

「雲溪仙館図」「仙山樓閣図」から見る仇英の山水画風の展開

宮崎 法子
須貝 美紗貴

はじめに

第一章 仇英と二幅の「仙山図」

第一節 仇英について

第二節 「雲溪仙館図」と「仙山樓閣図」

第二章 「雲溪仙館図」と「仙山樓閣図」の比較

第一節 描写の特色

第二節 相違点

第三章 仇英山水画における「雲溪仙館図」の位置

第一節 「雲溪仙館図」以前の仇英山水画風の展開

第二節 「雲溪仙館図」の人物と建物

第三節 仇英早期の紙本画の試み

第三章 「雲溪仙館図」から「仙山樓閣図」へ

第一節 文徵明の影響

第二節 李唐画の影響

結び

はじめに

「仙山樓閣図」(国立故宫博物院・台北) (口絵1・図1)は、明代中期に蘇州で活躍した仇英の代表作として知られる細緻で美しい山水画である。画面上方に、陸師道が小楷で「仙山賦」を書し、そこに嘉靖二十九年(一五五〇年)二月既望の年記がある。

また、この「仙山樓閣図」と、ほぼ同図様で、同じく陸師道の「仙山賦」の書をもつ「雲溪仙館図」(国立故宫博物院・台北。以下、台北故宫と表記)(口絵2・図2)が伝わっている。その「仙山賦」には、嘉靖二十七年(一五四八)十月二十一日、すなわち、「仙山樓閣図」の一年半前の年記がある。

職業画家であった仇英は、自ら題識を書くことがなかったため、画中に年記のある作品はほとんどなく、この二作品は、制作年がわかることでも貴重である。そして、絹本着色の精緻で優美な人物画家として知られていた仇英の画業の中で、この二作品は、山水描写を主体とした本格的な紙本の山水画として、異彩を放つものであ

る。

一見ほぼ同一のように見える二幅の図様であるが、仔細に観察すると、構図や彩色などに、様々な違いが認められる。そして、その差異には、仇英の山水画表現の展開の跡を窺うことができる¹。

本論では、「雲溪仙館図」と「仙山樓閣図」を軸に、その描写の違いを確認した上で、仇英をとりまく様々な画家や作品からの影響を視野に入れつつ、仇英の山水表現の変遷と、その画風展開について、考察していきたい。

第一章 仇英と二幅の仙山図

第一節 仇英について

仇英（一四九四—一五五二）は、字を実父、実甫、号を十洲などと称した。太倉（現在の江蘇省太倉市。蘇州の東三〇〜四〇キロメートルに位置する）の出身で、後に呉郡（現在の江蘇省蘇州）に移った²。生卒年については、諸説あるが、ここでは、一応、江兆申氏による、弘治七年（一四九四）頃に生まれ、嘉靖三十一年（一五五二）に、五十九歳で歿したという説に従って、考察を進める。仇英は、もと漆職人で建築の裝飾なども行っていた職工であったといわれており⁴、落款以外に、作品に自ら題識を残すようなことはなく、落款以外の文字も書けなかったといわれている。その生涯についても、本人以外の文人たちの題識や、著録など、僅かな資料しか残っていない。

仇英がいつ頃、どのようにして蘇州に移ったのかは不明だが、蘇州で周臣の弟子となり、画家となった。一説に、周臣がその腕を見込み、画を教えることになったといわれる⁵。同じく周臣に絵を学んだとされる唐寅（一四七〇—一五二二）とも親交をもった。周臣は、南宋画院の画風、特に李唐や劉松年の画風を継承した職業画家であり、正徳年間（一五〇六〜二一）に蘇州で活躍した。その弟子にあたる唐寅や、仇英とともに、院派と称されている。

仇英は、また、蘇州の文人画壇の中心にいた文徵明（一四七〇—一五五九）とも交流があった。文徵明の身近に居て、臨模などの仕事を行っていたと考えられ⁶、後に述べるように、文徵明から直接間接に大きな影響を受けた。さらに、明代随一の收藏家である項元汴（一五二五—一五九〇）のもとに、約十年間滞在中、項元汴が所蔵する唐宋の名画を臨模したことも知られている⁷。

職人出身の仇英が、単なる職業画家の域を超えて、時代を代表する画家として、沈周・文徵明・唐寅とともに明四大家と称されるようになったのも、蘇州の一流の文人との交流や、古画や名画を臨模し、そこから多くを吸収する機会を得たことによると考えられる⁸。画史にも、「およそ唐宋の名画で臨模せざる無し、皆、稿本有り、その規仿の蹟は、自ずと能く真を奪う。」（『無声詩史』）と記されている。「雲溪仙館図」と「仙山樓閣図」にも、後に述べるように、宋画や文徵明画からの影響が明らかである。

何よりも、この二作品は、蘇州の文人陸師道との合作であり、それが二度も行われたこと自体に、仇英と当時の蘇州の文人社会との

密接な関係が表れているといえるだろう。

第二節 「雲溪仙館図」と「仙山樓閣図」

まず、「雲溪仙館図」(図2)について見ると、紙本着色、縦九・三cm、横三九・八cmの掛幅装で、画面左には落款「仇英實父製」と、「仇英實父」「仇英之印」の二印がある。先にも触れたように、画面上方には陸師道の小楷の「仙山賦」があり、その末尾には、嘉靖二十七年(一五四八)十月二十一日の年記がある。乾隆皇帝をはじめ清朝皇帝の印があり、乾隆皇帝の所蔵品目録『石渠寶笈』に「雲溪仙館図」として記載されている。¹⁰それ以前には、卞永譽『式古堂書畫彙考』や、高士奇『江村銷夏錄』に著録されるが、そこには、いずれも「仙山樓閣図」という名称で記載されている。転記されている陸師道の「仙山賦」の款記に「嘉靖二十七年冬十月廿又一日」とあることから、それが現在の「雲溪仙館図」を指すことがわかるのである。¹¹

なお、『江村銷夏錄』では「仙山賦」の作者を、同時代蘇州の著名な文人、祝允明(祝京兆)という。¹²しかし、現存する祝允明の詩集には、「仙山賦」は載っておらず、また、陸師道は文集が伝わっていないため、この「仙山賦」の作者が誰なのか確定出来ない。ただ、この「仙山賦」は、煌びやか句を連ね、神仙世界の華やかな有様を描写しており、華麗な詩風で知られた祝允明は、その作者として、いかにもふさわしいかもしれない。

一方、「仙山樓閣図」(図1)は、紙本着色、縦一一〇・五cm、横

四二・一cmの掛幅装であり、「雲溪仙館図」より若干大きい。画中に仇英の落款「仇英實父製」と「十洲」「仇英之印」の二印がある。こちらの陸師道の「仙山賦」には「嘉靖庚戌春二月既望 五湖陸師道書」とあって、嘉靖二十九年(一五五〇)、「雲溪仙館図」の一年半後の制作である。「仙山樓閣図」は、画中の鑑蔵印から、清初のコレクター耿昭忠の所蔵を経て、清の宮廷に入ったことがわかる。耿昭忠以前の所蔵は不明である。清の宮廷コレクションであったにも関わらず、『石渠寶笈』には記載されていない。非常に有名な作品であるにもかかわらず他の文献にも著録がない。

一般には、このように、ほぼ同じ作品が二つある場合、どちらかが贋作あるいは写しという見方がなされる。そのことが、「仙山樓閣図」が『石渠寶笈』に掲載されていないことに関係するかもしれない。しかし、方聞氏が説くように、¹³職業画家である仇英が、主題や、細密画法が好評であった作品を、再び制作することは考えやすいことである。「雲溪仙館図」を実見すれば、それを仇英作とすることに疑問の余地はない。本論でも、両作品とも仇英画であるという立場から、以下の考察を進める。

第二章 「雲溪仙館図」「仙山樓閣図」の比較

第一節 描写の特色

「雲溪仙館図」と「仙山樓閣図」には、精緻で優美な仇英の画技が、發揮されている。

画面下方には、右からは回廊が巡らされた崖がせり出し、左方も岸から続く崖があり、その合間から、高い峰を背景にした精巧で壮麗な建物を望む。数本の松が、こちら側と画面奥の仙境とを隔てている。

右側には、広いテラスをもつ三層構造の楼閣、左の高台には、花木（「仙山賦」中では「桃李」という。注11参照）に囲まれた尖った屋根の建物が見える。それらの後方には、切り立った峰が高く大きく聳え、幾重にも重なり奥へと続く。白雲がその間を漂い、深々とした空気の厚みが暗示される。画面左の峰から滝が落ち、手前に広がる水面に流れ込んでいく。水流や水面には、細い線が密に入られ、全面に静かな波が表されている。細密に描かれた楼閣の中には、微細な人物が、様々な動作まで正確に描かれている。

線描は、どの部分をとっても、きわめて細く、しかも対象に即して変化がつけられており単調ではない。例えば、水面を埋め尽くす波の細線には、強弱や濃淡があり、それが穏やかな波にかすかな動きを与えている（図3 a・b）。また、峰の間を漂う雲には淡墨の外隈が施され、繊細な色の変化とともに雲の厚い薄いが描き分けられている。その雲の中をうねるように引かれた、淡い褐色の線も、太さを変化させることで、軽やかな動きと、空気の流れが表される（図4 a・b）。

「雲溪仙館図」と「仙山楼閣図」は、ともに、このように精緻な描法で、奥深い山中に現出する仙境を描いている。ところが、両図の表現は、微妙に異なっており、その違いが印象の違いを生んでいる。

る。

第二節 相違点

彩色

「雲溪仙館図」と「仙山楼閣図」の違いの一つは、峰の彩色の違いである。「雲溪仙館図」の峰は、全体に淡い緑色（緑青）で彩色され、そこに褐色（代赭）と青色（群青）を重ねることで、絶妙な色の変化がつけられている。遠くの山も同じように彩色され、白雲も山裾にあり視界を遮らない。そのため、降り注ぐ陽光が、澄み渡る仙界の全貌を明るく照らし、遠くまではっきり見渡せるような印象を与える。

一方「仙山楼閣図」の峰は、淡い褐色（代赭）で彩色され、所々に施された明るい群青と、漂う白雲とのコントラストが、清澄な華やぎを伝える。淡墨で描かれた遠山も、峰の間に充ちる白雲や霞と相まって、はるかな遠さと、深い山間の気配を伝えている。

構図

その印象の差は、両図の画面構成の違いからも、もたらされる。

「雲溪仙館図」（図2）では、画面の下方の楼閣部分を少し遠くから俯瞰するように捉えている。回廊のある崖の手前にも水面が広がり、観者との間の距離が示される。そして、右側の大きな楼閣と左の梅林のなかの高殿が、ほぼ同じ高さで、水平方向に安定した配置となっている。その安定は、高台の花木が、左の対岸もあり、さら

に右側の楼閣の中庭にも花木がある(図16)ことで、花木を追って、視線が水平に行き来することも増幅される(図2・16)。また、楼閣や手前の松林を、比較的濃い墨線でくつきりと描くことによつて、前景の景物が、くつきりと際だって見える。

一方「仙山楼閣図」(図1)では、回廊を巡らせた右側の崖は、低く描かれ、手前に水面は描かれず、視点は画中の景物にずっと近づいている。また、左方の梅林の中の建物は、右の楼閣のテラスよりもかなり高い位置にあって、「雲溪仙館図」の景物が水平方向に安定して配されているとは異なっている。さらに左奥の峰の間にも小さな楼閣が描かれ、画面右上方にも新たに一筋の滝が加えられることで、景物をたどりながら、視線が、後景の林立する峰の間へと誘われる。さらに、「仙山楼閣図」では、楼閣や建物を描く線が淡くかすれているため、すべてが霧にかすんでいるかのように感じられる。これらの特徴により、前景の精緻な楼閣部分と、後景の山水部分が融合し、画面全体が統一感のある仙界として表されることになる。

山水表現

このような印象の違いは、後景の山水部分の描き方の差に深く関わる。

「雲溪仙館図」の山水部分は、画面の左右に峰があり中央が開けている。この構図は、南宋風の対角線構図に基づくとはいえず、それを左右から交差させるように用い、余白をつくっている。しかし、

この構図によって、峰のない中央から視線が奥に抜け、すぐに仙界を後にしてしまうようにも感じられる。

一方「仙山楼閣図」は、中央に主峰を聳えさせ、その周りに峰を林立させている。それらにより、行く手を塞がれ、山が眼前に迫っているかのようだが、かえって主峰の奥まで、仙界が深々と広がっているように感じられる。このような構図は、先に述べた、「仙山楼閣図」の視点の近さとともに、北宋山水画に近い特徴ということができる。対して、「雲溪仙館図」に見られる距離を置いた視点と、対角線構図は、南宋山水画の構図に基づくといえよう。

「仙山楼閣図」は、このように、峰の配置や色、景物の描き方を、「雲溪仙館図」とは明らかに変えて、霞や雲で包まれた深い山水をつくりだそうとしている。

それは、仇英の山水画制作に見られた変遷の集大成であり、変化の痕跡の表われと思われる。以下、仇英の山水画制作を時代順に追うことで、この作品に至る仇英の山水画風の展開について、考えてみたい。

第三章 仇英山水画における「雲溪仙館図」の位置

第一節 「雲溪仙館図」以前の仇英山水画風の展開

「雲溪仙館図」と「仙山楼閣図」は、細密な界面描写と、美しい山水表現を見所とした山水画である。このような山水図が、仇英の晩年に描かれるまでの、仇英の山水画の変遷を、各時期の作例を取

り上げ、具体的に見ていくことにしたい。

早期の画風

仇英の早期の作と考えられている作品に、絹本着色の「春遊晚帰図」(台北故宫)(図5)がある。「春遊晚帰図」は、仇英の山水画の中でも、特に人物が大きく扱われている。

これと同じ主題を明代前期の浙派の画家、戴進(一三八八—一四六二)が描いている(戴進「春遊晚帰図」(台北故宫)(図6))。仇英が、先行する戴進のこの図を基に、描いたと考えられるほどに、似た図様である。しかし、相互に比較すると、両者の表現の違いは、明らかである。

いずれも、前景には、高士が従者を連れて、春の行楽から、屋敷の門前に帰り着いた情景を描く。一行の上に、大きな樹木が覆うように枝を伸ばす。画面右、上方に遠山を描き、全体として対角線構図をとる。

仇英の「春遊晚帰図」では、丁寧に描写された人物を描く部分が、画面の下半分を占めている。そして、中景の霞がかった木々が大きく扱われ、その後ろに、峰が唐突に聳えるように配されている。それに対して戴進は、素早い筆致による人物の部分を、画面の三分の一以下に収め、中景として広々とした水面や道や家を配し、深い霧を漂わせることで、遠山までの広い空間を描き、広々とした山水のなかの人物を表現している。それは、浙派の山水構成の典型を示すものである。

仇英も対角線構図によって、同じ主題を描くが、まだ、山水図になりきっておらず、丁寧な人物描写の背景として峰を添えている印象である。両者を比較すると、戴進は山水画家であったが、仇英は、もともと人物画家であったことが、はっきりと見て取れる。

また、ここには、師である周臣の影響が認められる。山を片側に聳えさせる構図や、人物の扱い方は、実は、周臣に見られるものがあり、例えば周臣「閒看兒童促柳花句意図」(台北故宫)(図7)などに近似している。それは、北宋楊万里の「初夏睡起」詩の結句を題材に、柳花を捉えようとする子供らとそれを眺める詩人を、画面下半分に描く。画面下方に岩を置き、その向こうに人物を描き、上方片側に遠山を描く、人物の比率や、それを取り囲む環境描写の枠の造り方が仇英画と共通している。

しかし、周臣「閒看兒童促柳花句意図」では、太く豪快な線で描かれた手前の岩や樹木をたどり、前景から後景の遠山に、視線が自然に誘導されるため、前景の人物の部分と後景の山水描写に繋がりが感じられる。一方、仇英「春遊晚帰図」では、前景の人物を精緻に描き込むが、遠山は墨の面で簡略に形を示すのみで、人物の添え物のようで、統一感は希薄である。

このように、「春遊晚帰図」には、仇英の初期の山水表現の特徴、すなわちまだまだ人物描写が主であり、山水図としては限界があったことを伝えている。

画風の展開

次いで、制作年不明の「桃源仙境図」（天津博物館）（図8）「玉洞仙源図」（故宫博物院・北京。以下、北京故宫と表記）（図9）には、変化が表れている。いずれも、絹本着色の仙界を描く青緑山水図である。

「桃源仙境図」は、峰全体が鮮やかな群青で彩色され、「玉洞仙源図」は淡い緑色の峰に所々群青が入れられ。描かれた地形や、峰の配置、雲の広がりなど、画面構成が酷似しており、ほぼ同時期の作と考えられる。この二幅の大きさは、「春遊晚帰図」とほぼ同じだが、人物は画面の四分の一程度を占めるに止まり、その上に樹木を、さらに上方いっぱい、高く聳える峰を配し、山塊の一つ一つを丁寧に描いている。奥行き表現はなく、厚い雲で中景と主峰の繋がりを曖昧にし、建物と峰のバランスも不自然であるなど、人物に比して、まだ山水描写は充分とは言えないが、それでも、「春遊晚帰図」と比べ、山水表現の比率が増し、描写も充実しており、本格的な山水図へと、近づいていることが分かる。

「剣閣図」

山水表現にはつきりとした変化が表れるのは、絹本着色の三メートル近い巨幅の「剣閣図」（上海博物館）（図10）であろう。「剣閣図」は、唐の李白の楽府「蜀道難」に基づき、険しい蜀の雪の山地を行く、旅人を主題とする。仇英以外にも、唐寅の同主題の作品や、元の王蒙にも「剣閣図」を描いたという記録がある。¹⁵

高く聳える峰が、画面いっぱいに描かれ、険しい崖をめぐる栈道を続々と下ってくる人物が描かれる。それは、遠ざかるに従い小さく描かれているが、峰と比べると、まだ人物の比率は大きめと言わざるを得ない。ただ、険しく連なる山々を巨大な画面に堂々と描くことは特筆される。画面左側の険しい峰と、右側の遠山が左右から迫り、中央あたりが抜けていく構図をとることや、手前に岸があり、水面を挟み、対岸に山々を配して、前景に広い空間をつくり、そこに中心的なモチーフ（ここでは、馬を下りて休みたらずむ人物）を配することは、先に見た「雲溪仙館図」に共通している。

ただ、巨大な画面の半分近くまで水面を広く描く「剣閣図」では、画面上方の峰々を下から仰ぎ見るような視点で描かれているのに対して、微細な細密表現の「雲溪仙館図」では、水面は画面の低い位置にあって、楼閣のある場所を俯瞰するように捉えている点は、異なっている。

この「剣閣図」の制作の背景には、同じ蜀の山を主題にした、「明皇幸蜀図」（台北故宫）（図11）のような作品の影響が想定される。「明皇幸蜀図」は唐の李昭道作と伝称されるが、現存の作品は、元や明の頃の模本と考えられている。¹⁶ 安史の乱に際して、蜀の険しい山道を、栈道を伝い、逃れていく、宮女たちを含む、玄宗皇帝一行が題材になっている。「剣閣図」と「明皇幸蜀図」は主題的に共通するだけではない。「明皇幸蜀図」の画面左側の栈道を巡らせ、人々がそこを下ってくる峰の表現は、「剣閣図」の主峰によく似ている。また、「剣閣図」の細く切り立つ諸峰も「明皇幸蜀図」に近

似する。この「明皇幸蜀図」の明代での伝来は不明であるが、「明皇幸蜀図」という題の作品が、蘇州の人、都穆の『寓意編』や、仇英と交流があった文嘉の『鈴山堂書画記』などの明の著録に記載されることから、このような図を、仇英が目にしていた可能性はあるだろう。¹⁷「劍閣図」のような巨幅は、明らかに注文制作であったはずだが、¹⁸いずれにせよ、巨幅の「劍閣図」を描いたことが、仇英の本格的な山水画制作にとつて大きな意味をもったと考えられる。それは、「雲溪仙館図」の制作へとつながるものであった。

第二節 「雲溪仙館図」の人物と建物

以上見たように、「劍閣図」と「雲溪仙館図」には、画面構成上、いくつもの共通点が認められる。しかし、両者は、その大きさや表現の方向が全く異なることも事実である。

「雲溪仙館図」と「仙山樓閣図」が、前述した初期から「劍閣図」に至るまでの山水図と異なっているのは、絹本でなく、紙本に描かれたことであり、また、精緻な細密表現を採ることである。

まず、小さく描かれた人物について、他の仇英画との関連を見ていきたい。ここに描かれている人物の小ささは、肉眼で判断することが困難なほどであるが、その細かさこそが、画家の技量の見せ場であり、人々を惹きつけたと考えられる。

それらの微細な人物も、よく見れば、他の仇英画中の人物と同じ図様が用いられていることが分かる。

人物表現

「雲溪仙館図」には多くの人物が描かれる。花木に囲まれた建物に十二人、楼閣に九人いる。しかし、その中で男性は、この建物で、舞う女性を観ている男性一人である(図12)。

花木に囲まれた建物ではその一人の男性のために、十一人の仙界の女性(玉女)が舞い、また楽器を演奏している。彼女たちの図様は仇英の「漢宮春曉図」(台北故宫)(図13)に見ることができる。

「漢宮春曉図」は、仇英がパトロンの項元汴のもとに滞在した一五四二年頃以降に制作されたと考えられており、¹⁹「雲溪仙館図」と制作時期が近い。

「漢宮春曉図」は、華麗な後宮に繰り広げられる美しい宮女たちの生活を描いており、それは一般の人々が見ることのできない夢のような世界を描く点で、仙山図と通ずるものがある。²⁰そのなかに、楽器を手に、演奏の準備をする宮女と、傍らで舞う二人の宮女が描かれるが、そのうちの片腕を上げ、反対の腕を横に伸ばしたポーズは「雲溪仙館図」中の舞う女性の姿と同じである。また、「漢宮春曉図」に笙や横笛をもつ宮女や、拍板や箏篋を演奏する宮女(図14)が描かれているが、「雲溪仙館図」の女性も同じ楽器を演奏する。

さらに、「漢宮春曉図」に描かれている室内で床に坐つて箏篋を弾く宮女と、傍らで拍板を手にした侍女の姿は、ボストン美術館所蔵の仇英の「彈箏篋図」(図15)にも見られる。²¹「彈箏篋図」では、高士が、妓女と向かい合つて坐り、彼女が演奏する箏篋に耳を傾け

ている。それは、「雲溪仙館図」の高士の姿に通ずる。高士が妓女と向かいあう図は、同時代、蘇州の唐寅が好んで描いた画題であった。²² 仇英の「彈箏篋図」や「雲溪仙館図」のなかの高士と妓女の姿には、そのような唐寅画の影響を考えることもできる。

また、「雲溪仙館図」の右側の壮大な楼閣の広いテラスに、白い衣の女性が二人描かれており、先を歩く一人が振り返り、後ろの女性に顔を向けている(図16)。さらに、楼閣の一階左方の廊下や、二階正面の欄干に寄る二人も、一人が振り返っている。このような二人の姿は、文徵明の「湘君湘夫人図」(北京故宮)(図17)に通ずる。「湘君湘夫人図」はかつて文徵明が仇英に彩色を頼んだが気に入らず、自ら彩色したといわれる作品である。²³ 仇英は、その頃二十代初めであったが、その印象的な図様を、ここに繰り返し用いたのかもしれない。

楼閣にはさらに、二階で御簾に手を伸ばす白い衣の女性や、御簾の陰から外を見る赤い衣の女性、廊下を進む青い衣の女性の姿があり、「雲溪仙館図」は、多くの玉女たちに囲まれ、一人の男性(仙人)が暮らす仙境であり、まさに、男性にとっての理想郷として描かれている。

(二)「仙山楼閣図」の人物表現

「雲溪仙館図」から二年後の「仙山楼閣図」では、描かれた人物は、がらりと変化する。こちらは、人物が少なく、梅林の中の建物

に四人、楼閣の中に三人しか描かれていない。それは、すべて男性である。壮麗な楼閣のテラスには鳳凰が二羽いるが、玉女の姿は見当たらないのである。

花木に囲まれた建物では、くつろいだ姿の主人と、訪れた男性の客が向かい合っている(図18)。その奥には両側に一人ずつ童子がいる。右の楼閣には、二階に男性が椅子に腰掛けて外の景色を眺め、その後ろでは、格子の仕切りの陰から姿を現した童子と、一階の奥に琴を携えた童子がいる(図19)。この穏やかな静けさが漂う世界は、「雲溪仙館図」のような玉女のいる華やかな仙境とは異なり、静謐な文人の隠棲の地のようにであり、文人的な理想を描く作品になっている。この改変は、おそらく注文主の意向によるものであろう。

(三) 建物の表現

「雲溪仙館図」と「仙山楼閣図」を大きく特徴付けているものは、以上見てきたような細かな人物を含め、驚くほど精緻に描かれた建物の描写であり、それを描きあげる神業的な仇英の技量である。それは、界画の伝統に連なる表現である。仇英は、「漢宮春曉図」の宮殿の柱に細かく金泥で模様を描くなど、建物の構造や美しい装飾を細微に正確に描いていた。それを可能にしたのは、仇英が建築の絵付けをする漆職人であったという経歴であったかも知れない。仇英の他の作品にも正確な建物の描写が見られる。だが、この二幅の仙山図の建築の表現は、その細かさにおいて、際立っている。この

ような界画表現は、やはり、仇英が、項元汴のもとで臨模した南宋画院画家の界画的細密描写から学び、習得したものであろう。

例えば、項元汴旧蔵の無款の『臨宋人画冊』（上海博物館）は仇英が晩年に項家で臨模したとされる作品だが、そこには細緻な界画の「滕王閣図」（図20）が含まれている。それは、この二幅の楼閣表現の基になったと考えてよいだろう。またさらに、「雲溪仙館図」「仙山樓閣図」中の花木に囲まれたとがった屋根が特徴的な建物は、南宋の馬麟「秉燭夜遊図」（台北故宫）（図21）の建物とよく似ている。建物の正面が開け放たれ、そこに正面を向いて座る高士の姿も、共通する。この図が収められている『紈扇画冊』には項元汴の鑑蔵印があり、仇英が、項元汴のもとで、この馬麟「秉燭夜遊図」を見ていた可能性も高い。

このように、この二幅の仙山図中の、際立つて精緻な建物の描写には、その直前に項元汴のもとで学び得たであろう、宋代院体画の界画的表現からの直接的影響が考えられるのである。

第三節 仇英早期の紙本画の試み

また、「仙山樓閣図」に描かれた文人的な世界は、仇英の別号図にすでに見ることができる。仇英の別号図として、絹本着色の「東林図巻」（台北故宫）（図22）が有名だが、それと同図様の紙本の「園居図巻」（台北故宫）（図23）も伝わっている。ここで、その二巻に注目して、仇英の紙本画の試みについても考えたい。

「東林図巻」は、比較的若い時期に制作されたものと考えられて

おり、その、およそ九年後に「園居図巻」が制作されたと推定されている。²⁴

巻頭の岩陰で茶の用意をする童子たちの姿は、両巻とも全く同じで、手前の木々の間から庭園を覗く構図や、草堂の中で主人と客人が語らう姿も共通する。奥の衝立の画中画などは若干異なるが、室内に置かれた調度品もほぼ共通する。そして、いずれも草堂の先に、なだらか峰の遠山や水流があり、水流に架かる橋を渡ると、花木の林と水面の広がりで終わっている。そして草堂のなかの主人と客の姿は、「仙山樓閣図」の主人と客の図様と同じである。

この二作品は、違う人物のために描かれた別業図である。別荘や庭園で客をもてなす文人を描いた別業図、園林図は、明代の文人が好んだ画題である。はるかな山並みと、開けた江水を望む、美しい庭園の中の草堂に、客が来訪し、童子が茶の用意をする場面を描く図様が基本である。²⁵「東林図」と「園居図」はこの型通りの別業図巻であり、仇英も依頼を受けて、一つの型で、違う人に向けて別業図巻を描いたと考えられる。

しかし、同じ図様ではあって、絹本の「東林図」と、紙本の「園居図」は、印象は大きく異なっている。「東林図」は、他の多くの仇英の絹本画と同様、岩は淡墨の大きな墨面の上に、濃淡がつけられ（図24）、岩肌のなめらかさと、硬さが表わされている。樹木も、細やかではあるが、比較的あつさりとして、すべすべした質感で統一されている。

一方、紙本着色画の「園居図」では、筆を重ねた執拗な描写と

なっている。岩は、墨の滲みに、乾いた筆致が相まって、岩肌のざらざらした質感や細かな岩の起伏が表されている(図25)。樹幹も、幹全体に乾筆が重ねられ、墨線と彩色が調和し、幹の芯から捻れているかのような動きが表出されている。また、草堂の前の岩には、青色が施され、奥に行くに従い徐々に淡くしていることで、草堂の前の空間を、木の間から光が差したように明るく見せている。

特に、「園居図」では、それぞれの景物によって、変化させた筆の動きによって、ものの形だけでなく、筆触や運筆そのものの魅力が伝わる画法になっている。それは、文人画的な筆法であり、仇英の絹本画には見られない、別の魅力を感じさせるのである。

なお、「東林図」は「園居図」よりも画面が長く、先にあげた戴進「春遊晚帰図」(図6参照)と同じく、画卷の手前から前景、中景、後景を配置し、深い霧により奥行きをだす浙派的な山水画の構成を横長の画卷に応用した形である。このような画卷の構成法は、すでに、文徵明の「真賞齋図卷」(上海博物館)にも見られ、蘇州の画家達が、浙派山水画の定型を応用していたことを示す一例といえるだろう。

一方「園居図」は、「東林図」のように大きな景色を描くものでも、形を丁寧に写すものでもない。それよりも、筆触によって対象の質感や量感を表すなど、絹本上の滑らかにすべる軽い筆線とは異なる、紙本だけに可能な、筆墨表現の可能性を求めたように見える。特に細密表現で、絹本より線描が明快であることや、線自体に、より微妙な変化をつけられることなど、紙本は絹本にない表現

を可能にすることが、「園居図」と「東林図」の比較によって、明らかである。それは、仇英の晩年の二幅の紙本「仙山図」で十分発揮された表現であり、これら、晩年における紙本の山水画制作の背景には、仇英の「園居図」での試みと、その成功体験が生かされているように思われる、

第三章「雲溪仙館図」から「仙山樓閣図」へ

第一節 文徵明の影響

仇英のこのような紙本着色の山水画制作の試みには、当然、文徵明の影響を考えなくてはならないだろう。特に、「雲溪仙館図」には、文徵明の精緻で美しい彩色の紙本着色の山水図との共通点を多く指摘できる。

文徵明の紙本着色の「江南春図卷」(上海博物館)(図26)は、嘉靖九年(一五三〇)、文徵明六十一歳の作品である。この時、仇英は三十七歳であった。

「江南春図卷」の彩色は、先に述べた「雲溪仙館図」の彩色に近く、薄緑を基本とし、そこに、淡い褐色から徐々に緑へと、穏やかな変化をつけるものである。

また、「江南春図卷」の細かな点苔は、大小がつけられ、土坡に貼り付くように施され、密にいれられた箇所は少し盛り上がるように描かれる(図27)。そのような点苔は「雲溪仙館図」にも共通し、点苔の大きさに差を付けて、さらに淡い青色と墨の点苔を使い分け

ることで、厚みが表わされている(図28)。文徵明の点苔は輪廓線を埋めるように施され、そのため一つ一つの岩が立体的に、ゆるぎなく見えるが、「雲溪仙館図」の峰も、同様の点苔によって、くつきりと輪廓が際立っている。

一方、「仙山樓閣図」の点苔は峰に貼り付かず、軽やかな木々を表すかのように描かれ、数も「雲溪仙館図」よりずっと抑えられており(図29)、特に主峰より奥の峰には、必要最低限の点苔が用いられているのみである。

このように見ると、仇英は、「雲溪仙館図」制作の際には、文徵明の紙本着色の精緻な山水画を参考にしたが、一年半後「仙山樓閣図」では、文徵明の影響は薄れ、さらに新しい表現を獲得したように見える。この間に、仇英は、彩色法や筆墨法においても、それまで自身が描いたことのない独自の画法を獲得し、統一的な山水空間の表現を完成させたことになる。

第二節 李唐画の影響

「雲溪仙館図」と「仙山樓閣図」の画風の違いは描法や彩色だけではなく。峰の配置や構図の違いも大きく関わっている。

既に述べたように、「雲溪仙館図」は、画面左右に峰が聳え、中央が開ける構図である。それは、「劍閣図」にも用いられており、南宋画院の対角線構図の一種の変形といえる。「雲溪仙館図」までの仇英は、視点の遠さを含め、基本的に、南宋風の構図を用いている。

しかし、「仙山樓閣図」に至って、中央に主峰を描き、周辺に林立する峰を配する、いわば北宋山水画の構図をとっている。このような、「仙山樓閣図」の山容表現と似た作品として、北宋末の李唐の様式で描かれた「奇峰萬木図」(台北故宫)(図30)を挙げる事ができる。²⁶雲を漂わせ、遠くに切り立った峰を林立させ、小画面だが、峰とその間を漂う雲によって、広く深い空間が生み出されている。それは、「仙山樓閣図」と共通する表現であり、特に「奇峰萬木図」の手前の主峰の頂は、「仙山樓閣図」の主峰の頂を近くで見ただような形に描かれている。院派と称される仇英や師の周臣は、南宋画院のなかでも、馬遠夏珪ではなく、李唐の画風を継承したといわれている。仇英が、このような李唐画風を用いたとしても、不思議ではない。しかし、最晩年のこの作品において、初めてそれを用いたことについては、別の要因を考える必要があるだろう。仇英が、「奇峰萬木図」やこれに類する作品を実際に知り、それをここに応用したことも十分考えられる。すでに見て来たように、仇英画には「皆稿本有り」と当時から言われていた。

いずれにせよ、仇英は、この最晩年の「仙山樓閣図」において、それまでの仇英画とも、さらに一年半前のよく似た「雲溪仙館図」からも大きく飛躍し、それによって、景物と山水が融合した神秘的な雰囲気をもつ仙界を現出させたのである。

むずびにかえて

以上見てきたように、仇英の「雲溪仙館図」と「仙山樓閣図」は、仇英の山水画制作について、多くのことを伝えるものである。

二幅の違いについては、例えば、画中人物が、女性を多く描く華やかなものから、文人だけの世界としたことなどには、注文主の意向が反映していたと考えるべきであろう。しかし、求めに応じて、それを描き挙げるために、仇英は、描線や彩色、構図などを、ここで見てきたように、変化させている。そのことによって、界画的な景物部分と、後景の山水表現が、隅々まで明瞭に見渡せる印象の「雲溪仙館図」から、切り立った山々の山懐に抱かれるかのような煙霞にかすむ仙境を描く「仙山樓閣図」へと変化させたのである。それは、画家としての仇英自身の創意によって追求されたもののように感じられる。

ここに見てきたように、人物画的な山水図から出発した仇英が、様々な影響受け、また試みを繰り返しながら、その画業の最後において、超絶的な細密描写と、スケール感をも感じさせる山水世界が融合した、他に類を見ない山水図を描きあげることになったのである。それは、仇英の山水画の集大成であると同時に、この時代の蘇州の画家ならではの、洗練された文人の理想郷としての仙境の表現であった。

本論では、仇英の山水表現に焦点を当てて、その展開の跡を作品に即して考察してきた。まだ課題も多く残っているが、今後に期すことにしたい。

【附記】

本稿は、須貝美紗貴が、平成二十三年度、実践女子大学大学院美術史学専攻に提出した修士論文に基づき、修論作成時から、指導にあたってきた宮崎法子が、その構成をほぼ踏襲した上で、全体にわたり大幅な加筆訂正を行ない、新たな内容も補足したものである。

【註】

1 二〇一一年八月に、宮崎は、須貝ら数名とともに、台北の故宮博物院において、仇英「雲溪仙館図」他、仇英「園居図卷」などを、直接調査する機会を得た。その調査によって、これまで、「仙山樓閣図」の影に隠れ、論じられることがほとんどなかった「雲溪仙館図」が、「仙山樓閣図」に勝るとも劣らない、優品であることや、「園居図卷」の画質の高さを確認することができた。

2 仇英についての主な画史の記述を掲げる。いずれも、太倉出身で、蘇州に移り、周臣に絵を学んだこと、また古画の臨模を行ない、仕女など人物画を得意とし、細密描写に優れたことをいう。(参考の為『無声詩史』のみ書き下し文を付す。)

明、姜紹書『無声詩史』卷三「仇英、字實父、太倉人、移居吳郡。所出微、嘗執事丹青、周臣異而教之。英之畫秀雅纖麗、毫素之工、侔於葉玉、凡唐宋名筆無不臨摹、皆有稿本、其規仿之蹟、自能奪真。尤工士女、神采生動、雖周昉復起、未能過也。」(『画史叢書』本)

「仇英、字は実父、太倉の人。居を呉郡に移す。出ずる所は微(いやし)

く、かつて、丹青に執事する。周臣、異（すぐれている）として之に教える。英の画は、秀雅にして繊麗、毫素の工（たくみ）なること、葉玉（未詳）に侔（おな）じ。凡そ唐宋の名筆で、臨模せざる無し。皆稿本ありて、その規仿の蹟は、自ずと能く真を奪う（まさるとも劣らない）。尤も士女を工とし、神采生動す。周昉復び起（ふた）こると雖も、未だ能く過ぎざるなり。（書き下しは宮崎。以下も同じ）

明、王穉登『呉郡丹青志』「能品」仇英、字実父、太倉人、移家郡城。画師周臣、而格力不逮。特工臨摹、粉図黄紙、落筆乱真。至於髮翠豪金、絲丹縷素、精麗艷逸、無慚古人。……（『画史叢書』本）

清、徐沁『明画録』卷一 人物 「仇英、字実父、号十洲。太倉人、後寓呉。初執事丹青、周東村異而教之、摹唐宋人畫皆能奪真。尤工人物。其髮翠毫、金絲丹縷、素精麗艷逸、無慚古人。」（『画史叢書』本）

『図絵宝鑑統纂』「仇英號十洲、東呉人。善画、其山水雖仿宋人、自成一種、頗得青綠重色之法。人物仕女、悉皆宮妝、富貴□態、樓台界画、車馬舟楫、俱精細入神。間有摹臨北宋、寸人豆馬、鬚眉畢具、布置設色、深淺得宜。册頁手卷、愈小愈佳。前可追並古人、後無能繼踵。有孫聾子亦畫、人罕知其名爾。」（『画史叢書』本）

3 仇英の生卒年は、江兆申氏の『文徵明與蘇州画壇』（国立故宫博物院、一九七三年）に基づく。それは、呉升の『大観録』（卷二十）（『中国書画全書』八）所載の仇英「職貢図卷」の彭年の嘉靖三十一年壬子（一五五二）十二月の跋に「…而今不可復得矣。」といい、「今では仇英の作品を手に入れることができない」と嘆く一方、その前の同年九月の文徵明の跋では全くそれらしい内容がないことから、その間に、歿したとするものである。

生年については、一五二七年の文徵明「湘君湘夫人図」の採色を試みたことと多くの資料が短命であったということから一四九四年頃の生れと推論されている。諸氏の仇英の生卒年に関する説は、以下の通りである。

・弘治七年（一四九四）—嘉靖四十年（一五六二）六十八歳。（温肇桐『明代四大畫家』）

・弘治十五、十六年（一五〇二、一五〇三）—嘉靖三十一年（一五五二）

（徐邦達「仇英的生卒年和其他」『中國画』創刊号、中国古典藝術出版社、一九五七年）

・生年不詳—嘉靖三十八年（一五五九）出典明示なし。（林家治「仇英窮苦の一生」『朶雲』第三集一九八二年）

・成化十八年（一四八二）—嘉靖三十八年（一五五九）（胡藝「仇英生平考」『朶雲』第五集一九八三年）

4 仇英が短命であったという説は、董其昌『画禪室隨筆』に「…黄子久、沈石田、文徵仲皆大耄、仇英短命、趙呉興止六十餘。…」とあり、また、顧復『平生壯觀』には「…人以其（仇英）享年不永而致惜。…」（『中国書画全書』（四））とあることなどに拠る。

仇英が漆工の絵付け職人出身であったことについては、

清、張潮『虞初新志』の「戴文進伝」に、「張山來曰、明画史又有仇十洲者、其初為漆工、兼為人綵繪棟宇、後徙而業画、工人物樓閣。予独嫌其畧帶匠氣。顧不若戴文進為佳耳、且戴兼工山水、則尤不可及也。」「…明の画史（絵師）に、又、仇十州という者有り、その初めは漆工と為り、兼ねて（他）人の為に棟宇（建物）に綵繪（絵付け）する。後、徙（うつり）

て画を業（なりわい）とし、人物楼閣を工とす。予は独りそのほほ匠気を帯びるを嫌う。顧みて、戴文進の佳為るに若かざるのみ。且つ、戴の兼ねて山水に工みなること、則ちもつとも及ぶからずなり・・」という。

また、後には訛して、陶磁の絵付け師であったという説もあり、清末の黄崇惺『草心楼読画集』（『美術叢書』（一）所収）所載の「仇実甫宮閣図卷子」の跋に「…何物饒州画磁匠、乃竟得此意乎。…」という。（饒州は江西省鄱陽県、陶器の産地。）

5 註2に挙げる『無声詩史』『明画録』の記事参照。

6 文人画家や収蔵家は、腕の良い職業画家を常に身近に置き、所蔵品の臨模などを行わせていた。趙孟頫にとつての陳琳や、文徵明にとつての仇英も、その典型的な例という。（一九九三年、東京国立博物館で行われたシンポジウムにおける楊新氏の口頭発表による。（報告書未刊））

7 清、吳升撰『大觀錄』（卷二十）（『中国書画全書』八）仇英「滄溪図卷」に「橋李項子京取藏甲天下、館餼十餘年、歴代名迹資其浸灌、遂與沈唐文称四大家。」（橋李項子京の取藏は、天下に甲たり、館におくること十餘年、歴代の名声、その浸灌に資する。遂に、沈（周）唐（寅）文（徵明）とともに四大家と称される。）ということに拠る。後出の『臨宋人画冊』（上海博物館）などの現存作品もそれを証左する。

8 注7 傍線②参照

9 注2『無声詩史』に「凡唐宋名筆無不臨摹、皆有稿本」という。

10 清『石渠宝笈』養心殿「明仇英雲溪仙館図 陸師道書仙山賦一軸 貯養心殿、宋牋本、着色画、款云仇英実父製、下有仇英父氏、仇英之印二印、上方陸師道楷書仙山賦款識云、嘉靖二十七年冬十月廿又一日陸師道書、前

署仙山賦三字、軸、高三尺九分、廣一尺二寸四分」

11 清、卞永譽『式古堂書画彙考』（『中国書画全書』所収本）該当箇所は冒頭と末尾の傍線部分。尚、「仙山賦」部分は、『故宮書画録』（七）所収の釈文により一部改めた。（~~~~は花木についての言及部分。）

仇実父仙山楼閣図 紙本、掛幅、界画、淡色、層巒聳峙、虬曲松林、沼溪縈紆、雪花梅樹、内有瓊臺丹館、舞袖紛飄、著筆閑雅、命意精工。仇英実父製 仙山賦

馳藻思兮河間閔、構図絵兮非人間、將神游恍惚兮、抑倒景之曾攀、山莫妙于九罍屏風、又九九而無窮、水莫妙于三十六曲、又曲曲而愈通、示白雲之懸路兮、叩靈閔而莫從、但見山產不凋之木、地茂長青之草、桃李榮萬年之春、羽毛翔不死之鳥、巖幽幽兮葉飛、洞聒聒兮泉鳴、非金膏之餘液、則瓊樹之弱英、雙朱楣以為門、忽青林之隱隱、覽黃金之高榜、因碧霞以発軻、磴乍升而乍降、徑或浮而或沈、非鸞參而鶴跨、抑步虛而躡清、白玉棧兮、往來自易、青雲為襪兮、出入自輕、秀木疏而復密、石壁起而復合、樹交柯結、蒼颺飛越、積雪為膏、碧火明滅、鑿寒潭兮心空、拂水光兮情悅、靈猿蔭于寒條、珍鳥宿于貝葉、白鹿引僮倭之車、玉兔開仙城之闕、或蹈翡翠之巢、或載虹霓之轍、雲悠悠兮路長、岸縈兮屢絕、或懸飛空之梁、或設平步之杠、神恍惚於水簾、載宴息于玉房、桂叢蒙密、蘭薄芬芳、金堤曲逆、竹林清涼、烟廊霧閣、雲帳翠床、冒碧瓦于山椒、牽朱欄於水傍、飛泉出于檐末、紅葩煥于幽窗、于是安期羨門之徒、乘紫鸞、駕白鶴、拾瑤草、采翠華、拂烟光而容與、步明月于金沙、既遭迴于激浦、遂釋近而即遠、望白雲之層觀兮、凌杳嶂兮宛轉、峰嵯峨兮疊青蓮、樹菁葱兮生紫烟、三神山兮起空濛、十二樓兮懸珠簾、日未出兮珊瑚明、涉春冬兮花木妍、策神駟兮躡光景、放靈槩兮花間船、入閔苑、即仙居、憩靈

宮、臨瑤池、于是素女開牖、宓妃上樓、鈞天奏于別館、神籟發乎中洲、載雲旗以往來、采清風以遨遊、水閣則金屨蹒跚、雲闈則綺疏繡縹、蘭堂兮貝室、蓀壁兮蕙稠、金鋪陸離、璇廊洞修、屏比交玉几之光、球琳鳴甲帳之勾、出入歡濩、仙侶道儔、鳳皇銜燈于玄夜、蟾蜍納月于中秋、冬居則光風轉淒、夏處則瀑布為幕、餐六氣兮飲沆瀣、服玄醴兮進芍藥、鼓金簧、吁玉籥、檀吹流、霞光落、織阿舉兮椒芬揚、玉汗生兮異香薄、瓊漿激兮回霓裳、華燈陳兮歸洞房、窺王喬之靈竈、啓赤松之丹床、愈入愈秘、嗅芳始知、元化之道、無為之方、冥冥寂寂、其樂未央、回視凡境、杳而渺茫、於乎、非得仙風道骨、奚為乎克躋其鄉、嘉靖二十七年冬十月廿又一日、陸師道（傍線筆者）

清 高士奇『江村銷夏錄』（『中國書畫全書』七所収）には、

仇美父仙山樓閣圖 紙本、立軸、長二尺二寸、闊一尺二寸。淡青綠、仿小李將軍、界劃精工、峰巒層疊、蒼松數株、離立成林、溪畔梅花如雪、亭臺之內舞袖揚芬吹檀流韻、對之恍然身躋于三山十洲矣。真近代之二李也。款着左方、^②上有陸五湖細楷書祝京兆仙山賦一篇、精妙異常、仇英美父製

仙山賦 以下略（同前）… 嘉靖二十七年冬十月廿又一日、陸師道書。」

12 註11 高士奇『江村銷夏錄』傍線^②部分参照

13 Wen C. FONG, 'The Expanding Literati Culture', *Possessing the Past—Treasure of National Palace Museum Taipei*, New York, 1996, pp399-417.

宮崎法子「明代の絵画」『世界美術大全集 東洋編 第8巻明』小学館、一九九九年

14 Wen C. FONG (方聞)氏は、この作品には墨をよく吸い込む紙が用いられており、そこにこれだけ細密な描写を行うのは、非常に高い技術が必要であると指摘する。Wen C. Fong 前掲書（注13）四〇一～四〇二頁

15 王蒙が「劍閣図」を描いたことについては、柯九思「題黃鶴山人『劍閣図』」（『元代画家資料』所引『元詩選三集・丹丘生稿』）などから知れるが、その内容から、秋景であったと分かる。

16 古原宏伸「唐人『明皇幸蜀図』」『中国画卷の研究』中央公論美術出版社 二〇〇五年

17 都穆「寓意編」『江陰葛惟善藏、趙千里明皇幸蜀図小幅。…』（都穆は蘇州出身の弘治十二年（一四九九）の進士。）

文嘉「鈐山堂書画記」『唐：明皇幸蜀図二、摹本。』「元人雜画：明皇幸蜀図一。…」（『鈐山堂書画記』は、文徵明の子、文嘉が、籍没された江西省出身の嚴嵩父子のコレクションを記したもの。）

18 「劍閣図」の款記には「呉郡仇英美父、為東原先生謹製」とある。ここに言う東原先生が誰にあたるかは未詳。ただこの款記の字体は通例の謹直な細筆の楷書でなく、行書の大ぶりの書体であり、疑問も残る。更なる検討を要するであろう。

19 劉芳如「漢宮春曉図卷」作品解説『精彩一百 國寶總動員』（国立故宫博物院、二〇一一年）によれば、画卷の末尾に項元汴の書で「子孫永保、價值貳佰金」と記され、項元汴に高値で購入されたことが分かり、仇英が項元汴の所に滞在したと推定されている一五四二年頃から一五五二年頃までに制作されたとしている。

20 宮崎法子「漢宮春曉図卷」解説『世界美術大全集 東洋編 第8巻明』小学館 一九九九年

21 呉同「彈箏篋図」解説『岡倉天心とボストン美術館』展図録（名古屋ボストン美術館 一九九九年）によれば、画面左上に文人画家文彭（一四

九八一―一五七三)の楷書の題識と、陳淳(一五四八―一五七三)の行書の跋文があるという。

22 宮崎法子「『韓熙載夜宴図』と明代江南人物画」仲町啓子編『仕女図から

唐美人図へ』実践女子学園学術・教育研究叢書17、二〇〇九年

23 作品上の自跋や文嘉と王暉登の跋には、このことに言及していないが、

清、顧文彬『過雲樓書畫記』巻八「文待詔仿趙魏公湘君湘夫人図」の条に、

文徵明が王寵(一四九四―一五三三)の為に「湘君図」を描き、その彩色を

仇英に頼んだものの文徵明は気に入らず、ついに文徵明自ら彩色したと記

されている。だが、その典拠は不詳。

24 「東林図」の画中に、仇英の款識「仇英実父為東林製」とあり、東林とい

う人物の別荘を描く。東林が誰であるか確実な人物はわからない。だが、

仇英と同時期に、賈錠(一四四八―一五二三)という人が東林という号を

使用している。もしこの賈錠の為に描かれたのなら、賈錠が七十六歳で

没する嘉靖二年(一五二三)以前、仇英が三十歳までに「東林図」を制作

し、賈錠に贈ったことになる。

「園居図」の園居は、嘉靖六年(一四九三)の進士である王献臣が、故郷

の蘇州に造営した庭園「拙政園」のこと。画卷の末尾に王寵が記した「園

居詩」二首と、王献臣が仇英を雇って画を描かせたという王寵の跋がある。

その跋の末に「嘉靖壬辰(一五三二)夏四月六日」と記されていることか

ら、王寵が「園居詩」を記した嘉靖十一年(一五三二)、仇英三十九歳頃の

制作と考えられる。

25 宮崎法子『花鳥山水画を読み解く―中国絵画の意味』角川書店、二〇〇三年

26 「奇峰萬木」は燕文貴の作と伝称されてきたが、現在その画風から李唐の作といわれている。この説はジェームス・ケーヒル『中国名畫集萃』(一九六〇年)で初めて提示された。

〈図版使用作品データ一覧〉

口絵1、図1、3a、4a、18、19、29 明仇英「仙山樓閣図」紙本着色

一五五〇年 一〇・五×四二・一cm 国立故宫博物院(台北)

口絵2、図2、3b、4b、12、16、28 明仇英「雲溪仙館図」紙本着色

一五四八年 九九・三×三九・八cm 国立故宫博物院(台北)

図5 明仇英「春遊晚帰図」絹本着色 一四五・五×七六・五cm 国立故宫博物院・台北

図6 明戴進「春遊晚帰図」絹本着色 絹本着色 一六七・九×八三・一cm 国立故宫博物院・台北

図7 周臣「閒看兒童促柳花句意」絹本着色 一一六・六×六三・五cm 国立故宫博物院・台北

図8 明仇英「桃源仙境図」絹本着色 一七五・〇×六六・七cm 天津博物館

図9 明仇英「玉洞仙源図」絹本着色 一六九・〇×六五・四cm 故宫博物院(北京)

図10 明仇英「劍閣図」絹本着色 二九五・四×一〇一・九cm 上海博物館

図11 伝唐 李明道「明皇幸蜀図」絹本着色 五五・九×八一・〇cm 国立故宫博物院(台北)

図13、14 明仇英「漢宮春曉図卷」部分 三〇・六×五七四・一cm 国立

故宮博物院(台北)

図15 明仇英「彈箏篋圖」絹本着色 七〇・三×三四・二cm ポストン美術館

図17 明文徵明「湘君湘夫人圖」部分 紙本墨画着色 一五一七年 一〇

〇・八×三五・六cm 故宮博物院(北京)

図18、19 仙山樓閣圖

図20 仇英「滕王閣圖」(『臨宋人画冊』より) 絹本墨画着色 二七・二×二

五・二cm 上海博物館

図21 南宋馬麟「秉燭夜遊圖团扇」(『麟扇画冊』第二図) 絹本着色 二四・

八×二五・二cm 国立故宮博物院(台北)

図22、24 明仇英「東林図卷」 絹本着色 二九・五×一三六・四cm 国立

故宮博物院(台北)

図23、25 明仇英「園居図卷」 紙本着色 二七・八×八四・〇cm 国立故

宮博物院(台北)

図26、27 明文徵明「江南春図卷」 一五三〇年 紙本着色 二二・三×一

一〇・〇cm 上海博物館

図30 宋李唐「奇峰萬木圖」(『宋人合璧画冊』より) 絹本着色 二四・五×

二六・〇cm 国立故宮博物院(台北)

〈図版出典一覽〉

口絵1、図1、(図3 a、図4 a、図18、図19、図29)、口絵2、図2、(図3

b、図4 b、図12、図16、図28)、図5、図13、図14、図22、図24

『故宮藏画大系』(六) 国立故宮博物院 台北 一九九三年

図6、図7 『故宮書画図録』(六) 国立故宮博物院 台北

図8 『明四家画集』 天津人民美術出版社 一九九三年

図9 『吳門画家』(故宮博物院文物珍品全集 6) 商務印書館 香港 二〇

〇七年

図10、図26、27 『上海博物館藏 明四家精品選集』 大業公司 香港 一九

九六年

図11 『故宮書画図録』(二) 国立故宮博物院 台北

図15 展覧会図録『岡倉天心とポストン美術館』 名古屋ポストン美術館 一

九九九年

図17 『中国歴代絵画 故宮博物院藏画集』VI 人民美術出版社 一九九〇年

図21、図30 『宋代書画冊頁名品特展』 国立故宮博物院 台北 一九九五年

図23、図25 『故宮書画図録』(二八) 国立故宮博物院 台北

图2 仇英「雲溪仙館圖」1548年
99.3×39.8cm 台北故宫

图1 仇英「仙山樓閣圖」1550年
110.5×42.1cm 台北故宫

图3 b 「雲溪仙館圖」部分

图3 a 「仙山樓閣圖」部分

图 4 b 「雲溪仙館圖」部分

图 4 a 「仙山樓閣圖」部分

图 7 明 周臣「閒看兒童促柳
花句意圖」台北故宮

图 5 仇英「春遊晚歸圖」
台北故宮

图 6 明 戴進「春遊晚歸圖」
台北故宮

图 9 仇英
「玉洞仙源圖」
北京故宮

图 8 仇英
「桃源仙境圖」
天津博物館

图 10 仇英「劍閣圖」上海博物館

图11 (伝)唐 李昭道「明皇幸蜀图」台北故宫

图12 「雲溪仙館图」部分

图14 「漢宮春曉图卷」部分

图13 仇英「漢宮春曉图卷」部分 台北故宫

图16 「雲溪仙館图」部分

图17 文徵明
「湘君湘夫人图」部分
1517年 北京故宫

图15 仇英「彈箏篋图」
ボストン美術館

図19 「仙山楼閣図」部分

図18 「仙山楼閣図」部分

図21 南宋 馬麟「秉燭夜遊図団扇」台北故宮

図20 仇英「滕王閣図」『臨宋人画冊』より
上海博物館

図22 仇英「東林図巻」 絹本着色 29.5×136.4cm 台北故宮

図23 仇英「園居図巻」 紙本着色 27.8×84.0cm 台北故宮

图25 「園居図卷」 部分

图24 「東林図卷」 部分

图26 文徵明「江南春図卷」 1530年 上海博物館

图29 「仙山樓閣図」 部分

图28 「雲溪仙館図」 部分

图27 文徵明「江南春図卷」 部分

图30 李唐「奇峰萬木図团扇」 台北故宮