

〔論 文〕

漢賦の古代中国絵画との相互影響作用について

高 橋 庸 一 郎

序——これまでの漢賦に対する評価

中国の文化を文化史的に大きな流れとして鳥瞰的に眺めてみる時、その文化は各王朝によってそれぞれ独特の特徴を有しているように思われる。王国維はそのことを、「一代有一代文學之勝」という言葉で表現している。例えば殷代では、甲骨卜辞、周代では『周易』、春秋では諸子百家の哲学、戦国では縦横家の兵法、秦では兵馬俑、漢では賦と樂府、六朝は四六駢文、隋唐は絶句や律詩、宋は詞、元は曲、明清は小説等といった具合である。しかし各時代一つとは限らないし、また文学系以外のことも有るであろうから、以上のほかに例えば周の『三禮』にあるような禮制、春秋期の儒家、道家の学、戦国期の諸兵法、秦の創めて統一された尺貫法、六朝期の志怪小説、唐の伝奇小説、唐三彩、玉器、銀器、宋の講書、磁器、明の景太藍¹⁾、清の壮大な建築物なども挙げることが出来るかもしれない。

いずれにしても、中国は各王朝によってそれぞれ極めてユニークな文化を造り出して来たことは間違いない。そうした中で文学文章系では特に六朝期がその後の文学史発展の基礎となるべき要素を最も濃厚に凝縮していた時代であると言われている。なぜなら、いま猶中国文学史を代表する唐詩の五言詩、七言詩は六朝期に生まれたものであろうし、それらの詩の押韻格律の元となった音韻論が発達したのもこの六朝期であった。また宋代に民間巷間から曲付きで生まれ発展したばかりでなく、二十世紀の毛沢東

をはじめとする新中国成立時に活躍した革命家たちにも愛好された所謂「詞」も、そのおおもとは六朝期にまで溯るはずだからである。また六朝期は、「竹林の七賢」で有名な清談が流行し、春秋期に継ぐ哲学的思考の隆盛を見た時代でもあった。

しかし、漢代の賦は、それらに比べると、なんとなく取っ付き難く、難解であり、さらにいまひとつ内容が身近には感じられ難いという点が否めない。しかしこの拙稿では、六朝期よりも漢という時代こそ、漢民族の文化的な基礎をなしていたのではないかと考えられる論拠を示すつもりである。六朝時代が約三百年続いたのに対して、漢は、前後併せて約四百年、前漢だけで約二百年である。六朝は南ではその名の通り六つの王朝が興亡し、北では五胡十六国と言われる様々な民族や王朝が勃興衰亡を繰り返して、きわめてエルギッシュな時代であった。しかし漢という時代は、北からは匈奴、西からは羌や氐などの脅威があり、外に対しては驃騎將軍の衛青や霍去病が華々しく活躍しなければならなかったのであるが、内では、非常に安定した時代であった。その安定さを背景にしていたからこそ張騫は大宛国にまで出向くことが出来たのであるし、またその結果として西方、西域からの様々な文化を取り入れることが出来たのであった。勿論王昭君が匈奴の呼韓邪単于に嫁いだのも、こうした動きと決して無関係ではない。エネルギーな時代にはそれ相応の文化が創造されるであろうが、安定した時代には、外の文化が静かにではあるが、内側に徐々に分

泌浸透し、それを伝統的な文化の下地が吸収して新しい旨酒が醸造されるものである。其の旨酒が「賦」或いは「漢賦」と言われるものであり、後の中国文化全般にわたって抜きがたい下味となったのである。

というわけで「漢賦」はそれ自身が優れた一つの文学ジャンルであるばかりでなく、後世に台頭してきた様々な文芸ジャンルも、実はこの「漢賦」を基礎にしているのではないかと思われるものが多いのである。例えば以下此処で論じることになる絵画や、多くの六朝以降の詩、吟詠、書法芸術の発生、吟詠の隆盛、類書の発展やその他本草学などの成立がそれである。

しかしそれほど各文化ジャンルの歴史の上で重要と思われる漢賦ではあるが、実は中国文学史上ではそれほど高い評価は受けてはこなかったように思われる。『文選』の巻頭に掲げられた「兩都賦」の序で、班孟堅は、

「或曰、賦者、古詩之流也（或いは曰はく、賦は、古詩の流なり）」

と些か権威付けてはいるが、例えば賦の中で最も有名な司馬相如の『子虛賦』『上林賦』等は、『文選』にこそ採られてはいるが、其のほかの歴代の叢書類の中にはあまり入れられていないし、またあまりいい評価を持って論じられることも無かったようである。近代中国のもっとも有名な文学者の一人である鄭振鐸は、『挿図本中国文学史』²⁾の1932年の序の中で、前漢という時代を総括して、

「この大いなる時代について、文学に関して言うならば、二つの大きな傾向があった。ひとつは司馬相如を代表とする東方朔、枚皋等の文学世界で、それは広大美麗な著作で、冗漫で虚妄、度を過ぎた誇張の羅列的な描写のものである。もうひとつは司馬遷と劉安が代表するもので、前代の一切の知識と成就を包括し、それらに系統的、組織的な叙述を与えたもので、規模雄大で偉大な著作である。」

といている。また賦そのものについては、「漢賦は、其の規模は広大であり、雄大であり、其の彩りは輝いてはいる。しかしその内

容は、というと、ほとんど空々しく虚しいものでしかない。われわれは遠くから一片の夕焼け雲、一筋の光り輝く道を見ることはできるが、しかし実際にはそれを捕まえてみても、そこには何も得るものは無いのである。そこには何ら深くて真面目な魂は込められてはいないし、才知あふれる本当の美というものも一切ない。それらはただのさまざまの色彩に彩られたただの空中に置かれた漆塗りの箆筒に過ぎない。それらは何ら優れた創作ではない。それらの作者たちも何ら偉大な詩人たちと言うわけでは決してない。漢代の辞賦の作者たちは、屈原と宋玉の後にぴったりとくっついて歩いてきた。しかし其の彼等が獲得し得たものは、屈原と宋玉の本当の詩想・詩情ではなくて、其の残滓に過ぎなかったのである。だから、兩漢の時代というのは、つまり詩想・詩情の欠如した時代であり、詩人というものが存在しなかった時代と言い得るであろう」

といているのである。さらに鄭振鐸はダメ押的に、

「漢賦は必ずしも真実偉大な作品ではないというばかりでなく、かつて三百年にわたって、天才たちの知力をただ無駄に消耗させて来ただけなのである。」

とまで言い切っているのである。何もそこまで言う必要はないのではないかと思うのであるが、いずれにしてもこういう論調が近年まで深く影響し、文人たちの心を漢賦から遠ざけてきたのは確かである。鄭振鐸の後、劉大傑は、『中国文学發展史』の第五章「漢賦の流變」の中で、

「漢賦的極大部分は向封建統治者歌功頌徳的作品、主要作家都是宮廷の御用文人。賦這種形式正適应当時宮廷的需要、適應宮廷的芸術趣味、是在爲封建統治者所利用、所支持的狀況下發展起來的。(漢賦の大部分は封建統治者の功を褒め徳を讃えるための作品であり、主要な作家は凡て宮廷の御用文人である。賦というこの種の形式は正に宮廷の需要に適應し、宮廷の芸術趣味に適應しており、封建統治者が利用し、

支持するという状況の下で発展してきたものなのである。)」

といい、また、

「一方面加深了人民生活的窮困，同時又爲君主豪族的奢侈提供了物質条件。建宮殿，打田獵，求神仙，溺酒色，是統治階級生活的主体。當時的賦家不僅出身于地主階級，而且不少是宮廷的御用文人。加以君主貴族飽食之余，還要附庸風雅，提倡辭章藝術，于是那些看不到人民困苦生活，只知夸耀才學的封建文人，競以最適宜于歌功頌德，鋪張揚勵賦體，來描写宮殿，田獵，神仙，京都的壯麗宏大的情狀，由此托出帝國的富庶與天子的威嚴，皇帝以此取樂，作者以此得寵，因此這種文學，必然離開實際的社會生活而變爲皇帝貴族的娛樂品了。（一方で人々の生活はますます困窮し，同時に君主豪族の爲には物質条件を提供した。宮殿を建て，田獵を行い，神仙を求め，酒色に溺れることは統治階級生活の中心であった。當時の賦の作家たちは地主階級出身であったばかりでなく，多くは宮廷の御用文人でもあった。君主貴族はこうした贅沢三昧の外に，まだ隷属する諸侯や風雅の道を求め，文辭藝術の興隆を提唱するのであるが，そんなわけで彼らは庶民の苦しい生活などは目に入らず，大仰な才能や学識をひけらかす封建的文人達が競って，その場その場で功を誉めそやし徳を讃え，誇張と賞賛を旨とした賦體で，宮殿や田獵，神仙，都の壯麗宏大きさを描写することしか知らないのである。これによって帝國の豊かな繁榮振りと天子の威嚴を誇張して描き出し，皇帝はそれによって満足し，作賦者はそれによって寵愛を受けるのである。こうしてこの種の文學は，必然的に實際の社會生活からは乖離し，皇帝貴族の娛樂品となつてしまつたのである。）」³⁾

とも言っている。これも鄭振鐸ほどではないにしろ，かなり強烈な漢賦に対する批判が表明されている。また近代中国の白話運動の先駆けである胡適も、

「司馬遷，司馬相如，枚乘一班人規定的只是那廟堂的文學與貴族的文學。……這種環境（田

野文學，民間文學）里產生的文學自然是民間的白話文學。那無數的子百姓的喜怒哀樂，決不是那『子虛』，『上林』的文体達得出的。他們到了「酒後耳熱，仰天叩缶，扞衣而喜，頓足起舞」的時候，自然會有白話文學出來。還有痴男怨女的歡腸熱淚，征夫棄婦的生離死別，刀兵苛政的痛苦煎熬，都是產生平民文學的爺娘。（司馬遷や司馬相如，枚乘等の文人たちが規定するのはあの廟堂文學であり貴族文學である。……（田野文學や民間文學）というような環境の中で生まれる文學は当然民間の白話文學である。一般庶民の喜怒哀樂は決してあの『子虛賦』や『上林賦』等の文体では表わし得ないものである。彼らは「酒を飲み，卓を叩き，手拍子を打って，足を踏み鳴らす」様な時には，必ず当然生まれてくるのは白話文學である。それに巷で泣いたり笑ったりしている男や女の喜びや悲しみ，遠征に出かける夫や捨てられた妻達の生き別れや死別，戦乱や苛烈な政治の苦しさに身を振り焼く状況は凡て平民文學の主人公を生むのである。

廟堂文學可以取功名富貴。但達不出小百姓的悲歡哀怨，不但不能引出小百姓的一滴眼淚，竟不能引起普通人的開口一笑。因此，廟堂的文學尽管時髦，尽管勝利，終究沒有「生氣」，終究沒有「人的意味」。（廟堂文學は功名と富貴をとることができるが，一般庶民の喜怒哀樂は出し切ることが出来ないし，また庶民の一滴の涙さえ引き出すことは出来ないし，結局は一つの笑いさえも引き出すことは出来ないのである。ゆえに，廟堂文學はたとえモダンであっても，たとえ成功しても，結局そこには「生き生きとした気魄」が無く，「人の生きていく味わい」というものが無いのである。）」⁴⁾

というようになかなか厳しい評価を下している。しかし漢賦の内容から言えばそういわれるのも無理からぬ事と思われる部分も確かにないではない。辛亥革命，五四運動，国民党の成立，中国共産党の成立，蒋介石の北伐開始，井崗山の革命根拠地成立，柳条湖事件，赤軍の長征，西安事変，日中戦争の開始，第二次国共合

作、南京陥落という具合に、人民力の台頭過程を経てきた段階での、漢賦に対する認識そのものが、「社会原因と政治経済的な重要な基礎」の上に築かれたものである。しかし一方では同じ1930年代に、金桓香の『漢代辞賦の発達』や、陶秋英の『漢賦の史的研究』を始とする極めて優れた研究書が発刊されてもいるのである。また近代、特に辛亥革命、中国現代社会主義革命以降は、漢賦の持つ王侯貴族賛美が、階級的観点から嫌われ、また其の誇大な修飾表現は、事実求是から離れ過ぎていると言う事で、やはり疎外され、結局は歴史的評価も文学的評価も与えられず、つい最近まで、あまり真剣には鑑賞されてこなかったし、研究もされてこなかった。どちらかと言えば無視されつづけてきたと言ったほうがいいかもしれない。ただ革命中国で最も尊敬されている近代から現代に渡る文学者である魯迅は司馬相如について、

「于小学，則有『凡将篇』，今不存。然其専長，終在辞賦，制作雖甚遲緩，而不師故轍，自據妙才，広博閎麗，卓絶漢代，明王世貞評『子虚』『上林』，以為材極富，辞極麗，運筆極古雅，精神極流動，長沙有其意而無其材，班張潘有其材而無其筆，子雲有其筆而不得其精神流動之处云云，其為歴代評隲家所傾倒，可謂至矣（小学には『凡将篇』が有るが、今は存在しない。しかし専ら長いものには辞賦がある。その制作には時間がかかるが、古人を師とせず、持てる才能を伸びやかに發揮し、広大流麗で、漢代に卓絶したものである。明の王世貞は『子虚』『上林』を評して、材は極めて豊富、辞は極めて流麗、筆の運びは極めて優雅、心は極めて柔らかい。長沙には其の意あれども其の材無く、班張潘には其の材あれども其の筆なく、子雲には其の筆あれども其の心の趣くところ無し云々、と。其歴代の批評家達の傾倒するところであるが、うなずけるものである。）」⁵⁾

と述べており、必ずしも悪いばかりの評価ではない。ただ「賦」という文学ジャンルは、文学形式の面から言って中途半端であると思われるのは、賦が「半韻文、半散文」と言わ

れ、韻文、散文の鑑賞者、研究者双方から敬遠される傾向に在るからかもしれない。実際に現代の中国の文学研究者達の間で、漢賦が研究の対象と目されるようになったのは、一九八七年七月に、上海古籍出版社が、馬積高著『賦史』を出し、一九九三年の初めに、北京大学出版社が『全漢賦』を刊行し、一九九六年に江蘇古籍出版社が、霍松林主編の『辞賦大辞典』を出版した頃以降のことである。それでも今猶、他の経部や子部、史部、また集部の中でも唐宋詩や詞、或いは明清小説などの類から比べると、漢賦が中国文学史の中で、一つの文学的高峰として論じられることはまだまだ多くはないと言わねばならないであろう。

因みに、この賦と言う文学形式は日本にも入ってきたのではあるが、五言詩や七言詩が長屋王宅、作宝楼での、渤海使節を招いての文学サロンでもてはやされたようには、日本の漢詩文壇では定着することは無かった。と言うより、日本では、『本朝文粹』に幾つかは採られてはいるものの、其の作られた目的や、内容、表現法等は、漢土でのそれらとはかなり異なったものになっている。

このように考える時、今中国文化の発展の道を辿るには、「漢賦」はどうしても避けて通るわけにはいかないのである。「漢賦」を幾つかの方向から腑分け、分析することによってはじめて漢賦の実際のあり方が明らかになるに違いない。中国文化のさまざまなジャンルの中には漢賦の深い影響を受けたものが、幾つかはあるはずだからである。

以下掲げる論旨は甚だ未成熟なものであり、まだまだ仮説の段階に過ぎないものであるが、中国文化を見る一つの視点として理解していただけるなら幸いである。

I 絵画と物語との歴史的関係

絵画や彫刻による表現と文字文章による表現とは、其の発展過程で相互に歴史的繋がりを持っていたのであろうか。或いはつながりがある

として、それはどのような繋がりであったのかを解明することは極めて困難なことである。古代、文字を持たない民族も勿論存在したが、それでも絵画は存在した。後に文字を持つようになった民族でも文字をまだ持たない歴史的段階もあった。そうした民族やそうした段階の人々も芸術表現上の差異はあるにせよ、多くの絵画や彫刻を残したばかりでなく、文字を持たない人々でも言葉による文章、つまり伝承、口頭文学と言う形での、絵画や彫刻とのかかわりをもっている作品を残した場合もある。

人間は何故絵を描くようになったのか。最初は何故自己或いは自己部族の所有のものを他人の所有物、或いは他の部族の所有物と区別する為、と言う極めて単純で実用的な理由によって描かれたかも知れない。そうした言わば標識的なものから徐々に装飾的なものに変化していったのであろうか。しかし其の段階はまだ、言わば図案、或いは図案模様と言われるのが適当で、絵とか絵画と呼ばれるには少しまだ早いであろう。絵とか絵画と言い得ようになるのはこの次の段階である。

絵は宗教という、別な方面からも考えることも出来る。原始宗教的な意味での神、つまり限らない尊崇の対象となるもの、所謂トーテム的なもの、或いは限らない畏怖の対象となる者、それは人間の形をしている場合もあれば、他の動物の形をしている場合もあるであろうし、或いは全くの想像上の物である場合もあるであろう。また彼等のもつ神話や伝承に基づいたものも多くあったに違いない。とにかくそのものの姿を、絵画なり彫刻なり、何らかの形に描くことにより、常に其の現実としての存在を確認し、それに対する信仰と畏怖確認することによって、自己の思いと行動を律していくことを目的としているのである。

是は所謂原始の時代ばかりでなく、キリスト教や仏教では、中世を其の頂点として、其れまでも、或いはそれから以後も多くの宗教画や宗教彫刻が制作されたのである。其の多くはそれぞれの經典の中に其の題材を求めているとい



図1 鎮墓獸

う点で、文章と絵画彫刻芸術との関連性は比較的はつきりと指摘することが出来るものである。

日本の場合、縄文式土器や弥生式土器に描かれた物は絵画というよりも単純な模様過ぎないが、しかしそこには明らかに当時の製作者達の持つ美意識に基づいた工夫が見られる。今も多く残る「埴輪」は、中国の所謂「鎮墓獸」(図1)的⁶⁾なものとして作られたものであろうが、死者を日常的な生活者として認識し、其の生活を守るという意味から、非常にリアルで実用的であると共に、其の製作上の簡便さの工夫として、結果的には美と写実の程よく調和融合した物となっている。日本で残存する尤も古い絵の一つである「御物聖徳太子御像」は法隆寺の「釈迦三尊像」と同じ発想で作られた、言わば「聖徳太子宗」⁷⁾に係わる宗教画⁸⁾に類するものと見ていいであろう。日本の宗教芸術はやはりこの時代から始まるのである。奈良中宮寺に残る「天壽国曼荼羅図」は、聖徳太子が日頃から、橘夫人を始めとする周囲の人々に語っていたという極楽世界を描いているという点では、伝承と絵画の関連を見て取ることが出来る初期の物であると言うことが出来るであろう。

実存的確認としての宗教画であっても、より美しく、より心に深くしみてくる物が求められるようになるのは当然の成り行きであり、其れが宗教画を、表現的にも、技術的にもより優れた物に発展させていったのであろう。其の意味で、法隆寺の玉虫厨子に描かれた、ジャータカ絵のように、物語的な要素が加わってくるのも

理解できる。また物語である以上、ある意味での更に一層よりリアル性が求められるようになるのもうなづけよう。

宗教性のない物としては、天平時代の樹下美人屏風絵があるが、是は恐らく当時の専門の絵師が描いた物であろう。描いた絵師はどういう人物か全く知られないが、かなり唐土の影響が強く感じられる物である。

所謂絵というものが、宗教から独立して、絵そのものが美の集積として描かれ、鑑賞されるようになって、定着するのは恐らく、藤原時代の土佐派、藤原隆能が現れ、源氏物語絵巻等の、俗に言う大和絵が大成する頃からであろうと思われる。ほぼ同時代に、物語絵巻ではないが、鳥羽僧正の鳥獣戯画などの動きある表現としては、他に類を見ることの出来ない極めて優れた絵がある。しかし絵画史上の傾向から言えば平家時代に入って、平家納経巻、土佐光長の地獄草子、餓鬼草子などを経て伴大納言絵巻のような、伝承物語を基礎にし、それに絵をつけると言うような制作方法が採られるようになって、はじめて本当の意味での絵画の発展飛躍が現実の物となっていったということは、宗教画も物語との一体化を通じて発展していったこととあわせて、注目すべきであろう。

Ⅱ 賦の成立と中国絵画の特長の成立

賦の誕生と発展は、恐らく絵画の発展と深く関わっているのではないか、という疑問は司馬相如の「上林賦」や「子虚賦」を読むと、かなり自然に湧き起こってくる感情である。そういえば賦の成立に多大なかかわりをもつ、屈原『楚辭・天問』就いて王逸は、

「天問者、屈原之所作也。屈原放逐彷徨山澤、見楚有先王之廟及公卿祠堂、圖画天地山川神靈琦瑋僑佹及古賢聖怪物行事、因書其壁向而問之以渫憤懣、楚人哀而惜之因共論述故其文義不次序云爾（天問は、屈原の作る所なり。屈原放逐され山澤を彷徨し、楚に先王之廟及び公卿の祠

堂ありて、天地山川の神靈琦瑋僑佹及び古の賢聖、怪物、行事を圖画く、因りて其の壁に向ひて之を問うに憤懣を渫らすを以てす。楚人哀しみて之を惜しみ、因って共に論述す。故に其の文義次序せず、爾云ふ）」⁹⁾

と言っている。ここに後漢時代の王逸の言うように、本当に戦国楚の先王の祖廟や公卿の祠堂に様々な絵画が描かれていたのかどうか、ということの真偽は問わぬとしても、この記述は、賦の発生の原初的チャンスには絵画が何らかの意味で係わっていたのであるということ象徴しているような一文ではある。

少し後の時代になるが、この王逸の子である王延壽は、魯の靈光殿を見て、

「余客自南鄙、觀蕝於魯、睹斯而始曰、嗟乎詩人之興、感物而作。故奚斯頌僖、歌其路寢、而功績存乎辭、德音昭乎聲。物以賦顯、事以頌宣。匪賦匪頌、將何述焉（余南鄙自り客となり、蕝を魯に觀、斯を睹て始りて曰く嗟乎詩人の興、物に感じて作る。故に奚斯の僖を頌するは、其の路寢を歌ひて、功績を辭に存せしめ、德音を声に昭かにせしむるなり。物は賦を以て顯かにし、事は頌を以て宣ぶ。賦に匪らずして頌に匪ざれば、何を將てか述べむ）」¹⁰⁾

と感じ『魯靈光殿賦』を作ったのであるが、其の中に、父親が屈原に就いてみなした如く、奇しくも宮殿の中の絵を賦に詠んだ部分がある。

「圖画天地、品類群生。雜物奇怪、山神海靈。寫載其狀、託之丹青。千變萬化、事各繆形。隨色象類、曲得其情。上紀開闢、遂古之初。五龍比翼、人皇九頭。伏羲鱗身、女媧蛇軀。鴻荒樸略、厥狀睢盱。煥炳可觀、黃帝唐虞。軒冕以庸、衣裳有殊。下及三后、姪妃亂主、忠臣孝子、烈士貞女、賢愚成敗、靡不載敘。惡以誠世、善以示後（天地を圖画き、品類群生す。雜物奇怪なるあり、山神海靈あり。其の狀を寫し載せ、之を丹青に託す。千變萬化し、事各おの

形を繆ふ。色に随ひ類に象し、曲に其の状を得たり。上は開闢、遂古の初めを紀し、五龍翼を比べ、人皇九頭有り。伏羲は鱗身にして、女媧は蛇軀なり。鴻荒として樸略、その状は睢盱なり。煥炳として觀る可きは黃帝唐虞なり。軒冕は庸を以ってし、衣裳に殊有り。下は三后亂主、忠臣孝子、列子貞女に及び、賢愚の成敗、載敘せざる靡し。惡は以って世を誡め、善は以って後に示さんとするなり)」

これで觀る限り、靈光殿に掲げられている絵は狩や園遊のような、あまり動きあるものではないようである。絵画を詠んだ賦は『文選・賦・宮殿』にもうひとつとられていて、それは何平叔の『景福殿賦』¹¹⁾である。その中に、

「命共工使作績，明五采之彰施。圖象古昔，以當箴規。椒房之列，是准是儀。觀虞姬之容止，知治國之佞臣。見姜后之解珮，寤前世之所遵。賢鍾離之讜言，懿楚樊之退身。嘉班妾之辭輦，偉孟母之擇隣（共工に命じて績を作ら使め，五采の彰施を明らかにす。圖がきて古昔を象し，以って箴規を當つ。椒房の列は，是准じ是儀ふ。虞姬の容止を觀て，治國の佞臣を知る。姜后の珮を解くを見て，前世の遵ふ所を寤る。鍾離の讜言を賢とし，楚樊の身を退けるを懿とす。班妾の輦を辭するを嘉とし，孟母の隣を擇ぶを偉とす）」

とある。これは『孔子家語』に、

「孔子觀乎明堂，睹四門墉，有堯舜之容，桀紂之象，而各有善惡之狀，興廢之誠焉（孔子明堂を觀，四門の墉を睹る。堯舜の容，桀紂の象有りて，善惡の狀，興廢の誠有り）」¹²⁾

とあるのと内容的には通じている。つまり時の為政者が、常に前世代の善惡，興廢の理を悟ることが出来るように、その資料となるものを絵に描いて目に触れる所に置いておいた物である。尤も『孔子家語』という書物そのものは、

その成立次第に問題を多々含んではいるが。

ただこうした「教訓画」的なものは中国古代絵画史の上では一つの独立した流れを作っていたらしく、『孔子家語』には外に、

「又有周公相成王抱之負斧辰南面以朝諸侯之圖焉（又周公成王に相たりて之を抱き斧辰を負いて南面して以て諸侯に朝するの圖有り）」

とあるし、『周禮』に、

「春官師氏居虎門之左司王朝（春官の師氏は虎門の左に居して王の朝するを司る）」

とあって、その鄭玄注には、

「虎門路寢門也，王日視朝於路寢門外，画虎焉，以明勇猛於守宜也（虎門は路寢門なり，王日々路寢門外に朝するに，虎の画かれたるを視て，守に勇猛を明らかにするを以って宜とするなり）」

とある。又『文苑英華』¹³⁾に、

「漢文帝三年，於未央宮承明殿画屈軼草，進善旌，誹謗木，敢諫鼓解廌（漢の文帝三年，未央宮承明殿に屈軼草を画がかしむ。善旌を進め，木を誹謗し，敢えて解廌を諫鼓するなり）」

とあるし、又王充の『論衡』に、

「宣帝之時，画漢列士，或不在於画面上者，子孫恥之（宣帝の時，漢の列士を画がかしむ。或ひは画上に在らざる者は，子孫之を恥ず）」¹⁴⁾

とあるし、又『漢書・蘇武傳』に、「宣帝甘露三年，單于入朝，上思股肱之美，迺圖画其人於麒麟閣，法其形貌，署其官爵姓名（宣帝の甘露三年に，單于入朝す。上股肱の美を思ひ，迺ち其の人を麒麟閣に圖画く，其の形貌に法つとり，其の官爵姓名を署す）」¹⁵⁾

とあるのも、漢のそれまでの優れた武人，文人を描き並べることによって、当代の人士たちに、忠臣たることを鼓舞する為であろう。これらは大雑把に言えば前項で述べた、広い意味でのある種の宗教画と同じ役割を持ったものとい

えるかもしれない。つまり観る者に、自己反省と教戒，鼓舞を促すためのものなのである。

どうも班孟堅や張平子のような賦の作者たちは、自分の作品が絵画に触発された結果として制作されたものであるとか、何々と言う絵画の影響を受けて、作ったのであるとは言わないし、またその反対に、絵画の絵師達は、自分はだれだれのどういう賦を読んでこの絵を書いたのだ、などとは言わない。先に挙げた王延壽や何平叔の場合も、建築物の豪壮さ表現しているうちに、そこにたまたま絵があったのを其れがどんな絵であったかを述べているのであって、そこに絵として描かれている内容自体を、文として表現したというわけの物ではない。それに賦は一篇であろうと、想像以上の長い時間をかけて作られるものであったらしいから、例えある賦の作者が、ある絵を見て、非常に感激し、賦を作ろうと決意したとしても、特殊な場合を除いては、その絵は賦を作る動機にはなっても、「その絵に描かれた場面を賦に表した」事にはならないであろうし、「触発された」「影響を受けた」とは、その思考の持続時間から考えて無理があるであろう。

しかし中でも駉賦などを読んでみると、その場面は単なる想像の産物とは言いながら、非常にリアルであるし、人間の動きは勿論であるが、そこに登場する各種動物たちの動きもきわめて生き生きとしており、読む者は無意識のうちに頭に、その場面を一幅の動く絵として想像し、描きながらその賦を鑑賞しているのである。其れは漢代人であろうと現代人であろうと同じであろう。そうするとそこにはどうしても絵画的要素との関連を考えざるを得ないと思われるのである。

Ⅲ 中国古代絵画の発生

中国の絵画の発生はいつごろ何処から始まったと認定すればいいのであろうか。西安市の東郊外、滻川のほとりで発掘された新石器時代の半坡村遺跡から1953年に出土した赤素地に黒で

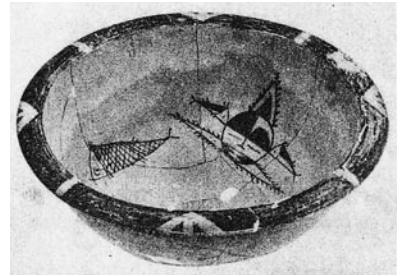


図2 人面魚紋彩陶盆



図3 半山出土の腹太土器

描かれた「人面魚紋彩陶盆」(図2)¹⁶⁾などが、中国絵画の最も初期の一つであろう。ただこの彩陶盆に描かれた人面魚身図の意匠は、或いは河南省陝県の廟底溝で出土した同じ新石器時代の土器に描かれた幾何学模様ぐらいから始ったものとしたらよいのであろうか。後の甘肅仰韶文化に属する「半山出土の腹太土器」(図3)¹⁷⁾の大渦巻き模様、或いは同じく仰韶文化に属する馬家窑出土の赤土甕に描かれた渦巻きと幾何学模様の組み合わせなども同じであるが、この段階では未だものをかたどったとははっきりわかるような、所謂具象的な絵画は存在していない。ただ注目すべき点は、この段階では「絵」ではなく「模様」であっても、そこにはある種の「動き」「躍動」を感じさせる、波型、渦巻き型などの造形紋が描かれているということである。この点は日本の縄文式土器や弥生式土器とは大いに異なる点で、後の中国文化における文学、絵画の基本的モチーフを為す「動」と言う描写規範観念が既に芽生えているかに見えるのは非常に興味を持たれる点である。例えば馬家窑の「石嶺下類型彩陶」(図4)¹⁸⁾に描かれている模様の中には、人面の双手を持つ蛇がく



図4 石嶺下類型彩陶



図5 舞踏紋彩陶盆

ねている様が見えるし、また同じく馬家窖の青海大通孫家寨で発掘された「舞踏紋彩陶盆」(図5)¹⁹⁾には、手を繋ぎあった数人の人間が踊っているような姿が描かれている。これらはまさしく、漢民族が文明の曙の時代に、既に「動」の世界に注意を注いでいたことを如実に物語るものであると思われる。

IV 殷・周・春秋の絵画

殷という時代は、絵画芸術と言う観点から見て、必ずしも実りの多い時代であったとはいえない。殷は巨大な墳墓が多くの殉葬者、殉葬馬を伴って作られた時代であり、また支配者達は甲骨の占卜によって、日常生活における一挙手一投足にまで天意を確認しなければならなかった時代であった。この時期の特に注目すべきことは、この時代の青銅器文化が長途の発展を見、大型の鼎、鉞、觚、爵、兕觥、罍、盤、匜、壺、盂(図6)²⁰⁾など、夥しい数の彝器が



図6 青銅器の分類

作られたということである。しかしこれらの青銅器の表面に鑄込まれた饗饗紋、鳳凰紋、龍紋などはそれ自身造形的にはきわめて優れたものであるが、必ずしも「絵画」と言う範疇に入るものではないであろう。

ただ殷代で最も注目すべきは、文字の誕生である。文字と絵画の関係については、唐代の絵画論者張彦遠が、『歴代名画記』²¹⁾の中で、「又《周官》教國子以六書、其三曰象形、則画之意也。是故知书画異名而同体也。」

と述べて以来中国では古来「書画同源」と言う考え方が有り、近年に至っても絵画史を編纂する論者の多くは、原始絵画の次に「絵画からの文字の発生」を論じるのが通例になっているようである。例えば、俞劍華『中国絵画史』²²⁾、傅抱石『中国絵画変遷史綱』²³⁾、や潘公凱『挿図本中国絵画史』²⁴⁾、何延喆『中国絵画史要』²⁵⁾などがそれである。其の論点は張彦遠の言うところと同じで、文字の発生の原初は六書の中の「象形」文字で、其れはつまり絵画であるから、文字はつまるところ絵画から発生したというのである。俞劍華は其の点を、

「有意義者為文字、無意義者為图画、以記載事跡伝達思想為目的者為文字、以描写物象、発

揮情感為目的者為図画（意味のあるものは文字となり、意味のないものは絵となった。事跡を記載することによって思想を伝達することを目的とするものは文字となり、物象を描写することによって、情感を發揮することを目的とするものは図画となったのである）」と述べている。

しかしこうした考え方は全く荒唐無稽なものであるとは思わないが、やはり文字と絵画の発生を同等に論じるには少々無理であろう。特に中国の文字史の過程には所謂「絵文字」という時代がそんなにはっきりした形では存在した訳ではない。少なくとも中国の場合は、絵と文字が当初から全く異なった目的をもって存在し始めたように思われる。許叔重は『説文解字』の中で、六書を「指事」「象形」「会意」「形声」「転注」「仮借」と定義しているが、文字と絵画を直接結びつけるものは「象形」であろう。しかし甲骨文字の中では、数の上から言っても必ずしも、象形文字が最も多いというわけではないし、文字の発生は「象形文字から」と証明されているわけでもない。甲骨文字の中では「指事」や「会意」も我々が現在想像するよりずっと多いし、「指事」や「会意」等の概念文字のほうが先に発生した可能性も決して否定できるものではない。甲骨文字は其の発生の初めから、実用的使用目的に向かったの抽象性を高めたものであり、当初からかなりの完成度を持って出現してきているのである。殷以前の文字が如何なる過程を経て、甲骨文字にまで至ったのかははっきりしないが、其れは初めから、「事物事象を記述する」というはっきりした目的をもって作られた道具であって、決して其の目的の曖昧な単なる「象形」ではなかったはずである。

いずれにせよ、絵画発生史の初めに「文字」を組み入れることはあまり意味のあることとは思われない。

周から春秋期にかけてはそれぞれの時代時代の要求に随った絵画が描かれたことは間違いないが、残念ながらそれらの殆どは後世にまでは残らなかった。



図7 青銅器模様分類



図8 貯貝器

ただこの時代で特筆すべきはやはり何と言っても、あの夥しい数の青銅器である。殷代の青銅器は、酒器やかなり大型のとても実際に使っていたとは思われない重厚な禮器のたぐいである。しかし周代の其れは、些か小型で、実際に使われていたと想像されるような食器のたぐいが多くなっている。模様も大仰な饕餮紋からもう少し規格化された感じのする龍紋、鳳凰紋のほか窃曲紋、環帯紋、雷紋など(図7)²⁶⁾が多くなってくるばかりでなく、少し南方では蓋の上に人形、動物などを多くあしらった大型の「貯貝器」(図8)²⁷⁾、又縁取りに人、牛、カエル等を配置した是もやや大型の樂器、盤などがある。しかしこれらは勿論絵画の部類ではなく、工芸品といったほうが適当であろう。

春秋期になると、お堂の壁画なども制作されたらしく『孔子家語・觀周』には、前に掲げた如く「孔子觀乎明堂，睹四門墉，有堯，舜之容，桀紂之像，而各有善惡之狀，興廢之誠焉。

又有周公相成王。抱之，負斧辰，南面以朝諸侯之圖焉。孔子徘徊而望之，謂從者曰。此周之所以盛也。夫明鏡所以察形，往古者所以知今（孔子明堂を觀る，四門の墉を睹るに，堯，舜の容，桀紂の像有り，而して各々善惡の狀，興廢の誠有るなり。又周公の成王に相たる有り。之を抱きて，斧辰を負いて，南面して諸侯に朝するの圖なり。孔子徘徊して之を望み，從者に謂りて曰く，此れ周の盛んなる所以なり。夫れ明鏡の形を察する所以なり，往古は今を知る所以なりと）

とみえる。ただこのとき，一枚の画面に，儒教的聖人の堯，舜，周公旦，成王が描かれ，もう一方では孔子の嫌ってやまない桀，紂が同画面に描かれているというのは少し出来すぎの感が否めない。すなわちこれはこの『家語』の成立年代に関わる問題であろうと思われるからである。また老子は五音，五味と共に，五色を論じている。ということは老子は既に色に対して審美的意識を持っていたということであろうか。また『莊子』には，

「宋元君將画圖，衆史皆至，受揖而立。舐筆和墨，在外者半。有一史後至者，儻儻然不趨，受揖不立，因之舍。公使人視之，則解衣般礴贏。君曰，可矣，是真画者也（宋元君圖を描かさんとす，衆史皆至りて，受けて揖して立つ。筆を舐め墨を和し，外に在るは半ばなり。一史有り後れて至る者にて，儻儻然として趨かず，受けて揖して立たず，之に因りて舍く。公使人之を視るに，則ち衣を解き般礴して贏ぐ。君曰く，可なり，是れ真の画く者なり）」

とあって，当時すでに画業を専門とするものがいたことがわかる。或いは『周禮・春官』には，

「及國之大閱，贊司馬頒旗物。王建太常，諸侯建旂，孤卿建旛，大夫，士建物，師都建旗，州里建旗，縣鄙建旐，道車載旛，旒車載旌，皆画其象焉。官府各象其事，州里各其名，家各象其号（國の大閱に及び，贊司馬旗物を頒す。王は太常を建て，諸侯は旂を建て，孤卿は旛を建て，大夫，士は物を建て，師都は旗を建て，州

里は旗を建て，縣鄙は旐を建て，道車は旛を載す。旒車は旌を載せ，皆其の象を画くなり。官府各々其の事を象し，州里各々其の名を象し，家は各々其の號を象す）」

とある。これらも専門の画家の存在を思わせるものである。また『周禮・冬官』には，

「画績之事，雜五色，東方之謂青，南方謂之赤，西方謂之白，北方謂之黑。天謂之玄，地謂之黃。青與白相次也，赤與黑相次也，玄與黃相次也。青與赤謂之文，赤與白謂之章，白與黑謂之黼，五采備謂之綉。土以黃，其象方，天時變。火以圓，山以象，水以龍，鳥獸蛇，雜四時五色之位以章之，謂之巧。凡画績之事，後素功（画績の事は五色を雜へ，東方は之を青と謂ひ，南方は之を赤と謂ひ，西方は之を白と謂ひ，北方は之を黒と謂ふ。天は之を玄と謂ひ，地は之を黄と謂ふ。青は白とは與に相次ぐなり，赤は黒とは與に相次ぐなり，玄は黄とは與に相次ぐなり。青は赤とは與に之を文と謂ひ，赤は白とは與に之を章と謂ひ，白は黒とは與に之を黼と謂ひ，五采備はるを綉と謂ふ。土は黄を以てし，其の象は方，天は時に變ず。火は圓を以てし，山は象を以てし，水は竜を以てし，鳥獸蛇は，四時五色を雜ふの位にして以て之を章にし，之を巧と謂ふ。凡そ画績の事は，素の功を後にす）」

とあり，これも当時既に専門の絵描きがあったということを思わせる。但し，『周禮』がほんとに周代の史実をそのままに書いているかどうかは些か疑問が残るという点は否めない。

いずれにしても，特に周から春秋にかけては，多くの絵画の存在と多くの専門画家の存在を思わせる記述が各文献に残っているにはいるが，『孔子家語』，『周禮』の一部以外ではその具体的な描写内容を知ることが出来ない。これらの点から判断するとやはり春秋期以前の絵画というのは未だきわめて初歩的で未成熟な時代であったといっても差し支えないであろう。但し其れにも一点だけ例外があつて，河南省輝県で出土した，『戰國水陸攻戰紋鑑』²⁸⁾に刻された，多層花紋，宮殿で行われていると思われる

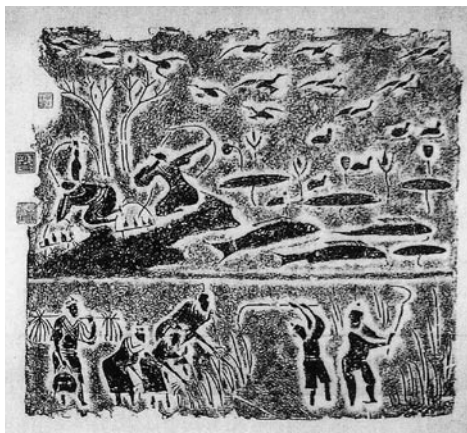


図9 弋射, 收穫



弋射図

舞踏, 楽器演奏, 厨房炊事, 人首双獣身の怪物, 野獣の群れを追う狩人, 天高く飛翔する首の長い水鳥の群れ, それらに向かってねらいを構える弓矢の男, などの場面は絵画ではないが, よく見れば非常に細かくしかも生き生きとした物となっている。これは恐らく戦国期のものと推測されるが, 或いは春秋末期のものかも知れない。しかしこれは四川成都地区で発見された漢代の『弋射, 收穫』, 『弋射図』(図9)²⁹⁾と名付けられた画像磚の意匠と繋がるものである。

V 戦国期の絵画

此処で特筆すべきものは三点ある。一つは1949年2月に長沙陳家大山楚墓から出土した, 縦31センチ, 横22.5センチの帛画で, 『人物龍

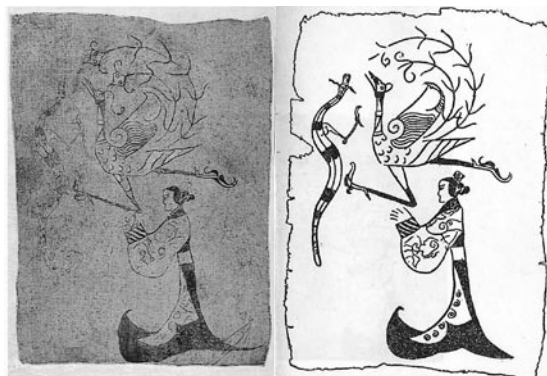


図10 人物龍鳳図

鳳図』(図10)³⁰⁾と名付けられたものである。この絵の中心は, 一人の婦人で, 『後漢書・馬廖傳』に, 「楚王好細腰, 宮中多餓死」という表現に表されているのと同じく, 細い腰に白い帯を巻き衣の袖と裾はゆったりと膨らんでいて, 袖には皺を思わせるような雲形の模様が書かれ, 裾は黒く太く大きく外側に跳ね返って, 安定感がよく表われている。この婦人のすぐ上には, この人物には不釣り合いなほど鳳凰が大きく描かれ, その鳥は上方に首を伸ばし, 長く大きく巻き上がったような尾羽と翼を羽ばたいているというより, あたかも地上を駆け抜けている, といった面持ちである。またこの鳳のすぐ左, 婦人よりやや高い位置にあまり立派とはいえない, 少し貧弱な感じがする, 縞模様を持った龍が描かれているのである。中国の研究者達は, この婦人は, この大山楚墓の墓主で, 鳳凰と龍に導かれて天国へ向かっている図であるとされている。つまりこの絵は, 墓主の「必ず天国へ行くことが出来ますように」と言う巫祝祈祷のために書かれて, 墓の中に随葬されたものである。その想像は恐らく間違いないであろうが, ただ些か龍が貧弱すぎるのと, 其の反対に両の足を派手にばたつかせて天かける鳳の存在感の重厚さが気に掛るのである。ひょっとしたら, この鳳凰は, 婦人を導いているのではなくて, 婦人が既に身を変えた姿をあしらったものかもしれない。

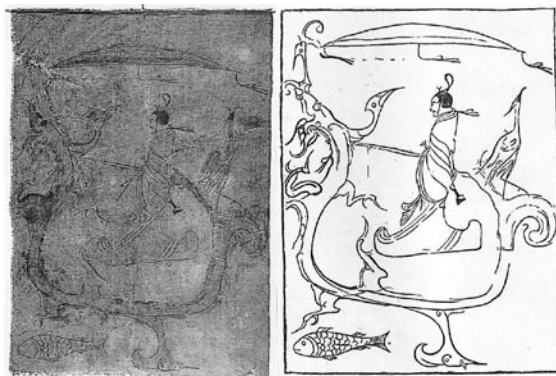


図11 人物御龍圖

この絵の目的はともかく、この鳳凰の躍動性は注目に値する。つまり其れは前章に紹介した成都百花潭出土の『刻紋銅鑑』や、河南汲県山彪鎮出土の『弋射圖』に通じるものがあるし、また漢代の画像磚『弋射，収獲』にも通じるものが感じられる。

次に注目すべきは1973年5月、長沙子彈庫楚墓から発見された『人物御龍圖』（図11）³¹⁾である。

しかしこの絵はわかりにくい。衣冠束帯に身を固めた男が天蓋の下で一匹の龍を手綱で御（馭）しているのであるが、その龍は、男に対して、舟形に蟠ってはいるが、男はその龍に乗っているわけではない。『人物龍鳳圖』と同じように太い衣の裾は左右に広く拡がり、その両の末端は上部に反り返っているが、その下部は龍の胴体からは離れているのである。そしてこの龍の尻尾に当る所には、男とは反対の方角に首を伸ばした鶴が、片脚を曲げ挙げ、翼を閉じた形で止まっているのである。この絵についても中国の研究者達は、やはりこの男はこの墓の主で、龍を御しながら、天国へ昇っていく所であるとしている。天蓋と鶴の存在、及び左下に左向きにかかっている魚の意味するものが全く理解できないのであるが、何よりもこの男の面持ち、姿勢好が、どうも天に向かって昇っていくように到底見えないのが不思議である。

研究者達はこの絵は前の『人物龍鳳圖』の姉妹編で、二枚の絵はその思想内容も創作上の風



図12 戰國楚帛書

格も大体同じであるとしている。そう言われてみると確かにそんな風に見えなくもないのであるが、もし前の絵で見たように、「動き」という点に焦点を合わせてみると、この二つの絵には共通する特徴が感じられない。後者の場合龍が天に向かって蟠って昇っていくようには見えないうし、それにこの龍はあたかも置物か何かのように、舟形の下部に支え台様のものがついているのである。ただ描かれた龍の形、模様、男の衣装の皺の筋、天蓋の紐の風に対しての靡き方などは微に入り、細をうがって、実に細かく描かれている点では前者の絵と共通しているといえるであろう。しかしもしこの二枚の絵の制作順序を考えるなら、或いは後者の絵の方が、前者の絵よりも後に書かれたのかもかもしれない。それほど「動き」という点では、前者の方が表現が豊かであるからである。

次に注目されるのは、『戦国楚帛書』（図12）³²⁾であるが、これは絵画としては、それほど興味をそそられる物ではない。中の600字に亘る文章をとり巻いている十数体の奇怪な妖怪達は、絵画的にはあまり意味を持つものではないが、文章に対する所謂「挿絵」と見た場合、絵画芸術の新たな展開の始まりとも見ることが出来る。また漢代に入ると、『山海經』などが編纂され、恐らくそこには多くの、この『戦国楚帛書』に見るような挿絵がついていたのであろう。後代多くの画家たちが其の挿絵の復元を試みたのは、何よりも其のことを証明しているよ



図13 女史箴図

うに思われる。ゆえに『山海經』には後の六朝志怪小説に表われるような魑魅魍魎の類の初歩的な姿の存在が満ち溢れていたことであろうが、その意味でこの『戦國楚帛書』の妖怪たちは、今は残らぬ『山海經』の主人公達の姿を彷彿とさせるものがある。つまりこれは妖怪画、志怪小説のハシリという意味で興味もたれるのである。

中国での挿絵の歴史はこの後どのような発展を経ていくのかはあまり明らかではないが、六朝晋、顧凱之の『女史箴図』(図13)³³⁾などを見ると、これは寧ろ絵を中心としたものに付随的に文章を少し加えると言う寧ろ絵に挿文が付いているといったほうが適当と思われるような物では有るが、しかし絵と文が同居しているという点では、これも『戦國楚帛書』の延長線上にあるといっても差し支えないであろう。

VI 屈賦と絵画

此処では以後、賦と絵画の関係を論じることになるのであるが、其れは絵と文が同居しているのではなく、意匠としてはそれぞれ異なった世界として描かれているのではあるが、しかし両者は実は同じ平面上にあるという場合を論じたいのである。その点で、この時代の文学作品として決して見逃すことが出来ないのが、前に漢賦の成立に重大な影響を与えたと論じた、

『楚辭』の中の「天問」である。これについて王逸は、前に引用した如く、

「天問者、屈原之所作也。屈原放逐彷徨山澤、見楚有先王之廟堂圖画、天地山川神靈琦瑋、倂及古賢聖怪物行事、因書其壁向而問之以渫憤懣、楚人哀而惜之、因共論述、故其文義不次序云爾(天問は、屈原の作る所なり。屈原放逐され、山澤を彷徨し、楚に先王の廟及び公卿の祠堂ありて、天地山川、神靈琦瑋、猶倂及び古への賢聖怪物、行事を圖画刷るを見る。因りて其の壁に向かひて、之を問ふに、渫憤懣を以てす。楚人哀しみて、之を惜しむ。因りて共に故を論述す。其の文義次序せ不して爾云う)」

と述べているのである。つまり屈原は先王の廟、公卿の祠堂の壁に描かれていた様々な絵を見て、この「天問」を作ったというのである。「天問」は百八十詩行以上から成っており、其の総ては疑問文から出来ている。即ち其の疑問を総て壁の絵を見て発したとすれば、其の壁画の規模は途方もなく大きなものとなる。屈原が放浪して歩いたと思われる江南の、当時で言えば僻地に、そんな大規模な壁画が果たして存在し得たかどうか甚だ疑問であるが、其れはさておき、絵を見て文を作る、詩を作るというのはきわめてユニークであるといえる。しかし人は、情景描写にしる、人物描写にしる、事象描写にしる、詩文に書く時は、必ずそれら書く対象となる物を頭に描き浮かべて書くはずである。ならば、この「天問」の場合、詩を頭に浮かべる前に、既に絵として眼前にあったとしても何らおかしくはないのである。むしろその方が書きやすかったといえるであろう。こうした点から考えると本来、絵と詩文というのはきわめて近い存在であると言えるはずである。ただ脳裏に浮かんだことを、実際に描く段になって初めて、絵に書く者は、物の形と構図と配色を考えながら、そのままに描くことに努め、詩文に書くものは、言葉を選び、其の配置とバランス、時に押韻と平仄を考えて表現するという違いである。勿論この二種類の表現方法のうちどちらを選択するかは、其の人の才能に依るし

かない。しかもこの二つの才能は其の個人の中でかなり早い時代に自己選択が行われる為に結局はどちらかの才能に依る作品作りが其の個人のライフワークとなるのである。しかし稀には有るが、二つながらの才能を有していると自認するものは、二つながらの才能を活かして、絵と詩文両方で自己表現を行うことになる。しかし古代的に言えば、この二つの才能の境界は後世のように、職業として隔絶されたものとは未だなっていないかったために、個人の中においてもまた集団としても両者の交流交替は後世よりもずっと行われやすく、またそのように行われていた事も有るのであろう。ただそれらの作品が今には残っていないという状況では、あまりはっきりと証明する事が出来ないだけである。

屈原は其の多くの作品の内容から江南、楚の地方の巫覡集団に属する者であったのではないかと思わせる点も多いが、もしそうだとすると、一枚の絵に触発されてた形で、政治家であり、詩人であり、巫覡でもあった彼の脳裏に去来する幻影も含めた、様々な超塵世的な物品と事象世界は、きわめて豊かであったものと想像される。其の豊かさが、F・テーケイをして『中国の悲歌の誕生』³⁴⁾の中で、『楚辞』を「目録文学」と呼ばせた理由の一つであり、其れが漢賦に表われた類書の要素の源泉であろう。

Ⅶ 秦という時代と絵画

秦代の絵画としては現在には殆ど残っていない。数十年前、未だ陝西臨潼での兵馬俑の発掘が行われる前であるが、兪劍華は、『中国絵画史』の中で、「秦は六国の戦乱の余波を継いで刑法を厳しくし、民衆を抑圧した為に、その文化活動は殆ど破壊されてしまった。ゆえに注意を引くものとしてはわずかに建築の方面に残っているのみで、絵画として供すべき遺跡や参考となる資料は何もない。諸侯を破るごとに、その宮室を写し倣って、咸陽の坂の上に作ったといわれている。その咸陽宮遺跡の壁画残片が

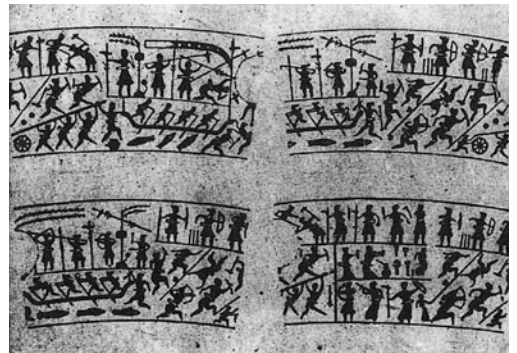


図14 戦國水陸攻戦紋鑑

1979年に発見され、其れは車馬人物像であったといわれている。しかしこれらの壁画の全体図は恐らく一種の造園図のようなものであったのであろう。天下を統一するに及んでは、咸陽に大いに土木工事を興し、阿房宮を建設し、その雄大壮麗さは、千古にわたって羨望の的となったものであり、その雕梁画棟、山節藻梲には見るべき価値のある作品が多数あったに違いないが、残念ながら項羽によって破壊放火され焦土と化して、後世に範と成るようなものは何も残っていないというのは真に惜しい事である。」と述べている。ただこの時代の芸術的作品としては、絵画ではないが、一九七四年に陝西省臨潼秦始皇帝陵付近で発掘された6000体に及ぶ兵馬俑は何はともあれ第一級の世界遺産であることは間違いない。しかしこの兵馬俑坑から発掘された陶俑の人物や馬、戦車はほぼ等身大であり、一体一体それぞれ異なった風貌と、衣装、武具などを身に着け、きわめてリアルに作られた驚くべき規模のものである。但しこれらの陶俑には何故か「動き」と言う物があまり感じられない。人間にしても、一体一体の資格好が微妙に異なっているが、その顔の表情、動作には、あまり生き生きとした、例えば河南汲県出土の『戦國水陸攻戦紋鑑』(図14)³⁵⁾に見るようなダイナミックな動きはない。これは恐らく、秦の兵馬俑というのはその兵馬の強さやその勇敢さを表す為に作られたわけではなく、始皇帝があので自分が自由に動かす事ができるはずである軍隊が、いかに強大であるかという



図15 車騎出行図



図16 角抵牛表演

ことと、いかに行き届いて訓練されているかと言うことを誇示するために、並べられたに過ぎないからであろう。ゆえに何よりもその圧倒的な兵力の多さを表し得ればよかったのであろう。

外にも車馬を描いた絵などが幾らか出土しているが大部分は絵というよりも所謂図案である。いずれにしても秦という時代は、その期間が非常に短いものであったということもあって、絵画的には些か不毛な時代であったといえるであろう。

VIII 漢代の絵画と漢賦

漢代の絵画で今に残っているものは決して多くは無い。大体は宮廷壁画、墳墓壁画、画像石³⁶⁾、画像磚³⁷⁾、漆に依る装飾画に分類されるであろうが、これらの中で漢代を、その数と質の上から最も代表するのはなんとと言っても画像磚であると言うことは、特筆しておかなければならないであろう。例えば河南省新鄭で発見された、画像磚「車騎出行図」(図15)³⁸⁾は二人を載せた馬車が勢いよく、二頭の馬に引かれて疾走している図で、下部には虎様の動物が並走している姿も描かれている。又同じく河南新鄭の画像磚で、「角抵牛表演」(図16)³⁹⁾では二匹



図17 陝西綏徳王得元墓画像石

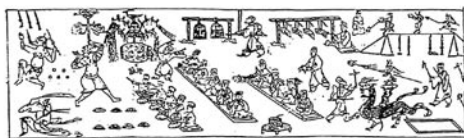


図18 石刻門楣

の牛が角を鋭く突き合わせて闘っており、それぞれで人間がその牛をけしかけているのが極めてリアルに描かれている。又「陝西綏徳王得元墓」(図17)⁴⁰⁾の画像石では、鬣を持った奇妙な龍のような動物が疾駆しているし、同じくこの墓の「石刻門楣」(図18)⁴¹⁾には、馬に乗った獵師が矢を番えながら、鹿か虎などを追っかけている様子が描かれているし、河南方城県東関で出土した、「応龍、熊、闔牛」(図19)⁴²⁾では、人がこれらの動物の跡をついて走っている。またやはり河南南陽県英庄で出土した画像



図19 応龍，熊，闢牛



図20 狩獵圖

石「狩獵圖」(図20)⁴³⁾は山の斜面に沿って走る動物、その後を悠然と歩く二人の獵師がいる。こうした画像磚、画像石に描かれた絵を通じて我々は、漢代の今は見ることの出来ない失われた壁画などの、所謂画像石、画像磚ではない所の絵画をも想像することができるのである。

漢代の賦の大成者は、司馬相如である。司馬以前にも賦の作者は当然いたとは思われるが、前に挙げた賈誼、枚乘以降で、其の作品が今に残るのは、鄒陽や劉安、羊勝、公孫乗などであるが、それらは、非常に短いものか、或いは断片と思われるものしか残っていないので此処に取り上げる訳にはいかない。司馬相如(前179～前117年)は四川成都の人、はじめ景帝に仕えたが、後『子虚賦』によって、武帝に見出されて以降、世に賦の大家として名を知られるようになった。其の残る作品は『子虚賦』を初めとして、其の後編とも目される『上林賦』、『哀二世賦』、『大人賦』、『美人賦』、『長門賦』など、略十篇を数えるが、内約半分は編名のみで、残念ながら作品そのものは残っていない。それらの作品のうちで最も有名なものは『文選』にも採られている『子虚賦』と『上林賦』である。この二編はセットになったものであらうと考えられている。内容的には、この後、大体賦に共通するテーマとなるのであるが、王侯の奢侈、贅沢を諫めながら、最終的には其の仁徳と王都、王宮、王苑の規模と華麗さを賛美し、その後は王侯貴族達の豪華、贅沢に諫言し、一般庶民を愛し、擁護しなければならないと言うこと

を訓じ、諭すというものである。『子虚賦』『上林賦』の筋立てはあらし次のようである。先ず楚国から斉国に使いにやってきた使者である子虚を、斉王が接待するのに、沢山の車騎を繰り出して、其の勇壮さを誇示して見せ、斉王が子虚に楚の国にはこれほど大規模な獵はあるかと、自慢げに言った。それに対し、子虚は楚に多くある獵場の中で最も小さい雲夢の雄大さとそこで行われる狩獵、宴遊の壮大きさを述べて、斉王の鼻をあかす事が出来たのであった。しかし其れを聞いた烏有先生は、子虚をたしなめて、国として誇るべきは王の狩獵地の広大さや、王の狩獵の壮大きではなく、王の仁徳が如何に広く深いかを誇るべきであるとしながら、子虚の未だ知らない斉国の豊かさと、広大さを語って聞かせ、斉王が其れを言わなかったのは、子虚を客人として遇したからであるとしたのであった。しかしこうした二人のやり取りを聞いていた亡是公先生は、二人を制して、天子の上林苑での雄大、勇壮、壮大、を極めた畋獵での天子の仁徳の深さ、またそこで行われる、宛遊の華麗さ壯麗さと、天子の臣民への思いやりの深さなどを美しく表現したのである。そのため、子虚と烏有先生はすっかり感動して、自ら恥じ入る以外なかったと言う具合であった。というのである。

以上の主旨に沿った形でこの二篇の賦は展開していくのであるが、しかし其の表現内容には注目しなければならない点が多々ある。ここで先ず『子虚賦』から少し部分的にはあるが取り出して考えてみたいのである。

「於是乎乃使剽諸之倫，手格此獸。楚王乃駕馴駁之駟，乘彫玉之輿，靡魚鬚之橈旃。曳明月之珠旗，建干將之雄戟。左烏號之雕弓，右夏服之勁箭。陽子驂乘，熾阿爲御。案節未舒，即陵狡獸。蹇蚤蚤，躡距虛。軼野馬，轉駒駘。乘遺風，射游騏。倏伸情洌，雷動森至，星流霆擊。弓不虛發，中必決眦。洞胸達掖，絕乎心繫。獲若雨獸，揜草蔽地。於是楚王乃弭節徘徊，翱翔容與。覽乎陰林，觀壯士之暴怒，與猛獸之恐

懼。徼虻受詘，殫觀衆物之變態。(是に於いてか乃ち勅諸の倫を使って、此の獸を手格せしむ。楚王乃ち馴駁の駟に駕り、彫玉の輿に乗り、魚鬚の橈旃を靡かす。明月の珠旗を曳き、干將の雄戟を建つ。烏號の雕弓を左にし、夏服の勁箭を右にす。陽子が驂乗し、熾阿が御す。節を案じて未だ舒びざるに、即ち狡獸を凌ぐ。蝥蝥を蹙り、距虚を轡る。野馬を軼ぎ、駒駘を轉ぐ。遺風に乗り、游騏を射す。倏伸倩冽として、雷動し森至り、星は流れ霆は撃つ。弓は虚しくは發させられず、中れば必ず眦を決す。胸を洞ぬき掖に達り、心繫を絶つ。獲は獸を雨らす若く、草を拵い地を蔽ふ。是に於いて楚王乃ち節を弭め徘徊し、翱翔容たり。陰林を覽じ、壯士の暴怒すると、猛獸の恐懼するとを觀る。虻を徼ぎり詘を受け、殫く衆物の變態を觀る。)

此処では楚王と動員された将兵達の、林野に展開される勇猛果敢な狩猟の有様、楚王自身の勇壯にして疾風のような動きを、其れこそ手にとるような生き生きとした表現で描いているのである。このような畋獵については『文選』では畋獵と名付けられた賦題のところこの『子虚賦』以外に、同じく司馬相如の『上林賦』、揚子雲の『羽獵賦』、『長楊賦』、潘安仁の『射雉賦』などが収録されているが、「畋獵」の場面そのものは他の賦にも多く取られている。例えば『文選』の巻頭を飾る、「京都」班孟堅の『兩都賦』「西都賦」に、

「爾乃盛娛遊之壯觀，奮太武乎上囿，因茲以威戎夸狄，耀威靈而講武事。命荊州使起鳥，詔梁野而驅獸。毛群内闐，飛羽上覆，接翼側足，集禁林而屯聚。水衡虞人，修其營表，種別群分，部曲有署。罟網連紘，籠山絡野，列卒周匝，星羅雲布。於是乘鸞輿，備法駕，帥群臣，披飛廉，入苑門，遂繞鄴鄙，歷上蘭。六師發逐，百獸駭殫，震震爚爚，雷奔電激，草木塗地，山淵反覆，蹂躪其十二三，乃拗怒而少息。(爾に乃ち娛遊の壯觀を盛んにし、太武を上囿に奮い、茲に因って以て戎を威し狄に夸り、

威靈を耀かせて武事を講ず。荊州に命じて鳥を起たしめ、梁野に詔して獸を驅らしむ。毛群内に闐ち、飛羽上を覆ひ、翼を接り足を側て、禁林に集めて屯聚す。水衡虞人、其の營表を修め、種別れ群分れ、部曲に署有り。罟網紘を連ね、山を籠りて野を絡ぐり、卒を列して匝を周こみ、星羅び雲布ふ。是に於いて輿に乗り、法駕を備へ、群臣を帥み、飛廉を披き、苑門に入り、遂に鄴鄙を繞り、上蘭を歴す。六師發し逐ひ、百獸駭殫し、震震爚爚として、雷奔り電激し、草木地に塗れ、山淵反覆し、其の十二三を蹂躪し、乃ち怒りを拗へて少か息ふ。)

とあるし、又この後文に

「權女謳鼓吹震，聲激越警厲天，鳥群翔魚窺淵。招白鵬下雙鵠，掄文竿出比目，撫鴻置御繪繳，方舟並鷺，俛仰極樂。(權とりの女は謳ひて鼓吹震へ、聲激越し警として天に厲り、鳥は群がり翔り魚は淵に窺がふ。白鵬を招き雙鵠を下し、文竿を掄きて比目を出だし、鴻置を撫て繪繳を御し、方舟並び鷺しり、挽き仰ぎて楽しみを極む。)

とある。

又「東都賦」にも軍事訓練に見立てて狩猟を行う場面がある。

「遂集乎中囿，陳師案屯。駢部曲，列校隊，勒三軍誓將帥，然後，舉烽伐鼓，申令三驅。輕車霆激，驍騎電驚，由基發射，范氏施御。弦不睚禽，轡不詭遇，飛者未及翔，走者未及去。指顧倏忽，獲車已實，樂不極盤，殺不盡物，馬踠餘足，士怒未浚，先驅復路，屬車案節。(遂に中囿に集まり、師を陳ねて屯に按ふ。部曲を駢べ、校隊を列べ、三軍を勒し將帥に誓ひ、然る後に、烽を擧げ鼓を伐ち、令を申べて、三たび驅らせる。輕車は霆の如く激し、驍騎は電の如く驚せ、由基は射を發し、范氏は御を施す。弦は睚禽せず、轡は詭遇せず、飛ぶ者は未だ翔るに及ばず、走る者は未だ去るに及ばず。指顧倏忽として、獲車已に實ち、楽しみも盤極めず、

殺すも物を盡くさず、馬は餘足を蹴ひて、士の怒り未だ深きざるに、先驅して路に復し、屬車節に案ず。）」

張平子の『西京賦』は、分類では「畋獵」ではなく、「京都」ではあるが、この中にも天子の勇壮な狩猟の様を描いた部分が見られる。是も狩の舞台としては「上林」である。

「天子乃駕雕軫，六駿駮。戴翠帽，倚金較，璿弁玉纓，遺光儵儵。建玄戈，樹招搖，棲鳴鳶，曳雲梢。弧旌枉矢，虹旃蜺旒。華蓋承辰，天畢前驅，千乘雷動，萬騎龍趨，屬車之箠，載獫狁。匪惟翫好，迺有秘書。小説九百，本自虞初。從容之求，寔俟寔儲。

於是蚩尤秉鉞，奮鬣被般，禁禦不若，以知神姦。魑魅魍魎，莫能逢旃。陳虎旅於飛廉，正壘壁乎上蘭。結部曲，整行伍，燎京薪，駮雷鼓，縱獵徒，赴長莽，迺卒清候，武士赫怒，緹衣鞅鞞，睚眦拔扞。光炎燭天庭，囂聲震海浦，河渭爲之波盪，吳嶽爲之阨堵。百禽悽遽，駢躍奔觸，喪精亡魂，失歸忘趨，投輪關輻，不邀自遇。飛罕瀟箭，流鏑擗擗，矢不虛舍，鋌不苟躍。當足見蹶，值輪被轢，僵禽斃獸，爛若磧磔。但觀罝羅之所羈結，竿笏之所搥畢，叉族之所攬捩，徒搏之所撞捩。白日未及移晷，已彌其十七八。（天子乃ち彫軫に駕り，駿駮を六つにす。翠帽を戴き，金較に倚り，璿弁玉纓，光を遺ること儵儵たり。玄戈を建て，招搖を樹て，鳴鳶を棲ましめ，雲梢を曳く。弧旌枉矢，虹旃蜺旒あり。華蓋辰に承け，天畢前驅し，千乗は雷動し，萬騎は龍趨し，屬車の箠へるに，獫狁を載す。唯翫好に匪らず，乃ち秘書有り。小説九百，本と虞初自りす。從容として之求め，寔に俟ち寔に儲ふ。

是に於いて蚩尤鉞を乗り，鬣を奮い般を被り，不若を禁禦し，以って神姦を知らしむ。魑魅魍魎，能く旃に逢ふ莫し。虎旅を飛廉に陳べ，壘壁を上蘭に正す。部曲を結び，行伍を整へ，京薪を燎し，雷鼓を駮し，獵徒を縦いままにし，長莽に赴かしめ，迺卒清候し，武士は



図21 騎獵圖



図22 田獵圖

嚇怒し，緹衣鞅鞞，睚眦跋扞。光炎天庭を燭らし，囂聲は海浦に震ひ，河渭之が爲に波盪，吳嶽之が爲に阨堵す。百禽悽遽して，駢躍奔觸し，精を喪ひ魂を亡ひ，歸を失ひ趨を忘れ，輪に投げ輻に關はり，邀へざるに自から遇ふ。飛罕瀟隈飛罕瀟箭して，流鏑擗擗し，矢は虚しくは舍たれず，鋌は苟も躍らず。足に当たりて蹶まれ，輪に値りて轢かれ，僵禽斃獸，爛として磧磔の若し。但だ罝羅の羈結する所，竿笏の搥き畢く所，叉族の攬し捩ぬく所，徒搏の撞き捩つ所を觀る。白日未だ其の晷を移すに及ばざるに，已に其の十の七八を獮す。）」

こうした部分の表現は非常に立体的であり，絵画的であるといえる。例えば、『子虚賦』の「手格此獸」は，河南鄭州出土の「空心画像磚」⁴⁴⁾の一部には，これと同様なことをテーマとした図柄がある。又四川省の成都地区で発見された画像磚の『弋射，取獲』に見える構図では，水面から空高く飛び立つ水鳥を二人の弋射手がねらいを定めて射落とそうとしており，山東微山での画像石「胡將軍」では馬に打ち跨った將軍と側で槍を構える兵士の前に野獸たちが走り抜けていく姿があり，河南永城の「刺野猪」や，江蘇徐州の「騎獵圖」(図21)⁴⁵⁾「田獵圖」(図22)⁴⁶⁾などはまさしく『子虚賦』のこの場面を彷彿とさせるものがある。この他にも「畋獵」を主題とした画像石は数多く発見発掘

されているのである。

賦によく描かれるテーマの中で非常にリアルで動きのあるテーマは実は狩猟の場面だけではない。其れは他の美術作品でも多く描かれている園遊の場面であり、そこで繰り広げられる歌舞音楽、つまり袖や裾を長く漂渺とはためかせながらあでやかに踊る美女達の姿であり、又多くの男芸人達の演じるアクロバットのような芸や、剣や槍を持って演じる、武術的な演舞の姿である。例えば先に挙げた狩の場面の後には必ず、そこで活躍した兵士、益荒男たちの労をねぎらう為と称して、かなり大掛かりな宴会が開かれるのである。『上林賦』で、そのところを見てみると、

「於是乎、游戲懈怠、置酒乎顛天之臺、張樂乎膠葛之寓。撞千石之鐘、立萬石之虞、建翠華之旗、樹靈鼉之鼓、奏陶唐氏之舞。聽葛天氏之歌、千人倡萬人和。山陵爲之震動、川谷爲之蕩波。巴渝宋蔡、淮南于遮、文成顛歌、族居遞奏、金鼓迭起。鏗鎗闐鞀、洞心駭耳。荆吳鄭衛之聲、韶濩武象之樂、陰淫案衍之音、鄢郢繽粉、激楚結風。俳優侏儒、狄鞮之倡、所以娛耳目樂心意者、麗靡爛漫於前、靡曼美色。(是に於いて游戲懈怠し、酒を顛天之臺に置き、樂を膠葛の寓に張る。千石の鐘を撞き、萬石の虞を立て、翠華の旗を建て、靈鼉の鼓を樹て、陶唐氏の舞を奏す。葛天氏の歌を聴き、千人倡し萬人和す。山陵之が爲に震動し、川谷之が爲に蕩波す。巴渝宋蔡、淮南于遮、文成顛歌、族居して遞奏し、金鼓迭ひに起こる。鏗鎗闐鞀として、心を洞ぬき耳を駭ろかす。荆吳鄭衛の聲、韶濩武象の樂、陰淫案衍の音、鄢郢繽粉として、激楚結風す。俳優侏儒、狄鞮の倡、耳目を娛しましめ心意を樂しましむる所以の者は、前に麗靡爛漫として、靡曼美色あり。)」

更に以下のような華麗な表現が続いている

「若夫青琴宓妃之徒、絶殊離俗、妖冶嫋都、靚粧刻飾、便嬾綽約、柔橈嫋嫋、嫵媚纖弱。曳

獨繭之綵練、眇閭易以郵削、便嬾嫋屑、與俗殊服、芬芳溫鬱、酷烈淑郁、皓齒粲爛、宜笑的礫、長眉連娟、微睇絳藐。色授魂與、心愉於側。(夫れ青琴宓妃の徒の若き、絶殊にして俗を離れ、妖冶嫋都、靚粧刻飾、便嬾綽約、柔橈嫋嫋、嫵媚纖弱なり。獨繭の綵練を曳き、眇閭易として以つて郵削するがごとく、便嬾嫋屑として、俗と服を殊にし、芬芳溫鬱し、酷烈に淑郁し、皓齒粲爛、宜笑的礫、長眉絳藐として、色授くれば魂與へられ、心側に愉し。)」

このような歌舞音楽をテーマとする場面も、賦には極めて多い。班孟堅の『兩都賦』の「東都賦」に、

「爾乃食舉雍徹、太師奏樂、陳金石、布絲竹。鐘鼓鏗鏘、管絃燁煜。抗五聲、極六律、歌九功、舞八佾、韶武備、泰古畢。四夷間奏、德廣所及、僭侏兜離、罔不具集。萬樂備、百禮暨、皇歡浹、群臣醉、降煙燼、調元氣、然後撞鐘告罷、百寮遂退。(爾して乃ち食舉雍徹、太師樂を奏し、金石を陳ね、絲竹を布く。鐘鼓鏗鏘として、管絃燁煜たり。五聲を抗げ、六律を極め、九功を歌ひ、八佾を舞ひ、韶武備はりて、泰古畢はる。四夷間ひに奏し、徳広く及ぶ所、僭侏兜離、具に集まらざる罔し。萬樂備はり、百禮暨り、皇歡浹くして、群臣酔ひ、煙燼を降し、元氣を調へ、然る後鐘を撞いて罷めんことを告げ、百寮遂に退く。)」

とある。このあたりと同じテーマを扱った、数は少ないが、墓室壁画がある。又画像石、画像磚などでは同テーマの絵は数多く出土しているのである。例えば、和林格爾墓室の壁画には『樂舞百戲圖』(図23)⁴⁷⁾と称されている物があり、そこでは大きな太鼓を二人で叩いている図以外にも、手品、アクロバットの的な見世物として、剣を投げ合ったり、ボールを頭上に連続的に放り投げつつ回転させるといったものもある。又剣舞や逆立ち、槍を持つての演武、危なっかしく積上げた台状の物の上での演技もある。



図23 樂舞百戲圖



図25 長袖舞

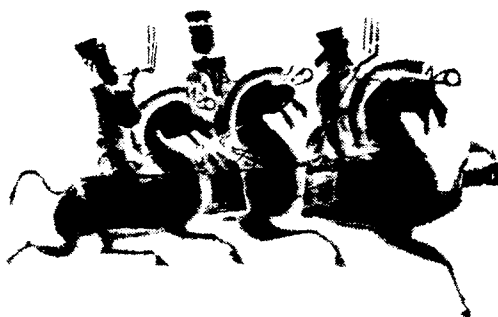


図24 馬上鼓吹

る。たくさんの笛や太鼓の演奏者が、それらの演技者達をとり巻いて座を盛り上げている様子が描かれているし、酒らしきものを飲みながら其れを見ている見物人の姿も見て取れるのである。画像石では、河南省南陽の、『馬上鼓吹』(図24)⁴⁸⁾などでは馬の力強く走る姿もさることながら、馬上の楽人が演奏するというモチーフが賦の表現としても極めて適確なものになるであろうと思われる。同じく南陽の『長袖舞』(図25)⁴⁹⁾は漢代に流行した楚舞の一種を表したものであろう。この長袖舞については画像石ばかりでなく、陝西西安の自家口漢墓から出土した陶俑の中に、長い袖を上下に振り払いながら踊る女性の姿が有り、当時、絵や賦ばかりでなく俑にもこうしたモチーフが取り入れられていたことが解る。

「畋獵」は『文選』における賦のテーマとしては、重要なものの一つである。漢代の皇帝王侯に特に好まれた文字表現としての賦で「畋

獵」が重要なテーマとなったために、このような視覚的表現としての画像石、画像磚、それに恐らくは宮廷壁画、墳墓壁画などのテーマともなっていたのか、或いは、その逆に斯様な視覚的表現に触発されて文字表現としての賦の重要なテーマとなっていたものかは、どちらともいえないが、両者は相互に相乗的に影響しあったであろうことは想像に難くない。ただ先に述べた如く、日本の絵画の発展の過程から推して考えて観ると、漢の場合にもやはり、どちらかと言えば、先に賦があり、その賦の表現の持つ躍動性、ダイナミックさが、漢代絵画の流麗な動きに富んだ描写を誘発していったものと考えるのが妥当であろう。

さて此处で、両漢の賦の中から、上文に既に挙げた司馬相如のもの以外で、非常に流麗で動的な描写あるものを列挙してみると次のようである。

- ①班固『兩都賦』「西都賦」——狩獵，園遊，舟上での女達の歌舞
- ②班固『兩都賦』「東都賦」——軍事訓練，狩獵，園遊，歌舞音曲の宴
- ③張衡「西京賦」——狩獵，園遊，昆明の池での舟遊び，舟での歌舞音曲の宴，雜技，猛獸や子供のサーカス等の演技，天子の女達を従えての祝宴
- ④張衡『東京賦』——絢爛騎馬行列，舞人達の列舞，春酒を汲んでの長老達との祝宴，

- 農閑期の軍事訓練，洛中の魑魅魍魎退治
- ⑤張衡『南都賦』——飲酒飲宴，齊童趙娘の列舞，彈箏吹笙の宴，群士の馬上舟上での狩猟
- ⑥楊雄『甘泉賦』——宮殿正殿，及び其れをとり巻く情景をパノマラの的に周回描写，天子の皇天に対する欽柴燎燻の儀礼
- ⑦楊雄『羽獵賦』——全篇ほぼ勇壯な狩猟，水中での漁
- ⑧楊雄『長楊賦』——漢の驃騎將軍達の勇敢な遠征振り，軍馬軍旅の鍛錬練磨
- ⑨班彪『北征賦』——長安～安定への景色の変化とそれに合せた作者の古今への感慨の変化

Ⅷ 漢の賦と絵画の共通する特徴

しかし此処で非常に重要であると思われることは、絵画にしる、賦の場合にしる、両者に共通する点はともに其の表現が極めてダイナミックで、躍動的であるということである。即ち、漢という時代の制作作品は、事象を表現するのに、「もの其の物」を表現することに加えて、その物の「動き」を或いは「動く様を」そのままリアルに表そうと云う、制作者の並々ならぬ強い意志を見て取ることができる作品が多いということである。この「動きある表現」は、この時代以降の漢民族の、視覚的芸術作品、文字に依る表現という意味での文学的文学的作品に共通して見られる特徴となっていくものなのである。

賦は漢代以降、六朝から唐宋、明清を経て連続として変化発展し続けてきた漢民族文化芸術の中で最も重要な特徴である「動き」を触発し、定着させて来たという点で、中国文化史の基礎であるともいえる存在なのである。

注

- 1) 「景泰藍」明の景帝時代の年号、景泰年間に作ら

- れはじめた、工芸品に付けられた名前。日本の七宝焼きに当たる。
- 2) 『挿図中国文学史』「第七章 辞賦時代一・二」鄭振鐸、1999年、北京出版社
- 3) 劉大傑『中国文学發展史』第一冊、「第五章 漢賦興盛の原因」、1973年、上海人民出版社
- 4) 『胡適文集』第八卷「国語文学史」第二章「漢朝の平民文学」、1998年、北京大学出版社
- 5) 『魯迅全集』第八卷、「漢文学史綱要」第十篇「司馬相如与 司馬遷」、1957年、人民文学出版社
- 6) 『鎮墓獸』古代中国で、墳墓の入り口に並べ置かれて、埋葬されている人の霊を鎮め慰める役割を持っている、銅製或いは石造の獸
- 7) ここでは、一つの仏教宗派としての聖徳太子宗ではなく、太子の周囲には、太子の生前から其の人並み優れた聖なる徳に裏打ちされた人柄を、ほとんど「信仰」というに近い程度に極度に尊崇していた人々がいたらしく、其の不特定多数の集団を仮に「聖徳太子宗」と読んだ。参考『国文学 解釈と鑑賞』、1989年10月、第54巻10号 採録の拙稿「聖徳太子宗の経典」
- 8) いわゆる教科書分類における宗教画ではなく、原初的な意味での「宗教画」
- 9) 『楚辭王逸注』線装本、上海文瑞樓藏版、鴻章書局石印、「天問第三」の注
- 10) 『六臣註文選』第十一卷、宮殿、王文考魯靈光殿賦一首、四部叢刊初編、台湾商務印書館、中華民國64年
- 11) 『六臣註文選』第十一卷、宮殿、何平叔景福殿賦一首、四部叢刊初編、台湾商務印書館、中華民國64年
- 12) 『孔子家語』四部叢刊初編、台湾商務印書館、071、中華民國64年
- 13) 『文苑英華』巻148、中華書局、1966年
- 14) 『論衡』王充、北京大学歴史系《論衡》注釈小組、1979年、中華書局
- 15) 『漢書』巻54「蘇武伝」、1962年、中華書局
- 16) 『人面魚紋彩陶盆』（李希凡主編『図説中国絵画史』、2001年、浙江教育出版社所収）
- 17) 『半山出土腹太土器 大渦巻き模様』（潘公凱『挿図本中国絵画史』、2001年、上海古籍出版社所収）

- 18) 『石嶺下類型陶』（『図説中国絵画史』李希凡主編，2001年，浙江教育出版社所収）
- 19) 『舞踏紋彩陶盆』（『図説中国絵画史』李希凡主編，2001年，浙江教育出版社所収）
- 20) 『青銅器の分類』（『中国美術史』王遜，1989年，上海人民美術出版社所収）
- 21) 『歴代名画記』（『叢書集成初編』張彦遠所収）
- 22) 『中国絵画史』俞劍華，中国文化史叢書，1937年商務印書館
- 23) 『中国絵画変遷史綱』傅抱石，1998年，上海古籍出版社
- 24) 『挿図本中国絵画史』潘公凱，2001年，上海古籍出版社
- 25) 『中国絵画史要』何延喆，1998年，天津人民美術出版社
- 26) 青銅器模様の分類
- 27) 「貯貝器」出土している貯貝器は数多いが，例えば晋寧石寨山出土の「西漢 戦争貯貝器」や「西漢 鎏金騎士銅貯貝器」などがそれである。図版は雲南省博物館編『雲南青銅器文化論集』1991年 雲南人民出版社などに掲載
- 28) 『刻紋銅鑑』（『図説中国絵画史』崔慶忠，2001年，浙江教育出版社）
- 29) 『弋射，收穫』（『画像磚』王明発，2001年，遼寧画報出版社所収）
- 30) 『人物龍鳳図』（『中国絵画通史』王伯敏，2000年，生活・読書・新知三聯書店所収）
- 31) 『人物御龍図』（『図説中国絵画史』李希凡主編，2001年，浙江教育出版社所収）
- 32) 『戰國楚帛書』（『中国絵画通史』王伯敏，2000年，生活・読書・新知三聯書店所収）
- 33) 『女史箴図』（『図説中国絵画史』李希凡主編，2001年，浙江教育出版社所収）
- 34) 『中国の悲歌の誕生』（F. テーケイ，羽仁協子訳 昭和四十七年，風濤社）
- 35) 『戰國水陸攻戰紋鑑』（『中国美術史』王遜，1989年，上海人民美術出版社所収）
- 36) 「画像石」漢魏時代の一種の石刻芸術，主に墳墓内の簿室・石棺の装飾に使われた。
- 37) 「画像磚」古代中国で，画像石と同じく，主に墳墓の墓室の壁面を飾るために作られた，いわば日干し煉瓦で，其の表面には，各種の模様や物品などととも，当時の人々の日常の暮らしなども多く刻み込まれている。
- 38) 画像磚『車騎出行図』（『画像磚』王明発，2001年，遼寧画報出版社所収）
- 39) 画像磚『角抵牛表演』（『画像磚』王明発，2001年，遼寧画報出版社所収）
- 40) 『陝西綏德王得元墓画像石』（『画像石』欧陽摩一，2001年，遼寧画報出版社所収）
- 41) 『石刻門楣』（『画像石』欧陽摩一，2001年，遼寧画報出版社所収）
- 42) 『応龍，熊，闍牛』（『画像石』欧陽摩一，2001年，遼寧画報出版社所収）
- 43) 画像石『狩獵図』（『画像石』欧陽摩一，2001年，遼寧画報出版社所収）
- 44) 『空心画像磚』画像磚には二種類あり，一つは空心画像磚，いま一つは実心画像磚である。空心の方は，初期のもので，一つの煉瓦に同じ模様の図案が沢山並んでいるか，或いはそれが一つの煉瓦ではなく，くつも並んでいる場合もある。これは一つの模様の型を何度も押してから打ったものであろう。実心の方は，煉瓦一つひとつの模様がそれぞれ異なっており，それぞれ一つ一つ別々に作られたものであろう。
- 45) 『騎獵圖』（『漢画像石選』王繼甚編，No.43圖，2000年，上海書店出版社所収）
- 46) 『田獵圖』（『漢画像石選』王繼甚編，No.44圖，2000年，上海書店出版社所収）
- 47) 『樂舞百戲図』（『中国絵画通史』王伯敏，2000年，生活・読書・新知三聯書店所収）
- 48) 『馬上鼓吹』（『中国審美文化史』陳炎主編，2001年，山東画報出版社所収）
- 49) 『長袖舞』（『中国審美文化史』陳炎主編，2001年，山東画報出版社所収）

(2006年11月7日受付)

(2007年2月14日掲載決定)