

蘇州片と「倭寇図巻」「抗倭図巻」

板 倉 聖 哲

はじめに

「倭寇図巻」の研究は、二〇一一年の馬雅貞氏の研究発表によって大きく進展する契機を得た。⁽¹⁾ 彼女が提起したのは戦勲図というコンテキストで、その中で「倭寇図巻」(東京大学史料編纂所)、「抗倭図巻」(北京・国家博物館)の両図巻が位置付けられた。何より大きかったのは、清時代中期の文人、張鑑が記した明・文徵明(一四七〇～一五五九)(款)「胡梅林平倭図巻」に関する記述(『冬青館集』甲集卷四「文徵明画平倭図記」)の存在を指摘して、二図巻のさらなる説解の道を開いたことである。⁽²⁾

この二図巻に関する議論は、その制作年代について最終的な結論を出さないままに進んで来た。以前から日本側では明末に制作された模本ではないかと言われてきた。馬氏も日本の研究成果を受けてその制作年代を明末としており、日本・台湾の明末説に対して、中国側ではそれより前、ほぼ同時代の記録画ではないかという指摘がなされ、解釈が加えられてきたため、現在も平行線のままである。画風についてはこれまで部分的な分析に止まっていたが、絵画表現に立ち戻ってそれが何を語っているのか、表現様式的にはどのように解釈すべきか、という問いを改めて設定する必要がある。その結果如何によっては、導き出すべき解釈にかなり大きな違いが生じることになるのだ。

明末説では画風を説明する際に「蘇州片」という言葉をキーワードとして使用している。但し、『新潮世界美術辞典』(新潮社、一九八五年)

などを引いても出ておらず、この言葉は一般的には馴染みがない。今日、学界でも「蘇州片」が一体どういう範囲を示しているのか、実は曖昧なままである。⁽⁴⁾ そこで、まずどのような言及があるのか、どういう研究状況にあるのか、を再確認することから始めたい。昨年(二〇一三年)、大倉集古館で「描かれた都―開封・杭州・京都・江戸」という展覧会を企画・監修、最も多くの「蘇州片」が確認される「清明上河図」に注目し、出陳した三点の「清明上河図巻」を具に比較する機会を得た。⁽⁵⁾ その際、蘇州片をめぐる一つの事例における図巻の変化・図巻のヴァリエーションを確認、新たな知見も得た。

ここでは、その成果の一部を紹介しつつ、「倭寇図巻」「抗倭図巻」二作品に認められる表現の差異が何に起因するのか、それが絵画的にはどのように解釈できるのかについて若干の考察を加えてみたいと思う。

1、蘇州片とは何だったのか

もともと「蘇州片」という言葉は中国の骨董商の間でしばしば用いられてきた。それ自体は細緻な筆による濃彩の工筆画で、比較的わかりやすいものとして理解され、山容に用いられた異様なまでに鮮やかな青緑が印象的である。それらの制作工房は蘇州でも専諸巷や桃花塢に集中していたとされる。

古い文献として、清・沈徳符(一五七八～一六四二)『万曆野獲編』卷二六「玩具」の「偽骨董」という記事の冒頭部分は以下のようにある。

骨董自來多贋。而吳中尤甚。文士皆以餽口。近日前輩、修潔莫如張伯起。然亦不免向此中生活。至王伯穀則全以此作計然策矣。(後略)

(古くから骨董には贋作がつきものだが、中でも蘇州が最も甚だしい。文人たちはそれで糊口を凌いでいる。最近の人では張鳳翼、この人は大変清廉な人なのだけれども、その人でさえ生活のためには実際には手を染めている。王禪登に至ってはひどいものだ。)

ここに出てくる張鳳翼(一五二七〜一六二三)・王禪登(一五三五〜一六一二)は、明末の蘇州文苑の大立者で、著名な文人書家、かつ收藏家でもあった。文徵明画に後跋を寄せる等、しばしば古書画の跋も揮毫している。彼らが偽物づくりに加担していたことを知らしめているのである。『万曆野獲編』という書物は噂をあえて検証せずに掲載する方針を採っており、記された内容自体、百パーセント信頼することはできない。但し、例えば、文徵明をめぐっては息子の文嘉、甥の文伯仁(一五〇二〜一五七五)、弟子の朱朗、錢穀(一五〇八〜一五七二)、居節らが代筆を行っており、当の王禪登が『吳郡丹青志』文待詔先生の条で文徵明画の臨摸本が盛んに制作されたことに触れ、明・王世貞(一五二六〜一五九〇)の「文先生伝」(『弇州山人四部稿』卷八三)では、贋作の横行のおかげで呉の周辺の人々が四〇年以上も潤ったこと、挙句に明・馮時可「文待詔徵明小伝」(『馮元成集』卷五〇)では、本人でさえ自ら贋作に署名をしたことが記されている。つまり、当時蘇州では、文人たちも含めて模本・贋作を制作していたことは確かである。その他に、明末の文人書画家かつ收藏家の李日華(一五六五〜一六三五)の文章にも「清明上河図」について蘇州で贋作が多く造られていたという記載があるので、明らかにそのようなことがあったと考えるとよからう。

近代になってから美術史学界においても研究者が「蘇州片」を採り上げるようになった。北京故宮博物院の楊新氏が、明代蘇州を中心に活躍し、実際に贋作を作った可能性のある人々として、詹仲和(億・王淶・朱明・王彪・袁孔彰・吳応卿・文葆光・朱生・李著らを列挙した⁶⁾。但し、ここには様々なものが含まれている。例えば、詹仲和は吳鎮(一二八〇〜一三五四)の「墨竹」の贋作を作った。王彪は「清明上河図」の贋作を作り、嚴嵩(一四八〇〜一五六八)とも関わりがあったとされる。吳応卿は祝允明(一四六一〜一五二七)書の贋作を制作したといった具合に、書蹟や文人画から職業画家のものまで様々な画風を含んだ絵画の贋作が盛んに作られたことを、現存・作品文献から推定した。

明時代、蘇州という場所は言うまでもなく、浙派と呉派という対比の中で呉派文人書画のメッカであった。その祖は沈周(一四二七〜一五〇九)、領袖が文徵明とされている。同時に、蘇州は当時より現在に至るまで絹織物の生産においては中国を代表する場であり、又、清朝には宮廷の工芸品を作る場所が置かれたということを考えれば、細緻な工芸品制作の伝統を持ち、さらに「蘇州版画」と総称される版画のメッカでもあった。その上で、「蘇州片」、つまり、贋作のメッカであったということになる。清・顧炎武(一六一三〜一六八二)『肇城志』には「蘇州人は聡明で古を好み、古法に倣って制作をよくした。書画の臨摸、鼎彝(青銅器)の鑄造では真贋の見分けがつかない程、見事なものであった」とある。

「蘇州片」を贋作と断罪してきたが、贋作という側面のみではないことも確かである。台北故宮博物院に多数の「蘇州片」があることはあまり知られていないが、実際には数多く含まれている。清朝内府のコレクション(後の故宮コレクション)を収集していく中で、清朝前期の段階で既に多くの「蘇州片」が混じっていたのだ。例えば、康熙帝(在位

一六六一〜一七二二)に目を掛けられ収集に携わった高士奇(一六四五〜一七〇四)は、『江村書画目』における真贋の記載からして、真贋を的確に理解していたと推測されるが、乾隆帝コレクシヨンの目録である『秘殿珠林』『石渠宝笈』の記述からして真作として収蔵されたとすべきであろう。「蘇州片」の多くは当時有名であった古画の忠実な模本が数多く、入手可能な名画という側面も持っており、複製画としてそれなりの機能を果たしたことが確認できる。しかも、その流通範囲は中国のみならず東アジア全体に及んでいた。一七世紀には日本の大名家のコレクシヨンに入っていたことが確認される。例えば、一見して「蘇州片」とわかる(伝)元・趙孟頫(一二五四〜一三三二)「百馬図」(愛知・光陽寺)が尾張徳川家の旧蔵品として現存が確認されている⁷⁾。この場合、日本人が元時代の著名な文人の真作だと思つて「蘇州片」を見ていたこととなる。趙孟頫画の真作が伝わっていない状況では、「浴馬図」(北京故宮博物院)のような図様を伝えるこの画卷も、日本において欠落した中国絵画史を補うものとして機能し得たはずである。それ自体、鑑定知識の不足で贋作に騙されたと言ってしまうこともできるが、それなりの形・それなりの色・それなりの情報というものを「蘇州片」を通して見ることができたことも確かである。複製技術が制約されていた当時であつて、日本の鑑賞者たちはそれが必ずしも真作でないこともある程度自覚しつつ、名画の図様を伝えるものとして理解していたのであり、したがつて「蘇州片」は限定的だとしても名画の複製としての機能を果たしたはずである。

2、「清明上河図」の事例―明末から清中期まで、流布と展開

「清明上河図」の構成

蘇州片の中で最も作品の数が多いのは「清明上河図」である。それ自

体、様々な異同があることは部分的な比較によつても知られるが、「蘇州片」となると価値が低く見られ、基本的なデータを揃えることさえ困難になる。前出の「描かれた都」展では三本の蘇州片「清明上河図」を出陳したので、全巻に亘つて詳細に比較することができた。

「清明上河図」は、現存作品だけで八〇本以上の模本が数えられてい⁸⁾る。その大半が北京故宮本の作者、北宋・張沢端の作品の模本であると解釈されているが、具に比べてみると相違点も多い。原本である北京故宮本に従つて、明清の模本に共通する基本的な構成を見てい⁹⁾こう。まず一番初めに都の郊外の表現があり、人々がだんだん多くなつてきて、都の市街地に近づいてくる。虹橋(橋脚のない橋)の場面が一つの見所で、船が虹橋の下を渡るといふ「事件」がその画面の中心をなしている。この中心場面は諸本においても図版掲載が最も多い。北京故宮本の場合、この場面が実は物理的にも丁度真ん中に位置している。巻尾部分が失われたなど諸説があるが、そうした理由からも北京故宮本の基本的な構成はもとからほぼ現状通りで間違いなからう。次いで、鼓楼と解釈されている(後に樓門とされる)ものがあつて、最後は街中へという構成である。

このような基本的な構成はみな同じだが、細部において様々なモチーフが相当入れ替わっていることが容易に見て取れる。明清の模本群は同時代の時世粧を得て新たな息吹を吹き込まれた。それらの内、異常なほど鮮やかな青緑が印象的な「蘇州片」がほとんどである。各々の画卷の後方を見るとしばしば題跋が付属しているが、前出の王穉登・張鳳翼ら贋作づくりに加担した人物たちの跋も複数登場する。実際にはそれらの跋でさえほとんどが贋作であり、贋作に加担とされる文人たちの跋さえ本物らしさを演出するための小道具とされていたことがわかる。

遼寧省博物館本（明時代）

多くの明清の模本中でも現存最古とされるのは、明代の職業画家、「仇英」落款のある「清明上河図」（遼寧省博物館）ではないかという意見が強い¹⁰。この図巻は、他の図巻に比べても後半の市街の部分が随分長くなっている。その上、宮廷の部分が余計に付け加わっている。自分の見ることができない憧れの場所（宮殿部分）と自分の居場所（市街部分）が長くなっていることになる。

巻頭部分、まず目に飛び込んで来るのは、山々における青・緑の非常に強い色彩感である。これが所謂「蘇州片」の典型的な特徴とされる。巻を進めると、街中に近づいて虹橋に至る。それに続く市街部分が北京本に比べて遥かに長いことが一見してわかる。そして宮廷場面へと繋がっていく。市街の後方、書き込みによって「武陵臺謝」が確認できる。明時代の大変有名な妓楼である。つまり、明時代の江南地方の時世粧が加えられているのである。

林原美術館本（一五七七年）

一口に「蘇州片」と言うが、同時代に蘇州だけではなく別の場所でも同じようなものが作られていたということを示す作品が日本にある（林原美術館本）。万暦五年（一五七七）に寧波の画家である趙浙によって作られたことが巻尾下方にある落款から知られる。つまり、寧波出身の者も蘇州片を描いていたことになる。基本的構成は同じで、特に遼寧省博物館本と非常に近い構成を持っている。この作品は流通という点でも一つ重要なことが指摘されている。万世徳（？）一六〇二の後跋（一五九九年）からして、制作して二〇年後には既に北京にあったことが確認できる。とすれば、都の北京を中心に中国全土にこれらの作品が流布していたことを意味する。しかも、非常に速いスピードで流布し、少し

ずつ図様を変えながら展開していったことになる。そうした現象は他の主題でも起こっていたはずである。つまり、「倭寇図巻」「抗倭図巻」は二点しか現存しないが、両者の関係を復元的に考える上で、このことは非常に参考になるのである。

大倉集古館本（明末）

加藤繁氏によって、大倉集古館所蔵の「仇英」落款「清明上河図」の存在は早くから知られていたが、巻尾に宮廷場面は見当たらないものの、大倉集古館本も遼寧省博物館本・林原美術館本と基本的に同じ系統と見なすことができる。その上で、さらに幾つか注目しておきたい点がある。

大倉集古館本を初めとして、明清時代の「清明上河図」には開花した桃樹の表現が所々に見受けられる。「清明上河図」はもともと北宋の都における清明節という年中行事を表したもののだが、繁栄した都市の平和で豊かな様を表すために桃源境的なイメージを引張ってきたのである。清明節と桃の開花時期は季節的にも合っており、清明節と桃源、二つのイメージの重なり合わせの意図は明確であろう。しかも、大倉集古館本では畑にさえ桃色の花々が咲いている。一方で農夫が鋤で畑を耕しており、この段階から桃色を初め様々に色付いているのは明らかに矛盾している（図1）。他作品の同じ部分を見ると耕している畑は緑色で、これから生えてくる苗が表現されている。大倉集古館本のみが非常にゴージャスな色彩によって彩られており、桃源境的な側面を強調したものであることが確認できるのである。

明清の「清明上河図」では武陵臺謝も様々な形で表されているが、大倉集古館本では周囲に様々な種類の花の表現が見られる。又、テラスで踊っている女性は江南では大変有名な妓女、武陵春とされる（図2）。細部に注目することで、明清の模本の中でも大倉集古館本は桃源境的な

側面を強調した興味深いヴァージョンであることを確認することができた。

東京国立博物館本（明末）

それに対して、東京国立博物館本は北宋・張昉の偽款を有している。とすれば、明時代の妓楼である武陵臺謝は出てくるべきではない。武陵春も明時代の妓女だから不都合である。実際に同じ位置にある妓楼の場面を見てみると看板が取り外されている（図3）。つまり、この東京国立博物館本の基本的な図様は明時代に流行したものであるが、落款に張昉とあるため、このような変更が加えられたと解釈できよう。

他の部分、例えば、畑の場面も全く異なっている。同じ時代に作られていながら、大倉集古館本では桃花を初め花々の表現に満ちているが、東京国立博物館本ではあえて耕作の臨場感が強調されており（図4）、その意味では、この部分では現実的な視点に立ち戻っていると見えよう。

東京・個人蔵本（清初）

近年、新たに見出され、今回、初公開されたのが東京・個人蔵本である。⁽¹²⁾ 樹木の表現や一部の人物の服装から清代に制作されたと判断、清初と鑑定した。他作品と比較してみると、東京・個人蔵本はより鮮やかな色彩が目立っている。彩色が贅沢で描き込みも多いことから、通常のヴァージョンより高値で売買されたであろうと考えられる。畑の部分はお花畑ではなく農夫が耕している最中である。但し、細かい部分はよく見ると緑色が見えない、苗が生えていないのである。このように夫々の違いを確認することができる。

この作品には、余計なもの加わっている。宮殿場面に入る前、中央で高級官僚が坐し、「万国来朝図」のように様々な扮装をした人物たち

が集合している場面が見える（図5）。東ねた五本の旗を立てるのは皇帝・国家の象徴だから、そこにあるべきものであるはずがない。それは意味を離れて様々なモチーフを組み合わせるようになったことを意味していよう。それが、これまで見てきた明末より遅れ清朝に入ってからのもので判断する理由の一つである。宮廷部分は非常にゴージャスで、リアリティーを失っている。「仇英」落款を有する蘇州片の一例であり、清朝に入ってから制作と見なせよう。

特種東海製紙本（清時代中期）

さらにもう一点、特種東海製紙本がある。基本的な構成は共通しているが、写し崩れも所々見受けられ、一見して色目も絹目もやや劣悪な状態でお金をかけていないものと見なせる。モチーフとしては、前出の東京・個人蔵本（清初）と近く、それよりやや遅れた制作と考えられる。この作品における畑はちょうど中間的な表現で、それほど沢山の緑はないようだ。武陵臺謝も描かれておらず、看板など画中の文字も消えている（図6）。こういった形で「清明上河図」において様々なヴァリエーションが生み出されていった。ここまで来ると、鮮やかな色彩も見えず、蘇州で作られたものとするのも難しい。

蘇州片の最も代表的な題材である「清明上河図」の作例を採り上げることで、明末から清時代の半ばにかけて、様々な細部の改変を伴いながら、連綿と描き継がれていた様相を具体的に確認することができた。このような現象の展開を念頭に置きながら、所謂「蘇州片」が江南を中心に生産・流通していたと考えられるのである。

仇英と文徵明

ここで確認した現象は明時代中期に活躍した明四大家の一人、仇英本



図1 大倉集古館本「清明上河図」(部分)

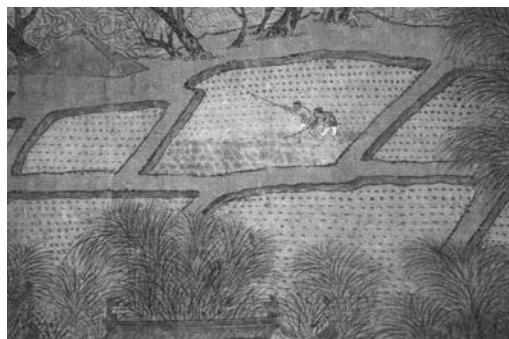


図4 東京国立博物館本「清明上河図」(部分)



図2 大倉集古館本「清明上河図」(部分)



図5 個人蔵本「清明上河図」(部分)



図3 東京国立博物館本「清明上河図」(部分)



図6 特種東海製紙本「清明上河図」(部分)

人の作品に既に見出すことができ
る。仇英は蘇州の文人から新興の
富裕層に至るまで、多くの人たち
の支持を得て、職業画家ながら四
大家に数えられる程、圧倒的な影
響力を持った。中でも、明末最大
の民間コレクター、項元汴(一五
二五―一五九〇)らは、仇英に収
集した古画を見せ、複製やそれに
基づいた作品を作らせたりした。
仇英は、そうした機会を得て古画
に基づいて作画し、古くて新しい
イメージを生み出していったこと
になる。

膨大な仇英の伝称作品の中で、
台北故宮博物院には代表作とされ
る複数の真作が所蔵されている。
山水人物図の代表作として「秋江
待渡図」(台北故宮博物院)が挙
げられる。過去の名画を実見した
らしく、非常に繊細な筆で描かれ
た人物表現は南宋時代の院体画に
近い。岩山の皴は斧劈皴にも通じ、
輪郭線で括り、内側をやや淡い墨
で幅広の筆で描いている。同じよ
うな画風は、「春遊晚帰図」(台北

故宮博物院)などでも確認できる。主題によっては異なる画風を探ることもある。仙境の樓閣を描く「仙山樓閣図」(台北故宮博物院)は理想的な、現実にはない景観を描き出す。群青と緑青を中心とした濃彩の表現は、「青緑山水」という唐時代以前の山水画を想起させる。画中の景観が表す遠近より樹木の大小の対比は大きく、非現実的な仙境性を高めている。仇英は、そうしたイメージを引用しながら作画を行っており、描写の再現性はしつかりした技量に支えられている。

台北故宮博物院にはこうした信頼できる作品の他に、「仇英」落款を有する蘇州片も所蔵されている。(伝)仇英「虎邱図」(台北故宮博物院)がそれである。細部を見ていくと明末に制作された蘇州片、「仇英」落款の「清明上河図」のそれに非常に近い。ただ画の上方には乾隆帝(在位一七三五―一七九五)の賛があり、蘇州行幸を思い出すものとされる。つまり、乾隆帝はこの作品を仇英の真作だと思っており、この作品は明末に制作されて以来、かなり短いスパンで真作へと出世したことになる。主題は蘇州の地、明時代の大変有名な名勝、虎丘であり、「清明上河図」のような古画を念頭に置いたものでは絶対あり得ない。同時代に有名になった名勝地を描いた実景画が蘇州で複製されたことになる。それが流布し、清朝内府のコレクションに入り皇帝の目に留まったことになる。

次に文徵明を見てみたい。文徵明は明四大家の一人で、その後の文人画の方向性を決定づけたと言っても過言ではない。呉派の祖とされるのは彼の師とされる沈周であるが、沈周の段階では浙・呉という対立の構造はそれほど明確ではなかった。呉派の領袖と呼ぶにふさわしい文徵明こそが浙・呉の対立構図を明確化し、細かな筆使いによって呉派文人画の様式を明示したのである。

淡彩を主調とした「雨余春樹図」(一五〇七年 台北故宮博物院)で

は前景に亭、後景に建物群が描かれ、それらは水辺の存在から同一の水平線上にあるように見える。これらの建物は水平視した視点から細かい筆で描写され「古拙」な印象がある。元初の文人画家、趙孟頫と錢選の対話において、趙孟頫の「文人画とは何か?」という問いに対し、錢選の「隸家の画」という答えは、文人画における「古拙」の指向を明示したものとよく知られており、実際、彼らの青緑山水画は文徵明にとっても「古典」として典拠となっていた。又、それとは別に水墨を中心とした系統があり、その代表作である「樵王蒙山水図」(一五三五年 台北故宮博物院)には筆墨の複雑な交響を見出すことができる。

その一方で、「後赤壁賦図卷」(一五四八年款 台北故宮博物院)は古くから有名な作品だが、細部をよく観察すると文徵明の真作だとは見なすことはできない。本画巻を「蘇州片」と断罪するのは言い過ぎだが、文徵明自身の作ではなく、文派による代筆もしくは模倣作と見なすべきであろう。とすれば、清朝内府のコレクションには、仇英画について真作・模本・贋作が含まれていたように、文徵明作品に関しても真作・模本・贋作が含まれており、それらが全て乾隆帝の所蔵品として權威づけられ、彼らの真作として理解されていたとすべきであろう。

「倭寇図卷」「抗倭図卷」を考える上で、もう一点、仇英の「潯陽送別図卷」(ネルソン・アトキンス美術館)を見ておきたい。この作品は古くから仇英の代表作と言われていたもので、現在でも多くの研究者からその見解は指示されている。しかし、Ellen Johnston Laing氏はそれまで認められてきた仇英作品の内、複数の作品に対して蘇州片の嫌疑をかけ、「潯陽送別図卷」も蘇州片だというのだ。⁽¹⁵⁾以後、欧米を中心に蘇州片の範囲はさらに複雑化し、学界において仇英画の真贋をめぐる議論は未だ継続中である。個人的には、「潯陽送別図卷」は蘇州片だと見なすこ

とはできないと考える。ただ他の仇英作品に比べて異質なものが含まれていることも確かである。山谷の形態も非常に古様で、波濤も一つ一つ細かく描き込まれている。草花も台地に埋め込まれるように細かく描かれている。又、家屋は水平視で捉えられ「古拙」な印象があり、文徵明画のそれと共通している。¹⁶⁾仇英はこうした古様な表現を敢えて選択したと考えるべきであろう。「潯陽送別図巻」の主題は唐の詩人、白居易(七二二〜八四六)の詩「琵琶行」であり、唐詩を絵画化したものなら画家が古様な様式を選択するのも自然である。他の作品と異なる印象があるのは、従来持つている自分の青緑山水のフォーマットの上に、さらに強調して古拙な表現を採った結果であると考えられることもできよう。そういった意図の元に生み出された仇英画の一派生形と見なすことができるものの、それは仇英画でありながら、その中に文徵明画の要素が認められるようになり、各々の画風の範疇を曖昧にするという結果をもたらしたのである。

濃彩の細緻な筆で描写された「故事人物図冊」(北京故宫博物院)も古くから有名な作品ながら、現在、仇英真作か否か意見が分かれている。その内の一頁は「琵琶行」という同一主題を全く異なる画風で描いており、前出の「L. E. 氏論文ではこれこそ真作とされているが、両者が共に真作とすれば、本人自身の画風選択の幅が主題との結び付きを越えていたことになり、さらに、こちらのみが仇英周辺である場合、共に模倣作である場合、みな解釈が異なってくることになる。但し、仇英作品をめぐって他主題も通覧すれば、仇英自身は主題と画風の関わりをある程度認識した一方で、当時の流行を意識して画風選択の幅を確保していたとするのが順当な見解であろう。

3、「倭寇図巻」と「抗倭図巻」

ここで本題である「倭寇図巻」「抗倭図巻」に入っていく。清明山河図」を例にして蘇州片の成立・展開という現象を2章でやや長く説明してきたのは、それを理解せねば、両者の関係、複雑な入れ子関係について、具体的な復元的考察をすることができないためである。

「倭寇図巻」「抗倭図巻」は、主題に関わる部分において同様の図様を多く有していることは既に指摘された通りである。又、それが親子や兄弟ではなく、実は遠い親戚関係―親戚関係にしては少しぶん似ているが―にあるということも既に検討済みである。ここで注目したいのは倭寇という主題と余り関わらない部分である。倭寇の主題と関わる部分は基本的に主題と関わる重要な部分であり、当然、図様は継承される傾向にある。もしその画家の属性や本来の画風を分析したいなら、主題とは関わらない周縁部分に注目しないと正確に判断できない。ノイズの部分に注目することによって、むしろその画家の出自を明らかにすることができる。そうした部分では両者の違いは明白である。周縁部分における表現の相違点をより明確に理解するため、両図巻の共通する部分に注目しその相違点を指摘していきたい。

それではまず「倭寇図巻」(東京大学史料編纂所本)を見てみたい。人物表現は基本的に仇英画に近いが、「抗倭図巻」と比較すると、同じポーズでもやや稚拙というか蛹化したような表現が採られている。画巻の前半では、葉に白青が施された樹木が登場し、リアリティーのない印象が強いが、これ自体、古様で文徵明風と見なすこともできる。一方で、皴法(岩をモデリングするための筆遣い)は彩色を併用しつつ、柔らかに淡墨で幅広の筆を用いている(図7)。それ自体、「秋江待渡図」に見られるような仇英画の皴法に近い。同じ画巻でも、後半では皴法も建物も



図7 「倭寇図巻」 樹木：文徵明風、皴法：仇英風、人物：稚味有



図10 「抗倭図巻」 皴法・樹木：共に細微な再現描写、明末・呂学らに共通

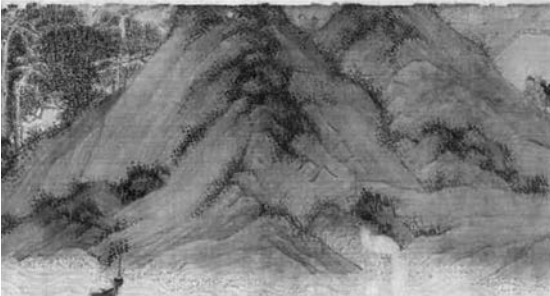


図8 「倭寇図巻」 皴法：文徵明風



図11 「抗倭図巻」 樹木：明末・尤求に近い



図9 「倭寇図巻」 家並：水平視



図12 「抗倭図巻」 家並：俯瞰視

変化する。岩山は点苔が多く施され、明らかに文徵明風に見える(図8)。又、水平視したような視点で描かれた建物が横に連なっており(図9)、古拙な印象が強調されている。後述する「抗倭図巻」の建築表現とは対照的である。

「倭寇図巻」「抗倭図巻」両者に共通して、花を咲かせた桃樹叢が所々に登場している。戦闘場面でも、橋の手前には花をつけた桃樹が描かれている。両図巻が描かれる動機として、倭寇平定による平和への復帰・回復という意味合いがあるとすれば、ここでは蘇州片「清明上河図」における平和な豊かさの演出と同じ手法が用いられていることになる。

次に「抗倭図巻」(北京・国家博物館)だが、岩石表現に注目すれば明らかなように、全く違う系統なのである。「倭寇図巻」の岩石では仇英画のやや稚味ある表現と文徵明風の文人的な表現が混在していたのに対して、「抗倭図巻」の岩石は非常に複雑な岩肌を表現している。樹木も様々な種類で、複雑な枝ぶりを示している。類例を探せば、呂学のような仇英次世代、明末に活躍した職業画家たちの再現的な表現に行き当たる(図10)。一部のモチーフが現実によく再現的であるからと言って、実制作年代として「倭寇図巻」より

前であるという考え方は必ずしも正しくない。この表現は、むしろ、晩明変形主義に繋がっていくエキセントリックな表現を内包したものととの共通点が見て取れるのである。

波濤表現に注目すれば、一つ一つ区切れている、非常に古様な波が見える。又、様々な種類の花鳥が描かれている。巻尾部分に描かれる松樹の描き方は、仇英画にしばしば登場する再現的な表現からは逸脱しており、むしろ、尤求のような作品に登場する松樹表現に近い(図11)。尤求は隆慶年間(一五六七―一五七二)を中心に活躍した明末の画家で、白描画を得意とした。こういった要素が画面の中に散りばめられていることから明末の制作と見なすべきであろう。

「倭寇図巻」「抗倭図巻」両者を比較した結果、主題に関わる部分では多くの共通点が指摘されているが、周縁部分、ノイズでは全く異なる位相を示していたことになる。但し、先に見たような、仇英画に文徵明画風が包摂される形で、画風において仇英と文徵明の境界が曖昧になってきたことを念頭に置けば、巨視的にはこれらは全て仇英画風の範疇に含まれる格好になる。戦勲図というコンテクストから明らかになったのは、勲功を挙げた胡宗憲らの描写が曖昧で共に原本とは言えないが、複数の人物が登場し、より明確な意味を示す「抗倭図巻」の方がより原本に近く、官僚が一人しか登場しない「倭寇図巻」はより遠いというものであった。その上、周縁部分の比較によって得られる、巨視的には仇英周辺で理解できるものの、モチーフ群は両者が異なる系統のものを採用しているという事実から、両者が親子(原本・模本)や兄弟(正本・副本)ではなく遠戚関係であったと推測される。

「倭寇図巻」「抗倭図巻」は共に所謂「蘇州片」であり、「蘇州片」らしい要素としては両者ともに桃花の表現が認められる。画面最後の部分に登場する回復された平和な風景において、両者には共に桃源郷的な表

現が付加されたのである。その上で、明末における仇英画風の展開においても、古拙さを強調した「倭寇図巻」、新たな指向に繋がる「抗倭図巻」、両者には明らかな隔たりがある。「倭寇図巻」は、周縁部分では仇英画の中でもより文人的な要素を強調した格好になっているが、もちろん「潯陽送別図巻」のように唐時代の詩的風景を描いたわけではない。意味から乖離した、文人的な「古拙」な表現の強調と見るべきである。それに対して、「抗倭図巻」は晩明変形主義へと連なるような要素が視え、仇英次世代の表現を採っている。建築表現は俯瞰的な視角から描かれ、遠近を意識した奥行が感じられるようになる(図12)。「抗倭図巻」のみに加えられた種々の花鳥の表現は意味として桃源郷的な演出の延長でありながら、再現的な表現は現実味をも強調する形になっている。

一方で、波の表現は逆転している。「倭寇図巻」はむしろ仇英的な、伝統的な波の表現だが、「抗倭図巻」はより古様な、一つ一つのスパンを分けて描く波濤が見えるのだ。但し、それも白居易詩を絵画化する際に古様さを強調した「潯陽送別図巻」中と同じ波濤表現を認めることができる。ということ、大きく言えば、これも仇英の範疇ということになる。但し、仇英画風において、モチーフや表現にも、単に順列組合せでヴァリエーションを生み出していたわけではなく、様々な組み合わせでも結び付きやすいものとそうでないものがある。そういったヴァリエーションの中で、明末の画家として様々な関心のもとに再構成しながら、各々得意な手法を採った結果が「倭寇図巻」「抗倭図巻」両者の相違、もしくは創意として表れていると考えることができる。

4、「平倭図巻」の伝称画家としての文徵明、日本との関わり

最後に、文献において存在が確認された第三の作品、文徵明に仮託された「平倭図巻」について触れておきたい。現存しない以上、真贋の判

断は不可能だが、文徵明という伝称画家の名が記されている。ここまで見てくれば「文徵明」の名もそれほどおかしくはないと思われるかも知れないが、呉派文人がこのような当世風の時事的な主題を描くこと自体、同時代文献で確認することは困難なため、やはり、この伝称自体、理解に苦しむところもある。では全く関係がないのか？というところ、そうとも言えない。それなりに関係があったかも知れない可能性を指摘しておく。

文徵明は科挙に八度失敗、晩年になって認められ、嘉靖二年（一五二三）〜一五二六）の間、北京に滞在して官僚となった。その後、帰郷して画家として本格的な制作を行ったわけだが、嘉靖三十二年（一五四三）七月、劉麟（一四七四〜一五六一）に贈った「樓居図」（一五四三年）⁽¹⁷⁾メトロポリタン美術館）の自識には日本が登場する。

僊客從來好閣居、窓開八面眼眉舒。

上方台殿隆隆起、下界雲雷隱隱居。

隱几便能窺日本、凭欄真可見扶余。

総然世事多翻覆、中有高人只晏如。

ここには遠くの異国、日本への興味があったことが視える。又、『明史』卷二八七「文徵明伝」には、外国使節が蘇州に至った際にみな文徵明との面会を求めたが、見えること能わず恨まれたとあり、さらに清・劉鳳『続呉先賢讚』巻一一、清・尤侗『明史擬稿』巻四では、日本の貢使が来訪した際に、緋服を纏い、坐して庭で拝謁を受けて中国の威厳を示し、贈り物を拒み、書画も与えなかったとある。

文徵明の名が「平倭図」に冠される背景として、倭寇が海岸部から入って、嘉靖三三年（一五五四）、蘇州にまで侵攻するなど、蘇州を拠点と

する文氏一族に直接的な影響を被るようになったことが挙げられる。文氏一族にとって倭寇は蘇州での平穏な生活を脅かしたが、一族の中でも倭寇の脅威に対する対応はバラバラであった。この翌年、危険を避けて甥の文伯仁は南京に移住した。文伯仁が描いた「撰山白鹿泉庵図卷」（台北故宫博物院）はこの頃、南京で描いたもので、南京の実景、撰山を描いている。最晩年、白髪文の文徵明は故郷の蘇州を動こうとしなかった。胡宗憲が倭寇を平定した嘉靖三十五年（一五五六）の中秋には「赤壁賦図卷」を制作しており、「中秋倭平書」と自ら題していることが清・孔広陶『嶽雪樓書画録』巻四「文待詔書画赤壁賦図卷」の記録から知られる。彼が破壊する倭寇の脅威を実感し、胡宗憲の倭寇平定を喜んだことは間違いない。

文徵明自身の文献には倭寇と直接的に関連する記載は見当たらないが、文伯仁の移住もかなりの範囲で知られており、こうした動き自体、文氏一族の書画作品の鑑賞者でもある周囲の文人たちは知っていたと考えられる。清人による文徵明作品の跋には、文徵明が最晩年に倭寇の被害を受けたことを想像して記述したものが複数見受けられる。こうした後代における理解が「平倭図卷」の伝称画家として文徵明が挙げられた前提と考えられよう。

〔註〕

- (1) 馬雅貞「戦勲与宦蹟…明代戦争相関図像与官員視覚文化」（『明代研究』一七期、二〇一一年）『東京大学史料編纂所研究紀要』（二三号、二〇一三年）に和訳を掲載。
- (2) 山崎岳「張鑑『文徵明画平倭図記』の基礎的考証および訳注―中国国家博物館所蔵『抗倭図卷』に見る胡宗憲と徐海？」（『東京大学史料編纂所研究紀要』二三号、二〇一三年）。

- (3) 「国際研究集会「比較研究・抗倭図巻」と「倭寇図巻」」(『東京大学史料編纂所研究紀要』一三三号、二〇一二年)。
- (4) 楊新「商品経済、世風与書画作偽」(『文物』一九八九年第一〇期)。楊臣彬「談明代書画作偽」(『文物』一九九〇年第八期)。「中国古今書画真偽図典」(遼寧画報出版社、一九九七年)。北京故宮博物院編・劉九庵主編『中国歴代書画鑑別図録』(紫禁城出版社、一九九九年)。楊新「明代絵画と贋作―偽を去り真を存し、明人を識る」(『世界美術大全集東洋編第八巻 明』小学館、一九九九年)。Ellen Johnston Laing, 'Suzhou Pian and Other Dubious Paintings in the Received Oeuvre of Qiu Ying', *Aribus Asiae* vol. 59 no. 3/4, 2000.
- (5) 拙編『描かれた都―開封・杭州・京都・江戸』(東京大学出版会、二〇一三年)。
- (6) 楊新「商品経済、世風与書画作偽」(『文物』一九八九年第一〇期)。
- (7) 四辻秀紀「百馬図 伝趙子昂筆」解説(『尾張徳川家の名宝―里帰りの名品を含めて』展図録、徳川美術館、二〇一〇年)。
- (8) 古原宏伸「清明上河図(上・下)」(『国華』九五・九五六号、一九七三年)。「中国画卷の研究」(中央公論美術出版社、二〇〇五年)に再録。拙稿「その後の『清明上河図』―作品史の中の一断章」(伊原弘編『清明上河図』をよむ) 勉誠出版、二〇〇三年)。王正華「過眼繁華―晚明城市図・城市観与文化消費的研究」(李孝悌編『中国的城市生活―十四世紀至二十世紀』聯経文化事業出版社、二〇〇五年)。楊東勝主編『清明上河図』(明) 仇英絵(天津人民美術出版社、二〇〇九年)。「絵苑瑤瑤・清院本清明上河図」(台北故宮博物院、二〇一〇年)。伊原弘編『清明上河図と徽宗の時代―そして輝きの残照』(勉誠出版、二〇一二年)。
- (9) 拙稿「張擇端『清明上河図巻』(北京故宮博物院)の絵画史的位置」(前掲註8)『清明上河図と徽宗の時代』。
- (10) 楊東勝主編『清明上河図』(明) 仇英絵(前掲註8)。
- (11) 加藤繁「仇英筆清明上河図と云われる図巻に就いて」(『支那学雑誌』生活社、一九四四年)。
- (12) 拙編『描かれた都―開封・杭州・京都・江戸』(前掲註5)。
- (13) 「仇英作品展図録」(台北故宮博物院、一九八九年)。「故宮書画図録(七)」(台北故宮博物院、一九九一年)。
- (14) 邱士華「伝明 仇英 虎邱図」解説(『十全乾隆 清高宗の藝術品味』展図録、台北故宮博物院、二〇一三年)。
- (15) Ellen Johnston Laing, 'Suzhou Pian and Other Dubious Paintings in the Received Oeuvre of Qiu Ying', *Aribus Asiae* vol. 59 no. 3/4, 2000.
- (16) 仇英の、文徵明からの影響については以下の文献を参照。
宮崎法子、須貝美紗貴「『雲溪仙館図』『仙山樓閣図』から見る仇英の山水画風の展開」(『実践女子大学美術史学』二八号、二〇一四年)。「明四大家特展 仇英」(台北故宮博物院、二〇一四年)。
- (17) Maxwell K. Hearn, *Cultivated Landscapes: Chinese Paintings from the Collection of Marie-Helene and Guy Weill, the Metropolitan Museum of Art*, Yale University Press, 2002.

〔付記：討論要旨〕

*編者注：当日は、板倉報告につき三名の方から発言があり、板倉氏から返答がなされた。報告を理解するうえで重要であるので、以下に掲げる。なお①②の発言者の発言は須田が取意要約したもの、③は藤原氏による、①～③への返答は板倉氏による校正を経たものである。

①「蒙古襲来絵詞」などは、詞書も絵の部分も色々な人が描いているのではないかと思うが、この場合はどう考えたいか。(服部英雄氏)

★ ★ ★

「倭寇図巻」「抗倭図巻」は共に数人の手に分けられる。「抗倭図巻」の場合は少なくとも四つ、つまり、巻頭部分、中心部分、巻末部分、さらに中心部分は前・後二つに分けられる。巻頭部分の担当者が最も細緻な筆を揮って描いているが、巻末部分の担当者はあまり上手ではない。主題からすれば明軍が凱旋する巻末が重要なので、背景の部分も含めそ

の部分に上手な人を当てるはずだが、そうならないのはこれがレディー・メイドで模本であるためである。

「倭寇図巻」では、むしろ、人物表現と背景表現が対比的である。とすれば、両図巻は工房内で分担方法も違っていることになる。両図巻の人物表現における類似に対して、背景における類似・相違の様相は明らかに異なっている。そうした現象が伝仇英画の展開としてきれいに説明できれば披露したのだが、実際にはなかなかうまくいかなかった。

人物表現について、もう少し細かく言えば、胡宗憲ら特定できる明軍の官僚たちの相貌は本来もっとはっきり描くべきである。そうでないのは模本的な性格の表れであろう。通常、重要な人物ほど肖像性が重視され、肖像的な表現になるはずだが、主題からすればどうでもいいはずの巻頭部分の人物ほど細緻に描かれ、特に陰影まで細かく付けられている。こうした観察を前提にして両図巻が蘇州片だと判断した。

② 武器や船・馬・服装などの一つ一つについて（報告でなされた水や木などの分析と）同様に細かな分析を施すことができるか？できるとしたら、いまのところどのようなお考えをお持ちか。（山崎岳氏）

★ ★ ★
論理的には可能である。山水画で造形語彙が定型化した皴法・樹木や水の表現より、現実的なモチーフは難しい。前提条件としてまず仇英の原本がどこまでの範囲で認められるかを決める必要がある。他の主題において同様のモチーフが認められ、現存する真作や伝称作品との比較も可能なので、そういったものを視野に入れながら想定することができるとは思われる。

実感として、モチーフによって距離感是一定していかないのではないのか。「抗倭図巻」は周縁部分の描写において擬古的な要素はきわめて少

ない。仇英次世代の作品に類出するモチーフがそのまま描かれており、松を初めとする樹木の表現、鳥・馬の表現などにも当て嵌る。それに對して、「倭寇図巻」は、山水部分では、仇英よりのものと文徵明よりのもの、二要素が混じっている。図巻内では二要素は何となく繋がっているのだが、異なる系統の要素が一緒になってしまっている印象が強い。人物表現は基本的に仇英画の範疇だが、しばしば見られる細緻で再現的な手法とは異なり、共通して稚拙な印象である。主題自体は近過去の現実を描いているのだから、バラバラな位相で描いた理由はヴァリエーションとしての意識であろう。

③ 本物・偽物の弁別という単純な議論ではないところで「蘇州片」ととらえる中国絵画史・東アジア美術史の現在の研究状況をご説明いただいて、倭寇図の原形が成立し、それが受容され性格が変化して流布してゆき、日本と中国に二点が残った歴史的背景が見えやすくなった。美術史的な観点から、絵画様式そのものが語る画題と制作の歴史を解き明かしていただきたい。

二〇〇一～二〇〇二年に開催した史料集発刊一〇〇周年展覧会の際には、今日までに蓄積されてきたような成果は、ほとんど分かっている状況であった。まず、史料編纂所が美術館業界のネットワークに入っていないこともあり、「倭寇図巻」は展覧会に出陳されることがなく、そもそも原本を詳しく見ている研究者がほとんどおらず、中国絵画史の文脈で比較検討される機会に乏しかった。中国絵画あるいは伝統的な書画のヒエラルキーのなかでは、宮廷画院ゆかりの作品でもなく、文人たちの画論で展開される価値体系からも遠い、時世粧というか、実際の出来事を描いた分りやすい絵画は、価値が低いとされてきて、それが今日までの研究にも影響し、あえて縁の薄い所蔵先へ調査に来るまでの作品とは

みなされなかつたのだろう。それがこの三年ほどの間に、現存する「倭寇図巻」の基本的な性格が、原本成立の段階を透かし見ながら捉えることができるようになった訳で、こままうまく話が展開していくことは、わずかに〇数年前には想像もできなかった。

この間には「太平抗倭図」のような作品も視野に入ってきた。書画ないし美術的な価値観からは取るに足らない作品であったとしても、歴史史料としての絵画という側面では興味深い事例といえる。この絵は、もともとは都市の中核となる関帝廟に「居場所」を持ち、祭礼などに際しては多くの地域住民が目にするもので、その関帝が起こした奇跡をこの街の絵地図を舞台として描き、都市の神話的なアイデンティティを視覚的に（おそらく絵解きに伴われて）語り続ける。こうした絵地図であり縁起絵でもあるような、都市や地域の神話的物語を描いた「壁の絵」は、知る限りでも日本や西欧にも残されており、書画や美術とは異なった、歴史学の史料として比較研究の素材となりうるだろう。

二つの倭寇図に関しては、その原形の基本的な性格となる「戦功図・戦勲図」という概念をご紹介いただいたが、これもヨーロッパの絵画はもとより、日本の絵画では「行事絵」、おおよそはパレードを描いた行列の絵でもって、出来事を顕彰し歴史化することが行われていた。出来事をニュースとして伝えるというよりも、晴れがましい歴史の一齣として定義しなおすために絵画を制作するのは、宮廷の画事のなかで大きな位置を占め、そこに主人公や参加者を肖像画（似顔絵）で描くことが重なる。二つの倭寇図に関しても、出来事を歴史化する絵画という類型において、日本に事例があり、中国にもまた異なった主題の事例があるということ、より大きな文脈での検討もできよう。絵画に描かれた内容を、出来事の素朴な反映であったり、記録として捉えるのではなく、表現・表象として理解するための基礎的な枠組が、これら二つの倭寇図

についても明らかになった。

注文主（の関係者）の勲功を誇る原本の成立から、転用あるいは一般化された人気ある画題へと作品の性格が変化してゆくなかで、拘って描く対象・内容についても重点が移ってゆく。実際の出来事から絵画原本が成立するまでの距離、そして画題が確立され、ひとつひとつの制作意図が変わってゆくという重層的な関係を、現在の研究対象となる遺品の背後に見ることで、絵画を史料として扱うことの危うさを、ある程度制御できることにもなる。倭寇図が一つの画題として位置づけられ、現存する作品の基礎的な性格をおさえ、まさに史料論（絵画史料論）のスタイルで、新しい観点や素材を加えながら、他作品とも比較して研究をすすめるという段階に來たつたので、ぜひ東洋史学の方々にもご検討を深めていただければと思う。福田アジオ氏は「清明上河図」を民俗学的な観点から細部を検討されているが（『画巻に民俗をよむ』伊原弘編『清明上河図』と徽宗の時代』勉誠出版、二〇一二年）、事物に即した個別のディテールについて、東洋史研究のなかで絵画史料のどのような価値があるのか、文字史料と突き合わせてどのレベルで再現的に表現されているのか、歴史学の側からの研究課題となるだろう。作品論が見えやすくなったところで、具体的な描写細部へ多くの研究者の方にさまざまなアプローチをしていただき、さらに研究が深化するだろう。

（藤原重雄氏）

★ ★ ★
馬雅貞氏の論文が登場するようになる前提の成立、中国絵画史においてこのような研究ができるようになったのは二〇〇〇年以降である。もちろんそれ以前から研究者はその存在を断片的に知り得たが、中国国家博物館や北京故宫博物院の作品が所蔵品図録中、良質の図版で紹介され、条件が揃ったのがその時期だからである。

中国絵画は文人画を中心とした文人による絵画史観に支えられ、ジャンルにおいても山水画を頂点とする厳然たるヒエラルキーがある。そもそも「図」と「画」という区別があつて、同時代の肖像画や当世風俗を描いたものなどは「画」ではなく「図」で、絵図に近い感覚で捉えられた。多くの文人たちは精神性を表現する一つのメディアであつた絵画としては扱わないことになる。

まだ大いにあると思つている。

北京故宮博物院が『故宮博物院藏文物珍品全集』シリーズとして第八卷『明清肖像画』（商務印書館、二〇〇八年）・第九卷『明清風俗画』（商務印書館、二〇〇八年）が出版された時は結構衝撃的で、半分くらいよく見たことのない絵が含まれている状態だつた。中国国家博物館の『中国国家博物館藏文物研究叢書』で『絵画卷 歴史画』（上海古籍出版、二〇〇六年）・『絵画卷 風俗画』（上海古籍出版、二〇〇七年）が出た時も、それ以前は紀要等でひどい図版で紹介されていたのみだつたが、それなりのクオリティーの図版で紹介されることで重要な意味があると再認識させられた。つまり、そうした状況が二〇〇六～二〇〇八年である。

台北故宮博物院でも『故宮書画図録』というシリーズがほんの最近完結したが、フォーマットに従つて画軸が先で巻物・画冊は出版されてきた。巻物には図版で全巻紹介されたものも少なくなかつた。当世風俗を描いたものは私的なものが多く、私的なフォーマットとしては巻・冊が中心で、それらが知られるようになったのも最近である。

日本の絵巻はもともと古代中世の日本美術を代表するものとされており、複数の絵巻物全集の出版によって研究の土台として共有され、美術史学・歴史学で使い易い体制が早々に整えられた。中国の画巻についても、二〇〇八年に至つてやっとそういうふうになつたと実感している。ということとは、中国史において絵画史料論のような形で展開する余地は