

書評

宮崎 法子著

『花鳥・山水畫を読み解く』

——中國繪畫の意味——

西村 富美子

東海學園大學

この書物は、著者が冒頭の「はじめに」のところで、「本書は、中國繪畫を代表する分野である山水畫と花鳥畫について、中國の人々がそこになにを求め、なにを見、なにを託したか読み解くことを通じて、中國繪畫というなじみのない世界の魅力への道案内のつもりでまとめたものである。とはいえ、本書で扱いきれることはほんのわずかであり、彼方には、ずっと豊かな世界が広がっていることをあらかじめお断りしておきたい。」と述べるように、中國

繪畫にはまったく素人のもののために記された、いわば初心者のための入門書であるという。

また著者が嘆くように、中國の傳統文化は今日の日本ではほとんどなじみの薄いものになってしまっているのが現状であり、明治維新までの日本文化が中國からの影響、或いは輸入によるものであることの認識すら遠いかなたのことになっている。しかし歴史の歩みは急速で、急激に西洋化した日本の社會、文化も、二十一世紀になって轉換期を迎え、思いがけない別の方向に大きく方向を切り替えてつある時代に入ってきている。そのようななかでは、過去のしがらみとは無關係に中國繪畫を語ることが、逆に意外さ新鮮さの再認識になるかも知れない、という著者の思いは説得性がある。著者が説き進めるのに従って、一讀者として読み進めてみた結果、感じたことを述べてみることにした。が文學に比べて特殊な専門性の濃い繪畫の分野で一般讀者を対象にしたものは評者の見る限りでは数多いとはいえず、専門領域外から一投石のような書評というより紹介に近いかも知れない。

中國繪畫に對する専門的な知識はほとんど言っていないほど持ち合わせず、確たる鑑賞眼があるわけでもないが、中國繪畫の一般的愛好者の域を出ない者という點で、この書の適格な讀者として資格があるということだけを、一つの出發點としたまったく個人的な小批評文である。それとともに、中國繪畫は畫と詩文が密接な關係を持つという獨自性を持ち、畫は専門ではないが詩文の方は多少縁がある者、といった點で、この書の讀者としては有資格であろうか。

さて次に、話の順序としてこの書物の内容の構成を示しておく。内容の構成は、一つには著者の中國繪畫をいかに「讀み解く」かにおいて中國繪畫に對する著者の見解を示すものでもあると評者なりに解した。著者は自らの中國繪畫への思いを讀者にどのように適切にかつ效果的に伝えるかについてまず苦心したはずである。著者独自の視點と考察は、この書の構成によってまず提示されている。

内容は、Ⅰ 山水畫、Ⅱ 花鳥畫の二部に大別しているが、Ⅰの第一章は、中國繪畫全般の歴史的流れについて

の解説があり、山水畫と花鳥畫の關連、また科舉制度と水墨畫の結びつき、士大夫の世界から市民文化への繪畫の變遷のあとをと讀者に理解しやすい内容を心がけている。また、Ⅱの第三章に、中國繪畫に特有の描き手である「文人」の繪畫をとりあげており、Ⅰ及びⅡのこの二つの章は、本書の特徴ということができるだろう。

はじめに

Ⅰ 山水畫

第一章 中國繪畫についての長い序章

一 近代を超えて

二 山水と花鳥

三 科舉と水墨山水畫

四 士大夫の藝術から市民の文化へ

第二章 山水畫の意味

一 初期の水墨山水畫とその主題

二 北宋代の山水畫

三 漁師の意味、漁父の傳統

第三章 文人山水畫とその廣がり

一 宋代文人山水畫の始まり

二 文人の交流と實景山水

三 南宋以後の山水畫と主題について

四 文人山水畫の展開と主題

II 花鳥畫

第一章 花鳥畫とその意味

一 花鳥畫の意味

二 花鳥畫前史

三 花鳥畫の成立 唐から宋へ

第二章 花鳥畫の課題

一 藻魚圖

二 蓮池水禽圖

三 草虫圖

第三章 文人の畫題と吉祥の畫題

一 その他のモチーフと意味について

二 結び

圖版出典一覽

書評

あとがき

繪畫論であるので、中には五十枚に及ぶ圖版が使用されている。ただ惜しむらくは、水墨畫であろうと色彩畫であろうと、繪畫と色彩とが緊密な關係にあることはいまさら言うまでもないことだが、扉繪の、北宋・燕文貴の「江山樓觀圖卷」、明・呂敬甫の「草虫圖」の二枚以外、五十枚の圖版がすべてモノクロ調なのはもの足りぬ感を免れない。著者の説明、主張に「色彩」を缺いては、讀者に伝えたい思いと感情が十分とはいかないのではなからうか。物理的な事情の察しはつくものの讀者としては満足とはいかない思いが残る。

こうした構成のもとに著者は中國繪畫について語るのだが、先に述べたように、中國繪畫を、I 山水畫、II 花鳥畫の二種類あるいは二ジャンルに大別している。山水と花鳥を獨立した畫題として扱うことに對する多少の疑問は残る。畫き手の側からいえば、山水だけをまた花鳥だけを畫題にする者はまず存在しないと思うからである。だが解

説はきわめて明瞭であり同時に理解しやすいものとなっている。Ⅰ、Ⅱは分量的にも均衡が保たれているが、その内部の構成にはちがいがあり、それぞれの畫の「意味」を説く章が共通であるのを除けば、Ⅰ、Ⅱにはそのジャンルにふさわしい独自の章を立てている。

Ⅰ 山水畫

それぞれの章の特徴について感じたところを述べておくならば、第一章のはじめに、「中國繪畫についての長い序章」は、初心者には有効な内容だといえよう。中國繪畫に對する最小限の知識、歴史また藝術觀が述べられ、「それぞれの時代や社會が繪畫に求めたものを追ひ、人々の思いを映す存在として繪畫を見つめたい」という。そして「それらを読み解くために、藝術作品と社會を直接につなぐ手がかりとしてわかりやすいのは、どのように描かれたかという「様式」よりもなにが描かれているかという「主題」であることが多い」と述べる。そのうえで、藝術作品は獨自の才能の發露だが、作者とは無關係に、ある大きな流れ

のなかで生まれその社會と深く結びついているのだと解釋する。だから、「主題」や「モチーフ」に着目し、中國の繪畫のなかに「どのような人々の思いや夢が紡がれていたか」を読み解きたいのだという。これらのことばのなかで、「様式」よりも「主題」に注目した著者の姿勢には共感を覺える。共感の理由はと問われれば、このことは文學の世界にもそのままあてはまることだからである。

繪畫に關して明確な時代區分を意識したことのない者には、畫題の移り變わりにも教えられることが多い。唐代以前は人物畫が主流であり、山水畫は宋代以後代表的ジャンルとなったもので、花鳥畫の發展は、山水畫が主花鳥畫が従の形で、長らく中國繪畫の中心となりつづけてきたのだと、人物畫・山水畫・花鳥畫の歴史の流れを説明する。ただあくまでも概略であり、異端の現象を常に伴う流れだとの説は、ある種の例外的な繪畫を頭にちらつかせながらの評者などには理解できる内容である。

宋代からの水墨畫の登場は、繪畫の世界の畫期的變化で、それ以前の顔料使用の繪畫とは異なり特に山水畫に大きな

變革を與えた。その背後には社會の變化があり、宋代の科舉制度による士大夫、新興階級の登場が大きな原動力となつたとの指摘は頷かせるものがある。やはり文學の世界でも、唐代と宋代とでは一線を畫す同じ現象が起きている。

士大夫階級のエリート、進士が繪畫に求めるのは、自身の存在と精神性を持つ新繪畫であり、日常の生活必需品の筆墨による水墨山水畫は、この二つの條件を満たすものである。題畫詩が繪畫と文學の兩方の世界で重要な位置を占めたこと、墨竹・墨梅などの繪畫、書の世界の發展、文房四寶や茶や琴などの生活の中に浸透した宋文化の持つさまざまな様相はやはり唐代とは明らかに一線を畫するものというが、こうしたなかから生まれた繪畫は、ある意味では、「繪畫」と呼ぶにふさわしい新藝術の出現と捉えることは許されないのかと問うてみたい氣がする。一般觀賞者の評者として、宋代の中國繪畫にはずしりと重いものを常に感じさせられているからである。

I. 山水畫の第二章「山水畫の意味」から第三章「文人山水畫とその廣がり」にかけて、山水畫の歴史的流れを説

くに當たつて、著者は遼墓出土の山水圖を示す。十世紀半ばの作品で「深山棋會圖」である。文人たちの集いだが、その源は六朝時代の「竹林七賢」にあるが、唐までは「文人」が主で「山水」は從、遼墓出土のそれは深山幽谷が主で、文人は從の構圖になっている。唐まではあくまで「人物畫」、以後は「山水畫」の表現法だと解説する。ただし文人また高士の集う楽しみという傳統は、「琴棋書畫圖」などに受け繼がれているとつけ加えて、傳統の繼承と時代の變化の兩面が讀みとれることを示唆している。

著者の山水畫の本題は「旅人と漁師」ではないだろうか。著者は「旅人」（行旅）と「漁師」という二つのキーワードを示し、これが山水畫を讀み解く最も重要な鍵また山水畫の本質であるという。これがこの書の最大の論點であり關心事であるといえるだろう。五代の趙幹の「江行初雪圖卷」から陶淵明の「桃花源」に至る約三十頁ほどが、評者の最も興味を惹かれた箇所でもあった。特に「漁師」の發想が古くさかのばれば「屈原」あるいは古代の太公望に基づくものであり、中でも陶淵明の影響が強いとの説は妥當

性がある。中國繪畫にはなぜ深山溪谷が大規模に描かれ、そこに點景物として人物、旅人や漁師、釣り人がきわめて小さく描かれるのかとの疑問を常に抱いていた者には、その意味を読み解こうとする著者の考え方にいささか疑問の思いが縮小された感がある。

本格的山水畫の成立期の人物畫から山水畫への過渡的様相を示し、山水畫の主題についての好例であると趙幹の「江行初雪圖卷」を解釋し、ふきすさぶ寒風、ちらつく粉雪、川邊の枯れ柳、川邊の蘆、川沿いの道を行く驢馬に乗った旅人の一行。川なかで、舟や棧橋で釣りをする漁師たち。描かれているのは、冬の旅、冬の漁であり、これらの旅人と釣りをする漁師が、後々の山水畫の畫題の原點だと提起する。

旅人は、レジャーではなく家族同伴の轉勤族、漁師は地域住民であり、どちらが主、どちらが従というのではなく、主従は互いに替わることが可能なのだと見る。

さらに重要なのは冬の景色であり、冬の厳しい自然の表現に、高潔な精神、儒教的理想の精神の象徴を見たのだと

解明する。そして趙幹と同時代だが非宮廷畫家董源の「湘瀟圖卷」「夏山口待渡圖卷」「夏山圖卷」「寒林重汀圖」など、江南の水郷の風景を描く畫を例に、「旅人」と「漁師」を主題にする共通性を見出している。そして北宋時代の山水畫に登場する人物も、この流れを受け継いでいることに言及する。傳許道寧の「秋江漁艇圖卷」を舉げて、薄墨で刷いて描いた連山、溪谷の雄大な景觀、濃墨の鋭い細線で描かれた木々、人物、茶店、舟の着いた渡し場の風景、後方に驢馬や馬に乗り道を行く官僚、水上で舟を浮かべ釣り糸を垂らしたり、網を仕掛ける漁師たちを説明し、「旅人」と「漁師」の畫題を追って行く。

屏繪の燕文貴の「江山樓觀圖卷」も同様にして、「旅人」が士人であろうと庶民であろうと畫中の風景の通過者であり、風景・畫の人物は觀賞者が楽しむものだという。

評者などには、圖卷形式はこの主題にふさわしい表現法だと思われるのだが、掛幅形式にもあてはまるのだという。その好例として、若き神宗に拔擢された著名な老畫家、郭熙の「早春圖」の全圖また部分圖により、そこに描かれた

「旅人」(行旅)と「漁師」の主題の確認をする。巨大な主峰は皇帝、屹立する松は官僚の象徴、と郭熙自身の語ることばで、二つの主題とともに皇帝の統治と治世下での民の平和な世界を示すのだとの考えは、文學の世界にも同様の作品があることを思い起こさせる。

この二つの主題についての論究をいまずし紹介すれば、まず「漁師」については、その淵源を東周戰國時代の屈原と莊子に求めている。前者は『楚辭』の「漁父の辭」であり、後者は『莊子』雜篇に見える。屈原に對し、また孔子に對して、自由な生き方を示唆するこの二つの典據により、漁師は、自由な生活、精神を意味するものとして價值づけられ、隱逸を體現する存在であつたと説き、この「漁師」は反儒敎世界の象徴であるばかりでなく、古代の西周創始期の賢者呂尙(太公望)の釣魚の故事に遡つて、儒敎の世界でも公認されている隱逸の象徴だと、「漁師」の歴史的價值を強調するのは實に尤もだという外はない。太公望、屈原の漁父、そして『莊子』雜篇、と漁師の原點を指摘したうえで、さらにもう一つの重要な故事、陶淵明の「桃源

郷」に注目している。

「桃源郷」の武陵は洞庭湖に近く、「楚辭」の生まれた地また湘瀟にも、陶淵明の故郷潯陽にも近い。その地の發見者が漁師であるのは歴史的な流れと無關係ではない。何の變哲もない古代の原始共同社會の傳説の村落と、郭熙の「早春圖」に描かれた平和でつましい生態は同種であり、後者は北宋の皇帝の支配下での「桃源郷」なのだと思ひ解く。桃源郷、隱逸の世界、漁師の持つ寓意性は重要な意味を含み、漁師は單なる繪畫のなかの點景人物などではないことを指摘する。ただ陶淵明の「歸田」について、所謂「隱栖」とは趣を異にし、道家また「莊子」臭の無さと郭熙の「早春圖」の共通性にもふれているが、この點に關して評者は陶淵明の「歸園田」の精神、哲學は複雑であり、そう簡單に一元的に論ずるのは問題があるとの思ひが残る。陶淵明の人間性、哲學そして作品等から、繪畫の世界への投影あるいは類似性について論じることには限界がありリスクを伴うのではないだろうか。

著者が提示した山水畫の二つの主題、「漁師」と「旅人」

（行旅）についての解説は、評者には新しい示唆であり、繪畫觀賞の一つの楽しみかたを教えられたような氣がする。

ただ二つの主題のうち「旅」に關しては、著者の「漁師」についての見解に比べていささか不明確さ齒切れの惡さを感じたことは否めない。「旅」は「漁師」のように具象性に缺けるところはある。「漁師」は仕事の一種、「旅」は人の動きにしかすぎず流動的で形を持たないが、中國ではむしろ「漁師」よりも古來普遍性を持つものではなからうか。少なくとも文學の世界では「旅」は重要な主題の一つであり、旅は流れゆく月日、人生になぞらえられるものであった。たとえば『文選』は類目別に作品が收められる最初の詞華集だが、賦のジャンルには「紀行」、詩のジャンルには「行旅」の類目がある。さらには『文選』卷二十九、雜詩の最初に收める「古詩十九首」の「行きて重ねて行き行く、君と生き別離して、相去ること萬餘里、各各天の一派に在り、道路は阻しくして且つ長し、會面安んぞ知るべけん」（第一首）、「人生天地の間、忽として遠行の客の如し」（第二首）などの詩が思い浮かぶ。「古詩十九

首」の成立時は不明だが、「旅」のルーツの一つとして考えることができるのではないだろうか。

元代の文人山水畫の隆盛期に、山水畫題として職業畫家までもが最も多く描いたのは、「湘瀟圖」などではなくやはり「漁父」「漁隱」「隱棲」であり、元末の四大家、黄公望・吳鎮・倪瓚・王蒙は、實際に隱居隱棲していた。明代に盛んに描かれた別業圖、別號圖、園林圖には共通した型があり、遡れば、五代の遼墓出土の山水畫の光景、深山の樓閣での文會、訪ねる高士の姿に連なる、と第二章の最初に舉げた圖に話をもどしていく。さらに唐の山水畫様式である王維の「輞川山莊圖卷」とも通ずるが時代により様相は異なっており、文人畫に表現される隱棲のイメージは時代と狀況により變化する、との解釋は中國繪畫に對して傳統と變化の質の流れを讀もうとする著者の思考が傳わってくる。

「行旅」の畫題も、明代以後自身の紀遊の體驗によって描く紀遊圖となり、憧憬の山水は現實に存在し訪れるべき實景に變わる。また仙界の山水、崑崙山・蓬萊などは明代

以後は青綠技法により描かれるが、仙界への入り口の洞窟は「桃源郷」につながり、太湖石などの奇石も自然また仙界の延長だとして、先の陶淵明の「桃花源」にかえる。

「山水畫には、時空を超えた中國の人々の山水への思いが、畫の主題、峰、石の表現を通じて、明確にぼんやりと、さまざま様相のなかに投影され續けた」という一文は山水畫を読み解いた結果の著者の集約であろう。

Ⅱ 花鳥畫

中國繪畫に對する著者の初期の關心は、Ⅰ. の「山水畫」ではなく、この「花鳥畫」にあつたようだ。本書のベースになっている「花鳥畫の意味——藻魚圖、蓮池水禽圖、草虫圖の寓意と受容を中心に——」（『美術研究』三六三、三六四號、一九九六年）以外に、「花鳥畫」について幾つかの論文がある。

花鳥畫について、著者は「文人知識人ばかりでなく、もっと廣範な人々の思いを反映したジャンル」だという。さらに、山水畫とはちがった美術の役割があり、山水畫では

擔いきれぬ人々の思いが託され、よりナイーブで、根強い幸福への願いをこめている、と見ている。また特定のモチーフが繰り返して表現されていることへの關心が、繪畫の主題を考えさせるきっかけだったとのことには、繪畫の専門家も全くの素人も中國の「花鳥畫」に對する關心むしろ疑問はやはり同じことなのだと、評者も少々安堵を覺えさせられた。

著者はまずことばの問題として「山水」に比して「花鳥」は、比較的新しいことを指摘する。「山水」はすでに六朝以來だが「花鳥」の多用は唐代であり、同時に「花鳥畫」の出現も唐代で、新しい用語、概念であるという。その背景には外來美術の流入と影響があるが、「花鳥」の語とは別に中國の傳統に花鳥が存在したことに言及する。

なかで興味をひいたのは、戰國時代の長江流域の楚の地方に生まれた文化、屈原の『楚辭』の中に詠われる、さまざまな香草群と靈鳥群の文様との關係である。神祕的な香草・靈鳥の組み合わせは、中國の傳統に存在した花鳥表現に何らかの意味でつながる文様だとの見解を示しているの

は、花鳥あるいは花鳥畫のルーツをこのあたりに求めようとする意圖であろうか。だがこの主張はそう單純に同意しきれないものがある。より慎重な考證と北方・南方という風土、背景への配慮が必要であらう。また唐代における「花鳥」の語の頻用はあるにしても、たとえば六朝・齊の謝朓の「東田に遊ぶ一首」の詩などに「魚戯れて新荷は動き、鳥散びて餘花は落つ」の句があり、「花鳥畫」との關連に「花鳥」の語だけに注目するのはいかなものであるうか。

ただ花鳥畫の成立が唐代であるのに、實際の作品がまったく無い、正倉院に傳わる工藝品から推測する以外に方法は無い、というのは、淺學の評者が初めて得た知識であり、蓮花、鴛鴦、鴨、そして萱草、牡丹などについては壁畫の類には見られるという。

花鳥畫は、五代から北宋にかけて宮廷の繪畫として、注目を集めるジャンルになる。遼墓出土の花鳥畫は不死、長生を象徴する主題が選ばれており、墓主の冥福を祈ることが唐代からの共通の傳統といえる、と見る。そして唐代花

鳥畫の輝くばかりに明るい、永遠の春の生命を謳歌し象徴する花鳥、北宋の寫生に裏打ちされた華やかさを抑えた嚴しい格調高い花鳥畫、南宋の移ろう自然の一瞬の美を定着させたかのような院體花鳥畫、と時代から時代への展開と成果を解説する。さらに宋代は花鳥畫の頂點を極めた時代であるゆえに、宋代の花鳥畫の寫實と理想が融合した藝術性の高い作品を前にしての意味論議は、藝術の理解者でない者の蠻行、藝術への冒瀆……との見方が強かった、と著者は語っている。美術の世界の裏面をのぞき見た思いだが、貧弱な美術鑑賞者にも宋代とくに南宋の花鳥畫の完成度は理解できるものはあるが、藝術の世界の一種の聖域とされる世界に足を踏み入れようとする著者の勇斷には敬意を表したい。いかなる傑作といえども人間の行爲の結果としての藝術作品に對する評價を拒否できるものではなからう。

「花鳥畫」のなかで、第二章、二の「蓮池水禽圖」には、「蓮」の畫題の意味、變化また多様性について紙數を費やしている。「蓮」と「連」、「蓮」と「戀」は同音、また「蓮花」は「荷花」とも表記するので、「荷」は「和」と

同音、したがって「蓮」は子孫繁榮、戀・結婚・夫婦和合の幸福のイメージがあるためという。畫題の背後に漢字の同音性が轉用されていたようだ。時代により「蓮」との組み合わせの「水禽」が變わり、唐代は鴨、鴛鴦だが宋代以後は鷺、それも白鷺に變化していくのを、時代の社會的背景の變化と結びつけている。「蓮」の持つ儒教的精神、君子の高潔な精神（周敦頤「愛蓮說」引用）、「鷺」は「路」（一路連科）と同音、同音は寓意をもちさらにすべてが幸福につながる吉祥なのだと、の文字解き風の解説は、畫を「読み解く」ということなのであろう。

三の「草虫圖」の畫題としての歴史は他の畫題に比べて新しいもので五代以前にさかのぼれないらしい。瓜・葡萄・豆・石榴などやはり子孫繁榮、吉祥の寓意のシンボルが多いが、とくに萱草の畫題は、母の長壽の慶賀（元末王禕の題詩引用）と忘憂の二つの寓意を裏面に持つというのは、詩のジャンル「題詩」とつながるものがある。第二章、第三章を通じて、著者の説く花鳥畫には基本的に「吉祥」という視點があり、第三章で取りあげる「松竹梅」「竹と

鶴」「鵲」「鶉」など、吉祥寓意の圖として解説する。明快な論理だが、ただ評者が思うに、他の多様な畫題の花鳥畫のすべてを「吉祥」また幸福のシンボル、寓意をもつものとして解釋するには無理があるのではないか、問うてみたいことの一つである。

身邊の花、鳥、虫、草を描き日常の幸福を強く意識する花鳥畫の存在は、山水畫にはない佳麗さ・裝飾性を持つが、その對象は「自然」に含まれるゆえに「雅」の世界で容認され、士大夫の理想と憧憬を表現する山水畫を補完するという意味があるのだと、花鳥畫と山水畫の相互關係を位置づけている。

平成十六年四月、東京の根津美術館に於いて「南宋繪畫——才情畫致の世界」展が開催され、その宣傳と紹介を兼ねて、雑誌「東方」二七八（四月號）に板倉聖哲氏が一文を寄せている。南宋時代の繪畫は、古來日本では「宋元畫」の枠組みの中で捉えられ、その中核をなすものという意識があった。したがって繪畫展も「宋元」の作品群で企畫されたという。今回の繪畫展は「南宋時代に都の杭州で

開花した繪畫世界の展開にスポットを當てるもので、南宋繪畫のみを中心に据えたという點では日本ではじめての展覽會であろう」(板倉氏)とある。評者は一ヶ月の會期中終了に近い日に觀賞に出かけたが、會場は後三日で終了また展示物が東山御物、國寶、重要文化財を含む國內の名品ということもあり、かなり盛況で順次觀賞とはいかず人の隙間からの遠見となった。當日豫約、後日送付となった圖録は、圖、解説ともに内容豊富で、雜誌「東方」と同じく板倉聖哲氏が、南宋の宮廷畫及び梁楷、牧谿などの畫人の専門的な解説、二篇を載せている。次いで五月に『特集「中國繪畫の極み」南宋畫の楽しい見方』(『藝術新潮』新潮社)が出て、南宋畫の作品とともに板倉聖哲氏、鳥尾新氏(多摩美術大學教授)の兩氏によって、一般讀者向けの解説が付してある。

評者が觀賞した南宋畫の代表作品を幾つか挙げておくらば、桃鳩圖(徽宗筆)、紅白芙蓉圖(李迪筆)、雪景山水圖(傳梁楷筆)、李白吟行圖(梁楷筆)、鶉圖(傳李安忠筆)、漁村夕照圖(牧谿筆)、老子圖(同)などであり、本書出版の

二〇〇三年六月の時から約一年間、さまざまなかたちで中國繪畫の世界に浸るという時期を過ごせたのは評者にとつて至福の一年であり思いがけない收穫でもあった。

様式美を重んじる「花鳥畫」、精神性を優先する「山水畫」、著者の志向は後者の方により重點があり、「……讀み解く」、「……意味」のタイトルにふさわしい内容である。評者の文もそれに倣ったわけではないが、明らかに力點を後者においてしまったようである。

『花鳥畫・山水畫を讀み解く——中國繪畫の意味——』という書名の「讀み解く」「繪畫の意味」にひかれてまったく専門外の分野の世界に足を踏み入れてしまい、いちおう事前に知識は詰めこんではみたものの迷路から抜け出せず書評とはほど遠い内容になった感がある。本書を取りあげたもう一つの理由を述べて結びとする。

『歷代名畫記』卷四には能畫家三百七十人ほどが載せられ、うち唐代の畫家二百七人の名が見えるが實作は残っていないいうえに傳記未詳も多い。このような唐代の畫家について、唐代の文學作品との關連から解明できないか、その

ヒントになることを得られないかとの期待があつたのだが、こちらの幾つかの質問に對して、繪畫と文學の世界との接點は未解明の領域、というのが著者の口頭による答えであつた。

（角川書店・角川叢書、二〇〇三年六月、本文二四七頁、あとがき三頁、目次三頁、圖版出典一覽五頁。サントリー學藝賞受賞、二〇〇三年十二月。）