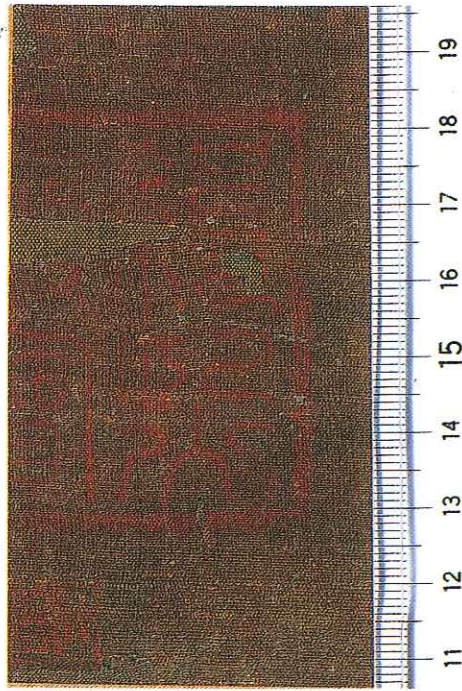


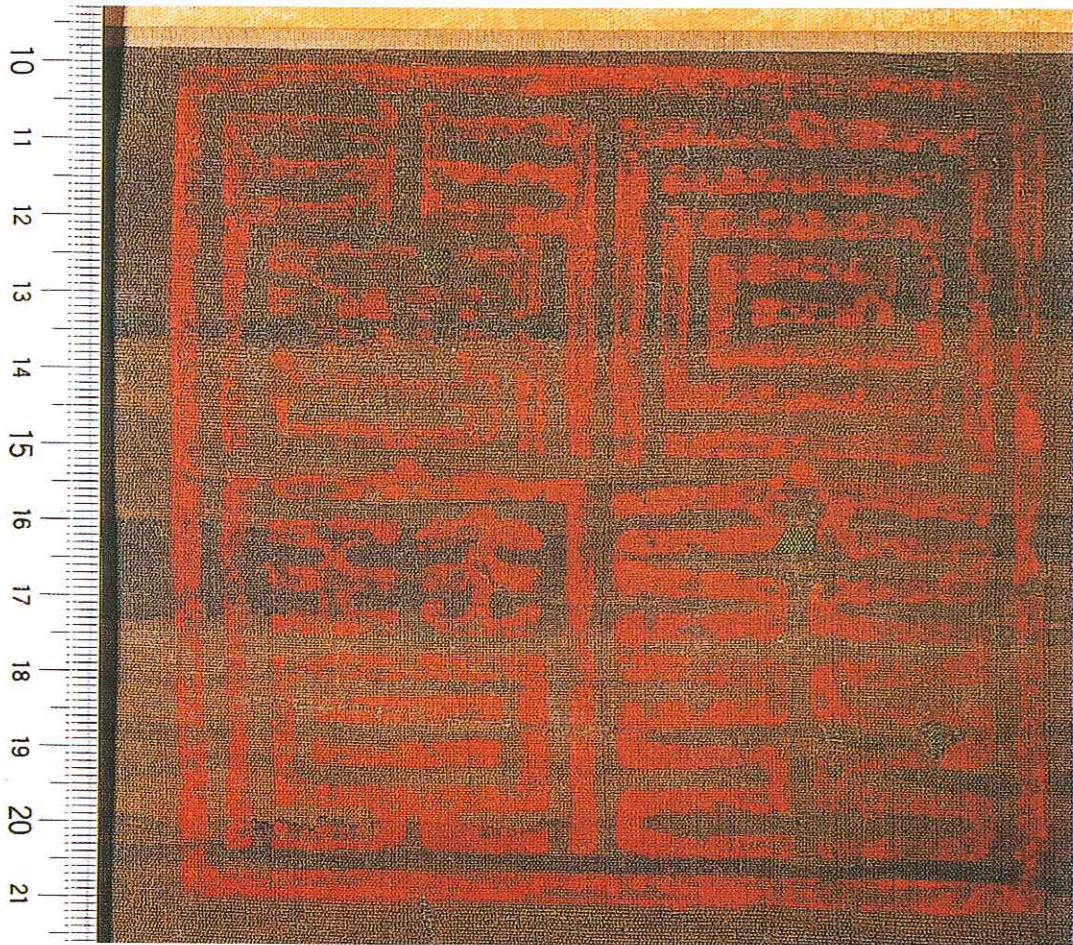
魏府牧董元畫天下第一  
董其昌  
鑒定



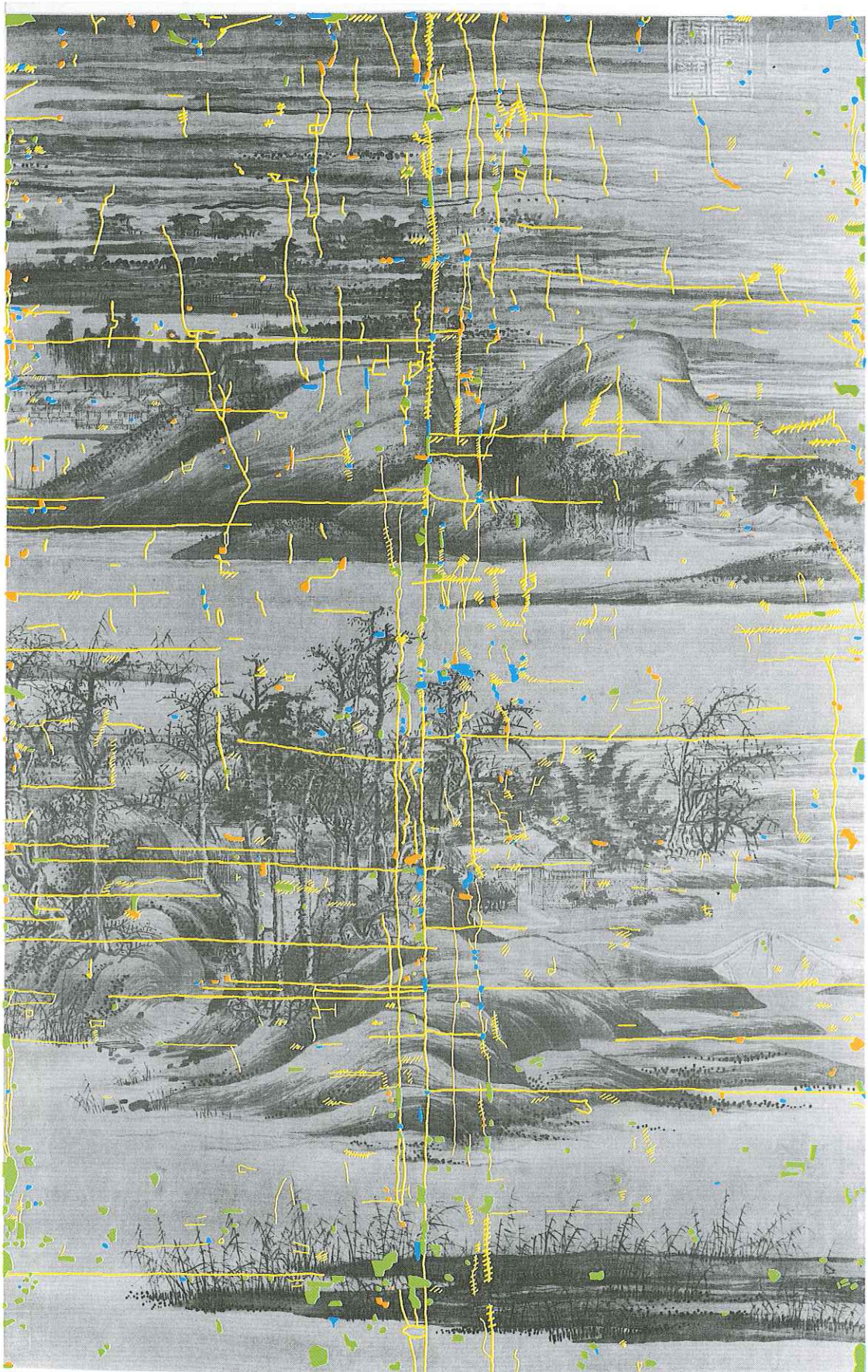
口絵9 (伝)董源「寒林重汀図」(黒川古文化研究所)



口絵10 鑑蔵印「緝熙殿宝」、「廉生得来」



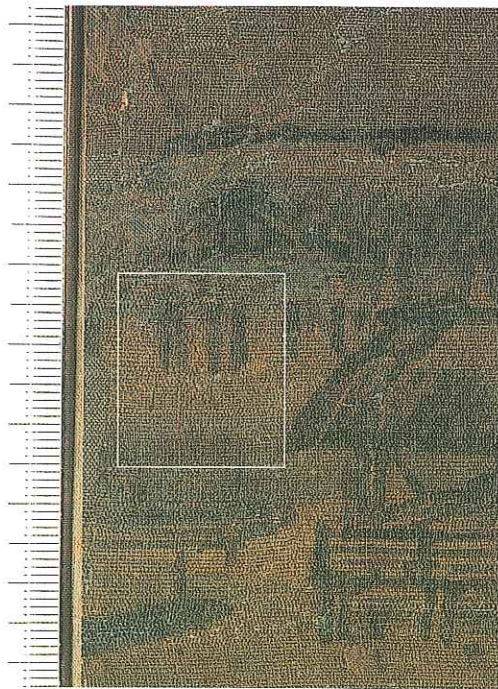
口絵11 鑑蔵印「宣文閣宝」



口絵12 「寒林重汀図」保存状態図

- <凡例>
- …補絹第1種
  - …補絹第2種
  - …補絹第3種
  - …画絹の折れ、断裂

※斜線は、細かな断裂などによる損傷の激しい箇所を示す。



口絵14 人物描写の痕跡：枠内  
(中景左の水村)



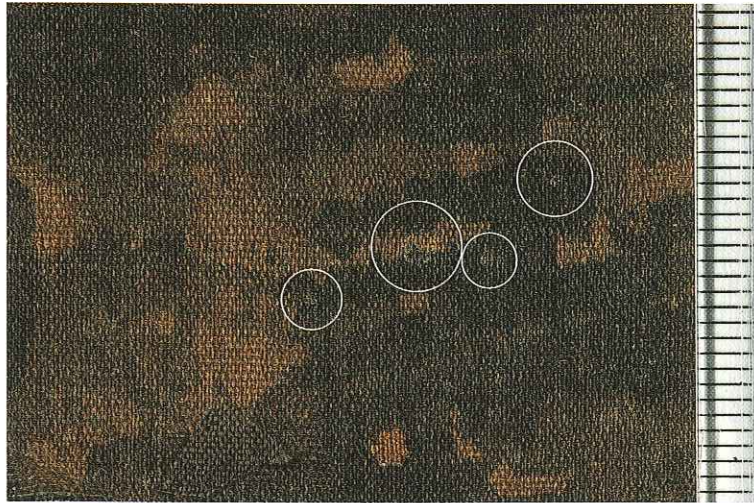
口絵13 使用されている補絹の種類



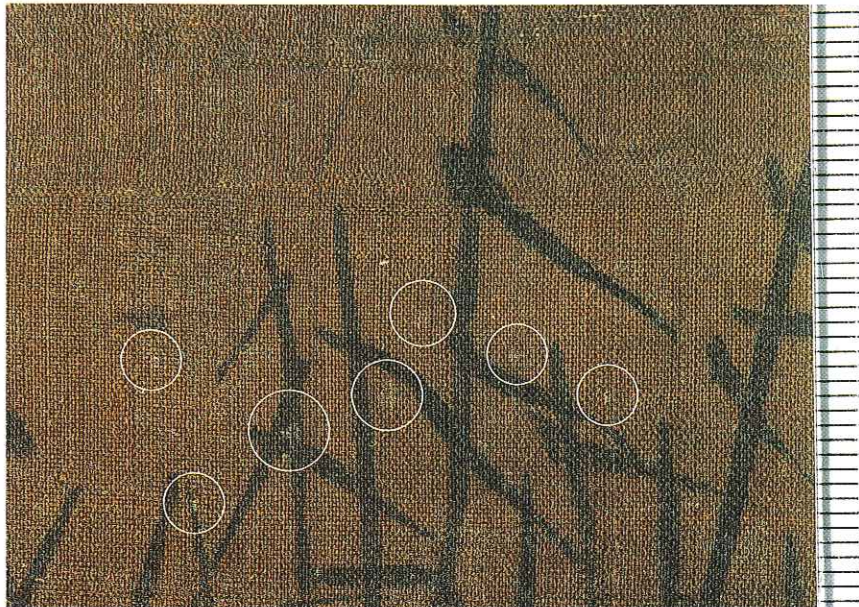
口絵15 降雪の表現 (中景右の水村)



口絵16 降雪の表現：杵内（遠景左の樹叢）



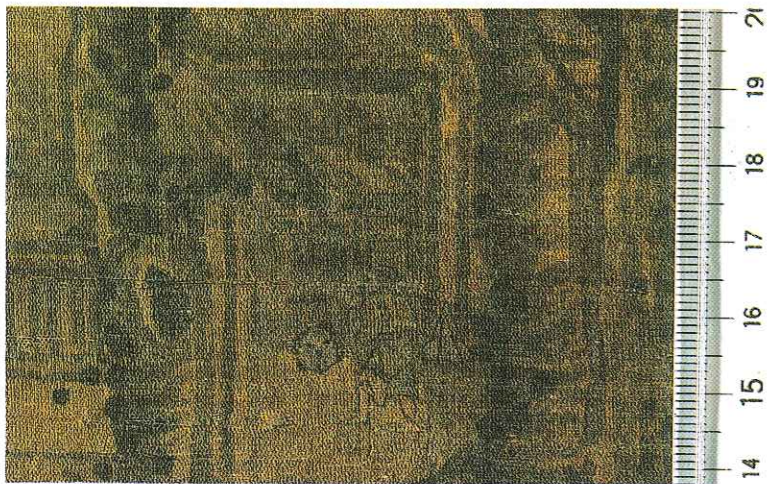
口絵17 降雪の表現：杵内（近景右の竹林）



口絵18 降雪の表現：杵内（近景右の葦）



口絵19 人物（近景左の屋舎のうち左側）



口絵20 人物（近景左の屋舎のうち右側）



口絵21 人物（近景左の土坡の間）

〔館藏品研究〕 (伝) 董源「寒林重汀図」の観察と基礎的考察 (上)

竹浪 遠

はじめに

黒川古文化研究所が所蔵する「寒林重汀図」(口絵9)は、五代(九〇七〜九六〇)・南唐(九三七〜九七五)の画家・董源(董元、?〜九四九?)の伝称を持つ優作として広く知られている。<sup>①</sup>

董源は、字を叔達といい、鍾陵(江蘇省南京)の人。江南の大国であった南唐の中主・李璟(在位九四三〜九六一)に仕えた画家で、北苑使(あるいは後苑副使)を務めたため董北苑とも呼ばれる。山水、牛、虎、龍、道釈人物などを善くし、山水画は江南の身近な水郷風景を題材として、水墨と着色の双方があったとされる。彼の画風は、百年余りを経過した北宋(九六〇〜一二二七)後期になって米芾(一〇五一〜一一〇七)、沈括(一〇三一〜一〇九五)らにより再評価され、弟子の巨然(?〜九七六〜九九二?)とともに江南山水画の祖として、後の文人画、南宗画に大きな影響を及ぼした。<sup>②</sup>

本図は、山容や土坡などに写し崩れが見られることから、模本と考えられるものの、現存作品のうち董源の画風を最もよく伝える一作として評価され、美術図版や研究論文にも度々取り上げられてきた。しかし、本図そのものを主題とした研究は、これまでほとんどなされていない。

それは、当研究所の展覧以外には出展されることが少なく、実見の機会が限られていたことも一因であろう。しかし、何よりも董源の信頼すべき伝存作品が本図を含め数点しか現存しない<sup>③</sup>という資料の不足が、根本的な理由であったと思われる。

筆者は黒川古文化研究所に就職して以来、展示の折などを利用して調書を取り、また日頃から関連資料の収集を行ってきた。その過程で幾つかの知見を得たものの、論考とするには至らなかった。けれども、昨年(二〇〇三)の秋に「日本・中国の絵画」展(黒川古文化研究所 第九〇回展覧)に本図を出品し、これまで以上に時間をかけて観察する機会を得た。また、この二年ほど近隣の研究者を交えて月一、二回のペースで行ってきた所蔵品検討会(通称、ものを見る会)において、絵画や工芸作品に残された制作・伝来の痕跡を読み取る作業を続けてきた。その結果、作品の表現技法や保存状態について展示ケースのガラス越しでは分からないような部分まで詳細な観察、考察を行い、成果を公開することは、研究に必要な基礎作業であるとの思いを強くした。そして、それは最も身近に作品に接する現場の担当者果たすべき務めではないかと考えるに至った。これが今回、本図を取り上げることとした経緯である。

以上のような理由から、本稿では本図に関して観察し得た結果を一つ

一つ報告し、それに付随するかたちで考察を加えていくこととする。まず初めに、作品の図様と鑑蔵印、題記、箱書などの付属情報、関連する文献記録および伝来の経過について確認する。

### 一 本図の概要および関連文献、伝来

「寒林重汀図」は、絹本墨画淡彩、縦一八〇・〇×横一一五・六センチメートルの掛幅装で、豊かな水を湛えた江南の冬の水郷を水墨を主体に描いている。近景には右から突き出した細長い汀があり、その向こうに葉を落とした寒林の立つ陸地が描かれる。寒林の後方には数軒の屋舎があり、着色によって描かれた人物の姿も見える。近景の背後には江水が満ち、これを隔てて中景の双丘状の丘陵が配される。この丘陵の左右にも水村が表されている。遠景は、重汀と呼ぶに相応しく、汀渚と江水が幾重にも層状に重なり合っており、彼方まで広がる江南の平原が表されている。

このような描写は、米芾がその著『画史』において董源について述べた「平淡にして天真多し」、「峯巒の出没、雲霧の顕晦、巧趣を装わずして皆な天真を得たり。嵐色の鬱蒼、枝幹の勁挺、咸な生意有り。溪橋漁浦、洲渚掩映し、一片の江南なり」などの評を想起させる。さらに重要であるのは、遠景の描写や近景の寒林などに粗放で大まかな筆墨が多用され、やや距離をおいて見ると、霞んでいく平原の広がりが的確に表現されている点、丘陵や土坡、樹木の幹に明暗対比の強い陰影表現が行われており、夕暮れの斜めに射し込む光を表していると考えられる点である。これらの特徴は、北宋後期の沈括『夢溪筆談』卷一七、書画における「大体〔董〕源及び巨然の画筆は、皆宜しく遠観すべし。其の用筆は甚だ草々として、

之を近視すれば幾と物象に類せず。遠観すれば則ち景物粲然たり」、「董源の画ける落照図の如きは、近視すれば功無きも、遠観すれば村落杳然として深遠、悉く是れ晚景にして、遠峯の頂は、宛かも反照の色有るがごとし」などの記述と合致するもので、無落款の本図が董源伝称作品の中で最重要の作として評価されてきたのも、これによるところが大きい。

鑑蔵印は、画面左下隅に南宋（一一二七～一二七九）・理宗朝（一二二四～一二六四）の殿閣印「緝熙殿宝」<sup>7</sup>（朱文方印、左端欠失、口絵10、図1）があり、画面右上には、元（一二七二～一三六八）後期の殿閣印である「宣文閣宝」<sup>8</sup>（朱文方印、口絵11、図2）が押されている。この「宣文閣宝」のすぐ右にも、大振りの朱文方印（図3）<sup>9</sup>が押されている。大きさと場所から考えて、いずれかの王朝の殿閣印または皇帝や宗室、大官の鑑蔵印かと思われるが、印影が不鮮明なため判読できない。

画面右端下方には明（一三六八～一六四四）末期の米万鍾（一五七〇～一六二八）の「米万鍾印」<sup>10</sup>（朱文方印、右半分欠失）、「米氏秘玩」（白文方印、右半分欠失）<sup>11</sup>二印があり、その上にも押印者不明の「鑑定真蹟」（朱文方印、右半分欠失）がある（図4）。

また、「緝熙殿宝」のすぐ下に清（一六一六～一九一一）末期の官僚で金石学者の王懿榮（一八四五～一九〇〇）の「廉生得來」（白文方印、廉生は字、口絵10、図1）が押されている。

表装上部の詩塘には鳳凰、小禽と流雲文を表した黄白色の綸子裂に、明末の董其昌（一五五五～一六三六）による「魏府收藏董元画天下第一、董其昌鑑定「董氏玄宰」「白文方印」の題記（図5、6）が書かれている。魏府とは明建国の功臣で魏国公に封ぜられた徐達（一三三二～一三八五）を祖とする南京の徐家をさし、当時は一〇世の徐弘基（？～一五九五～一六四一？）の代に当たる。<sup>12</sup>



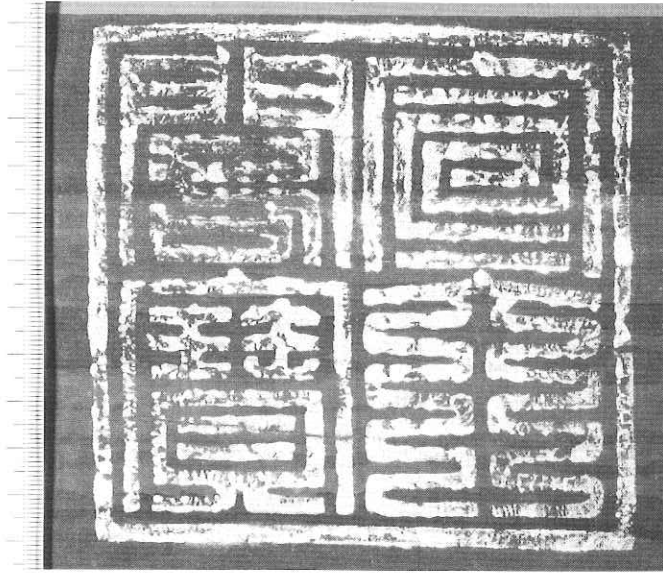


図2 鑑蔵印「宣文閣宝」(デジタル画像処理により印影を強調)

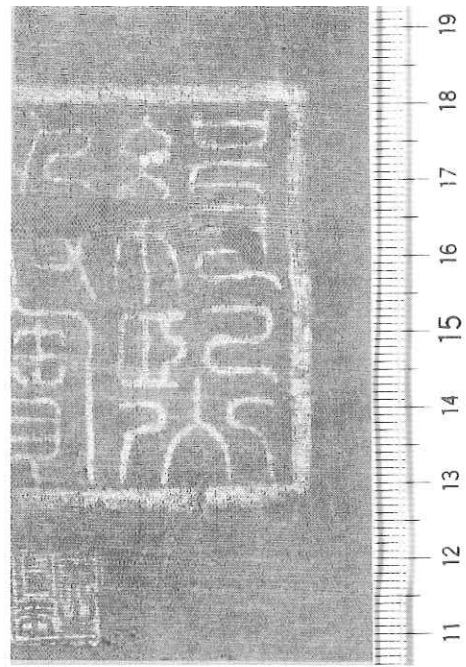


図1 鑑蔵印「緝熙殿宝」、「廉生得来」  
(デジタル画像処理により印影を強調)

※以下「寒林重汀図」の部分写真については、作品名を省略する(口絵も同様)。口絵、図版ともスケールの1目盛りの単位は、全て1mmである。

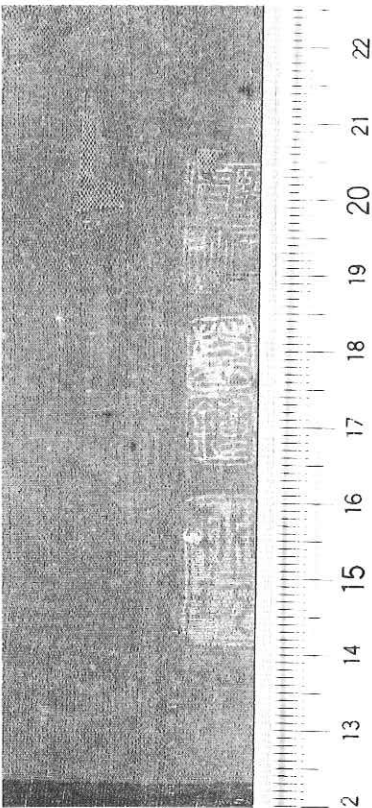


図4 鑑蔵印「鑑定真蹟」、「万鍾」、「秘玩」(デジタル画像処理により印影を強調)

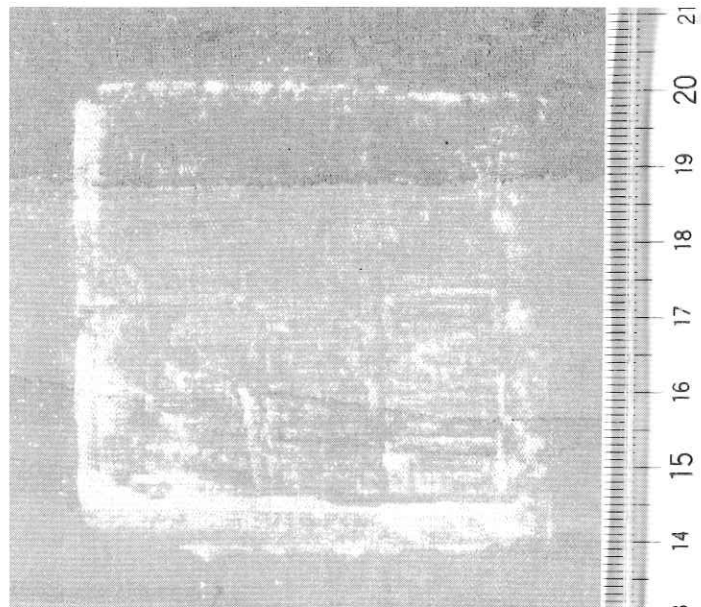


図3 鑑蔵印 不明印(デジタル画像処理により印影を強調)

また、清後期の文人・洪瑩（？～一八〇九？）と学者で収蔵家の端方（一八一六～一九一一）の題識（図7）が、卷子装となって付属している。もともとは本紙の下部に表装されていたもので、龍雲文を表した黄白色の縷子裂に書されている。

現在、本図は透漆塗りの外箱と桐製の内箱からなる二重箱に収められており、このうち内箱の表裏に、内藤湖南（一八六六～一九三四）の箱書（図8）が記されている。

次に、著録などの関連の文献記述を時代順に確認し、あわせて伝来の経過をたどってみる。本図と同題の作品は、北宋末の徽宗（在位一一〇〇～一二二五）内府の藏画目録である『宣和画譜』（一二二〇年序）巻二一、董元条にまず現れる。また、元末四大家の呉鎮（一二八〇～一三五四）に「寒林重汀図」を模写したとする跋文があり、明初の貝瓊（？～一三七九）にも「寒林重汀図」に題した詩が知られている。ただし、これらの文献が記す作品が本図（黒川本）を指しているかは確認できず、黒川本に元末の殿閣印「宣文閣宝」が押されるのに基づけば、呉鎮と貝瓊の見た「寒林重汀図」は、民間に伝わっていた別本であった可能性が高い。

本図が明確にそれと分かる形で文献に現れるのは、明末になってからで、題記を書いた董其昌の『画禅室随筆』巻二、画源に言及される。<sup>(19)</sup>これによると、董其昌は本図を徐家より買い取ったとしており、米万鍾の手に渡ったのはその後と思われる。いずれにしても、本図は董其昌の鑑定を経たことよって識者の注目するところとなったと思われる、同時期の張丑『清河书画舫』（一六一六年序）巳集、補董源にも、董其昌題の巨幅として記録されている。

その後、清中期までの伝来は不明であるが、明末清初の王鑑（一五九八～一六七七）に本図を模写した『臨董源湘瀟図』<sup>(21)</sup>（香港中文大学文物館）

がある。以後、清朝内府に献上されることもなく、江南に伝わっていたのを洪瑩が所蔵し、続いて、李佐賢『书画鑑影』（一八七二年）巻二九に「董北苑山水大軸」として収録された。<sup>(22)</sup>

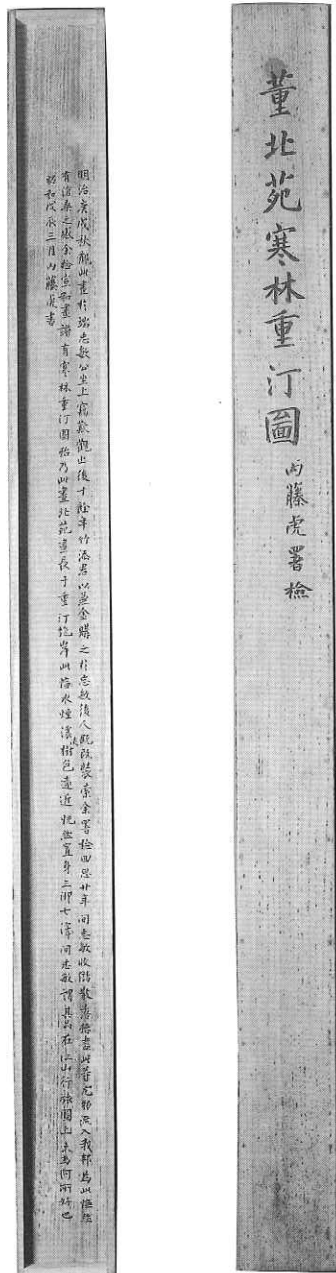
次に王懿榮を経て端方に渡り、この頃、李葆恂『海王村所见书画録』（一八九九年以前稿）、同『無益有益齋論画詩』（一九〇九年序）巻上に収録されている。

続いて、義和团事件（一八九九～一九〇二）の時期に完顔景賢の手に移り、その著『三虞堂书画目』（一九三三年刊）巻下に「南唐董北苑天下第一図大軸」として著録された。<sup>(23)</sup>景賢は、（伝）王維「伏生授经図巻」（大阪市立美術館）、（伝）李成・王晁「読碑窠石図」（大阪市立美術館）など多数の優品を所蔵していた当時有数のコレクターであった。その所蔵品は大村西崖（一八六八～一九二七）『文人画選』（一九二二～一九二三年）によって日本へも紹介され、本図も「宋董源平巒遥村図軸」として掲載されている。<sup>(24)</sup>

景賢の所蔵品の多くは、後に大阪の博文堂を通じて阿部房次郎（一八六八～一九三七）の所有に帰し、現在の阿部コレクション（大阪市立美術館）の基礎となった。<sup>(25)</sup>本図も大正一四年（一九二五）から一五年（昭和元年、一九二六）頃、博文堂を通じて、歌人・画家であった竹添履信（一八九七～一九三四）の所蔵となり、親交のあった志賀直哉（一八八三～一九七二）編集の美術図録『座右宝』（一九二六年）に「山水図 董北苑」として掲載された。現在の表装はこの竹添氏所有の折に改められたもので、「寒林重汀図」の題名もこの間に与えられている。改装にともなう昭和三年（一九二八）の内藤湖南の箱書に「寒林重汀図」と記され、また、前年に博文堂から出された『南宗衣鉢』第五集にも「寒林重汀図」として紹介されている。以後、中国絵画関係の出版物では、「寒林重汀図」の名



图5 董其昌題記



(裏)

(表)

图8 内藤湖南箱書



图6 同落款

畫見開志云董源字  
 好道常南唐為翰林副  
 使畫史會要云字北苑  
 以其官稱之歟源生於五代  
 所作畫開有宋諸大家之  
 先歷代寶藏珍弄何當泰  
 球漢壁今觀此軸平澹  
 峰近水遠村意淡神閒  
 筆雄墨厚乃知沈存中  
 夢溪筆談所稱源工秋  
 嵐遠景多寫江南真山  
 不為奇峭之筆非南宮  
 所云不整巧趣皆得天真  
 者於茲益信乎淡天真而  
 以為不可及見開志稱其  
 善畫山水墨類王维  
 猶舉一隅言之耳董香  
 光標題云魏府牧蒞董  
 元畫天下第一殊非溢美

按宣和書畫譜源作元  
 香光題識本此畫向  
 在江南流傳有緒壬午  
 歲獲歸予家爰跋數  
 語以志翰墨緣用告後  
 來俾知古人真蹟日希  
 宜慎加寶重云爾  
 道光七年重九日  
 洪瑩識

存亡去年  
 樸孫都議未白下  
 出此見示乃知歸  
 樸孫殊為北苑慶  
 所遭益歎文敏物  
 得所託矣文敏嘗  
 言此本神詣在江  
 南半幅上感伯義  
 祭酒且為知言今  
 重觀此本而益信  
 光緒丁未重九日  
 浚陽講方題

图7 洪瑩、端方題識

が定着していく<sup>(32)</sup>。竹添氏の没後は、再び博文堂を介して昭和一〇年（一九三五）に二代・黒川幸七（一八七一―一九三八）の所有に帰し<sup>(33)</sup>、昭和四五年（一九七〇）五月二五日付けで重要文化財に指定され<sup>(34)</sup>、現在に至っている。

以上、本図に関する鑑蔵印、題記、著録などの文字情報について確認し、現在までの伝来の経過をたどってきた。ただし、古い伝来を示す宋元の殿閣印については、今後、同形印との精密な比較などによりその信憑性を検討していく必要がある。従って、制作年代についても、鑑蔵印を前提とせず、様式面からの考察が不可欠となる。

また、本図のどのような面に董源の画風が反映されているかという問題についても、不明な点が少なくない。本図を含めた董源伝称作の間には共通する傾向が指摘できる一方で相違点も多く、それらが董源や彼以後の江南山水画の展開においてどのような意義をもつのかも、未解決の部分が多い。

以上の問題を解明するためには、本図が模写とされる根拠である写し崩れが、どのような点に具体的に指摘されるのかや、原本においては本来どのような表現がなされていたのかを考察することが基礎作業として必要と考えられる<sup>(35)</sup>。その上で、他の董源伝称作や江南山水画の作例との関係に注目して、本図の江南山水画における位置を探っていくことが重要である。

以下、このような問題意識のもと本図の観察を行い、考察を加えてゆくこととする。

## 二 作品観察と考察

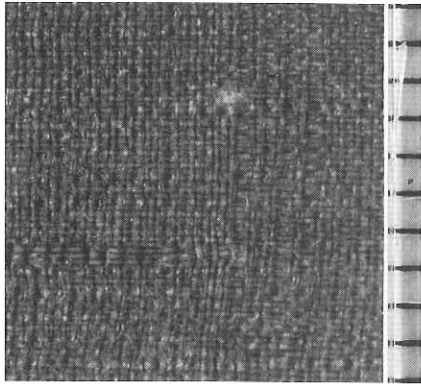
観察、考察の順序としては、まず画絹の組織や保存状態などの物質的な面を確認し、続いて各部分の描写内容や表現技法を個別に分析し、その上で本図が示す様式や制作年代などの問題を総合的に検討することとしたい。

### (一) 画絹と保存状態

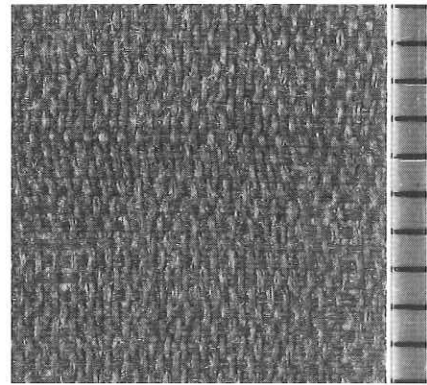
本図の画絹（図9―a―f）は、部分によって多少の差異はあるものの、概ね一平方センチメートル当たり経糸四二本前後、緯糸二六本前後で組織されている。経糸、緯糸ともに太めの糸が使用され、ほとんど隙間のない目が詰んだ状態を呈しているが、糸の太さや間隔にはばらつきが見られ、整齊とは言えず、むしろ質朴で堅牢な印象を受ける。緯糸だけでなく経糸の間隔も密であり、通常の画絹において経糸が二本ずつ接近して並ぶ、箄目二つ入の状態が、目立たなくなっている。

現状は、昭和初期の表装が一部に絹の浮きを生じている以外はなお良好な状態にあり、展示ケース越しに見ると思いのほか保存の良い印象を受ける。しかし、実際には絹地は相当に変色して黄味が強くなっており、ルーペで拡大すると、微らしき白色の付着物や塵埃の堆積が確認される。画絹表面の磨耗も進んでおり、随所に燃れやほつれが見られる。さらに、画面の各部で大小の折れや剥落が生じており、欠落部を埋めた補絹も散見される<sup>(37)</sup>。

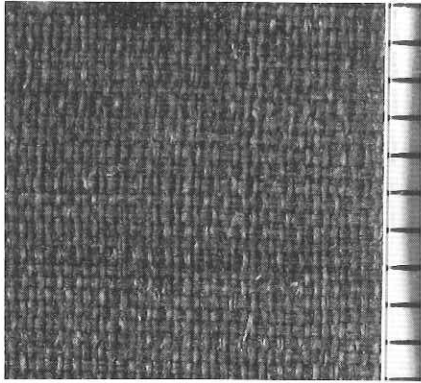
今回、これらの保存状況を把握するために、損傷箇所および補絹に用いられた絹の種類を示した保存状態図（口絵12）を制作した。白黒写真をA三サイズに拡大コピーし、画面を縦一六、横四つに分割して、一枠ごとに補絹箇所と折れ、破れの見られる箇所を記入していった。初めは



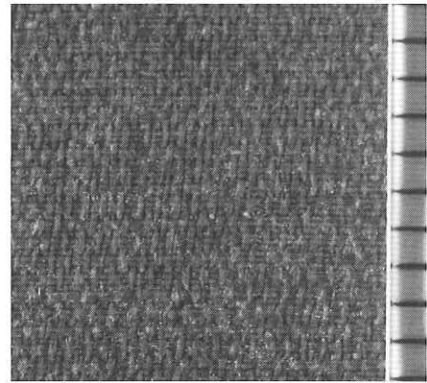
d 遠景 (左側)



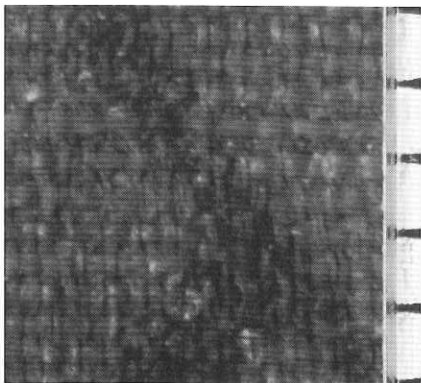
a 遠景 (右側)



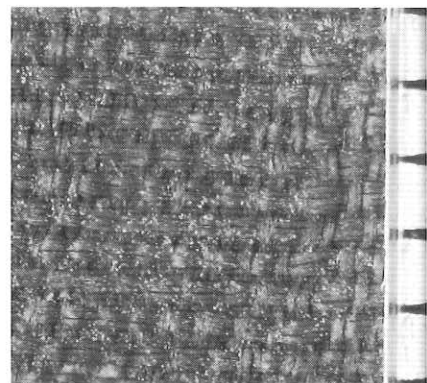
e 中景 (左側)



b 中景 (右側)



f 近景 (左側)



c 近景 (右側)

図9 「寒林重汀図」画絹

絹の欠失部を把握することに主眼をおいていたが、絹の欠落は折れや断裂に沿って生じていることが少なくないことから、それも記入することとした。拡大鏡を使用しての慎重を要する作業で、大幅のこともあり、作業には二〇〇四年一月下旬から二月上旬までの八日間を要し、確認作業や印刷原稿の作図にさらに十数日を費やした。労多くして意義に乏しい迂遠な作業と思われるむきもあるかもしれないが、そのような作業を敢えて行ったのは、次に挙げるような理由があったためである。

一つには、損傷や修復によって、当初とは表現が変化している可能性が考えられたことである。五代の画家の作という伝称を考えれば、模写といえども制作時期は宋以前に遡る可能性も考えられ、経年による損傷と補修によって、当初の状態とは印象が大きく変わっていることもありうる。例えば、近景の樹木には濃墨による輪郭線が目立ち、それらには墨色が薄くなったのを補う後世の入墨の可能性も考えられた。当初の状態を知るためにも、保存の状況を把握することが必要であった。

また、模本という性格を考えれば、原本の様式年代とは別に本図自体が模写された時期も考察する必要があり、損傷の多寡などの経年変化も判断材料の一つとなると考えられた。

さらに、本図には後述するように画面の右半分と左半分とで汀や葦などの表現に差が認められることも、確認作業を密にした理由に挙げられる。中国絵画では模本の制作において、原本と模本を組み合わせることに、真と模が折衷された作品が二つないしは数点作られる場合がある。複数の画面からなる画冊や画卷に例が多いが、本図のような掛軸においても左右での表現差には注意せざるを得ず、絹質や保存状態の差異の有無を確認する必要があった。

以上の問題意識から作業を行った結果、次のような結果を得ることが

できた。

まず、本図には縦方向、横方向に幾筋もの折れ、断裂が生じており、さらには何かで引掻かれたような斜め方向の傷も若干ではあるが存在する。また、当初の図様が不明となってしまうほどの大きな剥落はないものの、細かな欠失は相当数に及んでいる<sup>38)</sup>。

特に損傷が集中している箇所は、画面の縦の中心線付近および画面の左右両端である。縦の中心線付近は、縦方向の断裂が幾筋にもわたって生じており、それが画絹の剥落にも繋がっている。このような中心線に沿った傷みは、古画にはしばしば見られるところであり、軸を巻いておくための巻緒をきつく締めすぎたり、保管しておく際に軸から設置面にかかる圧力が巻緒の部分に強くかかったりするために発生するものと考えられる。

これに対して左右両端は、縦方向の折れは少ないが、画絹の欠落の頻度は同様に高い。確かな理由は不明であるが、軸では、掛けた状態で左右に大きく反りがでることがあり、それによって端の部分に無理な力が加わることや、箱を用いないで保管した場合には、筒状になりやすい両端部は、他の物体との衝突で損傷を受けやすくなることなどが考えられる。同一画面における損傷でも、部分によって生じる種類や程度に差が見られることは興味深い。

損傷の多い中心線付近の断裂の一つは、補絹の断片を含みつつ画面を完全に分断していることが確認できた。従って、現状は左画面と右画面の二枚の絹を継ぎ合わせており、我が国で言う所の二副一鋪の状態になっている訳であるが、この場合、当初から二枚の絹を継ぎ合わせていたのか、本来は一枚の大絹であったものが断裂によって二枚となったのが問題となる。

ここで参考となったのが、画絹の密度の部分的な変化である。拡大鏡で画絹を見つけていた時のこと、横方向に数センチの幅で絹目がより詰まって見える部分があることに気付いた。そこで高倍率のルーペで再確認すると、この部分では緯糸が他所よりもやや細くなっており、そのため間隔も狭くなって、目の詰んだ状態となっていることが分かった(図9-d)。画絹の調査に当たっては、単に保存状態がよい場所を選ぶだけでなく、組織に部分的な変化がないかを確認する必要があることを実感した。このような状態は、画絹の左右双方に数箇所にとつて確認されるが、いずれの部分においても中央の接合部を越えて左右にまたがることはない。従って、左右の絹は別々に織られた絹を継ぎ合わせたものとの判断できる。

その上で改めて双方の絹の組織を比較してみると、全体的に右側の画絹のほうが左に比べてやや緯糸が太い傾向にあることが指摘できた。しかし、織り方に大きな変化は見られず、変色や磨耗、損傷の程度にも顕著な差は認められないことから、時代や製造環境を異にした別個の絹とは考えにくく、手工業における同一製品間での微妙な差異と解して差し支えないと思われる。表現面における左右での差異については、後で分析するが、少なくとも材質の面においては、左右は同質の絹であると考えて論を進める。

次に、剥落部を修理する補絹について見ると、使用されている絹は、三種類に大別できる(口絵13)。第一種は、本来の画絹に近い太さの糸を用いた平織りの絹で、磨耗と再度にわたる表装のためか、糸が痩せて表面が平滑になっている。赤褐色を呈している箇所が多く、もともとは色の調子を本来の画絹と合わせるために何らかの色で染めていたものが変色し、かえって差が明瞭になったのではないかと推定される。状態か

らみて、三種の補絹のうち最も古いと判断される。

第二種は、第一の絹と組織が近く、それよりも時代が下がるとみられる絹で、灰色味を帯び、光沢がある。本来の画絹の傷みに沿って不規則な形状を示すものが多く、丁寧で控えめな補修態度が感じられる。一片の大きさは数ミリ程度の微細なものが多い。

第三種は、本来の画絹よりもさらに太い糸を用いた、緊密で淡黄色の光沢のある平絹で、状態の良さからみて最も新しい。日本において現在の表装に改められた際の補絹の可能性が高い。補絹の大きさは一センチを超える大ぶりのものが多く、切断面は直線的で四角や多角形を呈する。これは、画絹の破損部の周囲を幾らか切り取り、形を単純化した上で補絹を行ったものであり、随分と割り切った修理の仕方と言える。

これらの補絹を表装の交換時に行われたものと考え、一般的な改装間隔を五十〜百年ほどと考えると、現在の表装は昭和の初め、一九二〇年代になされているので、最も古い第一の補絹は古く見積もるとさらに二百年遡り、一七〇〇年頃、清前期頃の可能性が考えられる。もともと、古い補絹は改装時に除去、交換される場合もありうるもので、それ以前にも補絹がなされていなかったとは言えず、第一種の絹もその変色、劣化の状態からすると或は明末頃まで遡る可能性もあると思われる。なお、董其昌の題記のある詩塘部には、絹の欠落や補修は認められない。

続いて、損傷や補修によって当初とは状態が変化している箇所のうち、特に注意すべき点を述べておく。まず、中央部の絹継ぎの部分であるが、綺麗な直線状の接合になっている部分と、間に補絹の小片が嵌め込まれている部分とがあり、どちらの場合も左右の図様が完全には繋がっていない。従って左右の絹とも当初よりは接合部分が若干切り詰められた状態となっており、補絹や補墨を加えることで整合性をつけていることが

分かる。他に画面左、中景の水村付近では、舟などの描写が画面の端で途切れた状態になっており、改装の際などに幾らか制裁が行われたと考えられる。そのことから類推して、右端や上下端も或る程度の切り詰めが予想される。

補筆については、三種類の補絹のいずれにおいても、その補修箇所の様態にあわせて墨が入れられている。墨色が極端に薄くなってしまった古画などでは、補絹の上だけでなく、当初の画面にまで補墨が行われる可能性もあるが、今回、補絹部の墨色を逐一観察したところ、入墨は基本的に補絹部の上にとどめられており、当初の絹までを大幅に輪郭し直すような大規模な補筆は成されていないと考えるに至った。樹林の輪郭線や、近景の岩、点苔状の点描などには極端に濃い墨が用いられており、後補によるものではないかとの疑いをもっていた。しかし、観察の過程で、当初より存在していた可能性が高いことが分かってきた。

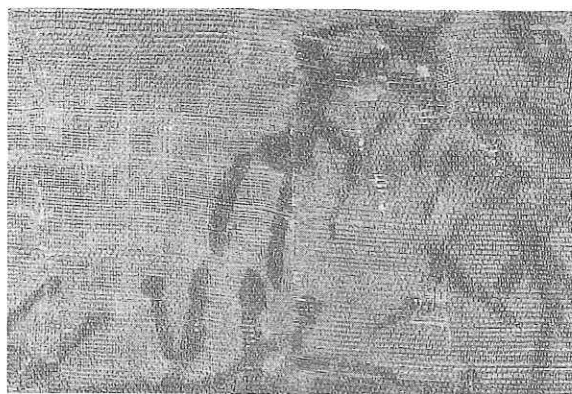


図10 絹継ぎ部分の樹枝が切り詰められた状態

例えば、近景の樹木の枝葉に  
おける濃墨線の中には、画面右  
側から絹継ぎ部分を越えて左側  
にまで伸びた枝の先端が、切り  
詰めによって図様が完全には繋  
がらなくなったまま、なお左側  
にも残されている部分がある(図  
10)。もし、画絹を切り詰めた  
ことによって失われた枝先を、  
左側の画絹に後から描き足した  
ものであれば、右側の枝との図  
様の連続が図られるはずである。

従って、そうではないこの濃墨による枝先は、絹継ぎ部分の切り詰めが行われる以前の筆であったことになる。

また、近景左側に描かれた人物の脇にある濃墨で塗られた石のうちの  
一つは、その半分以上の面積が最も時代の古い第一種の絹によって補修  
され、墨が入れられているが(口絵21)、その墨色は、残存している当  
初の岩の部分とは明らかに異なっている。つまり、第一種の補絹を行っ  
た時点で、既にこの黒々とした石の表現があったことになる。もちろん、  
第一種の補絹が行われる以前に、既に全体に補墨が行われていた可能性  
も皆無ではないが、画絹の保存状況が比較的良好であることを考えると、  
その時点までに補墨が必要になるほどの墨の薄れが生じていたとは考え  
にくい。従って、近景の樹木や岩に用いられた濃墨は、当初から存在し  
ていたと考えたほうがよく、極端に目立つその状態は、次節において述  
べるように、むしろ本図の模写的性格の表れと考えた方がよいとの結論  
を得た。

以上の点からすると、本図の保存状態は、細かい絹の欠失はあるものの、  
どちらかと言えば良好であると言えよう。

なお、本節の終わりに、今回の確認作業を通して考えた点を付記して  
おく。伝世絵画の保存状態は、環境によっては退色や損傷などの劣化が  
急速に進む場合もあるが、一方では、その伝来の長さに見合った劣化の  
平均値も存在すると思われる。個々の作品の保存状態をデータとして蓄  
積してゆくことで、経年による劣化の大きな傾向が見えてくるのでは  
ないか。

このようなデータの充実は、中国絵画のように模写や亜流作、贋作が  
時代を超えて生産され続け、未だに制作年代の決着を見えない作品が  
多い分野において有益であろう。古画を意図した贋作の場合、単に画風



を似せるだけでなく、擬態として人為の古色や損傷が加えられることも多く、経年による劣化であるのか人為の擬態であるのかを見極める上でも、上述のデータの蓄積は有益である。その際、単に絹の残存状況だけではなく、折れの傾向や補絹の種類も、その作品が経てきた時代の痕跡として重要な意味を含んでおり、可能な限り記録しておく方が望ましいというのが、今回の作業から得た教訓である。

## (二) 各部の観察と考察

続いて各部分の描写内容や表現について観察し、考察を加える。近景から徐々に遠方へと見てゆく方が一般的であると思うが、今回は、比較的論点の少ない遠景から見はじめてゆき、中景、近景へと論議を拡大していくこととする。

### 〔遠景〕

遠景(図11)は、水と汀が互いに入り組みながら彼方まで続き、暮れ方の大気に霞んでいく様子を墨面と墨線からなる層の連続によって表しており、題名の「重汀」に相応しい描写となっている。幅広の墨面の層は、上下方向へのぶれが少なく、淡墨と中墨によって描かれている。一方、墨線は、上下への波動が目立ち、基本的に左から右へと引かれており、濃墨も使用されている。

この種の墨面と墨線は画面上端から約二五センチメートル下の辺りまで続くが、一八センチメートル程で、所々に中・濃墨の点描が打たれはじめ、さらに下になると、次に挙げるような具体的なモチーフの形象を認めることができるようになる。

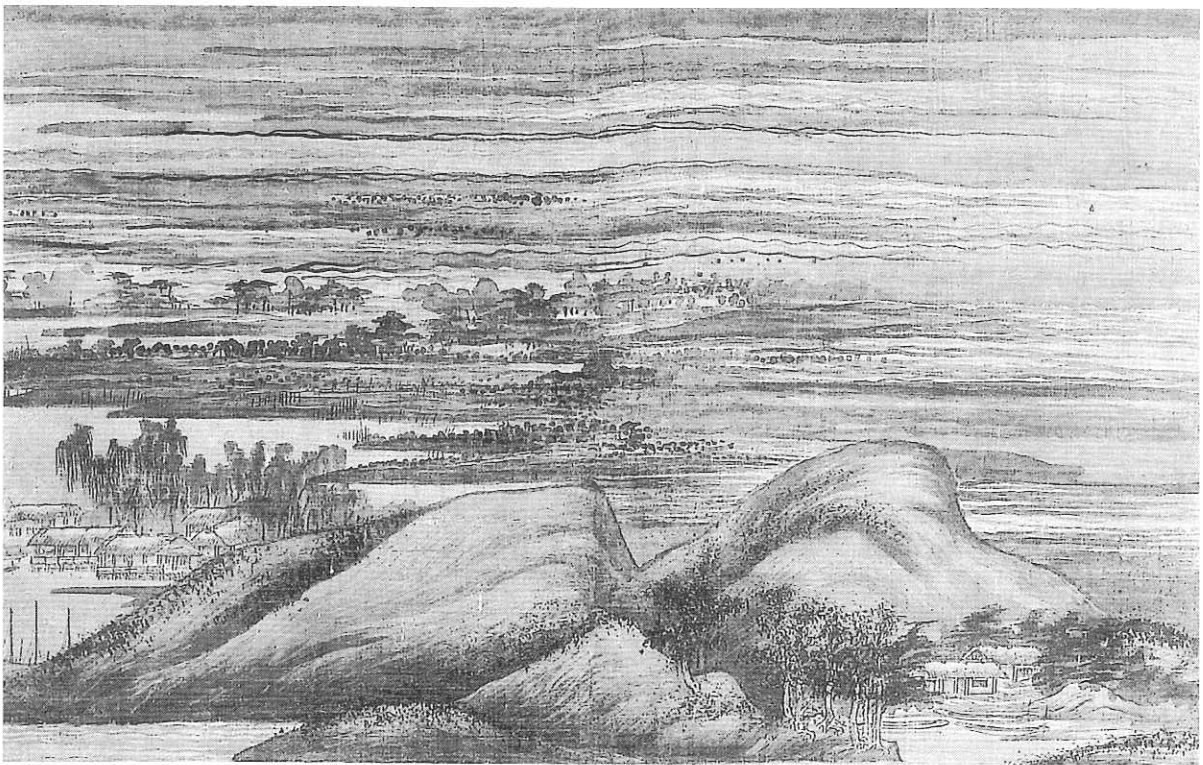


図11 遠景

- ① 土坡の塊量を感じさせる横U字形（C形）の陸地。
- ② 樹木を示す大まかな墨点と、その幹を示す縦の短線。
- ③ 低木ないし草の類を思わせる点描。
- ④ 葦とみられる短い縦の濃墨線。

このような筆墨による大まかで粗放な表現は、先述の沈括の董源画評によく適合するものと言え、注ぎ散らした墨面から連想を活かして作画を行っていく中唐（八世紀後半～九世紀前半）の潑墨画の伝統を引くものであることが、先学によって指摘されている<sup>40</sup>。実際に作品を前にした場合、五メートル程離れると、粗放な個々の筆墨は全体の中に還元されてしまい、視覚的な連想と結びついて、より適切に遠景の広がりを感じられる。ただ、遠景の筆墨は粗放な表現を志向する一方で、運筆の速度が遅いため勢いが失われており、それらが作り出す遠近感やモチーフの实在感にも不足が感じられることから、模写による写し崩れが指摘される。

層状の汀の重なりによって地平線を上部へと送っていく画面処理は、唐代以前の古様な空間表現の伝統を引くものであり、「夏景山口待渡図巻」（遼寧省博物館、図12）、「夏山図巻」（上海博物館、図13）など、他の董源伝称作にも共通して見られる特徴である。ただし、他の董源画では、水墨の層が画面の上部のいずれかの部分で、空の余白に切り替わるように処理されており、地平線をより合理的に表そうとする意識が強くなっている。

これに対して、本図は画面の最上端まで層が連続している点で、異なっている。沈括評との一致や潑墨画からの展開を考慮すれば、本図の粗放な遠景表現は、董源画の様式をよく反映しているものと考えられ、水墨の層が最上部まで達する処理法も、董源の時点にまで遡る可能性が高い。

見方によっては、画面上端まで地平線を連続させた不合理な表現という印象を抱かせるが、これは、原本では達成されていた微妙な墨の階調が、模写によって失われたためであり、本来は画面の最上部は雲霞のたなびきをも表し、地平線が夕暮れの大きに渾然と溶け込んでいく様子を表現していたと解する方が妥当であろう<sup>41</sup>。

横方向への複数の平行線によって地平線付近を雲霞表現として処理する手法は、北斉（五五〇～五七七）の「孝子凶石棺」（ネルソン・アトキンス美術館、図14）、盛唐期（八世紀前半）の「騎象奏楽図」（楓蘇芳染螺鈿槽琵琶捍撥）（正倉院南倉、図15）などの例に見られるように、唐代以前に成立していた雲霞表現を受け継ぎ、発展させたものと考えられる<sup>42</sup>。

次に問題となるのが、画面の左右における表現の差異である。左側では先述の①から④の全てが認められるが、右側では樹木の要素②が極端に減少して墨点③のみとなり、葦の表現④も見られない。また、横U字形の陸地①も、左側に比べて少なく、不徹底で曖昧な印象を受ける。例えば、中景右の山頂の背後から右に突き出ている中墨の土坡状の部分は、山頂の左側にはその連続を示す描写が見られず、不自然さは否めない。

さらに、画面左では中景との間は明らかに水面として処理されているが、中景左側の山頂付近を境として右側になると中墨の線が多数引かれており、水面であるのか陸地であるのかが不明確になっている。

このような差異は、遠景の左と右の空間にも異なった印象を与えている。左側では土坡に遠樹や草が生え、その姿が徐々に遠ざかって霞んでいくという、より自然な遠近感を感じさせるのに対して、右側では中景の背後がすぐに抽象的な水墨の帯のようになり、それだけ遠近感が曖昧になっている。



图12 (伝) 董源「夏景山口待渡図巻」部分 (遼寧省博物館)



图13 (伝) 董源「夏山図巻」部分 (上海博物館)

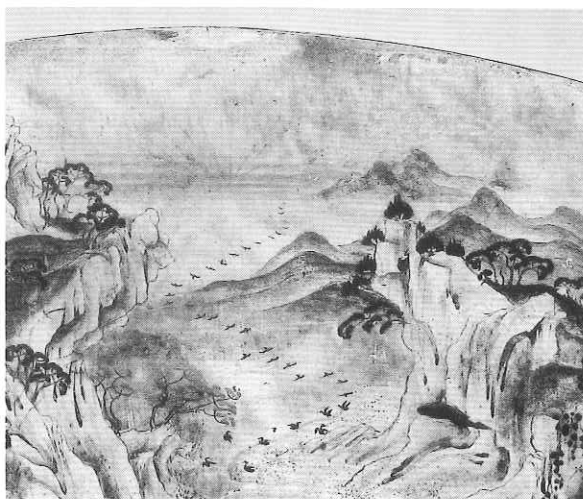


图15 「騎象奏楽図 (楓蘇芳染螺鈿槽 琵琶捍撥)」部分 (正倉院南倉)

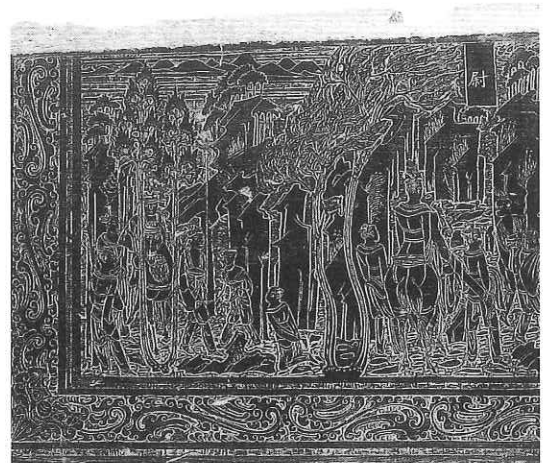


图14 「孝子図石棺」部分 (ネルソン・アトキンズ美術館)

このように空間の印象にまで及ぶ差異は、左右の画絹の接合部分が断裂によって幾分切り詰められて図様が完全には繋がらないといった軽微なものではない<sup>13)</sup>。また、左右の絹の一方がより古く、そこに一方を補作したというような状況を想定してみても、図様が繋がらないのでは補作したことが露見してしまい、本来の意味を持たない。

そこで、他の董源伝称作や江南山水画系統の作例における遠景の描写を見てみると、「夏山図巻」や南宋・李氏「瀟湘臥遊図巻」(一一七〇年以前、東京国立博物館)などの遠景に、横方向の汀が連続する部分で左右の表現が極端に変化する箇所のあることが分かる(図16)。それは主に陸地と江湖の水面、または雲霞が交替する部分の表現となっており、陸地と水または大気のもつ明暗差が、ともすれば単調になりがちな横長の遠景表現に変化を与えている。

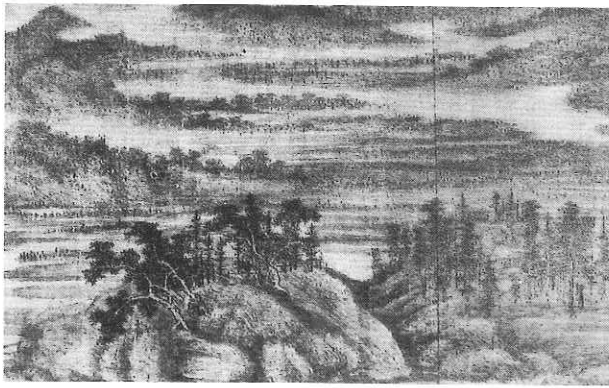


図16 「夏山図巻」部分

興味深いことに「寒林重汀図」の遠景部も、濃墨に傾く左側と淡墨に傾く右側というように明暗の対比が指摘でき、より具体的な左側の描写に対して、右側は霞などによる不明瞭な方向への表現の変化を意図していたと考えるほうが妥当と思われる。ただ、そうであっても左右の差異の大きさは不自然さをぬぐえず、模写による写し崩れが想定される。それも、崩れ方の度合いからすると、重模の可能性も

予測すべきであろう。

遠景部の左右の差異は、距離をおいて見たり、図版による縮小写真で見るとより目立つ。逆に、画家が実際に筆を取る際の距離にまで近づいて見ると、大画面ゆえにそれほどには差異が目立たなくなる。あるいはこのような物理的な面も、写し崩れを拡大させた要因かもしれない。

#### 〔中景〕

中景(図17)における描写の中心は、双丘状の丘陵である。このうち左の山は、山稜の右肩が急勾配となるやや扁平な台形状を呈し、右の山は半円の一部分が歪んだような曲線的な形状を示す。手前には、より小さな山や扁平な半楕円形の土坡も配され、右側からは細長い岬が張り出しており、これらの集合によって中景の陸地が構成されている。左の山の後方には柳に囲まれた水村があり、右の山の麓にも屋舎が描かれている。

よく似た高さのなだらかな山岳を連ね、明確な主峰を設けずに山容を構成する傾向は、(伝)董源「瀟湘図巻」(北京故宫博物院、図18)など董源伝称三巻にも認められ、半楕円形の土坡と細長く突き出す岬、汀の表現も共通する。ただ、それら三巻では、一つの山体は小さな半球状の起伏が寄り集まって成り立っているが、本図ではそのような細かな起伏は見られず、面的に山体を把握する傾向にある。この点で本図と同種の表現を継承しているのは、元末四大家の呉鎮(一一八〇～一三五四)の「漁父図」(一三四二年、台北故宫博物院、図19)<sup>14)</sup>である。近景の土坡と樹木の構成や、中景との間に江水を広く取る構図自体も類似するが、面的に捉えた丘陵の表現も両者の類縁を示し、さらに、一部の山に見られる山稜の片側の勾配を急にする台形的な形態も共通している。

次に山体の具体的な描法を見ていくと、最初に淡墨の線や面によって

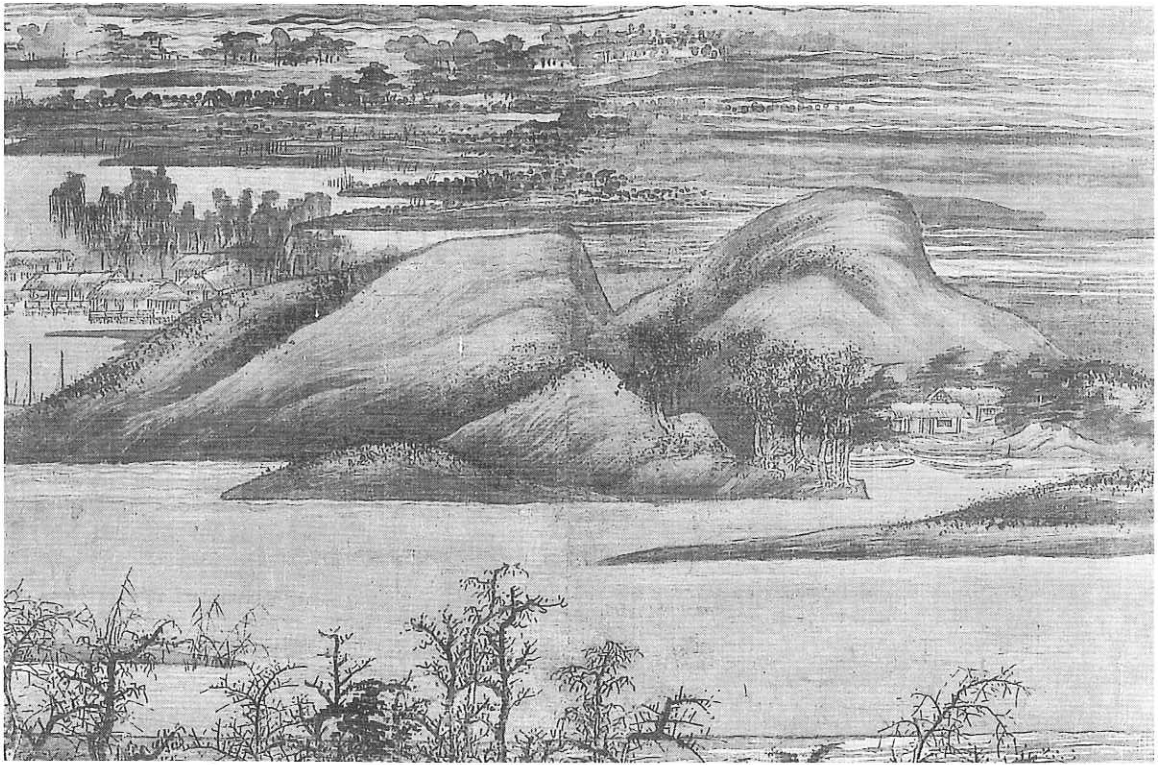


图17 中景



图19 吳鎮「漁父圖」  
(1342年、台北故宫博物院)

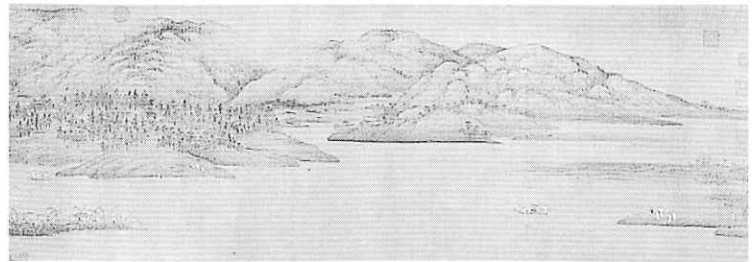


图18 (伝)董源「瀟湘图卷」(北京故宫博物院)

当りをつけ、その上から仕上げの中墨の輪郭線を引いている。ただ、この輪郭線は、部分によって太さや、濃淡、渴潤も様々で、線質が一定していない。とぎれた箇所や、陰影を施す墨面の滲みが輪郭線の外側にはみ出している箇所もあり、均質な筆致によって外形を明確に輪郭しようとする意識は希薄である。筆の運びもゆつくりとして、あまり手馴れていない印象を受ける。このような特徴は、画家が迷いをともないつつ線描を行ったためと考えられ、模写であることをうかがわせるが、一方で、原画本来の表現が、強い輪郭線による明瞭な形態把握を志向せず、形態内部の墨面による質感と線とが調和する、より微妙な感覚の表現を意図していたことを示すものと思われる。このことは模写を行った画家が、描きやすいように自己の画風によって改変を加えるのではなく、なるべ

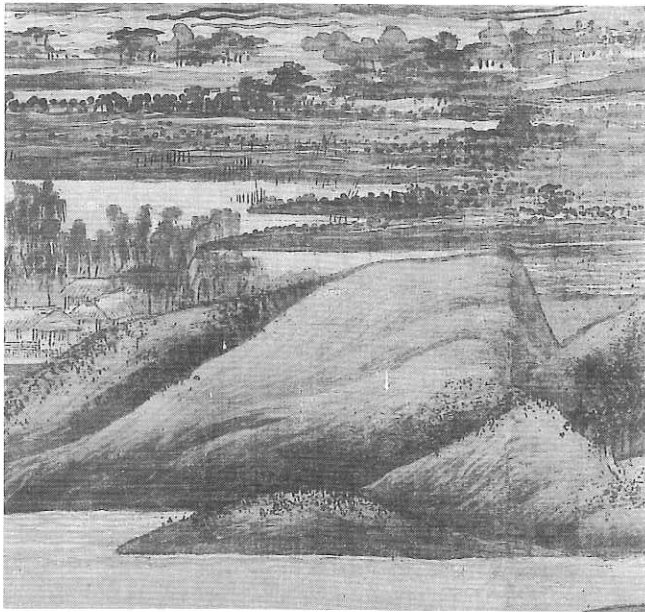


図20 中景の披麻皴

く原画の状態に即して写し取ろうとした制作態度をも反映していると考えられる。

輪郭の内側には、墨面と江南山水画の特徴である麻の繊維をほぐしたような披麻皴(図20)を施して、山肌の質感や立体感を表現している。注目されるのは、部分によって強い明暗の対比をつけている点で、先学の指摘にあるとおり、沈括によって語られた「落照図」と同様、夕暮れの反照の状態を表現したものと考えられる。<sup>45</sup> 冬という光量の少ない季節に、極端な明暗差の生じる時間帯は、陽が斜めに射し込む朝か夕方であり、後述する点景人物の休息、帰途といった行動も含めて夕刻と判断される。この明暗対比の強い陰影表現も、呉鎮「漁父図」に継承されており、その自題から月夜の情景を描いたものと分かる。「寒林重汀図」では、輪郭線や陰影によって表される丘陵の形態や立体感には、模写による不自然さや曖昧さが指摘されるが、この点では呉鎮画の方がよりの確で、本図の原本の表現を考える上でも参考になる。

披麻皴は、水気を含みながらかすれや途切れをともなう柔らかな線質で、筆を捻らせつつゆつくりと滑らせるように入れられる。元以降の披麻皴に見られる皴の線が絡み合った文様の状態は少なく、披麻皴が定型化する以前の状態を伝えているものと思われる。ただし、この皴が董源の時代の状況を忠実に伝えているのか否かは、一考を要する。近年、考古学の発掘によって、盛唐〜中唐期の富平県唐墓「山水図屏風様壁画」(図21)、五代の王处直墓「山水図壁画」(図22)など、唐〜北宋初期の山水画が発見され、この時期における皴法の変化についても具体的にたどり得る状況になりつつある。

このうち富平県唐墓「山水図屏風様壁画」の幅広の線を用いる皴法は、「騎象奏楽図」の皴法にも近く、唐時代の線皴の盛行を伝えている。続く五



图21 富平唐墓「山水图屏风样壁画」部分  
(陕西省富平县出土)

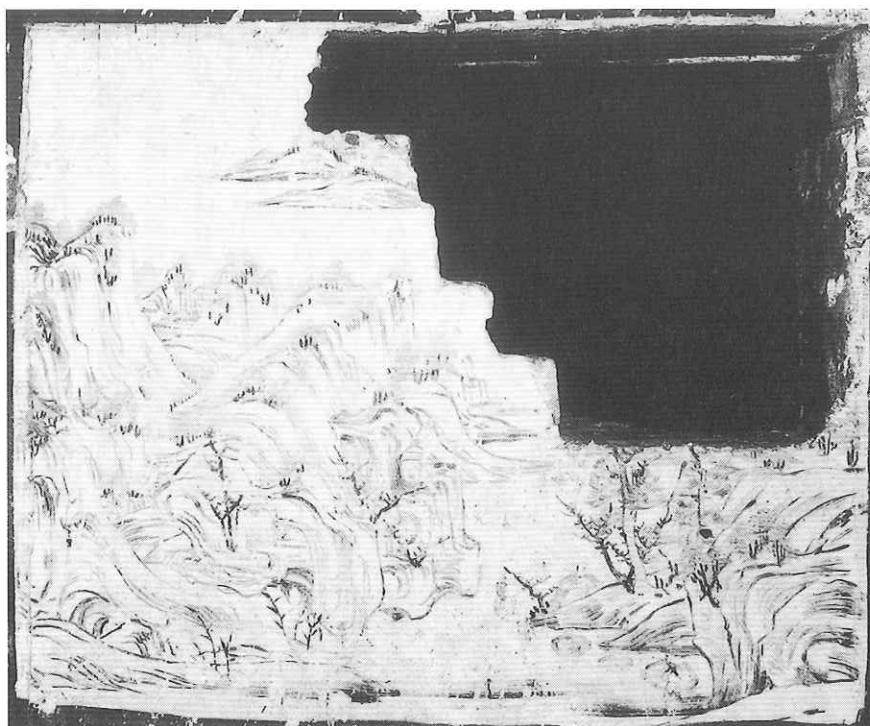


图22 王处直墓「山水图壁画」(河北省曲阳县出土)

代の制作になる王処直墓「山水図壁画」では、唐的な線皴の要素を色濃く残しているものの、新たな変化も認められる。線皴がより細い線の集積となっており、その状態は披麻皴にも非常に近い感覚がある。王処直墓「山水図壁画」は華北における作例であるが、皴におけるこのような状態は、江南山水画の披麻皴もまた唐の幅広の線皴から発生してきたことを予想させる<sup>49</sup>。その皴に唐的な筆致の強さと速度が備わっていることに注目すれば、江南山水画の原初の披麻皴もこれに近い状態にあった可能性が考えられ、「寒林重汀図」の皴法の柔らかな筆致には、模写による変質を考慮すべきである。

ただ本図には、なおかつ原本における皴法の状態をうかがわせる要素が指摘できる。それは、陰影として施された中墨の隈に、唐の線皴のよ

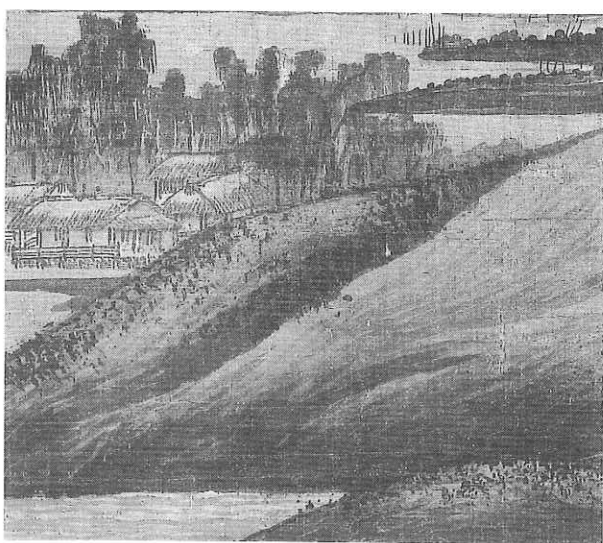


図23 中景の線皴の痕跡

うな幅の広い帯状の箇所(図23)がある点である。董源の皴法が唐代の線皴から派生したと考えるなら、強い明暗対比による陰影表現にも、その方法が応用された可能性が高い。本図の山肌に残る筆勢の失われた濃い隈の帯は、本来の線皴的な意識が失われつつも、なおその痕跡を伝えていると考えられる。それらを踏まえると、董源の披麻皴の初発的形態とは、本図の披麻皴に唐の線皴的な筆致の流れと強さを加味し、陰影部分には濃い幅広の線皴を用いたものであったと想定される<sup>50</sup>。

なお、山肌には所々に粗放な筆致の点描による樹叢の表現(図24)があり、同じ筆致は、画面右の山の手前に描かれた数本の樹木の葉(図25)にも用いられている。墨含みのあまりよくない、穂先の整わない筆が使われたらしく、所々に細かい墨の飛沫が見られる。藁筆のような植物の繊維などを束ねた、特殊な筆を用いたものであろう。このことは、本図の画家が粗放な筆致を伝写するのに意欲的であったことをうかがわせると同時に、このような粗筆を使いこなす技術を備えていたことを示している。

#### ・中景左の水村

次に丘陵の周囲に描き込まれた点景物に注目する。まず左側の山の背後に表された水村(図26)を見る。屋舎は平屋の茅葺で、屋根が黄土色がかって見えることから、彩色されていた可能性がある。手前の三軒は水面から突き出た柱の上に建てられた水上家屋の形態をとっており、欄干が巡らされている。輪郭線のうち柱や屋根に定規を用いたと思われる直線が見られるが、最後まで引ききれず、線と線の間が空いている箇所が散見される。また、破風や欄干の部分に描き忘れや省略とみられる線描の欠落があり、欄干を通して見える家屋本体の構造も曖昧であるなど、



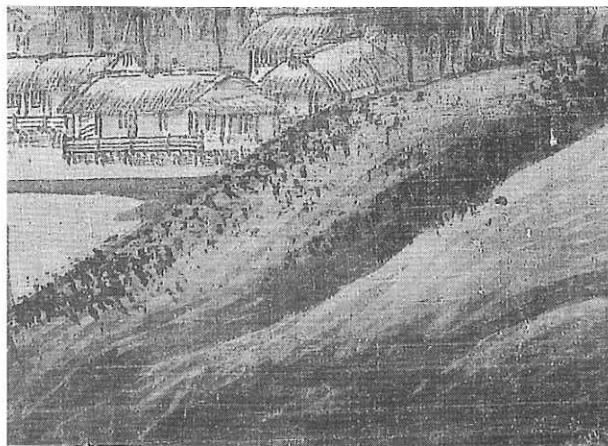


図24 中景の点描

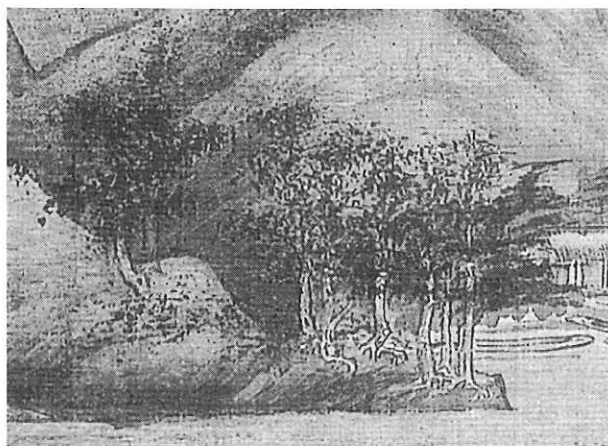


図25 中景の樹木

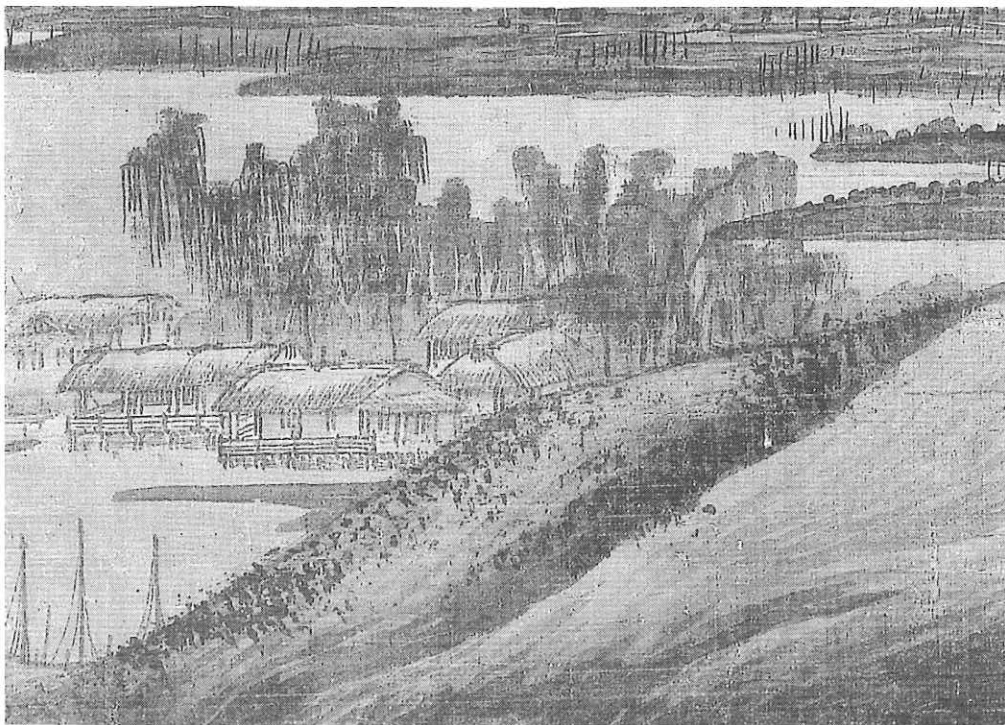


図26 中景左の水村

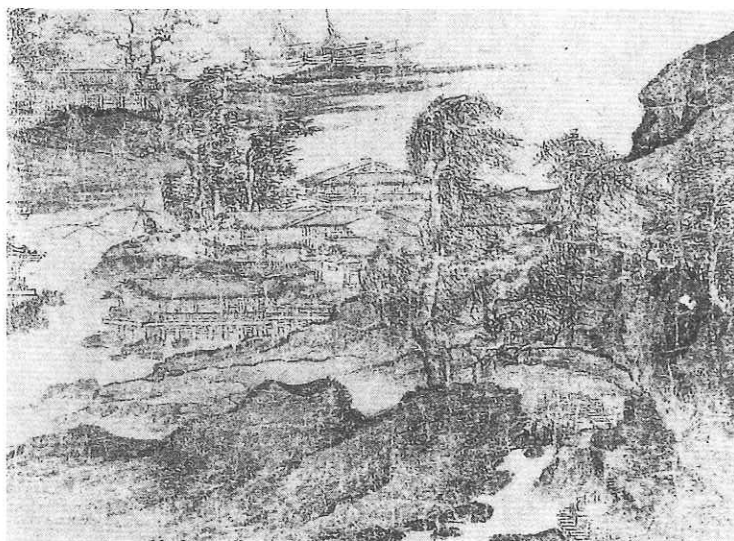


図27 (伝) 燕文貴「江山楼観図巻」部分 (大阪市立美術館)

本図の筆者が家屋の構造を十分に理解しないまま、模写を行ったことが分かる。

水上家屋の形態は、背後を覆っている柳ともあいまって、江南の水郷に相應しい風情を湛えているが、他の董源や巨然の伝称作品には類似の家屋はあまり見られない。そこで、視野を五代、北宋の山水画全体に広げると、北宋前期

中期の画院画家・燕文貴の画風を伝える「江山楼観図巻」(大阪市立美術館、図27)、「溪山図巻」(上海博物館)などに近似の屋舎が確認される。燕文貴は江南出身の画家であり、その画風には江南山水画との関係も指摘されている。<sup>61)</sup>「寒林重汀図」との家屋モチーフの共通性が認められることは、その一つの要素として注目できる。また、「寒林重汀図」の側から見れば、屋舎の表現に北宋にまで遡る類例が得られたことになる。

家屋の手前、画面の左端には、画絹の切り詰めによって舳先の部分が失われた二艘の小舟が泊まっている。この舟のすぐ上の部分には、土坡のようになった墨面があるが、注意して見ると、ここには人物の痕跡が

確認できる(口絵14)。退色、剥落が進んでおり分かりづらいが、二センチメートルほどの大きさで、胴体や太ももの部分には墨線が残り、手や脚には肌色が確認できる。頭部は傷んでいるが、頭上に赤色系の色彩が三角状に塗られており、そこから手に向けて棹のような墨線も出ていくことから、これは後述の近景の人物と同様、傘を表現したものと考えられる。多くの写し崩れが指摘される本図であるが、このような微細なモチーフを描いていることは、一方では細かな図様にまで留意して模写が行われたことを示している。

屋舎のうち左から二軒目の建物には、屋根から画面左端に向けて斜めに細長い棒が突き出ているのが見える。先端が補絹になっていることと、その手前の家にも同質の斜線が続いていることから不自然な表現となっているが、描かれた場所から考えて、宋代以降の山水画に多く見られる酒旗と判断される。江南山水画の作品では「瀟湘臥遊図巻」(図28)に例がある。先の人物は、舟から上がって、この酒店に向かおうとしているのであろう。

水村の手前には停泊している船の帆柱が山稜に隠れるように表されている。これも江南山水画のなかでは、北宋末〜南宋初期の江参の伝称をもつ「千里江山図巻」(台北故宫博物院、図29)や「瀟湘臥遊図巻」(図28)に例がある。特に、「瀟湘臥遊図巻」は酒旗と帆柱が同一場面のなかに組み合わせられている点で、「寒林重汀図」と同様のモチーフ選択となっている。ただ、「寒林重汀図」の帆柱は、山稜の背後から突き出る形となっており、船そのものも描かれないうように形式化が進んでいる。ここでは実物に対する理解が失われつつあるように感じられ、模写による省略化がその傾向を強めたものと考えられる。

水村の背後の枝垂れ柳は、濃墨線の幹に中墨の面と線で枝葉を描く。

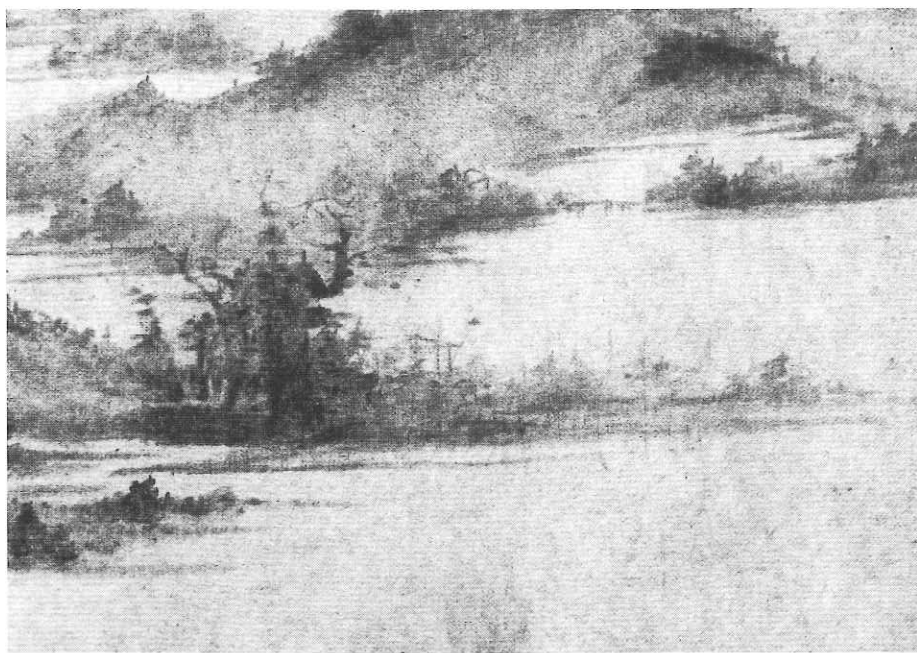


图28 李氏「瀟湘臥遊圖卷」部分（1170年以前、東京国立博物館）

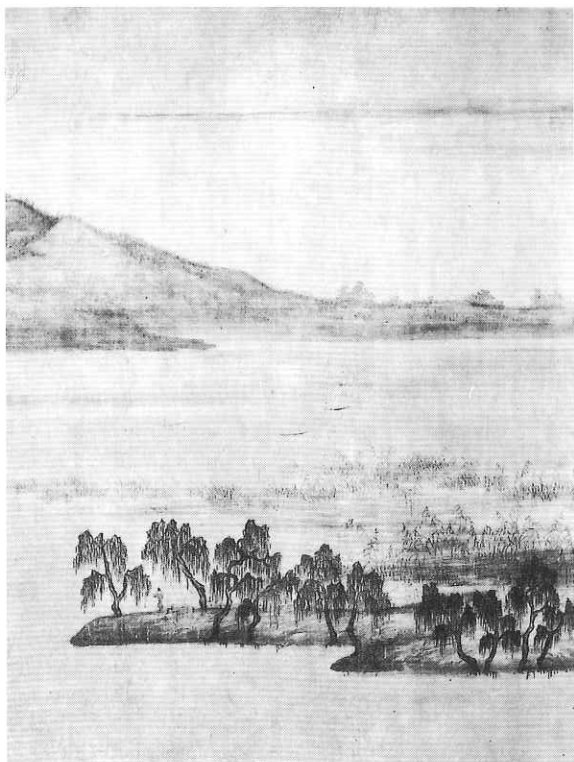


图30 「夏景山口待渡圖卷」部分



图29 （伝）江参「千里江山圖卷」部分  
（台北故宫博物院）

枝垂れ柳も江南山水画の特徴的なモチーフであり、「夏景山口待渡図巻」(図30)、(伝)江参「林巒積翠図巻」(ネルソン・アトキンズ美術館)、同「千里江山図巻」(図29)などに例が見られる。ただし、本図の柳の鬱蒼と繁る状態は、冬景である本図としては不自然さが残る。本来は落葉した細枝が垂れ下がる状態が表されていたものが、模写の際に中墨が多用され、枝葉が強調されたことが考えられる。

#### ・中景右の水村

右の山の麓にも樹叢に囲まれるようにして二軒の屋舎(図31)が描かれている。右端からせり出した岬の奥の入り江になった場所であり、三艘の小舟が止められているが、人影は見えず、暮れ方の静かな水村の雰囲気を感ぜさせる。屋舎は、左側の村とは異なり地上に建てられており、構造は後述する近景のものと共通する。表現技法は左側の村と共通しているが、柱や屋根などの輪郭線には定規がより多く使用されているようである。

#### ・降雪表現の痕跡

右側の水村の背後には、中墨を主体とした横長の墨点によって樹叢が表されている。後述する近景の竹林との描法、形状の類似からすると、ここも竹林である可能性がある。注意深く観察すると、この部分には白色顔料による降雪の表現が確認され(口絵15)、それをもとに全体を見ると同種の表現が散在していることが分かる。

このことに気がついたのは、平成一二年(二〇〇〇)の秋に大阪市立美術館で行われた当研究所名品展の撤収作業の折であった。朝、撤収が始まるまでの間、鍵が開けられた展示ケースの中に入り、見納めのつも

りて本図を眺めていた。その時、ふとこの部分に白色の点らしいものがあるのが目に入った。しかし、数百年を経た古画ゆえに表面には汚れも多く、黴と思われる白い粉状の物質に覆われている箇所も散見される。

一旦は気にも留めずに別の部分へと視線を向けた。しかしその時、本図の近景の人物(口絵21)が傘を差していたことが頭をかすめた。瞬間的に思い出したのは、董源と同じく南唐に仕えた趙幹の伝称のある「江行初雪図巻」(台北故宫博物院、図32)である。白色顔料を画面に散らした降雪の表現を行っており、画中の漁師たちの数人が、傘を差している(図33、34)。もしやと思い改めて画面を見渡すと、この樹叢の部分だけでなく画面のあちこちに小さな円形の点があり(口絵16、18)、やはり白色顔料の残痕のように見えた。詳しくは本稿(下)の第三章<sup>⑤</sup>において論じるが、五代の江南山水画では雪景図が多く制作されており、そのことから、冬景である本図に降雪の表現が行われている可能性は高いと考えられた。

しかし、雪の表現であると確定するためには、顔料の粒子が存在することを確認する必要がある。通常用いられている一〇倍程度の倍率のルーペでは困難であり、より高倍率の装置が必要であるが、その時点では設備がなく数年が経過した。昨夏に別の調査のために高倍率の双眼実態顕微鏡が研究所に持ち込まれ、観察が可能になった。その結果、相当に剥落が進んでいるものの、白色顔料が画絹の繊維にペースト状に食い込んで付着しているのが観察され、降雪の表現と判断できた。残痕には、円形の顔料層の中心部分が剥落し、周縁部分がクレター状に残っているものが多い。これは、膠で溶かれた顔料が画絹に付着し乾燥すると、周縁部分の方が中心部よりも残存しやすい性質によって起こったものと考えられる。<sup>⑥</sup>



图31 中景右の水村



图32 (伝) 趙幹「江行初雪図巻」部分 (台北故宮博物院)

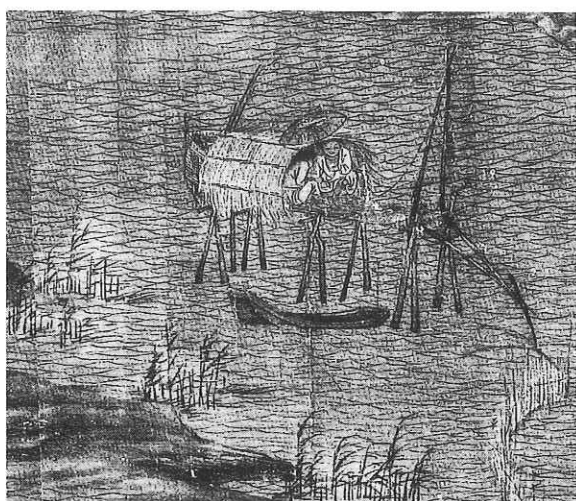


图34 「江行初雪図巻」部分

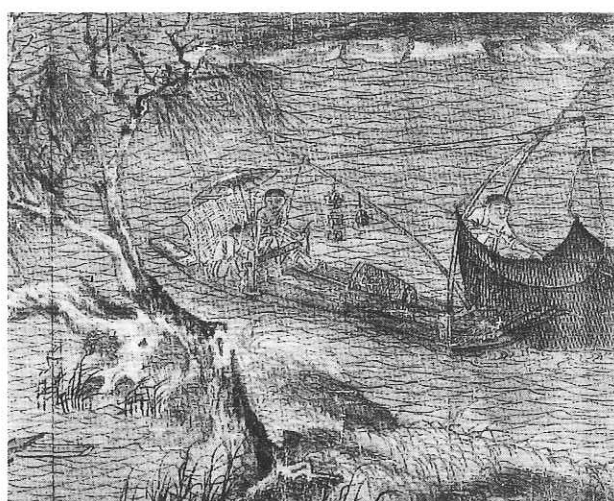


图33 「江行初雪図巻」部分

画面全体における分布状況を確認していったところ、白色顔料の残痕は各所に存在するが、その分布密度は部分によって差が見られた。現状では本部分の他、遠景左の樹叢の部分（口絵16）、中景左の柳の部分、近景右の竹林周辺（口絵17）、近景右の葦の部分（口絵18）などに比較的良好な痕跡が残っており、点景モチーフに配慮しつつ、粗密の変化をつけていたものと考えられる。

降雪表現が確認されたことから、本図の明暗対比の強い陰影が、積雪の表現である可能性はないのかという問題が生じてこよう。けれども、本図には地面や樹木などに積雪を表す顔料は確認されない。「江行初雪図巻」では、樹幹、竹、下草などに部分的に積雪が白色顔料で表されているが、地面は素地も残しつつ緑青が併用されていることから、雪は降り始めたばかりであると分かる。「江行初雪図巻」の樹木の幹には、「寒林重汀図」の近景の樹木（後述）と同様に、強い陰影表現が行われているが、降り始めという状況から、この明るい部分が全て積雪を示すとは考えにくい。同図では巻末の人物は漁を止め、船上で煮炊きを始めている。このことを考え合わせると、やはり時間は夕暮れへと向かっており、土坡や樹幹の明部もその光の表現とみるのが妥当である。

従って、「寒林重汀図」における明暗対比も、単に降り積もった雪の白さを表現したのではなく、やはり夕暮れの光の再現と判断される。つまり本図は歴史的な文脈からすれば、沈括の称賛した「落照図」的な要素と、南唐の「雪景図」の要素を兼ね備えた作品と理解できる。そのような理解に立てば、本図の天候表現は、華北に比べて降雪量の少ない江南において、初雪や春雪が、夕暮れの光の中を、にわか雪のように舞い落ちてきたというような、非常に微妙かつ印象的な情景を描いたものと解釈でき、高度な自然描写を追求していると評価できよう。



図35 「漁父図」部分

・水景部分  
中景と近景の間には江水が広がっている。水面には淡墨を薄く掃いているが、左側の山に接する水際付近などではさらに墨を薄くし、その上から波状線によって水波を表現している。これは実際の湖や海において観察されるように、光の当たり具合によって水面に立つ波の一部が他よりはっきりと見える状態を表している。董源の伝称作では「夏景山口待渡図巻」の一部にそれらしい描写が見られ、また波の形状は異なるが「江行初雪図巻」では、この表現が積極的に用いられている。表現的に最も近いのは呉鎮「漁父図」（図35）で、この点においても画風上の密接な繋がりが指摘できる。

#### 〔近景〕

近景（図36）は、前面に右側から葦の生えた汀が大きく突き出ており、その向こうに水をはさんで、葉を落とした寒林や屋舎のある陸地が描かれる。土坡や地面の描法は基本的に中景の丘陵と同様であり、淡墨による下書きの上から中墨線で輪郭をとり、内部は淡墨、中墨の墨面と皴で陰影、質感を表現している。

子細にみると、輪郭線は近距離であるため土の表面の微妙な凹凸を意

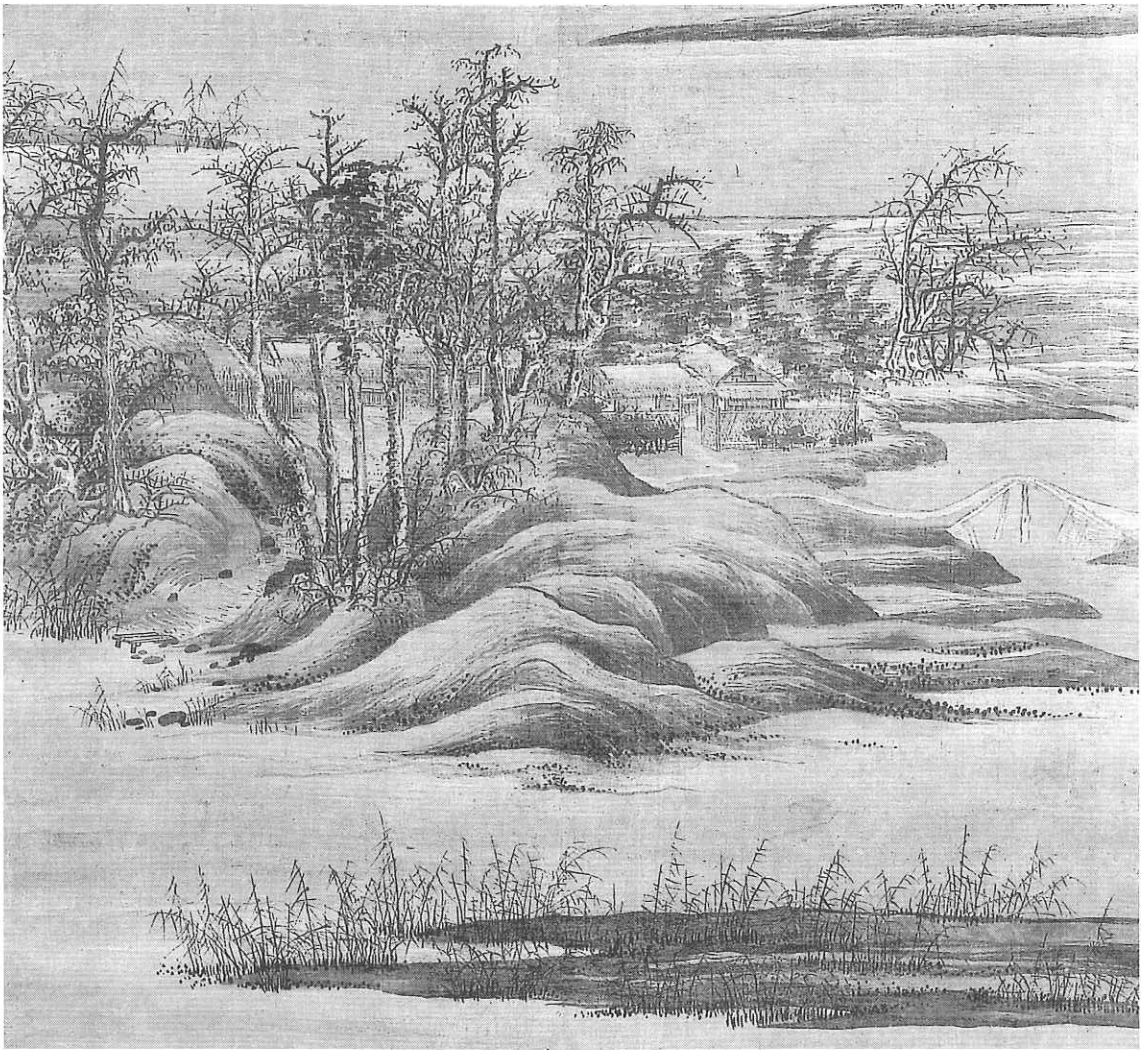


図36 近景

識し、かすかにぶれを付けている。太さや濃淡、水気の度合いが様々に変わり、線質が一定していないのは中景と同様で、立体感や遠近感との兼ね合いの中で、画家が思考錯誤しつつ線描している様子が想像される。披麻皴も近距離であることに配慮して中景よりは墨色が濃く、水気を含んだ短いものが多い。皴同士の絡み合いがあまり見られず、定型化の傾向の少ないことは中景と同様である。

また、皴とともに中墨の陰影が入れられており、淡墨部分との明瞭な対比を生んでいるのも中景と同様である。影の方向が一定でないため、厳密な意味での写実ではないが、これはむしろ単なる光の再現ではなく、各部の立体感や全体的な明暗のバランスにも配慮した原本由来の措置と思われる。ただし、その陰影が、土坡や地面の形態と調和して自然な立体感を感じさせるまでには至っていないのは、模写としての性格を示している。

近景の陸地の後方は、横線を重ねた平坦な湿地状の表現となっている。画面右側では中墨の線を幾筋も引いており、下地に淡墨を掃いていないために下地と線の明暗の差が目立つ。これに対して左側では、下地に淡墨を掃いた上に、やや薄めの中墨を淡墨がほとんど隠れるくらいに塗っているために、暗く沈んだ調子となっている。ここでも、先に述べた左右での表現差が認められるが、その理由としては、左側が寒林の背後に当たっているため、モチーフが重なり煩雑にならないように明度の変化を抑

えたことや、左右で明暗差をつけることで、土坡と同じく陰影の表現をねらったことが考えられる。いずれにしても、左右ともその向こうに広がる水面との境には濃墨ぎみの境界線が入れられており、はっきりと区分された状態になっている。しかし、本部分を単に平坦な地面や水際の湿地と見ることも難しく、本来は中景で指摘したような水波の表現が、模写によって本来の意味を失った可能性も考えられる。

#### ・点苔の表現

近景の水際や土坡などには、五ミリ前後の大きさの濃墨点が多数打たれている(図37)。どの部分にも入れられているわけではなく、陸地の比較的手前の部分と、最近景の汀に限られている。

山岳や土坡に点描を施すことは董源伝称三巻でも行われているが(図38)、それらにおいては、点描は近景から遠景まで一貫して使用されている。これに対し「寒林重汀図」では、中景の山腹に粗筆を用いて打たれた墨点と、近景の小さく丸い点描には極端な差異があり、一つの作品内における表現としては、明らかに統一感を欠いている。これが江南山水画の様式展開とどのように関係するのか、また、模写による写し崩れや改変の可能性はないのかについて、以前から疑問を感じてきた。不確定な要素が多くなお確信を得ないが、現時点での考察を以下に述べておく。

まず、この問題については沈括評との関係から、中景の粗筆の方を重視したい欲求にかられるが、やや視点を広げてみると、近景の土坡上の墨点と同種の点描は、寒林の樹幹にも見え、さらに遠景の重汀部分にも用いられている。この点では、本図もまた他の三巻と共通する側面をもっていると言えよう。そのように考えると、中景の粗筆がより原本に近く、墨点は後から付加されたものと単純に割り切れなくなってくる。

ここで参考となるのが、董源の弟子であった巨然の伝称作品である。(伝)巨然「蕭翼賺蘭亭図」(台北故宫博物院、図39)では、近景から遠景まで、下草や樹木の葉、遠樹などに小さく短い点描が用いられている。これに加えて、やや長く粗い筆致の点描も多用されており、両者が差異を際立たせることなく、描法としての統一性を持って併用されている。

このことを踏まえれば、本図の表現も、本来は中景の粗放な点描と近景の丸い点描とが、より調和する状態で併存し、画面内での統一が図られていたものが、模写の過程で粗筆の点描と点苔とが明瞭に分化し、差異が拡大したのではないかと考えられる。江南画系統の点描は、北宋末〜南宋初期の江参になると形式化が進み、所謂点苔らしい状態に変化してゆくが(図40)、本図の点描はよりそれに近い感覚がある(以後、本図の濃墨の点描を点苔と表記する)。

けれども、本図を模写した画家自身は、この点苔の表現にあまり習熟していなかったようである。点苔には、濃淡や大小、粗密の程度を変化させることで、画面の特定部分の印象に強弱を与え、土坡の立体感や奥行きを表したり、観者の視線を導いたりするなどの効果があるが、本図の点苔は変化に乏しく、その意識は希薄である。近景の土坡のうち左側にはやや奥まった部分まで点苔が打たれているのに対し、右側は手前だけに止められている。これも本図の点苔の不可解な部分であるが、点苔における技術の不足を思うと、これ以上点苔を徹底した場合、右側の土坡の遠近感が損なわれ、左右の変化も減じて、画面が平板な状態に陥ったのではないかと推測される。点苔を施していく過程で画家はそのことに気付き、取返して描写を途中で止めたのではなからうか。

中景の丘陵部に点苔が見られないのも、同様の配慮によるものとも考えられ、中景の粗筆の点描と近景の点苔との明瞭な分化は、本図の画家





图38 「夏景山口待渡图卷」部分



图37 点苔



图40 「千里江山图卷」部分



图39 (传) 巨然「萧翼赚兰亭图」  
(台北故宫博物院)



図41 近景の岩

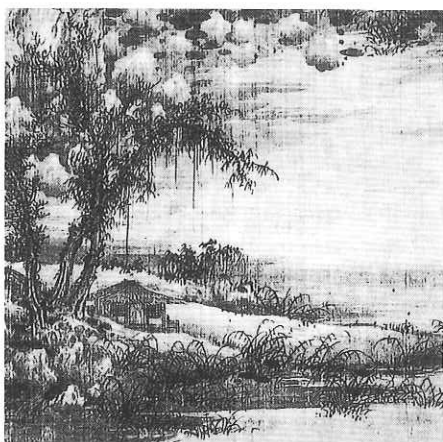


図42 (伝) 巨然「溪山蘭若図」部分  
(クリーヴランド美術館)

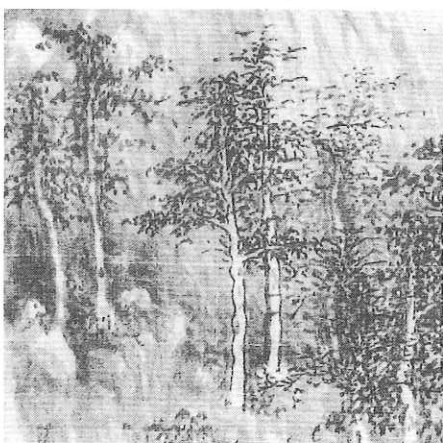


図43 (伝) 巨然「層巖叢樹図」部分  
(台北故宮博物院)

生えたシダ状の植物や点苔、樹木の根元から生えるイバラ状の小木も濃墨で描いている。  
これら樹木における濃墨は、下にある淡墨と

によって生まれたのではないかと考えることもできる。けれども、これまで見てきたように、写し崩れは多数指摘されるものの、技量の可能な範囲でなるべく原画の表現を写し取ろうとする、本図の作画態度を考慮すると、原本と本図の間には、もう一段階別の模写が存在した可能性が高い。本図に先行する模写の段階で点苔の形式化の傾向が強まり、粗筆の点描と点苔との差が相対的に広がり、その不調和を解消できぬまま、さらに差異が拡大したのが本図の状態ではないかというのが筆者の見解である。

画面左側、寒林の脇に描かれた船着き場の付近と、そこから右上がり

に続く小道の両脇には、黒い岩の塊が多数描かれる(図41)。点苔と同様に濃墨を使用しており、目立つ表現であるが、地面との濃淡のバランスが悪く、実在感に乏しい。手馴れた表現とは言い難く、これも本図の画家が自己の常習の表現を付加したとは考えにくい。この黒い岩は部分にのみ描かれていることから、何らかの根拠があったと考えるべきで、原本に由来する可能性が高い。水辺に小岩塊を配するのは「夏景山口待渡図巻」、「夏山図巻」などにも見られるが、最も近いのは(伝) 巨然「溪山蘭若図」(クリーヴランド美術館、図42)の例で、江南山水画に共通の表現法であったことを窺わせる。

・寒林の表現

近景の陸地には、画面左端の土坡上に三本、中央の土坡上に九本、右側後方に二本の樹木が配されている(イバラ状のものなど小木は除く)。ほとんどが落葉した状態であり、冬景であることを示している。基本的な描法は、やや濃い淡墨で樹木の幹や枝、樹皮などの大略を描いておき、その上で適宜、中墨、濃墨線を加えて仕上げている。幹、枝ともに筆致は粗放であり、細部までを一つ一つ精密に描き出そうとするのではなく、遠景と同様に、或る程度距離をおいて見るのに適した表現となっている。幹には土坡と同じく中墨の隈どりによって陰影が施されており、輪郭線については濃い墨を加えずに淡墨線のままとした箇所も多い。一方、枝

の折り合いが悪く、浮いて見える。そのため、後世の入墨の可能性も疑われたが、画絹の問題の箇所ですべてたように、濃墨の表現自体は当初から存在したと考えられる。類似の濃墨の輪郭線は、(伝) 巨然「層巖叢樹図」

(台北故宫博物院、図43)の樹幹にも見出される。また、濃墨を適宜加えることで樹木の立体感を表す手法は、江南山水画に限らず、北宋・郭熙「早春図」(一〇七二年、台北故宫博物院)などをはじめとして北宋以降の山水画に普通に見られるところである。本図の場合は模写のため濃淡の差が極端なものとなり、立体感や明暗の表現としての調和を欠いた結果と見ることが出来る。

樹木の形状は、幹、枝ともに変化に富んでいる。その多様さを具体的に示すため、主な例を挙げると次のようになる。

① 幹は上方への直線的な伸びを基調とし、時折ゆるやかなうねりを伴う。枝は短く太く、無骨な印象を与える。

このうち小枝の先端が上を向くもの(中央の土坡の右から三番目など)。

下を向くもの(中央の土坡の左から五番目など)。

② 幹は①と同様の傾向を示すが、枝はほとんど描かれず、濃墨を擦りつけた点描によって葉を表す(中央の土坡の左から三番目)。

③ 幹は下半部では傾斜するが、上半部は垂直に立ち上がる。枝はY字形に反り返り、そこから鋭く小枝を出す(中央の土坡の左から一番目)。

④ 幹は傾斜し、屈曲しつつ大きな枝を張り出す。うろも多く老成した雰囲気を示す(左の土坡の左から一、二番目、中央の土坡の右から二番目など)。

また、樹皮の表現にも、次のような変化がある。

① 縦に筋を入れるもの(左の土坡の右から一番目など)。

② 横方向に短く積み重ねるもの(中央の土坡の左から一番目など)。

③ 斜めに擦り付けるもの(左の土坡の左から一、二番目)。

以上のように近景の樹木は、幹、枝の形態と樹皮の質感によって、様々に描き分けられている。このことは、本図の原本がモチーフの同一化を避け、自然の植物の多様さを表そうとする高い表現意欲を有していたことを反映するものと言えよう。

原本に由来する高度な表現は、画面中央部の樹木の配置にも指摘できる。狭い空間に隣り合って生えた木々の前後関係が、適切に把握されているだけでなく、林全体としては左下から右上へと傾斜を加えるに従って、前後の出入りを繰り返しつつ徐々に奥まっていく複雑な空間表現が達成されている。しかしその一方で、複数の枝が交錯する枝先部分の描写では、枝の前後関係や絡み合う様子は十分に把握しきれず、模写の限界を見せている。

このような点を踏まえた上で、江南山水画の他例と比較すると、幹や枝、地面から露出した根の形状、および幹に施された陰影表現などの各要素は、「江行初雪図巻」に酷似していることが分かる(図44、45)。ただし、「江行初雪図巻」の個々の樹木を、「寒林重汀図」で示した描き分けの例と逐一比較してゆくと、一致しない点も多く見出せる。このことは、両者のうち一方の図様を他方が写したというような関係にあるのではなく、江南山水画において成立していた共通の画風からそれぞれ別個に発生した作品であることを裏付けている。

前景に土坡を置きその上に雑木を配する「寒林重汀図」と同様の空間構成は、趙孟頫(一二五四―一三二二)「鵲華秋色図巻」(一二九五年、台北故宫博物院、図46)、趙雍(一二八九―一三六〇頃)「溪山漁隱図」(ク



図44 近景の寒林

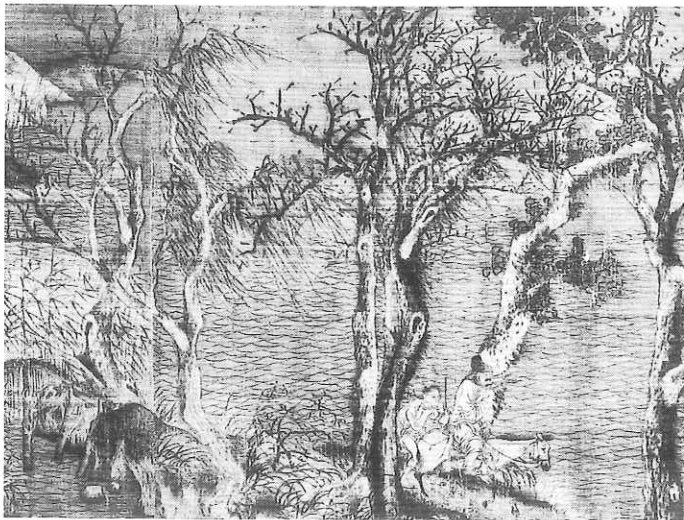


図45 「江行初雪図巻」部分

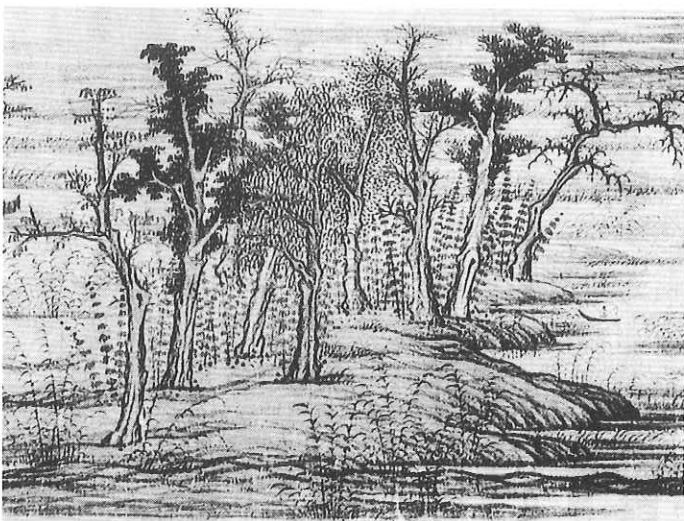


図46 趙孟頫「鵲華秋色図巻」部分 (1295年、台北故宮博物院)

リーヴランド美術館)、倪瓚(二三〇一、二三七四)「容膝齋図」(一三三七年、台北故宮博物院)など元代の江南系山水画に広く見られるところである。これらの幹と枝、葉の描法を比較すると、元の諸例では類型化が進んでおり、本図の描法は必ずしもそのままには継承されていないことが分かる。つまり本図は、元の作例における空間構成の祖型を示すと同時に、より古体を伝えているということになる。

#### ・左の屋舎

画面左側、寒林の背後には二軒の屋舎(図47)が描かれている。どちらも茅葺の平屋で、前面の左半分に入り口を大きく開き、右半分を窓のついた壁面とする。既に見た中景右側の屋舎と同様の構造である。家々の周囲には木材を縦に連ねた垣根が設けられている。輪郭線は定規を多用している。二軒とも入り口に扉は見えず、屋内が観察できる。左の屋舎には、長い机と椅子が複数置かれており、向かい合って座る二人と立ち姿の一人の人物が描かれている(口絵19)。

向かい合って座る人物は、それぞれ肘を机の上ののせ、外を見ているようにも、話しているようにも見える。頭には黒い頭巾をかぶっており、顔には肌色が塗られ、目、眉、鼻などが簡略なタッチで入れられる。衣服は、左側の人物は黄褐色、右側の人物は青白色を呈し、輪郭や大まかな襷を濃墨線で描いている。机の上に赤褐色の器物らしい表現があり、酒器などの類かと思われが特定できない。

立ち姿の人物は、他の画中人物と異なり、袖が広く、裾の広がった衣服を着けている。ただし、体の部分は第一種の補絹による後補である。頭部のみが当初の描写で、肌色に濃墨で目、鼻などを描いている。屋内から半身を覗かせて外を窺う人物は、宋代以降の山水画にしばしば見ら



図47 近景左の屋舎

れる点景人物のパターンである。<sup>57)</sup> 女性であることが多く、江南山水画系統の作品にも(伝)董源「龍宿郊民図」(台北故宫博物院)、趙孟頫「鵲華秋色図卷」(図48)に例がある。「寒林重汀図」の場合、模写による崩れと、体部が後補であることから断定はできないが、本来は女性として描かれていた可能性も考えられる。

次に右の屋舎であるが、同様に長い机と椅子が複数置かれているのが観察される(口絵20)。家の手前に、荷を付けた天秤棒を担いだ男性がおり、中へと入っていくようとしている。暗褐色の頭巾をかぶり、黄緑色の衣服を着ている。やや剥落しているが顔に肌色が塗られ、手足にも肌色が入られている。

これらの屋舎と人物は、どのような状況を描いたものなのであろうか。入り口を大きく開き、屋内に複数の机や椅子を置き、人物が座るとい情景は、(伝)北宋・李成「晴巒蕭寺図」(ネルソン・アトキンズ美術館、図49)、北宋・張択端「清明上河図卷」(北京故宫博物院)など、宋代の山水画、風俗画における宿場や街の飲食店に見られるところである。

中でも、南宋「盤車図」<sup>58)</sup>(北京故宫博物院、図50)の宿場は、建物が横に並ぶ構図だけでなく、内部の家具の形式まで近似している。これらの例から、「寒林重汀図」もまた、道沿いの宿場とそこで一日の疲れを癒す人々を描いたものと考えてよいであろう。<sup>59)</sup> 「盤車図」は北宋末の華北山水画の造形語彙を受け継いだ南宋期の作と考えられるが、むしろ両者は、五代・宋における飲食店の一般的な状況を反映したものであり、視点や空間の取り方にも、共通の感覚が反映されたものと考えられる。ただし、「盤車図」が家具の細部や机上の飲食物までを細やかに描き出し、人物も応接や飲みすぎて居眠りをしている様が具体的に描かれているのに対し、「寒林重汀図」の家具の描写は、輪郭線が薄く、飲食物も明確ではない。向



図48 「鵲華秋色図卷」部分

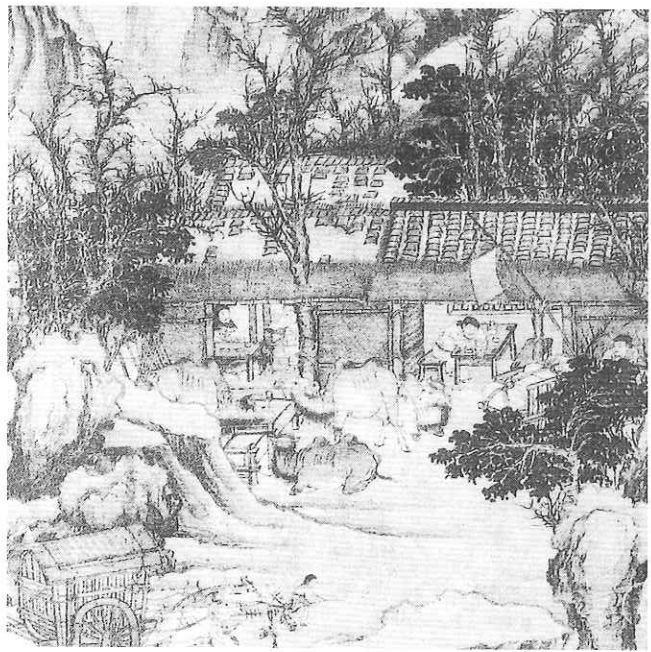


図50 「盤車図」部分 (北京故宫博物院)

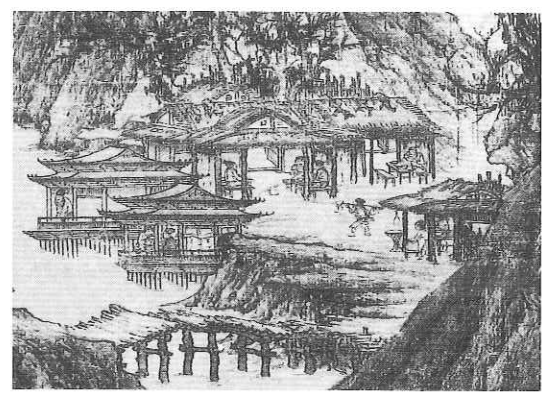


図49 (伝) 李成「晴巒蕭寺図」部分 (ネルソン・アトキンズ美術館)

かい合って座る人物の行動も曖昧さが残り、これらの点は、模写によって本来の表現が分かりにくくなった結果とみるのが妥当と考えられる。

#### ・右の屋舎

画面右側にも、二軒の茅屋(図51)が描かれている。二軒は直角に並び、左の建物は、画面左側の屋舎と同様、前面の右半分には窓があるが、左半分は垣根に遮られているため、壁か入り口か判然としない。窓の左側の部分も四角い中墨の隈となっていて、ここが入り口とも見えるが確定できない。一方、右の建物は、屋根の上に平たい板状のものを積んで棟木の押さえとしており、材質は平石か塙のように見える。この部材は中景および近景左側の屋舎にも見えるが、本部分が最も詳しく描かれて分かれるが、細かな構造までは把握できておらず、曖昧な表現となっている。周囲は、竹材などを網代状に編んだ垣根を巡らし、前には低木の植え込みがシルエット状に描かれている。屋舎の背後には中墨主体の樹叢が描かれており、その形態から竹林と判断される。

これらの描写を、画面左側の屋舎と比較すると、手の込んだ垣根や植え込みが巡り、背後に竹林が配されるなど、より格式が高く落ち着いた雰囲気を感じさせる。『宣和画譜』の董元と巨然の条(巻一一、巻一二)には「山居図」という題名が録されており、元時代において流行する山居図の原初的な作品があったことを推測させる。本図も隠士などの住まいを意識した可能性がある。はっきりと類似するものを挙げるのは難しいが、北宋前期の太宗(在位九七六〜九九七)御製版を高麗(九一八〜一三九二)で復元した『秘藏詮』挿図版画(南禅寺)第五卷第一図に見える僧庵らしい屋舎(図52)は、本図に近い趣がある。

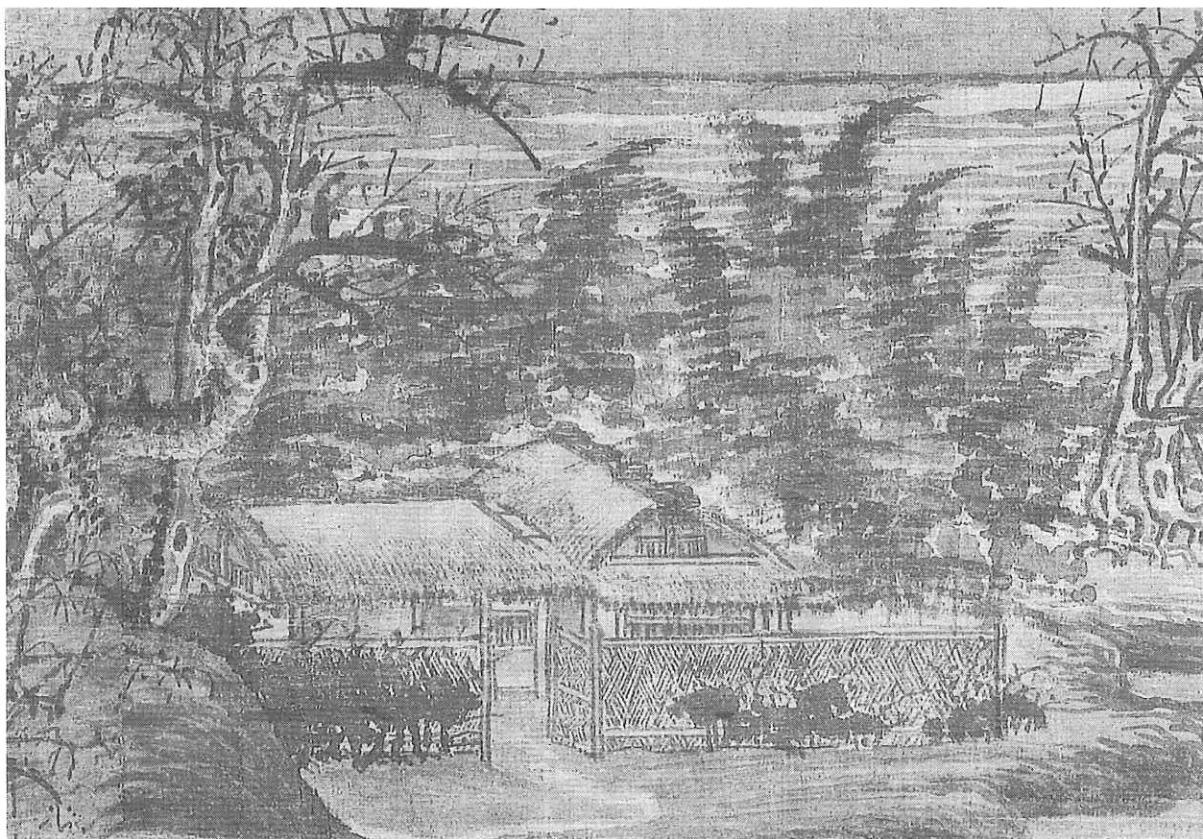


図51 近景右の屋舎

## ・竹林

右側の屋舎の背後に描かれる竹林は、淡墨線と幹を大まかに描き出し、それに沿うようにたつぷりとした淡墨の点描によって全体の形を作り、さらに横長の中墨の点描を積み重ねて葉の茂りを表している。この中墨の点は、いくつかの小さな墨点を横に連ねたようになっていいることから、複数の小さな穂先を連結した刷毛状の筆を用いたものと思われる。竹相互の重なり合う様子が不明確であり、稚拙な印象はぬぐえないが、竹の葉を大まかな塊として捉えることで、遠目に見た竹林全体の雰囲気をつかみ、夕暮れの光が透過するような感覚をも表現している。ここにも、土坡や樹木と同様に原本が持っていた光への優れた感覚が示されている。

この竹林の描法にも「江行初雪図巻」(図53)との共通性を見出すことができる。「江行初雪図巻」のほうがより近接的な描写のため、葉を一枚一枚描いているが、奥まった部分では「寒林重汀図」に近い大まかな把握がなされ、夕方の光を表現している点も共通する。

## ・橋

画面右端には、木材二本を橋脚とした簡単な造りの野橋(図54)が描かれている。両端の基礎は一見石造りにも見えるが、恐らくは橋脚と同様の太い丸太に細い横木を組み合わせて外枠を作り、内部に石をつめるという簡易な方式を表していると思われる。橋の表面は素地を活かして白抜きに表される。続く道も白抜きで表され、右側の屋舎へ通じている。

この形の橋は、南北の地域差を越えて宋以降の山水画には普通に見られるモチーフであるが、本図との関わりでは「江行初雪図巻」の例(図55)が注目される。橋脚の立体感や質感が的確で、橋板を葺いた上に土をかぶせている状態なども具体的に再現されている。これに比べると、

本図の表現はより簡略であり、陰影や立体感の表現も十分に追求されているとは言えず、概念的に模写されたことを物語っている。

## ・道を行く人物

画面中央と左側の土坡の間には、船着き場から酒店へと続く坂道があり、ここにも二人の人物が描かれている(口絵21)。手前を行く人物は、荷物を付けた棹を肩に担ぎ、やや背中を見せた横向きの姿に描かれる。顔、手、脚には肌色が入られ、上着は黄褐色、ズボンは青白色を呈する。頭巾をかぶっているようだが、この部分は第一種の絹で補絹されている。

後ろから坂を下ってくる人物は、同じく棹に荷物を付けて左手で担ぐが、荷物の部分は第一種の絹で補絹されている。注目されるのは、右手で傘を持つている点である。傘は赤褐色に塗られ、墨線で柄と骨が表されている。これは、先述の降雪表現に対応するモチーフと考えられる。この人物も顔、手、脚に肌色が塗られている。濃墨で眼が入られるが大きくすぎ、また頭巾の輪郭も太過ぎてバランスを欠いている。上着は青白色、ズボンは黄褐色に塗られる。

これらの人物は、その持ち物や服装から判断して、旅行中か帰宅途中の庶民であり、日が暮れて先を急ぐ様子を描いていると考えられる。ただ、二人とも、道に沿って歩いているように見えないのは写し崩れと思われ、本来、左側の土坡の陰にも道があったのではないかと考えられるが判然としない。

二人の歩く道の先には、小さな船着き場が設けられている。濃墨で簡略に描かれるが、棧橋が張り出した水面には舟を着けられるような水の深さが表されていない。また、乗るべき舟がないのも人物との関係を曖昧にしている。坂道の部分に入れられた濃墨による横方向の短線も安易



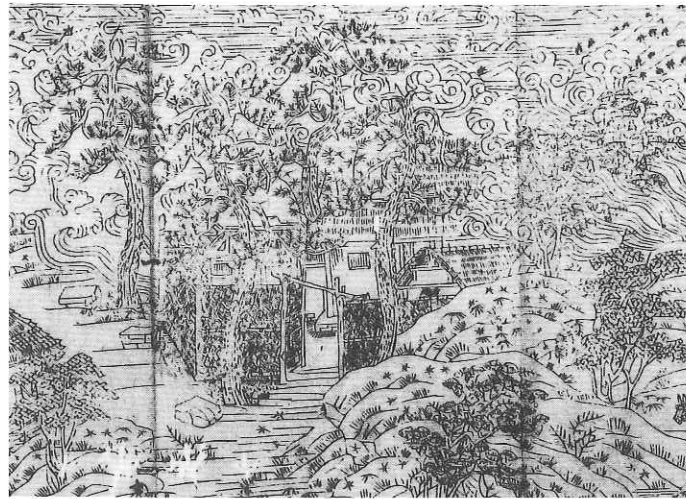


图52 『秘藏詮』挿図版画、第5巻、第1図、部分  
(南禅寺)

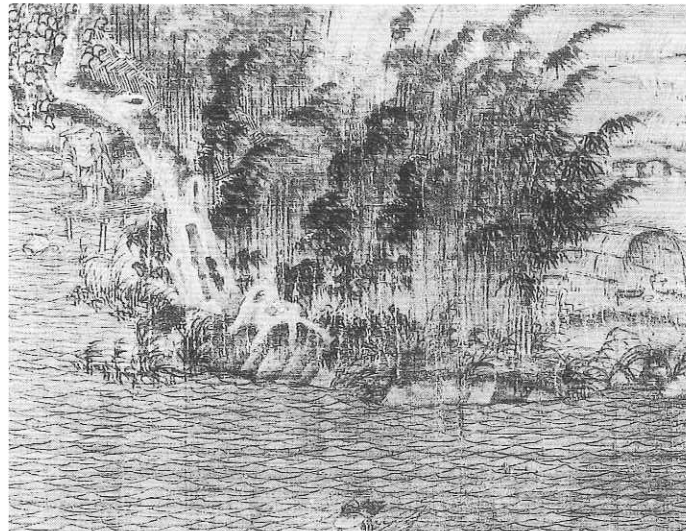


图53 「江行初雪図巻」部分

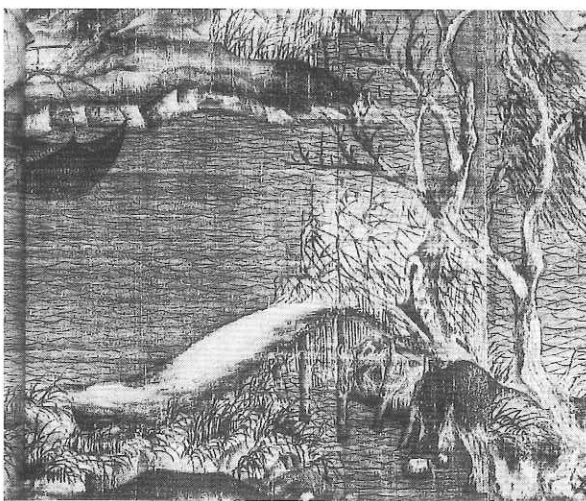


图55 「江行初雪図巻」部分

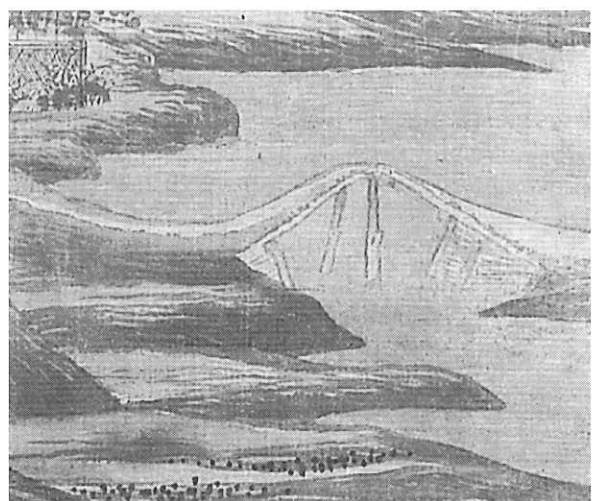


图54 近景の野橋

に入れられ、ここにも模写の性格が表れている。

### ・葦の表現

画面の最も手前、泥が堆積したような細長い汀をはじめとする近景の水際には、多数の葦が描かれている(図56)。濃墨線を用いて茎を一本描き、細く鋭い葉を、勢いのある筆致で表している。根元には古株の残りともみられる短線があり、点苔も多数打たれている。

この葦の部分にも、左右の表現に差が認められる。左側の方が線に伸びがあり、かすれをともなった繊細な感覚を示す。そのため葉もしなやかで、葦の質感を捉えている。これに対し右側はより散漫であり、線描も類型化している。ただし、左側の伸びのある線は、中央付近で右側の画絹にも及んでいることから、両者の差異は制作期の差によるものではないと考えられる。

葦は、江南山水画の特徴的なモチーフであり、董源伝称三卷(図57)の他、(伝)巨然「層巖叢樹図」、同「溪山蘭若図」、李氏「瀟湘臥遊図卷」など多くの作品に描かれている。<sup>61)</sup>中でも描法が最も近いのは、やはり「江行初雪図卷」(図58)で、墨線による茎と葉の入れ方が基本的に一致する。ただし、「江行初雪図卷」では、先端に穂が描かれているのに対して、本図ではその表現が見えず、その相違が注意される。<sup>62)</sup>

以上、近景の描写について見てきたが、その上でもう一点、原本との関わりで注目される点として、画面左側における寒林と屋舎付近の空間表現の巧みさを挙げておきたい。中央の寒林の幹が作り出す空間の複雑さについては先に述べた。これに加えて、船着き場から両脇の土坡にはさまれて斜めに続く道が、寒林の幹の列に遮られながらも、少しずつ奥まって宿場へと至り、その店内の様子までが窺える。事物の比例から実

際の距離に換算して、わずか二〇メートル前後の狭い空間に達成されている充実した空間の厚みは、数ある山水画の中でも際立っており、五代北宋の山水画において高度に追求されてきた空間表現の産物とみてよいであろう。先述のように半球状の土坡と樹林からなる構成は、元の江南山水画系の作品に多く用いられるが、そこには本図のような複雑な空間表現への志向性は認めがたい。その意味でも、この部分は本図の原本の要素をよく保存しているということができよう。

### (三) 様式・制作年代と絵画史上の意義

ここまで「寒林重汀図」の各部の表現について検討してきた。そこから得られた情報を総括し、想定される原本の様式年代や、本図自体の制作年代を考察し、本図が持つ絵画史上の意義を検討する。

本図には、重汀部分における左右の表現差、丘陵や土坡の形態と立体感の不自然さ、寒林の枝の交わりや屋舎の構造における曖昧さなど、多くの点において写し崩れと考えられる表現が見られ、従来から指摘されてきたように模本であることが具体的に確認できた。

しかし、丘陵や土坡の輪郭線に指摘したように、本図の画家は自己の画法によって原本の表現を改変するのではなく、技量の及ぶ範囲で原本の図様を極力写し取ろうとする態度が認められた。それは、中景の微細な人物の痕跡や、寒林の樹木の丹念な描き分けに端的に表れている。その意味では、本図の模写としての性格は、その歴史的価値を低めるものではなく、むしろ原図の表現をできるだけ忠実に伝えている点で、高い意義を有していると言える。

なかでも、重汀が画面の最上部まで達する古様な遠景表現、丘陵や土

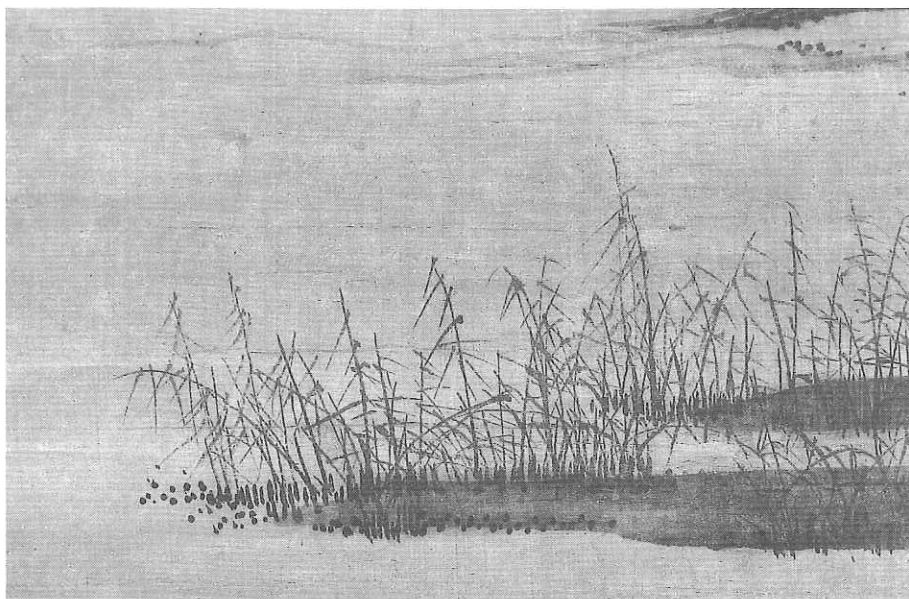


図56 近景の葦

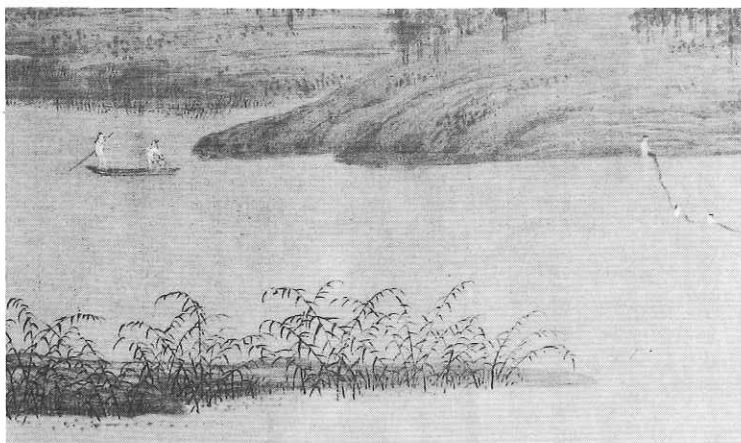


図57 「潇湘图卷」部分

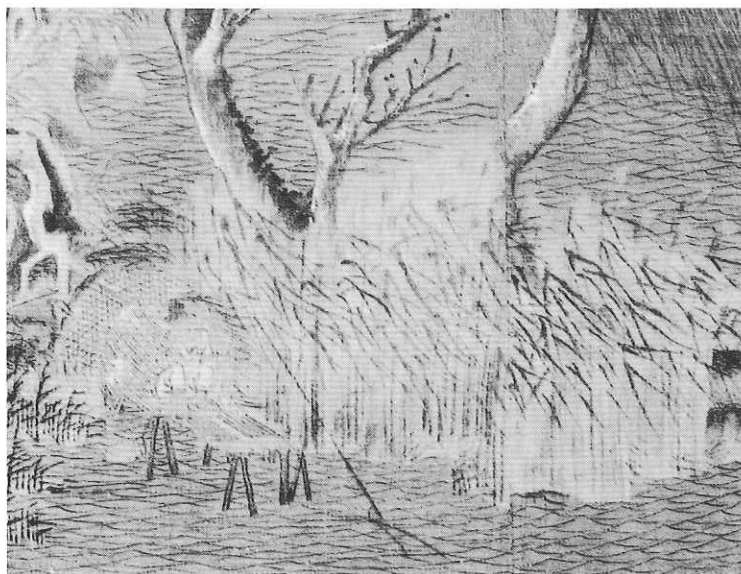


図58 「江行初雪图卷」部分

坡の陰影に見られる唐の線皴的な要素の痕跡、樹林を透かして屋舎を見せる高度な空間表現は、北宋以前の様式を顕著に示している。このことは、本図の描写が沈括『夢溪筆談』の董源画評と合致し、北宋後期に理解されていた董源画風の実例であることを、より強く裏付けるものである。特に、重汀の水墨の層が画面最上部まで達し、雲霞と融合されている点は、他の董源伝称作以上に古様を残し、唐の線皴的な要素と併せて原本が董源本人の時期にまで遡り得る可能性を示唆している。

また、画面各所に白色顔料を散らした降雪表現が確認できたことは、第三章に述べるように、江南山水画における雪景図の伝統を受け継ぐものと考えられる。このことは、沈括評との関わりを中心に評価されてきた本図に、これまで言及されていない面でも江南山水画の伝統性が備わっていることを示す事実として注目される。

さらに、丘陵や汀の形態、寒林、柳、葦など個々のモチーフの表現にも、他の江南山水画との関連が指摘され、本図がそれらの作品とともに江南山水画の大きな流れの中に存在することを再認識できた。とりわけ、(伝)趙幹「江行初雪図巻」とは、樹木、竹、葦、橋、夕方の光の表現など多くの点で類似が認められた。さらに、「寒林重汀図」にも降雪の表現が確認できたことで、両者の結びつきがより強まった。これらの類似は、樹木の描法に指摘したように、どちらか一方が他方の図様を模写的に摂取したのではなく、両者は、五代から北宋の江南山水画において生み出された共通の画風を、それぞれ個別に伝える作品であると理解でき、逆に、両者に共通の画風が、江南山水画の展開において、当時の有力な様式となっていたことを裏付けている。

今回は「寒林重汀図」を詳細に観察、分析するという論考の趣旨上、他の董源伝称作や江南山水画の様式や制作年代については触れることが

できなかった。しかし、本稿で考察した経過からすれば、本図や「江行初雪図巻」が、董源によって創始され、南唐の当時に流行していた董源画風の標準的な状況を反映している可能性は高いと考えられる。

以上の考察から、本図は模本ではあるものの、北宋後期の董源観を伝える実例であり、その原本は董源ないしはその時期にまで遡り得る、極めて重要な意義をもつ作品であることが、実証できたと考える。

それでは、本図自体の模写年代は、どの時期に求められるのであろうか。董源画の模写が行われた時期として第一に想定されるのは、董源が再評価されていく北宋後期である。しかし、遠景や点苔の表現に重模本的な崩れが想定されること、屋舎、船の帆柱、橋などの点景モチーフの構造に対する理解の不足、表現意欲の減少が見られることを考えると、山水画において自然の再現が高度に追求され、これらの景物に対しても同時代的な理解をもって接することができた北宋期の模写とすることには躊躇を覚える。点苔の黒々とした変化に乏しい状態も、南宋初期の江参の作品以上に形式化が進んでいるように思われ、より下の時代を想定させる。

一方、模写年代の下限については、元末四大家の呉鎮との関係が重要である。度々指摘したように「漁父図」では、画面構成、丘岳の形態と陰影による明暗対比、水面の細波の表現などに「寒林重汀図」との親近性が認められる。このことは、呉鎮が本図またはそれに類する画風をもつ董源画から大きな影響を受けていたことを示すが、第一章で触れたように、彼が「寒林重汀図」を模写したという記録も伝わっているため、本図自体が呉鎮やそのエピソードによって模写された可能性の有無を検討しておく必要がある。

しかし、本図には呉鎮画の特徴であるモチーフの単純化や、濃墨の多

用という要素は指摘しがたい。呉鎮が巨然の画面構成をもとに自己の筆法によって描いたとみられる作品に(伝)巨然「秋山図」(台北故宮博物院、図59)がある。ここでは人物や建築物に思い切った省略と誇張がなされているのに対し、本図にはそのような呉鎮の画風成立後の要素は見出しにくい。元代の絵画は、唐宋の古典的な画風を再解釈し、筆法や形態の強調を特徴とするが、そのような要素が見られないことも、本図が元時代の模写とは考えにくい理由である。従って「寒林重汀図」の模写時期は、やはり呉鎮以前に置くべきであり、呉鎮が学んだ董源画風の様相を具体的に伝える作品であると考えるべきであろう。

以上のように考えると、残された選択肢として、南宋における模写という可能性が浮かんでくる。とは言っても、五代、北宋の原本に基づく本図の画風は、江参以降の南宋の江南山水画の様式展開と単純には結びつかない。また、この時代の絵画動向の主流であった南宋院体画の斧劈皴や辺角形構図などの特徴的な画風の混入も見当たらない。



図59 (伝) 巨然「秋山図」(台北故宮博物院)

このような状況にあつて注目されるのは、本図の粗放な筆墨の使用である。特に中景の丘陵に施された点描と樹木の葉は、藁筆のような特殊な筆が使用され、本図の画家がこの種の表現に精通していたことをうかがわせる。このような粗放な筆墨表現は、南宋初期の例としては、江南山水画の系統を引く米友仁(一〇七四―一一五二)に「遠岫晴雲図」(一三四四年、大阪市立美術館、図60)の例があり、院体画でも李唐「山水図」(対幅、高桐院、図61)が例に挙げられる。前者の画風は李氏「瀟湘臥遊図卷」の水墨表現に続いていくものであり、後者も南宋中期の夏珪やそれ以降の院体画系の水墨山水に継承されていく。一方で、粗放な筆墨は、南宋後期の禅僧の墨戯にも多く見られる。これら三者のうち、系統的に見れば江南山水画からの要素が重視され、モチーフの描写密度から見れば院体画系の技法も無視できないが、むしろここで注目したいのは、墨戯的画風に基づきつつ、光や大気の表現を追求した南宋末の牧谿の存在である。

牧谿の山水画(図62)については、中唐に起こった潑墨山水の伝統を引き、五代の董源、巨然、北宋後期から南宋前期の米芾、米友仁父子に続く、第三代目の潑墨画風復活者であるという位置付けがなされている。それは同時に、光や大気の効果を追求した点で、董源、巨然以来の江南山水画の復活者とも捉えられる。牧谿における潑墨山水と江南山水の再生は、彼が属した禅林の墨戯と、南宋院体画によって高度に追及された微妙な光や大気の表現<sup>64)</sup>という二つの同時代的状況の上に成立したものと考えられる。そして、牧谿画成立の基礎となった当時の絵画状況は、粗放な筆墨を用いて光や大気の表現を追求した董源画の特質を継承する本図のような模本が制作される土壌とも成り得たであろう。顕著な図様上の類似性は見られず、技量にも開きのある両者であるが、粗放な筆致



図60 米友仁「遠岫晴雲図」(1134年、大阪市立美術館)

や墨の諧調を重視することで光や大気の状態を描き出そうとする態度には、共通の志向性がうかがえる。

南宋の前半期には、「瀟湘臥遊図巻」に見られるように江南山水画系の画風が、非院体系の画家によって、変容しつつも継承されていたことが確認できる。そのような流れと、元初に趙孟頫らによって江南山水画系が再認識されるのを繋ぐ形で、南宋の後半期に本図のようなより本来的な江南山水画の伝統へと回帰する作品が、制作されつつあったのではないか。

本図の遠景の表現に複数回にわたる模写による崩れを推定したが、北

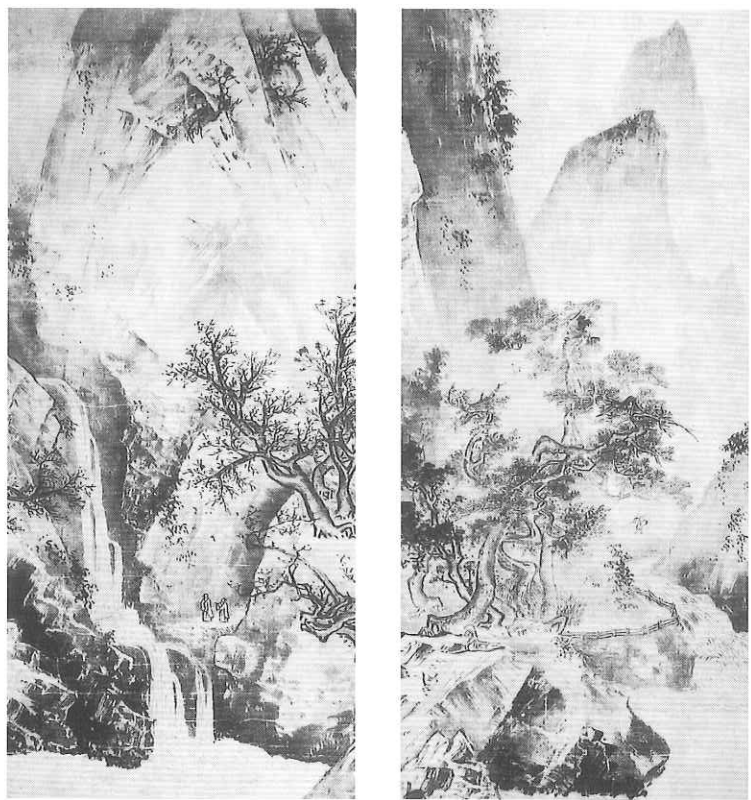


図61 李唐「山水図」対幅(高桐院)

宋末の董源再評価の時期に一回目の模写が作られ、それが百数十年を経た南宋後半期に再び模写されるという状況は、伝写の間隔としても蓋然性がある。このような制作時期の推定は、先述した保存状態とも矛盾しないように思われる。

以上の考察に従えば、呉鎮画に指摘される董源画学習も、五代の董源の画風を直接的に摂取したと見るよりは、本図のように皴法や陰影表現が幾分変化し、時代が近く感覚的に理解しやすい作品を経由して行われたのではないかという面を考えてみる必要がある。



図62 牧谿「漁村夕照図」(根津美術館)

以上、表現面から本図の制作年代を南宋後期とする可能性を検討した。このような推論が成り立つならば、五代の董源にまで遡る江南山水画の本質を伝える貴重な模本であるというだけではなく、本図そのものが絵画史の流れの中でより具体的に意義付けられよう。現段階では推論の域を出ないが、今後より確実な論証を心掛けるとともに、未読の鑑蔵印の問題も含めて、光学的調査を交えた事実の解明がなされることを期待したい。また、本稿では詳しく論じることのできなかった他の董源伝称作や江南山水画作例の考察についても、他日を期したい。

註

(1) 「寒林重汀図」について言及した文献や、紹介した図版は数多い。ここでは、筆者が確認し得たもののうち、研究史および展覧履歴などの面から主要なものを挙げる。ただし、董源に関する総合的な論述で、本図にも言及したものについては次註で扱う。

大村西崖「宋董源平巒遠村図軸」解説(同氏「文人画選」第二輯第二冊(丹青社、一九二二年))。

「山水図 董北苑」図版掲載(志賀直哉編『座右宝』座右宝刊行会、一九二六年)。

「寒林重汀図」図版掲載(『南宗衣鉢』第五集、博文堂、一九二七年)。

「寒林重汀図」図版掲載(内藤湖南「支那絵画史講話(五) 五代の絵画」〔『仏教美術』第一四冊、一九二九年〕。同氏「支那絵画史」〔弘文堂書房、一九三八年〕、同氏「内藤湖南全集」第一三卷〔筑摩書房、一九七三年〕に再録)。

「寒林重汀図」図版掲載(原田謹次郎編『支那名画宝鑑』大塚巧芸社、一九三六年)。

「寒林重汀図」著録(原田謹次郎〔尾山〕『日本現在支那名画目録』文求堂書店、一九三八。臨川書店、一九七五年再版)。

下店静市「寒林重汀図」解説(同氏「支那絵画史研究」富山房、一九四三年)。

米澤嘉圃「寒林重汀図」解説(『明清絵画図録』黒川古文化研究所、一九五四年。同氏「中国絵画史研究・山水画論」東京大学東洋文化研究所、一九六一年に一部改稿し再録)。

鈴木敬「寒林重汀図」解説(松下隆章、鈴木敬編『宋元名画 山水』聚楽社、一九六一年)。

佐々木剛三「寒林重汀図」解説(鈴木敬、小山富士夫編『世界美術全集 第一六卷 中国(五) 宋・元』角川書店、一九六五年)。

米澤嘉圃「寒林重汀図」解説(同氏他編『東洋美術 第一巻 絵画Ⅰ』朝日新聞社、一九六七年)。

海老根聰郎「寒林重汀図」解説(東京国立博物館監修『東洋の美術』便利堂、一九六九年)。

戸田禎佑「寒林重汀図」解説(米沢嘉圃、中田勇次郎『原色日本の美術 第二九巻 請来美術(絵画・書)』小学館、一九七一年)。

戸田禎佑「中国絵画の鑑賞(六) 伝董源筆「寒林重汀図」」(『新釈漢文大系季報』六号、明治書院、一九七五年)。

「寒林重汀図」図版掲載(『文人画粹編 第二卷 董源 巨然』中央公論社、一九七七年)。

小川裕充「寒林重汀図」解説(戸田禎佑編『週刊朝日百科・世界の美術 九四号 五代・宋時代の絵画と書』、一九八〇年)。

「寒林重汀図」図版掲載(大阪市立美術館編『宋元の美術』平凡社、一九八〇年)。

「寒林重汀図」解説(『解説版 新指定重要文化財 二 絵画Ⅱ』毎日新聞社、一九八一年)。

曾布川寛「寒林重汀図」解説(宮川寅雄他『中国の美術 三 絵画』淡交社、一九八二年)。

「寒林重汀図」解説(京都国立博物館編『山水』小学館、一九八五年)。

藤田伸也「董源筆「寒林重汀図」の画中人物について—水墨山水画成立過程に関する考察—」(『美術史』一一九号、一九八六年)。

吉田晴紀「寒林重汀図」解説(中村溪男監修『山水画大全 二』日本美術教育センター、一九八六年)。

「寒林重汀図」図版掲載、謝稚柳編『董源巨然合集』(上海人民美術出版社、一九八六年)。

王文宜「寒林重汀図」解説(石守謙他『中国古代絵画名品』雄獅圖書股份有限公司、一九八六年)。

藤田伸也「寒林重汀図」解説(『特別展 宋代の絵画』大和文華館、一九八九年)。

小川裕充「中国山水画百選(二) (伝)董源 寒林重汀図」(『東方』一〇六号、一九九〇年)。

吉田晴紀「寒林重汀図」解説(『黒川古文化研究所名品選』黒川古文化研究所、一九九〇年)。

藤田伸也「図版解説 寒林重汀図」(『大和文華』八六号、一九九一年)。

Joan Stanley-Baker, "Wu Zhen and the *Hanlin Chongqing* Ascribed to Dong Yuan," in Stanley-Baker, *Old Masters Repainted: Wu Zhen (1280-1354) Prime Objects and Accretions*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 1995.

拙稿「寒林重汀図」解説(小川裕充、弓場紀知編『世界美術大全集・東洋編 第五卷 五代・北宋・遼・西夏』小学館、一九九八年)。

李凱「寒林重汀図」解説(中国古代書画鑑定組編『中国絵画全集 二 五代宋遼金一』浙江人民美術出版社、文物出版社、一九九九年)。

拙稿「寒林重汀図」解説(『黒川古文化研究所名品展』大阪商人黒川家三代の美術コレクション』黒川古文化研究所、二〇〇〇年)。

拙稿「寒林重汀図」解説(『所蔵品選集 中国の絵画』黒川古文化研究所、二〇〇三年)。

(2) 董源の伝記や作品の総合的な研究については、以下の文献を参照。  
陳仁壽「中国画壇の南宗三祖」(統宮公司、一九五五年)。

Richard Barnhart, *Marriage of the Lord of the River*, Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1970.

Daniel Bryant, "The Landscape Painters Tung Yuan, Dong Yuan and Ch'üan Ju-chen in Sung Dynasty Literature" (『国際東方学者会議紀要』二〇号、東方学会、一九七五年)。

鈴木敬「中国絵画史(上)」(吉川弘文館、一九八一年、一六四—一七六頁)。

謝稚柳「董源、巨然与江南画」(『上海博物館集刊』二期、一九八三年)。

周積寅「中国画家叢書 董源 巨然」(上海人民美術出版社、一九八五年)。

韓正熙「董源의 몇가지 문제점」(『고려사연구』美術史研究)』三号、美術史研究会、一九八九年)。

鈴木敬「文人画の問題—董源についての一試論—」(『国華』一二二八号、一九九七年)。

嶋田英誠「中国絵画におけるイリュージョンニズム(二)—江南山水画のイリュージョン—」(『跡見学園女子大学美術・美術史学科報』二〇号、一九九二年)。

陳葆真「南唐絵画特色与相關問題的探討」(『区域与網絡』国立台湾大学芸術史研究所、二〇〇一年)。

なお、陳仁壽著については、東京大学小川裕充教授より御教示をいただき、閲覧の機会を賜った。

(3) 現存する董源の伝称作品のうち、「寒林重汀図」の他に彼の画風を考察する上で重要な作品には次のものがある。

(伝) 董源「夏景山口待渡図卷」(遼寧省博物館)

(伝) 董源「瀟湘図卷」(北京故宫博物院)

(伝) 董源「夏山図卷」(上海博物館)：本稿では以上の三点を、董源伝



称三卷と総称する。

(伝) 董源「龍宿郊民図」(台北故宫博物院)

これらの伝称作品については、前掲の文献に加え次のものを参照。

朱貴「夏景山口待渡図卷」解説(遼寧省博物館蔵・書画著録・絵画卷)遼寧美術出版社、一九九八年。

丁義元「瀟湘図考」(『故宮文物月刊』一八五号、一九九八年)。

田中豊蔵「宝馬廬雜筆(二) 伏生授經図、龍宿郊民図」(『画説』五二号、一九四一年。同氏『中国美術の研究』、二玄社、一九六四年に再録)。

王耀庭「龍宿郊民図」解説(『故宮書畫菁華特輯』国立故宫博物院、一九九六年)。

なお、近年メトロポリタン美術館の所蔵となった(伝)董源「溪岸図」については、真贋をめぐる論争が起こっており、多数の意見が発表されている。ただ、筆者は本図を未見であり、判断を保留したいと考えるため、本稿では考察の範囲から除くこととした。本図をめぐる議論については、差し当たって次の文献を参照。

Maxwell K. Hearn and Wen C. Fong, eds., *Issues of Authenticity in Chinese Paintings from the C. C. Wang Family Collection*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999.

Judith G. Smith and Wen C. Fong, eds., *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999.

『芸術新潮』二〇〇二年五月号 特集「真贋」両道を極めた未曾有の画人 張大千の超絶絵画術(新潮社、二〇〇二年)。

(4) 本図の寸法は、紹介される図版類によっても微妙に異なるが、ここでは本図に付属の「重要文化財指定書」に記載の数値に従う。

(5) 米芾「画史」における、董源画についての主な言及は次のとおり。

董源平淡天真多、唐無此品、在畢宏上。近世神品格高、無与比也。峯巒出没、雲霧頭暈、不装巧趣皆得天真。嵐色鬱蒼、枝幹勁挺、咸有生意。溪橋漁浦、洲渚掩映、一片江南也。

余家董源霧景橫披全幅、山骨隱顯、林梢出沒、意趣高古。

〔前略〕董源峯頂不工、絕澗危徑、幽壑荒迥、率多真意〔後略〕。

王欽臣長子有「中略」、董源四幅、真意可愛。

潁州公庫顧愷之維摩百補、是唐杜牧之摹寄潁守本者「中略」。其屏風

上山水、林木奇古、坡岸皺如董源、乃知人稱江南、蓋自顧以來皆一樣、隋唐及南唐至巨然不移。至々池州謝氏、亦作此体〔後略〕。(『画品叢書本』以下の引用も同本を使用)

(6) 沈括「夢溪筆談」卷一七、書画

江南中主時、有北苑使董源善画、尤工秋嵐遠景、多写江南真山、不為奇峭之筆。其後建業僧巨然祖述源法、皆臻妙理。大体源及巨然画筆、皆宜遠觀。其用筆甚草草、近視之幾不類物象、遠觀則景物粲然、幽情遠思、如睹異境。如源画落照圖、近視無功、遠觀村落杳然深遠、悉是晚景、遠峯之頂、宛有反照之色、此妙處也。

(7) 緝熙殿は、理宗の紹定六年(一二三三)に造営された宮殿である。

〔前略〕辛酉、經筵官請以御製敬天、法祖、事親、齊家四十八條及緝熙殿榜殿記宣付史館。

南宋・王應麟「玉海」卷一六〇、宮室、殿下、紹定緝熙殿  
紹定五年十一月二十七日、御製敬天命、法祖宗、事親、齊家、而下凡四十八條御札十二軸、詔講讀說書官撰箴辭。明年六月甲午、緝熙殿成。

御書緝熙二字榜之、親為記文以所製箴辭、親洒宸翰、列殿上備覽觀、便殿名膺福。(至元六年刊本)

(8) 「宣文閣宝」は、至正元年(一三四一)以降に用いられた印である。本印および宣文閣については、次の研究に詳しい。

傅申「元代皇室書画收藏史略」(国立故宫博物院、一九八一年)六三―七六頁。

(9) 本印をはじめとして図1―図4に掲載した鑑蔵印の写真は、四×五カラムポジの映像をデジタル化し、朱肉の色を抽出して白色に置き換えた後、画像を単色化したものである。なお、今回使用した「寒林重汀図」の全図および部分写真のうち口絵12、図10を除いては、現在、当研究所蔵作品の高精細デジタル画像化を共同で進めている関西学院大学総合教育研究室深井純氏、および写真家井上美香氏の撮影によるものを使用し、画像処理についても御教示を賜った。

(10) 米万鍾の二印と同じものとみられる印が、上海博物館編「中国書画家印鑑款識(上)」(文物出版社、一九八七年)三二〇頁に収録されており、欠

落簡所が推定できる。

- (11) 魏国公家および徐弘基については、『明史』卷一〇五、功臣世表一および卷一二五、徐達伝を参照。

- (12) 洪瑩題識

「續学堂」[朱文長方印]

図画見聞志云、董源字叔達、事南唐為後苑副使。画史会要云、字北苑、蓋以其官稱之歟。源生於五代、所作画開有宋諸大家之先。歷代寶藏珍弄、何啻秦球漢璧。今觀此軸平巒疊嶂、近水遙村、意淡神閒、筆雄墨厚。乃知沈存中夢溪筆談所稱、源工秋風遠景、多写江南真山、不為奇峭之筆、米南宮所云、不裝巧趣皆得天真者、於茲益信。平淡天真、所以為不可及。見聞志稱其善画山水、水墨類王維、猶拳一隅言之耳。董香光標題云、魏府收藏董元画天下第一、殊非溢美。按宣和畫譜、源作元、香光題識本此。此画向在江南、流傳有緒、壬午歲〔一八二二〕獲歸予家。爰跋數語以志翰墨緣、用告後來、俾知古人真蹟日希、宜慎加寶重云爾。

道光乙酉〔一八二五〕重九日

洪瑩識「臣瑩私印」「白文方印」

端方題識

此本歸福山王文敏「王懿榮、文敏は諱」、後留余家三年、日夕瞻玩。戊戌〔一八九八〕奉陳臬秦中之命、始歸之中、更庚子之變〔一九〇〇〕、義和團事件のこと、不識此本存亡。去年樸孫都護「完顏景賢、樸孫は字」来白下「南京」、出此見示、乃知樸孫、殊為北苑慶所遭、益歎「王」文敏物得所託矣。文敏嘗言此本神詣在江南半幅上、盛伯羲「盛昱」祭酒以為知言。今重觀此本而益信。光緒丁未〔一九〇七〕重九日。

溧陽端方題「端方之印」「白文方印」

本識語の読み、解釈については、京都大学曾布川寛教授より貴重な御教示を賜った。

なお、端方の伝記については、次の専論がある。

浅原達郎「『熱中』の人―端方伝―(二)」「(七)」(『泉博博古館紀要』

- 四、六、一一号、一九八七、一九八九、一九九五)。

- (13) 後掲の李佐賢「書画鑑影」、李葆恂「海王村所見書画録」および、大村西崖、前掲「文人画選」を参照。

- (14) 内藤湖南箱書

「表側」董北苑寒林重汀図 内藤虎署検「内藤虎印」「朱文方印」、湖

南「朱文長方印」

「裏側」明治庚戌〔一九一〇〕秋、觀此画於端忠敏公「端方、忠敏(愨)は諱」坐上、窃歎觀止。後十余年、竹添「履信」君以兼金購之於忠敏後人、既改装索余署検。回思廿年間忠敏收儲散落、殆尽此等尤物流入我邦、為此慨然有滄桑之感。余檢宣和画譜、有寒林重汀図、殆乃此画。北苑画長于重汀絶岸、此幅水煙濃淡、樹色遠近、恍然置身三泖七澤間。忠敏謂其品在江山行旅図上、未為阿所好也。

昭和戊辰〔一九二八〕三月、内藤虎書「□虎」「一字不明、白文方印」、「宝左龕主」「朱文方印」

湖南が端方の收藏品を見たのは、明治四三年(一九一〇)、小川琢治、狩野直喜、富岡謙蔵、浜田耕作とともに北京に派遣され、敦煌文書や清内閣旧蔵書などの調査を行った折である。同じ時期に北京に来ていた滝精一とともに、書画、金石、銅器などを閲覽した。

小川、狩野、内藤、富岡、浜田合作「清国派遣教授學術視察報告」(『大阪朝日新聞』一九一一年二月五日)。「内藤湖南全集」第一二卷、筑摩書房、一九七〇年に再録)。

- (15) 現存する董源伝称作品の伝来などの問題について論じたものに、次の論文があり、「寒林重汀図」の伝来と呼称の変遷についても調査されており、参考となった。

韓氏、前掲「董源画의 吳가지 문제점」、二、八頁。

なお、筆者はハンゲルを解さないため、内容の理解については、辰馬考古資料館青木政幸氏の御協力を賜った。

- (16) 吳鎮「山水跋」(『梅道人遺墨』)

董元画寒林重汀、筆法蒼勁、世所罕見其真跡、因觀是図、摹其万一、与朋友共元用当為着筆。(美術叢書本)

なお、この作品かどうかは不明であるが、明末の李日華「味水軒日記」(一六一六年)万曆三十八年(一六一〇)十一月三日の条に、この跋をともった吳鎮の「寒林重汀図」が録されている。

三日。同湯慧珠、許叔重、亨兒擊舟至池湾、訪沈爾侯仲貞兄弟、留集北山草堂「中略」。

仲貞又出觀梅花道人画冊「中略」。

第二幅作董源寒林重汀

紅葉村西夕影余、黃蘆灘畔月痕初、輕撥棹、且扁歎、挂起漁竿不釣魚。

董源画寒林重汀、筆法蒼勁、世所罕見其真蹟、因觀此圖、摹其万一、与朋友共元用当為著筆「後略」。

(嘉業堂叢書本)

(17) 貝瓊「題董源寒林重汀圖」(「清江貝先生詩集」卷四)

天下画師無董源。學者紛紛工水石。雲山万里出巴陵。白首淮南見真蹟。乱石平坡淨無土。松根裂石蟠龍虎。偃蓋千年飽雪霜。深林六月藏風雨。江上村墟何處入。浮空遠黛蛾眉濕。漁人日暮各已歸。小舟如鳧落潮急。我昔西清嘗看画。南唐此本千金價。坐移絕境在雲間。月出霜猿啼後夜。薄游未掛吳淞帆。令我一夕思江南。安得買田築室幽絕境。開窓日日分晴嵐。

余客雲間邵公筠谷所、暇日觀画西清庵、而董源寒林重汀為第一。筠谷出入、必賞之左右、未嘗舍去、累求余題而未暇也。後十年至中都、其子麟携以過成均曰、先人嘗言、必得先生奇文章与此圖爭蒼古可也、敢重請焉。於是賦詩一首、謹書于左、惜筠谷既沒而不及見之、豈勝今昔之感哉。

(四部叢刊初編「清江貝先生集」所收本)

(18) 後述するように、黒川本と貝鎮作品の間には密接な類似性が認められ、また、貝瓊の詩中には「江上村墟何處入。浮空遠黛蛾眉濕。漁人日暮各已歸。小舟如鳧落潮急」など本図の描写と共通するような部分もあり注目されるが、現時点で黒川本と両文献との関係をこれ以上考証することは困難なため、本稿では元末明初の時点で、黒川本と表現的にも類似する同名の作品が存在していたことを確認しておくに止める。

(19) 董其昌「画禅室随筆」卷二、画源

余家所藏北苑画、有瀟湘圖、商人圖、秋山行旅圖、又二圖不著其名、一從白下徐国公家購之、一則金吾鄭君与余。博古懸北苑於堂中、兼以倪黃諸蹟、無復於北苑著眼者、政自不知元人來處耳。(筆記小説大觀本)

なお、この文章は、彼の親友である陳繼儒(一五五八—一六三九)の「妮古録」巻四にも掲載されている。

(20) 張丑「清河書画舫」已集、補董源

董元宰題叔達巨幅云、魏府收藏董北苑画天下第一。真極筆也。此画与元宰家藏瀟湘圖、巨然秋山圖二卷、皆是無上神品。(池北草堂本)

(21) 戸田禎佑、小川裕充編「中国絵画総合図録 続編 第二巻 アジア・ヨーロッパ篇」(東京大学出版会、一九九八年)三五頁に、香港中文大学文物館、整理番号S一七—〇八八として掲載。

本作品の存在は、香港中文大学文物館李志綱氏より御教示いただいた。

(22) 前掲、洪瑩題識。

(23) 李佐賢「書画鑑影」巻一九

董北苑山水大軸

絹本。高七尺六寸二分、寛四尺九寸。絹係双駢。写意、人物微著色。下段蘆汀。中段山峯偏左叢林茂密、村舍掩映。村内四人、村前二人、一荷条、一荷担。上段双峯居中左右茆舍、山後沙汀無際通体。布景平淡、筆力円渾。無款、標題在上綫辺。

魏府收藏董元画天下第一 董其昌鑑定行書横題

上右朱文宣文閣宝方璽 又一印不弁

下左朱文輯配殿宝方璽

下右朱白文万鍾半印 朱文秘玩半印 又二印不弁

下有洪殿撰鑿跋一段在綫辺未録

(石泉書屋全集本)

韓正熙氏は、前掲「董源画의 몇가지 문제점」、五—六頁において、李佐賢が本図を所蔵していたと解釈されているが、本書には彼の蔵品以外に他所で見た書画なども著録しているため、この点については、なお検討の余地があると考えられる。

(24) 前掲、端方題識。

(25) 李葆恂「海王村所見書画録」

宋董源山水大軸

絹本。高七尺六寸二分、寛四尺九寸。係双幅駢成。写意、微著色。主峯雄峻、叢林茂密、下段蘆林石灘、映帶村舍。村内四人、村前二人、一荷條、一荷担、並顧盼有神。布景平澹、筆力円渾。無款、標題在上綫辺。

魏府收藏董源画天下第一 董其昌鑑定行書横題

上右宣文閣宝朱文方璽

按元順帝時、用康里子山、議改奎文閣、為宣文閣。此頓蓋曾入元御府收藏也。

下左輯配殿宝朱文方印、下右万鍾朱白文、秘玩半印朱文、又二印不弁。

按綫辺有洪殿撰鑿一跋、失記。

此幅已載入明人清河書画舫中、近利津李佐賢所編書画鑑影中亦録之。亦馮撫軍物厥肆論古齋得之、以百金售於王蓮生「王懿榮、蓮生は字」太史矣。董題適勁蒼古、不似其平日軟媚之作、亦可宝也。近過茹古齋、獲見戴醇士侍郎仿董源大幅、雲峯樹石元氣渾淪尤妙、在

布局整齊、嚴謹無一破碎之筆、此大家所以異於名家也。索值百二十金、無以心之、胸中作數日惡。

(26) 李葆恂『無益有益齋論畫詩』卷上。

江南半幅曾經眼。元氣淋漓此幅俱。魏府收藏標第一。軸端玄宰學寔書。

董元山水絹本大幅。北苑所謂江南半幅者、往曾見之京師、後為一閩士所得。此幀筆法雄奇頓還旧觀。玄宰橫書魏府收藏董元畫天下第一大字於幀首。今藏陶京。

(27) 前掲、端方題識。

(28) 完顏景賢『三虞堂書畫目』卷下

南唐董北苑天下第一図大幅絹本乃当王漢甫物現存。

〔編者・蘇仁〕按北苑天下第一為愚翁題字、已歸日人。

(民國二年排印本)

本資料の入手に当たつても曾布川教授より御高配を賜つた。

『三虞堂書畫目』と著者の完顏景賢、編者の蘇宗仁については、次の文献に詳しい。

鶴田武良「米國現在中国國畫書解題」(『MUSEUM』三七九号、一九八二年)三一―三二頁。

謝巍「中国國畫著作考録」(上海書畫出版社、一九九八年)六九一―六九二頁。

(29) 大村西崖『文人画選』第二輯第二冊(丹青社、一九三二年)。

大村西崖は、大正一〇年(一九二一)―一一年(一九二二年)に、第一回目の中国旅行を行い、多数の中国絵画を調査、撮影しており、本図の『文人画選』への掲載もその成果が反映されたものである。次の論文を参照。

吉田千鶴子「大村西崖と中国」(『東京芸術大学美術学部紀要』二九号、一九九四年)一六―一九頁。

(30) 博文堂と阿部コレクションの形成については、次の論考を参照。

鶴田武良「原田悟朗氏聞書 大正―昭和初期における中国画コレクションの成立」(『中国明清名画展 中国天津市芸術博物館秘蔵』日中友好会館、一九九二年)。

(31) 竹添履信は、講道館柔道の創始者・嘉納治五郎(一八六〇―一九三八)の長男で、外祖父である外交官・竹添進一郎(一八四二―一九一七)の養子となった。短歌は創作社に入り若山牧水(一八八五―一九二八)に師事し、また洋画を梅原龍三郎(一八八八―一九八六)に学び春陽会、国画会に属したが、三八歳で早世した。死後まもなく遺歌集『晴天』(創作社、一九

三四年)が出版され、年譜が付されるほか、若山喜志子(一八八八―一九六八、牧水の妻、歌人)、梅原龍三郎、志賀直哉(一八八三―一九七一)の各氏が追悼文を寄せている。

それらによって、竹添氏が若くして東洋、西洋の芸術に造詣が深く、芸術家としての恵まれた素養を備えていたことが知られる。特に、親交のあった志賀直哉の「追憶断片」(『志賀直哉全集』第七卷、岩波書店、一九七四年)に「竹添履信」として再録)には、彼とのエピソードが多く語られ、次に引用するように、本図についても貴重な情報を提供してくれる。

履信さんはその後奈良に暫く住んで居た事がある「中略」。

私自身が京都から奈良へ引移つた頃は履信さんは東京へ帰り、前程会ふ機会はなくなつたが、或る日大阪から電話で例の董北苑をこれから持つて行つて見せるといふので、九里とか瀧井孝作とかその他画描の友達で、それを見たがりさうな人々を呼び集め、待つてみると、履信さんは大きな軸をその儘萌黄のきたない大風呂敷に包んで持つて来た。

大阪の博文堂に頼んで支那から取寄せた一万何千円といふ名画であるが、箱もなく軸などは片々なくなつてゐて、甚く無雑作なものであつた。然し開いて見て、皆すつかり感服した。履信さんは支那から来たのを大阪で受取り、其足で奈良に見せに来てくれたのだ。私は早速、それを座右室に入れる事にした。

稀代の名画を手に入れた青年芸術家の興奮と、それを一目見ようと集まつた当時の文士、画家たちの熱気が伝わってくるような文章である。これによって、本図が博文堂経由で竹添氏に入ったこと、購入当時の表装は相当に傷んだ状態であつたことが分かる。

さらに、志賀直哉の奈良に移居した時期と、『座右室』刊行の期間から、本図の購入時期もほぼ判明する。志賀直哉の年譜(『志賀直哉全集』第一四卷、岩波書店、一九七四年)によれば、奈良へ移つたのは大正一四年(一九二五)四月七日であり、翌年の大正一五年には『座右室』(座右室刊行会)が刊行されているので、この間に竹添氏の所有となつたことが分かる。

『晴天』付載の年譜によれば、当時、竹添氏は結婚後間もない時期であり、また年齢的にも三〇歳を迎え、人生や創作活動における転機にあつたと思われる。昭和三年(一九二八)には西洋美術研究のためヨーロッパ留学に出ているが、本図の購入もまた自らの芸術活動の新たな飛躍を期してなされたものであつたかと想像される。

(32) 註(1)に前掲の諸文献を参照。

(33) 黒川古文化研究所には、購入時の領収書が残っており、昭和一〇年(一九三五)四月一六日に八千円、同年六月二日に一万円が博文堂に支払われている。

なお、黒川家のコレクションの成立過程については、次の文献がある。

江野英三「黒川家三代のこども」(黒川古文化研究所、一九八七年)。

西村俊範「黒川コレクションの成り立ち」(前掲「黒川古文化研究所名品展—大阪商人黒川家三代の美術コレクション—」)。

(34) 本図に付属の「重要文化財指定書」による。

指定にともなう紹介記事に、次のものがある。

文化庁文化財保護部「新指定の文化財」(月刊 文化財 一九七〇年五月号、第一法規)。また、同年一月号にも、表紙および「表紙解説」(内容は上記の再録)で取り上げられている。

(35) 中国絵画史における模写の問題を論じたものに戸田禎佑氏の次の論文があり、示唆を受けた。特に前者には、「寒林重汀図」についての論議も含まれており、教えられるところが多かった。

戸田禎佑「中国絵画における形態の伝承—模写の特殊性について—」

『東洋文化研究所紀要』第五七冊、東京大学東洋文化研究所、一九七二年。

戸田禎佑「模写性について—宋元画を中心に—」(『MUSEUM』三八〇号、東京国立博物館、一九八二年)。

(36) 董源以外の五代から宋における江南山水画の様式を伝える現存作例としては、次のものが挙げられる。本稿では、主にこれらの作品を参考作例として、「寒林重汀図」と江南山水画との関係を考察することとする。

(伝) 巨然「層巖叢樹図」(台北故宮博物院)

(伝) 巨然「蕭翼賺蘭亭図」(台北故宮博物院)

(伝) 巨然「溪山蘭若図」(クリーヴランド美術館)

(伝) 巨然(呉鎮模)「秋山図」(台北故宮博物院)

(伝) 趙幹「江行初雪図卷」(台北故宮博物院)

(伝) 江参「林巒積翠図卷」(ネルソン・アトキンズ美術館)

(伝) 江参「千里江山図卷」(台北故宮博物院)

李氏「瀟湘臥遊図卷」(一一七〇年以前、東京国立博物館)

これらの江南山水画作品については、主に次の論考を参照。

傅申「巨然存世画蹟之比較研究」(『故宮季刊』第二卷第二期、国立故宮博物院、一九六七年)。

博物院、一九六七年)。

新藤武弘「巨然について—北宋初期山水画における南北の邂逅—」(『跡見学園女子大学紀要』一七号、一九八四年)。

John Hay, "Along the River during Winter's First Snow: A Tenth-Century Handscroll and Early Chinese Narrative," *The Burlington Magazine*, vol. CXIV, no. 830, 1972.

胡賽蘭「江行初雪図」解説(前掲「故宮書画菁華特輯」)。

鈴木敬「林巒積翠図」解説(鈴木敬、秋山光和編『中国美術 第一巻 絵画I』講談社、一九七三年)。

Kwan-shut Wong, "Verdant Mountains" catalogue entry, in Waikam Ho et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art, Cleveland: The Cleveland Museum of Art and Indiana University Press, 1980.*

鈴木敬「中国絵画史(中之一)」(吉川弘文館、一九八四年、六三—六九頁)。

Peter C. Sturman, "A Reevaluation of Chiang Shen and Early Twelfth Century Landscape Painting: A Thousand Miles of Rivers and Mountains and Woods by Streams and Mountains" (李慧淑訳)「江参及十二世紀山水画之再評介—「千里江山図」及「溪山林藪図」」(『故宮學術季刊』第三卷第一期、国立故宮博物院、一九八五年)。

鈴木敬「瀟湘臥遊図卷について(上)(下)」(『東洋文化研究所紀要』第六一、七九冊、東京大学東洋文化研究所、一九七三、一九七九年)。

鈴木敬「瀟湘臥遊図卷小考—董源の山水画との関係について—」(『美術史論叢』六号、東京大学文学部美術史研究室、一九九〇年)。

救仁郷秀明「瀟湘臥遊図卷小考—董源の山水画との関係について—」(『美術史論叢』六号、東京大学文学部美術史研究室、一九九〇年)。

(37) 本図には現在の表具に改装される前の状態で撮影された写真図版が、註(1)前掲の『文人画選』、『座右宝』、『南宗衣鉢』、『支那名画宝鑑』などに掲載されており、横方向にも多くの折れ、断裂が認められる。現在は改装のため見えにくくなっているが、無数の「かすがい」によって裏側から損傷をおさえていることが、軸を巻く際に見える表装の裏面の状態から分かる。

(38) 文化財に生じる損傷の原因や過程については、保存科学の立場から論じたものに次の研究があり、巻軸の折れや反りについても言及があり参考となる。

登石健三「古美術品材料の化学」(第一法規、一九七九年)八一〜九七頁。  
(39) 絵画の経年変化に注目し、損傷や変色などの物質的な情報を鑑定に用いる議論は、既に米芾「画史」において見られる。

絹素白片必好画、文製各有弁。長幅横捲、裂文横也。横卷直捲、裂文直、各随軸勢裂也。直断不当一縷、歳久卷自両頭蘇開、断不相合、不作毛、搯則蘇也、不可偽作。其偽者快刀直過、当縷兩頭、依旧生、作毛起、搯又堅初也。湿染色縷縷間、乾薰著烟臭、上深下浅、古紙素有二般古香也。

画絹に生じる断裂や古色について、自然に生じた場合と人為の場合とを比較している。既にこの時期から、偽物制作に人為の痛みや古色付けが行われていたことを示しており、興味深い。

(40) 潑墨画と本図との関連については、次の論考を参照。

島田修二郎「逸品画風について」(『美術研究』一六一号、一九五一年)。  
同氏「島田修二郎著作集 中国絵画史研究」中央公論美術出版、一九九三年に再録。

戸田氏、前掲「中国絵画の鑑賞(六) 伝董源筆「寒林重汀図」」。  
小川裕充「唐宋山水画史におけるイマジネーション—潑墨から「早春図」—」  
「瀟湘臥遊図巻」まで—(上)(中)(下)「(国華)一〇三四〜一〇三六号、一九八〇年」。

嶋田氏、前掲「中国絵画におけるイリュージョンニズム(二) —江南山水画のイリュージョン—」。

(41) なお、遠景の最上部には、暗褐色の物質を擦りつけたような痕跡が横方向に認められる。夕映えの表現などの可能性もあり、光学調査の必要な部分として注記しておく。

(42) 「孝子図石棺」の雲霞表現が、董源画の遠景表現や大和絵のやり霞の源流であるとする注目すべき見解が、戦前に奥村伊九良氏によって指摘されている。

奥村伊九良「孝子伝石棺の刻画」(『瓜茄』第一卷四冊、一九三七年)。  
同氏「古拙愁眉—支那美術史の諸相—」みすず書房、一九八二年に再録)再録本四五七頁。

なお、東アジア絵画における雲霞表現について論じたものに次の論文があり、平行線を用いる表現についても言及されている。

三戸信恵「雲霞表現に関する一考察—雲気文から宗達「松島図屏風」に至る雲霞と大地の両義性について—」(『美術史論叢』一一号、東京大学文

学部美術史研究室、一九九五年)二四〜二五頁。

(43) なお、右上部の水墨の帯は、中央の継ぎ目付近で斜めに湾曲しており、左右の図様の連続に齟齬を生じているが、絹目を拡大して観察すると、画絹に歪みが生じており、本来は直線的に左側と連結されていたと考えられる。

(44) 呉鎮および「漁父図」については、次の論考を参照。

陳肇光「元代画家呉鎮」(国立故宫博物院、一九八三年)。  
Joan Stanley-Baker, *Old Masters Repainted: Wu Zhen (1280-1354) Prime Objects and Accretions*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 1995.

(45) 本図の光の表現については、次の論考を参照。

戸田氏、前掲「中国絵画の鑑賞(六) 伝董源筆「寒林重汀図」」。  
吉田氏、前掲「寒林重汀図」解説(『山水画大全 二』)。  
藤田氏、前掲「図版解説 寒林重汀図」(『大和文華』)。

(46) 次の七言古詩が記される。

西風瀟瀟下木葉。江上青山愁万疊。長年悠優染竿線。簑笠幾番風雨歇。漁童鼓棹忘西東。放歌蕩漾蘆花風。玉壺声長曲未終。举頭明月磨青銅。夜深船尾魚撥刺。雲散天空烟水闊。

(47) 富平県唐墓「山水図屏風様壁画」については次の論文を参照。

井増利、王小蒙「富平県新発現的唐墓壁画」(『考古与文物』一九九七年第四期)。  
徐涛「吕村唐墓壁画与水墨山水的起源」(『文博』二〇〇一年第一期)。  
板倉聖哲「唐墓壁画に描かれた屏風画」(『美術史論叢』一八号、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室、二〇〇二年、七一頁)。

(48) 王処直墓「山水図壁画」については次の文献を参照。  
河北省文物研究所、保定市文物管理处編「五代王処直墓」(文物出版社、一九九八年)。

小川裕充、王処直墓「山水図壁画」解説(前掲『世界美術大全集・東洋編 第五卷 五代・北宋・遼・西夏』)。

(49) 唐の線皴を披麻皴の淵源とする見解は、次の論考を参照。  
小川裕充「山水・風俗・説話—唐宋元代中国絵画の日本への影響—」(伝喬仲常「後赤壁賦図巻」と「信貴山縁起絵巻」を中心として)(上原昭一、王勇編「日中文化交流史叢書 第七巻 芸術」大修館書店、一九九七年)二九〜三八頁。

小川氏、前掲、王処直墓「山水図壁画」解説、三四二頁。

(50) このような唐的な線皴の痕跡は、他の董源伝称作品には見出しにくい。この点は、本図とそれらの作品との様式の先後関係を考える上でも、重要な判断材料の一つとなると思われる。

(51) 燕文貴については、次の専論があり、江南画との関係についても指摘されている。

嶋田英誠「燕文貴の伝称作品と、その北宋山水画上に占める位置についての一試論」〔美術史〕一〇一号、一九七六年、四三〜四四頁。

(52) このような降雪表現は、南宋・李迪「雪中帰牧図」(大和文華館)にも行われていることが、報告されている。

板倉聖哲「館蔵品研究」李迪「雪中帰牧図」騎牛幅」〔大和文華〕九七号、一九九七年、三五〜三六頁。

(53) 米芾「画史」には、北宋後期において江南(南唐)の雪景図が、唐の王維の伝称を与えられて流布していたことが記される。

「前略」又多以江南人所画雪図、命为王維、但見筆清秀者即命之「後略」。

王士元山水作漁村浦嶼雪景、類江南画。王鞏定国取四幅、後与王晋卿、命为王右丞矣。趙叔盎伯充处有摹本。

王晋卿取江南画小雪山二軸、易余歳余。小木一筆纏起、作枝葉如草書不俗、後易書与蘇之友。李伯時云、其父所取失去。知在晋卿家、不知歸余、恨不得易。云王維筆非也。

(54) なお、画絹の表面には白色顔料の痕跡の他に、黴の胞子と思われるより白味の強い、微細な粒子が随所に付着している。こちらの粒子は、鑑蔵印や補絹の上にも付着していることから、後世の付着物と判断される。

(55) 鈴木敬氏は、前掲『中国絵画史(上)』において、董源伝称作品について論じる中で点苔の発生に触れ、「点苔は自然主義的表現の意志の弱まりとともに発生したことは明らかであり、点苔の有無を以て十二世紀―北宋末交替期―を大別する大きな特色の一つと考えることができるであろう」(一七五頁)とし、その上で本図について「点皴がむしろ点苔により近づいた感を抱かせる点、制作年代の下ることを暗示する」(一七六頁)と評されている。

(56) 「江行初雪図巻」については、戸田禎佑氏が、樹木の陰影に見られる光線の表現が周囲の景色と有機的なつながりを持っておらず、平板な表現と

なっていることを理由に、「寒林重汀図」やその原本のような董源系の作

品からモチーフを借用して作られたものではないかとする意見を示されている。

戸田氏、前掲「中国絵画の鑑賞(六) 伝董源筆「寒林重汀図」」三頁。

一方、「江行初雪図巻」の描写内容が、北宋・晁補之(一〇五三〜一一一〇)「王右丞捕魚図序」(『鷄肋集』卷三四)に詳しく記された伝王維画の内容と一致することが、一九九三年六月に東京国立博物館で開催されたシンポジウム「宋元時代の書画」における、何恵鑑氏の発表「北宋人心目中之王維―北宋之王維捕魚図即金・元之趙幹「江行初雪図」―」(未刊行)で指摘された。

何氏の指摘に基づけば、本図は北宋後期に王維の伝称を与えられて流布していた江南山水画の捕魚図の図様を伝えていることになる。戸田氏の見解のように模本の可能性は否定できないが、図中の漁具等の詳細な描写からも、後世の偽古作ではなく、五代―北宋の江南山水画の図様を伝える作例として積極的に評価してよいと考える。

何氏の発表については、東京国立博物館湊信幸氏、東京大学板倉聖哲助教より御教示を賜った。

(57) 建築物から半身を覗かせる人物表現は、白沙宋墓をはじめ唐―宋時期の石室、仏塔などの壁画類にも多く見られる。

宿白「白沙宋墓」(文物出版社、一九五七年、二〇〇二年再版)二八、三八〜三九(再版本、四二、五四〜五五)頁。

(58) 本図と図様が酷似し、共通の祖本に基づくと思われる作品に(伝)南宋・朱銳「盤車図」(ボストン美術館)がある。今回は、より細部の表現が具体的な北宋本の方を用いた。両図については次の文献を参照。

鈴木氏、前掲「中国絵画史(中之一)」、一一六〜一一七頁。

呉同「盤車図」解説(富田淳訳)(呉同編著、湊信幸翻訳監修「ボストン美術館蔵 唐宋元絵画名品集」ボストン美術館、大塚巧芸社、二〇〇〇年)六八〜六九頁。

(59) 宮崎法子氏は、本屋舎を「船着き場のための休憩所(茶店)」とし、中で休む人物を「渡し舟を待つ庶民の旅人たち」と解釈されている。

宮崎法子「花鳥・山水画を読み解く―中国絵画の意味―」(角川書店、二〇〇三年)四七頁。

(60) 「秘蔵詮」挿図版画については、次の研究書を参照。

江上綏、小林宏光「南禅寺所蔵「秘蔵詮」の木版画」(山川出版社、一

九九四年)。

(61) 葦を江南山水画の特徵的なモチーフとする意見は、次の論文を参照。

救仁郷氏、前掲「瀟湘臥遊図巻小考―董源の山水画との関係について―」、四九頁。

(62) 筆者は大阪に出る際、電車の窓から淀川下流の景色を目にするが、そこで見られる葦原は晩冬まで穂をつけている。このため、「寒林重汀図」の葦に穂が見られないことについて不審に思っていた。しかし、先日、二月の終わりに仙台を訪れた際、仙台城の三の丸堀跡に生えている葦を見たところ、風雪によるためか葦の穂は十に一本ほどの割合でしか残っておらず、枯れて葉もまばらとなった姿は、寒林重汀図の表現とよく似ていた。種の問題や、生息する地域によっても幾分状態が異なるのかも知れないが、少なくともこの問題については、穂の描かれる「江行初雪図巻」の表現のみが適切とは断定できず、「寒林重汀図」の状態も、晩冬の葦の状態に即している可能性は留意しておくべきと思われる。

(63) 「秋山図」は、画中に呉鎮の「梅花庵」朱文印が押され、画風と併せて呉鎮作と判断できる。

傅氏、前掲「巨然存世画蹟之比較研究」、六〇～六二頁。

(64) 戸田禎佑「牧谿序説」(同氏『水墨美術大系 第三卷 牧谿・玉潤』講談社、一九七三年)六二頁。

(65) 南宋院体画において、微妙な大気や光の表現が高度に追求されたことについては次の論文を参照。

戸田禎佑「南宋院体画における「金」の使用について」(『国華』一一一六号、一九八八年)。