

九州国立博物館

紀要「東風西声」第20号 抜刷

二〇二五（令和七）年三月

朝鮮時代前期における瀟湘八景図の展開

―北宋文化の受容の諸相―

畑

靖

紀



原色図版1 瀟湘八景図屏風 金玄成賛 九州国立博物館



原色図版2 山市晴嵐図 米国・クリーヴランド美術館



原色図版 3 倣郭熙秋景山水図「文清」印 九州国立博物館

朝鮮時代前期における瀟湘八景図の展開

畑 靖 紀

―北宋文化の受容の諸相―

はじめに

朝鮮時代前期の絵画には制作年代が確定する基準作が少なく、この時期の山水画の歴史を理解することは容易ではない^①。この状況を踏まえ筆者は、二〇二三年秋の国際シンポジウムの研究発表で瀟湘八景図をテーマに取り上げ、その図様構成の規範性と表現様式の多様性を分析して朝鮮山水画の展開を議論した^②。その発表では、ある特定の中国・北宋時代の瀟湘八景図が朝鮮山水画の成立に大きな役割を果たすことを簡潔に指摘したが、時間の制約もあり、同時代の作品をひろく視野に入れた研究は果たせなかった。

小論は、その課題を引き継ぎ、朝鮮時代前期の絵画史を北宋絵画の規範性に注目して検討し、典拠の中国絵画に付与された社会的な意義について考察するものである。

一 《北宋の瀟湘八景図》の多様な改変と広範な流布

韓国の瀟湘八景図に関する従来の研究は、八図が揃う朝鮮最古の幽玄斎旧蔵本（図1）を重視した^③。この一本は先行研究で何らかの作品を踏襲すると想定され、朴海勲氏は、同図は安平大君が世宗二十四年（一四四二）に企画した匪懈堂瀟湘八景詩画卷の絵画、つまり安堅の

瀟湘八景図を臨模したものと指摘された^④。また板倉聖哲氏と呉永三氏は、幽玄斎旧蔵本の図様構成が朝鮮山水画に対して強い規範性をもつことを解明し、同図が影響力の大きい特定のモデル^⑤たとえば郭熙などの北宋絵画を写した可能性を考察された。

このように先行研究では幽玄斎旧蔵本の典拠に関して一致した見解はない。この状況をうけて筆者は、その典拠を検討するためには、基本的な構成が共通する大和文華館本（図2）と幽玄斎旧蔵本を丁寧と比較する必要があると考えた。その詳細は研究発表の報告書に譲るが、それらの祖本は、縦型の長方形の画面で、藍色や朱色を施した墨画淡彩の品質形状であったと復元できる。その図様構成は、大和文華館本のように、平沙落雁図では雁や遠山に大小・濃淡の変化をつけて自然な奥行きを表わし、漁村夕照図では中景の坂道の三人の人物が小径を折り返して登りながら懸崖下の楼閣へと向かう行程を設定するなど、合理性の高い自然な遠近表現をとったと推測される。その皴法は、幽玄斎旧蔵本のように、太さや濃淡に変化のある輪郭線や、淡墨を面的に重ねて効果的に立体感を出す皴法、瘤のような細部を作る岩塊や山岳の造形を特徴とする。これは近年発見された「文清」印のある倣郭熙秋景山水図（後述）と強い関連をもち、淵源をたどれば北宋時代の郭熙に通じる特徴をもつ。このような幽玄斎旧蔵本と大和文華館本の祖本を以下《北宋の瀟湘八景図》と呼ぶが、同図は宋迪あるいは郭熙

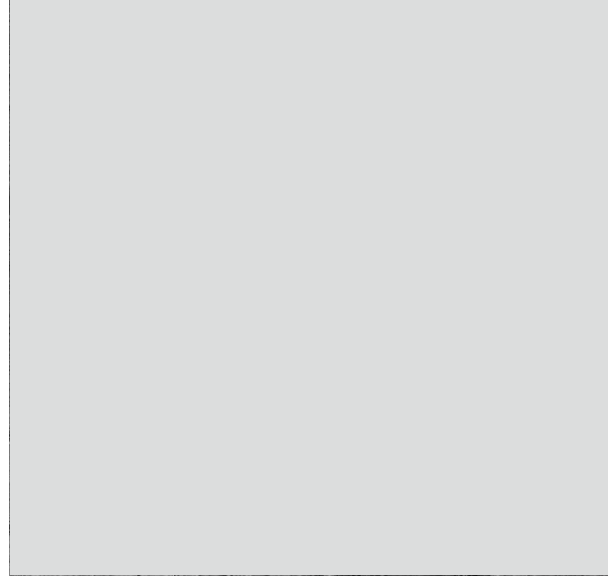
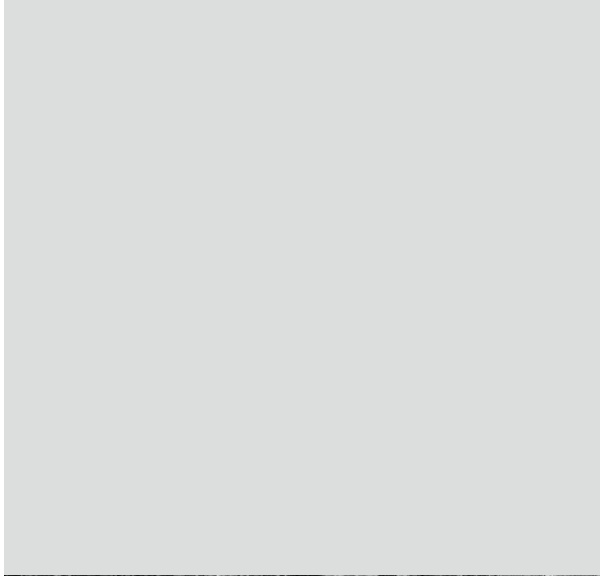


図1 平沙落雁図・漁村夕照図（瀟湘八景図のうち）「安忠」印 幽玄斎旧蔵



図2 平沙落雁・漁村夕照図 奈良・大和文華館

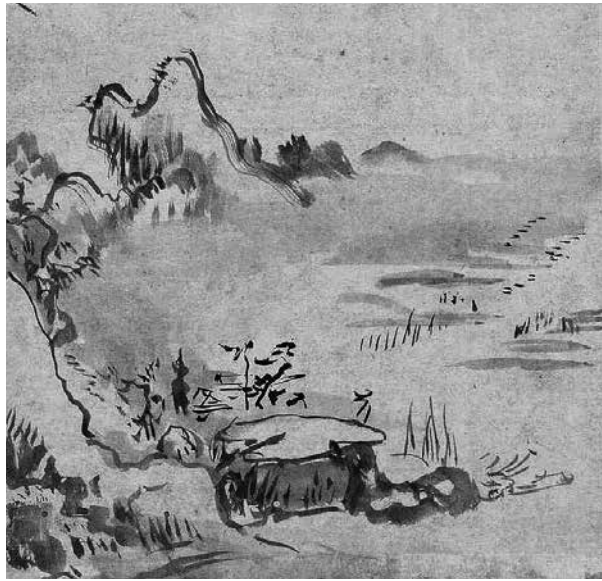


図3 平沙落雁図・漁村夕照図（「探幽縮図」瀟湘八景図縮図のうち） 狩野探幽写 東京国立博物館

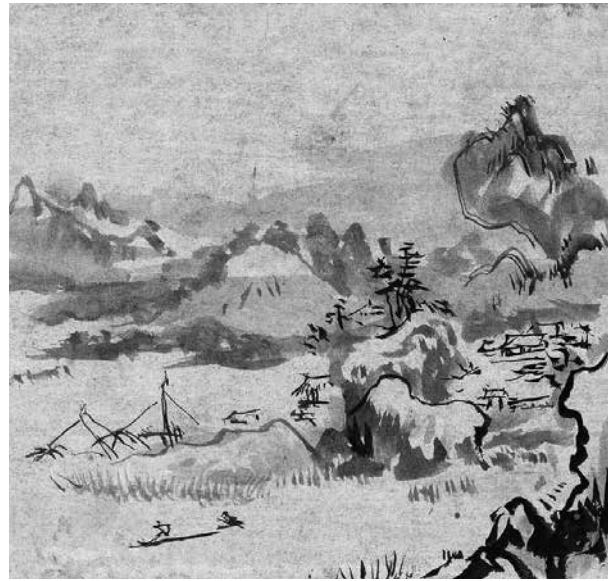


図4 漁村夕照図（瀟湘八景図屏風のうち）
九州国立博物館

の瀟湘八景図、またはそれと極めて近い関係にある北宋時代・十一世紀後半の優れた華北山水画であると推測される。

この《北宋の瀟湘八景図》は朝鮮時代前期に強い規範性をもち、数多くの山水画の典拠となったことが指摘されている^⑥。これらに加えて筆者は、新たに探幽縮図（東京国立博物館）が写す瀟湘八景図に注目した。この八景図には朝鮮時代の原本四図が現存し、それに縮図から推測した復元四図を合わせて当初の八図の様相を知ることができる^⑦（以下《探幽縮図原本》と呼ぶ）。その失われた原本を写す探幽縮図の漁村夕照図（図3右）は、大和文華館本や幽玄斎旧蔵本と全体の構成が類似し、右下の門壁・邸宅と樹木を頂く岩塊など細部の図様も一致する。そのため先述の研究発表で筆者は、《探幽縮図原本》の漁村夕照図の典拠も《北宋の瀟湘八景図》であると考察した。



図6 山市晴嵐図 幽玄斎旧蔵本



図5 山市晴嵐図 九博本



図7 山市晴嵐図 個人蔵

ここで改めて《探幽縮図原本》の各図を確かめると、瀟湘夜雨図や平沙落雁図（図3左）、遠浦帰帆図、煙寺晚鐘図は、近景の省略はあるが、山岳や岩塊、樹木、水流の配置や建物や船のモチーフに《北宋の瀟湘八景図》との共通点が多い。山市晴嵐図では図様構成の継承関係を指摘することは難しいが、ほかの場面では全体の構成や細部の図様が「大和文華館本」と幽玄斎旧蔵本によく似通っている。部分的な改変は随所にあるものの、《探幽縮図原本》は全体的にみて《北宋の瀟湘八景図》の図様構成を留める作品とみてよく、連作の複数画面で典拠を受け継ぐ注目すべき作例であると言える。

逆に言えば、《北宋の瀟湘八景図》は従来の想定よりもさらに強い規範性をもったと説明でき、やはり朝鮮山水画の歴史的な展開のカギを握る重要な典拠であると理解できる。

その一方で《北宋の瀟湘八景図》は、《探幽縮図原本》において図様が省略され、構成の典拠とされない場面もある。この点に注目すれば、《北宋の瀟湘八景図》を継承する朝鮮時代前期の山水画には、図様構成を改変するものが少なくないと予想される。この視角から現存



図10 雲横秀嶺図 高克恭筆
台湾・国立故宮博物院

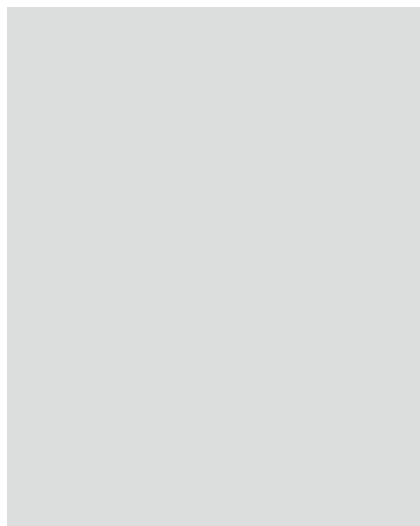


図9 白居易載鶴図
伝馬遠筆 個人蔵



図8 烟寺暮鍾図 九博本



図11 瀟湘夜雨図 九博本

作品を通覧すると、やはり朝鮮山水画には典拠の意識的な置換や合成がしばしば確認できる。ここでは二つの優品を対象に図様構成の能動的な再構成を指摘し、《北宋の瀟湘八景図》の規範性の振幅を考察する。

一つ目の作品は、九州国立博物館の金玄成賛がある押絵貼屏風である（原色図版1）⁸⁾。

その漁村夕照図（図4）を《北宋の瀟湘八景図》を継承する先述の三本（図1右・2右・3右）と比較すると、画題と関連が強い漁村と夕日のモチーフや山水全体の配置がよく保たれ、本図も《北宋の瀟湘八景図》を継承することが分かる。しかし描写の密度が高い右下の溪流と小径の場面を比較すれば、本図には図様の省略が認められる。先述の三本は、溪流沿いの小径が門壁と邸宅へ向かう合理的な配置をとる一方、九博本は、門壁を省略して建物を左と上に動かすため、溪流沿いの小径の目的地が不明瞭で、モチーフの関係が曖昧である。

次に山市晴嵐をみると、九博本（図5）は、北宋の典拠を受け継ぐ幽玄斎旧蔵本（図6）とは異なり、二つの重要な図様を省略する。その一つは、リチャード・バーンハート氏が山市晴嵐の基本的なモチーフと指摘される山市へと向かう橋である⁹⁾。この橋は、現存最古の王洪筆本（米国・プリンストン大学美術館）をはじめ、簡略な筆致の玉潤筆本（出光美術館）にも登場する伝統的な図様である。もう一つは山間の関門で、呉永三氏は、これを韓国で流布する行旅や離別の主題に関連する重要なモチーフと指摘される¹⁰⁾。朝鮮山水画をみても、幽玄斎旧蔵本に

構成が近い伝石敬筆溪山晴樾図（韓国・潤松美術館）では山市への橋と山間の関門の図様が確かに写され、優品として著名な一本（図7）でも左下と右上の両隅に橋と関門が対置され、両者が山市の結界を示す。一方、九博本では近景の溪流に橋は架からず、山市の背後の遠景に関門は設けられず、二つの伝統的な図様が存在しない。

このような漁村夕照の合理性の低さや山市晴嵐の重要モチーフの欠如を前向きに評価することは難しいが、いずれにせよ九博本が図様構成の再構成を試みた結果であることは確かである。一方、本図には図様構成と表現様式の置換が成功している場面もある。それは米法山水の雲山図と燕文貴が得意とした風雨山水図を継承すると板倉氏が指摘する烟寺暮鍾と瀟湘夜雨に認められる^⑪。

筆者の分析によれば、烟寺暮鍾（図8）では図様や表現が米法山水へと置換されるだけでなく、その表現様式も正当に理解されている。朝鮮時代の雲山図には、九博本とほぼ同時期の伝馬遠筆白居易載鶴図（図9）や、図7とは別本の山市晴嵐図^⑫があるが、これら三本はみな画面の下半分の近景の岩塊に比べて上半分の遠景の山岳をより大きく濃い墨色で表わす。この逆遠近法的な描写は、高克恭の雲横秀嶺図（図10）など中国の米法山水の基本的な表現である。韓国最古の雲山図とみられる九博本、伝馬遠筆本、別本の山市晴嵐図は、この伝統を正しく継承する^⑬。

また瀟湘夜雨（図11）では、右端の中景の水流が一度、画面から出て近景の岩陰から再び現れ、枠外の空間の広がり暗示する。これは李唐や彼の様式を継承する閻次平や閻次子など南宋時代初の山水画で、小径や水流のモチーフを用いて山岳・岩塊の背後の奥行きや画面外の景観を示唆する描写に近似する（たとえば伝閻次子筆松壑隱棲図冊（米国・メトロポリタン美術館）など）。その表現は燕文貴の伝承をも



図12 山市晴嵐図
米国・クリーヴランド美術館

つ江山楼観図巻（大阪市立美術館）や溪山楼観図（台湾・国立故宮博物院）に通じるもので、宋代山水画の合理的な空間構成を学習した成果とみられる。

このように九博本には、《北宋の瀟湘八景図》を継承する意識と、その図様を省略し、別系統の様式に置換する傾向を指摘でき、能動的に山水景観を再構成する意図が確認できる。

二つ目の作品は、クリーヴランド美術館の山市晴嵐図（別称「歳朝図」「溪居図」、原色図版2・図12）である（以下CMA本と呼ぶ^⑭）。

まず《北宋の瀟湘八景図》を継承する幽玄斎旧蔵本の山市晴嵐（図6）と比較すると、CMA本は画面の上方から関門、山市、岩塊上の樹叢中の東屋、橋の図様がほぼ一致する。さらにCMA本は、幽玄斎旧蔵本の漁村夕照（図1右）と東屋の右下奥の門壁と邸宅、遠景の対岸で舟から荷を下ろす人物、最下辺の漁舟の図様までもが共通する^⑮。

このようにCMA本は《北宋の瀟湘八景図》の二図の図様を継承しており注目されるが、それでも左下の水辺の近景と左上の対岸から遠山までの遠景の二つの場面の典拠は説明できない。このうち後者は、



図13 山市晴嵐図 伝如雪筆
韓国・中国美術研究所
《探幽縮図原本》

別系統の城壁を描く山市晴嵐図と関係すると思われる。そのような朝鮮山水画には先述の別本、《探幽縮図原本》(図13)、大願寺本(尊海渡海日記)があり、この図様には一定の広がりが認められる。つまりCMA本は《北宋の瀟湘八景図》の二つの図様を合成し、さらに別系統の城壁のある山市晴嵐の図様をも混交しているのである。

以上をまとめると、九博本では典拠の省略や置換が、CMA本では典拠の合成と混交がみられ、朝鮮時代前期には多様な方向性をもつ典拠の改変が積極的に試みられたことが分かる。両者の制作は十五世紀末から十六世紀初までの時期が有力であるため、典拠から一定の距離があるこれらの朝鮮山水画の存在は、《北宋の瀟湘八景図》の図様構成が遅くとも十五世紀後半の時点でかなり多彩に展開していたことを示唆する。

このように《北宋の瀟湘八景図》の図様構成は質的に豊かな振幅をもって朝鮮時代前期に受容されたが、量的にも非常に広範な受容が確

められる。詳述したように、その図様構成を継承する朝鮮山水画の現存作品は数多く、その規範性の強度は同時代のなかで突出する。その歴史的な意義を考えると、当時の代表的なコレクター・安平大君が所蔵した三組の瀟湘八景図(申叔舟「画記」『保閑齋集』巻十四)との比較は有効であろう。

これらは現存しないが、とくに郭熙の「平沙落鴈図一、江天暮雪図一」には大きな影響力が想定される。しかし、その記述「其霜楓映菊、抱琴遠眺」「雪霽長江、独釣孤舟」と図様が共通する作例は少ない。管見の限り、大願寺本の平沙落雁、「安忠」印寒江独釣図(米国・クリーブランド美術館)、李澄筆本(韓国・国立中央博物館)の江天暮雪など図様を継承する山水図は数件に限られ、この郭熙画に強い規範性があったとまでは言えない。

二つ目の「李弼(略)瀟湘八景図各一」は具体的な図様構成は不明で、元時代とされる中国人画家の年代からみても強い影響力は想定しにくいであろう。¹⁶⁾

最後の「安堅(略)八景図各一」は、安平大君が企画した匪懈堂瀟湘八景詩画卷の絵画に相当する。¹⁷⁾この作品は詩文(韓国・国立中央博物館)が残るのみで、絵画の実像を捉えることは容易ではない。筆者は、先述の国際シンポジウムの研究発表において本図を考察したが、現時点では図様構成を細部まで具体的に把握することは困難である。¹⁸⁾

この安堅画の問題に関連して、張辰城氏は四時八景図冊(韓国・国立中央博物館)の一図にある山市の城壁の図様を伝承作者の安堅との関わりから説明されており、興味深い。¹⁹⁾この城壁のある山市は、先述のように筆者が《北宋の瀟湘八景図》とは別系統と考える山市晴嵐図の図様である。この城壁の図様は先述の別本、CMA本(図12)、《探幽縮図原本》(図13)、大願寺本にも確認でき、《北宋の瀟湘八景図》

以外では、朝鮮時代前期においてある程度まとまった流布が確認できる図様として注目される。そのため、張氏が指摘されるように、城壁を描く山市の図様は安堅のような朝鮮人画家の創始である可能性もあるだろう。⁽²⁰⁾ 今後の検討次第では、このモチーフは匪懈堂詩画卷に安堅が描いた山市晴嵐図の図様の候補となり得るかも知れない。

それはさておき、安平大君が所蔵した作品と比べても、《北宋の瀟湘八景図》の影響力は際立っており、量的にみて、きわめて広範囲に流布して数多くの山水図に受容されている。また質的にみて、《北宋の瀟湘八景図》の図様構成は受動的で忠実な模写から能動的で果敢な改変まで大きな振幅のなかで継承され、すでに十五世紀後半には多彩に展開していた。このように《北宋の瀟湘八景図》は、朝鮮時代前期の絵画史が展開するうえで、誠に重要な役割を果たしたと理解できる。

二 画題の歴史と規範性の社会的な意義

それでは《北宋の瀟湘八景図》は朝鮮社会のなかでどのような意義をもったのであろうか。本章では高麗・朝鮮時代における画題の歴史を振り返って《北宋の瀟湘八景図》の位置付けを検討し、規範性をもつ典拠の中国絵画に与えられた社会的な意義について考察したい。

韓国における瀟湘八景図の歴史は古く、このテーマに初めて接したと想定される画家は宣和六年（一一二四）に北宋への使節に随行した李寧である。開封における李寧の活動範囲の近くには、彼を妙手と絶賛した徽宗が所蔵する宋迪の「八景図」（『宣和画譜』卷十三）や、徽宗の「八勝横看図」（張澈『画録広遺』）、彼が絵を教えた北宋の宮廷画家・王可訓の瀟湘八景図（鄧椿『画繼』卷六）など多彩な八景図が

あり、李寧がそれらを模写できた可能性は充分にある。彼の開封往訪は主題の創出からわずか半世紀後のことだが、李寧が徽宗朝の文化の中枢に接触した経験が、高麗に瀟湘八景図が伝来する契機になったと思われる。

続いて明宗十五年（一一八五）、李寧の子・李光弼が明宗の命をうけて瀟湘八景図を制作した事例がある（『高麗史』卷二二李寧伝）。彼は何らかの祖本を典拠に本図を描いたと思われる、それは李寧が高麗に将来した北宋画か、それを李寧が参照して描いた作品とみてよい。徽宗朝に高麗へ中国の瀟湘八景図が伝来し、その北宋画自体や、それをよく伝える高麗の絵画が重視され、図様構成や表現様式の規範とされた状況が想定できる。

なお朝鮮時代前期の詩文では、一二〇〇年ごろに宋迪の瀟湘八景図に題詩した李仁老と陳渾の詩文（『東文選』卷六・二十）が尊重されており、⁽²¹⁾ 両者が匪懈堂瀟湘八景詩画卷に、同じく陳渾詩が九博本の賛文（金玄成書）に書写される。ここに高麗時代の瀟湘八景詩を先例として意識する姿勢がみられ、朝鮮時代前期には古典を継承する保守的な傾向が指摘できる。

そのため同時期の絵画にも、高麗時代に祖本とされた中国絵画を受け継ぐ意識があると考えられる。これを認めてよいなら、朝鮮時代前期・十五世紀後半の時点で瀟湘八景図の典拠として強い規範性をもつことが確認できる《北宋の瀟湘八景図》は、高麗時代以来、李寧や李光弼も受け継いだ北宋画の祖本のもっとも有力な候補になると言える。

以上のように、《北宋の瀟湘八景図》は韓国美術史のなかでじつに重要な位置付けをもつ。その受容は多様な改変と広範な流布を特徴とするが、その規範性の社会的な意義を理解するためには、典拠の中国



図15 早春図 郭熙筆
台湾・国立故宮博物院



図14 倣郭熙秋景山水図
(赤外線撮影)「文清」印
九州国立博物館

山水画に対する朝鮮社会の認識を考察する必要がある。

この問題に関連して、もつとも注目すべき朝鮮絵画は倣郭熙秋景山水図である(原色図版3・図14)。本図は、元・明時代の李郭派山水図と比較しても、郭熙の早春図(図15)と構成や表現に共通する要素が非常に多く、郭熙の真筆をかなり忠実に写した作品とみられる。⁽²²⁾ 高麗時代には北宋・神宗が高麗使節に下賜した郭熙の「秋景」(郭熙

『林泉高致集』「画記」)が秘閣に収蔵され、朝鮮時代には安平大君が所蔵した郭熙の「秋景山水図」(申叔舟「画記」)が伝来するが、このような絵画が倣郭熙秋景山水図の典拠(以下『郭熙の秋景山水図』と呼ぶ)になり得たと思われる。

その祖本の歴史的な意義を振り返ると、郭熙の絵画思想を伝える『林泉高致集』によれば、彼の山水画において中央に聳える巨大な主峰は皇帝の象徴で、風雪に耐えて伸びる松樹は官僚たちの姿であった。また彼の代表作・早春図では、行旅の図様が皇帝の秩序ある統治と人民の平穏な日常を表わし、皇帝の徳治を表わした。⁽²³⁾ つまり郭熙画はいわば皇帝と国家の肖像としての政治的な意味合いをもつが、神宗はその山水図を高麗の使節に国交の証として下賜した。郭熙画は、高麗では北宋との関係を示す文物として国家的政策のもとに受容され、その認識は基本的に朝鮮時代にも引き継がれていた。⁽²⁴⁾ 倣郭熙秋景山水図の構成と図様からみて、早春図によく似た山水画であったと思われる『郭熙の秋景山水図』に、朝鮮社会がこのような政治的な意義を与えた状況は想像に難くない。

さて『郭熙の秋景山水図』などのような郭熙画は、現存作品を見る限り、倣郭熙秋景山水図という例外をのぞいて朝鮮時代に図様構成がほぼ流布しなかったようである。⁽²⁵⁾ その理由は、その造形が中国の皇帝と国家を象徴する明確な政治性をもつためであろう。おそらく王家以外の人物が『郭熙の秋景山水図』を写す行為は社会的に認められず、これを再生産できる主体と契機は限定されていたと考えられる。逆に言えば、典拠を忠実に継承する倣郭熙秋景山水図の制作には切実な理由があり、その前提には特定の図様構成がもつ明確な意義が存在する。この『郭熙の秋景山水図』が物語るような中国文化に対する認識が朝鮮時代前期に認められることは、朝鮮社会における北宋山水画の意義

を考えるうえで重要である。

これを参照すれば、数多くの朝鮮絵画が典拠とする《北宋の瀟湘八景図》にも、何らかの明確な社会的意義があったと思われる。作品を直接に語る資料はなく、充分な論証は難しいが、本図自体やその画題の韓国への伝来の経緯から想像を膨らませると、《北宋の瀟湘八景図》には北宋文人文化と高麗・朝鮮時代との強い結び付きを示す役割があったと推測できる。

先述の通り、韓国に瀟湘八景図を伝えたと思われる李寧は、徽宗から妙手と絶賛されて絵画を高く評価された。その徽宗の周辺には複数の作例が存在したが、この当時の瀟湘八景図の隆盛は、北宋時代の文人の間で共有されていた詩書画三絶の理想の高まりに呼応するものである。²⁶十一世紀後半から十二世紀初までの中国では、蘇軾や黃庭堅などの文人が詩書画一致の思想を推し進め、書画の才能を發揮した徽宗もそれを承けて三絶の理念を主導した。とくに絵画に関して、徽宗は画院の制度を整備して宮廷画家を直接に指導し、詩的な情景の描出を重視する規範を作り上げた。巨視的にみて《北宋の瀟湘八景図》は、そのような北宋の詩書画一致の理念を継承する造形として朝鮮時代前期に尊重されたとみて問題ない。

先述の通り、文献から確認できる韓国最古の瀟湘八景図は李寧の子・李光弼の作例であるが、本図は、文臣の瀟湘八景賦をもとに絵画を創作せよと、明宗が寵愛する画家に命じて生まれたものであった。詩文に依拠して絵画を描く手順は、課題の詩句に相応しい情景を描いた画家を評価した徽宗の事績（『画繼』巻一「聖芸 徽宗皇帝」）を思わせるが、その関連はともかく、韓国においても瀟湘八景図が当初から詩文と深く関わる事が確認できる。

このような詩と画の関係は、高麗・朝鮮時代に文人の交友の場で育

まれ、とくに十五世紀中葉には多くの文芸活動が知られている。²⁷その代表的な人物である安平大君が企画した夢遊桃源図巻は、世宗が統治する朝鮮文化の黄金時代の優品で、東アジア文人の基本的な価値観である詩書画一致の理想をよく体現している。その全二巻の構成内容を見ると、十五世紀の数少ない基準作として極めて重要な安堅の絵画よりも、安平大君のほかに二十名を超える文人・僧侶が参加した題跋の筆跡の方がおよそ十五倍以上もの長さを持ち、作品全体に占める割合がはるかに高いことがよく分かる。このように文人が主導した文芸活動は、安平大君を中心として集賢殿などに集った申叔舟や成三問などの官僚たちによって担われていた。本稿で論じる《北宋の瀟湘八景図》は、このような文人たちが交友して数多くの詩書画が創作された文雅の場で、伝来の経緯を尊重されて規範性を与えられ、新たな朝鮮山水画を生み出す典拠の役割を果たしたと思われる。²⁸

ここで想起したいのは、《北宋の瀟湘八景図》の図様構成が広範に流布した事実である。その背景を推測するとき、同図が、君主と国家を象徴する《郭熙の秋景山水図》よりも社会的に開かれた性質をもつことは重要である。そのうえで《北宋の瀟湘八景図》の多様な改変に注目するなら、絵画を所有する人物のもとから図様構成が徐々に流布し、たび重なる詩画卷の制作を通じて能動的な再構成が自由に進められ、規範性がゆるやかに維持された状況が想定される。²⁹《北宋の瀟湘八景図》の図様構成は、政治性の強い郭熙画とは異なり、数多くの文人や画家によって共有されることで、広範に流布して多様に改変されたとと思われる。

この《北宋の瀟湘八景図》は、朝鮮の王族や官僚たちが集う雅会で、詩書画一致の理念を体現する北宋文人文化に結び付いた典拠として尊重され、その図様構成は安堅や裴連、安貴生などの山水画を得意とし

た図画院（署）の画員によって受け継がれていったのであろう。このような経緯が、九博本やCMA本にみられる典拠の省略や置換、合成と混交の背景にあると理解できる。

中国皇帝を想起させる国家レベルの政治性をもった《郭熙の秋景山水図》とは意義や流布の状況が対照的であるものの、朝鮮時代前期に強い規範性を有し、多様に改変され広範に流布した《北宋の瀟湘八景図》の図様構成は、憧憬の北宋文人に結びつくイメージとして朝鮮社会における中国文化の理解に大きな役割を果たしたと説明できる。

おわりに

ここまで考察したように、《北宋の瀟湘八景図》は韓国の山水画にとってバイブルのような存在であった。この失われた中国絵画は、おそらく高麗時代に韓国へ伝来し、朝鮮時代前期の十五世紀後半までには広範に流布し、多様に改変されていた。その重要性は、ひとり朝鮮絵画史の内部だけでなく、東アジアの美術史においても認めることができる。今日、北宋時代の確実な瀟湘八景図は現存しないが、小論で取り上げた宋迪または郭熙を作者に想定する《北宋の瀟湘八景図》は、この主題が誕生して間もない時期の作品を復元的に考察するための絵画として大きな意義がある。

さらに本図の存在は、日本美術との関係からも、いくつかの問題を提起するかも知れない。当時の日韓には少ないながらも絵画を仲立ちとした交流があり、たとえば十五世紀に朝鮮に渡った画家には足利將軍家の御用絵師・周文と京都・東福寺の画僧・靈彩がいる³¹。周文は世宗五年（一四二三）に日本国王使に同行して朝鮮に渡航し、翌年に山水図を描いており、靈彩は世祖九年（一四六三）に対馬宗家の偽使の

一員として海を渡り、世祖に観音図を献上する。ともに漢城で絵画を制作した彼らは、遅くとも十五世紀後半には流布した《北宋の瀟湘八景図》を知る機会に恵まれたであろうか。今後、本図に近似する室町山水画が出現した場合、彼らの学習や作品伝来の経緯など何らかの契機を想定する必要があるだろう。その不確かな状況をあえて想定する理由は、《北宋の瀟湘八景図》を継承するものではないものの、朝鮮の瀟湘八景図から影響をうけた室町水墨画が実際に存在するためである。

それは天文年間（一五三二～五五）に山口で活躍した雲溪永怡の山水図（図16）である。山本英男氏は、短線点皴の描法や二本松と土坡のモチーフに注目され、本図は「制作ほどなくわが国に移入されたその種の（筆者注…十六世紀前半ごろの）李朝山水図を直模したものか、あるいは直模でなくとも、かなりつよい影響をうけて描かれた作品」であると指摘される³²。さらに私見では、本図の樹木や橋、城門のある城壁の描法や、それらモチーフの組み合わせ、余白を活かした淡墨を基調とする穏やかな描写に部分的に濃墨を効かせる水墨表現が、《探幽縮図原本》の山市晴嵐図（図13）によく類似する。つまり本図の図

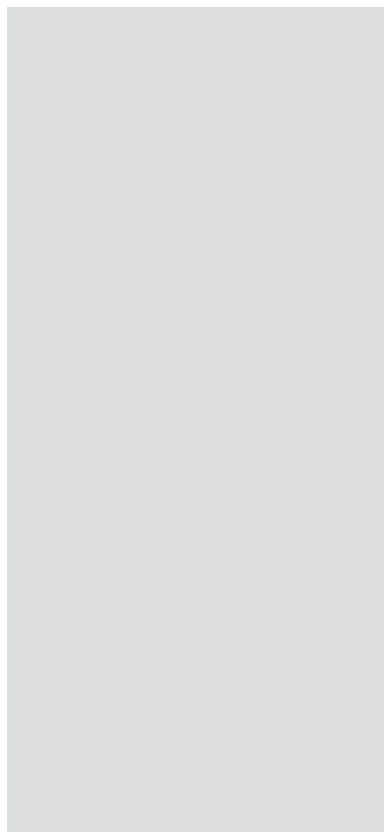


図16 山水図 雲溪永怡筆
大阪・正木美術館

様は、安堅などの朝鮮山水画との関連が想定されている城壁のある山市晴嵐に類似し、朝鮮時代前期の別系統の瀟湘八景図の規範性を踏襲する可能性がある。

雲溪永怡が祖本とした朝鮮絵画は《探幽縮図原本》と表現様式が近いと思われる、おそらく年代は十五世紀末から十六世紀初までごろとみられる。雲溪は雪舟に学んだ画家で、大内氏が保護した寺院での活動が知られており、その大内氏は天文二十年（一五五二）の滅亡まで頻繁に朝鮮王朝との通交を継続した³³。そのため本図の存在は、天文八年に尊海が将来した嚴島・大願寺本に加えて、より年代の古い一五〇〇年前後に制作された雲溪画の祖本もわずかなタイムラグで大内氏の周辺に伝来していた歴史を物語る。そしてその祖本の朝鮮山水画は、雲溪が瀟湘八景図の制作にあたり典拠に選択するほど、その意義が尊重されていたと考えられる。

同様の状況を想定させる日本絵画には、やはり雪舟の弟子・如水宗淵の伝承をもつ残雪山水図（図17）がある。本図は朝鮮時代前期の山水画と共通点が多いため、朝鮮絵画を室町時代・十六世紀に写した作品とみなされ、私見でも松樹の描写などから日本絵画と判断できる。本図は、朝鮮時代・十六世紀前半の雪景山水図（図18）や江天暮雪図（図19）と表現の共通点が多い。また各景の図様をみると、近景の橋を渡る人物・樹木を頂く土坡・建物、中景の樹木と岩塊の左右に配置される東屋と建物、遠景の小さな角張った岩のある主山と平面的な遠山など、三つの作品ではモチーフの組み合わせが類似する。その一図の画題が江天暮雪であるため、残雪山水図の祖本は瀟湘八景図とみてよい。本図の制作（模写？）年代、すなわち祖本の日本伝来の下限を判断することは難しいが、もしそれが十六世紀に遡るなら、近世以前にはほぼ同時代の朝鮮の瀟湘八景図がもう一図、将来されたことになる。



図19 江天暮雪図
（瀟湘八景図のうち）
韓国・国立中央博物館



図18 雪景山水図
米国・クリーヴランド美術館



図17 残雪山水図
伝如水宗淵筆
東京・大倉集古館

このように、いくつかの室町水墨画は、韓国と日本の交流史にも新たな問題を提起する。今日の研究では、東アジアの海域交流を視野に入れて東洋美術史を総合的に構築する必要性が重視される。本文のような韓国絵画史の議論に加え、結語に示した各地域の通交に注目する考察も積み重ね、文化交流の実情に即した研究を進展させたいと思う。

註

- (1) 朝鮮時代前期の山水画の様式展開に言及する研究に、次の論考がある。
安輝濬「16世紀朝鮮王朝의 絵画와 短線点皴」『震檀学報』四六・四七、一九七九、安輝濬（藤本幸夫・吉田宏志訳）『韓国絵画史』吉川弘文館、一九八七年、板倉聖哲「韓国における瀟湘八景図の受容展開」『青丘学術論集』十四、一九九九年。安氏は短線点皴と三段構図が発展する一五三〇年代を様式展開の画期とし、板倉氏は一五〇〇年前後までは北宋・金代絵画と類縁性がある古風な様式が主流と指摘される。
- (2) 研究発表「安平大君と安堅の瀟湘八景図をめぐって―朝鮮山水画の規範性と多様性に関する試論―」（科研費基盤研究（A）（課題番号：19H00521、研究代表者：井手誠之輔）「唐絵の中の朝鮮絵画―半島由来絵画の越境移動と受容史にかんする包括的研究」国際シンポジウム・美術史学会西支部大会『半島由来文物を考える―高麗・朝鮮前期絵画と東アジア―」、会場：福岡市美術館、二〇二三年十月九日）。その報告書は近日、公刊の予定である。
- (3) 高麗・朝鮮時代の瀟湘八景図に関する先行研究の概要は、次の近年の論考を参照。板倉聖哲「作為東亞圖像的瀟湘八景圖―十五世紀朝鮮前期文人所見到的東亞瀟湘八景圖」石守謙・廖肇亨主編『東亞文化意象之形塑』允晨文化、二〇一一年、石守謙「勝景的化身―瀟湘八景山水畫與東亞的風景觀看」『移動的桃花源―東亞世界中的山水畫』允晨文化、二〇一二年、Park Hae Hoon, East Asian Painting and the Eight Views of the Xiao and Xiang Rivers, "Landscapes: Seeking the Ideal Land," National Museum of Korea, 2016. 板倉聖哲「朝鮮王朝前期の山水画―古典としての「北宋」と「元」―」『朝鮮王朝の絵画―山水・人物・花鳥―』福岡市美術館、二〇二三年
- (4) 박해훈「『匪懈堂瀟湘八景詩卷』과 일본 幽玄斎 소장 〈瀟湘八景圖〉의 연관에 대하여」『동원학술논집』十、二〇〇九年（朴海勲「『匪懈堂瀟湘八景詩卷』と日本・幽玄斎所蔵〈瀟湘八景図〉との関連について」『東垣学術論文集』十、二〇〇九年）
- (5) 板倉聖哲「朝鮮王朝前期の瀟湘八景図―東アジアの視点から」『朝鮮王朝の絵画と日本―宗達、大雅、若冲も字んだ隣国の美―』栃木県立美術館他、二〇〇八年、呉永三「京都・幽玄斎蔵「瀟湘八景図」の図様と祖本」『MUSEUM』六六五、二〇一六年。板倉氏は幽玄斎旧蔵本の成立の前提に安平大君所蔵の郭熙画を想定され、呉氏は幽玄斎旧蔵本の祖本を高麗時代までに成立していた作品（おそらく北宋絵画）と推測する。
- (6) 板倉氏前掲「韓国における瀟湘八景図の受容展開」、「8山水図 伝梁彭孫筆」「9山水図 伝祥啓筆」「李朝の絵画 隣国の明澄な美の世界」大和文華館、一九九六年、「10江山颯影図 伝蕭照筆」「11山水図 伝陳嘉言筆」前掲「朝鮮王朝の絵画と日本」、板倉聖哲「探幽縮図から見た東アジア絵画史―瀟湘八景を例に」『講座日本美術史』三『図像の意味』東京大学出版会、二〇〇五年
- (7) 「5洞庭秋月・瀟湘夜雨図 伝如雪筆」・「291探幽縮図 狩野探幽筆」前掲「朝鮮王朝の絵画と日本」、板倉聖哲「朝鮮王朝前期（伝如雪筆）山市晴嵐・江天暮雪図」『国華』一四六〇、二〇一七年。《探幽縮図原本》の年代は十五世紀末から十六世紀初と想定される。
- (8) 九博本に関する先行研究のうち、年代に言及するものには次の論考がある。戸田禎佑「瀟湘八景図押絵帖屏風」『国華』一二〇四、一九九六年、板倉氏前掲「韓国における瀟湘八景図の受容展開」、金智恵「日本文化庁所蔵金玄

成賛〈瀟湘八景図〉考察」『미술사학』14, 한국미술사교육학회, 二〇〇〇
연, 吳永三「九州国立博物館所蔵朝鮮前期〈瀟湘八景図〉屏風に見る順序
の問題」『朝鮮学報』一二八, 二〇一三年。金氏のみ題賛と同時期の十六世
紀中葉の制作と考えるが、おおむね年代は十五世紀末から十六世紀初と想
定されている。

その基底材は絵が画絹で、賛は植物繊維（苧麻？）である（桑原有寿子氏
の「教示による」）。筆者の観察では、韓国・国立中央博物館の伝安堅筆四時
八景図冊や山水図（근화3573）は布に撚りつなぎがあり、基底材は植物纖
維と判断できる。朝鮮絵画の基底材の問題について、菊竹淳一氏は、文定
王后の信仰により仏教が再興した十六世紀中葉に民衆の発願で麻布の仏画
が数多く制作されたと指摘する。同氏「朝鮮王朝仏教美術論―伝統の継承
と新様式の創成」『世界美術大全集東洋編』十一『朝鮮王朝』小学館、一九
九九年。一方、朝鮮山水画では、上記のようにすでに十六世紀前半に宮廷
周辺で植物繊維が基底材に採用されたことになる。その歴史的な意義は、
調査成果の蓄積を待ち後考したい。

- (9) Richard Barnhart, 'Shining Rivers: Eight Views of the Hsiao and Hsiang
in Sung Painting,' 『中華民国建国八十年中国芸術文物討論會論文集／書画
(上)』台湾・国立故宫博物院、一九九二年

- (10) 吳氏前掲「京都・幽玄斎蔵「瀟湘八景図」の図様と祖本」

- (11) 板倉氏前掲「韓国における瀟湘八景図の受容展開」

- (12) 板倉氏前掲「朝鮮王朝前期（伝如雪筆）山市晴嵐・江天暮雪図」挿図2
参照。

- (13) 図画署画員らの伝承をもつ雲山図冊（大和文華館）は、次の解説で十六
世紀の模本とみなされた。板倉聖哲「13雲山図 崔叔昌・李長孫・徐文宝
（款）」前掲『朝鮮王朝の絵画と日本』。同図は近景の岩塊よりも遠景の山岳
を大きく描くが、両者の墨色に差はなく、米法山水の伝統的表現が理解さ

れていない。この点も、模本説を補強する傍証となる。

- (14) 山市晴嵐図（CMA本）に関する先行研究のうち、年代に言及するもの
には次の論考がある。Michael R. Cunningham, '27. Mountain Market. Clear
with Rising Mist,' 'Ink Paintings and Ash-Glazed Ceramics: Medieval Cal
igraphy, Painting and Ceramic Art from Japan and Korea,' the Cleveland
Museum of Art, 2000. Sooa Im McCormick, 'Cross-Cultural Dialogues and
Misattributions in Early Joseon Period Landscape Paintings,' 'Arts of
Asia,' 48-3, 2018. Chin-Sung Chang, 'The Significance of 16th-Century Ko
rean Landscape Paintings in the Cleveland Museum of Art,' 'The Korean
Collection of the Cleveland Museum of Art,' Overseas Korean Cultural
Heritage Series, 16, Overseas Korean Cultural Heritage Foundation, 2021.
張辰城氏は年代を十六世紀前半と、任秀娥氏は十五世紀末から十六世紀初
と想定されている。なおCMA本と表現様式が非常によく類似する山水図
に幽玄斎旧蔵の二幅本があり、筆者は両作品の作者が同一である可能性を
想定している。「14山水図双幅」『幽玄斎選韓国古書画図録』一九九六年参照。

- (15) CMA本が図様の典拠とする幽玄斎旧蔵本の漁村夕照は夕日を描くもの
の、CMA本自体には天象はない。しかし朝鮮絵画には漁村夕照と洞庭秋
月で日月を省略する伝安堅筆瀟湘八景図（韓国・国立中央博物館）などの
作例もあるため、CMA本が漁村夕照をも表わし、山市晴嵐と二景を一図
に組み合わせたとみなせる余地はある。その場合、CMA本は四幅一組の
瀟湘八景図の一図となるが、その是非は後考に待ちたい。

- (16) 高蓮姫氏は伝歴未詳の「李弼」を元時代の画家・李容瑾の字を用いた落
款「李公琰」の誤読と考えられる。고연희 「회화사의 관점에서 보는 신숙
주의 시문」 「화기」와 題畫詩文을 중심으로 「은지논총」五四、二〇一
八 연（高蓮姫「絵画史の観点からみる申叔舟の詩文―「画記」と題畫詩文
を中心に―」『溫知論叢』五四、二〇一八年）

- (17) 衣若芬「朝鮮安平大君李瑬及『匪懈堂瀟湘八景詩卷』析論」『域外漢籍研究論刊』一、二〇〇五年、朴氏前掲「『匪懈堂瀟湘八景詩卷』と日本・幽玄斎所蔵〈瀟湘八景図〉との関連について」、박해훈「조선 초기 소장 팔경도에 대한 고찰」『한지논총』三四、二〇一三年（朴海勲「朝鮮初期の瀟湘八景図に関する考察」『溫知論叢』三四、二〇一三年）
- (18) 国際シンポジウムの報告書（近刊予定）の拙稿参照
- (19) Chang, 'The Significance of 16th-Century Korean Landscape Paintings in the Cleveland Museum of Art', op. cit., p. 298.
- (20) なお中国絵画には王紱筆とされる北京八景図巻（中国国家博物館）のようには城壁と城門を描く作品もあるため、この図様のルーツについてはさらなる検討が必要である。
- (21) 衣若芬氏は次の論考で、李仁老と陳渾が金国を訪問中に宋迪画に題詩した可能性を指摘され、宋迪画の高麗への伝来に否定的な立場をとられる。同氏「高麗文人李仁老・陳渾与中国「瀟湘八景」詩画之東伝」『中国學術』一六、二〇〇四年
- (22) 「21元人如拙山水」『菊地家及某家御藏品売立』一九一七年、Anonymous (Early Ming Dynasty), Spring Landscape, "17 Mar 2015, Live Auction 3718, Fine Chinese Paintings, Christie's." (ウェブサイト: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5876019> 二〇一五年一月二日閲覧)、植松瑞希「1山水図「文清」印」『朝鮮山水画鑑賞のご案内』『朝鮮の絵画と工芸』大和文華館、二〇一六年、板倉聖哲「朝鮮王朝前期・「文清」印 山水図」『國華』一四五六、二〇一七年、板倉聖哲「十五世紀東アジア絵画における「古典」意識」『美術史論叢』三四、二〇一八年、竹浪遠「散発した千の春天氣韻 郭熙《早春図》」『物見』遠足文化、二〇二二年、塚本磨充「世界のなかの「唐物」現象——「唐物」価値の源泉を求めて」『アジア遊学』二七五「唐物」とは何か 舶載品をめぐる文化形成と交流」勉誠出版、二〇二二年、板倉聖哲「1倣郭熙秋景山水図「文清」印」『朝鮮王朝前期の山水画——古典としての「北宋」と「元」前掲「朝鮮王朝の絵画」
- (23) 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
- (24) 塚本磨充「高麗・朝鮮時代初期の宮廷コレクション」『アジア遊学』二二〇「朝鮮王朝の絵画——東アジアの視点から」勉誠出版、二〇〇九年、塚本磨充「北宋絵画史の成立」中央公論美術出版、二〇一六年、塚本氏前掲「世界のなかの「唐物」現象」
- (25) その例外として、金紅男氏は洞庭秋月図（メトロポリタン美術館）の構図が、元時代の楊維禎題春山図（台湾・国立故宫博物院）とともに、郭熙筆早春図の一部分に近似すると指摘される。Kim Hongnam, An K'yon and the Eight Views Tradition: An Assessment of Two Landscapes in the Metropolitan Museum of Art, "Arts of Korea: the Metropolitan Museum of Art," Metropolitan Museum, 1998, p. 379. ただし部分的な図様を写すのみで皇帝を象徴する主峰などの図像構成と政治性を継承する意識を指摘する」とは困難である。
- (26) 石氏前掲「勝景的化身」一三七頁、陳韻如「「徽宗山水」在東亞」廖肇亭主編『《共相與殊相》・東亞文化意象的轉接與異變』中央研究院、二〇一八年二八六頁。徽宗朝の作画理念に言及する次の近年の論考も参照。板倉聖哲「五馬図」のある北宋絵画史」『北宋書画精華』根津美術館、二〇一三年
- (27) 衣氏前掲「朝鮮安平大君李瑬及『匪懈堂瀟湘八景詩卷』析論」、劉永奉「『匪懈堂四十八詠』의 성립배경과 체제——『瀟湘八景圖詩卷』과『夢遊桃源圖』의 제작과」『漢文學報』十五、二〇〇六年
- (28) 文人の交友の場で制作された朝鮮絵画で、『北宋の瀟湘八景図』のように特定の図様が広範に流布する事例に契会図がある。その現存作品に多くみられる蟹爪樹の下に人々が集う図様は、朱德潤など元時代の李郭派のモチー

フが典拠である。西上実「朱徳潤と瀟王」『美術史』一〇四、一九八七年、一三九頁。その前提には元と高麗の文人の親密な交友が存在し、たとえば朱徳潤は高麗・忠宣王が北京に建てた万巻堂で李齊賢などの文臣と交流し、高麗に半年ほど滞在した経験もある。その図様の継承には、朱徳潤の絵画に象徴される元時代の文人文化を受け継ぐ意識があったと想定される。

- (29) 参考までに、日本における事例ではあるが、室町時代・十五世紀後半には禅僧に障子絵の色紙形の賛詩を依頼する際に、事前に障壁画の図柄が分かる画幅を手渡すことがあった。さらに絵画制作を担当する画家たちの間でも、模本または縮図、粉本などさまざまな媒体で規範性のある典拠の図様構成がやり取りされていた。拙稿「夏珪の瀟湘八景図と室町水墨画―東山御物の規範性に関する試論―」『国華』一五〇五、二〇二二年（『室町水墨画論集』中央公論美術出版、二〇二二年に再掲）

- (30) 北宋山水画にみられる瀟湘八景図と共通する表現については、次の論考を参照。Barnhart, 'Shining Rivers,' op. cit.

- (31) 前掲拙稿「安平大君と安堅の瀟湘八景図をめぐって」国際シンポジウム『半島由来文物を考える』報告書（近刊予定）

- (32) 山本英男「雪舟画系の作品にみる李朝絵画の影響―雲溪・元賀の場合―」『室町時代の雪舟流』山口県立美術館、一九九三年。さらに高橋範子「61山水図 雲溪永怡筆」『墨の彩 大阪・正木美術館三十年』根津美術館、一九九八年、橋本慎司「286山水図 雲溪永怡筆」前掲『朝鮮王朝の絵画と日本』も参照。

- (33) 須田牧子『中世日朝関係と大内氏』東京大学出版会、二〇一一年（とくに「第一章 大内氏の対朝関係の変遷」）

- (34) 橋本慎司「287残雪山水図 伝如水宗淵筆」前掲『朝鮮王朝の絵画と日本』

付記

小論はJSPS科研費19H00521の助成を受けた成果であり、その前半は、韓国・国立中央博物館主催の国際学術コロキウム「15―16世紀の東アジアの美術と朝鮮前期の美術」の研究発表「朝鮮時代前期における山水画の展開―瀟湘八景図（九博本・CMA本）を中心に―」（会場：同館、二〇二四年八月六日）に加筆したものである。本発表の内容に関してご教示をいただいた国立中央博物館の李秀美氏、国立全州博物館の呉多鸞氏、作品の調査と資料の収集にご便宜をいただいた大和文華館の都甲さやか氏、クリーヴランド美術館の任秀娥氏に深く感謝を申し上げる。また画像のご許可いただいた各所蔵者、とくに三星美術館リウム・鄭誠薫氏、同・南有美氏、正木美術館・今井すず氏、大倉集古館・四宮美帆子氏、同・高野明子氏（画像掲載順）に深く感謝を申し上げる。

掲載の原色図版・挿図は下記によった。原色図版1・3所蔵者提供画像、原色図版2所蔵者公開画像、図1・6前掲『幽玄斎選韓国古書画図録』、図2『大和文華』一四〇、二〇二二年、図3・4・5・7・8・11・14・16・17所蔵者提供画像、図10・12・15・18・19所蔵者公開画像、図9・16・17前掲『朝鮮王朝の絵画と日本』、図13前掲『国華』一四六〇

（はた やすのり 当館学芸部文化財課資料管理室主任研究員）