

日文研フォーラムは、国際日本文化研究センター創設以来の事業のひとつです。海外の日本研究者と市民との交流を促進するために、原則月一回、年間十回程度、京都市内の公共スペースで、日文研を訪問中の世界さまざまな国の日本研究者に、自分の研究について自由に語ってもらい、参加者との知的交流を図ろうとするものです。

このフォーラムの報告書の公刊によって、日文研フォーラムへの皆様の関心と理解がさらに深まることを願っております。

国際日本文化研究センター

所長 小松和彦

● テーマ ●

帝誅しと帝諫めの物語

——狩野重信筆「帝鑑図・咸陽宮図屏風」を読む——

Assassination and Advice:

Reading Kano Shigenobu's Folding Screens, "Mirror of the Emperor, Kanyo Palace"



2012年3月13日(火)

● 発表者 ●

楊 曉捷

X. Jie YANG

カナダ・カルガリー大学 教授

国際日本文化研究センター 外国人研究員

Professor, University of Calgary

Visiting Research Scholar, International Research Center for Japanese Studies

発表者紹介

楊 曉捷

X. Jie YANG

カナダ・カルガリー大学 教授
国際日本文化研究センター 外国人研究員

Professor, University of Calgary
Visiting Research Scholar, International Research Center for Japanese Studies

略 歴

平成元年 11 月	博士 (京都大学)
平成 3 年 7 月	カルガリー大学 助教授
平成 15 年 7 月～現在	カルガリー大学 教授
平成 23 年 7 月	日文研外国人研究員 (～平成 24 年 6 月)

著書・論文等

『鬼のいる光景——『長谷雄草紙』に見る中世』(角川書店、2002 年)
「音声メディアに思う」(中世文学会編『中世文学研究は日本文化を解明できるか』笠間書院、2006 年)
「詩の物語・絵の物語——中国絵巻「胡笳十八拍図」をめぐって」(青山学院大学文学部日本文学科編『海を渡る文学』新典社、2007 年)
「中原康富・嘉吉二年十二月——ある絵巻享受の場合」(『立教大学日本学研究所年報』第 7 号、2008 年)
「後三年の合戦を絵に聞く——メディア的アプローチの試み」(『文学』第 10 巻第 5 号、岩波書店、2009 年)
「李公麟『孝経図』の世界」(小峯和明編『漢文文化圏の説話世界』竹林舎、2010 年)

帝誅^{ころ}しと帝諫^{いさ}めの物語

——狩野重信筆「帝鑑図・咸陽宮図屏風」を読む——

序 狩野重信と「帝鑑図・咸陽宮図屏風」

二〇一一年秋、名古屋城天守閣二階の常設展示室にて、「王と王妃の物語・帝鑑図大集合」と題する特別展示が一月半にわたり開催された。安土・桃山から江戸時代にかけて大量に制作された、中国皇帝の事績を描いた障壁画「帝鑑図」を中心として、実に約四十件（約百点）もの作品が、全国の公立・私立機関や個人コレクションから一堂に集められた¹。展示スペースや照明など、今どきの大小の美術館と較べれば遥かに劣るが、「帝鑑図」に日本の名城という空間は絶妙に合致し、一体と化した。その中で、狩野重信筆「帝鑑図・咸陽宮図屏風」（以下「帝鑑・咸陽宮」と記す）は、ひと際異彩を放った。

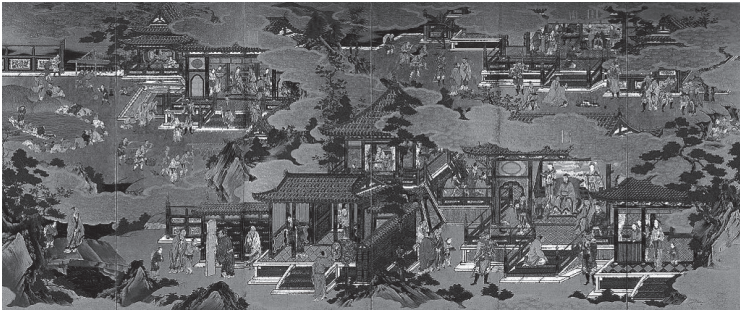


図1 「帝鑑図・咸陽宮図屏風」(右隻)

「帝鑑・咸陽宮」は、『高橋男爵家所蔵品入札目録』(一九一七年)に記載されたことで、近代以降公共の目にふれることとなった。絵師や作成時期についての情報を伝えるのは、屏風の両隻にそれぞれ施された「重信筆」の署名と、天地逆の「語」、円郭壺型の「辞」の二印である。土居次義は、これと同じ署名と印を持つ遺品を通じて、絵師狩野重信についての研究を一九七九年に纏めた⁽²⁾。さらにそれより二十年以上経ったあと、松嶋雅人が狩野重信とこの屏風について論じた⁽³⁾。二つの研究報告によると、同じ「語」「辞」の印を用いた作品は現在十七点を数え、重信は狩野光信(一五六五—一六〇八)周辺で活動していた絵師だと推測できるが、基本情報はほとんど不明なままだ。一方では、近年この屏風は「個人蔵」として「異国絵の冒険——近世日本美術に見る情報と幻想」(神戸市立博物館、二〇〇一年)、「特集・狩野派の世界二〇〇三——新発見十一ふくめ初公開十六作品」(静岡県立美術館、二〇〇三

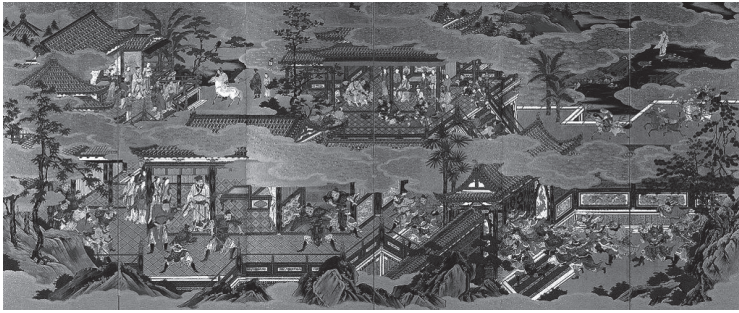


図2 「帝鑑図・咸陽宮図屏風」(左隻)

年)に出品され、二〇〇三年に静岡県立美術館に購入された(右記両機関の公式サイトによる)。

「帝鑑・咸陽宮」に描かれている内容はユニークである。現在のタイトルが示すように、近世初期に持てはやされた「帝鑑図」がこの屏風の半分に止まる。この題材の選択は、物語絵画が中世から近世へ展開する様子をきわめて具体的に示しているといえる。この事実から出発して、以下、「帝鑑・咸陽宮」を読むという試みに取り掛かる。この作業の最大の関心は、絵画の読み方であり、絵画的伝統の中世から近世への展開のあり方、そして絵が伝えるその時代の息吹や社会の価値観である。

なお、所用の図版は、松嶋雅人論文や名古屋城展示図録の写真をもとに電子加工したものである。現在国立博物館や国会図書館などで行われているような、高精度デジタル画像での同屏風の公開が待たれる。

第一章 伝統と新意——二つの物語群

左右二隻の「帝鑑・咸陽宮」を、どこから読み始めるべきか。屏風の読解で直面する最初の難問がこれである。

普通の屏風なら、右から左へと順番は決められており、しかも右隻か左隻かは、作者の署名や印の位置により明示される。しかし「帝鑑・咸陽宮」の場合、帝鑑図を描いたのは右隻であり、屏風の通称タイトルもこの順番に符合する。さらに言えば、二隻の屏風に描かれた二つの物語群も、単純にそれぞれの事件発生の時間を見れば、左隻に伝えられている一連の出来事が一番新しい(図1、図2)。しかしながら、物語をめぐる文学の伝統、それに託された時代の精神に即して言えば、両者の前後関係は明らかに逆だ。そのためここでは、屏風に描かれた物語を読み解く作業を、左隻から始めたい。

言い換えれば、「帝鑑・咸陽宮」をめぐる読解は、屏風の内容に立ち入る前にすでに始まっているのである。

(一) 伝統の物語・「咸陽宮」

「咸陽宮」は、荊軻が燕の太子丹のために秦の始皇帝を暗殺しようとして失敗に終わっ

た経緯を描く一連の物語である。『史記・荊軻伝』や『燕丹子』などの中国の文献にその源流を持ち、日本の古典に取り入れられ、繰り返し引用される代表的な漢故事の一つである。中でも、とりわけ『源氏物語』（賢木）、『今昔物語集』（巻十第三十九話）、『平家物語』（巻五）など平安・鎌倉時代の古典に収められ、広く読まれた。さらに室町時代には、絵を伴う独立した作品として読まれたことが公家日記（『接綱御記』宝徳元年九月六日条）に確認できる。江戸時代に入ってから作成された「咸陽宮絵巻」は、今日までに数点が伝わっている⁽⁴⁾。一方では、中国の文献にはけっして見られないエピソードなどが極端に示しているように、「咸陽宮」物語は平安・鎌倉文学において独自の展開を遂げた。以下では、本屏風に描かれた「咸陽宮」物語の内容を、同時代の最も身近な古典である『平家物語』を参照しながら読み解いていきたい。

a. 烏頭馬角の奇瑞

『平家物語』（覚一本）には、頼朝の挙兵に関連して、咸陽宮での秦の始皇帝にまつわる物語が収められている。その記述は、始皇帝が燕の太子丹を捕らえ、十二年も監禁し続けることに始まる。太子丹は始皇帝に対し、国に残してきた年老いた母に会いたいと懇願する。



図3 「帝鑑図・咸陽宮図屏風」(左隻)より

始皇帝あざわらって、「なんぢにいとまをたばん事は、馬に角おひ、鳥の頭の白くならん時をまつべし」。燕丹天にあふぎ地に臥て、「願は、馬に角をひ、鳥の頭しろくなしたべ。故郷に帰ッて、今一度母を見ん」とぞ祈ける。(略)馬に角をひて宮中に来り、鳥の頭白くなッて庭前の木に住めりけり。始皇帝、鳥頭馬角の変におどろき、綸言かへらざる事を信じて、太子丹をなだめつゝ、本国へこそかへされけれ。(『平家物語』巻五「咸陽宮」⁽⁵⁾、以下同じ)

『平家物語』が語る「鳥頭馬角の変」である。「帝鑑・咸陽宮」左隻は、この様子を左上の一角に描く。群臣や美女たちに囲まれて堂上に端座する始皇帝は、太子丹の懇願を嘲笑い、角が生えた馬や白い頭を持つ鳥が現れればと、不可能なことを条件にする。しかしながら仏の助けにより太子丹の願いは叶えられ、奇跡の馬や鳥が目の前に現れる。『平家物語』の記述

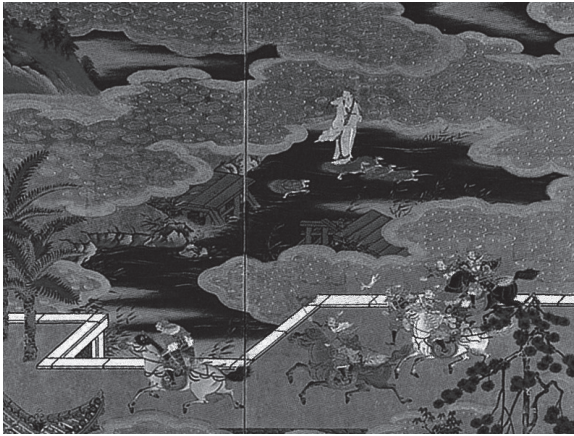


図4 「帝鑑図・咸陽宮図屏風」(左隻)より

では、鳥はもとより、馬も自ら宮殿の中にやってくるが、絵の中では、馬のそばに若者がついている。その後ろに恭しく立っている人こそ、年老いた太子丹だろう。始皇帝は左手で馬を指差しながら口を開けて驚き、後悔したのだった(図3)。

b. 亀の助命

場面はつぎに、同じ屏風の右上に移る。

後悔した始皇帝は、太子丹の帰国の途中でかれを殺すことを計画する。国境に架かる大きな橋を壊すようと軍兵を送り込み、兵士たちは確かに命令を実行し、謀略はすべて予定通りに実現した。橋上に登った太子丹は、たちまち橋から落ちてしまふ。しかし――

河なかへおち入ぬ。されどもちツとも水にもおぼれず、平地を行ごとくして、むかへの岸へつきにけり。こはいかにと思ひて、うしろ

をかへり見ければ、亀どもがいくらといふかずも知らず、水の上にかれ来て、こうを並べてぞあゆませたりける。

なんと橋から落とされた太子は、水に溺れたりせず、平地を歩くのとまったく変わらな
いまま向こうの岸にたどり着く。振り返ってみれば、どこからともなく無数の亀が現れ、
水面に浮かんで甲羅を並べていた。太子丹はその上を歩いて川を渡ったのだった。

この絵は、物語の記述を忠実に再現したものではない。橋は確かに壊され、太子丹も亀
の甲羅の上に立っている。ただし、太子丹は歩いているのではなく、直立不動の姿勢を取っ
ている。その代わりに、巨大な亀が凄まじい勢いで水の中を疾走するのである。おかげで
太子丹は誇り高く後ろを振り向き、風に靡かせた衣の袖は飄々と空を舞う（図4）。

c. 始皇帝の救命

無事本国に戻った太子丹は、今度は始皇帝を殺そうと復讐に燃える。『平家物語』の伝
えるところによると、荊軻が太子丹の知遇を得て、共に始皇帝暗殺を計画する。計画実行
までには、さらに田光先生や范於期の自害など劇的なエピソードが織り交ぜられるが、屏
風の表現はそれらの経緯をすべて省略している。物語のつぎの場面においてははいよいよ荊

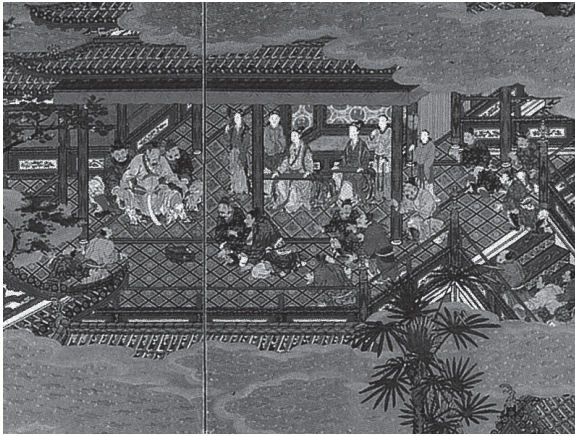


図5 「帝鑑図・咸陽宮図屏風」(左隻)より

軻が登場し、秦舞陽という若者を連れて咸陽宮に至る。二人は無事始皇帝の前に出て、范於期の首と燕の地図を献上するが、そのとき地図の入った櫃の底から剣を取り出す。

始皇帝これを見て、やがてにげんとしたまふ。荆訶、王の御袖をむずとひかへて、つるぎをむねにさしあてたり。いまはかうとぞ見えたりける。数万の兵庭上に袖をつらぬといへども、すくはんとするに力なし。たゞ君逆臣にかされ給はん事をのみかなしみあへり。始皇の給はく、「われに暫時のいとまをえさせよ。わが最愛の後の琴のねを、今一度聞かん」との給へば、荆訶しばしをかしたてまつらず。

屏風では、この様子が上段の中央に描かれている。緊張に満ちた堂上で、群臣は始皇帝の動静を見つめ、地面に置かれた范於期の首を睨み、ある

いは声高に叫びあう。いつの間にか荆軻のみでなく、秦舞陽も長い剣を手に握り、二人は始皇帝を両側からしつかりと捕らえる。一方で、始皇帝の願いは聞き容れられ、琴の音があたりに充ちていく。ただし、琴の演奏は一人の「最愛の后」ではなく、二人の美女によるものだった。同時代の文献や絵画資料では、この二人目の女性のことは確認できず、いまのところ、疑問として指摘しておくにとどめたい(図5)。

そして、この琴の演奏が、絶体絶命の始皇帝を救うことになる。

d. 暗殺は失敗に終わる

『平家物語』が語る女性の琴は、ただその音色が美しいといったレベルを遥かに超えたものだった。それは、音楽そのものの功德だった。すなわち、いかに心猛しい武士でも、いったんこれを耳にすればたちまち戦意を失ってしまうのである。案の定、荆軻でさえ「頭をうなだれ」る結果になった。その隙に始皇帝は、女性の指示通りに捕われた袖を引きちぎり、身を逃す。

荆軻いかつてつるぎをなげかけたてまつる。おりふし御前に番の医師の候けるが、菓の袋を荆軻がつるぎになげあはせたり。つるぎ、菓の袋をかけられながら、口六尺の



図6 「帝鑑図・咸陽宮図屏風」(左隻)より

銅の柱をなからまでこそきツたりけれ。

荆軻の最後の努力も儂いものとなった。屏風は、その間の詳細を丁寧再現している。荆軻が力を振り絞って投げ出した剣は深々と柱に刺さり、剣の先端には真っ赤な薬の袋が掛かっている。始皇帝のすぐそばに立ち、桔紅色の服を身にまとう老者こそ、「番の医師」のことだろう。かれは右手を高く掲げ、いままさに袋を武器代わりに投げ出したところだった(図6)。始皇帝の後ろにはさきの二人の女性の姿があり、二人はまるで一大演奏会を無事に務め上げたかのような顔つきで、それぞれの琴を携えて優雅にその場を離れようとしている。そして始皇帝は、右手に剣を握っている。『平家物語』によれば、「荆軻を八さきにこそし給ひけれ」と、自らの手で殺したのだった。

屏風が描く「咸陽宮」の物語は、ここに至って時が

止まってしまったかのように終了するのである。

(二) 新たに舶来した画題・「帝鑑図」

「帝鑑・咸陽宮」右隻には、互いに関連を持たない三つの話が描かれている。左隻に比べて、右隻の物語群はいずれも新たに舶来した中国の新しい典籍に題材を求めたもので、物語の内容や絵画の構成は、左隻とはまったく異なる基盤によるものである。

その典拠になったのは、『帝鑑図説』である。これは、明の宮廷学者張居正（一五二五—一八二）が、当時十歳の神宗幼帝のために作成した帝王学の啓蒙書である。計三十一の皇帝をめぐる八十一話の善行、二十六の皇帝をめぐる三十六話の悪行を収めている。特定の幼少の読者がまず想定されていたため、全巻にわたって統一した分かりやすい編集のスタイルを取り、すべての話は四文字のタイトル、一頁（表裏）にわたる挿絵、歴史書の引用、それに編者張居正による詳細な説明、という構成を持つ。中国の古典においては、「千字文」や「二十四孝」など啓蒙の書を作る伝統が認められるが、『帝鑑図説』はまさにそのリストに新たな一冊を加えるものである。一方では、一五七二年に刊行された『帝鑑図説』は、日本に舶来すると大いに歓迎され⁽⁶⁾、その和刻（秀頼版）は一六〇六年に、和訓（八尾助左衛門尉刊）は一六二七年に出版された⁽⁷⁾。

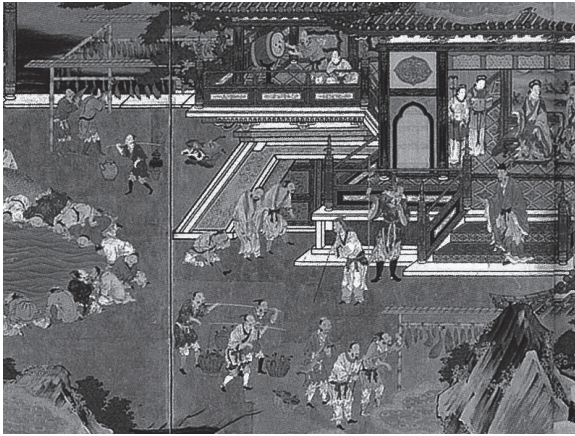


図7 「帝鑑図・咸陽宮図屏風」(右隻)より

そして、この『帝鑑図説』から題材を取り、しかもその挿絵の構図をそのまま踏襲するという形で多数の絵画作品が作成されるようになる。「帝鑑・咸陽宮」も、このような作品の一つである。

a. 脯林酒池

ここで語られるのは、夏の桀王の悪行である。「脯(干し肉)の林、酒の池」は、日常から大きく逸脱した無節操な浪費生活を象徴している。その様子の一部を、和訓に読み下した『帝鑑図説』から引用しよう。

又桀王もとより酒をこのみ、えいくわをほしひままにして、ちくるいてうるいのにくをあつめて、山のことくにつみ、これをむしてほぢしとなし、かけならへておきたるは、まことにはやしのことくなり。又おほきなるいけ

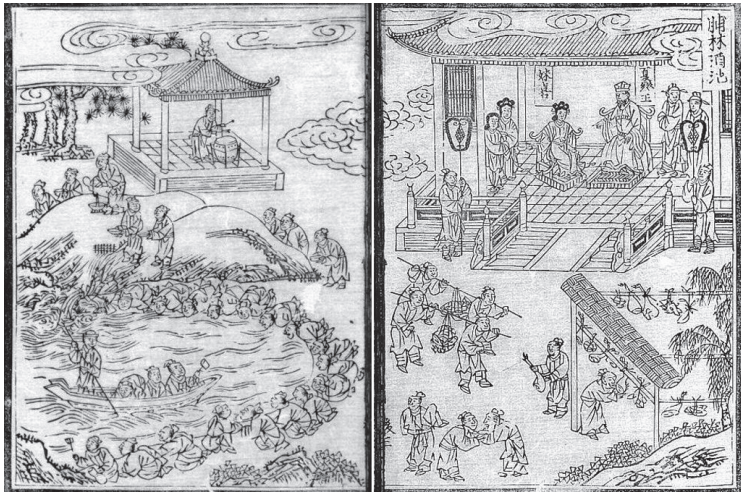


図8 『帝鑑図説』(慶長年間刊本、国立国会図書館蔵)後第一冊(三オーウ)

をほり、酒を入れて水となし、則ふねをうかべたまへり。又かすをつみてつつみとなし、そのたかき事、十里におよべり。一たびつづみをうつをあいづとして、人々いけのほりにあつまり、かうべをかたむけ、池の酒をのむものを、まことに牛の水をのむがごとし。そのかず三千人とかや。(八尾助左衛門尉刊本『帝鑑図説』卷九、四オー六ウ)

以上の様子は、屏風右隻の第五、第六扇の上半分に描かれている(図7)。林のようにぶら下がった「畜類鳥類」の干し肉、満々と溢れる酒の池、その池に浮かぶ小舟など、一つの風景としてはどこまでも異様だ。堂上に座って見物しているのは桀王と彼の寵愛する

妹喜である。楼上の鼓を合図にして、数知れない男たちが池の畔や林の中に集まり、ひたすら飲み続け、食べ続ける。しかも酒も肉も延々と運ばれてきて、尽きることがない。言うまでもなく、この描写はすべて『帝鑑図説』の挿絵(図8)をそのまま踏襲したものであるが、鮮やかな色彩や広々とした屏風の空間は、同じ構図にまるで違う生命力を吹き込んでいる。

b. こうしゅふんしよ
坑儒焚書

この話の主人公は、再び始皇帝である。かれが実施したかの悪名高い文化政策は、広く文明の歴史に大きな禍根を残した。なお、和訓のタイトルは、明刊本や和刻本に用いられた「坑」を「阮」に改め、「ぢゆをあなし、しよをやく」との読み方を添えている。以下はこの話のハイライトである。

李斯といふ臣下あり、よく始皇のころにかなへり。あるとき、始皇李斯がそうもんにまかせて、ことごとく天下の四書五経そのほか百家の書物をあつめて、のこらずこれをやきすてて、(略)みなみなこれをとらへて感陽といふ所におおきにあなをほらせつつ、かの四百六十余人の者をいきながら此あなへおとし入れたまへり。(同巻九、

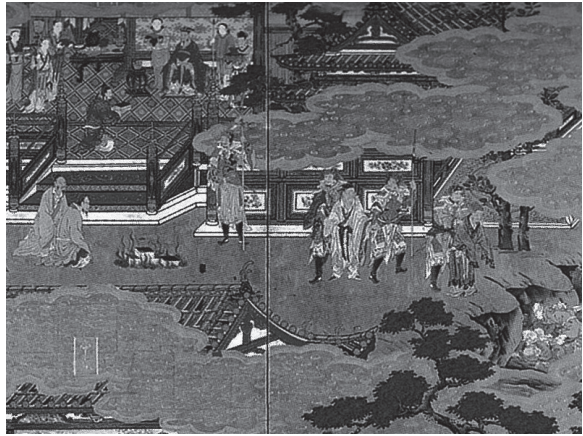


図9 「帝鑑図・咸陽宮図屏風」(右隻)より

二十一オ—二十四ウ)

られ、連行されてくる状況が描き込まれた。

屏風では、第一、二、三扇の上半分を使って、以上の記述に対応する場面が三つのスポットに分けて描かれている。堂上には、始皇帝とこの政策を提案した李斯が対面し、李斯が自身の「奏聞」を書物の形に纏めてさし出す様子が見える。宮廷の外では、政策がすでに実行に移され、書物は炎の中で「焼き棄て」られ、無数の儒者たちが巨大な坑の中へ「生きながら落とし入れ」られている(図9)。以上の構図は明刊本の構図に従うものだが、これに加えて屏風には、人々が遠方から書物を担いで運んでくる様子、年老いた儒者たちが捕らえ

C. 諫鼓謗木

ここでは、上古の皇帝堯が行った善行が取り上げられている。和訓はこの題名を音読みそのままにしたが、現代語に書き換えると、「諫めるための太鼓、謗るための告知版」といつ

たところだろうか。物語は、帝堯が太鼓や木の板を設けて、民衆に皇帝を諫めるための方法を用意してあげたというものである。すなわち、対面を求めようとするなら合図に鼓を打ち、意見を公にしようとするなら、それを木板に自由に書き残す。詳細は、つぎの通りである。

門外に一つのつづみをかけおき給ひて仰せけるには、みづからが身のうへに、すこしもあやまりあらん時、たとひいかなるともがらもいさめをなさんと思ひなば、きたつて此つづみをうて。我此つづみのこゑを聞、則いでてたいめんして、いさめをうけん仰せける。



図10 「帝鑑図・咸陽宮図屏風」(右隻)より

(略) もんぐわいに一つの木をたておかせ給ひて仰せけるには、みづからが身に、とが
あやまちのあるならば、心あらんともがらは、きたつてこの木にかきつけよ。さあら
んときには、われすなはちたちいで、そのよしを見るならば、身のあやまちをただす
べし、と仰せけるこそことほりなり。(同巻一、四オ―六ウ)

屏風は下半分全体を用いて、この様子をゆったりと描いている。中でも、「一つの鼓を
掛け置」く様子、「一つの木を立て置かせ」る様子は、ともに分かりやすく門の外に描か
れている(図10)。鼓と板を設置する理由やその使い方は、文字記述では帝堯の話として
細かく紹介されているが、屏風絵では、門前とほぼ同じぐらいのスペースを用いて、皇帝
と意見を述べる人との対面の様子を、対面を待つ行列まで添えて描いている。さらに画面
左側の端には、飄々とした老者が童子を連れてやってくる描写も見える。

第二章 絵には絵の読み方がある——屏風絵をめぐる基礎知識

前章では、「帝鑑・咸陽宮」に描かれた物語の内容を詳しく見てきた。ここでいったん
立ち止まろう。そもそも、屏風絵とはどのように読まれるべきなのか。

一群の絵は、時代の息吹を感じさせる豊饒な言説を含み、そこには汲めども汲みつくせないほどの歴史文化の情報が詰まっている。長い伝統の中にあつて、絵は絵師たちの工夫や創意を結集し、雄大な物語を、絵ならではの方法をもって後世に長らく語り続けている。本章では、「帝鑑・咸陽宮」の読解を試みるうえで必要不可欠と思われる、絵をめぐるいくつかの基礎知識や常識を確かめておきたい。

(一) 絵は文字を排除する

絵と文字は、もともと根本的に異なる表現媒体である。とりわけ日本の伝統において、絵巻という形態が盛んに用いられ、享受されてきたことに集約的に示されるように、絵と文字とは、互いに対応し、対蹠的であつても、相手の領分に入り込むことを明らかに自制しあうところがある。いうまでもなく、絵巻作品を含め、いわゆる「画中詞」などのように、絵に文字を書き入れることはさまざまな形やレベルにおいて試みられてきた。だが全体として見れば、文字が絵の中に、あるいは絵が文字の中に入ることは潔よしとされてこなかった。

このことは、「帝鑑図」をテーマとする障壁画の場合においてとりわけ目を惹く。繰り返し述べてきたように、「帝鑑図」では、版本『帝鑑図説』の挿絵に基づいて構図が決め

られている。当の『帝鑑図説』は、主要人物を示すために、挿絵に人名などをふんだんに取り入れている。ときには絵画の出来栄を著しく損なうようなべったりした文字を用いたりする。それに対して、画中の人物や事績とは縁遠い関係にあるはずの日本の読者を対象にしながらも、屏風絵からは版本挿絵に存在した文字情報があつまり取り除かれている。

「帝鑑・咸陽宮」に即して、もうすこし具体的に見てみよう。屏風の中には文字情報が一切入っていない。描かれている物語は、たとえば「諫鼓謗木」などは、普通の読者にはむしろ馴染みの薄い話である。同じ物語をテーマに取り扱った他の屏風作品に目を転じれば、わずかに例外が認められる。「帝鑑図屏風」（「真設印」個人蔵）では、人名ではなく時代名を指し示すような形で、「帝堯」の二文字が絵の天辺に小さく記入されている。これ以外に同じ話を描く代表的な作品（祐福寺蔵屏風、大覚寺蔵屏風、真宗大谷派名古屋別院蔵襖絵、それにスペンサーコレクション蔵奈良絵本『帝鑑図』など）では、いずれも絵の中から文字が排除されている。

一方では、「帝鑑図」屏風として、絵と合わせて長い文章を描き込んだ複数の作品群が存在する。それはとりわけ「押絵貼屏風」に多く認められる。このグループの作例は、最初は掛物として作成され、あるいはそのようなスタイルに基づいて制作された縦長の絵を

寄せ集め、一扇ごとに一枚ずつ貼り付けて仕上げられた屏風である⁽⁸⁾。掛物の特徴の一つには、画讚を含むことが挙げられる。そのため、たとえば個人蔵「元秀印」屏風、東京国立博物館蔵「狩野派合作」屏風、圓徳院蔵屏風などには絵と文字が共存している。ただし、いずれの作品においても文章は画讚であるため、絵の上部に記されて絵の中にまで入り込むことはない。さらに押絵貼の屏風がすべてこのスタイルを取るわけではなく、文章を伴う作例はあくまでも少数に止まる。

自明のことだが、絵画の中に文字がないことは、その絵に対応する文字情報が存在しないことをけつして意味しない。むしろまったく逆で、あまりに豊かな情報がありすぎて文字では伝えきれない、というのが実情だろう。ここで取り上げた二つの物語群についても、『平家物語』（覚一本）における「咸陽宮」の一章は、三千字以上の分量に上り、『帝鑑図説』和訓は、本稿での引用は一話二百字程度に止めたが、原文の記述はいずれもこの四倍か五倍の分量になる。言い換えると、一つの画題をめぐっては、つねにそれほど多くの情報が背景に存在しているのだ。

文字を排除した絵は、本質的に文字と対峙しつつ、より深層においては二つのメディアが平等に支え合い、高い次元の表現を完成していると考えるべきだろう。静止の絵は無言のうちに、豊饒な言説を湛えているのである。

(二) 物語の「マジック・スポット」

では、屏風の観者は、実際にはどのように視線を移動させながら、豊かだいてときに複雑な構図を鑑賞しているのだろうか。研究対象を現代の観者に限定すれば、さまざまな実験器具が考案されている現在、視線追跡、視線計測の装置を用いて観者の目の動きを確実に追跡し、実証的に描写することも可能だろう。しかし、いつの時代にも共通するが、鑑賞というものは、きわめて私的で恣意的なものである。一度きりの鑑賞に終わることも多く、再現を目的とするものでもない。繰り返し鑑賞すれば正しい視線の移動に辿りつくというようなものでもない。このような理由からすれば、絵の鑑賞という行為の記述は難しいと言わざるをえない。

しかしながら、屏風が作成され、同時代の人々の最大の関心を集め、情熱的な視線のもとに置かれたころの様子は、今日の屏風絵読解のための重要な課題である。そのような鑑賞の実例を詳細に記した資料に恵まれない今、屏風絵の構図そのものから典型的な鑑賞の様子を推測し、記述することは、有意義な試みだろう。

屏風が伝える物語についての知識を持っている、あるいは屏風絵にあわせて必要な知識を教わり、それを覚えた観者なら、巨大で複雑な構図を持つ屏風絵に対面した際、つぎのような鑑賞プロセスを経験するのが一般的ではなからうか。すなわち、物語の眼目となる

スポットをまず見つけ出す。そのような物語の「マジック・スポット」とも言える絵画内容に気付くことから出発して、つぎに関連する人物や物事を見つけて出すですでに持ち合わせている知識と照合し、それを確かめて納得し、そしてさらに既存の知識からはみ出すものを発見し、絵画的な喜びや愉しみを味わう。

「帝鑑・咸陽宮」に即して考えてみよう。たとえば左隻「咸陽宮」に描かれた烏頭馬角の奇瑞談である(図3参照)。この画面で一番目立つのは、りっぱな白馬だ。そこで観者はまず馬に注目する。いったん照準を合わせれば、この馬にはきつと角が生えていると想像がつく。それは簡単に確かめられる。さらに、馬よりサイズは小さいが、白い頭の烏もどこかにいるはずだ。すこし上のほうへ視線を移せば、案の定、烏が木の枝に留まっている。これで物語に関する絵画的な内容は揃ったが、よく見ると、枝の上の烏を見逃すことのないようにと、絵師は特別に烏を指差す貴紳を描いている。物語の中にいるこの人物ももちろん白い頭の烏を発見して驚きに襲われているのだが、しかしその姿勢は間違いなく観者の視線を引導するものである。そのような目で見れば、当の始皇帝でさえ、彼自身が左手を上げて馬を指差しているのが分かる。この二人の過剰なほどの姿勢には、絵画的な発見を促し、観者との交流を意図した絵師の工夫が隠されていると言えよう。

絵の中のマジック・スポットを見つけ出し、そこから出発して絵物語を読み解くことは、

物語についての知識の習得を前提とする。そのような知識を獲得できてはじめて鑑賞が可能となるのであり、それが実現できれば、絵画の鑑賞をスムーズにスタートすることができる。

(三) 絵の配置には工夫が隠される

屏風には通常、複数の物語、あるいは一つの物語の中の複数の場面が描かれている。したがって、物語や場面の配置は、屏風全体の構想の第一歩となる。屏風における複数場面の構成には、大きく二つの流れが見られる。

一つは、いわゆる「貼交はりまじ」という手法である。すなわち、物語や場面を構成する要素が、色紙、扇面といった小さな独立した媒体に描かれ、それらが規則正しく、あるいは自由自在に屏風に貼り付けられたものである。この手法は、いうまでもなく、すでに存在する、ときには長年にわたって保存されてきた、あるいは伝来の歴史を持つ色紙や扇面を再利用して屏風に仕立てる、という側面を持つ。一方では、そのような伝統に惹かれつつ、屏風を作成するために貼り交ぜる色紙や扇面を新たに作成するケースもけっして少なくない。「帝鑑図」屏風にとりわけ多く見られる「押絵貼」も、この流れの一つにほかならない。ちなみに、現代の漫画の表現原理を論じる際、コマの分割がつねに一つのキーポイントに

なるが⁽⁹⁾、その原型は、このような「貼交」、「押絵貼」による障壁画の構成にすでに存在していたことを見逃してはならない。

もう一つの構成方法は、雲などを用いて屏風全体を小さな場面分割し、巧みに散りばめるといふものである。数多く制作された「洛中洛外屏風」、「名所図屏風」などはこのような構図を取る。全体の構図配置は自由自在であるが、小さく区分けしてそれぞれに物語を持たせるといふ点において、「貼交」と根底で共通している。

「帝鑑・咸陽宮」は、明らかに後者に属している。つぎに、具体的に場面配置の様子を見てみよう。まずこの屏風に見受けられるのは、場面配置にはつきりした順番が存在しないことだ。一般的に場面の展開は、文字や文字をベースにした巻物、冊子本などに認められるように、右から左へという規則性を持つ。だが、「咸陽宮」の物語に見られるように、「帝鑑・咸陽宮」の場面は逆に、左から右へと展開している。さらに右隻になれば、「帝鑑」をめぐる中国の原典、そして多くの似たような屏風はいずれも皇帝の善行から述べはじめ、後半で悪行に至っている。それに合わせて考えれば、右隻はまず下から読みはじめなければならぬ。

このように、自由かつ明らかに規則性を逸脱した場面配置は、どこにその理由を求めるべきだろうか。一つの答えとしては、長く息づく王朝文化の伝統が挙げられよう。すなわ

ち、平安時代から伝わる手紙文や画帖などに見られる「散らし書き」である⁽¹⁰⁾。限りある空間において、正当な順序をわざと崩して文章を散らしていく。そのようなスタイルを支えたのは、一種の「遊び」に形を借りた精神的な余裕だろう。書かれた／描かれたことについて、知識が確実に共有されていたからこそ、たとえ順序を変えても、それを容易に正しく読み取ることができ、かつその謎解きのような読解の過程自体が、一種の愉しみとして享受され得たのである。

ちなみに「帝鑑・咸陽宮」の構図をめぐり、絵巻と押絵貼（掛物）との視点の違いを持ち込む指摘がある。すなわち、屏風に描かれた階段などから、左隻の絵巻的な構図と、右隻の押絵貼的な構図とに対立があるとされる⁽¹¹⁾。しかしながら、この指摘は必ずしも屏風の絵を正しく観察した結果とは言えない。そもそも右隻において、唯一の階段を描く「諫鼓誇木」を含め、三つの物語はすべて横長に展開されている。これに対して、左隻の中央に架かった階段は、むしろ縦の方向に第四話の前半を第三話へと繋げている。その結果、門に走り込んだ兵士たちが向かう先は、階段の上の場面であり、かつその場面は、屋根を隔てて下へと物語が進行する表現とも読み取れる。加えて、左隻にみる第一話と第二話は左から右へと配置され、第二話の主人公は右へと進んでいく。したがって、左右の流れという視点から、あえて屏風の解説に絵巻の構図を持ち込むなら、両者の距離、言い換えれ

ば絵巻の定型表現からの意図的な逸脱こそ、屏風の構図を決める原動力の一つとなったと推測できる。



図 11 山東武梁祠西壁（東漢）



図 12 山東武氏祠前石室後壁（東漢）

（四）豊饒な構図の伝統

歴史的に見てほとんどの場合、一枚の絵の構図は、他と何の関連もなく突然成立したものではない。ある構図は「咸陽宮」に見られるように、長い間さまざまな絵面の媒体において繰り返し使われ、またある構図は「帝鑑図」に見られるように、同一の根拠に基づきつつ、同時代に多数制作されてきた。

構図の伝統をより具体的に観察するために、屏風絵からすこし離れた実例を一つ眺めてみよう。荊軻と始皇帝の物語は、もともと中国において盛んに語り継がれ



図13 『平家物語絵巻』(林原美術館蔵) 卷五「咸陽宮」より

たものであり、遙か二千年近くも前に絵画化された画像例が、今日に伝わっている。それは、東漢時代(二五―二〇年)の墓に彫られた壁画である。図11、図12はその中の二例である¹²⁾が、双方に文字の記入が認められ、そのスタイルは明版『帝鑑図説』の挿絵とまったく同じである。「武梁祠」に見られる絵には、右から順をおって「荆軻」「樊於期頭」「秦武陽」と「秦王」という馴染みの名前が記され(図11)、「武氏祠」のほうには、刺客側の二人の名前のみが見える(図12)。しかも、両方とも刺客と始皇帝とを分けて中央に巨大な柱を設け、そこに荆軻の剣が深々と刺さっている。そのドラマチックな瞬間を表すための分かりやすい構図だ。同じような画像例はさらに多数報告されている。

千年以上もの隔たりを持つ漢石画と桃山時代の屏風との間には、構図における継承関係はまづないと見てよいだろう。しかし一方で、双方の絵には、荆軻の失敗とかれの最後の

努力というあまりにもドラマチックで視覚的な瞬間があった。繰り返し語り継がれる中で、その中核的な部分は驚くほど同じ姿を保ったのである。絵画的に再現されてきたものうち、荊軻と始皇帝との位置関係、他の人物や首、地図などの有無を別とすれば、柱に刺さった剣はつねに最大のハイライトであった。ここで紹介した屏風以外に、『平家物語絵巻』(図13)、『咸陽宮絵巻』(専修寺蔵)などからも、そのことを確かめることができる。

似たような構図の存在、そしてそこからの絵画的伝統の析出は、古典絵画を読解するうえできわめて基礎的な作業である。絵画制作の現場において、構図の応用や再生産は、間違いなく絵師たちの創作の出発点の一つであり、対して絵画鑑賞においては、似たような構図をめぐる残像や記憶の作用が、絵の理解や享受に大きく役立ったに違いない。

第三章 時間、空間、そして絵画の時空——「咸陽宮・帝鑑」は何を語るか

「帝鑑・咸陽宮」は、何を語っているのだろうか。前章で確認した絵画を読み解く知識を応用することで、そこから何を読み取れるだろうか。つぎに絵画の時間と空間をめぐる、いくつかの要点を述べてみたい。

(一) 絵はメディア的に分断されない

古典文献の中で絵を持つ媒体には、巻物、絵本、掛物、屏風、さらには色紙や扇面などがある。これらはさまざまな形態で制作され、異なる媒体は、それぞれに独特の特徴を持つ。また、それらは互いに時には対照的な、あるいはまったく性格の異なる空間に置かれ、それぞれにふさわしい形で応用され、享受される。

同じ絵画作品と言っても、形態の異なる媒体は、往々にしてまったく違うものとして考えられがちだ。そのような考え方を反映して、研究対象としてのそれらも、いつの間にか分断され、ひいては互いに異質なものとして取り扱われてきた。しかしながら、たとえ媒体が違っても、それらは根底において互いに繋がりが、しっかりと共通の世界を持つ。作者は、必要に応じて異なる媒体間を自由自在に往還し、見る人も、時と場に溶け込んだ絵画作品を前にして、そこに表現された物語に心を動かされ、媒体の違いによってそれぞれを隔てるような壁がないことを理屈抜きに感じ取れる。

「帝鑑図」をテーマとする屏風作品群に即して言えば、それらが共通して版本に構図の発想や創造の源を求めたという展開がとりわけ興味深い。桃山時代の絵師たちの活動では、絵画の構図の依拠となる粉本がそれまでの時代より以上に大きな比重を占めるようになっていた。『帝鑑図説』の挿絵は、期せずしてそのような粉本に共通する役割を果たしたの

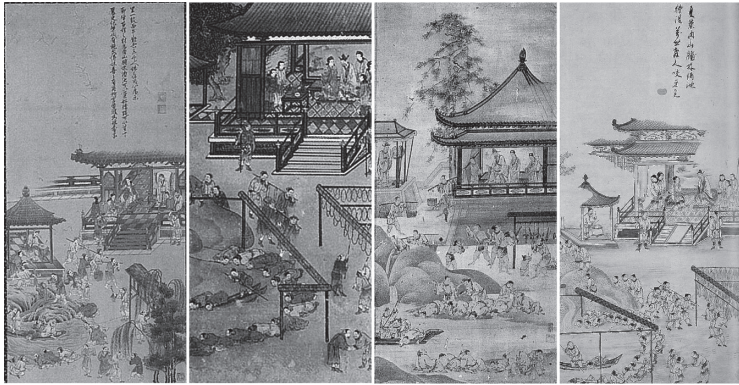


図14 (左から)「帝鑑図押絵貼屏風」(圓徳院蔵)、「帝鑑図押絵貼屏風」(大覚寺蔵)、狩野山楽「帝鑑図」(東京国立博物館蔵)、「帝鑑図」(元秀印)(個人蔵)

である。そこから出発して、絵師たちは掛物の作品を制作し、それが押絵貼の形で屏風となり、さらに大型屏風に発展した。木版で印刷された、単純な線による構図から、豪華絢爛で、圧倒的な美しさを誇る屏風の傑作が生み出された。目を奪うばかりの輝かしい屏風の逸品とともに、一つの構図の変容のありかたも、しっかりと記憶に刻むべきだろう。

(二) 溢れんばかりの絵画の言説

絵画の形態は、それが置かれる空間と緊密な関連を持つ。一方では、異なる媒体は、それ自体の表現空間において明らかな差異を伴う。表現媒体の内部に分け入って観察すれば、媒体の違いによって生まれてきた表現の方法、内容の変化が明らかに認められる。とりわけ、木版本の挿絵から



図15 「帝鑑図押絵貼屏風」
(個人蔵)

室内の調度である屏風への変容となれば、視覚的な情報の量は自ずから異なり、絵師の創作欲を誘う恰好の環境が整ってくる。

この展開の様子を説明する一つの具体例を見てみよう。「脯林酒池」を描いた屏風は、比較的多数伝来している。

図14はそのうちの四点を並べたものである。いずれも明版の挿絵を忠実に再現し、わずかに人物や建物の位置を調整したに止まっている。このような作例と比較して、「帝鑑・咸陽宮」の構図を改めて眺めてみよう(図7)。絵画内容として、画面のほぼ真中に三人の男の姿が加わったことが分かる。この男たちの姿は、他の作例には認められず、絵師重信独自の創作である。表現しようとする内容は、分かりやすい。三人とも、その身体表現などから察せられるように、いずれも千鳥足で、ぐでんぐでんに酔っ払っている。近くに設けられているのは酒の池、群を成した男たちが「牛の水をのむがごとし」と取り掛かったのだから、こういう恰好になった数人が現れても何ら不思議はない。このような状況を描いたと思われる屏風は、他にも一例挙

げられる(図15)。ただしこの図では、地面に倒れた二人の男が、はたして飲みすぎたのか、それとも食べ過ぎたのかははっきりしない。さらにいえば身体表現も明解ではなく、暴飲暴食に参加しないという理由で処罰を受けているとさえ読み取れる。それに対して、「帝鑑・咸陽宮」の描写は、生き生きとしていて、微笑ましい。ただし、ここには物語の解説に関わるまったく新しい立場が隠されているとも読み取れる。すなわち、飲み足りたことで課された行動から離脱するという選択が可能だったとすれば、物語全体の状況はまるで違うものになる。物語が語ろうとする悪行の理由や善悪の判断が、これによって一変してしまうのである。

このような観察を試みれば、さらに似たような実例が指摘できる。「坑儒焚書」の場面において、始皇帝の兵士が乱暴に書物に火をつけたところで、「帝鑑・咸陽宮」においてのみ、二人の儒者が炎のそばに跪いてそれを見つめている。始皇帝が儒者たちを肉体的に抹殺するに先立って、かれらを精神的に折檻したことを表現しようとしたのだろうか。

物語は伝承によってたえず広がり、成長する。その過程において、絵による豊かな言説は、やがて再び言葉となって物語に戻り、新たな伝説の創出に参加するのである。

(三) 善悪の判断や道徳の規範

屏風という媒体は、その読み方を会得したうえで、まず全体を概観し、さらに細部を見つめていくものである。鑑賞の際には、傍から離れて全容を捉え、近づいて目を凝らし、睨む。しかも屏風は室内調度である。はつきりした実用的な使い道を持ち、多くの場合、日常よりも晴れの場で立てられるものである。このように屏風と観者の関係を捉えることで、屏風に向けられた観者の思いを探ることができらるだろう。

「帝鑑・咸陽宮」に即して言えば、屏風のテーマは、中国皇帝の事績だ。だが、さらに一歩進めて考えれば、その事績とは、褒められるような、理想とされるようなものではなく、その反対の悪行である。左隻においては、始皇帝は終始殺されるべき対象であり、右隻の三つの物語も、二つまでが悪い皇帝の話である。悪が鑑賞する対象に選ばれる。このことは一体何を物語り、そもそもなぜ可能になったのだろうか。

これを考えるヒントは、太子丹が亀に救われるというエピソードに求められるかもしれない。始皇帝暗殺の一構成要素であるこの話は、中世の文学においては、そもそも他の孝子説話に成立の基盤を持つ¹³⁾。さらに、画題を集めて整理した『後素集』は、この屏風が作成された時期に前後して成立しているが、ここでは亀の話は「君候」の題目の下に収められている¹⁴⁾。すなわち、一つの物語は繰り返し語られ、盛んに享受される過程にお

いて、すこしずつその色合いを変え、さまざまな基準や文脈に組み入れられ、改められ、考え直されて、変容しつづけてきたのである。

絵画はその時代の息吹や人々の感覚を伝える。絵を読むためには、つねにそれにふさわしい教養が要求されてきた。そして、そのような時代を遙かに下った現在、絵を通して、すでに失われた教養の詳細を読み取ることは、まさに絵を読み解く最大の魅力の一つとなっているのだ。

(四) 和と漢・時空の統一

「帝鑑・咸陽宮」は、漢文学を題材にし、それを和の環境に取り入れ、和の媒体を用いて表現するという文学・美術の重要な伝統を過不足なく再現した作品である。漢の伝説や物語は、日本の文学や絵画の資料源として、汲めども尽きない題材の宝庫であり、発想を刺激し、それに形を与えるものである。その多くは、当時の人々、ひいては創作者にとつては、ふだんの生活の感覚からすればまるで奇想天外なものであり、得体の知れない内容をあまりにもたくさん伴っていた。だからこそ、説明はいくらでも可能で、表現はこのうえなく自由自在となり、読み方次第で描かれた世界は無限に広がっていった。

このような作品に、当時の人々はどのような視線を投げかけたのだろうか。とりわけ、

近世以降盛んに制作された屏風などの障壁画をめぐり、そこから読み取れる当時の作者や観者の思いの根底に流れているものを、「憧憬」という言葉を用いて描写したことは注目を惹く¹⁵。このような捉え方は、はたして十分だろうか。ここでとくに問題にしたいのは、「帝鑑図」などの題材を描いた障壁画の隣に置かれ、象徴的にも具体像としても完璧な対応を成している「源氏」「伊勢」「歌仙」といった和の題材である。いうまでもなく、これらの作品群に投げかけられた視線も、同じく「憧憬」のそれであったと捉えて何の不都合もない。ならば漢の題材のもの、とりわけ和の題材に相對するものとしてのその捉え方は、もうすこし違うところを求められるべきではなからうか。

この問いへの一つの答えとしては、当時の人々の思いに集中すれば、交差する時空の統一だと捉えられないだろうか。すなわち、時間という縦の軸と空間という横の軸の交差である。古来からの日本的な伝統の継承に対し、漢の題材は、あくまでも遙か彼方に見えるものなのだ。それが離れた地平に存在するからこそ、まったく異なる価値観、予想不可能な結末もすべて許され、知的な対象としては無尽蔵に吸収されつつ、実際の生活ではあくまでも理想像に止められた。したがって、余裕をもって鑑賞の対象に仕立てることが可能であった。

障壁画の漢の題材やその表現から中国認識のあり方の一つを読み取れたことは、有意義

な試みであったと言えよう。

終わりに

以上、絵画資料を読解するための知識を絵点検しながら、努めてそれらを応用して、一対の屏風「帝鑑・咸陽宮」を読み解いてきた。互いに異なる資料を用いて、違う構図の原理を対照的に駆使し、多彩で魅力的な作品に仕立て上げた絵師狩野重信の想像力や表現の工夫を探りつつ、日本美術の展開、とりわけ絵巻を代表とする平安・鎌倉時代の叙述と、障壁画にみる桃山・江戸時代の美意識と知への探求について具体的に確認し、緩やかでいてはつきりした時代の展開と変化を改めて認識できた。

雄大な時空はさらなる探検を誘う。未踏の知識を求め続ける旅は、いままさに始まろうとしたばかりだ。

注

- (1) 名古屋城特別展図録『王と王妃の物語・帝鑑図大集合』（二〇一一年）。
- (2) 土居次義「狩野宗眼重信について」〔『國華』一〇二五号、一九七九年七月〕。

- (3) 松嶋雅人「狩野宗眼重信筆帝鑑図・咸陽宮図屏風」(『國華』一二五二号、二〇〇〇年二月)。
- (4) 伊井春樹「咸陽宮絵巻」の諸本とその性格」(『国語と国文学』六九卷四号、一九九二年)。
- (5) 梶原正昭・山下宏明校注『平家物語』上、二八二―二七頁(新日本古典文学大系四四、岩波書店、一九九一年)。
- (6) 入口敦志「模倣と変容——『帝鑑図説』受容発端」(『江戸文学』三八号、二〇〇八年六月)、『帝鑑図説』の読まれたかた——『帝鑑評』を中心に」(『成城文芸』二〇九号、二〇〇九年十二月)。
- (7) 和刻と和訓は、ともに国立国会図書館公式サイトで高精度デジタル画像で公開されている。
- (8) 並木誠士「押絵貼屏風試論」(『金鯨叢書』十、一九八三年)。
- (9) 四方田犬彦『漫画原論』二八―三八頁(筑摩書房、一九九九年)。
- (10) ハスカル・グリオレ「散らし書きの歴史と文字の中の女性と男性」(『立教大学日本学研究所年報』一、二〇〇二年三月)。
- (11) 前出松嶋の論、二〇頁。
- (12) 『中国美術分類全集・中国画像石全集・山東漢画像石』二九、四〇頁(山東美術出版社、二〇〇〇年)。
- (13) 黒田彰「咸陽宮覚書——朗詠注との関連」(『文学』五四卷三号、一九八六年三月)。
- (14) 山崎誠「後素集とその研究(上)」(『国文学研究資料館文献資料部調査研究報告』十八号、一九九七年)。
- (15) 『中国憧憬・日本美術の秘密を探れ・開館20周年記念展』(町田市立国際版画美術館、二〇〇七年)。

発表を終えて

勤務校から3回目の研究休暇をいただき、日文研で1年の研究生活を送る幸運に再び恵まれた。今度の研究テーマは、デジタル環境と古典画像。フォーラムの場では、このテーマの半分にあたる画像に関連する内容のみ取り上げた。カウンターパートの小松和彦先生、コメントーターの荒木浩さんに心から感謝を申し上げたい。

フォーラムの発表やその後の懇親会には、じつに多くの方々が顔を見せてくださった。東京から駆けつけてくれた入口敦志さん、海野圭介さん、写真撮影を一手に引き受けてくれた王確さん、同期の客員研究員のディキンソンさん、ヒッキーさん、劉克申さん、劉岳兵さん、オワインさん、それに院生諸氏。フォーラムを取り仕切った佐野真由子さんは、「にこにこ談話会・場外編」として町家のイタリア料理の店を見つけて素敵な懇親会を設けてくれ、コモンルームでいつもいろいろと教えてくれた劉建輝さんと稲賀繁美さんとともに帰路についたのも、何かしらの縁を感じた。また事務担当の村木万里恵さんのサポートも心強かった。一方では、京都はかつての勉学の地だった。大学生時代に知り合いになり、その後もさまざまな形で面倒を見てくださった奥上錦堂先生ご夫婦とその教え子たち、大学院の先輩マルソーさん、高橋圭一さん、浅見緑さん、蒲豊彦さん、12年前の日文研滞在時にお世話になった奥野由樹子さんと、昔と何一つ変わらぬ皆様の笑顔に、素晴らしい思い出の数々がよみがってくるのである。

フォーラムが終わって半月も経たないうちに、客員研究員の徐興慶さんは、これに関連するテーマを台湾大学で改めて発表する場を用意してくださった。一つのささやかな研究は、文字通り国境を越えはじめた。この小さな一冊が、物語障壁画に関心を持つ方々に読まれることを祈念する次第である。



日文研フォーラムの過去の開催一覧ならびに報告書の全文は、
日文研のホームページでご覧いただけます。

<http://www.nichibun.ac.jp/event/archive/forum.html>

発行日 2012年6月28日
編集発行 国際日本文化研究センター
京都市西京区御陵大枝山町3-2
<http://www.nichibun.ac.jp>

© 2012 国際日本文化研究センター