

# 八〇一世紀における花鳥画の変

陳 韻 如  
都 甲 さ や か 訳

はじめに

(一) 問題提起

(二) 研究の現況

一、花鳥画の語法―「造形」の観点から

二、花鳥画成立への胎動期

(一) 花卉人物が並存する絵画表現

(二) 庭園景の描写

三、花鳥画発展の基礎的条件

(一) 瑞祥性の消去

(二) 「六鶴」図様の成立

四、花鳥画の成立

(一) 黄氏父子

(二) 「随物造景」の完成

(三) 徐氏体、黄氏体の相異について

五、花鳥画の発展

(一) 「景物交融」の結実

(二) 造景と立意

結論

はじめに

(一) 問題提起

唐宋間に、絵画の成果において時代を分かつような改変はあったのだろうか。今日の学界は、唐宋兩代における様々な結実の比較に関心を寄せているが、これは研究者の歴史分期に関する研究を発端としている。この考察は、内藤湖南、宮崎市定が唐宋の発展段階を区分し、「唐宋変革論」をさらに発展させて以来、重要な論点となっている<sup>(1)</sup>。この論題に対する学界の反響は甚だしく、絵画史方面でもそれに関連した進展が見られる<sup>(2)</sup>。本論はこうした考察の動向を踏まえつつ、唐から宋までの花鳥を題材とした絵画の発展と変化を探り、花鳥画というジャンルの成立、画風に見られる表現とその変化、そしてそれがいかに用いられたか等について見解を提示する。

なぜ我々は、花鳥題材の成熟に着目すべきなのか。いわゆる「花鳥」という語は、唐代の絵画史文献に早くも見出され、それには作品と画家についても記載されている<sup>(3)</sup>。しかし絵画史文献の記述を詳細に見ていくと、記録と重視のされ方において「山水」題材と大きな差がある。張彦遠の『歴代名画記』

(大中七年(八五三)頃)「論画山水樹石」は「山水の変は、吳(道玄。六八五?~七五八頃)に始まり、二季(李思訓(六五三~七一八)と李昭道(八世紀前半に活躍)に成る」と述べ、唐代中期にはすでに山水面に重大な変化が起こっていたことを示している。しかし張彦遠は、これに比して花鳥画の発展については多くを記しておらず、花鳥画と山水画を同等視してはいなかったようである。こうした状況は、北宋中期に至ってようやく一変する。郭若虚『图画見聞誌』(熙寧七年(一〇七四)序)「論古今優劣」に「若し山水林石、花竹禽魚を論ずれば、則ち古は近に及ばず」とあるように、<sup>(5)</sup> 絵画史における花鳥の地位評価が向上して山水面に並ぶものとなり、花鳥画と山水画は、古人に勝る近代人の達成とされている。北宋中期の絵画史論者にとって、花鳥画はもはや軽視されるものでなく、山水画と同等の地位に昇り、すでに古人が成しとげたものを超えたのである。こうした張彦遠から郭若虚に至るまで、八世紀から十一世紀中葉までの異なる画題に対する評価は、まさに花鳥題材が絵画史の中で高い地位を得たことを窺わせる。

唐宋間における花鳥画の発展と変化は、絵画史が評価する系統の変化に明示されるのみならず、絵画題材の系統の発展変化からも見て取れる。その進展は、まさに「山水」「花鳥」といったジャンルの概念が次第に発展し、整った系統となるまでの過程である。<sup>(6)</sup> 十二世紀初頭に編纂された徽宗(在位一一〇〇~一二二五)の宣和内府における所蔵絵画目録『宣和画譜』には、「花鳥」一部門が録されているが、その点数は二七〇〇点余りと最も多く、その他の部門をはるかに超えている。これはその過程の最も良い証左となるだろう。<sup>(7)</sup>

しかし、北宋末の宮廷コレクションでは花鳥画の点数が首位であったとしても、今日現存する作品は非常に限られ、特に北宋以前の作例は少ない。以前であればこの時期の唐宋花鳥画史に関しては、きわめて少数の伝承作をも

とに肉付けするしかなく、さらに一歩進んで論じることのできる絵画史の状況も非常に限られていた。しかしここ十年間、唐五代の墓室壁画が次々に出土したことで、我々の視野が広がっただけでなく、同時に我々のこれまでの花鳥画史に対する把握の見直しが試みられた。実際、以下の二つの要素について、花鳥画史の論述に変化が表われた。一つは現存作品の欠如、いま一つは「写実」の枠組みで花鳥画の発展を語ることである。前者は出土資料により進展を促され、後者すなわち「写実」に近づくことを花鳥画の発展とする従来の基準は、考古資料の増加によりさらなる挑戦がなされることとなった。

これらの挑戦は、「写実」に対する判断が主観的意見に左右されがちで、前後の序列を整然と揃える一つの規範を容易に打ち立てられないことに一部起因している。それゆえ、出土資料の増加が、相対化する時間の序列、「写実様式」の判別に基づく表現の序列において、矛盾や難解な問題、諸説紛々の混乱した状況を生むことは避けられない。<sup>(8)</sup> こうした、写実に基づく論述が美術史研究に与えた制限についてはさらなる研究の深化が待たれ、本論の主旨とするところではない。<sup>(9)</sup> しかし花鳥画史の発展を考慮すれば、画中の題材が自然景観に依拠するものである以上、「写実」の追及は、自然の模倣と参照という問題と、いくらか切り離すことのできない関係を持っている。これもまた、時代を跨いで共通に目標とされたものの一つと言える。しかしながら、花鳥題材が最も急速に発展した八~十一世紀の四〇〇年間に於いて、ただ「写実」傾向という解釈の枠組みだけから、注目に値する段階的な差異があるかを確認するのは実のところ難しい。さらに言えば八~十一世紀における花鳥題材の興隆は、この時期がまさに「絵画」という分野の確立期であったことを意味しており、それはまた花鳥画が絵画になっていく発展過程でもあった。ただどれだけ自然物を正確に写し取れているかに依拠するならば、

それが目に見えて明確な指標であっても、花鳥画がいつ頃確立し、またいつ新たな段階への発展変化があったかを指摘するのは難しい。従って本論では、「造景」を分析する手段を提示する。これは画面表現に基づく考察方法であり、花鳥題材がいかにして絵画作品となるかを重要な論点とするものである。こうした観察分析は、あらゆる花鳥題材における発展の収集整理を目標とするものではない。それは花鳥題材が、いかにして文様装飾に配される一要素から絵画作品へと発展変化したか、特にその過程に注目するものであり、また画面構成に着目した分析方法でもある。

本論はこの「造景」の考察を通して、八〜十一世紀花鳥画史の発展の重要な成果を明らかにすることを目的とし、「花鳥画」の成立過程と、その中の各段階で生じる発展変化を見ていく。「花鳥画」の成立時期については学界でも意見の一致を見ないが、原因は実のところその判断基準にある。本論ではかなり厳格な定義を採用し、画の題材となるモチーフの出現を指標とせず、「画面の単元」、つまり画面を成り立たせる個々のモチーフを意識した構成であるかどうか、言い換えれば、画面構想の際に、「画面」を一つの「枠組み」のある平面として意識的に捉え、その平面上の各々の「単元」が、いかに共同で一つの要求に込められる「画面」を構成しているかに着目する。そのためには、本論における「造景」に着目した分析が有益な助けとなるだろう。「画面」という観点から言えば、「造景」もまた、画家が意識的に画面上に「画面の単元」を配置したものである。

この他、本論は花鳥画の発展過程におけるいくつかの重要な成果を、以下の要項を含めて分析する。まず一つ目、八〜九世紀までの間に、花鳥題材がいかにして人物画、装飾文様等の異なる範疇の中から発展していったかを述べる。そして二つ目、九〜十世紀前後における「随物造景」（物に随いて景を

造る）手法の成熟については、モチーフをその生物的特性に従って、画中の景観に配置できるようになり、花鳥画が独立して絵画の一ジャンルとなる基礎となったことを述べる。三つ目には、十世紀後半の黄筌（?〜九六五）、黄居寀（九三三〜九九三）父子といった画家の達成によって、元々の「随物造景」の成果が一世紀を経て発展し、後の十一世紀に至って崔白（一〇六一〜一〇八八頃に活躍）の筆のもと、さらに「情景交融」、つまり情趣と画中景観の交融の追求へと発展していったことを述べる。このいわゆる「情景交融」については、文学の分析を一部用いているが、画に内包された意趣を語ることに限定せず、「画面」上の構成が「随物造景」の時と異なることを強調したい。すなわち、各々のモチーフが、その特性に従い「画面の単元」となっているだけでなく、各々の「単元」間の交流、それが一つの「交融」する全体を成しており、それによって自然景観から離れた意趣や寓意を表すことができていると指摘する。本論ではこうした異なる段階を見ていきつつ、「造景」が目標とするところの修正と発展に従って、花鳥画が唐宋間に育まれて成立し、そして発展する過程を見ていく。本論ではこうした一連の発展を探ること、唐宋時代における「花鳥画の変」とその揺籃の流れ、影響と絵画史における意義を明らかにする。

## （二）研究の現況

唐から北宋までの絵画史に見られる花鳥題材の研究は、二十世紀中葉以降、膨大な考古資料によって次々に増補され、その研究成果はすでに相当の蓄積がある。考古資料を通して、研究者は多くの唐墓壁画に人物行列、出獵といった題材が見られること、他、花鳥題材が唐代にはすでに盛んに用いら

一世紀における花鳥画の発展に関連する研究、すなわち唐の中・晩期、五代から北宋に至るまでの研究においても、多くの研究者が現存する絵画史文献と出土資料を総合的に考察し、異なる面から花鳥画史の重要な課題を整理しようとしている<sup>(11)</sup>。まず、これまで学界が関心を向けてきた課題の一つである「花鳥画」の起源と、その成立時期の問題について述べたい。

前述の通り、花鳥画の起源と成立時期については諸説あり、その判断基準も異なっている。花鳥のモチーフ——禽鳥・植物といった題材——が描かれる時期について、金維諾氏、宮崎法子氏らは、各種工芸品に見られる古代初期の例を挙げている<sup>(12)</sup>。しかしこうした工芸品の表現と、唐以後に見られる花鳥題材には差異がある。エレン・ジョンストン・レイン (Ellen Johnson Lang) 氏は、十世紀以前の考古資料に基づき、唐代の敦煌壁画と葬墓壁画、各種の器物に見られる花鳥題材を、互いに交錯し連なる発展の一つの流れと見て考察した。レイン氏は、この花鳥画発展の流れの起源について、商周、秦漢時代の器物文様装飾との関係は比較的少なく、南北朝以来の仏教美術からの影響によるものとした<sup>(13)</sup>。この見解は非常に重要で、レイン氏は明らかに、花鳥モチーフの有無だけでなく、花鳥モチーフの表現形態の観察に重きを置いている。こうした見解は、秦代以前の美術に表われた花鳥モチーフの重要性を否定するものではなく、花鳥モチーフの出現と花鳥画の成立は同じでないことについて、我々にさらに一歩進んだ考察を促す。花鳥題材は装飾文様の一種として、花鳥画史の発展と相互に影響し合ったものの、両者は必ずしも同じ流れから生まれたものではない。花鳥題材と装飾文様、この両者の関係は交錯し合う複雑なもので、時代的な発展の序列の問題、地域間の文化交流の影響など、その他の方面にも視野を広げてのさらなる研究の深化が期待される<sup>(14)</sup>。

花鳥画の起源をめぐる思索は、研究者達が、花鳥文様装飾と花鳥画の間の複雑な関係について論じ考察する契機となった。レイン氏は、花鳥画様式の成立問題について、ジェシカ・ローソン (Jessica Rawson) 氏による唐代金銀器の文様の研究成果を参考に、何家村で発見された金銀杯に見られる花鳥文様を例とする、花鳥題材が人物イメージから離れ独立した表現となっているものに注目した<sup>(15)</sup>。レイン氏は、八世紀初期に、もとは画面構成の中心軸であった人物像が花卉禽鳥に取って代わられ始め、新たな花鳥の構成パターンが育まれたと推察している。しかもこうした表現は、次第に花卉禽鳥の自然な様態の描写を重んじるようになり、八世紀には花鳥画の態が形作られ始め、さらには金銀器や染織品、壁画など、異なる媒体に現われてくるのである<sup>(16)</sup>。実際、八世紀に徐々に現われ始めた、しばしば画面中央に主要モチーフを置く花鳥構図モデル「中軸対称構図」は、この後たびたび踏襲される表現技法となる。レイン氏は遼墓壁画に見られる花鳥題材の分析を通して、この技法が遼墓においても引き続き用いられていると指摘した<sup>(17)</sup>。

起源の問題の他に、日に日に増加する考古資料の発見に刺激され、研究者達は絵画史文献をめぐる課題に取り組み始めている。例えば唐代における花鳥題材の結実について議論した研究は非常に豊富であり、多数の研究者が、絵画史文献と出土品の関係を明確にしようとし、その中で薛稷(六四九〜七一三)の六鶴様式、花鳥画の大家であった辺鸾(八世紀後半〜九世紀初頭に活躍)の画風などが注目されてきた<sup>(18)</sup>。小川裕充氏は、自らの慶陵遼墓壁画に関する研究と関連付け、唐の薛稷の六鶴様式と、四季を時系列に配する表現が関係する可能性を指摘し、花鳥画の表現を時間と空間の構成システムにおいて考察、唐宋花鳥画における画面構成の系譜の変化について論じた<sup>(19)</sup>。小川氏は、花鳥の様式に注目する中で、造形形式に限らず、その様式の内包する意

挿図1 - (1) 《牡丹蘆雁図》全体

挿図1 - (2) 《牡丹蘆雁図》部分

挿図1 - (3) 線描図

挿図1 唐 王公淑夫人呉氏合葬墓室北壁《牡丹蘆雁図》部分（大中六年（852）、北京市海淀区八里荘出土）

味について指摘を試みたが、成功か否かにかかわらず、唐宋花鳥画研究に新しい視野を開いた。言うまでもなく、花鳥題材の内包する意味についての研究は重要で、レイン氏は二〇〇三年、考古資料をもとに晩唐、宋、遼代の花鳥題材の発展についてさらなる見解を加えた。その中で氏は、九世紀より花鳥題材が葬墓壁画に多く見られるようになるが、これには一族繁栄の祈願が込められており、花鳥草虫といった題材の象徴的意味や同音の言葉合わせなどは、子孫の安寧、富貴利禄への期待が重ねられていたと指摘している。<sup>(20)</sup> ローンソン氏も同様に、花鳥画の内包する意味を考察したが、氏は器物文様装飾の発展に着目する中で「相関的宇宙観」(correlative cosmology)を提唱し、早期中国の祭器、墓葬、山水、花鳥などの伝統をこの哲学的観念の中に統合することで、さらなる考察を加えた。<sup>(21)</sup> レイン氏とローンソン氏は相次いで、異なる観点から花鳥題材と内包される意味について考察を行なったが、こうした研究は、花鳥画史に関する議論が、形式表現の考察から内包される意味を考察するものになったことを明示している。<sup>(22)</sup>

画風様式や画の内包する意味についての論考は、言うまでもなく、みな新しい出土資料に基づいている。その中でも、一九九五年に公表された北京市海淀区八里荘出土の王公淑夫人呉氏合葬墓壁画《牡丹蘆雁図》（大中六年（八五二）、北京市海淀区博物館蔵）（挿図1-（1）（3））は、重要な鍵となる作品の一つである。<sup>(23)</sup> 《牡丹蘆雁図》は、明らかに中軸対称構図に属する作であるが、花や枝葉の描写は細部に至るまできわめて豊かなものである。本資料の出現は、研究者に本図と唐代の辺鸞の画風を繋ぎ考察することを促した。<sup>(24)</sup> 考古資料を絵画史文献と関連付けることは確かに意義がある。劉婕氏は、多数の研究による成果を総合し、唐代花鳥画研究に対する葬墓壁画資料の功績を明らかにしようとした。氏は、辺鸞の画風や装堂花、金盆花鳥、薛稷の画鶴様

式などの例を挙げ、墓葬資料が「空有其名」、つまり実作品は現存せず、その名のみが残っている、というこれまでの絵画史の限界を修正し、絵画史文献の記述を、実在のモチーフによって補充することができると指摘した<sup>(25)</sup>。こうした研究の視野は非常に重要で、特に慎重に文献解釈とモチーフの分析に向き合わなくてはならない。「装堂花」という語が、真に北宋の絵画史にか見出せない語であるかといった問題についてはひとまず論じないこととして、唐代の文献にある薛稷の画鶴の記載を例にしても、文字から画像の形状をつかむことはかなり困難であるとわかる<sup>(26)</sup>。考古資料を通してこうした諸絵画史の語彙を明らかにすることは、絵画史の様相を把握する上での一助となるが、これにより絵画史の変化の動向をいかに構築するかについては、今なお補う余地がある<sup>(27)</sup>。

現段階での唐宋時代における花鳥題材資料を通して、多くの研究者は、中軸対称構図が八世紀以降も引き続き用いられることに注目しているようである。レイン氏は、葉茂台七号遼墓から出土した《竹雀双兔図》(遼寧省博物館蔵)が、古風な中軸対称構図に、新しい自然主義的な手法を加えることで、より「真実」に近いものになっていると述べた<sup>(28)</sup>。加えて氏は、王公淑墓や王処直墓などといった花鳥題材壁画の出土後、この二つの花鳥壁画を、中軸対称構図を発展させた新様式と見なし、左・中・右の三幅に分け、中幅が比較的大きく画面を占めることで、花卉禽鳥の描写がさらに細かなものになっていることを指摘した<sup>(29)</sup>。こうした「写実」に関する諸々の論考は、いずれも九、十世紀の花鳥壁画に見られる花卉禽鳥の自然な生態表現が、さらに細部の描写に及んだことを強調しているが、一方ではそれらが八世紀の中軸対称構図を引き継ぐものであると指摘する。それにより三〇〇年間を一つのまとまりのある段階と見なし、いわゆる「新意」(新しい意向)とはその途中に表われた

表象の変化に過ぎず、構成上の差異は認められないとした。言い換えれば、こうした中軸対称構図モデルを八〜十世紀を貫く基本概念とした考えは、きわめて容易に、花鳥画の基本構成が変わることなく維持されてきた印象を持たせる。これは我々が、絵画史の発展過程における変化の段階を考察する上で利にはならない。

こうしたことから、本論では花鳥題材がいかにして一幅の「画」となったかに着目することで、一つの画面から構成される「花鳥画」と、その中で用いられる語法について考察し、花鳥画を構成するモデルを熟考することで、唐宋間における花鳥画発展の歴史的意義を明らかにする。文章の語法を解析するがごとく花鳥画を分析することで、禽鳥や植物といったモチーフが、どのように花鳥画の「画面の单元」となっているかを見ていき、さらにこれら表現の单元が、いかにして互いに関係を生み出しているかを考察する。このような交流関係の発展過程は、個々の表現の単位間の一方的な関係から、複雑に交錯し合う関係に発展していく。すなわちそれは、語法が簡単なものから複雑なものまで、単語の連結によって句を形成し、さらに句がまとまった章を形成するのと同様である。こうした花鳥画の構成語法について、「造景」という観点から論を組んでいくが、考察の過程で、それら運用モデルの差異から、花鳥画の一端ではない発展段階を明らかにできるだろう。本論では、内容を以下のように分けて考察を進める。まず花鳥画の構成語法を説明し、「造景」という枠組みの分析モデルを解説する。そして花鳥画の成立に至る胎動期を、人物や花卉、花園の景など、花鳥画成立以前の花鳥題材の表現によって明らかにする。また、花鳥が独立して描かれる対象となったことの前提を説明するため、花鳥画成立の基礎について述べる。例として、「去瑞物(瑞祥性を消去した)」後の新しい造形手段および絵画様式の成立を挙げる。さら

に花鳥画の成立に関しては、黄筌父子の達成を例に、「随物造景」の完成について述べ、この成果が十世紀中期の段階における成果であることを指摘する。そして花鳥画成立後、北宋の段階での発展は、「景物交融」によって理解されることを述べる。

### 一、花鳥画の語法——「造形」の観点から

本論では、絵画が画面上にモチーフを配する際の考慮を、画面の構成語法として捉える。このような考察は、「造形」という観点に基づく論述方法である。つまり語法が、言語を使用する中で明確になっていくように、花鳥画の構成語法というものもまた、花鳥題材の表現過程で整理されていく。本論では、花鳥題材が花鳥画として独立するまでの過程を考察するために、花鳥画成立後の画面構成の主要原則を推察する。この一考察は、すべての花鳥画の画面を構成する要素あるいは題材を収集するのではなく、個々の題材における表現描写の抽出を試み、その中の組み合わせの論理に注目する。以上のことから、唐代における花鳥画の結実を示す代表作とされる王公淑墓壁画《牡丹蘆雁図》を重要な起点とし、本作品を例として考察を進めていきたい。

王公淑墓《牡丹蘆雁図》は、墓室の北壁にあり、高さ一・五六メートル、横幅二・九メートルである。壁面周囲を紅色で縁取り、画面中央に一株の枝葉を茂らせた牡丹が描かれる。二羽の形態を異にする雁が、それぞれ左右に配され、その外側に、それぞれ一株の比較的小さな植物（右は秋葵、左は百合に似た植物）が表わされている。画中の牡丹の枝葉は多方向に翻り、花々もまた異なる角度から描かれ、細部の説明に十分な配慮がなされている。景観の構成意図から言えば、この画面が中軸対称構図を用いていること、他、二羽の雁が画面上に配される位置には注意を払うべきである。画面両側の雁

の形態は、一羽は正面から前方を向き、もう一羽は首を斜めに伸ばし、横向きに花の叢の下に立っており、その形態の角度の転換と外見の細かな描写についてはすでに注目されてきた。ここでさらに言えるのは、二羽の雁がいずれも画面下方に配され、正面から前方を向く雁は、秋葵と牡丹の根元と水平の位置に両足を置いていることである。両側の植物の枝葉は、雁の上方のそいう高くないところにあり、また雁の頭と首が正面前方に向きを変え、両側の植物の間を行き来する景を描き出している。本壁画は、花卉植物を主体として、画面上に一個の地上空間を表わすことのできる花園の景を出現させ、その中に禽鳥を自由に行き来させているのである。

花卉と禽鳥の関係は、花鳥画を構成する重要な部分である。しかし両者の関係を定めるためには、さらに地面にいる両者の全体での配置を見ていかねばならない。《牡丹蘆雁図》と比較すると、アスターナ第二一七号墓（八世紀頃作）（挿図2）の六扇花鳥壁画が、その処理において似通っていると言える。本壁画の禽鳥は、簡略に描かれた草が茂る地面に立つ姿で表わされている。しかしこの六扇屏風壁画における植物と禽鳥の関係はかなり簡素なもので、六扇に表わされた花卉植物は各々異なる形態だが、一様に禽鳥の頭部から長く伸びてきたように表わされ、定型化された手法で禽鳥と花卉の前後関係を表出している。こうした点を比較すると、王公淑墓《牡丹蘆雁図》における花卉植物と禽鳥ならびにそれらがいる地面の配置関係はさらに細やかなものとなっており、それによって互いの関係が効果的に明示されている。このように、花卉植物と禽鳥、そして地面の交錯的關係によって、その表現語法の積極的利用が明らかにされるのである。

花鳥画の画面を構成する語法、すなわち花卉禽鳥などの各種モチーフは、画面上に配置され、さらに一つの合理性を有した画面のまとまりを構成する

ことができる。画中のモチーフは互いに理に適った関係を持ち、その場や景観の中で一つのまとまりある画面を構成するが、それは野外景観の一角であったり、宮廷花園の景であったりするかもしれない。花鳥画の発展と表現を考察する上で、景観が野外か花園かは重要でなく、またモチーフの表現が細緻か簡略かで、モチーフの構図上の配置を考えることはできない。より重要なのは、モチーフの互いの関係性に意識を向けて考察すること、すなわち花卉植物、禽鳥、蜂、蝶の生態、生物としての習性等が、関係を構築する重要な要素となっている点に着目することである。現存作例から鑑みれば、唐宋花鳥画の発展の流れとは、実はこうしたモチーフの特性に従って景観を組み立てていく過程であり、それこそがこの段階で目指された目標と言えるかもしれない。

以上の考察は、器物文様装飾によって花鳥画史を把握することの機能と限界を明らかにする一助となる。花鳥画を構成する語法の始まりを「随物造景」とすると、器物の文様構成は、それとはまた別の、異なる流れの産物と見なせる。時に絵画様式と発展を共にし、時に関連を持たないというように、両者の関係は互いの目標とするところが同じか否かによって異なる。もし、文様装飾の目指すものが「絵画画面」のような効果であったとすれば、両者が影響し合った可能性はある。以下、まず花鳥画発展の前段階を見ていき、人物と花卉の題材を共に描く表現方法に従って、花鳥題材が独立する以前の状況について考察を加える。さらに、晩唐から北宋に至るまでの発展成果を見ていく。

挿図2 唐 アスターナ第二一七号墓（新疆ウイグル自治区トルファン アスターナ出土）



## 二、花鳥画成立への胎動期

(一) 花卉人物が並存する絵画表現

六世紀にはすでに見られた、花を持つ菩薩や供養人、あるいは七世紀の唐墓に見られる持花人物の図像、またあるいは八世紀に多く表わされた樹下人物、花卉人物などの図像、それらはみな大量の花鳥題材が人物描写に付随することで表わされた絵画表現である。エレン・ジョンストン・レイン氏は、

かつてこのような作例の共通点に注目したものの、これら図像間の差異を分けるまでには考察が及ばなかった。実際、こうした花卉と人物の並存する絵画表現は、そのほとんどが「樹下人物」の伝統の継続的發展と見なされてきた。しかしこの見解は、人物と花卉が同時に表わされる「花卉人物」の図像の中に、いくらか「樹下人物」とは異なる特色と意義があることを見落としている。

いわゆる「樹下人物」は、六朝時代まで遡ることができる伝統様式であり、そのうち比較的早期の作例として南京市西善橋宮山墓出土《竹林七賢・榮啓期図》画像磚（南朝時代〈五〜六世紀〉、南京博物院藏）（挿図3）が挙げられる。本図は樹木と人物を組み合わせることで構成され、全体の画面において、樹木は人物を囲む枠となり、その他の人物との間を区分している。この他にも花卉人物を描いたものとして、人物が供物である花卉を手にした「持花人物」の題材があり、これも相当に長い時間をかけて發展した。その影響力はさらに早く、仏教と共に中原に伝来したと見られる。例としては、河南省鄧県出土の彩色画像磚墓（南朝晚期〈六世紀〉、河南博物館藏）、洛陽市邙山出土の寧懋石室に見られる線刻人物像（北魏時代〈六世紀前半〉、ボストン美術館藏）がある。さらに花卉を手にする人物像の他に、人物と人物の間を花卉植物で区分する図像もあり、このような花卉と人物を組み合わせる図像を以下「花卉人物」と称する。こうした花卉人物の表現も外からの影響によると考えられるが、前述した樹下人物図や持花人物図よりも後になって表われた図像であることは明らかである。

こうした花卉人物を一同に表わした作例として、陝西省咸陽市出土の李鳳墓（上元二年〈六七五〉）がある（挿図4―(1)〜(3)）。李鳳は唐の高祖李淵（在位六一六〜六二六）の第十五子で、その墓は高祖の葬られた獻陵の陪葬墓の

挿図3 南朝《竹林七賢・榮啓期図》画像磚（5〜6世紀、南京市西善橋宮山墓出土）

一つである<sup>(30)</sup>。本壁画における、植物や石塊によって人物間を区分する表現は、敦煌にも同様に見られる。甘肃省敦煌市敦煌莫高窟第三三三窟——初唐様式の壁画で、《李克讓碑》（聖暦元年（六九八）を有する——の東壁の南、北側にはそれぞれ三名の僧侶が描かれるが、各人物間を花卉禽鳥および怪石が隔てている<sup>(31)</sup>（挿図5—(1)②）。この「花卉人物」の図様は、かつて「樹下人物」の伝統と関連があると見られていたが、構図の意図から明らかにそれが「樹下人物」の伝統図様の追求を超えているとわかる。例えば敦煌第三三三窟壁画において、花卉は明らかに、描かれた供養僧の間を分ける独立したモチーフとなっており、花卉と怪石はそれぞれが一個の画面の区切りであり、供養僧とは何の相互関係も見出せない。李風墓甬道の壁画にも同様に、人物間を分ける花卉が独立したモチーフとして人物の前後に配されているが、人物との間に特別な関係は窺えない。

このような作例に対して、「樹下人物」の図様における人物と植物の関係はかなり緊密なものである。南京西善橋《竹林七賢図・榮啓期図》の例が示

挿図4—(1) 東壁

すように、早期の図様において、植物は人物間を区分するものとして作用している。しかし後期の発展を過ぎると、多くの植物は、人物のいる空間描写を引き立てるために表わされ、もはや画面を区切るためのモチーフではなくなる。最もふさわしい例として、北齊の崔芬墓（天正元年（五五一）北壁壁画（挿図6）が挙げられよう。本壁画の画中には、樹木と人物が配されるが、各画面を線で方形に縁取りし区分する屏風形式となっており、各々の画面の分割が、樹木によらず行なわれている。さらにこれらの樹木は、必ずしも人物の左右に配されず、画面の中央、あるいは画中に二本の樹木が同時に配される時もある。このような画面配置における差異の他に、趙超氏は「樹下人物」が内包する意味の多様性についても指摘している。氏は太原地域の葬墓壁画に多く見られる「樹下老人」の題材に着目し、その内容の一部は竹林七賢図を継承するものの、部分的には孝子図、あるいは高士の姿を表わしているとした。これら「樹下老人」の画において、樹木は明らかに画面中央に縦線を引くかたちで配されている。さらに趙氏は、そのうち「哭竹老人」「泣

挿図4—(2) 西壁

挿図4—(3) 西壁 線描図

挿図4 唐 李風墓甬道東壁（上元二（675）、陝西省咸陽市富平県出土）

墓老人」等の画において、植物はもはや画中人物の営みを生み出す主要モチーフになつていくとの見解を述べた。<sup>(32)</sup>

言い換えれば、「樹下人物」の人物は依然として画面の主体であり、樹石植物は多くの場合、画中人物の活動を引き立てるために用いられている。一方「花卉人物」においては、画中の花石は一見まだ画面の主体ではないものの、人物の活動の外へとさらに独立した。このように独立して存在する性質をさらに備え、人物の活動に表現を限定されないものになっているのである。

挿図5 - (1) 東壁北側

挿図5 - (2) 東壁南側

挿図5 初唐 敦煌莫高窟第三三二窟壁画（甘肅省敦煌市）

李鳳墓甬道壁画、敦煌莫高窟第三三二窟壁画の供養する人物に見える花卉人物画の図様は、一般に知られている「樹下人物」の伝統に包括されるものではない。陝西省乾縣乾陵の陪葬墓である懿德太子墓過洞壁画（神竜二年（七〇六））、章懷太子墓甬道壁画（神竜二年（七〇六））など、樹石と花卉人物が入り混じって描かれる画は、花卉と人物を共に表わす表現としてまとめることができる。懿德太子墓第一過洞に描かれた《馴豹図》、第二過洞の《架鷹馴鷄図》、第三過洞の《持扇宮女図》（挿図7）は、いずれも人物間の区切りとして樹石が配されている。<sup>(33)</sup>このような部分は、主に従者の数の多さを際立たせ、それと交互に配される樹石は、従者らのいる自然景の現実感を表わす

挿図6 北齊 崔芬墓北壁龕西側壁画（天正元年（551）、山東省臨朐県出土）

挿図7 唐 懿德太子墓第三過洞東壁《持扇宮女図》(神竜二年〈706〉、陝西省乾県出土)

ためのものであろう。すなわち自然の園林のようでありながら、段落的に分けられ整然とした印象も合わせ持っている。これらの中では《架鶴戯犬図》(挿図8)のみが、元々人物を区分するため配された樹石の前方に、一匹の獵犬を描くことで、画面を段落ごとに分けた印象を軽減している。しかしそのためにかえって、突出して自然な環境描写となっている。

本来、整然と並ぶ段落的な印象が強調されていた従者像は、次第に環境をより自然に表わすための処理と調整が強められた。章懷太子墓では、こうした作例をさらに多く見ることができ、章懷太子墓の前後甬道兩壁面に描かれる従者は、その間隔に樹石が用いられており(挿図9)、前室東西壁面の仕女図にも同様に樹石が表わされる。そのうち西壁面南鋪の《觀鳥捕蟬図》(挿図10)は、唐代の葬墓壁画の中でも重要な花鳥題材の作例と見なされている<sup>(34)</sup>。同墓前甬道西壁面の仕女図にも、樹石モチーフが見られるが、それは依然として人物間を区分する作用を担っている。しかし前室壁画に描かれた樹石は、明らかに画面を区分するためのものではなく、その独立性が大きく

増したことで、画中の庭園描写の一部分となっている。

人物と花卉を共に表わす絵画の処理方法は、八世紀初期に最高峰に達した。こうした題材は、情景における人物花鳥の並存を強調することで、一方では、庭園描写の需要と連動し、植物禽鳥の描写を増加させた。また一方では、花鳥題材の流行によって花鳥が独立した絵画となることをさらに促したのである。

## (二) 庭園景の描写

花卉題材が絵画として独立していく過程で、それを構成する語法の発展もまた多様な試みを経てきた。一例として、人物と花卉題材を共に表わす「花卉人物」様式があるが、こうした花卉植物により人物間を区分する手段が、どのようなにして植物や禽鳥が独立し単独の表現題材となることを促したのか、その発展過程について明らかにすることは未だに難しい。しかし、前述した章懷太子墓甬道と前室の、仕女と花鳥の描かれた壁画を例にすれば、こ

挿図8 唐 懿德太子墓第二過洞西壁《架鶴戯犬図》(神竜二年〈706〉、陝西省乾県出土)

挿図9 唐 章懷太子墓前甬道西壁 (神竜二年〈706〉、陝西省乾県出土)

うした人物像に花卉を伴う表現手法と同時に、花園の描写も増加、発展したと見ることができよう。

章懷太子墓墓室の《観鳥捕蟬図》は、花卉人物図と庭園描写が重なった代表的作例と見なすことができる。もちろん、これ以前に花卉と庭園の場面を表わす実例がないわけではない。しかし本墓室壁画の仕女図は、明らかに人物と樹石、花卉などの植物モチーフの配置を重視している。画中の「観鳥」と「捕蟬」は、人物と鳥虫の関係を示し、かなり明確にこの活動空間がとある「庭園」であることが示唆され、これにより宮女の庭園内での生活が表わされる。こうした配置において、仕女と鳥虫はもはや単なる並列ではなく、互いに姿態を呼応させ、鳥を「観」、蟬を「捕まえる」という、花園で実際によく見られる動作で表わされている。言い換えれば、このような鑑賞的動作によって明示されるモチーフ間の関係が、庭園描写における重要な要素と

挿図10 唐 章懷太子墓前室西壁南舗《観鳥捕蟬図》(神竜二年(706)、陝西省乾県出土)

なったのである。

もちろん、こうした花鳥題材を積極的に強調する発展の流れの中には、それとは相対した保守的なもの、従来のモデルの延長と捉えられる作例も少なくない。それは今日「中軸対称構図<sup>(訳者註2)</sup>」と呼ばれる、モチーフを画面のちょうど真中に置くモデルである。例として、陝棉十廠墓(開元二十八年(740)前後)墓室西壁面、花卉と石頭を描いた屏風壁画の残欠がある(挿図11)。画面は中軸対称構図を採用し、アスターナ第二二七号墓の六扇花鳥壁画における花鳥の構図と近似している。この類例は、十世紀に至るまで継続して見られる。こうした例を見ていくと、個別の絵画作品の画風には差異があるが、この種の中軸対称式花鳥屏風は、継続性の強い構図類型であったとわかる。ここで、これまで提示した従来のモデルとは異なる作例を挙げ、発展の状況を対比させたい。

挿図11 唐 陝棉十廠墓 M7 墓室西壁 線描図(陝西省西安市出土)

挿図12 唐 唐安公主墓墓室西壁(興元元年(784)、陝西省西安市出土)

陝西省で出土した唐安公主墓（興元元年（七八四）墓室西壁面の花鳥画（挿図12）は、縦一・八メートル、横三・八メートルで、画面の両側にそれぞれ一本の樹木が配されている。木の梢は画面頂上部にまで接し、その両脇にはそれぞれ野鴨が舞い、画面中央には円形の水盆が一つ描かれている。盆の縁に数羽の鳥が見えるが、それぞれ姿態は異なっている。<sup>(36)</sup>唐安公主墓壁面の両側の樹木は、伝統的な樹下人物図に見られる植物とは異なり、花卉人物図で採用される丈の低い花卉植物に比較的近い。画中の両側に配された植物は、画面上方で互いの梢が接するように表わされるが、これは敦煌莫高窟第三二一窟壁画の、十一面観音像の両側に配される樹木の梢が、上方で互いに重なり合うのに似る工夫された表現である（挿図13）。これもまた、これらの壁画が、中原に伝わってかなりの歳月を経た「樹下人物図」の伝統との間に、あまり大きな関連が見られないことを示している。これらと敦煌壁画との関係もまた、必ずしも成立するとは言えないが、こうした水盆の描写は、中原

挿図13 初唐 敦煌莫高窟第三二一窟東壁北側《十一面観音像》

とは異なる図像を源泉とするのではないかという新たな推察を我々にもたらし<sup>(37)</sup>。その源泉が何であれ、唐安公主墓の水盆花鳥画において、もはや人物は共に表わされておらず、中の水盆をもって庭園イメージの代表とし、その盆の縁に立つ鳥を描き、両側には鴨の飛ぶ姿を配することで、この庭園内で鑑賞される対象を表わしているのである。ここで章懷太子墓の《観鳥捕蟬図》と比較すると、本図は花鳥画が独立し発展していく段階がすでに始まっていることを示している。またこの画が表わされるのは墓室の西壁面、すなわち棺に近接した位置の壁面であるから、人物像の伴わない花鳥画が、墓室において重要な壁面に表わされるようになったことがわかる。

植物と禽鳥、水盆の題材としては、やや時代が下った河南省安陽趙逸公夫婦墓（太和三年（八二九））にも近似した処理が見受けられる。趙逸公墓墓室の西壁面画は、高さ一・八メートル、幅二・三五メートルで、中央に大画面、両側に三つの小画面と分けられ、上方はすでに欠失している。<sup>(38)</sup>両側に

挿図14 - (1) 西壁墓室 全体

挿図14 - (2) 西壁墓室 部分

挿図14 唐 趙逸公夫婦墓壁画（太和三年（829）、河南省安陽市出土）

はそれぞれ奇石と植物が配され、中央には一つの大きな円形の水盆が表わされる。その上を鳥が飛び、盆の前方には、三羽の大雁が描かれる（挿図14-1・2）。この三つの画面は、紅色の線によって区分されているようだが、画面ははつきりと分断されていない。例えば中央、大画面左方の線の下には、草花が左と中央の画面を跨いで表わされている。また、その上方には、左画面と中央画面の線を通り越し、その間を往来する禽鳥の姿も描かれている。左、中央、右と分割された画面は各々が中軸対称構図であるように見えるが、画家はあえてこれらの境界を跨ぐ草花、禽鳥を配置することで、画面をより一個の完成した花園の景に近いものとして表わしている。また本壁画の庭園における水盆と飛鳥、大雁は、唐安公主墓のそれと同様、画面の中央に配置

挿図15 五代 王処直墓墓室後室北壁《牡丹図壁画》（同光二年〈924〉、河北省曲陽県出土）

され、庭園描写の重点となっている。

再び画面の配置に目を向けると、趙逸公墓西壁の花鳥図は、屏風壁面の線による区分を跨ぎ、より完成された大画面表現となっている。前述した王公淑墓の絵画表現もまた、こうした発展を引き継いで生まれたものと見ることができよう。花卉を人物に付随して表わす配置方法が、単独で配す表現の流れを始動させた。このような水盆と大型の禽鳥を配する庭園表現の出現は、独立した花鳥表現が定型化していくことを物語っている。

こうした定型化は、河北省曲陽王処直墓においても同様に現われている<sup>(39)</sup>。王処直墓は、墓室北壁面の山水図以外にも、花鳥を題材とした壁画を多く残している。墓室の東西両壁面には、花鳥奇石を配した屏風壁画があり、西側耳室の西壁面には、卓と用具が描かれている他、卓上には一幅の花鳥屏風が描かれている。また墓室後室の北壁面にも花鳥が描かれ（挿図15）、その構図は王公淑墓《牡丹蘆雁図》と非常に似通っている。すなわち画面中央には大きく茂る牡丹、その両脇には比較的小さな花卉植物が表わされ、地面の上には四羽の、姿態を異にする鳩が描かれている。後室の東西両壁北側の壁画は欠失が激しいが、奇石、植物、花鳥、胡蝶などの描かれていた痕が見受けられ、おそらく現存する北壁面の画面と近似する構成を有していたと考えられる。王処直墓のいくつかの花鳥壁画のうち、花と枝葉の表現については、王公淑墓壁画の花鳥表現の変化と細密さには及ばないものの、「造形」の意図から言えば、王処直墓は奇石のモチーフを多用することで、王公淑墓以上に複雑な構造を生み出している。王処直墓壁画に描かれた鳩などの禽鳥に至っては、植物の根部分と平行する水平位置に配置されるが、異なる姿勢をとることによって、一方では禽鳥の互いの位置上の区別が明示され、禽鳥と植物の間の一様でない関係が明示されている。

唐安公主墓壁画の禽鳥、趙逸公墓壁画の大雁、そして王処直墓壁画の鳩などといった作例では、個別の禽鳥がかなり大きく画面に描かれており、これは禽鳥とその他のモチーフの関係が次第に強調され、明示されるようになってきたと言えらる。禽鳥の細部描写がさらに強調されたことを除けば、花鳥画は依然として植物を最も重要な構成の主題としていたが、禽鳥にも多様な姿態表現の兆しが見え始めており、まさに花卉植物の表現力に近づいてきている。一部の研究者は、こうした発展を、庭園描写への関心の高まりと関連付け、また多くの文献史料をもとに、唐人の庭園に対する興味についても指摘し、それが晩唐期における花鳥画の成熟を促した主な背景であったと推察している。しかしながら、庭園の造営は唐代に始まったことではなく、禽鳥の飼育もまた唐人によって始められたのではない。それゆえ唐安公主墓壁画の花鳥表現に関しては、ただ庭園の造営といった文脈的背景からのみ論じることが難しい。この他に、唐安公主墓壁画を花鳥画が発展、完成したことを示す作例と見る研究者もいるが、画面の配置から言って、唐安公主墓および趙逸公墓の水盆花鳥の描写は、整合性のある画面配置という点では未だ完成されていると言えず、画中の各モチーフの配置関係の多くが、モチーフ間の繋ぎ合わせである。画面全体がまとまった融合的表現の完成は、北宋の段階まで待たねばならない。

次章からは、その他の要素に着目し、花鳥題材発展の新しい動向について述べてみたい。加えて、花鳥題材がどのようにして、異なる題材から一つの関係性を有する画面を作り上げるようになったかを見ていき、これが「随物造景」と称すべき新たな結実であったという見解を提示する。もちろん、こうした新たな動向を形成する原動力となるものは非常に複雑である。それらの一側面として、禽鳥の表現の動向にさらに着目することで、禽鳥の瑞祥性

の消去との関係と、その消去と同時に禽鳥の豊富な姿態表現にさらなる注意が向けられていった可能性を述べ、こうした要素が花鳥画成立の基礎となったことを述べる。そこでまずは、瑞祥性が失われた後の状況について見ていきたい。

### 三、花鳥画発展の基礎的条件

#### (一) 瑞祥性の消去

「花鳥」という題材は、その最初期は、瑞物としての性質をもって描く対象となった。「花鳥」の内包する瑞祥性がいかに変化したかは、また別の課題として考察に値する。このような課題は、すでに文様裝飾の発展と関連付けられているが、異なる作品間の機能の違いについても無視することはできない<sup>(40)</sup>。石守謙氏は、絵画史の発展という観点から関連する課題を論じ、唐代の中・晩期の士人が「感神通靈」、すなわち優れた画は神靈と通じる力があり、人知を超えた靈異を引き起こすという考え、をもって画を論じることをやめた後に、花鳥題材は、画論における「絵画形式」重視への回帰によってさらなる発展の余地を得たと指摘した<sup>(41)</sup>。これもまた、花卉禽鳥から瑞祥性が失われた後、花鳥のモチーフが定型化された象徴符号から解放され、花鳥題材が取り上げる様々な姿態変化の対象となったことを示唆する。

瑞祥性の消去とは、この後の花鳥がそうした文脈から完全に脱却したということではなく、当時の人々が、もはや「瑞祥」というシステムを重視しなかったという意味でもない。いわゆる瑞祥のシステムは、異なる時代、地域ないし拠り所となる信仰に自然に従い、それに応じた系統を有しているのである。従って本論における瑞祥性の消去とは、花鳥題材が瑞祥のシステム以外の、それに制限されない別の題材となったことを指す。



唐代の中・後期、花鳥題材は人物画に付随するものから画面の主体へと発展変化していった。モチーフの発展という観点から言えば、花園の景を描く中には、常に比較的大きな禽鳥が見られる。このように独立した禽鳥の表現について、ジェシカ・ローソン氏は、鳳凰の文様装飾が中国で長く用いられていたことを指摘しているが、唐代に出現した建築装飾における鳳凰文は、濃密な葉と雲文によって取り囲まれており、こうした早期の鳳凰文とは特に似ていないと言える。また唐代中期に始まった動物文様装飾には、単独で金銀器の中央に表わす「単体動物文様」が見られ、その一例として何家村出土の《鳳鳥葵花形銀盤》(七～八世紀)(挿図16)が挙げられる。ローソン氏は、こうした文様装飾を「現存する中国伝統装飾との分離を示すもの」とされ、外来器物の文様装飾が、このような新しい作風を生み出したと推察している。<sup>(42)</sup>

禽鳥イメージの独立に着目する他に、さらに重要な問題は、瑞祥性が失われた後に、いかにして新しい造形手段が現われたかということである。この

挿図16 唐《鳳鳥葵花形銀盤》(7～8世紀、陝西省西安市何家村出土)

新たな造形手段については、主に以下の二つの観点から考察する。まず一つ目に、禽鳥の姿態を多角的に捉えた描写の把握について、王公淑墓壁画《牡丹蘆雁図》の蘆雁を最適な例として考察する。そして二つ目に、禽鳥を主題とした表現の配置方法の変化について見ていく。

まずは一つ目の問題を明らかにしたい。例として、唐代中期のアスターナ第二一七号墓壁画に、花鳥を主題とする画の始まりを見ることができ、画中の禽鳥の姿態はかなり素朴な手法で描かれ、あまり多くの変化はなく、側面から捉えた姿を主とする。わずかに頸部の動きを通して、限られた姿態の変化が表わされている。しかし十世紀以後になると、王旭直墓壁画の鳩においてすでに、様々な角度から捉えた姿態が見られ、正面あるいは側面という固定化されたパターンからの脱却が明らかに見て取れる。従って禽鳥の表現様式は、九世紀の前半から新たな発展が始まり、新しい角度からの姿態の追求が積極的に行なわれたと見ることができよう。

瑞祥性が失われた後の禽鳥題材の表現構成上の変化については、鶴という題材が葬墓壁画において描かれた位置から明らかにすることができる。七、八世紀唐代の葬墓壁画には、壁の頂部にしばしば「雲鶴」の表現が見られる。例えば永泰公主墓、懿德太子墓後方の甬道頂部にはいずれも雲鶴図が描かれ、韋洞墓(景竜二年(七〇八))後室頂部の人字栱の間にも鶴の描写がある。こうした雲気と鶴を共に描く壁画の表現は、描かれる位置から見ても、鶴に瑞物としての意味が備わることが明らかである。<sup>(43)</sup> 李憲墓(天宝元年(七四二))墓室頂部に見られる雲鶴の形態はさらに多くの変化が見られるが、それもまた瑞物としての利用の範疇にあると言える。

九世紀以後には、西安の梁元翰墓(会昌四年(八四四))、楊玄略墓(咸通五年(八六四))壁画において六鶴の屏風が見られる。<sup>(44)</sup> これらの壁画で明らかに、屏

風壁画における鶴を重要な主題とした表現はさらに発展をとげたと思われる。

このように、鶴を主題とした屏風は九世紀中葉には出現しているが、それらに至る前段階や発展の状況は、富平朱家道墓、墓道北壁東側に描かれた「双鶴図」に見ることができる。朱家道墓壁画の双鶴図(挿図17)は、実際には屏風壁画の一部であり、画中の双鶴の姿態は概ね同じではなく、植物と湖石の両側に分かれて配されている。<sup>(45)</sup> 朱家道墓の成立年を示す資料は未だなく、学界でもその年代については様々な意見があり、一部の学者は山水屏風壁画の表現から、盛唐ないし中・晩唐期のものと推察している。<sup>(46)</sup> 屏風壁画中の双鶴のうち、一羽は二枚の羽を平らに起こし、足を手前に出すが、それとは逆に頭部を回して後方に向ける姿勢をとっている。これは、明らかに鶴の歩く姿を表わすことに意識を向けたものであり、飛翔する際の動きを追求する雲

挿図17 唐 富平朱家道墓墓室北壁(陕西省咸阳市富平县出土)

鶴の題材との関係はあまりなく、鶴が園林の地上で活動する様子を表わしたと言えるだろう。

こうした、鶴を明確に主要モチーフとした作例として、近年新たに陝西省西安安鳳栖原で発見された唐代郭仲文墓(会昌二年(842))がある。その墓室には鶴が描かれた十扇屏風壁画が見られる。<sup>(47)</sup> この《十扇鶴図屏風壁画》(挿図18)は、七扇に鶴を描くが、そのうち五扇の鶴の描写は近似しており、頭部を向かって左側に向け、両足を並べて立つ姿で表わされる。他一扇の鶴も、身部を向かって左側にして立つが、頭部は転じて右側に向けている。また別の一扇の鶴は、他の鶴とは反対に、頭部や脚といった全身を右側に向けて立っている。この郭仲文墓壁画の画風はかなり簡略なもので、鶴の形態描写の多くが粗放な筆致でなされている。しかし鶴の様態について言えば、そのう

挿図18 唐 郭仲文墓墓室《十扇鶴図屏風壁画》(会昌二年(842)、陝西省西安市出土)

挿図19 唐 敦煌文書《瑞応図》残卷(パリ国立図書館蔵)

ちの一扇は前述の朱家道墓壁画における、首を転じて歩く鶴の姿に近く、郭仲文墓成立の時期にはすでに、歩く鶴の図様が現われていたと見ることができよう。

九世紀中期における画鶴の壁画資料をいくつか見ていくと、画風については細緻と簡略の両方が見受けられるが、鶴の姿態の把握についてはすでに一定の共通認識があったとわかる。もともと八世紀以前に多く見られた墓室頂部の鶴は、未だに瑞物としての意味を明確に備えていたが、九世紀以後になると葬墓壁画屏風の鶴は、瑞物の意味を保有するか否かにかかわらず、雲気のみつわる天上界の範疇をすでに超え、樹石の組み合わされた園林の中へ進入しているのである。<sup>(48)</sup>「瑞物」の系統の中では、モチーフの生態と個性は特に重視されない。唐代敦煌文書の《瑞応図》残卷(パリ国立図書館蔵)(挿図19)を例にすれば、<sup>(49)</sup>この残卷は、巻の上部に画、下部に文字を配しており、画の主旨は「瑞物がいつ、どのような場所に出現するか」という下部の記述と符合することで、それを瑞物と見なすためのポイントを提示することであり、モチーフそのものの外見には特に着目せず、当然その生態にも関心は払われていない。こうした作例から推察されるのは、ある時期に「瑞物」系統の枠組みが緩やかになり始めたこと、あるいはモチーフがもはや「瑞物」の系統の中だけに属さなくなったことを契機に、モチーフの生態の細かな点に對し、より多くの注意が払われるようになったということである。<sup>(50)</sup>

花鳥題材と「瑞物」というシステムの分離は、まさに唐人の禽鳥に対する捉え方の変化と関連付けられ、現在はただ鶴を描く屏風壁画とその進展変化の問題からのみ考察されている。<sup>(51)</sup>しかし唐人の、ある種の禽鳥に対する関心は、実際にはすでに吉祥の意味に限られたものではなかったと言わざるを得ない。以下、唐代の画鶴の名家である薛稷とそれに関連する記述をもとに、

一方では鶴の図様がどのように発展し、定型化した絵画様式となっていくかを見ていき、また一方では、薛稷の鶴に対する唐人の評価を精査し、それが必ずしも吉祥の象徴的意味に限るものでなかったことを明らかにする。

## (二)「六鶴」図様の成立

七〜八世紀に活躍した薛稷の描く鶴は、中・晩唐期にはすでに高い名声を得ていたとわかる。<sup>(52)</sup>張彦遠『歴代名画記』は、薛稷について「鶴を画して名を知られ、屏風の六扇鶴様は、稷より始まる」と記す。<sup>(53)</sup>しかし結局、薛稷の鶴の容貌がいかなるものであったかを確認することは難しいのが現状である。小川裕充氏は、正倉院に伝わる漆櫃に描かれた草木鶴図と遼墓壁画の鶴図をもとに、薛稷の「六鶴様」復元を試みた。<sup>(54)</sup>しかし唐人の詩文から、薛稷の鶴の描写を確認するとわかるように、杜甫が「十一鶴」と称したものの以外に、彼の鶴が「六鶴」の定型を備えるものであったことを窺わせる記録は見出せない。実際、薛稷の「六鶴」についての明確な描写は、唐人の詩文には見られず、北宋に至ってからの梅堯臣(一〇〇二〜一〇六〇)の詩文がその比較的早い例となる。<sup>(55)</sup>言い換えれば、「六鶴」様式の確立と薛稷の間に直接的な関係を見出すのは難しく、張彦遠のいう「六扇鶴様」が「六鶴」様式を指すのかどうかについても断言はできない。例えば、前述した郭仲文墓の鶴図壁画は、鶴の図様が六種の姿態に限定されるものではないことを示している。

薛稷の画鶴の達成は、生きた鶴の詳細な観察と少なからず関係しているが、さらに重要なのは、その多様な姿態を把握したことにある。薛稷にやや遅れて登場した李白(七〇一〜七六二)や杜甫(七一二〜七七〇)などは、みな薛稷の鶴を見、それについての題詩を残している。李白詩に言う。

挿図 20 唐《螺鈿高士宴樂文鏡》(中国国家博物館蔵)

昂昂欲飛、霍若驚矯。形留座隅、勢出天表。謂長唳於風霄、終寂立於露曉。<sup>(56)</sup>

また杜甫詩に言う。

薛公十一鶴、皆写青田真。画色久欲尽、蒼然猶出塵。低昂各有意、磊落如長人。<sup>(57)</sup>

こうした詩文から推察されるのは、唐人の眼から見て、薛稷の鶴の重要な達成とは、鶴の多様な活動の姿態を表わした点にあったということである。杜甫詩の「低昂すること各意有り、磊落たること人に長たるが如し」という一文に着目するならば、鶴の姿態の俯く、仰ぎ見るといった変化を表わす一方で、こうした姿態に各々意味があるとし、また磊落な様は人の長のようだと、として、鶴の姿態と人物の挙動を関連付け称賛しているのである。

薛稷の鶴様式は、未だ「六鶴」様式としては定型化していなかったかもしれないが、その姿態描写に見られる工夫は、詩人にあたかも人間のようなふるまいを連想させるものであった。このような形式から筆者は、薛稷は当時、必ずしも小川氏の指摘されるような系統だった「六鶴」様式を確立していたとは言えないが、おそらく鶴の新たな姿態表現を開拓したのだと考える。一例として、洛陽で出土した唐代の《螺鈿高士宴樂文鏡》(中国国家博物館蔵)(挿図20)の鏡面下方に表わされた鶴は、わずかに両翼を広げ、頭部を回して後方に向け、片足で立つ姿勢で表わされている。おそらくこれは、首を回して毛繕いをする姿に關わりと解せる。またあるいは、伝・周昉(?~七八〇頃)筆《簪花仕女図卷》<sup>(58)</sup>(遼寧省博物館蔵)(挿図21)に描かれた鶴は、両翼をわずかに広げ、ちょうど片足を前に出し歩みを前に進めているような姿で表わされる。こうした人物の周りで活動する鶴の描写と、その姿態表現については、いずれも薛稷の画鶴が流行していた時期の共通現象と見ることができよう。

こうした画鶴の成果を、本格的に「六鶴」様式と見なした最も早い文献は北宋の黄休復『益州名画録』(景德三年(一〇〇六))であるが、本書では後蜀の画家、黄筌によって確立されたとある。その中で次のように言う。

広政甲辰歳(七年(九四四))、淮南、聘を通ずるに、信幣の中に生鶴の数隻有り。蜀主、筌に命じて鶴を偏らの殿の壁に写さしむ。露に警ふる者、苔を啄む者、毛を理ふる者、羽を整ふる者、天に唳く者、足を翹ぐる者、精彩なる態度、さらに生けるに愈れり。往往にして生鶴を致し、画の側に立つ。蜀主歎賞し、遂に目して六鶴殿と為すなり。<sup>(59)</sup>

挿図 21 (伝) 唐 周昉《簪花仕女図卷》(遼寧省博物館蔵)

淮南(南唐)から生鶴数羽を贈られた際、黄筌が後蜀二代皇帝孟昶(在位九三四〜九六五)のために描いた「六鶴」は、鶴の活動する姿を六種にまとめたものであったと言う。郭若虚の『图画见闻志』ではさらに六鶴の様式が整理され、次のように言う。

黄筌、六鶴を写す。其の一、「天唳」(天に唳く)と曰ふ。首を挙げ喙を張りて鳴く。其の二、「警露」(露に警へる)と曰ふ。首を回し頸を引きて上を望む。其の三、「啄苔」(苔を啄む)と曰ふ。首を垂れ喙を地に下ぐ。其の四、「舞風」(風に舞ふ)と曰ふ。風に乗り翼を振りて舞う。其の五、「疏翎」(翎を疏る)と曰ふ。項を転じて其の翎羽を毳ふ。其の六、「顧歩」(歩を顧みる)と曰ふ。行きて首を回し下を顧みる。<sup>(60)</sup>

北宋の絵画史編纂者は、劉道醇が「黄筌画鶴、薛稷減価」と述べるように、その多くが黄筌の六鶴図を薛稷以上としている。つまり、黄筌の創始した「六鶴様」の容貌が薛稷の鶴に近いものであったかどうかは問題

ではなく、注目すべきは、黄筌による鶴の様式が、北宋に至るまで多大な影響力を持ったことである。この段階の花鳥画史を見てみると、黄筌が孟昶のために生み出した六鶴様式が、北宋前中期にはすでに、唐代における花鳥画の成就を超える実例と見なせるものになっていたとわかる。この達成の重要な点は、生きた鶴の姿態把握がさらなる段階に進んだことであり、またさらに重要なのは、こうした一組の鶴を描く際の図様パターンが、この後に一つの系統を確立し、また画鶴の基礎になったということである。

北宋人が「六鶴」の図様に対して、表面上の認識に留まらず、「六鶴」の内包する意味を認識、把握していたことは、北宋人の杜甫の詩文に対する把握と評価意見から窺うことができる。一例として『九家集注杜詩』に、北宋の士人王洙(九九七〜一〇五七)が、杜甫の詩文「通泉峯署屋壁後薛少保画鶴」に附した注釈があり、その中で「薛公の画鶴、低昂すること皆意有り。啄を翎に返す、天に唳く、露に警へるの類の如きは、皆随ひて之を名せり」と述べている。<sup>(61)</sup>王洙は天聖二年(一〇二四)の進士で、『崇文総目』の編纂に参加した他、杜甫の詩集各種を蒐集し『杜工部集』二十巻を編纂した。杜甫詩の「低昂すること各意有り」の文意について、王洙は、薛稷の鶴が頭を低く伏せたり、首を高く上げたりする姿それぞれに意味があることから、それは単なる動きの変化ではなく、生物の習性である「啄を翎に返す、天に唳く、露に警へる」といったものを表わしていると述べた。このうち「警露」(露に警へる)については、『春秋繁露』『風土記』といった早期の文献中に、鶴は生来慎重かつ警戒を怠らない性格で、八月の節気である白露の後に、気候の変化を感じて鳴き声を発し、それにより連れの鶴に注意を促し居処を変えらるゝとある。このためにこの画の若鶴の姿態は「警露」とされたのであり、こうした独特な鶴の習性を念頭に入れて鑑賞することが必要であった。

一方、郭若虚『图画見聞誌』は、「警露」の鶴の姿について「首を回し頸を引きて上を望む」と説明しているが、これはただ外見のみに着目し述べたものである。

「六鶴」の図様は、北宋中期における詩人の詩詠に従って、画家による鶴の姿態描写の成果を、造型の確認を通して徐々にその中にある意味と結合させていき、花鳥画における一つの重要な様式を確立した。このように、造型と意味の両方を兼ね備えた「六鶴」の完成は、一種の「画様」の絵画史における地位の確立と言えるが、実際には、花鳥題材が徐々に独立したジャンルに変遷していく重要な段階であるとも言える。そのように考えた時、この段階で、蜀の黄筌の絵画が成しとげた重要な役割について改めて検討する必要がある。

#### 四、花鳥画の成立

##### (一) 黄氏父子

黄筌・黄居案父子は、孟昶に随って入宋し、北宋前期の花鳥画の発展過程で重要な役割を果たした。<sup>(62)</sup> 黄筌の後蜀における貢献は、「六鶴」図様を確立したのみならず、さらに重要なのは、その「画様」の活用と整理を行なったことである。「造景」という点から言えば、黄氏父子の花鳥画における新たな達成は、花鳥等の異なる題材を絵画上で組み合わせることにある。こうした達成を、本論では「随物造景」と呼び、次節にて論じていく。まずは、関連する文献史料から、黄氏父子の画風の絵画史上における役割と意義について述べ、また現存する葬墓壁画および関連する現存作例の画風から、その実態についてさらなる考察を試みる。

黄休復、欧阳炯等の記述によれば、黄筌はかつて孟昶の命により、新築の

八卦殿に「四時」すなわち四季の景を描いたという。八卦殿は孟昶が新たに建立した大殿西門の小殿で、天井装飾が八卦であったことからその名で呼ばれた。殿内は「其の御座、几案、図書の外、常に異なる者の有ること非ざるなり」、つまり椅子や机、図書といった日常生活に使う道具以外は置かなかったと言ひ、また五坊がこの殿にて白鷹を献上したことから、本殿は正式な朝政に用いられた場ではなく、蜀王が図書を閲覧する休息のための部屋であったと推察される。<sup>(63)</sup> また次のように言う。

其年（広正十六年（九五三））秋七月、上、内供奉檢校少府少監黄筌に謂ひて曰く、「爾の小筆精妙にして、四時花木虫鳥、錦雞、鸞鷲、牡丹、躑躅の類の四壁に周るを图画すべし。庶將に觀矚せん」と。<sup>(64)</sup>

黄筌が本殿の壁四面に描いた画は、孟昶の要望に応じて「四時の花木虫鳥」を表わしたもので、錦雉、鸞鷲などの禽鳥、牡丹や躑躅といった花卉植物が描かれていたと言う。欧阳炯は殿内の白鷹のごとく、画中の錦雞も生鳥かと思ふたが、それを腕に止まらせることはできなかつたと、画中の禽鳥の生き生きとした姿態を強調し述べている。記述によれば、画中の禽鳥の姿は「奮霜毛而欲起」（霜毛を奮わせ起さんと欲する）の動作を表わしており、また錦雉は「状若偃叢」（状は叢に偃るが如し）、叢の傍らに寄り添う姿で描かれていたと言う。九世紀中葉の王公淑墓壁画《牡丹蘆雁図》、あるいは概ね同時代となる十世紀中期頃の王処直墓壁画の成果の中に、この黄筌画の図様がいかなるものであったかある程度窺うことができる。

禽鳥の動態を組み合わせた描写については、花園の景の伝統をさらに発展させたものと見ることができるとする。唐安公主墓は、禽鳥が前後に飛翔する様を

組み合わせ、上下、前後に配することで、禽鳥の動きを効果的に見せていた。趙逸公墓壁画も類似の手法で禽鳥を組み合わせていたが、頭部をさらに多彩に転回させ様々な角度から描くことで、それらが互いに呼応し合う関係を増強させた。王公淑墓壁画の雁は、一匹は前方を向き、もう一匹は、体は側面を、顔は右側を向くという、比較的静的な姿勢で地面に立っているが、雁と植物との関係が明らかに表わされている。また王処直墓壁画は、構図に中軸対称の傾向が見られるが、禽鳥は、その限りある地面空間との位置関係がさらによく表わされている。この他、北方の遼墓である赤峰宝山二号墓（同光元年（九二三））壁画には、仕女の活動する情景が描かれているが、依然とし

挿図 22 - (1)

て盛唐壁画における園林の風景と同様の配置法が見て取れる。しかし画中に家具を配することで（挿図 22 - (1)・(2)）、より細やかに活動空間の描写がなされている。<sup>(65)</sup> また、考古学分野の報告によれば、北京の西に位置する韓侏墓（至道元年（九九五））壁画に描かれる花鳥屏風は、椿が満開に咲き、山雀達が競い合うように飛んでいる景を表わすという。こうした作例は、十世紀において、花鳥のモチーフを互いに関連付け表わす傾向が見られたことを示唆している。<sup>(66)</sup> 黄筌はまさにこうした大きな花鳥画の潮流の中で、その特長を発展させていったのである。

黄筌の画風は、蜀に移住した画家である刁光胤に学んだと言われ、刁光胤

挿図 22 - (2)

挿図 22 遼 宝山遼墓二号墓室壁画（同光元年〈923〉、遼寧省赤峰市出土）

は湖石、花竹、猫兔、鳥雀を善くしたという。この他黄筌は、孫位に龍水、松石、墨竹を学び、また李昇に山水樹石を学んだというが、このことは黄筌が、必ずしも花鳥のみに限らず、山水、竹樹といった題材にも通じていたことを示している。黄筌は、こうした晩唐期に蜀に移った三人の著名な画家の重要な継承者であり、蜀の地における伝承と展開の役割に込めることができた。黄筌の子である黄居宝と黄居采も画を善くした。黄休復は、黄居宝の描く湖石について「筆端の擦れをもつて、紋理縦横、砂石を夾雜せり」、渴筆によって筋を自在に表現し、砂石の入り混じる様を表わしたとし、古を規範としつつ、新しい表現を創り出す姿勢を賞賛した。黄居采は、父と共に画を描き、《四時花雀図》《青城山図》《峨嵋山図》《春山図》そして《秋山図》といった作を成したという。<sup>(68)</sup>後蜀の士人徐光溥はかつて彼の《秋山図》を賞賛し、その描写について次のような詩文を詠んでいる。

曲沼芙蓉□馥郁、長汀蘆荻花蕪。雁過孤峰帖遠青、鹿傍小溪飲殘綠。秋山秀兮秋靜、江光山色相輝映。<sup>(69)</sup>

本図の秋景の植物および禽鳥等の特色は、すべてが山景の中に描かれていることであり、このような山景は、鑑賞者に自然景観の趣を味わわせるものだが、徐光溥は本図を見て「吾皇は之を睹るに良臣を思へり」つまり皇帝が、本図を有徳の臣下に重ねる、という点を強調している。<sup>(70)</sup>

黄氏父子の画風と様式で最も人を引き付けたのは、四季の景物に対する把握であった。ジェシカ・ローソン氏は、黄筌が後蜀の宮殿に、四季花鳥を題材とした画を描いた点に着目し、こうした四季花鳥の景物が四季の象徴として用いられ、そのうち花鳥は、まさに四季に生じる万物の代表とされていた

ことを指摘した。<sup>(71)</sup>この論述は、花鳥画に内包される意味の発展に注目したものである。また、花鳥画の形式における成熟に焦点を当てるならば、北宋の郭若虚の見解は参考に値する。「図画見聞誌」「製作楷模」において、郭若虚は次のように言う。

花果草木を画するに、自ら四時景候、陰陽向背、筍條老嫩、苞萼後先有り。諸の園蔬野草に逮びては、咸土を出でて性を体する有り。<sup>(72)</sup>

この箇所注目されるのは、四季として統一された景色ではなく、植物がその四季の中で異なる姿へと移り変わっていくという点である。

黄筌が八卦殿の壁に描いた錦雉の描写は「状若儂叢」(状は叢に儂るが如し)であったと言い、黄居采の《秋山図》には、秋景に符合する植物、禽鳥を配して景観を描く工夫がなされていたと言う。こうした成果は、花鳥画がすでに多様なモチーフを駆使し、変化する四季の景観を工夫して表出することができていたことを示している。このような画面で、花鳥はもはや花鳥以外の素材を必要とせずに重要な役目を果たした。花鳥画はすでに成立し、広範な適用性を得ていた。そして黄筌が十世紀後半に確立した花鳥画風は、明らかに中原地域にも伝わっていくのである。

## (二)「随物造景」の完成

黄筌が花鳥画史上で果たした役割と功績は、晩唐期の花鳥画様式に、さらなる豊富な変化を与えたことにある。これについても、黄筌が晩唐の伝統を継承しつつ、新しい表現を創始したことから説明できる。現存作例はわずか一点、伝・黄筌筆《写生珍禽図卷》(北京故宫博物院藏)(挿図23)のみである。



《写生珍禽図巻》は、画面上に鳥虫を自由な並びで配したもので、花鳥画の作品とは見なせず、鳥虫を描く際の図様手本のように見える。本図における禽鳥、昆虫の仔細な描写は、見る者に画中の鳥虫の種類と特徴を見分けさせるほどである<sup>(73)</sup>。本図は、禽鳥の描写の仔細さのみならず、禽鳥の姿態把握も以前と異なっている。注目されるのは、画中の禽鳥が描かれる角度に多くの変化が見られることであり、側面から捉えた立ち姿を除き、さらに頭を低くしたもの、羽を広げたもの、身を傾けて飛ぶ姿などが、異なる角度から描かれている。画面下方に亀類が二匹描かれるが、種類上の差異を除いても、描かれるものの捉え方は同じではなく、各々区別がなされている。こうした《写生珍禽図巻》の成就を、ただ単に対象観察の成果とするならば、本図の絵画

挿図 23 (伝) 北宋 黄筌《写生珍禽図巻》(北京故宫博物院蔵)

史上における意義を述べるには不十分である。花鳥画の発展を説明するためには、画家がいかに仔細な観察と繊細な表現を行なったか以外に、画家がいかに禽鳥の姿態を系統類型ごとに整理していたかを見ていかねばならず、これこそがまさに図様の変容と発展を誘発したのである。

黄筌の《写生珍禽図巻》は、六鶴様が明示した禽鳥の姿勢と様式に通じる意義を持つ。本図には二羽の雀が描かれており、一匹は体の側面を向けて立ち、最も多く見られる鳥類描写の様式であるが、ただし羽毛の模様が、他の鳥類とは異なっている。もう一匹は両翼をいささか広げ、頭を持ち上げて嘴を開ける姿であり、このような姿は他の禽鳥にはあまり見られず、雀が親しい相手に向かって囀るときの動きを表わしているようである。黄筌は、こうしたある禽鳥の特定の姿勢を定型化したのであり、そのことは、彼の子である黄居案の作と伝わる《山鷓棘雀図》(台北國立故宮博物院蔵)(挿図 24)から窺われる。

挿図 24 (伝) 北宋 黄居案《山鷓棘雀図》(台北國立故宮博物院蔵)

《山鷓棘雀図》は、水際の岩上に一羽、紅い嘴の藍鵲を、そして岩塊後方の荆棘の上に留まる、あるいは飛ぶ雀の群れを描く。藍鵲の姿勢は、体の側面を向け、頭を下に傾け尾を上にもたげるもので、これは黄筌の《写生珍禽図巻》によく見られる、側面を向けた禽鳥の姿勢に近似するが、その上さらに頭の傾きと尾をもたげる変化が加わっている。荆棘の上方に纏わる雀達の姿勢表現はさらに豊富である。宙に飛び交う三羽の雀のうち、上方の翼を広げて飛ぶ雀は、ちょうど両翼を広げる姿を捉えている。一方、下方の左右にそれぞれ配された雀二羽のうち、画面左上の雀は羽を広げて飛ぶが、その頭部を上へ転じて向けている。右の雀は両翼をちょうど腹部の上あたりで平行に伸ばしている。両翼を広げて飛ぶ姿勢は、永泰公主墓壁画の雀の描き方に近似し、すでにその頃から発展していた画鳥の姿態とわかる。両翼を平行にして飛ぶ図様については、あまり類例が見られない。こうした飛ぶ姿勢のものに対し、立ち姿で表わされた三羽の雀には、さらに多くの新しい要素が認められる。最上方に位置する一羽の雀は、身を斜めにして頭は向かって右方を向き、側面を捉える姿勢であり、画家はその脚が荆棘を掴んだことで、荆

挿図 25 遼《竹雀双兔図》(葉茂台七号遼墓出土、遼寧省博物館蔵)

棘がやや屈曲する表現に注意を払い、それによってこの雀が下方を向く動きを表わすことに成功している。また画面中央より右の雀は、これこそがこの段階における画鳥の成熟を代表するものと見ることが出来る。それは主に、変化をつけた羽毛の設色により、雀の頸部を回す効果を持たせ、頭部を転回させる繊細な姿態を表わしている。そして画面左の、頭部を下に向けて背面と尾を露にし、逆さに立つ雀もまた、一様ではない鳥類の姿態を意識し生み出された新たな表現である。

《山鷓棘雀図》における禽鳥の仔細な表現は、王公淑墓壁画の雁鳥と比較すると、明らかに九世紀中期の表現を備えているが、十世紀後半の黄氏父子がその表現をより豊富なものに行っている。さらに黄氏父子の花鳥画の成果は、豊富な姿態の変化に留まらず、このように異なる姿態を用いて、画中の禽鳥が互いに関連し合い活動する様を描出したことにあると言える。例えば、立ち姿で表わされた三羽の雀は、等辺三角形を成して配置されており、それ以外にも、体の動態は、各々が右上の翼を広げて降下せんとする雀との間に、位置上の呼応関係を生み出している。これは、禽鳥がもはや単独で表わされるモチーフではなかったことを意味しており、同類あるいは異なる種と互いに関係し合い、またその際には、異なる姿態で描く必要を促したのである。葉茂台七号遼墓から出土した掛軸の一つである《竹雀双兔図》(瀋陽・遼寧省博物館蔵)(挿図25)には、《山鷓棘雀図》と同様、竹枝に留まる三羽の雀の体と頭を動かす姿が、細かな表現により表わされる。画面上方の雀は、身部は側面を向けるが頭部は下を向き、右の雀の図像はやや不鮮明であるが、おそらく左翼を広げ、頭を後ろに回して毛繕いしていると推察される。左の雀は、《山鷓棘雀図》における逆さまに立つ姿の雀に近似し、ただわずかに身の側面を向って右側に向けている。この三羽の位置は、《山鷓棘

雀図》同様に三角形を成す配置法がとられ、それによってある種の互いに関係し合う様を表わす効果が生み出されている。

禽鳥の相関関係により、豊富な姿態表現が生み出された以外に、《山鷓棘雀図》は、禽鳥のいる河岸の景物の配置についても、その関係にさらなる注意を払い始めた。本作品の構図は、中軸対称構図という古い形式を取るものの、画面下の山石彼岸の配置は、すでにアスターナ第二一七号墓の六扇花鳥壁画とは大きな差異がある。画中の山石は、もはや花鳥を引き立たせるためのもではなく、河岸の表現の完成性を明らかにする意図を持っている。藍鵲が立っている岩塊は、右の巨石と共に絵画全体における前景となり、巨石の左では、三つの平らな土坡が河岸の奥行を表わしている。土坡上の三種の植物もまた、河岸のさらに向うに奥行のあることを暗示しており、それらが共に合理的空間を生み出している。

《山鷓棘雀図》と葉茂台七号陵墓出土の《竹雀双兔図》は、唐代の中軸対称構図を保有する類似作品と見ることができ、《山鷓棘雀図》においては、画中の姿態形式の変化によって明らかに禽鳥同士の相関関係が増している。それによって「造景」に関わる能力が飛躍的に向上し、八世紀に始まった中軸対称構図という花鳥画の枠組みに、「随物造景」というまったく新しい造景能力が注ぎ込まれたのである。次の節からは、絵画史文献にしばしば言及される徐氏体と黄氏体の差異を踏まえ、「随物造景」の成果についてさらに述べていきたい。

### (三) 徐氏体、黄氏体の相異について

北宋前期における花鳥画の成就是、黄筌・黄居案父子の画風の影響下にあったと考えられてきた。黄氏父子の画風が成しとげた真に重要な達成とは、

写生の能力の他に、「随物造景」という景物を造る術を完成させたことだったと言える。禽鳥はもはや単なる瑞物として表わすものではなく、たまため、禽鳥そのものの描写に力を入れるのみならず、それが身を置く環境も、画家がその処理について一考を要する箇所になったのである。黄筌は刁光胤を師としたが、刁光胤はおよそ十世紀の前半に入蜀しており、これは王処直墓の成立とあまり隔たりのない時期である。この他劉道醇『五代名画補遺』は、郭権輝という画家について、禽鳥のみならず「野景草木」にも巧みであったと録しており、描かれる場の景観の構図と配置への重視が始まっていたことがわかる。このような造景重視の発展は、当然、山水樹石など、その他の題材の表現がさらに豊富になったことと関係している。それに鑑みると、過去の絵画史における論争から派生した、南唐の徐熙（十世紀に活躍）を始めとする徐氏の画風（徐氏体）と黄氏父子の画風（黄氏体）の相異に関する問題は、こうした観点から再度分析し、議論するべきであろう。

徐氏体と黄氏体の相異についての議論（論徐黄体異）は、郭若虚『图画见闻志』に見られる。その中では徐熙（十世紀に活躍）について、江南の出身で、「江湖有する所の汀花、野竹、水鳥、淵魚を状す」と記しており、一方、黄筌については、蜀の宮廷に出仕し、「多く禁籞（宮中庭園）の有する所の珍禽、瑞鳥、奇花、怪石を写す」としている。<sup>(74)</sup>郭若虚は、徐熙と黄筌の両者をもって北宋花鳥画成就の礎とし、唐代の辺鸞、陳庶さへもそれには及ばないとした。過去の研究者の多くは、水墨と設色といった絵画技法の差異から、両者の様式を考察してきたが、郭若虚の記述から言えば、<sup>(75)</sup>両者の設色技法の差異についての記載は決して多くない。<sup>(76)</sup>十世紀花鳥画における「造景」への関心についてさらに論じるとするならば、こうした記述の中に、また別の注目すべき重要な違いが存在している。すなわち徐熙と黄筌の、異なる景致に

対する関心についてであり、言い換えればそれが、両者の造景と表現に対する重点の違いを表わしているといふことである。<sup>(17)</sup>

こうした「造景」に関心を向ける傾向は明らかに、さらなる複雑な地域様式と交流、相互関係に関する課題と関係している。五代十国の政権が絶えず交代したことにより、その伝統様式の存続も断たれたと考えられるが、画家の移動に伴ってその様式が広く流布することも促された。また異なる観点から言えば、一部の地域ではさらに自主的な発展をとげ、それゆえに地域政権主導の、それぞれ異なる新たな様相が生まれたのである。黄筌は、一方では晩唐の中原様式の伝統を継承し、また一方では後蜀政権の支持を得て、多くの花鳥題材を主な構成要素とする壁画制作を行ない、それが十世紀における花鳥画史発展の重要な契機になったと言える。黄筌が継承し、また新たな変化を加えた晩唐後期様式は、「随物造景」の採用を経て新たな様式を生み出し、中原地域に伝わった後には、北宋前期の最も主要な花鳥画様式となるのである。

「随物造景」の動向は、一方では、花鳥画を構成する語法体系が、すでに十分明確なものになったことに応じている。従って画中の各モチーフを関連付ける配置に注意を向けることができ、それによって個別的関係を、まとまった体系——同種の禽鳥の配置から異なる種類の禽鳥の配置まで、そして群れを成す組み合わせがそれぞれ異なるパターンを有する——へと昇格させたのである。そしてもう一方では、花鳥画様式がさらに早い速度で、異なる様式類型を形成していくことを予期させる。以上のことは、花鳥画の発展がさらに複雑な層面を呈することを促したと考えられる。言うなれば黄氏父子の貢献とは、八世紀に徐々に発展し成立した花鳥様式のパターンを、「随物造景」の手法のもとに用い、新たに発展する動力を提供したことにあると

言えるだろう。

## 五、花鳥画の発展

### (一)「景物交融」の成就

北宋前期における花鳥画の成就是、「随物造景」による画面配置の変化が起こった後、さらに急速な発展が促された。その変化による成果は「景物交融」と呼ぶことができる。今日伝わる宋代初期の花鳥画作品の中では、崔白《双喜图》(台北國立故宮博物院藏)(図版一)が、その成果を述べる上で最もふさわしい作品と言える。

《双喜图》は、構図配置においてもはや八世紀以来の中軸対称構図を用いてはならず、しかもこうした変容は、画面構図モデルの調整のみに見られるものではない。本図における変容の背景には、花鳥画家の「造景」に対する新しい挑戦があり、それは黄氏父子に代表される「随物造景」の達成を震撼させるものである。《双喜图》と《山鷓棘雀图》を比較する際に注意しなければならぬのは、崔白とそれに先んじる黄氏父子の「造景」に対する考えは同じではなく、これらの画の間には観念の改変があり、また各々がその成果なのだということである。すなわち《山鷓棘雀图》は「随物造景」の達成に属し、禽鳥といったモチーフと景観の間の個別的関係を重視している。しかし《双喜图》はすでに「景物交融」の段階へと進んでいた。すなわち禽鳥植物等のモチーフ間、あるいは景観の間の交流関係を追求しようとしていたのである。

《山鷓棘雀图》画面前方、大石上の藍鵲は、荆棘の上方にいる雀達と何ら関わりを持っていない。藍鵲のいる水際の石頭は、荆棘の前にある大きな岩塊同様、岸辺の水際に位置しているが、藍鵲の姿態は静止しているだけでな

挿図 26 北宋 崔白《寒雀図卷》(北京故宫博物院蔵)

く、頭部も前方を向き、上方の雀に対して何の反応も示していない。本図の河岸は、植物と組み合わせて水際を描写した画面となっており、また画中の山石や土坡の細部、そして描かれた空間は、当然アスターナ第二一七号墓の六扇花鳥壁画における簡略な石塊、植物と比較すべくもない。

《双喜図》における場面構成も、《山鷓棘雀図》同様に細かな処理がなされている。それはあたかも自然景の一瞬を捉えたようであるが、実は入念な構成に基づいた背景となっている。崔白は、画面右の高く隆起した土坡と、兔のいる低く緩やかな地面に対し、墨筆を施すことで、一方では土坡の高低差を表わし、また一方では凹凸のある土坡の質感を表わしている。《双喜図》において最も注目される新たな配置は、兔と山喜鵲の交流関係を表出したことである。すなわち兔は首を回して上方を望み、二羽の鳴き声をあげる山喜鵲を見ている。崔白は山喜鵲の鳴く姿を精彩に捉え、二羽とも身の側面から描く。一羽は桐の樹の上に留まるも

喧しく鳴き、もう一羽も嘴を開き、上方から羽音を響かせ参入する。兔が首を回して蹲る側面の姿も見る者を引き付けるが、仔細に観察すると、この兔の頭部は、実際にはきわめて不合理な角度で表わされているとわかる。こうした姿態は、写実的表現よりも、兔と山喜鵲の交流関係を表わすために、わざと誇張された姿態表現が取られた結果と見るべきであろう。

画家である崔白は、兔と山喜鵲の姿態を把握していた以外にも、異なるモチーフの生態に従って、それぞれ異なる生息場所を画中に構築した。兔であれば、緩やかな土坡の地面に置き、草叢や枯枝の現われるところを前方と右側に分け、それによって兔のいる空間との境界にしている。また山喜鵲は飛行する生物であるが、飛翔する姿を細かに描いている他にも、別の一羽が木の枝の高いところに下向きに留まっており、鳥の生態をより豊かに表出している。さらにこの樹木によって、兔のいる土坡との間に空間上の繋がりが生み出されているのである。

《双喜図》成立の背景には、山水樹石の画法の発展がある。画中の土坡は、墨線により高低差や前後関係が表わされ、また別の重要な手法としては、前・中景の枯れた広葉樹を通して画面の前後を呼応させ、兔と山喜鵲の交流関係を引き立てている。植物は、この窪地において景物の一部であるだけでなく、さらに画中のモチーフを情景の中で融合させる重要なモチーフとなっている。崔白は明らかに禽鳥の交流関係を把握し、そして植物や山石といった景物を融合させる術をも把握していた。以下、崔白のいま一つの作品である《寒雀図卷》(北京故宫博物院蔵)(挿図26)を通して、この二つの間の互いに補い合う巧妙な関係を指摘したい。

《寒雀図卷》は、横方向に画面が広がり、横に向かって伸ばす樹の枝を表わしている。樹幹の屈曲に従い、画中に九羽の雀がそれぞれ異なる姿態で留

まっている。この短巻の中で、崔白が設定した画面の奥行と幅の広がり、一本の横方向に向かって伸びる樹枝という、きわめて限りあるものとなっている。一羽の羽を広げる雀から画面は始まるが、下に向かって導線が開かれ、あたかも木から逆さまに垂れ下がっているかのような二羽目の雀は、元来の下方向の導線を反転させている。少しばかりの細枝をつけた主幹に沿って、三羽目の雀が、右方向を向き、右から来た動的な流れを受け止めている。身を固くして寄りかかる四羽目の雀は、首を回して左を向き、さらにまた新たな流れが生まれている。この樹幹は比較的太いが、枝の残りを逆の右方向に折り曲げ、細枝の上には、首を下に向けた雀が留まっている。それは、両側の幹の左右それぞれに位置する雀と共に、三羽の雀が互いに見合う一つの情景を成している。

こうした姿勢は、雀が周囲を見回すという交流関係の表現を可能にし、また同時に互いを見合う姿勢は、雀の位置する空間に前後の関係を生み出している。枝幹を横に伸ばすことで展開していく空間は、画面は広くなく、奥行さも極めて限りあるものである。しかし、このように縦横の幅に限りのある画卷であっても、禽鳥と樹枝間の位置関係を通して、異なる変化と関係に満ちた情景が生み出されている。言い換えるならば、《寒雀図巻》中の雀のいる空間は、画面上では樹枝の隔たりによっておおよそ測られているが、それにもし雀の各々異なる姿勢が補われていなければ、この横方向の樹枝に、きわめて細やかに奥行きのある空間情景を表出することはできなかったであろう。こうした、花鳥題材の造景に対する工夫は、同様に北宋の葬墓壁画でも見受けられる。北宋中・後期の花鳥題材は、もはや中軸対称構図を主流としておらず、例えば洛陽邙山宋墓壁画には、その東西両壁にそれぞれ画軸が描かれ、一つは横長の《蓮花図》、いま一つは縦長の《花鳥図》<sup>(78)</sup>である。西壁

の《花鳥図》中では、一羽の大きな禽鳥が、画面左の岸辺に立っており、崔白の《双喜図》における、片側一方にモチーフを寄せる構図様式との共通性が見られる。禽鳥を画面の片側に配することは、構図上の新しい試みであるだけでなく、《双喜図》に関して言えば、その配置が山喜鵲と兎の間の緊張関係を増している。すなわち邙山宋墓壁画の長幅の《花鳥図》において、禽鳥はただ一方の岩石に配され、それによって画中の禽鳥に焦点を当てる効果が生み出されているのである。<sup>(79)</sup>

崔白が確立した「景物交融」の手法は、「造景」という目標において、「随物造景」以上の発展を見せた。当時、郭若虚は崔白の達成について「凡臨素多不用朽」（凡そ素に臨みては多く朽ちるを用いざるなり）と形容しているが、その字面から解するに、郭若虚は崔白が、規定の画様や慣習に縛られるものでなかった点を評価していたようである。しかしここでまた郭若虚の、崔白の弟である崔慤についての記述を考慮すると、その中で次のように述べている。

状物布景は（崔）白と相類し、嘗て敗荷雪雁および四時花竹を観るに、  
風範清懿、動多新巧、時に有りて隔蘆睡雁を作すに、尤も意思多し。<sup>(80)</sup>

郭若虚は、とりわけ崔慤の「隔蘆睡雁」という表現方法に着目しており、これは彼が、当時の崔白兄弟等による花鳥画表現の新しい追及に、明らかに意識を向けていたことを窺わせる。「隔蘆睡雁」という字面からは、蘆の叢のそばに熟睡する雁鴨を配していたことが窺われるに過ぎない。しかしさらに考察すれば、こうした配置方法が、郭若虚の称賛を得たことは想像に難くない。彼はそれが一方面では、絵画様式の定型を破り、新様式を創出するも

のだったと明示しており、雁鴨が、蘆草と密接して表わされていた、というモチーフ間の関係にあったことを表わしている。さらにまた、雁鴨の「睡態」を問題なく表現することができたのは、禽鳥の姿態のパターンがより豊富なものになったことによる。言い換えれば崔白兄弟は、旧来の絵画表現を脱したことで、モチーフ間の細かな関係の表現を追求したことで、「景物交融」の造景方法のもとに、当時の鑑賞者に生気を感じさせるような表現を達成したのである。またこうした達成において重要な点は、それが単に自然の模倣であるということよりも、画家が画面構成を組み立てる際に、しばしばモチーフ同士の関係を念頭に配置するようになったことであり、それはまさに「隔蘆睡雁」といった新しい造景の追求と完成であったと言える。そして確実に、こうした造景への追求のもと、「立意すなわち画面に内包される意味」における工夫に、次第に多くの比重が割かれるようになったのである。

挿図 27 (伝) 北宋 徽宗皇帝《芙蓉錦雞図》(北京故宮博物院蔵)

## (二) 造景と立意

十一世紀に成された花鳥画の結実は、宋の徽宗朝においても破棄されることなく継承され、さらに「立意」の重要性が高まっていた。すなわち花鳥の外見描写だけでなく、それに意味を内包させて表現すべきとしたのである。ここで、『宣和画譜』花鳥部門におけるいくつかの記述を確認したい。

『宣和画譜』は、それぞれの段階の画家の達成については、郭若虚のようにその優劣に関する評価を述べていない。花鳥部門を例とすれば、このうち唐代以降に列挙される花鳥画家については、各々得意とするものが異なることや、巧拙について述べているものの、特にその優劣を判断してはいない。しかし『宣和画譜』は、崔白兄弟の達成については重要な転換点であったと見なしている。原文に次のように言う。

祖宗以来、図画院の芸を校ぶる者、必ず黄筌父子を以て程式と為す。(崔)白および吳元瑜の出でてより、其の格、遂に變ず。<sup>(81)</sup>

この転換は、郭若虚が当時明確に述べていなかった点である。おそらく『宣和画譜』における崔白の評論は、その画風に豊富に含まれる「思致」、意思の働きの効果を踏まえて述べられたものである。その中で『図画見聞誌』には見られない崔白の記述としてさらに、「其れ好古博雅に非ざるも、古人の思致を以て筆端においてする所を得るは、未だ必ずしも有らざるなり」とある。この一文は明らかに、当時の崔白画への賞賛の多くが、表現に見られる「立意」に対してのものであったことを強調している。

こうした動向は、ただ字面のみで窺われるものではない。宋の徽宗朝(一一〇〇～一二二五)における花鳥画の表現は、すでに崔白兄弟の「景物交融」

手法を自在に操り、成されたものと見て取れるが、追求される表現目標として、造景における「立意」がさらに重視されている。徽宗朝の宮廷画家の作品である《芙蓉錦雞図》（北京故宮博物院蔵）（挿図27）の画中の錦雞は、あまり類例を見ない姿態で芙蓉の枝に留まり、その背面の華麗な羽を余すことなく現わしている。また画中の題詩の内容と照らし合わせ解読すると、この姿態は同時に、特別な寓意を鑑賞者に伝える。題詩は、錦雞について「已に全ての五徳を知り、安逸たること鳧鷖に勝れり」とし、錦雞の外見と習性が「文武勇仁信」の五徳を備えると見なされることを述べており、まさに画中において、背面の華麗な羽を露にする錦雞は、有徳の士の喩えなのである。詩句は他に「秋、霜の盛るを勁く拒む」と、画中の豊かに茂る芙蓉について述べており、芙蓉は画面外の地面から伸びる菊花と同様、秋の寒さを耐える植物に属し、本図の景観が深秋であることを示している。美しい羽を露にした錦雞は、両足で、秋に盛りとなる芙蓉に留まり、その画鳥の定型から外れた姿態は、束縛されない放逸的な雰囲気を少なからず伝え、詩句における「安逸たること鳧鷖に勝れり」という、深秋の園林の情景に符合している。詩句の中では、「鳧鷖」（野鴨と鷗）と錦雞を対比させているが、おそらく作者は、鑑賞者が『詩経』「鳧鷖篇」を踏まえて本図を読み解くことを期待したのである。『詩経』「鳧鷖篇」の「詩序」では、有徳の君子が「能く盈を持し成を守る」、つまり満を持してその状態を守ることが称揚されている。<sup>(83)</sup> 画中の錦雞は有徳の士のごとく、寒い冬へと入っていく深秋の時期を悠々自適の心持ちで過しており、それはまた同時に、画中に「天下、治むるを得れば、聖人、君と為る」という、より深い「立意」が内包されることを暗示しているのではないだろうか。

《芙蓉錦雞図》は、表面上は花園の珍奇な禽鳥を描いているが、画中の詩

句によって画面に意味を誘発する仕組みとなっており、まさに花鳥画の新たな作用が結実した作と言える。そしてこうした、画面表現と、内包される意味の相互作用は、伝統的な吉祥寓意の文脈の中に前例を求め得る。しかし異なる作品それぞれの中に、その作品相応の異なる「立意」を見出すことができる。こうした動向の中で、崔白画の成果に代表される「景物交融」の結実は、その重要な推進力となった。「景物交融」の成果は、画中の景物を互いに関連付け、活動させたことであり、もはや単なるモチーフ間の関係を表わすに留まらず、モチーフと景物の間に、さらに多くの交流関係を持たせたことにあると言える。ひいては、こうした特定の交流関係が生み出されたことで、花鳥という図像以外にも、より深い意味を伝えることが可能になったのである。以上のことから、この段階に至って、画面に意味を表わす手法は成熟に達したと見るべきであり、こうした北宋十一世紀前後に、「造景」と「立意」の手法が現われたことは、花鳥画の発展における重要な達成であったと言えるだろう。

### 結論

八〜十一世紀における絵画史の発展の中で、花鳥題材の発展は、山水画史の過程に次ぐものではなく、同等の表現と見なすべきである。その中で深化の待たれる課題は、当然、その歷程に関する各種の文化的要素についてである。

この発展段階前期は、花卉と人物を共に表わすものから、「水盆花鳥」の景を表わす段階に至るまでである。こうした新しい動向が促進されたのは、外来文化の刺激と密接な関係がある。芸術表現における花卉題材の隆盛については、早期から、国外との交流で生まれた成果が一部媒介となったこと



を指摘する研究者がいた<sup>(84)</sup>。その表現手法については、仏教芸術を由来とする可能性に加え、他の外来文化からの影響も考慮せねばならない。例としてパトリシア・カレッキー (Patricia Kereky) 氏は、ササン朝ペルシアの女神アナヒータ (Anahita) が、中古時代の中国地域に同様に影響を与えたことを指摘している。この女神アナヒータを表わした金銀器に、花の装飾文様を見ることができ、それは伝統的な文様装飾とはまた別の発展を促し、花卉が人物間を区分する構図を生み出したと考えられる。こうした影響が、早くも六世紀にはすでに中国で見られたとわかるのである<sup>(85)</sup>。大同の北魏墓で出土した三点の金銀杯にも、女神アナヒータが表わされているが、その図像を仔細に観察すると、花卉の枝葉が女神の周りに環状に連なり、また花卉が人物を区分する手法が用いられている。ペルシアで制作された女神アナヒータを表わした金銀碗には、花卉により区分された四人の女神が描かれ、天国の花園の景が表わされているという<sup>(87)</sup>。中央アジアの金銀器が中国の中古時代に及ぼした影響力については、これからさらに注意が払われるべきであり、ジュシカ・ロートン氏はすでに金銀器の装飾文様に関する考察の中で、ある発展の動向を指摘している<sup>(88)</sup>。

九世紀から十世紀にかけて次第に発展、成熟した「随物造景」の結実は、晩唐文化からの発展として見ることができ、しかし十〜十一世紀の遼代美術における成果を見ると、その表現の中にも引き継がれていることが明らかである<sup>(89)</sup>。この両方における延続と改新を比較することを通して、地域様式の生成と変化をより深く探り、また北宋文化が直面していた状況の全体像について考察することができる<sup>(90)</sup>。再び葬壁画に見られる花鳥の効能と意義について考えるならば、河北省宣化県出土の遼墓に見られる竹鶴や花盆といった花鳥題材は、人界の現実的な機能を保っているのか、あるいはこの世ならざ

る場の一部を暗示する手段となっているのか、さらに深い考察のなされることが期待される<sup>(91)</sup>。

十世紀の花鳥画における「随物造景」の結実は、黄氏父子の画風がその説明の拠る所である。しかしながら黄氏父子の個別的達成というより、十世紀中葉に始まった文芸活動とそれに伴う成果と考えるべきである。この他、西方の蜀地域が、多くの晩唐文化を直接的に継承していたことにより、多くの両京様式がこの地区に流入した。黄氏父子は、こうした唐末に入蜀した名家の継承者であると言え、その芸術の結実の中に、晩唐の特色が含まれていたことは想像に難くない。しかしそうした蜀の地における新たな発展も、我々に興味を抱かせる。後蜀の初代皇帝孟知祥 (在位九三四) は宮殿の造営に余念がなく、多くの殿堂の壁面と屏風に画が描かれた。北宋の張詠 (九四六〜一〇二五) の記録によれば、黄筌は暖庁の庁屏に「双鶴花竹怪石」を、涼庁に「湖灘山水双鷺」を描いたという<sup>(92)</sup>。寒暑に応じて異なる効能を持つ殿閣に対し、異なる題材の屏風壁画を制作したことは、画の内容が、その効能について考慮されたものであったことを物語っている。こうした配慮について、その用いられ方の系統を整理することが可能かどうかは、今後明らかにすることが待たれる課題である。

十世紀における「随物造景」の完成を促した重要な要因としては、壁画や屏風等における空間の性質が、統治者の趣向に従って、次第に花鳥題材を重視するようになったこと、そして花鳥題材がさらに仔細な観察にふさわしいものとなったことで、自然を見る方法も育まれたことが挙げられる。後蜀の文臣歐陽炯は、二代皇帝孟昶について「万機を総覧し、道法自然なり」と述べているが、黄筌に四季の花鳥を八卦殿の四壁に描くよう命じたのは、自然崇拜といった特別な意図をもって鑑賞する目的もあつたからに違いない。花

(訳者註3)

鳥題材を自然万物の具体的な表われと見なすことは、何ら意外ではない。またこうした動向は、文学や詩詠の伝統により後押しされたかもしれない。

この他、北宋花鳥画における「随物造景」の結実をもとに、こうした成果が北宋後期の徽宗朝において直面した変更と、それに関連する意義について考察することができる。また『宣和画譜』「花鳥敘論」で提起された「興人之意」（人を興すの意）の価値を改めて評価することも可能である。いわゆる「立意」、すなわち画に内包される意味構想が、まさに北宋花鳥画史を把握するための鍵である。十一世紀以降は、例えば崔白といった花鳥画の名家が、画中において花鳥の交流関係を配慮し、また画面の配置においても、異なる禽鳥間の交流関係を意識し、さらに異なる背景と効果を表出しているのである。花鳥画は、付属的な絵画の題材から画の主役へと発展変化し、北宋晩期における皇室の収蔵品目録においては、最も点数の多い重要な題材となった。徽宗による画学の改革によって、画面表現の配置方法に工夫が成されたことその他に、さらに画に込める意思の追求がなされ、花鳥画のその後の発展と変化は、この段階における結実にも多くの基礎を得た。

花鳥画の十〜十一世紀における結実は、「景物交融」と「立意」という二つの方面からの作用により成しとげられた。こうした段階は、これまで多くの場合、文人画の発展を生み出す段階と見なされ、花鳥画は山水画同様、文人画の重要な項目であった。<sup>(93)</sup>しかし明らかに花鳥画は、宮廷画家の造型能力の賜物と言える。つまりその発展の起こりは、宮殿の壁画や屏風の効能と需要に関連していると考えられる。花鳥画に個人の心情を内包させる表現は、徽宗朝における絵画の「立意」に対する促進の後、それに従って、さらに広範な反響を得たと考えられるのである。<sup>(94)</sup>

註

- (1) 「唐宋变革論」の概念と影響については、以下の文献を参照。James T. C. Liu and Peter J. Golas, *Change in Sung China: Innovation or Renovation?* (Lexington: Heath & Co., 1969), pp. vii-xiv; 張広達「内藤湖南的唐宋变革説及其影響」(榮新江主編『唐研究』第十一卷、北京：北京大学出版社、二〇〇五年、五〜七十一頁)。柳立言「何謂「唐宋变革」？」(中華書局上海編輯『中華文史論叢』総第八一輯、上海：上海古籍出版社、二〇〇六年、一二五〜一二七頁)。
- (2) この議論については、日本の研究者によるものに代表される。島田修二郎氏は、「逸品」画風の議論の中で、唐の潑墨山水の起源に着目し、続いて戸田禎佑氏が「模写性」について論じた。小川裕充氏は、山水画の発展などに着目し、画風様式を通して唐宋間の連続と差異を明らかにすることを試みた。関連する議論として、板倉聖哲『絵画史研究』(遠藤隆俊等編『日本宋史研究の現況と課題』一九八〇年代以降を中心に) 東京：汲古書院、二〇一〇年、三〇九〜三一頁)がある。
- (3) 張彦遠『歴代名画記』には、異獸、禽鳥を善くした唐代以前の画家の名が少なからず録されている。金維諾『早期花鳥画的發展』(『美術研究』一九八三年第一期、北京：中央美術學院) 五十五頁を参照。
- (4) 原文「山水之變、始於吳、成於二李」。張彦遠『歴代名画記』(盧輔聖主編『中國書画全書』第一冊、上海：上海書画出版社、一九九二〜一九九九年) 一一五頁。
- (5) 原文「若論山水林石、花竹禽魚、則古不及近」。郭若虛『圖画見聞誌』(盧輔聖主編『中國書画全書』第一冊) 四七〇頁。
- (6) 例えば張彦遠は、「樹石」を「山水」に属するとして合わせて論じた。花鳥題材は、花鳥画というジャンル成立以前の唐代壁画に数多く表わされるため、それを必ずしも花鳥ジャンルの成立であるとは見なすことはできない。絵画題材の分科の問題については以下を参照。Lothar Ledderose, "Subject Matter in Early Chinese Painting Criticism," *Oriental Art* 19:1, 1973, pp. 69-83.
- (7) 編者不詳『宣和画譜』目録(台北：国立故宫博物院據所藏景印大徳本影印、一九七一年) 三頁。
- (8) 例として、王公淑墓および王処直墓壁画の様式を比較すると、王公淑墓壁画の牡丹図の描写は非常に仔細であり、それに対して制作年代がやや後になる王処直墓の花鳥壁画は簡素なものである。
- (9) こうした「写実」論は、元来西洋での「再現」論に関わるものである。その中国絵画史研究における作用は、石守謙「对中国美術史研究中再現論述模式的省思」(同『従風格到画意・反思中国美術史』台北：石頭出版股份有限公司、二〇一〇年、三

十五～五十一頁)を参照いただきたい。

- (10) 金維諾氏、前掲論文、註⑨五十二～五十七頁。Ellen Johnston Laing, "The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art," *B. M. F. E. A. (The Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities)* 64, 1992, pp. 179-223. 宮崎法子『花鳥・山水画を読み解く—中国絵画の意味』(東京:角川書店、二〇〇三年)一三二～一五四頁。
- (11) 発表の年代順に、概ね以下の論文が挙げられる。Ellen Johnston Laing, "Auspicious Motifs in Ninth- to Thirteenth-Century Chinese Tombs," *Asiatica* 33, 2003, pp. 32-75. 鄭岩、李清泉「看時人步瀝 展處蝶争来:談新發現的北京八里莊唐墓花鳥壁画」(『故宮文物月刊』一五八、台北:國立故宮博物院、一九九六年、一二六～一三三頁)。李星明「唐墓壁画中的花鳥画」(同『唐代墓室壁画研究』西安:陝西人民美術出版社、二〇〇四年、三六〇～三九二頁)。李清泉「『装堂花』的身前身後—兼論徐熙画格在北宋前期一度受阻的原因」(『美術史論』二〇〇七年第三期、五十六～六十一頁)。李星明「唐代和五代墓室壁画中的花鳥画」(『南京芸術学院学报(美術与設計版)』二〇〇七年第一期、南京:南京芸術学院、五十一～五十六頁)。劉婕「唐代花鳥画研究的視野—墓葬材料引發的思考」(『文芸研究』二〇一一年第一期、一〇〇～一〇七頁)。
- この他に近年、唐五代壁画等の考古資料に見える花鳥題材研究の成果として、劉婕「唐代花鳥画研究」(北京:中央美術学院博士論文、二〇〇八年)一一七～一九九頁がある。
- (12) 金維諾氏、前掲註3論文、五十二～五十七頁。宮崎法子氏、前掲註10書、一三二～一五四頁。
- (13) Ellen Johnston Laing, "The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art," pp. 179-223.
- (14) この方面における研究成果としては、ジェシカ・ローソンによる花鳥文様裝飾についての考察が最も重要なものである。以下を参照されたい。Jessica Rawson, *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*, London: British Museum Publications Ltd., 1984. Jessica Rawson, "Ornament as System: Chinese Bird-and-Flower Design," *The Burlington Magazine* 148, 1239, 2006, pp. 380-389.
- (15) Ellen Johnston Laing, "Auspicious Motifs in Ninth- to Thirteenth-Century Chinese Tombs," pp. 188-191. 文中の金銀器文様裝飾と中西交流の問題については、Jessica Rawson, *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*, pp. 90-93を参照。
- (16) Ellen Johnston Laing, "The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art," p. 190.

and-Flower Genre in Chinese Art," p. 190.

- (17) Ellen Johnston Laing, "A Survey of Liao Dynasty Bird-and-Flower Painting," *Journal of Sung and Yuan* 24, 1994, pp. 59-62.
- (18) 考古資料を花鳥画史の課題と連結対比させた研究成果については、註11を参照いただきたい。総じて、現在の研究の多くは考古資料によって、絵画史に記載される「辺鸞画風、薛稷六鶴画様」といった言を視覚化することを試みている。ゆえに研究者も、こうした墓葬資料がまさに「唐代花鳥画の具体像を提示する」ものであるとしている。(劉婕氏、前掲註11書、一〇六頁)しかし墓葬考古資料の性質と、一般的な絵画史で討論される作品との間の差異をどのように整理するかについては、さらに多くの論が待たれる。
- (19) 小川裕充氏の「花鳥画と時空間の関連についての議論は、以下を参照。小川裕充「中国花鳥画の時空—花鳥画から花卉雜画へ—」(戸田禎佑等編『花鳥画の世界 第十卷 中国の花鳥画と日本』東京:学習研究社、一九八三年、九二～一〇七頁)。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号遼墓仙鶴図壁画を経て徽宗、趙伯駒、牧谿、王振鹏、浙派、雪舟、狩野派まで」(上)『國華』一一六五号、東京:國華社、一九九二年、七～二十二頁、(下)『國華』一一九七号、東京:國華社、二〇〇三年、七～二十五頁)。
- (20) Ellen Johnston Laing, 前掲註11論文、pp. 32-75.
- (21) Jessica Rawson, "Ornament as System: Chinese Bird-and-Flower Design," pp. 380-389.
- (22) 花鳥画の内包する意味について、かつて宮崎法子氏が別の題材について述べた見解は注目に値する。例えば「蓮池水禽」のときは、仏教思想を参考とするのみならず、時代ごとに儒学的あるいは世俗的な新しい意味が内包され、異なる使い方がなされていると述べている。宮崎法子氏、前掲註10書、一七二～一九三頁。
- (23) 北京市海澱区文物管理所「北京市海澱区八里莊唐墓」(『文物』一九九五年第一期、北京:文物出版社、四十五～五十三頁)。羅世平「觀王公淑墓壁画《牡丹蘆雁圖》小記」(『文物』一九九六年第八期、七十八～八十三頁)。鄭岩氏、前掲註11論文、一二六～一三三頁。
- (24) 鄭岩氏、李清泉氏、前掲註11論文、一二六～一三三頁。李星明「唐代和五代墓室壁画中的花鳥画」五十一～五十六頁。劉婕「唐代花鳥画研究的新視野—墓葬材料引發的思考」一〇〇～一〇七頁。
- (25) 関連する研究成果は註11を参照。
- (26) 「装堂花」は『図画見聞誌』にのみ記載され、唐代の絵画史文獻資料には見出すことができないため、今日の研究者が可能な議論には限りがある。ただ、考古資

- 料から「装堂花」の様式について討論を進めようと試みる研究者もあり、「装堂」を「全株」のことと解釈し、「折枝」を植物の一部分を指すとしている。(劉婕「從「装堂花」到「折枝花」：考古材料所見晚唐花鸟画的轉型」(范景中、鄭岩、孔令偉主編『考古与芸術史の交匯：中国美術学院国際芸術研討会論文集』杭州：中国美術学院出版社、二〇〇九年、三八二～四〇三頁)しかしこうした絵画史文献の解説は、字面からの意味の考察のみならず、文脈に整合性を持たせるために、異なる例を用いてさらに考察を加えねばならない。六鶴様式については、かつて小川裕充氏が文献上の記述と日本の正倉院宝物を関連付け、六鶴の図様を再構築することを試みた。(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」(『東洋文化研究所紀要』一一七号、東京：東京大学東洋文化研究所、一九九二年、一七九～二四頁)しかし、文献で強調される薛稷の「六鶴」様式については、近年の考古出土資料により、画鶴の図様が「六鶴」に限定されないものだったことが明らかとなっている。つまり、「六鶴」様式の絵画史的な意義とは何であったのか、それについては本論の第三章にて詳細に考察する。
- (27) 劉婕氏は博士論文第三章二節において、多数の唐墓に見られる花鳥題材壁画を羅列しており、これは資料収集の上での助けとなる。(劉婕「唐代花鳥画研究」一七～一八九頁)しかし中軸対称構図を用いる花鳥様式の八世紀以降の発展については、わずかにその様相に注目しているのみであり、中軸対称構図の変化については未だ考察の余地がある。
- (28) Ellen Johnston Laing 氏前掲註10論文、一九四頁。
- (29) Ellen Johnston Laing 氏前掲註11論文、三十九～四十三頁。
- (30) 富平県文化館「唐李鳳墓發掘簡報」(『考古』一九七七年第五期、北京：科学出版社、三二二～三二六頁)。
- (31) 敦煌文物研究所編『中国石窟 敦煌莫高窟 三』(北京：文物出版社、一九八七年) 図九十三、図九十四。
- (32) 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、六十九～八十一頁)。
- (33) 陝西歴史博物館編『懿德太子墓壁画』(北京：文物出版社、二〇〇二年) 三十一～四十二頁。
- (34) 陝西歴史博物館編『章懷太子墓壁画』(北京：文物出版社、二〇〇二年) 六十四～六十六頁。
- (35) 陝西省考古研究所「西安西郊陝柁十廠唐壁画墓清理簡報」(考古与文物編輯部編『考古与文物』二〇〇二年第一期、西安：陝西人民出版社、十六～三十七頁)。
- (36) 陳安利、羅咏鍾「西安王家墳唐代唐安公主墓」(『文物』一九九一年第九期、十五～二十七頁)。
- (37) 劉婕氏は、唐安公主墓および趙逸公墓の壁画についての議論で、これらの画がまさに絵画史に記録される「金盆鶉鴒」にあたるとし、また本図を花園小景、盆景等といった文献史料と結び付け、唐人の庭園小景、盆池、盆景等に対する興味がある、こうした絵画表現に現われていると指摘した(劉婕「唐代花鳥画研究」一八六～一八九頁)。この観点は非常に重要なものだが、氏の論はこうした画の視覚形式における独自性については述べていない。
- (38) 張道森、吳偉強「安陽出土唐墓壁画花鳥部分的芸術價值」(『安陽師範学院学报』二〇〇一年第六期、安陽：安陽師範学院、四十二～四十四頁)。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、北京：中央美术学院、二十六～二十八頁)。趙逸公墓壁画はすでに修復され、その一部は洛陽古墓博物館に展示されている。
- (39) 河北省文物研究所、保定市文物管理处「五代王处直墓」(北京：文物出版社、一九九八年、十五～四十頁)。鄭以墨「五代王处直墓壁画形式、風格的來源分析」(『南京芸術学院学报(美術与设计版)』二〇一〇年第二期、南京：南京芸術学院、二十四～三十一頁、一八一頁)。
- (40) 蓮池、草虫図といった花鳥題材の象徴的意味については以下の論文を参照。宮崎法子「中国花鳥画の意味(上)：藻魚図、蓮池水禽図、草虫図の寓意と受容について」(『美術研究』第三六三号、東京：東京文化財研究所、一九九六年、一～十七頁)。このほか、ジェシカ・ローソン氏は、花鳥文様裝飾を裝飾系統一つであるとし、この系統の持つ融通性が、受容者の知識世界と密接な関係を有していたのではないかとしている。Jessica Rawson, "Ornament as System: Chinese Bird-and-Flower Design," pp. 380-389. 本文の中文訳として、杰西卡・羅森 (Jessica Rawson) 著「裝飾系統―中国的花鳥図象」(鄧菲、黄洋、吳曉筠等訳「祖先与永恒―杰西卡・羅森中国考古芸術文集」北京：生活・讀書・新知 三聯書店、二〇一一年、五〇一～五二四頁)。
- (41) 石守謙「幹惟画肉不画骨」別解―兼論「感神通靈」觀在中国画史上的没落」(同「風格与世變：中国絵画史論集」台北：允晨文化美業股份有限公司、一九九六年、五十五～八十五頁)。
- (42) Jessica Rawson, *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*, pp. 90-93.
- (43) 陝西省文物管理委员会、長安南里王村唐草洞墓發掘記」(『文物』一九九九年第八期、八～十八頁)。
- (44) 梁元翰墓と楊玄略墓については、未だ正式な考古学での報告がなされていない。両墓

室の平面図は、それぞれ以下に所収される。孫秉根「西安隋唐墓的形制」(中国考古学研究編委会編『中国考古学研究—夏鼐先生考古五十年紀念文集』北京・科学出版社、一九八六年)一五七・二六四頁。侯波「唐墓花鳥題材壁面試析」(『四川文物』二〇〇三年第一期、成都・四川省文物局、三十八〜四十二頁)。

(45) 朱家道墓については、正式な発掘報告が未だなされておらず、関連報道については以下を参照。井増利、王小蒙「富平新發現的唐墓壁画」(考古与文物編輯部編『考古与文物』一九九七年第四期、西安・陕西人民出版社、八〜十一頁)。

(46) 朱家道墓壁画の成立年代については、人物表現からおよそ盛唐との見解がなされているが、徐濤氏、李星明氏といった山水表現に着目する研究者は盛唐後期とし、また孫志虹氏は中唐、趙聲良氏は八〜九世紀初め、晩唐に近い作と推察している。以下の論文を参照されたい。李星明「從壁画墓中的山水画看唐代「山水之變」」(同『唐代墓室壁画研究』三五〇〜三五二頁。徐濤「呂村唐墓与水墨山水的起源」(『文博』二〇〇一年第一期、西安・陕西人民出版社、五十三〜五十七頁)。趙聲良「唐代壁画中的水墨山水画」(陕西歷史博物館編『唐墓壁画國際學術研討會論文集』陝西・三秦出版社、二〇〇六年、二九七〜三二三頁)。

また屏風壁画については以下を参照。張建林「唐墓壁画中的屏風画」(王輝等編『遠望集—陝西省考古研究所華誕四十周年紀念文集』西安・陝西人民美術出版社、一九九八年)七二五頁。

(47) 陝西省西安市鳳棲原で出土した郭氏家族墓地は、二〇一〇年九月から翌年二月にかけて発掘された。本墓の第M1号墓、墓道東西両壁面には青龍と白虎が表わされ、甬道内には対称的に四名の人物が配される。また墓室内の四壁面には仙鶴図があり、これは壁面を紅で縁取ることから、屏風装(縦約二メートル、横一メートル)として表わされたとわかる。全十幅のうち、南壁西部に一幅、西北東の三壁にそれぞれ三幅ずつ描かれる。陝西省考古研究院、西安市文物保護考古研究院「西安鳳栖原唐郭仲文墓發掘簡法」(『文物』二〇一二年第十期、四十三〜五十七頁)。

(48) 王処直墓前室の壁画上部にも雲鶴が描かれ、この雲鶴はおもに羽を広げ飛翔す

る姿態であり、八世紀初期まで、雲鶴図の存続していたことが見て取れる。その配置については、四方を紅色で縁取ることから屏風とする研究者もいるが、幅と幅との間を分ける厨子が壁間を暗示している。これが屏風を表わしたものであるかは再考の余地がある。本論では本作品を雲鶴図とし、園林内の鶴を描くものではないと見なす。

(49) この《瑞応図》は、ペリオ(Paul Pelliot)氏敦煌文書第二六八三号にあたり、松本栄一氏はその内容と旧伝が梁代孫柔之による《瑞応図》に近いとする。本図の巻上には「孫氏瑞応図」より引用された注記が見られ、このことは本図と「孫氏瑞応図」の間の密接な関係を明示しているが、本図にはさらに古風な様式が採用されている。関連研究としては、以下を参照。松本栄一「敦煌本瑞応図卷」(『美術研究』第一八四号、東京・東京文化財研究所、一九五六年、一一三〜一三〇頁)。饒宗頤「瑞応図卷跋」(『敦煌研究』一九九九年第四期、敦煌研究院、一五二〜一五三頁)。また図版については、上海古籍出版社、法国国家図書館編『法国国家図書館藏敦煌西域文獻』第十七冊(上海・上海古籍出版社、一九九五年)二三五〜二四一頁を参照。

(50) 唐代の瑞物図としては、《瑞応図》の他に《白澤図》があるが、これらはみな図經の類型に属し、主に文字に従って画を配する作品である。筆者は、唐代以後の瑞物図について、以下の二つの方向があると推察する。まず一つは、図經の伝統の延長にある瑞物図である。いま一つは、政治的な要求に従って新しい瑞物を増補した瑞応図であり、こうした瑞物も政治と論述の需要により、画が録されている。この後の異なる瑞物の絵画様式も、その発展については注意されるべきである。陳韻如「画亦芸也—重估宋徽宗的繪画活動」(台北・國立台湾大学美術史研究所博士論文、二〇〇九年)二二二〜二二七頁。

(51) 本論では、屏風と絵画の内容、画風の問題については議論しない。関連論文として以下を参照されたい。張建林氏、前掲註45論文、七二〇〜七二九頁。板倉聖哲「唐時代絵画に関する復元的な考察—屏風壁画に注目して」(奈良国立博物館研究紀要『鹿園雅集』第十三号、奈良・奈良国立博物館、二〇一一年三月、三十七〜五十頁)。

(52) 九世紀中期に起こったと考えられる画鶴屏風は、文献に記録された薛稷の「六鶴壁画」とは一世紀以上の時間の隔たりがある。こうした時間の差は、ひとえに現存資料の不足によるものであろう。しかし注意せねばならないのは、薛稷の「六扇鶴様」は、現世での生活用品に多く用いられ、葬墓の素材とされていた頃とは、尊重性に差があるということである。

- (53) 原文「画鶴知名、屏風六扇鶴様、自稷始也」。張彦遠『歷代名画記』（盧輔聖主編『中国書画全書』第一冊）一五四頁。
- (54) 小川裕充氏、前掲註26論文、一七九～二四頁。同「黄筌六鶴図壁画とその系譜」（上）——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、趙伯驥、牧谿、王振鵬、浙派、雪舟、狩野派まで」（上）七～二十二頁、（下）七～二十五頁。
- (55) 例に挙げた梅堯臣の詩文中、「薛稷の六鶴」は、梅堯臣詩「和潘叔治題劉道士房画薛稷六鶴図」に見られる。その他「和曹光道詠直廬屏中六鶴」には、描いた者の名が示されていない。それぞれ以下を参照。梅堯臣『宛陵集』卷十・卷三十一（台湾商務印書館編『四部叢刊初編』第四八冊、台北・台湾商務印書館、一九六五年）九十四頁・二六五頁。
- (56) 李白撰、楊齊賢集注『分類編次李太白文』卷二十九（台湾商務印書館編『四部叢刊初編』第三十六冊）三七七頁。
- (57) 杜甫撰、郭知達集注『九家集注杜詩』卷九、十頁（紀昀等総編『景印文淵閣四庫全書』第一〇六八冊、台北・台湾商務印書館據国立故宫博物院藏本影印、一九八三年、一四七頁）。
- (58) 本作品の様式年代について、研究者の意見は分かれており、謝稚柳氏、陳葆真氏は南唐の画風とし、楊仁愷氏、徐邦達氏は唐代のものとしている。この討論については、陳葆真「南唐絵画的特色与相關問題的探討」（李俊主和的時代・南唐芸術与歴史論文集）台北石頭出版股份有限公司、二〇〇七年）二九〇～二九八頁を参照。
- (59) 原文「広政甲辰歳、淮南、通聘信、幣中有生鶴数隻。蜀主、命筌写鶴於偏殿之壁。警露者、啄苔者、理毛者、整羽者、啖天者、翹足者、精彩態度、更愈于生、往往致生鶴、立于画側。蜀主歎賞、遂目為六鶴殿焉」。黄休復『益州名画録』卷上（盧輔聖主編『中国書画全書』第一冊）一九三頁。
- (60) 原文「黄筌、写六鶴。其一、曰唳天。举首張喙而鳴。其二、曰警露。回首引頸而上望。其三、曰啄苔。垂首下啄於地。其四、曰舞風。乘風振翼而舞。其五、曰疏翎。転項毯其翎羽。其六、曰顧歩。行而回首下顧」。郭若虚『图画見聞誌』卷五「鶴画」（盧輔聖主編『中国書画全書』第一冊）四八七頁。
- (61) 原文「薛公画鶴、低昂皆有意。如返啄翎、啖天、警露之類、皆隨而名之」。王洙等『分門集註杜工部詩』卷十六（台湾商務印書館編『四部叢刊初編』第三十六冊）二九〇頁。
- (62) 北宋人の、五代十国時代における芸術の結実を評価する態度については実のところ変化が見られ、陳葆真氏は北宋が前期には蜀尊重の向きがあり、後期には江南重視へと転換したことを指摘している。陳葆真「從南唐到北宋——期間江南和四川地区絵画勢力的發展」前掲註58書、三九九～四二二頁を参照。
- (63) 原文「其御座、几案、図書之外、非有異於常者」。欧陽炯「蜀八卦殿壁画奇異記」（黄休復『益州名画録』卷上所収）（盧輔聖主編『中国書画全書』第一冊）一九三頁。欧陽炯「八卦殿壁画奇異記」において、「至十二月三日。上御斯殿、有五坊節級羅師進呈雄武軍先進者白鷹」とある。五坊とは唐代に制定された、皇帝の獵鷹、獵犬を飼育する官である。宋代初期には皇帝が狩りを行わなくなり、北宋の真宗朝以降、廢止された。
- (64) 原文「其年秋七月、上、謂内供奉檢校少府少監黄筌曰、爾小筆精妙、可画四時花木虫鳥、錦雞、鸞鷲、牡丹、躑躅之類周於四壁、庶將觀矚焉」。欧陽炯「蜀八卦殿壁画奇異記」（黄休復『益州名画録』卷上所収）（盧輔聖主編『中国書画全書』第一冊）一九三頁。
- (65) 斎暁光、蓋志勇、叢豔雙「内蒙古赤峰宝山遼壁画墓發掘簡報」（『文物』一九九八年第一期、七十三～九十五頁、九十七～一〇三頁）。学界の赤峰宝山二号墓壁画に関する研究を整理した文献としては、巫鴻、李清泉『宝山遼墓——材料与釋讀』（上海・上海書画出版社、二〇一三年）がある。
- (66) 黄秀純、傅公鉞「遼韓佚墓發掘報告」（中国科学院考古研究所編輯『考古学報』一九八四年第三期、北京・中国科学院）三六四頁。
- (67) 原文「以筆端擦、紋理縱横、夾雜砂石」。黄休復『益州名画録』卷中（盧輔聖主編『中国書画全書』第一冊）一九五頁。
- (68) 前掲書、註67。
- (69) 本詩文「秋山図歌」は黄休復『益州名画録』卷中（盧輔聖主編『中国書画全書』第一冊）一九五～一九六頁より引用。
- (70) 原文「吾皇略之思良臣」。前掲書、註69。
- (71) Jessica Rawson, "Cosmological Systems as Sources of Art, Ornament and Design," *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 72, 2000, pp. 133-189. 本文の漢語訳として、木西卡・羅森 (Jessica Rawson) 「作為芸術、裝飾与凶案之源的宇宙觀体系」（鄧菲、黄洋、吳曉筠等訳「祖先与永恒——木西卡・羅森中国考古芸術文集」三三二～三三三頁）。
- (72) 原文「画花果草木、自有四時景候、陰陽向背、筍條老嫩、苞萼後先。逮諸園蔬野草、咸有出土体性」。郭若虚『图画見聞誌』卷一（盧輔聖主編『中国書画全書』第一冊）四六七頁。
- (73) 画中に描かれた禽鳥、雀、蠟嘴鳥、背黑鶴鶴、北紅尾鴉、山皇鳩などのごときは、皆その外見上の特色が捉えられている。
- (74) 原文「江湖所有汀花、野竹、水鳥、淵魚」。「多写禁鑿所有珍禽、瑞鳥、奇花、怪石」。郭若虚『图画見聞誌』卷一（盧輔聖主編『中国書画全書』第一冊）四七〇頁。

- (75) 徐氏と黄氏の代表的な画風と技巧の差異については、以下を参照。徐邦達「徐熙「落墨花」画法試探」(朵雲編輯部選編『中国絵画研究論文集』上海：上海書画出版社、一九九二年、三〇〇―三〇六頁)。謝稚柳「再論徐熙落墨」答徐邦達先生《徐熙落墨花試探》(朵雲編輯部選編『中国絵画研究論文集』三〇七―三二三頁)。
- (76) 陳葆真氏は、徐熙が自然の野逸的な画風を追求しただけでなく、郭若虚の記載によれば裝飾的な性格も有していたことを指摘している。陳葆真氏、前掲註58論文、三五二―三五六頁。
- (77) 徐氏体と黄氏体の差異については、鈴木敬氏もまた景物の捉え方の違いによるとし、技巧面での違いでないとしている。鈴木敬『中国絵画史 上』(東京：吉川弘文館、一九八一年)一五八―一六二頁を参照。
- (78) 洛陽市第二文物工作队「邙山宋代壁画墓」(『文物』一九九二年第十二期)四十一―四十二頁。そのうち東西両壁の画軸については、現在の報告ではただ線描画であることがわかり、報告によれば東壁の長軸には、ただ花卉植物が描かれ、禽鳥の図像は見られないようである。
- (79) こうした北宋壁画に見られる花鳥題材の表現は、実際には現存作品間に表現の質の差があり、その中から「造景」の成就に関連する細かな表現技法を読み取るのは困難である。しかし一部の作品で、「景物交融」に基づいた絵画様式を用いていることが認められる。例えば崔白等の画家は、「景物交融」を追求し、禽鳥の動態把握をいっそう精力的に行なった。近年発掘された山西省壺関県上好牢村墓(北宋晩期の墓と推定)の《鷹隼追兔図》には、鷹が兔を追う動態が効果的に表わされ、崔白様式の流行の一例相、あるいはその受容の成果を窺わせる。山西省考古研究所等「山西壺関県上好牢村宋金時期墓葬」(『考古』二〇一二年第四期)五十一頁、図十一―一を参照。
- (80) 原文「状物布景與白相類、嘗觀敗荷雪雁及四時花竹、風範清懿、動多新巧、有時作隔蘆睡雁、尤多意思」。郭若虚『図画見聞誌』卷四(盧輔聖主編『中国書画全書』第一冊)四八四頁。
- (81) 原文「祖宗以来、図画院之校藝者、必以黄筌父子為程式。自白及吳元瑜出、其格、遂變」。編者不詳『宣和画譜』卷十八、八頁。
- (82) 原文「非其好古博雅、而得古人之所以思致於筆端、未必有也」。編者不詳『宣和画譜』卷十八、八頁。
- (83) 朱熹集伝、方玉潤評『詩経』(上海：上海古籍出版社、二〇〇九年)三一―四頁。
- (84) 顔娟英「唐代銅鏡文飾之内容与風格」(『中央研究院歷史語言研究所集刊』六十、二、台北：中央研究院歷史語言研究所、一九八九年、三〇三―三〇六頁)。

八十一世紀における花鳥画の姿

- (85) Patricia Karezky, "The Presence of the Goddess Anhira and Cosmological Symbols Associated with the Goddess on Western Decorative Art Excavated in Early Medieval China," 巫馮主編『漢唐之間文化藝術的互動与交融』(北京：文物出版社、二〇〇一年)三四一―三八四頁。
- (86) 斎東方『唐代金銀器研究』(北京：中国社会科学出版社、一九九九年)図三一―一一。
- (87) Gutry Azarpay, "The Allegory of Den in Persian Art," *Arabis Asiae* 38.1, 1976, pp. 37-48. 白適銘「唐代出土西方系文物中所呈現的「胡風文化」」(中国社会科学学院歴史研究所『中国史研究』編輯部『中国史研究』四六、北京：中国社会科学出版社、二〇〇七年、三十一―六十四頁)。
- (88) Jessica Rawson, "Ornament as System: Chinese Bird-and-Flower Design," pp. 380-389.
- (89) Ellen Johnston Laing, "A Survey of Liao Dynasty Bird-and-Flower Painting," pp. 57-99. 李清泉『宣化遼墓：墓葬藝術与遼代社会』(北京：文物出版社、二〇〇八年)。
- (90) 五代北宋初期における民族衝突と融合の問題については、鄧小南「試談五代宋初・胡／漢・語境的消解」(張希清等編『一〇―一三世紀中国文化的碰撞与融合』上海：上海人民出版社、二〇〇六年、一一四―一三七頁)を参照いただきたい。
- (91) 李清泉『宣化遼墓壁画設計中的時間与空間觀念』(『美術学報』四一、広州：広州美術学院、二〇〇五年、二六六―三三五頁)。
- (92) 張詠「益州重修公署記」(『乖崖集』卷八(台湾商務印書館編『四庫全書珍本』第十一集、一六一冊、台北：台湾商務印書館據國立故宮博物院藏文淵閣四庫全書影印、一九八一年)六―七頁)。
- (93) Maggie Bickford, *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-Painting Genre*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1996.
- 嚴守智「士大夫文人与絵画芸術」(顔娟英主編『中国史新論―美術考古分冊』台北：中央研究院、聯経出版事業股份有限公司、二〇一〇年、二九七―三七八頁)。
- (94) 本論文の内容の一部は、国科会專題研究計画奨励案補助の成果論文「状物：十至十一世紀花鳥畫史的再考察」(NSC100-2410-H-136-002)の一部である。

訳者補註

- (1) 『世界美術大全集 東洋編四 隋・唐』(東京：小学館、一九九七年)では、本図の制作年を開成三年(八三八)とする。本書二八九頁によれば、王公淑夫人吳氏の墓が開成三年(八三八)に築造され、王公淑は大中年(八四八)に死去、同六年(八五二)に夫人と合葬されたという。本論文では、制作年を合葬の年としている。筆者の意見を仰ぎ、本論文では原文通り、開成六年(八五二)の作とした。

- (2) 原文は「中軸式構図」。筆者の指示を仰ぎ、ここでは「中軸対称構図」と訳した。  
 (3) 原文は「観瞻」。羽田ジェシカ氏のご教示によれば、この語は単なる鑑賞ではなく、その行為に自然崇拜や儀礼等、特別な意味が込められている場合に用いられるという。訳ではそうした意味を含有させた。

(Chen Yunru 國立故宮博物院書画処)

(訳者 とこうさやか 九州大学人文科学研究院助教)

#### 参考文献

##### 【古籍文献】

- 紀昀等総編『景印文淵閣四庫全書』台北：台湾商務印書館國立故宮博物院藏本影印、一九八三年。  
 台湾商務印書館編『四部叢刊初編』台北：台湾商務印書館、一九六五年。  
 台湾商務印書館編『四庫全書珍本』台北：台湾商務印書館國立故宮博物院藏文淵閣四庫全書影印、一九八一年。  
 盧輔聖主編『中国書画全書』上海：上海書画出版社、一九九二～一九九九年。  
 編者不詳『宣和画譜』台北：國立故宮博物院據所藏景印大德本影印、一九七一年。  
 王洙等『分門集註杜工部詩』台湾商務印書館編『四部叢刊初編』第三十六冊所収。  
 朱熹集伝、方玉潤評『詩経』上海古籍出版社、二〇〇九年。  
 李白撰、楊齊賢集注『分類編次李太白文』台湾商務印書館編『四部叢刊初編』第三十六冊所収。  
 張彥遠『歴代名画記』盧輔聖主編『中国書画全書』第一冊所収。  
 張詠『乖崖集』台湾商務印書館編『四庫全書珍本』第十一集所収。  
 梅堯臣『宛陵集』台湾商務印書館編『四部叢刊初編』第四十八冊所収。  
 郭若虚『图画見聞誌』盧輔聖主編『中国書画全書』第一冊所収。  
 黄休復『益州名画録』盧輔聖主編『中国書画全書』第一冊所収。

##### 【論文・書籍】

- (一) 中国語  
 上海古籍出版社、法国国家図書館編『法国国家図書館藏敦煌西域文献』上海：上海古籍出版社、一九九五年。  
 山西省考古研究所等『山西壺関県上好牟村宋金時期墓葬』(『考古』二〇一二年第四期、北京：科学出版社、四十八～五十五頁)。

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、西安：陕西人民出版社、八～十一頁)。  
 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、北京：文物出版社、四十五～五十三頁)。

白適銘「唐代出土西方系文物中所呈現的「胡風文化」」(中国社会科学院歷史研究所《中國史研究》編輯部『中国史研究』四十六、北京：中国社会科学出版社、二〇〇七年、三十一～六十四頁)。  
 石守謙「幹惟画肉不画骨」別解—兼論「感神通靈」觀在中国画史上的没落」(『風格与世变：中国絵画史論集』台北：允晨文化実業股份有限公司、一九九六年、五十五～八十五頁)。

石守謙「对中国美術史研究中再現論述模式的省思」(同『從風格到画意：反思中国美術史』台北：石頭出版股份有限公司、二〇一〇年、三十五～五十一頁)。  
 巫鴻、李清泉『宝山遼墓—材料与釋讀』上海：上海書画出版社、二〇一三年。

李星明「唐墓壁画中的花鳥画」(同『唐代墓室壁画研究』西安：陕西人民美術出版社、二〇〇四年、三六〇～三九二頁)。  
 李星明「從壁画墓中的山水画看唐代「山水之变」」(同『唐代墓室壁画研究』西安：陕西人民美術出版社、二〇〇四年、三二九～三五九頁)。

李星明「唐代和五代墓室壁画中的花鳥画」(『南京芸術学院学报(美術与設計版)』二〇〇七年第一期、南京：南京芸術学院、五十一～五十六頁)。  
 李清泉「宣化遼墓壁画設計中的時間与空間觀念」(『美術学报』四十一、広州：広州美術学院、二〇〇五年、二十六～三十五頁)。

李清泉「「装堂花」的身前身後—兼論徐熙画格在北宋前期一度受阻的原因」(『美術史論』二〇〇七年第三期、五十六～六十一頁)。  
 李清泉「宣化遼墓—墓葬芸術与遼代社会」北京：文物出版社、二〇〇八年。

河北省文物研究所、保定市文物管理所「五代王处直墓」北京：文物出版社、一九九八年。  
 金維諾「早期花鳥画的發展」(『美術研究』一九八三年第一期、北京：中央美術学院、五十二～五十七頁)。

侯波「唐墓花鳥題材壁画試析」(『四川文物』二〇〇三年第一期、成都：四川省文物局、三十八～四十二頁)。  
 柳立言「何謂「唐宋变革」？」(中華書局上海編輯『中華文史論叢』總第八十輯、上海：上海古籍出版社、二〇〇六年、一二五～一七一頁)。

洛陽市第二文物工作队「邙山宋代壁画墓」(『文物』一九九二年第十二期、北京：文物出版社、三十七～五十一頁)。  
 孫秉根「西安隋唐墓的形制」(中国考古学研究会編『中国考古学研究—夏鼐先生考古



五十年紀念文集』北京：科學出版社，一九八六年，一五一—一九〇頁。

徐邦達「徐熙「落墨花」画法試探」《朵雲編輯部選編『中國繪畫研究論文集』》上海：上海書畫出版社，一九九二年，三〇〇—三〇六頁。

徐濤「呂村唐墓山水的起源」《文博》二〇〇一年第一期，西安：陝西人民出版社，五十三—五十七頁。

陝西省文物管理委員會「長安南里王村唐韋洞墓發掘記」《文物》一九九九年第八期，北京：文物出版社，八—十八頁。

陝西省考古研究所「西安西郊陝棉十廠唐壁畫墓清理簡報」《考古與文物編輯部編『考古與文物』》二〇〇二年第一期，西安：陝西人民出版社，十六—三十七頁。

陝西省考古研究院、西安市文物保護考古研究院「西安鳳栖原唐郭仲文墓發掘簡法」《文物》二〇〇二年第十期，北京：文物出版社，四十三—五十七頁。

陝西歷史博物館編『章懷太子墓壁畫』北京：文物出版社，二〇〇二年。

陝西歷史博物館編『懿德太子墓壁畫』北京：文物出版社，二〇〇二年。

宿白「西安地區唐墓壁畫的布局與內容」《中國科學院考古研究所編輯『考古學報』一九八二年第二期，北京：中國科學院，一三七—一五四頁。

張建林「唐墓壁畫中的屏風畫」《王輝等編『遠望集』陝西省考古研究所華誕四十周年紀念文集》西安：陝西人民美術出版社，一九九八年，七二〇—七二九頁。

張道森、吳偉強「安陽唐代墓室壁畫初探」《美術研究》二〇〇一年第二期，北京：中央美術學院，二十六—二十八頁。

張道森、吳偉強「安陽出土唐墓壁畫花鳥部分的藝術價值」《安陽師範學院學報》二〇〇一年第六期，安陽：安陽師範學院，四十二—四十四頁。

張廣達「內藤湖南的唐宋變革說及其影響」《榮新江主編『唐研究』第十一卷，北京：北京大學出版社，二〇〇五年，五—七十一頁。

陳安利、羅詠鍾「西安王家墳唐代唐安公主墓」《文物》一九九一年第九期，北京：文物出版社，十五—二十七頁。

陳葆真「南唐繪畫的特色與相關問題的探討」《李俊主和他的時代：南唐藝術與歷史論文集》台北：石頭出版股份有限公司，二〇〇七年，二七九—三六五頁。

陳葆真「從南唐到北宋——期間江南和四川地區繪畫勢力的發展」《李俊主和他的時代：南唐藝術與歷史論文集》台北：石頭出版股份有限公司，二〇〇七年，三六六—四二六頁。

陳韻如「畫亦芸也——重估宋徽宗的繪畫活動」台北：國立台灣大學藝術史研究所博士論文，二〇〇九年。

富平縣文化館「唐李鳳墓發掘簡報」《考古》一九九七年第五期，北京：科學出版社，三三三—三六頁。

敦煌文物研究所編『中國石窟 敦煌莫高窟 三』北京：文物出版社，一九八七年。

黃秀純、傅公鈺「遼韓佚墓發掘報告」《中國科學院考古研究所編輯『考古學報』一九八四年第三期，北京：中國科學院，三六一—三八一頁。

趙超「樹下老人」與唐代的屏風式墓中壁畫」《文物》二〇〇三年第二期，北京：文物出版社，六十九—八十一頁。

趙聲良「唐代壁畫中的水墨山水畫」《陝西歷史博物館編『唐墓壁畫國際學術研討會論文集』陝西：三秦出版社，二〇〇六年，二九七—三二三頁。

齋東方「唐代金銀器研究」北京：中國社會科學出版社，一九九九年。

齋曉光、蓋志勇、叢豔雙「內蒙古赤峰山遼壁畫墓發掘簡報」《文物》一九九八年第一期，北京：文物出版社，七十三—九十五頁，九十七—一〇三頁。

劉婕「唐代花鳥畫研究」北京：中央美術學院博士論文，二〇〇八年。

劉婕「唐代花鳥畫研究的新視野——墓葬材料引發的思考」《文藝研究》二〇一一年第一期，一〇〇—一〇七頁。

劉婕「從「裝堂花」到「折枝花」：考古材料所見晚唐花鳥畫的轉型」《范景中、鄭岩、孔令偉主編『考古與藝術史的交匯』中國美術學院國際學術研討會論文集》杭州：中國美術學院出版社，二〇〇九年，三八二—四〇三頁。

鄧小南「試談五代宋初「胡／漢」語境的消解」《張希清等編『二〇—一三世紀中國文化的碰撞與融合』上海：上海人民出版社，二〇〇六年，一一四—一三七頁。

鄭以墨「五代王處直墓壁畫形式、風格的來源分析」《南京藝術學院學報（美術與設計版）》二〇一〇年第二期，南京：南京藝術學院，二十四—三十一頁，一八一頁。

鄭岩「壓在「畫框」上的筆尖——試論墓葬壁畫與傳統繪畫史的關聯」《中國美術學院學報》二〇〇九年第一期，三十九—五十一頁。

鄭岩、李清泉「看時人步瀝 展處蝶爭來——談新發現的北京八里莊唐墓花鳥壁畫」《故宮文物月刊》一五八，台北：國立故宮博物院，一九九六年，二二六—二三三頁。

謝稚柳「再論徐熙落墨——答徐邦達先生《徐熙落墨花試探》」《朵雲編輯部選編『中國繪畫研究論文集』》上海：上海書畫出版社，三〇七—三二三頁。

顏娟英「唐代銅鏡文飾之內容與風格」《中央研究院歷史語言研究所集刊》六十一、二，台北：中央研究院歷史語言研究所，一九八九年，三〇三—三〇六頁。

羅世平「觀王公淑墓壁畫《牡丹蘆雁圖》小記」《文物》一九九六年第八期，北京：文物出版社，七十八—八十三頁。

饒宗頤「瑞心圖卷跋」《敦煌研究》一九九九年第四期，敦煌研究院，一五二—一五三頁。

圖版は、上海古籍出版社、法國國家圖書館編『法國國家圖書館藏敦煌西域文獻』第十七冊、上海古籍出版社、一九九五年、二三五—二四一頁を参照。

嚴守智「士大夫文人与絵画芸術」(顏娟英主編『中国史新論—美術考古分冊』台北：中央研究院、聯経出版事業股份有限公司、二〇一〇年、二九七～三七八頁)。

## (一) 日本語

小川裕充「中国花鳥画の時空—花鳥画から花卉雑画へ—」(戸田禎佑等編『花鳥画の世界 第十巻 中国の花鳥画と日本』東京：学習研究社、一九八三年、九十二～一〇七頁)。

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」(『東洋文化研究所紀要』一一七号、東京：東京大学東洋文化研究所、一九九二年、一七九～二一四頁)。

小川裕充「黄筌六鶴図壁画とその系譜(上)—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、趙伯驥、牧谿、王振鵬、浙派、雪舟、狩野派まで」『國華』一一六五号、東京：國華社、一九九二年、七～二十二頁)。

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、趙伯驥、牧谿、王振鵬、浙派、雪舟、狩野派まで」(下)『國華』一一九七号、東京：國華社、二〇〇三年、七～二十五頁)。

松本栄一「敦煌本瑞応図卷」(『美術研究』第一八四号、東京：東京文化財研究所、一九五六年、一一三～一三〇頁)。

板倉聖哲「絵画史研究」(遠藤隆俊等編『日本宋史研究の現況と課題—一九八〇年代以降を中心に』東京：汲古書院、二〇一〇年、三〇九～三二一頁)。

板倉聖哲「唐時代絵画に関する復元的な考察—屏風壁画に注目して」(奈良国立博物館研究紀要『鹿園雅集』第十三号、奈良：奈良国立博物館、二〇一一年三月、三七～五十五頁)。

宮崎法子「中国花鳥画の意味(上)：藻魚図、蓮池水禽図、草虫図の寓意と受容について」(『美術研究』第三三三三号、東京：東京文化財研究所、一九九六年、一～十七頁)。

宮崎法子「花鳥・山水画を読み解く—中国絵画の意味」東京：角川書店、二〇〇三年。

鈴木敬「中国絵画史 上」東京：吉川弘文館、一九八一年。

## (三) 英文

Gutry Azarpay, "The Allegory of Den in Persian Art," *Artibus Asiae* 38.1, 1976, pp. 37-48.

Maggie Bickford, *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-Painting Genre*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1996.

Patricia Karetzky, "The Presence of the Goddess Anhta and Cosmological Symbols Associated with the Goddess on Western Decorative Art Excavated in Early Medieval China" 巫鴻主編『漢唐之間文

化芸術的互動与交融』(北京：文物出版社、二〇〇一年、三四一～三四四頁)。

Ellen Johnston Laing, "The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art," *B. M. F. E. A. (The Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities)* 64, 1992, pp. 179-223.

Ellen Johnston Laing, "A Survey of Liao Dynasty Bird-and-Flower Painting," *Journal of Sung and Yuan* 24, 1994, pp. 59-62.

Ellen Johnston Laing, "Auspicious Motifs in Ninth- to Thirteenth-Century Chinese Tombs," *Art Orientalis* 33, 2003, pp. 32-75.

Lothar Ledderose, "Subject Matter in Early Chinese Painting Criticism," *Oriental Art* 19:1, 1973, pp. 69-83.

Liu and Peter J. Golas, *Change in Sung China: Innovation or Renovation?*, Lexington: Heath & Co., 1969, pp. vii-xiv.

Jessica Rawson, *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*, London: British Museum Publications Ltd., 1984.

Jessica Rawson, "Cosmological Systems as Sources of Art, Ornament and Design," *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 72, 2000, pp. 133-189. 中文訳「作為芸術」裝飾与图案之源的宇宙觀体系(鄧菲、黄洋、吳曉筠等訳『祖先与永恒—杰西卡·羅森中国考古藝術文集』北京：生活·讀書·新知三聯書店、二〇一一年、三三二～三三三頁)。

Jessica Rawson, "Ornament as System: Chinese Bird-and-Flower Design," *The Burlington Magazine* 148, 1239, 2006, pp. 380-389. 中文訳「裝飾系統—中国的花鳥図象」(鄧菲、黄洋、吳曉筠等訳『祖先与永恒—杰西卡·羅森中国考古藝術文集』北京：生活·讀書·新知三聯書店、二〇一一年、五〇一～五二四頁)。

## [訳者付記・謝辞]

漢文の訓読は、すべて訳者によった。

本論文を翻訳するにあたり、筆者である陳韻如氏、九州大学の羽田ジェシカ氏に多くのご教示を賜りました。ここに記し、感謝の意を申し上げます。