李唐筆万壑松風図と艮嶽

曽布川寛

はじめに

中国絵画史において輝かしい一時期を画した宋代の絵画は、前の五代に続く北宋期と、都を華北の汴京（河南開封）から江南の臨安（浙江杭州）へと遷した南宋期の二期に大きく分かれる。この二期は同じく宋代でありながら頗る異なった様相を呈し、とりわけ北方から侵攻する女真族の金によって汴京を落され、国の北半を失った南宋時代は、政治的にも文化的にも大きく変貌を遂げた。山水画を例にとれば、宇宙にも比肩する広大な山水の創造を目指す北宋の大観山水に対して、自然の一角を取り込み、専らそこに洗練された詩的趣きを求める南宋の辺角山水があげられる。しかし、北宋から南宋への山水画の変容は、こうした政治的、地勢的変化によって一概に説明できるわけではなく、事実、変化は既に北宋末期に始まっていた。

こと華北の山水画についていえば、北宋中期に出た郭熙の存在は大きく、唐末から五代の戦乱の時代にあって初めて山水画の地歩を確立した荊浩、関同、次いで北宋初期に華北の二大様式を創出した李成、范寛の後を受け、神宗朝の宮廷画家として遂にこれらの諸様式を集大成する偉業を達成した。早春図の実作と『林泉高致』の理論はそれを示す輝かしい金字塔といえ、ここに一つの頂点を極めた中国の山水画は、以後再び時代にふさわしい、新しい様式の創造を目指し苦難の旅に出ることとなった。今回取り上げる李唐は、まさにこの旅の道程の初頭に現れて、北宋と南宋の双方の画院で活躍し、北宋絵画の大家たちが苦難の末に得た成果を全身で受け止め、今度はそれを糧にして南宋絵画の歩むべき新たな方向を模索した実力派の宮廷画家である。

しかし李唐絵画の研究は不幸な道を歩み、特に日本では後代の地方画家の作品、つまり古渡りの山水図双幅（京都・高桐院）が誤って李唐の真跡と認定されて、以後これを中心に展開し、その影響は南宋絵画研究の全体にまで及んだ。だが新たな作品の公開とともに漸くその誤りに気付いて、遅ればせながら李唐の置かれた実態に沿った研究が始まることになった。その新たな作品こそ北宋末・宣和六年（一一二四）制作の万壑松風図（台北故宮博物院）である。しかし、なお山水図双幅に対する評価が完全に改まったわけではなく、他方万壑松風図とて未だ正確に認識されているわけではなく、山水の様式、内容の問題を含め、時代の変革期にあって、職業画家として李唐が歩んだ曲折の道を象徴する作品であることを認識する必要がある。以下、万壑松風図のより正しい理解を目指し、様式論的観点からこの作品の置かれた歴史的位置、また図像学的観点からこの作品の表現内容などについて、見解を述べることにする。

一、李唐の伝記

李唐は字を晞古といい、河陽（河南孟県）の人で、北宋末期の徽宗、南宋初期の高宗に仕えて宮廷画家となり、現在ではこの時代を代表する山水画家と目されている人物である。それにも拘わらず李唐に関する資料は実に乏しく、職業画家であったが故に、当時の文人たちとの交渉や彼らによる関係記事もほとんどなく、当代の画家の伝を記した画史が唯一の資料である。しかし、画史の記述も、同時代の徽宗朝に編纂された『宣和画譜』には一行の記載も見当たらない。これは徽宗時代の宮廷絵画の特殊な事情、また編者の特殊な編集方針によるものであり[1]、宮廷画家といえども、皇帝の思いのままになる所詮画工に過ぎなかったのである。

では、画史の正史ともいうべく、郭若虚の『図画見聞誌』を引き継ぎ、熙寧七年（一〇七四）から南宋の乾道三年（一一六七）までの画事を記した鄧椿の『画継』[2]はどうかといえば、あまたの宮廷画家たちにまじって、巻三、山水林石の項に、李唐について次のように短く記している。

> 李唐、河陽人。乱離後至臨安、年已八十。光尭極喜其山水。

李唐は河陽の人で、北宋の都汴京（河南開封）が北方女真族の金によって侵掠され陥落すると、南宋の新都臨安（浙江杭州）に移ったが、その時、年齢は既に八十歳に達しており、その山水画は高宗（光尭）に非常に喜ばれたというのである。鄧椿は別に、政和年間、祖父鄧洵武が知枢密院の要職にあった頃、父の雍が、徽宗によって宮殿の障壁が郭熙の画から古図に変えられた際、退材所にあった郭熙の画を残らず賜って、家の屋壁をこれで装褙したという[3]。代々絵画と縁の深い家に生まれ、自身も多くの作品を目覩するなど、絵画に精通していたのである。その鄧椿にして記事が寥寥一行のみとは、『宣和画譜』同様に、種々の規制がはたらいたものと推察される。いずれにしても、徽宗朝の宮廷画家としての事蹟が全く記されていないことが注目される一方、臨安に達した時、既に八十歳の老齢に達していたというのは、貴重な情報である。

宋代のやや纏まった記述といえば、『画継』の記事のみであったが、元代に入ると、元初の荘肅『画継補遺』巻下[4]、元末の夏文彦『図絵宝鑑』巻四に次のように記されている。まず、『画継補遺』は、

> 李唐、字晞古、河南人。宋徽宗朝曽補入画院、高宗時在康邸、唐嘗獲趨事。建炎南渡、中原擾攘、唐遂渡江如杭、夤縁得幸高宗、仍入画院。善作山水人物、最工画牛。予家旧有唐画胡笳十八拍、高宗親書劉商辞、毎拍留空絹、俾唐図画。亦嘗見高宗称題唐画晋文公復国図横巻、有以見高宗雅愛唐画也。

とある。『画継』の記事をもとに、さまざまな情報が付け加えられ、山水のほかに人物、牛を得意としたこと、徽宗と高宗朝の双方の画院に入ったことがはっきり記され、また徽宗朝のことについて、「高宗、時に康邸にありて、（李）唐嘗て趨事するを得たり」というのは興味深い記事である。即ち、徽宗時代、高宗（徽宗第九子）が康王として康邸にいた時に、李唐が康王のために画の仕事をしたというのである。そして建炎年間（一一二七～一一三〇）に南渡した臨安では、その時の「縁に夤（よ）りて」、高宗にまみえることができ、画院に入ったというのである。『画継』では簡単に「光尭（高宗）極めてその山水を喜ぶ」とあったが、その高宗との関係を示す補充記事といえる。

また、『画継補遺』は、別に巻下の蕭照の条において、李唐との師弟関係と関連し、次のような興味深い逸話を載せている。

蕭照、世伝建業人。頗知書、亦善画。靖康中、中原兵火、流入太行山為盗。一日、郡賊掠到李唐、検其行囊、不過粉奩画筆而已、遂知其姓氏。照雅聞唐名、即辞郡賊、随唐南渡、得以親炙。唐感其生全之恩、尽以所能授之、後亦補入画院。照比唐筆法瀟灑超逸。

即ち、北宋最末期、金軍の侵掠によって中原が兵火に見舞われた時、蕭照は太行山脈に逃れて盗賊をしていたが、そこに李唐が通りかかったので行嚢を調べたところ、高名な画家の李唐であることを知り、一緒に南渡した。李唐は恩に感じて画法をことごとく授け、蕭照も画院に入ったというのである。南渡の際の李唐の苦難を物語ると同時に、蕭照との師弟関係の由来を知る珍しい資料といえる。

また、元末の夏文彦の『図絵宝鑑』は次のようにいう。

李唐、字晞古、河陽三城人、徽宗朝曽補入画院。建炎間大尉邵渊薦之、奉旨授成忠郎、画院待詔、賜金帯、時年近八十。善画山水人物、筆意不凡、尤工画牛。高宗雅愛之、嘗題長夏江寺巻上云、「李唐可比唐李思訓」。

新たに幾つかの記事が付け加えられ、高宗が李唐を寵愛して、「長夏江寺図巻」に題し、唐の大画家李思訓に匹敵するとまで評したという。しかし『図絵宝鑑』の記事はひとつひとつ検証する必要があり、特に建炎年間の太尉邵渊の推薦については、鈴木敬によって詳しく検証され、厲鶚『南宋院画録』所引資料を挙げて邵渊は邵宏渊の誤りとしたばかりか、南宋中期の武官邵宏渊とすれば、建炎年間というのは時間的に矛盾するだけでなく、邵宏渊が太尉となった事実もないという[5]。また『図絵宝鑑』に限らず、南宋の画院制度に関する画史の記述については、近年彭慧萍氏によって疑問が呈されており、南宋時代には北宋のように明確な画院制度はなかったという[6]。

李唐の伝記に関し、画史三書から知りうることは以上であるが、これら以外、徽宗朝の初め、李唐がすでに画人として活躍していたことを物語る貴重な資料が存在する。それは董逌『広川画跋』巻二所載の「邢和璞悟房次律図」で[7]、唐の玄宗期の道士邢和璞が房琯（字次律）の前世を言い当てた故事を画き、真宗朝の宰相畢士安がこの唐本を所有していたが、崇寧二年（一一〇三）、孫の畢完が潞子（山西省潞城）に赴任した時、友人の方宙が画人李唐を召して模本を作らせたという。宮廷画家になる以前のことと思われるが、人物画にも長じていたことが改めてわかると同時に、当時すでに画家としてそれなりの名声を有していたことがわかる。

さて、この李唐にどんな作品があったかというと、上述の『画継補遺』には、劉商の詞書きを高宗自ら書したという荘蕭旧蔵の「胡笳十八拍図」、また高宗の題字があったという「晋文公復国図横巻」、『図絵宝鑑』には、「李唐　唐の李思訓に比すべし」という高宗の題記があった「長夏江寺図巻」などが記録され、高宗との深密な関係が強調されていた。しかし現在のところ、これらの作品の真跡はいずれも伝世せず、その模本と思われるものが台北故宮博物院やメトロポリタン美術館などに所蔵されている。

また、これら以外に現存する作品で、李唐の絵画を考える上で考察に

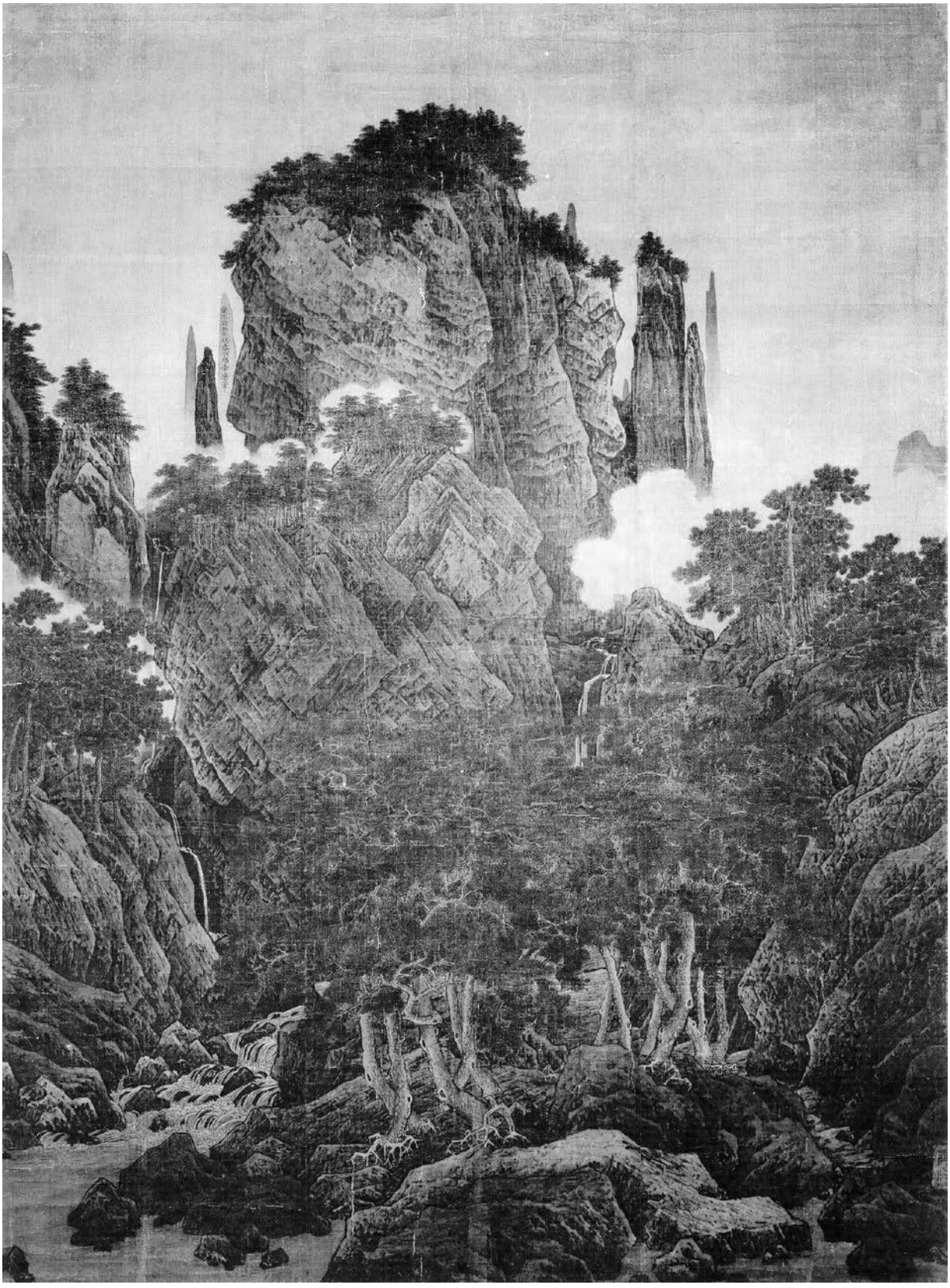


図 1　李唐　万壑松風図　北宋・宣和6年（1124）絹本着色　188.7×139.8cm　台北故宮博物院

値するものは、万壑松風図（台北故宮博物院）、伯夷叔斉采薇図巻（北京故宮博物院）、江山小景図巻（北京故宮博物院）、山水図双幅（京都、高桐院）、が挙げられる。なかでも万壑松風図は北宋末の宣和六年（一一二四）の落款を有して、現存唯一の真跡として大方が認める作品である。また伯夷叔斉采薇図巻は李唐の人物画を考えるうえで頗る興味深く、これまでともすれば無視されがちであったが[8]、南宋宮廷画家時代の作として改めて再考の要求される優品である。一方、江山小景図巻は、確かに李唐様式の山水画であるけれども、近年はむしろ李唐派の作品として弟子の蕭照との関係が指摘されている[9]。最後に高桐院所蔵の山水図双幅は、一九五二年、島田修二郎が赤外線写真によって「李唐画」の楷書落款を見出し、考証の末に李唐の真跡と評価して[10]、以来、特に日本の学界においてもてはやされた作品である。しかし、島田自身が認める通り、万壑松風図とは同一の画家の画としては両立し難い作品であるうえに、左幅に見られる辺角の景の構図、斧劈や拖泥帯水の皴法、点苔など、明らかに南宋中期以後の画法が認められ、また右幅に見られる目鼻を描かない人物の顔、引き裂かれた樹枝の表現など、このような粗放な画風が果たして宮廷画家の作としてふさわしいか否か問題があろう[11]。

そこで、本稿では万壑松風図の一点に絞り、伯夷叔斉采薇図巻をそのための参考材料に用いて考察を進めていく。まず、万壑松風図が北宋の山水画史においてどのような位置にあるのか、様式的意義から探ることとする。

二、李唐・万壑松風図

万壑松風図（**図1**）は、三枚の絹を縦に繋ぎ合わせた絹本に、墨を使って黒々と画かれている。但し、現在肉眼ではほとんど認められないが、近年の光学検査によると、画絹上に石青、石緑、赭石などの鉱物の顆粒を検出したことが報告されており[12]、純然たる墨画ではなく、濃彩の顔料を山石や松葉などに部分的に使用した着色画であったことを考慮する必要がある。法量は縦一八八・七cm、横一三九・八cmと大幅をなす。また、万壑松風図の主峰の左側の尖った峰の上には、「皇宋宣和甲辰春、河陽李唐筆」と記す隷書体の落款があり、北宋最末期の宣和六年（一一二四）の制作にかかることが知られる。

万壑松風図の全体の構成は、大部分を占める中央の軸と、左右両側との三部に分かれる。中央の軸は更に上、中、下の三段に分かれている。中軸の下段は、入り組んだ水辺に見るからに堅固そうな大小の岩を幾つも置いて起伏する石坡を作り、その上に岩を嚙むような根も露わな松の樹叢を左右に二つ配し、互いに幹を交差させた松は葉を青々と茂らせて石坡を覆っている。そして中段には、方形をした巨大な岩塊を中央少し左寄りに置いて外側にやや傾かせ、帯状に小松を生やした頂きの背後に僅かばかりの雲煙を配して上段の峰から分離させ、独立した巨岩を形作っている。一方上段の峰は画面中央に置かれて立ち上がり、同じく方形の岩塊の形をして、頂きに黒々とした灌木の密林を植え、左右に尖った峰々を従え堂々主峰をなしている。

画面の主役をなすこの中軸の三段に較べれば、両側の二部は脇役といえる。右側は岩むき出しの崖の背後に黒々とした松林の丘壑を配し、左側は草のまばらに生えた崖の上に松林を配し、雲煙を隔てて背後に低い

図 2　郭熙　早春図　北宋・熙寧5年（1072）　絹本墨画淡彩　158.3×108.1cm　台北故宮博物院

峰が配される。この二段仕立ての両側と中央の軸とは、中段は絶壁を流れ落ちる数段の瀑布の水によってはっきりと分かたれ、下段はというと、左側は左下へと音を立てて流れる渓流によって、右側は右下角から登って行く小径によってはっきり区切られている。

さて、いまこの図を見て改めて気がつくことは、画面全体の空間が意外にも小規模なことである。上段中央に巍巍とした主峰、下段に石坡を配して、下から高遠の構図法によって捉えられた山水は、北宋前、後期に華北で流行した大観山水の規模をなすかにみえるが、その実、思いのほか小規模な山水であることに気付かされる。それは、神宗朝の宮廷画家郭熙の早春図（熙寧五年、一〇七二）と比較してみれば、一目瞭然である。早春図（**図2**）も画面は中央の軸と左右両側の三部から構成され、主役をなす中央の軸も下段、中段、上段の三段に分割されて、後段の主峰を下から仰ぎ見る高遠の構図法が取られている[13]。しかし、表現方法は全く異なり、上中下の三段は近景・中景・遠景という機能を賦与されて、近景土坡、中景丘陵、遠景峰巒という形をもって明確に三分割され、とりわけ中景丘陵と遠景峰巒とは淡く立ちこめる雲煙によってはっきりと断たれている。これにより遠景峰巒は垂直に立ち上がり、その高さは腰部を雲煙で掻き消されることによっていよいよ増している。

ここに見られる三分割法は、以前に考証したように、現存画蹟に徴する限り、范寛の渓山行旅図（**図3**）において初めて見られる[14]。そこでは画面下部において横に伸びた固い岩だけの前景と渓流をまじえた中景は、驢馬の隊列のキャラバンの行く山道によって区切られ、木々が生え楼閣を戴く丘陵状の中景と後景は、雲煙で淡くかき消された深い渓谷によって分かたれて、巨大な塊量を示す後景峰巒は画面の三分の二を占めて重々しく垂直に立ち上がっている。峰巒の腰を掻き消す雲煙の効果は絶妙で、これによって峰巒は地上の俗世間から切り離され、右側に流れ落ちる一筋の瀑布の効果と相まって、天を突く垂直性、つまり崇高性を帯びている。

その後、三分割法は華北において流行し、伝李成の晴嵐蕭寺図（ネルソン美術館）、許道寧の秋山蕭寺図巻（藤井有鄰館）、伝巨然の雪図（台北故宮博物院）など現存画蹟に見られる通りである[15]、華北の山水画を集大成した神宗朝の郭熙に至って初めて理論的に闡明され、画論『林泉高致』の「山水訣」には次のように述べられている。

> 凡経営下筆、必合天地。何謂天地。謂如一尺半幅之上、上留天之地位、下留地之地位、中間方立意定景。見世之初学、據把筆下去、率爾立意触情、塗抹満幅、看之填塞人目、已令人意不快、那得取賞於瀟灑、見情於高大哉。

ここには画中の山水を一個の独立した小天地とみる思想が反映されており、画面を均等に三分割して、近景に地の位、遠景に天の位を与えて、中景に人間世界の景を配する意図は、観者に爽快感を与え、高大な情を表現することにあるという。逆に、遽しく筆を把って構想も練らずに感情にまかせ、画面全体を塗り込めてしまえば、観者の目を塞いでしまい、不快な感じを抱かせるだけだというのである。この考え方は、郭熙の真跡早春図においてみごとに実現されている。ここでも中央の軸を均等に三分割することによって、画面の奥への展開に秩序と快い律動感をもたらし、天の位を象徴する遠景の主峰は、雲煙により中景以下より断たれて独立することによって、純粋な峭抜機能を与えられ、画面の崇高性が著しく増している[16]。

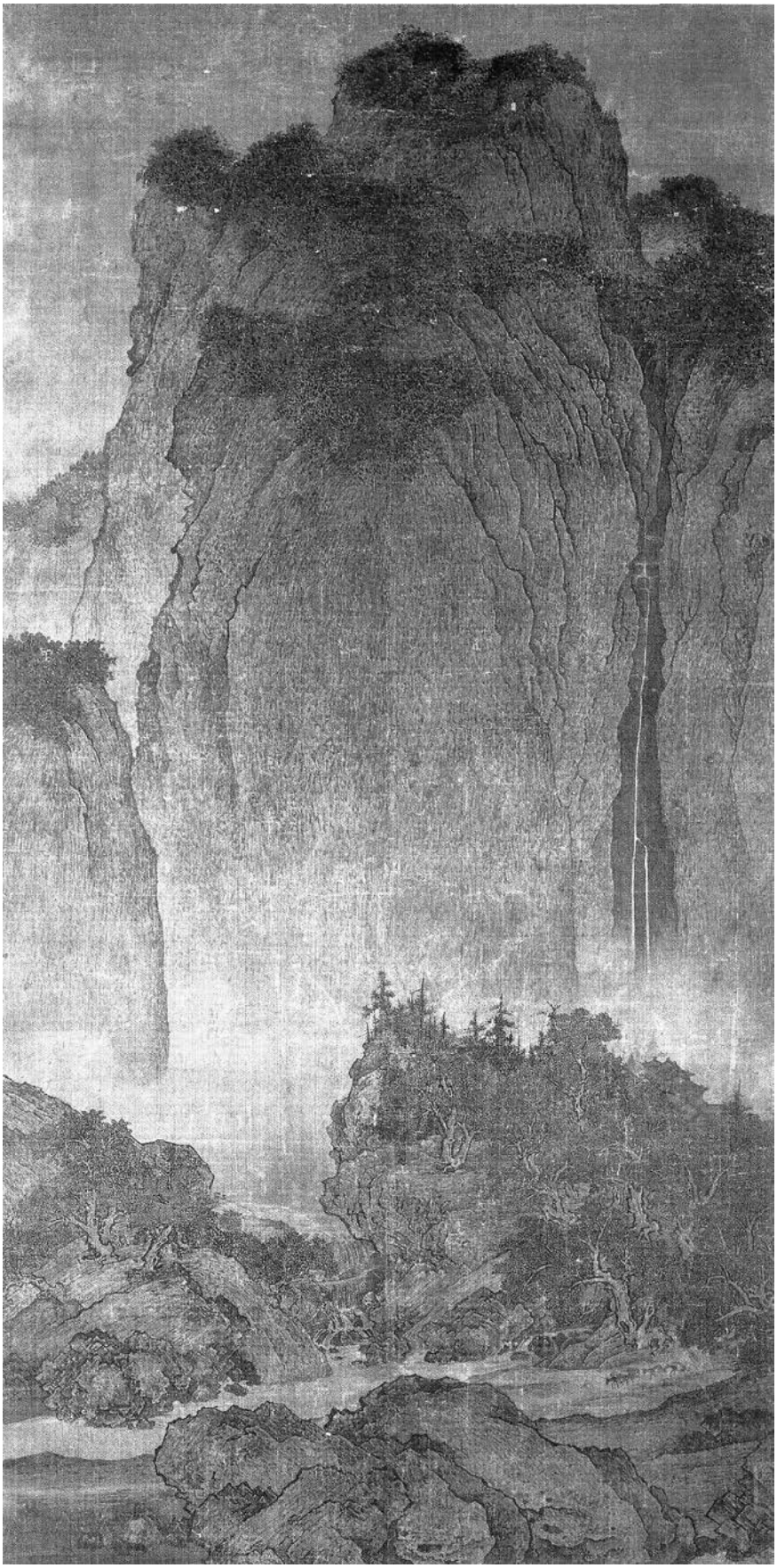


図 3　范寛　溪山行旅図　北宋　絹本墨画淡彩　206.3×103.3cm　台北故宮博物院

これに対して万壑松風図の場合は、後景主峰は中景以下から明確に分離されておらず、間に同じく分かつための雲煙が配されていても、それは余りにも僅かで、早春図のように互いを分離するだけでなく、その腰の部分を淡く掻き消すことによって峰巒を一層高くみせる雲煙とは機能が全く異なっている。この雲煙は、右側の白くくっきりとした輪廓をもって塗り残された雲煙と同じく自然の印象を欠いており、後述するように神仙的な一種の瑞雲を表わしたものとみなすのが適当であろう。しかし、別の面からみると、ここで画面がはっきり区切られていることも事実で、左方へ少し傾いた中景巨岩に対して後景主峰は画面中央で垂直に立ち上がって、運動の方向をはっきり異にしているばかりか、両側面の展開もこの中景巨岩と同じ並びで途切れて、右側の丘壑や左側の低い峰の奥は空白のままである。一方、中景と近景の区切りはというと、巨岩の下部に松樹の頂きの枝葉が蔽いかぶさって、一層不分明であり、そのため中景はむしろ近景の方につながっているように見受けられる。つまり松樹の植わった石坡とその奥の巨岩を前景として、垂直に立ち上がる主峰を後景とする二部構成の山水画と解釈するのが妥当である。

先にこの図は范寛流の高遠の構図形式をなすと述べたが、その当の范寛の溪山行旅図と比べれば、画面の三分の二を占めて立ち上がっていた後景主峰は峭抜性を著しく後退させて主役の座から降り、代わりに近景と中景とが合体して三分の二を占め、こちらの方が一層強調されている。つまり構図の上から言うと、近景の石坡と松樹を、背後に立つ中景巨岩と両側の丘壑とが三方から取り囲んでひとまとまりの前景を構成し、とりわけその真ん中に位置して大写しされた松樹は、焦点化されたうえに、扇状に手前に開いた石坡の舞台の中央に位置して、あたかも主役を演じているかにみえる。

この松樹の役割は、早春図の近景土坡の上に立つ寒林風の双松と較べてみればより一層明らかになろう。早春図の双松は長松もしくは宗老と呼ばれ山水全体の扇の要に位置して、そこから遠心状に広大な空間が広がり、上引の『林泉高致』に従えば、遠景主峰は天の位、つまり皇帝を象徴して画面の主役をつとめるという。これに対して、万壑松風図の場合は、確かに後景の方形主峰も垂直に伸びて天の位を象徴するかに見えるが、それ以上に近景の松樹が画面の主役の座を占めて、これを中心により一層求心的に画かれている。

この点、李唐の伝称を有する伯夷叔斉采薇図巻（**図4**）は、山水画と人物画という相違はあるが、万壑松風図と共通性があるように見受けられる。画面中央のやや傾斜した地面に坐って配された伯夷、叔斉の像[17]は、右に松、奥に柏（檜）、左に椿に似た広葉樹と、三方を樹木で囲まれているばかりか、背後の岩壁は黒々とした墨が刷かれて視線を遮断し、地面は後方に高く傾斜して表されている。こうした工夫によって、画面の中心にいる二人の人物像は万壑松風図の近景の二つの樹叢と同じく著しく焦点化され、観る者は聖人たる伯夷、叔斉の主人公と面と向き合わざるを得ないような仕組みになっている。しかもその伯夷、叔斉の表現は、同時に人物画家でもあった李唐の力量が発揮され、兄者伯夷に問いかける弟叔斉の姿態など、各々の個性が十二分に画かれている。万壑松風図ともども熟練した筆墨の画技が認められるだけに、この共通性は両図を当代の第一人者たる李唐という画家に帰するに十分な根拠となり得よう。伯夷叔斉図巻を李唐の作品として再考すべき余地があると先に述べた所以である。

これら李唐の画法と較べれば、郭熙の画法は真逆である。早春図では、一図のうちに三遠法を併せ採用して、中央は主峰へと連なっていく軸を

図 4　（伝）李唐　伯夷叔斉采薇図巻　南宋　絹本着色　27.3×90.5cm　北京故宮博物院

図 5　王詵　漁村小雪図巻　北宋　絹本着色　44.5×219.5cm　北京故宮博物院

高遠、左脇は黄土平原を平遠、右脇は溪谷を深遠の構図法でとらえ、『林泉高致』に説く如く、それぞれ高さ、遠さ、深さを強調させることによって、広大な空間を取り込んでいる[18]。ここでは大観山水を表さんがためのあらゆる方法がとられていると言っても過言ではない。早春図には雲煙がふんだんに用いられているが、それは自然感の表出、画面の有機的調和に貢献しているだけでなく、一種の空気遠近法としての遠淡近濃の表現に積極的に利用されている。例えば左脇に開かれた平遠景をとると、幾層にもたたなわる黄土平原の丘陵の彼方に遠山が置かれているが、遠山は頂き以外は全て雲煙によって淡く掻き消されている。観者の視線は、近景の松をいただくやや濃墨の土坡から、次第に淡さを増す中景の丘陵を経て、あたかも夢幻境の如く画かれた遠山の麓へと、円滑に導かれる仕組みになっている。これこそまさに李成派に特有の「千里の遠」であり、正確無比大小遠近法と相まって、空間表現における無限の遠さを味わうのである。

確かに中唐以来、五代に荊浩、関同、北宋初期に李成、范寛等の大家を輩出した華北の山水画は、李成派から出て神宗朝の宮廷画家に登用された郭熙によって集大成され、ここに一つの完成をみたといえる。そしてこの郭熙を境にして、再び新たな中国山水画の創造が模索されていく。現在なお作品が伝来する李成派の画家を例に挙げれば、次の哲宗朝、徽宗朝初期に活躍した王詵、李公年がいる。

王詵は北宋建国の功臣王全斌の末裔として生まれ、神宗の娣に当たる蜀国長公主を下嫁され、駙馬都尉の官職についた[19]。王詵の伝世作品に青緑の烟江畳嶂図巻（上海博物館）と水墨の漁村小雪図巻（北京故宮博物院　**図5**）があり、いま後者を取り上げると、冒頭の湖水に舟を浮かべて魚を捕る光景は、周りを雪の積もった山岳で囲まれ、いかにもこじんまりした小景画の雰囲気が漂っている。また後半は景を開いて、画面奥の横に連なる遠山を望む描写では、近景の右の崖上に屈曲してオーバーハングする双松、左は巻末の土坡上にまっすぐ伸びる双檜を大きく配し、遠近の景の大小比により広大な空間を取り込むかにみえる。しかし郭熙の早春図左側の平遠景と比べれば奥行きの遠い広がりに乏しく、李成派特有の無限遠の描出は意図されていないとわかる。つまり冒頭の小景と併せ、限られた空間に詩情の表出が意図され、中段の深い谷間に童僕を従えて行く高士が描かれるように、そこに隠遁居住しながら雪景を嘆賞する仕組みになっている。

また、李公年は政和四年（一一一四）の両浙路提点刑獄の官歴まで確認される「文臣」であり[20]、山水図（プリンストン大学美術館　**図6**）が今に伝わっている。この図は縦長の画面をうまく使い、全体として山脚を雲煙に没した主峰を仰ぎ見る高遠の構図法をとるが、高士と僮僕が水辺に坐して雲のわき起こるのを見る中景においては、山裾の流麗な曲線を左右から入り組ませると同時に、余分なもの一切を雲煙で包んで捨象する方法がとられる。この山水図は、『宣和画譜』巻一二の記事[21]がそのまま解説を兼ね、「物象が空曠有無の間に出没するが若し、正に騒人詩客の賦詠に合す」とある。雲煙に包まれた夢幻的な詩情は、水辺に後ろ向きに坐して奥の方を見やる高士の姿勢とともに、唐の王維「終南別業詩」詩の「行きて水の窮まる処に到り、坐して雲の起こる時を看る」の句[22]にぴったりあてはまっている。もはや李成派特有の「千里の遠」の表現は見られず、空間は狭まって小景化されており、その限られた空間を雲煙が柔らかく包んで、観者の目をそこに遊ばせる光景が描かれている。郭熙「林泉高致」が「行く可く望む可きは、居る可き游ぶ可きの得たるに如かず」と指摘した四種類の山水のうち[23]、漁村小雪図がまだ「居

る可き」山水の段階とすれば、この山水図は最も成熟した最終段階の「游ぶ可き」山水の典型といえる。

　このように王詵の漁村小雪図巻と李公年の山水図は、郭熙の早春図以後における北宋山水画の変容の過程を如実に示しているが、これらに対して万壑松風図は、またそのいずれとも異なる変容ぶりを示している。何よりも画面一杯に山岳、岩塊、樹木を墨で黒々と描いて、観者の視線をさえぎっている。『林泉高致』流にいえば、「満幅を塗抹し、これを看れば人目を填塞せしむ。すでにして人意をして不快にせしむれば、いずくんぞ賞を蕭灑に取り、情を高大に見さんや」というように、まさに「蕭灑」にして「高大」な山水の対極に位置する、郭熙が最も忌み嫌う山水の典型ということになる[24]。郭熙と李唐とは、確かに片や神宗朝、片や徽宗朝と異なり、両図の制作年代も半世紀余りの隔たりがあるが、同じく北宋の宮廷画家でありながら、これほどまでも落差があろうとは、何か特別の事情があったに違いあるまい。そもそも表現しようとしたものが全く異なっていたのではあるまいか。

　そこで、改めて中央の軸に注目するとして、まず、この図において最も特異な表現をなし、存在感を有する方形岩塊を取り上げる。岩塊は上述のように、中段の中央やや左寄りと上段の中央とに二つ置かれているが、先にことさら岩塊という言葉を使ったように、これらの岩塊は単体の石の如くにみえる。とりわけ中景の方解石状の石質をなす岩塊は、頂きに小松が生えているとはいえ、すぐ右側の滝の流れ落ちる近辺（**図7**）を詳しく観察すると、背後の主峰をなす岩塊との間に隙間がはっき

図6　李公年　山水図　北宋　絹本墨画淡彩
130.0×48.5cm　プリンストン大学美術館

図 7　李唐　万壑松風図（部分）

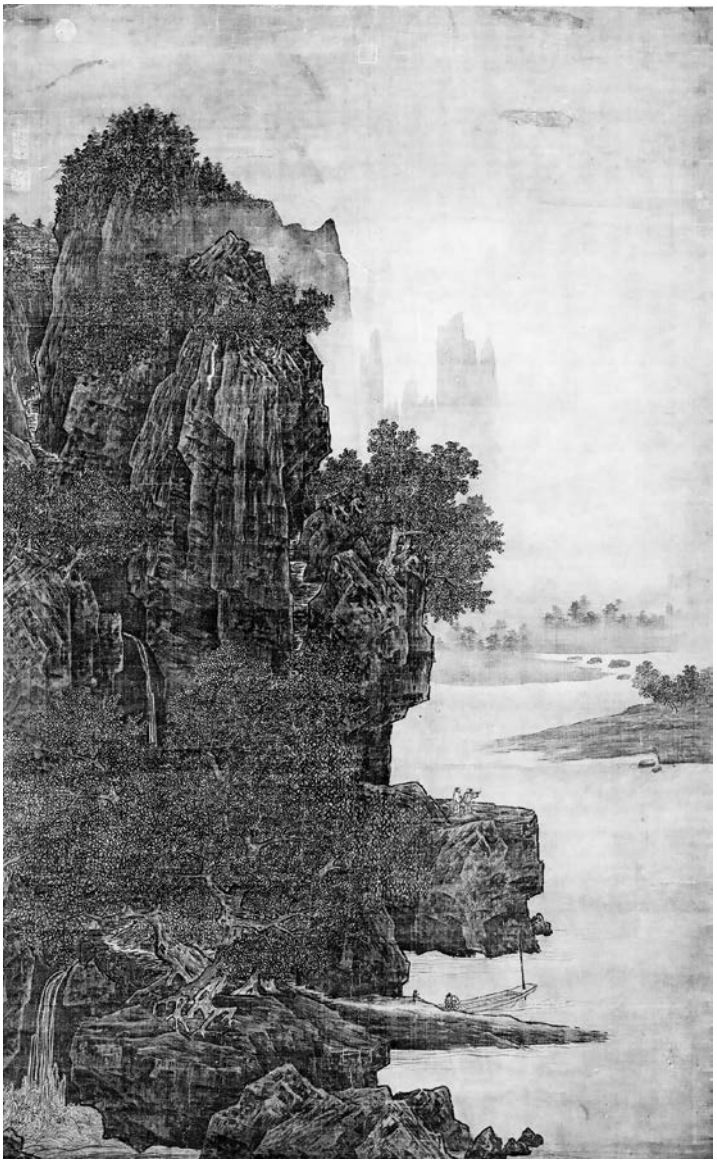


図 8　蕭照　山腰楼観図　南宋　絹本墨画　179.3×112.7cm
台北故宮博物院

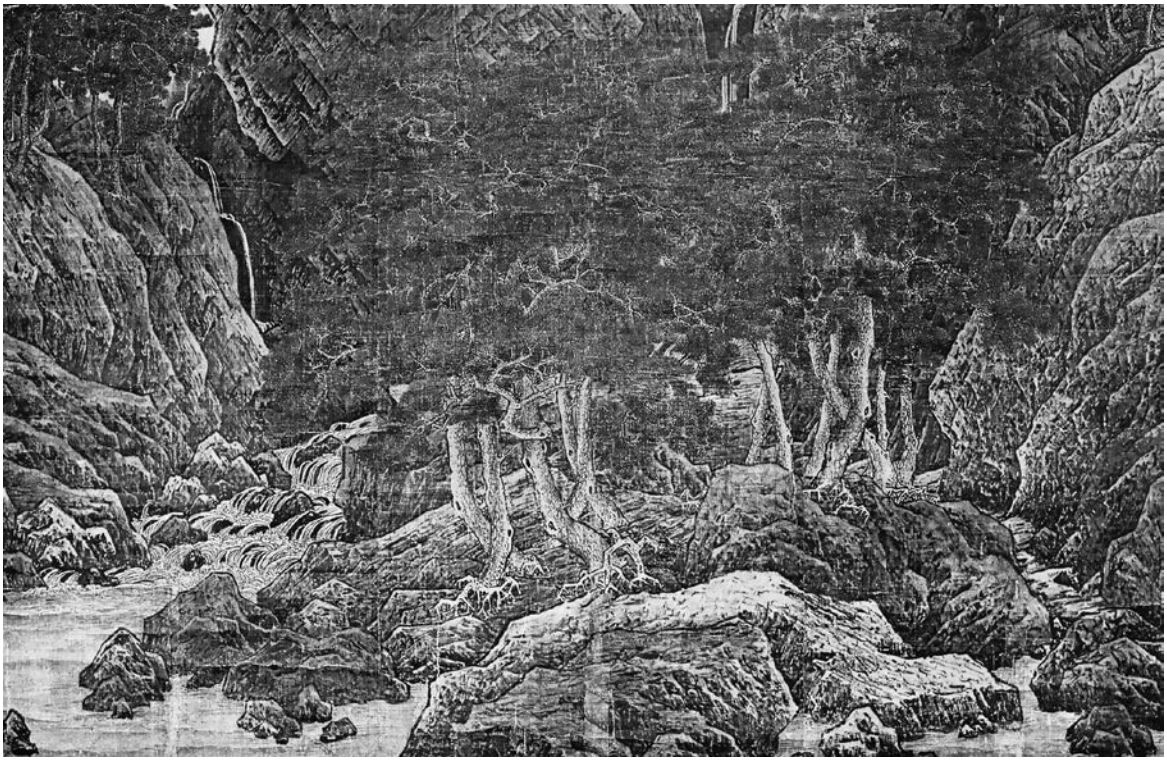


図 9　李唐　万壑松風図（部分）

り看取され、周囲の他の岩との繋がりを全く欠いて単独でそこに置かれたかの如くである。これは後景主峰の岩塊も同様であり、中景岩塊との隙間の土石の上に立てて置かれたかの如くにみえる。范寛流に主峰の腰を雲煙で隠そうにも、腰の部分は土石に埋まってもとから隠れて見えないのである。置かれたということは、どこかから運び込まれたことが推測される。これは李唐の弟子の蕭照が画いた山腰楼観図（台北・故宮博物院蔵　**図 8**）の岩の表現と較べてみれば納得がいこう。そこでは、いずれの岩もお互いに連結し合って脈絡を形成しながら、峰巒を形成したり石坡を形作っている。これが自然一般の岩というものである。ところが、万壑松風図の場合は、繋がりのない二つの岩塊だけでそれぞれ中景、後景を構成し、それらが各景の主役を演ずるべく形を整えるとともに位置を考慮して置かれ、より華麗に見せるための巧妙な人工的演出がなされている。

　このことは、前景石坡の上に置かれた二つの松の樹叢（**図 9**）を詳しくみれば、より一層明確になろう。右側の樹叢は七株、左側の樹叢は五株から構成されているが、手前により大きく表された左側樹叢をまず取り上げると、五株の松はどれも、幹の樹皮が鱗状に描かれて、中途にうろが設けられている。その配置はやや太い松を中に、互いに交差する松二株ずつを左右に配している。リーダー役の中央の松は、岩を咬む根をことさら高く浮き上がらせたり、幹の途中から伸びた枝を奇妙に曲がりくねらせたりして、岩を咬む龍の爪や巻き付く子供の龍（蛟）を表し、明らかに龍がイメージされている。この手法は右側の七株から成る樹叢も同様で、前方のやや太い二株と後方の細い五株から成り、太さを違えて互いに交差する前者は恰も夫婦のようで[25]、それを取り巻く後者は子供達のようである。組合わせ方といい、表現方法といい、明らかに人為的

に組み合わされた植木の感じがする。もし自然の松であれば、伯夷叔斉采薇図巻に画かれた首陽山の松のように、蔓などが巻き付いたり他種の樹木の枝葉と混じり合うのが普通であるが、ここにはそれらが一切みられない。つまり、これらの松は自然の深山幽谷に生えた松ではなく、人間の手が加わえられた庭園の植木としての松とみなされる。

自然の印象を欠くという点では、中景・後景のあちこちに湧いた雲煙も同様である。いずれも雲煙の輪郭をくっきり画いて、背後の景物を完全に掻き消すほどに濃く表されており、早春図にみられるような、景物が見え隠れする自然の淡い雲煙と異なっている。瑞祥的な意味をこめた瑞雲かと思われ、自然らしさからかけ離れている[26]。

このように巨大な単体の岩といい、植木としての松といい、瑞祥的な雲煙といい、ここに画かれた山水は、人工の自然を色濃く反映しており、詰まる所、人工の庭である假山（築山）を画いたものではないかと推測される。しかし、假山といっても大小さまざまであるが、この假山は岩塊の大きさから推しても巨大なもので、内部をめぐることの出来るような大規模な回遊式庭園が推測される。

実際、その回遊式の假山を物語るような演出が、万壑松風図にははっきりと施されている。それが画面右下角に画かれた小径である。この小径（**図9**）は、前景中央の松の樹叢が生える石坡と右辺のうず高い崖との間を縫って左上へと斜めに登って行き、松林の奥へと消えている。人間ひとりがやっと通れる程の幅しかなく、またゴツゴツした固い岩を鑿ってできた小径で、蕭照の山腰楼観図に画かれる、住民や旅人が行き交う岩の道路とははっきり異なっている。銘木や銘石を観賞しながらめぐる小径である。

三、二つの万松金闕図

（一）李唐・万松金闕図

本稿が問題とする李唐の万壑松風図と関連して、非常に興味深い李唐の作品が、清初に伝来する多くの作品を記録した呉其貞[27]の『書画記』巻五に著録されている。それは万松金闕図と称する絹本大幅の作品で、呉其貞によれば、康熙八年（一六六九年）、元の李衎の古木幽篁図とともに、杭州で紹興王氏の家人から入手したといい[28]、李唐の「神品」と賞賛している。この作品が万壑松風図と構図がよく似て、その解釈に貴重な手掛かりを与えてくれる。即ち、

> 画群松于壑内、両辺斗立方塊峻峰、左低而右高。左有水流、下松壑而出、右有水流、下宮闕而出。下段石坂[29]、皆為劈斧皴、上段峰頭、蓋用側筆直皴。画法清潤、結構高妙、為李之神品。

と記されている。画面上段の左と右に高さの異なる角だった方形岩塊の峻峰を二つ並べて立たせ、中段は左右両側に溪流を配し、左側の溪流は松林の丘壑を下って、下段の石坡へと至り、右側は「宮闕」の間を下って、同じく石坡へと至っているという。

この作品も「群松を壑内に画く」と記すように、丘壑内に無数の松を画く点で万壑松風図と共通するが、更に「峻峯」、「水流」、「石坡」などの主要モチーフが同じであることが注目される。「水流」は、「松壑を下る」とある通り瀑布と溪流の双方を指すと思われるが、それらを左と右に配した方式も同じである。

また画面の主人公たる「峻峯」については、万壑松風図が中央に一つ

であるのに対して、こちらは左右に二つ配された点が異なっている。しかしその形はというと、「斗立方塊」とあるように、ごつごつした四角い岩のかたまり状をなして立ち上がる点は同様である。

またその画き方は「側筆直皴を用いる」とあるが、万壑松風図も筆の腹を使って下に刷きおろした皴法を幾層も重ねて、独特な峰の質感を出している。一方、画面下部の石坡はともに渓流の行き着いた先の水に洗われるように配されているが、万松金闕図の方は『書画記』の記述によると、「劈斧皴」（斧劈皴）で作られていたとある。但しここで注意すべきは、後代の馬遠や夏珪の山水画に見られるような大斧劈皴でないことは勿論のこととして、呉其貞が紹興でみた雪景捕魚図に使われていたという蔵鋒禿筆の小斧劈皴[30]、つまり典型的な斧劈皴に至る以前の細かい皴擦のようなものであったと推測される。万壑松風図の石坡も、輪郭線とともに、斧劈皴というよりちびた筆を用いた小刻みな皴擦によって、やや水気を帯びた固い岩石の形と質感が表現されている。

このように、万松金闕図は構図、モチーフ、画法の点で万壑松風図と類似点が数多く認められ、あたかも両者は同じ山水を画いているのではないかと思わせる程である。両者の最も大きな違いといえば、万松金闕図の右側にあったという「宮闕」の存在である。左側の中段丘壑と対称的な位置に配されていたというが、画題の「金闕」も当然これを指し、画面の主役的存在であった。金闕とは、神仙思想や道教でいう天上世界にいる天帝の住まう宮殿、もしくは地上世界の天子の宮殿を指し、ここではそのような金闕が万松でおおわれた奥深い山中に置かれていたというのである。しかし、この万松金闕図に画かれた山水が、先に考察したように、万壑松風図に画かれた山水と同じく人工の庭園を指すのであれば、山中に「宮闕」が存在しても何の不思議もなかろう。逆に、人工の大規模な庭園であれば、当然「金闕」に類似した建築物が配されていた筈だからである。

いま一つの両図の違いと言えば、万壑松風図の中景の方形岩塊である。これは見方によっては、万松金闕図の「両辺の斗立する方塊峻峰」の一つに該当するかにも見えるけれども、この岩塊は峻峰というような峰の体裁をしていないばかりか、後景主峰とは余りにも高さが違いすぎる。むしろ、同じく中段に位置していたという万松金闕図の宮闕に対応するもので、それと同等の主役的役割をもった岩とみなすのが妥当であろう。

（二）趙伯驌・万松金闕図巻

李唐の万松金闕図と関連して、南宋の趙伯驌の制作した同じ題名を有する図巻が存在する。この万松金闕図巻（北京故宮博物院　**図10**）は、縦二七・三cm、長さ一三六cmの絹本に、緑、茶、白など濃彩の顔料に加えて金泥の彩色を使って華麗に画かれ、所謂青緑山水画の体裁をなしている[31]。落款がなく、巻末にはこの作品を趙伯驌の万松金闕図と断じた元の趙孟頫[32]、金碧画と評した倪瓚、禁中の景致を写したとする張紳の跋がある。

作者の趙伯驌（一一二四～一一八二）は、字を希遠といい、兄の伯駒とともに宋の太祖趙匡胤の七代目の子孫に当たり、北宋末の宣和六年（一一二四）に生まれた。宋朝の南渡後は、父の子笈が康王時代の高宗の邸宅に陪従したことや、高宗が彼ら兄弟の絵画を観賞したことが縁で、高宗の知遇を受け、本路兵馬副都監、兵馬鈐轄などの武職を歴任し、また金国の王の誕生日を祝賀する使には副使に任じられている。絵画は兄と同じく青緑山水画や人物を得意とし、径山に羅漢図を画いたことも伝えられる[33]。

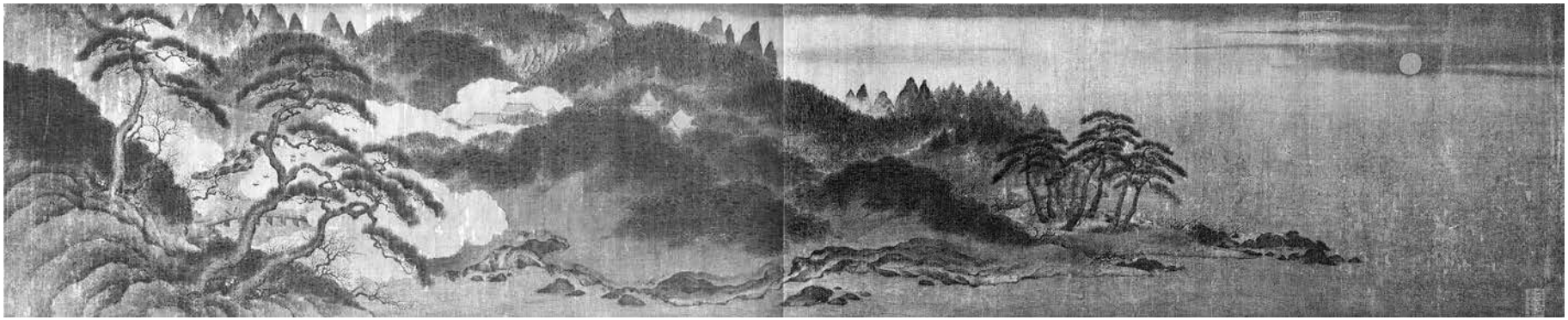


図10　趙伯驌　万松金闕図巻　絹本着色　27.7×135.2cm　北京故宮博物院

図11　趙伯驌　万松金闕図巻（部分）

図12　趙伯驌　万松金闕図巻（部分）

さて、万松金闕図巻は、冒頭、水が茫々と左奥へと広がるかと思うと、松の生えた岸辺が鋭く突き出て、次第に山の景へと変わり、柔らかくなだらかな弧を描く山々が幾重にも重なって、麓の宮殿の屋根が見え隠れし、最後は近景土坡上に松が大写しされて、たなびく白雲を背に華麗な姿を見せている。

画面は確かに水の景から山の景へと右から左に展開しているが、巻尾の近景土坡と三株の松（**図11**）が余りにも輪郭もくっきりと大写しされ、またそれがより小さく写された前半の岸辺の松と呼応するため、視線は強引に右に導かれるとともに、また中間の山々が濃淡の白い雲煙に覆われて半ば輪郭を没するため、空気遠近法的にこれらを中景として、更に茫々とけむって広がる冒頭の水の遠景へと導かれ、実際は明らかに左から右へと景が展開している。[34]

一方、この図は上述のように青緑山水画の体をなして、随所に瑞祥的要素がちりばめられている。例えば、瑞鳥の典型である鶴は岸辺の松叢の下に二羽いるが、水の上、山の上にも二羽ずつ、いずれも対で表され、巻尾の大松を透かして見える橋の欄干には、喜鵲に似た尾の長い鳥が二羽止まっており、また橋の上を八羽の頸の長い鳥が山の方をめがけて飛んでいる。また画面一面を埋めるように表された松は、いうまでもなく長寿のシンボルで、青々と瑞々しく、とりわけ巻尾に配された三株の大松は、枝葉を笠状に作って福々しく優雅に画かれている。画題に万松金闕というごとく、この松と金闕はこの図の二大モチーフであるが、その金闕はなだらかなカーブを描く松の大群に囲まれて、一帯は緑なす聖域を形作っており、また巻尾の大松のうち二株は体を聖域の方に傾け、巻首の水の上に浮かぶ朝陽の光とともに、両側から聖域の金闕を寿いでいるかのようである。それだけに止まらず、巻尾の頸の長い鳥は聖域の方をめがけて飛んでおり、巻首の水の上をすれすれに飛ぶ白鶴も山の方に向かい、山の上を舞う白鶴ともども、聖域の金闕を祝福している。また巻尾からたなびく雲煙は輪郭をくっきり画いて、まさしく瑞雲の様をなし、次第に金闕の方へと及んで、すでに半ばを包んでいる。岸辺の松叢の下や巻尾の大松の下に、梅が松の緑と対になって随処に花を咲かせており、春の朝の瑞々しい光景を吉祥の意を込めて画いている。

このように瑞祥ずくめの金闕は、無論、趙伯驌の生きた南宋の都である臨安の宮殿をさす。臨安の京城（**図13**）は、西湖の南東、銭塘江の北側に位置し、京城内に鳳凰山、万松嶺、呉山などの小高い山々を取り込んで造営され、鳳凰山の東側のすぐ麓に大内、東宮を擁する皇城が位置していた。鳳凰山は海抜一七八m、西北から連なる山並みはここに至って止まり、鳳凰が翼を拡げて舞うようだという。[35]また北側の万松嶺は道を挟んで松を植え、白居易の夜帰詩に「万株の松樹　青山の上」と詠われた。[36]この万松金闕図巻が画く松林に包まれた金闕は、この鳳凰山の麓に営まれた宮殿に該当するものと思われる。明初の詩人高啓（一三三六～一三七四）もこの図に題詩して、

長松掀髯若群龍、下繞宮闕雲千重。鳳凰山頭望前殿、翠涛正涌金芙蓉。海門日出潮初上、白鶴飛來近仙掌。

と詠い[37]、長松、宮闕、鳳凰山、翠涛、海門山の日の出と、巻尾から順に記している。事実、図では金闕の背後の山には険しい崖（**図12**）が表され、そこだけ岩肌を露わにしているが、現地調査を試みた西尾歩氏によると、現在の将台山を含めた鳳凰山には、同じような崖があるという。[38]すると鳳凰山と麓の宮殿を写したという推測はますます確実性を増して

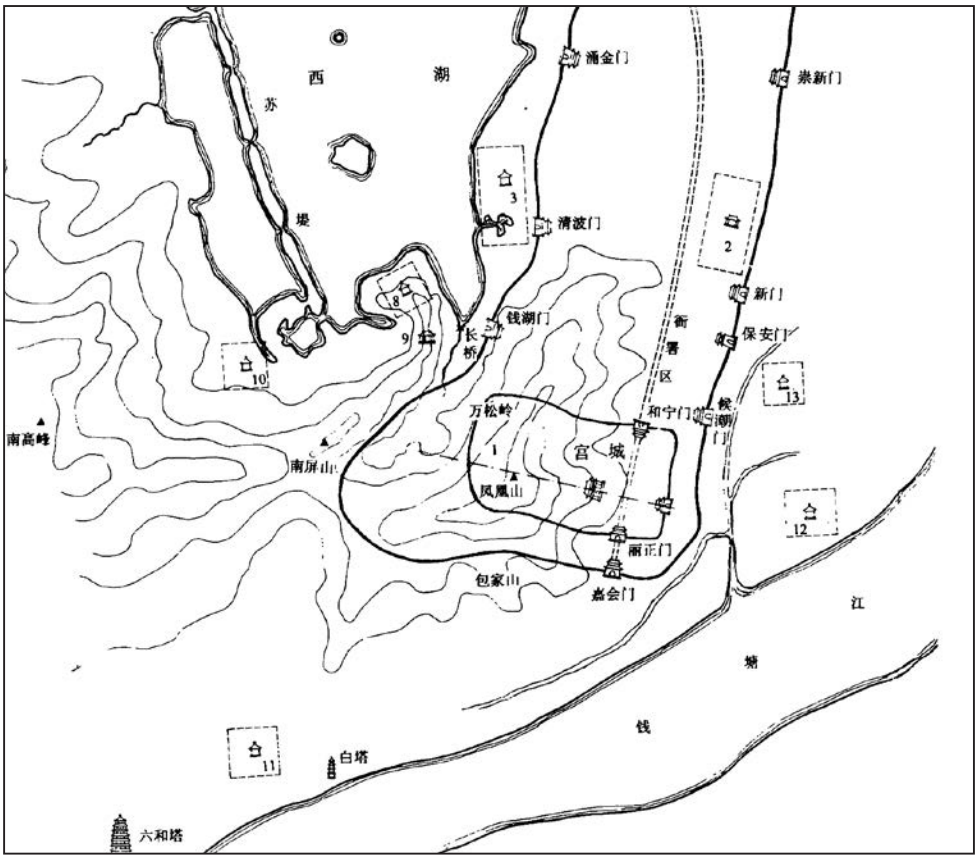


図13　南宋臨安宮苑分布図　周維権『中国古典園林史』より

きたが、宮殿の方は、画面では左に豪壮な殿閣が前後に二棟並び、右に傾斜のきつい尖った屋根の宮殿が左右に二棟並んでいる。前者は崖のある鳳凰山を背にしているところから皇城大内の文徳殿、垂拱殿を、後者はそれから少し離れて北側の別の山を背に松林の中に独立した形で画かれているところから、或いは紹興三二年（一一六二）、高宗趙構が孝宗に譲位して後、太上皇帝として住んだ徳寿宮を表している[39]可能性もあろう。隆興二年（一一六四）、趙伯驌は本路兵部副都監となり、兼ねて徳寿宮付きの官についており[40]、譲位後も趙構との関係は密接であった。

いずれにしろ、このように趙伯驌の万松金闕図巻が、南宋臨安の皇城内の宮殿と鳳凰山を表しているとなると、『書画記』に著録された、同じ名称を持つ李唐の万松金闕図も、そこに画かれた金闕は、北宋の都汴京の皇城内の宮殿の可能性が出てきた。

但し、後者に画かれた丘壑は、先に考証したとおり、万壑松風図の丘壑ともども、あくまで庭園内部に岩組や植木を配した人工的なものであり、金闕もあくまで巨大な庭園内部の宮殿建築を意味していた。

では、北宋の都汴京の皇城内にあった大規模な庭園とは、一体何であろうか。当然考えられるのは、徽宗の造営した、かの有名な艮嶽である。そして、この未曽有の大庭園の山岳を造営するに当たり、後述するように徽宗は杭州の鳳凰山をモデルとして造ったという因縁も有している。

四、徽宗の艮嶽造営と艮嶽図

（一）徽宗の艮嶽造営

徽宗皇帝（在位一一〇〇～一一二五）は神宗皇帝の第十一子にあたり、兄の哲宗の死後、向太后の支持を受けて北宋第八代皇帝の位についた。

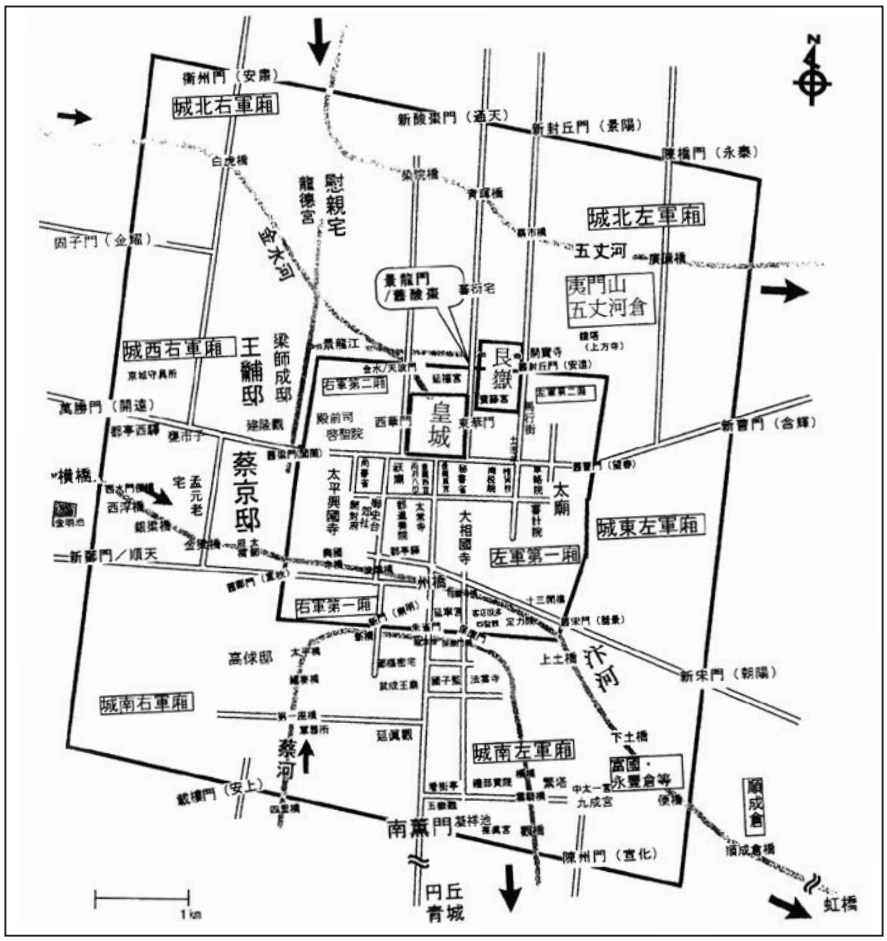


図14　北宋開封（汴京）概略図（徽宗時代後期）　久保田和男『宋代開封の研究』より

太后が没して親政すると、父神宗の断行した新法を採用した。しかし政治には熱心でなく、蔡京を宰相に登用して政治をまかせた。あわせて四度政権を担当した蔡京は、皇帝の権威を示すために「豊亨豫大」のスローガンを掲げ、明堂、延福宮、景龍江、艮嶽などの土木事業を起こした[41]。なかでも艮嶽の造営は、さまざまな意味で徽宗朝を象徴する大土木事業であったといえる。

その艮嶽は、北宋の都汴京の京城（**図14**）内に、徽宗によって造られた巨大な人工の假山である。造営のいきさつは、王明清の『揮麈録後録』巻二によると、茅山の道士劉混康から、京城の東北隅の地を少し高くすれば、男子がたくさん生まれるといわれ、そこで「数仞の崗阜」を造ると、その通りであったため、道士の言を信ずるようになり、土木の工を興して艮嶽を造営するようになったという[42]。

しかし本格的な造営が始まるのは政和年間以降のことで、『宋史』地理志によると、「万歳山艮嶽は、政和七年（一一一七）上清宝籙宮の東に万歳山を作るに始まる」とある[43]。また『資治通鑑長編紀事本末』巻一二八、万歳山の項、政和五年（一一一五）九月甲辰の注に引用される、蔡京の末子蔡絛の『宮室苑囿篇』に従うと、「宝籙宮において工部侍郎孟揆に命じて土功を鳩めしめ、梁師成に作役を主らしむ」とある[44]。上清宝籙宮の完成は政和六年（一一一六）二月のことである[45]から、久保田和男氏も述べるように、艮嶽の造営は上清宝籙宮の一部として政和五年頃から始まり、土を積み石を累ねる工事は上清宝籙宮造営と同時進行で行われたと解せられるが[46]、その領域は拡張されて独立した施設とみなされるようになり、完成は更に後の宣和四年（一一二二）のことであった。

また『宮室苑囿篇』によると[47]、江南の景勝の地である杭州の鳳凰山、つまり後に趙伯驌によって万松金闕図巻に画かれた南宋皇城西側の山嶽

を象って作られたといい、最高峰は九十尺（約二八m）、周囲は十餘里（約五・五㎞）に及ぶ巨大なものであった。門をくぐると、飛棧、巖穴、溪澗など悉く備わり、ある洞窟は入り口こそ二人がやっと通れる程だが、中には数百人を収容できたといい、檻泉泛流に至っては、みな昼夜絶えることがなかったという。また山中の平地は、周りに嘉木清流をめぐらせ、五彩を施さず自然のままの美材で作られた館舎、臺閣が列ねられており、山の上下に立つ亭宇は数えきれないほどであった。中でも高さ四十尺（約十二m）もの神運昭功石の大石、南朝陳の後主の三品石、蘇州の白楽天手植えの檜などが、その土地の名石、望木とともに運び込まれたという。当初は鳳凰山と名づけられたが、後に天上世界の「神霄」が降り、その詩に「艮嶽　空霄を排す」とあったことから、艮嶽と改名され、さらに南山が完成すると寿嶽と名を変更した。

これら江南の花木名石を都の汴京へと運んだのが、後世に悪名高い花石綱である。徽宗が花石に執心するのを見て、蔡京が朱勔の父に告げ、浙中の珍異な黄楊三本を上進させたところ、徽宗がこれをことのほか喜んだのが最初のいきさつであった[48]。それが年々大がかりとなり政和年間には極盛に達して、宦官朱勔に命じて江南から奇石珍木を徴発し、船団を組んで運河を北上させ、国都へと運ばせるまでに至った。上述の高さ四十尺の太湖石・神運昭功石の場合も、巨艦に載せて役夫数千人を動員し、途中の州県では、水門、橋梁を毀し、城壁を鑿って運んだという[49]。しかし、これは余りにも沿道の人民を苦しめたので、不平の声がわき起こり、宣和二年（一一二〇）、遂に方臘の乱が起こり中止された[50]。

いずれにせよ、これらの花木名石は艮嶽のみならず、皇城内の諸宮、京城内の諸邸宅に搬送され、築山の園林を飾った。徽宗時代は、上述の如く、蔡京が唱える豊亨豫大説のもと、時は豊亨豫大の極盛の時だとして、徽宗の権威を高めるために大土木事業が矢継ぎ早やに行われたのである[51]。新たに宮城の北に遷された延福宮の建設もその一つであり、これには「延福五位」と呼ばれる宦官の童貫、楊戩などが当たり、政和三年（一一一三）に着工して翌年八月に完成した。あまたの殿閣を列ねたのはもちろん、北側には石を積んで山となした大規模な假山が造られ、また池を鑿って海や湖に見立て、まわりには嘉花名木が植えられて、塵境に類さずとまで称された[52]。こうした築山は宣和殿や保和殿などにも築かれ、徽宗が蔡京等のために宴を張った際の有様を記述した「太清楼特燕記」や「保和殿曲燕記」に明らかである[53]。そして徽宗の熱意といい、規模の大きさとしい、これら大土木事業の最たるものが艮嶽であったことは言うまでもない。

ところで、このような艮嶽は、徽宗の単なる造園趣味の産物ではなく、熱狂的な道教信仰の表れであった点を見逃すことはできない。そこで登場するのが神霄派の道士林霊素である。林霊素は[54]、政和五年（一一一五）、蔡京の仲介を経て、かねて道教に関心を示していた徽宗に謁見した。彼の言説は、蔡絛の『史補』に次のように記されている[55]。

> 神霄玉清王者、上帝之長子、主南方、号長生大帝君。既下降于世、乃以其弟主東方青華帝君、領神霄之治。天有九霄、而神霄為最高、其治曰府、故青華帝君亦曰判府天尊。而霊素乃其府仙卿、曰褚慧、亦下降、佐帝君之治。又目一時大臣要人皆仙府御吏、若魯公、曰左九仙伯、鄭居中、劉正夫等、若童貫諸巨閹、率有名位。王黼時為内相、乃曰文華吏、盛章、革、時迭為天府。乃曰仙岳伯氏。時主進奉、乃曰園苑宝華吏。又謂上寵妃劉氏、曰九華玉真安妃也。

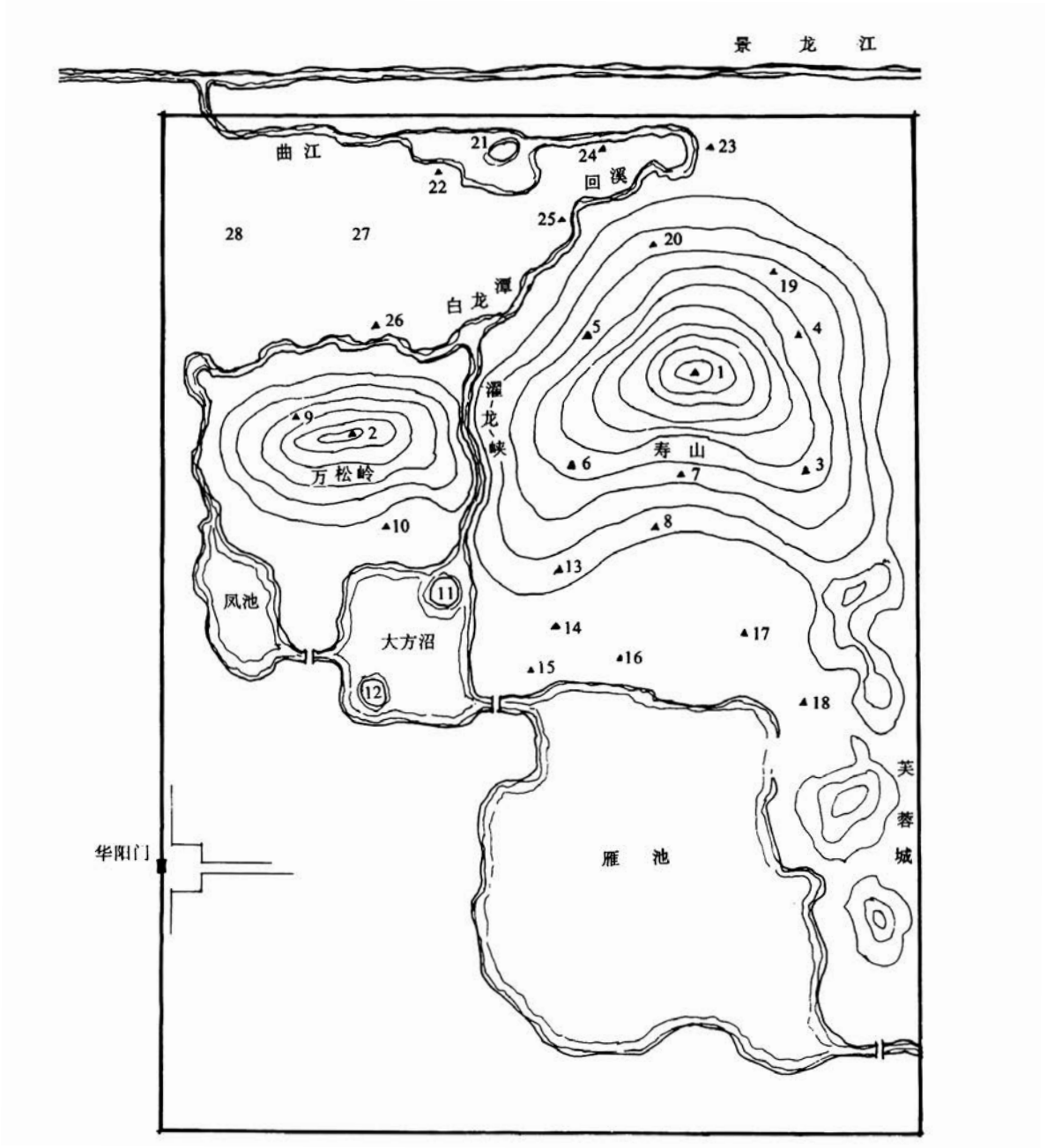
即ち、神霄玉清王は天上世界の上帝（天帝）の長子で、南方をつかさどり、長生大帝君と号するが、既に地上の世界に降っており、それが徽宗皇帝だという。そして東方をつかさどる弟の青華帝君に、この神霄世界を統治させたというのである。そもそも天上には九霄（九天）があって、神霄が最高であり、その治を府というが、府仙卿である自分（林霊素）は、皇帝の治世を補佐するために下降したという。また大臣など要人はみな仙府の卿吏であり、魯公蔡京は左元仙伯、内相の王黼は文華吏、また徽宗の寵妃劉氏は九華玉真安妃だという。つまり天上の神霄世界の宮廷がそのまま地上の徽宗の宮廷に降っているというのである。さすがの蔡條もこれには大法螺だと疑問を呈しているが、徽宗は心より喜び、林霊素に通真先生の号を賜った。[56]

以後、林霊素を中心に道教関係の事業が矢継ぎ早に行われ、政和六年（一一一六）二月、林霊素が宗教活動を行うために、皇城東北の一角に上清宝籙宮が建てられ、徽宗もたびたび道教の祭礼に出向いた。[57]そして徽宗は神霄説への確信をますます深めて、政和七年（一一一七）には、全国各州の天寧万寿観を神霄玉清万寿宮と改名し、長生大帝君と青華帝君の像が置かれた。また京師の万寿宮ができあがると、徽宗はその由来を述べた詔を独自の痩金体で御筆して神霄玉清万寿宮碑を建てしめ、その碑本（**図15**）を全国の万寿宮に賜って、模勒立石せしめた。[58]

艮嶽もこの道教の神霄説とは無関係ではなく、上述の如く、艮嶽がもともと上清宝籙宮の一部として造られたことに顕著であるが、艮嶽の前身の鳳凰山が艮嶽と改名されたのも、この山に「神霄」が降って、その詩に「艮嶽排空霄」とあったからであり、後述するように、艮嶽の南面には「絳霄樓」という樓閣が建てられ、[59]また西側の万松嶺には、徽宗の寵妃劉氏が当てられた九華玉真安妃の聖像も安置されていた。[60]

このように艮嶽は、単なる園林の假山ではなく、天上世界の神々が降

図15　宋徽宗　神霄玉清万寿宮碑（拓本）
北宋　宣和元年（1119）　幅100cm
中国国家図書館



1 介亭　2 巣雲亭　3 極目亭　4 蕭森亭
5 麓雲亭　6 半山亭　7 絳霄樓　8 龍吟堂
9 倚翠楼　10 巣鳳堂　11 芦渚　12 梅渚
13 攬秀軒　14 蓼緑華堂　15 承嵐亭　16 昆雲亭
17 書館　18 八仙館　19 凝観亭　20 圖山亭
21 蓬壷　22 老君洞　23 蕭閒館　24 漱玉軒
25 高陽酒肆　26 勝筠庵　27 薬寮　28 西荘

図16　艮嶽平面想像図　周維権『中国古典園林史』より

臨する場であり、道教の天神が住まう天上世界を地上に再現した世界であった[61]。そしてその世界の主人公が徽宗皇帝であることは言うまでもなく、宣和四年（一一二二）、遂に艮嶽が完成すると、「艮嶽記」を御製して、艮嶽のありさまを事細かに記している[62]。また睿思殿応制の李質、曹組にはそれぞれ「艮嶽賦」を作らせ、両人に「艮嶽百詠」を作り進上させている[63]。既に宣和元年（一一一九）、林霊素は雨乞いに失敗するなど無能ぶりを批判されて失脚していたが[64]、徽宗の神霄派道教への信仰、ひいては艮嶽造営への熱意は衰えることはなかったのである。

実際、艮嶽完成以後も同様であり、上述の如く宣和五年（一一二三）には、巨大な神運昭功石の太湖石が江南から艮嶽に運びこまれており、それとの直接の関係は不明であるが、同年の九月には、徽宗は蔡京を召して、艮嶽で食を賜っている[65]。

（二）艮嶽と万松金闕図、万壑松風図

それでは、本稿の課題である李唐の山水画、万松金闕図、また万嶽松風図と艮嶽との関係はどうであろうか。艮嶽について、最も詳しいのは上述の御製「艮嶽記」であり、艮嶽造営の構想、そして具体的な地形や景名などが、実景さながらに詳しく記されている。但し、「艮嶽記」はあくまで徽宗皇帝によって書かれた理想も折りまぜた修辞色の強い文章であり、その点を考慮すべきは言うまでもない。周維権氏の艮嶽平面想像図（**図16**）は、主に「艮嶽記」の記述に基づいて作られたものである。

それはともかく、徽宗朝の宮廷画家としての李唐が艮嶽を画くとすれば、まず御製「艮嶽記」に基づいて画くと考えられる。御製「艮嶽記」の成立は宣和四年（一一二二）であるから、二年後の宣和六年（一一二四）に宮廷で制作された万壑松風図がそれと無関係ではあり得ない。そこで「艮嶽記」に当たって、万松金闕図を含め両図解明の手掛かりを探ってみたい。

まず、李唐の万松金闕図と「艮嶽記」との結び付きを物語るのは、次の言葉である。

> 高上金闕、則玉京之山、神霄太帝、亦下遊広愛、而海上有蓬萊三島、則帝王所都、仙聖所宅、非形勝不居也。

この高く尊い金闕は、天上世界の天帝が住まう神山であり、帝王が都し仙聖が住まう海上の蓬萊、方丈、瀛洲の三山と同じく形勝の地にあって、地上に降った神霄太帝が広愛するところである、という。このように「艮嶽記」は、明らかに上述の神霄派道士林霊素の所説に従って、艮嶽の宮闕を神霄太帝が住まう金闕と称しており、万松金闕図の画題の「金闕」はここに典拠があったとわかる。

続いて「艮嶽記」は艮嶽を東、南、西、北の方角に分けて順に記述し[66]、その南側については、

> 其南則寿山嵯峨、両峰並峙、列嶂如屏。瀑布下入鴈池、池水清泚漣漪、鳧鴈浮泳水面、棲息石間、不可勝計。其上亭曰噰噰、北直絳霄樓、峰巒崛起、千疊万複、不知其幾千里、而方広無数十里。

と記す。即ち寿山艮嶽の南側は険しく、二つの峰が並んで峙ち、列嶂は屏風のようであり、そこから瀑布が落ちて、水は清らかなさざ波を立てる鴈池に注ぎ、鳧雁の水鳥が水面に浮かんで泳ぐという。鳧雁こそいないけれども、これはまさに『書画記』が記す万松金闕図と同様で、少し

高低差のある峻峰が両側に聳え、そこから瀑布、溪流を経て、水は石坡を洗う池に至っていた。池は鴈池だったことになる。更に「艮嶽記」は、山上には嚮嚮亭があって、その北側には絳霄樓[67]が直立していたという。絳霄樓は『書画記』に記す万松金闕図の「宮闕」に相当しよう。神霄派の説くように、天上の神霄世界の神々が降臨し、住まうにふさわしい金闕であったと推測される。

因みに画題「万松金闕」の万松は、杭州の鳳凰山の万松嶺に倣って艮嶽でも西側に万松嶺が作られ、「艮嶽記」の西方万松嶺の条に、「青松は蔽密、前後に布く」と記されたように[68]、趙伯驌「万松金闕図巻」の鳳凰山と同じく、艮嶽全体を密に蔽う松林を表わしていよう。

このように、『書画記』に著録された万松金闕図は、まさに徽宗が造営した艮嶽を題材とし、「艮嶽記」の南面叙述をベースに構成されたものと考えられる。また、その制作時期は、宣和四年（一一二二）に作られた「艮嶽記」の記述に余りに似ているところから、この年以後と推定され、下限は北方の金軍が侵攻して艮嶽を破壊した北宋最末期の靖康元年（一一二六）ということになろう。

それでは、宣和六年（一一二四）春、同じく艮嶽を写したと考えられる万壑松風図は、「艮嶽記」の何処に典拠があったのだろうか。図の右下角に画かれて印象的な小径を手掛かりに「艮嶽記」に当たると、最後の北側景観を記した次のような箇所にたどり着く。

> 復由磴道、盤行縈曲、捫石而上、既而山絶路隔、継之以木棧。木倚石排空、周環曲折、有蜀道之難。躋攀至介亭、最高諸山、前列巨石、凡三丈許、号排衙、巧怪嶄巖、藤蘿蔓衍、若龍若鳳、不可殫窮。麓雲・半山居右、極目・蕭森居左。北俯景龍江、長波遠岸、彌十餘里。其上流注山間、西行瀠溪、為漱玉軒。又行石間、為煉丹亭、凝観、圌山亭。下視水際、見高陽酒肆、清斯閣。北岸萬竹蒼翠蓊鬱、仰不見明。有勝筠庵、躡雲臺、蕭閒館、飛岑亭。無雑花異木、四面皆竹也。又支流為山荘、為回溪。

この条は前半に艮嶽の南側から登って頂上の介亭へと至るさまが記され、後半は頂きから北側の景龍江[69]を遠く見渡し、更に景龍江から手前の艮嶽へと水を引く回溪一帯の景観を俯瞰したさまが記され、その水際には蒼翠溶鬱とした竹林が一面に広がっていたという。いま、万壑松風図と関係するのは、麓の磴道から登って頂の介亭に至るまでの前半の南側の景である。

嶝道とは石の坂道を指し、その道は曲がりくねっており、岩をさするように登っていくと、山道は隔絶して桟道が懸けられ、まるで難所で知られる蜀の桟道のようである。よじ登ってやっと頂きの介亭へ着くと、まわりの最高処の山々は、前に排衙石と称する高さ三丈ばかりの巨石を列ねている。排衙石は奇怪で険しく、藤かずらが巻き付き、龍や鳳凰に似て言葉に尽くせぬ程であった。また介亭の右側には麓雲亭と半山亭、左側には極目亭と蕭森亭が位置していた[70]、という。

万壑松風図の右下に描かれた小径（**図17**）はこの嶝道にぴったりである。下の水際から岩を削って造成され、かろうじて人が一人通れる程の道幅である。しかし、左上へと登る道はたちまち松樹や岩に隠れてしまう。その上の瀑布のすぐ左側に僅かな岩場があり、そこに通ずるものと推測されるだけである。

そこで問題とするのは、行き着いた先の介亭の立つ位置である。李質と曹組の「艮嶽百詠」に収められた七言絶句「介亭」には、「介然とし

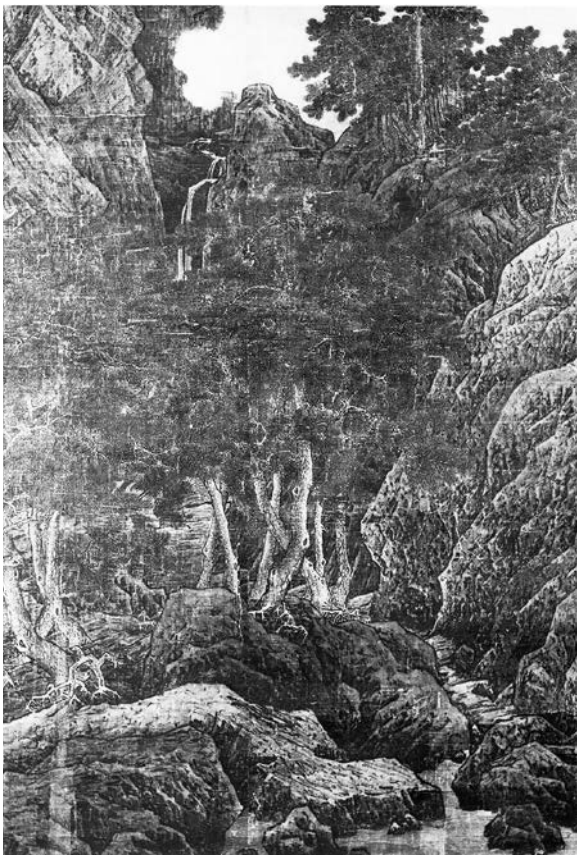


図17　李唐　万壑松風図（部分）

図18　李唐　万壑松風図（部分）

て独り諸山の上に出ず、磊磊たる排衙石、前に満つ」と詠われた通り[71]、介亭は艮嶽のどの山よりも高いところにあり、また『楓窗小牘』巻下には更に具体的に「（寿山艮嶽は）周囲十余里。其の最高の一峰は九十歩、上に介亭有りて、東西の二嶺を分かち、直ちに南山に接す」と述べられている[72]。つまり九十尺の最高峰の上にあったといい、これを万壑松風図に照らせば、上段主峰の平たい頂きの黒々とした小松の中にあるということになる。

図には介亭はもちろん、そこに至る途中にあったという隔絶した山道や桟道も画かれていないけれども、「艮嶽記」に記すような介亭を頂く最高峰の険しさを画けば、確かにこんな形になろう。

また万壑松風図には、随所に瀑布が流れ落ち、排衙石のすぐ左側にも一条の水が糸を引いているが、北宋最末期の靖康元年（一一二六）閏十一月、汴京が金によって陥れられた際に、牆壁を破って艮嶽内に避難した祖秀は「華陽宮記」を著し[73]、その瀑布について次のように記している。

> 山陰置木櫃、絕頂開深池、車駕臨幸、則駆水工登其頂、開閘注水而為瀑布、曰紫石壁、又名瀑布屏。

即ち、瀑布の水を流すために、山陰に木櫃を置いたり、山頂に深い池を穿ち、皇帝が行幸した際には、水工を山頂に登らせ、水門を開き水を流して瀑布を作り、紫石壁、又は瀑布屏と名付けたという。主峰の平たい頂きは、介亭のためだけでなく、瀑布や溪流用の水のためにも必要だったのである。

そして、万壑松風図にはこの主峰の前面に方形岩塊の巨大な岩（**図18**）が置かれているが、これが「艮嶽記」にいう巨石の排衙石[74]であろう。

三丈ばかり（約九m）という巨石の高さは、最も高い主峰の高さを上述のように九十尺（約二十八m）とし、排衙石が単体として中段に置かれていたことを考慮すれば、双方の比率はほぼ受け入れられよう。また方形岩塊の表面の形状は方解石のように四角く幾つにも割れており、皴法の違いから、光り輝いて神々しい主峰に対して、黒々と古色を帯びており、藤かずらが巻き付いていても不思議はない。

このように、先に考察した『書画記』著録の万松金闕図と同じく、万壑松風図も「艮嶽記」に従って艮嶽の南面を描いていたことになる。違いといえば前者の主峰「方塊峻峰」が左右二つであったのに対して、後者の主峰は中央に一つである点だが、形は同じく「方塊峻峰」の体をなしていた。またその下方の中景には前者は右方に絳霄樓の宮闕が配されていたが、後者は少し左寄りに排衙石の巨岩が配されていた。同じく艮嶽の南面を描きながら、両図のこれらの相異は、見る角度や関心の置き方の違いによるものであろう。その証拠に画面下部の石坡にはどちらも松が植わって「松壑」を形成し、瀑布を落ち溪流を下った水が雁池へと注いで、岸辺を洗っていた。万松金闕図は宮闕の絳霄樓を配することによって、天帝が降臨する神山としての艮嶽をより強調し、万壑松風図は代わりに巨岩の排衙石を配することによって、自然のミニチュアの庭園としての艮嶽を強調したことになろう。

さらに中景と後景との間の雲煙表現については、「艮嶽記」には記述がないが、先に瑞雲的性格を指摘した通り、この図が天上の神々が降臨し住まう仙山としての艮嶽を表したとすれば、仙山の表現に瑞雲はつきものであり、納得がいく。実際に、長生大君たる徽宗が艮嶽を訪れた際には、油絹嚢や盧甘石を燃やしたりして、雲が湧き起こる演出がなされたという[75]。また万壑松風図には、石青、石緑、赭石などの鉱物が検出されたが、そうした濃彩顔料の使用は、前出の趙伯驌の金闕万松図巻で見たように、神仙的、瑞祥的絵画では一般的なことであり、瑞雲の描写ともども、この図が艮嶽を扱った一種の神仙的瑞祥絵画であることの証明といえる。

以上考察したように、李唐の万松金闕図はもちろん、万壑松風図も徽宗が造営した艮嶽をテーマとし、徽宗が著した「艮嶽記」の記載をもとに制作されたことがほぼ判明した。

するとそこで問題となるのは、万壑松風という画題である。万松金闕図の場合は、「万松」は万松嶺、「金闕」は仙山と、いずれも艮嶽に因むものであり、当時の人々が図を見て艮嶽を想起することは容易であった。ところが、万壑松風図の場合は、「万壑」も「松風」もより一般的であり、これらから艮嶽を想起することは容易ではあるまい。その前に、風に揺れる松の枝葉の表現もないのに、何故松風としたのかという指摘もあろうが、松風は万松と同じく松林をイメージさせるものとして容認できよう。問題は万壑であり、どこに典拠があったのであろうか。実際、万壑松風図は艮嶽という人工的な築山を表したにもかかわらず、北宋画特有の主に水墨を使った写実的な画風と相まって、山岳と溪谷と松林で織りなされる深山幽谷の景観は、万壑というにふさわしいものがある。

実は万壑、或いは千巌万壑の表現こそ、神山仙嶽の表現と並んで、艮嶽を造営する際のもう一つの構想であった。その艮嶽造営の構想とは、「艮嶽記」の言葉を借りれば、次のように述べられている。

> 東南万里、天台、鴈蕩、鳳凰、廬阜之奇偉、二川、三峡、雲夢之曠蕩、四方之遠且異、徒各擅其一美、未若此山并包羅列、又兼其絶勝、颯爽溟涬、参諸造化、若開闢之素有、雖人為之山、顧豈小哉。

即ち、東南には天台、雁蕩、廬山などの奇偉なる諸名山、二川（漢水、淮水）、三峡、雲夢などの曠蕩たる諸大水があるけれども、それらは一つの美を尽くすだけである。それらの絶勝を全て取り込み、造化に参じ開闢のもとの姿を表した艮嶽は、人為の山であるけれども、顧みるにどうして小さかろうか、という。まさにそれは、「楊氏編年」に「四方の花竹奇石を運び、積み累ねること二十餘年、山林は高深、千巌万壑あり」と称され[76]、李質の「艮嶽の賦」に「此の嶽の如きは、神が模し聖が作り、衆徳を総べて大いに備わり、千巌と万壑に富めり」と詠われた[77]ように、人工の築山でありながら、千巌万壑の大規模な自然の造形を目指していたのである。

李唐は、假山園林という現実と千巌万壑の理想の間を揺れながら、万壑松風図を制作したのであり、千巌万壑の大観山水の中に園林の小景が垣間見えたのも、この矛盾に起因したのである。この矛盾を抜きにして万壑松風図は語れないであろう。

（三）徽宗画院と李唐の絵画制作

ところで、李唐はこの万壑松風図、万松金闕図を、徽宗朝の宮廷画家としてどのような状況下において制作したのであろうか。上述のように万壑松風図には「皇宋宣和甲辰春、河陽李唐筆」の落款があり、北宋末期の宣和六年（一一二四）春の李唐制作が明記されていたが、万松金闕図が著録された『書画記』には落款に関しての記述が何もなく、作者や制作年を記す落款は存在しなかったように見受けられる。落款に関するこの二図の相違は何を物語っていようか。

一般に徽宗朝の画院に属する宮廷画家の作品には、作者を示す落款は原則として記されないのが普通であった。この時代、徽宗という独裁君主のもと、しかも書と画の双方に秀でたのみならず、「朕　万機の余暇、別に他好無く、惟だ画を好むのみ」（『画継』巻一　徽宗皇帝）と豪語する君主のもと、宮廷画家たちが置かれた状況は極めて特異であった。例えば、現在徽宗筆として伝わる作品は、たとえ徽宗御筆を示す落款があっても、それらのほとんどが宮廷画家たちの代筆によるものであった[78]。着色の華麗な「御画」と瘦金体で書かれた序、題詩の「御書」を備え、当時大量に制作された宣和睿覧冊遺品の一部と考えられている瑞鶴図巻（北京故宮博物院）、祥龍石図巻（同上）、五色鸚鵡図巻（ボストン美術館）も例外ではあるまい[79]。これらは、即位以来、太平の世が続いたので、各地で瑞祥の出現が相次ぎ、それらの中から優異なものを選び画院画家に画かせたもので、増え続けて千冊にも及んだという。『画継』巻六には、宣和年間、劉益は花鳥画や小景画を得意とし、「専ら富燮とともに御画を供した」とはっきり記されている[80]。つまり劉益や富燮の制作した作品には御筆の落款や御璽の印が加えられて、徽宗の作品として通行し、彼らは専らその「御画」の供給役をつとめたということである。

現在、徽宗の「御筆」款や「御書」等の御璽を有する作品は、団扇、軸、巻子など数多く伝来しているが、それらの多くが代筆によるものであることは、鄧椿のような識者にとっては周知の事実であったろう。実際、作風が微妙に異なり、到底同一人の作とは考えられないからである。しかし、画院画家の全てがそのような「御画」を供給したわけではなく、『画継』に著録される山水部門の画院画家に徴しても、李成、范寛、高克明などに学んだ画家がおり、徽宗の好み、方針に必ずしも合わない山水画家もいた筈である。そうした画家の作品には「御筆」「御璽」は当然加えられず、また画家個人の落款を入れることも許されなかったと考えられる。推測するに、落款の無かった李唐の万松金闕図も恐らくこの部類の

作品であったろう。

それに対して、落款を有する万壑松風図は別のケースが考えられよう。先に引用した如く『画継補遺』巻下の李唐条には、「宋の徽宗朝、曽って画院に補入されし時、高宗　時に康邸に在り、（李）唐は嘗て趨事するを得たり」とあった。つまり、徽宗画院に「補入」された時、高宗趙構はまだ康王として潜邸に居り、李唐はその康王のために画の仕事をしていたというのである。『宋史』高宗本紀によると、徽宗第九子に当たる趙構が康王に封ぜられたのは宣和三年（一一二一）十二月のことであり[81]、また万壑松風図が制作された宣和六年（一一二四）春の時点では、主峰の右に落款が存在することから李唐はまだ徽宗画院の画家ではなかったと考えられる。そこで推測されるのは、李唐はこの万壑松風図の制作がきっかけで、画業が認められ徽宗画院に「補入」されたのではないか、ということである。

というのは、上述したように、万壑松風図と万松金闕図はともに「艮嶽」の庭園を題材にしているが、両者には画の内容上明かに相違があった。後者には艮嶽のシンボルとも言うべき金闕の絳霄楼が画かれ、より本格的な艮嶽図であったのに対して、前者はそれに代わるものとして巨岩の「排衙石」が画かれるのみで、艮嶽図としての決定的要素に欠け、むしろ山水画的であったからである。それが画院に入院すると、改めて庭園画としての趣を備えた艮嶽図が求められ、艮嶽の象徴たる「並峙する両峰」、絳霄楼などの完備した艮嶽図が画かれ、画題も中途半端な「万壑松風」ではなく、本格的な艮嶽図にふさわしい「万松金闕」が選ばれたのである。

ところで、康王時代の高宗のもとにいた李唐が、万壑松風図を画いたのがきっかけで、徽宗画院に補入された可能性を述べたが、徽宗朝ではこのような機会がしばしば設けられた。五嶽観の道観を建てた時、天下の名手に呼びかけたところ応募者は数百人に達し、画かせてみると多くは徽宗の旨にかなわなかったので、画学を興し衆工を再教育したという[82]。また政和六年（一一一六）、玉清宝籙宮が完成し、画院に絵画を担当させたが、少しも意にかなう者がなく、徽宗は塗り込めてしまったという[83]。

しかし、見込みがあると思えた画家には、たとえ若かろうと徽宗みずから熱心に指導した例もあり、それを具体的に示すのが王希孟の千里江山図巻（北京故宮博物院　**図19**）である[84]。巻末に附された政和三年（一一一三）の蔡京の跋によると、王希孟はもと画学の生徒であったが、十八歳の時、禁中の「文書庫」に移されてしばしば画を献上していたところ、才能を見出されて、徽宗みずから画法を授けていた。すると半年も経たないうちに進上したこの作品が徽宗のお気に召し、改めて蔡京に賜った、というのである[85]。濃彩の緑青や群青をふんだんに用いた青緑山水画の十二米にも及ばんとする長巻であり、俯瞰的に捉えられた華麗な江水の広がりや大小の山岳が連綿とうち続いている。とてもこの世とは思えぬ神仙的な趣きの世界であるが、これこそ徽宗が長生大帝君として天上世界から降り君臨したこの世の理想的な姿であったろう。これも一種の瑞祥画であり、徽宗の思い描いた地上の楽園を窺う貴重な作品といえる。

このように画院をワンマン経営した「独裁者」徽宗の指導は、皇帝としては稀にみる程、異常に熱心であり、しかも厳格でもあった。その徽宗にして李唐を画院に受け入れることは、それなりに理由があったものと思われる。というのは、徽宗が仕立て上げた王希孟の千里江山図巻と李唐の万壑松風図を較べてみればわかる通り、片や青緑のパノラマ的山

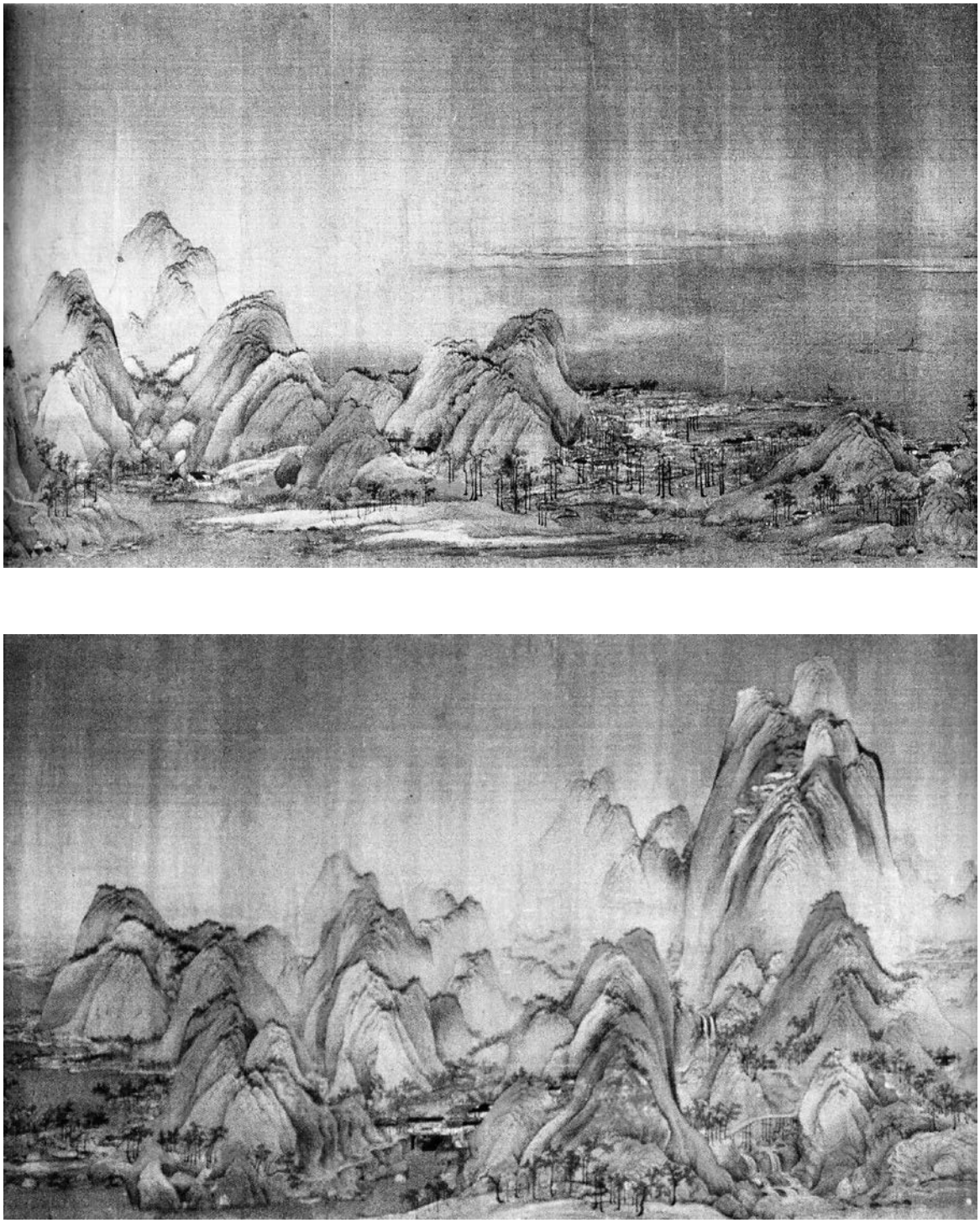


図19　王希孟　千里江山図巻（部分）　北宋　政和3年（1113）
絹本着色　51.5×1191.5cm　北京故宮博物院

水、片や水墨主体の写実的山水と、その画風はあまりにもかけ離れていたからである。しかし、徽宗が道教信仰の証しとして念願の艮嶽を造営したからには、これを絵画の形で後世に遺すことは、絵画に秀でるとともに画院の経営者でもあった徽宗にしてみれば、当然過ぎる程の願望であった。そこで画家として白羽の矢が当たったのが、息子の康王のところで趨事していた李唐であった。康王はまだ宣和四年（一一二二）に元服したばかりであったが、後の靖康元年（一一二六）の金軍進入に際しては、南下阻止のため天下兵馬大元帥として河北に赴くことになる、最も将来を嘱望された皇子であった[86]。李唐の画院入院に当たっては、当然この康王の推薦もあったと思われるが、まず宮廷画家として余り規制の厳しくなかった康王のもとで、「艮嶽記」を参考に宣和六年（一一二四）の落款のある万壑松風図の艮嶽図が制作され、徽宗の厳しい審査にパスして画院への補入が許された後に、今度は徽宗画院の宮廷画家として落款の無い、本格的な艮嶽図である万松金闕図が制作されたと考えられる。

おわりに

以上に述べたように、李唐の万壑松風図は、北宋末の歴史上に確かにその位置を裏付けることができ、既に徽宗朝の崇寧二年（一一〇三）に画家として頭角を表わしていた李唐は、まず康王趙構の潜邸に仕えた。そしてかねて徽宗皇帝が都汴京の宮城内の西北に造営を進め、神霄派道教の宗旨を体現した巨大庭園の艮嶽が、宣和四年（一一二二）に完成をみると、今度は徽宗御撰の「艮嶽記」にもとづいた艮嶽図の制作が画院を中心に具体化した。李唐は宣和六年（一一二四）、まず康王のもとで万壑松風図を完成させ、それが徽宗のおめがねに適い宮廷の画院に補入されると、次は呉其貞『書画記』に著録される、艮嶽の象徴たる双峰や絳霄楼を画き加えた更に本格的な艮嶽図である万松金闕図を制作した。

このように、艮嶽図は宮城内に人工的に築かれた道教庭園を画いたものであるから、一見純然たる自然を画く山水画のように見えるけれども、あちこちに人工の園林的要素を留めている。范寛派の山水画として范寛自身の制作に係る渓山行旅図と較べれば、瀑布を落ち溪谷を流れる水は水量と勢いに乏しく、またあちこちに湧く雲気は、郭熙の早春図などに較べれば自然の印象に欠け、道教の神々の出現に伴って湧く瑞祥的な雲気、つまり瑞雲であった。また固い岩を噛む二叢の松樹は、庭園に人工的に植えられた銘木であり、また右下角から登る、岩を削って造られた小径は、庭園内を巡るための磴道であった。中景に巨大な塊量を誇る方形の岩も、「艮嶽記」に見える艮嶽の南側斜面に置かれた単体の巨岩「排衙石」であった。

しかし、艮嶽は所詮人工的な假山でありながら、「艮嶽記」は中国東南の各地の自然を取り込んだ千巌万壑の巨大な造形も要求しており、後景に垂直に立ち上がる巨大な方形岩塊と、その両側の鋭く尖った峰々の表現は、その要求に沿ったものといえる。だが、全体として山水の造形の小規模化は否めず、これは万壑松風図が人工の道教庭園の表現である以上、当然の帰結であるけれども、また神宗朝の宮廷画家であり、宇宙にも比肩する大規模な山水表現を目指した華北山水画の集大成を成就した郭熙以後の現象として、山水の小景化はまた歴史の成り行きでもあった。これは既に王詵や李公年の山水にもみられる徴候であり、また宗室貴族・趙令穰の湖荘清夏図巻[87]（一一〇〇年、ボストン美術館）はその典型であったが、この艮嶽を画いた万壑松風図もその流れに沿ったものであることは否めない。

だが、李唐の弟子となり、共に南宋臨安に赴いて高宗のもとで宮廷画家となった蕭照の山腰楼観図と較べれば、山腰楼観図には南宋山水画に特徴的な辺角の景、つまり主要な景物を片側に寄せた表現が先駆的に見られるのに対して、万壑松風図は前景松樹、中景排衙石、後景方形主峰が画面中央に配されて中軸を構成しており、なお范寛の溪山行旅図や郭熙の早春図に共通する面があり、北宋的といえる。こうした北宋的要素は南宋宮廷で制作された伯夷叔斉采薇図巻にもなお窺うことが出来、伯夷・叔斉の面長の容貌、衣文に見られる鋭く力強い線描は、北宋後期の人物画家李公麟を思わせるものがあり、元初の周密が喬簒成所蔵の李唐「晋文公復国図巻」の人物表現について、「絶だ伯時（李公麟）に類す[88]」（『雲煙過眼録』巻上）と評したのと共通する。

先に引用したように、臨安に到着した時、年齢が既に八〇歳に達していたという重要な記述が鄧椿の『画継』にあったが、だとすれば、その時点で李唐の画業の大半は既に終わり、李唐独自の山水様式も既に形成されていた筈である。その意味でも、島田修二郎が高桐院の山水図双幅における李唐様式との関係を考察するに際し、「南宋院体山水画の主流である夏珪や馬氏一家の作風と著しく接近」することをもって、判断の基準にしようとした[89]のは、やや配慮を欠いた見解といえる。その結果として、山水図双幅のような南宋中期寄りの山水画が李唐の真跡として選ばれてしまったのである。

いや、それだけに止まらず、その判断の拠り所となった夏珪、馬遠の山水についても、例えば竹林山水図、風雨山水図、筆耕園冊の款のある山水図など、室町時代の将来品が夏珪の作とみなされていたのである[90]。さすがに世界各地に収蔵される作品が公開され、比較研究が進んだ今、また日本との交易の一大根拠地であった寧波の実態が明らかにされつつある今、これらの作品を夏珪の真跡とみなす者はいないであろう。しかし、室町の東山時代以来つちかわれた中国絵画観は依然として根強く残っており、例えば現在ボストン美術館に収蔵される夏珪の風雨舟行図団扇、馬遠の柳岸遠山図団扇[91]は、ともに近年、夏珪、馬遠の真跡として評価が高いが、清朝の倒壊まもない頃、最も南宋院体絵画研究の進んでいた筈の日本を尻目にアメリカに渡って行った。旧来の夏珪、馬遠像と齟齬があったのである。

いずれにしても、北宋末期の徽宗画院と南宋初期の高宗画院で活躍し、前者において徽宗念願の大事業たる道教庭園艮嶽を画いた李唐の万壑松風図の由緒が判明したからには、今後はそれを踏まえた上で、この作品を李唐研究、ひいては南宋絵画研究の一つの基点に置くべきは言うまでもないことである。

註

（1）『宣和画譜』には宣和二年（一一二〇）の徽宗の叙があり、例えば徽宗朝の山水部門で著録されたのは、李公年などの文臣、王詵の駙馬都尉、童貫、馮覲などの内臣のみである。

（2）画継 序「自（郭）若虚所止之年、逮乾道之三禩。」

（3）画継 巻十 雑説 論近「先大夫在枢府日、有旨賜第於龍津橋側。先君侍郎作提挙官、仍遣中使監修、比背画壁、皆院人所作翎毛花竹及家慶図之類。一日先君就視之、見背工以旧絹山水揩拭几案、取観、乃郭熙筆也。問其所自、則云不知、又問中使、乃云、此出内蔵庫退材所也。昔神宗好熙筆、一殿専背熙作、上即位後、易以古図、退入庫中者不止此也。先君云、幸奏知、若只得此退画足矣。明日有旨尽賜、且命輦至第中、故第中屋壁、無非郭画、誠千載之会也。」

（4）『画継補遺』は、大徳二年の呉郡蓼塘荘蕭自序によると、南宋の紹興元年（一一三一）から、元の徳祐年間までの画家を扱う。

（5）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・下」（「国華」一〇四七、一〇五三号、一九八一、一九八二年）。但し、邵宏淵だとしても、邵宏淵と李唐との接点は見出されていない。

（6）彭慧萍「〝南宋画院〟之省舎職制与画史想象」（「故宮学刊」総第二輯、二〇〇五年）六二―八六。同上「走出宮墻由〝画家十三科〟談南宋宮廷画師之民間性」（「芸術史研究」第七輯、二〇〇五年）。同上「南宋宮廷画師之供職模式研究（「故宮学刊」総第三輯、二〇〇六年）。

（7）董逌 広川画跋 巻二 書邢和璞悟房次律図「畢文簡公得唐本邢和璞房琯前世事、（略）崇寧二年、其孫完官於潞子、莆田方宙召画人李唐摹写別本以蔵、属余書其後。（略）。」また畢完と方宙に関し、『広川書跋』に次のような記事がある。広川書跋 巻三 宋君夫人錬飣鼎「余既為編修官畢完書宋公繶之鼎矣、盖錬為八珍、或曰有菜之鼎也。」同上 巻七 張長史草書莆田方宙子正得君謨所蔵張長史帖、為書其後。崇寧二年十一月壬申。」

（8）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 下」（「国華」一〇五三号、一九八二年）一九頁。ここでは、有鄰館本を含めた四点の伝世本が、ひとまとめにして論じられている。

（9）陳韻如「両宋山水画意的転折―試論李唐山水画的画史位置」（「故宮学術季刊」二九巻四期、二〇一二年）八七頁、注四四。

（10）島田修二郎「高桐院所蔵の山水画について」（「美術研究」第一六五号、一九五二年）。また下記論考には、高桐院所蔵山水図についての研究史がよくまとめられている。
陳韻如「李唐〈万壑松風図〉与其光学撮影検測成果」（何伝馨、陳韻如等編輯『李唐万壑松風図光学検測報告』台北故宮博物院、二〇一一年）三一二―三一六頁。

（11）「李唐・山水図（双幅）」（週刊百科『日本の国宝』第十九号『大徳寺（聚光院、大仙院、高桐院）』、朝日新聞社、一九九六年。）

（12）陳韻如「万壑松風図」（『大観―北宋書画特別展』台北、故宮博物院、二〇〇六年）注一四。同上「李唐〈万壑松風図〉与其光学撮影検測成果」三―六頁。

（13）曽布川寛「郭熙と早春図」（「東洋史研究」第三四巻四号、一九七七年）六三八頁。

（14）曽布川寛「五代北宋初期山水画の一考察―荊浩・関仝・郭忠恕・燕文貴―」（「東方学報」京都第四九冊、一九七七年）一六五頁。

（15）曽布川寛「許道寧の伝記と山水様式に関する一考察」（「東方学報」京都五二冊、一九八〇年）四八二頁。

（16）曽布川寛「郭熙と早春図」七四―七五頁。

（17）史記 巻六一 伯夷列伝。

（18）曽布川寛「郭熙と早春図」七二頁。

（19）河野道房「王詵について―二画風併存の問題」（「東方学報」第六二冊、一九九〇年）。張栄国「王詵生卒年新考」（「中国国家博物館館刊」二〇一四年九期）。

（20）宋会要輯稿 職官六八ノ三一（政和四年）八月七日、朝散大夫提点両浙路刑獄李公年降官、以列奏罔功、以害黜陟故也。」

（21）宣和画譜 巻一二 李公年条「而所布置者、甚有山水雲煙余思。至於写朝暮景趣、作長江日出、疎林晩照、真若物象出没於空曠有無之間、正合騒人詩客之賦詠、若山明望松雪、寒日出霧遅之類也。

（22）王右丞集箋注 巻三 終南別業「中歳頗好道、晩家南山陲。興来毎独往、勝事空自知。行到水窮処、坐看雲起時。偶然値林叟、談笑無還期。」

（23）林泉高致 山水訓「世之篤論、謂山水有可行者、有可望者、有可游者、有可居者、画凡至此、皆入妙品、但可行可望不如可居可游之爲得。何者、観今山川、地占数百里、可游可居処、十無三四、而必取可居可游之品。君子之所以渇慕林泉者、正謂此佳処故也。故画者当以此意造、而鑒者又当以此意窮之。此之謂不失其本意。」

（24）林泉高致 画訣「見世之初学、據把筆下去、率爾立意触情、塗抹満幅、看之瞋塞人目、已令人意不快、那得取賞於瀟灑、見情於高大哉。」

（25）下って清の乾隆、嘉慶年間における金農、羅聘一門の合作から成る乾嘉名流松柏図巻では、冒頭、羅聘とその妻方婉儀の画く松が交差し、後方に金農の松が後見するように画かれる。『有鄰館精華』（藤井斉成会、二〇〇五年）図二一八。

（26）宋会要輯稿 瑞異一 祥瑞雑録「太史局等奏、（政和五年）九月十七日癸未、其日午後七刻後、日四向生五色雲、其色潤沢、太平之瑞。未時三刻後、五色漸散漫。詔許拝表称賛。」

（27）井上充幸「徽州商人と明末清初の芸術市場 ―呉其貞『書画記』を中心に―」（「史林」第八七巻四号、二〇〇四年）。

(28) 書画記　巻五　李唐万松金闕図絹画一大幅「画郡松于壑内、両辺斗立方塊峻峰、左低而右高、左有水流、下松壑而出、右有水流、下宮闕而出、下段石坂、皆為劈斧皴。上段峰頭、蓋用側筆直皴、画法清潤、結構高妙、為李之神品。惜其中段剥落、星点裂、此皆捲時為指頭抓破者、老米所云、巻佇不得法、最為壊物、此之謂也。此図当時蕭照亦曽画、有元人見之、多賦傷感之詩。余今得此図、復観宋朝宮闕、興趣欣然、似覚比于見図賦傷感詩者為之相反。」同上　李息齋古木幽篁図絹画一大幅「気色頗佳、画法清潤、識二字「息齋」。二図在杭城、得於紹興王氏家人手。己酉十二月三日。」

(29) この「石坂」二字は、『南宋院画録』では「石坡」と引用されており、以下「石坡」を採用する。

(30) 書画記　巻六　李唐雪渓捕魚図絹画一幅「気色尚新、高五尺、広一尺三四寸、上段画両峻峯、中段画寒林水閣、喬松冲霄、下段画捕魚処、蓋用蔵鋒禿筆、作小斧劈皴、似板而実渾化也。惟上段両峰、蓋用側筆直皴、与万松宮闕図相類。至運筆蒼健、気韻生動、使見者神怡、為宋代神品上画。此図観於紹興朱九老家、時辛亥五月之望。」

(31) 徐邦達「従青緑山水伝統談趙伯驌〈万松金闕図〉」（「中国文物」第四期）。西尾歩「趙伯驌筆「万松金闕図」の考察―実景描写の観点から」（「美術史」一六三期、二〇〇七年一〇月）。

(32) 趙孟頫跋「宋度南後有宗室伯駒字千里、弟伯驌字希遠、皆能絵事、尤精傅色、高宗作堂、処伯驌禁中、意所欲画者、輒伝旨宣索。此万松金闕図断為希遠所作、清潤雅麗、自成一家、亦近世之奇也。孟頫跋。」

(33) 鄧椿　画継　巻二　侯王貴戚「（趙）伯駒、字千里。優於山水花果翎毛、光尭皇帝（高宗）嘗命画集英殿屏、賞賚甚厚。多作小図、流伝於世、有所画蟠檜怪石便面、在吉州団練使楊可弼良卿家。官至浙東路鈐轄。其弟路分伯驌、字希遠、亦長山水花木、著色尤工。」

荘肅　画継補遺　巻上「趙伯駒、字千里、宋太祖七世孫。建炎随駕南渡、流寓銭唐。善青緑山水、図写人物、似其為人、雅潔異常。予与其曽孫学士、交游頻稔、備道千里嘗与士友画一扇頭、偶流入廂士之手、適為中官張太尉所見、奏呈高宗。時高宗雖天下俶擾、猶孜孜於書画間、一見大喜、訪画人姓名、則千里也。上憐其為太祖諸孫、幸逃北遷之難、遂並其弟晞遠召見、毎称為王姪。仕至浙東兵馬鈐轄、而享寿不永、終於是官。故其遺蹟、於世絶少。予嘗見高宗題其横巻長江六月図、真有董北苑、王都尉気格。」

周必大　周益国文忠公集　巻三十　和州防禦使贈少師趙公伯驌神道碑。

曹勛　松隠集　巻三十　径山続画羅漢記。

(34) 同様の例は許道寧の秋山蕭寺図巻にも見られる。曽布川寛「許道寧の伝記と山水様式に関する一考察」四七四頁。

(35) 趙彦衛　雲麓漫鈔　巻三「所謂餘杭之鳳凰山、即今臨安府大内麗正門之正面、按山上有天柱宮及銭王郊壇、尽処即嘉会門。山勢自西北來、如龍翔鳳舞。掀騰而下、至鳳凰山止。山分左右翼、大内在山之左腋、後有山包之。」

(36) 咸淳臨安志　巻二八　山川「万松嶺在和寧門外西嶺上、旧夾道栽松。白楽天夜帰詩云、万株松樹青山上、十里沙堤明月中。東坡臘梅詩亦有万松嶺下黄千葉之句。今第宅民居、高高下下、鱗次櫛比。」

(37) 高啓　高太史大全集　巻九　題趙希遠宋杭京万松金闕図「長松掀髯若羣龍、下繞宮闕雲千重。鳳凰山頭望前殿、翠涛正涌金芙蓉。海門日出潮初上、白鶴飛来近仙掌。百官候綴紫宸班、露滴朝衣気森爽。漢宮揚柳唐宮花、容易零落空繁華。何如可献至尊寿、茯苓美似安期爪。鑾輿因戀湖山好、樓閣清陰勝蓬島。不知風雨汴陵前、騎卒新樵幾株倒。當日槧前初進図、黄金趣賜聞伝呼。何年流落在人世、父老猶看思旧都。客行近過吳山下、落葉空林惟敗瓦。豈無画史似前人、秋色凄涼不堪寫。」

(38) 西尾歩「趙伯驌筆「万松金闕図」の考察―実景描写の観点から」一六四頁、図九。

(39) 傅伯星『南宋皇城探秘』（杭州出版社、二〇〇二年）「徳寿宮的範囲與布局」二二七―二三二頁、「南宋宮城図」一八頁。

(40) 周益国文忠公集　巻三十　和州防禦使贈少師趙公伯驌神道碑「隆興二年、擢本路兵馬副都監、兼職徳寿宮、進兵馬鈐轄。」

(41) 久保田和男「北宋徽宗時代と首都開封」（「東洋史研究」六三巻四号、二〇〇五年）一二頁。

(42) 王明清　揮麈録後録　巻二「元符末、掖廷訛言祟出。有茅山道士劉混康者、以法籙符水為人祈禳。且善捕逐鬼物。上聞、得出入禁中、頗有験。祟恩尤敬事之、寵遇無比。至於即其郷里建置道宮、甲於宇内。祐陵登極之初、皇嗣未広、混康言京城東北隅地叶堪輿、倘形勢加以少高、當有多男之祥。始命為数仞崗阜、已而後宮占熊不絶。上甚以為喜、繇是崇信道教、土木之工興矣。」

(43) 宋史　巻八五、地理志、京城「万歳山艮嶽。政和七年、始於上清宝籙宮之東作万歳山。」

(44) 資治通鑑長編紀事本末　巻一二八　万歳山条　原注「蔡絛『宮室苑囿篇』曰、「又于宝籙宮、命工部侍郎孟揆鳩土功、梁師成主作役、築土山、以象餘杭之鳳凰山、雄于諸苑。其最高一峯九十尺、山周十餘里、自西介亭岩巒重複、分東西二嶺、直行南山、開門飛棧、巌穴、渓澗悉備。有一洞口、纔可納両夫、而其中足容数百人。至于檻泉泛流、皆昼夜不絶。山中包平地、環以嘉木清流、列諸館舎、台閣多以美材為楹棟、而不施五采、有自然之勝。山上下立亭宇不可勝数。有石大者高四十尺、名神運昭功石。若江南陳後主三品石、姑蘇白楽天手植檜、与其他名石、望木、率入其中。始名鳳凰山、故有閣巣鳳。後神霄降、其詩有「艮嶽排空霄」、因改名為艮嶽。及南山成、又易名寿嶽。」

(45) 九朝編年備要　巻二八「政和六年（一一一六）二月、上清宝籙宮成。」
(46) 久保田和男「北宋徽宗時代と首都開封」一八頁。
(47) 註四四参照。
(48) 宋史　巻四七〇　佞幸　朱勔伝「徽宗頗垂意花石、京諷勔語其父、密取浙中珍異以進。初致黄楊三本、帝嘉之。後歳歳増加、然歳率不過再三貢、貢物裁五七品。至政和中始極盛、舳艫相銜於淮、汴、号花石綱、置応奉局于蘇、指取内帑如囊中物、毎取以数十百万計。」
(49) 宋史　巻四七〇　佞幸　朱勔伝「嘗得太湖石、高四丈、載以巨艦、役夫数千人、所経州県、有拆水門、橋樑、鑿城垣以過者。既至、賜名神運昭功石。」
(50) 宋史　巻四六八　宦者　方臘伝。
(51) 九朝編年備要　巻二八　政和六年七月　詔豊豫盛時毋為裁損計「詔戒羣臣挟姦罔上、當豊亨豫大極盛之時、毋為五季変乱裁損之計、榜朝堂、刻石尚書省。」
(52) 宋史　巻八五　地理志一　東京「延福宮、政和三年春、新作於大内北拱辰門外。（略）会寧之北、疊石為山、山上有殿曰翠微、（略）鑿円池為海、跨海為二亭、架石樑以升山、（略）又疏泉為湖、湖中作堤以接亭、堤中作梁以通湖　（略）嘉花名木、類聚区、幽勝宛若生成、西抵麗沢、不類塵境。初、蔡京命童貫、楊戩、賈詳、藍従熙、何灌等分任宮役、五人者因各為制度、不務沿襲、故号延福五位。」
(53) 王明清　揮麈録　後録余話　巻一　蔡京「太清樓特燕記」、「保和殿曲燕記」（唐宋史料筆記叢刊本、中華書局、一九六一年）。藤本猛「北宋末の宣和殿―皇帝徽宗と学士蔡攸」（『風流天子と君主独裁制』―北宋徽宗朝政治史の研究』京都大学学術出版会、二〇一四年）二六四―二七〇頁。
(54) 宋史　巻四六二　方技下　林霊素伝。
(55) 資治通鑑長編紀事本末　巻一二七　道学　政和六年甲申、詔誠感殿長生大帝君、可遷赴天章閣西位鼎閣奉安条注、蔡絛　史補。九天（九霄）の思想は前漢、戦国、更に新石器時代まで遡る。曽布川寛「漢鏡と戦国鏡の宇宙表現の図像とその系譜」（黒川古文化研究所紀要「古文化研究」第十三号、二〇一四年）、同上「天上より降臨する神々と祖霊―中国古代玉器・青銅器の図像学的考察」（同上第十四号、二〇一五年）。
(56) 同上　蔡絛　史補「天子心独喜其事、乃賜号通真先生。（略）、然霊素実無術、徒敢大言。」
(57) 宋史　巻二一　徽宗本紀三「（政和七年二月）甲子、会道士二千余人于上清宝籙宮、詔通真先生林霊素論以帝君降臨事。（略）辛未、改天寧万寿観為神霄玉清万寿宮。乙亥、幸上清宝籙宮、命林霊素講道経。」
(58) 資治通鑑長編紀事本末　巻一二七　神霄宮「政和七年二月辛未、御筆：天下太寧万寿観改作神霄玉清万寿宮。（略）（宣和元年）八月丙戌、御製、御書《神霄玉清万寿宮》、其略曰、（略）仍令京師神霄玉清万寿宮刻記于碑、以碑本賜天下、如大中祥符故事、摹勒立石、以垂無窮。」図15の神霄玉清万寿宮碑（拓本「神霄玉清万寿宮詔」）は、碑額の部分に「御筆手詔」とあり、当時全国に送られた碑本の形式と内容を知り得て興味深い。
(59) 本文二四頁、註六七参照。
(60) 艮嶽記「館有閣曰巣鳳、堂曰三秀、以奉九華玉真安妃聖像。」
(61) 久保田和男「北宋徽宗時代と首都開封」一九頁。
(62) 揮麈録後録　巻二「一時佞倖、因而逢迎、遂竭国力而経営之、是為艮嶽。宣和壬寅歳始告成、御製為記云、（略）。」
(63) 揮麈録後録　巻二「又命睿思殿応制李質、曹組各爲賦以進。質云、宣和四年（歳在壬寅、夏五月朔、艮嶽告成、命小臣質恭詣作古賦以進、（略）曹組云、（略）。又詔二臣（李質・曹組）共作艮嶽百詠詩以進。」
(64) 耿延禧　林霊素伝（賓退録　巻一所引）。
(65) 資治通鑑長編紀事本末　巻一二八　万歳山「宣和五年九月己未、召蔡京賜食艮岳。」
(66) 「艮嶽記」には確かに東、南、西、北の面に分けて順に景の内容が記述され、初めの三方は「其東」「其南」「其西」で始まっているが、宋代史料筆記叢刊本『揮麈録』（中華書局、一九六一年、七三頁）では「清林秀出其南、則寿山嵯峨」と句読し、東面と南面の景の区切りが曖昧にされた。これは周宝珠『宋代東京研究』（河南大学出版社、一九九二年、四七五頁）の引用文にもそのまま踏襲されている。また最後の北側の面は「復由磴道」に始まり、前半は南面からの登攀の様子を述べ、頂上の介亭に至って景龍江を俯瞰する後半の北面叙述に入っている。これらがため、「艮嶽記」の貴重な記録は随分読みにくくなっていた。
(67) 艮嶽百詠　絳霄樓「翼瓦飛甍跨閶風、捲簾滄海日曈曨。佳時自有羣仙到、笑語雲霞縹緲中。」艮嶽を崑崙山に見立て、その頂きの閶風に群仙が降りて来るのに喩えている。崑崙山については以下の論考参照。曽布川寛『崑崙山への昇仙　古代中国人が描いた死後の世界』（中央公論社、一九八一年）一五―二九頁。
(68) 艮嶽記「又西、半山間樓、曰倚翠。青松蔽密、布於前後、号万松嶺。」
(69) 九朝編年備要　巻二八　政和六年二月上清宝籙宮成条「蔡京命童貫等広延福宮以媚、宮成、既跨旧城取壕外地、又自名第六位。跨城之外、浚壕深者水三丈、東則景龍門橋、西則天波門橋。二橋之下、壘石為固、引舟相通、而橋上人物自通行不覺也、名曰景龍江。」
(70) 艮嶽百詠　極目亭・半山亭・蕭森亭・籠雲亭詩。図一六参照。
(71) 艮嶽百詠　介亭「雲棧横空入翠煙、躋攀端可躡飛仙。介然独出諸山上、磊磊排衙石満前。」

(72)　楓窗小牘　巻上「寿山艮嶽在汴城東北隅、徽宗所築、初名鳳凰山、後改寿山艮嶽。周囲十餘里、其最高一峰九十歩、上有介亭、分東西二嶺、直接南山。」

(73)　祖秀　華陽宮記「靖康元年閏十一月、大梁陥、都人相与排牆、避虜於寿山艮嶽之顛。時大雪新霽、邱壑林塘、傑若画本、凡天下之美、古今之勝在焉。祖秀周覧累日、諮嗟警愕、信天下之傑観、而天造有所未尽也。明年春、複遊華陽宮、而尽廃之矣。」

(74)　『淳祐臨安志』によると、排衙石は杭州の鳳凰山にもあり、五代の呉越国王銭鏐が命名したとある。咸淳臨安志　巻八　山川「旧伝銭武肅王鑿山、見怪石排列両行、如従衛拱立趨向、因名排衙石。」鮑沁星『南宋園林志』（上海古籍出版社、二〇一六年）六四―七一頁。

(75)　斉東野語　巻七　三贈雲貢雲「宣和中、艮嶽初成、令近山多造油絹囊、以水湿之、曉張於絶巘危巒之間、既而雲尽入、遂括囊以献、名曰貢雲。毎車駕所臨、則尽縦之。須臾、滃然充塞、如在千巌万壑間。然則不特可以持贈、又可以貢矣。併資一笑。」癸辛雑識　前集　艮岳「万歳山大洞數十、其洞中皆築以雄黄及盧甘石。雄黄則辟蛇虺、盧甘石則天陰能致雲霧、滃鬱如深山窮谷。後因経官拆。」久保田和男「徽宗時代と首都開封」一九頁、註九〇参照。

(76)　資治通鑑長編紀事本末　巻一二八　万歳山　宣和六年九月庚寅条注　楊氏編年「又于次東建宝籙宮、宮後累石為山、以其在艮方也、号艮嶽。運四方花竹奇石、積累二十餘年、山林高深、千巌万壑、麋鹿成羣、樓観臺殿、不可勝計。」

(77)　李質　艮嶽賦「豈若茲嶽、神模聖作、総衆徳而大備、富千巌兮万壑。」

(78)　徐邦達「宋徽宗趙佶親筆画与代筆画的考弁」（『故宮博物院院刊』一九七九年第一期）。

(79)　徐邦達『古書画偽訛考弁　上巻』（江蘇古籍出版社、一九八四年）二二三―二二四頁。板倉聖哲「皇帝の眼差し―徽宗「瑞鶴図巻」をめぐって」（『アジア遊学』六十四期　勉誠出版社、二〇〇四年）。

(80)　画継　巻六　花竹翎毛「劉益、京師人、字益之、以字行。宣和間専与富燮供御画、其自得処、多取内殿珍禽諦玩以為法、不師古本、故多酷似。」同上「富燮、京師人。宣和間与劉益同供御画、布景運思、過於益。」画継　巻十　雑説　論近「凡取画院人、不専以筆法、往往以人物為先。蓋召対不時、恐被顧問、故劉益以病贅異常、雖供御画、而未嘗得見、終身為恨也。」

(81)　宋史　巻二十四　高宗本紀一「宣和三年十二月壬子、進封康王。資性朗悟、博学彊記、読書日誦千餘言、挽弓至一石五斗。」

(82)　画継　巻一　聖芸　徽宗皇帝「始建五嶽観、大集天下名手、応詔者数百人、咸使図之、多不称旨。自此之後、益興画学、教育衆工、如進士科下題取士、復立博士、考其芸能。」。

(83)　同上「其後宝籙宮成、絵事皆出画院、上時時臨幸、少不如意、即加漫堊、別令命思。雖訓督如此、而衆史以人品之限、所作多泥縄墨、未脱卑凡、殊乖聖王教育之意也。」

(84)　傅熹年「王希孟〈千里江山図〉中的北宋建築」（『故宮博物院院刊』一九七九年二期）。余輝「細研究王希孟及其《千里江山図》」（『故宮博物院院刊』二〇一七年五期）。

(85)　蔡京跋「政和三年閏四月一日賜。希孟年十八歳、昔在画学為生徒、召入禁中文書庫、数以画献、未甚工。上知其性可教、遂誨諭之、親授其法、不踰半載乃以此図進、上嘉之、因以賜臣。京謂天下士在作之而已。」

(86)　宋史　巻二四　高宗本紀「宣和三年十二月壬子、進封康王。資性朗悟、博学彊記、読書日誦千餘言、挽弓至一石五斗。宣和四年、始冠、出就外第。」宋史　巻二三　欽宗本紀「（靖康元年閏月己酉丁未）命康王為天下兵馬大元帥、速領兵入衛。（略）十二月壬戌朔、帝在青城。蕭慶入居尚書省。是日、康王開大元帥府于相州。」

(87)　落款「元符庚申、大年筆」。呉同編著『ボストン美術館蔵　唐宋元絵画名品集』（大塚巧芸社、二〇〇〇年）図版八。

(88)　雲煙過眼録　巻上　喬達之簣成号仲山所蔵「李唐画像晋文公復国図、缺下巻、其上有思陵御題、并三御璽。所作人物樹石、絶類伯時、尋常以李唐為院画史忽之、乃知名下無虚士如此。元皆王子慶、今属喬仲山。」

(89)　島田修二郎「高桐院所蔵の山水画について」一四八頁。

(90)　島田修二郎「高桐院所蔵の山水画について」一四四頁。

(91)　呉同編著『ボストン美術館蔵　唐宋元絵画名品集』図版五九、六四。

図版出典

図1　『世界美術大全集　東洋編　第六巻、南宋・金』（小学館、二〇〇〇年）図一。
図2　『世界美術大全集　東洋編　第五巻　五代・北宋・遼・西夏』（小学館、一九九八年）図三五。
図3　同上　図三〇。
図4　楊仁愷主編『中国古今書画真偽図典』（遼寧画報出版社、一九九七年）図一〇。
図5　朱家溍主編『国宝』（商務印書館、一九八七年）図三一。
図6　『世界美術大全集　東洋編　第五巻　五代・北宋・遼・西夏』図四四。
図7　『宋李唐万壑松風図』（台北故宮博物院、一九八一年）図三七。
図8　『故宮名画三百種』（台北故宮博物院）図一〇三。
図9　『宋李唐万壑松風図』図三。
図10　「中国文物　第四期」（文物出版社）図一～六。
図11　同上　図五。
図12　周維権『中国古典園林史』（清華大学出版社、一九九〇年）図五－八。
図13　「中国文物　第四期」（文物出版社）図四。
図14　久保田和男『宋代開封の研究』（汲古書院、二〇〇七年）図二。
図15　曹宝麟主編『中国書法全集　第三九巻　蔡京・薛紹彭・呉説・趙佶巻』（栄宝斎出版社、二〇一三年）図五一。
図16　周維権『中国古典園林史』図五－五。
図17　『宋李唐万壑松風図』図四五。
図18　同上　図二七。
図19　『世界美術大全集　東洋編　第五巻　五代・北宋・遼・西夏』図四三。