

「咫尺の間、天地を有つ」

——大雅の山水扇面画を中心に

高 絵 景

The infinite world in a small space

—— Focus on Taiga's Landscape fan paintings

GAO Huijing

The fan paintings developed around the end of the 9th century are drawn by each school with various subjects such as the landscape, person, flowers and birds (flowering plants), and genre picture, and their charm has not diminished for decades, and it has been established as a kind of unique painting. The shape of the fan is different from the rectangle, and the composition of a picture is constrained by the special inverted trapezoid of the fan and the curved shape. So that, a painter not only needs to draw as usual, but also needs to show the beauty of the fan through painting. Ike no Taiga, the master of Japanese literary painting, started painting on the fan at the age of fifteen, and many remarkable fan paintings have been created, which can be said to be a very important part of Taiga's works.

In this paper, I will focus on Taiga's fan paintings with the theme of landscape and select representative fans from a large number of his works. And around the distant expression of the fan landscape paintings, the composition and other issues to discuss. In addition, I tried to clarify the salient features, compositional differences, and aesthetic characteristics of the fan paintings in Japan and China.

Keywords: Ike no Taiga, literary landscape painting, fan painting, Album of Tozan-Seiin-Jo.

キーワード：池大雅、文人山水画、扇形、扇面画、東山清音帖

はじめに

大雅最晩年の『東山清音帖（瀟湘八景図）』とそれ以前の五点の「瀟湘八景図」の作品群を比較すると、最も魅力的なのは『東山清音帖』に見られる扇面画の表現と、その書画の配置であろう。『池大雅家譜』によると、「元文二年、翁十五歳也。（中略）此時初テ画扇ニ画ス。尤倣八種画譜。」と記されており、大雅は、十五歳（一七三八年）を迎えると、生計を立てるため、母と二人で京都の二条橋西の樋口

町に扇子屋を開き、『八種画譜』などを手本として、扇に絵画を描いたのである。《松下眠醒図》(図1)は青年期の大雅が、『八種画譜』に収載された張白雲選『名公扇譜』に見られる張堯恩の扇面画(図2)を臨摹して、画面の中央に「九霞」と署名した扇面画である。扇面の右側に大雅の師である柳沢淇園が「偶来松樹下高枕石頭眠」¹⁾という五言唐詩を題賛している。大雅の若い頃の扇面画はあまり残されていないが、この例によって大雅初期における扇面画の制作においては、『名公扇譜』を参考にしたことが明白になる。

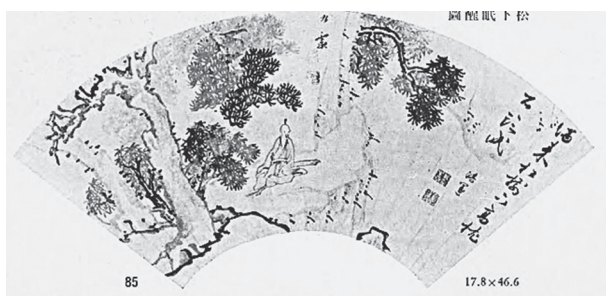


図1 《松下眠醒図》紙本墨画、17.8×46.6cm、個人蔵

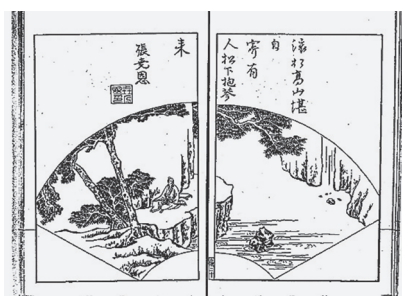


図2 『八種画譜』(部分)、中川文庫

昭和三十五年(一九六〇)に、中央公論美術出版社から出版された『池大雅作品集』を調べてみると、団扇書画と扇面形式の書画は、併せて約八十点もあって、その数は収録総数のおよそ十分の一にあたり、制作年代も大雅の青年時代から最晩年まで含まれていた。つまり扇面画は、大雅の書画制作においては極めて重要な作品だといえる。しかし、これまで大雅の扇面画はあまり研究されることなく、研究上では大きな空白となっている。

一 日中の文人画による扇面画の展開

大雅の扇面画制作の問題に入る前に、文人による扇面画の制作と展開、および独自の構図法などについて、議論すべき諸問題を検討してみたい。扇子形式の絵画、すなわち扇面画(扇絵)には、扇の形によって主に団扇画と扇面画の二種類がある。扇子の画面に書画を描く形式だけではなく、扇子の形をした紙、絹などに描いた絵画も扇面画と言われる。扇面画の誕生については、確実な資料がなく確定できないが、中国の唐時代の画家張彦遠の『歴代名画記』の中に、「誤点成蠅」の典故があり、それが最もはっきりとした記録である。すなわち後漢時代に、曹操が漢桓帝から「九華扇」を賜ったが、その後に曹操は政治家の楊修に、そこに絵画を描くように頼んでいた。ところが、楊修は不注意のため一滴の墨を扇面に垂らしてしまい、急いで扇子に落ちた墨点を「飛ぶ蠅」に書き直したというのである。また、東晋時代の王羲之が、扇面に書を書いて老婆に贈った逸話が『晋書・王羲之』に記載されている。実物が現存していないため、扇子の詳しい形式²⁾などが分からないが、扇子に絵画を描いたり、墨書した歴史

1) 「偶来松樹の下に來りて、枕を高うして石頭に眠る」という意味である。

2) 曹植(192~232)の『曹子建集・九華扇賦』では、「昔吾先君常侍、得幸漢桓帝、賜方扇、不方不円、其中結成文、

は、二世紀頃に遡ることができる。意識的に墨書したことであれば、四世紀の王羲之ということになる。最初は、扇子の上に絵画を描くのは、扇子の単なる飾りのためと考えられていた。つまり扇子は観賞性より実用性が主であった。唐宋時代から、団扇に絵を描くことが盛行し、扇子の飾り、すなわち添え物というだけではなく、独立した絵画形式となった。この時期の団扇画は、基本的に細密精緻な画院画であり、画題も決められており、花鳥図、山水図、人物図などを含めている。現存する最も早い扇面の書跡は、宋徽宗趙佶の草書作品の「掠水燕翎詩紈扇」である。

扇面画の場合は、九世紀末頃に日本で製作された檜扇に遡ると言われる³⁾。檜扇は、檜の薄板を重ねて要でまとめ、先端を糸で連続して作り、糸の余ったところは垂下したり、模様結びにしたりした⁴⁾。また、「かわほり」⁵⁾と呼ばれる紙扇は、檜扇の略式の扇であり、檜扇と同じく室町時代に形式が定着した。檜扇では二本の直線(半径)と一つの円弧とによって定まる三角形が画面であり、紙はりの扇では、二本の半径の直線と、大小二つの円弧とによって限定される形が画面となる⁶⁾。簡単に言うと、紙扇の形は、檜扇の逆三角形とは異なり、逆三角形を半ばで切断した形である。水尾比呂志氏の調査によると⁷⁾、教王護国寺の食堂に安置されている千手観音立像の数多い手の中の一本から檜扇が発見され、その檜扇は、元慶元年(八七七)十二月に納入されたことが明らかになった。最古の事例として極めて貴重である。この発見によって、天平時代に成立していた檜扇の姿を想像し得るのみならず、正倉院の《麻布山水図》の系統を引く墨絵が、扇の装飾絵にも描かれていたことが確かめられた。

日本で作られた檜扇が、平安時代の十世紀に朝鮮や中国に朝貢品として贈られ、異なる地域に多様な

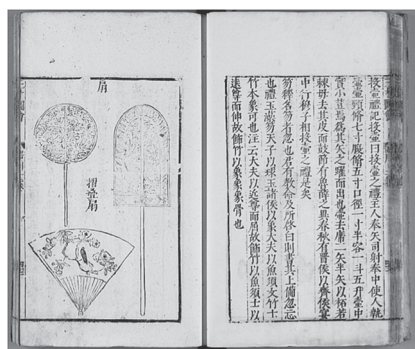


図3 明・王圻纂集、『三才図会』第16巻

扇子と扇面画の制作が展開することになる。『宋史・日本伝』によれば、十世紀末に(中国の北宋時期)、日本の僧奝然(不明一〇一六)が、宋に檜扇二十枚を贈ったという記録が残されている⁸⁾。明時代の万暦三十五年(一六〇七)に完成し、二年後(一六〇九)に出版された『三才図会』(第16巻、器物)(図3)には、「摺疊扇一名撤扇。盖收則摺疊用則撤開。中略。撤扇始永樂中因朝鮮国進。上喜其卷舒之便命工如式為之。南方女人皆用团扇。惟妓女用撤扇。近來良家女婦亦有用撤扇者。」⁹⁾と記されて

名曰九華」と記し、九華扇の形は「不方不円」というが、団扇であるか摺扇であるかをはっきりと明記してなかった。また、王羲之書扇に関する具体的な記録が残されていないが、室町時代(15世紀前半)における如拙作の《王羲之書扇図》(京都博物館蔵)によれば、王羲之書扇の扇は蒲扇であることが普遍的に認められている。

3) 中村清兄、『日本の扇』、大八洲出版株式会社、1942年。

4) 水尾比呂志、『扇絵名品集解説』、淡交新社、1967年、9頁。

5) 「かわほり」は蝙蝠と書く。折畳式の紙扇を広げると蝙蝠の翼に似ているところから生まれた呼称である。また、中村清兄の『日本の扇』によると「かわほり」は「紙張り」の音便である。

6) 小山清男、『扇面画の構図について』、『図学研究』、33巻 Supplement 号、日本図学研究会、1999年、127頁。

7) 前掲書、水尾比呂志、9頁。

8) 中谷伸生、『扇面画の美術交渉—日本・中国からフランスへ—』、関西大学東西学術研究紀要第46輯、2013年4月1日、52頁。

9) 明・王圻、纂集『三才図会』、第十六巻・器物、万暦37年序刊(1609)。注釈「摺疊扇また撤扇は、つまり使わない

いる。『三才図会』の中での摺畳扇の中国への伝播については『宋史』と齟齬があるが、明時代における摺畳扇の普及や使用状況を知ることができる。北宋から日本式の扇（檜扇やかわほり）がすでに中国へ輸出されていたが、団扇のように主流にならず、身分が低い人々に使われていた。明の初期に、日本式の扇の便利な形は永楽帝（在位一四〇二年～一四二四年）の好みに合ったため、膨大な数の日本式扇が大量に模倣され、徐々に民間にまで普及するようになった。いわゆる「上の好むところ、下必ずこれより甚だし。」ということである。

さらに、中国では日本式の扇に改善を加えて、片張りから両面張りにして、明の中期頃（成化年間一四六四年頃）からは、扇面に書画を書くことが流行すると共に、使用する紙も筆墨によって表現しやすい唐紙に変わった。明末清初に活躍した学者である宋応星（一五八七年頃―一六六六年頃）は、『天工開物』の「中・第十一卷・製紙」に、明代の製紙工程を詳しく記録している。『天工開物』によると、中国明時代の製紙業はかなり成熟していて、材料は主に竹や樹皮になり、専用として使われる設備も発明され、紙の大量生産が可能となった¹⁰⁾。明清時代の紙は宋代の絹や皮紙より、墨の喰い込みがよくなり、紙が過度に滑らかにならず、筆の運びがよりコントロールされやすくなり、偶発的な効果も文人たちが求める筆墨の意趣や感情表現に当て嵌まっていた。藝術創作における工具の進化は、藝術表現の形式を広げ、新しい藝術的風格をも生み出した。明清の時代においては、紙の改良と大量生産が、紙扇や文人書画の流行を互いに推し進める契機になったことは疑いないであろう。

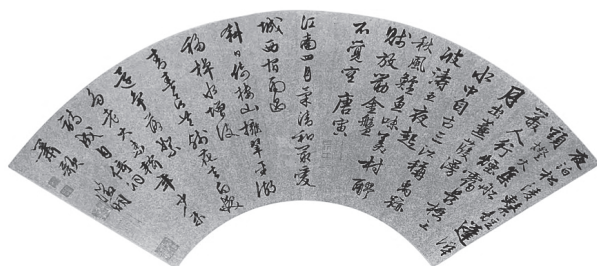


図4 明・唐寅 文徵明《行書詩扇面》、55.6×19cm、香港藝術館

明の後期すなわち万暦年間（一五七二～一六二〇）から、扇面による書画制作は、極めて成熟した水準に達していた。扇面書画は単なる扇子の装飾というだけではなく、すでに掛け軸、巻物などのような特定の書画形式になったという。明四大家と称される沈周（一四二七―一五〇九）、文徵明（一四七〇―一五五九）、唐寅（一四七〇―一五二四）、仇英（一四九四―一五五二）、また呉派の代表的な画家である祝允明（一四六―一五二七）などの優れた扇面の書画作品が、いまだに数多く残されている。さらに、摺畳扇は携帯しやすいため、文人の間において、観賞しながら人々と交流するのに便利であった。文人達が協力して作り上げた扇面書画は、非常に興味深い作品群だといってよい。香港藝術館に所蔵される唐寅と文徵明の合作《書詩扇面》（図4）¹¹⁾は、文人書画の社交性のあり方を示す好例である。

明の万暦・天啓（一五七二～一六二七）の間に中国で発行され、江戸の寛文十二年（一六七二）に日本で和刻本が刊行された『八種画譜』の中には、張白雲によって選ばれた『名公扇譜』が収載されてい

時に折り畳み、使う時に広げるのである。永楽年間（明の永楽帝の年号1403年―1424年）に摺扇は、朝鮮国から伝来したという。永楽帝は摺扇の舒卷の便利さが好き、工人に同じ形で扇子を作るよう命じた。南方の女性は皆団扇を使い、妓女だけ摺扇を使う。亦、近ごろ良家の婦女は摺扇を使うようになった。」

10) 明・宋応星、『天工開物』、中巻、河内屋茂八等刊、1771年、70頁。

11) 香港藝術館編、『虚白齋藏中国書画・扇面』、香港市政局、1994年、36頁。

るが、そこには呉炳、孫克弘、陳淳など、総計四十八点の扇面画が収録されている。また、中国の清時代に刊行され、元禄年間（一六八八～一七〇四）に最初に日本へ舶載された木版彩色摺画譜である『芥子園画伝初集』の巻五には、名家を模倣して制作された十幅の团扇形式と八幅の扇面画形式の扇面画が載せられている。この二冊の画譜が日本の文人画の展開にとっては極めて重要である。池大雅、与謝蕪村、浦上玉堂などの代表的文人画家だけではなく、その他の画家にも、この二冊に習って描かれた優れた扇面画作品が残されている。扇子と扇面画は、日本の影響を受けながら中国で発達していくことになったが、再び中国から日本に伝来するという複雑な文化交流の展開となって、まさに、東アジアの文化交流の一端を明らかにする重要な作品（生産品）になったと言ってよい¹²⁾。

文人扇面画の画題については、日本と中国は同じように山水図、花鳥図（花卉）及び人物図の三大画題を含めている。しかし、山水図は文人に好まれた画題であることから、現存する扇面画では、山水図が他の画題よりも圧倒的に数が多い。『名公扇譜』に収録された四十八譜の扇面画の中では、三十七幅が山水図で、十幅が花鳥図となっており、人物図はただ一幅のみである。『芥子園画伝初集』に載せられた扇面画は、团扇でも、扇面画でも十八幅が全部山水図である。本論で中心として扱う池大雅の現存する扇面画をできる限り集めたが、宗達光琳派の技法によって描かれた作品も含めれば、山水図は六十幅で、花鳥図は十幅ほどあり、人物図は十幅もなかった。扇面画における画題の選択は、明清の文人画と宋代の画院画の大きな違いだといえる。日本の場合には、中世¹³⁾の扇面画にも景観を描いたものが見られるが、それらはいわゆる山水図というよりも、吉祥的な花鳥図というべきやまと絵風のテーマであった¹⁴⁾。江戸時代に展開した文人画の扇面画は、当時の狩野派や光琳派と比較すれば、装飾的な花鳥図、人物図よりも山水図が数多く描かれた。次に、大雅の扇面画を中心に、文人扇面画の画面構成、あるいは構図、作風、そして日中における山水扇面画の特徴などを検討してみたい。

二 池大雅の山水扇面画

大雅は十五歳からすでに扇子に絵を描き始めたが、扇子が実用品であったため、非常に消耗されやすく、大雅二十代の扇面画はほとんど失われたようだ。この点については、現存している扇面画から推測することができる。扇面画には、折り線のあるものと折り線のないものの二種類がある。折り線がある扇面画は、実用的な扇子に貼り付けられたため、破損しやすい状況で残されてきた。折り線がない扇面画は、扇子ではなく、扇面の画面形式だけを用いた実用性のない扇面画である。大雅の扇面画を整理すると、折り線がある扇面画が総数の約三分の一を占め、制作年代が三十代から晩年まで続いている。つまり、それらの多くが、大雅の作品が収集価値ありとされるようになった後に保存された作品である。

さて続いて、山水という画題について、大雅の扇面画制作を検討してゆきたい。

12) 前掲書、中谷伸生、51頁。

13) すなわち鎌倉時代と室町時代を合わせたおよそ四世紀の期間を中世と定義されている。

14) 前掲書、中谷伸生、58頁。

2.1 扇面画における山水図の遠近法

花卉図と人物図の扇面画を比べると、扇面画における山水図の制作は、扇面の形により規制されやすく、小さな画面であることと、湾曲性と放射性をもつ形に、複雑な山水の空間を配置することには、特殊な構図法が求められる。扇面の特殊な形については、水尾比呂志氏が、「湾曲性と放射性とは、扇面構図に特有な属性としてつねに要求される性質である。湾曲性は横の構図原理、放射性は縦の構図原理だ。両者は相伴なって扇面構図を構成するわけであるが、描写対象の性質によって、いずれかが強調される。」¹⁵⁾と述べている。作品の《秋江帰釣図》(図5)¹⁶⁾を見れば、扇面上辺にあたる弧(扇子の天と言われる)の直径が下辺の弧(扇子の地)の約二倍であり、縦の長さの約三倍である。要するに、扇面の縦横比が、巻物の構図と近いと、縦の長さには限りがあり、山水画の空間の遠近を表現する時に、平遠の表現方式が扇面の形に相応しいと考えられる。

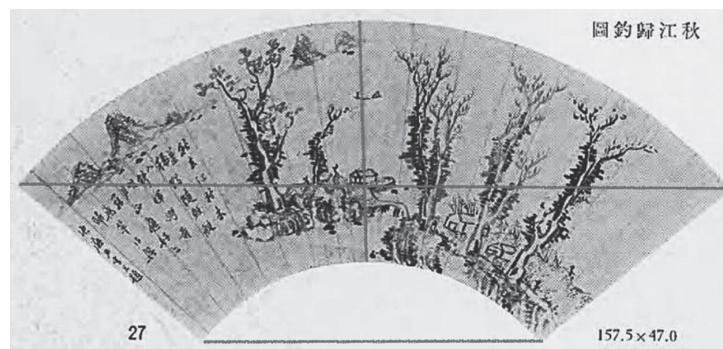


図5 池大雅《秋江帰釣図》、紙本淡彩、52.0×15.5cm、個人蔵

《秋江帰釣図》においては、近景の樹や建物の重心が、基本的に左右に引かれた水平線より下であり、地面が扇形の弧形に添って湾曲させられて描かれ、木の幹の成長方向が垂直ではなく扇面の折り線と平行している。樹と樹の間が折り線と同じように、下の部分が緊密で、樹の枝の部分が放射状に広がるため、画面上部に余白が多くなりがちだが、それを防ぐため、画面の左上に遠くの山々を加えている。さらに、山々の下の余白部分に、七言絶句を墨書し、扇面の左右のバランスを保つ構図となっており、そうした構図法は非常に巧妙である。小さな不規則的畫面に、自然の一部だけを切り取って、近い景色から遠い山を望むような平遠法を採用しているところなど、大雅が扇面の特徴を活用する才能に恵まれていたことが明らかである。

なぜ平遠法が山水図を描いた扇面画の構図に適応しやすいのか。この問題を考察するためには、山水遠近法における表現の問題を回避できない。山水遠近法の成立については、中国北宋の画家である郭熙(約一〇二三年—約一〇八五年)は、著作『林泉高致』に歴代の画論を収録した上、自己の制作経験から、「高遠・平遠・深遠」という山水空間の表現理論を唱え、さらに南宋の韓拙は、それに「闊遠・迷遠・幽遠」を加えて六遠法といった。郭熙の「三遠」は、山と山、山と人、樹などとの距離、あるいは

15) 前掲書、水尾比呂志、29頁。

16) 『池大雅作品集、作品篇』、中央公論美術出版、1960年3月1日、作品27。

空間の透視法である。韓拙の「三遠」が空間に関心を示して、山水と大気（雲霧、気候）の遠近関係に着目したが、それを境地の表現と言ってよい。本章では、郭熙の「三遠」を中心に、扇面画における山水の空間配置を検討する。『林泉高致』の「山水訓」によると、「三遠（高遠・平遠・深遠）」については以下のように記されている。

山有三遠。自山下而仰山巔、謂之高遠。自山前而窺山後、謂之深遠。自近山而望遠山、謂之平遠。高遠之色清明、深遠之色重晦、平遠之色有明有晦。高遠之勢突兀、深遠之意重疊、平遠之意冲融而縹縹渺渺。其人物之在三遠也、高遠者明了、深遠者細碎、平遠者冲淡。明了者不短、細碎者不長、冲淡者不大¹⁷⁾。

山に三遠あり。山下よりして山巔を仰ぐ、これを高遠と謂ひ、山前よりして山後を窮むる、これを深遠と謂ひ、近山よりして遠山を望む、これ平遠と謂ふ。高遠の色は清明に、深遠の色は重晦に、平遠の色は明あり晦あり、高遠の勢は突兀とし深遠の意は重疊に、平遠の意は冲融に、而して縹々渺々たり。其の人物の三遠に在るや、高遠には明瞭に、深遠には細碎に、平遠には冲淡なり。明瞭の者は短からず、細碎の者は長からず、冲淡の者は大ならず¹⁸⁾。

郭熙は「三遠」を定義し、それぞれの構図、造形、境地などを述べている。分かりやすく解説するため、池大雅が四十四歳頃（一七六六年）に理解した六遠法を実践した《六遠山水図》（図6）の左から順に高遠、深遠、平遠の三幅を用いて説明する。



高遠



深遠



平遠

図6 池大雅《六遠山水図》、紙墨淡彩、136.1×59.2cm、東京国立博物館蔵

17) 俞劍華、『中国古代画論類編』、江蘇美術出版社、2007年、223頁。

18) 四賀煌編、『東洋画論集・上巻』、中央美術社、1926年、65頁。

まず、高遠の図を見ると、観察者は近い距離、山肌の縦横の様子さえ見えるほど近い距離で山を仰ぎ見て、山の高さや重さの迫力を実感できる。この万丈の視覚的体験と紙幅の縦横比には関係がないとは言えない。団扇画《夏湖放櫓図》(図7)¹⁹⁾と扇面画《白雲流水図》(図8)²⁰⁾は、両方とも小画面であるが、画面の縦横比によって、雄大な山を表現するには異なる遠近法が取られている。団扇画《夏湖放櫓図》(図7)の主山が、ほぼ画面の半分を占め、近景に引き寄せる鋭角三角形の山形が、観賞者に仰ぎ見る体験を強める。この作品の横は25.7センチ、縦は27.6センチで、横と縦がほぼ同じ長さであり、小さい画面であるが、視点が下から上に集中する仰視感を作り出せる空間の縦横比だといえる。これに比べると、扇面画《白雲流水図》(図8)は、山頂だけを切り取って、乱麻の皴法で方形を重ね、山頂の峻険によって石の重量感や立体感を表現したものと感じられる。近景の山が全体的に不規則な逆梯形であり、視点が分散されるので、観賞者が山の真正面から見るようになっている。視点が一つだけではなく、多視点的な表現は、扇面画の右から開けながら観賞する形に呼応している。つまり、縦が短いため、山の下から上まで描くと、縦の空間が狭くなるため、扇面画の観賞にあたって山岳表現を限定したに違いない。

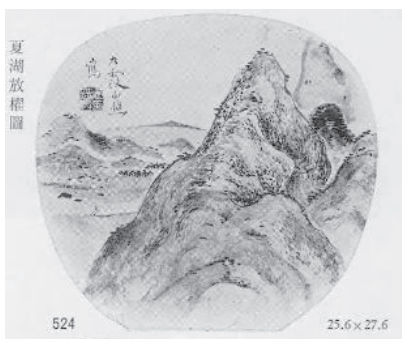


図7 池大雅《夏湖放櫓図》、紙本著色、25.6×27.6cm、個人蔵

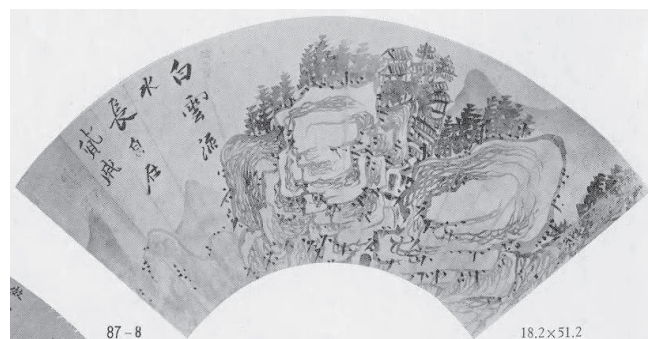


図8 池大雅《白雲流水図》、紙本著色、18.2×51.2cm、個人蔵

続いて深遠というのは、山の前から山の後ろを覗くような構図であり、山の立体感と奥深さを表現したい時によく使われる。大雅の深遠図を見れば、近景における樹や石の重なりが、後ろの山を隠し、徐々に消えていく道が、観賞者の視点を山の奥へと導き、高遠図の明快な色調とは異なって、暗い色調が山林の緑の深さを伝えている。大雅の山水扇面画には、深遠法を使う構図も見られるが、その数は非常に少なく、遺存する作品では《扇面画山水図》(図9)²¹⁾だけである。この作品は、扇面の両端にポキポキとした線描で近景の山頂が描かれ、両端の山が斜めに交わって、その間の空間に遠景の山を薄い墨で描いているため、奥行き感の少ない画面が作り出されている。

大雅の山水扇面画によく使われる遠近法は平遠であり、扇面画の形式に最も適応する構図だと言って

19) 前掲書、作品524。

20) 同書、作品87-8。

21) 同書、作品534-19。

よい。郭熙が、平遠は近い山より遠い山を望む、と説いたが、その後の画家の実践を見ると、山々の連なりを遠くから眺め、または近景（水面、樹など）から遠景を眺めるように展開している。大雅の平遠図には、近景の水面と遠景の山々が画面の半分ずつを占め、遠景の山々がさらに近、中、遠の三部分に分かれ、山肌が近いために、徐々にぼやけて、視覚的には一層広くなったと感じられる。

三遠の中では、平遠山水が最も文人士大夫に好まれ、日中の文人山水画の主流だといえる。北宋の後期から南宋まで、文化の中心が経済の中心の移動と共に、中国長江以南の江南地域に移って、異なる南北の風土が遠近法を選択することによりかなり大きな影響を与えた。韓拙の『山水純全集』の「論山」一節では、中国における南北の山の特徴が以下のように述べられている。

山亦有四方体貌、景物各異。東山敦厚而広博、景質而木多。西山川峡而峭拔、高聳而險峻。南山低小而水多、江湖景秀而華麗。北山闊塹而多阜、林氣重而水窄。中略。要知南北風土不同、故深宜分別。



図9 池大雅摺扇式山水図廿三図（部分）、紙本墨画、13.6×33.9cm、個人蔵

要するに、西や北の地域に見られる山の勢いが、雄大かつ険峻でそそり立っており、南の地域に見られる山の勢いは、その逆に傾斜が緩やかで河や湖が多いため、山の勢いを表現する時に、高さや奥深さよりも山水全景の広さが強調された。また、郭熙が「山水訓」において、平遠山水が「人目の曠望を極め」と述べ、劉道醇の『聖朝名画評』の序では「山水を観る平遠曠蕩を尚ぶ」と記された。つまり、千里の風景が

対面できるように、平遠山水は、士大夫にとって絵画の観賞による山水への臥遊を実現するために最も相応しい山の描き方だということになる。

2.2 池大雅の山水扇面における構図

以上、扇面画の特殊な形を踏まえて、大雅は、山水扇面画の制作において、主に平遠法を用いており、また、平遠に加えて空気遠近法、あるいは闊遠・迷遠・幽遠を入り組ませる構図だと考えられる。さらに、大雅の扇面画における山水の配置について具体的に言えば、斜面を強調する構図、中心を強調する構図、放射性を強調する構図の三つに分けられる。斜面を強調する構図あるいは対角線構図、その一つの典型が「一河兩岸」式である。「一河兩岸」というのは、中国元末の画家である倪瓚（一三〇一—一三七四年）によってよく使われたモチーフであり、「兩岸」とは、距離を置いて向かい合う近景の岸辺と遠景の山々のことで、「一河」は近景と遠景を分け隔てる水面のことを指している。倪瓚の《容膝斎図》（台湾国立故宮博物館蔵）においては、遠景の山々が近景の真上に配置されるが、それとは異なり、

扇面画における遠景は、近景の斜め上方に配置された。《秋江独釣》(図10)²²⁾を見れば、遠景の山と近景の樹が対角線的に構成され、両方ともが扇面画の画面の一番長い直径にあたり、画面の横の空間を十分に利用して、広大な水面が余白によって表現された。もう一つの《疎林秋意図》(図11)²³⁾が大雅三十代頃の作品で、扇面の右上にある「倣倪雲林居士意、三岳」の落款によると、倪瓚の画風を学びその意を体得したというのである。しかしながら、この作品に大雅は、伝統的な「三段式構図」、すなわち遠景・中景・近景の三段式構図を止め、近景の群林に焦点を当て、同じ「一河兩岸」であるが、「河」が山から流れ出て細い小川になり、「兩岸」の近い方と遠い方の樹などがほぼ同じ大小で描かれたため、見る者が遠くから見ているという位置関係ではなく、林の中に身を置くように感じるであろう。簡略化された筆致によって作られた蕭散な境地がまさに倪瓚の意に通じるのであろう。「一河兩岸」の斜面を強調する構図が、扇面画の横に長い形式という特徴を利用しながら、従来の構図のしきたりを打ち破って、独特の画趣を小画面に漂わせている。



図10 池大雅《秋江独釣》、紙本着色、18.2×51.2cm、個人蔵



図11 池大雅《疎林秋意図》、紙本着色、17.9×51.2cm、個人蔵

斜面を強調する構図のもう一つの特徴は、山水の重心の位置が扇面画の片側を占め、反対側が余白や落款、題詩などとなっている。例えば、《赤壁勝遊図》(図12)²⁴⁾では、切り立った崖が扇面画の弧に応じて描かれ、左方に舟が浮かんでいる。景物の縁が図示する弧線に呼応するように、景色が弧を描くように湾曲し、画面の重心が弧線の右上を占め、舟は小さいが、全体のバランスが維持されている。片側の構図が小画面を詰め過ぎている感じにはならず、対角線を意図した画面が視線を遠いところへ誘導し、さらに扇面の弧状を強めて、大雅の大幅作品《赤壁舟遊図》(一七四八)と比較しても優劣をつけることができないほど優れた作品だと実感される。

22) 前掲書、作品87-6。

23) 同書、作品88。

24) 同書、作品87-5。



図12 池大雅《赤壁勝遊図》、紙本著色、18.2×51.2cm、個人蔵



図13 池大雅《金風過橋図》、紙本淡彩、19.7×51.8cm、個人蔵

大雅の扇面画によく見られるもう一つの構図は、放射性構図であるが、それは扇面画における日本独自の構図法だといってよい。大雅の扇面画の中から、典型的な放射性構図の作例をあげるとするなら、やはり四十代中期の《金風過橋図》(図13)²⁵⁾である。この作品には、重ねられ畳まれた山や石が、扇面画の下弦にかたまり、後ろの樹が岩石の勢に応じて左右に開くやり方で放射状に描かれ、弧状に湾曲させられている。遠近の山々は墨色で区別され、その間に亭を載せる橋と湾曲された山が川に流動性を与え、平面的な画面に奥行きのある立体感を表現している。大雅は、放射性構図を山水扇面画に巧みに応用することのできる文人画家だと言い得るのである。大雅以前に、放射性構図をよく使ったのは琳派の俵屋宗達であり、山水扇面画ではないが、宗達によって描かれた物語絵は、扇面の特殊性を活用している。具体的に言えば、俵屋宗達の《平家物語図扇面》や《賀茂競馬図扇面》(東京国立博物館蔵)などの作品は、扇面の湾曲性が巧妙に利用され、競馬、兵士たちが扇面画の下弦の円弧に呼応するやり方で扇面画の右から左へ走るような動勢を見事に表現している。源豊宗氏の指摘によれば、宗達以前には、扇面画の形からはみ出すような図様や構図は、わずかながら土佐光信らにも見られるという²⁶⁾。また、マシュー・P・マッケルウェイ氏の調査²⁷⁾によると、室町末期、狩野派工房の絵師によって描かれた《花鳥山水孝子図扇面流し屏風》(個人蔵)の中に、南宋・玉瀾による瀟湘八景図の一図である《山市晴嵐図》が、扇面の湾曲性に呼応する山水扇面画だという。琳派、狩野派などいろいろな画派から技法を採用する大雅は、放射性という独創的な画面構図を、山水扇面画の制作に適用することに成功していると指摘できるだろう。

最後に中心を強調する構図を採り上げる。すなわち扇面画に中心を求める構図である。大雅四十代の作と思われる《秋村雨後図》(図14)²⁸⁾では、主として樹と家屋が濃墨で描かれ、画面の中心を占め、遠景の山が扇面の両端に配置されているが、このような画面構成が中心を強調する構図である。

扇面の中心を強調する構図について、水尾比呂志氏は、「扇面の中に中心を求めることが出来ないわけではない。しかし、そういう方法で組み立てられた構図は、扇形の画面のなかで、通常の構図と何等変

25) 前掲書、作品293。

26) 源豊宗、『日本の文様一扇』、光琳社出版株式会社、1971年、8頁。

27) マシュー・P・マッケルウェイ、『室町時代狩野派扇面画の“オリジナル”―宋画との関連』、『オリジナルの行方―文化財を伝えるために』、2010年。

28) 前掲書、作品489。



図14 池大雅《秋村雨後図》、紙本淡彩、19.1×54.5cm、個人蔵

らない配置となることによって、扇面から遊離するであろう。漢画系の扇面画には、この傾向を持ったものが比較的多く見受けられるが、それらは優れた扇面構図とは称し難しいのだ。²⁹⁾」と述べている。「漢画系の扇面画」³⁰⁾は中国風の山水の図様によって制作された扇面画であり、主に室町禅林を中心として中国宋代の山水様式によって描かれた水墨扇面画を指している。また、すでに言及した『芥子園画伝初集』に載せ

られた八幅山水扇面画の構図は、すべて中心を強調する構図であり、『張白雲遷名公扇譜』の三十三幅の山水扇面でも二十二幅が中心を強調する構図である。

以上の分析は、大雅の山水扇面画の構図を分かりやすくするために、三種類の構図に分別したが、よく見ればどの作品も大雅独自の工夫が凝らされていることが明白であろう。

三 日中の山水扇面画

日本の山水扇面画と比較すれば、中国の扇面画に数多く使われた構図法として、中心を強調する構図と「一河兩岸」があり、放射性構図はあまり見られない。そして、すでに述べた山水扇面画の構図を含めて、以下に日本と中国の山水扇面画の特質を検討する。

『張白雲遷名公扇譜』(図15)³¹⁾に収載された絵画の中に、中心を強調する構図の一例がある。この扇面画は、大雅の《金風過橋図》(図13)と同じような橋を渡るモチーフを描いているが、両者の構図を見れば、画面の立体感や扇面画の動勢効果などが明確に異なることが明らかになろう。『張白雲遷名公扇譜』の方が通常の矩形画面と同じように扇面の中心を求め、遠近が版画のため、墨色で区別できないが、山肌の模様を通じて、この扇面画は、従来の近・中・遠の「三段式」となっており、小画面の空間を上手く配置したよう見えるが、筆致などが比較的繁雑で、逆に画面の立体感が弱められ、「過ぎたるは及ばざるが如し」と言うべきである。翻って大雅の《金風過橋図》(図13)を見れば、広大な全景の代わりに、一部分を切り取った山水図を放射性構図で描き、まさに扇面形式とぴったり合わせている。

そして、日中の山水扇面画について源豊宗氏は、「中国の画家には日本人の様に扇面形成の美的性格をその湾曲性において理解することができなかつたのである。」³²⁾と述べている。要するに、源豊宗氏は、中国の画家には扇面の特殊な形に応じる意識がなく、他の絵画形式と同じ様に描くことを指摘した。確かに、『芥子園画伝初集』と『張白雲遷名公扇譜』に紹介された扇面画はその傾向が強いが、視野を広げ

29) 前掲書、水尾比呂志、29頁。

30) 同書、20頁。水尾氏は、「漢画系の扇面画」を検討する時に、中国宋代山水の図様に影響を受け、室町中期以後、南禅寺を中心とした禅院間で贈答された扇面を例として取り上げている。

31) 明・張白雲選、『張白雲遷名公扇譜』、唐本屋清兵衛、1672年、扇三十六。

32) 源豊宗、『日本の文様 扇』、光琳社出版株式会社、1971年、20頁。

明代の沈周、文徵明、董其昌など名手の作品を見れば、その理解は覆されるかもしれない。明代の文徵明作《初雪江行》(図16)は、全体的に景觀が扇面の下弦に基づいて描かれ、橋や川が扇の湾曲性に応じながら流れる様を表している。同じ様な「三段式構図」であるが、精巧にずらした近・中・遠景が、扇面の空間を最大限に活用し、緻密な構成、繊細な筆致が、大雅、宗達のような強い動勢を見る者に与えるのとは異なって、静けさを満たす雪景が表現されている。面白いのは、画面の右下のところで、もし地面と橋が同じ弧度で、つまり扇面の下弦と平行して描くことを想像したら、画面の湾曲性と放射性がさらに強まるであろう。しかし、一番右側の木々が地面と垂直ではなく、斜めに描かれたところを見ると、文徵明は扇面の下弦に意図的に応じなかったことが明白である。実際に、わざと扇面の湾曲性を弱めるやり方が中国の扇面画によく見られ、例えば、董其昌の《画煙樹雲山》³³⁾、《河山在望》³⁴⁾などがその例である。



図15 明代、『張白雲選名公扇譜』其一

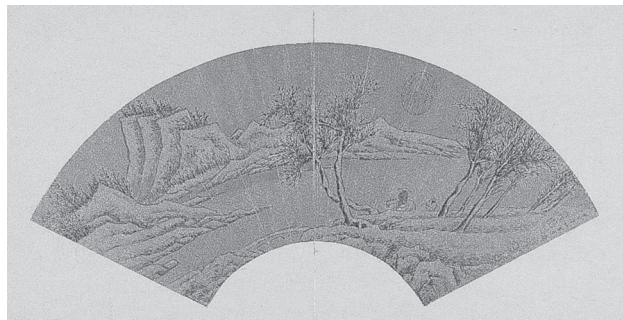


図16 明・文徵明《初雪江行》、紙本設色、19.5×55.7cm、台湾国立故宮博物館蔵

ところで、日本の山水扇面画は、扇面形式に頼り、その特質を利用し、さらにデザイン化した景觀を用いて、扇子の美的な形を強く表現するが、中国の場合、逆に扇面画の湾曲性をさまざまなモチーフを用いて中和させ、山水景觀のバランスを求めるといふ、いわゆる「外の物」に制約されたくないという傾向(意志)がある。また、日本と中国の山水扇面における構図の取り方について、中谷伸生氏は、「日中の掛軸による山水画を検討してみると、広大な空間を絵画化した中国山水図に対して、日本の山水図は、かなり雄大な景觀を描いた雪舟でさえも、やはり中国の山水図に比べてスケールが小さいと言わざるを得ない。そのため、扇面画においても、掛軸と同様に、大きな景觀の部分トリミングした感のある常識的な図様がほとんどである。」と述べている³⁵⁾。中国の広大な景觀に対して、日本の方が相対的に自然の一部を切り取ったような図様が多いという。

さて、中国の画家が扇面画の美的性格を理解できなかったといふことができるのだろうか。そもそも日本と中国には異なる山水觀があり、そこに生み出される山水画の相違が扇面においても現れている。

33) 台湾国立博物館蔵、作品番号：扇-000271-00001。

34) 台湾国立博物館蔵、作品番号：画-0003175-00007。

35) 前掲書、中谷伸生、60頁。

従来、中国の山水図を評価する時に、数尺の絹に千里の風景、さらに宇宙の真理を網羅する能力が極めて重視された。そこで、画家は、扇面画に不規則な形に矩形の掛幅と同じような、山水に身を置く感覚を与える画面効果を求めて、中心を強調する構図であるにも拘わらず、絵画が扇面画の形式に制約されない工夫を必要とした。日本の場合は、人間生活と近い具象的なもの、いわゆる花鳥風月から真理を悟り、全景を描く代わりにトリミングされた図様が好まれ、扇自体が絵画の一部分になり、装飾性の趣味が強い傾向がある。河野元昭氏は、「わが国の山水画には平面的形態への還元や意識的な立体表現からの逃避、理知的な遠近表現よりもモチーフの情趣的結合を好む傾向、そして装飾的表現への志向というような美的特質がうかがわれることが確認された。」³⁶⁾と述べ、さらに、「中国における真の象徴に対して、美の象徴と言ってもよいであろう。」³⁷⁾と言い、日本の山水画の特質がよく総括されている。この点に関しては、室町末期から盛行した扇面屏風において窺い知ることができる。すでに言及した《花鳥山水孝子図扇面流し屏風》（個人蔵）は、使い終わった扇子に貼付された絵画を惜しみ、それを屏風に貼り付け、水墨で描かれた波を扇の背景として、波の上に浮いている扇面画が、波と共に流れるように見える。一方で、一つ一つの扇面画が観賞対象と見られ、もう一方で、扇面が屏風の装飾品として、扇子の形自体が屏風の一部となっている。桑山玉洲は『玉洲画趣』において、絵画の形式と用途の関係を次のように述べている。

画工の画は凡て家居の飾具にて候故自多く大幅を造り申候、又文人の作る所は皆余閑の戯筆なる故、多く巻帖扇面の類にて掛幅も大幅は相好不申候、此は几上に展観し又は旅行に携或は船中などにて翫ひ候便利に備へ候なり³⁸⁾。

つまり、屏風は装飾用として使われる俗物であり、扇面画は文人の間の観賞に相応しく、交流のために用いる雅な代物であって、両者が結び合うことは、身分社会の中国にはあり得ないことであると述べる。《花鳥山水孝子図扇面流し屏風》のように、いろいろな扇面書画を屏風に貼り付けて、全体として一つの作品を作り、装飾性も美術性も兼ね備える形式は日本特有の藝術だと言えるだろう。

おわりに

明の中期頃、日本で作られた檜扇に改善を加え、扇子に貼る紙が墨の喰い込みがよくなった唐紙に変わったと共に、摺畳線（紙扇）の斬新な形式を作り出し、携帯しやすいように、扇面に書画を描くことが文人の間に流行するようになった。文人扇面画は、江戸時代に再び中国から日本に伝来し、『八種画譜』と『芥子園画伝初集』に収録された中国に扇面画譜が、日本の文人扇面画に大きな影響を与えた。文人扇面画では、日本と中国は同じく山水が文人画家に好まれる題材であって、山水扇面画の量が他の

36) 河野元昭、『文人画一往復する美』、思文閣出版、2018年11月30日、163頁。

37) 同書、185頁。

38) 桑山玉洲、『玉洲画趣』、『日本画談大観・上編』、目白書院、1917年、94頁。

画題よりも圧倒的に数が多い。扇面山水図の制作は、扇の形に規制されやすく、工夫を凝らした構図が要求され、通常の矩形の画面と比較すれば、縦の長さに限りがある扇面において山水画の空間の遠近を表現する時に、平遠法が扇面の形にもっとも相応しいことは明らかである。平遠の表現方式は、小品画でも千里の風景が対面できることになり、絵画の観賞によって山水への臥遊という美学理想に適する作品を生み出したのである。

山水扇面画の構図に対して、大雅は独創性を十分に示し、主に斜面を強調する構図、中心を強調する構図、放射性を強調する構図の三つが見られる。大雅の山水扇面画は、全体的に抽象化と簡略化の傾向を示し、この風格が大雅晩年の『東山清音帖』によって頂点に達したと言ってよい。その中でよく知られるのが「江天暮雪図」であり、それは中心を強調する構図であるが、小さな画面に、書法の運筆を取り入れ、際立った墨色の運用、一層洗練された筆致などによって山を覆う吹雪の茫然とする景観が表現され、抽象的な意趣に満ちている。

以上、大雅の作品から、日中の山水扇面画の相違点を窺い知ることができる。中国の山水扇面画は、「一河兩岸」という構図法が多く使われ、扇面の形による制約を克服する意志が強く、小画面にも拘らず、広大な景観を作り出し、山水に身を置くほど空間を巧妙に利用する。日本の方は、逆に山水の配置が扇面の形に従って、広大な全景の代わりにクローズアップ、またはトリミングされた部分的景観が描かれ、装飾性と美術性を兼ね備えた絵画形式だといえる。池大雅の『東山清音帖』における中国伝統的な画題である「瀟湘八景」の受容は、この点を示す好例である。

