

徐揚『姑蘇繁華図』

－張擇端『清明上河図』との関連－

奥 田 寛

1. 「蘇州」という町

蘇州は、18世紀の江南における政治、経済、文化の中心地であり、「杭京大運河」（杭州～北京間）の主要な物流中継都市として経済的に大いに発展した。よく知られているように主に「絹織物、木綿、茶、刺繍、紙、南北雑貨」を取り扱う問屋、両替商が多く、それにより財を成した大商人が多く、彼らは、その財力で庭園、寺廟等を多く建てたとと言われる。

また、蘇州は、文化都市としての側面を持ち、多くの「科挙」の合格者を輩出しており、将来の中央官僚たるべく「状元」合格者も多数輩出した。そのことから科挙の受験者のための教育機関も街中に多く、教育熱心な土地柄であった。その教育に対する熱意は現在も変わらない。

日本人にとって蘇州は、戦前の映画『蘇州夜曲』（李香蘭主演）として、また「観光都市」としてつとに有名で市内の寺院、庭園、道観、塔などに多くの日本人旅行者が訪れる。例えば、西郊外の「寒山寺」は、張継の『楓橋夜泊』で有名である。

しかし、現在の蘇州は、観光都市の顔のみならず、経済規模が、中国国内生産第6位（2012年統計）の工業都市でもあり、蘇州市東西郊外にはそれぞれに産業区がある。西の産業区には、日系企業が多く進出している。人口は約1,046万人（2017年統計）。清朝中期ごろの蘇州（当時は「蘇州府」）は、「東南アジア貿易の中心地」としてインド、ポルトガル、日本の商人たちが、中国からさまざまな物資（絹織物や茶など）を仕入れ自国に送り、当時、世界の銀の半分が、蘇州に流入したと言われる。⁽¹⁾

2. 『姑蘇繁華図』（原名『盛世滋生図』）について

清朝乾隆帝時代に画かれた『姑蘇繁華図』（原名『盛世滋生図』、長さ12.25m、幅35.8cm）は、中国「国家一級文物」とされ、現在、中国遼寧省博物館に所蔵さ

れている。蘇州出身の宮廷絵師徐揚が、乾隆帝（1711～1799、清第6代皇帝、1796年75歳で譲位）の勅命を受け、「長巻型式」と「散点透視法」を用い、24年の歳月を費やし、『盛世滋生図』（1950年代に、その名前が相応しくないとのことで『姑蘇繁華図』と改名された）を画いた。北宋の画家張擇端が画いた『清明上河図』の2倍以上の長さがある。この画卷には、二百七十年前の乾隆帝の治世当時の「商賈輻輳（しょうこふくそう）、百貨駢闐（ひゃっかへんてん）」（「四方から商人が集まり、さまざまな物が一か所に集まるさま」と言われた蘇州の、最も繁栄していた街並みと生活の様子と共に「江南の人情風情」が画かれている、と言われる。

「蘇州の繁栄は「江南地方の繁栄」であり、ひいては「清帝国の経済、文化的繁栄」でもある。清朝の「太平治世」、その統治者である乾隆帝の「帝徳」から齎されたものであるとして『姑蘇繁華図』は、「礼讚画卷」として乾隆帝に献上された。⁽²⁾

画卷に押された印章は全部で17個あり、1個は、東北博物館の所蔵印、残りの16個中、12個が、乾隆帝の鑑賞印である。残り4個のうち、1個は息子の嘉慶帝の印章、三個は、満州国皇帝溥儀のものである。鑑賞印の数からいって乾隆帝が、在位60年の間に、この画卷を繰り返し鑑賞していたことが知れる。この画卷は、乾隆帝にとって“是他（乾隆帝）自己天命所在的象征和帝国强盛の标志。”（彼の「天命」の存在する象徴と強国の証）（蘇州大学呉建華教授）と言う学者もいる。⁽³⁾

この画卷は、乾隆帝の第二次南巡（1757）と第三次南巡（1762）の間の、1759年に画かれた。徐揚は、この画卷の「跋」（あとがき）には、「因为清朝盛世，所以人口滋生，因为人口滋生，帝国将永享太平」（清朝盛世なれば、人口増え、人口増えれば、帝国永遠に太平である）という意味で『盛世滋生図』と命名したと書いている。

もともとこの画卷は、宮廷の御書房に収められていたが、清朝滅亡後、満州国皇帝溥儀によって長春に運び出され、1945年日本降伏後、一時行方不明であったが、1948年、東北博物館（現在の遼寧省博物館）に收藏された。

3. 宮廷絵師徐揚について

宮廷絵師徐揚は、蘇州呉県出身、家は蘇州閶門内専諸巷、字を雲亭という。もと「監生」（「経史」専攻、3年に1回の郷試を受験する資格のある身分。郷試に合格すれば「举人」。「解元」は郷試の首席合格者）であり、彼は、「人物、山水、界畫、花鳥草蟲」を画く職業画家であった。清の乾隆十六年（1751年）、

徐揚『姑蘇繁華図』

乾隆帝の第一回「南巡」（1751年、乾隆帝41歳）のおり、当時40歳の徐揚が、同郷の張宗蒼と書画、絵画を乾隆帝に献上し、“献画称旨”その才能が乾隆帝に認められ、二人は宮廷画院の「供奉」となり、その後「挙人」の身分を賜り「内閣中書」となった。乾隆二十四年（1759年）、徐揚は、24年の歳月をかけて画き上げた『盛世滋生図』を乾隆帝に献上したのである。その功により、後に『乾隆南巡図』製作の責任者にも抜擢されている。⁽⁴⁾

4. 乾隆帝「南巡」の意図

乾隆帝在位当時の蘇州の人口は70万人であった。その人口密度は、「1平方キロメートル／1,063人」と言われ、この数字から、蘇州の商工業、経済の発展ぶりが窺い知れるという。蘇州府の“田賦”（田畑に対する税金）は、国のその38%を占め全国第一位であった。乾隆帝は、国家財政収入を安定的に確保するため、また蘇州を自分のコントロール下におくため「南巡」（1751、1757、1762、1765、1780、1784年、41歳から74歳までの間）では、蘇州の地をはずすことはできなかった。六度の「南巡」の主な目的は、“蠲賦（税金免除）恩賞、巡視河工（河川工事巡視）、观民察吏（民情視察、官吏監察）、加恩士紳（役人、名士に褒美を与える）、培植士族（士大夫育成）、阅兵祭陵（阅兵、陵を祭る）”と言われている。

また、宮廷画院の画家の発掘もその重要な目的であった。

中国歴史学者であるハーバード大学エリオット（Mark C. Elliott）教授は、乾隆帝南巡について次のように指摘している。

（美國哈佛大學教授歐立德（Mark C. Elliott）⁽⁵⁾ 指出：江南地區的財賦和士子在全國中所占的重大比例，認為乾隆下江南是為拉攏漢族地方精英。乾隆視察江南地區的皇家作坊和召見地方大員，以加強對最富庶地區的統治；巡防水利工程並了解當地的民情，讓江南的百姓熟悉自己，亦指出當中有由於在滿清入關初期江南曾對清軍進行過激烈抵抗的因素在內。歐立德亦認為，乾隆六次南巡誠然耗資巨大，但相對於當時國庫收入來說，似乎尚在可承受的範圍之內。⁽⁶⁾

（ハーバード大学エリオット（Mark C. Elliott）教授の指摘では、江南地域の賦課金、科挙に应试する人の割合の比率が極めて高く、乾隆帝の江南巡りは、地方の漢族の有力な勢力を味方に取り込むことであったと考える。乾隆帝は、江南地域の皇室関係の職人の仕事を視察し、地方の大官を招くことで、国内で一番の豊饒な地域に対する統治を強化した。河川工事を巡視し、

民情視察をして江南の人々に自分の存在をよく知らしめる。また満清が入関した初期、江南の人々は、満清軍に対して激しい抵抗を行なった、ということも南巡の一つの要因と指摘されている。エリオット教授は、また六回にわたる乾隆帝の「南巡」は、確かに巨額の経費がかかったが、当時の国庫の収入から見て、まだ受け入れられる範囲内にあったと考えている。

5. 「画卷」に画かれたもの

具体的には、「山川、樹木、城郭、街巷、橋樑、河道、碼頭、寺院、廟壇、衙署、民居、店面、有舟楫、學塾、戲台、招牌、還有婚娶、宴飲、雅集、授業、科考、出巡、演藝、田作、買賣、漁罟、造屋以及命相、測字、化緣等場面」が画かれ、それらは、「是蘇州作為江南地區經濟、政治、文化中心的一個真實的再現。」という。それは、「帝徳」によるというのである。

画卷は、「自靈岩山起、由木瀆鎮東行、過橫山、渡石湖、歷上方山、介獅和兩山間、入蘇州郡城、經盤、胥、閶三門、穿山塘街、至虎丘山止」。作者徐揚は、「自西向東、由鄉入城、重點描繪了一村（山前）、一鎮（蘇州）、一街（山塘）の景物、畫筆所至、連錦數十里內的湖光山色、水鄉田園、村鎮城池、社會風情躍然紙上。」⁽⁷⁾

()

画卷は前述したように乾隆帝の勅命によるもので、その趣旨（主題）は、一言でいえば「清朝の繁榮」を画くことにある。画卷には、人物1万2千余り、建物約2140棟余り、大小の橋50余り、各種の船400隻余り、看板200余りが画かれている。具体的な主なものは、以下の通りである。

①蘇州の「繁榮」の象徴—『閶門』（しょうもん）

徐揚は、蘇州「繁榮」の代名詞として（また町の中心的なランドマークとして）、市内西北の運河に面した商業地域にある『閶門』（しょうもん、「天国の門」という意味）を画いた。そこに「蘇州の、また国家の経済的繁榮」が凝縮されていると考えた。彼自身も、『閶門』（しょうもん）付近で生まれ育ち、その様子を熟知していた。

②生き生きとした、さまざまな階層の人間

○富裕層の官僚、商人から一般市民層まで幅広く画かれている。「天下泰平」。

○老若男女

男女比率は、男性が圧倒的に多い。女性は、二種類に分類される。ひと

徐揚『姑蘇繁華図』

つは「深窓の人」で家の中でも外部の人間とは会わず、外出時は「籠中の人」となる。もうひとつは、「外で働く女性」である。運河を行きかう多くの船—物流の要の地。南北物資流通の中継地。官船、運搬船、遊覧船。

運河を利用した盛んな物流活動による蘇州「繁栄」のさまを画いている。物資運搬には、『京杭大運河』（「杭州→蘇州→揚州→北京」）が利用された。また、市内への物資運搬にとっても運河は重要な交通手段であった。



図1 『揣石』

蘇州は、国内南北の“丝绸・米之路”（絹・米の水路）の出発点、中継点であり、「絹織物、茶、刺繍、扇、金磚、米、文房具、南北雜貨」等が北に運ばれ、北からは多くの「銀子」が流れ、蘇州の経済を發展させた。

蘇州が「絹織物の町」として物語るものとして、絹を織るための織機が1万2千台、生産従事者10万人（貿易従事者含む）（当時蘇州の人口が70万人であるので、人口の7分の1）いたという。また、「絹」を薄く、丈夫なものにし、またその光沢を出すために“揣石”（“元宝石”、右図）という道具が用いられた。その数二万個、その作業に従事する職人が1万9千人いたといわれている。（図1）

③問屋、商店のいろいろ

○絹織物、茶、木棉、南北物資を扱う問屋が多い。店には、炭や金華ハムの販売店、レストラン、茶館〔官僚、文人交流、商人の取引の場所〕、食堂〔庶民用〕、薬材店〔漢方医、病院〕、風呂屋、占い館〔人生相談、カウンセラー〕、船宿等。

④建築物のいろいろ

城門、官庁（役所、科挙試験場、食料備蓄倉庫）、文教施設（県学、義塾）、寺観、庭園、橋、商店、民家、農家。

⑤「山水画」を髣髴とさせる郊外の長閑な農村、山村風景、漁の風景

6. 『姑蘇繁華図』の「虚構性」— 絵「パズル」の世界

(1) 「負（マイナス面）は画かず」

清朝の「太平治世」を褒め称えるという画卷の主題からして、徐揚は、その主題の「文脈」にそぐわないの「負」のもの、例えば、張擇端、仇英らが画いた『清明上河図』に画かれていた街中の「喧嘩」や「物乞い」な

どはそこには画いていない。そういう意味では、彼の画いた画卷は、蘇州の町の「当時のありのままの姿」ではない「虚構」の世界と言える。

(2) 徐揚自身の画いた「繁栄」の記号的イメージ

徐揚が、画卷の中に自身の「正（プラス）面」即ち「繁栄」を表すものとイメージしたものとして以下の画題が考えられる。

- ・『貢院』での科挙（府試）試験—試験のありさまが、「国家安泰、発展」に寄与する国家有為の人材発掘の担保となる。蘇州出身の官僚が多い。
- ・『状元船』—蘇州は優秀な国家人材の輩出地である。
- ・『村芝居』の様子—蘇州は「昆曲」（のち京劇に影響を与えたといわれている）の発祥地である。文化の演劇文化の中心地である。乾隆帝も「芝居」、「音楽」を好んだことから画いたのではないだろうか。
- ・『宣旨』、『街中での官民交流』、『軍事演習祝閲』のありさまは、民の国家に対する「信頼、忠誠、満足」の象徴のために画いかれている。乾隆帝の「南巡」の目的である「税金減免、恩賞、演習閲兵」などの題材について、徐揚は、「国の安定、繁栄」の共示義的記号と考えたのではないだろうか。
- ・『結婚式』の様子—「吉祥」儀礼そのもの。
- ・『農耕（男）機織（女）』の様子
『農民が土地を耕す様子』は、「農業」は国の根幹の姿であり、『女性が家の中で織物を織っている様子』は、民の女性の理想の姿として画かれている。
- ・『食事』のようす—画卷中の士大夫の酒宴、食事は様子や「庶民（男女）」の食事の様子（画中に3箇所）について、徐揚は「国の安定、繁栄」の共示義的記号として画いている。

(3) 『蘇州版（画）』からの影響—それらの構図、画題の利用

清朝の「太平治世」礼讚という主題を画いたこの画卷には、『結婚式の様子』以外に「吉祥性」の題材がみられる。その多用からも、またこの画卷の「現実の世界」からの乖離が生まれる。『蘇州版（画）』は、「年画」として「幸福」（例えば、「立身出世」、「お金持ちになる」、「子宝に恵まれる」、「長寿であること」など）を願う「視覚的媒体」の役割を果たすものとして正月に、家の中や家の門に飾られたものである。蘇州出身の宮廷絵師徐揚が、画卷の中にそれらの「構図（モチーフ）」を転用、模倣することはありうる。蘇州出身である徐揚自身、当然『蘇州版（画）』の「吉祥性」を表す「構図」、「画題」に熟知していたのは当然と思われる。

徐揚『姑蘇繁華図』

彼は、画卷の中の「天下太平」の「繁榮」を表す「吉祥性」の表象として『閭門（しょうもん）』（蘇州随一の繁華街）の賑わいを画いている。この門は、すでに「蘇州版画（年画）」として有名な『姑蘇閭門図』（1735年）にも画かれており、画卷の制作年（1759年）からみれば、その構図を転用したと思われる。徐揚には「繁榮」のありさに「吉祥性」の「構図」、「画題」とは不可分の関係がある、という考えがあったのではないと思われる。

- (4) 『清明上河図』（張擇端、仇英、清院本）からの影響について－『繁榮』、『幸福』観を「構図」、「画題」から見る

馬宝傑氏は、「徐揚《姑蘇繁華図》賞析」⁽⁸⁾の中では、

“画卷表現的中心是蘇州繁華的街市，却从靈岩山前一个幽靜的小村庄起筆，与張擇端《清明上河图》的構思有異曲同工之妙。”（徐陽が画卷に表したい中心的なものは、蘇州の繁榮した街の様子である。しかし、彼は、靈台山のすそ野の静かな小さな村から筆を起こしている。これは、張擇端が画いた『清明上河図』の構図と同工異曲である。）

というように徐揚の画卷の始まりが、明らかに張擇端の『清明上河図』の影響を受けているという。

張擇端『清明上河図』（北宋、北京故宮博物院蔵）は、北宋時代の張擇端が北宋の都、汴京（現在の開封）の汴河兩岸の賑わいを画いた「風俗画」である。のち、この風俗画をもとに、明の宮廷絵師仇英が、舞台を汴京から蘇州に移して『清明上河図』（明、伝仇英）を画いた。その後『清院本 清明上河図』（1736年、現在、台湾故宮博物院所蔵）が、宮廷絵師陳枚（1694-1745）をはじめ、孫祐、金昆、戴洪、程志道ら5名の宮廷絵師の合作として画かれた。これらの作品の製作年代から、徐揚が、これらの『清明上河図』の「構成」、「構図」、「画題」を参考にして『姑蘇繁華図』を画いた、ことは想像できる。

徐陽の「画卷」と張擇端及び陳枚らの『清明上河図』を相互に比較してみると、そこには連綿と続く「中国人の『繁榮』、『幸福』観を読みとることができる。三者の画卷に共通する構図、画題を以下の通りである。

- ・『門、橋、河、人、店、寺、妓楼、役所（張、仇）』など（張、仇）
- ・『薬屋』（張、仇）

- ・『網わたり』の構図（仇）、「武芸者」（張）
 - ・『村芝居』の構図（張、仇）
 - ・『漁楽図』の構図（山水、張、仇）
 - ・『漁網図』の構図（山水、張、仇）
 - ・『農耕図』の構図（張、仇）
 - ・『母子図』の構図（張、仇）
 - ・『鏡に見入る女性』の構図（張、仇、人物画）
 - ・『深窓女性の覗き』（張、仇）窓、門、かごの中から
 - ・『子供の遊ぶ様子』の構図（張、仇、人物画）
 - ・『捕魚（漁網）図』の構図（張、仇、山水）
 - ・『放羊図』の構図（清明）（張、仇、山水）
 - ・『建築現場』（張、仇）
 - ・『染物工場』の構図（張、仇）
 - ・『犬』（張、仇、山水）
 - ・『（闘）鶏図』（張、仇）
 - ・画卷の中の『山水画』、『人物画』（張、仇）、画家は、（張、仇）に画かれている
（清院本にもあり）
 - ・『官船』（仇）
 - ・『閱兵式』（張、仇）
 - ・馬、籠の官僚（張、仇）
- *（山水:山水画、張：宋 張擇端『清明上河図』 仇：明 仇英『清明上河図』）

7. 画卷に見られる「伝統的構図」からの転用

(1) 「山水画」について

「山水画」とは、「東洋画の画題の一つ。広義には風景画のこと。人物画、花鳥画とともにもっとも多く描かれた。山水、樹木、岩石など自然の景観を描くもので、景物としては人物、楼閣、風俗、鳥獸なども含み、四季と組み合わせられることがある。中国湖南省の洞庭湖（どうていこ）や浙江（せっこう）省の西湖（せいこ）周辺の景勝に取材した「瀟湘八景図（しょうしょうはっけいず）」や「西湖図」なども広くは山水画に含まれるが、普通、山水画とよぶ場合には、単にそうした特定の地を写し出すのみならず、個々の名勝を超えた自然の普遍的な姿を表現しようとしたものが多い。」

徐揚『姑蘇繁華図』

(榊原 悟、『日本大百科全書 (ニッポニカ)』という。

また、その「山水画」の効用についてマイケル・サリヴァン氏は、次のように述べる。

「中国の山水画芸術に「我を我からひき離す」力があることは、精神的な憩いがないしは一抹の清涼剤の役割を果たすものとして広く認められていた。北宋の宮廷郭熙はその画論の冒頭で、山水画を楽しむのは徳の高い君子であると断言している。なぜ徳の高い人に限られるのか。それは徳が高ければ（言いかえれば儒教的な人格者なら）、社会的・国家的責任を甘んじて負い、都会での公的生活に縛られていること意味する。現実社会を避けて隠遁もできず、年月をかけて山川を彷徨することも能わずにおり、ただできることは山水画の中へ旅に出て、画家がそこに描き込んだ自然の美と雄大さと静寂によって心を潤し、爽快な精神で再び仕事に戻る人々のことである。」⁽⁹⁾

また、王輝庭氏も『中国絵画のみかた』の中で同様の考えを述べている。

「北宋時代の大山水画家で『林泉高致』というすぐれた画論をのこした郭熙（1,000年頃の生まれ）は、「画家は意境にしたがって描き、鑑賞者もまたこれにしたがって見るべきである」といい、画家は「そこに行ったり眺めたり、はては遊んだり住んだりすることができる」山水を創造すべきだと主張した。」⁽¹⁰⁾

前置きが長くなったが、徐揚の画卷について馬傑氏は、“徐揚、擅長人物、山水、界画、花鳥草虫亦生動有致。”（徐揚は人物画、山水画、界画にすぐれ、花鳥草虫も生き生きとしている）⁽¹¹⁾と紹介し、続けて徐揚が「董源、巨然」に通じる「江南山水画」の伝統を継承し、優美な山水画を『姑蘇繁華図』のなかに数か所組み込んでいと述べている。⁽¹²⁾

筆者がこの画卷を初めて鑑賞した際、山水画の構図が随所に組み込まれているのではないかという印象があったので、画卷の中の山水的な構図を切り取って撮影したが、どのショットも一幅の「山水画」としての独立性を持っているという印象を受けた。

サリヴァン氏は、『山水画の誕生』の中で「俗信では、山は宇宙なるものの肉体であり、岩はその骨、水はその動脈をいきおいよく流れる血液、草木はその髪、雲霧はその吐く息（気）、あるいは雲の息（靈気）であり、生命の本

質そのものが具体的なかたちをとって現れたものであると信じられた。」⁽¹³⁾と述べている。

徐湯は、『姑蘇繁華図』（張擇端、伝仇英『清明上河図』も同様）にサリヴァン氏の言うそのような『山』を画き込んだ「山水画」の構図を随所に組みこみ、「生命の本質」である『山』に加えてさらに「河（『山』の「血液）」、雲（『山の靈気』）、寺院、文人、山上の住居、遠景の漁舟、子供と水牛、渦巻き模様の雲、河」などの「山水画」の添景を画題（モチーフ）として画卷に画いた。



図2 『瀟橋風雪図』（明 呉偉）

そのように考えると『姑蘇繁華図』（張擇端、伝仇英『清明上河図』も同様）は、『山水画』の世界を背景にした『風俗画』であるとも言える。

改めて『姑蘇上河図』を見ると画卷の三分の二以上の空間に「山水画」風の背景を構図として取り入れている。そのことが、この画卷全体に「山水画」の雰囲気醸し出している。たとえば、“騎驢過橋”（驢馬に乗って河を渡る）という構図が画卷に数か所画かれているが、図2『瀟橋風雪図』（明 呉偉）にみられるようにそれは「山水画」の画題の一つである。また、画卷の中には、街中を行く者がいるが、一方で街から離れ、山のほうに向かう者もいる。特に後者は、文人が山に向かって「隠逸の世界」を求める「山水画」の構図に似ている。

(2) 「村社会集団」は、「山水画」の画題の一つ

北宋の山水画家張擇端が画いた『清明上河図』は「風俗画」とされ、「風景画」と位置づけられるが、そこにも「山水画」の構図が組み込まれている。多分に徐湯が『清明上河図』の構図を参考にして『姑蘇繁華図』に「山水画」の構図を組みこんだと考えられる。

(3) 『姑蘇繁華図』に見られる『中国の伝統的画題』

『姑蘇繁華図』（張、仇『清明上河図』も同様）には、『母子図』、『子供の

徐揚『姑蘇繁華図』

遊ぶ様子』、『漁家同楽図』、『捕魚（漁網）図』、『放羊図』、『農耕図』、『闘鶏図』など定型化された『中国の伝統的画題』が画かれている。

それら「伝統的」な様々な画題を取り込んだ『姑蘇繁華図』は、最終的には「帝徳」を称える、という『姑蘇繁華図』の主題に収斂している。「吉祥性」というのは、あくまでも「帝徳称賛」の構成要素の一つに過ぎない。

(4) 『伝統的画題』的「女性のしぐさ、おこない」

『姑蘇繁華図』に画かれる「女性」は、二種類に分類される。ひとつは、「深窓の女性」で、外出の時には、「籠の中の女性」になる。もうひとつは、「外で働く、たくましい女性」である。そのような彼女らは、「遊覧船の中で調理する女性」、「河で洗濯する女性」である。前者の女性の典型的しぐさは、「窓」や「門」の内から、また籠の内から「外のようすを覗う」。また、時には、家の中で子供を抱いたりする伝統的な人物画として画かれる。また、家の中で「鏡に自分を映す」女性もいる。

これらのしぐさをする女性は、伝仇英作の『清明上河図』、『南都繁華景物圖卷』、清院本『清明上河図』にも画かれている。『蘇州市景商業図冊』⁽¹⁴⁾にも見える。

一方、「外で働く女性」の典型的なしぐさは、「指差し」のしぐさで遅しく働く女性が画かれている。召使の女性は、「外出」する。

8. 『姑蘇繁華図』に画かれた「青い官服を着た人間」は、『乾隆帝』のダミーか？

この画卷の中の『馬上の、或いは橋を渡る、或いは籠に乗っている文人』、『科挙の監督官』、『宣旨を読み上げる官僚』、『観閲式の指揮官』などは、「青い官服」を着ている。『青色の官服を着た官人（以下「青い人」という）』が、この画卷の随所至る所に画かれ、「遠近法」を無視して、遠いところの「青い人」も近いところの「青い人」も、彼らは同じく「大きく」画かれている。彼らは、「乾隆帝のダミー」として画かれているの



図3 「乾隆帝」（故宮博物院所蔵）

ではないかと想像される。その理由としては、中国の『連環画』、特に「革命」を背景とする作品の中に登場する「革命家」たちが、中国共産党、或いは「毛沢東」のダミーとして反革命派と闘争し、勝利を得る賞賛される対象として画かれる。そのような筋書きが、ステレオタイプとして定型化されている。これは、「連環画」のみならず、俗にいう「革命小説」と言われる小説に登場する主人公たちも、「共産党、毛沢東」の「ダミー」として描かれることと軌を一にする。

この考えを画卷にまで敷衍すると、画卷中の「馬上の高級官僚」、「宣旨に登場する高級官僚」、「青い服の街中の人」も「清朝」の役人などは、或いは「乾隆帝」自身の「ダミー」として画かれていると考えられないだろうか。この画卷が、その後、太上皇になる乾隆帝の「ノスタルジア」をより強く感じる縁（よすが）につながっていく。このことについては、次節9. で改めて論じる。

『姑蘇繁華図』の中には、至る所に「青い服を着た人間」と登場させているが、画中において庶民よりもことのほか「大きく」目立った存在として画かれているのは、前述したように「遠近法」を無視しており、バランスから言って不自然さが残る。その点に注目すれば、経済の発展、文化の円熟という直接的に「繁栄」を表した「象徴画」という側面以外



図4 『乾隆帝』

に「支配者」としての「乾隆帝」の「帝徳による政治の安定」、言い換えれば一種の「乾隆帝の揺るぎない安定した治世のプロガバンダ的政治ポスター」としての側面もこの画卷は表しているとも考えられる。

そのように考えるのは、中野美代子氏が、その著書『乾隆帝－その政治の図像学』（文春新書567、2007）において、『清人画弘暦是一是二図軸』の絵の中に、更に画かれた乾隆帝の「肖像画」が、「漢族の時間と空間を所有しているという強烈な政治的メッセージを発する」⁽¹⁵⁾ と述べられていることからの示唆であ

徐揚『姑蘇繁華図』

る。

そのことから『姑蘇繁華図』が、徐揚と乾隆帝の合作⁽¹⁶⁾と指摘する学者がいることから、乾隆帝の政治ポスター的な性格の濃い画卷という理解も可能であると考えれば、「青い服の人」が「乾隆帝」その人であり、乾隆帝は画卷の中の時間、空間を超えて「蘇州」の街のあちらこちらに現れ、街の雑踏を楽しんでいる姿に見えなくはない。



図5 清『一画弘曆是一是二图軸』（北京故宫博物院蔵）

9. 『姑蘇繁華図（『盛世滋生図』）』から往時の「ノスタルジア」にひたる乾隆帝と徐揚

徐揚は、『乾隆帝賞賛』という「主題」を第一として、この画卷を完成させた。画卷製作において利用した画題には、乾隆帝「南巡」の折に記録した絵が、かつてあったかもしれないが、宮廷絵師に召されて北京の宮廷画院にいたことから当時の蘇州の街中を隅々まで歩いて忠実に画いたとは考えにくい。

画卷の画題には、①彼が、生まれ育ったかつての蘇州での生活や街中の過去の記憶・イメージ（「正（プラス）」の面）、②『蘇州版（画）』の「画題」の利用、③『清明上河図』（北宋張擇端、明仇英、清院本の三種）の構図の模倣、画題の利用、④『山水画』の「構図」、「画題」の利用、⑤「中国伝統画」の画題の利用、⑥乾隆帝が「南巡」のおりに詠んだ「詩文」からのイメージ、⑦乾隆帝の意向・指示などが、画卷に織り込まれたと考えられる。

画卷の「画題」が、「蘇州の街」の現実のありようから乖離すればするほど、画卷の目的とされた『乾隆帝礼讚図』という主題が、逆により明確な「画卷」として完成する。徐揚は、「帝徳治世の繁栄」という概念を「視覚化」した、現代で言えば、想像力豊かな類まれな「イラストレータ」として、また「宮廷絵師」としての二つの顔を併せ持つ人間であったと言えるだろう。

「ノスタルジア (nostalgia)」と言う言葉がある。「遠く離れた異郷にいて、故郷を懐かしく思う気持ち。また幼年時代など、遠い過去の時をなつかしんであこがれる気持ち」(17) のことである。そのように考える時、引退して太上皇となった乾隆帝は、この画卷を通して過去の「自身の政治的業績」(「過去の栄光」)に思いを馳せる「ノスタルジア」の世界に浸れる「絵媒体」であったと言えないだろうか。画卷上の彼の鑑賞印が、12個も押されていることから、このほかこの画卷への思い入れが強いことがわかる。

蘇州出身の徐揚も、乾隆帝が持ったであろうと想像できる「ノスタルジア」という感情をこの「画卷」の製作過程ではるか遠くに離れた故郷の蘇州の繁栄した街を画くとき、生まれ故郷蘇州に対する強い「ノスタルジア」を持ち続けながらこの画卷を画いていたのではないだろうか。乾隆帝と宮廷絵師徐揚、立場、身分こそ違い、両者ともにこの画卷に画かれた『蘇州』を媒介として、二人は共通して往時の「蘇州」にそれぞれ「ノスタルジア」の世界に浸ったと思われる。

『蘇州影像志 第五集 姑蘇繁華』(中国国営テレビCCTV9 『時代』、2017年7月17日放送) というテレビ番組は、乾隆帝が、1796年(嘉慶元年)86歳で皇位を譲った後も、往時の蘇州の繁華を画いた『姑蘇繁華図』を拠り所として往時を懐かしむ姿を映し出し、番組最後を次のよう語りで閉めくくっている。(18)

兩百多年前、退居太上皇の乾隆、一定也是懷着同樣美好的記憶，來反復端詳這幅画卷的，或許他的心情更複雜，事實上從統治的中期開始，帝國的盛世光芒漸趨暗淡。《盛世滋生図》上鈐有乾隆不同時期使用的十二枚印章，太上皇帝之宝啓用於他退之後時間。在18世紀的最後幾年，我們知道當他蓋下這枚印章時，一個時代結束了。

(二百年以上も前、太上皇に退いた乾隆帝は、きっとこれまでと同様の素晴らしい思い出を胸に、この画卷を何度も何度もしげしげと眺めていたに違いない。あるいは、彼の胸中は、もっと複雑なものであったのかもしれない。事実、統治の中期から、帝国の輝かしい光が、徐々に翳り始めていたからである。『盛世滋生図』(『姑蘇繁華図』のこと)には、異なる時期に使用された「12個」の鑑賞印が押してある。『太上皇帝之宝』は、彼が太上皇に退いた時期に使用された。18世紀最後の数年、彼がこの鑑賞印を押した時、我々は、一つの時代が終わったことを知るのである。)

このTV番組でも、『盛世滋生図(『姑蘇繁華図』)』が、晩年の乾隆帝の「ノス

徐揚『姑蘇繁華図』

タルジア」喚起の縁（よすが）となったと結論づけている。

図中の「青い服の人」や馬上の「官僚」に自分の往時の姿を重ね合わせ、画卷中に登場する人々「働く人」、「話す人」、「商売をする商人」など「にぎやかさ」に満ち溢れているその画卷の中に退位して太上皇となった乾隆帝は、清朝の驕りに不安を持ちつつ『盛世滋生図（『姑蘇繁華図』）』に清帝国の「繁栄」の往時を思い出し、慰められていたのではないだろうか？

まとめとして、画卷の中に見られる、六度に亘った『乾隆帝南巡』目的の総括的「表象」として画卷の中からいくつかの「画題」を以下に挙げておこう。

- ・「政治、財政の安定」— 『布政司』、『宣旨の様子』、『税金入庫の様子』、『馬上の官僚』
- ・「経済の発展」— 『閭門（しょうもん）の賑わい』、『多数の船』、『運河の賑わい』、『たくさんの問屋』
- ・「軍事」— 『軍事演習の観閲』、『見張り台』
- ・「文化」— 『芝居のようす』（演劇）、『三弦演奏』（音楽）、『山水画』（書画）、
- ・「人材育成」— 『貢院での郷試のようす』
- ・「民心安定」— 『農耕女織のようす』、『漁のようす』、『宣旨の様子』（免租）、『食料備蓄倉庫』、『街中での官民和合のようす』

「印象が良く好みの絵画であれば、さらにリラックス効果が高まることが期待される」⁽¹⁹⁾ という心理学的知見があるように、宮廷絵師徐揚は、画家であると同時に絵の「心理的効用」についても理解していたのではないか。「山水画」の構図が画卷の三分の二を占めているのも、乾隆帝が画卷の中で「繁栄」を思い偲ぶだけでなく、画卷の「山水画」の世界の中に乾隆帝を引き込み、彼はその世界に己の居所を得ていたのではないだろうか。サリヴァン氏のいう「中国の山水画芸術に「我を我からひき離す」力があることは、精神的な憩い、ないしは一抹の清涼剤の役割を果たすものとして広く認められていた。」⁽²⁰⁾ という山水画の効用を乾隆帝は享受していたであろう。

10. 終わりに— 『姑蘇繁華図』は『盛世滋生図』、張擇端『清明上河図』は『盛世危機図』という見方

伊原 弘氏はその著『清明上河図をよむ』において張擇端『清明上河図』について次のように述べる。

「もうひとつ有名な清代蘇州の『姑蘇繁華図』というのがあります。あれは

明らかに皇帝のために描いたものです。張擇端は翰林待詔という役で宮廷絵師だったわけですから、これ（『清明上河図』）も皇帝に見せるため。そうすると、これらの絵に汚いものはないということが当然でてくるわけですね。基本的に宗教画ではなく、風俗画ですから、そこがまた違ってくるということになる。」⁽²¹⁾

徐揚は、『姑蘇繁華図』を先述したように乾隆帝の勅命により「帝徳による国家の繁栄」を「蘇州」の町の賑わいを画くことでその任を果たした。この画卷は『盛世滋生図』と名付けられ、乾隆帝はいたくこの画卷を気に入ったのである。

一方、伊原氏の言う「これ（『清明上河図』のこと）も皇帝に見せるため。そうすると、これらの絵に汚いものはないということが当然でてくるわけですね。基本的に宗教画ではなく、風俗画ですから、そこがまた違ってくるということになる。」という部分の「そこがまた違ってくる」の意味する内容とは、具体的に何を指しているのか？

一方、張擇端は、徽宗皇帝在任初期（在位1100～25年）の経済の繁栄を『清明上河図』の中に書き、同時に「社会的危機」の表象として、絵の中に「驚馬闐市、船桥险情、官员争道、军力懈怠、城防涣散、消防缺失、商贸侵街、党祸湮文、酒患成灾”（驚馬が町に突っ込む様子、防衛体制の緩み、火災体制の不備、役人の争い、場所を構わない商売、政治闘争、酒が原因の病気蔓延）など町に弊害や混乱をもたらすものを画いた。それらには、繁栄の裏に隠れて存在していた北宋末の、将来の国家に重大な社会的危機をもたらすと予見した宮廷絵師張擇端の、徽宗皇帝に対する「諷諫」の意味合いも含まれていた。しかし、この絵に対する徽宗皇帝の態度がいかがようであったのか、故宮博物館研究員余輝氏は、以下のように言う。

遺憾的是，徽宗已經深深的陷入了蔡京、童貫給他設計的“豐享豫大”的物質享受和虛幻的道教生活中，這位講求精繪祥瑞的皇帝畫家對該圖的思想內涵不會產生興趣，也不可能從中獲益，只在卷首題籤後將該圖賞賜給他視為娘舅的向宗回，他錯過了歷史給他的最後一次機會。⁽²²⁾

（残念なことに徽宗は、すでに蔡京、童貫に勧められて豪奢享樂的な、また幻想的な道教の生活に陥り、絵に吉祥性をうまく画くことに意を用いる皇帝畫家は、『清明上河図』の構図の内に秘められた諫言的意図（筆者：徽宗から見てこの絵は「不吉な内容の画卷」でもあったかもしれない）に興味を示さず、こ

徐揚『姑蘇繁華図』

の画卷からは何の益も得るはずもなかった。そして、ただ巻首に画卷名を書いたあと、その画卷を母方の叔父であった向（しょう）宗回に下賜した。徽宗帝は、歴史が彼に与えた最後の機会に見逃した。）

余氏は、更に張擇端の『清明上河図』創作の意図について次のように述べる。

画家在表現北宋商業社会景象繁盛の基礎上，向朝廷傾訴了他对諸多社会危機和国家隱患的隱憂，這就是他的作畫動因。所以，画家在構思上拋開了清明節大量出現的娛樂情景，而着重描繪崇寧至大觀年間在昌盛潛藏着的諸多社会弊端。⁽²³⁾

（画家（張擇端）は、北宋（徽宗帝時代初期）の商業社会の繁栄を画くことを基礎に、朝廷に対して諸々の社会的危機を示す事象や国家の表面からは見えない弊害を画卷の中に書き訴え出たのである。これが、彼の画卷制作の動機であった。そのため画家は、画卷の構想から清明節に見られる多くの楽しい情景を外し、嵩寧から大觀の時代（1102～1110）の繁栄に潜んでいた諸々の社会的弊害の根に意を注いで画いたのである。）

しかし、こうした思いを持って画かれ、献上された宮廷絵師張擇端の『清明上河図』は、徽宗帝には彼の「諷諫」の思いが届かず、御書房には収められなかった。⁽²⁴⁾

時代が異なるとは言え、宋の徽宗帝と清の乾隆帝の、二人の宮廷絵師の画卷に対する評価が、極めて好悪対照的であったことは、時代背景、二人の宮廷絵師の性格にかかわるのではと推察され、興味が尽きない。

最後に、『清明上河図』の系統を受け継ぐ『姑蘇繁華図（『盛世滋生図』）』は、確かに当時の「風俗、習慣、経済活動」を読み解く「歴史的資料」としてその価値を有し、その研究も盛んに行われている。また『姑蘇繁華図』が影響を受けている『清明上河図』も、これまでも同様の視点で研究され、あたかも『清明上河図学』というひとつの学問領域をなしている観がある。

本稿は、主に徐揚の『姑蘇繁華図』を中心に論じた。しかし、徐揚の『姑蘇繁華図』が宋の宮廷絵師張擇端が画いた『清明上河図』の影響も受けていたことから、両作品の構図、画題の共通点及び作品をめぐる二人の皇帝と宮廷絵師との関係について少し比較検討をしてみた。結果的に、ともに勅命によって画かれた二つの「画卷」の制作に取り組んだ二人の宮廷絵師の画卷制作の「動機」の違いが、皇帝の画卷に対する態度、評価に大いに反映していることがわかっ

た。宋の徽宗については、『清明上河図』の諷刺性を真摯に受け止めず国の滅亡を早めた。⁽²⁵⁾ 一方で張擇端『清明上河図』の影響を受けた徐揚の『姑蘇繁華図』は、「帝徳による国の繁栄」を画き、清の乾隆帝に愛され、特に晩年、この画卷は太上皇帝になっていた彼の「過去の栄光」に思いを寄せる「ノスタルジア」を醸し出す対象となった。

* 本論文は、「2021年度姫路獨協大学「特別研究助成」(20212)」(研究代表者：奥田 寛、研究分担者：石 暁軍、武田雅哉(北海道大学))による成果の一部である。

[注]

- (1) 範金民(南京大学歴史系教授)『清代蘇州城市文化繁榮的寫照——《姑蘇繁華圖》』

(<https://www.xiaoxiaoqiang.net/prosperous-picture-of-gusu-in-qing-dynasty/.html>
《夏小強の世界》より転載。2020年10月25日)の論文には、蘇州の歴史、『姑蘇繁華図』について総合的、かつ詳細にまとめられている。

- (2) 清乾隆二十四年(1759年)、擅長人物、花鳥草蟲の蘇州籍宮廷絵師徐揚用了24年時間創作了一幅名為《盛世滋生圖》、以長卷形式和散點透視技法、反映當時蘇州「商賈輻輳、百貨駢闐」的市井風情、又名《姑蘇繁華圖》、進獻乾隆皇帝、以贊乾隆盛世。這是繼宋代《清明上河圖》後的又一宏偉長卷、全長1225厘米、寬35.8厘米、比《清明上河圖》還長一倍多、現為國家一級文物。《姑蘇繁華圖》現保存於遼寧省博物館。(『《姑蘇繁華圖》長卷、終於找到全圖了』、《每日頭條》、<https://kknews.cc/zh-tw/culture/e9q94r.html>)

- (3) (『蘇州影像志 第五集 姑蘇繁華』、中国国営テレビCCTV9『時代』、2017年7月17日放送)

- (4) 乾隆帝南巡、則由宮廷画家徐揚照其体例绘制了《乾隆南巡图》。乾隆三十五年(1770年)进量绢本十二卷;六年后、再进纸本十二卷。在此之前、徐扬还创作了《南巡纪道图》、与《南巡图》不同之处在于只画山川风物、不画人物。
<https://baike.baidu.com/item/%E4%B9%BE%E9%9A%86%E5%8D%97%E5%B7%A1>

- (5) Mark C. Elliott(現在、米国ハーバード大学東アジア言語歴史系教授) is the Mark Schwartz Professor of Chinese and Inner Asian History in the Department of East Asian Languages and Civilizations and the Department of History at Harvard University. 同教授は、主に「清朝史」を専門とする。

- (6) 『乾隆帝南巡』(中文『維基百科』)参照。

徐揚『姑蘇繁華圖』

- <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B9%BE%E9%9A%86%E5%B8%9D%E5%8D%97%E5%B7%A1>
- (7) 毎日頭條《姑蘇繁華圖》長卷，終於找到全圖了》(<https://kknews.cc/zh-tw/culture/e9q94r.html>)
- (8) 馬宝傑「徐揚《姑蘇繁華圖》賞析」(『姑蘇繁華圖』(文物出版社出版、蘇州市城建檔案館、遼寧省博物館編、1999年)、p.15。
- (9) マイケル・サリヴァン (1988年)、p. 240～p. 241。
- (10) 王輝庭 (1995年)、P.23。
- (11) 馬宝傑 (1999年)、p.15。
- (12) 馬宝傑 (1999年)、p.17。“山水樹木の処理上、徐揚採用了典型的中国山水画技法。画卷上中景，遠景描繪了許多山水景致，可獨立組成多幅優美的山水画。在山石的描繪上，画家繼承了董，巨一脉的江南山水画伝統， …。”
- (13) マイケル・サリヴァン (1988)、p14。
- (14) 『蘇州市景商業図冊』
- (15) 中野美代子 (2007)、p.115。
- (16) 馬宝傑 (1999年)、p.12。
- (17) 『精選版日本国語大辞典 第3卷』(2006年)。
- (18) 『蘇州影像志 第五集 姑蘇繁華』(中国国営テレビCCTV9 『時代』、2017年7月17日放送) https://www.youtube.com/watch?time_continue=128&v=ttIC7HT3UwA)
- (19) 山野 (2002)。
- (20) マイケル・サリヴァン (1988)、p.240。
- (21) 伊原 弘 (平成15年) p.48。
- (22) 余輝 (2012)、p.139。
- (23) 余輝 (2012)、p.140。
- (24) 余輝 (2016)。

這個時候距離北宋滅亡尚有20余年，如果宋徽宗尚有警覺的話，引以為戒，勵精圖治，有望守住大宋江山。然而，此時的宋徽宗已經接受了蔡京、童貫通之流給他設定的坐享“豐亨豫大”之計，不願理会画中描繪的一系列不祥之兆，他僅僅是認同張擇端的寫實技芸，写上題籤，盖上双龍印就將《清明上河圖》轉贈給外戚向氏了。歷史給於宋徽宗的一次重要機會就這樣白白地流逝了。

- (25) 余輝 (2019)「清明上河圖の變容」(『決定版 清明上河圖』(国書刊行会、2019年)所収。p.183。張擇端が画いた『清明上河圖』の態度について「張擇端は現實主義の精神と時世を憂える意識をもって宋の徽宗に画図を制作した。画家はきっぱりとした態度で、船橋の危険、橋上の駕籠と馬が道を争う

様子など大小の対立や衝突を表現することで、複雑な社会矛盾を象徴し、さらに都市全体が軍事的に無防備な状況を描出して、徽宗が社会の実情を包括的に見てくれることを望んだのである。」

[引用・参考文献、ブログ]

マイケル・サリヴァン『中国美術史』（新潮選書、新潮社新藤武弘訳、昭和63年（1988年））

宮崎市定『宮崎市定全集13 明清』（岩波書店、1992年）

伊原 弘『蘇州 水生都市の過去と現在』（講談社現代新書、講談社、1993年）

王輝庭『中国絵画のみかた』（二玄社、1995年）

中野美代子『奇景の図像学』（紀伊国屋書店、1996年）

『姑蘇繁華図』（文物出版社出版、蘇州市城建檔案館、遼寧省博物館編、1999年）

馬宝傑「徐揚《姑蘇繁華図》賞析」（『姑蘇繁華図』（文物出版社出版、蘇州市城建檔案館、遼寧省博物館編、所収、p.14～p.17）

伊原 弘 編『清明上河図をよむ』（勉誠社、平成15年）

山野雅之「公共のデザイン・病院におけるヒーリングアート」（デザイン学研究 特集号、7 (4)、66-71、日本デザイン学会、2002年）

渡邊 彩・島谷まき子『『絵画鑑賞による心理的効果』-気分の変化を指標として』（昭和女子大学心理研究所紀要、VOL.7、2004年）

ウー・ホン著、中野美代子・中島健訳『屏風のなかの壺中天』（青土社、2004年）
『精選版日本国語大辞典 第3巻』（小学館、2006年）

彭偉文「『姑蘇繁華図』に見る清代前期の江南地域における紡織業及びその流通—地方文献に照らして—」（『年報、人類文化研究のための非文字資料の体系化 第3号』神奈川大学21世紀COEプログラム「人類文化研究のための非文字資料の体系化」研究推進会議、2006年、p.260～p.270。

戴立強著、王 京翻訳「『姑蘇繁華図』と『清明上河図』」（神奈川大学21世紀COEプログラム「人類文化研究のための非文字資料の体系化第1班編『図像から読み解く東アジアの生活文化』シンポジウム報告3 所収、2006年、p.21～p.28）

金貞我「風俗表現における図様の伝統と創造」、『年報 人類文化研究のための非文字資料の体系化 第3号』、神奈川大学21世紀COEプログラム「人類文化研究のための非文字資料の体系化」研究推進会議、2006年、p.97～p.111。

『東アジア生活絵引』（神奈川大学21世紀COEプログラム「人類文化研究のための非文字資料の体系化」研究成果報告書、2007年）

徐揚『姑蘇繁華図』

https://kanagawa-repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=8503&item_no=1&page_id=13&block_id=21

鈴木陽一「『姑蘇繁華図』と18世紀蘇州」『東アジア生活絵引』（神奈川大学21世紀COEプログラム「人類文化研究のための非文字資料の体系化」研究成果報告書、2007年、所収、「解題と考察」p.121p～p.125）

平凡社『世界大百科事典（改訂版）』（平凡社、2007年）

中野美代子『乾隆帝－その政治の図像学』（文春新書567、2007年）

彭偉文「『姑蘇繁華図』における女性の世界」（『非文字資料研究の可能性：若手研究者研究成果論文集』p.53～p.72。神奈川大学21世紀COEプログラム「人類文化研究のための非文字資料の体系化」研究推進会議 編、神奈川大学21世紀COEプログラム「人類文化研究のための非文字資料の体系化」研究推進会議、2008年）

余輝“張擇端《清明上河図》卷新探”（故宫博物館刊2012年第5期・总第163期、p.112～p.140）<https://www.dpm.org.cn/journal/247214.html#0-tsina-1-48594-397232819ff9a47a7b7e80a40613cfe1>。

尚、同論文の日本語訳は、国書刊行会『決定版 清明上河図』（国書刊行会、2019年）のp.103～p.127に転載されている（翻訳者：福岡さち子氏）。

余輝「《清明山河図》里的黑色幽默」（個人図書館、閩風閣、2016年）

http://www.360doc.com/content/16/0406/11/15289403_548257223.shtml

国書刊行会『決定版 清明上河図』（国書刊行会、2019年）

关于徐扬《姑苏繁华图》

— 与张择端《清明上河图》的关联性 —

奥 田 宽

提 要

本文的主旨是以清徐扬的《姑苏繁华图》为中心，来考察宫廷画家画卷的一些特点。由于《姑苏繁华图》的构图以及画题，与宋张择端、明仇英的《清明上河图》有很多相通之处，所以我们将三者之间的构图、画题等加以比较，并且总结出了三者之间的共同点。

在本文的后半部分，笔者还讨论了宫廷画家绘制画卷的动因、以及画卷所具有的影响力——即其如何左右国家的命运、怎样影响到皇帝的心情等方面的问题。通过具体事例，考察了皇帝怎样对待画卷的态度及其影响。比如说，宋徽宗不愿意看到不吉祥的画作，于是便不理睬张择端《清明上河图》里面暗藏着的“谏言性”，只是在画卷上写上题签，盖上双龙印就将《清明上河图》赐给外戚向氏了。在某种意义上可以说，此举与北宋王朝的早亡也不无关联。相较之下，清乾隆帝的态度就跟宋徽宗完全相反，乾隆皇帝很喜欢徐扬画的《姑苏繁华图》，经常通过其来减缓政务带来的压力。尤其是在他晚年成为太上皇时，他更是将其视为一种可以安抚寂寞感的工具。换言之，《姑苏繁华图》对乾隆皇帝来说，就是一种精神安定剂。当然，这两位皇帝对画卷的态度，也与张择端、徐扬这两位宫廷画家的性格、绘制画卷的动机、以及爱国情怀有着密切的关联。