

功績の記録と事実の記録…明人「抗倭図巻」研究

陳 履 生

はじめに

中国国家博物館所蔵の「抗倭図巻」⁽¹⁾は、絹布にカラーで描かれたもので、幅は三一cm、長さは五七〇cmあり、明代嘉靖年間、蘇州、松江地方における倭寇の襲来に対する戦いを描いた歴史的な絵巻物である。

倭寇について一言断つておこう。近年、中国の歴史研究者から「倭寇」に関する新たな論点が出された。樊樹志はその論文「倭寇新論——嘉靖大倭寇を中心に」⁽²⁾で次のように述べている。「明代の倭寇について、理解上のミスがあり、概念にも史実にも明確にされていないところがある。はなはだしいのは、一九九〇年代に出版された『中国歴史大辞典』にも明らかにそのミスの痕跡が残っている。この辞典「明史」の巻にある「倭寇」の条に曰わく、倭寇は「明の時代に中国沿海地方を騒擾する日本人海賊のことを指す」と。この結論には大きな問題がある。事実、これは過去に史学界で流行った観点であった。しかし、注意したいのは、このような歴史認識は史学自身の発展よりだいたい立ち遅れている。林仁川も「明代における私貿易の商人と『倭寇』」なる論文で次の結論を出している。倭寇の首領と基本的なメンバーの大部分は中国人であり、すなわち海上にいる密貿易の商人たちである。嘉靖期の「御倭（倭を防御する）」戦争は中国内部における「海禁」と「アンチ海禁」の闘争である。戴裔煊はその著書『倭寇海賊と中国における資本主義の萌芽』⁽³⁾で、倭患と倭寇の平定という戦争は主に中国社会の内部における階級闘争で、

他民族による侵入ではないと指摘している。王守稼は「嘉靖時期の倭患」⁽⁴⁾という論文で下記のように述べている。明朝政府は王直のグループを「倭寇」と呼び、王直グループもわざと自分たちに「倭寇」という衣を着せた。彼らは実は「偽ものの倭」で、大部分の「本物の倭」は王直グループに雇用された、従属的あるいは補助的な地位にある日本人である。しかし、本論文で言及する「抗倭図巻」に関連する「倭寇」は、画面上倭寇の旗に「日本弘治一年」と書かれており、すべての倭寇の姿と装束は日本人そのもので、倭寇の性質に関する議論は必要ないと考える。「抗倭図巻」は卷子という形式で、倭寇の侵入、略奪・放火、人々の避難、海上合戦、勝報、明軍の出迎えという画面構成で、完全な歴史のプロセスを描いた。その構想が独特で、構成が巧妙で、場面も雄大で、描き方が詳細で、表現が生生ききとしていくことから、中国絵画史上において、伝承関係を表現している、功績と史実を記録する得難い作品として、重要な歴史的・芸術的価値を有している。

史実を記録する絵画は、中国の人物画の成果だといえよう。明人の「抗倭図巻」は功績及び史実をあわせて記録する絵画であり、モチーフと経過の表現という面では、前人が築いた基礎の上に新たな発展を見せた。明代の絵画に関して「人物を描いたもの、新しいものは古いものに及ばない」という批評がある一方、重要で大規模な史実を表す明人の作品の中で、宮廷絵画と風格が全く異なる「抗倭図巻」は、宮廷的なそれではなく、文人画の画風を備えたものの代表として、明代人物画の継承と

発展を象徴するものである。

研究者の目から見ると、「抗倭図巻」は、明代の名もなきものによる「平番得勝図巻」⁽⁸⁾とともに、明朝の辺境における危機とされた「南倭北虜」を反映する姉妹編として、南方の倭寇と北方の少数民族を研究するための重要な画像史料である。芸術的に見ると、「平番得勝図巻」は明らかに宮廷画の画風を呈しており、宣宗を主人公とする「明宣宗宮中行楽図」⁽⁹⁾と同じである。しかし、「抗倭図巻」は典型的な呉派文人画である。このような南北の地域的な差と、院体と民間絵画の区別は美術史研究上の重要なテーマである。そこで、「抗倭図巻」に対する研究は特殊なケーススタディーの意味を持つ。

明代の倭患と「抗倭図巻」

『明史』⁽¹⁰⁾「列伝第二百十・外国三」によると、「日本は、古の倭奴国である。唐の咸亨の初めに、日本と改めた」、「宋より以前は中国と交流し、朝貢を絶やさなかった」、しかし、「元の世祖が「使節趙良弼を度々派遣し招来しようとしたが、これに応じなかった。そこで忻都、範文虎などに水兵を十万人引率してこれを征伐させたが、成功しなかった」。「以後も度々呼びかけたが到来せず、元朝が終わるまで相通じることとはなかった」。明朝洪武四年（一三七一）十月に、日本は「僧祖來を遣わし、表を奉し、臣と称し」たので、中日関係は回復した。明初には「沿海の要所に衛所を造り、軍船を置き、都司、巡視、副使などを以ってその管理にあたり、コントロールは周密であった」。だが、「平和が長続きするにつれて、船は破れ、軍隊もおろそかになった」。たまたま日本の南北朝時代にあたり、国内戦争に敗れた武士は島に逃れ、海賊に落ち、時にはわが国の遼寧沿海を犯し、山東、浙江、福建の沿海にも移った。「古より和を講じるのを尊び、戦を止めるのを強きとし、生霊の塗炭を免れ、

黎庶民の艱難を救う」ために、「蒙古の失敗に鑑み、兵を加えることはなかった」。

洪武一七（一三八四）年、朝廷は「江夏侯周德興に命じて、福建沿海の四郡に駐在させ、形勢を探らせた。要所に当たらない衛所を移転し、民衆は男子三人に一人を兵卒にする。城砦を十六築き、巡検司を四十五増やし、兵卒五万余人を得た。又、信国公の湯和に命じて浙東、西の諸郡を巡検させ、海防を整え、城砦五十九を築いた。民衆は男子四人に一人を兵卒にし、五万八千七百余人を得、各衛所を守らせ、海防はこれで大いに整頓された」。このような明初の海防体系は、嘉靖期に至ると、内政の腐敗が日増しにひどくなり、海防も弛んだ。「警戒すべき事情に遭えば、漁船を募って観望と守衛に当たらせる。兵はもとより訓練を経たものでなく、船も専門的なものでない。倭寇の船舶が来るのを見ただけですぐ逃げ出す。上にこれを統率するものはなく、賊の帆が向かう先に破れない所はない」。そこで、倭寇はこの機に乗じて山東、江蘇、浙江、福建、広東の沿海を犯し、島を拠点にして、城を攻め、各地を略奪した上、奥地まで入り居座るようになった。しかも、倭寇は至るところに略奪と放火をし、沿海の民衆に深刻な災難をもたらした。これが中国史上のいわゆる「倭患」であった。

嘉靖三二（一五五三）年三月、「汪直は諸所の倭寇と共に大挙して侵入し、戦艦を数百にし、海を覆うくらいの勢いで来た。浙東・西、江南・北の数千里に渡る沿海地域は同時に緊急事態を報告してきた」。この際「文には孔子、孟子の道徳に準じた文章があり、武には孫子、呉起の謀略に則った兵法がある」のを誇る明王朝の長期にわたる倭寇の騷擾問題が初めて表面化した。しかし、「海禁が再び弛み、騒乱もますますはなはだしくなる」積弊は一時に治められる良法はない。それゆえに、倭寇は「縦横に往来し、無人の地に入ったごとく」であった。

嘉靖三三(一五五四)年、兵部尚書張経が軍務を司った間には、「四方より兵を募り、協力して討伐した」。嘉靖三四(一五五五)年五月、もとからいた倭寇は「新しい倭寇とあわせて、突然嘉興を犯した。王江涇に至って、(張) 経に千九百余名が殺され、残部は柘林に向かった。その他の倭寇はまた蘇州の管轄範囲を略奪し、江陰、無錫まで勢力を伸ばし、太湖に入入りした。」「このとき、賊の勢いは蔓延し、江蘇・浙江には蹂躪されないところはなかった。新しい倭寇はますます数多くなり、やり方もますますひどくなった。毎回自ら乗ってきた船を焼き払い、上陸して略奪をした。杭州の北新関から西の淳安へ略奪し、徽州の歙県に突入し、績溪、旌徳を通り過ぎ、涇県を過ぎ、南陵に赴き、ついに蕪湖に至った。南岸を焼き払い、太平府へ向かい、江寧鎮を犯し、まっすぐに南京に侵入した。兵卒を率いて大安徳門に侵入し、夾岡に及び、秣陵関方向に去った。溧水に沿って溧陽、宜興を略奪した。官軍が太湖から出ると聞くと、武進を越えて、無錫に到着し、恵山に止まった。一昼夜にして百八十余里を踏破し、濬墅に至った。そこで官軍が彼らを包囲し、楊林橋まで追撃して殲滅した」。結果は「賊は六、七十人に過ぎず、数千里をめぐり、戦死・戦傷したものは四千人に近かった。八十余日でやっとなしと殲滅された」。その後十月には、「倭寇は楽清より上陸し、黃岩、仙居、奉化、余姚、上虞を略奪し、殺されあるいは捕われた者は数えられない。嵊県に至ってやっとなしと殲滅されたが、これまた二百人足らずであった。これをもって三府に深入りし、五十日を経てやっとなしと平定された。その先手は山東省日照より東安衛を略奪し、淮安、贛榆、沐陽、桃源に至り、清河で雨に阻まれ、徐州と邳州の官軍に殲滅された。これも数十人に過ぎなかったのに、千里に渡って害を為し、千人以上を殺した。その勇猛さはかくの如し」。

嘉靖四〇(一五六一)年に「浙東、江北の倭寇は次から次へと平定さ

れた」。嘉靖四一(一五六二)年一月、「急遽俞大猷、戚繼光、劉顕の諸將を召集し、力をあわせて撃破した。他の州県を侵した者もこれらの將軍に破れ、福建省にも平和が戻った」。その間、使臣を派遣して日本と交渉した。日本の関係方面が改めて法律を遵守するようにし、倭寇を制止した。同時に日本との公貿易を強め、倭寇の思いはようやく消えた。歴史の観点からみれば、嘉靖期の倭患は明王朝と庶民の災難であった。倭寇に関連する多くの事柄は、現在多くの学科の研究対象になっているが、この時期に現れた「抗倭」をモチーフとする作品を絵画史の角度から研究するのも一つの仕事である。

明史における倭寇と「抗倭」をモチーフとした絵画で現存するものは、「抗倭図巻」のほか、東京大学史料編纂所所蔵でこれによく似た「倭寇図巻」と、中国国家博物館所蔵の「太平抗倭図」⁽¹⁾などがある。それに歴史の本に記載された周世隆の「関公退倭図」⁽²⁾のようなものもある。このようなモチーフを持つ絵画は当時流行した文人画の芸術理念とかけ離れているので、主流作品のように存在することはなく、作者は画面に署名や題字を残さず、文人の書画録に取りあげられることは更に望めない。にもかかわらず、「抗倭図巻」の絵画のレベルから見ると、これは普通の民間画工による作品ではない。この類の作品が果たす社会的な役割は皇宮に進呈された宮廷画に劣らない。たとえば、「太平抗倭図」は功績と史実の記録として、歴史的な事件を記録したうえ、功績を記録する伝統を継承し、現地において深い影響力がある、愛国主義と英雄主義をたたえる教材となった。「抗日戦争以前(一九三八年)、毎年の五月一日から一五日の縁日に、温嶺城門近くの関帝廟にかけられ、城内に住む者は大概見に行く。近辺の農民もわざわざこれを見に来るのが多く、観衆が終日絶えない」⁽³⁾。このようにこの絵が実現した教化の機能と、地域における尋常ならぬ影響力を垣間見ることができよう。

「太平抗倭図」は嘉靖三一（一五五二）年、太平地方（現在浙江台州温嶺県）の人民が勇ましく倭寇と戦う史実を描いたものである。この作品は中国国家博物館の所蔵になるまで、一貫して温嶺県の城内に隠されていた。だから、絵の主体も絵画自身も民間的な性質を有している。明代の宮廷画家商喜が「明宣宗行楽図」を描き、外の宮廷画家が「明宣宗宮中行楽図」を作成したが、宮廷画家と宮廷絵画は、特に皇権を意識しているゆえに、宮廷以外の事柄に注目する可能性はない。嘉靖年間「南倭北虜」¹⁴に代表された辺境の危機はすでに明王朝の政権を脅かしていたなかで、宮廷画家たちは相変わらず「行楽」をモチーフとした絵しか構想しなかった。このような皇帝の行楽をモチーフとする創作は、同時期の「平番得勝図巻」のように、重大な意義のある内容と一層複雑な表現形式を持たない。抗倭のプロセスにおいて、官軍の果たした役割や朝廷から直接指揮を受ける戦闘には、その国家意識が表現されたものの、「平番」ほど、重大な社会的影響力がない。よって、宮廷画家に命じて抗倭という歴史的な事件を描かせる可能性もない。

「抗倭図巻」と「太平抗倭図」の違いは以下のようである。「抗倭図巻」は明代から現れた、皇室によく使われる功績を記録する構図を用いて、「明宣宗宮中行楽図」や「平番得勝図巻」と同様に、連続的な表現によって歴史的事件の全容を表そうとした。これにより、「抗倭図巻」には雄大な叙事詩のような皇室的な気概が漂っている。もし更に宮廷画に近い「平番得勝図巻」を参照すれば、「抗倭図巻」は実際「南倭北虜」と関連のある「抗倭得勝図巻」であるといえよう。

疑いを入れるまでもなく、「抗倭図巻」は実際に功績を記録する役割を果たすものである。しかし、卷子という形は宣伝・教化のためにどこかに掛けることに適しない。「抗倭図巻」は何のために、誰のために描かれたのか、関連する数多くの謎に包まれたままである。なぜならこの

絵には題字や跋がなく、最後部に二つの印鑑があるだけである。そのうちの一つは文字が読めず、もう一つは「扁舟五湖」という印文を持つ。「扁舟五湖」の意味は抗倭という主題と相反するので、流転する過程におけるコレクターの印章であろう。当然、作者と製作時間に関する情報がないので関連研究はより難しくなる。「抗倭図巻」については、倭寇船にかかる旗に「日本弘治一年（一五五五年）」とあり、これは研究者に基本的な時間基準を示した。つまり、およそ嘉靖三十四（一五五五）



図 1

年、或いはその後、しかし、一五五五年より大きく離れることはない。一五五五年に浙江省の王江涇において、兵部尚書張経が部下を率いて倭寇を大敗させ、「千九百余の首を取った」。これは「明史」の記載のなかでも最大級の勝利であった。そこで、一部の学者は「抗倭図巻」の作成時期を一五五五年とし、画面の内容は「王江涇の大勝利」¹⁵だとしている。

王江涇は南に嘉興と隣接し、大運河が町の中を通っている。この町には水系が発達しているが、東海につながる水路はない。それに近くの太湖にも通じないし、長江からもかけ離れている上、「抗倭図巻」に表される地形にも合致しない。画面最後の城壁に立てられた旗に「障江重地」という四文字があるほか（図1）、画面中の明軍の旗にも「障江兵」とあることから、絵にある場所は長江沿いにあるはずである。これは画面最初の葦が生い茂っている揚子江周辺の景色と一致している。さらに、巻末の、城内から凱旋の部隊を迎える兵隊の中に掲げられている一つの旗には「蘇松水陸官兵」とある。ここに

う「蘇松」は、明代に「全国財政収入の半分を納める」蘇州府と松江府を指すであろう。地理的には、松江府に長江に通じる河口も岸もあり、蘇州府に所属する昆山と常熟県にも長江の岸がある。ここから、画面に描かれた場所は嘉興の王江涇ではなく、長江のほとりにある蘇州府、松江府と関連のある場所であるとみるのが自然であろう。ということによって、具体的な「王江涇の大勝利」との関わりが見えない。これによって推測すると、この図巻は具体的な抗倭事件すなわち倭寇の侵入による損害と抗倭における勝利を表すだけで、具体的な指向を伴わない功績あるいは事実の記録だと思われる。

それでは、この図巻は何のために作成されたのか。これも研究すべき課題である。「王江涇の大勝利」以前に、「帝は軍情の督察のために工部侍郎趙文華を遣わした」。工部侍郎趙文華は明朝の重要な権臣嚴嵩の義理の息子である。「王江涇の大勝利」の後、「趙」文華は功罪を転倒させたため、諸軍はますます解体していった。(張) 経、(李) 天寵は共に逮捕され、これに代えるに周珣、胡宗憲を以ってした。一月過ぎると、(周) 珣はやめさせられ、楊宜を以って代えた。「応天巡撫曹邦輔が戦勝で名高くなると、(趙) 文華はその功績を忌んだ。倭寇の巢窟は陶宅にあるとして、大規模に浙江、(南) 直隸の兵隊を集め、(胡) 宗憲と共に自らこれを指揮した。また(曹) 邦輔と合同戦闘を約束し、道を分かれて進軍し、松江の甌橋で營を駐屯した」。画面にある明軍の旗には「浙直文武官僚」と「蘇松水陸官兵」とあるのはこの叙述と一致する。しかし、趙文華の大規模な動員に対して「倭寇はすべての精銳をもってこれに当たり、ついに大敗を喫した。文華は気を奪われ、賊はますます盛んになった」。「それなのに(趙) 文華は甌橋で失敗してから、倭寇の勢いが盛んであるのをみて、柘林から周浦に移った。川沙の古巢及び嘉定の高橋にとどまる者は以前と変わらず、他の侵犯者は来ない日はなかつ

たが、(趙) 文華は倭寇が終息したと言い、還朝を請うた」。

『明史』の記述により、次の推測ができれば、「還朝を請う」という目的のために趙文華は、王江涇の勝利を機として、倭寇の終息を示し、功績と事実を記録しようとした。そこで、「抗倭図巻」が生まれた。「抗倭図巻」のモチーフと技術的な難しさからみて、特別な動機と、強権による組織あるいは強い力によって推し進められなければ、これほどの規模とレベルを備えた作品は描かれなかったろう。当時の状況からして、皇帝から倭寇に関する軍事状況の督察のために派遣されていた工部侍郎趙文華にしか、このような実力がない上、この製作を組織する動機もある。このような推理をするのは、やはり明代の政治という背景と、このような辺境における危機をめぐる大規模な場面を表現することで反映される政治的な願望と合理的なロジックとに関連があるからである。嘉靖年間の倭患は、ある程度明代政治の腐敗、つまり考えが同じ仲間が徒党を組んで敵を攻撃したり、宦官が権力を乱用したり、忠臣を陥れたりしたことを反映し、嚴嵩と趙文華¹⁶から、そしてこの時期における抗倭の名将軍たちが受けた冤罪まで、至るところにこの絵と関連する政治的背景がうかがわれる。

「抗倭図巻」の叙事内容と構造の特徴

明代嘉靖年間の倭寇との戦いに基づいた「抗倭図巻」は、時空をまたがる連続的な表現方法で、当時の「賊の勢いが蔓延し、江蘇と浙江には蹂躙されないとこころはない」という社会的な災難を物語った。そして海防が嚴重なものから弛んだものになったことに現れている明代の政治問題を、抗倭という側面から、政治が国家ないし民衆に与える影響を描きあげた。抗倭の過程には、明軍が血みどろになって闘うのもあり、講和策と離間策もあった。また上層部にある嫉みや陥れなどは、倭寇の平定

に影響を及ぼした。「抗倭図巻」では、この歴史過程にあるさまざまな支脈を取り除き、抗倭の勝利を称えることをモチーフとし、功績の記録と事実の記録という二重の意味をもった。

「抗倭図巻」は大体六つのパラグラフに分けられる。「倭寇襲来→掠奪・放火→人々の避難→海上合戦→勝報→凱旋する軍隊の出迎え」。このような叙事的な画面構造において、作者は各場面を平均的には扱わなかった。六パラグラフのうち、第一パラグラフである「倭寇襲来」が一番長く、最後の凱旋する軍隊を迎える部分が最も短い。これにより倭寇による被害の嚴重さを示すことが本絵巻の重点の一つであることがわかる。倭寇による被害が嚴重であればあるだけ、抗倭の勝利は功績が大きくなる。残念なことに、巻子の最初部分は欠損している。にもかかわらず第一パラグラフは、その他のパラグラフより長い。東京大学史料編纂所所蔵の「倭寇図巻」と対照させて考えると、巻首にある倭寇の大船は完全なものであり、その先には長江の景色と海上にある他の倭寇船があったはずである。このような構図は該当時期の巻子の構図の基本的な様式と中国絵画の基本的な審美原理に合致している。

「倭寇図巻」は倭寇の襲来から始まり、画面右端から倭寇船が三隻あり、そのうち二隻はすでに停泊している。そして弓あるいは刀をもった十二名の倭寇が船から離れて先頭部隊となり、道路と周辺の岩の間にいる。岩の上で、一人の倭寇の肩にもう一人の倭寇が立ち、長槍を支える形勢を眺めている。これはこのパラグラフで比較的注目される中心の一つとなった。右下の岩に隠れた二名の倭寇は、上に描かれた先を走っている倭寇とは相呼応していて、彼らの襲撃方式は「その行は必ず単列で長く、歩緩くして整う、故に数十里を占めて近づくことあたわず、数十日馳せれども労を為さず」（その行列は必ず単列で長く、歩調が緩くて揃っている。そのため、行列は数十里を占めて接近することができない、

数十日移動しても疲労しない⁽¹⁷⁾。遠くの海上には「戦艦は数百もつらなり、海を覆う勢いで来た」のは『明史』の叙述とよく似ている。この画面では、倭寇はいかなる抵抗にも遭遇せず、勢いよく襲来した。これも当時この地域では倭寇が「縦横に往来し、無人の地に入ったがごとく」であったという記載を証明している。

第二パラグラフでは倭寇上陸後の放火と略奪を描いている。ここは長江から離れているが景色は見える。地形は右から左へ徐々に高くなり、その間に畦が交錯し、木々が生い茂っている。燃やされた民家から炎が空に舞い上がっている画面は中国絵画史でまれに見るありさまである。びっくりした鶏が左側に逃げていくのは、この部分のモチーフを表す重要な細部描写である。家屋の裏にある丘の右側に、長江に通じる道路がある。そこを六名の倭寇が村から略奪した家財を担いで右に向かっている。言うまでもなくここは第一パラグラフにある停泊中の倭寇船とつながっていて、倭寇が略奪してきたものをその船に載せようとしたところを描いている。画面の下には、屋敷を焼き払っている倭寇、矢を射ようとしている倭寇、刀を手にしたむろしている倭寇がいて、鼻息が荒い。森という隔たりを経て、画面は第三パラグラフになった。これは生き生きとした「明代流民図」である。家を失った難民たちは老人を支え、幼児の手を引き、物を担ぎあるいは背負い、陸路と水路から倭寇を離れる方向へ歩いている。故郷を離れる恐怖感、不安、乱雑、目的のなさなどそれぞれ違う表情が生き生きと描かれている。画面は二つに分けられ、下は水辺で、岸辺の陸路あるいは水路から避難する人々を動くように描いている。左上の難民はすでに安全地点に到着した一群で、ほとんどが地面に座り、釜を立ててご飯を作る人や、ご飯を食べる人、おしゃべりする人いろいろである。この群れの右側にいる一人が、ほかの二人に先方の情報を説明しているようだ。注意したいのは、水辺では社会階層の

比較があることである。官僚や金持ちの奥様方は船に乗って避難し、歩行の疲労を免れ、岸辺を歩く普通の民衆と対照をなしている。この細部描写は、モチーフをより深く掘り下げて、倭寇の社会全体に対する影響を物語った。

第四パラグラフは明軍と倭寇が海上で合戦している場面である。場所は遠い海上より長江に入り、更に少し陸地に入った水面である。波が立っている。明らかに、これは倭寇が襲来するもう一つの入り口である。これも当時倭寇が沿海各地から入ったという記載に合っている。遠くには山が重なり、画面の右側まで続く。陸上には旗が揺らめき、岩と森の間には「威武神捷天兵」が待ち伏せしている。双方にそれぞれ二隻の船があり、左に「日本弘治一年」という旗が懸かっている倭寇船では、倭寇のほとんどが上半身裸で、船乗り以外のものは槍を手にしたり、弓を引いたりしている。あごからもみ上げまでひげを生やし、両手に刀を持った人は指揮官のようだ。もう一人は旗手であろう。右側の明軍は、船は満帆を掛け、兵士はすべて軍服を身に付け、号令を掛ける指揮官だけが異なる服装をしている。兵士のうち、やりと弓を持つもののほかに、旗手もいる。ラッパを吹く人、銅鑼を鳴らすもの、太鼓をたたくものがある。更に船首の火炮の前に砲手がいること¹⁸⁾から明軍の武装と勢いがはるかに倭寇を超えているのが分かる。白兵戦となっており、矛先が向かい合っている。倭寇の敗退は決まっておき、水に落ちた者、水中から這い上がる者などがあり、船の後方に略奪されてきた衣装箱や風呂敷が浮かんでいる。

第五パラグラフは第四パラグラフの左下にある岩、葦と森につながるところから始まり、右下に道路を導入した。真ん中には二つの川に挟まれた陸地があり、これと画面右下の道路との間に太鼓橋があり、左は城内に通じる道路につながっている。この太鼓橋は絵巻全体における唯一

の橋で、その遠い先は長江の河口であり、水面は限りなく続いている。長江の水は太鼓橋をくぐって小川に入る。遠くの長江は波が立っているが、小川の流れば穏やかである。橋の手前に「捷報」を伝える騎馬武者が一人いる。島を隔てて画面右前の水面には勝利を得て帰還する船がいる。一隻の船には「神捷第一荷水兵団長」の旗がある。二隻の船に指揮官風の人が落ち着いて座っている。その船首に四人の倭寇の捕虜が捕縛され、それぞれ様子が異なる。もう一つの船先には切られた倭寇の首がある。二つの川に挟まれた陸地にある道路には、倭寇の捕虜を護送する陸軍があり、各種の兵器を手にしている。太鼓をたたいたり、ラッパを吹いたりしたものほかに、倭寇の首を下げている者もいる。彼らは次のパラグラフにつながる城内へ向かう道路を経過している。部隊から程遠くないところに、もう一人の情報を知らせる騎馬武者がいた。遠くの山に雄大な寺や仏塔があり、山の麓の左側には村がある。江南の美しい景色を描いたものであろう。

最後のパラグラフには手前に騎馬の文武官僚と異なる武器を所持する兵士たちがいて、遠くには城壁がある。その上に色とりどりの旗がはためき、一つに「障江重地」とある。城壁の上に兵隊が立ち並び、城内の屋敷も少し見えるくらいである。城壁の真ん中部分は水辺の水蒸気でさえぎられ、近景との空間間隔を形成して、虚と実を浮かび上がらせている。全巻の最後は高い岩と松林である。岩の間から出てきた官軍はまるで城内から出たようなイメージを作り上げ、画面の前後関係をあらわした。迎えに来る部隊は旗で先導され、一番先にある旗には「浙直文武官僚」とある。これで抗倭のために「大いに浙、直の兵を集めた」と証明したようである。その後方の旗には「蘇松水陸官兵」とあり、南直隸南京使司に属する部隊である。傍らにあるもう一つの旗にある文字は判読できない。ここから、画面にある場所は蘇州府あるいは松江府に属する

長江沿いの町であろうと推測できる。

「抗倭図巻」は異なる時間と場所に起きた事件を連続した画面に集中させ、一定期間にわたる倭寇の襲来から平定までのプロセスを物語った。功績の記録として、また事実の記録として、割合よくその機能と目的を実現している。このような手法を選ぶと、芸術表現上変化が乏しく、型にはまってしまう、単なる功績と事実の記録に陥りやすい。けれども、「抗倭図巻」には独特で意味に富んだ構造様式があり、芸術的な手法によって、具体的な事件の記録を事件の表現に変え、事実の記録にありがちな、型にはまるような限界を免れた。これは画面をパラグラフに分けるという方法によって得た効果である。

「抗倭図巻」は、構造の複雑さにおいて、明代の絵画でまれにみるもので、中国絵画史上においても複雑な構造をもつ代表作といえよう。その複雑さは事件自身の多様性によるもので、陸路からの避難、海上の合戦、そして水陸ともに現れる上陸及び陸路の凱旋などがある。もし画面を六開きの書画帳にすると、子供向け漫画のように「抗倭」という事件の開始と終結を表現できらうえ、パラグラフ間のつながりを考える手間が省ける。明・沈周の「両江名勝図冊」（上海博物館蔵）では、描かれている長江・淮河の兩岸の名勝の間には関連性がない。しかし「抗倭図巻」は、異なる時間と場所に起きた事件を連続した画面に集中させている。これを実現するためには、特定の時間と空間を処理するだけでなく、六つの異なる時間と空間を表す画面からなる内容を整合し、つなげなければならぬ。なかでもパラグラフ間のつながり方が最も重要である。明らかにハイレベルの芸術的処理があったからこそ、時間と空間の制限を突破し、まとまった一つの世界を描き出すことができたのである。作者は分段の構図により、次に起きることを予想して眺める鑑賞方式を作り出した。十分に想像力を発揮し、現実に存在しないものを芸術的に可能

にした。鑑賞者は連想や回顧により各パラグラフの内容を有機的につないでいくことができる。ここからある程度その合理性が伺える。

「抗倭図巻」の構図では、作者はよく中国絵画にある卷子という形式の展示・鑑賞の特徴を利用した。デザイン的に道路や川を設け、各パラグラフにその主題に合う具体的な環境を形成した。これらの環境作りは蘇州・松江地区の地理環境に対する認識によるものであり、作者が生活に敏感であることを物語っている。卷子という形で分段して描く手法は東晋の顧愷之の「洛神賦図巻」（故宫博物院蔵）にすでに現れた。その後の「北齊校書図巻」（米國ボストン博物館蔵）もこのような手法を用いた別の形式であるとみることができている。だが「抗倭図巻」は場所の变换につれて絶えず焦点を変え、一定規律のない透視と目線の調整によって画面に構造の変化をもたらした。これは宋以前の同じ種類の絵巻と異なる点であろう。この点から見ると、「抗倭図巻」は同じ時期の文徵明が描いた湖と山を表現した山水画の卷子、たとえば「滄溪草堂図巻」（遼寧省博物館蔵）とは違う。この類の江南山水をモチーフとする卷子は元・黄公望の「富春山居図」（浙江省博物館、台北故宮博物院）などをはじめ、すべて同一の視点で平行に移動するものである。

「抗倭図巻」の芸術源流と芸術的特色

明代の絵画体系には、歴史と現実という二種類の題材がある。現実に題材をとった作品には、紀功図（功績の記念）、行楽図、高士図（有徳の人物）、風俗図という異なる四つの系統があるが、みな事実を記録することを目的とし、現実社会の異なる階層の人物や事象を描いたものである。紀功図は宮廷外の戦争またはその他重要事件をモチーフとしている。たとえば無名氏による「平番得勝図巻」がそうである。行楽図は皇室の巡行と行楽を表現するものであり、代表作は商喜の「明宣宗行楽図」

劉俊の「雪夜訪普図」(故宮博物院蔵)、無名画家の「明憲宗元宵行樂図」(中国国家博物館蔵)である。高士図は現役の官僚や文人の集會と、文人のみやびな一面をあらわすもので、代表作には宮廷画家謝暉の「杏園雅集図」(鎮江博物館蔵)、呂紀と呂文英の合作による「竹園壽集図」、杜堇の「題竹図」がある。風俗図は民間にある趣味的な物事を描いたもので、代表作は計盛の「貨郎図」(故宮博物院蔵)、無名氏の「貨郎図」(上海人民美術出版社蔵)などがある。「抗倭図卷」は功績の記録図として特例に当たろう。そもそも院体で描かれるはずのものが、風俗画のような特色を現している。明代の絵画は、宮廷絵画を代表する院体と地方的な浙派、呉派とではあきらかな対照をなしており、「抗倭図卷」も、その所属流派が一目瞭然である。芸術的なスタイルからみれば、「抗倭図卷」は「院体」と浙派からかけ離れ、呉派に近い。これもその出自と文化的な遺伝子を物語っている。

一五五五年までに、呉門四大家のうち、沈周、唐寅、仇英はすでに逝去していた。文徵明⁽¹⁹⁾だけが健在であったが、すでに八十六歳の老人であった。「呉門画派」に対する通常の認識からすれば、「明四家」を含む当時の呉門文人画家は「抗倭図卷」を描くはずがないであろう。普通の文人画家には「抗倭図卷」のような作品を描く腕はない。画面から見える地域と具体的な手法からみて、作者は蘇松あたりの地域的な特徴と文化的な伝統を熟知し、よき師匠と絵画能力に恵まれ、現地ではある程度の名声を有する、「呉門画派」と関連のある人で、一五五五年または少し後の期間の前後に生きていた人でなければならない。

一六世紀の呉門地域は「呉門画派」の全盛期で、文徵明は社会的な影響力の最も強い画家であった。その後継者は七、八十人いて、一族の画家も数多かつた。文徵明の山水画の画法として特徴的なのは、岩の上や木の根の周囲に濃密な苔を入れる点で、これはその師匠沈周の画法から

受け継いだものである。これを念頭に見ると、「抗倭図卷」の画法はこれと全く異なるようだ。これで文徵明の系統との関連を排除できよう。絵画のスタイルから見れば、「抗倭図卷」は仇英⁽²⁰⁾の画法により近いが、それほど細やかではなく、荒っぽく見える。仇英の「人物故事図冊」⁽²¹⁾と「抗倭図卷」とを比べると、「抗倭図卷」と仇英の画法との緊密な関連がわかる。最後の構図が似ている上、松の木の描き方も幾分か同じで、遠い山の描き方は全く同様に見える。

漆芸職人の出自をもつ仇英は若いときから絵が得意なことで、当時の多くの名人と知り合い、周臣に師事した。また有名なコレクターの項元汴などの家で大量の古代名作を見、これを模写した。たとえば『臨宋人画冊』、『臨蕭照高宗中興瑞応図』、『臨張叔端清明上河図』などがある。これらの模写はどれもいささかもおざりなところがないものである。仇英の絵は謹嚴周密、細かいところまで描きだされることで、文徵明、唐寅に重要視された。仇英は人物、山水、花鳥、樓閣の重なる絵が得意で、雄大な場面を把握し、複雑な叙事内容を表現する力は明代のトップであった。その描き方は主に趙伯駒と南宋院体の影響を受けていたが、文人画の筆墨情趣をも加味したものであった。一方で仇英は、腕は優れているものの、呉門の個性的な存在であった。彼の影響力からすれば、多くの入門者がいたはずである。文人画の影響力により、仇英の伝承者は文徵明のそれほど有名ではなかった。しかし、伝承からいえば、「抗倭図卷」を書き上げるほどの実力は仇英一派の優秀者に限る。文徵明の弟子たちは基本的に山水画の域を出なかった。まれに山水にスポット的な存在である人物を描く画家もいたが、同時期の者で人物をよく描く者は陸治⁽²²⁾しかいない。けれども、陸治の風格は精細さで「抗倭図卷」を凌ぐが、これほど複雑な内容を表現するものは見あたらない。

呉門風格の影響のもとで、「抗倭図卷」は主流の文人画を超越し、院

体の影響から離れた手法で、重大な社会的事件を全面的に生き生きと表現し、功績と事実の記録という使命を果たした。同時に芸術的には、明代の絵画史にまれに見る優品を提供した。「抗倭図巻」の芸術的な特色と成果については、ある歴史的な過程のなかで展開する記録的な絵画としての貢献と、芸術的な表現法で明代の絵画史に輝く業績を残したことが挙げられる。

まず、「抗倭図巻」の構造は複雑で、連続的な画面はパラグラフに分けられながら、つながりを保ち、巧妙な構想と、豊かな変化を伴った、高度の技巧がある設計になっている。これより前の「韓熙載夜宴図」では五つの区画に分けているが、屏風を置くことで区画を分けている。

「韓熙載夜宴図」が具体的な事件を表現するなかでも人物の肖像に力を入れていたというならば、「抗倭図巻」は事件の表現を中心としたと言えよう。この事件は倭寇、貧民、官軍など数多くの人々を巻き込みながら、精緻な人物描写をせず、具体的な事件にかかわる人物を山水に描き入れただけである。これは顧愷之「洛神賦図巻」と似ている一方、人物一人当たりが画面に占める比重は「洛神賦図巻」のそれよりひときわ小さい。しかし、前の時期あるいは同じ時期の山水画における飾り、あるいはタイトルの反映としてのスポット的な人物とはまた違う。それで、主に人物の動きを表現する「抗倭図巻」では、六パラグラフの間のつながりは地形と関連する自然な景色によって実現された。キーポイントは自然と合致し、天衣無縫の合致によって一気呵成の連続性をつくり出せるかどうかである。画面が「抗倭図巻」ほど複雑になれば、やはり相当困難であつたらう。

この意味でいえば、「抗倭図巻」は同類の画面分割構造を持つ作品の中でパラグラフ間の処理の手法であろう。構造様式の面では豊かな変化を作り出し、境目では人物描写をおしてモチーフの表現を強めた。た

とえば、第二パラグラフにいる倭寇は略奪してきたものを第一パラグラフにある倭寇船に運んでいる描写がある。同じ道に、上陸して第二パラグラフのほうへ略奪に行こうとしている倭寇もいて、段落間のつなぎ目がほとんど見えない。第四パラグラフの右上に安全地帯に逃げて休息している難民グループがあり、そのスペースは、左側の森を背にした、水面から離れた高地である。この森はちょうど次のパラグラフにつながるところで、次の部分の右側の坂になる。モチーフと関連性もここにあり、この坂に数多くの明軍が待ち伏せており、彼らのバックにあるスペースを安全地帯にしたのである。第四パラグラフと第五パラグラフのつながりは水面と川岸と森からなる自然にまとまった景觀である。そこへ、第五パラグラフの始まりに勝報を送る騎馬武者を描きこんだことにより、第四パラグラフの海上合戦の勝利を次の段落に伝えた。自然な地形とモチーフに関連する人物は結びつき、補い合うところが「抗倭図巻」の重要な芸術的な特色である。

「抗倭図巻」は豊富な内容と複雑な構造を抱えながら、最初から最後まで上手にまとめ、パラグラフ間の間隔も見えないものにし、渾然一体の感を作り上げた。無論、中国における人物画と人物がいる環境との関連でいえば、中国の文人は往々として山林に対する感覚を山水の画面に投影したことによって、山水画は勃興を極めて、最終的には中国画の最も発達した分野になった。山水画に代表される自然観は中国芸術の大きな特色になった。「抗倭図巻」は人物画と山水画の境目にある作品である。人物画の豊富な内容もあり、山水画の自然観も表現されている。事実の記録として実感を作り出すために、人物と周りの環境との関係をとにかく処理するのは重要である。「抗倭図巻」は芸術と自然の関係をとり扱うさい、人物と環境をできる限り一体化させ、交互に混じり合わせた。よって生活の実感と、生活を越えた芸術性を表現できた。これは明代の



図 2

主題をもつ絵画の中でも珍しいものである。細部の描写は「抗倭図巻」のもう一つの特色である。芸術的にみれば、「抗倭図巻」は人物を細かく描かなかつたが、ありがたいことに、関連の細部の表現に気を配っていた。その多くはモチーフと直接的な関連性がないとも見られる。たとえば、第一パラグラフの川に二羽の鴨がいる(図2)。しかし全体からみれば、この細部描写は故郷の安らかさと美しさを物語っている。

そしてこの美しい故郷を破壊した倭寇の罪を強化し、モチーフの表現に役立っている。第二パラグラフでは、倭寇に焼き払われた屋敷から二羽の鶏が逃げ出している(図3)。画面では非常に小さい存在でありながら、モチーフの表現に大いに役立っている。それに、絵に現れた兵器は多種多様で、明軍と倭寇の区別もさりながら、各陣営でも差がある。服装もさまざまである。最後の凱旋部隊を出迎える部分では、「浙直」と「蘇松」及び他地域から来た部隊があり、旗が違い、文武官僚の装束が異なることから、協力して倭寇を殲滅する意気込みを反映している。第二パラグラフの倭寇グループを描いたところを見ると、略奪を一段落し、前と後ろのものは風呂敷を背負い、真ん中の二人は長持を担いでいる。ここからも作者の苦心が見え、「抗倭図巻」の細部

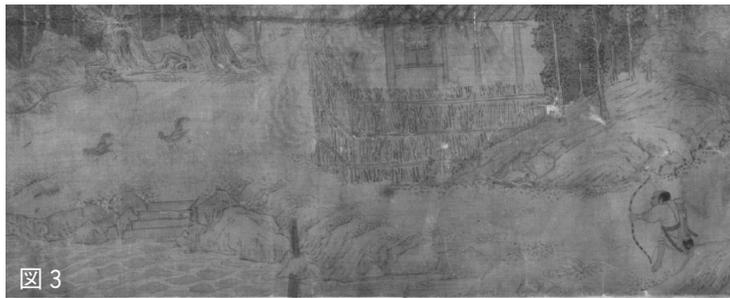


図 3

描写における特色を現している。自然景観の表現については、作者は実風景に基づいて、陸路と水路のルート、道と畦の結びつき、丘と手前の景色の位置関係もすべて明晰にし、推敲に耐えるものにした。画面の構造が複雑でありながら、細部描写をも怠らない。それで「抗倭図巻」の鑑賞内容を多く増やした。

次に、絵の中の水の描き方を見よう。明代の沈周、文徵明による山水を表現する作品では、水面を空白にすることで文人画の自由な精神を表し、大体水の波紋を描かない。たまに水の波紋を描いたのも簡単に気ままなものである。ところが、「抗倭図巻」は最初から最後まで広い面積の水面があり、場所によって波紋も違い、謹厳で精細であり、煩雑をいとわぬ。長江で波が立ち、大きな川の流れが急である有様は、第五パラグラフの太鼓橋前後に表現される。太鼓橋の下を境に、長江の水と川の入り江は異なる表現をとる。この他画中には小川の静かな水面も描かれている。画面にある長江と川の水は全く異なる描き方がなされ、長江の波を引き立て、モチーフの表現の一助となった。またメインの水面の描き方は一種装飾的なもので、規律が決まったコード化した表現であり、川の水は岩などによって変化を作り出し、より文人画の表現法に近い。

人物の動きをメインに表現する創作として、「抗倭図巻」には精緻な人物描写がないにもかかわらず、人物の造形が活き活きとして、輪郭が簡単に妙を得ている。これはこの絵の特色であり、優れた点でもある。画面にある大部分の人が動いているので、人物の動態表現はこの絵の特徴になった。第四パラグラフの合戦を例にみると、倭寇側の兵士と船上にいる船乗り、舵取り、落水した人は、死を恐れずに抵抗している組み合わせになっている。一方、明軍のほうは人物の動きは相対的に穏やかである。これは勝利に対する自信を反映しているだろう。

結 論

中国絵画史の研究においては、人々が文人画的な芸術思潮の影響を受け、一般的に文人芸術の普遍的価値に重きをおいてきたため、人物画は明清両代において歴史的な衰退をしたとされる。明清両代の人物画に対する関心は、往々にして歴史的故事の題材の表現に集中して、現実的な題材が絵画史上に果たす社会的効用を軽視し、現実的な題材の中でも、文人に関係のある高士図に集中した。このような一種の美術史の関係性の中で、民間の画工あるいは非文人的芸術を軽視することは一種の習慣的な態度となった。よって、「抗倭図巻」のような比較的高い芸術レベルをもつ人物画の作品も、美術史の上で然るべき地位を占めることができないうている。「抗倭図巻」のような一定の社会的な機能を持つ作品は、作成された動機がどうであれ、作品自身が物語った社会的な事件、そして該当時期の芸術と社会のかかわり方などを考えたり、重要な歴史的事件を研究したりするのに欠くべからざるものであろう。さらに重要なものは、現存する美術史の認識に対する補足になることである。「抗倭図巻」は呉門芸術の内容を豊かにし、これまでの明代絵画の構造に対する認識を改善したうえ、功績と事実の記録を目的とする絵画の明代における発展を美術史的に研究するために重要な資料を提供した。

〔註〕

- (1) 中国国家博物館編『中国国家博物館蔵文物研究叢書・絵巻卷・歴史画』(上海古籍出版社、二〇〇六年二月)。本図は一九六五年に北京の宝古齋より購入された。
- (2) 沈登苗氏の統計によると、二〇世紀から今まで、国内及び海外の倭寇関連研究の論文と著作は八〇〇本(冊)くらいある。そのうち、中国語で作成されたのは五〇〇本、日本語で作成されたのは二〇〇本、英語

及びその他言語で作成されたものや、本統計にもれた中国語のものは一〇〇本前後ある。『明代倭寇研究中文論著五〇〇種及編著感言』学術批評ネット、二〇〇五年三月二二日。

- (3) 樊樹志「倭寇新論——嘉靖大倭寇を中心として」『復旦学報(社会科学版)』二〇〇〇年第一号。
- (4) 林仁川「明代私人海上貿易商人と『倭寇』」『中国史研究』一九八〇年第四号。
- (5) 戴裔焯『倭寇海賊と中国資本主義的萌芽』中国社会科学出版社、一九八二年。
- (6) 王守稼『封建末世の積淀和萌芽』上海人民出版社、一九九一年。
- (7) 徐沁『明画録』(中国書画全書編纂委員会編『中国書画全書』卷十、上海書画出版社、一九九六年一〇月)。
- (8) 中国国家博物館編『中国国家博物館蔵文物研究叢書・絵巻卷・歴史画』上海古籍出版社、二〇〇六年二月。
- (9) 故宮博物院蔵。故宮博物院編『明代宮廷書画珍賞』紫禁城出版社、二〇〇九年五月。
- (10) 清・張廷玉他『明史』(中華書局、一九七四年四月)。以下出典を示さないものはすべてこれによる。
- (11) 中国国家博物館編『中国国家博物館蔵文物研究叢書・絵巻卷・歴史画』上海古籍出版社、二〇〇六年二月。
- (12) 嘉靖『太平県志』卷十八・雜事条。王伯敏『明代民間傑出歴史画』『太平抗倭図』『文物』、一九五九年第五号。
- (13) 王伯敏『明代の民間傑出歴史画』『太平抗倭図』『文物』一九五九年第五号。
- (14) 嘉靖年間に、明王朝は空前の辺境危機を抱えていた。北方にある蒙古は各部落の統一により、勢力が大いに増強された。嘉靖二五(一五四六)年、俺答(アルタン)がハンとなり、使節を遣わして平和について討議させ、通商を求めてきた。この依頼は、世宗にしばしば断られた。嘉靖二九(一五五〇)年六月に、俺答が軍を率いて大同に侵入し、その後通商開始によって兵を退いた。嘉靖三二(一五五三)年まで、北部の辺境

にある齟、遼地域における騷擾は絶えなかった。後世に嘉靖年間の「北虜」と東南沿海における倭寇をあわせて「南倭北虜」と称された。

(15) 孫鍵「明代倭患と『抗倭図巻』」(中国国家博物館編『中国国家博物館蔵文物研究叢書・絵巻巻・歴史画』上海古籍出版社、二〇〇六年二月)。

(16) 倭寇に関する厳嵩、趙文華に対する評価として、米国の学者蘇均焯は「大学士厳嵩新論」では次のように指摘した。「多く歴史書、特に『明実録』と『明史』は厳嵩の倭寇政策を執行した趙文華について、中傷と歪曲の限りを尽くした。『明代名人伝』という本のために書いた趙文華と倭寇に関する本では趙氏の無実を称えた。支大倫は『世穆兩朝編年史』では厳嵩に対して痛恨を示したが、文華の功績については推挙を示している。当時のような環境では、文華のような果敢に物事を行え、識見がある人こそ、倭寇問題の担当と対応ができれば。同時に、彼の拔擢と推薦によって大変超俗的な胡宗憲ともより名望があった唐順之のような人材が登用された。これらの人々の努力と責任を果たすことによって、人材はようやく現れ、東南沿海も徐々に安定してきて、最終的に海上貿易も合法的なものになった。」(ウェブの文章を引用)

(17) 明・鄭若曾『籌海図編』巻二(中華書局、二〇〇七年六月)。孫鍵は前掲の「明代倭患と『抗倭図巻』」では、その陣法を「いわゆる『四分五裂——胡蝶陣』である」としている(中国国家博物館編『中国国家博物館蔵文物研究叢書・絵巻巻・歴史画』上海古籍出版社、二〇〇六年二月)。

(18) 「一四世紀より、明の水軍は火器を水上の合戦に用いる制度を立ち上げた。明軍は世界において最初に武器の装備をした部隊で、一五一一六世紀において、明軍は大掛かりに火器を装備し始めた」(孫鍵「明代倭患と『抗倭図巻』」中国国家博物館編『中国国家博物館蔵文物研究叢書・絵巻巻・歴史画』上海古籍出版社、二〇〇六年二月)。

(19) 文徵明(一四七〇—一五五九)、元の名は璧で、四十二歳から書で有名になり、字を徵仲と変えた。先祖が衡山の人だから、「衡山居士」という

号を持つ。世に「文衡山」と称される。長州(今の江蘇蘇州)の人。官僚の面門に生まれ、五十四歳の時翰林院待詔を授けられた。五十七歳の時、官を辞して北京を離れ、官での昇進を求めなくなった。絵と書を趣味とした。晩年には名高くなり、「文筆遍天下」といわれるほどである。詩は白居易、蘇軾に倣い、文章は呉寛、書は李応楨、絵は沈周に教わった。文徵明の絵画は山水、蘭竹、人物、花卉の諸種にわたり、なかでも山水が最も優れる。早年に沈周に師事し、後に趙孟頫、王蒙、呉鎮の三家の影響を受け、独自の画体をつくった。画風は肉太と肉細の二種あり、肉太は沈周、呉鎮からの影響で、趙孟頫の古木竹石法をも参考した。肉細は趙孟頫、王蒙から学んだもので、熟練の中から稚拙を見せている。色は濃い青と緑を使い、間にうすい紅を施し、鮮麗のうちに雅をのぞかせた。

(20) 仇英(一四九八—一五五二)、名は英で、字は実父、または実甫であり、十洲または十洲仙史と号す。太倉(今の江蘇太倉)の人で、呉県(今の江蘇蘇州)に転居した。周臣に画を学び、成功した。人物、山水を書く名手であり、文徵明には「異才」と称えられ、董其昌からも「近代名手の第一」とほめられた。

(21) 故宮博物院蔵。中国美術全集編集委員会編『中国美術全集絵画編明代絵画中』上海人民美術出版社、一九八九年二月。

(22) 陸治(一四九六—一五七六)、字は叔平で、号は包山。呉県(今の江蘇蘇州)の人。祝允明、文徵明に師事し、書画を学んだ。花鳥、山水に長じた。花鳥は徐熙、黄筌の影響を受け、輪郭のスケッチは精細で、色は明晰で美しい。「妍麗派」として陳淳と並ぶ。山水は呉門派の影響も受け、宋代院体と青緑山水の長所を吸収し、筆法は鋭く力強い。景色は特に險しい。清朗な境地を構築して、独自の風格がある。呉門画派に新風を吹き込んだ。詩、文章をよくし、行・楷書を得意とした。

(翻訳：黄栄光)

本研究集会は、科学研究費補助金基盤研究A「東アジアの国際環境と中国・ロシア所在日本関係史料の総合的研究」(課題番号19202020)、研究代表者：保谷 徹)の一環として、その経費の一部も使用して行なった。