

浮世絵に映る瀟湘八景

— 江戸時代における日本人異文化受容の空間意識

張 小 鋼

一、はじめに

「瀟湘」とは、唐代以前は「瀟なる湘水」（清らかな湘水）という意味であり、それ以後は湘水（今日湖南省の湘江）とその支流瀟水、及び二つの川が合流して注ぎ込む洞庭湖といった広大な地域を指している^①。そのような広大な地域で選定された江天暮雪、平沙落雁、瀟湘夜雨、煙寺晚鐘、遠浦帰帆、山市晴嵐、漁村夕照、洞庭秋月といった八つの景勝は、「瀟湘八景」と呼ばれた。はじめて「八景」を定着させたのは北宋の宋迪（十一世紀の人）とされる。沈括の『夢溪筆談』には、

度支員外郎宋迪工画。尤善平遠山水。其得意者有平沙雁落。遠浦帆歸。山市晴嵐。江天暮雪。洞庭秋月。瀟湘夜雨。煙寺晚鐘。漁村落照。謂之八景。（度支員外郎である宋迪は絵に巧み、最も平遠の山水が得意である。なかでも一番気に入ったのは平沙の雁落、遠浦の帆歸、山市の晴嵐、江天の暮雪、洞庭の秋月、瀟湘の夜雨、煙寺の晚鐘、漁村の落照であり、いわゆる「八景」のことである。）

との記述がある。その中の三カ所（下線部）は今日の用語と少し異なるが、基本的には一致している。実際、「瀟湘八景」が成立するまでにはより複雑な過程がある。これについては諸先学の詳細な考察があるので、ここでは贅言しない^③。

ところが、「瀟湘八景」は八つの景勝とはいえ、ほとんど特定され

る具体的場所がないのである。「瀟湘夜雨」と「洞庭秋月」といっても漠然とした広大な地域であり、とうてい具体的な場所とは言えない。ある意味では、「瀟湘八景」は瀟湘という広大な地域風景の八つの特徴といった方がいいかもしれない。その八つの特徴は季節（主に秋と冬）、時間（主に夕暮と夜）、それに気象（主に風と雨）など諸要素の作用により形成された朦朧たる美しい景色である。さらに、その地に伝えられている娥皇、女英の伝説や、『楚辞』の作者である屈原の故事が、その美しい景色にいっそう濃厚な神秘で悲愴な色彩が染まったのである。

「瀟湘八景」の形成は、詩・画の二つの系統がある。本論では主に画の方に着目し、中国人がどのような意識を持って「瀟湘八景」を描き、また江戸時代の日本人がどのような意識を持ってそれを受容したかを検討してみたい。

二、「瀟湘八景」における中国人の空間意識

宋迪の『瀟湘八景図』は今日もう散逸しているので、我々は直接に目にすることができない。南宋の鄧椿は、宋迪の絵を「掩靄惨淡（煙靄が万物を包み隠し、暗くて朦朧たる）」と批評している^④。今日、我々はその「掩靄惨淡」の画意を理解するために、宋迪と同時代の画家の似たような雰囲気のある作品を参考して想像するほかに方法がない。現在、

『瀟湘八景図』という画題の作品として残されている最も古い作例、は南宋・王洪（生卒年不詳）の『瀟湘八景図』とされる。王洪の『瀟湘八景図』に合わせて、南宋・舒城の李生（本名、生卒年不詳）の『瀟湘臥遊図』、米友仁（一〇八六～一一六五）の『瀟湘図卷』『瀟湘奇観図』、伝董源の『瀟湘図卷』などの絵には彼の地の雰囲気や伝えられている。また北宋・王詵（一〇四八～？）の『煙江疊嶂図卷』『漁村小雪図』、北宋・郭熙（一〇一八～？）の『樹色平遠図卷』、北宋・趙士雷（生卒年不詳）の『湘鄉小景図卷』、南宋・朴庵（生卒年不詳）の『煙江欲雨図』、南宋・無名氏の『沙汀煙樹図』などの作品群を見ると、「煙靄」や「平遠」などの『瀟湘八景』における特徴は宋代の文人、画家たちが追求していた共通の美の境地であることが、肌で感じることができる。

「瀟湘八景」の美の境地が創作上どのように空間を表現すればよいかは、作品の良し悪しの鍵の一つである。そのために、画家たちは長い間いろいろな試みをしてきた。なかでも馬遠と夏珪の試みが最も成功していたのである。渡辺明義氏は、

江南の山水美の表現としての瀟湘八景図、江南の伝統的な特質の露した瀟湘八景図の表現を眼前にするにはしばらくの時日を要するようである。そして、その間に、中国の山水画は馬遠や夏珪によって新しい空間表現の試みが完成され、北宋の大観的な空間に対する南宋的な時代の性格を形成することになる。

と指摘している。馬遠（生卒年不詳）は南宋光宗（一一九〇～一一九四在位）、寧宗（一一九五～一二二四在位）両朝の宮廷絵師である。馬遠は北宋の全景的山水画に対し、最も感動的山水の一部だけを精髓を込めて描く一方、意識的に山容の一部を省略し、山脚を水面と溶け合うように画面の一角を空白とした。そのため、彼の画は「馬一角」と呼ばれている。夏珪（生卒年不詳）は南宋寧宗、理宗（一二二五～

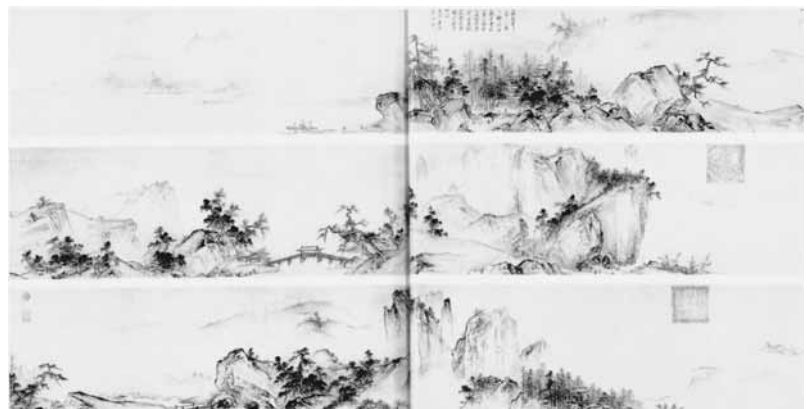


図1：夏珪：『溪山清遠図』

一二六四在位）両朝の宮廷絵師である。夏珪は馬遠に続き、さらに遠景の物象を大胆に省略し、水面を空と溶け合うようにして、画面の空白をより拡大したのである。したがって彼の画は「夏半边」と呼ばれている。彼の名作『溪山清遠図』がまさに「三遠」（平遠、高遠、深遠）という広大な空間を表現する理念を実践するものである。

馬遠の「一角」や夏珪の「半边」の例によって、南宋の画家たちは水、山、空三者の構図関係、とりわけ広大な空間を表現することができたと言えよう。

そのような類似の構図は、宋迪の「瀟湘八景」にもあったと考えられる。例えば、「瀟湘八景」のタイトルには、水と空と融合する風景が三つある。「江天暮

雪」は川の流れと冬の夕暮れの空、「瀟湘夜雨」は川の流れや湖水と夏の夜空、「洞庭秋月」は湖水と秋の夜空が描かれる。また雪（暮雪）、雨（夜雨）、風（晴嵐）、音（晚鐘）、光（夕照）も、媒体として水と空との間に「三遠」の空間を立体的に広げる役割を果たしたのである。なお、その空間表現において人間・動物と自然との関係も見逃してはならない。馬遠、夏珪だけではなく、宋代の画家たちの作品において

は、広大な自然風景の中で人・動物が常に「点景」の形で最小限に抑えられているのは共通する特徴である。それは彼らの長い間の自然観察とは無関係ではないだろう。たとえば瀟湘流域の最も広い水面である洞庭湖の場合、北魏の酈道元(四六九?~五二七)の『水經注』に「湖水廣圓五百餘里、日月若出沒于其中(湖水は広くて周囲五百里あり)との説明がある。楊守敬の疏によると、「每夏秋水漲、周圍八百里あまりの面積まで広がる」といふ。このように広さで沿岸の人や動物を見るのはどのような感じであろうか。

ここでは参考として、莊子の秋の黄河についての観察を見てみよう。『莊子』「秋水篇」に「秋水時至、百川灌河、涇流之大、兩涘渚崖之間、不辨牛馬(秋になって水かさが増え、川という川が黄河にそいで、本流は幅がひろくなり、兩岸と中洲の間でも、牛馬をみわけることができないくらいになった。)と記している。すなわち、秋の水によって黄河は満ち溢れ、遠い対岸にいる牛や馬さえ見分けることができな

いほどであるという。これはまさに洋々たる川の風景といえよう。黄河の秋水ほど壮大ではないかもしれないが、同じく川の描写として、瀟湘の地に誕生した『楚辭』の文学には、屈原の「悲回風」があり、彼は次のように湘水を描いている。

紛容容之無經兮(水は乱れ乱れて経緯なく)、
罔芒芒之無紀(ひろびろとしてしまりもない)。

軋洋洋之無從兮(波ははげしく押しあいてどもなく)、
馳委移之焉止(うねりめぐって何処へゆくのか)

ここでは、屈原は「容容」「芒芒」「洋洋」などのオノマトペを用いて湘水を表現している。その広大な水面は、黄河の秋水にも匹敵することができるかもしれない。ただ、屈原は対岸の人や動物を描

かなかつたので、莊子のような「不辨牛馬」の観察結果を得ることができなかった。あるいは煙靄や水蒸気的作用で、対岸の景物を見るのがより困難であったかもしれない。

黄河や湘水でさえ、このような洋々たる水面によって構成された広大な空間であり、ましてや周囲八百里あまりの洞庭湖がさおさらである。北宋の范仲淹(九八九~一〇五二)の有名な『岳陽樓記』にその洞庭湖の広大さを「衡遠山、吞長江、浩浩湯湯、橫無際涯」(遠い山々に連なり、長江の水をも呑み込み、広々として豊富な水量の湖面が限りなく広がっていく)と記し、また春の日和に「上下天光、一碧萬頃」(大空にも水面にも太陽の光が満ちて、見渡す限り青一色の湖水である)と記している。まさに「天水一色」(天と水が青一色に染まり、区別できないほど)の風景である。そこには、人や動物を「点景」としてさえ范仲淹の視線に入らなかつたようである。

屈原や范仲淹の詩文に描かれた瀟湘は、文学の表現として誇張する部分があるかもしれないが、基本的には客観的な観察に基づき描いたものであろう。彼らの観察は、宋代の画家たちの観察と基本的に合致しており、したがって彼らの詩文も瀟湘の風景画と表裏となつていて考えられる。

宋迪は岳陽樓に登って洞庭の風景を一望したことがあるかどうかは知る由もない。ただし、宋迪の経歴を見ると、嘉祐から治平まで(一〇五六~一〇六七)の間に、彼は湖南の転運判官に任命され、瀟湘の地に長年住んだことがあることがわかる⁽¹¹⁾。また、『大明一統誌』には、彼は嘉祐年間(一〇五六~一〇六三)八景台の建築にかかわり台上の壁に八景図を描いたことが伝えられている⁽¹²⁾。こうしたことから見ると、彼は長年仕事の傍ら瀟湘の各地を観察し、多くのスケッチや絵を描いたと推測される。宋迪の『瀟湘八景図』には人間の生産、生活の活動と関連のある作品として「遠浦帰帆」「煙寺晚鐘」「山市晴嵐」

「漁村夕照」があげられる。タイトルに、「帰帆」「晚鐘」「山市」「漁村」があるため、後の「瀟湘八景」の作品群にも殆ど漁船の帆影や山寺・市場の建物を描かれている。人の姿は「点景」としてほとんどない。動物は、「平沙落雁」のように「点景」として水と空の間に飛んだり泳いだりしている野鳥のほかにはほとんど描かれていない。

こうして見ると、古代中国人の「瀟湘八景」における空間意識は如何に広大な自然空間を表現するかに重点を置かれていたといってもよからう。

三、日本における「瀟湘八景」の受容

「瀟湘八景」の詩画はいつ日本に伝来したのか、明らかではないが、詩については、禅僧大休正念（文永六年、一二六九来日）の『念大休禅師語録』にある「瀟湘八景詩」が、一番古い時代のものとされ、絵については、牧谿、玉潤、夏珪と張芳汝の「瀟湘八景画」が一番古い時代のものとされる。なかでも牧谿と玉潤の八景画は、数寄者に「大名物」として最も珍重されていた。¹³⁾

日本の南北朝・室町時代には、瀟湘八景の詩画が主に幕府將軍や大名の賞翫のものであり、その詩画を吸収・消化する担い手は主に貴族、五山僧侶及び御用絵師たちである。彼らは高度な漢文教養の持ち主であり、八景詩や画に熱中し、その蒐集や制作に精を出して



図2：玉潤「瀟湘八景 遠浦帰帆」

いた。ただし、彼らの制作はあくまで模倣を中心としたものであった。なぜならば彼らの中で実際に瀟湘の地に行つて絵を描いたのは雪舟だけだからである。したがって彼らは瀟湘八景を制作する場合、中国画を手本にしなければならなかった。

十五世紀においてそのような手本は「筆様」と呼ばれていた。「筆様」とは当時絵手本の習慣的な言い方であり、通常画家の名前の後に「様」をつけて称呼する。例えば「馬遠様」「夏珪様」などである。このような「筆様」はそれほど多くはない。鳥尾新は「主なものは牧谿・夏珪・馬遠・孫君沢・玉潤・梁楷・李龍眠くらいで、十名にも達しない。」と指摘している。¹⁴⁾ 例として芸阿弥や祥啓の作品のかなりの部分が「夏珪様」の範囲に属しているという。そこで瀟湘八景の制作が数少ない「筆様」に頼つて模倣されたものだと思像される。

「筆様」に頼つていた結果、絵師は往々にして絵手本の模写に近い表現に力を注ぎ、「我」を忘れかねなかった。これはたとえ狩野派の始祖である狩野正信であっても免れない。武田恒夫氏は次のように正信の画を評している。¹⁵⁾

正信の筆と伝える遺品については、いくつかこれを挙げる事ができるが、それぞれ佳品でありながら、作風を異にしているのが実情である。例えば、同じ墨画山水画について、いずれにも鼎形「正信」印をとまなう「溪山幽居図」と長林寺の横川景三着賛の「滝山水図」を比較しても、その間に共通する正信の個性をみいだすことは、一見ただけではかなり難しい判断となる。人物画についても、景徐周麟着賛の「崖下布袋図」と無賛の「周茂叔愛蓮図」とをくらべると、いっそう両者の懸隔は大きくなる。伝正信画は他にもいくつみいだされているが、いずれを正信の基準作例とし、真筆と断定しうるかは予断を許さない。当時の画壇状況に照らして、作風を異にする多様な正信画の在り方を、むしろ、考えてみる必要があるよう

に思われる。それは画家の資質や支持者の意向を配慮するより以前に、中世という時代の漢画系画壇における基本的な制作状況に帰着する問題であった。それは先例となる古画の諸画面を参照し、調節せざるをえなかった当時の制作手段を示唆している。

そのような模倣しなければならぬという状況のなかで、絵師たちは個性的な作品を容易に出せなかった。このような状況を一変したのは江戸時代になってからのことである。特に十八世紀以後「瀟湘八景」の受容状況が大きく変わった。江戸の人々は「瀟湘八景」の模写より日本各地の「八景」にさらに関心を持つようになる。彼らはそのような「八景探し」に満足せず、社会生活に目を向けるようになり、「見立」の手法によってさまざまな「生活八景」を描きはじめ、「瀟湘八景」の日本化を確実なものにしたのである。

四、浮世絵における「八景」の受容形態

日本の浮世絵がいつ「八景」の画題を取り入れたかは明らかでないが、西村重長（一六九五？～一七五六？）と奥村政信（一六八六～一七六四）の作品が最古とされている。二人の作品はとも十八世紀初期の作品だと推測される。注目すべきことは両者の作品はいずれも「近江八景」「金沢八景」という画題であり、「瀟湘八景」の模写ではなかった。これは浮世絵が間接的に瀟湘八景の影響を受け入れていることを物語っている。

1. 「近江八景」：八景探しの典型

「近江八景」とは比良暮雪、堅田落雁、唐崎夜雨、三井晚鐘、粟津晴嵐、石山秋月、瀬田夕照、矢橋帰帆といった琵琶湖にある八つの景勝地を指す。

「近江八景」は、日本人が「八景探し」をする過程で選ばれた最も

代表的な自然景観である。文明三年（一四七一）に成立した謡曲「近江八景」は、おそらく最も早い「八景探し」の一つである。その内容は次の通りである。¹⁷⁾

サシ「あれに見えたる比良の山。小松が原に吹く嵐は。山市の晴嵐もかくやらんと思はれ。真野の入江の洲崎の真砂は。雪かと思えて江天の暮雪に異ならず。あら面白やと見るほどに。いと心の澄み渡る。クセ「堅田の浦の釣舟の。沖より家路に急ぐをば。遠浦の帰帆かとうち眺め雲の一むら。残れるは夜の雨の名残か。さて比叡山の鐘の聲を。煙寺の晚鐘かとうち聞きそれ唐崎の洲崎。翅を垂るゝ。沙鷗平沙の落雁にこれをなぞらへ。さて洞庭の月には。鏡の山を喩へたり。

上「誰を漁村の夕照に釣垂るゝ者とは。思ふべし釣垂るゝ者と思ふべき。

とあり、文中の八景は現在の定説と若干相違があるが、「瀟湘八景」を意識しながら、作ったものに違いない。謡曲にはまた「奈良八景」「西濱八景」などの「八景探し」の類がある。

「近江八景」の成立については、二つの説がある。一説は『江陽日記』を根拠に、明応九年（一五〇〇）八月十三日に近衛政家・尚通父子が佐々木高頼の招きにより近江滞在中に、政家が八景歌を詠んだのが始まりとされる。しかし政家自身の『後法興院日記』によると、同日前後は在京したうえ、家に引きこもっている。したがってこの可能性は否定されている。一説には円満院に所蔵されている政家の玄孫にあたる近衛信尹（一五六五～一六一四）の「近江八景図自画賛」で、現行の近江八景とほぼ完全に一致している。信尹の「近江八景」とは、石山秋月、勢多夕照、粟津晴嵐、やばせ八橋帰帆、三井晚鐘、唐崎夜雨、堅田落雁と比良暮雪である。したがって新しい資料が発見されなにかぎり、信尹が始まるとされる説が有力視されるだろう。¹⁸⁾ 注目す

べきことは信尹の八景選定は絵であり、また絵に和歌を題したということである。まさに絵と詩歌という二つの系統で「日本化」されたものであることがわかる。

信尹の「近江八景図」はどんな絵なのかはよくわからない。しかし西村重長や奥村政信の「近江八景図」を見る限り、中国の「瀟湘八景」の特有な「掩靄惨淡」という雰囲気あまり見られない。

西村重長の「近江六 比良暮雪」(細判、漆絵)は暖色の基調で、比良の暮雪を表現する。画面上方の雲形に次のような漢詩と和歌がある。¹⁹⁾

【近江六 比良暮雪】

「漢詩」吹入雲兮飛入洛、比良嶺雪暮江寒、□□□□□□□□、盡作

□溪一横看。

「和歌」雪晴るる 比良高根の 夕くれは 花のさかりに 過ぐるはるかな。

晴れた比良山間部に遠い山々の雪が見えるが、画面の中央には薪を運んでいる牛を懸命に引っ張っている人や水を運んでいる人が大きく扱われている。また道の両側の木に赤い花が咲いている。そこには雪の寒気より、人々の生活の熱気の方がぼかばかと伝わってくる。

奥村政信の「勢田夕照 第七」(細判、漆絵)もやはり暖色が基調で、勢田の黄昏の風景だが、夕日が山の向こうに落ちる一瞬の輝きか



図3：奥村政信の「近江八景勢田夕照 第七」

画面に明るい光線を当てたと同時に、画面の中心にいる漁師、僧侶、旅人の生活の雰囲気濃厚に表現している。画面の上方の雲形に次のような漢詩と和歌がある。²⁰⁾

【勢田夕照 第七】

「漢詩」沙鳥風帆帶夕陽、夕陽人影占橋長、勢田曝網東山月、一色江天兩景光。

「和歌」露しぐれ もる山とをく 過來つつ。

西村重長と奥村政信に続き、多くの浮世絵師が「近江八景」を描いた。後の歌川広重(一七九七〜一八五八)になると、独特な風景画の風格を確立する。彼の「近江八景」は風景画の一部として西村重長と奥村政信の趣向とは大きく異なる。一方、広重は中国の「瀟湘八景」図に対し、広大な空間より精巧な空間を好み、鮮明な色彩を使い風光明媚の琵琶湖を描いた。

浮世絵の「近江八景」は中世以来の日本人の「八景探し」の意識を引き継いだものと思われる。南北朝時代、貴族、五山の僧侶及び御用絵師たちは瀟湘八景の詩画を模倣すると同時に、すでに「八景探し」の意識を芽生えさせたのである。たとえば、大休正念の弟子である鉄庵道生(一二六二〜一三三一)が、元応元年(一三一九)から四年間博多の聖福寺の住職を務めた間に書いた漢詩「博多八景」はその意識の表われといえよう。また、康暦二年(一三八〇)に成立した「大慈八景詩歌」も瀟湘八景を強く意識しながら、禅寺の「境致」を定めたものである。その後、日本各地で「八景探し」が広がり、〇〇八景と標榜するものが数多く現われていた。

実際、十八世紀になると、浮世絵の「近江八景」や「金沢八景」のような八景物は、「八景探し」という範疇を超えられず、比較文化の視点から見ると、あまり意義がなかった。なぜならば日本文化の「空白」をうめる意味においても、人々の自国文化に対し満足感を満たさ

せる意味においても、そのような役割は漢詩や和歌や謡曲などによって果たされていったからである。浮世絵の作者たちはただ俳諧や謡曲からヒントを見出し、絵手本や画譜のような資料を参考しながら、先達が選定した「八景」を浮世絵によって再現したに過ぎない。それにも関わらず彼らが大量に日本各地の八景図を作るのは、江戸時代の旅行ブームの需要があったからである⁽²¹⁾。それはあくまで商業上の需要であり、異文化受容の典型とは言いがたい。

したがって、浮世絵における複写的な「近江八景」のような絵には、中国文化の影響が薄れつつ、それらの作品は「瀟湘八景」とどのような関係があるかはもうそれほど重要ではない。「近江八景」はもはや信尹のような貴族たちが漢文化教養を自慢するような高級な遊びではなく、浮世絵における芸術表現の一つのパターンに過ぎない。ここでは、浮世絵の絵師たちは中国文化の束縛が少なく、もっと自由に考え、もっと大胆に日本文化について表現することができたのである。

2. 「座敷八景」：八景の日本化

前述したように、浮世絵は中世以来「八景探し」の伝統を受継ぎながら、徐々に変化を見せはじめた。とりわけ自然の景観より人を大きく扱うようになった点などである。それをより明確に表現できたのは、やはり錦絵の祖として尊ばれる鈴木春信(一七二五～一七七〇)の代表作「座敷八景」といえよう。

明和二年(一七六五)に鈴木春信は錦絵「座敷八景」を発表した。座敷八景とは琴柱落雁、扇子晴嵐、塗桶暮雪、時計晚鐘、鏡台秋月、行燈夕照、台子夜雨、手拭掛掃帆である。この組の八景図の中では、春信の「見立て」の手法によって、自然名所の八景は姿を消し、代わり江戸の日常生活風景を見せている。「座敷八景」の成立については、一つ興味深いエピソードを見逃すことができない。

「座敷八景」

は、鈴木春信のパトロンである巨川によって企画されたものである。巨川はすなわち禄高一六〇〇石の旗本大久保甚四郎忠舒(一七二二～一七七七)のことであり、彼は

いち早く春信の才能を見出し、様々な創意を出して春信に描かせたのである。「座敷八景」は巨川が鯛屋貞柳の狂歌集『狂歌机の塵』(享保七年、一七二二)と尾張藩士福尾庄左衛門の子である吉次郎の狂歌からヒントを得て、春信に描かせたものである⁽²²⁾。

このことから、高い漢文化教養や俳諧趣味をもつ武士階級の人も浮世絵を愛好すると同時に、その製作の過程にも関与したことがわかる。実際、武士だけではなく、將軍から大名まで、浮世絵はあらゆる階級の人々に生まれ、広汎な支持層をもっていたのである。

「座敷八景」によって、八景は完全に自然景観から江戸の生活空間に変わった。「扇子晴嵐」を除き、ほかの七景はすべて座敷という小さな生活空間に限定して、居間の調度品を「瀟湘八景」に見立てて、見事に江戸の生活を表現している。ここで空間の変化について「瀟湘八景」、「近江八景」と「座敷八景」三者を比較してみたい。

山市↓粟津↓扇子
平沙↓堅田↓琴柱



図4：鈴木春信「座敷八景 手拭掛掃帆」

江天↓比良↓塗桶
煙寺↓三井↓時計

洞庭↓石山↓鏡台

瀟湘↓唐崎↓台子

漁村↓瀬田↓行燈

遠浦↓矢橋↓手拭掛

ここでは「瀟湘八景」と比べ、二つの特徴が指摘できよう。第一に、「瀟湘八景」から「座敷八景」までは、徐々に変わりながら「縮小・精巧化」していく日本における変容過程である。まず「瀟湘八景」から「近江八景」までは不特定の場所から特定の場所へと変わった。「瀟湘八景」では洞庭と瀟湘を除き、ほかの場所はみな漠然として不

特定であるが、「近江八景」ではみな具体化され特定の場所となっている。さらに「座敷八景」では座敷という空間のなかで場所が扇子などの調度品となった。それは画期的なことであり、完全に「日本化」されたともいふべきであろう。

第二に、八景の趣向として自然より人間が重視されるということである。「瀟湘八景」には、漁村、山市、帰帆、煙寺のような人間が描かれる可能性のある場所もあるが、描写は最小限に抑えられ「点景」となっている。前掲の西村重長と奥村政信の「近江八景」には、人間が「点景」ではなく、画面の中心に配置され、旅人や僧侶らが詳細に描かれている。春信の「座敷八景」に至ると、自然の風景はほとんど消え、せいぜい障子絵や掛軸の「画中画」形で、鑑賞者に暗示を与える程度であったのである。

3. 見立「八景」のヴァリエーション

「座敷八景」の意義は完全に「八景＝風景画」という固有観念を打ち破り、自由な想像によって創作することに道を開いたことにある。

「座敷八景」は江戸の浮世絵に新風を吹き込み、多くの浮世絵師に影響を及ぼしていく。十八世紀から十九世紀にかけて、浮世絵師たちは多彩な「八景」のヴァリエーションを作り出し、江戸の生活を謳歌した。岩切友里子氏の解説「浮世絵における名数題材略解」では、主として作例の「八景物」を紹介したものの、実に驚くほどの豊富多彩な作品群を示している²³。それらの作品群は、浮世絵の八景物が「縮小・精巧化」へと変容しながら、さらに「多様化」へと進化しつつあったことを物語っている。「多様化」とは、日本各地の「八景探し」というより、「見立」の手法によって江戸の人々の生活を多次的に表現するヴァリエーションとしての意味である。ここでは、この意味に限定して岩切氏の解説を参考しながら、二、三の例を取り上げてみたい。

(1) 遊里の八景。遊里は江戸の悪所の一つであると言われ、浮世絵の重要な題材である。遊里の八景はその内容が極めて豊富である。たとえば、いわゆる「春画」のように男女の交合はよく見られる題材であった。鈴木春信の「風流江戸八景 品川の喜悦²⁴」はその秀作である。『浮世絵を読む』春信』の解説(田沢裕賀、田辺昌子、浅野秀剛)によると、この作品は「客を舟、遊女と箒を帆と支柱に見立て、『帰帆』と洒落たもので、副題のきはん喜悦²⁴は帰帆のパロディであることはいうまでもない。上部の狂歌は『帆を引てやはしに帰る舟なれや うちのりて気の行ハ恋風』²⁴という。春画は最も「俗」的なものとして見なされるが、春信の「見立」の手法によって作品は優雅さを失わず、ユーモラスな雰囲気漂う。それはやはり中国文化の要素、すなわち「瀟湘八景」の「帰帆」が大きくはたらいっているためである。

言うまでもなく、遊里の八景は「春画」だけではなかった。もっと多く描かれたのは遊女たちの日常生活である。たとえば、溪斎英泉(一七九〇～一八四八)の「辰巳八契 弁天の暮雪」には「ほろ酔い

に上気した体を柱に支え、物思いにふける辰巳の女の仇っぽい姿である」と、酒を飲んでストレスを解消しようとする遊女の姿に不憫さを感じている。歌川国貞(一七八六〜一八六四)の「吉原時計二編見立八景 恋んじの夜の雨」には「近江八景の唐崎夜雨の図を壁かけの額にして、それを遊郭吉原の連子窓の外にそそぐ雨に見立てた趣向である。(中略) 馴染の客からも夜更けてたよりがなく、ひとりさびしく炭火をながめ、灰をかいて部屋にこもり、つれづれなくさむ遊女びんのほつれぬ黒髪わびしげである」と、客を待つわびしさが伝わってくる。

(2) 美人の八景。美人の八景も主に芸妓や遊女が描かれている。溪斎英泉の「新吉原八景 浅草寺の晚鐘」は吉原の有名な遊女八人を見立てた八枚揃いの一図である。「本図はコマ絵の浅草寺で晚鐘の音色を想像させ、鐘声を聞いて、ほの暗い行燈の側に立った、玉屋の名妓濃紫の艶姿を描いたもの。」と、その一瞬の動きは吉原の名妓の美貌と香気が伝わってくる。

歌川豊国(一七六九〜一八二五)の「風流八景 夜雨」は、近江八景見立ての美人画の連作の一つである。「この夜雨は、障子屏風の前座った娘が、稗蒔きの鉢に興じている姿を描く。稗蒔きは鉢に水を含ませた綿を敷き、ヒエかアワを蒔いてその幼苗の伸びた状に青田のおもかげをしのぶ可憐な小盆栽。絹糸草とも呼ばれ、心の和む玩弄品である。娘の手にする稗蒔きには蓑笠をつけた泥細工の豆人形が立ち、そのかざした松明が、美人の黒い着付けをおのずと暗夜に見立てた形となつて映え、気の利いた夜雨の景趣を形作る。着付けの松葉散らしの裾模様唐崎の名松を連想させる。」と、屏風や鉢豆人形や着付けの裾模様などなど、何気なく美人の美しい気品を際立たせる。

喜多川歌麿(一七五三〜一八〇六)の「風俗浮世八景 かこわれの夜雨」にはまた異なる美人を描いている。画面に円形のコマに唐崎夜

雨の絵が描いている。そして作品の「題名からして女は囲われているであろう、降りしきる雨で今夜は男も訪ねて来ないのか、片袖を脱ぎ立膝姿のくつろいだ風情で読本に見入っている。勝山髻の形をくずさぬよう裂で髻をくくり、簪で髪を搔く仕種も艶かしい。小女は夜も遅く一日の疲れがでたのだろう、本を開いたままいつの間にか居眠っている」と、本を読みながら、男のことに気になる賢い美人をうまく表現できている。

美人八景のほか、役者八景、武者八景など、江戸の各階層の人々を八景に見立てるものも少なくなかった。

(3) 趣味の八景。江戸時代に商業が発達して、いろいろなものが流行り、人々を楽しませた。春信の弟子である磯田湖龍斎の『名鳥座敷八景』は江戸で流行っているペットを題材とする。その画面には豪商の家らしき座敷に飼育している孔雀、きくわん、はいたか、いんこ、さんけい、あふむ(オウム)が描かれている。またわしが屏風絵の形であり、鶴が空を飛んでいる姿を窓から望むという構図である。³⁰⁾ 勝川春潮(生没不詳)の「通時八花形 聞香・双六・囲碁・将棋」は、四幅の絵がそれぞれ聞香・双六・囲碁・将棋の流行りものを描いたが、解説によると、「『通時』と書いて『イマヨウ』と読ませる。『八花形』は、”やつのはなかた”と読み、八つの流行の事物という意に解するのであるう。」³¹⁾ という。ただし、他の四図は残念ながら知られていないようである。

喜多川歌麿には「好物八景」(『江戸の華 浮世絵展』)があり、「出好、もの好、はなし好、さけ好、さわき好、馳走好、子供好、たのしみ好」と、江戸人の生活ぶりと気質が面目躍如である。

(4) 道具の八景。歌川国安(一七九四〜一八三二)の「閨中道具八景 台子の夜雨」には、「画面左上の色紙型の駒に『たぎる湯の音にしきりにさよふけてふつとぞ雨の板間にやもる』の句にあるとおり、

室内の諸道具にたとえてこの場合は台子に置かれた風炉にかかる茶釜の湯のたぎる音を雨音になぞらえ近江八景の唐崎夜雨の夜雨にあわせて台子の夜雨としている。吉原の廓内の調度を八景に見立てた八枚揃のシリーズと考えられる」との解説がある³³。ほかに、無名氏「女中道具八景」、勝川春扇「風流化粧八景」などの作品もある。道具の八景は江戸の女性が日常生活の中どのような生活調度品を使っているかを知る手がかりとなる。

以上の例は八景のヴァリエーションの一部に過ぎないが、浮世絵師が「八景」という形によって、江戸の人々の生活を「ドキュメンタリ」式のシリーズとして大量に作ってくれたことはよくわかる。注意すべきことは、一部の「八景」は空間的に縮小されたものではなく、まったく別のものになってしまったということである。「美人八景」は八人の美人を、「道具の八景」は八つの道具を、「好物の八景」は八つの好物を「八景」になぞらえたことである。ここでは「美人」や「道具」や「好物」はすでに「空間」ではなくなった。このような現象は春信の「座敷八景 扇子晴嵐」の中にはすでに見られた。こうした現象から、日本人は好んで空間を縮小して、八景を「精巧化・多様化」にした結果、時々空間を「無」まで圧縮することもありえることがわかるのである。

五、八景受容に見る日本人の空間意識

日本人における「縮小・精巧化」という空間意識は、鈴木春信に始まったものではない。「瀟湘八景」を受容する初期、すでに「八景」が縮小・精巧化する傾向があった。たとえば十四世紀成立した「大慈八景詩歌」が日向国志布志（今の鹿児島県志布志町）にある臨済宗大慈寺という空間に八景を選定したのが典型的な例である。こうして身近の生活空間から「八景」を見出す考え方は、近世になっても変わ

らず、せいぜい貴族や禅僧の屋敷、庭園、寺院のような生活空間から庶民の遊郭、店舗などの生活空間まで広まっただけである。

このような日本人の空間意識は、日本という島国の文化風土と密接な関係がある。狭い空間の中にいると、日本人は精神的に落ち着き、異文化をゆっくり吟味しながら吸収することができるかもしれない。このような心理状態は、浮世絵だけではなく、ほかの文化の事象にもよくあらわれている。たとえば日本人の空間意識を表す茶室や庭園文化はその代表的なものである。

茶室はまた「数寄屋」という。数寄とは風流・風雅の道、特に和歌、茶の湯などを指す。茶室の空間は、茶の湯の風流・風雅の道の極致である「わび」の形成と発展に伴い、徐々に縮小されたのである。茶室が出現する前に武家や公家は「会所」で茶の湯を行っていた。ただし「会所」は茶の湯の専用の空間ではなく、和歌や連歌などの文芸を行う場所でもあった。「会所」の空間は比較的に大きく、室町時代に佐々木道誉の「会所」は六間（十二畳）の広さがあった。茶の湯の専用の空間として茶室を創出したのは「わび茶」の開山の祖とされる村田珠光（?～一五〇二）であった。珠光が足利義政に招かれ茶の湯を行った際、東山殿にある東求堂の同仁齋の「囲い」を廃して、質素な四畳半の茶室を作り出した。後の茶人たちは四畳半の広さを茶室の基準とし、「わび」の境地を求めたのである。珠光に続き、武野紹鷗（一五〇二～一五五五）がさらに工夫し、四畳半の茶室をより質素な形にしていた。しかし、彼はそれ以上茶室の空間を縮小しようとしなかった。千利休（一五二二～一五九一）が「わび」を徹するために、四畳半の茶室をさらに簡素化した。それと同時に、茶室の空間を縮小する努力をもしていた。彼は四畳、三畳、二畳、一畳半の茶室を作り出したのである。一畳半の茶室はまた「小間」と呼ばれ、すなわち、一畳と台目畳（一畳の四分の三）の広さであり、まさに「わび」の境地を極

めたといえよう。³⁴⁾

日本人の空間意識は日本の長い歴史・文化の環境の中で培われたものであり、日本人の独特な精神文化の一つである。加藤徹氏は「日本人は、狭い島国に集住しているせいとか、縄張り感覚が発達している。(中略) 縄張り感覚が強い日本人は、茶室とかトイレとかは分からないが、カプセルホテルなど、自分だけの狭い空間に入ると、ほっと安心する」と指摘している³⁵⁾。日本人における狭い空間での安堵感、異文化受容の空間意識とどれほどの関連性があるかは分からないが、少なくとも日本人は異文化の「空間」を縮小してこそ、精神的に余裕を持って次の「精巧化・多様化」の作業をすることができると言えよう。縮小した茶室の空間では、利休が茶道の詫びを徹し、日本の新しい茶文化を作り出すことができた。このような空間意識は十八世紀の浮世絵の中で一層強まり、結果的に様々な「八景」を作り出すことができたのである。つまり異文化を受容する際、日本人の空間意識が独特な思维方式と受容方法を形成させるために重要な役割を果たしていたと考えられるのである。

六、むすび

中世から近世に至り、日本人が中国文化を受け入れる際、大体三つの段階がある。すなわち模倣↓消化↓日本化である。「瀟湘八景」の受容も例外ではない。第一段階において主に十四・十五世紀の五山禅僧や宮廷絵師を中心とした模倣である。我々はしたん思堪、祥啓、相阿弥、雪村などの「瀟湘八景」の作品から、董源、米友仁、夏珪、馬遠などの作品を模倣し、さらに「掩靄惨淡」の雰囲気表現しようとする心意気を感じ取れる。模倣段階では、絵師が個性に富んでいる作品をなかなか作り出せないが、「瀟湘八景図」の「筆様」によって、名数や描き方などを明確にし、第二段階の「八景探し」に基準を提供

したのである。例えば「○○八景」は地名こそ変わったものの、「八」という名数が基本原則として変わらない。また「暮雪」「落雁」「夜雨」「晴嵐」「秋月」「帰帆」「夕照」も基本要素として欠くことができない。

第二段階は、主に十六、七世紀の「近江八景」や「金沢八景」を表とする「八景探し」という過程である。この段階では日本人が八景というパターンをもって日本の風景を当てはめていたのである。この段階では日本人は自然条件として洞庭湖と似ている琵琶湖に着眼し、「近江八景」を選定したが、一方日本各地での「八景探し」の中で、必ずしも水の空間を条件として選定したとは限らなかった。このような意識は十四、十五世紀の「大慈八景」や「博多八景」などの漢詩や和歌の中ですでに現れている。ただし、その結果として前掲の「八景」の基本要素を変則的に変えざるをえなかった。たとえば「大慈八景」には、「春望」「緑陰」「歸舟」「炊煙」「暮雨」「夕陽」「秋月」「夜雪」とあり、「八景」の基本要素をかなり変えてしまったのである。このような変則的な手法は近世になってからも漢詩や和歌に使用されていた。同じ寺院の八景として、近世の「東山泉涌寺八景」が示されているように、やはり八つの基本要素を「堆雪」「長流」「孤月」「淡煙」「落日」「幽鐘」「間雲」「残雨」にすべて変えてしまったのである。さらに同じく「城北市原山八景」では、八つの基本要素を無視して「手月磧」「朽斧松」「巖牆水」「北肉峯」「流六溪」「洗密科」「枕流洞」「飛鳥潭」としている。ここまでくると基本要素はただの「八」という名数しか残っていない³⁶⁾。このような手法を使用した結果として、彼らは基本的には自然空間の範疇を越えず、自然風景に止まっていることになっていた。たとえ寺院のようなどころを描写しても、やはり自然の「景色」であろう。

第三段階において主に十八世紀の「座敷八景」を代表とする江戸の社会生活をドキュメントリー式のシリーズ化する過程である。この

段階では、変則的な、「見立」が主な手法として浮世絵に応用されていた。絵師たちがより豊かな想像力を駆使して多彩な浮世絵八景図を制作したのである。「見立」手法の応用によって日本人の空間意識が完全に自然から生活の空間に変わった。八景図も風景画から完全に脱皮され、江戸の人々の生活を記録する重要な表現形式の一つとなった。

注釈：

- 1 松尾幸忠『瀟湘考』（『中国詩文論叢』第十四号、中国詩文研究会、一九五五年）
- 2 沈括『夢溪筆談』巻十七
- 3 島田修二郎『宋迪と瀟湘八景』（『中国絵画史研究』、中央公論美術出版、一九九三年、四五頁～六一頁）
張景翔『瀟湘八景源流初探』（『日本美術史の水脈』ペリカン社、一九九三年、七五～七七三頁）
- 4 南宋・鄧椿『画繼』巻六山水林石（湖南美術出版社、二〇〇四年、三七三頁）
- 5 渡辺明義編『瀟湘八景図』（『日本の美術』第二二四号、至文堂、一九七六年、二六～二七頁）
- 6 前掲道元注、楊守敬疏『水経注疏』下（江蘇古籍出版社、一九八九年、三二五～三三九頁）
- 7 前掲鄭道元・楊守敬『水経注疏』下。なお、『湖南省志』第八卷（中国文史出版社、一九九〇年、四七頁）によると、洞庭湖の湖水面積は二六一九平方キロメートルであるという。
- 8 倉石武四郎・関正郎訳『莊子』（『中国古典大学大系』第四巻、平凡社、一九七三年、第一〇五頁）
- 9 目加田誠訳『楚辞』（『中国古典大学大系』第十五巻、平凡社、一九九九年、第三六〇～三六一頁）
- 10 范仲淹『岳陽樓記』（『文章軌範』「正篇」下、新釈漢文大系、明治書院、四三六頁～四四二頁）
- 11 宋迪の題名については前掲の島田論文注12を参照。なお、転運判官について『歴代職官表』（黄本驥編、上海古籍出版社、一九八〇年）巻六に「轉運判官兼都水事」（転運判官、水事監督を兼任する）と記述している。すなわち宋代では転運判官は転運使（高級地方行政長官）の部下として総務を統括しながら、河川の整備などを監督する。従って宋迪は荊湖南道の転運判官として長年瀟湘流域を踏査したに違いない。
- 12 明・李賢等撰『大明一統志』（影印本、三秦出版社、一九九〇年）巻六十三、長沙府・宮室に「八景臺 在城西。宋嘉祐中築、宋迪因作八景図。僧慧洪賦詩、更名八境。陳傅良復其舊、并建二亭於旁。」（八景台 城西にある。宋の嘉祐年間「一〇五六～一〇六三」築き、宋迪はそれに因んで八景図を作った。僧の慧洪は詩を賦して八境と改名した。陳傅良は元に戻し、さらに二つの亭を傍に建てた。）と記している。
- 13 高木文『牧谿・玉潤名物瀟湘八景繪の傳來と考察』（好日書院、一九三五年）
- 14 島尾新『十五世紀における中国絵画趣味』（東京国立博物館『MUSEUM』第四六三号、ミュージアム出版、一九八九年）
- 15 武田恒夫『狩野派絵画史』（吉川弘文館、二〇〇四年、一九頁～二〇頁）
- 16 芳賀徹『風景の比較文化史——「瀟湘八景」と「近江八景」』（『比較文学研究』第五十号、東大比較文学会、一九八六年）、文中では、芳賀徹氏は瀟湘八景の受容・変容過程を瀟湘八景の「見立て」、または「Art into Landscape」と称しているが、本論では日本人が自国文化の空白をうめる、あるいは「満足感」を満たせるという意味にてあえて「八景探し」という言葉を使う。
- 17 『謡曲三百五十番集』江戸文芸之部第二十九巻（日本名著全集刊行会、一九二八年、六三六頁）

- 18 宮島新一「近江八景の成立」(『近江八景』、滋賀県立近代美術館、一九八八年)には「つぎに注目される資料は、筆者はまだ未見であるが、円満院の所蔵になる近衛信尹(一五六五〜一六一四)筆の『近江八景図自画賛』である。その内容は現行の近江八景と完全に一致しており、今日ではこれにもとずいて近江八景が近衛信尹の発案になるという説が有力視されている。少なくとも現存する作品を見るかぎりではその成立は、近世初頭をさほどさかのぼるものではないということは許されよう」と述べている。
- 19 『原色浮世絵百科大事典』第四卷(大修館書店、一九八一年、二二〇頁)
- 20 『ブルックリン美術館所蔵浮世絵名品展』(産経新聞、一九九九年、二九頁)
- 21 前掲芳賀徹論文、二二頁。芳賀氏は「十八世紀を通じて民衆の間にまでひろまった旅行ブームにとって、これらの道中案内記、名所記は必携の書物であり、人々はこれらの『図会』に解説され、竹原春泉斎や北尾政美によって挿画として描かれたとおりの景観を、琵琶湖南岸や西岸に見出してはよろこび、満足したのである。」と指摘している。
- 22 早川聞多『春信の春、江戸の春』第三章第一節(文芸春秋、二〇〇二年、四二〜四六頁)
- 23 岩切友里子「浮世絵における名数題材略解」(『江戸の華 浮世絵展』、町田市立国際版画美術館、一九九九年、二一九〜一九九頁)
- 24 「34 風流江戸八景 品川の喜悦」解説(『浮世絵を読む1 春信』、朝日新聞社、一九九八年)
- 25 「辰巳八契 弁天の暮雪」解説(日本浮世絵協会編集『浮世絵名作選集 英泉』七、山田書院、一九六七年)
- 26 「吉原時計二編 見立八景 恋んじの夜の雨」解説(日本浮世絵協会編集『浮世絵名作選集 国貞』六、山田書院、一九六七年)
- 27 「新吉原八景 浅草寺の晚鐘」解説(『浮世絵大系 歌川国貞<国芳>英泉』一〇、集英社、一九七四年)
- 28 「風流八景 夜雨」解説(『浮世絵大系 豊国』九、集英社、一九七五年)
- 29 「風俗浮世八景 かこわれの夜雨」解説(『六大浮世絵師名品展』、加古川文化センター、一九八七年)
- 30 「名鳥座敷八景」作品(『江戸の華 浮世絵展』、町田市立国際版画美術館、一九九九年、七四〜七五頁)
- 31 「通時八花形 聞香・双六・囲碁・将棋」解説(『ドイツ・ブルヴェラーコレクション浮世絵版画名品展』、朝日新聞社、一九九〇年、二二〜二二頁)
- 32 前掲岩切論文、一四二頁
- 33 「261 閨中道具八景 台子の夜雨」解説(『浮世絵名品500選』、神奈川県立博物館、一九九一年、二二二頁)
- 34 藤島亥次郎『日本の建築』(至文堂、一九六六年、二〇五〜二〇七頁)
- 35 谷晃『茶人たちの日本文化史』(講談社、二〇〇七年、一一八頁)
- 36 加藤徹『貝と羊の中国人』(新潮社、二〇〇六年、五七頁)
- 37 吉田元俊編『扶桑名勝詩集』巻上(書肆吉田四郎右衛門刊行、延寶八年)

参考文献：

- 1 鈴木重三『絵本と浮世絵』(美術出版社、一九七九年)
 - 2 堀川貴司『瀟湘八景』(臨川書店、二〇〇二年)
 - 3 劉文英『中国の時空論』(堀池信夫等訳、東方書店、一九九三年)
- 図録：
- 図1 周林生編『宋元絵画』(河北教育出版社、二〇〇四年)
 - 図2 徳川美術館所蔵
 - 図3 産経新聞社編『ブルックリン美術館所蔵浮世絵名品展』(一九九九年)
 - 図4 MOA美術館編『浮世絵版画』(一九八五年)