

『竹林七賢図』考

陳 達 明

はじめに

絵画史上、画題としての『竹林七賢図』の記載は、裴孝源の『貞観公私画史』、張彦遠の『歴代名画記』に見られる。これらが最も早い記録であると思われる。

文献上、テキストとしての『竹林七賢』に関する記載は、孫盛(三〇二―三七四)の『魏氏春秋』が最も古い史料である。

康寓居河内之山陽県、與之遊者未嘗見其喜愠之色。与陳留阮籍、河内山濤、河南向秀、籍兄子咸、琅邪王戎、沛人劉伶相友善、遊於竹林、号為七賢。(注1)

また南朝劉宋の臨川王劉義慶の『世說新語』任誕篇には、より詳しい記録が見える。

陳留阮籍、譙国嵇康、河内山濤、三人年皆相比、康年少亞之。預此契者、沛国劉伶、陳留阮咸、河南向秀、琅邪王戎。七人常集於竹林之下、肆意酣暢、故世謂竹林七賢。(注2)

「遊於竹林」、「集於竹林之下」とあるように、竹林七賢という名は既にこの時期に成立したと思われる。しかし、実際はこの「竹林七賢」と名づけた時代と当事者の時代の距離は既に百年以上も隔たっていると言わねばならない。果たして当時においてすでに「竹林七賢」と呼ばれたのか。また、この七人は一体どのようなようにして何時結ばれたのか。この点に関しては歴史の専門家の研究に任せるが、筆者は絵画史における『竹林七賢図』についての若干の疑問に絞って、改めて考察してみようと思う。

小稿は、南京西善橋東で発掘された、晋墓中の磚刻画『竹林七賢と榮啓期』を中心に、その様式に関する二二三の問題について考察するものである。

一 「竹林七賢」の史実と画題の形成について

先ず、七人の本籍、最終官職、生卒年齢を、『晋書』本伝にみると次のようである。

姓名(字)	本籍	最終官職	生卒	年齢
嵇康(叔夜)	譙銍国	中散大夫(嘉平八年頃)	二二三～二六二	四十歳
阮籍(嗣宗)	陳留尉氏	步兵校尉(魏末)	二一〇～二六三	五十四歳
山濤(巨源)	河内懷	司徒(太康三年)	二〇五～二八三	七十九歳
王戎(濬冲)	琅邪臨沂	司徒(元康七年)	二三四～三〇五	七十二歳
向秀(子期)	河内懷	散騎常侍(西晋)	未詳	
阮咸(仲榮)	陳留尉氏	始平太守(咸寧年間)	未詳	以寿終
劉伶(伯倫)	沛国	建威參軍(西晋)	未詳	泰始中(二六五～二七四)存命

右表から見ると、七人は大体同時代に生まれたと見られる。向秀以後三人が生年不詳であり、年代差の問題がある。最も年長の山濤と年下の王戎の年齢差は三〇歳もあり、また嵇康と二〇歳近くの差がある。この年齢差による生活習慣の差は、ものに対する考えの違いや、政治に対する見方も違はずであると思われる。彼らはどのような交友したのか、まずこの点を考えて見るべきである。

この点については、すでに様々な研究がなされている。その中で福永光司氏(注3)、何啓民氏(注4)、王仲榮氏(注5)らの優れた研究があるので、これらに従って整理して見たい。

嵇康は曹氏集団の一員と考える。彼は曹操の孫沛王林の女と結婚した。時は正始八、九年(二四七、八)と考えられる(注6)。間もなく、河内の山陽へ移住した。その近くには向秀、呂安が住んでいる。向秀は「余与嵇康呂安、居止接近」と自ら述べている(注7)。同じ頃(正始八年)、山濤が官を棄てて隠棲するため、河内の懷に居た(注8)。山濤と向秀は旧知の仲間であるので、山濤は嵇康と面識があると考えられる(注9)。阮籍が嵇康と知り合ったのは、嘉平年間(二四九～二五三)と思われる(注10)。阮籍が王戎を知るのは、彼が都の尚書郎の官舎に王渾を訪ね、王渾の子である王戎と面会した時である。当時阮籍は四十歳、王戎は十五歳であり(注11)、時は正始九年(二四八)であった。阮咸は阮籍の甥である。劉伶がこのグループとどのよ

うに繋がるかは史料に見えない。このグループから見れば、劉伶は嵇康（山陽）と関わりのある人物と思われる。『水経注』に嵇康の旧居に後人が七賢祠を建てていたと記されることから、「竹林」遊は嵇康の家を中心に行われていたと考えられるが、必ずしもこの七人とは限らず、『嵇康集』から見ると、彼と談論したと記録されている呂安、公孫崇、阮侃、張貌、郭遐、趙至などもメンバーとして数えて差支えないと思われる。

この七賢の關係から見ると、七賢同志はどうも深く關係を持つことがなかったようである。元々彼等は生き方も政治見解も一致していないし。所屬集團も違ふ。當時の社會背景と言へば、司馬氏と曹魏との鬭争する特別な時期である。このような背景の下で、文化人は曹氏と司馬氏兩集團に慘殺される恐れを感じ、故に清談の行為を中止し、酒に酔い、放蕩行為を見せかけ、一時「隱逸」の存在にあつたことを世に伝える。

『晋書』阮籍傳に、「籍本有濟世志、魏晉之際、天下多敵、名士少有全者、籍由是不与世事、遂酣飲為常。」と、阮籍が隱逸の生活を選ぶ理由を明らかにしている。僅かな不注意で殺される危険から免れない。このような環境の中で、名士たちが自分の命のために政治的見解を隠し、常に酒に酔い、人との交流も避けるという非常時期に、名士達がグループを結成するとは考え難い。故に、筆者はこの「竹林七賢」という団体名称は、かならずしも當時に付けられた名称ではなく、後人が作った物語ではないかと考える。その理由には以下の点が挙げられる。

その一：嵇康の『与山巨源絶交書』から彼等の交友關係を考えると、極めて浅い關係と言わざるを得ない。山濤は嵇康に官を推薦したが、嵇康はこれを拒否しながらも、有名な「絶交書」まで書いた。その中に次のように記されている。

吾常謂之知言、然經怪此意尚未熟悉于足下……吾直性狹中、多所不堪、偶與足下相知耳。（注12）

嵇康と山濤が知り会うのは、偶然であつたことが明らかである。ただの顔見知り程度くらいなら、嵇康と共に「遊於竹林」とは考えられない。

その二：嵇康は、最後には司馬集團を怒らせ、無実の罪で捕らえられ、間もなく殺された。当時、太学生数千人、及び数十名の有名な文化人が嵇康を助けるためにデモを行ったが（注13）、七賢中の他の諸賢が誰も嵇康を助けようとしなかった。太学生及び当時の名士たちが必ずしも嵇康と友人關係、または知り合いとは限らないが、その人達と比べれば、デモに参加しなかった諸賢と嵇康との交友關係を疑うのも不思議なことではない。

その三：世に伝わっている向子期の『思旧賦序』に依れば、ある日、向秀が嵇康の旧居を通りかかった時、いきなり隣の家か

ら笛の音が聞え、かつて嵇康、呂安と一緒に遊んだことを思い出した。このため向秀は「思旧賦」を作ったと『文選』卷十六に見える。しかし、賦を読むと、全篇中に嵇康と呂安のことは全く書かれていないし、他の諸賢のことも触れられていない(注14)。もし山陽の旧居で皆と共に「竹林遊」をしたとすれば、賦に詠まれるのは自然なことであろう。しかし、向子期の『思旧賦序』の他、七賢各自の文集の中にもこの「竹林遊」に関する記載はまったく見られない。阮籍の『阮步兵集』、嵇康の『嵇康集』を見ても、諸賢と「竹林遊」のことは触れられていない。

以上から見ると、当時、「七賢」という言葉はまだ出来ていなかったと考えられる。

それでは、「七賢」という名はいつから呼称されるようになったのか。『水經注』は「竹林七賢論」を引用して、次のように言う。

俗伝若此、穎川臧爰之、嘗以問其伯文康、文康云、中朝所不聞、江左忽有此論、蓋好事者為之耳。(注15)

(俗伝ではこのように言われている。しかし、穎川の臧爰之がかつてこのことを伯父の文康(臧亮)に尋ねたところ、文康が言った。「西晋の時には聞かなかったのに、東晋になって急にこのような話が伝わっている。恐らく物好きな者が作りあげたものにすぎない」と。)

文康(二八九〜三四〇)、字は元規。彼の在世時期は七賢と少々ずれるが、ほぼ同時代である。彼が言う「中朝所不聞」ということから、七賢が生きている当時、その説はまだなかったことが明らかである。

また『世説新語』文学篇の袁宏の注には次のように記される。

宏以夏侯太初、何平叔、王輔嗣為正始名士。阮嗣宗、嵇叔夜、山巨源、向子期、劉伯倫、阮仲容、王濬沖為竹林名士。斐叔則、樂彥輔、王夷甫、瘦子嵩、王安期、阮千里、衛叔寶、謝幼輿為中朝名士。

正始とは、魏の斎王曹芳の年号である。彼は約九年間在位した(二四〇〜二四九)。歴史学上、司馬氏の西晋時期(二六五〜三二六)を「中朝」と呼ぶ。一方、中国歴史上、「竹林」という年号はない。恐らくこの「竹林名士」と呼ばれる人達は、「正始」と「中朝」との間に活躍していたので、この「竹林名士」の呼び方は中朝以降に付けられたと考えられる。その意味では「七賢」という呼称は、建安の七子、正始名士、中朝名士などの呼び方の如く、後の人が選択し組み合わせることによって成立したものである。

にすぎないのではなからうか。(注16)

以上、「竹林七賢」成立の歴史の流れを考察した。所謂「竹林七賢」は、確かにその諸人物が歴史上に存在した。しかし、「竹林七賢」というグループ名称が一般的に呼ばれるのは、晋朝が江南に渡った後であることが明らかである。この時期に、「七賢」の物語が既に流行していた。その成立の背景は、一言でいえば、当時の社会矛盾への激しい批判精神の産物である。つまり、生き残った西晋の皇族や大豪族と、江南新進の地主階級との権力抗争の反映であったと考えられる。(注17)

「七賢」が絵画化されたのは、晋が江南に渡った後である。従って、「竹林七賢」という具体的な画題が現れたのも、この時期と考えられる。

『歴代名画記』巻五には、顧愷之の『竹林七賢図』に対して次のような評論がある。

七賢、唯嵇康一像欲佳、其余雖不妙合、以比前諸竹林之画、莫能及者。

(七賢はただ嵇康の一像だけが、かなりのできばえに近い。その他の六人の像は、イメージにぴったりあわないけれども、それを以前のいろいろな竹林の図に比べてみると、これにおよぶだけの作品はない。)

これに拠ると、顧愷之以前にいくつかの『竹林七賢図』も既に描かれたことが分かる。また、顧愷之と同時期、あるいはその前後にもこの『竹林七賢図』が常に描かれていたことが『歴代名画記』に記録されている。例えば晋の史道碩、劉宋の陸探微、南齊の毛惠遠等、当時一流の画家がこの『竹林七賢図』を描いた(注18)。以降、『竹林七賢図』は一つの画題として、各時代時に描かれた。しかし、残念ながら、早期の作品は殆ど残っていない。

一九六〇年、中国南京郊外にある西善橋で、東晋時代の墓が発掘され、大型磚刻壁画『竹林七賢と榮啓期』(図一)が発見された。この磚刻壁画は高さ八〇cm、長さ二四〇cmである(注19)。この発見は『竹林七賢図』の研究に、確実な図像資料を提供した。その後、上海博物館の承名世氏が唐の孫位の『高逸図』(同館蔵、国宝)と『竹林七賢図』との関係を考証し、この『高逸図』が元々『竹林七賢図』残卷であったことを明らかにした(注20)。このように中国絵画史上、『竹林七賢図』



図一右

が唐以前に現存作例がなかったことは、この二つの発見によりその空白が埋められたと言えよう。
(以下『竹林七賢と榮啓期』は『七賢図』と称す。)

二 『竹林七賢と榮啓期』に人物像の表現と「竹林」の背景について

南京西善橋の東晋墓磚壁画には七賢と榮啓期が描かれている。この磚壁画は左右二つに分かれ、左の磚画には嵇康、阮籍、山濤、王戎の像が彫られ、右の磚画には向秀、劉伶、阮咸と榮啓期の像が彫られている。あわせて八人の画像が表されている。この八人はすべて坐る姿で描かれている。しかし、各々違った姿で個々の性格を表わしている。

まず、左の磚画を見よう。画面左の端から嵇康、阮籍、山濤、王戎の順で描かれている。嵇康は琴を弾いて、「引琴而弾」あるいは「声調絶倫」と評されたが、画面にはこの琴の名士という特徴が描かれている。嵇康の頭が少々上向きで、正に「手は五弦を揮い、目は鴻の帰るを送る」の意を現わしていると思われる(注21)。阮籍は横向きに坐って傍に酒具が見える。画面では阮籍の右手が口もとに置かれ、口笛を吹いている様子で表わしており、阮籍の「嗜酒能嘯」の特徴が生き生きと表現されている(注22)。山濤は袖が腕の上部まで巻かれ、片手は酒を執って豪飲する姿が表現されている。傍の酒樽は底が見え、「飲酒至八升方醉」という酒豪の様子が微に入り細に入り描写されている(注23)。この磚画の最後に描かれた人物は「如意を振るう」の王戎である。彼は酒を置いて飲まず、手が止まらずに如意を振って遊んでいる(注24)。

右の磚画では、右から始めに向秀像が描かれている。向秀は目を閉じたまま樹木に寄り掛かり考えに耽っている。史料では彼は「莊、老」を好んだとある。画面の向秀はまさに『莊子』を解釈するために瞑想しているようである(注25)。そして隣の高士は一生懸命に酒を飲んでいる。その様子から見れば間違いなく劉伶である(注26)。『晋書』劉伶伝では、劉伶自ら、「天生劉伶、以酒為名、一飲一斛、五斗解醒。」(天はこの世に劉伶を生み、酒飲みで名を為さしめた。一たび飲めば一石、二日酔いを払うには五斗がいる。)と言う。よく見ると、彼の酒杯は空で酒樽も底が見える。酒は一滴も残さずに飲み終わったが、まだまだ満足していない様子である。そして四弦の円琵琶を執っているのは阮咸である。阮咸は音楽に長じ、「妙解音律、善彈琵琶」(注27)と評される。最後



図一左

に描かれた一人は、七賢と無関係の春秋時代の高士、榮啓期である。彼も琴を弾いている。その様子は陶淵明の詩「榮叟老帶索、欣然方弹琴」にもとづいて描かれたと思われる。その「老帶索」とは、帯のことを指す。普通は腰の部分に帯を使うのに対して、榮啓期が上下二段をそれぞれ分けて使用している。(注28)。画面でもそのように一段は腰の上で、もう一段はその下に描かれている。

この磚画に描かれた七賢の顔が、本人と似ているかどうか断定できないが、その人物像の特徴は史料に記載された特徴と近いと考えられる。嵇康と阮籍の像は、恐らくよく描かれた肖像ではないかと思う。その根拠は前述した顧愷之の『画論』にある。顧愷之は彼が見た『七賢図』を肯定しながらも、同時に描かれた嵇康、阮籍像に対する評価は厳しい。(「作嘯人似人嘯、容悴不似中散。」阮籍の像はよく描かれ似ているが、嵇康の像は似ていない。)この批評から阮籍の「嗜酒能嘯」の姿が想像できるが、嵇康の特徴は描き出されていないと考えられる。顧愷之の評論から当時の『竹林七賢図』は、一般的に肖像画として描かれたと推測できる。

注目したいのはこの画像磚の背景、重要な特徴である竹林である。『世説新語』に「七人常に竹林の下に集ひ、肆意酣暢す。故に世に竹林の七賢と謂う」とあるが、この磚画の画面には「竹林」が現れていない。代わりに松、杏、柳等の樹木を画面の背景としている。なぜ「竹林」を描いていないのだろうか。このことはまだ問題とされていないようであるが、南京博物館と署名した論文には次のような見解がある。

作者が画面に竹を描かなかつた理由は、画面の千篇一律な単一な表現を避けるためである。その代わりに各種類の樹木を描いた。松、柳等の樹木は形も描法もそれぞれ異なる。それは見る人(鑑賞する人)の眼を貧しくさせない、(画面に)変化の無い感じを持たせなかったための工夫である。(注29)

中国絵画史上、絵画様式、表現の変化から言えば、このような解釈も一理あると思われるが、歴史的事件から成立した「七賢図」は、この画題の特性ゆえに、ある程度、史実を再現することが要求される。前述の史書に「七人常集於竹林之下」また「遊於竹林」と「竹林」という背景を強調しているにもかかわらず、「竹林」は現れていない。この点については、まだ明らかにされていないようであるが、筆者は以下のように考える。

酈道元『水経注』清水注に次のような記載がある(注30)。

又逕七賢嗣東、左右一篁列植、冬夏不變貞萋、魏歩兵校尉阮籍、中散大夫譙国嵇康、晋司徒河内山濤、司徒琅邪王戎、黄門郎河内向秀、建尉參軍沛国劉伶、始平太守阮咸等、同居山陽、結自得之遊、時人号之為竹林七賢也、向子期所謂山陽旧居也、後人立廟於其処。



河内は、現在の河南省洛陽より北部、黄河流域の北側である。山陽は現在の河南省の焦作市と修武県の間の待王庄あたりである。嵇康の旧居はここにある。後の人々は七賢を記念して嵇康旧居の跡地に「七賢祠」を建てた。この旧居を向秀が確認している。従って場所は間違いないと思われる。酈道元が言う「七賢祠東、左右一篁列植」とは、明らかに当時のものではなく、後の人々が植えた竹であろう。

嵇康が殺害された後のある日、彼が嵇康の旧居を通りかかった時、突然何処からか笛の音が聞こえてきた。この笛音を聴いた向秀は思わず康のことを思い出して、『思旧賦』を作った(注31)。しかし、その『思旧賦』全篇には「竹林」や「七賢」に関することが一字も書かれていない。もし山陽に竹林が本当にあれば、また他の諸賢と一緒に「竹林之下、肆意酣暢」することがあったとすれば、向秀は賦の中で必ず触れるであろう。

また、地理的位置から言えば、この辺りは竹の産地ではないので、だから、殆ど竹が見られないのは事実である。晋の戴凱之の『竹譜』は「植物之中有物、曰竹……或栽沙水、或起岩陸……鮮育九河、五嶺結実。」(注32)と記す。

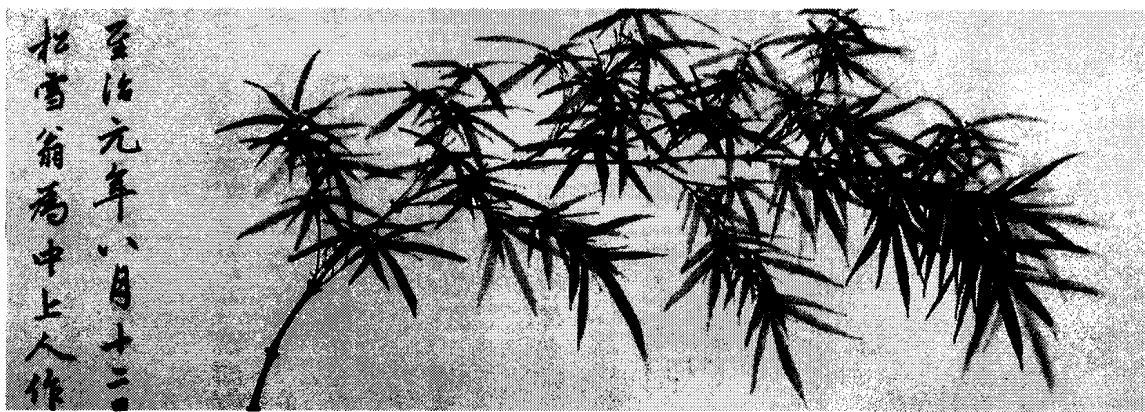
九河とは黄河流域の分流であり、洛陽周辺の河を指す。『竹譜』に拠ると、このあたりには竹が殆どないという。洛陽の竹も別の所から移植された。『大正蔵』二〇六三卷「晋洛陽竹林寺淨檢尼伝」に、「檢即剝落、従和尚受戒、同其志者二十四人、於宮城西門、共立竹林為寺」と記す。先に竹を植えそして寺を建てた「竹林寺」となる。上述のように、当時山陽の地域には竹林がなかったと考えられる。

自然環境に竹が無かったため、画面に「竹林」を描かなかった。これが『竹林七賢図』に「竹林」を描かなかった原因の一つである。もう一つの原因は、当時この『竹林七賢図』は人物肖像画として描かれたと考えられる。『歴代名画記』に言う当時の画家は、「專在顯其所長」(専ら自分得意の分野で自分の長所を表わした)。このように、竹林の背景よりも人物の肖像のほうに力を入れた。ゆえに画家たちは「遊於竹林」の場面を取らず、当時最も名士らしく所謂「清談」という姿を取って画面を構成した。こうして描かれた七賢像は、前述のようにそれぞれの個性的、リアリティーな描写で、名士の風囲気を表現したと考えられる。

当時の画家は「專在顯其所長」であり、その反面、画家たちが自分の苦手なところを避けたい事と読み取れる。従って、『竹林七賢図』の背景に得意な樹木を描いた。よく見ると、『竹林七賢図』中の樹木は、張彦遠が言う「列植之状、則若伸臂布指」



图三



图四



图五

のような硬い状態ではなく、むしろ樹の造形、画法等は顧愷之の書き方と関連があると思われる。(「図二」・注33)

南京で発掘された東晋墓の『竹林七賢図』画像磚では「竹林」が表われなかった。そして、唐代に至って、『竹林七賢図』には「竹」の表現が少し表われるようになった。その例は孫位の『高逸図』をあげられる(「図三」)。孫位は画竹の名人として絵画史上記録されている。『益州名画録』に「孫位、松石墨竹、筆墨精妙」と記す。しかし、画竹の名人にもかかわらず、孫位が彼の『高逸図』にはわずかな竹しか描いていない。

それでは、『竹林七賢図』の「竹林」は何時から背景として登場するののか。絵画の流れによれば、恐らく宋元あたりと思われる。宋代に竹の描き方は発達し、李公麟も『竹林七賢図』を描いたと伝えられる。しかし彼の『竹林七賢図』に「竹林」を描いたという確実な資料は見えない。元代に至って、趙孟頫の『竹林七賢図』に確かに「竹林」が背景に描かれた。松泉老人の『墨縁匯観』に詳しく記載されている：

趙孟頫、『竹林七賢図』。絹本高七寸七分、長五尺余、全以水墨、細竹為林、地坡用墨宣染、竹学蘓文忠、人物淡着色、法唐人、七賢皆席地爾坐。(注34)

この記録を見ると「細竹為林」の背景が確実に表われている。趙孟頫の「竹林七賢図」は現在伝わっていないが、その「竹」の描き方は彼の『墨竹図』を見れば想像できるだろう(「図四」)。一方、人物は唐代の画家に学んだと云われて。ゆえにその坐る姿が孫位『高逸図』の描き方の影響を受けたと推測できる。趙孟頫の『竹林七賢図』は前代の様式の影響を受け入れたといっても、彼が自ら創作した部分が多く、坐る姿が不変にしても、その人物の動き、特に「細竹為林」の背景等を新たに創造した。これについては後に詳しく述べる。

南京の東晋墓の壁磚画『竹林七賢図』に「竹林」の背景が描かれなかった理由は上述のように考える。

三 漢代様式の転換と外来芸術の影響

『竹林七賢図』のなかで人物の特徴を言えば、即ち坐る姿である。その坐る姿態を以て七人のそれぞれの個性を表わした。これについては前述したが、このような姿、樹木の下で坐るという表現の方法は、当時の仏教芸術や漢代絵画などの影響を強く受けたと考えられる。

(一) 漢代の絵画様式からの影響

『歴代名書記』に記された「七賢図」は、個人像、二人像という形態のケースが多かった。例えば、顧愷之、戴逵、史道碩等の画家の記事に、「嵇阮図」「山陽図」「阮咸像」「采啓期」等の画題が多く見られる。この個人像、二人像の基本的な様式は漢代の画像石にその原形が見える(「図五」)。それは山東省で発掘された漢代の画像石である。画面では、倉頡と別の一人を描いている(注35)。人物像の傍に名前が書かれている。ただし一人の名前が不明瞭なのでこの人物がだれなのか不明である。しかし、手に稲と見られる穀物を持っていることから判断すると、伝説の神農氏と思われる。人物像の両側は樹を描いている。所謂「樹下人物図」という典型的な漢代画像図であろう。「樹下人物」の樹木は天と地を意味し、樹の下に坐る人物は一般的に仙人、仙人、あるいはこのような地位の人物である(注36)。

魏晋時代に至って、この坐る図像は現実の人物を表わすようになるが、このような考え方の画法は、漢代の画像と関わりがあることは否めない。例えば『竹林七賢図』では、全て名札のようなものが付いている。また「竹林図」といっても竹林ではなく、樹を背景したことなどがその一例であろう。この漢の画像石から張彦遠が記載した「嵇阮図」の嵇康、阮籍の造形、動作を想像することができる。すなわち嵇康は琴を弾きながらやや頭を上げ、目を遠くまで送るといふ、彼の詩「手揮五弦、目送鴻歸」を思い出す。また阮籍は酒を飲みながら口笛をすることも想像できる。

図六



図七



その他、四川省の成都から発掘された後漢墓の画像石に坐る人物像(図六)や、河南省密県打虎亭の後漢墓の壁画(図七)など、さまざまな姿で坐る人物、樹下人物像が見られる。これらの絵画は東晋絵画に大きな影響を与えたと考える。『七賢竹林図』のような個性を表わした人物像は、南朝の名士の間に流行した「清談」行為と深く関わりと言わざるを得ない。

(二) 仏教絵画からの影響

中国絵画が仏教芸術から影響を受けたのは、仏教伝来と同時に始まったと思われる。しかし仏教が後漢に中国に伝わったことに比べると、仏教芸術の始まりはやや遅い時代といえる。本格的に中国でブームを起こした仏教芸術(彫刻、絵画)は、やはり魏晋

南北朝の時であると思われる。魏晋南北朝時代は戦争が絶えず、西晋王朝では権力者間の闘争があり、八王の乱が勃発した時代である。北朝では十六国が民族間で戦争が繰り返された。つまりこの時代は、南北両朝が各地で政権闘争の戦争を行い、民衆が安定した生活をする保証などどこにもない状態であった(注37)。その環境の中で仏教は一般民衆の精神を支えるものとして、広く中国に侵入した。一方、南北両陣営の支配者も仏教を利用し、民衆を安定させる手段として、仏像、仏画に対する宣伝、発展に力を入れた。

図八



絵画の場合、仏画の新しい様式は漢以来の絵画に大きな刺激を与えたに違いない。『歴代名画記』、『貞観公私画史』に記録された画題と作品から見れば、当時の画家たちは恐らく全員が仏画、仏像を創作していたことが分かる。それは当時の社会が必要とした一方、画家の画技を披露する場でもあったのであろう。例えば、顧愷之が描いた仏像は十万貫銭もしたことは、その有名なエピソードである(注38)。そのほか、仏教画題『七仏図』は当時流行した画題の一つと見られる。

『歴代名画記』巻五に「明帝司馬紹一族は皆な仏像が最も善く描ける、そして、衛協、張墨と並び画聖と称された」と記録されている。描かれた『七仏図』は顧愷之が「七仏与『大列女』皆協之跡、偉而有情勢」と賛した。このように貴族により参与した仏教絵画の画風は、当時の画壇に大きな刺激を与えたことは言うまでもない。

『竹林七賢図』にもその影響が認められる。例えば、樹木の造形をみると、竜門石窟の黄蒲公窟彫刻壁画の表現とほぼ一致している(図八)。そして王戎の姿は、龍門石窟第一窟第一龕内の維摩詰の坐像と比べると、その造形の密切な関連を否定できない。その他、東魏の天龍山石窟第三洞の東壁南方にある石刻維摩詰の像も、王戎像と似ていると思われる。ただ、維摩詰の手に持った塵尾は王戎の手では如意に変わっている。(図九)

如意と塵尾はともに魏晋時代から始まり、『晋書』によく見られる。『二十二史札記』に拠れば「六朝の人は清談に必ず塵尾を用いる。初めは玄談に用い、その後一つの俗習となり、既に名流の雅器となった。玄談をしない時にも亦た常に持っている。」とある。

図九



図十



このように如意、あるいは塵尾を持つという風俗は魏晋で始まり、この表現は仏教芸術の影響を受けたと思われる。特に塵尾を持つ維摩詰の像、蓮花を持つ菩薩、飛天等の像との関係は深い。前述した唐の孫位の『高逸図』に、塵尾を持つ阮籍が坐る姿は、敦煌壁画の維摩詰の像と非常に似ている(図十)。ところが、この壁画の人物像は、また魏晋の画風を受けいれたと考えられる。維摩詰の表情は清らかで柔らか、手は塵尾を揮る。無論、表情も服装の様式も、既に仏教の世界から離れて完全に魏晋名士のような気取った様子をしている(注39)。この点から、南朝仏教が内包するものが、実に老荘思想に近いと言える(注40)。外来文化としての仏教が、老荘思想と融合し、南朝芸術、絵画制作に与えた影響は計り知れないものといえる。

四 竹林七賢図の様式について

「竹林七賢」の説は、晋室が南渡した後に作られた。このことについては既述した。よってここでは、当時の『七賢像』の形式について検討したい。資料から見れば、描かれたものは、個人肖像を描いた作品が多かった。これについては前章に述べた。

その画名から見れば、当時所謂『山陽七賢図』は、即ち「七賢」中の『山陽像』と『嵇阮像』であり、あるいは阮籍と嵇康と一緒にいる画像であると思われる。これについて他の有力な資料が出ない限り、筆者は早期の『七賢図』が主に個人像として描かれたものと断言したい。

七人が揃って描かれた『七賢図』の様式は、恐らく東晋の末に多く表われたと思われる(注41)。そして、このような様式が後に定着しと思われる。一方、その後に、個人的、単独の肖像画の様式で表現する『七賢図』が無くなり、このような様式が再び表われることはなかった。しかし、七人が揃って描かれた『七賢図』と言っても、画面に変化や動きがある。たとえば、晋の『七賢図』は樹木を以て人物を隔てる画面構成を取るが、唐代の孫位の『七賢図』は基本的にそのような形式に従いしながら、画面に変化があった。それは七賢以外に数名の書童を描いている点である。それ以後、『竹林七賢図』の画面は変化し続ける。元代の趙孟頫、明代の劉仲賢の『竹林七賢図』の画面は更に文人生活の場面に屢々登場した。『墨緣匯観』に、趙孟頫の『七賢図』について、まず「細竹為林」の背景を述べ、続いて次のように詳しく記述する。

七賢皆席地而坐、吟詠閑適、其間陳錯筆硯、及酒樽缶。於前童子四人、内一卷書卷者、……。

この画面を見ることはできないが、恐らく一人一人を並べるような形式ではなく、むしろ文人画家が交流するような画面が想像される。『石渠宝笈』三編延春閣著録に、明の劉仲賢の『竹林七賢図』について次のように記される。

設色画七賢。童子五。一執如意、憑几与对坐者談。一撫琴、一展卷仰視。俱籍茵坐。二人对奕一執如意凝視。敷席坐。脱履在傍。童子五。分執茗盞、羽扇、如意、図卷。陳設玩器果品。款正統二年四月既望臣劉仲賢謹写。

この図は現在台北国立故宫博物院に収蔵されている(図十一)。劉仲賢、名は劉貫道。生卒年は不詳である。しかし『図繪宝鑑』にも劉貫道の名も見える。ただ、その生年は至元(一三三五)一三四〇)時期の人である(注42)。一方、台北博物院収蔵されたこの「竹林図」の落款年代は「正統二年」とある。即ち一四三七年である。『図繪宝鑑』に記された劉貫道とこの「竹林図」を描いた劉貫道とが同一人物であるかどうかについては、他の機会に論じたい。

『七賢図』の人物姿は、晋以来の「席地而坐」の様式を守っているが、しかし描かれた人物の動きから見ればその質的な変化を表わしている。それが単純な個人像からの形式から離脱しただけでなく、画家本人とその時代の生活環境を表現する傾向の表現在進んでいる。その変化の特徴は、まず一人一人の小さい空間を打ち破り、七人は同一の大空間の中で動いている。そして画面の構成は均一に横に並べる形を否定している。代わりに二三人を一組、或いは一人、二人組を単位にして、より自然な構図をしているが、しかし、その表現は明清の文人生活の様子を理想化し過ぎて、魏晋「名士」の姿が全て失われている。

『竹林七賢図』の成立以来、その様式は各時代によって変化してきた。年代が下れば下るほど七賢に関する歴史とその時代の認識が薄くなる。まさに、人々が彼らを、「任誕の風のさきがけとしてその責任を問われもしたが、一面また俗塵を離れた隠棲者」というイメージをもって親しまれてもきた」というようである(注43)。後に歴代画家は「竹林七賢」の画題を描く時、その時代の歴史背景、七賢それぞれの个性的な表現を重視しなくなった。代わりに明清文人の「詩茶交友」、「琴棋書画」、また山に遊ぶ、酒を飲むという決まりパターンが表現された。その意味では、明代から『竹林七賢図』は、『西園雅集図』、『琴棋書画図』等の画題との区別が殆ど無いと言える。更に、早期から劉仲賢までの『竹林七賢図』は一貫して坐る表現を取っていたが、明末の七賢は既に立像となった。明の王純が描いた『竹林七賢図』(東京国立博物館所蔵)は、恐らく「七賢」がもう坐ることを我

慢できなくなり、遂に立ち上がってしまったのであろう。

五 終わりに

『竹林七賢図』の画題が各時代に通して描かれたでこと、それは歴史の流れや各時代と密切に関連する。その画題が発生した魏晋南北朝という時代は、政治、文化は勿論のこと、総てにおいて新旧が交代し、入れ替わる不安定な時代である。特に、長年の戦争による、政治面や生活面での暗さ、残酷さは言うまでもない。しかし、その一方で、思想面、文化面では、異常に活発化したことも周知の通りである。当時、伝統的な儒教の「経世」思想は政治に無用となり、支配者から離れ、揺れ始めた。更には士大夫階級が儒教を無視しているのも事実である。文人士大夫は老荘の思想を崇拜し、「虚無」の空しさを強調する。清談、玄学は当時の文化人の中に流行した。その任誕の風気は、道教の仙人幻想、更に仏教の哲学と融合し、現実の社会から逃避させた。このような背景により、隠逸は理想的な手段として、大々的に宣伝された。当時の文学者と史学者もこれに対して興味を抱き、一時、古代高士の伝記、「高士伝」のようなものまで作られていた。(注44)。その背景で「竹林七賢」説の発生、そして流行はこの時期における当然の帰結であろう。そして、これを画題として盛んに描いたのも、支配者層の趣味を直接反映し、画家との関係が一層深くなると思われる。『歴代名画記』巻一に次のように言う。

宋齊梁陳之君、雅有好尚。……重以桓玄、性貪好奇、天下法書名画必使婦己。……玄敗、宋高祖先使戴喜入宮載焉。南齊高帝科其猷精者、録古來名手、不以遠近為次、但以劣為差。……聽政之余、旦夕披玩。梁武帝猷加宝異、仍更搜葺。元帝雅有才芸、自善丹青。……

(宋、齊、梁、陳の諸天子も、常々芸術に強い憧れを抱いていた。……東晋の桓玄は、性格がひどく欲ばりで珍品を欲しがり、天下の法帖名画は、逃さず手中に収めるようにした。……その後、桓玄が敗走したとき、宋の高祖劉裕はまさきに侍臣の戴熹を宮廷に入れ、その書画を車で運び出させた。南齊の高帝は、その中の特に精妙な絵画に品等をつけ、古来の名画を集録せしめた。その編集の仕方は、画家の時代的な前後によって順序をつけないで、もっぱらその



図十一

技量優劣だけに従って品第をつけたものであった。……政務の暇に、朝夕これをひろげて楽しんでいた。梁の武帝はとりわけ書画を尊重して意をそそぎ、さらに熱心に搜し集め、元帝ももともと芸術的才能が豊かで、みずから巧みに絵画を描くほどであった。……)

このような支配者の提唱は、魏晋時代の芸術活動が活発化した一因であろう。

『竹林七賢図』は、成立最初から、一つの定番画題として、時代とともにその様式が変わっていく。最初の『七賢図』は、人物の肖像として描かれた個人像、または二人像という様式である。次いで、東晋の末から、七人の並ぶ像、『七賢図』が一般化されたと思われる。その後の『七賢図』は七人同一画面の様式しか残されず、個人肖像の様式が再び採用されることはなかった。宋元以降では『七賢図』が単純な歴史人物像から現実の文人交友図へと転換した。その文人群像は山水画の大背景に描き込まれ、画面に表われたものは、最初の主旨との差が大きくずれている。

また、竹林のある山水の環境にしても、文人の交友、書画鑑賞等の場面が描かれる一方、歴史的な人物像の特徴が削られたと思われる。後の『竹林七賢図』に描かれた人物像が、誰が嵇康で、誰が阮籍か見分けがつかないのである。早期の『七賢図』は画面に「竹林」が現れて無かったが、後に「竹林」を改めて表すようになった。しかし、最初に意識して人物像に似せる或いは肖像画として努力した描き方が、何時のまにかそのように人物特徴を描く意識がなくなり、ついに消えてしまった。明清後に専ら「竹林」と「七人」をシンボルとするワンパターンとなった。このような変化は、中国絵画史上、画題意識と様式の変化の流れを物語っている。

(注)

注1 『三国志』魏志・第二十一卷「王粲傳」から引いた注を参照。

注2 劉義慶『世說新語』任誕篇。一九八三年第一版中華書局出版。

注3 福永光司「嵇康における自我の問題」『東方学報』32号

注4 何啓民『竹林七賢研究』中国學術著作奨助委員会出版 一九六六年台湾商務印書館



図十一

注5 王仲榮『魏晉南北朝史』上海人民出版社一九七九年十二月

注6 丹羽兌子「いわゆる竹林七賢について」(『史林』五〇卷四号一九六七年七月所収)。

注7 『文選』十六・向子期「思旧賦序」。

注8 『晋書』卷四十三「山濤伝」

注9 『晋書』卷四十九「向秀伝」

注10 『世説新語』による。阮籍の喪中のことで嵇康と知り合ったという。

注11 『晋陽秋』及び『晋書』卷四十三「王戎伝」

注12 『嵇康集』

注13 『世説新語』雅量篇に王隱「晋書」注を引く。「嵇康之下獄、太学生数千人請之、于時豪俊、皆随康入獄、悉解喻、一時遣散。康竟與安同誅。」

注14 『文選』卷十六。

注15 文康||庾亮(二八九〜三四〇)字元規、鄆陵人(今河南鄆陵)工書、善行書、諡文康。

注16 同注4。何氏は七賢の成立について「晋室が南渡の後のことではないか」と結論する。

注17 同注5

注18 裴孝源『貞観公私画史』

注19 『文物』一九六〇年八・九合刊号

注20 承名世「論孫位「高逸図」的故実及其与顧愷之画風的關係」(『文物』一九六五年第八期)。

注21 嵇康「兄秀才公入軍層贈詩十九」の一、『嵇康集校注』人民文学出版社一九六二年七月。

注22 『晋書』阮籍伝

注23 同注8

注24 同注11

注25 同注9

注26 『晋書』劉伶伝

注27 『晋書』阮咸伝

注28 選錄欽注『陶淵明集』卷四「詠貧士」七首其の三。中華書局一九七九年版。

注29 南京博物院「試談竹林七賢及宋啓期磚印壁畫問題」(『文物』一九八〇年第二期)。

注30 酈道元『水經注』

注31 『文選』思旧賦

注32 晋・戴凱之「竹譜」

注33 顧愷之「洛神賦」の背景の山水による。

注34 清・安岐『墨緣匯觀』王雲五主編国学基本叢書・台湾商務印書館一九五六年版。

注35 「沂南画像石」『中国美術全集』文物出版社一九八九年第一版北京。

注36 土居淑子「古代中国における樹木と人物図」(『古代中国考古文化論叢』所収・言叢社一九九五年版)

注37 同注5

注38 『世説新語』任誕篇、また『歴代名画記』にも記載が見える。

注39 徐邦達編『中国絵画史図録』上海人民美術出版社

注40 吉村伶「南北朝仏教様式史論」『中国仏教様式研究』所収

注41 江蘇南京郊外辺り発見発掘された南朝墓にこのような様式の壁画磚が多かった。『文物』一九六〇年第八・九期、一九七四年第二期、一九八〇年第二期に見よう。

注42 夏文彦『図絵宝鑑』巻五(一二八頁) 于安欄編『画史叢書』第二冊・上海人民美術出版社一九八二年第二版。この劉貫道は同名別人と考えられる。

注43 同注6

注44 黄浦謚「高士伝」『説郛』百卷本 上海古籍出版社

図版一〇十は『中国美術全集』より転載したものである。図十一は台北故宮博物館の収蔵品である。ご好意により転載したものであり、記してお礼申し上げます。

「附記」本稿は、二〇〇〇年度早稲田大学美術史学会日本美術分会に於いて行った研究発表に基づき、加筆訂正したものである。本稿作成にあたり、早稲田大学教授屋山晋也先生、同大学教授村重寧先生の御指導を賜り、また大東文化大学助教授河内利治先生から諸方面の御支援を頂きました。末筆ながら、記して厚く御礼申し上げます。