

特別展

台北國立故宮博物院

# 神品至寶



# 神品至宝

特別展

台北國立故宮博物院

2014年6月24日(火) — 9月15日(月・祝)  
東京国立博物館

特別後援  
日華議員懇談会

主催  
東京国立博物館、國立故宮博物院、NHK、NHKプロモーション、読売新聞社、  
産経新聞社、フジテレビジョン、朝日新聞社、毎日新聞社、東京新聞

特別協力  
TBS、テレビ朝日、日本テレビ放送網、共同通信社

協力  
チャイナ エアライン (中華航空)

2014年10月7日(火) — 11月30日(日)  
九州国立博物館

特別後援  
日華議員懇談会

主催  
九州国立博物館・福岡県、東京国立博物館、國立故宮博物院、西日本新聞社、  
NHK福岡放送局、NHKプラネット九州、読売新聞社、産経新聞社、  
朝日新聞社、毎日新聞社、RKB毎日放送、TVQ九州放送

共催  
(公財)九州国立博物館振興財団

特別協力  
九州朝日放送、FBS福岡放送、テレビ西日本  
太宰府天満宮

協力  
チャイナ エアライン (中華航空)

\*本展は、政府による美術品補償制度の適用を受けています。



## しあがれし

わが国ではこれまで、世界各地の優れた文化財を紹介する展覧会を数多く開催してきました。このたび日本において、台北の國立故宮博物院の収蔵品を本格的に紹介する展覧会を初めて開催する運びとなりました。

七十万件近い同院の収蔵品は、宋・元・明・清時代の皇帝コレクションを基盤としています。歴代王朝の皇帝たちは、国家の重要な祭祀を行なうための礼器から、日常の生活を豊かにする品々まで、数々の宝物を収集してきました。皇帝コレクションの品々は、もともと優れた文物にのみ与えられる呼び名である「神品」と称するにふさわしいものです。それらを中核とする同院の収蔵品を抜きにしては、中国の悠久の文化を理解することはできません。本展覧会は、同院の膨大な収蔵品の中から、特に代表的な作品を厳選いたしました。ここに中国文化の特質や素晴らしさをご紹介できることは、深い喜びにたえません。

また、二〇一六年に開館を予定している國立故宮博物院の南院では、東京国立博物館と九州国立博物館の収蔵品による日本美術展を開催いたします。優品の数々を相互に紹介する展覧会を開催することによって、今後ますます双方の友好が深まることを心より祈念いたします。

本展覧会は日華議員懇談会の議員諸氏をはじめ、多くの方々のご努力によって実現いたしました。最後になりましたが、開催にご尽力を賜りました國立故宮博物院の馮明珠院長、ご協力を賜りました関係各位に厚く御礼申し上げます。

二〇一四年六月

日本側主催者

## 致辭

迄今為止在我國舉辦過為數眾多的介紹世界各地精美文物的展覽會。這次正式舉辦介紹台北的國立故宮博物院典藏的展覽會尚屬首次。

該院所藏的近七十萬件藏品是以宋、元、明、清的皇帝珍藏為基礎的。歷代王朝的皇帝收藏了上至國家重要祭祀活動中所用禮器，下到富有日常生活情趣珍玩的諸多寶物。皇帝珍藏中尤為精美珍貴的文物被冠以「神品」稱謂。如缺少其珍藏中可謂重中之重的該院藏品，則無法真正理解中國的悠久文化。

本次展覽會從該院數目龐大的藏品中，精選具有代表意義的文物展出，能夠以此介紹中國文化的特性與精采內涵，喜悅之情難以言喻。

又，計畫於二〇一六年開館的國立故宮博物院南院，將舉辦東京國立博物館與九州國立博物館藏品的日本美術展。衷心期待透過相互舉辦介紹雙方精采藏品的展覽會，促進深化彼此的友好交流。

本次展覽會承蒙以日華議員懇談會諸位議員為首的多方努力才得以實現。最後，僅向為展覽會的舉辦，賜予鼎力支持的國立故宮博物院馮明珠院長，以及賜予多方關照的各有關人士致以誠摯謝忱。

二〇一四年六月

日本主辦者



## メッセージ

中華と日本の文化は、はるか昔から交流を続けてきました。唐宋時代以降、中国で流行した書跡、絵画、茶道、花道、漆工、陶磁、染織、篆刻などの芸術は日本に伝来し、深く生活に入り込み、なかには本家を超えるものまで現れ、まさに「出藍の誉」と言ってもよい文化現象を巻き起こしました。このような鑑識眼のある日本の知識人、鑑賞者の皆様に満足していただける展覧会の開催は容易ではありません。東京国立博物館、九州国立博物館、国立故宮博物院では、日中の文化交流に深い造詣をもつ研究員で展覧会の準備委員会を組織し、一年以上かけて検討を重ね、七十万件近い貴重な文物の中から、歴代の絵画、書跡、および各種の器物、図書文献にわたる精品二、三一件を選びました。その中には「定武蘭亭序卷」、孫過庭「草書書譜卷」、蘇軾「行書黃州寒食詩卷」、黃庭堅「草書花氣詩帖頁」、李唐「坐石看雲図頁」、馬遠「華燈侍宴図軸」、馬麟「靜聽松風図軸」、武元直「赤壁図卷」、高克恭「雲橫秀嶺図軸」、沈子蕃「緯絲山水図」「緯絲和鳴鸞鳳図」および、「鷹文玉圭」「散氏盤」、汝窯「青磁輪花碗」「花卉堆朱長頸瓶」、碧玉「八徵耄念之寶」、璽、「永樂大典」「文淵閣四庫全書」など、輝くような名品が含まれています。まさに「神品至宝」の名にふさわしく、必ずや皆様の心を揺り動かすことでしょう。

本展「神品至宝」は、国立故宮博物院の名品が初めてアジアで展覧されるものです。また台湾と日本の文化交流を推進し、日本のお客様のご期待に沿えるよう、門外不出の名宝「翠玉白菜」と「肉形石」を、東京と九州で二週間ずつ展示することになりました。「翠玉白菜」は二〇一四年六月二十四日から七月七日まで東京国立博物館で、「肉形石」は十月七日から二十日まで九州国立博物館で展示されます。ぜひこの機会を逃さずにご覧いただければ幸いです。

現在、嘉義県に建設中の「故宮南院——アジア芸術文化博物館」では、本展「神品至宝」の交換展として日本美術特別展が予定され、二〇一六年十月の開催に向けて準備が進められています。国立故宮博物院を代表し、東京国立博物館および九州国立博物館に感謝申し上げます。これらの展覧会を通じて、台湾と日本の文化交流が今後ますます深まっていますことを祈念いたします。

二〇一四年六月

國立故宮博物院院長 馮明珠

## 獻詞

中華文化與大和文化的交流可謂淵遠流長，自唐宋以降，漢地流行的書法、繪畫、茶道、花道、漆藝、陶瓷、織綉、刻印等藝術，東傳日本後，都深度融入生活，甚而有「青出於藍而勝於藍」的發展趨勢，因此策劃一個能觸動日本知識份子心靈且令一般觀眾感動的展覽，實屬不易，幸好東京及九州國立博物館與國立故宮博物院等三院館研究人員，對中日文化交流史都有深入研究，他們組成了堅強的策展團隊，經過一年多研商，終於在近七十萬件珍貴典藏中，精心選出了包括，歷朝繪畫、書法、各類器物及圖書文獻等二、三一件，其中〈定武蘭亭真本〉、〈唐孫過庭書譜〉、〈北宋蘇東坡書黃州寒食詩〉、〈黃庭堅書七言詩〉、〈宋李唐坐石看雲〉、〈宋馬遠華燈侍宴圖〉、〈宋馬麟靜聽松風圖〉、〈金武元直赤壁圖〉、〈元高克恭雲橫秀嶺〉、〈宋沈子蕃緯絲秋山詩意〉、〈宋緯絲和鳴鸞鳳圖〉以及玉器〈龍山文化鷹紋圭〉、銅器〈西周散盤〉、瓷器〈北宋汝窯蓮花式溫碗〉、漆器〈明永樂剔紅花卉瓶〉和〈乾隆八徵耄念玉璽〉、《永樂大典》、《文淵閣四庫全書》等精彩選件，真可謂之「神品至寶」，必能撼動日本觀眾心弦。

「神品至寶」是國立故宮博物院珍藏品首度出訪亞洲，為了促進中華民國與日本文化交流，順應日本觀眾的仰慕，特別同意從未步出國門的人氣國寶〈翠玉白菜〉與〈肉形石〉，分別到東京及九州展出兩週，〈翠玉白菜〉二〇一四年六月二十四日至七月七日在東京國立博物館展出，〈肉形石〉十月七日至二十日在九州國立博物館展出，日本的朋友們千萬別錯過了。

最後，我謹代表國立故宮博物院向東京及九州國立博物館表達誠摯的感謝，感謝兩館將精彩的日本美術品回饋台灣觀眾，將於二〇一六年十月在「故宮南院——亞洲藝術文化博物館」展出，屆時必更深化中華民國與日本的文化交流。

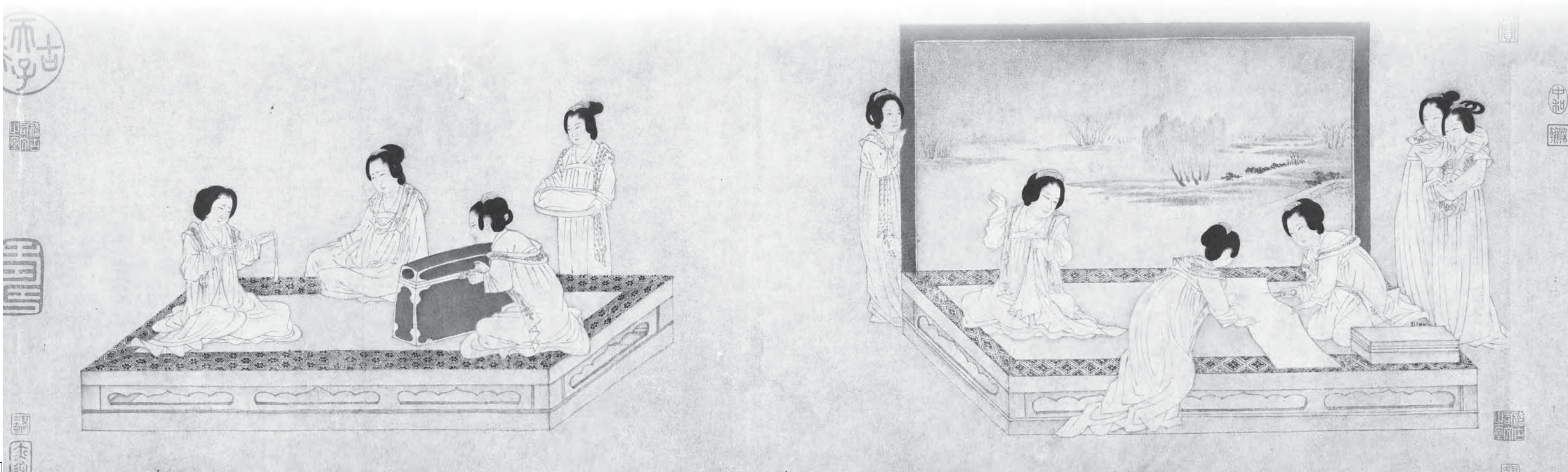
二〇一四年六月

國立故宮博物院院長 馮明珠



# 目次

國立故宮博物院の歴史とコレクション	何傳馨	11
序章総論	中国皇帝コレクションの淵源—青銅器・玉器と祭礼	18
一章総論	中国士大夫の精神—宋元時代の書画	21
二章総論	天と人の競合—宋・元・明・清の工芸品	24
三章総論	中国伝統文化の再編—清朝皇帝の世界	28
序章	中国皇帝コレクションの淵源	33
コラム1	青銅器の銘文	42
一章	中国士大夫の精神	49
コラム2	王羲之と大宰府	56
コラム3	孫過庭の草書書譜卷	66
コラム4	唐代から五代・北宋山水への発展	76
コラム5	蘇軾の行書黃州寒食詩卷	92
コラム6	徽宗のコレクション	110
コラム7	洗練された眼差し—南宋官廷絵画に親しむためのヒント	132
コラム8	趙孟頫と元末四大家—反俗・友人・故郷へのまなざしと筆墨文化	164
コラム9	北宋絵画の幻影	178
二章	天と人の競合	181
コラム10	皇帝が愛したやきもの—汝窯青磁	186
コラム11	南宋官窯とは—東京国立博物館所蔵品との比較にみる	190
コラム12	色彩と彫技の豊穡—明代漆芸の魅力	216
コラム13	染織で表わされた「絵画」—中国絵画、知られざる伝統	238
三章	中国伝統文化の再編	241
コラム14	粉彩・琺瑯彩	254
コラム15	「做古」とは何か—古代青銅器・玉器がもつ「第二の歴史」	268
コラム16	乾隆帝と永楽・宣徳漆器	272
コラム17	乾隆帝の書画コレクション	282
コラム18	四庫全書	296
コラム19	多宝格	302
コラム20	翠玉白菜	308
コラム21	肉形石	310
國立故宮博物院開院の以前と以後		314
関連年表		316
作品解説		317
書画釈文		382
出品目録		398
Chapter Commentaries and List of Works		vi





# 中国伝統文化の再編——清朝皇帝の世界

## 中国社会と文物

漢時代の蔵書楼であった天禄閣について『三輔黄图』は興味深い逸話を伝えている。

成帝の末、大学者であった劉向が天禄閣で一人読書をしていると、深夜に青藜の杖を持った黄衣の老人が入ってきた。老人は杖の先を吹くとそこから光を発して劉向を照らし「五行洪範」の文を授けた。劉向はその内容に驚き、衣を破いて急いで書きとめた。夜明けとともに老人は天禄閣を去ろうとしたため、劉向がその名を問うと「我は太乙（天帝）の精である。天帝が卯金の子（卯・金は合わせると劉になる）の博学なのを聞いて、これに会いに来たのだ」と答えた。

「五行洪範」とは、上古以来の符瑞、災異の起きる原因を解釈した書物である。古来中国では天が人と感応し、皇帝の徳が欠如すると、天が警告として災害を起こすと考えられていた。ここで重要なのは天帝が劉向に出会う場所として宮廷の文物取蔵庫が選ばれていることである。すなわち文物取蔵庫は決して単なる倉庫ではなく、天人感応の場であり、王朝の未来を知る場でもあったのである（図1）。

漢時代には未央宮に天禄閣、石渠閣などの蔵書楼が置かれていたが、後者の石渠閣は、清朝の乾隆帝の時代に編纂された膨大な書画目録である『石渠宝笈』にその名をとどめている。また現在、石渠閣に葺かれていた瓦を模して作られた「石渠閣瓦硯」（図2）からは、乾隆帝のこの伝説の庫蔵に対する思い入れを知ることができる。御題詩「筆墨と友わり、儒雅を佐け、卯金（劉向）を思えば、太乙（天帝）下る」、つまりこの硯を使えば、かの劉向が石渠閣で天帝の精に出会い、中国の過去と未来を知りえたように、私も文墨を通じてその世界に通じることができようという意味である。

この伝説に代表されるように、中国社会の中において文物は、過去と未来をつなぐ、極めて重要な意味をもっていた。ただ単に美しいだけでなく、それを通じて人は天とつながったのである。いまこの皇帝と宮廷、社会と歴史、天と人の相関関係のなかで、特殊な意味を担ったモノたちを、近代的な「美術」という言葉のかわりに、「文物」とよぶことにしよう。

「文物」の語義は広い。たとえば、五代の戦乱をおさめた北宋の太宗が、舜が五絃の琴を徳の比喩としたのに鑑み、自らの治世において九絃の琴を創始した際、内外から献上された詩歌を宰相らに聞かせると、はじめて「朝廷文物の盛、前代の及ばざる所なり」との感慨を述べるに至ったという。新国家建設のためには「文物の制度」、すなわち礼楽とモノ、現代の言葉で言うところの「作品（文化財）」を集めることが必要で、それが天子の秩序のもとに整然と整理され、新しい意味を持って生まれ変わっていくことが必要であった。太宗は自らの治世に、それを実現したことを知り、はじめて王朝を開きえたことを実感したのである（長編 卷三十八）。その後北宋は宮廷内に観書会という皇帝と臣下がともに文物を鑑賞する場を設け、文物の制度を整えていく（図3）。このように中国の伝統社会では、宮殿や詩歌、文臣たちすべては皇帝の文物として、天と結び付けられて存在していた。これこそが、故宮コレクションが「文物」として存続してきた根本的な考え方と言えよう。

## 清朝宮廷のコレクションとその場所

満州族によって開かれた清朝は一六四四年に山海関に入り、明朝が残した最大の文物である首都および紫禁城を接収した。康熙帝、雍正帝と国内は徐々に安定に向かい、最盛期に君臨した乾隆帝の時代、その文物制度もまた完成を迎えた。

清朝宮殿には莫大なコレクションが蓄えられた。歴代の書画をはじめ、青銅器、玉器、陶磁器や、善本をはじめとする古籍類も紫禁城に集まり、コレクションの中心は従来の江南の文人、富豪の手から、しだいに北京へと移動していった。これらの文物は、皇室の慶事があるたびに献上されたり、家財の没収で宮殿に集められたものであったが、基本的な理念としては、中国の歴代王朝が開かれるたびに出土された象徴的な文物収集の詔勅に呼応するものであった。たとえば、隋が開かれたとき、開皇三年（五八三）、秘書監であった牛弘（五四五～六一〇）によって提出された「献書の路を開くを請うの表」では、文物の集散は「聖世と属膺（合致）」するものであるから、華夏（中国）の分離を統一した皇帝の宮廷に天下の図書の欠けていることがあってはならない、との考えが述べられている（隋書 牛弘伝）。また北宋が開かれた時も、その理念を継承した「求書の詔」が何度も出されている。それに呼応した日本僧裔然（九三八～一〇一六）は、中国ではすでに散逸してしまった貴重な史籍を日本から開封にもたらし、三館秘閣や翰林学士院の学士たちを中心に管理研究され、のちに「太平御覧」などの文化的な成果が生み出されていく母体となっていたのである。

清朝でもそれは繰り返された。乾隆三十七年（一七七二）には四庫全書の編集と求書の詔が出され、そこには日本の書籍も含まれている（No.217～219）。その価値を決めていったのは宮廷文化の中心となった南書房の学士たちであった。またそれらは宮廷文化の中心となった南書房の学士たちによっても活用されていた。南書房とは科挙で選抜された文官のうち、特に「才品を兼ね優れた」ものが集められた場所であり、清朝の官僚たちはここに直することを非常に榮譽としたという。軍機処を政治の中心とすれば、南書房は文化の中心であったと言えよう。この皇帝のブレンともいべき分厚

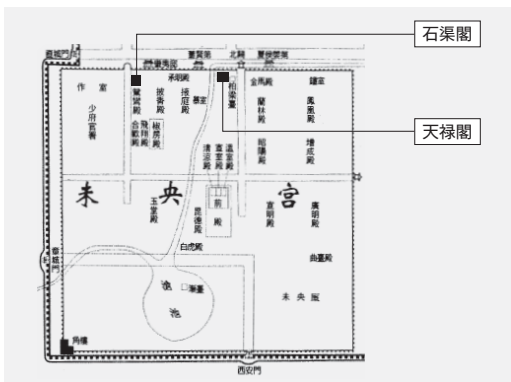


図1 漢の未央宮と石渠閣、天禄閣



図2 石渠閣瓦硯 国立故宮博物院



図3 太清觀書閣 北宋時代 国立故宮博物院



図4 二十七老画卷 賈全筆 清時代 国立故宮博物院



い詞臣（文化官僚）たち（図4）の活動を基礎に、清朝の文化活動は展開され、その痕跡は今も書画に書き込まれた乾隆帝御題詩のほか、それに和したり考証を書き込んだ彼らの跋文によって知ることができる。

こうして宮廷には、モノとそれを研究する学士たちが揃い、その価値が定められていくことで、皇帝を中心とする「文物の制度」が整えられていった。『石渠宝笈』（図5）、「秘殿珠林」などの書目録や、『西清古鑑』（図6）、「陶齋譜冊」（図7）などの図譜などが出版され、それは単なる目録、手控え帖ではなく、清朝の文化事業そのものを象徴する意義をもつものであったと言えよう（コラム19参照）。また九年もの歳月をかけて編集された四庫全書の完成後は、全国七つの蔵書楼に分置され、うち三閣は揚州、杭州、鎮江に建てられた（コラム18参照）。これはもちろん、江南の文人たちの需要を考えたものであったが、鎮江金山寺にあった文宗閣や杭州聖因寺にあった文瀾閣などはいずれも豊かな歴史を誇る風光明媚な場所、水に囲まれた蓬萊島のような場所が選ばれた。文物とそれを取り囲む文人たちは天人の合一する場所であり、それにふさわしい収蔵場所が選ばれているのである。

隋の皇帝はその国家理念に合致するように、都から舍利を配り、山水の清浄なる場所を選んで全国に舍利塔を建てさせ、また、北宋の皇帝は自らの御書を多く下賜し、宋時代の政治文化を完成させたが、清朝の皇帝も、四庫全書を手抄させて全国に置き、さらには史上最も完好な目録を作ることで、その輝かしい歴史を継承したと言えよう。

またこのような古物の整理事業を基礎として、清朝では珠玉の名品も生み出されていった。漢代における尚方（しやうほう）めとして、歴代の朝廷には宮廷用品を製作する工房が設けられていたが、清朝においては、景德鎮の御器廠や南京の江寧織造署が材料や職人が集まりやすい地方に置かれた官営工房であったのに対し、紫禁城のなかには「造弁処」が置かれ、宮廷で使用されるさまざまな物品が製作されていたのである。

内務府の管轄した造弁処は康熙年間（1662-1722）に創設され、雍正年間には隆盛を迎えた。はじめ養心殿に置かれたが、手狭になったために康熙三十年（1691）には慈寧宮茶飯房に新たな地を得て、のちには円明園にも分処が設けられた。造弁処は「昨」「処」「廠」「館」などに分けられ、例えば匠作は箱を、做鐘処は時計を、玻璃廠はガラスを、如意館は玉石犀角や絵画作品を担当し、そのほかにも金玉作、匣裱作、油木作、鞍甲作、珞珈作などに分けられていた。そこには全国から優秀な職人が集められ、朝貢や交易を通じて貴重な資材が提供された。彼らは宮廷にあっては宋元明の神品と言わべき名品を学び尽くし、さらに絵画で言えば、イエズス会の宣教師カステイリオ（郎世寧）らによってもたらされた西洋画風や、工芸では広東などを通じて西洋の工芸技法を徹底的に学ぶことで、歴代王朝でも清朝にしか生み出し得ない傑作を次々に生み出していく。それらは皇帝の御題や年款を刻み込まれることによって、新しい皇帝の文物としての意味を付与されて、宮廷内に置かれた。この天とも競わんとする、人智を超えるような傑作の数々が生み出された背景には、それが単なる贗品としてではなく、皇帝に秩序づけられた文物としての意味があり、そして天に祝福された王朝の証しであるという、職人たちの歴史的な自覚があったことを感じさせる。

### 文物から美術へ、そして、美術から文物へ

一九三五～三六年にかけてロンドンの王立芸術院バーリントン・ハウスで開かれた中国芸術国際展覧会は、このような故宮文物がはじめて海外で展示された機会であった。（図8、何傳馨氏総論参照）。このとき初めて、近代以前の中国では「美術」とはみなされていなかった、欧米に所蔵される中国石彫が展示された。故宮には清朝が盛んに信仰したチベット仏教の金銅仏が保存されているもの、それはあくまで信仰の対象としての仏像であって、書画金石の研究対象であった石窟の仏像が中国で「美術」となるのは、欧米で彫刻としての視点から評価されて以降のことである。一方、この時期に大量に発掘された唐時代の三彩や磁州窯の作品、日本では茶陶として人気であった地方窯の収蔵品も、故宮にはまた少ない。今では盛んに収蔵活動が行なわれているが、二十世紀初頭にかけての西洋世界との出会いと近代的博物館の成立の中で「文物」は、「国民」と「美術」という新しいコレクションをめぐる思想によって大きく変化していった。そしてこれからも新しいコミュニティーのなかで変化を続けていくだろう。

そのようななか、平成二十三年（二〇一一）に東京国立博物館（以下、東博）で行なわれた特別展「北京故宮博物院200選」では歴代の名品とともに、乾隆帝の巨大な肖像画や貼落画とよばれる障壁画、清朝のメモリアルな「南巡図巻」のような巨大絵画、家具、華麗な宮廷装束など、台北にはあまり収蔵されていない作品を中心に展覧会が構成された。まさにこの、二つの展覧会を鑑みたことによって、故宮文物はその全貌をご理解いただけると言ってもよいだろう。

これらの中国の伝統的な文物観を基礎としながらも、新たに発展を遂げつつある故宮コレクションを、特に、深い関係を持ってきたアジアにおいて初めて行なわれる展覧会でのように展示すべきなのか。館内では長い討論が続いた。美しい名品としての価値とともに、それが「文物」として社会のなかで機能し、伝来してきた「意味」を展示によって表現するための、東博と九州国立博物館（以下、九博）の挑戦であったと言ってもよい。書画と青銅器などの器物を、近代的な材質によるジャンル分けではなく、「文物」という統一視点を軸として展示すること、書と画は分離させることなく、書画という伝統的な地平から展示すること、また展示のもつ歴史性、そして今も生き続ける文物の意味のなかに参入していきけるような工夫が求められた。結果、古代の聖王から宋元明の帝王を経て、清朝のコレクションが成立するまでの、文物としての歴史を骨子として作品を並べかえ、東博会場の第四室には多宝格を模した展示場が出現した（コラム19、図7参照）。そのなかに入っていくように文物を鑑賞していただくことで、故宮コレクションが世界のなかでもつ、唯一無二の歴史の意味を感じていただく展示となった。チラシは中国の伝統色よりも、活力があるデザインと色が採択され、また同時に東博の東洋館では日本と中国美術の関係について、さまざまな展示が開催される。また九博の平常陳列でも、文化交流の観点による展示が予定されている。アジア初の名にふさわしい展示となったと言えるだろう。

文物がつくる社会。今も社会のなかで生き続ける故宮文物が、また新たな社会を作っていく。故宮文物の歴史はいままた日本で、新たな一歩を開いたと言ってもよいだろう。

（塚本磨充）



図5 「石渠宝笈」 清時代 国立故宮博物院



図6 「西清古鑑」 清時代 国立故宮博物院



図7 「陶齋譜冊」 清時代 国立故宮博物院



図8 一九三五年、ロンドン展 展覧会場図面 (International Exhibition of Chinese Art, 1935-1936)

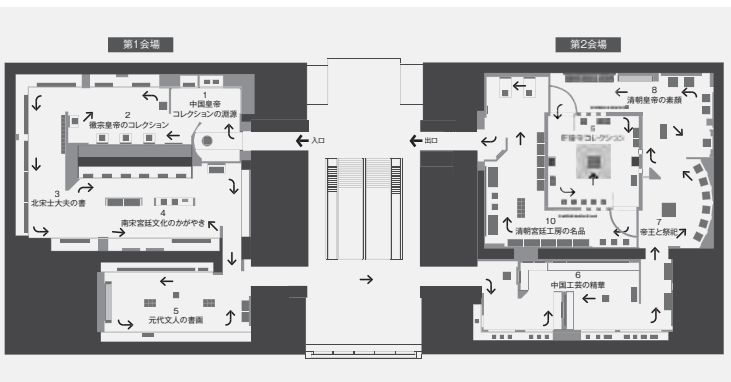


図9 平成二十六年（二〇一四）、東京展会場図面 東京国立博物館

#### 凡例

- ・本書は二〇一四年（平成二十六年）六月二十四日から九月十五日まで東京国立博物館、十月七日から十一月三十日まで九州国立博物館において開催する特別展「台北 國立故宮博物院——神品至宝——」の図録である。
- ・作品番号は展覧会場での展示番号と一致するが、展示の順序とは必ずしも一致しない。また展示替えなどの都合により、本書に掲載されている作品でも展示されていない場合がある。
- ・作品解説は原則として作品番号、名称、頁数、作者、材質技法、法量（単位はセンチメートル）、時代・年代世紀の順とした。ただし、材質技法の特定や法量の計測が困難なものについては省略した。
- ・各章の総論、章解説、コラム、作品解説の執筆者は次のとおりで、分担は文末に示した。  
盧雪燕（國立故宮博物院）、今井敦（文化庁）、小山弓弦、川村佳男、竹内奈美子、谷豊信、塚本磨充、富田淳、三笠景子（以上、東京国立博物館）、市元晃、遠藤啓介、川畑憲子、畑靖紀、丸山猶計、森實久美子（以上、九州国立博物館）
- ・銘文、釈文、賛文は、原則として写真で掲出した部分のみ掲載した。原文は國立故宮博物院より提供を受け、中村信宏、鍋島稲子、六人部克典（以上、台東区立書道博物館）が加筆調整した。
- ・中文翻訳は佐々木佑記（台東区立書道博物館）、楊銳（東京国立博物館）ほかが行なった。
- ・英文翻訳はまい子・ペアが行ない、遠藤楽子（東京国立博物館）が監修した。
- ・校正は岩田高明が行ない、デザインは森重智子、中村遼一（以上、美術出版社デザインセンター）が担当した。
- ・作品写真は、國立故宮博物院の提供による原板を使用した。
- ・編集は東京国立博物館、九州国立博物館、NHK、NHKプロモーション、読売新聞社、産経新聞社、フジテレビジョン、朝日新聞社、毎日新聞社が担当した。





# 唐代から五代・北宋山水への発展

## 東アジア絵画の変革期

日本では奈良朝から平安時代中期にあたる中国の唐時代は、その後の東アジア絵画史を決定づける大きな変革が起こった時代である。唐時代までの山水画は、緑青や群青といった顔料を使った鮮やかなもので、これを青緑山水とよぶ。中国の史料では青緑山水というよりも、金碧山水などという語でよばれるが、これは唐の高級官僚であり、玄宗に仕えた李思訓や子の昭道らによって大成されたものとされる。

しかしながら現在、それらの唐代山水の実際を知るための視覚資料は、はなはだ少ない。わずかに敦煌など中国西北部に残された壁画やそこから出土した布絵類が残されているが、当時の都であった長安から遠く離れた敦煌の作品は、その地方性や画質の差も考慮する必要がある。そのようななかで戦前から注目されていたのは、日本の正倉院などに奇跡的に伝来した唐代山水の遺光を示す作品であった。遣唐使を通じて長安文化を直接的に受け入れていた日本では、



図1 正倉院御物 雌川式風ほか 一幅 紙本着色 東京国立博物館



図2 春日権現験記絵巻(模本) 冷泉為恭、岩瀬広隆ほか撰 江戸時代・十九世紀 東京国立博物館

それこそは、青緑山水に代わって画壇の主流となった水墨画であった。これは唐代の「山水の変」とよばれる絵画変革を経て成立したと考えられている。中唐に行なわれた濃墨とよばれる、墨を画面にぶちまけるようにして描く技法の登場によって、従来まで輪郭線と賦彩によって成り立つものであった絵画は、墨の濃淡や運筆の妙によって、さまざまな表現をなし得、さらには人間の精神まで表現しうると言う、まさに革命と言ってもよい技法、および概念を獲得した。それまでの「図」が、「画」になったと言ってもよい。その後の中国絵画は、この時期に誕生した墨の可能性を極限まで追求していく歩みとも言えるが、その先鞭をつけたのは、唐末から五代の時期に江南で活躍した画家たちであったのである。

残念ながら、唐時代の濃墨と断言できる作品は現存していない。しかしながら、早い時期では、正倉院に伝来した麻布菩薩(図1)の自在な筆の動きに、また、五代石恪の作と伝承され、現在は南宋の作と考えられている「二祖調心図」(東京国立博物館)や、日本に伝来した玉潤の作品に、その一端をうかがうことができる。

## 唐代文化をいかに継承するか——日本と中国の差異

「明皇幸蜀図軸」(No.22)と「蕭翼賺蘭亭図軸」(No.26)を比較してみれば、そのことがさらによくわかるだろう。世界の絵画史を俯瞰してみれば、最も原始的にはモチーフの大小や線によって画面を分割していく遠近法が用いられるが、中国では「明皇幸蜀図軸」が輪郭線を生かして、細密な描写を施し、モチーフを積み上げていくようにしているのが、その段階にあたる。しかしながら、「蕭翼賺蘭亭図軸」は輪郭線を用いることなく、淡墨を重ねて樹叢を表わし、そのことで山の深みや空間性までを描き出そうとしている。のちに「皴法」として、中国山水画独特の重要な技法となる、筆をひきかさねるようにして山岳や空間性を再現しようとする多様な墨の表現は、こうして大きな発展を遂げていくこととなった。この水墨による卓越した空間表現は、しだいに文人たちの精神までも表現すると考えられるようになり、東アジア特有の芸術表現として、その全域をその後、千年近く支配することとなるのである。

江南で活躍した董源と巨然が、のちにすべての文人画家たちによって文人画の祖と仰がれ、あつい崇敬を受けたのは、まさにこの理由による。彼らは、墨を面的に使い、画面のなかにマチエール(質感)の美しさを追求することに

唐代山水画が規範として受け入れられた結果、例えば平安仏画の代表作として知られる「十六羅漢図」(図3-1c)や、「後白河法皇像」(図3-1b)の障壁画に至るまで、唐代山水の余韻(図3-1a)が濃厚に見られることとなった。このように唐代に完成した線描と彩色と主とする青緑山水は、大和絵の源流となつて、長く近代、近世に至るまで継承されていったのである。まさに、唐代絵画こそは、日本絵画の源泉と言うことができよう。

日本に來られる中国の研究者が驚くのは、日本にこのような、中国ではほとんど途絶えてしまった唐代以来の青緑山水の伝統が、平安、室町、江戸から近代へと受け継がれ、「日本画」と呼称を呼び変えても、長々と継承されてきたことである(図2)。ここで注意すべきなのは、本来「唐」文化であった青緑山水画が、日本では、しだいに非中国的なもの、すなわち「やまと」を代表する芸術様式へと変化していったことにある。ではなぜこのような逆転現象が起きてしまったのであろうか。それは中国では、唐から宋にかけて、水墨画の成立という、巨大な文化的変化が起こっていたことと関係がある。

## 青緑山水から水墨山水へ

北宋の宮廷コレクション目録である「宣和画譜」によれば、日本の屏風絵も北宋宮廷に収蔵されていたことが知られるが、その批評によれば、北宋の士大夫たちは日本の絵画に対して、唐時代の遺風を継承するものの、裝飾的で「真」がないという評価を下していたことが知られている。著名なこの記事は、単なる中国による日本文化の誤解や偏見という意味ではなく、唐という文化を継承した日本と、それを乗り越える新しい水墨による士大夫文化を生み出していた中国という二つの絵画伝統が、この時、重要な分岐点を迎えていたことを示している。すなわち、「唐」をいかに消化し継承するかという視点こそが、日本と中国の絵画のそれぞれを分化させていったのである。

それでは当時中国で、「真」であるとされた絵画とは何であったのだろうか。より、新しい絵画世界を完成させた。しかしその実像は長い間伝説に包まれており、江戸の文人たちの伝記には、董源や巨然に学んだとするものが多いが、それは明代の董其昌以来、南宗画の祖が董源と巨然にあるとする理論的な整理が行なわれたからで、日本人がこの時期の山水画を本格的に見ることができるようになったのは、二十世紀以降の出来事であったと言つてよい。

このように見てみると、初期中国絵画史の実像が広く知られるようになって、実は一世紀も経っていないことに気づかれるだろう。特に実態が不明であった唐・五代、北宋絵画については、国立故宫博物院所蔵の作品が公開されることではじめてその真実の姿が知られるようになり、日本に残る伝世品が、なぜそのように描かれていたのかも、ようやく、理解されるようになってきたのである。

(塚本啓充)



a



b



c

図3-1 a 山鶴簾雀図 黄居宋筆 国立故宫博物院  
b 後白河法皇像 鎌倉時代 十三世紀 京都・妙法院  
c 十六羅漢図 東京国立博物館



# 徽宗のコレクション

国を滅ぼした亡国の天子という水滸伝のなかの徽宗(図1)像は、近年その評価が大きく変化している。その背景には、中国芸術全体をいかにしてとらえるかという新しい問題が横たわっていた。

国立故宮博物院が開館して以来、世界の多くの中国絵画研究者の興味

は、続々と現れ出る従来まで伝説に覆われていた大画家たちの名品の真贋をより分け、新しい様式史を構築することに向けられた。特に、五代・北宋時代の大家たちの作品が次々と世に出たことは、多くの青年学者たちを魅了していった。そのなかで徽宗は、画院を改革し、自らの趣味を宮廷画家に体现させ、北宋後期と南宋画壇の輝かしい栄光を橋渡しした人物として、審美的な側面から語られることが多かった。しかしながら、戦後フランスを中心とした新しい歴史学の動向は、一九九〇年代以降の中国美術史研究に新しい理解をもたらしていく。すなわち、芸術を単なる個人の趣味の反映とみるのではなく、極めて高い社会性をもった心性や文化的資本としてとらえる視点である。政治史と美術史は対話をはじめ、徽宗の行なった芸術活動が、北宋社会全般をとらえる鏡として、歴史、文学、美術を問わず、多くの研究者の興味を集めることとなった。

徽宗コレクションの特殊性は、受容者、場所、そしてその内容の三つの問題に分類することができる。まず鑑賞者としては特に、士大夫と呼ばれる新しい支配層の登場が重要である。宋時代には生まれを問わず試験によって誰でもが官僚になれる科挙制度が完成にむかい、唐時代までの世襲を主とする貴族による政治体制から大きく変化、中国における近世的な政治体制が整備されていった。彼らは読書人や士大夫と呼ばれる、ぶあつい教養層を形成していく。そこで彼らが抱えたのは、自身を士大夫とし、一般の被支配者層から区別



図1 徽宗像 国立故宮博物院

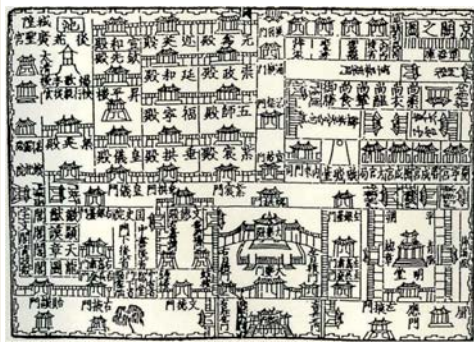


図2 北宋宮城図(元刊本「事林広記」)

この荒廃した秘閣を新たに建設するとともに、宮廷最奥の後苑のなかに宣和殿という新しい空間を創出した。この著名な宣和殿の実際は、文献に複雑な差異があり非常に困難であったが、近年の藤本猛氏の研究によって、図3のような復元案が示されている。北宋宮廷の芸術空間の変遷から考えれば宣和殿の特徴は、庭園に囲まれた、小さな殿閣であったことにあると言える。これは、北宋の士大夫たちが愛し、競って建設した、米芾の宝晋堂、王誥の宝繪堂などの、芸術鑑賞空間と密接な関係をもっている。

しかしながらこの空間は、単なる芸術鑑賞と趣味の空間ではなかった。北宋宮廷における芸術空間では、その収品が定期的に公開されていたからである。コレクションは公開という行為を通じて、きわめて高度な政治性をもつことができる。これら北宋の殿閣には学士などの官職が設けられていたため、そこに属し、そのコレクションを見ることができ、そしてそれに対して詩文の応酬ができることが、宮廷政治に参加するための重要な資格であり、時には重要な政治的決定もこの場所で行なわれた。こうしてコレクションは単なる皇帝の楽しみではなく、宮廷の政治文化の工具としての意味をもち、北宋の政治文化の一部となっていたのである。

ではこれらの場所に納められたものは何であったのか。それは皇帝に関係するもの、歴代の古物、海外からの方物、吉祥を示すもの、四つに分類することができる。この比率は歴代王朝を通じて変化し、各々の特色をなしていくが、徽宗朝において特に重要視されたのは古物と祥瑞を示すものと言える。徽宗は特に、歴代の書画のみならず、宋代の士大夫たちが熱中した、当時盛んになっていた統々と全国で発掘される青銅器に関する学問に強い関心を示し、青銅器を研究し、正しい礼制に改めようとした。これらは当然、宮廷のコレクションにも反映され、「宣和博古図」などの目録類も編纂されていた。このような宋代の特殊な政治文化的状況と、北宋の士大夫文化と経済力の充実を

するものは何であるのかという課題であった。

そのことについて彼らが出した答えの一つは、彼らが後天的に身につけた教養・文化こそが士大夫の証しである、という考えである。士大夫がまず身につけるべきものは儒教の経典とその解釈、詩文であるが、これを身につけ、科挙による選抜を経ることで、誰でもが士大夫として、社会のなかで新しい地位を獲得することができるからである。宋代には文書政治が発展したため、書法の技術は格別に重要視されたが、宋代の士大夫芸術はそれだけにとどまらず、自らの内面を表現する手段としての書画に対して新しい世界を切り開いていく。

徽宗時代の芸術の受容者を見てみると、その大部分が自らも表現者であり、コレクターでもあった士大夫たちであることに気がつくだろう。偉大な改革者であった父・神宗の六男として生まれ、兄・哲宗が若くして崩御したため偶然に近い政治的バランスのなかで即位した徽宗こそは、このような北宋の士大夫文化のなかで育った人物であった。徽宗も若い頃には王誥などの士大夫たちと交流し、自ら書画を嗜み、それをコレクションするのは北宋社会に生きた士大夫として当然であったと言えよう。しかしながら徽宗には、ほかの士大夫とは違う、皇帝としての新しい芸術の創出が求められた。ほかの士大夫たちが、見るものの心に直接訴えてくるような尚意の書風を得たのに対して、徽宗の瘦金体はあくまで典雅で気品に満ちており、個人の内面の苦悩を感じさせることが、ほとんどない。それは当時、皇帝の書は御書として、特別な政治的機能をもっていたためであり、まさに徽宗の書画は、北宋士大夫の自由な精神の表現と、宮廷美術のもつ政治性の狭間に誕生したものとと言えるだろう。

二つめの場所の問題では、徽宗は宮廷の美術空間を大きく変革したことがあげられる。北宋宮廷に収蔵された莫大な書画コレクションは、その初期にあつては三館秘閣と呼ばれる文物の倉庫兼公開場所に納められていた(図2)。ここは宮廷の外朝にあり、いわば公的な空間に属していた。しかしながら三館秘閣は、北宋一五〇年の歴史のなかで数度の火災に見舞われ、宮廷コレクションの収蔵場所は歴代皇帝の御書閣や太清楼などへと変化していった。徽宗は

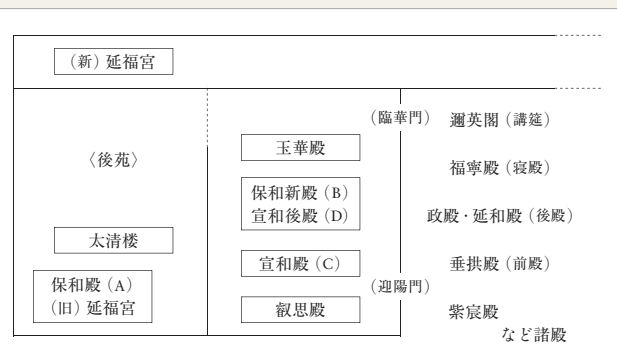


図3 禁中西北部における宣和殿・保和殿の關係図(概念図)(藤本猛「北宋の宣和殿」『東方学報』81、2007年より)



図4 江行初雪図 国立故宮博物院

徽宗が憧れた、五代・南唐の趙幹の作品。南唐宮廷から、北宋内府を経て、元内府へと伝来し、さらに乾隆帝によって華麗な跋が書き加えられている

背景に、徽宗時代の書法と絵画は、その後の東アジア芸術の根幹となる一つの絶頂を迎えたのである。

靖康の変により、北宋の都である開封が金に占領されると、徽宗および開封宮廷に貯えられた書画文化も金へと持ち去られてしまったが、そのことで今度には金に北宋文化の継承者となり、その文化は朝鮮半島にも伝播していった。一方、北宋から南宋に逃れた画院画家たちは、杭州に新しい都と宮廷を築き、秘閣を復興、北宋文化を継承発展、洗練させて南宋画壇を形成し、その流れが日本にも伝来していった。まさに徽宗朝の成熟こそは、東アジアの近世期文化形成における揺籃期となったと言えよう(図4)。

中国における芸術と文化、政治は、密接に関係している。それを最もよく体现したがゆえに徽宗朝は、面白い。乾隆帝に至るまで文物に関心をもち皇帝が必ず学び、乗り越えようとしたのは、徽宗と士大夫たちが作り出した、この栄光の時代であったのである。(塚本磨亮)



# 趙孟頫と元末四大家——反俗・友人・故郷へのまなざしと筆墨文化

## 元代絵画の成立

中国文化の主人公であった文人たちは、まことの文人とは何であるかを常に自問することを、その課題としてきた。元時代の文人たちは、後世の文人たちの憧れであり、多くの場面でその卓越した条件を備えていると言える。中国の絵画は元時代を境界にして、大きな変革が行なわれた。それまで季節や時間の変化を描き出すことを至上の命題としていた絵画は、それら再現性を放棄し、彼らが言うところの「写意」を写すことを中心課題としていく。絵画が、職人が「画」くものから、文人たちが「写」くものへと変化していった時代であり、「写実」から「写意」への転換とも言われる。

この新しい文人画運動の故郷となったのは、太湖周辺の水郷地帯で活躍した文人たちであった。都である杭州からもそう遠くないこの地域は水に恵まれた豊かな土地で、南宋時代から多くの有力者たちが拠点とし、富と文化を蓄積していた。世が世なら科挙官僚を輩出すべき彼ら教養層は、杭州がモンゴル帝国の前に陥落して官界で活躍する途を絶たれたため、その文化的支柱を自らの書画芸術の伝統のなかに求め、のちの中国文化の中核を形成していくことになる。

文人の書画はあくまで利家としての余技であり、「自ら娛しむ」ために描くとの理想がある。しかしながら実際、たとえば明時代の文徵明、近代の趙之謙、吳昌碩、日本では池大雅や田能村竹田に至るまで、そのほとんどは画文を売って生活した職業文人であった。しかしながら、彼らも共通して求め続けたのは、よい絵を描くことと、もう一つは、どんな社会のなかにあっても常に自らの人格を涵養し、その人格が作品に直接反映するという理想にあった。

その点において、元時代の文人たちは理想の条件を兼ね備えていると言えることができる。その先駆けになったのが銭選で、太湖湖畔にひろがる呉興(図3)に生まれ、モンゴル成立後は、出仕することなく、故郷でその一生を終えた。趙孟頫(図1)もまた同じ呉興の出身で、銭選と違い元朝に仕えることとなったが、

とは、文人たちの眼を、政治の中心である北京ではなく、親しい故郷への描写へと向けていくことにもなったのである(No.95)。

## 筆墨が表現の中心になった

北宋時代までの山水画が、たとえば宇宙を表わすような崇高な世界を描き出していたのに対して、元時代の文人画は小型になり、用具も文人の身近にあった紙が主に使用されるようになり、描き方にも独特の作法が流通するようになる。すなわち、絵画は皇帝や権力者のために描かれるのではなく、あくまで親しい友人のため、自らの娛しむとして、友情の証として描かれ、たとえ対価としての金銭を受け取っていたとしても、それは絵画の表面に現れることは、決してない。そして画面には美しい詩書が添えられ、それとともに鑑賞することで、はじめて絵画世界のなかに没入することができる。制作者と鑑賞者に共有される書齋や故郷の風景が描かれるモチーフとなり、そこに表現されているのは、江南の文人たちに通用する内面世界である。そして今まで画工の時代には描かれることがなかった、精神性の高い自画像や肖像画が描かれるようになっていく(No.91)。

北宋や南宋の絵画は、その高い描写力の故に、非常に高い普遍性をもっていた。誰でも見ればすぐに圧倒される絵画力は、中国絵画の一方の絶頂であり、国立故宫博物院開院当初、欧米をふくめた学者たちが最も先に注目したのも、この北宋絵画の輝かしい描写力であった。しかしながら、中国絵画史上において、さらに大きな評価を得てきたのは、これら文人画のほうであり、そこに表現されている、文人の内面世界の充実と普遍性であったのである。



図2 春山居图 黄公望筆 国立故宫博物院

その傍らで、南宋以来の江南に伝わる豊かな書画文化を継承し、さらには北京で華北やモンゴル出身の高官とも交わり、北宋以来華北で伝承されてきた文化をも吸収して、湯筆のなかに無限の精神性を込める文人画を描くことに成功した。従来までの再現絵画とはまったく違う、世界の絵画史のなかでも、最も中国らしい絵画が誕生した時代であると言える。

これを継承するように、江南の文人たちはさらに新しい絵画芸術を生み出していく。黄公望(図2)、呉鎮、倪瓚、王蒙の四人を特に、元末四大家と呼ぶが、彼らのほとんどの人生は、戦乱の流浪の憂き目にあっても高逸、清貧で、反俗を貫こうとした。そしてすくなくとも、歴代の文人たちは、彼らの作品を、その人生の反映として鑑賞してきたことは重要である。反俗とは、避俗とも言えるが、社会の権力に背を向けて出仕せず、隠逸することと自らの理想を実現しようとする生き方を指す。それはその後の文人たちの理想の一つとなり、王朝の交代とともに生まれる大量の遺民たちに人生の価値を、中央政府との距離ではなく翰墨と親しい友人たちとの交わりのなかに置くような生き方を選ばせていった。そしてそのこ

これらを表現する手段こそが、筆墨である。筆のカスレを多用し、無限の表情を描き出している。図版ではほとんど消えてしまいうこのマチエール(質感)の美しさこそ、元代文人画の本質であると言ってよいだろう。そしてそれは、すでに書法において成熟していた自在な線の変化による内面表現と類似していたため、書と画が一致するという理想が、広く共有化されるようになっていった。このような元代文人画の理念と筆墨にこめられた深い精神性は、その後の中国絵画の主流となつて、明代の呉派、清代の正統派へと継承されていった。

## 元代絵画の普遍性

元時代の文人画は、決して、わかりやすいものではない。人目を喜ばすような美しい色彩も、奇抜な造形もないからである。しかし、静かに作品に對峙する時、そこに込められた深い精神性に、国籍や文化的背景を超えて誰もが、普遍的感動を覚えるに違いない。

この時期の文人画は、残念なことに、日本には一点も現存していない。元代文人画が、前述のような、きわめて個人的なつながりのなかで流通するものであったという理由と、日本人が文献で元代文人画の重要性を学び得た江戸時代、傑作はすでに中国社会のなかで最重要視され、そのほとんどが、乾隆内府奥深くに納められていたからである。趙孟頫、倪瓚、呉鎮、王蒙の、そしてその周辺の文人の代表作が、一挙に来日したこの機会は、日本における中国絵画鑑賞の歴史を一変させるに違いない。展覧会を企画する人はつねに百年後の意義を考えるが、本展覧会は歴史上、このような性格をもっている。そして少なくともこのことは、特記しておかなければならないだろう。(塚本麿充)

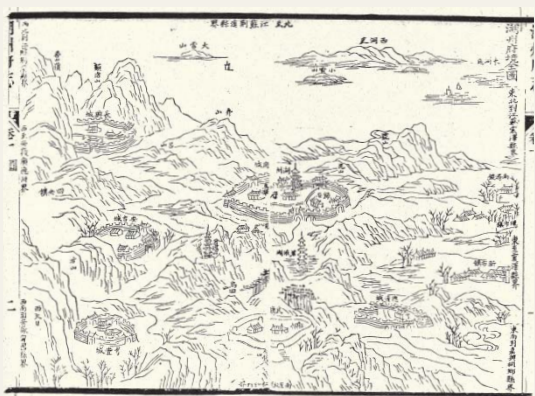


図3 湖州府境全圖 (湖州府志、同治十三年(一八七四)本)



図1 鵲華秋色图卷 趙孟頫筆 国立故宫博物院





## 國立故宮博物院開院の以前と以後

昭和三十年代のはじめ、また台中の北溝にあった國立故宮博物院的倉庫ではじめてその名画を見た菅原壽雄氏は次のように述懐している。

「イヤモウ見ている方が震え上がった。それは兎もあれ、熟覧がはじまる。五代巨然、北宋范寬、郭熙と続く。ピククリ仰天を通り越して嘩然とした。ノートもとれない。口をあけて唯々呆然と眺めるのみであった。そこに展開していたものは、いままでも十何年むねに積み込まれていた「唐絵」——「シナ画」とは全く異質な、大観的な山水描写を通じての自然観照の物凄さに他ならなかった。これが中国絵画なんだ、今まで俺達が「シナ画」と思い込んできたとは全然別の世界があったんだ——」（南宋絵画）図録、根津美術館（二〇〇四年）。

この述懐にもあるとおり、國立故宮博物院の収蔵品は、日本に伝来したコレクションとはまったく違ったもので、それが初めて公開された当時、多くの人々に衝撃を与えた。故宮開院の以前と以後の中国美術史は、まったく違ってしまっただけでよい。しかしその開院も、決して偶然に行なわれたのではなく、多くの人々の血のじむような努力の上に成り立ったものであったのである。

近代における中国絵画研究の歩みは、まず明治維新を迎えた日本が始まり、岡倉天心らがアメリカに渡ることによって世界に広がっていった。「國華」や『真美大観』など最も豊富な出版活動を行っていたのも日本である。しかしその後、二十世紀に入るとしだいに、日本経由ではなく、巨大な中国の扉を直接あけようとする学者たちが現れた。そのなかで、南遷を続けていた國立故宮博物院は『故宮週刊』などの印刷物、『故宮書畫集』、清朝史料の公刊を続けていたものの、あまりに莫大な書畫史料に関して言えば、やはり在野の渴望が勝っていたと言えよう。台湾の伝統は古く、その文化は豊かである。山岳には先住民が住み、清朝には福建から多くの人々が渡って社会を築いた。今も台北の地下鉄に乗れば、北京語、福建語、客家語、英語の四つの言語でアナウンス

古学者の董作賓（一八九五—一九六三）、李濟（一八九六—一九七九）らは、この時期に整理、研究にあたった代表的な学者である。一九六一年にはアメリカ五大都市巡回展が開催されることで、故宮に所蔵される名品は徐々に世界中に知られていった。

一九六五年に台北の外双溪に現在の建築が完成すると、彼らはしだいに台湾の後進の育成にも意を注ぐようになる。日本時代の台北帝国大学には文政学部、南洋史学や土俗人種学講座があったものの、美術史講座は置かれていなかった。一九四九年以降、北京大学学長を務めた傅斯年（一八九六—一九五〇）が学長に就任するとその教育理念が改められ、新しく國立台湾大学として再出発していた。一九七一年、当時故宮院長であった蔣復璁（一八九九—一九九〇）は台湾大学歴史系に「中国芸術史組」の設立を要請し、一九八一年には大学院も設立され、やがて世界から留学生も集まってきた。この時、授業を担当したのは、南遷を経験した故宮の専門家たちであった。器物研究で知られる那志良（一九〇八—一九八八）、呉玉璋、譚旦岡（一九〇六—一九九六）をはじめ、書画の李霖燦（一九二二—一九九九）、江兆申（一九二五—一九九〇）ら、中国芸術研究の真髄を知る先達たちが指導にあたり、自分たちの経験や知識が継承されていく仕組みが作り上げられていった。彼らは幼少期に清朝末期の空気を吸って育った文人でもあり、素晴らしい書画作品も残していることにも注目したい。また、一九四七年に設立された國立台湾師範大学美術学部からは、多くの作家と研究者を輩出し、一九八二

が流れ、地方に行けば豊かな土地の文化が息づいている。台湾はこのような多様な人々によって成り立っており、故宮文物は戦後の台湾社会が受け入れた最大の移民と言ってもよいだろう。台湾の人々は高温多湿の風土から文物を保護し、世界中から注がれる中華文物への憧憬に込めるために、多大な努力を重ねてきたが、それは文物の保全、公開と人材の育成という二つの事業に大別できる。

文物とともに台湾に渡った専門家たちははじめ、台中の霧峰北溝の倉庫で文物の保全に努め、一九五二—五四年にかけて総点検を行なうとともに、陳列室での展示を始めた。冒頭の菅原壽雄氏が訪問したのも、この頃であり、東京大学の米沢嘉圃氏を団長とする日本の研究者が訪問し、日本人が初めてそのコレクションを本格的に調査できるようになったのも一九六〇年以降のことであった。この時期に故宮では、所蔵品目録である『故宮書畫録』（一九五六年）、『故宮銅器図録』（一九五八年）、『故宮磁器器録』（一九六一年）を編集し、また精美な名品図録である『故宮名画三百種』（一九五九年）などの出版がなされ、またフリーア美術館と協同して詳細なカラーライドが撮影されて、コレクション全体の整理・公開作業が進んでいった。実際に北京で文物を梱包した書畫の大学者であった莊敏（一九九—一九八〇）や、殷墟の発掘に携わり、のちの中央研究院で活躍した考



図1 台中の故宮博物院での撮影作業  
左から王季遷、張德恆、李霖燦、梁廷璋、莊敏、譚旦岡、ヘンリー・ピップレ・カメロン、ジェームス・ケーヒル

年に設立された國立台北芸術大学がそれに続いた。この時期に学んだ学生の多くは台湾生まれの世代にあたる。彼らは故宮で豊富な資料に触れ、伝統的な方法論を学んだ後、一九七〇年代より多くがアメリカや日本に留学して、最新の美術史学の方法論を学んで帰国していった。このように台湾の美術史学はその対象を中国からアジアへ、さらには自らの台湾へと深め、故宮文物の新たな意味を創造していったのである。

また特筆すべきは、この時期の展覧会と出版活動の充実である。絵画史といえば呉派（一九七三年）、元四大家（一九七五年）、明末変形主義（一九七七年）などの展覧会、また、現在も続く『故宮文物月刊』や『故宮學術季刊』の発行によって、文物の紹介と研究の場が提供されていった。一九七〇年には「中国古画討論会」が開催され、このシンポジウムを起点として、現在見るような中国絵画の名品の序列はほぼ固まったと考えてよい。一九八三年には、台湾商務印書館より文淵閣「四庫全書」が出版され、世界の中国学研究者に大きな福音を与えた。今ではこの恩恵に預かる中国研究者はいない。一九八九年より『故宮書畫図録』の出版が始まり、その所蔵作品のほとんどを、いながらにして眼にすることができるようになった。二十世紀に故宮博物院の専門家が行った作品の整理・公開から世界の研究者が受けている恩恵は、計り知れないものがある。なぜこれまでして故宮文物が守られてきたのか。それは故宮文物こそが、中華文明の真髄であり、その存在こそが、文明の象徴であったことを誰もが熟知していたからである。長い年月と、多くの人々の努力を経たおかげで、ようやくその故宮文物が日本で展示された。この瞬間に立ち会えたことは、まさに慶びとよばほかなく、名品に出会えた幸福と同時に、それを守り抜いてきた人々への深い敬意を、再び新たにするほかないであろう。

（塚本磨充）



図2 一九六二年 故宮アメリカ展での点検作業  
左から那志良、李霖燦、莊敏、黎子玉



図3 中国画の画法についての講義をする  
李霖燦



## 一章 中国士大夫の精神

### 17 草書遠宦帖卷

王羲之筆  
紙本撥模  
縦二四・八 横二二・三  
(原本)東晋時代 四世紀

冒頭の二文字をとって、「省別帖」とも称されるこの書巻は、王羲之が益州刺史の周撫(二九三―三六五)にあてたと考えられる草書の尺牘である。王羲之の真跡は現存しないので、その字姿を伝える資料には、唐撰と宋拓が貴ばれる。宋拓は少なく、良質の唐撰はさらに得がたい。この作は収蔵印や搨摸の状況から、唐の内府の専門職人が制作した、精緻な双鉤填墨の一つと考えられている。最古の文献は唐時代の『右軍書記』で、ついで北宋の『宣和書譜』にも記載された。刻帖には『十七帖』『淳化閣帖』『大観帖』『宝晋齋帖』『澄清堂帖』その他がある。

別に貴殿のお手紙を拝見して、皆様の様子がよくわかり、慰められました。地方に出ておられる方が多く、さぞやご心配のことと推察いたします。かつての武昌の仲間たちも、遠くに赴任している者が多く、貴殿も会いたく思っていることでしょう。仲間たちからも、便りはしばしばありますか。老妻は近ごろ病が篤く、命を救おうと、いつも憂慮しています。その他の者は、ほぼ平安に過ごしています。貴殿のお心づくしを知り、嬉しく思っております。

で各種の複製が作られた。「定武本」は歐陽詢臨書本を石に刻したものとされ、古格の点で随一とされる。その原石は五代の石晋の乱で失われ、北宋の慶暦年間(一〇四一―一〇四八)に定武の地で発見され、模刻が作られるも、その後、靖康の乱で原石は金軍に奪われ、以後所在不明となった。「書聖」王羲之を象徴する名品である。(丸山)

### 20 行書文賦巻

陸東之筆  
紙本墨書  
縦二五・七 横三五・六・二  
唐時代 七世紀

陸東之(生没年未詳)は、唐時代の太宗・高宗時代に活躍した人物で、とくに書法に秀でた。陸東之は、初唐の三大家の一人で「孔子廟堂碑」の筆者としても名高い虞世南(五五八―六三八)の甥にあたり、虞世南に書法の指導を受け、その才能を開花させた。

本作品は晋に仕えた陸機(二六―三〇三)自作の文章論を、陸東之が揮毫したもの。本文に先行する二つの題に「二陸文翰」「陸機文賦陸東之書」とあるのは、こうした背景による。その書は、たとえば「集王聖教序」等の王羲之作品を彷彿させる書風で、王書習熟の成果と見られる。また、おおむね行書体で揮毫される中に、数文字の草書体が混在する箇所が見える。こうした揮毫例は、空海筆「風信帖」(一通目)にも確認できることから、当時通用の書表現の一つと理解できよう。太宗の諱「世民」の文字使用をはばかる避諱の用例が認められ、書風とともに王羲之を愛好した太宗の時代性もよく反映している。(丸山)

本紙の前の隔水には、北宋の徽宗が瘦金体で「晋王羲之遠宦帖」と題署している。徽宗は内府所蔵の書跡に、しばしば金泥で揮毫した題簽を貼るが、この書巻には、絵画と同様、隔水に直接書き込む方式をとっている。また、通常は書跡の場合、題署の下に双龍の円印を捺すきたりであるが、本作には絵画と同様に題署の上に双龍の方印を捺している。

金になって章宗の内府に入り、「群玉中秘」「明昌御覽」の印が捺され、その後、南宋の賈似道の所有となって「秋壑圖書」の印が捺された。元時代に張金界奴の有に帰し、「張氏珍玩」「北燕張氏珍藏」の印が捺され、巻後には元の順帝の内府で、太子が講読をする端本堂の「端本」の大印が捺された。明時代には項元汴の所蔵となり、清時代となって安岐の所有を経て、内府に入った。しかし、清朝の収蔵印はない。(富田)

### 18 草書大道帖巻

王羲之筆  
紙本撥模  
縦二七・七 横七・九  
(原本)東晋時代 四世紀

十字からなる尺牘の摸本で、冒頭の二文字を取って大道帖と呼ばれている。本文からは、この作者をにわかに王羲之と即断することはできないが、本紙の後ろに記された趙孟頫の跋文の中で、これを王羲之の書と見なしている。続いて明の天啓三年(一六二二)の朱之蕃の跋、清の張照の跋が記されている。

著録には明の詹景鳳「玄覽編」に収録され、当時は趙孟頫の跋に続いて、鄧文原の跋があったことがわかる。さらに明の張丑の「清河書畫舫」、清の孫承沢の「庚子消夏記」、安岐の「墨緣彙観」に記録された。孫

### 21 草書書譜巻

孫過庭筆  
紙本墨書  
縦二六・五 横九〇・八  
唐時代 垂拱三年(六八七)

◆コラム3参照(66〜67ページ)

### 22 明皇幸蜀図軸

絹本着色  
縦五五・九 横八一・〇  
唐時代 十世紀

唐時代に発展した顔料を多用した山水画を青緑山水、または金碧山水と呼ぶが、その実際については長く不明であった。「明皇幸蜀図」はその唐代山水の実際を示す貴重な作品である。明皇とは唐の玄宗のことで、安史の乱を避けて蜀(四川省)に逃れる場面を描くとする。山容は輪郭でふちどられ(鉤勒填彩)、峩々たる山岳が続き、奥へと棧道が伸びている。鉤勒による白雲がたなびき、松樹の様相も古様をとどめる。鮮やかな顔料を多用し、山容には淡墨によるわずかな爪状の皴法が施され、五代・北宋に水墨による山水表現が全盛となる以前の姿をとどめている。

本図はかつて、「石渠宝笈」三編「避暑山荘」に「宋人関山行旅図」として所収されていたが、一九五七年に李霖燦による文献的考証により、現在の名称に改め

承沢はこの作を北宋の米芾の臨書であろうといい、安岐も張照もこの説に賛同している。徐邦達氏は米芾の子にあたる米友仁の記載を引きながら、米芾が古い書跡を臨摸するにあたっては、原跡の形をそっくりに似せる場合と、原跡の気分を捉えて自由に臨書する場合とがあると指摘しており、この作は後者にあたる作例であるとし、現在はその説が支持されている。

唐の内府においては、専門職人である搨書手が髪の毛ほどの細い線を駆使しながら、原跡と寸分違わぬ摸本を制作したが、宋においては末節の技法には拘泥せず、全体の書風を写し出す摸本を制作することもあったことが分かる。貴重な作例である。草書遠宦帖巻と草書大道帖巻とは、唐人と宋人の感覚の違いを伝えて実に興味深い。(富田)

### 19 定武蘭亭序巻

王羲之筆  
紙本墨拓  
縦二四・九 横六六・九  
(原本)東晋時代 永和九年(三三三)

王羲之(三〇三?―三六一?)は瑯邪臨沂(山東省)の出自で、晋の貴族。官は右軍將軍会稽内史にあったことから、王右軍とよばれる。中国書法史上名高い「蘭亭序」は、永和九年三月に会稽山陰の蘭亭において、王羲之が名士四十一人と禊を行ない、曲水の宴で詩を賦したときの序文である。その後、羲之が何度清書しても最初の草稿に及ばなかったといい、王羲之七世の孫の僧・智永から弟子の弁才に伝わったその原本は、太宗の命で略取されて世に出るが、最後は太宗の昭陵に副葬されて、伝説と化した。

「蘭亭序」は太宗の命で双鉤填墨や臨書などの方法

られた。その後、本図の制作年代をめぐって長く議論が続き、楊新氏によって同じ画風を示す元時代の胡廷暉の作品とする説が出され、近年は、蜀に流亡した唐時代の長安の絵画様式を示すとの理解も提出されている。現在、アメリカのフリーア美術館はじめ、奈良・大和文華館にはより繊細な筆を用いて本図を半幅とし、趙孟頫の収蔵印を捺すものも収蔵されている。

しかしながら、本図と最も近い構成をもつのは、やはり北宋初期に開版されて高麗に伝わった「御製秘蔵詮」(南禅寺)の山水であろう。このような全面に山岳を配する構成は、唐時代に淵源をもつ正倉院の「騎象奏楽図」なども知られている。また、二〇一〇年に来日した假師出土の山水図瓶(「誕生!中国文明」図録、東京国立博物館)は小品ながら、唐時代山水画の確実な遺作として、大変貴重なもので、本作とも共通する画面構成を持っていることが注目される。元末に王蒙が連座することとなった宰相胡惟庸(？―一三八〇)の収蔵印を最古とし、その後、大収蔵家として知られる項元汴の兄である項篤寿(一五二二―一八六)、耿昭忠(一六四〇―一八八)、耿嘉祚、阿爾喜普へと伝来し、その後その家財が没収されたのと同時に清宮に入ったことが、歴代の印記から知られる。

「江帆樓閣図軸」は、同じく唐時代の青緑山水の実際を伝える可能性のある有力作品である。片側を大きく開け、もとは屏風の一部分であったかとも思われる。「石渠宝笈」の印章をもつものの著録はない。(塚本)

### 24 牧馬図頁

(伝)韓幹筆  
絹本墨画淡彩  
縦二七・五 横三四・二  
(原本)唐時代 八世紀



北方民族かと思われるヒゲを蓄えた騎手が、白馬に乗り黒馬をひくさまを表わす。堂々とした体格の人馬を丁寧な筆線を駆使して描き上げた作者は、左端の徽宗の題にあるように、唐時代に馬を描いて名声の高かった韓幹（八世紀活躍）と考えられてきた。韓幹は、かの大詩人にして画家でもある王维に才能を見出されて絵を学び、天宝年間（七四二～七五六）に宮中で活躍した。とくに皇帝玄宗のもとで馬を主題とする絵を多く描き、文化の絶頂にある盛唐期を代表する画家の一人として高名である。張彦遠が『歴代名画記』で高く評価しただけでなく、北宋の李公麟や元の趙孟頫（No.82）など馬を得意とする画家たちが必ずや手本とする歴史的存在でもあった。本図は、その韓幹の作風を伝える古い現存作例の一つとして貴重である。衣などの強く細い線描が李公麟、五馬図巻に近い。そのため、北宋時代に作られた忠実な模写とする指摘がある。印章の一部に印影を描いたものがあることも、この見解の傍証となるだろう。（畑）

## 25 秋山晚翠図軸

一幅

（伝）関同筆

絹本墨画淡彩

縦一四〇・五 横五七・三

五代・北宋時代 十世紀

関同（関全・関童・関輔とも書く）は、陝西省西安（長安）の人。唐末の乱を避けて太行山に隠棲したとされる荆浩に師事し、山水画を学んだ。荆浩は「筆法記」という初期の山水画論を残した人物とされ、関同もそのような、華北を中心とする初期山水画成立期に活躍した人物である。

十世紀頃の中国の華北では、營丘（山東省）に生ま

## 27 秋林群鹿図軸

一幅

絹本着色

縦一八五 横六四・四

遼時代 十一世紀

上方に白い幹の樺と紅葉した楓を隙間なく描き、下方に鹿の群れと緑に茂る樹木を配する。作者を示す落款などはないが、その主題や表現、寸法は同じく國立故宮博物院が所蔵する「丹楓呦鹿図」（挿図）にほぼ等しく、もと両者は一組であったと考えられる。画面がモチーフで埋め尽くされ、鹿の視線が画面の外に向くことから、両者はさらに規模の大きい連幅をなしていた可能性がある。その制作地・年代などについては議論があるが、余白のない画面構成や白を多用する樹木の彩色、毛描きをせずに鹿の立体感を墨の濃淡で表わす技法が中国絵画のなかでは珍しいことが判断のポイントとなる。描かれた鹿も中国東北部に生息する種類に近いことから、その候補として遼（九一六～一二二五）が有力視されている。郭若虚「図画見聞誌」には遼の興宗が慶暦年間（一〇四一～四八）に献上した五幅の「千角鹿図」の記録があり、本図と丹楓呦鹿図の大きな角を持つ牡鹿をこの千角鹿とみれば、両者がまさにその五幅のうちの一に幅にあたる可能性がある。いずれにせよ本図は、中原とは異なる中国の多様な絵画表現のありようを伝えて貴重である。（畑）



丹楓呦鹿図 國立故宮博物院

れ、開封などの都市で活躍した李成が、視点が画面の奥まで抜けていく平遠を得意とし、また洛陽一帯（陝西省）に居住して華山に隠棲した范寛が、見上げるような視点である高遠を得意とし、それぞれが李成「喬松平遠図」（三重・澄懷堂美術館）、范寛「谿山行旅図」（國立故宮博物院）を残している。五代・北宋初期にはこれに関同を加えた三人が「三家鼎峙し、百代の標程となった」と言われ（『図画見聞誌』巻二）、初期山水の成立期を代表する人物とされてきた。

明時代の王鏊による順治六年（一六四九）の題識によれば、本作を関同の筆とさきわめており、『石渠宝笈初編』養心殿ではそれを踏襲するもの、もとより関同であるとの確証はない。「典札紀察司印」半印があり、明朝の内府を経て、「皇明帝室親藩」印があるため、明朝の王室に伝来した後、清代初期の李宗孔（一六二〇～一八九）へと伝来したことが知られる。しかしながら、画面全体を埋め尽くすような構図や、力強い輪郭線によって山容を表現し、こすりつけるような皴法を施すことは、山西省富平出土の唐代山水屏風壁画とも共通するもので、補墨が多く、画面にも多くの補網があることが惜しまれるものの、唐末から五代北宋初期にかけての山水画の変遷を示す、貴重な作品とすることができ。またこのような構図は、明末清初になると、呉彬ら、奇想派の画家たちによって再び評価され、復興されたことが知られている。（塚本）

## 26 蕭翼蘭蘭亭図軸

一幅

絹本墨画淡彩

縦一四四・一 横五九・六

南唐時代 十世紀

## 28 溪山樓觀図軸

一幅

絹本着色

縦一〇三・九 横四七・四

北宋時代 十二世紀

折り重なる岩山を描いた雄大な景観であるが、その細部を丁寧にみると、左下の橋の場面のように随所に小さな人物を見出すことができる。彼らに従い、山道を奥へたどると、道沿いの家屋や楼閣に次々と導かれる。繁茂する二種類の広葉樹のなかには落葉する樹木もあるため、本図は晩夏から初秋にかけてを表わすと考えられる。画面左端の滝の左側には「翰林待詔燕文貴筆」の墨書があり注目される。燕文貴（十一世紀活躍）は、北宋時代に皇帝太宗あるいは真宗のもとで活躍した宮廷画家で、江南の出身ながら范寛のような華北の山水表現を学んだことで知られる。ただし本図の墨書は、江山樓観図巻（大阪市立美術館）のような基準的な作品とは書体が異なり、ここから作者を断定することは難しい。しかし本図の表現は、燕文貴とはやや距離があるものの、彼が定規を使い、建築を精緻に線描する「界画」を得意とし、細密画のように人物や樹木を愛らしく描いたと伝えられる表現、いわゆる「燕家の景致」（劉道醇「聖朝名畫評」）をよく学んでいる。様式的にも北宋時代の要素をよく伝えているため、その後継者による十二世紀の作品であると考えられる。（畑）

## 29 行書土母帖頁

一枚

李建中筆

紙本墨書

縦三二・三 横四四・七

北宋時代 十世紀

唐の太宗は王羲之を崇拜していたが、その稀代の名品「蘭亭序」真跡が手に入らなかったころ、その七世子孫である智永の弟子、袁辨才が所蔵しているのを聞き、御史蕭翼に取りに行かせた。蕭翼は身分を偽って辨才和尚と親しくなり、ついには蘭亭序真跡を手に入れることに成功した。画面中央にある建物とその前にいる僧侶を辨才に、手前の橋にいる人物を蕭翼と考える画題の比定と見られるが、仏教世界と士大夫の交流を示す紀遊図の初期の作例である可能性も高い。

巨然是五代・南唐を代表する画家である董源を師とし、本図のようなやわらかな筆墨で画面を作り上げる水墨主体の山水画を得意とした。巨然の重要性は、南唐滅亡後、李煜とともに開封に送られて開宝寺に住し、新しい北宋の開封宮廷の文化政治の象徴と言われている翰林学士院に「煙嵐晚景」の大壁画を描いたと言われていることにある。このことは、かつて神仙画題が好まれていた宮廷壁画に、士大夫たちが好んでいくこととなる山水画が描かれた最も初期の例であるとともに、筆線優位の華北地方の山水画に、江南の潤滑な風土を母体とする水墨山水画が進出したことを示している。のちに、士大夫の芸術である文人画が成立すると、その師である董源とともに「董巨」と呼ばれ、その精神的、技術的な始祖としてあがめられることとなった。

『石渠宝笈初編』養心殿では「宋人」の作としていたが、一九七〇年代の台湾に於いて國立故宮博物院に所蔵される「層巖叢樹図」などとの比較や、巨然画風の研究が進んだ結果、また明時代の張丑（一五七七～一六四三）『清河書畫劄記』巻七の記述が本作によくあうことから、巨然の作品へと改められた。南宋宮廷の收藏印である「紹興」、元代宮廷の收藏印である「宣文閣宝」があるが、慎重を要する。明時代の「典札紀察司印」、また明時代の袁樞、陳定などの收藏印がある。巨然の画風を知るために最も重要な作品の一つと言っ

てよいだろう。（塚本）

李建中（九四五～一〇二三）は、字は得中、祖は京兆（陝西省西安）の出身であるが、戦乱を避けて祖父の代より蜀（四川省）に住んだ。太平興国八年（九八三）の進士で、著作郎や殿中丞を歴任、西京留守司御史台をつとめ、「李西台」とよばれた。書法は、各体に巧みでとくに行書に秀でた。名利を求めず穏やかな人物像が伝わる彼の書を、宋の歐陽脩（一〇〇七～七二）は清慎温雅と評している。

作品としては、「同年帖」「貴宅帖」などが伝わり、なかでも「土母帖」は著名である。

北宋が五代十国の混乱した後に興り、建国当初、独自の文化的要素が見出せない状況において、李建中の書は、晋唐の書の影響を脱しきっていないと捉えられている。本作品において、字形は多く縦長に作りながらも、狭さを感じさせないぎりぎりの字姿にとどまる。朴訥とした風情を醸し、豊かな厚みを感じさせる書風は特筆される。（丸山）

## 30 行書澄心堂帖頁

一枚

蔡襄筆

紙本墨書

縦二四・七 横二七・二

北宋時代 嘉祐八年（一〇六三）

蔡襄（一〇二二～六七）は字を君謨といい、興化仙游（福建省）の人。天聖八年（一〇三〇）の進士。西京留守推官、館閣校勘を経て、慶暦三年（一〇四三）、知諫院に擢んでられ、直史館兼修起居注に進み、母の老を以って福州の知を求め、福州路转运使に改められた。のち龍圖閣直学士に遷り、開封府に知し、枢密直学士に遷り、福州・泉州・杭州の地方官を歴任した。嘉祐六年（一〇六三）には翰林学士、三司使となり、宋の財



政を統括する要職に就いたが、治平二年（一〇六五）、英宗の誤解をうけ杭州に赴任し、のち病没した。没後、吏部侍郎を贈られ、忠恵と諡された。文学に長じ、茶人としても知られる。

宋の四大家の一人に挙げられる蔡襄は、楷書・隸書・行書・草書をよくした。欧陽脩は、行書が第一、楷書が第二、草書が第三と評し、蘇軾も本朝第一と称賛している。世人は片言寸簡であっても争って求め、これを宝玩したという。

宋人は文房四宝にも関心を寄せ、尺牘を出すにあたっては文様の入った美しい料紙を用いた。この尺牘にいう澄心堂紙とは、五代南唐に作られた評判の高い紙のことで、蔡襄はこの尺牘で、ある人物に澄心堂紙に倣った紙の制作を依頼している。その書は伝統的な流れを汲むもので、格調高い優美な書きぶりの中に、唐の顔真卿の書法がかいま見られる。

嘉祐八年、蔡襄五十二歳の書写になる尺牘である。顧復の『平生壯觀』、乾隆の『石渠宝笈統編』などに収録された。（富田）

### 31 草書思詠帖頁

一枚

蔡襄筆

紙本墨書

縦二九・七 横三九・七

北宋時代 皇祐三年（一〇五一）

草書で馮京に書き与えた尺牘である。文中の「杭州」に在りて留まること兩月、今まさに関を出ずる」などの内容から、皇祐三年、蔡襄四十歳の作であることがわかる。蔡襄はお茶の産地である興化仙游（福建省）の出身で、お茶に造詣が深く、『茶録』の著作もある。文中の「王白」とは、福建省の王家に産する白茶

ている。晋唐の書を標榜しながらも、宋時代の主意的な新しい表現を示唆する作例ということができよう。明時代の項元汴の収蔵を経て、清時代に陳定の有に帰し、のちに宮廷に入った。『平生壯觀』『石渠宝笈統編』に収録され、『三希堂法帖』に刻入された。（富田）

### 34 行書大研帖頁

一枚

蔡襄筆

紙本墨書

縦二五・六 横二五・〇

北宋時代 治平元年（一〇六四）

蔡襄が行書で唐詢（一〇〇五～六四）に書き与えた尺牘と考えられている。天聖年間（一〇三三～三三）に進士に及第した唐詢は、藏硯家としても著名な人物で、客が来ると硯を出して楽しんだという。著に『硯録』三卷がある。唐詢は蘇州の長官となり、後に杭州に移り、嘉祐五年から七年（一〇六〇～六二）にかけて青州に赴任、翰林侍読学士、右諫議大夫となって開封に帰った。この尺牘は翌年、都に戻ったばかりの唐詢から、一尺ほどもある大きな硯や花盆を贈呈されたので、お返しに珪を贈った際の礼状である。

蔡襄は宋の四大家の一人に挙げられる能書であるが、日本に現存する真跡はきわめて少なく、その書の素晴らしさを目にする機会に恵まれない。今回は蔡襄の幅広い書風を概観できるように、あえて書風の異なる作例を選出した。唐の顔真卿の書風を彷彿させるこの作は、大硯の礼状にふさわしく壮麗な趣をそなえ、文人間の交誼を伝える資料としても貴重である。宋の四大家の中では最も高位高官となった人物で、欧陽脩と互いに影響を与え合いながら、宋時代の書画の方向を導いた人物である。（富田）

を指す。一株しかないため、毎年、五銖錢ほどの大きさの固形茶が、五七餅しかとれず非常に高価で、知己でなければ入手できなかったという。ちょうど初夏を迎えた時期に書かれたこの尺牘では、闘茶などにも言及し、当時の文人の嗜好を伝えて興味深い。

蔡襄の書は伝統的な流れを継承するが、その表現の幅はきわめて広い。本作は草書でさらりと書き流し、瀟洒な書きぶりの中に、王羲之の影響を見ることができている。明時代に陸完・項德寿の収蔵を経て、清初に安岐の有に帰し、後に清の宮廷に入った。『真蹟日録』『珊瑚網書跋』『式古堂書畫彙考』『平生壯觀』『大觀錄』『墨緣彙觀』『石渠宝笈統編』などをはじめとする多くの著作に収録され、『三希堂法帖』にも刻入された。（富田）

### 32 草書陶生帖頁

一枚

蔡襄筆

紙本墨書

縦二九・八 横五〇・八

北宋時代 十一世紀

蔡襄（一〇二一～六七）は、字は君謨、興化仙游（福建省）の出身。天聖八年（一〇三〇）の進士で、北宋を代表する政治家で、学者でもあった。

中国書法史において宋四大家の一人に数えられる彼の書は、前代の影響を色濃く残すと位置づけられる。書は楷隸行草の各体をよくし、行書にもっともすぐれ、小楷がこれに次ぎ、草書がまたこれに次ぐと言われた。本作品はその伝存希少な草書の作例として貴重である。

その書は、筆先の利いた伸びやかな筆致で、料紙によく食い込んでいる。料紙は雲母刷りで、文様ははっきりと確認できないが、二重蔓とおぼしき中に植物文

### 35 楷書集古録跋尾卷

一卷

歐陽脩筆

紙本墨書

縦二八・二 横五五三・五

北宋時代 十一世紀

歐陽脩（一〇〇七～七二）は字を永叔といい、はじめ醉翁、晩年に六一居士と号した。廬陵（江西）の人である。四歳で父を失い家が貧しかったので、母は萩の枝で地面に字を書いて教え、刻苦勉勵の末、天聖八年（一〇三〇）進士に首席（状元）で合格した。当時の政界では政争が激しく、実力派に与した欧陽脩は反対派に憎まれ、地方に左遷された。のち中央に帰り翰林学士、参知政事となり、韓琦とともに仁宗を助けた。神宗が即位すると新法を唱える王安石とそりが合わず、熙寧四年（一〇七二）に致仕し、翌年に没した。

政治家として大物であっただけでなく、経学、史学、文学など、各方面に優れた業績を残した。文壇の領袖として当時流行の美文を排し、素朴で達意を重視する古文復興運動を推進した欧陽脩が、五十一歳で科挙の試験委員長を務めた時、蘇軾と弟の蘇轍を及第させている。蘇軾と蘇轍は欧陽脩を生涯の師として仰いだ。欧陽脩が展開した書画の理論は、蘇軾を經由して広く世に伝えられ、宋時代の趨勢を導くこととなった。秦から五代までの金石資料を収録し解説を加えた『集古録跋尾』十巻の原稿の一部で、同書は金石学の先蹤となり、後世に大きな影響を与えた。四編を収録するこの巻は、第一、第二編に治平元年（一〇六四）の紀年があり、欧陽脩五十八歳の筆と分かる。第三、第四編には紀年がない。欧陽脩はとくに書法を巧みにしたわけではないが、その書は一点一画をおろそかにせず、習熟した自然な書きぶりで、清らかな響きの中に芯の強さを秘めている。欧陽脩と蔡襄は親交し、古代の金石資料にも関心を注いでいた。『集古録跋尾』には

様を蓮台のように刷り出している。こうした料紙は日本にもたらされ、平安時代の古筆の料紙として伝存している。

ちなみに、同時代の日本では、和様の書を大成させた藤原行成（九七二～一〇二八）の書風が平安貴族社会に浸透し、「高野切」に代表されるように平仮名はきわめて洗練される時期にあたる。（丸山）

### 33 草書脚氣帖頁

一枚

蔡襄筆

紙本墨書

縦二六・九 横二二・七

北宋時代 十一世紀

私は四月よりこのかた、脚氣のために足が腫れていましたが、秋に入って腫れがひいたので、北への赴任は辞退しませぬ。湖山の素晴らしい景観はいまだに忘れがたい想い出です。三衢にてお手紙を頂戴しましたが、便がなかったので返答しませんでした。失礼いたしました。今月の四日、後任者に官印を渡しますので、十五日には出立できます。襄敬具

蔡襄はこの尺牘には紀年がないが、内容から嘉祐二年（一〇五七）、泉州に赴任して任期が満ち、後任者に事務を引き継ぐ、四十六歳ごろの書と推測されている。蔡襄は至和三年（一〇五六）六月、泉州から福州に転勤したころ脚氣を患っており、嘉祐二年に再び泉州に赴任、その五年後に都に帰った。蔡襄の書は蘇軾が「当世第一」と激賞したほどで、その折々に応じて、実にさまざまな書風を用いている。この尺牘は病も癒え、次なる転地に想いを馳せながら書かれただけに、蔡襄にしては珍しく「行」「耳」などの終筆を長々と伸ばし

蔡襄の序文が記され、一代の絶筆であると称賛されていたが惜しむらくは現存しない。この四編は徽宗の崇寧年間（一一〇一～〇六）、『金石録』を著した趙明誠の所有であった。『庚子銷夏記』『寓意録』『石渠宝笈三編』に収録された。（富田）

### 36 草書致提拳監丞帖頁

一枚

蘇洵筆

紙本墨書

縦三五・三 横五三二・一

北宋時代 十一世紀

蘇洵（一〇〇九～六六）は字を明允、号を老泉といい、眉山（四川省）の人。蘇軾、蘇轍の父にあたる。若い時分は勉強を嫌い、二十七歳の時に発憤して学問に志し、才徳のある人物として推挙されたが科挙には及第しなかった。そこで、作った文章を焼き捨て、門を閉じて読書につとめ、六経と各学派の学説に精通、筆を下せばたちどころに数千言の文章を作れるようになった。嘉祐元年（一〇五六）、蘇洵は蘇軾と蘇轍を伴い開封府試を受験させ、蘇軾と蘇轍は翌年の試験にも合格した。蘇洵は試験を受けなかったが、自作の文章を欧陽脩に見せると、欧陽脩の激賞するところとなり、一躍文名をとどろかせた。蘇洵を老蘇、蘇軾を大蘇、蘇轍を小蘇といい、三人を合わせて三蘇と称している。欧陽脩、蘇洵、蘇軾、蘇轍ともに文章をよくし、唐宋八大家に挙げられている。書は唐の懷素の草書を学び、その書は「氣韻余り有り」と評される。

この作は、旅の途中に暑さをおして提拳監丞なる人物にあてた尺牘である。提拳監丞については未詳であるが、一説に臨江（江西）に赴任していた史沆と考えられている。慶曆七年（一〇四七）、蘇洵は郷里の友人・



史経臣とともに都に赴き試験を受けたが落第し、廬山・鄱陽・虔州など、江西の各地を旅行した。その際、史経臣の弟・史汎と往来した尺牘で、旅の途上にあつた蘇洵は暑さのため今は体調がすぐれないが、二十日後に史汎と会い、鄱陽に同行する約束をしている。試験が不首尾に終わった失意の中で、南遊して浩然の気を養おうとした際のこの尺牘は、作爲的な表現は見られず、終始一貫して超然と書き進め、脱俗の趣がある。慶曆七年（一〇四七）の作とすれば、蘇洵三十九歳、明末清初の曹溶の鑑定印があり、清初の安岐『墨緣彙觀』に収録され、のちに清の内府に入り、乾隆期に『石渠宝笈』二編に収録された。（富田）

### 37 行書黃州寒食詩卷

蘇軾筆  
紙本墨書  
縦三二・四 横一九九・五  
北宋時代 十一～十二世紀

◆コラム5参照(92～93ページ)

### 38 行書獲見帖頁

蘇軾筆  
紙本墨書  
縦二七・七 横二八・四  
北宋時代 十一世紀

蘇軾（一〇三六～一〇一〇）は、字は子瞻、号は東坡居士、諡は文忠。眉州（四川省）眉山の出身で、嘉祐二年（一〇五七）の進士。この科擧の最終段階を審査したのが政治家で文人の歐陽脩（一〇〇七～一〇七二）で、蘇軾の卓越した才を見出し、自分ではかなわないと述べたという。

黄庭堅（一〇四五～一一〇五）は、字は魯直、号は山谷で、洪州（江西省）分寧の人。治平四年（一〇六七）の進士。官吏としては、新法党の迫害にあい、永く地方を転々とし、宜州（広西省）で没した。詩と書にすぐれ、蘇黄とよばれる。詩は蘇軾に師事し、江西派に属し、書はとくに草書に傑出した。古典に習熟しつつも技法偏重を是とせず、書に自由な個性や人間的な精神の表出を重んじた。

本作品は、楷書の書翰で、孤高で清らかな書風を醸す。文中で、蘇軾の書を「於今為天下第一」と絶賛し、日頃の敬慕の念がうかがわれる。

また、黄庭堅は、禅への造詣深く、その詩文と書法は、わが国禅林にも多大な影響を与えたことが知られる。一例に、詩集『予章先生文集』（重要文化財）は五山僧に愛好され、書法は入宋僧の栄西（一一四一～一二一五）や俊芿（一一六六～一二二七）、さらに、入元僧の大智（一二九〇～一三六六）らの遺墨に習熟した様子が看取できる。（丸山）

### 41 行書製嬰香方頁

黄庭堅筆  
紙本墨書  
縦二八・九 横二七・七  
北宋時代 十一世紀

文中に黄庭堅の名はないが、本紙の右上の題簽に清の陳奕禧が、「この葉方の筆勢は黄庭堅の書である」と書き付けている。しかし文の内容は葉の処方ではなく、「嬰香」という道家の間で用いられたお香の調合を記している。道教にも深い関心を寄せた黄庭堅は、お香の製法も研究し、「意和香」「意可香」「深静香」「小宗香」「百里香」「篆香」など多くの製香方に造詣が深

官吏としての蘇軾は、王安石らの新法党との政争に翻弄され、永く左遷された。ある時は牢につながれ、また黄州（湖北省）、さらに海南島へと流され、徽宗の代に赦されて帰郷の途中、没した。流謫先において詩魂と書才は深みを増し、この時期に名作が多いといわれる。文学者として、唐宋八大家の一人で詩は宋代第一とされ、また、書は宋の四大家の一人であり、宋代の書の実質的な新しさは彼に始まる。

本作品は、旅の途中で通過したある県の長官（知事）にあてた書翰である。宛先の詳細や年代の特定は難しい。料紙は雲母刷りで、そのため墨もちがよく、筆致に伸びやかさを与えている。（丸山）

### 39 草書花氣詩帖頁

黄庭堅筆  
紙本墨書  
縦三〇・七 横四三・二  
北宋時代 十一世紀

黄庭堅（一〇四五～一一〇五）は、字を魯直といい、涪翁と号した。洪州分寧（江西省）の人。洪州は漢の豫章郡の地であることから、黄庭堅を豫章と呼ぶことがある。治平四年（一〇六七）に進士となり、熙寧五年（一〇七二）、大名府（河北省）の国子監教授となった。吉州太和県（江西省）の知として赴任の途上、舒州（安徽省）の三祖山にある山谷寺の石牛祠に遊び、この地の景観を喜び山谷道人と号した。哲宗の時、召されて校書郎となり、ついで起居舎人になり、国史編修官となった。紹聖元年（一〇九四）、『神宗実録』の編修に誤りがあつたかどで、涪州（四川省）別駕に左遷され、ついで黔州（四川省）、さらに戎州（四川省）に移った。徽宗が即位すると大赦により、一時荊州（湖北省）に留まるが、ふ

かった。黄庭堅は晋人の書を標榜しながら、唐時代の張旭や懷素、高閑らの草書に触発されつつ筆法の妙を悟り、晩年には円熟した境涯に達した。あらゆる点画に変化をもたせようとする作風が多い中で、この書は気負いのない自然な筆致で、黄庭堅の素顔を伝える貴重な事例である。（富田）

### 42 行書苦筍賦頁

黄庭堅筆  
紙本墨書  
縦三一・七 横五一・二  
北宋時代 十一世紀

『山谷年譜』では、この賦を元符二年（一〇九九）、黄庭堅五十五歳の作として整理している。当時、黄庭堅は『神宗実録』の編修に誤りがあつたかどで、戎州（四川）に左遷されていた。これは、このほか苦筍を好んだ黄庭堅が、苦筍に託して政治や人事を風刺した詩を作り、揮毫した作である。黄庭堅が理想とした書は、当時の士大夫がそうであったように、晋人の高い響きであった。ただし字形をまねるのではなく、晋人の韻を尊び、臨機応変に字姿を変え、変化の妙を追い求めた。その理念は草書だけでなく、楷書や行書においても一貫し、字形や用筆に並々ならぬ心づかいをうかがうことができる。この作も字形に対する黄庭堅の嗜好を明確に打ち出しつつ、一点一画に変化をもたせ、全体として老練の高い境地を示唆している。（富田）

### 43 草書論書帖頁（草聖帖）

米芾筆  
紙本墨書

たたび宜州（江西省）に流され、不遇のままその地に没した。宋の四大家の一人。

この七言絶句は、黄庭堅が王誥（一〇三六～没年不詳）に書き与えた作である。王誥は、字を晋卿といい、太原（山西省）の人。皇帝神宗の熙寧二年（一〇六九）に皇帝英宗の第二女であり神宗の妹である魏国長公主の婿となり、駙馬都尉の官を授けられた。元豊三年（一〇八〇）公主が没すると、王誥は均州（湖北省）に左遷され、さらに元豊七年（一〇八四）には潁州（河南省）に移されたが、のち再び朝廷に召された。要職には就かなかつたが収蔵家として名高く、私邸の一角に宝繪堂を築いて、多くの書画を収蔵した。蘇軾、黄庭堅、米芾、李公麟ら十六人の文人を招いた雅会は、李公麟が西園雅集図を、米芾が西園雅集序を作り、広く世に知られている。

これは王誥が黄庭堅に自作の詩を示し、王誥の詩に和した作を求めたが、黄庭堅はなかなかこれに応えなかった。そこで王誥は狡猾にも何度も花を贈り作詩を促すので、黄庭堅が戯れに詩を作り揮毫に及んだものである。わずか二十八文字ではあるが、小品であるがゆえに全体の気脈が一貫し、縦横に変化を見せつつ、黄庭堅の技量を余すところなく伝えている。詩文の往来から、元祐二年（一〇八七）、黄庭堅四十三歳の作と推測されている。『式古堂書画彙考』『平生壯観』『墨緣彙觀』『石渠宝笈統編』などに収録され、『三希堂法帖』に刻入された。（富田）

### 40 行楷書致趙景道尺牘頁

黄庭堅筆  
紙本墨書  
縦二七・八 横四七・四  
北宋時代 十一世紀

米芾（一〇五一～一一〇七）は、字を元章といい、海岳外史、襄陽漫士、鹿門居士、淮陽外史などと号した。祖籍は太原（山西省）。のち襄陽（湖北省）に遷り、さらに潤州（江蘇省鎮江）に移居した。初名を黻と称したが、元祐六年（一〇九二）、四十一歳以降、芾と改めた。母が英宗皇帝の乳母であつた恩顧により、科擧の試験を経ずに秘書省校書郎となり、地方官を歴任した。晩年は書学博士となり、内府に収蔵される名跡の鑑定にあずかり、礼部員外郎に擢んでられた。のち淮陽軍に長官となり、在任中に没した。

書ははじめ顔真卿などの唐人を学び、さらに魏晉の書に遡った。若い頃は古法帖の臨書をよくし、真跡に迫る出来ばえであつたことから、世人はその書を集古字と称したという。各家の長所を取って自ら一家を成し、蔡襄、蘇軾、黄庭堅とともに宋四大家の一人に挙げられる。画にも長じ、米法山水の創始者でもある。

この書帖はもと草書九帖として伝えられた。現在、九帖のうち「元日帖」「吾友帖」「海岱帖」「中秋詩帖」「目窮帖」の五種が、大阪市立美術館に収蔵され、この「草聖帖」と「徳忱帖」の二種が台北の國立故宮博物院に収蔵され、残る「家計帖」「奉議帖」の二種は所在がわからない。かつて南宋の高宗の宮廷に所蔵され、米芾の息子の米友仁も九帖が一緒に装丁されたこの作を見ている。のち明の文徵明が「停雲館法帖」に刻入しているので、当時の姿をうかがうことができる。清の陳定、王鴻緒の収蔵印があり、清の宮廷に入って『石渠宝笈統編』に収録された。（富田）



#### 44 行書篋中帖頁

一枚

紙本墨書  
米芾筆  
縱二八八 横四二九  
北宋時代 十一～十二世紀

文中に紀年はなく、尺牘の内容から元祐六年（一〇九二）、米芾が汴京（河南）で揮毫した四十一歳ごろの作と推測されている。冒頭の二文字をとって帖名としている。景文隱公とは書画の收藏家として知られていた劉季孫のことで、文中では米芾が自ら所蔵する懷素帖について、伝来と入手の経緯を語り、劉季孫に意見を求めている。米芾が理想とした晋人は、何気ない書きぶりの中にも奥深い表現を盛り込むことに成功した。この作は、米芾の理想とする平淡でのびやかな書風を示すもので、末尾では「芾頓首再拜」の五文字の幅を狭くとりながら連綿させ、最後に宛名を大書している。本紙の右には元時代の能書として知られる鮮于枢の題簽「南宮天機筆妙」があり、清初の陳定、王鴻緒の收藏印がある。「呉氏書画記」「平生壯觀」「石渠宝笈統編」に収録され、「墨妙軒法帖」に刻入された。（富田）

#### 45 行書彦和帖頁

一枚

紙本墨書  
米芾筆  
縱三〇二 横四二六  
北宋時代 十二世紀

米芾（一〇五一～一〇七）は、はじめ名は黻、四十一歳以降は芾と改めた。字は元章で、襄陽漫士、海岳などと号した。科擧を受験せず、蘇軾や黄庭堅とは異なり官僚にはなっていないが、書画の鑑別にすぐれ、崇

寧三年（一一〇四）書画学博士として徽宗に仕えた。蘇軾や黄庭堅と親交し、宋時代の書に新風を切り拓いた。硯癖家としても知られる。

本作品は、彦和（不詳）に宛てた書翰で、たつぷりとした墨量のある線で揮毫される。使い古された秃筆の筆であるが、一行目の「啓」字では、円転する筆致に筆先のキレの良さがうかがえる。蒼灰色の墨色で、料紙に装飾は見られない。書翰において二字程度下げて追筆のように書かれる形式は米芾の「行書値雨帖頁」（No.46）などにも確認される。とくにこの三行は渴筆で、図版では捉えにくいことが多いが、氣韻に富み、趣深い。（丸山）

#### 46 行書値雨帖頁

一枚

紙本墨書  
米芾筆  
縱二五六 横三八六  
北宋時代 崇寧二年（一一一三）

この作は、米芾が宋の宗室の趙叔盭に宛てた尺牘である。文中に紀年はないが、趙叔盭を「防禦」と称していることから、崇寧二年五月ごろ、米芾が五十三歳前後の作と推測されている。米芾の理想とする晋人の格调高い書風とはやや異なり、書技を誇示するかのよう自在に筆を運び、大胆な筆法を各所に交えている。しかし、全体として調和のとれた出来ばえとなっているところに、米芾の力量を見ることが出来る。「石渠宝笈初編」に収録され、「三希堂法帖」に刻入された。（富田）

#### 47 行書雪甚帖頁

一枚

紙本墨書  
蘇軾筆  
縱二五三 横一四九  
北宋時代 元祐三年（一〇八八）

蘇軾（一〇三九～一一二）は字を子由といい、潁濱、樂城などと号した。眉山（四川省）の人。蘇洵の三男として生まれ、蘇軾の弟にあたる。嘉祐二年（一〇五七）、十九歳で兄と共に進士に及第した蘇軾は、兄と同様に王安石の新法に反対し、河南推官に降格された。旧法党の政權下では順調に累官するが、新法党が勢いを盛り返した紹聖元年（一〇九四）、五十六歳の時に、政局を非難したために左遷され、地方を転々とした。徽宗が即位してからも地方に赴任していたが、のちに太中大夫に復帰、やがて致仕して許州（河南省）を終の棲家とし、田園生活を楽しみ七十四歳の生涯を全うした。蘇軾と応酬した詩には、二人のこまやかな情感をうかがうことができる。この作は、蘇軾が王鞏に宛てた尺牘である。王鞏は字を定国といい、宰相を務めた王旦の孫にあたる。詩に長じ、書に巧みで、蘇軾とともに各地に遊んだ。王鞏の事跡から、この尺牘は元祐三年、蘇軾五十歳の作と推測されている。蘇軾の書は蘇軾の書に似ているが、蘇軾に比べて瘦勁と評される。蘇軾は任官後も蘇軾と詩文の往來を続けており、蘇軾の影響を少なからず受けているものと思われる。左には、王鞏にあてたもう一つの尺牘がある。「式古堂書画彙考」「墨緣彙觀」「石渠宝笈統編」に収録され、「三希堂法帖」に刻入された。（富田）

#### 48 行書雪意帖頁

一枚

紙本墨書  
蔡卞筆  
縱三四八 横五三三  
北宋時代 十二世紀

北宋の第八代皇帝である趙佶（徽宗、一〇八二～一一三五）は、建中靖国から崇寧、大觀、政和、重和、宣和（一一〇一～一二二五）まで、二十五年にわたって在位した。宣和七年（一二二五）、金軍が国都の汴京（開封）に迫ると長男の趙桓（欽宗）に譲位したが、二年後に再度金軍が南下し汴京を陥落すると、欽宗とともに金軍の捕虜となり、紹興五年（一一三五）、五国城（黒龍江省）に幽死した。道教にふけり、政治的には北宋を滅亡に追いやった暗愚な皇帝の烙印を押されるが、芸術的な資質はきわめて高く、詩・書・画をよくし、翰林院に書院・画院を設け、音楽・造園・建築にも造詣が深かった。徽宗が自ら創出した特異な瘦金体で、牡丹の詩を揮毫した作である。書画に精通していた徽宗は、画院の人材を募集するにあたって、著名な詩文の句を出題し、その情景を描かせ、诗情あふれる作を描いた人物を採用した。画院の人員には高い地位を与え、恵まれた環境で画業に専念させ、徽宗朝の絵画は中国絵画史上、未曾有の隆盛を誇った。徹底した自然觀察を旨とした徽宗らしい、牡丹を詠じたこの詩も、瘦勁でありながらのびやかさをそなえ、何者にもとられない氣品にあふれている。「御書」「宣和殿宝」の徽宗の印に対抗するかのよう、乾隆帝がいくつもの璽印を捺している。「石渠宝笈統編」に収録された。（富田）

紙本墨書

縱二九五 横三四一  
北宋時代 十一～十二世紀

蔡卞（一〇四八～一二七）は、字を元度といい、興化仙遊（福建）の人。蔡京の弟。熙寧三年（一〇七〇）、二十三歳で進士に及第し、新法を主張した王安石の娘婿となり、その縁故で累進した。人物は陰険であったと伝えられ、徽宗のもとで宰相を務めた兄の蔡京とも仲が悪く、晩年は地方官として終わった。その書ははじめ、兄とともに同郷の出身である蔡襄に書の手ほどきを受け、のちに顔真卿の行書を学び、高官となつてからも揮毫を楽しんだ。四兄相公なる人物にあてたこの尺牘は、大きな運筆で自在に筆を運び、能書ぶりを良く伝えている。明時代の沈周・項元汴の所蔵を経て、清初に陳定・安岐の有に帰し、のちに宫廷に入った。「平生壯觀」「大觀錄」「墨緣彙觀」「石渠宝笈統編」に収録され、「三希堂法帖」に刻入された。（富田）

#### 49 行書賜茶帖頁

一枚

趙令時筆  
紙本墨書  
縱二九二 横四四四  
北宋時代 十一～十二世紀

趙令時（一〇五一～一一三四）は、宋の太祖・趙匡胤の第五世の孫、太祖の次子である燕王・趙德昭の玄孫にあたる人物。早くから当時の名士と親交し、蘇軾にその才能を愛されたが、蘇軾が失脚すると趙令時にも累が及び、罰金を科せられ、党籍に入れられた。のち高宗に従って南渡し、安定郡王を襲封した。

仲儀なる人物に梨や栗を贈られたので、皇室より下賜された茶の一つを贈呈した際の礼状である。趙令時

曾紆（一〇七三～一二七五）は、字を公衮といい、晩に空青老人と号した。臨川南豐（江西）の人。宰相を務めた曾布の第四子。紹聖年間（一〇九四～九七）、博学鴻詞科によって官界に入り、崇寧二年（一一一三）、党籍に入れられ連座して永州零陵（湖南）に左遷された。紹興二年（一一三二）、直頭諫閣となり、撫・信・衢の三州の長官となつて、官は直宝文閣となつた。詩文をよくし、書にも巧みで、草書は伝統的な古法の拘束を受けず、細部の技法にこだわることもなく、一気呵成に書き上げた。久直知果なる人物にあてたこの尺牘は、穏やかに冒頭を書き始めるが、やがて興に乗じて渴筆を意に介さず、大胆に筆を進めている。（富田）

#### 50 草書草履帖頁

一枚

曾紆筆  
紙本墨書  
縱三三八 横四五八  
北宋時代 十一～十二世紀

は蘇軾の豊かな才能に憧れていたかのように、書においても蘇軾の影響が色濃く認められる。礼状を宛てた仲儀も宗室の一員、おそらくは米芾の「書史」に「宗室の仲儀、古廬山図を収む」とある人物であろうと指摘されている。宋室は官位・爵封を継いだ際にみな武階を帯び、多くは「兵曹」と称した。「宣教」は政和年間（一一二一～一八）に「宣徳門」を忌避して「宣徳郎」を「宣教郎」に改めているので、この礼状も政和年間か、それ以降に書かれたものと考えられている。（富田）

#### 51 楷書牡丹詩帖頁

一枚

徽宗筆

#### 52 溪山秋色図軸

一幅

紙本墨画淡彩  
徽宗筆  
縱九七・〇 横五三・〇  
北宋時代 十一～十二世紀



若くして改革に燃えた神宗の子、哲宗が嗣子のないまま崩御すると、その弟であり神宗の第十一子（六男）であった趙佶が、さまざまな政治的要因の本、偶然に近い形で皇帝に即位した。徽宗（在位一一〇〇―一二二五）である。徽宗は古制を研究し、『宣和博古図』のような礼器の集成をなすほか、秘閣を復興、宣和殿を中心に文物を介した政治を行なった。また書画の方面では、

画学を創設して自ら指導にあたり、徽宗画壇の絵画は精密な描写と詩情を融合させた極致に達した。徽宗自身も書画をよくし、瘦金体と呼ばれる独自の書体のほか、『瑞鶴図巻』（遼寧省博物館）、「蠟梅山禽図」（國立故宮博物院）のような華麗な着彩画の存在が知られている。しかし徽宗は、その若年には開封の士大夫や皇族たちと交遊し、北宋末年の士大夫文化のなかで育ち、自身の手になる絵画表現として、当然のことながら、士大夫たちの芸術として完成にむかいつあった。擦筆と淡墨を主とする文人画を描き得たことは、想像に難くない。

本図は、上部に「御書」印があり、徽宗と伝承される作品である。しかし子細に観察すれば、手前から奥へつぎだした崖には、蟹爪樹とよばれる特徴的な枯木が描かれ、山容の形態も雲頭皴と呼ばれる、北宋の李郭派に由来する独特の画法が使われている。全体を淡墨で描き、崖、漁船と水流を使って奥へと視線を誘導する構成も、北宋末の士大夫である李公年「山水図」（プリンストン大学美術館）と共通する。画面中央の淡墨による樓閣の表現は、『瀟湘臥遊図巻』（東京国立博物館）へと継承されていくもので、北宋末における李郭派から南宋の士大夫たちによる淡墨表現の変遷の過程を、よく伝える作品と言いうことができよう。同様の構図をとる「晴麓横雲図」（大阪市立美術館）があり、このような北宋末の士大夫の墨画が、いずれかの時点で徽宗筆の伝承をとまなったことを想像させる。「典札紀察司印」半印、梁清標の収蔵印のほか、『石渠宝笈初編』

### 55 行書千字文冊

高宗筆  
紙本墨書

縦二八〇 横一三三・七

南宋時代 紹興二十三年（一一五三）

趙構（高宗、在位一一二七―一一六二）は、徽宗の第九子として生まれ、宣和四年（一一二二）康王に封ぜられた。金軍が南下し汴京を占拠、徽宗と欽宗が拉致されると、趙構は南遷して南京（河南）で南宋を樹立、初代皇帝・高宗として即位し、のちに都を臨安（杭州）に定めた。秦檜を重用して、金との間に屈辱的な講和を結んだが、その在野中に文化は豊かな広がりを見せ、江南の開発も進んだ。高宗は書画の鑑識にも精通した文人としても知られ、自ら著わした書論『翰墨志』では、魏晉以来六朝に至るまで、臨摸しないものはないと述べているほど、書法にも造詣が深かった。

千字文の全文を行書で揮毫したこの作は、高宗の署名や花押・璽印がないが、乾隆の宮廷において高宗の書として鑑定され、『石渠宝笈初編』に収録、「三希堂法帖」にも刻入されてきた著名な作である。最後の頁に「紹興二十三年歲次癸酉二月初十日、御書院にて書す」とあり、高宗四十七歳の書ということになる。しかしながら、現存する高宗の書跡と比較すると、書風にやや径庭が認められるため、御書院の能書が揮毫した作ではないかとする説もある。王羲之の書を習いこんだと思われる見事な筆致で、懐はさほど広くはないものの、肥瘦を交えて変化をもたせ、熟達した見事な書きぶりを示している。

### 56 江帆山市図巻

紙本墨画淡彩

一巻

養心殿に著録。今後の再評価が待たれる作品である。

### 53 坐石看雲図頁

絹本着色

縦二七七 横三〇〇

南宋時代 十二世紀

北宋末から南宋初期にかけての画壇の傾向をしめす、小品ながらも貴重な作品である。二人の高士が溪流に足を濯ぎ、一人は団扇を持って、谷間から湧き上がる白雲を眺めている。ちょうど水辺が気持ちのよい季節なのであろう、豊かに茂る松樹と白い花が咲いている。このような画境は、唐時代の文人で詩人でもあった王維が輞川の別業（別荘）をうたった「終南別業」の「行きては水の窮まる処に到り、坐しては雲の起る時を見る」という隠逸の境地を思い起こさせ、実際に題記にある「李唐 坐石看雲」も、この詩を踏まえている。「終南別業」は郭熙「林泉高致集」にも絵になる詩として挙げられ、この詩句が絵画化されてきたことを物語る。実際、徽宗画院以降は絵画のなかに詩情をとりこみ、それを思い起こさせる画面が尊ばれ、本図を経て「夏秋冬山水図」（京都・金地院、山梨・久遠寺）などの人物を主体とした山水画が成立していくことになる。

伝承では李唐の作と伝えるが、李唐が得意とした斧劈皴とはやや変化した小さな皴法が使われ、岩上や水面、石にもわずかな色がのせられ、北宋末に流行した小景画の伝統も踏まえている。北宋末から南宋初期にかけての優れた画院画家の手になるものと考えられよう。乾隆年間編纂されたとされる「芸苑藏真」第十開で、右下に明代の大収蔵家として知られる安国（一四

縦二八六 横四四二

南宋時代 十二世紀

本図には作者名がなく、その制作年代についても長く討論されてきた。まず本作と最も近接するのは、北宋初期の山水人物画家である燕文貴である。その代表作である「江山樓觀図巻」（大阪市立美術館）には、当時「燕家の景致」と呼ばれた非常に細やかな筆致で、雨風のなかを歩む人々の姿が生き生きと描かれている。一方、本作にも、紙本のうえに細やかな墨線と淡彩を使い、船と賑わう街の様子が描かれている。なかには郊外の寺観と見られる建物や、街を離れて行こうとする隊商の姿も描かれる。水面の描写の船から始まり、道が続いて人々の賑わいを経て、山中の寺観で終わるといふ基本的な画面構成は、「江山樓觀図巻」とも共通するが、その執拗なまでの描写力とは違い、本作はよりおだやかで、山々を描く皴法も渴筆を生かしたものに變化している。本作は三つの紙を継いでいることが指摘され、本来は「清明上河図巻」のようなより長い画面であったのかもしれない。「宝絵堂印」があり、北宋末の王誥の収蔵印という説もあるが、今後より詳細な議論が必用であろう。南宋期において燕文貴系統の作品を模写したもので、「送海東上人図」（南宋時代、東京・常盤山文庫）など、南宋文人画が成立する間の制作と考えておく。『石渠宝笈初編』重華宮に著録。（塚本

### 57 柳塘釣隱図頁

絹本着色

縦二二六 横二四〇

南宋時代 十二世紀

柳が茂り蓮の葉がひろがる緑ゆたかな夏の水辺を描く。右下には船上の高士、対岸の門前には荷を担ぐ侍

八（一五三九）の「桂坡安国鑑賞」印がある。『石渠宝笈統編』重華宮に著録。

### 54 奇峰万木図頁

絹本墨画淡彩

縦二四・五 横二六・〇

南宋時代 十二世紀

本作は燕文貴の作と伝承されてきたが、ジェームス・ケ―ヒル氏によって北宋末から南宋にかけて活躍した画院画家である李唐の作品と鑑定された。李唐には「万壑松風図」や「江山小景図巻」（いずれも國立故宮博物院）などの代表作が知られ、斧劈皴と呼ばれる斧で割ったような明快な皴法を特徴とする。本図には「江山小景図巻」に似た小斧劈皴とも言うべき皴法が用いられ、そのうえから緑青や代赭をかけ、微妙な奥行を画面にもたらししている。

木々の描写は大変繊細で、細やかな筆致で一枚一枚の樹叢の重なりが表現され、かつ前後や左右が重複しないように、淡墨のなかにも絶妙な個性がつけられている。横に引くもの、縦のもの、点描のものなど、その表現は、魂が吸い込まれてしまうほどに細かく、さらに淡彩を描き足して立体感を表現している。後方には白雲が立ち上がり、遠山はさらに淡青をいれ、無限の空間を表現する。本来はさらに大きな幅を切り取った可能性もある。南宋画に実現された甘く詩情あふれる画面ではなく、北宋画のもつ峻厳な自然描写を継承するものであり、画絹の繊細さからみても、北宋後期から南宋初期の作品と考えてよいであろう。「宋人合璧画冊」第二開で、『石渠宝笈統編』御書房に著録。（塚本

者、邸内には半身の女性が佇むが、この三名はひっそりと風景に溶け込んでいく。また鳥たちも、空を飛び柳にとまる鶺鴒、水に浮かぶ鴨、草むらの白鷺などが風景に細やかにちりばめられる。その野趣あふれる山水は、世俗を避け田園生活を愛した五柳先生こと陶淵明の境地のようでもある。その描写はいわゆる「小景画」、つまり身近な自然景を題材として花鳥画の要素を折り込みつつ描く小画面の山水画に近い。このジャンルは北宋時代に宗室（皇族）の画家が得意とし、その古い作例には趙令穰（十一―十二世紀活躍）の「秋塘図」（奈良・大和文華館）が知られている。この秋塘図は樹木の形態に明確な特色をもつが、これに比較して本図の樹木は、柳の幹や葉の描写が整理されておらず、うぶで緩やかな感覚が残されている。その描写の自由さや線描の細緻さを高く評価すれば、本図を北宋時代の制作と理解できる可能性もあり、この情緒ゆたかで魅力的な佳品の位置付けには検討の余地がある。濃彩を施す人物の描写が、董源など五代の江南の著色山水画を思わせることも指摘しておきたい。（想）

### 58 華燈侍宴図軸

馬遠筆

縦一一九二 横五三・五

南宋時代 十二世紀

モチーフを右下にあつめて対角線を生かした構図をとり、そこに情緒ゆたかな景観を細やかに描き出す南宋絵画の傑作である。その主役は、宮殿のなかで拱手し、建物の奥にいる皇帝に拝礼する男たちである。この三人は、寧宗の皇后である楊妹子（楊妹子）の賛文に「父子同



班侍宴榮」とあるため、当時、権力を誇った楊一族のうち贅者の兄にあたる楊次山とその二人の子息であると考えられる。さら「華燈」の二字から、本図は、旧暦一月十五日の元宵節に三人が宴に侍する榮眷に浴した事跡を題材にしていると思われる。その画家は、落款などはないものの表現から判断して、また、図様の共通する後世の別本「華燈待宴図」（挿図）にある落款からみて、楊皇后が寵愛した馬遠（十二〜十三世紀活躍）であるとみてよい。馬遠は皇帝光宗と寧宗の宮廷画家で、山水・道釈人物・花鳥など幅広いジャンルを得意とした画壇の第一人者である。日本でも室町時代から大変に尊重された存在であったが、現存する真筆は少ない。本図は画面が大きく、張りのある強い線描や洗練された繊細な光の表現もとくに優れているため、この画家の代表作と評価できる。とくに光に対する鋭敏な感性を認めるなら（コラム7参照）、贅文の末尾にある絹の欠損部分に、当初は満月が描かれていた画面を想像してみたいくなる。



華燈待宴圖軸（別本） 國立故宮博物院

### 59 桃花図頁

絹本着色  
縦二五・二 横二五・三  
南宋時代 十三世紀

京国立博物館）から浙派へと継承されていく南宋大画面絵画の展開の様相を伝える作品である。明末清初の收藏家、宋犖（二六三〜四一七三）の收藏印をもち、「石渠宝笈初編」養心殿に著録。

「暗香疏影図頁」は、「層疊水絹図」（北京・故宮博物院）などの作品と筆意が共通することから、題識の「馬麟 暗香疏影」も根拠のあるものと考えてよからう。林和靖の「疎影横斜水清浅、暗香浮动月黄昏」（梅の枝の疎らかな姿が浅く清らかな水の上に斜めに伸び、香りは闇に漂い月はおぼろ）という著名な詩句を想起させるように、描かれざる月光のもと、清らかな水面に斜めの枝が映る趣向になっている。絹が一部で後補となっており、やや不合理なところがあるが、南宋画の詩趣を体現した名品とすることができるといえる。耿昭忠の收藏を経て清宮へ伝来した。「歴代画幅集英冊」第三開、「石渠宝笈続編」重華宮に著録。

### 63 月夜看潮図頁

李嵩筆  
絹本着色  
縦二二・三 横二二・〇  
南宋時代 十三世紀

水辺の楼閣に向かって押し寄せる大波を表わす。満月や夕焼け、紅葉などが秋の満月の黄昏どきを示すことから、そして左上に書写された蘇軾の詩文から、本図は旧暦八月中旬の大湖のころに錢塘江（浙江省）が上流へと大逆流する様子を描くことがわかる（コラム7参照）。この壮大な自然現象は、南宋時代に都が置かれた杭州で秋の風物詩としてひろく親しまれ「錢塘觀潮」の名で知られる。この時代には、西湖をはじめとして、四季折々に多彩な表情を見せる杭州の風光明媚

### 60 杏花図頁

馬遠筆  
絹本着色  
縦二五・八 横二七・三  
南宋時代 十三世紀

南宋の宮廷画家として活躍した馬遠は、号を欽山といい、もとは、北宋末に山西省で道釈人物画家として活躍した馬貫の末裔とされる。曾祖父の馬遠、祖父の馬興祖、子の馬麟にいたるまで、さらに一族と考えられる馬公顕、馬世榮を含めて、五代にわたって宮廷画家を輩出した名家に生まれた。その構図は「馬の一角」といわれ、何も描かれていない空間に無限の詩情を込めようとするもので、南宋宮廷絵画の特徴的な表現方法となっている。

甘い香りがただよふような「杏花図」（倚雲仙杏）は、繊細ながらもびやかな描写を特色とし、馬遠のバトロンとして知られる楊皇后（一一六二〜一二三三）による「迎風呈巧媚、滄露逞紅妍」の賛、およびその「坤卦」印、「楊氏翰墨」印があるため、その立后である寧宗嘉泰二年（一一〇二）以後の作と考えられる。清時代の安岐（一六八三〜？）の收藏を経て、「石渠宝笈続編」養心殿に著録。「名賢妙蹟冊」第四開。

「桃花図」は落款を持たないものの、その描写はやや生硬で、冷たい感じを与える。これは馬遠の子であった馬麟の「層疊水絹図」（北京・故宮博物院）の描写と共通するもので、馬麟画の可能性が指摘されている。馬遠は我が子を愛するあまり、子の作品にも自らの落款を入れたと伝えられるが（朱謀壘「画史会要」一六三二年序）、宮廷画家の親子の作画活動と、皇室による着賛という一連の過程を示す、興味深い作品と言えるだろう。同じく楊皇后による「千年伝得種、二月始敷華」の賛、および「坤卦」印、「楊氏翰墨」印がある。二作ともに「交翠軒印」があり、もとは一つの冊であった可

な名勝がしばしば絵の主題となったが、本図もその好例である。左下には細字の墨書「臣李嵩」があり、作者は光宗・寧宗・理宗の宮廷画家である李嵩（一一二〜十三世紀活躍）とされる。ほかの作品と本図の落款に書体の違いをみる指摘もあるが、その描写は、建築を精緻に描く「界画」に優れたと伝えられる李嵩の画風にならう。その構成は、対角線を意識してモチーフを配置し、山並みと水辺を大気に溶け込むように霞ませて余白を効果的に用いており、よく南宋宮廷絵画の特色を示している。左上の詩文には寧宗皇帝の皇后である楊妹子（楊妹子）の印章「坤卦」が捺されるが、書風の検討から後入れとみる意見がある。

### 64 市擔嬰戯図頁

李嵩筆  
絹本墨画淡彩  
縦二五・八 横二七・六  
南宋時代 嘉定三年（一一二〇）

貨郎とは物売りのことで、竹竿をさした物売りのものもとに駆け寄る愛らしい童子たちを描いている。宋代特有の細やかな画絹を使用し、その描写は、画家の腕前を誇るかのよう繊細で、斧、鋸、刀、糸車、針子、箒、熊手、団扇、ハサミ、竹筴、銅銭、湖州鏡などの日用品から、茶筴、茶托、茶入れ、青磁碗、白磁碗、朱漆皿、木桶、瓶などの飲食用品、扇、人形、小太鼓、葫蘆、弓箭などの玩具、薬劑、野菜、魚肉、果実などの食料品や調味料など多彩を極める。なかには「仙經」「文字」「神」「攻醫牛馬小兒」「且臨淄形吼、莫瑤素前呈」「山東黃米酒」「酸醋」等の文字をもつものがあり、当時の社会風俗を知るためにも重要な史料となっている。左側の木幹には、「五（三？）百件」の文字が

能性もあるが、印主は不明。「歴代集絵冊」第八開、「石渠宝笈初編」重華宮に著録。

### 61 静聴松風図軸

馬麟筆  
絹本墨画着色  
縦二二・六 横一一・〇三  
南宋時代 十三世紀

馬遠の子でその家学を受け継ぎ、寧宗・理宗の両朝の宮廷画家として活躍したのが馬麟である。日本では「夕陽山水図」（東京・根津美術館）がその代表作として知られ、寧宗の後を継いで南宋五代皇帝となった理宗（在位一一二四〜六四）の題賛が付属している。

「静聴松風図軸」は「臣馬麟画」の落款を持ち、同じく理宗による「静聴松風」の四字をとまなう。理宗の「丙午」「御書」二璽が捺されており、理宗朝に経筵開講の場所として建設された「緝熙殿宝」印をもつため、その制作年代の下限を淳祐六年（一一四六）に置くことができる。美しく枝を広げた松樹の下で松籟に耳を傾ける高士を描き、水流や竹葉に揺らされて画面置くから手前に吹き込んでくる風に身をまかせて、悠然たる姿をとる。乾隆帝はその題跋のなかでこの人物を、松を愛し、その響を愉しんだ六朝の隠士陶弘景にあてているが、近年、この特徴的な容貌を理宗本人とする説も出されている。南宋における大画面絵画は知られることが非常に少なかったが、「山水図」双幅（伝夏珪、東

見え、おそらく本作のなかに描き込んだ物品の数を誇る画家の技量と、当時の絵画の評価のあり方が見えて、非常に興味深い例となっている。

光宗・寧宗・理宗朝にかけて活躍した宮廷画家の李嵩（一一七〇頃〜一二五五頃）は、錢塘（浙江杭州）の生まれで、家は貧しく木工であったが、紹興年間より活躍した老宮廷画家である李從順の賞識を得て養子となり、「屋木画」とよばれる風俗画を得意としたとされる（「図繪宝鑑」巻四）。その絵画は「釘頭鼠尾」（釘を曲げたような線と鼠の尾のように細くて強い線）と形容されたが、本図はその記述によく合致する。あたりのある輪郭線とともに、衣服の細やかな模様や容貌の立体感を淡彩を使って描き出す技法は、北宋後期の張昉「清明上河図」（北京・故宮博物院）とも共通し、北宋の風俗表現の伝統が南宋においても継承、発展していたことを示している。画家自身による「嘉定庚午李嵩画」の款識がある。「名賢妙蹟冊」第三開で、「石渠宝笈続編」養心殿に著録。

### 65 太液荷風図頁

馮大有筆  
絹本着色  
縦二二・八 横二五・二  
南宋時代 十三世紀

南宋における着彩花鳥画の美しさを示す佳作。蓮池のなかに水鳥がゆったりと泳ぐなんとも華麗な場面である。淡墨と淡彩を使って水流の一本一本の動きまで描き出し、上方にはわずかに淡青を入れる。蓮葉は墨線で輪郭をとったあと、淡彩をかけ、さらに中心から外にむけて顔料で賦彩し、筆先の濃度の違いが自然に絹上に残ることで、葉のふんわりとした立体感を描き



出すことに成功している。一方水面に浮かぶ水草の葉も、淡彩と顔料を使用して輪郭を施さない没骨とし、水鳥は淡墨線と淡彩によって羽毛の感触を表現することは、趙令穰などの小景画の要素である。顔料と染料、そして淡墨と淡彩という微細な技法を組み合わせることによって、それぞれの存在感や質感の違いを表現し、小さな画面のなかに無限の世界を作り出している。左頁の詩意から、蓮葉のなかにある緑青による表現を、蓮葉に溜まった水滴とみる意見もある。

清宮で書かれた題簽には、伝承作家としての馮大有があげられている。馮大有は号を怡齋といい、呉門（蘇州）に寓居し、蓮花を得意とした画人で、北宋の官僚でもあった馮京（一〇二二～九四）の族孫という（『図経宝鑑』巻四）。本作はその作品であるという確証はないが、このような蓮花図は南宋期を通じて描かれており、於子明「蓮池水禽図」（南宋、京都・知恩院）や、「阿弥陀浄土図」（南宋、淳熙十年（一一八三）、京都・知恩院）を着色による例とするならば、本作はさらに淡彩淡墨による文人画的な表現を交えた高い技術を併用しうろ、宮廷画家によるものと考えられよう。「宋元集絵冊」第九開、「石渠宝笈続編」乾清宮に著録。（塚本）

### 66 松下曳杖図頁

絹本着色  
縦二四二 横二五三  
南宋時代 十三世紀

松樹の下で風をうけ、たたずむ高士の姿を描く。容貌は顔料を塗った後で、淡墨によって繊細に毛描きや眼の表情を描き出している。後方の水面には風にあおられて波が立っており、同じく繊細な自然描写を感じさせる。

者たちと文姫夫妻が向かい合い、文姫のまわりには無邪気な子どもが二人、今からおこる別離を知らぬように母親にまとわりつき、一人は侍女の手に抱き取られようとしている。この後この親子は「終日依依向南北」の詩句のとおり、手前の匈奴の馬と、土坡の奥にある文姫を乗せるための輿に乗り、離別の時を迎えることとなる。この後の時間と空間の展開が、わずかに見えるモチーフから暗示されている。本来の漢と匈奴の情景は、ここでは宋と金の風俗で表わされ、北地を描くために郭熙以来の伝統である蟹爪樹を使用し、鳳首瓶などの胡地を思わせる器物が故意に描き込まれている。靖康の変で北地を奪われた南宋は、金に捕らわれた徽宗、欽宗と高宗のように、南北の間で家族の別離を生み、金朝との関係が一貫した政治的課題となっていた。そのような中で、南宋初期からこのような北地を画題とする絵画が非常に好んで描かれ、同様の「文姫帰漢図」（ポストン美術館、國立故宮博物院等）が残されている。「石渠宝笈続編」養心殿では、南宋初期の嘉泰年間（一一〇一～〇四）に「蕃族」を描いてたくみであった陳居中の作とするが、その確証はない。（塚本）

### 69 折檻図軸

絹本墨画淡彩  
縦一七三九 横一〇一八  
南宋時代 十三世紀

前漢の成帝（在位前三三～後七）の頃、幼い頃から成帝の帝師をつとめた張禹が権力を握り、横暴を極めていた。そこに直情の士である朱雲が表われ、帝の前で張禹の無能を諫言し斬馬劍でそれを斬ろうとしたところ、帝は怒り、御史たちに朱雲を引きずり出させたが、朱雲はなおも宮殿の檻にしがみついたため、その檻が

本図には「道寧」という、北宋初期の山水画家であった許道寧（九七〇～一〇五三頃）の二字款があるが、様式から見ても偽款であり、実際には南宋期の作品と考えられている。容貌の濃彩や、松樹の力強い輪郭と墨がちな画面表現などの画風は、淳熙年間から寧宗期に活躍した宮廷画家である劉松年に近いものがあり、「羅漢図軸」（No.67）を開禧三年（一一〇七）と考えるところの後の宮廷画師による制作と考えられる。明時代に雲南と南京を中心に活躍した沐昂「黔寧王子子孫孫永宝之」印があり、また安国の「明安国玩」印がある。「歴代名絵冊」第八開、「石渠宝笈初編」重華宮に著録。（塚本）

### 67 羅漢図軸

劉松年筆  
絹本着色  
縦一七〇 横五五八  
南宋時代 開禧三年（一一〇七）

杖を両手でもち藤座に腰掛ける羅漢と、經典を手にして羅漢に語りかける男性を描く。羅漢とは、釈迦入滅ののちこの世にとどまって仏法を護持する役割をもった者たちのこと。中国では唐時代・七世紀以降、羅漢信仰の広がりとともに造像も盛んに行なわれた。画面向かって左端にある「開禧丁卯劉松年画」という墨書銘から、南宋時代・開禧三年（一一〇七）、劉松年によって描かれたことが分かる。劉松年（？～一二二七頃）は、錢塘（現在の浙江省杭州）に生まれ、南宋時代、第二代孝宗から第四代寧宗の間に宮廷で活躍した画家で、馬遠らとともに南宋四大家の一人に数えられた。南宋の都杭州の都城の西南に位置する清波門（暗門）あたりに住んだことから「暗門の劉」と呼ばれたという

折れてしまった。この一件は、左將軍であった辛慶忌（？～前二年）のとりなしにより事なきを得たが、帝はその後、忠臣の直諫の戒めとして、この檻を修繕することはなかったという。本図では怒る帝の後ろに隠れるようにひかえるのが張禹、檻にしがみつきの朱雲も諫言し続けるのが朱雲、手前の取りなしを願うのが辛慶忌である。

このような皇帝のあるべき姿を描いた絵画を勸戒画（？）とよぶ。勸戒画は中国絵画の最も重要な高い倫理性を説く画題として、宮廷絵画のさまざまな画題のなかでも長く、高い地位を占め、歴代の皇帝はこのような勸戒画を身近に置き、治世の手本としてきた。本図が描かれた背景にそのような、南宋において儒教倫理の回復を強く願った理宗朝を想定する説もある。人物の描写は的確で、落ち着いた彩色のなかにも細金による文様を施す。史書に指定されない物語の舞台をどのように描くかは画家の力量によるところが大きいが、ここでは画面を欄干によって上下に区切り、かつ右側に大きな松を描いて、視点が集中する舞台を作り上げている。このような画面構成や後方の雲気の表現は京都・大徳寺「五百羅漢図」（一一七八～八八年頃）にも見ることができ、仕女の顔貌表現は「三官図」（ポストン美術館）とも共通する。ここから「天帝図」（元時代、靈雲寺）や伝任仁発「琴棋書画図」（明時代初、東京国立博物館）へと展開していく作例と位置づけられよう。「石渠宝笈初編」重華宮所収。（塚本）

### 70 搗衣図巻

牟益筆  
紙本墨画  
縦二七二 横二六六四  
南宋時代 嘉熙四年（一二四〇）

劉松年は、城門外に構えた工房で仏画を制作していたと推測される。しかし、たとえば羅漢の背後の屏風に表わされた小禽が遊ぶ水辺の景が、北宋末から南宋時代にかけて盛んに描かれた小景画に通じる要素をもつことから、宮廷画家として確かな画技を身に付けていたことが知られる。丁寧な運筆と細やかな彩色によって入念に描かれた本図は、宮廷画家の本格的な着色仏画としてきわめて貴重な作例である。

なお、國立故宮博物院には、本図と一連のものと考えられる羅漢図が二幅所蔵されており、本来は、十六幅あるいは十八幅から成る十六羅漢図あるいは十八羅漢図だったと推測される。（森賢）

### 68 文姫帰漢図軸

陳居中筆  
絹本着色  
縦一四七四 横一〇七七  
南宋時代 十二世紀

後漢の献帝（一八二～三四）のころ、董卓の乱に乗じて河南に入った匈奴の右賢王は、大学者蔡邕の娘で、才媛の誉れ高かった蔡琰（字は文姫）を奪って胡地に連れ去り、左賢王の妻とした。文姫は左賢王との間に二児をもうけたが、その十二年後、蔡邕の友人でもあった曹操の使者が現れ、財貨と引き替えに文姫を連れ戻しにきた。左賢王は文姫の帰漢を認めしたが、子は残すようにと命じたため、文姫は親子の別離を味わいながらも、ようやく洛陽に戻ることができた、という故事を描く。親子の別れや、郷里を離れる悲しみを歌った「胡笳十八拍」は、その後多くの人に愛されることとなった。

本図はそのクライマックスとも言えるべき、左賢王と文姫の別離の場面で、威儀を正し迎えに來た漢地の使

南宋期における白描絵画の傑作。牟益（一一七八～？）は、字を徳新といい、四川の人。人物画をよくし、古文を研究、篆書をよくしたという。本作は南朝の宋の詩人である謝惠連（三九七～四三三）の搗衣詩の詩意をもとに描かれたもので、消え入るような美しい淡墨と白描で三十二人の女性を描いている。描かれたのは婦女たちが夫のために衣をつくる場面で、菊花の咲く風景から織り上がった布を運ぶ場面、打ってなめらかにし（搗練）、剪裁して縫製し、箱につめて送り出すまでの一連の場面が描かれている。婦女が夫を思いそのために衣を用意することは、女性の深い情緒を表わすものとして文学にも好んで歌われた。画中の衝立の山水画は淡墨を使用した小景画風のもので、李氏「瀟湘臥遊図巻」（南宋、東京国立博物館）とも類似し、南宋文人画の趣を伝える。

後方に南宋の董良史の題詩があり、牟益による「嘉熙庚子良月既望、蜀客牟益徳新書」の年紀および題跋がある。それによれば、牟益が嘉熙二年（一二三二）に瀋陽の安国僧舎にいる間に「搗衣図」一巻を描き、二年後に呉と言う友人のところに置いていたが、同年初に董良史の家に逗留した際に、粉本をもとに描きなおして、仕女十人と四樹、屋舎を書き加え「自ら嬾」んでいたところ、董良史が欲しそうな顔をしたので、友人として贈ったという。当時の文人画の制作状況と流通の過程がよくわかる貴重な証言である。董良史はじめ、曾鼎、黄桀、黄慶、摺紳、習韶、張峻、沈徳潜らの題跋がある。乾隆帝は三度にわたって跋を書き入れているが、二度目の跋は最愛の孝賢純皇后（七一～一四八）が薨去した年にあたり、三度目に題した乾隆十九年（一七五四）では孝賢純皇后の思い出に触れその徳を称えているのは、このような「搗衣」という画題が、夫のために献身的に働き、思いを寄せる理想の女性像であったからである。「石渠宝笈続編」寧寿宮に著録。（塚本）



71 草書雪後帖頁

一枚

范成大 紙本墨書 南宋時代 十二世紀

范成大(一一六六-一一九三)は、字を致能といい、石湖居士と号した。呉郡(江蘇省蘇州)の人。乾道六年(一一七〇)、金に使節として派遣され、死を賭して屈辱的な外交条件の改善にあたった。乾道八年(一一七二)、四川に赴任し、淳熙四年(一一七七) 国都の臨安に召還され、累官して資政殿學士となったが、紹熙三年(一一九二) 病のために官を退き、翌年に没した。陸游(一一一五-一一二〇)、楊万里(一一一三-一一二〇)とともに、南宋時代を代表する三大詩人として知られ、田園風景を詠じた清新な作を残した。桂林に赴任する際の紀行文『攬轡録』や、蜀から臨安に召還される際の紀行文『吳舟録』も名高い。

この尺牘には紀年がないものの、その内容から范成大の最晩年に近い紹熙二年(一一九二)、石湖(江蘇省)に居を構えていた時分の作と考えられている。范成大は、黄庭堅・米芾を学んで行草書を巧みとし、円熟した筆致に適麗な趣をただよわせた。この作も溢れ出る詞藻を草書で疾書するかのようで、流暢に筆鋒を利かせながら軽快に書き進め、范成大の能書ぶりを良く伝えている。

72 行書七言絶句軸

一幅

呉琚 絹本墨書 南宋時代 十二-十三世紀

75 行書從者來歸帖頁

一枚

張即之 紙本墨書 南宋時代 十二-十三世紀

張即之(一一八六-一二六六)は、父の張孝伯が参知政事を務める良家に生まれた。張孝伯の兄は、能書として知られる張孝祥である。父が中央の副宰相であったことから、張即之は慶元六年(一一二〇) わずか十五歳にして承務郎を授けられ、官界に入った。嘉泰四年(一一二四) 詮中兩浙轉運司進士となり、開禧二年(一二三六)、五十一歳の時に司農寺丞として嘉興(浙江)の長官を拝命したが讒言に遭い、直秘閣を授けられて致仕、これより八十一歳の長寿を全うするまで寧波の桃源で山水を愛でながら仏教に帰依して三十年の余生を過ごした。張孝祥の影響を受けて、早くから書名が高く、金人は張即之の書をことのほか尊び、重価をもって收藏したという。

この尺牘は、文中に「野衣黄冠、嬾残の芋を煨く火を攤り、亟かには謁する能わず」などの句があることから、郷里に帰り雲台觀の主管を務めていた嘉熙元年(一二三三)の前後、五十二歳頃の書と推測されている。張即之の書は、歐陽詢を学び、さらに險しさを加味したところがあり、楷書は筆勢が強くあたりを払う感がある。この作は行書の尺牘であるために、險峭さは影をひそめ、筆鋒を利かせながら流麗に筆を運び、清勁な趣を醸しだしている。北宋から南宋にかけて流行した料紙も美しく、当時の文人の嗜好をうかがうことができる。明末の項元汴、清初の安岐らの收藏印がある。『平生壯觀』『式古堂書画彙考』『墨緣彙觀』『石渠宝笈続編』などに収録され、「三希堂法帖」に刻入された。

呉琚は字を居父といい、雲壑と号した。開封(河南省)の人。生没年を詳らかにしないが、慶元年間(一一五五-一一六〇)に鎮安軍節度使となり、少師に至って没し、忠恵と諡された。世に呉七郡王と称せられたという。現存する作例から十三世紀の初め頃までは生存していたと考えられる。父の呉益(一一二四-一一七二)は憲聖皇后の弟にあたり、ともに書名が高く、詞翰によつて孝宗の知遇を得、しばしば召されて詩を論じ、揮毫に及んだ。陸游や范成大とも交流があり、鍾繇や王羲之ら古法帖を臨書する日々を送った。米芾を師と仰いだその行書・草書は、米芾の書に肉薄するもので、米芾の書と伝えられる作例の中には、呉琚が書いたものが含まれているといわれる。七言絶句の二十八字を四行に揮毫したこの掛幅も、自然な字姿の中に筆勢を利かせて躍動感に溢れ、平淡天真を理想とした米芾の行書を彷彿とさせる筆致である。宋時代において、書を揮毫した掛幅は他に現存例がなく、書画の形態の変遷を考える上でも貴重である。

73 行書識語並焦山題名頁

一枚

呉琚 紙本墨書 南宋時代 識語 淳熙十三年(一一八六) 焦山題名 紹熙二年(一一九二)

呉琚(生卒年不詳)は、字は居父で、雲壑と号した。開封(河南省)の出自。宋の高宗の憲聖皇后の甥にあたる。人格が高潔で、古梅を好んだという。鍾繇や王羲之の書を愛し、米芾の書法を能くした。南宋の二代皇帝・孝宗(在位一一六二-一一八九)に愛され、しばしば呉琚を相手に詩を論じ、書をたしなんだと伝わる。本作品は、本来は個別の二作品を合装したもので、

76 行書上間帖頁

一枚

張即之 紙本墨書 南宋時代 十二-十三世紀

この尺牘も文中に紀年はないが、「老、役を為す能わず」等をはじめとする内容や、他の作例との比較から、景定元年(一二六〇)前後、桃源に居を構えていた七十五歳ごろの作と推測されている。張即之は禅学に造詣が深く、多くの僧侶と親交し、その生涯に多くの經典を書写した。張即之は在野の人物でありながら、諸寺の扁額などを数多く揮毫しており、日本にも修行を終えた入宋僧が帰国にあたって、張即之の数々の書を将来している。京都の東福寺に張即之の書いた額字や牌字の原本が数多く收藏されているのは、周知の事実であろう。この作は「行書從者來歸帖頁」とは趣を変え、肉太な行書を中心としながらも肥瘦の変化をつけ、晩年にたどり着いた境地を示すかのようになり、悠然と筆を運んでいる。早くから名作として喧伝されていたらしく、「墨緣彙觀』『石渠宝笈続編』に収録され、明末清初の「快雪堂法帖」や、乾隆の「墨妙軒法帖」に刻入された。たわわに実る荔枝を表わした美しい臘箋を用いている。

77 赤壁図卷

一卷

武元直 紙本墨画 縦五〇・八 横二二六・四 金時代 十二世紀

金時代の山水画を代表する傑作。靖康の変のち開封を占拠した金軍はそこに貯えられた多くの文物を北

「識語」と「焦山題名」の二つからなる。「識語」は唐の李氏の「譜牒命語」を拝見したときの所感を述べたもので、「焦山題名」は江蘇省にある鎮江の焦山の景勝について記したものである。呉琚の書は、米芾の書と誤認されるほどに習熟したというが、その力量と米芾に近似する書風は本作品においても確認できる。また、呉琚の遺墨には年紀が判明するものが少ないなか、本作品は執筆年が明らかなか点でも貴重である。

74 楷書李衍墓誌銘卷

一卷

張即之 紙本墨書 南宋時代 十三世紀

張即之(一一八六-一二六六)は、字は温夫、号は榜寮。歴陽(安徽省)の出自で、能書で知られる張孝祥の弟・張孝伯の子として生まれた。

本作品は、李衍(一一八七-一二四四)の友人であった邵明仲が、李衍の子の友龍の依頼で撰文し、張即之が揮毫したものである。この墓碑銘が李衍の没後数年の内に書かれたと推定されることから、張即之の六十歳すぎの作品と考えられる。彼の書は、一字のなかに太細の変化に富んだ筆線を配し、メリハリの効いた端正な印象の文字構成を特徴とする。その書法は、日本に本場の禪を根付かせた元の禪僧、蘭溪道隆(一一三三-一一七八)に影響を与え、また遺墨は、日本の禅宗寺院において永く尊重された。

なお、本作品は、張即之筆「李伯嘉墓誌銘」(伯嘉は李衍の字。重要文化財、京都・藤井斉成舎)と本文、字配り、筆致が酷似する。育成会本の方が謹厳な趣に富むことから、本作品を写しとみる見解もあるが、後考にゆだねたい。

地に持ち帰り、金朝では北宋を継承する文化が栄えた。書法や文学では蘇軾が流行し、蘇軾「行書李白仙詩」(大阪市立美術館)のように金朝で流伝したことが明らかで、北宋文物も多く、絵画では「岷山晴雪図」(國立故宮博物院)のような郭熙を淵源とする李郭派系統の山水画が栄えた。

武元直は字を善夫、号を広莫道人といい、趙秉文(一一五九-一二三三)や元好問(一一九〇-一二五七)らとも交遊した。在野の文人画家で、金の章宗明昌二年(一一九二)を下限とし、金の海陵王(一一四九-一一六二)から世宗年間(一一六一-一一八九)頃に活躍したことが考証されている。本図は蘇軾の絶唱「赤壁賦」を絵画化したもので、月夜の長江に友人と船をうかべ、三国時代の古戦場である赤壁に遊んだ蘇軾一行を描いている。その後、蘇軾は、九〇〇年ほど前の英雄の戦いの跡を偲び、変わらぬ大自然と有限の自分の姿を対比させながらも、友人と今ここにある時を楽しもうと述べる。情緒的な南宋画とは違い、本図では大きな自然が北宋以来の大観的な構図で描かれ、葦の葉のような蘇軾一行と、壮大な画面の構成に眼が奪われる。このような雄大な自然の表現は、共通する李郭派の筆法による山水が描かれた金代磁州窯の陶枕が、平安京から出土した例があるぐらいで、日本にはほとんど流入しなかつた画法である。

後方に趙秉文による至大五年(一二二八)の、蘇軾に和韻した題跋がある。本図巻を所有していた明時代の項元汴は本図の題簽のなかで北宋の朱銳の筆と鑑定してきたが、戦後、國立故宮博物院における作品研究の過程で、本図に触れる元好問の「題趙開閣赤壁詞」(元遺山遺集)が見出されるに及び、武元直の作品と特定されるに至った。『石渠宝笈続編』乾清宮に著録。



78 行書間居賦卷

一卷

趙孟頫筆  
紙本墨書  
縦三九九 横四三六〇  
元時代 十三〜十四世紀

趙孟頫は、字を子昂といい、松雪道人、鳴波亭長水晶宮道人と号した。諡を文敏といい、吳興（浙江省湖州）の出身であるため、趙文敏、趙吳興ともよばれる。南宋の孝宗の実父である趙子偁から五代目にあたり、南宋の末には官途を歩んでいたが、二十六歳の時に南宋が滅亡した。至元二十三年（一二八六）、元の世祖クビライに召され、成宗・武宗・仁宗・英宗の五朝に仕え、官は翰林学士承旨に至った。没後は魏国公に封ぜられた。幼い頃から聡明で、詩文や音楽に精通しただけでなく、書画においても天賦の才能を発揮して、元代芸苑の領袖として君臨した。書は宋の高宗、東晋の王羲之、唐の李邕や柳公権を学んだ。趙孟頫は宋室の出身でありながら元朝に仕官したため、武臣として蔑まれることもあったが、王羲之の正統的な書法を継承してその復興に力を尽くし、優れた漢民族の文化を改めて世に再認識させることとなった。

この作には紀年がない。かつて明末清初の曹溶の鑑蔵するところとなり、唐の李邕の筆法を用いたこの作は、趙孟頫晩年の作であろうという跋文を本紙の後ろに書きつけている。気宇はそれほど大きくはないが、温潤で婉麗な趣をたたえつつ、悠然と筆を運んでいる。清初の安岐の収蔵印が捺され、『墨緣彙観』『石渠宝笈初編』に収録された。

79-1 行書赤壁二賦冊

一帖

趙孟頫筆

次に倪瓚の「安処齋図」（三）、吳鎮の「中山図」（四）（至元二年（一二三二））と続く。

馬琬「春山清霽図」（五）はその題識によれば、至正二十六年（一三六六）元宵節のおり、友人である夏士文の書声齋で描いたものである。馬琬は字を文壁、号を魯鈍といい、秦谿（浙江海塩）の人。明初期に撫州知府となり、楊維禎や黄公望、張雨とも交遊した。本図は黄公望のゆるやかな筆法を継承し、落款の書風には元代に流行した草草が取り入れられ、元時代文人たちの密接な交流の痕跡がうかがえる。次の趙原「陸羽烹茶図」（六）は、唐時代の品茶で知られた陸羽が童子を前にお茶を炉にかける場面を描くもの。趙原（一三五〇頃〜七五）は字を善長、号を丹林といい、蘇州に寓居した。本作の台形の山並には呉鎮の、筆法には王蒙の影響や、朱德潤など元代李郭派の要素も感じられる。江蘇崑山の名士であった顧英（一三二〇〜六九）が玉山草堂において主催した雅会にも参加していたため、当時の文人画家たちと交流した職業画家であったと考えられる。次に、林卷阿「山水」（七）（洪武六年（一三三三））、莊麟「翠雨軒図」（八）が続く。

本作は董其昌の題跋をとまない、顧復『平生壯観』（二六九二年）に著録された時にはまた八枚の画作が集められていなかったが、呉升『大観録』（一七二二年）には「元人合璧卷」として著録され、安岐『墨緣彙観』では「元人八図合卷」として著録されている。のちに清宮に入り、『石渠宝笈統編』乾清宮に著録。

82 調良図頁

一枚

趙孟頫筆  
紙本墨畫  
縦二二七 横四九〇  
元時代 十三〜十四世紀

紙本墨書  
縦二三八 横一七〇  
元時代 大徳五年（一三〇一）

79-2 蘇軾像

一枚

趙孟頫筆  
紙本墨畫  
縦二三八 横一七〇  
元時代 大徳五年（一三〇一）

蘇軾が黄州に左遷されていた際の名作、赤壁賦と後赤壁賦を行書で揮毫した作である。明達なる人物に書きあてたこの作は、末尾に「大徳辛丑正月八日」の款記があり、趙孟頫四十八歳の作であることがわかる。宋の宗室の出身でありながら、心ならずも元朝に仕官することとなった趙孟頫にとって、蘇軾の名作を揮毫することは格別の意味合いがあったのであろう。冒頭には蘇軾の全身像を描いている。本紙の後ろには鮮于枢をはじめとする元人三家の跋文があり、伝来の確かさを物語っている。結体は引き締まり、細部に至るまで用筆も周到で、円潤秀美な書風に趙孟頫の見事な腕前を見ることができ。民間の収蔵家の印が各所に捺され、嘉慶帝、宣統帝の璽印がある。

80 行書朱子感興詩卷

一卷

趙孟頫筆  
紙本墨書  
縦二七五 横三〇四  
元時代 十三〜十四世紀

趙孟頫（一二五四〜一三三二）は、宋の王族で、南宋の滅亡後は元に仕えた。官は翰林学士承旨、榮禄大夫に至り、仁宗に厚遇された。学問・書画・音楽等に精

元時代における白描画の傑作である。線のみよって構成される白描画は、北宋後期の李公麟による大成を経て、文人画の一種として大いに珍重された。本来、技巧や派手な装飾を好まない文人画の趣向に白描画はよくあい、また白描画は身近にある文具を使ってそのまま描くことができるため、その高い精神性や個性の違いを表現するものとして多くの文人たちによって描かれることとなった。趙孟頫もその一人で、白描画、とくに画馬は生前から名声があった。

本図は風にたなびくなかに馬と御者をおき、馴馬の光景を描くもので、鬣や髭の一本一本までを克明に描き、白描線はよどみなく簡潔ななかにも高雅な趣を残している。宮廷画家の作品と考えられる伝韓幹「牧馬図頁」（No.24）の、あたりをもち力強い華やかな白描とは、同じ線だけで描かれながらも、まったく違った線質をもつ表現となっており、元時代の文人白描画の特質を十分に示している。右側に「檜堂書画私印」、左側に「濮陽李」の収蔵印があり、明時代の高級官僚であった李廷相（一四八一〜一五四四）の収蔵を経、梁清標から清宮に伝来した。『石渠宝笈初編』重華宮に著録。

83 溪鳧図軸

一幅

陳琳筆  
紙本墨画淡彩  
縦三五七 横四七五  
元時代 大徳五年（一三〇一）

芙蓉の咲く秋の水辺に野鴨（鳧）を表わす。絵画（図版の下半分）の左上にある元時代の文人・趙孟頫の書込みから、作者は杭州で活躍した職業画家である陳琳（陳仲美、十三〜十四世紀活躍）とわかる。彼の父は南宋

通じた英邁な人物像が伝わる。その書才は幅広く各種書体に通じ、なかでも行書・楷書・小楷は当代随一と評された。とくに二王（王羲之と王獻之）の書法を追慕し、漢民族からみた異民族の元王朝において、王羲之に由来する伝統的書法を復活させ、格調高く発展させた功績は高く評価される。

「朱氏感興詩」は、初唐の詩人・陳子昂（六六一〜七〇二）の「感遇詩」に感銘を受けた宋学の大家の朱熹（一一三〇〜一一〇〇）が賦した二十篇からなる詩で、本作品はその序文とともに、趙孟頫が揮毫したものである。その書は、「定武本蘭亭序」に傾倒していた時期もあるだけに、温雅で瑞々しく端正な字姿を保つ。なお、趙孟頫は妻の管道昇とともに元の禅匠中峰明本に師事しており、居士としての禅への造詣の深さが偲ばれる人物である。

81 元人集錦卷

一卷

紙本墨画・紙本墨画淡彩  
（一）縦二五九 横六九二 （二）縦三三・一 横一一三・七  
（三）縦二五四 横七一六 （四）縦二六四 横九〇七  
（五）縦二七〇 横一〇二五 （六）縦二七〇 横七八〇  
（七）縦二五八 横六一五 （八）縦二六二 横六五四  
元時代 十三〜十四世紀

元時代の文人画八枚を集めた画卷である。趙孟頫の「枯木竹石図」（一）は、その得意としたかすれを使って描く飛白石の遺風をとどめるもの。「煙雨竹叢図」（二）の作者である管道昇（一二六二〜一三一九）は、字を仲姫といい、吳興の人。趙孟頫の妻で、仲のよい夫婦としてよく知られていた。至大元年（一三〇八）の年款は別紙に継がれており、慎重を要するが、淡墨を基調とした竹叢の様子は、文人画にふさわしい情趣を湛える。

時代の宮廷画家で、陳琳自身も古い絵画の模写を得意として伝統的な表現をよく学んだ。しかし本図は、一見して分かるように、南宋時代までの花鳥画とは大きく相違する水墨を主体とした表現をとる。とくに墨の濃淡や水気の多少に意識をはらって、渴筆の擦れや潤筆の滲みを効果的に用い、紙と墨の素材の質感を追求する制作の姿勢は大いに注目される。この表現は、歴史的には元時代の文人画に先駆ける新技法を駆使したもので、そこには職業画家として高い技術をもつ陳琳が追求した多様な水墨表現の一端がよく表れている。画中には柯九思と仇遠という当時の著名な文人の跋文があり、絵と跋は当初は卷子の表装であったと考えられる。仇遠の跋文は、大徳五年（一三〇一）秋に陳琳が交友のあった趙孟頫の書齋を訪問して本図を描いた経緯を伝える。左上の書込みのように趙孟頫は彼を「近世画人皆不及也」と高く評価するなど、本図は元時代の花鳥画の新たな方向性を示した重要な作品である。

84 行書陸浚皇極賦跋頁

一枚

柯九思筆  
紙本墨書  
縦二八・五 横一九九  
元時代 十四世紀

柯九思（一三二二〜六五）は、字を敬仲といい、丹丘生と号した。台州仙居（浙江）の人。太学にあつて、文宗には即位の前から知遇を得、即位の後はただちに抜擢されて典瑞院都事となった。奎章閣が置かれると学士院鑑書博士を授けられ、宮廷に所蔵される書跡・絵画や古器物を鑑定し、牙章を賜った。しかし文宗の没後は蘇州に流寓して不遇の半生を送った。楊維禎や張



雨と親交し、自らも書画の収蔵に富んだ。詩文をよくし、画は文同に師事して墨竹を得意とした。柯九思の書は、趙孟頫の影響を受け典雅であるが、歐陽詢の流れを汲む謹厳な結体を見せて峻厳な趣もそなえる。陸澹之の皇極賦に題したこの作も、趙孟頫の流れを汲んであてやかな書きぶりでありながら、唐人の整齊な筆法、とりわけ歐陽詢に見られる適勁さをたたえて、清新な書風となっている。『平生壯觀』『石渠宝笈三編』に収録された。(富田)

### 85 行書透光古鏡歌冊

一帖

鮮于樞筆

紙本墨書

縦三〇・五 横一九・八

元時代 十三〜十四世紀

鮮于樞(一二四六〜一三〇二)一説に一三〇一)は、字を伯幾といい、困学民、直寄道人、虎林隱吏と号した。漁陽(河北省)の人。西湖の畔に住み、西溪の山水を楽しんで、西溪子と号し、人々は彼を西溪翁と称した。晩年、太常寺典簿に任命されたため、鮮于太常と呼ばれることもある。趙孟頫(一二五四〜一三三二)と親交し、書において互いに切磋琢磨し、書法の優劣を競いあった。鮮于樞と趙孟頫とは当時の書壇を二分していたが、鮮于樞の没後二十年間ほどは趙孟頫の独擅場となったため、鮮于樞の書名は趙孟頫におおわれた感がある。金の麻九疇(徵君)の賦した透光古鏡歌を、鮮于樞が拳大の行楷書で揮毫したものである。署名はないが、「漁陽」「鮮于」「徳日生」「困学齋」の印を捺している。透光鏡とは、光を反射させると、鏡裏の模様や文字が投影される鏡のことと考えられる。鮮于樞とはほぼ同時代の周密(一二三二〜九八)が著わした『雲煙過眼録』

によると、鮮于樞も透光鏡を一面所蔵し、また自ら著わした『困学齋雜録』にも、漢鏡二面を所有し、そのうち一面は八花透光と記載されている。鮮于樞自身透光鏡にひときわ関心が高かったのであろう。鮮于樞の伝世墨跡には、行草書が多く、楷書の作は少ない。この透光古鏡歌冊は、鮮于樞の大楷書の代表作として喧伝されるもので、『石渠宝笈三編』『西清札記』などに記載された。(富田)

### 86 雲横秀嶺図軸

一幅

高克恭筆

絹本墨画淡彩

縦一八二・三 横一〇六・七

元時代 十四世紀

元時代の多面的文化の成熟をつげる大作。高克恭(一二四八〜一三二〇)は字を彦敬といい、号を房山。元時代の制度でモンゴル人につぐ地位を保証された色目人と言われる西域出身の高級官僚である。大同(山西省)に祖籍があり、大都(北京)に生まれた。父の高亨に従って学問をおさめ、二十四歳にして工部令史となり、至元二十六年頃より江南に滞在して彼地の文人たちとも交流し、その文化を大いに吸収した。のち、官は刑部尚書に至り、至大三年(一三二〇)、大都に死去した。

本図は上方に学問を以て元朝に仕えた鄧文原(一二五八〜一三二八)、北方出身で文人官僚でもあった李衍(一二四五〜一三三〇)の題識をもつ。二人は高克恭の親しい友人であり、李衍の題は至大二年に書かれていることから、高克恭の最晩年の作であることがわかる。本図は北宋時代に全盛を極めた、中央に主山を置き、美しい白雲が圍繞し、下にはそれに従うような樹叢と

奥の峰々は垂直にそびえ立つ。もし横からみれば「L」字のようなわかりやすい空間となっている。その表現も簡潔にみえるが、左下の近景にある松などを目安にして樹木の大小で奥行きを示すこと、建物を対岸のみに集めることから、ある種の秩序を明確に意識することが分かる。また水墨技法も、対岸では水面と建物・土坡との境目に沿って紙の素地を塗り残し、空や峰々が重なり合う部分にも淡墨を刷くなど、じつに微妙なトーンの墨が施されている。この平明だが見どころのある作品を描いた曹知白(一二七二〜一三五五)は松江(上海市)の裕福な資産家で、画家として、さらに同時代の文人たちを支援したパトロンとして知られる。その画風は北宋時代に活躍した李成と郭熙の山水画を学んでおり、本図の蟹の爪のような樹木などは李郭派の伝統に連なる表現である。また渴筆の擦れを生かして紙と墨の素材の質感を追求することなどは、いかに元時代の文人画らしい特徴である。左上には黄公望の跋があり、至正十年に曹知白が七十九歳で本図を描いた経緯を伝える。(畑)

### 88 漁父図軸

一幅

呉鎮筆

絹本墨画

縦一七六・二 横九五・六

元時代 至正二年(一三四二)

後世に大きな影響を与えた文人画家である呉鎮の代表作。呉鎮(一二八〇〜一三五四)は、字を仲圭、号を梅花道人(梅道人)といい、嘉興(浙江省)の人。南宋が滅亡した四年後に生まれ、元末の混乱にあつた至正十四年に七十五歳にして卒した。ほかの元末四大家とは違い、一生を清貧で過ごし、はじめ剣や易経を学

んだが、その画名が知られるようになったのも晩年のことであつたという。本図は泰定五年(一三二八)の年紀を持ち、その早い時期の作品である「双松図」とともに、呉鎮の代表作として著名なものである。なだらかな画面のなかに、ひろびろとした水面を描き、なかに高士をのせた一隻の船を描く。上方に呉鎮による題詩があり、至正二年に「子敬」なる人物のために描かれたものであることがわかる。中国文化における漁父は、隠逸を象徴するものとして好んで文学に歌われ、絵画化されてきた。本図も上方に漁父の理想の暮らしが歌われ、「夜深船尾魚潑刺、雲散天空煙水闊」と歌われていることから、土坡のわずかな塗りのこしを月光の表現とする見解もある。呉鎮は五代、北宋初期の江南山水を代表する董源・巨然の画風を学び、本図と最も類似するのは董源「寒林重汀図」(黒川古文化研究所)で、その天真で穏和な江南山水の長所を見事に継承している。清初の耿昭忠、阿爾喜の収蔵を経て、清宮に入り、『石渠宝笈初編』養心殿に著録。(塚本)

### 89 容膝齋図軸

一幅

倪瓚筆

紙本墨画

縦七四・七 横三五・五

明時代 洪武五年(一三七二)

人のいない静まり返った水辺の景観を表わす。その画面はモチーフを限定し、中央の水景をはさんで手前と奥に二つの岸を設ける。また描法は、墨色の濃淡や水分の多少をコントロールし、紙と墨という素材の質感を出すために擦れた渴筆を用いて方解石のような土坡を形づくる。その構図は「蕭散体」と、その画法は

豊かな水面を湛える、華北山水の構図をもつ。これは、郭熙「早春図」(北宋、一〇七二年、國立故宮博物院)から、李在「山水図」(明時代、東京国立博物館)へと継承されていく典型的な李郭派山水の形式である。しかしながらその筆法は、潤いある江南山水画、とくに董源や巨然(No.26)に淵源をもつ米法山水で描かれており、華北の構図と江南の墨法が、一面のなかに見事に融合された作品と云うことができる。

このことは、南宋・金が長い分裂時代を終え、江南と華北の士人の交流が本格的に始まることによつて、元時代の絵画が、再びの統合に向かおうとしていたことを示している。趙孟頫が大都に上り、豊かな華北山水の伝統に出会ったように、高克恭もまた江南に赴任することによつて、江南山水の伝統に出会いそれを華北山水のなかに取り入れようとした。元時代における中国山水画と社会の変革を示す貴重な作品と云うことができよう。なお、日本では中世以来「高然暉」と呼ばれる中国の画史書には登場しない米法山水の画家が伝承されているが、これは高克恭の名が訛つたものだとされ、「離合山水図」(明時代、東京国立博物館)にその名残を留めている。明代王鏊の題識、項元汴安岐の収蔵印があり、『石渠宝笈続編』寧寿宮に著録。(塚本)

### 87 群峰雪霽図軸

一幅

曹知白筆

紙本墨画

縦二九・七 横五六・四

元時代 至正十年(一三五〇)

人の気配のない、静かな雪景色である。その景観は大きく二つに分けられ、手前の水景は水平にひろがり、

「折帶皴」と呼ばれ、元末四大家の一人である倪瓚(一三〇一〜一七四)が得意としたものである。倪瓚は無錫(江蘇省)の資産家のもとに生まれた文人で、孤高で俗人との交わりが少なく、潔癖症であるなど奇抜な振舞いで知られている。五十二歳頃に家財を整理して故郷を離れ、元末明初の動乱のなか二十年もの流寓の生活を送り、七十四歳で没した。この絵は最晩年の七十二歳の作品であり、医師・潘仁中の私邸「容膝齋」を題材としているが、その山水は直接に現実の風景を表わしたものである。ここには倪瓚が放浪生活のなかで想い続けた故郷が、高潔な理想の心象風景として表出されている。そして、これが取り戻すことのできない追憶の対象であることが、簡潔で静寂な景観に喪失感や感傷性を加えている。知識人の美と精神性に対するこだわりを結晶化した中国絵画を代表する傑作である。(畑)

### 90 紫芝山房図軸

一幅

倪瓚筆

紙本墨画

縦八〇・五 横三四・八

元時代 十四世紀

### 91 張雨題倪瓚像図卷

一卷

紙本墨画淡彩

縦二八・二 横六〇・九

元時代 至正十三年(一三五三)

倪雲林という通称でよく知られている倪瓚(一三〇一〜一七四)は、はじめ山水画は董源、巨然を学び、また同じ全真教に属していた黄公望を通じて趙孟頫の画風を吸収し、画面を限定されたモチーフから構成し、鋭い鋭角的な渴筆を重ねて、肅々とした枯淡な画趣を



描き出すことを得意とした。またその書法は鋭角的な筆法を特徴とし、鍾繇などの六朝小楷に米芾などの表現主義を加えたもので、画とともに評価されている。

倪瓚は邸内に清閨閣、雲林堂を建てて古器物、書画を蒐集していた。塵埃にまみれぬように書齋の外の梧桐まで洗わせるほど潔癖症であったという逸話が伝えられるが、「倪瓚像図巻」はその性格を表わすかのようになり、羽箒をもった童子と手洗い用の盥と水瓶を持った侍女が立っている。卓上には、文人のコレクションである古物としての爵や筆架があり、その精神生活の一端を象徴している。このような本人の肖像以上に雄弁な古物を組み合わせた文人肖像画は、「高士図」（南宋、國立故宮博物院）から「是二是一」（北京・故宮博物院）へと継承されていた。袁孝、陸師道、王世貞、文彭、張鳳翼らの題跋をもち、『石渠宝笈統編』寧壽宮に著録。

至正十年（一三五〇）、長年交遊を結び、「倪瓚像」にも賛をよせた親友である張雨（二七七―一三五〇）が杭州に逝去すると、至正十二年秋には倪瓚が家宅を構えていた無錫にも戦火が迫り、倪瓚は家を持て家財を近親に分ち、親戚友人宅に寄寓しながら自らは流浪の旅に出ることとなった。「紫芝山房図」は年款がないが、その画風から最晩年の作と考えられ、五十五歳の作品である「漁莊秋霽図」（一三五五年作画、一三七二年再題、上海博物館）が長い筆致を生かした力強い線であるのに対して、より渴筆を生かした静謐な画面に昇華している。題字の書風が共通することからも七十代の最晩年の作としてよいであろう。「容膝齋図軸」（No.89）とならぶ、倪瓚芸術を代表する名品である。『石渠宝笈初編』養心殿に著録。

右、范公亮、顧謙中など十八人による華麗な題記を伴い、元代文人画の流通と唱和の文化を、あますところなく伝えている。宋筆の収蔵印があり、『石渠宝笈初編』御書房に著録。

### 94 南枝春早図軸

王冕筆  
絹本墨画  
縦一五四 横五二二  
元時代 至正十三年（一三五三）

咲き誇る梅を墨一色で描く。このような墨梅図は、北宋時代ごろから文人に愛された主題で、松・竹とならんで君子の象徴として好まれた。本図の作者である王冕（二八七―一三五九）は、「千花万蕊」と称された華やかな梅花で知られる、このジャンルの元時代における名手の一人である。この絵では背景を淡墨で塗り込め、絹の地色を生かし花を白く浮き立たせ、月下の梅を表現する。その情景は、北宋時代の詩人・林和靖が梅を詠んで「疎影横斜水清浅、暗香浮动月黄昏」の名句を残して以来、ひろく文人に親しまれた。本図では、枝と花の重なりで破綻がなく前後関係が明白で、また蕾が残る花は梅がこれから満開を迎える時期を表わすなど、梅にまつわる時空を合理的に描くことに意識が注がれている。このような早咲きの梅は南枝と呼ばれ、百花の先駆けとして愛され絵のテーマにもなった。画面の右端中ほどには詩を善くした王冕の自作の詩文があり、林和靖にちなむ七言絶句がこさる、この絵が至正十三年に描かれたことが判明する。

### 92 具区林屋図軸

王蒙筆  
紙本墨画淡彩  
縦六八七 横四二五  
元時代 十四世紀

王蒙による元代文人画を代表する傑作。王蒙（一三〇八―八五）は字を叔明といい、趙孟頫の外孫として呉興（浙江省）に生まれた。楊維禎や黄公望、倪瓚らと交遊し、至正二年（一三四二）三十五歳には元末の混乱を避けて官を辞し、妻子を連れて杭州北部の黄鶴山に隠棲した。この頃より王蒙は黄鶴山樵と号し、顧英らの雅会に出席することにより、呉興と太湖を中心とする新しい元代文人たちの収蔵品を見る機会に恵まれ、その思想と表現に触れ、また黄公望や倪瓚の画風からも大きな影響を受けながら、独自の画風を切り開いていった。

具区とは江南の文人たちが愛し、多く画題となった太湖の別名で、本図はそのなかに浮かぶ包山の林屋洞を描いたものである。右上にぼつかりと太湖が見えるが、そこがこの世界の入口で、暗い洞窟の道を降りてくると、元末の混乱とは切り離された桃源郷のような世界が広がっていた、という趣向である。書斎では高士が読書し、夫人とおぼしき家族たちも幸せに暮らしている。画面全体は牛毛皴と呼ばれる王蒙独自のふるえるような皴法が使われ、画面全体を覆い、尽くして見る者を圧倒する。書齋図の伝統によりながらも、独特の画面構成と皴法、そして現実から切り離された理想世界を描くことに、激しい苦難の時代を生きた王蒙の代表作たる所以がある。「叔明為日章画」とあり、僧侶であり石室祖英らとも交遊した日章祖偁のために描かれたことがわかる。王蒙晩年の作である「青下隱居図」（一三六六年、上海博物館）とともにその傑作としてあげられる。

### 95 荆溪図軸

陳汝言筆  
絹本墨画淡彩  
縦二九〇 横五二七  
元時代 十四世紀

陳汝言（？―一四七）は、字を惟允といい、臨江（江西靖江）の人で、呉興（蘇州）に寓居した。元末に蘇州を中心に抵抗した張士誠の幕僚となり、明代初期には群学訓導となったが、のちに藍玉の事件に巻き込まれ四十にして卒した。刑に際しては從容として作画し、描き終わってからのぞんだという。

本図は荆溪（江蘇省宜興）一帯の風景を描くもので、当地の名族であった王允同の求めを受けて描かれたものである。図中の大橋は、晋の周処が虎と蛟を退治して自らの行ないも改めたという「橋下斬蛟」という故事の舞台であり、地元の名所でもあった。近景に描かれる邸宅は王允同のものである。上に倪瓚、周砥、鄭元祐、虞堪、王蒙、張絳、王光大、陳植、張田、陸大本、張堅、荆南橋人など、江南を代表する文人たちの題をともしない、荆溪の風光の素晴らしさや王允同の邸宅、または「橋下斬蛟」の故事を歌っている。董源に学ぶ穏和な筆致で山水を描き、地元縁のある人々ならば一日で、景物やその意味がわかる。このような江南の文人社会のなかで生まれた地元の景光を描く山水画や、作画態度は、その後の朝鮮の契会図や、日本の詩画軸など、東アジアの文人画芸術の淵源となるものであった。『石渠宝笈統編』重華宮に著録。

### 96 白岳図軸

冷謙筆  
紙本墨画

王蒙は至正二十三年（一三六三）頃より、元の支配に反旗を翻して蘇州を拠点とした張士誠（一三二一―一六七）の幕僚となるが、明朝の建国後は洪武帝の招聘を受けて南京に赴き、泰安知州にまで昇進した。しかし、猜疑心にとりつかれた洪武帝は重臣であった胡惟庸（？―一三八〇）に謀反の疑いを抱いて殺害し、それに連座して捕らえられた王蒙は、洪武十八年（一三八五）九月、獄中に死去してしまった。王蒙の死は元代文人画の輝かしい栄光の終結を示すとともに、それを継承した呉派文人画への新しい発展の起点ともなった。『石渠宝笈三編』御書房に著録。

### 93 桃花幽鳥図軸

張中筆  
紙本墨画  
縦一一二 横三二四  
元時代 十四世紀

張中は松江（上海市）の人で、字を子政（または子正）といい、当時は張公子または野政老人と呼ばれた。顕宦の家に生まれ、学問を身につけたが、隠居して仕官することはなかったという。元末四大家として知られる黄公望に師事し、写意の理念にもとづく文人画的な花鳥画を描いた人物として知られる。簡潔な筆使いながらも、鳥の立体感をうまくとらえ、さらに題詩を以て空間が充足していくことを前提として、大きく余白をとって描き終えている。

本作には楊維禎（一二九六―一三七〇）による題識があり、至正十九年（一三五九）に松江に移居した楊維禎は張中とも交友していたことがわかり。本作は張中を懐かしむその詩意からも、その死去後に題されたものであることが指摘されている。そのほかに葉見泰、林

縦八四四 横四一四  
元時代 至正三年（一三四三）

冷謙は、字を起敬（または啓敬）、龍陽子といい、浙江の人。元末に杭州付近の呉山に隠棲した道士で、音律に通じ、鼓瑟を善くしたため、明朝が開かれると、協律郎に召され、楽譜を編纂するほか、『太古遺音』、『琴声十六法』などの著作があったことが知られている。

本図は至正三年秋、劉基（一三二二―一三五五）と水路で安徽南部にある道教の聖地であった白岳へ登り、山水を楽しんだ記念として描かれたもので、上方に冷謙と劉基による題記がある。このような旅行をもとにした記録性をもった山水画を紀遊山水と呼び、明代に文人たちの旅行が流行すると盛んに描かれることとなるが、その早い例である。本図では右上の山が白岳、後方の峰が黄山であろうか。

元時代の文人画は生紙のうえに淡墨による表現がなされるものであったが、本図はその技法の上に立ちながらも、青緑山水以来の聖山表現の伝統を踏まえている。冷謙は決して書画で名を残した人物ではないが、当時の書画文化の実際を知る、貴重な作品となっている。孫承沢の収蔵を経て、『石渠宝笈初編』養心殿に著録。

### 97 行書晚節堂詩冊

楊維禎筆  
紙本墨書  
縦二七〇 横五七二  
元時代 至正二十一年（一三六一）

楊維禎（一二九六―一三七〇）は、字を廉夫といい、東維子と号した。紹興（浙江省）の人。藏書家であった父が鉄崖山中に万卷楼を築き、楊維禎を楼上に隔離し説



書に専心させたため、鉄崖とも号した。泰定四年（二三七）進士に及第し地方官となったが、狷介な性格のため至元五年（一三三九）官途から離れ、十一年の吟遊生活を送った。至正十年（一三五〇）、杭州四務提挙に補せられしほし官界に復帰したが、元末の動乱により放浪の生活を送って没した。特異な性格が災いし、官界における目覚しい活躍はなかったが、元末における文学界の鬼才として君臨し、多くの文人と交わり、各地の詩社を指導した。その詩は鉄崖体と称される。

この詩は至正二十一年、六十六歳の楊維禎が竹洲仙母なる人物のために揮毫した七言律詩である。晩年の楊維禎は放縦に流れ、元鎮と友人宅で宴席を張ったとき、妓女の纏足の鞋を脱がせ、鞋杯と称して酒を入れて回し飲み、元鎮の怒りを買った逸話が伝えられる。晩年の楊維禎は、その心境を反映するかのよう、清勁でありながら野趣をたたえる作が多くなる。この作は楊維禎としては動きを抑えているが、章草の筆法を残して險絶な趣にあふれ、楊維禎の非凡な才能をよく伝えている。宮廷から下賜された墨をおろしての作だけに、色合いもひととき奥深い。明の項元汴の旧蔵品。『珊瑚木難』に収録された。

## 二章

### 天と人との競合

#### 98 青磁楕円盤

高五・六 長径一三・〇 短径一五・二  
北宋時代 十一〜十二世紀

手にとると、ふわつと軽い。四方に脚が付き、口縁に銅の覆輪をかける。精製された胎は均一の厚さを保ち、精密にととのえている。縹色の釉は失透気味で、貫入と呼ばれるヒビが総体に細かく走る。表面は摩耗している。底面は一段くぼみ、乾隆御製詩が刻まれる。汝窯特有の小さな支釘痕が六つ残る。

この形の盤は一般に「水仙盆」といわれ、球根植物を育てるための器とされる。宋代において楕円形の盤類は珍しくないが、「水仙盆」と呼ばれる形は汝窯の他に例がなく、限定的な性格をうかがわせる。

国立故宮博物院には類例が五点あり、うち一点が清の作品という。また日本の大阪市立東洋陶磁美術館にも一点知られる。精緻な作りだけでなく、その数からいっても、伝世の汝窯器を象徴する器である。唐英の『陶成紀事』や橋本（公文書）の記録によると、雍正帝・乾隆帝は景德鎮窯にこの盤の作品を制作するように指示を出している。さらにこの盤に刻まれた御製詩および自らの注釈によって、乾隆帝がこの盤一群を「北宋官窯」の器と認識していたことが指摘されている。同じ御製詩は故宮博物院蔵の別の二点にも施され、うち一点に「辛巳孟春」とあることからこの詩が詠まれたのは乾隆二十六年（一七六一）とされる。

清の皇帝が何を基準に汝窯や官窯を見たのかという

#### 101 青磁円洗

高四・八 口径一五・九 底径一三・二  
北宋時代 十一〜十二世紀

手にとると、大きさのわりにたしかな重みを感じる。平らな底から、器壁がまっすぐ立ち上がったシンプルな形の円洗である。口縁を削つてととのえており、覆輪をかけた痕跡がみとめられる。総体に灰白色を帯びた失透性の釉がかかり、貫入は見込みに集中している。一部釉葉のかからない箇所があり、そこから釉は厚くかかっていることがわかる。底に小さな支釘痕が五つこのる。

縁のない平底の円洗は、大きさや深浅に差はあるが、汝窯はじめ北宋の陶磁器にしばしばみられ、南宋官窯にも引き継がれる。しかし底の広く平たいこの形は量産には向かなかったらしい。青磁の一大生産地である龍泉窯ではつくられていないようである。

類例是北京故宮に一点知られ、乾隆帝のコレクションを掲載した図冊『埏埴流光』には「宋汝窯磬口洗 甲」と題する、同寸の円洗の図が掲載されている。

#### 102 青磁輪花鉢

高八・八 口径一三・二 底径六・一  
南宋時代 十二〜十三世紀

淡青色が美しく、ととのった形で、すっきりと洗練された印象の器である。薄く挽きあげられた口縁は釉が薄く、灰色の素地がうっすら透ける。ごく細く削られた高台皿付は露胎で黒色を呈する。いわゆる「紫口鉄足」の特徴をそなえる。

問題は、あらためて我われの研究の基底にあるものをたしかめる契機となるう。

## 「詩文」

官窯莫弁宋還唐。火氣都無有葆光。便是訛伝獨食器。蹴秤却識參恩償。龍腦香薰蜀錦裾。華清無事飼康居。乱基解積三郎急。誰識黃虬正不如。

乾隆御題。（比德）（郎潤）

#### 99 青磁輪花碗

高一〇・五 口径一六・二 底径八・二  
北宋時代 十一〜十二世紀

口縁は十弁の花びらの形に切り込まれ、見込みはゆつたりと深い。胎はなめらかに削りとのえられ、むらなくかかった釉は白濁した淡い縹色を呈し、細かい貫入が無尽に走る。やはりこの碗も表面が摩耗している。垂直に立つ高台の内側に、小さな支釘痕が五つ残る。全体におつとりとした印象の器である。

この形は酒器を入れて保温するための、温碗（注碗）に似る。見込みの深い温碗は、それにすっぽり収まる形・大きさの丸い胴をもつ水注がセットであった。このような温碗と水注のセットは十世紀中葉から十一、十二世紀にかけて、五代、遼、宋の各王朝の上流階級者の墓から見つかっており、ひろく流行したものとみられる。遼・天慶七年（一一二七）に埋葬された張世古の墓壁には、人々が宴や茶の準備をする場面において、侍者が切り込みの深い輪花形の温碗に水注を入れて手に持つ様子が描かれる。

しかし本作品には特別に時間をかけて仕上げた様子が見とめられ、同時期の白磁にみられるような潔さ、鋭さは感じられない。

釉はやや白濁気味で、光沢がある。釉には厚薄のムラがあり、厚く溜まったところには、釉中の空気に因るものか、複数回かけることに因るものか、線状に縮れたような痕跡がみとめられる。これは宋時代の青磁の優品によくみられる現象である。貫入は全面ではなく、部分的に大きく垂直に入る。ほぼ同寸の類例が、東京国立博物館横河コレクションに知られる（重要文化財）。しかし二点は官窯の名を冠するものの、釉調や重さが異なる（コラム11参照）。

両手に持つてあまるくらいのも、時に口径が三〇センチにもなる大ぶりの鉢の類は、十世紀初頭より白磁、青磁にひろくみとめられる。唐末より貴族の間では、大きな案（脚の付いた机）にたくさんの料理を並べ、大勢が集まって饗する新しい食事の方式が好まれるようになり、しだいに庶民にも広まる。この時期大小さまざまな器種がにぎやかに登場するが、大きくひらいて立つ輪花形の鉢はいかにも華やかで、陶磁器がひろく人々の生活に浸透するようになった時代を象徴するようである。

#### 103 青磁弦文瓶

高二・七 口径七・八 底径一一・五  
清時代 十八世紀

これは、南宋官窯の弦文瓶にならい、清時代に景德鎮窯にて焼造された作品と位置づけられる作品である。手にとるとすずしりと重い。いわゆる下蕪形で頸と胴に凸状の弦文が巡る。釉は明るい水色で光沢があり、玉のようなつやを放つ。かなり厚くかかっており、表面に貫入が垂直に大きく走る。高台の側面に二つの孔が開く。頸は胴にかけてなだらかな曲線を描く。そこに弦文を巡らし、高台側面に孔をもうけるのは金属

#### 100 青磁槌形瓶

高二・四 口径四・四 底径八・六  
北宋時代 十一〜十二世紀

槌形形の瓶。当初、口縁部は盤口であったとみられるが欠失しており、削つてととのえて銅の覆輪をかける。ゆるやかにふくらんだ胴から細い頸がすつと伸びるが、焼き歪みのため傾いている。白濁した失透性の釉には貫入が細かく走り、氷裂（釉の表層に生じる鱗状のヒビ）もみられる。底は平底、小さな支釘痕が五つ、中心部に焼成時のアタリがある。乾隆御製詩を刻み、そこに金粉を埋め込む。乾隆戊戌は乾隆四十三年（一七七八）にあたる。詩文の左脇には朱で「奉華」と刻む。この銘については南宋・高宗の劉妃が起居した「奉華堂」に由来すると伝わるが、その筆致から清時代に刻まれたものと解されている。

この形は、九〜十世紀にかけてバラ水や香水の容器としてもいられた西域のガラス瓶に似る。北宋から南宋時代にかけて、陶磁器の他、金属器や漆器等でもひろく生産された器種である。南宋時代には頸の左右に鳳凰耳や鯨耳を付けた種類の瓶が登場し、青磁では龍泉窯において量産され日本にも運ばれた。その祖形としてもなじみ深い。

かつて「中国芸術国際展覧会」（ロンドン、一九三五〜三六）に出品された汝窯青磁のうちの一点としても知られる。

## 「詩文」

定州白悪有芒形。特命汝州陶嫩青。口欲其堅銅以鎮。底完而旧鉄余釘。合因点筆意為靜。便不簪花鼻亦馨。当日奉華陪德寿。可曾五国憶留停。

乾隆戊戌仲夏（古香）（太卦）奉華

國立故宮博物院關係者

馮明珠 院長

何傳馨 副院長

蔡玫芬 器物處處長

余佩瑾 器物處副處長

陳慧霞 器物處

張麗端 器物處

吳曉筠 器物處

侯怡利 器物處

黃蘭茵 器物處

盧雪燕 圖書文獻處

李玉珉 書畫處處長

陳階晉 書畫處

陳韻如 書畫處

何炎泉 書畫處

童文娥 書畫處

特別展  
台北 國立故宮博物院  
神品至寶

二〇一四年六月二十四日發行

編集

東京国立博物館、九州国立博物館、NHK、NHKプロモーション、  
読売新聞社、産経新聞社、フジテレビジョン、朝日新聞社、毎日新聞社

編集協力

西日本新聞社、RKB毎日放送、TVQ九州放送

デザイン・制作

美術出版社デザインセンター

印刷

大日本印刷

発行

NHK、NHKプロモーション、読売新聞社、産経新聞社、  
フジテレビジョン、朝日新聞社、毎日新聞社

©2014

東京国立博物館、九州国立博物館、NHK、NHKプロモーション、  
読売新聞社、産経新聞社、フジテレビジョン、朝日新聞社、毎日新聞社

\*本書の全部または一部を無断で転載・複製することを禁じます。