

五代北宋初期山水畫の一考察

——荆浩・關仝・郭忠恕・燕文貴——

會布川 寬

- | | | |
|-----|---------|-------------|
| 一 | 郭忠恕輞川圖卷 | (4) 郭忠恕 |
| (1) | 唐棣輞川圖卷 | 二 燕文貴江山樓觀圖卷 |
| (2) | 郭忠恕輞川圖卷 | 三 傳關仝秋山晚翠圖 |
| (3) | 王維輞川圖 | 四 傳荆浩雪景山水圖 |

はじめに

中國の山水畫は、水墨畫の勃興に象徴される如く、中唐の頃からこれまでとは打って變った様相を呈し始め、以後晩唐の成長期、五代北宋初期の高揚期と急速なテンポで發展し、北宋後期に至って一つの完成をみた。北宋初期には李成、范寬の二大家が華北に現われ、各々黃河流域を東西に二分する程の勢力を示して、李成派が稍や優勢ながら、この二派が北宋山水畫壇の主流を占めた。そしてこの李成、范寬二様式とその前様式とを總合的に集大成したのが郭熙である、彼等の山水様式は、范寬は溪山行旅圖、郭熙は早春圖、また李成は許道寧等の李成派畫家の作品によってほぼ知ることが可能である。しかし北宋の完成に至る過程の山水様式についてはほとんど知られていない。中唐、晩唐は無論のこと、すぐ前の

五代すら薄闇に被われている。副題に掲げた荆浩、關仝は唐宋五代初期に位置する山水畫家である。彼等には所謂「傳」を冠した傳稱作品があるが、歴然と様式を異にし、到底一人の畫家の様式とは思えぬ作品が肩を並べて混在しているのが現状である。しかるにもし彼等の山水様式が明らかにされれば、それ自體五代北宋初期に陝西、河南を中心に根強い勢力を廣げた荆浩、關仝様式の実體を明かすのみならず、北宋山水畫の主要な前様式として、後の李成、范寬等がこれから何を取捨し、何を新たに加えたか、北宋山水畫が選擇した方向を浮き彫りにし、また唐宋五代という歴史的位置からして、これまで全く闇に被われていた晩唐の山水畫に對しても、光明と展望を與えてくれることが期待される。

本稿はこの荆浩、關仝と、これと類似する山水様式を示した郭忠恕、燕文貴に焦點をあて、その共通様式である氣勢表現を中心に考察する。しかし彼等の山水様式について語る前に、どの作品が彼等の山水様式を伝えるかを決定し、且つそれが時代様式として妥當か否かを決定しなければならぬ。そのためには文獻、遺品資料等あらゆるものが驅使されねばならぬが、最終的に決定權を握るのは他ならぬ作品自身である。筆者はこの作業を進めるに當り、主として構圖形式を中心に論じ、筆墨法は敢て取り上げなかった。荆浩の所謂雞骨皴、關仝の小斧劈皴、或は輪廓線等、この方面からも検討されねばならぬが、遺品資料が極めて少なく相互比較の困難なこと、またそれは技法に關わることでありと同時に恣意的なもので、傳稱作品を辨別し、様式を論ずるには適當でないと判斷したからである。

ところで筆者の研究経過からいえば、最初から荆浩、關仝を取り上げたわけではなく、そもその始まりは元の唐棣の輞川圖卷模本との出合である。この圖に顯著な氣勢表現に關心を抱き、その由って來たる所を尋ねると郭忠恕が出現し、更に先後する時代の類似表現を求めると燕文貴、關仝、荆浩の存在が浮び上ってきた次第である。本稿が氣勢を中心に論ずるのもこうしたいきさつからであるが、その五代北宋初期山水畫にとって孕む意味は豫想以上に大きいことがわかった。それはともかくとして唐棣の輞川圖卷から入ることにしよう。

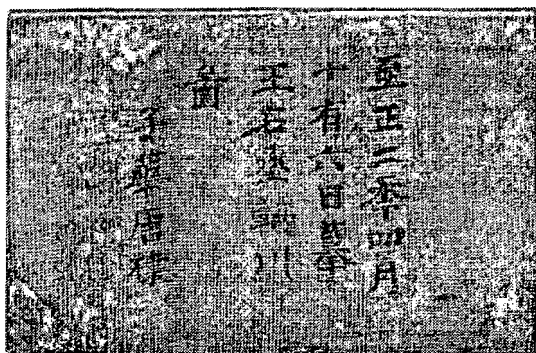
一 郭忠恕輞川圖卷

(1) 唐棣輞川圖卷

元の文人畫家唐棣の輞川圖卷は(圖4上、5上)、縦三四・八厘、横五〇九・一厘、絹本淡彩、元代獨特のかなり目の粗い絹の上に、主に墨筆を用い、樹木等に彩色を施している。しかし墨や彩色は剝落している上に、部分的に破損がひどく、特に宮槐陌の一部から北垞にかけての中間五〇厘餘の箇所は完全な後補である。款識は卷尾にあり、五行にわたる謹嚴な

楷書で、「至正二年四月十有六日摹王右丞輞川圖、子華唐棣」と書かれ、「子華」の朱文長方印が捺されている(挿圖1)。

この圖でとりわけ注目されるのは卷首の三景、即ち周圍を山々で圍まれ、その内側の水に浮かぶ島に草堂を配した景(假に輞川莊と呼ぶ、圖4上)、今や土塀を残すだけとなった城址の景(孟城坳、圖4上)、そして山並みを背景に宏壯な邸宅を構えた景(輞口莊、圖5上)である。なかでも輞川莊景と輞口莊景の構圖形式と周圍にめぐらされた山脈の表現形式は、北宋以後の山水畫に絶えて見慣れぬ珍稀な様式を呈している。この圖を最初に見た時、筆者が最も感銘を受けた箇所を例にとると、輞川莊景の左側に斜めに走る山脈(圖6上)は、前半、螺旋狀に穿たれた三つの山塊が、次第に大きく且つ稍や右に體をもたせて列ねられている。後半、一層巨大化した山塊は、これに續いて漸く體を起



挿圖1 唐棣 輞川圖卷 款識

し、更に幾層も山塊を積み重ね、山脊や巒に脈絡を暗示しながら、大きく弧を描き右へとねじれ去っている。また別の一半は、稍や斷たれたかにみえるが、右上の方向に、後景に展開する山脈へと連絡されている。この山脈表現には、途方もなく巨大な動勢が感じられ、單なる山並み以上の、何か蜿蜒とうねる生き物、龍や蛇が彷彿とさせられる。このような大膽な斜め構圖の採用とそれに伴う巨大な動勢表現は、山水畫論では氣勢と呼ばれるが、全く驚異的である。しかもこの山脈はこれで終らず、更に右へ繼起的に連絡されて手前に至り、遂に水を取り圍む圓環狀の山脈を完結するに至っている。圓環をなす山脈の連絡は緊密で、この表現に對する作者の苦心もありありと窺える。同様な表現は輞口莊景にもとられる。輞口莊をめぐる半圓環狀の山脈には、輞川莊景にみた巨大な動勢こそ見られぬが、一層明瞭な構造と更に緊密な脈絡をみせている。

圓環構圖、斜め構圖は、北宋以後の畫一的に整理された構圖形式を見慣れた者にとって、實に異様に映り、またかくもはつきりと意圖された動勢表現は、實に稀で例がない。北宋以後に展開した構圖形式は、後に詳述する通り、垂直畫面を横に平行に分割し、近景、中景、遠景へと景物を配する方式をとり、唐棣もこの原理に従って明らかに修正を加えているが、これを敢て無視して連續的に圓環や斜めの構圖をとることは滅多にないことである。ここに、これらの構圖が、氣勢表現ともども、宋代にこれまでの畫法が選擇整理されて畫一的な様相を呈する以前の多様な畫法の一例ではないかと推測するのである。かさねて孟城坳をみると、わずかに申し譯程度に遠山が刷かれているが、かように畫面の大半をほとんど分割せずに、しかも近景だけで處理する方法は明らかに宋以後になく、また最も奥の二株の柳を最も大きく配するのは、遠小近大の法則に背き、畫理にやかましかった宋人とは無縁である。

唐棣の輞川圖卷は、このように五代以前に存在した筈の山水畫様式を表している。しかしあくまでこの圖は模本である。模本であるからには、原本を傳えると同時に、必ずや模作者の意思が反映されていることが考えられ、まして模作者が唐

棟のように文人畫家である場合はなおさらである。従つて本稿の如く原本の様式を對象に考えるには模本操作が必要となる。しかし操作如何によつては、これまでに問題とされたこともない珍しい様式を復元可能にし、ひいては時代の空白を埋めるばかりか、同時代の、或は前後する時代の他の作品に對して様式解釋の重要な手懸りを與えてくれるものと豫想させる。唐棟本にみた動勢表現はこれを示唆しているといえよう。中國の山水畫は、發達の搖籃期である唐代は無論、一つの頂點を示した五代北宋の作品もほとんど滅びてしまった。その原狀を直接的素材において知り得なくなつた以上、模本研究の重要なことはいふまでもあるまい。しかしそのためには質の良い模本が必要とされる。唐棟本はこの期待を荷いふと考えるのである。

唐棟（^二二九六^一）は、浙江吳興の出身で、字を子華といい、嘉興路照磨、江陰州博士、休寧縣尹を歴任し、平江路吳江知州を致仕した後、至正二十四年（一三六四）頃、年六十九を以つて卒した。休寧縣尹時代には、賦役を均正にし、縣學を新たにするなどして善政を謳われ、唐休寧とも呼ばれた。畫家としては、幼年に同じ吳興出身の趙孟頫に見出されてその門に入つたが、嘗つて湖州路の郡守であつた馬煦の推薦を受け、仁宗朝、早くも弱冠にして嘉熙殿御屏に筆を揮ひ、集賢院待詔となつたという。専門の山水畫は郭熙を師としたというのが、夏文彥の「圖繪寶鑑」^⑤以來の定説である。しかし、彼の墓誌銘を撰述した張羽が、郭熙を師とするようになったのは休寧縣尹を終えて後のことで、それ以前の山水畫は董源や李成を彷彿とさせるものがあつたといふのは傾聴に値する。少なくとも幼年の元代復古運動の指導者である趙孟頫への師事も含めて、更に多方面の繪畫活動が推測される。現在流傳する作品の内、唐棟畫として認められるのは、輞川圖卷以外、管見の限り、次の五點である。^①（1）王摩詰詩意圖（至治三年、一三三三、ブルックリン美術館）、^②（2）村人聚飲圖（元統二年、一三三四、上海博物館、挿圖2）、^③（3）歸漁圖（至正二年、一三六二、メトロポリタン美術館、挿圖3）、^④（4）雪江捕魚圖（至正十二年、一三五二、上海博物館、挿圖3）、^⑤（5）溪山烟艇圖（臺北 故宮博物院）。これらの作品は、いずれも元代に董（源）巨（然）様式と並んで流行した李（成）郭（熙）様式



挿圖2 唐棣 歸漁圖 絹本墨畫淡彩 134.0×86.2
 ニューヨーク メトロポリタン美術館

に該當するとすれば、(4)は更に筆墨の粗縦性が増し、畫面中央主山の高聳性を強調する高遠構圖からして、休寧縣尹以後の郭熙畫風といえるであろう。これらに對して輞川圖卷の畫風は全く異っている。構圖は勿論のこと、輪廓線を主體に軽く墨を施した極度に抑制された筆墨法、むしろ雀爪樹というがふさわしい樹法等、いずれを取っても李郭様式には基いてはいない。この原因は一に唐棣本が原本にかなり忠實な模本であったことに歸すると考えられる。

の顯著な山水畫で、唐棣自身が元代李郭派の代表的畫家であつたことを如實に示している。その内、(1)、(2)、(5)は所謂寒林平遠山水と呼ぶもので、前景に數株の蟹爪風喬松、後景に土坡が參差しつつ後退する構圖をとり、(3)も後景の平遠こそ缺くが、前景の喬松を強調し、郭熙よりむしろ寒林平遠山水の創始者李成が意識されていたよう。そしてこれらが張羽という休寧縣尹以前の李成風「長松平遠」

(2) 郭忠恕輞川圖卷

唐棣本と極めて類似した輞川圖卷に所謂石刻本¹²(圖4下、5下)がある。これは、陝西池陽の來復(字陽伯)の家に傳わった郭忠恕輞川圖卷を、萬曆四十五年(一六一七)、藍田知縣の沈國華が、藍田に舊くから傳わる石刻を改訂せんと、山西

上黨の郭世元に石五方に模刻させたものである¹³。郭忠恕の輞川圖卷は、當時武林の高深甫所藏本等何本か流傳し、石刻原本もそのうちの一本であった。この原本は今傳わらないが、嘗ての面影を「鬚眉毫髮、頗ぶる忠恕の神を得たり」(沈國華識語)と評された石刻拓本を通して知り得るのである。また題跋も原卷跋として模刻され、元の郝經、姚維清、明の楊士奇、邢侗等のそれがあった。郝經は元の世祖に仕え、國信使に充てられ宋に使用して十六年間眞州に拘留されたが、遂に節を曲げず、放還の翌年、至元十一年(一二七四)に卒した。姚維清その人については知り得ないが、その跋にこの圖が楊載¹⁴(一二三三)の所藏であったという。楊載は、福建浦城の人で、字を仲弘といい、官は寧國路總管府推官に至ったが、詩文に秀で、趙孟頫の推重を受け密接な交わりを持っていた¹⁵。要するに石刻原本は、題跋をそのまま信ずれば、宋末元初に遡り得る郭忠恕輞川圖卷であった。

唐棣本はこの郭忠恕輞川圖卷の系統に屬する模本である。いま石刻拓本と唐棣本とを比較對照してみると、兩者は細部



挿圖3 唐棣 雪港捕魚圖 紙本墨畫淡彩
148.3×68.2 上海博物館

に至るまで極めて類似している。但だ唐棣本の末尾に石刻本にない一景が附加されているが、石刻の指揮者沈國華の識語によれば、原本の最後に王維の母の塔墳及び鹿苑寺が畫かれていたが、これらは王維が未だ寫さなかつた筈のものと思われるので敢て模刻は避けたとあり、石刻原本にはあつたことがわかる。従つて兩者は、唐棣本の文人畫家として豫想される模刻態度、石刻本の石刻という技術的制約を併せ考慮すれば、同一系統本に屬することは明瞭で、唐棣本が石刻原本を模寫した可能性も全くないわけではないが、同一原本から派生した二種類の模本とみるのが妥當である。つまり模或いは重模、重々模の相違は考えられるにしても、共に郭忠恕輞川圖卷の模本で、本稿が問題とする唐棣本の原本、實は郭忠恕輞川圖卷はこの二本を通して窺い得ることになったわけである。

さて唐棣本には省略されているが、石刻本の上方には、景の名稱が一々標記されている。沈國華は、この標記は原本を踏襲したものであるという。²⁰ 石刻本のこの景名によつて、唐棣本を始め郭忠恕輞川圖卷系統本が、王維の「輞川集」に構想を依拠し、そこに詠われた二十景を主題として横卷形式に圖樣化したものであることが知れる。

盛唐詩人として有名な王維（六九一—七六二）が、長安の南方、藍田輞川の清寂境に別莊輞川莊を營み、官吏としての仕事の間暇、友人裴迪等と共に、舟を泛べ琴を弾じて遊んだことは周知の所である。²¹ 「輞川集」は、この輞川莊の勝景二十を選び、裴迪と唱和した各々五言絶句二十首をまとめたもので、孟城坳、華子岡、文杏館、斤竹嶺、鹿柴、木蘭柴、茱萸泚、宮槐陌、臨湖亭、南垞、欽湖、柳浪、欒家瀨、金屑泉、白石灘、北垞、竹里館、辛夷塢、漆園、椒園等の詩がある。²²

郭忠恕輞川圖卷は、この「輞川集」中の景を、最前景の水に沿い、横に羅列しつつ順次展開する形をとった。だが諸景の順序は「輞川集」のそれと必ずしも合致しないばかりか、景にも増減がみられる。即ち「輞川集」にある辛夷塢がなく、逆に「輞川集」にない巻首輞川莊（假名、輞口莊、石刻本に缺けた巻尾の鹿苑寺及び母塔墳の三景が加わっている。「輞川集」だけに依拠していないことがわかる。三景の内、鹿苑寺、即ち王維が亡き母の永劫追福のために輞川莊を施して寺

となした清源寺の後身は、輞口より三十里上流の地點にあるといい、卷首の景はその輞口、即ち輞川が嶢山の峽より出で北流して霸水へと注ぐ出口、及び附近の輞谷の溪谷を表していると考えられる。²³ 輞谷について、明の何景明の「雍大記」は、

商嶺の水は流れて藍橋に至り、復た流れて輞谷に至る。車輞の如く環湊し、疊嶂より落ちて深潭に入る。

²⁴ という。車輞は車の輪のように流れる美しい波紋をさし、輞川の名はこれに由來した。卷首の景は、豊富な水が美しい曲線の波紋をいくつも描いて流れ、周囲のたたなわる峰からは水が奔流の如く潭に注ぎ入っている。最も右端の狭い谷あいが輞口であろう。輞口莊も輞口近くの別莊と解せられる。つまり「輞川集」にないこれらの景は實際の地理に依拠して、輞川莊を畫いた輞川圖卷として眞實味を添えるために附加されたものと考えられる。

次にこの石刻本と唐棣本によって、郭忠恕の輞川圖卷、特にその氣勢表現について考察するわけであるが、兩者の模寫態度に大幅な相違があることは一目瞭然である。石刻本が原本を尊重し、石刻ながら可能な限り忠實にその再現を試みたのに對し、唐棣本は原本を尊重しつつも自らの造型原理を持ち込み、これと融和させながら元代における再生を試みたのが特徴といえよう。後者には明らかに異った二つの造型原理が混在し、卷が進むにつれて模作者の原理が益々優勢となっている。元來、文人畫家の臨摹とは、必ずしも原本の一點一畫をまねず、それは畫工のする事として潔しとしない所がある。例えば輞川莊景を取って兩者を比較してみると(圖4)、石刻本では、圓環内の水平面を畫面の相當上まで異常に傾け、圓環構圖ともども、中心に浮かぶ島上の草堂を強調する構圖をとるのに對して、唐棣本では、草堂の主題性を減殺して、草堂を一點景とする自然らしい山水畫を作ろうとする。即ち高位置からの俯瞰視を採用することにより、水と陸地を自然な平面的廣がりとして捉える一方、圓滑な奥行きを志向する三分割法の意識的な採用は、草堂を水を區切りとした近、中、遠景の中景と化し、空間運動の一過程に相對化してしまった。唐棣本では、むしろ周圍の山脈に關心を向け、ここに山水畫の眞骨頂を見出し、一層大きく配しているばかりか、その描寫に異常な程精力を費している。つまり人間本位の主題主



挿圖 4(a) 唐棣 輞川圖卷 竹里館景



(b) 郭世元 模郭忠恕輞川圖卷 竹里館景

義と自然本位の山水主義との相違ともいえるが、前者が原本に近い造型原理であったことはいうまでもなからう。この相違は兩者の全巻を通じた特徴で、他に竹里館景（挿圖 4 a, b）に典型的にみられる他、唐棣本の一貫した遠山の追求に對して石刻本の徹底した近景方式もこの具體的現われである。これによって唐棣本が自らの意思を加えて改變していることがわかったが、唐棣本には、また模作を通じた畫法の研究という問題意識がみられ、これが時に原本の主張をうまく生かして模本としての價値を高めている。従ってこの兩者の長所、短所を補い合つてはじめて、原本の様式に近附くことが可能と考えられる。

問題の氣勢表現の考察に移ると、先に唐棣本でみた山脈の氣勢表現は石刻本でも看取される。しかし兩者はここでも顯著な相違を示している。兩者が圓環狀の山脈に一貫した連絡を表現していることは疑いなく、石刻本も、特に輞口莊の右側の山脈では（圖 5 下）、幾層も積み重ねた山なみを左にねじらせ、緊密な脈絡と同時に激しい運動が感じられる。しかし唐棣本に一層緊密な脈絡と有機性が表現されていることは誰しも首肯するであらう。輞川莊景の左側の山脈表現を例にとらう（圖 4）。同じく



挿圖5 王蒙 秋山草堂圖 紙本着色 123.3
×54.8 臺北 故宮博物院



挿圖6 王蒙 青竹隱居圖（部分）絹本墨畫
141.0×42.2 上海博物館

斜行、漸増、積み重ね方式を採用するが、唐棣本はねじれ方式を加えて、弧を描き蜿蜒とうねるような山脈の巨大な運動を現出した。石刻本のみに頼っては多分見逃されてしまった原本の氣勢表現が、ここに大膽かつ明瞭に主張されている。だが原本にあった氣勢表現が、模作者唐棣自身の解釋に基づき、更に發展的に改訂されていることも事實である。石刻本では圓環の一環として右の山脈だけに連絡された氣勢表現が、唐棣本では左の山脈にも連絡され、しかも右への脈絡より緊密さを示して、龍か蛇のうねりを思わせるような有機性をもっている。これは明かに唐棣によって附加されたも

ので、原本の氣勢表現に対する彼の發展的解釋を示す一證左といえよう。

この唐棣の氣勢表現で想起されるのは王蒙の龍脈である。王蒙(一三〇八)は、字を叔明、號を黃鶴山樵といい、浙江吳興の人、趙孟頫の外孫に當る。元末四大家の一人で、元代李郭派に對し、主として董源、巨然を師とし、明清の山水畫に測り知れぬ影響を及ぼした四大家の内では最年少である。彼の山水畫には屢々蜿蜒とうねり連なる山脈が登場する。典型的な例として、「秋山草堂圖」(臺北、故宮博物院、挿圖5)、青卞隱居圖(上海博物館、挿圖6)を舉げておく。前者の山脈は唐棣本と同じく大きなカーブを描きうねっており、後者は前者程には脈絡が明瞭でないが、より複雑に激しく氣勢が表現されている。これを誰が初めて龍脈と稱したかは未詳だが、清の王原祁(一六四二—一七一五)はその著「雨窗漫筆」の中で、「山樵は龍脈を用い、蜿蜒の致多し」と述べている。²⁸ 王原祁は、字茂叔、號麓臺、江蘇太倉の人、所謂四王の一人で、明末の大宗匠董其昌の唱えた南宗正統畫派の法脈を繼承する一方、婁東派の開祖として清朝中後期を風靡した山水畫家である。さて彼はまた龍脈の起源に觸れ、自作「倣黃鶴山樵巨幅山水」の題識の中で次のようにいう。²⁹

黃鶴山樵は、元の四家中空前絶後の筆たり。其の初め、酷だ其の舅の趙吳興に似たるは、右丞の輞川粉本より得來れり。後董巨より發して筆墨の大源頭に出で、乃ち本の家法を一變せり。出沒變化は端倪すべき莫きも、右丞の體を以て董巨の用を推すに過ぎず。而るに學者は見聞に拘わり、山樵の離奇天矯、別に一種の新裁あるを謂い、而うして董巨の精神は復た講求せず、山樵の本領は終に烏有に歸せり。是において右丞の氣運生動は紙上の浮談となれり。

王蒙の趙孟頫、王維、董(源)巨(然)への師承をいい、特に輕視されがちな「董巨の精神」を重視すべきことを説くが、王蒙の龍脈についても、注目すべき見解を述べている。「山樵の離奇天矯、別に一種の新裁あり」とある離奇天矯とは屈曲するさまをいい、就中天矯は、「剛龍の長雲に蟠まるや、天矯蜿蜒たり」(唐、皇甫松、大隱賦)等とあるように、龍と關連しその蜿蜒と曲がりくねるをいうに用いられる。従ってこれが王蒙の龍脈をさすことは疑いなく、彼の山水はここに新機軸



挿圖7 王原祁 輞川圖卷（部分）紙本着色 35.7×545.1 ニューヨーク アール・モース氏

があったのである。而るにまた王原祁によれば、それは王維、とりわけ輞川粉本より學んだものだという。斷っておくが、後に述べる通り、王原祁にとって王維輞川粉本とは石刻本等の郭忠恕輞川圖卷をさしている。つまり王蒙の龍脈は郭忠恕輞川圖卷に由來したというのである。王蒙と輞川圖卷との關わりは、彼が趙孟頫周邊の畫家として、唐棣と同様、嘗って輞川圖卷を制作したことにより證せられる。即ち王蒙の輞川圖卷は現存しないが、これを更に模した明の末旭の輞川圖卷⁽¹⁾の存在によって知れるのである。このように王蒙の龍脈が郭忠恕輞川圖卷に基いていたと指摘されるのは興味深い。何故なら、同じ龍脈が唐棣本にも見られ、それは輞川圖卷に対する唐棣の發展的解釋であつたが、そうした解釋は王蒙においてもなされ、少くとも畫學研究のさかんな趙孟頫周邊の畫家達において行われたことを物語るからである。これらは確かに忠實な解釋ではなかったけれども、原本に秘められた様式的意味を開示してくれた功績は看過できない。

實踐家であると同時に理論家でもあつた王原祁は、この王蒙を介した輞川圖卷解釋に基いて、康熙五十年（一七二一）石刻拓本をもとに長大な輞川圖卷⁽²⁾（アール・モースコレクション、挿圖7）を制作し、また「龍脈・開合・起伏」理論を「雨窗漫筆」において展開した。しかしまた、この理論は、彼自身これを闡明したのは王蒙^(一七二七)であつたと斷わる通り、王蒙のみならず清朝初期の畫學を反映し、これを集大成したものであつた。彼は龍脈について次のように定義する。

龍脈は畫中の氣勢たり。源頭には斜有り正有り、渾有り碎有り、斷有り續有り。

要するに龍を彷彿とすればよく、雲龍の如く隠れると思えば現われ、續くかと思えば斷たれ、縦横自在に出沒する脈絡表現をいう。王蒙の龍脈より一層複雑化し、更に龍脈を體とし、開合・起伏を用とする一層の變化が求められた。ところで「龍脈は畫中の氣勢たり」とあるように、龍脈は氣勢の一形態であることが知れるが、氣勢とは何か。

乾隆年間、王翬、王原祁の畫法に私倣し、從來ともすれば斷片的で體系を缺く傾向のあつた山水畫論を整備した沈宗騫は、「芥舟學畫編」を著わし、その中で氣勢を説き次のようにいう。

天下の物は本と氣の積む所にして成る。即ち山水の重岡複嶺より以って一木一石に至るが如きは、生氣の其の間を貫ぬくこと有らざる無し。是を以って繁にして亂れず、少にして枯れず、これを合わせば統て相聯續し、これを分てば又各々自から形を成し、萬物は一狀ならず、萬變も一相ならず。これを總するに、氣を統べ以って其の活動の趣を呈する者、是れ所謂勢なり。六法を論ずる者、首めに氣韻生動と曰う。蓋し即ち此を指せり。

中國の傳統思想よりすれば、萬物は氣によって構成される。氣は物質ともエネルギーともいえる不可見のもので、宇宙のマクロからミクロに至るまで、如何にその様相が異なるうと、これに與らないものは存在しない。自然もこの氣の聚積による產物で、一木一石たりとも形あるものは全て、疎密の差こそあれ、そこには氣が凝集し貫かれてゐる。この氣が統御され、活發な運動が顯在化して感じられるものを氣勢という。山水畫はこの氣勢の表現を最も重視すべきで、南齊謝赫の唱えた六法の第一法、氣韻生動はこの氣勢をさしたものだと言く。王原祁もまたこの氣勢について次のように述べている。

先ず氣勢を定め、次に間架を分ち、次に疏密を布き、次に濃淡を別つ。

即ち構圖や筆墨法に先んじて、氣の運動を畫面に如何にめぐらすことを決定しなければならぬという。この氣の運動に

對する重視はまた彼の氣運、生動という言葉にも窺える。氣韻生動を専ら氣勢によって解釋する考え方は沈宗騫にもみられたが、王原祁は、繪畫の第一原理ともいふべきこの氣韻、生動を敢て冒して氣運、生動と強引に改めたのである。³⁶王原祁の畫論はこの一語によって集約されるといっても過言でなく、彼の畫論の最大の特徴は畫面における氣の運動を強調したことである。自作の輞川圖卷に附した題識には次のようにある。³⁷

六法の中氣運、生動し、天地の眞の文章を得る者、右丞より始まり、北宋の荆（浩）關（仝）董（源）巨（然）、二米（米芾・米友仁）李（成）范（寬）、元の高（克恭）趙（孟頫）四家（黃公望、吳鎮・倪瓚・王蒙）俱に其の意を祖述し、一燈相續して正宗大家となれり。

いうまでもなく南宗正統畫派論を述べたもので、氣運、生動は、自らその正嫡を以って任じた南宗正統畫派の旗印に掲げられている。また注目すべきは、この氣運、生動が王維と關連して説かれていることである。先に引用した「傲黃鶴山樵巨幅山水」自識にも、「右丞の氣運、生動」とあった。いずれも「右丞」が王維輞川圖、實は郭忠恕輞川圖卷をさし、氣運、生動、また氣勢の源流が郭忠恕輞川圖卷に見出されたのである。

ではこの氣勢が具體的にどのように表現されたかといえ、主として氣が山脈内部を貫通し運動するという形式を通してであった。即ち山脈を構成する氣は脈絡に従って運動し、この脈絡を斜めに或は圓環狀に配することにより氣勢を表現したのである。氣勢表現の特殊形態である龍脈は、特にこの脈絡を縱横自在に連ね、それによって恰も龍のうねりの如く氣の盛んな運動を生じたものをいった。龍脈というからには、龍を彷彿とさせることが條件で、氣勢表現のなかでも有機的にうねるように表現されたものを龍脈と稱したのである。

ところで氣勢や龍脈は本來風水論の用語である。風水論³⁸は、古く前漢の頃にその先蹤を見出すことが出来、堪輿また地理と呼ばれたが、都城、住宅、或は墳墓を營むにふさわしい場所の選定を専門に論じ、中國古來の宗教や民俗と關わり、

社會に深く浸透した一種の地相學ともいえるものであった。風水論の古典の一つで、晉の郭璞の撰に擬されるが、實際は唐末五代の頃に成立したと推測される「葬書」には次のようにある。^⑨

葬は生氣に乗ずるなり、夫れ陰陽の氣は、噫して風と爲り、升りて雲と爲り、降りて雨と爲り、地中を行きて生氣と爲る。生氣は地中を行き、發して萬物を生ず。(中略)氣は地中を行き、その行くや地の勢に因り、その聚まるや勢の止まるに因る。邱壟の骨、岡阜の支は氣の隨う所なり。

氣は地の形勢に隨って地中を貫行し、この生氣の流れを氣勢といった。風水論は邱壟や岡阜を人間の骨や手足に喩え、これに氣勢をたずねて、形勢の止まる所、即ち氣の聚結した所を住居或は墳墓の最適地に定めたのである。龍脈はこの生氣の流れである氣勢を龍にみたて、隱顯斷續しつつ連なる山脈の起伏轉折をいったのである。後世この龍脈説は更に大規模化し、源を遠く西方の崑崙山に發し、そこから三つの龍脈が東へ向って伸び、その各々を中龍、南龍、北龍と名附け、それらから更に幾多の支脈が分岐し、中國全土をこの氣脈が通じていると説明した。いずれにせよ王原祁等は、風水論のこの生氣を根幹とする氣勢や龍脈を山水畫に導入することによって、畫面を活潑な生動の趣きあるものたらしめんとしたわけである。

さて、以上の氣勢や龍脈の考察を踏まえて、再び輞川圖卷に戻ると、確かに郭忠恕輞川圖卷原本の緊密に連絡され盛んな動勢の表現された圓環や半圓環狀の山脈には、氣、即ちエネルギーが講ぜられていたに違いない。原本に近い石刻本の輞川莊景の山脈(圖4下)をみれば、先ず左側の山脈では、積み累ねられた個々の石(山塊)にわだかまったエネルギーが、斜めに次第に大きく列ねられることによって、運動を生ずると共に加速的に増幅する形をとっている。そしてこのエネルギー運動は、更に山脈内部を貫通して圓環狀にめぐり、圓運動として自己完結的に閉じられることにより、エネルギーを山脈内部に閉じ込めたのである。輞口莊景も同様で、半圓環狀の山脈にはエネルギーが貫通し、半圓環運動として閉じら

れることによって山脈内部にわたかまっている。つまり動勢の感じられた脈絡表現には全てエネルギー運動が講ぜられているのである。しかし原本の氣勢表現が唐棣本程に有機的脈絡をみせていたかどうか。唐棣本において、有機的脈絡が最も顕著な輞川莊景左側の左へカーブを描いて消える山脈は(圖6上)、石刻本に見當らないことは既に述べたが、このような彼方へ消え去る形の氣勢表現は、石刻本の他の全ての閉じられた氣勢運動表現にも反している。従ってこの山脈が唐棣によって附加されたことは明瞭で、彼は、更に自然な山水畫化という意圖のもとに、この蜿蜒と彼方へうねり消える山脈を附加することによって、原本の狭く不自然な畫面空間を擴大しようとしたのである。原本の山脈はあくまで内側の水と草堂をめぐる閉じられた山脈として終始しており、蜿蜒とうねる龍を彷彿させる長大な山脈、即ち龍脈とは未だ縁がなかったのである。これを要するに、右の一例に示されるように原本には未だ唐棣本程の有機的脈絡こそ表現されていなかったが、旺盛な氣勢、即ちエネルギー運動は表現されており、後世、王蒙や王原祁等によって講求された龍脈の畫法の源は、原初的ながら確かに郭忠恕輞川圖卷にあったのである。

(3) 王維輞川圖

さて、唐棣本の款識には、「摹王右丞輞川圖」と王維の輞川圖の模本であることが明記されていたが、實は石刻本に照らして郭忠恕輞川圖卷の模本であった。また王原祁の所謂「右丞の輞川粉本」も實は郭忠恕輞川圖卷であった。何故このような混亂が生じたかといえば、嘗て王維の輞川圖なるものが確實に存在し、宋、元代に傳わった輞川圖卷は、全て王維の名を冠してその模本もしくは重模本として傳わったからである。模作者の名前すら文獻に登場するのは、やっと明代に入ってからである。

王維及び王維輞川圖については、既に小林太市郎の「王維の生涯と藝術」⁽¹⁾に詳しく、また本稿の主旨にも違うので深入

りすることは避けたいが、要するに王維の輞川圖は清源寺に畫かれた壁畫であつたことが確認される。

復た輞川圖を畫き、山谷は鬱盤として雲水は飛動せり。意は塵外に出で怪は筆端に生じぬ。⁽⁴²⁾〔唐朝名畫錄、王維條〕

清源寺の壁上に輞川を畫き、筆力は雄壯なり。⁽⁴³⁾〔歷代名畫記〕卷一〇、王維條

唐代の王維輞川圖についての資料は寥々これだけで、その實態を知るには餘りに乏しい限りである。清源寺は、前述した通り、王維が亡き母の永劫追福のため別業輞川莊を施して寺となしたその寺のことである。⁽⁴⁴⁾白居易は長慶二年（八三二）この寺に宿り、また「唐朝名畫錄」（開成元年、八三六、以後撰述）の著者朱景玄はこの壁畫輞川圖を實見したものと⁽⁴⁵⁾思われる。

しかし會昌五、六年（八四五、六）、長安を中心に全國に吹き荒れた廢佛毀釋の嵐は必ずやこの寺をも襲つた筈で、寺とともに壁畫輞川圖も壞滅されたと推測される。

而るに宋代に入り、壁畫輞川圖に代つて登場するのが輞川圖卷である。王維が横卷形式の輞川圖を制作したことは勿論、王維の主要な畫面形式は壁畫と屏風で、嘗て横卷形式の作品を作つたことすら唐代の資料は傳えていない。ここに王維輞川圖に關して唐、宋の資料に大きな斷絶が存在するのである。宋代に行われた輞川圖卷の一例を紹介すると、秦觀の「淮海集」（卷三四）に、元祐二年（一〇八七）、高符仲という者が病氣見舞に携えて來た王維輞川圖について次のようにい⁽⁴⁶⁾う。

枕上に閱するに、恍然として摩詰と輞川に入り、華子岡を度り、孟城埭を經、輞口莊に憩い、文杏館に泊り、斤竹嶺に上り、木蘭砦に並び、茱萸泚を絕り、槐陌を躡み、鹿柴砦を窺い、南北垞に歸り、欽湖を航し、柳浪に戯れ、欒家瀨に濯い、金屑泉に酌み、白石灘を過ぎ、竹里館に停まり、辛夷塢に轉じ、漆園に抵たるが若し。幅巾杖屨、棋奕茗飲、或は詩を賦して自ら娛しみ、其の身の汝南に匏繫せらるるを忘れるなり。數日して疾良愈せり。

前半十景の順序が郭忠恕輞川圖卷のそれと全く一致することが注目されるが、郭忠恕輞川圖卷がそうであるように、輞川莊の諸景を羅列したものであつたこと、また輞川山居のさまを追想し山居趣味への渴きを癒すべく鑑賞されたことなど

がわかる。最も盛んに取沙汰された北宋中後期には、その他にも李衛公家定本、高本、矮本、小輞川圖等が王維の名を冠して入り亂れ、多種多様の輞川圖卷が通行したが、いずれも王維原本というに足りなかったことは評家の言外に含む所であった。⁽⁴⁸⁾

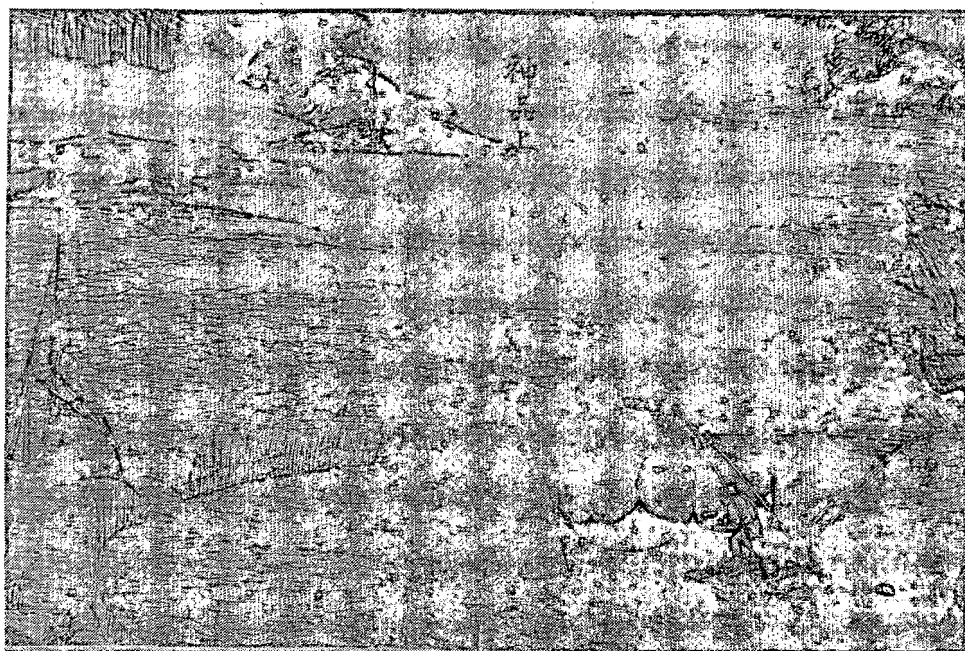
このような北宋中後期における輞川圖卷の盛行は、畫家としての王維の評價の向上が與っていた。王維は山水、樹石を得意としたが、唐代における評價は、「唐朝名畫錄」に李昭道等六人と共に妙品上の部に列せられたように、それ程高くはなかった。しかし彼の評價は後世益々高まり、蘇軾に至って吳道子に匹敵した。蘇軾は陝西鳳翔府開元寺の王維と吳道子の畫を詠んで、

吳生は妙絕たりと雖も、猶お畫工を以て論ぜらる。摩詰はこれを象外に得て、仙翮の籠樊を謝するが如き有り。吾二子を觀るに皆神俊なるも、又維に于ては枉を斂めて間言すること無し。

⁽⁴⁹⁾ という。唐代には畫聖と稱され、神品上に唯一人列せられた吳道子が畫工と片附けられ、それ以上に王維が文人畫家として評價されたのである。こうした當時の風潮を反映して、王維と稱する作品も盛んに横行した。米芾はこれを捉えて、世俗の蜀中に畫ける驟網圖、劍門關圖を以て王維と爲すこと甚だ衆し。又多く江南の人畫く所の雪圖を以て命じて王維と爲せり。但だ筆の清秀なる者を見れば、即ちこれに命ぜり。

と述べる。⁽⁵⁰⁾ 要するに王維の意思とは別箇に畫家王維の虚像が作られ、輞川圖卷もその一例であったといえよう。江南の「雪圖」の例として傳趙幹江行初雪圖卷⁽⁵¹⁾（臺北、故宮博物院、挿圖8）を上げておく。これと全く圖様の似た作品が當時王維の捕魚圖として通行したことが晁補之の捕魚圖序によって證される。⁽⁵²⁾

元代に入って、王維輞川圖卷を迎えたのは趙孟頫周邊の復古運動であった。趙孟頫^(二三四)は浙江吳興の人、字を子昂といい、周知の如く、宋の太祖の第四子秦王德芳十代の末裔でありながら元に仕え、異數の待遇を受けて官は翰林學士承



挿圖8 傳趙幹 江行初雪圖卷（部分） 絹本淡着色 25.9×376.5 臺北 故宮博物院

旨にまで上った。彼はまた書畫人としても元朝隨一で、特に畫の方面では、南宋の畫院繪畫に反撥し、畫法の範を北宋以前に求め、所謂元代復古運動の指導者としてその影響力は實に元代繪畫の動向を決定した程であつた。古法の顯著な輞川圖卷は、王維の名聲と共に、この復古運動の恰好の研究對象に選ばれた。柳貫（二七〇）は北宋の李公麟の山莊圖に題跋して次のようにいう。

往年、官を京都に備わり、吳興公（趙孟頫）に従いて道山延閣に入り、畫卷を書題裝潢するに、王摩詰の輞莊圖草を見たり。後又圖本を郝參政家に見るに、四川宣撫司都大茶馬司の官印ありて、位置は織悉具備せり。公肯首翫賞し、余を顧みて言いて曰く、蘭亭序草の古今書法の宗とせらるるは、正にかくの若きのみ、と。此の龍眠の山莊圖草は全く其の法を用い、行筆の細潤迺ち超越の意有り。古人の翻案法は、正に此においてこれを求むべし。

道山延閣は元朝の書畫を祕藏した祕書監のことである。趙孟頫が祕書監の書畫に題籤を書いたことは「祕書志」（卷六）、祕書庫、延祐三年（一三二六）の條に確められる。また祕書監の王維

輞川圖のことは、王惲(二三〇四)の「玉堂嘉話」(卷三)に著録され、江南が平らげられた至元十三年(一二七六)、京師に運ばれてきた二百餘幅の書畫のうちの一幅であった。⁽⁵⁵⁾柳貫跋によって、趙孟頫等がこの祕書監本の他に郝彬所藏の輞川圖卷にも接したことがわかるが、それ以上に注目すべきは、趙孟頫にとって王維輞川圖が書の王羲之蘭亭序にも似た地位を畫において占め、蘭亭序が書法の範とされたように畫法の範とされたことである。趙孟頫の王維輞川圖卷に對する異常な傾倒よりは、大英博物館に至大二年(二三〇九)の傳趙孟頫輞川圖卷が所藏され、彼自身模本を作った可能性があること、また元貞元年(二二九五)周密のために作った鵲華秋色圖卷(臺北、故宮博物院)に輞川圖の影響が認められること等に窺える。⁽⁵⁶⁾先に唐棣、王蒙が同じ吳興出身の畫家として趙孟頫に師事し、ともに輞川圖卷を制作したことを述べたが、その背景には趙孟頫の首導する元代復古運動、そして彼自身の王維輞川圖卷に對する重視があったのである。唐棣、王蒙は趙孟頫に導かれ、輞川圖卷の模本制作を通して畫法の研鑽を積んだのである。

而るに彼等の所謂王維輞川圖卷とは、實は郭忠恕輞川圖卷であった。唐棣本の原本が郭忠恕輞川圖卷であったことは、石刻本との比較によって既に述べた所であるが、王蒙や趙孟頫の制作した輞川圖卷の原本も郭忠恕輞川圖卷であったと考えられる。現存する王蒙を模した宋旭本や趙孟頫の大英博物館本は、唐棣本の如く直接資料でなく、かつ大幅な修正が加えられているが、郭忠恕系統本に屬することは確かである。またこの三家の他に商琦が作った輞川圖卷は、コピーによってしか知り得ないが、唐棣本と位置、圖柄ともに一致し、郭忠恕系統本に屬することは明瞭で、當時の流行が知れる。商琦は元初、中書參知政事となった商挺(二二八九)の子で、趙孟頫とも交友があり、祕書志(卷九)によれば、至治三年(一三二三)、集賢侍講學士から祕書卿に昇進している。⁽⁵⁷⁾祕書卿は祕書監の長官であるから、畫家でもあった商琦が祕書監本輞川圖卷に接した可能性機會は十分あり、彼の模本もこの祕書監本によったことが考えられる。この祕書監本王維輞川圖卷が實は郭忠恕輞川圖卷で、彼等の郭忠恕系統模本の共通原本であったのではあるまいか。商琦の他に、趙孟頫がこれを見たことは

柳貫跋にみた通りである。また唐棣も弱冠にして祕書監内の殿閣である嘉熙殿に筆を揮い集賢院の待詔となったことは既にみたが、また彼の事蹟は、元統元年（二三三）江陰博士を終え北上して以來、至正五年（一三四五）休寧縣尹に着任するまで何の官についたかは詳らかでないが、京師にいた可能性があり、この間至正二年（一三四二）に祕書監本をもとに輞川圖卷を作ったことが考えられる。

祕書監本が郭忠恕輞川圖卷であったことは別の面からも推測される。即ち上引した柳貫跋は祕書監本を郝彬本の「圖本」に對し「圖草」と稱し、李公麟山莊圖も「圖草」と稱している。柳貫の跋の附された山莊圖（臺北、故宮博物院）が筆描を主體に墨を軽く施した白描畫風である所よりみて、この「圖草」は白描畫風を示そう。このような畫風はまた郭忠恕の畫風であった。李廌の「畫品」（樓居仙圖）に著録された清泰元年（九三四）制作の「盤車圖粉本」、「畫繼」（卷八）にみえる「畫稿十圖」等が嘗てあったが、ここにいる「粉本」や「畫稿」は未完成と作というより筆描を主體とした畫風をさすものと考えられる。後述する傳郭忠恕雪霽江行圖（臺北、故宮博物院、挿圖9）も一種の白描畫風であり、模本ではあるが唐棣本も墨の使用が極度に抑制されて白描畫風の面影が残されている。また董其昌や王原祁が郭忠恕輞川圖卷のことを輞川粉本と稱していることもこの白描畫風を傍證する。従って祕書監本が郭忠恕輞川圖卷であった可能性は十分あり、唐棣等の郭忠恕輞川圖卷系統本もこれをもとに制作したことが考えられるのである。これはとりもなおさず當時の王維輞川圖卷の實態を表わすものといえよう。郭忠恕輞川圖卷は、明代には他の輞川圖卷、例えば李公麟本等を完全に驅逐していたが、既に元代にあって、王維の名の下ではあるが、他を壓倒して流布していたのである。その後郭忠恕輞川圖卷は、王維輞川圖といえは郭忠恕本という程に流行し、特に萬曆年間、莫是龍、董其昌等によって王維が南宗正統畫派の鼻祖に祭り上げられるに及んで流行は輪をかけ、また誤解も輪をかけて、こうした状況を背景に、石刻化や王翬、王原祁等の輞川圖卷研究が行われたのである。

(4) 郭 忠 恕

郭忠恕は、字を恕先といい、河南洛陽の人である。幼にして才を顯わし、後漢^(九五〇)の湘陰公劉贊に仕え、後周^(九五二)では召されて周易博士となった。しかし上官と争うのが常で、監察御史の符昭文の彈奏により乾州司戸參軍に貶められた。その後流落して仕進を求めず、岐雍京洛の間を放曠した。宋に入つて、太宗に召されて國子監主簿となったが、ここでも放縱ぶりを發揮したばかりか、時政に對して謗讟の言を吐き、死こそ免れたものの登州に流され、太平興國二年^(九七二)、途中の濟州で卒した。死の間際、「我今逝かんとす」と護送吏に告げ、地に穴を掘りこれに顔をのぞきこむように死に、數月後、改葬しようとした所、死體が甚だ軽く、蟬脱尸解したようであつたといふ⁶⁸。このように郭忠恕の奇行は、逸話にも事缺かず、後世「神仙中の人」^(李廌「畫品」)、「異人」^(趙希鵠「洞天清祿集」)とも稱された。而るに彼の専門はあくまで古代文字の研究にあり、この方面の著作「汗簡」、「佩觿」が今に傳つてゐる。

なお郭忠恕の生卒年については一定した見解がない。「宋史」^(卷四四二)の傳では、登州配流の途中、太平興國二年^(九七二)、齊州に卒したことをいうが、陶岳の「五代史補」^(卷五)は、赦免されて歸り武興に卒したといふ⁶⁹。その卒年は當然太平興國二年^(九七二)以後となる。また「宋史」では、弱冠の年、後漢湘陰公劉贊の召しを辭退したとあるが、「五代史補」では、乾祐年間^(九五〇)のこととし、辟されて推官となつたばかりか、劉贊擁立の動きに際しては積極的に畫策し、郭威が三軍の推戴を受けるに及んだ時は、擁立の責任者馮道の不誠實を激しく責めている⁷⁰。この劉贊擁立事件は乾祐三年^(九五〇)のことと、「宋史」に據つてその時弱冠とすれば、生年は九三〇年少し前となり、「五代史補」のいうように、この時自から擁立を畫策し、宰相馮道に對抗したことが事實なら、これはとても二十歳の人間のすることとは思えず、生年は更に遡るであらう。また李廌は畫品において郭忠恕の樓居仙圖に題し、「嘗て清泰元年^(九三四)作る所の盤車圖粉本を見た」とい

い、これも明らかに「宋史」の九三〇年頃の生年説に矛盾する。近年、翁同文氏は「宋史」本傳の「弱冠云々」を誤まりとし、「五代史補」と「畫品」の記事を採用し、「約九一〇—九七七後」という生卒年説を提起し、傾聴に値する。

ところで畫家としての郭忠恕は、屋木、樹石を得意とし、就中屋木を畫くことにかけては當時の第一人者であった。屋木とは、一般に樓觀臺榭等の建築物を畫くのに、曲尺定規等の器具を用いたものを界畫というに對し、器具を用いないものをいい、界畫より古く、おおよそ北宋前期以前の畫法をさす。「聖朝名畫評」は郭忠恕と王士元を屋木門神品に列して、次のようにいう。

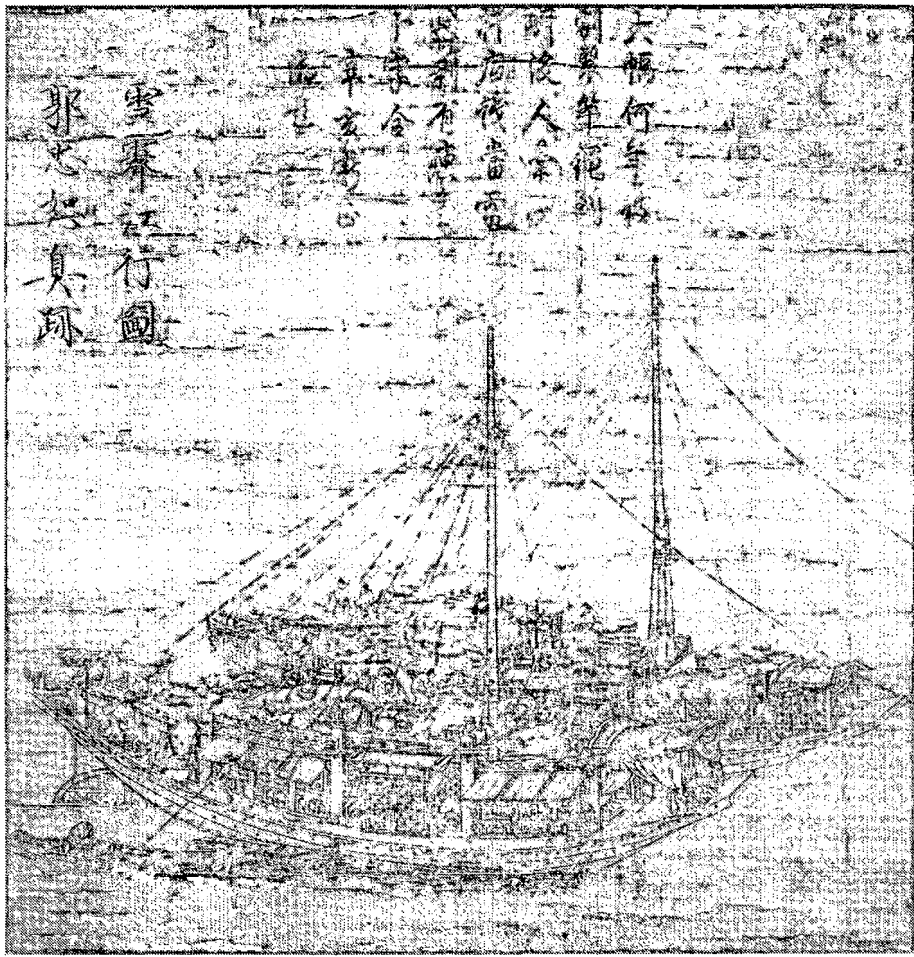
忠恕は尤も丹青を能くし、屋木樓觀を爲りては一時の絶なり。上折下筭、一斜百隨、咸な埒木の諸匠の本法を取り、略ぼ相背かず。その氣勢の高爽、戸牖の深祕は、盡く唐格に合し尤も觀る所有り。

即ち郭忠恕の屋木は寸法の割り出しに狂いがなく、斜線は一律に平行に引かれ、單なる樓閣畫に非ず、木匠の法に則つた本式のものであった。しかし彼の屋木畫の特徴は、唐代の畫法を踏襲して古様であったことである。壯麗深邃な趣き、また「圖畫見聞誌」(卷二)にいう建物の四隅を表わすこと等が唐格の具體的内容であった。しかし彼の古様はこれら唐格だけでは律し切れぬものがあつた。「宣和畫譜」(卷八)には、郭忠恕は好んで樓觀臺榭を畫いたが、皆作風が高古で、これを街に並べても賣れるとは限らなかつたという。餘りに高古に過ぎて世の失笑を招いたというわけである。この高古と關連し、「聖朝名畫評」(卷三)は、

畫の屋木たるや、猶書の篆籀有るがごとく、蓋し一定の體必らず端謹に詳備するに在りて、然る後最たり。忠恕は俱に當時第一たり。

と述べる。即ち屋木は書における篆籀體のようなものだとし、屋木に古代文字篆籀にみられる一定の形式が端しく備わっているのが理想であるという。郭忠恕の高古とはこの篆籀の一定の形式を指したのである。これは郭忠恕が畫家である

と同時に、篆籀にも精通した古代文字學者であったことと自ずから關係を有しよう。いずれにせよ郭忠恕の古様は、單に



挿圖9 傳郭忠恕 雪霽江行圖 絹本墨畫 74.1×69.2 臺北 故宮博物院

唐格、即ち實際の唐様式では律し切れず、更に高踏性を加味した高古という一筋縄ではいかぬものであった。

郭忠恕の山水についての文獻の記載は、屋木の餘りの名聲にかくれて至って少ない。「宣和畫譜」(卷一〇)は關全の項で「(關)全に師事して學を授かり、故に筆法は近習に墮ちず」と述べている^⑧。實際に師承關係があつたか否かは別に、山水大家關全との様式上の類似が指摘されたことは貴重である。また李廌は郭忠恕の樓居仙圖について、その石は李思訓に似、樹は王維に似ていたという^⑨。屋木に論じられた唐格や高古が山水においても論じられたことがわかり、郭忠恕の徹底した擬古趣味が窺われる。

現存する郭忠恕の傳稱作品のうち、考察に値するものは雪霽江行圖⁽¹⁸⁾（臺北、故宮博物院、挿圖9）一點だけがある。明皇避暑宮圖⁽¹⁹⁾（大阪市立美術館）は「恕先」の篆書款を有し、從來屢ば郭忠恕界畫の參考資料に取り上げられてきたが、郭熙風の粗縦な山水描寫と直尺定規を驅使した繁細な樓閣描寫は明らかに後代のものを物語り、元代の李郭派山水に王振鵬周邊の界畫をミックスした元畫と見るのが妥當である。これと構圖が似、畫法が酷似する「漢苑圖」⁽²⁰⁾（臺北、故宮博物院）は、王振鵬に師事したという李容瑾の落款があり、明皇避暑宮圖も李容瑾に歸すべき作品と考えられる。さて雪霽江行圖は本來圖卷であつたものの斷簡で、全卷の後世模本が嘗つて清朝内府にあり、今はネルソン美術館に傳つてゐる。それに據ると故宮本の小艇と竹筏を繋ぎ江流を上らんとする大船二隻の部分は、ほぼ圖卷の後半に當り、前半には六人の男が舟を牽く近岸と、これと江水を隔てて遠岸に雪山が畫かれてゐる。ネルソン美術館本は模本として出來が悪く、全圖の内容を知るだけの資料に過ぎないが、故宮本斷簡が果して郭忠恕の眞跡か否かは問題とならう。左上に所謂瘦金體で書かれた「雪霽江行圖、郭忠恕眞跡」の十字は、北宋徽宗の題字と稱し、從來この圖を郭忠恕眞跡とするのに隨分與つてきたが、書體、位置からみて徽宗の字とは思われない⁽²¹⁾。しかし畫自體はそれによつて毫も價值を左右されない。定規が一切使用されてゐないこと（屋木）、部分相互の釣り合いがとれ、寸法が的確に割り出されてゐること（折算無虧）、線に筆力があり、且つ感情を込めずに均しい強さで引かれてゐること（筆畫勻壯）、前後の立體的關係が畫き分けられてゐること（向背分明）⁽²²⁾、いずれをとつても文獻の傳える郭忠恕の畫法に背くことなく、しかも困難な課題を難なく處理して卓拔な出來をみせてゐる。

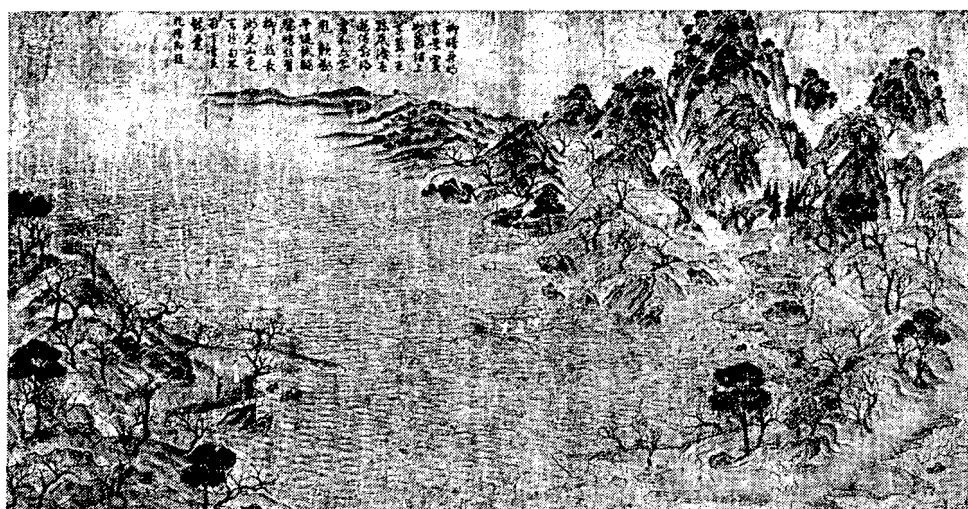
さて本稿にとつて肝腎の郭忠恕輞川圖卷は、今や唐棣本や石刻本の模本を通してしか知り得なくなつたが、以上の文獻や遺品に指摘された郭忠恕の畫風に照して、果して妥當性を有してゐるであらうか。既述の如く郭忠恕の輞川圖卷の辿つた歴史は錯綜しており、輞川圖卷が果して郭忠恕の作品として妥當であるか否か檢證しておく必要がある。

確かに郭忠恕輞川圖卷の特徴は、郭忠恕が活躍した五代北宋初期の時代様式とはとも思えぬ古様にある。これは屋木



挿圖10 傳董源 瀟湘圖卷（部分） 絹本着色 50.0×141.4 北京 故宮博物院

畫法のみならず全體についていえることである。その一つの主題本位的性格を取り上げると、既に輞川莊景や孟城坳景等で若干觸れたが、主題が優先して全ての關心を集めるべく工夫され、山水自然は人間的意味を附與されるか、人間が營む主題を取り巻く環境として主題と關係を有する限りにおいて取り扱われている。具體的に例を上げると、主題を他の景物との比例を無視して大きく畫く誇張法、景と景を水や山脈で區切り個別に主題を強調する仕切り法、最後の山を背景として用い遠景への視線を遮斷したり、畫面を分割せずに近景を連續的に大きく配する近景主義、山脈や樹木を圓環狀に配置し、その中心に主題を据えて焦點的に強調する集中主義等である。これらの畫法が五代宋初にいまなお普通の方法であったとは勿論いえない。後述するように、五代北宋時代は、山水畫において合理的な畫法（畫理）が主張され、特に遠近の比例法則や三分割法等の視覺的合理化の面で目ざましい進歩のあった時代である。これを例えば南唐の董源の瀟湘圖卷（北京 故宮博物院、挿圖10）に照らせば一目瞭然であろう。この圖の河伯娶婦という主題



挿圖11 傳展子虔 游春圖卷 紙本着色 43.0×85.5 北京 故宮博物院

は、山水の一點景に後退し、山水のうちに完全に溶け込んでしまっているのが知れる。主題本位の例として、唐の廬鴻の作と伝えられる草堂十志圖（臺北 故宮博物院）があり、むしろ輞川圖卷はこれに近いといえよう。この他、輞川圖卷の古様は樹法にも窺える。樹木は一本一本個別に處理され、三本以上の密集は決して畫かれていない。唐棣本の孟城勘景の樹法はなお古様を留めているが、相當な修正の跡は石刻本との比較によって知れる。

しかしながら輞川圖卷の古様は古様というだけでは十分でない。その古様はことさらに意識して追求され、特定の時代様式としての自然らしさを缺いているからである。竹里館景（挿圖4b）にみる地平面を異常に傾けた極端な遠景排除、草堂の形の極端な歪曲、周囲の景物との極端な比例無視には作爲的な非合理性が感じられ、古様はこの非合理性と抱き合わせに追求されているのである。この非合理性は、輞口莊景（圖5下）の右奥に意表を突き極端に大きく畫かれた樹木にもみられるが、これに古様でありこそすれ合理的な樓閣描寫を考え合わせると、一畫面に合理と非合理が共存し、合理性を踏まえた非合理性、いわば意識的な反合理性が認められる。従って輞川圖卷の古様を素朴に古様としてみなすことは危険で、古様には擬古の意味が附託されているのである。唐人の詩的山水より宋人の理智的圖式を感ずる所以である。またこれこそ郭忠恕を文獻に當ってみた屋木に篆

籀を論じ、高踏性の故に世間の失笑を招いた高古の具體的内容ではあるまいか。また先に指摘した輞川圖卷の白描畫風に高古の意が込められていることは、李公麟の白描畫風について常にいわれる高古に照せば納得できよう。

次に輞川圖卷の屋木も確かに文獻の記載に背いていない。しかし輞口莊景にみられるように、唐棣本は定規を用いないが寫し崩れが目立ち、石刻本は定規を用い且つ大幅に省略している點等、文獻や江山雪霽圖の傳える郭忠恕の屋木畫風と比較することは既に困難といえる。但だ、「圖畫見聞誌」の指摘した建物の四隅を表わしたという畫法は、輞川莊、輞口莊、南垞、北垞、竹里館等に共通してみられ、稍や高い位置からの俯瞰視が四角く建物をとらえ、内部を透しみるように畫いている。この畫法は遺品に徴して古く、後世の界畫は無論のこと、郭忠恕より稍や後の燕文貴の江山樓觀圖卷⁽⁸⁶⁾（大阪市立美術館、圖3）でも既にみられず、遡って隋の展子虔と傳えられる游春圖卷⁽⁸⁷⁾（北京、故宮博物院、挿圖11）にその先縦が見出されるのは注目される。

では輞川圖卷の山水、とりわけ氣勢表現についてはどうか。輞川圖卷の氣勢表現が後世に與えた影響が、頗ぶる大きなものであったことは既にみた通りである。しかし氣勢表現を含めて山水についての畫史の記載は極く僅かで、ただ關仝師事説が注目されたが、その他、北宋末期の董道は郭忠恕の寒林晚山圖について次のようにいう。⁽⁸⁸⁾

筆跡は天放、畦畛に入らず。然れども氣は萬山を攝べ、意に隨いてこれを取り、往往形似の外に得て、人見^{げん}に有るを以てこれを索むるも、恐らくは盡くすを得ざるなり。

ここでも高古な畫風が注目されるが、「氣が萬山を攝ぶ」とは、氣が萬山を一貫して統合することと解釋され、輞川圖卷の意のままに縦横にめぐる山脈が想起される。また時代は下るが、清の姚際恒は郭忠恕溪山行旅圖大幅につき、「山皴石脈、松幹人衣、皆近今恒に觀る所の者に非ず」と述べ、古風な石脈が注意される。⁽⁸⁹⁾確かに輞川圖卷の山水も岩肌も露わな石によって構成され、その石を積み重ねることによって石の脈絡が形成されていた。

このように郭忠恕輞川圖卷にみられた氣勢表現を裏附ける記事も僅かながらあるが、更にこれが郭忠恕の時代様式として妥當か否か、また關仝の山水様式との關係は如何か、ひいてはこの氣勢表現の起源がどの邊にあるか、後章において燕文貴の江山樓觀圖卷、關仝の秋山晚翠圖、荆浩の雪景山水圖の考察を通して見ていきたい。

二 燕文貴江山樓觀圖卷

郭忠恕の輞川圖卷にみた地勢の脈絡は、草堂、樓閣の住宅を中心に、それを取りまいた山脈に表現され、どちらかといえば小規模であったが、この脈絡を更に大規模な山水において表現したのが燕文貴の江山樓觀圖卷⁽⁹⁾（大阪市立美術館、圖3）である。この圖は、先ず平遠の景で始まり、低い丘陵と風に揺らぐ樹木の間に隱顯する水殿屋舎、その更に向うには水天も分ち難く空濛と江水が廣がっている。江水は次第に狹まって縦横に入り組んだ入江と變り、漁莊を中心に漁舟漁簪のすなどりの有様や、樓閣水榭を雜じえた浦の風景が展開する。圖はここで一變して山の景へと立ち入る。疊嶂する巨大な峰巒が先づ目立ち、山間の偉容を誇る樓觀、驟雨に噪ぐ木立の下のお店も點描され、雲烟のたち込め水勢のほとばしる深山溪谷でこの卷を終っている。一見して右に江水、左に深山と、蘇軾が燕文貴の近遠景圖に題した「窮山野水」の語が想起される。

今、畫面下部に展開する丘陵土坡の描寫（圖6下）に着目しよう。この圖は濃く太い輪廓線の用法が一つの特徴であるが、丘陵にもこれが用いられ、肥瘦を雜えて上下にうねり終に横になびき消える輪郭線は、丘陵のなだらかに起伏する波浪のさまを巧みに表現している。加えて丘陵土坡の側面の幾層もの巖は、脈絡の表現に貢獻している。これらを地勢に導かれ横へ何回も飽かず繰り返すことによって、地表に隱顯しながら複雑に分岐する地脈の連絡が鮮かに成就されている。

こうした地脈の連絡表現は、また燕文貴の山水畫に共通する一つの特色であった。清初、「書畫記」の著者吳其貞は、長さ二丈に及ぶ「長江萬里圖卷」について、「山川の聯絡、四時の始終は盡く備りて、大手の筆に非ずんば爲す能わざるなり」といい、その四季の變化と共に山川における地脈の連絡に注目した。また、地勢の連絡については、いくつかの畫論が論ずる所で、唐末五代の荆浩の「筆法記」に、「山水の象は氣勢より相生ず。（中略）、其の上の峯巒は異なると雖も、其の下の方嶺は相連なる」というのがその一例である。これは、江山樓觀圖において、下部丘陵土坡の如上の連絡に對し、上に山峯が相互に何の連絡もないように亂立する有様と一致する。この地脈の連絡には當然氣が與っている。「葬書」に、岡阜の支は氣の隨う所なり」とあるを既にみたが、更に、

土形われれば氣行り、物は因って以って生ぜり、地勢に脈を原ね、山勢に骨を原ねれば、委蛇として東西或は南北を爲し、宛委として自ら復た回環重複し、踞りて候うが若く、攬りて有つが若きなり。

とある。⁽⁹⁴⁾うねり曲がる地脈に蛇が喻えられているのがわかるが、圖では、東西南北と縦横にうねうねと走る岡阜の支脈に氣が貫通し、それが渾厚なる氣勢として現れて、まさに生きている大地を思わしめるのである。

作者の燕文貴は、北宋中期の劉道醇の「聖朝名畫評」によれば、もと兵士で、河東の郝惠なる者に畫の手ほどきを受け、太宗朝汴京に出て街頭で畫を賣っていた。そこを今をときめく待詔の高益に見出され、相國寺壁畫制作に與ると共に、太宗の目にとまり、畫院に入ったという。⁽⁹⁵⁾専門の山水畫は、特別に古人を師とすることもなく獨自の山水畫風をうちたて、畫中にさまざまな景物を織りこみ變化に富んだ畫風は、「燕家の景致」と呼ばれた。⁽⁹⁶⁾また界畫にも得意で細密な舟船盤車や屋殿樓閣は「燕家の景致」に色を添える景物であった。

燕文貴の作品として現在傳わるものに、前記江山樓觀圖の他、溪山樓觀圖⁽⁹⁷⁾（臺北、故宮博物院、挿圖12）、烟嵐水殿圖卷⁽⁹⁸⁾がある。前者は條幅に、高低さまざまな群峯とひとときわ抜んでた主峯を畫き、主峯の中腹から下の水まで四段に配された樓觀水榭



挿圖12 傳燕文貴 溪山樓觀圖 絹本墨畫 103.9×47.4
臺北 故宮博物院

を、下から騎驢の一行の行く道が峯巒の間を縫うように追っている。「燕家の景致」を思わせる行路沿いの樓觀等の景物や、濃く太く肥瘦のある輪廓線、小斧劈皴と呼ばれる皴法は江山樓觀圖卷と近似している。しかし樓觀描寫に精細さを缺くこと、輪廓線に筆勢がなく恰も秋蚓を思わせる程にくずれていること、より合理的な視覚原理が看取されること等から推し、後代の模本に相違ない。烟嵐水殿圖卷については、良い圖版資料がなく、今は検討を差し控える。いずれにせよ、管見の限りでは、江山樓觀圖以上に燕文貴の山水畫風を正確に伝える作品は存在しない。

江山樓觀圖は、卷尾に「待詔□州筠□縣主簿燕文貴□」の款記、一部款記を冒してそのすぐ右に「□州□觀察使印」とまでいまかろうじて讀める朱文大方印、そのまた右に「崇蘭館」の朱文長方印がある。清末の景賢は跋文の中でこの大方

印を「秀州管觀察使印」と判讀し、その「崇蘭館」印と共に、宋の趙子畫の印で、崇蘭館主人である趙子畫が紹興初年に秀州に知した時捺したものと述べている。⁽⁹⁹⁾近年の研究はこの趙子畫印を根拠に制作年代の下限を南宋初年におき、北宋末を下らぬ忠實な模本と見る慎重な見方が行われている。⁽¹⁰⁰⁾しかしそれではその制作年は、一方で活躍年代を十世紀後半とするから、嚴密にいえば約百五十年間の幅を設けることとなり、漠然たる嫌いは否めない。私の見る所では、江山樓觀圖卷は、燕文貴の畫風を正確に伝える貴重な資料として更に積極的に評價されるべきで、結論を先にいえば、他に標準とすべき比較材料がなく、絶對的な決め手があるわけではないが、燕文貴の作品として認めてよいものと考える。しかしそのためには、畫風、時代様式、作品の質、落款等の嚴密な検討を経ねばなるまい。

では江山樓觀圖卷の検討に移ろう。鑑藏印のうち最も古い卷尾の二印、特に大方印を「秀州管觀察使印」と景賢のいうように讀めたとすれば、「崇蘭館」長方印と共に趙子畫の印である可能性は大きい。趙子畫^(一〇八九)_(一一四二)は、字を叔問といい、太祖次子燕王德昭の五世孫に當る。大觀元年(一一〇七)進士に及第し、宣和年間、「詳定九域圖志」編修官に充てられ、南渡後、建炎年間の試太常少卿を経て兵部侍郎に遷ったが、外任を請い、徽猷閣直學士の館職を以て秀州知州となった。

程俱^(一一四四)_(一一七八)の墓誌銘によれば、秀州知州となったのは紹興四年(一一三四)のことで、明五年には平江知府に移っている。

しかしはかばかしい成果もなく、今度は奉祠を請い提舉江州太平觀となり、以後紹興十二年(一一四二)に卒するまで七年間、浙江衢州に寓居した。衢州では漢末の司馬徽を慕う清雅な生活を送り、池亭林園を築き文人墨客を招いて遊息した。⁽¹⁰¹⁾崇蘭館は楚辭に名を取ったこの館で、程俱や陳去非は嘗てここに客となり、趙子畫が作らせた崇蘭館圖には、叔門に従ってこの二人が林壑の間を逍遙するさまに畫かれていた。⁽¹⁰²⁾「圖繪寶鑑」(卷四)によれば、この圖の作者は當時の山水大家江參

(字貫道)であった。⁽¹⁰³⁾

このように「崇蘭館」印は趙子畫の印として問題はないが、「秀州管觀察使印」の「觀察使」は問題である。宋史(卷二四七)

や程俱の墓誌銘によれば「知秀州」とあり、趙子畫がなったのは觀察使ではない。觀察使は節度州におかれた名目的な官で、知州は實任の長官である。従つて景賢がこの印をもって紹興初年秀州を知した時の印としたのは早計な誤まりである。趙子畫が秀州觀察使となつたかは確めるすがないが、或は、「崇蘭館」印と並捺されている所から、提舉江州太平觀と共に、衢州寓居後、宗室としての趙子畫に與えられた閑職ではあるまいか。ところで燕文貴と趙子畫の因縁はこれだけでなく、趙子畫が他に二點の燕文貴作品を所有していたことが、程俱の詩によって知られる。即ち「北山小集」(卷十二)には、建炎二年(一一二九)に詠んだ、「題叔問燕文貴雪景二首」と「用葉翰林韻題趙叔問燕文貴山水」の詩が收められている。⁽¹⁰⁵⁾後者が大阪本と同一かは問わないことにして、一應大阪本を含めて三本所有していたことになる。趙子畫が何故かくも燕文貴の山水に執心したのか不明であるが、趙子畫がこの江山樓觀圖卷を所有していた蓋然性は益々大きくなろう。

款記は現在「待詔□州筠□縣主簿燕文貴□」とまで判讀されている。ところが第三字目については、下半分は第五字「筠」の竹冠の下「均」にかろうじて讀め、上に何か冠のつく形をとっている。⁽¹⁰⁶⁾一方、景賢は宣統二年(一九一〇)の跋文の中で「結銜主簿記筠州」といい、「筠州」とあるように、第三字目を明らかに「筠」と讀んでいる。私もこの見解をとる。筠州は唐、宋代の地名で、今の四川省筠連縣の地に當る。四川を南流する岷江と北流する金沙江が合して長江となる地點宜賓の南方、雲南との境界に位置する邊境である。唐はここに筠州、連州の羈縻州を置き、宋もこれに因つたが、その治下の縣については唐代の八縣、鹽水、筠山、羅餘、臨居、澄瀾、臨崑、唐川、尋源の名が「新唐書」(卷四十三)地理志によりわかる。⁽¹⁰⁷⁾しかし「待詔筠州筠」に續く第六字目は、強いていえば「城」字に似、斷じて筠山の山には讀めない。今後の調査に俟つ他ない次第である。

ところでこの江山樓觀圖卷と似た款記を有する山水が元の仁宗の姉に當る魯國大長公主のもとにあった。袁桷の「清容居士集」(卷四十五)には、それに對する題詩「燕文貴山水」に注して、「翰林學士將仕郎守雲州雲應縣主簿」とある。⁽¹⁰⁸⁾これ

はその圖にあつた款記をそのまま轉寫したものと考えられる。しかし翰林學士は、いうまでもなく翰林學士院に屬する高級館職で、從九品の將仕郎や主簿とそぐわない。果して元の賞鑑家陸友の「研北雜誌」(卷上)には、恐らく同一のソースから取材したとみられるが、「燕文貴は翰林藝學將仕郎守雲州雲應主簿たり」とあり、翰林學士は翰林藝學の誤まりと知れ、漸く納得がいく。「雲州雲應主簿」にも疑問がもたれる。というのは雲州は今の山西省大同の地で、唐代に初めて置かれたが、この雲州や幽州の河北・山西にまたがる十六州は、所謂燕雲十六州で、五代の時、後晉王朝が遼の援助を受け獨立した際、謝禮として割讓した地域である。太宗はこの失地を回復しようと、太平興國四年(九七九)、七年(九八二)の二回にわたり北征したが完全に失敗した。従つてこの雲州が燕文貴の在世中に宋の領土となつたことはない筈である。雲と筠は音が一致し、書き誤まりか、或いは元代において何らかの理由で筠は雲と書き改められたことが考えられる。ともあれ似たスタイルの款記があつたことは注目される。

次に款記の「待詔」であるが、宋代の畫院は、元豐の官制改革以前、少くとも太宗朝の雍熙元年(九八四)以後には、翰林院の下に圖畫院が置かれていた。「宋會要輯稿」職官三十六、翰林院の項には、

翰林圖畫院は、雍熙元年、置きて内中苑東門の裏に在り。咸平元年、移して右掖門の外に在り。内侍三人を以て勾當し、待詔等舊と定員無きも、今待詔三人、藝學六人、祇候四人、學生四十人を額となし、舊との工匠十四人は今六人とす。

と記される。⁽¹¹²⁾これによつて眞宗朝の咸平元年(九九八)に定員が定まつたこと、また待詔、藝學、祇候、學生の位階構成も明らかとなる。ところで「聖朝名畫評」は、端拱年間(九八八)以前に圖畫院に入つたことを記すが、⁽¹¹³⁾畫院での位階について言及していない。これに對し「圖畫見聞誌」(卷四)は、入院を大中祥符(一一〇〇-一一二六)初年のこととし、圖畫院祇候に補せられたことをいう。⁽¹¹⁴⁾入院時期についての相違はひとまず置き、畫院の位について、これに言及した「圖畫見聞誌」を信

ずれば、燕文貴は祇候で、款記の「待詔」と矛盾することになる。従来この款記に對して疑義の提出された所以である。しかし少くとも燕文貴の傳記に關する限り、「聖朝名畫評」の記事が七夕夜市圖や富商高氏所藏の船舶渡海像等の實見に基き、詳しく如實に書かれているのに比べ、⁽¹¹⁵⁾「圖畫見聞誌」の記事が畫風について何も觸れないのは信憑性が低いといわねばなるまい。一體、郭若虛の「圖畫見聞誌」は張彥遠の「歷代名畫記」の後を承け、畫史の正史を意識し、史家としての整理意識が働いているように見受けられる。例えば蔡潤について、「聖朝名畫評」は待詔となつたというけれども、⁽¹¹⁶⁾「圖畫見聞誌」は明かに全面的にソースを「聖朝名畫評」に仰いでいるにもかかわらず、畫院の職に補せられたと言葉を濁している。蔡潤は南唐後主李煜について宋に歸順した畫家で、宋では色を塗るだけの八作司赤白匠となつたが、ある日、太宗は蔡潤の舟車をみて感嘆し、畫家の名前を問うた所、八作匠人蔡潤の筆と答えたので、江南から歸順した者であることを悟り、直ちに圖畫院にいれ待詔としたという。未だ官制が整備されず、従つて畫院の定年制もしかなかつた宋朝創業期における太宗の行動として興味深く、あり得べきことである。「圖畫見聞誌」の改訂の裏には、「聖朝名畫評」が燕文貴と並べ評した「江海の微賤」という蔑稱や、⁽¹¹⁷⁾工匠に過ぎない前官の八作司赤白匠に對して配慮が動らき、待詔という宮廷畫家として最高の位はふさわしからざるものとして曖昧にされたことが考えられる。とすれば一介の兵士上りの「江海の微賤」で、矢張り太宗の直裁によつて畫院に入つた燕文貴に對しても同様の配慮が働いた筈で、これによつて位階が下級の祇候に止められたことも考え得る。ここで徽宗朝の編纂に係る「宣和畫譜」において燕文貴が立項されなかつたことが想起される。「宣和畫譜」(卷八)宮室叙論には「王瓘、燕文貴、王士元等の輩は、故より皂隸を以つて處る可く、因つて以つてこれを譜に載せず」とあり、山水門屈鼎の項で屈鼎の師として登場するに過ぎない。⁽¹¹⁸⁾燕文貴に對して編者の配慮が働いた他の一例として興味深い。ともあれ未だ「聖朝名畫評」の説を取る限り燕文貴が待詔となつた可能性はある。またそれは、「研北雜誌」の記事をあわせとれば、藝學、そして待詔と順を踏んで昇進したものであつた。

ところで款記には、この待詔が「筠州筠□縣主簿」と並記されていた。縣主簿は、縣令の屬官で、元豐の官制改革以前の官品でいえば、最下位の從九品に當る。しかし縣は大小劇閑に従って等級がつけられていたから、款記の如き邊境の縣主簿は極めて低い官で、買官した者や胥吏出身の者たちが任命されていた。⁽¹²⁰⁾この主簿と待詔の關係は如何であろうか。これについて、先に引用した「研北雜誌」の記事が参考になる。「燕文貴爲翰林藝學將仕郎守雲州雲應主簿」。將仕郎は本來唐代散官名の一で、宋初にも用いられたが、俸給にも全く無關係に、單に従九品の官品を表わすに止っていた。⁽¹²¹⁾ここで雲州雲應主簿の上に「守」が冠せられていることに氣附く。この「守」は位階の低い官吏が下のより高位の官職も兼任するが、それは本職でなかったことを意味する。藝學の方が實際の職務である。款記では、この「守」が省略され、本職はあくまで待詔の方で、筠州筠□縣主簿の方は責任ではなかったと推測される。これと類似した例は燕文貴の同僚高克明にも見出せる。「聖朝名畫評」に、彼は大中祥符年間畫院に入り、燕文貴、陳用志とは「畫友」であったが、眞宗の命令で便殿に壁畫を畫き、それを賞められ「遷りて待詔守少府監主簿に至り、紫を賜わ」ったとある。⁽¹²²⁾少府監は官中の室内裝飾や衣服裝身具を掌った。燕文貴以外にも待詔を主に主簿を兼ねることが當時行われていたことが知れる。但だ同じ兼任とはいえ、高克明の場合は圖畫院の職掌とも關連があり納得がいくが、燕文貴の場合、何故あのような邊境の縣官があたえられたのか、それは依然として不明である。

このように、江山樓觀圖卷の款記は、内容的に畫史の記載を逸脱せず、却って「聖朝名畫評」や「圖畫見聞誌」の記事の盲點をつき、燕文貴を知る貴重な資料であることがわかった。これで燕文貴の作品としての江山樓觀圖卷に一步近附いたことになるが、その検討は圖自體を吟味するに若くはないだろう。

江山樓觀圖は先に述べた「燕家の景致」の典型をなしている。「燕家の景致」の主眼とする所は、「聖朝名畫評」にいうように、萬變する景物を描寫し、觀者をして恰も本當にその景に臨むが如き感を起させるにあった。⁽¹²³⁾景は、後にも述べ

る通り、五代初期の關全を中心とする畫派の重要なテーマであったが、この關全派の景が強いといえば四時の變化に重點がおかれたとすれば、燕文貴の景は地勢風物の變化に重點があつたといえる。そして燕文貴の場合、この地勢風物の變化の表現と關連し採用されたのが行旅圖形式である。江山樓觀圖(圖3)では、道は横卷形式を利用して横に一貫して追われているばかりか、道の中途には折からの驟雨の中を傘を廣げて急ぐ旅人、雨を冒して進む騎驢の一行、更に巨大な峯巒の麓には山店、その脇の高みには至らんとする樓觀まで配され、行旅圖としての道具立ては全く揃っている。觀者は、畫面に登場する行旅の人と共に、道に導かれるがままに卷首の漁村を振り出しに、木橋を渡り、小高い丘陵をめぐりながら浦を経て、或は高みの樓觀へと、或は山店に休み棧道を上って山の彼方へと旅する。その間、浩蕩と廣がる江水を眺め、入江のすなどりに目をやり、そばだつ峯巒を仰ぎ、溪谷の音に耳を傾け、地勢風物の變化を味わうのである。

このような行旅圖形式の山水畫は、五代北宋時代に盛んに制作された。傳荆浩雪景山水圖(ネルソン美術館、圖2)、傳關全關山行旅圖(臺北、故宮博物院、挿圖18b)、范寬溪山行旅圖(臺北、故宮博物院、圖7)、傳李成晴巒蕭寺圖(ネルソン美術館、挿圖15)、傳巨然雪圖(臺北、故宮博物院)、傳許道寧秋山蕭寺圖卷(藤井有鄰館、挿圖16)、傳屈鼎夏山圖卷(メトロポリタン美術館、挿圖17)、傳郭熙溪山無盡圖卷(クリーブランド美術館)等現存畫蹟のほとんどがこれに屬し、いずれも道を一貫して追ひ、行旅の人を途中に配している。傳關全秋山晚翠圖(臺北、故宮博物院、圖1)は人物こそ登場しないが、臺閣へと目指す道は着實に追われており、傳周文矩重屏會棋圖卷(北京、故宮博物院)の畫中畫もこの例に加えられよう。

しかし一概に行旅圖といっても、作品により、時代によりその様相が異なるのは當然である。一般に北宋前半までは、たとえそれが主題でなくても、行旅や道の叙述は丁寧で、道が着實に追われることは勿論、行旅するべくふさわしい確かさをもっていた。ところが後半になるにつれ疎かとなり、着實さや確かさは失われて形骸化したものとなる。この背景には、寫實主義の變質も當然あるが、社會における山水畫の機能の變化も考えられ、社會における廣汎な行旅趣味をバック



挿圖13 李公年 山水圖 絹本墨畫淡彩
130.0×48.5 プリンストン大學
美術館

に、自然の地勢、氣候、風物を案内する現實的性格の山水畫から、文化的な士大夫層の成立と共に、彼等の詩的憧憬を托するべく鑑賞的性格の山水畫へと變遷したのである。郭熙「林泉高致」の「行く可く望む可きは、居る可く遊ぶ可きの得たるに如かず」という主張はこの間の事情を示すもので、神宗朝畫院で活躍した郭熙に至って、既に「行く可く望む可き」山水は、「居る可く遊ぶ可き」山水に取って代られていたのである。郭熙の早春圖⁽¹³⁵⁾（熙寧五年、一〇七二、臺北、故宮博物院、圖8）や李公年の山水圖⁽¹³⁶⁾（プリンストン大學美術館、挿圖13）はそれを如實に物語っている。特に後者は遊ぶ可き山水の代表に上げられ、恐らく「行きて水の窮まる處に到り、坐して雲の起る時を見る」という王維の詩句に題をとり、雲烟を巧みに用いて、現實性を一切排除した夢遊的畫面を作っている。⁽¹³⁷⁾

さて江山樓觀圖は、先に上げた五代北宋の行旅圖形式の山水畫のうちでも、最も典型的に行旅圖形式をなしている。景は



挿圖14 燕文貴 江山樓觀圖卷（部分）

獨特の「燕家の景致」を繰り廣げる一方、この景を追って探勝すべく行旅形式が採用されているのである。何處の景とも知れぬが、一種の地勢風物案内圖ともいえよう。従って行旅は主題に関わることによって、その描寫態度も徹底しており、實にこの徹底ぶりにおいてこの作品が後代の模本でないことが窺える。同時に制作時期を決定する上で重要な手懸りもここにある。いま道の描寫（挿圖14）を取り上げると、その態度は異常な程丁寧に入念であることがわかる。道は白っぽく表わされて如何にも固く踏み固められ、入江にかかる橋のみならず、丘陵や山の脇の危険な箇所には必らず棧道が築かれ、行旅の道具立てに對する徹底した配慮がみえる。そして道が山や丘陵のかげにどんなに隠れても見失うことなく執拗に追われ、畫面に點綴された全ての樓觀、水榭、漁莊、屋舎は一つとして漏らすことなく、この道によって辿り得るよう配されている。行旅の人物も起點、終點、分歧點近くに、或いは山店に配し、適確な位置を得ている。實に道は息づいており、この畫の見所は、氣勢表現ともども畫面下

部にあるといっても過言ではない。この徹底した描寫態度によって表現された道は、模作者に期待し得るものではない。作者の表現意圖とそれを支える技術が合して始めて成就された内容といえよう。模本は模作者の意圖に反して彼の生きた時代と主張を反映するものである。これは普及と、研究の両面から模本作が盛行した中國繪畫の多くの實例に照らして明らかな事實である。

この道の描寫を他の行旅圖形式の山水圖と比較してみよう。范寬は天聖年間（一〇三三）にはまだ在世していたといわれ、⁽¹³⁹⁾ ほぼ燕文貴と同時代の畫家であるが、溪山行旅圖（圖7）は彼の眞蹟と認められるものである。溪山行旅圖は、題名通り行旅



挿圖15 傳李成 晴巒蕭寺圖 絹本墨畫淡彩 111.5×56.0
カンサス市 W. R. ネルソン美術館



挿圖16 傳許道寧 秋山蕭寺圖卷（部分） 絹本墨畫 38.3×147.5 京都 藤井有鄰館

の形式をとっているが、作者の狙いは完全に畫面の三分の二を占める巨大な峯巒の表出にあり、その峭拔性、塊量性、威壓感が壓倒的に主張されている。故に道は副次的であるといつてよく、事實道を追うことに固執してはいない。しかしその描寫は至って丁寧である。道は中景左側の小高い岡の向う側にみえる人物から始まり、溪谷にかかる足桁の高い橋を経て、一旦、溪谷の虛に突き出た崖のかげに隠れるが、多分右側の鐵屋風樓閣を經由して、荷を積んだ驢馬の列が行く前景へと至り、更に溪谷沿いに左に下って行く。ここには燕文貴と同様の道に對する着實な描寫と確かさが窺える。また晴巒蕭寺圖（挿圖15）は現在李成の作と傳稱されているけれども、文獻の傳える李成とも通行の傳李成畫とも畫風が全く懸隔⁽⁴⁰⁾っている。しかし十一世紀の作品であることは大方の見所である。この圖も典型的な行旅圖の形式をなしている。騎驢の一行、中途の山店、目指さんとする蕭寺と道具立てが揃い、これらを道が連絡している。しかも巻と軸との相異を考慮すれば、江山樓觀圖の巨大な峯巒を中心に山店、樓觀を含めた部分と構成がよく類似している。作者として李成より燕文貴に近い存在が考えられる所以である。しかし道の描寫には微妙な相違がある。山店以遠の山

寺、或は彼方の溪谷へと抜ける道の表現は既に曖昧である。道は入り組んだ四つの大きな土坡の合間にほめかされているが、この土坡の入り組みは道に對する機能より、むしろそれによって視線を圓滑に奥へ誘う機能をもっているからである。以上の二作品は燕文貴とはほぼ同時代か或は稍や後れる作品であるが、十一世紀中期の李成派畫家許道寧になると様相が異っている。秋山蕭寺圖卷（挿圖16）では、丘陵上の寒林に囲まれた蕭寺と卷尾の小高い丘を結んで野水を横切る道が斜めに伸び、騎驢の一行も配されている。しかし卷尾の丘の上から眼前に廣がる景を觀望する人物に象徴されるように、新たに觀る要素が加わったことはこの圖の著しい特色である。つまり道は觀る可き道となり、行旅するに十分確かな道は不必要とされた。「林泉高致」の言を借りれば、行く可き道から觀る可き道への變質といえよう。秋山蕭寺圖卷の道は明瞭にこのことを示し、しかもこれと關連し近景、中景、遠景をつなぎ、丘から遠望する視線をスムーズに誘導する機能を果しているのである。許道寧は、この圖の飛舞奔騰する龍にかたどった寒林、李成の「秀媚」⁽¹⁴⁾さに程遠くいかめしい遠山、斜めに配した道等に示されるように李成派の中でも保守的畫家で、それはまた彼にすぐ續く郭熙との畫風の比較によっても知れる。右の行旅形式を通した考察によって、江山樓觀圖卷の制作年代が范寬の溪山行旅圖に近いことが大體わかったが、更に別の觀點から考察すると、右に上げた三つの圖が、畫面を近・中・遠景に分割する所謂三分割法を採用するのに對し、江山樓觀圖卷はこれに全然意を用いていない所から、三圖に先んずる制作年代が考えられよう。

三分割法は、現在遺品に徴して最も古い作例が范寬の溪山行旅圖であるので、北宋初期に發明されたと推測される。これまで前景から後景に連續的に展開し、限られた畫面に狭い奥行きしか表現し得なかった山水畫は、畫面を三つに斷つことによって飛躍的に畫面空間を擴大し、その上近景、中景、遠景の各々に異った機能を託することによって一段と畫面内容を豊富にしたのである。しかしここでそれ以上に注目されるのは、景物を垂直畫面を横に平行に近、中、遠景と配置することにより、奥行きへの視線の動きをスムーズにしたことである。つまり視覺的合理化運動の一環として、これまでの



挿圖17 傳屈鼎 夏山圖卷（部分）絹本墨畫淡彩 45.2×114.9 ニューヨーク メトロポリタン美術館

觸覺的畫面から視覺的畫面への進化とも大いに關係していたのである。

江山樓觀圖卷では、三分割法が採用されていないことと關連し、この觸覺性がいまなお留められている。即ちこの圖は、徹底した行旅形式と關連し、縱横に配された道を經路に従って眼で追ひ、行旅を追體驗するよう構成されている。この道の他にも、既にみた地脈の連絡による縱横な氣勢運動があり、矢張りこの運動に沿って追うことが要求されている。これらはこの圖の視覺的合理化以前の觸覺的畫面を物語っているといえるのである。

以上、鑑藏印、款記、圖の様式、就中行旅圖形式を中心に江山樓觀圖卷をみてきたが、この圖が十世紀末頃に制作された燕文貴の作品であることはほぼ説明し得たと考える。従って本章の冒頭に述べた氣勢表現も當然十世紀末のもので、この圖に稍や先んじた郭忠恕輞川圖卷の氣勢表現も、十世紀中頃の時代様式として有力な傍證を得たことになる。このような氣勢表現は、江山樓觀圖卷を下限とし、これ以後の山水畫にはほとんどみられず、燕文貴一派の畫家達にも繼承されなかった。例えば夏山圖卷（挿圖17）

は、乾隆内府では燕文貴とされ、最近方聞氏によって燕文貴の弟子の屈鼎に歸せられた作品である。⁽¹⁴³⁾ 屈鼎は仁宗朝(一〇二三)に圖畫院祇候となり、その畫風は燕文貴を彷彿とさせるものがあったという。この圖は、その言葉通り、圖様が江山樓觀圖卷と甚だ似、漁船、漁莊、樓觀と景物が共通し、行旅圖としても十分意が拂われている。しかし畫家の關心は、この行旅に伴なう景の變化と共に、雲烟を中心に素早く移り變る氣象の變化に向けられている。氣勢表現は全く後退し、強いて上げれば山なみの背骨に形骸的に論じられているだけである。總じて燕文貴獨特の地勢風物の變化に執着した野性味はなく、同じ「燕家の景致」がここでは士大夫の鑑賞に適するべく優雅に變貌している。先に「宣和畫譜」において弟子の屈鼎は立項されても、燕文貴は立項されず忌避されたことを述べたが、これは單に出自だけの問題でなく、畫風とも關連し、燕文貴の執着した地勢、風物、風俗の野卑な題材が忌避されたとも解釋される。北宋末期の繪畫趣味を窺うに興味深い一事である。

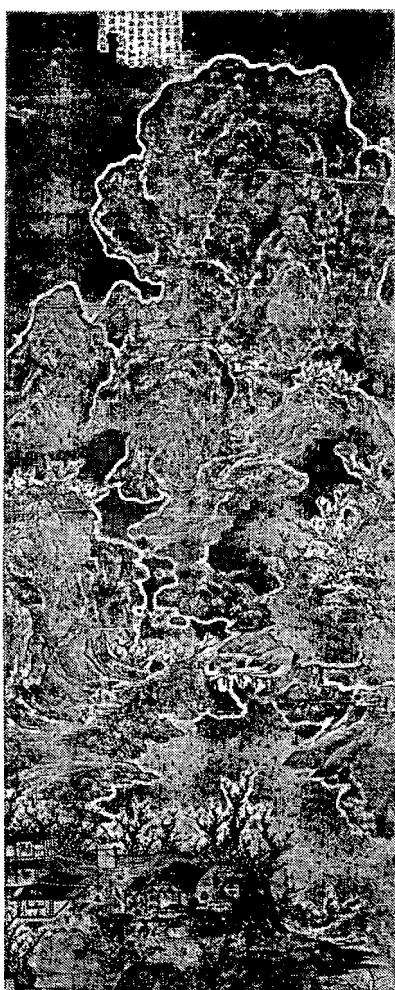
三 傳關仝秋山晚翠圖

郭忠恕の輞川圖卷にみた氣勢表現の下限が燕文貴であったとすれば、その上限は何時まで遡り得るであろうか。「宣和畫譜」に郭忠恕が師事したという關仝の山水畫をみてみたい。

關仝は長安の出身で、五代の後梁^(九〇七)時代^(九二二)に活躍し、山水畫は唐末の荆浩に學んだが、出藍の美をうたわれ、「關家山水」として著名であったという。⁽¹⁴⁴⁾「圖畫見聞誌」(卷一)は、五代末初の山水畫家達の内で、最も代表的な存在として李成、范寬と共に關仝を上げ、一家を成し前後に絶する山水畫を創造した彼等三人は、百代にわたる模範と高く評價した。⁽¹⁴⁵⁾三家の年代は勿論關仝が最も古く、これに李成、范寬と続くが、後二者の様式が北宋中期以後に華北山水畫壇を二分する

よくなる以前、關仝様式は畫院の内外に根強い影響力を誇り、王端、劉永、王士元、商訓、鍾文秀等が關仝派の畫家に數えられている。⁽¹⁴⁶⁾そして郭忠恕を一例として、關仝様式は更に廣く深く浸透していたものと考えられる。而るにこのような影響力の大きかった關仝について、これまで研究はほとんどなく、明らかに様式を異にする傳稱作品のうち、どれを以て關仝様式とするかも未だ決定されていないのが現状である。これには北宋畫壇に新たに華々しく登場した李成、范寬の前に、關仝が守舊的な地味な役割を果たしたことが一因に考えられるが、北宋時代の李成、范寬の新様式としての意義を解明するためにも、その前様式としての關仝山水畫を理解しておくことは必須である。しかし關仝の研究は勿論そのために止らない。五代初期という歴史的位置からみても、從來全く闇に閉ざされていた唐末山水畫への展望を與えてくれることが期待されるからである。

さて、現在關仝の傳稱をもつ作品に、秋山晚翠圖(圖1)、山谿待渡圖(挿圖18a)、關山行旅圖(挿圖18b)がある。いずれも清朝内府の蒐集に係り、臺北の故宮博物院に現藏されている。⁽¹⁴⁸⁾このうち近年關仝畫として最も喧傳されたのは山谿待渡圖



(b) 傳關仝 關山行旅圖 絹本淡着色
144.4×56.8 臺北 故宮博物院

である。しかしこの圖は、范寬の溪山行旅圖に共通してみられる雨點皴、或は山頂に灌木の「密林」を作る畫風から、明らかに范寬の系統に屬する作品で、「圖畫見聞誌」(卷二)に范寬の作風と特異していたという關仝のそれとは無縁である。⁽¹⁵⁰⁾また范寬派の作品としても、



挿圖18 (a) 傳關仝 山谿待渡圖 絹本淡着色 156.6×99.6
臺北 故宮博物院

されている所から、燕文貴に前後する時代のよりマイナーな畫家の存在が考えられよう。

そこで残った秋山晚翠圖であるが、この作品こそ北宋中後期の文獻の傳える關仝様式と合致し、しかも、補筆によって損われてこそおれ、五代の代表的山水畫家の作品として見劣りしないものである。傳關仝畫の最右翼に推される。收傳狀況はというと、先ず右上の邊幅に「關仝の眞筆なり」と鑑定した順治六年（一六四九）の王鐸の題識がある。⁽¹⁵²⁾ また鑑藏印は判讀不能の二印の他、明初の關防印である「典禮紀察司印」半印、⁽¹⁵³⁾ そして清初の李宗孔の諸印と清の諸璽印が見られる。

「書畫記」の著者吳其貞は、順治十七年（一六六〇）、蘇州の官靖共（號方山）の處でこれを見、唐末の畫ではあるが關仝では

溪山行旅圖に比して杜撰な道の描寫やより有機的に統合された畫面等は、南宋以後の作品であることを物語っている。これに對し、關山行旅圖は燕文貴との畫風の共通性がみられる。圖は完全に行旅圖の形式を採用し、下のにぎやかな山店から上の山腹に擁された古寺までの道の描寫は疎かでなく、輪廓線に濃く太く肥瘦のある線が用いられている。だがその筆法は弱々しく、風俗にも盛んな關心が示

ないと鑑定した。⁽¹⁵⁴⁾ 従ってこれらの資料に徴する限り、收傳狀況は明初以上に遡り得ないのが現状である。

圖は前景中央にいきなり巨大な石を配して、石の隙に生じた奇怪な古木でこれを半ば掩い、これに連ねて右奥へと斜めに脈絡を保ちつつ走る峻嶺を畫く。潤谷を隔てて後景には、稍や技きんでた主峰とこれを取りまく峯巒が、正面に畫面をふさぐように叢立する。峯巒の間を縫って落ちる數層の飛泉は、隱顯しながら左下の幽邃な曲澗へと至り、前景の巨石と峻嶺の脚を洗う。また頂きに片鱗だけのぞかせた臺閣に通ずる道は、下から幽谷、棧道、磴道と一貫して追跡される。人影は全くなく、黄葉の印象的な樹木や絶え絶えに涸れなんとする飛泉に象徴される如く、深山幽谷の晩秋の景である。

ではこの秋山晚翠圖を文獻に記載する關仝様式と照したら如何であろうか。文獻は北宋中後期まで下らねばならないが、米芾の關仝の眞蹟は二十本を見、范寬の眞蹟は三十本を見た⁽¹⁵⁵⁾ というのは誇張であるにしても、當時なお關仝の作品は存在していたと推測されるから、今となつては最も古いこれらの文獻を使用する。

先ず劉道醇の「五代名畫補遺」は、關仝山水畫の大體を、

(關) 仝の畫くや、上に巍峯の突き、下に窮谷を瞰おろし、卓爾として峭拔する者、仝能く一筆にして成し、其の疎擢の狀は突として涌出するが如し。

⁽¹⁵⁶⁾ という。上方の天を突く巍峯、下方の幽邃な窮谷から構成される點は秋山晚翠圖も同様である。卓拔にそり立つ巍峯のさまは、突如大地から涌き出たかの如しとあるが、秋山晚翠圖では、後の李成派や范寬派にみられるように、峯の峭拔性を強調するために山腰を雲烟で隠す方法はとらず、下の大地と切斷されず地續きである所から、また圓く集合的にとらえられている所から、確かに水が地より涌き上がるように頭をもたげた印象が強い。

更に「圖畫見聞誌」に記載する關仝様式は秋山晚翠圖にそのままあてはまる。郭若虛は、李成、關仝、范寬の三家山水を論じた箇所、關仝畫風について次のように述べる。⁽¹⁵⁷⁾

石體の堅凝、雜木の豐茂、臺閣の古雅、人物の幽閒なる者は關氏の風なり。

秋山晚翠圖は、前景の巨大な石のみならず後景の峯巒においても、堅固に凝結した石の印象は壓倒的である。樹木も唐代の松石畫の傳統を受けて當時盛んに畫かれた松や柏ではなく、深山に自生した名もない雜木であり、老龍を彷彿させる程に古木でありながらその枝葉は四方に伸び繁茂している。臺閣は僅かに片鱗を窺うだけで人物も登場しないけれども、「古雅」、「幽閒」と郭若虛のいうそれらのさまはこの圖の雰圍氣とマッチしている。このように秋山晚翠圖は「圖畫見聞誌」の記事に背かぬことが確かめられるが、これに注した更に細かい樹木描寫に至っては、恰もこの圖について述べたかのように全く一致する。

(關) 全は木葉を畫くに、間墨まぼくを用いて搨ひたし、時に枯梢を出だせり。筆縱の勁利は學ぶ者到り難し。⁽¹⁵⁾

「墨を用いて搨す」とは、墨をおさえひたすように形を作る一種の沒骨的描法を指し、輪廓を形づくり、そのなかを墨もしくは繪具でうずめる勾勒的描法に雜じてこの手法を採用したことをいう。晚翠圖前景の巨石に生えた樹木のうちの一株、即ち最も後方に位置する樹木は、墨を筆でおしひたすように何回も點綴しながら葉を作り、確かにこの手法で畫かれている。「時に枯梢を出だす」の枯梢も、同じ樹叢の左上、繁茂した樹葉の上に伸びた茨狀の黒い枯枝の他、澗谷に臨む三つの樹叢にも共通して顔を出している。確かにこの二つの描法は晚翠圖では目立っているが、この圖のかくも細部の特徴を郭若虛が巧妙に言い當てていることは妙である。また圖の樹法にみられる筆法、特に龍の胴や爪を彷彿とさせる奇怪な樹根、四方に自在に伸びた枝を描寫する筆には、切れがよく力強い老練さが感じられ、いかにも尋常の畫家の到底なしえない「筆蹤の勁利」さがある。この原注と秋山晚翠圖の驚く程の符合には、單なる個人様式的一致以上のものが看取される。

「圖畫見聞誌」は、別に關全の項で、當時傳來した關全の作品に「趙陽山居」、「溪山晚霽」、「四時山水」、「桃源早行」

の圖を上げ、上に引いた記事もこれらの作品に基いた批評であつたと考えられる。この中で注目されるのは「四時山水」である。秋山晚翠圖は、上述の如く深山幽谷の晩秋の景を畫いたものである。人事を示すのは臺閣と道だけで、これらは人物が登場しない所から副えものの域を出ていない。従つて秋の景こそこの圖の主題であるが、人事も顧みず秋の景だけへの餘りの徹底ぶりには、この圖だけで完結するには不足が感じられ、この秋景を含む更に大きなテーマ、つまり春・夏・秋・冬の景を以つて完結する四時山水のうちの一景ではなかつたかと推測させる。事實、「圖畫見聞誌」は關仝の四時山水圖の存在を記し、この推論を裏付けてくれるのである。そして「圖畫見聞誌」の關仝様式に關する記事は秋山晚翠圖と合致し、特に原注の樹木描寫についての記事は秋山晚翠圖の細部と完全に符合して、單なる個人様式についての一致に止らないものであつた。これを以つて想像を逞しくすれば、秋山晚翠圖は郭若虛のみた四時山水四幅對の内の一幅ではなかつたかと推測される。收傳狀況は今となつては明初以上に遡り得ず、他に確める手立てはないが、筆者はこの圖の制作年代を郭若虛以前と考える所から敢て推論する次第である。

次に李廌の「畫品」に收められた關仝仙游圖についての記事をみてみたい。「畫品」は、趙德麟(字令時)が襄陽に官した時携えていった收藏畫に蘇軾の門人の一人李廌が品評を加えたもので、元符元年(一〇九八)の撰述に係る。⁽¹⁶⁰⁾李廌は仙游圖について、關仝は人物が得意でなかつたので胡翼に畫かせていたが、この仙游圖の人物も胡翼が擔當したことを述べた後、更に次のようにいう。⁽¹⁶¹⁾

大石は叢立すること、萬仞に屹然として、色は精鐵の如し。上に塵埃無く下に糞壤無く、四面は斬絶して人迹を通わしめず。而るに深巖委洞には、樓觀洞府、鸞鶴花竹の勝有りて、杖履して遨遊する者、皆羽毛飄飄として風を仰いで上征する者の如く、仙靈の居する所に非ずして何ぞや。石の並ぶ者は、左右よりこれを視れば、各々其の圓銳長短遠近の勢を見、石の臥坐する者は、上下よりこれを視れば、各々其の方圓廣狹薄厚の形を見る。

もとより仙游圖と秋山晚翠圖とは、神仙と秋景という主題の相違はあるが、李廌の叙述する所の山水は晚翠圖のそれに酷似している。「屹然」とは石の堅固の謂で、その堅固な大石が萬仞の高さに叢がり立ち、その色は鋼鐵のように磨きがかかって塵埃糞壤の汚れとは無縁で、四面は人を通さぬ程に切り立っていたという。仙游圖の叢立する大石の描寫はそのまゝ晚翠圖の後景峯巒にあてはまる。確かに後景峯巒は、峯巒というより叢立する大石の集合というにふさわしく、またその岩肌も鐵板のような滑らかな質感と冷やかな感觸を示し、「色精鐵の如し」という評はここに當を得ている。晚翠圖の特徴は、このように土石のうち土を全く排除して専ら石だけによって構成されていることである。郭熙の「林泉高致」には「王維を師とする者は關仝の風骨を缺く」とある。⁽¹⁶⁾そしてこの關仝の「風骨」とは、次に「石を専らとすれば則ち骨露われ、土を専らとすれば肉多し」というように、「天地の骨」である石だけで構成された作風と關わりがあり、晚翠圖はとりもなおさずこの「風骨」の體現といえよう。さて「大石叢立」が後景に當るとすれば、「石の坐臥する者」は前景に盤踞する卵狀巨石、「石の並ぶ者」は巨石とこれに連なる峻嶺に各々對應するであろう。斜めに石を並べ、側面に脈の層次を表わした峻嶺には、後述する通り明らかに氣勢表現が意圖されており、左右にこれを見渡すことによって、圓銳、長短、遠近の氣勢のうち、圓らかな短かい氣勢を近くに見分けることが出来るというわけである。卵狀巨石には、圓く廣く厚い石の形體が見分けられよう。更に晚翠圖の幽谷には、主題の相違から、「樓觀洞府、鸞鶴花竹の勝」こそないが、巨石の陰に暗く深く入り組み、蛟の住處もかくやと思わせるそれは、仙游圖の「仙靈」の住居を彷彿させたという「深巖委洞」にぴったり相應する。李廌によれば、仙游圖には「故の相國丁公の印章」があったという。「丁公」は眞宗朝に參知政事となつた丁謂^(九六二)（一〇三三）のことで、「圖畫見聞誌」の序にも馬知節^(九五五)（一〇一九）と共に並稱された當時最大のコレクターであつた。⁽¹⁶³⁾

以上、「五代名畫補遺」、「圖畫見聞誌」、「畫品」等の記事に徴して關仝の山水畫様式を尋ね、これと秋山晚翠圖とを照

し合わせてきたが、これによって少くとも秋山晚翠圖が北宋中後期の文獻の伝える關仝様式と矛盾しないことがわかった。その上この圖が「圖畫見聞誌」に記載された四時山水圖の秋景に該當し、熙寧七年（一〇七四）以前に遡り得る可能性すらでてきた。では、この關仝様式を示す秋山晚翠圖は、五代初期に位置する山水畫としてどのような様式的意義を有するのか次に景、樹石、氣勢の問題を中心に考察してみたい。

先ず、秋山晚翠圖は、四季山水のうちの一景として、秋山晚翠という如く秋の景を主題としたものであることは先に述べた。この景、つまり風景が關仝山水畫の重要なテーマであったことは、「聖朝名畫評」の次の記事に窺える。「（王）士元の寫景、王端の老格は同に關氏より出でり」⁽¹⁶⁴⁾。王士元、王端は關仝派の畫家で、關仝山水畫の様式的特質である寫景と老格が各々分ち繼承されたことをいう。寫景とは、文字通り外界の風景を寫すことを意味するが、ではこのような寫景は何時頃から行われたらうか。四時の景を例に文獻に徴すると、少くとも唐の貞元年間⁽⁷⁸⁵⁾（八〇四）の樹石畫家王宰には四時屏風があり、唐末五代の荆浩にも四時山水圖があったことが知られる。また花鳥畫の領域では、唐末の刁光胤、五代の胡擢、黃筌等が四時を題材としている⁽¹⁶⁶⁾。要するに中唐以後に目立つ動きで、唐末五代以後に盛んになったことがわからう。秋山晚翠圖は、一景のみであるが、四季山水としては現存の遺品に徴する限り最も古い例に屬するものとみなされる。

ところで、このような寫景が可能となるには、自然が藝術的對象として認識されることが必要である。これまで人間と一部の動物に限られた生命が、山石や林木にも見出されるようになり、ここに始めて自然は人間の營みの背景としての從屬的地位から獨立して、それ自身寫すべき對象となったのである。以後中國の山水畫は、より劣った存在である人間をも包含する更に大きな全體としての自然を見すえ、その再創造を目指すと共にそれを精確に寫し出すことを追求した。これが中唐以來目ざましい進歩を遂げた中國山水畫の寫實主義である。關仝の寫景もこの動きの途上にあらわれ、秋山晚翠圖は、人物が全く登場せず、文字通り寫景に徹して、既に驚くべき程高度の寫實的な描寫を示しているのである。

寫實は當時の畫論用語でいえば眞に當る。景に絶えず求められたのがこの眞である。荆浩の「筆法記」は景の要件を述べて、「景は、制度時因に妙を搜り眞を創む」という。⁽¹⁶⁷⁾即ち風俗制度や四季の變化をも敏感にとらえ、眞實性あることが要求されたのである。また景を得意とし、萬變する景物を一畫面に描きこんだ燕文貴の所謂「燕家の景致」も、「觀者は眞臨するが如し」と、その狙いは恰も本當にその景に臨むが如き感を起させるに あつたことは既に述べた通りである。當時の「眞景」という言葉も如實にこれを物語っているが、郭熙の「林泉高致」は、「眞に此山中に在る」かの思いをなさしめることを畫の景外の意という。⁽¹⁶⁸⁾このように唐宋以來景には絶えず寫實性が追求され、その一つの完成をみたのが北宋初期の范寬である。范寬は景と取り組み、この眞を究極まで追求した畫家で、文彥博によって「寫生手」と稱されたばかりか、彼の山水畫は、「山の眞骨を寫す」、「眞石老樹」、「眞山」、「眞畫」という風に眞が冠せられるのが常であつた。⁽¹⁶⁹⁾彼の傑作溪山行旅圖(圖7)は幸いにもいまなお傳わり、これは實に中國山水畫の寫實主義の頂點を示す記念碑的作品といえよう。

しかし、一概に北宋山水畫の寫實主義というが、北宋中期以後に畫家が關心を向けたのはもはや眞景ではなく景趣である。關仝の寫景を繼承した王士元の景も既に關仝そのままではなく、これに景趣を加えたものであつた。

王士元は善く樹石雲水を書き、頗る關仝を師とするも、但だ景趣を加えたり。⁽¹⁷⁰⁾(中略)その景趣を求むれば則ち關仝より高し。⁽¹⁷¹⁾

景趣の言葉は、「聖朝名畫評」では王士元の他に江南の巨然の山水畫にも適用され、ともに畫面における雲水や烟嵐の使用と關連してゐた。⁽¹⁷²⁾つまり景趣には、單に叙景の意味の他に叙情的意味が込められているのである。關仝や范寬の景は叙景に徹し、この叙情とは未だ無縁である。一般に山水畫の叙情がいわれるのは、烟嵐の廣汎な使用と關連して、畫に詩情が求められた北宋中期以後、特に郭熙の出現以後であつた。

このように秋山晚翠圖の景は、范寬の溪山行旅圖と比べれば、なお過渡的性格を示し、それは前者が次に述べる唐代の

樹石畫の傳統にいまなお束縛され、この影響を完全に拂拭した後者程には景に撒し切れなかった所に最も端的に表れている。しかしそれはとりもなおさず秋山晚翠圖の關全様式としての時代性を示すもので、秋山晚翠圖の景は、五代初期としてはこれまでの通念を打ち破る程の高度の寫實性を示し、唐を脱して宋畫の範疇にはっきり位置しているのである。

この景が秋山晚翠圖の宋に傾斜した前向きの性格を示すとすれば、唐に傾斜した守舊的性格を物語るのが樹石である。既に引用文獻でも、「石體堅凝」、「雜木豐茂」（『圖畫見聞誌』）、「大石叢立」（『畫品』）等關全畫の樹石畫的性格を示唆する言葉があったが、米芾は、「關全の石木は畢宏より出ず」（『畫史』）と、その樹石が唐代樹石畫の鼻祖ともいうべき畢宏に由來すると評している。⁽¹⁷²⁾ また「聖朝名畫評」は關全派の王士元、王端、劉永等が一樣に樹石に得意であったことをいう。⁽¹⁷³⁾

樹石畫は松石畫ともいうが、松と石、或は樹と石ばかりを畫いたものとは限らず、要するに松石もしくは樹石を主要素とする畫の一類型であり、他の從屬的な要素を包含することを妨げない。例えば老松の根もとに高僧を配した所謂樹下人物圖もあれば、周圍に雲烟や水を配した山水圖に近いものもあった。この樹石畫の起源を求めれば、正倉院の鳥毛立女屏風や樹下圍碁圖、そして更に初唐まで遡るが、「歷代名畫記」は大曆年間^(七七六)の有名な樹石畫家畢宏を上げて、樹木の改變は彼より始まると述べ⁽¹⁷⁴⁾、また樹石の描法は韋鷗からすばらしくなり、張瑑に至ってゆきつく所までゆきついたという⁽¹⁷⁵⁾（卷一）。いずれも中唐（八世紀後半）の畫家である。いま中唐以後の樹石畫を韋鷗と張瑑に代表させて簡単に説明すると、韋鷗の松石畫はおおむね樹下人物形式をとり、彼と交渉のあった杜甫が詠んだ「戲爲雙松圖歌」も松下に憩う龐眉皓頭の西域僧を畫いたものであった。⁽¹⁷⁶⁾ そして彼の松石畫の特徴は、「輪囷として偃蓋の形を盡し、宛轉として盤龍の狀を極む」（『歷代名畫記』卷一〇）とあるように、無限に屈曲し恰もわだかまる龍の姿に畫いたことである。つまり松の姿に陽氣の具現である龍をみたのである。これに對し張瑑の松石畫は、多く松と石を中心に周圍に水や雲をめぐらしたものであったが、松樹を水墨によって激しく傲り凌ぐさまに畫き、逼真性を極めた點で特出していた。⁽¹⁷⁸⁾ 時の名流であった張瑑を含め劉商、沈寧

等この一派の松石畫は格調が高く、「孤姿絕狀」(張璪)、「松樹孤標」(劉商)、「格律有り」(沈寧)とか評されたことは注目し値する。⁽¹⁷⁹⁾

このように韋偃と張璪の畫風は異なり、唐代松石畫にみられる二つの様式的流れを代表するものであった。而るに松石畫につき今一つ注目すべきことは、先に松石畫の範疇の廣汎を述べたが、松石畫が單に松と石の表現に止まることなく、烟雲や水を配し、遂に遠峯まで配して畫面空間を擴大し、依然として松石が主人公ではあるが、これを一部分とする山水松石畫ともいふべき一類型を形成することである。これまで山水、松石(或は樹石)の他に山水松石という類型はなく、このような山水松石畫は山水か樹石のいずれかの範疇に包含されていたが、ここに山水松石という一類型を想定することは、唐末から五代を経て北宋に至る山水畫の發展を考える上で極めて好都合である。

中國山水畫の一つの完成をみた北宋山水畫は、唐代山水畫がそのまま順調に發展をとげて達成したものとは必ずしもいえない。むしろそれは理念的にも歴史的にも中唐以來の松石畫の系譜に屬し、松石畫が次第に周圍の畫面空間を増すことによって、また松石を主要素に唐代山水畫をとりいれることによって、唐末五代の山水松石畫を形成し、その唐畫的性を次第に拂拭することによって、北宋山水畫の完成をみたと解される。例えば五代北宋山水畫の第一人者である李成^(九六九)については、彼の山水様式は一口に寒林平遠山水と稱され、前景に背筋の寒くなるような寒林を大きく寫し、後景に烟嵐に淡くつまれた丘陵平原を目路の限り遠くまで配したものであったが、系譜的には寒林は唐代松石畫、平遠は唐代山水畫に屬し、この兩者を更に烟嵐を導入して巧妙に組み合せた所に李成の獨創があった。⁽¹⁸⁰⁾従つてそれは、既に山水畫であるが、嚴密には山水松石畫といふべきで、主として五代に活躍した彼の歴史的な位置を物語っている。唐末五代には、他にもこの山水松石畫に當る例がある。「五代名畫補遺」には、僧大愚が荆浩に詩を寄せ雙松と盤石に遠峰を配した圖を乞うたことが記されているが、この圖は明らかに山水松石畫である。また五代南唐の顧闳中の作と傳えられる韓熙載

夜宴圖卷⁽¹⁸²⁾（北京、故宮博物院、挿圖19）、この畫中の衝立に畫かれた、雙松とこれを戴く盤石を中心に、まわりに雲烟と水を配し、後景には瀑布と遠山を刷いた圖も典型的な山水松石畫といえよう。

そしてまた山水松石という言葉も全くなかったわけでもない。

今の寶應寺西院、山水松石の壁、亦題記有り、精巧の迹なり。（『唐朝名畫錄』張璪條）

聖壽寺東廊下の維摩詰堂内に、居士方丈の花竹芭蕉、山水松石、風候雲氣の三堵を畫き、景福^(八九二)年の畫、姓



挿圖19 傳顧闳中 韓熙載夜宴圖卷（部分）絹本着色 28.7×335.5
北京 故宮博物院

氏を留めず。（『益州名畫錄』卷下）

嘗て淨衆寺の方丈において山

水松石を畫けり。（『圖畫見聞誌』

卷二、五代、姜道隱條）⁽¹⁸³⁾

いずれも山水松石圖という作品

であつたに相違ない。

これらを要するに山水松石畫と

いう一類型を考えることは不可な

いであろう。そしてそれは唐末五

代山水畫の松石畫に系譜した性格

を示して、唐から宋に至る山水畫

發展の過渡的性格を物語って好都

合なのである。

以上の松石畫や山水松石畫の考察を踏まえて秋山晚翠圖をみると、この圖は峯巒や嶺が畫かれ既に山水畫であるが、松石畫的性格もいまなお色濃く留められて、山水松石畫というに近い様相を呈し、五代初期の様式史的位置をよく示している。

先ず、畫面全體がほとんど石のみによつて構成され、「林泉高致」に「風骨」という如く、石の印象が壓倒的である。

そして特に畫面下部の巨石と雜木をみると、これは盤石と古木というにふさわしく、樹石畫の恰好の一對をなしている。

米芾は關全の樹石は畢宏に由來するといったが、彼の所謂畢宏とは沈括所藏の二幅の畢宏畫を指し、この實見に基いて關全との類似が述べられたのである。米芾の「畫史」は、この二幅の畢宏畫には、路頭を塞ぐ二つの大石（兩大石塞路頭）や奇石に臥す一古木（一古木臥奇石）が畫かれていたといふ。⁽¹⁸⁴⁾これが晚翠圖の一對の樹石に極めて似ていることはいふまでも

ない。つまりこの一對の樹石も中唐の畢宏にまで遡る樹石様式を留めていることがこれによつてわかるのである。また畢宏の樹木は、「劉郎中は松樹孤標、畢庶子は松根絕妙」〔唐朝名畫錄〕劉商條と張璪の弟子劉商に對比され、その松根の表現において絶妙を謳われたように、韋鷗の盤龍の狀に作つたそれに近かつたことが推測されるが、晚翠圖の古木も盤龍を彷彿とさせるものがある。三株の古木が巨大な石の隙に生じ、就中前方の一株は、土石をさらわれて根がむき出し、その奇怪にも屈曲するさま、節くれだった年老いた樹皮、鋭く伸びた枝根は、わだかまる龍の胴や皮膚、石をかむ爪を思わせ、龍が意識されていることは明瞭である。關全はこうした古木の表現において特に際立ち、沈括は唐宋畫家の特徴を巧みについた「圖畫歌」の中で、「枯木は關全、極めて比べ難し」とうたった。⁽¹⁸⁵⁾巨石も古木に劣らず樹石畫的である。橢圓球狀にかたどられ單一のまとまつた個體性が顯著であるばかりか、畫面の三分の一を占める程に大きく配され、古木に劣らぬ豊かな個性が感じられる。

このように晚翠圖の一對の樹石は山水を構成する一點景とするに餘りに個性的主張が強く、むしろ畫面の主人公として一山を代表するかの感がある。後景の峯巒は主峰としての峭拔的機能が不十分で、未だ主役の座は獲得していない。従つ

て巨石と古木の畫面に占める位置は、韓熙載夜宴圖卷の畫中畫にみる盤石と雙松に比せられよう。即ち樹石が主役である點では、秋山晚翠圖はなお山水松石畫といつても過言ではないのである。秋山晚翠圖はこの點五代の他の作品とも共通する時代様式を示しているが、しかしその樹石の内容は中唐の畢宏にも類似して、更に唐畫的性格が濃厚といえ、唐に傾斜した守舊性を感じられる所以である。

ところで松石畫の樹木は、以上みた如く確かに陽氣を具現した龍の形姿に作られ、靈性もしくは生命性が附與されて、一種のアニミズム的性格が窺えるが、石の方はどうか。松石畫についての記事は、龍にたとえた樹木の靈性には觸れても、當然表現されたと豫想される石の靈性については寡黙である。この問題を解く鍵が秋山晚翠圖に存在するようになる。古木が盤龍にたとえられ靈性が論じられていることは勿論であるが、後に詳述する通り、巨石にも、卵狀のやや右に寝た體に巨大なわだかまるエネルギー（氣）が感じられ、これに連れて走る峻嶺と共に氣が論じられていることは明瞭である。これによって松石畫の石に氣が論じられたことが推測される。このことは本稿の主旨との関連からいえば、これまで述べてきた氣勢の起源が更に唐代の松石畫にまで遡り得ることを示唆するのである。

次に景や樹石にも増して秋山晚翠圖を特徴づけている氣勢表現をみてみたい。これまでも屢ばほめかしてきた所であるが、郭忠恕の輞川圖卷や燕文貴の江山樓觀圖卷に認められた氣勢が、更に古いこの圖において、一層大膽に表現されている。

先ず、秋山晚翠圖の巨石に始まる峻嶺、これは關全に傾倒しこの圖を眞蹟と鑑定した王鐸が、「二樹一石一沙灘に至つては、便ち稱えて山水山水と曰わん」と山水畫の眞骨頂を見出した箇所であるが、ここに最も典型的に氣勢を見ることができよう。盤踞する楕圓球狀の巨石にわだかまった巨大なエネルギーが、側面の襞に層次的脈絡の表わされた斜めに走る峻嶺に連絡され、太く且つ力強い輪廓線による山脊に導かれ持續的にゆっくり流れたエネルギーは、延長上に作られた瘤

狀の嶺に至って運動を止めている。エネルギーの運動がこの瘤により峻嶺内部に閉じ込められたことによって、観者は峻嶺に旺盛な氣の流れだけでなく、重厚な氣のわだかまりも感ずるのである。かねてから書家として畫家として氣を主張し、自からこれを實踐した王鐸⁽¹⁸⁷⁾の贊嘆もうべなるかなと思われる。しかし氣勢表現はこれに止らず、後景峯巒にも看取される。主峯を中心に叢がる峯は、個々に聳える峯としてでなく、固く連結された集合においてとらえられ、このために集結體としての塊量性と重厚性は愈々増して、天を突くも昇化できない巨大なエネルギーの鬱積が感じられる。また後景峯巒と峻嶺は澗谷によって隔てられているが、實は脈絡は澗底において斷たれておらず、氣は現われ方こそ異なるが、畫面全體を縦横に貫いているのである。

かくの如く氣勢表現は秋山晚翠圖の最も顯著な特色をなしている。これまで郭忠恕の輞川圖卷、燕文貴の江山樓觀圖卷



挿圖20 傳衛賢 高士圖 絹本 135.0×52.5
 北京 故宮博物院

にみてきた氣勢がここに極めて明瞭に表現されて、その様式的傳統の源が更に關仝にまで遡り得ることがわかったのである。「宣和畫譜」には、郭忠恕は關仝に師事したとあったが、その事實の當否は問わないことにして、確かに關仝と郭忠恕の山水畫には様式的つながりが見出せたのである。山水畫の専門家でなかった郭忠恕は、當時におけるこの山水様式の廣汎な流行を背景に、風水論の主張も取り入れながらあの輞川圖卷を制作したことが考えられる。また燕文貴の場合は、この少くとも五代の傳統的様式を北宋初期にまで持ち込み、當時としては守舊の様相において傳統の下限をなしたのである。

五代山水畫におけるこの氣勢表現の廣汎な流行を示す一例として、傳衛賢の高士圖⁽¹⁸⁸⁾（北京 故宮博物院、挿圖20）を上げよう。衛賢は南唐後主李煜に仕えて内供奉となった宮廷畫家で、郭忠恕と同様屋木を得意とした。高士圖は後漢の梁鴻（字伯鸞）とその妻孟光の「舉案齊眉」の故事を畫き、徽宗朝の表裝形式を示す所謂「宣和裝」⁽¹⁸⁹⁾が用いられている所から、「宣和畫譜」（卷八）に「梁伯鸞圖」と著録されている作品に該當し、少くも徽宗朝まで遡り得ると考えられている。問題とするのは圖上半部の山水描寫である。山脚を深い澗谷の水に洗われた峻嶺が、S字狀にゆるく蛇行しながら畫面の奥へ伸び、これを受けて後景には、崖のように險しく切り立った峯が聳えている。「上に巍峯の突き、下に窮谷を瞰おろす」と評された關仝の山水様式に似、うねり連なる峻嶺に氣勢が講じられていることは明瞭である。衛賢は南唐に奉職したけれども、出身は長安で、⁽¹⁹⁰⁾五代の關中における苛烈を極めた戰亂を逃れ江南に拠ったことが考えられる。同じく南唐の宮廷畫家であった董源の蕭湘圖（挿圖10）を典型とする所謂江南畫に似ず、却って關仝の山水畫に似ることはこの線から説明できよう。ともあれ氣勢表現は、關仝がその創始であったか否かは今問わないことにして、衛賢や郭忠恕の屋木畫家にも採用される程廣汎に流行し、それはまた五代の華北を中心とする山水畫の重要な様式的特徴の一つであったといえるのである。

ところでこの氣勢表現と關連して、秋山晚翠圖には觸覺的性格が色濃く留められている、先に燕文貴の江山樓觀圖卷の

章で、三分割法と関連し、觸覺的畫面から視覺的畫面への畫法の合理化の動きを述べた。秋山晚翠圖にはこの觸覺的性格が江山樓觀圖卷より遙かに濃厚に見出される。先ず北宋初期に發明された三分割法が未だ用いられていないことは無論である。僅かに前景と後景の分割がみられるが、兩者の間に介在する雲烟の使用は未だ部分的であるし、澗谷も兩者の連絡を完全に斷っていないことは既にみた。垂直畫面を横に平行に景物を配する意識も薄い。これを端的に示すのは巨石に連なり斜めに走る峻嶺の表現である。この峻嶺にみられるような大膽な斜めの構圖法は北宋以後の遺品に徴しても例がない。この斜めの構圖法は、「石の立勢は正く、走勢は則ち斜めなり」(宣重光「畫筌」)と後代の畫論に明かされている如く、氣勢運動を生ぜしめ、これを走らせるために取られた方法である。しかし合理的な視覺原理に反することも事實である。觀者の畫面の奥へと向かう視線の動きは、この斜めの峻嶺によって妨害されるばかりか、逆にそこに表現された盛んな氣勢は、自らの運動方向に従って視線を移動することを強引に要求する。眼はこの強引な要求に屈して峻嶺を追うことになる。それは最早や視るというより觸れることである。また觸れつつ追うことによって巨大な氣勢を內的に體驗する。これがとりもなおさず觸覺性で、晚翠圖の場合、氣勢表現と相即不離の關係にあるといえよう。

一般に氣脈の經路は、奥行きへの視線の單純な動きとは必ずしも合致しない。また氣勢運動を表現するためには、斜めやカーブや圓の構圖をとることが必要である。そこで必然的に氣勢表現は觸覺的となるのである。従つてこの觸覺性は、程度の差こそあれ、郭忠恕輞川圖卷、燕文貴江山樓觀圖卷にも共通する特徴である。特に輞川圖卷の場合は、周圍の圓環狀の山脈に氣勢が講じられ、觀者はこの圓環運動に従つて眼で追うことが要求され、著しい觸覺的畫面が醸成された。しかし輞川圖卷では、この觸覺性に與つてゐるのは氣勢表現ばかりではない。輞川莊景を例にとると、島をめぐる水の流れは波紋によって示されているが、水平面が異常に傾けられたため、それは恰も天に上るようで頗る視覺法則に背いている。従つてこの流れを眼で追う觀者は著しく觸覺を刺激される。觸覺性は晚翠圖以上といつてよからう。唐棣本はさすがにこ

の非合理性に耐え切れず、俯瞰視と三分割法によって大幅な修正を施し自然な水平面に仕立てたが、他方孟城坳の地平面の高さとの間に大きなギャップを生んでしまった。しかし石刻本に従った王原祁の輞川圖卷が、却ってこの非合理性に注目し、これを生かそうとしたことは注目される。ともあれ北宋時代に入ると、この氣勢表現も次第に姿を消し、視覺原理の飛躍的な合理化と相まって、觸覺的畫面は視覺的畫面へと變貌を遂げていった。燕文貴の江山樓觀圖卷は、このような畫法改革の盛んな北宋初期にあって、地勢風物圖としてまた行旅圖として畫面を縦横にめぐる地脈や道が表現され、ここに觸覺性が守舊性において留められたのである。

四 傳荆浩雪景山水圖

最近、ネルソン美術館所藏の荆浩の落款を有する雪景山水圖(圖2)が紹介された⁽¹⁹²⁾。これまでも存在は知られていたが、墳墓の中から發見されたといわれ、收傳經歷の一切不明な作品である。従ってこれに対する評價もまちまちで、古くオズワルド・シレンは恐らく荆浩様式の後世模本と判定し、最近では鈴木敬氏が「たとえこの圖を後模としても原本の制作時期を唐末・北宋初期におくことに疑問はないであろう」と述べ、「この圖の様式や形式の中に、唐末五代の山水畫風を解く鍵のようなものが秘められていることは誰しも首肯するであろう」と積極的に高く評價する見解を出された⁽¹⁹⁴⁾。筆者も鈴木敬氏と同様の見解をとる。五代北宋初期山水畫を取り上げ、これを特に氣勢表現を通して考察してきた本稿にとって、雪景山水圖は看過できない重要な問題を孕んだ魅力的な作品である。

荆浩は、「五代名畫補遺」によれば、河南沁水の人で、字を浩然といい、博く經史に通じた儒者であった。唐末五代の戰禍を避け、太行山中の洪谷に隠れ、洪谷子と號したという。唐人或は五代人とすることもあるが、唐末五代初期とする

のがより正確である。山水、樹石を専門とし、「五代名畫補遺」⁽¹⁹⁵⁾では、門人の關全と共に山水門の神品に列せられた。また荆浩には「筆法記」という畫論があり、唐末五代の山水畫を考察する上で、非常に有益な示唆に富んでいる。

さて雪景圖には、荆浩の落款が、畫面の右下角に小さく目立たぬよう「洪谷子」と、白色顔料を用いて篆體で書かれている。北宋の王詵は勾龍爽畫と題する二點を送られたが、改裝し水に入れてみると左側の石上に「洪谷子荆浩筆」の落款が出現し、繪具の下に隠されていたという。⁽¹⁹⁷⁾雪景圖の落款も同様に一種の隠し落款ともいえるが、荆浩のものか否かの議論はひとまずおくことにする。そこで圖の考察に移ると、溪山や樓觀をうっすらと白く化粧した雪の晴れ間に、三々五々道を行く姿が五組ほど點綴されている。そのうちには、肩に荷をかついだ婦人、驢に乗った男、幼兒を引き連れた人等を判別でき、道に語らい合う人々の雰圍氣は至ってのどかである。先に行旅圖のうちに數えたが、道を急ぐ人を畫いた他により後代の行旅圖とは様相が打って變っていることが注目されよう。或は初雪といった瑞祥的な意味が込められているかも知れぬ。山水の方は大局的にみて、中央に主峯を仰ぐ高遠形式、左に江水と遠山を望む平遠形式、右に溪谷や樓觀を窺う深遠形式の構圖をとり、この點、後の郭熙早春圖と奇しくも類似している。しかし作者の主眼は勿論中央の高遠形式にあり、畫面の三分の二を占めて主峯が下から一貫して脈絡を追われ、またその前景には大きな土坡とこの上に戴く數株の高松を配し中央の軸を作っている。

この圖が荆浩様式の山水であるかどうか、これまで嚴密には檢證されていない。檢證に要する遺品や文獻の資料は實に乏しい限りである。遺品資料には、従來荆浩といえは必ず引合いに出された匡廬圖⁽¹⁹⁸⁾（臺北、故宮博物院、挿圖21）がある。しかしこの作品こそ今まで荆浩様式を誤解させてきた當のものと違ってよからう。この圖の信憑性を高めたのは、右上の「荆浩眞蹟神品」の六字である。これについて清の賞鑒家孫承澤は「庚子銷夏記」⁽¹⁹⁹⁾の中で南宋の高宗の字とし、これが暗に信じられてきた。しかしこれは誤りで實は元の文宗もしくは周邊の手跡である。⁽²⁰⁰⁾従って南宋初期に遡り得る作品でないことは



挿圖21 傳荆浩 匡廬圖 絹本墨畫 185.8×106.8
臺北 故宮博物院

無論、元代の所謂復古主義運動と關連して浮び上った一作品と考えられる。

文獻資料も、雪景圖と直接關係ある荆浩様式についての記事は極く僅かである。「五代名畫補遺」には、先に引用した鄴都の青蓮寺沙門大愚が詩を寄せて畫を乞うた詩、そして荆浩がこれに應答した詩が收録されているが、これは荆浩の松石畫或は山水松石畫をめぐ

って取り交されたものである。また「筆法記」があるが、これも松石畫の松の畫法を中心に、老人と若者の間に議論が展開されている。従ってこれらの資料は、當時松石畫が如何に流行し、荆浩も如何にこれと關わり深かったかを知り得る材料にはなり得ても、肝腎の山水についての資料は断片的で、いまここで雪景圖の荆浩様式を直接判定する材料ではない。但だ北宋の梅堯臣（一〇〇六—一〇六〇）が王原叔の宅でみた荆浩の山水圖を詠んだ詩は、有用な資料となる。その前半に、圖を叙述し、

石は蒼々として峭峯連なり

大山は崑崙として雲霧の中

老松瘦樹筆蹤無く

巧は造化を奪いて何ぞ能く窮らんや

古絹は脆く裂け再び粘續すれば

氣象は一に高高として嵩きに似たり

とある。⁽²⁰¹⁾梅堯臣はこれに續けて「上に荆浩の字有り」というから、落款があつたに相違ない。この山水圖と雪景圖は様式的によく類似している。この詩にみられる蒼々とした石を連ねて構成された峭峯、寒氣にうちひしがれ瘦せた樹木や老松は、また雪景圖の顯著かつ重要な構成要素をなしている。また雲霧の中にけわしく聳えた山は、米芾によつても「雲中の山頂」と荆浩様式の特徴とされたが、⁽²⁰²⁾主峯の右側の遠山に窺え、全體として崇高な氣象はこの圖でも意圖されている。しかしこれを以つて雪景圖を荆浩様式と斷定することは、未だ早計といわざるを得ないであろう。

そこで文獻による様式的照合はひとまずおき、雪景圖に即し他の諸作品と比較することによつて時代様式を探り、あわせて荆浩様式を探ってみることにする。

雪景圖は、先にも述べた通り、構圖形式が熙寧五年（一〇七二）制作の郭熙早春圖（圖一）と奇しくも類似している。早春圖も、中央に峭拔する峯巒を仰ぐ高遠形式、左には平原の彼方に縹緲たる遠山を望む平遠形式、右に幽邃な峡谷や樓觀を窺う深遠形式を採用している。⁽²⁰³⁾類似はこれに止らず、中央高遠形式の前景に、大きな土坡とこの上に戴く數株の大松を配する點でも共通している。郭熙は神宗朝（一〇六八—一〇八五）の畫院に職を奉じ、神宗の厚い寵遇を受け當代に獨絶をうたわれたが、關仝、李成、范寛に代表される五代以來の華北山水畫様式を集大成し、同時にこれを山水畫式とも稱すべき「林泉高致」において理論化した畫家である。⁽²⁰⁴⁾彼の早春圖は、この集大成を何よりも雄辨に語る記念碑的作品といつても過言でなく、雪景圖との奇妙な構圖の類似も、とりもなおさずこの集大成を物語る一證左と考えられる。従つて雪景圖という未知の作品を解

く鍵もこの早春圖にあることが豫想される。しかし兩圖はおおよそ構圖や位置で一致しても、その細部においては著しい懸隔が豫想されるのは當然である。荆浩は唐末五代に位置し、唐代最後の山水畫家として唐様式を繼承すると共に、關仝や李成に影響を及ぼすことによって實に五代北宋山水畫の劈頭に存在した畫家である。従つて荆浩と郭熙には二百年以上の開きがあり、その間五代北宋山水畫は一つの様式的完成を成就するが、兩圖はその劈頭と掉尾を飾る作品だからである。先ず、雪景圖の時代様式と荆浩様式を併せ考察するため兩圖の樹法を取り上げてみたい。兩圖は先にみた構圖の他にこの樹法でも類似している。即ち兩圖に共通する前景土坡の上に戴く高松に注目すると、その畫面上に占める位置と機能が頗る近似しているのである。郭熙は「林泉高致」の中でこの高松と關連し樹法を次のように述べている。⁽²⁰⁵⁾

林石は先ず一大松を理會し、名づけて宗老となす。宗老已に定まりて、方めて次を以て雜窠、小卉、女羅、碎石を作り、其の一山を以てこれを此に表わす。故に宗老と曰う。君子小人の如きなり。

つまり山を畫いて相互に主峯と客峯、或は君臣上下の秩序があるように、林石を畫いてもこの秩序があるべきとし、雜木、小草等の小人に対して宗老と呼ばれる大松の君子に比せられるをいう。早春圖の二株の高松がこの宗老に當ることは疑いない。確かに周圍に配された醜怪な雜木、小樹の衆表に拔んで、氣高い君子の心意氣が象徴されているといえよう。雪景圖の高松の機能もこれと同様に解釋される。但し未だ早春圖の如く、主峯と衆山の君臣關係ともども、その秩序が明確に整理されていないのが相違といえる。

また兩圖の高松は共にきびしい自然に打ちひしがれ凄慘な様相を呈することで近似する。これと種類を異にするが、横に伸びほとんど倒垂して江に臨まんとする奇怪な樹木も共通している。後者は蟹爪樹と呼ばれ、郭熙やその一派の元代李郭派山水畫に必ずみられるものである。「筆法記」には「松は枝低れ復た偃し、倒まに掛るも未だ地に墜ちず」とある。⁽²⁰⁶⁾これによつて雪景圖のこの樹法が「筆法記」に裏付けられることがわかり、雪景圖の荆浩様式を示す一つの證左が得

られたことになる。そして同時に郭熙一派のそれも少くも荆浩に起源を遡り得ることがわかるわけである。ところで前者、とりわけ早春圖にみられる高松の樹法は寒林と稱せられ、郭熙が李成派の畫家として李成より繼承したものである。⁽²⁰⁷⁾李成が創始した寒林平遠山水において、この寒林は前景に大きく配され、中景以下に配された平遠山水との極端な大小比によって、觀者の視線を縹緲と烟る遠處まで限りなく誘う工夫が施されていた。そして平遠山水に士大夫の遠處への憧憬が託されていたように、寒林には高潔の意を表わす「清」の意が象徴されていた。⁽²⁰⁸⁾李成一派が北宋一代に最も隆盛を極めた背景には、このように士大夫に歡迎される要因もあったのである。李成の作品は今日みるべきものが存在しない。寒林平遠山水として「喬松平遠圖」⁽²⁰⁹⁾（澄懷堂文庫）等の傳稱作品があるが、むしろ早春圖の左側に配された平遠山水と前景寒林を組み合わせ構成したものがより近い李成の寒林平遠山水といえよう。

この寒林は、李成とそ一派以外にも、北宋は勿論五代でも李勣之、韋道豐、董源等によって盛んに畫かれたことが文獻によって知れる。⁽²¹⁰⁾しかし遺品が全く存在しないため、五代におけるその實態はいまなお不明で、その起源の問題と共に中國山水畫史の重要な懸案の一つである。しかしこの問題を解く鍵が雪景圖の高松にありはしないだろうか。前に早春圖と雪景圖を対照してみた通り、後者の高松は前者の寒林と位置、形態、機能をはほぼ同じくしていた。従って寒林ではないまでもそれに類したものであることが豫想される。つまり雪景圖の高松が寒林の前身ではないかと考えられるのである。

荆浩は山水の他に松石を専門に畫き、松石畫家として如何に研鑽が深かったかは「筆法記」によって知れる。それでは松石畫家として彼の樹法の特徴はどこにあったのか。梅堯臣が彼の樹法を「老松瘦樹」とうたったことは既にみた通りで、また荆浩自身、大愚の求めに應じ山水を畫き應答した詩では、「筆は尖り寒樹瘦せ、墨淡く野雲輕し」と「寒樹」とうたっている。⁽²¹¹⁾この「老松瘦樹」、「寒樹」こそ彼の樹法の特徴で、雪景圖の高松にふさわしい冠稱といえはしまいか。「寒樹」の寒は晩唐の詩に屢ば用いられ、晩唐詩を特徴づける重要な語の一つと考えられる。⁽²¹²⁾これを定義することは困難であるが、

いま便宜的に寒林を以て説明すれば、寒林はもともと佛教用語で、屍陀林、即ち西域の尸體を棄てた場所をいい、ここに足を踏み入れた者は、背筋が寒くなる程ぞとした氣分を味った所から寒林と名づけられたといふ。⁽²¹³⁾單に冬枯れの木立を意味するに止らないのである。従つて寒にもぞつとする程の迫眞性に近い意が込められていたと考えられる。荆浩の「寒樹」もこれを踏まえていたことは、更に前後の「筆尖」や「瘦」の語に稍や證される。従つて荆浩の樹法は寒林とは稱されなかったまでも、それに近い内容を示していた筈で、「寒樹」は李成等の寒林の前身と考えられよう。實際雪景圖の高松は葉針を圓くかたどったり、枝をゆるく屈曲せたりして、早春圖の寒林の勁拔さこそみられないが、これを戴く土坡の石と土の相違も手傳つて、後者の肥茂の感じに対して前者の瘦聳の感じは顯著な特徴をなし、瘦せて枯木同然と化した險しさに却つて早春圖寒林以上に心肝寒からしめるものが感じられる。早春圖寒林は今や畫式的に整理し盡され、君子や清の象徴に轉化し切っているが、雪景圖高松には君子の意の他に、本來的な寒の意即ち眞がいまなお濃厚に留められているのである。この點で雪景圖高松は李成や郭熙の寒林以前の古い様式を示していることは明瞭で、且つ荆浩自らが命名した「寒樹」はこれに対する最もふさわしい冠稱と考えられるのである。

「筆法記」には、老人から畫松の手ほどきを受けた若者が終業記念に作った「古松讚」と題する次のような一節がある。⁽²¹⁴⁾

凋まず容らざるは惟だ彼の貞松のみなり

勢高くして險しく節を屈して以て恭し

葉は翠蓋を張り枝は赤龍を盤す

下には蔓草あり幽陰は蒙茸たり

荆浩自らの樹法を若者に代辯させたものであることはいうまでもなからう。松は「禮記」(禮器)に「松柏の心を有するや、四時を貫いて柯を改め葉を易えず」、また「論語」(子罕)に「歲寒くして、然る後に松柏の彫むに後るるを知る」とあるよう。⁽²¹⁵⁾

に、古くから柏と共に不變堅固な節操の喩えに用いられたことは周知の通りである。荆浩にとって松は第一に貞節の象徴で、同じく君子に喩えられても、郭熙の宗老と稱せられ、君子小人のヒエラルキーを専ら問題とする松とは様相が異なっていたことが注目されよう。いまこの「古松讚」の松を雪景圖の高松と照してみると、一句一句圖に當を得ている。喬松に作られ氣高く見える一方、枯木同然の險しさの窺われる松の姿勢、あからさまに直立せず稍や傾き曲がった幹、松針を圓くかたどりちりばめられた葉、蛇行や飛舞を思わせるように析れ曲った枝、また確かに蔓草が垂れ、下生えが暗くうっそうとした繁みをつくっている。この次の「奇枝は倒まに掛り、徘徊し變通す」の句も、高松の前に位置し横に伸び倒垂してほとんど水に墜ちんとする奇怪な古木にあてはまる。このように雪景圖の樹法は、荆浩自ら命名した寒樹にふさわしいばかりでなく、「筆法記」の貞松としても相應じ、ここに雪景圖が荆浩様式を示していることが益々確められたことになる。

では荆浩の樹法は誰に由來したものであるか。荆浩は「筆法記」において、唐代の山水、松石畫家を論じているが、彼が王維、李思訓、項容、吳道子にも増して最も高く評價したのは張璪である。張璪を評して、

樹石は氣韻俱に盛んに、筆墨は微を積み、眞思は卓然として、五彩を貴ばず。曠古絶今、未だこれ有らざるなり。

といひ、張璪に対する非常な尊崇ぶりが窺える。また彼は「筆法記」において畫松を論じ、⁽²¹⁶⁾

飛龍蟠虬に枝葉を狂生せしむが如きを畫く有るは、松の氣韻に非ざるなり。

と暗に韋鷗一派の盤龍狀に作った畫松を非難し、氣高く君子の徳風の如くに表わさねばならぬとした。雪景圖の高松や「筆法記」の「古松讚」は、既にみた通り僅かに枝に龍を彷彿とさせるものがあつたが、關仝の秋山晚翠圖の古木と相異って、樹根を盤龍の狀に作らず、氣高く聳える氣風が勝っている。これを要するに、荆浩の松石が韋鷗に組せず、張璪のそれを標榜したことが推測される。

張璪の樹法は、前にも述べた如く、水墨を縱横に驅使して松を激しく傲るさまに畫き、迫眞性を極めた點で特出してい

た。また時の名流であつた張璪を含めその一派の松石は格調の高いものであつた。中唐の詩人元稹^(七七九)は張璪の松を次のように詠つた。⁽²¹⁸⁾

張璪古松を畫き往往神骨を得たり

翠帚は春風を掃き枯龍は寒月を憂てり

流傳する畫師輩奇態に盡く埋沒す

纖枝に瀟灑無く頑幹は空しく突兀たり

乃ち悟る埃塵の心もて煙霄の質の狀し難きを

我浙陽山に去き深山に眞物を看たり

徒らに奇態を事とした凡流の畫家と異なり、張璪の古松は孤高の趣きがあり、ここに「神骨」「枯龍」「眞物」と詠われた如く、先の「寒」の内容を具現したものといえよう。「唐朝名畫錄」は張璪の山水を評して、「其の近きや、人に逼りて寒からしめんとするが如く、其の遠きや、天の盡くるを極めんとするが若し」といふ。⁽²¹⁹⁾ また「宣和畫譜」(卷一〇)には、御府所藏として「寒林圖」二點が著錄され、⁽²²⁰⁾ 作品の眞僞は別に、寒林と稱されたことは注目される。これを要するに、張璪の山水松石を「寒」の語でとらえることの行われていたことを物語るものであらう。この張璪の松石畫風が、荆浩の寒樹、更に李成の寒林へと系譜的につながっていくのである。李成は荆浩に師事したといわれ、彼の寒林も、米芾のいうように龍蛇鬼神の狀に作らず、「士流の清放なる者」の意氣を託した「清」というにふさわしく品格の高いものであつた。⁽²²¹⁾

以上によって雪景圖にみる樹法が荆浩の様式に屬するものであり、その寒樹が張璪、荆浩、李成、更に郭熙という系譜に占める位置もほぼ理解されたわけである。

さて、荆浩と李成を系譜的につなぐのが樹法であったとすれば、荆浩と關仝をつなぐのは石法、とりわけ氣勢表現であった。李成は荆浩の樹法を繼承しこれを寒林に發展させたが、更に直接的な師承關係のあった關仝は、荆浩の石法を繼承發展させた。秋山晚翠圖の石に表現された氣勢は、雪景圖の石においても明瞭に認められる。氣勢表現の傳統は更に唐末五代の荆浩にまで確實に遡り得ることが知れる。

雪景圖は、畫面の中央ほとんど三分の二を占めて、下から一つなぎの峯を配する。峯といったが、末端は確かにオーバーハングしながら聳える峯であるが、垂直に屹立せず、奥へ後退しつつ高さを増した山脈ともとれる。先ず畫面中段右の下すばみの巨大な石塊、これは左の山脈とは人物の行く峡谷によって断たれているかに見えるけれども、左寄りの動勢から脈絡が保持されていることがわかる。これを反轉するように受けた山脈は、垂直より稍や右斜めに、石を幾層も幾層も積み重ねながら奥へうずたかく伸び、半ば頃に至るや、今度は垂直に方向を立て直して、峯として機能せんとする。だがこれに加えて右方から上ってきた石脈の動勢は、方向を強引に左に轉ずると共に量塊を増加させ、ここに巨大な塊量をもって江水にオーバーハングする峰頭が現出したのである。石塊を起點に逆S字狀をなす地脈の連絡は同時に氣脈の連絡である。石塊にわだかまったエネルギーを受けた山脈は、斜め構圖と石の漸増によって次第にエネルギーを増し、遂に峯頭に至って途方もなく巨大なエネルギーのわだかまりを作っている。このみなぎるような氣勢が畫面に力動的な渾厚感を醸すのである。

このような雪景圖の氣勢表現は「筆法記」によって裏付けられる。荆浩は「筆法記」において氣韻を盛んに論ずる。荆浩の氣韻論の特徴は、氣韻を氣と韻に分けこれを別々に定義したことであるが、それと同時に、この氣韻を筆墨においてのみならず寫すべき物象においても論じたことである。

氣なる者は、心隨い筆運び、象を取りて惑わず。韻なる者は、跡を隠して形を立て、儀を備えて俗ならず。⁽²²²⁾

これは畫の六要（氣・韻・思・景・筆・墨）を述べた一節で、氣と韻を分けたことはこれによって知れるが、この氣と韻はもっぱら筆と墨を通して要求された繪畫の資質をさしている。「跡畫敗れずこれを氣と謂う」、「色微かなる者正氣を敗る」の氣、また「張璪員外の樹石は氣韻俱に盛んなり」、「王右丞の筆墨は宛麗、氣韻は高清」の氣韻も同様である。⁽²²³⁾ 他方、

無形の病は、氣韻俱に泯び、物象全く乖り、筆墨は行わると雖も、類ね死物に同じく、斯の格の拙きを以てせば、⁽²²⁴⁾ 刪修す可からず。

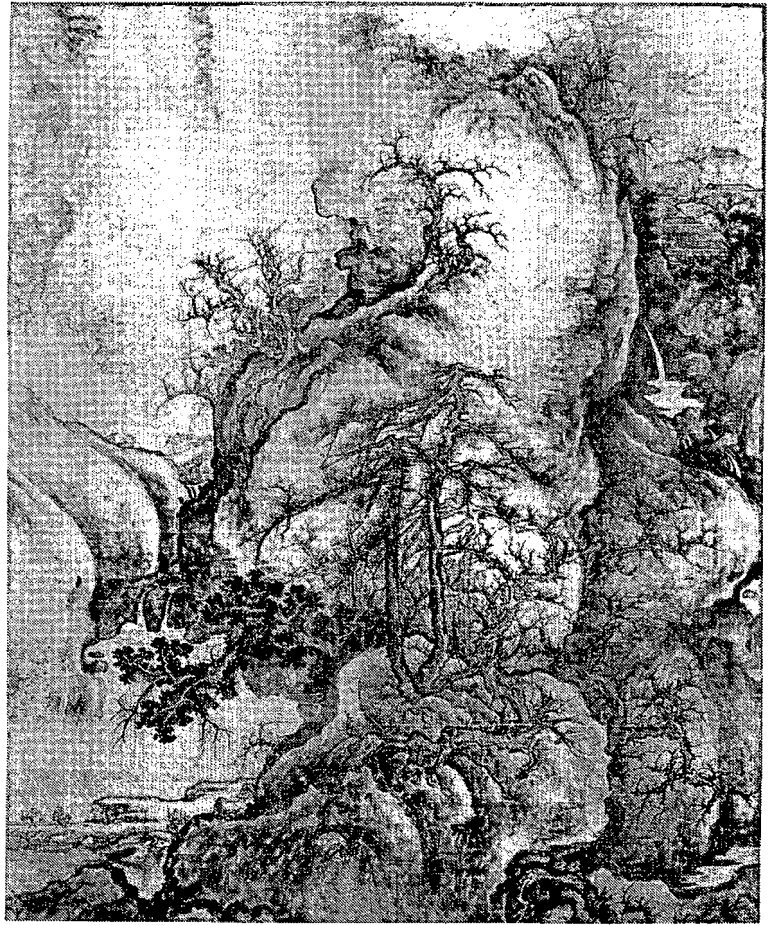
という。これは「有形の病」に対して「無形の病」の修正不可能を述べたものであるが、この氣韻は物象がその性として保有し、また保有すべき資質をさしている。「飛龍蟠虬に枝葉を狂生せしむが如きを畫く有るは、松の氣韻に非ざるなり」の氣韻も同様である。

この物象が保有する氣韻、そのうち氣とは荊浩にとって具體的に何であつたろうか。

似る者は其の形を得、其の氣を遺る。眞なる者は氣質俱に盛んなり。凡そ氣の華に傳わり、象に遺るるは、象の死なり。⁽²²⁵⁾ これは中國繪畫の古來の懸案である形似と眞を論じたものである。華は實の對で、實の內的質幹に對し外的華藻をいう。ここにおいて氣は（形）質と共に物象を內的に構成し、且つ物象を生かして、これがなければ亡ぶようなものである。つまり生氣といえるが、「氣質俱盛」の盛や「氣傳於華」の傳の語に示唆されるように、エネルギーとしても捉えられよう。

また

山水の象は氣勢より相生ず。故に尖れるを峯と曰い、平らかなるを頂と曰い、圓きを巒と曰い、相連なるを嶺と曰う。⁽²²⁶⁾ とある。峯や頂等のさまざまな山水の形象は、氣と勢が相働らき生ずるをいう。「葬書」に、「氣は地中を行き、其の行くや地の勢に因る」とあったことが想起される。勢は地の形勢で、氣はこの形勢に従つて地中を流れ、これによって山水のさまざまな形象が構成される。従つて「筆法記」の氣は風水論の氣に近く、矢張り生氣、エネルギーとみなされよう。而



挿圖22 郭熙 早春圖（部分）

るに「筆法記」において今一つ注目すべきは、「眞なる者は氣質俱に盛んなり」と、氣と共に形質が重視されたことである。うわべだけの氣の激しさは物象の死と斥け、形質的内實をもち内に盛んな氣を秘めたものこそよしとされたのである。このような「筆法記」の氣はそのまま雪景圖の氣である。雪景圖の山脈も充實した形質と盛んな氣を内に秘め、特に峯頭では、ここに氣勢運動が頂點に達し、しかもここに運動が閉じられたことによって、巨大な塊量は巨大なエネルギーによって盛んに生かされ、觀る者に力強い渾厚感を與えるのである。

次に、雪景圖の氣勢表現は、唐末五代初期の荆浩の時代様式として果して妥當であろうか。先ず同じように逆S字狀の氣勢運動の作例として郭熙早春圖（圖8）が上げられる。早春圖は、雪景圖と同様、畫面中央の高遠形式の山水において明らかに氣勢表現が意圖されている。三分割法を採用し、近景に寒林と土坡、遠景には左に丹崖、右に主峯を配している

が、中景のほとんど一塊の巨大な石（挿圖22）にはうねるような氣勢が表現されている。下に大きな巨石の體は、一旦方向を右に轉ずるが、次いで體を振るように左に轉じて、その餘勢は左上の丹崖へと受け繼がれ、更に反轉して主峯へとかすかに連絡されている。馬の胴體のひねりを思わせるような巨石の躍動によって生じたエネルギーは、虚實の間を貫いて丹崖、主峯と空間的に連繫している。

この早春圖と雪景圖の氣勢運動の機能には非常に大きな懸隔がある。ともに高遠形式において表現されているが、早春圖の意圖は峰の峭拔性にあつて、氣勢運動はそこへと至る空間的連絡のために用いられている。他方雪景圖の意圖は峯頭の氣のわだかまりにあつて、氣勢運動はそこに至つて極點に達するよう工夫されている。従つて雪景圖の峯は山脈の末端であつて、未だ峯として十分に機能せず、早春圖の、その峭拔機能を強調するために山腹を雲烟で隠し、中景とも丹崖とも斷絶された峯とは大いに異っている。要するに雪景圖の場合、氣勢表現そのものが目的であるのに対して、早春圖の場合は副次的である。目的意識された氣勢表現の下限が燕文貴江山樓觀圖卷であることは既に述べた通りである。

また氣勢運動の表現方法にも大きな相違がある。雪景圖が斜め構圖に石を累積しながら漸増方式を取るのに対して、早春圖は僅か石の體を一ひねりすることによって解決する。この方法の相違にみられる兩圖の有機性の隔たりは骨と筋肉に喩えられよう。前者は一枚一枚の骨の綴りに似て、累ね合わせることにやつと一貫性を獲得するのに対して、後者は、恰もそれが馬の胴體の一ひねりを思惟したように、筋肉の躍動に似て高度の有機性を誇っている。この有機性の隔たりは、兩者に豫想される二百年近い開きを優に示すものといえる。しかしこの隔たりは氣勢表現に止らない。

その一例を烟嵐に取ろう。郭熙は「林泉高致」において四時の景の不同的みならず朝暮の變態を説き、烟嵐についても四時の不同を説いたように、光や濕度の變化を考慮し、大氣現象としての烟嵐を重視した。これは早春圖の春淺く今明けたばかりの離合聚散定まらぬ烟嵐に窺える通りである。しかし郭熙の烟嵐は單に大氣現象としての烟嵐に止らず、畫面の

有機的統合化にも奉仕する。つまり分離された形體と形體をつないで渾然と一體化ならしめるものであった。例えば早春圖の中景と遠景の間にたてこめる烟嵐は、兩景の斷絶を和らげ却って融合している。このような烟嵐が盛んに使用されるのは、これまでの形勢の變化に加えて、氣象の目まぐるしい變化にも注意を向け始めた北宋後期以後の現象で、郭熙はその先驅的な存在であったといえよう。従って北宋前期の諸作品、例えば范寬の溪山行旅圖、燕文貴の江山樓觀圖卷では、未だ烟嵐の使用は控え目であるばかりか機能方法も未熟である。即ち大氣現象としての烟嵐は畫かれているが、それは畫面の有機化には奉仕していない。溪山行旅圖の中景と後景との間の溪谷の虚にひろがる烟靄は、峯巒の脚を消し峭拔性には奉仕しても、中景に対して融和的に働かさかけるものでなく、逆に兩景の斷絶を強調しているのである。この點、江山樓觀圖卷の卷尾の溪谷景も全く似ている。それは關仝の秋山晚翠圖においても同様である。ここでは烟嵐の使用が一層部分的であると同時に分割機能も弱く、深山の氣分を表わす烟靄につつましく止っている。雪景圖の烟嵐はこれらの更に前段階を示していよう。専ら遠山の山腰を打ち消すために用いられているが、有機化はおろか大氣現象としての自然の印象にも乏しく、著しく概念的である。

雪景圖の氣勢表現の考察に戻ると、以上によって雪景圖が郭熙早春圖より遙かに古い時代様式を示していることがわかったが、では前章で關仝様式の確認された秋山晚翠圖の氣勢表現に対してはどのような位置を占めるであろうか。關仝は荆浩を師とし、刻苦して學に努め、遂に出藍の美をうたわれた。先ず兩圖を概観するに、共に山は石のみによって構成され、而もその石に氣勢が徹底して表現されていることは類似している。早春圖の場合は、これまでの畫法の集大成的作品として、氣勢も一畫法として導入され、その表現も副次的であった。而るに兩圖にあっては氣勢表現そのものが目的である。兩圖の峯は、北宋山水畫に照らして未だ峭拔の機能が十分獲得されていないことから、これまでその未進化な過渡的性格

ばかり述べてきたが、むしろこれらの峰には元來峭拔性とは別の機能が託されていたとみるのが適當である。例えば秋山晚翠圖の後景峯巒はその頂上部まで道が通じ、少くとも不可觸的な崇高性が意圖されていないことは明瞭であり、また雪景圖の峯頭はオーバーハングし、純粹な垂直性が追求されていないことも明瞭である。追求されているのはむしろ旺盛な氣である。秋山晚翠圖では、叢がり立つ群峯は個々の峯としてよりも圓環狀に集結された形をとって、全體としての巨大な塊量とエネルギーが志向され、雪景圖でも、峯頭に至って氣勢運動のエネルギーと塊量は極點に達するよう工夫され、これによって達成された峯の渾厚感は壓倒的である。峯としての峭拔性は完全に氣勢表現に従屬している。峯に純粹に峭拔的機能が託されるのは北宋以後のことであろう。この一例をみてもわかる通り、兩圖は氣勢表現を目的とすることで根本的に一致しているのである。

しかし雪景圖と晚翠圖の間には、氣勢を表現する方法において大幅な懸隔がみられる。氣勢の集中的に表現されている雪景圖山脈と晚翠圖峻嶺を比較するならば、兩者は共に斜め構圖を採用しているが、前者が終始石を積み累ねるのに対し、後者は巨石に嶺を連ねている。雪景圖の冗漫さに対して晚翠圖の達意の簡潔さを誰しも認めるであろう。宣和畫譜(卷一〇)は關全の畫風を評して⁽²²⁸⁾いう。

(關) 全の畫く所はその毫楮を脱略し、筆愈々簡にして氣愈々壯なり。景愈々少くして意愈々長きなり。

これは輪廓や皴法に無駄のない筆墨の簡略化と、集約的に煮詰められた景の簡約化をいうもので、ここに關全の判括を含めて前代に比する畫期的意義があったと解釋される。これは雪景圖と晚翠圖の氣勢表現にも當を得ている。後者は、前者が石をゴテゴテ積み上げやって成し遂げたところを、一つの巨石とこれに連ねた峻嶺に集約している。意表をつく巨大な石といい、ほとんど四十五度の傾斜角度といい實に大胆な手法を以ってである。筆墨も太い輪廓線と後世小斧劈皴と呼ばれた皴を用い、特に簡にして要を得た輪廓線が石の體と脈絡を表わし壯んな氣勢を十分畫き盡している。「宣和畫譜」



挿圖23 傳王維 雪溪圖（部分） 絹本着色

という荆浩等前様式に対する關全様式の簡潔化は兩圖に十分窺うことができよう。時間的な先後關係をいえば、早春圖の極めて有機的な氣勢表現に鑑み、脈絡のより明瞭なより有機的な秋山晚翠圖が後にくることは當然である。

雪景圖の石の累積による氣勢表現は、むしろ郭忠恕輞川圖卷のそれにより近似している。輞川圖卷、とりわけ輞川莊景の左に位置する山脈は、矢張り斜め構圖に石を漸増的に積み重ねながら氣勢を表現していた。秋山晚翠圖の如く簡約化された氣勢ではなく、雪景圖と同様、一塊一塊積み重ねることによって獲得された氣勢である。従って觸覺性も雪景圖は輞川圖卷に近いといえよう。氣勢表現をとる以上、觸覺性は三者に共通する特徴であるが、非有機的な脈絡によって連絡さ

れた雪景圖と輞川圖卷は、秋山晚翠圖以上に觸覺的畫面を醸成しているのである。先に「宣和畫譜」の郭忠恕の關全師事説から、輞川圖卷の氣勢表現の關全に遡り得ることを述べたが、この雪景圖によって更に荆浩にまで遡り得ることがわかるのである。

雪景圖と輞川圖卷の様式的類似は氣勢表現だけではない。輞川圖卷の畫面の最上部に地平線をとり著しく上方に傾けられた地平面は、雪景圖にも見受けられる。左側の平遠にみる地平線の高さは、同じ構圖をとる早春圖のそれと比べても著しく高いこと

は明瞭である。このような高い地平線は唐代の畫法に屬する。傳展子虔の游春圖卷(挿圖11)や傳王維の雪溪圖(挿圖23)が例に上げられよう。ともに制作年代を正確に決定することは難しいが、唐以前の畫であると考えられる。

輞川圖卷の意識的な古様の採用は先に指摘した所であるが、他の樹法や屋木の唐様式とにらみあわせ、氣勢表現も荆浩を含めて唐様式に基いたとみるのがより妥當であろう。「書畫記」の著者吳其貞は、「雲峰」款を有する多分元畫「廬山瀑布圖」について「氣脈は聯縣、邱壑は險絶し、樹木は古雅、山石は勾皴し、洪谷子に逼似す」と述べている。⁽²³⁰⁾ 吳其貞が「氣脈聯縣」即ち氣勢表現を荆浩の様式的特徴の一つに数えていたことは注目される。また唐人の「雙勾李北海山水圖卷」について「勾法工緻、氣脈は貫通し、この法は惟だ唐人のみ長ずる所なり」と述べる。⁽²³¹⁾ これらによって山石の氣勢表現が荆浩を含めて唐人の様式と考えられていることがわかる。荆浩以前にこのような氣勢表現の例を今指摘することはできないが、郭忠恕輞川圖卷や「書畫記」の記事より判断して、唐末にこのような様式が盛行したことは確實であり、またそれを前提してはじめて唐末の荆浩様式を示す雪景圖にみるような一つの完成した氣勢を表現することができたのである。樹石圖の石法における氣勢表現も、關仝の秋山晚翠圖の樹石と關連し先に豫測した通りである。このように唐末の山水畫の遺品が傳わらない以上、全て憶測に止らざるを得ないが、雪景山水圖は唐末の山水様式を示すほとんど唯一の、しかも荆浩という當代の代表的畫家の様式を示す作品として、晚唐山水畫を展望し、北宋山水畫の辿った跡を回顧するに極めて貴重な存在意義を有しているのである。

おわりに

北宋末期の韓拙は「山水純全集」を著わし、その中で李成、范寛の畫風に対する王詵の評語を取り上げ次のようにいう。⁽²³³⁾

一日賜書堂において、東に李成を掛け、西に范寛を掛け、先ず李公の跡を觀ていわく、李公の家法は墨潤いて筆は精、煙嵐は輕動し、千里に對面するが如く、秀氣掬すべしと。次に范寛の作を觀て、眞に列なれる峯巒の渾厚なるに面前するが如く、氣壯雄逸、筆力は老健なり。この二畫の跡は眞に一は文、一は武なりと。

李成、范寛の山水畫風に對する至當な批評もさることながら、今は北宋の代表的二大樣式として李成、范寛が上げられたことに注目しよう。また郭熙も、

今、齊魯の士は惟だ營丘のみ摹し、關陝の士は惟だ范寛のみ摹せり。

という。⁽²³⁴⁾ 齊魯は山東、關陝は陝西を指し、その一家専門の學の弊をいうのであるが、これによって李成、范寛が、五代北宋の山水樣式を集大成した郭熙にとつても、當時華北の東西に割拠した二大樣式であつたことが知れる。このように李成、范寛は北宋初期に出でながら、彼等の樹立した山水樣式、即ち李成の煙嵐を伴つた寒林平遠山水、范寛の三分割法を採用した寫實的な高遠山水は、北宋一代の山水畫壇を完全に風靡した。北宋中期以後に顯著な烟嵐や三分割法は、既に李成、范寛にその先蹤を見出すことができ、王誨の「一は文、一は武」の評の如く、憧憬を誘うべく秀媚な千里の遠、重々しく立ち上がる峯巒の峭拔性は、擡頭する文武の士大夫の期待にも答えうるものであつた。北宋の山水樣式は、李成、范寛によって決定され、郭熙によって集大成されたとみてよからう。

これに對してその前樣式は荆浩、關仝によって代表される。李成、范寛が新樣式を成就して北宋中期以後に流行する前、陝西、河南を中心に勢力を根強く張つていたのは荆浩、關仝樣式であつた。この荆浩、關仝の李成、范寛に對する前樣式としての特徴には何よりも氣勢表現が上げられる。

氣勢表現は、元の趙孟頫、唐棣、王蒙等の復古運動、清の王翬、王原祁等の南宗正統畫派の畫學によって取り上げられ、王維の名を冠したが實は郭忠恕の輞川圖卷のそれをめぐつて講求されたが、更に遡り關仝樣式の確認された秋山晚翠圖、

荆浩様式の確認された雪景山水圖にも見出された。冒頭に問題とした唐棣輞川圖卷の龍脈や、王原祁の龍脈開合起伏理論の淵源は郭忠恕以前に、現存遺品に徴する限り、少くとも荆浩、關仝に遡り得ることがわかったのである。しかも雪景、晩翠の二圖にあつては、氣勢はそれ自體目的化して表現され、非常に顯著な様式をみせていた。荆浩、關仝はこれを更に中、晩唐の山水畫や樹石畫より繼承したにせよ、山水における氣勢はここに最も典型的に充實して表現されていた。郭忠恕の輞川圖卷や燕文貴の江山樓觀圖卷にみられた氣勢表現は、五代北宋初期にこの畫法が如何に廣く浸透していたかを物語る一例とも解し得るが、むしろ當時としては守舊的な様相を示すもので、郭忠恕の場合は、その擬古趣味から荆浩を含めた唐代にこの畫法を仰ぎ、燕文貴の場合は、その「燕家の景致」特有の一種の地勢表現としてこの畫法が留められたのである。

では、唐末五代初期に位置する荆浩、關仝等の氣勢表現の様式史的意義がどこにあったかといえば、先ず氣を意圖的に表現すること自體、唐代の様式的範疇に屬することである。中、晩唐に流行した樹石畫は、樹法に龍を媒介として、石法に骨を媒介として活性的な氣の表現を意圖していた。これに象徴されるように、氣の表現は中、晩唐の繪畫の重要なテーマで、荆浩、關仝におけるそれも、樹石畫の濃い影響と共に、唐に傾斜した性格を示している。むしろこれまで全く闇に閉されていた晩唐繪畫の氣の表現の一端をここに窺うべきと考えられる。

また氣勢表現には氣勢構圖ともいふべき構圖原理を伴うが、その構圖原理は北宋以後の構圖原理と際立った相違をみせる。李成や范寬の場合は、垂直畫面を横に平行に奥へと景物を配列し、畫面の奥へと向う動きによって統合されていた。范寬の近・中・遠の三分割法はこの動きを一層滑らかにし、李成の烟嵐を導入した一種の空氣遠近法も視線の動きを速めるに貢獻する。要するに畫面は垂直と水平の方向に秩序正しく整理され、方向を逸脱するものは修正されて、頗る視覺合理的である。

これに対して氣勢構圖では、氣勢を表現する必要上、斜め、圓環、或は曲線狀の山脈が畫かれ、垂直と水平の方向軸に對する意識は薄い。荆浩の逆S字狀にゆっくりうねる峰は垂直の軸を強引にねじ曲げ、關仝の四十五度の角度をもって斜めに走る峻嶺はこれに對する強烈なアンチテーゼといえよう。これらは無秩序ともとれるが、要するに五代以前の全く原理の異った畫法に基き、北宋以後の秩序正しくはあるが一樣に整理された畫面に對しては、むしろ多様性を示すといえよう。

このように荆浩、關仝の山水畫は、これまでの北宋山水畫の範疇ではとらえられない異った様式を呈示し、北宋山水畫の選擇した方向を對照的に明らかにすると同時に、未知の晚唐山水に對しても展望を與えてくれるのである。

以上、荆浩、關仝、郭忠恕、燕文貴の山水畫について考察を加えてきたが、問題が十分に明らかにされず不備な點が多い。これらについて關係各方面の諸先生の御教示を仰げれば幸甚である。末尾ながら、拙稿に目を通され、漢詩文の讀みに關して有益な御教示をいただいた荒井健氏に深い感謝の意を表したい。

注

- (1) 京都、石黒豐次氏所藏、「文人畫粹編第一卷 王維」(中央公論社、一九七五) 圖九一一。
- (2) 唐棣の傳記については、翁同文が「畫人生卒年攷 下篇」(故宮季刊第四卷第三期、一九七〇)において明版「吳興藝文補」所收の張羽撰「奉訓大夫平江路知州致仕子華唐君墓碣」の主要部分を紹介し、本稿も主としてこれによった。
- (3) 楊翺、佩玉齋類稿卷三、送唐伯庸序にも「吳興擅吳會山水之秀、往時趙翰林以書名天下、學士大夫咸推讓之、子華父嘗遊翰林公之門、用詩畫顯聞江左」とある。
- (4) 黃潛、金華黃先生文集卷一八、唐子華詩集序にも「子華弱冠時、以善畫際遇先朝、嘗登于乙覽、而列于東壁圖書之府矣」とある。
- (5) 圖給寶鑑卷五「唐棣、字子華、吳興人、官至休寧縣尹、畫山水師郭熙、亦可觀」。
- (6) 張羽、靜居集卷二、唐子華雲山歌「唐侯本是晉州秀、愛畫彷彿董與李、長松平遠早已工、更上歙州看山水、歸來却師郭咸甯、參以房山勢無比」。「郭咸甯」は郭熙をさしたものとされる。
- (7) 「水墨美術大系第二卷 李唐馬遠夏珪」(講談社、一九七四) 圖六二。
- (8) 「唐宋元明清畫集」(上海、一九六〇) 圖二〇、單に山水圖ともいう。
- (9) Fong, Wen. *Sung and Yuan Paintings* (New York, 1973), p. 17. これと構圖のよく似た作品に霜浦歸漁圖(至元四年款、一三三八、臺北、故宮博物院)がある。しかし喬松を中心に樹叢を構成する樹々の

前後關係が曖昧である他、この樹叢が前面に強調され過ぎて元畫特有の空間の自然らしさを缺き、また筆法も弱くリズム感に乏しい。いま疑問を呈して唐棣作とするを控えておく。

(10) 「上海博物館藏畫」(上海、一九五九)圖二〇。

(11) 「中國歷代名畫集第三卷 元」(北京、一九六五)圖二八。

(12) 「文人畫粹編第一卷 王維」圖五。

(13) 沈國華題識「唐王右丞摩詰輞川圖、海內想慕久矣、然鮮觀善本、癸丑(二六三)冬 余承乏來藍田、索圖而觀 庚寅惡舛整 與山川眞景絕不相肖、私衷訝之 聞右丞眞本在江南閩閩家、不可復得、藍刻乃謬以丞與薛無隱四景圖爲輞川、無惑乎與眞景不相肖也、丙辰(二六一六)、藩臺安平周鶴峯先生 命華訂政之 華不敏 謀諸池陽民部來陽伯公 因得其家藏宋郭忠恕臨右丞眞蹟善本 余捧翫不啻拱璧 即走聘余鄉友人郭漱六氏、摹諸石、鬚眉毫髮、頗得忠恕之神、舊刻可覆瓿矣。(中略)明萬曆丁巳(一六一七)陽月既望天黨沈國華謹識」。

(14) 董其昌、畫旨(容臺別集卷六所收)「先是余過嘉興 觀項氏所藏曾卿瀛山圖、至武林、觀高氏所藏郭恕先輞川圖、二卷皆天下傳誦北宋名蹟、以視此卷、不無退舍、蓋瀛山圖筆細謹而無澹蕩之致、輞川多不皴、惟有鈎染、猶是南宋人手跡。この高氏本は、董其昌や馮夢禎(「快雪堂集」卷六三)等の目に觸れ、「墨緣彙觀」(名畫續錄)等にも著録され、當時郭忠恕輞川圖卷として最も喧傳されたが、その實態は董其昌が「退舍無しとせず」というが如きであつた。

(15) 郝經跋「余覽郭忠恕摹輞川圖、恍惚蒼茫、恠奇偉麗、不啻觀瀟廣陵之曲江也、玉出昆崙、珠產南海、金鑲於山、此天下之至重矣、然而非希世罕見之寶、何足比哉、予見此卷、不得不贊一辭以同不朽爲之識、侍讀學士充國信使陵州郝經」。

(16) 楊子奇跋「輞川圖、古今人品爲畫家最上乘、商德符長卷、劉松年分景小幅、予當時摹之、大小方狹分聚、總有粗細、亦非一體、摹者亦非一人、後惟郭忠恕摹、極稱妙絕、而諸名公跋語、皆甚典雅、乃推重右丞意云、廬陵楊士奇」。

(17) 「吳學士語予曰、吾慕郭忠恕輞川圖藏于仲弘楊氏家、即詣而觀之、妙不容言」。

(18) 元詩選、丁集、楊載評傳「吳興趙魏公孟頫在翰林、得載所爲文、極推重之、由是文名隱然動京師」。

(19) 「今圖景盡處、有母塔墳、鹿苑寺、山樹更葱蒨翠嶺可愛、乃右丞未之寫、寫當在其母無恙、宅未施寺之日也、亦不敢僭爲之、補以貽紹續之誚云」。

(20) 「原卷題、頗卻脫漏、徧尋釋、俱涉影響」。

(21) 舊唐書卷一九〇、王維傳「得宋之問藍田別墅、墅在輞口、輞水周于舍下、別漲竹州花塢、與道友裴迪、浮舟往來、彈琴賦詩、嘯詠終日、嘗聚其田園所爲詩、號輞川集」。

(22) 趙殿成注本卷十三、輞川集并序。

(23) 陝西通志(雍正十三年刊)卷九「輞川口、即峽山之口、去縣南八里、兩山夾峙、川水從此北流入湖、其路則隨山麓鑿石爲之、計五里許、甚險狹、即所謂區路也、過此則豁然開爽、此第一區也、團轉而南凡十三區、其勝漸加、計三十里、至鹿苑寺、即王維別墅」。

(24) 陝西通志卷九所引「商嶺水、流至藍橋、復流至輞口、如車輞環湊、落疊嶂入深潭、有千聖洞、細水洞、茶園、栗嶺」。

(25) 氣勢表現については、方聞氏の下記諸論文に多くを負っている。氏は董其昌、王翬、王原祁等の所謂南宗正統畫派が、古畫の研究によって學んだ中心テーマとしてこれを論じた。

「董其昌與正宗派繪畫理論」(故宮季刊第二卷第三期、一九六八)。

「王翬之集大成」(故宮季刊第三卷第二期、一九六八)。Orthodoxy and Change in Early-Ching Landscape Painting, *Oriental Art*, Vol. XVI, no. 1 (London, 1970). Wang Hui, Wang Yan-chi and Wu Li, *In pursuit of Antiquity* (Princeton, 1969), pp. 175-194.

(26) 「故宮名畫三百種」(臺北、一九五九)圖一九三。

(27) 「上海博物館藏畫」圖二五。

(28) 王原祁、雨窗漫筆「山樵用龍脈、多蜿蜒之致」。

(29) 王原祁、麓臺題畫稿、做黃鶴山樵巨幅山水「黃鶴山樵、元四家中爲空前絕後之筆、其初酷似其舅趙吳興、從右丞輞川粉本得來、後從董巨發出筆墨大源頭、乃一變本家法、出沒變化、莫可端倪、不過以右丞之體推董巨之用、而學者拘於見聞、謂山樵離奇天矯、別有一種新裁、而董巨之精神、不復講求、山樵之本領、終歸烏有、於是右丞之氣運生動、爲紙上浮談矣」。

(30) 皇甫松、大隱賦「剛龍之蟠長雲兮、天矯蜿蜒」。(文苑英華卷九九所收)

(31) 「文人畫粹編第一卷 王維」圖二九、圖三七—三九。フリーア美術館本とサンフランシスコ東洋美術館本の二本がある。後者には萬曆二年(一五七四)の款がある。

(32) Whitfield, Roderick. *In pursuit of Antiquity*. pl. 31.

王原祁自識「近與寄翁老先生論交已久、三年前擬盧鴻草堂圖、卽相訂爲輞川長卷、以未見粉本、不敢妄擬、客秋偶見行世石刻、并取集中之詩、參考以我意自成、不落畫工形似」。

(33) 雨窗漫筆「畫中龍脈開合起伏、古法雖備、未經標出、石谷剛明、後學知所矜式、然愚意以爲不參體用二字、學者終無入手處、龍脈爲畫中氣勢、源頭有斜有正、有渾有碎、有斷有續、有隱有現、謂之體也、開合從高至下、賓主歷然、有時結聚、有時澹蕩、峯回路轉、雲合水分、俱從此出、起伏由近及遠、向背分明、有時高聳、有時平修欹側、照應山頭山腹山足、銖兩悉稱者、謂之用也」。

(34) 芥舟學畫編卷二、取勢「天下之物、本氣之所積而成、卽如山水、自重崗複嶺、以至一木一石、無不有生氣貫乎其間、是以繁而不亂、少而不枯、合之則統相聯屬、分之又各自成形、萬物不一狀、萬變不一相、總之統乎氣以呈其活動之趣者、是卽所謂勢也、論六法者、首日氣韻生動蓋卽指此」。

(35) 雨窗漫筆「先定氣勢、次分間架、次布疏密、次別濃淡」。

(36) 但し「氣運生動」の語は王原祁を以て嚆矢とするものでない。芥子園畫傳初集(康熙十八年開板、一六七九)卷一、畫學淺說「六法、南齊謝赫、曰氣運生動、曰骨法用筆、曰應物寫形、曰隨類傳形、曰經營

位置、曰傳模移寫、骨法以下五端、可學而成、氣運必在生知」。また氣韻生動を専ら氣によって解釋する考え方は、宣重光の「畫筌」に對する王翬、惲格の評語にもみえる。「畫家六法、以氣韻生動爲要、人人能言之、人人不能得之、全在用筆用墨時、奪取造化生氣」。

(37) 王原祁自識「六法中氣運生動、得天地真文章者、自右丞始、北宋之荆關董巨、二米李范、元之高趙四家、俱祖述其意、一燈相續、爲正宗大家」。

(38) 牧尾良海「風水思想小考—郭璞とその後—」(「福井博士頌壽記念東洋文化論集」所收、一九六九)、宮崎市定「大地は生きている—中國人の地理思想—」(「アジア史研究第四」所收)。

(39) 四庫全書總目卷一〇九、葬書一卷「唐志有葬書地脈經一卷、葬書五陰一卷、又不言爲璞所作、惟宋志載有璞葬書一卷、是其書自宋始出」。四庫提要辨證卷一三(「郭」)璞實長於安墓卜宅、然未嘗著葬書也」。

(40) 葬書(學津討原本)、「葬者乘生氣也、夫陰陽之氣、噫而爲風、升而爲雲、降而爲雨、行乎地中而爲生氣、生氣行乎地中、發而生乎萬物、(中略)氣行乎地中、其行也、因地之勢、其聚也、因勢之止、邱壟之骨、岡阜之支、氣之所隨」。

(41) 小林太市郎「王維の生涯と藝術」(一九四四)。他に、古原宏伸「王維畫とその傳稱作品」(「文人畫粹編第一卷 王維」所收)がある。

(42) 朱景玄、唐朝名畫錄、王維條「復畫輞川圖、山谷鬱盤、雲水飛動、意出塵外、怪生筆端」。

(43) 張彥遠、歷代名畫記卷一〇、王維條「清源寺壁上畫輞川、筆力雄壯」。趙殿成注本卷一七、請施莊爲寺表「臣遂于藍田縣、營山居一所、草堂精舍、竹林果園、並是亡親宴坐之餘、經行之所、臣往丁凶毀、當即發心願、爲伽藍永劫追福、(中略)伏乞施此莊爲一小寺、兼望拙諸寺名行僧七人、精勤禪誦、齋戒住持、上報聖恩、下酬慈愛、無任懇款之至」。

唐國志補卷上「王維好釋氏、故字摩詰、立性高致、得宋之間輞川別業、山水勝絕、今清源寺是也」。

- (45) 白氏文集卷八、宿清源寺。
- (46) 唐朝名畫錄自序「景玄竊好斯藝、尋其蹤跡、不見者不錄、見者必書、推之至心、不愧拙目」。
- (47) 淮海集卷三四、書輞川圖後「(前略) 關於枕上、恍然若與摩詰入輞川、度華子岡、經孟城坳、憩輞口莊、泊文杏館、上斤竹嶺、並木蘭岩、絕茱萸泚、躡槐陌、窺鹿柴岩、返于南北垞、航敬湖、戲柳浪、濯藥家瀨、酌金屑泉、過白石灘、停竹里館、轉辛夷塢、抵漆園、幅巾杖屨、棋奕茗飲、或賦詩自娛、忘其身之匏繫於汝南也、數日疾良愈」。
- (48) 小林太市郎「王維の生涯と藝術」、宋以前の輞川圖の章參照。
- (49) 蘇東坡集卷一、鳳翔八觀、王維吳道子畫後「吳生雖妙絕猶以畫工論、摩詰得之於象外、有如仙遊謝寵樊、吾觀二子皆神俊、又於維也歛衽無間言」。
- (50) 米芾、畫史「世俗以蜀中畫驛圖劍門關圖、爲王維畫、又多以江南人所畫雪圖、命爲王維、但見筆清秀者即命之」。
- (51) 「故宮名畫三百種」圖五〇。
- (52) 晁補之、雞肋集卷三四、捕魚圖序。
- (53) 故宮書畫錄卷四、宋李公麟山莊圖卷、拖尾題跋「往年備官京都、從吳興公入道山延閣、書題裝潢畫卷、見王摩詰輞莊圖草、後又見圖本郝參政家、有四川宣撫司都大茶馬司官印、位置纖悉具備、公肯首翫賞、顧余言曰、蘭亭序草爲古今書法所宗、正若此耳、此龍眠山莊圖草、全用其法、而行筆細潤、遇有超越之意、古人翻案法、正當於此求之、重紀至元之三年秋九月十又九日、柳貫訪百丈和上靈源山中、因題」。
- (54) 趙殿成的王右丞集注本(卷末)の附錄には、柳待制集より引用し、「正當於此求之」までの文が掲載されている。しかし通行本(四部叢刊本、光緒九年活字印本)にはこの文は見當らない。
- (55) 秘書志卷六、秘書庫「延祐三年三月二十一日、(中略)奉聖旨、秘書監裏有的書畫無籤帖的、教趙子昂都寫了者麼道」。
- (56) 玉堂嘉話(秋潤先生大全文集所收)卷二「聖上御極十有八年、當至元丙子春正月江左平、冬十二月圖書禮器並送京師、勅平章太原張公兼領監事、尋詔許京朝官假觀、子遂與左山商臺符叩閣、披閱者竟曰、凡得書畫二百餘幅、今列于左、(中略)王維山水圖、輞川圖、驪山圖」。
- (57) 「文人畫粹編第一卷 王維」圖二八—三〇、款「至大二年(一三〇九)春三月奉唐王右丞輞川諸勝圖、子昂」。
- (58) 「故宮名畫三百種」圖一四六。
- (59) 故宮書畫錄卷四、元趙孟頫華秋色卷、楊載跋「羲之摩詰、千載畫畫之絕、獨蘭亭、輞川圖、尤得意之筆、吳興趙承旨以書畫名當代、評者謂能兼美乎二公、茲觀鶴華秋色一圖、自識其上、種種臻妙、清思可人、一洗工氣、謂非得意之筆可乎、誠羲之之蘭亭、摩詰之輞川也、君錫寶之哉、他脫必有識者、謂語脫也、大德丁酉孟春望後三日、浦城楊載題於君錫之素古齋」。
- (60) Li, Chu-ting. *Autumn Colors on the Chiao and Hua Mountains* (Ascona, 1965), pp. 36—44.
- (61) 「文人畫粹編第一卷 王維」圖六—八、一一、一六、一七、二二、二三。
- (62) 秘書志卷九、題名「秘書監、(原注)至大四年二月改監爲卿、正一品凡五員、內二員中官不食俸、延祐元年九月增一員、(中略)商琦(原注)字德符、曹南人、至治三年十一月初二日、以通奉大夫、自集賢院侍講學士上」。趙孟頫題商德符學士桃源春曉圖的詩がある(松雪齋文集卷二)。
- (63) 陸文圭、牆東類稿卷一六、奉饒子華教授北上、時癸酉三月。
- (64) Sién, Oswald. *Chinese painting, Vol. III* (New York, 1956), pl. 195.
- (65) 畫品、樓居仙圖「餘嘗見趙先清泰元年所作盤車圖粉本」。
- (66) 畫繼卷八、銘心絕品「成都雙流張廷堅家、郭恕先畫稿十圖」。
- (67) 「故宮名畫三百種」圖五一。
- (68) 汪珂玉の珊瑚網名畫題跋卷二に龍眠臨王摩詰輞川圖が著録されている。シカゴ美術館所蔵の輞川圖卷は「龍眠」款があり、李公麟系統本と考えられる。
- (69) Ho, Wai-Kam. Wang Wei, *Encyclopedia of world Art, Vol.*

- (66) 石刻本輞川圖卷楊士奇跋(注16所引)參照。
- (67) 莫是龍、畫說(寶顏堂秘笈續函所收)「禪家有南北二宗、唐時始分、畫之南北二宗、亦唐時分也、但其人非南北耳、北宗則李思訓父子著色山、流傳而爲宋之趙幹趙伯駒趙伯驥、以至馬夏輩、南宗則王摩詰始用渲淡、一變鈎斫之法、其傳爲張璪荆關郭忠恕董巨米家父子、以至元之四大家、亦如六祖之後、馬駒雲門臨濟兒孫之盛、而北宗微矣、要之摩詰所謂雲峰石迹、迴出天機、筆意縱橫、參乎造化者、東坡贊吳道子王維畫壁亦云、吾于維也無間然、知言哉」。
- (68) 蘇東坡集卷二〇、郭忠恕畫贊并序、宋史卷四四二、郭忠恕傳參照。
- (69) 宋史卷四四二、郭忠恕傳「太平興國二年、已行至齊州臨邑、謂部送吏曰、我今逝矣、因指地爲穴、度可容其面、俯窺焉而卒」。五代史補卷五「晚年尤好輕忽、卒以敗坐、除名配流、會赦歸、卒於武興」。但し五代史補は通行本でなく、佩鵬(叢書集成本)末所引による。通行本には最後の「會赦歸、卒於武興」の句はない。
- (70) 宋史卷四四二、郭忠恕傳「弱冠、漢湘陰公召之、忠恕拂衣、遽辭去」。五代史補卷五「乾祐中湘陰公鎮徐州、辟爲推官、周高祖之入京師也、少主崩於北岡、高祖命宰相馮道迎湘陰公將立之、公至宋州、高祖已爲三軍推戴、忠恕知事變、且正色責道曰、令公累朝大臣、誠信著於天下、四方談士無賢不肖、皆謂之長者、今一旦反作脫空漢、前功並棄、令公之心安乎、道無以對、忠恕因勸湘陰公殺道、以奔河東公、猶豫不決、遂及禍、忠恕竄跡久之」。
- (71) 翁同文「畫人生卒年攷 上篇」(故宮季刊第四卷第二期、一九六九)六九頁。
- (72) 聖朝名畫評卷三、郭忠恕條「忠恕尤能丹青、爲屋木樓觀、一時之絕也、上折下算、一斜百隨、咸取埤不諸匠本法、略不相背、其氣勢高爽、戶牖深秘、盡合唐格、尤有所觀」。
- (73) 圖畫見聞誌卷一、叙製作楷模「畫屋木者、折算無虧、筆畫勾壯、深遠透空、一去百斜、如隋唐五代已前、及國初郭忠恕王士元之流、畫樓閣多見四角、其斗拱逐鋪、作爲之向背分明、不失繩墨」。
- (74) 宣和畫譜卷八、郭忠恕條「喜畫樓觀臺榭、皆高古、置之康衢、世目未必售也、頃錢塘有沈姓者、收忠恕畫、每以示人、則人輒大笑、歷數年而後、方有知音者、謂忠恕筆也」。
- (75) 聖朝名畫評卷三「評曰、畫之爲屋木、猶書之有篆籀、蓋一定之體必在端謹詳備、然後爲最、忠恕俱爲當時第一」。
- (76) 宣和畫譜卷一〇、關仝條「當時郭忠恕亦神仙中人也、亦師事全授學、故筆法不墮近習」。
- (77) 畫品、樓居仙圖「作石似李思訓、作樹似王摩詰」。
- (78) 「故宮名畫三百種」圖五二。
- (79) 「爽籟館欣賞第一輯」(大阪、一九二九)圖九。
- (80) 「故宮名畫三百種」圖一七五。
- (81) 胡敬、西清劄記卷一、郭忠恕雪霽江行圖卷。
- (82) 理由、一、徽宗の千字文(崇寧二年作、一一〇四、上海博物館)と比べ、書風がよく似るが、千字文は筆勢が一層勁拔であるばかりか、個々の字も嚴密には似ない。二、「圖」字は、他の信馮性ある徽宗題字(例えば展子虔游春圖)に照らすに「圖」に作り「圖」には作らない。また陸友の研北雜誌(卷下)にも「徽宗御題畫圖字内從口、(金章宗書圖字内從ム、可以驗知其書也」とある。三、題字の位置は、本來圖卷であったことを考慮すると、問題がある。
- (83) 注(73)參照。
- (84) 「中國古代繪畫選集」圖二四。この圖については次の論攷がある。
Barnhart, Richard. *Marriage of the Lord of the River* (Ascona, 1969).
- (85) 「故宮名畫三百種」圖五一四。
- (86) 「爽籟館欣賞第一集」圖一〇。
- (87) 「東洋美術第一卷 繪畫I」(朝日新聞社、一九六七)圖一七一九。
- (88) 「中國古代繪畫選集」圖八。
- 廣川畫跋、書郭忠恕先畫後「筆蹟天放、不入畦畛、然氣攝萬山、隨意取

之、往往得形似外、人以見有而索之、恐不得盡也。

- (89) 好古堂書畫記卷上「郭忠恕溪山行旅圖大幅、山皴石脈、松幹人衣、皆非近今所恒觀者」。

- (90) 注(86)參照。

- (91) 東坡題跋卷五、書黃魯直畫跋後三首、遠近景圖「此圖燕貴之來昆仍雲也、窮山野水、亦是林下人窠窟、然烈風偃、客子當藏舟浦淑中、強人力牽挽、欲何之耶」。

- (92) 書畫記卷五 燕文貴長江萬里圖紙畫一卷「長有二丈、紙墨如新、畫長江之景、畫法工細、逐段變觀、有極其文秀者、有深入惡道者、而山川聯絡、四時始終盡備、非大手筆不能爲也」。吳其貞曰、字公一、安徽徽州的人、明末清初的古畫商で、蘇州、杭州、揚州の收藏家をわたり歩き、その精鑒は、崇禎八年(一六三五)から康熙十六年(一六七七)までの所見の法書名畫を記錄した書畫記の記事そのものが證してゐる。

- (93) 筆法記「山水之象、氣勢相生、故尖曰峰、平曰頂、(中略)其上峯巒雖異、其下岡嶺相連」。

- (94) 筆書「土形氣行、物因以生、地勢原脈、山勢原骨、委蛇東西或爲南北宛委自復回環重複、若踞而候也、若攬而有也」。

- (95) 聖朝名畫評卷一「燕文貴、吳興人、隸軍中、善畫山水及人物、初師河東鄭惠、太宗朝駕丹來京師、多畫山水人物、貨於天門之道、待詔高益見而驚之、遂售數番、輒聞於上、且曰臣奉詔寫相國寺壁、其間樹石非文貴不能成也、上亦賞其精筆、遂詔入圖畫院、端拱中勅畫臣面進執扇上覽文貴者甚悅」。

- (96) 聖朝名畫評卷二「燕文貴、尤精山水、凡所命意、不師於古人、自成一家、而景物萬變、觀者如真臨焉、畫流至今稱曰燕家景致、無能及者」。

- (97) 「故宮名畫三百種」圖七一。

- (98) 「唐五代宋元名迹」圖版一〇一一二。

- (99) 拖尾景賢跋「考卷尾大方官印、是秀州管觀察使印、當係崇蘭館主人趙

子畫在紹興初出知時所加、益以見此蹟之精當」。

因みに、「大阪市立美術館藏中國繪畫(資料篇)」(朝日新聞社、一九七五)では「□州觀察使印」と讀んでいる(一四頁)。

- (100) 「東洋美術第一卷 繪畫」一五八頁。「水墨美術大系第二卷」一五五頁。

- (101) 宋史卷二四七、趙子畫傳。

- 程俱、北山小集卷三三、宋故徽猷閣直學士左中奉大夫致仕常山縣開國伯食邑九百戶贈左通奉大夫趙公墓誌銘。

- (102) 北山小集卷一一、叔門作崇蘭館圖畫叔問去非與余相從林壑間二公各題二絕余同賦四首。

- (103) 圖繪寶鑑卷四、江貫道條「趙叔問居三衢、治園築館、取楚詞之言、名之曰崇蘭、嘗與陳簡齋程致道從容其中、命貫道爲之圖、及今畫史各繪像其上、乃賦詩焉」。

- (104) 北山小集卷三三「請外補、以徽猷閣直學士知秀州」。

- (105) 北山小集卷一一、用葉翰林韻題趙叔問燕文貴山水「列岫軒窓五柳門、瀟西林谷渭南村、一區正欲尋幽處、指點丹青得細論」。

- (106) 人文科學研究所藏寫真資料による。

- (107) 新唐書、地理七下、劍南道「筠州、縣八、鹽水、筠山、羅餘、臨居、澄瀾、臨崑、唐川、尋源」。元豐九域志卷一〇、歸靡州、梓州路「筠州」。但し筠州は、宋代には江西省にもあり、現在の高安縣に當り、高安、上高、新昌の三縣があった(元豐九域志卷六)。

- (108) 清容居士集卷四五、皇姊魯國大長公主圖畫奉教題、燕文貴山水(原注)翰林學士將仕郎守雲州雲應主簿。

- 魯國大長公主については、劉九庵「朱檀墓出土畫卷的幾箇問題」(文物一九七二年第八期)六五頁參照。

- (109) 研北雜誌卷上「燕文貴爲翰林藝學將仕郎守雲州雲應主簿」。

- (110) 「世界の歴史6 宋と元」(中央公論社、一九六八)九一一九三頁。鈴木敏「畫學を中心とした徽宗畫院の改革と院體山水畫樣式の成立」(東洋文化研究所紀要第三八冊、一九六五年)參照。

- (111) (東洋文化研究所紀要第三八冊、一九六五年)參照。

- (112) 宋會要輯稿、職官三六、翰林院「翰林圖書院、雍熙元年、置在內中苑東門裏、咸平五年、移在右掖門外、以內侍二人勾當、待詔等舊無定員、今待詔三人、藝學六人、祇候四人、學生四十人為額、舊工匠十四人、今六人」。

(113) 注(95) 參照。

- (114) 圖畫見聞誌卷四「燕貴、本隸尺籍、工畫山水、不專師法、自立一家規範、太中祥符初、建玉清照應宮、貴預役焉、偶暇日畫山水一幅、人有告董役劉都知者、因奏補圖書院祇候、實精品也。」「燕貴」とあるのは、眞宗の諡號の「文明」の文字を避けたためか。

- (115) 聖朝名畫評卷一「嘗畫七夕夜市圖(原注、自安業界北頭向東至藩樓、竹木市盡存)、狀其浩穰之所、至爲精備、富商高氏家、有文貴畫船舶渡海像一本、大不盈尺、舟如葉、人如麥、而櫓帆棹櫓、指呼奮擲、盡得情狀、至于風波浩蕩、島嶼相望、蛟蜃雜出、咫尺千里、何其妙也」。

- (116) 聖朝名畫評卷三「蔡潤、建康人、善畫舟船及江河水勢、隨李煜赴朝、籍爲八作司赤白匠、太宗嘗覽潤舟車圖、因問畫者名氏、左右進曰、實八作匠人蔡潤筆也、上亦悟曰、首江南歸命者耶、遂詔入圖書院爲待詔、勅畫楚襄王游江圖、尤爲精備、上嗟異久之」。

- (117) 圖畫見聞誌卷四「蔡潤、工畫船水、始隨李主至闕下、隸入作司彩畫匠人、後因畫舟車圖進上、上方知其名、遂補畫院之職、後令畫楚王渡江圖、藏於內府、以上各有圖軸傳于世」。

- (118) 聖朝名畫評卷三「評曰、如文貴潤二人、皆江海微賤、一旦以畫爲天子所知、蓋其藝能遠過流輩、列于妙品」。

- (119) 宣和畫譜卷八、宮室敘論「後之作畫者、如王瓘、燕文貴、王士元等輩、故可以皴隸處、因不載之譜」。

- (120) 宣和畫譜卷一一「屈鼎、開封府人、善畫山水、仁宗朝爲圖書院祇候、學燕貴作山林四時風物之變態」。

- (121) 梅原郁「宋初の寄祿官とその周邊―宋代官制の理解のために―」(東方學報京都第四十八冊、一九七五)一四〇頁。

- (122) 宮崎市定「宋代官制序説―宋史職官志をいかに讀むべきか―」(宋史

職官志索引」所收、一九六三)四三頁。

- (122) 聖朝名畫評卷二「大中祥符中入圖書院、其藝益進、與太原王端、上谷燕文貴、隸川陳用志相狎、稱爲畫友、而聲望籍甚、今上嘗詔入便殿、命畫圖壁等、爲上所賞、遷至待詔守少府監主簿、賜紫」。

- (123) 聖朝名畫評卷二「景物萬變、觀者如眞臨焉、畫流至今稱曰燕家景致」。

- (124) 「中國美術 繪畫一」(講談社、一九七三)圖一。

- (125) 「故宮名畫三百種」圖三九。

- (126) 「故宮名畫三百種」圖六四。

- (127) 「中國美術 繪畫一」圖二。

- (128) 「故宮名畫三百種」圖一三三。

- (129) 「東洋美術第一卷 繪畫一」圖一四一六。

- (130) Fong, Wen. *Sung and Yuan paintings*, pl. 1.

- (131) 「中國美術 繪畫一」圖一三。

- Lee, Sherman E. and Fong, Wen. *Streams and Mountains without End* (Ascona, 1954).

- (132) 「故宮名畫三百種」圖四〇。

- (133) 「中國古代繪畫選集」(北京、一九六三)圖二六。

- (134) 林泉高致、山水訓「世之篤論、謂山水有可行者、有可望者、有可游者、有可居者、畫凡至此、皆入妙品、但可行可望不如可居可游之爲得」。

- (135) 「故宮名畫三百種」圖七六。

- (136) 「中國美術 繪畫一」圖五。

- Cahill, James. *The Art of Southern Sung China* (New York, 1962), pl. 1.

- (137) 趙殿成注本卷三、終南別業「行到水窮處、坐看雲起時」。挿圖では明瞭でないが、中景の水邊に坐して雲の湧くをみる人物と侍童がみえ、更に奥の小高い丘には無人の亭が描かれている。因みに唐棣の王摩詰詩意圖(ブルックリン美術館)もこの詩句に題を取っていると思われる。

- (138) 宣和畫譜卷一一、李公年條「至於寫朝暮景趣、作長江日出、疎林晚照、

- 眞若物象出沒於空曠有無之間、正合騷人詩客之賦詠、若山明望松雪、寒日出霧遲之類也」。
- (139) 圖畫見聞誌卷四、范寬條「天聖中猶在、耆舊多識之」。また范寬と溪山行旅圖については、李霖燦「范寬畫蹟研究」(中國畫史研究論集)所收、臺北、一九七〇)を参照。
- (140) Cahill, James, *Chinese painting* (Lausanne, 1960), pp. 30.
- (141) 林泉高致「學范寬者、乏營丘之秀媚」。
- (142) 石渠寶笈續編、養心殿、燕文貴夏山圖一卷。メトロポリタン本はこれと同一である。
- (143) Fong, Wen, *Sung and Yuan paintings*, pp. 17-23. 方聞氏は、夏山圖卷に徽宗朝内府の收藏を示す「大觀」「政和」の印がある所から、宣和畫譜(卷一)屈鼎條に御府所藏として著録された夏景圖三點のうちの一點かも知れぬという。
- (144) 五代名畫補遺、山水門「關同、不知何許人、初師荆浩學山水、同刻意力學、寢食都廢、意欲遠浩、後俗諺曰、關家山水、時四方輻湊、爭求事迹」。
- 圖畫見聞誌卷二「關全、長安人、工畫山水、學從荆浩、有出藍之譽、馳名當代、無敢分庭」。
- (145) 圖畫見聞誌卷一、論三家山水「畫山水唯營丘李成、長安關全、華原范寬、智妙入神、才高出類、三家鼎峙、百代標程、前古雖有傳世可見者如王維、李思訓、荆浩之倫、豈能方駕、近代雖有專意力學者、如翟院深、劉永、紀眞之輩、難繼後塵」。
- (146) 聖朝名畫評卷二「王端、尤善畫山石林木、亦師關同之筆、好爲皴石澹水、怪樹老根、有出人意思」。「劉永、師關同爲山水、其意思筆墨、頗得其法、至樹石澹澹、甚不相遠」。「王士元、善畫樹石雲水、頗師關同、但加景趣」。「商訓、學關同山水、頗爲切近」。圖畫見聞誌卷三「鍾文秀、工畫佛道人物、兼學關全山水、亦得其法」。但し商訓について、圖畫見聞誌卷四は范寬に學んだという。
- (147) 「故宮名畫三百種」圖三八。
- (148) いずれも故宮書畫錄卷五に著録されている。
- (149) 米芾、畫史「丹從僧房有一軸山水、與浩一同、而筆乾不潤、于潑水邊題華原范寬、乃是少年所作、却以常法較之、山頂好作密林、自此趨枯老、水際作突兀大石、自此趨勁硬、信荆之弟子也」。
- (150) 圖畫見聞誌卷四、范寬條「體與關李特異、而格律相抗」。
- (151) 王鐸題識「此關全眞筆也、結撰深峭、骨蒼力屋、婉轉關生、又細又老、磅礴之氣、行于筆墨外、大家體度固如此、彼倪瓚一流、競爲薄淺習氣、至於二樹一石一沙灘、便稱曰山水山水、荆關李范、大開門壁、籠罩三極、然歟非歟、己丑十月王鐸濡墨琅華館中」。
- (152) 劉九庵「朱檀墓出土畫卷的幾箇問題」(文物一九七二年第八期)、典禮紀察司印、考參照。
- (153) 王鐸の仿宋元山水畫冊(Earl Morse Collection. In *pursuit of Antiquity*, p. 16)に李宗孔題跋があり、王鐸と同時代人とみられる。
- (154) 書畫記卷四、關全秋山晚翠圖絹畫一幅「絹質剝落至甚、寫流泉曲折、邱壑幽奇、蓋用焦墨、畫法古雅、然非關全、乃唐末時畫也」。王若水紅蓼白鷺圖絹畫一幅「此五種、觀於前嘉湖道官方山先生蘇城之寓、先生、山東人、丁亥(一六四七)進士、篤好古玩、所藏古法帖頗多」。
- 湖州府志(同治刊本)卷五、職官表「分守杭嘉湖道布政使司參政、官靖共、山東平度州人」。官方山はこの官靖共に該當すると考える。
- (155) 畫史「關同眞迹見二十本、范寬見三十本、其徒甚多」。
- (156) 五代名畫補遺「同之畫也、上突巍峩、下瞰窮谷、卓爾峭拔者、同能一筆而成、其疎擢之狀、突如涌出」。「上突巍峩」は、王氏畫苑本では「坐突巍峩」に作るが、童書業(唐宋繪畫談叢)の説等により改めた。
- (157) 圖畫見聞誌卷一「石體堅凝、雜木豐茂、臺閣古雅、人物幽閒者、關氏之風也」。
- (158) 圖畫見聞誌卷一「關畫木葉、間用墨搨、時出枯梢、筆蹤勁利、學者難到」。搨は、說文解字に「灑、沒也」とあり、段注に「沒者灑也、謂灑沒於中也」とある。

(159) 圖畫見聞誌卷二、關全條「有趙陽山居、溪山晚霽、四時山水、桃源早行圖等傳於世」。

(160) 直齋書錄解題卷一四「德隅堂畫品一卷、李廌方叔撰、趙令時德麟官襄陽、行囊中諸畫、方叔皆爲評品之、元符元年也」。

(161) 畫品、仙游圖「唐關同所作、故相國丁公印章在焉、同畫山水入妙、然于人物非工、每有得意者、必使胡翼主人物、此圖神仙翼所作也、大石叢立、屹然萬仞、色若精鐵、上無塵埃、下無糞壤、四面斬絕、不通人跡、而深殿委洞、有樓觀洞府、鸞鶴花竹之勝、杖履而遊遊者、皆羽毛飄飄、若仰風而上征者、非仙靈所居而何、石之並者、左右視之、各見其圓銳長短遠近之勢、石之坐臥者、上下視之、各見其方圓廣狹薄厚之形」。

(162) 林泉高致、山水訓「師王維者缺關全之風骨」。「專於石則骨露、專於土則肉多」。「石者天地之骨也、骨貴堅深而不淺露」。

(163) 宋史卷二八三、丁謂傳。圖畫見聞誌、序「余大父司徒公、雖貴仕而喜廉退恬養、自公之暇、唯以詩書畧畫爲適、時與丁晉公、馬正惠蕃書畫均、故畫府稱富焉」。

(164) 聖朝名畫評卷二「士元之寫景、王端之老格、同出關氏、各有所得」。

(165) 唐朝名畫錄、王宰條「又於興善寺見畫四時屏風、若移造化風候雲物八節四時於一座之內、妙之至極也」。圖畫見聞誌卷二、荆浩條「有四時山水、三峰、桃源、天臺等圖傳於世」。

(166) 圖畫見聞誌卷二、刁光胤條「嘗於大慈寺承天院內窗邊小壁四堵上畫四時花鳥、體製精絕」。胡搥條「四時翎毛折枝等圖傳於世」。黃筌條「又畫四時花鳥於八卦殿」。

(167) 筆法記「景者、制度時因、搜妙創真」。韓拙の「山水純全集」(論觀畫別識)は引用して「時因」を「時用」に作っている。

(168) 筆法記「奇者、蕩跡不測、與眞景或乖異、致其理偏、得此者亦爲有筆無思」。聖朝名畫評卷二、李成條「至于林木稠薄、泉流深淺、如就眞景、林泉高致、山水訓「看此畫令人生此意、如眞在此山中、此畫之景外意也」。

(169) 廣川畫跋卷六、書范寬山水圖「世人不知眞山、而求畫者、疊石累土以自詫也、豈知心放於造化鍾錘者、遇物得之、此其爲眞畫者也、潞國文公嘗謂、寬於山水爲寫生手、余以是取之」。聖朝名畫評卷二、范寬條「遂對景造意、不取繁飾、寫山眞骨、自成一家、(中略)眞石老樹、挺生筆下」。

(170) 聖朝名畫評卷二「王士元、善畫樹石雲水、頗師關全、但加景趣、(中略)求其景趣則高於關全、筆力則老於商訓」。

(171) 聖朝名畫評卷二、巨然條「書煙嵐曉景於學士院壁、當時稱絕、(中略)評曰、巨然好寫景趣、殊爲精絕」。

(172) 畫史「關同人物俗、石木出于畢宏」。

(173) 注(146)參照。

(174) 小林太一郎「唐代之畫松」(中國繪畫史論攷)所收、一九四七。島田修二郎「鳥毛立女屏風」(正倉院の繪畫)所收、一九六八。

(175) 歷代名畫記卷一〇、畢宏條「樹石擅名於代、樹不改步變古、自宏始也」。歷代名畫記卷一、論畫山水樹石「樹石之狀、妙於羣鷗、窮於張通(原注、張璪也)」。

(176) 宋本社工部集卷四、戲爲雙松圖歌「松根胡僧憩寂寥、龍眉皓首無住著」。

(177) 歷代名畫記卷一〇、韋嗣修「輪囷畫偃蓋之形、宛轉極盤龍之狀」。

(178) 符載の觀張璪員外畫松石序(唐文粹卷九七所收)及び唐朝名畫錄の張璪條參照。

(179) 唐朝名畫錄「張璪員外、衣冠文學、時之名流」。符載、觀張璪員外畫松石序「故得於心、應於手、孤姿絕狀、觸毫而出」。唐朝名畫錄「劉郎中松樹孤標、畢庶子松根絕妙」。歷代名畫記卷一〇「沈寧、亦善樹石山水、有格律、師張璪而少劣」。

(180) 圖畫見聞誌卷一、論三家山水「煙林平遠之妙、始自營丘」。なお、李成については、何惠鑑「李成略傳」(故宮季刊第五卷第三期、一九七一)の論文がある。

(181) 五代名畫補遺、荆浩條「時鄭都青蓮寺沙門大愚、嘗乞畫于浩、寄詩以

達其意曰、六幅故半建、知君恣筆縱、不求千澗水、止要兩株松、樹下留盤石、天邊縱遠峰、近崑幽濕處、惟藉墨煙濃。

(182) 「中國古代繪畫選集」圖一八。

(183) 唐朝名畫錄、張彥休「今賢應寺西院、山水松石之壁、亦有題記、精巧之迹」。益州名畫錄卷下「聖壽寺東廊下維摩詰堂內、畫居士方丈花竹芭蕉、山水松石、風候雲氣三堵、景福年畫、不留姓氏」。圖畫見聞誌卷二、五代、姜道隱條「嘗於淨衆寺方丈畫山水松石」。

(184) 畫史「沈括收畢宏畫兩幅、(中略)一幅至向下作斜鑿開曲欄約峻崖、一瀑落下、兩大石塞路頭、一幅作一圓、平山半腰雲遮、下磧石數塊、一童抱琴、由曲欄轉山去、一古木臥奇石奇古」(重較說郭本)。

(185) 沈括、圖畫歌「范寬石澗烟林深、枯木關全極難比」(王氏畫苑本)。

(186) 註(151)參照。

(187) 國朝畫徵錄卷上、王鐸「嘗與戴巖筆書云、畫寂寂無餘情、如倪雲林一流、雖略有淡到、不免枯乾、疋羸病夫奄奄氣息、即謂之輕秀、薄弱甚矣、大家弗然、又云、以境界奇創、然後生以氣韻乃爲勝、可奪造化、其持論如此」。

(188) 「中國古代繪畫選集」圖二一。

(189) 徐邦達「衛賢高士圖」(中國畫第二期、北京、一九五八)五九頁。

(190) 圖畫見聞誌卷二「衛賢、京兆人、事江南李後主爲內供奉」。

(191) 宣重光、畫筌「石之立勢正、走勢則斜」。

(192) 嘗て「大陸雜誌」(第三八卷第二期、一九六八)の封面に紹介されたが、研究資料として耐え得る圖版で紹介されたのは、鈴木敬、秋山光和責任編集「中國美術 繪畫I」(一九七三)が最初である。

(193) Sién, Oswald. *Chinese painting, Vol. II, Annotated List of Paintings and Reproductions of Paintings by Chinese Artists*, pp. 25.

(194) 「水墨美術大系第二卷 李唐馬遠夏珪」四一頁。「中國美術 繪畫I」圖版解說、二二七頁。

(195) 五代名畫補遺「荆浩、字浩然、河南沁水人、業儒、博通經史、善屬文、偶五季多故、遂退藏不仕、廼隱于太行之洪谷、自號洪谷子、嘗畫山水

樹石以自適」。沁水は今の濟源縣の東北にあり、洪谷は、王伯敏(筆法記註譯)によれば、濟源縣の縣境にあるという。

(196) 「筆法記」が荆浩の著作か否か問題がないわけではない。これについては、いずれ稿を改めて論ずるつもりである。

(197) 畫史「王詵嘗以二畫見送、題勾龍爽畫、因重背入水、于左邊石上有洪谷子荆浩筆字、在合綠色抹石之下、非後人作也」。

(198) 「故宮名畫三百種」圖三七。

(199) 庚子銷夏記卷三、荆浩廬山小圖「上有宋高宗題荆浩真蹟神品六字、下用內府之寶、又有元人韓輿、柯九思二詩」。但し故宮本の匡廬圖の印は「御書之寶」で「內府之寶」ではない。

(200) 傳趙幹江行初雪圖卷(臺北、故宮博物院)のほぼ半ばに「神品上」と書かれた字は、これと書體が酷似し、「天曆之寶」印のすぐ左側に位置している。「天曆之寶」印は元の文宗朝內府の鑑藏印であり、「神品上」も元の文宗もしくは關係の手に係ると考えられる。挿圖7參照。

(201) 苑陵先生集卷五〇、王原叔內翰宅觀山水圖「石蒼蒼、連峭峰、大山巉巖雲霧中、老松瘦樹無筆蹤、巧奪造化何能窮、古絹脆裂再粘續、氣象一似高嵩崇、上有荆浩字、特歸翰林公、願換廷圭一丸墨、誰言寶錢損青銅、范寬到老學未足、李成但得平遠工、黃金白璧未爲寶、文人師臣無不通」。

(202) 畫史「荆浩善爲雲中山頂、四面峻厚」。

(203) 林泉高致、山水訓「山有三遠、自山下而仰山巔、謂之高遠、自山前而窺山後、謂之深遠、自近山而望遠山、謂之平遠」。「正面溪山林木、盤折委曲、鋪設其景而來、不厭其詳、所以足人目之近尋也、旁邊平遠嶠嶺、重疊鈎連縹渺而去、不厭其遠、所以極人目之曠望也」。これによって中央高遠、左側平遠は明らかであるが、右側は、更に「深遠之色重晦」とあるによって、深遠と解して不可あるまい。

(204) 圖畫見聞誌卷四「郭熙、河陽溫人、今爲御書院藝學、工畫山水寒林、施爲巧瞻、位置淵深、雖復學慕營丘、亦能自放胸臆、巨障高壁、多多益壯、今之世爲獨絕矣」。

宣和畫譜卷一一、郭熙條「熙後著山水畫論、言遠近淺深、風雨明晦、四時朝暮之所不同、(中略)言皆有序、可爲畫式」。

- (205) 林泉高致、畫訣「林石先理會一大松、名爲宗老、宗老已定、方作以次雜窠、小卉、女蘿、碎石、以其一山表之於此、故曰宗老、如君子小人也」。

- (206) 筆法記「枝低復偃、倒掛未墜於地」。

- (207) 圖畫見聞誌卷四、郭熙條「工畫山水寒林、施爲巧瞻、位置淵深、雖復學慕營丘、亦能自放胸臆」。

- (208) 聖朝名畫評卷二、李成條「成之爲畫、精通造化、筆盡意在、掃千里於咫尺、寫萬趣於指下、峯巒重疊、間露祠壁、此爲最佳、至于林木稠薄、泉流深淺、如就真景、思清格老、古無其人。圖畫見聞誌卷一、論三家山水「夫氣象蕭疏、煙林清曠、毫鋒穎脫、墨法精微者、營丘之製也」。

- (209) 「東洋美術第一卷 繪畫」圖一三。

- (210) 圖畫見聞誌卷二、五代「李嗣之、華陰人、工畫山水寒林」。「韋道豐、江夏人、善畫寒林」。同上卷六、近事、賞雪圖「雪竹寒林、董源主之」。五代名畫補遺、荆浩條「仍以詩答之曰、恣意縱橫掃、峯巒次第成、筆尖寒樹瘦、墨淡野雲輕、崑石噴泉窄、山根到水平、禪房時一展、兼稱苦空情」。

- (212) 賈島、早秋寄題天竺靈隱寺「山鐘夜度空江水、江月寒生古石樓」。鄭谷、題無本寺上人小齋詩「寒寺唯應我訪師、人稀境靜雪銷遲」。また元稹の畫松詩(注218所引)参照。

- (213) 道誠、釋氏要覽卷下、葬法「林葬、謂露置寒林、飼諸禽獸、(原注)寒林、卽西域棄尸處、僧祇律云、謂多死尸、凡入者可畏毛寒、故名寒林」。玄應、一切經音義卷七、入楞伽經「屍陀林、正言尸多婆那、此名寒林、其林幽邃而寒、因以名也、在王舍城側、死人多送其中、今總指棄死之處爲屍陀林者、取彼名也」。
- (214) 筆法記「因成古松譜曰、不凋不容、惟彼貞松、勢高而險、屈節以恭、葉張翠蓋、枝盤赤龍、下有蔓草、幽陰蒙茸、如何得生、勢近雲峰、仰

其擢幹、巍巍深中、翠嶺烟籠、奇枝倒掛、徘徊變通、下接凡水、和而不同、以貴賦詩、君子之風、風清匪歇、幽音凝空」。

- (215) 禮記、禮器「松柏之有心也、貫四時、而不改柯易葉」。論語、子罕「子曰、歲寒、然後知松柏之後彫也」。

- (216) 筆法記「張璪員外、樹石氣韻俱盛、筆墨精微、眞思卓然、不貴五彩、曠古絕今、未之有也」。

- (217) 筆法記「有畫如飛龍蟠虬、狂生枝葉者、非松之氣韻也」。

- (218) 元氏長慶集卷三、畫松「張璪畫古松、往往得神骨、翠帶掃春風、枯龍戛寒月、流傳畫師輩、奇態盡埋沒、纖枝無蕭灑、頑幹空突兀、乃悟埃塵心、難狀煙霄質、我去浙陽山、深山看眞物」。(四部叢刊本)

- (219) 唐朝名畫錄、張璪條「其山水之狀、則高低秀麗、咫尺重深、石尖欲落、泉噴如吼、其近也若逼人而寒、其遠也若極天之盡」。

- (220) 宣和畫譜卷一〇、張璪條「今御府所藏六、松石圖二、寒林圖二、太上像一、松竹高僧圖一」。

- (221) 米芾、畫史「山水李成只見二本、(中略)山水秀潤不凡、松挺勁、枝葉鬱然有陰、荆楚小木無冗筆、不作龍蛇鬼神之狀」。董道、廣川畫跋、書李營丘山水圖「營丘李成熙、士流清放者也」。

- (222) 筆法記「氣者、心隨筆運、取象不惑、韻者、隱迹立形、備儀不俗」。

- (223) 筆法記「生死剛正謂之骨、跡畫不敗謂之氣」、「墨大質者失其體、色微者敗正氣」、「王右丞筆墨宛麗、氣韻高清」。

- (224) 筆法記「無形之病、氣韻俱泯、物象全乖、筆墨雖行、類同死物、以斯格拙、不可刪修」。

- (225) 筆法記「似者得其形遺其氣、眞者氣質俱盛、凡氣傳於華、遺於象、象之死也」。

- (226) 筆法記「山水之象、氣勢相生、故尖曰峰、平曰頂、圓曰巒、相連曰嶺」。林泉高致、山水訓「山春夏看如此、秋冬看又如此、所謂四時景不同也、山朝看如此、暮看又如此、陰晴看又如此、所謂朝暮之變態不同也」。
- (227) 「眞山水之烟嵐、四時不同、春山澹冶而如笑、夏山蒼翠而如滴、秋山明淨而如粧、冬山慘淡而如睡」。

(228) 宣和畫譜卷一〇、關仝條「仝之所畫、其脫略毫楮、筆愈簡而愈壯、景愈少而意愈長也」。

(229) Sién, Oswald. *Chinese painting*, Vol. III, pl. 97. この作品は滿州宮室の舊藏品であつたが、現在の行方は不明である。

(230) 書畫記卷一、雲峯廬山縵布圖大紙畫一幅「氣脈聯聯、邱壑險絕、樹木古雅、山石勾皴、逼似洪谷子、識二字曰雲峰、不知何代人、詳其筆路大有元人風氣」。

(231) 書畫記卷三、唐人雙勾李北海山水圖一卷「勾法工緻、氣脈貫通、此法惟唐人所長」。

(232) 吳其貞が氣勢表現の顯著な關仝の秋山晚翠圖を唐末の畫と鑑定したことは既に述べたが（注154参照）、それはこうした考えに基いていたと

考えられる。

(233) 山水純全集、論觀畫別識「一日於賜書堂、東掛李成、西掛范寬、先觀李公之跡云、李公家法、墨潤而筆精、煙嵐輕動、如對面千里、秀氣可掬、次觀范寬之作、如面前真列峯巒渾厚、氣壯雄逸、筆力老健、此二畫之跡、眞一文一武也」。

(234) 林泉高致、山水訓、「今齊魯之士、惟摹營丘、關陝之士、惟摹范寬、一己之學、猶爲踏襲、況齊魯關陝、幅幘數千里、州州縣縣、人人作之哉、專門之學、自古爲病、正謂出於一律」。

（本稿は昭和五十年度文部省科學研究費による「唐宋繪畫史の研究」研究報告の一部である。）



圖1 傅關全 秋山晚翠圖 絹本着色 140.5×57.3 (cm)
臺北 故宮博物院



圖2 傳荆浩 雪景山水圖 絹本着色 138.8×75.5 カンサス市
W. R. ネルソン美術館



圖 3 燕文貴 江山樓觀圖卷（部分） 紙本墨畫淡彩 31.3×160.5 大阪市立美術館

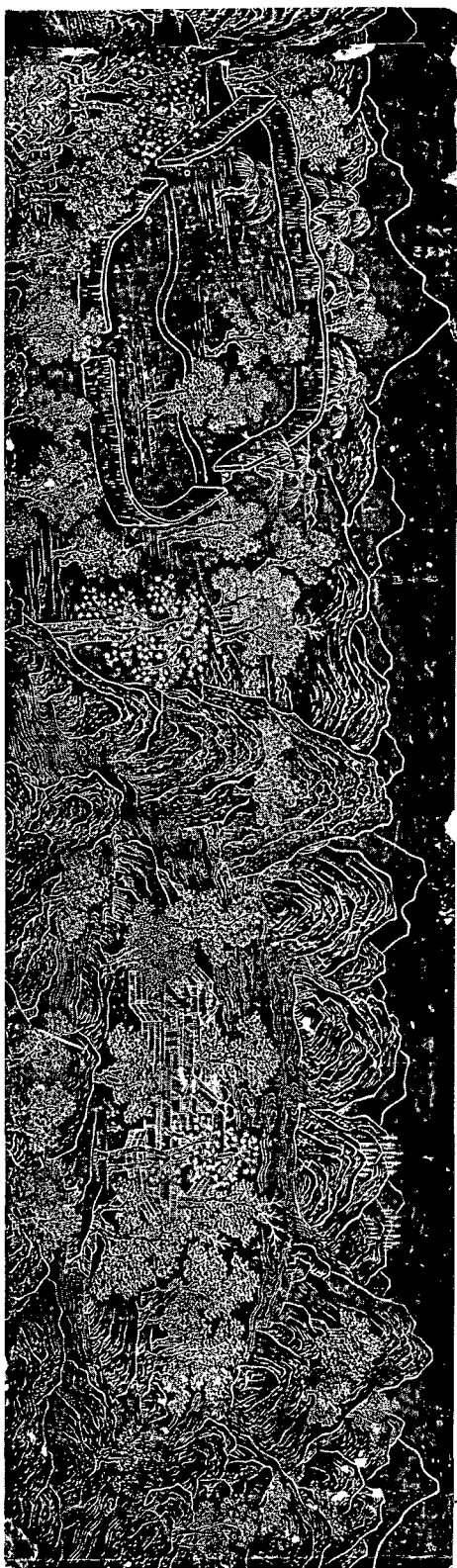


圖 4 (上) 唐棣 輞川圖卷 (部分) 絹本墨畫淡彩 34.8×509.1 京都 石黒豊次氏
(下) 郭世元 模郭忠恕輞川圖卷 (部分) 石刻拓本 30.4×492.8 京都大學農學部造園研究室



圖 5 (a) 唐棣 嗣川圖卷 (部分)
 (b) 郭世元 模郭忠恕嗣川圖卷 (部分)

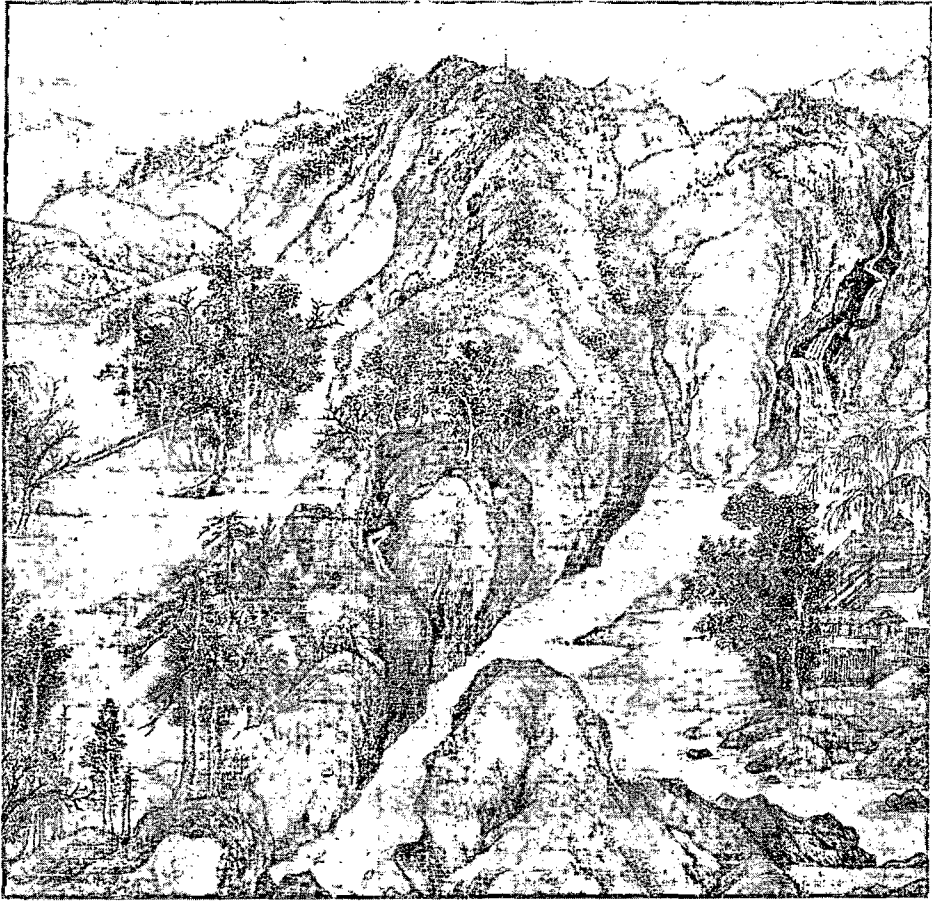


圖6 (上) 唐 李 輅 輅川圖卷 (部分)
(下) 燕 文 貴 江山樓觀圖卷 (部分)

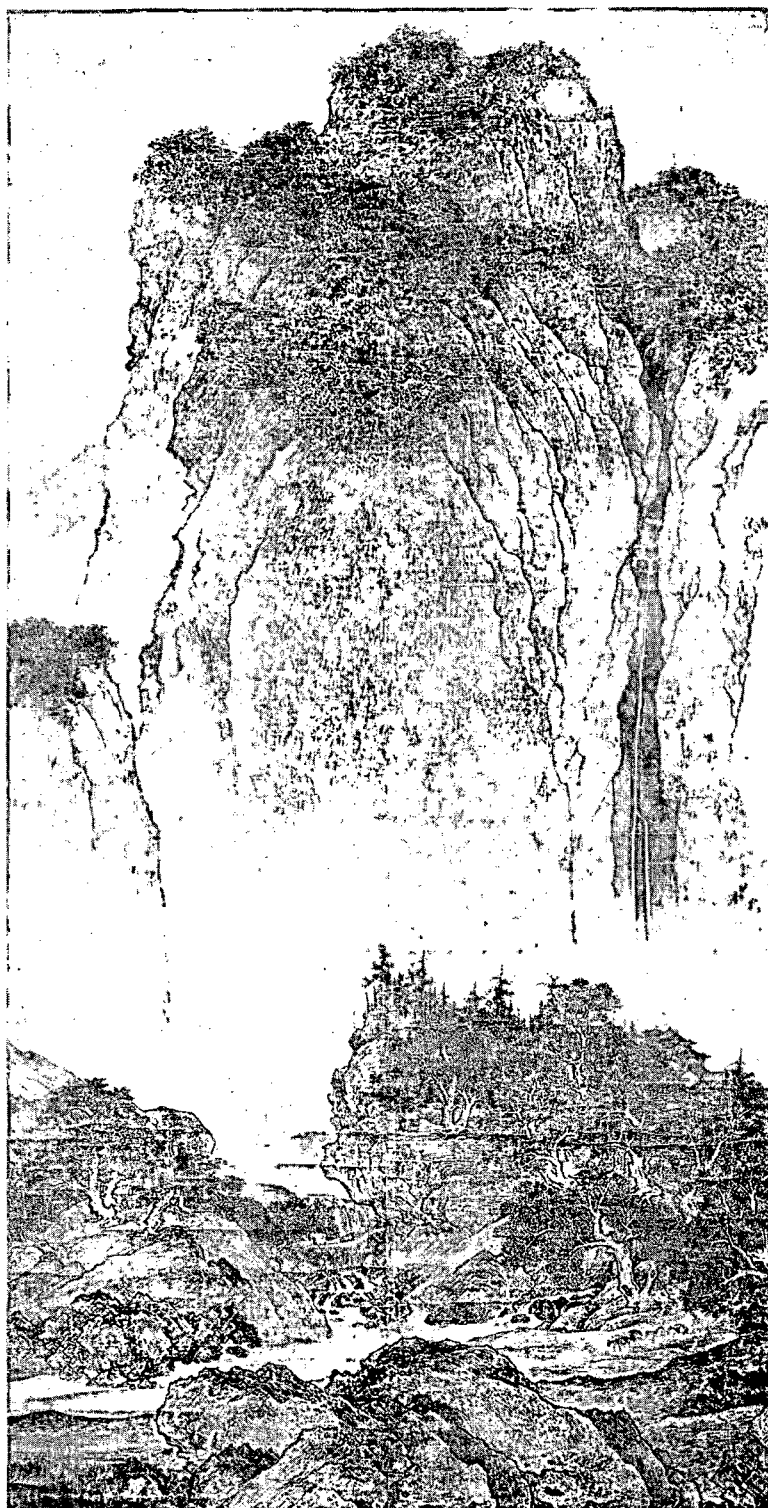


圖7 范寬 溪山行旅圖 絹本墨畫 206.3×103.3 臺北 故宮博物院



樹繞蒼苔溪
間凍梅閑仙
居家上房不
藉松樹閑
飯去山早見
氣如茶
己卯春月
湯題

圖8 郭熙 早春圖 絹本墨畫淡彩 158.3×108.1 臺北 故宮博物院