

絵画空間に展開する二重的空間の構築について

— 東アジアにおける画中屏風絵を通して —

《キーワード》 絵画空間 二重空間 画中画 屏風絵

王 元 林

はじめに

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。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の山水図屏風を配し、その手法は、はるか明・清時代の人物画にまで通じるものである。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合わせて検討すると、その淵源は前漢時代の墓葬壁画に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が、重要なテーマであり、それは本論の主眼点となる。

本論は東アジア、特に中国における屏風絵について、画中に描か

れた屏風絵に注目することで、「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。

一、画中屏風絵の史的考察

画中屏風絵に関連する絵画作品の画題と形質については、次のように分類することができる。肖像画、高士・逸士など人物故事図、孝経絵巻などを画題としている絵画作品には、画中屏風絵がよく描かれている。また、伝世絵画・墓葬壁画・建築壁画など異なる形質の絵画中にも、画中屏風絵が見られる。後述するように、十・十八世紀に属する数多くの作品のうち、特に五代・宋元時代の作品を比較し、参考とするのに適したものを数点取り上げてみる。これらの絵画に描かれた衝立画像は、その前後へとわれわれを引きまわし、ある特定のタイプの絵画的表象や、視覚的認識をめぐる独特な様式や、文化的空間の不思議な配置などを提示する。

まず、各時代における重要な作例を挙げていく。なかでも注目すべきものとして、五代・王齊翰「勘書図」(図1)、周文矩「重屏図」があり、ほかに宋人「人物図」、元「張雨題倪瓚画像卷」、劉貫道「銷夏図」、そして明・杜堇「玩古図」、唐寅「李端端図」、清・黎明「傲金廷標孝経図」、禹之鼎「人物肖像図」、姚文瀚「弘曆鑑古図」などがある。

五代南唐時期の著名な人物画家である周文矩の「重屏会棋図卷」(絹本着色、縦四〇・三cm、横七〇・五cm、北京・故宮博物院藏)は、画面中で、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。かれらの背後には黒い枠の衝立が立てられており、その屏面には、再び人物活動の場面を表現して、またその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。¹⁾山水図を描いた屏風の前の榻では、転寝する白楽天が描かれている(図2)。このように描かれることから、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。会棋の場面後方の、白楽天の「偶眠」詩意が表現されている屏風の画面にも、また平遠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。

元代の巨匠である劉貫道(活動期一二七九〜一三〇〇)の絵画において、周文矩が創造した「ダブル・スクリーン」(重屏)の定式²⁾は、新しい流行に適合するように劇的に改められた。「銷夏図」と題する劉貫道の絵(図3)は、竹とバナナが繁る庭に置かれた低い

寝椅子に、ゆったりともたれている文人を描いている。彼は左手に卷子本、右手に払塵(払子)をもっているが、どちらも隠遁した知識人にとつては伝統的なシンボルである。こうした二重画像のモチーフは、明らかに「重屏」すなわちダブル・スクリーンの画像に由来するものである。しかし、すでに見てきたように、あらゆるダブル・スクリーンにおいて、主たる画像は常に前景にあり、衝立上の画像は、その主たる画像の「こだま」として現れる。

宋人「人物図」(台北・故宮博物院藏)の屏風山水図(図4)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る。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は、前時期の曲陽五代王处直墓前室北壁「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、一五・一×一〇〇・七cm、台北・故宮博物院)に通じる。また「弘暦(乾隆)鑑古図」(北京・故宮博物院藏)は、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(図5)。本図は、構図や意匠などが宋人の「人物図」冊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。³⁾また、作者不詳「一是二(または乾隆鑑古図)」(北京・故宮博物院藏、十八世紀、紙本画軸)もある。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。

「張雨題倪瓚像卷」(元・十四世紀、紙本墨画淡彩、二八・二×

六〇・九cm、台北故宮博物院)には、構図の簡略化や賦彩の淡雅な
どの特徴があり、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。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。このような作品
は、隠遁した画家の孤高と傲岸を強調しているのである。本図では、
人物が坐っている床鯨の後方に大型の平遠水墨山水図屏風が立てら
れている。⁽⁴⁾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、単純的な背景ではなく、前景人物との調和が極めて諧調
である(図6)。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させている。⁽⁵⁾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、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)より、本肖像は不詳の画家によって描かれたであろ
うが、衝立の山水画は倪瓚みずから描いた可能性を示唆する。

明(十五・十六世紀)の杜堇「玩古図」(絹本着色、一二六・
一×一八七・〇cm、台北故宮博物院)には、水波文衝立と山水図多
曲屏風が立てられている(図7)。⁽⁶⁾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。「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」などと類似し、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。

これらは、五代から明清時代に至るまでの伝世作例であるが、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
るか過去に遡って、その例をみることができ。近年、陝西省西安
から発見された前漢時代の墓葬壁画中に、二曲屏風が描かれており、
画面全体の画題は判明しないものの、⁽⁷⁾これによって画中屏風絵の源
は、漢時代に遡るといえる。魏晋南北朝時代に入って、
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)などにも画中屏風絵は見られる。
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(唐時代の墓葬壁画で屏風絵を持ったものは多く発掘されている
が、画中屏風絵を持ったものは、まだ発見されていない)などによ
って、次の五代から画中画としての屏風絵が流行したことが理解で
きるであろう。

次に朝鮮半島と日本列島における画中屏風絵の空間表現に目を向
けてみよう。朝鮮半島の現存作品を通覧すると、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。ところが、日本では画中画が数多くみられる。その中で画中屏風絵は、平安時代後期から江戸時代に至るまで、いくつかの伝世品の中にみられる。なかでも注目すべきものとして、「彦根屏風」、「男女遊楽図屏風」があり、ほかに「遊女聞香図」なども好例である。

「彦根屏風」(風俗図、六面、紙本金地着色、各九四・〇×四八・〇cm、江戸時代・寛永年間(一六二四〜四三)、滋賀・彦根城博物館)は、遊廓の室内での歓楽のありさまと、屋外をそぞろ歩きする男女の立ち姿とを、金地の六曲腰屏風に組み合わせた作品である(図8)。この作品は、江戸初期風俗画が野外遊楽図から室内遊楽図へ移行する過程における代表的な画作である。この作品でしばしば話題となるのは、背景の屏風に描かれてある水墨山水図で、一六世紀中期を下らない狩野派の楷体山水図の克明な模写なのだが、狩野派の技法を本格的に学んだ者でなければ、とうてい描けないような高いレベルを示している。⁽⁸⁾風俗画の中に山水が描かれ、絵画のジャンルを橋渡ししているかのようなのである。独特な用法に研究者も注目している。三味線、双六、手紙、屏風絵は、漢画の伝統的画題である琴棋書画の見立てであり、画中画の屏風は室町時代末期を下らない本格的な漢画の技法をとる。

画中画として描かれた墨画金泥引きの山水図屏風は室町時代末期を下らない様式のものであり、この古様な山水図と、その前に坐して画面の外に顔を向ける座頭⁽⁹⁾の存在は、知的な構成や男女の冷たい表情とともに、歓楽の場に憂愁と倦怠感をもたらしている。このような深い心理的陰影に富んだ表現は、近世初期風俗画中に比肩する

ものがなく、本図の傑出した特質である。画中画の山水図の筆致は、いわゆる町絵師の作には求めがたい、本格的な漢画の素養をうかがわせる。⁽⁹⁾また、「男女遊楽図屏風」(図9)は国宝「彦根屏風」との近似性が一見して理解される姉妹作品である。

宮川長春筆「遊女聞香図」(美人聞香図)(一幅、江戸時代・一八世紀、紙本着色、八七・一×三六・六cm、東京国立博物館蔵)は、小屏風をたてまわし、双六盤に腰かけて香を聞く遊女の優艶な風情を描いたもので、ゆかしい趣味と教養を誇る良き時代の太夫の生活風俗が、雅な雰囲気とともに写しとられている。宮川派の長春は、無地の背景に豊満な姿態と豪華な着衣の美しさのみ描き出そうとした大味な懷月堂美人に比べ、女性の置かれた環境描写に意を配り、情趣こまやかな繊麗の美人風俗画を得意とした。⁽¹⁰⁾

二. 画中屏風絵の二重的空間の構築の系譜と時代性

五代から明清までの画中屏風絵の系譜については、どのような伝播と受容の軌跡を辿ったかという絵画史上の一隅ないし絵画史全体における画中屏風絵の位置づけを明確にすることで、以下分析を試みたい。

諸作例に関する伝承と模写の系譜については、肖像画、人物故事図と孝経絵巻の三種類に分けられる。肖像画の場合は、五代の王齐翰「勘書図巻」、周文矩「重屏会棋図巻」、北宋の宋人「人物」、南宋の劉松年「真跡図」、元代の「張雨題倪瓚像巻」、劉貫道「消暑図巻」、清代の禹之鼎「人物肖像図軸」、姚文翰「弘曆(乾隆)鑑古

図」などがある。また、元・明時代の模本として、無款「勘書図」、伝周文矩「重屏図」、無款「倣劉貫道消暑図卷」などもある。

人物故事図は、仕女、高士、歴史人物という三つの画題に分けられる。唐・周景元「麟趾図卷」、南宋・牟益「搗衣図」、明・『西廂記』挿絵、明・仇英「乞巧図卷」、清・丁觀鵬「乞巧図」などの仕女図がある。高士図の中には、伝王維「高士碁図」(一一―一二世紀模本)、劉松年「琴書樂志図」、宋人「十八学士図」軸、明・杜堇「玩古図」、明・仇英「臨宋人画」、明・唐寅「陶穀贈詞図」、「桜桃夢」等明清挿絵などがある。歴史人物図では、五代・顧闳中「韓熙載夜宴図卷」と明・唐寅「臨韓熙載夜宴図」がある。

孝経絵巻の中では、唐・閻立本「孝経図」、(伝)北宋・李公麟『孝経』挿絵、(伝)南宋・馬和之『孝経』挿絵、明・文徵明楷書孝経仇英画巻などがある。その中でも、唐・閻立本「孝経図」から、南宋・無款「女孝経図」の模本、(伝)北宋・李公麟『孝経』挿絵から、元・無款「孝経図卷」の模本、(伝)南宋・馬和之『孝経』挿絵から、清・黎明「倣金廷標孝経図」冊頁の模本などがある。

これらの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、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。

明・唐寅「李端端図」(図10)においては、必要な景物のみが要所に配置された余白の多い画面に、画家の心象風景ともいふべき想像の産物である山水図屏風が合理的に配置され、巧みな墨法と色彩の使用によって統一されて、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げ、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る。唐寅「臨韓熙載夜宴図」(図11)も同じ効果が反映している。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。

これらの画中山水図は、着色であるか水墨であるかを問わず、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。このように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、遠近感や奥行き感を、各所で適切に、効果的に付与している。画面全体の空間を広々と設定し、画卷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とお行をもたせている。このような人物画の特長は、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

空間が、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。換言すれば、画面全体の基本となる絵画空間を端的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。それに対して、宋人「人物図」、元「張雨題倪瓚画像卷」、明・唐寅「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。

具体例を挙げれば、絵のある衝立のこうしたさまざまな側面を、ある程度まで総括できるかもしれない。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、自身の新たな創意を加えている極めて特色的な作品である。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表されている。

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。このような場景の様子は、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作例から見出すことができる。また、本図の右上角に、一点の卓と二人の侍女が置かれる構図は、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、南宋院画の細膩的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しばしば取り入れられている。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が、唐寅の「陶穀贈詩図」（五代人陶穀は妓女秦蒨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¹²。

以上の考察によって、先述した画中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える。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」「傲唐人仕女図」、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する。これは、画中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・王齐翰「勘書図」↓元「張雨題倪瓚画像卷」↓明・唐寅「李端端図」↓清・黎明「傲金廷標孝経図」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。

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、画中屏風絵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。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造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現在諸先学によって指摘されている。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が明らかであり、画面の均衡と彩りのために、現実にも見えるという大胆な構成が作られている。このような空間構成と視覚構造の大きな転換は、絵画史に重要な契機をもたらしたと考えられる。

宋元時代に制作された画中屏風は、数多くの画中屏風関係の作品群の中にあっても、空間の扱いが斬新で、十〜十四世紀の中国美

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。

画中山水図屏風は広く文人の背後にしばしば登場するもので、文人の臥遊空間を表したものである。例えば、(伝)五代・王齊翰「勘書図卷」(南京大学附属図書館)では、耳掃除をする文人の背後に青緑山水図が描かれた大きな衝立がある。宋人の作と考えられる「肖像」(台北故宫博物院)や元時代の宮廷画家の劉貫道「銷夏図卷」(ネルソン・アトキンズ美術館)でも同様の演出が見受けられる。このように「勘書図卷」や特に「張雨題倪瓚画像卷」は伝統的な隱逸図像の一定型を用いて作られた肖像画であるが、それは肖像画制作において型になぞらえることであるべき理想の姿を重ねるという手法を用いた作例と考えられる。この手法は明・清時代になってより顕著に認められる。¹³⁾

三. 構図表現の手段と意匠

(一). 三次元的立体空間の構造と二重的画面空間の再構築

絵画の中にもうひとつ別の世界が存在する。¹⁴⁾それは平面に制約を受けるため構築されて出来上がってくるもので、画家たちはその構築のために様々な方法を考案した。いかにして空間を再現するかに知恵を絞ったのである。方法は二種類ある。ひとつは遠近・明暗法

などの描き方に関するテクニックである。もうひとつはモチーフによる空間操作であり、鏡、窓、画中画などを画面に描き込み、もうひとつ別の空間を挿入した。これによって、空間は複雑になり膨らみを増すことができた。なかでも、画中画は画家の戦略として美術の歴史に彩りを添えている。鑑賞者の立場からすれば、画中画は絵の背景に退き見落としがちになってしまうが、画家の意図や主題を心に留めて眺めると面白いかもしれない。

画中衝立画像は、より大きな画面上に独立した画面をフレームイン¹⁵グし、画家が絵のなかに絵を創造するものである。そしてこれは、画面構成において、重要な役割を果たす。すなわち絵画空間の奥行¹⁶きが画中屏風絵を設定することにより明確に現われるのである。画中屏風絵の中には、このような画面の奥行空間から逃がれようとする画中山水図も見出せる。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が、それは常に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を付加することが求められていることも確かなことである。言い換えれば、こうした構図は鑑賞者の視線の空間錯覚（イリユージョニズム）による三次元空間から二次元空間を生み出すべく洗練されたものである。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ないというパラドクス以上に、絵画にとって本質的なものは何で

あるかを考えなければならぬであろう。

前述したように、若干の現存作例を検討してみると、人物画の中に山水・花鳥図屏風を配置し、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、本画面と画中屏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、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、人物画の画面全体の見事な奥行表現を作り上げ、重層的な厚みのある空間を巧みに演出するものなど様々である。¹⁵作者は溢れる生命感、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係している。¹⁶すなわち、人物画中に山水図屏風を配置することが、屏風中の山水図の奥行を表現するだけでなく、人物画の全画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へと鑑賞者の視線を誘う。制作技法を含む絵画の画中画の本質は、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、画中屏風中の山水図の遠近・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。¹⁷そしてこれは、絵画芸術の大きな魅力となっていることは間違いない。

（二） 画中屏風絵の深意と趣向

これらの代表的な作品をみると、その画中屏風絵の豪華さや深遠感に眼を奪われる。このような画中屏風絵を慎重に用いることで全体的な画面の諧調を丹念に重ねていることが分かる。また画面をイ

ンパクトの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関係をもつ。そして同時に、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げ、画面全体のバランスも図っている。画中屏風の画面は画面全体の奥にあるのだが、画面全体の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、奥行のある空間を創出し、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のである。即ち画中画は、過去においても、現在においても、画面空間を求めて、画面の平面性を強調する道具となったのである。

以上のことをまとめると、画中屏風絵はすなわち、建築空間を分化させる三次元の物体としての衝立、作画のための二次元の画面としての衝立、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。多くの作品にみられる別の類似の画中屏風絵は、この解釈を裏づけているように思われる。画中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、一つの屏風絵が示す視覚効果は、大きく二つに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って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。この表現のための主要な手段は、まず空気の濃淡の要素による

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。つまり、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であると考えられる。

また、画中山水図屏風絵は、登場人物が文人・隠士であることを強調し、文人風的な意味を画面に加える。ところが、画中の山水画が果たす役割は、単に山水画という主題を描くことで臥遊空間を表すという役割のみでない。これらの作品は、手前に描かれた文人の活躍した時代と画中の山水画の様式との間に密接な関係があるものとして鑑賞されてきたことがわかる。

(三) 東・西洋絵画における二重空間の絵画理念の異同

前述した中国五代以降の画中画屏風絵と今回取り上げた西洋絵画の作例を具体的に比較すると、次の相違点が見出せる。それは、西洋絵画では衝立・屏風などで二重空間が表現されており、西洋絵画では、窓・ドア・鏡などで二重空間が表現されているということである。その第二の画面には山水・人物・建築などの風景が中心として描かれている。このような二重空間の後景は画面の中心になっている前景の背景として表現され、両景は統一された画面を形成している。

また同時に、西洋、東洋の二重空間表現には共通点もある。いずれも人物活動という近景場面を主題とし、深遠な風景を遠景として

描いているのである。また表現の手段は異なるが、どちらにも二重の絵画空間を築造するという点に特徴があるということなど、他にたくさんの共通点が見出せる。

ルネサンス期の画中画には次のような役割があった。ひとつは、構成上の補助手段であり、画面を空間的に統一した。もうひとつは主題に対する意味的な補充である。まずは宗教画において聖・俗の表現を際立たせるために頻繁に使われた。画中画の魅力はそれだけではなかった。画中画は画家の創意の遊び場となり得たのである。ただし、あくまでも主題に従属する脇役だった。例えば、マリ・ド・ブルゴーニュの『時祷書』の美しい一葉である「聖母の前のマクシミリアン一世とバーガンディのマリア」(時祷書を開く貴婦人とも呼ぶ、羊皮紙本、一四七七年頃、二二・五×一六・三cm、ウィーン、オーストリア国立図書館)の描きかた(図12)と周文矩の「重屏図」には、中心となる人物像が二度にわたって描かれること、「現実」の世界と「幻想」の世界とが空間的に連続していることなどのたくさんの共通点が見られるだろう。⁽¹⁹⁾

まとめとして——画中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よう。先にも挙げた諸作例間の共通した情趣は、画中屏風の絵画二重性に見ることができ。以上をまとめると、次のようになる。

(一) 画中屏風絵の画題は、山水図を中心としているが、花鳥図

も見られる。その技法は、水墨と淡彩あるいは着色があり、線刻法も用いている。また、以上のように考察してきた画中屏風絵は、五代及び明清時代の大画面の一部の作品を除いて、大部分は、山水・花鳥と人物を兼ねている小景画である⁽²⁰⁾と推定することができる。

(二) 画中屏風は調度品としての機能と各時代の家居風俗の反映だけでなく、絵画作品として装飾性を有する。衝立画像は、それゆえ中国美術において絵画空間を構成すべく選ばれた少数の画題といえる。実際のところ、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の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存在する。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、絵画表象における空間そのものに相当するのである。また、約十世紀に花開いた画中画にその伝承のルーツが見られる。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まで遡ることが判明する。また本論のように、画中屏風絵のイメージに注目することで、東アジア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よう。

(三) 画中屏風は宋元時代ないし明清時代までの肖像画・人物風俗・人物故事図などの絵画によく見られており、多くの画中屏風絵には山水・楼閣・人物などが表された風景画が描かれる。画中画としての衝立画像が二重的な絵画として実際に用いられるようになった

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。宋代に近づく、「絵のある衝立」画像は、その絵柄が人間の感情や思想や気分などをほの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、山水図屏風と併置される。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に基づく絵画である。また東洋の画中画は、時代によりその画題も変遷する。

(四) 画中屏風絵の使用により画面の奥深度が延長し、透視感も強調し、また画面空間が広がる。特に、画中山水図の遠近・縦横への広がりによって、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。画中屏風絵の使用により単調な画面構成が重層的になる。調度品として画面に配置されて、その画面に穏やかさ・肅穆性・雅致性・諧調感を画面に加え、また自由で、調和のある空間を演出する。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。

(五) 絵のなかの絵——東アジアの画中屏風絵には絵画における空間表現の新様式・新境地が見出される。このような絵画空間を創出することは歴史的意義がある。言い換えるなら、衝立の多様な形態と役割は、歴史あるいは伝統にのみ貢献してきた。画中山水図屏風絵は大画面の絵画形式の一種類として、単に文人・隠士達の臥遊空間を表すという役割のみではなく、各時代までの絵画風格を示唆している。これらの作品は、手前に描かれた文人の活躍した時代と画中の山水画の様式との間に密接な関係があるものとして鑑賞されて

きたことがわかる。

以上、中国における画中屏風を中心に東アジアの画中画としての屏風絵の空間表現上の歴史的 위치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たように思う。他に残された未解決の問題も多い。画中屏風絵の一貫した発展軌跡とその影響や屏風画の彩色法と筆法などの全般的な問題と共に、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さをご容赦願いたい。

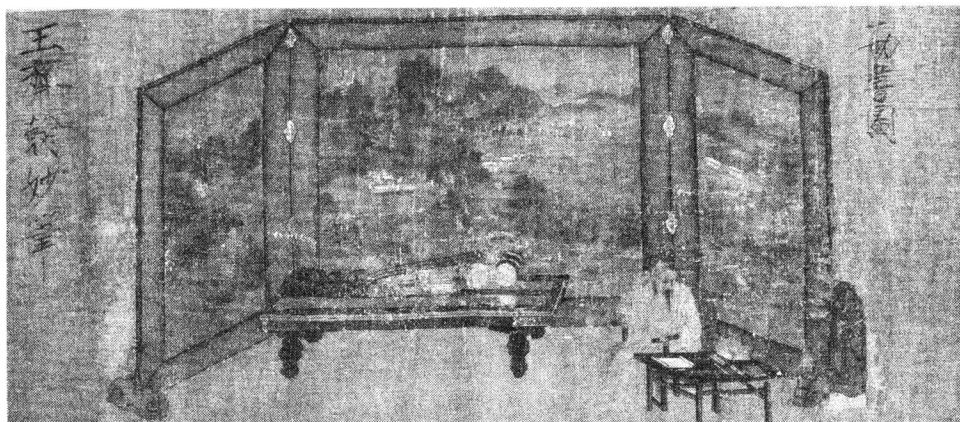


図1、王齊翰「勘書図巻」(「挑耳図」)五代、絹本着色、二八・四×六五・七cm、南京大学

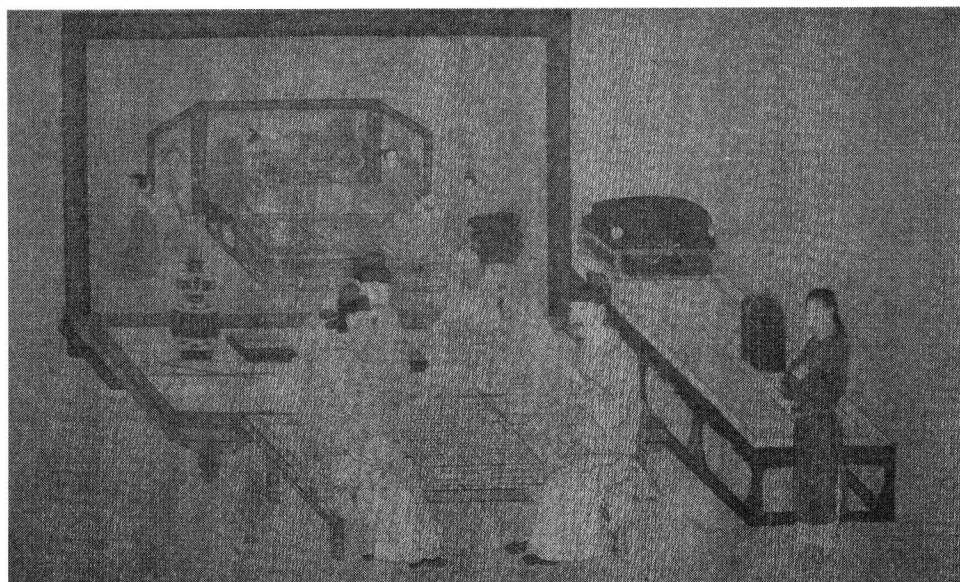


図2、周文矩「重屏会棋図巻」五代、絹本着色、四〇・三×七〇・五cm、北京・故宫博物院



図3、劉貫道「消暑図巻」元(十三世紀)、絹本墨画淡彩、二九・三×七一・二cm、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=アトキンズ美術館



图4、宋人「人物」絹本着色、北宋、二九·〇×二七·八cm、台北·故宫博物院



图5、清·姚文翰「弘曆(乾隆)鑑古圖」、十八世紀、紙本畫軸、北京·故宫博物院



图6、「張雨題倪瓚像卷」元（十四世紀）、紙本墨画淡彩、二八・二×六〇・九cm、台北・故宮博物院



图7、杜堇「玩古圖」軸、明（一五～一六世紀）、絹本着色、一二六・一×一八七・〇cm、台北・故宮博物院



図8、彦根屏風（部分）六曲一隻、紙本金地着色、各九四・〇×四八・〇cm、江戸時代・寛永年間（一六二四～四三）、滋賀・彦根城博物館



図9、男女遊楽図屏風（部分）紙本金地着色、六曲一隻、六〇・八×一九七・三cm、江戸時代、細見美術館・京都国立博物館



图11、明·唐寅「臨韓熙載夜宴圖」軸、絹本着色、一四六·四×七二·六cm、台北·故宮博物院



图10、明·唐寅「李端端圖」軸、紙本着色、一二二·五×五七·二cm、南京博物院



図12、マリ・ド・ブルゴーニュ「聖母の前のマクシミリアン一世とバーガンディのマリア」
(時祷書を開く貴婦人とも呼ぶ) 羊皮紙本、一四七七年頃、二二・五×一六・三cm、ウ
ィーン、オーストリア国立図書館

図版出所一覧..

- 図1、王齊翰「勘書図巻」…国家文物局主編『中国文物精華大全・書画巻』（商務印書館・上海辭書出版社、一九九五年）図〇四二。
- 図2、周文矩「重屏会棋図巻」…『中国美術全集・絵画編二隋唐五代絵画』（中国美術全集編集委員会編、人民美術出版社、一九八四年）図六一。
- 図3、劉貫道「消暑図巻」…海老根聰郎・西岡康宏責任編集『世界美術大全集』東洋編第七巻・元（小学館、一九九九年）図版一〇九。
- 図4、宋人「人物」…『故宮文物月刊』一五〇（第十三卷第四期、台北、一九九五年）。
- 図5、清・姚文翰「弘曆（乾隆）鑑古図」…『故宮文物月刊』一五〇（第十三卷第六期、台北、一九九五年）。
- 図6、「張雨題倪瓚像巻」…海老根聰郎・西岡康宏責任編集『世界美術大全集』東洋編第七巻・元（小学館、一九九九年）図版一一四。
- 図7、杜璉「玩古図」軸…『故宮書画図録』六（台北・一九九二年）。
- 図8、「彦根屏風」（部分）…文化庁監修『国宝』三絵画Ⅲ（毎日新聞社、一九八四年）図二一。
- 図9、「男女遊楽図屏風」（部分）…『珠玉の日本美術—細見コレクションの全貌とポストン、クリーブランド、サックラー話題作』（千葉市美術館、一九九六年）図版一四二。
- 図10、明・唐寅「李端端図」軸…『南京博物院』（中国の博物館第四巻、南京博物院編、講談社・文物出版社、一九八二年）図版一四七。
- 図11、明・唐寅「臨韓熙載夜宴図」…『故宮書画図録』七（台北・一九九二年）。
- 図12、高野禎子「ほか」『北方に花ひらく』（『名画への旅』九）、図版一一二六、講談社、一九九三年。

注

- (1) 単国強「周文矩「重屏会棋図」巻」、「文物」一九八〇年第一期、八八～八九頁。中野美代子「重屏の山水」『奇景の図像学』所収、紀伊国屋書店、一九九六年。
- (2) 陳葆真「南唐絵画特色和相關問題的探討」張璋真・羅麗華編集『区域与網絡——近千年來中国美術史研究國際學術研討會論文集』所収、台湾大学芸術史研究所、二〇〇一年、一～五六頁。
- (3) 廖宝秀「清代院画行楽図中の故宮珍宝」『故宮文物月刊』一四八（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。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』一五〇（第十三卷第六期）挿図、八六頁、一九九五年。
- (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、三三一～三三四頁。海老根聰郎・西岡康宏責任編集『世界美術大全集』東洋編第七巻元、図版一一四、小学館、一九九九年。
- (5) 王耀庭「画中有画」『故宮文物月刊』一創刊号（第一卷第一期）、一九八三年、一二一～一二五頁。
- (6) 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』東洋編第八巻明、挿図一、小学館、一九九九年。
- (7) 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。
- (8) 山根有三、辻惟雄「初期風俗画と又兵衛」『原色日本の美術』二四「風俗画と浮世絵師」小学館、一九七一年。
- (9) 文化庁監修『国宝』三絵画Ⅲ（毎日新聞社、一九八四年）図二一。
- (10) 『原色日本の美術』二四「風俗画と浮世絵師」（小学館、一九七一年）図一〇四。
- (11) 方聞「論「溪岸図」真偽問題」、『文物』二〇〇〇年第一期、七六～九六頁。

- (12) 徐文琴「玩物思古―由杜重「玩古圖」看古代的文物收藏與鑑賞」『故宮文物月刊』一〇四（第九卷第八期）二二〇―二九頁、一九九一年。
- (13) 板倉聖哲「張雨題『倪瓚像』（台北故宮博物院）をめぐる諸問題」『美術史論叢』一七号（東京大学大学院人文社会系研究科、文学部美術史研究室研究紀要）二〇〇一年、一五九―一八六頁。また、この論文の中国語版は「張雨題《倪瓚像》与元末江南文人圈」前掲論文集所収、一九三―二二頁。
- (14) 王耀庭「画中有画」『故宮文物月刊』創刊号（第一卷第一期）、一九八三年、一二一―一二五頁。
- (15) 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。
- (16) 小山清男『絵画空間の図学―秘められた画面構造』美術出版社、一九八〇年・佐藤康邦『絵画空間の哲学―思想史のなかの遠近法』（新装版）、三元社、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』ぺりかん社、二〇〇二年。
- (17) 河野道房「中国絵画の空間表現―大観の山水画の虚と実と―」『芸術の理論と歴史』所収、思文閣出版、一九九〇年。
- (18) 高野禎子「ほか」『北方に花ひらく』（『名画への旅』九）、図版一―二六、講談社、一九九三年。
- (19) 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、九六―九八頁。
- (20) 「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。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前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って再生したものと考えられる。李慧淑「小景画與花鳥点景山水画」『故宮文物月刊』十七（第二卷第五期）、一九八四年、四二―五二頁。

〔付記〕本稿は、平成十九年度のメトロポリタン東洋美術研究センターの研究助成を得て調査され、第五十二回国際東方学者会議東洋美術史部会（於東京・日本教育会館、二〇〇七年五月十八日）における口頭報告の原稿に基づき、大幅に加筆修補したものである。

王 元林（おう・げんりん）

一九九七年七月 北京大学考古学部卒業

同年 甘肅省文物考古研究所学芸員

二〇〇六年三月 神戸大学大学院文学研究科修了

二〇〇七年九月 神戸大学大学院文化科学研究科文学博士号取得

現在 中国文化遺産研究院