

夏文彦から雪舟へ

——『図絵宝鑑』と、十四・十五世紀東アジアにおける山水画の歴史的理解の形成——

石 守 謙

植松 瑞 希 訳

- 一、はじめに
- 二、画学参考書としての『図絵宝鑑』
- 三、画史参考書の編纂
- 四、『図絵宝鑑』の制作
- 五、『図絵宝鑑』の提供する画史知識と題跋文化の展開
- 六、『図絵宝鑑』と日本に伝来した宋元画
- 七、雪舟と『図絵宝鑑』中の雲山系譜
- 八、おわりに

一、はじめに

中国・韓国・日本を中心として構成される「東アジア」は、比較的新しい地理的概念であり、二十世紀初頭の文脈においては、多かれ少なかれ複雑な政治的意味を伴って使用されたため、ある種のマイナスイメージが形成されてしまっている。しかし、文化的側面から見れば、中韓日三地域の相互交流は歴史に裏付けされており、この三地域は他の諸地域と比べてより高度な結合力を有する、一つの集合体であると言える。したがってこの三地域内で相

互に関係しながら発展してきた現象を理解するにあたっては、「東アジア」という概念を肯定的かつ積極的に使用するべきではないだろうか。近年の中国・日本の学界には、三地域で共に使われた文字である漢字に着目して、「漢字文化圏」という呼称を用いて、「東アジア」概念に代えようとする動きがある。これもまた歴史的事実に基づいた、有効な方策であることは確かであろう。しかし、日本においては八世紀に、韓国においては十四世紀に独自の文字体系が確立し、漢字はあくまでそれと併用される文字の一つであったことを踏まえれば、この文字が三地域で特に主要な地位を占めていたかどうかは、なお様々な角度から検討する余地があるし、「漢字」の使用を以てこの三地域の文化を総括するのが適切かどうかは慎重に判断する必要があるだろう。「漢字」は、如何に「中性」的に用いようとしても、根本的にそれ自体が中国起源であることを明示する名称であることは否定できない。したがって「漢字文化圏」という呼称が、「漢文化中心主義」を連想させる危険性についても配慮していかなければならないだろう。これに対し、地理的概念としての「東アジア」は、歴史的なマイナスイメージを背負ってはいるものの、

今後「中性」的なイメージを形成していく可能性を残しており、また、「空間」という、より大きな枠組によることで、漢字に限定されない、文化上の相互作用についての議論を可能にし、文字の使用のみに依拠した一元的な解釈に陥る危険性を取り除くことができる。本稿で論じる山水画はこの三地域内で形成された特別なイメージであり、漢字以外の、多元的で、互いに同等の重要性を持つ、「東アジア」を形成する文化表象のうちの一つと言えるのである。⁽¹⁾

東アジアにおける山水画の発展は、ヨーロッパ絵画史とは全く異なるモデルをとる。この発展モデルにおいて、山水画は異なった時代間で相承され、異なった地域間で交換されて相互に影響を及ぼし合うが、これは「実体あるイメージ」の作用によってのみ可能となるのではない。「画学テキスト」もまた無視できない重要な役割を担っているのである。「実体あるイメージ」の重要性については多くを述べる必要はないだろうが、ここで特に「実体」の二字を強調したのは、人々が肉眼で見ることができ、実体ある存在としての性質を明らかにするためである。ここには完成した絵画作品、創作あるいは学習の過程で使用する画稿・下絵、さらに実用品への装飾図案等が含まれる。これらはみな「実体性」を持つ資料であるため、人々の「見る」対象となるだけでなく、画家や広い意味での鑑賞者（収蔵家・評論家・一般鑑賞者）が所有・譲渡・交換しうる物体でもある。このような「実体あるイメージ」に対し、「画学テキスト」はより多元的で、「具体化」するのは容易ではない。ここで言う「画学テキスト」は、文字で書かれた資料、特に絵画の歴史・理論・技法等に関する文献を指し、歴代画人の伝記や作品の記録・価値の品評及びそれに関係する理論・故事等々についての様々な記述を含む。これらは文字によって存在しており、その意味では実体性がある程度有している

が、その内容は基本的に形態を伴わない「知識」である。「実体あるイメージ」が直接視覚に働きかけ、芸術の相承やその学習過程における道具として優越性を持つものに対し、「画学テキスト」が提供するものは、絵画という芸術分野に関わる人々が蓄積すべき、価値体系・歴史・継承されてきた技術・伝記・故事来歴等々についての、形態の枠を越えた総合的な理解である。このような理解は直接イメージを形作ることにはないが、人から人、時代から時代、地域から地域へと伝わって、人々がイメージを理解し運用するのに必要な思考体系を作る。さらに、個人（主に創作者）と共同体・現在と過去との関係について考えを巡らす際に不可欠な参考資料となって、人々に方針を示す。つまり、「画学テキスト」の知識は、各人が絵画に関係する世界の中で自己をどのように位置付けるかという問題と密接に関係しているのである。このような位置付けのあり方は、芸術の価値や歴史についての抽象的思考に影響を及ぼすだけでなく、具体的にどのような作品を対象として、鑑賞・学習・収蔵・論述等を行うかという問題にも直接作用する。画学テキストによる思考過程は、実体あるイメージが実際に相承されていく過程に先だつて踏まえるべき、いわば前段階とも言えよう。絵画の時間的あるいは空間的な相承は、この前後二段階の異なる「過程」を経て初めて完成するのである。

東アジア絵画史の発展において、「画学テキスト」の重要性は看過されるべきでないが、残念なことに、二十世紀以降の現代美術史学は「実体あるイメージ」を重視する一方で「画学テキスト」にはさほど注意を払ってこなかった。これは、美術史学という学問が東アジア固有の學術傳統を離れ、西洋モデルにならつてその學術的な規範を形成しようとしてきたことと無縁ではない。二十世紀初頭の中国絵画史研究においては、例えば鄭昶の『中国画学全史』のように、東アジアの學術傳統の遺風を守っているもの、すなわち書

名に「画学」と銘打ち、それぞれの時代の記述中に「画学」に関する節を設け、関連文献について論ずるものもあった。しかし二十世紀中期以降、専門の美術史学者がこのような研究方法を採用することはなくなっていた。この当時、中国においても日本においても美術史学はまだ新興の学問であった。その成立は西洋からの影響抜きに語ることはできない。東アジアが西洋の美術史学を学んでいく過程で、西洋で二十世紀初頭に確立された研究手法、中でも様式史研究の持つ、強い「科学性」志向は、美術史学が中国や日本において一つの学問分野として認められるために必要不可欠とされた。美術史学の「科学性」は、「客観的」に把握できる視覚イメージの分析に基づいて歴史を理解しようとする方法として示され、時空間を越えた芸術の相承・交流現象も、この方法に基づき、「肉眼で見ることのできる」形態上の関係に置き換えられて処理された。このような方法が、東アジアにおける美術史学の成立期においては確かに有効であり、美術史学が厳格な規範を有する現代的な一つの学問分野としての地位を得るのに大いに貢献したのは事実である。しかし、この方法のみに頼っているのは、東アジア絵画史を適切かつ総合的に説明することはできないのではないだろうか。⁽²⁾

美術史学者が形態間の関係に基づいて絵画史を説明しようとする際には、扱う問題に関係する人々が、ある特定の形態について共通の視覚体験を持っていることが前提となる。もしこのような前提がなければ、異なる時空間上で同質の形態が現れても、それは単なる偶然の一致であって、研究価値のある「関係」とはみなされない。しかし、中国や日本の絵画史研究においては、この前提の存在に疑問の余地がないわけではない。芸術の形態の時空間を越えた相承という問題を考えるとき、具体的な作品はそれを可能にする媒体であり、それに直接接することができるかという「アクセシビリティ

(accessibility)」の問題は、その相承が成立するかどうかを左右する変数となる。しかし、東アジアの絵画は十世紀以降、主に画卷や掛幅形式をとるようになり、その「アクセシビリティ」は公開展示されるための壁画形式の作品に比べて大きく低下した。宗教的な寺観壁画とは異なり、画卷や掛幅形式の作品の多くは、完成後、保管・保存に適したその形状の本質に従って、「収蔵」状態に入り、多くの人に見られる機会は減少する。時間的あるいは空間的に遠方にある鑑賞者にとって、このような「アクセシビリティ」の制限はさらに大きくなる。一般に、このような作品は、特別な環境にある一部の人間にのみ見る機会が与えられるものであると言えよう。絵画史研究において、作品と作品、画家と画家の形態上の関係が論じられる際に、「アクセシビリティ」の前提が不可欠である以上、当時の人々が実際に作品を「見た」かどうかの確実な「記録」の不足は、しばしば研究者の論証の障害となる。このような状況下で、研究者は次善の策をとらざるをえないことがある。すなわち、たとえ画家がある作品を直接見ることはなかったとしても、それに類する模本・粉本・画稿等、それぞれ異なったレベルの「類源作」を通じて学習することができたと仮定するのである。しかし、このような仮定もやはり「アクセシビリティ」の問題に突き当たる。蓋然性を高めるため、研究者はその「類源作」が広い範囲で流通していたことを「推測」しなければならないが、ここには作品そのものの伝播を証明するのと同じ苦境が待ち受けている。このような方法は一見合理的に見えるし、現在幸運にも公私のコレクションに伝わっている「類源作」の作例は、それらがイメージの学習や伝播の過程で確かに大きな役割を果たしていた可能性を示すが、このような「類源作」の現存作例の数には限度があり、時代や類型の分布も全面的とは言えない偏りのあるものである。イメージが伝播する過程が実際にはどのようなものであつ

たかについて、「類原作」が直接提供できるのは一部の個別案件についての回答である。それらを如何につきなぎ合わせて全面的な理解に広げるかは、今後の研究努力にかかっていると云える。

形態の関係を研究すること自体の限界に加え、その結果を過度に尊重することにも弊害がある。特にそれが、画学テキストの歴史的重要性を過小評価することにつながっている点には注意すべきである。画学テキストの提供する知識は、画家が自身の史的位置付けを考えようとする際には非常に重要で、それは彼の把握する、実体あるイメージの働きを越えうるものだった。

例えば十六世紀末、董其昌（一五五五―一六三六）は王維（七〇一―七六一）を典範とすべき最高の画家と認め、その個人様式を探索したが、信頼しうる王維画を手に入れることはできなかった。また、模本の類も類原作として役に立たず、いたずらに彼を混乱させるばかりであった。結局、このような情況下で董其昌が拠り所としたのは、十一世紀の米芾（一〇五二―一一〇七）

が『画史』中で王維を評した、「雲峰石色、絶跡天機、筆思縦横、参於造化」というテキストだったのである。⁽⁴⁾董其昌の事例は、我々が画学テキストの歴史的重要性を再認識するのに示唆的であり、特に、出版文化が栄えた十三世紀以降の中国で、画学テキストと絵画史の発展が如何に連動してきたかという問題を考える際に極めて重要である。十三世紀はちょうど、八世紀に一つのピークを迎えた中国と日本の芸術的交流が、再び盛んになり始める時期である。これと同時期に、中国における出版文化の興隆によって、画学知識へのアクセスビリティも新たな段階に突入した。この時期、絵画について論じたテキストがより多くの人々に読まれ、画家や鑑賞者の間に大きな反響を呼び起こしたことは想像に難くない。その影響力は実体あるイメージの数倍、数十倍、あるいは数百倍もの大きさを持つと言っても過言ではないだろう。

このような観点から見れば、夏文彦（一三二二？―一三七〇？）の『図繪宝鑑』は、十三世紀から十五世紀にかけての中国及び日本絵画史の文脈において、特に注目すべき一書であると言える。一三六六年に出版された『図繪宝鑑』は、当時最も完成された内容を持つ中国絵画の全史であり、三世紀から十四世紀にかけての画家、一四七八人の伝記や主要な絵画理論を紹介している。この書物は出版後すぐに多くの読者を獲得し、遅くとも十五世紀初頭には日本にも伝わっている。しかし、当時の市場での成功にもかかわらず、現代の美術史学者は海を越えて中国と日本を結びつけた『図繪宝鑑』の芸術テキストとしての重要性にあまり注目してこなかった。⁽⁵⁾本稿は、『図繪宝鑑』の編集及び出版への新たな検討を出発点に、この書物が画学参考書として如何に成功したか、読者はこれを通じてどのような画史知識を形成したのかを明らかにし、さらにその知識が中国及び日本絵画史上に及ぼした影響について考察を加えてみようとするものである。

二、画学参考書としての『図繪宝鑑』

伝統的な中国の学者の『図繪宝鑑』に対する評価は決して高いとは言えない。例えば、二十世紀初頭の目録学学者、余紹宋（一八八二―一九四九）は、その古典的名著『書画書録解題』（一九三二）の中で、夏文彦『図繪宝鑑』巻一の画論部分には新しい見解が全く見られないと批判している。その内容は基本的に、北宋の劉道醇『聖朝名画評』（二〇五七頃）や郭若虚『图画见闻誌』（二〇七四）、夏文彦にやや先行する、元・湯屋（一二六二頃―一三三二頃）『画鑑』（二三二八）等から「剽窃」したものだと言っているのである。余紹宋はまた、第二巻以降の画人伝記の大部分は、唐・張彦遠『歷代名画記』（八四七）や北宋『宣和画譜』（一一二〇）等の先行著作に取材し、それを編集し直

したものであることを指摘した上で、夏文彦は「原書の体裁を顧みず」、一書を選んで「その本の分類方法を無視して、おしなべて王朝順に採録し」、また次の書を取って「同様の手順で収録する」ため、「参照した書物が増えるに従って、複数の分類基準が混ざり合い、時代の交錯が甚だしくなっている」と批判している。したがって、余紹宋は『図繪宝鑑』を「手間を惜しんで間に合わせに作った」粗雑な構成の書物であると結論付け、これが後世に広く普及したことに不満をもらしている。⁶⁾余紹宋の指摘には説得力があり、『図繪宝鑑』の体裁の粗雑さ、時系列の混乱は、確かにこの書物の欠点と言える。また、夏文彦が収録した画家に遺漏があることもその欠点として挙げられる。清初の收藏家、高士奇はこの本に元代初期の重要な画家の一人である何澄（一二一八頃―一三〇九後）の記述が見られないことを批判しているし、藏書家の黄丕烈も、画梅を得意とした画家のうち、『梅花喜神譜』を著した南宋の宋伯仁が漏れていると言う。さらに、現代の研究者、陳高華は『図繪宝鑑』に元代画馬の大家、任仁発（一二五五―一三二八）の記述が見られないことを指摘する。任仁発は夏文彦と同じ松江出身であり、夏文彦がこの画家を収録から漏らしているという事実は、彼が当時の画壇の状況を果たして正確に把握していたのかという疑念を生じさせるものである。⁷⁾

しかし、以上に述べてきた様々な欠点にもかかわらず、『図繪宝鑑』が広い範囲で読まれてきたことは紛れもない事実である。夏文彦の一三六五年の自序によれば、この書物はもともと五巻だったが、一三六六年の「新刊」では「補遺」一巻が加えられ、画論部分の他、第二巻以下に三国時代から元代までの画人伝、合わせて一四八〇条（続補）まで含めれば一四九九条）が収められた。至正年間に刊行されたこの五巻本の原版は、明代初期までに何度も重印され、十六世紀にはすり減って使用に耐えなくなったため、一五一九

年に苗増の出資によって全面的に重刻され、「正徳本」として出版された。

苗増は重刻の際、呉麟・韓昂等に明代画家一三六人の伝記を増補するよう依頼したため、正徳本の『図繪宝鑑』は新たに第六巻が付け加えられて、至正本より一巻多い六巻本となっている。勝霄は正徳本の序文でこの新しく編集された巻六の明代部分を「図繪宝鑑続編」と呼んでいるが、刊行時の全体の書名は『図繪宝鑑』のみである。正徳本で新しく付け加えられたこの第六巻は、明末清初までにさらに何度も増補され、執筆者もかなりの数に上ったと考えられるが、資料に乏しく六巻本のその後の変遷の全容は明らかでない。しかし、馮仙視が一六七二年に刻した借緑草堂本の前に少なくとも一本は別の刊本があったことは確かである。それは毛大倫が杭州で出版した増補六巻本で、正徳本に正徳年間から崇禎年間までの明代画人の伝記を補ったものである。毛大倫の刊本は後に馮仙視の借緑草堂本系統のうち、ある刊本は第六巻に二六四名の明代画人を列挙するが、この人数は正徳本のおよそ二倍にあたる。また、借緑草堂本は第六巻を増補したのに加え、さらに第七巻と第八巻を編集し画家の収録範囲を清代初期まで拡張した。各刊本によって収録人数は異なるが、最も多いものは五〇九人に上る。⁸⁾明清期にたびたび行われたこのような増補は、後世の学者たちに高く評価されてはならず、五巻から成る夏文彦原刊本の学術的価値を高めるものではないが、これによって出版市場における『図繪宝鑑』の魅力が後代まで衰えなかったことが証明されるだろう。『図繪宝鑑』以外の名著と称されるような画史書、例えば『歴代名画記』や『宣和画譜』の出版においては、このような度重なる増補・重刊現象は見られない。後世の出版業者・編集者を絶え間ない「修訂版」の刊行に駆り立てた主要要因は、夏文彦『図繪宝鑑』が出版市場において築きあ

げた、「經典」としての地位にあったと言えらるだろう。

『図繪宝鑑』が長期にわたって広く読者を魅了してきたのには理由がある。十四世紀中期の文化情況の文脈に即せば、この書物は当時、画学に関する初の百科全書であったと言えよう。『図繪宝鑑』成功の最大の要因はこの点にある。それ以前の画学関係の著作、例えば、唐・張彦遠『歴代名画記』の記述にも同様の百科全書的な総合性が認められるが、収録される画家の時代は中唐までである。それ以降の時代については、北宋時代に劉道醇や郭若虚が後続の意識を持ってそれぞれ別の一書を著しているが、これらはまとめた一編とは言えない。宋・徽宗勅撰の『宣和画譜』もまた大著であり、画学の全史を記述しようとする意図は認められるものの、基本的に宮室の収蔵目録という性格を持ち、その評価基準に従って収録する画家を取捨選択していることは明らかで、そのため百科全書的な総合性という点では欠けるところがある。以上の諸書とは異なり、『図繪宝鑑』の編集方針は、総合的な内容を提供しようとする作者の姿勢を明確に示す。第一巻は僅か十六頁のみだが、創作理論として「六法三品」「三病」「六要」「六長」「製作楷模」、史評として「古今優劣」、鑑賞知識として「粉本」「賞鑑」、収蔵上の実用的な注意事項として「装褉書画定式」等、幅広い内容を論じている。既に指摘されているように、その内容は全て先行する書物に取材したもので、夏文彦に新しく独自の意見を述べたという意味での功績はない。⁹⁾しかし別の角度から見れば、絵画の創作から収蔵までの全ての段階に注意を払って編集作業を行い、先人の著作からそれぞれ代表的な文章を選んで収録して、夏文彦の時代までに蓄積された歴代の絵画に関する知識をまとめて簡便な形で提供している点を評価することができる。『図繪宝鑑』の主要部分は巻二から巻五までの画人伝記である。第二巻は五十五頁で、『歴代名画記』『图画見聞誌』『宣

和画譜』等から五代以前の画家三三二人を、第三巻は八十一頁で、『宣和画譜』『图画見聞誌』『聖朝名画評』『画継』等から北宋の画家四六〇人を採録する。

この二巻は併せて一三六頁の限られた紙面に、北宋以前の画家七八二人を収めているが、数の面で引用元の諸書の収録人数合計には及ばず、新たに付け加えられた知識もないため、従来、学術的な貢献には見るべきものがなく、引用元の諸書以上の価値はないとみなされてきた。しかし、利便性の観点から見れば、『図繪宝鑑』が、当時の読者が簡単に素早く引くことのできる、北宋以前の絵画史を知るための工具書として最も優れた一書であったことは確かだろう。『図繪宝鑑』第四巻は五十六頁に宋と金の画家三六八人を、第五巻は二十八頁に元代の画家一八六人を採録する。この二巻には、八十四頁にわたって合計五五四人の画家が収録され、ここに「補遺」中の同時期の画家五十三人を加えれば、人数は六〇七人に達し、第一・二巻のそれとほぼ等しくなる。この第四・五巻の南宋・金・元画家の伝記は、典拠がはっきりせず、おそらく多種多様な書籍からの引用を交えて編集したものと推測される。その中には既に失われた書物も含まれているため、『図繪宝鑑』後半のこの二巻は、後世の美術史学者にとっては十二世紀後半から十四世紀中期にかけての中国人画家について研究する際の重要な史料であり、その価値は既に広く認められている。¹⁰⁾またこの部分は、当時の読者が彼らにとっての近現代絵画史の情報を参照するのに最も便利な手引きであったと言えるだろう。

『図繪宝鑑』は五巻という比較的少ない巻数の中に、晋・唐から元に至る画家、一五〇〇人近くの伝記を収録した、当時の画史書の中で最も総合的な内容を持つ書物であった。また手元に置いて参照するのにも便利であったため、絵画に疎い一般の読者にとっては非常に優れた基本参考書であり、彼らが絵画についての評論をしなければならぬ際にまず目を通したのはこの本

であったと考えられる。『図繪宝鑑』が出版されてまもない洪武年間、安徽鳳陽に謫居していた鄭真は、知人の収蔵する絵画に題跋を書く際にしばしば『図繪宝鑑』を参照して必要な画家の情報を得ていた。例えば、ある人のために周文矩（九六一～九七五年頃活躍）「琉璃堂図」に跋文を書いた際には、「按松江夏氏『図繪宝鑑』、周文矩、金陵句容人、事江南李氏、為翰林待詔」と記し、元初の画家、錢選（一二三五頃～一三〇七前）の「山居図」に題したときにも、『図繪宝鑑』を引いて、「舜拳号玉潭、宋景定間郷貢進士、画青緑山水師趙千里」と述べている。⁽¹¹⁾ここに引かれているのはいわば画家の基本資料で、深い考察とは言えないが、当時鄭真が必要としていたのはまさにこのような知識だった。鄭真は元末明初期の高名な文人ではあるものの、絵画について造詣が深いわけではなく、古代どころか同時代の画家についての知識も十分ではなかった。『図繪宝鑑』は、彼が題跋の依頼に応えなければならぬ際に大いに役立つことだろう。当時鄭真と並び称されていた文人、宋濂（一二一〇～一二八二）についても同様のことが言える。宋濂は知人のために書画の題跋を書く機会が比較的多く、明朝成立以後は内府収蔵の書画を見ることができるようになり、書画方面に対する知識は鄭真よりはるかに豊富だったと考えられる。しかしこのような宋濂にとっても『図繪宝鑑』は参考書として有用だった。例えば、宋濂の「題龍眠居士画馬」に見られる論評、「画如雲行水流、固当為宋代第一。其所画馬、君子謂踰於韓幹者、亦至論也」⁽¹²⁾は、『図繪宝鑑』卷三、李公麟（一〇四九頃～一一〇六）の条を参照したものである。宋濂は続けて李公麟に師事した二人の画家について「丁晞韓・趙景升、雖極力学之、僅僅得其形似、而其天機流動者、則無有也」と述べるが、この二人の画家は絵画史上あまり知られておらず、宋濂はおそらく『図繪宝鑑』の第三卷、卷末の一条（ここでは「丁晞顔」としている）及び「補遺」の「趙

夏文彦から雪舟へ

令峻」の条より、その李公麟の画馬との関係を知ったものと考えられる。⁽¹⁴⁾このような早期の画家に対しての記述に加え、宋濂は資料の乏しい南宋画院画家についても『図繪宝鑑』を多く参照している。「題梁楷義之觀鵝図」では、「梁楷、東平相義之後、善画人物鬼神、学於賈師古。宋寧宗時為画院待詔、賜以金帶不受、掛於院中而去。君子許有高人之風」と述べるが、その主な内容や言葉の選び方は『図繪宝鑑』卷四の梁楷伝に見られるものである。⁽¹⁶⁾宋濂はまた『図繪宝鑑』で触れられる梁楷と賈師古の師承関係を根拠に、「又謂其師法李公麟」は「皆誤矣」という。このように、宋濂は『図繪宝鑑』を深く信頼しており、その述べるところが「至論」であると認めていただけでなく、時には他人の錯誤を正す根拠として使うこともあった。鄭真・宋濂ら著名な文人からの支持は、画史参考書としての『図繪宝鑑』の地位を大いに上昇させた。彼らの残した文章は、『図繪宝鑑』が刊行後、当時の文化界において広く愛されていた状況を具体的かつ詳細に物語っているのである。

いくつかの編集上の欠点は否定できないものの、『図繪宝鑑』の画史参考書としての機能はそれ以前に出版された諸書よりも優れていると言える。これは夏文彦が自分の著作の役割を明確に認識していたことと深く関係している。『図繪宝鑑』の位置付けの特質は、夏文彦も引用していた湯屋『画鑑』と比べればさらにはつきりと理解できるだろう。湯屋は一三二八年には『画鑑』の初稿を書き終えていたが、その後一三三〇年から一三三一年にかけて、北京の奎章閣に奉職していた柯九思（一二九〇～一三四三）と議論をし、それをふまえ、修正を加えた上で全編を完成させた。湯屋の没後（一三三一～一三三二年頃）、その原稿を手に入れた張雨（一二八三～一三五〇）は増補・刪削し、序文を加えて、版刻・刊行した。⁽¹⁷⁾湯屋は鎮江の学者一家の生まれである。彼の『画鑑』は三国時代から元代初期にかけて、非常に多くの絵画を

収録し、実際の鑑賞体験に基づいた確かな見識を以て論を組み立て、豊富な画史知識を提供している。その目的は彼個人の長期にわたる鑑賞経験を他の収蔵家に伝え、彼らを指導する点にあった。湯屋の意見は大体において非常に具体的で、例えば周昉と張萱の美人画様式の区別は「朱暈耳根」の有無の一点に集約すべしと説く。彼はまた自らの蓄積した絵画鑑定的心得を読者と分かち合うことにも積極的で、例えば米友仁（一〇七五―一一五一）が宋・高宗のために行った鑑定は皇帝の意に添うために虚偽の報告をすることもあり、「題識甚真」であつても作品がよくないこともあるので、「鑑者不可不知也」と警告する。『画鑑』中の「雑論」部分では、収蔵の原則とすべき注意事項を挙げ、最近の人が盲目的に「貴古而賤近」であるのを批判して収蔵家に宋代の山水花鳥画の重要性を説き、「但取其神妙、勿論世代可也」と忠告している。また、収蔵品の表装形式の選び方についても、「収画若山水花竹窠石等作挂軸、文房舒挂、若故美人物、必須得横卷為佳」と述べる¹⁸。このような記述から、『画鑑』の想定する読者が、既にコレクションを有する収蔵家や、将来的に書画収集の意志を持つ上層階級の名士であることは明らかであろう。その中には当然、元・文宗（在位一三二八―一三三二）を始めとしたモンゴルの宮室が含まれている。当時書画収蔵に積極的であつた元の皇族は、おそらく湯屋が最も期待する読者層であり、湯屋が大都に赴き柯九思と『画鑑』の内容を議論したのも、あわよくば自分も「鑑書画博士」のような職を得ようと思つたためかもしれない。いずれにせよ『画鑑』は明らかに特定の階層を対象に著された書物であり、この点において、一般向けの画史参考書を目指した『図繪宝鑑』とは異なる性質を持つと言える。夏文彦は『図繪宝鑑』卷一の「賞鑑」の節で湯屋の意見を六条にわたって引用しているが、これらはいくまで「鑑賞方法」として引かれているのであつて、湯屋の説く

鑑定の要領については採録していない。また、画人伝記の部分で『画鑑』を引用するときにも、その鑑別の心得についての記述は省略している。このような取捨選択からも、夏文彦が自分の著作を単なる鑑定の手引書とするつもりはなかつたことがわかるだろう。

三、画史参考書の編纂

夏文彦は『図繪宝鑑』の編纂をする際に湯屋の『画鑑』以外にも多くの書物を参照しており、そこには当時手に入れることができた画学テキストが全て含まれていると言つてよい。このような参照文献の多彩さは、『図繪宝鑑』が画史参考書として成功した一つの要因に挙げられるだろう。夏文彦は当時参照しうる画学知識の資源を有効に用いる、編集者としての見識を十分に備えていたと考えられる。『図繪宝鑑』の参考文献の中でまず注目すべきなのは、南宋以降に出版及び流通量の増えた一連の画学書である。中国では唐・北宋時代には既に画学テキストの出版が確認できるが、十三世紀以前の流通量は決して多くはなかつた。しかしその後十三世紀以降の出版文化全体の興隆に伴い、南宋の首都、杭州を中心とする出版業界は積極的にこの種の画史書籍を出版し始めた。十三世紀中期には、杭州・睦親坊にあつた陳道人の書籍舗が、唐・張彦遠『歷代名画記』、朱景玄『唐朝名画録』、五代・荆浩『筆法記』、北宋・黄休復『益州名画録』、劉道醇『聖朝名画評』、『五代名画補遺』（一〇六〇）、郭若虚『図画見聞誌』、米芾『画史』、南宋初・鄧椿（一一〇九頃―一一八三頃）『画繼』（一一六七）等の、重要な画学書を出版しており、この多くは今日知られている中で最も早い時期の刊本となっている¹⁹。この陳道人と呼ばれる出版者については、はっきりしたことがわかつておらず、陳思、陳起、あるいはその子統芸を指すなどの諸説がある。「陳道人」が経営

する書籍舗の名称や場所は複数にわたり、それらを経営していたのが同一人物であるとは断定できないため、「道人」は当時の杭州における書籍舗経営者の通称であって特定の個人を指すものではないと説く学者もいる。⁽²⁰⁾これらの画史書籍を出版したのが陳某という人物の経営する単一の書籍舗であったかどうかはさておき、当時杭州城内の民間出版業者が画学テキストの刊行に高い関心を持っていたことは事実であり、このことが画史・画論についての知識へのアクセシビリティを飛躍的に増大させたことは間違いないだろう。

『図絵宝鑑』編纂の際に夏文彦が使用した資料も、その多くは南宋期に刊行されたこれらの書籍である。もし十三世紀以降の出版興隆という基盤がなければ、夏文彦が『図絵宝鑑』を完成させるのはかなり難しくなっていたに違いない。また南宋の杭州出版界が生み出した芸術関連の書籍は絵画の分野に限ったものではなく、書の分野での出版にもこの時代に注目すべき展開があった。前述した南宋の出版業者の一人、陳思による簡便な書史参考書の編纂がそれで、彼は歴代の書学テキストを刊行した経験を活かして、自ら『書小史』『書苑精華』等を編集し出版していた。⁽²¹⁾元代の画史参考書、『図絵宝鑑』の編纂はこの点においても南宋の出版文化を継承したものとと言える。

夏文彦は既に流通している画史知識を利用するにあたり、複数の資料の間で異なる見解が見られるときには、どちらを採用するか取捨選択をしなければならなかった。『図絵宝鑑』の参考書としての性格を考える際に興味ぶかいのは、その記述にしばしば「異説並立」の手法がとられていることである。

例えば、北宋の人馬図の名手、郝澄について、夏文彦は「作道釈人馬、筆法清勁善設色、尤工写貌」と記すが、このうち「清勁善設色」の評は『宣和画譜』から直接引用したもので、「尤工写貌」という語もまた同書に由来する。⁽²²⁾『宣和画譜』は一一二〇年の徽宗御製の序を有する、郝澄に関する一次史料であ

るから、夏文彦が郝澄の条を編集するにあたりこれを主要な取材源としたのは十分に納得いくものである。また、『宣和画譜』は「乃当時秘録、未嘗行世」であったのが、至元年間の初めにまず抄本の形で士大夫・賞鑑家の間に広まり、大徳六年（一一三〇）には杭州の呉文貴によって版本が刊行されるに至ったものである。⁽²³⁾夏文彦が『宣和画譜』を参照しえたのも呉文貴の刊本が広く普及した結果と言えるだろう。しかし、夏文彦は郝澄に関して『宣和画譜』とは異なった見解が『画鑑』に見られるのにも注意を払い、郝澄の条の後半に「『画鑑』載曾見澄画馬甚俗、不過一工人所為、殊無古意。二説未知孰是、当質諸博古者」と付け加えている。ここから夏文彦が『宣和画譜』の権威を認めつつ、そのみに固執してはいなかったことがわかるだろう。

『宣和画譜』の北宋画家に対する記述の価値は広く認められてはいるが、そこにはある種の偏見に基づき、著名な画家をあえて採録しないという編纂態度が見られる。例えば蜀から入宋した画家、高文進は「世俗多以蜀画為名家、是虚得名」と評され、『宣和画譜』には収録されない。このような画家は各門合わせて二十名に上り、不採録の理由が各門の序論中に明確に述べられている。夏文彦が参考書としての『図絵宝鑑』は『宣和画譜』と異なる編纂態度を取るべきだと考えていたことは明らかだろう。『図絵宝鑑』では、『宣和画譜』から漏れた画家二十名全てが『聖朝名画評』『图画見聞誌』『画史』等の北宋の画史書より増補されている。夏文彦は基本的には広い範囲に取材して得た資料を合成する形でこのような編集作業を行っているが、個々の資料特有の価値への配慮も忘れていない。例えば後蜀の画家、孫位について、夏文彦は他の箇所ではしばしば参照する『图画見聞誌』や『五代名画補遺』の記述を取らず、比較的早期の記録である黄休復『益州名画録』から直接取材している。『益州名画録』は李旼の一〇〇六年の序文を持つ、郭若虚や劉道

醇のそれよりも早い時期の著作であり、その内容は蜀に特化して唐末から宋初に至る四川の画家について記述する際には第一に参照すべき資料である。十三世紀以前、この書物の入手は困難で、南宋初期の鄧椿は「唐宋兩朝の名臣による文集から絵画に対する記述を研究し尽くす」という姿勢で『画繼』を執筆し、自ら四川に赴いてこの地方の收藏について考察したにもかかわらず、『益州名画録』を参照することはできなかった。しかし十三世紀に陳道人書籍舖の刊本が世に出てから『益州名画録』は広い範囲で流通するようになる。黄休復は『益州名画録』の中で孫位を特に高く評価して最高の品等である「逸品」に置き、凡俗とは異なる幽人としての性格とその優れた絵画作品を賛美し、最後に簡単に孫位が「遇」と改名した件に触れている。宋代の他の画学書は改名後の名前をより重視しており、郭若虚『图画見聞誌』のように、直接「孫遇」の名を伝記の題とするものもある。夏文彦は郭若虚のように孫位の伝記の題を「孫遇」としていないが、これは彼が『益州名画録』の史料価値を尊重していたことを示すものと言えるだろう。しかし夏文彦は『益州名画録』のみに依拠して孫位伝をまとめたのではなく、一〇九八年の李廌の説も引用して、『徳隅堂画品』載位為蜀文成殿下將軍、後遇異人得度世法、故名遇云」と改名の理由について補足している。この補足は黄休復の言う孫位の特異な人格を改名の事実に関連づけ、その「逸品」を別の形で伝えるためのものと考えられる。⁽²⁴⁾ 以上のような『図繪宝鑑』の記述方法は、夏文彦が主体的な資料参照態度を持ってこの画史参考書を編纂していたことを示すものと言えるだろう。

『徳隅堂画品』は宋元時代には刊本が存在していなかったため、夏文彦が参照したのはおそらく抄本形式のものであったと考えられる。抄本は刊本に比べて入手が困難であるが、夏文彦はこれを上手く活用しており、抄本形式

の画史書は『図繪宝鑑』の成立に重要な役割を果たした。近藤秀実は、『図繪宝鑑』中、宋末の画僧、牧谿に対する「但麤惡無古法、誠非雅玩」という一文はおそらく、『画鑑』と『画繼補遺』の二書の記述を合成したものだとして推測している。⁽²⁵⁾ 『画繼補遺』は莊肅（一二三七頃～一三〇六頃）が一二九八年に著したもので、南宋画家八十四人を収録し、後世の人々が南宋絵画史、特に宮廷絵画のそれを理解するのに欠かせない資料である。莊肅の『画繼補遺』執筆は、彼の豊富な蔵書量と南宋宮廷絵画の鑑賞経験によるところが大きい。松江の青龍鎮にあった莊肅の蔵書楼「万卷軒」は八万卷もの書物を収めていたと言われるが、これは元代初期の江南地方における最大規模の蔵書であった。⁽²⁶⁾ 莊肅が『画繼補遺』を編纂する際にはこの蔵書が大いに役立ったことだろう。またその絵画コレクションも有名で、周密（一二三二～一二九八）の『雲煙過眼録』でも言及されるほどであり、他の收藏家とも交流があつて彼らの所蔵する書画を見る機会も多かったと考えられる。例えば南宋の宮廷画家、李唐の条で、莊肅は自分の所蔵する「胡笳十八拍」と喬賞成家蔵の「晋文公復国図」を資料とし、それらを直接観察した結果をもとに宋・高宗が李唐の画芸を重視していたことを説明している。⁽²⁷⁾ このように『画繼補遺』の内容は後世の学者が注目するだけの質と量を併せ持つが、編纂後すぐには刊行されず、抄本が僅かに流通したのみであったため、当時この本の存在を知る人は多くなかった。博学を以て知られ、自身も多くの書物を編集した元末明初の学者、陶宗儀（一三一六頃～一四〇二頃）でさえも、『図繪宝鑑』の序文の中で『画繼補遺』に触れて「不知誰所撰」と述べており、このことから『画繼補遺』が当時如何に入手困難な書物であったかが推測できるのである。⁽²⁸⁾

夏文彦は南宋画家についての記述において、『画繼補遺』に加えて元代に著された様々な画史書を引用している。『図繪宝鑑』中一際目を引く記述で

ある、玉潤（若芬、十三世紀中期活躍）伝はそのよい例として挙げられる。この条は合計一二五字からなり、全編中特に多くの紙幅が割かれている。しかしよく読めば、そのほとんどが『図繪宝鑑』以前に書かれた、呉太素（一二九〇頃～一三五九頃）『松齋梅譜』からの引用であることがわかる。『松齋梅譜』の玉潤伝は以下の通りである。

僧若玠、字仲石、号玉潤、婺州金華人、著姓曹氏子。九歲得度受業宝峰院。幼穎悟、学天台教、深解義趣。受具為臨安天竺寺書記、遍遊諸方、或風日清好、遊目騁懷、必摸写雲山、托意声画図外。求者漸衆、因謂、「世間宜假不宜真、如錢塘八月潮、西湖雪後諸峰、極天下偉觀、二子当面蹉過、却求玠道人數点殘墨、可耶」。歸老家山、古澗側流蒼壁間占勝作亭、扁曰、玉潤、因以為号。專精作墨梅、師逃禪。又建閣对芙蓉峰。自悔沈痼於山水墨竹、是誤用心、尽欲屏去。一日、遊山橋、見古木脩篁而愛之、枕籍草上、仰觀尽日、復為好事者写其奇崛偃蹇之状、殆宿習未易除耳。嘗題所画竹云、「不是老僧写出、曉來誰報平安」。集名『玉潤刺語』、字古怪如其画、時称三絶。寿八十。有「竹石図」・「西湖」・「瀟湘」・「北山」等図伝於世。⁽²⁹⁾

『松齋梅譜』のこの条は字数も多く、現在伝わる玉潤伝の中で最も早く最も詳細な記述である。傍線部はその中で夏文彦が引用した一二五字を示す。『図繪宝鑑』は内容を半分ほどに削っているとはいえず、『松齋梅譜』の中でも特に優れた記述を抜粋していると言える。また夏文彦は常に『松齋梅譜』の記載を最優先に引用しているわけではなく、他に参考すべき書物がある場合はそれと対照させて引用すべき箇所を選んでいく。例えば『松齋梅譜』の

夏文彦から雪舟へ

牧谿伝中、牧谿の言葉が賈似道の怒りを買って罪に問われたという一文は、現在多くの美術史学者の関心を集めているが、『図繪宝鑑』牧谿伝では『松齋梅譜』は採用されず、代わって湯屋と莊肅の残した伝記資料を主に参照している。⁽³⁰⁾しかしその一方で牧谿の個人様式を総括するにあたっては、『松齋梅譜』から「皆随筆点墨而成、意思簡当、不費粧綴」の一文を引用しており、これはおそらく『画鑑』と『画継補遺』には牧谿の様式についての説明がなかったためと考えられる。『松齋梅譜』の作者、呉太素は自身も墨梅を得意とした画家ではあるが、中国絵画史上では無名の存在で、『図繪宝鑑』にもその姓名は採録されていない。夏文彦も画家としての呉太素についてはほとんど知識がなかったのではないだろうか。『松齋梅譜』自体も中国では知る者が少なく早くから佚書とみなされていたが、僅かに四冊の抄本が日本に現存し、一九七〇年代に島田修二郎が発見してからようやく学界にその存在が知られるようになった。島田は、『松齋梅譜』は完成当時すぐには刊行されずに抄本の形で流通し、それが日本に伝わったものと言っている。⁽³¹⁾これをふまえれば、夏文彦と『松齋梅譜』の密接な関係もまた、夏文彦が諸書を参照して『図繪宝鑑』を編集する際に特に未刊行の珍しい資料を重視していたことを物語るものと言えるだろう。

四、『図繪宝鑑』の制作

『図繪宝鑑』が一般向けの画史参考書として成功を収めた、もう一つの要因はその普及性にある。一三六六年に出版された至正本は中国の書誌学の分野で通常「巾箱本」と呼ばれる類の書籍で、匡郭（全葉）は高さ十八・〇センチメートル、幅二十二・八センチメートル、每半葉十一行、一行あたりの字詰めは二十字である。これは台北・国立故宫博物院所蔵の李璧注『王荊文

挿図1 夏文彦『図絵宝鑑』（至正版明初重印本、上海図書館）の一頁

挿図2 同

公詩』のような、一般によく知られる南宋士大夫の家刻本（匡郭半葉二十・〇×十四・三センチメートル、毎半葉七行、字詰め十五字）に比べて、匡郭を小さくし、字体も小さくして一頁あたりの字数を多くした、一種の小型本である。⁽³²⁾ 北宋時代に生まれた「巾箱本」は当初は医学書の出版に使われることが多かったが、南宋時代には『事文類聚翰墨全書』のような科挙の受験参考書の出版にもこのような小型本が見られるようになった。この種の書籍の利点は、材料を節約することで出版コストをできるだけ抑えて価格を下げ、出版量を増加させる点にある。夏文彦が『図絵宝鑑』を出版するにあたって「巾箱本」形式を採用したのも、おそらくこの点を意識したからであろう。また『図絵宝鑑』の版式をさらに詳細に観察すると、画人伝末尾の行末には二、三字を縮小して二列に並べるといふ処理が見られることに気付く⁽³³⁾（挿図1）。これは明らかに行数の増加を抑えるための工夫であり、伝記の本文自体の字数も極力少なくしようとしていた可能性もある。また夏文彦はある行に余白が多く残ったときには、ごく短い伝記をその下に続けることで空間を有効に活用し、無駄な余白を減らそうとしている（挿図2）。このような工夫は伝記各条の見やすさを損なわない範囲で、出版時の経済コストを削減しようとした努力の結果と理解できる。以上のような設計と調整によって『図絵宝鑑』全体の総頁数は減少し、本文は僅かに二三八頁（序文・総目・補遺・続補を合わせれば計二六八頁）に止まり、紙数を減らして版を彫る出費を節約することに成功している。このような『図絵宝鑑』至正本が、低価格かつ携帯して参照するのに便利な書物として市場に広く歓迎されたのは当然と言えるだろう。

しかし『図絵宝鑑』の刊行はコスト削減のみを目指していたのではない。そこには読者を強く惹き付けるための戦略もあった。夏文彦が楊維禎（一二

九六―一三七〇)の書いた序文を巻首に置くことにこだわったのもその一つ

りと見て取れるだろう。⁽³⁵⁾

である。楊維楨は当時の江南文壇の名士であった。『図繪宝鑑』の序文執筆に先立ち、楊維楨は夏文彦の書斎のために「文竹軒記」を書いていて、夏文彦は先代からの収蔵を相続し、彼の代には「蓄書万卷」「蓄画凡百十家」であったと記す。このことから楊維楨と夏文彦には『図繪宝鑑』以前からの面識があったことがわかるだろう。既に文名の高かった楊維楨は積極的に様々な書籍の序文を書いており、彼の『東維子文集』にはこの種の文章が多く収録されている。例えば一三四〇年代、高名な顧瑛(二三一〇―一三六九)の「玉山草堂雅集」唱和詩賦が刊行されるにあたってその序文を著しているし、元曲家、周月湖が、閔漢卿・貫雲石等の作品を集めて編纂した『周月湖今楽府』には「繡諸梓以広其伝」と述べて紹介の文章を書いている。また楊維楨の序文には編著者の要請に応じて書いたもの以外に、彼が「好事者」と呼ぶ出版業者のために書いたものがある。当時の余姚で「医学録」をしていた苗仲通の医学書のために書かれた「苗人(氏)備急活人方序」という一文を見てもよい。この中で楊維楨は苗氏の濟世に尽くす無私の精神をほめたたえ、「是書一出、備医経之未備、識医流之未識、使天下不幸抱奇疾有对疾之証、对証之薬、不重不幸為妄庸医之所殺、是不大可慶歎」と述べている。これはまさに書物の販売を促進するための広告文そのものと言えよう。⁽³⁴⁾ 楊維楨の「図繪宝鑑序」は陶宗儀を通じて依頼されたもので、そこに出版業者が関わっていたかどうかははっきりしない。しかし楊維楨序文の末尾、「梁武作『歴代画評』米芾作『続評』、非神識高者不能。士良(夏文彦)好古嗜学、風情高簡。自其先公愛閑処士以来、家藏法書名画為最多、朝披夕覽、有得于中、且精繪事、是編之作、足以知其品藻者矣。視蕭・米芾未足多讓也」という文章からは、『図繪宝鑑』の権威を高めてこれを宣伝しようとする楊維楨の意図がはつき

実際のところ、夏文彦を梁の武帝や米芾と並べて論じる楊維楨の序文は、

ややこじつけの感がある。梁の武帝(蕭衍、在位五〇二―五四九)について言えば、その古代の書に関する数編の論評は確かに古来より重視されてきたが、彼の絵画に対する品評はほとんど注目されてこなかった。例えば張彦遠は『歴代名画記』巻一の「叙画之興廢」の中で梁の武帝・姚最・謝赫等数人にそれぞれ『画評』の著作があったと述べており、楊維楨の言う梁の武帝『歴代画評』はすなわちこれを指すものと考えられるが、張彦遠はこれを「淺薄漏略、不越数紙」と評し「不足看」としている。⁽³⁶⁾ また梁の武帝『歴代画評』は唐代より後には伝わらず、楊維楨もその名前を知っているだけで詳しい内容については了解していなかったに違いない。ここで楊維楨が梁の武帝の名前を挙げ夏文彦と並べようとしたのは、ただその帝王という身分を重視した結果に過ぎないのではないか。また米芾の『続評』への言及も当時の正確な知識を反映したものとは言い難い。楊維楨の言う『続評』はおそらく米芾の『画史』のことで、この本は十三世紀中期には既に杭州の陳道人書舖から刊本として出版されており、文芸界の才子であり、豊富な蔵書量を誇っていた楊維楨にとって入手困難なものではなかった。しかし米芾の『画史』には、梁の武帝やその他の先人の『画評』の続編を書こうという意図は全くなかったと考えられる。それにもかかわらず楊維楨があえてこの本を『続評』と呼んだのは、蕭・米・夏の相承関係を強調しようとしたからではないか。いずれにせよ、「図繪宝鑑序」の一文が、楊維楨が出版業者のために書いた宣伝効果の強いその他の序文とよく似た性質を持つことは明らかである。

楊維楨の序文の価値は、書籍の出版広告にふさわしい、美辞麗句をちりばめた博学多識な文章だけにあるのではない。楊維楨独自の「書」もまた、

筆跡がそのまま版に彫られることにより、この書物の大きな魅力となつて読者の注意を引いていたはずである。至正本『図繪宝鑑』において、楊維禎の序文がその筆跡を再現する形で版刻され巻頭に置かれるのは、明らかに意識的な工夫である。このように序文を特別に処理する出版方法は『図繪宝鑑』が始めたものではない。前述した南宋の『王荊文公詩』には当時の高名な儒者、魏了翁の序文があるが、ここでも自筆の書がそのまま版刻印刷され、この書物が丹念に作られたものであるとの印象を読者に与えるのに一役買っている。⁽³⁷⁾ 楊維禎の書風の芸術面での評価は魏了翁よりもさらに高い。古代の八分書に由来する彼の狂草書の作品は当時既に江南文人たちの垂涎の的となつており、独立した作品としてコレクションの対象となつていた。また、楊維禎の書は当時の收藏家の有する古今の書画に題跋として書かれることも多く、作品の一部となつてその価値を高めるのに貢献した。楊維禎が『図繪宝鑑』のために提供した序文もまた、このようによく知られた彼独特の書風で書かれている。全文はそれほど長くはなく、標題を入れて四三〇字に過ぎな

挿図3 『図繪宝鑑』楊維禎序文

いが、これが巻首の十二頁あまりを占めている。『図繪宝鑑』序文の書風は楊維禎の他の作品と同じく奇怪なものだが、仔細に観察すれば、他の草書作品によく見られる大小の極端な変化は少なく、字画が行を跨いで互いに入り組むような現象があまり見られないことに気付く。⁽³⁸⁾ 楊維禎はむしろ慎重に、各行に八、九字（稀に七字あるいは十字）を配している。全文中、界線から字画がややみ出すのは僅かに十字ほどであり、その他の字はみな界線内にきちんと収まつている。楊維禎はこの序文を書くときにおそらく界線のある紙を使ったのであろう。このような楊維禎の配慮は、出版者が自分の筆跡を直接版刻することを彼がよく了解していたことを意味する。楊維禎が『図繪宝鑑』に提供したのは、一篇の序文であると同時に一点の書法作品だったのである。

『図繪宝鑑』の出版者は楊維禎の序文が持つ二つの価値をよく理解しており、その序文を版刻して筆跡を複製する際に、特に注意深く、楊維禎の書の気韻を損なわずに再現することに最大限の努力を払っている。挿図3で示したように、『図繪宝鑑』序文の一字一字はとても大きく、本文の四倍ほどである。これはおそらく楊維禎の手跡を直接模刻したためで、元の大きさを反映したものと考えられる。また二行目「氣」の堂々とした字形や、四行目「海」の転折の連なりは楊維禎自筆の書の忠実な版刻であり、一行目「伝」最後の円を描くような筆画や、三行目「張」最終画の素早い止め、「壁」の偏と旁をつなぐ細い筆線、四行目「渡」最終画における蚕頭の筆法などの細部表現もまた、その筆跡が丁寧に再現されたものと言える。このような精緻な版刻は書肆が通常雇うような一般の刻工の手に負えるものではなく、法帖のような精密な版刻を専門に手がける名工に依頼しなければならぬ。これは当然、版木の制作にかかる時間と費用が倍増することを意味するが、『図

『図繪宝鑑』の出版者はこの点での出費を厭わなかったようである。楊維禎の序文を丁寧な印刷することへの出版者のこだわりは、それ相応の潤筆料が楊維禎に支払われたことを物語っている。これらは全て、読者に対して『図繪宝鑑』の魅力を増すための投資と言えるだろう。本文印刷におけるコスト削減が招いた負のイメージは、美しい序文の印刷によって効果的に相殺されており、『図繪宝鑑』は普及版と豪華版の美点を併せ持つことに成功している。

『図繪宝鑑』は確かに一般向けの画史参考書だが、期待された読者群は多くの平民ではなく基本的には社会の有閑階級だった。彼らがこの種の書籍を選ぶにあたっては、価格だけではなく、書物としての品質も重要な判断基準であったと考えられる。楊維禎の序文は内容においても形式においても十分にその要求を満たすものだった。その精緻な版刻はコストを度外視する出版者の熱意を演出するが、実際にこのような処理が施されているのは全体のほんの一部、楊維禎の序文のみである。続く夏文彦自身の序文ではその筆跡が直接刻されることはなく通常の字体が採用され、その大きさも本文の一・五倍ほどに過ぎない。そこには楊維禎の字体と本文のそれとの大小差が目立ち過ぎないように調整しようという配慮があったのだろう。このように考えれば、巻首に置かれた楊維禎の序文は全体の出版経費をなるべく抑えようという大前提の下に採用された、最も効果的な『図繪宝鑑』の「包装」と言えるだろう。

五、『図繪宝鑑』の提供する画史知識と 題跋文化の展開

『図繪宝鑑』が提供する画史知識の持っていた影響力の大きさについては、この書物の愛読者層の広がりから容易に想像がつくだろう。特に南宋と元の

画史・画人伝に関しては、競合相手となるようなよく似た内容を持つ出版物が基本的に存在しないため、『図繪宝鑑』の記述は特に重要である。『図繪宝鑑』の伝える知識には注目すべき特徴が二つある。一つは南宋以降の画家に対する比較的客観的で広範囲にわたる論評であり、特に南宋文人の文集中に南宋宮廷画家についての記載が少ないため、『図繪宝鑑』の記述は他に代え難い価値を持つとみなされている。もう一つは、画家の様式上の相承関係への言及である。⁽³⁹⁾これは基本的には「師資伝授」を重視する張彦遠以来の画学の伝統を引くものであるが、『図繪宝鑑』編纂に表れた夏文彦の歴史的な「系譜」意識は特に強いと言える。彼は常に画家の師承関係を明確に示し、時にはその関係をさらに前代の大画家に遡らせて論じている。このような時系列に沿った画家同士の関係は、その様式の観察と主題表現の類型に対する注意に基づいて組み立てられている。

『図繪宝鑑』の南宋宮廷画家を重視する姿勢は、文人階級の価値観の影響を強く受けた後世の絵画史観から見れば確かに特殊であると言える。これまで研究者は『図繪宝鑑』全体を分析するにあたって夏文彦の文人としての立場を強調することが多く、例えば夏文彦が莊肅と湯屋の文章を引用して述べた、「但麤惡無古法、誠非雅玩」という牧谿評などがその根拠として示されてきた。⁽⁴⁰⁾夏文彦の牧谿伝に文人画観が反映されている可能性は確かに否定できないが、この種の記述は『図繪宝鑑』中に頻繁に見られるものではないし、夏文彦の中で牧谿の地位が元々それほど高くはなかったという可能性も考慮に入れる必要があるだろう。画史参考書の編者としての夏文彦には、確かに文人画家を高く評価する傾向があるものの、その一方で文人画家以外の重要な画家、特に南宋宮廷画家に対して、湯屋や十四世紀に活躍した他の文人批評家よりも客観性の高い評価を下し、必ずしも非文人画家を文人画家の下に

は置いていない点に注目したい。前述した『図繪宝鑑』玉潤伝に関して言えば、そこに費やされた字数は南宋における最も重要な文人画家である米友仁よりも多く、この僧侶画家の評価における夏文彦の相対的な客観性がうかがえる。これは湯屋『画鑑』に玉潤の名前が全く見られないのとは対照的であると言えよう。また、南宋の宮廷画家中、夏文彦は明らかに李唐を最も重要だと考えていた。宮廷画家中の李唐の位置付けは僧侶画家中の玉潤のそれに等しい。李唐については、湯屋もその存在を認識してはいたが、その評価はかろうじて許容しうるといった程度である。⁽⁴¹⁾ 対照的に、夏文彦『図繪宝鑑』の李唐伝はやはり米友仁伝を超える字数を費やして以下のように述べる。

李唐、字晞古、河陽三城人、徽宗朝曾補入画院。建炎間、太尉邵淵薦之、奉旨授成忠郎画院待詔、賜金帶、時年近八十。善画山水人物、筆意不凡、尤工画牛。高宗雅愛之、嘗題長夏江寺卷上云、李唐可比唐李思訓。⁽⁴²⁾

夏文彦の李唐伝の中で、研究者は李唐が建炎年間に八十歳の高齢で再び画院に入ったという箇所注目してきた。鈴木敬はこれを誤りとし、南宋の宮廷絵画活動は高宗朝、紹興二十年代に入つてようやく回復したのであって、李唐の復院はこれより後のことであると主張する。⁽⁴³⁾ 夏文彦の李唐伝の根拠については現在確かめる術がなく、その記述に誤りがある可能性も否定できない。しかしここではむしろ、李唐の復院は太尉邵淵の推薦を受けたものであると夏文彦が明言している点に注目したい。この人物が一六一一年の真州の役に関わつた侍衛歩軍司左軍統制・邵宏淵であるかどうかという問題もあるが、それはさておき、李唐が有力な武官の推薦を受けて復院したことはおそらく史実だろう。政務が多忙を極めたはずの皇帝がなぜ復院まもない李唐

を重視したのか、李唐はなぜ高宗親筆の題、「李唐可比唐李思訓」を賜るといふ最高の榮譽を得ることできたのか、という疑問もこれによって解消される。つまり、夏文彦の記述は宮廷絵画における李唐の重要性を特に強調したものとと言えるのである。この評価に莊肅からの影響があることは、前に引用した『図繪宝鑑』李唐伝中、傍線部分に示した莊肅『画継補遺』からの引用箇所からも明らかであるが、夏文彦はそこに「筆意不凡」の評語と高宗の賛辞を付け加えており、その李唐に対する肯定的な評価は莊肅よりもさらに際立っている。

李唐に加え、寧宗朝に活躍した夏珪もまた『図繪宝鑑』を通じて、李唐以降、特に山水画の分野における最も重要な大家としての地位を確立した宮廷画家と言えらる。夏文彦は『図繪宝鑑』の夏珪伝において、基本情報を提供した後、夏珪の画芸全般について「善画人物、高低醞釀、墨色如傅粉之色、筆法蒼老、墨汁淋漓、奇作也。雪景全学范寛。院人中画山水、自李唐以下無出其右者也」と論評している。⁽⁴⁵⁾ この文章における夏珪への高い評価に、前人の著作の影響があるかどうかは現在確認できないが、少なくとも夏文彦がこの部分において莊肅の見解を全く採用していないことは確かである。賞鑑家として著名な莊肅は、李唐を高く評価する一方、夏珪に対しては、「画山水人物極俗悪」であると厳しく、当時の夏珪人気についても「濫得時名、其实無可取」と批判している。⁽⁴⁶⁾ 夏文彦は莊肅『画継補遺』の見解を受け入れることが多いが、夏珪伝では立場を全く異にしている。夏文彦は夏珪の筆墨が力強くのびやかである点を具体的に指摘して「奇作也」と高く評価するだけでなく、その雪景山水が北宋初期の范寛を学んだものであると述べ、夏珪を李唐の次世代における代表的な宮廷画家と認めて、その歴史的位位置付けを明確に示す。夏文彦の書く「夏珪」の条は「極俗悪」「濫得時名」という莊肅の酷

評を採用していないだけではなく、より積極的にこれに対する反論を展開しているのである。

夏文彦による夏珪の位置付けが代表するのは、莊肅等少数の文人鑑藏家とは異なる意見の存在であり、その肯定的な夏珪イメージは『図繪宝鑑』の持つ強い伝播力によって効果的に強化されていった。このような『図繪宝鑑』に由来する夏珪イメージは、十四世紀末から十五世紀初めにかけての文化活動、特に鑑賞時に書かれる題跋文中に散見される。例えば明代初期、洪武・永樂年間の著名な文官、王璉（一三四九～一四一五）は、夏珪「煙江暈嶂図」の跋文を書く際に『図繪宝鑑』より「李唐以下無出其右者」の一句を引用している。また彼が夏珪画風を説明する言葉のうち、「用墨如傅粉」濃淡醞釀、出于自然、真奇筆也」なども、『図繪宝鑑』の文章に由来するか、そこに一部変更を加えたものである。⁽⁴⁷⁾このような例は他にも挙げられる。夏珪「山水十二景」図巻残欠（ネルソン・アトキンス美術館）に書かれた、明初の詩人、邵亨貞（一三〇九～一四〇二）の題跋後半には「惟雪景更師范寛、自李唐之後、藝林可当歩矣」とあり、若干の変更はあるものの、これが『図繪宝鑑』の影響を受けた記述であることは間違いない。前半の「筆法蒼古、墨氣明潤、点染風煙、恍若欲雨、樹石濃淡、遐邇分明、蓋画院中之首選也」という一文もまた『図繪宝鑑』の「筆法蒼老、墨汁淋漓、奇作也」の内容を膨らませたものと言える。⁽⁴⁸⁾夏珪「山水十二景」図巻は現在四段が残るのみだが、寧宗による各段の標題と南宋宮室の蔵印から、夏珪が宮中で勅令に応じて制作した作品であることがわかる。この作品は『図繪宝鑑』中の夏珪画風に対する説明を裏付ける、夏珪山水画の傑作として、また李唐以降の南宋宮廷山水画の代表作品として研究者の関心を集めてきた。⁽⁴⁹⁾『図繪宝鑑』の記述を適切に引用しながら作られた邵亨貞の題跋は、この絵画の歴史的位置付けに対する見

解としては最初期のものであり、画卷の後に直接書かれることで作品の一部となつて、現代の美術史研究者の作品評価にも大きな影響を与えている。

邵亨貞の題跋は「山水十二景」が夏珪の真筆であると判断しているが、このような鑑定を行うにあたって、邵亨貞は南宋宮室の題字や鑑藏印については全く言及していない。これに対し、王穀祥が一五六二年に書いた「山水十二景」の第二跋文では南宋宮廷の印を根拠に、夏珪が宮中で皇帝のために描いた作品であるとの推測がなされており、王穀祥の賞鑑家としての専門的能力が誇示されている。以上二つの題跋に見られる鑑賞態度の違いは読む人に、鑑定の際に南宋宮室による題字や鑑藏印が重要であることを邵亨貞は理解していたのか、彼は本当に古画を鑑定する能力を備えていたのか、という疑問を抱かせるものである。続けて元代初期に活躍した鑑定の専門家、周密を例に考えてみよう。多くの古画を収録する彼の『雲煙過眼録』には、作品上の北宋・徽宗や南宋・高宗の題字・収蔵印が逐一記録され、作品の古さと価値を読者に伝えている。周密にとってこれらの題字や印章は決しておろそかにはできない貴重な資料だったと言えよう。周密や王穀祥とは異なり、邵亨貞は高名な文人ではあるが経験豊かな鑑定の「専門家」ではなく、作品の所蔵者に頼まれて題跋を提供していたに過ぎなかった。邵亨貞がどのように題跋を作ったか、その作業の進め方を想像するのは簡単である。絵画の鑑定方法に疎い邵亨貞は、題跋を完成させるために参考書を用いたのだろう。彼は『図繪宝鑑』から夏珪に関する記述を探し出し、実際の作品に見られる図像や筆墨表現と、書物で説明されている画風を比較検討し、その結果に基づいて真偽や優劣等の絵画鑑定を行ったと考えられる。つまり、ここでは鑑定の「専門家」達が蓄積してきた経験に代わって、参考書に見られる文献上の知識が、題跋を書くという作業の大きな拠り所となっているのである。題跋

文化の発展という観点から見れば、このような現象は非常に大きな意味を持っている。

中国の題跋文化は絵画作品の鑑賞活動の中で形成され、十一世紀にはかなり盛んになり、『図絵宝鑑』が出版された十四世紀中期には最初の頂点を迎えてつづつあった。この時期の題跋内容は、小さな変化はあるものの基本的には二つの型に分類できる。一つは唱和型の詩文、もう一つは品評型の論述である。唱和型は主に絵画の主題や描写内容を詩に詠む題跋で、主な作者は「専門」的な画学を身につけていない文人である。ごく稀に、題跋の作者がたまたま画家を知っていたという特殊な状況下でのみ、詩文の中に画家に対する賛美の言葉が盛り込まれる。このような唱和型題跋の例は非常に多く、歴代の文人の文集をめくれば簡単に見つけることができるし、伝世作品にも事欠かない。唱和型の題跋は基本的な作詩の能力があれば誰でも作ることができたため、当時の文人たちが制作に関わる機会は多かったろうし、実際に作られた数も非常に多い。また、唱和型は雅集などの社交の場に適した題跋でもある。例えば、十四世紀で最も重要な、皇姉大長公主の雅集で文人たちが制作した題跋は例外なく全てこの類型に属している⁽⁵⁰⁾。一方、主に絵画作品の鑑定と品評を行う、第二類型に属する題跋はほとんどが韻文ではない短編の散文で、画学の専門知識と技能を備え、絵画の品評・鑑定に十分な経験のある文人が執筆していることが多い。このような品評型の題跋を書くための比較的高度な能力は一般の文人には備わっていないため、その多くは少数の専門家の手によるものである。十四世紀初期の文化界において、品評型の題跋を依頼するのに最も適した人物は趙孟頫（一二五四～一三二二）であろう。趙孟頫は宋の宗室出身で、絵画及びその鑑賞にも詳しく、彼の書いた題跋に見られる絵画の鑑賞経験と知識は余人の及ぶところではない。例えばアメリ

カ・ニューヨークの王季遷コレクションのある画卷は、趙孟頫によって呉道子筆の伝承が否定され、武宗元の「朝元仙杖図」であると鑑定されている。

趙孟頫の題跋は、鑑定の主な根拠として、彼が実見したところのある武宗元作品、北宋・黃庭堅（一〇四五～一一〇五）の題識を持つ「五如来像」を挙げ、「此図は虞部（武宗元）真跡、『宣和（画）譜』中所載「朝元仙杖」是也。与余所見「五如来像」用筆政同、故不敢以為吳（道子）筆」と主張する⁽⁵¹⁾。趙孟頫がこの跋を書いた一三〇四年、彼の古画に対する豊富な知識と鑑定経験は他に抜きん出ており、趙孟頫はこの分野における絶対的な権威を確立していた。したがってこの跋の持つ説得力は非常に大きく、読者が趙孟頫の言う武宗元「五如来像」について実際にはよく知らなかったとしても、全く問題にならなかつたと考えられる。ここで注意したいのは、このような趙孟頫の跋と比べて、邵亨貞の夏珪「山水十二景」跋は、同じ品評型に属しているとはいえ、内容の専門性において大きな差がある点である。

邵亨貞による夏珪「山水十二景」跋は、十四世紀後半以降の品評型題跋の増加を代表する例である。これによって、『図絵宝鑑』という画史参考書の刊行が何を引き起こしたか、中国の題跋文化中にどのような変化が起こったかが明らかになるだろう。この時期の題跋文化活動において品評型の題跋が増加した主な要因として、邵亨貞・鄭真・宋濂・王璉のような、画学の基礎知識を身につけた文人が大量にこの種の題跋作成に関わり始めたことが挙げられるが、その一方で趙孟頫のような専門家は少数派にとどまった。このような題跋作者の質的量的変化は、需要の面から考えれば、文化活動を楽しむ階層において絵画の品評や鑑定が盛んになったこと、また古画の流通も大幅に増加したことを意味する。絵画鑑賞活動活発化の過程は、現存する元・明代の文集に数多く収録される題画詩からも分析することができ、既に題画文

学の観点からいくつかの研究がなされている。⁽⁵²⁾古画流通の増加はこれと表裏一体の關係にあり、ある意味では鑑賞活動の活発化を促した根本的な要因であるとも言える。元明時期の古画流通量の大幅な増加には二つの大きな波があり、共に王朝の交代と密接に関わっている。最初の波は宋元交代期、南宋（及び金）の宮廷や高官（賈似道等）の收藏していた絵画作品が大量に民間に流出したときに起こった。⁽⁵³⁾二度目の波は元明交代期である。元のモンゴル宮廷の絵画收藏に対する姿勢は南宋のそれほど積極的ではないが、文宗の時代以降、継続して価値ある作品を集めており、そのコレクションの流出はやはり古画の流通量にある程度の影響を及ぼした。また、明初の皇帝は收藏に興味を持たず、歴代の宮室のように中国全土の絵画作品を搜索して宮廷コレクションに加えようとすることはほとんどなかったし、富豪や名家による感情を持たず、些細なことを罪に問い、地方に強引に移住させることを繰り返して旧家に伝わるコレクションを破壊したため、当時の古画流通率は大いに上昇した。⁽⁵⁴⁾このような変動期の中で古画の鑑賞・品評・鑑定機会は増加し、所蔵者が替わるにあたって新たに行われるべき品評・鑑定の需要も高まった。鑑賞対象となる作品の数量分布については、元代の作品の割合が大きいのはもちろんだが、それに加えて南宋宮廷絵画も民間への流出後、貴重な宝物として人々の注目を集め、古画全体の中で大きな割合を占めるようになった。邵亨貞が題跋を書いた夏珪「山水十二景」も、もともと宮中の秘藏品で外部の人間の眼に触れることはなかったはずだが、このような情況の変化の結果、初めて「世に問われる」ようになった珍宝の一つである。

このように見れば、『図絵宝鑑』の出現と題跋文化の変動の間には密接な因果關係があると言えよう。『図絵宝鑑』の刊行は、題跋文化が興隆・発展していく過程で、時運に乗って起こった現象とも言えるし、題跋文化に変

化をもたらした原動力とも言える。夏文彦の編纂した画史知識、特に最も重要と言える南宋と元代絵画に関するそれは、新たに題跋文化活動に参入した人々に頻繁に参照され、さらにそのような使用方法を通じて新しい「実用的」な価値を得、広い範囲に伝播していく可能性を獲得していった。『図絵宝鑑』の提供した画史知識の伝播拡大と題跋文化活動の興隆は相互に影響を及ぼしあっていたのである。

六、『図絵宝鑑』と日本に伝来した宋元画

『図絵宝鑑』と十四世紀後半以降の題跋文化との緊密な連動は、中国における南宋及び元代絵画の歴史的な位置付けのみならず、海を隔てた日本における宋元画の理解、特に日本人になじみの薄い水墨山水画の鑑賞方法に対しても大きな影響を及ぼした。『図絵宝鑑』の刊本は遅くとも十五世紀の初めには日本に伝来していたと考えられるが、これは日本最初の中国画史書ではないし、日本人が中国絵画史を学ぶ唯一の手段であったわけでもない。しかし、『図絵宝鑑』の日本伝来時期は中国の宋元水墨山水画がまとまって日本に渡った時期と重なっており、この意味で『図絵宝鑑』伝来の意義は特に重要であると考えられる。

『図絵宝鑑』はその刊行後から一貫して、手軽で実用的な画史参考書として中国の文化界で好評を博していた。中国を訪れた日本の僧侶や、文化商品の売買に携わる商人がこの本に注目したのも当然と言えるだろう。『図絵宝鑑』が誰によって、いつ日本に渡ったのかは現在確かめる術がないが、十五世紀初期には既に日本にあったのは確かである。例えば京都・東福寺の僧侶、岐陽方秀が一四二〇年、『中峰語録』に注を付した際に『図絵宝鑑』を引用していることが海老根聰郎によって指摘されているし、⁽⁵⁵⁾禅僧の萬里集九（一

四二八〜?)『梅花無尺蔵』や亀泉集證『蔭涼軒日録』中「明応二年(二四九三)六月」の条にも『図繪宝鑑』への言及が見られ、室町時代の日本の文化界で『図繪宝鑑』が一定数の読者を獲得していたこと、その需要の高さがうかがえる。⁽⁵⁶⁾しかし、『図繪宝鑑』は中国を訪れた日本人にとって単体で輸入対象となる書物ではなかった。この書物の日本伝来は、贅沢な文化商品としての中国絵画の搜索・購入と結びつけて考える必要があるだろう。より厳密に言えば日本人にとって中国で購入すべき商品リストの第一に挙げられるのはあくまで絵画作品そのものだったのである。元明時期における日本僧(あるいは商人)の信頼すべき活動記録は現在ほとんど残っていないが、彼らが『図繪宝鑑』を読み、これを利用した文化活動を行っていたことを想像するのはさほど難しいことではない。中国を訪れた日本人が寧波・杭州・北京等の都市で(寺院の儀式に使用する宗教絵画と比較して)「高級」な鑑賞絵画を探したいと思えば、まずその土地の芸術市場活動に参入しなければならなかった。様々な作品/商品が氾濫するような芸術市場で売り手と買い手の双方に必要とされたのは、売買を迅速に進めるための基盤となる「高級品」に対する共通認識であり、その手助けとなる工具書だった。特に外国からやってきた買い手にとって、このような書物は必要不可欠なものだっただろう。

『図繪宝鑑』はこの需要に応えた代表的な書物と言える。中国人の売り手は、『図繪宝鑑』を根拠として示しながら、外国から来た買い手に画家を紹介し、売り物である絵画の価値を印象づけようとしただろうし、日本人の買い手もこの本を手引として、画家を認識・選択し、作品の価値を判断しようとしただろう。また日本人の買い手は中国に渡る前に、中国の市場で購入する絵画について依頼を受けることもあったが、このときにも『図繪宝鑑』が参照された。このように、日本の僧侶や商人が中国で高級な鑑賞用絵画を購入しよ

うとする際、『図絵宝鑑』は売り手と買い手の双方にとって一種の「指南」書となり、売買の仲介役として重要な役割を担ったのである。

当時、『図絵宝鑑』の仲介を経て購入され日本に伝来した宋元画の数は少なくない。山水画だけを見ても、十四世紀末から十五世紀初めにかけて伝来したと確認できる何点かの作品が、日本のコレクションに現存している。例えば、元代画家張遠の伝称を持つ「寒山行旅図」(挿図4、相国寺)、李唐落款「秋冬山水図」対幅(挿図5、大徳寺高桐院)、また浅野家旧蔵で夏珪の伝称を持つ「山水図」(挿図6、畠山記念館)等がその代表的な例である。以下、これらの作品がどのような絵画的意義を付与されて伝来してきたのかを考察してみたい。相国寺の雪景山水は、その画面上方中央にこの寺の住持であった絶海中津(二三六―一四〇五)の題詩を持つ。この詩は彼の詩文集である『堅蕉稿』にも収録され、その中で伏見宮栄仁親王(二三五一―一四一六)所蔵の絵画への題画詩であると述べられていることから、この雪景山水が一四〇〇年頃には既に伏見宮家にあったことがわかる。伝来の時期はこれにやや先立つものと考えられるが、詳しい記録は残っていない。⁽⁵⁷⁾他の二点の作品が日本に伝わった時期についても記録は残っていないものの、いずれも十五世紀には日本にあったと推測できる。浅野家旧蔵の「山水図」は、おそらく夏珪「溪山清遠図」(挿図6、台北・国立故宮博物院)と同系統に属する別の画卷の残欠であり、近年の研究で京都五山の僧侶、正宗龍統(一二二九―一四九八)の文集中「屏風画記」に言う、室町將軍家の「夏圭国本」の一部ではないかと推測されている。⁽⁵⁸⁾中国の文化界では、台北故宮本「溪山清遠図」が南宋宮廷から流出したのを受けて夏珪画が再認識され、その模本が制作されて市場に流通していた。浅野家の夏珪山水はその内の一本が何らかの縁で日本に輸入されたものだろう。高桐院の李唐山水が日本に伝来した時期も不明だが、

上限はおそらく十四世紀末から十五世紀初めの元明交代期と推測できる。この作品は現在「秋景」と「冬景」の対幅形式をとるが、もともとは二枚の絹をつなぎ合わせた一幅の山水画であったと考えられる。伝顔輝の「山水図」(挿図7、所在不明)は、顔輝の真筆であるかはともかく、十四世紀後半か十五世紀初期の作品で、高桐院の「秋冬山水図」を直接模倣したものである点に注目したい。この伝顔輝「山水図」が制作された当時は李唐の原画はまだ二幅に裁断されてはいなかったのではないか。さらに推察を重ねてみれば、高桐院の李唐山水はこの模本が完成してから、十五世紀にたびたび中国を訪れていた遣明船によって日本に渡り、その後裁断が行われて現在の二幅対形式になった可能性が高いと言える。この李唐山水は日本伝来後、当時の日明貿易を支配していた九州の大内家の所蔵品となったと考えられる。高桐院には、開山の玉甫紹琮が大内義隆(一五〇七―一五五二)よりこの作品を譲り受けたとの伝承が残っており、これもまたこの李唐山水の伝来の経緯を推察する材料になりうるが、残念ながら裏付けとなる文献は残っていない。⁽⁵⁹⁾

以上三点の宋元画が日本に伝来した時期は推測の域を出ないが、いずれも『図絵宝鑑』の流行後、その画史知識が広い範囲に伝播した後に日本に渡った作品であることは確かであろう。これらは中国山水画史における「李唐―夏珪」の系譜が、宋から元にかけて如何に発展してきたかを具体的に示す作品例と位置付けられる。このような系譜の形成もまた『図絵宝鑑』が提供した重要な知識であった。この三点の山水画が李夏系譜に位置付けられることは、画史知識の普及した当時の中国鑑賞界では当然の理解であっただろうし、近年の研究により現代の学界においてもほぼ承認されている。高桐院の李唐山水の簡素な筆墨は、李唐の名品「万壑松風図」(台北・国立故宮博物院)の複雑なそれとは異なる様式に属するが、高桐院の左右幅を合わせた山の形

挿図5 李唐 秋冬山水図（高桐院）

挿図6 (上) 夏珪 山水図（畠山記念館、浅野家旧蔵）
(下) 夏珪 溪山清遠図（部分、台北・国立故宫博物院）

態は確かに「万壑松風図」とよく似た構造を持っており、このことから高桐院の山水画を李唐様式の別の一体の代表とする説には説得力がある。⁽⁶⁰⁾台北故宮本「溪山清遠図」長巻は、「万壑松風図」の緊密な山石構成と、高桐院山水の自由闊達で豊かな水墨面の使用法を併せ、画中の山水に雨が上がったばかりの空気感と質感をもたらししている。この作品は「万壑松風図」と高桐院山水がそれぞれ代表する異なった李唐様式を総合したものと理解できるだろう。浅野家旧蔵の夏珪山水は「溪山清遠図」の模本であるが、近景モチーフの数を増やし、画面上方に低く平らな遠山を幾層も奥に連ねて描いており、画卷を開く毎に空間が変化していくような原本の味わいは改変されている。しかし、やや時期の下るこの模本もまた総体的には夏珪の画風を伝える「類源作」として研究することが可能である。⁽⁶¹⁾このような李夏系譜の視点に立てば、相国寺の雪景山水もこの系譜に属する元代の作例で、後世あまり注目さ

挿図7 伝顔輝 山水図 (所在不明)

れなかった流行形態を伝える作品と位置付けられるだろう。この作品は二十世紀初頭には朝鮮画と考えられていたが、ジェームズ・ケーヒルはその簡素な筆墨表現が高桐院の李唐山水とよく似ていることから、これを相国寺に伝わる作者名の通り元・張遠の作とした。⁽⁶²⁾『図繪宝鑑』によれば、張遠は十四世紀に華亭で活躍し、南宋の馬遠・夏珪様式の山水を得意として、「潜補古画、無出其右、臨模亦能乱真」と評価される職業画家である。⁽⁶³⁾張遠の現存作例は非常に少ないが、信頼できる落款があるものに「瀟湘八景図」(上海博物館)がある。この画卷は夏珪「山水十二景図」(ネルソン・アトキンス美術館)から影響を受けていることが明らかで、『図繪宝鑑』の記述を裏付けるものと言える。⁽⁶⁴⁾上海博物館の「瀟湘八景図」には相国寺の雪景山水のように簡素な水墨表現は見られないが、よく観察すれば、両者はよく似た略筆で遠景の樹木を描写しており、確かに同一人物の手によるものと考えられる。また、相国寺本の主題も上海博物館本と同様、「瀟湘八景」と関わりがあると考えられる。相国寺の雪景山水の画面上方にある絶海中津題詩の初めの二句「江天落日弄新晴、雪後峰巒万玉清」は、瀟湘八景の「江天暮雪」を連想させるものだし、前半の中景、砂州の上に描かれる舞い降りる雁の群れも瀟湘八景の「平沙落雁」に相当する描写である。このように、相国寺の雪景山水も張遠「瀟湘八景図」別本の断簡である可能性があり、これと上海博物館本との違いは筆墨の粗密のみであるとも言える。高桐院の李唐「秋冬山水図」・浅野家旧蔵の夏珪「山水図」・相国寺の雪景山水の構成する系譜は、中国に伝わる李唐「万壑松風図」・夏珪「溪山清遠図」・張遠「瀟湘八景図」が代表する「李唐—夏珪」系譜に対応しており、この三作品の日本伝来によって、日本の文化界は李夏系譜の存在を確かな事実として理解するのに必要な、具体的な視覚資料を得ることができたのである。

日本人が具体的作例と対照させながら中国絵画史を理解していく過程において、前述した三作品のような中国から伝来した宋元山水画が実際にはどのように機能したのか、その状況を完全に明らかにするのは困難である。しかしここでは、李夏系譜における彼らの「象徴的」な代表性は、時間や空間の制限を受けなかったであろうことを強調したい。これらの作品を一カ所に集めて展示し、鑑賞者がそれをまとめて見て李夏の系譜を理解するというような場合は存在しなかった可能性が高い。しかし十五世紀、日本文化界の「唐物」熱を背景に、この系譜が模写や粉本制作等の様々な伝播経路を通じて実体化されていった過程を想像するのは難しいことではないだろう。またこのような系譜イメージの形成について論じる際、高桐院李唐山水等の作品が実際に李唐や夏珪の芸術の真髓・神技をどの程度伝えているかという問題はそれほど重要でない。たとえ浅野家の夏珪模本のように「類原作」ではあっても、ある系譜の中で、「象徴的」な代表として原画に代わって重要な役割を果たすこともありうるのである。このような現象は、現代の真贋鑑定方法からは奇妙に見えるかもしれないが、当時においてはむしろ当たり前のことであった。実際、同様の現象は中国宋代の宮廷収蔵活動においてもしばしば見ることができ、現存する何点かの、徽宗時代に制作されたと考えられる晋唐古画の模本は、宋代当時は歴史の空白を埋めるための貴重な資料だった。⁽⁶⁵⁾ 中国画を収集するあたり、日本の収蔵界は中国の例にならって様々な原画と類源作を組み合わせてコレクションを完全なものにしようとした。そこには現実的な問題もあっただろう。前述した三点の宋元山水画もこのような文脈の中で、人々が具体的に理解できる李唐―夏珪系譜を形成したのである。したがって、日本における宋元山水画の位置付けと『図絵宝鑑』の提供する李夏系譜の知識は、相互作用の関係にあると言える。『図絵宝鑑』は普遍性を備え

た絵画購入のための指南書であり、その画家系譜についての知識は日本における系統だった収蔵の形成を促した。そして日本人が系譜を意識した「完全な」コレクションを作ろうとするとき、その欲求は『図絵宝鑑』の力を借りながら中国の絵画市場で特定の画家や作品を探し求めるといった行為につながる。『図絵宝鑑』の知識により、系譜を意識したコレクションの価値が高まり、それと同時に『図絵宝鑑』自体の権威もさらに増大していったのである。

七、雪舟と『図絵宝鑑』中の雲山系譜

『図絵宝鑑』の画史知識は、十五世紀日本における中国絵画収集活動の動向を左右しただけでなく、室町時代の山水画制作の発展にも具体的な影響を及ぼしていた。それは「画聖」と称される雪舟（一四二〇―一五〇六頃）の水墨山水画に最も顕著に現れている。『図絵宝鑑』と雪舟の山水画の関係を考える上でも重要なのはやはり系譜についての知識であるが、この場合の系譜は「李唐―夏珪」のような大画家間における様式の相承のみに焦点を合わせたものではなく、そこに主題への関心が加わって形成されたものであることに注意したい。画史における「主題伝統」は、中国の絵画史学が古くから重視してきた問題であり、夏文彦の『図絵宝鑑』もこの伝統を受け継いでいると言えよう。以下、特に「雲山」という主題によって構築された系譜に注目して論じてみたい。

夏文彦が特に「雲山」主題の系譜を重視するのは、当時の一般的な傾向であったわけではない。もちろん、現代の美術史学の視点から見れば、『図絵宝鑑』の中で最も価値があるのは十三世紀の南宋絵画史に関する記述であり、李唐に始まる院体画に並ぶこの時期の山水画の主役として、文人画家の創始した雲山墨戯を無視するわけにはいかない。周知のように、雲山を主題

とする山水は南宋交代期の米芾・米友仁に始まる。南宋や元の文人の著作には米氏父子についての言及が多く、夏文彦以前の画学書にも関連する論述がある。⁽⁶⁷⁾しかし、かといって彼ら二人についての知識が十四世紀には十分に蓄積されており、『図繪宝鑑』はそれを型通りに踏襲しただけとは言うことはできない。当時、米氏父子が注目を集めたのはいくつかの理由が考えられるが、その大部分は彼らの個性的な言動に関係があるもので、彼らが雲山作品によって名声を得たと述べるものは少ない。実際、雲山を描いた米法山水の典型的な様式は南宋の文人たちの間で部分的に流行しただけで、元代初期まで画壇の主要画家に顧みられることはほとんどなかった。宮廷内外の職業画家が関心を示さなかったのはもちろん、ある種同族意識があるはずの文人画家の反応も冷淡なものだった。例えば趙孟頫はその生涯において、董源・巨然・李成・郭熙など様々な古代の大画家の個人様式を新解釈することに何度も挑み、隱居・樹石・青緑山水等、様々な典型的主題の復興に力を尽くしたが、米法山水にだけは全く興味を示さなかった。⁽⁶⁸⁾元代文人画家の中で米氏父子の雲山にならった山水の作例が見られるのは、西域出身の色目人官僚で、画家でもあった高克恭（一二四八―一三一〇）のみである。彼の現存作品中「春山欲雨図」（上海博物館）は、雲山の造形や筆墨の点から米友仁の「雲山図」（挿図8、メトロポリタン美術館）にならっていることが明らかである。しかし、高克恭の米法山水は当時必ずしも好意的に評価されていたわけではなかった。高克恭の北人の友人で、自身も画竹の画家として有名な李衍（一二四五―一三二〇）は、高克恭の山水の「秀潤有余、而頗乏筆力」である点をいつも不満に思い、画法を改めるべきだと考えていたと言った。高克恭の「雲横秀嶺図」（挿図9、台北・国立故宫博物院）は、いわば画法を改めた後の名品で、「樹老石蒼、明麗洒落、古所謂有筆有墨者」という李衍の要求を満た

すものだった。⁽⁶⁹⁾この作品では米法山水の平淡な趣が、華北山水伝統の聳え立つ高山の氣勢に置き換えられており、雲煙モチーフや樹木に見られる僅かな米点はその名残りをとどめるのみで、米法山水本来の草々たる「墨戲」性は完全に失われてしまっている。「雲横秀嶺図」に見られる華北山水の伝統への回帰は、高克恭の「雲山」作品が意識的に米法山水の範疇を超えようとしていたことを意味する。また、李衍の言う、「筆力」を以て「墨戲」に代えた境地、「有筆有墨」は、十世紀の荆浩『筆法記』中の有名な一句で、⁽⁷⁰⁾これがまさに華北山水画の伝統の源泉である点にも注意が必要だろう。つまり、「雲横秀嶺図」を代表とする高克恭の雲山は、米氏父子による雲山山水のまさに対極に位置するものなのである。米氏父子が当時、平淡天真な雲山墨戲を發展させたのは、華北山水という伝統に対抗するためで、彼らの山水は北方のそれとはことごとく反対の表現を目指していた。しかし高克恭は米氏父子と華北山水を再び結びつけようとしており、これはまさに米法山水の原義を覆すものであったと言える。したがって、高克恭の雲山作品の目指したものを米氏父子のそれと直接結びつけても、作者本人や彼と同時代の批評家の賛同を得るのは難しいだろう。実際、李衍の他、趙孟頫もまた高克恭の山水を賞賛してはいるが、米氏父子を祖とすることをその理由とはしていないのである。このような背景を踏まえた上で「善山水、始師二米、後学董源・李成、（中略）怪石噴浪、灘頭水口烘瑣潑染、作者鮮及」という『図繪宝鑑』中の高克恭評を読めば、⁽⁷¹⁾米氏父子と高克恭の相承関係を意識的に強調している夏文彦の記述が特に注目に値することが明らかである。

米氏父子から高克恭へつながる系譜を初めて提唱したのが夏文彦であると断言はできないが、『図繪宝鑑』がこの「印象」の広まりに大きく寄与したのは確かである。例えば鄭真が友人のために書いた高克恭「越山図」の跋文

挿図8 米友仁 雲山図 (メトロポリタン美術館)

には、「按松江夏氏『図繪宝鑑』云、米元章山水本出董源、而天真發露。後二百余年、高公彦敬実得其筆意」とあり、鄭真⁽⁷²⁾がこの系譜に関する知識を『図繪宝鑑』から得ていたことがわかる。鄭真と同時代人である劉仁本もまた、米友仁「青山白雲図卷」に「世之図青山白雲者、率尚高房山(克恭)、而又多贗本、殊不知房山蓋学米氏父子」と題している。⁽⁷³⁾ 劉仁本の言葉からは、高克恭の雲山作品が十四世紀に広く愛されていたこと、また高克恭が二米の系譜に連なるという知識は当時まだ「新しい」ものだったということがわかる。劉仁本がこの跋を書いた時期は不明だが、彼の卒年が一三六七年以降である。『図繪宝鑑』刊行後にあたることから、劉仁本もやはり『図繪宝鑑』からの系譜に関する知識を得た可能性が高い。『図繪宝鑑』は高克恭と二米、両者の関係のみを説いているのではなく、その重点は二米に始まる雲山の系譜全体についての知識を伝えることにある。夏文彦はこの系譜の源流を述べる上で、米芾についての記載を比較的短くする一方で、米友仁を重視し、『画繼』

挿図9 高克恭 雲横秀嶺図 (台北・国立故宫博物院)

『画鑑』等の書物からそれぞれ重要な部分を抜き出してその伝記を編集しており、「煙雲変滅、林泉点綴、草草而成、不失天真、意在筆先、正是古人作画妙处」と述べ、「成一家法」と言う。夏文彦が雲山系譜の祖に位置付けようとしていたのが米友仁であることは明らかだろう。⁽⁷⁴⁾さらに夏文彦は『図絵宝鑑』巻四・五における宋元画家についての記述で、水丘覽雲・許龍湫・霍元鎮等、あまり有名でない雲山画家を挙げ、この系譜が米友仁以降どのように相承されていったのかを説明し、⁽⁷⁵⁾高克恭をその殿軍に位置付けようとしている。『図絵宝鑑』中のこの系譜の重要性は明らかであろう。別の角度から見れば、このような系譜の形成は高克恭の雲山の源流を追求しようとする試みとも言える。高克恭は刑部尚書に至った色目人の高官であり、当時の権勢及び名声は趙孟頫以上であった。人々がこぞって彼の「青山白雲」を模倣したというのも不思議ではない。夏文彦は画史の編集者として、このような「高克恭現象」の盛り上がりになんらかの解釈を加える必要を感じたのではないだろうか。高克恭を雲山系譜に組み込み、二米との相承関係を示そうとする夏文彦の試みは、史実と完全には一致しないが、当時において非常に巧みな解釈であったことは否定できない。

『図絵宝鑑』の伝播を受けて、雲山系統に属する山水画制作は十五世紀にさらに活発に発展していった。姚綬（一二三三～一四九五）・沈周（一二二七～一五〇九）等の文人画家は文人好みの系譜に属する雲山山水を続けて制作していたし、その他の宮廷画家や職業画家も先を争ってその制作に加わっていった。これは非常に興味深く、注目すべき現象と言える。例えば一九八二年に発見された淮安・王鎮墓（一四九六）から出土した二十五件の明代初期絵画のうち、七件は「雲山」主題に属していた。⁽⁷⁶⁾これらの作者は、士人官僚であった何澄（一二四〇三～一四四九年頃活躍）、当時の代表的な宮廷画家であ

る謝環・李在（？～一四三一頃）・馬軾、さらに画史の類に記録のない無名の地方画家、黄希毅・李政等であり、謝環・李在といった宮廷画家も米氏父子にならった簡素な筆墨で雲山を描いていたことが注目される。彼ら二人の制作した雲山墨戲は基本的によく似ており、米友仁の山水をいくつかの要素に分解した後、再統合したもので、構図だけでなく米点の用い方も同じモデルから派生していることは明らかである。ここには既に定型化現象が現れていると言えよう（挿図10、李在「雲山図」、淮安市博物館）。このような定型化は雲山山水が広い範囲で流行するために必要不可欠な過程であったが、雲山系譜における高克恭の位置付けはこれによって変わらざるをえなくなった。雲山系譜における高名な大家としての高克恭の地位は依然として保たれていたが、高克恭独自の雲山様式は定型化された米法山水の墨戲の中に埋没し、あまり注目されなくなっていったのである。

日本の画僧、雪舟等楊が中国で見たのはまさにこのような画壇の状況だった。雪舟は使節団と共に一四六七年に入明し、一四六九年に帰国した。その中国滞在期間は、謝環・李在の雲山図を所蔵していた王鎮の活動時期と重なる。⁽⁷⁷⁾雪舟は、帰国後まもない一四七四年に制作した「傲高克恭山水図卷」（挿

図11、山口県立美術館）の自跋の中で「予嘗南遊、看中朝名手画、以彦敬為師者多矣、尔来余亦従一時之好、凡画山水則為效鑿于彦敬」と述べ、さらに「吳興夏氏士良曰、高彦敬筆意、作者鮮及」と付け加えて、自らの理想、目指すところを言明している。現存する跋文はおそらく十七世紀に作られた模本であり、現在合装されている絵画部分とは直接の関係がないという可能性も否定できない。⁽⁷⁸⁾しかしこの跋は十七世紀に既に由緒あるものと認められており、その内容は、雪舟の友人、呆夫良心（？～一四七七）が一四七六年に「天開図画楼記」で雪舟について論じた、「不翅兼備其衆体、看画臨摸、莫不咄

挿図10 李在 雲山図（淮安市博物館）

挿図11 （上）雪舟 仿高克恭山水図卷（1474年、山口県立美術館）前半部分 （下）同 後半模写部分

咄逼真也、（中略）掃出雲山、驚動人之耳目者、西域画者之孫高彦敬之亜也」という評とも符合するところがある。⁽⁷⁹⁾したがって「倣高克恭山水図卷」の雪舟自跋は少なくともその内容面においては信頼できるものと考ええる。幸いにも現存するこの雪舟自跋は、彼が中国でどのような絵画を学んだかを理解するにあたって、他に代え難い非常に重要な資料であり、雪舟が『図絵宝鑑』をよく学んでいたことを示すだけでなく、実際に中国で雲山図の系譜が流行していた様子を目の当たりにしていたこともわかる。また、たとえ現在山口県立美術館に所蔵されている作品から雪舟が一四七四年に制作した山水図巻が実際どのようなものであったか完全に復元することができないとしても、それは基本的には王鎮墓から出土した李在・謝環と様式的に大差ない、定型化された米氏父子の雲山山水図式に類する作品であったと推測することはできるだろう。実際、十七世紀後期の画家、狩野常信（一六三六〜一七一三）の「流

挿図12 狩野常信模（原画：雪舟）「流書手鑑」より仿米元輝雲山図（東京国立博物館）

『書手鑑』中、「米元輝」にならった雪舟画団扇形の模本（挿図12、東京国立博物館）に見られる、前景と遠山を雲の層で隔てた雲山水の図式は、王鎮墓出土の李在「雲山図」に非常によく似ている。このような現象は、雪舟が『図繪宝鑑』の雲山系譜の知識を手がかりに、高克恭から遡って米友仁の様式を追求しようとしていた可能性が非常に高いことを物語っている。

『図繪宝鑑』が雪舟に及ぼした影響はこれだけではない。夏文彦が構築した雲山系譜は、南宋の僧侶画家、玉澗に対する雪舟の認識及び両者の関係にも大きな影響を与えている。『図繪宝鑑』中に雲山を描いた画家として玉澗が登場することに対しては、高克恭以上に注意が必要だろう。『図繪宝鑑』の玉澗伝は以下の通りである。

僧若芬、字仲石、婺州曹氏子、為上竺寺書記。模写雲山以寓意。求者漸衆、因謂、世間宜假不宜真、如錢塘八月潮、西湖雪後諸峰、極天下偉觀、二子当面蹉過、却求玩道人數点殘墨、何耶。歸老家山、古澗側流蒼壁間占勝作亭、扁曰、玉澗、因以為号。又建閣对芙蓉峰、号芙蓉峰主。嘗自題画竹云、不是老僧親写、暁来誰報平安。⁽⁸⁰⁾

前述したように、この玉澗伝の内容はほとんどが呉太素『松齋梅譜』からの引用であるが、『松齋梅譜』での画梅と画竹に関する記述を大幅に削って（末尾の画竹に題した詩文のみ採録）、「模写雲山以寓意」という面での玉澗の達成を高く評価する。この原文七行にわたる玉澗伝は、『松齋梅譜』に比べれば省略があるものの、『図繪宝鑑』の画人伝の中では最も長いものの一つである。『図繪宝鑑』中の一五〇〇条の伝記の中で、玉澗伝と同等の長さを持つのは僅か九条のみであり、このことから夏文彦が玉澗に特別な待遇を与え

ていたことがわかるだろう。

夏文彦が玉澗を重視していた理由は、今となつてはよくわからない。またこれが中国人読者の関心を特別に引くこともなかったが、雪舟の反応は中国でのそれとは大いに異なる。これは一つには日本の収蔵界・文化界で玉澗の名声が既に高かったことと関係があるかもしれない⁽⁸¹⁾。理由は何であれ、雪舟関連の資料からは、『図繪宝鑑』玉澗伝のテキストを熟知し、行動面においても玉澗にならおうとしていた雪舟の姿が浮かび上がってくる。例えば雪舟はかつて「芙蓉峰図」を描いて、入明時に四明の文人、詹僖に題詩を依頼しているが、この作品は玉澗の「建閣对芙蓉峰、号芙蓉峰主」という故事になり、それを追憶したものと考えられる⁽⁸²⁾。玉澗の言う芙蓉峰は杭州西湖に位置し、その小楼からは芙蓉峰と西湖を取り巻く美しい景色全体を見渡すことができただろう。雪舟は西湖に居を定めることはできなかったが、「豊府西北之隅、協作一小楼、題榜曰天開图画」とあるように⁽⁸³⁾、中国から帰国後「芙蓉峰主」にならった楼閣を建設している。「天開图画楼」というその名前は北宋の詩人、黄庭堅の写景詩中の有名な一句からとったものである。この詩句は、南宋の宮廷において杭州の美しい景色を賛美する際にしばしば用いられた言葉でもあった。呆夫良心の「天開图画楼記」は雪舟の小楼について「滄海接前、群峰連後、孤城左聳、二水右流」と描写するが、雪舟がこのような景観の土地を選んだのにも杭州西湖の景観への彼の思慕が関係しているのではない。雪舟の「天開图画楼」には、美しい自然景を余すことなく全て絵画の中に取り込もうとする意欲に加え、玉澗が西湖のほとりに建てた小楼を日本に再現しようという意識が反映されていると考えられる。

夏文彦の玉澗伝中に特に引用された「宜假不宜真」という世人への一喝は、雲山図の本義が絵画の表面的な「数点殘墨」にあるのではなく、錢塘江の八

挿図13 雪舟 天橋立図（京都国立博物館）

挿図14 李崇 西湖図（上海博物館）



挿図15 天橋立全景

月の潮流や雪の積もった西湖の諸峰など、人々が「当面蹉過」してしまっている「極天下偉観」にあるということを示している。禪宗の公案にも似たこの訓示は、画家雪舟に大きな影響を与えた。雪舟入明の目的は、同行した呆夫良心によれば、「歴覽乎天下之名山大川」にある⁽⁸⁴⁾。雪舟が「極天下偉観」の実践を試みたのは入明時にとどまらない。明より帰国後、雪舟は長期にわたる東遊の旅に出ており、これにはもちろん現実的な目的があったことは否定できないが⁽⁸⁵⁾、日本絵画史上に類を見ない行為であることは確かだ。雪舟の玉澗への憧憬を背景にした芸術上の動機も考慮する必要があるだろう。また、雪舟晩年の大作、「天橋立図」(挿図13、京都国立博物館)も玉澗を典範として制作された作品と言える。「天橋立」は現在の京都府宮津市に位置し、海とそこに浮かぶ島々が作り出す美しい風景が日本三景の一つに数えられている名勝である。「天橋立図」は寺社の位置など細部に至るまで実景と逐一対応しており、これが旅の途中での写生をもとにした作品であることを印象づけるが、その一方で雪舟がこの風景を描く際に南宋・李嵩の「西湖図」(挿図14、上海博物館)の構成を使い、李嵩が西湖を眺めたのと同じ視点で天橋立の景物を配置していることが既に指摘されている⁽⁸⁶⁾。ここではさらに「天橋立図」の画面上方の遠山と「西湖図」のそれに異なった処理方法が見られることに注目したい。李嵩と雪舟は共に湖を取り巻く山脈を画面の上に並べて遠景としているが、雪舟「天橋立図」中の遠山にかかる雲霞は「西湖図」よりも豊かで、遠山は山頂を一部残して下の雲気と溶け合い、縹渺たる景観が形成されている。このような遠景表現の違いは、西湖と天橋立との実際の景観の違いに起因するとは考えにくい。現在の風景写真(挿図15)を見ればわかるように、実際の天橋立では雲霞にぼやける遠山は特徴的な景観として認められず、雪舟が当時実際にこれを視覚体験することはできなかったと考え

られる。雪舟の「天橋立図」における縹渺たる遠山は、「雲山」系譜の山水から啓発を受けたものと解釈できるのではないだろうか。すなわち、雪舟は「天橋立図」を制作するにあたり、西湖を描く視点を天橋立の景観に応用しただけでなく、典範としての雲山山水と実景山水を融合させたと考えられるのである。このような雪舟の試みが『図繪宝鑑』玉澗伝と関係しているのは明らかであろう。玉澗は「西湖雪後諸峰」を「極天下偉観」と認めており、そこから彼が雲山山水の様式で西湖とそれを取り囲む諸峰を描いた作品を想像するのは難しいことではない。雪舟がそのような玉澗「西湖図」を實際に見たかどうかは今日では知る術がないが、雪舟が自分の「天橋立図」を想像上の(あるいは記憶の中の)玉澗「西湖図」に比していた可能性は否定できない。「数点残墨」と「天下偉観」を兼ね備えた「天橋立図」は、雪舟が最も玉澗の意に適ったと自賛しうる雲山図であったのではないか。

八、おわりに

雪舟は、『図繪宝鑑』の玉澗伝というテキストを通じて、玉澗と価値観を共有し、自分を玉澗の属する雲山系譜の中に位置付けようとした。つまり、『図繪宝鑑』によって広まった画史知識は、日本人の中国絵画収集に歴史的枠組を与えただけでなく、雪舟のような創作者に、絵画史に対する興味と自己の史的位置付けへの関心を持たせたのである。日本におけるその後の山水画の発展を考えれば、これは一つの重要な転機であったと言える。

雪舟が自分を玉澗に擬し、日本における玉澗の再来を任じていたのは確かだが、ただ受動的に自分を中国山水画史の一部に組み込もうとしていたわけではない。雪舟が雲山系譜の中で特に玉澗との結びつきを重視し、この系譜の祖である米氏父子をあまり顧みていないのは彼の意識的な選択の結果であ

る。このような意識は、雪舟が一四九五年に制作した「破墨山水図」(挿図16、東京国立博物館)でも絵画と跋文の双方において明確に示されている。「破墨山水図」は簡潔な筆遣いで雲気の中に照り映える山水を描くが、前景と遠山が区別できるだけで、それ以外のほとんどの表現が省略されている。この作品は明らかに当時足利將軍家の所蔵であった玉潤「瀟湘八景図卷」(「山市晴嵐図」、挿図17、出光美術館)に直接依拠するもので、雪舟が玉潤画風に強い尊崇の念を抱いていたことが裏付けされる。⁽⁸⁷⁾「破墨山水図」の雪舟自跋もまた興味深い。雪舟はこの跋の中で、これは弟子の宗淵に請われて制作した作品であると説明し、さらに自らの画法の源流について次のように述べる。

(前略) 余曾入大宋国、北涉大江、經齊魯郊至于洛、求画師、雖然揮染清拔之者稀也、於茲長有声并李在二人得時名、相隨伝設色之旨、兼破墨之法兮、数年而帰本邦也、熟知吾祖如拙・周文両翁製作楷模、皆一承前輩作、敢不増損也、歴覽支倭之間、而弥仰両翁心識之高妙者乎。(後略)

この序文については、雪舟が自ら、中国において李在と長有声に学んだと

挿図16 雪舟 破墨山水図(東京国立博物館)

挿図 17 玉澗 山市晴嵐図（もと瀟湘八景図巻のうち、出光美術館）

述べている点が研究者の注目を集めてきた。⁽⁸⁸⁾しかしここでは、この二人の中国人画家は後の雪舟にとってはさほど重要ではなく、むしろ日本における如拙（一三九四～一四二八年頃活躍）・周文（十五世紀前半活躍）との相承関係が回顧・強調されていることにも注意したい。表面的に見れば、これは日本人である雪舟の母国意識の表れであり、後世、山水画の「日本化」開始を宣言した言葉としてこの箇所が引用されることも多い。しかし「破墨山水図」の絵画部分と併せて考えれば、この自跋における雪舟の真意はやはり典拠としての玉澗を明確に示した上で、如拙や周文を仲介者として雪舟と玉澗の間に位置付けることにあつたと考えられる。つまり、雪舟は玉澗から如拙・周文を経て自分へとつながる一つの系譜を構築しようとしたのである。これは、『図繪宝鑑』の伝播によって中国で形成された「二米—玉澗—高克恭—李在（謝環）」の系譜と無関係ではないが、それとは異なる雪舟独自の系譜と言える。

雪舟が自ら定めたこの系譜は『図繪宝鑑』中の雲山系譜の「生まれかわり」とも言えるだろう。また、自ら系譜を構築しようというこのような発想自体も基本的には『図繪宝鑑』の啓示によるものである。同時代の中国においても同様の系譜観の発展が見られる。例えば雪舟が入門したのとはほぼ同時期に蘇州の文人、杜瓊（一三九六～一四七四）は、二李（李思訓・李昭道）と王維に始まる山水画の二大系譜の存在を主張している。杜瓊は自己の画風の源流を紹介する長詩の中で次のように述べる。

山水金碧到二李 水墨高古婦王維
荆関一律名孔著 忠恕北面称吾師
後苑副使説董子 用墨濃古皴麻皮

巨然秀潤得正伝 王誥宝絵能珍奇
 乃至李唐尤拔萃 次平彷彿無崇痺
 海岳老仙頗奇怪 父子臻妙名同垂
 馬夏鉄硬自成体 不与此派相和比
 水精宮中趙承旨 有元独歩由天姿
 雪川錢翁貴織悉 任意得趣黃大痴
 雲林迂叟過清簡 梅花道人殊不羈
 大梁陳琳得書法 横写豎写皆其宜
 黄鶴丹林兩不下 家家屏障光陸離
 諸公尺衍輞川脈 余子紛紛不足推⁽⁸⁹⁾

杜瓊の説くこの二大系譜は、十七世紀に董其昌が提唱した「南北二宗論」の基盤となった。⁽⁹⁰⁾ 杜瓊の系譜は『図絵宝鑑』が提供した系譜知識と比べればるかに明快でより完全な構造を持っているが、『図絵宝鑑』による知識の伝播という基礎がなければ杜瓊の論が生まれることはなかったであろう。

これより後、山水画は中国と日本の双方において「画史ありき」の発展段階へと進んでいく。絵画作品を収集する際には必ず歴史的な枠組が意識され、系統だったコレクションが形成されていくだけでなく、創作者も絵画史を意識して自分と過去との関係を探求し、独自の系譜の形成及び絵画史における自己の位置付けに大きな関心を持つようになった。このように『図絵宝鑑』は東アジア地域における山水画の発展に極めて重要な役割を果たしていたのである。

註

(1) 「東アジア」という概念が美術史研究においてどのように用いられてきたか、という問題については、近年多くの研究がなされている。鈴木廣之「往還する絵画―十五世紀漢字文化圏のなかの「唐絵」の意義―」(『美術研究』三六一、一九九五年)一三七―一五八頁。佐藤道信「世界観の再編と歴史観の再編」(東京国立文化財研究所編『語る現在、語られる過去―日本の美術史学一〇〇年―』平凡社、一九九九年)一一―一二七頁。洪善杓「韓国美術史研究の観点と東アジア」(『語る現在、語られる過去』一八五―一九一頁)。

(2) 石守謙「对中国美術史研究中再現論述模式的省思」(『国立中央大学文学院人文学報』十五、一九九七年)一―二十九頁。佐藤道信「明治国家と近代美術―美の政治学」(吉川弘文館、一九九九年)。

(3) この点に関しては、数はさほど多くはないが、いくつかの注目すべき中国絵画史研究がある。洪再新「明清画譜所示絵画教学關係的若干類型」(『新美術』一九九五―四)三十一―三十六頁。凌利中「粉本在唐宋元画史上的作用及启示」(『千年遺珍―国際学術研討會論文集』上海・上海博物館、二〇〇六年)四六二―四七五頁。日本美術史については、板倉聖哲編『講座日本美術史二形態の伝承』(東京大学出版会、二〇〇五年)。

(4) 石守謙「董其昌「婉孌草堂図」及其革新画風」(『中央研究院歴史語言研究所集刊』六十五―二、一九九四年)三〇七―三三二頁。

(5) このような情況を示す例は枚挙にいとまがないが、ここでは金唯諾「宋元統編的絵画通史」(『美術研究』一九七九―四)八十六頁を挙げる。また、以下の研究は、このような情況下で『図絵宝鑑』に対して深い考察を行っている点で注目される。Deborah Del Gais Muller, "Hsia Wen-yen and His T'u-hui pao-chien (Precious Mirror of Painting)," *Asi Oriens* 18 (1988), pp. 131-148. 近藤秀実・何慶先編著『図絵宝鑑校勘と研究』(南京・江蘇古籍出版社、一九九七年)。

(6) 余紹宋『書画書録解題』(台北・台湾中華書局、一九六八年)卷一、八頁下―九頁上。
 (7) 陳高華「夏文彦和図絵宝鑑」(『美術研究』一九八一―四)八十八―八十二頁。謝巍『中国画学著作考録』(上海書画出版社、一九九八年)二六三―二六四頁。

(8) 註5前掲『図絵宝鑑校勘と研究』二二七―二八〇頁。また鄭炳純「『図絵宝鑑』及其統書―兼記張容鏡双芙閣旧藏元刊本『図絵宝鑑』」(『文獻』二十二、一九八四年)八十二―九十頁も併せて参照のこと。

(9) 註6前掲『書画書録解題』卷一、八頁下。

(10) 註7前掲『中国画学著作考録』二六四頁。

(11) 註5前掲『図繪宝鑑校勘与研究』三一四頁。鄭真『滎陽外史集』(景印文淵閣四庫全書)台北・台湾商務印書館、一九八三〜一九八六年)卷三十九、七頁上・卷八十九、八頁上〜八頁下。

(12) 宋濂『宋學士文集』(上海・商務印書館、四部叢刊初編本、一九二六年)卷十九、十六頁下。

(13) 夏文彦『図繪宝鑑』(『羅雪堂先生全集・初編』台北・大通書局、宸翰樓叢書本、一九八六年、第二十冊)卷三、四頁上〜四頁下。宸翰樓叢書本は羅振玉藏の元刊本を重版したもので、元刊本中、最も印刷の鮮明な刊本である。本稿では基本的にこの刊本を使用する。

(14) 夏文彦『図繪宝鑑』卷三、四十一頁上・「補遺」、三頁上。

(15) 宋濂『宋學士文集』卷三十八、一頁下〜二頁上。

(16) 夏文彦『図繪宝鑑』卷四、十三頁下。

(17) 近年周永昭が新説を提出し、一二八〇年代末から一三〇〇年の間に訂正しているが、根拠が薄弱で推測の域を出ていないため、ここでは採用しない。周永昭「元代湯屋生平之考証」(『故宮博物院院刊』二〇〇四一五)一一二〜一三二頁。周永昭「湯屋『画鑑』版本之流伝及湯屋著作之影響」(『故宮博物院院刊』二〇〇四一六)六十四〜七十一頁。

(18) 湯屋『画鑑』(別名『古今画鑑』、『中国書画全書』上海書画出版社、一九九三年、第二冊)八九六・九〇一・九〇三頁。

(19) 註7前掲『中国画学著作考録』八一・八五・九二・一〇九・一三二・一三三・一四二・一四八・一八二頁。しかしこれらの南宋刊本は文献資料によって知られるのみで、実際に存在したかどうかは今後の調査を待つ必要がある。

(20) 林申清編著『宋元書刻牌記図録』(北京図書館出版社、一九九九年)十四頁。

(21) 陳思『書小史』(註18前掲『中国書画全書』二)五三三〜五七四頁。『書苑精華』(同上)四二七〜五三二頁。

(22) 夏文彦『図繪宝鑑』卷三、四頁上。撰者不詳『宣和画譜』(台北・国立故宫博物院景印本元大徳本、一九七一年)卷七、五頁上〜五頁下。

(23) 『宣和画譜』宋刊本の存在についての論争はまだ決着していない。この点に関して謝巍の考証が詳しい。註7前掲『中国画学著作考録』一六一〜一六四頁。

(24) 『図繪宝鑑』の孫位に関する記述は、卷二、六頁上。また、黄休復『益州名画録』(註18前掲『中国書画全書』一)一八九頁。郭若虚『图画見聞誌』(同上)四七一頁。李廌『德隅堂画品』(同上)九九一頁。

(25) 註5前掲『図繪宝鑑校勘与研究』三〇七頁。

(26) 莊肅の蔵書については、范鳳書『中国書家蔵書史』(鄭州・大象出版社、二〇〇一年)一五二〜一五三頁。

(27) 莊肅『画繼補遺』(註18前掲『中国書画全書』二)卷下、九一五頁。周密『雲煙過眼録』(同上)卷下、一四七頁。

(28) 陶宗儀『南村輟耕録』(上海・商務印書館、四部叢刊三編本、一九三六年)卷十八、五頁下。

(29) 吳大素著・島田修二郎解題校定『松齋梅譜』(広島市立中央図書館、一九八八年)三〇四頁。夏文彦の玉潤伝は、『図繪宝鑑』卷四、九頁上を参照。

(30) 牧谿伝は、註29前掲『松齋梅譜』三〇四頁。夏文彦『図繪宝鑑』卷四、八頁下。

(31) 島田修二郎「松齋梅譜解題」(『中国絵画史研究』中央公論美術出版、一九九三年)四五五〜四九七頁。

(32) 李壁注『王荆文公詩』に関する資料は、林柏亭主編『大観―北宋図書特展』(台北・国立故宫博物院、二〇〇六年)一二六〜一三四頁を参照。

(33) 本稿挿図1〜3には上海図書館所蔵本を使った。これはおそらく明代初期に至正年間原刊本の版木を使って重印したもので、至正本の当初の様子を伝えるものである。この図像の使用に関しては、中国美術学院の范景中教授に協力していただいた。ここに記して感謝の意を表したい。

(34) ここに引用した楊維禎の文章は順に、『東維子文集』(上海・商務印書館、四部叢刊初編本、一九二六年)卷十五、十一頁下〜十二頁下・卷七、六頁上〜七頁上・卷十一、一頁下〜二頁上・同五頁下〜六頁上の各箇所を参照。

(35) 『東維子文集』卷十一、八頁下〜九頁下。但しここでは楊維禎に序文を依頼したのは夏文彦の子、夏大有となっており、至正本が陶宗儀とするのとは異なる。

(36) 張彦遠『歴代名画記』(註18前掲『中国書画全書』一)一一〇〜一二二頁。

(37) 魏了翁の序文図版は註32前掲『大観―北宋図書特展』一二九頁。

(38) 楊維禎の書については、例えば顧安・倪瓚合作「古林竹石図」上の題跋を参照。張光寶『元四大家』(台北・国立故宫博物院、一九七五年)図版三一五。

(39) この点にはMullerも着目している。Muller 註5前掲論文 p. 139.

(40) Muller 註5前掲論文 p. 138-140. 註5前掲『図繪宝鑑校勘与研究』二〇六〜三〇七頁・三一三〜三二六頁。

(41) 湯屋の李唐に対する評価は以下のようなものに過ぎない。「若画院諸人得名者(中略)僕于李唐、差加賞閱」。註18前掲『画鑑』九〇〇頁。

(42) 『図繪宝鑑』卷四、九頁下。

(43) 鈴木敬「李唐の南渡・復院とその様式変遷についての一試論(上)」(『国華』一

〇四七、一九八一年)五～二十頁・「同(下)」(『国華』一〇五三、一九八二年)十二～二十三頁。

- (44) 『画継補遺』巻下、九一五頁。
- (45) 『図絵宝鑑』巻四、十三頁下。
- (46) 『画継補遺』巻下、九一六頁。
- (47) 汪何玉『珊瑚網』(『中国書画全書』第五冊)一〇三八頁。
- (48) 夏珪「山水十二景」巻末の邵亨貞による題跋の図版は、鈴木敬編『中国絵画総合図録』(東京大学東洋文化研究所、一九八二年)巻一、三〇五頁。
- (49) Wai-kam Ho et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting* (Cleveland, OH: The Cleveland Museum of Art, 1980), pp. 72-76.
- (50) 元・魯国大長公主の雅集に関する最新の研究は、陳韻如「蒙元皇室の書画芸術風尚与收藏」(石守謙・葛婉章編『大汗の世紀—蒙元時代の多元文化与芸術』台北・国立故宫博物院、二〇〇一年)二七四～二七八頁。
- (51) 趙孟頫による「朝元仙杖」図巻題跋の図版は、Richard Barnhart, *Along the Border of Heaven: Sung and Yuan Paintings from the C. C. Wang Family Collection* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983), p. 180. に掲載されている。
- (52) 包根弟「題元代題詩画」(『古典文学』二、一九八〇年)三一七～三三五頁。鄭文惠「元代題画詩研究—以花木蔬果為主」(口頭発表、国科会主催「国科会中文学門專題計画成果発表」研討会、台北・中央研究院歷史語言研究所、一九九五年五月)。同『詩情画意—明代題画詩的詩画対応内函』(台北・東大図書公司、一九九五年)。
- (53) Ankeny Weitz, "Notes on the Early Yuan Antique Art Market in Hangzhou," *Asi Orientalis* 27 (1997), pp. 27-38.
- (54) 夏文彦家は松江地方の富豪一族であるだけでなく、数代にわたる芸術作品のコレクションを有していた。しかし明初には他の江南地方の富豪たちと同様、罪に問われて鳳陽に流される運命をたどった(註5前掲『図絵宝鑑校勘与研究』三二二～三二六頁)。このような富豪たちの一人に、元末江南の玉山雅集の主人である顧瑛がある。その伝記は、David A. Sensabaugh, "Life at Jade Mountain: Notes on the Life of the Man of Letters in Fourteenth-Century Wu Society," 鈴木敬先生還暦記念会編『鈴木敬先生還暦記念 中国絵画史論集』(吉川弘文館、一九八一年)四十三～六十九頁を参照。
- (55) 海老根聰郎「内閣文庫蔵 元朝画者伝について」(『MUSEUM』二四、一九七一年)四～十一頁。
- (56) 最初に日本に伝来したのは元刊本であったと考えられるが現存していない。後に日本で一六五二年に出版された刊本は元刊本の翻刻である。瀧精一「図絵宝鑑と日本人の画論」(『国華』三〇二、一九二五年)三～七頁。
- (57) 大西廣の作品解説を参照。島田修二郎・入矢義高編『禅林画賛—中世水墨画を讀む』(毎日新聞社、一九八七年)二八〇～二八二頁。
- (58) 山下裕二「夏珪と室町水墨画」(辻惟雄先生還暦記念会編『日本美術の水脈』ベリカン社、一九九三年)八〇三～八三三頁。
- (59) 島田修二郎「高桐院所蔵の山水画について」(註31前掲『中国絵画史研究』九十七～一一一頁。Richard Barnhart, "Li T'ang and the Koto-in Landscapes," *The Burlington Magazine* 114 (1972), pp. 305-314. 伝顔輝「山水図」の実際の制作時期については現在、様式判断に依る以外に方法はない。ここでは、前景の背の高い樹木と左の瀑布周辺の山石部分は明確な立体表現を留めており、十五世紀中期以降に見られる平面化現象がまだ顕著でないことから、元末明初の画家によるものと推定する。画面上には十六世紀の収蔵家、項元汴の所蔵印があり、この作品の制作時期の下限とすることができる。
- (60) 小川裕允「李唐筆万壑松風図・高桐院山水図—その素材構成の共通性について」(『美術史論叢』八、一九九二年)五十七～七十頁。
- (61) 浅野家の夏珪山水は日本人画家の模本であると見なされてきたが、最近「溪山清遠図」と同源の中国の作品であるという意見が提出された。宮崎法子「日本所蔵有関夏珪的資料」(『故宫博物院院刊』二〇〇六、一六)二二八～一三六頁。
- (62) James Cahill, *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279-1368* (New York and Tokyo: Weatherhill, 1976), pp. 75-76.
- (63) 『図絵宝鑑』巻五、十頁上。
- (64) 張遠の「瀟湘八景図」の図版は、中国古代書画鑑定組編『中国絵画全集』(北京・文物出版社、一九九九年)第九冊、図三十六～四十一。
- (65) Maggie Bickford, "Making the Chinese Heritage at the Courts of the Northern Song," 開創典範—北宋の芸術与文化研討会論文集』(台北・国立故宫博物院、二〇〇八年)四九九～五三五頁。
- (66) 中国絵画史上の「主題伝統」に関する議論は、石守謙「洛神賦図—一個伝統的形塑与發展」(『国立台湾大学美術史研究所集刊』二十三、二〇〇七年)五十一～七十一頁を参照。
- (67) 宋元の文献中、米芾・米友仁に関する記述については、陳高華『宋遼金画家史料』(北京・文物出版社、一九八四年)五五五～五九二頁を参照。
- (68) 趙孟頫の山水画に対する議論は、石守謙「元代文人画の正統的系譜—趙孟頫から王蒙に至る山水画の展開—」(大和文華館編『元時代の絵画—モンゴル世界帝国の

一世紀」大和文華館、一九九八年）七～十六頁を参照。

- (69) 李衍の評語は高克恭「雲橫秀嶺図」上の李衍題跋に見られる。国立故宮博物院編『故宮書画図録』（台北・国立故宮博物院、一九九〇年）第四冊、十四頁。

(70) これは荆浩の文章からの引用である。「吳道子画山水有筆而無墨、項容有墨而無筆、吾当采二子之所長、成一家之体」『图画見聞誌』卷二、四七二頁。『筆法記』の全文は註64前掲『中国書画全書』第一冊、六～七頁を参照。

(71) 『図繪宝鑑』卷五、十二頁上。

(72) 『榮陽外史集』卷九十、四頁下。

(73) 劉仁本『羽庭集』（景印文淵閣四庫全書）卷二、十頁上。

(74) 『図繪宝鑑』卷四、三頁上～下。

(75) 『図繪宝鑑』卷四、七頁上～下・卷五、十一頁上～下。

(76) 徐邦達「淮安明墓出土書画簡析」『文物』一九八七（三）十六～十八頁。王鎮の所蔵についての詳論は、Kathlyn Liscomb, "Social Status and Art Collecting: A Comparison of the Collection of Shen Zhou and Wang Zhen," *Art Bulletin* 78 (1996), pp. 111-136. を参照。

(77) 雪舟の入門についての議論は、熊谷宣夫「戊子入門と雪舟（上）」『美術史』二十三、一九五七年）二十一～三十四頁・同（下）『美術史』二十四、一九五七年）二十四～三十三頁。畑靖紀「雪舟山水画小考—入門時の古典の学習」『美術史学』十八、一九九七年）二十一～五十四頁を参照。

(78) 高橋範子「仿高克恭山水図卷 再考」（山口県立美術館・雪舟研究会編『雪舟等楊—「雪舟への旅」展研究図録』中央公論美術出版、二〇〇六年）二二六～二四六頁。

(79) 呆夫良心「天開図画楼記」（註78前掲『雪舟等楊』『雪舟年譜・史料』二九四～二九五頁。

(80) 『図繪宝鑑』卷四、九頁上。

(81) 塚原晃「牧谿、玉潤瀟湘八景図—その伝来の系譜」（『早稲田大学大学院文学研究科紀要別冊』十七、一九九一年）一五五～一六五頁。

(82) 伊藤松輯、王宝平・郭万平等編『鄰交徵書』（上海辞書出版社、二〇〇七年）九十九頁。

(83) 註79前掲、呆夫良心「天開図画楼記」。

(84) 註79前掲、呆夫良心「天開図画楼記」。

(85) 高見沢明雄「雪舟筆山寺図について」（『MUSEUM』三六五、一九八一年）十～十七頁。島尾新「なぜ雪舟か？—雪舟研究の面白さ—」（『特別展 雪舟』大和文華館、一九九四年）八～十五頁。

(86) 高見沢明雄「雪舟筆天橋立図について」（『美術史』二〇七、一九七九年）一～四頁。戸田禎佑『日本美術の見方』（木耳社、一九九八年）三十八～四十一頁。

(87) 雪舟「破墨山水図」の研究については、島田修二郎「破墨山水図」（『日本絵画史研究』中央公論美術出版、一九八七年）三二六～三二九頁。註57前掲『禅林画賛』二〇五～二一〇頁を参照。

(88) 「破墨山水図」の雪舟自序についての詳しい分析は、綿田稔「雪舟自序を読む」（註78前掲『雪舟等楊』二五八～二六四頁を参照）。

(89) 杜瓊「杜東原集」（台北・国立中央図書館明代芸術家集彙刊本、一九六八年）七十一～七十一頁。杜瓊がこの詩を作った背景に関する議論は、石守謙「隠居生活中的絵画—十五世紀中期文人画在蘇州的出現」（『九州学刊』五一四、二〇〇七年）二～三十四頁を参照。

(90) Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Chi-ch'ang (1555-1636)* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1971), pp. 163-164. Kathlyn Liscomb, "Before Orthodoxy: Du Qiong's (1397-1474) Art-Historical Poem," *Oriental Art* 38.2 (1991), pp. 97-108.

挿図出典一覧

挿図4 『日本絵画館』第十二巻（講談社、一九七一年）

挿図5・6上 徳川美術館編『室町将軍家の至宝を探る』展図録（徳川美術館、二〇〇八年）

挿図7 アメリカ・王季遷収蔵写真

挿図10 江蘇省淮安県博物館・中国古代書画鑑定組編『淮安明墓出土書画』（上海・文物出版社、一九八八年）

挿図11・13・16 註78前掲『雪舟等楊』

挿図15 『芸術新潮』二〇〇二年三月号

*原著 石守謙「從夏文彦到雪舟——論《圖繪寶鑑》對十四、十五世紀東亞地區的山水畫史理解之形塑」（『中央研究院歷史語言研究所集刊』第八十一本第二分、二〇一〇年）

(Shih Shou-chien・中央研究院歷史語言研究所)

(訳者 うえまつみずき・東京大学大学院)

(本翻訳論文は平成二二年度海外編集委員による推薦論文である)