく、南朝においてもきわめて珍しいことである。唐代に至って、唐人が非常に推賞したことであつて、彼が画いた「宮苑人物屏風」などの作品は流布したものと見ることが出来る。また、唐・裴孝源『貞観公私画史』に楊子華の「雜宮苑人物屏風本」一卷、范懷賢画隋朝官本「孝子屏風一卷」と楊子華画隋朝官本「雜宮苑人物屏風本一卷」も記述している^②。

(二) 屏風についての物語(歴史故事)

1. 曹不興「孫権使画屏風」^③

曹不興(生没年不詳)は、三国の呉興の人である。伝承によれば、孫権が彼に屏風を画かせたところ、誤つて落した墨の痕を蠅に画き替えた、孫権は本当の蠅と思つて蠅を手ではじいたという^④。こういう逸話は曹不興の画技がきわめてすぐれていたことを説明している。魏の曹操と呉の孫権という二人の性格を、絵を描くときにおきた筆を落としたアクシデントをどのようにカバーして屏風絵を完成させたかのエピソードである。唐・張彦遠『歴代名画記』(唐朝)下に「張いん」。官は刑部員外郎に至る。易象に明るく、草隸を善くし、丹青に工みなり。王維・李頎等と詩酒・丹青の友となる。尤も山水を画くことを善くす。王維の答詩に曰く、「屏風の誤点は孫郎を惑わし、団扇の草書は内史を軽んず」と。李頎の詩に曰く、「小王の破体は文策に閑い、落日の梨花は空壁を照らす。書は記室が風流を妬むに堪え、画は將軍の与に勅敵となる」とある^⑤。

2. 韓友の屏風画

晋書に言う、韓友、字は景先。鄧林の妻が病に伏せること数年、今にも死なんとする状況で、医者たちはみなさじを投げた。韓友が占いをたてて、いのしの絵を描いて、臥せている場所の屏風の上にはりつけたところ、一晩で気分が良くなり、そしてそのまま治ってしまった。原文は『晋書』曰、「韓友字景先、鄧林婦病積年垂死、医巫皆息意、支為箴之、使画作野猪着臥处屏風上、一宿寛佳、於是遂差」とある^⑥。袁宏『後漢紀』の「明帝永平十二年」の条に「沙門者、漢言息心、蓋息意去欲而帰於無為也」とある。なお韓友伝は、この後にもう一つ絵にまつわる逸話を載せている。「舒県廷掾王睦病死、已復魄、友為箴之、令丹画版作日月置牀頭、又以豹皮馬障泥臥上、立愈」とある。

3. 王猷之、楊修、曹不興の逸話

芸文印書館、一九七五年十一月)参照。

^③唐・張彦遠の『歴代名画記』巻四魏呉。

^④「曹不興善画、孫権使画屏風、誤筆落勲素、因以作蠅、権以為生蠅、挙手弾之」。

^⑤唐・張彦遠の『歴代名画記』巻第十一「唐朝下」に「王維答詩曰、「屏風誤点惑孫郎、団扇草書輕内史」という詩文がある。(谷口鉄雄『校本歴代名画記』中央公論美術出版、昭和五十六年)

^⑥『太平御覧』巻七百五十一「画」(『晋書』巻九五「列伝」六五「韓友伝」。

^①張彦遠撰、長広敏雄訳注『歴代名画記』東洋文庫305、311 平凡社、一九七七年。
^②唐・裴孝源『貞観公私画史』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』七、二集第三輯、一九頁、台北・

『晋書』「王献之伝」に「また言う、王献之は、桓温がかつて扇に絵を描かせたことがあったが、筆を誤つて落とし、そこについた墨の跡をもとに黒いまだらの雄牛を描いて、非常にすばらしかった。」とある^①。

『歴代名画記』王献之の伝にもこの部分を引用し、孫暢之『述画記』によるものとする。なお『事類賦』卷十五墨「汚扇上而因成駁牛」の注に「晋書曰、王献之与桓温書扇、誤為墨汚、因就成一駁牛、甚工」とあり、『太平御覽』の引用並びに現行『晋書』といささか字句を異にしている。話の発想は曹不興の逸話と同じ。『歴代名画記』曹不興「孫權使画屏風、誤落筆点素、因就成蠅状、權疑其真、以手弹之。時称吳有人絶」。ただし、張彦遠は続けて「彦遠按、楊修与魏太祖画扇、誤点成蠅、遂有二事。孫暢之述画記亦云」としており、「述画記」はこの画牛の話をも楊修の逸話と考えていたらしい。なお『太平広記』卷二百十、『冊府元龜』「凶画部」に所引する。

この二つの逸話は王維の『贈張諶』^②「故人張諶工詩善易卜兼能丹青草隸頃以詩見贈聊獲酬之」に「屏風誤点惑孫郎、团扇草書輕内史」と詠う^③。

4. 毛玠と素屏風

『三國志』卷一二「魏書」一二に「初、太祖平柳城、班所獲器物、特以素屏風、素馮几賜玠、曰：『君有古人之風、故賜君古人之服』」とある。

5. 『語林』曰：「滿城武秋。〔太平御覽〕七百零一作滿奮字武秋、此有訛脱。〕体羸惡風、侍坐晋武帝、屢顧看雲母幌、武帝笑之、武云、北窗琉璃屏風、実密似疏、帝有難色。」とある。

(三) 題画詩など

1. 晋代『屏風頌』『屏風頌序』〔全晋文〕卷二二八

屏風啓は「梁簡文帝謝賚棋子屏風啓」、「梁劉孝威謝救賚画屏風啓」、「陳周弘正謝梁元帝賚春秋糊屏風啓」という三篇のものがある^④。梁簡文帝の啓文に「臣綱啓、宣詔王イ天慧奉宣敕旨。垂賚碧慮棋子屏風二十牒、极班馬之巧、兼曹史之慮、均天台之翠壁、雜水華之嘉名。使雲母之窗、慚其麗色；琉璃之扇、愧其

含影。仰降聖慈、曲垂沾逮；喜逐恩来、聡同鳳舞。言因謝尽、更類三緘。不任銘荷之誠、謹奉啓謝以聞。謹啓。」とある。

梁劉孝威の啓文に「昔紀亮所隔、唯珍雲母、武秋所顧、上貴琉璃、岂若写帝台之基乃拂昆山之碧、画巧吳筆、素逾魏賜、馮商莫能賦、李尤誰敢銘。」とある。

陳周弘正の啓文に「昔琉璃見重、雲母称珍、虽尽華麗、有傷真朴、岂若三体五例、対玩前史、一字褒貶、坐臥箴規、無复楚台之風、得同鄒谷之暖。」とある。

3. 『屏風書』〔梁簡文帝答蕭子云上飛白書屏風書〕

その屏風書に「得所送飛白書縑屏風十牒、冠六書而獨美、超二篆而擅奇、乍写星区、時囟鳥翅、非觀触石、已覺雲飛、岂待金瑋、便睹蟬翼、問諸衣帛、前哲末巧、悬彼帳中、昔賢掩色。」とある^⑤。

4. 西晋潘岳『悼亡詩』(その一) 花鳥帷屏

『悼亡詩』に「帷屏無髣髴、翰墨有餘跡」とある。

5. 西晋左思(?二五〇~三〇五)『嬌女詩』花鳥屏風画〔左思全集〕

『嬌女詩』に「顧眄屏風画、如見已指摘・丹青日塵闇、明義為隱蹟」とある。

6. 北周・庾信『咏画屏風』二十五首、『春日題屏風詩』人物鞍馬、風俗画

7. 南朝の陳・江総『閨怨篇』屏風

『閨怨篇』に「屏風有意障明月、燈火無情照獨眠」とある^⑥。

(四) その他

1. 『世説新語・賞譽下』に「宋世為之語曰、王光祿如屏風、屈曲從俗、能蔽風露」という。この「如屏風」というのは、屈曲して世俗に従ひ、以て身の安全を計る者の喩である。これから、屏風の遮蔽、風よけの機能がわかる。

2. 『宋史・曹皇后伝』に「帝致極誠孝、云云、后亦慈愛天至、或退朝稍晚、必自至屏展候驢」とある。

3. 『南齊書』卷二十一「列伝」二に「時襄陽有盜發古塚者、相伝云是楚王塚、大獲宝物玉履、玉屏風、竹簡書、青丝編」とある。

^① 『太平御覽』卷七百一。

^② 『全唐詩』卷百一十五。

^③ 『太平御覽』卷七百一；『初学記』二十五。

^④ 『太平御覽』卷七百一。

^⑤ 以上の4、5、6、7の項はいずれも下記の詩集を参照する。伊藤正文、一海知義編訳『漢魏六朝詩集』(中国古典文学大系16) 平凡社、一九七二年。

4. 『南齊書』卷五十七「列伝」三十八に「正殿施流蘇帳、金博山、龍鳳朱漆画屏風」とある。

5. 『北齊書』卷三十三「列伝」二十五に「蕭放、(中略)頗善丹青、因此在宮中披覽書史及近世詩賦、監画工作屏風等雜物」とある。

6. 『北齊書』卷四十五「列伝」三十七、『北史』卷八十三「列伝」七十一に后主は古賢、列士、詩文などを画題として、屏風を画く。

7. 『洛陽伽藍記』卷第三「城南」「龍華寺」の「白象房」に屏風が立てている^①。

8. 韋朗の銀塗漆屏風、緑沉屏風

宋元嘉『起居注』に「十六年、御史中丞刘楨奏、風聞前広川刺史韋朗、于広州所作銀塗漆屏風二十三床、又緑沉屏風一床、請以見事追韋朗前所居官。」という。王琰『宋春秋』に「明帝性多忌諱、禁制回避者数十百品。亦惡白字。屏風書古来名文、有白字、輒加改易・玄黄朱紫、随宜代焉。」という。『太平御覽』

9. 『晋東宮旧事』曰：「皇太子納妃、梳頭屏風二合四牒、織成地屏風十四牒、銅紐。」とある。

10. 崔豹『古今注』曰：「孫亮作琉璃屏風、鏤作瑞心図二百二十種。」とある。『煙花記』にも書かれている。陸機『艸中記』曰：「石季龍作金鈿屈膝屏風、衣以白練、画義士、仙人、禽獸。」とある。

11. 書法屏風

(1) 南朝・梁の陶弘景『上武帝論書啓・三』に「『太師箴』、『大雅吟』、用意甚至而更成小拘束、乃是書扇題屏風好体」という言葉があるところから見ると、当時、屏風書体を用いる書法屏風があるのだろうか^②。

(2) 妙光書仏経屏風

南朝・梁の武帝天監九年(五一〇)に、郢州(現在の湖北武昌)の頭陀道人の妙光は、諸仏経を簡略に抄して、『薩婆若陀眷属莊嚴経』を偽造して、そして、屏風に書いて、「経紗映霞、香花供養、煽惑尼媪尊崇、妄称聖道」ということがある。この事件が発覚された後、武帝は、僧正の慧超に指命し、僧祐らの二十

人余りを集合し、都の建康では、妙光を審問し、論罪定刑したことがある。また、その屏風が焼除された^③。

二. 屏風実物事例

この時代では、現存している屏風は以下の通りである(資料編の表ⅡのNo. ①～⑥と地図Ⅱ参照)。

(一) 木漆器屏風

1. 甘肃省嘉峪关新城魏晋墓葬に出土された木架布画屏風の模型一件、木架はもう已朽した^④。

2. 甘肃省武威王景寨の魏晋墓葬に出土された木架絹面画屏風一件^⑤。

3. 山西大同石家寨司馬金龍墓 漆画屏風 北魏太和八年(四八四)以前 山西省博物館、大同市博物館蔵。司馬金龍墓の漆画屏風は後室甬道西側に大きい5片、後室南側に小さい数片。また石柱礎4件である^⑥。

一九六五年、北魏時期の山西省大同市郊外石家寨の司馬金龍夫妻墓からは、数多くの副葬品とともに、人物故事図漆絵屏風が施された五枚の板が出土した。

この木質朱漆飾の帝王、宰相、烈女、孝子図屏風の多くは腐乱状態がみられるが、五枚は原形をとどめていて、保存の状態がよい。正裏両面に彩色が施されている。司馬金龍墓に漆画屏風が副葬されていたように、屏風は古くから副葬品としても用いられていた。早くから盗掘されたためその位置関係の復元は困難ながら、四つの石彫小柱礎(Col. IV. ①)などがいつしよに見られているので、この屏風はもともと石棺を取り巻くようにコの字形に立てられていた可能性が指摘されている^⑦。研究者たちはこの屏風を推理性の高い復原をした、それは一組で十二枚の連屏と考える困屏である(Col. IV. ②)。被葬者の司馬金龍は北魏の

③ (梁) 积僧祐撰、蘇晋仁・簫鍊子点校『出三藏記集』卷五「新集安公注経及雜経志録」、(中国佛教典籍選刊) 中華書局、一九九五年。

④ 張朋川「從敦煌写経和壁画看中国卷轴画格式的起源和形式」『文物』二〇〇〇年第八期。

⑤ 同右。

⑥ 山西省大同市博物館、山西省文物工作委员会「山西大同石家寨北魏司馬金龍墓」『文物』一九七二年第二期。

⑦ 志工「略談北魏的屏風漆画」『文物』一九七二年第八期、古田真一「六朝絵画に関する一考察—司馬金龍出土の漆画屏風をめぐる—」(日本美学学会編『美学』一六八、五七〜六七頁、一九九二年春)、謝振發「北魏司馬金龍墓的漆画屏風試析」『国立台湾大学美術史研究集刊』第一二期(二〇〇一年)。

① 楊銜之「撰」、入矢義高訳注『洛陽伽藍記』(東洋書庫57) p. 55 平凡社一九九〇年。

② 潘連告『漢魏六朝書画論』一九二頁、湖南美術出版社、一九九七年。

太和八年(四八四)に死去していることから、この漆絵は南北朝時代の遺品のなかでも、製作年代の下限が明らかな作例として重要である。この漆絵屏風の構成部品はこの墓の後室甬道西側に大きく板5片、後室南側に小さい数片、石柱礎4件である。それら5枚の板は、本来一つの屏風を構成していたと考えられ、それぞれ破損の程度に差があるものの、いずれも板の裏表両面を上下4段に区切り、そして各段ごとに人物を中心とした漆絵が描かれている。表面の剥落、損傷が甚だしく、画面が判然としない箇所もあるが、漆絵の主題はより古い伝統を踏襲し、『列女伝』や『漢書』などから取材した列女、忠臣、孝子、名賢の故事からなり、登場人物を示す榜題や、あるいは故事の内容を記した詞書が、各段ごとに黄色地の上に書き添えられている。

各段の主題を榜題と詞書から見ると、まずもつとも保存状態のよい2枚は、画面が完全な形でつながらり、上から順に「有虞二妃」「周室三母」「魯師春姜」「班妃辭簞」、裏面には「李善」「李充」「素食瞻賓」「如臨深淵、如履薄氷」を主題とした故事が描かれている(No. IV 002) (山西省博物館蔵)。つぎの2枚は、欠損部分があるため完全には画面がつかないが、上から順に「孫叔敖母」「衛靈夫人」「齊田稷母」「劉靈」、一方、裏面は画面の損傷が激しいため主題の判別がむずかしく、上から順に、天子の姿、「齊宣王と匡青」、詞書のみ、二人の男性(主題不明)である(No. IV 003)。残りの1枚は、上から順に「啓母塗山」「魯之母師」「孫叔敖」「和帝皇后」、裏面は「魯義姑姉」「楚成鄭誓」「楚子発母」、詞書のみ、といった構成である(No. IV 004) (大同市博物館蔵)。

この漆絵屏風の画題や画風が東晋代に登場した顧愷之の伝承作品と類似する人物は基本的にほぼ同一線上に並列に配され、均整のとれた優美な姿態が肥瘦の少ない均一な描線によって伸びやかに表現されており、また男女とも、広い袖口と長い丈のゆつたりとした優雅な衣服を着用している。こうした人物表現には南朝絵画の影響が認められ、顧愷之の伝承をもつ「女史箴図卷」や「列女仁智図卷」といった伝世絵画との共通性を見出すことができよう。さらに構図のうえでも、伝世絵画との類似性が指摘でき、南朝絵画との関連性がきわめて濃厚な漆絵であると考えられる。

司馬金龍は北魏の高官であり、北魏の皇室とは姻戚関係によって強く結ばれていたが、本来彼の父系は南朝の名門貴族に連なるものであった。北魏の司馬金龍墓から出土した漆絵が南朝の絵画様式によって描かれていたことは、こ

した南朝の貴族出身者を父とした司馬金龍の血筋と関係していると考えられるが、それは同時に、この時期、北朝における南朝文化の摂取が予想以上に活発であったことを物語っているといえよう。

こういう勸戒図は、儒教の道徳観にもとづき、勸善懲惡を目的とした絵画である。鑑戒図ともいう。儒教思想が古くから国家の中心思想であった中国では戦国時代からみられ、とくに漢代には、絵画や彫刻などの芸術作品が道徳教化のための有効的手段と考えられたため、忠臣・聖人・孝子・烈女、または暗君逆臣などの行状を題材として、画像石などに多くの勸戒図が描かれた。魏晋南北朝以降は漢代ほど盛んではなかったが、『詩経』に題材をえたものや、唐宋時代以後の「耕織図」などがあり、それ以降も中国人の伝統的な芸術観として存続した。勸戒図はのちに朝鮮や日本にも伝えられ、日本では釈奠図や賢聖障子などの儒教の影響が濃厚な絵画がつけられた。とくに儒教倫理を思想的基盤とする封建体制が確立した江戸時代には、幕府の御用絵師であった狩野派の絵師たちが勸戒図を好んで描いた。狩野永徳の「二十四孝図」や狩野山楽・探幽の「帝鑑図」がその代表的なものである^①。

4. 山東濟南崔令姿墓 小滑石屏風柱礎^②(No. IV 005) 東魏

5. 山西省太原王郭村婁睿墓 石柱礎^③ 8件 北齊 司馬金龍墓から出土した漆画屏風の柱礎と似ているから崔令姿墓と婁睿墓にも元々屏風があったかもしれない。そしてこういう北朝の柱礎の蓮華文様が、仏教美術とのかかわりが濃厚なのは注目された。

6. 寧夏回族自治区固原県西郊大堡村田弘夫婦墓 北周建徳四年(五七五)雲母屏風 第5天井の最下層から残片が多くて一枚の雲母板で屏風になると推断した^④。

田弘夫婦墓の第五天井を中心として、出土した雲母片は、大きささまざまな断片となっており、その点数は345枚である。文様を表現するものは、忍冬紋と

① 山根有三『障屏画研究』p.159~173 中央公論美術出版平成十年。

② 濟南市博物館『濟南市東郊発見東魏墓』『文物』一九六六年第四期。

③ 山西省考古研究所、太原市文物管理委员会、太原市北齊婁叡墓發掘簡報『文物』一九八三年第十期。

④ 原州聯合考古隊編『北周田弘墓』原州聯合考古隊發掘調查報告2 勉誠出版二〇〇〇年、寧夏回族自治区固原博物館、中日原州聯合考古隊『原州古墓集成』文物出版社一九九九年。

連珠紋を中心としている。雲母片は厚さが0.1~0.2mmほどで、透明な良質の白雲母片の片面には、金箔を貼り付け、花紋を飾り、背面には、赤、緑、青などの彩色を加えている。透明な雲母板を通して金箔の面が表面で、彩色面が背面であることは、彩色の仕方からわかる(見本Ⅳ)。ところが、報告書にも記されているように雲母があまりにも断片化しているので、雲母板の全形は復原できていない。この雲母板は、大きな面積の一枚の板で屏風になると考えている。

(1) 石榻囲屏の性格と系譜

現在までに数十点余りの石榻囲屏が知られているが、その図様は大きく次の三つに分類されている(資料編の表ⅡのNo.07~24と地図Ⅱ参照)。

1. 孝子図石榻囲屏

①アメリカ、ミズーリ州、カンザス・シテイ、ネルソン・アトキンズ美術館蔵原石4面(囲屏正面孝子伝図、背面畏獣図) 北齊(B本) 京都市立人文研蔵拓本①。この刻石は、がんらい表面に孝子伝画像を刻むし、裏面に一連の畏獣画像を線刻したもので、各石板は左・中・右の三画面からなり、線刻の明確な枠取りがあつて各画面を区画している。

②アメリカ、ボストン美術館の寧懋石室左右外壁に刻まれている「孝子伝図」、「烈女伝図」浮彫左壁の外に董永、董晏の孝子図が刻まれている。右壁の外に丁蘭、舜の孝子図が刻まれている。後壁に左・中・右の三画面からなり、線刻の明確な枠取りがあつて墓主肖像の各画面を区画している。高さ90cm。北魏孝昌三年(五二七) 魏横野將軍甄官任簿寧懋(B本) 一九三一年、洛陽出土 殿堂式石棺②。

③(L本) 北魏 C. T. Loo 旧蔵 4面 囲屏(現蔵不明) 高さ51cm(一)の四つの石の各石には孝子伝三画面を横にならべる。KB本と同形式で、総計十二画面である。刻銘はいずれも孝子伝に関する③。

2. 風俗図石榻囲屏

現在に至るまで、これらの画像資料が注目を集めるようになったのは、主な

ものを挙げれば以下の通りである。

① 河南省沁陽県北朝晚期石棺床囲屏

この石棺床囲屏の線刻画には、囲屏部分は墓主夫婦肖像図、侍女、高士、鞍馬、牛車、千秋万歳などを刻み、台座の足の正面に執劍侍衛の画像が刻まれている。しかし、この囲屏の図像学上は、儒、道、釈の三教の内容や、維摩経変相故事の維摩文殊対座図などの解釈がある。一九七二年出土 高さ43.0cm、横223.0cm、奥112.0cm④。

② 洛陽古代芸術館蔵石棺床囲屏 一九七七年出土 高さ52.28cm⑤

③ 奈良天理大学附属天理参考館蔵石造囲屏 2面 北魏

アメリカのサンフランシスコ美術館蔵石棺床囲屏 2面 北魏

以上、4面は一つの石棺床囲屏である⑥。墓主人夫婦の配置図様は『女史箴図巻』の貴族男女対坐と同様で、牛車図は『晋書』卷二五輿服志には、画輪車の項に、「牛を駕す。綵漆もて輪轂にえがく。故に画輪車という。」と述べた。

④ 大阪府和泉市久保惣記念美術館蔵 3面 1面個人蔵⑦ 計4面 北魏

⑤ アメリカのシカゴ美術館蔵北魏石棺床囲屏 一九九五年収蔵 高さ44.7~46.5cm⑧ (シカゴ美術館所蔵資料が未公開)

3. ソグド人関係の石榻囲屏

近年、中国においてソグド人の墓が相次いで発掘され、石棺床囲屏や石槨の画像資料が多数出土している。いま、中国におけるソグド人及び関連の墓から近年出土した石棺床囲屏や石槨の画像資料について、墓葬の年代順に示せば次の通りである⑨(資料編の表ⅡのNo.15~24、表Ⅳと地図Ⅱ参照)。

④ 鄭宏里、蔡全法「沁陽県西向発見北朝墓及画像石棺床」『中原文物』一九八三年第一期・周到主編『中国美術分類全集 中国画像石全集』石刻線画』図版79-85 鄭州、河南美術出版社、二〇〇〇年。

⑤ 周到主編『中国美術分類全集 中国画像石全集』石刻線画』図版72、73 鄭州、河南美術出版社、二〇〇〇年。

⑥ 林聖智「北朝時代における葬具の図像と機能—石棺床囲屏の墓主肖像と孝子伝図を例として—」『美術史』164、平成十五年三月。

⑦ 黒田彰「孝子伝図と孝子伝—林聖智氏の説をめぐって—」密教図像学会第二十三回学術大会、平成十五年十二月六日。

⑧ 鄭岩「魏晋南北朝壁画墓研究」p.107、p.278 文物出版社、二〇〇一年。

⑨ 曾布川寛「中国出土のソグド石刻画像試論」(曾布川寛編『中国美術の図像学』九七~一八

① 長広敏雄著『六朝時代美術の研究』187~224頁、図17~28、43~56、美術出版社、一九六九年。

② 黄明蘭『洛陽北魏世俗石刻線画集』95~105頁、人民美術出版社、一九八七年・郭建邦『北魏寧懋石室線刻画』人民美術出版社、一九八七年。

③ 長広敏雄著『六朝時代美術の研究』図版三九~四二、美術出版社、一九六九年。

① 山東省青州市（元の益都県）傅家村出土 一九七一年 北齊武平四年（五七二）青州市博物館蔵。商旅駝運図、商談図、車御図、出行図、飲食図、主仆講談図、象戯図、送葬図などの9枚である^①。

② 伝河南省安陽北齊鄴都石棺床屏風（フランス国立ギメ美術館蔵ソグド人新年祭図、ドイツのケルン東アジア美術館蔵石棺床双闕 アメリカのワシントン・フリーア・ギャラリー美術館蔵座とポストン美術館蔵座と双闕）一九二二年前後出土 高さ50cm^②。

③ 中国北方山西省出土（日本MIHO美術館蔵）高さ60.2-62.2cm^③

④ 陝西省西安市安伽墓 北周大象元年（五七九）^④

⑤ 陝西省西安市史君墓 北周大象二年（五八〇）^⑤

⑥ 陝西省西安市康業墓 北周天和六年（五七二）^⑥

⑦ 天水石棺床屏風1 一九八二年発掘 高さ87cm^⑦

⑧ 天水石棺床屏風2 甘肅省文物局に部分図版が収蔵されている。二〇〇三年二月盗掘されたものであるが、いま所蔵地が不明である。

二頁、明文社、二〇〇六年。）

① 『中国☆美の十字路展』；山東省益都県博物館夏名采「益都北齊石室墓線刻画像」『文物』一九八五年第十期第49-54頁・夏名采「青州傅家北齊線刻画像補遺」『文物』二〇〇一年第五期；前掲鄭岩氏論著。

② 姜伯勤「安陽北齊石棺床画像石の圖像考察と入華粟特人的祇教美術」載中山大学芸術学研究中心編『芸術史研究』第1輯、151-186頁、広州、中山大学出版社、一九九九年。

③ 曾布川寛、出川哲朗監修『中国☆美の十字路展』印象社 二〇〇五年。

④ 陝西省考古研究所「西安发现的北周安伽墓」『文物』二〇〇一年第一期・陝西省考古研究所

『西安北周安伽墓』文物出版社二〇〇三年。

⑤ 西安市文物保護考古所「西安市北周史君石椁墓」『考古』二〇〇四年第七期・西安市文物保護

考古所「西安北周涼州薩保史君墓發掘簡報」『文物』二〇〇五年第三期。

⑥ 国家文物局主編『2004 中国重要考古發見』文物出版社二〇〇五年 P123-131・程林泉、張翔羽「第七座有圍屏石榻的粟特人墓葬——北周人康業墓」『文物天地』二〇〇五年第二期。

⑦ 天水市博物館「天水市發見隋唐屏風石棺床墓」『考古』一九九二年第一期。

⑨ フランスのギメ国立東洋美術館に収蔵されている石棺床屏風^⑧

⑩ 山西省太原虞弘墓 隋開皇十二年（五九二） 高さ96cm^⑩

4. 石榻圍屏の解釈

北朝の陵墓はしだいに厚葬化の道をたどり、東魏、西魏を経て北齊、北周に至ると、北魏の司馬金龍墓や北齊の崔芬墓や北周の安伽墓などに見られるように、大型の漆絵屏風と石棺床圍屏を副葬したり、墓室を壁画で飾るなどますます豪華になった。そこで、石室、石棺床圍屏などに表現された具体的な彩絵浮彫と石刻線画の優品を概観しておく。

ア・石棺床とは何か

石棺床とは地下の墓室において遺体を納めた石棺を置く石製の台のことであるが、それだけでなく台上は一種の靈座とされ、さまざまな裝飾的意匠が加えられた。石棺床自体の前面に線刻や浮彫を施して華麗に飾ることもその一つであるが、また石棺床の左右と奥の三方に低い石製の圍屏（屏風）を立て囲ったり、前面には双闕の入口を設けたりして飾った。この門闕の意匠はあたかも墓主の世界の入口のごとく演出したのである。そして圍屏の内側にはさまざまな画像が刻まされた。石棺床のもっとも早い例は、紀年墓を見る限り北魏の太和八年（四八四）に造営された山西省大同の司馬金龍墓であり、大きく頑丈な台の前面には波状唐草文などの華麗な文様が浮彫されていた。この墓から出土した漆絵屏風も、あるいは石棺床を取り囲む圍屏であったかもしれない。その後、北魏、東西魏とさまざまな石棺床が出土したが、概していえば畏獣や門衛など墓の守護を目的とした伝統的な文様、図案が多かった。ところが北齊に入ると西方からの新しい意匠が盛んに石棺床に取り入れられたのである。

床榻という寝具と坐具との文献記録は遼ると、『周礼・天官・掌次』に「王太后旅上帝、掌次設皇邸」とある。ここで、「皇邸」というのは、漢代の鄭玄の注釈によると、床榻の後板屏風として「邸」に鳳凰形の鳥羽文様が施すことである。

^⑧RIBOUD Penélope, "Réflexions sur les pratiques religieuses designées sous le nom de xian 禋", in: E. de la Vaissière and E. Trombert (eds), Les Sogdiens en Chine, Paris, 2005, 17, p.73-91. Guimet musée national des ARTS ASIATIQUES, "Lit de Pierre, sommeil barbare", 2004, 13-24.
^⑩『太原隋虞弘墓』文物二〇〇五年。

これは、『文献通考』卷六十八「郊社考一」にも転載されている。石棺床囲屏の象徴性と彫刻図像の意味については、『後漢書』卷六五「張奐（一〇四～一八一）の遺令」、『文選』卷六十「魏武帝遺令」、『世説新語』「傷逝第十七」、『宋書』卷六十二、「南齊書」卷二十一と二十三、「建康実録」(下) 卷十六などの文献史料からみると、魏晉時代からの葬礼における床に関する霊床の様子と意味が分かるであろう。さらに魏晉時代における墓室の屏風の機能に関する石棺床囲屏の記述がある。晋の周処の『風土記』に次の記述がある。

「陽羨県令袁起、生有神異、無病而亡、塚東面有屏風、蓋神之所坐」(『太平御覽』卷第七百一引)

(一)では、屏風は墓室に配されており、しかも墓主である神が坐るところと見なされている^①。

今まで公刊された資料を見ると石棺床囲屏の線刻画は孝子故事と高逸人物図、畏獣図と風俗図、ソグド人関係という三類の主な画題を分けることができる。なお、石棺床囲屏の線刻画中、山水表現についても注目しなければならない。

イ. 石棺床囲屏の孝子図線刻画

まず、漢代以来の伝統を受け継ぐ画題のものとして、ボストン美術館蔵北魏の寧懋石室左右外壁(B本)(Fig. IV 08)と C. T. Luo 旧蔵の4面の囲屏(L本)(Fig. IV 0910)(現蔵不明)、アメリカのミズーリ州、カンザス・シティ、ネルソン・アートキンズ美術館蔵北齊の石棺床囲屏(Fig. IV 11)に刻まれている「孝子伝図」、「烈女伝図」がある。このころ存在した数種の「孝子伝」や「列女伝」などの物語(あるいは故事という)を画像化したものと思われる。これらには短冊型に「丁蘭」、「舜」などの銘が記されている。「孝子伝」には、このような荒唐無稽な話が多いが、先祖を祀り親に仕えるのは孝行の代表的なあり方であったから、「孝子図」という主題が石棺や廟堂に好まれたのは当然の趨勢かもしれない。

ウ. 畏獣図と風俗図

北朝時代の石棺床囲屏に後漢以降流行する主題として、畏獣図と風俗図がある。例えば、洛陽古代芸術館蔵石棺床囲屏(Fig. IV 12)(一九七七年出土)、奈良天

理大学附属天理参考館蔵(2面)(Fig. IV 13)とアメリカのサンフランシスコ美術館蔵(2面)石棺床囲屏(Fig. IV 14)、大阪府和泉市久保惣記念美術館蔵石棺床囲屏(3面)と個人蔵の1面(Fig. IV 15)、河南省沁陽県北朝晚期石棺床囲屏(Fig. IV 16)などがあり、いずれも北魏時期のものと思定されている。石棺床の台座部には中国に伝統的な畏獣が表され、石棺床の囲屏に墓主夫婦坐像(男左女右)が中心に安置されて、画面両端に牛車、侍者などが刻まれているが、同時代的な共通性を示すものといえよう。また、洛陽古代芸術館蔵石棺床囲屏の奥壁の真中で、二つの画面には、墓主人が坐っていて、身後に多曲屏風が立てている(Fig. IV 17)。右の男性の墓主人のほうは屏面に格子文が描かれているが、左の女主人のほうは比定することができない。

奈良県天理大学附属天理参考館とアメリカのサンフランシスコ美術館に収蔵されている4枚の石棺床囲屏は一つの石棺床囲屏の構成部分と特定された(Fig. IV 17)。天理参考館のものは高さ51.8cm、幅101.7cm、厚さ6.3cmの石材2枚の作品で、類品の大阪府和泉市久保惣記念美術館にある風俗図囲屏は細密な石刻線画が描かれ、いずれも元の形態や出土状況が不明なことが多い。ところが、河南省洛陽と沁陽県地方の北魏古墳から発掘した同様の石棺床風俗図囲屏の様子によって、前述した風俗図囲屏の周辺の石材も残っており、あわせて復元展示されているので参考になるであろう。画面の人物のすらりと細い造形や流麗な描線は、優美で洗練された雰囲気を感じ出しており、貴族化した北朝文化を思わせる。傍題や銘記がないので、いかなる主題か不明であるが、墓主夫妻と侍女などの生前の生活を中心とするものであろう。

以上で、大部分の石棺床囲屏は洛陽地方において出土された北朝時代の墳墓線刻画像なので、これらの独特な線刻技術を応用する特定の専門工場があろう。『洛陽伽藍記』卷四城西の「法雲寺」条に「市の北には慈孝、奉終の二里があった。里内の住民は棺槨を売ると霊柩車を賃貸しするのを業としている。」^②という。

エ. ソグド人関係と西方文化の受容

^①林聖智「北朝時代における葬具の図像と機能―石棺床囲屏の的墓主肖像と孝子図を例として」『美術史』一五四期(五二卷)二号、二〇〇三年三月。

^②楊銜之著、入矢義高訳注『洛陽伽藍記』P117、平凡社一九九〇年(原文…「市北慈孝、奉終二里、里内之人、以卖棺槨为业、赁輿車为事。」)〔范祥雍『洛陽伽藍記校注』二〇四頁、上海古籍出版社、一九七八年。〕

近年見出したソグド人関連の石質葬具は注目に値するところであるので、それらの紹介を兼ねて多少それらの副葬品に関するゾロアスター教などの問題にも言及したい。

(1) ソグド人とゾロアスター教について

最近、研究者が注目するのは、これまで謎に包まれていた国際商人ソグドである。近年の目覚ましい発掘成果によって、ソグド商人の活動の実態が明らかとなってきた。中央アジアから東アジアに至る交易網を作りあげ東西文明の交流に主役を演じたイラン系ソグド人の姿が映し出されている。ソグド人は、独自のネットワークによって中継貿易を展開し、シルクロードの通商を掌握していたのだ。

幻の民ソグド人は、古い歴史を持って、紀元前七世紀から中央アジアのオクス(アム)河とヤクサルテス(シル)河の間を東から西に流れるザラフシヤンの流域を中心とするオアシス地帯に住んでおり、サマルカンド、ブハラなどを中心の交易都市として築いて、イラン系の言語を話す民族である。ソグド人は、中央アジアがイスラム化する以前、十世紀頃まで、シルクロードを通じた東西交易をほぼ独占している。

古代にバクトリアあるいはトハリスタンと呼ばれた中央アジアの地は、シルクロードの要衝にあり、東の中国文明と西のギリシャ・ローマの地中海文明、そして南のインド文明が交会する民族の十字路であった。こういう中央アジア古代のソグディアナの住民は、イラン系の民族で、すでにアケメネス朝ペルシア帝国の時代から、豊かなザラフシヤン川流域で農業や牧畜に従事し、オアシス都市群を擁していた。しかし、この民族を有名にした最大の理由は、ソグディアナ(現ウズベキスタン、タジキスタンの交通、貿易の中心立地を利用した商業活動であった。幾世紀にもわたって、中央アジアのシルクロード交易の繁栄とともにあった。とくに、内陸アジアの国際商人として中国と西アジアの東西を結び、インドと北方アジアの草原の南北を結ぶ東・北方への進出が顕著で、中国へ至る東西交易路上に植民地を営み、唐代の長安にも多数のソグド人が居住していた。また北方の遊牧地帯でも活躍し、ここでは単なる商業活動だけでなく、イラン系の先進文明を代表する一種の政治的・文化的な国家顧問としても活動し、とくにウイグル帝国内で大きな位置を占めた。十三世紀にソグディアナがモンゴルによって征服されてから、ソグド人は他の諸民族のあいだに吸

収され消滅していった。

ゾロアスター教(中国では「祆教」「拜火教」とも呼ばれる)を信仰していたがのちにはマニ教も取り入れ、アケメネス朝時代にイラン全土に広まり、ササン朝の時にペルシアの国教になった。ソグドの地ソグディアナでもアケメネス朝の時に広く信仰された。正統流のゾロアスター教圏では、偶像崇拜を認めないが、ソグディアナでは在地性や外来信仰の影響が強くみられ、規律に縛られない独自性をもっていて、商業活動を通して育んだ国際性豊かな進取の気風と寛容さを示している。信仰儀式的中心に火を崇める拜火教である。その多彩なレリーフや形態のオッサリにソグド人の死生観と死後世界への想像力が窺える。これらの宗教の伝播と、ソグド語とソグド文字の普及は後代まで内陸アジア社会に大きな影響を与えた。ソグド人とゾロアスター教もシルクロード交易の精華になった。

この交易の民ソグド人もっとも繁栄したのは、五世紀から八世紀のことである。考古学上の発掘成果によって見ると、当時のソグド商人や貴族たちの民館は、壮麗な壁画で裝飾されていた。タジキスタン共和国ペンジケントの神殿には多くの神像が祀られ、壁画には仏陀やメソポタミアのナナー神、ヒンズーの神々が描かれている。ペンジケント遺跡の貴族居館跡から出土した彩色壁画などの資料から、民族と文明の十字路に絢爛と華開いたヘレニズム文化と謎の民族ソグド人の文化を概観し、中央アジアのシルクロードに繰り広げられた悠久の歴史が解き明かされる。ペンジケントの民館跡の壁画に代表される彩色壁画には、東の中国、西のギリシャ、イランそして南のインドなど、シルクロードによってもたらされた文化の様々な影響を見ることが出来る。

(2) ソグド人関係の石棺床屏風をめぐって

また一方、ソグド人関係と仏教文化とともに流入する西方文化を受け入れ、その影響は中国における墓室内にも一部の石棺床屏風から現れるようになった。それにしても、異国人とはいえず、当時、ペルシア、モンゴル、中国のいわゆる中央ユーラシアを股にかけて活動した人物の突然の出現は驚きであった。現在まで十基余りのソグド人の墓から相次いで出土した画像葬具が知られているが、その形式は大きく次の二つに分類されている。一つは殿堂型石槨と呼ばれている。これは史君墓、虞弘墓などのものが代表になっている。もう一つは矮榻型石棺床囲屏と称えられている。これは安伽墓、康業墓などのものである。また

これらの葬具の画像技法から見ると浮彫彩色と線刻の二種類がある。被葬者の安氏といい史氏といい、そして康氏といい、昭武九姓と呼ばれるソグド人の姓であり、中央アジアのソグディアナ(現ウズベキスタン、タジキスタンのブハラ(安国)、キッシユ(史国)やサルカンド(康国)などを本籍とするソグド人の移住者たちであった。政治的に支配されること少なくユーラシアの東西を往来した。中国に定住し、そこで生を終えたソグド人の中で高位の者は、彼らの生前の記憶と死後の願いを刻んだ石棺床や石の棺に葬られた。

① ギメ美術館などの海外の作品

現在欧米に収蔵される石棺床双闕や石棺床囲屏がそれである。ケルン東アジア美術館の双闕も石棺床の闕であり、表面には連珠文の服をまとった胡人風の侍衛たちが浮彫されていた。またフリア・ギャラリーの石棺床には、中に奏楽の西方人を表したメダイヨンの帯、ペルシア風の冠や胡服をつけた天王像が見られる。フランス、パリ、ギメ国立東洋美術館に収蔵されている1面のソグド人新年祭図は伝中国河南省安陽近郊古墓から出土した北齊(六世紀中頃の石炭岩質)石棺床囲屏(Fig. IV-18)である。高さ50.0、幅90.0cmである。この画像石囲屏は騎馬、奏楽、宴飲などの場面が刻出されて、人物の服装から判断すると、ソグドの王を中心とする新年の祝いの光景を表現したと考えられるが、材質や技法などから中国で制作されたものとみなされる。ソグド人の習俗を知るうえで参考となる最も古い史料の一つで、当時の東西交流を示唆する貴重な遺例といえる。西安の史君墓石槨の画面内容によって、この画像石囲屏は石槨あるいは石棺床囲屏の中間部分である可能性が高い。

いまそれらを数例取り上げると、ケルン東アジア美術館の石棺床双闕は、子闕をもった丈の高い闕、およびそれに続く城壁が表され、ここを入口として内部の石棺床上の霊座が城内のように表されていた。しかも闕の表面には建物の構造だけでなく、この門を防衛する門衛の部隊が浮彫され、そこに西方の胡人が登場する。サーベル状の剣を腰に斜めに吊し、連珠文を帯状に縁取りした軍服をつけた兵士たちである。闕の上層部には中国に伝統的な畏獣も表され、これらが混じり合って不思議な雰囲気醸し出している。単に当時の中国人の西方趣味というだけでなく、中国に入ってきた西方人の墓のために制作されたということも考えられよう。

またフリア・ギャラリーの石棺床は、さらに細緻で大胆な装飾が施される。中

央に香炉とその両側で蓮華座に載って合掌供養する菩薩を表し、両端には戟を手にしササン朝ペルシア式の冠をつけた天王像を表し、あいだの二つの格挟間には八角柱風の束柱を中に、両側に宝珠を捧げる菩薩を配している。また格挟間の上には計8個の区画があり、そこには円形のメダイヨンを作り、内に奏楽の人物を表している。あまりにも西方風の意匠が氾濫しているが、天王像といふ菩薩像といい、いずれも頭光をつけ、まったくの仏教像であるのは注目される。中国では墓の中に仏教が入り込むことはまったくないわけではないが、極力抑制されてきたからである。また上半身裸の菩薩像や八角柱風の束柱など、北響堂石窟の北齊の北洞や中洞と共通するのは、おのずからその時代を物語っている。それにしてもこの時代の大膽な意匠には驚嘆させられるばかりである^①。

これらの出土地は不明であるが、山東省青州市の北齊石室墓では、石板に彫商など胡人の風俗を描いた線刻画像が発見され、山西省太原市の隋代の虞弘墓では、騎馬の胡人などを浮彫した石槨が発見されている。近年中国、しかも河西ではなく甘粛省の東南、陝西省の西安、山西省の太原、河南省の洛陽、安陽などのいわば内地で、六・七世紀のソグド人の豪族の墓が見つかっている。たとえば、甘粛省天水市石棺床風墓、陝西省西安市康業墓(五七二)、安伽墓(五七九)、史君墓(五八〇)、日本MIHO美術館蔵石棺床風(伝中国北方山西省出土)などソグド人関係の墳墓はつぎつぎと発見公刊されている。これらの出土した新しい資料によって、概していえば畏獣や門衛など墓の守護を目的とした伝統的な文様、図案が多かった。ところが北朝晩期に入ると西方からの新しい意匠が盛んに石棺床囲屏に取り入れられたのである。特に、これまでほとんど知られていなかったソグド人関係の絵画の様相と風俗がしだいに明らかになってきた。

② 傅家村の北齊線刻画像

まず、一九七一年に山東省青州市傅家村の北齊墓で発見された全9点の石刻である。墓は盗掘をうけ、僅かに残った墓誌の断片から武平四年(五七三)の

^① Gustina Scaglia, "Central Asians on a Northern Chi Gate Shrine", *Artibus*

Asiae, vol. XXI, 1, 1958, pp. 9-28. 姜伯勤「安陽北齊石棺床的圖像考察与入華粟特人的祆教美術」『芸術史研究』第1輯 151-186頁、中山大学出版社、一九九九年。

埋葬が知れただけといい、これらの石刻が墓室内でどのように組み立てられていたかも不明である。しかし、石板に線刻された画像は、MIHO MUSEUM など同時代の石棺床屏風や太原出土の虞弘墓石槨と共通するところがあり、石槨囲屏もしくは石槨を構成していたものと推測される。うち2点は商談図と商旅駝運図(Fig. IV-16)である。まず商談図(拓本)は、頭に折上巾をつけた墓主と思われる人物が、筌蹄に坐して左手に杯を持ち、対飲しながら前に立つ胡人と商談する光景が描かれ、髪の毛がカールした胡人は胡服独特の派手な飾りの服を着、腰をかがめて相手の機嫌をうかがうかのようなようであり、奥に控えた人物がもつ珊瑚は献上品であろう。これこそおそらくソグド商人としての姿であろう。上方に飛ぶ首に綬帯をつけた鳥も、虞弘墓石槨などソグド系画像に共通するモチーフである④。

またその証拠に別の一点の商旅駝運図には、胡人が一瘤駝と鞍付きの駿馬を牽くところを描き、駝の背には折り畳んだ絹織物や大きな壺が積まれている。まさにシルクロード上を交易品を運んで行くところといえよう。このように二つの石刻画像は胡人や駝が登場し、エキゾチックな雰囲気を見せているが、虞弘墓や他のソグド系の墓との違いは、墓主が明らかに漢人に近い人物であることである。他の図では墓主が鮮卑帽をかぶっているところから、北齊の統治階級の鮮卑人とも考えられよう。

ソグド商人と交渉のあった人物が東方の山東青州にまで及んでいたことは驚きである。これは、北齊時期西域焉耆胡人龍潤、龍康基の墓誌⑤にもソグド人の関係内容が描かれている。また近年同じ青州の龍興寺遺址窖藏から大量の石仏が出土したが、その北齊造像にみられる斬新なインド・グプタ様式を、当時誰がどのような経路で青州に伝えたかを考えるうえでも興味深い資料といえる⑥。

① 姜伯勤「青州傅家北齊画像石ケン教図像的象徵意義」p169-188 中山大学芸術学研究中心(編)『芸術史研究』5、中山大学出版社(2003.12)。

② 龍潤の墓誌は一九八四年に太原から発見された、榮新江「隋及唐初并州の薩玉府与粟特聚落」『文物』二〇〇一年第四期、p36-37頁・龍康基の墓誌は山東青州から発見された、『山東臨朐崔芬壁画墓』鄭岩氏の論文を参照する。また、鄭岩「青州北齊画像石与入華粟特人美術—虞弘墓等考古新発見的啓示」、巫鴻主編『漢唐之間文化芸術的互動与交融』文物出版社、二〇〇一年。

③ 中国歴史博物館等編『山東青州龍興寺出土仏教石刻造像精品』一九九九年。

③ 康業墓の線刻の石棺床屏風

二〇〇四年四月に、西安市文物保護考古研究所は西安市北郊城底村の北西で北周の康業墓を発見した。出土品の石槨囲屏は十枚の石板の内側に十分に優美な線刻画像を刻んでいる(Fig. IV-20)。画面局部は貼金を施して、これは中国国内で見つかった唯一の線刻した美しい墓主人生活場面の粟特人の囲屏石槨である④。

この墓から出土した墓誌によつて墓主人の康業は、字元基、康国後裔、北周天和六年(五七二)に亡くなったことがわかる。「康国」は漢魏隋唐時期の昭武九姓の胡国の一つで、粟特が全土に主導的地位のときである。墓主の遺骨がまだ残っている。囲屏石槨は漢民族の座席の具であるが、それによつて骨を埋めることは北朝時期に中国で居住する粟特人特有の葬風俗であろう。以前に見つかる粟特人古墳から出土した囲榻或石槨は浮彫の芸術形式で画像を表現しているが、康業墓の場合は、細く線刻画像の美しい形式を採用する。康業墓の囲屏石槨の山水画は、ただ構図上人物の背景を充分に表現するだけではなく、山水画が芽生えなければならなく、その過程の重要な一環を担っている。

④ 安伽墓の囲屏石槨

安伽墓は、二〇〇〇年に西安市北郊で発見された北周大象元年(五七九)の墓である⑤。この墓の出土品で最も注目されるのは石棺床屏風(Fig. IV-21)で、文字通り棺を置く石製の台の上に丈の低い屏風が設置され、コの字形に取り囲むように奥と左右の三方に配されていた。屏風は奥が六面(扇)、左右が各三面、計十二面から成り、各面は浮彫したうえに極彩色と貼金をほどこし、おのおの独立した画像を成していた。内容は、ライオン、猪、兔などを馬上から射る狩獵、琵琶や箏篋(ハープ)などの演奏や腰をくねらせて踊る胡騰舞を鑑賞しながら対飲する宴樂、牛車や騎馬の出行の図などが描かれていた。登場人物は明らかに漢人ではなく西方や北方の胡人であり、帽子をかぶり墓主と思われる人物はソグド人、長髪を垂らした人物は突厥人と思われる。要するに、ソグド人の生活の情景を描いたものであるが、出行の図はまた、墓室の裝飾と関連して葬送の場面と受け取れなくもない。またこの囲屏の画像には山水、樹石など風景の描

④ 前掲論文。

⑤ 前掲諸文；韓偉「北周安伽墓囲屏石槨之相關問題淺見」『文物』二〇〇一年第一期。

写も貴重な図像である。台座の部分には、床の前、左右の縁に三十三幅の動物頭像が描かれて、七条の足の正面に十一幅の獣頭人身の線刻画像が施されている。

また墓の石門の上の門額に興味深い図が浮彫濃彩で描かれていた。この珍しい図像は、ゾロアスター教の祭祀の光景を描いたものである。その絵柄にゾロアスター教文化や西域のイスラム以前のイランからの影響が窺われることが説明された。

そして、この囲屏に右側面の真ん中一扇の右下角に多曲屏風が立てられている。この図面から見ると四扇が立てられているが、図柄は不明である。この衝立屏風の内側には厨房の様子、外側には舞樂の場面が描かれている(FIG. IV 22)。

⑤ 史君墓の石槨

そして二〇〇三年にみつかった史君墓の出土例を見ていきたい。この墓には、残っている墓誌によって、涼州(すなわち中国甘粛省の武威)の薩宝の史君と妻は北周の大象二年(五八〇)正月に合葬された。遺体をおさめるための石製の小さな家の形をした石槨の外側には、レリーフ、彩絵、貼金が施されているゾロアスター教の図像がある(FIG. IV 23)。南に開けた玄関にあたる部分には、火を汚されないためのマスクをした祇教の祭司と鎮墓の天像が見える。残り三面のレリーフは西面から時計回りに展開し、被葬者の生前から死後を表現していると考えられる。左右と奥の外壁十枚には、墓主夫婦の宴樂、出行などの生活の情景だけでなく、神話、喪葬儀礼などを細かく描いている。最後の場面は東面で、死後のシーンである。下方では夫婦が橋を渡り、上方では空中を飛翔する姿が描かれている。これはゾロアスター教の終末論で有名な、死後に、生前の行為に基づいて天国に行くか地獄に墮ちるかが判決されるチンワト橋検別の橋を渡っているところである。詳細は不明であるが、無事に渡り終えた夫婦は女神に迎えられ、その後、天国へと飛翔していく様子だと考えられる。彼らの宗教観が見事に表現されている。この石槨と石門の浮彫画像は祇教、仏教、伝統的な漢文化の影響を受けられている⑥。

① 楊軍凱「北周史君墓石槨東壁浮彫図像初探」, p.189-198. 中山大学芸術学研究中心(編)『芸術史研究』5、中山大学出版社(2003/12)・吉田豊「シルクロードとソグド人の宗教について」第五回「奈良とシルクロードの語り部たち」プログラム なら・シルクロード博記念国際

⑥ 虞弘墓の石槨

隋開皇十二年(五九二)白玉製棺槨(FIG. IV 24)。世界中の中国美術史家が注目する文物が、一九九九年九月、山西省の太原市南郊において、虞弘墓で衝撃的に発見された。高 217cm、太原市晋源区文物管理所に収蔵されている。それは、地下に据えられた亡骸をおさめる家形の棺槨で漢白玉という大理石にも似た石で作られ、史君墓と同じ間口三間の木造殿堂建築を模す。この棺槨に葬られていた墓主の虞弘は、中央アジアの魚国の出身で、父の代に若くして茹茹国(柔然)に仕えて、ペルシヤ、吐谷渾(青海)、月氏(アフガニスタン)などに隊商として赴いた。その後、中国王朝の北斉に出使し、北斉、北周、隋で官職を歴任し、北周ではソグド人を統括する「檢校薩保府」の要職にも就いていた。隋代に没した。彼自身がソグド人かは明らかでない。しかし石槨の内外側面に刻まれたレリーフは明らかに中央アジア風情のソグド系という異国情緒あふれる図像である。狩猟や宴樂など様々な場面が見事に彫りだされる。特にソグド人が信仰したゾロアスター教に関わる儀式的様子と図像も表される。それは、シルクロードの風俗をうつす一大パノラマであった。

画像は三部に分かれ、正面外壁、左右と奥の内壁に描かれた九点の浮彫彩色画像、左右と奥の外壁に描かれた七点の彩色画像、台座側面に描かれた二十九点の浮彫彩色画像がある⑦。注目すべきは九点の浮彫彩色画像で、墓主夫婦が胡旋舞など舞樂⑧を楽しみながら天国での饗宴場面を中心に様々な国の王侯が駱駝や象に乗って狩猟する有様、宴飲する光景(FIG. IV 25)、葡萄酒造りなどの場面を刻み、前面左右には日月冠をかぶった貴人の騎馬出行と主のいない馬を人々が囲む光景などが描かれているが、拝火教の死後の審判を司るミトラ神とミトラの馬とも考えられる。中央アジアのイラン系民族や北方の突厥民族などの風俗と同時に、中国国内のソグド人などの実態を知る珍しいもので、台座正面の浮彫画像には一対の人首鳥身の天の神官祭司が拝火壇の前で行うゾロアス

交流財団編集、二〇〇五年十一月。

② 張慶捷「虞弘墓石槨図像整理散記」, p.199-222. 中山大学芸術学研究中心(編)『芸術史研究』5、中山大学出版社(2003/12)

③ 陳海濤「胡旋舞、胡騰舞与柘枝舞—对安伽墓与虞弘墓中舞蹈属的浅析」『考古与文物』二〇〇三年第三期。安伽墓の三幅は胡騰舞で、虞弘墓の石槨の浮彫は胡旋舞で、柘枝舞の絵画は柘枝舞である。

ター教祓教の儀式の光景も描かれていた^①。また石槨の囲屏の背面(左右後の三面)と台座の内外部の正面には彩色壁画が描かれていて、画面内容は、ソグド系の侍者、拝火教の儀式の光景、柘枝舞などである。近年世界的に盛んなソグド人研究のきっかけをなし、その後、北周の安伽墓、史君墓、康業墓などからソグド人の石棺床屏風、石槨が相次いで発見された。MIHO MUSEUM 所蔵の石棺床屏風もこの一種である。墓主夫婦の饗宴場面は MIHO MUSEUM 所蔵の石棺床屏風や山東嘉祥徐敏行墓壁画などの画面内容とよく似ている^②。こういう墓主宴楽場面の構図様式は前漢時代の西安樂遊原墓などから、前述の南北朝時代のもを架け橋として、安西榆林窟第25窟主室南壁に描かれた中唐の觀無量寿経變の舞樂図などへの発展の軌跡がよく見られる。

⑦ MIHO MUSEUM 所蔵の石棺床屏風

MIHO MUSEUM に収蔵されている石棺床屏風は大理石に浮彫彩色する十枚の石板と二枚の石製門闕で構成されている(Fig. IV 26)。北周(五五七-五八一)時期あるいは六世紀後半のものと想定した。またこの石棺床屏風の台座は私人に収蔵されている。これらの石板と石製門闕は玄室で遺体を葬る石棺床の上に立てた屏風型の囲いであり、石板裏や側面、門闕前面に残る金具の様子がこれらの組合せが再現できる。石板の浮彫は、ソグド人と思われる墓主の生前関係した人々、隊商、墓主夫妻の宴、葬儀、嗣子による葬宴、葬儀に向かう人々、中央アジアの女神ナナなどの描写と解釈される。ナナは西アジア由来で、中央アジアの拝火教(祓教)に取り入れられ葬祭に深く関係する女神であるが、インドのパールヴァーティ女神の姿を借りて獅子座に坐り四臂で日月を上に乗っている。ここにはエフタル人、中央アジア人、突厥人がその風俗によって描き分けられ、葬儀の場面では死者を悼んで顔を切る風習、祭火壇の前に立つ祓教の神官や死者の魂が渡るチンワトの橋とそれを守る犬などが描出されている。チンワトの橋は審判の橋で、二〇〇三年西安で発掘された同時代史君墓の石槨にはその全容が描かれている。この石棺床の屏風にはチンワトの橋を伴う拝火教の葬儀の場面と天国での宴の場面を中心として、ソグド、バクトリア、チュ

ルク、エフタル、中国などの人々の姿が刻まれ、門闕には鮮卑の兵士と馬が刻まれ、この棺床の門衛となっている。彼らの女神ナナが右側面に姿を現しているが、ここに墓主の頭部が置かれたのであろう。屏風を伴う石棺床の原型はすでに五世紀末期の北魏司馬金龍墓に見出されるが、この葬制が火土水を神聖で穢すべからざるものとする、祓教を奉じるソグド人に受け入れられたものであろう。前世紀終盤以降類例の発掘が続いているが、これらには共通性とともに多様な相違も見られ、施主である中央アジア人の精神世界や習俗とともに、中国の石工がその表現に取り組んだ苦闘のあとも窺われるものとなっている^③。

⑧ 天水市石馬坪の石棺床屏風

一九八二年六月に甘肅省天水市石馬坪の隋末唐初の古墳から出土した1基の石棺床屏風は東アジア地域で屏風形式の日月山水屏風の初期作例が示唆されたのである。石棺床と石造三面屏風は淡茶色砂頁岩の板で作られており、全体の寸法は、高さ123cm、幅218.0cm、奥行115.0cmで、画像を有する石板十七面と素面の石板八面の合計二十五の石板で組み立てられている。石棺床の台座前部両端には、二頭の石造の獅子がいる。石棺床正面には二段の浮彫が施されており、側面縁には忍冬文様が彫られている(Fig. VI 27)。

石棺床に取り付けられている石造の屏風は、十一面の石板が、石棺床を三方から「コ」の字型に取り囲むように配置されている。各扇の大きさは、縦87、横30~46cmである。それぞれの浮彫は、白の下塗りの上に朱や黄色、緑青が

^① ボリス・I. マルシヤク「MIHO MUSEUM の棺床屏風と六世紀後半の中国・ソグド芸術」『MIHO MUSEUM 研究紀要』第4号二〇〇四年・Annette L. Juliano and Judith A. Lerner, "Cultural Crossroad: Central Asian and Chinese Entertainers on the Mitho funerary Couch", *Orientalia* October, 1997, pp. 72-78. Annette L. Juliano and Judith A. Lerner, "The Mitho Couch Revisited in Light of recent Discoveries", *Orientalia* vol. 32 no. 8, 2001, 榮新江「Mitho 美術館粟特石棺屏風の圖像及其組合」, p. 199-221. 中山大学芸術学研究中心(編)『芸術史研究』4, 中山大学出版社(2002/12)

^② 詳しく圖像の意味は下記の論文を参照する。姜伯勤「天水隋石屏風墓胡人酒如繩、祓祭畫像石圖像研究」『敦煌研究』二〇〇三年第一期, 13-21頁; 周銀霞、李永平「天水出土圍屏石槨及相關問題」『敦煌研究』二〇〇三年第二期; 李永平、周銀霞「圍屏石槨的源流和北魏墓葬中的祓教習俗」『考古与文物』二〇〇五年第五期。

^③ 姜伯勤「隋檢校薩寶虞弘墓頭教画像石圖像的再探討」p. 183-198 中山大学芸術学研究中心(編)『芸術史研究』4, 中山大学出版社(2002/12)。
^④ 前掲鄭岩氏の論文を参照する。

塗られ、さらに、金箔が施されている。各扇は、朱色の縁が、さらに金で細く縁取りされている。基本的に浮彫になっている箇所には金箔、平面の部分には朱色が塗られている(Fig. IV 38)。

この石造屏風に描かれた図様のモチーフは六世紀末、七世紀初頭、シルクロードの周辺^①や長安で流行した世俗的なものと宗教的なものを混合する考え方を反映して、さらにソグド人の風俗を融合した意味を持っている。各扇の画像主題は墓主の生前の生活の有様、狩猟、宴飲、出行などの場面を精細に描いており、文字通り、被葬者の生活を表している。それと同時にこれらの大多数絵は、より大きな自然界の山水樹石などの姿を表現して、前景に低い土坡のような形、遠景に山々と雲を配した風景を人物の活動の背景にしている。このような屏風の画面には遠近法の構図技法が見られる。前景は大きな丸い石を示している可能性もあるが、稜線に背の高い木々を配した山々を表していると言ったほうがより正しいと思われる。正倉院の屏風にも、このような遠近法が見られる。例えば、樹木羊腸縷屏風では、頂に木の生えた山が、大きな、主モチーフである羊の下方に前景として描かれている。上空に雲を配した連山を遠景にしている例として、敦煌莫高窟第一七二窟北壁西側の日想観、玉虫厨子の須彌座後面の太陽と月の周辺や、高松塚古墳東西壁中央の日月の左右などにも同様な象徴的表現を見出すことができる。このように、大自然の雄大さを表したり、さらに、特に重要な物像を間近に強調するためにも用いられた。天水屏風の宴楽、出遊の場面と同じように、狩猟の場面も墳墓の壁画によく使われるモチーフであり、正倉院にある琵琶に描かれた狩猟宴楽図の場合にも見出すことができる。

またこの屏風の左右両側には間中の1扇の広大な風景の上部に太陽と月の姿が描かれている。太陽と月は暗い墳墓を照らし、四季の循環は生命を与え、太陽と太陰、そして四季の永遠の反復は、埋葬された者の不死への熱烈な願望を表している^②。こういう様式の日月山水図像は山東省臨朐県冶源鎮海浮山から出土した崔芬墓の墓室東西壁の上部にも描かれている。

① 姜伯勤「敦煌白画 中粟特神祇図像的再考察」c263-291 中山大学芸術学研究中心(編)『芸術史研究』2、中山大学出版社(2000/12)。
② ミッシェル・パンブリング「甘肅省天水市発見の隋末唐初の日月屏風について」『仏教芸術学会編『仏教芸術』二二二号、一九九五年。

と考える。この屏風は、たとえば、五代宮廷画家顧闳中の作とされている画卷「韓熙載夜宴図」(北京故宮博物院所蔵)に見られる、絹か紙に山水図を描いた三面屏風のようなものを模したものではなからうか。天水屏風に見られるような朱色の縁取りで各扇を囲む伝統は、唐代中期の壁画の「仕女図」(陝西省長安南里王村唐墓室西壁)にも見られる。この絵は樹下美人を描いたもので、おそらく日常生活で使われた屏風を模倣しようとしたものであろう。また、トルファン発掘の「仕女図」も、唐の美人を紅い縁取りで囲んだものである。この時代の屏風は、木で骨組みを作った上に紙で下貼りし、さらに絹で覆って絵を描くのが通例であった。このような副葬用絵画の例は、おそらく正倉院にある屏風と同じように、貴族の日常生活に実際に使用された屏風を模したものである。

以上のように、地上で実際に用いられた屏風と、墳墓用に制作された天水屏風との間には、強い類似性が認められる。この石造屏風は遺体が納められた棺が安置された石棺床に取り付けられていたことから、被葬者の背景を飾るものとして使用されたことは明らかである。これは皇帝も含む上層階級が、訪問者を迎えたり、謁見する際に屏風を背にする習慣から発生したのであろう。例としては、山西省大同、司馬金龍墓から発掘された北魏時代の漆塗木製屏風残片に描かれている画中画があり、また、敦煌第一五九号窟内壁に描かれた三面屏風は、天水屏風と同様の形式で仏像の背後を飾る機能を表していると思われる。これらの例から、天水屏風のように被葬者の背景を飾るため墳墓内に屏風が使用されたのは、上層階級の日用屏風の使用法に基づいたものと考えられる。

天水屏風は発達の初期段階における中国絵画の主題のいくつかを示している。絵画の主題としての風景を意識し始めたこと、連続性のある描写に試験的に取り組んでみたこと、季節の推移を示そうとした初期の試みであること、そして陰陽五行説における日月、方位、そしておそらく季節の配置も、早々に屏風絵に採用したことが明らかにされている。さらに、天水屏風は金箔をどのように山水屏風絵に取り入れたのかを例証している。また、中国古代の建築史の資料としても重要な意味を持つものである。

なお、二〇〇三年二月に前述した天水石造屏風の出土地と同じところで盗掘された1基の隋唐時代古墳から石棺床屏風が出土した。同年、海外へ流出した。現在その収蔵地は不明である。

⑨最近、フランスのギメ国立東洋美術館からのメッセージによって、この美術館に収蔵されている石棺床屏風のすがたと安伽墓石造屏風とを比較して見ると、形式や浮彫画像などほぼ似ている。こういう風に推定するこの石棺床屏風は西安地方から盗掘されたものであるかもしれない。この石造屏風は十面の板と石彫台座で組み立てられている。浮彫画像は強いソグド風の宴楽、出行、狩猟などが描かれているが、画面の背景として山水、樹石などの風景を見ることのできない(FIG. IV. 29)。

⑩ソグド人の納骨器について

ゾロアスター教の『除魔書』などによると、その埋葬の慣習に従って、人間が死ぬと遺体はやわらかい組織を犬や鳥に食わせ、残った骨がオッサリと呼ばれる納骨器にいれられ、ウズダーナと称する建物に納めた。こういうゾロアスター教信者の遺骨を納める蔵骨器の表面の浮彫は原則として型押しで作られている。そのため、浮彫のテーマは個人や家族が帰依した神ではなく、死者個人の靈魂が来世で送る生活に関係している。たとえば、中央アジアのウズベキスタンのサリ・テペ、ビヤ・ナイマンやモラーリ・クルガンなどのところから出土した納骨器の浮彫画像がソグド人の葬送の風俗を明らかに示唆している。とくにモラーリ・クルガンから出土した聖火儀式を表した納骨器は神殿の聖火壇などの浮彫画像^①と西安、太原一帯の石棺床屏風と似ている(FIG. N. 30)。

(3) 各石榻囲屏の形式、図様と表現との補説

前述した各石棺床囲屏(囲屏石榻とも呼ばれる)は当時の生活用床の様子を模倣して、台座の上の周囲に屏風板を立てている。これらの屏風式の石板面には、精彩で優美な線刻と浮彫画像が施されている。こういう構成形式は顧愷之の「女史箴図卷」中の床榻とほぼ近似する^②。文献資料によると、これらの石棺床囲屏は「連榻」という^③。

天水石馬坪文山頂に発見された石棺床囲屏と安伽墓の石棺床囲屏とを比較して見ると、形式上は基本的に近似で、図像上も密接な関係が存在している。例

えば、歇山頂の屋根を付けた房屋中、二人が床榻に坐って、講談している。さらに、屋宇の前に、流水と橋の風景を表している。もう一つの画面例は狩猟の画像である。こういう場面を両方の図像中のいずれにも見ることが出来る。また、天水石馬坪の石棺床囲屏と虞弘墓との画像はそれぞれ類似した関連場面を持つている。また石棺床囲屏の前に並べている奏樂俑が持っている樂器は、いずれも龜茲樂に属する。これらのメッセージで天水石馬坪の石棺床囲屏にはソグド美術色彩が表れていることが濃厚になったであろう。天水石馬坪の石棺床囲屏の年代については、報告書によると、隋唐時代のものであるが、考古学上の新発見を見ると、北朝晩期から隋代にかけてと新訂することができよう^④。

日本 MIHO MUSEUM に収蔵されている石棺床囲屏は、中国山西省にある北齊墓から出土したものと推定している。この石棺床囲屏の形式は安伽墓のものと同様であるが、材質、裝飾手法、図像などは虞弘墓石棺床囲屏とよく似ている。そして、MIHO MUSEUM のものは、并州地区(現在の山西太原一帯)における北齊あるいは隋代のソグド人の遺物であろう。

山東省青州傅家の北齊石棺床囲屏は9扇の線刻画像で、線刻技法と風格は山東の漢代画像石の陰刻線技法とは異なっているが、洛陽邙山から出土した北魏晩期の画像石棺床囲屏と十分に近似している。また、西安の北周康業墓の石棺床囲屏は、その線刻技法と青州傅家の石棺床囲屏ともよく一致している。傅家石棺床囲屏は縦130~135cm、横80~104cm、厚10~30cmである。この石棺床囲屏は虞弘墓のものと同様な類似点があつて、石板形式、図像様式、裝飾文様などに一致性がある。さらに、傅家石棺床囲屏には一部分の画面内容は MIHO MUSEUM 石棺床囲屏、天水石馬坪の石棺床囲屏、虞弘墓石棺床囲屏などのとよく接近し、ソグド人の風俗がそれぞれ反映されている。これは姜伯勤氏、鄭岩氏の研究成果^⑤が極めて精細であるから、ここでは省略したいと思う。

寧懋石室、虞弘墓、宋紹祖墓などの殿堂式石棺床は西安、山西などの地区における隋唐墓から出土した殿堂式の石棺床に大きな影響を与えている。例えば、山西万荣の薛徹墓、西安の韋洞墓、李寿墓、永泰公主墓などの石棺床には、構

① 田辺勝美、前田耕作編集『世界美術大全集』東洋編第15巻中央アジア、小学館、一九九九年。朝日新聞社文化企画局大阪企画部編『西遊記のシルクロード三蔵法師の道』朝日新聞社、一九九九年。

② 江蘇省美術館編『六朝芸術』8頁、江蘇美術出版社、一九九六年。

③ 周一良『魏晉南北朝史記』472~474頁、「香橙、連榻」条、中華書局、一九八五年。

④ 刑福来「北朝至隋初人華粟特貴族墓圍屏石榻研究」『考古与文物』漢唐考古增刊、二〇〇二年。

⑤ 前掲鄭岩氏の論著 a254-276 を参照す。

成形式や線刻画像などが前代の深い影響を受けている。さらにこのような石葬具は宋代以降にまた見ることができ、山東安丘雷家清河北宋紹聖三年（一〇九六）胡璉石棺が一例である^①。

ここまで併せて北朝末期から隋にかけての国際的な文化の一面を示した物と言えた。これらの画像は美術的にきわめて高い水準にたっしているだけでなく、文化史的にもきわめて重要であろう。とくに六世紀後半、唐以前の康業墓、安伽墓、史君墓、虞弘墓などの出土例には、埋もれた資料の中からこのように描かれている貴重な宴楽、喪制や拜火壇などの画像資料を通してみて、国際商人のソグド人の風俗や彼等の信仰したゾロアスター教を如実に示す特徴が見られた^②。

以上、中国における近年出土のソグド石刻画像に対して図像学的考察を行った。これらの屏風や石槨は浮彫もしくは線刻によって画像を刻んだ上に彩色を施し、その画像の多くは所謂西域風の人物を描いて、多様な民族から成る登場人物が馬や駱駝に乗って狩猟をしたり、琵琶や箏篋の演奏を伴った舞踏を見ながら酒杯を交わし饗宴に興じたりする有様など、従来中国の遺物では餘り眼にしたことのない珍しい風俗が描かれていた。また、明らかに西域特有の死生観に基づいた葬礼の様子が表されたり、それと関連して西域特有の神々が登場するなど、珍しい図像も少なくなかった。これらの石刻彩色画像は、ソグド人が指導もしくは彼等がもたらした粉本に基づいて中国の工人が制作したものであるが、その画像内容は、中国美術における東西交流の資料として興味深いだけでなく、ソグド美術の資料としても、西域において画像のほとんどが既に滅びてしまった現在、頗る貴重な資料といえる。おおよそ南北朝末期の北齊・北周から隋もしくは初唐までの短期間に制作され、出土地も華北の成安、青州、太原、天水に限定されている。

5. 石棺床囲屏画像の山水表現

中国の山水画は、戦国以前に出現し、東晋において成長し、南北朝において確立し、隋唐において隆盛した。山水画としては所謂「神仙山水」に属するも

^①鄭岩、賈德民「北宋画像石棺述要」『安丘文史資料』6輯、101-107頁、一九九三年。

^②姜伯勤「図像証史・入華粟特人ケン教芸術与中華礼制芸術的互動」、『241-259』、中山大学

芸術学研究中心(編)『芸術史研究』3、中山大学出版社(2001/12)。

のであり、漢代以降の伝統的な説話、史伝などの絵画化における、物語の舞台としての自然景の延長線上にあることは明らかである。文献上は、杜預が『左伝』を注釈し、「大禹の世」といわれたのは、「山川の奇異を画く」ことであった。また、『莊子』の「知北篇」は、孔子が顔淵の質問に答えて、「山林と沼沢とは、私を喜びをもつて楽しませる」と提示したのを引用している。また、王逸の『楚辞 天問篇』を注釈して、「楚には先王の廟および公卿の祠堂があつて、天地山川を画く」といつていることから、山水画は、これ以前からすでに現れていたとみることができ、

魏晋南北朝以降、山水画は徐々に発展していった。漢、魏の壁画を見ると、山水画はただ人物画の背景として用いられているが、山水画の進展に充分な準備をなしていたと考えられる。晋代に入って、顧愷之の画いた「廬山図」、戴逵の画いた「呉中溪山邑居図」、戴勃の画いた「九州名山図」などの作品は、すべて画面を構成する上で一般的であるよりもむしろ萌芽と醸成にあつた。南北朝に至つて、宗炳の撰した『画山水序』、王微の撰した『叙画』は、山水画の理論と画法上の奥深い真理を初めて説き明かした。またこの時期に劉瑱、毛惠秀、簫責などの画家は作品に山水画技法を表現し、いずれも山水画の体系が、この時期からしだいに確立し、あわせて独立した画科になったことを説明している。

この時代に石棺床囲屏の画面に背景の大部分を占める山水表現は見事であり、横に重なり合う遠山や楡の歯のような樹木の形態などがある。楡の歯状の樹木は姿を消して多くの樹種の描き分けがなされており、遠山を上下に配置して俯瞰的な地平面の広がり形成する。岩や山の形態はいくぶん類型的でやや生硬の感じは免れないが、広大な奥行空間を暗示させる画面構成は、漢代の壁画などには見られない特色であり、唐代以降の山水画の様式の源泉として注目される。囲屏のほうは、いっそう樹木の細密な描写が進んでいるものの、画面全体を近接描写で埋める構図法を採用しており、山岳の表現や広大な奥行の空間は見られない。人物をより大きくとつて、「孝子伝」の物語性を強調しているようである。また自然描写が大画面屏風画に持ちこまれたことと、樹石、山巖などの表現が唐代のそれに比べてより自然に近づいたことは明るくない。こういう山水形式が表現されたとする『歴代名画記』の「山水、樹石を画く」を論ずるの記述を傍証するものであろう。「魏晋以降の名迹、人間にあるものは皆な、これを見たり。其の画山水は則ち群峰の勢い、鈿飾の犀楡の若し。或いは水、泛

ぶを容さず。或いは人、山よりも大なり。率ね皆な附するに樹石を以して、其の地を映帶す。列植の状は則ち臂を伸ばし指を布くが若し。古人の意を詳らかにするに、専ら其の長ずるところを頭わすにありて、俗変を守らざるなり。」

これらの北朝晩期の作品の空間表現、山水表現という観点から北魏の線画と比べてみると、微妙ながらも表現の進歩が見られる。天理本の山水表現は人物の背景表現の域を出ず、人物と背景の距離感希薄である。寧懋石室の山水表現は、下から上へと描写対象を積み上げて構成し、遠近感を演出しているが、近景に接して遠山を直接つないでおり、遠近の景観のつながりが唐突の感を否めない。それに対してネルソン・アトキンズ美術館の囲屏の遠山の表現は、山裾に幾重にも水平の線を重ね、遠山の手前の空間をうまく暗示しており、近景から遠景への連続的つながりを感じさせる。このようにネルソン・アトキンズ美術館の囲屏線画は、北魏のものよりも画面の奥行や自然な細密描写という点で進歩した表現になっていることがわかる。また北周の康業墓の線刻画像は明確に中国で山水画萌芽、発展した最初の形態を現している(No. IV 33)。天水石棺床屏風は東アジア地域で屏風形式の日月山水屏風の初期作例が示唆されたのである。以上、見てきたように、この時期の石棺床囲屏画像はたいへん優れた作品が多く、解明されていない問題も数多く含まれている。そのうえ、現存作品が稀少な魏晋南北朝の絵画史を構築するうえで、欠くべからざる要素としての意義をもっていることが理解されるであろう。

(三) その他

1. 北京市石景山区八角村魏晋墓石椁壁画石龕形の前室は5枚の石板で組み合わせたものである。石室は前壁なし、後壁の正面には家居図が描かれている(No. 29) (資料編の表IIのNo. 25と地図II参照)。

2. 寧夏固原北魏木棺漆絵

一九八一年に寧夏回族自治区固原県郊外の北魏墓から出土した人物故事図漆絵木棺に描かれていた漆絵の残片から木棺の形状を復元すると、漆絵は、木棺の蓋部、前面部、左右側面部の4カ所残存していた。各部に描かれた漆絵を順に見ていくと、画面中の屏風はいずれも建物の内部に上部には帳を掛けて、下にさまざまな腰屏風を立てているが屏風の画題は見えにくい(No. IV 33)。まず蓋

① 石景山区文物管理所「北京市石景山区八角村魏晋墓」『文物』二〇〇一年第四期。

部の上部中央には金色の大河の左右に建物が描かれ、建物の内部に東王父と西王母という人物が坐り、上部には帳を掛けて、その後ろにそれぞれ一枚の腰屏風を立てて、後ろに従者が控えている。木棺の前面部分には坐っている鮮卑族人物の後ろに立っている腰屏風の画面に黄色の縁と下地塗りを施し、闊達な赤い線で菱形文を描き出す。この漆絵木棺の左側部分にはさまざまな孝子図中、2点の腰屏風の形式が丸角の3曲であるが、細い墨線で屏風の姿を描き出し、赤い縁と黄色の屏面が施されている(資料編の表IIのNo. 28と地図II参照)。

3. 山西大同沙嶺北魏・太延元年(四三五)壁画墓(M7)漆画

二〇〇五年七月、山西大同沙嶺に発掘された北魏時代の壁画墓から漆画が出土した。墓主人夫婦が坐っている榻の三面に腰屏風が描かれている(No. 30)。その図様においては、前述するように、寧夏固原北魏木棺漆絵のものとよく似ている(資料編の表IIのNo. 29と地図II参照)。

三. 壁画

(一) 資料の概要

この時期、壁画墓に関する屏風画の資料は、下記の通りである(資料編の表IIのNo. 27、28、30～37と地図II参照)。

1. 遼寧省朝陽袁台子東晋壁画墓 東晋(四世紀初～四世紀中葉) 前室右龕内の主人図の屏障、東耳室南壁夫婦宴飲図の屏障(No. IV 36)。近年、専門家の研究成果によると、この墓の年代は鮮卑族の三燕政権の一つの前燕のものになる(No. 30)。

2. 遼寧省遼陽上王家村晋代壁画墓 囲屏 上王家村晋墓右側室南壁に墓主と侍者画像の座屏1点(No. IV 35)、西晋のものと推定されている(No. 30)。この墓は

② 固原県文物工作站「寧夏固原北魏墓清理簡報」『文物』一九八四年第六期；韓孔樂等「固原北魏墓漆棺的発見」『美術研究』一九八四年第二期；主瀧「固原漆棺彩画」『美術研究』一九八四年第二期；「固原北魏墓漆棺画」文物出版社、一九八八年。

③ 大同市考古研究所「山西大同沙嶺北魏壁画墓發掘簡報」『文物』二〇〇六年第十期、4～24頁。

④ 遼寧省博物館文物隊、朝陽地区博物館文物隊、朝陽県文化館「朝陽袁台子東晋壁画墓」『文物』一九八四年第六期 29～45頁。

⑤ 田立坤「三燕文化与高句丽考古遺存之比较」吉林大學考古系編「青果集—吉林大學考古系建系十周年紀念文集」, 328～341頁, 知識出版社、一九九八年等。

⑥ 李慶發「遼陽上王家村晋代壁画墓清理簡報」『文物』一九五九年第七期 61頁。

高句麗の冬寿墓と徳興里古墳との帳房、曲屏、墓主像などと比較すると、これらの古墳壁画はよく似ている^①。屏風の場合、いずれも墓主像の後に二曲また三曲の低い腰屏風を立てている。

3. 山西大同沙嶺北魏・太延元年(四三五) 壁画墓(M7)
二〇〇五年七月、山西大同沙嶺に発掘された北魏時代の壁画墓東壁には、墓主人夫婦が坐っている榻の三面に腰屏風が描かれている^②。その図様においては、後述するように、山西省大同智家堡北魏墓石椁壁画の魚鱗文腰屏風とよく似ている。

4. 山西省大同智家堡北魏墓石椁壁画 石椁北壁墓主夫婦宴飲図壁画 圜屏 赤縁 屏面に垂鱗文が描かれている^③(Fig. IV-36)。
5. 河南省洛陽孟津北陳村北魏王温壁画墓 北魏太昌元年(五三二) 東壁夫婦宴飲図 多曲屏風^④(Fig. IV-37)

6. 寧夏回族自治区固原西郊深溝村李賢夫婦墓 屏風画 元々墓室の四壁に十八幅の単体人物図があつて、いずれも赤色の辺框がある^⑤。現存五幅 北周天和四年(五六九)

7. 山東濟南市東八里窪墓葬^⑥ 三足八曲 樹下人物 北齊(Fig. IV-38)
8. 山東臨朐海浮山崔芬墓^⑦ 十七扇 高逸図(鑑戒図)
9. 山東濟南市馬家莊祝阿渠令□道貴墓^⑧ 山水屏風 流雲文 九曲(Fig. IV-39)

①鄭岩『墓主像研究』山東大学考古学系編『劉敦願先生記念文集』450~468頁、山東大学出版社、一九九七年；鄭岩「古人的標準像」『文物天地』二〇〇一年第六期、55~57頁。
②大同市考古研究所「山西大同沙嶺北魏壁画墓發掘簡報」『文物』二〇〇六年第十期、4~24頁。
③王銀田、劉俊喜「山西省大同智家堡北魏墓石椁壁画」『文物』二〇〇一年第七期。
④洛陽市文物工作队「洛陽孟津北陳村北魏壁画墓」『文物』一九九五年第八期。
⑤寧夏回族自治区博物館、寧夏固原博物館「寧夏北周李賢夫婦墓發掘簡報」『文物』一九八五年第十一期；寧夏回族自治区固原博物館、中日原州聯合考古隊『原州古墓集成』文物出版社、一九九九年。

⑥山東省文物考古研究所「濟南市八里窪北朝壁画墓」『文物』一九八九年四期。楊泓「山東北朝墓人物屏風画的新啓示」『文物天地』一九九一年第三期。
⑦山東省文物考古研究所、臨朐縣博物館「山東臨朐北齊崔芬壁画墓」『文物』二〇〇二年第四期、4~25頁。Wu Wengqi, "Painted Murals of the Northern Qi Period", *Orientalism*, vol. 29, no. 6, June 1998, pp. 60-9.

⑧濟南市博物館「濟南市馬家莊北齊墓」『文物』一九八五年第十期。

③⑨ 北齊武平二年(五七二)

10. 山西省太原南郊金勝村壁画墓^⑩ 北齊 素屏 5扇 報告書と鄭岩氏との記述によると墓室北壁に描かれた三人の女性は帷帳の下に立てられた5扇の素屏風の前に坐っている。しかし、この墓の壁画の漆喰が剥ぎ取られたから、画面中の人物の姿が見えにくいので、山東濟南市馬家莊北齊武平二年(五七二)の祝阿渠令□道貴墓から九曲の流雲文山水図屏風の前に墓主人が中央にすわつていて、両側に二人の侍女が立っている場面と比較すると、この墓の屏風の前の人物の配置形式は祝阿渠令□道貴墓のものと同じであろう。屏風は墨線で輪郭が描かれている(Fig. IV-40)。

11. 山西省太原市迎澤区郝莊鄉王家峰村東徐顯秀壁画墓^⑪ 北齊武平二年(五七二) 北壁宴飲図 衝立多扇(Fig. IV-41)
12. 寧夏回族自治区固原西郊大堡村田弘夫婦墓^⑫ 北周建德四年(五七五) 人物図屏風 墓室四壁に単幅人物図で屏風画になると推定されている。
(二) 屏風絵の略説

南北朝時代は中国絵画が芸術として確立した時期であった。魏晉時期にかけて、儒教を国教とした四〇〇年余り続いた漢帝国の崩壊とともに、絵画がしだいに儒教的勸戒主義から解放され、絵画それ自体の意義を認めるようになったことである。そうした転換期の魏晉南北朝の世に現れて、儒教の礼教主義的規範に対し老莊の道家思想に立つて敢然と立ち向かったのが、竹林の七賢、とりわけ領袖的存在の阮籍や嵇康であった。彼らはこの時代を代表する人物であるだけでなく、のちに芸術が自立するためにも重要な存在であった。三国、西晉時代に至つて初めて呉の曹不興、西晉の衛協、張墨など名のある絵画専門の画家が出た。そして東晉に至ると顧愷之が登場し、自身画家として名を成したのみならず、はじめて絵画を芸術として確立した。この顧愷之以後、続々と画家たちが輩出して目覚ましい勢いで発展し、こと人物画に限れば南北朝時代は

⑩山西省考古研究所、太原市文管会「太原南郊北齊壁画墓」『文物』一九九〇年第十二期。
⑪山西省考古研究所、太原市文物考古研究所「太原北齊徐顯秀墓發掘簡報」『文物』二〇〇三年第十期；羅世平「太原北齊徐顯秀墓壁画中的胡化因素」, 2233-241. 中山大学芸術学研究中心(編)『芸術史研究』5、中山大学出版社(2003/12)
⑫原州聯合考古隊編「北周田弘墓」原州聯合考古隊發掘調查報告② 勉誠出版、二〇〇〇年... 寧夏回族自治区固原博物館、中日原州聯合考古隊『原州古墓集成』文物出版社、一九九九年。

黄金時代であったといえる。東晋の顧愷之、宋の陸探微、梁の張僧繇が、南北朝の三大家と称される。なお、北朝の絵画の発達は南朝に遅れていたが、それでも北齊以後には見るべきものがあり、北齊の宮廷に仕え画馬を得意とした楊子華は当時画聖と称されたという。

近年、南北朝時代の陵墓などから出土した絵画資料に注目する必要がある。四世紀から六世紀の南朝と北朝の双方の墓から出土し、墓主は皇帝、上級貴族から下級貴族まで、ジャンルも壁画、磚画、線刻画、漆絵と多岐にわたっている。屏風画の場合は、河南省洛陽市出土の石棺床囲屏の線刻画は辟邪を目的に四神や怪獣と当時の風俗図を描き、山西省大同市司馬金竜墓の漆絵屏風や寧夏回族自治区固原県北魏墓の漆棺は勸戒を目的とした孝子図や列女図を描いている。これらを見ると、いかに漢代以来の伝統の力が根強かったか改めて認識させられる。

しかし一方で、この時代ならではの新要素も見受けられる。北周以降の墓室壁画にも屏風式のものが多い。山東濟南市東八里窪北齊の墓葬から出土した三足八曲の樹下人物図屏風、山東臨朐海浮山北齊の崔芬墓から出土した十七扇の高逸図（鑑戒図）人物鞍馬図、樹石図屏風、山東濟南市馬家庄北齊武平二年（五七二）の祝阿県令□道貴墓から出土した石砌単室の墓室北壁に墓主像と共に九曲の山巒流雲図屏風などの新題材が登場し、当時の風俗を反映し、山東地域の北齊壁画墓の地方特徴も示している。また山西省太原南郊金勝村壁画墓や徐頭秀壁壁画墓からみると、多曲屏風が描かれている。但し、これらの屏風は画中空間において墓主の後背に位置しており、画中画として解釈することができる。これらの壁画屏風画の互いの影響関係については、山東の崔芬墓などが太原南郊金勝村壁画墓の影響を受けているであろう^①。前述した壁画墓はそれぞれ同時代の画家である宋の陸探微や北齊の楊子華たちの優れた絵画の様相をかいま見せてくれる。

また南朝と北朝の影響関係もあちこちに散見された。そこには、隋唐時代に花開く絵画様式の源流も見る事ができる。この時期の墓室壁画中、今までの発掘された資料より屏風画関係のは崔芬墓と濟南市東八里窪北齊墓が一番重要である。山東省文物考古研究所が一九八六年に濟南八里窪北朝壁画墓の墓室で

4牒の醉客屏風画を発見した。これらの人物屏風画も崔芬墓と同じように、現時点で主人公の身元が特定できなく、一般的な名士図とせざるを得ない。江蘇省丹陽と南京のいくつかの南朝墓の「竹林七賢と榮啓期」の「高逸図」は、内容的にも様式的にも同じであって、当時の絵画は唐人の評論の中にもあるように、つねにある一派の「様式」を示し、七賢はじつに一種の「様式」の伝統形式であったのである。東晋の戴逵、顧愷之、史道碩、それに南朝宋の陸探微、齊の毛惠遠らはみな七賢を画いたのである。また『歴代名画記』巻五、巻六の記述によれば、顧愷之と陸探微は「七賢」（「竹林像」）を画いたばかりでなく、「榮啓期」をも画いた。この事実から南朝の壁画の「高逸図」の源は晋代から流れていたことがわかる^②。

絵画の歴史を遡れば、中国においては隱逸の思想を背景にした「高逸図」あるいは「高士図」などの系譜が古くからあり、貴重な作例が遺されている。その伝統が、後世の画家たちにも少なからぬ影響を与えたことは見逃せない。「竹林七賢と榮啓期」の「高逸図」は、構図上には一人と一樹との画面形式がその粉本は屏風絵画の影響をうけているかもしれない。また南北朝時代にはこういう屏風画の構図形式と画面題材が広く流行している。これら北齊壁画墓内の屏風壁画の存在から、唐墓壁画におけるそれは基本的に六朝時代の手法を継承したものと見なせよう。さらに唐代における墳墓壁画の樹下人物図屏風の様式は南北朝時代の流儀を示唆している^③。

なお、北朝時代には、洛陽、太原、濟南などの広い地域から出土した墳墓壁画には、墓主人が帷帳の中に床榻の上に座っていて、身後に屏風を立てているという画像様式がしばしば発見されている。単に屏風画を言えば、洛陽北魏の王温墓の多曲屏風、大同智家堡北魏墓の腰屏風、太原南郊金勝村壁画墓、太原徐頭秀壁壁画墓、祝阿県令□道貴墓などの好例がある。こういう墳墓壁画の画像様式は隋代の山東嘉祥の徐敏行墓にほぼ同様の画面がある。また、洛陽の石棺床囲屏から石屏板の画面には墓主人が簡略な帷帳の中に床榻の上に座っていて、

^①楊泓「北朝七賢屏風壁画」、楊泓、孫机『尋常的精緻』一一八～一二二頁、遼寧教育出版社、一九九六年。

^②鄭岩『魏晋南北朝壁画墓研究』「下編七南北朝墓葬中竹林七賢与榮啓期画像的含義」条、298頁、文物出版社、二〇〇二年。

^③鄭岩『魏晋南北朝壁画墓研究』「六、鄴城規制、初論」条、201頁、文物出版社、二〇〇二年。

身後を多曲屏風で囲っているという線刻画像もある。

二〇〇二年に、山西省太原市迎澤区王家峰村で、北斉の貴重な壁画墓徐頭秀墓が発掘された。壁画の保存状態が良く、中国の絵画史の研究にとって重要な価値がある。調査の結果、芸術的および学術的価値が非常に高いことが判明した。壁画の面積は100平方メートル、千年以上前に描かれたものだが、美しい色彩が残されている。技法上は鉄線描の輪郭線と平塗りの着色法を結んで、図様を描く。墓室北壁には宴飲図が描かれ、墓主人の背後に多曲の屏風が立てているが、屏風の画面に描かれていた図像は不明である。

(三) 崔芬墓の屏風絵をめぐる

1. 屏風絵の配置と内容との概説

一九八六年、山東省文物考古研究所と臨証県博物館が臨証県絲織工場で北齊天保二年(五五一)東魏威烈將軍、南討大行台都軍長史崔芬墓を調査した。外部施設がすでに破壊され、内部施設が墓道、羨道と方形単室から構成しており、墓室の北、西壁に壁龕を設け、羨道と墓室は切石の構造である。羨道に門吏の線刻画と武士の壁画が各二幅、墓室に天文四神図、屏風、墓主夫婦像など、合わせて壁画が二十四幅発見された^①(Fig. IV-19)。

崔芬墓の図像構成において、もつとも重要な特徴は壁面の屏風化である。屏風画は墓室壁面の下部に配し、南壁に二牒、北壁に四牒(Fig. IV-19)、東壁に七牒(Fig. IV-20)、西壁に四牒(Fig. IV-21)、全部で十七牒である。そのうち、第十二、十八幅は、鞍馬図、第十七幅は、胡姬舞踊図、第十、十一、二十三、二十四幅は奇石樹木図である。西壁にある第十三幅(発掘担当者につけられた番号)、北壁の第十四、十五、十六幅、東壁の第十九、二十、二十一、二十二幅に、それぞれ奇石と樹木を背景にし、方形敷物に坐る男性の人物を描いている。発掘担当者、その八幅の屏風に描かれた人物は竹林七賢と榮啓期に当たると推定している。

第二十二幅壁画は竹林七賢と榮啓期屏風図の第一牒とされている。主人公の頭に二本の長い角のような幘をつけ、広袖の服をまとい、胸と腹を露出してい

^①山東省文物考古研究所ほか「山東臨証北斉崔芬墓壁画墓」『文物』二〇〇二年第四期；山東省

る。跪いてじつと左手で持つ盆栽(?)を見ているポーズである。その前に立っている侍女が右手を出し、盆栽(?)を受け取ろうとする姿勢である。第二牒(第二十一幅壁画)に描かれた主人公が腰掛に寄かって横になり、その前に大きな皿と長頸酒壺を置き、右に双環の髪型をする侍女が立ち仕える。第三牒(第二十幅壁画)の主人公は、頭に頭巾をつけ、小袖の上着とどぶだぶしているズボンを着用している。右手で頬づえをついて左手で体をささえ、左足を投げ出して泥酔状態になっている。右に男僕、左に侍女が立ち仕える。第四牒(第十九幅壁画)に描かれた人物は真正面に向かって坐る姿勢である。その髪髻に長い簪をつけ、広袖長袍の前をはだけ、右手で長い髻を撫で回し、腰掛に寄かかっている。主人公の左に侍女が立ち仕え、後に長頸酒壺が置いている。第五牒(第十三幅壁画)の画面中心に酔いつぶれる人物を描き、その髪型が二本の小さな角のように見え、広袖の長袍をまとい、胸・腹を露にしている。敷物の真中に坐っているが、立膝をつき、左手で体を支え、右手の指は上方を指している。主人公の左に小袖の服を着る侍女が立ち、後に長頸の酒壺が置いている。第六牒(第十六幅壁画)に描かれた人物は笠をかぶり、広袖の袍をまとい、胸と腹を露出し、裸足で、右の足を左膝の上に置くポーズをしている。後ろに大きな長頸酒壺が置いてある。第七牒(第十五幅壁画)の主人公は双髻の髪型で、髻も長い。文机の前に坐り、酔った気分を揮毫している。左に灯を持つ侍女が立っている。第八牒(第十四幅壁画)屏風画の主人公は二本の角のような髪型にして、小袖の長袍をまとい、両手で体を支え、倒れそうな泥酔の状態になっている。その後一人の侍女が彼の世話をしている。

2. 崔芬墓人物屏風画の検証

屏風は古代中国の貴族の日常生活に欠かせないものであり、顧愷之の「女史箴図」・「列女仁智図」、大同北魏司馬金龍墓の漆屏風に屏風で身を囲む人物の姿が見られる。北魏時代に屏風で被葬者の棺槨を囲む風習が盛んとなり、二十世紀に洛陽郊外の邙山北魏貴族墓地から多くの棺台石屏風が出土した。屏風壁画という形式の源流を探る際に、北魏の石屏風との強い関係を無視するわけにはいかない。洛陽古代芸術館に収蔵される一九七七年に洛陽出土の棺台石屏風が十四扇から構成しており、被葬者夫婦像と他の十二幅人物像が刻まれている。山岳または奇石・樹木を背景に人物絵を描くという点において崔芬墓屏風壁画と共通性が見られる。類似する石屏風が天理参考館と和泉市久保惣記念美術館

にも収蔵されている。石屏風は高価な葬具で、しかも、石棺台・石棺と組み合わせでセットにしなければならない。東魏北齊の戦乱の中で、経済が衰退し、地方の豪族と官僚が、その製作費用を負担できないために、石屏風の変わりに屏風壁画をつくった。山東省濟南市馬莊祝阿県令道貴墓・東八里窪壁画墓・山西省太原市郊外壁画墓など北齊時代の古墳にも屏風壁画が発見され、偶然ではないであろう。こうした経済的な理由から、墓室屏風壁画の起源を説明することができるかも知れない。南朝では、これまで屏風壁画・磚画の遺例が発見されなかったが、南京西善橋南朝大墓に発見された竹林七賢と榮啓期磚画は、樹木で画面の区切りにした屏風画に近い単幅の人物絵である。形式上には、直接に北齊の屏風画と関係があると考えにくく、酒の容器など細かい表現も異なる。西善橋墓の場合、阮籍・山濤・王戎像に見られたように、小鳥を入れる瓢箪が使われている。これに対して、崔芬墓屏風画の酒容器は、長頸壺であり、北魏伝元謚石棺の孝子伝図と一致している。これも南北風習の違いを語るものである。ところが、北魏の屏風絵に現れたのは、いずれも举止優雅な人物であり、酒を飲んでも姿勢が崩れない。これに対して崔芬墓の人物は泥酔、放縦な姿であり、明らかに南朝竹林七賢図などの影響を受けている。そのほか、西壁の第十二幅屏風図に鞍馬図、東壁の第十八幅に鞍馬と馬方が画かれている。鞍馬図は、北魏のみならず、北朝ではごく一般的な図柄で、石屏風・造像碑・墓室壁画・石窟壁画によく見られる。伝洛陽出土の石屏風の鞍馬図では、樹木と奇石を背景にして画面の中心部に綺麗に飾られる馬を、前に馬方、後に傘とさしばを持つ人物を描いている^①。南朝では、鄧県画像磚墓^②に進行中の鞍馬図しか見られなかった。崔芬墓の鞍馬図の源流については、わざわざ南朝に求めるひつようながないと思う。第十七幅は、舞踊図である。丸襟、細長い袖の胡服を着る二人の踊り子が両手を挙げて踊っている姿が描写されている。一九七六年に山西省榆社県河峪郷河底村から出土した北魏神龜年間(五一八〜五一九)孫龍石槨の前档にも細長い袖の服を着る踊り子の姿が見られる。これに対して、南朝鄧県画像磚墓の舞踊図に描かれた踊り子が広袖交領式の服を着ている。二者を比較し、崔芬墓の舞踊図は北朝風であると言えよう。

① 黄明蘭『洛陽北魏世俗石刻線画集』図版を参照、人民美術出版社、一九八七年。

② 河南省文化局文物工作队『鄧県彩色画像磚墓』文物出版社、一九五八年。

崔芬墓の発掘報告書によると、次のような根拠を示してその人物屏風壁画を竹林七賢と榮啓期と推定した。その一は、人物屏風画は8牒で、七賢と榮啓期の人数と一致し、主人公達の酔態も七賢図の雰囲気によく合う。文献には蕭斉の廢帝東昏侯(四九九〜五〇二在位)が七賢図に美女を加え、宮殿を飾った記事が見られる^③。崔芬墓の人物屏風画に侍女も描かれているから、「七賢美女図」に当たる。その二、被葬者崔芬は、当時の一流貴族である清河の崔氏東武城一系の出身であり、その祖父がかつて南朝の劉宋に仕え、四六八年頃、北魏が山東地域を支配してから北魏に帰化した^④。親族には南朝に仕えたものも少なくないので、南朝から七賢と榮啓期絵の粉本を入手するのは可能である。その三、四六八年頃以前、山東地域は南朝の支配下にあつたために、南朝文化の根強い伝統が北朝まで存続し、北方のほかの地域より、南朝美術の影響を受け入れやすい。屏風絵という形式は、北魏から受け継いだ遺産で、人物造型は、南朝から強い影響を受けたことが認められる。

ところが、はたしてこれらの屏風画に描かれた人物が「竹林七賢」と榮啓期と特定できるかどうか、蘇哲氏と林聖智氏はさまざまな文献記録の資料を用いて現存する南朝時代の竹林七賢と榮啓期磚画^⑤と崔芬墓屏風画人物の造型特徴などを検討すると、崔芬墓人物屏風画は、竹林七賢と榮啓期図であることが特定できないと推定する^⑥。その性格について次のように推測したい。墓誌によると、崔芬は家柄のお陰で若い時から官途に就き、生涯に手柄を立てずに南征行台府の長史までに出世した。すると、崔芬本人も地方名士の一員であり、おそらくその生活のスタイルも屏風壁画の人物に近いと思われる。壁画の内容が被葬者生前の生活様式に深く関わっている視点から、崔芬の日常の生活風景を屏風壁画にした可能性も十分に考えられる。

③ 『南史』卷五・「廢帝東昏侯本紀」「又別為潘妃起神仙、永壽、玉壽三殿、皆飾以金璧。其玉壽中作飛仙帳、四面繡綺、窗間畫畫神仙。又作七賢、皆以美女侍側。」

④ 『宋書』卷八十八・崔道固伝を参照。

⑤ 南京博物院・南京市文物管理委員会「南京西善橋南朝墓及其磚刻壁画」『文物』一九六〇年第八、九期；南京博物院「江蘇丹陽陽胡橋、建山两座南朝墓葬」『文物』一九八〇年第一期；南京博物院「江蘇丹陽陽胡橋南朝大墓及磚刻壁画」『文物』一九七四年第二期。

⑥ 蘇哲「山東省臨朐縣北齊崔芬墓の人物屏風壁画について」『中国考古学』學術雜誌、2003/3/106-120。林聖智「北朝時代における貴族の墓葬の図像―北齊崔芬墓を例として」(會布川寛編『中国美術の図像学』二七〜九五頁、明文社、二〇〇六年)。

崔芬墓の人物屏風には南朝絵画の影響が認められるが、北朝絵画、とくに北魏洛陽石棺・石屏風絵の影響も無視できない。崔芬墓壁画の研究において、南朝的な要素が注目されて来たが、北朝、とくに北魏的な要素が重要視されなかったのは現状である。人物屏風壁画は確かに南朝の影響を受けたが、武士像・天文四神図・鞍馬図・舞踊図は、主に北魏石屏風画の伝統を引き継いだと考えられる。例えば、画面の目立つところに長頸酒壺を置くのは、北魏伝元謚石棺の孝子伝図の構図法に似ている^①。そのほか、崔芬墓に発見された仙人玄武図、仙人青龍図、仙人白虎図の構図、踊り子が着用する胡服、及び服装襟の部分の描き方などにも北魏洛陽石刻絵の影響が認められる。

崔芬本人も北魏の皇統を引き継いだ東魏の官僚の身分を持ち、墓は東魏の制度に準じて造営されたものと考えられる。従って、その墓の壁画には南朝絵画の影響が認められるが、基本的な部分は、やはり北朝絵画、とくに北魏洛陽石棺・石屏風絵の続きと見てよいであろう。要するに崔芬墓人物屏風画が七賢風の名土図とは言えるが、竹林七賢と采啓期とは特定できない。言うまでもなく、寄せ集めた説話図である可能性もないとは言えない^②。その内容の解明は将来の研究を期待しておきたい。

崔芬墓では、異なる主題と屏風の枠とが自由に組み合わせられている。崔芬墓の屏風画の主題は、司馬金龍墓の漆画屏風に見られるように、列女、孝子、といった特定の歴史人物の主題に限られたものではなく、多様な墓葬の図像に適したものとなっている。屏風画は歴史人物の主題から開放され、一つの新しい空間表現の装置として使用されている。ここで墓室の屏風画は、有限の空間をもつて無限の空間の広がり暗示する仕掛けとなる。ここでの屏風の役割は、一般の北朝の壁画墓に見える墓室の後ろに背景として並べられたものではなく、また、石棺床囲屏のような、単純に周囲から中心の墓主夫婦を囲みこむものでもない。崔芬墓の屏風は、墓室の空間を転換し、新しい空間を作り出す視覚の装置となる。このような墓室の空間を規定する方法は、中国の墓葬の図像において革新的なものであり、新しい空間感覚を求める意図をもとに生じてきたものである。

^①黄明蘭『洛陽北魏世俗石刻線画集』を参照（人民美術出版社、一九八七年・蘇哲「北齊崔芬墓の壁画に見られる北魏石棺屏風画の影響」、『新世紀の考古学―大塚初重先生喜寿記念論文集』大塚初重先生喜寿記念論文集刊行会（2003）899-909）

^②前掲蘇哲氏の論文を参照。

のである。

崔芬墓での屏風画は、自然空間を暗示し、表現することを目的として作られたものである。墓室の屏風画の登場は、自然の空間へ近づき、また自然の空間との緊密な関係性を作ろうとする意図を反映している。こういう関係性は、物理的な空間を表象することを通して、精神的な空間に到達することをも意味している。屏風画によって、人界と隔てられた隠遁と修養の理想郷を表し、被葬者の精神的な境界を伝えることができる。

実際、これ以降の墓室の屏風画の主題にはいくつか異なるものがあるが、自然の空間の表現を目指していることが共通する特徴である。屏風画の重点は、屏風そのものではない。むしろ屏風を媒介としながら、より自然に親しい空間を表象することに主眼が置かれている。つまり、屏風は室内の空間を規定する家具から、新しい空間を開く窓になった。墓葬に屏風画を設けることによって、墓室の空間は実在の物理的な空間と屏風で設定された絵画の空間の両方を重ねあわせながら、新しい空間を重層的に表すこととなったのである。

また、崔芬墓の屏風画から見ると、北朝時代の墓葬に見られる屏風の表現、あるいは墓室壁面の屏風化と自然の空間を示すながら、その新しい墓室の空間を規定する方法は唐代においても継承され、後の墓葬図像に大きな影響を与えている。これにより、屏風画に新しい可能性が開かれ、唐代以降の屏風画の発展のもととなった。注目すべきところは、唐代壁画墓の屏風画に関する主題には、樹下美人、樹下老人、山水図、花鳥図などが挙げられ、いずれも自然空間の表現、また自然への憧れに関わるものである。また、唐代の樹下宴遊図の多くが屏風画として描かれている。北朝以降の墓室の屏風画の発展から見ると、屏風画の主題はいずれも自然に対する親しみの表現と関わっていることがわかる。

四．伝世品の絵画

南北朝時代は当時の文化の担い手であった皇帝、貴族たちによって早くから絵画の鑑賞が行われ、作品の蒐集が行われた。貴族たちが鑑賞にとどまらず批評を盛んに行い、その結果、批評基準、絵画理論が打ち立てられ、作品の質を高めたのである。例えば、現存最古の絵画批評の書である謝赫の『古画品録』が、三国以来の名画家二十七人を六等に品第したことは先に述べた通りである。

この書はまた序において、画の六法、すなわち氣韻生動、骨法用筆、応物象形、随類賦彩、経営位置、伝移模写の六つの絵画法則を提示した。また顧愷之の『雲台山記』、宋の宗炳の『画山水序』に山水画の理論を著述した。ところで、このような南北朝絵画をうかがう資料として、数点の伝世作品が存在する。例えば、東晋の顧愷之の「女史箴図巻」、「洛神賦図巻」、「列女仁智図巻」（資料編の表VIIのNo.001参照）などを通じて顧愷之の画風をかいま見ることができよう。

(一) 伝世絵画の概要

唐の張彦遠が著した『歴代名画記』によると、とりわけ東晋以降の画家の数は飛躍的に増加しており、この時代の画壇の盛況さをうかがうことができよう。特に名画の伝存は、「漢魏三国の名画はもはやこの世から消滅した。晋の顧愷之、宋の陸探微、梁の張僧繇の首尾完全な作品は希代の珍宝である」（張彦遠『歴代名画記』巻2）といった惨憺たるありさまであった。古来、多くの画家が劉向の『列女伝』を題材として扱っており、たとえば唐の裴孝源『貞観公私画史』には、晋の王廙「列女伝仁智図」、南齊の陳公恩「列女伝仁智図」、同「列女伝貞節図」が、また『歴代名画記』には、晋の謝稚による「列女母儀図」「列女貞節図」「列女賢明図」「列女仁智図」「列女弁通図」などが著録されている。周密の『雲煙過眼録』魏晋南北朝時代の伝世絵画のなかでも、しばしば名品とされる作品には顧愷之の名が冠せられている。大英博物館が所蔵する「女史箴図巻」は、そうした絵画を代表する名品であり、顧愷之が「女史箴図巻」を製作したとする記述の初見は北宋になってからであり、米芾の『画史』や、徽宗の收藏目録である『宣和画譜』中で、顧愷之の作品として初めて「女史箴図巻」の名が現れるのである。顧愷之の作とされた「列女図」が米芾の『画史』や周密の『雲煙過眼録』などにも散見されている。また現存する「列女仁智図巻」や「洛神賦図巻」についても同様であり、絵画史上における顧愷之の評価の高さが、「名品すなわち顧愷之」とする図式を生み出したのであろう。

顧愷之は東晋時代に博学才気をもって活躍した画家で、宋の陸探微、梁の張僧繇らとともに、魏晋南北朝時代を代表する大画家の一人であった。現存する作品を見てみると、顧愷之の人物表現あるいは肖像画の特徴は対象の本質的な性格をもっともよく表している身体上の要点を見抜き、それを肖像画のなかに的確に描き込むことで、深い精神性の備わった肖像画を作り上げていたことがうかがわれる。そして、こうした顧愷之の人物画を支えていたものが、洗練さ

れた高度な線描表現であった。顧愷之の線描表現に関しては、唐の張彦遠が「緊細な線が連続と連なり、また自由自在に巡り、格調は高く、疾風迅雷のよう」と賛美している。

この時代で伝世絵画の作品を見てみると絵画の主題表現については勸戒画から鑑賞画へ転換している。いうまでもなく「女史箴図巻」は西晋の張華（二三二〜三〇〇）が著した『女史箴』の文章を絵画化したもので、各場面とも画と数行の詞書からなる。一方、「列女仁智図巻」は前漢の劉向（前七七〜前六）が記した『列女伝』巻3「仁智伝」に依拠しているが、「女史箴図巻」と同様、儒教的道徳観に基づく女性が画の主題として選ばれて、漢代以来の勸戒画の系統に属する人物画であるといえよう。しかし「女史箴図巻」に描かれた女性表現を見ると、もはや主題であるはずの勸戒に対する画家の関心は薄く、優美な女性の姿態を表現することに作画の重心が置かれていることに気づく。また画中のどの場面でも、女性たちは華麗な衣装に身を包み、均整のとれた美しい姿態に描かれている。こうしたことから「女史箴図巻」は内容的には伝統的な勸戒をテーマとして扱っているものの、もはや一種の美人画的性格や風俗画的要素を帯びた鑑賞絵画へと、変容しつつあることが看取できよう。同様の傾向は、「女史箴図巻」と同じ勸戒説話から取材した「列女仁智図巻」でも認められる。さらに一九六六年、山西省大同市郊外の司馬金龍墓から出土した漆絵屏風などを例証にしながらかえれば、魏晋南北朝時代、この種の絵画は『列女伝』などの文章に基づく勸戒の画題を形式的には踏襲しながらも、その本質的な勸戒としての性格は弱まり、鑑賞を目的とした絵画としての性格を帯びていて示している。そして、こうした土壌から、もはや儒教的道徳観とは無縁な恋愛物語を扱った絵画も生まれた。すなわち「洛神賦図巻」は、詩人の曹植と洛河の女神との悲恋がテーマであり、二人の出会いから別離までの情景が美しく装飾的に描かれている。実利目的には制約されない、このような鑑賞を意識した絵画の登場は、この時代の絵画の方向性をいっそう強く示唆していると言えよう。

なお、この時代における絵画の山水表現の進展については注目しなければならぬ。魏晋南北朝になると、知識人のあいだでは自然のなかでの隠逸の暮らしに憧れ、山水を詩に詠んだり、また画で表現したりすることが盛んになる。その結果、山岳や河川といった自然景の描写にも関心が高まり、また山水画論も著されるなど、山水を描くことは理念的にも、表現的にも飛躍的な発展を遂

げるのである。では伝世絵画のなかから、当時の山水表現を探ってみよう。「洛神賦図巻」の画面構成は、曹植と洛神との恋愛物語が洛河を舞台とした自然景觀のなかで展開する。そのため人物を中心とする各場面にはほぼ例外なく山石や樹木が配されるなど、画面全体にわたって山水表現がふんだんに取り入れられている。

ここでの自然景觀の表現は、まさしく張彦遠が『歴代名画記』中で指摘しているような、この時期の稚拙で典型的な山水表現を想起させるものであるといえよう。すなわち峰々は櫛の齒のように並び、腕を伸ばし指を広げたような樹木が幾本も描き添えられ、洛河の流水表現は形式化されている。しかしこうした古様な山水表現のなかにも、いくつかの新たな表現が芽生えていることに気づく。たとえば樹木や山石には、種類や大小高低による差異がつけられており、同一モチーフの繰り返しによる単調な表現をできるだけ避けている。また長巻全体を通して遠近表現が意識的に試みられていることも注目すべき点であり、近景、中景、遠景が巧みに配され、画面の空間的な違和感は和らいでいる。

さらに「女史箴図巻」では、いつそう進んだ山水表現が認められる。「女史箴図巻」のなかで山水が描かれた場面は1カ所のみであるが、栄枯盛衰を比喩的に表現した場面において、太陽と月、および弩を持った人物とともに、かなり本格的な山岳が描かれている。つまり、ここでは山岳が『女史箴』の文章に基づき象徴的な表現にとどまることなく、三角形を積み重ねることで山岳の塊量が意識的に示されており、もはや観念的な山岳表現からは脱している。また断崖や土坡などを組み合わせて複雑な山勢を描き出し、そこに鳥や動物をバランスよく配置するなど、その構築性に富んだ山水表現には格段の進歩が認められる。

このように伝世絵画から推察すると、魏晋南北朝時代の山水表現は、写実性という点では未成熟であったが、しかし画面構成や空間把握においては、かなりの進展があったと思われる。山水表現は類型的な山岳を脱しつつあり、平面性の強い図像的表現を乗り越え、構築性や空間性を伴った本格的な表現へと進展していったのである。

また、六朝宋の陸探微「帰去来辞図巻」(調一八五五 故画乙〇一・〇六・〇

一三七七)^①には、屋宇の中に大型の衝立が立てている。屏面の画題は、樹石花鳥であろう(資料編の表VIIのNo.001参照、Fig. IV.50)。こういう形式の屏風は中国における早期屏風画の重要な一例であろう。その悠久的な屏風画の歴史を示唆している。

(二) 出土作品との比較

この時期で、近年の目覚ましい考古学上の発掘成果は絵画研究についても多くの新知見をもたらした。まず、前述した司馬金龍墓から出土した漆絵屏風は、「女史箴図巻」や「列女仁智図巻」といった伝世絵画と比較した場合、表現力の差による巧拙の違いはあるものの、絵画表現の共通性や主題構図の同一性など、いくつかの類似点が指摘できよう。とくに司馬金龍墓の漆絵屏風は、顧愷之と伝承される「女史箴図巻」の表現にも通じる要素を認めることができよう。

すなわち、これら3点の作品は、いずれも勸戒を画の主題とし、人物描写では服装形式のみならず、均整のとれた姿態や繊細な線描表現といった点でも共通しており、さらには同一画題を扱った場面における構図の同一性も認められる。

1. 絵画表現の共通性

例えば、女性表現に関して見てみると、ともに均整のとれた美しい姿態が線表現を主体として描き出されており、とくに頭の前から裳裾の後端まで大きなカーブを描いて背中を反らすようにして立つ姿勢は、三者とも著しい共通性を示している(Fig. IV.50)。また、いずれの女性も頭部が小さいのに対して服装はゆったりとして、背部から長い帯状のリボンが風に翻り、さらに腹部を覆っているエプロン状の衣装の端からも、同様のリボンが3枚の三角形の布から伸びて翻っている。こうした服装形式は、南朝のきわめて特徴的なスタイルであり、さらに裳裾は地面を引きずるように長く後方に伸び、その外縁は緩やかな波を打って広がっており、これによって人物全体のバランスを安定感あるものになっている^②。また河南鄧県の「郭巨埋兒」という画像磚に妻の画像及び敦煌莫高窟285窟の西魏の壁画の供養像(Fig. IV.51)と前述した三者とも共通した特徴をもっている。また、湖南長沙子彈庫の楚墓から一九七三年五月に出土した帛

^① 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十五) 七〇八頁、国立故宮博物院出版、中華

民国八十四年八月初版。本図巻は絹本着色、43.0×142.0cmである。

^② 曾布川寛、岡田健編集『世界美術大全集』東洋編第3巻三國南北朝、小学館、二〇〇〇年。

画は、飛龍に駕る衣冠の男子図^①と、一九四九年二月に同じく湖南長沙陳家大山の楚墓から鳳と龍とを伴う女子図^②である (Fig. IV. 5)。男子図には、背後には鶴、左下方には鯉魚を配している。これらの姉妹ともいえる図は、戦国時代中期の作品と考えられているのが、人物の表現、ことに進行方向とは逆に吹きなびく衣裾の描写は、その形と描法を含めて、伝顧愷之筆「女史箴図巻」と「列女仁智図巻」中の人物や、北魏の司馬金龍墓出土の漆絵屏風中の女性像に酷似しており、写生的な象形が一つの型となつて永く継承されたことを暗示すると共に、一つの型、あるいは形象が永く持続されて行く中国絵画の特質が早くも成立していることを示す。マチエールも表現の目的をも異にするとはいへ、形態を同じくする司馬金龍墓出土の漆絵人物図と「女史箴図巻」の間にみられる絵画表現とそれを支える描線の優劣が、わずかにその差異を物語ってくれるであろう。

2. 構図上の同一性

人物故事図漆絵屏風と伝世絵画との構図上の共通性は、同一画題を扱った場面で確認できる。例えば、「班妃辞輦」の故事は、司馬金龍墓の漆絵と「女史箴図巻」の双方に、共通して描かれている画題である (Fig. IV. 6)。班婕妤は賢と美を兼ね備え、前漢の成帝の寵愛を受けた女性であるが、成帝が班婕妤好を輦に同乗させようとしたとき、君主の傍らに女性が待るのは亡国につながるとして、輦に乗ることを辞退したとされる。この故事に基づいて描かれた「班妃辞輦」の場面は、2作例ともきわめて似通った図様を示している。すなわち、ともに画面左からほぼ4分の3のスペースに漢の成帝が乗る輦を数人の男が担ぐようすを描き、そしてその後方に長いリボンをなびかせ拱手した姿でたすむ班婕妤好を配している。また、もともと、輦にちかい輦には「女史箴図巻」や司馬金龍墓から出土した漆絵屏風^③に描かれているように、輦に長椅子が備え付けら

れたものようであるので輦と輦は構造的に極めて近い^④。司馬金龍墓出土の漆絵屏風の輦の椅子の背には黄色で文様を描いているが、地は赤色である。あるいは、この赤色は透視効果を表現していたのかもしれない。輦と台棒との接する部分には、斜板があり、そこに裝飾花紋が描かれている。網に黄と黒で描いているが、ごく一部に赤が透視されている。この文様は円と方を組み合わせたものである^⑤。「女史箴図巻」では、輦は金網様のもので覆われている。『鄴中記』の記述からみると、防塵を兼ね、光を樂しむため雲母板や紗が貼られていたとみるのが常識的であろう。

同様の例は、「衛霊夫人」の場面についても認められる。司馬金龍墓の漆絵と「列女仁智図巻」には、向かい合う一組の男女が描かれているが、画面に添えられた榜題から、『列女伝』巻3の「夫人、觴を酌み、再拝して公に賀す」の記述に基づき、夫人が衛霊公に祝杯を捧げている場面を絵画化したものであることがわかる。そして画面では、いずれも左にコの字形にしつらえた屏風中に坐る冠をかぶつた衛霊公を、その右にはひざまずき両手で盆を捧げ衛霊公に酒杯を供する衛霊夫人を配する。これら2作例の「衛霊夫人」には、場面設定、画面構成、人物の形態や調度品などにおいて共通した表現が認められ、物語を絵画化する際の画家の図様認識が、お互いきわめて近いものであったことをうかがわせる。そして、その3曲の衝立屏風は形状がほぼ同じであり、「列女仁智図巻」のほうは画面に山水図が描かれているが、司馬金龍墓の漆絵屏風の2点衝立屏風の画面中、衛霊公のほうは文様が不明瞭で、楚莊樊姫のほうは菱格形文が描かれている (Fig. IV. 7)。

このように漆絵と伝世絵画の双方において、個々のモチーフの配置や形状に近似する箇所が多いことは注目に値する。同一画題における同一図様の存在が両者のあいだで認められることは、当時すでに図様の定型化がかなり広範囲にわたって進行していた可能性を示唆しているといえよう。

3. その他

一方、寧夏回族自治区固原県の北魏墓より出土した漆絵木棺は、司馬金龍墓

① 人物御龍図、絹本墨絵淡設色、73.5×28cm、湖南省博物館蔵、「新発見の長沙戦国楚墓帛画」『文物』一九七二年第七期・「長沙子彈庫戦国木槨墓」『文物』一九七四年第一期。
② 龍鳳仕女図、絹本墨絵、31.2×23.2cm、湖南省博物館蔵、『中国博物館叢書』第二卷『湖南省博物館』、文物出版社、一九八三年・孫作雲「長沙戦国時代楚墓出土帛画考」『人文雑誌』一九六〇年第四期。
③ 司馬金龍墓(四八四年)の漆絵屏風板は、朱漆板に各種の色漆をもって描いており、金網の表現を加えると、画面がぶれてしまつたようである。

④ 孫机『中国古輿論叢』文物出版社、一九九三年、p.263において「輦と輦は混乱していることを『隋志』をひいて述べている。
⑤ 『文化大革命期間中出土文物』による。

の人物故事図漆絵屏風と同様、三国から南北朝にかけての漆工芸の作例中きわめて貴重な遺品である。両者はいずれも勸戒を主題としているものの、しかし絵画表現に関してはかなりきわだった相違を示している。例えば、司馬金龍墓の漆絵と同一画題である「舜後母燒廩」の場面を比べてみると、漆絵という共通技法によって描かれているにもかかわらず、その表現の違いは、服装の形式はいうに及ばず、形態の把握や線描表現に至るまで歴然としている。風帽に筒袖の胡服を着用した鮮卑族の、素朴で力強い表現は、司馬金龍墓の漆絵に見られる流麗な人物表現とは対照的である (Fig. IV. 18)。

こうした2点の北魏漆絵に認められる絵画表現の相違は、たんに画家個人の資質や嗜好に起因するものではない。漢民族の南朝と鮮卑族の北朝との対立構造は、造形表現にも波及し、それぞれの風土、風俗、文化に拠った独自の表現を生み出したが、両漆絵の絵画表現の相違は、まさしくそうした南北間における絵画様式の差異が顕在化したものといえよう。北朝には当時、南朝からの多くの亡命貴族によって、南朝の爛熟した文化が伝えられていたと考えられる。司馬金龍もそうした南朝からの亡命貴族を父としており、それゆえ彼の墓から出土した漆絵屏風に南朝の絵画様式が投影されている、けっして不思議ではあるまい。

康業墓、天理本の石刻線画、司馬金龍墓の人物故事図漆絵屏風(一番綺麗な一枚の背面の「如履薄氷」画面)と「洛神賦図巻」と比較して見ると、樹木の表現技法上は類似したところがある (Fig. IV. 19)。すなわち背景の多くを占める山水表現は褶曲のような山容に櫛の歯のように並び、腕を伸ばし指を広げたような樹木が幾本も描き添えられている。このような描写を特徴とし、いわゆる北朝風の類型化が進んだ表現となっている。「洛神賦図巻」が数点伝わっているが、1点は故宮博物院のもので、『石渠宝笈初編』巻36に著録されている作品であり、もう1点は遼寧省博物館に収蔵されている、『石渠宝笈続編』乾清宮に著録されている作品であり、またフリア・ギャラリーにも、故宮本や遼寧本とほぼ同一の図様を示す、伝顧愷之と陸探微「洛神賦図巻」が収蔵されている。ほかにも台北の国立故宮博物院に断簡が収蔵されている。とくに故宮本、遼寧本、フリア・ギャラリー本の画面において櫛の歯のように樹木の姿を表現する手法が康業墓などの石刻線画中にも見られる。

五・小結

以上、中国魏晋南北朝時代における各時期、各地域の屏風絵の内容を概観してきたように、魏晋南北朝時代の屏風絵は、前半では漢代の主題と様式を継承しつつ発展させ、後半ではさまざまな画風を生み出して、来る隋唐の造形表現の祖型となった。この時代は、屏風絵の興起時代といえることができよう。南北朝時代の壁画墓屏風図像は前期に比べ、明瞭な変化を遂げ、壁一面に構図され、墓室の主体中心となり、屏風中の画面であらかじめ表現されている。漢墓壁画で人物の背景として屏風画像はこの時期に拡大され、主体背景になってきた。この時期には、屏風画の主な画題中で、山水画はしだいに発展して、独立の領域を形成した。そしてこれは隋唐時代の屏風絵画にきわめて大きな影響を与えたのである^①。またここには北から中国に南下し南北朝の統一を果たした騎馬游牧民鮮卑族や、中央アジアから東アジアに至る交易網を作りあげ東西文明の交流に主役を演じたイラン系ソグド人の姿が映し出されている。文化交流と美術史の視点から見ると、魏晋南北朝時代は様々な人々と美しきものが交錯する十字路と化した激動の時代である。

崔芬墓、祝阿県令道貴墓、東八里窪壁画墓、太原市徐顕秀墓などの屏風画は、いずれもこの時代の屏風画の珍品である。これらの屏風画は元来の墓室空間から切り離されているが、石棺床屏風と同様の役割は果たしたものであろう。これらの石造屏風は墓主と屏風の関係を明示する好例である。又、先に触れた山東省済南市馬家庄北齊□道貴墓や太原市金勝村北齊墓(一九八七年発掘)では、墓主像の後背に屏風が描かれている。これらは画中画としての屏風が墓主との関係を明示している。屏風には空間を遮蔽して分節化する機能と手前の空間の意味を特別に際立たせる機能がある。つまり、副葬品としての屏風は墓主自身の後背を飾るがごとく、棺を取り巻いていたと考えられよう。墓主人の背後に数多くの屏風を立てているものは、この時代の埋葬空間の一つの特徴であろう。崔芬墓、東八里窪壁画墓の壁画には、墓主人像が見えなかったが、それぞれの屏風が壁画の主題となっている。こういう墓室の風景の作法が、隋唐時代にお

^①楊泓「隋唐造型藝術淵源論」、載宋新江主編『唐研究』第四卷、三六一―三七二頁、北京大学出版社、一九九八年；又載楊泓『漢唐美術和仏教藝術』一五八―一五九頁、科学出版社、二〇〇〇年。

ける墓室壁面に影響をよく与えられている。また、数多くのソグド人石棺床囲屏の発見は言うまでもなくこの時代における屏風画の貴重な新しい組成部分になっている。こういう北周時期の居室化の棺床囲屏と北齊時期にある墓主人の床榻の背障として庭園化の多曲屏風という構図様式は、初唐の墓室壁画によく見られる。言い換えれば、初唐の墓室壁画には、墓室の壁に、墓主人の棺床に寄せて、多曲の屏風が描かれていることがよく発見されている。

第五章 屏風絵の繁栄期—隋唐時代

隋唐時代は、中国絵画史のうえでもっとも繁栄した時代である。隋代にかけて絵画活動の進展は遠く北周と南陳にまさっていた。この王朝はたったの三十余年の短命政権であったが、絵画はむしろ秦漢以後、南北から発展してきた各種の様式と表現方法を総合化したわけで、隋代の絵画は絵画史上、魏晉南北朝から唐代へ移行するために峰にかけられた橋の作用をしている。唐代は中国の長い封建社会の中でまさにもっとも輝かしい時代であり、また中国とアジアの歴史のうえで巨大な働きを引き起した。国際的な海陸交通の発展によって中国は高度な封建経済と文化が東方各国からヨーロッパまで、とくに日本、朝鮮、越南の各国におよび、その影響は甚大であった。唐代は中国古代にあつて、もっとも人をあこがれさせた時代で、唐代の文化は世界文化史上においてもこうとうと光り輝いた時代であった。この時期、美術の発展も最高の段階に達した。いわゆる「盛唐」の絵画は、中国美術史上きわめて重要な地位をしめている。屏風画については、当代の画家はこれまでの文献記録や絵画作品をとおし調べてみると、当時の躍動的な絵画のさまをうかがい知ることができる。この時代で、傑出した画家には、鄭法士、董伯仁、展子虔、閻立本、李思訓、吳道子、薛稷、張瓌、王維、朱審、王宰、範長壽、張萱、程修己ら、いずれも各方面の大家である。今まで、隋唐時代の屏風画の遺品は石窟寺院の障壁画や古墳壁画などからしばしば見ることができ（文末の表Ⅲと地図Ⅲを参照する）。

一. 文献史料

隋唐時代における画工の作品のうち、屏風絵はさまざまな文献著録に散見し

ている。特に、唐代の文献には巨匠たちが描いた屏風絵についての記録が山ほどあり、そのうちのいくつかはここであつかうことになる。

(一) 屏風絵についての物語（歴史故事）

1. 王墨（約七三四～八〇五）は、山水、松石、雜樹などを画いた。朱景玄は、王墨が「屏風を画くばあいまず酒を飲み、酔っぱらってから墨をぶつけた」とか、「筆を振ったり掃いたり、色が淡くなったり濃くなったり、形によつて山になつたり石になつたり、雲が水になつたり、手にまかせて随意に画くと、たちまちのうちに幸運に恵まれたように雲や霧を描き出し、風や雨がぬられてきたのだ。まるで神技ででき上つたように、うつむいて見ると墨の跡が全然見えない」といつていて、水墨の性能を充分に掌握していたことを物語っている^①。

2. 李淵「孔雀を射た」（射屏中目）の逸話

唐代長安における宣陽坊の静域寺は「もとは、太穆皇后の邸宅であった。寺僧の話によると、三階院門外は、神堯皇帝（李淵）が孔雀を射たところだといふ」とある。太穆皇后竇氏は、唐の高祖李淵の皇后で、父の竇毅は、北周の上柱国であり、北周の武帝の姉、襄陽長公主を妻とした。そのため、幼時、北周の武帝に寵愛され、宮中で育てられた。非凡な見識をそなえ、父の竇毅は長公主と相談して、求婚者に難題を課して、それができた者に嫁がせることにした。その条件とは、「屏風のところに二羽の孔雀を画き、求婚者に二本、矢を謝させ、目に命中したなら、結婚を許すというのである。矢を射た者は数十人に及んだが、誰もあたらなかった。最後に、のちの唐の高祖李淵が射、二羽のそれぞれの目にあてた。そこで高祖のもとに嫁したという^②。この逸話を讀んだら、当時の華麗な富貴な孔雀図屏風を想像することができる。また、この故事については、『宮詞』「孔雀屏風早肇祥、天生妃耦異尋常」と詠う^③。

3. 「視屏風以保身」の故事

『旧唐書・房喬伝』に「玄齡嘗誡諸子、以驕奢沈溺、必不可地望凌人、故集古今聖賢家誡、書於屏風、令各取一具、謂曰、若能留意、足以保身成名」といふ。唐の房玄齡は、其の子が父の地位人望を恃んで驕奢になることを恐れ、

① 朱景玄の『唐朝名画録』「王墨伝」を参照する。

② 『新唐書』卷七六・唐の段成式撰、今村与志雄訳注『西陽雜俎』（全5巻）5 続集卷六『33B 寺塔記下』p.26-29頁、東洋文庫 404、平凡社、一九八一年。

③ 『全史宮詞』卷十二。

古人の家訓を屏風に書いて夫々に分け、諸子が此に留意して身を保たんことを願った故事がある。

4. 呉道玄の屏風画

呉道玄(約六八五～七五八)は呉道子とも呼ばれ、陽翟(河南省禹県)の人で、唐の画家である。小吏として地方を転々としたが、玄宗に認められて宮廷に入り、内教博士にまで上った。彼は幼年期に書を学んだが、後、絵画に転じ、山水・人物・鬼神・鳥獣・草木などを良く描いて巧みであった。山水の変は呉道玄(呉道子)に始まり、李思訓、李昭道父子に成った。山水画に立体感を与える画法を生み出した^①。

呉道玄はたぐさんの屏風画を描いていた。残念ながら、彼の若い妻はそれらの貴重な絵画作品を洗って、衣服の材料にした。このようにして、呉道玄の屏風画は少なくなつた。この逸話を読むと、その呉道玄の屏風画は絹帛の材質ですることが分かる^②。

5. 李思訓「大同殿掩障」

晩唐の論画家朱景玄『唐朝名画録』(八三六～八四六年頃成る)「神品」下に李思訓は大同殿に掩障を描かれ、明皇「因対語思訓「卿所画掩障、夜聞水声、通神之佳手也」という。

6. 薛濤「罰赴边上韋相公」詩

この詩に「但得放兒婦舍去、山水屏風永不看」という詩句がある。薛濤は四川節度使の韋皋の楽伎であるが、犯罪のため、辺境へ押送される途中、本詩を作った。こちらの「山水屏風」は唐玄宗の時、宰相の宋璟が「書・無逸」を屏風に書いて、政事が精勤し、宋璟が宰相を辞めたら、玄宗が文字屏風を山水屏風に変わって、行楽の生活を偏愛している。薛濤はこの屏風故事を引用し、その奢侈的生活を悔やむ心情を示唆している。

7. 唐明皇の虹蜺屏

高濂『燕閒清賞箋』に「明皇有虹蜺屏、賜貴妃、上刻美人、夜能下屏歌舞」という古有神物がある^③。

^①張彦遠『歴代名画記』巻一「論画山水樹石」を参照。

^②『太平広記』巻第二百一十一「画」三。

^③高濂『燕閒清賞箋』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』一五、三集第十輯、一二六頁、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)参照。

(二) 画讚、題画詩、論画詩、画題、画跋、画記などから

1. 隋代

(1) 大義公主『書屏風詩』

大義公主は北周趙王宇文招の娘、千金公主と呼ばれ、詩文が得意である。北周大象二年(五八〇)千金公主は突厥沙鉢略可漢に嫁に行く。隋王朝が誕生して、文帝の楊堅は千金公主を大義公主と改められた。大業九年(五八九)に、文帝は南朝の陳后主からの一架の屏風を大義公主に賜った。大義公主は北周と自身との命運を思い出して、下記の悲傷な詩文を屏風に書いた。遺憾的に突厥王都蘭可漢は隋王朝に求婚するために文帝の私意を持って、大義公主を殺した。その詩文に、「盛衰等朝露、世道若浮萍。榮華実難守、池台終自平。富貴今何在?空事写丹青。杯酒但無樂、弦歌謳有聲。余本皇家子、飄流入虜廷。一朝睹成敗、懷抱忽縱橫。古來共如此、非我獨中名。惟有「明君曲」、偏傷遠嫁情。」とある^④。

(2) 蕭愨『屏風詩』

その詩文に「秦皇臨碣石、漢帝幸明庭;非関重遊豫、直是愛長齡。讀記知州所、觀図見岳形;曉識仙人氣、夜辨少微星。服銀有秘術、蒸丹伝旧経;風搖百影樹、花落万春亭。飛流近更白、叢竹遠弥青;逍遙保青暢、因持悦性情。」とある^⑤。

(3) 鄭法士は北周において大都督、左員外侍郎、建中將軍であつて、北朝より隋に仕えた人物である。作品の「貴戚屏風」がある^⑥。

(4) 董伯仁の屏障画

『歴代名画記』に董伯仁は「尤精位置、屏障一種。」という^⑦。隋代の比較的重要な画家は、展子虔、董伯仁、鄭法士の三人であり、唐代の張彦遠の『歴代名画記』の中に隋代に壁画制作に参画した主要な画家である。当時の価格の評定は展子虔らの作品を唐代の閻立本や呉道子と同じとし、屏風一片が「二万金の値打ちがある」とされていた。定水寺の七神殿内の東壁に孫尚子屏風がある。

^④『隋書』卷八四「列伝」四九を参照。

^⑤唐徐堅等編纂『初学記』卷二十五器物部屏風第二を参照。

^⑥『歴代名画記』卷八隋。

^⑦同右『歴代名画記』卷八隋。唐・沙門彦倞『後画録』も記述している。

展子虔(約五五〇年〜六〇四年)は隋時代(五八一〜六一八年)の渤海(現在の山東省陽信)の人で、画家であり朝廷の官僚でもあった人である。もともと人物画を得意とした画家で、彼の描いた人物は繊細な線描に淡い色彩が施され、あたかも生きてるように見えたと言われている。人物画では唐画の祖と崇められた展子虔は、山水画においても巨匠であった。とりわけ風景の遠近感の表現に秀で、画布上の分寸で千里を表現したと形容されるほど、天才的な冴えを見せたようだ。彼は積極的に全国を巡り、絹や紙の作品以外にも、西安、洛陽、浙江省などの寺院の壁面に数多くの作品を描いたと言われているが、壁画で現存するものは皆無で、わずかに絹本絵画が残されているのに過ぎない。北京の故宮博物院に収蔵されている、展子虔の代表作「游春図」がある。「游春図」の影響を受けた唐時代の名作に、李思訓の「江帆樓閣図」がある。

(5) 孫尚子の屏風画

孫尚子は北周の末から隋代にかけての画家である。定水寺の七神殿内の東壁に孫尚子屏風がある^①。

2. 唐代

5万余首の唐詩中、画讚、題画詩、論画詩、画題詩、画題、画跋、画記など屏風画に関するものは百首以上である^②。この唐詩から見ると唐時代における屏風画の内容、形式などがやや分かれる。この時代に山水、花鳥は屏風画の主な画題になる。また隋唐代絵画の発展は、同時代の文字や詩歌、音楽、書法、舞踏などを包含し、互いに密接な影響関係を形成した。この影響関係は、唐代絵画の高揚した重要な要因となっている。陝西省などの地方から唐墓壁画に見える屏風壁画が多く描かれた理由を、唐詩など文献から窺える唐時代画壇における屏風画の流行の反映に求める説がある。なお、中国古代の「詩書画同源」あるいは「詩書画、三位一体」の特殊形式というの芸術理念から、詩文の部分を見ても重視することはできない。いわゆる「詩は無形画、画是有形詩」、「画為無声詩、詩是有声画」、「詩中有画、画中有詩」の詩画同体という美学が中国の伝

① 『歴代名画記』巻三。

② 曹愉生『唐代詩論与画論之關係研究…僅以詩、画論之專著為研究对象』第一章、文史哲学集 成 297、文史哲出版社(台湾)、一九九八年。また、『全唐詩』(一七〇七)は、中華書局排印本・全二十五冊を、『全唐文』(二八二四)は、山西教育出版社排印本・全七冊を底本とした。

統文化の重要な命題である^③。中国の伝統絵画「国画」は多くの場合、「詩」、「書」、「画」が三位一体となった世界でも類を見ない特殊な形式を具えている。即ち、中国の絵画では往々にして、絵画芸術と詩文芸術、書法芸術の三つの異なった領域の芸術形式が融合して一体となっている。また後世においては、絵画の落款としての印章が、即ち「篆刻芸術」をもその中に融合させている^④。まず、隋唐時代の詩文を読んでおきたいと思う。

(1) 屏風画に関する詩文の概要

絵画若しくは屏風画に関係がある唐詩は、題画詩と論画詩との二種類がもつとも主要な部分である。5万余首の全唐詩中、八十余人の題画詩人の題画詩と論画詩は百五十余首がある^⑤。

老・題画詩

唐代の題画詩は、大部分が粉壁、障子、屏風上に題す。大体三十余首の題画詩中、十余首は障子絵、屏風画に題す。その部分は以下の通りである。

- ① 唐玄宗「題程修己竹障」(『全唐詩』卷四)
- ② 張九齡「題画山水障」(『全唐詩』卷四十七)
- ③ 王維「題友人雲母障子」(『全唐詩』卷百二十八)
- ④ 杜甫「題李尊師松樹障子歌」(『全唐詩』卷二百十九)
- ⑤ 皇甫冉「題画帳」二首(一首は題山水、一首は題遠帆)(『全唐詩』卷二百四十九)
- ⑥ 白居易「題海図屏風」(『全唐詩』卷四百二十四)、「題詩屏風絶句」(『全唐詩』卷四百四十)
- ⑦ 張祜「題王右丞山水障」二首(『全唐詩』卷五百十)
- ⑧ 張祜「題山水障子」(『全唐詩』卷五百十)

③ 詩文と絵画との関連についての研究例は、竹浪遠氏が唐代の樹石画について、『全唐詩』『全唐文』にみえる樹石画関係詩文を検索し、その画題、形状、詩文中の情報(画の作者、材質、描写或いはイメージを示す語句、感想、その他)などを分析するという研究があった。竹浪遠「唐代の樹石画について―松石図を中心に―」(上)『古文化研究』(黒川古文化研究所紀要第五号、五九〜九五頁、二〇〇六年。また、『古文化研究』(第七号)に掲載された同氏の論文も参照する。

④ 高木森「中国絵画思想史」、東大図書公司、一九九二年。

⑤ 曾景初「中国詩画」一一〇〜一二頁・李漢偉「論中国「詩画同体」的藝術表現」『故宮文物月刊』164(第十四卷第八期)、四〜三三頁、一九九六年。

式・論画詩

論画詩は詩文が必ずしも画面にあるとは限らなく、題画詩は詩文が画面にあることであるべし。両者は違ふ。『全唐詩』中には、論画詩は百二十余首がある。屏風画に関係とあるものは数十首があり、その部分は下記の通りである。

- ①上官儀「詠画障一首」（『全唐詩』卷四十一）
- ②李白「觀元丹丘坐巫山屏風」（『全唐詩』卷百八十三）
- ③杜甫「奉先劉少府新画山水障歌」（『全唐詩』卷二百十六）
- ④劉長卿「觀李湊所画美人障子」（『全唐詩』卷百四十九）
- ⑤岑參「劉相公中書江山画障」（『全唐詩』卷百九十八）
- ⑥梁鍾「觀王美人海凶障子」（『全唐詩』卷二百二）
- ⑦顧云「蘇君廳觀觀韓幹馬障歌」（『全唐詩』卷六百三十七）
- ⑧皎然「觀裴秀才松石障歌」（『全唐詩』卷八百二十一）

また、唐詩中に屏風を賛美する詩が数十篇ある^①。その例は限りなく多い。そしてこれらの詩の叙述をみると、みな屏風にふさわしい複雑な大構図であると思われる。下記に数例を挙げておこう。

- ①王勃「夏日宴宋五官宅觀画障序」（『全唐文』卷百八十二）
- ②温庭筠「経旧遊」「池塘七夕」「偶遊」「生煤屏風歌」（『全唐詩』卷五百七十五）
- ③錢起「江行無題」（五）
- ④李商隱「常娥」「無題」「為有」「屏風」
- ⑤白居易「長恨歌」「素屏語」
- ⑥韓偓「嬾起」「已涼」
- ⑦李白「長干行」（その二）「入青溪山詩」
- ⑧杜甫「韋諷録事宅觀曹將軍画馬図」
- ⑨杜牧「秋夕」「屏風絶句」（『全唐詩』卷五百二十二）
- ⑩李賀「屏風曲」「秦宮詩」

^①杜牧「秋夕」、李商隱「常娥」「為有」、韓偓「已涼」などの部分は下記の文献を参照する。蘆塘退士編、目加田誠訳注『唐詩三百首』1、3（全3巻）東洋文庫267、平凡社、一九七五年；田中克己、小野忍、小山正孝編訳『唐代詩集』（上）中国古典文学大系17、平凡社、一九六九年；前野直彬編訳『唐代詩集』（下）中国古典文学大系18、平凡社、一九七〇年。

⑪張喬「鷺鷥障子」

- ⑫李頎「崔五丈凶屏風賦得烏孫佩刀」
- ⑬賈島「南齋」
- ⑭薛昭蘊「相見歡」（小屏風）
- ⑮顧夔「醉公子」「酒泉子」「更漏子」「漁歌子」「木蘭花」「虞美人」「猷衷心」「臨江仙」「河伝」「応天長」など
- ⑯鹿虔宸「思越人」「虞美人」「臨江仙」
- ⑰司空図「有感」（「鸚」）
- ⑱唐・五代詞「夢江南」
- ⑲李洞「觀水墨障子詩」
- ⑳吳融「題觀画山水障歌」
- ㉑江為「題觀山水障歌」
- ㉒禅月大師貫休「上馮使君山水障子」
- ㉓齊己「二龍障子歌」

ア・胡令の「咏綉障」

貞元時代の詩人胡令は、「咏綉障」という七絶の詩一首の中で、一人の清貧な婦人の綉障労働を咏じ、「小筆を争って取り床にあがって画く」という句がある。この婦人は「小筆」で画くのが上手で、すでに綉障の女性であったが、画障者でもあった。明人の呉達（近光）は、この胡令の一首の詩に注して、「綉花の女性の名は朱という名で、唐代の名工で、多くの屏風画を画いた」としている^②。

イ・杜甫と障屏詩

杜甫には、三十数首の詩論と絵画論とがある。例えば、「奉先劉少府新画山水障歌」の中の「玄圃のひびわれないのを得る」という一段は、朱彝尊が「重なった峰が天を塞ぎ、煙の嵐が無限のごとし」と評したように、題画詩のために特異な境地をひらいたのである。また杜甫の「通泉峯屋壁後薛少保画鶴」の詩もある^③。

^②王伯敏著・遠藤光一訳『中国絵画史事典』P.2 雄山閣 一九九六年。
^③『全唐詩』卷二一〇。

ウ・杜牧『秋夕』に「銀燭秋光冷畫屏、輕羅小扇撲流螢。」という詩句がある。また、『屏風絶句』に「屏風周昉画纖腰、歳久丹青色半銷」とある^①。宋・米芾『画史』に唐・杜牧が顧凱之の維摩百補図を模倣して、山水図屏風を作ったことがある。

エ・鞍馬障屏画

唐代の韓幹は人物画家であると同時に画馬専門の画家でもあった。彼は、盛唐以降、馬を描いて一世を風靡した。韓幹の画馬に関して杜甫は「丹青引」という詩である。杜甫の『諷録事宅觀曹將軍画馬図』に「貴戚權門得筆迹、始覺屏障生光輝」の贊美絶句がある^②。さらに唐の顧雲は「蘇君所觀韓幹馬障歌」で、「杜甫は詩歌で不足を吟じ、かわいそうな曹霸は丹青にねじ曲げられ、弟子に直言された韓幹は画馬に骨なくも肉があり、今日、図をひもとして用筆を見ると、初めて甫の平凡な目を知る」といつている。こういう論画詩によれば、韓幹の障屏画は馬を画面の中心になっていることがわかる。その詩文に

「杜甫歌詩吟不足、可憐曹霸丹青曲。直言弟子韓幹馬、畫馬無骨但有肉。今日披圖見筆迹、始知甫也真凡目。秦王學士居武功、六印名家聲價雄。乃孫屈跡寧百里、好奇學古有祖風。竹廳斜日弈棋散、延我直入書齋中。屹然六幅古屏上、親見胡人牽入天厩之神龍。」とある。

この詩を読んだら、韓幹の六曲の馬図屏風をよく想像することができよう。

オ・雲母屏風

では、最初はどう呼ばれていたかというところ、問仕切りの建具のすべてが「障子」とよばれていた。中国でも垣根・衝立・屏風・幕などの隔てるもの・遮るものは、ひっそるめて「障」なのである。杜甫・王維らにも雲母障子などを詠んだ漢詩がのこっている。

まず、李商隱の「嫦娥」、「為有」という詩文を読んでおこう。

『嫦娥』に「雲母屏風燭影深、長河漸落曉星沈。」とある。その意味は、半透明の雲母を一面に貼りつめた屏風に、蠟燭の影が深々と映っている。眠れぬ独り寝の床で、その揺らめく焰の影を眺めているうちに、夜はいつしか白みそめ、天の川は次第に傾いて光をおとし、薄明の中に暁の星も沈んで消えてゆく。裏

切られた心の痛み故に、夜のあけるまで、こうして星や月を眺めているのだ。あなたはいま何処にいるのだろうか。これは古い中国の漢詩である。とつても綺麗である^③。

また『為有』に「為有雲屏無限嬌、鳳城寒盡怕春宵。」とある。雲屏は雲母の屏風で、半透明の雲母で作られた屏風。雲母障ともいう。なお、『屏風』に「六曲連環接翠帷、高樓半夜酒醒時。掩灯遮霧密如此、雨落月明俱不知」というからみると六曲の屏風が流行することが分かる。

次に王維は言う。『文人画粹編』に「十五歳の彼が友人の雲母の屏風を日向に持ち出して普通の彩画の山水屏風よりも雲母を透かして見える薄ぼんやりした風景の方がずっと面白いという詩を題した。少年の鋭い造形的な感覚が閃いている」という^④。

唐代詩人の盧綸(七九八或七九九)は、字は允言で、大曆十才子の一人で、河中蒲(今山西永濟)人である。『盧綸詩全集』の『蕭常侍瘴柏亭歌』に「水精如意刁金色、雲母屏風透掩光。」とある^⑤。

韋莊の「天仙子」(其四)に「夢覺雲屏依舊空、杜鵑聲咽隔簾櫳、玉郎薄倖去無蹤。一日日、恨重重、淚界蓮腮兩線紅。」とある。また「荷葉杯」(其一)に「絶代佳人難得、傾國、花下見無期。一雙愁黛遠山眉、不忍更思惟。閒掩翠屏金鳳、殘夢、羅幕畫堂空。碧天無路信難通、惆悵舊房櫳。」とある^⑥。

力・韓偓の『已涼』に「碧闌干外繡簾垂、猩色屏風畫折枝。」とある。また『嬾起』に「籠繡香煙歇、屏山燭燄殘」とある。なお、名画家の周昉は屏風画を得意することが唐詩人の詩文から見られる。例えば、韓偓の『荷花』に「紈扇相欹綠、香囊獨立紅。浸淫因重露、狂暴是秋風。逸調無人唱、秋塘每夜空。何繇見周昉、移入画屏中」とある。

キ・白居易の「題海圖屏風」に「海水無風時、波濤安悠悠。蒼然屏風上、此畫良有由。」とある。『全唐詩』卷424「題詩屏風絶句」に「相憶采君詩作障、自書自勸不辭勞」とある。『全唐詩』卷440。これによって、龍水文屏風の様子も想像できる。また「素屏語」に「當世豈無李陽水篆文、張旭之筆跡、辺鸞

^③ 高橋和巳『中国詩人選集・李商隱』。

^④ 貝塚茂樹『文人画粹編』王維「王維の解説文の中にあるP121。

^⑤ 『全唐詩』卷二七七四二。

^⑥ 『花間集選』卷一。

^① 『全唐詩』卷五二二。
^② 『全唐詩』卷六三七一四。

之花鳥、張藻之松石、吾不令加一点一画於其上、欲爾保真而全白。」「木為骨兮紙為面」とある。この白居易の「素屏謡」を読んで、辺鸞の花鳥図屏風や張藻の山水松石図屏風などを想像することができる。また、木の枠と紙の屏面という素屏風も想像することができる。

ク・李賀の『屏風曲』に「蝶棲石竹銀交關、水凝綠鴨琉璃錢。團回六曲抱青蘭、將鬢鏡上擲金蟬。沈香火暖茱萸煙、酒觥綰帶新承歡。月風吹露屏外寒、城上烏啼楚女眠。」とある①。

ケ・張文成の『游仙窟』に「屏風十二扇、畫障五三張、兩頭安彩幔、四角垂香囊；檳榔豆蔻子、蘇合綠沉香、織文安枕席、亂彩疊衣箱。（後略）」とある。

コ・薛昭蘊の『相見歡』に「羅襦繡袂香紅、畫堂中。細草平沙番馬、小屏風。捲羅幕、憑妝閣、思無窮。暮雨輕煙、魂斷隔簾。」とある。『花間集選』卷一）

カ・温庭筠の『生謀屏風歌』に「前略」繡屏銀鴨香蒙、天上夢歸花繞叢。宜男漫作後庭草、不似櫻桃千子紅」とある。『全唐詩』575）また、七言律詩の「曾遊の地を通つて」（経旧遊）には、「もとのままの窓に寄せた屏風は六扇、つめたい敷石に枝垂れた柳の落とす露は千筋。」と詠う。これによると、六扇の屏風は「山水樹石図屏風」であろう。もちろん、この屏風は建物より外にみると、美しい景色の比喩とも思ふ②。

シ・書法屏風

①『宣和画譜』『唐会要』『尚書故事』に「貞觀十四年唐太宗一日作真草屏障、以示群臣、其筆力遒勁、為一時之絶」とある。「屏幃」は屏障と同じ、屏風と障子である。『月令粹編・爾雅十二月名図』また『宮詞』『揮洒屏風御墨新、筵前飛白賜群臣』と詠う（『全史宮詞』卷十三）。元稹「答友封見贈」に「荀令香銷潘簾空、悼亡詩滿旧屏風」とある。

②『旧唐書・憲宗紀』に「元和四年前代君臣事蹟十四篇書於六扇屏風」とある。『月令粹編・爾雅十二月名図』また『宮詞』『遍倚屏風看御章、儒臣直閣日初長』と詠う③。

③ 貞世南の書屏風

唐高祖武德年間（六一八～六二六）に唐初の欧、虞書法が推重する。また高句麗王は「遣使求歐陽詢書、虞世南應昭為秦王府寫『列女傳』の裝飾屏風」である。『貞觀政要・任賢』『旧唐書・虞世南伝』に虞世南の列女伝屏風の条に「太宗嘗命写『列女伝』以装屏風」という記載する④。

唐長安における安邑坊の玄法寺には「東廊の南、観音院盧奢那堂の内槽、北面の壁に維摩変を画いてあった。屏風には、虞世南の書があると伝えられている。その日、善繼（張希復）は、障をとりさらせ、榻に登つてそれを読んだ。

「世南献」という語が書いてあったから、はじめて間違いないとわかった。西北角の院内に、懷素の書、顔魯公の序、張渭侍郎、錢起郎中の讚がある。」と

いう。この書屏風の作者の虞世南（五五八～六三八）は唐代初期、太宗の文臣で、隋の虞世基の弟である。兄とともに、梁の顧野王に学び、文章では、徐陵を継承し、書は、沙門智永を介して遠く王羲之の書の風格を学んだという⑤。

④ 歐陽詢真跡屏風と王羲之の臨書屏風

正倉院には現存しないが書跡としては、『大小王真跡帳』に記す「大小王」、すなわち書聖と謳われた東晋の書家王羲之とその子献之の真跡書がまずあげられる。さらに『国家珍宝帳』に所載する王羲之書法⑥卷、『屏風花氎等帳』に記す歐陽詢真跡屏風、王羲之臨書屏風がある。この王羲之の書法と屏風はいずれも真跡ではないが、唐代には忠実な模本が製作され、きわめて貴重なものであった。また、歐陽詢（五五七～六四一）は隋代から初唐にかけての書家であり、その真跡屏風が請来品であることはいままでもない。

⑤ 「題詩屏風」

白居易「題詩屏風絶句」（『全唐詩』卷四百四十七）は、友人の元稹にあった時、その快樂的心情を抒べるため、詩文を屏風に書いたものである。詩文は「君写我詩盈壁寺、我題君句滿屏風。與君相遇知何処、兩葉浮萍大海中」という。この「題詩屏風」というの美談は後世に相伝されている。

また、正倉院の他の書屏風がある。たとえば、正倉院宝庫の北倉に鳥毛篆書屏風などである。鳥毛篆書屏風は聖武天皇の愛用の品として知られ一つの字を

① 『李賀詩全集』卷一。

② 前野直彬編訳『唐代詩集』（下）『中国古典文学大系』18、46頁、平凡社、一九七〇年。

③ 『全史宮詞』卷十三；『旧唐書』卷一五上「本紀」十五上。

④ 『旧唐書』卷七十二「列伝」二十一。

⑤ 唐の段成式撰、今村与志雄訳注『西陽雜俎』4続集卷五『33A 寺塔記上』c290-292頁、東洋文庫382、平凡社、一九八〇年。

篆書と楷書で表し篆書の部分にはキジや山鳥の羽が使われているという鳥毛篆書屏風である。

ス・美人(仕女) 障屏

周昉、李湊らは仕女屏風を描いたことがわかる。劉長卿「観李湊所画美人障子」に「華堂翠幕春風来、内閣金屏曙色開」とある。(『全唐詩』巻百四十九)セ・その他

王建「宮詞一百首」に「教覓勳臣写図本、長将殿裡作屏風」とある。白居易「偶眠」に「便是屏風様、何劳画古賢」とある。白居易「寄答周協律」に「長憶後庭盃酒散、紅屏風掩緑窓眠」とある。また、顧夔「木蘭花」に「金粉小屏猶半掩」、「拂水双飛来去燕、曲欄小屏山六扇」とある。これらの「金粉小屏」は金屏風と考えられている。

(三) 画史画論中の記述

唐代にはいくつかの画史画論が著述、編纂された。その龐大な書巻中、屏風の踪跡もしばしば示唆している。晩唐の張彦遠の撰述になる『歴代名画記』、朱景玄撰『唐朝名画録』などに206人の唐代画家中、110人が当時の障壁画を創作した。ここで注目しなければならないのは朱景玄撰『唐朝名画録』によって朱景玄が唐初から開元天宝年間までの名画家の屏風画を目の当たりに見たものだけでも多くて、前述した唐詩人の屏風画に関する名句も多く残されている。

張彦遠(約八一五?)字は愛賓といい、河東猗氏(現在の山西永濟)の人である。官は舒州刺史・大理寺卿などを歴任した。博学で画の鑑識を得意とし、従来の画論画史を大集成した『歴代名画記』があつて、比較的高い価値をもっている。『歴代名画記』に述べている屏風画のことが、下記である。

(一) 董伯仁、展子虔、鄭法士、楊子華、孫尚子、閻立本、吳道子、「屏風一片、値金二万、次者售一万五千。其楊契丹、田僧亮、鄭法輪、乙僧、閻立德、一扇値金一万。」とある。(巻二)これから見ると、隋唐時代の屏風画の発達によつて流通、收藏が前代よりいっそう活発化し、値段の高い安いを定め、高いのは「二万」品物のよくないのは「一万五千」とか、「一万」としたと記されている。唐・裴孝源『貞観公私画史』にも鄭法士の隋朝官本「貴戚屏風二卷」がある。

(2) 閻立本「田舎屏風十二扇」^①

閻立本(?~六七三)は、雍州万年の人。閻立德の弟にあたる。麟徳二年(六五六)に工部尚書となり、総章元年(六六八)には右相に上った。南朝風の勸戒画にすぐれ、功臣の肖像画や外国使臣の朝貢図などを描いた。(たとえば『歴代帝王図巻二』『太平御覽』に「政務の才能があつたのではあるが、最も得意な分野は肖像を描くことであつた。秦府十八学士図や貞観年間に作られた凌煙閣の功臣図は、みな閻立本の作品であり、時の人達はみな彼の妙技をほめたたえた。太宗がかつて侍臣学士とともに舟を春苑に浮かべて遊んでいたところ、池の中に珍しい鳥がいて、波につれてゆらゆらとただよっていた。太宗はこの様子を非常に気に入る、しばしば命令を出して座にいる人々に詩を詠ませ、閻立本を召して絵に描かせようとした。そこで、室内から(外へ)人伝えに「えかきの閻立本」と呼ばせた。その時閻立本はすでに主爵郎中となつていたのだが、汗を流して走つてかけつけ、池の傍らにひれ伏し、絵の具をのせながら、座にいる賓客達を仰ぎ見、恥ずかしさに堪えられぬ気持ちであつた。退席して息子に戒めて言うには、「わたしは幼い頃から書物を読んで学問を修め、幸いに無能であるは免れ、こころのおもむくまま筆を執り、いささか末席に連なることができた。しかしながらただ絵画という技術のみで名を知られ、この絵かきという仕事に従事するのは、これより恥ずべきことはない。おまえはこのことを深く戒めとし、この絵画という末技を習つてはならぬ。」という^②。

(3) 薛稷の六鶴図屏風

薛稷(六四九~七一三)字は嗣通といい、河東の汾陰の人である。隋の薛道衡の曾孫にあたる。中書舍人・諫議大夫・太常少卿などを歴任した。睿宗に信任されて、黄門侍郎・太子少保・礼部尚書などをつとめた。竇懷貞が叛乱を図ったとき、謀議に加わつたとして投獄され、自殺を命じられた。書画に巧みで、文学の才にも優れた。『歴代名画記』は、彼を「花鳥、人物、雑画が得意であつた」と評し、とくに鶴の画がもっとも著名であつた。薛稷の鶴画は彼の豊かな創作力によるもので、張彦遠は彼を「屏風は六枚で鶴の見本を画いた」といい、

^① 『歴代名画記』巻九唐朝上。

^② 『太平御覽』巻七百五十一「画」、『旧唐書』「閻立本伝」を参照する。『太平広記』巻二百一十一は「出大唐新語」として引用している。また『太平御覽』巻四百五十九鑑戒、『冊府元龜』図画部所引。

「様」の字は画の様式で、図画の一種の手本を意味している。そしてこの種の手本はまた「稷より始まる」と説明している。考古学上の発掘した墓葬壁画から見ると、それぞれの花鳥図が出ている。

鶴の登場する中国の最も古い文献は『詩経』である。『鶴鳴』に「鶴鳴于九臯、聲聞于野」とある。文献史料によって、松鶴、雲鶴などの詩文や絵画などの記載が多くなっている。『歴代名画記』に「屏風六扇鶴様、自稷始也」という^①。また『歴代名画記』には「多才藻、工書画。薛稷外祖魏文貞公、富有書画、多虞褚手寫表疏。稷銳意模學、窮年忘倦、睿宗在藩、特見引遇、拜黃門中書侍郎礼工二尚書」とある。『冊府元龜』「図画部」より所引すると「また言う、薛稷は絵がうまく、古の名品を博く集めていた。睿宗がまだ藩にあったとき、この雑技の学（絵画）に興味を寄せ、薛稷はそれで特に彼のもとに招かれた。」とある^②。中国花鳥画に画鶴の歴史を開く初唐の薛稷（六四九・七一三）の「六鶴図屏風」の各型とその配列が、初唐から盛唐、あるいは、日本奈良時代の制作になる宝物を保存してきた正倉院の「草木鶴図漆櫃」（南倉一六八）に部分的に残されていることを指摘し、併せて、近世初頭に至るまで、東アジア世界で永く続く画鶴の歴史に決定的な位置を占める五代の黄筌（ \approx 九六五）の「後蜀六鶴殿六鶴図壁画」（九四四年）が、薛稷の元型をほぼ継承しつつ、その配列を変更する、古典に忠実と称してよい作例であったことを明らかにするものである^③。また、東アジアにおける六鶴図絵画とその系譜については、小川裕充氏が極めて精細な論述があった^④。

（4）張誼王維、李欣、王維の詩「屏風誤点惑孫郎、团扇草書輕内史」と詠う^⑤。

① 『歴代名画記』卷九唐朝上。

② 『冊府元龜』「図画部」所引：又曰、薛稷善画、博採古跡、睿宗在藩、留意於小学、稷於是特見招引。

③ 小川裕充「薛稷六鶴図屏風考―正倉院南倉宝物漆櫃に描かれた草木鶴図について―」『紀要』第二二冊・『旧唐書』「薛稷伝」・『太平御覧』卷七百五十一「画」。

④ 小川裕充「黄筌六鶴図壁画とその系譜（上下）―薛稷・黄筌・黄居采から庫倫旗一號遼墓仙鶴図壁画を経て徽宗・趙伯驥・牧谿・王振鵬、浙派・雪舟・狩野はまで―」『国華』第千百六十五（七二二頁、一九九二年）、千二百九十七（七二二五頁、二〇〇三年）號、国華社・朝日新聞社。

⑤ 『歴代名画記』卷十唐朝下。

（5）張瓌「曾令画八幅山水障」

張瓌は「外は造化（自然）を師とし、中は心源を得る」ということを提示したことは、まさに創作上主観と客観の両面の作用に対する弁証法的認識の存在を示唆している。ただ秃筆を用いあるいは手で絹を模す。また長安で山水障壁画8幅を描いている途中、朱泚の乱（七八三年）にあい、破墨がまだ終らないのに、都から逃げた^⑥。また、朱景玄『唐朝名画録』に張瓌「所画図障人間至多」と、『宣和画譜』卷十、『図画見聞誌』卷五に李約所蔵の「松石障」などがある。

（6）張萱の仕女図屏風

『唐朝名画録』に、張萱は屏障を描くということを書き記述されているから、彼の仕女画は、屏風の画題という推定することができよう^⑦。

（7）王宰の「四季山水図屏風」

晩唐の論画家朱景玄『唐朝名画録』（八三六〜八四六年頃成る）で杜甫（七一二〜七〇）の題画詩「王宰の画ける山水図に戯れに題する歌」（七六〇年作）の一部を引いたのち、みづから実見した王宰（ \approx 七六〇〜七八五）の「樹石図」「四季山水図屏風」について以下のように記している。

「景玄、嘗て故席夔舎人の斤に於いて一図障を見るに、江に臨める双樹、一は松一は柏。古藤縈繞し、上は空に盤り、下は水に着く。千枝万葉、交植曲屈するも、分布雑ならず。或いは枯れ或いは榮え、或いは蔓び或いは垂え、或いは直く或いは倚る。葉は千疊に重なり、枝は四面を分かつ。達士の珍とする所、凡目弁ずること難しい。又、興善寺において四時を画ける屏風を見るに、造化を移すが若し。風候・雲物・八節・四時は一座の内なり。妙の至極なり。（妙品・

⑥ 『歴代名画記』卷十唐朝下。『宣和画譜』卷十（于安瀾編『画史叢書』（二卷）、一〇六頁、国書刊行会、昭和四十七年。）

⑦ 晩唐の論画家朱景玄『唐朝名画録』（八三六〜八四六年頃成る）に張萱「嘗画貴公子鞍馬屏障、宮苑仕女、名冠於時」とある。『太平広記』卷二二三「画四」張萱の条に「唐張萱、京兆人。嘗畫貴公子鞍馬屏帷宮苑子女等、名冠于時。善起草、點簇位置。亭台竹樹、花鳥仆使、皆極其態。畫《長門怨》、約詞慮思、曲盡其旨。即金井梧桐秋葉黃也。粉本畫《貴公子夜游圖》、《宮中七夕乞巧圖》、《望月圖》、皆絹上幽閑多思、意逾于象。其畫子女、周・之難倫也。貴公子鞍馬等、妙品上。（出《畫斷》）」

上)①

とある。すなわち、張璪のそのように「時間軸」の方向を画定しうるまでには至らないとはいえ、王幸もまた何らかの形で「時空間」表現を行っていた。

(8) 範長寿の「月令屏風」

晩唐の論画家朱景玄『唐朝名画録』(八三六〜八四六年頃成る)に「範長寿、国初の武騎尉たり、喜んで風俗・田家・景候・人物の状を画く。人間多く「月令屏風」有り。是れ其の製なり。」(妙品・中)、『太平広記』卷二二三「画四」引朱景玄『画断』と通行本とを参照して引用②)とある。月令とは、本来、月ごとに出来る政令、あるいは、『礼記』月令に記されるような王侯官府の年中行事のことである。『隋書』経籍志・経部に著録される「月令図」もそれを絵面化したものであると考えられる。ただ、この範長寿の場合、「喜んで風俗・田家・景候・人物の状を画く」と記されていることから、その「月令屏風」は『礼記』月令を絵面化したものではなく、むしろ民間の年中行事を主題とするものであったと思われる。これは、四季という時間の運行を抽象し視覚化する点で極めて高次の段階を示しているからである。屏風の画題は、月令に関する山水・樹石・牛馬などである。

(9) 王維

唐代の画家王維が横巻形式の川図を制作したことは勿論、王維の主要な画面形式は壁画と屏風で、嘗て横巻形式の作品を作ったことすら唐代の資料は伝えていない。屏風画も不明のところである。ところが、晩唐の論画家朱景玄『唐朝名画録』(八三六〜八四六年頃成る)「妙品」上に王維が京都の千福寺に一幅の青楓掩障が描かれ、「蹤似吳生而風致標格特出」という。また、張祜「題王右

①王幸は、盛唐から中唐時代に活躍した画家である。『太平広記』卷二二三「画四」王幸の条に「唐王幸者家于西蜀、貞之中、韋奉以客禮待之。畫山水樹石、出于象外。故杜甫贈歌云：十日畫一松。五日畫一石。能事不受相促迫，王宰始肯留真跡。又嘗于席雙廳見圖一障。臨、臨、原作、陵、据明抄本改。」江雙松一柏、古藤繁繞、上盤半空、下著水面、千枝万葉、交查屈曲、分布不雜。或枯或茂、或垂或直。葉疊千重、枝分四面。精人所難、凡目莫辨。又于興善寺見畫四時屏風、若移造化。風候云物、八節四時、于一座之内、妙之至也。山水松石、井上上品」とある。(出《畫斷》)

②唐范長壽善風俗田家景候人物之狀。人間多有月令屏風、是其制也。凡山川水石、牛馬畜類、屈曲遠近、牧放閑野、皆得其妙、各盡其趣。梁張僧繇之次也。僧繇《續畫品》云：博瞻繁多。未見其能也。其畫并妙品上。又時號何長壽齊名、次之。(出《畫斷》)

丞山水障二首」によって、王維の山水屏風絵もあると思われる。

(10) 朱審

晩唐の論画家朱景玄『唐朝名画録』(八三六〜八四六年頃成る)に朱審「自江湖至京師、壁障卷軸家藏戸珍」とある。

(11) 周昉と程修己

朱景玄『唐朝名画録』や郭若虚『図画見聞誌』などの画史画論によって、周昉と弟子の程修己も屏風画を得意することが分かる。例えば、程修己は文思殿に文宗のために竹障屏を描いた。文宗の詩文もあった③。また、李昂「題程修己竹障」の詩文もある。

(12) 李思訓と李昭道

宋・汪珂玉『汪氏珊瑚網画継』の「宋潤州蘇氏家藏」目録に「李將軍晚景屏風」とある。即ち、李將軍は唐代山水画家の李思訓と李昭道の父子と推定することができる。李思訓(六五一〜七一八)は字を建といい、唐の宗室の出身で、開元初期に右武衛大將軍に封じられ、画史の上で大李將軍と呼称された。李思訓の子の李昭道は小李將軍と呼ばれ、家に代々伝わる学問を忠実に受け継いでやや発展させた。また、『宣和画譜』卷十に「天寶中、明皇召思訓画大同殿壁兼掩障」とある④。

(四) 他の文獻

(1) 『貞觀政要・扱官』に唐太宗は都督、刺史の名刺を屏風に書いて、名刺屏風という⑤。

(2) 『唐会要』卷二九に「十二年二月。以寒食節。御麟德殿。内宴。於宰臣位後、施画屏風、凶漢魏名臣、仍紀其嘉言美行、題之於下」と名臣人物図屏風がある。

(3) 『多心経』の小屏風

唐の段成式の『酉陽雜俎』の続集卷五によると『33A 寺塔記上』には、弘善寺(常楽場趙景公寺)に「さらに、七宝の字をはめこんだ『多心経』の小屏風がある。宝石で飾った函にもられてあった。上に、雑色の珠および白珠があつ

③朱景玄『唐朝名画録』「妙品」中参照。

④『宣和画譜』卷十(于安瀾編『画史叢書』(一卷)、一〇〇頁、国書刊行会、昭和四十七年。)

⑤『貞觀政要・扱官』に太宗「惟恐都監、刺史堪養百姓以否、故于屏風上録其姓名、坐臥恒看、在官如有善事、亦具列于名下」とある。

て、井の字形にならび、目のくらむほどである。安祿山の乱のとき、宮中の女官がこの寺にかくしたのである。屏風は十五牒、三十行である。」とある^①。これによると、当時、極めて小さい屏風も存していたことがわかる。

(4) 銀平脱破觚八角花鳥屏風

唐・段成式の『西陽雜俎』巻一「1忠志」に「安祿山の恩寵は比類がなく、おびただしい品を下賜された。その品物の目録をみると（前略）銀平脱破觚八角花鳥屏風（後略）」とある^②。安祿山（？～七五七）は、玄宗の寵遇をうけ、他方、楊貴妃にとりいり、勢力を蓄えた。この屏風は花鳥を描いた八角の屏風である。破觚は、『漢書』巻九〇「酷吏伝」序に、「破觚為圓」という。孟康の注に、「觚は方である」という。銀の平脱細工を施した、方形をくずした形の八角の屏風というのであろう。

(5) 素屏

唐の段成式の『西陽雜俎』の続集巻五によると『33A 寺塔記上』の「約公院に題した四言」には、「それぞれ佳話を記録し、いささか素屏をしている」という。素屏は、白絹の屏風である。白居易「草堂記」（『白香山集』二六）に、「堂内に、木榻四、素屏二、漆琴一を設け」とある。さらに、白居易は、その素屏について、「素屏謡」（『白香山集』二二）を作っている。いわく、「素屏よ、素屏よ。どうして書画で飾らず、丹青の彩色をしないのか。いまの世に、李陽水の篆字、張旭の筆迹、辺鸞の花鳥、張瓌の松石がないことがあるか。わたしはその上に一点一画も加えさせず、お前の天真を保存し、純白をそのままにしておきたいのだ（後略）」とある^③。これで素屏が、装飾のない屏風ということがわかる。

(6) 魚腮貼屏風

唐・封演『封氏聞見記』巻八「大魚腮」に「海州土俗工画、節度令造海図屏風二十合。余時客海上、偶於州門見人持一束黒物、形如竹篾。余問之、其人云：

^①原文は「又有嵌七宝字多心経小屏風、盛以宝函」とある。唐の段成式撰、今村与志雄訳注『西陽雜俎』（全5巻）4 東洋文庫 301 平凡社一九八一年・秦嶺雲点校『寺塔記』中国美術論著叢刊、人民美術出版社、一九六二年。

^②唐・段成式撰、今村与志雄訳注『西陽雜俎』（全5巻）1 東洋文庫 302 平凡社1980年。

^③唐の段成式撰、今村与志雄訳注『西陽雜俎』4 続集巻五『33A 寺塔記上』2273-274頁、東洋文庫 302 平凡社、一九八〇年。

「海魚腮中毛、拟用作屏風貼。」因問所得、云：「数十年前、東海有大魚、死于岸上、收得此。惟堪用為屏風貼、前後所用無數。」今官造屏風、搜求得此、奇文異色、澤似水牛角。小頭似猪鬃、大頭正方。長四五寸、廣可一寸、亦奇物也。今人間大魚腮中鬚毛長不盈寸、此物乃長四五寸、魚亦大矣。『交広記』云：「吳時、滕循為広州、人或言蝦須有一丈長、循不之信、其人后故至東海取蝦須長四丈四尺、封以為寄。」魚腮長五尺、無足怪者。」とある^④。これによって、魚の腮毛で貼っている屏風とわかる。日本・正倉院に収蔵されている鳥毛貼立女屏風の作法がこれと似ていることもわかる。

(7) 贈朝屏風

『旧唐書』の「列伝」に「（前略）武徳四年（中略）賜以書及画屏風、錦彩三百段」とある^⑤。

二. 屏風実物作例

現在までに知られている隋唐時代における屏風の実物は少ないのであるが、わずかに以下の通りである（資料編の表III 31～37と地図III参照）。

(一) 絹画屏風 新疆アスターナ墓葬3基

1. 72TAM230 長安11年(702)張礼臣墓 樂伎図木縁絹画屏風 6扇

2. 72TAM188 開元三年(715)魏氏墓 牧馬図木縁絹画屏風 8扇 新疆自治区博物館蔵

3. 72TAM187 長安・天保年間 仕女図木縁絹画屏風

実物の絹画屏風は、連屏に限っても、新疆トルファン・アスターナ唐墓から副葬品として数点出土している^⑥。張礼臣（六五五～七〇二）墓（二三〇号墓）から出土した「舞楽図屏風」（一九七二年発掘）は六扇屏風である（Fig. V-01）。魏僊妃墓（一八八号墓）から出土した「牧馬図（八駿図）屏風」（一九七二年発

^④著者の封演は中唐の人。『封氏聞見記』には、貞元(785-805)年間のことを回想している記事が載るので、おおよその成書時期が類推される。趙貞信『封氏聞見記校證』（一九三三年十一月初版影印本あり、哈佛燕京社）。『封氏聞見記校注』（一九五八年三月、中華書局）。

^⑤『旧唐書』巻一九九上「列伝」一四九上。

^⑥新疆阿斯塔那三座唐墓出土珍貴絹画及文書等文物、金維諾、衛辺「唐代西州墓中の絹画」『文物』一九七五年第十期・陳霞「唐代的屏風—兼論吐魯番出土的屏風画」『西域研究』二〇〇二年第二期。

掘)は八扇屏風で、木枠に張られた絹画で紫綾の縁がある。絹本着色、縦53.7×56.5cm、横21.5×27.0cm、新疆ウイグル自治区博物館に収蔵されている。(Fig. V-02)。一八七号墓の「婦女对奕图」(Fig. V-03)も屏風画の一部と考えられる。

新疆トルファンのアスターナ墓葬第230号墓は、張懷寂の子の張礼臣の墓である。出土の絹絵の六扇舞楽図屏風は、初唐期における新疆地区の絵画芸術を代表している。一扇ごとに一人を描いており、或いは袖を振り踊り、また或いは箜篌、院威等を抱く、合計二人の舞伎と四人の楽伎を左右相い合い合わせて立っている。

もう一つの例は開元三年(七一五)趙氏墓(第188号墓の張某之妻趙仙妃墓)から出土した八扇牧馬図屏風である。これらの牧馬図屏風は絹に墨、彩色をすするものである。左隻は縦73.5、横58.3cm、右隻は縦74.7、横56.5cmである。この牧馬図屏風は、樹下の馬と馬丁を中心として、上方には遠山と雲、および鳥を描き、下方には草花を配するなど、たいへん装飾的である。全部で8扇が出土しており、いずれの画面にも紫の綾絹の縁が施されている。各面とも馬や樹木の種類が異なり、馬丁の年齢も様々である。樹下に人物を配する構図は、すでに五世紀の南朝墓から出土した竹林七賢図に見られるが、陰影や表情などを強調し、より生動感溢れるものとなっている。唐代においても樹下人物図が流行したことが知られており、また馬を描くことも唐代では盛んであった。画面上方に小さく描かれた山々は、遙か彼方にある憧れの世界であり、神秘的な雲や霞とともに表されている。この八扇の「牧馬図屏風」は、西域駿馬の形象と周辺区の牧馬風景を描写している。なお188号墓は男女の合葬墓であり、墓中からは、開元三年(七一五)の墓誌が出土しているが、ほぼ八世紀前半の作品であるかもしれない^①。この牧馬図屏風は、盛唐時期における流行している鞍馬絵画の貴重な作品であろう。

そのほかのアスターナ第187号墓から出土した絹画「囲棋仕女図」屏風は、ちようど張萱や周昉の画いた美しい着物を着た人物のようである。この絹面屏風には弈棋貴婦人と嬉戯兒童の図像が生動な写実性を示している。さらにこの

嬉戯兒童の図像が敦煌莫高窟第二窟西壁龕内北壁の屏風画の兒童形象とよく似ている(Fig. V-04)。またこの墓は長安二〜四年(七〇二〜七〇四)から天宝時期までのものであるかもしれない。

これらの実物の絵画珍品は、いずれも中原絵画の影響を大きく受け、中国の唐代における各民族の文化交流が、ここにも鮮明なかたちで反映されている。またこれらの絹面屏風からみると、唐時代における西州地方(即ち現在の新疆トルファン一帯)に、流行した画風を明らかに示唆している^②。その他、新疆地方において発見された唐墓壁画は年代上は長安年間(七〇一〜七〇四)以降で、早いものは人物図が中心に描かれて、続いて花鳥図の形式が多く採用されていて、画面構図上は多曲屏風式が広く応用されている^③。また、これらのいずれの屏風も保存状態はよくないが、本来の木枠絹画多連屏風の形式と構成の工夫が見られる。一部分の研究学者達は、「初唐時期絵画の精品」と考えている^④。

(一) 紙面屏風

1. 樹下人物図 八世紀 紙本着色 138.6×53.2cm 1面 新疆アスターナ墳墓出土 東京国立博物館蔵 TA149重文

2. 樹下美人図 八世紀 紙本着色 139.1×53.1cm 1面 新疆アスターナ墳墓出土 MOA美術館蔵

東京国立博物館に収蔵されている伝アスターナ墳墓出土の樹下人物図(Fig. V-05)は厚手の紙を貼合わせてパネル状に仕立て、屏風のようにおそらく6枚一組立て回した墓内装飾の一部で、日本正倉院にある鳥毛立女屏風とその源泉を等しくするものである。各所に絵具の垂れた跡が観察されるため、画を斜めに立てかけた状態で描いたことがわかる。裏貼には唐代開元四(七一六)年作製の西州柳中県高寧郷の戸籍などの反故が用いられていた。第三次大谷探検隊が将来した樹下美人図(MOA美術館蔵)(Fig. V-06)と同じ墳墓から出土したが、当時の新疆省布政使・王方伯のものとなった本作品は、別経路で日本に入

^① 王伯敏著、遠藤光一訳『中国絵画史事典』雄山閣一九九六年、第五章「隋唐の絵画」p.111を参照。

^② 段騰琦「阿斯塔那唐墓」『中国大百科全書・考古学』第7頁。

^③ 金維諾、衛辺「唐代西州墓中的絹画」『文物』一九七五年第十期。

^④ 『MOA美術館名宝大成』絵画 講談社 一九八三年。

^① 中国古代書画鑑定組編『中国絵画全集』(中国美術分類全集) 第一巻戦国唐 図版六六六九、文物出版社・浙江省人民美術出版社、一九七九年。

つた。明治末年に西本願寺法主大谷光瑞師派遣の中央アジア探検隊によって将来されたもので、トルファン（高昌城）付近の喀喇和綽古墳から出土したと伝えられ、現在東京国立博物館所蔵の「樹下男子図」とともに一具をなすものと言われる。茶色の枠取りに樹下人物と石を配する図柄は、近年中国で発掘される八〇九世紀の古墳内壁画にみられ、当時流行の構成とみられている。

色彩の施し方や線描は非常に素朴かつ自由で、当時唐朝本土よりの影響を受けたトルファン地域の画風を伝えている。女性の衣装・髪型やかんざしの挿し方、更に化粧法などは八世紀盛唐期の風俗を反映している。唐時代の紙本の遺品が現存するのは極めて貴重である。

3. 新疆トルファン・哈拉和卓 69TAM50 唐墓花鳥図屏風

又、一九六九年に、新疆トルファン・哈拉和卓五〇号墓出土「花鳥図」も唐時代の屏風三扇分の残欠と見なされている。この新疆 69TAM50 唐墓から出土した三曲の花鳥図屏風は、紙本着色、縦 140.0cm、横 205.0cm、新疆ウイグル自治区博物館に収蔵されている。技法上は、墨筆で、花卉と飛禽との輪郭線を画いて、色彩を塗っている。画面の着色上は、暈かしの効果をよく示している①。

以上、詩文の示唆と出土した実物屏風によると、唐時代における実物屏風の材料は大体木質の枠と紙・絹・錦などの屏面である。これは、白居易『素屏諷』「木為骨兮紙為面」「織成步障銀屏風」などの詩文からも証明できる。屏風の形式については、閨房中に独扇の座屏を立てて、書斎・官署・皇宮などに多扇の囲屏を調度されている。屏風の内容は、山水・仕女・画馬・画竹・草書・画龍・海図・花卉・画雲・山水人物・雲母などがある。屏風の装飾手法は、絵・写・繡・染・綴・嵌・貼などがある②。

(三) 正倉院宝物の作例

日本の正倉院に伝わる宝物のなかにも重要な参考遺品が多い。たとえば、「鳥毛立女屏風」であり、紙本着色の6曲屏風である。（奈良正倉院蔵北倉44）

唐美人と言うと、大きな鬘に下ぶくれのふつくらとした顔の女性が思い浮かぶ。こういう唐代の女性のすがたが、三彩女俑や石椁線刻や壁画などの遺品に、しばしば見える。正倉院に蔵される「鳥毛立女図屏風」に描かれた、樹下美人の印象が強いからかもしれないが、アスターナから出土した唐代の壁画にも、色白でふつくらとした美人が描かれている。トルファン、アスターナの墓の壁画で、ここに描かれている美人図は、唐の影響を受けてるらしい。とすると、日本の高松塚古墳の壁画の美人や、正倉院「鳥毛立女屏風」の美人を彷彿とさせるような壁画で、唐の文化圏だったトルファンと日本の共通性を感じさせる。

① 中国古代書画鑑定組編『中国絵画全集』（中国美術分類全集）第1巻戦国唐、図版七〇、文物出版社・浙江省人民美術出版社、一九七九年。② 板倉聖哲「唐墓壁画に描かれた屏風画」『美術史論叢』十八巻、二〇〇二年、六一〜八六頁。

③ 胡文彦「家具与詩詞——中国家具文化之六」『故宮文物月刊』1994（第一七卷第二期）七八〜一〇五頁、一九九九年。

三. 石椁床囲屏

1. 虞弘墓の石槨③

2. 甘肅省天水石馬坪石椁床囲屏 北周く初唐

以上の石椁床囲屏は、叙述上に便宜のために第四章で一緒に説明したから、ここでは、省略したいと思う（資料編の表Ⅱ19、23、24と地図Ⅲ参照）。ちなみに、この隋末唐初のものでされる「日月山水図石屏」と盛唐から中唐時代に活躍した王宰の「四時を画ける屏風」（『唐朝名画録』）など、つとに唐代の長安を中心とする地域でおこなわれていた四方四季障壁画が、黄筌が後蜀六鶴殿に画いた「六鶴図壁画」（九四四年、『益州名画録』『図画見聞誌』）や、同じく八卦殿に画いた「四方四季花鳥図壁画」（九五三年、『益州名画録』）、日本・平等院鳳凰堂中堂の「四方四季阿弥陀九品来迎図壁画」（一〇五三年）、遼・景福元年（一〇三二）慶陵中室四壁の「四方四季山水図壁画」（漆喰墨画着色、各約270.0×180.0cm、内モンゴル自治区赤峰市巴林右旗白塔子）などの公的な壁画の直接の先行作例あるいはさらに淵源と推測される。

四. 壁画

壁画は唐代に極度に発達し、宮殿、寺院、石窟、墓室などに描かれ、しかも題材は豊富で、いろいろな様式が形成された。宗教、人物、歴史故事、山水、花木、禽獣などすべて、④五彩をもつて壁に着色したのである。宮殿や寺観の

③ 山西省考古研究所、太原市考古研究所「太原市晋源区文物旅游局太原隋代虞弘墓清理简报」『文物』二〇〇一年第一期。

④ 小川裕充・弓場紀知責任編集『世界美術大全集』東洋編第5巻五代・北宋・遼・西夏、図版六四〜六七、作品解説三六七〜三六八頁、小学館、一九九八年。

壁画は、多くの文献に見られ、『歴代名画記』『唐朝名画録』『京洛寺塔記』および『唐書』などは、いずれも内容の豊富な著録である。ここでは、古墳壁画と石窟壁画を中心に關心ある屏風画の問題を考えていきたいと思う。

(一) 古墳壁画

現在までに発見された隋唐時代の古墳壁画は、山東省、山西省、陝西省、寧夏、新疆などの広大な地域に多く存在しているが、陝西省の西安地区を中心にもつとも数多くある(資料編の表III 01~30、38と地図III参照)。これらの雄大な壁画群の中に表現形式の一種として屏風画は不可欠な位置を占めている。こういう屏風画の内容は、人物、飛禽、走獸、花鳥、山水、鞍馬などである。絵画技法は、一般的にいつて、墨線によつて輪郭を画き、内側を着色し、紅、黄、藍、緑、赭、紫などを用いている。技巧的には高低、優劣が見られるが、作品の芸術性と身分の高低から考察すると、民間の画工の手になるものと、宮廷所屬の画工によるものがある^①。これらの墓室壁画の内容は、今日の視点からいえば、当時の人民の生活や社会の風俗や習慣などを写實的に反映して、絵画史上で芸術的表現と發展を全体的に理解するうえでよい手だてになる。

1. 隋代

隋代における墳墓の壁画屏風は、いままで発見された例が少ないので、この時代を代表する徐敏行墓、虞弘墓などの壁画屏風について簡単に私見を述べることにする。

(1) 山東嘉祥徐敏行墓^② 隋文帝開皇四年(五八四) 山水図屏風 6曲

(2) 虞弘墓の石槨壁画

山東省嘉祥県の英山一号隋墓墓室の北壁「徐侍郎夫婦宴享行楽図」に墓主夫婦が榻上に並座し、榻後に六扇山水屏風図(Pl. V. 5)が設けられているが、画面上部がひどく破壊され、両側に垂れ下がった帷帳が見られる。このような表現方式は太原、濟南の北齊壁画墓にも数例が発見された。

虞弘墓石槨囲屏背面の左・右・後の三面と台座の内外部正面には彩色壁画が描かれていて、画面内容は、ソグド系の侍者、拜火教の儀式の光景、柘枝舞などである。上部の7面の囲屏は各面に一人の画像が描かれている。技法上は、

基本的に白と黒との2色で、線描と平塗りや没骨法を応用している^③。

2. 唐代

唐代は初唐(六一八~七二一)、盛唐(七二一~七五五)、中唐(七五六~八四五)、晩唐(八四六~九〇七)の四期に分けて説明されることが多い。これは中国文学の詩史の時代区分の借用であつて、かならずしも美術史の時代区分と合致するものではない。唐墓の編年について、近年の動きを見ると、『新中国的考古發現和研究』を中心に、いくつかの研究の動向を紹介しつつ、唐初から高宗期、武則天から中宗期、玄宗から代宗期、徳宗から唐末までの四期に区分している。宿氏の論文については、五段階分の第4段階から、前段階までの壁画が、大きく変化する。七四五~七八七年の墓、シルエット風の木構造はなくなり、これにかわつて屏風で画面を区画する手法が出てくる。墓主の肖像を描くことも流行する。低位グループの墓には、天井過洞はつくられない。墓道に壁画を描かず、甬道に鞍おきの馬を描く。墓主を描いたり、屏風で壁画を区画するのは高位グループと同じである。

しかし、その後の新発見と新発見を含めて、唐墓屏風画の發生年代の疑問点を提出している。屏風画の唐代壁画墓の出現時期については、過去発表した資料の限り、研究者たちは西周時期或いは天寶年間から始まると考えている。近年、数基の唐壁画墓の相次ぐ発掘結果によつて出現の時期など多少の変更を求められた。さらに一九九八年に西安市西郊未央路の総章元年(六六八)王善貴墓^④から出土した樹下人物図屏風の最新発見によつて、唐墓屏風画の出現年代が宿氏の論文^⑤の第2段階(六五三~六七五)の晩期からになる。あるいは新しい資料の発見に伴つて、屏風画の出現時期は総章元年(六六八)にさかのぼり、将来にはもっと早い唐代屏風壁画墓の発見される可能性が高いと思う。今後さらなる発掘・新発見によつてその上限などの変更はあり得よう。

屏風そのものが北魏の司馬金龍墓から出土していること、また、北魏の石槨は棺を屏風で囲む状況を表していること、濟南市の北齊墓に墓主が屏風を背にする壁画があることなどを指摘する。このことから、棺を囲む木製の屏風を副

^① 『旧唐書』「志」第二四の「職官」の三に「將作監」の下に「右校署」を参照する。

^② 山東省博物館「山東嘉祥英山一号隋墓清理簡報」『文物』一九八一年第四期。

^③ 山西省考古研究所、太原市考古研究所「太原市晋源区文物旅游局太原隋代虞弘墓清理簡報」『文物』二〇〇一年第一期；山西省考古研究所『太原隋虞弘墓』文物出版社二〇〇五年。

^④ 張建林「唐墓壁画中的屏風画」『遠望集』(下) 陝西人民美術出版社、一九九八年。

^⑤ 前掲論文。

葬するのが本来の姿であり、屏風壁画はその簡略形とみている。大体七五六年から九〇七年の唐滅亡まで、墓室の西壁に常に六扇の屏風が見えるのもこの時期の特徴とされる。この屏風絵については、長安の邸宅において屏風が裝飾に用いられることが非常に盛んになり、多くの屏風絵が描かれたという、唐代画壇の状況の反映であるとし、敦煌における屏風の壁画や、屏風絵で知られる画家、屏風を詠んだ詩を引いてこれを跡づけている。

張彦遠の『歴代名画記』(卷一)によれば、当時の絵画は数種の科目に分けられ、人物、山水、花鳥、鬼神、鞍馬、屋宇などがあって、これは唐代絵画が新しい発展段階に入ったことを示唆している。この時期には画家も、その描くべき対象によって得意な専門が分化した。この新しい発展段階は当時の生気がみなぎった証拠である。この時代において考古学上の発掘した墓葬壁画は百余基があり、屏風画が画かれているのは二十基以上である。陝西関中地区、特に西安附近の範囲には唐代の京畿地区に属し、皇族国戚、将相豪門の墓葬は多数ここに埋葬されており、それが年々出現し壁画墓は中国の唐壁画墓の70%以上を占め、その中に壁画屏風墓は十六基余りが存在している。これらの屏風画には、樹下人物、仕女、花鳥、山水などが主な画題内容になっている。ここでは、隋唐時代の墳墓壁画の発見ははるかに多いので、それらのうち主要なものを、画題別を中心として、時期(年代)順に列記すれば次のようである。

(1) 仕女図屏風

現在までに発見された九点余りの唐壁画墓の仕女図屏風が知られているが、その概略は次の通りである。(文末の一覧表二を参照する)

- ア. 王善貴墓
- イ. 李勣(徐懋功)墓^①
- ウ. 燕妃墓^②(咸亨二年 671)
- エ. 元師奘墓(垂拱二年 686)
- オ. 節愍太子李重俊墓(景雲元年 710)
- カ. 李邕夫婦合葬墓^③(開元十五年 727)

① 「唐昭陵李勣(徐懋功)墓清理簡報」『考古与文物』二〇〇〇年第三期。

② 陳志謙「昭陵唐墓壁画」『陝西歴史博物館館刊』第一輯、三秦出版社一九九四年。昭陵博物館編『昭陵唐墓壁画』文物出版社、二〇〇六年。一説は樹下忠孝あるいは高士図もある。

③ 二〇〇四年発掘、資料未公開。

キ. 韓氏墓 (M304)

ク. 韋氏墓

ケ. 韋慎名墓^④(開元十五年 727)

コ. 臧懷亮墓(開元一八年 730)

盛唐以降の画家中、盛唐期の張萱には、宮廷画家として仕女図が多い。彼の後を受けたのが中唐期の周昉で、しなやかで豊満な貴婦人の肖像画を得意とした。張萱、周昉と続く仕女図の系譜はやがて新疆トルファン、長安南里王村の「樹下美人図」や正倉院の「鳥毛立女屏風」へと連なる。以下、その展開を具体的に考察してみることになしたい。

西安西郊未央路で出現した總章元年(六六八)穀州刺史王善貴の墓は現在までに知られている唐墓屏風画中で年代的に一番早いものであり、単磚で、墓室は東、北、西の三壁にそれぞれ五扇屏風が描かれていて、三壁に連続して十五扇連屏となり、各扇ごとに侍女が描かれており、手に物を持つ侍女もいれば、琵琶を抱え持つ侍女も描かれている。咸亨元年(六七〇)の李勣墓には、墓室の北壁西段と西壁北段に、各三扇の樹下仕女図屏風が残存されている。この初唐時代の墓室屏風は、棺床の背障として立っていて、人間の居室床榻圍屏を模倣している。次に岐山県鄭家村で出現した垂拱二年(六八六年)善州刺史元師奘の墓であり、「墓室の四壁に屏風条框式の壁画二十二組で、東壁と北壁はすべて人物像に、その残された服飾から見ると、衣・裙が寛大で長裙は地まで垂れ、侍女に似たような姿が表わされている。西壁と南壁は樹木、花や鳥と蟬」と説明した^⑤。この報告書に記載された状況を詳細に分析すれば、本来、墓室四壁に描かれている屏風画の内容は、上部に花木、鳥蟬が背景として下部に侍女図が描かれたと考えている^⑥。この墓室屏風画の配置は、王善貴墓の屏風画の配置形式とよく似ている。

西安東郊洪慶村で発見した永泰元年(七六五)の揚州大都督府司馬臧貴の妻韓氏墓 (M304) であり、墓室西壁に四幅(本来六幅)侍女図が残す、その間

④ 陝西省考古研究所、西安市文物保護考古所「唐長安南郊韋慎名墓清理簡報」『考古与文物』二〇〇三年第六期、二六～三九、四三頁。

⑤ 宝鶏市考古隊「岐山鄭家村唐元師奘墓清理簡報」『考古与文物』一九九四年第三期。

⑥ 前掲した張建林の論文を参照する。

に紅線で分け、報告書に「応為影作立柱」と推理され^④、実際は六扇屏風の枠である。

一九八七年に長安南里王村で発掘した唐代の韋一族の墓室（八世紀後半）から出土した六曲屏風式仕女遊春図（樹下美人図と樹下貴婦図とも呼ばれている）（Fig.V-08）は、小規模の単磚室墓に墓室西壁棺床の上部に六枚連屏を描いており、六曲それぞれ独立した画面に成っているが、互いに関連しているようである^⑤。この「仕女図」は、樹下でくつろぐしもぶくれ顔の豊満な美女六人が屏風絵的形式で描かれ、唐三彩の女俑や石棺槨の線刻仕女図に通じる典型的な唐中期の美人図となっている。正倉院「鳥毛立女屏風」のルーツを感じさせる。壮大な場面を入念な壁画で新緑の季節が訪れたばかりのとき、ひとりの貴婦人が侍者を連れ、庭園や郊外でのどかに遊んでいる。花鳥樹木を背景とし、見事に表現されている。東壁に大幅な宴飲図が描かれている。貴婦人は抛髪髻をし、短衣をつけ、長裙（スカート）をはき、あるいは花を採り、あるいは琵琶を弾き、あるいは琴を抱き、賞花、観舞などの悠然とした表情は、盛唐の華やかさと豊かさを表している。また樹下貴婦人は琵琶を弾く場面が唐・周昉「調琴啜茗図」^⑥の同様構図とよく似ている（Fig.V-08）。京都国立博物館に現存されている明代の仇英の「聽琴図」（絹本墨画淡彩、縦 53.1cm、横 67.1cm、上野精一氏寄贈、所蔵者登録番号はA甲159）は周昉「調琴啜茗図」に模写したものである^⑦。

この仕女図屏風の一扇には大きな樹木の下でゆったりと腰掛け、四弦の琵琶

① 中国社科院考古研究所『西安郊区隋唐墓』科学出版社一九六六年。

② 趙力光、王九剛「長安南里王村唐壁画墓」『文博』一九八九年第四期。

③ 唐の周昉筆と伝える図巻、絹本着色 75×38cm、アメリカのカンサスのネルソン・アトキンズ芸術博物館蔵。小野勝年編集『世界美術全集』第15巻、中国（4）隋唐、「伝統絵画の流れ」図三一「聽琴図巻」、角川書店、一九六一年。別の模本も現存する。例えば、京都国立博物館にも同画題の明代の模本作品が収蔵されている。鈴木敬編『中国絵画総合図録』第三卷日本篇I博物館 JMI11-023 東京大学出版会一九八三年。京都国立博物館編集『京都国立博物館蔵品図版目録』（絵画編）中国・朝鮮・日本（桃山時代以前）図版四六、便利堂、一九八九年。王伯敏『中国絵画史事典』にも収録されている。また、遼寧省博物館にある（伝）周昉「調琴啜茗図」（絹本着色）が宋代のものとして推定された。（古田真一「宋代における仕女図の表現形成について」（曾布川寛編『中国美術の図像学』明文舎、二〇〇六年。）図6・中国五千年 女性服飾史』図二七五。）

を奏する女性が描かれた壁画で、高さ百六十センチ、幅六十センチである。女性にはふつくらとした顔つきと豊かな黒髪が大きな特徴であり、長袖の襦の上に半袖の衣を重ね着し、足先をすっぽりと覆うほど余裕のある裙を着けている。そしてやや大ぶりの頭部に対し、撥を持つ右手は極端に細く表されている。その脇には、琵琶の調べを耳にして振り返るような侍者が小さく描かれ、また樹木の枝には猿の姿を確認できる。岩や草木は早い筆致で勢いがよいのに対し、女性の姿は下描きから琵琶の位置を下方に修正するなど丹念に描かれており、興味深い相違をみせている（Fig.V-09）。

もともとこの墓室の西壁に描かれた六曲屏風図は、現在は壁面から剥がし取られ保存されている。この屏風壁画墓は墓誌がないため、年代を確定することはできないが、墓葬の形式や副葬品の土陶俑及び壁画題材、風格から分析してみれば、天宝年間或いは稍晩に属すると思われる。被葬者は不明だが、韋浩と同じく韋氏一族と考えられている。保存状態もよく、数少ない西安周辺出土の屏風図として重要な壁画である。この屏風画は、節愍太子墓西壁の樹下美人図屏風の様子とほぼ同じである^④。一九九五年に富平県宮里郷南陵村で発掘した景雲元年（七一〇）の節愍太子墓の後室から「樹下貴婦人」内容として屏風図が発見され、西壁に六枚、南北壁の両側に各三枚屏風が描かれており、合わせて十二枚連屏で石棺の南、西、北三面に囲まれている。壁画は剥落がひどい。北壁の三枚、西壁六枚のうち三枚に「樹下貴婦人」の画面が見られ、南北壁の両側から上部に描かれた屏風に枠及び水渦文が見られる^⑤。各扇は、宝相文の枠で囲めて、屏面に、一株の樹下両側に、各一人の美人が互いに向って、立っている。こういう樹下にたたずむ女性を描くモチーフが、日本の奈良・正倉院蔵の鳥毛立女図屏風とつながる点でも重要な絵画作品といえるだろう。

また、日本・奈良薬師寺蔵奈良時代の「吉祥天像」の姿^⑥は唐代仕女図と似せている。『金光明最勝王経』の所説によって、諸国分寺を中心として修された吉祥悔過は、天平にはじまり神護景雲年間には正月の年中行事として恒例化

④ 『中国の遺宝・大唐王朝女性の美』展図録を参照する。

⑤ 陝西省考古研究所『陝西新出土唐墓壁画』重慶美術出版社、一九九八年。陝西省考古研究所「唐節愍太子墓発掘簡報」『考古与文物』二〇〇四年第四期、一三二―一三五頁。

⑥ 一面、麻布着色、額装、縦 53.0cm、横 31.7cm。奈良国立博物館編集『日本仏教美術名宝展』図版七一、奈良国立博物館開館百年記念特別展、天理時報社、一九九五年。

した。薬師寺でも宝亀二年（七七二）以降吉祥悔過が行われて、国家の平穏や五穀の豊穰を祈った。本図の成立もこの頃のことと考えられる。図は、左手に宝珠を執り、右手は胸前に伏せるというしぐさで、向かって右方向に歩む吉祥天の姿を表している。截金や暈網彩色で美しい文様を表した衣服をつける。頭髮は頭上に宝髻に束ねた形跡があり、眉はいわゆる蛾眉、豊満な表情に表され豊かな胸元をもうかがわせる。こうした表現法は、唐代の仕女図をかりてはじめて可能であったが、天上の風をほらみ天空に浮かぶ超現実の表現も、他方で見せている。

そのほか、樹下仕女図は唐墓から出土された石棺線刻と女俑との仕女図とよく似ている。韋浩墓の石槨は他の唐墓と同様に、瓦葺き屋根の建築を模した形態となっており、その壁面材として石板の両面つまり石槨の内側と外側には、女性のすがたが細い線刻で描かれており、両手で壺を抱え持つ男装の女性などを大きく表し、その周囲に草花や蔓を銜える鳥などを廻らしている。基本的な図様は神龍二年（七〇六）の永泰公主墓や景龍二年の韋洞墓の石槨浮彫と同様であるが、本図では線描がやや簡略化を示している（Fig. V-09）。

薛徹墓は、これまでに山西省内で発見された唐時代の墳墓としては最大の規模を誇る^①、一九九五年に山西省万荣県出土、唐・開元八年（七二〇）の壁画古墳で、出土品は万荣県博物館に収蔵されている。被葬者の薛敬は皇帝睿宗の娘婿にあたるが、薛氏は河東（山西省西南部）を代表する名門一族であった。この墓に設置された石槨の壁面材としてはめ込まれた石板に線刻した仕女図は、高さは125センチ、幅60センチある（Fig. V-09）。

石槨とは墓室内に設けられた棺を納めるための石組みのことで、その壁板にさまざまな姿の女性たちが線刻されていた。女性のすがたは、基本的に次の3パターンとなっている。一つは横向きポーズで顔をやや手前へ向ける。装飾の施された丈の長い上着を着け、裙を締める帯からは、足につくほど長い装飾を垂下させている。そして片手で大きな花を持ち、片手は披帛で隠している。もう一つは斜めを向き、袖があまりほど長く長い襦を着けている。その上に腹部まで覆う、縁に装飾帯のある半袖の衣を重ね着し、さらに披帛をかけ拱手している。もう一つは正面を向き、膝丈の大きな上着と長い披帛をまとい、両手で

団扇をしっかりと持っている。さらに胸元にはY字状の曲線があり、胸の谷間が表されている。

いずれも豪華で装飾的な服装とバリエーション豊富な髪形が魅力的であり、さながら唐時代の女性たちのスタイルブックのようである。たとえばこの長身の女性は唐時代としては珍しく、ファッションモデルのような振り返るポーズで表されており、顔をやや手前に向け、左手の指先で優雅に大輪の花をかがけている。身にまとった裙を締める帯からは、足に付くほど長い装飾が下がっている。

二〇〇二年に発見された開元十五年（七二七）韋慎名墓の墓室西壁には、六扇の鞍馬仕女図屏風が描かれている。屏風の縦が147.0cm、各扇幅50.0×60.0cm、総幅380.0cmである。墨線と墨点で、枠を表して、屏面中、残っている部分から見ると、樹下に仕女らは馬に乗って南向あるいは墓門へ向かって出遊中の様子がよく分かれている。東壁に残っている右上角の部分は樹下仕女の様子を見られるが、西壁の樹下鞍馬仕女図屏風と同じ構図かどうか不明である（Fig. V-10）。こういう樹下鞍馬仕女図屏風の盛唐時期における墓室壁画が非常に珍しくなっているものという。また、この鞍馬仕女図屏風と伝張萱「虢国夫人遊春図」^②の鞍馬人物と比較して見ると、その服飾、鞍馬制式、人物造型、線描などはまったく違いとところがある。

また、開元十八年（七三〇）臧懷亮墓^③の墓室壁画には、床榻団屏に仕女図が描かれている。画面の花弁と山石からみると、この団屏の仕女らの出遊の様子が表現されている。

なお、一九九〇に陝西省礼泉県煙霞鎮東坪村から発掘された燕妃墓の後室南（三扇）・西（六扇）・北（三扇）壁に十二扇の高士、仕女、侍女図屏風画描かれている^④。各扇は、164.0×75.0cm^⑤である（Fig. V-11, 12）。この屏風が、棺床の

^② 現存遼寧省博物館。

^③ 『涇渭稽古』創刊号、一九九三年・張在明主編『中国文物地圖集・陝西分冊』（下）、西安地圖出版社、一九九八年、四四九頁。

^④ 前掲した昭陵博物館編『昭陵唐墓壁画』（文物出版社、二〇〇六年）に顧愷之の『列女伝・仁智図』よりこの屏風の画面内容は貞節と孝道についての樹下忠孝あるいは高士図の故事画と推定されている。陳志謙「昭陵唐墓壁画」『陝西歴史博物館館刊』（第一輯、三秦出版社一九九四年）から仕女図屏風と一説もある。

^① 山西省考古研究所『唐代薛徹墓発掘報告』科学出版社、二〇〇〇年九月。

南・西・北の三面に立てているから、屏風の葬儀用という機能がよく分かれている。文献には蕭斉の廢帝東昏侯(499, 502在位)が七賢図に美女を加え、宮殿を飾った記事が見られる^①。燕妃墓の人物屏風画に侍女も描かれているが、「七賢美女図」に当たっていない。齊東昏侯の「七賢美女図」は、淫猥な作品であり、南朝皇帝の恥じとして正史に記されたが、その粉本は、北朝まで伝え、さらに、名門貴族の墓壁画のもとになったと考えにくい。すると、燕妃墓人物屏風画は、竹林七賢と梁啓期図であることが特定できないと思う。その性格について次のように推測したい。これらの人物屏風画も北齊崔芬墓と同じように、現時点で主人公の身元が特定できなく、一般的な名士図とせざるを得ない。すると、燕妃本人も朝廷名妃の一員であり、おそらくその生活のスタイルも屏風壁画の人物に近いと思われる。壁画の内容が被葬者生前の生活様式に深く関わっている視点から、燕妃の日常の生活風景を屏風壁画にした可能性も十分に考えられる。言うまでもなく、各牒の主人公になる人物の互いの関係が確認できないことから、寄せ集めた説話図である可能性が否定できないであろう。この屏風画の全体から見ると、墓主人夫婦の生前の生活様子と思われる。

(2) 樹下人物図屏風

屏風式樹下人物壁画は六朝から中晩唐に至り、人物の表情や姿勢などがしだいに変化しつつあるが、人物が樹下で行動するという基本的なジャンルは続いてきたのである。樹下に孝子、賢人、忠臣、義士、烈女、高士、逸士、美人、菩薩、天王などのそれぞれの人物が描かれている。現在までに公刊された十四点余りの唐墓壁画の樹下人物図屏風が知られているが、その図様は大きく次の二つに分類されている(資料編の表Vと地図III参照)。

① 樹下老人図

そのうち、樹下老人図あるいは樹下褒衣人物図という屏風画は下記の通りである。

- ア. 趙澄墓(万歳登封元年六九六)
- イ. 梁元珍墓(聖曆二年 六九九)
- ウ. 金勝村4号墓

① 『南史』卷五・廢帝東昏侯本紀に「又別為潘妃起神仙、永壽、玉壽三殿、皆飾以金壁。其玉壽中作飛仙帳、四面繡綺、窗間畫畫神仙。又作七賢、皆以美女侍側。」と言う。

- エ. 金勝村5号墓
- オ. 金勝村6号墓
- カ. 金勝村付近焦化廠唐墓

キ. 金勝村337号墓

- ク. 韋浩墓(景龍二年 七〇八)
- ケ. 薛傲墓(開元九年 七二一)^②
- コ. 温神智墓(開元十八年 七三〇)
- サ. 蘇思勗墓(天寶四年 七四五)
- シ. 新疆アスターナ 65TAM38

陝西省を中心に発見された墳墓壁画の中では、樹下老人あるいは樹下高士という屏風画の画題はけっして少なくはない。初唐から晩唐期にかけての主要なものを挙げれば次の通りである。

一九八六年に発掘された梁元珍墓(寧夏回族自治区固原県南郊羊村)があげられる。埋葬年は王善貴墓とほぼ同時期に当たる六九九年で、墓室北壁・西壁に各五扇、各扇は、幅10.0cmの赤い枠で、各扇170.0×60.0cmの樹下老人図十扇屏風(Fig. V. 2)が描かれている^③。

山西省の壁画屏風は一種独特の作風をそなえている。太原市西南郊外の新董姑村にある趙澄の墓^④は、武則天の万歳登封元年(六九五)の作で、山の前に、文武、侍従および樹下に静坐する老人などを画いている。人物は墨線でくまどり、中を紅、紫、黄で着色し、画法は厳しいとはいえないが、特別な趣がある。またその作風は一九五八年に発掘した金勝村の六号墓^⑤の壁画にきわめて近く、用筆はやわらかく動きがあり、一種の写意的風趣がある。人や樹を画くばあかもこの調子で画き、近年発見された唐墓の壁画の中で独特の風格をそなえている。

② 山西省考古研究所『唐代薛傲墓発掘報告』科学出版社、二〇〇〇年。

③ 寧夏固原博物館「寧夏固原唐梁元珍墓」『文物』一九九三年第六期、図版貳、三、図6略図、一〜九頁・羅豊「唐代梁元珍墓」『固原南郊隋唐墓地』収載、文物出版社、一九九六年・寧夏回族自治区固原博物館・中日原州聯合考古隊編『原州古墓集成』カラー図版一四八〜一五〇、文物出版社、一九九九年。

④ 『文物参考資料』一九五九年第一一、一二期。

⑤ 山西省文物管理委员会「太原市金勝村第六号唐代壁画墓」『文物』一九五九年第八期。

る。その他、金勝村の四号墓、金勝村の五号墓^⑥、金勝村の337号墓^⑦、金勝村付近唐墓^⑧、温神智墓^⑨などの山西太原地方から出土した唐壁画墓には、その内容が大体同様である樹下老人図屏風は墓室の正面と両側壁の前端に描かれていて、墓室北半部の棺床の東・北・西三面に囲まれている。八曲の場合が多くて、少数のほうは六曲のものである。盛唐時期の薛徹墓と温神智墓を除いて、発掘者は万歳登封元年（六九六）趙澄墓の構造及び壁画の風格によって、他の数基の壁画墓の年代は初唐・武周時期と推定されている。一九八七年発掘された武周時期の金勝村の七号墓には、墓室西壁に三扇の樹下老人図を描かれている。その図様は梁元珍墓と新疆ウイグル自治区アスターナ第三八号唐墓主室奥壁画画との構図様式はよく似ている(Fig. V-14)。こういう地域性を持つている題材の墓室壁画は、いままで、長安一帯の唐墓に発見されたものは少ないのであるが、唐壁画墓の第四期から、天宝年間の壁画墓に屏風図がいくつも見られ、年代が確かな物は天宝四年（七四五）行内侍省内侍員外蘇思昂壁画墓の墓室西壁に六曲の樹下老人図屏風が並べられて、紅褐色の線で輪部を描き、南北壁にそれぞれ紅褐色で朱雀、玄武図を描いており、東壁に壁一面に楽舞図が描かれている^⑩。さらに注目される韋浩墓^⑪と節愍太子墓壁画の中には、墓室内の壁を屏風状に粹取りして仕切った画面に人物、樹木を描く壁面があることである。こういう墓室壁面の構成形式については、影作木構式が多曲屏風壁画に替わっている。つまり、太原地方と西安地方の唐壁画が各自の相違点を持つているが、その共通点もあり、両地域の関係がよく見られる。

さらに、寧夏固原にある梁元珍墓の十曲の樹下老人図屏風^⑫と新疆トルファンのアスターナ 65TAM38 唐墓の六曲の樹下老人図屏風が衝撃的な発掘が行われた^⑬。固原県南郊の梁元珍墓に描かれた樹下老人図十扇屏風は西・北壁に五

① 山西省文物管理委员会「太原南郊金勝村唐墓」『考古』一九五九年第九期。
 ② 「太原金勝村第337号唐代壁画墓」『文物』一九九〇年第十二期。
 ③ 山西省考古研究所「太原市南郊唐代壁画墓清理簡報」『文物』一九八八年第十二期。
 ④ 常一民、裴静蓉「太原市晋源鎮果樹場唐温神智墓」2001年唐代墓葬壁画國際シンポジウム論文。

⑤ 陝西省考古研究所唐墓工作組「西安東郊唐蘇思昂墓清理簡報」『考古』一九六〇年第一期。
 ⑥ 陝西省考古研究所『陝西新出土唐墓壁画』重慶美術出版社一九九八年。
 ⑦ 羅豊「固原南郊隋唐墓」文物出版社、一九九六年。一一一～一二五頁。
 ⑧ 楊泓『美術考古半世紀—中国美術考古発見史』267-283頁、文物出版社、一九九七年。

扇ずつが描かれて、各扇には一人の方形・蓮花冠褒衣人物立像と一株の樹木という構図である。一九六五年に発掘した新疆においてもトルファンのアスターナ古墳群で第三期(盛唐)中唐の65TAM38 後室の奥壁に六扇屏風図が発見され、各扇は紫色の屏框を分け、六扇が並べられている画面内容はすべて樹下に立っている状態、或いは座っている人物を描き置く、画面は藤羅を纏った大樹を背景として立像或いは座像の人物が中心になり、侍者はそれぞれ包、皿・碁盤、書卷を持ち中心人物(主人)の左右に立っている^⑭。この樹下人物図六扇屏風については、生前の墓主の姿とする説と文人逸士の表象とする説があるが、先行例や各扇における容貌の差異などからして、前者よりも後者の方が妥当であろう^⑮。

さらに、以上の各例の樹下老人図屏風は、陝西省では韋浩墓(七〇八年埋葬)後室西壁に描かれた樹下人物図(Fig. V-15)とも非常に近いもので、広い地域では同時期に流行していたと考えられよう。

盛唐時期の敦煌莫高窟第45窟の南壁中央には、『法華経』「観世音菩薩普門品」に依拠するいわゆる普門品変相をあらわす。この盛唐の作品は、観音菩薩の向かって右側の壁面には上方から一つの場面は「応以梵王身得度者、即現梵王身」と榜題されて、樹木を背景として梵王が立っている^⑯。こういう樹下人物図の構図様式については、梵王の姿と唐墓壁画の樹下老人と酷似している(Fig. V-14)。

こういう褒衣人物は、歴史人物、宗教性・神仙性を持つている人物の各類に分けられている。あるいは、大体孝子、義士、烈士、賢達、忠臣などの儒家倫理性人物、「竹林七賢」の逸士、道教神仙人物、鑑戒人物などの具体的な分類もできよう。これらの樹下老人図屏風の図像は墓葬に描かれている役割については、中国における古来の死後昇仙觀念という伝統思想との関係がある。特に「竹林七賢と梁啓期」という高士の図像が樹下人物の様式として墳墓壁画に

⑭ 新疆維吾爾自治區博物館「吐魯番縣阿斯塔那—哈拉和卓古墓群發掘簡報(一九六三—一九六五)」『文物』一九七二年第十期。『新疆考古三十年』新疆人民出版社一九八三年所収。
 ⑮ 常任俠「新疆吐魯番出土唐墓壁画初探」『常任俠藝術考古論文選集』文物出版社、一九八四年。

⑯ 敦煌文物研究所編『中国石窟·敦煌莫高窟』第3卷 図版一三五、平凡社、文物出版社一九八一年。

広く応用し、歴史上の人物が神格化あるいは神仙化し、墓主人も神仙になって、彼岸世界へ達するという寓意を示唆しているであろう^①。

従って、これら屏風壁画は、いわば此岸（現世）と彼岸（死後）を繋ぐ重要な存在と考えられるのである。中国古代における墓葬は神話世界の他に、地下空間を異なる世界に転化させる「辟邪」「祥瑞」、死者に向けられたものとして、墓主の霊魂が不死の理想世界へ昇る「昇仙」、墓主が墓内でも生前の生活と同様にあるという「陰宅」、現世に生きる人間に向けられたものとして、墓主の高徳の賞賛や遺族の孝義の実践としての「孝」「節義」などが表象されてきた。先学が指摘される通り、これらの要素は漢墓壁画、画像磚に既に認められており、唐墓壁画の主題は中でも「陰宅」としての墓という側面が非常に強いことは確かである。四神・天象によって世界（宇宙）観を表し、描かれた儀仗や侍者の群は墓主の日常・非日常を支えるものである。

その中で屏風壁画の主題は多岐に渡っているが、例えば、それは憧憬としての隠逸であり、死後の楽園であり、不死の理想世界へと導く神仙山であった。さらに、樹下人物図も死者の昇仙という意味があつたとされている^②。それは、屏風壁画が区画で仕切られた独立画面において生前と同様の生活とは異なる理想世界の表象を担っていたことを意味していよう。

また、専門家の最近の研究によって、樹下老人図は漢魏以降の孝子図の変体という説がある。山西太原金勝村付近焦化廠唐墓の孝子王哀、金勝村第6、337号唐墓の樹下老人の中に、老人と蛇との図像は、周代の伯奇という孝子の形象と推定することができる^③。

つまり、西安、太原、固原諸地域から発見された樹下褒衣人物図屏風という同一的画題は、当時の京畿地域から北方地域へ流行している物語から取材したものであるかもしれない。こういう樹下褒衣人物図屏風の絵画題材は、当時の

①前掲鄭岩氏本 p.223～226。文献資料は、『南史・齊本紀下』『東昏侯蕭宝卷』条 133頁、中華書局一九七一年；『抱朴子・登洪』；『水経注』；『七賢祠』；『魏書・地形志下』；『四皓祠』；敦煌残卷 P.352 大難曲「児郎偉」などがある。

②土井淑子「中国西域より正倉院へ―唐代絵画『樹下美人図』―」『中国歴代女性像展―楊貴妃から西太后まで』図録 古代オリエント博物館一九八七年；土井淑子「古代中国における樹木と人物図」『古代中国考古・文化論叢』言叢社、一九九五年。

③趙超「关于伯奇的古代孝子图」『考古与文物』二〇〇四年第三期。

社会中盛行している文化観念も反映されている。

② 樹下美人図

樹下美人図屏風は樹下仕女図屏風また樹下貴婦図屏風とも呼ばれている。こういう人物図屏風は、当時の人物活動の現実情況がよく反映されている。これについても次の例を挙げて簡単に触れておこう。

- ア. 李勣（徐懋功）墓（咸亨元年 六七〇）
- イ. 元師塋墓（垂拱二年 六八六）
- ウ. 李重俊墓（景雲元年 七一〇）
- エ. 李邕夫婦合葬墓（開元十五年 七二七）
- オ. 韋氏墓

杜牧の『屏風絶句』に「屏風周昉画纖腰、歳久丹青色半銷、斜倚玉窓鸞發女、拂髻犹自妒嬌嬈」と著名画家周昉の美女屏風が賞賛された。壁画中の樹下貴婦屏風図と類似の実物は日本正倉院の蔵品がある。日本天平勝宝八年（七五六）に光明皇后が東大寺に御屏風百疊を献宝し、この百疊にあまる屏風の類も、その後出蔵されたり、ばらばらになったりして、いまは数十扇を残しているだけであり、鳥毛立女屏風も、各扇ばらばらになって、どのように組み合わせたかわからない。いずれにしる天平王宮を飾った百疊のうちの一つであり、残存する天平画屏風の唯一の例で、奈良朝絵画史上の重要な資料である^④。今までに保存されたのは各扇の高さ136cm、幅56cm、紙質の屏面に墨で描かれた樹下に立つ或いは座る貴婦人画像は、樹の葉と服装に鳥の毛を付けることから、「鳥毛立女屏風」と呼ばれている。画面に描かれた貴婦人の髪、服飾、形態などは唐代絵画風格が強く見られ、確かに唐墓壁画の樹下貴婦屏風図とほぼ同じである。こういう樹下美人図屏風と韋慎名墓の樹下鞍馬仕女図屏風と盛唐時期に仕女遊宴、鞍馬出遊の様子がよく表された。

その六枚の絵を見ると、いずれも節くれ立った松の老樹の下に、唐風の衣裳を着けた豊満な美人が立ったり、岩に腰かけており、手に宝珠を持ったり、あ

④『東大寺献物帳』によると、「高四尺六寸、広一尺九寸一分、緋紗縁、以木板作班竹帖、黒漆釘、碧繩背、緋夾纈接扇、楷布袋」と注されている。正倉院の屏風については以下の論文を参照。松島順正「正倉院の屏風について」『宮内庁書陵部紀要』二八号一九七六年；松本包夫「上代染織の絵画的文様私考―樹下動物文の消長を中心として」『日本美術全集第三卷 正倉院と上代絵画―飛鳥・奈良の絵画・工芸』講談社、一九九二年。

るいは手を組んだりして、いわゆる「樹下美人図」と呼ばれるものである。額には白緑で四つの点をつけていたり、頬には小さな点をつけた人もいる。これらは落梅粧と呼ばれ、花鈿あるいは靨鈿といわれる唐代流行の化粧法であり、頭髮は大きく豊かな髻を結っている。これらの化粧法・結髪についてはのちにまたくわしく触れるときがある。紙本胡粉の地に素描でえがかれ、手や胸、顔には朱のぼかしがあり、唇は朱、花鈿・靨鈿は白緑、外衣などにも一部彩色があるが、樹木や葉などは簡単な素描で、一部衣服には鳥毛を付着させていた。六人の美人は、いずれも豊満な美人である。眉は太く蛾眉といわれるもの、切れ長いな目、丹華の唇、頬紅も濃く、肉感的なふくらみをもつ姿態に、唐風な服装がゆるやかな流れを見せている。いずれも健康的な美人である。

正倉院鳥毛立女屏風の樹下美人図で著名なこの屏風は、光明皇太后が東大寺の本尊盧舎那仏（大仏）に献納した多くの屏風の中の一つで、もとは立派な表装が施されていたがそれらはすべて失われ、江戸時代に修理の手が加えられ、仮表装のまま現在に至っている。この屏風は六扇（枚）から成り、各扇それぞれひとりの婦人が樹下に立ち、あるいは樹下の石上に座する姿を表している。人物の顔面や手および着衣の一部に彩色が施され、彩色のない部分は鳥毛で装飾されていたが、今は鳥毛はほとんど剥落し、下地の墨線が露わになっている（Fig. V.10）。樹下に人物を描く図は、インドの樹下に女性を配する図様に起源をもつといわれ、中国唐代に流行した様式で、この美人図に描かれた婦人も、典型的な唐美人の容貌をもち、髪形や服装・化粧なども唐代の風俗を表している。この屏風は天平王宮の調度の一つとして、日本製であると言われているが、この点はなお今後の研究を待つべきであろう^①。

日本とシルクロードを結ぶものとして奈良・正倉院の宝物がある。「鳥毛立女屏風」など樹下美人をモチーフとした作品が数点現存する。花樹の下に豊麗な婦人が立ち、あるいは岩に腰をおろした図柄で華やかなものである。これも西域に多いモチーフだそうである。

新疆地区の唐墓の壁画は、トルファンのアスターナ村の古墳群の中にある壁画が主要なものである。アスターナ古墳群は高昌故城に住んでいた、麹氏高昌・唐代の貴族の墓地である。高昌故城の北方約1km、火焰山の南麓にあり、五百

基近くの墳墓が並んでいる。アスターナの唐墓から出土した壁画は、樹下にいる婦人が画かれ、中原の画風をそなえている^②。壁画や絹絵などは、中国中原の中心的文化が辺境の地に浸透していたことを物語っている。

敦煌莫高窟壁画には、樹下人物という構図例はしばしば見ることができよう。隋代第276窟正面仏龕の両脇に對置して立つ文殊と維摩であって、文殊菩薩の背後に樹木や岩の表現は六朝風を抜け出し、前後大小の比例が写実的な自然さをとりはじめられている（Fig. V.11）。切り立った断崖は、正倉院宝物の「楓蘇芳染螺鈿槽琵琶」の捍撥の表面に表された「騎象奏樂図」を想起させる。六朝様式から初唐様式への過渡期としての隋代絵画の性格がよく出ている。さらに第15窟（唐大中年（八五一））の北壁に洪（汎）十言肖像彫刻の背景として樹下人物図壁画が描かれている。本図は双樹が描かれており、西側の樹下に侍女、東側の樹下に比丘尼が表されている。また画面の左上部には樹木の葉の端から伸びたいくつかのやわらかくて細長い枝と空中に飛んでいる2羽の雁が描かれており、画面の上部に流動中の雲文が表れていて、きわめて生動また吉祥的な画面になった。この作品の画面構成からみると侍女の姿や樹木の様子などと新疆トルファン唐墓の樹下美人図屏風と、よく似ている。また、アスターナ古墳群から出土された絹本絵画の樹下美人図もある^③。

③ 樹下人物図の源流^④

樹下に立つ人物像は、こうしてみると、東は日本、西はイラン、南はインドから東南アジアの仏跡、北は中国の砂漠を通ずるアジアの広い地域にわたって分布していることがわかる。その源流は、一つはインドに、一つは中国に発生したと考えるのが至当であろう。換言すれば、その起源は、インドの樹木の精ヤクシニーや西アジアの生命の樹にあつて、工芸意匠として中国にもたらされ

^① 鄭振鐸編『域外所藏画集西域画』下集を参照する。

^② A. Stein: *Innerness of Asia*, vol. i, chapter xix, *The Ancient Cemeteries of Astana*, Oxford, 1981. 斯坦因《亚洲腹地》II卷第十九章阿斯塔那墓地, 1915年发掘十六国壁画墓4座。纸画有 Ast. iii. 4. 010. a-j 等几件。010. a, 010. b-j 图版参见斯坦因《亚洲腹地》III卷, 图版CVI, 纸画两幅, 第4册, 1981年。中国社会科学院考古研究所主持翻译《西域考古图记》(1906-1908), 广西师范大学出版社, 1998年。

^③ 森豊『樹木・生命・信仰』六興出版, 一九七四年。森豊『樹下美人図考』六興出版, 一九七四年。森豊『壁画の美女』六興出版, 一九七四年。

① 奈良国立博物館『正倉院展』第五十一回, 一九九九年。

たとも言われる。一般に樹下に人物を配する画題は、中国の唐時代に盛んであった^①。

正倉院の樹下美人からはじめて奈良天平の世の美女をしのび、中国唐の美人へ、そして敦煌、アスターナはじめ西域の樹下美人図を通して西域の美女を、さらに遠く西の方イランへも同じように巡礼し、下つてはインドの美人たちをしのんでみたいし、この一つの流れの背後にある当時の文化ものぞいてみたい。そして、できるならこの画因についても私なりの意見もみてみよう。

正倉院宝物の中で、樹下美人図屏風、夾纈屏風、藤纈屏風などというようなものがあるが、いくつか樹下人物、樹下動物という図像が見える。こうしたいくつかの樹下人物・動物図中、樹下婦女遊楽図は、のちにまた中国の樹下美人図中で同様のものが出てくるし、これらの人物・動物図も、将来またその源流と発生のかなで重要な発言をすることになるであろう。これらの文様、図柄の中には、いまさら多言を要しないが、中国、西域、インドから南方の動植物、風俗がえがかれ、シルクロードをはるばると太平洋上の波濤の上に浮かぶ東方の涯ての日本に伝わった。

とにかく、アジアの国々が朝宗した大帝国であり、日本の正倉院をはじめ、のちにのべるようにその唐の力の及んだ敦煌、高昌国などの周辺地区に、時を同じくして樹下美人図が発見されているのであるから、その中心地帯におそらく、数多くのすぐれたものがあつたことが想像されるのである。

唐以後、宋、元、明、清各王朝時代の文化の中で「樹下美人図」そのままではないけれど、あるいは殿舎楼閣中に樹木を配し、その下に美人をえがき、あるいは読書し、あるいは壺の絵に、絵画に小説などの挿絵にとにかく樹下に配して美人を描いたものが、数多く見られるのである。それらの源流はやはり、この唐朝樹下美人に発するものではなからうか。

永い遍歴のうちに、人類のもつた樹下人物と樹下動物図の流れが、大きく分けて二つに分類されることがおぼろげに浮かんでくるようである。それは呪術的宗教的な非日常性といったものと、装飾的美術的な日常性なものであってもいいからよからうか。前者に属するものとしては神殿・寺院の壁画があろうし、後

者には宮殿・邸宅の壁画や障屏類があげられることになる。ここで述べた樹下人物図屏風が、呪術的宗教的な墓葬の死後の世界観というものを考えられるが、画面内容は日常生活の様子と見られる。東方世界では樹木崇拜と女性崇拜による図柄である樹下女神が、呪術的な意義が薄れて装飾美術としての樹下美人像に転化していくことになる。樹下に人物・動物を配した屏風は多くみられるが、それは装飾・美術としての構図であり、美を求めるところに重点があるが、このように見ていくと、樹下人物・動物図もその源流にさかのぼると、それは生命の樹に突き当たることになる。

④ 樹木崇拜と樹下人物図の意味

なぜか樹下人物という構図には、樹下に人物が立ったり坐ったりしているものがよく見られる。その意味の一つとしては、樹木が生命の象徴であり、もう一つは、樹木が大自然の重要な組成部分と言われる。

その植物文様を飾った原義というものは、美術的装飾的になり、失われていくことになる。

樹下美人図の成因については、樹木崇拜と生殖・豊饒多産を祈る女性崇拜とが合わさって成立したものであろう。

古代ペルシア文化のおよんだ地域に、ペルシアの豊饒の女神であり、水の女神であるアナヒーターが、葡萄の木の下に立つ造型が多く、そこに樹下美人図という一つの形が存在していた。

原始古代の造型が、呪術から発生し、人類の願望・祈りがそこに描かれたとなれば、水を司る神が描かれることとなる。水の姿を描き、そこに樹木を描くのはオアシスの表現であり、豊かな水と、葡萄とかナツメ椰子とか、それぞれの土地の人々にとって必要であり、有用でもある聖なる植物を描くことになる。それは生命を維持してくれる植物であり、生命の木といってもいい。また、その樹木を守るために力ある動物を配する。東アジアにおける樹下人物・樹下動物図なども同じ根元から出たものである。

一方、樹木を崇拜し、豊かな稔りを願うとともに聖なるものとして仰ぐ信仰に附随して、女性の生命を生む、生命・生殖・多産・豊饒を祈る信仰から、さきにしたような大地母神、大母神信仰が、この樹木に合わさると、そこに樹下美人図という図柄が構成されることになる。樹下美人図というのは、そうした樹木崇拜と女性崇拜の信仰の合成して出現した図柄だということになる。

^①成瀬不二雄「司馬江漢の一連の樹下洋人図をめぐって」『美術史における日本と西洋』(国際美術史学会東京会議一九九一) 収載、一〇九〜一一三頁、一九九五年。

またアジアで古い文化を誇るインドにもこの図柄の彫刻・絵画がある。一つはヤクシー女神像で、マンゴー樹などの下に全裸の姿で立つ彫刻が多い。インドのもう一つの樹下美人図は、無優樹下で釈迦を生むんだという仏伝図にえがかれる図である。これも樹下で生命を生むという古い図柄の一連と考えられるが、仏教がひろく、東アジア全般にのびていくに従って、この図もひろく描かれるようになる。このように樹下美人図という図柄は、アジアの各地にわたって、ひろく分布しているが、その源流は、遠くはるか古代オリエントの地に発した母神信仰と樹木崇拜に深い関連があるものとみられる。

東アジアにおける樹下動物図や樹下人物図が多く伝えられているが、こうした図柄が何によって生まれ、流行したのか、その意義はなんであるか、またのちに考えてみることになる。

樹下人物図をアジア全域に展望してみても、そのもつとも美しくすぐれたものは、中国唐代の墳墓壁画屏風と正倉院の鳥毛立女屏風であろう。ここでは呪術的な母神信仰といったものではなく、全く完全な美術品となっている。

墓の壁画には、当時の人々のもつた死後の世界観が見られるし、宇宙観、歴史観も示されていると言うことになる。墓という死の家、神という超自然力をもつ者の家に飾られ描かれる壁画の主題に、おのずから別も存在するが、また、死を司る力も、死後の世界も神々のものであると考えた古代の人々にとつて、そこに共通の要素の存在することは当然である。墓壁画や寺院壁画などには、樹木をえがかれ、あるいは人物の周囲に聖なる生命の樹が配されていて、生命のシンボルを与えるのである。

ここで、これらの樹下人物図屏風に付与されている樹下美人図という図柄は、アジア全域にわたり、女性造型のなかで重要な意義をもっている。

つまり、このように見ると、樹下人物図という図柄の発生は、遠く太古にあつて、人類のもつた生命崇拜、生殖崇拜、樹木崇拜といった願望によって描かれた、呪術的な図柄であるということが出来る。

(3) 鑑戒人物図屏風

唐代の鑑戒人物図壁画屏風は発見されたものも少なく、一九七二年に発掘した新疆アスターナ TAM216 は唐代に作られた役人の夫婦合葬墓である。その墓室の奥壁に6曲の鑑戒人物図屏風が描かれている(Fig. V. 18)。そのうち、中央の4曲は各に端座の人物図を描き、人物の側に「玉人」「金人」「石人」等の題

記を書いており、両側に各1曲に欵器、草、絲束、撲満などが現れている器物図を描いている^①。このきれいに残っている屏風画は、子孫に儒教の教えを説いているであろう。こういう墓室棺床のところの壁面に屏風画を描かれていることが、現実居室の風景の模倣することと思われる。一方、西安を中心として墓室壁画屏風の伝統的な作法がこの地方に波及されていることも見られる。

(4) 花鳥図屏風

現在までに公刊された十数余りの唐壁画墓の花鳥図屏風が知られているが、年代から整理すれば次の通りである。

- ア. 李徽墓(聖嗣元年 六八四)
- イ. 元師獎墓(垂拱二年 六八六)
- ウ. 新疆 TAM217
- エ. 唐安公主墓(興元元年 七八四)
- オ. 陝棉十廠唐墓 M7
- カ. 趙逸公墓(大和三年 八二九)
- キ. 梁元翰墓(会昌四年 八四四)
- ク. 高克從墓(大中二年 八四八)
- ケ. 王公叔墓(開成三年 八四六)
- コ. 楊玄略墓(咸通五年 八六四)
- サ. 新疆 69TAM50 唐墓

唐代には、花鳥画家が多い。初唐には瑞鶴を屏風に描いて知られる薛稷(六四九～七二二)、牡丹を描いて右にでるものがない晩唐の辺鸞などがある。屏風壁画における花鳥画は人物画に遅れて流行したようである。

西安東郊王家墳で発見した興元元年(七八四)の唐安公主墓であり、墓室西壁に全幅に花鳥図が描かれ^②、発表した写真より、上部には紅線の枠が見られ、壁式の大形屏風と考えてよい。一九九六年に発掘した盛唐の晩唐と制作年代に幅のある西安西郊陝棉十廠 M7 墓室の西壁に五扇花草連屏(Fig. V. 22)が描かれており、東壁の内容と形式は注目すべきである。中央に長さ 165.0cm、高さ 115.0cm の舞楽図が表れ、両側に縦長の花草屏風図があり、その間及び上下に

^① 宿白主編『中国美術全集』絵画編12 墓室壁画、図版一三三、文物出版社、一九八九年。

^② 陳安利、馬詠鐘「西安王家墳唐代唐安公主墓」『文物』一九九一年第九期。一六～二七頁。

は紅褐線で区分され、三枚は左右連接している^①。こういう構図は楽園の表象を意味するものであろう^②。実際はこれが典型的な屏風図であり、中央の横幅屏風が主体として、両側に対称で竪立小幅屏風図が安置されており、全体的に見れば「 \cap 」字形に見られる。これと五代王齊翰の「勘書図卷」(別名挑耳図)に記録されている屏風図と同様で、屏風の形式、構造及び配置をはっきり見ることができ、つまり三扇の屏風は蝶で連接し、折り曲げて「 \cap 」字形になり、下部の両端に基座を設けている。本来、中央の屏風の下に二つの基座があるはずが、人物と机の位置関係の原因で表われていなかったと思われる^③。長安県郭杜鎮で発見した会昌四年(八四四)の行内侍省奚管局令梁元翰墓であり、墓室西壁に六扇云鶴屏風が描かれている^④。西安東郊803工事で発見した大中元年(八四七)の義昌軍督軍使高克从墓であり、墓室の西壁に本来六扇屏風が描かれており、その内一扇は保存状態がよく、画面には双鳩対鳴図が表現されている^⑤。西安西郊棗園で発見した咸通五年(八六四)の銀青光祿大夫揚玄略墓であり、墓室の西壁に六扇云鶴図屏風が描かれている^⑥。

北方で発見された唐墓の花鳥図壁画屏風については、北京海淀区八里莊にある開成三年(八三八)の王公淑の夫人吳氏の墓室北壁に描かれている大型の独幅牡丹図屏風(Fig. V.22)がもつとも華麗な作品である^⑦。画面の広さは縦290.0cm、横165.0cmである。この全景式花鳥図障壁画は、画面の中央には一本の大きな九つの満開の牡丹が描かれ、2匹の彩蝶は花間に自由自在に飛舞しており、両側には秋葵と百合を描いて、さらに形態の異なる2羽の蘆雁が遊ぶ。またこの牡丹と雁を描いた花鳥図によって画家辺鸞の牡丹図もうかがい知ること

とができる。時代もほぼ同じで、墓の壁画にも、深い意味のあるものより、華やかな装飾性に満ちた、吉祥的な花鳥画が選ばれるようになっていく。この作品は唐晩期における花鳥図の高度な絵画水準をよく示唆していて、五代、宋元以降に盛んになる花鳥画の先例として、貴重な作例といえるだろう^⑧。伝五代・徐熙「玉堂富貴図軸」は、画面の満開している牡丹と蘆雁との姿^⑨が前述した古墳壁画花鳥図とよく似ているから、その歴史上の継承様式は見ることができよう。

中国におけるはるか西北地方の唐墓にも屏風壁画式の花鳥図を描いた作例があり、当時の花鳥画の流行がうかがわれる。一九七二年に発掘した新疆ウイグル自治区トルファン・アスターナ第217号墓の墓室奥壁に六扇列屏花鳥図(Fig. V.23)は各扇に紅色枠で六曲の孔雀、鴛鴦、鵝、雉、鴨などの禽鳥と百合、蘭花など花木山石が描かれている^⑩。この花鳥図屏風(八〜九世紀)は構図が生動し、色彩が鮮麗し、鑑賞性がきわめて高くなる。一九六九年に、新疆93TAM50唐墓から出土した紙本着色の三曲の花鳥図屏風は、技法上は、墨筆で、花卉と飛禽との輪郭線を書いて、色彩を塗っている。画面の着色上は、暈かしの効果をよく示させている。唐墓の中心地方の西安周辺における壁画墓の第五期にかけて、壁画の内容は人間生活の写実性に近く移行されながら、流行している多曲屏風式の題材も人物画から、花鳥図を中心になっている。この墓と他の二基の墓葬はすべて墓誌が出土しなかったもので、墓主の身元と年代は不詳で、発掘担当者には墓葬の形式、出土遺物と壁画の風格から年代が盛唐時期に推理した。また、興元元年(七八四)唐安公主墓の墓室西壁に広く画面に花鳥図が描かれている^⑪。

唐墓の花鳥図屏風は会昌、大中、咸通年間にもっとも流行している。さらに多くの画面に六曲の雲鶴図屏風がよく描かれている。例えば、会昌四年(八四

① 陝西省考古研究所『陝西新出土唐墓壁画』、重慶美術出版社一九九八年・陝西省考古研究所「西安西郊陝棉十廠唐壁画墓清理簡報」『考古与文物』二〇〇二年第一期、「陝棉十廠的唐墓『考古与文物』一九九七年第四期。

② 前掲『陝西新出土唐墓壁画』と百橋明穂・中野徹編『世界美術大全集東洋編4隋唐』を参照する。

③ 前掲張建林氏の論文を参照する。

④ 前掲宿白氏、王仁波氏論文。

⑤ 賀梓誠「唐墓壁画」『文物』一九九九年第八期。孫秉根「西安隋唐墓的形制」『中国考古学』一九九九年第八期。孫秉根「西安隋唐墓的形制」『中国考古学』一九九九年第八期。孫秉根「西安隋唐墓的形制」『中国考古学』一九九九年第八期。孫秉根「西安隋唐墓的形制」『中国考古学』一九九九年第八期。

⑥ 前掲宿白氏、王仁波氏論文。

⑦ 北京市海淀区文物管理所「北京市海淀区八里莊唐墓」『文物』一九九五年第十一期。

⑧ 羅世平「觀王公淑墓壁画『牡丹并雁图』小記」『文物』一九九六年第八期・鄭岩、李清泉「看時人步涉、展処蝶争来——談新發見的北京八里莊唐墓花鳥壁画」『故宫文物月刊』一四卷二期一九九六年。

⑨ 絹本着色、縦112.5cm、横38.3cm、台北・故宮博物院藏。王朝聞總主編『中国美術史』宋代卷(上) 図版一四八、齊魯書社・明天出版社、二〇〇〇年。

⑩ 宿白主編『中国美術全集』絵画編12墓室壁画、図版一三三、文物出版社、一九八九年。

⑪ 『文博』一九八四年第二期・『文物』一九九一年第九期。

四)の梁元翰墓と咸通五年(八六四)の楊玄略墓との墓室西壁に六曲の雲鶴図屏風が描かれていて、各扇に鶴一羽を配している。しかし『歴代名画記』によれば、屏風に鶴を描く(「屏風六扇鶴様」という画題)ことが流行したのはちょうどこのころの薛稷(六四九〜七二三)が初めて創始したという。晩唐の張彦遠の時代に「屏風六扇鶴様」また流行されていることがわかる。黄休復『益州名画録』巻上に欧陽炯『蜀八卦殿壁画奇異記』を引用し、黄筌の六鶴殿の画蹟が記述されている。これは、五代にも鶴画が続いて流行していることが示唆されている。『図画見聞誌』巻五に「熙寧初(一〇六八)、命(崔)白与艾宣、丁昞、葛守昌画垂拱殿御辰、鶴竹各一扇」とあるから、鶴様屏風が十一世紀の中期までも、流行している。薛稷「六鶴図屏風」を復元考察する上で、この二屏風は正倉院南倉宝物「草木鶴図漆櫃」と共に重要な作例であろう②。

節愍太子墓はまさにこの時期に始まった屏風に描く花鳥図を時宜を得て的確に伝えているのである。以降、こういう雲鶴図屏風の画題が強く盛行されているが、その原因については、当時の文人仕官の鶴を賞める風習に密接な関係が繋がっている。もう一つ理由を考えると、人々は当時の道教の影響を受けることがあるかもしれない。晩唐・李復言『続玄怪録』に道教の裴諶の広陵幻化にある宅第に「中堂(中略)屏帳皆画雲鶴」(『太平広記』巻一七引用)とあるから見ると、晩唐に、雲鶴屏風の流行が道教との関係があるという推測があった③。

唐時代の中晩期から流行した花鳥図の絵画題材と技法との発展は以降の五代、宋元時代の同類絵画に堅実な基礎を営んだ。こういうように五代の画家黄筌は、花鳥画の新しいレベルにあげつて、「黄家富貴」という画風になることが驚きがあったことがない。こうした表現は唐墓のみならず遼墓壁画にも継承されている。五代(十世紀)の南唐・徐熙「玉堂富貴図軸」④や、五代の王处直墓⑤と法

庫葉茂台の遼代墓⑥と河北省宣化遼墓⑦から出土された花鳥図(Fig. V. 24)は、いずれも中晩唐代の花鳥図の継承であろう。例えば、北宋後期にあたる時期の作例ではあるものの、庫倫旗一号遼墓(遼・大康六年(一〇八〇)頃)「仙鶴図壁画」(漆喰墨画着色)は、初唐の薛稷が創始した「六鶴図屏風」の鶴の型を、長安から戦乱を避けて入蜀した師の刁光胤を介して、継承・改変した黄筌後蜀六鶴殿「六鶴図壁画」のうち、第一の「唳天」、第二の「警露」、第三の「啄苔」の型を用いる現存最古の作例として、唐朝花鳥画の正統に連なるとともに、竹林や蓮池を配して、山水画的構成を導入する黄氏体の実態を今日に伝える、貴重な壁画となっている。

また、北宋(十世紀)・黄居采「山鷓棘雀図」軸(絹本着色、縦97.0cm、横53.6cm、台北・故宫博物院蔵)もある⑧。黄居采(933 - 993年以降)、四川成都の人。字は伯鸞、五代の花鳥画の名手、黄筌の子、父の双鉤填彩(輪郭線の内側を彩色する画法)の風格を継承した。黄筌父子の画は、宋代初期の図画院では画芸の優劣を比較する基準となった。画面中程の景物は、動と静が見事に組み合わせられている。山鷓が石の上に飛び上がり、首を伸ばしてせせらぎの水を飲もうとしている様子は実に生き生きとしている。雀が舞い、さえざり、下方を見下ろしている様子は「動」であり、細い竹や鳳尾蕨、近景に生い茂る二株の野草、左向きだったり右向きだったり、無風の状態に見られる伸びやかな姿態が表現され、のんびりと静かな様子である。下方の大きな岩石の上にいる山鷓の嘴から尾羽が、画面のほぼ全体を横に貫いている。背景は巨石と斜面で、雀、荊棘、蕨竹などが画面全体にうまく配置されている。画の中心は中央にあり、北宋山水画の中軸線の構図法に近い。また、図案のような構図が装飾的な効果を生み出ししており、唐代花鳥画の古拙かつ華美な遺風を、意図的に表現したことがうかがえる(Fig. V. 25)。

また、上述した花鳥図屏風画から見ると、工筆重彩と左右対称が、この時期の二つの特徴であろう。

⑤西上実「北宋花鳥画の展開―崔白の変格について―京都国立博物館編『花鳥』小学館、一九八四年；楊仁愷『葉茂台第七号遼墓出土古画考』上海人民美術出版社、一九八四年。

⑥『文物』一九九五年第二期参照。

⑦小川裕充・弓場紀知編『世界美術大全集東洋編五 五代・北宋・遼・西夏』図版五五、小学館、一九九八年。

①金維諾「早期花鳥画的發展」『美術研究』一九八三年第一期；小川裕充「薛稷六鶴図屏風考―正倉院南倉宝物漆櫃に描かれた草木鶴図について―」(東京大学)東洋文化研究所紀要117-1992年。

②前掲宿白氏の論文第一四八頁を参照する。

③絹本着色、縦112.5cm、横38.3cm、『石渠玉笈初編』御書房著録。台湾・国立故宫博物院編輯委員会『故宮書画図録』(一)(一九九〇)参照。

④河北省文物研究所 保定市文物管理处編『五代王处直墓』文物出版社、一九九八年。

中晩唐時代における屏風花鳥図と王処直墓の屏風花鳥図と比較すると、以下の共通点の通りである。

第一に、画面中の花木鳥蝶の配置は、左右対称の構図になっている。第二に、花卉竹木は、全体的な展示で、折枝花の描写が見えなかった。第三に、花鳥図の形体を勾勒することが、用筆上、柔らかくなっている。第四に、着色上は、明快に暈かしも兼ねている。第五に、画面中、花卉と花鳥の総体的な構図は、図案化になっているが、具体的な花鳥は写実的な手法を応用している。言い換えても、中晩唐時期と五代における墓葬花鳥図屏風壁画の総体的な特徴は、図案化と擬物化の写実性を共有することが見られる。なお、王処直墓の花鳥図屏風には、花卉の枝葉の表現技法は、輪郭線が見えなかったので、黄筌の「没骨法」という絵画技法の前兆と思われる。また、この王処直墓の花鳥図屏風には、花鳥の遊動の様子と表現技法からみると、この時期における花鳥画は中晩唐の花鳥画より、大体成熟した段階になっているという。

(5) 山水図屏風

現在までに公刊された一点の唐墓壁画の山水図屏風が知られているが、下記を説明している。

その唐墓壁画の山水図屏風は、一九九四年に陝西省富平県呂村朱家道村の唐墓から出土されたものである^①。墓室の四壁に形式・題材それぞれ異なった屏風画が描かれている。墓室の西壁に最も精彩な六扇水墨淡彩山水屏風が描かれており、各扇にはそれぞれ入り組んだ山容、画面上方には立ち上る雲煙が描かれており、神仙山であることが了解される。近景の山石に青緑を用い遠景には淡墨を中心に描くといった遠近表現を採り、施された墨皴は輪郭線と並行して垂下させ披麻皴に近いものとなっている(Fig. V.26)。呉道之の蘭葉描という技法が見られる。八世紀に李思訓・昭道によって唐時代山水画の古典様式が完成し、「山水の変」という飛躍期を経由して、水墨山水画が急速な進展を遂げている。盛唐の山水画の様相は、例えば、敦煌莫高窟第一七二窟東壁の文殊變相などに見られるように、三段階遠近表現の格段の進歩が窺える。又、葉茂台第七

号遼墓出土の「深山会棋図」(遼寧省博物館蔵)(Fig. V.27)は、華北系山水画における五代・荆浩の達成を想像する上で重要な作品とされる^②。この屏風は、山水表現における構図から皴法など細部に至るまで古様なものと新しいものが混雑しており、六扇の中には(伝)五代・関同「秋山晚翠図」(台北故宫博物院)、北宋・范寛「谿山行旅図」(台北故宫博物院)にまで継承されるような高遠の表現、(伝)五代・董源「溪岸図」(メトロポリタン美術館)にも認められる平遠の表現を採るものも含まれている^③。その意味で唐・宋山水画、両者の間を繋ぐ重要な位置を占めるということになる。

屏風の南側に二侍者が撲頭を戴き、衿袍衫を着て、烏靴をはいて水の入った筆洗を持つている。北壁に大小不等の立屏には東側に双鶴図、西側に昆崙奴が牛を引いている様子を表わし、両屏風の間侍女が立ち、筆を持つ前視であり、これと西壁南側の二侍者を対応させ、画家を待っているような感じが見られる。南壁西側に絨毯の上に座る獅子が描かれ、周辺に框縁が描かれたので、立屏が見られる。東壁に舞楽図一組を残す、周辺に框縁が描かれたようで、大幅の舞楽図立屏と思う。この古墳に描かれた独幅立屏風壁画は以前の唐墓壁画の中で発見されていない、或いは分別されていなかったと思う。独幅立屏は唐代に或いは以後の屏風の主流の一つであり、五代周文矩の『重屏会棋図』、顧闳中の『熙熙夜宴図』等からこのような屏風が見られる。

五代・宋時代以降、画壇を主導するジャンルとなる山水画はどうであろうか。独立した画面として登場する先行例としては、簡素な表現であるが北齊の口道貴墓(五六一年頃)の墓主の後方にある山巒流雲図九扇屏風が報告されている。これに山東省嘉祥県英山一号隋墓墓室北壁の墓主夫妻の後方にある山水図六扇屏風が続く。それに続くのが、一九九四年に発掘された猷陵陪葬墓区、富平県呂村郷唐墓の山水図六扇屏風である。

山水画は中国の絵画史のうえできわめて重要な地位を占めていると同時に東方絵画の中にあつて特色に富む芸術となり、その発展過程では豊かな画学理論

①井増利、王小蒙「富平県新発現的唐墓壁画『考古与文物』一九九七年第四期、八〇一頁、口絵二。この描き起し図が張建林氏の作成のものである。小川裕充・弓場紀知編『世界美術大全集東洋編五 五代・北宋・遼・西夏』小学館、一九九八年。徐涛「呂村唐墓壁画与水墨山水的起源」『文博』二〇〇一年第一期。

②前掲楊仁愷氏の論著・小川裕充「唐宗山水画史におけるイメージーション(上)(中)(下)『国華』1034・1035・1036。一九八〇年・陳伝席「慶陵遼画及遼国兩種形制絵画初探」『故宫博物院院刊』一九九一年第一期。
③Maxwell K. Hearn, Wen C. Fong, Along the Riverbank: Chinese Painting from the C. C. Wang Family Collection, The Metropolitan Museum of Art, 1999.

を結集し、自然に対する鋭敏な感受を反映している。中国の山水画は、一般に晋の時代（三世紀）に現われ、宋元の時代（十世紀以後）に頂点を極めたと言われている。長い歴史の中で、展子虔は山水画の先陣を切った画家とされているが、絵画作品の中に山水の風景が現れたのは、それよりずっと以前の、晋の時代へ遡る。しかし、晋の時代の絵画はあくまで人物に主体を置いたもので、山水の風景はその背景に過ぎず、描写も稚拙なものであった。その後、数世紀を経て隋の時代になると、いよいよ展子虔（約五五〇年〜六〇四年）が登場する。風景を主体とした水墨画、即ち山水画の歴史が始まる。晋の時代から数世紀を経て、隋の展子虔の「遊春図」が登場すると、広大な自然の中に小さな人間が活動している自然主体の作品「山水画」がようやく誕生したことが分かる。「遊春図」の山や川、樹木の写実的な描写は、「洛神賦図」のそれと比べると、長足の進歩を遂げている。「洛神賦図」のような人物主体の絵画では、風景の存在は一種の「もの」であり、脇役のひとつに過ぎない。大自然が画家の目の中に主役として登場した瞬間、画家は自ら芸術的な処理を施し、美の生命を吹き込むのである。風景の中の一本の樹、一つの石は画家の主要な表現対象となり、これらは、観念上はだれの付属物でもなく、一つの独立した主体になる。こうした独立性がなければ、山水画の存在はありえないものだったろう。「遊春図」の持つ意義は、自然風景が表現対象として確固たる独立性を持ったことにある。山水画は唐代に至って初めて真の意味で繁栄したわけだが、種々の異なった画派が競い合い、各自独自の画風の確立に進み、青緑による描写、水墨による渲染などがあった。傑出した山水画家としては、李思訓父子、王維、張璪らがいる。大画家の呉道子の山水画は中でも突出していた。展子虔の「遊春図」の影響を受けた唐時代の名作に、李思訓の「江帆樓閣図」がある。李思訓（六五〇〜七一六年）は、字は建見である。皇族の生まれで李林甫の伯父にあたる。高宗のとき江都令をつとめた。武則天が政権を握ると官を去った。中宗即位後は益州長史に任ぜられた。韋后の乱の平定に功績を立てて、左武衛大將軍に上り、彭国公に封ぜられた。玄宗皇帝の時代に大將軍まで務めた人なので、またの名を「大李將軍」と呼ばれている。息子の李昭道は「小李將軍」と称され、親子は唐の名画家としての誉れも高く、いずれも山水画を得意とした。山水画にすぐれ、のちの北宗画の祖と仰がれた。画風は山の輪郭を力強い線描でくくり、青と緑で彩色、強い装飾性を感じさせるものである。作品の「江帆樓閣図」な

どが有名であり、唐玄宗天宝年間に大同殿の数幅山水障屏画を作った。李思訓と李昭道は展子虔の芸術を受け継ぎ完成させ、五代や宋時代の黄金期の山水画に多大な影響を与えた。

伝李思訓「江帆樓閣図軸」(唐七〜八世紀、絹本着色、101.9×54.7cm、台北、国立故宫博物院蔵)、伝李昭道「明皇幸蜀図」(台北、国立故宫博物院蔵)(Fig. V.3)など、また日本の正倉院宝物の「楓蘇芳染螺鈿槽琵琶」の捍撥に表れた「騎象奏樂図」①(Fig. V.3)には巧みに「平遠、高遠、深遠」といった三遠法を取り入れた構図が成立している。現在流布している伝李昭道の「春山行旅図」は、まさにこの李思訓父子という流派に属する作品で、絹本着色の絶壁懸崖に白雲に立ち昇るさま、山の木々のうっそうとしたさま、馬が疾走し、悠然とした人々などを画き、細い筆で輪郭をかき、方寸の間に雲の光、嵐の影の変化を醸し出している②。この作風は、当時の山水画法を充分に運用した成果で遠く南朝まで至っている。さらに陝西富平唐墓壁画の山水図屏風は五代の王处直墓の2幅山水図や法華葉茂台遼代墓の山水図(Fig. V.3)などといずれも水墨山水画の珍品になる。またこの唐墓の山水図は、とくに、その披麻皴という皴法は、伝李昭道の「明皇幸蜀図」、「春山行旅図」と五代・荆浩の「匡廬図」との山水様式にもよく似ているので、このような所謂李思訓風の青緑山水形式になる山水画を想像させる。また李思訓の画跡に関して、大同殿山水障図について触れている。こういう唐時代における山水画様式はかなり進歩していることが『歴代名画記』の「山水、樹石を画くことを論ず」の一文を掲出して見ることができよう。張彦遠は「是れに由つて、山水の変は呉に始まり、二李（李思訓、李昭道）に成る。」という高く品評する。唐代は山水画が独立した画題としてのみならず、遠近の構図や写実描写に至る山水画の様式が完成した時代でもある。大きな墳墓壁画の山水図は、独立した画題ではなく、車馬出行、城壁、儀仗

① 唐八世紀、木、彩絵、油塗、捍撥部分 40.5×16.5cm。奈良国立博物館『正倉院展』第五十六回 平成十六年（二〇〇四）。

② 台北・国立故宫博物院編『故宮名画三百種』（一九五九年）収録。台湾・国立故宫博物院編輯委員会『故宮書畫圖録』（二）（一九九〇）に本図と「明皇幸蜀図」とともに収録されている。清『石渠宝笈三編』に著録されている。この図と「明皇幸蜀図」との構図、内容などは、部分の細部の姿の差異を除く、ほぼ同じであるが、両者の間に、本物と転写品の区別が研究課題となる。後者は、宋時代の模本と推定されていることができよう。

隊、遊樂、屋宇などの主題の背景として描かれることが多い。神龍二年(七〇六)章懷太子李賢墓や景雲元年(七一〇)節愍太子李重俊墓の墓道両壁に人物山水図が描かれている。

節愍太子壁画墓すなわち一九九五年に発掘された唐景雲一年(七一〇)に下葬した李重俊(六五四-六八四)(中宗三子、高宗と武則天の孫)の墓である。墓道東西壁に青緑山水の樹石図が描かれていて、盛唐の進んだ濃彩画の山水表現をよく示唆している。そのうち、画面の部分には、土坡の上に岩石が突きだしており、曲がりくねった古木が生い茂り、青々とした下草が描かれ、古雅な趣がある。まず墨線で輪郭を描き、淡墨で暈取りし、最後に彩色を施して仕上げ。下描きの筆致はあるいは流れるごとく、あるいは硬質に、あるいはうねるように断続して、下草、岩石、樹木などの異なる質感を表現する。その山石樹木の表現をみると、濃彩で暈取りする技法は青緑山水形式に近いものであり、画面構図上は明らかに遠近表現の意識が表れていて、それに当時皇家画院の画家の関与があるとすれば、李思訓、李昭道の流派であった可能性は多分にある。しかし、富平の水墨山水図屏風には、豊かな筆遣いや、精緻な手法がよく見られる。近景から遠景まで見通せる破綻のない景觀構成と点景物の諧調のある配置、さらに墨調と着色の技法などは、すでに晩唐以後に成熟する水墨画の技法が含まれ、背景でありながら、独立した山水画になりうるものである。

もう一つの例は、節愍太子墓の墓道東壁に描かれていた宮殿郊外の風景という壁画の一部である(Fig. V. 27)。漆喰の上に墨、彩色するものである。墓道はスロープ状に傾斜しながら墓の内部に向かって延びており、岩石と樹木からなる自然景觀が壁の下辺に沿って描かれている。岩石、樹木、土坡は、いずれも伸びやかな墨線によって描写され、輪郭線の内側を緑青や代赭などで彩色するなど、唐代の青緑山水の作例と見なすことができよう。風景画は唐代に独立した主題として登場したが、この壁画の岩石に用いられている淡墨の滲みや擦れは、中唐以降に活発化する水墨表現の先駆をなすものである。岩石の塊量感や樹木の形状が的確に把握されている他、景觀の前後関係や遠近といった大画面における空間性が意識されており、青緑山水を得意とした唐代の画家李思訓(六五三-七一八)の山水壁画の一端を本図から窺い知ることも可能であろう。墓主の節愍太子李重俊は中宗の王子で、中宗を亡き者にした中宗の皇后韋后に対してクーデターを起こした。(節愍太子墓出土 景雲元年(七一〇) 陝西省考古研

究所蔵 縦114.0cm、横105.0cm)

また、部分の唐墓壁画中、屏風式人物図の背景としての樹木山石も山水画の重要資料になっている。たとえば、咸亨二年(六七二)燕妃墓、聖曆二年(六九九)梁元珍墓、景龍二年(七〇八)韋浩墓、開元九年(七二二)薛徹墓、アスターナ三八号墓などがある。

(6) 風俗図屏風

唐代後半には、絵画は、専門画家、文人画家を問わず、寺觀や宮殿の壁画制作や歴史的な記録画、風俗画といった。たとえば、正倉院『国家珍宝帳』に記載されている「大唐勤政楼前觀樂図屏風」「大唐古様宮殿画屏風」などがある。前述した新疆トルファンのアスターナ188号墓の牧馬図絹面屏風や721A M187仕女図木縁絹画屏風(Fig. V. 03)などもいくつかの好例である。唐代の繁栄の頂点にあった玄宗皇帝(在位七一二-七五六)は、かつて楊貴妃(七一九-七五六)とともに、千秋節などの日に、勤政楼において長安の一般大衆数千人を迎えて、野外の宴である大酺を賜い、楼前で練り広げられる伎楽、散楽、雑戲などの百戲を楽しんだ。玄宗と楊貴妃との、華やかなありさまを描いたと思われる『国家珍宝帳』に記す画屏風には「大唐勤政楼前觀樂図屏風」が、かつて正倉院にあったことが、その目録『国家珍宝帳』からわかっているが、今は伝存しない。「大唐古様宮殿画屏風」も『国家珍宝帳』に記す画屏風の一つである。

(7) 十二支像屏風

一九九九年、陝西省蒲城縣保南郷山西村に発掘された唐玄宗泰陵の陪葬墓の高力士墓^①(宝應二年七六三)から、十二支像屏風が発見された。この墓室の東、西壁には、各6扇の赤い人身獸首十二支立像屏風が描かれている。屏風の枠が、幅5.0cm、屏面の縦が165.0cm、各幅が60.0cmである。屏面中、各人身獸首像の上部に、仙鶴と瑞雲が描かれていて、いずれも赤い顔料で塗られている。現在、残っている図像の中には西壁の南端から第二屏の申像と第三屏の酉像が文官風の寛袖袍服を着けて、笏を胸前に執って立っている。いずれも墨線で頭部と衣紋などの輪郭線を描いて、赤色で塗っている。こういう申像と酉像の順位から見ると、十二支の配置は、東壁の北端の子像から時計回りで描か

^① 陝西省考古研究所「唐高力士墓発掘簡報」『考古与文物』二〇〇二年第六期、二二-二三頁。

れている(Fig. V.38)。墓向の真北は子像の位置と一緒である。こういう十二支の配置方法は、古代中国の伝統的な天象学上の十二時と一致であるが、墓葬の北壁と南壁に玄武と朱雀が描かれている。漢・唐時代における墓室壁画には、十二支像は画題として、北斉の婁叡墓^①からはじめて見られるが、初唐時代の墓葬から、十二支像の俑、墓誌線刻、銅鏡などもしばしば見られていて、初唐、盛唐時代の墓葬壁画のなかにはまた発見されていなかった。中晩唐時代の墓葬壁画中、発見された十二支像は、この中唐の高力士墓と晩唐の僖宗靖陵^②（文徳元年八八八）という二基しかない。この二基の十二支像壁画は、いずれも人身獣首立像の姿である。靖陵の十二支立像の様式と技法も、高力士墓のと非常に似ているが、白い下地を塗って、頭部と長袍の下部が墨線で描いて、両肩、両袖と双足が赤色で描かれている。しかも墓葬壁画には、屏風形式で人身獣首十二支像を表現されているのは、高力士墓の一基しかない。なお、この高力士墓の墓頂、墓道両壁と墓室北壁の壁画は、大変剥落されたので、墓室南壁の朱雀像と墓道両壁の瑞雲図様から推定すれば、もともと四神像が描かれていた。もしこういう推定が事実になれば、高力士墓壁画の四神像と十二支像が中国伝統的な宇宙時空観念を窺うことができる。

上述した唐時代の墓葬屏風画の以外、顕慶三年（六五八）執失奉節墓の墓室北壁には、連珠文がめぐっている赤い棗で舞踏しているひとりの侍女の図が発見されたが、多曲舞女図屏風の一扇と推定されている^③。もしこういう推定することが事実としたら、唐時代における墓室壁画屏風の出現の年代がもと一〇年間の前に溯ることができよう。景雲元年（七一〇）萬泉県主薛氏墓の墓室西壁には、残存されている花鳥画^④、盛唐時期富平呂村郷朱家道墓の墓室南壁の独幅獅子図なども、屏風画と推定されている。天宝十五年（七五六）高元珪墓

① 山西省考古研究所、太原市文物管理委员会、「太原市北齊婁叡墓發掘簡報」『文物』一九八三年第一〇期、一一三頁。

② 陝西省考古研究所『陝西新出土唐墓壁画』重慶出版社、一九九八年、一八五～一九〇頁・張在明主編『中国文物地圖集・陝西分冊』（下）西安地圖出版社一九九八年、四七一頁。

③ 賀梓城「唐墓壁画」『文物』三二～三三頁、一九五九年第八期。李星明『唐代墓室壁画研究』一六二頁、陝西人民美術出版社、二〇〇五年。

④ 賀梓城「唐墓壁画」『文物』三二～三三頁、一九五九年第八期など。

と大和九年（八三五）姚存古墓の西壁には、花卉図屏風が描かれている^⑤。河南安陽大和三年（八二九）趙逸公墓の墓室西壁に三扇の花鳥図屏風と南壁の西側に一扇の黄色紅花屏風が描かれている^⑥。

以上で、唐墓壁画屏風の体系は、描かれている内容からは大きく「人物画」、「山水画」、「花鳥画」の三つに分類されていた。またその技法としての面からこれを分類するならば、大きくは「工筆画」、「写意画」、「鈎勒画」、「設色画」、「水墨画」に分けることができる。これまで見てきた通り、唐時代に陝西省のみならず幾つかの地域において屏風壁画が描かれていたのであり、その点で首肯されよう。また、唐墓屏風壁画の資料を総体的に分析すれば、以下、数点の認識を整理することができる。

ア．社会治安の長期安定、経済の高度発展、外来文化の交流に伴う、唐代の絵画芸術の発展には前例のない時期になり、墓室壁画の創作も最盛期になってきた。中国絵画の仕女、花鳥、山水等主要な題材、種類は、この時に基本的に形成されている。当時の人々が崇拜した有名な画家は燦若群星、多くの画家は一種題材の専門家になり、例えば、張萱、周昉の「貴公子、鞍馬、美女」、李思訓父子、王維の山水、曹霸、韓干の馬、薛稷の鳩、吳道子の人物、神鬼などがある有名になり、民間画家の職人は数えきれない。伝統的な「事死如生」の観念は唐代の皇親貴族、官僚或いは中級官吏に信仰され、彼らは生前の生活、家具、車馬、住宅、侍者、舞楽、草花など壁画の形式で墓葬に再現し、当時の埋葬風俗の追求の目的となり、この時期の屏風図は墓葬壁画の主要表現形式の一つとなった。

イ．唐時代において、墓室壁画は、屏風形式で表現されていることが、初唐から見えられるが、盛行時期が中晩唐時期からのことである。墓室壁画屏風は、一般的に棺床の背障として西壁に描かれていて、画題上、初唐に流行している鑑戒性褒衣人物図から中晩唐時期の花鳥図と仕女図などが主要な内容になっている。

ウ．唐墓壁画屏風図の形式については、通景の独扇衝立、三曲、四曲、五曲、六曲、八曲、十二曲、十五曲、二十二曲などの種類があるが、六曲屏風が最も

⑤ 前掲李星明氏論著、一六五頁。

⑥ 張道森、吳偉強「安陽唐代墓室壁画初探」『美術研究』二〇〇一年第二期、二六～二八頁。

多いという。題材、内容は非常に豊富、現在樹下老人、樹下貴婦、侍女、鑑賞、舞樂、花草、鳥虫、云鶴、獅子、崑崙奴牽牛、十二支像など十余種類が見え、これと唐代の史書、文学作品及び出土遺物、伝世品に反映された内容とほぼ同じである。こういう多い画題中、人物画と花鳥図屏風が最も多くなっている。しかも天宝年間以前は、褒衣高士と仕女などの人物図屏風が流行しているが、その以降は、花鳥図屏風がよく出現している。

エ・「成人論、助教化」の伝統觀念は唐代の統治階層と正統の文人が絵画の主要機能と認められ、『歴代名画記』の始めにこの点を論じた。『貞觀公私画史序』に「其于忠臣孝子、賢愚美惡、莫不画之屋壁、以訓将来」とある。『貞觀政要』に太宗が人に列女伝を屏風に書かせた事も記した。しかし、このような内容、例は唐墓壁画で少ない。新疆アスターナ唐墓の「鑑誠図」屏風壁画しか見られなかった。

オ・舞楽図は屏風壁画でたくさん存在し、当時私家舞樂の大流行が反映され、一部分貴族、官僚の私宅に舞楽図が壁に描かれた例もあり、『太平広記』の『国史補』に「(王) 維嘗羽至招国坊敬休宅、見屋壁有画奏楽図、維熟視而笑。或問其故、維曰・此霓裳羽衣曲第三叠第一拍。好事者集楽工驗之、無一差者。」と記した内容を引用した。このような壁画は写真であると分かる。さらに新疆阿斯塔那 M330 から出土した舞樂屏風は、唐代壁画屏風は絵画芸術の一内容図と証明することができる。

カ・花草、鳥虫、云鶴は屏風壁画の普通の題材であり、唐詩にたくさん記録されている。例えば、杜甫の『李監宅』に「屏開金孔雀、温庭筠の『生謀屏風歌』に「繡屏銀鴨香霧濛」、李賀の『屏風曲』に「蝶棲石竹銀交闕、水凝綠鴨琉璃線」という文章が記載されている。『歴代名画記』に薛稷が「尤善花鳥、人物、雜画、画鶴知名、屏風六扇鶴様自稷始也。」と記した。錢起の『画鶴篇』に「点素凝姿任画工、霜毛玉照窗櫺。借問飛鳴華表上、何如粉績彩屏中」と最も詳しく述べている。

キ・山水画が屏風壁画に現れた例は、陝西富平県朱家道村の唐墓でしかない。ただ、画史と唐詩中にたくさん記録されている。『歴代名画記』に「(張) 彦遠每聆長者説、(張) 璪以宗党常在予家、故予家多璪画、曾令画八幅山水障、在长安平原里……」張諫「与王维、李視等為詩酒丹青之友、尤喜画山水。王维答詩曰・屏風誤点惑孫郎、团扇草書輕内史。」と記し、李白の『觀元丹丘坐巫山屏

風』にも「疑是天辺十二峰、飛入君家彩屏里」という絶句がある。

ク・陝西富平県朱家道村唐墓の墓室北壁に「崑崙奴牽牛屏風図」があるが、画史と唐詩に同様な内容の屏風画についての記載史料は見つからなかった。晩唐詩人顧云が韓幹制作した「胡人牽馬屏風」を見た後に「屹然六幅古屏上、炎見胡人牽入天厩之神龍。」と賞賛されている。唐墓から出土した牽馬、牽駱駝の陶俑は胡人形象が多いので、この時期に「胡人牽牛図」の出現は奇怪ではないと思う。

ケ・陝西省の唐墓壁画群の内、現在までに知られている資料によって、その壁画の構図は、影作木構(シルエット風の木構造)から屏風壁画への変化として捉えられていたが、影作木構と屏風壁画がかなり長期にわたって並行していたことが明らかになった。さらに中晩唐期に屏風壁画が流行し、特に六扇屏風のものが増出するようになることは確かであり、基本的に首肯されるべきであろう。

コ・唐代壁画墓の屏風画は北朝、隋の形式をそのまま継承しながら、伝統的な基礎により形式や内容をより一層変化しながら発展を遂げ、唐代各時期に不同の特徴を現わしている。比較研究のため、ここでは現在までに発見された屏風壁画(隋唐時代の実物屏風も含む)を年代の早晚より列表を紹介しておきたいと思う。(文末の一覧表Ⅲを参照する)

カ・墓室壁画における屏風図像の文化意味については、当時、人類が現実居室風景を模倣して、墓室中も家居の様子を营造している。一方、屏風画の画題の演変から見ると、当時の社会思想觀念と文化伝統を真実的な反映されている。すなわち、初唐時期に儒家道德倫理の統治地位から盛唐以降花鳥・山水などの審美思潮へ転換されている。このように考えれば、唐時代における墓室屏風壁画の思想文化上の意識を反映することが、当時の社会上流思想の左右を受けることと想定されるのである。

一覧表のとおり、我々はいくつもの段階変化を見ることができた。その変化によって、唐墓屏風画の発展が三段階に分けられる。第一段階は初唐に相当する。第二段階は基本的に盛唐の頃である。第三段階は中晩唐になっている。ここで各段階の特徴を述べておこう。

第一段階の例は総章元年(六六八)の王善貴墓から垂拱二年(六八六)の元師獎墓であり、この五例は墓室の四周に多扇屏風を巡り、あるいは北、西壁に

多曲屏風を描いて、少ないものは6扇屏風もあり、もつとも多いのは22扇に至る。李徽墓の6曲の花弁図であるが、例外で、各屏面にそれぞれ侍女が描かれている。これと北朝、隋墓の屏風壁画と比べてみると、屏風図の内容には帷帳が表現されていなかった。屏風に描かれた墓主の出行図などに比べると、さらに単純な侍女図に変化してきた。

第二段階は万歳登封元年（六九六）の趙澄墓から永泰元年（七六五）までである。画題は樹下老人が中心になって、仕女、山水、花鳥などの内容もある。形式上は、6、8、12曲の多曲屏風があり、6曲が中心になる。さらに、太原地方の場合、大部分は墓室の西、北、東の三壁に絵が描かれていて、新疆アスターナのは墓室の奥壁に絵が描いている。西安地方の景雲元年（七一〇）節愍太子壁画墓、韓氏墓、韋氏墓は仕女図を描かれている。節愍太子墓は、十二枚連屏を墓室に半円形を巡り、棺床の西、南、北の三面に囲まれている。他の壁面に木造建築の建物を絵画形式で現わしている。その屏風の内容は樹下貴婦人画像である。山西省太原金勝村の三座墓とこの例と似ており、八枚屏風は棺床を囲んで、屏風に樹下老人図の内容を表現している。

また、この段階の例は天寶年間に集中し、最晩の年代には永泰元年（七六五）の韓氏墓であり、この段階の屏風壁画は墓室西壁（即ち棺床の奥壁）に六枚連屏を描くことを中心とし、棺床三面に六枚連屏或いは六枚以上の連屏が見つからなく、東壁に三枚連屏或いは単屏、さらに北壁、南壁に単屏風の制作が新しい状況であると思う。屏風画の内容は豊富になり、六枚連屏に第一階段に侍女図、樹下貴婦人図を引き続きしながら、花草、山水画など新しい内容が増えてきた。三枚連屏、単屏は舞楽図、宴飲図、双鶴図、胡人牽牛図などが中心になり、新疆トルファンのアスターナ盛唐、中唐の65TAM38、M216墓の壁画屏風図や紙絵、絹絵の形式、内容はこの段階と基本的に同じである。つまり、大体開元年間から、西安地方に、墓室壁画の題材は、伝統的な家居図像様式から棺床の後壁に多曲屏風が描かれているということが見られる。一方、墓室棺床の南北両壁には、朱雀と玄武像が描かれて、西壁には、多曲屏風図が描かれていることもしばしば見られる。

第三段階は興元元年（七八四）から唐末までに総計6例があり、墓室の西壁は六枚連屏を主流とし、単屏も出現し、この段階の初めには、前期の東壁に単屏の舞楽図を描く形式が残されている。西壁の六枚連屏或いは単屏はすべて雲

鶴、花鳥等が中心になっている。あるいは新疆アスターナM217号の屏風図にこの時期の特徴が見出された。

屏風画は唐代壁画墓の一つの内容としては、第一階段で比例は低く、数が少ない屏風画と主流の木構建築、従者図と共同に表現されている。第二段階で屏風図と木構建築が融合され過渡期が見られる。また、この段階から屏風画が増え、墓室壁画の主要内容になり、第三段階ではほぼ木構建築の内容と形式は変わってしまった。これまで壁画を屏風画面に描くのは、陝西長安、山西太原などから唐墓壁画屏風が中晩唐期に北朝後期の伝統を継承して六曲屏風に描くようになったとされてきた。

唐時代における屏風壁画で最も典型的なあり方は、墓室西壁に描かれているということである。現在確認された唐墓の屏風壁画31例余りの内、五、六例を除く二十例余りは共通して墓室西壁に集中している。特に七一〇年に埋葬された節愍太子（李重俊）墓壁画以降、その傾向は非常に明確であると言つていいだろう。墓の内部は盗掘等でもともと如何なる状態であったかわからないものも多いが、棺の位置は墓室の構造などからある程度推測できる。屏風壁画を有する唐墓を含め、陝西省出土唐墓の多くは、石棺を置くスペースのために墓室の西側により大きく空間を設けているのである。想定される棺（埋葬者＝墓主人）の位置と屏風壁画の関係からして、唐墓壁画における屏風壁画は牀に坐した人物の後方に位置する屏風と同様の役割を墓室内で果たしていたと考えられよう。とすると、棺と屏風壁画に密接な関係がある。従って、宿白氏、町田章氏が指摘される、墓室に棺を囲む木製屏風を副葬する代替もしくは簡略形式として墓室壁を屏風に見立てる屏風壁画の形式が出現したとする見解は、被葬者層の社会的地位・属性の検討をすることによって蓋然性を強めることになる。但し、節愍太子（李重俊）墓に屏風壁画が発見されたということは、唐時代の時点においては簡略化という側面ばかりでなく屏風壁画が一種新しい流行の形式であったという側面も考慮に入れるべきである。

（二）石窟壁画

隋唐時代における寺窟壁画の一種として、石窟壁画は比較的豊富にあって、新疆の拝城のキジル千仏洞、クチャのクムトウラ千仏洞、敦煌の莫高窟、西千仏洞、安西榆林窟などがある。これらの石窟の中で敦煌の莫高窟の壁画がもっとも豊富で、規模ももっとも広大である。敦煌でも八世紀初以来、龕内に屏風

画が多く登場している。床榻の後方に位置する折り畳み式の屏風で、人物・花鳥・山水の各ジャンルがある。榆林窟などにも注目すべき画中画の表現がある。莫高窟の壁画には、隋から初唐、盛唐、中唐、晩唐の各時代の作品がよく保存されている。こちらに、これらの石窟壁画中の屏風画について考察する次第である。

1. 敦煌莫高窟

莫高窟は隋代にいつそう繁栄し、唐代に至って全盛期をむかえ、内容、形式ともまことに豊富である。壁画は、その多くが仏教思想を表したものであり、經典の内容を絵画で表したようなものが多い。もっとも興味深いのは、その時代時代の風俗や生活が写されていることである。戦鬪の模様や農耕・漁撈の状況など、社会生活一般が壁画で取り扱われているのである。北涼から北周にかけては釈迦の生涯の伝記を表す仏伝図、釈迦がこの世に生まれる前の善行を表した本生図が中心だ。唐になるとそれらに取って代わって、経文の世界を表した経変がメインになる。つまり、敦煌壁画では、もっとも自由に抑揚ある筆遣いで、表情を描き分けており、すでに初唐から盛唐への大きな絵画史上の流れを伝えている。雄大な敦煌壁画中、屏風式の絵画作品が多く表現されていて、特に山水画のイメージを示唆している。各時期の屏風式の絵画^①は下記の通りである。

(1) 時代

① 盛唐時期(七〇五～七八一)

この時期、屏風画は人物画を中心としての経变画が壁面の中央にあって、屏風画が両側に配置されている。さらにそれらの屏風画は大体に西壁の龕内の西、南、北の三壁に描かれている^②。代表的な洞窟は79、113、115、126、129、164、148、169、216などの洞窟である。以下では、部分の洞窟壁画屏風を説明したいと思う。

第148窟の北壁には上部に「天請問経变」を描いて、下部の仏龕壁面に多扇屏風が描かれている。同じく南壁には上部に「弥勒経变」を描いて、下部の仏

龕壁面に多扇屏風が描かれている^③(Fig. 29)。また、79、164窟の西壁龕内には、樹下人物図屏風が描かれている。103窟維摩詰坐像の後ろに多曲屏風が立っている。

莫高窟の壁画の顕著な表現は、初唐に至って壁面が巨大で、構成が厳しく、配置が左右対称で、変化の多彩な経变が出現したことである。経变とは、仏教の經典の「変相」のことである。盛唐時期の壁画は、内容上や表現形式上などが初唐の風を継承され、繁栄隆盛している。

② 中唐時期(七八一～八四八)

この時期で屏風画が存在している洞窟は32カ窟であり、下記の通りである。
134、135、144、468、153、154、155、222、226、447、93、471、474、475、112、159、7、369、359、361、360、358、231、238、237、236、240、258、158、188、200、449などの洞窟である。

中唐時期あるいは吐蕃時期にかけて壁画の内容、形式、技法上には新しい段階になった。壁面の画像構成は上部に経变画を描いて、下部の腰壁に屏風画を描いている。屏風画の主要内容は脇侍像屏風と故事山水屏風などである^④。盛唐時期に流行した一壁一経变図より一壁に多種の経变図を描いて、経变図の下部に一壁の五分の一の壁面に上部の経变各品と譬喩故事を屏風式で描いている。この構図形式は九世紀から十一世紀にかけての250余年の長時間続いている。また、こういう壁面構図の屏風式様については、吐蕃族の仏事活動中の裝飾方法と関係がある^⑤。

この時期の代表的な洞窟は112、231、237、359、360、361などである。その中には、唐開成四年(八三九)の第231窟は中型の洞窟であるが、合わせて十種の経变図を描いて、毎種の経变図の下部に3、4扇の経变各品図屏風も描かれている^⑥。

敦煌莫高窟第112窟の主室西壁龕内奥壁および両側の壁面は屏風形に6幅に

^③ 段文傑主編『中国美術全集』絵画編15 敦煌壁画下 p.86、87頁、上海人民美術出版社、一九八五年。

^④ 趙青蘭「莫高窟吐蕃時期洞窟龕内屏風画研究」『敦煌研究』一九九四年第二期。

^⑤ 段文傑主編『中国美術全集』絵画編15 敦煌壁画下 p.1～22頁、上海人民美術出版社、一九八五年。

^① 敦煌文物研究所『敦煌莫高窟内容総録』文物出版社、一九八二年・李養林主編『敦煌学大辞典』上海辞書出版社一九九八

^② 於向東「敦煌莫高窟屏風画的起源」2004年敦煌学国際シンポジウム論文；於向東「莫高窟屏風画的起源探討」『東南大学学報』(哲学社会科学版)二〇〇五年第二期。

区切られ、弥勒経変相の諸品が描かれている^①。

敦煌莫高窟第158窟の東壁北側一面に上部には「金光明経変相図」を描いて、その下部の腰壁部には9扇の屏風形に画面を区切り、さまざまな山水図を背景として、本経所説のいくつかの挿話を描いている。東壁南側には「思益梵天所問経変相」の下部に8扇の屏風画を描いている^②。(Fig. V-30)

敦煌莫高窟第159窟の主室西壁龕内奥壁および両側の壁面は屏風形に10幅に区切られ、中尊光背左右(南北)にそれぞれ「薬師琉璃光如来本願功德経」などに説く九横死、薬師仏の十二大願が描かれている(Fig. V-31)。一方腰壁部には、北側の文殊菩薩図の下方には壁面を屏風形に2幅に区切り、それぞれ五台山の景観が描かれて、南側の普賢菩薩の下方には2扇の屏風形に画面を区切り、普賢事跡が描かれている^③。

敦煌莫高窟第159窟の主室南壁は壁面東側より弥勒浄土変相、観経変相、法華経変相に比定され、各変相の下部の腰壁はおのおの屏風形の3幅に分けられ、經典所説の内容が図示される^④(Fig. V-32)。これら3種の変相図は、いずれも構図が整い、画面には經典にもとづく各種の形象を充填して、その描写、彩色はまことに精緻である。

敦煌莫高窟第361窟の主室西壁龕内奥壁および両側の壁面は屏風形に11幅に区切られ、峨眉山、五台山などが描かれている^⑤(Fig. V-33)。また上下部の須彌座の裝飾文様は天水石馬坪墓と西安安伽墓から出土した石棺床囲屏とよく似ている。

敦煌莫高窟第360窟の東壁南側下部には屏風形の一つの画面に維摩経変相部分の方便品が描かれている。『維摩詰所説経』「方便品」では、維摩詰の種々の事蹟が語られる。經典には、「諸の四衢に遊びて衆生を饒益し、入りて正法を治

め、一切を救護す(中略)、諸の酒肆に入りてよくその志を立て、若しくは長者の中にありては、長者に尊われ、為に勝法を説く」とあり、図では山水樹石を背景として上部に人々が酒場で酒宴を催し、舞踊を賞でるのを描き、下方には維摩詰が、僧徒、長者、長者子、居士に説法して勸戒を垂れる情景が示されている^⑥。

また、第7窟に宋重画、龕壁両側には観音三十三身及び救諸苦難の屏風10扇が描かれている。第188窟の西壁龕内南3扇、西4扇、北壁3扇の脇侍像屏風、第200窟の脇侍像、供養人屏風、第49窟の主室の南壁6扇、北壁8扇に経変画上屏風画下故事などが見られる。

天宝十四年(七五五)の安史の乱以後、河西の回廊は、吐蕃現在のチベット族に属し、莫高窟の新しい統治者となった。吐蕃は仏教を信奉していたので、統治した6、70年の間に、莫高窟の芸術を保存するばかりでなく、多くの洞窟の建造がなされた。その中の158窟は、吐蕃統治期の遺跡で、壁画と塑像は、いずれも精美をつくしている。これらの作品の中にはすでに中国の吐蕃族のある種の面影を残しており、また別の作品には、吐蕃人民の芸術的創造の成果があげられている。この時期の壁画の表現上の特徴は、それぞれの成就があつて、内容と形式の合致が確実になされていて、技法上では線の用い方と色彩の着色の仕方、それから色彩と画面全体の構成、これらがすべて精巧に結合している。

このほかに山水を画いた壁画には、背景を考慮して画中を山水で埋めるために画家は自分の才能を発揮するのである。莫高窟の屏風形式の仏伝故事画は、すべて山水と人物が結び合わされ、人物を小さく画くことによって人物はかえって山水の中に点綴されるのである。

③ 晩唐時期(八四八~九〇七)
この時期は張議潮時期とも呼ばれている。屏風画については、人物画と仏経故事画を中心として、窟室西壁の仏龕の南、西、北三壁には「字形」の屏風画が配置されている^⑦。この時期、屏風画と関係がある洞窟は37カ窟ある。以下の通りである。

9' 12' 13' 14' 18' 19' 20' 337' 54' 82' 241' 232' 227' 102' 198'

① 段文傑主編、梅林編著『敦煌石窟芸術・莫高窟第一一二窟(中唐)』図版二、一七~二四江蘇美術出版社一九九八年。

② 敦煌文物研究所編『中国石窟・敦煌莫高窟』第4巻、図版70、平凡社、文物出版社、一九八二年・段文傑主編、劉永增編著『敦煌石窟芸術・莫高窟第一五八窟(中唐)』図版一八七、一九〇、二〇六、江蘇美術出版社、一九九八年。

③ 同右の敦煌文物研究所編『中国石窟・敦煌莫高窟』第4巻、図版七五、七六。

④ 同右、図版八一。

⑤ 同右、図版一一七。

⑥ 同右、図版一二四。

⑦ 趙秀榮「莫高窟晩唐時期龕内屏風画的題材内容」『敦煌研究』一九九七年第一期。

107' 192' 111' 183' 181' 177' 173' 127' 128' 163' 156' 147' 145' 85' 94' 138' 141' 150' 196' 470' 473' などの洞窟である。

第12窟の主室南北両壁では、南壁は東側から順に弥勒浄土変相、觀經變相、法華經變相、北壁は天請問經變相、藥師浄土變相、華嚴經變相をそれぞれ配して、下方の腰壁には經典諸品の内容を屏風形に彩画する^①(Fig. V-33)。

第14窟主室の東、南、西、北の壁面には多く密教的彩色を帯びた主題の尊像画が配される。これらの下方の腰壁は縦長の屏風形に区切り、一つ一つに觀音、大勢至、地藏、舍利仏、普賢、文殊、目健連、常拳手などの菩薩や比丘の像が描かれている。北壁は西から金剛手菩薩、觀世音菩薩普問品變相、如意輪觀音、千臂千鉢文殊の図を配し、腰壁に南壁同様比丘、菩薩16体を描いている。東壁は南北両側に文殊、普賢図の下部には各4体の供養菩薩をそれぞれ描いている。西壁は千仏の下部に11体の菩薩や比丘を描いている^②(Fig. V-34)。

第196窟主室の南北両壁の經變相図下部の腰壁には屏風形に区切り、各15体の諸菩薩像を一行に並べてそれぞれ描いている。たとえば、南壁東側の金光明經變相図下部の腰壁東側には上半身裸形で長裙を着ける南無大勢至菩薩を描いており、左手は鮮花、右手は天衣を執って双蓮華に立つ。肉身は白色に塗られ、長裙は黒色の上に紅色を重ねた暈染の手法が用いられる。両脚をやや開いて双蓮華に立つポーズは、おもむろに歩み出す動きを感じさせる。また南壁東側の東から第六尊の浄瓶菩薩、西から第二尊の楊柳枝菩薩、西から第四尊の持印菩薩などがきわめて華麗な屏風画である^③(Fig. V-35)。

第85窟の主室南壁には東から西へ報恩經變相、阿弥陀經變相、金剛經變相を描いて、下部の腰壁に各經變相の諸品を14扇の屏風画に描いている。西壁の「労度叉經變」の下部には「賢愚經變諸品」故事屏風画の14扇で北壁に密嚴經變、藥師經變、思益梵天問經變を描いて、腰壁に「賢愚經變諸品」を14扇

の屏風画にそれぞれ描いている^④。

第156窟の晩唐期の壁画は、四つの壁の經變の下に張儀潮夫婦の出行図を描いている。張儀潮は、晩唐期の西北地方での重要な人物で、西曆八五八年、民衆をひきいて正義のための反乱を起し、十余年戦って、吐蕃の統治を翻し、唐時代に世守の沙州(敦煌) 一帯を封じた帰義軍の節度使であった。

また、第14窟窟頂の西壁11、南壁16、北壁16、東壁の南北各4の菩薩、比丘像、第20窟の南壁(不明)、東壁4扇人物像、第85窟の南、西、北壁の經變画の下に賢愚經變諸品、各14扇、第94窟の北壁賢愚經變相、第138窟の西壁18扇弟子、菩薩像、第150窟の西壁龕内南、西、北壁に山水、花卉屏風10扇、第196窟の南、北壁に各15扇屏風菩薩像、第470窟の西壁龕内南2、西3、北2壁に人物図屏風、第473窟の西壁龕内南、西、北壁に屏風各2扇(内容不明)などが描かれている。

(2) 洞窟中の位置

盛唐に屏風絵は大体において洞窟西壁の龕内の西、南、北の三壁に描かれている。中唐では壁面の画像構成は上部に經變画を描いて、下部の腰壁に屏風画を描かれている。屏風画の主要内容は脇侍像屏風と故事山水屏風などである。晩唐では窟室西壁の仏龕の南、西、北三壁に「U」字形の屏風画を配置している。

(3) 形式と構図

① 調度品の衝立

例えば、莫高窟第217窟(唐)「得医図」中の山水図衝立がある。

② 連屏式の屏風画

(4) 主な内容

莫高窟壁画の屏風式仏教絵画は、盛唐と中唐に画面内容や構図形式などが晩唐の龕内屏風画より、極めて豊富である。晩唐になると、石窟の造型によって龕内屏風画が少なくなっている。五代に入ると、屏風形式の壁画がなくなったということができる。

① 花鳥図

② 山水画

莫高窟屏風形式の仏伝故事画は、すべて山水と人物が結び合わされ、人物を

① 敦煌文物研究所編『中国石窟・敦煌莫高窟』第4巻 図版158、159 平凡社、文物出版社一九八二年。

② 同右の図版167、168・段文傑主編、梁尉英編著『敦煌石窟芸術・莫高窟第一四窟(晩唐)』図版四、一九六二〇一江蘇美術出版社一九九六年。

③ 敦煌文物研究所編『中国石窟・敦煌莫高窟』第4巻 図版188、189 平凡社、文物出版社一九八二年・段文傑主編、梅林編著『敦煌石窟芸術・莫高窟第八五窟附一九六(晩唐)』図版

一六三、一六七、一七〇 江蘇美術出版社一九九八年。

④ 同右段文傑主編、梅林編著の図版八。

小さく描くことによって人物はかえって山水の中に点綴されるのである^①。

③人物画

2. 安西榆林窟

隋唐時代に、莫高窟のほかには、安西の榆林窟が大規模な洞窟であった。ところが、現存している屏風画は、清代に描かれていたものが多いであるが、唐代のものが少ない。中唐時期の第225窟の送老入墓図には墓壁に画中画として、壁面山水図屏風画が見える。

3. 西千仏洞

晩唐：第18窟の北壁に経変画屏風・元時代：第20窟の西、東壁に人物屏風

3扇^②

4. 敦煌石窟壁画における画中屏風

(1) 莫高窟第220窟、貞観十六年(六四二) 東壁のいわゆる維摩経変図には、南側には維摩は帳の中に羽扇をもって端座し、後に多曲屏風で囲まれている。屏風の画面には黒い縁で、宝相華文様を施して、屏障に付けた白い大円の連珠文様を描いている(Fig. V-38)。

(2) 莫高窟第335窟、初唐 北壁維摩経変相図の維摩詰は几帳の中に羽扇をもつて端座し、後に多曲屏風で囲まれている(Fig. V-38)。屏風は青緑と暗紅色との縁で、屏面には多数の長方形格子を分けていて、格子の中に黒色、青緑、赭色の顔料を塗っている^③。

(3) 莫高窟第103窟 盛唐 維摩詰図は東壁南側に描いた維摩経変相図の部分で、その高足の几帳に豪放な姿で坐し、羽扇をとって鋭く文殊に問を発するさまで、維摩詰の後ろに六曲屏風を立てていて、屏面には墨線で多数の方形格子を分け、格子の中に二列の文字が書かれている^④(Fig. V-38)。こういう構図

は先の第220、335窟の例に近い。

(4) 莫高窟第23窟 盛唐 窟頂東面法華経変相(觀世音菩薩普問品)の部分には、緑や赤褐色の土坡を背景として、房室中に男女の語らう景があり、主人が坐っている座床の後ろに六曲花草図屏風が立っている(Fig. V-39)。屏風は赤い縁で、毎扇の屏面には緑の葉と赤褐色の花蕾という姿の一点の花が描かれ、屏面には描かれる花草や樹木は概して象徴的描写で、用いられる色数も少なく、簡素な表現といえる^⑤。

(5) 莫高窟第148窟 盛唐 婚嫁図の画面には、多曲の山水図屏風が見られる。

(6) 莫高窟第445窟 盛唐 北壁には弥勒浄土変相図の画面下端左側の嫁娶の景を示し、牆壁に囲まれた邸宅の外に帳幕と数点の多曲屏風を立て(Fig. V-39)、婚礼の宴席を設けるようすで、中央に樂にあわせて一人が舞う中、新郎新婦が礼拝する。宴席の間を従僕たちが忙しく行きかい、帳幕と屏風の外には中をうかがう者があって、生活の息吹に満ちた一幅の風俗画としての趣がある。しかし、屏風の画面内容はほとんど見えない^⑥。

(7) 榆林窟第25窟、中唐(吐蕃時代)、主室北壁に弥勒経変相図部分の墓地の詣塚辞親(あるいは送老入墓、行詣図、臨終図)を描いている^⑦。經典によれば、弥勒の世には、「人の命の將に終わらんとするや、自然に塚間に行詣して死す」とされる。墓壁には山水図屏風画が見える(Fig. V-39)。

(8) 榆林窟第25窟、中唐(吐蕃時代)、主室北壁に弥勒経変相図の東側下部には嫁娶図が示されている。「弥勒の世には女人は五百歳にして乃ち行嫁す」という場面であるが、実はこれは一幅の婚礼図である。唐・段成式『酉陽雜俎』に、「北朝の婚礼は、青布の幔を屋と為す。門の内外に在り。これを青廬と謂い、此において拜を交わす」、「拜閣の日には、婦家親賓婦女、畢く集う(後略)」と

①前掲王伯敏『中国絵画事典』167を参照。王伯敏『敦煌壁画中的山水画』浙江省人民美術出版社、二〇〇〇年。

②安西榆林窟と西千仏洞は下記の資料を参照する。敦煌研究院編『中国石窟・安西榆林窟』文物出版社・平凡社、一九九〇年。

③敦煌文物研究所編『中国石窟・敦煌莫高窟』第3巻、図版61、平凡社・文物出版社、一九八一年。

④同右の図版55：段文傑主編『中国美術全集』絵画編15敦煌壁画下図版57、64頁、上海人民美術出版社、一九八五年。

⑤敦煌文物研究所編『中国石窟・敦煌莫高窟』第3巻 図版一六二、平凡社、文物出版社、一九八一年。

⑥敦煌文物研究所編『中国石窟・敦煌莫高窟』第3巻 図版一七五、一七七、平凡社、文物出版社、一九八一年。

⑦敦煌研究院編『中国石窟・安西榆林窟』図版二三、平凡社、文物出版社、一九九〇年。段文傑主編、段文傑編著『敦煌石窟芸術・榆林窟第二五窟附第一五窟(中唐)』江蘇美術出版、一九九二年。

述べられる場面はこの壁画と酷似している。画面にはさらに、山水図屏風を立っている^②(Fig. V-36)。

(6) 莫高窟第 85 窟 晚唐 東壁北側には維摩經變相図の部分に維摩詰居士は帳の中に羽扇をもって端座し、後に多曲屏風に囲まれている。屏風の画面には赭色の縁で、極彩色の蓮華文様を施している^③(Fig. V-37)。

(10) 莫高窟第 217 窟 唐 「得医図」中の衝立 山水図 「韓熙載夜宴図」の衝立とよく似ている。

(11) 莫高窟第 172 窟 唐 「西方浄土変」上の衝立 上部に山水花草図、下部に彫刻梅花紋

(12) 莫高窟第 172 窟 唐 「西方浄土変」上の立地屏風

以上、莫高窟壁画を中心として、その屏風式の仏教絵画を述べた。こういう屏風形式の仏教絵画は、中原地方の墓葬屏風壁画や伝世品絵画に関する屏風画によって、絵画形式や、内容、構図表現及び居室調度品としての配置などに、この時代の仏教芸術の世俗化傾向が見られる。

五. 伝世品の絵画

現存している隋唐時代の伝世品の絵画の中に、屏風絵に関するものは極めて少ない。下記のように数例を挙げておこう(資料編の表 VII 003~006 参照)。

1. 遼寧省博物館蔵伝周昉「簪花仕女図」

この作品は明るい黄絹で着色したもので、保存が良好である。これは意外と良いもので唐時代の座屏小屏風画の趣を濃厚にとどめている(Fig. V-38)。模写としても、相当忠実なもので一次模写であろう。南唐時代に、唐の原本から再構成されたものかという気もする。一九五〇年初、当時の東北博物館(現在の遼寧省博物館)に収蔵されて、約半世紀以来、その創作年代と作者の問題については続いて検討されている。近年(一九七二年)修理時に、これが三幅の絹に分かれていたということからも三曲の小屏風だった可能性は高い^④。画面の

① 同右図版二四。

② 段文傑主編 梅林編著『敦煌石窟芸術・莫高窟第八五窟附一九六(晚唐)』図版八三、江蘇美術出版社一九九八年。

③ 徐書城「從「纨扇仕女図」「簪花仕女図」略談唐人仕女画」『文物』一九八〇年第七期、七一~七五頁。趙曉華「對「簪花仕女図」的几点新認識」『遼海文物學刊』一九九二年第一、二期。

「紹興」というの紀年銘文によって、恐らく南宋以前、屏風から絵巻に改装されたことが分かる^④。ところが、唐時代における墓葬壁画、石窟壁画と日本正倉院の伝世品の多曲屏風は、その形態上は、一般的に、縦長方形のものであるから、本図は絵巻物と比定されている^⑤。制作年代に関するは、一般に、南宋模写という意見が多いが、仮にそうであっても、なかなかいい模写である。それは、新疆アスターナの唐墓の美人図、日本薬師寺の吉祥天図との比較によってあきらかになる。末尾の木、蓮、石花などアスターナのものをおわせる。唐画に多い指の肉のもりあがり、末尾の女性にわずかにみうけられるのみで、狗の模写にやいやらしい媚びた感じがあって、アスターナの健康な狗とはかなり異なっている。

一九七二年、新疆トルファンのアスターナ長安二年(702)張礼臣墓から出土された楽伎図木縁絹画屏風は絹本着色で、六扇、縦 46.0cm、各扇横約 22.0cm、舞伎二人と楽伎四人が描かれて、景物が疎略にして、色調が艶麗莊重であるから、「簪花仕女図」の絹本地色と画面高さと極めて似ている。これによって、これらの絵画作品がいずれも唐時代のの上流社会生活に実用と觀賞と兼ねている小屏風ということが分かる。

この仕女図については、伝唐の画家周昉の遺作であり、趙曉華氏の研究によって、本図の構図や技法用筆や設色や人物服飾などの画風からみると唐代中晩

趙曉華「簪花仕女図——由屏風画改為卷軸画伝藏之認識」『故宮文物月刊』一四九(第十三卷第五期)、一九九五年八月、一一八~一二五頁。

④ 屏風画から巻物に改装して収蔵することが、唐、五代、南宋以来、普遍なことである。例えば、遼寧省博物館に収蔵されている李成「茂林遠岫図」(絹本水墨、46.0×143.2cm)も屏風から巻物に改装されたものである。また、巻物絵画を屏風に貼りこむこともある。米芾『画史』に「慈聖光獻太后於上温清小次、尽購李成画、貼成屏風、上至則玩之、因吳承相冲卿夫人入朝、太后使引辨真偽、夫人、成之孫女也、内以四幅折奉上、復別購之、敕内臣背於内東門。」とある。郭若虚『图画見聞誌』に宋朝の人物蘇易簡は皇帝から「鷹猴図」屏風をいただきたことがある。『图画見聞誌』にも「張侍郎(去華) 典成都時、尚存孟氏有国日屏展図障、皆黄筌畫画」とあって、新しい作品で古い屏風を替わったこともある。趙曉華「簪花仕女図——由屏風画改為卷軸画伝藏之認識」『故宮文物月刊』一四九(第十三卷第五期)、一九九五年八月、一一八~一二五頁。参照する。

⑤ 前掲李星明氏論著三二五頁参照。

期のものであろう^①。また、周昉は屏風画を描いたことが唐の詩人の元稹「白衣裳」に「閒倚屏風笑周昉、枉抛心力画朝雲」とある。

2. 伝孫位の『高逸図巻』(晩唐『七賢図』殘卷) 上海博物館蔵

黄休復の注目すべき画評は、従来の「神、妙、能」の三品あるいは三格の上に「逸格」をおいたことであり、朱景玄が常格に拘らないものとして三品の外においた「逸」を最上級の品等に教えたことであつた。そしてこの逸格には孫位ただ一人を当てた^②。

「竹林七賢と榮啓期」を画いた絵画の表現様式は、南朝ばかりでなく唐代でも手本とされ、実見できる晩唐の孫位の画いた『高逸図巻』は、画中の人物が四人で、もとは「七賢」の中の「四賢」を画いたものである。画面中には、現存しているの四人は、山濤、王戎、劉伶、阮籍である。(伝)孫位の『高逸図巻』(上海博物館蔵 Fig.V.9)の構図が、横幅で樹石と人物の間に座し、江蘇の南朝の大きな墓に画かれている「竹林七賢」と榮啓期と同じ構図を採っている^③。この作品の景色の中に蕉石を配するのは花鳥画の意味をもち、用筆は軽快でできばきとした表現になる。また、内容と画面構成上の特徴からみると孫位のこの作品は、一九七二年に新疆ウイグル自治区トルファン・アスターナ二一六唐墓から出土した鑑戒画六扇屏風とともに、表現題材上これらの作品からみると、南朝の伝統をふまえて創作したものに相違ない。芸術上これらの作品からみると、晩唐の人物画は中唐の水準を維持していたといえる。以上の伝世品と発掘遺品の「竹林七賢」と榮啓期図の間に密接な淵源関係にある。崔茶墓においても同様の表現が見出せる。また、洛陽存古閣に収蔵されている宋代の画像石刻「竹林七賢図」^④の図様構成は前者とよく似ている(Fig.V.20)。これらは現実生活から離れた憧憬の隠士の表象という意味を持つ。「高逸図巻」に見られるような一高士・一侍者の組み合わせを基本とする図様は、このような淵源に由来し

ていることになる。

3. 周昉「画人物巻」(調一八五94 故画丙〇一・〇七・〇一三三三)

この仕女図絵巻には二点の衝立と多曲の屏風が立てられている。いずれも格欄形の素面屏風である^⑤(Fig.V.39)。

4. 周景元「麟趾図巻」(調二二五63 故画乙〇一・一一・〇一七四七)

この仕女図絵巻には、一点の山石・流水文衝立が描かれている^⑥(Fig.V.40)。

5. 閻立本「孝経図巻」(絹本着色、遼寧省博物館蔵)

本絵巻には、6点の画中衝立と1点の多曲屏風が描かれている^⑦。屏風の画題は、山水図と流水文である(Fig.V.41)。

以上、伝世品の少ない唐時代の屏風画に関するものを考えるうえで重要な遺品といえる。

六. 小結

後漢の滅亡(三世紀)から唐代(七世紀)に至る数百年間は不安定な混乱の時代とみられがちであるが、ローマ、ペルシア、インド、中央アジア、北アジアなどの異なった民族や文化の精華が行き交い、やがてきらびやかな国際文化——大唐文明を生み出した偉大なる創造の時代であつたとも言える。唐代に移つて、屏風の使用は最も一般化になり、宮廷、官府、自宅にまで設置され、名称も多様化され「屏」、「障」、「障子」と次第に言い変わり、屏風に漢詩、書道、絵画などが描かれるようになっていく。換言すれば、唐時代では屏風画の大流行、大普及の潮流が演出されている。これによって、屏風は唐代の普通の家具だけでなく、当時の詩人や画家、書道家による芸術の表現対象となり、その装飾機能は実用より重要であつた。張彦遠の『歴代名画記』の中で唐代著名画家の屏障画作品を多处に記載したが、伝世の作品で唐代の屏障画は発見されなかつた。考古発掘中、唐代屏風の実物は新疆アスタナ唐墓で二、三例の発見しか

① 趙曉華「対「簪花仕女図」の几点新認識」『遼海文物學刊』一九九二年第一、二期。

② 黄休復の『益州名画録』参照。

③ 南京博物院・南京市文物管理委員会「南京西善橋南朝墓及其磚刻壁畫」『文物』一九六〇年第八・九期、南京博物院「江蘇丹陽景胡橋、建山兩座南朝墓葬」『文物』一九八〇年第二期；南京博物院「江蘇丹陽胡橋南朝大墓及磚刻壁畫」『文物』一九七四年第二期。

④ 中国美術全集編集委員会「中国美術全集」絵画編2 隋唐五代絵画、図三七、人民美術出版社一九八四年。羅世平「遼墓壁面試説」、『文物』一九九九年第一期、七六〜八五頁。

⑤ 国立故宮博物院編輯委員會「故宮書画図録」(十五) 七七〜八〇頁、国立故宮博物院出版、中華民國八十四年八月初版。本図巻は絹本着色、30.8×220.0cmである。

⑥ 国立故宮博物院編輯委員會「故宮書画図録」(十五) 八一〜八四頁、国立故宮博物院出版、中華民國八十四年八月初版。本図巻は絹本着色、39.6×327.7cm、「石渠宝笈三編・御書房」著録である。しかし、『石渠宝笈三編』の著録によると、周昉が「麈尾図」を描くことがある。

⑦ 中国古代書画鑑定組編『中国古代書画図目』(一五) 遼1004、文物出版社、1986年。

なかった。

前漢の時代から墓葬壁画は、大流行したが、東漢・南北朝を経て大きな発展と変化が見られ、唐代に至ると、前例のない繁栄期を迎え、今までに発見された唐代の壁画墓は不完全な計称によって百余座あり、その中、二十座以上にのぼる屏風画が出現した。唐墓壁画屏風画の題材、内容は非常に豊富で、現在、山水、樹下老人、樹下貴婦、侍女、鑑賞、舞樂、花草、鳥虫、云鶴、獅子、崑崙奴牽牛など十余種類が見え、これは唐代の史書、文学作品及び出土遺物、伝世品に反映された内容とほぼ同じである。唐代壁画墓の屏風画は北朝、隋の形式をそのまま継承し、伝統的な基礎により形式や内容はより一層変化しながら発展を遂げ、画題の多様化、構図上の巨大化、複雑化が格段に進んで、各時期に不同の特徴を現わしている。特に、盛唐晩期以降、六曲屏風式の構図は普遍的に使われた。屏風式花鳥図はその当時の新たな様式であるが、屏風式人物画は六朝の墓室にすでに出現していた。いわゆる六曲屏風式構図は、墓室壁面に赤色を用いて六連続の枠を描き、そしてその枠の中に絵を描くというものである。一つの枠は一つの独立した画面になる。

また隋代の屏風画は南北朝時代から唐代へ架け橋となったと見ることができよう。

第六章 五代・宋・遼・金・西夏・元時代の屏風絵

「五代十国」の絵画芸術は、とくに南唐と西蜀で相当栄え、またこの時期に中国史上初の画院が設置された。この時期の人物画、山水画、花鳥画は、すべて独立した画科となり、しだいに壮大な絵画世界を形成し、「徐・黄の異体」と称される花鳥画は、独特の画風を形成した。またこの時代の山水画家は、とくに顕著な活躍を示し、中原の荆浩、関同と南唐の董源の芸術的完成は、いずれも後世の山水画発展へ大きな影響を与えた。五代の絵画は、中古の絵画の新しい水準に達し、唐から北宋への架け橋の働きをしたのである。

宋代は、中国絵画史上でもっとも栄えた時代で、この繁栄は、中国の中古期絵画史における高峰となっている。宋代の民間絵画の活動範囲は、農村の小農経済の高揚に従って、比較的拡張された。そしてこの時期には、士大夫の米芾

や文同、蘇軾らの水墨写意画がしだいに発達してきた。一方、宮廷絵画では、規模の大きい翰林図画院を設立し、傑出の画家は、絵画芸術に対して一歩進んだ理解をもっていた。画家の視野は拡大され、各種の題材は、専門的研究と創作により、現実の様相を表現している風俗画や、肖像画、歴史画、山水画、花鳥画などは、すべて百花が満開したように歓喜に満ちていた(資料4、5参照)。

宋代には周辺諸民族の遼・金・西夏が興起した後に、経済・政治面で発展したばかりでなく文化の面でも多くの努力がはらわれた。多民族はかつては各種の政策を採用し、漢民族の封建文化をたえず吸収し、自己の民族の文化芸術を創造したのである。遼・金・西夏の絵画は、中国の兄弟に当たるような諸民族が歴史上に貢献し、中国絵画史上に分離できない一つの構成部分をなしている。たとえば、中国絵画史上に占める金代絵画の役割の最大のもものは、北宋の絵画・絵画様式を元代に紹介したことと考えていることがある。それは、北宋絵画から南宋絵画が受け継がなかった部分についての補欠である^①。

元代に入って、絵画の発達の中で突出したのは文人画である。この時代は水墨の写意画がとくに深い趣をもち、文人画家は一歩進んで書法を画法のうえに帰納させることを提示している。絵画の内容について見ると、山水画は元代にもっとも盛行し、花鳥画の画法もまた日に日にと完備し、ついに前代を超越したのである。また、道釈人物画も、元代において復興している(資料6参照)。

現在に至るまで、遼・金・西夏の屏風画資料は少ないため、当時の屏風及び屏風絵の様子を理解することは難しい。しかしながら、数箇所壁画墓が発見され、数は少ないが、遼・金時代の墓葬壁画屏風も出土した。ここでは、宋・元時代の墓葬壁画屏風を伝世品屏風画と結び付けて、この長い時代における屏風画の大枠を探究していきたい。

一 文献史料

宋時代に入って、屏風画の流行が続いていることが、各種文献史料から見ることができよう。

(一) 屏風絵についての物語

^① 嶋田英誠・中澤富士雄責任編集『世界美術大全集・東洋編』第6巻、南宋・金 一〇〇頁、小学館、二〇〇〇年。

この長い時代には、屏風についての物語が前代より少なかった。ここで、南唐時期の逸話の一つを引用してみる。南唐の高官であった馮延巳は後主の李煜の命によって、進宮して、皇帝と要事を議論した。南唐後主の李煜は「坐碧落宮、召馮延巳論事、(馮延巳) 至宮門逡巡不進。後主使使促之、延巳云「有宮娥着青紅錦袍當門而立、故不敢徑進」。使隨共行諦視、乃八尺琉璃屏面夷光獨立也、問之董元筆也。」とある^①。このような内容もつ屏風を庭園や宮殿などの入口に立てる習慣は、現代まで連続している。その機能は、遮蔽と装飾を兼ねている。

(二) 画讚・題画詩・論画詩・詞曲・画題・画跋・画記などから

1. 五代の政治家と詞人の和凝は、濃艶な詞を作る。和凝の詞は『花間集』にも載せられている。そのうち、『江城子』に「竹裏風生月上門。理秦箏。對雲屏。輕撥朱絃、恐亂馬嘶聲。含恨含嬌獨自語、今夜月、太遲生。」とある。(對雲屏・雲母の屏風に向かつて。對・むかっている。むかう。雲屏・雲母の屏風。半透明のウンモで作られたびょうぶ。雲母障。)この『江城子』の訳文は、「竹裏に風を生じて月は門に上る。秦箏を理(ととの)へ、雲屏に對す。朱絃を輕やかに撥き、亂馬の嘶く聲を恐る。恨を含み嬌を含みて獨り自ら語る…今夜の月、太(はなは)だ遲生(おそ)しと。」である。

2. 張泌の『楊柳枝』に「膩粉瓊妝透碧紗、雪休誇。金鳳搔頭墮鬢斜、髮交加。倚著雲屏新睡覺、思夢笑。紅腮隱出枕函花、有些些。」とある。このうちに「倚著雲屏新睡覺、思夢笑。」という一句は「雲母の屏風寄りかかつて、今、(昼寢の)眠りから覚めたところで、夢を思ひて笑むのだ」という意味である。

3. 蘇軾「郭熙画秋山平遠」詩

学士院その他の郭熙の画は当時もてはやされ、蘇軾は「郭熙画秋山平遠」と題する詩の中で「玉堂、昼、春日を掩いて間なり、中に郭熙の画ける春山有り。鳴鳩、乳燕初めて睡起し、白波青嶂、人間に非ず」と詠った^②。この学士院の

春山とは、上引の『石林燕語』に最も傑出していたという春江曉景図屏風のことである。この屏風は、残念ながら、失われて今はない。

4. その蘇軾「郭熙画秋山平遠」詩に次韻した黄庭堅により、「熙今頭白くして眼力有り、尚お能く筆を弄して窓光に映ず」(次韻子儋題郭熙画秋山)と郭熙は称された^③。

5. 蘇轍「書郭熙横卷」詩

また蘇轍(一〇三九―一一二二)は元祐元年(一〇八六)頃の作と考えられる「書郭熙横卷」と題する詩で、「鳳閣鸞台の十二屏、屏上、郭熙、姓名を題すと詠んだ。この十二屏^④もこれら廟堂の屏風の一つであったと思われる。官画以外にも、元豊末年、顛聖寺の悟道なる者のために十二幅の大屏を作り、その高さは実に二丈余に及んだという^⑤。

6. 王安石は熙寧元年(一〇六八)に「学士院燕侍郎画屏」で燕肃山水屏について詠っている。「学士院燕侍郎画屏」(『王荊文公詩』卷四四)の全文は以下の通りである。

「六幅生綉四五峰、暮雲樓閣有無中。去年今日長千里、遙望鍾山與之同。また、王荊公「汀沙」に「雪漫漫、水溶溶、睡鴨殘蘆靄中。歸去北人多憶此、家家画有屏風」とある。前代の詩人李白の詩文曰「湖南七郡凡幾家、家家屏障書題偏」とある。これらによって、唐宋時代に屏風は調度品と絵画として、使用の広大なことがわかる。

7. 北宋詩人の辛棄疾の「臨江仙」に「逗曉鶯啼聲昵昵、掩關高樹冥冥。小渠春浪細無聲。並床听夜雨、出蘇轆轤青。碧草旋荒金谷路、烏絲重記蘭亭。強扶殘醉遠雲屏。一枝風露濕、花重入疏櫺。」とある。「鷓鴣天」に「泉上長吟我獨清。喜君來共雪爭明。已驚並水鷗無、更怪行沙蟹有聲。添爽氣、動雄情。奇因六出憶陳平。卻嫌鳥雀投林去、觸破當樓雲母屏。」とある。「虞美人」に「翠屏羅幕遮前後。舞袖翻長壽。紫髯冠佩御爐香。看取明年歸奉、萬年觴。今宵池上蟠桃席。咫尺長安日。寶煙飛焰萬花濃。試看中間白鶴、駕仙風。」とある。

^①伊世珍輯『瑯嬛記』卷中引『丹青記』、『津逮秘書』一一〇冊。
^②『蘇東坡集』卷一六。また『蔡寬夫詩話』(『宋詩話集』佚卷下所収)には、この詩と関連し、「今玉堂中屏、乃郭熙所作春江曉景、禁中官局多熙筆跡、而比屏独深妙、意若欲追配前人者、蘇儋州嘗賦詩、『玉堂昼掩春日閑、中有郭熙画春山。鳴鳩乳燕初睡起、白波青嶂非人間。』(後略)、『今遂為玉堂一佳物也』とある。これによって蘇軾の「春山」が春江曉景であったこと、またそれが屏風であったことがわかる。

^③前野直彬編訳『宋・元・明・清詩集』(中国古典文学大系19、七八―七九頁、平凡社、一九七三年) 宋・黄庭堅の第六首を参照。
^④『欒城集』卷一五の冒頭で「鳳閣鸞台十二屏、屏上郭熙題姓名。崩崖斷壑人不到、枯松野葛相欹傾(後略)」と詠っている。
^⑤黄庭堅『山谷題跋』卷八、跋郭熙画山水(図卷)。

そのほか、「虞美人」に「夜深困倚屏風後。試請毛延壽。寶釵小立白翻香。旋唱新詞猶誤、笑持觴。西更山月寒侵席。歌舞催時日。問他何處最情濃。卻道小梅搖落、不禁風。」とある^①。

8. 北宋詩人王逢原(王令)「山茶花」詩に「江南池館厭深紅、零落山煙山雨中。却是北人偏愛惜、數枝和雪上屏風」とある(『永樂大典』卷五七七〇)。

9. 陸遊「駢舍見故屏風画海棠有感」に「夜闌風雨嘉州駢、愁向屏風見折枝」とある(『陸遊詩全集』四)。

10. 譚猷「蝶恋花」に「六曲屏前携素手、戲說分襟、莫遣分襟驟」という。

11. 李清照「菩薩蠻」に「香閣掩芙蓉、画屏山幾重」とある。

12. 金の劉迎(？〜一一八〇)は度々触れた蘇軾の詩、「郭熙画秋山平遠」に次韻して以下のように詠っている。

「槐花忙過峯子閑、旧遊意在夷門山。玉堂曾見郭熙画、拂拭縑素塵埃間。(後略)」^②。

彼はまた「梁忠信平遠山水」(『中州集』卷三)でも、「憶昔西遊大梁苑、玉堂門閉花陰晚。壁間曾見郭熙画、江南秋山小平遠。(後略)」というように感慨を込めて詠っている。

13. 屏風絵に関する『宋代詞集』の詞文

(1) 「花間集」(唐・五代)

その一、温庭筠の「菩薩蛮一」、「菩薩蛮十一」、「更漏子一」、「酒泉子」、「蕃女怨」；

その二、皇甫松の「夢江南一」；

その三、韋莊の「菩薩蛮三」、「応天長一」、「望遠行」、「謁金門」、「天仙子」；

その四、牛嶠の「更漏子」、「菩薩蛮一」、「菩薩蛮二」；

その五、顧夔の「浣溪沙一」、「浣溪沙二」、「酒泉子一」、「醉公子」；

その六、魏承班の「木蘭花」、「鹿虔扈」、「思越人」；

その七、毛熙震の「木蘭花」；

その八、李珣の「浣溪沙二」、「漁歌子一」、「酒泉子一」、「望遠行」。

(2) 南唐詞

その一、李煜の「菩薩蛮」；

その二、馮延巳の「更漏子」。

(3) 北宋詞

その一、柳永の「迷神引」；

その二、晏幾道の「蝶恋花」；

その三、秦觀の「浣溪沙」；

その四、賀鑄の「緑頭鴨」。

(4) 南宋詞

その一、張元幹の「蘭陵王」；

その二、陸遊の「烏夜鳴一」；

その三、姜夔の「齊天樂」；

その四、盧祖皋の「謁金門」；

その五、李萊老の「高陽台、落梅」；

その六、陳允平の「瑞鶴仙」；

その七、周密の「獻仙音」。

(5) 元散曲、小令

その一、馬致遠の「双調」壽陽曲 瀟湘八景；

その二、張可久の「双調」殿前歡。

以上のように、宋元時代の詞文の一部を読みながら、その屏風絵の様子も想像できる。詞文の描写によって、枕屏や大型屏風の形式、花鳥・金銀などの屏風画面がよくわかる^③。また、宋元時代の詞曲のなかに屏風画の製作者はよく

わからないのであるが、詞曲の「画楼」、「画舫」という言葉から推測すれば、それらの屏風絵は画楼(現在の画廊か)で創作したものと考えられる。

14. 元・趙孟頫の詩文「題山堂」(卷四)と金・元・薩都刺「鸚鵡曲」詩(二三)によって、着色画の堂中大型衝立と床榻囲屏が存在したことがわかる^④。

^③ ここには、屏風絵に関する詞名だけを摘録し、具体的な諸詞文は、倉石武四郎編、倉石武四郎・須田禎一・田中謙二訳『宋代詞集』(中国古典文学大系20、平凡社、一九七〇年)の日本語訳文と原詞を参照。

^④ 前野直彬編訳『宋・元・明・清詩集』(中国古典文学大系19、一七五、二二八頁、平凡社、一九七三年)参照。

^① 『辛棄疾詞全集』参照。
^② 金・元好問編『中州集』卷三「郭熙秋山平遠用東坡韻」。

(三) 画史画論中の記述

1. 黄筌と黄居采

宋・郭若虚『图画见闻志』卷二黄筌と黄居采の条に「(前略) 與父筌俱蒙恩遇 因画殿庭牆壁宮闈屏障不可勝紀」とある。卷六に張去華所蔵の黄筌の屏展因障 がある^①。宋・米芾『画史』と宋・汪珂玉『汪氏珊瑚網画繼』に「今院中作屏 風画用筌格」ともある。清・鄒一桂『小山画譜』巻下に山鷄図屏風がある^②。

2. 郭熙

郭熙(一〇二三〜一〇八五頃)は、字を淳夫といい、河陽の温県(河南の孟 県)の人である。彼は熙寧期(一〇六八〜一〇七七)に画院で芸術と学問 を学びその後翰林待詔直長になった。神宗・趙頊は彼の画を厚く賞賛したので 宮中で「どれほど画いたか分からないほど」画いた。当時の紫宸殿、化成殿、 睿思殿などの建物はすべて彼の画いた屏風や壁画で飾られ、かつて「誰にもよ く知られ天下第一と評された」のであった。郭熙の活躍した時期は北宋の山水 画が高度に発達した時期で、彼が画いた山水画が千態万状で複雑に変化してい たことから「一時を獨歩した」というほどの名譽を得た。彼の現存作品に「早 春図」「幽谷図」「窠石平遠図」などがあり、これらすべてに彼の創造した「少 し李成の法を取ったし、またあと自分得たものが多い」^③といわれる一種 清新な画風をみられる。郭熙は生涯で、前代および自分の芸術上の実践を終わ らせ重要な画論^④を執筆していることから、絵画理論の面にも大きな貢献をし たのである。

大画面の「山水図屏風」は、郭熙の最高傑作と称せられた。蘇軾・蘇轍兄弟 や黄庭堅自身は、友人の李公麟や王詵らとともに、小画面の水墨や着色の画巻 や画軸を主な制作対象とする文人画觀の確立にかかわったが、宮廷画家の郭熙 の制作になる大画面の水墨山水図屏風を前述したように嘆賞した。以下、郭熙 の屏風画について検証する。

①. 郭熙著『林泉高致』(郭思整理)「画記」山水図屏風十七点以上

① 『图画见闻志』(于安澜編『画史叢書』(一卷)、国書刊行会、昭和四十七年。)

② 清・鄒一桂『小山画譜』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』五、初集第九輯、一三二頁、台北・ 芸文印書館、一九七五年十一月)参照。

③ 『宣和画譜』卷十一を参照。

④ 郭熙撰の『山水訓』などの論文を参照。

『林泉高致集』は、現存の「山水訓」「画意」「画訣」「画格拾遺」「画題」「画 記」^⑤の六項から成っており、郭熙の子の郭思が「父親がのこした事実を追っ て書いたもの」である。この画論の「画記」の部分に、郭熙が、数多く宮殿屏 風を創作したことが書かれている^⑥。

②. 龐元済(虚齋)『致南潯友人蘊甫信』中の山水大屏風

また、龐元済(虚齋)の書にも「人は高仲武をほめるが春山の新本は郭河陽 である」とあり、その下の注に「郭河陽の子の思は元豊期に進士となり、その とき河陽は六〇歳であったが、人の高さに等しい大屏風の画を作り、精力旺盛 で今日の画師も及ばないものだ」とある^⑦。即ち、元豊末年(一〇八四〜一〇 八五)に郭熙は頤聖寺の悟道者として一二幅の大屏風を画き、黄山谷が元符三 年(一一〇〇)にその作品について「この画を見れば老年の頃画いたもので非 常に貴重である」と述べそののである。

③. 頤聖寺の悟道者として十二幅の大屏風を作ること

詩詞の部分で触れた北宋版大蔵経の版木を当時管理し印行していた頤聖寺の 大殿中央は柱間三間を各四扇計十二扇で塞ぎ荘嚴されていた。蘇轍自身「鳳閣 鸞台の十二屏、屏上、郭熙、姓名を題す」(『書郭熙横卷』)と詠った。

④. 宋・葉夢得(一〇七七〜一一四八)の『石林燕語』に「春江晚景」障壁 画、「避暑録話」(巻上)にも同じ記載がある^⑧。『蔡寬夫詩話』に「春江晚景」 図屏風、政和七年(一一一七)『林泉高致』「画記」に「玉堂屏風」もある。こ れは、四扇あるいは六扇の照壁屏風である翰林学士院玉堂「春江晚景図屏風」 をしのぐ規模の高さ六〇〇・〇センチを超える大作である。

⑤. 中書省・門下省のそれと同じ最大規模の十二扇の樹石図照壁屏風であつたと推定される。

⑤ 『四庫全書』抄の四明天一閣蔵の至正八年刻本の『林泉高致』は六節にしているが、一般の 版本には「画記」がなく、ただ五節である。

⑥ 一九七九年三月号の『美術研究』(中央美术学院学报)に於て薄松年、陳少豊両氏による「説 『林泉高致・画記』札記」という論文が発表された。鈴木敬『林泉高致集』の「画記」と郭 熙について『美術史』一〇九、一九八〇年。「画記」によって、十七点以上の山水図屏風が 記述されている。

⑦ 虚齋辛巳夏「致南潯友人蘊甫信」を参照。

⑧ (前略) 屏間命待詔鮑詢画花竹於上、與玉堂郭熙春江晚景屏相配、當時以為美談。(後略)

⑥ 小殿屏風と垂拱殿の御辰

『図画見聞誌』(巻四)は、神宗朝の熙寧(一〇六八〜七七)初年、勅命により郭熙、符道隱、李宗成とともに小殿に三扇から成る屏風を制作し、中央を郭熙、両側を李宗成、符道隱が担当したことを記録し、同じく熙寧初年、やはり神宗の命令で垂拱殿の御辰に鶴竹を画き、崔白、艾宣、丁昞、葛守昌が各々一扇を担当したことを記録している^①。

⑦ 郭河陽御屏粉本

明・姜紹書『韻石齋筆談』巻下の「郭河陽御屏粉本」条に郭熙の玉華殿屏風図の粉本(画稿ともいう)とある^②。その画風は、画家の李営邱と董北苑の風骨を兼ねている。

郭熙は北宋末絵画史上で唯一つの疑いない作品「早春図」(北宋・神宗の熙寧五年(一〇七二)、絹本墨画淡彩、158.3×108.1cm、台北・故宮博物院^③)を残すことよって中国絵画史に不朽の声名を確保しているが、絵画論家としても『林泉高致集』一卷を伝えている。すぐれた山水画家としての具体的制作体験に基づかなければ到底考え及ばない多くの制作論、技法論、構成論等々からなるこの一篇は、北宋以後の山水画世界に大きな影響を及ぼしたことは言うまでもないが、現存する多くの傳郭熙画の鑑識にも大きな意味をもっている。このような「早春図」など郭熙の山水画を見ながら、その大画面山水図屏風の偉大な様子を想像することができる。

北宋第一の山水画家であり、それにふさわしい「早春図」の制作者である郭熙でありながら、その伝記や官画界における活動、地位等については他の画家の評伝に比べても簡略な記述しかみられず、はっきりと分らず、このことが北宋末の画壇、ことに宮廷に密着していた絵画界の状況の解明にも大きな障害となっていたことは言うまでもない。予而『林泉高致集』の「画記」の存在は『四庫全書総目提要』等によって知られており、台北の故宮博物院が蔵する文淵閣旧蔵『四庫全書』に収められているだろうと想像はしていた。

① 『図画見聞誌』巻四、郭熙、崔白条。

② 明・姜紹書『韻石齋筆談』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』十、二集第十輯、二二三〜二四頁、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)参照。

③ 小川裕充・弓場紀知責任編集『世界美術大全集』東洋編第5巻五代・北宋・遼・西夏、図版三五、作品解説三五八頁、小学館、一九九八年。

一九七九年三月号の『美術研究』(中央美术学院学报)に於て薄松年、陳少豊両氏による「読『林泉高致・画記』札記」という論文が発表され、北京図書館所収の「画記」一篇の写真版、解説、訳注が紹介された。

郭熙の『林泉高致集』一薄、陳両氏も、「王氏画苑補益」本も「集」字を欠くが、両氏も集と名付けるべきものであるという一は、一、郭熙の序、二、山水訓、三、画意、四、画訣、五、画格拾遺、六、画題からなっており(現存の『王氏画苑』『津逮秘書』等の通行本)、当然、付されていなければならないはずの政和七年(一一一七)の許光凝の後序(跋)と「画記」の二篇が欠落している。北京図書館が『林泉高致』(集)全編を収蔵しているのか、「画記」と許光凝後序の手抄本だけを収めているのかは、薄・陳両氏の論文によって明らかにならず、影印された「画記」と「後序」によってのみでは手写された時期の推定は困難である。

『四庫全書総目提要』によれば四庫全書所収の『林泉高致集』一卷には「画記」一篇、前後序が含まれていることは明らかであり、うち「画記」は「郭熙が神宗朝に在って寵遇されたことを述べた」ものであることがわかる。幸い台北の国立故宮博物院の蘇瑞屏女士の好意により文淵閣本『林泉高致集』中の「画記」及び許序のコピーを得ることができたので「郭熙早春図」(中華民國六十八年(一九七八)十月印行、国立故宮博物院に付載、排印された)、『林泉高致集』の全文―但し郭熙の序を欠く―をも参照しながら、北京図書館、四庫全書本両本の校合が可能になった。

『林泉高致集』成立の事情はやや長谷川等伯の『画説』に似ている。言うまでもなく『画説』は本法寺の日通上人が等伯の絵画に関する言説を書きとどめたものといわれ、『林泉高致集』は郭熙の子郭思が父の言説を筆記したものが大部分を占めるほか、郭熙の神宗朝(一〇六八〜一〇八五)における華々しい活躍を追憶の意をかねて記したものに、早く失われてしまった嘉祐・治平・元豊以来の崇公、巨儒の詩歌讚記、郭熙の平日の講論、小筆範式を収めたものであり、「画記」の一篇は郭熙の熙寧元豊時に於ける活躍の様子をある程度推測させてくれる。「画記」は、七十歳に近い老齢と考えられる画家がほとんど突如として神宗廟で活躍し最大限に優遇され、禁中官衙の大画面制作を数多く行ないながら、神宗の死、哲宗の即位と時を同じくして官画界から姿を消すという謎めいた経歴を如日に示している。

以下、「画記」の意味するものと若干の屏風画についてを考察したい。
『四庫提要』がいうように「画記」は「郭熙が神宗時に在って寵遇された事を

述べたものである」ことは既述したが、諸官衙、宮中殿閣の大画面壁屏風の制作についてはほぼ年時を追って記述されていると推測される点が重要である。

障壁画家としての郭熙はかく精力的であったばかりでなく創意的であった。宋・葉夢得（一〇七七―一一四八）の『石林燕語』、『四庫全書』珍本別輯本）によれば、北宋の尚書省及び六部の障壁には『周礼』が書かれ、禁中に位置した中書、門下の両省、後者枢密院、学士院の障壁の悉くが郭熙一人の手になるものであったという。

以上あげた『画記』の各条（資料1参照）を表にすれば次のようになる（資料2参照）^①。

3. 米芾『画史』に「今院中作屏風、尽用（黄）筌格、稍旧退出、更無辨処」というようにある。換言すると、米芾が『画史』で指摘しているように、「今の院（画院を指す）の中で屏風画を画くのは黄筌の画格を用いる」と説明している。ここから見ると、古い屏風が取り外されたら、巻軸画になる可能性が高いと思われる。例えば、台北・故宫博物院に現蔵されている遼時代の「丹楓呦鹿図」と「秋林群鹿図」が、もともと同一屏風の二扇と推定されている^②。黄筌（九〇三―九六五）は、字を要叔といい、四川の成都の出身で早熟の画家であった。黄筌は鳥雀画にすぐれたばかりでなく、人物画もよくし、とくに鶴の画はもともと有名で、宋代初期の画壇に大きな影響を与えた。

4. 許道寧

許道寧（九七〇頃―一〇五二頃）は、北宋中期の李成派の画家。河間（河北省）の出身とも伝えられるが、長安（陝西省西安市）を中心に活躍した。張士遜（九六四―一〇四九）は、北宋の公卿の一人として仁宋期四度も同中書門下平章事（宰相）をつとめ、同時に書画の大収集家、パトロンでもあった。張士遜は邸宅の壁や屏風を山水画家の許道寧に画かせ、深く賞愛して詩を贈ったという^③。また、現在、許道寧の伝称をもつ作品の一点の「秋山蕭寺図卷」（日本・

^①薄松年・陳少豊「讀『林泉高致・画記』札記『美術研究』（中央美術学院学報）一九七九年三月。鈴木敬『林泉高致集』の「画記」と郭熙について『美術史』109、1―11頁、一九八〇年。同氏『中国絵画史』上、131―133頁参照。

^②張朋川「明清畫中堂樣式的緣起」『文物』二〇〇六年第三期。

^③仁宗の嘉祐年間（一〇五六―六三）初めに撰述された劉道醇の『聖朝名画評』卷二「山水林木門」に「許道寧、河間人、学李成画山水林木、初市葉於端門前、人有贖者、必画樹石兼与之、無不称其精妙、由此有声、遂遊公卿之門、多見礼待、相国寺張文懿公令道寧画其居壁及

藤井有隣館蔵）は、縦38.3cm、横147.5cmの絹本に、彩色を用いず墨で画かれている。この図は元来横卷ではなく、壁画或いは屏風の如く、画面全体を広げて鑑賞する形式のものであったと推測される。例えば南唐の顧闳中の作とされる韓熙載夜宴図卷（北京・故宫博物院蔵）をみると、美髯の韓熙載の坐す榻の三方の側板には横長の山水が画かれる。とりわけ背後の山水図と同じような大きさ、縦と横の比で、「秋山蕭寺図卷」も元来は装され、後に横卷形式^④に改装されたのではあるまいか。作者と伝えられる許道寧自身も、壁画や屏風を主要な画面形式として、張士遜の邸宅等に画いたことは既にみた通りであり、一つの可能性として考えられよう^⑤。

5. 陶裔

太宗により見出され画院待詔となった花鳥画家の陶裔は、妙品ながら、徐崇嗣の評価を得て、太宗の御座屏風などを制作したものの、その筆法は黄筌に近く、「西蜀黄筌、東京陶裔」と評されたことから、父黄筌とともに神品の評価を得る黄居案に伍して、華北花鳥画の独自性を主張するのではなく、むしろ黄居案の同僚として、四川花鳥画に連なる北宋院体花鳥画の基礎を築き上げた画家であると解される。

6. 宋・李薦『画品』（黄賓虹・鄧實編『美術叢書』十八、四集第五輯、一八八―一八九頁、台北・芸文印書館、一九七五年十一月）に南唐金陵霸府の大屏

の一扇の「棘鷄柘條銅嘴」という鳥石図屏風の記述がある。

7. 宋・汪珂玉『汪氏珊瑚網画継』の「画継論近」に「徽宗建龍德宮成命待

屏風等、文懿深加賞愛、作歌贈之、道寧之格所長者三、一林木、二平遠、三野水、皆造其妙、而又命意狂逸、自成一派、頗有氣韻、所得李成之氣者也」と言う。また、熙寧九年（一〇七六）頃撰述された郭若虚の『図画見聞誌』卷六「近事、玉画又」条に「張文懿性喜書画、今古凶軸、鑿積繁夥、銓量必当、愛護尤勤」とある。『聖朝名画評』卷一「武宗元」条に「丞相文懿張公士遜生辰、宗元献消災菩薩一軸、公張於千歲堂、其秘重焉」という。

^④横卷ではないが、元来屏障形式を成していた作品を軸に改装することはしばしば行われた。『墨緣彙觀』卷三、許道寧嵐嶺秋峰図（絹本中掛幅、長五尺五寸二分、闊一尺四寸七分）（略）此幅必屏障闊幅、今存其一。

^⑤曾布川寛「許道寧の伝記と山水様式に関する一考察」『東方学報』（京都第五十二冊、昭和五十五年三月、京都大学人文科学研究所）。また、同氏『中国美術の図像と様式』（研究稿、中央公論美術出版、平成十八年（二〇〇六）所収、四九六―五一一頁。

詔図画宮中屏壁皆極一時之選」とある^①。また、程坦の「松竹障八幅」という作品名も記述されている。

8. 宋・汪珂玉『汪氏珊瑚網画継』や元・湯屋『古今画鑑』（黄賓虹・鄧實編『美術叢書』十一、三集第二輯、三六〇三七頁、台北・芸文印書館、一九七五年十一月）に宋徽宗は当時の画家を抜擢するとき、「孔雀升墩障屏」という樹石花鳥屏風の制作が試験問題としていたとある。

9. 『益州名画録』巻中「黄居采」条に「殿庭牆壁、門幃障、図画之數、不可紀錄」とある。また、同書の巻下に山水画家の姜道隱「偽相趙国公昊知其性迹、請画屏風」とある^②。

10. 『南宋院画録』には、南宋時代の屏風絵を部分的に記述されている。例えば、「序」に、「馬侍郎芸播丹青、屏展九重」とあり、また、巻七に「人謂馬遠全事邊角、乃見未多也。江浙間有其峭壁大障、則主山屹立（後略）」（『山水家法』）、「好事家藏馬遠画南宋薰殿屏障、淺色」（『都穆鉄網珊瑚』）ともある。巻一に「臨安北山鮑家田尼菴、梅屏甲京都、高宗嘗令画院待詔図進」（『积居簡北礪集』）と、巻二に「李唐山水、初法李思訓、其後变化多、喜作長図大障、其名大劈斧皴。」（『格古要論』）と、巻三に高宗は蕭照の山水人物図屏風に「白雲断処斜陽轉、幾曲青山献画屏」という題画詩があった（『画継補遺』）^③。

11. 宋・鄧椿『画継』巻三に晁補之の「山水留春堂大画」がある。同巻に成都窄橋觀音院の程堂の画竹屏風があり、「携灯笑指屏間竹、記得当年手自栽。」という題画詩がある。巻四に李世南の六幅の「秋景平遠寒林障」がある。巻五に高大亨と李能兄弟による「山水画図障」がある。巻七に畜獸虫魚画家の侯宗古と郝七はいずれも西京大内大慶殿「面升龍」御屏を描くとある^④。

12. 『宣和画譜』巻四に御府所藏王齊翰の作品のなかに、「三教重屏図一」、「重屏図一」がある。巻七に周文矩の「重屏図一」、顧闳中の「韓熙載夜宴図一」、顧闳中の書画臥屏・巻八に、房從眞の「諸葛亮引兵渡瀘」蜀宮障壁画・巻九に、僧傳古の皇建院雲水龍図屏風、宗室叔雛の禽魚図屏風（王安石の詩文「歸去北

① 宋・汪珂玉『汪氏珊瑚網画継』（黄賓虹・鄧實編『美術叢書』六、二集第一輯、七一頁、台北・芸文印書館、一九七五年十一月）参照。

② 『益州名画録』（于安瀾編『画史叢書』二卷）、二二、三五頁、国書刊行会、昭和四十七年。）

③ 『南宋院画録』（于安瀾編『画史叢書』（三卷）、国書刊行会、昭和四十七年。）

④ 宋・鄧椿『画継』（于安瀾編『画史叢書』一卷（全三卷）、国書刊行会、昭和四十七年。）

人多憶此、每家図画有屏風」による）：巻十三に、李仲和の小画人馬障・巻十六に、黄居采の「重屏図一」、宗室仲偁の高屏風・巻十七に、黄居采の牆壁屏障；巻十八に、崔白・艾宣・葛守昌・丁昞の垂拱殿御辰「夾竹海棠鶴図」；巻十九に、劉常の「折枝桃花図」屏風などがある^⑤。

13. 宋・郭若虚『図画見聞誌』巻二に、房從眞の「諸葛武侯引兵渡瀘水」蜀宮板障画；巻三に僧傳古大師「皇建院有所画屏風現存」（龍水文図屏風）、燕肅「太常寺有所画屏風」（山水寒林図屏風）がある。巻四に、玉清照応宮に呂文靖の宅廳後の燕貴の山水図屏風；李隱の山水図五殿屏展；高克明の臥屏；屈鼎の龐相第山水屏風；李宗成の枢府東廳「大濺撲」屏風；吳僧繼肇の相国寺資聖閣院山水図屏風；陶裔の花鳥図御座屏展；李懷袞の陳康肅宅第花鳥図屏風；易元吉の迎釐齋殿花鳥図御辰と神遊殿小屏風；崔白・艾宣・葛守昌・丁昞の垂拱殿御辰花鳥図；董羽の李後主「香花閣図」屏風；任從一の「金明池水心殿」出水金龍図御座屏展；荀信の「会靈觀」看水龍図御座屏展などがある。巻六に景靈宮孝嚴殿に諸画家の屏展ともある^⑥。

14. 元・夏文彦『図絵宝鑑』巻三に崔白・艾宣・葛守昌・丁昞の垂拱殿御辰「夾竹海棠鶴図」のことも記述されている^⑦。

(四) 他の文献

1. 北宋・燕肅「寒林屏風」（山水図屏風）
『宋朝事實類苑』巻六二に「太常寺、旧在興国坊、今三班院是也。景祐初、燕侍郎省判寺庁事、画寒林屏風、時称絶筆。」とある（『春明退朝録』上にも記述されている）。

大官になった燕肅（九六一〜一〇四〇）は官僚政治家である文人と称してよい画家^⑧として、幼少の仁宗に代わり政務をとっていた太后・劉氏（称制一〇

⑤ 『宣和画譜』（于安瀾編『画史叢書』一卷（全三卷）、国書刊行会、昭和四十七年。）

⑥ 『図画見聞誌』巻二・四（于安瀾編『画史叢書』一卷（全三卷）、国書刊行会、昭和四十七年。）

⑦ 『図絵宝鑑』巻三（于安瀾編『画史叢書』一卷（全三卷）、五七頁、国書刊行会、昭和四十七年。）

⑧ 燕肅は米芾『画史』によれば李成を師としたと伝えられる。一方、『図画見聞誌』巻三・燕肅の條に「（前略）文学治行外、尤善画山水寒林、澄懷味象、応会感神、踏摩詰（王維之

二二〇一〇三二)の意を承けた翰林学士・宋綬(九九一〜一〇四〇)、翰林学士在任一〇二五〜一〇三二)の命により、翰林学士院玉堂(正庁)中堂北壁に「山水図屏風」(九九二年頃)を画している^①。この燕肅の六幅山水屏風は中堂・玉座の背後を飾った。しかし、董羽・巨然の壁画から燕肅の屏風へと受け継がれた「院中の名画」の歴史は、元豊の改修によって一旦途絶してしまった。壁画は毀れ、屏風も行方不明になってしまったのである(資料3参照)。

この屏風の様子は現在見ることができないが、伝彼の「奇峰萬木図」^②の手前の部分は、樹石の姿が五代董源の「寒林重汀図」とよく似ていて、無窮な深遠の山水を表現し、「寒林屏風」の姿を想像することができよう。

しかし、元豊六年(一〇八三)頃新たな一步を踏み出した学士院玉堂には、ほぼ時を同じくして翰林待詔・郭熙の制作になる「玉堂の一佳物」、「春江曉景図屏風」が置かれ、「院中の名画」の歴史を再興すると同時にその掉尾をも飾ることになる高みが築き上げられる。蔡寬夫は「禁中の官局、熙の筆迹多し。而して此の屏独り深妙」と指摘し、宮中の省庁に多くある郭熙の画の中でも取り分け「春江曉景図屏風」を賞讃していた^③。新築の翰林学士院玉堂に制作した照壁屏風「春江曉景図屏風」は実にその巍峨たる山竝の最高峰に位する傑作で

退蹤、追咸熙(李成)之懿範。(後略)と述べている。

^①大聖年間(一〇三三〜一〇三二)に成るものと推定された。歐陽修『跋学士院御詩』(『歐陽文忠公文集』卷七三・外集卷三三・雜題跋、治平元年(一〇六四)に成ったこと)に「院中名画、旧有董羽水・僧巨前山、在玉堂後壁、其後又有燕肅山水、今又有易元吉猿又狐、皆在屏風。」とある。小川裕充「院中の名画―董羽・巨然・燕肅から郭熙まで―」『鈴木敬先生還暦記念―中国絵画史論集』二二〇〜二二五頁、吉川弘文館、一九八一年。また、小川裕充・弓場紀知責任編集『世界美術大全集』東洋編第5巻五代・北宋・遼・西夏、挿図三二「宮城・翰林学士院構内略図」(作成/小川裕充)より転載、小学館、一九九八年。

^②絹本着色、縦26.7cm、横38cm。台北・国立故宫博物院蔵。国立故宫博物院編輯『宋代書画冊頁名品特展』図版二四、一九九五年。

^③『蔡寬夫詩話』に「学士院旧與宣徽院相隣、今門下後省、乃其故地。玉堂兩壁、有巨然画山・董羽水。宋宣献公(綬)為学士時、燕穆之(肅)復為六幅山水屏寄之、遂置於中間。宣献詩所謂「憶昔唐家局禁地、粉壁曲龍閣開曩記、承明意象今頓還、永與巒坡為故事」是也。唐翰林壁画「海曲龍山」、故詩引用之。元豊末、既修兩後省、遂移院於今樞密院之後、兩壁既毀、屏亦莫知所在。今玉堂中屏、乃待詔郭熙所作「春江曉景」。禁中官局、多熙筆迹、而此屏独深妙、意若欲追配前人者。蘇儋州(軾)嘗賦詩云、「玉堂画掩春日閑、中有郭熙画春山」。今遂為玉堂一佳物也。」という。

あったのである。この屏風は、神宗が王安石を登用し、断行した新法の成功にもとづいておこなわれた元豊の官制改革とそれにもなう宮城内外の官衙大改修で、郭熙が一手に制作した禁中の大障壁画群の中でも、最高の傑作と称されたものであり、中書省・門下省の「樹石図照壁屏風」とともに、唐制の復活・再編をめざした官制改革の象徴となる、より唐的な樹石画とも呼び得る作品でもあったと考えられる。

これは、清代には殿試にも用いられた、故宮保和殿の玉座の背後の柱間を塞ぐ四扇のそれなどと同様に、造りつけの屏風であったと解され、北宋時代には「照壁屏風」と称されていたことが知られる^④。

2. 易元吉「猿狐図屏風」と「太湖石孔雀図屏風」

前述した燕肅の項と同じ引用資料である(欧陽修『跋学士院御詩』(『歐陽文忠公文集』卷七三・外集卷三三・雜題跋、治平元年(一〇六四)。易元吉は、英宗の治平元年(一〇六四)に招かれて、景靈宮孝嚴殿に「太湖石孔雀図屏風」などを制作し、高く評価された。つづいて命ぜられた太平興国寺開先殿の「百猿図壁画」制作中に急死しており(『図画見聞誌』)、才能を妬んだ画院の者に毒殺されたと噂される(『画史』)。易元吉は、「徐熙の後一人のみ」「世はただ猿猿を以つて称す。嘆ずべし」(『画史』)と評されるように、花鳥畜獸画に秀で、とくに猿の表現で傑出した画家であった。その様子は現在、(伝)易元吉「猴猫図」(十一世紀後半、絹本着色、31.9×57.2cm、台北・故宫博物院)や「聚猿図」(十一世紀後半、絹本墨画、39.8×142.3cm、大阪市立美術館)にうかがうことができる。

3. 屈鼎

屈鼎は高克明と同時期、或いは稍や後の宮廷画家と思われるが、宰相龐籍(九八八〜一〇六三)の邸宅には彼の画いた屏風があったという^⑤。龐籍が同中書門下平章事の位に在ったのは、皇祐三年(一〇五一)十月から五年七月までのことであるから、この屏風もその頃の制作と思われる。

4. 皁羅屏風

^④『营造法式』「照壁屏風骨」を参照。

^⑤『図画見聞誌』卷四「屈鼎、京師人、仁宗朝図画院祇候、工画山水、得燕文貴之彷彿、龐相第屏風乃鼎所画」とある。

『宋朝事實類苑』卷六二に「凡視五色、皆損目、惟黑色、於目無損。李氏有江南日、中書皆用皂羅糊屏風、所以養目也。王丞相在政府、亦以皂羅糊屏風。」とある。

5. 北宋・「爆仗屏風」

『乾淳歲時記』に「禁中腊月三十日爆仗有為果子人物等類不一而殿司所進屏風外面鐘馗捕鬼之類而內藏葉線一蕪連百余不絶」とある①。

6. 「格子屏風」

『宋朝事實類苑』卷六三に「厅事有一格子屏風、貞白題詩其上云：『道格何會格、言糊又不糊』とある。後述するように、墓葬壁画中にも格子屏風が発見された。

7. 雲母屏風

『宋朝事實類苑』卷三七に「珊瑚新筆架、雲母旧屏風」とある。

8. 金屏風

『建炎以来系年要録』卷六三に「康国紹興二年五月因進銷金屏風事降二官乃中丞沈与求所劾与瓊殊不相関邁累年為史官不知何以差誤如此」とある。

9. 書道屏風

『宋人軼事彙編』卷十三に「米元章作吏部郎、徽宗召至便殿、令書屏風四扇。後数日、使人押賜銀十八笏。」とある。また、宋太宗朝の詩人の潘閬は数首の「憶餘杭」詩文を書いた。『古今詩話』に「東坡愛之、書之於玉堂（宋朝の翰林院官署）屏風。石曼卿使画工繪之作図」とある。〔歴代詩餘〕

10. 『清異録・宮室』に宋・陶穀の言葉を用いし、「併宮、孟蜀高祖晚年作、以画屏七十張、関百鈕而闔之、用為寢所」とある。

11. 龍水文屏風

郭若虚『図画見聞志』卷四に宋仁宗朝「金明池水心殿御座屏展、画出水金龍、勢力適怪」、宋真宗朝の荀信は「天禧中嘗被旨画会靈觀御座屏看水龍、妙絶一時、後移入禁中」とある②。宋時代には、一般家庭に水波文衝立が使われ、寺

観と宮廷の壁画にも水龍文屏風がよく見られた。特に、皇帝の御座屏風は龍水文で裝飾されている。金代の皇帝は宋人の風習を踏襲し、御榻の後に龍水文大型屏風を安置する③。龍は、秦漢絵画の升仙異獣から後代皇帝の象徴に転換され、清時代に至るまで、皇帝御座屏風の裝飾図案として連綿と使用された。

11. 倭画屏風

『宋史』卷四百九十一「列伝」二百五十に「金銀蒔絵平管一合、納白細布五匹；鹿皮籠一、納貂裘一領；螺鈿鞍轡一副、銅鉄鏡、紅絲鞞、泥障；倭画屏風一双；石流黄七百斤。」とある④。これにより、宋時代に日本からの屏風などの倭国物が入宋していたことがわかる。

12. 金代・檀木屏風

『金史』卷七十六「列伝」十四に「海陵使太府監完顔馮六籍宗本諸家、戒之曰：『珠玉金帛入於官、什器吾将分賜諸臣。』馮六以此不復拘籍什器、往々為人持去、馮六家童亦取其檀木屏風。」とある。

13. 唐棣（元貞二年―一二九六）至正二十四年―一三六四

唐棣は趙孟頫と同郷（湖州（浙江省呉興））の人で、若年、趙孟頫の教えを受けたという。彼も趙氏の一面、李郭流を継承している。一説によれば、二〇代に郡守だった馬煦に伴われて都に上り、仁宗に謁見し、皇居内の嘉禧殿の屏風を描いて認められ、宮廷画家となったという（このことは三〇代の後半だともいわれる）。現存している彼の作品を見ると、唐棣は李郭の山水古様式に挑戦している。言い換えれば、唐棣は郭熙に基づきながら、それを私的な表現に変換させているのである。

二 屏風実物作例

現存している宋元時代の屏風実物作例は極めて少ない。下記の二例を挙げてみる（資料編の表VI No.2と地図IV参照）。

1. 河南省方城县出土北宋石屏風
一九七一年二月、河南省方城县古莊店金湯寨から一基の磚積み宋墓が発見さ

① 『月令粹編』・『爾雅十二月名図』。孟元老著、入矢義高・梅原郁訳著『東京夢華録―宋代の都市と生活』（東洋文庫598、二五―二五九頁、平凡社、一九九六年）巻七「宝津楼への臨幸、諸軍の演技」条を参照。

② こういう河間雲水戯竜の屏風については、孟元老著、入矢義高・梅原郁訳著『東京夢華録―宋代の都市と生活』（東洋文庫598、二二六―二四八頁、平凡社、一九九六年）巻七を参照。

③ 南宋・范成大『攬轡録』参照。

④ 『宣和画譜』卷十二「日本国」条では宋代御府所蔵の「海山風景図一」、「風俗図二」という三幅倭画が屏風絵と考えている。

れた。この墓は、北宋尚書左丞範致虚の父親の墓葬である。その副葬品の中に一点の石屏風が出土された。縦四六・五センチ、横二七・〇センチ、厚さ一・七センチで、屏風の下部の両面に団花の文様が刻まれている^① (Fig. VI-10)。

2. 景定三年(一二六二) 磁器挿屏

個人蔵。挿屏風の両面には、花草文と行書題詩が書かれている。これは、磁州窯の白地黒花の装飾風格といわれている^②。

三 壁画

(一) 古墳壁画

1. 五代(九〇七〜九六〇)

(1) 王処直墓(資料編の表VI No.01と地図IV参照)

一九九五年に、河北省保定市曲陽県靈山鎮西燕川村の西墳山に、五代・後梁龍徳四年あるいは後唐同光二年(九二四)の王処直(八六三〜九二三)墓が発見された。その墓葬には、前室と側室、後室壁に、人物図や花鳥図と山水図屏風が描かれている^③ (Fig. I-02)。前室北壁には、白土・水墨山水図大立屏(1670×220.0cm、Fig. I-03)が描かれていて、その技法、構図から見ると、当時の画家の董源の「龍袖驕民図」とよく似ている。この前室北壁の「山水図壁画」のような次代につながってゆく山水画がその死後の世界を保護しつつ、依然唐風の各扇ごとに強い対称性を持つ前室東西壁「花鳥図屏風様壁画」などで荘厳している。より古い伝統を担う人物表現とより新しい創造に属する山水表現とを具備しながら、古い伝統であり、かつ新しい創造もおこなわれる花鳥表現でそれらをついでいるのである。これは墓壁画の全体計画による。

独扇の「山水図壁画」大立屏は、(伝) 荆浩「匡廬図」(唐末五代(九世紀後

^①方城県文化館・劉玉生「河南省方城県出土宋代石俑」、「文物」一九八三年第八期、四〇〜四三頁。

^②秦大樹「磁州窯白地黒花装飾の産生と発展」、「文物」一九九四年第十期、図版九、十、四八〜四五頁。

^③河北省文物研究所・保定市文物管理处・曲陽県文物管理所「河北曲陽五代壁画墓發掘簡報」、「文物」一九九六年第九期、四〜一三頁；河北省文物研究所・保定市文物管理处「五代王処直墓」文物出版社、一九九八年。李力「談王処直墓壁画中的屏風画」、「中国文物報」一九九九年一月二二日。河北省文物研究所編「河北古代墓葬壁画」、文物出版社、二〇〇〇年、四〜五頁。

半(十世紀前半)、絹本墨画、185.8×106.8cm、台北・故宮博物院)にも通じる、山水画の基本的な構図の一つとなる一水兩岸構図を採り、後世の披麻皴と斧劈皴双方の淵源となる唐の面的な線皴を用いながら、「騎象奏樂図」同様、樹高比を正確に画いて遠近関係を計量化する意図を持たない。荆浩のいう筆の山水画に属する古い手法を採るとはいえ、一室の正面が山水図で荘嚴されたという事実は、その手法の古様さにかかわらず、きわめて重大な絵画史的意義を担うといえる。

前室西・東壁の北段と北壁の東西両側には、各六幅の人物花鳥図屏風絵が描かれて、その枠が褐色で描かれる。各画面には、西壁の侍女・牡丹・秋葵・月季・牽牛(朝顔)、東壁の侍女・牡丹・薔薇・秋葵・牽牛(朝顔)の花を中心として、三、四匹の蝶々が飛び、前に、鴿子と湖石がある。屏風の上に、赤い帳幔が配置されている。これらの屏風は、現実の居室様子を模倣したものである。屏風の画面内容から見ると、晩唐の屏風画の遺風を踏襲していることがわかる。晩唐の水墨山水画、花鳥画の伝統を継承したこの時代の山水画と花鳥画の発展は、もともと顕著であった。後室北壁の牡丹花鳥図(白土・着色あるいは漆喰墨画着色、126.0×335.0cm)の着色と構図は後代の遼時代の墓葬壁画花鳥図屏風に強く影響を与えた。花鳥図屏風の技法には、工筆鉤勒と没骨点染を併用する。

2. 宋代(九六〇〜一二七九)

宋代の墓室の壁画は一九五〇年代から陸続と発見され、宋代絵画の発展の歴史を全面的に理解するための重大な資料となった。現在に至るまで、この時代の墳墓壁画屏風は、下記のように通りである(資料編の表VI No.02〜15と地図IV参照)。

(1) 趙火燧墓

河南省安陽市機床廠一号北宋晚期・宣和二年(一一二〇) 趙火燧(一〇六四〜一一二〇)墓の墓室北西壁と北壁に透かし彫り風の屏風が描かれている^④。

(2) 趙恪墓

河南省安陽市機床廠二号北宋晚期・宣和四年(一一二二) 趙恪(一〇六四〜一一二二)墓の墓室北西壁と北壁に透かし彫り風の屏風が描かれている。この

^④魏峻・張道森「安陽宋代壁画墓考」『華夏考古』一九九七年第二期。

二号墓墓主趙恪は、一号墓墓主趙火燦の甥で、両墓の画風も同じであるとされる^①。

(3) 小南海宋墓

河南省安陽市小南海で発見された北宋後期の壁画墓に墓室南壁下部の書法屏風、東壁の水墨山水図屏風（遠近の山水、近景に古樹二本）が描かれている^②。

(4) 白沙一号宋墓（趙大翁墓）

一九五一年、河南省の禹縣の白沙鎮で発見された北宋後期・元符二年（一一〇九九）の一号墓（趙大翁墓）には、その前室西壁に墓主人宴飲図が描かれている。縦約九〇・〇センチ、横一三五・〇センチで、墓主夫婦坐像の後に各自の一点衝立を立てている。その背障として衝立の屏面に大きな水波文が描かれている^③（Fig. VI.04）。

(5) 白沙二号宋墓

河南省の禹縣の白沙鎮で発見された北宋後期の二号墓には、その前室西南壁に墓主対坐像の後に各々の一点の草書衝立を立てている^④（Fig. VI.05）。

(6) 白沙三号宋墓

河南省の禹縣の白沙鎮で発見された北宋後期の三号墓には、その前室西南壁に墓主対坐像の後に水墨波図屏風が描かれている^⑤。

(7) 坡街宋墓

河南省禹州市文殊郷坡街村で発見された北宋晩期・金初の壁画墓から墓室南東壁に人物山水図屏風（遠景に高山・雁陣、近景に岩石・小溪・垂髮人物）が描かれている^⑥。

(8) 河南省新密市平陌壁画墓

一九九八年二月、新密市平陌鎮平陌村で発見された磚室壁画墓から墓室西北壁書写図には人物の後に暗紅の枠の屏風が描かれている。この墓から出土され

た売地券の年代よって、埋葬年代は、宋大觀二年（一一〇八）となる^⑦。

(9) 河南省登封大冶郷西劉碑村壁画墓

一九九四年九月、登封大冶郷西劉碑村で発見された磚室壁画墓から墓室西北壁には人物の後に暗紅の枠の屏風が描かれている^⑧。

(10) 河南省登封告成鎮高村壁画墓

二〇〇三年七月、登封告成鎮高村で発見された壁画墓から墓室の西北壁、東北壁、東壁、東拱間壁（韓伯楡泣杖行孝の物語）に衝立が描かれている^⑨。東拱間壁の屏面には、草書が書かれているが、内容は不明である。

(11) 河南省登封市城関鎮黒山溝壁画墓

一九九九年八月、河南省登封市城関鎮黒山村で発見された北宋・紹聖四年（一一〇九七）李守貴の八角形磚室壁画墓から墓室の西南壁・備宴図、西北壁・対飲図、西拱間壁（王武子行孝の物語）に衝立が描かれている。備宴図中の屏風は、橋式の底座と巻云状の站牙をもち、枠は淡青色であらわして、淡青色の拐角葉のうえには、彫刻の巻草がある。屏面には、四行の紫青の行書が書かれている。対飲図中の屏風は、夫婦二人の後に各一扇の衝立を立てて、赭色の枠と葉白色の拐角を描いている。その構図は、白沙一号宋墓のものとほぼ同じである。西拱間壁の屏風には、黒い枠と葉白色の拐角があり、屏面には、墨書の草書が書かれている^⑩（Fig. VI.06）。この磚室壁画と禹県白沙宋墓、大金店郷王上村金代壁画墓とは、時代と墓主身分の差異によって、壁画の風格もやや違ふところがあるが、北宋末年の民間絵画と市井風俗との様子がよく示めされている。なお、これらのような書道図衝立は伝張挾端「清明上河図巻」（北宋（十一世紀後半）十二世紀前半）絹本墨画淡彩、24.8×528.7cm、北京・故宮博物院蔵）の中後

^① 魏峻・張道森「安陽宋代壁画墓考」『華夏考古』一九九七年第二期。
^② 李明徳・郭芸田「安陽小南海宋代壁画墓」『中原文物』一九九三年第一期。

^③ 宿白編著『白沙宋墓』文物出版社、一九五七年初版、二〇〇二年第二版。王朝聞総主編『中國美術史』宋代卷（下）図版一五八、齊魯書社・明天出版社二〇〇〇年。

^④ 宿白編著『白沙宋墓』文物出版社、一九五七年初版、二〇〇二年第二版。

^⑤ 宿白編著『白沙宋墓』文物出版社、一九五七年初版、二〇〇二年第二版。

^⑥ 河南省文物研究所・禹州市文管会『中原文物』一九九〇年第四期。

^⑦ 鄭州市文物考古研究所編著『鄭州宋金壁画墓』（中国・鄭州考古・九）科学出版社、二〇〇五年、四一～五四頁。

^⑧ 鄭州市文物考古研究所編著『鄭州宋金壁画墓』（中国・鄭州考古・九）、科学出版社、二〇〇五年、五五～六一頁。

^⑨ 鄭州市文物考古研究所編著『鄭州宋金壁画墓』（中国・鄭州考古・九）、科学出版社、二〇〇五年、六一～七八頁。

^⑩ 鄭州市文物考古研究所・登封市文物局「河南登封黒山溝宋代壁画墓」、『文物』二〇〇一年第十期、六十六～六六頁；鄭州市文物考古研究所編著『鄭州宋金壁画墓』（中国・鄭州考古・九）、科学出版社二〇〇五年、八八～一一六頁。

部の画面には楼閣のなかに坐っている人物の背後にも一点描かれている^①。

(12) 河南省登封県大金店郷箭溝壁画墓

二〇〇三年八月(一九八四年三月に発掘された)、登封県大金店郷箭溝で発見された北宋晩期中段の磚室壁画墓の墓室の西南壁・侍奉図には、官僚の身後に淡緑色の柢の角葉上、巻云紋が描かれていて、屏面に行草の書が書かれている^②。

(13) 柿莊6号宋墓

河北省井陘県柿莊村で発見された北宋晩期(一一二二年頃)墓葬の墓室西壁に觀舞伎楽図・草書屏風図が描かれている^③。

(14) 侯馬鎮宋墓

山西省侯馬鎮で発見された宋墓の墓室北壁に墓主夫婦対坐図・童僕・侍女・山水画(画中画)が描かれている。その画中画の山水図は屏風画と推定されている^④。

以上、14基の墓葬から発見された壁画屏風についてまとめると、宋墓の壁画屏風は、凡そ小さい衝立の形式を中心として、流水文、書道などを屏面内容としている。大型の屏風はまだ発見されていない。

3. 遼時代(九一六〜一一二五)

遼・西夏の絵画の特質は、その周縁性にある。すなわち、唐から五代・北宋時代の中国では、絵画創造の中心となる地域はきわめて限定される。西夏(一〇三二〜一二二七)の屏風画については、今まで文献資料と絵画作品とともにほとんど分らないところであるが、現存されている遼の絵画作品の中で、屏風画がみられるものは墓葬壁画においてである。

遼墓の壁画は、遼の絵画の中で契丹絵画の顕示した民族の特徴を比較的良好に表しているものである。遼の壁画墓で近年発見されたものは、遼寧の白塔子の北の慶陵、河北の張家口市の宣化遼墓など百三基以上ある。遼時代に入って、墓室壁画の屏風は、湖石牡丹、仮山仙鶴、花鳥草虫と切枝花卉などの現実生活

① 小川裕充・弓場紀知責任編集『世界美術大全集』東洋編第5巻五代・北宋・遼・西夏、図版四七〜五〇、小学館、一九九八年。

② 鄭州市文物考古研究所編著『鄭州宋金壁画墓』(中国・鄭州考古・九)、科学出版社二〇〇五年、一三六〜一五八頁。

③ 河北省文化局文物工作队『河北井陘県柿莊宋墓発掘報告』『考古学報』一九六二年第二期。

④ 万新民『侯馬的一座带壁画宋墓』『文物』一九五九年第六期。

性・写実性をもつ花鳥図を主要な題材としている。画面の表現は、宣化下八里の遼墓屏風画には、怪石嶙峋の仮山や食物を求めて、飛翔する瞬間の様子を表している仙鶴や薔が開きそうな花草など、繁華錦繡の景勝が描写されている^⑤。構図上は、湖石牡丹と切枝花卉の前方に、一羽の仙鶴を描いているものがよくみられる。このような画題は、唐・薛稷、五代・黄筌以降、竹鶴図が屏風面に用いられる流行の題材^⑥となつた後、五代の王处直墓などの墓室壁画屏風の影響を受けた結果採用されたのであろう。屏風の形式は、三曲折式の囲屏と横列式の衝立の二種類に分かれている。

また、遼時代の漢人地区の墓葬壁画には、興宗重熙(一〇三二〜一〇五五)以降、墓室の正壁に開芳宴場面に帷帳と屏風は描かるが、墓主人は登場しなくなる。このような構図は、山西一帯の地方風格と推定されている^⑦。壁画は写実が主で技法は熟達し墨線で勾勒した後、その中を着色し、平塗りと暈染を施している。唐的なより古い伝統を継承しつつ、宋的なより新たな創造を受容してゆく、遼の絵画のこのような性格をもつとも端的に象徴するのが、十世紀後半の築造とされる遼墓(一九七四年発見、遼寧法庫葉茂台の遼代早期の一基壁画墓)より出土した水墨着色の「山水楼閣図」「山奔侯約図」ともいう)立軸と一点の着色の「竹雀双兔図」立軸である。これら2幅の軸画は、いずれも絹本着色である。その画風には、唐晩期と五代の絵画風格の影響がよく見受けられる^⑧。すなわち、宋代以後の華北山水画の展開に直結する最新の(伝)荆浩「匡廬図」の構図と皴法とを援用しつつ、アスターナ二一七号唐墓(新疆ウイグル自治区)墓室後壁「花鳥図屏風様壁画」のような唐代花鳥画の対称性のある構図を継承する作例にはかならないのである。以下、十七余基の遼墓壁画屏風について述べてみる(資料編の表VI No. 16〜32と地図IV参照)。

⑤ 河北省文物研究所編『宣化遼墓壁画』文物出版社、二〇〇一年、二〇頁。

⑥ 孫機「遼代絵画」、中国歴史博物館・内蒙古自治区文化庁編輯『契丹王朝—内蒙古遼代文物精華』中国蔵学出版社、二〇〇二年、一五〜一七頁。

⑦ 王銀田「大同遼代壁画墓芻議」『北方文物』一九九四年第二期。羅世平・廖暘著『古代壁画墓』(30)世紀中国文物考古發現与研究叢書、文物出版社、二〇〇五年、一七〇頁。

⑧ 遼寧省博物館・遼寧鉄嶺地区文物組発掘小組「法庫葉茂台遼墓記略」、『文物』一九七五年第二期、一六〜三五頁。楊仁愷「葉茂台遼墓出土古画的時代及其它」、『文物』一九七五年第二期、三七〜三九頁。

(1) 韓侁墓

一九八一年、北京八宝山革命公墓院内に遼代中期・統和十三年(九九五)韓侁夫婦墓(編號 M3)が発見された。磚積みの円形墓室の北壁、あるいは床棺の後に三曲花鳥図屏風が描かれている^①。紅い枠の中に、満開している山茶花と飛翔している二匹の山雀が描かれている(Fig. VI 7)。この屏風は、彩絵帷幔の下に立てられ、両側に漢族服装を着ている侍者を有す。室内の他の調度品と共に墓主人の生前の豪華な前庁後室を象徴し、中原地域の伝統的な漢族の生活習俗に則っている。

(2) 十里舖二七号墓

山西省大同市西南郊十里舖村で発見された遼代後期の壁画墓の墓室北壁に三曲の花卉湖石図屏風が描かれている^②。

(3) 十里舖二八号墓

山西省大同市西南郊十里舖村で発見された遼代後期の壁画墓の墓室北壁に三曲の花卉湖石図屏風が描かれている^③。

(4) 臥虎湾一号墓

山西省大同市北郊で出土した遼代後期の墓室北壁に三曲の花卉湖石図屏風が描かれている^④。

(5) 臥虎湾二号墓

山西省大同市北郊臥虎湾で出土した遼代後期の墓室北壁に三曲の花卉湖石図屏風が描かれている^⑤。

(6) 臥虎湾四号墓

山西省大同市北郊に出土された遼代後期の臥虎湾四号墓から、墓室北壁に高

い卓の後に六扇の湖石花卉図屏風が描かれている^⑥。屏風の前に、卓子と二人の侍者も描かれていることから、庁堂の様子を示していると考えられる。

(7) 臥虎湾五号墓

山西省大同市北郊臥虎湾で出土した遼代後期大安九年(一〇九三)の臥虎湾五号墓室北壁に三曲の花卉湖石図屏風が描かれている^⑦。

(8) 臥虎湾六号墓

山西省大同市北郊臥虎湾で出土した遼代後期大安九年(一〇九三)の臥虎湾六号墓の墓室北壁に三曲の花卉湖石図屏風が描かれている^⑧。

(9) 新添堡二九号墓

山西省大同市西南郊新添堡村の遼代後期・天慶九年(一一一九)の新添堡二九号墓遼彭城劉公(?₁₁₁₉)墓の墓室北壁には羅帳の下、床榻の後に、六扇の樹石図屏風が描かれている^⑨。

(10) 張文藻墓

一九九三年三月、河北省張家口市宣化区下八里村で発見された遼後期・大安九年(一一九三)張文藻墓(編號 M7)から出土された竹鶴図屏風画^⑩は康宮子墓のものと類似している。また、法庫葉茂台墓の竹林仙鶴図の構図はこの屏風画のものとよく似ている。

(11) 張恭誘墓

一九八九年三月、河北省張家口市宣化区下八里村で出土した遼後期・天慶七年(一一一七)の張恭誘墓(編號 M2)から六角形の墓室の棺床周辺の東北・北・西北壁面に各二扇の湖石仙鶴図屏風が描かれている^⑪。三壁面の画面は合

⑥大同市文物陳列館「山西大同臥虎湾四座遼代壁画墓」『考古』一九六三年第八期。

⑦同臥虎湾四号墓。

⑧同臥虎湾四号墓。

⑨边成修「文物工作報告・大同西南郊發現三座遼代壁画墓」『文物』一九五九年第七期；山西省文物管理委员会「山西大同郊区五座遼代壁画墓」『考古』一九六〇年第一〇期。

⑩鄭紹宗「張家口清理遼代壁画墓群」『中国文物報』一九九三年八月八日；河北省文物研究所他「河北宣化遼張文藻壁画墓發掘簡報」、『文物』一九九六年第九期、一四〇四六頁。宿白「宣化考古三題—宣化古建筑・宣化城沿革・下八里遼墓群」、『文物』一九九八年第一期、四五—六三頁。

⑪張家口市文物管理所「河北宣化下八里遼金壁画墓」『文物』一九九〇年第一〇期。河北省文物研究所編「河北古代墓葬壁画」文物出版社、二〇〇〇年。河北省文物管理处等「河北宣化

①北京市文物工作隊「北京西郊遼代壁画墓發掘」『北京文物与考古』(総一輯)一九八三年。北京市文物工作隊「遼韓侁墓發掘報告」『考古學報』一九八四年第三期、三六一—三八一頁。宿白「宣化考古三題—宣化古建筑・宣化城沿革・下八里遼墓群」、『文物』一九九八年第一期、四五—六三頁。

②边成修「文物工作報告・大同西南郊發現三座遼代壁画墓」『文物』一九五九年第七期；山西省文物管理委员会「山西大同郊区五座遼代壁画墓」『考古』一九六〇年第一〇期。

③同十里舖二七号墓。

④山西省文物管理委员会「山西大同郊区五座遼代壁画墓」『考古』一九六〇年第一〇期。

⑤同臥虎湾一号墓。

わけて六曲の花鳥図屏風を構成している。西北壁左扇と東北壁右扇には、花鳥・山石・鶴・蝶・蜻蛉が描かれて、他の四扇には、花と石が描かれている (Fig. VI-08)。

(12) 張世古墓

一九九三年春、河北省張家口市宣化区下八里村で出土した遼後期・天慶七年 (一一一七) の張世古墓 (番号 M3) から六角形の後室棺床の周辺の東北・北・西北壁面に各二扇の花弁・湖石・仙鶴図屏風が描かれている^①。各壁の屏面は縦一四八・〇〜一五三・〇センチ、横一三八・〇〜一六三・〇センチである。この六曲の花鳥図壁画屏風の様式は、張恭誘墓の屏風図様と殆ど同じである。また、花卉は没骨法で表している (Fig. VI-09)。

(13) 康宮子墓

内モンゴル敖漢旗康宮子墓から出土した遼代中期の墓室北壁の棺床後に八扇の横列式屏風が描かれている。中央の六扇には切枝花弁の松・竹・梅・蘭図で、両側の各一扇には、いずれも切枝花弁とその前方に仙鶴が描かれている (Fig. VI-10)。この屏風の幅は、四四八・〇センチである^②。

(14) 滴水壺墓

一九九〇年の春、内モンゴル赤峯市巴林左旗の遼上京遺跡の南約二〇キロの山谷から発見された遼代中晩期の滴水壺八角形石室壁画墓の墓室の奥壁東北・東・東南の三壁には、大きな帳帷の下に六扇の「荷花水鳥」図屏風が描かれてくる (Fig. VI-11)。この屏風の縦は一三〇・〇センチ、幅三九〇・〇センチである。また、東南壁の一扇に五行の梵文の銘文が書かれている。ところが、報告

書ではこの屏風が帳帷の外付けのものと解釈されている^③。

(15) 七家二号遼墓

一九九五年、内蒙古自治区敖漢旗瑪尼罕郷七家村の南西約二・五キロメートルまでの山坡中で、発掘された遼代中晩期の六角形の磚積み墓の墓室北壁には二扇の牡丹と月季花の屏風が描かれている。屏風の枠は、菱格形の文様で飾られている^④ (Fig. VI-12)。

(16) 下湾子一号遼墓

一九九一年七月、内蒙古自治区敖漢旗南塔郷下湾子の北山坡中で、発掘された遼代中晩期の八角形の磚積み墓の墓室東北・西北両側壁の「侍女図壁画」には水墨没骨による二点の衝立画が描かれている。高さは六一・〇センチ、幅は五〇・〇センチである。屏面には、樹石鳥雀が描かれて、その写意性に中原地方の文人画風がよく見受けられる。屏風の下両角に覆蓮式の台座が描かれて、枠には朱、青色が施されている^⑤ (Fig. VI-13)。屏風の両側には、執物と二人の立侍女が描かれている。当時の現実の生活性がよく伺える。この画中障屏画の墓室北西壁「叭叭鳥図衝立」、墓室北東壁「双鳩図衝立」は、小品や画中画ながら、重要であり、北宋後期、文同 (一〇一八〜一〇七九) らによって始められた花卉雑画に連なる作品として、遼の絵画が、中国絵画の最古の部類に属するものを受容する一方で、あまり時間的差異なく、その最新のものをも選択し得る高い水準に到達していたことを示している。

(17) 北三家一号墓

内モンゴル自治区敖漢旗豊収公社北三家村から発見された遼代後期の壁画墓の東側室の五壁面には、厨事・進食などの画面が屏風式で表現されている^⑥。

^① 巴林左旗博物館「内蒙古巴林左旗滴水壺遼代壁画墓」『考古』一九九九年第八期、五三〜五九頁。

^② 敖漢「華夏第一村」教育促進会・敖漢旗博物館・邵国田編著『敖漢文物精華』(内部資料)、二〇〇二年、一七四〜一七七頁。

^③ 北京遼金城垣博物館・内蒙古敖漢旗博物館共催「内蒙敖漢遼墓壁画・文物精品展」一九九六年。敖漢「華夏第一村」教育促進会・敖漢旗博物館・邵国田編著『敖漢文物精華』(内部資料)、二〇〇二年、二二二〜二二五頁。

^④ 昭烏達盟文物工作站・項春松「遼寧昭烏達地区発現的遼墓絵画資料」、『文物』一九七九年第六期、二二〜三二頁。敖漢旗文化館「内蒙古昭烏達盟敖漢旗北三家遼墓」『考古』一九八四年第十一期。

遼壁画墓発掘簡報』『文物』一九七五年第八期・張家口市宣化区文物保管所「河北宣化遼代壁画墓」『文物』一九九五年第二期。河北省文物研究所等「宣化遼代壁画墓群」『文物春秋』一九九五年第二期。宿白「宣化考古三題—宣化古城沿革・下八里遼墓群」、『文物』一九九八年第一期、四五〜六三頁。

^① 張家口市宣化区文物保管所「河北宣化遼代壁画墓」『文物』一九九五年第二期、四〜二八頁。宿白「宣化考古三題—宣化古城沿革・下八里遼墓群」、『文物』一九九八年第一期、四五〜六三頁。

^② 項春松編『遼代壁画選』上海人民美術出版社、一九八四年。敖漢「華夏第一村」教育促進会・敖漢旗博物館・邵国田編著『敖漢文物精華』(内部資料)、二〇〇二年、一六〇頁。昭烏達盟文物工作站・項春松「遼寧昭烏達地区発現的遼墓絵画資料」、『文物』一九七九年第六期、二二〜三二頁。

以上説明したように、遼墓から出土した部分壁画を見ると、漢族の花鳥画の伝統的な構図と相通ずるところがある。これらの画は遼、漢民族が絵画に引きわめて深い交流のあったことを具体的に表現している。また、下湾子五号墓の墓室西北壁・東北壁に荷花図、北壁に牡丹図が描かれており、これらの花鳥図は遼墓壁画でよく見られる。遼墓の樹石牡丹・花鳥図屏風は、五代・王処直墓室北壁の「牡丹図壁画」と同様に、唐風の対称性の強い構図を持ちつつも、禽鳥や花卉を鉤勒、幹枝を没骨で画く点で、禽鳥・花卉・幹枝すべて鉤勒による唐王公淑夫妻合葬墓室北壁の「牡丹図壁画」（八三八年）とは異なって、五代の華北花鳥画が、唐風を追慕する一方で、鉤勒・没骨を折衷する、新たな展開を見せていた事実を今日に伝える貴重な作例と称することができる。これらの遼の絵画により、遼代の画家は北宋時代の文人画の成果を摂取していたことを推察することができる。

4. 金時代（一一一五～一二三四）

この時代には墓室壁画屏風あるいは衝立は画中画の形式として存在しているが、小景の草石も画題となる。技法上は、一般的に墨線勾勒と平塗填色を併用する（資料編の表VI No.33～41と地図IV参照）。

(1) 虞寅墓

一九七九年六月、山東省高唐寒寨郷官屯で金代章帝完顔璟時期（在位一一九〇～一二〇八）の虞寅壁画墓が発見された。墓室左壁には、宴飲図が描かれて、その画面中部、方卓の後に大きな屏風が立っており、屏面に、草書の文字が書かれている。また、墓室左壁の前方に一扇の牡丹図屏風が描かれている^①（Fig.VI.4）。この壁画の表現手法と芸術風格上には、南宋絵画の影響がよく見られる。特に、その書道屏風は、北宋時代の墓室壁画にも多く存在する。

(2) 石哲壁画墓

一九八三年十二月、山西長子県石哲郷石哲村で金・正隆三年（一一五八）の磚積み壁画墓が発見された。報告書によると、墓室東壁の門窓の上部にある二十四孝図の一つ「丁蘭」図の中、丁蘭の母親の後に屏風垂帳が描かれている^②。

また、同じ壁面の韓伯愈の孝行図中、韓母の後には一扇の衝立が見られる（Fig.VI.5）。

(3) 寺底磚彫壁画墓

一九八六年八月、山西省聞喜県侯村郷寺底村から金代中晩期の磚彫壁画墓一基が発掘された。この墓室の四壁の上部には、十一幅の孝子図が描かれている。そのうち、東壁の中上部に田真図が描かれて、その画面中央には大きな屏風が立てられており、屏面に草書の文字が書かれている^③（Fig.VI.6）。この孝子図の人物と屏風の画風は、中原地域の唐宋様式とよく似ている。

(4) 河南省登封県大金店郷王上村金代壁画墓

一九九三年四月、河南省登封県大金店郷王上村の南側で宋・金代壁画墓一基が発見された。八角形の磚積み墓室の東北壁、西北壁、北壁には竹雀仙鶴図が描かれて、西壁と東壁に人物昇仙図と論道図が描かれている（Fig.VI.7）。各幅は縦一二〇・〇センチ、横一〇五・〇センチである。このような五扇の図は棺床の囲屏としての一組の屏風であろう^④。

(5) 汾陽金墓

一九九〇年五月、山西省汾陽県北関村西側（汾陽高級護理学校構内）で八基の金代早期の磚積み墓が発見された。その内、平面八角形の五号墓の墓室西壁には、墓主人夫婦宴飲図が彫られ、その後には三曲の屏風が彫られており、屏面には梅花などの花草図が描かれている。墓室東南壁には、大きな立屏が彫られ、屏面の上部には菱形の格子文と花葉、中部に花葉、下部に壺形門が彫られている（Fig.VI.8）。平面六角形の二号墓の墓室東北壁には、居室内の燈台と方卓の右前方に大きな立屏が彫られ、屏面に山石牡丹図が描かれている。屏風の前に、一人の婦人が立っている。墓主人の生前の豪華な現実生活がよく示されている。また、二号墓の墓室北壁と四号墓の墓室西壁には、帳帷の下に多曲花卉図腰屏風が描かれている。平面長方形の六号墓の西壁には、「開芳宴」あるいは墓主人夫婦宴飲図が描かれて、墓主人夫婦の後に門形の屏風が立てられ、その

① 李方玉・龍宝章「金代虞寅墓室壁画」、『文物』一九八二年第一期、五一～五三頁。

② 山西省考古研究所晋東南工作站「山西長子県石哲金代壁画墓」、『文物』一九八五年第六期、四五～五四頁。

③ 聞喜県博物館「山西聞喜寺底金墓」、『文物』一九八八年第七期、六七～七三頁。

④ 鄭州市文物工作队「登封王上壁画墓发掘简报」、『文物』一九九四年第十期、四～九頁；鄭州市文物考古研究所編著『鄭州宋金壁画墓』中国・鄭州考古・九、科学出版社二〇〇五年、一七八～一九七頁。

各両側に一人ずつ侍童が立っている^② (Fig. I-19)。

(6) 屯留宋村金代壁画墓

一九九九年一月、山西省屯留県李高郷宋村で金・太宗天会十三年(一二三五)の壁画墓が発見された。墓室北壁中部には、夫婦対坐図が描かれて、二人の後方に、草書の屏風が立てられている^③ (Fig. VI-20)。このような構図は、北宋の白沙一号墓の墓主夫婦対坐図と一致する^④。

(7) 山西平定宋・金代壁画墓M1墓室北壁内宅図三幅没骨花草図罍屏 (Fig. VI-21)

(8) 山西井刑石荘金墓・賞月図書道屏風 (Fig. VI-22)

5. 元代(一二七一〜一三六八)

この時代に、墓室壁画屏風の画題には山水図がよく用いられた。形式上は、大型の獨幅の衝立が主要であった。また、この時代に発見された大部分の壁画屏風墓葬が漢人の墓である(資料編の表VI No. 42〜52と地図IV参照)。

(1) 埠東村石彫壁画墓屏風

二〇〇一年八月、山東省済南市歴城区大正小区埠東村で発掘された石室壁画墓の北壁・東北壁・西北壁には、三幅の獨幅壁画屏風が描かれている^⑤。これらの屏風画は、写意的な青緑山水と樓閣亭舎を画題として、白い地色に、墨線の輪郭線を用いて描かれ、平塗りと暈かしを併用して、彩色されたものである (Fig. I-23, 24, 25)。

(2) 大同馮道真墓

一九五八年に、山西省大同市北西2.5kmの宋家荘で発見された至元二年(一二六五)の磚積墓の墓室西壁北端に「論道図」という道教壁画が描かれている。この壁画は、水墨技法で描かれ、大きさは縦95.0cm、横92.0cmである。床榻の後に屏風が立てられている。屏面に呂洞賓の「題沈東老壁間」詩が記されている。この詩は、山西省永樂宮純陽殿の壁画中にも見られる。詩文には「西隣已富尤不足、東老雖貧樂有余。白酒釀來筵行客、黃金散盡為收書」とある^⑥ (Fig. I-26)。

① 山西省考古研究所・汾陽県博物館「山西汾陽金墓發掘簡報」、『文物』一九九一年第十二期、一六〜三二頁。

② 王進先・楊林中「山西屯留宋村金代壁画墓」、『文物』二〇〇三年第三期、四三〜四八頁。

③ 劉善沂・王惠明「済南市歴城区宋元壁画墓」、『文物』二〇〇五年第十一期。

④ 大同市文物陳列館「山西省大同市元代馮道真墓、王青墓清理簡報」、『文物』一九九二年第一期。

VI-26)。また、この壁画墓の墓室北壁の大型の水墨山水図や山西省壺関下好軍宋墓東側室奥壁・後室北壁の山水図、河北省曲陽五代王処直墓前室北壁・東側室奥壁の山水図、陝西省富平唐墓の屏風山水図などは、墓室壁画の山水図絵画作品であるが、その構図や筆墨などの表現によって、この長い時代の山水図の發展変化の軌跡を見て取れる。また、宋時代から元代にかけて、墓室壁画に山水図が流行していたことも理解できる^⑦。

(3) 山西省長治郝家莊元代壁画墓

一九八四年十月、山西省長治県郝家莊の西側で元代の平面方形磚積み壁画墓一基が発見された。北壁に水墨山水図屏風が描かれている。墓室西壁の左側には、一扇の影屏あるいは格子屏風が立てられ、西壁左側中上部には水墨竹雀図が描かれて、下部に壺文の文様を裝飾し、左下角に站牙が残っている (Fig. VI-27)。この格子屏風は山西省汾陽金墓の磚影屏風とよく似ている。竹雀図屏風から元代の画家の王淵の竹雀図の様子を想像することができる。墓室北壁には、帳帷の下に、華麗な床榻の罍屏として、四曲の水墨山水図屏風を立てている^⑧。このような林泉野屋、山樹水渚の水墨山水図は当時の文人画の風格が示されている。また、竹雀図の影屏と水墨山水図の床榻罍屏により元代の室内調度の風景を理解することができる。ここに描かれるような水渚彼岸、点簇樹木の平遠構図は元代の壁画中、珍しいものであるといわれている。これは、元代の民間絵画と文人画との関係における検討上、高い価値を持っている^⑨。

(4) 大同齒輪廠一号墓

元・大徳二年(一二九八)の壁画墓の西・北・東の三壁に各二幅の水墨山水・樹木・人物の壁画が描かれている。この壁画は屏風形式になっている。屏風の画面には、漢族士大夫の理想的な隱逸生活が表現されている^⑩。

(5) 北京密云縣太子務村元墓

一九七七年、北京密云縣太子務村で発見された元代初期の墓の四壁には帳帷

⑤ 董新林『幽冥色彩—中国古代墓葬壁飾』(王仁湘主編「中華文明之旅」)、成都・四川出版集團・四川人民出版社、二〇〇三年十月、一八〇〜一八三頁。

⑥ 長治市博物館「山西省長治県郝家莊元墓」、『文物』一九八七年第七期、八八〜九二頁。

⑦ 長治市博物館「山西省長治県郝家莊元墓」、『文物』一九八七年第七期。

⑧ 大同市博物館「大同元代壁画墓」、『文物季刊』一九九三年第一期。

と屏風が描かれている。屏風画は、北壁三扇の水墨梅花竹石図と東壁三扇の人物花草図・西壁三扇がある。この三点の屏風は、いずれも中間の大きな一扇に人物花草図が描かれているが、両側の各一扇には図柄がみられない (Fig. VI.28)。この屏風と帷帳などは、元代の貴族の常用物と言われている^①。肖洵の『故宮遺録』に元代の宮室は「内寝屏障重覆帷幄、而裹以銀鼠、席地皆編細簾、上加紅黃厚毡、重覆茸单」とある。この壁画墓の屏風、帷幄と華麗な装飾文様は、当時の宮廷よりも豪華さにおいて劣るものであるが、元代貴族の居室の調度習俗をよく示している。

(6) 密云県唾里村元代壁画墓

一九九〇年、約元・至大二年 (一三〇九) の北京密云県唾里村元代壁画墓の墓室東西壁の北端と北壁に四扇の山水図屏風画が描かれている^②。

(7) 捉馬村元代壁画墓

一九八三年六月、山西省長治市捉馬村で元・大徳十一年 (一三〇七) 楊誠夫婦合葬壁画墓 (番号 M2) が発見された。この壁画墓の北壁の右側には、「韓伯愈行孝」の物語が描かれて、その伯母の後に一扇の屏風が立てられている。画面には、草書の文字が書かれていると考えられる^③ (Fig. VI.29)。このような孝子図壁画が当時の蒙漢文化の融合の情勢を示唆している。

(8) 伊川元墓

一九九二年四月、河南省洛陽市伊川県元東村で元代の磚積み壁画墓 (番号 92YM5) が発見された。墓室北壁には、墓主人夫婦対座図が描かれて、人物の後に三曲の屏風が立てられている。中間の一曲は、大きく、画面に樹枝を描き、両側の二曲には、画面に黄色が施され、屏座の円点紋と卷雲文の站牙が見られ^④ (Fig. VI.30)。

(9) 洞耳村壁画墓

一九九八年三月、陝西省蒲城県東陽郷洞耳村西の紫金塬から、元・至元六年 (一二六九) の平面八角形の磚積み壁画墓が発見された。墓室の西北・北・東北壁には、墓主夫婦「堂中对坐図」が描かれて、墓主人の後に一扇の黄色立屏

が立てられている。図面の大きさは、縦一二九・〇センチ、横一七五・〇センチである。屏座の両側には雲文の站牙が彫られて、画面は、三段に分けられて、上部に水墨山水図が描かれ、中部には荷花図案が装飾され、下部に素面の屏板が残っている。屏風の中上部の枠に墨書銘文の方形板框が張られている^⑤。本壁画の人物は衣服や帽子などの装飾から見、典型的なモンゴル貴族であるが、大型山水図屏風を使うことにより漢民族と周辺民族との融合を示唆している (Fig. VI.31)。

(10) 涿州元代壁画墓

二〇〇二年八月、河北省涿州市東関村で元・至順二年 (一三三一) ～至元五年 (一三三九) 李儀夫婦合葬の磚積み壁画墓 (番号 M1) が発見された。平面八角形の墓室の西北・北・東北・東・西の諸壁は、白漆喰を下地に帳帷を描き、その下に、各一扇の屏風を立てている。その中で、西北・北・東北の三壁には、一つの帳帷下に、三幅一組あるいは三曲の水墨竹雀図屏風が描かれている。西壁と東壁には、備宴と奉侍図の調度品として各一扇の行書漢字屏風を立てている^⑥ (Fig. VI.32, 33)。

以上、墓葬壁画にのみ残っている屏風画を出土箇所と画題を出発点として概観してきた。墓室壁画屏風から、元代の水墨画の時代上の特徴がうかがえる。即ち、元代の山水画と花鳥画発展の趨勢は巧緻で美麗なものを喜ばず、清淡な水墨の写意画を主とし、この時代が絵画発展のうえで一つの特徴を醸出しているのである。

(一) 寺窟壁画

(1) 莫高窟第六一窟 (五代・宋) には、南北両壁の西側と西壁の下部に各々三十三扇屏風 (うち西壁二十一扇) を描き、その中に計百三十一幅の仏教故事が表されている。

(2) 莫高窟第九八窟 (五代) 東壁北側の維摩経変相図中の維摩詰居士は帳の中に羽扇をもって端座し、背後を多曲屏風で囲まれている。屏風の画面の赭色の縁には、極彩色の宝相華文様を施して、屏障に付された白い大円の連珠文

① 張先得・袁進京「北京市密云県元代壁画墓」、『文物』一九八四年第六期、五七～六〇頁。

② 祁国慶「密云県唾里村元代壁画墓」、『中国考古学年鑑』(一九九二) 文物出版社、一九九二年。

③ 長治市博物館「山西長治市捉馬村元代壁画墓」、『文物』一九八五年第六期、六五～七一頁。

④ 洛陽市第二文物工作队「洛陽伊川元墓發掘簡報」、『文物』一九九三年第五期、四〇～四四頁。

⑤ 陝西省考古研究所「陝西蒲城洞耳村元代壁画墓」、『考古与文物』二〇〇〇年第一期、一六～一九頁。

⑥ 河北省文物研究所 (他)「河北涿州元代壁画墓」、『文物』二〇〇四年第三期、四二～六〇頁。

様が描かれている^①。また、南・西・北壁の下部に屏風形式の賢愚経変が描かれている。

(3) 莫高窟第九八窟(五代) 東壁北側には維摩経变相图中的酒肆図には、当時の生活の息吹が最も感じられる情景もあり、東壁北側右下隅の酒肆(酒屋)の場面はその好例である。これは『維摩詰所説経』の「方便品」中の「諸の酒肆に入りて、能くその志を立つ」という経文を描いたものである。その中で坐っている維摩詰ら七人の後を多曲屏風が囲んでいる。屏風の縁赤く、屏面の図様は不明である^②。

(4) 開化寺壁画

山西省高平県にある開化寺の仏教壁画には中原漢風を強く持つ人物の背障として数点の樹石図衝立が描かれている(Fig. VI-34)。これらの壁画は北宋時代のものとして推定されている^③。

(5) 繁峙岩山寺壁画

山西省繁峙県にある岩山寺の仏教壁画には、須闍提太子と仏本生故事図の画中山水図屏風が描かれている^④(Fig. VI-35)。本寺にある金・正隆三年(一一五八)の碑文によって、この寺院壁画の制作年代が金代といわれている。

(6) 広勝下寺水神廟壁画

山西省洪洞県にある元・泰定一年(一二三四)の広勝下寺水神廟の主殿である明応王殿の壁画は今日も完全に残っており、西壁の水神(明応王)への祈雨と東壁の龍王行雨のようすが物語的に描かれ、水神と龍王の背景にある衝立の左右扇には、石と花木と大型の鳥を、対称に接近させて余白を少なくし、奥行表現にも意を払っていないというように配した花鳥画が描かれている。元代に

このような花鳥画が広く行われ、それが明清時代の花鳥画の原型となったのである^⑤。

(7) 敦煌西千仏洞第二〇窟の西、東壁には元時代の人物図屏風三扇が描かれている^⑥。

四 伝世品の絵画(屏風絵に関係ある作品は九十幅以上)

五代・北宋時代から、元代にかけて、屏風画において、山水画が、人物画のみならず、花鳥画をも凌駕して、現存作例の大半を占めるほど圧倒的な中心分野となったことや、宮殿、寺観、家居に調度された屏風が、ほぼ完全に失われたことなどにより、この時期の人物画屏風や花鳥画屏風は、残念ながら、相応の伝称作品すら欠いており、系統的な史的考察をおこなえるほどの作例に恵まれてはいない。ここでは、墓葬壁画や伝世品絵画などの作品の屏風画において系統的な史的考察が可能な山水画の展開を軸に、この長い時代の屏風絵史全体を概観してゆくこととしたい(資料編の表VII No. 007~104参照)。

(一) 五代

唐末の擾乱により、九〇七年に唐王朝が瓦解したのち、五代と呼ばれる時代が来る。唐末までの中国絵画は、どちらかといえば、作品よりも画論が先行したきらいがある。五代というのは、中国中央部、華北において、後梁、後唐、後晋、後漢、後周と五朝の交替があり、その他の地方では前蜀、南北漢、南唐等いわゆる十国の王朝の興廢が繰返された、九〇七年より九七九年に亘るおよそ七十年という短時日の間をさす。この時代が「五代十国時代」と称される。この間、中国の中央部はかなり荒廃したが、江南や蜀地方においては唐朝中央画壇の画風を継承しながら、これを止揚するような華々しい絵画活動も見られ、また全く新しい表現形式さえ生まれ始めており、中国絵画史における最も大きな変化の一つが形成されつつあった。

^①段文傑主編『中国美術全集』絵画編15 敦煌壁画下 p.162~163頁、上海人民美術出版社、一九八五年；敦煌文物研究所編『中国石窟・敦煌莫高窟』第5巻 図版10 平凡社、文物出版社、一九八二年。

^②段文傑主編『中国美術全集』絵画編15 敦煌壁画下 p.164頁、上海人民美術出版社、一九八五年；敦煌文物研究所編『中国石窟・敦煌莫高窟』第5巻 図版11、平凡社、文物出版社、一九八二年。

^③品豊・蘇慶編『歴代寺観壁画芸術第1輯(高平開化寺壁画)』図版二一、二二、二三、重慶出版社、二〇〇一年。

^④品豊・蘇慶編『歴代寺観壁画芸術第1輯(繁峙岩山寺壁画)』図版三三、三四、重慶出版社、二〇〇一年。

^⑤海老根聡郎・西岡康宏責任編集『世界美術大全集・東洋編』第7巻、元、一六九頁、挿図一一二、小学館、一九九九年。品豊・蘇慶編『歴代寺観壁画芸術第1輯(稷山青龍寺壁画・洪洞水神廟壁画・汾陽聖母廟壁画)』図版一、二、三、重慶出版社、二〇〇一年。

^⑥安西楡林窟と西千仏洞については下記の資料を参照する。敦煌研究院編『中国石窟・安西楡林窟』文物出版社・平凡社、一九九〇年。

その一つは粗放な水墨画の新たな展開であり、もう一つは花鳥画における二大画風の成立である^①。

さらに宋代以降永く中国山水画の伝統となった華北系と江南系の二大画風の祖型も五代末には認めることができる。また、西蜀やそれを做った南唐の画院制度の確立は、単にその機構を北宋の宮廷に持込んだだけではなく、その院人の幾人かを北宋画院に送り入れることによって、次代の宮廷絵画様式の基礎づけに大きな影響を与えた。

盛唐末より独立した絵画のジャンルとして発展の途に上った山水画も、当時は後世に強い影響を与える程の明確な地方様式や個人様式は完成されてはいなかったものと考えられる。これらが成立したのは五代後梁の山水画家荆浩、関同^②等の力が大きい。両者共に華北の出身であり、南宋画に対立する北宋画の基本的な形式、構図や山峯の扱い方、描法等を一応軌道にのせたものと想像される。

水墨画とは、「墨」一色で表現される絵画で、墨線だけでなく、墨を面的に使用し、暈かして濃淡・明暗を表す。墨絵（すみえ）とも言う。

中国で唐代後半に山水画の技法として成立し、宋代には、文人官僚の余技としての、四君子（松竹梅菊）の水墨画が行われた。また、禅宗の普及に伴い、禅宗の故事人物画が水墨で制作された。中国における水墨画表現は唐時代末か

① 鈴木敬・松原二郎「東洋美術史要説」吉川弘文館、1967年。

② 荆浩は河南の人で、太行山中の洪谷に隱栖（隠れ住む事）して自ら洪谷子と号した。山水を得意とし、殊に雲中に屹立する山頂を画いたといわれ、呉道子の線描形式の山水や、項容の筆蹤のない淡墨山水の長所を併せ取って、自己の山水画風を作ったというが、要するに華北の峻峭を高遠形式に画いたものようである。関同も華北、長安の人で、荆浩を師とした。その山峯は直線的に峭拔する峻嶺であり、四面は切り立ったようであり、その間に村落や川の渡し、人物、漁市、山駅を点じたもので、描写は細いが感情はこせついでないとい評されている。荆浩と同じく彼の画蹟は伝存せず、模写に模写を重ねた伝称作品だけしか見ることができないが、その形式は荆浩と大同小異ということができよう。荆浩は、岩山にしわを何層にも描きこみ、遠景を鮮明、かつ重厚に描いた。北宋派の祖形を築く。其れに対し、董源は、遠景の稜線などにドット画法とも名づけるべき点描の方法を創造し、一画面において線

描法、淡彩法と併用し、江南画法、南宋画の画風の祖形を築いた独自性がある。

ら、五代〜宋代初め（九世紀末〜十世紀）にかけて発達した。明代には花卉、果物、野菜、魚などを描く水墨雑画も描かれた。

この時代における屏風絵については、山水図屏風が屏風画の大部分を占める。下記の伝世品絵画をみていくと、その基本的な様相が理解できる（資料編の表VII No.007〜010参照）。

1. 王齊翰「勘書図巻」（挑耳図）とも称され）

絹本着色 縦28.4cm、横65.7cm 南京大学図書館蔵。

三曲の囲屏はこの図巻の背景として、鉤勒と没骨法を併用し、平遠の青緑山水を描き、幽遠な空間を表現する。画面中には、前景の叢林、中景の村落、遠景の群峰を描かれている（Fig.VI-33）。これは、郭熙以前の五代・北宋の山水画家たちが追い求めてきた空間表現を主眼とした写真、すなわち、三次元の巨大な空間を絵画という平面にいかにも表現することによるのである。巻首には、宋徽宗趙佶の題名「勘書図」があり、巻末にも「王齊翰妙筆」とある。また、巻末には、宋代の蘇軾、蘇轍、王詵、金代の史公奕、明代の董其昌、文震孟および清代の方々の題跋がある。また、『清河書画舫』、『平生壯觀』、『大觀錄』などの画史画論中に記録されている。かつて、南唐内府、宋内府および李敬之、賈似道、明代の安桂坡、吳文正、嚴世蕃らが、この珍品を収蔵した。

また、(伝) 周文矩「挑耳図」（明代模本、絹本着色、ワシントン、フリーア美術館蔵）の構図様式は、王齊翰「勘書図巻」と、人物図や大型の三曲山水図屏風形式などにおいて極めて酷似している^③（Fig.IV-37）。

2. (伝) 顧闳中「韓熙載夜宴図巻」

五代（十世紀）絹本着色 縦28.7cm、横337.5cm 北京・故宮博物院蔵。

「韓熙載夜宴図巻」は、韓熙載（九一〜九七〇）の破天荒な乱行ぶりを聞いた李煜が、ひそかに画師・顧闳中を遣わして夜宴の様子を写させ、韓熙載に示して戒めんとしたという逸話に基づいて制作されたものである。

本図には、三点の衝立で全体の画面が四段に分けられている（Fig.VI-38）。この画面中には、多種の屏風が立てられ、これらの屏風は間仕切りと装飾との役割を演出している。画面処理にはとくに興趣があつて、無背景を基本としながら、必要最低限の群像や衝立などのモチーフを通して場面を作る本画巻の構成

③ 『屏風のなかの壺中天』挿図九三。

法は絵巻の特色を濃厚にとどめている。画中の屏風は画面を二つに分けていると同時に、全巻の画が連続して起こる効果を醸し出している。この種の巧みな技法は、民族絵画としての伝統と特徴をよく表し、細緻な描写は顧閔中が写生の名人であったことを十分に説明している。画面の全体から見ると、重彩の人物画卷に水墨淡彩の屏風画を点綴して、画面構成と賦彩とのバランスがとれている。このような画面構成の表現は、一般的にあまりみられずが、この作品には作者の濃厚な表現力が感知される。各屏風の形式上は、三曲の床榻囲屏、獨幅立屏、多曲の落地屏風などがあり、いずれも青緑の縁と水墨山水の屏面を施している。その牀座や衝立に貼りつけられた絹絵の山水画が、北宋末から南宋における院体画に近い様式を示すことが明らかである^①。傅熹年氏は、本絵巻の前端の床座囲屏の山水図によって、その画風と構図が、馬遠の「一角」と夏圭の「半边」という構図形式と似ているため、本絵巻は、五代の真蹟ではなく、南宋中晩期の模本と推定する^②。この絵巻の末尾には、明代の王鐸らの題記がある。また、清代の『石渠宝笈初編』孫承澤の『庚子銷夏記』などにも著録されている。曾て清・高宗弘歷、清末の王鵬翀が、この作品を収蔵した。

3. 周文矩「重屏会棋図巻」

絹本着色 縦 40.3cm、横 70.5cm 北京・故宮博物院蔵。

周文矩は金陵句容の人で、五代南唐時期の有名な人物画家である。この作品の画面中、坐っている南唐中主の李璟（九四三〜九六一在位）がその四人の一族とともに囲碁をたのしんでいるが、かれらの背後に黒い枠の衝立が立てられており、その屏面には、また人物活動の場面を表現して、また奥に画中の屏風として三曲の水墨山水屏風が描かれている^③。山水図を描いた屏風の前の榻で転寝する白楽天が描かれている（Fig. VI-39）。このように画くことから、これを重なった「重屏」つまりダブル・スクリーン（double screen）を描いた名作という。このような画面構図は三重空間を表現し、幽深な奥感をもつ。会棋の場面の後方の白楽天の「偶眠」^④詩意が表現されている屏風の画面にもまた平遠

① 小川裕充・弓場紀知責任編集『世界美術大全集』東洋編第5巻五代・北宋・遼・西夏、図版二一、二二、作品解説三四二〜三四四頁、小学館、一九九八年。

② 傅熹年「浅談作書画鑑定工作的体会」『文物』一九九六年第十一期、三九〜五一頁。

③ 単国強「周文矩「重屏会棋図」巻」、『文物』一九八〇年第一期、p.八八〜八九頁。

④ 白居易『偶眠』の詩に「放杯書案上、枕臂火炉前、老愛尋思事、侬多取次眠。妻教卸烏帽、

山水屏風が描かれている。この重屏図は前・中・後の三景から構成されて、厳密な透視遠近法がとられている。画面内容の記載については、宋元時代の詩文に見られる。北宋・王安石^⑤、南宋初・王明清^⑥、元・袁桷、陸友仁^⑦らは、その画面の内容を考察した。この巻末には、明代の沈度、文徵明の題記がある。また宋の『宣和画譜』、清代の『石渠宝笈三編』、『西清劄記』などにも著録され、宋代の宣和内府を経て、清代の安儀周、清内府に珍藏された。この作品は、文献上の著録、詩文と題跋から推定すると、早期原本から宋代の模本ではないかという疑問の余地はないであろう^⑧。またアメリカ・フリーア美術館にこの絵巻の明代の模本がある（『穠梨館過眼続録』に著録した）。屏風の中にまた見事な屏風を描くという特異な発想で、その優れた画法から作者は五代画家の重要な一員とみられる。

4. 周文矩「仙姬文会図巻」(調二二五2 故画甲〇一・〇七・〇一三八)

絹本着色、41.5×361.7cm、治平三年（一〇六六）年款、『石渠宝笈初編・重華宮』著録。この仕女図絵巻には二点の山水図と月輪・山石・流水文衝立が描かれている^⑨。

5. (伝)董源「寒林重汀図」

原本・五代（十世紀）絹本墨画淡彩 縦 181.5×横 116.5cm

董源は、五代の南唐に仕えた画家。字は叔達、鍾陵（江蘇省南京）の人。山水、走獸、人物などを手掛け、山水には著色と水墨の双方があったという。江南の身近な自然を描いて江南山水画の始祖となり、後世の文人画に大きな影響を及ぼした。『宣和画譜』に「不知名姓貌人物、二公对弈旁觀俱。黄金錯鏤為接壺、粉障復画一病夫。後有女子執巾裾、床前紅毯手火炉。床上二殊展觀瓊、遠床屏風山有無。堂上列画三重鋪、此画巧甚意思殊。孰真孰假丹青模、世事若此還可吁。」とある。

⑤ 彼の『揮塵三録』にもこの画面の中心人物は南唐中主の李璟という議論がある。

⑥ 袁桷の『清容居士集』と陸友仁の『研北雜誌』には、画面中の会棋の四人は、李璟の兄弟で、屏面の内容は白居易の『偶眠』の詩意を表現したものとある。

⑦ 前掲した単国強氏の論文を参照する。北京故宮本には宋・徽宗が記した白居易の『偶眠』詩文ないし、南宋人の題跋と宋元時代の收藏家の鑑賞印は存在しない。

⑧ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書畫圖録』（十五）一一三〜一一六頁、国立故宮博物院出版、中華民國八十四年八月初版。

を及ぼした。

本図は、豊かな水を湛えた初冬の水郷風景を水墨によって描いている。土坡や樹木の強い陰影表現は、夕陽の光を表すと考えられ、粗放な筆墨による遠景も、離れて見ると夕暮れの平原を的確に表していることが分かる。このような特徴は文献が伝える彼の作風に合致し、明の董其昌も本図を董源画とする題字を図上に記した^①。現存作品のうち、この五代の董源の伝称をもつ「寒林重汀図」は、江南山水画の始祖として後世の文人画に大きな影響を与えた董源の山水様式を最もよく伝える大作である。

荆浩の画論『筆法記』において、水墨山水画についての文献的証拠に合致する作例として、(伝)荆浩「匡廬図」があげられている。この作品は、基本的に筆鋒を上から下へと垂下する線皴を重ねて山容を画き出す点で、富平県唐墓西壁「山水図屏風様壁画」に連なり、荆浩の門弟の関仝の伝称のある「秋山晚翠図」にもつながる。荆浩のこのような皴法は、「騎象奏樂図」から曲陽五代王処直墓前室北壁「山水図壁画」にまで展開した唐代の面的な線皴を踏まえているものと解される。

(二) 宋代

唐末・五代については年代順に、宋代については、王公士大夫などの文人画家と宮廷画家や僧侶画家などの身分別に分け、後者については、さらに部門別に分けて、『画家伝を記す』『図画見聞誌』の記述態度は、端的なその時代の絵画界の特徴の反映にはかあるまい。即ち宋代には絵画において、より公的な壁画や屏風よりも、より私的な画軸や画卷が重視されるようになるのである。

この時代の屏風絵は山水図を中心としている。唐末から五代・北宋初には、唐風の追慕にほぼ終始した文学などとは異なり、絵画はすでに一大頂点をなす時代を迎え、北宋時代に入ると、華北山水画の主導のもと、山水画が絵画の中心分野となるにいたる。これは唐宋変革で発生した政治的、経済的、社会的、文化的な大変動の一端を担う、人物画から山水画へという中国絵画史上もっとも根本的な中心分野の転換を反映したものであり、山水画は宋代に至って前代

未聞の最高潮に達し、表現の形式や手法もさらに多様化していった。

以下、伝世品絵画の中に、画中画として表現される屏風は、画題に基づいて、数例を挙げていく(資料編の表VII No.011~073参照)。

ア. 風俗人物図屏風

1. 南宋・劉松年「唐十八学士図巻」(部分)

絹本着色、縦四四・五センチ、横一八二・三センチ、台北・国立故宮博物院蔵。画面中の人物活動の背障として山水人物図屏風が立てられている^② (Fig. VI-40)。

2. 宋蘇漢臣百子歡歌図巻

調一八五・116 故画丙〇一・〇八・〇一四五一 絹本着色、30.5×230.0cm、山水人物図屏風が描かれている^③。

イ. 山水図屏風

1. 北宋・喬仲常「後赤壁賦図巻」

紙本墨画、縦二九・五センチ、メトロポリタン美術館に収蔵されている。本図巻の末の屋宇の中に、三人の高士逸人が坐って、後方に大きな山水図屏風が立てられている^④。この図巻の制作年代は、北宋末・南宋初の作品として看過できなく、喬仲常筆と伝えられるものである。

2. 北宋・「文殊維摩問答図」(拓本部分)

紙本墨画、縦一七五・五センチ、横二五五・五センチ、カンサス市美術館蔵、維摩の後に線刻の山水図屏風が立てられている。枠には多角重圓文が刻まれてる^⑤ (Fig. VI-40)。

^② 鈴木敬『中国絵画史』上、七〇頁・図版・注・参考文献・年表・索引、図版四八、四九、吉川弘文館、一九八四年。但し、四九号は、筆者不詳である。

^③ 台湾・国立故宮博物院編輯委員会『故宮書畫圖録』(十六)一七五〜一七八頁、国立故宮博物院出版、中華民國八十六年九月初版。

^④ 鈴木敬『中国絵画史』中之一(南宋・遼・金、八〜二頁・図版・注・年表・索引、図版二一九、吉川弘文館、一九八四年)。

^⑤ 鈴木敬『中国絵画史』上、四八〜四九頁・図版・注・参考文献・年表・索引、図版二五、吉川弘文館、一九八四年。

^① 黒川古文化研究所編集『黒川古文化研究所名品展—大阪商人黒川家三代の美術コレクション—』図版九二 文化財保護法50年記念 二〇〇〇年。

3. 牟益「擣衣図巻」

南宋・一二三八～一二四〇年頃、紙本白描、台北・国立故宫博物院蔵（呂一六七五27 故画甲〇一・〇八・〇〇九九 27.1×266.4cm）

夏文彦『図繪宝鑑』巻四には、牟益（一一七八）の絵画が「画入能品」と評価されている。「擣衣図巻」は、南齊（四七九～五〇二）謝惠連の『擣衣詩』から取材して、白描法を用い、三十二名の仕女の形象を表現している。図の後端には、「作於嘉熙庚子」即ち紀年一二四〇年の自跋がある。画面中、人物活動の背景として、二点の大画面の衝立が立てられている（Fig. I-41）。これらの衝立の画面には、平遠山水が描かれている①。「擣衣図巻」は、『石渠宝笈続編・寧寿宮』に著録されている。

4. 蘇漢臣「漢宮春苑図巻」絹本着色 縦 23.8cm、横 582.7cm 常楽庵蒐集。

この絵巻は、蘇漢臣（一一一九～一二六三頃活躍）の款があるが、画風と技法より、明時代のものとして推定されている②。蘇漢臣は開封府の人で北宋の徽宗の宣和年間（一一一九～一二二五）に画院待詔となり、南宋高宗の紹興年間（一一三二～一一六二）に画院に復職し、隆興元年（一一六三）ころ承信郎となった。劉宗古の弟子で道釈人物画に巧みであったが、ことに嬰兒の絵をよくした。また、この絵巻の画面中、三点の衝立と多曲屏風が立てられている。画面内容は、宋風の山水図である。

5. 南宋「高宗書女孝経馬和之補図」（上巻③）

調二二五20 故画甲〇一・〇八・〇一〇〇 『石渠宝笈初編・御書房』著録、絹本着色、第一幅縦26.4cm、横104.5cm。『女孝経』は唐人陳邈の夫人鄭氏が、孔子と曾子との対談録の『孝経』を模倣して撰じたものであるという。

これらの絵解は、左図右文の形式で表されている。第一、二、三、六章の画面には山水図衝立が描かれてくる④（Fig. I-42）。

①台湾・国立故宫博物院編輯委員会『故宮書画図録』（十六）三四一～三五二頁、国立故宫博物院出版、中華民國八十六年九月初版。国立故宫博物院編輯『宋代書画冊頁名品特展』一九九五年、五六頁。傅熹年主編『中国美術全集』絵画編4 南宋絵画下、図版一四一、文物出版社、一九八八年。

②大和文華館編集『常楽庵蒐集・中国文人画展図録』図版一 一九七九年。

③国立故宫博物院編輯委員会『故宮書画図録』（二十一）、国立故宫博物院出版、中華民國九十年

6. 南宋「高宗書孝経馬和之絵図一十章」（冊、下巻⑤）

絹本着色、縦 28.5cm、横 34.2cm、台北・国立故宫博物院蔵。

この作品は、「高宗書孝経馬和之絵図冊」の第五幅である⑥。画面中に、床榻の三曲囲屏が立てられている。画面には、山水図が描かれている（Fig. VI-42）。その屏風の上方の山石、洲渚、舟船、梅樹などの表現は、南宋院画家馬麟「芳春雨霽」（台北・国立故宫博物院蔵）、夏圭「山水十二景—煙村掃渡」（アメリカ・ネルソン博物館蔵）などの画風とよく似ているため、馬麟と夏圭の「辺角山水」という構図法の影響をよく受けたと考えられる。また、このような床榻の三曲囲屏は、ニューヨーク、メトロポリタン美術館に収蔵されている『孝経』第五章の李公麟の挿絵のものとよく似ている。山水図、風俗図などの画題で裝飾されている床榻囲屏の歴史は、現在に至るまでの資料によって、前漢時代の墓葬壁画にまで遡ることができる⑦。

7. 宋人「人物」

絹本着色、冊、縦 29.0cm、横 27.8cm、台北・国立故宫博物院蔵。

この作品は、「歴代画幅集冊」第一幅である。林柏亭氏の研究によって、この作品の制作年代は、北宋徽宗期のもので推定されている⑧。人物の後に大画面の山水・花鳥図屏風が立てられている。画面中画が登場する本図でも、水墨画の屏風を背に座す光景には漢画人物の定型が踏襲されている。画面には、蘆葦鴛鴦、江湖水面、双鴨野雁などの「汀渚水鳥」の画題風格は、北宋末の花鳥図の特徴の一つである（Fig. VI-43）。屏風全体の画面から見ると、その構図と技法は非常に洗練され画面中の主体としての主人図像と他の図像が巧妙に融和している。

一年十二月初版、二七三～二八〇頁。譚怡令「百善孝為先—宋高宗書女孝経馬和之補図」『故宮文物月刊』2（第一卷第二期）カラー図版、一九八三年、七九～八三頁。劉芳如「秀色—據談中国芸術所形塑的女性」『故宮文物月刊』二四一（第二十一卷第一期）図一、二〇〇三年、六〇～八一頁。

④『石渠宝笈初編』に著録されている。『故宮文物月刊』2（第一卷第二期）カラー図版、表紙と裏表紙、一九八三年。国立故宫博物院編輯『宋代書画冊頁名品特展』図版四四、一九九五年。

⑤前掲した西安楽遊原漢墓壁画の宴楽図を参照する。

⑥国立故宫博物院編輯『宋代書画冊頁名品特展』図版四五、一九九五年。台北・故宫博物院書画処「七十件書画冊頁名品特展」精選（五）『故宮文物月刊』150（第十三卷第六期）挿図、一九九五年、八四～九一頁。

画面の内容は居室内の風景であるが、画中の山水花鳥図屏風絵を添加することにより堂開緑野の室外美景も享受することを可能にしている。この小景画（『歴代名画記』巻九「小画」『図画見聞志』と『宣和画譜』「小景」参照）の風格は北宋末の梁師閔「蘆汀密雪」（北京・故宮博物院蔵）、伝趙令穰「橙黃橘綠図」（台北・故宮博物院蔵）などのものとよく似ている。つまり、この画中画の花鳥点景山水図的手法という山水花鳥画は全面面の写実性人物図の背景として普通の山水図より自然の全景を重視せず、花鳥と山水とが融和する「寒汀遠渚」の表現により、北宋時代の代表的な小景画になると思われる。

また、日本・大和文華館に収蔵されている江戸時代前期の「高士図」^①（伝狩野安信『唐絵手鑑』のうら、絹本着色、31.4×44.1cm）は、この作品から写しされたものと思われる。後者の図面には、屏風の画面中、水鳥は存在しない。この対照的な二つの画像と関連して想起されるのは、明代になれば南宋の絵画がそれほど豊富に日本へ伝来していたとは考えがたく、そのころ日本の南宋画にも模写や贋物が相当紛れ込んでいたと言われていたということである^②。

この「宋人人物」図には、榻（腰かけ）に腰を下ろした士人が何やら考え込んでおり、筆を手に書き物をしようとする様子が描かれている。傍らには琴、棋、書、画と食べ物があり、わきにいる童子が酒をついでいる。腰かけの後ろにある屏風には、士人の写真画軸（肖像画）がかけてある。主人公は文人の雅な趣味の小道具を身近に集めており、それらはゆつたりと風流な生活を表現している。画中の人物はおそらく王羲之をモデルとしているが、表現されているのは宋代文人の生活風景である。南宋時代に流行した、焼香、点茶、掛軸、生け花などの趣味が、北宋末期により深まって発展した様子の一端が、本作にもうかがえる。一般に「画中画」の屏風の多くが山水画で、本作のような花鳥・山水画はかなり珍しい。北宋末期の「岸辺の水鳥」の風格のみならず、徽宗朝花鳥画が非常に盛んであったその時代性も反映されている。つまり、本図は文人趣味とも直結する見栄えのよいミニメタルな絵画として、前景の人物図と後景の屏風山水花鳥図との二つの層次で表現され、画面の内容の豊富さ、極め

て自然な布局と構思の巧密が全面面の深く詮解力ができる。一方、その肖像は、斜め向きの構図に、宋風がより強く表れており、後世の肖像画の影響あるいは宋画様式の復古的特色が明らかである。

本作は、宋徽宗、高宗、清高宗などの皇帝が所蔵していた。清高宗は、画中の人物に強く興味を引かれ、その命を受けた姚文翰が、画中の人物を土服を身に付けた乾隆帝に変えて、ほぼ同じ構図の作品を描いた^③。風流な文人の生活に憧れた皇帝の心情が思われる。

なお、本図と南宋・劉松年「羅漢図」（第三幅、台北・故宮博物院蔵）との画中屏風の「小景」山水図は、主題の人物図の背景として存在している。いずれも制作年代は明瞭であり、宋代における小景画の様相を理解することができる。

8. 宋・佚名「槐蔭銷夏図頁」

北京・故宮博物院蔵。床榻の隣に獨幅の山水樹石図衝立が立てられている^④。

9. 無款「消暑図」冊頁

南宋（?）、絹本着色、24.5×15.7cm、蘇州博物館蔵。画中樓閣山水図屏風が立てられている。その山頂の樹叢と山体の点子皴などの構図と技法から、北宋范寬「雪山蕭寺図」の筆意を得たことがわかる^⑤。

10. 劉松年「補衲図軸」

（調二四五39 故画甲〇二・〇八・〇〇一〇二）

絹本着色、縦141.9cm、横59.8cm、『秘殿珠林統編・乾清宮』著録。本図には、座床の後方に、羅漢人物活動場面の背景として華麗な屏風が立てられている。屏面には、山水図が描かれている^⑥。

11. 劉松年「琴書樂志図軸」

（成二〇五二 故画乙〇二・〇八・〇一八三四）

絹本着色、縦136.4cm、横47.5cm、『石渠寶笈統編・懋勤殿』著録。本図に

^①『故宮文物月刊』一五〇

^②絹本着色、縦25.0cm、横28.4cm、北京・故宮博物院蔵。王朝聞総主編『中国美術史』宋代卷（上）図版四三、齐鲁書社・明天出版社二〇〇〇年。

^③蘭珊「小中見大、氣度雍容——南宋《消暑図》賞析」『文物』一九九四年第五期、九五〜九六頁。

^④台湾・国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』（二）、国立故宮博物院出版、中華民國七十八年八月（二九九〇）初版、一一一〜一二三頁。

^⑤大和文華館「文人たちの東アジア——詩書画がつなぐ中国・朝鮮・日本——」展覧会写真、二〇〇六年八月二十五日〜一〇月一日。

^⑥嶋田英誠・中澤富士雄責任編集『世界美術大全集・東洋編』第6巻、南宋・金、小学館、二〇〇〇年一、七〇頁。

は、座床の後方に、人物活動場面の背障として、華麗な屏風が立てられている。画面には、平遠山水図が描かれている^① (Fig. I.44)。

12. 夏珪「山居留客図軸」

(成一三九 23 故画2011・〇八・〇〇1111)

絹本着色、縦164.7cm、横102.8cm、『石渠宝笈三編・乾清宮』著録。本図には、亭子の中に、人物活動場面の背障として、華麗な屏風が立てられている。画面には、平遠山水図が描かれている^②。

13. 宋人「十八学士図」軸

絹本着色、『石渠宝笈三編・御書房』著録。うちの一幅は、縦173.7cm、横103.6cm、(成一二七 37 故画2011・〇八・〇〇八五八) 画面中に桐蔭下、唐十八学士の後に平遠山水人物図の衝立が立てられている^③ (Fig. VI.5)。もう一幅は、縦173.6cm、横103.1cm、(成一二六 42 故画甲〇11・〇八・〇〇八五六) 本図には、柳樹下に八曲の山水図屏風が立てられている^④ (Fig. VI.16)。

14. 宋人「梧蔭清退図」

絹本着色、縦50.1cm、横41.1cm、(成一九〇56 故画甲〇11・〇八・〇〇一七六) 『石渠宝笈初編・御書房』著録。画面中に山水図衝立が立てられている^⑤。

15. 「女孝経図巻」(四幅)

南宋、絹本着色、各縦43.8cm、横68.7~73.0cm、北京・故宮博物院蔵。『女孝経』は、唐時代の侯莫陳邈の妻の鄭氏が撰した十八章の礼教書である。「女孝経図」の第二章「后妃章」・五章「事舅姑章」の画面には、前者に水墨山水図屏

風、後者に大型の金壁山水図屏風が立てられている^⑥ (Fig. VI.47)。『石渠宝笈・初編』に著録されている。

16. 「孝経図巻」(部分)

南宋、絹本着色、縦18.6cm、横529.0cm、遼寧省博物館蔵。本図は、「孝経図巻」九段うちの四段で、画面中、素屏風と水墨山水図屏風が立てられている^⑦ (Fig. VI.18)。『庚子銷夏記』、『江村書画目』、『石渠宝笈・初編』に著録されている。

17. 宋・劉松年「唐十八学士(秦府十八学士)図巻」

成一八五 2 故画甲〇11・〇八・〇〇九九五 南宋(十一~十三世紀) 絹本着色、墨画着色界画、44.5×182.3cm、『石渠宝笈三編・御書房』に著録されている。水墨山水人物図屏風が描かれている^⑧ (Fig. II.49)。

18. 宋・劉松年「養正図巻」

調一八五 9 故画丙〇11・〇八・〇1四六八 絹本着色、30.1×545.0cm、多曲山水図屏風と衝立が立てられている^⑨。

19. 宋・李嵩「瑞応図巻」

調一八五 39 故画丙〇11・〇八・〇1四七1 絹本着色、32.6×96.5cm、多曲山水図衝立が立てられている^⑩。

20. 宋・李嵩「観灯図軸」

調一九二 61 故画2011・〇八・〇〇八四三 絹本着色、171.0×107.1cm、山水樹石図衝立が立てられている^⑪。

21. 宋・馬遠「寒巖積雪図軸」

①台湾・国立故宫博物院編輯委員会『故宮書画図録』(一)、国立故宫博物院出版、中華民國七十八年八月(一九九〇)初版、一三三~一三四頁。
②台湾・国立故宫博物院編輯委員会『故宮書画図録』(一)、国立故宫博物院出版、中華民國七十八年八月初版(一九九〇)、二〇一~二〇二頁。
③台湾・国立故宫博物院編輯委員会『故宮書画図録』(二)、国立故宫博物院出版、中華民國七十八年十月(一九九〇)初版、六一~六二頁。
④台湾・国立故宫博物院編輯委員会『故宮書画図録』(二)、国立故宫博物院出版、中華民國七十八年十月(一九九〇)初版、五九~六十頁。
⑤台湾・国立故宫博物院編輯委員会『故宮書画図録』(二)、国立故宫博物院出版、中華民國七十八年十月(一九九〇)初版、六七~六八頁。

⑥傅熹年主編『中国美術全集』絵画編4 南宋絵画下、図版十六、文物出版社、一九八八年。
⑦傅熹年主編『中国美術全集』絵画編4 南宋絵画下、図版三三、文物出版社、一九八八年。
⑧台湾・国立故宫博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十六)、国立故宫博物院出版、中華民國八十六年九月初版、一二七~一三四頁。嶋田英誠・中澤富士雄責任編集『世界美術大全集』第6巻、南宋・金、挿図三二、小学館、二〇〇〇年。
⑨台湾・国立故宫博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十六)、国立故宫博物院出版、中華民國八十六年九月初版、一五五~一六〇頁。
⑩台湾・国立故宫博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十六)、国立故宫博物院出版、中華民國八十六年九月初版、一七三~一七六頁。
⑪台湾・国立故宫博物院編輯委員会『故宮書画図録』(二)、国立故宫博物院出版、中華民國七十八年八月(一九九〇)初版、一四一~一四二頁。

調二三九 29 故画乙〇二・〇八・〇一八三八 絹本淡彩画、156.7×82.4cm、大型の山水図屏風が立てられている^①。

22. 宋・劉松年「真蹟冊」(八幅)

成一九九2 故画丙〇三・〇八・〇三二三五 絹本着色、『石渠宝笈三編・御書房』に「宋劉松年画人物山水」ということが記述されている。そのうちの第一幅には13.8×25.0cm、三曲の山水図屏風が立てられており、第三幅には14.1×24.9cm、山水図衝立が立てられている^②。

23. 宋・李從訓「画趙子昂書樂志論卷」

調二三三5 故画甲〇一・〇八・〇一五四九 絹本着色、画幅31.4×259.0cm、延祐二年(一二二五)款。山水図衝立が描かれている^③。

24. 「明皇按楽図」

宴楽図の坐っている明皇の後方に、大型の山水図屏風が立てられている^④。

25. 宋人(旧伝王詵)「繡龍曉鏡」(『宋元名画』冊第十八幅)

十三世紀の模本(?)、絹本着色扇画、台北・故宮博物院蔵。本仕女図には、床榻の左端に平遠の水墨山水図枕屏が立てられている^⑤。

26. 宋・李嵩「月夜看潮図」(冊)

絹本着色、22.3×22.0cm、台北・故宮博物院蔵。画面中、杭州湾の錢塘江浜辺にある亭閣の中に、赤い枠で囲う一扇の大型山水図朱漆屏風が立てられている^⑥。

①台湾・国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(二)、国立故宮博物院出版、中華民國七十八年八月(一九九〇)初版、一七七〜一七八頁。

②台湾・国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(二二二)、国立故宮博物院出版、中華民國九十二年十二月初版、六一〜六五頁。

③国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(二二二)、国立故宮博物院出版、中華民國九十一年十二月初版、二九九〜三〇二頁。

④陳萬鼎「試以漢代音樂文獻及出土文物資料研究漢代音樂史」(『浙南漢墓樂舞百戲画像論叢』(六))、図八七、『故宮文物月刊』一九九六年、一六四、九〇〜一〇九頁。

⑤劉芳如「秀色―撫談中國藝術所形塑的女性」『故宮文物月刊』二四一(第二十一卷第一期)図十二、二〇〇三年、六〇〜八一頁。『屏風のなかの壺中天』図一〇九。

⑥台北・故宮博物院書画処「帝國的回憶―国立故宮博物院瑰宝」赴法展專輯一『故宮文物月刊』185(第十六卷第五期)、一九九八年、四四〜四五頁。

ウ・花鳥竹石図屏風

1. 劉松年「溪亭客話圖軸」

(成二三一44 故画乙〇二・〇八・〇〇〇九六)

絹本着色、縦119.8cm、横58.5cm、『石渠宝笈初編・養心殿』著録。本図には、亭子の中、座床の後方に、人物活動場面の背障として華麗な屏風が立てられている。屏面には、樹石図が描かれている^⑦。

エ・その他

1. 李公麟「高会習琴図軸」(成一八七40 故画乙〇二・〇八・〇一八〇三)

絹本淡彩、縦68.3cm、横62.5cm、『石渠宝笈三編・延春閣』著録。本図には、人物活動場面の背障としての屏面の図柄が素屏或いは不明である^⑧。

2. 張訓礼「困炉博古図軸」(調二三〇45 故画乙〇二・〇八・〇〇〇九五)

絹本着色、縦138.0cm、横72.7cm、『石渠宝笈続編・寧寿宮』著録。本図には、人物活動場面の背障としての屏風が描かれるが、その屏面の図柄は不明である^⑨。屏面の水平線と両端を繋ぐものから推定すると、屏風の材質は、絹帛であろう。

3. 「刺繡袈裟張屏風」

絹本着色、縦117.0cm、横337.0cm、日本・京都・知恩院蔵。中に、金翅鳥図が描かれる。羅地に平絹をあてて刺繡を施した九条袈裟を、屏風仕立てにしたもの。中央に釈迦をあらわし、その左右に日月、竜鳳、須彌山、稲田と蓮池などを置き、条葉には天部、神将などを配している。寺伝では東大寺の重源が入宋し、仁安三年(一一六八)に帰朝したのち、師の法然に贈ったものとされているが、総体の意匠のうえから推して、寺伝の年代よりは少しく下るように思われる^⑩。

⑦台湾・国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(二)、国立故宮博物院出版、中華民國七十八年八月初版(一九九〇)一一三〜一四頁。

⑧台湾・国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(二)、国立故宮博物院出版、中華民國七十八年八月初版(一九九〇)二七三〜二七四頁。

⑨台湾・国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(二)、国立故宮博物院出版、中華民國七十八年八月初版(一九九〇)一〇一〜一〇二頁。

⑩鈴木敬等編集『世界美術全集』第一六卷中国(5)宋・元、図版二五、角川書店一九六五年。

4. 宋人「白描大士像」軸

紙本墨画 縦78.5cm、横44.7cm、『秘殿珠林統編・乾清宮』著録。(台北) 故宮博物院藏(調二四五81 故画甲〇二・〇八・〇〇一五九)。この水墨画には、観音菩薩像の後に二曲の背屏が画かれている。屏面には界尺で六角亀殻図案を描いて、その中に、鼎、角、鉞、鼓、磬、念珠、書卷、棋盤などが描かれている。また、背屏の上部に、『妙法蓮華経』「観世音菩薩普門品」が書かれている^①。日本・根津美術館に収蔵されている「観音図」(一幅、絹本墨画、99.0×53.0cm、元代、伝王振鵬筆)の構図は、この作品のものとよく似ている。後者には、『妙法蓮華経』「観世音菩薩普門品」が画面の上部に書かれている^②。

5. 宋・劉松年「曲水流觴図巻」

調二二三75 故画丙〇一・〇八・〇一四六三 絹本着色、28.0×134.8cm、水波紋屏風が描かれている^③。流水文の屏風は、宋元時代における墓葬壁画と伝世品絵画中によく見られる。これも、この時代の屏風画の一つの特徴と言える。宋の画家の馬遠は紹興十一年(一一四二)に絹本着色の「画水二十景」巻(25.8×80.1cm、調二二三11 故画丙〇一・〇八・〇一四七三)を描いた。その作品には、「子瞻赤壁」、「虎爪成波」など、二十種の水景が描かれている^④。

6. 宋・郭熙「山莊高逸軸」

調二三五5 故画乙〇二・〇八・〇〇〇八二九 絹本水墨画、188.8×109.1cm、大型の書道衝立が立てられている^⑤。

7. 南宋・馬遠「華灯侍宴図」(一)軸

調二三四1 故画甲〇二・〇八・〇〇一四 『石渠宝笈統編・乾清宮』著録。十二〜十三世紀、絹本淡彩画、125.6×46.7cm、儀礼用の二点の衝立が立

①台湾・国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(三)、一九九〇年、二二〜二二頁。国立故宮博物院編輯委員会『観音特展』図版三三、二〇〇〇年。この作品は、明人の模写品がある。

②大和文華館編集『元時代の絵画』、図版七九、一九九八年。

③台湾・国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十六)、国立故宮博物院出版、中華民國八十六年九月初版、一三九〜二四二頁。

④台湾・国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十六)、国立故宮博物院出版、中華民國八十六年九月初版、一七七〜二八四頁。

⑤台湾・国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(一)、国立故宮博物院出版、中華民國七十八年八月初版、二一九〜二二〇頁。

てられている^⑥。

8. 南宋・馬遠「華灯侍宴図」(二)軸

調二三四70 故画乙〇二・〇八・〇〇一七四 『石渠宝笈初編・御書房』著録。十二〜十三世紀、絹本着色画、111.9×53.5cm、儀礼用の二点の衝立が立てられている^⑦。

9. 宋・郭忠恕「模顧愷之蘭亭讌集図巻」

調二二五67 故画乙〇一・〇八・〇一三九七 絹本淡彩、23.5×71.8cm、『石渠宝笈初編・御書房』著録。本絵巻の前部には、蘭亭中、一点の衝立が立てられているが、屏面の内容は不明である^⑧。

10. 宋・郭忠恕「傲王摩詰輞川図巻」

調二二三6 故画丙〇一・〇八・〇一三九八 絹本着色、28.8×343.7cm、本絵巻の屋宇中、数点の衝立が立てられているが、屏面の内容は不明である^⑨。

11. 宋・郭忠恕「臨王維輞川図巻」

調二二七70 故画乙〇一・〇八・〇一三九九 絹本着色、29.0×490.4cm、『石渠宝笈初編・養心殿』著録。本絵巻の南垞と北垞という画面の屋宇中に数点の衝立が立てられている。特に北垞の殿宇中、人物が坐っている椅子の後に左右対称の二点の書道屏風が立てられている^⑩。その様式は北宋時代の墓葬壁画の書道屏風とよく似ている。

12. 宋・燕文貴「秋山蕭寺図巻」

調二二四1 故画丙〇一・〇八・〇一四〇〇 絹本着色、33.0×179.0cm、『石渠宝笈三編・寧壽宮』著録。本絵巻の屋宇には、一点の大型衝立が立てら

⑥台湾・国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(一)、国立故宮博物院出版、中華民國七十八年八月(一九九〇)初版、一六一〜一六二頁。

⑦台湾・国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(二)、国立故宮博物院出版、中華民國七十八年八月(一九九〇)初版、一六三〜一六四頁。嶋田英誠・中澤富士雄責任編集『世界美術大全集』第6巻、南宋・金、図版二四、二五、小学館、二〇〇〇年。

⑧国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十五)、国立故宮博物院出版、中華民國八十四年八月初版、一八三〜一九〇頁。

⑨国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十五)、国立故宮博物院出版、中華民國八十四年八月初版、一九一〜一九四頁。

⑩国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十五)、国立故宮博物院出版、中華民國八十四年八月初版、一九五〜二〇〇頁。

れているが、屏面の内容は不明である^①。

13. 宋・李公麟「画孝経図巻」

調二二七16 故画乙〇一・〇八・〇一四一四 絹本白描画、20.5×702.6cm、元豊八年（一〇八五）款、『石渠宝笈続編・重華宮』中に記述有り。本絵巻の第五幅・第十三幅の画面には、一点の多曲素屏風と一点の大型山水図衝立が立てられている^②。

14. 宋徽宗「十八学士図巻」

調二二五76 故画丙〇一・〇八・〇一四二二 絹本着色、28.2×550.2cm、大観戊子歳（一一〇八）款、『石渠宝笈三編・延春閣』著録。本絵巻の演奏画面には、二曲の格欄式素屏風が立てられている^③。

15. 宋徽宗「画唐十八学士図巻」

調二二五299 故画丙〇一・〇八・〇一四二四 絹本着色、28.2×550.2cm、大観戊子歳（一一〇八）款、『石渠宝笈初編・養心殿』著録。本絵巻の演奏画面には、二曲の格欄式素屏風が立てられている^④。

16. 宋人「臨韓熙載夜宴図」断簡

本幅絹本着色、27.9×69.0cm、拖尾紙本、28.0×64.9cm、台北・故宮博物院蔵。末尾に紹興辛酉（十一年、西元一一四一年）張激の跋文が書かれている。本断簡は、「韓熙載夜宴図巻」の最後の一段である^⑤。画中の屏風は、きわめて簡略である。

(三) 元時代

元王朝は、伝統的な漢民族の知識人に、精神の大きな解放を外部世界からも

① 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（十五）、国立故宮博物院出版、中華民國八十四年八月初版、二〇五～二〇六頁。

② 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（十五）、国立故宮博物院出版、中華民國八十四年八月初版、二二五～二二二頁。

③ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（十五）、国立故宮博物院出版、中華民國八十四年八月初版、二五一～二五八頁。

④ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（十五）、国立故宮博物院出版、中華民國八十四年八月初版、二五九～二六四頁。

⑤ 『故宮書画録』に「五代南唐顧闳中画韓熙載夜宴図巻」と題す。陳萬鼎「摭談夜宴図」『故宮文物月刊』24（第一卷第十二期）甲本（図一）、一九八五年、四一～五二頁。

たらした。絵画の愛好者は、それに対し、相対的に狭い範囲に限られる。しかし、自遊精神の空間は現実を超越した禅宗の世界観と結びつき、四大家の時代をもたらす^⑥。

正統な画家の世界とは別に、墨戲的な絵画制作とさえ酷評される、絵画制作は活淡に行われていた。宋代より引続き盛行を極めた禅宗の教団内における余戲的な画家達の活躍がそれである。これらの画家達は、宋末の禅の余技として絵に親しんだ画家と同じく、粗放な画風によつたものが多く、国家的な統制を離れ、社会の諸相が活発に動いていた元時代絵画史の重要な一断面を形成する。道釈人物画は、この時代における絵画の重要なジャンルである。

屏風画は、人物風俗画や道釈人物画などの画中画として、数点現存している（資料編の表VII No.074～104参照）。その画題は、南宋以来の水墨山水図を中心としていた。

1. 劉貫道「消夏図巻」^⑦

元（十三世紀）、絹本墨画淡彩、縦29.3cm、横71.2cm（29.3×71.2cm）、アメリカ・ミズーリ州、カンザス・シテイ、ネルソン・ギャラリー・アートキンズ美術館（Nelson-Atkins Museum of Art）蔵。

劉貫道（約一一五八～一二三六）は、字は仲賢といひ、中山（現在の河北の定県）の出身で、およそ至元年間（一二六四～一二九四）に活躍した。劉貫道は、伝統を重視し、諸家の長所を集めると同時に新鮮な事物を見ると、「大変な勤勉さで何回も寝食を忘れ」たのであった。劉貫道の作品で伝わるものは少なく、著録類を見ても至正、正統（明代）などの信じられない自記を伴うものが記録されている。また台北の故宮博物院には、「元世祖出獵図」があり、「至元十七年二月御衣局使臣劉貫道恭画」とあるが、画は後代のもので『図繪寶鑑』の記述によつて加えられた落款であろう。このように本図は、彼の唯一の真筆であると考えられる人物肖像図には、宋代院画の風格を持っている。画面中には、二重屏風がかかっている。このような画面構図は五代・周文矩の「重屏図」とよく似ている。全体画面の構図から見れば、前・中・後の三重景が表現され

⑥ 以下、鈴木敬・松原三郎「東洋美術史要説」下巻、中国・朝鮮編、吉川弘文館、1957年と王遜の著書を参照しながら検討を加えていく。

⑦ 王朝聞総主編『中国美術史』元代巻図版十四、齐鲁書社・明天出版社二〇〇〇年。また、海老根聰郎・西岡康宏責任編集『世界美術大全集』東洋編第7巻元、図版一〇九、小学館、一九九九年。

ている。前景には夏の日に庭の一隅に榻を持ち出し、胸をはだけ、書巻を手に休息する高士を描く。その中景の背後の屏風にも、同じく山水の屏風の前でくつろぐ高士が描かれる。第二重の画面にも、宋風の水墨山水図屏風が描かれている。この屏風の山水図が本図構成の第三重あるいは後景になっている (Fig. VI.5)。重屏図といわれる画中画の趣向は古くからあり、また銷夏図という画題自体も伝統的なものでたびたび描かれた。劉貫道が前代の伝統に立脚した保守的な画家であることがわかり、それは描写技法についてもいえるだろう。この「消暑図巻」には一筆もいい加減なところがなく、士大夫の閑逸な生活を画かれ、形象の造形化を重視し、典型的な環境とされる画面構成に意欲が注がれている。画中に特別な趣があつて、元の無款の「柳陰高士図」と共に兄弟姉妹のように、もっとも麗しい絵画世界を形成したと言える。なお、本図とほぼ同じ図様を描く異本がワシントン・フリア・ギャラリー美術館に、本図とペアになるといわれる「夢蝶図」(「倣劉貫道銷夏図」ともいう、十五世紀?、紙本着色、もとアメリカの個人コレクションにそれぞれある)がある^①。

本図はかつて南宋の画院画家劉松年の作といわれていた。近年所有者だった上海の呉湖帆が、巻末の竹葉の下に「貫道」の落款を発見し、元初の劉貫道の作品と定められた。彼について知られることは少ない。わずかに『図繪宝鑑』が、至元十六年(一二七九)フビライの子裕宗の肖像を描いて認められ、御衣局使に補せられたということを記録しているのみである。『図繪宝鑑』の記述を基にすると、劉貫道は金朝治下の北地で画家となり、いち早くモンゴル皇帝に仕えた漢人画家と考えられる。当時大都(北京)は建設中の段階で、ユーラシア各地から美術家が集められ、絵画需要も膨大なものであったと思われるが、後代の著録中に成宗像が記されるほか、その後この過程で劉貫道がどのような役割を果たしたかはわからない。

ネルソン・アトキンズ美術館の劉貫道「消暑図巻」も文人の日常生活を描いており、先の「倪瓚像」と共通するが、両者はさまざまな意味で対照的な作品である。「倪瓚像」の画家と違って、劉貫道は宋代絵画(彼の場合、金代絵画といふべきかもしれない)の造形的遺産を受け継いでいる。人物・家具・植物は明確に質量を保って描き分けられ、強い存在感をもっている。

①『屏風のなかの壺中天』挿図八四。

2. 任仁発筆「琴棋書画図」(四幅)

十四世紀、絹本着色、各縦172.8cm、104.2cm、東京国立博物館に収蔵されている。任仁発(一二五四―一三二七)は、青浦(浙江省)の人。字は子明、号は月山と呼ばれ。各幅に「子明」と「任氏子明」(朱文方印)の款がある。そのうちの二幅には、大画面の衝立が立てられており、屏面には、宋風の水墨山水図が描かれている^②。

3. 李衍「竹石図」(勾勒竹図双幅)

絹本墨画着色、縦一八九・二センチ、横一六九・二センチ、日本・明徳堂蔵^③。墨竹図では元初の画家である李衍がもっとも名高い。李衍の竹は、紙本の墨竹から、鉤勒線(輪郭線)を用いた絹本着色の画竹まで幅広い。この特筆される墨竹図は鄭板橋の竹図屏風と微妙に近似するものをもっている。墨戯としての画竹は、タブローとして伝世するものは少ないものの、山水、風俗、花鳥画の点景となっているものは少なくない。墨竹が水墨画法習得の手段と化してからは、その形状はほぼ等しくなつたと共に、画竹にも余り変化がみられなくなつたと言え、元末までに墨法、形姿、画面構成の法に於いて、すべて出尽したとさえ言えるであろう。横巻であろうと軸装にしても、後世の典型になる画法は、元一代ですべて出揃つた感じがする。本作品では、墨の濃淡による葉叢の遠近や竹莖の前後関係が明示されている(Fig. VI.5)。この濃淡による遠近表現、葉の重なりなどは以後、墨竹描写の基本となつていった。このような墨竹画は代表作となり、そこに颯爽と鮮烈な新しい文人の墨竹が示されている。墨竹画によつて、古来から竹が象徴する「平安」が四季を通じて一年中もたらされることを祈願する意味が託され、新年に飾るのにふさわしい絵画であつたろう。墨竹の画題は画家自身を選んだものではないようだが、文人精神の象徴であつた画竹の背後に広く共有されていた民間の吉祥寓意を、画家自身も意識して描いたと考えてよいだろう。濃淡の墨で数株の竹をあくまで穏やかに描き、孤高の超俗精神の象徴としてだけの「竹」ではなく、その画風からも「平安」の意が伝わるものとなっている。李衍が数多く描いた、鉤勒で彩色を施した大幅の

②東京国立博物館編集『東京国立博物館図版目録・中国絵画篇』図版二六、便利堂一九七九年。

③鈴木敬『中国絵画史』中之二(二五)、九一、一二二頁；図版・注・年表・索引、図版四四、一五二、一五四、吉川弘文館、一九八八年。

竹画は、私的な鑑賞のためというよりも、宮殿や邸宅など人目につく場を飾るのにふさわしいものである。

北京・故宮博物院に収蔵されている元・李衍「竹石図」屏風画（絹本着色、185.5×153.7cm）は、本図と酷似している。

4. 「蓮池水禽図」

絹本着色、東京国立博物館蔵の作品は、縦一五〇・三センチ、横九〇・九センチ、京都国立博物館蔵の作品は、縦一〇四・二センチ、横五五・四センチである^① (Fig. VI.52)。水禽と蓮花の画面構成は五代・宋・遼の墓壁画花鳥図屏風に至るまで酷似するといっても過言ではない。

5. 元・「勘書図」

絹本着色、縦三一・五センチ、横四二・二センチ、アメリカ・フリーアー美術館に収蔵されている。三曲の山水図屏風が立てられている^②。全体の情景は北齊の挑耳そのものを画いたように思われる。後屏の山水は樹林を全画面に散らし、中に帆船をも配するが、画中画としてだけでなく山水画としても古様を伝えている。本図は五代南唐の王齊翰の「勘書図」と模本であろう。

6. 元人華嚴海会図軸

調二五〇49 故画甲〇二・〇九・〇〇八七一 絹本着色、193.5×89.0cm、『秘殿珠林続編・乾清宮』著録、耆闍崛山華嚴海会の物語の大画面中、三曲の山水図屏風が描かれている^③ (Fig. VI.53)。

7. 元人画「聴琴図軸」

成一八九17 故画丙〇二・〇九・〇二〇五〇

絹本墨画、縦124.0cm、横58.1cm、『石渠宝笈三編・延春閣』著録。本図には、人物が座っている座床の後方に衝立が立てられている。屏面の上半には、平遠山水図が描かれている^④ (Fig. I.54)。

① 鈴木敬『中国絵画史』中之二（元）、九一頁・中之二・図版・注・年表・索引、図版一三九、一四〇、吉川弘文館、一九八八年。

② 鈴木敬『中国絵画史』中之二（元）、一四一頁・図版・注・年表・索引、図版一七六、吉川弘文館、一九八八年。

③ 台湾・国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』（五）、国立故宮博物院出版、中華民國七十九年六月（一九九一年）一六五～一六六頁。

④ 台湾・国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』（五）、国立故宮博物院出版、中華民國七十九年六月（一九九一年）一六五～一六六頁。

8. 元唐棣「山水軸」

調一七九1 故画乙〇二・〇九・〇一九七二 絹本着色、114.0×57.5cm、

伝「謝安困碁賭墅事」の画面中、流水文屏風が立てられている^⑤。

9. 元「張雨題倪瓚像卷」

崑一六二5 故画甲〇一・〇九・〇一一〇三 『石渠宝笈続編・寧壽宮』著録、元（十四世紀）紙本墨画淡彩、縦二八・二センチ、横六〇・九センチ、台北市、故宮博物院蔵。本図には、構図の簡略と賦彩の淡雅などの特徴が倪瓚（元の文人書画家）の清潔好きという病的なまでの嗜好や「癖」のうちにその非凡な精神（磊俊俊逸の気）などがこと寄せられている。また、本人物画は、文人風の白描画の趣がより強くなって、人物が軽く瀟洒な印象をもって描かれている。これは倪瓚（一三〇一～一三七四）が四〇歳過ぎのころの像である。画家は不明だが、描き方は精緻で謹厳、肖像部分も一般的な形式処理ではなく、信用度は高い。倪瓚が家を棄てる前の真の姿の写しと見てよいであろう。張雨の題識のある「倪瓚像」の主人は、潔癖、孤高で俗を嫌う富豪の隱居の姿であり、傍らの下僕の持ち物も彼にまつわる多くの逸話と暗に合致しているかのようである。画中の倪瓚は思いを凝らして真正面を見据え、白い長衣を着て坐し、筆と紙を手にしながら今まさに詩を賦さんとするところで、品があり、秀逸な風采が表現されている。室内の家具はどれもとても精巧で美しいが、しつらえは簡素であり、主人の脱俗的な趣味がうかがわれる。

人物が坐っている床榻の後方に大型の平遠水墨山水図屏風が立てられている^⑥。その屏風の取景造境は千頃湖山と一葉扁舟という雅淡的気分が単純な背景ではなく、前景人物との調和が極めて諧調である (Fig. VI.55)。これは広々とした水域を主として、近景の岸辺の草堂が趣豊かに起伏する遠山と川を隔ててはるかに対峙する、というまさしく当時の倪瓚の画風の摸写であって、主人の

十九年六月（一九九一年）二四九～二五〇頁。

⑤ 台湾・国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』（四）、国立故宮博物院出版、中華民國七十九年六月（一九九一年）二二三～二三四頁。

⑥ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』（二二一）、国立故宮博物院出版、中華民國九十一年十二月初版、三三二～三三四頁。また、海老根聰郎・西岡康宏責任編集『世界美術大全集』東洋編第7巻元、図版一一四、小学館、一九九九。鈴木敬氏は本図が明時代のものとして推定した（前掲鈴木敬著『中国絵画史』（下）明、図三〇六）。

人格を意味づける象徴的な役割を果たしている。これらのものが、画面全体に俗世の汚れを超越し、身を清く修める境界を現出している^④。なお、画面中の大型の淡墨山水図屏風には二重空間構築が見られて、そこに透視遠近法の山水画の感じが強く示されている。本画中画の屏風山水図は、倪瓚の「秋林野興図」(一三三九年、紙本画軸、ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵)に基づいて、本肖像は不詳の画家によって描かれてであろうが、衝立の山水画は倪瓚みずから描いたかもしれないと示唆する^⑤。

道教の家庭に成長した倪瓚の追求する目標もまた、このような境界であった。この静かで優雅な超俗の形象は自己に対する規定であり、また世人に対する公示でもある。ここからも、家を棄てたのちの倪瓚の激しい自己喪失感が想像できる。

肖像画は、元代の人物画の一つとして興味深い分野である。倪瓚像は、普通の肖像画とは別に著名な画家が書斎でくつろいだという像主の日常的な姿を描いたものである。また、この肖像画は、元代に復活した白描画体によって描かれたものである。「倪瓚像」の画家は、先の劉貫道「消暑図巻」と対照して、顔面・衣服・器物を同じ一様な繊弱な線で描き、すべては重量感がなく、人物それぞれも他を意識するよりも、孤立して放心したような無表情に描かれている。この画家は、特異な性格をもつ高名な人物に対して、超然とした態度で描いており、その目的はこの時代の白描画の非現実主義を表現することにあり、全体の古拙な感じはこの画家の美意識に基づいている。そしてこの画風が、この並外れた潔癖性の人物を表現するのにふさわしく見えるとすれば、それは結果論にすぎない。

なお、この張雨賛「倪瓚像巻」は、鈴木敬氏の論述によって、明代の画家が創作したものとされる^⑥。また、顧復『平生壯觀』(一六九二)巻九では、王繹が倪瓚肖像を描いたことが記述されているおり、その内容は本図と合致するた

① 王耀庭「画中有画」『故宫文物月刊』1創刊号(第一卷第一期)、一九八三年、一二二～一二五頁。

② 『屏風のなかの壺中天』図一一五・Cahill, Hills Beyond a River, pp. 116-17.

③ 鈴木敬『中国絵画史』(明)、三三四頁・図版・注・年表・索引、吉川弘文館、一九九五

年、図版三〇六、二七八頁。

④ 顧復『平生壯觀』(一六九二)巻九に「倪雲林像、白紙卷、本身張伯雨題、小楷甚妙、旁侍一女、古而艶、猶王濟觀馬図上者」とある。『芸術賞鑑選珍』続編、七八頁、台北・漢華出版社、一九七一年。劉芳如「衛九鼎與洛神図—兼談元代的白描人物與合作画」『故宫文物月刊』229(第二十卷第一期)二〇〇～四三頁、二〇〇二年。

⑤ 『屏風のなかの壺中天』図一一六。

⑥ 国立故宫博物院編輯委員会『故宮書畫圖録』(十七)、国立故宫博物院出版、中華民國八十七年六月初版、九三～九六頁。

⑦ 国立故宫博物院編輯委員会『故宮書畫圖録』(十七)、国立故宫博物院出版、中華民國八十七年六月初版、一二七～一三〇頁。

⑧ 国立故宫博物院編輯委員会『故宮書畫圖録』(十七)、国立故宫博物院出版、中華民國八十七年六月初版、一四五～一五二頁。

め、本画像は、王繹と張雨との共作品と推察されている^④。また、仇英「倪瓚像」(十六世紀、紙本画巻、上海美術館蔵)は、画中画屏風が画記に替わるが、他の部分は極めて酷似している^⑤。

10. 元・趙孟頫「春山図巻」

調二二二一 故画丙〇一・〇九・〇一四九三 絹本着色、36.0×330.1cm、大徳二年(一二九八)款、二点の大型山水図衝立が立てられている^⑥。

11. 元・趙孟頫「春山間眺巻」

調一八五91 故画丙〇一・〇九・〇二四九五 絹本着色、31.8×333.5cm、至大二年(一三〇九)款、二点の大型山水図衝立が立てられている^⑦。この画巻には前述した趙孟頫「春山間眺巻」と全く同じ画面を描かれている。

12. 元・趙孟頫「書画孝経巻」

中博三六七〇三八 中画〇一・〇九・〇〇〇一五 絹本白描、25.5×878.7cm、『盛京故宮書畫圖録』中に記述有り。全部の十八章孝経と十八幅孝行図の中に、第五の土章には二曲の山水図屏風、第十の紀孝行章には一点の山水図衝立、第十三の広至徳章には一点の山水図衝立、第十四の広揚名章には一点の山水図衝立、第十七の事君章には一点の大型流水文衝立がそれぞれ立てられている^⑧(Fig. VI.56)。

13. 元・王振鵬「画手巻巻」(十幅)

調一八五72 故画丙〇一・〇九・〇一五一六 至大三年(一二二〇)、絹本着色、第一幅(30.3×46.5cm)、第三幅(30.3×47.8cm)、第四幅(30.3×44.9cm)、第五幅(30.3×45.9cm)、第七幅(30.3×47.6cm)、第八幅(30.3×48.1cm)。

④ 顧復『平生壯觀』(一六九二)巻九に「倪雲林像、白紙卷、本身張伯雨題、小楷甚妙、旁侍一女、古而艶、猶王濟觀馬図上者」とある。『芸術賞鑑選珍』続編、七八頁、台北・漢華出版社、一九七一年。劉芳如「衛九鼎與洛神図—兼談元代的白描人物與合作画」『故宫文物月刊』229(第二十卷第一期)二〇〇～四三頁、二〇〇二年。

⑤ 『屏風のなかの壺中天』図一一六。

⑥ 国立故宫博物院編輯委員会『故宮書畫圖録』(十七)、国立故宫博物院出版、中華民國八十七年六月初版、九三～九六頁。

⑦ 国立故宫博物院編輯委員会『故宮書畫圖録』(十七)、国立故宫博物院出版、中華民國八十七年六月初版、一二七～一三〇頁。

⑧ 国立故宫博物院編輯委員会『故宮書畫圖録』(十七)、国立故宫博物院出版、中華民國八十七年六月初版、一四五～一五二頁。

第十幅(30.3×48.0cm)の画面には第八幅に山水図衝立が描かれる、他の六幅には全て三曲の大型山水図屏風が立てられている^①。

14. 元人「上林羽獵図巻」

調一八五3 故画内〇一・〇九・〇一五四〇 絹本着色、47.5×1298.2cm、『石渠宝笈続編・延春閣』に「元人上林校獵図」と著録されている。本絵巻の後部の楼台には一点の礼儀用大型衝立が立てられているが、屏面の画題は不明である^②。

15. 元人「画四孝図巻」

調二二四15 故画内〇一・〇九・〇一五四四 絹本着色、38.9×502.7cm、『石渠宝笈初編・養心殿』中に記述有り。本絵巻の「武妻股傷」と「陸績懷橘」の孝行物語の画面には各一点の大型山水図衝立が立てられている^③。

16. 元人「百尺梧桐軒図」

(伝) 趙孟頫筆、絹本着色、29.5×59.7cm、上海博物館蔵。本図は、軒堂中、伝元代の重要な人物張士信坐像が描かれ、その後大型の独扇山水図屏風が立てられている^④。

以上、宋元時代における伝世作品の歴史的意義などを考察するには、二つのポイントに注目しなければならない。すなわち、その一つは、小景画というものであり、もう一つは、道釈画中の屏風表現である。後述するように注目しておこう。

五 小景画

「小景画」というものは、中国絵画史上において特徴ある絵画形式である。都市近郊の水郷の自然を情趣ゆたかに小画面に写し、花鳥画の要素を備えたそ

れらの図は、通常の山水画とは区別され、小景画と呼ばれた^⑤。小景画は、花木の要素を排除する五代・北宋大様式水墨山水画の展開の傍流として、江南に残存していた北宋中期の僧侶画家惠崇(？〜一〇一七)らの試みによる着色山水画や白描人物画に代表される、唐代絵画への復古運動にともなうて再生したものと考えられる^⑥。こうした内省的ともいえる絵画の成立する背景には、当時の文人たちの唱えた詩画一致の思想があり、文同、蘇軾らによる墨竹の発生とも無関係ではない。いわゆる「小景」は、山水画のサブジャンルで、小画面を用い、「大山」「大川」を画かず、卑近な田園風景を水禽などを交えながら近接描写するものである。「小景」の語は、北宋末の『図画見聞志』など画書類において初めて用いられた。

ここでは、小景とは第一義には「大画面の絵画」あるいは「全景」^⑦に対して「小画面の絵画」(「小品」)を意味する。郭熙(十一世紀後半)が「山水を画くに体有り。鋪舒して宏図を為して余り無し。消縮して小景を為して少ならず」というのはこの意味である。そしてこの郭熙を境にして、山水画は再び大きく変容する。何よりも大観山水の小景化が顕著であるが、その背景には写実主義から理想主義への移行がある。ちなみに、花鳥画の場合は、唐代において、普通に「全株」の花木を画いているが、画家の辺鸞が「折枝」という花卉画を創出した^⑧。これは、山水画の「全景」、「小景」の発展関係とよく似ている。また、「小景」と関連している用語「小画」「小軸」「小筆」がある。例えば、張彦遠『歴代名画記』に「小画」^⑨が記されている。

^⑤このような小景画のなかに一部分は花鳥と風景(山水)が融合したた作品がある。これらのジャンルは山水花鳥画あるいは「花鳥点景山水画」と称される。李慧淑「小景画與花鳥点景山水画」『故宫文物月刊』十七(第二卷第五期)、一九八四年、四二〜五二頁。

^⑥小川裕充「弓場紀知責任編集『世界美術大全集』東洋編第5巻五代・北宋・遼・西夏、小字館、一九九八年、一〇〇頁。

^⑦韓拙『山水純全集』巻一、『宋人画学論著』楊家駱編『芸術叢編』(台北・世界書局、一九六七)第一集第十冊、一九九頁。

^⑧郭熙『林泉高致集・山水訓』、『宋人画学論著』楊家駱編『芸術叢編』(台北・世界書局、一九六七)第一集第十冊、六頁。

^⑨朱景玄『唐朝名画録』、『美術叢書』(黄賓虹・鄧實編、台北・藝文印書館、一九七五)、二集第六輯、三〇頁。

^⑩張彦遠『歴代名画記』巻九、『画史叢書』第一冊、一一七、一二三頁。

^① 国立故宫博物院編輯委員会『故宫書画図録』(十七)、国立故宫博物院出版 中華民國八十七年六月初版、二二七〜三三二頁。
^② 国立故宫博物院編輯委員会『故宫書画図録』(十八)、国立故宫博物院出版 中華民國八十八年六月初版、三七〜四二頁。
^③ 国立故宫博物院編輯委員会『故宫書画図録』(十八)、国立故宫博物院出版 中華民國八十八年六月初版、四七〜五〇頁。
^④ 傅熹年「元人絵「百尺梧桐軒図」研究」『文物』一九九一年第四期、七一〜七九頁。

しかし、郭若虚が「建陽の僧・惠崇^①、たくみに鵝鴨鷺鷥を画き、尤も小景に工なり。善く寒汀遠渚の蕭灑虚曠の象を為る。人の到り難き所なり」^②と記すとき、小景は明らかにある種の絵画のジャンルを表している。一般的には、「小景」の創始者は惠崇であるとされ、沈括(一〇二九〜一〇九三)は「图画歌」のなかで「小景惠崇烟漠漠」^③と詠い、黄庭堅(一〇四五〜一一〇五)はその「九鹿图」について「意を荒寒平遠に得たり」^④と記し、蘇軾(一〇三六〜一一〇二)はその「春江晚景图」について「竹外の桃花 三两枝、春江 水暖かにして鴨 先ず知る、簑蒿(よもぎ)類は地に落ち 芦芽は短し、正に是れ 河豚の上らんと欲する時」と詠う。

また、郭若虚は、十一世紀前半に活躍している画家の高克明(一〇〇七〜一〇四九活躍)も「小景画」を得意としたことを記述している。『图画見聞志』に「高克明、京師人、仁宗朝為翰林待詔、工画山水、採擷諸家之美、参成一藝之精、团扇臥屏、尤長小景。但矜其巧密、殊乏飘逸之妙」^⑤とある。約十一世紀末の高熹は「小景」画も「自成一家」のである^⑥。

北宋末年『宣和画譜』(約一二二二年)は、その最終巻の「卷廿」に「墨竹、附小景」の門を立てる。その叙論に「布景致思に至りては、咫尺を盈たさずして万里を論ずければ、則ち又た豈に俗工の能く到る所ならんや」^⑦とあり、墨竹門に小景を附した理由は、両者とも画史・俗工の善くするところではなく詞人墨卿の手になるべきジャンルであると考えたからであることが知られる。

しかし「小景」は神宗(在位一〇六七〜一〇八五)・哲宗(在位一〇八五〜一一〇〇)朝ころから盛んに行われるようになったもので、実質的な創始者は、趙令穰で

あったと思われる^⑧。趙令穰(活躍於一〇七〇〜一一〇〇)は王誥・李公麟と相似た復古的な立場をとった文人的な北宋末の宗室画家であり、字を大年といひ、宋の太祖趙匡胤、在位九六〇〜九七六五世の孫にあたる、北宋時代後期の宗室の画家である。宮廷に成長し、哲宗(在位一〇八五〜一一〇〇)朝を中心に活躍し、官は崇信軍節度觀察留後に至り、死後に開府儀同三司を贈られ、采国公に追封せらる。唐の画家、畢宏(八世紀中葉)と韋偃(八世紀中葉)の作品を写して画技を磨き、また蘇軾(一〇三六〜一一〇二)を学んで小山叢竹を善くした^⑨。米芾(一〇五一〜一一〇七)は趙令穰について「小軸を作るに精麗、雪景は世に収めるところの王維(六九九〜七五九)七〇一〜七六二)に類し、汀渚水鳥、江湖の意有り」と記し(『画史』)、小画面の画を画き、それが水辺の景を写したものであったことや、禽鳥という従来の山水画には見られなかったモチーフを画いたものであることに着目し、当時流行していた所謂「王維画風」との共通性を指摘する。

『宣和画譜』(一一二〇)は、やや詳しく、「陂湖・林樾・煙雲・鳧雁の趣を画くに至りては、荒遠閑暇、亦た自ら意を得る処有り、雅より流輩の貴重する所為り。然して写す所は、特り京城外に於ける坡坂・汀渚の景のみ。江浙・荆湘の重山・峻嶺・江湖・溪澗の勝麗を周覽し、以て筆端の助と為さしめば、則ち亦た晋宋の流輩を減ぜざらん」といい、これを「墨竹、附小景」の門に分類する。

趙令穰は、「小景」画という新しいジャンルを創出した。記録によれば、趙令穰は、宗室なるがゆえに京(河南省開封)洛(河南省洛陽)の間五百里内から外に出られず、遠遊が適わなかったため、経眼の郊外の風景を画いたが、これが「小景」とみなされた。ここでは、近寄りがたいまでの象徴的存在であった山が姿を消し、群鳥・水禽など花鳥画的なモチーフが取り入れられ、卑近な景物をこ

① 惠崇(慧崇) (約九六五〜天禧元年一〇一七) は、北宋初の詩画僧で、建陽(福建省)の人。『聖宋九僧詩』(二〇〇八)に名を連ねる一人。

② 宋・郭若虚『图画見聞志』(一〇七四) 卷四「花鳥門」僧「惠崇伝」下、『画史叢書』第一冊、五三、六一頁。宋・鄧椿『画繼』も識している。

③ 沈括『图画歌』、『中国画論類編』(台北・華正書局、一九八四)、上冊、四五頁。

④ 黄庭堅『山谷集』、『影印文淵閣四庫全書』第一一三冊、二八七頁。

⑤ 宋・郭若虚『图画見聞志』(一〇七四) 卷四、『画史叢書』第一冊、一九九頁。

⑥ 宋・鄧椿『画繼』卷六、『画史叢書』第一冊、二一九頁。

⑦ 『宣和画譜』卷二〇、『画史叢書』第二冊、二四七頁。「小景」の性質は「布景運思、不盈咫尺而万里可論(中略) 画墨竹与天小景、自五代至本朝、才得十二人(下略)」という。

⑧ 十二世紀の画家の趙士遵であるという説もある。宋・鄧椿『画繼』卷二、『画史叢書』第一冊、八頁。「北宋末の小景画」と趙令穰という画家についての研究成果は以下のものである。米沢嘉圃「惠崇と伝称作品(上)」、『国華』942/943、1972。「趙大年筆汀渚虎图」(『国華』41、1883)。米沢嘉圃「伝趙令穰筆秋塘图について」(『大和文華』31、1989)、『中国絵画史研究』山水画論所収。鈴木敬「伝趙大年筆山水图」(『MUSEUM』100、1989)。板倉聖哲「伝趙令穰「秋塘图」(大和文華館蔵)の史的位罫」(『MUSEUM』542、1996)。板倉聖哲「宋代着色山水画に関する研究―趙令穰「小景」画の史的位罫」(『鹿島美術財団年報』10号、1993年3月)。

⑨ 宋・鄧椿『画繼』卷二、『画史叢書』第一冊、五頁。

とさら象徴性をなくして近接描写している。このような画のあり方は、その発生以来の山水画のあり方とかけ離れること著しいと考えられたため(おそらくは花鳥画への接近とも捉えられたであろう)、「小景」の名を以て区別された(やや蔑称のニュアンスを含む)。しかし「小景」は、その発生以来、大仰な象徴機能に縛られてきた山水画を、その呪縛から開放する試みとも考えることができ、その発生は近代的な風景画の萌芽であったとする位置づけが可能である。その作品は「重山・峻嶺・江湖・溪澗の勝麗を欠く」と評せられ(『宣和画譜』)、「朝陵一番回」と譏られた(『画繼』)というから、これを「小景」と呼んだことについては、画面が小さかったこと、卑近な景物を取り扱っていたこと、本格的な山水画が示していたグランドスタイルにかけていること、などが含意されていたものと思われる。鄧椿は、そのような理由を、「人或いは之に戯れて曰く、『此れ必ず朝陵一番回なり』と。蓋し其の遠適する能わざるを譏る。見る所止京洛間の景に止まるは、五百里内を出でざる故なり」と記す(『画繼』一一六七)。

しかし、もともと神仙山水として出発したゆえに理念的・象徴的かつ構成的でもあった山水画に対して、日常的な視覚に捕えられた平易な風景を近接描写し、中国絵画に新たなジャンルを付け加えたものとして大きな意味を持つのである。もともと「汀渚水鳥、江湖の意」(米芾『画史』)・「陂湖・林樾・煙雲・鳧雁の趣」(『宣和画譜』)を画いた「小景」は、旧来の山水画と比較すると水禽という目新しい素材を対象として取り込んでいたが、南宋時代に入ると花鳥画に接近していった。鄧椿『画繼』(一一六七)に於いて触れられている「小景」は、いずれも花鳥画の隣接ジャンルであることを思わせ、したがってその画き手たちも詞人墨卿ではなく市井の画工に移り、門立てとしても「小景雑画」門として「蔬果菓草」門の後に立てられた。

趙令穰は、都市近郊の水郷の自然を情趣ゆたかに小画面に写し、花鳥画の要素を備えたそれらの画は、通常の山水画とは区別され、小景画と呼ばれた。こうした内省的ともいえる絵画の成立する背景には、当時の文人たちの唱えた詩画一致の思想があり、文同、蘇軾らによる墨竹の発生とも無関係ではない。晩秋の夕暮れの静かな水辺の景色を繊細な筆で描く「秋塘図」(北宋時代、絹本墨画淡彩、22.2×24.3cm、大和文華館蔵)は、趙令穰筆とされる小景画作品群の中

で、もつともすぐれ、趙令穰作品の基準となる画風を示す^①。赤筑紫鴨などを着色、土坡や飛鳥を水墨によって画き、造形素材それ自体の持つ美的効果を対比的に出しつつ、固有色の明確な前景と減退する後景とを画き分ける。これは、趙令穰画風の伝承にかなう小品であり、遼慶陵中室「四方四季山水図壁画」にうかがえるように、山水と花鳥が未分化であった唐代の山水花鳥画を淵源とする、小景画に属する断簡である一方で、水墨山水画の遠近表現の発展と水墨・着色画の融合を体現している。

元以降は、「小景」の語は、比較的小画面の山水画から、ここでいう「小景」画まで、幅広い意味で使われるようになった。「小景」という用語は、元・黄公望「溪山小景」、倪瓚「樹石小景」、明・文徵明「小景冊」、陳淳「松芝小景」、清・吳歷「高郵道中小景」、王原祁「倣倪黃小景」などに見られる^②。

しかし「小景」画は、山水画・花鳥画・雑画の隣接・境界領域にあるジャンルとして、後々に至るまで生き続けた。もともと小景画は山水画と深い関係をもっているが、徐熙「小景野鴨」、易元吉「小景猿猿」^③など水禽・走獣という名を称している小景画もある。また、「小景」は「小画」あるいは小さい画幅という意味だけではなく、同時に清新簡潔な新画境を追及する可能性ももたらした高きと思われる^④。

『宣和画譜』に五代・北宋において徐熙(十世紀)「小景野鴨図」、巨然(十世紀)「煙関小景図」「林石小景図」、黄居采(九三三〜九九三?)「小景竹石水禽図」などの記述があるため、小景画の発生年代は十一世紀半ばよりやや早い

① 日本・仙台伊達公から狩野常信(一六三六〜一七二三)が拝領し、木挽町狩野家に伝えられたとする伝承があり、遅くとも江戸時代前期には日本に入っていたと考えられる。米沢嘉圃

「伝趙令穰筆秋塘図について」(『大和文華』31、1953)、『中国絵画史研究 山水画論』所収；鈴木敬「伝趙大年筆山水図」(『MUSEUM』100、1959)；板倉聖哲「伝趙令穰「秋塘図」(大和文華館蔵の史的的位置)」(『MUSEUM』542、1996)

② 福開森「歴代著録画目」台北・文史哲出版社、一九八二年、三三三、二〇二、二〇二、一〇四、三八頁。林柏亭「小景與宋汀渚水鳥画之關係」台北・国立故宫博物院編輯委員會『宋代書画冊頁名品特展』(国立故宫博物院、一九九五年)六二〜七二頁。

③ 『宣和画譜』卷十七、十八、『画史叢書』第一冊、五八一、五九七頁。

④ 王耀庭「宋冊頁絵画研究」台北・国立故宫博物院編輯委員會『宋代書画冊頁名品特展』(国立故宫博物院、一九九五年)二二〜三八頁、『故宫文物月刊』155(第十三卷第十一期、八〇〜一〇三頁、一九九六年)。前掲林柏亭氏論文も参照する。

と思われる。このことは今後もさらに継続して研究すべき課題である。

十王図や、羅漢図系統の各幅の屏障に描かれた山水、花樹、蓮華、牡丹などの描写を見ると、これを描いた作者が単に仏画家としてだけでなく、山水、花鳥画にも強い関心を持っていたことが表れている。

「小景」と山水は密接な関係がある。北宋末の『宣和画譜』は、当時の画壇にとって新傾向の絵画であったジャンルを巻末にまとめて収録している。すなわち巻二十の「墨竹小景付」門、「蔬果藥品草虫」門である。これらのうち、「蔬果門」に関しては毗陵画について記した前節でその概要を示した。小景の発生そのものが、蔬果、草虫画の流行と無縁ではないと思われる。ここでとりあげられているものは、墨竹の付属として記載されている「小景」である。

「小景」という新しい絵画のジャンルは絵画史上の問題として注目されている。それは、小画面に身近な風物を描く山水画の一種として、認識するという考え方は基本的には間違っていないが、しかし、この「小景」成立にはかなり複雑な要因があると思われるからだ。北宋前期、江南出身の画家、惠崇の画について『图画见闻志』は「もつとも小景にたくみである」と記しているが、その記事は「花鳥門のうちに入り、鵝・雁・鷺・鷺をたくみに描いて、その「寒汀遠渚」の景も、花鳥画の一ヴァリエーションとしてみなされていたことがわかる。「小景」が「墨竹」の付属として「花鳥画」の後に掲載されている『宣和画譜』の編集方針も、「小景」を「山水画」として扱うことに躊躇した結果と考えてよいであろう。とするなら、北宋後半にいわゆる、「山水画」と「小景」をへだてていたものはいったい何であったのだろうか。文献上、元以降には、「小景」は「山水画」の一ジャンルと認識されるのが普通となっていくのである。

『画繼』は北宋後半の画家、馬賁が百雁・百猿・百馬・百牛・百鹿等の図を得意とし、「小景」に長じていたという。ここにも、北宋後半の「小景」が単なる山水画ではないことを読みとることができる。同じ『画繼』は、高燾という画家を「小景」で一家を成し、その「眠鴨浮雁、衰柳枯楫」の景は珍絶であったという記事を載せている。これらの文献からは、風景のなかに花鳥画的モチーフが描きこまれているものが「小景」であると考え理解できよう。『画繼』は南宋の紹興年間（一一三一～六二）に婦女子の服飾や琵琶の装飾に「小景山水」が用いられていたことを記し、これは宗室の趙士遵が始めたことだとしている。ここでは「小景」という言葉は「山水」という言葉と結びつけられている。ちなみに、ボストン美術館の徽宗摹「搗練図」に描かれた団扇の画中画は明らかに小景である。

多くの中国絵画に関する言葉がそうであるように「小景」も、いわゆる厳密な概念規定にはたえられない言葉なかもしれない。あるときは、それは花鳥画的要素が濃厚であり、ときには墨竹の手法と結びつき、身分的に知識層の芸術であり、画面形式としては小画面の作品で、あるいは、装飾性が問題とされるといったように。しかし、この曖昧な「小景」は、中国画のなかで、絵画が形による世界認識としてあるとき、明確な一つの傾向を示していたと思われるのである。それは、「小景」出現以前の山水画に欠けていたあるものを補うかたちで誕生したといつてもよいのではないか。

「小景」は、最初、山水画としては認めがたいほど当時のいわゆる「山水画」とは異質なものであった。しかし、後世、中国の山水画史を俯瞰するとき、やはり山水画の一ジャンルとして出現したという認識をされるようになるのである。北宋に入ると、山水画が中国画壇の主流となる以前、すなわち、人物・花鳥画と鼎立していた時期の山水画と、主導権を掌握してより以降の山水画とは大きな質的変化があると考えられる。宋以降の山水画は、人物画や花鳥画の要素を画面に積極的にとり入れ一種の総合と向かった。その帰結点の一つが北宋後半の郭熙の芸術である。「小景」はこのような他ジャンルを吸収し、組織し、統制する「山水画」の陰に、一見、山水画とは認められない姿で、ひっそりとあらわれた。それは、身近にみられる自然景をうつし出す愛玩用ともいえるような小画面の絵画であったのである。

伝趙令穰筆の「秋塘図」（大和文華館蔵）はこのような「小景」の作例とされている。趙令穰は北宋末の宗室の画家で、「小景」に巧みであったと伝えられ、蘇軾一門と親しく、墨竹なども描いた人物である。この作品を趙令穰の筆になるものと断言する根拠はないが、画風は、趙令穰筆と称する作品群と同傾向を示し、そのなかでは最もできばえが優れていることから、少なくとも、宋時代の「小景」の名手の作品であると考えられ、その作者の伝承もゆえなしと言えない。

趙令穰の作品は、江南の趣があると批評されていたし、さらに一般的に「小景」には、江南の風物を取り入れたものが多かったらしい。その江南の地の風物は没骨風の柔らかい調子によって把握され、構成も横に展開していく素直なもので、大画面山水画の論理性はここには認められない。すべては、優しい詩情の表出へと向かうのである。

十世紀末から十一世紀はじめにかけて活躍した惠崇はみずからの「小景」を「山

水」とも「花鳥」とも規定はしなかつたであろう。彼の花鳥画的要素が多い「小景」は、当時のいわゆる山水画では表現できなかった、詩情、可憐さ、繊細さ、つまりエモーショナルな要素を盛りこむ器としての役割が与えられたのではないだろうか。北宋後半、文人の墨戯が流行するような画壇の状況のなかで、この、優しい絵画は貴族や知識層を中心に大いに流行し、論理的で構成的な山水画と対照的な存在となるがこの時点でも「小景」は分類上完全な山水画ではなかった。しかし、一方でいわゆる「山水画」は、「小景」すらも自分のうちに統合しようとする。郭熙は『林泉高致』で山水面に「宏図」と「小景」があるというが、彼の山水画の「小景」はあるいはモチーフの点で、いわゆる「小景」の花鳥画的要素をとり入れているのかも知れないが、それは山水画として完全に再構成されたものであろう。北宋末から南宋にかけて、かなりその性格を明確にしていた「小景」は、元時代に入ると、小画面山水画とほとんど同義になってしまうようである。それでも、倪瓚（一三〇一〜一七四）が自分の作品を「小景山水」と呼ぶときには、彼の心象風景的山水とかつての「小景」のもっていた詩情への期待が、共鳴しているかに思われる。

江南的なモチーフ、没骨技法の柔らかいトーンによる対象の把握、構成面での素材さ、詩情の表現等を「小景」的な要素とするなら、北宋に出現して以後、それは中国の山水画の歴史のなかで、随所に姿をあらわしていることが理解できる。

南宋院体山水画の辺角の景の成立に力を及ぼし、元代李郭派山水のどぎつさに対して、倪瓚や黄公望（一二六九〜一三五四）の優しい筆致を生み、明の文徵明の「江南春図」、南宗画の固苦しいアカデミズムに対する清の惲寿平の「花塢夕陽図巻」のリリズムの源流となっているのである。いいかえらるなら、はじめ花鳥の姿であらわれた「小景」は、形態による世界認識における優しさそのものといえるのではなからうか。

以下、清朝における草虫花鳥図と「小景」山水図との統合について述べておく。

草虫画は唐末・五代頃（十世紀前半頃）に成立したジャンルである。それは草花や花木、果樹などに、蝶や蠶螂などの昆虫、蜥蜴、蛙などの小動物を配する図柄をもつもので、北宋時代以降、毗陵（江蘇省武進県）に地方的な絵画として定着し、伝統的に制作が続けられた。この地の名産としての扇面や屏風など工芸的なものが主である。そして、このような花鳥画は毗陵画あるいは毗陵草虫画とも言う。毗陵画は草虫画で最も名を知られたが、他に水墨没骨の藻魚図、濃彩の蓮池水禽図等も盛んに制作された。

清初を代表する画家、四王呉惲（王時敏、王鑑、王原祁、王翬、呉歷、惲寿平）の一人である惲寿平は、江蘇省武進県すなわち毗陵の人で、初名を惲格といい、寿平は字であったが、後にこの字で呼ばれるようになったので、別に正叔と字した。南田をはじめ、白雲外史、東園生、雪溪外史等の号をもち、日本では惲南田と呼ばれて、江戸時代以来、親しまれている。明の崇禎六年（一六三三）の生れで、康熙二十九年（一六九〇）、五十八歳で没している。

惲寿平はかなり早熟の作家で詩や書にも優れた才能を発揮し、画とあわせて三絶と評価されていた。絵画では花鳥画が最も得意なジャンルであったが、山水画の分野にこまやかで優雅な感覚に満ちた新鮮な画風を創造している。惲寿平は、はじめ山水画を描いていたが、王翬の山水画を見るにおよび、山水を描くことを断念して、花鳥画専門の画家になったという伝承は、近世の花鳥画の第一人者としての惲寿平の立場をとらる上で、一面の真理をもっているが、山水画においても独自の様式を確立させた彼の画業の全体像について、とかく誤解を生じさせる要因となる。彼は山水画を捨てたわけではない。山水画の分野でも、かえって王翬をしのぐほどの力量を持っていたのである。ただその山水画の主たるものは、四王や呉歷のように、明代南宗画の正統な後継者であるというよりも、北宋の惠崇、趙令穰に直結する特殊な作であった点が、さきの伝承にそれなりの根拠を与えるのであろう。

さきに北宋後半の新興ジャンル「小景」について記した。このジャンルは墨竹門に属し、蔬果門付草生薬品とあわせて『宣和画譜』に登場する。これらのすべてに共通するのは、身近なモチーフを描くという点であるが、「小景」はことに小画面に、大規模な山水画ではなく親しみやすい風物を描くもので、はじめは花鳥画とも山水画とも区別しがたく、のちに山水画として認識されるようになった。しかし、同時に花鳥画の一ヴァリエーションとしての性格を最後まで保有していた。すなわち、あるときは「山水的花鳥画」、あるときは「花鳥的山水画」、として山水と花鳥の二大分野の中間項でありつづけたのである。毗陵の出身で、花鳥画の名手である惲寿平が山水画を描くとき、「小景」的性格を強くうち出しているのは、したがって当然の帰結といえる現象であらう。

京都国立博物館が所有する「花塢夕陽図巻」は惲寿平の山水画のうちでも特に傑出したべきはえを示す作品であり、落款にある康熙十年（一六七二）の年記から、惲寿平三十九歳の制作と知れる。自跋には、数年前に見た惠崇の「花塢夕陽図巻」が忘れられず、その作品の一角になぞらえて、同題の本図を描いたという主旨のこ

とが述べられている。惠崇は、さきの小景の項で記したように、北宋時代の画僧で、趙令穰の先達として小景風の作品を多く手がけた人物である。江南出身の僧、惠崇の業績についてはあまり研究が進んでいないが、彼の作品としてアトリビュートされる絵画はかなり多く、いずれも花鳥の山水画というより、山水的花鳥画と称すべき傾向が強い。惲寿平のみた惠崇の「花塢夕陽図巻」は、その真偽はともかく、いわゆる、惠崇風の小景画であったことは確かであろう。惲寿平自身、北宋の小景画には特別の興味をもち、彼の詩文中には惠崇、趙令穰の名をしばしば見いだすことができるし、清の画史書も、惲寿平の山水画が小景的な面で優れていることを指摘している。惲寿平の描いた「花塢夕陽図巻」では、楊柳の淡線、淡い桃花の紅、いまだ枯葉色の芦荻などが、春の夕暮れのとらえどころのないもの憂さを、あやしいまでに描出しているが、このような色彩による情感の表現は、花鳥画に近縁の小景画の伝統から導きだされるものであろう。北宋の小景画を支えていた身近な自然に対するこまやかな愛情、優しさといったものが、ここにそのままに伝えられ制作の基本となつていることは、趙令穰画のトレード・マークのような楊柳が、画面の重要なモチーフとなつていることから理解される。「花塢夕陽図巻」のとき優しい山水画は、しかしながら、中国の山水画の歴史のなかでは、多くの場合傍系におかれていた。惲寿平を除き、四王と呉歴の山水画はそれぞれニュアンスの違いこそあれ、明の董其昌（一五五五〜一六三六）の唱えた南宗画の伝統をふまえ、構築的、大観的な山水画を制作の中心にすえていた。惲寿平にもこの種の山水画がないではないが、その数は少なく、また成功してもいない。この点が、彼の山水画に特殊な立場を与えるのである。さきに小景について記した際にはじめ花鳥画の姿であられた「小景」は、形態による世界認識の優しさそのものと記しておいたが、かかる優しさを山水画の表現の中心にすえた惲寿平は、基本的に花鳥画家であったといえよう。いっぽう、惠崇、趙令穰を経て、惲寿平に至るながい時間、優しい「小景」をあくまで山水画の特殊な一ジャンルとして封じこめてきた中国山水画の歴史をみると、その根底にある厳しさを改めて認識させられるが、それは同時に花鳥画に対する山水画の優位という事実とも呼応するものである。

惲寿平の生まれた武進県は、草虫画の制作地として名高い土地であり、彼の画風にもこの地の伝統が色濃く反映している。彼の花鳥画は没骨画の創始者、徐崇嗣の画風の復活をねらったもので、具体的には、毗陵の伝統となつてながく描きつづけられてきた草虫図、藻魚図、蓮花図等に新感覚の色彩感を加えることでそれを果た

した。それがどの程度、徐崇嗣画に近いものであったかを確かめる術はないが、惲寿平なりの徐崇嗣画の解釈は、かなり真実に近いものであったと思われる。彼の色彩感覚の鋭さは歴代の中国の画家のうちでも稀有のもので、淡彩と淡墨とを併せて使用し、モノクロームの没骨から彩色の没骨まで連続的にきわめて微妙な色の諧調とグラデーショナルの変化をあらわすことに成功している。プリンストン大学所蔵の「蓮花図」では、蓮の花の淡紅から枯葉の黄褐色、ついで右方の蓮葉の青緑色へと、すなわち暖色から寒色へと色彩とトーンの移行が段階的に行なわれ、あたかも虹の扇をひらいたような姿を与えられている。上海美術館の「落花遊魚図」では、モノクロームで表現されることの多かった水中の藻魚にも淡彩がほどこされ、紗幕の中の舞踏劇のような夢幻的光景が展開する。このような花鳥画における卓越した才能が小景の山水画での成功をみちびいたのである。小景はかつて、扇面や衣服の装飾として、工芸的な作品の主題ともなつた事実があり、この点で毗陵の職人的な作品と通ずるところがある。現在、毗陵画のうちに小景的な要因の存在を示す資料は呈示できないが、草虫画を中心に、藻魚図、蓮池図等、さらには小景的な図柄までを含むながい伝統を想像することは、惲寿平におけるこれら江南的要素の集大成とその画業の成功をあわせ考えると、必ずしも不都合とはいえない。また、中国絵画史における惲寿平の存在は、巨大で、構築的で、厳しい中国画のもうひとつの面、うつろいやすいもの、もろいものをとらえる感性、繊細さ等を代表しているといえないであろうか。

要するに、「小景画」は中国絵画史の一部分として宋代に流行されたものである。初めは、花鳥と山水を融和して荒寒清曠の景物を表現する主題であった。南宋時代頃、画中花鳥画の比重が徐々に退き、山水画の点景として存在した。このように、南宋時代に小景画の取材が広くなつて、小幅の山水画が、いずれも小景画に属し、小景画と山水画と同義語になる。換言すれば、小景画の特質は山水画になる。元代以降、小景画が基本的に本格的な山水画に消失された。つまり、小景画の歴史の軌跡を通覧しながら、二つのポイントが考えられる。一つは、小景画の歴史が中国画史上、花鳥画と山水画との消長の趨勢を示唆する。もう一つは小景画の絵画作品は宋人の写実的な自然絵画観を十分に反映している^①。

^① 李慧淑「小景画與花鳥点景山水画」『故宫文物月刊』十七（第二卷第五期）、一九八四年、四二〜五二頁。

六 道釈人物画

直接的な絵画的影響以上に重要であるのは、北宋から南宋において進行した、僧侶の文人化である。これは、東アジア世界全域に広まって禅宗美術などを支えている。宋元時代の道釈画は壁画のほかにも巻物や軸物が流行し、淳熙期（一一七四—一一八九）に江南の地に金大受、陸信忠らが活躍し、もっぱら仏画、菩薩、羅漢などを画いた。その大規模な絵画の制作には、当時の宮廷画家が関与していたと考えられる。それはまた、金、元から明代に連続と続いた。これらの作品で現在日本の寺院に所蔵しているものがたくさんある。更に、このような羅漢図などの影響は日本の絵画に及んでいる。その画中画としての背障屏風が日本絵画中によく見られる。

道教と仏教に関係する絵画の総称である道釈画については、古代の宗教的礼拝像とは別に、仏・道、仏・道・儒の混淆した尊像、民間信仰や文学と結びついて創出した新図像、禅宗に関係した水墨人物画など、經典にもとづかない、宋以後の作品群を指すのだとする説がある。道釈人物画の名称は、「道釈」、「人物」という二つのジャンルを合体して出来上がっているものである。北宋末期、徽宗内府が収蔵する絵画を著録した『宣和画譜』には、絵画ジャンルを十門に分類し、道釈画がその主題分類の一つのものとして、中国絵画の中で明確な位置を占めていることがわかる。道釈人物画というジャンルに属するの羅漢、十王図などの作品では、しばしば人物の背屏としている山水・花鳥・花卉などが描かれている。

鎌倉時代以降、宋元時代の浙江地方、特に杭州・寧波周辺の道釈画が中世以来の中日間の密接な交渉によって多数日本に舶載された。それらの宋元時代の道釈画は、本国では伝世することが極めて少なく、その多くは日本の仏寺を中心に保存され、今日まで伝世している。例えば、国宝「十六羅漢図」（清涼寺）は現存する中国の羅漢図の中で最も古様な画風をもつものとして著名なものである。このほか中国禅林で盛んであった水墨画の作品や、元時代の道教画の優品、明時代の観音図、羅漢図などがある。これらの作品は、日本における中世以来の中国絵画鑑賞の中で規範とされた宋元画の一翼を担ってきたがゆえに、しば

しば中世仏画をはじめとする日本の絵画に与えた影響の側面が重視される^①。

(一) 画家

道釈人物画家としては金大受、陸信忠、陸忠淵、劉貫道、王振鵬、顔輝などの画人名が、作品の落款から判明する。これらの画家は、いずれも仏教と強いかかわりを持ち、羅漢や十王など仏教的主題を描く作品を多く残している。そこには、宋、元、明を通じて、職業画家が描き続けてきた寺觀壁画や羅漢図などの民間に伝わった図様や表現が流れ込んでいる。

1. 禅月大師貫休（八三二—九一一）は唐末五代初の高僧。入蜀の後に蜀主王建より禅月大師の称号を賜った。禅月大師は、羅漢図をよく描いたことで知られる。宋代以降、多くの禅月様といわれる羅漢図が描かれた。例えば、日本浅野家旧蔵品の中に、水墨による禅月様羅漢図の代表作例の一つがある。

2. 顔輝、南宋末・元初の画家。字は秋月、廬陵（江西省）の人。至元十九（一二八二）年吉州路（江西省吉安）の永和輔順宮に壁画を画いたとき「御画士」と呼ばれていた（劉將孫『養吾齋集』卷十七「吉州路永和重修輔順新宮記」）。道釈・人物を善くし、ことに鬼（死者）を画くに巧み、「八面の生意あり（立体感がある）生き生きとしている」と評せられた。南宋院体山水画様式を継承した空間構成を背景描写に取り入れながら、人物の衣紋には粗放な筆墨を用い、肉身部分には強調された暈しを用い、グロテスクで押し出しの強い画風を得意とした。在野の人物画家に与えた影響は多大で、それは明代にまで及ぶ。

3. 金大受は南宋の寧波（浙江省）の仏画師。本図は十六羅漢の内の第二迦諾迦伐磔尊者。「大宋明州車橋西金大受筆」の落款により金大受は寧波が慶元府とよばれる慶元元年（一一九五）より前の明州とよばれていた頃の画家であることがわかる。原三溪旧蔵品。

(二) 作品（五〇余件）

^①道釈人物画については、以下の文献を参照する。海老根聰郎『元代道釈人物画』東京国立博物館、1977；海老根聰郎「元代道釈人物画—日本にある作品を中心として—」大和文華館編集『元時代の絵画』1998；戸田禎佑「元代道釈人物画研究の諸問題」Museum 287, 1975；海老根聰郎「元代道釈画・企画側からの感想」Museum 287, 1975；Toda, Teisuke（戸田禎佑）, Figure Painting and Chan-priest Painters in the Late Yuan, Proceedings of the

十六羅漢図の諸作例中、画中屏風としての背障を描いたことがしばしば見られる。

一方、寧波一帯の仏画には、数多くの十王図が知られている。その中でも、画中屏風が十王の背景に置かれる障屏に決まって粗筆の水墨山水を描く点などに特色が認められる。その画中背障がある作品は、金処士筆「十王図」をはじめとし、陸信忠工房には一〇セットを超える作例が知られ、また、陸仲淵にも十王図（奈良国立博物館）の中の3幅が伝来する。以下、ここまでで述べたような道釈人物画中の山水図屏風を検討する（資料編の表VII No.069～075、096～101、資料7参照）。

1. 陸信忠筆「十王図」（十幅）絹本着色、掛幅、各縦八三・二センチ、横四七・〇センチ、南宋～元時代（十三世紀）、諸幅の画面に人物の背景としての水墨山水図屏風が立てられている^④。（昭和五十九年三月二十八日 文化庁より管理換）奈良国立博物館蔵。

人が死後に赴く冥途には、亡者の罪業の審判者として閻羅王（閻魔王）など十人の王がおり、初七日から七七日まで七日ごと、および百日・一年・三年の各忌日に、順次各王の許で裁かれて行き、六道のどこへ生まれ変わるかを決められるという。中国では五代（十世紀）頃から遺品があり、宋・元時代の明州（現在の浙江省寧波市）の職業的画工の作品が日本へも多くもたらされた。それを代表するのが陸信忠筆本である。本品の落款には一部欠損があるものの、奈良国立博物館の陸信忠筆「仏涅槃図」と筆跡が一致することが認められる。十図はいずれも王が冥官たちを伴い、椅子に掛けて机に向い罪状を調べており、その前には裁きを受ける亡者や、あるいはすでに有罪とされた亡者が様々の刑罰を受ける様子などが獄卒の鬼たちと共に描かれる。的確な象形と鮮麗な彩色による濃密な表現は、陸信忠一流のものである。なお王の背後の衝立にはどれも水墨山水図が描かれ^⑤、日本への水墨画導入にこれら画中画が一つの役割を果たしたと考えられる。描線は肥瘦の強い黒線で、各幅とも王の背後に障屏画を据え、それに水墨画が描かれている。画家は何を想い描いているのだろうか。

①奈良国立博物館編集『奈良国立博物館蔵品図版目録』（絵画篇）図版六八、一九八八年。嶋田英誠・中澤富士雄責任編集『世界美術大全集』第6巻、南宋・金、挿図一〇〇五七閻羅大王、小学館、二〇〇〇年。

②奈良国立博物館編集『奈良国立博物館の名宝——世紀の軌跡——』図版一七〇 一九九七年。

その意図を読む鍵は、絵の中に描かれた絵「画中画」にある。ここでは画中画に注目して画家の本質に迫ってみる。

各幅に一人の王を中心とした裁判の情景を描き、十幅で一揃えとする形式の十王図は大陸で描かれたものが日本にも請来され、これを模倣したものが日本国内でも製作された。各幅には、それらの華やかな配色に対して各王の背後に獨幅の背障あるいは衝立が立てられて、屏面には、宋風の水墨山水図が描かれている。これらの墨画の山水図が描かれている衝立は、十王像の図柄として常に慣用されており、北宋風の蟹爪描の山水が見られる点で興味深いものである。おそらくは伝統的な宗教画の常として、古様に従ったものであろうが、なかなか筆路の強いしつかりした描写で、北宋風を順守している点が看取される^⑥。

構図は典型的なもので、各王の面貌は柔和に描かれ、亡者や鬼たちの描写もあまり恐怖感を与えない。彩色は一部に補修があるがよく残っている。寺伝では筆者は中国の画家陸信忠というが、中国画の強い影響を受けた室町時代中頃の日本の画家の筆と考えられる。

2. 陸忠淵筆「十王図」（三幅）絹本着色、掛幅、各縦85.9cm、横50.8cm、元時代、奈良国立博物館蔵、重要文化財。「閻羅王」・「泰山王」・「五道転輪王」の諸幅の画面に人物の背景としての水墨山水図屏風が立てられている^④（Fig. VI-57）。

十王とは、『預修十王生七経』に説かれる、冥府で亡者の生前の罪業を審判する十人の裁判官である。十王信仰は唐宋、五代に成立し、冥界の救済者である地藏菩薩に対する信仰と結びついて各地に広く流布した。北宋・郭若虚『図画見聞誌』巻二における王喬士の地藏十王図の記載によって、中国で盛んに制作されたことがわかる。寧波で流行した十王図に比べて、大画面を様々な人物で埋めており、特に中央に位置する十王は眷属より極端に大きく描かれる。画中の背障には水墨の李郭派山水、蓬萊山図、龍水図、墨梅図、着色花木図と実に多彩な主題が描かれ、あたかも元時代絵画を横断するようである。

3. (伝) 劉松年「畫羅漢軸」（十六羅漢図軸、現存三幅の第三軸）（調二三四

③田中一松「陸信忠筆十王像」田中一松絵画史論集刊行会『田中一松絵画史論集』（下巻）中央公論美術出版 昭和六十一年。また「国華」第八七八号所載。

④奈良国立博物館編集『奈良国立博物館蔵品図版目録』（絵画篇）図版六九、一九八八年。大和文華館編集『元時代の絵画』、図版五六、一九九八年。

13 故画甲〇二・〇八・〇〇一〇一) 南宋・開禧三年(一一一七)

絹本着色、各縦 117.4cm、横 56.1cm、(各)118.1×56.0cm 『秘殿珠林統編・乾清宮』著録。その三幅のうち本図には、人物活動場面の背障として羅漢の後に三曲の屏風が立てられている。画面の上部には、「蘆汀双鷺」「秋渚鴛鴦」などの山水・花鳥図が描かれている^①(Fig. VI.58)。このような「汀渚野禽」の画面は画面の装飾として全画面の主題ではないため、その筆墨が簡略されているが、画面の神韻は十分に表現されている。この作品の画中屏風絵は北宋の「人物図」の画中屏風の小景の画風とよく似ている。これらの小景画あるいは画中之小景画から山水図に花鳥と詩境が融合するという特殊な表現が宋時代に流行したということが想定できる。

本図はおそらく「十六羅漢図軸」中の現存する三幅に相当するもので、三幅すべてに「開禧丁卯劉松年画」という落款が認められる。「南宋四大家」の一人(他に李唐・馬遠・夏珪)、劉松年は南宋画院を代表する画家であり、「開禧丁卯」は寧宗・開禧三年(一一一七)に相当する。第三幅では、屏風の前に坐した羅漢に、漢人が漢訳経典を手にしてその経義について質問している。第三幅の屏風に描かれた画中画は、小禽が遊ぶ汀渚の景が表されており、北宋時代(九六〇〜一二二七)末に盛行し南宋画院に継承された小景画の典型的な作例とみなせよう。

劉松年は孝宗(在位一一六二〜一一八九)期、光宗(在位一一八九〜一一九四)期、寧宗(在位一一九四〜一二二四)期の三期に活躍した画院画家で、錢塘(浙江省杭州市)の人。清波門(暗門)あたりに居住していたために、「暗門の劉」と呼ばれていたという。画院画家の伝称を持つ本格的な着色仏画は珍しく、それは清波門外に工房を構えて仏画制作をおこなっていたという出自が想起される劉松年のイメージと合致している。

日本には多くの羅漢図が将来され、また、それらに基づいて制作されたものもある。

4. 金処士「十王図軸」(現存九幅)

^①台湾・国立故宫博物院編輯委員会『故宫書画図録』(二)、国立故宫博物院出版、中華民國七十八年八月初版(一九九〇)一〇七〜一〇八頁。台北・国立故宫博物院蔵。国立故宫博物院編輯『宋代書画冊頁名品特展』、一九九五年、二四頁。嶋田英誠・中澤富士雄責任編集『世界美術大全集』第6巻、南宋・金、図版七一、小学館、二〇〇〇年。

南宋(十二世紀後半)、絹本墨画着色、90・94・95・99各107.5×47.4cm、ポストン美術館蔵、91・92・96〜98各111.8×47.6cm、ニチーホーク、メトロポリタン美術館蔵。93図は重要文化財、日本岡山県の宝福寺蔵。第五幅の「五七日閻羅王」図と他の九幅の背屏には、水墨山水図が描かれている^②(Fig. VI.59)。本画像は、画面向かって左上に朱の小楷による「大宋明州車橋西金処士家画」の銘文から、寧波(浙江省)が慶元府と改称される慶元元年(一一九五)以前に、寧波の都市空間の中の東南廂に所在した車橋の西で工房を開いていた金処士家において制作されたことが判明する。本来は、十幅対になる十王図の中で、本画像は業鏡が描かれていることから、第五七日の閻羅王であることがわかる。画面の上層をなす閻羅王の後方には、水墨山水の描かれた衝立が置かれている。メトロポリタン美術館に収蔵されているものは、本来、日本の寺院に伝わった作品であり、各王の後に、背障として山水図屏風が立てられている^③。このような十王背後の水墨の寒林の山水画は、この種の仏画師が同時代の山水・花鳥画風をかなり消化していたことを示す。

5. 陸信忠「十王図」(六幅) 南宋 絹本着色 各58.6×37.9cm 神奈川県立金沢文庫(称名寺所蔵品)

この「十王図」の時代については、鈴木氏が南宋で、北澤氏が元時代十三〜十四世紀のものそれぞれ推定した^④。

本作は画風から請来品のひとつと見られ、十幅のうち五幅のみが残る(Fig. VI.59)。画中の短冊型銘題により六七日の変成王、七七日の泰山王、百日の平等王、一周忌の都市王、三周忌の五道転輪王の五人の王を描くことがわかる。各幅には「陸信忠筆」との署名がある。陸信忠の名は、浙江省寧波で仏画製作に携わった職業画家の名として早くから知られる。生没年不詳であるが、中国・南宋から元代の仏画家である。室町時代の目録『君台観左右帳記』では、下品に評価され、仏像、十王図の画家と記されている。日本に伝存する作品の落款

^②嶋田英誠・中澤富士雄責任編集『世界美術大全集』第6巻、南宋・金、図版七六、挿図九〇〜九九、小学館、二〇〇〇年。

^③鈴木敬『中国絵画史』中之一(南宋・遼・金、二〇三頁)中之一・図版・注・年表・索引、図版一四一、吉川弘文館、一九八四年。

^④奈良国立博物館編集『金沢文庫の名宝―鎌倉武家文化の精華―』図版五三、二〇〇五年。

により、寧波地方で活躍していたことが分かる。羅漢の様式には、禪月と李竜眠の二様式が伝えられているが、陸信忠は李竜眠系統に属し、そこに見られる対照性の強い原色の使用には、寧波派と称すべき様式が成立していたことが見てとれる。寧波は日本の商船の寄港地であったので、彼の作品は日本の寺院にいくつか伝来している。代表的作例として、滋賀・永源寺の地藏十王図、香川・法然寺の十王図、奈良国立博物館保管の仏涅槃図、京都・相国寺の十六羅漢像（以上、重要文化財）などがある。

6. 唐僧取経図冊、二冊、元、伝王振鵬筆、絹本着色、外径43.1×34.5cm、個人蔵。本図は清・梁清標（一七五五〜一八四九）の旧蔵で、一図の左下隅の「孤雲処士」款によつて唐・尉遲乙僧から元・王振鵬に伝称を改めたという。「毘沙門李天王与索行者」・「仏賜法水救唐僧」・「懸空寺遇阿羅律師」に水墨山水図背屏が描かれている^①。

7. 「十王図」十幅の内二幅、元、絹本着色、各142.8×61.2cm、静嘉堂文庫美術館蔵、重要美術品。水墨山水図と花卉湖石図背屏が描かれている^②。

8. 「十王図」十幅、南宋〜元、絹本着色、各92.5×44.3cm、神奈川県立歴史博物館蔵、重要文化財。その内の八幅には山水図背屏が描かれている^③。

9. 元・陸信忠「十王図」

絹本着色、各縦八五・八cm、横五〇・六cm、日本・永源寺に収蔵されている。屏風に山水図が描かれている^④。

10. 元・陸忠淵「十王図」

絹本着色、各縦八五・八cm、横五〇・六cm、日本・個人蔵、屏風に山水図が描かれている^⑤。

11. 元・陸四郎「羅漢図」

絹本着色、縦七〇・〇cm、横四〇・〇cm、藤田美術館に収蔵されている。

① 大和文華館編集『元時代の絵画』、図版四八、一九九八年。

② 大和文華館編集『元時代の絵画』、図版五四、一九九八年。

③ 大和文華館編集『元時代の絵画』、図版五五、一九九八年。

④ 鈴木敬『中国絵画史』中之二（元）、二五六〜二五七頁；図版・注・年表・索引、図版二〇八、吉川弘文館、一九八八年。

⑤ 鈴木敬『中国絵画史』中之二（元）、二五七〜二五八頁；図版・注・年表・索引、図版二二〇、吉川弘文館、一九八八年。

屏風の画面に大葉の花草図が描かれている^⑥（Fig. VI ②）。日本には宋、元時代に制作された仏教絵画が夥しく遺存している。礼拝の対象となる仏・菩薩の像はもとより、南宋に引き続き羅漢・十王図の遺品も多数である。殊に十王図・羅漢図後屏の山水画の表現は、明らかに筆者を異にすると思われ、これら仏画制作に当たつて、かなり分業して制作されたことをも想像させる。

12. 羅漢図（一幅）

元時代、絹本着色、縦九三・六センチ、横三七・〇センチ、日本・大光明寺蔵。

羅漢（阿羅漢）は釈迦の入滅ののち、經典結集の際に王舎城に集まった仏弟子たちで、仏命を受けて永くこの世に往し、衆生を済度する。煩惱を断ち、尽智を得、世人の供養を受けるに足る聖者たちである。単独像で描かれることもあるが、十六羅漢、十八羅漢、あるいは五百羅漢などと、さまざまな姿の組み合わせで描かれることが多かった。日本へも平安時代以降、禪月大師様、李龍眠様に大きく類別される中国画が数多く輸入され、それらの作品に倣つて、寺院の什物として数多く描かれた。

この図は李龍眠様の単独幅であるが、妙心寺に伝わる十六羅漢図のうちの一図とほとんど図柄を同じくすることから、そのもとになった元画として考えるのが妥当であろう。片膝を立て、右手に数珠をもつ羅漢、天目茶碗の茶を手にする僧形と二人の侍者を縦に積み重ねるように配する。机上にはガラスの器に富貴な牡丹を華やかに盛り、背障には古い様式の平遠山水が描かれている^⑦。

13. 陸信忠筆「十六羅漢図」

元時代、絹本着色、各縦九七・〇、横五一・〇cm、相国寺蔵。

宋時代以降、杭州の寧波を中心にして羅漢、十王、仏涅槃などの寺院で用いる公用としての仏画を制作していた職業的な画家の集団があり、何種類かの画家名が作品に款されている。この図には各幅にさまざまな位置に目立たぬように小字で、「慶元府車橋石板巷陸信忠筆」と書かれ、筆者を明らかにする。また慶元府はこの時代の寧波の呼び名であり、日本との交易、あるいは禅僧たちの

⑥ 鈴木敬『中国絵画史』中之二（元）、二五六頁；図版・注・年表・索引、図版二〇六、吉川弘文館、一九八八年。

⑦ 根津美術館編集『北山・東山文化の華―相国寺金閣銀閣名宝展―』図版一七、大塚巧藝社、一九九五年。

往來の拠点であったので、これらの作品が量産され、数多く伝わり、日本へも数多くもたらされた。

宋時代の羅漢図と比較して、背景描写として自然景や家屋を数多く描き込み、景観描写に力を入れ、図様に変化を与えようとしている。とくに象形化された岩石や花卉、樹木の描写が興味深い。全体的に人物は顔、着衣ともに朱や墨の隈取りをほどこして立体感を表し、勾欄や基壇のはめ板などの浮き彫り文様を丹念に描き、装飾する。中間色と白色を多用し、色彩は極めて鮮やかである。

一方、第五諾矩羅尊者などの幾図かにみられる背障には宋風の山水を描くのが目につく^①。

14. 「羅漢図」(一幅) 十四世紀、絹本着色、縦 115.4cm、横 51.7cm、東京国立博物館に収蔵されている。本図は、無款印であるが、左上に「第十半託迦尊者」の銘があり、「羅漢李龍眠筆」の箱書がある。羅漢の背障としている衝立が、立てられており、屏面には、宋風の水墨山水図が描かれている^②。

以上述べたような作品も含めて、羅漢画・十王図などの背障として屏風画の多くは、「小景画」に属させることができる^③。また、榊原悟氏は、「古人にとって屏風という画面形式は、そもそも王権と深く結びついた、あるいはこれを象徴するものではなかったろうか。王者(天皇、皇帝、国王)が愛蔵するに相応しい絵画、それが屏風絵であった、とみられるのである」という結論があった^④。ここに、こういう高論を引用して言えば、十王図の屏風絵背障は、屏風と王権との結びつきを示唆することが可能だと考えるからである。

七 その他

1. 「事林広記」挿図

元・至元六年(一二三〇)に版本の『事林広記』挿図の宴飲図版画には、大

^① 根津美術館編集『北山・東山文化の華―相国寺金閣銀閣名宝展―』図版一八、大塚巧藝社、一九九五年。

^② 東京国立博物館編集『東京国立博物館図版目録・中国絵画篇』図版四〇、便利堂一九七九年。

^③ 李慧淑「小景画與花鳥点景山水画」『故宫文物月刊』一七(第二卷第五期)四二〜五二頁、一九八四年。

^④ 榊原悟『美の架け橋異国に遣わされた屏風たち』(ベリかん社、二〇〇二年)三二八頁。

型の山水図屏風画が立てられている^⑤(Fig. VI 63)。

2. 「西夏訳経図」

本図は、元時代の刊本で、西夏文『現在賢劫千佛名経』の巻首図である。画面内容は、西夏惠宗李秉常時期の訳経の場面である。画面中、真ん中の僧人白智光の後に背障として三曲の山水図屏風が立てられている^⑥(Fig. VI 64)。原本は北京・国家図書館に所蔵されている。

(一) 画像石刻

楽重進石棺(資料編の表VI No. 57 参照)

河南洛寧北宋楽重進石棺の棺前档には宴楽図が刻まれて、墓主人の後に、草書の文字を書かれている屏風が立てられている^⑦(Fig. VI 65)。

八 小結

以上、述べた宋元時代における屏風絵について、次のようにまとめられる。

第一に、この時代の伝世品絵画と出土品壁画により、二種類の屏風の形式があり、それは大体一扇の衝立形式と多曲の屏風形式で、数多くの人物活動場面の後方に大型のものが立てられており、また画面中の中心人物の後に背障として小型の衝立が立てられていることがわかる。大型の屏風は、庁堂の後方中央に立てられて、花卉・花鳥・山水図などを、画題としているが^⑧、小型の衝立には、書法、流水文などが描かれている^⑨。このような屏風が、元時代に流行した。明時代には、衝立式屏風が大きくなり、流行した。

第二に、遼・金・西夏の絵画は、中国の中古時代の兄弟にあたる民族芸術の一つの構成体をなしている。この時代の絵画は、漢民族芸術を基礎に、多かれ少なかれ兄弟民族の芸術的創造を具体的に表現している。そのため民族の画工

^⑤ 陳萬鼎「試以漢代音樂文獻及出土文物資料研究漢代音樂史」(沂南漢墓樂舞百戲画像論叢(六)、図九〇、『故宫文物月刊』一六四、一九九六年、九〇〜一〇九頁)。

^⑥ 王伯敏主編『中国美術全集』絵画編 38 版画、図版一九、上海人民美術出版社一九八八年。

^⑦ 『文物』一九九三年第五期。

^⑧ このようなものは数多くで、例えば、北宋・張昞端「清明上河図」の「趙太丞家」の正庁に書法屏風が立てられている。また、南宋・「女孝経図」の庁堂後部中央に山水・松鶴図屏風が描かれている。

^⑨ 例えば、北宋・元符二年(一〇九九)河南白沙1号墓には、夫婦対座の画面が描かれて、その二人の後に流水文の衝立が描かれている。

に対する功績は滅びることはない。このような深い絵画芸術上の民族関係は墓
葬壁画屏風にも由来することがうかがえる。中国の絵画史の中で遼、金、西夏
の絵画は、いくつかの民族が互いに交流した特色を現出しているが、しかしな
お一歩進めた発掘と研究が必要である。

第三に、道釈人物画は、宋代に至って次第に衰落の現象を呈すが、元代には
統治階級がいつさいの宗教を保護する政治を採ったことから、道教や仏教の再
興と共に一時期再び進展した。当時道釈人物を画く者は、すべて民間の画工と
いう身分で、このため独創的才能が道釈人物画に発揮されたのである。

第七章 明・清時代の屏風絵

一 文献史料

(一) 屏風絵についての物語

1. 明代蘇州の画家の沈啓南（名は周）は、知事から召し出されて、屏風を
作るよう命じられたが、引き受けなかった。知事は大そう立腹し、辱しめを加
えようと考えていた。ところが、参内して天子に拝謁する時になって、宰相の
呉原博に目通りすると、まず最初に「石田先生はお元気か」と尋ねられた。知
事は邸を出てから従者にたずねて、はじめて大いに驚き、帰って罪をわびた^①。

2. 明・唐志契『絵事微言』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』二三、五集第六輯、
八三〜八四頁、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)巻上に宋・海嶽米芾『画
史』を引用し、光献太后はその北宋画家の李成の作品を買い、屏風に貼り付け
たとがあるが、それらの作品の真偽の問題を李成の孫女が鑑定するという話を
記述される。また、同書(一〇四頁)の「神品志一人・附沈処士杜徵君」に山
水画家の沈周の山水図屏風の風格について述べられている。『絵事微言』に沈周
は「每營一障則長林巨壑小市寒墟風趣冷然使覽者若雲霧生於屋中山川集於幾上
(後略)」とある。

3. 清・張庚『国朝画徵録』巻中に墨竹画家の呉豫傑と山水樹石画家の姚宋
は富豪者の要請によって、竹石屏障を制作した際、呉豫傑は自分の画風に相反
する姚宋の石図と調和する墨竹図を短時間で描いた。果たしてその屏障竹石図
の構図と氣勢は極めて相称であった。姚宋はそのため、呉豫傑を当今、画竹の
第一人者と賛嘆した^②。

(二) 画讚・題画詩・論画詩・画題・画跋・画記などから

1. 明・高啓「玉波冷双蓮」(巻一)詩文に錦屏風についての記述がある^③。
2. 清・湯漱玉『玉台画史』巻五に『明書画史』と『金陵事』の記載には、
明代の詞人画家の沈周は「臨江仙」詞に明代の名妓画家の林奴兒(林金蘭とも
呼び)の絵画作品に題画詞を題して「筆愁煙樹香、屏恨遠山横」とする。これ
により、林奴兒の遠景山水図屏障画が存在したことがわかる^④。

3. 清・厲鶚「悼亡姬」(続巻二)の第三首の詩文に屏風という言葉が記述さ
れているが、屏風の具体的な形式と画題はわからない^⑤。

4. 清・乾隆皇帝の七言詩「詠彫漆屏」に「不是三壺即八瀛、列仙哪考姓名
名。呼来鶴駕將別往、弗往瑤池定玉京」とある^⑥。また、乾隆皇帝の「詠芝屏」
という詩もある。

5. 清・錢杜『松壺画贅』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』十三、三集第五輯、
台北・芸文印書館、一九七五年十一月)巻上の「為君壽作便面」詩に「十二屏
風寒不掩、秋声随夢入梧桐」とある。

(三) 画史画論中の記述

明清時代における画史画論の中に、屏風絵についての記述は数多くある。こ
こに画家名と作品の題名を略記したい(資料12〜18を参照する)。

1. 明・釈蓮儒『画禅』に書画の収蔵者の僧慧琳は画僧の虚己の雪障図を収

^①清・張庚『国朝画徵録』巻中(于安瀾編『画史叢書』二卷)、国書刊行会、昭和四十七年。
を参照、四一頁。

^②前野直彬編訳『宋・元・明・清詩集』(中国古典文学大系19、平凡社、一九七三年)参照、
二二三〜二三五頁。

^③清・湯漱玉『玉台画史』巻五(于安瀾編『画史叢書』三卷)、国書刊行会、昭和四十七年七
〇〜七一頁。

^④前野直彬編訳『宋・元・明・清詩集』(中国古典文学大系19、平凡社、一九七三年)参照、
三七六〜三七七頁。

^⑤『清高宗御制詩』五集巻十四。

^①明・謝肇淛著、岩城秀夫訳注『五雜俎』4(全8巻)東洋文庫623、平凡社、一九九七年。
そのうち巻七「人部三」第七〇四話「知己」、第六八一話「明の画家」を参照。

蔵している。また、同氏撰『竹派』に成都竿橋觀音院に所蔵されている程堂の墨竹画には「携灯笑指屏間竹、記得当年手自栽」という題画詩があると記述されている^①。

2. 清・徐沁『明画録』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』十四、三集第七輯、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)に多くの画家の屏風絵制作の記述がある。例えば、沈貞は「善山水每賦一詩宮一障必累月閱歳乃出不可以錢帛購取故尤以少得重」とある。吳彬、謝時臣(卷二)と馬電(卷五)らは、山水図巨幅屏障が堪能であると書かれている。楊埏は、「善以彩漆製屏風器物備極精巧以泥金題其上書画俱佳」(卷八)とある。『無声詩史』卷六にも同じことが書かれている。これによつて、後述するように明清時代の多数刻漆屏風の作者として、楊埏が有力者の一人であったことが考えられている。

3. 明・韓昂『凶絵宝鑑続纂』には宋旭の巨幅大障(卷一)、夏大貞の巨幅屏障(卷二)などが記述されている^②。

4. 清・張庚『国朝画徵統録』卷上に郭士瓊、馬世俊の山水巨障、卷下に蔡含の松図巨障などが書かれている^③。

5. 『無声詩史』卷七に何濂の花并屏障がある^④。

6. 清・李玉棻『甌鉢羅室书画過目考』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』一五、五集第九輯、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)

資料12の清・李玉棻『甌鉢羅室书画過目考』には、屏風絵あるいは掛屏あるいは押絵貼屏風が五〇点以上を記録されている。その屏風絵の画題の大部分は花鳥・花卉・梅蘭で占められている。

7. 清・朱啓鈴『清内府藏刻糸书画録』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』十六、四集第一輯、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)は清の内府あるいは故宮の書画を記録している。屏風絵のうち、書道・釈道図像・花鳥・花卉・翎毛・

① 明・釈蓮儒『画禅』、『竹派』(于安瀾編『画史叢書』三卷)、国書刊行会、昭和四十七年)を参照。

② 明・韓昂『凶絵宝鑑続纂』(于安瀾編『画史叢書』二卷)、国書刊行会、昭和四十七年)。

③ 清・張庚『国朝画徵統録』(于安瀾編『画史叢書』二卷)、国書刊行会、昭和四十七年)。

④ 『無声詩史』(于安瀾編『画史叢書』二卷)、国書刊行会、昭和四十七年)。

人物・山水図を描いたものの大部分は掛屏風で占められている(資料13を参照)。

8. 清・朱啓鈴『糸繡筆記』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』十六、四集第二輯、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)に多数の緯糸刺繡屏風の記述がある(資料14を参照)。

9. 清・紫紅『刺繡书画録』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』十八、四集第六輯、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)に多数の刺繡屏風の記述がある(資料15を参照)。

10. 清・潘正煒『聽颿樓书画記』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』十九、四集第七輯、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)卷五に絹本四幅の仿古山水掛屏の記述がある(資料16参照)。

11. 清・潘正煒『聽颿樓书画記』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』十九、四集第七輯、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)に元・明時代の書道と人物花卉図掛屏の記述がある(資料17参照)。

12. 清・鎮洋盛大士履撰『谿山臥遊録』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』十一、三集第一輯、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)の卷三、四に水墨と設色山水図屏障の記述がある(資料18参照)。

13. 清・吳江迺朗『湖中画船録』の「方巨川画」条に「花鳥屏幅六」とある^⑤。

14. 清・胡敬『国朝院画録』卷下に山水画家の方琮の「玉泉画屏八軸」とある。この八扇の掛屏風には、玉泉山の十六景が描かれている^⑥。

15. 清・童翼駒『墨梅人名録』には、南宋末期の水墨梅蘭画家の趙孟堅の『梅譜』に「誰家屏帳得君画、更以吾言疏其底」と絵画批評の名言があると記述されている^⑦。これによつて、当時、屏風と屏風絵装飾を流行していたことがわかる。

⑤ 清・吳江迺朗『湖中画船録』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』五、初集第十輯、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)参照、一八九頁。

⑥ 清・胡敬『国朝院画録』卷下(于安瀾編『画史叢書』三卷)、五五〇五六頁、国書刊行会、昭和四十七年)を参照。

⑦ 清・童翼駒『墨梅人名録』(于安瀾編『画史叢書』三卷)、五〇六頁、国書刊行会、昭和四十七年)を参照。

16. 清・周亮工『讀画録』卷三に画家の張稚恭は自分の作品を売るために「一屏値若干；一簾一幅値若干。」という価格表を告示したとある^①。ここでいう「一屏」と掛屏風のことと考えられている。また、『讀画録』卷三に山水花草虫鳥画家の張損之は「宋寧宗時進荷花障」とある。

17. 清・黄鉞『画友録』に王鎮衡「画山水長障巨幅、筆墨淋漓、能品也」とある^②。

18. 清・盛大士『谿山臥遊録』卷一の石谷の条に「至屏山巨障尋丈計者、石谷揮灑自如、他人皆避舍矣」とある。卷二に黄大癡「春林遠岫巨障尤卓絶千古」とある。卷四に天津の書画家の劉庚は「客京師數載、曾為李香雨職方涵作設色画屏甚妙」とある。また、卷四に盛大士は、かつて、「春林曉黛図」などの画屏四幀を官人の張介純に贈ったとある^③。

(四) 他の文献

1. 明『七修類稿』(卷四十五「事物類」)に「古有餞金而無泥金、有貼金而無描金・洒金、有鉄銃而無木銃、有硬屏風而無軟屏風、有剔紅而無縹霞・彩漆、皆起自本朝、因東夷或貢或傳事有也(後略)」とある。これによって、明時代前後、屏風の製作技法や、形式などがわかる。また、灑金漆絵屏風あるいは倭漆絵屏風の技法が明時代に至るまでに、中国に伝来されたこともわかる^④。

2. 明・文華、武英殿歷代明君賢臣図屏風

『崇禎補遺録』に「直到明季末的崇禎三年、思宗(莊烈帝)朱由檢、還會命武英殿中書画歴代明君賢臣図、書「正心誠意」箴于屏、置文華、武英兩殿」^⑤とあり、武英の画家が明末には復活した事を物語る。

3. 鄭燮「書屏風帖贈織文世兄」(『鄭板橋集・雜著卷』)

この書屏風の文書に「不辭老丑、更録近草十數紙、為屏風帖以請教。昔太宗

^①清・周亮工『讀画録』卷三(于安瀾編『画史叢書』(三卷)、三七、四四～四五頁、国書刊行会、昭和四十七年。)を参照。

^②清・黄鉞『画友録』(于安瀾編『画史叢書』(三卷)、一二頁、国書刊行会、昭和四十七年。)を参照。

^③清・盛大士『谿山臥遊録』(于安瀾編『画史叢書』(三卷)、国書刊行会、昭和四十七年。)を参照。

^④民国第一甲子夏六月江寧鄧之誠文如輯『骨董瑣記』卷五「倭漆傳入中国」(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』二二、五集第三輯、三三四～三五頁、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)

^⑤李松氏の「明代人物的興替」(『中国絵画研究』所載)による。

屏風摘古人嘉言懿行、而余自写其詩詞、無知自大、眞有愧古人、亦曰从主人之意耳。」とある。

4. 百紐画屏風

『清実録』に「宮、孟蜀高祖晚年作。以画屏風七十張、関百紐而斗之、用為寢所、称宮」。「皇明帳」不知所自、色浅紅、恐是蛟綃之類、於皺紋中有十洲三島像。」とある。『全史宮詞』卷十五に「百紐屏風繞坐張、蛟綃玉枕趁温涼。宮日出伝朝膳、首進緋衣酒骨羊」と詠う。

5. 和坤藏屏風

趙汝珍『古玩指南』に「鑲金八宝炕屏」四〇架、「鑲金八宝大屏」一三架、「鑲金炕屏」二四架とある。

6. 髹漆屏風

『明史』卷六五「志」第四十一に「(前略)後紅髹屏風、上彫描金雲龍五(後略)」がある。

7. 『皇朝文獻通考』卷一九三『池北偶談』卷二「談故」二にも記述されている)に「至太平山修船、康熙二十七年二月、琉球国王遣貢使魏応伯達至京於正貢外加屏風紙三千張嫩蕉布五十四、十月貞遣陪臣来謝、準子弟入監読書」とある。ちなみに、明・高濂『燕閒清賞箋』「論剔紅倭漆彫刻鑲嵌器皿」条に剔紅(搔き落す)倭漆彫刻鑲嵌屏風について論じられている^⑥。

二 現存されている屏風実物作例

(一) 明時代(一三六八～一六四四)

明・清時代に入つて、屏風絵は、強烈な色彩が吉祥性と富貴性を伝えるのに最もふさわしい色彩といえるものではないかと考えのもと、中国の吉祥画ともいえる年画との比較を通して、一目みただけで単純明快な感覚を観者に与えるものになった。これはまた同時に屏風画の内在の吉祥性に対して、表面の裝飾性という特質を効果的かつ妥当性のあるものだという見解も示す。

1. 挿屏と硯屏

明清時代に入つて、挿屏が代表的な屏風一種類となる。現存されている挿屏

^⑥高濂『燕閒清賞箋』「論剔紅倭漆彫刻鑲嵌器皿」条(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』一五、三集第十輯、一七五頁、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)参照。

の形式は、明・万曆刊本『魯班經・匠家鏡』卷二（一三頁下～一四頁上）の屏風図式と基本的に似ている。挿屏の作法は、一般的に木の台座と枠を作って、彫刻・鑲嵌・彩絵・刺繍などの技法で屏面を制作する。以下、数例を挙げて説明する（資料編の表Ⅶ№667～670参照）。

(1) 紫檀筆挿屏

一九六六年四月、上海市宝山縣顧村郷秦江村に明・万曆年間（一五七三～一六二〇）^①朱守城夫婦合葬墓木棺から一点の紫檀筆挿屏が出土した（Fig. VII 91）。筆架と枠が紫檀で制作されているが、屏面は自然の山水図の大理石で嵌れている。高さ20.0cm、横17.0cm、幅8.0cmである^②（資料編の表Ⅵ№53参照）。

(2) 「青磁硯屏（鰲頭独占）」

鰲頭独占の文字は状元、すなわち科挙の首席合格者になることを意味している。かつて状元が次席合格者二名とともに皇帝に謁見する際、状元だけが陛の石の上に立ち、その前に鰲（空想上のおおがめ）の彫刻があったことに由来している。図は文運をつかさどる神・奎星（時代が下ると魁星と混同された）が手に筆をとり、海中の鰲の頭の上に乗って北斗を蹴る姿であり、科挙及第を寓意している。硯屏とは硯の辺に立てる文房具の一種。明時代の青磁であり、文様の部分は釉薬をかけずに露胎とし、金箔が貼られている^③（Fig. VII 92）。

(3) 「高士観月図染付硯屏」

一基、十七世紀、高さ22.5cm、縦9.8cm、横22.2cm。本来は、硯の頭の上方に置いて、ほこりが硯の中に入るのを防ぐ道具であるが、中国文人は机上を飾る文房具のひとつとして重視してきた。染付磁器製で、二人の文人が月光のもと、野で詩を詠じ酒を酌み交わす様が描かれている^④。

(4) 「山水人物螺鈿硯屏」

^①墓内から出土した買地券文に明・万曆四年（一五七六）と九年（一五八一）の紀年がある。
^②上海市文物管理委员会「上海宝山明朱守城夫婦合葬墓」、『文物』一九九二年第五期、六一～六八頁。

^③一基、高二〇・九幅一三・四cm、明時代、十六～十七世紀、東京国立博物館蔵（広田松繁氏寄贈。東京国立博物館編集『吉祥—中国美術にこめられた意味』図版二〇八、大塚巧藝社一九九八年）。

^④徳川美術館編集『新版・徳川美術館蔵品抄①徳川美術館の名宝』図版一四三、大塚巧芸社一九九五年。

一基、明時代・十六世紀、高さ24.4cm、幅22.0cm、吉田吉之助氏寄贈（H甲28）^⑤京都国立博物館蔵。

(5) 堆朱楼閣人物文衝立

明（十五～十六世紀）、高69.8cm、最大幅42.3cm、日本・東京国立博物館蔵。「平涼王琰」銘がある^⑥。

堆朱制作は明時代全般を通じて、顕著に行われていたが、中期における状況を見てみると、初期に比べるといくぶん凋落をたどった傾向が見られ、優れた作行を見せた作品の数もそれほど多くは見受けられない。ここに掲げた衝立はそうしたなかにあつて、出色の出来具合を示した明時代中期の彫漆を代表する堂々たる作品である。これは現在、衝立として仕立てられており、枠および台は紫檀材で作られている。両面に同様の楼閣山水図を彫り表しているが、これが著しく特徴のある刀法によって行っていることは一見して理解されるであろう。すべての文様の表面をフラットに仕上げているところ、風変わりな雲の表現、楼閣を異常なほどに細密に彫りこんでいるところなどはそれまでの彫漆作品にはかつて見られない手法であり、たいへんユニークな作風を示している（Fig. VII 93）。今、これと同様の衝立がもう一つ知られているが、それはおそらく、もともと一対のものとして作られた可能性の高いものである。本作品には楼閣の柱の一本に「平涼王琰」の刻銘が記されており、それによって現在の甘肃省の平涼在住もしくは、平涼出身の漆工王琰がこれを製作したことがわかる。そして、その製作時期についてであるが、この衝立と同巧の作風をもった円形の盆がロンドン大英博物館にあり、それに「弘治二年平涼王銘」の9字の刀刻銘が施されているところから、この作品はいちおう、一四八九年前後に作られたものと推測してよいのではないかと思う。

2. 屏風

明時代における実物屏風については、現存しているものが数多くて、以下、典型的な作例を挙げていく（資料編の表Ⅶ№671～673参照）。

(1) 「款彩楼閣園林図黒漆屏風」（八曲一隻）

^⑤京都国立博物館『京都国立博物館蔵品図版目録』（染織・漆工編）図版七八、昭和六十年、便利堂。

^⑥西岡康宏・宮崎法子責任編集『世界美術大全集』東洋編第8巻明、図版二二五、小学館、一九九九年。

明時代の晩期、安徽省博物館蔵、木胎、各扇縦289.0cm、横49.0cm、厚1.5cmである (Fig. VII-04.05)。屏風の両面には、黒漆の下地で、刻灰填彩の技法を応用して、通景の図案を刻んでいる。画面の中部には、正面に樓閣亭台や夫人侍女などの人物活動の場面を刻んでいて、背面に奇峰異洞や茂林深院などの園林景色を刻んでいる。画面の上部には、多様な古物を刻んでおり、下部には、瑞獸や吉祥花草などの裝飾図案を刻んでいる。本屏風の款彩技法は、明時代の徽派の版画の風格を持つている。本屏風は、現存している同類の屏風中の代表作と指摘されている^⑤。

(2)・「園林仕女図嵌螺鈿黒漆屏風」(十二扇)

漢宮春曉図黒漆屏風ともいう。木胎、全部で十二扇、長さ5.4メートル。各扇縦248.0cm、横41.7cm、厚1.4cm、総幅約500.0cm、明時代の晩期の作品で、一九五四年、江蘇省蘇州市収集、一九五八年から南京博物院に収蔵されている (Fig. III-06.07.08)。この十二曲屏風の通体には、髹黒漆の下地を施して、正面には、嵌螺鈿を施し、樓閣亭台をちりばめ、その間に九〇人余りの仕女や人物が活動している通景が嵌められていて、四周を龍文で囲んでいる。全図を見ると、画面中部の貴婦人を中心としての礼儀場面の他に遊騎・对弈・投壺・斗草・踢球・泛舟・吟詩・作画・撫琴・読書・作女紅・戲鸚鵡・蕩秋千・賞歌舞など上流社会の婦人行楽の風俗図も描かれている。画面全体の色彩はきらびやかで、「漢宮春曉」の図と伝えられ、古代の宮廷生活の一面をあらわしている。各扇の下端には、一頭の靈獸を表している。背景には山水を彫り、水面は広く、山は高く層々と重なり、画面は壯観である。背面には、右端から左端へ刻漆^⑥の「洛陽潮声」、「鳳麓春曉」、「星湖夏芳」、「清源鼎峙」、「紫雲双塔」、「雨嶺留雲」、「笋江月色」、「三洲芳草」、「金鷄曉渡」、「紫帽凌雲」、「羅裳積翠」、「古戍重鎮」などの福州、泉州一带の十二風景の山水園林図を刻んでいる。そして、この漆

①王世襄・朱家潛主編『中国美術全集』工藝美術編8漆器、図版一四四、文物出版社一九八九年。

②明隆慶年間(一五六七〜一五七二)・黃大成『髹飾錄』の明天啓五年(一六二五)・楊明注云「陰刻文図、如打本之印板、而陷衆色」とある。王世襄『髹飾錄解説』(文物出版社)を参照する。款彩は、現代、「刻漆」、「刻灰」、「大彫填」とも呼ばれている。その技法は、漆器の表面に文様を刻み、彩色を賦するものである。

屏風の制作地は、福建一带であろう^③。本屏風は、現存している明時代の髹漆屏風の中で、極めて珍しい傑作であろう^④。その使用者は当時の皇家あるいは高位あるいは巨富であろう。屏風画面には、九二人の仕女人物、多種類の花木と鳥獸、庭園建築、道具器用が嵌螺鈿髹漆の制作技法と彩絵で表現されている。その嵌螺鈿髹漆という制作工芸は明清時代における工芸史上の特徴である^⑤。

(3)・明・「刻漆漢宮春曉図屏風」(十二扇)

「彩漆彫填漢宮春曉図屏風」とも言う。中国歴史博物館(現在の中国国家博物館)に収蔵されている (Fig. VII.009)。この屏風の画面構図と人物の活動内容は、南京博物院に収蔵されている「園林仕女図嵌螺鈿黒漆屏風」とよく似ているが、工芸技法と画面細部から見ると、その制作年代はやや下ると考えられる。あるいは清の晩期のものと推定されている^⑥。

漢宮春曉は中国の宮廷風俗画の画題ということである。漢代の宮廷の女官たちの起床、化粧、育児、遊戯、刺繍、手習いなど、華やかな生活を画く。美人画の一種であるが、樓閣山水のみを画く伝趙伯駒筆(台北・故宮博物院)もある。多くは着色の画巻で、明・清時代に画かれた。明の仇英筆、清の丁觀鵬ら画院画家の合作本(台北・故宮博物院)などがある。

(二) 清時代(一六四四〜一九一一)

③宋・『癸辛雜識』別集下に「王棟……初知福州。就除福建市舶、其婦也、為螺鈿桌面、屏風十付、図賈相盛事十項、各系之以養以獻之」とある。これから見ると、宋代から福建一帯における漆器は有名なものであり、これにより明清時代に入って、このような大型の屏風の制作の条件は充分であったと考えられる。

④南京博物院編『南京博物院』(中国の博物館第4巻)、図版二二三、講談社・文物出版社、一九八二年。陳増弼「記明清之際一件嵌螺鈿巨幅屏風」『文物』一九八八年第三期、図版柒捌、七〇〜七六頁。王世襄・朱家潛主編『中国美術全集』工藝美術編8漆器、図版一四八、文物出版社一九八九年。

⑤明代の江蘇の漆器としては揚州のものが最も著名で、とりわけ螺鈿、玉石の象嵌、填漆(文様の内側を浅く彫り凹め、色漆をうめて研ぎ出す)、彫漆工芸は、地施に富んでいる。ここで生産された填漆及び螺鈿の大型屏風は、立派で堂々としており、もっぱら皇室や貴族の用に供せられた。螺鈿はまず選択した貝殻を薄片に磨き上げ、下絵によって各種の形に鋸で切り、ニカワで原体に貼り付け、図案につきぎ合わせ、血料(家畜の血でつくった塗料)で空地を平らにうめ、表面につやのある漆をかけ、最後に文様を彫刻して磨き上げる。

⑥『文物参考資料』一九五七年第七期。

1. 挿屏と硯屏

清時代の挿屏風は数多く、その材質には嵌牙、点翠、嵌玉、玻璃油絵、嵌葦などがある。清代の屏風には、百宝嵌の技法を以て絵画的な図様を表現した作品があった。特に清の宮廷に多数の挿屏が収蔵され、その中に清宮の屏風の中で最も代表的な典範作品がある。時代上は乾隆時期即ち清の中期以前のもが多い^①（資料編の表VII №674～684参照）。

(1) 「象牙彫三羊開泰図挿屏」

清・雍正五年（一七二七）、通高60.1cm、画幅縦46.6cm、横33.8cm、紅木と紫檀の縁と座、象牙、玳瑁などで彫嵌されたものである^②。北京・故宮博物院蔵。

(2) 「剔紅百宝嵌屏風宝座」漆木彫^③。北京・故宮博物院蔵。

「剔紅」という技法は、彫漆あるいは刻漆といい、すなわち、厚い朱漆地を浮彫するあるいは掻き落とすという彫漆の技法である。明時代の家具にも、この技法が使われているが、清時代に入って、流行する^④。宮中の御座屏風は、石・玉・竹・螺鈿・百宝（以上明代から流行されているもの）・骨木・磁器・琺瑯などが嵌まれて、靈仙祝寿・雲龍流水などの画題を刻んでいるものが多い。

(3) 「紫檀牙彫「広州十三洋行図」挿屏風

清・乾隆・嘉慶間、高さ141.0cm、縦87.0cm、横47.5cm、北京・故宮博物院蔵。縁と座が紫檀木製、屏心は染牙彫刻鑲嵌である^⑤。

(4) 「紫檀点翠竹挿屏」

清・乾隆年間、高さ220.0cm、縦116.5cm、横74.5cm、北京・故宮博物院

蔵。縁と座が紫檀木製、屏心は黒系絨の襯地に翠鳥毛を貼りつけたものである^⑥。

(5) 「紫檀点翠象牙人物挿屏」

清・乾隆年間、高さ145.5cm、縦100.0cm、横56.0cm、北京・故宮博物院蔵。縁と座が紫檀木製、屏心は黒系絨の襯地に翠鳥毛を貼り、人物が牙彫されたものである^⑦。

(6) 「象牙彫刻海屋添籌挿屏」

清・乾隆年間、通高さ150.5cm、座縦98.0cm、横60.0cm、北京・故宮博物院蔵。縁と座が紫檀木製、屏心は黒系絨の襯地に翠鳥毛を貼り、人物が牙彫されたものである^⑧。

(7) 「明黄花梨人物画挿屏」

清・中期、通高さ245.5cm、座150.0cm×78.0cm、北京・故宮博物院蔵。縁と座が紫檀木製、屏心はガラス油絵仕女図を鑲嵌されたものである^⑨。

(8) 「紫檀辺座靈芝大挿屏」

清・乾隆年間、通高さ100.0cm、座90.0cm×49.5cm、北京・故宮博物院蔵。縁と座が紫檀木製、屏心は木製の大靈芝を鑲嵌されたものである^⑩。

(9) 「剔紅赤壁図挿屏」

清・乾隆年間、高さ63.6cm、幅59.9cm、座厚さ16.5cm、台北・故宮博物院蔵。「剔紅」の技法で、赤壁図を浮彫している（Fig. VII-10）。本図は、「赤壁図」（金代・武元直筆、台北・故宮博物院）、「彫竹赤壁賦筆筒」（清前期、口径10.2×7.1cm、高さ13.7cm、台北・故宮博物院）、「招糸琺瑯赤壁図扁壺」（清、高さ57.0cm、幅38.0cm、台北・故宮博物院）、「赤壁図鶏血石未刻印」（清、辺長4.2～4.3cm、高さ9.0cm、重さ364.0g、台北・故宮博物院）などの赤壁図

①周京南「清宮挿屏瑣談」、『故宮文物月刊』164（第十四卷第八期）、一九九六年、二四～三三頁。

②王朝聞総主編『中国美術史』清代卷（下）、図版三五〇、齊魯書社・明天出版社二〇〇〇年。故宮博物院編『故宮博物院藏工藝品選』文物出版社、一九七四年。周京南「清宮挿屏瑣談」、図五、『故宮文物月刊』164（第十四卷第八期）、一九九六年、二四～三三頁。

③王朝聞総主編『中国美術史』清代卷（下）、挿図五三、齊魯書社・明天出版社二〇〇〇年。④芮謙「論清代宮中家具由明向清的演變」、『故宮文物月刊』156（第十三卷第十二期）図四、十一、一一八～一二二頁、一九九六年。

⑤周京南「清宮挿屏瑣談」、図四、『故宮文物月刊』164（第十四卷第八期）、一九九六年、二四～三三頁。

⑥周京南「清宮挿屏瑣談」、図六、『故宮文物月刊』164（第十四卷第八期）、一九九六年、二四～三三頁。

⑦周京南「清宮挿屏瑣談」、図七、『故宮文物月刊』164（第十四卷第八期）、一九九六年、二四～三三頁。

⑧周京南「清宮挿屏瑣談」、図八、『故宮文物月刊』164（第十四卷第八期）、一九九六年、二四～三三頁。

⑨周京南「清宮挿屏瑣談」、図九、『故宮文物月刊』164（第十四卷第八期）、一九九六年、二四～三三頁。

⑩周京南「清宮挿屏瑣談」、図十一、『故宮文物月刊』164（第十四卷第八期）、一九九六年、二四～三三頁。

と似ている^①。

(10)「松花石山水人物挿屏」

清・乾隆年間、台北・故宮博物院蔵。玉石質の屏面中、出行あるいは帰来の騎馬人物と樓閣人物図が刻まれている^② (Fig. VII 11)。

(11)「紫檀嵌黄楊木彫雲龍屏風」

高さ 306.0cm、幅 356.0cm、三扇、故宮博物院蔵。紫檀の屏面に彫刻された黄楊木の遊龍が嵌めまれている^③。

2. 屏風

清時代に入って、明時代の屏風様式を継承し、大型の多曲屏風が数多く流行した。その画題と形式については、数点の好例をあげて検証しよう (資料編の表 VII No.685~692 参照)。

(1)「海景人物図款彩黒漆屏風」(十二牒)

清初 (十七~十八世紀)、縦 273.5×横 600.0×厚 6.0cm、デンマーク・民族博物館蔵。この屏風は款彩の技法を主に、彩絵を施しているものである。屏面には一処の海港の華やかな風景が描かれて、周辺には博古図と双龍寿字文で装飾されている (Fig. VII 12)。画中の七〇余人はデンマーク人などの外国人 (南蛮人) であるが、背景としての山水図は中国風である^④。このような画題は非常に珍しいと思われる。この屏風は神戸市立博物館などの博物館に収蔵されている南蛮図屏風と酷似している。

例えば、神戸市立博物館の「南蛮屏風」(重要文化財、桃山時代、狩野内膳筆) は、左隻は奇妙な異国建築をバックに、帆を張った南蛮船が出港する場面。

右隻は日本の貿易品荷揚げ、カピタンの行列を出迎える宣教師たちを描いている (Fig. VII 13)。あざやかな色彩と、細部にわたる入念な描写は、七〇点ほど現存する南蛮屏風の中でも最もすぐれた遺品といえる。各隻に「狩野内膳筆」

① 王耀庭「文学名著與美術特展緒説」、器物処「文学名著與美術特展」中的器物『故宮文物月刊』216 (第十八卷第二期)、四~四一頁、口絵図、挿図一、二、三、四、二〇〇一年。

② 『故宮文物月刊』171 (第十五卷第三期) 表紙封底、一九九七年。

③ 故宮博物院編『故宮博物院蔵工芸品選』図版八九、文物出版社、一九七四年。

④ 索子明・張志蕙「清初海景人物図款彩黒漆屏風」『故宮文物月刊』139 (第二十卷第十一期) 二〇〇三年、二六~二〇頁。

の款記と「内膳」白文方郭壺印がある。内膳(一五七〇~一六一六年)は摂津伊丹城主・荒木村重の家臣の子。主家が織田信長に滅ぼされたため、狩野松栄について画家となり、のち豊臣家のお抱え絵師になった。秀吉7回忌の祭礼を描いた豊国祭礼図屏風(京都・豊国神社蔵)はその代表作。南蛮屏風はほかにも何点か残しており、内膳得意のテーマであったらしい^⑤。

桃山時代から江戸時代にかけて、日本国に來航したポルトガル人の風俗を主題にした屏風絵が数多く制作され、七十点近くの作例を数える。それらを南蛮屏風と総称する^⑥ (資料19参照)。

南蛮屏風を見るおもしろさのひとつに、当時の日本人の西欧理解が垣間見ることがあげられる。本図にも見られるような長身で鼻の大きい西欧人イメージは現代にもつながるものであるが、先に「異国の港」「異国の館」と記し、西欧と書かなかったのは、南蛮風俗や建築の描写には、多分に中国的な要素が混じりこんでいるからである。本図でも、船上のカピタンが水墨画の屏風を背に座す光景には漢画人物の定型が踏襲されているし、港の突端の館で船を眺める異国婦人の風俗も、きわめて中国的なものである。

以上の中日両国の南蛮図屏風の制作については、その歴史背景と文化芸術上の背景において相似するところがあるう。

(2) 佚名「桐蔭仕女図」屏風(八曲一隻)

絹本油彩着色、縦 128.5cm、横 326.0cm、清時代・康熙年間(十八世紀) 北京・故宮博物院蔵。

この屏風は中国人の制作になる最初期の油画遺品として注目される。清朝宮廷に伝来した屏風は、大半が木彫、木彫象嵌、漆製などであるが、絵画によるものは極めて少ない。この屏風はそのなかでも貴重な作例として注目される。

一面八扇に、絹地に油彩で桐蔭仕女図が描かれている。画面は、房屋と梧桐(あおぎり)の樹下にたたずむ宮廷の仕女七人の姿を描いている。仕女たちの頭部、身体はいずれも細く長く表現され、光線の陰影による立体感があらわされてい

⑤ 池長孟コレクション、神戸市博物館蔵「南蛮屏風」(六曲一雙)、桃山時代、狩野内膳筆、各 154.5×363.2cm、紙本金地着色、重要文化財(神戸市立博物館編集『南蛮堂コレクション』と池長孟(特別展、図録) 図版 IV-9、2003年)。

⑥ 佐藤康広「南蛮屏風の意味構造」『美術史論叢』18 (東京大学大学院人文社会科学系研究科・文学部美術史研究室紀要) 一~三〇頁、二〇〇二年。

る。同じことが房屋の描写にもいえ、明暗による立体感が顕著である。遠景の山水にいたる画面構成は透視法による。つまり、建物や美人たちは西洋の透視遠近法に基づいて配置構成され、消失点はちょうど屏風の上辺中央に、視平線は湖水の水平線に置かれている。桐や岩の立体表現や山水の明暗がはっきりしていないことなどから、透視遠近法を学んで、細部の技法にまだ習熟していない中国人宮廷画家が描いたと考えられている。油彩技法は、ヨーロッパから清朝宮廷に伝えられた新技法であり、この画にみられるように稚拙ではあったが、宮廷画家たちはその技法の習得に努力を重ねたのであった。康熙・雍正年間から、透視遠近法など西洋画法に対する関心が急速に高まっていた。加えて西洋人宣教師たちの宮中での絵画制作は、宮廷画家たちに大きな影響を及ぼし、透視原理に基づいて、庭園建築と室内のしつらえを、中国伝統の筆墨・顔料と西洋油画の明暗法とを結合させて描く「線法画」のような新たな様式も生まれた^①。本図は、主題を中国の伝統にとりながら、新しい技法によって描かれた画面には、すでに独特の古雅な風格があらわれている。落款や印章をともしなわらないので作者は不詳であるが、文献資料によれば、康熙期に宮廷画家として名高かった焦秉貞、冷枚が、西洋画法を修得していたことを伝えているので、これらの画人たちの手になる作品であろうと推測される。各扇が連続してひとつの画面を構成する形式の屏風を「通景屏」という。屏風の裏面には、康熙帝が臨写した書になる行草書「洛榎賦」が貼られている。これによって、本屏風の制作年代は十七世紀後半から十八世紀初期と推定することができる^②。「洛榎賦」は晋の張協の黄河に注ぐ川、洛水で行われた榎について記された文章である。印章は、「日鏡雲伸」「康熙宸翰」「勅風清宴」の三方印である。董其昌（一五五五～一六三六）の書は、米芾（一〇五一～一〇七）の書と共に康熙帝が最も好み、書風を学ぶ上での手本であった^③（Fig. VII-14）。「洛榎賦」の本文は資料9を参照

① イタリア画家法ラ・安德烈・波佐（Pirandrea Pozzo, 一六四二～一七〇九）の専著『画家と建築師の透視学』があった。中国清朝・雍正七年（一七二九）と雍正十三年（一七三三）に二回目年希堯『視学』という中国絵画史上の第一部透視画法の専著が木版印刷された。
② 蕭崇正「從存世文物看清代宮廷中的中西美術交流」『文物』一九九七年第五期、七二～七八頁。

③ 『紫禁城の至宝 北京・故宮博物院展』図版二五 便利堂一九九二年。中野徹・西上実責任編集『世界美術大全集』東洋編第9巻清、図版六九、小学館、一九九八年。

する。
(3) 「松鶴図款彩屏風」^④
清時代・康熙年間、縦 320.0cm、横 624.0cm、フランス・パリ・ギメ博物館蔵。

(4) 「漢宮春曉」款彩漆屏風

清時代・康熙年間、六曲一隻、オランダ・アムステルダム皇家博物館蔵。この六曲の款彩漆屏風は、清・康熙早期のもので、十七世紀晩期頃に、中国清朝から、当時の国際商人のオランダ東印度会社により、西ヨーロッパの立憲王国のオランダに輸入された。また、この屏風は、今まで、世界中各公私立美術館の中国・清朝の款彩漆屏風の収蔵作品中、明確な収蔵年代を持つている唯一の作品である^⑤。

(5) コロマンデル・スクリーン（漆絵屏風）

清・康熙四十五年（一七〇六）、「康熙四十五年」銘、十二曲一隻、285.0×600.0cm、シュトゥットガルト、リンデン博物館蔵（Fig. VII-15）。清時代になって初めて登場した刻漆絵という新たな工芸技法が見られる。それは、一般にコロマンデル・スクリーンと称される屏風に代表される作品に用いられる特殊な技法を示す。これは、木製の素胎に下地をほどこし、黒漆をやや厚めに塗り重ねた後に、刀で文様を彫り、その凹部に朱・緑・青といったさまざまな色の岩絵の具を塗り込め、さらにそこに金箔や金粉を使ったり、また密陀絵の手法を用いたりして仕上げたものである。この種の作品には、ごく稀に合子のような小ぶりのものも見受けられるが、通常は大型の屏風がほとんどで、現在では中国でこれを見かけることは少なく、欧米に所蔵されていることが多い。しかも、そうした屏風には、清時代初期の康熙年間の紀年銘が記されたものがあり、それらは清時代の漆工芸を語るうえで重要な遺品となっている。ただ、この種の技法はそれほど長くは続かなかつたらしく、盛行の時期はおよそ康熙年間を中心とした期間に絞られそうである^⑥。

④ 王朝聞総主編『中国美術史』清代卷（下）、図版二八三、齐鲁書社・明天出版社二〇〇〇年。

⑤ 周功鑫「荷蘭皇家博物館蔵中国六曲「漢宮春曉」款彩漆屏風の研究—中国漆工芸的西伝初探—」、台湾・国立故宮博物院編『中国芸術文物討論會論文摘要』（中華民國建國八十年）中華民国八十年七月二十一日至二十四日。

⑥ 中野徹・西上実責任編集『世界美術大全集』東洋編第9巻清、挿図一九四、小学館、一九

款彩漆屏風は、ヨーロッパで、科羅曼多^①漆屏風 (Coromandel Lacquer screen) 或いは萬丹工芸 (Bantam Work) とも謂う。その制作技法は、簡単に言えば、漆地の屏面に各模様を刻み、各色彩を施しているものである (資料10 参照)。款彩漆屏風については、現存の数多く、様々な類型があり、文様装飾と制作技法上もやや複雑である。また、このような屏風は清朝の康熙年間に制作されたものが最も多い。一般的に十曲あるいは十二曲で高さは約 140.0cm、各曲幅約 40.0cm、厚約 1.5cm である。その文様の題材は、大きく分けて言えば、人物・亭台・楼閣、山水と翎毛花卉の三種類がある。その中には、人物・亭台・楼閣の構図様式がよく見られる。また、博古図案で辺枳を装飾し、背面に詩詞を書くものもある。

このような漆屏風が明末清初に流行する原因は明確に存在している。その時代に、中国の庭園芸術が大いに盛行し、各地に名園も林立するようになった。そして、庭園を題材としている絵画と版画挿図の数量も少なくないため、漆屏風工芸の取材も便利になった。その結果、漆工芸が流行するようになった。もう一つの理由は、明清朝特に清の康熙朝に多くの款彩漆屏風がヨーロッパに出されて、強烈な異国情趣を示している建築の装飾工芸などがヨーロッパ人の趣味も喚起した。そして、ヨーロッパでは、中国からの款彩漆屏風の模倣が盛行した^②。屏風、すなわち折り畳める衝立は、ヨーロッパの宮殿や後には普通の家でも用いられることになる、まったく新しい種類の家具であった。中国から来たいわゆるコロマンデル (クログキ) の漆塗りの屏風はあまりにも大量に輸入されたため、ヨーロッパの家具職人たちがこの輸入品との過当競争に対して抗議したほどである。これらの屏風に丹念に施された装飾は、ヨーロッパのシノワズリーの主要なモデルの一つとなった^③。この面から言えば、款彩漆屏

九八年。

① 范和鈞『中華漆飾芸術』第十二章、中華叢書編委会、一九八一年。索子明「細説「款彩」懐故人「漆園偶撫」『故宮文物月刊』九〇(第八卷第六期)、一九九〇年、三〇〜三五頁。

② 周功鑫『清康熙前期款彩「漢宮春曉」漆屏風與中國漆工芸の西伝』(故宮叢刊甲種三七)、台湾・故宮博物院出版、一九九六年、一〇五〜一一〇頁。Sinnappah

ARASARATNAM. Merchants, Companies and Commerce on the Coromandel Coast 1650-1740. Delhi: Oxford University Press, 1986, p. 7.

③ ヴォルフガング・E・ストプフェル「18世紀ヨーロッパの建築及び室内装飾における東アジア風の諸相」『美術史における日本と西洋』(国際美術史学会東京会議一九九二) 収載、八

風という漆工芸は中国芸術史上において、もともと扱われないものであるが、中西文化関係史に大きな役割を果たしたものととして非常に重要なものであろう。

(6) 「緑地剔紅海嶠仙蹤屏風」
この屏風は、乾隆年間彫漆のものである。この図は、描き起こし図である^④。
北京・故宮博物館蔵。

(7) 王爾烈寿屏

この屏風は百寿図とも言う。一九五三年から遼陽博物館に收藏されている。清・嘉慶元年(一七九六)正月二十三日に清・乾隆三十六年(一七七二)進士の遼陽人王爾烈は七十歳の誕生日時、清政府の官僚と翰林院の同僚からの九扇の寿屏を受けた。この屏風の枳は柴木で作られ、高さ 200.0cm、幅 32.0cm、上下は浮き彫りの寿字で飾られている。全屏風の幅は 288.0cm である。屏風の両側の屏面には題款とあつて、中央の七扇の屏心には磁青紙で寿字の枳が縫取つて、14×14cm の百二十六幅の泥金紙の各書体の寿字と絵画が押し張つている^⑤。このような屏風式の寿屏は清時代に流行した^⑥。

(8) 「西湖風景図屏風」

二〇〇六年末頃、浙江省永康市の会社社長の陳高升は、広東から一点の十二扇「西湖風景図屏風」を購入した。この屏風は縦 286.0cm、幅 642.0cm で、正面に南宋の西湖十景から清時代の西湖十八景までの画が、三三七人の各種類の風俗生活の内容を含んで金箔絵の技法と西洋絵画の明暗法を採用して描かれて、背面には楷書の書道が書かれているものである。また、その書道の内容によつて、この屏風が清・道光二年(一八二二)に祝寿儀式用の寿屏のために制作されたものであることがわかる。

以上、現在残されている明清時代における実物屏風画は楼閣山水・人物という風俗図を中心としていることが分かる。

三 壁画

一〇八九頁、中央公論美術出版、一九九五年。

④ 王朝聞総主編『中国美術史』清代卷(下)、挿図五三、齐鲁書社・明天出版社二〇〇〇年。

⑤ 鄒宝庫「清嘉慶元年王爾烈寿屏」『文物』一九八六年第十期、図一、七六〜九六頁。

⑥ 清・乾隆年間の小説『紅樓夢』には賈母が八十大寿の時、親戚から十六架寿屏風を受けたとある。その中の甄家の一架は十二扇の大屏風である。

明清時代の墓葬壁画と寺院壁画の屏風絵装飾は、現在に至るまで、発見されたものが極めて少ない。

(一) 古墳壁画 (資料編の表VI No. 54、55参照)

1. 甘肅省漳県汪氏家族墓

一九七二～一九七九年、甘肅省漳県徐家坪汪家墳墓地から、二十七基の元・明時代の汪氏家族墓が発見された。その内、明代の十五号壁画墓(汪寿墓)の西壁に、山水図屏風が描かれている^①。

2. 陝西大荔八魚村3号清代石室墓彫刻画

二〇〇一年、陝西大荔八魚村に清代の五基石室墓が発見された。その三号墓は、清・光緒元年(一八七五)の李天培夫婦を中心とした四人の合葬墓である。この墓の中には、極めて精美な浮彫と線刻画が多く刻まれている。例えば、南・北側室門の両側と奥壁には、山水人物図と花瓶・香炉などの博古図屏風が減地刻の技法で彫られている。各屏面は、上・中・下の三点の同じ纏枝花卉図案を欄界として、屏面を二段に分けている。上段には、山水人物図が刻まれて、下段には、花瓶・香炉・折枝花卉の博古図が刻まれている。中墓室の奥壁には、四曲の屏風が立てられて、技法と構図上は南・北側室の奥壁と同様であるが、上段には、中間の二曲に人物山水図が刻まれて、両側には、花鳥図が刻まれている(Fig. VII-16)。このような屏風の形式は、中庭の南窓上部の庭園門外の照壁屏風と同じである。各扇の法量は、約縦一四三・〇センチ、横三一・〇センチである。また、庭院の南北両側の八字壁と南北墓室の奥壁には、通屏の花鳥双鹿図の減地刻画がある。画中画としては、中庭の南窓上部の庭園門外の照壁屏風や南墓室門額南側の孝子図中の格子屏風や北墓室門額北側の人物の背障屏風がある^②(Fig. III-17)。

(二) 寺窟壁画

1. 新絳稷益廟壁画

山西省新絳県城の南にある稷益廟(陽王廟)壁画には、人物の座屏と屏風が描かれている(Fig. III-18)。明・正徳二年(一五〇七)の銘文によって、この寺

① 甘肅省博物館・漳県文化館「甘肅漳県元代汪世頭家族墓葬」簡報之一、『文物』一九八二年第二期、一～七頁。

② 陝西省考古研究所「陝西大荔八魚村3号清代石室墓發掘簡報」、『文物』二〇〇三年第七期、四五～六一頁。

観壁画は明代のものと推定することができる。「大禹・后稷・伯益に礼拝する」画面には、大画面の日月龍水文図屏風が立てられている^③。このような水波纹図屏風は、明清時代の伝世品絵画中、よく見られる。

2. 安西榆林窟壁画

隋唐時代に、莫高窟のほかには、安西の榆林窟が大規模な石窟であった。ところが、現存している屏風画は、清代に描かれたものである。

第八窟の南、北壁に花卉図六扇、東壁に山水・人物・花鳥図六扇が描かれているが、いずれも清代の遺作である。

第九窟の東壁に花鳥図六扇、第三七窟の南、北壁に山水、人物、花鳥図六扇；第四〇窟主室の西壁に山水、人物図十二扇が描かれている。

四 伝世品の絵画

(一) 明代(屏風に關係ある百余幅)

明という時代は、朱子学が正当な国の学問として権威をもった時代である。そのため、明代の絵画は、面白みが薄く、生真面目な線描、丁寧な彩色がみられ、写実主義の伝統がほぼ消滅するという時代の閉塞を経験するのである。しかし、明の後半になると、朱子学に対抗し、陽明学、陽明心学が生まれ、思想界は空前の活況を呈する。

明代の末より、宣教師の渡来があり、西洋画に対する知識が一部の知識人に広がる。

明代絵画は輝かしい伝統を有する中国絵画の基礎の上に立ち新しい発展を遂げた。初期には宮廷に多くの優秀な画家が集められ、華々しい活躍をした。中期になると宮廷絵画は次第に下火となり、画壇の主たる活動は江南に移って、浙派^④、呉派の二大画派が生まれた。浙派は水墨を基調とする職業画家集団で

③ 品豊・蘇慶編『歴代寺観壁画芸術・第1輯(新絳稷益廟壁画・繁峙公主寺壁画)』図版三、四、重慶出版社、二〇〇一年。

④ 明前半の宮廷を中心とした絵画様式を、その中心的画家戴進(一三八八～一四六二)や、他の多くの宮廷画家の出身地であった浙江の地名をとって浙派戸と呼んだことはすでに触れた。文人が山水画を最も重視したことから、浙派という呼称はおもに山水画についていわれた様式概念といえることができる。その絵画様式については、宋代への復古的画風や粗放な筆墨と大胆な画面構成で風靡した。

あり、呉派は淡彩を基調とする文人画集団である。両派の熾烈な争いの後、文人画全盛の時代を迎えた。表現方法としては、筆を使い分ける、或いは爪とか指を使って描くものもあった。中国の文人の概念は国の高位高官（高級官僚）で財力があり政治を動かす者が、その窮屈さからの解放から木こりや漁師の自由で憧れるというものであった。絵画は自分の意志で表現するという意識は、昔からあった。その代表的な文人画は、上手いが自由でのびのびとした感じがなく宮廷絵画とは対照的だった。文人画は日本の絵画にも大きく影響を与え、江戸時代に長崎貿易を通じ本格的に日本に入り隆盛していった。日本の江戸時代の文人は財力がない儒者で、藩の禄を食む程度が、文人画への憧れと驚異を意識的に東アジアで共有したことが面白い。

明代絵画を大きく分類すると、画院系絵画（院派）、南宗画（呉派）の系統がある。明代前半は画院画であったが、後半は南宗画がリードし、その過渡期には、院派の活動がみられた。浙派（北画）という職業画人の画風が衰退し、南宗画が勢力を得た時期は、郷紳の存在がようやく目立った成化年間の頃である。沈周を先導者として、江南呉郡を中心に現われはじめ、以後、明末まで明代絵画は、南宗画一色に塗りつぶされることになった^①。

明代絵画には創造性と個性的な表現はあまりみられない。しかも、浙、呉両派共に古典の再認識を第一義としていた。徐渭による水墨花卉画の成立がわずかに光彩を放ったことと、明末清初、遺民意識の高揚と共に現われた石濤、八大山人等が個性の強い独自の画風を打ち樹てたことが特筆されるだけである。

明初の洪武年間に、南宗画家が現われてからも、約半世紀にわたる南宗画の空白時代が続いた。沈周の現われる成化期までは、南宗画が空白時代となり、明代画壇の主勢力は画院に握られ、画風の上で浙派の黄金時代であった。

沈周の出現は明代絵画の趨勢を変え呉派の南宗画隆盛の大きな緒口を作った。彼は「姑蘇の沈周は宋元へ出入し一機軸を成す」と評され、「和するもの稀」と称されたほど古画の研究に没頭したが、かつて南宋画院において馬遠が永い家系上の利点を負っていたのと同様に、彼もまた四代に亘る好事の家系を背負っていた。代々、呉郡に隠栖しており、典型的な文人生活を営んでいたようである。沈周が明代南画を復興した動機の一つとしてこのような文人画的南宗画

家を輩出した家系を充分考慮に入れなければならない。沈周は字を啓南といい、「石田」と号した。宋元の名家は臨暮しないものはないといわれるほど刻苦して画を学び、殊に董源、巨然を範としたようである。中年以降は黄子久に心酔し、晩年には呉鎮を学んで草々とした画面、粗枝大葉の粗い描写を試みていたといわれ、元末四大家中では倪雲林の画風だけが消化しきれないままであったと想像される。現存する作品は夥しい数にのぼり、どれを正筆とするかは今後に残された問題であろうが、概観すれば画面は覇気に満ちたものであり、筆墨は雄健ではあるが、南宗画特有の煙雲の気や情趣には乏しい憾みがある。沈周を有名にしたのは南宗画復興の先導者としての功績であり、門下から文徵明を出すことにより、明代南宗画の基礎を確乎たるものにしたことであった。

明代南宗画の様式的な完成、元末四大家に導かれた多様な形式の消化は、文徵明とその一族及びその門下によってなすとげられたと考えるべきであろう。文徵明自身は沈周と並称される南宗画の二巨頭ではありながら、その画技は決して天分の豊さを誇示するようなものではない。彼の偉大さは常に同時代の文人画家、或は門下生達の中心となるにふさわしい識見と人格の持主であったことである。絵画様式の完成はむしろこうした同時代の画人やその弟子達によってなすとげられたと考えるべきであろう。文徵明は官吏になろうとして二十八年も受験しつづけた人である。謹厳な努力型の文人であり、詩文書画共にその人柄を反映している。正徳から嘉靖に亘る南宗画の発展と文徵明の関係、さらには院派の画人仇英との関係も検討に値する課題である。

徐渭画の特徴は、草書体の書の筆の運筆法を縦横に生かし、写意主義の哲学に習熟し、人間の主体能動性の讃歌を存分に展開した点にある。彼自身は、「吾書第一、詩二、文三、画四」という卓越した才能の持ち主、科擧の不合格という挫折は、彼の多芸多才の故かもしれない^②。

明時代における絵画の南北二宗論や職業画と文人画などの変化を歴史学的の視点からみれば、以下の通りになる。

宋時代 画院↓院体画↓北宗画：明時代 院体画系 北宗画（北画）仇英
宋時代 知識人↓文人画↓南宗画：明時代 南宗画（南画） 董其昌が大成した文人画

① 鈴木敏・松原三郎『東洋美術史要説』「明代の画壇の動向」吉川弘文館より。

② 鈴木敏・松原三郎『東洋美術史要説』吉川弘文館より

このように、明末の董其昌（一五五〇～一六三六）に至って「南北二宗論」という絵画史観や「倣古」という理論にまとめ上げられたことは絵画史上特筆すべきことである。董其昌以降の中国画史においてその影響を受けなかった画家は皆無であり、それは今日に至るまで続いている。このように絵画史の集大成に依拠するあまり、中国禅宗の師伝の系譜という北宗派と南宗派との類別を、あたかも絵画も同じ軌跡を歩んだかのごとく絵画にもあてはめているのである。明代では、初めの百年ほどは宮廷絵画が中心であった。要するにその時期は、文化活動を支える条件を提供しえたのは、わずかに宮廷だけであったといってもよいのかもしれない。そして明初の宮廷には、まず、洪武帝が無傷で手に入れた元の大都（北京）の宮廷から、宮廷画家とコレクシヨンが引き継がれたと考えられる。さらに、各方面から画家が採用され、彼らは当時の都、南京の造営や王朝の威信を視覚的に演出するために仕事をした。その多くは、南宋から元にかけて仏画や肖像制作などを担った職業画家であり、さらに元代江南に出現した、半職業画家であった文人画家も宮廷に出仕した。

やがて、十五世紀後半になると文人画の活動を担ったグループの「呉派」が蘇州で現れる。一方、明前半の宮廷を中心に活躍していた浙江出身の職業画家を、呉派に対して「浙派」と呼ぶ。しかし、明時代の絵画を考えるうえで、もっとも重要な事実は、十六世紀初めころを境に、宮廷絵画と文人画の「力関係」が逆転したことである。

屏風画については、後述するように、膨大な画家と作品の残る明の屏風絵画を、画家の社会的地位や絵画の用途に目を向けることによって、なるべく分かりやすく示したいと考えている。よって、個々の作品の鑑賞の手引きとなるような絵画の造形的な側面については、下記のように画題別の視点から数例を挙げて述べていく。

ア・風俗人物図屏風

明時代における屏風画の中で風俗人物図屏風は、押絵貼屏風の形式で登場する。例えば、中央工芸美術学院に所蔵している四扇の八仙人物図押絵貼屏風あるいは掛屏がある（資料編の表VII No.118参照）。

イ・山水図屏風

資料編の表VII No.105から236までによると、画中屏風でも、掛屏でも、山水図が主な部分を占めて、次は花鳥・花卉図、その次は人物風俗図とある。以下、画中画としている山水図屏風絵に関するいくつかの作例を挙げておこう。

1. 陳洪綬「宣文君授經図」

崇禎十一年（一六三八年）年、絹本墨画着色、軸、縦173.7cm、横55.6cm、アメリカ、クリーヴランド、クリーヴランド美術館蔵。陳洪綬（一五九〇～一六五二）は浙江省諸暨の人で、字を章侯といい、老蓮と号したが、明の滅亡後は悔遅、あるいは勿遅と称した。彼の人物画風は、六朝の顧愷之、唐の呉道之、宋の李公麟らに範をえている。彼の擬古趣味の画風は、明末画壇の大きな趨勢の一つであった。明末の画壇で、人物画では崔子忠^①と並び「南陳北崔」と称されるほどに名声があった。本図は陳洪綬中年期の代表作といえよう。この画に描かれている衝立の画中画は、青緑山水を施して、構成の基本となる手前から、奥行きまで何回となく土坡を繰り返して、流水の水平線の積み重ねることによって、画面に安定感と整った形式美をもたらしており、みごとな装飾的效果をあげている^②。画中山水図のこのような山容の構成は、宋代の山水画によく見られる巨大な塊を岩塊、円い峰、平らな台地の三つの単位に分け、伝統的な前景、中景、後景の三景という基本区分を放棄して、相互に組み合わせ下から上へ複雑な連続運動を形成している。このような山水の構成は、抽象性があり、複雑で変化に富み、画面の随所に目を引く細かな景観を配するの都合がよい。その目的は、外在の自然を受け身に再現するのではなく、もっと柔軟なやり方で自然を組み替え、山水に自ら生氣を発せさせることにある（Fig. VII 19）。

2. 劉俊「雪夜訪普図軸」

絹本着色、縦143.2cm、横75.3cm、北京・故宮博物院蔵。この宮廷歴史故事画には、屋宇内、主人の身後には、大幅の衝立が立てられていて、その屏面に、墨画淡彩の平遠山水図が描かれている^③。

^① 明末山東省萊陽の人で、人物画が得意である。

^② 西岡康宏・宮崎法子責任編集『世界美術大全集』東洋編第8巻明、図版九八、小学館、一九九九年。サントリー美術館編集『東洋絵画の精華—クリーヴランド美術館のコレクション—』図版四一、一九九八年。また、前掲鈴木敬氏の著作『中国絵画史』（明）の図版93、94参照。

^③ 国家文物局主編『中国文物精華大全』（書画卷）図版二三五、商務印書館・上海辭書出版社、

3. 仇英「醉翁亭図巻」

絹本着色、縦17.9cm、横49.5cm、北京市文物商店蔵。亭の真ん中に床榻の後に大型の獨幅青緑山水衝立が設えられている^①。

4. 杜陵内史「宮美人調鸚図」

絹本着色、縦103.6cm、横63.1cm。作者は、蘇州で活躍した著名な画家である仇英の娘。杜陵内史はその号。父の画風をつぎ、巧緻な作風であった。本図は女官と侍女が鸚鵡を教えている場面を描いたもの (Fig. VII 20)。明代の美人図の特色をよく表している。画面中、多曲の屏風が立てられている。屏面の内容は山水図である^②。

5. 伝趙子昂筆「琴棋書画図」(四幅)

十四世紀、各縦133.6-139.4cm、横74.2cm、徳川美術館蔵。

本図は、趙子昂(孟頫、一二五四-一三二三)筆と伝えられる作品であるが、彼の画風とはいささか異なり、おそらく子昂の作風を学ぶ明時代初期の画家の作と推定される。樹下で琴を弾じ、碁を囲み、筆をとって書をかき、絵画を鑑賞しつつ、悠々として生活を楽しむ高士の姿が四幅に描き分けられている。厳格な鉄線描と濃彩で描かれ、人物、楼閣、樹木、文房具などをはじめ、高士が理想とした生活の有様が克明にとらえられている。このうち、絵画を鑑賞している幅には、水墨山水図の衝立が立てられている^③。画面構図は、高遠、深遠、平遠という三遠の遠近法を応用し、披麻皴の技法も見られる。

6. 「李端端図」軸

明・唐寅筆、紙本着色、122.5×57.2cm、南京博物院蔵。明代の周臣の弟子である唐寅は多才な画家で、早くから出色の誉れがあった。彼の「李端端図」は、唐代の名妓李端端が詩人張祜に題詩を請うた故事を描くが、表情姿態に現実味があり、衣文は細筆で鉄線描をなし、流暢で力強い (Fig. VII 21)。この種の描法は李公麟の系統をひくものだが、唐寅の手によって瀟洒ですぐれた情趣を

一九九五年。

① 国家文物局主編『中国文物精華大全』(書画巻) 図版二九一、商務印書館・上海辭書出版社、一九九五年。

② 大阪市立美術館『日本・中国・朝鮮にみる15世紀の美術』図版二八、一九八八年。

③ 徳川美術館編集『新版・徳川美術館蔵品抄① 徳川美術館の名宝』図版二五七、大塚巧芸社一九九五年。

増し添えている。李端端は手に白牡丹を持って、なよやかに立ちながら、彼女の身の上を物語っているようだ。張祜は椅子にきちんと腰かけ、李端端にむきあい、彼女の語る言葉に耳を傾けている。侍女三人が両側にわかれて立ち、中心人物二人に侍っている。線描は細くすどく、北宋の李公麟と元の趙孟頫の二人の筆法を結合し、また自ら俊秀の氣風を打ち出している。背景の屏風には、水墨山水を描き、細密な筆致で小斧劈皴(斧劈皴とは斧で割った木の切口のように、側筆で描いた岩や山のひだ)を施すが、これは李唐一派の筆法につながるという。山水屏風の役割は、画面を拡大で深遠にする点にある。この種の方法は、早く南唐の周文矩の「重屏会棋図」中に用いられて、大いに成功を収めた。絵の右上端に、作者が行書で自作の詩一首を書いている。唐寅は、明の成化六年(一四七〇)に生まれ、嘉靖二年(一五二二)に卒した。字は伯虎、六如居士と号し、長洲(今の江蘇省呉県)の人。人物・山水・花鳥を得意し、山水ははじめ周臣に学び、のちに宋元の画法を融合して、自己の作風を形づくった。「呉門四家」の一人である^④。

7. 唐寅筆「做唐人人物図」(「做唐人仕女軸」「張祜与李端端図」)

紙本着色、縦149.3cm、横65.9cm、149.3×65.9cm、台北・故宮博物院蔵。

成二二二44 故画丙〇一・一〇・〇〇四七五 『石渠宝笈三編・延春閣』著録。唐寅(一四七〇-一五二三)は、江蘇省呉県の人、字は伯虎、号は六如居士といった。幼いころから俊才で、弘治一年(一四九八)の郷試では一位で合格したほどの秀才であった。しかし官についたが適せず郷里に帰り隠棲して書画の生活にはいった。彼は山水、人物、花卉画などをよくし、南北両宗の画法を融合させて一派を築き、文人画家的な色彩を濃厚にさせた。院派の代表的画家だけに高い品格をあらわし、その技巧はまことに洗練されたものがあつた。なかでも本図は整然とした構図、ほのかな彩色からくる上品さ、的確で細緻な人物描写がみられ、置物の石やボタンの花の描写もきわめて精密である。またはりめぐらされた2点の二曲屏風には樹石・流水文の絵が描かれ、そこに当代の山水画の様式をとり入れたあとが見られる (Fig. VII 22)。伯虎自身が「江南第一

④ 南京博物院編『南京博物院』(中国の博物館第4巻、図版一四七、講談社・文物出版社、一九八二年。劉芳如「明中葉人物画四家」(三) 唐寅』『故宮文物月刊』211(第十八卷第七期) 図四「李端端乞詩図」軸、五六〜七九頁、二〇〇〇年。

の風流才子」と称したこともこの種の画材をみごとにこなしうるだけの自信と技術を持っていたからである。表題の唐人の画家の法を模したというが、すでに伯虎流の面体をここに示していると言える^①。

本図は先述した「李端端図」と比すと、二人の侍女がいなくなり、椅子が床榻に換わり、樹木、盆花・奇石が新たに添えられ、画中屏風の形式や画題と配置方法も変化したという点に気づく。また、「李端端図」中の題詩には、「窮一字が傍書される。これらによって、制作年代は、本図の方がやや下り、「陶穀贈詞図」と共に、杜堇「玩古図」の構図理念を受容しているとも考えられる^②。

8. 明・唐寅「陶穀贈詞図」軸

成二二三36 故画甲〇二・一〇・〇〇九三六、絹本着色、縦一六八、八センチ、横一〇二、一センチ、台北・故宮博物院藏。士大夫と士女の組み合わせや、その構成まで伝統を受け継いでおり、陶穀と秦蘭を包む景況と二人の配置が絶妙である。また線描も流れるように簡潔適確に形象を捉らえている。古典的題材に古典的水墨画と彩色が採用された名品と呼ぶべきであろう。二人の後に水墨山水樹石図屏風が立てられている^③ (Fig. VII 23)。『石渠宝笈三編・延春閣』に記述有り。画面中、一点の大型の水墨淡彩山水図衝立と多曲山水図屏風が立てられている^④。唐寅(一四七〇〜一五三二)、呉県の人。字は子畏、伯虎。号は六如、江南一の風流人であると自称した。詩文と書画を得意とし、特に画芸に優れ、初めは周臣に師事し、続いて李唐、馬遠、夏圭を学んだ。唐寅の山水画には独特の風格がある。本作は歴史故事の一場面を描いている。北宋初頭、陶穀(九〇三〜九七〇)は南唐に派遣された。当時、南唐は国力のない小国で、

傲慢な態度の陶穀は、南唐後主の面前で不遜な発言をした。南唐の臣下たちは激怒し、罽を仕掛けて陶穀を陥れようと、駅吏の娘と身分を偽り宮妓の秦蕩蘭を陶穀のもとに送り込んだ。もともと傲慢で高圧的な陶穀が、たおやかで美しい秦蕩蘭を見て邪念を起こさなはずもなく、気を惹くために本心を隠して詞を贈り、その低俗ぶりは見るに耐えない有様となり、「慎独之戒(君子は一人を慎む、君子の行動規範の一つ)」を破ってしまった。しばらくして、後主が宴を開いて陶穀を招いたが、陶穀はまたもや傲慢な態度であったので、後主は杯を掲げて蕩蘭を呼び、酒を勧め歌させた。その歌詞が陶穀に贈ったものだったので、陶穀は見る間に耳まで赤くなって狼狽した。人物は整った精妙な筆致で描写されている。陶穀が髭をいじりながら榻(腰かけ)上に腰かけており、その傍らには書道具、前方に赤いろうそくが灯されている。束髪を高く結い上げた秦蕩蘭は、絹の衣装を身に付け、腰かけて琵琶を弾いている。生き生きとして真に迫った様子は、正に詞を贈る前後の情景であろう。背景の樹木や石、竹、芭蕉、盆の花、坐榻、衝立に至るまで、丁寧に描写されており、構図が素晴らしいだけでなく、色彩もまた美しく鮮やかで、整然とした中に優美な趣があり、物の形を描く技術と味わい深さが備わっている。右上に唐寅の題詩がある。「一宿姻縁逆旅中、短詞聊以識泥鴻。當時我作陶承旨、何必尊前面發紅」。詩で情感を表し画でその意を表現した、寓する意味は深い。

9. 仇英「繹糸水閣鳴琴図軸」

縦 138.3cm、横 54.9cm、遼寧省博物館に收藏されている。この繹糸作品は、明時代の仇英の「水閣鳴琴図」を粉本として、制作されたものである。『存素堂糸繡録』に著録されている。画面中、大幅の山水立屏が立てられている^⑤。

10. 明・唐寅「臨韓熙載夜宴図巻」

絹本着色、30.8×547.8cm、重慶市博物館藏。本図巻は、六如居士の唐寅が、五代の画家の顧闳中の名作『韓熙載夜宴図』を模倣したものである。顧氏の原作より、画面の人物背景が大胆な感じに改められている。すなわち、画面中、五代・顧闳中「韓熙載夜宴図」という原作よりも多幅の多曲屏風が立てられており、そこに水墨山水図が描かれている^⑥ (Fig. VII 24, 25)。本絵巻は、台北・故

① 小山富士夫編集『世界美術全集』一七中国(6) 明・清、図版一七、角川書店一九六六年。
国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖錄』(七)、国立故宮博物院出版、中華民國八十年十一月初版、一七〜一八頁。劉芳如「明中葉人物画四家」(二) 唐寅『故宮文物月刊』211(第十八卷第七期) 図三「做唐人仕女」軸、五六〜七九頁、二〇〇〇年。
② 前掲した劉芳如「明中葉人物画四家」(三) 唐寅 論文や、江兆申『關於唐寅的研究』(台北・故宮博物院、一九七六年、頁三四)。
③ 鈴木敬『中国絵画史』下(明)、三五五頁、図版・注・年表・索引、吉川弘文館、一九九五年、図版三〇八、二八〇頁。劉芳如「明中葉人物画四家」(二) 唐寅『故宮文物月刊』211(第十八卷第七期) 図九「陶穀贈詞図」軸、五六〜七九頁、二〇〇〇年。
④ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖錄』(七)、国立故宮博物院出版、中華民國八十年十一月初版、一五〜一六頁。

⑤ 黄能馥主編『中国美術全集』工芸美術編7 印染織繡(下) 図版五九、文物出版社一九八七年。
⑥ 楊涵主編『中国美術全集』絵画編7 明代絵画・中、図版三七、上海人民美術出版社、一九八

宮博物院に収蔵されている明・唐寅画「韓熙載夜宴図軸」と酷似している。現存している唐寅の「臨韓熙載夜宴図卷」数点によって、宋元時代特に明時代の調度品としての屏風絵の様相を想像することができる。

1.1. 画中屏風・衝立 明・仇英「漢宮春曉図」(Fig. VII 26,27)

1.1. 謝環「杏園雅集図卷」

明・正統二(一四三七)年頃、絹本着色、縦三七・〇センチ、横四〇・一センチ、江蘇省・鎮江市博物館蔵・翁萬戈コレクション・縦三七・一cm、横二四〇・七cm。画面中、机の上に山水図の硯屏(卓屏とも言う)が配置されている^①。屏面には、山水図が描かれている(Fig. VII 28)。明・永樂から宣徳にひきつづいて画院に奉職した人に謝環がある^②。彼の「杏園雅集図卷」には多くの著名人が題賛を記しているが、「杏園雅集図」には現在、二巻があり、いずれを真、いずれを偽とするかは未だ解明されないが、鈴木敬氏は鎮江博物館の作品は翁萬戈氏の蔵品の写しではないかと考える^③。

1.2. 杜堇「玩古図」(軸 律一八一 故画乙〇一・一〇・〇二六九〇)

明(十五〜十六世紀)、絹本着色、126.1×187.0cm、水波文衝立と山水図多曲屏風が立てられている^④(Fig. VII 29)。文人趣味をわかりやすく描く図柄は、富裕な市民たちに好まれ、ちょうど彼の絵の中に描かれている衝立のように、彼らの邸宅で用いられたと思われる。杜堇(約一四六五〜一五〇五頃活躍、本姓は陸、後に杜と改める。丹徒(江蘇省の鎮江)の人。南京に寓居。字は懼南、号は懼居、古狂、また青霞亭長と自署した。成化初頭、進士合格を果せず、功名を目指すことを断念し、詩文や書画に専心した。「玩古図」は巨幅の絵二幅を

併せたもので、もとはおそらく屏風画として表装されていたと思われる。古器の鑑賞の他、琴棋書画など文人の遊芸の様子も描かれている。本図の背景の屏風や、人物造型、筆法などが、南宋院画の「十八学士図」「折檻図」などと相似し、秀雅で古風な画風を有し、南宋院体画の余韻がある。杜堇によるこの種の工筆人物画は唐寅中期の風格に深く影響を及ぼした。

1.3. 明・唐寅「画韓熙載夜宴図軸」

成二一五21 故画丙〇一・一〇・〇三三二一 『石渠宝笈三編・延春閣』著

録、絹本着色、146.4×72.6cm、画面中、楽舞場面の後方には大型の水墨淡彩山水図衝立が立てられている^⑤(Fig. VII 30)。

1.4. 明人「西園雅集」軸

成二一五9 故画乙〇一・一〇・〇三三五四 絹本着色、144.8×64.9cm、

『石渠宝笈初編・養心殿』著録^⑥。山水花草図三曲屏風が立てられている。

1.5. 明・仇十洲純孝図冊(二十四幅)

律一六6270 故画丙〇三・一〇・〇三二五三 絹本着色、各32.8×21.9cm、

第二〇幅の「姜詩事母」と第二十四幅の「黄庭堅事母」という孝行物語の画面には山水図屏風が描かれている^⑦。

1.6. 明・仇英「画二十四孝冊」(二十四幅)

調一八四12 故画丙〇三・一〇・〇三二五三 絹本着色、各31.2×22.3cm、

第十幅の「姜詩涌泉躍鯉」、第十二幅の「丁蘭刻木如生」、第二十二幅の「唐夫人登堂拜乳」と第二十四幅の「黄庭堅事親滌器」という孝行物語の画面には山水図屏風が描かれている^⑧。

1.7. 明・文徵明「楷書孝経仇英画卷」

調二二五93 故画甲〇一・一〇・〇一一〇四 『石渠宝笈三編・御書房』著

九年。陳萬鼎「撫談夜宴図」『故宮文物月刊』24(第二卷第十二期)丙本(図三)四一〜五二頁、一九八五年。

①鈴木敬『中国絵画史』下・図版・注・年表・索引、図版六、七、吉川弘文館、一九九五年。西岡康宏・宮崎法子責任編集『世界美術大全集』東洋編第8巻明、挿図二二、六一、小学館、一九九九年。

②明・胡儼『頤庵文選』(文淵閣四庫全書収)の「樂静齋記」による。梁潛『泊菴先生文集』卷三の「詩意樓記」によっても明らかとなる。

③鈴木敬『中国絵画史』下(明)、吉川弘文館、一九九五年、四七頁。

④国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(六)、国立故宮博物院出版、中華民國八十年九月初版、二九三〜二九四頁。西岡康宏・宮崎法子責任編集『世界美術大全集』東洋編第8巻明、挿図一、小学館、一九九九年。衝立の水波文は南宋馬遠の「水図卷」を参照する。

⑤国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(七)、国立故宮博物院出版、中華民國八十年十一月初版、一三三〜一四頁。

⑥国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(九)、国立故宮博物院出版、中華民國八十一年二月初版、三二二〜三三三頁。

⑦国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(二二)、国立故宮博物院出版、中華民國九十二年十二月初版、二四六〜二五三頁。

⑧国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(二二)、国立故宮博物院出版、中華民國九十二年十二月初版、二五八〜二六三頁。

録、絹本着色、30.1×679.8cm、『孝経』十八章図の第四、五、八、十、十一、十五、十七の各章画面には山水図屏風が描かれている。特に、第五章の土章には三曲の山水図屏風が描かれている^①。

18. 明・仇英「蟠桃仙会卷」

麗二四三46 故画丙〇一・一〇・〇一六二三 絹本着色、40.0×440.5cm、一点の山水図衝立が立てられている^②。

19. 明・仇英「画漢宮春曉図卷」

調一八五3 故画乙〇一・一〇・〇一六一四 絹本着色、34.2×474.5cm、三点の山水図衝立が立てられている^③。

仇英、字は実父、号は十洲。原籍は江蘇太倉、後に蘇州に転居。生没年不詳。

近代の目録及び作品の研究では、弘治甲寅（一四九四）頃に生まれ、嘉靖壬子（一五五二）秋冬の頃に没したと考えられている。若年に漆職人、陶磁器の画工を務めた。後に周臣を学び、特に臨模に優れ、実物と見まがうほどの美しい出来映えは、古人も満足いくものであろう。山水、人物、楼台界画のいずれも細緻華麗な作品である。明四大家の一人として数えられる。本図は、当時もとても高い値がついた絵画であったという。宮中の嬪妃たちの生活風景を描いている。庭園や建築物などの景物が多く描かれ、台閣、欄干、門牆は全て界筆で細かく描き込まれている。人物の勾勒筆法（輪郭線を取る画法）も秀逸で、青緑で重ねて着色し、華やかで典雅な趣に満ちている。宋人の模倣だが、宋人の作を超越している部分もある。漢劉歆撰「西京雜記」によると、西漢（前漢）元帝の後宮には美女が多く、あまり皇帝に会うこともできないので、画工の毛延寿が絵姿を描き、皇帝はそれを元に嬪妃を選んだ。皆が画工に賄賂を渡したが、皇后の昭君はそれをしなかった。画中の嬪妃の肖像を描いている人物は毛延寿その人かもしれない。

20. 明・李宗謨「蘭亭修禊図卷」

① 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（二二二）、国立故宮博物院出版、中華民國九十一年十二月初版、三五一～三五八頁。

② 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（一九）、国立故宮博物院出版、中華民國九十年五月初版、一九～三二頁。

③ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（一九）、国立故宮博物院出版、中華民國九十年五月初版、三三～三六頁。

調二二四31 故画甲〇一・一〇・〇一〇四三 『石渠宝笈続編・重華宮』著録、絹本着色、30.3×507.5cm、蘭亭中、大型の山水図衝立が立てられている^④。

21. 明・仇英「書錦堂軸」

中博五五五―三八 中画〇・〇一・一〇・〇〇〇七六 絹本着色、192.7×96.3cm、『盛京故宮書画録』著録。人物坐像の後には一点の大型山水図衝立を立てられている^⑤。

22. 明・仇英「宝繪堂軸」

中博五五七―三八 中画〇・〇一・一〇・〇〇〇七七 絹本着色、188.8×99.3cm、『盛京故宮書画録』著録。人物坐像の後には一点の大型山水図衝立を立てられている^⑥。

23. 明・謝時臣「鬪風図軸」

成二二三7 故画乙〇一・一〇・〇二九八三 『石渠宝笈初編・御書房』著録、紙本着色、196.6×109.0cm、画面中、屋宇には一点の大型の山水図衝立を立てられている^⑦。

24. 明・仇英「西園雅集図軸」

成二〇三70 故画乙〇一・一〇・〇一三三五 『石渠宝笈続編・養心殿』著録、絹本白描画、79.4×38.9cm、画面中、人物の後方に大型の山水図衝立が立てられている^⑧。西園雅集とは、蘇軾を中心とする私的な文人雅会は、李公麟（一〇四九？～一一〇六）が画き、米芾（一〇五一～一一〇七）が記したといわれるもので、蘇軾・蘇轍兄弟や黃庭堅（一〇四五～一一〇五）ら、文人十六人が王詵（？～一〇六九～一〇九八？）の邸宅の西園に参集したという伝説である。これは、北宋において絵画界を代表する画家との交流をすることが文

④ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（一九）、国立故宮博物院出版、中華民國九十年五月初版、二九一～二九六頁。

⑤ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（七）、国立故宮博物院出版、中華民國八十年十一月初版、三二五～三二六頁。

⑥ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（七）、国立故宮博物院出版、中華民國八十年十一月初版、三二九～三三〇頁。

⑦ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（七）、国立故宮博物院出版、中華民國八十年十一月初版、三三七～三三八頁。

⑧ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（七）、国立故宮博物院出版、中華民國八十年十一月初版、二七九～二八〇頁。

人書画観を確立する上で不可欠であったという事実をふまえている。

25. 明・仇英「画園居図王寵題卷」

麗二四三58 故画丙〇一・一〇・〇一五九七 紙本着色、27.8×84.0cm、『石渠宝笈三編・延春閣』著録。本絵巻には、一点の水墨淡彩山水図衝立が立てられている^①。

26. 明・仇英「画淵明歸去來辭卷」

調一八五119 故画丙〇一・一〇・〇一六〇一 絹本着色、31.3×660.0cm、本絵巻には、一点の大型山水図衝立が立てられている^②。

27. 明・仇英「遊騎図巻」

調二二三59 故画甲〇一・一〇・〇一六〇一 絹本着色、34.2×275.8cm、本絵巻には、一点の大型山水図衝立が立てられている^③。

28. 明・仇英「乞巧図巻」

調一八七14 故画丙〇一・一〇・〇一六〇七 紙本白描画、27.9×388.3cm、『石渠宝笈初編・御書房』著録。本絵巻には、仕女らが坐っている床榻の後方に多曲の大型山水図屏風が立てられている^④。

29. 仇英筆「園林勝景図」巻

明、絹本着色、47.5×186.0cm、南京博物院蔵。本図は、青・緑の濃彩で巧緻をきわめた筆致で複雑きわまる山水・樓閣・人物という園林のすぐれた風景を描いたものである。画面には、屋宇の中の坐像人物の後に大型の山水図衝立を立てられている^⑤。

30. 仇英「做宋元人図」冊

明・十六世紀、紙本着色、上海博物館蔵。この「做宋元人図」冊の「会棋図」

① 国立故宫博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十八)、国立故宫博物院出版、中華民國八十八年六月初版、三七七～三八〇頁。

② 国立故宫博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十八)、国立故宫博物院出版、中華民國八十八年六月初版、四〇三～四〇八頁。

③ 国立故宫博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十八)、国立故宫博物院出版、中華民國八十八年六月初版、四〇九～四一二頁。

④ 国立故宫博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十八)、国立故宫博物院出版、中華民國八十八年六月初版、四二五～四四〇頁。

⑤ 南京博物院編『南京博物院』(中国の博物館第4巻)、図版一四八、一四九、講談社・文物出版社、一九八二年。

には、会棋人物の後に大型の山水樹石図屏風が立てられている^⑥。本図の構図は、(伝)王維「高士碁図」(十一～十二世紀模本、絹本、旧満洲帝室コレクション)と同じ様式である^⑦。また、台北・故宮博物館に収蔵されている宋人「十八学士図」軸の構図風格とも似ている^⑧(Fig. VII 33)。これらの作品から、唐代からの「十八学士図」という画題が、宋元時代を経て、明清時代に至るまで、採用されることが連綿と続いたことが分かる。

ウ. 花鳥竹石図屏風

1. 仇英「人物故事図冊」うちの第一、三、五、七、十幅、明(十六世紀)絹本着色、各縦41.1cm、横33.8cm、北京・故宮博物院蔵、画面の題材は、歴史人物故事から取材されている。衝立の画面には、折枝花鳥図、山水樓閣図が描かれている^⑨(Fig. VII 33)。

仇英「人物故事図冊」は全十幅からなる。いずれも伝統的な歴史故事に取材し、濃彩の細密描写による作品である。ここには、そのうち二図を掲げた。第一図は「吹簫引鳳」、すなわち秦の穆公の娘弄玉が、鳳台の上で簫を吹き鳳凰を呼び寄せる場面を描いたもの。深山に白雲漂い、白玉の欄干、群青の瓦、赤い柱、くねった松。これらの景物は、この場面が仙界とつながる特別な場であることを示唆している。侍女たちは宴席の準備をし、傍らの衝立の陰には、青銅器が並べられ、文雅の集いのような雰囲気もある。テラスの上では、簫で鳳凰の鳴声をよくしたという夫の簫史が弄玉と向かい合い、腰を掛け簫を一心に吹いている。一人の侍女が上空に現れた鳳凰にいち早く気づき、指差している。この世ならぬ風景、険しい山、麗しい建物、美しい女性たちといった、仙界との交感の場面のすべてが、華やかな彩色と青緑山水によって、あくまで細やかなミニ

⑥ 中国古代書画鑑定組編『中国古代書画図目』三(文物出版社、1986年)滬1-0818、『屏風のなかの壺中天』挿図五三。

⑦ 『屏風のなかの壺中天』挿図九四。

⑧ 『故宮文物月刊』(二〇九)図十一。

⑨ 王朝聞総主編『中国美術史』明代巻、図版五五、五七、五八、齊魯書社・明天出版社二〇〇〇年。楊涵主編『中国美術全集』絵画編7 明代絵画・中、図版七〇、上海人民美術出版社、一九八九年。西岡康宏・宮崎法子責任編集『世界美術大全集』東洋編第8巻明、図版六〇、六一、小学館、一九九九年。

アチュールのように表現されている。

第五図「竹園品古」は、北宋の蘇軾や米芾などが、古銅器や書画を鑑定し楽しんでる場面であるという。彼らは文人文化の理想のモデルであった。人物はそれぞれ個性を描き分け（しかし、どれが誰と特定することは簡単ではない）、女性を除く従者も表情が豊かである。衝立の向こう竹林の立派な太湖石の陰には鶴がいて、童僕が碁の準備をしている。その下では二匹の犬がじゃれあっている。右端の童僕は茶を沸かしているが、これは宋の抹茶でなく明代に流行った煎茶である。主人公三人の周りには、大量の銅器が並べられ、卓上には冊子や巻子が置かれ、団扇画冊に見入っている。さらに軸物を担いで運び込む童僕や、かしまってつぎの包みを捧げ持つ従者、茶を捧げ持つ侍女などがおり、一人の従者は、香炉を捧げ持ち、左側の人物が焼香している。銅器のあいだには琴も見え、書画、古銅器、茶、囲碁、香、琴、太湖石、鶴や竹と、文人生活の道具立てがすべて揃っている。また当時の屏風や衝立の用法などもわかる。ここには、北宋の画題ではなく、明代のまさに仇英のころの、蘇州の豊かな市民たちのあいだに普及していた文人文化がよく現れている。画中画の落款のように、「実父」落款と「仇・英」連印が押されている。

2. 呂紀「四季花鳥図」(四幅)

十五十六世紀、絹本墨画着色、各縦 175.2cm、横 100.9cm、重要文化財、日本文化庁より管理換、東京国立博物館に収蔵されている。春図に「□衣指揮呂紀写」の款がある (Fig.VI:34)。その他の図に「呂紀写」の款がある。各款の下にそれぞれ「明善図書」(白文方印)、「四明呂廷振印」(朱文方印)がある^①。呂紀は、寧波(浙江省)の人、字は廷振、号は楽愚と呼ばれて、明の画院画家である。明・弘治期はじめに武英殿侍詔、錦衣衛指揮となった。

3. 呂敬甫「草蟲図」二幅

明(十四〜十五世紀)、絹本着色、各縦一一四・一センチ、横五五・六センチ、重要文化財、日本・曼殊院蔵 (Fig.VII:35)。このような没骨着色花鳥図については五代・宋・遼時代の墓壁壁画花鳥図屏風からの影響を受けたとみることがで

①東京国立博物館編集『東京国立博物館図版目録・中国絵画篇』図版五四、便利堂一九七九年。

譚怡令「点染煙瀾有造化之妙—呂紀花鳥画及院蔵其派作品之探討」『故宮文物月刊』146(第十三卷第二期) 図一一、四〜三一頁、一九九五年。

きる。また、メトロポリタン美術館に収蔵されている「常州草蟲画軸」(絹本着色、縦一〇一・五センチ、横五三・〇センチ)と、よく似ている^②。なお、これらの花鳥図の絵画技法は、朝鮮王朝の花鳥絵画にも影響を与えている。例えば、申師任堂の「草虫図屏風」の構図や着色などは前述された明時代の同類作品とよく似ている。

エ. その他

i. 画題不明と素屏風

1. 明・王紱「勘書図」軸

成一八九 69 故画乙〇二・一〇・〇〇三八七 紙本墨画、119.8×40.1cm、『石渠宝笈初編・養心殿』著録^③。屏風が立てられているが画面の内容は不明である。

2. 明・戴進「画山水」軸

成二二八 3 故画乙〇二・一〇・〇〇四〇八 絹本淡色、184.5×109.4cm、『石渠宝笈続編・御書房』著録^④。屏風が立てられているが画面の内容は不明である。

3. 杜堇「祭月図軸」

絹本着色、縦 125.5cm、横 80.7cm、中国美術館蔵。本図は、祭月の儀式を準備している様子を描く。画面中、供卓の周りに儀式用三曲の囲屏が立てられており、屏面の図柄は明瞭でないが、奥面に樹葉が見られる^⑤。

4. 明・尤求「松陰博古図」軸

成一九〇26 故画甲〇二・一〇・〇〇五九八 紙本墨画、108.6×33.6cm、

②鈴木敬『中国絵画史』下(明)、三八〇〜三八三頁；図版・注・年表・索引、図版三三二、三三三、吉川弘文館、一九九五年。西岡康宏・宮崎法子責任編集『世界美術大全集』東洋編第8巻明、挿図三三、一四、各97.2×40.8cm、小学館、一九九九年。

③国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(六)、国立故宮博物院出版、中華民國八十年九月初版、五三〜五四頁。

④国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(六)、国立故宮博物院出版、中華民國八十年九月初版、一〇七〜一〇八頁。

⑤楊涵主編『中国美術全集』絵画編6明代絵画・上、図版一三七、上海人民美術出版社、一九八八年。

一五七九年作。『石渠宝笈三編・延春閣』著録^①。素屏風が立てられている。

5. 明・仇英「画帝王道統万年图冊」(二十幅)

調一九二二5 故画丙〇三・一〇・〇三二五五 絹本着色、各32.5×32.6cm、第三、五、八、十一、十二、十三、十六、十七、十八、十九幅の各帝王图画面には素屏風が描かれている^②。

6. 尤求「品古图軸」

紙本墨画、縦94.0cm、横36.5cm、衝立の画面内容は不明である^③。北京・故宮博物院蔵。

7. 張宏「雜技遊戯图卷」紙本墨画、縦27.5cm、横459.0cm、北京・故宮博物院蔵。多曲屏風の画面内容は不明である^④。

8. 明・丁雲鵬「白描応真卷」

中博四七六一三八 中画〇・〇一・一〇・〇〇二二二 紙本白描画、27.0×605.8cm、『盛京故宫書画録』著録。人物坐像の後には一点の瑞禽靈草文衝立を立てられている^⑤。

9. 明・唐寅「西洲和旧图軸」

成一九〇二 故画甲〇二・一〇・〇〇四七二 『石渠宝笈初編・御書房』著録、紙本墨画、110.7×52.3cm、画面中、人物の後方には大型の衝立を立てられているが、画面内容は不明である。恐らく素屏風であろう^⑥。

10. 明・仇英「上林图卷」

調二二三14 故画乙〇一・一〇・〇一五九五 絹本着色、53.5×1183.9cm、嘉靖辛卯(一五三二)〜戊戌(一五三八)款。本絵卷の首部の屋宇中と後部の楼台には各一点の礼儀用大型衝立が立てられているが、画面の画題は不明なと

① 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(八)、国立故宮博物院出版、中華民國八十年十二月、一六二〜二六二頁。

② 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(二十二)、国立故宮博物院出版、中華民國九十二年十二月、二六四〜二七一頁。

③ 王朝聞総主編『中国美術史』明代卷、図版一〇二、齐鲁書社・明天出版社二〇〇〇年。

④ 王朝聞総主編『中国美術史』明代卷、図版一〇六、齐鲁書社・明天出版社二〇〇〇年。

⑤ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十九)、国立故宮博物院出版、中華民國九十年五月初版、二九一〜二九六頁。

⑥ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(七)、国立故宮博物院出版、中華民國八十年十一月、九〜十頁。

ころである^⑦。

11. 明・仇英「上林图卷」

調二二三40 故画甲〇一・一〇・〇一五九四 絹本着色、44.8×1208.0cm、嘉靖壬寅(一五四二)款。本絵卷の首部の屋宇中と後部の楼台には各一点の礼儀用大型衝立が立てられているが、画面の画題は不明である^⑧。

12. 明・仇英「仙奕图卷」

調一八五124 故画丙〇一・一〇・〇一五九九 絹本着色、31.4×81.0cm、本絵卷には、二点の大型衝立を立てられているが、画面の画題は不明である^⑨。

13. 明・仇英「修禊图卷」

調一八五130 故画丙〇一・一〇・〇一六〇〇 絹本着色、29.7×207.5cm、本絵卷には、二点の大型衝立が立てられているが、画面の画題は不明である^⑩。

14. 明・仇英「清明上河图卷」

調二二五6 故画丙〇一・一〇・〇一六〇五 絹本着色、34.8×804.2cm、嘉靖己酉年(一五二九)款。『石渠宝笈初編・宝華宮』著録。本絵卷には、数点の大型三曲屏風と衝立が立てられているが、画面の画題は不明である^⑪。

15. 明・仇英「清明上河图卷」

雲一〇二二5 故画丙〇一・一〇・〇一六〇六 絹本着色、28.6×553.5cm、嘉靖丁酉年(一五二七)款。本絵卷には、数点の大型衝立が立てられているが、画面の画題は不明である^⑫。

16. 「上元灯彩图卷」

⑦ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十八)、国立故宮博物院出版、中華民國八十八年六月初版、三四七〜三五二頁。

⑧ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十八)、国立故宮博物院出版、中華民國八十八年六月初版、三五三〜三六〇頁。

⑨ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十八)、国立故宮博物院出版、中華民國八十八年六月初版、三九七〜三九八頁。

⑩ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十八)、国立故宮博物院出版、中華民國八十八年六月初版、三九九〜四〇〇頁。

⑪ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十八)、国立故宮博物院出版、中華民國八十八年六月初版、四二一〜四二八頁。

⑫ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十八)、国立故宮博物院出版、中華民國八十八年六月初版、四二九〜四三四頁。

明(十四〜十七世紀)、絹本着色、25.5×266.6cm、北京・故宮博物院蔵。本図巻に描かれた明の万曆期(一五七二〜一六二〇)における南京の骨董市場の盛況のさまをみてみると、たくさん屏風と衝立が描かれていることに気づく。屏風の画面は山水、花鳥、花卉などである(Fig. VII 36)。また、その骨董品のなかにたやすく偽物を見つけることができる^①。

17. 尤求「紅拂図」

明時代、台北・故宮博物院蔵、画中大型屏風が立てられているが、屏面の画面は不明である^②。紅拂は、隋末宰相の楊素の侍妓の張出塵である。画面の内容は、当時の人物李靖と紅拂女との愛情故事を表している。

18. 尤求「囲棋報捷図軸」

萬曆八年(一五八〇)紙本墨画 縦115.4cm、横30.8cm 天津市芸術博物館蔵。この画は、白描画法を用いて描かれる。画中に衝立の菱格文の縁がみられるが、屏面の内容は不明である^③。

19. 伝明人「臨宋人白描大士像軸」

調三三四63 故画甲〇二・一〇・〇一三三七三 紙本、99.5×52.1cm、『祕殿珠林続編・乾清宮』著録^④。二曲屏風が立てられている。

ii. 藻魚図

1. 韓秀實「鯉図屏風」(二曲) 明時代(十六〜十七世紀) 絹本墨画 128.5×76.3cm 神奈川県・常盤山文庫コレクション(芸州浅野家伝来)

ii)の「鯉図屏風」(「藻魚図」二曲屏風装、Fig. VII 37)に描かれた鯉の姿^⑤は伝

①楊新「明人図繪の好古之風与古物市場」『文物』一九九七年第四期、五三〜六一頁。西岡康宏・宮崎法子責任編集『世界美術大全集』東洋編第8卷明、挿図二〇九、小学館、一九九九年。

②王耀庭「已有丹青約、千秋指白頭―中国古画裏的愛情題材」『故宮文物月刊』三六(第三卷第十二期)、七〇頁の挿図、一九八六年。

③国家文物局主編『中国文物精華大全』(書画卷) 図版三三四、商務印書館・上海辭書出版社、一九九五年。

④国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』(九)、国立故宮博物院出版、中華民國八十一年二月初版、二〇二二〜二〇四頁。

⑤根津美術館・常盤山文庫編集『常盤山文庫名品選 墨の彩り―創立六十周年記念、図版一〇一、二〇〇三年。

元代の頼庵の「藻魚図」とよく似ている^⑥。「藻魚図」の作者とされる頼庵の名は范安仁とともに、「藻魚」を主題とする作品に常にあらわれる。韓秀實については、『明画録』のほか宮廷との関係を示す物はない。「韓秀實、琢州の人、洪・宣の間、内殿に供事し、大いに寵渥せらる。画馬に工みに、展・鄭・曹・韓の間に出入し、具に神采有り。人物も亦佳し」^⑦。

藻魚は、中国で古くから好んで描かれた画題である。古来から魚はめでたいものであり、豊かさ、子孫繁栄、科挙合格や出世などの象徴として、広く描き継がれてきた(資料20参照)。また、『莊子』秋水篇により、何ものにもとらわれない自由の境地を魚に託して描く「魚楽図」の伝統があり、文人の画題の一つでもあった。

藻魚という主題は、この図にみられるようないわゆる没骨の技法と深く結びついている。藻魚図を主題とする作品の成立は非常に古く、北宋の徐崇嗣が創始したと考えられている。また、この題材と手法は淵源を南唐の徐熙の作品にまで遡ると考えられているが、徐熙の孫の徐崇嗣による色彩だけを用い輪郭線を排した「没骨画」とより強い関係をもつと思われる。徐の作品は遺存しないが、それ以降、各代で描きつがれてきた。徐崇嗣の没骨画はあくまで「色彩」の絵画であったが、それは墨の輪郭線を排することにより、かえって輪郭の意識を強くせざるをえなかったであろう。この没骨画の色彩を墨一色におきかえたのが、ii)にみられる藻魚図の如き作品と考えられる。ここでも墨線は極端なまでに排されているが、それ故にかえって墨面の境界に対する細かい配慮がうかがわれ、画面全体は目にみえない輪郭の意識でしぼり上げられているといつてよい。

この繊細な墨の濃淡のモザイクの如き画風は、かなり早い時期にその主題と技法との癒着が行われ、やがて一種の様式的な進化の袋小路に入ってしまった。したがって、没骨の藻魚図の遺品はかなり多く伝存するけれども、その具体的な制作年代の判定はきわめて困難である。例えば近年までれっきとした宋元画とされていた藻魚図が十六世紀の作品であることが判明した事実もある。

⑥絹本墨画淡彩、軸、縦70.5cm、横45.0cm、カンサスシテイ、W.R.ネルソン美術館。鈴木敬編著『中国美術』第一巻絵画II図版七〇講談社一九七三年。

⑦『明画録』。

それではこのW・R・ネルソン美術館の藻魚図を元画と判定する基準はどこにあるのか。手法の点からは現在のところそれを明示するのはむずかしい。むしろ、この画面に二次的に反映している元画特有の形態感覚、構成法が、この判定のよりどころとなる。ここでは魚も藻も丸みを帯び、個々の形態が強く画かれ、モチーフのひとつひとつが相互の融合を目ざすというよりも並立している。このあたりにこの作品を元画と考えさせる要因がある。本図の水中にゆれる藻の厚みのある描写の美しさは、多くの藻魚図のなかでもひととき目立つもので、優品と評するにふさわしい。

「鯉図屏風」はもと掛幅装双幅だったものを二曲屏風に改装したもの。狩野探幽の極めに「魚 韓秀実」とあるが、韓秀実の伝称自体、非常に珍しく、その画風も明らかでない。韓秀実は明時代前期の画家で、涿州（河北省）の人。商喜と同時代に活躍し、画馬・人物画を得意としたという。本図は各幅に藻間を泳ぐ魚の姿が描かれ、画の中心にはそれぞれ一メートルを越す巨魚が画面をはみ出さんばかりに旋回している。草魚・雷魚・鰻魚・鯉・鮒などを一画面に描いた「藻魚図」は、五代以降、明時代に至るまで盛んに制作された。江南地方において成立したこの画題は後に専門画家まで輩出するほど流行し、范安仁・頼庵らの名が冠された作品が多く伝存している。絵画のみならず青花・色絵磁器などにもこの魚たちの姿態が認められ、広い範囲で受け入れられたことがわかる。

この明代の「鯉図屏風」と宋元の「藻魚図」とをみると、この長い時代の藻魚という主題の水墨画の系譜をよく理解できる。すなわち、本図は十五世紀後半に活躍した画院画家、劉節「藻魚図」（個人）や十六世紀浙派の画風を反映した羅謙「藻魚図」^①（和歌山・金剛三昧院）に比べ時代は下り、明末の韓旭「藻魚図」（根津美術館、一六二二年）などに近い時期に制作されたものと見なせよう。羅謙の「藻魚図」の樹幹、土坡、岩石に用いられている墨法は、浙派のものであり、色調、形態などから判断して、呂紀の影響を受けた十六世紀の画家であると推定される。

藻魚図は水墨画とともに盛んになり、五代北宋の頃には画魚の名手が画史に

① 三幅、絹本着色、縦146.2cm、横77.7cm。作者の羅謙は、その伝歴が明らかでない。大阪市立美術館『日本・中国・朝鮮にみる16世紀の美術』図版十二、一九八八年。

も登場し、遊魚図、戯魚図あるいは魚蟹図などと題される作品が記録されるようになった。魚は『詩経』の「魚藻」に歌われるように吉慶の比喩に用いられ、また、古くから詩歌において恋人を寓意したという。例えば、蓮葉の間に戯れる魚について、蓮は憐、恋と音通であり、蓮は女を比喻し魚は男を比喻するものであるという。藻魚図が盛んに描かれた背景の一つには、このような魚の持つ寓意があつたと思われる。また、魚は余と同音同字であることから、「有余」（余裕がある）を意味する吉祥の事物でもある。

iii. 龍文図

皇帝の肖像画では、龍は、統治権の主たる象徴となっており、衝立の正面を占めている（資料編の表VII No.234～237参照）。

1. 明・世宗坐像は、人物肖像の背後に龍文図御座屏風を立てている（Fig. VII 88）。

2. 明・孝宗坐像は明・世宗坐像と類似して、人物肖像の背後にも龍文図御座屏風を立てている。

3. 明・穆宗の肖像

明の穆宗（隆慶帝、一五六七～七二在位）の肖像は、絹本着色の画軸で、台北・故宮博物院に収蔵されている^②。三曲の龍文座屏風を立てている。

4. 清・無款「玄燁（康熙）便服図」

北京故宮博物院蔵、書道を書いている康熙坐像の後に龍文を描かれた屏風が立てられている（Fig. VII 89）。本図は、清代院画の行楽図の一種に属すとされている^③。また、北京・故宮の乾清宮（内廷）の龍座と衝立にも、龍文が彫刻されている。

iv. 流水文

1. 明・戴進「太平楽事冊」（十幅） 成二〇七・二一 故画丁〇三・一〇・〇
三三四五 絹本着色、各21.8×22.0cm、『石渠宝笈初編・養心殿』著録。うち

② ウー・ホン著、中野美代子・中島健訳『屏風のなかの壺中天—中国重屏図のたくらみ』図5、青土社、二〇〇四年。

③ 廖宝秀「清代院画行楽図中的故宫珍宝」『故宫文物月刊』148（第十三卷第四期）図一、一〇～一三頁、一九九五年。

の第五幅に山水図、第九幅に水波文の屏風が立てられている^①。

2. 明丁雲鵬仙山樓閣 軸 成二一四62 故画丙〇二・一〇・〇二九〇 紙本着色、187.1×52.1cm、明・万曆癸未（一五八三）。屏面には流水文が描かれている^②。

3. 明・仇英「百美图卷」 中博四七〇―三八 中画〇・〇一・一〇・〇〇二五 絹本着色、36.8×483.2cm、『盛京故宮書畫錄』著録。一点の花鳥図衝立、一点の山水図衝立と一点の三曲流水文屏風が立てられている^③。

4. 明・仇英「東林図卷」
調一八五133 故画丙〇一・一〇・〇〇九二五 絹本着色、29.5×136.4cm、本絵巻には、一点の流水文衝立が立てられている^④。

5. 明・仇英「漢宮春曉図卷」
調二二四11 故画丙〇一・一〇・〇一〇三八 明・嘉靖十九年（一五四〇）頃、絹本着色、30.6×57.4.1cm、台北・故宮博物院蔵。『石渠宝笈初編・御書房』著録。本絵巻には、一点の流水文衝立が立てられている^⑤（Fig. VII-31）。

中国の人々にとつて、漢の宮殿は古代的響きを帯びて、ロマンをかき立てるものであったと思われ、絵画や詩にたびたび登場する。ふつう漢宮といえは、王昭君の悲劇を題材にした元曲「漢宮秋」などが名高く、絵画でも人気の少ない寂寞とした宮殿のようすを描いたものが多い。それに引き替え、この作品は濃彩で春の暁の後宮を描き、優美で艶やかな美人画の典型となっている。唐以来の宮女図や仕女図の伝統を学んだ仇英は、それらから多くのモチーフや構

①国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』（二十二）、国立故宮博物院出版、中華民國九十二年十一月初版、一五四―一五七頁。

②国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』（八）、国立故宮博物院出版、中華民國八十年十二月初版、三二一―三三二頁。

③国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』（十九）、国立故宮博物院出版、中華民國九十年五月初版、五二―五六頁。

④国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』（十八）、国立故宮博物院出版、中華民國八十八年六月初版、三六―三六六頁。西岡康宏・宮崎法子責任編集『世界美術大全集』東洋編第8卷明、図版六二―六四、小学館、一九九九年。劉芳如「秀色―撫談中国芸術所形塑的女性」『故宮文物月刊』二四一（第二十一卷第一期）図八、二〇〇三年、六〇―八一頁。

成を取り入れている。しかし、この作品は、古代を復元的に描くためのものではなく、素直に美しく、同時代に繰り広げられていた豪華で贅を尽くした後宮のようすを想像的に再現してみせるものである。当時としても現代に換算しても、とびきり高値がついた作品で、銀二百両で仇英のバトロンドであった項元汴が購入した。巻頭は、春の柳が朝靄にかすみ、ブランコの二本のポールと旗が見えている（これは日本・知恩院の「桃李図・金谷園図」にも描かれている）。とがった瑠璃瓦の屋根の先が木々のあいだから見え、やがて立派な太湖石が姿を現す（これは「竹園品古」中の太湖石と同じ太湖石をモデルにしたものであろう）。まだ朝靄のたちこめた景を水墨を基調に、この太湖石も含めて描かれており、このあとの後宮内の濃い群青を塗った太湖石とは明らかに扱いが違っている。ここまでは後宮の外になり、ある意味で現実にく世界であり、水墨基調で描かれる。半ば開かれた門に入ると、美女たちのいる華麗な後宮が始まる。まさに男性たちにとつては神仙仙女の住む理想郷である。環境描写の彩色はしだいに濃くなり、華麗な後宮のさまが展開していく。門を入ってすぐ、白い鳥とそれを指さす子ども、侍女たちの動き、画面の進行方向へ視線を巧みに導く、人物や景物の配置、動作や姿勢の呼応関係は見事である。後宮の建物は画巻に沿って連なる。このように建物とその前に庭を描き、半ば戶外、半ば室内をつなげていく基本構成は、唐以来の一般の無背景の宮中図とは異なっている。あえていえば南宋牟益が唐画を写したという「擣衣図卷」（台北市、国立故宮博物院）に近いものがあるが、描かれた内容や構成はずっと豊富複雑である。また仇英は古代を題材にしても、明の当時の風俗として表現するのが常であり、ここには唐以来の宮中図にはほとんど見られない、琴棋書画や書籍、青銅器や奇石・盆栽などの文人趣味の浸透の跡が明らかである。牡丹を摘む女性、花で遊ぶ女性たちと子どもたち、化粧する女性、また寝転がって本を読む姿のぞいたり、描き込まれたさまざまな情景や場面は、一部ずつ独立しても優れた美人図となるであろう。最後の場面は、男性の画家が一人の女性の肖像を描いている。これは、漢宮といえは連想される漢の王昭君の故事、画家に賄賂を贈らなかつたため醜く描かれ、匈奴に嫁がされることになった絶世の美女の悲劇を表している。その後、画面は蝶を追う仕女を最後に、再び高い扉が現れ、その外の警備の男性二人を描き、ここが閉ざされた、現実世界からは隔離した世界であることを印象づけて終わっている。女性はみな卵形に細い目と小さな口の典

型的な顔だちをしており、誰が誰という個性描写はない。誰もが素直に美しいと感じる最大公約数を、品位をもって、細密に描き上げた仇英の真骨頂を示す美人画であり、これを求め生み出した土壤、明代江南の都市の繁栄と文化的洗練を最もよく伝える作品である。

(二) 清代（屏風に關係ある三二〇余幅）

清時代の絵画については、まず、その時代の背景を検討しておきたい。満州族が中国の内地に進出し、そこで、漢族の伝統文化を重んじながら、それらを集成する集積型の大型文化を形成した。書籍を集めた『四庫全書』『経、史、子、集』の四部の分類体系による編成、文では「全唐文」、詩では「全唐詩」などを集積し所有することで、異民族でありながら、漢族の文化理解者として漢族の社会に君臨するである。清朝では、絵画は皇帝（特に康熙、乾隆帝）の愛画とその収集の趣味に合致し、そのために、天下に散在していた芸術作品が紫禁城に集められた。天下の天分あるものを皇宮に集め、褒賞を与え制作を援助し、その作品を収集することで絵画に深い理解をしめた。とくに、コレクターとして清王室は、特別な意味をもつ。辛亥革命により政権の座を降り、故宮となつた紫禁城は、中華民国時代に故宮博物院として歴史遺産を保存した。それが、一九四五年以後の国民党と共産党との内戦の敗北により、台北にもちだされ、台北の故宮博物院として紹介されるようになった。

それはさておき、清時期は西欧との外洋航海による交渉の結果、茶、磁器、絹の輸出と見かえりにアメリカ大陸から大量の銀が中国に流入する。そのため、空前の繁栄期にはいる。庶民は、人頭税が廃止されたため、戸籍に登録される人口も飛躍的に増大した。北中国では、綿が商品作物の中心となり、綿花の取引を媒介に、定期市を地域の核とする商業社会網に包み込まれ、絵画などの工芸も商品化の需要が高まり、古画の模写作品でも多くの需要が生まれ、絵画芸術の商業化の勢いが増した。そのため、真の芸術のための基盤もうすれ、学術も考証学に移り、大胆な内心の世界を表に出した陽明学の世界が沈潜していく。人間の能動性を掲げる哲学が停滞すると、絵画の写意主義にも陰りがうまれる。

絵画史上においては、平和で、各種の絵画にもふれる機会も多く、作品の生産の量からいえば、未曾有の絵画の全盛時期にあたる。しかし、芸術の創造の壁は厚く、徐謂の流をくむ青藤派が新鮮な花鳥画に気を払っただけが目立つ。

それは、八大山人（朱姓、名は奝、画僧）、常州の人・惲寿平（南田草衣、初名格、一六三三～一六九〇）の彩色没骨写生画法による花鳥画、揚州画派の石涛（1641～1710）の山水画に新鮮な感覚に注目している。同時にそれは、王克文の『中国絵画』（上海古籍出版社、一九九五年）が採用する評価でもある。その点では、王遜の論述もあまり変らない。

康熙帝は南宗画を愛好したため、そこに在野で展開された文人画が、社会的な権威と皇帝からの認知をうけたために、力強さには欠けるが、精密な乾いた筆による厳密な細い線描写が時代を覆い尽くすことになる。繁栄の中の停滞という現象が、時代のトーンとなるのである。写意主義の伝統は、挫折する。それは、陽明学の左派に共鳴した徐謂の流をくむ青藤派が清代の初期をにぎわただけで、その後ひとまず挫折するのと軌を一にする。

ただ、絵画の大衆性からみると、揚州の八怪が注目される。金農、羅聘、鄭板橋、李方膺、汪士慎、高翔、黄慎、李蝉の八人である。

以下、清時代における屏風絵の諸様相を形式別と画題別に述べたい（資料編の表VII No.238～666参照）。

ア. 押絵貼屏風

押絵貼屏風は、山水・花鳥・花卉・人物・墨竹図などを画題として描かれている。

i. 山水図屏風

1. 「春景山水聯屏」高岑 山東・煙台市博物館蔵

絹本淡彩、各扇縦 214.0cm、横 55.0cm、本屏風は、水墨淡彩あるいは青緑山水の意匠を持っている。この屏風の構成曲数は、もともと八曲以上と推定されているが、現存のものは八曲しかない^①。画面の山水表現には、平遠を主として、深遠と高遠との三遠法をはっきりと見て取れる（Fig. VII-40, 41）。

ii. 花鳥図屏風

1. 孫億筆「花鳥図押絵貼屏風」

^①楊涵主編『中国美術全集』絵画編9 清代絵画・上、図版二二四、上海人民美術出版社、一九八八年。

本屏風は、六曲一双の絹本着色屏風である^①。孫億（一六三八～一七二二以後）は清の康熙年間（一六六二～一七二二）頃に福建地方で活躍した花鳥画家。長洲（江蘇省蘇州）の人。字を惟年（惟鏞）といい、於山（あるいは于山）、于峰道者などと号した。彼の作品はかなり早くから日本に舶載され、『寛政重修諸家譜』中に記述をみることが出来る。精細な画風の花鳥画が得意であったらしく、その画風には明末清初の陳洪綬や清初の画院系の作品の影響を認めうる。

本図は孫億の装飾的で極めて細密な花鳥画風をよく示す代表作の一つである（Fig. VII-29）。各扇に数種の花弁禽鳥を色彩鮮やかに配しているが、それらの多くは富貴栄華、不老長寿、科挙合格、子孫繁栄などの吉祥を連想させる花や鳥であり、また、鳥は雌雄番のものが多く夫婦和合を寓意するものと思われる。十二図にわたる四季花鳥図のような体裁をとり、様々な吉祥の図様を意識した構成をもつ。孫億は琉球の画家であり島津家や近衛家熙（予楽院）の御用をした山口宗季が福州に渡航した時に影響を与えた画家としても知られるが、その装飾的で鮮烈な花鳥画には江戸中期の奇想的な表現に近いものもあり興味深い。

2. 趙之謙「閩中名花屏」(四幅)

絹本着色、縦 90.0cm、横 22.1cm、浙江省博物館蔵。この連屏には、蓮花、罌粟、文殊、珊瑚の四つの花が描かれて、極彩色と水墨との画法を併用している。また、いずれも題跋がある^②（Fig. VII-43）。

3. 趙之謙筆「花卉図」(四幅)

この四聯の花弁図^③は趙之謙（一八二九～八四）の四二歳の最も油ののりきつた時期の代表作の一つとされる作品である。第一幅には大きな桃に「千秋萬歳

^①各扇縦一三〇・〇×横五四・七cm、清時代・康熙四十五年（一七〇六）、愛知・徳川美術館蔵。東京国立博物館編集『吉祥—中国美術にこめられた意味』図版二五八、大塚巧藝社一九九八年。また、戸田禎佑、小川裕充編集『中国の花鳥画と日本』『花鳥画の世界』第10巻、学習研究社、一九八三年）の図版106～117に紙本着色という材質が記載されている。
^②国家文物局主編『中国文物精華大全』（書画卷）図版六七二、商務印書館・上海辞書出版社、一九九五年。

^③紙本着色、各縦一四〇・〇×横六〇・〇cm、清時代・同治九年（一八七〇）、東京国立博物館蔵（高島菊次郎氏寄贈）。東京国立博物館編集『吉祥—中国美術にこめられた意味』図版二六六、大塚巧藝社、一九九八年。また、東京国立博物館編集『東京国立博物館図版目録・中国絵画篇』図版二六五、便利堂、一九七九年。小山富士夫編集『世界美術全集』一七中国（6）明・清、カラー図版二二、角川書店、一九六六年。

皆花壽」の自賛。第二幅には大きな葫蘆に「実華々縣清秋、千金直在中流」の自賛、第三幅には石榴と里芋に「百子千房奇樹伝、領取宰相記十年」の自賛、第四幅には仏手柑に「不撃力士拳、且把如来臂、潭禪向天龍、又悟冰一指」の自賛がある。仏手柑の仏は福に通じ「多福」、桃は仙桃、寿桃と称し不老長寿の「多寿」、石榴は「多男子」、すなわち仏手柑、桃、石榴の取り合せは「多福、多男子」の「三多」を寓意する。葫蘆は蔓を带状に伸し蔓帯が「万代」と音通であることから吉祥の植物とされ、またその種子は百の実を結ぶとして「百子」すなわち子孫繁栄を寓意する。この趙之謙の花弁図は「多福、多寿、多男子」が「万代」に続くことを意味する吉祥図である。この大胆な構図法や気魄にとんだ筆墨の冴えもみごとである。水々しい彩色も独特なもので、近代的な感覚がここにみざり、揚州系の布衣逸民から出た八怪に近いものがあるが、さらに一步を進めて近世に近づいた個性的発展に意欲を燃やしはじめたあとをしのぶことができる。趙之謙は、会稽（浙江省紹興）の人。字は益甫、擣叔、号を悲盦、無悶、愍寮、思悲翁などといった。挙人に合格して江西南城の知県となった。金石学に通じ篆刻書画ともによくした清代末を代表する文人である。とくに画は徐渭、鄭燮を学び花卉図、木石図を最もよくし、闊達な筆法と自由な色彩にあふれた画面をなして、画壇（海上派）の中心人物として活躍した。

4. 趙之謙筆「花卉図」(四幅)

咸豐十一年（一八六一）、紙本着色、各縦133.0cm、横31.5cm、東京国立博物館蔵（高島菊次郎氏寄贈）、「咸豊辛酉」の自識がある^④。

5. 趙之謙筆「花卉図」(四幅)

同治十三年（一八七四）、紙本着色、各縦164.5cm、横29.0cm、東京国立博物館蔵（高島菊次郎氏寄贈）。「鳳閣尊兄大人以佳楮見貽写此四幀報之 同治十三年甲戌六月擣叔弟趙之謙」の自識がある^⑤。

6. 趙之謙筆「四体書屏」(四幅) ^⑥ (上海博物館蔵)

^④東京国立博物館編集『東京国立博物館図版目録・中国絵画篇』図版二六四、便利堂、一九七九年。

^⑤東京国立博物館編集『東京国立博物館図版目録・中国絵画篇』図版二六六、便利堂、一九七九年。

^⑥王朝聞総主編『中国美術史』清代卷（上）、挿図一六七、齐鲁書社・明天出版社、二〇〇〇

7. 趙之謙筆「詩屏」(四幅)

縦 97.3cm、横 33.9cm。北碑といっても実際はいろいろな書風のものがあるが、そのなかでも龍門造像銘とか鄭道昭の摩崖は、その素朴さや雄大さにおいて最も多くわれわれの心を感動させるものをもっている。趙之謙は北碑のなかでもこのような北碑においてしか見られないような荒削りの力強いものに書道求めて、そのなかに自己の生命をひたすらに打ちこんで作品を書いた。その精神のたくましさと、一途に潜心した変動することのない信念には及ぶものがないであろうと思われる。この作品は光緒九年(一八八三)彼が没する前年に揮毫したもので、この年に及んでなおすばらしい北碑派の意気を示している最晩の傑作の一つである^①。

8. 任薰「花鳥四屏」 廣州美術館蔵

紙本着色、縦 140.0cm、横 37.5cm。この花鳥四屏は、吉祥の意をもつ、孔雀牡丹、雄鶏雁来紅竹石、荷花鴛鴦、白鷺芦葦葵花という四つの画面で構成されているものである。本屏風は、明清時代に、屏風の形式が立てものから張りものへ転換する時期に制作されたものである。任薰(一八三五—一八九三)、字を阜長、号を舜琴とし、浙江省蕭山の人で、晩清の海上画派の重要な画家である。彼の花鳥図は、華岳の毛画の形態美、沈南田の没骨法の趣意、陳洪綬の構図上の深邃感と王武の設色の雅艶などを基に、自分の風格を表現している^②。

9. 任頤筆「花卉図」

任頤、字は伯年、山陰の人である。はじめは宋人の双鉤法による人物、濃彩の花鳥を描いた。また、陳洪綬風の白描をよくして、若くして近隣にその名は高かった。後に八大山人の画冊を得てから用筆に変化が起こり、じゅうぶんに想を練って筆を執るや墨痕淋漓とした画をたちまちのうちに描けたといい、胡公寿とともに重んぜられた。

この図は、紙本着色で、古銅器の拓本を花瓶に見立て、それに花卉を描き加えたもので、当時の古学趣味の流行にのっとりたもので、このような花卉図は

趙之謙にもその例があるスピード感のある筆致で、ややむぞうさに、そして大胆に、いつときの花の生命をとらえて独自の境地を示している。写実でも、また写意でもなく、近代的な花鳥画のあり方を見ることができる好例である^③。清朝では、このような花卉・花鳥・山水人物図の掛屏で吉祥の性格を帯びたものが大部分を占めた。これらの人氣のあつた吉祥の掛屏は立て屏風から演出されたものと考えられる。

10. 張莘筆「花鳥図押絵貼屏風」六曲一双^④、紙本着色、各縦 134.0cm、横 31.0cm、長崎県立美術館蔵 (Fig. VII 4)。清の美人画家、顧洛の弟子の張莘は字を秋谷というが、長崎に来舶した張崑(字秋穀)と同一人物であるかどうかはつきりしない。張莘の作品の年記には張崑が帰国して後のもの多いで、同一人が改名したか、あるいは親族である可能性が強い。長崎に伝わる保存のよいこの作品をみてもわかるとおり、惲寿平風の没骨技法に優れたもので、日本の惲寿平画風の受容は、実際にはこのような作品を通して行われたものであろう。

11. 朱奄「花鳥四条屏」

一六八七年頃、紙本着色、各 178.6×43.3cm、国家博物館(元中国歴史博物館)蔵。本掛屏あるいは押絵貼屏風の各扇には「梅石図」、「芭蕉双鳥図」、「秋樹双鳥図」、「傲雪青松図」という画題がある^⑤。

iii. 人物図屏風

1. 任薰「人物故事図屏」(四幅)

絹本着色、各縦 216.7cm、横 55.8cm、北京・故宮博物院蔵。この作品の年代は、末幅の自識によつて、「壬申」年あるいは清・同治十一年(一八七二)と比定されている。ここから、本図は、彼の早期の絵画作品であることがわかる。淡彩を運用し、人物の造型は、線条で画く。このような技法は、明時代の陳洪

年。

① 小山富士夫編集『世界美術全集』一七中国(6)明・清、図版七三、角川書店、一九六六年。

② 王朝聞総主編『中国美術史』清代卷(上)、挿図一二二、齐鲁書社・明天出版社、二〇〇〇年。楊涵主編『中国美術全集』絵画編一一清代絵画・下、図版一九三、上海人民美術出版社、一九八八年。

③ 小山富士夫編集『世界美術全集』一七中国(6)明・清、カラー図版二二、角川書店、一九六六年。

④ 戸田禎佑、小川裕充編集『中国の花鳥画と日本』『花鳥画の世界』第10巻、図版二二〇〜二二二、学習研究社、一九八三年。

⑤ 孫克讓「清朱奄的四条屏及其年代」図一〜四、『文物』一九九四年第七期、八七〜九〇頁。

綬の画法をよく示している^①。

2. 高其佩筆「山水人物図」(指頭画) (四幅)

紙本著色、各縦133.9cm、横37.7cm、藤原忠一郎氏寄贈(A甲114)^②。高其佩(一六七二~一七三四)は、遼陽(遼寧省)の人。字は韋之、号は且園、南村、長白山人。

iv. その他

1. 金農「墨梅図」(四幅)

清・乾隆元(一七三六)年、紙本墨画、軸、各幅縦97.0cm、横51.7cm、ニューヨーク、翁萬戈コレクション。揚州八怪の第一にあげられている金農(一六八七~一七六三)は浙江省仁和の人で、字を寿門といい、冬心をはじめ、稽留山民、昔耶居士、心出家齋粥飯僧、百二研田富翁、金吉金など多くの号を用いた。この墨梅四連幅の大作は、乾隆元(一七三六)年十月の年記をもち、金農五十歳の傑作で、彼の画家としての経歴のなかでは初期作ということになる。中央から左右に分かれて画面を圧する梅の巨大な幹の描写は、後の金農画にはみられぬ生々しい立体感にみちており、いわゆる文人の墨戯にありがちのスマートで小ぢんまりとまとまるものとは対極的な一種の放胆さがある。しかしこの放胆さは荒々しさとは異なる。すなわちこの巨大な幹から分かれる枝は急に細くなり、その先に数多くの花をつけているが、このあたりは、完成された技巧によって一気に画いたのではなく、忠実に梅の古木の形態を追っており、生真面目で一見稚拙ともいえるような趣きがある。このような画風は、墨梅を手がけはじめた金農が、いまだ自らの独特のフォーラムと技法の結合を得るにいたらぬ様式上の自己形成期のものであるが、それ故に満開の梅の木の自然の姿を丹念に追っているその真摯な態度には好感が持てる^③。

2. 鄭燮「墨竹図」(四幅)

清・乾隆十八(一七五三)年、紙本墨画、軸、各幅縦179.5cm、横64.5~68.0cm、アメリカ、プリンストン大学美術館蔵。鄭燮(1693~1765)は、江蘇省揚州興

^①楊新主編『故宮博物院藏明清繪画』図版一一五、紫禁城出版社一九九四年。

^②京都国立博物館編『京都国立博物館蔵品図版目録』(絵画編) 中国・朝鮮・日本(桃山時代以前) 図版八、便利堂、一九八九年。

^③鈴木敬『中国絵画史』(下) 明、図版八五参照。

化の人で、字を克柔、号を板橋といった。乾隆元年(一七三六)四四歳で進士に合格して、山東省範県、濰県の知事を歴任したが、中年以後官吏になつただけあつて布衣逸民の多い揚州では士大夫的な風格であつた。揚州地方の塩豪商をパトロンにもち、自由放奔な画作や私生活をした八怪とは少々違つていた。だが徐渭の詩文書画には傾倒したらしく、「徐青藤門下走狗鄭燮」の私印をつくつていたと伝えられている。作画には墨竹、墨蘭が多くすぐれ、気迫のある筆触はその特色となつている。鄭燮は揚州八怪の一人であるが、彼の場合その作品の主題はほとんど蘭、竹石にかぎられる。この「遠山煙竹」と自題のある四連幅の竹の図は、鄭燮が官僚生活に終止符をうつた翌年の作品で、乾隆十八(一七五三)年仲冬の年記が記されている。この時彼は六十一歳である。この年の春三月に鄭燮は東京国立博物館(旧高島菊次郎氏蔵)の墨竹図屏風を画いており、官を退いたのちの彼の旺盛な制作活動のさまが推察される。先に記したように、彼が選んだモチーフは、蘭、竹石という文人墨戯の正統的なものである。

しかし、その作品をみると鄭燮がこのわずかなモチーフの表現のために獲得した高度の手法をみとめることができる。その点では彼は修練をつんだ本格的な画家である。ここに画かれた墨竹は濃淡の抑揚によって遠近感を表出する一方、微妙な淡墨の滲みの調子が、みずみずしい若竹の幹や竹の質感をみごとくとらえており、そのリズムミカルな竹幹と竹葉の画面上の配置は、本図にタブローとして高い完成度をもたらしている。旧高島本が画中の自題にかなり意を用いているのに対し、同じ年の冬に画かれた本図は、彼の画竹の技巧をより純粹な形で呈示しており、それ故に絵画としての視覚的な楽しみが倍加している^④。

3. 鄭燮「墨竹図屏風」(四曲)

清・乾隆十八(一七五三)年六一歳の作である。紙本墨画、縦120.0cm、横236.0cm、東京国立博物館(旧高島菊次郎氏蔵)に収蔵されている。大画面に叢竹と瘦石のみが描かれており、現在は四曲一隻の屏風である(Fig. VII-19)。左方の竹は手前にあり、葉叢を中心にその上方のみが見えるのに対して、奥にある右方の竹は地面から伸びて、その上方は画面外にある。潤いのある筆遣いで風に揺らぐ微妙なニュアンスをも示す葉叢は、左前方と右後方の竹叢で濃淡の対比を見せ、奥行を表している。そうした竹の遠近表現や質感描写の見事さの

^④鈴木敬『中国絵画史』(下) 明、図版八六参照。

みならず、書画の交響が見せる自在な筆線の墨色のみずみずしさが看取される本図は、もっぱら竹石や蘭を描いた鄭燮（一六九三～一七六五）の画のなかでも、「遠山煙竹」という自題のある「墨竹図」四幅（プリンストン大学美術館蔵）とともに彼の代表作と見なせよう。この屏風は作中、最も傑出していて、自賛のうちに「およそ吾が画竹は師承する所なく、多く紙窓粉壁、日光月影の中に得たるのみ」とあり、おのずから竹林中に寝台を持ち出して、年中竹を眺めていたと述べているくらい、竹に魅せられ、愛好していたことがしのばれる^①。

六分半書という書体の自題は、画の右下方の余白を埋めるように左から右へと自在に書かれている。自題の前半には、竹に囲まれ竹に没入していた彼の生活が、後半には七言絶句の竹歌二首が記されており、その二首はともに『板橋題画』に収載されている。自題の末尾には「乾隆十八年春三月之望 板橋鄭燮画并題」とあることから、乾隆十八年（一七五三）三月、鄭燮六一歳、致仕した前後の制作であることがわかる。プリンストン大学美術館本もその年の仲冬の年記があり、この頃は鄭燮にとつて、官を退いた後、旺盛に制作活動を行い、画家として充実した時期であったといえよう。

4. 鄭燮「蘭菊松石図屏」(四幅)

紙本墨画、縦 190.0cm、横 50.0cm、南京博物院蔵。この屏風は、松、竹、蘭、菊、石を描いており、各扇にも題画詩が書かれている^②。

5. 鄭燮「墨竹通景屏」(四曲)

乾隆二十六年（一七六一辛巳年）、紙本墨画、縦 222.5cm、横 252.0cm、湖北省博物館蔵。この墨竹屏風には、竹林間に画竹法についての題跋が書かれてる^③ (Fig. VII-46)。

^① 小山富士夫編集『世界美術全集』一七中国(6) 明・清、図版六四、角川書店一九六六年。
^② 中野徹・西上実責任編集『世界美術大全集』東洋編第9巻清、図版七八(119.5×236.0cm)、小学館、一九九八年。

^③ 国家文物局主編『中国文物精華大全』(書画卷 図版六一七、商務印書館・上海辭書出版社一九九五年)。

^④ 鐘鳴天「談鄭板橋巨幅墨竹及其題跋」『江漢考古』一九八〇年第一期、図版肆、一〇三～一〇四頁。同氏「鄭板橋巨幅墨竹通景屏及其題跋」『文物』一九九一年第一期、図版捌、八七～八八頁。また、前掲した『中国文物精華大全』(書画卷 図版六一〇を参照する)。

1. 画中画屏風

清時代の画中画屏風絵は、押絵貼屏風あるいは掛屏風より、画題も数量も少なくなっている。画中の山水図屏風は前代と同様に、画中画屏風絵の肝要である。

1. 葉芳林・方士庶筆「九日行庵文謙図巻」

清時代・一七四三年、絹本着色、縦 31.7cm、横 201.0cm、クリーヴランド美術館蔵。

行庵は揚州の天寧寺の西隅にあり、馬曰瑄（一六八六～一七五五）、曰璐（一六九七～一七六六）兄弟が僧房を買い取り築いた庵で、昔、晋の謝安（三二〇～三八五）が遊んだという。乾隆八年（一七四三）九月九日、馬氏兄弟は行庵に十四人の文人を招き文雅の会を催した。明・仇英「白描陶淵明像」を掛け、菊花を採り、酒を酌み、詩を吟じた。この雅集を記念して描かれたのが本図巻で、葉芳林が馬氏兄弟を含む十六人の肖像を描き、雅会に参加した方士庶（一六九二～一七五二）が背景を補った。葉芳林は蘇州（江蘇省）洞庭山の肖像画家、字は敬初あるいは震初。方士庶は歙県（安徽省）の人、字は循遠あるいは洵遠、号は環山、小獅道人など。画後の厲鶚（一六九二～一七五二）「九日行庵文謙図記」によつて像主がそれぞれ比定され、巻前方、牋を手にして繩牀に座すのが方士庶、巻中程、菊花を手にするのが厲鶚、程夢星の弾く琴を立てて聴いているのが馬曰璐、巻後方、巻物を持っている二人の内、向かつて右が馬曰瑄である。また、巻首、水墨山水図の衝立を立てている^④ (Fig. VII-47)。

2. 焦秉貞「歴朝賢后故事冊」

うちの一幅、絹本着色、各縦 30.6cm、横 37.3cm、水墨山水図屏風を立てている^⑤。北京・故宮博物院蔵。

3. 佚名「仕女行楽図冊」

うちの一幅、絹本着色、縦 184.0cm、横 98.0cm、草書の屏風を立てている^⑥。北京・故宮博物院蔵。

4. 清・禹之鼎「人物肖像図」軸

^④ サントリー美術館編集『東洋絵画の精華—クリーヴランド美術館のコレクションから—』図版四六、一九九八年。

^⑤ 王朝聞総主編『中国美術史』清代巻(上)、図版二二九、齐鲁書社・明天出版社二〇〇〇年。

^⑥ 王朝聞総主編『中国美術史』清代巻(上)、図版二二二、齐鲁書社・明天出版社二〇〇〇年。

絹本着色、縦124.8cm、横53.0cm、吉林省博物館蔵。禹之鼎字は上吉、別の字は尚基といい、慎斎と号す。江都（今の江蘇省揚州）の人。清の順治四年（一六四七）に生まれ、康熙四十八年（一七〇九）になお存命していた。康熙二十年、官職は鴻臚寺序班であった。人物故事を描くのにすぐれ、山水と花鳥を描くのにも長じていた。とりわけ肖像が得意で、一世を風靡した。

画面には、男子が一人、椅子に姿勢を正して坐り、手に如意をもち、容姿はすらりと痩せている。一人の侍童が龍頭の杖と衣服・帽子などをもって、主人の外出にそなえているようだ。衣文線は流暢で力があり、彩色は重厚典雅である。人物の顔には陰影法を用い、はなはだ精彩がある。机や衝立の配列が雅趣をおび、主人がかなり高い教養文化をもつことを物語る。これは一幅の肖像画だが、画面には款記がなく、画家の名は雨中の山水画の衝立に款署されている（Fig. VII-48）。この衝立は室内での主人の重要な調度で、こうした巧妙な配置はけつして無意識とは思われず、あるいは作者の自画像かもしれない。また、「辛巳」の款記があるので、康熙四十年（一七〇二）、禹之鼎五十五歳のときの制作である^⑧。

5. 清・黄忠諶「陋室銘図軸」

中博五七三・三八 中画〇・〇二・一一・〇〇一五五 絹本着色、243.3×158.0cm、山水図屏風が立てられている^⑨。

6. 清・丁觀鵬「模仇英西園雅集図軸」

成一八九15 故画乙〇一・一一・〇二七六四 乾隆十三年（一七四八）五月、紙本淡色、95.1×43.9cm、『石渠宝笈続編・重華宮』著録、山水図屏風が立てられている^⑩。

7. 清・丁觀鵬「丹書受戒図軸」

調二五一95 故画乙〇一・一一・〇二七六八 紙本着色、95.4×57.0cm、大殿の中央に斧文屏風が立てられている^⑪。これは、戦国時代の斧辰と似ており、

①蘇子重「禹之鼎「鵲華秋色図巻」与「肖像軸」小記」『博物館研究』一九八四年第二期。吉林省博物館編『吉林省博物館』（中国の博物館第1期3）図版二二三、講談社・文物出版社、一九八八年。

②国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（十二）、国立故宮博物院出版、中華民國八十二年二月初版、四一～四二頁。

③国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（十三）、国立故宮博物院出版、中華民國八十三年二月初版、一一一～一二二頁。

④国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（十三）、国立故宮博物院出版、中華民國八十三年

做古風がよく見られる。

8. 清・丁觀鵬「臨元人四孝図巻」

調二二六75 故画乙〇一・一一・〇一七二五 『石渠宝笈続編・寧寿宮』著録、乾隆十二年（一七四七）款、紙本着色、画幅第一は38.7×54.3cm、画幅第二は38.7×53.6cm、下の二幅は、山水図屏風が立てられている^⑫。

9. 清・姚文瀚「歲朝歡慶図軸」

成二二五26 故画丙〇一・一一・〇二八四七 紙本着色、82.4×55.0cm、『石渠宝笈三編・延春閣』著録、大殿の後方に多曲花鳥樹石図屏風を立てている^⑬。屏風の形状によって、六曲一隻の屏風と推定することができる（Fig. VII-49）。

10. 清・姚文瀚「模宋人文会図巻」

調二二四28 故画乙〇一・一一・〇二七二七 紙本着色、46.8×196.1cm、『石渠宝笈続編・養心殿』著録、乾隆十七年（一七五二）款、唐十八学士という物語の画面には素屏風と山水図屏風が立てられている^⑭。

11. 清・姚文瀚「弘曆（乾隆）鑑古図」

北京・故宮博物院蔵。清・乾隆時期の院画家の姚文瀚が行楽図の一種として描いたものである。本図は、構図や意匠などが宋人の「人物図」冊（台北・故宮博物院蔵、ウー・ホン氏の論点によって、明初のものとして推定されている）から模写したものと推定されている。その画中の家具や調度は、清宮中の御用品に変化しているが、いずれも画中画屏風絵の手法で三次元空間の視覚意識を現わしている。しかしながら、本図は宋人の人物図の画中画として屏風小景山水花鳥図から大型屏風山水図に転換され、前者に存在する瀟洒な文人氣息も強く表れている^⑮。また、作者不詳「一是一二（または乾隆鑑古図）」（北京・故宮

年三月初版、一三五～一三六頁。

⑤国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（二十一）、国立故宮博物院出版、中華民國九十一年十二月初版、五一～五四頁。

⑥国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（十三）、国立故宮博物院出版、中華民國八十三年三月初版、三六三～三六四頁、『故宮文物月刊』71（第六卷第十一期、一九八九年）底紙封面にカラー図版が掲載された。

⑦国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（二十一）、国立故宮博物院出版、中華民國九十一年十二月初版、一九一～一九二頁。

⑧廖宝秀「清代院画行楽图中的故宮珍宝」『故宮文物月刊』148（第十三卷第四期）図一六「弘曆鑑古図」、図十七宋人「人物図」、一〇～一三頁、一九九五年。台北・故宮博物院書画

博物院蔵、十八世紀、紙本面軸）もある^①。その構図と画中山水図屏風を姚文瀚の作品からとったと考えられている（Fig. VII-50）。

12. 清・院本「清明上河図巻」

崑一六二二 故画甲〇一・一・〇一〇一〇 絹本着色、35.6×1152.8cm、『石渠宝笈初編・養心殿』著録、乾隆元年（一七二六）款、二点の山水図衝立を立てられている^②。

13. 清・院本「漢宮春曉図巻」

調二二六二 故画乙〇一・一・〇一〇一〇 絹本着色、32.9×718.1cm、『石渠宝笈初編・重華宮』著録、乾隆六年（一七四一）款、二点の十二曲山水図屏風と八曲の山水図屏風が立てられている^③（Fig. VII-51）。この絹本絵画の屏風と現存している実物屏風はよく似ている。これらの屏風画はそのときの屏風様子をはつきりと示している。

14. 清・院本「親蠶図」（四巻）

調二八五一・四 故画乙〇一・一・〇〇九一七〜二〇 乾隆九年（一七四四）款、絹本着色、利巻（51.0×590.4cm）の採桑と貞巻（51.0×639.7cm）の獻繭の画面には二点の孝賢皇后の御座囲屏が立てられている^④。この二点の囲屏風は素面であるが、その様式は現存している実物囲屏とよく似ている。

15. 清・院画「十二月月令図軸」（二月）

洪九九一之2 故画乙〇一・一・〇三二〇七 絹本着色、175.0×97.0cm、乾隆皇帝御覽之宝である。屏風の画面を区分して、いくつかの画題が描かれている^⑤。

処「七十件書画冊頁名品特展」精選（五）『故宮文物月刊』150（第十三卷第六期）挿図、八六頁、一九九五年。

①『屏風のなかの壺中天』図一六三。

②国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（二十一）、国立故宮博物院出版、中華民國九十一年十二月初版、四一三〜四二〇頁。

③国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（二十一）、国立故宮博物院出版、中華民國九十一年十二月初版、四二七〜四三三頁。

④国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（二十一）、国立故宮博物院出版、中華民國九十一年十二月初版、四四五〜四五八頁。

⑤国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（十四）、国立故宮博物院出版、中華民國八十三年九月初版、二七七〜二七八頁。

16. 清・張愷梁德潤張維明合繪「群仙祝寿図軸」

成二二二一〇 故画丙〇二・一・〇三七五九 絹本着色、213.5×150.5cm、祝寿の各画面を構成している寿字の頂端に五曲の花鳥図屏風が描かれている^⑥（Fig. III-52）。

17. 黎明「做金廷標孝経図」冊頁

清・乾隆年間、着色、北京・故宮博物院蔵。本図には、大型の平遠山水図屏風が立てられている^⑦。全体構図は宋人「人物図」や「張雨題倪瓚像」などと酷似している。特に、南宋・『孝経』第十三章への李公麟の挿絵^⑧（ニューヨーク、メトロポリタン美術館）や、十三世紀『孝経』第十三章への伝馬和之の挿絵^⑨（台北・国立故宮博物院蔵）と上海博物館に収蔵されている元代の「孝経図」挿絵^⑩などの構図とも同じ構図をとっている。いずれも、画中国画として山水図屏風が描かれている（Fig. VII-53）。これらの作品によって、宋元時代から明清時代へ『孝経』挿絵の歴史変遷の様相が分かる。

18. 清・郎世寧・艾啓蒙らの西洋画家の屏風絵

一七一五年、ローマのイエズス会の宣教師がキリスト教布教の為、中国に派遣された。その中にある男がいた。彼はカステイリオネ（一六八八〜一七六六、中国名は郎世寧）といい、その後五十一年の長きにわたり中国の宮廷で画家としての生涯を送った。彼は自分の信仰に迷いそれを失うとともに、西洋風の画風から離脱した。従って、この郎世寧という人と絵は中国でも西洋でも認められていなかった。宗教と芸術両方の失業者であり悲劇の人物といえる。しかし彼の一生は死ぬまで皇帝と宮廷に捧げられ、彼の作品は「中国と西洋の絵画を適宜に集めて混合させたもの」という特徴を持った。彼は中国の画家たちに西洋の油絵画法や明暗法・遠近法などの写実的な画法を教えるとともに、自らは中国の画法を取り入れて多くの馬の絵を描いた。また、数多くの屏風絵も

⑥国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』（十四）、国立故宮博物院出版、中華民國八十三年九月初版、三八一〜三八二頁。

⑦傅東光「乾隆内府書畫裝演初探」『故宮博物院院刊』一一八（二〇〇五年第二期）、図二二二、一一一〜一四〇頁。また、黎明は清・乾隆年間の宮廷画家である。

⑧『屏風のなかの壺中天』図九九。

⑨『屏風のなかの壺中天』図一〇〇。

⑩中国古代書画鑑定組編『中国古代書画図目』二（文物出版社、1986年）滬1-0286。

作り出した(資料編の表VII No.607~617参照)。最も代表的な屏風画の作例として「西洋楼閣図」十二疊屏風や「婦女図」十二疊屏風が挙げられる^①。その優れた作品の後に続いて、郎世寧の絵画の中にたくさん白鷹図硯屏というモチーフが頻繁に出現した。ここで彼の描いた花鳥・人物・楼閣図屏風という作品についての由来や寓意や画風などを論じながら、更に、中国と日本、及び西洋における屏風の絵画表現を比較してみよう。

① 清・郎世寧画「白鷹軸」

歳二五〇 故画甲〇二・一一・〇〇九五七 乾隆三十年(一七六五)款、絹本着色、179.9×99.2cm、『石渠宝笈統編・養心殿』著録。花卉図硯屏が立てられている^②(Fig. III-54)。

② 清・郎世寧画「白海青軸」

歳二四六 故画甲〇二・一一・〇〇八〇一 乾隆戊寅款、紙本着色、141.3×88.9cm、『石渠宝笈統編・寧壽宮』著録。花鳥図硯屏が立てられている^③。

③ 清・艾啓蒙画「白鷹軸」

成二二二五二 故画甲〇二・一一・〇三〇八六 乾隆四十一年(一七七六)款、絹本着色、178.4×98.5cm、『石渠宝笈統編・御書房』著録。花鳥図硯屏が立てられている^④。

④ 清・艾啓蒙画「白鷹軸」

成二二二一七 故画乙〇二・一一・〇〇九六一 絹本着色、179.2×95.0cm、『石渠宝笈統編・重華宮』著録。花鳥図硯屏が立てられている^⑤。

⑤ 清・艾啓蒙画「土爾扈特白鷹軸」

調二二二八二二 故画甲〇二・一一・〇三〇八五 乾隆癸巳年款、絹本着色、147.0

×89.5cm、『石渠宝笈統編・乾清宮』著録。花鳥図硯屏が立てられている^⑥。

⑥ 清・賀清泰画「白海青軸」

調二二二八一九 故画乙〇二・一一・〇三〇八八 乾隆四十八年(一七八三)款、絹本着色、180.7×99.0cm、『石渠宝笈統編・乾清宮』著録。花卉図硯屏が立てられている^⑦。

⑦ 清・賀清泰画「白鷹軸」

成二二二五八 故画乙〇二・一一・〇三〇八九 乾隆五十年(一七八五)款、絹本着色、157.4×95.8cm、『石渠宝笈統編・重華宮』著録。花鳥図硯屏が立てられている^⑧。

⑧ 清・賀清泰画「白海青軸」

成二二二三三 故画乙〇二・一一・〇三〇八七 乾隆五十年(一七八五)款、絹本着色、164.5×95.5cm、『石渠宝笈統編・重華宮』著録。花卉図硯屏が立てられている^⑨。

⑨ 清・賀清泰画「黃鷹軸」

成二二二三九 故画乙〇二・一一・〇三〇九〇 乾隆五十六年(一七九一)款、紙本着色、176.6×95.0cm、『石渠宝笈統編・御書房』著録。花鳥図硯屏が立てられている^⑩。

⑩ 清・楊大章画「白鷹軸」

成二二二七四 故画乙〇二・一一・〇三〇八一 乾隆五十六年(一七九一)款、紙本着色、173.7×97.8cm、『石渠宝笈統編・養心殿』著録。花鳥図硯屏が立てられている^⑪。

① 石田幹之助著・賀昌群訳『郎世寧傳考略』(郎世寧作品表目)(黃賓虹・鄧實編『美術叢書』二二、五集第二輯、一三三~一三四頁、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)

② 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』(十四)、国立故宮博物院出版、中華民國八十三年九月初版、三二~三三頁。

③ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』(十四)、国立故宮博物院出版、中華民國八十三年九月初版、五三~五四頁。

④ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』(十四)、国立故宮博物院出版、中華民國八十三年九月初版、九九~一〇〇頁。

⑤ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』(十四)、国立故宮博物院出版、中華民國八十三年九月初版、一〇一~一〇二頁。

⑥ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』(十四)、国立故宮博物院出版、中華民國八十三年九月初版、一一一~一一二頁。

⑦ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』(十四)、国立故宮博物院出版、中華民國八十三年九月初版、一一七~一一八頁。

⑧ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』(十四)、国立故宮博物院出版、中華民國八十三年九月初版、一一九~一二〇頁。

⑨ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』(十四)、国立故宮博物院出版、中華民國八十三年九月初版、一二一~一二二頁。

⑩ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』(十四)、国立故宮博物院出版、中華民國八十三年九月初版、一二三~一二四頁。

⑪ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』(十四)、国立故宮博物院出版、中華民國八十三年九月初版、一二三~一二四頁。

①・清・楊大章画「白鷹軸」

成二二二・23 故画2011・11・0110八1 紙本着色、188.4×93.8cm、
『石渠宝笈続編・重華宮』著録。花卉図硯屏が立てられている^①。以上の硯屏
の花卉図と花鳥図には全て折枝という画法が用いられている。

以上のようにとりあげられた西洋風の画中屏風は、その着色、構図などに東
西洋画法の融和がよく見られる。

ウ・通景屏風

大型の山水・楼閣・樹石動物などの通景図屏風が、清時代における屏風絵の
一つの特徴である。

1. 沈銓筆「鶴鹿同春図屏風」^②は六曲一双の屏風の右隻には山中の溪岸の
柏樹の下に十頭の鹿が描かれ、左隻には海波を臨む断崖の岩上と松樹に九羽の
鶴が描かれている (Fig. VII 25)。左隻には桃樹、薔薇 (長春花)、菊花、靈芝な
ども描かれている。これらの事物はいずれも長寿を寓意するものであるが、そ
の組合せにより、それぞれ様々な吉祥図を意味するものになる。たとえば、柏
と鹿は「百齡食禄」(高位と富貴)となり、松と鶴は「松鶴同春」、「松鶴遐齡」、
「鶴寿松齡」、鶴と桃は「鶴献蟠桃」、薔薇 (長春花) は松と「不老長春」、菊は
松と「松菊猶存」、「松菊延年」となり、また、両隻を合せると「鶴鹿同春」、あ
るいは「松柏同春」となり、いずれも夫婦の不老長寿を寓意する。また、松、
桃、鶴、鹿を合せて「仙壺集慶」を示す。本屏風は日本仕立てのもので、おそ
らく日本から無地の屏風を中国におくり、それに描いておくりかえしたもので
あろう。帰国後制作したもので、某日本人からの依頼による作画かと想像され
る。沈銓 (一六八三〜一七六〇) は、字を衡齋、号を南蘋。浙江省呉興の双
林鎮の人、日本から招かれて雍正九年 (享保十六年、一七三二) 長崎に渡日し

年九月初版、一二五〜一二六頁。

①国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』(十四)、国立故宮博物院出版、中華民国八十三年九月初版、一三三〜一三四頁。

②絹本着色、各縦一四三・六×横二七九・四cm、清時代・乾隆四年 (一七三九)、個人蔵。

東京国立博物館編集『吉祥—中国美術にこめられた意味』図版一一二、大塚巧藝社一九九八年。小山富士夫編集『世界美術全集』一七中国 (6) 明・清、カラー図版三三「群鹿図屏風」

紙本着地着色、角川書店一九六六年。

た来船清人として知られるが、清時代前期の吉祥図の重要な画家の一人である。
花鳥画をよくした写生画家であり、中国における彼に関する記事は多くないが、
日本の長崎では周囲に大きな影響を及ぼした。熊代繡江 (熊斐) が開いた清朝
花鳥画風を伝え長崎の匠として名声が高かった。清朝の典雅な花鳥画の典型を
描く画家名声高く、その師祖と仰がれたことは確かで、その様式はのちの渡辺
華山、椿椿山らの花鳥画体の主体となっていた。その緻密な写生画風や、色彩
的な配置は当時中国の画壇においても異色なものであり、清朝花卉、禽獣画の
異色画家として喧伝されていた。この鹿図も緻密な写実主義を徹底させた図柄
から多少かたい表現ではあるが、実体描写にその真髄を見せた沈銓の画風はま
ことに特筆すべきものである。

2. 沈南蘋筆「花鳥動物図」(十一幅の内)

乾隆十五 (一七五〇) 年、各縦153.5cm、横57.4cm、北三井家旧蔵。

沈南蘋 (一六八二?) は (沈銓) 中国・清時代の浙江呉興の職業画家で、
享保一六年 (一七三二) 日本・長崎に渡航し、三年近く滞在した。江戸中期に
新たに定着した写生派成立の原動力となったのが沈南蘋である。南蘋より直接
教えを受けた熊斐やその門人を通じてその画風は日本全国に広まり、江戸時代
中期以降の画家に大きな影響を与えた。写生派の画家たちが一様にこの南蘋派
の画風に注目することによって、江戸の絵画史は大きく展開することになる。
濃密で写実的な花鳥図が特徴とされるが、これらは図中の「枇杷寿帯」や「群
鳥倚竹」「栗鼠」の精緻な表現にもよく発揮されている。本図は全十一幅とい
いささか中途半端な数だが、遅くとも十九世紀前半にはこの形で三井家に伝わ
っていた^③。これらは画風の違いから六幅と五幅の二グループに分類できる (Fig.
VII 26)。前者は花木を丹念に描き込み全体に彩りも鮮やかであるのに対し、後
者は色数を抑制して岩の描写をとりわけ意識している。

熊斐 (一六九三〜一七七二) は、代々唐通事を勤めた神代 (のち熊代) 家の
養子で彦之進 (のち甚左衛門) といひ、中国風に熊斐と称した。清人画家沈南
蘋が享保一六年 (一七三二) 長崎に渡航するに及び、直接師事し、その画を学

③財団法人三井文庫・日本経済新聞社編集『三井文庫創立百年記念—三井文庫名品展—』図版
二八、二〇〇二年。財団法人三井文庫編集『別館開館50周年記念—館蔵名品撰—』図版三、便
利堂、平成十二 (2000) 年九月。財団法人三井文庫編集『三井文庫別館蔵品図録—三井家の
絵画』図版一五、便利堂、二〇〇二年。

んだ。南蘋の華麗な賦彩と精緻な筆致による写生花鳥画は当時の日本の画壇に大きな影響を与え、その流れを汲んだ一連の画家を、今日では一般に長崎派、南蘋派と称するが、熊斐はその第一人者として活躍した。四季のさまざまな花鳥が明快な色彩と鋭敏な感覚で克明に描き出された押絵形式のこの屏風は、宝暦三・四年（一七五三・五四）頃、八代宗勝によって注文された^①。

3. 袁耀筆「汾陽別墅図」（袁耀汾陽別墅圖屏）（十二幅）

清・乾隆三二（一七六六）年絹本淡彩、縦 223.0cm、横 760.0cm（全体）、天津市芸術博物館蔵。

袁耀（生没年不詳）は、字を昭道といい、江蘇省江都の人。樓閣山水画家として有名な袁江を叔父にもつ。叔父と同様、清朝に仕えた宮廷画家で、北宋画を宗とした大画面の樓閣山水図に長じていた。独特の立体感をもつ山の表現と、複雑な樓閣宮殿描写が彼らの特色で、その樓閣は、界尺（定規）を用いて、小さな直線をいくつも重ねていく、界画という技法で描かれている。画題となつてゐるのは、隋の煬帝が別荘として造営した汾陽宮の壯観で、現在の山西省静楽県の東北、管涔山上にあつたものである^②（Fig. VII-57）。

4. 朱耷「山水通景屏」（六幅）

紙本墨画、各縦 97.5cm、横 34.0cm、南京博物院蔵。この通景屏風は、挂屏となるものである^③（Fig. III-58）。

5. 袁江筆「樓閣山水図屏風」（緑野堂図屏風）八曲一隻

金箋着色、縦二四四・五×横四八八・五センチ、京都国立博物館蔵。

袁江は、江蘇省江都（揚州）の人、字を文濤という。康熙年間から乾隆前半にかけて、出身地の揚州を中心に活躍した職業画家である。清朝は特に画院は設けなかったが、これに代わる如意館があり、初期の康熙・雍正両帝のころには優遇されていたので、じつに多くの画家が館に名を連ねた。しかし半面指導方針が一定せず、一応宋元風院体画が主ではあつたが、相反する南宗画や西洋

画なども混在した。これらのなかで宋の郭熙を学んだ袁江は甥の袁耀^④とともに、ちやうど過渡期的様式で一派を成した明代の院派のように北宗画と南宗画を合わせたような画風で袁派を形成した。彼自身書画家であり、北宋北方系の大観的な山水様式の復興を目指し、樓閣山水を描く界画では、清朝第一といわれるほどの才を示したこともこれに役立っている。広大な空間を創造する波のうねりにも似た山塊の表現には、同郷の人で、やや活躍の先行する李寅の影響が認められる。

壮大な八曲屏風である緑野堂と款される本図は清・康熙五九年（一七二〇）の作品で、金地に墨と鮮やかな彩色を用いて、中唐の宰相、裴度が洛陽の南に構えた別荘、緑野堂の様子を涼しげに写し出す（Fig. VII-59）。隆起する山岳と穏やかに流れる河水に静と動の対照を示しつつ、ゆるぎのない構成には、大画面を得意にした袁江の本領がうかがえる。中央右より得意の筆をふるって門にはじまり、主屋、張り出した露台、やや離れて六角形の宴亭とたんねんに数棟を描いている。右方背景には懸瀑をはさんで巨大なかたまりのような岩山を配し、左方には一転して平遠な遠山と中景にかけて水辺をいろいろの浮島と民家を点在させて、すがすがしい夏の雰囲気をかもし出している。しかし驚くべきは種々の様式を駆使、統合してこれだけの大画面を巧みにまとめあげていること、さすがに書画山水の第一人者といわれただけのことはある。これが宮廷趣味に合致した最大の因であり、かれが大きな勢力を成したわけがわかる。また金泥地に施された彩色のあざやかさには目をみはるものがあり、スケールの大きさを助長している。

屏風の裏側には、揚州の袁謀正の書になる宋・歐陽脩の「醉翁亭記」が貼られている。同年の冬に描かれ、本図と対をなす王雲筆「樓閣山水図屏風」の裏側にも、高翔の父、高玉桂の康熙五十二年（一七一三）の書になる歐陽脩の「昼錦堂記」が貼られている。裏の書が表の絵に先行するところから、現在の体裁は改装後のものと考えざるをえないが、絵に限れば当初の体裁をそれほど改變しているようにも思えない。いずれも揚州に関わりの深い人物の書画を集めているところを見れば、この袁江の作品も、おそらく揚州商人の豪壮な邸宅を飾

① 徳川美術館編集『新版・徳川美術館蔵品抄① 徳川美術館の名宝』図版二四六、大塚巧芸社、一九九五年。

② 神戸市立博物館編集『中国五千年の秘宝展—中国天津市文物展—』図版六〇、便利堂、一九八五年。

③ 王朝閣総主編『中国美術史』清代卷（上）、図版九三、齊魯書社・明天出版社、二〇〇〇年。

④ 袁江の画風は、子の袁耀（字は昭道）に伝えられ、清朝前半の大画面山水様式の典型となつた。

ることを意図して描かれたのであろう。

なお本図には同年の款のある王雲の冬景山水図が対になっており、ともに下部に金箔彩色された彫刻のある七〇センチ弱の脚がついており、清朝宮廷の趣味をよく伝える^①。

6. 王雲筆「楼閣山水図屏風」京都国立博物館蔵

金箋着色、縦二四四・五×横四八八・五センチ、金色の紙に、墨とあざやかな色絵の具を使って、山々がそびえ立ち、水の流れ落ち広がるようすが描かれている。山あいには立派な御殿や人々の姿も見える。

この屏風絵は清時代の康熙五十九年(一七二〇)、当時江蘇揚州で活躍していた袁江と王雲という二人の画家によつて描かれている。八つ折りの屏風が対になる八曲一双という形式の屏風で、袁江が夏の景色を王雲が秋の景色を描いて、季節を分けている(Fig. VII 60)。画面の大きさはそれぞれ縦二四六・〇センチ、横四九〇・〇センチ、神獣の姿を彫刻した足が付いているので、屏風の高さは三〇〇・〇センチを優に超える。屏風自体は、絵とは少し時期の離れた後世のものであるが、描かれた当初の形式を基本的に踏襲しているようである。

7. 石濤「山水図十二屏」清・康熙十年(一六七一)、絹本墨画、168.5×48.4cm、

福建積翠園芸術館蔵、曹鼎望の誕生祝いのためのもの。石濤(一六四二〜一七〇七) 俗名は朱若極、法名は原濟、号は清湘陳人、大滌子、苦瓜和尚、小乘客、瞎尊者。桂林(広西省)の靖江王家に生まれ。本山水図屏風は、元の趙孟頫の筆意に倣い、石濤の黄山遊を援助した新安太守の曹鼎望に贈られたものである^②。

8. 華岳筆「溪山樓觀図屏連幅」(六曲一双)

清・乾隆三年(一七三八)、金箋墨画淡彩、各扇226.0×62.5cm、アメリカ、サンフランシスコ・アジア美術館蔵。現在十二幅の掛け幅に改められているが、本来は屏風仕立てか(Fig. VII 61)。揚州八怪の一人に数えられる華岳(一六八二

〜一七五六)の遺品としては、最大規模の作品である。金箋にたらし込みを混じえた軽妙な墨筆で、変幻自在に山谷を描き出し、楼閣・人物・鹿・鶴などを適宜配置する。磊落な画風の由来を強いてあげれば惲寿平であるが、筆致は一般と奔放で、戯画的雰囲気を漂わせている^③。

9. 羅牧「十二条山水屏」

清・康熙四十五年(一七〇六)、十二幅、各183.0×52.0cm、うちの六条は紙本墨画淡彩、六条は紙本墨画、江西省博物館蔵。本図は、明末清初の画家の羅牧が創作した六曲一双の押絵貼山水図屏風と考えられている^④(Fig. VII 62)。山水楼閣の風格は、華岳筆「溪山樓觀図屏連幅」と似ている。

以上を総括すれば、明・清時代の屏風画は、花鳥図と山水図を画題の中心としていることが分かる。中国花鳥画の時空間の視点から考察すると、明代の花鳥画は宋、元時代の花鳥画の時空間性の特徴の影響を受けて、作品の時間軸が同時に空間構成の軸ともなっていたという面を有すると言える。それに対して、清代の花鳥画では、元・明代のそれのように「時間軸」が形成されることはないうように思われる。孫億筆「花鳥図」屏風は、明・清時代に言う「屏」、すなわち連幅作品のうちの「六幅屏」二組を六曲一双の屏風に仕立てたものと考えられる。各双は、おのおの四季一年の花でまとめられている。その花の主なものとして右隻の第一扇から順に挙げてゆくと、木瓜・椿、桃・牡丹、芍薬・金盞花、梨・虞美人草、菊・金桂、桜・唐椿(右隻)、芙蓉・秋海棠、梨・虞美人草、石榴・藪萱草、梔子・立葵、梅・唐椿、梅・水仙(左隻・第一扇と第五扇錯簡)である。また、張莘筆「花卉図」屏風も孫億のそれとまったく同じ体裁をもち、やはり「時間軸」の明確な方向性を見出すことはできない。

なお、清時代後期になると、郎世寧(イタリアのカステイリオーネ、一六八八〜一七六六)、王致誠(一七〇二〜一七八)、艾啓蒙(一七〇八〜一八〇〇)などのキリスト教の西洋人宣教師の画家たちが宮廷に入り、美術に明確な足跡を残した。彼らは、中国画の手法を取り入れたというべき作品を数多く残しているが、

① 小山富士夫編集『世界美術全集』一七中国(6) 明・清、カラー図版一五、角川書店、一九六六年。聶崇正『中国画家叢書—袁江与袁耀』上海人民美術出版社、一九八二年。中野徹・西上実責任編集『世界美術大全集』東洋編第9巻清、図版七〇(264.0×490.0cm)、小学館、一九九八年。
② 中野徹・西上実責任編集『世界美術大全集』東洋編第9巻清、図版三二(第9図)、小学館、一九九八年。

③ 薛永年『華岳研究』天津人民美術出版社、一九八四年。中野徹・西上実責任編集『世界美術大全集』東洋編第9巻清、図版八八(左隻)、小学館、一九九八年。
④ 劉品三『羅牧の十二条山水屏』図版四、五、『文物』一九八三年第十一期、八七頁。

それらは逆に中国に西洋画の遠近法、陰影、立体描写の意味、さらに科学的な写真などをわかりやすく説き明かして見せるという働きをした。彼ら西洋画家の活躍は、中国人画家にも影響を与え、中国の伝統的な絵画技法に西洋の画法を取り込んで中西折衷の洋風画の流行を宮廷内にもたらした。雍正帝、乾隆帝はともに中国人画家たちに西洋の油絵技法を積極的に学ばせし、線法画と呼ばれる西洋画に倣い三次元空間の表出を強調する焦点透視画も宮中では盛んに描かれ、建物の内壁を飾った。その影響は、以後の絵画のあちこちに古来の手法と混じり合って残っている。このような西洋絵画の明暗法・凹凸法などの技法が屏風画にも見られる。

明清時代における漆屏風は戦国秦漢時代あるいは魏晋南北朝時代のものより大きくなり、制作技法は複雑で、漢宮春曉という園林仕女図を主な画面構成としている。明清時代の江蘇一帯の漆器としては揚州のものが最も著名で、とりわけ螺鈿、玉石の象嵌、填漆（文様の内側を浅く彫り凹め、色漆をうめて研ぎ出す）、彫漆工芸は、地方色に富んでいる。

螺鈿は、まず選択した貝殻を薄片に磨きあげ、下絵によって各種の形に鋸で切り、ニカワで原体に貼り付け、図案につなぎあわせ、血料（家畜の血でつくった塗料）で空地を平らにうめ、表面につやのある漆をかけ、最後に文様を彫刻して磨きあげる。ここで生産された漆および填漆および螺鈿の大型屏風は、立派で堂々としており、もっぱら皇室や貴族の用に供せられた。これは、この時期の江南における手工業が高度に発展したことをはっきりと示している。

五 その他

(一) 掛屏

近代、揚州で製作した漆器の中で、大型の漆屏風が重要な部分を占めている。『江都県統誌』「物産考・髹物之属」条に「漆製屏聯、模刻名人書画、嵌以螺鈿、漆工亦精良」とある。現在、揚州市博物館や個人の庭園居室などに、収蔵されているものが多い（資料編の表VII No.693～696参照）。それらの掛屏は、当時の書画家の鄭燮、華岳、王小棣、何紹基達の子孫の作品を粉本として採用し、堆漆・刻灰（款彩）・百宝嵌・平磨螺鈿・鐫匚などの漆工芸技法を併用して、創造された優雅的華麗な漆製屏風である。例えば、寄嘯山莊（個人蔵）に収蔵されている「刻漆王小棣樹石人物掛屏」（四片一組、各約120.0×30.0cm）の乳黄色の漆

面には白描線で樹下高士人物が刻まれている^①（Fig.VII-63）。「嵌本色竹牙鄭板橋竹石掛屏」（四片、各約100.0×30.0cm、寄嘯山莊蔵）は、黒漆下地で大片竹質の葉と象牙彫の蘭花が嵌め込まれている^②（Fig.VII-64）。「紫檀嵌玉人物掛屏」（四片、各約100.0×30.5cm、寄嘯山莊蔵）は、黒漆下地に、白玉・瑪瑙・翡翠・青玉・芙蓉玉などで花・石・人物を刻み、烏木で松・柏・楓の樹木を彫っているものである^③（Fig.VII-65）。これらは、その「百宝嵌」という芸術的工芸技術で創造されたものである。「堆漆喜鵲登梅掛屏」（四片、各約110.0×30.0cm、寄嘯山莊蔵）は多色の漆で喜鵲と梅花を堆出したものである^④（Fig.VII-66）。

(二) 刺繡屏風

清・朱啓鈴『糸繡筆記』（黄賓虹・鄧實編『美術叢書』十六、四集第二輯、台北・芸文印書館、一九七五年十一月）に南朝・梁簡文帝の織成屏風、明・『刻糸画錦堂記滕王閣序』に「織詞曲聯為屏障」とある。以下、現存されている刺繡屏風の数例を挙げておこう（資料編の表VII No.623～626参照）。

1. 「髹染仕女嬰戲図四條屏」

各幅縦124.0cm、横49.0cm、中央工芸美術学院蔵。この四幅の髹染通景條屏には、暗緑の下地で、流水の兩岸に松樹、山石、土坡、仕女、児童などを配置している^⑤。

2. 「刺繡花鳥寿屏」（十二幅）

左右両端の縦195.0cm、横53.0cm、中間の十幅はいずれも縦195.0cm、横43.0cm、蘇州市刺繡研究所蔵（Fig.VII-67）。全幅の画面には、吉祥、富貴、長寿などの寓意が示唆されている^⑥。

^①張燕「維揚髹工、巧藝伝真——寄嘯山莊漆製書画屏聯」図一、『故宫文物月刊』112（第十卷第四期）、一九九二年。

^②前掲した註①張燕氏論文の図二を参照する。

^③前掲した註①張燕氏論文の図三を参照する。

^④前掲した註①張燕氏論文の図五を参照する。

^⑤黄能馥主編『中国美術全集』工芸美術編7 印染織繡（下）図版一六〇、文物出版社一九八七年。

^⑥黄能馥主編『中国美術全集』工芸美術編7 印染織繡（下）図版一九三、文物出版社一九八

3. 「刺繍玉堂富貴寿屏」(十二幅)

縦258.0cm、横63.0cm、北京・故宮博物院蔵。この大画面の條屏は、多数の刺繍針法と配色方法を応用して、花卉、仙鶴、飛鳥などを描いている(Fig. VII 68)。各幅は、独立の画面を形成し、また、全体の統一的整体の画面を組成している^①。

4. 双面繡「富貴寿考困屏」(五曲)

縦192.5cm、横251.0cm、清・乾隆時期、北京・故宮博物院蔵。刺繡の屏面には、黄色の地下で、花鳥樹石を描いている(Fig. VII 69)。木製の枠と台座は、花卉と雲龍文などを刻んでいる^②。

(三) 磁器の絵画

磁器の彩絵には、屏風画がしばしば見られる。以下、数例を挙げていく(資料編の表VII No. 697~700参照)。

1. 日本東京・出光美術館に収蔵されている明時代の「青花唐児文壺」の画面には、樹石図屏風が立てられている^③。明時代特有のどっしりと横に張った大壺で、濃くあざやかな青花で唐児と樓閣山水の文様を大柄に描いてある。そのヴァイオレット・ブルーの色調は、嘉靖年間にしきりに用いられた、回青とよぶ西方輸入の青料の特色をよくあらわしており、まことに美しい。素地もなかなか良質で、おそらく有名な麻倉の磁土を用いたのであろう。麻倉の土はいづころから採掘されたかはつきりしないが、嘉靖年間の末年には乏しくなつたと言われ、万曆中ごろにはまったく枯渇してしまつたとされている。純良な材料を潤沢に使用し、堂々とした意匠にしあげている点で、景德鎮の最盛期といわれる嘉靖窯の代表作の一つといつてよいであろう。底裏に「大明嘉靖年製」の銘がある。

2. 青花琴棋書画文壺の屏風

東京・戸栗美術館に収蔵されている明(十五世紀)「青花琴棋書画文壺」(高

七年。

①黄能馥主編『中国美術全集』工藝美術編7 印染織繡(下) 図版一九八、文物出版社一九八七年。

②黄能馥主編『中国美術全集』工藝美術編7 印染織繡(下) 図版二〇七、文物出版社一九八七年。

③小山富士夫編集『世界美術全集』一七中国(6) 明・清、図版八五、角川書店一九六六年。

35.5cm、口径21.6cm、景德鎮窯)は文様に、おもに人物文を用い、背景に堂屋と山水図屏風を配している。この屏風山水図には、遠山、近水と樹木が描かれている^④。ここに景德鎮の高い美意識が具現されているとみることもできよう。琴棋書画は文人の嗜みとされ、またこの時期には高貴な女性の嗜みとしても重視されていたといわれる。

3. 青花開光二十四孝図瓶

ロンドン、玫茵堂コレクション、清・康熙(二六六二~一七二二)、高92.0cm。この大形瓶には、いくつもの区画に分けられた図が青花で描かれる。本図瓶の装飾文様の二十四孝図には、花卉・流水文の多曲屏風が描かれている^⑤。

4. 上海博物館に収蔵されている清・雍正年間の「粉彩人物筆筒」の唐時代の詩人の李白と詩友の「春夜宴桃李園」という物語の画面中、人物の後に淡彩山水図の屏風が立てられている^⑥(Fig. VII 70)。

(四) 版画

中国版画の歴史は、ほとんどが版本の木版画挿絵の歴史である。その始まりは、遅くとも唐代(六一八~九〇七)以前にさかのぼる。もちろん、形態としては、一枚刷り、卷子本挿絵、折帖などもあるが、中国絵画史のなかの版画史という視点からいうと、芸術性の高いものから素朴なものまで、小画面の版本挿絵の世界に、さまざま興味深い問題を見いだすことができる^⑦。版画の芸術的位置は、こうしたいわば肉筆画との交流によって、一気に高まる。現存されている版画作品によって、民間年画と挿絵などに分けられている^⑧。このよ

④西岡康宏・宮崎法子責任編集『世界美術大全集・東洋編・第8巻・明』図版一五六、小学館、一九九九年。

⑤中野徹・西上実責任編集『世界美術大全集』東洋編第9巻清、図版一三六、小学館、一九九八年。

⑥王朝聞総主編『中国美術史』清代卷(下)、図版三三六、齐鲁書社・明天出版社、二〇〇〇年。高13.3cm、口径17.4cm。楊可揚主編『中国美術全集』工藝美術編3 陶磁(下)、図版二〇五、上海人民美術出版社、一九八八年。

⑦西岡康宏・宮崎法子責任編集『世界美術大全集・東洋編・第8巻・明』小学館、一九九九年、三三五~三四四頁。

⑧王伯敏『中国版画史』上海人民美術出版社、一九六一年。張秀民『中国印刷史』上海人民美術出版社、一九八九年。小林宏光『中国の版画』東信堂、一九九五年。

うな版画の画面には、画中衝立と屏風画がよく見られる。以下、民間年画・挿絵の数例を挙げてみる。

1. 民間年画

明末文人の洗練された趣味的な世界に生まれた多色刷りにかわって、清代市民の熱気をも伝えるのが、祝賀、吉祥、厄除けの意味などを込め、通俗化されたありとあらゆる画題を描き、年画と総称される民間版画である。年画はすでに宋代において流行し、当時は「紙画」と称し明代に至ってしだいに一般化した。現在の記録によって知ることは、木版年画は、明代にはかなりの程度発達しており、清代に至ってさらに盛行した。民間における木版年画の発展は、大きな価値をもち、これは都会や町や農村のすみずみにまでいきわたり、広い鑑賞者を擁した。中国の絵画史上において、一種の民間美術が民間年画より多くの大衆と接触し、その影響が広範にわたったことはない。木版年画の取材は非常に広い範囲におよび、優れた民間年画は楽観的に生活を表現している。民間年画における人物の形象の造形は、よく練られたもので、生き生きとし、あるものは写真に偏重し、またあるものは装飾化に偏重している^①。

現存する明・清の民間年画中、人物の背障として屏風や掛軸屏風などがよく見られる(資料編の表VII No.632~636 参照)。清時代の河北武強の隋唐故事「羅成売絨線」年画の画面には、卷雲文の三曲屏風が立てられている^②(Fig.VI.71)。清・山東高密の「八仙墨屏」は、各縦94.0cm、横26.0cm、高密県文化館に收藏されている(Fig.IV.72)。この墨屏は、中国の伝統的な国画の技法をよく示している^③。又、「二十四孝墨屏」は、各縦95.0cm、横25.0cm、高密県文化館に收藏されている(Fig.IV.73)。この孝行故事の條屏は、半印半畫の作品で、元々八條あるが、現在、六條が残存している^④。清・山東高密の「劉大人私訪八條屏」は、各縦90.0cm、横26.0cm、劉善経個人が收藏している(Fig.VI.74)。こ

の條屏は、清時代の高官劉墉私訪の物語を現している^⑤。他のものは、「四老墨屏」(二幅)や「博古墨屏」(四條)などの水墨畫の年画が富貴吉祥の意を象徴している^⑥。王樹村蔵「喜出望外平兒理妝」清末、天津楊柳青刊行、縦34.6cm、横58.5cm、獨幅の衝立が立てられている。屏面内容は不明である^⑦。

2. 挿絵版画

書籍刊行のための作画或いは官製・民間で印刷した書物にはほとんど挿絵版画があった。これらの挿絵の多くは版本の挿図であった。板刻技術の進歩は挿絵版画の表現の可能性を飛躍的に高めた。以下、『西遊記』、『西廂記』、『金瓶梅』などの戯曲小説の挿絵のうち、いくつかの好例が挙げていく(資料編の表VII No.637~659 参照)。

① 『新增補剪燈新話』挿図

明・正徳六年(一五一二)楊氏建陽清江書堂の刊本、瞿佑撰『新增補剪燈新話』挿図中に、大型の山水図屏風が立てられている。

② 『西遊記』挿図

明・萬曆二十年(一五九二)世徳堂の刊本で、縦21.0cm、横13.5cm、明・吳承恩が撰し、劉君裕、郭卓然が刻んだ孫悟空のおなじみの冒険旅行小説『西遊記』挿図のうち「三蔵不忘本」という一幅である。画面中、一扇の大型衝立を立てられている。屏面には、梅石図が描かれている^⑧。原本は北京・国家博物館に收藏されている。

③ 『桜桃夢』挿図

明・萬曆四十四年(一六一六)浙江省海寧人の陳與郊撰『聆痴符』四種原刊本の一つの『桜桃夢』には挿図二十幅があり、本図はうちの一幅の「清淡」という挿絵である(Fig.VI.75)。縦15.9cm、横11.2cm、画面中、大型の風景図屏風が立てられている。原本は南京図書館に所蔵されている^⑨。

① 周蕪『中国版画史図録』(上・下) 上海人民美術出版社、一九八三年。王樹村『中国民間年画史図録』(上・下) 上海人民美術出版社、一九九一年。
② 王樹村主編『中国美術全集』絵画編2-1民間年画、図版六三、人民美術出版社一九八五年。李寸松個人收藏、縦二二cm、横三三cm。
③ 王樹村主編『中国美術全集』絵画編2-1民間年画、図版一二六、人民美術出版社一九八五年。
④ 王樹村主編『中国美術全集』絵画編2-1民間年画、図版一二七、人民美術出版社一九八五年。高密県文化館蔵。

⑤ 王樹村主編『中国美術全集』絵画編2-1民間年画、図版一三〇、人民美術出版社一九八五年。
⑥ 王樹村主編『中国美術全集』絵画編2-1民間年画、図版一三二、一三三、人民美術出版社一九八五年。「四老墨屏」各縦九五cm、横四七cm、「博古墨屏」各縦九三cm、横三三cm、いずれも高密県文化館蔵。
⑦ 王朝聞総主編『中国美術史』清代卷(下)、図版一六二、齊魯書社・明天出版社二〇〇〇年。
⑧ 王伯敏主編『中国美術全集』絵画編20版画、図版一三〇、上海人民美術出版社一九八八年。
⑨ 王伯敏主編『中国美術全集』絵画編20版画、図版一〇四、上海人民美術出版社一九八八年。

④. 『南柯夢』挿図

明・湯頭祖撰二巻の『鐫新編出像南柯夢』があり、その挿図は明・萬曆年間（一五七三〜一六一九）金陵広慶堂の刊本である。本図は、縦21.0cm、横13.5cm、「尋窟」と呼ばれていて、画面中山水図屏風が立てられている^①（Fig. VII 78）。原本は北京・国家図書館に所蔵されている。

⑤. 『繡襦記』挿図

『繡襦記』は明・徐霖（？〜一四四九）が撰じたものである。徐霖は、字は子仁、号は九峰道人。江蘇省呉県の人。のちに金陵に居をうつした。『繡襦記』の原本は上海図書館に所蔵されている。その批評本と注本は多く、その中に明・薛近兗撰二巻の『新刻全像注釈繡襦記』があり、その挿図は明・萬曆年間（一五七三〜一六一九）金陵文林閣の刊本である。本図は、縦22.0cm、横14.0cm、「面諷背誦」と呼ばれていて、画面中樹石図屏風が立てられている^②。また、鼎鑄陳眉公先生の批評本の挿図の中で、「正君求学」という画面に、孔雀貞石図屏風が立てられている。この屏風画面は、宋・崔白の「枇杷孔雀」（台北・故宫博物院蔵）、明・呂紀の「杏花孔雀」（台北・故宫博物院蔵）と画面構図が酷似し、このような景物を画面の中央に配置することが、宋時代から明代に至るまで流行していたことがわかる。また、いずれも花鳥図の装飾性と吉祥意を示している^③。

⑥. 『義烈記』挿図

明・汪廷訥撰『環翠堂楽府』は十五種類が流伝されているが、二巻の『義烈記』はそのうちの一種類である。その挿図は明・萬曆年間（一五七三〜一六一九）汪氏による環翠堂楽府の刊本である。本図は、縦22.0cm、横14.0cm、漢時代末の歴史故事「郵故」と称されている。画面中山水図屏風が立てられている^④。

⑦. 『孔聖家語図』挿図

『孔子家語』は、三國魏の王肅が撰じたものである。明・呉嘉謨が集校し、

程起龍が挿絵を描いて、黄組が刻んだ十一巻の「孔聖家語図」がある。その挿図は四十幅あり、明・萬曆十七年（一五八九）武林呉嘉謨の刊本である。本図は、縦20.8cm、横13.5cm、「問礼老聃」と称されていて、画面中、多曲の山水図屏風画立てられている^⑤。原本は北京・国家図書館に所蔵されている（Fig. VII 76）。

⑧. 『人鏡陽秋』挿図

『人鏡陽秋』は、明・汪廷訥の撰・汪耕の絵・黄應組の刻版という双面連式の歴史故事集である。その挿図は明・萬曆二十八年（一六〇〇）環翠堂の刊本である。本図は、縦22.0cm、横14.0cm、南北朝宋文帝劉義隆明恭王皇后の貞烈故事の「明恭王皇后」と称されている。画面中、背障として花卉樹石図屏風が立てられている^⑥。原本は上海図書館に所蔵されている。

⑨. 「拜月同祈」

張鳳翼『紅拂記』の挿絵「拜月同祈」は、明・萬曆二十九年（一六〇一）の繼志齋刊本である。本挿絵の画面には、庭園仕女図中、一点の山水図独扇屏風が立てられている。

⑩. 「風流絶暢図」

彩色套印版画、萬曆二十四（1606）刊印、新安・黄一明鑄、唐伯虎の「競春図巻」を模倣したものであろう。多曲山水図屏風が立てられている^⑦（Fig. VII 77）。国家博物館（元中国歴史博物館）蔵。

⑪. 「閨範」挿図

明・萬曆年間、衝立の画面には水波紋が描かれている。

⑫. 「明状元考図」

明・萬曆年間、衝立の画面には、水波紋が描かれている^⑧。

⑬. 『古今奇観』挿図

明・崇禎年間（一六二八〜一六四四）の刊本で、縦20.5cm、横13.8cm、本図は『古今奇観』挿図のうちの一帙、「廬太学詩酒傲公侯」である。上下二図式の

① 王伯敏主編『中国美術全集』絵画編20版、図版一〇〇、上海人民美術出版社一九八八年。

② 王伯敏主編『中国美術全集』絵画編20版、図版九四、上海人民美術出版社一九八八年。

③ 王耀庭「裝飾性與吉祥意——試說明代宮廷花鳥画風」、『故宫文物月刊』146（第十三卷第二期）図一〇「正君求学」、図八「枇杷孔雀」、三三〜五二頁、一九九五年。

④ 王伯敏主編『中国美術全集』絵画編20版、図版九〇、上海人民美術出版社一九八八年。

⑤ 王伯敏主編『中国美術全集』絵画編28版、図版三八、上海人民美術出版社一九八八年。

⑥ 王伯敏主編『中国美術全集』絵画編28版、図版四五、上海人民美術出版社一九八八年。

⑦ 王朝聞主編『中国美術史』明代卷、図版一三六、齊魯書社・明天出版社二〇〇〇年。

⑧ 王伯敏主編『中国美術全集』絵画編28版、王伯敏文の挿図、「閨範」挿図も同じ、上海人民美術出版社一九八八年。

下段の画面中、三曲の山水図屏風が立てられている^④。原本は四川省図書館に収蔵されている。

⑭ 『一刻拍案驚奇』挿図

明・崇禎五年(一六三二)の刊本で、縦18.0cm、横12.4cm、本図は明凌濛初の編輯、劉銜の模絵、劉君裕の彫刻とあった『一刻拍案驚奇』の挿図うちの一幅である。画面中、六曲の屏風が立てられているが、屏面の図柄は不明である^⑤。

⑮ 『鴛鴦縁』挿図

明・崇禎八年(一六三五)の刊本で、縦20.0cm、横14.0cm、元路迪の『鴛鴦縁伝奇』の巻首挿図である。本図は「張淑児巧智脱楊生」の「鬻女」という故事で、宇内には三曲の大型山水図屏風が立てられている。原本は北京・国家図書館に収蔵されている^⑥。

⑯ 『西廂記』戯曲小説刊本の挿絵版画

(1) 金台・岳家刊本(弘治十一年一四九八年、北京大学図書館蔵)

「鴛鴦と張生の情事を紅娘が盗み聞きする」(『西廂記』第十三幕)の挿絵には、床榻の背後に屏風が立てられている^④。岳家刊本いわゆる弘治本は、『西廂記』最古の刊本である。

(2) 南京・劉龍田万曆(一五七三〜一六二〇)刊本(北京図書館蔵)

「鴛鴦が張生の恋文を読む」(『西廂記』第十幕)の挿絵には、衝立を立てられているが、屏面の画題は不明である^⑤。

(3) 蕭騰鴻万曆(一五七三〜一六二〇)刊本(北京図書館蔵)

「鴛鴦が張生の恋文を読む」(『西廂記』第十幕)の挿絵には、山水図の衝立を立てられている^⑥。

(4) 『張深之先生正北西廂秘本』挿絵の「窺簡」は、明・崇禎十二年(一六三九)の刊本で、縦20.2cm、横13.0cm、原題の五巻の『張深之先生正北西廂秘本』の挿図で、元代王實甫編、関漢卿の續、明・張深之の正、陳洪綬(一五九

- ① 王伯敏主編『中国美術全集』絵画編 20 版画 図版一四六、上海人民美術出版社一九八八年。
- ② 王伯敏主編『中国美術全集』絵画編 20 版画 図版一三九、上海人民美術出版社一九八八年。
- ③ 王伯敏主編『中国美術全集』絵画編 20 版画 図版一六、上海人民美術出版社一九八八年。
- ④ 『屏風のなかの壺中天』図一四九。
- ⑤ 『屏風のなかの壺中天』図一八八。
- ⑥ 『屏風のなかの壺中天』図一八九。

九〜一六五二)の絵、杭州の名工項南洲(一六一五頃〜七〇)の刻というオリジナルの版画挿絵である。原本は浙江省図書館に収蔵されている^⑦。本挿絵は「窺簡」という場面であると言われて、多曲の花鳥樹石の屏風が立てられている。崔鴛鴦は、張拱からの書簡を読んでおり、その様子を屏風の後で紅娘が窺っている^⑧(Fig. VII)。この挿絵は、とくに独創的で、陳洪綬により描かれ、テキストの単なる絵解きを超えて、行間を読むように観者に想像力を働かせ、数ある『西廂記』版画中の傑作である。中国美術史上、木版画の芸術的位置を大きく高めた存在として、陳洪綬が果たした役割はきわめて重要であり、後続の多くの清代人物画家を版画活動に導き入れることになる。このような種の版画は、また、台湾・故宮博物院にも収蔵されている^⑨。

明末の代表画家の一人で、浙江出身の陳洪綬は、杭州をおもな活躍地として、現実の社会と強いつながりを持ち、積極的に版画活動に乗り出し、小説の挿絵や酒牌などの原画作りに携わった。木版画の特色を生かし、その魅力を發揮させるため、従来の文人の白描をさらに発展させる長い強く美しい線描を用いた。その特色ある線描に加え、独特のデフォルメによる知的な諧謔味のある人物画や花鳥画で名高い。陳洪綬の版画など民間の美術への積極的関与は、その時代を生きた職業的画家としての当然の結果であった。

(5) 吳興・関遇五(関斉伋)編、致和堂刊本(二十幀一セットの挿絵)

『西廂記』挿絵^⑩の第十一図の「窺簡」に挿絵屏風^⑪がある。明・崇禎十三年(一六四〇)、紙本彩色、25.0×32.3cm、ドイツ、ケルン、東アジア美術館蔵。文人の遊び心で工夫を凝らした大型の樹石漁夫図屏風が立てられている(Fig.

- ⑦ 王伯敏主編『中国美術全集』絵画編 20 版画 図版一八、上海人民美術出版社一九八八年。
- ⑧ 西岡康宏・宮崎法子責任編集『世界美術大全集』東洋編第8巻明、挿図三三三、台北・故宮博物院にもある(19.5×13.9cm)、小学館、一九九九年。
- ⑨ 王朝聞総主編『中国美術史』明代卷、挿図五七、齐鲁書社・明天出版社二〇〇〇年。小林宏光(陳洪綬の版画活動・崇禎十二年(一六三九)刊張深之先生正北西廂秘本の挿絵を中心とした一考察(上、下)『国華』一〇六一、一〇六二、一九八三年)。
- ⑩ 劉芳如「秀色―撫談中国芸術所形塑的女性」図一〇、『故宫文物月刊』二四一(第二十一卷第一期)二〇〇三年、六〇〜八一頁。
- ⑪ 自由恋愛を謳う型破りな戯曲『西廂記』は、三十種以上の挿絵本が明代に出版した。
- ⑫ 関遇五刊本『西廂記』彩色套印本、現蔵ドイツ・科隆肯斯特博物館。天津人民美術出版社は、ドイツの影印本によって、一九九一年に『明刊彩色套印西廂記図』を出版された。

VI 8)。その屏風の水墨山水図は非常に簡潔な構図をとる^①。同刊本の第十三幕「鶯鶯と張生の情事を紅娘が盗み聞きする」の挿絵には、月輪水波文の多曲屏風が立てられている^②。同刊本の第十七幕「鶯鶯が張生の合格の報せを受けとる」の挿絵は、多曲屏風形式で、本物語を表現して、画中の正面にまた山水樹石図を、背面に吉祥文字を描く三曲屏風も立てている^③ (Fig. VII 22)。

(6) (伝) 仇英画『西廂記』挿絵

紙本画冊、刊年と現蔵者不詳。「鶯鶯と張生の情事を紅娘が盗み聞きする」(『西廂記』第十三幕)の挿絵には、衝立が立てられているが、屏面の画題は不明である^④。

⑰. 「三国志像挿図」

清・順治時期(一六四四〜一六六二)刊本で、縦二〇cm、横一四・二cm、画面の主題は、「劉玄德古城聚義」という歴史故事である。画面の上部には、坐っている四人の後に、三曲の山水図屏風が立てられている^⑤。原本は上海図書館に収蔵されている (Fig. VII 21)。

⑱. 「聖諭像解」の「請立太学」

清・康熙二十年(一六八一)、承宣堂刊本、縦20.1cm、横16.0cm、画中の主人の後に、山水図の大型立屏が立てられている。原本は上海・復旦大学図書館に収蔵されている^⑥。

⑲. 中国春画中の屏風挿絵

絵のなかの絵といえば、前述した周文矩の「重屏会棋図」が思いだされる。すなわち、絵のなかの屏風(衝立)に屏風のある絵が描かれており、その屏風にさらに絵が描かれている、といった絵。いまにして思えば、中国の春画^⑦は、ほとんどが「重屏図」ではなからうか。絵のなかに絵がなくとも、絵のなかに

① 西岡康宏・宮崎法子責任編集『世界美術大全集』東洋編第8巻明、挿図二二〇、小学館、一九九九年。

② 『屏風のなかの壺中天』図一九五。

③ 『屏風のなかの壺中天』図一九六。

④ 『屏風のなかの壺中天』図一九三。

⑤ 王伯敏主編『中国美術全集』絵画編20版画 図版一九九、上海人民美術出版社一九八八年。

⑥ 王伯敏主編『中国美術全集』絵画編20版画 図版一六七、上海人民美術出版社一九八八年。

⑦ 性を描写する美術作品の春画は、春宮画、春宮図、嫁妝画ともいう。

庭園が描かれていれば、庭園もまた自然の山水を「納れた」芥子であるという認識によって、それは絵と等しい虚構となる。さような「重屏図」の入れ子構造のなかに置かれた男女に肉体的実在感のあるうはずはない^⑧。以下、明代晩期の春宮画冊『花宮錦陣』明代・鄒華生の小説『素娥篇』などの中国春画中の屏風挿絵の典型的な例 (Fig. VII 23) を取り上げておこう (資料編の表VII No. 660〜665 参照)。

(1) 『花宮錦陣』中の「浪淘沙」(中野『肉麻図譜』三七頁挿絵⑫)

「蘭湯(蘭香のお湯)」に浸りながらのたのしいセックスという画面には、多曲屏風に描かれた太湖石も牡丹も蝶も性的シンボルを帯び、男女ふたりも珍しくなごやかな表情を見せる。この洗澡盆のなかで戯れる男女のすぐむこうにある屏風には、太湖石と牡丹が描かれている。

(2) 『花宮錦陣』中の「鵲橋仙」(中野『肉麻図譜』四七頁挿絵⑬)

手前、性交する男女であるが、女の腰枕となっているのがおそらく年若い婢「鵲橋(織女を乗せて天の河を渡ったかささぎに因み天の河のこと)」であるらしい。画中に多曲屏風があり、そこに水辺の風景が描かれている。川むこうに瑰偉なる岩山が見え、手前の岸辺の松のたもとには、倪瓚(一三〇六頃〜一三七四)の絵によく見られるような茅ぶきの亭がある。

(3) 『花宮錦陣』中の「一棒蓮」(中野『肉麻図譜』一五八頁挿絵⑭)

蓮の池に張り出した水閣のなかで、陰陽は宇宙卵のように完全に合一した。それにしても、男女性器の描写の素朴なことである。しかし、夏の荷風(荷は蓮)の涼やかさが二人を幸せにしている。特に、性交する場面の背後に画面の広い山水樹石図屏風を立てることにより、その理想的虚構的な二重の開空間を示唆している。

(4) 『花宮錦陣』中の「眼兒媚」(中野『肉麻図譜』一六八頁挿絵⑮)

例によって牡丹と太湖石、それに孔雀と蝶が描かれている豪華な屏風絵を立てて、下に敷くのも春用の「軟茵」で、その軟らかさを表現しようとしているのがうかがえる。

(5) 『素娥篇』第23「金盤承露」挿絵(中野『肉麻図譜』一九四頁挿絵⑯)

⑧ 中野美代子『肉麻図譜—中国春画論序説』叢書メラヴィリア⑧、作品社、二〇〇一年初版四九頁。

本「肉麻」な挿絵春画には、二人の侍女が全裸の素娥をたかだかともちあげ、やはり全裸の武三思が凳の上に乗って、素娥に挿入している。おもしろさ・おかしさの追求はここまで達する。敷物の模様も、屏風に描かれた山水も豪華である。特に、画面の広い山水樹石図屏風の導入が全画面の二重空間構造を表している。

(6) 十一葉から成る清代の春画冊の一葉「待ち」(中野『肉麻図譜』一四六頁の挿絵⑨)

本春画のなかに、コ字型に張り巡らせた屏風に囲まれた空間が不安定なのは、屏風がきちんと描けていないからである。屏風の縁の亀甲模様が、斜めの部分(男の背後と女たちの背後)と正面の部分ともに同じであること、奥にいる小女の背後に描かれるべき屏風の折り目の縁が描かれていないことなど、この絵には欠陥が多い。

以上のように、大部分の春画挿絵には、太湖石・牡丹と蝶図の画中画屏風絵が描かれている。牡丹は美人のシンボルであったが、同時に女陰のシンボルでもあった。蝶にも、古代から性的な意味があたえられていた。そしてこれも花に戯れるように描かれている。また、庭園に存在する立派な太湖石は、虚構の庭園空間を喚起し、そのことは表象としてなら女の性欲を刺激するものと性戯の場所として約束されたものであって、春画の屏風絵の主役としても、絵に描いて、太湖石の性的シンボリズムを強調した。

春画のなかの庭園は、かくして性戯する男女にとって経験的な快楽の場所ではなく象徴的な空間にすぎない。それを経験的な場所であるかのごとくに描くところに、中国の春画の二重三重の虚構性があるといえるのだ。また、画中画屏風の入れ子構造を作り出すと、庭園屋宇の室内の有限的な閉空間感覚が倍増することがわかるであろう。

(五) 新聞出版物などの複製挿絵

何元俊「妙手割瘤」(資料編の表VII No.666 参照)

この作品は、晩清光緒十年(一八八四)に時事新聞者の呉心友が創刊した『點石齋画報』に載せられているものである^①。

^①王朝聞総主編『中国美術史』清代卷(上)、挿図一三八、齊魯書社・明天出版社二〇〇〇年。

六 小結

以上、明清時代の屏風絵について概観してみた。中でも、屏風絵についての文献史料を挙げてやや詳しく論じてみた。これをまとめておくと、次のようになるだろう。

(一) 形質

1. 衝立

明清時代の衝立は、卓屏、硯屏、枕屏などの形式に分かれている。文人雅居の装飾のために、木・漆・玉石・磁器などの材料で彫刻されたものが数多く現存している。中で、卓屏は、唐時代あるいはそれ以前から大型の屏風形式から濃縮され、文人居室の重要な装飾品として登場した。ところが、およそ清末民国年代から卓屏の流行しなくなる^②。

2. 多曲屏風

この時代における多曲屏風では、漆絵の風俗人物図屏風が重要な地位を占めている。また、水墨淡彩山水図と着色楼閣人物図の大型通景屏風は、この時代における屏風絵のもう一つの特徴と考えている。

3. 押絵貼屏風と掛屏

明清時代に入ると、寺院や大きな住宅の伝統的な大構図・大画面屏風絵は前代ひき続いてつくりられ、その風が普及するとともに、一般にはその簡便な形式として屏風絵が重用された。また明末清初には屏風絵にみるような一種の押絵貼屏風(屏風の各扇に一図ずつ貼ったもの)もしくは貼交屏風や掛屏などの形式が多くなり、大いに流行した。それらの屏風は、いずれも精密、華麗な極めて装飾性豊かな作であったことがわかる。画面形式からいえば、主流の多曲連屏から押絵貼屏風と掛屏形式(長幅巻軸式の掛屏画は、すなわち、いわゆる十二条屏、六条屏、四条屏などをいう)に移行した^③。即ち、山水人物・花鳥・花卉などを画題として描いた掛屏は明清時代における屏風を代表する一形式で

^②傅樂治「卓屏—令人驚奇的裝飾」『故宮文物月刊』33(第三卷第九期)、一九八五年、九八—一〇一頁。

^③掛屏風の形式あるいは員数は、鄧之誠の集録文「屏」に「今人張書画於壁稱四幅以上者曰屏即屏風之意」とある。民国第一甲子夏六月江寧鄧之誠文如輯『骨董瑣記』卷五「屏」(黃賓虹・鄧實編『美術叢書』二二、五集第三輯、一九三三頁、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)

あった。これは、唐代以降、盛行した多曲折扇式屏風画から、毎幅屏扇の画面を独立に分割して、生まれたものである^①。明代以降、掛屏風が登場した。実に、掛屏風は、屏風の実用性を超えて、純粹な装飾性をもつものであった。

「生活画」は屏風装をとるものが多く、屏風は日常生活において、重要な装飾家具の一つであった。また、掛屏は「生活画」に属する主題をとり、装飾文様として日常生活の様々な家具や用具を用いた。このような状況の中で、民衆にも深く浸透していた花卉・花鳥という主題が、屏風装をとる時には宮中においてのみ使用されるとされるのは、不自然である。収集した掛屏風はほとんどのものが、屏風の全扇を一つの画面として図を構成していたが、そこには花鳥図や文字絵等が多く見られる、屏風の各扇毎に一幅の掛幅を装飾する形式に着目し、掛屏に関しても民間ではそのような表装が行われていたのではないかと考えてみた。

(二) 画題

1. 素屏風

素面の屏風は、画中の衝立と屏風に見られる。元々屏面に画があるかどうかは不明である。

2. 山水

山水図は、画中画屏風、押絵貼屏風と通景図屏風のいずれにも見られる。

3. 花鳥・花卉

五代・宋代以来、宮廷画家あるいは職業的花鳥画家の細密精緻な画法によって創作された花鳥画はつねに重要なジャンルであった。花鳥画は多かれ少なかれ富貴性と吉祥性を備えているのだが、調度品としての屏風ではさらに桐や孔雀、鳳凰、鴛鴦などを描くことで、より一層豪華さと吉祥性を増している。吉祥瑞兆に満ちた色鮮やかな花鳥・草虫などの吉祥モチーフ、それらは用途に応じ自在に組み合わせ、華やかな雰囲気演出することができる。美しく、しかも吉祥的な意味をもった鳥や花木、石を、大画面に装飾的に描いた華やかな彩色の作品で、この点で確かにのちの明清時代の花鳥画にもつながる。大画面

^①宋・米芾『画史』、宋・汪珂玉『汪氏珊瑚網画繼』に「購李成画貼屏風」とある。李力「從考古發現看中国古代的屏風画」『芸術史研究』第一輯（中山大學芸術研究中心編、中山大學出版社、一九九九年）、二七七～二九四頁。

の花鳥画、山水画屏風は公的な大きな空間を荘厳し、小画面の衝立は個人的な居室や贈答用に用いられ、鑑賞に供され、その用途は広い。元代以降、吉祥主題の花鳥画が数多く伝わっている。水墨であれ彩色であれ、吉祥の意味を帯びた花鳥画は民間の職人的職業画家にとって、当然もつとも需要の高い画題であった。宋以降の市民社会の発展とともに、中国で本稿で取り上げたような墨竹・藻魚を含む屏風花鳥画が栄えて、絵画史上、独自の重要な役割を果たしたことは、ゆえのないことではなかった。

4. 人物

人物図屏風絵は、押絵貼屏風あるいは掛屏風には、よく見られる。

5. 雲龍文と流水文

龍水の壁画は唐以来の翰林学士院の伝統を象徴するものとして描かれていた。確かに宋綬・蔡寬夫の指摘の通り、唐の翰林学士院の壁には「海曲龍山図」が画かれていた^②。北宋初、太平興国五年（九八〇）から八年（九八三）頃に南唐から北宋の宮廷画家となった董羽は翰林学士院玉堂に龍水文壁画が描かれていた^③。実際、董羽の龍水壁画は、唐以来の伝統を継ぐべく画かれた龍・鼈等の特殊なモチーフを除けば、水を主題にしたパノラマと称してよい作品であり、山水壁画で龍水壁画を繋ぐことは決して唐突ではなかった^④。

江南から関中をへて入蜀し、逸格人物画という名称の由来ともなる創造をなした孫位は、山水画のもつとも重要な素材である山と水のうち、不定形の水の表現にも長じたといわれており、五代・北宋時期の山水画の究極の目標である、光や空気の表現に通じるものとして注目に価するとともに、水の様相を十二の型に整理する南宋（十三世紀）馬遠筆「十二水図卷」（十二段）、絹本着色、第1段26.8×20.7cm、第2段以降各26.8×41.6cm、北京・故宫博物院蔵）につながっているのではないかと推測される点でも、注目される。「十二水図卷」には「浪蹙金風」、「洞庭風細」、「層波疊浪」、「寒塘清淺」、「長江萬頃」、「黄河

^②前掲した宋・蔡寬夫『蔡寬夫詩話』（宋・胡仔『茗溪漁隱叢話前集』（耘經樓据宋本重刊本）所引本）を参照。

^③宋・郭道醇『聖朝名画評』（王氏画苑本）卷二・畜獸門第三・董羽の條、宋・蘇易簡『續翰林志』、宋・錢惟演『金坡遺事』、『宣和画譜』「龍水壁画」などを参照。

^④『宣和画譜』に「（前略）頃画水於玉堂北壁、其洶湧瀾翻、望之若煙江絕島間。雖咫尺汗漫、莫知其涯涘也。（後略）」とある。（卷九・龍魚・董羽の條）

逆流」、「秋水廻波」、「雲生蒼海」、「湖光激灩」、「雲舒浪卷」、「暁日烘山」、「細浪漂漂」などの十二種類の流水文が描かれている^①。これらたくさん衝立の流水文と宋元時代における流行する画題が示されている。

なお、日本桃山時代画家の長谷川等伯（一五三九〜一六一〇）筆「波濤図」（十二幅、紙本金雲墨画、各185.0×140.5cm、重文、京都・禅林寺大方丈襖繪）は、その流水文と岩石の画風が中国宋元以来の画中流水図屏風のものと同様の波濤が漢画的手法に終始するのに対して、むしろ和画伝来の手法に依存していることを示している。（武田恒夫『近世初期障屏画の研究』図版一七〇参照）
墓葬壁画と伝世品絵画作品の画中画屏風との龍文図は、戦国・漢時代から唐宋・五代・宋時代を経て、屏風の主要な装飾図案になって、清時代に至るまで踏襲されている。特に、坐屏や小型の衝立に、龍雲文の装飾が連続と描かれ続ける。宋・仁宗朝の『図画見聞誌』に「金明池水心殿御座屏展、画出水金龍、勢力適怪」という。水と龍を合わせている屏風絵が数多く見られる。宋・金時代の墓葬壁画から、一つの卓と二つの水波文衝立を組み合わせる室内陳列が当時の一般的豪族家庭の普通の作法と推定できる。

この時代における屏風絵の画題については、下記に要点を述べていく。

第一に、明・清時代の屏風画は、花鳥図と山水図を画題の中心としていることが分かる。絵画の意味を言えば、吉祥性・鑑賞性・装飾性などをもっていた^②。吉祥モチーフとしての花鳥・松竹梅などの画題は元代以降とされているが、もう少し遡る可能性もある。宋元時代から、吉祥モチーフとして花を開かせた後も、明清時代に伝統的な花鳥・松竹梅のイメージは忘れられずに描かれ続けた。明代になると、より直接的な表現による吉祥図が現れる。中国の「吉祥」寓意が影響を与えたにしろ、日本人が見てきた松、竹、梅、花鳥のイメージには、めでたき側面である「祝寿」「寿福」もすでに内包されていたろう。中国では厳しい冬の寒さの中でも、常緑を保つ松と竹、百花に先駆けて開花し清香を放

① 嶋田英誠・中澤富士雄責任編集『世界美術大全集』第6巻、南宋・金、図版一〜一三、小学館、二〇〇〇年。

② 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』二六三、二六四、一九九六年。

つ梅は、不変の志と豊かな心をもつものとされ「歳寒三友」と称えられていた。また、松は不老長寿、竹は平安、子孫繁栄、梅は子孫繁栄（子授け）などを象徴するものとして尊ばれてきた。さまざまな自然を描いた花鳥画でも、例えば、蓮、水鳥、魚は豊かさ、牡丹は富貴、桃は長寿、葡萄、瓢箪、石榴などは子孫繁栄、鳳凰は天下泰平、蝙蝠は福を象徴するものとされ、そこには人々の様々な願いがこめられている。

第二に、漢宮春暁は中国の宮廷風俗画の画題ということである。漢代の宮廷の女官たちの起床、化粧、育児、遊戯、刺繍、手習いなど、華やかな生活を画く。美人画の一種であるが、楼閣山水のみを画く伝趙伯駒筆（台北・故宮博物院）もある。多くは着色の画巻で、明・清時代に画かれた。明の仇英、清の丁觀鵬ら画院画家の合作本（台北・故宮博物院）などがある。また、人物楼閣図や古画の模写などもこの時代の特徴である。

(三) 構図表現

衝立と多曲屏風は画中画として、絵画空間の構成表現上流行することが、この時代における絵画芸術の一つの特徴となっている。明清時代に入って、伝世品の絵画作品中、画中画という屏風がよく見られる。このような画中画は、明清時期の「中堂」様式の源ともいわれることがある^③。「中堂」というのは、明代晩期以降、庭堂の正中に掛けられるようになった主な装飾品としての巨幅の立軸書画である。

(四) 技法

1. 刻漆・彩漆彫填・款彩は、現代、「刻漆」・「刻灰」・「大彫填」とも呼ばれている。その技法は、漆器の平面に文様を刻み、彩色を塗施するものである。款彩漆屏風は、ヨーロッパで、コロマンデル・スクリーン（科羅曼多漆屏風）(Coromandel Lacquer screen) 或いは萬丹工藝 (Bantam Work) とも謂う（資料10参照）。その制作技法は、簡単に言えば、漆地の屏面に各模様を刻み、各色彩を施すものである。明・清時代における漆屏風は戦国秦漢時代あるいは魏晋南北朝時代のものより、大きくなり、制作技法上は複雑で、図様上は漢宮春暁という園林仕女図を主な画面構成とした。

2. なお、清時代後期になると、西洋絵画の明暗法・凹凸法などの技法が屏

③ 張朋川「明清書画中堂 様式的縁起」『文物』二〇〇六年第三期、八七〜九六頁。

風画にも見られるようになる。

以上の論述によって、その注意すべき点が三つある。一つは、宋時代から、家居庁堂の後方中央に、大型の衝立が重要な装飾品になった。二つ目は、このような大型の衝立の大部分は一扇の大画面屏風であるが、三曲あるいは多曲の屏風例もあるということ。もう一つは、山水図が画面の画題によく用いられたこと。つまり、この時代の屏風画の「装飾性」と吉祥意は決定的である。

第八章 東アジア屏風絵の伝播と受容

屏風という特殊な画面形式は、朝鮮でも日本でも成立しているのに、中国だけに限られたものではない。屏風は、おおむね八世紀以来、公私にわたる生活空間を適宜細やかに間仕切るといふ効用のために、東アジア地域では各時代にわたり制作され続け、そして今日に至っている。ここでは、東アジアの中国大陸、朝鮮半島、日本列島における古代屏風画について摸索したいと思う。

(一) 概要

1. 屏風

屏風と衝立は中国で考案された調度品で、日本でもすでに奈良時代から用いられていたことは、文献史料からも実物からも確実である。

屏風とは、部屋の仕切りや装飾に用いる家具のことである。小さなふすまのようなものを数枚つなぎ合わせて、折りたためるようにしてある。「風を屏（ふせ）ぐ」という言葉に由来する。ところが、屏風は、障子などと異なり、その室礼はかなり自由である。室内もしくは戸外に適宜立て廻すことによって、特定の空間を設定したり、一定空間を間仕切ったりする。屏風は、室内空間を形成する上で、まことに重要な調度品であった。

屏風の歴史は古く、中国の漢時代には、すでに風よけの道具として存在していた。魏、晋、南北朝時代には、王族の贅沢な装飾品へと変化していった。日本における最も古い屏風は、六八六年に朝鮮半島の新羅より献上されたものだといわれている。現存のものでは、八世紀に作られたものが正倉院に保管され

ている。近世では安土桃山時代から江戸時代にかけて贅を尽くした金地のきらびやかな屏風がたくさん作られた。

屏風絵は古代から近世にかけて、唐絵、大和絵、水墨画などが多くの屏風に描かれた。また安土桃山時代から江戸時代にかけて城郭には必ずといっていいほど屏風が置かれ、それによって屏風絵は芸術としてその地位を高めていった。その時代の有名な絵師としては、狩野永徳らが挙げられる。

『日本書紀』天武天皇朱鳥元年（六八六）に、新羅から屏風が貢献された記事があり、折りたたみ式の屏風は中国の唐時代にはじまり、日本には天武朝に朝鮮から渡来した。『東大寺献物帳』には「御屏風一百畳」とあり、当時の宮廷で屏風が重要な調度品であったことがうかがえる。その時期、貴族たちは生活の必需品であるこれらの屏障具に好んで、絵を描かせた。平安時代には宮廷や貴族の邸宅において、屏風は儀礼用、装飾、間仕切りとして不可欠の調度品であった。また、当時は蝶番に皮、紐、金具が使われていたが今日のような紙の蝶番ができたのは室町頃で朝鮮から伝わった。当時のことばで、中国的な題材による絵を「唐絵」、日本の事物を主題とする絵を「倭絵」という。唐絵障屏画は十世紀以降も描かれたが、それは公的、儀式的なものとして、伝統をついだにすぎなかった。これに対し、倭絵障屏画は平安後期を通じて盛行したのである^①。

この時代の屏風は、帖と呼ばれる木枠を嵌めたものを四扇又は六扇、皮や紐で連結した形式で、枠は染木や漆塗や彩色で飾り、絵画や文様や文字を工芸的な技法で施した。中国及び朝鮮からの渡来品を模して日本でも作られ、板敷の広間に立てられた。正倉院に伝わる四十扇の屏風は、それらの一部である。文字を意匠した篆書屏風、板縮染の夾纈屏風、鑑防染の縹纈屏風、鳥の羽毛で彩った鳥毛立女屏風などがある。絵画も工芸の一分野と見做すべき当代にあっては、これらはすべて障屏画と考えて差支えない。また、この時代では障子は衝立のことを意味していたと言われ、いまだ襖が考案されなかった建物の中で、屏風とともに重要な仕切具に用いられ、同時に装飾の画面となったのである。

^① 日本における障壁画などの範囲については以下の文献を参照。武田恒夫『近世初期障壁画の研究』吉川弘文館一九八三年。また、屏障、屏、障などの語との関係については以下の文献を参照。小林太市郎「王維」『小林太市郎著作集第四巻 王維の生涯と芸術』227～235頁、淡交社一九七四年；水尾比呂志『障壁画史―荘厳から装飾へ―』美術出版社一九七八年；山根有三『障壁画研究』（山根有三著作集五）中央公論美術出版社平成十年。

このようにして、平安前期九世紀前半の宮殿建築の中でまず発生した障屏画は、次第に貴族達の邸宅でも模倣制作されるようになって行ったと思われるが、その画題や表現様式や手法は、なお中国もしくは朝鮮のそれを踏襲し、模倣する段階であった。文化全般が唐文化を憧れ、それを摂取するのに懸命な時期だったから、いまだ日本独自の様式を生み出すには至らなかった。仏画も含めて、飛鳥・奈良時代から当期に至るかかる様式の絵画は、唐絵と呼ばれる。装飾としての障屏画も、唐絵障屏画から出発したのであった。

足利義政以後江戸幕府に至るまで、外国への贈物には金屏風が用いられ、明においては中国の硬屏に対し、軟屏といわれ珍重された。桃山、江戸時代には庶民階級にも普及し、風炉先屏風、枕屏風等々用途に応じて大きさも変化した。

日本人は、古来より自然の移ろいに深い関心を抱いてきた。絵画の面から考えてみると、自然を描写することは、画家の興味を深く惹きつけ、古くは、「絵因果経」に見られる山水表現や、「山水屏風」における景物表現などに繊細、微妙、情緒豊かなものが認められる。その伝統は、近代の日本画家にも引き継がれ、伝統的な山水画、花鳥画の世界に近代の感性を取り入れ、新たな地平を拓く形で表現されてきた。

それらの障屏画の遺品としては、屏風絵に、教王護国寺の「山水屏風」一点があるだけである。山林中の草庵に白樂天らしい老翁が詩作するところを描いたいわゆる「唐絵」で、ひろやかな背景の山水は優雅な趣をもっている。また鎌倉・室町時代の屏風画で現存するのは、初期と思われる神護寺の山水屏風にすぎないが、それは前代の教王護国寺の山水屏風に似てそれよりも遙かに繊細な「倭絵」である。これらのものは、真言宗の灌頂儀式に山水屏風が使用されるなど、寺院においても重要なものとなる。なお源氏物語などの絵巻中には数多くの屏風絵がみられ、それによって当代屏風画の図様や画面のかたち、或いは使用法が分かる。

2. 衝立

屏風は日本と中国で明らかに異なり、中国における屏風の古例は衝立がかなり含まれており、六曲一雙の形式を代表とする日本という屏風は狭義の屏風に相当するという点である。こうした用語の差異は現在にまで至っている。中国の屏風の形式を分類すれば、唐以前の絵画資料から判断すると、衝立、二字もしくはコの字状の屏風、そして六曲をはじめとする屏風の三つに大別され

る。衝立は立屏・独幅屏風、狭義の屏風は連屏・多曲折扇式屏風などと呼び分けられている。本稿では、屏風画という現象を論じることが目的なので、議論の中に衝立(立屏)を含む広義の屏風を視野に入れつつ、特に表現効果の上で明確な差異のある狭義の屏風形式(以後「連屏」)を中心にいくこととする。

これに言えば、中国の屏風から、日本では屏風と衝立が生まれた。古くは衝立障子と呼ばれている。下部を台木ではさみ、移動の簡単な目隠しと装飾をかねた調度である。現在では書画、彫刻、染織、ガラスなど多様な装飾がほどこされ、また鏡や傘立て、帽子かけなどをとりつけた実用向きのもものもつくられるようになった。

(一) 作例

1. 朝鮮半島(韓半島)の生活の中での屏風と屏風図を考える

朝鮮半島の絵画は、地理的な環境および歴史的、文化的紐帯に縁由して、その初期から中国絵画の深い影響を受けてきた。したがって、韓国絵画の内容ならびにその思想的背景は、その描写様式をはじめ、おおむね、中国漢民族美術の属性を帯びるものであった。しかし韓国絵画は、民族固有の本来的造形氣質からくる表現と朝鮮半島の風土感覚を、中国様式と自然的に調和させた韓国的特質をはやくから具えてきたものである。すなわち、一般的に中国絵画が具えている権威や厳粛、あるいは荘厳美、豊満なる表現方式、さらには高調されている技巧からくる精力的な美から韓国絵画は脱皮し、純粹かつ大らかな表現のなかに、淡白な色彩と飾り気のない純朴な特性を帯びてきたのである。このような特性は、古代から近代に至るにつれて濃くなっており、李朝時代の後期になつてからは、これが一つの民族様式として形づくられるところとなった。朝鮮半島における屏風も室内の人々の心身に強く作用し、ともに楽しみ、ともに安らぐ生活の中で欠かせないものである。そして、屏風と人間との相互の親しみは、生活との関係をさらに密着させてくれた。

以下、各時代順に依って、各期を主要な画家の屏風画作品を中心に考えて、中国絵画との関係にふれつつその展開をたどることとする(資料編の表I No.24、表II No.38~42参照)。

(1) 楽浪のバスケットー彩絵漆篋

漢代の漆器は、楽浪で発見された。それらの漆器の中には、竹を編んだ色つきの箱があり、後漢後期(二三世紀)の漆絵人物を代表する工芸品である。

彩漆人物図篋(彩篋)(Fig. VIII-01)は一九三二年に朝鮮民主主義人民共和国ピョンヤン市龍淵面南井里一六号墳(彩篋塚)出土、総高21.3cm、蓋)37.2×17.8cm、ピョンヤン市朝鮮中央歴史博物館が所蔵する。漢代の墓で発見例の多い副葬品を収納した竹筥(竹行李)の一種である。全体を黒漆で塗り固めたものである。身の上部に被せ蓋を受ける立ち上がり部を設けて、その四面に坐った姿勢をとる男女三十人を配置し、蓋と身の側壁四隅にも二人を一組とする立ち姿の男女八人を描く。それぞれの人物には、例えば「孝孫」「孝婦」「侍者」「皇帝」「美人」などの肩書きがあり、後漢代の社会全体に深く浸透して、人々の倫理行動を極端に規制した儒教の展開とともに流布した孝子譚を題材にしている。

この漆絵の画面には、一点の衝立のみ見える。人物画以外の添え衝立部分には、植物文や菱形に渦巻きを組み合わせた幾何学文を赤と黄色で描くがかなり硬化している^①。この漆絵の造形は、簡素で独特の形体を備え、油彩の調子もよく合っている。

(2) 高句麗古墳壁画の腰屏風

高句麗文化の真髄は壁画古墳であり、その優れた埋葬習慣の大きな影響は古代日本を含む他地域の文化にも及んでいた。このような韓国絵画の初期的遺跡は、おおむね四世紀頃と推定される高句麗古墳の壁画にみえている。さらに驚嘆されるのは、高句麗古墳壁画が二世紀半ば頃から七世紀初め頃まで継続的に途切れることなく発展してきたことである。今日までに発掘調査によって判明した壁画古墳の数は、百余基におよぶ。二〇〇四年にそのうち六十三基が世界遺産に登録されている。世界遺産になった古代高句麗王国の首都群と古墳群は、中国の東北地方、渾江流域の遼寧省桓仁市と鴨綠江流域の吉林省集安市と朝鮮半島の平壤市、南浦市、平安南道、黄海南道に広く分布する。陵墓群の中には、優れた設計技術を示すものもあり、その構造や壁画などは人類の創造性を示すものである。

高句麗王国末期の安岳3号古墳、徳興里壁画古墳、双楹塚、台城里2号墳などの古墳は、石室に極彩色の美しい壁画が描かれており、高句麗時代の代表的な傑作といえる。これらの古墳壁画の配置状態中には、主人公は坐床生活を主

にしていた家居生活風俗がしばしば反映されている。例えば、以下の古墳壁画では、主人公は、帳幕を張った華麗な室内の座床上に坐っている。さらに主人公の後に彩色した屏風が立てている。このことは、高句麗人の室内生活に関連した、重要な風俗の一つを示している。

① 安岳3号古墳

安岳3号古墳は黄海道安岳郡兪順里に位置する西紀三五七年の石室封土墳の冬寿墓である。前室西側室の右壁に描かれた壁画の帳幕をくりあげた王の帳房の座床には、腰屏風をめぐらしている^②。この屏風は、赤い輪郭線が画かれ、縁には白地で、中央画面には白地に黒い吉祥水鳥形の文様(一説には雲文)が描かれている(Fig. VIII-02)。

② 台城里1号墳

四世紀後半、墓主は右側室の右全面に坐牀に坐った墓主一人が大きく描かれ、その背後に二曲の腰屏風が立てられている^③(Fig. VIII-02)。

③ 台城里2号墳

南浦市にある台城里2号墳の壁画屏風は一枚の腰屏風(Fig. VIII-02)で、形式と装飾文様は十分に簡略である^④。

④ 徳興里壁画古墳

徳興里壁画古墳は、南浦市江西区域徳興里にある石室封土墳である。墓誌銘によると、主人公の鎮は広開土王の臣下で、古墳は広開土王の永樂十八年(四〇八)(陽曆四〇九年)に完成したのである。前室北壁西側部分の主人公政事図は華麗な帳房内に坐る主人公は威厳がある。主人公の後には、コ字形に折った低い屏風をはりめぐらした(Fig. VIII-03)。屏風の文様は複雑で、縁にはS形の文様を連ね、中央部内面には黒地に白い半月形の文様、両側の内外面には黒縁の黄色雲文、龍文唐草文を並べた^⑤。菅谷氏はこういう装飾文様を雲と寿花と呼称されている^⑥。またこの墓主像の背面屏風に描かれた文様は、王字文と関連

^② 朝鮮民主主義人民共和国社会科学院 朝鮮画報社編『徳興里高句麗壁画古墳』講談社1986。

^③ 朝鮮民主主義人民共和国社会科学院考古学及民俗学研究所『台城里古墳群発掘報告』(遺跡発掘調査報告)五、1969年B。

^④ 朝鮮民主主義人民共和国社会科学院 朝鮮画報社編『徳興里高句麗壁画古墳』講談社1986。

^⑤ 同右。

^⑥ 菅谷文則「正倉院屏風和墓室壁画屏風」『宿白先生八秩華誕記念文集』(上)231~249頁、

^① 『美術研究』No. XCVI、一九三九年第二期 東京・水野清一『漢代の絵画』平凡社一九五七東京・小泉頭夫「朝鮮楽浪古墳を掘る」『芸術新潮』一九六八年第三期 東京。

するという説がある。王字文の起源は蓮華唐草文であろう^①。

⑤ 双楹塚

双楹塚は平安南道竜岡郡竜岡邑にあつて、前室と主室の間に2本の石柱があつて「双楹」と名づけられている五く六世紀頃の壁画古墳である。主室北壁に画かれている帳房の中に夫婦像の腰屏風がある(Fig. VII. 103)。この屏風は、コ字の形で、縁には黒い下地と三角形の赤い描線があつて、画面内容は赤い渦雲文と幾何文が描かれている^②。

以上のような高句麗貴族墳墓からの壁画屏風は、全体的なこしらえは同じであるが、具体的には差異がある。この点を具体的にみるために、前述した四つの古墳主人公の帳房に配置している屏風を互いに比較してみることにする。形式上は台城里2号墳の場合、一枚の腰屏風で、安岳3号古墳のものは二曲の「コ」字形で、徳興里壁画古墳のとは双楹塚のものは三曲の「コ」字形である。その材質が異なるはずであるが、壁画では識別が困難である。また装飾文様の差異もあるが、それでも、徳興里壁画古墳のものもつとも華麗である。これらの差異については、主人公の身分上の差異が反映しているかもしれない。

また、中国遼寧省の朝陽、遼陽一帯の広大な地域に西晋以降、鮮卑族の前燕、后燕、北燕という三燕の壁画古墳教基が発見された。朝陽袁台子壁画墓には、墓主人が帳房に坐床生活場面が前室右龕に描かれている^③。これと、河北省安平遼寧省漢熹平五年壁画墓のものがよく似ている。これらの壁画からみると、高句麗古墳壁画と因縁のある様式のものであり、みな密接な関係を持つている。例えば、前述した墓主人が帳房に坐床生活などの場面によつて、その当時における高句麗文化は漢魏の北部中国文化伝統を踏襲し、鮮卑族人の風俗を受容しているところがうかがえよう^④。またその壁画の表現様式が、中国の漢・六朝絵画の流れを濃く汲んでいるのはむろんの事である。

文物出版社 2002年。

① 東潮『高句麗考古学研究』c282 吉川弘文館 1997年。

② 金元龍編集『韓国美術全集4 壁画』同和出版社 1974。

③ 遼寧省博物館文物隊等『朝陽袁台子東晋壁画墓』『文物』1984年第6期。

④ 洪晴玉『关于冬寿墓的发现与研究』『考古』1989年第1期・安志敏『徳興里壁画墓』『中国大百科全书·考古学』第88頁・楊泓『美術考古半世紀 中国美術考古発見史』『鮮卑美術考古資料演变的軌跡』条、文物出版社 1997。

(3) 統一新羅と高麗時代

七世紀中葉になされた新羅王朝の三国統一を転機に、それまで分立されていた高句麗、百済の美術は、新羅文化の一環に統合結集される、いわゆる単体系の民族文化として発展するようになった。そのうえ、当時代近親だった唐との文化的紐帯により、唐代の絵画が統一新羅絵画に及ぼした影響は、それこそ清新かつ多大なものであった。しかし、中国側の唐時代文献である『新唐書』と『歴代名画記』には、唐の徳宗代(七七九〜八〇四)に中国へ渡った新羅人画家金忠義の略伝が記録されているが、いまのところそのような統一新羅時代の画跡や画風を裏付ける資料は残されていない。

高麗時代は『高麗史』、『補閑集』、『東文選』などの古文獻が伝える断片的な記録を総合すれば、宋代の画壇気風にならった、画局または画院と称する絵画を主管する官署が設置されていたほか、職業画家および余技的な趣味をたしなんだ王公貴族、学者、文人等を中心とする知識画家らの二つの系統が両立していた。

高麗時代の絵画事業は、中国の宋・元朝と文化交流したことが史料によつて部分的にうかがわれる。高麗の画壇はおおむね十二世紀までは唐宋の五代画風の余韻をとどめていたものであり、その後漸次、北宋、南宋の院体画風が濃厚に高麗絵画の画風振興に作用しながら、高麗絵画の特性を形成するようになったものと推定される。特に、十二世紀の高麗絵画は北宋代の画風と密接な関係にあつたと思われる^⑤。『高麗史』列伝に載せられている画員の李寧は、内閣(宮中)の画事をすべて主管した。仁宗朝(一一二三〜四六)の一一二四年に枢密使であった李資徳に随つて宋へ赴き、徽宗から高く評価され、王可訓、陳徳之、田宗仁、趙守宗ら、宋の代表的な画員に絵画を教えた。また、明宗(在位一一七〇〜九七)は文臣に命じて「瀟湘八景図」に関する詩を詠ませたが、これに李寧の息子の李光弼に画を添えさせたということがあった。以上のことから、十二世紀の高麗絵画は李寧と李光弼の親子に主導されたことが明確である。忠宣王(在位一二九八、一三〇八〜一二)は元の首都の大都(北京)に万巻堂を

⑤ 安輝濬『高麗及び李朝初期における中国画の流入』『大和文華』第六二号、一九七七年・同氏『高麗および朝鮮王朝初期の対中絵画交渉』『亜細亜学報』第一三三号(韓)一九七九年。韓正熙『韓国と中国の絵画』学古齋(韓)一九九九年。

建て、李齊賢（一二八七〜一三六七）を呼び寄せ、趙孟頫など当時の中国の学者や画家らとの交流をもたせた^①。このように、李寧、李光弼と朝鮮王朝初期の安堅という巨匠が、朝鮮絵画史および東洋絵画史に占める比重は、否定する余地がないほど甚大であった。しかし、李寧、李光弼たちの高麗画家についてその他の記録を求めることはできず、伝世品屏風画も皆無で具体的な姿をとらえるのは困難である。

ところが、一点の実物作例の「黒漆金泥小屏風」が現存している。これは、魯英筆、木製黒漆地金泥、縦22.4cm、横13.0cm、高麗時代・大徳十一年（一三〇七年）、ソウル・韓国国立中央博物館に所蔵されている（Fig. VII 04）。この実物としている屏風の両面には、仏坐像と立像の釈迦来迎図と地藏菩薩半跏像が施されている^②。高麗時代の実景山水画の一部は、この後期の魯英が一三〇七年に描いた「地藏菩薩半跏像」の背景に見られる金剛山の画にも、おおよそそうかがい知ることができる。

（4）朝鮮王朝時期（一三九二〜一九一〇）の屏風絵画

朝鮮王朝あるいは李朝の美術は、その初期から、単刀直入的な簡潔さと明快な形の整理がその特徴であった。十七世紀以後は、韓国美術における韓国的な特徴は、より鮮明になり、中国画から出発していながら、韓国の風物を韓国的筆法をもって描く画家が多く、いわゆる韓国画派ともいえる画法が興ったのである。

朝鮮王朝絵画の主要分野である水墨山水画については、その一つの特色として、構図が中国や日本とは違って散漫で、緊密さに欠ける傾向のあることが指摘されている。高麗末期から盛行し始めた水墨画が、儒林の士大夫によつて愛好され主流となっていた。朝鮮時代の初期には新たに興った明朝の画風を強く受けている。水墨画は士人たちの余技として盛んに描かれたが、画題はもっぱら中国の古典に基づく文学的なものや、歳寒三友（松・竹・梅）、四君子（梅・

竹・菊・蘭）、瀟湘八景図などであった。また、成宗朝（一四六九〜一四九四）に、図画署の画員たちは、官用の種々の屏風などに従事することであった。たとえば宮廷で必要とする歴代帝王の「可勸可戒事跡」などを屏風に描き、王者の観省の資とすることは妥当とみている。これは、中国唐代と同様のことがあった^③。

ちなみに、庶民の日常生活に結び付いた「李朝民画」と通称されるものの中に、王宮の玉座の背後に立てる装飾画屏風や、宮中行事・婚礼その他の儀式で描いた屏風などがあつた。たとえば、「五峰山日月図屏風」、「花鳥図屏風」、「華城陵幸図屏風」（八曲、朝鮮（十八世紀末期）、絹本着色、各151.5×66.4cm、国立全州博物館）、紙織画屏風^④などの屏風画であり、精粗の差はあるが、濃彩を用いて事物を単純明快に輪郭描写するものがふつうである。また、「十長生図屏風は、「十長生」という韓国特有の主題を屏風に描いたものをいう。「十長生」の構成要素は、基本的には、「日、雲、山或いは石、水、松、竹、不老草、鶴、

③朝鮮王朝の屏風絵については、下記のように参照する。駐日韓国大使館 編『朝鮮の屏風』韓国文化院、一九九四年。『李朝の屏風絵』辛基秀コレクション『青丘文化ホール』一九九三年。『李朝の屏風』大和文華館、一九八七年四月。大阪歴史博物館『朝鮮通信使と民画屏風（民画屏風）』辛基秀コレクションの世界』大阪歴史博物館、二〇〇一年。吉田宏志「李朝の絵画」その中国画受容の一局面』『古美術』123、三彩社、一九七七年一月。吉田宏志「李朝屏風絵考」『民族芸術』講談社、一九八六年三月。吉田宏志「李朝の屏風絵とユートピア」『李朝の屏風』大和文華館、一九八七年四月。戸田禎祐「李蔭庭筆墨葡萄図屏風」『国華』1143、国華社、一九九一年二月。井深 明「李朝屏風の構造について」『堺市博物館報』14、堺市博物館一九九五年三月。戸田禎祐「瀟湘八景図押絵貼屏風」『国華』1204、国華社、一九九六年三月。板倉聖哲「瀟湘八景図にみる朝鮮と中国」『李朝絵画』隣国の明澄な美の世界』大和文華館、一九九六年八月。大石利雄「官南について」正宗寺蔵「飲中八仙・西園雅集図屏風」を中心に』『国華』1235、国華社、一九九八年九月。板倉聖哲韓国における瀟湘八景図の受容・展開青丘学術論集』青丘文化社一九九九年三月。古原宏伸「朝鮮山水画における中国絵画の受容」『青丘学術論集』16、青丘文化社、二〇〇〇年三月。

④各作例の具代的なことは菊竹淳一・吉田宏志責任編集『世界美術大全集』（東洋編第一巻）朝鮮王朝、小学館、一九九九年。に載せている図版五九などを参照する。紙織画は、熱した鏝で紙を焦がして描く烙画（燠画、火画などとも呼ばれる）、あるいは細かく切った色紙を織つて表すものという。

①菊竹淳一・吉田宏志責任編集『世界美術大全集』東洋編第一巻朝鮮王朝、八九〜九六頁、小学館、一九九九年。
②金載元編著『韓国美術』、図版一九九、二〇〇、講談社、一九七〇年。崔淳雨責任編集『韓国美術全集』（日本語版）十二、絵画、図版四、同和出版社、一九七四年。菊竹淳一・吉田宏志責任編集『世界美術大全集』東洋編第一巻朝鮮王朝、挿図8（21.0×12.0cm）、小学館、一九九九年。

亀、鹿」の十個で、その意味するところは、不老長生である。

以下のような順に、いくつかの作例から考察を試みておこう。

ア・衝立

① 金道弘筆「山水人物図」

紙本水墨着色、扇面、縦27.2cm、横80.5cm、李氏朝鮮時代、旧徳寿宮美術館の所蔵である。この扇面山水画には、坐像人物の背障として一点の竹図衝立①(Fig. III-05)が描かれている。

② 李起龍筆「楼閣人物図」(一幅)

絹本着色、110.7×91.0cm、李朝中期。本図は中国の伝統的な楼閣人物の大幅で、文人・高士が一堂に集う、いわゆる雅集図の類いと思われるが、構図や賦彩に破綻が無く、保守的な手法で巧みにまとめ上げている。その楼閣の中に、一扇の衝立が立てられており、それを見ると、屏面内容が不明であるが、中国宋元時代以後の絵画構図の影響も強く受けられていることがよくわかる。②

③ 李寅文「楼閣雅集図」

李寅文(一七四五～一八二二)筆、一八二〇年制作、紙本彩色、57.8×86.5cm、ソウル国立中央博物館の所蔵である。本図は、楼閣に集まる人物たちの服飾や衝立調度など、いかにも中国風である点に多少の違和感がなくもない。③

以上の三点の画中衝立絵には、中国宋元時代以降の画面構成や画題などがよく見られる。

イ・屏風

① 趙熙竜筆「紅梅図屏風」

紙本淡彩、116.5×41.3cm、ソウル特別市高麗大学校博物館が所蔵する。又峰趙熙竜(一七九七～一八五九)が能くしたのは梅花図であったため、大小多くの梅花作品が残されているだけでなく、自身の雅号も自ら梅叟と称した。この紅梅図は、連幅屏風に描かれた大作の一部分と見えるが、老梅に雲の如く咲いている紅梅の奥ゆかしい雅致に、一段と高調された画興を汲み入れた作品である。

① 金載元編著『韓国美術』 図版二二四、講談社、一九七〇年。

② 富山美術館編集『李朝の絵画―坤月軒コレクション―』 図版一九、富山スガキ株式会社、一九八五年。

③ 崔淳雨責任編集『韓国美術全集』(日本語版) 十二絵画、図版七四、同和出版公社、一九七四年。

る。趙熙竜は、このような連幅屏風の製作に精魂をこめたらしく、そのような大作がだれよりも多いうえ、作品もまた氣宇壮大であったため、吾園張承業の連幅屏風とならんで梅花大屏の双璧とされている。「梅花書屋図」(紙本淡彩、45.1×106.1cm、韓国国立中央博物館蔵)とともに、梅花を主題とした彼の逸作といえるものである。④

② 「瀟湘八景図屏風」(八曲一隻)

紙本墨画、各98.3×49.9cm、李朝前期、日本・広島県巖島・大願寺の所蔵である。⑤ 大願寺の僧、尊海が大蔵経板を求めて朝鮮に渡った折に持ち帰ったもので、その制作年はソウルから帰途についた年、一五三九年をさほど隔たらないころと考えられる。

③ 「瀟湘八景図屏風」(八曲一隻)

金玄成賛(一五八四)、朝鮮(十五世紀後期)、絹本墨画、105.0×386.2cm、各47.0×41.0cm、重要文化財、日本・東京都・文化庁が所蔵する(現在、九州国立博物館に収蔵)。⑥ 士大夫の金玄成が一五八四年に着賛し、制作期が十五世紀末ごろまでさかのぼると考えられるこの屏風は、見逃すことのできない重要な作例である(Fig. VIII-06)。

この作品は、この「瀟湘」と称された地に対する人々の思いを受けとめてきた美しい水墨画、瀟湘八景図屏風である。本図は「江天暮雪」の題詩に続いて、「右陳翰林華人景詩為 李君而盛書于其画屏云時 万曆甲申孟夏初吉 南窓」と款記があり、趙孟頫流の書体は士大夫の金玄成(一五四二～一六二一、号南窓)によるもので、一五八四年に高麗の文人で詩文にも優れていた陳華(一一二〇〇年頃活躍)の「宋迪八景図」題詩を李而盛所有する画屏に記したことがわかる。金玄成は、府院君であった李桓福(一五五六～一六一八)の文章、金尚容(一五六一～一六三七、号仙源)の文字を、李忠武公(李舜臣、一五四五～一五九八)の功勳を称えた韓国最大規模の大捷碑に刻字していることから、当

④ 大韓民国文化公報部文化財管理局『韓国の古美術』 図版二四、淡交社、昭和四九年(一九七四)。

⑤ 富山美術館編集『李朝の絵画―坤月軒コレクション―』 参考図版九、富山スガキ株式会社、一九八五年。

⑥ 菊竹淳一・吉田宏志責任編集『世界美術大全集』東洋編第一 一巻朝鮮王朝、図版二、小学館、一九九九年。渡辺明義『日本の美術』一二四「瀟湘八景図」至文堂一九七六年。

時から書に秀でた文人として知られていたことがわかる。また本図が毛利家に伝来し、「御宝蔵御道具検査写」（山口県、毛利博物館）に記載された八景の押絵貼小屏風に相当するなら、享保年間（一七一六〜一七三六）には書と画が別々に表装されており、それを雲谷等与（一六二二〜一六六八）、等的（一六〇六〜一六六四）が「高麗絵」と鑑定している。

瀟湘とは、中国・湖南省の南に発する瀟水が湘江と合流し、そして洞庭湖に注ぐあたりの広大な空間を指す。洞庭湖（湖南省）は中国第二の広さを誇る。その一帯は、かつて漢詩文をたしなんだインテリにとつて憧れの場所であった。

例えば、この「瀟湘」と称された地に対する人々の思いを受けとめてきた美しい水墨画が、瀟湘八景図屏風である（資料21参照）。十一世紀に北宋の文人である宋迪が創始したとされる。宋代以来山水画の好画題となり、朝鮮と日本でも好まれた。朝鮮に詩画を伴った形で受容されたのは十二世紀の高麗時代であり、朝鮮時代前期に入ると画題として非常に好まれ、流行した。現存する朝鮮時代前期の瀟湘八景は、全般的に元代李郭派の影響が認められるが、本図はさらに北宋や金の要素が見られ、朝鮮山水画の重層的な様相を示している。

宋迪以後、瀟湘八景図は中国ばかりでなく、朝鮮や日本にも伝わって盛んに描かれていた。琵琶湖周辺の景色を選んだ近江八景などもこの瀟湘八景にならったものである。十五世紀後半の朝鮮時代前期には南宗画の米法山水が受容され、十五世紀末には、徐々に朝鮮的な特徴を交えながら継承されていたといえる。

④ 伝申師任堂「草虫図屏風」（十曲）

朝鮮（十六世紀前半、一五二二〜五九）、紙本着色、各34.0×28.3cm、韓国・ソウル・国立中央博物館が所蔵する^①。申師任堂（一五〇四〜五一）は、朝鮮王朝前期の後半（十六世紀前半）に活躍した朝鮮の代表的な女流画家である。本屏風の対称的な構図と淡雅な色感などは、中国の明時代の写生派系統に属する呂敬甫の草虫図（日本・京都府・曼殊院）と似ていることがある^②。

⑤ 「石牡丹図屏風」（八曲一隻）

紙本着色、各扇99.2×35.9cm、十九世紀、韓国・エミレ博物館が所蔵する^③。

① 菊竹淳一・吉田宏志責任編集『世界美術大全集』東洋編第一二巻朝鮮王朝、図版十九、小学館、一九九九年。

② 李東洲責任編集『韓国美術3 李朝美術』図版三六二（うち2扇）、講談社、一九八七年。

民間では、この屏風を牡丹屏と呼んでいる。「富貴花」あるいは、「花中王」として愛賞されてきたこの吉祥花は、よく長生象徴の岩と組み合わせられて富貴長生を意味する。連結屏風式に描かれることが多い図柄である。結婚式の周囲にいくつもの牡丹屏を立て並べて装飾した様は、まるで牡丹幕のように、祝場の気分を盛り上げる。韓国牡丹図資料の中で、その規模が壮大で独創性のある作品といえ、この民画牡丹屏が代表してくれるといえよう。

⑥ 「百花図屏風」（八曲一隻）

紙本着色、各扇108.7×29.3cm、十八世紀、韓国・エミレ博物館が所蔵する^④。民画の中には、「百」の字のついた絵が多い。百童子図・百寿百福図・百楽図・百魚図・百蝶図・百虎図・百鶴図・百花図などがその好例である。百花図は必ずしも一〇〇種の花を意味するのではなく、多くの花を岩と組み合わせた連続的な屏風絵である。百花の中ではとくに牡丹・蓮華・百合・芙蓉・桃・梨・李・梅・木蘭・躑躅・海棠などが愛されてきた。一般に花は鳥といっしょになつて花鳥図を成しているが、なかには花だけを屏風いっぱい描いたものがある。花はみな吉祥の象徴とされるから、この屏風は住居のどこにでも使われている。趙子謙の花卉図掛屏と似ている。

⑦ 「双鴨図屏風」（八曲一隻）

紙本着色、各扇94.5×42.3cm、十八世紀、韓国・エミレ博物館が所蔵する^⑤。花鳥図の中でもっとも代表的な画題は、双鴨図であろう。雁鴨科には雁・鵝・鶻・鴛鴦なども含まれているので、双鴨図は広い意味でこれら同族を同じ象徴でとり扱っている。伝統的な結婚式に木雁を持参する風習は、鴨類が離婚せず一方が死んでも再婚しない夫婦相和の象徴として尊重されたからである。双鴨図の背景としては、幸福・生産・君子の象徴たる蓮華と組み合わせる場合が多く、それで荷花双鴨図がもっとも親しまれたわけである。

⑧ 翎毛図屏風（八曲一隻）

紙本着色、各扇115.7×34.5cm、十九世紀、韓国・エミレ博物館が所蔵する^⑥。花鳥図と並行して広く民間に流行した屏風で、鳥類と獣類が花卉樹石を背景に

③ 李東洲責任編集『韓国美術3 李朝美術』図版三六三、講談社、一九八七年。

④ 李東洲責任編集『韓国美術3 李朝美術』図版三八五、講談社、一九八七年。

⑤ 李東洲責任編集『韓国美術3 李朝美術』図版三八七、講談社、一九八七年。

描かれた屏風絵である。松・鶴・芝・石・桐・鹿・鴨・雁・鵲・黄鳥・鳳凰・羊・犬・竹・柳・桃・石榴・鷹・鶏・牛・蓮華・牡丹・蘭・梅・楓・菊など、東洋の画題に愛用されたものがそのまま移植されているが、民画では寿福象徴などの平凡な意味で使われている。それでこの種の屏風は、生活環境の如何なる場所にも適用する万能の屏風絵である。なかには魚の絵までも組み合わせられた例もあり、また連続屏風の大作もある。

⑨「百魚図屏風」(八曲一隻)

紙本着色、各扇115.7×34.5cm、十九世紀、韓国・エミレ博物館が所蔵する⑩。

⑩金弘道「西園雅集図」屏風

一七四五〜?、絹本淡彩、42.5×129.5cm、ソウル・個人所蔵である。本図は、その主題からして中国の故事に倣ったもので、内容の構成や表現にも忠実に中国の様式を適用させている②。画面中、二点の屏風を立てているが、屏面の内容が不明である(FIG. VIII-07)。

⑪金弘道「群仙図」屏風(八曲一隻)

一七四五〜?、紙本淡彩、42.5×129.5cm、ソウル・湖巖コレクションである③。全体が八連幅の大屏風で、杏の実に似た、飛び出した目や、うしろから吹く風になびく衣の裾の表現など、檀園金弘道の神仙図法が持つ特色と躊躇いのない筆勢が躍如としている。清朝の神仙高士人物図の掛屏と似ている。

以上に述べたように、朝鮮王朝の屏風絵は、中国宋元明清時期の屏風絵画の受容と展開することが見られる。

2. 日本列島

屏風は中国より渡来して千三百余年、日本の文化と、永い歳月に洗練され、飾と実用を兼ねた調度品として愛用されてきた。風よけ、目隠し、間仕切りなど多様な機能を備えるばかりか、美術鑑賞の対象として、数多くの名画が残さ

①李東洲責任編集『韓国美術3 李朝美術』図版三九一、講談社、一九八七年。

②崔淳雨責任編集『韓国美術全集』(日本語版) 十二絵画、図版七八、同和出版公社、一九七四年。

③崔淳雨責任編集『韓国美術全集』(日本語版) 十二絵画、図版八二、八三、同和出版公社、一九七四年。

れている。襖絵などの障子絵や屏風絵(座頭屏風④などの衝立絵を含む)を包括した広義の障屏画は、日本中世・近世の美術史上に重要な比重を占めている。ここには、時代別に順って画中画の屏風絵資料と伝世品屏風絵の諸資料を中心に考察したい。

(1) 正倉院屏風—唐絵屏風画

日本における屏風絵使用の上限は、少なくとも奈良時代最盛期にまでさかのぼる。白鳳時代、天武天皇朱鳥元年(六八六)に新羅からもたらされた調進物中に屏風の名が初めてみえるが、衝立とみられる。正倉院宝物をみると、奈良時代には、天皇を中心とした宮廷貴族たちの唐風文化への強い傾倒を反映している。唐代の屏風の宝物が正倉院にあり、奈良時代には天平勝宝八年『東大寺献物帳』(国家珍宝帳)に「御屏風一百畳」とあるように宮廷の調度として、また盛大な儀式に用いられ、その遺例である鳥毛屏風三種、類巒屏風五種、臙纈屏風一種が正倉院に伝存する。平安時代には宮廷および貴族の邸宅に欠かせない調度として発展し、寺院にも及び、各種の屏風絵が流行した。大形の屏風の実態はよくわかる。正倉院屏風のジャンルは大体に人物風俗画、山水画、花鳥画などが主要な部分になる。

ア. 人物画の「鳥毛立女屏風」を読む

日本では昔から、生活空間を彩る屏風形式の絵画が愛好されてきた。現存する古いものでは、正倉院の「鳥毛立女屏風」がある⑤。樹下美人図で著名なこの屏風は、光明皇太后が東大寺の本尊盧舎那仏(大仏)に献納した多くの屏風の中の一つで、もとは立派な表装が施されていたがそれらはすべて失われ、江戸時代に修理の手が加えられ、仮表装のまま現在に至っている。この屏風は六扇(枚)から成り、各扇それぞれひとりの婦人が樹下に立ち、あるいは樹下の石上に座する姿を表している。人物の顔面や手および着衣の一部に彩色が施され、彩色のない部分は鳥毛で装飾されていたが、今は鳥毛はほとんど剥落し、下地の墨線が露わになっている。樹下に人物を描く図は、インドの樹下に女性を配する図様に起源をもつといわれ、中国唐代に流行した様式で、この美人図

④座頭と座頭屏風は、資料1-1を参照。

⑤島田修二郎「鳥毛立女屏風」『正倉院の絵画』日本経済新聞社一九七七年『日本絵画史研究』中央公論美術出版一九八七年所収

に描かれた婦人も、典型的な唐美人の容貌をもち、髪形や服装・化粧なども唐代の風俗を表している。この屏風は日本製であると言われているが、この点はなお今後の研究を待つべきであろう。

天平勝宝五年（七五三）帰国の遣唐使にかかわるものとして、有名な「鳥毛立女屏風」をあげておこう。鳥毛立女屏風は正倉院の屏風の代表的なものとして、その裏打ち紙に天平勝宝四年の年紀のある反故文書を用いており、また本屏風は天平勝宝八年歳献納であるから、製作はそのあいだ、しかも文書を反故とするにはある期間を要する場合もあり、遣唐使帰国後の可能性が高い。盛唐風の濃い樹下美人図であるが、描くにあたっては下図があつたらしく、また貴婦人の服装には唐天宝年間（七四二～七五六）の特色が指摘されている。とすると、その手本となつた画像は天平勝宝五年帰国の遣唐使の請来と考えるのが妥当であろう^①。

イ・花鳥図の「鳥木石夾纈屏風」^②を読む

『国家珍宝帳』に「鳥木石夾纈屏風」、「鸚鵡纈屏風」、「鳥草夾纈屏風」などの花鳥図屏風が記されている。「鳥木石夾纈屏風」は高さ一四九・〇センチ、幅五四・〇センチで、薄黄色の裂地には樹下に岩にのつて見返る尾長鳥をおいて、まわりに草花や岩石を配し、上方には樹の左右に蝶と蜂を一匹づつ、上端には飛雲をあらわしている。染め色は樹幹と樹葉は茶と浅緑、樹花と草花の花の部分、上端の雲は赤、草と草花の葉は浅緑、岩は薄藍、茶、赤などである。鳥は茶と赤で染め、鳥の輪郭、羽毛、雲の輪郭は白色顔料で書き起し、鳥の目、口ばし、上方の蜂と蝶は墨で加筆している^③。このような図様は唐墓、遼墓の壁画の中から、よく見られる(Fig. V 21)。花鳥画における左右対称を意識した構図法は新疆トルファン・アスターナ唐墓二一七号墓の花鳥図六扇屏風、正倉院北倉宝物「鳥木石夾纈屏風」などにも窺え、広範な広がりを見せている。アスターナ墓の花鳥図屏風は大小の鳥と小樹草の組み合わせを基本とし、南朝時代に既に流行していた水鳥のモチーフと吉祥的な意味合いとを兼ねるものとして

注目される^④。そして、この構図法は葉茂台第七号遼墓出土の「竹雀双兔図」（遼寧省博物館蔵）や（伝）五代・黄居采（九三三～九九三）「山鷓棘雀図」^⑤（台北・故宮博物院蔵）、宋・李迪「画花鳥軸」^⑥にまで継承されていることが確認できる。

ウ・唐代に関係する屏風画との比較をする

屏風画は古代東アジアで最も流行した大画面形式の一つであり、日本では画軸・画卷と共に定着し継承されたことは言うまでもない。その一方で、中国における屏風画の現存作例はかつて唐時代にまで容易に遡れなかったことも確かである。ある時点では正倉院に伝来した「鳥毛立女図」の六扇屏風が天下の孤本として喧伝されていた時期さえあった。その経緯をたどることなど、ほとんど不可能に近いのも当然だろう。

が、そうは言っても、手掛りが全くないというわけでもない。

しかし、近年における考古文物発掘・調査の成果によって、古代の屏風画を考察するための重要な資料がいくつも発見・紹介されるようになった。中でも、一九七二年に発掘された新疆トルファン・アスターナ唐墓二一七号墓室後壁の花鳥図六扇屏風は各扇が大鳥と草木の組み合わせであるが、正倉院北倉宝物「鳥木石夾纈屏風」のそれと共通している点で多くの研究者に注目された。さらに、一九八七年に発掘された南里王村韋氏墓を初めとする幾つかの唐墓に描かれた婦女図屏風の基本的構成は、正倉院北倉宝物「鳥毛立女図屏風」（前掲図版参照）と共通することから、正倉院宝物と唐時代画像との間により明確な照応関係が指摘できるようになった。こうした墓壁に屏風画をそのまま描き込んだような表現は屏風壁画と総称されているが、ここでは、これまでに発掘された唐時代の屏風壁画を整理し、正倉院宝物の源流としてのみ断片的に扱うのではなく、他の屏風壁画・伝世絵画などと比較しながら、その現象を改めて考察していきたい。

^① 奈良国立博物館編『正倉院展』図版2平成十一年（1989）；百橋明穂、中野徹編集『世界美術大全集』東洋編第4巻隋唐「正倉院宝物と唐代美術」章、a329-333小学館1997。

^② 『大日本古文书』4(12)～171頁(内167～169頁)(天平勝寶8歳(西暦756年)『正倉院御物』)

^③ 奈良国立博物館編『正倉院展』図版63昭和六十年（1985）

^④ 江上綏「古代日本の工芸意匠における自然・花と鳥の要素と山水の要素」『芸術と装飾』玉川大学出版部一九八六年。

^⑤ 絹本着色、縦97.0cm、横53.6cm、『石渠宝笈初編』養心殿著録。国立故宮博物院編輯委員会『故宮書畫圖録』(一)一九九〇年。

^⑥ 絹本着色、縦112.7cm、横38.4cm、『石渠宝笈続編』乾清宮著録。国立故宮博物院編輯委員会『故宮書畫圖録』(一)一九九〇年。

樹下の美人といえは、正倉院の鳥毛立女屏風が思い起こされる。これをほうふつとさせる壁画が、韋氏墓の墓室西壁に描かれている。正倉院の屏風と同じ六扇の屏風として描かれているものである。樹下の婦人とそれに従う従者が、花をめで、琵琶を弾くなどの姿で描かれる。墓室西壁の屏風絵は樹下に人物を配した図柄の六扇の屏風絵であるが、広袖、垂首の袍と白い裾の広い裾を着けた官人の姿を描いている。

正倉院北倉宝物「鳥毛立女図屏風」の原型がそのまま中国にあることを示す作例として、王善貴墓（六六八年埋葬）、李勳墓（六七九年埋葬）、節愍太子（李重俊）墓（七一〇年埋葬）、南里王村韋氏墓と韓氏墓（七六五年埋葬）があげられる。韋氏墓と韓氏墓の二屏風について描かれた六女性を同一者、すなわち、墓主とする説がある。

屏風壁画の主題・表現が日本に現存する屏風群、例えば天平時代の正倉院宝物「鳥毛立女図屏風」・「鳥木石夾纈屏風」、やや時代の降る平安時代、東寺旧蔵「山水屏風」などと類似していることは注目に値する。つまり、現世、日本という異国で同じような図様の屏風が用いられていたのである。従って、正倉院の作品をはじめとする日本に伝存する作例は、死後の世界を装飾する壁画墓から発見されたイメージが現世においても同様に屏風として鑑賞されていたことを示しており、当時の画壇を考察する上で中国伝来の遺品のみからでは証明し得ない重要な前提を提示するものである。さらに、このことを前提に考えれば、中国の伝世作品の図様と屏風壁画の図様の近似は、現存しない屏風作品が過去存在したであろうという推測を可能にする。

(2) 山水屏風—倭絵障屏画の成立

ア・倭絵障屏画を読む

まず、以下、主な唐絵と倭絵との屏風絵の例^①を挙げておきたい。

●山水屏風^②(Fig. III-08) 11C 後 一帖六扇(六曲一隻) 国宝・絹本着色 各146.4x42.7cm 東寺(教王護国寺) 伝来 京都国立博物館蔵(唐絵の例) 附: 模本: 江戸時代 山水屏風 寛文4(1664)年、藤井良次筆 一帖六扇(六曲

一隻) 絹本着色 各141.8x41.2cm

●山水屏風^③(Fig. III-09) 13C 初 一帖六扇(六曲一隻) 国宝・絹本着色 各110.8x37.5cm 京都府・神護寺蔵

●鎌倉高野山水屏風^④ 13C 二帖十二扇(六曲一双) 国宝・絹本着色 各138.5x45.8cm 京都国立博物館蔵

●山水屏風^⑤ 鎌倉時代 一帖六扇(六曲一隻) 国宝・絹本着色 縦各扇155.2x31.8cm 京都・醍醐寺蔵

●山水屏風^⑥ 鎌倉時代 一帖六扇(六曲一隻) 国宝・絹本着色 縦各扇142.8x40.6cm 和歌山・金剛峯寺蔵

平安時代も十世紀を迎えると、寛平六年(八九四)の遣唐使の廃止や延喜七年(九〇七)の唐の滅亡などによって、大陸文化の流入が途絶え、すでに受容した文化をおのずから日本化して行く時期に入る。浄土教の発展、神仏の習合、平仮名の成立、和歌の興隆、寝殿造の完成などの国風文化の形成がそれであるが、倭絵の形成もその一環に連なる顕著な現象にほかならない。

倭絵という言葉の日本の文献での初出は、藤原行成の日記『権記』の長保元年(九九九)で、「倭絵四尺屏風」とある。この屏風は飛鳥部常則の筆になる四季絵であったらしく、倭絵の語で呼ばれて然るべき様式が、当時において成立していたことを物語っている。この時期に至るまでの過程は明らかではないが、唐絵の描法の変化に始まり、主題の日本化が行われ、次第に唐絵から離脱した独自の様式を成立せしめたのである。九世紀後半から形成期、十世紀中頃から十一世紀にかけて完成と全盛の時期に入ったとの推定である。

唐絵が全く消滅してしまっただけではないが、十世紀から十一世紀にかけては、倭絵障屏画はそれを圧倒する盛況を現出したと思われる。主題はもとより、表現においても、唐絵と全く異なる様式が完成し、中国風な主題のものも表現

^①文化庁監修『国宝・重要文化財大全』1 絵画上巻、毎日新聞社1997年・文化庁監修『国宝』2 絵画Ⅱ図版2、毎日新聞社1984年・京都国立博物館『宮廷の美術—歴代天皇ゆかりの名作』1997年。

^②文化庁監修『国宝・重要文化財大全』1 絵画上巻、毎日新聞社1997年・文化庁監修『国宝』2 絵画Ⅱ図版2、毎日新聞社1984年・日本美術名宝展』1986年。

^③文化庁監修『国宝・重要文化財大全』1 絵画上巻、毎日新聞社1997年・文化庁監修『国宝』2 絵画Ⅱ図版2、毎日新聞社1984年・文化庁等『日本美術名宝展』1986年。

は倭絵様式で行われることが通常となっていたのではなからうか。その頃の作例が全く残っていないのが遺憾である。

装飾障屏画そのものではないけれども、十一世紀後半以後の若干の参考作品が現存している。その中には、京都国立博物館の山水屏風がある。中国的風俗を描いたいわゆる唐絵の山水屏風で、かつて東寺に伝来したものである。もともとは宮中や貴族の邸宅の室内調度として作られたと思われる。平安時代の屏風絵としては唯一の遺品である。

縁取りのある六面（扇）から構成されるが、全体は連続した横長の図様になっている。近景には人物とそれを取りまく景観および花を咲かせた藤蔓や樹木をやや大きく表し、中・遠景になだらかな丘陵と横にひろがる水景、さらに遠山を配している。ゆったりとしたのどかな春の景色とみなされる。図様の中心をなすのは向かって右から第3・4扇下方にある庵室で、若い貴公子を山中に迎えた老隠士が紙と筆をとってなにやら吟じようとするさまが、诗情豊かに描かれている。庭や屋根に止まる小鳥がかわい。第1扇や第6扇には訪問を終えたかともみえる馬上の人物を配し、図様のまとまりを生み出している。庵室の老隠士は、一説に平安貴族に人気の高かった唐代の詩人白楽天とされる。

山の頭に青緑色をかける手法は、唐画のいわゆる青緑山水の系譜に属するものだが、平坦な山並みや明るい色調など、かなり日本風に変形された様式を示している。彩色はどちらかというと薄く、下描きの線をそのまま活かす工夫がなされている。近景から遠景までの景観をつなぐのは横にたなびく霞であるが、その輪郭は曖昧でやわらかく生き生きとした表現をみせている。十一世紀を下らない制作であろう。

東寺では、伝法灌頂という、密教の師となる資格を授ける儀式にこの屏風を用いていた。ただ、灌頂儀礼に山水屏風が入り込むのは平安時代末期以降のようで、記録の上では寿永元年（一一八二）の仁和寺観音院結縁灌頂会が早い。

その後、醍醐寺などの真言寺院に普及してゆく。その際、山水屏風は、灌頂を授ける密教の師（阿闍梨）の座所や、灌頂を受ける高位の人物の座所に立てられることが多かった。

山水屏風と呼ばれているこの屏風は、後世の漢画山水図屏風とは異なり、密教寺院において灌頂の仏事に用いられた具であった。自然の風景と家屋人物などを描く、風景風俗画とも言うべきこの種の屏風を何故仏事に用いたのか、審

らかに知り得ないが、おそらく世俗界も仏の応化した仏界であるとの、密教思想に基づくのであろう。本屏風は、数多く制作されたかかる用途の屏風のひとつであって、中国伝来の原図を模したものと思われる。しかし、山中隠棲の老詩仙を描いた唐絵の主題とは関わりなく、背景の自然描写はすでに成熟した倭絵様式によって、日本の情感が豊かに表現されている^①。

これら十一世紀の作例に次いで、十二、十三世紀の遺品には、鎌倉時代の制作と推定される神護寺、醍醐寺、金剛峯寺などに山水屏風が伝存している。いずれも密教寺院の法具に用いられたものだが、その背景の風景描写に明らかに倭絵様式が認められる。神護寺蔵山水屏風は、さきの平安の山水屏風と異なり、ここでは、画題も日本の自然と殿舎人物を描き、手法はもとより平安倭絵の伝統に則って、王朝貴族の日常に仕えたかつての屏風絵の姿を伝える。表現は依然として優美繊細、穏やかな情趣に溢れている。具体的にいえば、旧東寺本が山中隠士の庵室を大きめに描き、比較的統一した構図をもつのに対し、神護寺本はより分散的で、対象となる景観も細密描写に近いという違いがある^②。

イ・敦煌莫高窟の屏風画との関係の一考察

前述した日本平安、鎌倉時代の山水屏風のルーツについては、現存している敦煌莫高窟壁画屏風の雄大な天地からその源流へ遡ることを模索しておきたいと思う^③。

東寺旧蔵「山水屏風」などには、大きな山水背景と人物風俗場面とよく結ぶ画面構図の形式は敦煌莫高窟の壁画屏風の中に、しばしば見られる。たとえば、中唐の第一五八窟の東壁、第一一二、一五九、三六一窟などの西壁龕内には、六、八、十扇の山水人物図屏風が描かれている。画題は、経変相図であるが、基本的に表現技法や構図形式などは平安、鎌倉時代の山水屏風とよく似ている。莫高窟第二二窟の主室西壁龕内奥壁および両側の壁面は屏風形に六幅に区切ら

① 『日本屏風絵集成1』武田恒夫編講談社1983。村重寧「灌頂用具としての山水屏風」『美術史』74冊1969年・中野玄三「十二三画像と山水屏風」『古美術』61京都国立博物館1982年。

② 村重寧「山水屏風―やまと絵山水画の展開―」神護寺蔵東京国立博物館紀要91994年。

③ 小林太市郎氏は日本における山水屏風の源流についてを中日における唐宋時代の山水詩歌などの視点から検証された。（小林太市郎『大和絵史論』小林太市郎著作集第五卷十九〜一〇頁、淡交社一九七四年。）

れ、弥勒経変相の諸品が描かれている(Fig. VIII-10)。江山の雄大な画面構図には遠近法を応用して、岩山や樹木の姿を把握して、大きな山水画が人物の活動の背景として、弥勒経変相の誕生、出家、採花供養仏得生天縁、採花違王故事、龍華初会、迦葉献僧伽梨などの諸品を画像化して演出している(Fig. VIII-11)。しかし、樹木や連山などの景物の描写は鉄線描というの技法を応用することが強くなっている、特に、東寺旧蔵本の土坡の婉曲具合の柔軟性がなかなか見えない。

以上の論述で注意すべき点が二つある。一つは、時代性にもとづいて各地域の文化交流上の背景である。その二は、各地域における屏風画の共通性と個性である。つまり莫高窟山水屏風画は唐の中葉の山水画の重要な遺品で、東寺旧蔵山水屏風は唐の影響を受けて、唐の中葉より五代にかけての山水画の一式を色濃く反映している。一方で東寺旧蔵山水屏風は日本と中国の画風の間接的な作品といえることができる。

(3) 宋元漢画の影響を展開する

日本には鎌倉時代に禅とともに伝わった。日本に伝わった絵画は、『達磨図』・『瓢鮎図』などのように禅の思想を表すものであったが、徐々に変化を遂げ、風景を描く山水画も書かれるようになった。

中国の水墨画が写実表現の追求から自発的に始まったものであるのに対し、日本の水墨画は中国画の受容から始まったものである。日本における水墨画の受容と制作がいつ頃始まったかは必ずしも明確ではない。すでに十二世紀末頃の詫磨派の仏画に水墨画風の筆法が見られるが、本格的な水墨画作品が現れるのは十三世紀末頃で、中国での水墨画発祥からは四世紀近くを経ていた。十三世紀末から十四世紀頃までの日本の水墨画を美術史では「初期水墨画」と呼んでいる。水墨画がこの頃盛んになった要因としては、日本と中国の間で禅僧の往来が盛んになり、宋・元の新様式の絵画が日本にもたらされたことが挙げられる。十三世紀になり、無学祖元、蘭溪道隆らの中国禅僧が相次いで来日した。彼らは絵画を含め宋・元の文物や文化を日本へもたらした。鎌倉の建長寺仏日庵の所蔵品目録である「仏日庵公物目録」は元応二(一二三〇)年に作成された目録を貞治二(一三三三)年頃に改訂したものであるが、これを見ると、当時の建長寺には多数の中国画が所蔵されていたことがわかる。

日本の初期水墨画は絵仏師や禅僧が中心となって制作が始められた。師資相承(師匠から弟子へ仏法を伝える)を重視する禅宗では、師匠の法を嗣いだこ

とを証明するために弟子に与える頂相(禅僧の肖像)や禅宗の始祖・達磨をはじめとする祖师像などの絵画作品の需要があった。この時期に制作された水墨画の画題としては、上述の頂相、祖师像のほか、道釈画(道教および仏教関連の人物画)、四君子(蘭、竹、菊、梅を指す)などが主なものである。なお、水墨画と禅宗の教義とは直接の関係はなく、水墨画は禅宗様の建築様式などと同様、外来の新しい文化として受容されたものと思われる。鎌倉時代の絵巻物に表現された画の中画を見ると、当時、禅宗以外の寺院の障子絵などにも水墨画が用いられていたことがわかる。

十四世紀の代表的な水墨画家としては、可翁、黙庵、鉄舟徳濟などが挙げられる。可翁については作品に「可翁」の印が残るのみで伝記は不明だが、元に渡航した禅僧の可翁宗然と同人とする説が有力である。黙庵は元に渡り、同地で没した禅僧である。鉄舟徳濟は夢窓疎石の弟子の禅僧で、やはり元に渡航している。

漢画も、かつての唐絵と同じく、中国・朝鮮から流入した絵画である。しかし、これを漢画と称して唐絵から区別する最も大きな特色は、その主たる手法が水墨によることにある。そして日本へこの新しい絵画様式を齎したのは、新しい仏教として受け容れられた禅宗であった。これらの漢画は、障屏画に対して、どのように作用したであろうか。本格的な水墨山水画が大画面に成立したのは、十五世紀室町初期以降になってであるが、漢画の画題や手法は、思いのほか早く障壁に採入れられていたのではなかったか、と考えられる。ここに、注目すべきは後述する画中に描かれた屏風である。

ア. 中世と近世の屏風絵

中世にも近世にも、山水図、人物図、花鳥図などの屏風絵は、極めて流行している。具体的に言えば、中国古代の竹林七賢や飲中八仙、孝行故事、瀟湘八景などの好画題が日本屏風絵の画題にも流行がある。その中に、瀟湘八景図が題材として優位をしめる点が特色としてあげられる^②。

^①水尾比呂志『障壁画史―荘厳から装飾へ』第三章の「漢画の流入」、美術出版社、一九七八年。

^②以下の作品は、第一出版センター編『日本屏風絵集成』(全17巻、別巻1、東京・講談社、一九七七〜一九八一年)、武田恒夫『近世初期障壁画の研究』(吉川弘文館一九八三年)が主

i. 伝周文(岳翁か)筆「瀟湘八景図屏風」(六曲屏風一双、室町時代、紙本墨画淡彩、各162.5×344.0cm、兵庫・香雪美術館蔵)

典型的な瀟湘八景図屏風香雪美術館本^①であり、伝周文筆のグループに入っていたが、武田恒夫氏の岳翁説が有力化している。この画面では、明快に中央景が確立され、これによって左右両隻が一画面化する。帰帆、漁村、秋月、落雁を中央景に配属、左右景にそれぞれ遠寺と暮雪、山市と夜雨を配合して、八景のすべてを大観的布置のなかにおさめこむ。八景相互の比重関係はかなり乱れるかわりに、逆らいに構図の上でのバランスがはかられているのである。この山水図屏風は、その表現に注目すると、水墨技法を用いるこの主題において、素材自体の美感を追求する日本美術の傾向が指摘できるように思う。この主題でも十六世紀の中期頃には狩野元信の四幅の瀟湘八景図のように雲霞を中心モチーフとして扱い、その状態を明瞭に描き分ける作品が認められる。この他、当時の山水図には瀟湘八景以外の周文系統の山水図、例えば静嘉堂文庫の(伝)周文筆四季山水図屏風のように湿潤な大気や雲霞の表現を行う山水図も多く存在する。

ii. 狩野探幽筆「瀟湘八景図屏風」(二曲屏風四隻、絹本墨画淡彩、各86.0×89.0cm、サンフランシスコ・ジョージ・J・シユレンカー)

狩野探幽は、水墨障屏画において独自の画体方式を通じて、その和様化をはかったのであり、いわゆる漢画臭を払拭することによって、瀟洒な墨画法を成就させようとしたのである。この「瀟湘八景図」二曲屏風四隻は、探幽の独特の画趣を披瀝したものである。豊饒な余白を用いて、八景の空間分節を行っている。これが真体であるのは、樹石の描写が明晰であり、樹葉に緑青、遠景の木立に青墨など、局部的に設色がみられることによっても明らかである。

iii. 長谷川等伯筆「瀟湘八景図屏風」(六曲屏風一双、紙本墨画淡彩、各159.0

な参考文献である。また、次の画中画衝立絵と屏風絵の作例の部分も同氏の專著から参考した。

^①この作品については次の論考を参照。中島純司「掛幅から屏風へ―村山氏蔵瀟湘八景図屏風の成立について―」『美術史』第六一号、一九六六年。庄司淳一「周文様「秋冬山水図屏風」―香雪美術館蔵「瀟湘八景図屏風」との関係について―」『国華』第一〇九八号、一九八六年。大田孝彦「香雪美術館蔵「瀟湘八景図屏風」について―筆様による制作に関する一考察―」『芸術論究』八、一九八一年。

×355.6cm、東京・日野原家)

この「瀟湘八景図屏風」六曲屏風一双は、真体による大観的な山水図である。濃淡の墨調でととのえられる岩皴は、細緻な筆致の多用によって複雑な構成をとり、線的な処理が最も顕著にみられる。ことに右隻右下端の奔流に臨む崖壁には、煩瑣なまでの描線が濫用されている。

iv. 相阿彌筆「瀟湘八景図屏風」(六曲屏風一双、紙本墨画、各173.5×371.0cm、ニューヨーク・メトロポリタン美術館)

この相阿彌筆「瀟湘八景図屏風」にみる和様化された画面構成を加味させたところに成立した。

v. 伝相阿彌筆「瀟湘八景図屏風」(六曲屏風一双、紙本墨画、各157.0×352.5cm、京都・妙心寺)

vi. 楊月筆「瀟湘八景図屏風」(六曲屏風一双、紙本墨画淡彩、各158.0×366.0cm、東京国立博物館)

vii. 「蔵三」印「瀟湘八景図屏風」(六曲屏風一双、紙本墨画、各158.5×378.0cm、ボストン美術館)

ボストン美術館の「蔵三」印をともなう「瀟湘八景図」という山水図屏風は、後にもふれるように、いかにも小画としての八景編成をうかがわせる資料である。

イ. 中世と近世の画中衝立絵と屏風絵

平安時代後期から室町時代中期にかけて制作された絵巻の、画中に描かれた屏風がある。それらの画中屏風は、当然のことながらその絵巻が制作された当時の屏風の実態を反映しているはずで、当該時期の屏風の遺例が皆無に等しい現在、これまた当代の屏風を知るための重要な資料となるだろう。中世所産の絵巻その他に見る画中画としての障屏画(画中障子絵や屏風絵、衝立絵など)はいくつかの好例がある。ここに、画中屏風絵と衝立絵を挙げる事ができる。これらは正倉院に伝存する屏風残欠と、古代の屏風絵を示唆する有力な手掛りとしている^②。

平安時代の貴族の邸宅で間仕切りとして使用された障子や屏風には大和絵や

^②榎原悟『美の架け橋 異国に遭わされた屏風たち』一四頁、ペリカン社、二〇〇二年。

唐絵の景物画が描かれていた。そうした平安時代の障屏画遺品は東寺旧蔵の山水屏風をかぞえるにすぎない。しかし、当時の絵巻には障屏画が画中に描かれていて、その片鱗をうかがうことができる。

鎌倉・南北朝時代から室町時代にかけて絵巻物を中心とし、羅漢図、十王図などの仏画や肖像画にさまざまな画中画を見出すことができる。その形式は室内の襖絵、屏風絵が多いが、衝立、杉戸、壁画などにも描かれている。様式と題材については、大和絵、漢画の山水・花鳥、新様式の花鳥、風景となる。この中に、漢画山水は宋元水墨画の影響下に描かれたと見られるもので、良全筆の十六羅漢図（十四世紀中頃、建仁寺）の衝立絵などは室町時代初期の山水図に先行するものとして注目し値する。山水芦雁図が慕帰絵（一三五年、西本願寺）の屏風絵に、南宋院体画風の山水図が伝足利義政像（十五世紀末、東京国立博物館）の屏風絵にそれぞれ認められる。そのほか「法然上人絵巻」（十四世紀中頃、京都・知恩院）などの画中画が知られる^①。

以下、山水、花鳥、人物の画題別を中心に、画中画屏風絵^②の展開を具体的に列挙してみたいと思う。

1. 「馬医草紙」の扁鵲大臣に画中墨竹図衝立絵

2. 狩野山楽筆「叡子陵・虎溪三笑図」屏風中山水図衝立

3. 「源氏物語絵巻」の柏木（一）山水図屏風絵四扇・夕霧の山水図屏風一帖；宿木（一）屏風一帖（『日本の絵巻』1）

柏木二段の柏木の寝所と廂の間仕切りに立てられた障子と屏風には、ともに大和絵の風景が描かれている（Fig. VII-1）。屏風では、遠景、中景、近景がそれぞれ霞をへだてて区分される構成を示すが、遠近感が乏しい^③。

4. 「伴大納言絵巻」の上巻、清涼殿の弘庇に立てられた衝立障子には、漢の武帝が水軍訓練のために長安に造ったという昆明池が描かれており、これは昆

明池の障子と呼ばれた。池の対岸に宮殿がのぞまれ、いかにも唐絵の画題にふさわしい景観である^④。

5. 「融通念仏縁起絵巻」巻1段1山水図屏風（京都・知恩院）、巻2段9の画中浜松図屏風（重文、紙本着色、全2巻、34.8×1990.0cm、京都・清涼寺）

6. 「親鸞聖人伝絵」（文明二年裏書）画中松図屏風と画中竹雀図屏風

7. 「彦根屏風」（風俗図）の画中六曲山水図屏風（滋賀・井伊家）

8. 「葉月物語絵巻」段1山水（東京・徳川黎明会）

9. 「豊明絵草紙」段3、4山水（東京・前田育徳会）

10. 「なよ竹物語絵巻」段2山水（香川・金刀比羅宮）

11. 「法然上人絵巻」巻2段3、巻12段1、6（京都・知恩院）

12. 「親鸞上人絵巻」巻1段4、巻4段3（千葉・照願寺）

13. 「光兼画像」山水図屏風

14. 「慕帰絵巻」巻1段1松図屏風、巻1段3扇面貼交図屏風、巻2段1花鳥山水図屏風（重文、紙本着色、全10巻、32.0×1425.0cm、京都・西本願寺）

15. 「伝足利義政画像」山水図屏風（東京国立博物館）

16. 「星光寺縁起」巻1段3蘆雁図屏風（東京国立博物館）

17. 「石山寺縁起」巻4段1花卉図屏風、巻5段1山水図屏風と花鳥図衝立（Fig. VII-1b）（重文、紙本着色、全7巻、33.3×1904.5cm、滋賀・石山寺）

18. 「桑実寺縁起」巻1段2花草図屏風（土佐光茂筆、重文、天文元年（一五三二）、紙本着色、全2巻、35.2×1352.7cm、滋賀・桑実寺）

19. 「四聖御影」（永和本）山水樓閣図衝立（奈良・東大寺）

以上、中世・近世の絵画資料に限ってみても、画中に屏風絵が描かれている主な作品を挙げてみた。要約すると、画中画屏風絵の配置構図は中国明清時代の画中屏風の構図表現と似ている。また、画題も相似点がある。

ウ. 水墨山水漢画の受容

室町時代に入って、水墨障屏画は、前期の遺品に恵まれないが、伝統的な大和絵障屏画と併用される形である。漢画盛行の一方で、大和絵の伝統は宮廷絵所を中心に維持され、なかでも障屏画は、水墨障屏画に刺激されて十四世紀に

① 山根有三監修『日本絵画史図典』「鎌倉・南北朝時代」「画中画の障屏画」一六〇頁、挿図2、7、福武書店、一九八七年。
② 日本絵巻は以下の資料を参照する。小松茂美編『日本の絵巻』（全20巻）（中央公論社、一九八七～一九八八年）、小松茂美編『続日本の絵巻』（全27巻）（中央公論社、小松茂美編『日本絵巻大成』（全28巻）（中央公論社）、『新修日本絵巻物全集』（全32巻）（角川書店）。
③ 山根有三監修『日本絵画史図典』「平安時代の画中画」一〇〇頁、挿図1、福武書店、一九八七年。

④ 同「源氏物語絵巻」柏木の出典、挿図4。

図様の拡大など新しい動向を示し、十五世紀に入ると明の花鳥画風をとり入れるなどしてさらに発展した。花鳥図の金屏風が明や朝鮮に贈られてもてはやされ、浜松図屏風（個人蔵）のような力強い大構図も生まれた^①。十六世紀に入ると、洛中洛外図屏風のような新しい風俗画の画題も現れている。こういう風俗図屏風の流行は、中国明末清初から漢宮春曉図などの風俗図屏風が流行することと似ている。

鎌倉時代以後の新しい唐絵を、旧来の唐絵^②と区別する意味で、便宜的に漢画と称することになった。換言すれば、水墨八景つまり瀟湘八景図のテーマは漢画の典型的な作例ということになる。唐絵も漢画も、中国風の風物や風俗を題材とすることから、唐様の絵画でもある。

中国における水墨画表現は唐時代末から、五代（宋時代初め（九世紀末〜十世紀））にかけて発達した。中国の水墨画が写実表現の追求から自発的に始まったものであるのに対し、日本の水墨画は中国漢画の受容から始まったものである。鎌倉時代からはじまる禅宗の本格的な導入にともない、絵画では中国の宋・元の絵画の影響を受けて水墨画が成立した。しかし、漢画様式による障屏画の成立の時期は、中心画題として最も重要な特質を有する水墨の山水図が障屏画面に定着する時期を以つて、その確立と認めるとするならば、室町初期の応永年間、十五世紀前半がそれに当るであろう^③。また書の分野でも、中国禅僧の書の影響を受けて、日本禅僧による個性ゆたかで気魄に満ちた作風を示す墨跡が生まれた。日本における水墨画の受容と制作がいつ頃始まったかは必ずしも

^①『善隣国宝記』や『大明会典』および『李朝実録』には、日本から明や李朝へ進物屏風として、「金屏風」・「塗金粧彩屏風」・「塗金屏風」・「金粧屏風」・「装金屏風」・「貼金屏風」などの用語が使われている。「李氏朝鮮の建国一三九二年から哲宗末年一八六四年の四七二年間二十五代にわたる歴史の実録『李朝実録』に、周文や畫彩等の渡鮮や献上された日本の金屏風等の絵画史料が散見されている。（赤沢英一「十五世紀の金屏風について」『國華』第八四九号を参照）

^②ここでいう唐絵は、平安時代に成立した倭絵と対照される唐絵とは様式的に区別する必要がある。唐朝以前の絵画と異なる宋元の新様式画を受け容れた点で、新しい唐絵をさしたものとみなされる。福井県立美術館学芸課編『屏風絵名品展』（展覧会図録）武田恒夫「屏風絵名品展によせて」一九八七年。

^③水尾比呂志『障壁画史―荘厳から裝飾へ』第三章の「漢画障屏画の盛行」美術出版社、一九七八年。

明確ではない。すでに十二世紀末頃の詫磨派の仏画に水墨画風の筆法が見られるが、本格的な水墨画作品が現れるのは十三世紀末頃で、中国での水墨画発祥からは四世紀近くを経ていた。十三世紀末から十四世紀頃までの日本の水墨画を美術史では「初期水墨画」と呼んでいる。水墨画がこの頃盛んになった要因としては、日本と中国の間で禅僧の往来が盛んになり、宋・元の新様式の絵画が日本にもたらされたことが挙げられる。十三世紀になり、無字祖元、蘭溪道隆らの中国禅僧が相次いで来日した。彼らは絵画を含め宋・元の文物や文化を日本へもたらした。鎌倉の建長寺仏日庵の所蔵品目録である「仏日庵公物目録」は元応二（一三二〇）年に作成された目録を貞治二（一三六三）年頃に改訂したものであるが、これを見ると、当時の建長寺には多数の中国画が所蔵されていたことがわかる。

日本には、中世時代に伝来したと考えられる水墨人物・山水画が多数残っている。これらは五代時代（九〇七〜九六〇）の伝称を持つ作品から、元時代（一二七一〜一三六八）におよぶ幅広い時期の作品群である。室町時代は日本水墨画の全盛期と言ってよいであろう。当時の日本で珍重されたのは、中国・南宋時代の画家の作品で、夏珪、馬遠、牧谿、梁楷、玉潤らが特に珍重された^④。牧谿、梁楷、玉潤などは中国本国よりも日本で評価の高い画家である。なお、室町時代の日本画壇が水墨画一色であったと考えるのは誤りで、この時代には伝統的な大和絵の屏風も盛んに描かれていたことが、二十世紀後半以降の研究で明らかになっている。

^① 伝周文筆「山水図屏風」（六曲一双、室町時代、紙本墨画、各153.3×362.4cm、重要文化財、大和文華館蔵）

周文は室町中期の画僧で、字を天章、号を越溪という。京都相国寺の禅僧で、画を如拙に習ったとされる。応永三十年（一四二三）に画僧として幕府の使節に加わり朝鮮（李朝）に渡り、のちには幕府の御用絵師となっている。弟子に雪舟、墨溪、岳翁などがいる。室町水墨画の巨匠のひとりで、いわゆる応永詩画軸（主に山水図）や山水図屏風を中心に周文筆とされる伝称作品は多いが、誰もが真筆と認める作品は一点も現存しない。伝周文山水図屏風にも、多かれ

^④ 山根有三「室町時代の屏風絵概観―和漢配合の世界―」『室町時代の屏風絵』東京国立博物館、一九八九年。

少なかれ、八景的要素が導入されるのを例とした。本図は、馬遠、夏圭らの中国南宋院体山水図に学んだ跡が顕著で、余白を生かした瀟洒な画風を示し、有力な伝周文画の一つである。各隻に「越溪周文」の朱文方印が捺されているが、後印である。

②. 伝周文筆「四季山水図屏風」(六曲一双、室町時代、紙本墨画淡彩、各154.5×329.7cm、日本・静嘉堂文庫蔵)

③. (伝) 雪舟筆「山水図屏風」(六曲一隻、紙本墨画、156.2×357.8cm、フリア美術館蔵)

④. 雪舟筆「四季花鳥図屏風」(六曲一双、絹本着色、室町時代、156.2×357.8cm、重要文化財、京都国立博物館蔵)『没後五〇〇年 特別展 雪舟』(展覧会図録、毎日新聞社、二〇〇二年)この屏風では、「夏珪様の滝」、「馬遠様の梅」、「孫君澤様の岩」など、さまざまな部分に中国画起源とおぼしき要素を見いだすことができる^①。呂紀の影響を指摘されることの多い雪舟の花鳥画であるが、綿田稔氏の考えではその影響は薄いと、呂紀の真骨頂は花鳥に施される精密で濃厚な彩色だったとある^②。

⑤. 「琴棋書画図屏風」(六曲一双)

紙本墨画淡彩、各153.0×358.6cm、室町時代(十六世紀)、本屏風の設定した場面は中国での伝統をひいている^③。

⑥. 「琴棋書画図屏風」江戸時代 相国寺蔵 紙本金地着色 六曲一双 各縦168.0cm、横360.0cm

琴棋書画の四芸は中国文人の究極的な理想を示すが、日本でも中国的な教養に憧れた室町時代の禅僧が好んで身のまわりに意識することとなる。実際に数多く描かれ出すのは一六世紀に入って禅寺の方丈の襖が墨絵で囲まれるようになってからのことである。当初は隠棲した、四芸を楽しむ老土と童子たちだけが即物的に水墨か、せいぜい淡彩で並列的に描かれ、それらは当然硬い印象を与えるものであった。ところが近世に入って彩色豊かな障屏画が一般的になる

① 綿田稔「雪舟系花鳥図屏風の研究―仮説として―」『天開図画』五号、二〇〇四年三月。

② 綿田稔「雪舟がもたらしたもの」『美術フォーラム21』九号、二〇〇四年一月、三三〜二九頁。

③ サントリー美術館編集『東洋絵画の精華―クリエヴァンド美術館のコレクションから―』図版七四、一九九八年。

とこの画題もこの図のような宮廷風俗を思わせる華やかさをもち、描写も大観的になり、屋舎や庭園の描写により筆者の神経が使われるようになる。官女たちの鮮やかな色彩の衣装が金箔地の背景に映える。もはやここには禅宗的な要素は払拭され、中国的な画題も、風俗も現世的、一般的なものになる。また、右隻の第一、二曲には、屋宇の中に、水墨山水図の衝立が立てている。図の筆者を想定するのは難しいが、江戸時代初期の狩野派の画人のいずれかであろう^④。

⑦. 「四季花鳥図屏風」(六曲一双)

紙本金地着色、各155.5×339.0cm、桃山時代(十六世紀)^⑤。

⑨ 円山応挙筆「蘭亭修禊図屏風」(六曲一隻)
紙本墨画淡彩、83.0×191.8cm、江戸時代(十八世紀)^⑥。

エ. 羅漢図・十王図の背障小景山水とその他の画中屏風

鎌倉時代の絵巻物や道釈画に表現された画中画を見ると、当時、禅宗以外の寺院の障子絵などにも水墨画が用いられていたことがわかる^⑦。羅漢図でも、十王図でも、水墨画の屏風を背に座す光景には漢画人物の定型が踏襲されている。

①. 十六羅漢図(十六幅の内二幅)

良全筆、絹本着色、掛幅装、各143.2×69.6cm、南北朝時代(十四世紀)、重要文化財、京都・建仁寺蔵。良全(良詮、生歿年不詳)は鎌倉から南北朝時代に活躍した絵仏師の性格の画家。遺作の署名に「海西人」とあることから九州出身であった可能性が高く、筑前の生まれで東福寺に住ました乾峰土雲に重用され、同寺の仏画制作に従事した。かの東福寺の画僧・明兆の、いわば前任

④ 根津美術館編集『北山・東山文化の華―相国寺金閣銀閣名宝展―』図版四九 大塚巧藝社 一九九五年。

⑤ サントリー美術館編集『東洋絵画の精華―クリエヴァンド美術館のコレクションから―』図版八〇、一九九八年。

⑥ サントリー美術館編集『東洋絵画の精華―クリエヴァンド美術館のコレクションから―』図版八九、一九九八年。

⑦ 大西昌子「日本の初期水墨画史の再検討―画中画資料による―」『美術史』一一二、一九八二年。

者的存在である。本図はひとりの羅漢を一幅に描いた全十六幅からなるものである。図様はいわゆる李龍眠様と呼ばれる、羅漢図としては最もポピュラーなものである。おそらくは中国寧波あたりで描かれた羅漢図が手本となっているのであろう。とくに、諸人物の面貌にみる細緻な筆線や隈取り、重厚な樹石の表現などにその影響が顕著である。十六幅の内二幅の画面には、水墨山水図背景が描かれてくる(FIG. VIII-12)。

②・明兆・三十三観音図

絹本着色、掛幅装三三幅(うち二幅(9-10、9-20)狩野山雪補画)内各118.3×54.5~8cm、室町時代・応永十九年(一四二二年)、京都・東福寺の所蔵である。うちの第6、7、12、13、15、18、29などの七幅には、画面の下端の坐像の後に水墨山水図衝立が立ててある。日本に現存されている羅漢図など明兆には中国絵画から図像を採用した作品が多い。その点で、本図が中国版本から図像を採用していることは興味深い②。

③・束帯天神像(一幅)

紙本着色、86.9×41.1cm、室町時代・十六世紀、日本・常盤山文庫蔵。天神は、不思議なかたちの暈の上に坐り、背後には水墨の梅が描かれた三曲の屏風が立てられている。白く塗られた三曲の屏風は神像によくみられるものだが、台の上に置かれているのは珍しい。台付けの屏風は中国で見られるように、沓を脱がずに生活する空間のものである③。

④・行基菩薩像(一幅)

絹本着色、143.0×60.2cm、鎌倉時代・文永八年(一二七一年)、奈良・唐招提寺蔵。本像には、三つ折りの背屏に水墨山水が描かれている④。

⑤・「絹本着色本寺三宝」(一幅)江戸時代、滋賀・法明院蔵で、仏坐像の背後に三曲の山水樹石図屏風が描かれている⑤。

① 京都国立博物館編集『京都最古の禅寺―建仁寺』図版六二、便利堂、二〇〇二年。

② 山口県立美術館・岩井共一・福島恒徳編集『禅寺の絵師たち―明兆・靈彩・赤脚子―』(図録)図版9、瞬報社、一九九八年。

③ 根津美術館・常盤山文庫編集『常盤山文庫名品選―天神さま』図版4、日本写真印刷株式会社、二〇〇二年。

④ 奈良国立博物館編集『大勧進―重源』図版七一、天理時報社、二〇〇六年。

⑤ 大津市歴史博物館『天台を護る神々―山王曼荼羅の諸相―』一六頁、二〇〇六年。

⑥・「絹本着色大行事像」(一幅)江戸時代、滋賀・個人蔵。人物坐像の背後に三曲の山水図屏風が立ててある⑥。このような様式の画中屏風の仏教絵画が日本の滋賀県などの寺院、美術館には数多く所蔵されている。

また、赤沢英二氏の『日本中世絵画の新資料とその研究』一書に載せたカラ―絵画作品の中に、日本・朝鮮・中国の画中画の背障小屏風に関する羅漢図や十王図とその他の絵画資料もある。その背障画中水墨山水図から見ると、中国宋元時代の影響がよく見られる。ところが、群馬県沼田市の浄土宗正覚寺に所蔵されている寛正二年銘の地藏十王図十一幅(掛幅、絹本着色、地藏97.8×42.5cm、十王各約97.5×42.3cm、室町時代・寛正二年(一四六二)、図版五九-六〇)が、その全体の色調、描線、構成、題材などの観点から諸本と比較検討を加えて、画中画について一通り考察した結果は、画と特徴とも見作されるところは何れも高麗・李朝絵画に通じる点である⑦。

(4) 明清山水・花鳥画の影響

島尾新氏は十五世紀の中国絵画趣味とその日本絵画への反映について極めて表面的な観察を試みた⑧。

江戸時代(十七〜十八世紀)に①孫意↓山口宗季(中国福州で)・②沈銓↓熊代繡江(熊斐、日本長崎で)という有名な中日絵画交流史上の特筆がある⑨。

例えば、熊斐の「花鳥図屏風」がある(FIG. VIII-13)。

(5) 画中画として屏風絵のケーススタディ

ここに、日本近世における数点の画中画屏風絵を挙げて、事例研究の方法を試みたい。

ア・京都御所御常御殿障壁画(襖絵)

京都御所御常御殿障壁画の襖絵(安政二年・一八五五)には、上段の間に「堯

⑥ 大津市歴史博物館『天台を護る神々―山王曼荼羅の諸相―』五九頁、二〇〇六年。

⑦ 赤沢英二「寛正二年銘の地藏十王図について」(平成元年(一九八九)十月、『日本絵画史の研究』(山根有三先生古稀記念会編)所載)『日本中世絵画の新資料とその研究』所収、二九八〜三〇九頁、中央公論美術出版、平成七年。

⑧ 島尾新「十五世紀における中国絵画趣味」『MUSEUM』四六三、一九八九年十月、二二〜三四頁。

⑨ 明清時代における中日絵画史の交流については、前述した明清時代の屏風絵の部分において、具体的な画家らの交流を述べたから、ここで省略する。

任賢図治図」(狩野永岳筆、六面、188.5×94.0cm)、中段の間に「大禹戒酒防微図」(鶴沢探身筆、六面、188.5×93.5cm)、下段の間に「高宗夢賚良弼図」(座田重就筆、十面、181.5×151.2cm)と、中国の古伝説の帝王堯、夏の時代の皇帝禹、殷の時代の皇帝高宗などの逸話を画題として描いたものである。

これらは、中国の宮殿建物や人物の着衣、画中屏風調度品など、中国から入ってきていた挿図入りの『帝鑑図説』等によって情報を得ていたと推察されている。いずれも紙本着色絵金雲取砂子泥引という技法で、狩野派の漢画法を用いて細密に描かれた^①。狩野派は流派独自の画法を代々修得し、継承できる「学画」のシステムを保持しているが、彼らガリレオのように伝えていく画法の大元となっているのは、中国で発達し完成した描法で、雪舟以降日本に伝えられ、「漢画法」として把握され定着したものが、更に日本国内で熟成し、あるいは変化し和様化されて、「和製中国画法」として完成したものである。大元には中国の画法があり、それを基本としていることから、風景を描くにも和の風景ではなく、実際には見たことのない、画本などを通して見知った中国の山水や風景、また、唐人物や中国故事を題材にしたものとなっている。

画中の人物の背障として山水図屏風を配置する画面構成の表現は、中国の宋・元・明・清時代の伝世絵画作品の画中屏風の様子とよく似ている。

イ・宮川長春「遊楽図巻」(卷子一巻)

この浮世絵巻は、享保年間(一七一六～一七二六)前頃、紙本着色(27.5×385.5cm、フェノロサ・ウェルド・コレクション(11.4619))。江戸中期の浮世絵師の長春(一六八二～一七五二)の傑作は決して単なる焼き直しには感じられない。それは、画家が人物や着衣、家屋内部の豪華な調度品、とりわけ繊細にあらわされた山水図屏風を細部にわたり入念に表現しているからなのである^②。

ウ・池大雅筆「楼閣山水図屏風」(六曲一双)

紙本金地着色、168.0×372.0cm、江戸時代、国宝(A10430)、团伊能氏寄贈、東京国立博物館蔵。池大雅(1723-76)は日本南画の大成者として与謝蕪村と並び称され、また書家としての名声も高かった。この屏風はむかつて右隻に岳

陽楼を、左隻に醉翁亭を中心とした山水を描く。それぞれ清の振先が描いた「張還翁祝寿画冊」中の二図に基づくことが指摘されているが、大雅は原図を一挙に金地の大画面に拡大し、柔軟な筆を駆使して、大雅独自の作品に転生させている。一橋徳川家に伝来した。この屏風の画題と技法などは、清朝の袁耀・袁江達の楼閣山水図屏風とよく似ている。

エ・山本勝月筆「観音図模本」(原本雪舟等楊筆、替者不詳)

明治三十三年(一九〇〇)三月三日、原本制作年不詳、掛幅装一幅、紙本墨画淡彩、116.7×50.2cm、東京芸術大学美術館に所蔵される。文政九年(一八二六)に雪舟画から写された模本を、明治三十三年(一九〇〇)に東京美術学校が山本勝月に命じて作らせた重模本である。その図様は、中国において版行された絵入りの「観音経」あるいは洪武二十八年(一三九五)刊「出相観音経」を典拠としている。また「出相観音経」では宰官の後方の衝立に李郭派風の山水図が描かれるのに対し、本図では玉潤風の澆墨山水図が描かれている^③。日本を代表する画家・雪舟(一四二〇年(応永二十七年)～一五〇二・一五〇六(永正三年))は号で、十五世紀後半室町時代に活躍した水墨画家・禅僧で、画聖とも称えられる。備中国(岡山)に生まれ、諱(いみな)は等楊、若くは拙宗と号した。大志を抱いて京都に上った雪舟が、新たな夢を求めて山口にやってきたのは三十代の半ばである。ここから彼の人生は大きく転回する。大内

氏の庇護を受けて山口から当時の後遣明使に随行して先進国中国(明)に渡って、約二年間中国で本格的な水墨画に触れ、研究した。雪舟の中国での具体的な学習の様相を伝える破墨山水図の自題には、彼が長有声と李在に「設色之旨」すなわち彩色法と「破墨之法」——この場合は水墨技法のことと思われる——を学んだと記される^④。作品は数多く、中国風の山水画だけでなく人物画や花鳥画もよくした。これをきつかけに独自の画風を確立したのである。帰国後は山口を中心に諸国をめぐり、斬新な作品で大きな名声を得た。強い意志を感じさせる筆線、大胆不敵な構図、澄みきった色彩感覚、雪舟の作品はどれも、その非常に個性的な画風がはつきりと刻印された。日本の水墨画を一変させ、後世の

^① 京都国立博物館他編集『京都御所障壁画—御常御殿と御学問所—』図版二、三、四、三四、京都新聞社、二〇〇七年。

^② 朝日新聞社編集『ポストン美術館所蔵肉筆浮世絵展「江戸の誘惑」図録』図版四二、朝日新聞社、二〇〇六年。

^③ 山口県立美術館・雪舟研究会編集『雪舟等楊—「雪舟への旅」展 研究図録』五五頁の図版23、一四八頁の作品解説、中央公論美術出版、二〇〇六年。

^④ 畑靖紀「雪舟山水画小考—入明時の古典の学習—」『美術史学』第十八号、一九九七年、二一～五二頁。

画家に多大な影響を及ぼした。特に、雪舟の山水図屏風には統一視の視点から光や大気、天候の諸相を各画面で描き分ける意図をはっきりと指摘できる。すなわち、雪舟は同時代に活躍した他の日本の山水画家と異なり、時間表現に対して明確な意識をもつと理解してよいであろう。現存する作品のうち六点が日本の画家のなかでも別格の評価を受けているといえる。このため、花鳥図屏風などに「伝雪舟筆」される作品は大変多く、弟子に、秋月、宗淵、等春らがいる。オ・河鍋暁斎筆「地獄太夫図」

絹本着色、144.2×67.6cm、明治時代（十九世紀）。本図には、太夫の背後に置かれた屏風が、仏教的無常感の雰囲気をつめている^①。このような屏風は明代の陳洪綬の「西廂記」挿図屏風とよく似ている。

中国における明王朝の成立（一三六八）は東アジア世界にとって政治上、文化史上の大きな転機として捉えられる。韓王朝ではこれからほどなく、李成桂が大祖元年（二二九二）に朝鮮王朝を建て、一方日本では同年明徳三年、室町三代將軍足利義満（一三五八〜一四〇八）によって南北朝の合一が果たされる。義満は応永八年（一四〇一）に明に朝貢を求め、その結果翌年永楽帝により日本国王に封ぜられ、ここに日本国は親明政策をとる李氏朝鮮とともに明の冊封体制に組み込まれて、東アジアの政治情勢は総じて安定の時期を迎える。この間文化の交流が頻繁に行われ、絵画の世界では明代絵画と密接に繋がる幾多の作品を朝鮮や日本に遺すこととなる。

日本中世画壇の巨匠、雪舟等楊（一四二〇〜一五〇六）は中国にあこがれ、応仁元年（一四六七）遣明使天与清啓の随員として明に渡り、あしかけ三年の間各地を訪れて画を学ぶとともに、彼地でも絵筆を執ったことが知られる。有名な「四季山水図巻」（文明十八年（一四八六）国宝 防府毛利報公会蔵）をはじめ、帰朝ののちの作品には南宋院体画を継承する筆法に加え、強い個性に裏付けられた彼独自の構築的世界が顕著に窺われる。明代絵画が雪舟の画業にどのような影響を及ぼしたかは、以後のわが国中世絵画の動向に照してもまことに興味深いこととしなければならない。

当時の明国画壇は、浙江省や福建省出身の職業画家たちが宮廷で活躍し、雪

舟もその中の一人李在に学んだと伝えられる。加えてこの頃は蘇州において後の文人画の主流となる画派が盛んとなり、沈周ら幾多の画家の輩出を見た。雪舟が目のあたりにした中国画壇はそうした、浙派と呉派の対立にいたる構図が漸く定まってく時期にあたり、当然のことながら彼自身が蒙った影響も多岐にわたったであろうことが推測される。

前述したように、雪舟の絵画を原点に、現存する明時代中期の作品を中心にその画壇の展開を通観するもので、これまでややもすれば晦渋な印象を与える明代絵画について、あらたに理解を深める機会と思われる。

（6）贈り物にされた屏風たち

瑞溪周鳳（一三九一〜一四七三）の編集した外交文書集『善隣国宝記』や李氏朝鮮の正史である『李朝実録』によって、室町時代、明の冊封体制下、日本の屏風が、代表的美術工芸品と外交上の贈り物として、また交易の対象として、しばしば明の皇帝や李氏朝鮮の国王への貢ぎ物とされ、琉球、明、朝鮮などで大いに珍重され流通してきたのである。これらは、早くも十五世紀初頭には本格的に行われていたことが、すでに確かめられている。そしてどうやら屏風を贈答品とする伝統は江戸時代を通じて保守されたく、幕末には日本の外交上の顔として欧米列強の貴紳たちへの贈り物とされたようだ。

屏風が贈答品として用いられたのは、どのような場合があるのだろうか。またその屏風はどのようなもので、誰がかいたのだろうか。榊原悟氏は、ご高論に、具体的な事例を追いつつ、それらの問題に迫ってみることに論じた^②。ここでは、省略したいと思う。

三 小結

以上のように、朝鮮半島と日本列島における屏風絵の伝播と受容を中心として、各時期の屏風絵作例を挙げて、その図像と様式の時代風格の変遷軌跡を重視し、東アジアにおける屏風絵の伝播と受容あるいは文化交流上の諸様相を総括した。

また、以上の検討に基づいて、東アジアにおける屏風絵の伝播と受容の様相について、要点的立場から考えるときには、さらに二つの重要な要素にも注意

① サントリー美術館編集『東洋絵画の精華―クリーヴランド美術館のコレクションから―』図版九九、一九九八年。

② 榊原悟『美の架け橋異国に遣わされた屏風たち』（ペリカン社、二〇〇二年）。

を払う必要がある。その一つは、時代性に基づいて各地域の文化交流上の背景である。そしてもう一つは、各地域における屏風絵の共通性と個別性である。

終章 結論—中国における屏風絵の特質

以上の各章で、中国における屏風絵について多岐にわたって述べてきたところを要約し、明らかにし得た要点を述べていきたい。

一・形質と機能

(一) 形式

1. 員数からの形式分類

文献史料や考古学成果と東晋から明清時代までの伝世絵画作品から見ると、日常生活の屏風の種類と形式には次の三種がある。

一つは板式の直背立屏（独幅立屏、挿屏ともいう）である。たとえば、馬王堆一号墓の漆絵屏風は一つの好例である。

もう一つは曲尺形の二扇屏風である。この種類の屏風は、一般的に幅広い連屏である。例は河北省平山県中山国王墓の漆絵屏風である。

第三は自由に叠合開張する多曲折扇屏（多疊連屏、多曲連屏、多扇窄幅連屏ともいう）である。普通にいえば、この種類の屏風は、三扇以上というものである。たとえば、前漢南越王墓の漆屏風や唐墓の多曲屏風画などがある。多扇

連屏には六扇屏が一番多い、研究者は専門の論著で検討した^①。唐墓壁画から八扇連屏も見られ、十二扇連屏から二十二扇連屏も存在している。

屏風の枠は窄幅で描かれ、各扇の間に蝶（唐代には「交闕」という）で連接されている。置く時に折り曲げて立てられている。二、三扇連屏の場合に中央の一枚は横幅が広く、片側或いは両側に蝶で連接して立つ、置く時は二扇の場合に曲尺形、三扇の場合は「U」字形に折り、多くは差し足が付いている。独幅屏風は横、縦にもできる。下部には差し足が付けられている。

屏風の形式で墓壁壁画に描かれるのは、最も早い時期は漢代にさかのぼる。

西安楽遊原の前漢壁画墓の屏風、遼陽棒台子屯の漢墓、三道壕窰業第四現場の漢代壁画墓の「家居図」で数カ所に人物の座席の後ろ及び片側に屏風の画像が描かれており^②、内蒙古和林格爾の後漢壁画墓の前室に描かれた「拜謁図」では墓主の座る床榻の後ろに大型の屏風を立て、屏架の下方に脚の台座も設けられている^③。山東省の漢画像石墓にも大体同じ内容が表現され、諸城漢画像石墓の「拜謁図」では墓主座席の後ろの両側に「U」字形の囲屏が描かれており^④、安邱韓家王封村漢墓の画像石には人物の裏と右側に床榻と連接の曲形屏風が設けられている^⑤。

2. 縁取りの有無の時代的な変遷

屏風各扇の縁取りの変化も注目し得る。縁取り或いは枠が無くなった屏風の出現時期はいつであるかという問題も時代変遷における屏風の画面形式と構図表現との重要な特徴である。

中国における墓葬・寺院壁画屏風や伝世品絵画の画中画（II絵の中に描かれた絵）などを見ると、一扇ごとから二扇単位に移した屏風の縁取りは、戦国時代以来の古式を伝えるものであつて、やがて六扇・八扇などの多扇全面に拡大されるに至る。古屏風での一扇ごとの縁取りによる各扇それぞれ一個のパネルの如き体裁は、古代から明時代にかけて持続されている。多扇屏風では、大抵、十四世紀、元時代頃までは、屏風各扇に縁取りの古態を示すことが認められるが、明の終わり頃には縁取りが消えている。この変化には、日本から輸出された屏風の影響があつたように思われる。明清時代の屏風は掛軸の形式になった。屏風に一扇若しくは二扇、六扇などの縁取りが解放されたあるいは諸扇全面を一括縁取りする画面構成は、自ら大画面成への転機をうながすことになった。その制限されることもなくなった。

屏風画面が次第に自由な図様構成と画題の表現を求めたことは、屏風絵の発展に画期的な方向づけをもたらした。特に、山水図屏風の全体構図が無縁の効果よくなっている。陝西省富平から出土した唐時代の山水図屏風に縁取りがあるから、その山水図の局所性がよく見られる。明清時代に入ると、屏風に縁

^① 李文信『遼陽発見的三座壁画古墓』『文物参考資料』1965年5期。

^② 内蒙古自治区博物館文物工作队『和林格爾漢墓壁画』文物出版社、1978年。

^③ 諸城縣博物館任日新「山東諸城漢墓画像石」『文物』1981年10期。

^④ 『文物参考資料』1965年3期封二図版。

^⑤ 楊泓「屏風周昉画繡腰」『漫話唐代六曲画屏』『文物天地』1990年2期。

取りが消えているから、その大画面の山水表現が広がっている。このような縁取りが解消されることによって、大画面への志向はいっそう容易になったといえよう。それと無縁でないとと思われる傾向に、主題方式の変化が考えられる。

即ち、古典的な屏風画にみたような文学的な発想からの脱却とも関連して、多数象の配合を回避し、単一に近い景物を景観構成の中心にするのである^①。即ち、屏風一帖の多扇全面あるいは通景屏風式が、それ自体一個の大画面として成立することになった。また、多扇一括縁取りの大画面が成立した背景には、接扇を紙・絹の蝶番で処理しうる技術が工夫されたことを見逃すわけにはいかない。多扇一括の縁取りが、紙・絹の蝶番によって可能となった新しい事態は、前後して従来からの一帖単位の呼称についても変更をもたらすことになる。多曲一雙形式の屏風絵成立の動機となったものが、紙・絹本地による多扇分一括縁取りによる大画面の誕生であったことは、技法上の側面および構図上の側面とあい俟って画期的な変化をもたらすことになった。

一方、明清時代に流行した押絵貼屏風と掛屏は、多曲分一括の縁取り構造から一扇ごとの縁取りによる各扇それぞれ一個のパネルの如き体裁に改造されるのであって、このような変化の由来は、押絵貼屏風と掛屏の各扇の画題の不同と考えられる。

(二) 材質技法

戦国、漢時代では、玉、琉璃、水晶、石、雲母、木胎漆絵などを主な材質としていた。考古学上発掘されたものから木胎漆絵屏風はもつとも多い。また、漢時代の画像石、画像磚には、線刻の衝立もしばしば見られる。この時代における古墳壁画に屏風の様子もある。そして、木柁絹面屏風も発見された。

魏晋南北朝では、木胎漆絵、石線刻、石浮彫などの屏風がある。壁画屏風は多くなった。最も見られるのは木胎髹漆(黒色、朱色)、浮彫囲屏であり、時代の特徴をよく持っている。

隋唐時代にかけて、屏風の材質は多くなる。絹帛屏風、紙面屏風、金屏風、銀平脱破觚八角花鳥屏風などの新しい屏風が登場した。前代に流行している材

質は、この時代にまた継承されている。発掘されたものは、古墳壁画屏風が広く応用されている。

(三) 機能

墓室壁画屏風と伝世品絵画中の屏風によって、その調度品としての機能がわかる。漢唐時代には、居室・墓そうに屏風の荘厳がよく使われている。宋代以来、屏風の荘厳は重要な位置を持つている。大体、庭堂の真中には屏風がほとんど配置されている。また、枕屏と硯屏は、宋時代から流行していることがわかる。明時代に入って、前代より、庭堂に安置されている屏風は台座の制作が複雑になった。明中期・弘治年間の刊本『西廂記』、万暦年間の刊本『南柯夢』や『西遊記』、崇禎年間の刊本『金瓶梅』などの挿図屏風から見られる。清時代には、屏風の種類や数量が前代より急速に増えている。特に、宮廷の挿屏や御座屏風^②(宝座屏風ともいう、一般的に、三、五扇などの単数である。)が、その制作上、極めて豪華精美である。

実生活で屏風の置く場所は、一つは坐臥席の後ろ或いは後、左、右三面に屏蔽の作用であり、一つは庁堂を分ける作用である。唐墓壁画の屏風図の構図は完全に現実生活の形式を模倣しており、贅沢な唐墓の墓室は磚、石で棺床を設け、生前の臥置を象徴し、少なく棺床の側面に実物のような壺門が彫刻され、屏風図は棺床の後壁或いは後、左、右三面に少し描かれている。陝西関中の唐墓の棺床は墓室の西側に設け、屏風図は基本的に西壁及び棺床上の南北に安置されている。山西太原付近の唐墓の棺床は墓室の北側に設け、屏風図は北壁と棺床上の東西両壁に描かれている。新疆阿斯塔那唐墓の方位は同じではないが、屏風図はすべて墓室の木棺の後壁に描かれている。以上の例から唐墓屏風壁画は主に「臥置之後或之周」の屏風が表現され、少数の壁画墓は棺床の相對壁面に屏風図が現わされている。

また、古い時代には、古人が地面に坐って、その几、卓、榻などの高さが低いという風俗から、座屏、臥屏などの衝立・屏風の高さも低いものも多いので

^①日本屏風絵の縁取りの変化については、武田恒夫『近世初期障屏画の研究』序章と第一章(吉川弘文館、一九八三年)を参照する。例えば、画中心屏風絵に関しては、年紀の明らかな絵巻関係資料をたどる限り、時代を追って、画中心屏風絵が一扇縁とりから二扇縁とりへ変化し、遂に、現行の六扇一括の縁取りに至った過程を、ほぼ的確に追うことができる。

^②乘輿坐張画屏風は御殿座屏と同じ意味も示され、『漢書』(卷一〇〇下「列伝」第七十下)に「時乘輿坐張画屏風」とある。『欽定統文獻通考』卷九八「王礼考」、『清史稿』卷一〇二「志」第七七に金輅・乘輿などの制度は紅髹三山金龍屏風、紅髹五山金龍屏風などもある。これによって、漢代以降、乘輿坐張画屏風という習慣が明清時代に至るまで、連綿されている。

ある。これらの屏風は後述する大屏風より古人の居室生活と極めて密接なのである。同時に、人身の高さとほぼ同じの高い屏風（掩障」ともいう）も存在されている。このような形式の屏風が後代に大流行し、殿堂、庁舎、寺院などの調度品としている。

なお、画中画屏風によって、古人の居室の調度習俗と文人の居室文化も見ることができ、中国文人は、山林的閑居の外部環境を追及しながら、齋閣の内部調度と装飾の清韻脱俗的、幽致閑靜の雰囲気も寄託する。これらは、はるか唐・張彦遠『歴代名画記』に「閑居受用」とあるから、当時、文人居齋の精緻脱俗の調度が高度に注目されていることがわかる。唐以降、宋時代を経て、明清時代に至るまで、中国室内の装飾芸術が成熟の境地に達した。明・文震亨『長物志』に「韻士所居、入門便有一種高雅絕俗之趣」という。また、明・高濂『燕閒清賞箋』や、明末清初・李漁『一家言』などの室内装飾に関する專著があった。文震亨は文人齋閣の理想的な家具については、下記のように論述している。「古人製几・榻、雖長短広狭不齊、置之齋室、必古雅可愛。又坐臥依憑、無不便捷、燕衎之暇、以之展經史、閱書画、陳鼎彝、羅肴核、施枕簟、何施不可」とある。これによって、家具の品性は「坐臥依憑、無不便捷」という実用性と「古雅可愛」の芸術性を兼ねていることがわかる。その他、「安設得所」の調度と装飾芸術も強調する。中でも、屏風の適切な調度は重要な一部分である。これは、墓葬壁画と伝世品絵画の中に屏風と衝立の調度がしばしば見られる。例えば、宋・趙伯驩「風簷展卷」（台北・故宮博物院）には、一点の大型山水図屏風と一点の山水図枕屏が立っている^②。大体、北宋時代以降、起居方式が席地坐から床・椅子などの坐具に変わって、屏風の形式も小型から大型へ変遷する^③。

二. 画題の系譜と変遷

① 趙洪宝「雅趣—古代文人理想中的居舍文化」『故宮文物月刊』135（第十二卷第三期）、六六—七七頁、一九九四年。

② 趙洪宝「雅趣—古代文人理想中的居舍文化」『故宮文物月刊』135（第十二卷第三期）、挿図宋・趙伯驩「風簷展卷」（台北・故宮博物院）七〇頁、一九九四年。

③ 胡文彦「家具與絵画—中国家具文化之五」『故宮文物月刊』188（第十六卷第八期）七八—一〇七頁、一九九八年。

以下、中国における屏風絵の画題について、前述した五つの時期に基づいて、唐・宋・明清という三つの頂点における状況を、人物画、花鳥画、山水画という主題ごとに概観し、併せて画家たちの地位などについても考えてみたい。

(一) 時代上の変遷

1. 戦国、漢では、龍文、雲文、几何形文などが描かれている。文献記録によつて、斧文、列女などがある。また、素面の屏風がおおい。つまり、この時期に屏風画の画題は非常に簡略である。

2. 魏晋南北朝に入つて、屏風の画題は多くなっている。たとえば、忠臣、聖賢、逸士、孝子、列女などの人物図像や風俗図などがあり、山水画の初期様子も見られる。先代に流行した画題は続いて踏襲されている。

3. 隋唐時代にかけて、仕女、山水、花鳥、歴史故事、風俗、書道などが古墳壁画にはよく見られる。文献記録によつて、歴史故事、人物、古物、書道などの画題がある。初唐から盛唐にかけて、仕女画、人物画は画題の中心になっている。中唐になって、樹下人物は広く見られる。また山水画を見ることができ、中晩唐に入つて、花鳥図は重要な地位を占めている。

(二) 画題の系譜

i. 斧・龍文・流水文図案

戦国、漢時代・宋以来の座屏、明清御座屏風などには、斧・龍文・流水文図案がよく描かれている。

ii. 列女図・高逸図

南北朝、唐時代に、列女図・高逸図が屏風の主要な画題になった。

iii. 仕女人物図

唐時代に仕女人物図が屏風の主要な画題として、墓葬壁画と伝世品絵画に出ている。

iv. 花鳥画

唐末以来、花鳥画屏風が登場する。五代・宋元時代における屏風画には、花鳥図も重要な画題になった。明清時代に入つて、花鳥図屏風絵は山水図屏風絵とともに最も重要な二種類の屏風画題になっている。

v. 山水画

魏晋南北朝時代から、山水画が屏風の装飾画題になって、唐の中晩期に真核な山水図屏風が見られる。五代以降、山水図屏風絵は、屏風絵の重要な一類の画

題としている。

vi. 歴史故事・風俗人物画

南北朝、唐時代から、列女・高逸・老人などの人物風俗画が屏風に裝飾し、明・清時代から、大型の歴史故事・風俗人物画屏風が登場する。例えば、漢宮春苑図、南蛮図などの画題が広がり出現した。

三. 地域性と時代性の一考察

戦国漢代では、文献と実物によって、漆屏風や玉屏風などの獨面屏風を中心として表している。この時期の壁画に出現した屏風の共通特徴は、画面の局部に個別人物の背景家具として、占有面積が少ないので、屏風の上に図案があるかどうかは表現されてなかった。屏風の形式は曲がって坐榻の囲屏が中心になっている。またこの時期に、発見された屏風の地域は広くなっており、はるか西の甘肅武威、南の広州、北の遼寧、東の山東などの地方である。

魏晋南北朝時代にかけて、漆屏風がまた見られる。石榻囲屏は新しい形式として発見されている。この時期の壁画墓屏風図像は前期に比べ、明瞭な変化を遂げ、山東省濟南東八里^②の北朝壁画墓、墓室北壁に三足八扇連屏が描かれており、その中の四扇屏風に各々一人物像を現わし、寛袍大袖を身にまとい裸胸に素足で樹下の席に座している^③。また、山東省^④莒^⑤県の海浮山北齊崔芬壁画墓においても同様の八枚連屏が表現されており、各枚屏風には山石樹木を背景とした人物像が描かれている^⑥。二壁画墓の同屏風図はどちらも壁一面に構図され、墓室の主体となり、屏風中の画面であらかじめ表現されている。漢墓壁画で人物の背景として屏風画像はこの時期拡大され、主体背景になってきた。例えば、太原南郊金勝村の北齊壁画墓北壁墓主像の背後に幔帳を描き、その内五扇は素屏風が表現され、画面中で最も顕著な位置をしめている^⑦。この時期に、屏風絵の発見地は黄河流域の陝西、山西、河南、山東などの地方が中心になっている。

隋唐時代では、屏風絵の発見地は黄河流域の陝西、山西、甘肅、寧夏、山東

などの地方が中心になっているが、西安と太原地方がもっとも中心の位置を占めている。また、はるか西域の新疆トルファンのアスターナ地方は唐墓屏風画のまぶしいほどのところである。言い換えれば唐墓壁画屏風は上記の三地区に集中している(地図Ⅲ参照)。画題上は山水、花鳥、人物、歴史故事、書道、古物などが広く応用されている。しかも、現在までに見られる屏風画は、いずれも大きい多曲の形式である。

五代以降、明清時代まで、墓室屏風壁画が衰退している。考古学の成果によると、屏風壁画墓葬が中原・華北などの北方地域から発見されているが、南方地域に発見されることがない。伝世品の屏風画については、花鳥図、山水図などの画題上と構図表現上の地域性と時代性も存在している。

屏風絵と墓室空間との関係からみると、一般的に、棺床の相隣の壁面に屏風画が描かれている。これは、屏風が墓主人棺床の附属物として、主人の存在を象徴し、さらに、生前の現実生活の場面が再現されている。例えば、新疆トルファン・アスターナ唐墓群の三屏風壁画はすべて墓室後壁にあり、山西省太原市唐墓室北壁を中心に東・西に伸びて、つまり、長安を中心とした地域では墓室西壁に集中していたのに対し、長安から離れた地の屏風壁画は墓室後壁にあり、石棺はその手前にある。従って、この傾向は地域性として解釈すべき側面があるのである。

四. 構図と表現

ここで、画中画屏風絵だけを通じて、絵画空間に展開する二重的空間の構築を屏風絵の画面構図と空間表現などから試論する。

(一). 画中屏風絵の史的考察

1. 中国

まず、各時代における格別的な作例を挙げていく。

前漢・西安樂遊原壁画墓屏風(二曲山水図?)

漢代・画像石図像

東晋・顧愷之「列女仁智図卷」衛靈公夫婦

南朝宋・陸探微「婦去来辞図卷」山水図屏風?

北齊・□道貴墓壁画墨線描山水図屏風(九曲一隻)

隋代・徐敏行墓壁画山水図屏風(六曲一隻)

① 山東省文物考古研究所『濟南市東八里漢北朝壁画墓』、『文物』1989年4期。

② 『中国美術全集・絵画編12・墓室壁画』図版五七～五九、文物出版社、1989年。

③ 山西省考古研究所、太原市文管会云：『太原南郊北齊壁画墓』、『文物』1990年12期。

唐代・閻立本「孝経図」画中山水図衝立

唐代・周景元「麟趾図巻」流水文屏風

五代・王齊翰「勘書図」

五代・周文矩「重屏会棋図」

南宋・牟益「擣衣図巻」一二四〇年 紙本白描 台北・国立故宫博物院蔵

宋人・「人物図」

宋人「做唐人十八学士図」

元・「張雨題倪瓚画像巻」

明・唐寅「李端端図」

明・唐寅「做宋人物図」

明・杜葦「玩古図」絹本着色、126.1×187.0cm、台北・国立故宫博物院蔵

明・仇英「人物故事図冊」

清・姚文瀚「弘曆鑑古図」

清・黎明「做金廷標孝経図」冊頁

清・禹之鼎「人物肖像図」

以上に挙げた諸例のように、この時期に属する数多くの作品の中から、とくに五代・宋時代の作品を比較し、参考とするのに適した作品数点を取り上げてみる。いずれも画中山水図の、すでに遠近法が、完全に浸透した宋元時代の作品である。画中の屏風山水図は、まさに遠近法の理念を体现することを意図したと信じさせるほどに典型的な、遠近法絵画である。これらの代表的な作品には、その画中屏風絵の豪華さや深遠感に眼を奪われる。こういう画中屏風絵を慎重に用いるは全体的な画面の諧調を丹念に重ねていることが分かる。なかでも特筆すべきは、五代・王齊翰「勘書図」であり、ほかに宋人・「人物図」、元・「張雨題倪瓚画像巻」、そして明・「李端端図」、黎明「做金廷標孝経図」などである。表現されたモチーフには画面の前方に納まるのではなく、奥に浮き上がってくるような感覚がある。これらの作品では、近景の人物図と遠景の画中山水図という質感の異なる表現を重ね、画面の天空の広がりを変えている。画面空間は人物の動勢と画中山水図屏風絵の静謐にに応じて、画中景物の表現にも主次本末の変化が付けられている。鑑賞者さえ包み込む画面空間は、その絵画芸術の基調である明るさ、自由なおおらかさに満ちている。例えば、鮮やかな色彩、強く明快な意匠とその構成、意匠の施される部分と余白との均衡など、

「李端端図」などの作品に通じる要素が多分に見出せる。

「李端端図」によって、必要な景物のみが要所に配置された余白の多い画面には、画家の心象風景ともいえるべき想像の産物である山水図屏風が合理的に配置し、そして巧みな墨法と色彩の使用によって統一され、夢のような、詩的情趣豊かな世界が生み出されている。画面を強い山水図屏風で縦に大胆に分割し、人物と後方の世界を分ける。このような画面の分割は、意匠図案と非常に近い。これらのモチーフを二次元平面上の均衡によって緊密に繋がり、画面全体のバランスを図る。画中屏風の画面は画面全体の奥に向うのだが、このような空間の秩序とは微妙な均衡を保っている。また、このような構図表現は、奥行の深い空間を創出することが指向され、画域の広さを感じさせる。二次元平面上の均衡に基づく画面構成と三次元的な空間の幻影が巧みに融合している。「李端端図」では、作者の自由なおおらかさに代わって、知的な醒めた造形感覚が感じられた。このような画面の空間構成は当時の絵画芸術の一つの頂点を示している。

宋人・「人物図」の屏風山水図には、中国山水画の基本構図の一つとなる一水兩岸構図を採り、向かって右に此岸、間に水面、左に彼岸を配して、此岸に大樹、彼岸に主山を置く点で、前時期の曲陽五代王処直墓前室北壁「山水図壁画」や、同時期あるいは北宋末南宋初の「岷山晴雪図」（絹本墨画淡彩、115.1×100.7cm、台北・故宫博物院）に通じる。

これらの画中山水図では、その着色・水墨を問わない、向かって右方の崖にさえぎられて閉ざされた空間と左方の遠山に向かって開かれた空間という平遠（深遠・高遠・平遠という三遠）を総合する構築的な空間構成であり、前景から中景・後景へとして奥行を表現する透視遠近法的な合理的な空間処理である。こういうさまざまなモチーフを前後に幾重にも重ねて描くことによって遠近感、奥行き感を各所で適切、効果的に付与している。画面全体の空間を広々と設定し、画巻の寓意を演出するなど、その合理的かつ変化に富んだ空間設計のたくみさが目立つ。これは、宋元時期の山水画のもっとも重要な造形的目標の一つである^①。

山水図の中景を集中させて重心を寄せ、画面には全体的に平遠的な広がり

^①資料8の方聞氏の論述を参照する。

奥行をもたせている。こういう人物画の特長は、宋人・「人物図」、「李端端図」などにもうかがえるように、その表された空間は、幾何学的規則に基づく合理的な空間であり、またその整然とした静謐さは、これらの作品の大きな魅力となっている。画面全体の基本となる絵画空間の簡潔に喚起する美的効果と画中屏風山水図の遠近・奥行などの空間表現の精緻さとを両方追求しようとするところにある。

肖像性の強い作品を主とするため、概して簡略的背景ないし無背景で空間性に乏しいのに対して、宋人・「人物図」、元・「張雨題倪瓚画像卷」、明・「李端端図」、清・禹之鼎「人物肖像図」などととも、五代以来の画中山水図屏風の伝統としての自立性あるいはそれに根ざした構築的な画面構成や空間表現を示しつつ、前景の人物から中・後景の屏風山水への奥行を重視しており、五代・北宋以来の山水人物画的な大きな潮流がこのような手法で表現されることが指摘されている。

明代の画中屏風山水画は、宋代とくに南宋の画院、李唐や馬遠・夏珪様式を踏襲するものである。戴進はその山水画家の代表者である。構図的には、人物を描く前景と、中景の道や林や峰、遠景には小さく淡い楼閣などと整理され、客席から舞台を見るように描かれる。

以上、若干の現存作例を検討したのみであるが、この長い時代の絵画作品には絵画空間様式に伴い変化する筆法・モチーフ・構図など様々な表現に対する関心の低さが大きな傾向として指摘できるように思われる。これらと比較すれば、中国宋元時代の画中画には統一的視点から二重空間の諸相を各画面で描き分ける意図をはっきりと指摘できる。つまり、画中画屏風は同時代の他の絵画作品と異なり、二重的絵画の空間表現に対して明確な意識をもつと理解してよいであろう。

また、約十世紀に花開いた画中画にそのルーツが見られるであろう。人物図に描かれた画中屏風絵の図様は、五代から明清時代に至るまで、いくつかの伝世品の中にみられるが、考古学上の新たな成果と伝世品絵画との結合ということになれば、はるか過去にさかのぼって、その例をみることもできる。近年、西安から発見された前漢時代の墓葬壁画中にも二曲屏風が描かれていて、全体画面の画題が見えないのであるが、正面の一扇の右上角に墨線の三角形の小山というのがみられる。これによって、画中屏風絵の源は、さらに、漢時代にさかのぼ

るといふべきであろう。魏晋南北朝時代に入つて、東晋・顧愷之「列女仁智図卷」の衛霊公の山水図座屏や南朝宋・陸探微「帰去来辞図卷」山水図屏風（？）、北齐・□道貴墓壁画墨線描山水図屏風（九曲一隻）などにも見られる。更に、隋・徐敏行墓壁画山水図屏風（六曲一隻）や唐・閻立本「孝経図」の画中山水図衝立、唐・周景元「麟趾図卷」の画中流水文屏風（ただ、唐時代の墓葬壁画屏風絵が盛行されているが、画中画屏風絵というものは、また、発見されていないところである）などによって、次の五代から画中画として屏風絵が流行していることが理解できるだろう。

次に朝鮮半島と日本との画中屏風の空間表現に目を向けてみよう。現存作品を通過するなら、この地域には画中深遠的山水図の空間表現を意図する伝統的表現があまり見られないことがわかる。

2. 朝鮮
前述した第八章の「朝鮮」部分を参照する。

3. 日本

前述した第八章の「日本」部分を参照する。

(二) 画中屏風絵の画題と技法^①

1. 画題

① 山水

② 花鳥

2. 技法

① 水墨と淡彩

② 着色

③ 線刻

(三) 構図表現の手段と意匠

1. 三次元的立体空間の構造と二重的画面空間の再構築

絵画空間に展開する二重空間の構築については、絵画史上の重要な問題である。この絵画性の問題は、即ち、本図の構図表現と画中画屏風絵との微妙な空間関係と考えている。以下、時代順に画中画屏風絵を通して、中国における画中屏風画の二重空間表現について、東アジア画中画（絵のなかの絵）を含めて

^①この部分は終章の前部文に述べた。ここに、これを省略する。

検証する。

中国絵画史において、各時代における図像と様式にはかなりの相違がある。画家達は世に登場し、それぞれの時代の要請を受けて独自の芸術を開花させた。現在には、数点の個性豊かな作品が残されている。当然、絵画観や絵画空間に関する理解も異なっていたと思われる。ここでは、中国五代以降の画中画屏風に関する代表作品を通して、絵画の空間構成における表現の多様性と二重空間について考えてみたい^①。

屏風は中国の春秋戦国時代より発生され、二千余年、中国の文化と、永い歳月に洗練され、装飾と実用を兼ね備えた調度品として愛用されてきた。風よけ、目隠し、間仕切りなど多様な機能を備えるばかりか、美術鑑賞の対象として、数多くの名画が残されている。

五代から宋時代にかけて絵画の画面空間は多様な展開を見せる。なかでも注目されるのは画中画の成立である。特に、五代・宋時代における画中画屏風は、その絵画の空間構成と造形理念を共有しつつ、次代の元・「張雨題倪瓚画像卷」などにつながる表現を持ち、人物画の背景として山水図屏風を配することを概念化して捉える点で、はるか明・清時代の人物画にまで通じる手法を採る。五代・周文矩・王齐翰以来の画家達は、その人物画と画中画屏風の造形素材・表現素材と空間構成・山水表現について、深い造形的思索を重ねつつ、いくつもの名作を創造した。

一口に画中画と言ってもその画面構成は多様で、いわゆる山水・花鳥図などを画面に描き、本画面と画中画面との相違を巧みに用いて、各景物の位置を適切に経営し、重層的な厚みのある空間を演出するものなど様々である。作者は

^① 絵画空間と画中画との論述については、以下の専論を参照する。佐藤康邦「絵画空間の哲学—思想史のなかの遠近法」新装版、東京・三元社、一九九七年；河野道房「中国絵画の空間表現—大観的山水画の虚と実と—」『芸術の理論と歴史』所収 思文閣出版（単行本、1990）；小山清男『絵画空間の図学—秘められた画面構造』東京・美術出版社、一九八〇年；ウー・ホン著、中野美代子、中島健 訳『屏風のなかの壺中天 中国重屏図（ダブル・スクリーン）のたぐらみ』青土社二〇〇四年；王耀庭「画中有画」『故宫文物月刊』1創刊号（第一卷第一期）、一九八三年、一一一〜一二五頁；李慧淑「小景画與花鳥点景山水画」『故宫文物月刊』一七（第二卷第五期）四二〜五二頁、一九八四年。

溢れる生命感、明晰な知性、深い情趣を絵画表現に託していると言えるだろう。また、このような芸術性の示唆は、絵画空間の在り方と密接に関連している。すなわち、人物画中の山水図屏風を配置することが、屏風山水図の奥行を表現するだけでなく、人物画の全面面の見事な奥行表現を達成している。これらの作品の絵画空間は、その画面上の均衡を保ちつつ、安定感を形成し、絵画の平面性を意識しつつも、画面の奥への広がりや鑑賞者の視線を誘う。こういう絵画芸術の大きな魅力となっていることは間違いない。

因みに、画中の画はその形式上多く存在している。あるときは壁絵^②と、あるときは掛幅^③と、あるときは衝立・屏風などがある。しかしながら、今まで、現存している作品を通覧すると、衝立・屏風という形式で表現されているものは最も多いし、その二重空間の絵画表現もよく見られる。

つまり、絵画とは単に物の形を写すのではなく、美意識を表現するものだということであるから、豪華な装飾性が要求される画中画屏風の空間表現は形式趣向上の美意識だと思われる。換言すれば、画中画屏風を設定することが、画面構成において、重要な役割を果たしている。すなわち絵画空間の奥行きが既に自明のものである。これらの作品には、このような画面の奥行空間から逃げれようとする画中山水図が見出せる。作者は点・線・面・色彩をもつて二次元の平面に一視覚世界を作り出そうとする芸術に他ならないが、それはいつも三次元的な立体の絵画世界におけるわれわれの視覚的経験の報告という使命を負わされている。しかし同時に画中画屏風絵が山水図の奥行表現あるいは遠近法として讃えられる場合、もとよりこの三次元的立体感を二次元的平面という意匠構成に移し変えるだけの機械的な技術を超える何物かが付加されることが求められていることも、たしかなことである。この点から言えば、画家は深遠な精神的内容を伝えるのに常に事物の表面にとどまって仕事を進めなければならぬというパラドクス以上に、絵画にとって本質的なものであるに相違ない。

^② 顧愷之「洛神賦図卷」（アメリカ・フリーア美術館蔵）巻末の部分には竜船の前部に滌墨風格の山水図が見られる。その形式は壁画か衝立かよくわからないが、こういう画風は魏晉時代のものと違ふと思われる。

^③ 宋元時代の墓葬壁画と部分の伝世品絵画中、こういう掛幅式の画中画も見られる。鑑古・観画図の作品には「画中有画」のことがある。例えば、宋人「十八学士図」には山水人物図の掛幅が配置されている。

以上のように、ここでは多くの画中画屏風絵画像が視覚的なメタファーとして論じられることになって、その空間表現のイメージに注目すべき、絵画的画面構成における十〜十八世紀の東洋絵画の位置づけを試みたい。

2. 画中屏風絵の二重空間の構築の系譜と時代性

五代から明清までの画中画屏風絵の系譜については、どのような伝播と受容の軌跡であるかという絵画史上の一隅ないし絵画史における位置づけを、以下で模索してみたい。

まず、明・杜堇「玩古図」の題材内容や表現方式と芸術的伝承について考察する。本図は、宋・元院画の構図様式を総合し、自分の新たな創意を加えている極めて特色的作品である。人物は、右上角から左下角までの対角線に配置し、重畳交錯がなく、構図と主題が明らかに現されている。右下角の男童は、構図のバランスのために入れていると思われる。本図の庭園場面には芭蕉と奇石を配し、曲欄を環繞されている。このような情景の様子は、宋人「消夏図」や南宋人「折檻図」、明代の仇英「人物故事」冊、唐寅「陶穀贈詩図」などによくみられる。本論の論旨である屏風の調度と画中屏風絵との表現は、宋人「十八学士図」や「消夏図」などの文人生活題材の類作品から見られる。また、本図の右上角に、一点の卓と二人の侍女の構図は、元人劉貫道「消夏図」から演繹されたものと考えている。つまり、本図は、劉貫道「消夏図」の画中屏風絵と似ていることがわかる。筆法と人物造型上は、南宋院画の細膩の風格の影響を強く受けている。庭園人物の布置や大型屏風で空間を分隔する構図法が、十五〜十六世紀の江南画家、例えば唐寅や仇英たちの作品にきわめて流行している。具体的にいえば、杜堇は唐寅の画技に濃密な影響を与えた。唐寅の「陶穀贈詩図」（五代人陶穀は妓女秦蕘蘭に詩文を贈る物語）には、庭園布置の相似を除いて、人物・芭蕉・竹子・樹枝の画法や屏風の調度が「玩古図」と雷同する^①。

以上の考察によって、先述した画中画屏風絵に関する諸作品の系譜は次のとおりであると考えている。すなわち、周文矩「重屏会棋図」↓宋人「十八学士図」・「消夏図」↓元・劉貫道「消夏図」↓明・杜堇「玩古図」↓唐寅「陶穀贈詩図」↓「倣唐人仕女図」・仇英「人物故事図冊」（「竹庭玩古図」）という受容と展開

の軌跡を想定している。これは、画中画屏風絵に関する人物画の一つ系譜である。もう一つの系列は、五代・王齊翰「勘書図」↓元・張雨題倪瓚画像卷」↓明・唐寅「李端端図」↓清・黎明「倣金廷標孝経図」冊頁、禹之鼎「人物肖像図」、姚文瀚「弘曆鑑古図」などであり、構図が簡潔で、人物・景物の描写も清新自然である。

3. 画中屏風絵の性質

以上のように考察した画中画屏風絵は、五代及び明清時代の部分的大画面作品を除いて、大部分は、山水・花鳥と人物を兼ねている小画面と推定することができる。

4. 画中屏風絵の深意と趣向

人間の芸術的発露はその当初からその視覚空間―目にみえる空間への態度によって影響を受け、強く規定されてきた。視覚空間への明らか関係をあわしていない芸術は存在しない。芸術は人間の空間にたいする態度を情緒の領域へ移し変える。物理的な境界を空間におくことはできるが、空間そのものは無限でつかみどころがない。空間は暗闇と無限のなかに消失する。人間には時間感覚より前に空間感覚が発達したこと或いは優先性ということは明らかである。視覚空間について最初に観察されることはそれが虚空だということである。

ある時期の空間概念は世界観の視覚的な投影である。これはあらゆることが観察者の目によって支配され、透視遠近法という技法によって明瞭に描かれた中国宋元明清時代の山水画や西洋のルネッサンス絵画を考えてみれば、明らかである。各種の絵画の空間構成法或いは空間表現は歴史時代のあけぼのの前から起こった人間の認識態度における大きな変革の結果である。

ヨーロッパの絵画の中で風景は元々、物語などの背景でしかない。神話や聖書の物語を描く際に、舞台の引き立て役になるのが、もっぱらだったのである。風景がやがて独立した主題として描かれるようになるのは、十七世紀以降のことだといわれている。「物語から風景へ」と題して、西洋の物語絵画に見られる風景、そしてそれらが独立し、展開していく姿を、現存している収蔵品から見られる。ゆつたりとした西洋の風景画の歴史の流れと、時代ごとの多様な趣味を、多少理解することができる。

画中画屏風絵の空間視覚については、各時代の作例から対照的と言えるほどにまで、相互で著しく異なった特徴を持っているが、一つの屏風絵を示す二つの

^①徐文琴「玩物思古―由杜堇「玩古図」看古代的文物收藏與鑑賞」『故宮文物月刊』104（第九卷第八期）二二二〜二九頁、一九九一年。

視覚効果に、大きく分けることができるであろう。すなわち、立体の視覚と、奥行空間の視覚である。まず、第一義の立体の視覚というのは、画中の物体としての屏風が観者の方に向って盛り上がりが見える立体感のことである。他方、奥行空間の視覚では、画中屏風絵の山水画面より後方に退く深い奥行空間に対象物が位置を占めることになる。この表現のためにとられる主要な手段は、まず、空気の濃淡的要素による透視法的遠近構成と個々の形体の輪郭線を越えて画面全体に広がる明暗の調子であり、そしてまた人物の活動画面の前後左右のいずれか、あるいはすべての画面に位置することで画面の奥行空間を構成することである。この種類の視覚効果が活用されることが比較的多いという事実も指摘しておかねばならない^①。

視点を思いきり後方に移動し、つまり、引きをより大きくして、それにともない前景の人物場面により屏風を並べるだけで、屏風画は広い透視的奥行空間の彼方に沈み込んで、立体から奥行空間へと効果は転じ、様変わりをしたと説明できる興味深い例がある。元・「張雨題倪瓚画像卷」では、物語を中心とする理想空間を導入しようという意図は明らかであり、画面の均衡と彩りのためには現実にも見えるという大胆な構成が作られていた。こういう空間構成と視覚構造の大きな転換は、絵画史にもたらす重要なきつかけをなしたと考えられる。宋元時代に制作された画中画屏風は、数多くの画中屏風関係の作品群の中にあつても、空間の扱いが斬新で、十々十四世紀の中国美術史上において、とりわけ独創的な絵画という印象を強く与えるであろう。これらの画面では、「中心をずらした構図」、あるいは人物を画面の中央前に押しやっつて後方に山水図屏風を描いて大きな空間を据える、当時の画家得意の空間描写が見られ、その構図は「勘書図」など、他の多くの作品と共通している。しかし、ここで私がとりわけ独創的な絵画であるとあえて主張するのは、こういう画面の全体的な印象並びに細部描写が、画中屏風形式以外の絵画とは相違する独自の性格を示しているからである。それというのも、この画面では、背後の空間が、西洋の伝統的な科学的遠近法に見られる、奥行きのある三次元的な空間構成に基づいて表現されてはいないからである。こうした空間描写は、東洋の水墨画などに

しばしば見られる、いわば曖昧で融通がきくとともに、限定されない自由な空間を想起させざるに違いない。いずれにしても、いわば際限のないゆったりとした空間の「拡がり」の表現に向けられている。

文献的な裏付けなしに、テーマや構図の類似する多くの作例を挙げて、より綿密に展開させられることになったのである。

画面全体の雰囲気を見る限り、この画中画は純粹に中国的な特徴を示しているというよりも、むしろ西洋絵画の二重表現と類似するように思われる。

さて以上に述べたように、ここでは画面内に、中国の風俗が遠近法を駆使して描出されており、その三次元の空間把握は、五代以降に画家が制作した、平面性を前面に出す画中画とは対照的なのである。

ここまで、屏風あるいは衝立を独立した物体、すなわち一個の調度品であるとともに三次元空間を占拠し、かつ分断する、どこにでも立てられる絵画として取り扱ってきた。いくつかの絵画を事例として使ったときでも、それらを現実の衝立と同一視しておいた。絵のなかに描かれた衝立が、よりひろい構図のなかの単なる一画像にすぎないという事実については、慎重に避けてきたのである。衝立が絵画の構築を助けている場所は現実の場所ではなく、二次元の画面に投影された絵画空間にほかならない。おびただしい数の伝統的な中国絵画が、絵画的空間を構築するために衝立画像を取り入れた。

前掲した諸例には、やはり衝立が立って、とはいえ、これらの絵の内容と衝立の役割はまったく変わってしまった。「省略」画法によって風景や花鳥やらが描かれた画中画として大きな衝立が、全体画面つどいのために設けられた理想化された「自然」を表象する。これらの衝立はかくて、不可欠な象徴的フレームともども基本的な空間構造を絵に提供する。すなわち、これらの衝立が分割し、かつ並置するものとはいえば、この長い時代の理解のもとにあつた「文化」と「自然」という二つの領域にほかならない。

要約すれば、画中画屏風絵はすなわち、建築空間を分化させる三次元の物体としての衝立、描くための二次元の描画面としての衝立、画面を構成し視覚的メタファーを提供するのを助ける画像としての衝立という、衝立の三つの意味すべてを包含しているといえよう。多くの作品にみえる別の類似の画中画屏風絵は、この解釈を裏づけているように思われる。また、透視遠近効果の表現や近濃遠淡の空気遠近法構図及び奥行表現は、画中山水図屏風絵の深意と趣向と

①辻茂「遠近法に対するブルネレスキの寄与」『美術史における日本と西洋』収載、四〇五～四一七頁、中央公論美術出版、一九九五年。

考えている。

現代の美術史研究では、絵画空間の創造は、平面上で三次元空間の表現を追求する透視画法と慣習的にむすびついでいる。伝統的な中国絵画には西欧的な「科学的」透視画法を適用できないと気づいているが、画中画屏風絵によって、中国固有の透視画法を示唆している。

5. 東西洋絵画における二重空間の絵画理念の異同

(1) 遠近法

遠近法の展開を事例に、西洋絵画文化が流入した意義を考えてみよう。十五世紀のルネサンスの人文主義者であり、優れた建築家でもあったアルベルティは、一四三五年に『絵画論』を著した。これは遠近法について書かれたこの時期最初の理論書である。彼の遠近法理論は、窓を通して現実世界を表現するという、新しい絵画の理念を打ち立てた点できわめて意義深いものである。彼は、自らの遠近法を「正当なる構成法」と名付け、それによって得られた空間表現が科学的正確さを有することを保証した。また、ピエロ・デッラ・フランチェスカは、著した『絵画の遠近法について』が純粋な理論書であったことは、遠近法がすでに芸術家達の中に浸透し、合理的な空間表現には不可欠とみなされていたことをうかがわせる^①。

これに対して、漢代の絵画には、平面的な遠近画法や初歩的な技法しか存在しなかった。けれども、遠近法はすでに素朴な形で存在していたのである。(写意主義の創生) これは、後漢時代の画像石「出行図」である。車輪を斜めに平行にずらし、遠近感を示している。ただし、初歩的な遠近画法も一部にみられる。

中国における絵画の芸術的な成立は、東晋時代といわれる。まず、作品を鑑賞してみよう。顧愷之の作品「洛神賦図巻」部分である。この絵画に使用されている遠近法をただちに把握するのは難しい。そこで下に掲げた同じ作者の「列女仁智図巻」を対照すると、逆遠近法という高度な技法が隠されていることがわかる。これは、遠くにある高貴な存在を鑑賞者に強く印象づける画法なのである。

つまり、順遠近法はたんなる写実にとどまる、逆遠近法は作者の主観が前面におしだされる。

この主体としての人間の意識性は、写意主義という中国独自の美術理論を導く。

それは、同時に、中国独自の歴史意識にもつながる。そこで顧愷之の作品にも、逆遠近法がみられる。衝立と車輪は、遠方が大きく、手前が小さく描かれていることに注意したい。

逆遠近法は、中央アジアを経由して中国に伝来した仏教絵画にみられる。なお、貴人の背にする衝立にすでに中国独自の山水画が成立していることも注目されるだろう。逆遠近法の典型を以下に示す。近くの人物を小さく描くことで、遠くの釈迦の存在の大きさが最大限に強調されている。伝統文化が外来文化と融合することで、新たな文化論への飛躍がうまれる。

また、透視遠近法は、近濃遠淡という空気遠近法構図である。ある時期の空間概念は世界観の視覚的な投影である。これはあらゆることが観察者の目によって支配され、透視遠近法という技法によって明瞭に描かれた中国宋元明清時代の山水画や西洋のルネサンス絵画を考えてみれば、明らかである。各種の絵画の空間構成法或いは空間表現は歴史時代のあけぼのの前から起こった人間の認識態度における大きな変革の結果である。

東洋絵画中、衝立・屏風などで二重空間が表現されているが、その画中画という屏風絵と本図画面は一体の画面内容ではなく、装飾性を強調し、別に存在している。換言すれば、画中画の屏風絵は、独立の画面として存在しているが、本図の画面内容との関係がない、全く二つの絵画世界であろう。

なお、絵画中の二次元空間と二次元的空間の再構成との区別については、検討しておきたい。二次元空間(二次元平面)は、同一画面中の広さと奥行というもの、あるいは透視法の関係である。ちなみに、三次元空間は画面空間の高さも含めている。二次元的空間或いは二重空間は本画面には、画中屏風・門・窓などで透過して見える二段目的な空間という二重空間である。画中屏風は門・窓という媒介物より特別なものになる。画中屏風絵から見るとその格別な画面の視覚空間あるいは空間感覚がある。

(2) 二重空間の表現方式

ここでは、中国における屏風画について、画中に描かれた屏風絵に注目し、

①佐々木英也・森田義之責任編集『世界美術大全集』西洋編第一二巻、イタリア・ルネサンス1、諸田春樹「15世紀における遠近法の展開」、小学館、一九九二年。

「二重空間のイメージ」という視点から考察を行うものである。画中画として屏風絵とは絵画空間の二重空間の表現として想定したい。更に、中国と日本、及び西洋の美術史での二重空間の絵画表現を比較してみよう。

まず、下記のように、西洋絵画における二重空間の作例を挙げておこう。

①フィリップ・ノ・リッピ「皇帝ネロの前で魔術師シモンと論争する聖ペテロと聖パウロ、聖ペテロの磔刑」、一四八一〜八六年頃、230.0×398.0cm、ブロンカッチ礼拝堂壁画①。

②フラ・アンジェリコ「十字架降下」一四三七〜四〇年頃、板、テンペラ、全体176.0×185.0cm、主画面124.0フィレンツェ、サン・マルコ美術館蔵②。

③ロレンツォ・ディ・クレーディ「受胎告知」、一四八〇〜八五年頃、板、油彩、88.0×71.0cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館③。

④ロッセツリ「最後の晩餐」一四八一〜八二年、壁画、フレスコ、約340.0×550.0cm、ヴァティカーノ宮システイナ礼拝堂④。

⑤ギルランダイオ「老人と少年」、一四八八年、板、テンペラ、63.0×46.0cm、パリ、ルーヴル美術館⑤(Fig. IX-01)。

⑥ポッティチェリ「受胎告知」、一四八八〜八九年、板、テンペラ、150.0×156.0cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館⑥(Fig. IX-03)。

⑦ピントウリッキオ「教皇カリストウス三世紀による任命」(教皇ピウス二世紀)、一五〇二〜〇八年、壁画、フレスコシエーナ大聖堂ピッコローミニ図書館

⑦。

⑧ジョヴァンニ・ベリーニ「聖母戴冠」(ペーザロ祭壇画)一四七五年頃、板、油彩、262.0×240.0cm(中央パネル)、ペーザロ、市立美術館⑧(Fig. IX-04)。

⑨アントネッロ・ダ・メッシーナ「書斎の聖ヒエロニムス」、一四七〇〜七四年頃、板、油彩、46.0×36.5cm、ロンドン・ナショナル・ギャラリー⑨。

⑩コレッジョ「ダナエ」、一五三二〜三三年頃、カンヴァス、油彩、161.0×193.0cm、ローマ、ボルゲーゼ美術館⑩。

⑪ヤン・ファン・エイク「宰相ロランの聖母」、一四三四年頃、板、油彩、66.0×62.0cm、パリ、ルーヴル美術館⑪。

⑫ハンス・メムリンク「聖母子とマルティン・ファン・ニーウエンホーフェの肖像」(二連画)、一四八七年、板、油彩、44.0×33.0cm、ベルギー、ブリュージュ、メムリンク美術館(聖ヨハネ施療院)⑫(Fig. IX-02)。

⑬クラナハ「支払い」、一五三二年、板、テンペラ、108.0×119.0cm、ストックホルム、国立美術館⑬。

⑭グリューネヴァルト「イーゼンハイム祭壇画」第1場面「聖セバステイアヌス」、一五二二〜一五年、板、油彩、232.0×76.5cm、フランス、コルマール、ウンターリンデン美術館⑭。

① 佐々木英也・森田義之責任編集『世界美術大全集』西洋編第一卷、イタリア・ルネサンス1、図版四一、小学館、一九九二年。

② 佐々木英也・森田義之責任編集『世界美術大全集』西洋編第一卷、イタリア・ルネサンス1、図版五六、小学館、一九九二年。

③ 佐々木英也・森田義之責任編集『世界美術大全集』西洋編第一卷、イタリア・ルネサンス1、図版一〇三、小学館、一九九二年。

④ 佐々木英也・森田義之責任編集『世界美術大全集』西洋編第一卷、イタリア・ルネサンス1、図版一〇七、小学館、一九九二年。

⑤ 佐々木英也・森田義之責任編集『世界美術大全集』西洋編第一卷、イタリア・ルネサンス1、図版一一一、小学館、一九九二年。

⑥ 佐々木英也・森田義之責任編集『世界美術大全集』西洋編第一卷、イタリア・ルネサンス1、図版一四四、小学館、一九九二年。

⑦ ジョヴァンニ・ベリーニ「聖母戴冠」(ペーザロ祭壇画)一四七五年頃、板、油彩、262.0×240.0cm(中央パネル)、ペーザロ、市立美術館⑦(Fig. IX-04)。

⑧ アントネッロ・ダ・メッシーナ「書斎の聖ヒエロニムス」、一四七〇〜七四年頃、板、油彩、46.0×36.5cm、ロンドン・ナショナル・ギャラリー⑧。

⑨ コレッジョ「ダナエ」、一五三二〜三三年頃、カンヴァス、油彩、161.0×193.0cm、ローマ、ボルゲーゼ美術館⑨。

⑩ ヤン・ファン・エイク「宰相ロランの聖母」、一四三四年頃、板、油彩、66.0×62.0cm、パリ、ルーヴル美術館⑩。

⑪ ハンス・メムリンク「聖母子とマルティン・ファン・ニーウエンホーフェの肖像」(二連画)、一四八七年、板、油彩、44.0×33.0cm、ベルギー、ブリュージュ、メムリンク美術館(聖ヨハネ施療院)⑪(Fig. IX-02)。

⑫ クラナハ「支払い」、一五三二年、板、テンペラ、108.0×119.0cm、ストックホルム、国立美術館⑫。

⑬ グリューネヴァルト「イーゼンハイム祭壇画」第1場面「聖セバステイアヌス」、一五二二〜一五年、板、油彩、232.0×76.5cm、フランス、コルマール、ウンターリンデン美術館⑬。

① 佐々木英也・森田義之責任編集『世界美術大全集』西洋編第一卷、イタリア・ルネサンス1、図版一九〇、小学館、一九九二年。

② 佐々木英也・森田義之責任編集『世界美術大全集』西洋編第一卷、イタリア・ルネサンス3、図版四二、小学館、一九九四年。

③ 佐々木英也・森田義之責任編集『世界美術大全集』西洋編第一卷、イタリア・ルネサンス3、図版六〇、小学館、一九九四年。

④ 勝国興責任編集『世界美術大全集』西洋編第一四卷、北方ルネサンス、図版九、小学館、一九九五年。

⑤ 勝国興責任編集『世界美術大全集』西洋編第一四卷、北方ルネサンス、図版五〇、小学館、一九九五年。

⑥ 勝国興責任編集『世界美術大全集』西洋編第一四卷、北方ルネサンス、図版一三四、小学館、一九九五年。

⑦ 勝国興責任編集『世界美術大全集』西洋編第一四卷、北方ルネサンス、図版一四一、小学館、一九九五年。

前述した中国五代以降の画中画屏風絵と取り上げた西洋絵画の作例を具体的に比較すると、所感的に言えば、次の二つの注意すべき肝要がある。その一つは、東洋絵画では、衝立・屏風などで二重空間が表現されている^①。そしてもう一つは、西洋絵画では、窓・ドアなどで二重空間が表現されている。西洋絵画中、窓・ドアなどで画面構成の二重空間が表現されている。その第二重の画面内容は山水・人物・建築などの風景を中心として描かれて、補助性を突出し、前景としている本画面と同一画面内容である。言い換えれば、このような二重空間の後景は画面の中心としている前景の背景で表現され、両方は元々一つの画面内容になっている。

ここで改めて東洋と西洋との二重空間の表現とを見比べる時、両者に思いのほか親近性を見出す。それは両者に共通する画面構成の意識ではないか。いずれも人物活動という近景場面を主題とし、深遠的な風景を遠景するように描かれている。また表現の手段は異なるが、どちらも二重的絵画空間の築造である点に特徴がある。ただし絵画における奥行の表現ということならば、十五世紀イタリヤ・ルネサンス的遠近法などという段階に進む以前にすでにいくつもの方法が存在していることを指摘できる^②。その中で、中国における山水画の空気の遠近法表現の完成度の高さという点でも人類絵画史上の頂点をきわめたものの一つであるという位置はゆるがない。勿論、画中画屏風絵の山水図、特に五代以降の作品でも、前景の人物画面と中・後景の屏風山水図が画面全体の統一を力強く志向して、その想像力豊かで洗練された空間把握を示唆している。

(四) まとめとして—画中画としての屏風絵の性質と意味

以上の考察によって、東アジア特に中国における画中画屏風の二重空間表現の歴史的意義を定位することができる。先にも挙げた諸作例との趣味の共有は、画中屏風の絵画二重性に典型的に見ることができると、以上をまとめると、つぎのようになるうか。

1. 調度品と時代上の家居風俗—屏風は調度品としての機能だけでなく、絵画作品としての装飾性に着目することは無視できない。調度品として画面に配

^①宮崎大学平成13年度大学院教育学研究科美術教育専修平田智美修士論文「絵画空間に展開する二次元的空間の構築について—屏風画を通して—」を参照する。

^②佐藤康邦『絵画空間の哲学—思想史のなかの遠近法』第一、六章、新装版、東京・三元社、一九九七年。

置されて、その画面の穏やか・肅穆・雅致・諧調感がよくなっている。

衝立画像は、それゆえ中国美術において空間を構成すべくえらばれた少数の絵画的な証拠といえる。じつさいのところ、どこにでも置ける衝立は、宮殿の広間なり一般の家庭なりにあるたくさん調度品の一つにすぎないが、絵画においては、絵画空間を構成する主要な構造的あるいは構図的な手段として抽んでではないか。言い換えるなら、現実の衝立はある空間全体の部分にすぎないが、衝立画像は、絵画表象におけるこの空間のまるごとに対応するのである。まったくのところ、衝立の画像がそれじたいの一部分によって表現されていることがある。

2. 画中画屏風絵の使用は画面の奥深度が延長し、透視感も強化し、あるいは画面空間が広くなっている。特に、画中山水図の遠近・広さの表現によって、鑑賞者は五代以降の新しい時代の性格である全画面の奥深い空間視覚を感得することとなる。

3. 画中画屏風絵の使用はもと単調な画面構成が複合化あるいは融合化にもなる。自由的、調和的な空間を演出している。

4. 大画面の絵画形式の一つとして当時代までの絵画風格を示唆する。

5. 絵画における空間表現の新様式・新境地を見出したようである。このような絵画空間を創出することが歴史的意義がある。

6. 宋元時代の人物風俗・人物活動場面の絵画にはよく見られる。

画中画としている衝立画像が二次的な絵画としてより大きな画面のなかに実際に現れたのは漢以後のことであり、そこには山水・人物・花鳥が描かれた^③。

宋代に近づく、「絵のある衝立」画像のなかには、その絵柄が人間の感情や思想や気分などをほめかすという意味で、ますます詩的になる傾向があった。とくに人物画にあつては、山水図屏風と衝立を配置する。

7. 山水図を中心とする画題

絵のなかの絵—東アジア画中画屏風絵は絵画における空間表現の新様式を創出してきている。つまり、東西洋絵画中の二重空間の構造表現はその絵画の意匠上か

^③このタイプの画像がいつ現れたのかは、まだ正確にはわからない。山水を描いたある有名な衝立画は、北京故宫博物院蔵の「列女仁智図」に見られる。この画卷は4世紀の大家である顧愷之の作とされているが、この衝立画に見える山水が、典型的な南宋スタイルであることもあつて、宋代の模本と考えられている。

ら見ると、いずれも画面の延伸性あるいは奥行感という同一性を持っている。画題上は山水・楼閣・人物などの風景を中心としている。東洋の画中画は、時代よりその画題も変遷されている。

以上要するに、中国における画中屏風を中心として東アジアの画中画として屏風絵の空間表現上の歴史的位置について若干の考察を加えた。詳細な論証が充分ではないが、中国における画中屏風の二重空間の伝統的絵画表現を行った変容の概要が作品の具体的表現から読み取れるように思う。他に残された未解決の問題も多い。画中屏風絵の一貫の発展軌跡と影響や屏風画の彩色法と筆法などの全般の問題と共に、今後の課題とさせて戴きたい。

紙数の都合から触れ得なかつた問題の多いこと、また単純な図式化による細部の不正確さと論証の不十分とをご容赦願いたい。

五・ 絵画史上の意義

屏風は中国の春秋戦国時代に発生し、二千余年、中国の文化と共に、永い歳月をかけて洗練され、実用と装飾を兼ね備えた調度品として愛用されてきた。前述した多くの屏風絵には、家居の調度品としても、一つの重要な絵画形式としても、中国における絵画史上の貴重な遺品である。戦国から魏晋にかけて、それぞれの漆絵屏風は、この長い時代の代表的な屏風の珍品であろう。南北朝時代に、数基のソグド人石棺床囲屏に、浮彫、線刻、彩絵した図様は、いずれも当時の綺麗な絵画芸術を示唆している。特に、自然景や風景として樹石、花草の描き方など唐代における山水画、花鳥画の成立だけでなく、日本の平安朝の山水図や花鳥図の源をみる思いがする。それは唐代墓葬壁画の瑞禽図などにもうかがわれる。孔雀、鳳凰、瑞鶴、瑞雲を描いた図が見出される。美しく彩色された飛翔するこれらの瑞鳥は、以後中国、日本で文様の主要な吉祥モチーフとなるものである。また、屏風絵は敦煌石窟における壁画の重要な部分として、唐宋時代の仏教絵画芸術が展示されて、後世の人物画や山水画などに深く影響を与えている。

ことに五代から宋時代にかけて画中屏風絵は、その絵画の空間構成と造形理念を共有しつつ、人物画の背景として山水図屏風を配することは、はるか明・清時代の人物画にまで通じる手法である。

若干の現存作例を検討してみると、人物画中の山水図屏風を配置することが、

屏風山水図の奥行空間あるいは遠近法を表現するだけでなく、もとよりその三次元的立体感を二次元的平面という意匠構成に移し変えて、人物画の全画面の見事な奥行表現を作り上げて、重層的な厚みのある空間を巧みに演出するものである。これらの作品の絵画空間は、その画面上の均衡を保ちつつ、安定感を形成し、絵画の平面性を意識しつつも、画面の奥へと鑑賞者の視線を誘う。

また、人物図に描かれた画中屏風絵の図様は、五代から明清時代に至るまでの数多い伝世作例の中にみられるが、それに加えて最近の考古学上の貴重な成果とを合わせて検討すると、その淵源は前漢時代の墓葬壁画にも遡ることが判明する。その影響を受けた五代から明清までの画中屏風絵の系譜については、伝播と受容の諸相を分析することこそが、絵画史上重要なテーマであり、本論の一つの主眼点である。

以上のように、画中屏風絵のイメージに注目すべき、東アジア特に中国における十〜十八世紀の画中屏風絵の二重空間表現の歴史的意義を定位することができらるだろう。

あとがき

上記の要点を総合的に考えた上、この中国の屏風絵の歴史を簡単に概括するならば、戦国時代に誕生して、漢代の初歩の発展を經過して、魏晋南北朝時代に広範に使用されて、隋唐時代にかけて繁栄させることに達して、再び五代、宋元時代の緩衝を經過して、明清時期が古墳の絵と副葬品の行列をしいに退けることを開始することを清算して、流行で現実の絵に日常生活を装飾することに位を占めることを創作している。さらに中国古代における屏風絵の画題、材質技法などの特質として、戦国時代から漆絵は徐々に成熟してきて、漢魏晋南北朝時代には大量の人物画が描かれるようになった。また山水画は、漢魏晋南北朝時代には人物画の付属的従属的な存在として描かれているにしか過ぎなかったが、隋唐時代以後は独立した芸術境界を具えるようになり、数多くの画家の重視するところとなってたたくさんの作品が描かれるようになった。これも前人の研究者が地味で着実な調査を続けてきた結果だと考えている。

また、善隣友好外交の中で、屏風は、中世、近世の極東アジア諸国を結ぶ、言ってみれば、「美の架け橋」となっていたのである。東アジアにおける屏風絵

の西漸のルートと全貌あるいは日本・朝鮮半島側から中国大陆へ屏風絵の伝播と受容については、どのような交流状態であったかという残された問題^①と、この点が屏風絵の価値が特別大きいところである。よって屏風絵研究は美術史学の分野で重要な意味があるばかりでなく、国際的な文化交流史の分野にとっても重要な意味があり、今後、研究を一層進めなくてはならない。また屏風絵における季節表現などの具体的な問題や、屏風絵作品の保存状況の調査などの研究領域も今後の課題として、一層研究を進める必要があるから、将来に続いて探索すべき課題としておきたい。上述の考察の対象とすることで、さらなる変化をしつづけたいと思っているし、できれば少しでも進歩していきたいと願っている。

附記

最後に、私の拙い本論を成すに当たっては、多くの方々の御教示と御協力を仰いだことを記しておく。まず御指導の面では、本学大学院文化科学研究科教授の百橋明穂氏、森紀子氏、助教の宮下規久朗氏、名誉教授の濱田正美氏、中国北京大学考古文博学院教授の嚴文明氏、馬世長氏の諸先生からは終始励まをいただいたことを忘れることはできない。また留学のご容赦ご後援においては、尊敬する中国甘肅省文物局副局長の廖北遠氏、甘肅省文物考古研究所長の楊惠福氏、副所長の辺強氏、張徳芳氏、王輝氏、主任の史爾青諸氏にも、あらためてお礼申し上げる。諸氏の寛容と忍耐がなければ、拙稿は生まれなかっただろう。また、先学の何双全氏、張俊民氏、毛瑞林氏、柴生芳氏、馬更生氏ならびに私の同僚諸氏の格別的で多大な御厚情と理解をいただいて、拙論の執筆の大きな糧となっている。さらに、資料集成、日本語修正においては、本学文化科学研究科博士後期課程在学中の李天銘氏、大和文華館学芸員の瀧朝子氏、古川撰一氏、本学文学研究科修士課程在学中の田林啓氏ならびに私の同研究室諸氏の手を煩わし、分量の多さにもかかわらず誠意に満ちた御協力をいただいた。ここに篤く感謝の意を表する次第である。末筆ながら、常にそばにいて精神的

に支えて頂いた亡父と、本急就章の作成をおそらく誰より喜んでくれるに違いない病軀の老母にも感謝して、この拙文を捧げたい。さらに中国における屏風絵研究の今後の発展も祈る次第である。

^①榎原悟『美の架け橋異国に遣わされた屏風たち』(ペリかん社、二〇〇二年)、同氏「美の架橋―異国へ遣わされた屏風たち―」『サントリー美術館論集』五号(サントリー美術館事務局編集平成六年)などの専論と専著があった。

平成十九年三月三十日提出 博士論文(課程)

中国における屏風絵の研究
中 (図版編)

所属	神戸大学大学院文化学研究科
専攻	社会文化 美術史学
指導教官	(主) 百橋 明穂 教授 (副) 宮下 規久朗 助教授 (副) 森 紀子 教授
学籍番号	〇六六D七二七H
氏名	王 元 林

『中国における屏風絵の研究』図版目次一覧

第一章

001 Fig I-1 斧辰 『礼器図』より

第二章

002 Fig II-1 屏風 『三才図絵』より

第三章

- 003 Fig. III-01 彩漆透彫座屏 国宝 戦国中期(前 332 年頃)
高 15、幅 51.8、厚 3cm 湖北省江陵望山一号楚墓湖北省博物館蔵
- 004 Fig. III-02 双龍座屏(M2:78) 幅 49、高 13.2cm 湖北省江陵天星觀一号楚墓出土 荆州市博物館蔵
- 005 Fig. III-03 四龍座屏(M2:124) 幅 48.8、高 12.8cm 湖北省江陵天星觀一号楚墓出土 荆州市博物館蔵
- 006 Fig. III-04 彩漆透彫座屏(M2:DN14) 湖北省江陵天星觀 2 号楚墓 戦国中期 高 14.2、幅 51.4、厚 11.2cm 荆州市博物館蔵
- 007 Fig. III-05 彩漆木彫虎形器 河南省新蔡葛陵 2 号墓(M2:50)
- 008 Fig. III-06 彩漆透彫座屏(M2:D31) 高 13.2、幅 50.0、厚 8.8cm
- 009 Fig. III-07 中山国王陵曲折式木胎漆屏風復元仮想図 河北省平山県三汲郷 1974-1978 年発掘 紀年前四世紀(前 313 年頃) 幅 224、高 110cm 河北省文物研究所蔵
- 010 Fig. III-08 屏風の金銀象嵌青銅器台座 紀年前四世紀(前 313 年頃) 河北省文物研究所蔵
- 011 Fig. III-09 漆絵屏風 前漢(紀年前二世紀中葉)木胎 幅 72、奥 58、高 52cm 1972 年湖南省長沙市東郊五里牌村馬王堆一号墓出土 湖南省博物館蔵
- 012 Fig. III-10 南越王墓の木胎漆絵屏風と台座装飾金具 一九八三年広東省広州市象崗漢墓出土前漢 三扇、高 180、幅 300cm 西漢南越王墓博物館蔵
- 013 Fig. III-11 甘肅省武威旱灘坡漢墓の彩絵木屏風後漢高 61.5、幅 73cm 武威市博物館蔵
- 014 Fig. III-12 河南省洛陽閭西七里河漢墓の陶屏風 後漢晚期 幅 10、高 20cm 洛陽博物館蔵
- 015 Fig. III-13 透彫玉座屏 1969 年河北省定県 43 号漢墓出土後漢 (25~220) 青玉製、高 16.9、幅 15.6 cm 定州市博物館蔵
- 016 Fig. III-14 山東安邱県韓家王封村南漢墓画像石囲屏
- 017 Fig. III-15 山東省渚城前涼台孫琮墓画像石謁見図 後漢二世紀
- 018 Fig. III-16 山東省金郷朱鮪画像石衝立内部展開図 後漢一世紀
- 019 Fig. III-17 江蘇邳県北西青龍山南麓彭城相繆宇墓前室西横額画像宴飲図模本 後漢
- 020 Fig. III-18 石刻画像囲屏 東漢晚期 河南省新密市(元密県)打虎亭漢宏農太守張伯雅墓(M1)
- 021 Fig. III-19 石刻画像囲屏 東漢晚期 河南省新密市(元密県)打虎亭漢宏農太守張伯雅墓(M1)
- 022 Fig. III-20 石刻画像屏風 四川省三台郡江崖墓群柏林坡

1 号墓 (M1) 後漢中期元初四年(117)

- 023 Fig. III-21 宴飲舞楽図壁画立屏 前漢 陝西省西安市南郊岳家寨村北西楽遊原漢墓 墓室西壁南側
- 024 Fig. III-22 拜謁図壁画立屏 後漢 内蒙古和林格爾漢墓前室北壁甬道門西側壁面
- 025 Fig. III-23 夫婦宴飲図壁画囲屏 河南省洛陽西工区唐宮路南側漢墓墓室東壁 後漢晚期
- 026 Fig. III-24 墓主夫婦宴飲図壁画囲屏河南省洛陽市朱村漢墓 後漢晚期
- 027 Fig. III-25 壁画囲屏 遼寧省遼陽壁画墓 後漢
- 028 Fig. III-26 壁画曲屏 1971 年河北省安平県遼家莊漢墓出土 中室南耳室南壁 高 180、幅 260cm 後漢熹平五年 (176)

第四章

- 029 Fig. IV-01 石彫小柱礎 山西大同市石家賽司馬金龍墓出土北魏 5 世紀後半 青石質高 16.5 辺長 32cm 山西省博物館蔵
- 030 Fig. IV-02 司馬金龍墓漆絵屏風の再構図
- 031 Fig. IV-03 人物故事図漆絵屏風 1・2 山西省大同市司馬金龍墓(太和八年=484)出土 北魏(5 世紀後半) 約 80 × 40cm 山西省博物館蔵
- 032 Fig. IV-04 人物故事図漆絵屏風 3・4 山西省大同市司馬金龍墓(太和八年=484)出土 北魏(5 世紀後半) 約 80 × 20cm 大同市博物館蔵
- 033 Fig. IV-05 人物故事図漆絵屏風 5 山西省大同市司馬金龍墓(太和八年=484)出土 北魏(5 世紀後半) 約 80 × 20cm 大同市博物館蔵
- 034 Fig. IV-06 小滑石屏風柱礎山東濟南崔令婆墓 東魏
- 035 Fig. IV-07 雲母屏風 寧夏回族自治区固原県西郊郷大堡村田弘夫婦墓 北周建德四年(575)
- 036 Fig. IV-08 寧懋石室 1931 年河南省洛陽市邙山出土北魏孝昌三年 (527) 高 138.0cm 幅 200.0cm 奥行 97.0cm。アメリカ・ボストン美術館蔵
- 037 Fig. IV-09 孝子図石造囲屏の復元図 北魏 高 51cm C. T. Loo 旧蔵 (現蔵不明)
- 038 Fig. IV-10 孝子図石造囲屏北魏 高 51cm C. T. Loo 旧蔵 (現蔵不明)
- 039 Fig. IV-11 孝子図石棺床囲屏 (KB 本) 正面 北齊(6 世紀) 石造 高 45.0cm、幅 109.8cm アメリカ・ネルソン・アトキンズ美術館蔵
- 040 Fig. IV-12 風俗図石棺床囲屏 1977 年洛陽出土 高 52.28cm 洛陽古代芸術館蔵 (林聖智氏の論文より)
- 041 Fig. IV-13 風俗図石棺床囲屏(2 面) 北魏(6 世紀前半) 各高 51.8cm、幅 101.7cm、厚 6.3cm 奈良天理大学附属天理参考館蔵
- 042 Fig. IV-14 風俗図石棺床囲屏(2 面) 北魏(6 世紀前半) 各高 51.8cm、幅 101.7cm、厚 6.3cm アメリカのサンフランシスコ美術館蔵
- 043 Fig. IV-15 風俗図石棺床囲屏北魏(6 世紀前半) 石造各高約 47cm、幅約 98cm 大阪府和泉市久保惣記念美術館蔵 (3 面)

044 Fig.IV-16 風俗図石棺床囲屏 1972年河南省沁陽縣出土
北朝晚期 高43cm、幅223cm、厚0.90cm

045 Fig.IV-17 風俗図石棺床囲屏の復元図 北魏(6世紀前半)
各高51.8cm、幅101.7cm、厚6.3cm 奈良天理大
学附属天理参考館とアメリカのサンフランシスコ美術館蔵

046 Fig.IV-18 ソグド人新年祭図石棺床囲屏1面 伝中国河
南省安陽市近郊古墓出土 北齊(六世紀中頃) 石灰岩質 高
50.0cm、幅90.0cm フランス、パリ、国立ギメ東洋美術館

047 Fig.IV-19 石棺床囲屏 1971年山東省青州市傅家村出土
北齊武平四年(573) 高135cm、幅98cm 青州市博物館蔵

048 Fig.IV-20 康業墓の線刻の石棺床屏風 北周天和六年
(571) 2004年西安市北郊城底村出土 各高82~83.5cm、幅
93.5~111cm、厚7~10cm 西安市文物保護考古研究所蔵

049 Fig.IV-21 安伽墓の囲屏石榻 2000年西安市北郊出土
北周大象元年(579) 高68cm、後屏幅205cm、厚8cm 陝西
省考古研究所蔵

050 Fig.IV-22 安伽墓の囲屏石榻2000年西安市北郊出土 北
周大象元年(579) 高68cm、幅102cm、厚8cm 陝西省考古研
究所蔵

051 Fig.IV-23 史君墓の石槨 北周大象二年(580) 2003年
陝西省西安市未央区井上村出土 高110cm、幅250cm、奥行
120cm 西安市文物保護考古所蔵

052 Fig.IV-24 白玉製棺槨 隋開皇十二年(592) 1999年山
西省太原市南郊虞弘墓出土高217cm、幅248cm、奥行138cm
太原市晋源区文物管理所蔵

053 Fig.IV-25 虞弘墓石槨浮彫 宴樂図 奥壁中央

054 Fig.IV-26 石棺床屏風 大理石に浮彫彩色 北周(六世紀
後半) 高59.1~61.9cm、幅25.4~53.4cm 日本 MIHO
MUSEUM 所蔵

055 Fig.IV-27 石棺床屏風 砂頁岩 北周末-隋代 1982年
甘肅省天水市石馬坪古墳出土 高123cm、幅218cm、奥行115cm
天水市博物館蔵

056 Fig.IV-28 石棺床屏風の浮彫 1982年甘肅省天水市石
馬坪古墳出土北周末-隋代 砂頁岩 (各扇)高87cm、幅30~46cm
天水市博物館蔵

057 Fig.IV-29 石棺床屏風 フランスのギメ国立東洋美術館

058 Fig.IV-30 ソグド人の聖火儀式ソグド人の納骨器(オッス
アリ) 7世紀 ウズベキスタンのモーラリ・クルガン出土サマル
カンド・レジスタン広場博物館蔵

059 Fig.IV-31 石榻囲屏の山水表現

060 Fig.IV-32 石龕形囲屏と石椁壁画 北京市石景山区八角
村出土 魏晉時期

061 Fig.IV-33 腰屏風 人物故事図漆絵木棺 1981年寧夏
回族自治区固原県郊外北魏墓出土 北魏(5世紀後半) 固原県
博物館蔵

062 Fig.IV-34 墓主図 遼寧省朝陽袁台子壁画墓 東晉(四世
紀初~四世紀中葉)

063 Fig.IV-35 墓主図 遼寧省遼陽上王家村晋代壁画墓

064 Fig.IV-36 墓主夫婦宴飲図壁画囲屏 山西省大同智家堡
北魏墓石椁北壁

065 Fig.IV-37 夫婦宴飲図屏風 河南省洛陽孟津北陳村王温

壁画墓東壁 北魏太昌元年(532)

066 Fig.IV-38 三足八曲樹下人物図屏風 北齊 山東濟南市
東八里窪墓葬壁画

067 Fig.IV-39 九曲流雲文山水屏風 北齊武平二年(571) 山
東濟南市馬家莊祝阿県令口道貴墓壁画

068 Fig.IV-40 5扇素屏 北齊 山西省太原南郊金勝村壁画
墓 墓室北壁

069 Fig.IV-41 宴飲図多扇衝立 山西省太原市迎澤区郝莊鄉
王家峰村東徐顯秀壁画墓室北壁 北齊武平二年(571)

070 Fig.IV-42 壁画屏風 北齊天保二年(551) 1986年山東
省臨朐県海浮山崔芬墓出土 北壁東側樹下人物図

071 Fig.IV-43 壁画屏風 北齊天保二年(551) 1986年山東
省臨朐県海浮山崔芬墓出土 墓室東壁樹下人物図

072 Fig.IV-44 壁画屏風1986年山東省臨朐県海浮山崔芬墓出
土高123cm 北齊天保二年(551) 西壁北側樹下人物、鞍馬図

073 Fig.IV-45 女性人物絵画表現の共通性

074 Fig.IV-46 「班妃辞輦」の故事

075 Fig.IV-47 「衛靈夫人」の場面

076 Fig.IV-48 「舜後母燒廩」の人物故事図漆絵

077 Fig.IV-49 樹木の表現技法

078 Fig.IV-50 陸探微「帰去来辞図巻」山水樹石花鳥図屏風
六朝・宋 台北・故宮博物院

第五章

079 Fig.V-01 楽伎図屏風 絹本着色 6扇 72TAM230 唐・
長安二年(702)張礼臣墓(各)縦46cm、横22cm 新疆自治区博
物館蔵

080 Fig.V-02 「牧馬図屏風」八扇 絹本着色 1972年麴偃
墓(188号墓)出土 唐・開元三年(715) (各)縦53.5cm、横
22.3cm 新疆ウイグル自治区博物館蔵

081 Fig.V-03 弈棋仕女図屏風 1972年新疆トルファンのア
スターナ墓葬 M187 出土 唐・長安-天保年間(701~756) (各)
縦63cm 絹本着色 新疆ウイグル自治区博物館蔵

082 Fig.V-04 弈棋仕女図屏風 1972年新疆トルファンのア
スターナ墓葬 M187 出土 唐・長安-天保年間(701~756) (各)
縦63cm 絹本着色 新疆ウイグル自治区博物館蔵

083 Fig.V-05 樹下人物図 紙本着色 8世紀 138.6×
53.2cm 1面 伝新疆アスターナ墳墓出土 東京国立博物館

084 Fig.V-06 樹下美人図 紙本着色 8世紀 139.1×
53.1cm 1面 伝新疆アスターナ墳墓出土 MOA美術館蔵

085 Fig.V-07 山水図屏風 6曲 隋開皇四年(584)山東省嘉
祥県英山一号徐敏行墓の墓室北壁 山東省博物館

086 Fig.V-08 樹下美人図屏風 六曲 唐(八世紀後半) 1987
年陝西省西安市長安県南里王村韋氏墓出土

087 Fig.V-09 仕女図 唐代

088 Fig.V-10 樹下鞍馬仕女図屏風 唐開元十五年(727)
147×380cm 西安市長安区郭杜鎮茅坡村韋慎名墓室西壁

089 Fig.V-11 高士仕女図屏風 咸亨二年(671) 各高
164.0cm、幅75.0cm 燕妃墓後室南・西・北壁画 陝西省礼泉
県煙霞鎮東坪村

090 Fig.V-12 高士仕女図屏風 咸亨二年(671) 各高
164.0cm、幅75.0cm 燕妃墓後室南・西・北壁画 陝西省礼泉

県煙霞鎮東坪村

- 091 Fig. V-13 樹下老人図屏風唐・聖曆二年(699) 1986年寧夏回族自治区固原県南郊郷羊村梁元珍墓出土
- 092 Fig. V-14 樹下人物図屏風
- 093 Fig. V-15 樹下高士図屏風 壁画淡彩 陝西省長安県韋曲鎮南里王村韋浩墓出土 唐・景龍二年(708) 陝西省考古研究所蔵
- 094 Fig. V-16 烏毛立女図屏風 六扇 縦 133.8~134.3cm、横 51.9~54.4cm 天平勝宝四年~八年(752~756) (唐・開元天宝年間(713~756)) 正倉院北倉 44
- 095 Fig. V-17 樹下人物図
- 096 Fig. V-18 鑑戒人物図屏風 6曲 壁画 盛唐 1972年新疆アスターナ TAM216 役人の夫婦合葬墓出土墓室奥壁 高 145cm、幅 400cm 新疆ウイグル自治区博物館
- 097 Fig. V-19 伝孫位「七賢図」絹本着色 晩唐 45.2×168.7cm 上海博物館
- 098 Fig. V-20 鑑戒人物図
- 099 Fig. V-21 花草屏風 五扇 1996年西安西郊夾棉十廠M7 盛唐~晩唐
- 100 Fig. V-22 独幅芦雁牡丹図屏風 北京海淀区八里荘王公淑夫人吳氏墓 墓室北壁 唐・開成三年(838) 縦 290cm、横 165cm 北京市海淀区文物管理所
- 101 Fig. V-23 花鳥図屏風 高 150cm、幅 375cm 唐(8~9世紀) 1972年新疆ウイグル自治区トルファン・アスターナ第217号墓出土・墓室奥壁
- 102 Fig. V-24 花鳥図屏風
- 103 Fig. V-25 花鳥図
- 104 Fig. V-26 山水図屏風 水墨淡彩壁画 盛唐~中唐 1994年陝西省富平県呂村朱家道村唐墓出土 墓室西壁
- 105 Fig. V-27 山水図
- 106 Fig. V-28 十二支像屏風の申、酉 唐・宝應二年(763) 各扇縦 165cm、横 60cm 高力士墓西壁壁画 陝西省蒲城県保南郷山西村
- 107 Fig. V-29 山水人物屏風画 第 148 窟 盛唐時期
- 108 Fig. V-30 山水人物屏風画 第 158 窟 中唐時期
- 109 Fig. V-31 山水人物屏風画 第 159 窟 中唐時期
- 110 Fig. V-32 山水人物屏風画 第 361 窟 中唐時期
- 111 Fig. V-33 山水人物屏風画 第 12 窟 晩唐時期
- 112 Fig. V-34 人物図屏風画 第 14 窟 晩唐時期
- 113 Fig. V-35 人物図屏風画 第 196 窟 晩唐時期
- 114 Fig. V-36 多曲屏風
- 115 Fig. V-37 困屏 莫高窟維摩經變図
- 116 Fig. V-38 伝周昉「簪花仕女図」絹本着色 46×180cm 唐代中晩期 遼寧省博物館蔵
- 117 Fig. V-39 周昉「画人物卷」格子屏風 台北・故宫博物院
- 118 Fig. V-40 周景元「麟趾図卷」流水文屏風 台北・故宫博物院
- 119 Fig. V-41 唐・閻立本「孝経図」の画中屏風絵(部分) 遼寧省博物館

第六章

- 120 Fig. VI-1 石屏風 北宋 縦 46.5 cm、横 27.0、厚 1.7cm

河南省方城金湯寨範致虚の父墓

- 121 Fig. VI-02 墓室山水・花鳥図障屏絵配置風景 五代・天祐二十一年(後梁龍徳四年、924) 河北曲陽王処直墓前室西・北・東壁
- 122 Fig. VI-03 河北曲陽五代王処直墓山水図衝立 (924年)
- 123 Fig. VI-04 流水文衝立 北宋 河南禹県白沙鎮趙大翁(1号壁画墓) 墓前室西壁墓主人夫婦宴飲図
- 124 Fig. VI-05 書道図衝立 白沙 2号墓西南壁墓主人夫婦対坐宴楽図
- 125 Fig. VI-06 壁画衝立 宋・哲宗紹聖四年(1097) 河南登封黒山溝李守貴墓
- 126 Fig. VI-07 三曲花鳥図屏風 遼・統和十三年(995) 北京八宝山革命公墓院内韓佚墓(M3) 墓室北壁
- 127 Fig. VI-08 花鳥図屏風 遼・天慶七年(1117) 河北省宣化下八里張恭誘墓(M2) 室東北壁
- 128 Fig. VI-09 六曲花鳥図屏風 遼・天慶七年(1117) 河北省宣化下八里張世古墓(M5) 後室西北・北・東北壁
- 129 Fig. VI-10 花卉双鶴図屏風 遼代 180.0×448.0 cm 墨線勾勒、重彩平塗 内モンゴル敖漢旗康當子壁画墓室北壁
- 130 Fig. VI-11 墓室壁画の書き起こし 六曲花鳥図屏風 遼・中晩期 幅 390.0 cm 内モンゴル自治区巴林左旗滴水壺壁画墓室東北・東・東南壁
- 131 Fig. VI-12 二曲花鳥図屏風 遼代・中晩期 内モンゴル自治区敖漢旗七家2号壁画墓室北壁
- 132 Fig. VI-13 水墨八哥図屏風 縦 61.0cm、横 50.0cm 内モンゴル自治区敖漢旗下湾子1号壁画墓室西北壁 遼代
- 133 Fig. VI-14 牡丹と書道屏風 金代 山東高唐寒寨郷谷官屯虞寅墓室壁画
- 134 Fig. VI-15 韓伯瑜図 金代山西長子県石哲壁画墓室東壁上部
- 135 Fig. VI-16 田真図 金代・中晩期 山西開喜県侯村郷寺底磚龕壁画墓室東壁中上部
- 136 Fig. VI-17 人物仙鶴図屏風 金代 河南登封王上壁画展開図
- 137 Fig. VI-18 磚彫・彩絵屏風 山西省汾陽県北関村 金代・早期
- 138 Fig. VI-19 磚彫・彩絵屏風 金代・早期 山西省汾陽県北関村
- 139 Fig. VI-20 書道衝立 金代 山西屯留宋村壁画墓室北壁 墓主人夫婦宴飲図
- 140 Fig. VI-21 内宅図三幅没骨花草図困屏 山西平定宋・金壁画墓M1 墓室北壁 金代
- 141 Fig. VI-22 山西井刑石荘金墓・賞月図書道屏風
- 142 Fig. VI-23 山東濟南埠東村石彫壁画墓壁画配置 元代
- 143 Fig. VI-24 山東濟南埠東村壁画墓 元代
- 144 Fig. VI-25 山東濟南埠東村壁画墓描き起こし図 元代
- 145 Fig. VI-26 山水図と書道衝立 元代 山西大同冯道真墓壁画
- 146 Fig. VI-27 花鳥図屏風 元代 山西省長治県郝家荘墓室西・北壁
- 147 Fig. VI-28 人物・梅花竹石図屏風 北京市密云県西田各荘

太子務村壁画墓 元代・早期
148 Fig.VI-29 韓伯瑜図 元・大徳十一年(1307) 山西長治市捉馬村壁画墓(M2) 室北壁右側
149 Fig.VI-30 三曲屏風・墓主人夫婦対坐図 元代 河南洛陽伊川縣元東村壁画墓(92YM5) 墓室北壁
150 Fig.VI-31 陝西蒲城洞耳村壁画墓(元至元六年1269) 墓主人夫婦端坐図(座屏上部山水画) 129.0×175.0cm
151 Fig.VI-32 墨竹鳥雀図屏風 河北涿州李儀壁画墓 元・至順二年(1331)～至元五年(1339)
152 Fig.VI-33 書道屏風 河北涿州李儀壁画墓 元・至順二年(1331)～至元五年(1339)
153 Fig.VI-34 樹石図衝立 北宋 山西高平開化寺壁画
154 Fig.VI-35 山水図屏風 金代 山西繁峙岩山寺壁画
155 Fig.VI-36 王齊翰「勘書図卷」(「挑耳図」) 絹本着色 28.4×65.7cm 南京大学蔵
156 Fig.VI-37 「勘書図」 元代 絹本着色 31.5×42.2cm フリア美術館蔵
157 Fig.VI-38 顧闳中「韓熙載夜宴図卷」五代(十世紀) 絹本着色 28.7×337.5cm 北京・故宮博物院蔵
158 Fig.VI-39 周文矩「重屏会棋図卷」絹本着色 40.3×70.5cm 北京・故宮博物院蔵
159 Fig.VI-40 「文殊維摩問答図」(拓本・部分) 北宋 紙本墨版 175.5×255.5cm キャンサス市美術館
160 Fig.VI-41 南宋 牟益「搗衣図」(部分) 紙本水墨白描 台北・故宮博物院
161 Fig.VI-42 画中衝立絵 宋高宗書孝經馬和之絵図冊 台北・故宮博物院
162 Fig.VI-43 宋人「人物」 絹本着色 北宋 29.0×27.8cm 台北・国立故宮博物院蔵
163 Fig.VI-44 劉松年「琴書樂志図」軸 台北故宮博物院
164 Fig.VI-45 宋人「十八学士図軸」 台北・故宮博物院
165 Fig.VI-46 宋人「十八学士図軸」 台北・故宮博物院
166 Fig.VI-47 画中山水図衝立絵女孝経図 南宋 北京・故宮博物院
167 Fig.VI-48 素屏風と水墨山水図屏風 孝経図 南宋 遼寧省博物館
168 Fig.VI-49 南宋・劉松年「唐十八学士図卷」(部分) 絹本着色 44.5×182.3cm 台北・国立故宮博物院蔵
169 Fig.VI-50 劉貫道「消暑図卷」 元(十三世紀) 絹本墨画淡彩 29.3×71.2cm アメリカ・ミズーリ州、カンザス・シティ、ネルソン・ギャラリー＝アトキンズ美術館
170 Fig.VI-51 李衍「勾勒竹図双幅」(「竹石図」) 絹本墨画着色 189.5×109.2cm 元代 日本・明徳堂
171 Fig.VI-52 「蓮池水禽図」 元代絹本着色 104.2×55.4cm、103.8×55.0cm 京都国立博物館
172 Fig.VI-53 元人「華嚴海会軸」 台北・故宮博物院
173 Fig.VI-54 元人「聴琴図軸」 台北・故宮博物院
174 Fig.VI-55 「張雨題倪瓚像卷」 元(十四世紀) 紙本墨画淡彩 28.2×60.9cm 台北・国立故宮博物院蔵
175 Fig.VI-56 元・趙孟頫「孝経図卷」 台北・故宮博物院
176 Fig.VI-57 「十王図」 元・陸仲淵 絹本着色 85.8×

50.6cm 奈良国立博物館蔵
177 Fig.VI-58 南宋・劉松年「十六羅漢図」 台北・故宮博物院
178 Fig.VI-59 南宋・金処士家「十王図」 絹本墨画着色、各 111.0×47.0cm メトロポリタン美術館
179 Fig.VI-60 南宋・陸信忠「十王図」 日本・金沢文庫蔵
180 Fig.VI-61 南宋・陸信忠「十王図」 日本・金沢文庫蔵
181 Fig.VI-62 陸四郎「羅漢図」 元代 絹本着色 各 70.0×40.0cm 日本・藤田美術館蔵
182 Fig.VI-63 山水図屏風 元・至元六年(1340)『事林広記』挿図
183 Fig.VI-64 山水・花鳥図屏風 「西夏訳経図」挿絵 元代 北京・国家図書館
184 Fig.VI-65 線刻書道屏風 北宋 河南洛寧樂重進石棺前板画像

第七章

185 Fig.VII-01 紫檀筆挿屏 明・萬曆年間 縦 20.0 cm、横 17.0、厚 8.0cm 上海宝山朱守城夫婦合葬墓
186 Fig.VII-02 青磁硯屏 明時代 16～17世紀、東京国立博物館
187 Fig.VII-03 堆朱樓閣人物文衝立 明(15～16世紀) 東京国立博物館
188 Fig.VII-04 「款彩樓閣園林図黒漆屏風」 明代晩期 安徽省博物館
189 Fig.VII-05 「款彩樓閣園林図黒漆屏風」 正面部分 明代晩期 安徽省博物館
190 Fig.VII-06 コロマンデル・スクリーン 「園林仕女図嵌螺鈿黒漆屏風」 明代晩期 南京博物院
191 Fig.VII-07 「園林仕女図嵌螺鈿黒漆屏風」 明代晩期 南京博物院
192 Fig.VII-08 「園林仕女図嵌螺鈿黒漆屏風」 12 扇、(背面部分) 明代晩期 扇高 247.0cm、各幅 41.7cm、全幅 540.0 cm 1954年、江蘇省蘇州市収集 南京博物院蔵
193 Fig.VII-09 「彩漆調子填漢宮春曉屏風」 十二扇 明末清初 国家博物館蔵
194 Fig.VII-10 剔紅赤壁図挿屏 清・乾隆年間 高さ 63.6cm 幅 59.9cm 座厚さ 16.5cm 台北・故宮博物院
195 Fig.VII-11 松花石山水人物挿屏 清・乾隆年間 台北・故宮博物院
196 Fig.VII-12 海景人物図款彩黒漆屏風(十二牒) 清初(17～18世紀) 縦 273.5×横 600.0×厚 6.0cm デンマーク・民族博物館
197 Fig.VII-13 狩野内膳「南蛮屏風」 桃山時代 六曲一双 紙本金地着色 各 154.5×363.2cm 神戸市立博物館
198 Fig.VII-14 佚名「桐蔭仕女図」 屏風(八曲一隻) 絹本油彩着色 128.5×326.0cm 清・康熙年間(十八世紀) 北京・故宮博物院蔵
199 Fig.VII-15 コロマンデル・スクリーン(漆絵屏風) 清・康熙四十五年(一七〇六、「康熙四十五年」銘) 十二曲一隻 285.0×600.0cm シュトゥットガルト、リンデン博物館
200 Fig.VII-16 山水人物図屏風 浮彫・線刻 陝西大荔八魚村

3号石室李天培墓 清・光緒元年(1875)

201 Fig.VII-17 画中屏風 浮彫・線刻 陝西大荔八魚村3号石室李天培墓 清・光緒元年(1875)

202 Fig.VII-18 流水文衝立明・正徳二年(1507) 山西新絳稷益廟壁画

203 Fig.VII-19 山水図屏風 陳洪綬「宣文君授経図」 173.7×55.6cm 明・崇禎十一(1638)年 絹本墨画着色アメリカ、クリーヴランド、クリーヴランド美術館

204 Fig.VII-20 杜陵内史「宮美人調鷹図」絹本着色 103.6×63.1cm 大阪市立美術館

205 Fig.VII-21 明・唐寅・「李端端图」轴 纸本着色 122.5×57.2cm 南京博物院

206 Fig.VII-22 明・唐寅・「傲唐人仕女」轴 纸本着色 122.5×57.2cm 台北・故宫博物院

207 Fig.VII-23 明・唐寅「陶穀贈詞図」軸 絹本着色 168.8×102.1cm 台北・故宫博物院

208 Fig.VII-24 画中屏風絵・衝立絵 明・唐寅「臨韓熙載夜宴図」絹本着色 30.8×547.8cm 重慶市博物館

209 Fig.VII-25 画中屏風絵・衝立絵 明・唐寅「臨韓熙載夜宴図」(部分)絹本着色 30.8×547.8cm 重慶市博物館

210 Fig.VII-26 画中屏風・衝立 明・尤求「漢宮春曉図」上海博物館

211 Fig.VII-27 画中屏風・衝立 明・尤求「漢宮春曉図」上海博物館

212 Fig.VII-28 硯屏 謝環「杏園雅集図巻」(部分) 明・正統2年(1437)頃 絹本着色

213 Fig.VII-29 画中山水図屏風 杜堇「玩古図」軸 明(15~16世紀) 絹本着色 126.1×187.0cm 台北・故宫博物院

214 Fig.VII-30 画中山水図衝立絵 明・唐寅「臨韓熙載夜宴図」軸 絹本着色 146.4×72.6cm 台北・故宫博物院

215 Fig.VII-31 流水文衝立 明・仇英「漢宮春曉図」 台北・故宫博物院

216 Fig.VII-32 仇英「臨宋人物図」明・十六世紀、紙本着色、上海博物館

217 Fig.VII-33 明・仇英「人物故事冊」花鳥・山水図衝立 台北・故宫博物院

218 Fig.VII-34 呂紀「四季花鳥図」(四幅) 15-16世紀 絹本墨画着色 各縦 175.2×100.9cm 重要文化財 東京国立博物館

219 Fig.VII-35 呂敬甫「草蟲図二幅」絹本着色 各 114.1×55.6cm 明代 日本・曼殊院

220 Fig.VII-36 佚名「上元燈彩図」 明(十四~十七世紀) 絹本着色 25.5×266.6cm 北京・故宫博物院

221 Fig.VII-37 韓秀實「鯉図屏風」(二曲) 明時代(16~17世紀) 絹本墨画 128.5×76.3cm 神奈川県・常盤山文庫コレクション

222 Fig.VII-38 明世宗坐像 五爪龍御屏風 台北・故宫博物院

223 Fig.VII-39 清康熙便服図 五爪龍御屏風 北京・故宫博物院

224 Fig.VII-40 高岑「春景山水聯屏」(1、2、3扇) 絹本淡彩、各扇 214.0×55.0cm 山東・煙台市博物館

225 Fig.VII-41 高岑「春景山水聯屏」(4、5、6扇) 絹本淡彩、各扇 214.0×55.0cm 山東・煙台市博物館

226 Fig.VII-42 孫億筆「花鳥図」押絵貼屏風 六曲一双 紙本着色 各 130.0×54.7cm 東京・徳川黎明会

227 Fig.VII-43 趙子謙「閩中名花屏」(四幅) 絹本着色 90.0×22.1cm 浙江省博物館

228 Fig.VII-44 張莘筆「花卉図」押絵貼屏風 六曲一双 紙本着色 各 134.0×31.0cm 日本・長崎県立美術館

229 Fig.VII-45 鄭板橋「墨竹図屏風」 清・乾隆十八(1753)年 紙本墨画 120.0×238.0cm 東京国立博物館

230 Fig.VII-46 鄭板橋「墨竹屏」 乾隆二十六年(1761、辛巳年) 紙本墨画 222.5×252.0cm 湖北省博物館

231 Fig.VII-47 葉芳林・方士庶筆「九日行庵文讌図巻」 絹本着色 31.7×201.0cm 清時代(1743) クリーヴランド美術館

232 Fig.VII-48 人物肖像図軸 清・禹之鼎 絹本着色 124.8×53.0cm 吉林省博物館

233 Fig.VII-49 花鳥図屏風(六曲一隻) 清・姚文翰「歲朝歡慶図」軸 台北・故宫博物院

234 Fig.VII-50 清・姚文翰「弘曆(乾隆)鑑古図」 十八世紀 紙本画軸 北京・故宫博物院

235 Fig.VII-51 画中屏風絵 清・院本「漢宮春曉図巻」部分 台北・故宫博物院

236 Fig.VII-52 清・張愷梁德潤張維明合繪「群仙祝寿図軸」 絹本着色 213.5×150.5cm 台北・故宫博物院

237 Fig.VII-53 清・黎明「傲金廷標孝経図」冊頁 北京・故宫博物院

238 Fig.VII-54 清・郎世寧「白鷹図」軸 乾隆三十年(1765) 絹本着色 179.9×99.2cm 台北・故宫博物院

239 Fig.VII-55 沈銓「鶴鹿同春図屏風」(六曲一双) 絹本着色 各 143.6×279.4cm 清・乾隆四年(1739) 個人蔵

240 Fig.VII-56 沈南蘋筆「花鳥動物図」押絵貼屏風 絹本着色 各 153.5×57.4cm 清・乾隆十五年(1750) 日本・三井文庫蔵、北三井家旧蔵

241 Fig.VII-57 袁耀筆「汾陽別墅図屏風」(12曲) 清・乾隆十一年(1766)絹本淡彩 縦223.0cm 横760.0cm(全体) 天津市芸術博物館

242 Fig.VII-58 朱耷「山水通景屏」(六幅) 紙本墨画 各 97.5×34.0cm 南京博物院

243 Fig.VII-59 清・袁江筆「緑野堂図屏風」(八曲一隻) 金箋着色 244.5×488.5cm 京都国立博物館

244 Fig.VII-60 清・王雲筆「山水樓閣図屏風」(八曲一隻) 金箋着色 244.5×488.5cm 京都国立博物館

245 Fig.VII-61 華岳筆「溪山樓閣図屏連幅」(六曲一双) 清・乾隆三年(1738) 金箋墨画淡彩 各扇 226.0×62.5cm アメリカ、サンフランシスコ・アジア美術館蔵

246 Fig.VII-62 羅牧「山水図屏風」 清・康熙四十五年(1706) 十二幅 各 183.0×52.0cm 紙本墨画淡彩 江西省博物館

247 Fig.VII-63 「刻漆王小榭樹石人物掛屏」四片一組 各約 120.0×30.0cm 寄嘯山莊(個人蔵)

248 Fig.VII-64 「嵌本色竹牙鄭板橋竹石掛屏」(四片)各約100.0

×30.0cm 寄嘯山莊藏

249 Fig.VII-65 「紫檀辺嵌玉人物掛屏」(四片) 各約 100.0×30.5cm 寄嘯山莊藏

250 Fig.VII-66 「堆漆喜鵲登梅掛屏」(四片) 各約 110.0×30.0cm 寄嘯山莊藏

251 Fig.VII-67 花鳥図寿屏 刺繍 195.0×43.0cm 蘇州市刺繍研究所

252 Fig.VII-68 玉堂富貴壽屏(十二幀) 清 刺繍 258.0×63.0cm 北京・故宮博物院

253 Fig.VII-69 「富貴寿考困屏」 双面繡 192.5×251.0cm 清・乾隆時期 北京・故宮博物院

254 Fig.VII-70 淡彩山水図屏風 「春夜宴桃李園」裝飾画 清・雍正年間「粉彩人物筆筒」 上海博物館

255 Fig.VII-71 羅成壳線 清 年画 河北武強

256 Fig.VII-72 八仙墨屏 年画 清代 各 94.0×26.0cm 山東高密県文化館

257 Fig.VII-73 二十四孝墨屏 清 山東高密県文化館

258 Fig.VII-74 劉大人私訪 年画条屏 清代 山東高密・個人蔵

259 Fig.VII-75 「櫻桃夢」挿図 明・萬曆四十四年(1616) 15.9×11.2cm 南京図書館

260 Fig.VII-76 『孔聖家語図』挿図 明・萬曆十七年(1589) 20.8×13.5cm 北京・国家図書館

261 Fig.VII-77 「風流絶暢図」挿絵 明・萬曆三十四(1606) 彩色套印版画 中国歴史博物館

262 Fig.VII-78 南柯夢挿図 明・萬曆年間(1573~1619) 北京・国家図書館

263 Fig.VII-79 陳洪綬「北西廂秘本挿絵」屏風 19.5×13.9cm 明・崇禎十二年(1639)刊本 台北・故宮博物院

264 Fig.VII-80 閔齊俊刊『西廂記』挿絵の第十一図の屏風 明・崇禎十三年(1640)

265 Fig.VII-81 三国誌像挿図 清・順治年間 上海図書館

266 Fig.VII-82 『西廂記』挿絵 ドイツ、ケルン、東アジア美術館

267 Fig.VII-83 画中屏風(衝立) 春宮画挿絵 明清時代

第八章

268 Fig.VIII-01 彩繪漆篋 後漢後期(2-3世紀) 1932年朝鮮民主主義人民共和国ピョンヤン市龍淵湖南井里116号墳(彩篋塚)出土 総高21.3cm、(蓋)37.2×17.8cm ピョンヤン市朝鮮中央歴史博物館蔵

269 Fig.VIII-02 困屏(腰屏風) 高句麗古墳壁画

270 Fig.VIII-03 困屏(腰屏風) 高句麗古墳壁画

271 Fig.VIII-04 黒漆金泥小屏風 魯英筆 木製黒漆地金泥 22.4×13.0cm 高麗時代・大徳十一年(1307) ソウル・韓国国立中央博物館

272 Fig.VIII-05 金道弘筆「山水人物図」紙本水墨着色 扇面 27.2×80.5cm 李氏朝時代 旧徳寿宮美術館蔵

273 Fig.VIII-06 「瀟湘八景図屏風」(八曲一隻) 金玄成賛(1584) 朝鮮(十五世紀後期) 絹本墨画 105.0×386.2cm 各 47.0×41.0cm 重要文化財 日本・東京都・文化庁

274 Fig.VIII-07 金弘道「西園雅集図」屏風 1745~? 絹本

淡彩 42.5×129.5cm ソウル・個人所蔵

275 Fig.VIII-08 山水屏風 一帖六扇(六曲一隻) 国宝・絹本着色 11C後 各 146.4×42.7cm 東寺(教王護国寺) 伝来 京都国立博物館蔵

276 Fig.VIII-09 山水屏風一帖六扇(六曲一隻) 国宝・絹本着色 13C初 各 110.8×37.5cm 京都府・神護寺蔵

277 Fig.VIII-10 弥勒経变相図屏風 6扇 敦煌莫高窟第112窟主室西壁龕内壁画 中唐時期

278 Fig.VIII-11 弥勒経变相図屏風 敦煌莫高窟第112窟主室西壁龕内壁画 中唐時期

279 Fig.VIII-12 日本・良全「十六羅漢図」 建仁寺蔵

280 Fig.VIII-13 熊斐「花鳥図屏風」

281 Fig.VIII-14 画中山水図屏風絵 源氏物語絵巻 徳川美術館

282 Fig.VIII-15 画中花鳥・山水図屏風絵 石山寺縁起絵巻 滋賀・石山寺

第九章

283 Fig.IX-01 ギルランダイオ「老人と少年」 1488年 板 テンペラ、63.0×46.0cm パリ、ルーヴル美術館

284 Fig.IX-02 ハンス・メモリンク「聖母子とマルティン・ファン・ニーウエンホーフエの肖像」(二連画) 1487年 板 油彩 44.0×33.0cm ベルギー、ブリュージュ、メモリンク美術館(聖ヨハネ施療院)

285 Fig.IX-03 ボッティチェリ「受胎告知」 1488~89年 板 テンペラ 150.0×156.0cm フィレンツェ ウフィツィ美術館

286 Fig.IX-04 ジョヴァンニ・ベリーニ「聖母戴冠」(ペーザロ祭壇画) 一四七五年頃 板 油彩 262.0×240.0cm(中央パネル) ペーザロ 市立美術館

参照図1 清・丁觀鵬「丹書受戒図」軸(部分) 台北・故宮博物院

参照図1 彩繪雲紋漆屏風 馬王堆三号墓出土 高さ 60.3cm

参照図2 山水画 元 山西壺関下好牢宋墓後室北壁

参照図3 六曲花鳥図屏風 遼代 内モンゴル自治区敖漢旗康當子壁画墓室北壁部分

参照図4 山水人物画 元代 山東濟南千仏山墓前室

参照図5 伝周文矩「重屏図」明代模本アメリカ・フリーア美術館

参照図6 「高士図」(伝狩野安信『唐絵手鑑』のうら) 絹本着色 31.4×44.1cm 江戸時代前期 日本・大和文華館

参照図7 伝王維「高士碁図」11~12世紀模本 絹本 旧満洲帝室コレクション

参照図8 南宋・劉松年「唐十八学士図巻」(之一部分) 絹本着色 台北・国立故宮博物院蔵

参照図9 作者不詳「倣劉貫道消暑図巻」15世紀(?) ワシントン・フリーア・ギャラリー美術館

参照図10 仇英「倪瓚像」16世紀紙本画卷上海美術館

参照図11 倪瓚「秋林野興図」1339年 紙本画軸ニューヨーク、メトロポリタン美術館

参照図12 「行基菩薩像」奈良・唐招提寺

参照図 13 清・蔣蓮「模韓熙載夜宴図」広州美術館

参照図 14 「十二美人図」（「正十二妃行楽図」）曲屏 1709～
1723年 絹本着色 北京・故宮博物院

参照図 15 画中流水文屏風絵 清・丁觀鵬「乞巧図」部分 上
海博物館

参照図 16 改琦「仕女図」（四幅）清 絹本墨絵 161.8×41.0cm
福岡市美術館

参照図 17 明・朱衡秋「七賢詠梅図」上海博物館

平成十九年三月三十日提出 博士論文(課程)

中国における屏風絵の研究

下(資料・附録編)

参考文献・注釈・図版一覧と出典
屏風絵関連一覧表・関連地図等

所 属 神戸大学大学院文化学研究科

専 攻 社会文化 美術史学

指導教官 (主) 百橋明穂 教授

(副) 宮下規久朗 助教授

(副) 森 紀子 教授

学籍番号 ○六六D七二七H

氏 名 王 元林

中国における屏風絵の研究

上—本文編

中—図版編

下—資料・附録編

序章—中国における屏風絵研究の現状

第一章 屏風の歴史—その文献学的考察

第二章 屏風絵についての展開

本 論

第三章 屏風絵の発生と形成期—漢時代及び漢以前

第四章 屏風絵の発展期—魏晋南北朝時代

第五章 屏風絵の繁栄期—隋唐時代

第六章 五代・宋・遼・金・元時代の屏風絵

第七章 明・清時代の屏風絵

第八章 東アジアにおける屏風絵の伝播と受容

終章 結論—中国における屏風絵の特質

本論構成の組織図

論文内容の要旨

氏名 王 元 林

専攻 社会文化 美術史学

論文題目 中国における屏風絵の研究

指導教官氏名 (主) 百橋 明 穂

(副) 宮下 規久朗

(副) 森 紀 子

屏風は中国の春秋戦国時代より発生し、二千余年、中国の文化と、永い歲月の間に洗練され、装飾と実用を兼ね備えた調度品として愛用されてきた。風よけ、目隠し、間仕切りなど多様な機能を備える他、美術鑑賞の対象として、数多くの名画がそこに残されている。

屏風絵は古代東アジアで最も流行した大画面形式の一つであり、中国では、絵画史を考察する上で重要な分野であり、それなりの成果が得られたものと考えている。序章ではまず中国における屏風絵の先行研究と史料との関連について著者の考えを簡単に述べ、本稿の課題を明示したのち、主要な資料について、その性格を検討した。各章では、先行研究の成果も引用し、それを再構成し、若干の考察を幾分加味し、東アジアにおける屏風絵の関係も付言した。

中国における屏風絵の研究の資料は大体以下の五つの種類であり、それは絵画史、伝記など古文献典籍の屏風絵に関する様々な記載であり、墳墓中の屏風絵、もう一つは石窟、寺院壁画の屏風絵、様々な画跡の伝世品の屏風絵、磁器、木彫などに表現された屏風絵である。これらの資料群中、古い文献史料をとくに重視した。これは絵画史学の研究を進めていく上で、必要不可欠の条件である。

以上の様々な屏風絵の原始的な資料を蒐集して、実証、比較、帰納、分類などの研究方法を活用して、時代発展序列に立脚しながら、中国屏風絵の使用の歴史、表現の形式などを考察して、特に中国屏風絵の各時代における表現特徴と芸術風格を検討した。さらに、屏風絵の装飾意味及び中国古代絵画史における位置を探索した。また

屏風絵における伝統的な中国絵画の山水画、花鳥画、人物画といった画題の発展面目の帰納についても考察した。

本稿は、中国における屏風絵の歴史を貫く特質を念頭に入れつつ、屏風画芸術がいかに形成され、また変化したかを歴史的に辿ったものである。図像学的な視点を導入することにより史的変遷の相において屏風絵美術を把握し、それに関連文献史料を加えて屏風絵の中国における様相を明らかにする。そしてそれを軸に、屏風絵芸術が中国大陸から朝鮮半島を経て、日本列島へ伝播する際の変容の様相も構造的に解明しようと試みた。それには具体的に以下の方法をとった。即ち十九世紀以前の中国と朝鮮半島、日本列島の屏風絵に関する文献史料、美術作品、画像資料を出来る限り網羅的に蒐集して、それらを関連する伝世作品や出土品などと照合させて細部にわたって図像を読み解く。他の作品の図像との相違、共通点や組合せを考慮して図像の構成について考察する。図像要素および図像構成を成り立たせている時代性と地方性を調べることによって、漢時代から明清時代にかけて引き継がれた屏風絵の伝統と変遷の様相を説明する。

本稿は大きく三部に分けられる。即ち第一部の序章、第二部の第一章から第八章までの論考、第三部の終章から構成されている。第一部では中国における屏風絵研究の現状について、第二部では中国における屏風絵の軌跡について、そして第三部では本稿の結論として中国及び東アジアの屏風絵の特質についてそれぞれまとめた。

次に各章の要旨を述べていく。

序章において中国における屏風絵研究の現状の問題及び本稿の論点などについてまとめた。具体的には、屏風絵の問題に関する先行研究史の概要、研究上の制約、本稿の資料典拠、研究方法、論点などについてである。

第一章「屏風の歴史についての考察」では、文献史料を引用し、中国における屏風の定義と性格、種類、機能および出現と変遷の歴史について検討した。

第二章「屏風絵についての展開」において、中国における屏風絵の定義と性格、材質技法、種類と画題、図像構成、機能、発生・発展の歴史について検討した。

第三章「屏風絵の発生と形成期―漢時代及び漢以前」では、戦国から漢にかけての時代の屏風絵の特徴及び図像形成について詳しく検討した。文献史料を重視しながら画像石・画像磚、崖墓の彫刻、壁画上の図像について考察し、最終的には中国における早期の屏風絵の様相を明確にすることを目的とした。

この時期の壁画に出現した屏風絵の特徴としては、画面の局部に人物の背景家具として描かれた、基本的に素面である、曲折式の坐榻の囲屏が多い、ということが挙げられる。

第四章「屏風絵の発展期―魏晋南北朝時代」において、魏晋南北朝期（二二〇～五八一）の史書、画史画論、題画詩などの文献史料における屏風絵についての物語や伝世作品などに注目し、木漆器屏風、石榻囲屏、壁画などについて考察した。とくに、この時期の出土品を代表する屏風絵としてソグド人石榻囲屏と崔芬墓の屏風絵を

めぐって詳細に論じた。

魏晋南北朝時代の屏風絵は前半では漢代の主題と様式を継承しつつ発展させ、後半では様々な画風を新たに生み出して来る隋唐の造形表現の祖型となった。南北朝時代の壁画墓屏風図の特徴は前代に比べて人物の背景として拡大され、壁一面に描かれる主体背景となり、墓室壁画の中心となる明瞭な変化を遂げた点にある。また主な画題として山水画がしだいに発展して独立した画題となった。これは隋唐時代の屏風絵にきわめて大きな影響を与えた。他に北から南下し南北朝の統一を成し遂げた騎馬遊牧民の鮮卑族や、中央アジアから東アジアに至る交易網を作りあげて東西文明の交流の主役を演じたイラン系ソグド人の姿も描かれた。

第五章「屏風絵の繁栄期―隋唐時代」では、隋唐期における屏風絵の歴史的・地域的な変遷について考察した。

この時期の史書、画史画論中の記述、画讚・題画詩・論画詩・画題・画跋・画記などから屏風絵に描かれる物語や屏風絵の歴史上の様相を理解することは比較的容易である。それに加えて、絹画屏風、紙画屏風、石棺床囲屏などの屏風作品、古墳壁画、石窟壁画などの画像資料をもとに検証した。とくに唐墓壁画屏風図の豊富な画題、内容は重要な資料となり、更にそのことは隋唐期における屏風絵の特徴の一つといえる。またこの時期の屏風の使用は一般化し、宮廷、官府の他に個人宅にまで設置された。名称も多様化され「屏」、「障」、「障子」と称され、漢詩、書、絵画などが共に表されるようにもなった。これによって屏風は家具としての機能だけでなく、当時の詩

人や画家、書家による芸術の表現対象としての機能も有し、それが屏風の機能として最も重視された。

第六章「宋・遼・金・西夏・元時代の屏風絵」において、中晩唐時代の屏風絵の遺風に注目すると同時に、この時代の新画題と新技法などを捕捉し、遼・金・元時期における屏風絵の民族性についても考察した。この時代に入って、花鳥画と水墨山水図が躍進している、没骨法という新しい技法も発展した。ことに五代から宋時代にかけて絵画空間に多様な展開をみせる二重空間の構築は、画中画としての屏風と衝立の小景画を通して、その時代性を強く示す。また、墓葬からの壁画屏風には、龍文、水波文など古い画題が再び出現し、伝世品絵画には、画中画としての屏風絵がよく見られる。絵画の空間構成と造形理念を共有しつつ、人物画の背景として山水図屏風を配することは、はるか明・清時代の人物画にまで通じる手法である。なお、屏風絵の文化的意味は、伝統的な神秘性と勸戒性から、現実性と吉祥性へ転換する。

第七章「明清時代の屏風絵」では、中国における屏風絵の変容期の諸様相を考察した。この時代の墓葬壁画屏風は少ないが、文献史料には、屏風絵の画家が頻繁に出てくる、また伝世品の屏風作品が多いこともこの時代の特徴である。画中画屏風と屏風の形態の変容は、この時代における屏風絵研究の二つの注意すべき点である。この時代、一部の屏風絵は通景図の衝立の形式だけでなく、押絵貼屏風の形式でも表現されるようになる。それについては、実用性よりも、観賞性が注目されている。言い換えれば、衝立形式の屏風は分

体の貼り物の形式あるいは掛物の源ということができよう。画題は、山水図が多く、花鳥図と風俗図なども見られる。

第八章「東アジアにおける屏風絵の伝播と受容」において、東アジア諸国の古代屏風絵との密接な繋りについて考察した。この考察は古代の屏風絵美術がどのようにして中国大陸から朝鮮、日本へ伝播したかということを説明することにも役立つであろう。

終章「結論―中国における屏風絵の特質」では、上記の八章から導き出された中国における漢代から唐代の屏風絵の形式と材質技法、画題の変遷、地域性と時代性、絵画史上の意義などについて概観して、締め括りとした。

以上、本稿は序章と終章のほかに全八章で構成され研究を進める上での根本姿勢として次の四つの柱をもつ。

第一は、伝世史料が図像解釈の上で不可欠の前提となるということである。本稿の各章では、伝世文献に関する限り、主要な史料をほぼ網羅し、その絵画史との関連を取り上げて、史料学の視点からうかがえる限り論じた。

第二は、各時代における考古学的出土品の情報に注目することである。宋元時代以前の屏風絵の資料は、出土品が主要な組成要素になっている。

第三は、伝世品の屏風絵は屏風絵研究上の重要な成分として、各時代の特徴をよく示しているということである。各時代における伝世品絵画に関してはすでに浩瀚な専著があり、画中画などに関しては、屏風絵史研究の格好のテーマと思われるため、筆者もまた史料

の内容紹介も含めてやや詳細に私見を述べた。

第四は、東アジアにおける屏風絵の諸様相を説明することを表明したということである。

以上のように、本稿「中国における屏風絵の研究」は、図像学的方法によって、屏風絵の歴史の変容の様相を構造的に明らかにしようとしたものである。屏風絵が中国及び東アジアにおける絵画の重要な一分野として各地域に伝播し、変容された様相の解明に本稿が寄与することができればと思う。

(総文字数 4,003 字)

資料・附録

一・本論構成の組織図(別紙)

二・論文要旨(別紙)

三・文献目録(引用・参考文献)

美術全集系

- ★王朝聞主編『中国美術史』秦漢卷・魏晉南北朝卷・隋唐卷 斎魯書社・明天出版社 二〇〇〇年。
- ★中国美術全集編集委員会『中国美術全集』絵画編1・2 人民美術出版社 一九八四・一九八六年。
- ★高濱秀・岡村秀典編集『世界美術大全集』東洋編第1巻先史・殷・周 小学館二〇〇〇年。
- ★『中国大百科全書・美術巻』
- ★周到主編『中国美術分類全集・中国画像石全集』八「石刻線画」山東美術出版社・河南美術出版社二〇〇〇版。
- ★宿白主編『中国美術全集・絵画編12・墓室壁画』文物出版社 一九八九年。
- ★田辺勝美・前田耕作編集『世界美術大全集』東洋編第一五巻中央アジア第3章「ソグドの美術」小学館 一九九九年。
- ★曾布川寛・岡田健編集『世界美術大全集』東洋編第3巻三国南北朝 小学館二〇〇〇年。
- ★曾布川寛・谷豊信編集『世界美術大全集』東洋編第2巻秦漢 小学館 一九九八年。
- ★百橋明穂・中野徹編『世界美術大全集東洋編4隋唐』小学館 一九九七年。
- ★小川裕充・弓場紀知編『世界美術大全集東洋編5 五代・北宋・遼・西夏』小学館 一九九八年。
- ★嶋田英誠・中澤富士雄責任編集『世界美術大全集・東洋編』第6巻、南宋・金、小学館、二〇〇〇年。
- ★海老根聡郎・西岡康宏責任編集『世界美術大全集・東洋編』第7巻、元、小学館、一九九九年。
- ★西岡康宏・宮崎法子責任編集『世界美術大全集』東洋編第8巻明、小学館、一九九九年。
- ★段文傑主編『中国美術全集』絵画編15敦煌壁画下、上海人民美術出版社 一九八五年。
- ★段文傑主編、梅林編著『敦煌石窟芸術・莫高窟第一二窟(中唐)』江蘇美術出版社一九九八年。
- ★敦煌文物研究所編『中国石窟・敦煌莫高窟』第3・4巻 平凡社・文物出版社一九八二年。
- ★段文傑主編、劉永增編著『敦煌石窟芸術・莫高窟第一五八窟(中唐)』江蘇美術出版社一九九八年。
- ★段文傑主編、梁尉英編著『敦煌石窟芸術・莫高窟第一四窟(晚唐)』江蘇美術出版社一九九六年。
- ★段文傑主編、梅林編著『敦煌石窟芸術・莫高窟第八五窟附一九六(晚唐)』江蘇美術出版社一九九八年。
- ★敦煌研究院編『中国石窟・安西榆林窟』文物出版社 平凡社一九九〇年。
- ★段文傑主編、段文傑編著『敦煌石窟芸術・榆林窟第二五窟附第一五窟(中唐)』江蘇美術出版社一九九三年。
- ★金元龍編集『韓国美術全集4壁画』同和出版公社一九七四年。
- ★文化庁監修『国宝・重要文化財大全』1絵画上巻 毎日新聞社一九九七年。
- ★文化庁監修『国宝』2絵画Ⅱ図版2、毎日新聞社 一九八四年。
- ★武田恒夫編『日本屏風絵集成1』講談社 一九八二年。
- ★鈴木敬編『中国絵画総合図録』全五巻 東京大学出版会一九八二、八三年。
- ★鈴木敬編著『中国美術』第二巻絵画Ⅱ講談社一九七三年。
- ★台北・国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(全二十五冊) 国立故宮博物院出版、一九八九年から。
- ★中国古代書画鑑定組編『中国古代書画図目』(全二十四冊) (文物出版社、一九八六〜二〇〇一年)
- ★中国古代書画鑑定組編『中国古代書画目録』(全十冊) (文物出版社、一九八四年)
- ★国家文物局主編『中国文物精華大全』(書画卷) 商務印書館(香港)、上海辭書出版社一九九五年。

★王朝聞総主編『中国美術史』宋代卷（下）齊魯書社・明天出版社二〇〇〇年。

★王朝聞総主編『中国美術史』清代卷（下）、挿図五三、齊魯書社・明天出版社二〇〇〇年。

★王世襄・朱家潛主編『中国美術全集』工芸美術編8漆器、文物出版社一九八九年。

★中野徹・西上実責任編集『世界美術大全集』東洋編第9巻清、小学館、一九九八年。

★第一出版センター編『日本屏風絵集成』（全17巻、別巻1）東京・講談社、一九七七〜一九八一年。

★小松茂美編『日本の絵巻』（全20巻）（中央公論社、一九八七〜一九八八年）。

★小松茂美編『続日本の絵巻』（全27巻）（中央公論社）。

★小松茂美編『日本絵巻大成』（全28巻）（中央公論社）。

★『新修日本絵巻物全集』（全32巻）（角川書店）。

★山根有三監修『日本絵画史図典』福武書店、一九八七年。

辞書辞典

★中国美術辞典編集委員会『中国美術辞典』上海辞書出版社 一九八七年。

★『新潮世界美術辞典』新潮社版 一九八五年。

★石田尚豊（他）監修『日本美術史事典』平凡社一九八七年。

★諸橋轍次著『大漢和辞典』（縮写版）巻四・五 大修館書店 昭和四十二年。

★段鵬琦「阿斯塔那唐墓」『中国大百科全書・考古学』

★季羨林主編『敦煌学大辞典』上海辞書出版社 一九九八年。

通史概説

★王伯敏著・遠藤光一訳『中国絵画史事典』雄山閣 一九九六年。

★李一『中国古代美術批評史綱』黒竜江美術出版社 二〇〇〇年。

叢書史料

★『後漢書』

★『全唐詩』

★『全史宮詞』

★『隋書』

★『旧唐書』

★『初学記』巻二十五「器物部」唐徐堅等編纂。

★『太平御覧』巻十二。

★『太平広記』巻第四百三「宝四」「雜玉上」。

★『宋朝事实類苑』

★『宋史』巻四百九十一「列伝」二百五十。

★『金史』巻七十六「列伝」十四。

★『欽定四庫全書』子部芸術類 乾隆四七年。

★『叢書集成新編』53 芸術類 民国七十五年。

★于安瀾編『画品叢書』上海人民美術出版社 一九八二年。

★于安瀾編『画史叢書』（全三巻）、国書刊行会、昭和四十七年。

★陳伝席『六朝画家史料』文物出版社、一九九〇。

★陳高華『隋唐画家史料』文物出版社、一九八七。

★黄宾虹 邓实編『美術叢書』芸文印書館 民国十七〜二十五年。

★伊藤正文 一海知義編訳『漢魏六朝詩集』中国古典文学大系16 平凡社 一九七二年。

★蘅塘退士編・目加田誠訳注『唐詩三百首』（全3巻）東洋文庫二三九、平凡社 一九七三年。

★田中克己、小野忍、小山正孝編訳『唐代詩集』（上）『中国古典文学大系』第17巻 平凡社 一九六九年。

★前野直彬編訳『宋・元・明・清詩集』（中国古典文学大系19、平凡社、一九七三年）

★倉石武四郎編、倉石武四郎・須田禎一・田中謙二訳『宋代詞集』（中国古典文学大系20、平凡社、一九七〇年）

★唐の段成式撰・今村与志雄訳注『酉陽雜俎』（全5巻）東洋文庫三八二 平凡社

凡社一九八〇年。

★孟元老著、入矢義高・梅原郁訳著『東京夢華録―宋代の都市と生活』（東洋文庫598、平凡社、一九九六年）

★明・謝肇淛著、岩城秀夫訳注『五雜俎』4（全8巻）（東洋文庫623、平凡社、一九九七年）

★『清異録・宮室』

画史画論

★青木正児（他）『歴代画論』唐宋元編 弘文堂書房 昭和十七年。

★天彭 今関寿磨『東洋画論集成』上巻 読画書院 大正四年。

★張彦遠撰、長広敏雄訳注『歴代名画記』（東洋文庫305、311）平凡社 一九七七年。

★目加田誠編『歴代名画記』中国古典文学体系54文学芸術論集 平凡社 一九七四年。

★『古画品録序』画品叢書 于安瀾編 上海人民美術出版社 一九八二年。

★朱景玄『唐朝名画録』

★黄休復『益州名画録』

★宋・郭若虚『图画見聞誌』

★宋・『宣和画譜』

★宋・劉道醇『聖朝名画評』

★宋・汪珂玉『汪氏珊瑚網画繼』

★宋・鄧椿『画繼』

★宋・李薦『画品』

★『南宋院画録』

★元・夏文彦『図繪宝鑑』

★明・姜紹書『韻石齋筆談』

★明・積蓮儒『画禪』、『竹派』

★明・韓昂『図繪宝鑑統纂』

★明・高濂『燕閒清賞箋』

★清・鄒一桂『小山画譜』

★清・張庚『国朝画徵録』『国朝画徵続録』

★清・湯漱玉『玉台画史』

★清・吳江迓朗『湖中画船録』

★清・胡敬『国朝院画録』

★清・童翼駒『墨梅人名録』

★清・周亮工『讀画録』

★清・黄鉞『画友録』

★清・盛大士『谿山臥遊録』

★民国第一甲子夏六月江寧鄧之誠文如輯『骨董瑣記』

專輯專論

★長広敏雄『六朝時代美術の研究』美術出版社 一九六九年。

★小林太市郎『大和絵史論』小林太市郎著作集第五巻 淡交社一九七四年。

★武田恒夫『近世初期障壁画の研究』吉川弘文館 一九八三年。

★小林太市郎「王維」『小林太市郎著作集第四巻 王維の生涯と芸術』淡交社 一九七四年。

★水尾比呂志『障壁画史―荘嚴から裝飾へ―』美術出版社 一九七八年。

★山根有三『障壁画研究』（山根有三著作集五）中央公論美術出版社 平成十年。

★鈴木敬『中国絵画史』上・中・下 吉川弘文館 一九八一年等。

★町田章『古代東アジアの裝飾墓』同朋舎 一九八七年。

★板倉聖哲編『講座日本美術史「全6巻」第2巻 形態の伝承』第1章 文化圏の境界「東寺旧蔵「山水屏風」が示す「唐」の位相」東京大学出版会二〇〇五年。

★朝鮮民主主義人民共和国科学院 朝鮮画報社編『徳興里高句麗壁画古墳』講談社一九八六年。

★朝鮮民主主義人民共和国科学院考古学及民俗学研究所『台城里古墳群発掘報告』（『遺跡発掘調査報告』五）一九五九年B。

- ★東潮『高句麗考古学研究』吉川弘文館 一九九七年。
- ★張安治等編著『歷代画家評伝』中華書局 一九七九年。
- ★趙声良『敦煌壁画風景の研究』比較文化研究所。
- ★ウー・ホン著、中野美代子、中島健 訳『屏風のなかの壺中天 中国重屏図 (ダブル・スクリーン) のたくらみ』青土社二〇〇四年。
- ★信立祥『中国漢代画像石の研究』同成社、一九九六年。
- ★黄明蘭、郭引強編著『洛陽漢墓壁画』文物出版社一九九六年。
- ★黄明蘭『洛陽北魏世俗石刻線画集』人民美術出版社、一九八七年。
- ★郭建邦『北魏寧懋石室線刻画』人民美術出版社一九八七年。
- ★楊泓『北朝七賢屏風壁画』楊泓、孫机『尋常的精緻』遼寧教育出版社 一九九六年。
- ★林聖智『北朝時代における貴族の墓葬の図像―北齊崔芬墓を例として』(會布川寛編『中国美術の図像学』二七〇九五頁、明文社、二〇〇六年。)
- ★『唐長安城郊隋唐墓』(文物出版社、1974)
- ★張鴻修編『唐墓壁画集錦』(陝西人民美術出版社、1991)
- ★陝西歷史博物館編『唐墓壁画真品選粹』(陝西人民美術出版社、1991)
- ★『唐永泰公主墓壁画集』(人民美術出版社、1993)
- ★『唐李賢墓壁画』(文物出版社、1974)
- ★『唐李重潤墓壁画』(文物出版社、1974)
- ★楊泓『美術考古半世紀―中国美術考古發現史』文物出版社一九九七年。
- ★趙超『古代石刻』(20世紀中国文物考古發現與研究叢書) 文物出版社 二〇〇一年。
- ★河北省文物研究所編『河北古代墓葬壁画』文物出版社 二〇〇〇年十一月。
- ★貞安志『中国北周珍貴文物』陝西人民美術出版社 一九九二年。
- ★鄭岩『魏晋南北朝壁画墓研究』文物出版社 2002.12.
- ★河北省文物研究所『宣化遼墓壁画』文物出版社 2001.09
- ★賀西林『古墓丹青―漢代墓室壁画發現与研究』陝西人民美術出版社 2002.01
- ★河北省文物研究所『河北古代墓葬壁画』文物出版社 2000.11
- ★周天游編『唐墓壁画珍品・章怀太子墓壁画』文物出版社 2002.09

- ★周天游編『唐墓壁画珍品・懿德太子墓壁画』文物出版社 2002.09
- ★陝西省博物館、陝西省文物管理委員會編『唐李重潤墓壁画』文物出版社 一九七四年。
- ★榮新江『中古中国与外来文明』粟特祆教美術東伝過程中的轉化」一節「北朝隋唐粟特人之遷徙及聚落」生活・讀書・新知三聯書店 二〇〇一年。
- ★蔡鴻生『唐代九姓胡与突厥文化』中華書局 一九九八年。
- ★姜伯勤『天的図像与解釈』『敦煌芸術宗教与礼楽文明』中国社会科学出版社 1996年。
- ★陝西历史博物館編『三秦瑰宝―陝西新発見文物精華』陝西人民出版社二〇〇一年六月。
- ★羅豐『固原南郊隋唐墓地』「北朝至隋唐途经原州的絲綢之路」一節、文物出版社一九九六年版。
- ★罗世平『古代壁画墓』、文物出版社、二〇〇四年。
- ★神原悟著『屏風絵の景色を歩―美術館へ行、いう―』新潮社 1997-05-10 出版。
- ★神原悟『美の架け橋―異国に遣わされた屏風たち』(ぺりかん社) 二〇〇二年。
- ★榮新江、張志清主編『從撒馬爾干到長安―粟特人在中國的文化遺迹』北京圖書館出版社 二〇〇四年四月。
- ★羅豐『胡漢之間―「絲綢之路」与西北歷史考古』文物出版社 二〇〇四年。
- ★曹愉生『唐代詩論与画論之關係研究―僅以詩、画論之專著為研究对象』第一章 文史哲集成 297 文史哲出版社 (台灣) 一九九八年。
- ★羅豐『唐代梁元珍墓』『固原南郊隋唐墓地』文物出版社一九九六年。
- ★敦煌文物研究所『敦煌莫高窟内容總録』文物出版社 一九八二年。
- ★李星明『唐代墓室壁画研究』陝西省人民美術出版社 二〇〇五年。
- ★張在明主編『中国文物地圖集・陝西分冊』(下)、西安地圖出版社、一九九八年。
- ★項春松編『遼代壁画選』上海人民美術出版社、一九八四年。
- ★羅春政『遼代絵画与壁画』遼寧画報出版社、二〇〇二年。

★董新林『幽冥色彩—中国古代墓葬壁飾』（王仁湘主編「中華文明之旅」）成都・四川出版集團・四川人民出版社、二〇〇三年十月。

★羅世平・廖暘著『古代壁畫墓』（20世紀中國文物考古發現與研究叢書）、文物出版社、二〇〇五年。

★中野美代子『肉麻図譜—中國春画論序説』叢書メラヴィリア⑧、四九頁、二〇〇一年初版、作品社。

★赤沢英二『日本中世絵画の新資料とその研究』中央公論美術出版、平成七年。

展覽会図録

★曾布川寛、出川哲朗監修『中国☆美の十字路展』印象社 二〇〇五年。

★松本伸之監修『新シルクロード展—幻の都楼蘭から永遠の都西安へ』産経新聞社 二〇〇五年。

★東京国立博物館、朝日新聞社編集『中国国宝展』大塚巧芸社 二〇〇〇年。

★奈良国立博物館編『正倉院展』平成十一年（1999）、昭和六十年（1985）文化庁等『日本美術名宝展』一九八六年。

★京都国立博物館『宮廷の美術—歴代天皇ゆかりの名宝』一九九七年。

★台北・国立故宮博物院編輯『宋代書画冊頁名品特展』一九九五年。

★黒川古文化研究所編集『黒川古文化研究所名品展—大阪商人黒川家三代の美術コレクション—』文化財保護法50年記念 二〇〇〇年。

★大和文華館編集『常楽庵蒐集・中国文人画展図録』一九七九年。

★大和文華館編集『元時代の絵画』、図版七九、一九九八年。

★東京国立博物館編集『東京国立博物館図版目録・中国絵画篇』便利堂一九七九年。

★奈良国立博物館編集『金沢文庫の名宝—鎌倉武家文化の精華—』二〇〇五年。

発掘調査報告書

●『中国考古文物之美6 戦国鮮虞陵墓奇珍・河北平山中山国王墓』文物出版

社光復書局 一九九四年初版。

●河北省文物研究所『厝墓—戦国中山国王之墓』（上、下）文物出版社 一九九六年。

●湖北省荆州博物館『荆州天星觀二号墓楚墓』文物出版社 二〇〇三年九月。

●湖北省文物考古研究所『江陵望山沙塚楚墓』文物出版社 一九九六年。

●湖南省博物館・中国科学院考古研究所『長沙馬王堆一号漢墓』（上、下）文物出版社、一九七三年。

●関野雄他訳『長沙馬王堆一号漢墓』平凡社 一九七六年。

●『中国考古文物之美8 輝煌不朽漢珍寶湖南長沙馬王堆西漢墓』文物出版社 一九九四年初版。

●湖南省博物館 湖南省文物考古研究所編著『長沙馬王堆一、二号漢墓』第一卷 田野考古發掘報告 文物出版社 二〇〇四年七月。

●『中国考古文物之美9 嶺南西漢文物寶庫・広州南越王墓』文物出版社・光復書局 一九九四年初版。

●広州市文物管理委员会『西漢南越王墓』（考古專刊）上下冊 文物出版社 一九九一年。

●中国科学院考古研究所編『洛陽燒溝漢墓』中国科学出版社 一九五九年。

●河南省文物研究所『密県打虎亭漢墓』文物出版社 一九九三年。

●内蒙古自治区博物館文物工作队「和林格爾漢墓壁画」文物出版社 一九七八年。

●河北省文物研究所『安平東漢壁畫墓』文物出版社 一九九〇年。

●河南省文化局文物工作队『鄧県彩色画像磚墓』文物出版社 一九五八年。

●『固原北魏墓漆棺画』文物出版社 一九八八年。

●国家文物局主編『2004 中国重要考古發現』文物出版社 二〇〇五年。

●太原市文物考古研究所編『北齊婁叡墓』（晋陽重大考古發現叢書）文物出版社、二〇〇四年。

●邵国田主編『救漢文物精華』内蒙古文化出版社 二〇〇四年四月。

●山東省臨朐縣博物館編『北齊崔芬壁畫墓』文物出版社 二〇〇二年。

●中国社会科学院考古研究所、河北省文物研究所編著『磁県湾漳北朝壁畫墓』科学出版社二〇〇三年三月。

- 陝西省考古研究所『西安北周安伽墓』文物出版社 二〇〇三年。
- 山西省考古研究所『太原隋虞弘墓』文物出版社 二〇〇五年。
- 原州聯合考古隊編『北周田弘墓』原州聯合考古隊發掘調查報告2 勉誠出版二〇〇〇年。
- 寧夏回族自治州固原博物館、中日原州聯合考古隊『原州古墓集成』文物出版社一九九九年。
- 陝西省考古研究所編著『唐李憲墓發掘報告』(陝西省考古研究所田野考古報告第29号) 哈爾濱出版社二〇〇四年十二月。
- 陝西省考古研究所等編著『唐節愍太子墓發掘報告』(精)(陝西省考古研究所田野考古報告第28号) 科學出版社 二〇〇四年。
- 中國科學院考古研究所『西安郊區隋唐墓』科學出版社 一九六六年六月。
- 王自力·孫福喜『唐金鄉縣主墓』文物出版社 二〇〇二年十一月。
- 河北省文物研究所『宣化遼墓』(上下) 文物出版社 二〇〇二年三月。
- 山西省考古研究所編『唐代薛徽墓發掘報告』科學出版社 二〇〇一年九月。
- 河北省文物研究所 保定市文物管理處編『五代王處直墓』文物出版社 一九八八年。
- 羅豐『固原南郊隋唐墓地』文物出版社 一九九六年。
- 中國社科院考古研究所『西安郊區隋唐墓』科學出版社 一九六六年。
- 陝西省考古研究所『唐惠莊太子李撝墓發掘報告』科學出版社 二〇〇四年。
- 河北省文物研究所·保定市文物管理處『五代王處直墓』文物出版社、一九八八年。
- 鄭州市文物考古研究所編著『鄭州宋金壁畫墓』(中國·鄭州考古·九)、科學出版社、二〇〇五年。

發掘調查簡報

第三章

- ③ 「河北省平山縣戰國時期中山國墓葬發掘簡報」『文物』一九七九年第一期。
- ③ 劉彬彬「楚國彩繪木彫屏小考」『江漢考古』一九八〇年第二期。
- ③ 湖北省荊州地區博物館「江陵天星觀1号楚墓」『考古學報』一九八二年第一

- 期。
- ③ 荊州市博物館「湖北省荊州市天星觀2号墓發掘簡報」『文物』二〇〇一年第九期。
- ③ 「西漢南越王墓考古發掘初步報告」『考古』一九八四年第三期。

- ③ 武威縣文管會「甘肅省武威縣旱灘坡東漢墓發見古紙」『文物』一九七七年第一期。

- ③ 洛陽博物館「洛陽澗西七里河東漢墓發掘簡報」『考古』一九七五年第二期。
- ③ 定興博物館「河北定興四三号漢墓發掘簡報」『文物』一九七三年第十一期。

- ③ 諸城縣博物館任日新「山東諸城漢墓画像石」『文物』一九八一年第一〇期。
- ③ 河南省文物研究所「密縣打虎亭漢代画像石墓和壁畫墓」『文物』一九七二年第二期。

- ③ 西安市文物保護考古研究所「西安理工大學西漢壁畫墓發掘簡報」『文物』二〇〇六年第五期。

- ③ 四川省文物考古研究院等「四川省三台縣江崖墓群柏林坡1号墓發掘簡報」『文物』二〇〇五年第九期。

- ③ 洛陽市文物工作隊「洛陽西工東漢壁畫墓」『中原文物』一九八二年第三期。
- ③ 洛陽市第二文物工作隊「洛陽市朱村東漢壁畫墓發掘簡報」『文物』一九九二年第十二期。

- ③ 河北省文化局文博組「安平彩色壁畫漢墓」『光明日報』一九七二年六月二十二日。

- ③ 南京博物院、邳縣文化館「東漢彭城相繆宇墓」『文物』一九八四年第八期。
- ③ 李文信「遼陽發見的三座壁畫古墳」『文物參考資料』一九五五年第五期。

第四章

- ④ 石景山區文物管理所「北京市石景山區八角村魏晉墓」『文物』二〇〇一年第四期。

- ④ 鄧宏里、蔡全法「沁陽縣西向發見北朝墓及画像石棺床」『中原文物』一九八三年第一期。

④ 山西省大同市博物館「山西省文物工作委員會」山西大同石家寨北魏司馬金龜墓」『文物』一九七二年第三期。

④ 王銀田、劉俊喜「山西省大同智家堡北魏墓石椁壁畫」『文物』二〇〇一年第七期。

④ 洛陽市文物工作隊「洛陽孟津北陳村北魏壁畫墓」『文物』一九九五年第八期。

④ 遼寧省博物館文物隊、朝陽地區博物館文物隊、朝陽縣文化館「朝陽袁台子東晉壁畫墓」『文物』一九八四年第六期。

④ 濟南市博物館「濟南市東郊發見東魏墓」『文物』一九六六年第四期。

④ 濟南市博物館「濟南市馬家莊北齊墓」『文物』一九八五年第十期。

④ 山東省益都縣博物館夏名采「益都北齊石室墓線刻画像」『文物』一九八五年第十期。

④ 夏名采「青州傅家北齊線刻画像補遺」『文物』二〇〇一年第五期。

④ 山西省考古研究所、太原市文物管理委員會「太原市北齊婁叡墓發掘簡報」『文物』一九八三年第十期。

④ 山西省考古研究所、太原市文管會「太原南郊北齊壁畫墓」『文物』一九九〇年第十二期。

④ 山西省考古研究所、太原市文物考古研究所「太原北齊徐頭秀墓發掘簡報」『文物』二〇〇三年第十期。

④ 固原原文物工作站「寧夏固原北魏墓清理簡報」『文物』一九八四年第六期。

④ 寧夏回族自治區博物館、寧夏固原博物館「寧夏北周李賢夫婦墓發掘簡報」『文物』一九八五年第十一期。

④ 南京博物院·南京市文物管理委員會「南京西善橋南朝墓及其磚刻壁畫」『文物』一九六〇年第八、九期。

④ 南京博物院「江蘇丹陽胡橋、建山兩座南朝墓葬」『文物』一九八〇年第二期。

④ 南京博物院「江蘇丹陽胡橋南朝大墓及磚刻壁畫」『文物』一九七四年第二期。

④ 山東省文物考古研究所「濟南市東八里窪北朝壁畫墓」『文物』一九八九年第四期。

④ 山東省文物考古研究所、臨朐縣博物館「山東臨朐北齊崔芬壁畫墓」『文物』二〇〇二年第四期。

④ 陝西省考古研究所「西安發見的北周安伽墓」『文物』二〇〇一年第一期。

④ 「西安北郊北周安伽墓發掘簡報」刊『考古與文物』二〇〇〇年第六期。

④ 西安市文物保護考古所「西安市北周史君石椁墓」『考古』二〇〇四年第七期。

④ 西安市文物保護考古所「西安北周涼州薩保史君墓發掘簡報」『文物』二〇〇五年第三期。

第五章

⑤ 山西省考古研究所、太原市考古研究所「太原市晉源區文物旅游局太原隋代虞弘墓清理簡報」『文物』二〇〇一年第一期。

⑤ 山東省博物館「山東嘉祥英山一號隋墓清理簡報」『文物』一九八一年第四期。

⑤ 天水市博物館「天水市發見隋唐屏風石棺床墓」『考古』一九九二年第一期。

⑤ 陝西省考古研究所「西安西郊陝棉十廠唐壁畫墓清理簡報」『考古與文物』二〇〇二年第一期。

⑤ 井增利、王小蒙「富平縣新發見的唐墓壁畫」『考古與文物』一九九七年第四期。

⑤ 陝西省博物館等「唐章懷太子墓發掘簡報」『文物』一九七二年第七期。

⑤ 陝西省博物館等「唐懿德太子墓發掘簡報」『文物』一九七二年第七期。

⑤ 陝西省文管會「唐永泰公主墓發掘簡報」『文物』一九六四年第一期。

⑤ 陝西省考古研究所「唐惠庄太子墓發掘簡報」『考古與文物』一九九九年第二期。

⑤ 寧夏固原博物館「寧夏固原唐梁元珍墓」『文物』一九九三年第六期。

⑤ 陝西省博物館、乾縣文教局賀梓城「唐墓壁畫」『文物』一九五九年第八期。

⑤ 山西省考古研究所、太原市考古研究所等「太原隋代虞弘墓清理簡報」『文物』二〇〇一年第一期。

⑤ 山西省文物管理委員会「太原市金勝村第六号唐代壁画墓」『文物』一九五九年第八期。

⑤ 山西省考古研究所「太原金勝村337号唐代壁画墓」『文物』一九九〇年第十二期。

⑤ 邓宏里、蔡全法「沁阳县西向发现北朝墓及画像石棺床」『中原文物』一九八三年第一期。

⑤ 「新疆阿斯塔那三座唐墓出土珍贵绢画及文书等文物」『文物』一九七五年第十期。

⑤ 「唐昭陵李勣(徐懋功)墓清理简报」『考古与文物』二〇〇〇年第三期。

⑤ 宝鸡市考古队「岐山鄭家村唐元師塋墓清理简报」『考古与文物』一九九四年第三期。

⑤ 趙力光、王九剛「長安南里王村唐壁画墓」『文博』一九八九年第四期。

⑤ 山西省文物管理委員会「太原市金勝村第六号唐代壁画墓」『文物』一九五九年第八期。

⑤ 山西省文物管理委員会「太原南郊金勝村唐墓」『考古』一九五九年第九期。

⑤ 「太原金勝村第337号唐代壁画墓」『文物』一九九〇年第十一期。

⑤ 常一民、裴静蓉「太原市晋源鎮果樹場唐温神智墓」2001年唐代墓葬壁画国际シンポジウム論文。

⑤ 陕西省考古研究所唐墓工作组「西安東郊唐蘇思昂墓清理简报」『考古』一九六〇年第一期。

⑤ 新疆维吾尔自治区博物馆「吐魯番縣阿斯塔那—哈拉和卓古墓群發掘简报(1963~1965)」『文物』一九七三年第十期。『新疆考古三十年』新疆人民出版社一九八三年所収。

⑤ 陳安利、馬咏鐘「西安王家墳唐代唐安公主墓」『文物』一九九一年第九期。

⑤ 賀梓誠「唐墓壁画」『文物』一九五九年第八期。

⑤ 北京市海淀区文物管理所「北京市海淀区八里莊唐墓」『文物』一九九五年第十一期。

⑤ 陕西省考古研究所「唐高力士墓發掘简报」『考古与文物』二〇〇二年第六期二二~二二頁。

第六章

⑥ 王銀田「大同遼代壁画墓芻議」『北方文物』一九九四年第二期。

⑥ 鄭紹宗「張家口清理遼壁画墓群」『中国文物報』一九九三年八月八日。

⑥ 北京市文物工作队「遼韓佚墓發掘報告」『考古學報』一九八四年第三期。

⑥ 大同市文物陳列館「山西大同臥虎灣四座遼代壁画墓」『考古』一九六三年第八期。

⑥ 張家口市文物管理所「河北宣化下八里遼金壁画墓」『文物』一九九〇年第一期。

⑥ 山西省文物管理委員会「山西大同郊区五座遼壁画墓」『考古』一九六〇年第一期。

⑥ 巴林左旗博物館「內蒙古巴林左旗滴水垂遼代壁画墓」『考古』一九九九年第八期、五三~五九頁。

⑥ 劉善沂·王惠明「濟南市歷城区宋元壁画墓」『文物』二〇〇五年第十一期。

⑥ 大同市文物陳列館「山西省大同市元代馮道真墓、王青墓清理简报」『文物』一九六二年第一期。

⑥ 長治市博物館「山西省長治縣郝家莊元墓」『文物』一九八七年第七期。

⑥ 大同市博物館「大同元代壁画墓」『文物季刊』一九九三年第二期。

⑥ 劉善沂·王惠明「濟南市歷城区宋元壁画墓」『文物』二〇〇五年第十一期。

⑥ 張先得·袁進京「北京市密云元代壁画墓」『文物』一九八四年第六期。

⑥ 祁國慶「密云東睡里村元代壁画墓」『中国考古學年鑑』(一九九一) 文物出版社、一九九二年。

第七章

⑦ 上海市文物管理委員会「上海宝山明朱守城夫婦合葬墓」、『文物』一九九二年第五期、六一~六八頁。

⑦ 東京国立博物館編集『吉祥—中国美術にこめられた意味』図版二〇八、大

塚巧藝社一九九八年。

⑦ 徳川美術館編集『新版・徳川美術館蔵品抄① 徳川美術館の名宝』図版一四三 大塚巧芸社 一九九五年。

⑦ 京都国立博物館『京都国立博物館蔵品図版目録』(染織・漆工編) 図版七八、昭和六十年、便利堂。

⑦ 西岡康宏・宮崎法子責任編集『世界美術大全集』東洋編第8卷明、図版二二五、小学館、一九九九年。

⑦ 王世襄・朱家潛主編『中国美術全集』工芸美術編8 漆器、図版一四四、文物出版社一九八九年。

⑦ 王世襄『髹飾録解説』(文物出版社)

⑦ 南京博物院編『南京博物院』(中国の博物館第4卷)、図版一三三、講談社・文物出版社、一九八二年。

⑦ 陳增弼「記明清之際一件軟螺鈿巨幅屏風」『文物』一九八八年第三期、図版柒、捌、七〇〜七六頁。

⑦ 周京南「清宮挿屏瑣談」、『故宮文物月刊』164 (第十四卷第八期)、一九九六年、二四〜三三頁。

⑦ 王朝閣総主編『中国美術史』清代卷(下)、図版三五〇、齊魯書社・明天出版社二〇〇〇年。

⑦ 故宮博物院編『故宮博物院蔵工芸品選』文物出版社、一九七四年。

⑦ 芮謙「論清代宮中家具由明向清的演變」『故宮文物月刊』156 (第十三卷第十二期) 図四、十一、一一八〜一三一頁、一九九六年。

王耀庭「文学名著與美術特展緒説」、器物処「簡介」文学名著與美術特展「中の器物」『故宮文物月刊』216 (第十八卷第十二期)、四〜四一頁、口絵図、挿図一、二、三、四、二〇〇一年。

⑦ 故宮博物院編『故宮博物院蔵工芸品選』図版八九、文物出版社、一九七四年。

⑦ 索予明・張志蕙「清初海景人物図款彩黒漆屏風」『故宮文物月刊』二三九 (第二十卷第十一期) 二〇〇三年、二六〜三〇頁。

⑦ 神戸市立博物館編集『南蛮堂コレクションと池長孟』(特別展、図録) 図版

III-6、2003年。

⑦ 佐藤康広「南蛮屏風の意味構造」『美術史論叢』18 (東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室紀要) 一〜三〇頁、二〇〇二年。

⑦ 聶崇正「從存世文物看清代宮廷中的中西美術交流」『文物』一九九七年第五期、七一〜七八頁。

⑦ 『紫禁城の至宝―北京・故宮博物院展』図版二五 便利堂一九九二年。

⑦ 中野徹・西上実責任編集『世界美術大全集』東洋編第9卷清、図版六九、小学館、一九九八年。

⑦ 周功鑫「荷蘭皇家博物館蔵中国六曲「漢宮春曉」款彩漆屏風之研究―中国漆工芸的西伝初探―」台湾・国立故宮博物院編『中国芸術文物討論會論文摘要』(中華民國建国八十年) 中華民國八十年七月二十一日至二十四日。

⑦ 周功鑫「清康熙前期款彩「漢宮春曉」漆屏風與中国漆工芸的西伝」『故宮叢刊甲種三七』一〇五〜一一〇頁、台湾・故宮博物院出版、一九九六年。

⑦ ヴォルフガング・E・ストプフェル「18世紀ヨーロッパの建築及び室内装飾における東アジア風の諸相」『美術史における日本と西洋』(国際美術史学会東京會議一九九二) 収載、八一〜八九頁、中央公論美術出版、一九九五年。

⑦ 鄒宝庫「清嘉慶元年王爾烈寿屏」『文物』一九八六年第十期、図一、七六〜九六頁。

⑦ 甘肅省博物館・漳県文化館「甘肅漳県元代汪世顕家族墓葬」簡報之一、『文物』一九八二年第二期、一〜七頁。

⑦ 陝西省考古研究所「陝西大荔八魚村3号清代石室墓發掘簡報」、『文物』二〇〇三年第七期、四五〜六一頁。

⑦ 品豊・蘇慶編『歴代寺觀壁画芸術・第1輯』(新絳稷益廟壁画・繁峙公主寺壁画) 図版三、四、重慶出版社、二〇〇一年。

⑦ 西岡康宏・宮崎法子責任編集『世界美術大全集』東洋編第8卷明、図版九八、小学館、一九九九年。

⑦ サントリー美術館編集『東洋絵画の精華―クリヴランド美術館のコレクションから―』図版四一、一九九八年。

- ⑦ 国家文物局主編『中国文物精華大全』（書畫卷） 図版二三五、商務印書館・上海辭書出版社一九九五年。
- ⑦ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫図録』（九）、三〇三三〇四頁、国立故宮博物院出版、中華民國八十一年三月初版。
- ⑦ 大阪市立美術館『日本・中国・朝鮮にみる16世紀の美術』 図版二八一—九八八年。
- ⑦ 徳川美術館編集『新版・徳川美術館藏品抄① 徳川美術館の名宝』 図版二五七—大塚巧芸社 一九九五年。
- ⑦ 王朝閣総主編『中国美術史』明代卷、図版五五、五七、五八、齊魯書社・明天出版社二〇〇〇年。
- ⑦ 楊涵主編『中国美術全集』 絵画編7 明代絵画・中、図版七〇、上海人民美術出版社、一九八九年。
- ⑦ 東京国立博物館編集『東京国立博物館図版目録・中国絵画篇』 図版五四、便利堂一九七九年。
- ⑦ 譚怡令「点染煙瀾有造化之妙——呂紀花鳥画及院藏其派作品之探討」『故宮文物月刊』146（第十三卷第二期） 図一二、四〇—三二頁、一九九五年。
- ⑦ 南京博物院編『南京博物院』（中国の博物館第4卷）、図版一四七、講談社・文物出版社、一九八二年。
- ⑦ 劉芳如「明中葉人物画四家——（三）唐寅」『故宮文物月刊』211（第十八卷第七期） 図四「李端端乞詩図」 軸、五六—七九頁、二〇〇〇年。
- ⑦ 小山富士夫編集『世界美術全集』一七中国（6）明・清、図版一七、角川書店一九六六年。
- ⑦ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫図録』（七）、一七—一八頁、国立故宮博物院出版、中華民國八十年十一月初版。
- ⑦ 鈴木敬『中国絵画史』下（明）、三五五頁・図版・注・年表・索引、吉川弘文館、一九九五年、図版三〇八、二八〇頁。
- ⑦ 黄能馥主編『中国美術全集』 工芸美術編7 印染織繡（下） 図版五九、文物出版社一九八七年。
- ⑦ 楊涵主編『中国美術全集』 絵画編7 明代絵画・中、図版三七、上海人民美術出版社、一九八九年。

- 術出版社、一九八九年。
- ⑦ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫図録』（六）、一〇七—一〇八頁、国立故宮博物院出版、中華民國八十年九月初版。
- ⑦ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫図録』（二十二）、一五四—一五七頁、国立故宮博物院出版、中華民國九十二年十二月初版。
- ⑦ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫図録』（九）、三二一—三二二頁、国立故宮博物院出版、中華民國八十一年三月初版。
- ⑦ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫図録』（八）、二六一—二六二頁、国立故宮博物院出版、中華民國八十年十二月初版。
- ⑦ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫図録』（二十二）、二四六—二五三頁、国立故宮博物院出版、中華民國九十二年十二月初版。
- ⑦ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫図録』（二十一）、三五—三五八頁、国立故宮博物院出版、中華民國九十一年十二月初版。
- ⑦ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫図録』（十九）、二九—三二頁、国立故宮博物院出版、中華民國九十年五月初版。
- ⑦ 陳萬鼎「摭談夜宴図」『故宮文物月刊』24（第二卷第十二期） 丙本（図三） 四一—五二頁、一九八五年。
- ⑦ 国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫図録』（十八）、三四七—三五二頁、国立故宮博物院出版、中華民國八十八年六月初版。
- ⑦ 劉芳如「秀色——摭談中国芸術所形塑的女性」『故宮文物月刊』二四一（第二十一卷第一期） 図八、二〇〇三年、六〇—八一頁。
- ⑦ 楊新「明人図絵的好古之風与古物市場」『文物』一九九七年第四期、五三—六一頁。
- ⑦ 王耀庭「已有丹青約、千秋指白頭——中国古画裏的愛情題材」『故宮文物月刊』三六（第三卷第十二期）、七〇頁の挿図、一九八六年。
- ⑦ 南京博物院編『南京博物院』（中国の博物館第4卷）、図版一四八、一四九、講談社・文物出版社、一九八二年。
- ⑦ 廖宝秀「清代院画行楽図中的故宮珍宝」『故宮文物月刊』148（第十三卷第四期） 図一、一〇—二三頁、一九九五年。

- ⑦根津美術館・常盤山文庫編集『常盤山文庫名品選―墨の彩り―』創立六十周年記念 図版一〇二―二〇〇三年。
- ⑦鈴木敬編著『中国美術』第二巻絵画Ⅱ図版七〇講談社一九七三年。
- ⑦大阪市立美術館『日本・中国・朝鮮にみる16世紀の美術』図版十二―一九八八年。
- ⑦王朝聞総主編『中国美術史』宋代卷(上) 図版一八四、齊魯書社・明天出版社二〇〇〇年。
- ⑦台湾・国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖錄』(五) 二二九頁、一九九一年。
- ⑦東京国立博物館編集『吉祥―中国美術にこめられた意味』図版五一、大塚巧藝社一九九八年。
- ⑦そごう美術館編集『ポストン美術館の至宝―中国宋・元画名品展―』図版五三、六〇 大塚巧藝社一九九六年。
- ⑦京都国立博物館『京都国立博物館蔵品図版目録・絵画篇』中国・朝鮮・日本(桃山時代以前) 図版四三、便利堂一九八九年。
- ⑦徳川美術館編集『徳川美術館の名宝』図版一一三 大塚巧芸社 一九八七年。
- ⑦黒川古文化研究所編集『黒川古文化研究所名品展―大阪商人黒川家三代の美術コレクション―』図版六・八 文化財保護法50年記念 二〇〇〇年。
- ⑦MOA美術館編集『御殿山 原コレクション展』図版一八 大塚巧芸社 二〇〇一年。
- ⑦静岡県立美術館編集『ホノルル美術館名品展―平安・江戸の日本絵画―』図版三五 大塚巧藝社一九九五年。
- ⑦近藤清石編・御園生翁甫校訂『増補防長人物誌』マツノ書店 一九八四年。
- ⑦『花と鳥たちのパラダイス―江戸時代長崎派の花鳥画』展図録 神戸市立博物館 一九九三年。
- ⑦鶴田武良『宋紫石と南蘋派』(日本の美術三二六) 至文堂 一九九三年。
- ⑦戸田禎佑、小川裕充編集『中国の花鳥画と日本』(『花鳥画の世界』第10巻、学習研究社、一九八三年。
- ⑦中野徹・西上実責任編集『世界美術大全集』東洋編第9巻清、図版七八(119.5×236.0cm)、小学館、一九九八年。
- ⑦国家文物局主編『中国文物精華大全』(書畫卷) 図版六一七、商務印書館・上海辭書出版社一九九五年。
- ⑦鐘鳴天「談鄭板橋巨幅墨竹及其題跋」『江漢考古』一九八〇年第一期、図版肆、一〇三―一〇四。
- ⑦鐘鳴天「鄭板橋巨幅墨竹通景屏及其題跋」『文物』一九九一年第一期。
- ⑦財団法人三井文庫・日本經濟新聞社編集『三井文庫創立百年記念―三井文庫名品展―』図版二八 二〇〇二年。
- ⑦財団法人三井文庫編集『別館開館50周年記念―館蔵名品撰―』図版三 便利堂 平成十二(2000)年九月。
- ⑦財団法人三井文庫編集『三井文庫別館蔵品図録―三井家の絵画』図版一五、便利堂、二〇〇二年。
- ⑦徳川美術館編集『新版・徳川美術館蔵品抄①徳川美術館の名宝』図版二四六 大塚巧芸社 一九九五年。
- ⑦神戸市立博物館編集『中国五千年の秘宝展―中国天津市文物展―』図版六〇 便利堂一九八五年。
- ⑦サントリー美術館編集『東洋絵画の精華―クリーヴランド美術館のコレクションから―』図版四六 一九九八年。
- ⑦東京国立博物館編集『東京国立博物館図版目録・中国絵画篇』図版二六五、便利堂一九七九年。
- ⑦王朝聞総主編『中国美術史』清代卷(上)、挿図一六七、齊魯書社・明天出版社二〇〇〇年。
- ⑦楊涵主編『中国美術全集』絵画編一―清代絵画・下、図版一九三、上海人民美術出版社、一九八八年。
- ⑦楊新主編『故宮博物院藏明清繪画』図版一二五、紫禁城出版社一九九四年。
- ⑦京都国立博物館編集『京都国立博物館蔵品図版目録』(絵画編)中国・朝鮮・日本(桃山時代以前) 図版八、便利堂、一九八九年。
- ⑦聶崇正『中国画家叢書―袁江与袁耀』上海人民美術出版社、一九八二年。

⑦ 黄能馥主編『中国美術全集』工藝美術編7 印染織繡(下) 図版一六〇、文物出版社一九八七年。

⑦ 楊涵主編『中国美術全集』絵画編9 清代絵画・上、図版二四、上海人民美術出版社、一九八八年。

⑦ 蘇子重「禹之鼎「鵲華秋色図卷」与「肖像軸」小記」『博物館研究』一九八四年第三期。

⑦ 吉林省博物館編『吉林省博物館』(中国の博物館第二期3) 図版一二三、講談社・文物出版社、一九八八年。

⑦ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十一)、四一・四二頁、国立故宮博物院出版、中華民國八十二年二月初版。

⑦ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十三)、一二一〜一二二頁、国立故宮博物院出版、中華民國八十三年三月初版。

⑦ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(二十二)、五一〜五四頁、国立故宮博物院出版、中華民國九十一年十二月初版。

⑦ 廖宝秀「清代院画行案图中的故宮珍宝」『故宮文物月刊』148(第十三卷第四期) 図一六「弘曆鑑古図」、図十七宋人「人物図」、一〇〜二三頁、一九九五年。

⑦ 台北・故宮博物院書画処「七十件書画冊頁名品特展」精選(五)『故宮文物月刊』150(第十三卷第六期) 挿図、八六頁、一九九五年。

⑦ 国立故宮博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十四)、三一〜三二頁、国立故宮博物院出版、中華民國八十三年九月初版。

⑦ 傅東光「乾隆内府書画裝潢初探」『故宮博物院院刊』一一八(二〇〇五年第二期)、図二二一、一一一〜一四〇頁。

⑦ 薛永年『華岳研究』天津人民美術出版社、一九八四年。

⑦ 劉品三「羅牧的十二条山水屏」『文物』一九八三年第十一期、図版四、五、八七頁。

⑦ 孫克讓「清朱奎的四条屏及其年代」『文物』一九九四年第七期、図一〜四、八七〜九〇頁。

⑦ 張燕「維揚髹工、巧藝伝真——寄嘯山莊漆製書画屏聯」『故宮文物月刊』11

2(第十卷第四期)、図一、一九九二年。

⑦ 楊可揚主編『中国美術全集』工藝美術編3 陶磁(下)、図版二〇五、上海人民美術出版社、一九八八年。

⑦ 王伯敏『中国版画史』上海人民美術出版社、一九六一年。

⑦ 張秀民『中国印刷史』上海人民美術出版社、一九八九年。

⑦ 小林宏光『中国の版画』東信堂、一九九五年。

⑦ 周蕪『中国版画史図録』(上・下) 上海人民美術出版社、一九八三年。

⑦ 王樹村『中国民間年画史図録』(上・下) 上海人民美術出版社、一九九一年。

⑦ 王樹村主編『中国美術全集』絵画編2 1 民間年画、図版六三、人民美術出版社一九八五年。

⑦ 王伯敏主編『中国美術全集』絵画編20 版画、図版一九九、上海人民美術出版社一九八八年。

⑦ 王耀庭「裝飾性與吉祥意——試說明代宮廷花鳥画風一隅」『故宮文物月刊』146(第十三卷第二期)、一九九五年。

⑦ 小林宏光「陳洪綬の版画活動——崇禎十二年(一六三九) 刊張深之先生正北西廂秘本の挿絵を中心とした一考察」(上、下)『国華』一〇六一、一〇六二、一九八三年。

⑦ 傅樂治「卓屏——令人驚奇的裝飾」『故宮文物月刊』33(第三卷第九期) 九八〜一〇一頁、一九八五年。

⑦ 李力「從考古發現看中国古代的屏風画」『藝術史研究』第一輯(中山大學藝術研究中心編、中山大學出版社、一九九九年)、二七七〜二九四頁。

⑦ 嶋田英誠・中澤富士雄責任編集『世界美術大全集』第6卷、南宋・金、図版一一〜二三、小学館、二〇〇〇年。

⑦ 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』三六三、三六四、一九九六年。

⑦ 張朋川「明清書画中堂 樣式的緣起」『文物』二〇〇六年第三期、八七〜九六頁。

⑦ 徐文琴「玩物思古——由杜堇「玩古図」看古代的文物收藏與鑑賞」『故宮文物月刊』104(第九卷第八期) 二二〜二九頁、一九九一年。

第八章

- ⑧ 武田恒夫『近世初期障壁画の研究』吉川弘文館一九八三年。
- ⑧ 小林太市郎「王維」『小林太市郎著作集第四卷 王維の生涯と芸術』227～235頁、淡交社一九七四年。
- ⑧ 水尾比呂志『障壁画史—荘嚴から裝飾へ—』美術出版社一九七八年。
- ⑧ 山根有三『障壁画研究』(山根有三著作集五)中央公論美術出版社平成十年。
- ⑧ 『美術研究』No. XCVI, 一九二九年第一二期 東京。
- ⑧ 水野清一『漢代の絵画』平凡社一九五七東京。
- ⑧ 小泉頭夫「朝鮮楽浪古墳を掘る」『芸術新潮』一九六八年第三期 東京。
- ⑧ 朝鮮民主主義人民共和国社会科学院 朝鮮画報社編『徳興里高句麗壁画古墳』講談社1986。
- ⑧ 朝鮮民主主義人民共和国社会科学院考古学及民俗学研究所『台城里古墳群発掘報告』(『遺跡発掘調査報告』五)1959年B。
- ⑧ 菅谷文則「正倉院屏風和墓室壁画屏風」『宿白先生八秩華誕記念文集』(上)231～249頁、文物出版社2002年。
- ⑧ 東潮『高句麗考古学研究』a282 吉川弘文館1997年。
- ⑧ 金元龍編集『韓国美術全集4 壁画』同和出版公社1974。
- ⑧ 遼寧省博物館文物隊等「朝陽袁台子東晋壁画墓」『文物』1984年第6期。
- ⑧ 洪晴玉「关于冬寿墓的发现与研究」『考古』1959年第1期。
- ⑧ 安志敏「徳興里壁画墓」『中国大百科全書・考古学』第89頁。
- ⑧ 楊泓『美術考古半世紀—中国美術考古発見史』『鮮卑美術考古資料演变的軌跡』条、文物出版社1997。
- ⑧ 安輝濬「高麗及び李朝初期における中国画的流入」『大和文華』第六二五号、一九七七年。
- ⑧ 安輝濬「高麗および朝鮮王朝初期の対中絵画交渉」『亜細亜学報』第一三三号(韓)一九七九年。
- ⑧ 韓正熙『韓国と中国の絵画』学古齋(韓)一九九九年。
- ⑧ 菊竹淳一・吉田宏志責任編集『世界美術大全集』東洋編第一一卷朝鮮王朝、

八九～九六頁、小学館、一九九九年。

- ⑧ 金載元編著『韓国美術』、図版一九九、二〇〇、講談社、一九七〇年。
- ⑧ 崔淳雨責任編集『韓国美術全集』(日本語版)十二絵画、図版四、同和出版公社、一九七四年。
- ⑧ 富山美術館編集『李朝の絵画—坤月軒コレクション—』、図版一九、富山スガキ株式会社、一九八五年。
- ⑧ 大韓民国文化公報部文化財管理局『韓国の古美術』、図版二四、淡交社、昭和四九年(一九七四)。
- ⑧ 渡辺明義『日本の美術』一二四「瀟湘八景図」至文堂一九七六年。
- ⑧ 李東洲責任編集『韓国美術3 李朝美術』図版三六二(うち2扇)、講談社、一九八七年。
- ⑧ 島田修二郎「鳥毛立女屏風」『正倉院の絵画』日本経済新聞社一九七七年(『日本絵画史研究』中央公論美術出版一九八七年所収)
- ⑧ 山根有三監修『日本絵画史図典』(鎌倉・南北朝時代)「画中画の障屏画」一六〇頁、挿図2、7、福武書店、一九八七年。
- ⑧ 福井県立美術館学芸課編『屏風絵名品展』(展覧会図録) 武田恒夫「屏風絵名品展によせて」一九八七年。
- ⑧ 山根有三「室町時代の屏風絵概観—和漢配合の世界—」『室町時代の屏風絵』東京国立博物館、一九八九年。
- ⑧ 大西昌子「日本の初期水墨画史の再検討—画中画資料による—」『美術史』一一二、一九八二年。
- ⑧ 京都国立博物館編集『京都最古の禅寺—建仁寺』図版六二、便利堂、二〇〇二年。
- ⑧ 山口県立美術館・岩井共二・福島恒徳編集『禅寺の絵師たち—明兆・靈彩・赤脚子—』(図録) 図版9、瞬報社、一九九八年。
- ⑧ 根津美術館・常盤山文庫編集『常盤山文庫名品選—天神さま』図版4、日本写真印刷株式会社、二〇〇三年。
- ⑧ 中島純司「掛幅から屏風へ—村山氏蔵瀟湘八景図屏風の成立について—」『美術史』第六一号、一九六六年。

- ⑧ 庄司淳一「周文様「秋冬山水図屏風」―香雪美術館蔵「瀟湘八景図屏風」との関係について―」『国華』第一〇九八号、一九八六年。
- ⑧ 大田孝彦「香雪美術館蔵「瀟湘八景図屏風」について―筆様による制作に関する一考察―」『芸術論究』八、一九八一年。
- ⑧ 奈良国立博物館編集『大勸進―重源』図版七二、天理時報社、二〇〇六年。
- ⑧ 大津市歴史博物館『天台を護る神々―山王曼荼羅の諸相―』一六頁、二〇〇六年。
- ⑧ 島尾新「十五世紀における中国絵画趣味」『MUSEUM』四六三、一九八九年十月、二二―三四頁。
- ⑧ 京都国立博物館他編集『京都御所障壁画―御常御殿と御学問所―』図版二、三、四、三四、京都新聞社、二〇〇七年。
- ⑧ 朝日新聞社編集『ポストン美術館所蔵肉筆浮世絵展「江戸の誘惑」』図録』図版四二、朝日新聞社、二〇〇六年。
- ⑧ 山口県立美術館・雪舟研究会編集『雪舟等楊―「雪舟への旅」展 研究図録』、五五頁の図版 23、一四八頁の作品解説、中央公論美術出版、二〇〇六年。
- ⑧ 畑靖紀「雪舟山水画小考―入明時の古典の学習―」『美術史学』第十八号、一九九七年、二一―五二頁。
- ⑧ 綿田稔「雪舟系花鳥図屏風の研究―一仮説として―」『天開図画』五号、二〇〇四年三月。
- ⑧ 綿田稔「雪舟がもたらしたもの」『美術フォーラム 21』九号、二〇〇四年一月、二二―二九頁。
- ⑧ 根津美術館編集『北山・東山文化の華―相国寺金閣銀閣名宝展―』図版四九 大塚巧藝社 一九九五年。
- ⑧ サントリー美術館編集『東洋絵画の精華―クリーヴランド美術館のコレクションから―』図版八〇、一九九八年。
- ⑧ 駐日韓国大使館 編『朝鮮の屏風』韓国文化院、一九九四年。
- ⑧ 『李朝の屏風絵…辛基秀コレクション』青丘文化ホール、一九九三年。
- ⑧ 『李朝の屏風』大和文華館、一九八七年四月。
- ⑧ 大阪歴史博物館『朝鮮通信使と民画屏風（民画屏風）…辛基秀コレクションの世界』大阪歴史博物館、二〇〇一年。
- ⑧ 吉田宏志「李朝の絵画…その中国画受容の一面」『古美術』52、三彩社、一九七七年一月。
- ⑧ 吉田宏志「李朝屏風絵考」『民族芸術 2』講談社、一九八六年三月。
- ⑧ 吉田宏志「李朝の屏風絵とユートピア」『李朝の屏風』大和文華館、一九八七年四月。
- ⑧ 戸田禎佑「李蔭庭筆墨葡萄図屏風」『国華』1143、国華社、一九九一年二月。
- ⑧ 井溪 明「李朝屏風の構造について」『堺市博物館報』14、堺市博物館一九九五年三月。
- ⑧ 戸田禎佑「瀟湘八景図押絵貼屏風」『国華』1204、国華社、一九九六年三月。
- ⑧ 板倉聖哲「瀟湘八景図にみる朝鮮と中国」『李朝絵画…隣国の明澄な美の世界』大和文華館、一九九六年八月。
- ⑧ 大石利雄「宦南について…正宗寺蔵「飲中八仙・西園雅集図屏風」を中心に」『国華』1235、国華社、一九九八年九月。
- ⑧ 板倉聖哲韓国における瀟湘八景図の受容・展開青丘学術論集 14 青丘文化社一九九九年三月。
- ⑧ 古原宏伸「朝鮮山水画における中国絵画の受容」『青丘学術論集』16、青丘文化社、二〇〇〇年三月。

終章

- ⑨ 趙洪宝「雅趣―古代文人理想中的居舍文化」『故宫文物月刊』1335（第十二卷第三期）、挿図宋・趙伯驥「風簷展卷」（台北・故宫博物院）七〇頁、一九九四年。
- ⑨ 胡文彦「家具與絵画―中国家具文化之五」『故宫文物月刊』188（第十六卷第八期）七八―一〇七頁、一九九八年。
- ⑨ 佐藤康邦『絵画空間の哲学―思想史のなかの遠近法』第一、六章、新装版、

東京・三才社、一九九七年。

- ⑨ 方聞氏は、「論「溪岸図」真偽問題」(『文物』二〇〇〇年第十一期、収載、四〇五〜四一七頁、中央公論美術出版、一九九五年)。
- ⑨ 佐々木英也・森田義之責任編集『世界美術大全集』西洋編第一一巻、イタリア・ルネサンス1、図版四一、小学館、一九九二年。
- ⑨ 勝国興責任編集『世界美術大全集』西洋編第一四巻、北方ルネサンス、図版九、小学館、一九九五年。
- ⑨ 榊原悟「美の架橋―異国へ遣わされた屏風たち―」『サントリー美術館論集』五号(サントリー美術館事務局編集平成六年)などの専論と専著があった。
- ⑨ 佐藤康邦「絵画空間の哲学―思想史のなかの遠近法」新装版、東京・三才社、一九九七年。
- ⑨ 河野道房「中国絵画の空間表現―大観的山水画の虚と実と―」『芸術の理論と歴史』所収 思文閣出版(単行本、1990)。
- ⑨ 小山清男『絵画空間の図学―秘められた画面構造』東京・美術出版社、一九八〇年。
- ⑨ ウー・ホン著、中野美代子、中島健 訳『屏風のなかの壺中天 中国重屏図(ダブル・スクリーン)のたくらみ』青土社二〇〇四年。
- ⑨ 王耀庭「画中有画」『故宮文物月刊』1創刊号(第一巻第一期)、一九八三年、一二一〜一二五頁。
- ⑨ 李慧淑「小景画與花鳥点景山水画」『故宮文物月刊』一七(第二巻第五期)四二〜五二頁、一九八四年。

雑誌論文

中文

- 宿白「西安地区唐墓壁画の布局和内容」『考古学報』一九八二年第二期。
- 王仁波等「陝西唐墓壁画之研究」(上下)『文博』一九八四年第二期。
- 易水「漫話屏風―家具談往之一」『文物』一九七九年第十一期。

● 李慶發「遼陽上王家村晋代壁画墓清理簡報」『文物』一九五九年第七期。

- 張朋川「從敦煌写経和壁画看中国卷轴画格式的起源和形式」『文物』二〇〇〇年第八期。
- 志工「略談北魏的屏風漆画」『文物』一九七二年第八期。
- 謝振發「北魏司馬金龍墓的漆画屏風試析」『国立台湾大学美術史研究集刊』第一期二〇〇一年。
- 韓孔渠等「固原北魏墓漆棺的發現」『美術研究』一九八四年第二期。
- 王瀧「固原漆棺彩画」『美術研究』一九八四年第二期。
- 姜伯勤「天水隋石屏風墓胡人「酒如繩」祆祭畫像石圖像研究」『敦煌研究』二〇〇三年第一期。
- 姜伯勤「安陽北齐石棺床画像石的凶像考察与入華粟特人的祆教美術」載中山大学美術学研究中心編『美術史研究』第1輯 中山大学出版社 一九九九年。
- 程林泉、張翔羽「第七座有围屏石榻的粟特人墓葬―北周人康業墓」『文物天地』二〇〇五年第二期。
- 趙超「樹下老人、与唐代的屏風式墓中壁画」『文物』二〇〇三年第二期。
- 趙超「关于伯奇的古代孝子 图」『考古与文物』二〇〇四年第三期。
- 謝稚柳「北齐娄叡墓壁画与莫高窟隋唐之際画風」『文物』一九八五年第七期。
- 南京博物院等「南京西善橋南朝墓及其磚刻壁画」『文物』一九六〇年第八、九期。
- 邢福来「北朝至隋初入華粟特贵族墓围屏石榻研究」『考古与文物』漢唐考古增刊二〇〇二年。
- 陈海涛「胡旋舞、胡騰舞与柘枝舞―对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析」『考古与文物』二〇〇三年第三期。
- 鄭岩「武氏祠隋侯之珠画像」『文物天地』一九九一年第二期。
- 田立坤「三燕文化与高句麗考古遺存之比較」吉林大学考古系編『青果集―吉林大學考古系建系十周年紀念文集』知识出版社 一九九八年等。
- 鄭岩「青州北齐画像石与入華粟特人美術―虞弘墓等考古新發見的啓示」巫鴻主編『漢唐之間文化藝術的互動与交融』文物出版社 二〇〇一年。
- 韓偉「北周安伽墓围屏石榻之相關問題淺見」『文物』二〇〇一年第一期。

- 楊軍凱「北周史君墓石槨東壁浮彫圖像初探」 中山大學藝術學研究中心(編)『藝術史研究』5 中山大學出版社 (2003/12)
 - 張慶捷「虞弘墓石槨圖像整理散記」 中山大學藝術學研究中心(編)『藝術史研究』5 中山大學出版社 (2003/12)
 - 陳海濤「胡旋舞、胡騰舞與柘枝舞——對安伽墓與虞弘墓中舞蹈歸屬的淺析」『考古與文物』二〇〇三年第三期。
 - 周銀霞、李永平「天水出土圍屏石榻及相關問題」『敦煌研究』二〇〇三年第二期。
 - 李永平、周銀霞「圍屏石榻的源流和北魏墓葬中的祿教習俗」『考古與文物』二〇〇五年第五期。
 - 李力「從考古發見看中國古代的屏風畫」(中山大學藝術學研究中心編)『藝術史研究』第一輯、中山大學出版社、1999)
 - 楊泓「山東北朝墓人物屏風畫的新啓示」『文物天地』一九九一年第三期。
 - 孫志虹「從陝西富平唐墓山水屏風畫談起」『文博』二〇〇四年第六期。
 - 宮大中「邛洛北魏孝子画像石棺考釈」『中原文物』一九八四年二期。
 - 李力「談王処直墓壁畫中的屏風畫」『中國文物報』2002年2月21日。
 - 特集・永泰公主墓『石槨画像』(『二彩』192、1965)
 - 楊泓「屏風周昉画纖腰——漫話唐代六曲画屏」『文物天地』一九九〇年第二期。
 - 榮新江「Miho 美術館粟特石棺屏風的圖像及其組合」 中山大學藝術學研究中心(編)『藝術史研究』4 中山大學出版社 (2002/12)
 - 楊泓「漢唐時期家具和室內裝飾藝術的變遷」『物質文化的歷史研究』國際學術研討會 中央研究院歷史語言研究所 二〇〇一年。
 - 陳霞「唐代的屏風——兼論吐魯番出土的屏風畫」『西域研究』二〇〇二年第二期。
 - 金維諾、衛邊「唐代西州墓中的絹畫」『文物』一九七五年第十期。
 - 張建林「唐墓壁畫中的屏風畫」『遠望集』(下) 陝西人民美術出版社 一九九八年。
 - 陳志謙「昭陵唐墓壁畫」『陝西歷史博物館館刊』第一輯、三秦出版社 一九九四年。
 - 常任俠「新疆吐魯番出土唐墓壁畫初探」『常任俠藝術考古論文選集』文物出版社 一九八四年。
 - 羅世平「觀王公淑墓壁畫『牡丹芦雁圖』小記」『文物』一九九六年第八期。
 - 鄭岩、李清泉「看時人步洪、展處蝶爭來——談新發見的北京八里莊唐墓花鳥壁畫」『故宮文物月刊』一四卷二期一九九六年。
 - 金維諾「早期花鳥畫的發展」『美術研究』一九八三年第一期。
 - 楊仁愷「葉茂台第七号遼墓出土古画考」上海人民美術出版社一九八四年。
 - 徐濤「呂村唐墓壁畫與水墨山水的起源」『文博』二〇〇一年第一期。
 - 於向東「敦煌莫高窟屏風畫的起源」2004年敦煌學國際シンポジウム論文。
 - 於向東「莫高窟屏風畫的起源探討」『東南大學學報』(哲學社會科學版)二〇〇五年第二期。
 - 趙青蘭「莫高窟吐蕃時期洞窟龕內屏風畫研究」『敦煌研究』一九九四年第三期。
 - 趙秀榮「莫高窟晚唐時期龕內屏風畫的題材內容」『敦煌研究』一九九七年第一期。
 - 趙曉華「對『簪花仕女圖』的幾點新認識」『遼海文物學刊』1992年1-2。
 - 菅谷文則「正倉院屏風和墓室壁畫屏風」『宿白先生八秩華誕紀念文集』(上) 文物出版社 二〇〇二年。
 - 張朋川「明清書畫中堂樣式的緣起」『文物』二〇〇六年第三期。
- 日文
- 曾布川寬「竹林七賢圖 特に南朝陵墓出土の磚画について」『國際交流美術史研究会第8回シンポジウム 説話美術』一九八九年。
 - 蘇「北齊崔芬墓の壁畫に見られる北魏石棺屏風畫の影響」『新世紀の考古學——大塚初重先生喜壽記念論文集』大塚初重先生喜壽記念論文集刊行会 (2003) 899-909。
 - 蘇「山東省臨朐縣北齊崔芬墓の人物屏風壁畫について」『中國考古學』(學術雜誌、2003) 3/106-120。

- 蘇 哲「北朝画像石の調査と研究―北魏墓の狩獵図をめぐる一考察」『鹿島美術研究』（學術雑誌、2000）/17, 380-399。
- 蘇 哲「北魏孝子伝図研究における二、三問題点」『美学美術史学』実践女子大学美学美術史学会（大学・研究所等紀要、1999）/14, 61-88。
- 曾布川寛「中国出土のソグド石刻画像試論」（曾布川寛編『中国美術の画像学』九七〜一八二頁、明文社、二〇〇六年。）
- 林聖智「北朝時代における貴族の墓葬の画像―北齊崔芬墓を例として」（曾布川寛編『中国美術の画像学』二七〜九五頁、明文社、二〇〇六年。）
- 小川裕充「唐宗山水画史におけるイメージーション」（上）（中）（下）『国華』1034、1035、1036。一九八〇年。
- 小川裕充「山水・風俗・説話―唐宋元代中国絵画の日本への影響」（『日中文化交流史叢書 7 芸術』大修館 一九九七年。）
- 小川裕充「中国山水画の透視遠近法―郭熙のそれを中心に」『美術史論叢』十九 二〇〇三年。
- 板倉聖哲「唐墓壁画に描かれた屏風画」『美術史論叢』一八 二〇〇二年。
- 板倉聖哲「樹下遊宴図屏風」（ダラス美術館蔵）の祖型をめぐる諸問題―東洋絵画における遊宴の画像に関する序説『美術史論叢』10, 19940325。pp. 1〜19。
- 小川裕充「黄筌六鶴図壁画とその系譜」（上）『国華』1165号 一九九二年。
- 小川裕充「薛稷六鶴図屏風考―正倉院南倉宝物漆櫃に描かれた草木鶴図について」（東京大学）『東洋文化研究所紀要』117 一九九二年。
- 小川裕充「黄筌六鶴図壁画とその系譜（下）
―薛稷・黄筌・黄居采から庫倫旗一号遼墓仙鶴図壁画を経て徽宗・趙伯駒・牧谿・王振鵬、浙派・雪舟・狩野派まで」『国華』1297号 第109編 第4冊。
- 古田真一「六朝絵画に関する一考察―司馬金墓出土の漆画屏風をめぐる」』（『美学』168、1992）
- ミッシェル・バンブリング「甘肅省天水市発見の隋末唐初の日月屏風について」（『仏教芸術』222、1995）
- 板倉聖哲「日月と素材の関わりについて―金日・銀月の淵源を求めて―」（『美術史論叢』9、1993）
- 宮島新一「障屏画に見る絵画の変」『美術史』108号 1980年3月刊。
- 奥平俊六「彦根屏風について―〈鏡像関係〉と〈画中画〉の問題を中心に―」（『美術史』109号 1980年11月刊。）
- 黒田彰「伯奇贅語 孝子伝図与孝子伝」『説話論集、第十二集、今昔物語集』清文堂2003年6月。
- 奥村伊九良「孝子石棺の刻画」『瓜茄』一卷四冊1937年「鍍金孝子伝石棺の刻画に就て」（日本）『瓜茄』一卷五冊一九三九年。
- ボリス・I・マルシャク「MIHO MUSEUMの棺床屏風と六世紀後半の中国・ソグド芸術」『MIHO MUSEUM 研究紀要』第4号二〇〇四年。
- 林聖智「北朝時代における葬具の画像と機能―石棺床囲屏の墓主肖像と孝子伝図を例として―」（『美術史』134、平成十五年三月）。
- 黒田彰「孝子伝図と孝子伝―林聖智氏の説をめぐる―」（密教画像学会第二十三回学術大会 平成十五年十二月六日）。
- 古田豊「シルクロードとソグド人の宗教について」第5回「奈良とシルクロードの語り部たち」プログラム なら・シルクロード博記念国際交流財団編集二〇〇五年十一月）。
- 土井淑子「中国西域より正倉院へ―唐代絵画『樹下美人図』」『中国歴代女性像展―楊貴妃から西太后まで』図録 古代オリエント博物館 一九八七年。
- 土井淑子「古代中国における樹木と人物図」『古代中国考古・文化論叢』言叢社一九九五年。
- 松島順正「正倉院の屏風について」『宮内庁書陵部紀要』二八号 一九七六年。
- 松本包夫「上代染織の絵画的文様私考―樹下動物文の消長を中心として」『日本美術全集第三巻 正倉院と上代絵画―飛鳥・奈良の絵画・工芸』講談社一九九二年。
- 西上実「北宋花鳥画の展開―崔白の変格について」『京都国立博物館編『花

鳥』小学館 一九八四年。

●小泉頭夫「朝鮮樂浪古墳を掘る」『芸術新潮』一九六八年第二期 東京。

●島田修二郎「鳥毛立女屏風」正倉院事務所編『正倉院の絵画』日本経済新聞社一九七七年(『日本絵画史研究』中央公論美術出版一九八七年所収)；鳥毛立女屏風の鳥毛貼成について』『正倉院年報』第四号。

●阿部弘「鳥毛立女図の構成について」『東洋美術における影響の問題』国際交流美術史研究会第7回シンポジウム論文一九八八年。

●江上綏「古代日本の工芸意匠における自然—花と鳥の要素と山水の要素」『芸術と装飾』玉川大学出版部一九八六年。

●村重寧「灌頂用具としての山水屏風」『美術史』74冊一九六九年。

●村重寧「山水屏風—やまと絵山水画の展開—」神護寺藏東京国立博物館紀要一九九四年。

●中野玄三「十二天画像と山水屏風」『古美術』61京都国立博物館一九八二年。

欧文

●Michael Sullivan, 'Note on Early Chinese Screen Painting,' *Artibus Asiae* vol. XXIII, 1965.

●Wu Wengji, 'Painted Murals of the Northern Qi Period,' *Orientalia*, vol. 29, no. 6, June 1998, pp. 60-9.

●Annette L. Juliano and Judith A. Lerner, 'Cultural Crossroad: Central Asian and Chinese Entertainers on the Miho funerary Couch,' *Orientalia* October, 1997, pp. 72-78.

●Annette L. Juliano and Judith A. Lerner, 'The Miho Couch Revisited in Light of recent Discoveries,' *Orientalia* vol. 32 no. 8, 2001.

●Maxwell K. Hearn, Wen C. Fong, *Along the Riverbank: Chinese Painting from the C.C. Wang Family Collection, The Metropolitan Museum of Art*, 1999.

●Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese*

Painting, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

●Eugene Y Wang: <Coffins and Confucianism. The Northern Wei Sarcophagus in Minneapolis Institute of Arts> *Orientalia* June 1999.

●Sinnappah ARASARATNAM, *Merchants, Companies and Commerce on the Coromandel Coast 1650~1740*. Delhi: Oxford University Press, 1986, p. 7.

●E. Zurber, 'Recent Studies on Chinese Painting', review article in *T'oung Pao*, vol. 51, 1964, pp. 377-422.

四. 関連資料

資料1. 郭熙『画記』に関する屏風絵原文

「思家先子手志載。神宗即位後庚申年二月九日、富相判河陽。奉中旨、津遣上京一。首蒙三司使吳公中復召、作省壁。於開封尹邵公允召、作府廳六幅雪屏。次於都水、為判監張公堅父故人延某、画六幅松石屏。次吳正憲為三司塩鉄副使、召作廳壁風雪遠景屏。又於諫院、為正憲、作六幅風雨水石屏風。又相国寺支元濟西壁神後作溪谷平遠。次準内降與艾宣・崔白・葛守昌同作紫宸殿屏。次與符道隱・李宗成同作小殿子屏。次蒙白当御書院供奉宋用臣傳聖旨、召赴御書院、作御前屏帳。或大或小不知其数。有旨、特授本院芸学。時以親老乞歸。既不許。又乞候親、命方如所乞。有旨、作秋雨冬雪二圖、賜岐王。又作方丈圍屏。又作御座屏二。又作秋景煙嵐一、賜高麗。又作四時山水各二。又作春雨晴霽圖屏。上甚喜。蒙恩除待詔。又降旨作玉華殿兩壁半石屏。又作着色春山及冬陰密雪。又得百余、於景靈宮十一殿、屏面大石作十一板。其後零細大小、悉数不及。内有說者、別列之其下。

神宗一日謂劉有方曰、「郭熙画鑑極精、使之考校天下画生。皆有議論。可將秘閣所有漢晋以來名画尽令郭熙詳定品目。」前來先子遂偏閱天府所藏。先子一一有品第名件。思家很不見其本。

紫宸殿屏。令江寧府艾宣画鶴四隻崔白画竹数莖葛守昌画海棠。奉旨於屏面画石一塊。其三面画者、累命催督、經月方了。先子某画佐石、移時而就。

内東門小殿。屏八幅。面有兩掩扇。其左扇、長安符道隱画松石。右扇、鄜州李宗成画松石。当面六幅、先子某奉旨画秋景山水。

御帳。画朔風飄処圖。神宗令宋用臣造御氈帳成。甚奇。御其中曰、「郭熙可令画御帳屏。」先子作一圖、名曰朔風飄処、其景大風林木、作大風吹雲、雲

物紛□、而大片作処、飛揚於其間。時方旱、神宗一見大賞、以為神妙品動。即於內帑、取宝花金帶、錫先子曰、「為卿画特奇故有是賜、他人無此例。」

化城殿壁。後苑在延春閣西、永福殿面東也。上之燕處。兩殿各画松石、溪谷、濺撲、口、門画懸崖恠木松石、東小壁画雨霽山水。欽明殿壁。東山壁松石平遠、又三間作一秋雨。

睿思殿。宋用臣脩所謂涼殿者也。前後脩竹茂林陰森、當暑而寒。其殿中、皆鑿青石作海獸魚龍。相透玲瓏相通透、潛引流水、漱鳴其下、而上設御榻、真所謂涼殿也、上曰、「非郭熙画、不足以稱。」於是命宋用臣傳旨、令先子作四面屏風。蓋邊殿之屏皆是。聞其景皆松石平遠。山水秀麗之景、見之令人森疏。有中貴之紳好吟詠、有宮詞百首。曰、「邊殿峰巒合匪責、画中多見郭熙名」蓋為之也。

瑶津亭・玉華殿屏。在後苑。聞宋用臣同楊琰、自錢塘地架一亭、來新鑿一池安其上。上臨幸曰、「惜乎無蓮荷」。用臣曰、「願陛下明日賞蓮荷」。上曰、「用臣又誕也」。若無蓮花如何。」周臣曰、「惟陛下所誅。」明日蓮花滿池。

上燕幸之大喜。乃用臣一夕買京師盆蓮、沉之池底、使萬柄倚岸。上曰、「此亭之屏、不可不令郭熙画。遂揮一大囚。」

大安輦屏。又呼九龍輦。神宗為太皇太后特置。其工巧不可勝言。上曰、「亦須郭熙画屏風。仍設少色。」先子知期了。上極愛之。

玉堂屏風。神宗既新尚書省・樞密院、又鼎新宮中諸天宇。如玉堂成、特遣中貴張士良、傳聖旨、以為翰苑摘藻之地。卿有子詩書□、宜與着意画。先子齋嘿數日、一揮而成。其景春山也。春時之融洽、物態之欣豫、觀者恰然如在四明天姥之境。蘇子瞻詩所謂「玉堂画掩春日閑、中有郭公画春山。鳴鳩乳燕初睡起、白波青嶂非人間。」蓋摭實言情、撮其大要。

(後略)

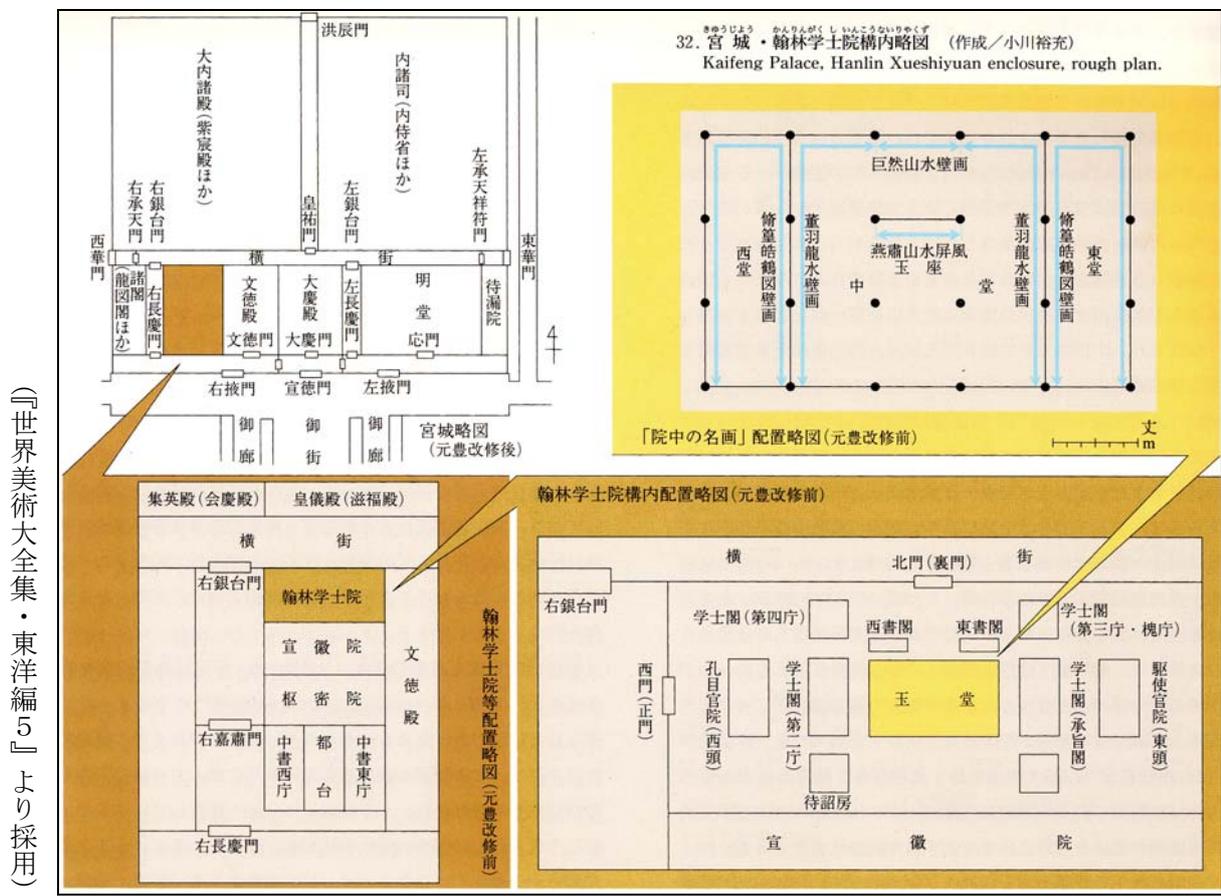
『四庫提要』がいうように「画記」は「郭熙が神宗時に在つて寵遇された事を述べたものであることは既述したが、諸官衙、宮中殿閣の大画面壁屏風の制作についてはほぼ年時を追って記述されていると推測される点が重要である。また政和七年(一一一七)の許光凝の序に嘉祐(仁宗一〇五六〜一〇六三)・治平(英宗、一〇六四〜一〇六七)・元豊(神宗、一〇七八〜一〇八五)以来の崇公巨儒の詩歌讚記があったとはいうものの、既述のように南宋陳振孫の『直齋書錄解題』でも「今本は闕く」といつている点からみてもこのような詩歌題跋等が英宗、真宗朝にまで溯つて、多く存在したかは甚だ疑問としなければならない。少くとも現存する別集類所収の郭熙面に題した詩

文はほとんど見出しえない。したがって郭熙の官画界への出現は神宗即位後、突如として見られた現象のようでもあり、神宗死後に制作されたと推定される作品は、文献の上でも存在しない。

「神宗即位の後、庚申」については薄・陳同氏は、庚申は元豊三年(一一〇八〇)に当るが、郭若虚の『图画見聞誌』を考へるに記載は熙寧七年(一一〇七四)にとどまり、その中で郭熙を「今、御書院芸学たり」といい、「画記」に記載されるころは多く熙寧年間(一一〇六八〜一〇七七)であるから、庚申は明らかに戊申の誤りであると校訂した。庚申(熙寧元年)が戊申の誤りであることは認めるにしても『图画見聞誌』の記載は少なくとも熙寧九年にまで及ぶ(同書卷六、「高麗国」の条)。次に続く「二月九日、富相判河陽、中使を奉じ上京に津遣され」は、『統資治通鑑長編』(以下『長編』と略称)拾補」卷三上(世界書局影印本)の神宗熙寧元年二月壬子の条の次の一文に係するものであろう。

資料2. 「画記」について屏風絵
以下の一覧表は鈴木敬氏の論文より転載されたものである。

画題	置かれた場所	制作時
(画題不明)	三司使庁壁画	治平四年一月〜九月
雪屏六幅	開封府庁	治平四年頃
六幅松石屏	都水監庁	
風雪遠景屏	塩鉄司庁	熙寧元年(一〇六八)八月以前
六幅風雨水石屏	諫院	熙寧元年五月頃
溪谷平遠	相国寺李元濟西壁神後	熙寧二年二月以前、治平二年八月以後
画題不明(屏画)	紫宸殿	
不明(屏)	内東門小殿	
不明(屏帳)	御前屏帳	
秋雨・冬雪二画	賜岐王	治平四年九月辛卯(宋史卷一四)
秋景煙嵐二	賜高麗	熙寧七年(一〇七四)二月
四時山水各二春雨晴霽図屏	禁中	
半林石屏、着色春山、冬陰密雪	玉華殿兩壁	熙寧四年(一〇七二)以後
屏面大石十一板	景靈宮十一殿	元豐三年(一〇八〇)九月以後
松石、溪谷、測瀆、懸崖恠木松石、雨霽山水	化成殿壁	
松石平遠、秋雨	欽明殿壁	
松石平遠四面屏風	睿思殿	
大安輦屏		
春山図屏風	玉堂(学士院)	熙寧八年(一〇七五)より遙か後とも思われる 元豐二年(一〇七九)十月以前 元豐六年(一〇八三)頃?



資料3. 北宋宮城・翰林学士院構内略図

資料4. 北宋時期の画院制度

宋の太祖は国土統一が完成すると、各地に散在した絵画遺品を蒐集する。と同時に、五代各地に活躍した画家を中央に呼びよせ、画院に奉職させた。画院には待詔、祇候、芸学、画学論等の官をおき、画学生の養成も行った。このような画院の制度は五代の西蜀、南唐等の翰林画院の制をまねたものではあった。が、其の規模や内容は、一層整備拡充された。この画院から教育部門、即ち書画学を新に独立させたのは、北宋末の風流天子・徽宗であり、宋子房や米フツ等が書画学博士(教授)となった。学生の入学試験には画題を示し、それを画かせて撰抜するのは勿論、進級に際しても同様の課題を出している。入学後は、仏画、山水、人物等の科目を分けて勉強するのは勿論、特に宮内府収蔵の古画を見学させることもあった。また画院における承旨(勅命を受けて)の画作は厳格を極め、まず画稿(粉本)を提出させ、校閲を受け、合格してはじめて本格的な制作に取掛らせたし、徽宗のように天子自ら画院に向いて指導に当ることもあったわけである。従って画院には天子の趣向に投ずるような画風が形成されることになった。我々が通常呼び慣わしている院体画というのは本来的には画院の画という意味ではあるが、院体なる言葉には「宮様」即ち宮廷風の様式という意味も含まれている。在野の様式に対するものとしての宮廷様式が即ち院体であり、そのような形式によって画かれたものが院体画ということになるのである。ただし現在我々が用いている「院体画」なる言葉は、画院の絵画が明確な様式を示し、最も華々しい光輝を放った南宋画院の絵画を指すことが多いのである。

資料5. 宋代の画院と画家

北宋画院の画家を通観すると山水を専門にした者は案外少数であり、しかも前半期においてはその画風も確たる統一はなかったようである。北宋初期画院の山水画をリードしたのは、太宗頃の南方出身の燕文貴(画院における地位は不明)と真宗朝の、華北出身の高克明の二人である。燕文貴は師法せずに自ら一家を為した人といい、北宋初の北方系山水画家、関同、李成、范寛や南方系の董源、巨然等のいずれの画風にも属していない画人と考えられてい

る。

大阪美術館にある山水図巻は燕文貴の画いた原本ではないにしても、かなり古い形式を見せており、いわゆる「燕家の景致」、景物が万変する写生的な描写を示す好例と考えられ、関同、李成の画風とは異なった描写形式によりながらも、北宋山水面の大きな特色と考えられる大観的畫面構成や画面の大きさを示している。

高克明の画風も明らかではないが、恐らく燕文貴と同様、李成や董源、関同等のいずれの画派にも属さないものであつたらう。この二家の画風は郭熙の出現するまで、即ち仁宗頃までの画院にはそれぞれ後継者を出していた。郭熙が活躍した神宗朝以前の画院は、宋初、五代各地にあつた画家の画風、多分に地方様式の色濃い画風が受継がれていたものであろうし、在野の画壇もそれと大同小異と考えられるので、南宋以降のような明確な院体山水画面の様式を抽出することは難しいように思う。

神宗画院の芸学であり、林泉高致の著者として有名な郭熙は宋初の北方系山水画家、李成の画風を追ったが、その画の特色は華北の自然描写による山峰、「崩れかかった土塀」のような土坡、それに寒林、樹叢、水流等を平遠形式の中に配したものであつた。その構図や描写方法等は郭熙筆と伝える溪山秋霽図巻によってほぼ想像することができる。この図巻も勿論郭熙の正筆ではなく、北宋末か南宋初の制作であり、しかもかなり写し崩れは著しいが、現存する北宋山水画と称する遺品の中では、最もよく李郭様式を留めるものということができる。

郭熙は画院の指導的位置にあつたため、その山水画に大きな影響を与え、多くの後継者を輩出させ、北宋後期にぞくする画院の山水画に一応の統一と展開の方向を与え、さらに南宋画院山水画にも若干の影響を及ぼした。が、南宋においては、李郭派の画人が試みたような大観的な広大な山水の布置、構成は遂にとり上げられず、画面の規模は縮小され、作画態度は大きく変化してしまった。郭熙による山水画の一応の統一、即ち李郭様式による統一も、この画風が画院以外でも行われていたことを考えれば、画院特有の画風、即ち院体画と呼ぶことはできないであろう。

北宋の初めごろの画院の花鳥画には、山水画に種々の様式が並行していたのとは異なり、明確な指導様式が確立されていた。それはいわゆる黄氏体の花鳥画であって、五代蜀の宮廷花鳥画家であった黄居寀(黄筌の末子)、黄惟亮(黄筌の弟)等が北宋画院に奉職。

「富貴の体」と称された黄氏体は、勾勒愼彩の濃彩画風であり、華麗な色彩と共に中国画の伝統となっていた線描主義をも温存している点もあって、当時の宮廷趣味にも合致したものであろうか、北宋画院の花鳥画は主としてこの画風を守っていた。太祖朝の夏侯延佑、太宗朝の陶裔、神宗朝の李吉等は共に黄氏体を継承した院人であった。

北宋初の黄居寀の父に当る黄筌と並称された徐熙の画風は、当時宮廷でも認められながら、画院の画風としては採用されなかった。徐熙の子、崇嗣は父の画風を更に一変して、黄氏体の色彩のぼかしを水墨に代えて、新たな没骨写生画を創造した。この画風が北宋末期の院人趙昌の画風形成にかなりの影響を与え、北宋花鳥画風を大きく変化させる原動力となっている。(趙昌「歳朝図」(部分)(台北)・崔白「双喜図」(台北))。

徐氏体は淡墨で花の枝葉や葉、萼等を写し、その後で色を賦するものとされ、その故に骨気風神に富み、古今の絶筆とも称された。もつとも徐崇嗣の没骨写生画風に関しては、古来別種の見解も行われ、色彩の没骨使用ではなく、やはり墨線で枝葉や葉を画くのだとする説もある。しかしいずれにせよ、黄氏体が多く色彩とぼかし(暈染)を用いながら、鮮明な勾勒線を見せる装飾画風であったのに対し、徐氏体が線描よりも色や墨の濃淡を主調とし、宮廷派から見ると如何にも在野の画家らしい野趣に満ちたものであったことは確かである。黄氏体が中国画の基本である線描主義を捨てないのに対し、徐氏体が線描よりも墨や色彩のひろがりや濃淡に重きを置いている点(彩色の剥落した後、はじめて墨の跡が見られるという程、描線をかくしたものであった)が、保守的な觀賞家の眼には「粗悪にして格に入らざるもの」と映ったのであろうし、つまるところ画院に入るべき様式ではなかった。

北宋前期画院では花鳥画家の外に、唐朝以来発展した一科の芸を専門にする画家も多かった。童水藻魚では太宗時代の董羽、真宗朝の荀信、仁宗朝の

任從一、神宗朝では魚を画いた徐易、徐白等もあり、馬、駱駝、水牛、虎等の専門画家も知られる。

北宋の花鳥画は山水画と同じく神宗朝を境として大きく変換した。この頃まで大した変化もなく引継がれてきた黄氏体の花鳥画も、李吉を最後として凋落し、芸学崔白やその弟子呉元瑜の新画風にとって換えられることになった。殊に呉元瑜は院体即ち宮廷風の世俗の気を去り、筆墨を放って胸臆を写出すことに務めたといわれる。この「世俗の気を去り、自己の胸臆を出す」ことは、そのまま画院花鳥画風の徐氏体への接近であり、当然の結果として「筆法は繊細となり、伝染は鮮潤」となっていた。即ち黄氏体的な線描は極度に目立たぬ繊細なものにと変えられ単に輪郭を示すだけであり、徐崇嗣的色彩の没骨使用が試みられたわけである。ここに画院の画風は写生より「花の神を得た」といわれる徐熙の写意の体へと転換したのである。こうした花鳥画の変化の原因としては、神宗朝を期として大きく変化する士大夫画家の作画態度、多分に写意的な主観的な絵画観の変化も考えられないことはない。とりわけ、呉元瑜は後の画院花鳥画に大きな影響を及ぼした人でありながら、身分の上では武臣であり、職業画家の系列に属していない点を考えれば、上記のような見解も一応是認されなければならないであろう。こうした神宗朝画院における花鳥画の変化も確かな遺品によつて実証することのできないのは遺憾であり、画史類の記載に大きな信をおいての上での考察である。が、だからといって遺品上これを全然推測できないわけでもない。それは北宋最後の皇帝である徽宗の作品によつてほぼ推定されるからである。

徽宗こそは幼時、呉元瑜に画を学んだ人であり、従つてその画に強い呉元瑜風の見られることは当然といわなければならない。徽宗の現存する作品としては桃鳩図唯一点が数えられるのみである。その他、彼の原本の精密な模写と考えられるものに水仙鶉図があり、ほぼその画風を彷彿させるものとして五色鸚鵡図を挙げることができよう。桃鳩図は色彩の変化による色調の効果をねらおうとした制作態度は強いが、葉の輪郭線や枝等には細緻ではあるにせよ、線描の跡を留めている。北宋後期においてかなり描線が色彩に置き換えられたとはいえ、まだまだ中国絵画の伝統としての線は棄て去られては

いない。そこにアカデミックな画院乃至は宮廷画家の宿命もあったし、中国文化の保護者としての帝王の保守的な造形感情も支配していたわけである。

水仙鶴図は桃鳩図に比べると、はるかに描線が意識されていると同時に、斜に横切る土坡等は山水図の構成や、制作態度と共通するものがあり、鶴だけでなく、それを取巻く自然を強調している。いわば詩情の表現さえ意図しているとも考えられるのである。桃鳩図は大観元年、徽宗20代の制作であり、趙昌、または徐氏体の影響が比較的強いものとされ、水仙鶴図は崔白、呉元瑜等の画風を受けたもので、30代の作品とする見解が支配的である。北宋後期の画院における花鳥画の変化は要するに黄氏体の明確な描線と装飾的色彩本位を脱し、しかも適度の線描形式に支えられ、勾勒体と没骨法の調和により、かなり内容と余韻を見せる画風となったことであり、こうした新しい院体画風はそのまま南宋画院の花鳥画に引継がれることになったのである。

結論として、画の背景と、歴史叙述の時代背景を考えながら、事柄を整理してみよう。

花鳥画では、背景の画面がほとんど省かれる。歴史学では、逆に、時代の背景が重んじられる。歴史学は、時代背景のなかに、人や事件を書きこんでいく。

では、時代背景の叙述は、全ての情報を網羅しているだろうか。そんなことはできない。中心の事件や人物の行為に関係する範囲ないで背景を書きこむだけである。だから、背景は作者に取捨されている。

花鳥画では、背景の画面がほとんど省かれるが、最低限の背景の道具立てはある。この背景からの説明の補助を抑制し、主題を思いきり浮き立たせる技法は、歴史学ではかえって弱い。文字という媒体なら、文学作品の方が、はるかに過去の時代の空気を伝達できる。ここに、歴史の叙述に文学性が要求される一面がある。歴史家のなかでは、この文学性をとりこむことみ猛然たる反対がある。しかし、山水画のような技法のような歴史作品もあれば、花鳥画のような歴史作品も認めるべきではないだろうか。読まれない、愛読されない歴史書は、作品としての著作としては不完全なのである。文字という媒体で真実を線描する技、それが歴史家に必要な筆の力である。

しかし、逆に文学作品から歴史事実を導くことは出来ない。小説は創作、虚構が許される。歴史学は、時効のない「真実を審査する裁判所」のようなものである。だから、「三國志演義」は文学的名作であるが、歴史事実を集めた歴史叙述の作品ではない。優れた歴史作品は、時代の背景を出来るだけ簡素に描き、描きたい主題の内面から背景が滲み出る、それが名作の条件である。歴史家としての自分を反省した時、山水画をモデルにした歴史作品は何とか書いてきたような気がする。しかし、2000年の初秋、ここに花鳥画の思惟に学ぶ決意をする。浅い学識の恥じを自ら深く識る。

三遠(高遠、平遠、深遠) 北宋の郭熙が言いはじめた中国山水画における三つの基本的構図法である。高遠とは山の下から頂上を見上げる見方、平遠とは前山より後の山を眺める見方、深遠とは山の前からその背後をのぞき込む見方という。三者の中では高遠山水が一番古く、平遠山水は唐代に現れ(例えば正倉院藏琵琶捍撥画)、北宋初の李成によつて完成されたものと考えられる。深遠山水は南宋の院体山水画に巧みに使用されている。ただし、三遠法は一画面の中でも程々にあわせ用いられることが多い。

南宋画壇の特徴

南宋時代美術は、末期に近く、禅僧、道士等の余技的水墨画の華々しい活躍が見られるほかは、おおむね画院絵画の異常な盛況に占められていた。北宋の末頃徽宗が拡充整備し指導した画院の成果が本当にあがってきたのが南宋時代であった。南宋の初期においては宋室の南渡と共に、建炎時代の画院に新たに投じた北宋朝画院系統の画家も多かった。李安忠、李唐、李端、蘇漢臣等々がそれである。北宋画院の画風を継承したが、孝宗、光宗頃になると南宋画院の画風も漸く完成され多くの画人の活躍が目立ってきた。南宋画院における自由な雰囲気は、それを明代宮廷画家が受けた強圧に比べたなら甚しい差異があり、こうした自由さが梁楷のような奇矯ともいえる性格の持主さえ許容したし種々な画風や、種々の画題を専門にする院人をも生み出す結果になったのである。

通常に南宋院体画と呼ぶのは馬遠(下図、「踏歌図軸」)、夏珪に代表される山水画や、李迪、李安忠らによる花鳥画等を指す。

ただし、こうした人々によって示された画風、形式でも包み切れない種々の画風も盛んに行われていたことも、他方では忘れられない。

画院の絵画は高宗の末年から孝宗、光宗頃を最盛期とし、寧宗以後は絵画史における一般的傾向である起伏の谷に向うことになった。それは山水、花鳥画共に形式主義、伝統主義の継承という形で現れはじめ、個性的表現や新しい形式の発見という積極的な造形活動は遂に現られることなしに元代絵画に引継ぐことになった。

理宗の末年から度宗、端宗時代、すなわち南宋末期の画壇は、引続き画院系画人の活躍に占められていたようには見えても、芸術価値の上でも表現形式の上でも注目すべきものは少く、全く在野の画家、禪宗の画家の生彩ある創作活動に取ってかわられている。牧谿、玉澗といった人々の活躍がそれであり、その他にも閱歴を明かにしない余技的画家の幾人かがあったわけである。南宋画院絵画が追求したのは形式的な整齐と詩的な情趣の表現であり、一面では、写実性の追求であった。

一方、在野の画家が求めたのは理想主義とも名付くべきものであり、表現の巧拙よりも、むしろ画家自身の内奥を表そうとするものであった。後者は当然の結果として粗放で逸格な表現手段を選んだ。この形式は、幾多の変化はたどるにせよ、元末まで引継がれていった。

南宋での画院絵画の盛況の一因には、宗室の大きな庇護が考えられる。高宗と馬和之(院人でないとする説もあるが)の関係、寧宗とその妃楊皇后と馬遠、馬麟、朱銳等の関係等は特筆すべきであり、こうした王室の理解があつてはじめて院人達は縦横の活躍ができたのである。画院絵画、在野の画家を引つくるため南宋時代の絵画が日本の画壇に与えた影響は著しいものがあり、我が国の鑑賞者の間では永くもてはやされていた。下記の参考資料を参照されたい。

歴史学方法論への高度な視点からみれば、時代の輪郭の理解を優先させると、馬遠と梁楷とが同じ時代の画家とは思えないほどである。しかし、不思議に画家自身の内奥を表そうとする姿勢が共通する。たいていの場合、「自由」という西欧起源の言葉で理解されているけれども、この言葉は、この時代に当てはまらない。「自游」の精神の方がよい表現である。異なる時代、異なる空間に住む人間の精神を理解するのに、現代人の我々がいかげんに使用している言葉で安易に説明できないのである。ある時代を切り取る「切り口」

を表現するキー・ワードを見つけなくてはならないと思われる。王室に通じていたとされる馬遠は、梁楷と世界を共通にしていたことが、馬遠「踏歌図軸」の部分拡大図からよみとれる。山道を手足を奔放に動かしながら舞い踊る人物の群像が展開されているのが読み取れる。『中国絵画史図録』上、上海人民美術出版社、1981年、p.233より。)参考書を鵜呑みしないで、自分の目で、自分の足でよく確かめないと、歴史の公式を覚えるだけの人におわりかねない。梁楷の線描は、粗放だといわれるが、高僧図(上図)を見る限り、自在に筆を駆使できたことがわかる。自在に筆を駆使できたことそれ自体が、「自游」の精神を表現する心が内面から整えられていたことを意味する。無形のものを読む、これは歴史学の中で、最も困難な方法といえよう。文字の世界で禅学、仏学に通じていないと、馬遠は、梁楷と世界を共通にしていたことが読み解けないのである。精神の歴史、これが人間文化の歴史であり、歴史学方法論の最高の領域であるといえるだろう。

資料6. 元時代の絵画略説

元の皇帝の中国絵画に対する態度は、積極的なものがなく、宋朝の諸帝の絵画制作に対する保護奨励の情熱に比べると比較にならないほどである。元の王室では、古今の名書名画の蒐集はある程度行われたようであり、文人画家としても著名な柯九思が鑑書博士となっている。しかし、元朝では画院はおかれず、ただわずかに工部、将作、梵像提举司、織仏像提举司、御衣局、画油局、画局などの仕事を扱う御局使が設けられただけであった。画局といつても、宋代画院とは全く異り、顔料製作や建築装飾を担当したものである。

元朝の絵画に対する消極的な態度と、中国の伝統的文化に対する軽視は、いさおい院体画の立場をも不利なものとし、衰勢に向わせた。この画系としては銭選を第一とし、任仁発、王淵、顔輝、孫君沢、丁野夫、張遠等を挙げることが出来る。元代初期における絵画史のうえでの大きな変化は、趙孟(子昂と読む、以下、趙子昂と記す)によって試みられた復古の運動である。これは彼が推進した詩学及び書道における正統への復帰、復古運動と軌を一にする。彼の文学美術上の名声と社会的地位も手伝い、この運動は著しい影響を元の

末から明清の画壇、ことに南宗文人画壇に与えた。趙子昂によって先鞭をつけられた新しい画風、文人のうちの教養ある高士の胸のなかに潜む清冽な心の表現を目的とする正統的な画風を確立したのが、いわゆる元末の四大家である。そこにおいて南宗画が、はじめて形式的にも整えられることとなる。

元朝初期の復古運動の最先端を行った趙子昂は、詩文書画ともにすぐれた才能をもち、一族にもまた詩・書・画をよくする教養人が多かった。彼は官僚としてだけでなく、絵画指導の面でも高位にあり、その主張である復古運動を推進することができた。彼は錢舜拳よりも積極的に李竜眠風の白描画を画き、南宋をとり越えて北宋画家や唐代の画風に迫ろうとした。その画風はかなり専門化されたものではあったが、明代以降の文人画家もしばしばその形式を取入れている。ことにその書風には著しい影響を与えた。子の雁仲穆、その室「天人の意味」である管道昇(仲姬)の他、多くの画家が一族から輩出している。また子昂に連るものとして、また明代院派に大きな影響を与えた画人として盛昱(子昂)をも注目しなければならない(『東洋美術史要説』より)。その代表作は、「洞庭東山図軸」「上海博蔵」(画像記号 zhao.jpg)である。文人画の祖形としては、「蘭石図軸」「上海博物館蔵」(画像記号 chosugou.jpg)が挙げられる。ぜひ、画像資料を参照されたい。

その絵画は、董源の技法をうけついでものといわれる(『中国名画鑑賞辞典』471頁)。古を尊重しながら、書道の筆の技法を生かし、淡い墨色を駆使したところに特色があるとするのは、王遜(『中国美術史』361-363頁)。王遜は、元代の画風が明代では次第にその影響が弱くなるとみる。これは従えない見方である。王遜(『中国美術史』)は、元代絵画になんら独立した体系を認めないで宋の末におき、明清時代を独立した章として描きだす。Prof. Michael Sullivan は、さすがに、元時代絵画に大きな価値を認め、その著の第9章を趙子昂らの叙述に当てている(in The Art of China. University of California Press.)。現代中国絵画は、元の趙子昂、明の徐謂にその精神史の系譜関係が認められる。

正統的な画家の世界とは別に、墨戲的な絵画制作とさえ酷評される、絵画制作は活淡に行われていた。宋代より引続き盛行を極めた禅宗の教団内にお

ける余戲的な画家達の活躍がそれである。宋末の禅の余技として絵に親しんだ画家と同じく、粗放な画風によったものが多く、国家的な統制を離れ、社会の諸相が活発に動いていた元時代絵画の重要な一断面を形成する。三友や四君子画(三友とは松竹梅のこと、またの名を歳寒三友という。士大夫、文人、僧侶等は嚴冬の風雪にも耐え抜く松竹梅に世の汚濁に屈せず毅然として道を行う自らの姿を見出した。松竹梅は、画題としてしばしば好んで取上げられていた。四君子とは、三友から松をはずし、蘭および菊を加えたもので、文人や僧侶画家が好んだのは、ほぼ同様の理由からであった。三友中、墨松は中唐の頃、墨竹は晩唐より五代の間、墨梅は北宋頃から描かれはじめたと想像される。蘭菊は北宋の米芾にはじまるといわれる。それらを水墨で簡略に画くことは、すでにかなり古い伝統があった。しかし、元時代には、南宋末以来の個人主義が一層進展したことも手伝い、これらの墨戲は前後に比をみない程の盛況を呈した。この種の絵画は、高潔な自己の心情を松竹梅や蘭などを借り、内面の精神を表出しようとするものであった。そのため、当時、異民族王朝の下に栄達を断たれた失意の日を重ねた士大夫の消極的な抵抗を示すことにもなった、と解釈されている。しかし、不満の反面、精神の解放の喜びは、趙子昂にはじまるルネサンスという前向きな解釈も可能とするのではないだろうか。

院体系の絵画

宋末に郷貢進士となった錢選(舜拳)は呉興八俊の一人ではあった。宋朝滅亡後は新朝に仕えず、在野の庶士として一生を終った。同じ呉興八俊の中でも、趙孟頫(子昂)が元朝に仕えて高官となり、一族や友人達はその庇護によってそれぞれ栄達したのとは異り、最後まで文人画家として押し通した人である。彼は人物、山水、花鳥を得意とし、しかもその形式はすべて北宋の画家、例えば李公麟、趙伯駒、趙昌らに学び、その画面上にはしばしば自作の詩をも題したという。

元朝院体系絵画における復古運動がまず李竜眠を目標にした点は注目しなければならぬ。李竜眠によって復興された白描画はいかにも文人や士大夫好みのものであり、その人柄と生活も文人画家の理想に近いものであったためであろう。しかし、元代の復古運動が徹底的でなかったことは、白描画を一応目標としながら濃彩画や南宋画院の花鳥画風をも取入れるという、曖昧さを示したことや、その理想がどこにあったにせよ、現実の作品の上では南宋画院の余風をそのまま汲み入れていったことによっても証明される。ここに、

当代院体画風の弱さや絵画の品等の低さの原因があると考えられる。ただこうした従来の官学的画風が在野の人人に歓迎された点は注意すべきではあるが、つまるところ、滅亡したかの宋朝に対する淡い郷愁のあらわれ、と解釈されている。

王淵、郭熙、花鳥は黄筌、人物は唐人を学んだといわれる。特にその花鳥画は勾勒線の強い黄氏体風のものであったらしい。任仁發、月山は水利の専門家であったため任水監とも呼ばれるが、宮廷画家としても名高く、その人物、馬等は趙子昂画風を襲っている。わが国に遺品の多い顔輝は道釈人物を得意とした画家で、呉道子風の肥瘦の強いねばりのある描線と重い色調を特色とする。山水画家としては朱德潤があり、郭熙を師としたといわれる。彼の遺作と伝えるものから判断すれば、その画風はかなり柔かな筆描によるもので、多分に南宗画風を取入れている。当代院体山水画風は馬遠、夏珪風の残山剩水式の構図だけでなく、画面全体に山水を構成する形式も現れており、面的に把握するよりも線によって対象を捉えようとする傾向にあった。孫君沢や丁野夫、張遠等がその一派である。馬遠、夏珪の作品に見られるような詩情の豊かさや、画面の光輝は薄れる。岩石、土披の肉付も弱くなり、樹木も瘦せ枯れた表現を示す。線描的になり、そこに粗雑さが見られ、これが北宋の李成、郭熙様式や縦逸な水墨画風等と結びつき、明代浙派の成立へと連絡することになる。

南宗画の成立

元王朝の末には、後世に大きな影響を生んだ四大家が現れ、そこで南宗画の画風が確立する。

黄公望

字は子久、号は大癡道人

王蒙

字は叔明、号は黄鶴山樵

倪瓚

字は元鎮、号は雲林

呉鎮

字は仲圭、号は梅花道人

王蒙をのぞき、生涯、民間人として逸民や隱遁の生涯を貫く。画法の面では、黄公望が傑出していた。そこには、異民族王朝の支配の下で、政治権力から遠ざけられた漢民族の士大夫層の抵抗の精神が彼らの絵画のなかに生きていると解釈される。しかし、抵抗という政治意識からの解釈よりも、自遊の精神を認めたい、というのが拙論の主旨である。

元という時代を世界に開かれた精神の解放とみるか、狭い血族的な漢民族

の文化の挫折と暗黒の歴史とみるか、そこに大きな時代観の差異が作用する。異文化の流入のなかで、伝統の漢族文化を復古、書画の同源論を蘇生させた趙子昂に近代中国絵画史への原点と認めたとき、日本人に違和感のある明・清時代の北中国を中心とした王朝がそこに屹立していることに気づかされる。同文同種論では括れない、中日の違和、それは元という時代を分水嶺とみたとき、日本人の江南文化好みにうまく説明が落ち着くような気がしてならない。

なお、元の絵画は、明の時代には形式としては尊重されるが、明時代は、再び儒学による思想風潮を生む。元の絵画は継承されながらも否定され続け、徐渭による破壊的な「突破」による継承をまつことになる。

(王遜『中国美術史』(上海人民美術出版社、1989年)、鈴木敬・松原三郎『東洋美術史要説』(下巻、中国・朝鮮編、吉川弘文館、1957年)参照)

資料7. 宋・元時代における道釈人物画作品

整理番号 (伝称) 作者名 作品名 (伝称) 時代 形質 分量 所蔵者

(鈴木敬編『中国絵画総合図録』第一巻アメリカ・カナダ篇 東京大学出版会一九八二年)

A1-060 金処士「十王図」残缺(五幅)南宋絹本着色 111.0×47.0cm メトロポリタン美術館

A7-001 劉松年「十八学士図巻」南宋絹本着色縦 30.1cm トレド美術館

A10-013 金処士「十王図」残缺(二幅)元 絹本着色 139.1×93.3cm ハーバード大学フォック美術館

A13-038 仇英「衣錦還郷図巻」明 絹本着色 22.6×22.0cm 翁萬戈コレクション

A21-021 周文矩「李後主觀碁図」五代 絹本着色 31.3×50.0cm フリーア・ギャラリー

A21-022 劉貫道「端本澄源図巻」元 絹本着色 34.1×51.7cm フリーア・ギャラリー

A21-080 「高士図巻」南宋 絹本着色 31.5×42.3cm フリーア・ギャラリー

A28-012 劉貫道「銷夏図巻」元 絹本墨画淡彩 29.3×71.2cm ネルソン・ギ

ヤラリー・アトキンス美術館

A28-059 「維摩文殊問答図」(拓本) 北宋 紙本墨拓 175.5×255.5cm ネルソン・ギャラリー・アトキンス美術館

A28-090 惲澹源「四季花鳥図」(七幅) 清 絹本着色 ネルソン・ギャラリー・アトキンス美術館

A28-093 「学士図」明 絹本着色 ネルソン・ギャラリー・アトキンス美術館

A31-116 張路「仕女図」明 絹本墨画淡彩 108.8×52.0 景元齋コレクション (鈴木敬編『中国絵画総合図録』第二巻東南アジア・ヨーロッパ篇 東京大学出版会一九八二年。)

S1-018 仇英「文人雅会図巻」明 絹本着色 縦29.3cm 台北・後真賞齋コレクション

S8-022 藍瑛「山水図」(十二幅)明 金箋着色 168.3×45.4cm 香港・至樂樓コレクション

E15-119 「高士仕女図」清 絹本着色 171.0×103.8cm 大英博物館

E15-237 「高士図巻」明 絹本墨画淡彩 30.2×232.5cm 大英博物館

E18-044 陸信忠「十王図」(七七泰山大王) 南宋 絹本着色 84.8×50.4cm ドイツ・ベルリン・東アジア美術館

E22-010 仇英「宮女図巻」明 絹本着色 26.0×462.0cm プラハ国立美術館 附属ナーブルストウコヴオ美術館

E22-017 「十王曼荼羅図」李朝 絹本墨画着色 74.0×145.0cm プラハ国立美術館 附属ナーブルストウコヴオ美術館

(鈴木敬編『中国絵画総合図録』第三巻日本篇I 博物館 東京大学出版会一九八三年。)

JM1-095 任仁發「琴棋書画図」(四幅)元 絹本着色 172.8×104.2cm 東京国立博物館

JM1-307 鄭燮「墨竹図屏風」清 紙本墨画 119.3×236.2cm 東京国立博物館

JM1-308 虚谷「花卉図屏風」清 紙本着色 90.2×158.6cm 東京国立博物館

JM4-001 陸信忠「十王図」(十幅) 南宋 絹本着色 80.6×45.7cm 文化庁(東

京国立博物館寄託)

JM8-004 地藏・十王・二侍者像(十三幅) 高麗 絹本着色 143.3×66.7cm 静嘉堂文庫

JM9-001 陸信忠「十王図」(十幅) 南宋 絹本着色 92.5×44.5cm 神奈川県立博物館

JM10-001 陸信忠「十王図」(六幅) 南宋 絹本着色 58.6×37.9cm 神奈川県立金沢文庫(称名寺所蔵品)

JM12-083 地藏十王図(十幅) 日本室町 絹本着色 94.0×41.0cm 根津美術館

JM15-024 趙孟頫「琴棋書画図」(四幅)元 絹本着色 縦132.4~148.3cm 横74.2~84.5cm 第四幅は132.4×74.2cm 徳川美術館

JM15-029 孫億「花鳥図屏風」(六曲一隻) 清 絹本着色 130.0×54.7cm 徳川美術館

JM15-032 李公麟「七十二賢像屏風」(六曲一隻)明 紙本墨絵 24.2×18.5cm 徳川美術館

JM19-099 趙孟頫「故事人物図冊」元 絹本着色 28.9×22.4cm 黒川古文化研究所

JM22-039 「宮廷朝賀図」(四幅) 李朝 絹本着色 151.0×54.8cm 永青文庫

JM22-043 仇英「宮中図巻」明 絹本着色 縦31.1cm 永青文庫

JM23-011 陸信忠「十王図」南宋 絹本墨絵 56.0×38.6cm 正木美術館

JM24-003 卓琮「蘆雁図」(四幅) 清 紙本墨画淡彩 174.8×84.1cm 岡山美術館

JM26-010 改琦「仕女図」(四幅) 清 絹本墨絵 161.8×41.0cm 福岡市美術館

(鈴木敬編『中国絵画総合図録』第四巻日本篇II 寺院・個人 東京大学出版会一九八三年。)

JT2-001 趙璠「十六羅漢図屏風」(一隻) 南宋 絹本着色 89.8×47.7cm 千葉県・法華経寺

JT3-001 陸信忠「十六羅漢図」(十六幅) 第十三幅 南宋 絹本着色 115.0×

- 50.8cm 京都・相国寺
- JT5-001 良全「十六羅漢図」(十六幅)第3、9幅 南北朝 絹本着色 143.5×59.8cm 京都・建仁寺
- JT8-001 「十六羅漢図」(十六幅)第4、13幅 南北朝 絹本着色 120.8×56.0cm 京都・天寧寺(福知山)
- JT9-001 「十六羅漢図」(十六幅)第1、2、3幅 元 絹本着色 95.6×36.6cm 滋賀県・宝蔵寺
- JT10-001 林庭珪・周季常「五百羅漢図」第61、62幅 南宋 絹本着色 112.8×53.4cm 京都・大徳寺
- JT10-002 「十王図」(十幅)元 絹本着色 93.4×45.1cm 京都・大徳寺
- JT11-001 「十六羅漢図屏風」(一隻)第3、12、14幅 室町 絹本着色 90.7×37.8cm 京都・歓喜光寺
- JT12-001 陸信忠「十王図」(九幅)第十三幅 南宋 絹本墨画 84.5×52.0cm 京都・高桐院
- JT13-001 陸信忠「地藏十王図」(十一幅) 南宋 絹本着色 108.4×55.3cm 京都・誓願寺
- JT15-017 「十六羅漢図」(十六幅)第14、15、16幅 南宋 絹本着色 121.3×51.0cm 京都・妙心寺
- JT17-004 顔輝「十六羅漢図」(十六幅)第4、13幅 元 絹本着色 123.0×64.5cm 滋賀県・新知恩院
- JT20-001 陸信忠「十王図」(十幅)南宋 絹本着色 58.0×40.2cm 広島県・浄土寺
- JT20-002 明兆「十六羅漢図」(十六幅)第13、14幅 南北朝 絹本着色 74.8×33.8cm 広島県・浄土寺
- JT24-001 「十六羅漢図」(十六幅)第9幅 元 絹本着色 113.3×59.0cm 愛知県・妙興寺
- JT25-001 「十六羅漢図」(九幅)第3、9幅 元 絹本着色 愛媛県松山・太山寺
- JT26-001 陸信忠「十八羅漢・二高僧図」(二十幅)第3、13、14、18幅 南宋 絹本着色 119.3×48.9cm 神奈川県鎌倉・光明寺
- JT28-003 李聞一「地藏十王図」(十一幅)室町 絹本着色 113.6×55.0cm 神奈川県鎌倉・建長寺
- JT29-001 明兆「十六羅漢図」(十六幅)第8、13幅 南北朝 絹本着色 81.8×40.0cm 京都・江西寺
- JT31-001 「十六羅漢図」(十六幅)第6、7幅 室町 絹本着色 107.5×55.0cm 滋賀県・神照寺
- JT31-002 「地藏十王図」(十一幅)室町 絹本墨画 地藏 101.5×42.5cm、十王 105.5×48.0cm 滋賀県・神照寺
- JT33-001 「十王図」(十幅)鎌倉 絹本着色 福岡・誓願寺
- JT34-002 蔡山「十八羅漢図」(十八幅)第10幅 元 絹本着色 117.0×48.0cm 和歌山・総持寺
- JT37-001 「十王図」(十幅)室町 絹本着色 99.4×42.8cm 京都・一尊院
- JT39-001 陸信忠「地藏十王図」(十一幅) 南宋 絹本着色 118.2×60.5cm 長野県・定勝寺
- JT44-001 「十六羅漢図屏風」(一隻)江戸 絹本着色 160.9×376.0cm 奈良・西大寺
- JT54-007 「十六羅漢図」(十六幅)第14幅 元 絹本着色 76.3×38.0cm 京都・南禅寺
- JT60-005 「十王図」(十幅)室町 絹本着色 93.2×40.4cm 山梨県・向嶽寺
- JT60-006 「羅漢図」(十幅)第2幅 南北朝 絹本着色 93.2×40.4cm 山梨県・向嶽寺
- JT62-001 陸信忠「十王図」(十幅)南宋 絹本着色 50.3×36.4cm 香川県・法然寺
- JT68-001 「地藏十王図」(十一幅)室町 絹本着色 地藏 110.8×58.3cm、十王 98.0×41.3cm 岡山県・宝福禅寺
- JT81-002 「十六羅漢図」(十六幅)第4、14幅 江戸 絹本着色 124.4×50.0cm 広島県・仏通寺
- JT88-002 陸信忠「十王図」(八幅)南宋 絹本着色 39.5×25.0cm 福岡市・

善導寺

- JT89-001 狩野山楽「十王・六道・地獄図」(九幅) 江戸 紙本着色 150.0×80.0~92.5cm 奈良・長嶽寺
- JT94-001 明兆「十六羅漢図」(十六幅) 第16幅 南北朝 絹本着色 65.6×34.7cm 大阪・法道寺
- JT95-001 「十六羅漢図」(十六幅) 第11、12幅 南北朝 絹本着色 98.8×41.8cm 兵庫県神戸市・太山寺
- JT108-001 陸信忠「地藏十王図」(十一幅) 南宋 絹本着色 54.3×38.1cm 滋賀県・永源寺
- JT110-004「十六羅漢図」(十六幅) 第3、10幅 室町 絹本着色 92.8×40.7cm 茨城県・正宗寺
- JT111-006 顔輝「十六羅漢図」(十六幅) 第3、5幅 元 絹本着色 92.0×40.0cm 福岡市・聖福寺
- JT120-001 「十六羅漢図」(十六幅) 第2、3幅 南北朝 絹本着色 102.1×49.7cm 大分県・安楽寺
- JT129-001 陸信忠「十王図」(六幅) 元 紙本着色 79.5×50.5cm 滋賀県・西教寺
- JT132-001 李公麟「十六羅漢図」(十六幅) 第2、13幅 北宋 絹本着色 99.8×40.5cm 京都府長岡京・光明寺
- JT134-001 明兆「十六羅漢図」(十六幅) 第5、11幅 南北朝 絹本着色 93.0×50.0cm 兵庫県姫路市・大覚寺
- JT147-001 明兆「十六羅漢図」(十六幅) 南北朝 絹本着色 101.2×39.1cm 石川県・総持寺
- JT161-001 「十六羅漢図屏風」(一隻) 鎌倉 絹本着色 56.4×38.8cm 奈良県・法隆寺
- JT161-002 「十六羅漢図」(四幅) 室町 絹本着色 142.3×73.5cm 奈良県・法隆寺
- JP1-007 韓秀實「鯉図屏風」(二曲) 明 絹本墨画 128.5×76.3cm 神奈川県・常盤山文庫コレクション

JP8-023 「鬪牌図」清 絹本着色 80.1×44.4cm 大阪府・阿形邦三コレクション

- JP9-001 陸仲淵「十王図」(三幅) 南宋 絹本着色 85.8×50.6cm 神奈川県・森村義行コレクション
- JP12-026 趙孟頫「人物図」元 絹本着色 120.8×59.0cm 個人コレクション
- JP14-097 「琴棋図」(対幅) 明 絹本着色 東京都・江田勇二コレクション
- JP30-047 羅牧「山水図」(六幅) 清 紙本墨画淡彩 186.0×45.0cm 東京都・橋本大乙コレクション
- JP33-006 西金居士「羅漢図」南宋 絹本着色 126.2×51.7cm 山口県・故菊屋嘉十郎コレクション
- JP40-019 楊晋「溪山無尽・湖莊読易・蘆汀夜月・溪山煙雨図」(四幅) 清 絹本着色 164.6×52.8cm 東京都・小幡醇一コレクション
- JP67-039 吳俊卿「蘭花」(四屏之三) 清 紙本墨画 67.6×32.6cm 東京都・松丸コレクション
- JP67-040 吳俊卿「水仙図」(四屏之四) 清 紙本墨画淡彩 67.6×32.6cm 東京都・松丸コレクション

資料8. 絵画空間表現の変遷について

方聞氏は、「論「溪岸図」真偽問題」『文物』二〇〇〇年第十一期、七六～九六頁)の中に、中国画家は平面空間で立体世界を再現し、画面形体の塑造や画面空間の深度と生動感を成功に掌握したということを論じた。すなわち、八～十四世紀に、中国山水画の空間表現の変遷については、以下の三つの時期に分けられている。第一期は、八世紀初から十一世紀初にかけて、すなわち唐・北宋初期に、山水画の構図は、前から後へ、近から遠へ、三層分隔の画面で展開する。画家は、平面表現の方式で景物の正面を描写し、題材によって、幾重にもつらなる。これは、景物の配置が、次第にあげているが、彼此に一体化の連接することが見られなかった(陝西富平の唐墓山水図屏風壁画は一好例である)。第二期は、十一世紀末から十二世紀にかけて、あるいは北宋後期に、山水の造型と視覚結構とも変られ、景物の空間表現も連続に統

一された。画面の平行透視性を強調され、空間統一の視覚効果が見られるが、眞正の立体的物理空間が描写できない（傳熹年「中国古代的建築画」〔『文物』一九九八年第三期、七五〜九四頁〕参照）。第三期は、十三世紀末から十四世紀にかけて、すなわち元時代に、山水景物の空間上、密接につなげて、二次元的立体空間を形成された。前代に垂直中線を沿って上下に重なるという構図表現から、遠近透視法を強化し、景物の奥行きを連綿し、筆墨皴染も豊富な変化を持って、連続統一の整体空間を現されている眞景界を創造した。そして、元、明、清時代の絵画中、自然空間という視覚結構の表現を連綿に反映されている。

資料9. 佚名「桐蔭仕女図」屏風の裏面には、康熙帝が臨写した書になる行草書「洛俛賦」

洛俛賦

夫何三春之令月、嘉天氣之

綢緝、和風穆以布暢、百卉華而

敷芳、川流清冷以任瀦、原隰

葱翠以龍鱗、遊魚洄瀟於

深波、玄鳥鼓翼於高雲、美節

慶之動物、悅群生之樂欣、

故新服之即成、將禊除於水

濱、於是搢紳先生嘯儔命友、

携朋接党冠童八九、主希孔

孟、賓慕顏柳、臨涯詠吟濯

足揮手、乃至都人士女奕

祁祁、車駕岬岵克温中塗粉

葩翕習綠阿被湄振袖生風

接衽成幃、若夫權戚之家、豪

侈之族、采騎高鑣華輪方

轂、青蓋雲浮、參差相屬集

乎長洲之浦、曜乎洛川之

曲遂乃停輿蕙渚稅駕蘭田朱

幔紅舒翠螭蠅連、羅樽列爵

周以長筵、於是布枏醕、荐柔嘉、

析休吉、蠲百痼、漱清源以滌穢兮、

攬綠藻之纖柯、浮素妝以蔽水、酒

玄醪於中河。臨董其昌

資料10. コロマンデル屏風

コロマンデル（科羅曼多）は、インド東南部の科羅曼多海岸（Coromandel Coast）である。十七世紀から、オランダ人とイギリス人はこの所を東インド会社の海上運輸の海港になった。当時、清朝の款彩漆屏風は、この海港からヨーロッパへ輸出されたので、十八世紀末から科羅曼多漆屏風の名が誕生した。萬丹は十七世紀にオランダの東印度会社がジャワ島に建てた貿易駅であるが、十七世紀末から十八世紀にイギリス人は、款彩漆屏風を萬丹工芸と云う。

資料11. 座頭屏風

座頭は、『大漢和辞典』（諸橋轍次著、大修館書房、一九七六年縮写版第五刷）巻四・五六七ページ「座頭」の条に三つの意味が説明している。一つは、古昔、琵琶法師の官名。『當道要集』檢校・別當・勾當・座頭の四官を十六階に分かち。も一つは、盲人で按摩鍼治などを業とし、又、琵琶を平家などにあわせて弾くもの。『狂言、どぶかつちり』今日は都に座頭の寄合ひ御座る程に。も一つは、舞台に出でて技を演ずる俳優の首領。室町時代の古辞書である広本『節用集』は、衝立障子 或作歩障。又呼座頭屏風。云歩障也。〔器財門414⑦〕語注記は「衝立障子」に、「或は歩障と作す。又、座頭屏風を呼ぶに歩障と云ふなり」とある以外は未記載にある。印度本系統の弘治二年本・永祿二年本・堯空本『節用集』には、衝立障子。歩障（同）呼座頭屏風。〔弘・財宝127④〕。日本近世初期の衝立絵は、むしろ主として禅宗寺院の調度として発展した小型の衝立を対象とする。「座名小屏」と呼ばれたり、禅院では、

「座頭屏風」と称され、一對形式をたてまゑとするが、屏風の類に準ずるものとみなされている。座頭屏風は、高さ三尺程度の小型衝立で、一對形式からなり、法要の際、仏堂の入口にしつらえられる。画面は一對の表裏二面、計四面からなり、画題や画体、彩墨などの点で表裏二面对照性を示すことが多い。これも、衝立絵としての間仕切りに関連をもつ。江戸時代中期の禅宗故実家無著道忠著『禅林象器箋』第廿八類「器物門」によると、左の如き解説がみられる。

「忠曰。或単呼座頭。小屏可高三尺。設戸口左右座首。太岳清和尚曰。座頭小屏。又是名隔板。

旧説曰。座有四出六出人出等。如中華叢林。雖諸寮舍。制亦如僧堂衆寮。此方鎌倉叢林。隋処設座頭屏風。此日本様也。其座頭。則唯特為人。得坐之。其余位。則縱但一人。亦只用曲盆。行盞。蓋為異於特為也。」という。

資料12・清・李玉棻『甌鉢羅室書畫過目考』（黄賓虹・鄧實編『美術叢書』

二五、五集第九輯、台北・芸文印書館、一九七五年十一月）

卷一に

- (1) 傅山・絹本墨竹蘭大屏八幀
- (2) 查士標・綾本墨山水大屏十二幀
- (3) 吳士旦・綾本行書屏四幀
- (4) 諸昇・墨竹大屏四幀

卷二に

- (1) 陳奕禧・綾本行書赤壁賦全文大屏十二幀
- (2) 李鱣・設色花木魚鳥大屏四幀
- (3) 童鈺・墨梅大屏八幀
- (4) 沈鳳・設色山水大屏八幀、篆書四行大屏八幀
- (5) 沈銓・設色花木絹屏四幀
- (6) 邊寿民・芦雁大屏

卷三に

- (1) 鄭燮・絹本竹蘭大屏八幀
- (2) 王傑・絹本行楷大屏四幀

- (3) 梁嘯・行書四行大屏十二幀
- (4) 張敵・墨筆花木大屏六幀
- (5) 凌瑚・設色花鳥絹屏四幀
- (6) 舒位・墨花卉屏四幀
- (7) 方薰・設色花木短屏八幀
- (8) 宋光宝・絹本設色花鳥屏八幀、四幀
- (9) 改琦・設色半身士女絹本短屏八幀、設色秋花大幀
- (10) 夏翯・墨竹大屏四幀

卷四に

- (1) 盛大士・墨山水屏四幀、設色山水大幀
- (2) 顧皐・墨蘭竹石絹屏四幀
- (3) 程鸞・設色花鳥大屏十二幀
- (4) 朱本・設色絹本大屏
- (5) 董洵・墨竹蘭屏四幀
- (6) 朱為弼・墨牡丹梅花立幀、集錦壽屏
- (7) 郭尚先・墨蘭屏四幀
- (8) 湯貽汾・設色花鳥絹屏四幀
- (9) 陳壇・設色山水屏四幀
- (10) 費丹旭・臨玉壺半身士女屏四幀
- (11) 李育・設色花鳥屏四幀
- (12) 金応仁・通景青緑山水絹屏六幀
- (13) 程庭鷺・設色做人逸景屏四幀
- (14) 李紱・五色牡丹大屏六幀
- (15) 翁広平・設色花鳥短屏四幀
- (16) 蔣予檢・墨蘭大屏四幀
- (17) 黄樂之・集錦壽屏
- (18) 張士保・擬古人物絹本大屏六幀
- (19) 招子庸・墨竹大屏八幀、墨竹蘭石屏四幀
- (20) 姚燮・墨梅大屏四幀

- (21) 田祥·墨竹絹本大屏四幀
- (22) 周棠·花木大屏八幀
- (23) 吳熙載·設色花卉屏四幀
- (24) 王素·設色端陽景物花果屏四幀
- (25) 包棟·設色寫意士女絹屏六幀
- (26) 王札·設色花鳥絹屏四幀
- (27) 陳允升·設色四時山水屏四幀
- (28) 張熊·設色花卉絹本屏四幀
- (29) 張槃·花木鳥獸絹屏六幀
- (30) 朱熊·設色花木大屏四幀
- (31) 任熊·模北宋院體花鳥大屏八幀
- (32) 鄭珊·設色做各家山水屏四幀

資料13·清·朱啓鈴『清內府藏刻糸書畫錄』(黃賓虹·鄧實編『美術叢書』)
 十六、四集第一輯、台北·芸文印書館、一九七五年十一月)

卷三に

- (1) 「清刻糸錢選蜀葵狸奴圖掛屏」二幀
- (2) 「清刻糸花鳥掛屏」一幀
- (3) 「清刻糸花鳥掛屏」一幀
- (4) 「清刻糸鹿鶴同春掛屏」二幀
- (5) 「清刻糸花鳥掛屏」二幀
- (6) 「清刻糸花鳥掛屏」二幀
- (7) 「清刻糸花鳥掛屏」二幀
- (8) 「清刻糸花鳥掛屏」二幀
- (9) 「清刻糸花鳥掛屏」二幀
- (10) 「清刻糸花鳥掛屏」二幀
- (11) 「清刻糸花鳥掛屏」二幀
- (12) 「清刻糸花鳥掛屏」二幀

卷四に

- (1) 「清刻糸群仙祝壽屏」一幀
- (2) 「清刻糸高宗御筆花卉掛屏」二幀
- (3) 「清刻糸花卉海棠式圍屏」九幀
- (4) 「清刻糸萬壽菊萬年青掛屏」二幀
- (5) 「清刻糸花卉掛屏」四幀
- (6) 「清刻糸花卉掛屏」二幀
- (7) 「清刻糸花卉掛屏」二幀
- (8) 「清刻糸花卉掛屏」二幀
- (9) 「清刻糸花卉掛屏」二幀
- (10) 「清刻糸花卉掛屏」二幀
- (11) 「清刻糸花卉掛屏」二幀
- (12) 「清刻糸花卉圍屏」二幀
- (13) 「清刻糸花卉掛屏」二幀
- (14) 「清刻糸花卉掛屏」二幀
- (15) 「清刻糸花卉掛屏」二幀
- (16) 「清刻糸秋花掛屏」二幀
- (17) 「清刻糸秋花掛屏」二幀
- (18) 「清刻糸秋花掛屏」二幀
- (19) 「清刻糸瓶花掛屏」一幀
- (20) 「清刻糸蔬果掛屏」一幀
- (21) 「清織金海水瓶花掛屏」二幀

卷五に

- (1) 「清刻糸高宗模宋李迪鷄雛待飼圖明王穀祥哺雛圖屏」二幀
- (2) 「清刻糸高宗模宋李迪鷄雛待飼圖明王穀祥哺雛圖屏」二幀
- (3) 「清刻糸三陽開泰屏」二幀
- (4) 「清刻糸海水雲龍圍屏」五幀
- (5) 「清刻糸海水雲龍屏」九幀

卷六に

- (1) 「清刻糸高宗繪南極老人掛屏」一幀

- (2) 「清刻糸春田嬰戲掛屏」二幀
 - (3) 「清刻糸猷壽図屏」二幀
 - (4) 「清刻糸山水人物挿屏」二幀
 - (5) 「清刻糸三星図挿屏」二幀
- 卷七に

- (1) 「清刻糸避暑山荘図刺繡花卉両面囲屏」九幀
- (2) 「清刻糸避暑山荘図刺繡花卉両面囲屏」二幀
- (3) 「清刻糸太華山飛雲巖図屏」二幀
- (4) 「清刻糸華山靈巖図掛屏」二幀
- (5) 「清刻糸西湖風景屏」二幀
- (6) 「清刻糸昆明池甲秀楼図屏」二幀
- (7) 「清刻糸永瑔絵山近軒文津閣掛屏」二幀
- (8) 「清刻糸山水屏」二幀
- (9) 「清刻糸山水掛屏」二幀

資料14. 清・朱啓鈴『糸繡筆記』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』十六、四
集第二輯、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)
卷下に

- (1) 南朝梁・簡文帝「織成屏風」
- (2) 明・「刻糸画錦堂記滕王閣序」の「織詞曲聯為屏障」
- (3) 乾隆御書萬壽頌緯糸囲屏一架
- (4) 乾隆御書萬壽聯珠緯糸囲屏一架
- (5) 九重春色紫檀緯糸花鳥九屏一座
- (6) 雲霞組繡紫檀緯糸十二屏一座
- (7) 絳霄呈瑞紫檀緯糸花卉九屏一座
- (8) 蓬瀛春靄緯糸掛屏一件
- (9) 繡嶺珠淵緯糸掛屏一件
- (10) 紫萼舖霞緯糸掛屏一件
- (11) 四序欣榮緯糸掛屏一件

- (12) 春色長圓緯糸掛屏一件
- (13) 上苑聯芳緯糸掛屏一件
- (14) 雲綺成章紫檀緯糸九屏一件
- (15) 蓬瀛清景紫檀邊緯糸山水屏一件
- (16) 乾隆御書鴻稱集慶頌繡囲屏一架
- (17) 簞谷敷春文竹邊座繡花卉挿屏一件
- (18) 壽春綿景紫檀邊座紅緞繡花鳥百壽図囲屏一架
- (19) 芳筵綉彩文竹邊繡花卉屏一件
- (20) 仙都富貴紫檀邊繡牡丹花屏一件
- (21) 宜春淑序紫檀邊繡花鳥屏一件
- (22) 琪圃生香南繡掛屏一件
- (23) 福房綏和紫檀邊座繡花卉五屏一件
- (24) 慶霄韶景紫檀邊座繡花卉五屏一件
- (25) 繡谷芳花紫檀邊座繡花卉五屏一件
- (26) 瑤池麗景彩漆繡花鳥五屏一件
- (27) 雲霄飛舞紫檀黃緞繡金龍九屏一件
- (28) 萬彙同春繡花卉九屏一件
- (29) 錦圃生香紫檀繡詩意花卉九屏一分
- (30) 錦圃生香紫檀繡詩意花卉九屏一座
- (31) 青綠山水几屏二(沈壽美術繡、慈禧皇太后貢品)
- (32) 三馬図横屏(沈壽美術繡、慈禧皇太后貢品)
- (33) 花鳥掛屏四

資料15. 清・紫紅『刺繡書画録』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』十八、四
集第六輯、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)
卷第三に

- (1) 清刺繡花鳥蟲魚囲屏 十二幀
- (2) 清刺繡松鶴囲屏 五幀
- (3) 清刺繡花鳥屏 二幀

- (4) 清刺繡天竹梅雀掛屏 二幀
- (5) 清刺繡花鳥掛屏 二幀
- (6) 清刺繡花鳥屏 二幀
- (7) 清刺繡花鳥掛屏 二幀
- (8) 清刺繡花鳥掛屏 二幀
- (9) 清刺繡花鳥兩面插屏 二幀
- (10) 清刺繡松鶴插屏 二幀
- (11) 清刺繡花卉草蟲掛屏 二幀
- (12) 清穿珠刺繡松鶴橢圓屏 二幀

卷第四に

- (1) 清刺繡四季花卉圍屏 十二幀
- (2) 清刺繡花卉屏 九幀
- (3) 清刺繡四季花卉圍屏 十二幀
- (4) 清刺繡花卉屏 九幀
- (5) 清刺繡花卉兩面插屏 二幀
- (6) 清刺繡花卉掛屏 二幀
- (7) 清刺繡花卉掛屏 二幀
- (8) 清刺繡花卉掛屏 二幀
- (9) 清刺繡花卉掛屏 二幀
- (10) 清刺繡花卉掛屏 二幀
- (11) 清刺繡花卉掛屏 一幀
- (12) 清刺繡梅竹水仙掛屏 二幀
- (13) 清刺繡水仙海棠掛屏 二幀
- (10) 清刺繡牡丹掛屏 二幀
- (11) 清刺繡牡丹玉蘭掛屏 一幀
- (12) 清刺繡蘭竹掛屏 二幀
- (13) 清刺繡蘭石掛屏 二幀
- (14) 清刺繡菊花掛屏 二幀
- (15) 清刺繡菊石掛屏 二幀

- (16) 清刺繡菊石掛屏 一幀
- (17) 清刺繡菊花泉石掛屏 一幀
- (18) 清刺繡蔬果掛屏 一幀

卷第五に

- (1) 清刺繡海水雲龍図屏 九幀
- (2) 清穿珠刺繡太平有象図掛屏 二幀

卷第六に

- (1) 清刺繡三星図并頌掛屏 一幀
- (2) 清刺繡三星図并頌掛屏 一幀
- (3) 清刺繡高宗三星図并贊掛屏 一幀
- (4) 清刺繡韓幹明皇試馬図屏 一幀
- (5) 清刺繡山水人物屏 十二幀
- (6) 清刺繡群仙祝壽図通景圍屏 九幀
- (7) 清刺繡採芝図屏 二幀
- (8) 清刺繡嬰戲図掛屏 二幀
- (9) 清刺繡山水人物屏 二幀
- (10) 清刺繡山水人物屏 二幀

卷第七に

- (1) 清刺繡武彝山図屏 五幀
- (2) 清刺繡武夷山図屏 五幀
- (3) 清刺繡山水掛屏 四幀
- (4) 清刺繡山水掛屏 一幀

資料16. 清・潘正煒『聽颿樓書画記』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』十九、四集第七輯、台北・芸文印書館、一九七五年十一月)

卷五に

- (1) 楊晋做古山水掛屏 絹本四幅

資料17. 清・潘正煒『聽颿樓書画記続』(黄賓虹・鄧實編『美術叢書』十

九、四集第七輯、台北・芸文印書館、一九七五年十一月）

巻上に

(1) 元・鮮于伯機行書掛屏 高本四幅

巻下に

(1) 明・董文敏行書掛屏 綾本八幅

(2) 明・陳章侯人物花卉掛屏 絹本四幅（陳章侯は陳洪綬である）

資料18. 清・鎮洋盛大士子履撰『谿山臥遊録』（黃賓虹・鄧實編『美術叢

書』十一、三集第一輯、台北・芸文印書館、一九七五年十一月）

巻三に

(1) 徐西礪「山水画屏」四幅

(2) 孫鑑堂「水墨山水掛屏」四軸

(3) 雷菱舟「山水巨障」

巻四に

(1) 劉少白「設色画屏」山水

(2) 李汝枚「水墨巨障」

(3) 張介純「画屏四幀」山水

資料19. 日本における南蛮図屏風

神戸市立博物館の「南蛮屏風」（重要文化財、桃山時代、狩野内膳筆）は、

左隻は奇妙な異国建築をバックに、帆を張った南蛮船が出港する場面。右隻は日本での貿易品荷揚げ、カピタンの行列を出迎える宣教師たちを描いている。あざやかな色彩と、細部にわたる入念な描写は、七〇点ほど現存する南蛮屏風の中でも最もすぐれた遺品といえる。各隻に「狩野内膳筆」の款記と「内膳」白文方郭壺印がある。内膳（一五七〇〜一六一六年）は摂津伊丹城主・荒木村重の家臣の子。主家が織田信長に滅ぼされたため、狩野松栄について画家となり、のち豊臣家のお抱え絵師になった。秀吉7回忌の祭礼を描いた豊国祭礼図屏風（京都・豊国神社蔵）はその代表作。南蛮屏風はほかにも何点か残しており、内膳得意のテーマであったらしい。池長孟コレクション、

神戸市博物館蔵「南蛮屏風」（六曲一双）、桃山時代、狩野内膳筆、各154.5×363.2cm、紙本金地著色、重要文化財（神戸市立博物館編集『南蛮堂コレクションと池長孟』（特別展、図録）図版IV-9、二〇〇三年。）

「唐船・南蛮船図屏風」（六曲一双、桃山時代・十七世紀、紙本金地著色、屏風装、各縦152.8×横360.4cm、九州国立博物館蔵）は、新発見の南蛮屏風の優品。日本に到着した黒い南蛮船と、南蛮寺に向かうカピタン・モールの一行を描く右隻は、いわゆる南蛮屏風の定型的な表現をとっているが、左隻に白い唐船が入港する中国の港町を描くことはとても珍しく、本図の特徴の一つである。

その画面は、モチーフを細部まで丁寧に描き込みながら、かつ全体を調和させる描写力が見所である。描いたのは狩野派正系の画家、おそらくは狩野孝信（一五七二〜一六一八）の手により慶長年間（一五九六〜一六一四）に制作されたと考えられる。

「南蛮船駿河湾来航図屏風」（六曲一双、桃山時代・十七世紀、紙本金地著色、屏風装、各縦152.7×横359.0cm、九州国立博物館蔵）は、右隻に黒い南蛮船を大きくあらわす南蛮屏風であるが、描かれた場所が特定できる点で他類例のない作品である。画面の松原、塔のある寺院と関所は、それぞれ三保の松原・清見寺・清見が関を表すと考えられ、本図は駿河湾に来航した南蛮船を主題にすると考えられる。

史実との関連では、慶長十二年（一六〇七）、駿河滞在中の朝鮮通信使・慶七松が海上に一隻の南蛮船をみたと記録することが注目され、本図は正にその様子をテーマとする可能性が高い。特定の場所と出来事が絵画化された作品として貴重であり、さらに日本を舞台とした国際的な交流の広がりを理解する上で不可欠な南蛮屏風である。

もう一点の「南蛮屏風」（六曲一双、江戸時代初期、紙本金地著色、各149.0×353.3cm、神戸市立博物館蔵）

いわゆる「南蛮屏風」とは、洋風画の技法をほとんど用いず大和絵の手法で南蛮船入港など西洋人の風俗を描いたものである。南蛮屏風が描かれたのは、豊臣秀吉が朝鮮出兵のため肥前名護屋に築城する際、随行した絵師たち

が長崎で南蛮船や西洋人の風俗を見たことにはじまるともいわれており、十六世紀末から京都・畿内で大流行し、鎖国後も制作され続けた。本図は右隻に日本へ渡来した南蛮船が入港する場面、左隻に乗馬などの異国風俗を描いている。その類例としては、狩野派によるサントリー美術館本、東京国立博物館本があり、本図はこの二本を折衷した内容をもつ。ただしその筆者については、狩野派などの正統の画人とは思われず、検討を要する。

また、日本・国立歴史民俗博物館に収蔵されている「南蛮人来朝図屏風」(江戸時代初期、紙本金地著色、六曲一双、左隻、151.4×321.5cm、重要美術品、国立歴史民俗博物館蔵)がある。(神戸市立博物館編集『南蛮堂コレクション』と池長孟』(特別展、図録) 図版Ⅲ・6、2003年。)

南蛮船の来航をにぎやかに描いた屏風には、異国の船から積み降ろされるたくさんの荷物と、それら珍しい品々を手に行列する南蛮人の一行が描かれる。異文化の出会いには摩擦や衝突がつきものであるが、金雲まばゆいばかりに荘厳された極彩色の屏風には、そうした暗さは微塵も感じられず、遠来の珍客を迎える喜びが満ちあふれている。帰りの船に積まれたであろう日本製の輸出漆器も、螺鈿と金蒔絵の輝きで西洋人を魅了した。日本・西洋人相方がとらえた異国像は、決してそれぞれの真の姿を正確に映していたわけではない。人々は垣間見る異国の文化にユートピアとしての意味を求め、交易による物質的充足がそれを代弁した。航海から得られる恵みの前には、さまざまな苦悶などものの数ではなかつたのである。

桃山時代から江戸時代にかけて、日本国に來航したポルトガル人の風俗を主題にした屏風絵が数多く制作され、七十点近くの作例を数える。それらを南蛮屏風と総称する。(佐藤康広「南蛮屏風の意味構造」『美術史論叢』18 (東京大学大学院人文社会学系研究科・文学部美術史研究室紀要) 一〇三〇頁、二〇〇二年。) 南蛮船の入津する光景が主要モチーフであることから、「南蛮人渡来図」「南蛮船入港図」などとも呼ばれるそれらは、今日では一般的に、「南蛮屏風」の名で総称される。絵画史上の分類は、近世初期風俗画に含まれるが、いうまでもなく、このジャンルの画題としては、日本人風俗だけではなく、西欧人風俗も描き出している点特徴的である。現在までに確認さ

れている作例は約七〇点。近世前期に量産された洛中洛外図屏風の現存作例は約六〇点といわれるから、人気の点では近世初期風俗画の中でもそれに匹敵するものといえるだろう。

南蛮屏風は通例、三つの類型に分類されるが、向かつて左隻に日本の港に停泊する南蛮船とそれからの荷揚げの風景、右隻にはキリスト教の僧侶たちのいる南蛮寺とそれに向かつて歩むカピタン・モール(マカオ総督を兼ねた船長)たちの一行、さらに彼らに好奇の眼を向ける日本人たちという図様で構成される第一類型のものが、全体のおよそ半数を占めている。第二類型はこの第一類型の両隻の図様を右隻にまとめ、左隻に異国の港とそこを出航する南蛮船の光景を描く。第三類型は右隻が第二類型のものと同じで、左隻は異国の館とそのテラスにおける南蛮人たちの姿で構成される。

歴史民俗博物館所蔵の「南蛮人来朝図屏風」は第一類型に分類されるが、來航する南蛮船が二隻であることはきわめて珍しい。近世初期風俗画の主題の多くが、本格的な画技を有する狩野派の絵師たちによってつくりだされたのと同様に、南蛮屏風の各類型の創始にも、狩野光信(かのうみつね)の内膳、山楽といった一級の絵師たちの関与が示唆されている。当館の屏風も作者こそ不明だが、安定感のある構図と格調高い筆致や上質の絵の具などから、本格的な漢画を学んだ相当の腕前を持つ絵師の作と思われるが、近年、長谷川等伯門人の等学の作とする見解も出されている(山根有三「長谷川派の南蛮屏風について」『國華』一二五八号、二〇〇〇年)。

南蛮屏風を見るおもしろさのひとつに、当時の日本人の西欧理解が垣間見えることがあげられる。本図にも見られるような長身で鼻の大きい西欧人イメージは現代にもつながるものであるが、先に「異国の港」「異国の館」と記し、西欧と書かなかつたのは、南蛮風俗や建築の描写には、多分に中国的な要素が混じりこんでいるからである。本図でも、船上のカピタンが水墨画の屏風を背に座す光景には漢画人物の定型が踏襲されているし、港の突端の館で船を眺める異国婦人の風俗も、きわめて中国的なものである。

ところで、前述のように南蛮屏風が人気を得た理由は、宝船のような「招福」の縁起物とみなされていたからだと考えられている。旧所蔵者には堺や

日本海側の回船問屋などの商家が多いことも、それを物語っている。本図もまた、日本海海運の拠点であった越前国三国港近くの旧家のもとであったと伝えられる。鎖国により南蛮貿易が終息した後でも、南蛮屏風の制作が減少はすれど、完全には途絶えることがなかったのも、この主題がキリスト教とは関係なく、あくまでも縁起物として認識されていたからであろう。

資料20・藻魚図について

宋・陳可久筆（旧題）「春溪水族図頁」がある^①。絹本着色、縦25.5cm、横24.2cm、北京・故宮博物院蔵。鯉魚の没骨画法は、韓秀實「鯉図屏風」のものと同く似ている。また、伝宋代・劉棻「群魚戲藻図頁」^②は、後世の藻魚図に大きな影響を与えた。元時代の佚名元人「魚藻図軸」は、紙本着色^③、縦141.9cm、横59.6cmである。『石渠宝笈初編・御書房』著録^④。

伝景初筆「藻魚図」（二幅）は明時代初めの藻魚図で水中の様々な魚を描いている^⑤。魚の他に蟹も描かれるが、蟹は「水族中の尤物」と美味を讃えられたのみでなく、「甲」を意味することから、科挙試験の首席合格「二甲一名」（状元及第）、あるいは「二甲傳臚」（二甲の首席）を連想させる存在といえる。筆者とされる景初は逸伝の画家である。

韓旭筆「藻魚図」（二幅）^⑥は伝景初筆の作品とほぼ同趣の藻魚図で水中の様々な魚を描いている。魚の他に科挙合格を連想させる蟹、さらに蝦も描かれている。蝦は腰を鎧形に自在に弯曲させることから順調という意味が託さ

① 王朝開総主編『中国美術史』宋代卷（上）図版一八四、齊魯書社・明天出版社二〇〇〇年。

② 絹本着色、縦24.5cm、横25.3cm、北京・故宮博物院蔵。王朝開総主編『中国美術史』宋代卷（上）図版一五八、齊魯書社・明天出版社二〇〇〇年。

③ 台湾・国立故宮博物院編輯委員會『故宮書畫圖録』（五）二二九頁、一九九一年。

④ 紙本墨画淡彩、縦一三二・〇×横五九・五cm、明時代・十四〜十五世紀、東京国立博物館蔵。東京国立博物館編集『吉祥—中国美術にこめられた意味』図版五一、大塚巧藝社一九九八年。

⑤ 紙本墨画淡彩、紙本墨画淡彩、縦一三四・五×横六四・八cm、明時代・十六〜十七世紀、東京・根津美術館蔵。東京国立博物館編集『吉祥—中国美術にこめられた意味』図版五二、大塚巧藝社一九九八年。

れ、後世、吉祥図に蝦を描いて「弯弯順」（円滑順調に運氣よきこと）と題する作品が登場する。本図には韓旭の落款と「壬子春日」の年記がある。明時代、韓旭という画家は画史書に二人記録されている。一人は浙江の人。草虫図と林良を倣った花鳥図をよくした。もう一人は淮陽（河南）人。字を荊山といひ花鳥図をよくしたという。本図の筆者の韓旭が上記の画家と同一であるかどうかは明らかでないが、浙派末期の画風を思わせる懸崖の表現から明時代後期の画家と思われる、壬子の年は嘉靖二十一年（一五五二）か万曆四十年（一六一二）のいずれかと思われる。

ボストン美術館に元時代の「双鯉図」と「六魚図」があり、いずれも作者不詳である^⑦。

「双鯉図」は、十三世紀末、掛幅装一幅、絹本墨画、一部に著色、縦202.0×横199.3cmである^⑧。

波間から跳ね上がる鯉は、誰かの成功祈願を象徴する伝統的な画題である。このような主題は儒教の影響下にある諸国においても人気が高かった。中国の伝説では、鯉が黄河を遡ることに成功し、「龍門」と呼ばれる場所をとり越したら、すぐに全能の力をもつ龍に変身するといわれる。宋代以来、官吏登用試験の合格祈願を含めて、多様な目的のためにこのような作品が作られてきた。

ボストン本の鯉図は、その大きさから、当初は単独で屏風を飾っていたものと考えられる。このように大きな屏風絵はおそらく文化・教育活動を行う庁舎のメイン・ホールのために作られたものである。堂々たる大きさの鯉は、激しい波濤から完全に跳び上がり、そのからだ全体を現わして、力強い視覚印象を観者に与える。この大きな鯉の跳躍力は、画面右側から左上方へ、空中で回転できるほど、非常に強いものであったに違いない。鯉の頭は完全に横向きで示されている。鯉の伏し目は、ちょうど画面中央のやや上に位置している。リズムカルに表現された鱗とせびれには、墨で精妙な陰影が施され、

⑦ ⑧ 『ボストン美術館編集集』ボストン美術館の至宝—中国宋・元画名品展—図版五三、六〇、大塚巧藝社一九九六年。

さらに金彩が加えられている。これらの金の鱗は、龍のそれに似ている。作者は今にも起ころうとしている不思議な変身を暗示しているようである。

大きな鯉の伏し目は、我々の注意を近くの若い鯉に向けさせる。その体は、なお半ばは波に隠れて、明らかに羨望と尊敬の念を抱きながら大きい鯉を見上げている。若い鯉は歳上の鯉の栄光に注目しているように見え、いつか自分に番が回ってくるのを待っている。本図の激しい渦と波でさえ、水中の世界から新たな、高次の空間へ跳び込む鯉の出現を祝福しているように見える。

富田幸次郎は本図の制作年代を宋代とした。鱗や、ひれの描写、波のムーヴメントは、強い造形感覚によって特徴づけられている。馬遠の「十二水図」(北京、故宮博物院)の水の表現に見られるタイプの自然主義は、本図における様式化し、誇張された水のパターンとは全く異なる^①。しかしそれはまだ明初の諸作ほどには様式化されていない。氾濫する水は、元時代の、仙人を描いた数本の道教絵画の方に近い。それゆえこの図は今や元時代のすぐれた傑作としてより広く受け入れられている。

「六魚図」は十四世紀初、掛幅装一幅、絹本墨画淡彩、縦101.5×横49.0cmである。

二本の竹枝から吊り下がった六尾の魚が写実的に描かれている。魚はいましがた釣られたばかりに違いない。何故なら、その尾はまだ動いているのだから。画家の写実に対する強い関心は、対象を細部に至るまで正確に丹念に描くことにみることができる。画家は六尾の魚、すなわち四尾の鯉、一尾の口を開けた魚、一尾の特別に立派な鱗の魚それぞれの細かな相違を描いている。また、竹の葉と枝は、いわゆる双鉤法輪郭線を用いて描く(画法)で描かれている。二本の枝は垂れ下がった綱で一つに結ばれている。本図は、主要なモチーフを対称的に配置したり、魚を現実離れた方法で吊すことにより、独特の視覚的効果を生み出している。

中国文化の中で、「六」という数には様々な意味がある。すなわち、それは

①『宋馬遠水図』(北京、文物出版社、1958)

「陸」を意味し、また、陰陽の極性においては「陰」の要素を意味する。道教では、「六」という数は、天と地と東西南北の四方あるいは四季を意味する「六合」という語として宇宙を意味する。中国仏教では、「六如」という熟語は絶えず変化する無常の世界を象徴する。儒教においては、「六経」という熟語は最も重要な六つの古典を意味する。また「六法」は、絵画における品等の六つの美的規範を意味する^②。さらに、「魚」という事物は伝統的に「裕福」を象徴する語であった。なぜなら、「魚」は「余」と同音異義であるから。「六」という語と「魚」という語の結合、すなわち「六魚」は、おそらく幸運を願って制作される作品において吉兆を意味するものであると思われる。

李麟筆「鯉魚図」(一幅)は、明時代・十六世紀の絹本墨画淡彩の作品である^③。鯉は魚類三百六十の最上位のものとなる。黄河を溯って龍門の下に集まる中で最も気力と靈力に富むもの。唯一尾が猛然と龍門に昇る時、たちまち龍に変ずるといふ。本図は波の逆巻く中に跳び上がる一尾の鯉を描いているが、この「魚跳龍門」の話を具体的に示すものである。鯉には龍の角が生じつつあり、いまでも鯉から龍へと変幻する瞬間を描いている。この無款の鯉魚図の作者について狩野探幽は外題に李麟と書いている。画史には明時代の画家として李麟が複数記録されるものの、本図の作者であるかどうかは明らかでない。

唐寅筆「春江罾魚図」(一幅)は、紙本墨画淡彩で、縦142.1cm、横62.7cmである^④。日本・京都国立博物館蔵(上野精一氏寄贈)。

また、江戸時代に円山応挙筆「風炉先屏風」(二曲一双)の右隻は「鯉図風炉先屏風」と称えられ、縦56.0cm、横172.2cmである。本図と左隻の「亀図風炉先屏風」は、おだやかな水面に、さざ波をたてながら泰然と泳ぐ鯉を

② E. Zurcher, "Recent Studies on Chinese Painting", review article in *T'oung Pao*, vol. 51, 1964, pp. 377-422.

③ 縦一三六・三×横八四・九 cm、岡山・林原美術館蔵。東京国立博物館編集『吉祥—中国美術にこめられた意味』図版二二〇、大塚巧藝社一九九八年。

④ 京都国立博物館『京都国立博物館蔵品図版目録・絵画篇』中国・朝鮮・日本(桃山時代以前) 図版四三、便利堂一九九九年。

右隻に、飄々とした亀を左隻に描いた風炉先屏風である^①。円山応挙が最も得意とした画題の一つで、墨の濃淡を生かして、鯉や亀の動きによって生じる水の微妙な動きを的確に表出し、画面には奥行と広がりを感じられる。写生を重んじ、清新な現実感を持ち、平明で情緒的な様式を打ちたてた応挙の画風をよく示している佳作である。

渡辺南岳筆「鯉図」江戸後期 六曲一双 紙本淡彩 各縦 1460×横 348.4cm

渡辺南岳（一七六七〜一八一三）は、通称は小左衛門、名を巖、字を維石という。円山応挙の弟子であるが、文化元年前後には江戸に滞在し、谷文晁一派と交流を持ってその画風を江戸に広めている。和美人とともに鯉の名手とも謳われ、高弟の中島来章にその名声が継承された。本作品は屏風という大画面でありながら、繊細な筆使いで鯉の形態を破綻なく描き上げており、鯉の名手の名に恥じるところがない。まさに南岳の代表作とするにふさわしい作品であろう。黒川家では天神祭の時の飾り屏風として使用されていた^②。また、清時代・道光元年（一八二二）に林登科が描いた「藻魚図」（双幅）は、紙本墨画で、各縦 177.8cm、横 52.9cm である^③。この作品は、清の道光辛巳の年に林登科、号或いは字が芥軒という画家によって描かれたものであることが、款記から知れる。魚の形態や空間を全く無視した配置には素人臭い素朴さがある。職業画家の作というには、あまりに稚拙な表現である。登科という名は、科挙合格を意味するが、本名であろうか。書画の技量から見ても一級の文人画家とは考えにくい。引首印にある旗山は福建省の山名。福建出身の林姓の清の画家が多く知られているが、管見の限り、芥軒という字号をもつ林姓の書画、篆刻家は、見あたらない。書画ともに謹直で素朴であり、雨中に為書きもないので、手すさびに描いたのだろうか。中国の文人画家は、このころまでには、現実にはほとんど専門画家化していたが、同時に

当時は読書人であれば誰でも書画を描く状況にあった。そのような広い裾野にあった素人画が何らかの形で日本に伝わったものであるうか。

日本では、藻魚を主題とした絵画作品もある。例えば、佐々木縮往の「鯉図」（双幅）がある^④。本図は、絹本着色で、各縦一一三・八センチ、横五三・一センチ、享保四年（一七一九）のものである。

右幅に水中の二尾の鯉、左幅に同じく一尾の鯉か鮎かと思われる二尾の小魚が描かれている。右幅の右上半には、水上にかかる白梅と海棠かと思われる花が、左幅の左上半には、竹とそれに蔓を絡ませて実をつけた葡萄、および黄色の見慣れない果実が添えられている。一見して中国風の秀逸な感じが漂い、沈南蘋風かとも思われるが、鯉は一般の南蘋派の画家たちの描くものとは異なり、また果実に極端な盛り上げ彩色を用いるなど、技法的にも南蘋系画家とは相違点がある。

沈南蘋は中国清時代の人で、享保一六年（一七三一）長崎に渡航し、日本の近世絵画に多大な影響を及ぼした画人である。南蘋は享保一八年には帰国するが、その後も日本へ作品を送り続けたといわれる。長崎での門人熊斐の門下から宋紫石・鶴亭らが出て南蘋派と呼ばれる一派を形成し、江戸後期にはその精緻な即物的表現がほぼ全国に伝播した。

ホノルル美術館の「鯉図」をみると、まずその即物的表現に目を瞠らされる。そこから南蘋風という印象を持つのだが、この絵が描かれた享保四年には南蘋はまだ渡航していない。縮往の代表作「韃靼人狩獵図」も中国画の祖本によったものと思われ、縮往が「明人の筆蹟に法り」描いたというもおそらく事実であろう。しかし彼の手本は意外にも南蘋派の作品ではなかったのである。

縮往がどのようにして南蘋渡航以前にこうした中国画にならう画法を修得したのか。確たる答えはないが、ひとつの可能性として比較的はやく萩に入っていた黄檗禅文化の影響が考えられる。萩藩三代藩主毛利吉就は自らの苦

①徳川美術館編集『徳川美術館の名宝』図版一一三 大塚巧芸社 一九八七年。

②黒川古文化研究所編集『黒川古文化研究所名品展―大阪商人黒川家三代の美術コレクション―』図版六八 文化財保護法50年記念 二〇〇〇年。

③MOA美術館編集『御殿山 原コレクション展』図版一八 大塚巧芸社 二〇〇一年。

④静岡県立美術館編集『ホノルル美術館名品展―平安・江戸の日本絵画―』図版三五 大塚巧芸社 一九九五年。

提寺として元祿四年（一六九一）に菵に護国山東光寺を建立しており、これに伴う中国画の移入が縮往の特異な作風を生んだとは考えられないだろうか。ともあれ、南嶺渡航以前の縮往の画業は、当時の日本絵画界で異彩を放つものであったに違いない^①。

佐々木縮往（一六四八～一七三三）は、萩藩医佐々木道安の二男。字は忽眞、通称を平大夫といった。兄源六は儒者であったが、縮往も藩主毛利綱廣の時に儒員としてとりたてられ、兄とは別に一家をなした。藩主の伽役などをつとめたあと享保三年（一七一八）退隠したが、翌年藩校明倫館が開校すると、兄とともに開校の講師となった。明治三八年（一九〇五）に山口県の歴史家近藤清石が編んだ『防長人物誌』は、「経学文章の余暇画を好み、明人の筆蹟に法り、自ら機軸を出して一家をなす。荻生徂徠縮往が画を賞し、王輞川文衡山に比す。」との興味深い伝を引く。儒者らしく「孔子像」（萩市郷土博物館蔵）などの作例もあるが、儒者としてよりはむしろ画家として名を知られたといい、数人の画の門人も知られる。山口県地方に遺存する少数の作品のうちには、「韃靼人狩獵図」（山口県立美術館蔵）などの優れた作品が数点含まれており、それらは余技の域をはるかに超えた高い画技を示している。

資料21. 瀟湘八景図について

瀟湘とは、中国・湖南省の南に発する瀟水が湘江と合流し、そして洞庭湖に注ぐあたりの広大な空間を指す。中国第二の広さを誇る洞庭湖（湖南省）。その一帯は、かつて漢詩文をたしなんだインテリにとつて憧れの場所であった。例えば、この「瀟湘」と称された地に対する人々の思いを受けとめてきた美しい水墨画、瀟湘八景図屏風である。この地は古代神話や歴史的な古跡にも恵まれ、早くから文人墨客の訪れる景勝地として有名であった。瀟湘八景は、瀟湘を舞台に光や時間、音、そして四季の朝暮にわたる湿潤な大気が揺れ動く

^① 参考文献は、近藤清石編・御園生翁甫校訂『増補防長人物誌』マツノ書店 一九八四年。『花と鳥たちのパラダイス—江戸時代長崎派の花鳥画』展図録 神戸市立博物館 一九九三年。鶴田武良『宋紫石と南嶺派』（日本の美術三二六）至文堂 一九九三年。

さまを表しか水景であり、二世紀に北宋の文人である宋迪が創始したとされる。宋代以来山水画の好画題となり、朝鮮と日本でも好まれた。朝鮮に詩画を伴った形で受容されたのは、十三世紀の高麗時代であり、朝鮮時代前期に入ると画題としてひじょうに好まれ、流行した。現存する朝鮮時代前期の瀟湘八景は、全般的に元代李郭派の影響が認められるが、本図はさらに北宋や金の要素が見られ、朝鮮山水画の重層的な様相を示している。山容ごとに濃淡をつけて空間的に前後関係をつける表現や、淡墨によって大気の流れや光線を表す技法がとられている。「烟寺暮鐘」は他の画面とは異なる雲山表現をとり、大画面に米法山水を展開した元時代の高克恭（1248～1306）の画風に通じ、雲山の表現に連なる。「瀟湘夜雨」では、画面左上から右下に向かって吹き付ける風雨を防ごうと、傘を持った人々が家路を急いでいる。朝鮮の瀟湘八景に見られる特徴として、「洞庭秋月」の月に対して、「漁村夕照」では沈んでゆく日を描き、八景のなかで月と日に対応させている点があげられる。「山市晴嵐」では、多少横に縮まった感があるが、俯瞰的にとらえた山間に開けた山市が見られる。また全体の山水景は、中国の北宋絵画の影響を受容して成立した、16世紀の朝鮮絵画の典型的な様式で描かれている。

水墨山水の屏風では、中国・北宋に始まる瀟湘八景図（中国湖南省の瀟水と湖水という二つの川が合流して洞庭湖に注ぎ込む一帯の景色を、平沙落雁・遠浦帰帆・山市晴嵐・江天暮雪・洞庭秋月・瀟湘夜雨・煙寺晚鐘・漁村落照という八つの場面を選んで、景ごとに描き分けた図である。）の主要モチーフである漁村や舟、雁の群れなどを組み合わせるとついに構成していることがよくある。

室町時代に最盛期を迎える水墨画は、鎌倉時代に禅宗の導入とともに中国からの新しい文化として登場した。当初は、道教や仏教に関係する人物を描く「道釈人物画」が主流で、宗教的儀式に用いられることが多かったというが、それまでの彩色画に反して墨の濃淡だけで表現され、また余白の多い水墨画は、当時の人々にかんがりの驚きをもたらしたに違いない。

瀟湘の一帯は、昔から歌にもよまれる風光明媚な所であるが、二世紀の中頃、北宋時代の文人画家、宋迪という人が、さきほどの八景にまとめて描き始めたといわれている。その絵は、今、伝わっていないが、どこどここの場所から描いたという

ことがわかるような特定の景観にこだわった図柄ではなく、瀟湘地方特有の煙霧に包まれた景色を写し出したものであったようである。

そしてその構図には、宋迪が得意にした平遠という、水平線が伸び上がるような俯瞰的な形式を採用していたであろうともいわれている。

宋迪以後、瀟湘八景図は中国ばかりでなく、朝鮮や日本にも伝わって盛んに描かれている。琵琶湖周辺の景色を選んだ近江八景などもこの瀟湘八景にならったものである。

瀟湘八景図は、中国・日本の絵画における伝統的な山水画の画題になった。瀟水と湘水とが合流して、中国・湖南省の洞庭湖にそく地域の周辺が、湿潤な空気と明るい陽光とにつつまれた美しい自然で、古くから景勝の地として知られ、詩人墨客が訪れることが多く、詩にうたわれ、絵に描かれたことから、中国・日本の絵画における伝統的な山水画の画題として知られ、やがて特定の景観が選びだされて八景という画題が成立し、水墨画の特性を最もよく發揮するために案出されたといわれている。この画法はヨーロッパの遠近法と比較され、同時に地図の世界の大きな影響を与えた画法の一つとして知られている。二世紀末にあたる北宋末の文人画家宋迪であったといわれ、プリンストン大学が所蔵している二世紀の南宋初に画家王洪筆が描いた図巻が現存する最古の「瀟湘八景図」といわれている。日本にも世界的に有名な十三世紀の南宋末に画家で禅僧であった牧谿と玉潤の作品が現存している。

この絵のテーマである瀟湘が愛された理由は二つ、その歴史と自然である。

瀟湘の歴史はロマンに満ちている。皇帝と死別した王妃や流浪の詩人が入水した悲しみの地であり、また李白や杜甫が岳陽楼から望んだ景勝としても知られた。その姿を見てみたい、そんな気持ちに世に数多くの瀟湘を主題とする絵画を誕生させた。つまり、この作品をみて「あの瀟湘って、こんな風景なんだ」と納得し、古人を追想してジンと感し入ることが出来るのであった。

そんな土地の物語を知らなくとも、本図は絵画として十分に見ごたえがある。なぜなら人々に愛された瀟湘の自然を丁寧を描いているからである。

瀟湘の多彩な表情を八つのタイトルで絵画化したのは、今から九百年前の中国の画家である。これ以降「瀟湘八景」は近現代にいたるまで東アジアの各地で描き

つがれ、山水画の定番テーマとなった。その多数の作例のなかでも、九州国立博物館が所蔵する屏風はもともと繊細な表現をとる優れた作品の一つなのである。

屏風には八つの絵が描かれている。その似たような茶色っぽい画面がみられる。

八景の一つ「瀟湘夜雨」の右下部分は、人々が帰宅する夕景であるが、絵の見所として外せないポイントは二つある。一つは木の枝や酒屋の旗がなびいていること、もう一つは人々が傘を差していること。ここから強風で雨が降る光景とわかり、画面全体では右から二番目、以下すべて順番は右からをみると上空ではたたきつける風雨が帯になつている。自然のドラマを細やかに描いた夕暮れの一コマである。

もう一つは「烟寺暮鐘」(五番目)の部分である。一見して雲が立ち込めているが、その湿度の高さは木の葉の濡れたような描写にも感じられる。白雲とのコントラストから山水風景の薄暗さもよく表されている。

これ以外にも「漁村落照」(一番目)では夕暮れを染め上げる太陽の光を、「洞庭秋月」(六番目)では繊細な夜空の月光を描き分けるなど、注意しないと見逃してしまうような微妙な描写が本図の特徴なのだ。

風景に向けられた細やかなまなざし或いは大自然のなかの小さな人間の営みに注目し、天候や湿度、光の移ろいをも描ききるのは優れた山水画の魅力だと思われる。特に光線の妙を描くには水墨画、つまりモノクロームが好まれた。彩色を手放すことは大きな冒険だが、それは眼に見える世界を白黒写真のようにすべて光の明暗に置きかえる行為である。実際、歴史的に多くの画家がチャレンジした課題であったのだ。とりわけ瀟湘八景のテーマは夕景と夜景が多い。本図では、残念ながら画家の名前こそわからないが、その挑戦が成功していることが理解していただけると思う。

中国の憧れの景勝地を繊細に描くこの美しい朝鮮絵画が日本に伝わったことをうれしく思う。

瀟湘八景は中国・北宋時代の文人士大夫画家・宋迪(生没年不明)が創作した画題である。四季を通じて多彩な瀟湘の自然を八つのタイトルで絵画化した。宋迪の瀟湘八景図創始と、後に人口に膾炙した八つのタイトルで絵画化した。「瀟湘夜雨」、「平沙落雁」、「遠浦帰帆」、「煙寺晚鐘」、「洞庭秋月」、「山市晴嵐」、「江天暮

雪」が一般的な名称だが、別の文字をあてる場合もある。これについては、北宋末の文人沈括（一〇三一〜一〇九五）の『夢溪筆談』巻17「書画」がもっとも早く、確実な言及である。北宋末から南宋初めに瀟湘八景図は、皇帝や文人たちの間に広まっていた。こういう魅力的な瀟湘八景に代表される詩と絵画が一体になった絵画への愛好、文人的な絵画世界への傾倒であったと思われる。「日本三景」など、地名と名数で景勝地を総称する呼び名の元祖でもある。

瀟湘八景と西湖図は朝鮮・日本の景観図に多大な影響を与えたが、各景の天象や時刻の推移に主眼を置く瀟湘八景に対し、西湖Ⅱ（内海）を取り囲むように名所を配する西湖図は、叙情性よりも地勢的正確さに重点を置くため、画面構成の枠組みとしてより重要な役割を果たした。室町後期以後、日本の景観図において、この西湖図の枠組みⅡ（内海のイメージ）の中に瀟湘八景モチーフを定置し、フレーミングすることによって、多くの作品が生み出された。その代表例が雪舟筆「天橋立図」（京都国立博物館蔵、15世紀後半〜16世紀初頭）である。

五. 付表（一覧表、別紙）

- 【表Ⅰ】 中国における漢及び漢以前出土した屏風絵一覧表
- 【表Ⅱ】 中国における魏晋南北朝時期出土した屏風絵一覧表
- 【表Ⅲ】 中国における隋唐時代出土した屏風絵一覧表
- 【表Ⅳ】 中国における出土した石榻囲屏一覧表
- 【表Ⅴ】 中国における漢唐時代の樹下人物図屏風一覧表
- 【表Ⅵ】 中国における五代、宋、元、明、清時代出土した屏風絵一覧表
- 【表Ⅶ】 中国における伝世品絵画の屏風絵（画中画）一覧表

六. 関連地図（別紙）

- 【地図Ⅰ】 漢及び漢以前出土した屏風絵遺跡分布図
- 【地図Ⅱ】 魏晋南北朝時期出土した屏風絵遺跡分布図
- 【地図Ⅲ】 隋唐時代出土した屏風絵遺跡分布図
- 【地図Ⅳ】 五代・宋・元・明・清時代出土した屏風絵遺跡分布図

七. 電子化文書

データ化電子テキストは別途二枚のCD-Rで添付した。本稿下編の裏表紙の裏に貼り付けられている。

【表1】

中国における漢及び漢以前出土した屏風絵一覧表

No.	遺跡名	所在地	年代	形式と員数	法量 (cm)	材質	技法	画題	全体図像と位置	所蔵先	典拠
01	望山一号楚墓	湖北省江陵县紀南城望山	戦国中期	1件	高 15、幅 51.8、厚 3	木彫屏	透彫彩絵	動物	鳳凰、鹿、蛇、鳶等計 55 個	荆州市博物館	『江漢考古』1980.2
02	天星觀一号楚墓	湖北省江陵县觀音垱鎮天星觀村	戦国中期	5件	高 13 幅 49	漆木座屏	木胎、髹黒漆	動物	双竜、四虎	荆州市博物館	『考古学報』1982.1
03	天星觀二号楚墓	湖北省荆州市天星觀	戦国中期	5件	高 14.2 長 51.4 幅 11.2	漆座屏	透彫、木彫	動物	虎、鳳凰、蛇	荆州市博物館	『文物』2001.9
04	九連墩二号楚墓	湖北省枣陽九連墩 2 号楚墓東椁室	戦国	1件		木彫座屏	透彫漆絵、浮彫	動物	鳳嘴吻蛇、大蟒口吞青蛙、鹿腿瞪鳳		2002 年 12 月出土
05	中山国王陵	河北省平山県三汲郷	戦国時期紀年前 4 世紀(紀年前 313 頃)	1件 2 曲	長 224 高 110	曲折式木胎 漆屏風	漆絵	屏面朱漆木板、辺欄黒漆、朱、橙色の鳥文、卷雲文	銅器の牛、虎、犀插座等	河北省博物館	『文物』1979.1; 『中山国王厝墓』
06	馬王堆一号墓	湖南長沙市東郊五里牌村馬王堆	前漢の前期紀年前二世紀中葉	1件	長 72 幅 58 高 52	木胎漆絵	漆絵	雲文、龍文、穀文の壁文、菱形の図案	正面は黒漆地に、紅、緑、灰の 3 色の油彩で雲文と龍文を描いている。背面は紅漆地に浅緑色の油彩で描く	湖南省博物館	『長沙馬王堆一号漢墓』上下、文物出版社 1973; 『中国考古文物之美 8 湖南長沙馬王堆西漢墓』文物出版社 1994 年初版。
07	馬王堆三号墓	湖南長沙	前漢	1件		漆屏風	漆絵			湖南省博物館	『長沙馬王堆二、三号漢墓』第一卷 文物出版社 2004.7
08	南越王墓	広東広州市象崗	前漢	1件 3 曲	高 180 幅 300	木胎漆屏風	漆絵	正面と背面に鳥羽文を描かれた。辺欄に朱漆した。	墓室東壁の前に安置し、銅器の屏風部件として、溜金銅蟠龍屏座、溜金銅朱雀、双面獸形溜金銅頂飾など屏風金具がある。	南越王墓博物館	『考古』1984.3; 『西漢南越王墓』(考古專刊) 1991
09	旱灘坡漢墓	甘肅省武威市涼州区	後漢	1件	高 61.5 幅 73	木縁絹面	彩絵			武威市博物館	『文物』1977.1
10	七里河漢墓	河南省洛陽澗西七里河西北 1 km	後漢晩期	1件	20×10	陶質			陶器作坊外模型明器	洛陽博物館	『考古』1975.2

11	中山穆王劉暢 43号墓	河北省定興城南北陵 頭村西約200m	後漢	1件	高16.9 幅15.6	青玉製玉座 屏	透彫	西王母		定州市博物 館	『文物』1973.11
12	安邱漢墓画像 石囲屏	山東安邱縣韓家王封 村南	漢代	1幅		画像石	線刻				『文物參考資料』 1955.3
13	前涼台漢墓	山東省涿城前涼台	後漢2世紀	1幅		画像石	線刻				『文物』1981.10
14	朱鮪画像石	山東省金鄉	後漢1世紀			画像石	線刻				
15	彭城相繆宇墓	江蘇邳縣北西青龍山 南麓	後漢	1幅2曲		画像石刻	線刻		前室西横額画像宴飲 図		『文物』1984.8
16	張伯雅墓(M1)	河南省新密市牛店鄉 打虎亭村	後漢晩期	4幅各2曲		画像石刻	減地淺浮彫と 線刻	素面			『密県打虎亭漢 墓』;『文物』1972.2
17	鄭江柏林坡1 号崖墓	四川省三台鄭江崖墓 群柏林坡	後漢中期元初四 年(117)	多曲		崖墓石刻	浮彫、彩繪	鳥、兔、猿、 青龍。特に 後室北壁に 動物、人物 画像6曲を 刻む。	中室左側室と後室壁 に多曲屏風式の石刻 画像を浮彫され、彩繪 を施す。墓室の壁と天 井が建築の様子であ る。		『文物』2005.9 多曲 屏風式の様子の石刻 画像が日本の襖絵と 似ている。
18	楽遊原漢墓	陝西省西安市南郊岳 家寨村北西楽遊原	前漢	衝立2曲		壁画	墨線の輪郭を 描いて、綠色の 縁を塗ってい る	屏面上の図 柄が不明	墓室西壁南側宴飲舞 楽図		『光明日報』 2004.11.22;『2004 中国重要考古発見』 2005
19	和林格爾漢墓	内モン古和林格爾県新 店子小板申村の東	後漢	1幅		壁画	白描、没骨法着 色法(平塗り、 暈染)	黒面朱縁	前室北壁甬道門西側 壁面拜謁図		『和林格爾漢墓壁 画』文物出版社1978
20	洛陽西工区壁 画墓	河南省洛陽西工区唐 宮路南側	後漢晩期	1幅2曲		壁画囲屏			墓室東壁宴飲舞楽図		『中原文物』1982.3
21	朱村東漢壁画 墓	河南省洛陽市朱村	後漢晩期	1幅		壁画囲屏			墓室北壁宴飲舞楽図		『文物』1992.12
22	三道濠壁画古 墳	遼寧省遼陽棒台子三 道濠第4窠廠	後漢	3幅		壁画囲屏			家居図		『文物參考資料』 1955.5;1955.12
23	安平彩色壁画 墓	河北省安平県遼家莊	後漢	1幅3曲	180×260	壁画曲屏			中室南耳室南壁帳中 人物(墓主人図)		『光明日報』 1972.6.22
24	楽浪古墳	朝鮮にあった漢の植 民地楽浪郡故地	(BC108-AD133)	1幅		竹質彩篋	漆画	幾何紋		朝鮮総督府	美術研究 No. XCVII1939.12 東京

【表Ⅱ】

中国における魏晋南北朝時期出土した屏風絵一覧表

No.	遺跡名	所在地	年代	形式と員数	法量 (cm)	材質	技法	画題	全体画像と位置	所蔵先	典 拠
01	新城墓葬	甘肅省嘉峪関新城	魏晋	1点屏風模型		木架布画					『文物』2000.8
02	王景寨墓葬	甘肅省武威王景寨	魏晋	1点		木架絹面画					『文物』2000.8
03	司馬金龍墓	山西大同石家寨	北魏 太和八年 (484) 以前	1点3曲(残存 数片)	各80×20	木胎漆画	線描、平塗	聖賢烈女		山西省博物館、大同市博物館	『文物』1972.3
04	崔令婆墓	山東済南崔令婆墓	東魏			小滑石屏風 柱礎	彫刻		司馬金龍墓の屏風石 柱礎と同様		『文物』1966.4
05	婁睿墓	山西省太原王郭村	北齐	8件		石柱礎	彫刻		司馬金龍墓の屏風石 柱礎と同様		『文物』1983.10
06	田弘墓	寧夏回族自治区固原 県西郊郷大堡村	北周 建徳四年 (575)	残片		雲母	貼絵	連珠団花 紋、方格紋	第5天井の最下層	固原県博物館	『北周田弘墓』2000
07	寧懋石室 (B 本)	1931年河南省洛陽市 邙山出土	北魏	1件	高138.0 幅200.0 奥行97.0	石造	線刻	孝子伝図烈 女伝図	左右外壁刻まれている「孝子伝図」、「烈女伝図」	アメリカ、 ボストン美 術館	『世界美術大全集』 東洋編第3巻三国南 北朝
08	(L本) 圀屏		北魏	4面	高51	石造	線刻	孝子伝図		C. T. Loo 旧蔵 (現蔵 不明)	『六朝時代美術の研究』美術出版社、1969
09	孝子伝図圀屏 (KB本)	伝河南省洛陽	北齐	原石8面(孝子 伝図圀屏4 面 畏獣図台座 4面)	高45.0 幅109.8	石造	線刻	孝子伝図畏 獣図		ネルソン・ アトキンズ 美術館	京都大学人文研蔵拓 本; アメリカ、ミズ ーリ州カンザス・シ テイ蔵原石
10	天理館蔵石棺 床圀屏		北魏	4面(天理館2 面サンフラン シスコ美術館 2面)	高51.8 幅101.7	石造	線刻	風俗図	貴族男女対坐、侍者、 牛車図	奈良天理大 学附属天理 参考館蔵ア メリカ蔵	『美術史』154、平成 15年3月
11	久保惣記念美 術館蔵石棺床 圀屏		北魏	4面(久保惣記 念美術館蔵3 面個人蔵1面)	高47.0 幅98.0	石造	線刻	風俗図	墓主肖像、侍者、屋宇	大阪府和泉 市	黒田彰密教図像学会 第23回学術大会平成 15年12月6日論文
12	洛陽古代芸術 館蔵石棺床圀 屏	1977年出土河南省洛 陽	北魏	4面(不明者別 蔵)	高52.28	石造	線刻	風俗図	墓主肖像、侍者、屋宇	洛陽古代芸 術館	『中国美術分類全集 中国画像石全集八石 刻線画』2000

13	石棺床囲屏	伝中国北方出土			高 44.7~46.5					アメリカの シカゴ美術 館	1995年収蔵、鄭岩『魏 晋南北朝壁画墓研 究』
14	沁陽石棺床囲 屏	河南省沁陽県	北朝晩期	4面囲屏(床座 完全)	43×223	石造	線刻	風俗図	墓主夫婦肖像図？維 摩文殊図(維摩経変故 事)？	洛陽博物館	『中原文物』1983.1
15	康業墓	陝西省西安市北郊炕 底村の北西	北周天和六年 (571)	1点10枚	高82~83.5 幅93.5~111	石造	線刻	風俗図	ソグド人関係	西安市文物 保護考古所	『文物天地』2005.3 『2004 中国重要考古 発見』
16	青州石棺床囲 屏	山東省青州市(元の益 都県)傅家村	北齊武平四年 (573)	1点(現蔵10 枚)	高130~135 幅80~104 厚10~30	石造	線刻	風俗図	送葬図、出行図、飲食 図、商旅駝軍図など	青州市博物 館	『文物』 1985.10;2001.5
17	安伽墓	陝西省西安市	北周大象元年 (579)	1点11枚	高68.0 幅228.0 厚8.0	青石造	浮彫、彩絵、貼 金	風俗図	ソグド人関係	陝西省考古 研究所	『文物』2001.1『北 周安伽墓』文物2003
18	史君墓北周	陝西省西安市未央区 中明宮郷井上村の東	北周大象二年 (580)	1点	高158.0 幅246.0 奥行155.0	石造	浮彫、彩絵、貼 金	風俗図	ソグド人関係	西安市文物 保護考古所	『考古』2004.7『文 物』2005.3
19	虞弘墓	山西省太原市晋源区 王郭村	隋開皇十二年 (592)	1点9枚	高96.0 幅 47.0~102.5 厚12.5	白大理石造	浮彫、彩絵	風俗図	ソグド人関係	山西省太原 市晋源区文 物管理所	『文物』2001.1『太 原隋虞弘墓』
20	石棺床屏風	伝河南省安陽北齊鄴 都1922年出土	北齊~隋	1点(形式から 見ると2点か あると思う)	高50.0 幅90.0	石灰岩	線刻	ソグド人新 年祭図	ソグド人関係	フランス国 立ギメ美術 館蔵	ドイツのケルン東ア ジア美術館蔵石棺床 双闕、アメリカのワ シントンのフリア・ ギャラリー美術館蔵 座とボストン美術館 蔵座と双闕
21	石棺床屏風	伝中国北方山西省出 土	北周	1点	高 59.1~61.9 幅 25.4~53.4	大理石造	浮彫、彩絵	風俗図	ソグド人関係	日本MIHO美 術館蔵	『中国☆美の十字路 展』2005-2006
22	石棺床屏風	伝中国北方陝西省出 土	北周	1点10枚		石造	浮彫、彩絵、貼 金	風俗図	ソグド人関係	フライスの ギメ東方美 術館蔵	ギメ東方美術館2004 季刊13-24; フライス 語『ソグド人在中国』 17パリ2005

23	天水石棺床屏風1	甘肅省天水市秦城区石馬坪	北周-隋唐	1点11枚	高87 幅30~46 厚9	石造	浮彫、彩絵、貼金	風俗図	ソグド人関係	天水市博物館	『考古』1992.1
24	天水石棺床屏風2	甘肅省天水市秦城区石馬坪	北周-隋唐			石造	浮彫、彩絵、貼金	風俗図	ソグド人関係	海外、不明	2003年2月盗掘されたもの。甘肅省文物局に写真がある。
25	魏晋墓石椁壁画墓	北京市石景山区八角村	魏晋	1点		石龕壁画	線描	家居図		北京市石景山区文物管理所	『文物』2001.4
26	固原木棺漆絵囲屏	寧夏固原県城の東	北魏太和年間	腰屏風数点		木棺漆絵	線描	菱形文	孝子伝図、勸戒図、人物故事図	固原県博物館	『文物』1984.6『美術研究』1984.2
27	袁台子壁画墓	遼寧省朝陽袁台子	東晋(4世紀初-4世紀中葉)	囲屏2点		壁画			前室右龕内の主人図の屏障、東耳室南壁夫婦宴飲図屏障		『文物』1984.6
28	上王家村壁画墓	遼寧省遼陽上王家村	晋代	囲屏		壁画					『文物』1959.7
29	智家堡石椁壁画墓	山西省大同智家堡	北魏	囲屏		壁画	線描	赤縁、屏面に垂鱗文を描かれ	北壁墓主夫婦宴飲図		『文物』2001.7
30	王温壁画墓	河南省洛陽孟津北陳村	北魏太昌元年(532)	多曲屏風		壁画	淡彩		東壁夫婦宴飲図		『文物』1995.8
31	李賢夫婦墓	寧夏固原県西郊郷深溝村	北周天和四年(569)	18幅(現存5幅)		壁画	線描、淡彩	侍者	墓室の四壁に赤色の辺框内単体人物図を描く		『文物』1985.11;『原州古墓集成』1999
32	八里窪墓葬	山東済南市東八里窪	北齊	三足八曲		壁画	線描	樹下高士人物			『文物』1989.4
33	崔芬墓	山東臨朐海浮山	北齊	17扇	高123	壁画	線描、淡彩、没骨法	高逸図(鑑戒図)	鞍馬図、胡姬舞踊図、奇石樹木図、竹林七賢と榮啓期		『文物』2002.4
34	祝阿県令口道貴墓	山東済南市馬家荘	北齊武平二年(571)	9曲		壁画	墨線	山水屏風	流雲文		『文物』1985.10
35	金勝村壁画墓	山西省太原南郊金勝村	北齊	5扇		壁画		素屏			『文物』1990.12
36	徐顕秀墓	山西太原市迎澤区郝荘郷王家峰村東	北齊武平二年(571)	衝立多扇		壁画			北壁宴飲図		『文物』2003.10

37	田弘墓	寧夏回族自治区固原 県西郊郷大堡村	北周建徳四年 (575)	不明		壁画	線描、淡彩	群体人物	墓室の四壁		『北周田弘墓』2000 『原州古墓集成』 1999
38	台城里1号墳	北朝鮮南浦市台城里	四世紀後半	腰屏風2曲		壁画	線描	不明	右側室の右全面		『台城里古墳群発掘 報告』
39	台城里2号墳	北朝鮮南浦市台城里	四世紀後半	腰屏風1面		壁画		不明			『徳興里高句麗壁画 古墳』
40	安岳3号古墳 (冬壽墓)	北朝鮮平壤黄海南道 安岳郡五菊里	永和十三年(357)	腰屏風2曲		壁画	線描、淡彩	鴨、鴛鴦、 水鳥	前室西側室の西壁墓 主政治図		『安岳三号墳調査報 告』1958『高句麗壁 画古墳』
41	徳興里古墳 (鎮)	北朝鮮平壤平安南道 南浦市江西区域徳興 洞	永楽十九年(409)	腰屏風3曲		壁画	線描、淡彩	雲気文、月 牙文	前室の北壁西側墓主 図		『徳興里高句麗壁画 古墳』1986『高句麗 壁画古墳』
42	双楹塚	平安南道竜岡郡竜岡 邑	5～6世紀頃	腰屏風3曲		壁画	線描、淡彩	渦雲文、幾 何文	主室北壁		金元龍編集『韓国美 術全集4壁画』同和 出版社1974

【表Ⅲ】

中国における隋唐時代出土した屏風絵一覧表

No.	遺跡名	所在地	年代	形状と員数	法量 (cm)	材質	技法	画題	全体図像と位置	所蔵先	典拠
01	王善貴墓	陝西省西安市西郊未央路	総章元年(668)	15 曲		単室磚墓壁画	線描、平塗	侍女	墓室東、北、西三壁		張建林「唐墓壁画中的屏風画」1998 年
02	李勤墓	陝西省礼泉県	総章三年(670)	6 曲		単室磚墓壁画	線描、平塗	樹下仕女	墓室北、西壁		『考古与文物』2000. 3
03	燕妃墓	陝西省礼泉県	咸亨二年(671)	12 曲		単室磚墓壁画	線描、平塗	列女図、一説	墓室北、西、南壁、樹下高土図?		陳志謙「昭陵唐墓壁画」1994 年
04	李徽墓	湖北省鄖県	嗣聖元年(684)	6 曲		単室磚墓壁画	線描、平塗	花卉図	墓室北、西壁		『文物』1987. 9
05	元師奘墓	陝西省岐山県鄭家村	垂拱二年(686)	22 曲		単室磚墓壁画	線描、平塗	樹下貴婦、侍女、花鳥、男侍	墓室四壁		『考古与文物』1994. 3
06	趙澄墓	山西省太原新董茹村	万歳登封元年(696)	8 曲		単室磚墓壁画		樹下老人図	墓室西、北、東壁		『文物参考資料』1959. 11、12
07	梁元珍墓	寧夏固原南郊	聖曆二年(699)	10 曲		単室磚墓壁画	線描	樹下老人図	墓室北、西壁		『文物』1993. 6; 『固原南郊隋唐墓地』1996 年
08	金勝村 4 号墓	山西省太原金勝村	武周時期	8 曲		単室磚墓壁画	水墨淡彩	樹下老人図	墓室西、北、東壁		『考古』1959. 9
09	金勝村 5 号墓	山西省太原金勝村	武周時期	8 曲		単室磚墓壁画		樹下老人図	墓室西、北、東壁		『考古』1959. 9
10	金勝村 6 号墓	山西省太原金勝村	武周時期	8 曲		単室磚墓壁画		樹下老人図 6、侍女 2	墓室西、北、東壁		『文物』1959. 8
11	金勝村付近唐墓	山西省太原南郊金勝村	高宗-武周時期	8 曲		単室磚墓壁画		樹下老人図	墓室西、北、東壁		『文物』1988. 12
12	金勝村 337 号墓	山西省太原金勝村	高宗-武周時期	6 曲		単室磚墓壁画		樹下老人図	墓室西、北、東壁		『文物』1990. 12
13	韋浩墓	陝西省長安県南里王村	景龍二年(708)	不詳、残存 5 扇	高 100~174 幅 66~90	墓室壁画	線描、平塗	樹下高土図	墓室	陝西省考古研究所	『陝西新出土唐墓壁画』1998 年
14	李重俊墓	陝西省富平県宫里鄉南陵村	景雲元年(710)	12 曲		双室磚墓壁画	線描、平塗	樹下貴婦、侍女	墓室後室西、南、北三壁		『陝西新出土唐墓壁画』『発掘報告』
15	薛徹墓	山西省万榮皇甫村	開元九年(721)	3 曲(残存)		単室磚墓壁画		樹下老人図	墓室西、北壁		山西省考古研究所『唐代薛徹墓発掘報告』2000 年

16	李邕夫婦合葬墓	陝西省富平縣杜村鎮北呂村猷陵	開元十五年(727)	6扇		双室磚墓壁画	線描、平塗	樹下美人図?	墓室後室後壁		2004年発掘
	韋慎名夫婦墓	陝西省長安南郊	開元十五年(727)	残存6扇		単室磚墓壁画	線描、平塗	樹下鞍馬仕女図	墓室西壁		『考古与文物』2003.6
17	温神智墓	山西省太原晋源鎮果樹場	開元十八年(730)	6曲		単室磚墓壁画	線描、平塗	樹下老人図	墓室西、北、東壁		常一民、裴静蓉の論文2001年
18	蘇思勛墓	西安市東郊經五路59号M1	天寶四年(745)	6曲		磚築単室墓壁画	線描、平塗	樹下高士図	墓室西壁6曲;東壁に大型舞楽図		『考古』1960.1
	高力士墓	陝西省蒲城縣保南鄉山西村唐玄宗泰陵陪葬墓	宝應元年(762)	12曲		磚築単室墓壁画	線描、平塗	人身獸首十二支像	墓室西、東壁		『考古与文物』2002.6
19	韓氏墓M304	西安東郊洪慶村	永泰元年(765)	6曲(残存4曲)		土洞単室墓壁画		侍女図	墓室西壁		『西安郊區隋唐墓』1966年
20	65TAM38	新疆トルファンアスタナ	盛唐-中唐	6曲		土洞単室墓壁画		樹下老人図	墓室後壁	新疆自治区博物館	『文物』1973.10
21	TAM216	新疆トルファンアスタナ	盛唐	6曲	145×400	土洞単室墓壁画	線描、淡彩、暈かし	鑑識人物画	墓室後壁	新疆自治区博物館	『中国的旅行』3、1980
22	TAM217	新疆トルファンアスタナ	盛唐	6曲	150×375	土洞単室墓壁画	線描、濃彩	花鳥	墓室後壁	新疆自治区博物館	『中国美術全集』12、墓室壁画
23	韋氏墓	陝西省長安縣南里王村	盛唐-中唐天寶年間(742-756)	6曲	165×370	単室磚墓壁画	填彩	樹下美人図	墓室西壁6曲;東壁に宴飲図を描かれ	陝西省歴史博物館	『文博』1989.4
24	朱家道村唐墓	陝西省富平縣呂村鄉朱家道村	盛唐-中唐天寶年間(742-756)	6曲		単室磚墓壁画	淡彩水墨、披麻皴法	山水	墓室西壁		『考古与文物』1997.4
25	唐安公主墓	陝西省西安東郊王家墳	興元元年(784)	独幅衝立		壁画		西壁花鳥 東壁樂舞			『文博』1984.2 『文物』1991.9
26	陝綿十廠唐墓M7	陝西省西安西郊陝綿十廠西倣一村	盛唐-晚唐、一説天寶初年	8曲	高40-60 幅145	磚築単室墓壁画	線描	花鳥樂舞	墓室西壁5曲、東壁3曲		『考古与文物』2002.1
	趙逸公墓	河南省安陽	太和三年(829)	3曲、一通景屏		磚築単室墓壁画	線描	花鳥	墓室西壁、南壁西側		『美術研究』2001.2
27	梁元翰墓	西安市東郊鄧家灘	会昌四年(844)	6曲		土洞単室墓壁画		雲鶴図	墓室西壁右方		『考古学報』1982.2
28	高克從墓	西安市西高八〇三工地M1	大中元年(847)	6曲		磚築単室墓壁画		鳩、鶴図	墓室西壁右方		『文物』1959.8
29	王公叔墓	北京市海淀区八里莊	大中二年(848)	独幅衝立	290×165	壁画	線描、没骨法	花鳥	墓室北壁	北京海淀区文管所	『文物』1995.11

30	楊玄略墓	西安郊外棗園村	咸通五年(864)	6 曲		磚築単室墓 壁画		雲鶴図	墓室西壁		『考古学報』1982.2
31	69TAM50 唐墓	新疆トルファン・哈拉和卓唐墓	唐代	3 扇(残存)		絹本	輪郭線、平塗り	花鳥図			
32	72TAM230 張礼臣墓	新疆アスタナ墓葬群	長安二年(702)	6 扇	46×22	木縁絹画 絹本	輪郭線、平塗り	楽伎図屏風		新疆自治区博物館	『文物』1975.10
33	72TA M188 麴氏墓	新疆アスタナ墓葬群	開元三年(715)	8 扇	53.5×22.3	木縁絹画	輪郭線、平塗り、暈かし	牧馬図屏風		新疆自治区博物館	『文物』1975.10
34	72TAM187	新疆アスタナ墓葬群	長安・天保年間		縦63	木縁絹画 聯屏	輪郭線、平塗り、暈かし	弈棋仕女図 屏風		新疆自治区博物館	『文物』1975.10
35	新疆アスタナ墳墓紙画屏風	伝新疆トルファン出土	8 世紀	1 面	縦 138.6 横 53.2	紙本着色	平塗り	樹下人物図		東京博物館	
36	新疆アスタナ墳墓紙画屏風	伝新疆トルファン出土	唐時代	1 面	139.1×53.1	紙本著色	平塗り	樹下美人図		MOA 美術館	
37	正倉院鳥毛立女屏風		奈良時代	6 曲	縦 133.8~134.3 横 51.9×54.4	紙本着色	線描、暈かし	樹下美人図	御屏風壺百量：人物、山水、花鳥(鳥毛屏風3種、類繡屏風5種、繡繡屏風1種)	奈良正倉院蔵	
38	徐敏行墓	山東嘉祥英山一号隋墓	隋文帝開皇四年(584)	6 曲	75.0×94.0	壁画	線描	山水屏風	墓室北壁宴楽図	山東省博物館	『文物』1981.4
39	虞弘墓	山西省太原市晋源区王郭村	隋開皇十二年(592)	9 面(浮彫、彩繪)うちの左右後7面の背面彩繪		石棺床 圍屏、壁画	浮彫、彩繪	風俗図	ソグド人関係、壁画は背面の左右後の各面に一人を描かれ	太原市晋源区文物管理所	『文物』2001.1 『太原隋虞弘墓』
40	天水石棺床圍屏1	甘肅省天水市石馬坪	北周・初唐	1 点 11 枚		石造	浮彫、彩繪、貼金	風俗図	ソグド人関係	天水市博物館	『考古』1992.1
41	天水石棺床圍屏2	甘肅省天水市石馬坪	北周・初唐			石造	浮彫、彩繪、貼金	風俗図	ソグド人関係	海外、不明	2003年に盗掘されたもの。甘肅省文物局に写真がある。

【表IV】

中国における出土した石榻囲屏一覧表

No.	遺跡名	所在地	年代	形状と員数	法量 (cm)	材質	技法	画題	全体画像と位置	所蔵先	典 拠
01	寧懋石室 (B本)	1931年河南省洛陽市邙山出土	北魏	1件	高138.0 幅200.0 奥行97.0	石造	線刻	孝子伝図 烈女伝図	左右外壁刻まれている「孝子伝図」、「烈女伝図」	アメリカ、ボストン美術館	『世界美術大全集』東洋編第3巻三国南北朝
02	(L本) 囲屏		北魏	4面	高51	石造	線刻	孝子伝図		C. T. Loo 旧蔵 (現蔵不明)	『六朝時代美術の研究』美術出版社、1969
03	孝子伝図囲屏 (KB本)	伝河南省洛陽	北齊	原石8面(孝子伝図囲屏4面、畏獣図台座4面)	高45.0 幅109.8	石造	線刻	孝子伝図 畏獣図		ネルソン・アトキンズ美術館	京都大学人文研蔵拓本; アメリカ、ミズーリ州カンザス・シティ蔵原石
04	天理館蔵石棺床囲屏		北魏	4面(天理館2面サンフランシスコ美術館2面)	高51.8 幅101.7	石造	線刻	風俗図	貴族男女対坐、侍者、牛車図	奈良天理大学附属天理参考館蔵 アメリカ蔵	『美術史』154、平成15年3月
05	久保惣記念美術館蔵石棺床囲屏		北魏	4面(久保惣記念美術館蔵3面個人蔵1面)	高47.0 幅98.0	石造	線刻	風俗図	墓主肖像、侍者、屋宇	大阪府和泉市	黒田彰密教図像学会第23回学術大会平成15年12月6日論文
06	洛陽古代芸術館蔵石棺床囲屏	1977年出土河南省洛陽	北魏	4面(不明者別蔵)	高52.28	石造	線刻	風俗図	墓主肖像、侍者、屋宇	洛陽古代芸術館	『中国美術分類全集中国画(像石全集八石刻線画)』2000
07	石棺床囲屏	伝中国北方出土	北朝		高44.7~46.5					アメリカのシカゴ美術館	1995年収蔵、鄭岩『魏晋南北朝壁画墓研究』
08	沁陽石棺床囲屏	河南省沁陽県	北朝晩期	4面(床座完全)	43×223	石造	線刻	風俗図	墓主夫婦肖像図? 維摩文殊図(維摩経変故事)?	洛陽博物館	『中原文物』1983.1
09	康業墓	陝西省西安市北郊炕底村の北西	北周天和六年(571)	1点10枚	高82~83.5 幅93.5~111	石造	線刻	風俗図	ソグド人関係	西安市文物保護考古所	『文物天地』2005.3 『2004中国重要考古発見』
10	青州石棺床囲屏	山東省青州市(元の益都県)傅家村	北齊武平四年(573)	1点(現蔵10枚)	高130~135 幅80~104 厚10~30	石造	線刻	風俗図	送葬図、出行図、飲食図、商旅馱重図など	青州市博物館	『文物』1985.10;2001.5
11	安伽墓	陝西省西安市	北周大象元年(579)	1点11枚	高68.0 幅228.0 厚8.0	青石造	浮彫、彩絵、貼金	風俗図	ソグド人関係	陝西省考古研究所	『文物』2001.1 『北周安伽墓』文物2003
12	史君墓北周	陝西省西安市未央区大明宮郷井上村の東	北周大象二年(580)	1点	高158.0 幅246.0 奥行155.0	石造	浮彫、彩絵、貼金	風俗図	ソグド人関係	西安市文物保護考古所	『考古』2004.7 『文物』2005.3

13	石棺床屏風	伝河南省安陽北齊鄴都 1922 年出土	北齊~隋	1 点(形式から見ると 2 点があると思う)	高 50.0 幅 90.0	石灰岩	線刻	ソグド人 新年祭図	ソグド人関係	フランス国立ギメ美術館蔵	ドイツのケルン東アジア美術館蔵石棺床双闕 アメリカのワシントンのフリヤ・ギャラリー美術館蔵座とボストン美術館蔵座と双闕
14	石棺床屏風	伝中国北方山西省出土	北周	1 点	高 59.1~61.9 幅 25.4~53.4	大理石造	浮彫、 彩絵	風俗図	ソグド人関係	日本 MIHO 美術館蔵	『中国 ☆ 美の十字路展』 2005-2006
15	石棺床屏風	伝中国北方陝西省出土	北周	1 点 10 枚		石造	浮彫、 彩絵、 貼金	風俗図	ソグド人関係	フライスのギメ 東方美術館蔵	ギメ東方美術館 2004 季刊 13-24; フライス語『ソグド人在 中国』 17 ペリ 2005
16	虞弘墓	山西省太原市晋源区王郭村	隋開皇十二年 (592)	9 面(浮彫、彩絵)うちの左右後 7 面の背面彩絵		石棺床 圀屏、 壁画	浮彫、 彩絵	風俗図	ソグド人関係、壁画は背面の左右後の各面に一人を描かれ	太原市晋源区文物管理所	『文物』 2001.1 『太原隋虞弘墓』
17	天水石棺床圀屏 1	甘肅省天水市石馬坪	北周・初唐	1 点 11 枚		石造	浮彫、 彩絵、 貼金	風俗図	ソグド人関係	天水市博物館	『考古』 1992.1
18	天水石棺床圀屏 2	甘肅省天水市石馬坪	北周・初唐			石造	浮彫、 彩絵、 貼金	風俗図	ソグド人関係	海外、不明	2003 年に盗掘されたもの。甘肅省文物局に写真がある。

【表V】

中国における漢唐時代の樹下人物図屏風一覧表

No.	遺跡名	所在地	年代	形状と員数	法量 (cm)	材質	技法	画題	全体図像と位置	所蔵先	典 拠
01	八里窪墓葬	山東済南市東八里窪	北齊	三足八曲		壁画	線描	樹下高士人物			『文物』1989.4
02	崔芬墓	山東臨朐海浮山	北齊	17 扇	高 123.0	壁画	線描、淡彩、沒骨法	高逸図 (鑑戒図)	鞍馬図、胡姬舞踊図、奇石樹木図、竹林七賢と榮啓期		『文物』2002.4
03	李勣墓	陝西省礼泉県	総章三年(670)	6 曲		単室磚墓壁画	線描、平塗	樹下仕女	墓室北、西壁		『考古与文物』2000. 3
04	燕妃墓	陝西省礼泉県	咸亨二年(671)	12 曲		単室磚墓壁画	線描、平塗	列女図、一説	墓室北、西、南壁、樹下高士図?		陳志謙「昭陵唐墓壁画」1994 年
05	元師獎墓	陝西省岐山県鄭家村	垂拱二年(686)	22 曲		単室磚墓壁画	線描、平塗	樹下貴婦、侍女、花鳥、男侍	墓室四壁		『考古与文物』1994. 3
06	趙澄墓	山西省太原新董茹村	万歳登封元年(696)	8 曲		単室磚墓壁画		樹下老人図	墓室西、北、東壁		『文物参考資料』1959. 11、12
07	梁元珍墓	寧夏固原南郊	聖曆二年(699)	10 曲		単室磚墓壁画	線描	樹下老人図	墓室北、西壁		『文物』1993. 6; 『固原南郊隋唐墓地』1996 年
08	金勝村4号墓	山西省太原金勝村	武周時期	8 曲		単室磚墓壁画	水墨淡彩	樹下老人図	墓室西、北、東壁		『考古』1959. 9
09	金勝村5号墓	山西省太原金勝村	武周時期	8 曲		単室磚墓壁画		樹下老人図	墓室西、北、東壁		『考古』1959. 9
10	金勝村6号墓	山西省太原金勝村	武周時期	8 曲		単室磚墓壁画		樹下老人図 6、侍女2	墓室西、北、東壁		『文物』1959. 8
11	金勝村付近唐墓	山西省太原南郊金勝村	高宗-武周時期	8 曲		単室磚墓壁画		樹下老人図	墓室西、北、東壁		『文物』1988. 12
12	金勝村337号墓	山西省太原金勝村	高宗-武周時期	6 曲		単室磚墓壁画		樹下老人図	墓室西、北、東壁		『文物』1990. 12
13	韋浩墓	陝西省長安県南里王村	景龍二年(708)	不詳、残存5扇	高100~174 幅66~90	墓室壁画	線描、平塗	樹下高士図	墓室	陝西省考古研究所	『陝西新出土唐墓壁画』1998 年
14	李重俊墓	陝西省富平県宮里郷南陵村	景雲元年(710)	12 曲		双室磚墓壁画	線描、平塗	樹下貴婦、侍女	墓室後室西、南、北三壁		『陝西新出土唐墓壁画』『発掘報告』
15	薛徹墓	山西省万榮皇甫村	開元九年(721)	3 曲 (残存)		単室磚墓壁画		樹下老人図	墓室西、北、壁		『唐代薛徹墓発掘報告』2000 年

16	李邕夫婦合葬墓	陝西省富平縣杜村鎮北呂村獻陵	開元十五年(727)	6扇		双室磚墓壁画	線描、平塗	樹下美人図?	墓室後室後壁		2004年発掘
17	韋慎名夫婦墓	陝西省長安南郊	開元十五年(727)	残存6扇		単室磚墓壁画	線描、平塗	樹下鞍馬仕女図	墓室西壁		『考古与文物』2003.6
18	温神智墓	山西省太原晋源鎮果樹場	開元十八年(730)	6曲		単室磚墓壁画	線描、平塗	樹下老人図	墓室西、北、東壁		常一民、裴静蓉の論文 2001年
19	蘇思勛墓	西安市東郊經五路59号M1	天寶四年(745)	6曲		磚築単室墓壁画	線描、平塗	樹下高士図	墓室西壁6曲;東壁に大型舞楽図		『考古』1960.1
20	65TAM38	新疆トルファンアスタナ	盛唐-中唐	6曲		土洞単室墓壁画		樹下老人図	墓室後壁	新疆自治区博物館	『文物』1973.10
21	韋氏墓	陝西省長安縣南里王村	盛唐-中唐天寶年間(742-756)	6曲	165×370	単室磚墓壁画	填彩	樹下美人図	墓室西壁6曲;東壁に宴飲図を描かれ	陝西省歴史博物館	『文博』1989.4
22	新疆アスタナ墳墓紙画屏風	伝新疆トルファン出土	8世紀	1面	138.6×53.2	紙本着色	平塗り	樹下人物図		東京博物館	
23	新疆アスタナ墳墓紙画屏風	伝新疆トルファン出土	唐時代	1面	139.1×53.1	紙本着色	平塗り	樹下美人図		MOA 美術館	
24	正倉院鳥毛立女屏風		奈良時代	6曲	縦 133.8~134.3 横 51.9×54.4	紙本着色	線描、暈かし	樹下美人図	御屏風壺百畳:人物、山水、花鳥(鳥毛屏風3種、類瀨屏風5種、臈瀨屏風1種)	奈良正倉院蔵	

【表VI】

中国における五代、宋、元、明、清時代出土した屏風絵一覧表

No.	遺跡名	所在地	年代	形状と員数	法量 (cm)	材質	技法	画題	全体図像と位置	所蔵先	典拠
01	王処直墓	河北省曲陽	龍徳四年(924)	六曲一双、独幅屏風		壁画	線描、平塗、暈かし	花鳥、山水	前室、側室、後室	現地保存	『五代王処直墓』文物出版社、1998
02	趙火榮 (1064～1120) 墓	河南省安陽市機床廠一号墓	北宋晩期・宣和二年 (1120)	1点		壁画	透かし彫り風の屏風		墓室北西壁と北壁		『華夏考古』1997年第2期
03	趙恪 (1064～1122) 墓	河南省安陽市機床廠二号墓	北宋晩期・宣和四年 (1122)	1点		壁画	透かし彫り風の屏風		墓室北西壁と北壁		『華夏考古』1997年第2期
04	小南海宋墓	河南省安陽市小南海	北宋後期	2点		壁画	線描、平塗	書法屏風 水墨山水図屏風	墓室南壁下部東壁 (遠近の山水、近景に古樹二本)		『中原文物』1993年第2期
05	白沙一号宋墓 (趙大翁墓)	河南省禹縣白沙鎮	北宋後期・元符二年 (1099)	衝立2点	90.0×135.0	壁画	線描、平塗	水波文	前室西壁		宿白編著『白沙宋墓』、文物出版社、1957年初版
06	白沙二号宋墓	河南省禹縣白沙鎮	北宋後期	衝立1点		壁画	線描、手書	草書	前室西南壁		宿白編著『白沙宋墓』、文物出版社、1957年初版
07	白沙三号宋墓	河南省禹縣白沙鎮	北宋後期	衝立2点		壁画	線描	水墨波図	前室西南壁		宿白編著『白沙宋墓』、文物出版社、1957年初版
08	坡街宋墓	河南省禹州市文殊郷坡街村	北宋晩期・金初	屏風1点		壁画	線描、平塗	人物山水図	墓室南東壁		『中原文物』1990年第4期
09	平陌壁画墓	河南省新密市平陌鎮平陌村	宋 大 観 二 年 (1108)	屏風1点		壁画	線描、平塗	書写図暗紅の枠	墓室西北壁		鄭州市文物考古研究所編著『鄭州宋金壁画墓』(中国・鄭州考古・九)、科学出版社2005年。
10	西劉碑村壁画墓	河南省登封大冶郷西劉碑村	宋代	屏風1点		壁画	線描、平塗	暗紅の枠の屏風	墓室西北壁には人物の後に		同上
11	高村壁画墓	河南省登封告成鎮高村	宋代	衝立4点		壁画	線描、平塗	不明	墓室西北・東北・東壁、東拱間壁		同上
12	李守貴壁画墓	河南省登封市城関鎮黒山溝	北宋・紹聖四年 (1097)	衝立5点		壁画	線描、平塗	書道図	墓室西南壁・備宴図、西北壁・対飲図、西拱間壁		『文物』2001年第10期; 『鄭州宋金壁画墓』

13	箭溝壁画墓	河南省登封县大金店鄉箭溝	北宋晚期中段	衝立1点		壁画	線描、平塗	卷云紋、行草書	墓室西南壁		鄭州市文物考古研究所編著『鄭州宋金壁画墓』(中国・鄭州考古・九)、科学出版社2005年。
14	柿莊6号宋墓	河北省井陘县柿莊村	北宋晚期(1112年頃)	衝立2点		壁画	線描、平塗	觀舞伎楽図、草書屏風図	墓室西壁		『考古学報』1962年第2期
15	侯馬鎮宋墓	山西省侯馬鎮	宋代	屏風1点		壁画	線描、平塗、暈かし	山水画(画中画)	墓室北壁		『文物』1959年第6期
16	韓佚夫婦墓(编号M3)	北京八宝山革命公墓院内	遼中期・統和十三年(995)	三曲屏風		壁画	線描、平塗、暈かし	花鳥図	墓室北壁、あるいは床棺の後		『考古学報』1984年第3期
17	十里舖二七号墓	山西省大同市西南郊十里舖村	遼代後期	三曲屏風		壁画	線描、平塗、暈かし	花卉湖石図	墓室北壁		『文物』1959年第7期;『考古』1960年第10期
18	十里舖二八号墓	山西省大同市西南郊十里舖村	遼代後期	三曲屏風		壁画	線描、平塗、暈かし	花卉湖石図	墓室北壁		『文物』1959年第7期;『考古』1960年第10期
19	臥虎湾一号墓	山西省大同市北郊	遼代後期	三曲屏風		壁画	線描、平塗、暈かし	花卉図	墓室北壁		『考古』1960年第10期
20	臥虎湾二号墓	山西省大同市北郊臥虎湾	遼代後期	三曲屏風		壁画	線描、平塗、暈かし	花卉山石図	墓室北壁		『考古』1960年第10期
21	臥虎湾四号墓	山西省大同市北郊臥虎湾	遼代後期	六扇屏風		壁画	線描、平塗、暈かし	湖石花卉図	墓室北壁		『考古』1963年第8期
22	臥虎湾五号墓	山西省大同市北郊臥虎湾	遼・大安九年(1093)	三曲屏風		壁画	線描、平塗、暈かし	花卉図	墓室北壁		『考古』1963年第8期
23	臥虎湾六号墓	山西省大同市北郊臥虎湾	遼・大安九年(1093)	三曲屏風		壁画	線描、平塗、暈かし	花卉湖石図	墓室北壁		『考古』1963年第8期
24	遼彭城劉公(?~1119)墓	山西省大同市西南郊新添堡村新添堡二九号墓	遼代後期・天慶九年(1119)	六扇の屏風		壁画	線描、平塗、暈かし	樹石図	墓室北壁床榻の後		『文物』1959年第7期;『考古』1960年第10期
25	張文藻墓(编号M7)	河北省張家口市宣化区下八里村	遼後期・大安九年(1093)			壁画	線描、平塗、暈かし	竹鶴図			『文物』1996年第9期
26	張恭誘墓(编号M2)	河北省張家口市宣化区下八里村	遼後期・天慶七年(1117)	六曲一双		壁画		湖石仙鶴図	墓室中棺床の周辺の壁面としての東北・北・西北の三壁各二扇		『文物』1990年第10期;『河北古代墓葬壁画』文物出版社、2000年、他

27	張世古墓(編號M5)	河北省張家口市宣化區下八里村	遼後期・天慶七年(1117)	六曲一双		壁画	線描、平塗、暈かし	花卉・湖石・仙鶴 図屏風	墓室棺床の周辺の壁面の東北・北・西北の三壁に各二扇		『文物』1995年第2期
28	康當子墓	内モンゴル敖漢旗康當子	遼代中期	八曲一双	幅 448.0			切枝花卉の松・竹・梅・蘭図; 仙鶴	墓室北壁の棺床後		『文物』1979年第6期
29	滴水壺墓	内モンゴル赤峯市巴林左旗の遼上京遺跡の南約二〇キロの山谷の滴水壺	遼代中晩期	六扇		壁画	線描、平塗、暈かし	荷花水鳥図屏風	八角形石室壁画墓から墓室の奥壁東北・東・東南の三壁		『考古』1999年第8期
30	七家二号遼墓	内モンゴル自治区敖漢旗瑪尼罕郷七家村の南西	遼代中晩期	二扇		壁画	線描、平塗、暈かし	牡丹、月季花図; 屏風の枠は、菱格形の文様	墓室北壁		邵国田編著『敖漢文物精華』(内部資料) 2002年
31	下湾子一号遼墓	内モンゴル自治区敖漢旗南塔郷下湾子	遼代中晩期	二点の衝立画	高さ 60.0、幅 50.0	壁画	線描、平塗、暈かし、水墨没骨法	樹石鳥雀図	墓室東北・西北両側壁		『内蒙敖漢遼墓壁画・文物精品展』1996年; 邵国田編著『敖漢文物精華』(内部資料)、2002年
32	北三家一号墓	内モンゴル自治区敖漢旗豊収公社北三家村	遼代後期	屏風式		壁画	線描、平塗、暈かし	厨事・進食など	東側室の五壁面		『文物』1979年第6期; 『考古』1984年第11期
33	虞寅墓	山東省高唐寒寨郷谷官屯	金・章帝完顔璟時期(在位1190~1208)	衝立2点		壁画	書写、線描、平塗	草書の文字; 牡丹図	墓室左壁		『文物』1982年第1期
34	石哲壁画墓	山西長子県石哲郷石哲村	金・正隆三年(1158)	衝立2点		壁画	不明		墓室東壁		『文物』1985年第6期
35	寺底磚龕壁画墓	山西省聞喜県侯村郷寺底村	金代中晩期	衝立1点		壁画	書写	草書	墓室東壁中上部		『文物』1988年第7期
36	王上村壁画墓	河南省登封県大金店郷王上村南側	宋・金代	囲屏5扇	各 120.0 × 105.0	壁画	線描、平塗、暈かし	竹雀仙鶴図、人物昇仙図、論道図	墓室東北・西北・北・西・東壁		『文物』一九九四年第十期; 鄭州市文物考古研究所編著『鄭州宋金壁画墓』(中国・鄭州考古・九)、科学出版社2005年

37	汾陽二号金墓	山西省汾陽県北関村西側(汾陽高級護理学校構内)	金代早期	立屏1点		磚彫	浮彫	山石牡丹図、花卉図	墓室東北・北壁		『文物』1991年第12期
38	汾陽四号金墓	同上	金代早期	多曲腰屏		磚彫	浮彫	花卉図	墓室西壁		同上
39	汾陽五号金墓	同上	金代早期	三曲屏風、立屏		磚彫	浮彫	梅花などの花草図、菱形の格子文と花葉、壺形門	墓室東南・西壁		同上
40	汾陽六号金墓	同上	金代早期	門形の屏風		磚彫	浮彫	不明	墓室西壁		同上
41	屯留宋村壁画墓	山西省屯留県李高郷宋村	金・太宗天会十三年(1135)	衝立2点		壁画	線描、平塗、暈かし	草書	墓室北壁中部		『文物』2003年第3期
42	埠東村石彫壁画墓	山東省済南市歴城区大正小区埠東村	元代	三幅の獨幅壁画屏風		壁画	線描、平塗、暈かし	青緑山水と楼閣亭舎	墓室北・東北・西北壁		『文物』2005年第11期
43	馮道真墓	山西省大同市北西宋家荘	元・至元二年(1265)	衝立1点		壁画	書写、線描、平塗、暈かし	呂洞賓の「題沈東老壁間」詩文、水墨山水図	墓室西壁北端・北壁		『文物』1962年第10期
44	郝家荘元墓	山西省長治郝家荘	元代	屏風2点		壁画	線描、平塗、暈かし	水墨山水図	墓室西壁の左側と北壁		『文物』1987年第7期
45	大同齒輪廠一号墓	山西省大同市齒輪廠	元・大徳二年(1298)	六扇		壁画	線描、平塗、暈かし	水墨山水・樹木・人物	墓室西・北・東の三壁		『文物季刊』1993年第2期
46	太子務村元墓	北京密云縣太子務村	元代初期	六扇		壁画	線描、平塗、暈かし	水墨梅花竹石図、人物花草図	北壁三扇・東壁三扇・西壁三扇		『文物』1984年第6期
47	唾里村壁画墓	北京密云県唾里村	約元・至大二年(1309)	四扇		壁画	線描、平塗、暈かし	山水図	墓室東西壁の北端と北壁		『中国考古学年鑑』(文物出版社、1991)
48	楊誠夫婦合葬墓(編號M2)	山西省長治市捉馬村	元・大徳十一年(1307)	衝立1点		壁画	線描、平塗、暈かし	草書	墓室北壁右側		『文物』1985年第6期
49	伊川元墓(編號92YM5)	河南省洛陽市伊川県元東村	元代	三曲屏風		壁画	線描、平塗、暈かし	樹枝、黄色地、屏座の円点紋と卷雲文の站牙	墓室北壁		『文物』1993年第5期
50	洞耳村元墓	陝西省蒲城県東陽郷洞耳村西紫金塬	元・至元六(1269)	立屏1点	129.0×175.0	壁画	線描、平塗、暈かし	黄色地、雲文の站牙、水墨山水図、荷花図案、素面の屏板	墓室西北・北・東北壁		『考古与文物』2000年第1期
51	李儀夫婦合葬壁画墓(編號M1)	河北省涿州市東関村	元・至順二年(1331)～至元五年(1339)	三曲屏風3点、衝立2点		壁画	線描、平塗、暈かし、書写	水墨竹雀図、行書漢字屏風	墓室西北・北・東北・東・西壁		『文物』2004年第3期

52	長治郝家莊元代壁画墓	山西省長治県郝家莊西側	元代	影屏一扇、四曲屏風1点		壁画		水墨竹雀図格子屏風、水墨山水図	墓室西壁左側、北壁		『文物』1987年第7期
53	朱守城夫婦合葬墓	上海市宝山県顧村郷秦江村	明・万歴年間(1573~1620)	紫檀筆挿屏1点	高さ 20.0 横 17.0 幅 8.0	実物	鑲嵌	自然の山水図の大理石			『文物』1992年第5期
54	汪氏家族墓十五号壁画墓(汪寿墓)	甘肅省漳県徐家坪汪家墳墓地	明代	屏風1点		壁画	線描、平塗、暈かし	山水図屏風	墓室西壁		『文物』1982年第2期
55	李天培夫婦の四人の合葬墓(八魚村3号石室墓)	陝西大荔八魚村	清・光緒元年(1875)	多曲屏風	各曲 143.0 × 31.0	彫刻画	浮彫と線刻	山水人物図と花瓶・香炉などの博古図屏風	南・北側室門の両側と奥壁、中墓室の奥壁など		『文物』2003年第7期
56	北宋尚書左丞範致虚の父親墓	河南省方城県古莊店金湯寨	北宋	石屏風	46.5×27.0、厚さ 1.7	実物	浮彫と線刻	団花文様			『文物』1983年第8期
57	楽重進墓	河南洛寧	北宋	石棺		彫刻画	線刻	書道	石棺の棺前档に宴楽図		『文物』1993年第5期

【表Ⅶ】

中国における伝世品絵画の屏風絵(画中画)一覧表

No.	図録 番号	時代	筆者等	作品名称	員数	形状	品質	全体 図像	屏風 形式	屏風画 内容	制作年	法量(縦×横) cm	所蔵者	典 拠	備考
001		東晋・4世 紀後半	(伝)顧愷 之	列女仁智図	1巻	絵巻	絹本着色	歴史人物	三曲座屏	山水	宋・13世紀模 本?	25.8×470.3	北京・故宫博物院	『中国美術全 集』絵画編1図 版94	
002	故画乙 01・06・ 01377	六朝・宋	陸探微	帰去来辞図巻	1巻	絵巻	絹本着色	人物	大型の衝 立1	樹石花鳥		43.0×142.0	台北・故宫博物院	『図録』 ^① (十 五)	画 中 屏風
003		唐	(伝)周昉	簪花仕女図	1巻	絵巻	絹本着色	仕女	三曲の小 屏風			46.0×180.0	遼寧省博物館	『文物』1980 年第7期	
004	故画丙 01・07・ 01383	唐	周昉	画人物巻	1巻	絵巻	絹本着色	人物	衝立2と 多曲屏風	格欄形の 素面屏風		30.8×220.0	台北・故宫博物院	『図録』(十五)	画 中 屏風
005	故画乙 01・11・ 01747	唐	周景元	麟趾図巻	1巻	絵巻	絹本着色	仕女	衝立1	山石・流 水文		39.6×327.7	台北・故宫博物院	『図録』(十五)	画 中 屏風
006	遼1-004	唐	閻立本	孝経図	1巻	絵巻	絹本着色	孝経物語	衝立6多 曲屏風1	山水、流 水文		19.7×529.0	遼寧省博物館	『図目』十五	
007	蘇18-03	五代	王齊翰	勘書図	1巻	絵巻	絹本着色	人物	三曲屏風	山水		28.4×65.7	南京大学	『図目』六	画 中 屏風
008	京1-233	五代	顧闳中	韓熙載夜宴図 巻	1巻	絵巻	絹本着色	人物	衝立3囲 屏4三曲 屏風1	山水樹石		28.7×337.5	北京・故宫博物院	『図目』十九	画 中 屏風
009	京1-234	五代	周文矩	重屏会棋図巻	1巻	絵巻	絹本着色	人物	衝立1三 曲屏風1	山水		40.3×70.5	北京・故宫博物院	『図目』十九	画 中 屏風
010		五代	周文矩	仙姪文会図巻	1巻	絵巻	絹本着色	仕女	衝立2	山水・月 輪・流水	治平三年 (1066)	41.5×361.7	台北・故宫博物院	『図録』(十五)	
011		北宋	喬仲常	後赤壁賦図巻	1巻	絵巻	紙本墨画	人物樓閣	屏風1	山水図屏 風		縦29.5	メトロポリタン 美術館	鈴木敬『中国絵 画史』中之一 (南宋・遼・金)	
012		北宋	款なし	文殊維摩問答 図	1面	頁	紙本墨画	仏画	線刻屏風 1	山水図		175.5×255.5	キャンサス市美 術館	鈴木敬『中国絵 画史』上	拓本

①国立故宫博物院編輯委員会『故宮書画図録』(十五)、国立故宫博物院出版、中華民國八十四年八月初版。以下、各冊同上。

013	滬1-0052	宋	馬和之	詩經周頌十篇 図	1卷(十 篇)	絵巻	絹本着色	物語	衝立2	斧文1不 明1(第一 篇)		28.2×57.7	上海博物館	『図目』二	斧 宸 (第九 篇)
014	蘇1-006	宋	款なし	消暑図	1頁	頁	絹本着色	人物	衝立1	山水		24.5×15.7	蘇州博物館	『図目』六	
015	京1-530	宋	款なし	槐蔭消暑図	1幅	頁	絹本着色	人物	衝立1	山水		25.0×28.5	北京・故宮博物院	『図目』十九	
016	京1-560	宋	款なし	女孝経図	1巻	絵巻	絹本着色	人物	衝立3	山水		43.7×823.7	北京・故宮博物院	『図目』十九	
017	遼1-055	宋	無款	秋窓読易図	1幅	紈扇	絹本着色	人物楼閣	衝立1	流水文			遼寧省博物館	『図目』十五	
018	津7-0030	宋	無款	瑞心図	1巻	絵巻	絹本着色	人物楼閣	衝立1	山水		26.7×397.3	天津市芸術博物 館	『図目』九	
019		北宋	郭熙	山荘高逸軸	1幅	軸	絹本水墨画	荘園人物	大型衝立 1	書道図		188.8×109.1	台北・国立故宮博 物院	『図録』一	
020		北宋	燕文貴	秋山蕭寺図巻	1巻	絵巻	絹本着色	山水	大型衝立 1	不明		33.0×179.0	台北・国立故宮博 物院	『図録』十五	
021		北宋	宋徽宗	十八学士図巻	1巻	絵巻	絹本着色	人物	二曲の格 欄式屏風	素面		28.2×550.2	台北・国立故宮博 物院	『図録』十五	
022		北宋	宋徽宗	画唐十八学士 図巻	1巻	絵巻	絹本着色	人物	二曲の格 欄式屏風	素面		28.2×550.2	台北・国立故宮博 物院	『図録』十五	
023		宋	蘇漢臣	百子歡歌図巻	1巻	絵巻	絹本着色	児童人物	屏風	山水人物 図		30.5×230.0	台北・国立故宮博 物院	『図録』十六	
024		宋	(伝)蘇漢 臣	嬰戯図	1幅	軸	紙本着色	児童人物	屏風1、囲 屏1	山水	12世紀ある いはそれ以 後		台北・国立故宮博 物院	『屏風のなか の壺中天』図 110	
025		宋	蘇漢臣	漢宮春苑図巻	1巻	絵巻	絹本着色	仕女庭園	衝立3、多 曲屏風1	山水図		23.8×582.7	日本・常楽庵	大和文華館編 集『常楽庵蒐 集・中国文人画 展図録』図版一	
026		宋	蘇漢臣	靚妝仕女図	1幅	冊	絹本着色	仕女	衝立1	流水文	12世紀		ボストン美術館	『屏風のなか の壺中天』図 16	画 冊 とし て 装 貼 さ れ た 扇画
027		宋	宋人	人物	1幅	冊	絹本着色	人物坐像	屏風1	山水・花 鳥図		29.0×27.8	台北・国立故宮博 物院	国立故宮博物 院編輯『宋代書 画冊頁名品特 展』図版四五	明 初?

028		宋	佚名	槐蔭銷夏図	1幅	頁	絹本着色	人物	衝立1	山水樹石 図		25.0×28.4	北京・故宮博物院	王朝聞総主編 『中国美術史』 宋代卷(上) 図 版四三	
029		南宋	無款	消暑図	1幅	冊頁	絹本着色	人物楼閣	屏風1	楼閣山水 図		24.5×15.7	蘇州博物館	『文物』1994 年第5期	
030		南宋	劉松年	唐十八学士図 卷1	1幅	頁	絹本着色	人物庭園	屏風1	山水人物 図		44.5×182.3	台北・国立故宮博 物院	『図録』十六	
031		南宋	劉松年	補衲図軸	1幅	頁	絹本着色	羅漢人物	屏風1	山水図		141.9×59.8	台北・国立故宮博 物院	『図録』二	
032		南宋	劉松年	琴書樂志図軸	1幅	頁	絹本着色	人物	屏風1	平遠山水 図		136.4×47.5	台北・国立故宮博 物院	『図録』二	
033		南宋	劉松年	唐十八学士(秦 府十八学士)図	1卷	絵巻	絹本着色	人物	屏風1	水墨山水 人物図		44.5×182.3	台北・国立故宮博 物院	『図録』十六	
034		南宋	劉松年	養正図卷	1卷	絵巻	絹本着色	人物	多曲屏風 と衝立	山水図		30.1×545.0	台北・国立故宮博 物院	『図録』十六	
035		南宋	劉松年	真蹟冊	1幅	頁	絹本着色	人物	三曲屏風 1、衝立1	山水図		13.8×25.0; 14.1 ×24.9	台北・国立故宮博 物院	『図録』二二	八幅
036		南宋	劉松年	溪亭客話図軸	1幅	軸	絹本着色	山水人物	屏風1	樹石図		119.8×58.5	台北・国立故宮博 物院	『図録』二	
037		南宋	劉松年	曲水流觴図卷	1卷	絵巻	絹本着色	山水人物	屏風1	水波紋		28.0×134.8	台北・国立故宮博 物院	『図録』十六	
038		南宋	夏珪	山居留客図軸	1幅	頁	絹本墨画	人物	屏風1	平遠山水 図		164.7×102.8	台北・国立故宮博 物院	『図録』二	
039		南宋	牟益	擣衣図卷	1卷	絵巻	紙本白描	仕女	衝立2	平遠山水	1240年	27.1×266.4	台北・国立故宮博 物院	『図録』十六	
040		南宋	馬和之	高宗書女孝経 馬和之補図(上 卷?)	1卷	絵巻	絹本着色	女孝経人 物	衝立4	山水図		第一幅 26.4 × 104.5	台北・国立故宮博 物院	『図録』二一	第一・ 二・三・ 六章
041		南宋	馬和之	高宗書女孝経 馬和之補図(下 卷?)	1卷	絵巻	絹本着色	女孝経人 物	三曲囲屏 1、衝立2	山水図		28.5×34.2	台北・国立故宮博 物院	国立故宮博物 院編輯『宋代書 画冊頁名品特 展』 図版四四	第4、5 章
042		南宋	(伝)馬和 之	孝経挿絵	1卷	絵巻	絹本着色	孝子人物	衝立1、囲 屏1	山水	13世紀		台北・国立故宮博 物院	『屏風のなか の壺中天』 図 100、101	第5、 13章

043		南宋	無款	女孝経図巻	1巻	絵巻	絹本着色	女孝経人物	大型屏風2	金壁山水図	12~13世紀	各 43.8 × 68.7~73.0	北京・故宮博物院	傅熹年主編『中国美術全集』絵画編4 両宋絵画下、図版十六	四幅の第二・五章
044		南宋	無款	孝経図巻	1巻	絵巻	絹本着色	孝子人物	屏風2	素面と水墨山水図		18.6×529.0	遼寧省博物館	傅熹年主編『中国美術全集』絵画編4 両宋絵画下、図版三三	九章のうち四章
045		南宋	馬遠	寒巖積雪図軸	1幅	軸	絹本淡彩画	山水人物	大型屏風1	山水図		156.7×82.4	台北・国立故宮博物院	『図録』二	
046		南宋	馬遠	華灯侍宴図(一)	1幅	軸	絹本淡彩画	風俗図	衝立2	不明		125.6×46.7	台北・国立故宮博物院	『図録』二	
047		南宋	馬遠	華灯侍宴図(二)	1幅	軸	絹本着色	風俗図	衝立2	不明		111.9×53.5	台北・国立故宮博物院	『図録』二	
048		南宋	李公麟	高会習琴図軸	1幅	軸	絹本淡彩	人物	屏風1	素面		68.3×62.5	台北・国立故宮博物院	『図録』一	
049		南宋	李公麟	画孝経図巻	1巻	絵巻	絹本白描画	孝子人物	屏風1 衝立1	素面、山水図		20.5×702.6	台北・国立故宮博物院	『図録』十五	
050		南宋	李公麟	孝経挿絵	1幅	絵巻	絹本着色	孝子人物	屏風1、囲屏1	山水			ニューヨーク、メトロポリタン美術館	『屏風のなかの壺中天』図99、102	第5、13章
051		宋	無款	宋人十八学士図	1幅	軸	絹本着色	人物	八曲屏風1、衝立1	山水図、平遠山水人物図		173.6 × 103.1; 173.7×103.5	台北・国立故宮博物院	『図録』三	2幅
052		宋	宋人	梧蔭清澗図	1幅	軸	絹本着色	山水人物	衝立1	山水図		50.1×41.1	台北・国立故宮博物院	『図録』三	
053		宋	李嵩	瑞心図巻	1幅	軸	絹本着色	人物	屏風1	山水図		32.6×96.5	台北・国立故宮博物院	『図録』十六	
054		宋	李嵩	観灯図軸	1幅	軸	絹本着色	人物風俗	衝立1	山水樹石図		171.0×107.1	台北・国立故宮博物院	『図録』二	
055		宋	李嵩	月夜看潮図	1幅	冊	絹本着色	風俗人物	大型朱漆屏風1	山水図		22.3×22.0	台北・国立故宮博物院	『故宮文物月刊』一八五	
056		宋	李從訓	画趙子昂書楽志論巻	1巻	絵巻	絹本着色	人物	衝立1	山水図	延祐二年(1315)	31.4×259.0	台北・国立故宮博物院	『図録』二一	
057		宋	無款	明皇按楽図	1幅	軸			大型屏風1	山水図			台北・国立故宮博物院	『故宮文物月刊』一六四	

058		宋	宋人 (旧伝王誥)	繡龍曉鏡図	1幅	冊			枕屏1	平遠水墨山水図	13世紀		台北・国立故宫博物院	『故宮文物月刊』二四一	
059		宋	張訓礼	囲炉博古図軸	1幅	軸	絹本着色	鑑古人物	衝立1	不明		138.0×72.7	台北・国立故宫博物院	『図録』二	
060		宋	無款	刺繡袈裟張屏風	1幅	枚	絹本着色	仏画	屏風	仏画		117.0×337.0	日本・京都・知恩院	鈴木敬等編集『世界美術全集』第一六卷中国(5)宋・元、図版二五	
061		宋	宋人	白描大士像軸	1幅	軸	紙本墨画	観音菩薩像	屏風1	六角亀殻図案		78.5×44.7	台北・国立故宫博物院	『図録』三	
062		宋	郭忠恕	模顧愷之蘭亭讌集図卷	1卷	絵巻	絹本淡彩	人物	衝立1	不明		23.5×711.8	台北・国立故宫博物院	『図録』十五	
063		宋	郭忠恕	倣王摩詰輞川図卷	1卷	絵巻	絹本着色	山水	衝立数点	不明		28.8×343.7	台北・国立故宫博物院	『図録』十五	
064		宋	郭忠恕	臨王維輞川図卷	1卷	絵巻	絹本着色	山水	衝立数点	書道など		29.0×490.4	台北・国立故宫博物院	『図録』十五	
065		宋	宋人	臨韓熙載夜宴図	1卷	絵巻	絹本着色	風俗人物	屏風	不明		27.9×69.0	台北・国立故宫博物院	『故宮文物月刊』二四	断簡
066		南宋	趙伯驩	風簷展卷図	1幅	扇面画	絹本着色	山水人物	床屏1	山水	12世紀		台北・国立故宫博物院	『屏風のなかの壺中天』図97	
067		南宋	趙士雷	荷亭銷夏図	1幅	扇面画	絹本着色	楼閣人物	屏風1	山水	12世紀		台北・国立故宫博物院	『屏風のなかの壺中天』図98	
068		宋	作者不詳	『詩経』七月之什への挿絵	1幅	絵巻	絹本着色	楼閣人物	囲屏1	山水	12世紀		ニューヨーク、メトロポリタン美術館	『屏風のなかの壺中天』図103	
069		南宋	金処士	十王図	10幅	軸	絹本着色	仏画・十王	屏風	水墨山水	十二世紀後半	各107.5×47.4 各111.8×47.6	ボストン美術館、ニューヨーク、メトロポリタン美術館5、日本岡山県宝福寺	『世界美術大全集』第6巻、南宋・金、図版七六、挿図九〇～九九	
070		南宋	(伝)劉松年	畫羅漢軸	1幅	掛幅	絹本著色	羅漢図	三曲屏風1	山水・花鳥図	開禧三年(1207)	118.1×56.0	台北・故宫博物院	『図録』二	十六幅軸の1幅

071	JM10-00 1	南宋	陸信忠	十王図	6幅	掛幅	絹本着色	仏画・十王	屏風	水墨山水 図		各58.6×37.9	神奈川県立金沢 文庫(称名寺所蔵 品)	『金沢文庫の 名宝―鎌倉武 家文化の精華 ―』図版五三	
072		南宋～元	無款	十王図	8幅	掛幅	絹本着色	仏画・十王	屏風	山水図		各92.5×44.3	神奈川県立歴史 博物館	大和文華館編 集『元時代の絵 画』、図版五五	十幅、 重要 文化 財
073		南宋・元 時代(十 三世紀)	陸信忠	十王図	10幅	掛幅	絹本着色	仏画・十王	屏風10	水墨山水 図		各83.2×47.0	奈良国立博物館	『奈良国立博 物館蔵品図版 目録』(絵画篇) 図版六八	
074		元	陸信忠	十王図		掛幅	絹本着色	仏画・十王	屏風	山水図		各85.8×50.6	日本・永源寺	鈴木敬『中国絵 画史』中之二 (元)	
075		元	陸信忠	十六羅漢図		掛幅	絹本着色	羅漢	屏風	山水図		各97.0×51.0	日本・相国寺	根津美術館編 集『北山・東山 文化の華―相 国寺金閣銀閣 名宝展―』図版 一八	
076		元	無款	勘書図	1幅	頁	絹本着色	人物	三曲屏風	山水図		31.5×42.2	アメリカ・フリ ア美術館	鈴木敬『中国絵 画史』中之二 (元)	ウ ー・ホ ン 著 書 の 図 93?
077		元・十三 世紀	劉貫道	消暑図巻	1幅	頁	絹本墨画淡 彩	人物肖像	重屏	風俗人 物、水墨 山水図		29.3×71.2	アメリカ、カン ザス・シテイ、 ネルソン・ギャ ラリー＝アトキ ンズ美術館	『世界美術大 全集』東洋編第 7巻元 図版一 〇九	
078		元・十四 世紀	任仁発	琴棋書画図	2幅	頁	絹本着色	人物	衝立2	水墨山水 図		各172.8×104.2	東京国立博物 館 図版目 録・中国絵 画篇』図版二六	四幅の うち二 幅	

079	滬1-0158	元	(伝)趙孟頫	百尺梧桐暉	1卷	繪卷	絹本着色	人物坐像	衝立1	山水		29.5×59.7	上海博物館	『図目』二； 『文物』1991 年第4期	
080		元	趙孟頫	春山図卷	1卷	繪卷	絹本着色	山水人物	衝立2	山水	大徳二年 (1298)	36.0×330.1	台北・国立故宫博物院	『図録』十七	
081		元	趙孟頫	春山間眺卷	1卷	繪卷	絹本着色	山水人物	衝立2	山水	至大二年 (1309)	31.8×333.5	台北・国立故宫博物院	『図録』十七	
082		元	趙孟頫	書画孝経卷	1卷	繪卷	絹本白描	孝子人物	衝立5	山水、流 水文		25.5×878.7	台北・国立故宫博物院	『図録』十七	
083	滬1-0266	元	款なし	孝経図	1卷	繪卷	絹本墨画	物語	衝立1	山水		21.4×158.0	上海博物館	『図目』二	
084	津7-0047	元	無款	鎖棘図	1幅	軸	絹本着色	人物	衝立1	山水		108.0×51.5	天津市芸術博物 館	『図目』九	
085		元	元人	聴琴図	1幅	軸	絹本墨画	人物	衝立1	平遠山水 図		124.0×58.1	台北・故宫博物院	『図録』五	
086		元	李衍	竹石図	双幅	通屏	絹本墨画着 色		通屏	竹石		189.2×169.2	日本・明徳堂	鈴木敬『中国絵 画史』中之二 (元)、九一	
087		元	李衍	竹石図屏風			絹本着色		通屏	竹石図		185.5×153.7	北京・故宫博物院		
088		元	無款	蓮池水禽図	2幅		絹本着色		聯屏	蓮池水禽		150.3×90.9； 104.2×55.4	東京国立博物 館、京都国立博物 館	鈴木敬『中国絵 画史』中之二 (元)	
089		元	元人	華嚴毎会図	1幅	軸	絹本着色	物語	三曲屏風 1	山水		193.5×89.0	台北・故宫博物院	『図録』五	
090		元	唐棣	山水軸	1幅	軸	絹本着色	山水	屏風1	流水文		114.0×57.5	台北・故宫博物院	『図録』四	
091		元・十四 世紀	無款	張雨題倪瓚像	1卷	卷	紙本墨画淡 彩	人物肖像	屏風1	平遠水墨 山水図		28.2×60.9	台北・故宫博物院	『図録』二一	
092		元	王振鵬	画手卷	10幅	冊	絹本着色		三曲屏風 6、衝立1	山水図		約30.3×46.5	台北・故宫博物院	『図録』十七	
093		元	(伝)王振 鵬	唐僧取経図	二冊	冊	絹本着色	仏教繪卷	屏風3	水墨山水 図		43.1×34.5	日本・個人蔵	大和文華館編 集『元時代の絵 画』、図版四八	
094		元	元人	上林羽獵図卷	1卷	繪卷	絹本青緑	風俗図	衝立1	不明		47.5×1298.2	台北・故宫博物院	『図録』十八	
095		元	元人	四孝図卷	1卷	繪卷	絹本着色	孝子	衝立2	山水		38.9×502.7	台北・故宫博物院	『図録』十八	
096		元	無款	十王図	内二幅	掛幅	絹本着色	仏画・十 王	背屏	水墨山水 図と花卉 湖石図		142.8×61.2	静嘉堂文庫美術 館	大和文華館編 集『元時代の絵 画』、図版五四	十幅

097		元	陸忠淵	十王図	3幅	掛幅	絹本着色	仏画・十王	屏風3	水墨山水図		各85.9×50.8	奈良国立博物館	『奈良国立博物館蔵品図版目録』(絵画篇) 図版六九	
098		元	陸忠淵	十王図		掛幅	絹本着色	仏画・十王	屏風	山水		各85.8×50.6	日本・個人蔵	鈴木敬『中国絵画史』中之二(元)	
099		元	陸四郎	羅漢図		掛幅	絹本着色	羅漢	屏風	花卉		70.0×40.0	藤田美術館	鈴木敬『中国絵画史』中之二(元)	
100		元	李龍眠	羅漢図	1幅	掛幅	絹本着色	羅漢	屏風1	平遠山水		93.6×37.0	日本・大光明寺	根津美術館編集『北山・東山文化の華一相国寺金閣銀閣名宝展一』図版一七	
101		元・十四世紀	(伝)李龍眠	羅漢図	1幅	掛幅	絹本着色	羅漢	屏風1	水墨山水		115.4×51.7	東京国立博物館	東京国立博物館編集『東京国立博物館図版目録・中国絵画篇』図版四〇	
102		元		「事林広記」挿図	1幅	挿図		宴飲図	屏風1	山水	至元六年(1340)		台北・故宫博物院	『故宫文物月刊』一六四	版画
103		元		西夏訳経図	1幅	挿図			三曲屏風	山水図			北京・国家図書館	『中国美術全集』絵画編20 版画、図版19	
104		宋元	(伝)王維	高士碁図	1幅	絵巻	絹本	高士	屏風1	上海博物館「倣宋元人物図」類似			旧満州帝室コレクション	『屏風のなかの壺中天』図94	11~12世紀模本
105		明	(伝)周文矩	重屏図	1幅	軸	紙本着色	人物	屏風2	人物、山水			ワシントンDC、フリア美術館	『屏風のなかの壺中天』カラー口絵4	明代模本
106		明	(伝)周文矩	倦繡図	1巻	絵巻	絹本着色		床屏1	山水			大英博物館	『屏風のなかの壺中天』図15	明初模本

107		明	(伝)周文 矩	合楽図	1巻	絵巻	絹本着色	人物	多曲屏風 1	樹石花卉			シカゴ芸術研究 所	『屏風のなか の壺中天』図 43、44	10 世 紀 原 画 の 明 代 模本
108		明	(伝)周文 矩	挑耳図	1幅	軸	絹本着色	人物	三曲屏風 1	山水			ワシントン、フリ ア美術館	『屏風のなか の壺中天』図 93	明 代 模本
109		明		倣劉貫道銷夏 図	1幅	絵巻	絹本着色		屏風1	山水	15世紀?		ワシントン、フリ ア美術館	『屏風のなか の壺中天』図 84	
110		明・十四 世紀	(伝)趙子 昂	琴棋書画図	4幅	掛幅	絹本着色	高士	衝立1	水墨山水 図		各 縦 133.6~139.4、横 74.2	日本・徳川美術館	徳川美術館編 集『新版・徳川 美術館藏品抄 ①徳川美術館 の名宝』図版二 五七	内の1 幅
111	滬1-0304	明	朱衝秋	七賢詠梅図	1巻	絵巻	紙本墨画	人物	三曲屏風 1	山水		31.1×416.3	上海博物館	『図目』二	張 宛 立款
112	滬1-0307	明	杜瓊	南村別墅図	10帖	冊	紙本着色	山水人物	衝立数点	不明	正 統 八 年 (1443)	51.0×33.8	上海博物館	『図目』二	衝立、 素屏?
113	滬1-0435	明	杜堇	仕女図	上、下 巻6段	絵巻	絹本着色	仕女楼閣	多曲屏風 1	山水		30.5×168.9	上海博物館	『図目』二	第6段 の 演 奏図
114	滬1-0729	明	陳道復	四季花卉	4扇	4条屏	紙本着色	花卉	押絵貼	花卉	嘉靖二十二 年(1543)	301.0×100.0	上海博物館	『図目』三	
115	滬1-1096	明	尤求	漢宮春曉図	1巻	絵巻	紙本墨画	仕女	衝立9、多 曲屏風2	不明	隆 慶 二 年 (1568)	24.5×801.3	上海博物館	『図目』三	素 屏 風?
116	滬1-1133	明	宋旭	天香書屋図	1幅	軸	紙本着色	山水	衝立1	山水	万曆十六年 (1588)	167.8×86.5	上海博物館	『図目』三	
117	京2-05	明	文征明	真賞齋図	1巻	絵巻	紙本着色	山水人物	衝立	不明	嘉靖三六年 (1557)		中国歴史博物館	『図目』一 ^②	
118	京8-003	明	張路	八仙	4扇	4条屏	絹本着色	人物	押絵貼	八仙人物		153.1×102.6	中央工芸美術学 院	『図目』一	

② 中国古代書画鑑定組編『中国古代書画図目』一、文物出版社、1986年。以下、二~二十四冊同じである。また、第十六冊ないので、未検索のところである。

119	京3-009	明	杜堇	祭月図	1幅	軸	絹本着色	人物風俗	三曲屏風	山水?		125.8×81.0	中国美術館	『図目』一	
120		明・十五 ～十六世 紀	杜堇	玩古図	1幅	軸	絹本着色	人物風俗	衝立1と 多曲屏風 1	水波文、 山水図		126.1×187.0	台北・故宫博物院	『図録』六	
121	鄂3-014	明	仇英	竹梧消暑図	1幅	軸	絹本着色	山水人物	衝立1	山水		44.0×30.4	湖北省博物館	『図目』十八	
122	滬1-0818	明	仇英	臨宋人画	15帖	冊	絹本着色	人物、楼 閣、山水、 会棋図	衝立2、枕 屏1	山水		27.2×25.5不同	上海博物館	『図目』三	第3、 6、15 帖
123	京12-014	明	仇英	醉翁亭図	1幅	絵巻	絹本着色	人物風俗	衝立1	青緑山水		27.7×242.0	北京市文物商店	『図目』一	
124		明	仇英	緯糸水閣鳴琴 図	1幅	軸	緯糸	水閣鳴琴	大幅立屏	山水		138.3×54.9	遼寧省博物館	『中国美術全 集』工藝美術編 7 印染織繡 (下)図版五九	
125		明	仇十洲	純孝図冊	二十四 幅	冊	絹本着色	孝行物語	屏風2	山水		各32.8×21.9	台北・故宫博物院	『図録』二十二	内の2 幅
126		明	仇英	二十四孝冊	二十四 幅	冊	絹本着色	孝行物語	屏風4	山水		各31.2×22.3	台北・故宫博物院	『図録』二十二	内の4 幅
127		明	仇英	文徵明楷書孝 經仇英画卷	1卷	絵巻	絹本着色	孝行物語	屏風7	山水		30.1×679.8	台北・故宫博物院	『図録』二十一	
128		明	仇英	蟠桃仙会卷	1卷	絵巻	絹本着色	蟠桃仙会	衝立1	山水		40.0×440.5	台北・故宫博物院	『図録』十九	
129		明	仇英	漢宮春曉図卷	1卷	絵巻	絹本着色	漢宮春曉	衝立3	山水		34.2×474.5	台北・故宫博物院	『図録』十九	
130		明	仇英	書錦堂軸	1幅	軸	絹本着色	錦堂	衝立1	山水		192.7×96.3	台北・故宫博物院	『図録』七	
131		明	仇英	宝繪堂軸	1幅	軸	絹本着色	宝繪堂	衝立1	山水		188.8×99.3	台北・故宫博物院	『図録』七	
132		明	仇英	西園雅集図軸	1幅	軸	絹本白描画	西園雅集	衝立1	山水		79.4×38.9	台北・故宫博物院	『図録』七	
133		明	仇英	画園居図王寵 題卷	1幅	軸	紙本着色	園居図	衝立1	水墨淡彩 山水図		27.8×84.0	台北・故宫博物院	『図録』十八	
134		明	仇英	画淵明帰去来 辞卷	1卷	絵巻	絹本着色	帰去来辞	衝立1	山水図		31.3×660.0	台北・故宫博物院	『図録』十八	
135		明	仇英	遊騎図卷	1卷	絵巻	絹本着色	遊騎図	衝立1	山水図		34.2×275.8	台北・故宫博物院	『図録』十八	
136		明	仇英	乞巧図卷	1卷	絵巻	紙本白描画	仕女	屏風1	山水図		27.9×388.3	台北・故宫博物院	『図録』十八	
137		明	仇英	園林勝景図卷	1卷	絵巻	絹本着色	園林勝景	衝立1	山水図		47.5×186.0	南京博物院	『南京博物院』 (中国の博物館 第4巻)、図版 148	
138	京5-212	明	沈介	梁夢龍恩榮百 紀図	45帖	冊	絹本墨画	人物故事	多曲屏風	不明(素 屏風?)		58.7×34.8	首都博物館	『図目』一	弱冠 賓興

139	京3-051	明	款なし	嬰戯図	1幅	軸	絹本着色	人物風俗	衝立1扇	山水		175.5×96.0	々	々	
140	京2-268	明	款なし	憲宗行楽図	1幅	絵巻	紙本着色	人物風俗	衝立1扇	山水		36.6×630.6	中国歴史博物館	々	
141	滬1-2050	明	陳嘉言	花鳥	4扇	4条屏	紙本着色	花鳥	押絵貼	花鳥	康熙十七年 (1678)	202.8×48.2	上海博物館	『図目』四	創作年代 間違
142	滬1-1955	明	文從昌	山水	12帖	冊	紙本着色	山水	衝立数点	不明		21.8×34.0	上海博物館	『図目』四	素屏 風?
143	滬1-2057	明	黄巻	嬉春図	1巻	絵巻	絹本着色	仕女	衝立2	不明	崇禎九年 (1636)	38.0×311.2	上海博物館	『図目』四	
144	滬7-0065	明	葉時芳	北禅小像	1幅	軸	紙本着色	樹石人物	衝立1	山水	萬曆二六年 (1598)	75.0×152.0	朶雲軒	『図目』十二	
145	滬7-0129	明	趙左	倣古山水	4扇	4条屏	絹本着色		押絵貼	山水			朶雲軒	『図目』十二	
146	滬11-117	明	陳洪綬	花鳥	4扇	4条屏	絹本着色		押絵貼	花鳥			上海文物商店	『図目』十二	
147		明	陳洪綬	宣文君授経図	1幅	軸	絹本墨画着色	人物	衝立1	山水	崇禎十一年 (1638)	173.7×55.6	アメリカ、クリー ブランド、クリー ブランド美術館	『世界美術大 全集』東洋編8 巻明、図版98	
148	蘇11-019	明	藍瑛	西湖十景	10扇	10条屏	絹本着色	山水	押絵貼	山水		169.0×45.0	揚州市文物商店	『図目』六	
149	蘇6-010	明	沈周	園樹復活図	1幅	軸	絹本着色	人物	衝立1	不明		183.2×82.0	無錫市博物館	『図目』六	
150	蘇 24-0071	明	唐寅	李端端図	1幅	軸	紙本着色	人物	多曲屏風 1	山水		122.8×57.3	南京博物院	『図目』七	
151		明	唐寅	陶穀贈詞図	1幅	軸	絹本着色	人物	衝立1、屏 風1	水墨淡彩 山水図	15~16世紀	168.8×102.1	台北・故宮博物院	『故宮文物月 刊』211	
152		明	唐寅	倣唐人人物図 (張祜李端端 図)	1幅	軸	紙本着色	仕女	二曲屏風 2	樹石・流 水文		149.3×65.9	台北・故宮博物院	『図録』七	
153	甘1-28	明	王峻等	山水	10帖	冊	金箋着色	山水	衝立1屏 風1	山水	崇禎五年 (1632)	30.2×38.4	甘肅省博物館	『図目』十八	
154	滇1-22	明	款なし	評書図	1幅	軸	絹本	人物	衝立1	山水		151.5×92.8	雲南省博物館	『図目』十八	
155	京1-1654	明	鄭文林	八僊図	4扇	4条屏	絹本着色	人物	押絵貼	人物		162.0×79.5	北京・故宮博物院	『図目』二十	
156	京1-1103	明	沈周	松蔭対話図	2扇	通景屏	絹本着色	人物	押絵貼	人物		165.6×77.1	北京・故宮博物院	『図目』二十	
157	京1-1761	明	錢穀	僊吏神交図	8帖	冊	紙本着色	人物山水	衝立	山水		29.2×25.3	北京・故宮博物院	『図目』二十	
158	京1-1750	明	錢穀	秋堂読書図	1巻	絵巻	紙本墨画	山水人物	衝立	不明	嘉靖十八年 (1539)	24.7×147.5	北京・故宮博物院	『図目』二十	
159	京1-1592	明	仇英	臨肖照瑞心図	1巻	絵巻	絹本着色	山水人物	衝立1	山水		33.0×723.0	北京・故宮博物院	『図目』二十	
160	京1-1586	明	仇英	人物故事図	10帖	冊	絹本着色	山水樓閣 人物	衝立6	山水、折 枝花鳥		41.2×33.7	北京・故宮博物院	『図目』二十	1素屏

161	京 1-1377	明	唐寅	双鑑行窩図(題選)	29帖	冊	絹本着色	山水人物	衝立1	流水文	正德十四年(1519)	30.1×55.7	北京・故宮博物院	『図目』二十
162	京 1-3098	明	白丁	蘭花図	4扇	4条屏	紙本墨画	蘭花	押絵貼	蘭花			北京・故宮博物院	『図目』二一
163	京 1-2953	明	項聖謨	花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花卉			北京・故宮博物院	『図目』二一
164	京 1-2665	明	莊嚴	山水	4扇	4条屏	絹本着色		押絵貼	山水	萬曆四二年(1614)		北京・故宮博物院	『図目』二一
165	京 1-3147	明	吳湘	仕女図	1卷	絵巻	紙本着色	仕女	三曲屏風	山水		30.4×57.0	北京・故宮博物院	『図目』二一
166	京 1-2306	明	陳煥	四季山水	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	四季山水	萬曆三二年(1604)	350.5×104.6	北京・故宮博物院	『図目』二一
167	京 1-1959	明	尤求	品古図	1幅	軸	紙本墨画	人物	衝立1	不明	隆慶六年(1572)	94.0×36.5	北京・故宮博物院	『図目』二一
168	京 1-1961	明	尤求	問禮図	1幅	軸	紙本墨画	人物	多曲屏風1	不明	萬曆十一年(1583)	87.8×32.5	北京・故宮博物院	『図目』二一
169	渝 1-121	明	謝袞	画像	1幅	軸		人物	衝立1	山水		115.2×64.5	重慶市博物館	『図目』十七
170	渝 1-039	明	楊忠	桃花源図	1幅	軸	絹本着色	人物楼閣	衝立1	山水	甲子	172.0×105.5	重慶市博物館	『図目』十七
171	渝 1-028	明	唐寅	臨韓熙載夜宴図	1卷	絵巻	絹本着色	人物	衝立4多曲屏風7 困屏4硯屏1	山水、樹石、流水文、幾何画文	16~17世紀	30.8×547.8	重慶市博物館	『図目』十七
172		明	唐寅	面韓熙載夜宴図軸	1幅	軸	絹本着色	人物風俗	衝立	水墨淡彩山水図		146.4×72.6	台北・故宮博物院	『図録』七
173	川 1-164	明	無款	關裏聖跡図	1卷	卷	紙本墨画	人物物語	衝立7三曲屏風1 六曲屏風3 八曲屏風1	流水文1 他の不明		1645.6×32.4	四川省博物館	『図目』十七
174	川 1-045	明	謝時臣	石勒問道図	1卷	卷	絹本墨画	山水人物	衝立1	流水文	嘉靖二一年(1542)	37.4×126.1	四川省博物館	『図目』十七
175		明	謝時臣	關風図軸	1幅	軸	紙本着色	關風図	衝立1	山水		196.6×109.0	台北・故宮博物院	『図録』七
176	浙 25-05	明	任道遜	山水	3扇	3条屏	紙本墨画					147.5×61.6	浙江温州博物館	『図目』十一
177	浙 8-06	明	趙澄	臨古山水	2扇	2条屏	絹本着色		押絵貼	山水			浙江省嘉興市博物館	『図目』十一
178	浙 5-008	明	楊治卿	花鳥	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花鳥		229.5×119.0	浙江省杭州市文物考古所	『図目』十一
179	浙 3-04	明	袁尚統	倣古山水	6扇	6条屏	絹本着色		押絵貼	山水	順治十八年(1661)	232.0×52.0	浙江美術學院	『図目』十一

180	浙 14-27	明	呂學	水閣觀梅圖	1幅	軸	紙本着色	山水人物	衝立1	山水	康熙四十年 (1701)	86.0×167.0	浙江省湖州市博物館	『圖目』十一	
181	桂 1-060	明	凌必正	雜畫	4扇	4條屏	絹本着色		押繪貼		崇禎十六年 (1643)	29.0×29.0	廣西壯族自治區博物館	『圖目』十四	
182	粵 1-0078	明	陳道復	四季花卉	4扇	4條屏	紙本着色		押繪貼	四季花卉		341.5×100.9	廣東省博物館	『圖目』十三	
183	粵 1-0103	明	錢穀	書齋汲泉圖	1幅	軸	紙本着色	人物	衝立1	不明	萬曆二年 (1574)	98.5×42.0	廣東省博物館	『圖目』十三	
184	粵 1-0105	明	尤求	四弦高士圖	1幅	軸	紙本着色	人物	衝立1	不明	萬曆十三年 (1585)	114.0×39.5	廣東省博物館	『圖目』十三	素屏風?
185	粵 1-0135	明	張復	茗話齋圖	1幅	軸	紙本着色	人物	衝立1	山水	萬曆三二年 (1604)	81.3×32.0	廣東省博物館	『圖目』十三	
186	粵 2-069	明	宋懋晉	杜甫詩意圖	4扇	4條屏	紙本着色		押繪貼	山水	泰昌元年 (1620)		廣州市美術館	『圖目』十四	
187	粵 2-022	明	文徵明	金閨名園圖	1卷	繪卷	絹本着色	山水人物	衝立1	花卉	嘉靖三十一年 (1552)	40.7×659.0	廣州市美術館	『圖目』十四	
188	閩 1-004	明	周翰	西園雅集圖	1卷	繪卷	絹本墨畫	山水人物	屏風1	流水文		31.2×25.3	福建省博物館	『圖目』十四	
189	津 2-035	明	董其昌	書畫團扇	2扇	2條屏	金箋墨畫		押繪貼	書畫團扇			天津市歷史博物館	『圖目』八	
190	津 6-006	明	宋旭	瀟湘八景	8扇	8條屏	絹本着色		押繪貼	山水	萬曆二八年 (1600)	106.0×37.0	天津市文物公司	『圖目』八	
191	津 6-042	明	王鑑	白描人物	20帖	冊	紙本墨畫	人物	硯屏1	山水		19.5×22.0	天津市文物公司	『圖目』八	
192	津 7-0194	明	尤求	西園雅集圖	1幅	軸	紙本墨畫	人物樓閣	衝立1	不明	萬曆元年 (1573)	109.0×43.5	天津市藝術博物館	『圖目』九	
193		明	明人	西園雅集圖	1幅	軸	絹本着色	人物	三曲屏風	山水花草		144.8×64.9	台北·故宮博物院	『圖錄』九	
194	津 7-0195	明	尤求	圍棋報捷圖	1幅	軸	紙本墨畫	人物	衝立1	不明	萬曆八年 (1580)	154.0×30.8	天津市藝術博物館	『圖目』九	
195	津 7-0453	明	朱英	倣文徵明溪山漁隱圖	1卷	繪卷	綾本着色	山水人物	衝立1	不明	崇禎四年 (1631)	28.8×250.0	天津市藝術博物館	『圖目』九	
196	津 7-0522	明	無款	伏生授經圖	1幅	軸	絹本着色	人物	二曲屏風 1	山水		148.2×104.5	天津市藝術博物館	『圖目』九	
197	津 7-0542	明	無款	蕉蔭納涼圖	1幅	軸	絹本着色	人物	多曲屏風 1	不明		134.5×50.2	天津市藝術博物館	『圖目』九	素屏風?
198	遼 1-095	明	馬軾等	婦去來辭圖	1卷	卷	紙本墨畫	逸士人物	衝立1	山水	永樂二二年 (1424)	28.0×619.0	遼寧省博物館	『圖目』十五	
199	遼 1-300	明	吳湘	八仙圖	4扇	4條屏	紙本着色		押繪貼	八仙		165.7×87.0	遼寧省博物館	『圖目』十五	
200	遼 1-316	明	無款	漢宮春曉圖	1卷	卷	紙本着色	仕女	衝立1	山水		33.8×562.0	遼寧省博物館	『圖目』十五	

201	皖4-01	明	林良	花鳥	4扇	4条屏	絹本墨画		押絵貼	花鳥		161.2×113.5	安徽省歙県博物館	『図目』十二
202		明	劉俊	雪夜訪普図軸	1幅	軸	絹本着色	歴史人物 故事	衝立1、墨 画淡彩	平遠山水 図		143.2×75.3	北京・故宮博物院	『中国文物精 華大全』(書画 卷)図版二三五
203		明	杜陵内史	宮美人調鸚図	1幅	軸	絹本着色	宮美人調 鸚	多曲屏風 1	山水		103.6×63.1	大阪市立美術館	大阪市立美術 館『日本・中 国・朝鮮にみる 16世紀の美術』図版二八
204		明	謝環	杏園雅集図巻	1巻	絵巻	絹本着色	人物	硯屏	山水図	正統二年 (1437)頃	37.0×401.0	江蘇省・鎮江市博 物館	『世界美術大 全集』東洋編第 8巻明 挿図一 二
205		明	謝環	杏園雅集図巻	1巻	絵巻	絹本着色	人物	硯屏	山水図	正統二年 (1437)頃	37.1×240.7	日本・翁萬戈コレ クション	『世界美術大 全集』東洋編8 巻明 挿図六一
206		明	李宗謨	蘭亭修禊図巻	1巻	絵巻	絹本着色	人物	衝立1	山水		30.3×507.5	台北・故宮博物院	『図録』十九
207		明・十五・ 十六世紀	呂紀	四季花鳥図	四幅	4条屏	絹本墨画著 色	四季花鳥	押絵貼	四季花鳥		各175.2×100.9	東京国立博物館	『東京国立博 物館 図 版 目 録・中国絵画 篇』図版五四
208		明・十四 ～十五世 紀	呂敬甫	草蟲図	二幅	2条屏	絹本着色	草蟲	押絵貼	草蟲		各114.1×55.6	日本・曼殊院	『世界美術大 全集』東洋編第 8巻明 挿図二 三、二四
209		明	王紱	勘書図軸	1幅	軸	紙本墨画	人物	衝立1	不明		119.8×40.1	台北・故宮博物院	『図録』六
210		明	戴進	画山水軸	1幅	軸	絹本淡色	山水	屏風1	不明		184.5×109.4	台北・故宮博物院	『図録』六
211		明	尤求	松陰博古図	1幅	軸	紙本墨画	松陰博古	屏風1	素面	1579年	108.6×33.6	台北・故宮博物院	『図録』八
212		明	仇英	帝王道統万年 図冊	20幅	冊	絹本着色	帝王道統 万年図	屏風10	素面		各32.5×32.6	台北・故宮博物院	『図録』二十二
213		明	張宏	雜技遊戯図巻	1巻	絵巻	紙本墨画	雜技遊戯	多曲屏風	不明		27.5×459.0	北京・故宮博物院	『中国美術史』 明代巻、図版一 〇六
214		明	丁雲鵬	白描心真巻	1巻	絵巻	紙本白描画	人物	衝立1	瑞禽靈草 文		27.0×605.8	台北・故宮博物院	『図録』十九

215		明	唐寅	西洲和旧図軸	1幅	軸	紙本墨画	西洲和旧 図	衝立1	不明	1519年	110.7×52.3	台北・故宫博物院	『図録』七	素 屏？
216		明	仇英	上林図巻	1巻	絵巻	絹本着色	上林図	屏風2	不明		53.5×1183.9	台北・故宫博物院	『図録』十八	
217		明	仇英	上林図巻	1巻	絵巻	絹本着色	上林図	屏風2	不明		44.8×1208.0	台北・故宫博物院	『図録』十八	
218		明	仇英	仙奕図巻	1巻	絵巻	絹本着色	仙奕図	屏風2	不明		31.4×81.0	台北・故宫博物院	『図録』十八	
219		明	仇英	修禊図巻	1巻	絵巻	絹本着色	人物	屏風2	不明		29.7×207.5	台北・故宫博物院	『図録』十八	
220		明	仇英	清明上河図巻	1巻	絵巻	絹本着色	人物風俗	屏風、衝 立	不明		34.8×804.2	台北・故宫博物院	『図録』十八	
221		明	仇英	清明上河図巻	1巻	絵巻	絹本着色	人物風俗	衝立	不明		28.6×553.5	台北・故宫博物院	『図録』十八	
222		明(十四 ~十七世 紀)		上元灯彩図巻	1巻	絵巻	絹本着色	風俗図	屏風、衝 立	山水、花 鳥、花卉		25.5×266.6	北京・故宫博物院	『文物』1997 年第4期	
223		明	尤求	紅拂図	1幅	軸		仕女	屏風1	不明			台北・故宫博物院	『故宮文物月 刊』三六	
224		明	(伝)明人	臨宋人白描大 士像軸	1幅	軸	紙本	大士像	二曲屏風 1	不明		99.5×52.1	台北・故宫博物院	『図録』九	
225		明(十六 ~十七世 紀)	韓秀實	鯉図屏風	二曲	通景屏	絹本墨画	鯉図	押絵貼			128.5×76.3	神奈川県・常盤山 文庫	『常盤山文庫 名品選一墨の 彩り一』図版一 〇二	
226		明	戴進	太平楽事冊	10幅	冊	絹本着色		衝立2	山水、水 波文		各21.8×22.0	台北・故宫博物院	『図録』二十二	
227		明	丁雲鵬	仙山楼閣軸	1幅	軸	紙本着色	仙山楼閣	衝立1	流水文	万 曆 癸 未 (1583)	187.1×52.1	台北・故宫博物院	『図録』八	
228		明	仇英	百美图巻	1巻	絵巻	絹本着色	仕女	衝立2、三 曲屏風1	花鳥、山 水、流水 文		36.8×483.2	台北・故宫博物院	『図録』十九	
229		明	仇英	東林図巻	1巻	絵巻	絹本着色	東林図	衝立1	流水文		29.5×136.4	台北・故宫博物院	『図録』十八	
230		明	仇英	漢宮春晚図巻	1巻	絵巻	絹本着色	漢宮春晚 図	衝立2	流水文	嘉靖十九年 (1540)頃	30.6×574.1	台北・故宫博物院	『図録』十八	
231		明	無款	高士睡臥図	1幅	冊	絹本着色		屏風1	流水文	明初？		ニューヨーク、メ トロポリタン美 術館	『屏風のなか の壺中天』図 13	
232		明	無款	槐蔭銷夏図	1幅	冊	絹本着色		屏風1	山水樹石	明初？		北京・故宫博物院	『屏風のなか の壺中天』図 14	

233		明	作者不詳	初夏図(「十八学士図」4画軸の1本か)	1幅	軸		鑑古図	衝立1	山水				蘇州市博物館	『屏風のなかの壺中天』図172	
234		明		明世宗肖像	1幅	軸	人物肖像		座屏	龍文図						
235		明		明孝宗肖像	1幅	軸	人物肖像		座屏	龍文図						
236		明		明穆宗肖像	1幅	画軸	絹本着色		座屏	龍文図				台北・故宮博物院	『屏風のなかの壺中天』図5	
237		清	無款	玄燁(康熙)便服図	1幅	軸	人物肖像		座屏	龍文図				北京・故宮博物院	『故宮文物月刊』148	
238	滬1-2721	清	朱奎	花鳥	4扇	4条屏	絹本墨画	花鳥	押絵貼	花鳥	康熙三十一年(1692)	161.8×42.2		上海博物館	『図目』四	
239	滬1-2688	清	梅清	倣古山水	4扇	4条屏	紙本着色	山水	押絵貼	山水				上海博物館	『図目』四	
240	滬1-2645	清	戴本孝	黄山四景図	4扇	4条屏	絹本着色	山水	押絵貼	山水		188.8×54.4		上海博物館	『図目』四	
241	滬1-2594	清	龔賢	山水通景	8扇	8条屏	紙本墨画	山水	押絵貼	山水		200.3×430.0		上海博物館	『図目』四	
242	滬1-2544	清	李因	花鳥	4扇	4条屏	綾本墨画	花鳥	押絵貼	花鳥	順治十七年(1660)			上海博物館	『図目』四	
243	滬1-2323	清	王鑑	倣古山水	12扇	12条屏	絹本着色	山水	押絵貼	山水	康熙八年(1669)	162.7×51.1		上海博物館	『図目』四	六曲一双
244	滬1-2328	清	王鑑	倣古山水	12扇	12条屏	絹本着色	山水	押絵貼	山水	康熙九年(1670)	200.4×56.5		上海博物館	『図目』四	六曲一双
245	滬1-2802	清	呂煥成	漢宮春曉図	1卷	絵巻	絹本着色	人物楼閣	衝立数点	不明	康熙二十一年(1682)	39.0×545.5		上海博物館	『図目』四	
246	滬1-2821	清	陶宏	仕女図	12帖	冊	紙本着色	仕女	衝立1	不明	康熙四十年(1701)	22.7×23.3		上海博物館	『図目』四	
247	京9-094	清	孟子瑞	西園雅集図(通景)	12扇	12条屏	絹本着色	人物楼閣	押絵貼	人物楼閣	順治十三年(1656)			中国文物商店總店	『図目』一	六曲一双
248	京5-081	清	袁江	倣李昭道山水楼閣	1幅	軸	金箋着色	山水楼閣	衝立1	山水	康熙三九年(1700)	57.5×42.7		首都博物館	々	
249	京3-080	清	禹之鼎	牟司馬像	1幅	軸	絹本着色	人物	衝立1	山水?	康熙四四年(1705)	101.0×45.7		中国美術館	々	
250	京8-125	清	孫億	荷塘柳燕図	12扇	12条屏	絹本着色	花鳥	押絵貼	花鳥	甲戌			中央工芸美術学院	々	六曲一双
251		清	孫億	花鳥図屏風	六曲一双	12条屏	絹本着色		押絵貼	花鳥	康熙四十五年(1706)	各扇130.0×54.7		愛知・徳川美術館	『吉祥—中国美術にこめられた意味』図版二五八	

252		清	張莘	花鳥図屏風	六曲一 双	12条屏	紙本着色		押絵貼	花鳥		各134.0×31.0	長崎県立美術博物館	『中国の花鳥画と日本』図版120~131	
253	京8-187	清	任頤	花鳥図	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花鳥	同治十二年(1873)		中央工芸美術学院	『図目』一	
254	京1-111	清	沈銓	雑画	5扇	5条屏	絹本着色		押絵貼		乾隆壬戌(七年、1742)		北京・故宫博物院	々	
255	京1-166	清	錢慧安	人物	4扇	4条屏	絹本着色		押絵貼	人物			々	々	
256	京1-167	清	任薰	花鳥	4扇	4条屏	絹本着色		押絵貼	花鳥		133.5×33.0	々	々	
257		清	任薰	人物故事図屏	4扇	4条屏	絹本着色		押絵貼	人物		各216.7×55.8	々	『故宫博物院藏明清绘画』図版115	
258	京2-24	清	查士標	山水	8扇	8条屏	絹本着色		押絵貼	山水			中国歴史博物館	『図目』一	
259	京2-375	清	朱奩	松梅竹蕉四条	4扇	4条屏	紙本墨画		押絵貼	花卉		178.6×43.4	々	々	
260	京2-523	清	李鱣	花鳥	4扇	4条屏	絹本着色		押絵貼	花鳥	乾隆三年(1738) 乾隆四年(1739)		々	々	
261	京2-556	清	甘士調	指画花鳥	4扇	4条屏	紙本墨画		押絵貼	花鳥			々	々	
262	京2-706	清	虚谷	雑画	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼		光緒二十一年(1895)		々	々	
263	京2-710	清	朱僞	花鳥	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花鳥	光緒五年(1879)		々	々	
264	京2-715	清	任薰	四季花鳥	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花鳥	光緒四年(1878)		々	々	
265	京3-068	清	朱奩	鶴鹿雁鳧図	4扇	4条屏	紙本墨画		押絵貼			181.0×44.3	中国美術館	々	
266	京3-112	清	李鱣	花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花卉	雍正五年(1727)	160.8×47.0	中国美術館	々	
267	京3-139	清	袁耀	九成宮図(通景)	12扇	十二条屏	絹本着色		押絵貼	山水楼閣		219.8×602.0	中国美術館	々	六曲一 双
268	京3-159	清	虚谷	四季花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花卉		133.2×31.0	中国美術館	々	
269	京3-167	清	任薰	四季花卉	12扇	十二条屏	紙本着色		押絵貼	花卉	同治十二年(1873) 光緒元年(1875)	89.3×31.0	中国美術館	々	六曲一 双
270	京3-179	清	任頤	花鳥	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花鳥	同治十一年(1872)		中国美術館	々	

271	京3-224	清	吳嘉猷	五子図	1幅	軸	紙本着色	人物	衝立1	梅雀	光緒九年 (1883)	114.5×49.2	々	々	
272	京3-207	清	任頤	花鳥	6扇	6条屏	瓷青絹金墨		押絵貼	花鳥	光緒十六年 (1890)	153.0×41.2	中国美術館	々	六曲 一隻
273	京3-212	清	任頤	花卉禽鳥	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花鳥	光緒十七年 (1891)		中国美術館	々	
274	京3-243	清	吳昌碩	梅花(通景)	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花卉	丙辰(1916)		中国美術館	々	
275	京3-248	清	吳昌碩	花果	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花卉	庚申-乙丑 (1920~1925)	151.0×39.8	中国美術館	々	尺寸 不同
276	京7-045	清	龔賢	天半峨嵋図	3扇	3条屏	絹本墨画		押絵貼	山水	康熙十三年 (1674)	283.5×242.4	中央美術学院	々	
277	京7-096	清	陳星	山水	8扇	8条屏	絹本着色		押絵貼	山水	甲午		中央美術学院	々	
278	京7-113	清	任頤	人物故事	4扇	4条屏	金箋着色		押絵貼	人物	光緒十七年 (1891)		中央美術学院	々	
279	京7-117	清	吳慶雲	海州全図(通景)	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	山水樓閣	光緒十八年 (1892)	96.5×178.8	中央美術学院	々	
280	京9-275	清	蘇六朋	人物故事	4扇	4条屏	絹本着色		押絵貼	人物			中国文物商店總店	々	
281	京10-052	清	蔣廷錫	花鳥	12扇	12条屏	絹本着色		押絵貼	花鳥	康熙五九年 (1720)		北京市工芸品進出口公司	々	六曲 一双
282	京10-063	清	華岳	人物花鳥	12扇	12条屏	絹本着色		押絵貼	人物花鳥		50.0×37.0	北京市工芸品進出口公司	々	六曲 一双
283	京10-072	清	鄒一桂、 蔣溥	花鳥(通景)	12扇	12条屏	絹本着色		押絵貼	花鳥	乾隆十六年 (1751)	209.7×1095.4	北京市工芸品進出口公司	々	六曲 一双
284	京10-074	清	黃慎	雪梅寒雀図	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花鳥	乾隆十六年 (1751)	179.2×54.4	々	々	
285	京10-085	清	鄭燮	墨竹	4扇	4条屏	紙本墨画		押絵貼	墨竹	乾隆二八年 (1763)	158.5×44.5	々	々	
286		清	鄭燮	墨竹図	4扇	4条屏	紙本墨画			墨竹	乾隆十八 (1753)年	各 179.5 × 64.5~68.0	プリンストン、プリンストン大学美術館	鈴木敬氏の著作の図版86	
287		清	鄭燮	墨竹図屏風	4曲	通景屏	紙本墨画		通景屏	墨竹	乾隆十八 (1753)年	120.0×238.0	東京国立博物館	『世界美術全集』一七中国(6)明・清、図版64	

288	京10-151	清	高棅	八仙	4扇	4条屏	絹本着色		押絵貼	人物			北京市工艺品進出口公司	『図目』一	
289	京11-075	清	朱耷	鳧鷹魚雁図	4扇	4条屏	絹本墨画		押絵貼	花鳥			榮宝齋	々	
290	京12-165	清	樊圻等	山水	12扇	12条屏	綾本墨画		押絵貼	山水	康熙二九年(1690)	215.0×52.0	北京市文物商店	々	六曲一双
291	京12-177	清	羅牧	山水	4扇	4条屏	綾本墨画		押絵貼	山水	康熙三四年(1695)	177.0×47.2	北京市文物商店	々	
292	滬1-4653	清	金東郷	梅花図通景	3扇	3条屏	紙本墨画		押絵貼	梅花	光緒三三年(1907)		上海博物館	『図目』五	
293	滬1-4659	清	吳昌碩	四季花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花卉	光緒二十年(1894)		上海博物館	『図目』五	
294	滬1-4662	清	吳昌碩	花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花卉	光緒二三年(1897)	238.0×46.7	上海博物館	『図目』五	
295	滬1-4665	清	吳昌碩	花卉	4扇	4条屏	紙本墨画		押絵貼	花卉	光緒二七年(1901)	115.9×20.7	上海博物館	『図目』五	
296	滬1-4684	清	吳昌碩	花卉	4扇	4条屏	紙本墨画		押絵貼	花卉	丙辰(1916)	113.5×45.4	上海博物館	『図目』五	
297	滬1-4624	清	任頤	花鳥	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花鳥	光緒十七年(1891)	82.6×48.5	上海博物館	『図目』五	
298	滬1-4627	清	任頤	人物	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	人物	光緒十八年(1892)	183.0×47.0	上海博物館	『図目』五	
299	滬1-4635	清	任頤	花鳥	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花鳥			上海博物館	『図目』五	
300	滬1-4549	清	趙子謙	花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花卉	同治十一年(1872)		上海博物館	『図目』五	
301	滬1-3909	清	李方膺	梅蘭竹菊図	4扇	4条屏	紙本墨画		押絵貼	梅蘭竹菊	乾隆十六年(1751)		上海博物館	『図目』五	
302	滬1-3682	清	李鱣	花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花卉	乾隆十年(1745)		上海博物館	『図目』五	
303	滬1-3699	清	李鱣	花鳥	10扇	10条屏	紙本墨画		押絵貼	花鳥	乾隆十八年(1753)	194.9×54.1 不同	上海博物館	『図目』五	12扇、うちの2扇題記
304	滬1-3515	清	袁耀	九成宮通景	12扇	12条屏	絹本着色		押絵貼	山水楼閣	乾隆三九年(1774)	211.0×472.0	上海博物館	『図目』五	
305	滬1-3516	清	袁耀	九成宮通景	12扇	12条屏	絹本着色		押絵貼	山水楼閣	乾隆四三年(1778)	324.2×676.8	上海博物館	『図目』五	

306	滬1-3534	清	沈銓	花卉鳥獸	12扇	12条屏	絹本着色		押繪貼	花卉鳥獸	乾隆六年(1741)	206.0×46.4	上海博物館	『図目』五	
307	滬1-3437	清	顧昶	倣宋元山水	8扇	8条屏	絹本着色		押繪貼	山水	康熙四五年(1706)		上海博物館	『図目』五	
308	滬1-3410	清	袁江	山水通景	8扇	8条屏	絹本着色		押繪貼	山水	康熙三五年(1696)	216.7×424.0	上海博物館	『図目』五	
309		清	袁江	綠野堂図屏風			金箋着色		八曲一隻	樓閣山水	康熙五九年(1720)	264.0×490.0	京都国立博物館	『世界美術大全集』東洋編9卷清、図版70	
310		清	王雲	樓閣山水図屏風			金箋着色		八曲一隻	樓閣山水	康熙五九年(1720)	244.5×488.5	京都国立博物館		
311	滬1-3262	清	王原祁	倣古山水	頁装8扇	8条屏	紙本着色		押繪貼	山水	康熙四三年(1704)	67.0×42.0	上海博物館	『図目』五	
312	滬1-3074	清	鄭旻	黄山図	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	山水		133.7×42.4他	上海博物館	『図目』五	
313	滬1-4014	清	丁觀鵬	乞巧図	1卷	繪卷	紙本墨画	仕女	衝立1多曲屏風1	流水文	乾隆十三年(1748)	28.7×384.5	上海博物館	『図目』五	
314	滬1-4564	清	任薰	博古図	1幅	軸	紙本着色	人物	衝立1	竹	同治十年(1871)	99.9×39.7	上海博物館	『図目』五	
315	滬1-4647	清	吳嘉猷	仕女図	12帖	冊	絹本着色	仕女	多曲屏風2	不明	光緒十六年(1890)	27.2×33.3	上海博物館	『図目』五	素屏風?
316	滬1-4776	清	款なし	元宵灯市図	1卷	繪卷	紙本墨画	人物風俗	多曲屏風	不明		29.0×516.5	上海博物館	『図目』五	
317	滬2-14	清	蒲華	山水	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	山水			上海画院	『図目』十二	
318	滬2-15	清	蒲華	竹石図	4扇	4条屏	紙本墨画		押繪貼	竹石			上海画院	『図目』十二	
319	滬4-02	清	朱耆	山水	4扇	4条屏	絹本着色		押繪貼	山水		178.6×47.2	中国美術家協会上海分会	『図目』十二	
320	滬4-33	清	吳昌碩	花卉	4扇	4条屏	綾本着色		押繪貼	花卉	甲寅(1914)	157.0×41.0	中国美術家協会上海分会	『図目』十二	
321	滬4-38	清	吳昌碩	花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	花卉	丙辰(1916)	180.2×34.4	中国美術家協会上海分会	『図目』十二	
322	滬6-24	清	虚谷	十二生肖図	12扇	12条屏	紙本着色		押繪貼	十二生肖	光緒十年(1884)		上海友誼商店古玩分店	『図目』十二	
323	滬7-0421	清	顧昶	山水	4扇	4条屏	絹本着色		押繪貼	山水			朶雲軒	『図目』十二	
324	滬7-0562	清	辺寿民	蘆雁図	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	蘆雁			朶雲軒	『図目』十二	
325	滬7-0705	清	張敬	花卉	4扇	4条屏	紙本墨画		押繪貼	花卉			朶雲軒	『図目』十二	
326	滬7-0799	清	周鎬	四景山水	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	四景山水			朶雲軒	『図目』十二	
327	滬7-0844	清	朱昂之	松竹梅蘭図	4扇	4条屏	灑金箋着色		押繪貼	松竹梅蘭			朶雲軒	『図目』十二	

328	滬7-1058	清	任頤	花鳥	4扇	4条屏	金箋着色		押繪貼	花鳥	光緒六年 (1880)		朵雲軒	『圖目』十二
329	滬8-134	清	任頤	花卉	3扇	3条屏	紙本着色		押繪貼	花卉			上海工藝品進出口公司	『圖目』十二
330	滬10-16	清	楊蔭沼	花卉	8扇	8条屏	紙本墨畫		押繪貼	花卉	癸巳		上海友誼商店	『圖目』十二
331	滬11-290	清	高鳳翰	花卉	4扇	4条屏	綾本着色		押繪貼	花卉			上海文物商店	『圖目』十二
332	滬11-294	清	李鱣	花卉草蟲	4扇	4条屏	絹本着色		押繪貼	花卉草蟲	乾隆十四年 (1749)	44.8×39.7	上海文物商店	『圖目』十二
333	滬11-296	清	李鱣	花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	花卉	乾隆十七年 (1752)	42.9×30.2	上海文物商店	『圖目』十二
334	滬11-352	清	辺寿民	雜畫	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼		乾隆十六年 (1751)		上海文物商店	『圖目』十二
335	滬11-444	清	項紳	指畫松竹靈石 通景	8扇	8条屏	絹本着色		押繪貼	松竹石			上海文物商店	『圖目』十二
336	滬11-478	清	江介	花鳥	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	花鳥	道光十一年 (1831)		上海文物商店	『圖目』十二
337	滬11-486	清	郭儀霄	竹石圖	4扇	4条屏	絹本墨畫		押繪貼	竹石			上海文物商店	『圖目』十二
338	滬11-513	清	包棟	人物花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	人物花卉	同治五年 (1866)		上海文物商店	『圖目』十二
339	滬11-528	清	張熊	花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	花卉	光緒四年 (1878)		上海文物商店	『圖目』十二
340	滬11-529	清	姚燮	梅花圖通景	4扇	4条屏	紙本墨畫		押繪貼	梅花	咸豐十年 (1860)		上海文物商店	『圖目』十二
341	滬11-531	清	劉德六	花鳥	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	花鳥	同治八年 (1869)		上海文物商店	『圖目』十二
342	滬11-541	清	鄧啓昌	花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押繪	花卉	同治七年 (1868)		上海文物商店	『圖目』十二
343	滬11-549	清	居廉	花卉	4扇	4条屏	絹本着色		押繪貼	花卉	光緒二七年 (1901)		上海文物商店	『圖目』十二
344	滬11-553	清	趙之謙	書畫團扇	4扇	4条屏	絹本着色		押繪貼	書畫	同治三年 (1864)		上海文物商店	『圖目』十二
345	滬11-554	清	趙之謙	花卉	4扇	4条屏	金箋着色		押繪貼	花卉	同治七年 (1868)	106.5×26.3	上海文物商店	『圖目』十二
346	蘇21-31	清	吳穀祥	山水	4扇	4条屏	灑金箋墨畫		押繪貼	山水	光緒二一年 (1895)		南京市文物商店	『圖目』六

347	蘇20-168	清	王瀛	花鳥	4扇	4条屏	絹本着色		押繪貼	花鳥	道光二年 (1822)		南京市博物館	『圖目』六	
348	蘇20-186	清	吳慶雲	山水	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	山水	光緒十年 (1884)		南京市博物館	『圖目』六	
349	蘇20-077	清	王獻	倣古山水	8扇	8条屏	絹本着色		押繪貼	山水	康熙六十年 (1721)		南京市博物館	『圖目』六	
350	蘇19-82	清	蒼崖	山水	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	山水	光緒三十一年 (1905)		江蘇省美術館	『圖目』六	
351	蘇19-59	清	周賁如	荷花圖	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	荷花	道光二三年 (1843)		江蘇省美術館	『圖目』六	
352	蘇19-60	清	戴熙	廻巖走瀑通景	4扇	4条屏	紙本墨画		押繪貼	山水	道光二三年 (1843)		江蘇省美術館	『圖目』六	
353	蘇19-74	清	任薰	福祿壽圖	4扇	通景屏	紙本着色		押繪貼	樹·鹿	光緒十二年 (1886)	119.5×61.0	江蘇省美術館	『圖目』六	
354	蘇19-77	清	任頤	梅柏白鷗圖	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	梅柏白	同治七年 (1868)	90.5×169.0	江蘇省美術館	『圖目』六	
355	蘇16-37	清	吳滔	山水	4扇	4条屏	紙本墨画		押繪貼		光緒十八年 (1892)		常州市文物商店	『圖目』六	
356	蘇13-195	清	吳昌碩	花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	花卉			鎮江市博物館	『圖目』六	
357	蘇12-73	清	馬瓊等	花鳥通景	12扇	12条屏	絹本着色		押繪貼	花鳥		153.0×52.0	江蘇泰州市博物館	『圖目』六	
358	蘇10-117	清	汪士慎	梅花通景	6扇	6条屏	絹本墨画		押繪貼	梅花	乾隆十二年 (1747)	120.7×35.2	揚州市博物館	『圖目』六	六曲一隻
359	蘇10-056	清	戴本孝	山水	12扇	12条屏	絹本墨画		押繪貼	山水		188.9×52.7	揚州市博物館	『圖目』六	
360	蘇10-064	清	陳卓	人物山水通景	12扇	12条屏	絹本着色		押繪貼	人物山水		188.5 × 48.9~51.0	揚州市博物館	『圖目』六	
361	蘇8-277	清	陳崇光	花鳥	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	花鳥	光緒七年 (1881)		南通博物苑	『圖目』六	
362	蘇8-138	清	黃慎	人物故事	12扇	12条屏	紙本着色		押繪貼	人物	乾隆十八年 (1753)	201.0×55.0	南通博物苑	『圖目』六	第9、10扇山水圖屏風
363	蘇8-085	清	戴本孝	陶淵明詩意圖	12扇	12条屏	絹本着色		押繪貼	山水		168.5×54.0	南通博物苑	『圖目』六	
364	蘇8-097	清	吳期遠	山水	12扇	12条屏	絹本着色		押繪貼	山水	康熙三三年 (1694)		南通博物苑	『圖目』六	

365	蘇6-356	清	真然	蘭竹圖	4扇	4条屏	紙本墨画		押繪貼	蘭竹			無錫市博物館	『圖目』六
366	蘇6-356	清	華翼綸	山水	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	山水	道光二四年 (1844)		無錫市博物館	『圖目』六
367	蘇6-329	清	顧心泰	人物山水	2扇	2条屏	紙本着色		押繪貼	人物山水	道光六年 (1826)		無錫市博物館	『圖目』六
368	蘇6-333	清	翁雒	雜画	4扇	4条屏	絹本着色		押繪貼		道光十六年 (1836)		無錫市博物館	『圖目』六
369	蘇6-233	清	錢載	四季花卉	4扇	4条屏	金箋墨画		押繪貼	花卉	乾隆五十年 (1785)		無錫市博物館	『圖目』六
370	蘇3-086	清	薛懷	芦雁通景	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	芦雁			蘇州市文物商店	『圖目』六
371	蘇1-475	清	費丹旭	花卉仕女	4扇	4条屏	絹本着色		押繪貼		道光二三年 (1843)		蘇州博物館	『圖目』六
372	蘇1-314	清	上叡	倣古山水	12帖	冊	紙本着色	山水	屏風1	流水文			蘇州博物館	『圖目』六
373	蘇1-334	清	謝璞	臨仇英補袞圖	1幅	軸	絹本着色	仕女	衝立1	山水	康熙四十九年 (1710)	129.2×46.0	蘇州博物館	『圖目』六
374	蘇2-26	清	大汕	維摩經變圖	1卷	繪卷	紙本墨画	人物	三曲圍屏	瑞雲紋	康熙十七年 (1678)		蘇州靈巖山寺	『圖目』六
375	蘇 24-0423	清	王鑑	倣古山水	10扇	10条屏	紙本着色		押繪貼	山水		198.4×54.2	南京博物院	『圖目』七
376	蘇 24-0469	清	吳偉業等	書画	8扇	8条屏	紙本墨画		押繪貼	山水	順治十三年 (1656)	48.6×21.5	南京博物院	『圖目』七
377	蘇 24-0512	清	諸昇	竹石通景	12扇	12条屏	絹本墨画		押繪貼	竹石	康熙二六年 (1687)		南京博物院	『圖目』七
378	蘇 24-0579	清	朱奎	山水通景	6扇	6条屏	紙本着色		押繪貼	山水		各97.5×34.0	南京博物院	『圖目』七
379	蘇 24-0676	清	武丹	九峰三泖圖通景	8扇	8条屏	紙本着色		押繪貼	山水			南京博物院	『圖目』七
380	蘇 24-0681	清	柳遇	蘭雪堂圖	1卷	繪卷	紙本着色	山水樓閣	衝立1	不明		33.0×166.9	南京博物院	『圖目』七
381	蘇 24-0685	清	章声	花鳥	4扇	4条屏	絹本着色		押繪貼	花鳥	康熙二年 (1663)		南京博物院	『圖目』七
382	蘇 24-0857	清	華岳	雜画	4扇	4条屏	綾本着色		押繪貼				南京博物院	『圖目』七
383	蘇 24-0858	清	華岳	花鳥	3扇	3条屏	綾本着色		押繪貼	花鳥		55.4×37.7	南京博物院	『圖目』七

384	蘇 24-0903	清	金農	梅花图		屏風	紙本着色		押繪貼	梅花	乾隆二六年 (1761)	129.4×22.2	南京博物院	『图目』七	
385	蘇 24-0941	清	鄭燮	蘭菊松石	4扇	4条屏	紙本墨画		押繪貼	蘭菊松石	乾隆二七年 (1762)	190.2×50.0	南京博物院	『图目』七	
386	蘇 24-0979	清	陳馥	山水花鳥	4扇	4条屏	絹本着色		押繪貼	山水花鳥	乾隆八年 (1743)		南京博物院	『图目』七	
387	蘇 24-1081	清	潘恭寿	山水	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	山水			南京博物院	『图目』七	
388	蘇 24-1110	清	周鎬	山水	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	山水	道光九年 (1829)	35.0×42.2	南京博物院	『图目』七	
389	蘇 24-1122	清	張西著	花鳥	10扇	10条屏	紙本着色		押繪貼	花鳥			南京博物院	『图目』七	
390	蘇 24-1136	清	顧洛	仕女	2扇	2条屏	紙本着色		押繪貼	仕女			南京博物院	『图目』七	
391	蘇 24-1142	清	朱昂之	華溪漁隱通景	4扇	4条屏	紙本墨画		押繪貼	華溪漁隱 通景			南京博物院	『图目』七	
392	蘇 24-1144	清	顧紈	梅花通景	4扇	4条屏	絹本墨画		押繪貼	梅花			南京博物院	『图目』七	
393	蘇 24-1228	清	包棟	仕女	4扇	4条屏	絹本着色		押繪貼	仕女			南京博物院	『图目』七	
394	蘇 24-1259	清	費丹旭	仕女	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	仕女	道光十三年 (1833)	205.5×44.9	南京博物院	『图目』七	
395	蘇 24-1268	清	湯祿名	四季仕女图	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	四季仕女	咸豐七年 (1857)		南京博物院	『图目』七	
396	蘇 24-1306	清	沙馥	花鳥	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	花鳥	光緒十三年 (1887)		南京博物院	『图目』七	
397	蘇 24-1318	清	任薰	閩中礼仏图	1幅	軸	紙本着色	仕女	多曲屏風 1	花卉		114.2×32.5	南京博物院	『图目』七	
398	蘇 24-1319	清	任薰	羅漢图	4扇	4条屏	紙本墨画		押繪貼	羅漢图		132.2×32.1	南京博物院	『图目』七	
399	蘇 24-1351	清	任頤	雜画	4扇	4条屏	絹本着色		押繪貼		光緒九年 (1883)		南京博物院	『图目』七	
400	蘇 24-1383	清	陸恢	花卉	16扇	16条屏	金箋着色		押繪貼	花卉	宣統元年 (1909)	205.5×449.0	南京博物院	『图目』七	
401	蘇 24-1387	清	任預	花鳥	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	花鳥	光緒七年 (1881)		南京博物院	『图目』七	

402	贛 1-18	清	羅牧	山水	12 扇	12 条屏	紙本着色		押繪貼	山水	康熙四五年 (1706)	183.0×52.0	江西省博物館	『図目』十八
403	鄂 3-223	清	任頤	花鳥	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	花鳥	光緒六年 (1886)	173.0×46.0	湖北省武漢市文物商店	『図目』十八
404	鄂 3-082	清	龔賢等	書画	8 帖	8 条屏	紙本着色		押繪貼	山水	順治五年 (1648)	24.7×15.5	湖北省武漢市文物商店	『図目』十八
405	鄂 1-163	清	袁耀	水閣对弈図	4 扇	4 条屏	絹本着色		押繪貼	山水樓閣	乾隆三七年 (1772)	165.0×24.8	湖北省博物館	『図目』十八
406	鄂 1-165	清	鄭燮	墨竹通景	4 扇	4 条屏	紙本墨画		押繪貼	墨竹	乾隆二六年 (1761)	222.5×252.0	湖北省博物館	『図目』十八
407	鄂 1-186	清	張洒耆	花鳥	6 扇	6 条屏	紙本墨画		押繪貼	花鳥	嘉慶二十年 (1815)	182.0×44.0	湖北省博物館	『図目』十八
408	鄂 1-179	清	康以宜	仕女	4 帖	冊	絹本着色		屏風	不明		34.3×31.6	湖北省博物館	『図目』十八
409	京 1-4819	清	張壁、陸遠	卞永譽事跡図	6 扇	6 条屏	絹本着色		押繪貼	人物			北京·故宫博物院	『図目』二二
410	京 1-4567	清	吳歷	倣古山水	4 扇	4 条屏	綾本着色		押繪貼	山水		167.8×47.8	北京·故宫博物院	『図目』二二
411	京 1-4568	清	吳歷	瀟湘八景図	8 扇	8 条屏	紙本着色		押繪貼	山水		191.5×48.8	北京·故宫博物院	『図目』二二
412	京 1-4365	清	藍深	花卉	4 扇	4 条屏	絹本着色		押繪貼	花卉			北京·故宫博物院	『図目』二二
413	京 1-4130	清	周淑祐·周禧·周榮起	花果図	4 扇	4 条屏	絹本着色		押繪貼	花果			北京·故宫博物院	『図目』二二
414	京 1-4020	清	樊圻	山水	12 扇	12 条屏	絹本着色		通景屏	山水	康熙三一年 (1692)		北京·故宫博物院	『図目』二二
415	京 1-4049	清	龔賢	為錫翁作山水	3 扇	3 条屏	絹本墨画		通景屏	山水	康熙十三年 (1674)	277.7 × 78.5、 72.5	北京·故宫博物院	『図目』二二
416	京 1-3930	清	查士標	山水	6 扇	6 条屏	絹本着色		押繪貼	山水	康熙五年 (1666)	195.7×47.5	北京·故宫博物院	『図目』二二
417	京 1-3731	清	李因	花鳥	12 扇	12 条屏	綾本墨画		押繪貼	花鳥	康熙十一年 (1678)		北京·故宫博物院	『図目』二二
418	京 1-3621	清	劉度	山水	10 扇	10 条屏	絹本着色		押繪貼	山水	順治九年 (1652)		北京·故宫博物院	『図目』二二
419	京 1-3536	清	蕭雲從	倣古山水	4 扇	4 条屏	綾本着色		押繪貼	山水			北京·故宫博物院	『図目』二二
420	京 1-4805	清	範雪儀	人物故事図	10 帖	冊	絹本着色	人物樓閣	衝立 1	山水		37.0×32.8	北京·故宫博物院	『図目』二二
421	京 1-4793	清	藍孟	倣古山水	4 扇	4 条屏	絹本着色	山水	押繪貼	山水		185.0×46.8	北京·故宫博物院	『図目』二二
422	京 1-6756	清	款なし	万法帰一図		屏風	絹本着色					163.8×110.8	北京·故宫博物院	『図目』二十三

423	京 1-6655	清	吳穀祥	山水	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	山水	光緒十八年 (1892)	134.0×53.5	北京·故宮博物院	『圖目』二十三
424	京 1-6656	清	吳穀祥	山水	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	山水	光緒二十年 (1894)		北京·故宮博物院	『圖目』二十三
425	京 1-6661	清	陸恢	花鳥	4 扇	4 条屏	絹本着色		押繪貼	花鳥	光緒二三年 (1897)	28.2×45.3	北京·故宮博物院	『圖目』二十三
426	京 1-6607	清	任頤	雜畫	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼				北京·故宮博物院	『圖目』二十三
427	京 1-6620	清	吳昌碩	花卉	4 扇	4 条屏	灑金箋着色		押繪貼	花卉	光緒三十一年 (1905)	163.4×47.3	北京·故宮博物院	『圖目』二十三
428	京 1-6637	清	吳昌碩	花卉	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	花卉	1923	127.5×41.0 他	北京·故宮博物院	『圖目』二十三
429	京 1-6564	清	任頤	人物	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	人物	光緒八年 (1882)	181.5×47.8	北京·故宮博物院	『圖目』二十三
430	京 1-6567	清	任頤	雜畫	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	花鳥樹石	光緒九年 (1883)	152.7×40.0	北京·故宮博物院	『圖目』二十三
431	京 1-6568	清	任頤	花鳥	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	花鳥	光緒九年 (1883)	134.3×39.0	北京·故宮博物院	『圖目』二十三
432	京 1-6569	清	任頤	花鳥	12 扇	12 条屏	絹本着色		押繪貼	花鳥	光緒十年 (1884)	160.0×58.5	北京·故宮博物院	『圖目』二十三
433	京 1-6583	清	任頤	花鳥	4 扇	4 条屏	絹本着色		押繪貼	花鳥	光緒十六年 (1890)	195.5×47.3	北京·故宮博物院	『圖目』二十三
434	京 1-6506	清	趙之謙	花卉	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	花卉	同治十年 (1871)	176.9×45.6	北京·故宮博物院	『圖目』二十三
435	京 1-6514	清	趙之謙	花卉	12 扇	12 条屏	紙本着色		押繪貼	花卉		189.6×56.5	北京·故宮博物院	『圖目』二十三
436	京 1-6538	清	任薰	人物	4 扇	4 条屏	絹本着色		押繪貼	人物	同治十一年 (1872)		北京·故宮博物院	『圖目』二十三
437	京 1-6540	清	任薰	花鳥	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	花鳥	同治十三年 (1874)	147.0×39.0	北京·故宮博物院	『圖目』二十三
438	京 1-6549	清	胡錫珪	仕女圖	4 扇	4 条屏	絹本着色		押繪貼	仕女		109.2×52.3	北京·故宮博物院	『圖目』二十三
439	京 1-6459	清	任熊	花卉	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	花卉		135.5×32.0	北京·故宮博物院	『圖目』二十三
440	京 1-6470	清	虛谷	雜畫	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	花鳥竹石 動物	光緒十二年 (1886)	151.5×44.0	北京·故宮博物院	『圖目』二十三
441	京 1-6502	清	趙之謙	花卉	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	花卉	同治六年 (1867)	168.4×42.8	北京·故宮博物院	『圖目』二十三
442	京 1-6450	清	任熊	花鳥	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	花鳥	咸豐三年 (1853)	140.7×32.7	北京·故宮博物院	『圖目』二十三

443	京1-6451	清	任熊	四季花卉	4扇	4条屏	絹本着色		押絵貼	四季花卉	咸豊四年 (1854)	126.3×33.5	北京·故宫博物院	『図目』二十三
444	京1-5461	清	汪士慎	梅花図	8扇	8条屏	紙本墨画		押絵貼	梅花	乾隆十一年 (1746)	115.5×30.1	北京·故宫博物院	『図目』二十三
445	京1-5108	清	高其佩	指画雑画	8扇	8条屏	紙本着色		押絵貼	山水人物		70.5×38.5	北京·故宫博物院	『図目』二十三
446	京1-5076	清	蕭晨	書錦堂通景	12扇	12条屏	絹本着色		押絵貼		康熙二九年 (1690)		北京·故宫博物院	『図目』二十三
447	京1-6762	清	款なし	玄燁臨池像	1幅	軸	絹本着色	人物	衝立1	雲龍文		50.7×32.0	北京·故宫博物院	『図目』二十三
448	京1-4975	清	禹之鼎	夜雨対床図	1幅	卷	絹本着色	山水人物	衝立1	山水	康熙四十年 (1701)	39.0×137.4	北京·故宫博物院	『図目』二十三
449	渝1-318	清	尤蔭	山水	4扇	4条屏	絹本着色		押絵貼	山水	嘉慶十六年 (1811)		重慶市博物館	『図目』十七
450	渝1-272	清	李鱣	雑画	4扇	4条屏	絹本着色		押絵貼			43.0×36.0	重慶市博物館	『図目』十七
451	渝1-284	清	高翔	山水	4扇	4条屏	紙本墨画		押絵貼	山水		54.0×24.0	重慶市博物館	『図目』十七
452	渝1-237	清	高其佩	山水	2扇	2条屏	紙本着色		押絵貼	山水		174.0×48.0	重慶市博物館	『図目』十七
453	川2-131	清	龔有融	山水	4扇	4条屏	紙本墨画		押絵貼	山水	嘉慶十五年 (1810)	130.0×31.0	四川大学	『図目』十七
454	川2-131	清	張琢	雑画	4扇	4条屏	紙本墨画		押絵貼				四川大学	『図目』十七
455	川1-466	清	龔有融	山水	4扇	4条屏	紙本墨画		押絵貼	山水	道光八年 (1828)	162.7×44.1	四川省博物館	『図目』十七
456	川1-468	清	龔有融	山水	4扇	4条屏	紙本墨画		押絵貼	山水		23.3×27.6	四川省博物館	『図目』十七
457	川6-4	清	王式	西園雅集図	1卷	絵巻	紙本着色	山水人物	衝立	素屏風	順治十五年 (1658)		四川省眉山市三蘇博物館	『図目』十七
458	川1-320	清	王樹穀	醉吟先生五友図	1幅	軸		人物	床頭屏風 (枕屏)	山水	康熙五十二年 (1713)	142.8×45.4	四川省博物館	『図目』十七
459	浙33-08	清	任百衍	山水	6扇	6条屏	紙本着色		掛屏	山水			浙江省余姚県文管会	『図目』十一
460	浙25-39	清	沈宗敬	做元人山水	8扇	8条屏	絹本着色		押絵貼	山水			浙江省温州博物館	『図目』十一
461	浙23-01	清	王岡	花鳥	12扇	12条屏	絹本着色		押絵貼	花鳥			浙江省衢州市博物館	『図目』十一
462	浙21-14	清	任薰	花鳥	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花鳥	光緒九年 (1883)		浙江省金華市太平天国侍王府記念館	『図目』十一
463	浙18-077	清	任薰	人物	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	人物			浙江省紹興市博物館	『図目』十一

464	浙15-23	清	王畿	竹石图	4扇	4条屏	紙本墨画		押繪貼	竹石			浙江省德清县博物馆	『图目』十一
465	浙15-42	清	姚燮	松菊梅石图	4扇	4条屏	紙本墨画		押繪貼	松菊梅石			浙江省德清县博物馆	『图目』十一
466	浙14-42	清	費丹成	人物	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	人物			浙江省湖州市博物馆	『图目』十一
467	浙8-13	清	戴本孝	山水	2扇	2条屏	紙本墨画		押繪貼	山水			浙江省嘉兴市博物馆	『图目』十一
468	浙4-219	清	吳昌碩	四季花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	四季花卉	丁巳(1917)		浙江省杭州西泠印社	『图目』十一
469	浙4-221	清	吳昌碩	花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	花卉	己未(1919)		浙江省杭州西泠印社	『图目』十一
470	浙4-182	清	任熊	四季花卉	4扇	4条屏	絹本着色		押繪貼	四季花卉			浙江省杭州西泠印社	『图目』十一
471	浙4-183	清	任熊	花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	花卉		27.0×133.0	浙江省杭州西泠印社	『图目』十一
472	浙1-781	清	吳昌碩	書画	8扇	8条屏	紙本着色		押繪貼	花卉	丁卯(1927)		浙江省博物馆	『图目』十一
473	浙1-785	清	任預	山水	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	山水	同治十一年(1872)	165.2×46.0	浙江省博物馆	『图目』十一
474	浙1-786	清	任預	花卉草蟲	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	花卉草蟲	光緒二年(1876)	123.55×22.9	浙江省博物馆	『图目』十一
475	浙1-734	清	任薰	花鳥	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	花鳥	同治十三年(1874)		浙江省博物馆	『图目』十一
476	浙1-735	清	任薰	白描人物	2扇	2条屏	紙本墨画		押繪貼	人物	同治十三年(1874)	116.55×32.1	浙江省博物馆	『图目』十一
477	浙1-740	清	吳大澂	山水	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	山水	光緒十六年(1890)		浙江省博物馆	『图目』十一
478	浙1-743	清	楊伯潤等	山水	4扇	4条屏	絹本着色		押繪貼	山水	光緒三十一年(1905)		浙江省博物馆	『图目』十一
479	浙1-705	清	費丹旭	仕女	4扇	4条屏	絹本着色		押繪貼	仕女	道光二三年(1843)		浙江省博物馆	『图目』十一
480	浙1-716	清	任熊	花鳥	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	花鳥	咸豐元年(1851)	101.1×18.7	浙江省博物馆	『图目』十一
481	浙1-721	清	任熊	四季花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	四季花卉	咸豐六年(1856)	131.8×31.4	浙江省博物馆	『图目』十一

482		清	趙之謙	花卉図	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花卉	咸豊十一年 (1861)	各 133.0×31.5	東京国立博物館	『東京国立博物館図版目録・中国絵画篇』図版二六四
483	浙1-728	清	趙之謙	閩中名花屏	4扇	4条屏	絹本着色		押絵貼	花卉	同治四年 (1865)	90.0×22.1	浙江省博物館	『図目』十一
484		清	趙之謙	花卉図	4幅	4条屏	紙本着色		押絵貼	花卉	同治九年 (1870)	各 240.0×60.0	東京国立博物館	『吉祥—中国美術にこめられた意味』図版二六六
485		清	趙之謙	花卉図	4幅	4条屏	紙本着色		押絵貼	花卉	同治十三年 (1874)	各 164.5×29.0	東京国立博物館	『東京国立博物館図版目録・中国絵画篇』図版二六六
486		清	趙之謙	四体書屏	4扇	4条屏			押絵貼	書道			上海博物館	『中国美術史』清代卷(上)、挿図一六七
487		清	趙之謙	詩屏	4扇	4条屏			押絵貼	書道	光緒九年 (1883)	97.3×33.9		『世界美術全集』一七中国(6)明・清、図版七三
488	浙1-579	清	方薰	松桂竹梅図	4扇	4条屏	絹本着色		押絵貼	松桂竹梅	乾龍五九年 (1794)		浙江省博物館	『図目』十一
489	浙1-586	清	方薰	花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花卉			浙江省博物館	『図目』十一
490	浙1-527	清	張鏐	竹荷図	2扇	2条屏	紙本墨画		押絵貼	竹荷			浙江省博物館	『図目』十一
491	浙1-358	清	藍涛	花鳥	4扇	4条屏	絹本着色		押絵貼	花鳥			浙江省博物館	『図目』十一
492	浙4-198	清	胡錫珪	鍾馗	1幅	軸	紙本着色	人物	衝立1	不明	光緒九年 (1883)	124.5×40.0	浙江省杭州西泠印社	『図目』十一
493	浙3-68	清	任薰	閑坐図	1幅	軸	紙本着色	仕女	硯屏1	花卉	同治十二年 (1873)	112.0×60.0	浙江美術学院	『図目』十一
494	桂1-170	清	羅聘	松梅図	4扇	4条屏	紙本墨画		押絵貼	松梅	乾隆四十年 (1775)	129.0×26.0	広西壮族自治区博物館	『図目』十四
495	桂1-155	清	黄慎	探梅図通景	4扇	4条屏	絹本着色		押絵貼	山水人物	乾隆十六年 (1751)	各 12.6×40.5	広西壮族自治区博物館	『図目』十四
496	閩1-101	清	楊舟	雜画	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼		丁卯		福建省博物館	『図目』十四
497	閩1-048	清	袁江	山水	6扇	6条屏	絹本着色		押絵貼	山水		165.0×48.8	福建省博物館	『図目』十四

498	閩 1-069	清	宗鉉	竹石図	4 扇	4 条屏	絹本朱絵		押絵貼	竹石	乾隆十四年 (1749)	214.5×96.0	福建省博物館	『図目』十四
499		清	石濤	山水図十二屏			絹本墨画		六曲一双	山水	康熙十年 (1671)	168.5×48.4	福建積翠園芸術館	『世界美術大全集』東洋編9卷清 図版三一
500		清	華岳	溪山楼観図屏連幅			金箋墨画淡彩		六曲一双	山水楼阁	乾隆三年 (1738)	各 226.0×62.5	アメリカ、サンフランシスコ・アジア美術館	『世界美術大全集』東洋編9卷清 図版八八
501		清	羅牧	十二条山水屏	十二幅		紙本墨画淡彩	六曲一双	押絵貼	山水	康熙四五年 (1706)	各 183.0×52.0	江西省博物館	『文物』1983年第11期
502	粵 1-0623	清	顔暉等	山水花鳥	4 扇	4 条屏	綾本着色		押絵貼	山水花鳥	康熙三二年 (1693)	53.1×46.5	広東省博物館	『図目』十三
503	粵 1-0446	清	馬負図	山水	4 扇	4 条屏	絹本着色		押絵貼	山水		176.0×53.2	広東省博物館	『図目』十三
504	粵 1-0644	清	懶雲	芭蕉荷花図	2 扇	2 条屏	紙本墨画		押絵貼	芭蕉荷花	乾隆二三年 (1758)		広東省博物館	『図目』十三
505	粵 1-0704	清	李鱣	花卉	4 扇	4 条屏	紙本着色		押絵貼	花卉		192.2×51.0	広東省博物館	『図目』十三
506	粵 1-0804	清	惲源濬	花卉	4 扇	4 条屏	絹本着色		押絵貼	花卉		204.0×55.5	広東省博物館	『図目』十三
507	粵 1-0891	清	蔣蓮	模韓熙載夜宴図	1 卷	絵巻	絹本着色	人物	衝立 4 多 曲屏風 6 囲屏 4	山水、花 卉	道光十三年 (1833)	29.7×125.6 等	広東省博物館	『図目』十三
508	粵 1-0990	清	趙子謙等	荷花通景	4 扇	4 条屏	紙本墨画		押絵貼	荷花	同治四年 (1865)		広東省博物館	『図目』十三
509	粵 1-0840	清	羅聘	二色梅花通景	4 扇	4 条屏	紙本着色		押絵貼	梅花	乾隆五三年 (1788)		広東省博物館	『図目』十三
510	粵 5-32	清	吳慶雲	山水	4 扇	4 条屏	紙本着色		押絵貼	山水	光緒三十年 (1904)		広東省仏山市博物館	『図目』十四
511	粵 2-533	清	趙之謙	花卉	4 扇	4 条屏	灑金箋着色		押絵貼	花卉		124.0×29.8	広州市美術館	『図目』十四
512	粵 2-506	清	招子庸	竹石図	12 扇	12 条屏	紙本墨画		押絵貼	竹石	道光十一年 (1831)		広州市美術館	『図目』十四
513	粵 2-396	清	辺寿民	蘆雁図	4 扇	4 条屏	絹本着色		押絵貼	蘆雁			広州市美術館	『図目』十四
514	粵 2-333	清	蔣廷錫	花鳥	4 扇	4 条屏	紙本墨画		押絵貼	花鳥		21.5×17.0	広州市美術館	『図目』十四
515	粵 2-299	清	李含漢	山水	8 扇	8 条屏	絹本着色		押絵貼	山水			広州市美術館	『図目』十四
516	粵 2-234	清	梅清	山水通景	10 扇	10 条屏	綾本着色		押絵貼	山水	康熙三二年 (1693)	181.5×493.6	広州市美術館	『図目』十四
517	粵 2-222	清	諸昇	竹石図	10 扇	10 条屏	絹本墨画		押絵貼	竹石			広州市美術館	『図目』十四

518		清	任薰	花鳥四屏	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	花鳥		140.0×37.5	広州美術館	『中国美術史』 清代卷(上)、挿 図 121	
519		清	任頤	花卉図	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	花卉				『世界美術全 集』一七中国 (6)明・清、カ ラー図版 21	
520	津3-02	清	袁江	山水	6扇	6条屏	絹本墨画		押繪貼	山水	康熙四十六 年(1707)	153.0×51.0	天津市美術学院	『図目』八	
521	津3-11	清	秦祖永	山水	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	山水	光緒四年 (1878)		天津市美術学院	『図目』八	
522	津3-16	清	錢慧安	山水人物	12扇	12条屏	紙本着色		押繪貼	山水人物			天津市美術学院	『図目』八	
523	津4-09	清	袁耀	山居即景図	8扇	8条屏	絹本着色		押繪貼	山水人物	乾隆八年 (1743)	171.0×65.0	天津市人民美術 出版社	『図目』八	通景 屏風
524	津4-10	清	袁耀	山水	8扇	8条屏	絹本着色		押繪貼	山水	乾隆四十二 年(1757)	171.0×65.0	天津市人民美術 出版社	『図目』八	
525	津4-25	清	任薰	人物	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	人物			天津市人民美術 出版社	『図目』八	
526	津4-30	清	任頤	花鳥	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	花鳥	同治十一年 (1872)	172.5×65.5	天津市人民美術 出版社	『図目』八	
527	津4-46	清	任頤	人物故事	4扇	4条屏	紙本着色		押繪貼	人物故事	光緒十三年 (1887)		天津市人民美術 出版社	『図目』八	
528	津5-25	清	陳潮	山水	8扇	8条屏	絹本着色		押繪貼	山水			天津市楊柳青画 社	『図目』八	
529	津6-043	清	胡玉昆	山水	6扇	6条屏	紙本着色		押繪貼	山水		25.0×18.0	天津市文物公司	『図目』八	
530	津6-049	清	孫璜	仕女	12帖	冊	絹本着色	仕女	衝立1	山水		25.0×31.0	天津市文物公司	『図目』八	
531	津7-0595	清	方大猷	寰中六景図	6扇	条屏	綾本着色		押繪貼	山水	康熙十一年 (1672)	182.3×48.8	天津市芸術博物 館	『図目』九	
532	津7-0690	清	文定	花鳥	4扇	4条屏	絹本着色		押繪貼	花鳥			天津市芸術博物 館	『図目』九	
533	津7-0769	清	呂煥成	山水	4扇	4条屏	絹本着色		押繪貼	山水		203.5×50.3	天津市芸術博物 館	『図目』十	
534	津7-0817	清	章声	四季山水	4扇	4条屏	絹本着色		押繪貼	四季山水	康熙三十五 年(1696)	173.3×46.5	天津市芸術博物 館	『図目』十	
535	津7-0960	清	禹之鼎	閑敲棋子図	1幅	軸	絹本着色	仕女	多曲屏風 1	竹図	康熙三十六 年(1697)	176.5×167.0	天津市芸術博物 館	『図目』十	

536	津7-0991	清	朱繡	文伯朝母図	1幅	軸	絹本着色	人物	多曲屏風 1	山水		137.0×73.0	天津市芸術博物 館	『図目』十	
537	津7-1016	清	袁江	山水	6扇	6条屏	絹本墨画		押絵貼	山水		153.0×51.2	天津市芸術博物 館	『図目』十	
538	津7-1158	清	劉璠	指画山水	4扇	4条屏	綾本着色		押絵貼	山水		198.0×52.0	天津市芸術博物 館	『図目』十	
539	津7-1219	清	李鱣	四季花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	四季花卉	雍正十三年 (1735)	177.2×46.0	天津市芸術博物 館	『図目』十	
540	津7-1288	清	袁耀	蓬莱仙境図通 景	12扇	12条屏	絹本着色		押絵貼	蓬莱仙境 山水	乾隆三十年 (1765)	248.0×62.7他	天津市芸術博物 館	『図目』十	
541	津7-1289	清	袁耀	汾陽別墅通景	12扇	12条屏	絹本着色		押絵貼	山水楼閣	乾隆三十一年 (1766)	220.0×65.3他	天津市芸術博物 館	『図目』十	
542	津7-1319	清	陳枚	四季花鳥	8扇	8条屏	絹本着色		押絵貼	四季花鳥	雍正四年 (1726)	139.3×41.0	天津市芸術博物 館	『図目』十	
543	津7-1335	清	鄭岱	見客図	1幅	軸	絹本着色	山水人物	多曲屏風 1	山水		200.7×48.0	天津市芸術博物 館	『図目』十	
544	津7-1405	清	姚仔	博古図	1幅	軸	絹本着色	山水人物	多曲屏風 1	山水楼閣	乾隆三十三年 (1768)	96.2×64.0	天津市芸術博物 館	『図目』十	
545	津7-1515	清	管希寧	白居易詩意	1幅	軸	絹本着色	人物	衝立1	不明		88.0×52.4	天津市芸術博物 館	『図目』十	素屏 風?
546	津7-1586	清	張賜寧	花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花卉			天津市芸術博物 館	『図目』十	
547	津7-1587	清	張賜寧	花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	花卉			天津市芸術博物 館	『図目』十	
548	津7-1599	清	黎簡	山水	4扇	4条屏	絹本着色		押絵貼	山水	嘉慶二年 (1797)		天津市芸術博物 館	『図目』十	
549	津7-1623	清	陳心隆	花鳥	10扇	10条屏	絹本着色		押絵貼	花鳥	乾隆五十八年 (1793)		天津市芸術博物 館	『図目』十	
550	津7-1645	清	王学浩等	山水花卉	4扇	4条屏	紙本着色		押絵貼	山水花卉	嘉慶二十四年 (1819)		天津市芸術博物 館	『図目』十	
551	津7-1712	清	錢杜	梅花図	4扇	4条屏	絹本着色		押絵貼	梅花	道光二十一年 (1841)	103.0×41.0	天津市芸術博物 館	『図目』十	
552	津7-1816	清	任薰	十二生肖図	12帖	冊	紙本着色	人物、十二支動物	衝立1 多 曲屏風1	幾何画文 (西像)		22.5×31.8	天津市芸術博物 館	『図目』十	子の 素面
553	津7-1836	清	汪千頃	山楼会飲図	1幅	軸	絹本着色	人物楼閣	衝立1	山水		202.0×55.0	天津市芸術博物 館	『図目』十	

554	津7-1860	清	劉韓	端午鍾馗圖	1幅	軸	絹本着色	人物	衝立1	山水		93.0×49.7	天津市藝術博物館	『圖目』十	
555	晉1-098	清	王樹穀	檢玩圖	1幅	軸	絹本着色	人物	衝立1	山水		182.0×95.0	山西省博物館	『圖目』八	
556	晉1-119	清	俞齡	流觴曲水圖	12扇	12條屏	絹本着色		押繪貼	山水			山西省博物館	『圖目』八	
557	晉1-192	清	白恩佑	蘭石圖	4扇	4條屏	絹本墨畫		押繪貼	蘭石	咸豐八年 (1858)		山西省博物館	『圖目』八	
558	晉2-14	清	戴廷斌	山水	4扇	4條屏	絹本着色		押繪貼	山水		180.0×99.0	山西省晉祠文物 管理處	『圖目』八	
559	豫1-27	清	辺寿民	晴湖翔集圖	6扇	6條屏	絹本着色		押繪貼	山水	乾隆十年 (1745)		河南省博物館	『圖目』八	通景 屏風
560	豫3-08	清	項奎	山水	4扇	4條屏	絹本墨畫		押繪貼	山水		223.0×43.0	河南新鄉博物館	『圖目』八	
561	冀1-072	清	朱軒等	山水	10扇	10條屏	金箋墨畫、 着色		押繪貼	山水	康熙二十八年 (1689)	206.0×48.0	河北省博物館	『圖目』八	
562	冀1-169	清	沈銓	四季花卉	4扇	4條屏	紙本着色		押繪貼	四季花卉	嘉慶八年 (1803)		河北省博物館	『圖目』八	
563	冀1-175	清	陳靖	山水	4扇	4條屏	絹本着色		押繪貼	山水			河北省博物館	『圖目』八	
564	冀1-202	清	陶鼎	山水	12扇	12條屏	絹本着色		押繪貼	山水			河北省博物館	『圖目』八	
565	冀1-241	清	張振	花卉	4扇	4條屏	絹本着色		押繪貼	花卉	道光三十年 (1850)		河北省博物館	『圖目』八	
566	冀1-245	清	張之萬	山水	4扇	4條屏	絹本墨畫		押繪貼	山水	光緒五年 (1879)		河北省博物館	『圖目』八	
567	冀1-252	清	張槃	花石	4扇	4條屏	紙本着色		押繪貼	花石	咸豐九年 (1859)	134.0×30.0	河北省博物館	『圖目』八	
568	冀1-259	清	王承楓	山水通景	8扇	8條屏	紙本墨畫		押繪貼	山水	同治十年 (1871)		河北省博物館	『圖目』八	
569	冀1-285	清	無款	楊繼盛像	1幅	軸	紙本着色	人物坐像	三曲座屏	雲文		98.7×50.3	河北省博物館	『圖目』八	
570	冀2-60	清	周鑑	人物	6扇	6條屏	紙本墨畫		押繪貼	人物	道光二年 (1822)		河北省石家莊文 物管理所	『圖目』八	
571	冀6-1	清	諸昇	竹石通景	4扇	4條屏	絹本墨畫		押繪貼	竹石			河北省唐山市博 物館	『圖目』八	
572	冀6-3	清	張啟	花鳥	8扇	8條屏	綾本着色		押繪貼	花鳥	乾隆五十九年 (1794)		河北省唐山市博 物館	『圖目』八	
573	遼1-385	清	羅牧	山水	4扇	4條屏	紙本墨畫		押繪貼	山水	康熙三十七年 (1698)	194.0×49.5	遼寧省博物館	『圖目』十五	
574	遼1-701	清	司馬鍾	花鳥	4扇	4條屏	紙本着色		押繪貼	花鳥	咸豐三年 (1853)	158.0×41.4	遼寧省博物館	『圖目』十五	

575	遼 1-708	清	趙之謙	花卉	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	花卉	同 治 八 年 (1869)		遼寧省博物館	『圖目』十五
576	遼 2-124	清	查士標	山水	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	山水	康 熙 二 十 六 年 (1687)		瀋陽故宮博物院	『圖目』十五
577	遼 2-229	清	上官周	倣古山水	4 扇	4 条屏	絹本着色		押繪貼	山水	乾 隆 八 年 (1743)	80.0×21.0		『圖目』十五
578	遼 2-301	清	方琮	靜明園十六景	8 扇	8 条屏	紙本着色		押繪貼	山水庭園			瀋陽故宮博物院	『圖目』十五
579	遼 2-332	清	顧言	山水	6 扇	6 条屏	紙本着色		押繪貼	山水			瀋陽故宮博物院	『圖目』十五
580	遼 2-364	清	丁觀鵬	釈迦牟尼及十六心真	17 扇	17 条屏	紙本着色		押繪貼				瀋陽故宮博物院	『圖目』十五
581	遼 2-422	清	吳熙載	花卉	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	花卉			瀋陽故宮博物院	『圖目』十五
582	遼 2-433	清	陸綱	花鳥	4 扇	4 条屏	絹本着色		押繪貼	花鳥	光 緒 六 年 (1880)		瀋陽故宮博物院	『圖目』十五
583	遼 2-435	清	秦祖永	山水	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	山水	同 治 十 年 (1871)		瀋陽故宮博物院	『圖目』十五
584	遼 2-440	清	蒲華	花卉	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	花卉	光 緒 二 十 七 年 (1901)	145.0×40.0	瀋陽故宮博物院	『圖目』十五
585	遼 2-448	清	任頤	人物故事	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	人物故事	光 緒 三 年 (1877)	180.0×94.0	瀋陽故宮博物院	『圖目』十五
586	皖 1-291	清	弘仁	松樹		屏風	白漆地墨画		屏風	松樹			安徽省博物館	『圖目』十二
587	皖 1-334	清	諸昇	竹石图	4 扇	4 条屏	絹本墨画		押繪貼	竹石			安徽省博物館	『圖目』十二
588	皖 1-415	清	鄭旻	黄山图	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	黄山		136.0×43.0	安徽省博物館	『圖目』十二
589	皖 1-581	清	李方膺	花卉	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	花卉	乾 隆 十 年 (1745)		安徽省博物館	『圖目』十二
590	皖 1-582	清	李方膺	花卉	3 扇	3 条屏	紙本着色		押繪貼	花卉	乾 隆 十 一 年 (1746)		安徽省博物館	『圖目』十二
591	皖 1-748	清	黃士陵	花卉	4 扇	4 条屏	紙本着色		押繪貼	花卉			安徽省博物館	『圖目』十二
592		清	高岑	春景山水聯屏	8 扇	8 曲一 隻	絹本淡彩		屏風	青綠山水		各 214.0×55.0	山東·煙台市博物館	『中国美術全集』繪画編9清代繪画·上、图版一二四
593		清	高其佩	山水人物图	4 扇	4 条屏	紙本著色指 頭画		押繪貼	山水人物		各 133.9×37.7	京都国立博物館	『京都国立博物館藏品图版目録』(繪画編)中国·朝鮮·日本、图版八

594		清	金農	墨梅図	4扇	4条屏	紙本墨画		押絵貼	梅	乾隆元 (1736)年	各97.0×51.7	ニューヨーク、翁 萬戈コレクション	鈴木敬氏の著 作の図版85	
595		清	禹之鼎	人物肖像図	1幅	軸	絹本着色		屏風1	山水	康熙四十年 (1701)	124.8×53.0	吉林省博物館	『吉林省博物 館』(中国の博 物館第二期3) 図版123	
596		清	黄心諶	陋室銘図	1幅	軸	絹本着色		屏風1	山水図		243.3×158.0	台北・故宮博物院	『図録』十一	
597		清	丁觀鵬	模仇英西園雅 集図	1幅	軸	紙本淡色		屏風1	山水図	乾隆十三年 (1748)	95.1×43.9	台北・故宮博物院	『図録』十三	
598		清	丁觀鵬	丹書受戒図	1幅	軸	紙本着色		屏風1	斧文		95.4×57.0	台北・故宮博物院	『図録』十三	
599		清	丁觀鵬	臨元人四孝図 卷	2幅	絵巻	紙本着色		屏風2	山水	乾隆十二年 (1747)	38.7×54.3; 38.7 ×53.6	台北・故宮博物院	『図録』二十一	
600		清	姚文瀚	歳朝歡慶図	1幅	軸	紙本着色		六曲一隻	花鳥樹石		82.4×55.0	台北・故宮博物院	『図録』十三	
601		清	姚文瀚	模宋人文会図 卷	1巻	絵巻	紙本着色		屏風	素屏、山 水	乾隆十七年 (1752)	46.8×196.1	台北・故宮博物院	『図録』二十一	
602		清	姚文瀚	弘暦(乾隆)鑑 古図	1幅	軸	紙本墨画淡 彩		屏風1	山水	18世紀		北京・故宮博物院	『故宮文物月 刊』148	
603		清	作者不詳	乾隆鑑古図	1幅	軸	紙本墨画淡 彩		屏風1	山水	18世紀		同上	『屏風のなか の壺中天』図 163	
604		清		院本清明上河 図巻	1巻	絵巻	絹本着色		衝立2	山水	乾隆十元年 (1736)	35.6×1152.8	台北・故宮博物院	『図録』二十一	
605		清		院本漢宮春暁 図巻	1巻	絵巻	絹本着色		12曲、8 曲屏風	山水	乾隆十六年 (1741)	32.9×718.1	台北・故宮博物院	『図録』二十一	
606		清		院本親鸞図	4巻	絵巻	絹本着色		御座囲屏 2	素面	乾隆十九年 (1744)	51.0×590.4; 51.0×639.7	台北・故宮博物院	『図録』二十一	内の2 巻
607		清	郎世寧	白鷹軸	1幅	軸	絹本着色		硯屏1	花卉図	乾隆三十年 (1765)	179.9×99.2	台北・故宮博物院	『図録』十四	
608		清	郎世寧	白海青軸	1幅	軸	紙本着色		硯屏1	花鳥図		141.3×88.9	台北・故宮博物院	『図録』十四	
609		清	艾啓蒙	白鷹軸	1幅	軸	絹本着色		硯屏1	花鳥図	乾隆四十一年 (1776)	178.4×98.5	台北・故宮博物院	『図録』十四	
610		清	艾啓蒙	白鷹軸	1幅	軸	絹本着色		硯屏1	花鳥図		179.2×95.0	台北・故宮博物院	『図録』十四	
611		清	艾啓蒙	土爾扈特白鷹	1幅	軸	絹本着色		硯屏1	花鳥図	乾隆癸巳年	147.0×89.5	台北・故宮博物院	『図録』十四	
612		清	賀清泰	白海青軸	1幅	軸	絹本着色		硯屏1	花卉図	乾隆四十八年 (1783)	180.7×99.0	台北・故宮博物院	『図録』十四	

613		清	賀清泰	白鷹軸	1幅	軸	絹本着色		硯屏1	花卉図	乾隆五十年(1785)	157.4×95.8	台北・故宫博物院	『図録』十四	
614		清	賀清泰	白海青軸	1幅	軸	絹本着色		硯屏1	花卉図	乾隆五十年(1785)	164.5×95.5	台北・故宫博物院	『図録』十四	
615		清	賀清泰	黄鷹軸	1幅	軸	紙本着色		硯屏1	花卉図	乾隆五十六年(1791)	176.6×95.0	台北・故宫博物院	『図録』十四	
616		清	楊大章	白鷹軸	1幅	軸	紙本着色		硯屏1	花鳥図	乾隆五十六年(1791)	173.7×97.8	台北・故宫博物院	『図録』十四	
617		清	楊大章	白鷹軸	1幅	軸	紙本着色		硯屏1	花鳥図		188.4×93.8	台北・故宫博物院	『図録』十四	
618		清		画院画十二月月令図	1幅	軸	絹本着色	月令図	屏風	絵画作品		175.0×97.0	台北・故宫博物院	『図録』十四	二月
619		清	張愷梁德潤張維明合絵	群仙祝寿図	1幅	軸	絹本着色	群仙祝寿	五曲屏風1	花鳥図		213.5×150.5	台北・故宫博物院	『図録』十四	
620		清	黎明	倣金廷標孝経図	1幅	冊頁	着色	孝経図	大型屏風1	平遠山水図	乾隆年間		北京・故宫博物院	『故宫博物院院刊』118、2005年第2期、図22	
621		清	沈銓	鶴鹿同春図屏風			絹本著色		六曲一双	山水樹石動物	乾隆四年(1739)	各143.6×279.4	日本・個人蔵	『吉祥—中国美術にこめられた意味』図版112	
622		清	沈南蘋	花鳥動物図	十一幅の内		絹本著色		押絵貼	花鳥動物	乾隆十五(1750)	各153.5×57.4	三井文庫蔵	『三井文庫創立百年記念—三井文庫名品展—』図版二八	
623		清	無款	髹染仕女嬰戯図四條屏	4扇	4条屏	刺繡		押絵貼	仕女嬰戯		各124.0×49.0	中央工芸美術学院	『中国美術全集』工芸美術編7 印染織繡(下)図版160	
624		清	無款	刺繡花鳥寿屏	十二幅	六曲一双	刺繡		押絵貼	花鳥		195.0×53.0～43.0	蘇州市刺繡研究所	同上、図版193	
625		清	無款	刺繡玉堂富貴寿屏	十二幅	六曲一双	刺繡		押絵貼	玉堂富貴		258.0×63.0	北京・故宫博物院	同上、図版198	
626		清	無款	双面繡富貴寿考围屏	5扇	5条屏	刺繡		押絵貼	富貴寿考	乾隆時期	192.5×251.0	北京・故宫博物院	同上、図版207	

627		清	葉芳林・方士庶	九日行庵文謙 図巻	1巻	絵巻	絹本着色		衝立1	水墨山水 図	1743年	31.7×201.0	クリーヴランド 美術館	『東洋絵画の 精華—クリー ヴランド美術 館のコレクシ ョンから—』図 版四六	
628		清	焦秉貞	歴朝賢后故事 冊	1幅	冊	絹本着色		屏風	水墨山水 図		各 30.6×37.3	北京・故宮博物院	『中国美術史』 清代巻(上)、図 版 129	
629		清	佚名	仕女行楽図冊	1幅	冊	絹本着色		屏風	草書		184.0×98.0	同上	同上、図版 132	
630		清	佚名	胤禛朗吟閣図	1幅	軸	絹本着色	楼閣人物	屏風1	山水		175.1×95.8	同上	『中国美術全 集』清代絵巻 (中)、図版 113	
631		清	作者不詳	十二美人図(雍 正十二妃行楽 図)	十二曲	屏風	絹本着色	美人図			1709 ~ 1723 年	各 200.0×100.0	同上	『屏風のなか の壺中天』図 137~148	
632		清		羅成壳絨線		年画			三曲屏風	卷雲文			河北武強の隋唐 故事	『中国美術全 集』絵巻編 21 民間年画 図版 63	
633		清		八仙墨屏		年画			屏風	人物		各 94.0×26.0	高密県文化館	同上、図版 126	山 東 高密
634		清		二十四孝墨屏		年画			屏風	孝子人物		各 95.0×25.0	高密県文化館	同上、図版 127	八 幅 内 の 六幅
635		清		劉大人私訪八 條屏		年画			屏風	歴史人物		各 90.0×26.0	劉善経個人	同上、図版 130	山 東 高密
636		清末		喜出望外平児 理妝		年画			獨幅衝立	不明		34.6×58.5	王樹村蔵	『中国美術史』 清代巻(下)、図 版 162	天 津 楊 柳 青 刊 行
637		明		新增補剪燈新 話挿図		挿図			屏風	山水	正 徳 六 年 (1511)				
638		明		西遊記挿図		挿図			衝立1	梅石図	萬 曆 二 十 年 (1592)	21.0×13.5	北京・国家博物館	『中国美術全 集』絵巻編 20 版画、図版 130	世 徳 堂 の 刊本

639		明		南柯夢挿図		挿図			屏風 1	山水	萬曆年間 (1573~1619)	21.0×13.5	北京・国家博物館	同上、図版 100	金陵 廣慶 堂刊 本
640		明		繡襦記挿図		挿図			屏風 2	樹石図、 雀貞石図	萬曆年間 (1573~1619)			同上、図版 94	金陵 文林 閣刊
641		明		義烈記挿図		挿図			屏風	山水	萬曆年間 (1573~1619)	22.0×14.0		同上、図版 90	
642		明		閨範挿図		挿図			衝立	水波紋	萬曆年間 (1573~1619)			同上、挿図	
643		明		明状元図考		挿図			衝立	水波紋	萬曆年間 (1573~1619)			同上、挿図	
644		明		孔聖家語図挿 図		挿図			多曲屏風	山水図	萬曆十七年 (1589)	20.8×13.5	北京・国家図書館	同上、図版 38	
645		明		人鏡陽秋挿図		挿図			屏風	花卉樹石 図	萬曆二十八 年(1600)	22.0×14.0	上海図書館	同上、図版 45	
646		明		張鳳翼『紅拂 記』の挿絵「拜 月同祈」		挿絵	庭園仕女図		独扇屏風 1	山水図	萬曆二十九 年(1601)			『屏風のなか の壺中天』化粧 扉	継志 斎刊 本
647		明		風流絶暢図		挿図			多曲屏風	山水図	萬曆三十四 (1606)		中国国家博物館	『中国美術史』 明代卷、図版 136	
648		明		「桜桃夢」挿図		挿図			屏風 1	風景	萬曆四十四 年(1616)	15.9×11.2	南京図書館	『中国美術全 集』絵画編 20 版画、図版 104	
649		明		「古今奇観」挿 図		挿図			三曲屏風 1	山水	崇禎年間 (1628 ~ 1644)	20.5×13.8	四川省図書館	『中国美術全 集』絵画編 20 版画、図版 146	刊本
650		明		「二刻拍案驚 奇」挿図		挿図			六曲屏風	不明	崇禎五年 (1623)	18.0×12.4		同上、図版 139	刊本
651		明		「鴛鴦繡」挿図		挿図			三曲屏風 1	山水	崇禎八年 (1635)	20.0×14.0	北京・国家博物館	同上、図版 116	
652		明		金台・岳家刊本 『西廂記』第十 三幕		挿絵			屏風 1	不明	弘治十一年 (1498)		北京大学図書館	『屏風のなか の壺中天』図 194	

653		明		南京・劉龍田刊本『西廂記』第十幕		挿絵			衝立1	不明	万暦年間 (1573~1620)		北京図書館	『屏風のなかの壺中天』図188	
654		明		蕭翽鴻刊本『西廂記』第十幕		挿絵			衝立1	山水	万暦年間 (1573~1620)		北京図書館	『屏風のなかの壺中天』図189	
655		明	陳洪綬	『張深之先生正北西廂秘本』 「窺簡」挿絵		挿図			多曲屏風	花鳥樹石	崇禎十二年 (1639)	20.2×13.0	浙江省図書館	『世界美術大全集』東洋編第8巻明、挿図233	
656		明		関齊叔刊本『西廂記』第十一幕窺簡、十三、十七幕	紙本彩色	挿図			大型屏風	樹石漁夫図、水波文、山水樹石	崇禎十三年 (1640)	25.0×32.	ドイツ、ケルン東アジア美術館	同上、挿図220	
657		明	(伝) 仇英	『西廂記』第十三幕		挿絵			衝立1	不明				『屏風のなかの壺中天』図193	
658		清		三国志像挿図		挿図	劉玄德古城聚義歴史故事		三曲屏風1	山水	順治時期 (1644~1661)	20.0×14.2	上海図書館	同上、図版199	刊本
659		清		聖諭像解の請立太学		挿図			屏風1	山水	康熙二十年 (1681)	20.1×16.0	上海・復旦大学図書館	同上、図版167	承宣堂刊本
660		明代晩期		『花宮錦陣』中の「浪淘沙」		挿絵	春画		多曲屏風1	太湖石、牡丹、蝶				中野『肉麻図譜』三七頁絵⑫	
661		明代晩期		『花宮錦陣』中の「鵲橋仙」		挿絵	春画		多曲屏風1	水辺の風景				同上、四七頁挿絵⑩	
662		明代晩期		『花宮錦陣』中の「一棒蓮」		挿絵	春画		屏風1	山水樹石図				同上、一五八頁挿絵④	
663		明代晩期		『花宮錦陣』中の「眼兒媚」		挿絵	春画		屏風1	太湖石、牡丹				同上、一六八頁挿絵⑧	
664		明		『素娥篇』第23「金盤承露」		挿絵	春画		屏風1	山水樹石図				同上、一九四頁挿絵⑦	
665		清		十一葉から成る清代春画冊の一葉「待ち」		挿絵	春画		屏風1	不明				同上、一四六頁挿絵⑨	

666		清		何元俊「妙手割瘤」		點石齋 画報挿 図		屏風		光緒十年 (1884)			『中国美術史』 清代卷(上)、 挿図138		
667		明・十六 ～十七世 紀		青磁硯屏	1点		青磁、釉薬、 金箔		衝立	鰲頭独占		高さ 20.9、幅 13.4	東京国立博物館	東京国立博物 館編集『吉祥一 中国美術にこ められた意味』 図版208	実物
668		明・十七 世紀		高士觀月図染 付硯屏	1点		染付磁器製		衝立			高さ 22.5 縦9.8、 横 22.2	徳川美術館	『新版・徳川美 術館蔵品抄① 徳川美術館の 名宝』図版 143	実物
669		明・十六 世紀		山水人物螺鈿 硯屏	1点		螺鈿		衝立			高さ 24.4 幅 22.0	京都国立博物館	『京都国立博 物館蔵品図版 目録』(染織・ 漆工編) 図版 78	実物
670		明・十五 ～十六世 紀		堆朱楼閣人物 文衝立	1点		堆朱		衝立			高 69.8 最大幅 42.3	東京国立博物館	『世界美術大 全集』東洋編第 8巻明、図版二 二五	実物
671		明時代晚 期		款彩楼閣園林 図黒漆屏風	八曲一 隻		木胎、款彩		屏風	楼閣園林 人物		各扇縦289.0、横 49.0、厚 1.5	安徽省博物館	『中国美術全 集』工芸美術編 8漆器 図版一 四四	実物
672		明時代晚 期		園林仕女図嵌 螺鈿黒漆屏風	十二扇		木胎、嵌軟 螺鈿髹漆		屏風	漢宮春曉 図		長さ 540.0 各扇 縦 248.0、横 41.7、厚 1.4、総 幅約 500.0	南京博物院	『南京博物院』 (中国の博物 館第4巻)、図 版一二三	実物
673		明清時代		刻漆漢宮春曉 図屏風	十二扇		木胎、彩漆		屏風	漢宮春曉 図			中国国家博物館	『文物参考資 料』1957年第 7期	実物
674		清		象牙彫三羊開 泰図挿屏	1点		紅木と紫檀 の縁と座、 彫嵌象牙、 玳瑁		衝立	三羊開泰	雍正五年 (1727)	通高 60.1、画幅 縦 46.6、横 33.8	北京・故宮博物館	『中国美術史』 清代卷(下)、図 版三五〇	実物

675		清		剔紅百宝嵌屏風宝座	1基		漆木彫		衝立	百宝嵌			北京・故宫博物館	『中国美術史』清代卷(下)、挿図五三	実物
676		清		広州十三洋行図挿屏			紫檀牙彫		衝立	広州十三洋行図	乾隆・嘉慶年間	高さ 141.0、縦 87.0、横 47.5	北京・故宫博物院	『故宫文物月刊』164、図四	実物
677		清		紫檀点翠竹挿屏			紫檀木製、翠鳥毛貼		衝立		乾隆年間	高さ 220.0、縦 116.5、横 74.5	北京・故宫博物院	『故宫文物月刊』164、図六	実物
678		清		紫檀点翠象牙人物挿屏			紫檀木製、翠鳥毛貼		衝立	人物	乾隆年間	高さ 145.5、縦 100.0、横 56.0	北京・故宫博物院	『故宫文物月刊』164、図七	実物
679		清		象牙彫刻海屋添籌挿屏			象牙彫刻		衝立	海屋添籌	乾隆年間	通高 150.5、座縦 98.0、横 60.0	北京・故宫博物院	『故宫文物月刊』164、図八	実物
680		清・中期		明黄花梨人物画挿屏			紫檀木製		衝立	人物画		通高 245.5、座 150.0×78.0	北京・故宫博物院	『故宫文物月刊』164、図九	実物
681		清		紫檀辺座靈芝大挿屏			紫檀木製、鑲嵌大靈芝		衝立		乾隆年間	通高 100.0、座 90.0×49.5	北京・故宫博物院	『故宫文物月刊』164、図十二	実物
682		清		剔紅赤壁図挿屏			浮彫		衝立	赤壁図	乾隆年間	高さ 63.6、幅 59.9、座厚さ 16.5	台北・故宫博物院蔵	『故宫文物月刊』216	実物
683		清		松花石山水人物挿屏			玉石質彫刻		衝立	出行・帰来の騎馬人物と楼閣人物	乾隆年間		台北・故宫博物院	『故宫文物月刊』171	実物
684		清		紫檀嵌黄楊木彫雲龍屏風	三扇		紫檀、彫刻黄楊木遊龍		衝立	雲龍		高 306.0、幅 356.0	北京・故宫博物院	『故宫博物院蔵工芸品選』図版八九	実物
685		清初(十七~十八世紀)		海景人物図款彩黒漆屏風	十二牒		款彩黒漆		屏風	海景人物		273.5×600.0×6.0	デンマーク・民族博物館	『故宫文物月刊』二三九	実物、南蛮屏風
686		清	佚名	桐蔭仕女図屏風	八曲一隻		絹本油彩着色		屏風	仕女図	康熙年間(十八世紀)	128.5×326.0	北京・故宫博物院	『紫禁城の至宝—北京・故宫博物院展』図版二五	実物、西洋画風
687		清		松鶴図款彩屏風			款彩		屏風	松鶴図	康熙年間	320.0×624.0	フランス・パリ・ギメ博物館	『中国美術史』清代卷(下)、図版二八三	実物

688		清		漢宮春曉図款 彩漆屏風	六曲一 隻		款彩漆	屏風	漢宮春曉 図	康熙年間		オランダ・アムス テルダム皇家博 物館	台湾・国立故宮 博物院編『中国 芸術文物討論 会論文摘要』	実物
689		清		コロマンデ ル・スクリーン (漆絵屏風)	十二曲 一隻		木胎、漆彫	屏風		康熙四十五 年(1706)	285.0×600.0	シュトゥットガ ルト、リンデン博 物館	『世界美術大 全集』東洋編9 巻清、挿図194	実物
690		清		緑地剔紅海嶠 仙縦屏風			彫漆	屏風	海嶠仙縦	乾隆年間		北京・故宮博物館	『中国美術史』 清代巻(下)、 挿図五三	実物
691		清		王爾烈寿屏	九扇		泥金紙押張	屏風	寿字	嘉慶元年 (1796)	高200.0、各扇幅 32.0、全幅288.0	遼陽博物館	『文物』1986 年第10期	実物
692		清		西湖風景図屏 風	十二扇		金箔絵と西 洋絵明暗法	屏風	西湖風景	道光二年 (1822)	縦286.0、幅 642.0	浙江省永康市個 人蔵		実物
693		清		刻漆王小椽樹 石人物掛屏	四片一 組		彫刻、白描 線	掛屏	樹下高士 人物		各約120.0×30.0	寄嘯山莊(個人蔵)	『故宮文物月 刊』112	実物
694		清		嵌本色竹牙鄭 板橋竹石掛屏	四片		嵌竹石、象 牙彫	掛屏	蘭花		各約100.0×30.0	寄嘯山莊蔵	『故宮文物月 刊』112	実物
695		清		紫檀辺嵌玉人 物掛屏	四片		彫刻	掛屏	樹木、人 物		各約100.0×30.5	寄嘯山莊蔵	『故宮文物月 刊』112	実物
696		清		堆漆喜鵲登梅 掛屏	四片		堆漆	掛屏	喜鵲と梅 花		各約110.0×30.0	寄嘯山莊蔵	『故宮文物月 刊』112	実物
697		明		青花唐兒文壺	1点		磁器裝飾画	屏風	樹石図			日本東京・出光美 術館	『世界美術全 集』17中国(6) 明清、図版85	実物
698		明(十五 世紀)		青花琴棋書画 文壺	1点		磁器裝飾画	屏風	山水図		高35.5 口径21.6	東京・戸栗美術館	『世界美術大 全集・東洋編・ 第8巻・明』 図版156	実物
699		清		青花開光二十 四孝図瓶	1点		磁器裝飾画	多曲屏風	花卉・流 水文	康熙(1662～ 1722)	高92.0	ロンドン、玫茵堂 コレクション	『世界美術大 全集』東洋編9 巻清、図版136	実物
700		清		粉彩人物筆筒	1点		磁器裝飾画	屏風	淡彩山水 図	雍正年間		上海博物館	『中国美術史』 清代巻(下)、図 版236	実物

【地図 I】漢及び漢以前出土した屏風絵遺跡分布図



【地図Ⅱ】魏晉南北朝時期出土した屏風絵遺跡分布図



五代、宋、元、明、清時代出土した屏風絵遺跡分布略図



【地図Ⅲ】隋唐時代出土した屏風絵遺跡分布図

