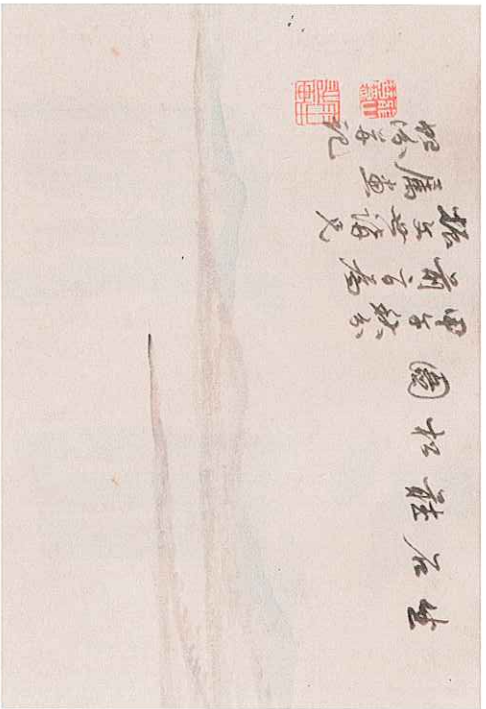


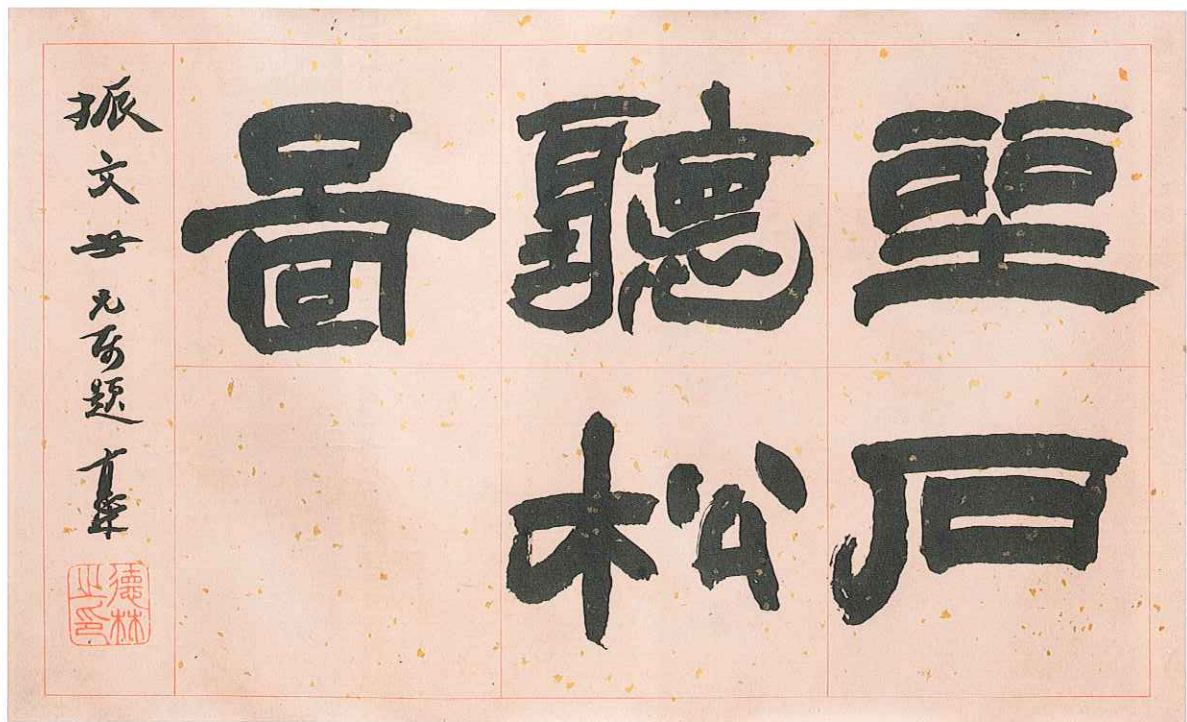
口絵 1 湯貽汾「坐石聽松圖卷」(黒川古文化研究所)



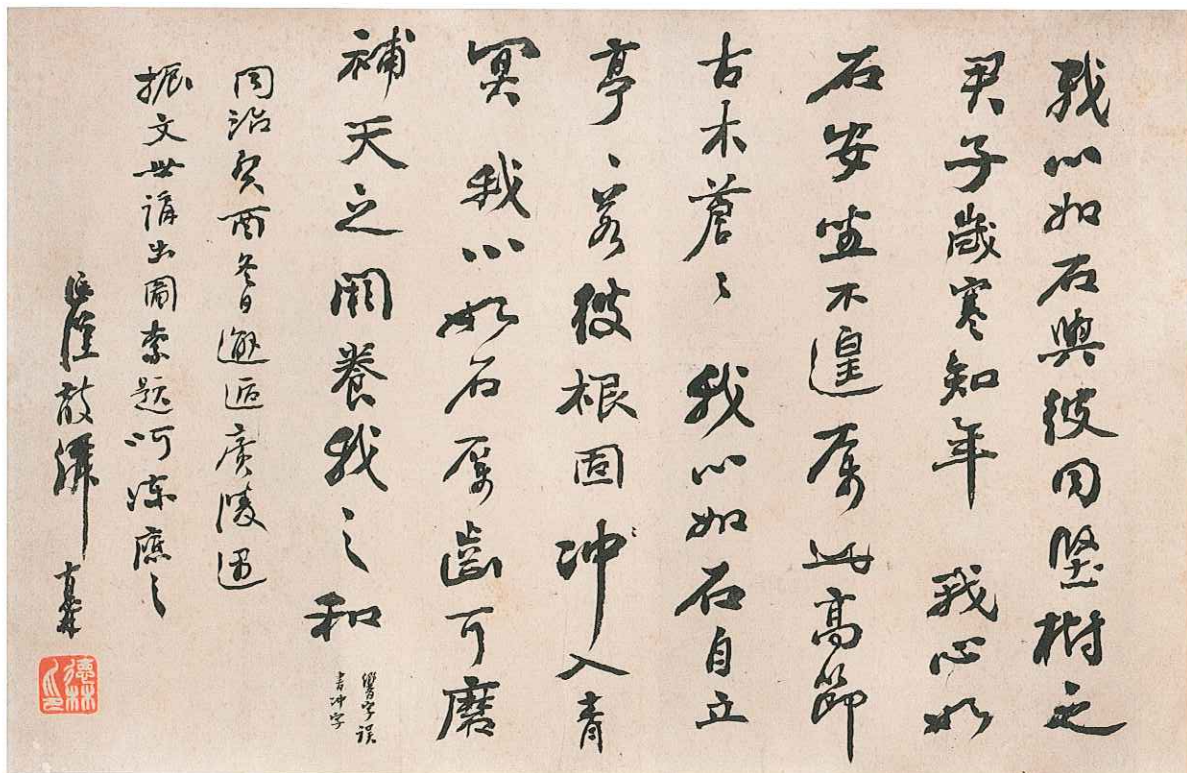
口絵 3 湯貽汾白題・落款



口絵 2 中央部分



口繪4 德林題



口繪5 德林跋



口絵 6 巻頭



口絵 8 書物を運ぶ童子



口絵 7 巻頭の皴法



口絵9 松の表現



口絵10 松の根元と皴法



口絵11 松葉の表現



口絵12 像主（振文）



口絵13 茶を沸かす童子と鶴



口絵14 巻尾

「作品詳解」湯貽汾「坐石聽松図卷」(黒川古文化研究所)

竹浪 遠

「坐石聽松図卷」(口絵1、2)は、清(一六一六～一九二二)後期の文人画家・湯貽汾(一七七八～一八五三)が、園林中でくつろぐ一人の士人を描いた、山水肖像画といふべき作品である。彼は、字は若儀といい、雨生、晩年には粥翁と号した。別号には琴隱道人、錯道人などがあり、室名は画梅楼、琴隱園といった。武進(江蘇省常州)の人。父の荀業は、祖父の大奎が鳳山(台湾)の知県となった際、同地で林爽文の乱(一七八六～八七)に遭い共に亡くなったため、湯貽汾は九歳で孤となり、貧しい少年時代を送ったという。祖父の難蔭により十代で雲騎尉を継ぎ、三江營守備となり、その後、広東撫標右營守備、山西大同鎮靈邱路都司、浙江衢州鎮左營游擊、浙江撫標中軍參將などの武職を歴任した。道光十二年(一八三二、五十五歳)、浙江樂清協副將に抜擢されたが、病を称して赴任せず、金陵(江蘇省南京)に退隱し、十六年には琴隱園を造営して自適の生活を送った。しかし、咸豐三年(一八五三)、金陵は太平天国の侵攻を受け、彼も防御に尽力したが、最期は水に身を投じて清朝に殉じた。享年七十六歳。貞愍と諡された。

彼は武職にあったが、天文、地輿、百家の学に詳しく、詩文、書画に優れ、弹琴、囲棋、擊劍、吹簫など諸芸を善くした文雅の士で、任地でも多くの翰墨の契りを結んでいる。画は山水、墨梅、松柏、花卉を得意

とし、明末の董其昌(一五五五～一六三六)を学んだとも、清中期の董邦達(一六九九～一七六九)に学んだともいわれ、清朝正統派の系譜に属する。その山水画風は、淡墨淡彩の清雅な趣を追求し、「渾淪古厚の氣無し」(『桐陰論画』下巻)とも評されたが、形式化がすすむ当時の画壇状況にあつて、戴熙(一八〇一～一六〇)とともに傑出し、清朝文人山水画の掉尾を飾る存在である。著作には、編年による『琴隱園詩集』、詞集『画梅楼倚声』、清の笱重光(一六二三～九二二)の『画筌』を整理し自己の見解を付した『画筌析覽』などがある。妻の董琬貞(一七七六～一八四九)、子の綬名(一八〇一～四六)、楝名(一八〇二～?)、祿名(一八〇四～七四)など一族も画を善くした。

活躍期が近代に差し掛かっていることもあり、彼の作品は多数残されている。ただ、本図のような肖像画的な要素を持つ例は珍しく、また清趣溢れる本格的な山水描写からも、彼の画業を考える上で重要な一点と思われる。そのため、今回カラー図版を掲載し、その表現を詳述するとともに、絵画的な本図の位置づけについても素描を行うこととした。

「作品詳解」と題したのは、論文の体裁に拘泥せず、一点の作品に密着して詳細な情報を提供することで、研究の基礎になればとの意図からである。

・作品概要

「坐石聴松図巻」は、縦三二・五×横一七四・〇センチメートル、紙本墨画淡彩の画巻である⁽²⁾。素地は、漉目が横方向にかすかに入る厚手の紙で、不純物も目立たず、この時代の良質品と認められる。経年によってごくわずかに黄灰色を帯びている。巻頭部分から四五・八センチメートルのところ紙継ぎがあり、左右の筆致が若干途切れていることが分かるが、図様の連絡からみて大きな切り詰めがあつたとは考えがたい。

これ以後の部分は一紙であり、用いた紙の寸法と場面展開からみて影響の少ないこの位置に継ぎ目を持つてきたものと考えられる。落款は巻尾に「坐石聴松図 甲午秋分前二日、為振文世講兄属画、貽汾并記」とあり（口絵3）、「龍山琴隱」（白文方印）、「雨生詩画」（朱文方印）が押されることから（図1）、道光十四年（一八三四、五十七歳）の秋分の二日前に振文という人物の求めに応じて描かれたことが分かる。また、巻頭下部に「粥翁帰隠後作」（白文方印、図2）が押されるように、道光十二年に職を辞し、南京に退隠した後の制作を示す。

巻頭には清末の徳林の「坐石聴松図」の題があり（口絵4）、末尾に



図1 落款印



図2 巻頭の印

も四言詩が書されている（口絵5）。徳林は、字は君直、号は研香、姓は閩氏。漢軍旗人で、河南知府から塩運使となった⁽⁵⁾。篆隸書を善くし、山水竹石を描いて、趙之謙（一八二九〜八四）も若い頃、彼より書法を学んだという。湯貽汾が徳林へ贈った二詩があり、徳林が貽汾没後に作った「輓湯貞愍公」詩も伝わっている⁽⁷⁾。跋の款記には「同治癸酉冬日、広陵に邂逅し、振文世講に遇うに、図を出だし題を索（もと）む。呵凍之に应ず」とあり、同治十二年（一八七三）、徳林が広陵（江蘇省）を訪れた際に振文の求めに応じたことが分かる。像主であり所蔵者であった振文の本名は、湯貽汾の文集や年譜によっても知られず、『清代伝記叢刊』等にも該当者が見られないため不明であるが、本図が湯貽汾や徳林との交友関係の中で制作・鑑賞されたことは以上のとおりである。

鑑蔵印はなく伝来も不詳であるが、巻尾側の松林の下端部に七センチほど斜めに破れた箇所があり、表装過程で補修されている。他にも図と題跋に見られる微細な汚れの状態や、わずかな損傷が表装部分とは異なる状態にあることから、清末に再表装された可能性が高い。現状は天頭（見返し、浅葱色）、隔水（白色）、副隔水（淡紅色）ともに雲鳳文の綸子裂を用いており、清朝後期に盛行した瀟洒な表装である。包首（表紙）は、紺地に萌黄の雲龍・宝文の織り出された緞子裂で、「湯貞愍公絵坐石聴松図巻」の題簽（図3）が付属する。右肩上がりで筆画の凝縮されたような細字の行書から羅振玉（一八六六〜一九四〇）の筆とみられる。彼の所蔵目録である『宸翰楼所蔵書画目録』（『羅雪堂先生全集統編』所収）「丁 景行録」にも「坐石聴松図巻」の記載があり、状況から見て本図と考えられることから、彼の来日（一九一〜一九）によって日本にもたらされ、二代・黒川幸七（一八七〜一九三八）の所有に帰したと考えられる。

・描写内容と表現技法

本図巻は松林沿いの川辺の景（口絵6）から始まる。近岸の右端部分は巻頭に相応しく皴法を控えて余白とし、先述の自印が押されている。土坡や岩の描法（口絵7）は、皴と同じ程度の太さの柔らかな淡墨線です。所々外形の当たりをとった後に、濃い目の中墨による渴筆気味の輪郭線を、場所によって太さも圧力も変化させ、よどみなく入れている。内部は淡墨による披麻皴系の線条を渴筆と潤筆で施す。下地は適宜、素地のまま或は淡墨を掃いて明暗と立体感をつけている。皴法に沿うように、やや濃い目の淡墨およびごく淡い代赭・藍（時折、染料系の緑色も混じる）による点皴を横長の楕円状に、リズムカルに打つ。点苔にもごく淡い代赭・藍が用いられるが、併用される墨点は中墨・濃墨と濃くしておき、いずれも丸みが強く筆圧を感じさせる。

手前の岩場には小さな滝が数段にわたって流れ落ち、その上に朱色の



図3 題簽

欄干のある石橋が架かる。淡い赭色の上衣を着た童子が、帙に納められた書物を抱え、渡っていくところである（口絵8）。衣文の輪郭線は、淡墨と中墨の潤筆を併用し、何度か筆をかさねている。山水に用いられた渴筆とは、はつきりと差があり、筆の運びは穏やかで、強い印象を与えることは極力避けられている。橋の上流は、流れが比較的緩やかで、左汀の突出と松林の幹の反復によって奥行きが示される。上部には白い靄がかかり、空間の奥深さが暗示される。靄は素地を活かしており、林との境界は、やや濃い淡墨による大振りの点描を横に打ち連ねており、大胆な運筆を見せる。本図は淡墨を基調としており、濃墨の使用はほぼ全段にわたって抑えられているが、特にこの冒頭部分においては、極力控えられており、松林の奥深さが幻想的に表現されている。

橋から続く道は岩山と松樹によって観者からは遮られている（口絵9）。皴法は巻頭と同様であるが、より複雑に筆が重ねられている（口絵10）。点苔は下草とも相俟って勢いが増している。打たれる大きさや角度も様々で、一心に筆を振るう姿が想像される。巖上には、本場面の中心モチーフである四本の老松が、幹や枝を交錯させつつ立っている。幹の輪郭線は中墨の渴筆で、土坡の線よりもやや細く薄いのが、筆はよく動いている。明快な線は少なく、点皴状になって線が途切れがちとなる箇所も散見される。樹皮の鱗皴は、下から時計回りに引かれる弧線が、中墨の渴筆と潤筆によって施される。幹の両側に多く、中心部分には少ない。この傾向は内部に塗られた淡い代赭にも当てはまる。また根元と洞の周囲は素地を残す。洞は淡墨と代赭で下地を作ったあとに中墨の渴筆を施し、さらに一段濃い中墨を数筆加えて陰影を強調している。松葉（口絵11）は一センチほどの鋭い線を十本ほど扇形に集めて一単位としており、線の一本一本は、大旨根元から先端へと引かれている。潤筆が

多いが渴筆も用いており、淡墨からはじめて、中墨、濃墨へと、いずれも停滞のない速筆によって、繁茂する様子を捉えている。興味深いのは、葉の茂りを表すために、線描に先立って下地に施された淡墨の面で、部分的に藍を混ぜているように見える箇所もあるが淡墨を主体としていることに変わりはない。藍を用いることで画面が華やかになりすぎるのを避けたものと考えられ、作者の繊細な色彩感覚が読み取れる。松の左奥に連なる岩は、それ以前のものに比べて形態を単純にし、中々濃墨の使用を抑えて印象を和らげ、次の場面への導入ともなっている。

松林を抜けた先は平地になっていて（口絵2）、その中央やや右奥の石上に像主である振文が腰を下ろしている（口絵12）。右膝を立て、体をかるく傾けてくつろぐ態である。顔は僅かに左耳がのぞく程度でほぼ正面を向き、瞳はやや上目使いに松の梢に向けられている。眼窩の線（目袋）が引かれるものの、額や頬に皺はみられず、壮年の清朝文人の相貌である。口髭と顎鬚が長く伸び、そこからのぞく口元は微笑んでいるようにみえる。顔と手に肌色を入れるが、服は素地のままで淡墨による襷の印影を施すのみである。右側の岩陰には石製の机があり、文人の教養の一つである琴が置かれている。

彼の座る位置は、松林の岩壁が左斜め奥へと後退していくちょうど中間付近に当たる。前景に近接して描くのではなく、あえてこの位置を取ることによって、園林中にいる雰囲気を含めつつ、主人公の存在も際立たせる効果的な構図である。後方の岩壁は淡墨と少量の淡彩のみで控えめに表され、その下の水面には淡墨と若干の中墨の横線で、波が施されている。

振文の頭上に伸びる松の枝には、この部分にだけ紅葉した蔦が垂れ下がっており、像主にさりげない華やきを添え、款記にもあるように本図

の描かれた秋の季節感をも漂わせている。巻頭同様に白い霧がかかり、蔦の色がより鮮明になっている。松は、冬にも緑を保つことから、古来、高潔な君子の象徴とされてきた樹木であり、唐代後半に松石図が流行し、その後の山水画においても主要なモチーフとなってきた。針葉によって生まれる爽やかな葉擦れの音も、六朝以来、好まれてきたところである¹⁰。また、石も不変、不動の象徴とされ、歴代の文人たちに愛好されてきた¹¹。左側にも大小多数の岩塊があり、五本の松が配される。描法は先述の巻頭側のものと同通であるが、やや奥にあることと、後段へのつながりを意識して、墨調はより淡く、筆数も抑えている。その下では（口絵13）、淡い藍色の上衣を着た童子が、長い取手の付いた湯罐を載せた炉を扇いでお茶の仕度をしており、柴を入れた籠も見える。振り返る先には、文人が愛好した鳥である丹頂鶴がおり、童子の方を気にしているように微笑ましい。いずれも淡墨と中墨の潤筆を主体に慎重に表されている。紅葉も色を増した清涼な秋の一日、振文はゆったりと石上に腰をおろし、お茶の沸くのを待ちながら、爽やかな松籟に耳を傾けているのである。

以上のように、本図は巻頭に水辺を置き、松林と大石を経て主人公のいる中心部分へと移ることによって、あたかも観者が山中に分け入るかのような感覚を与えている。このような画卷構成は、文人の肖像や雅会を描く場合に宋時代より行われてきた手法である。例えば北宋時代、王誥（？～一〇六九～一〇九九？）の園林で蘇軾（一〇三六～一一〇一）、米芾（一〇五一～一一〇七）、李公麟（一〇四九～一一〇六）らが集った故事を描いた南宋・馬遠「西園雅集図巻」¹²（ネルソン・アートキンズ美術館、図4）では、巻頭に沼沢がおかれ、舟を降りた人物たちが大岩の間を通り抜けて雅会へ至る構成になっている。米芾の揮毫を人々が眺め



図4 馬遠「西園雅集図巻」(ネルソン・アトキンズ美術館)

入る中心場面では、彼らの図上に松樹の枝が伸び、白雲が素地を活かして表される点も「坐石聴松図巻」と一致する(図5)。園林中に集う文人を画卷形式で描く伝統が、明代にも受け継がれたことは、謝環「杏園雅集図巻」(鎮江市博物館、図6)、呂文英、呂紀「竹園寿集図巻」(北京故宮博物院)などによって知ることができ

る。これらに続く清前期の作例に、呂学「茗情琴意図巻」(青島市博物館、図7)がある。郎廷極という貴人が、西湖の岸堤で流水を前にくつろぐ姿で描かれる。霞のただよう山水景にはじまり、琴と書

物をもつ童子が描かれ、郎廷極の坐る左側では松下で童子が茶を沸かしている。筆者の呂学は、康熙年間に肖像、山水を描いた職業画家で、山水も点景モチーフも細やかに描き込まれている。「坐石聴松図巻」と図様が一致するわけではないが、山水(園林)、松、高士(主人公)、書物、琴、茶という描写内容は共通しており、湯貽汾がこのような山水肖像画の伝統を理解した上で本図を描いたことが分かる。

同じく清前期の作例で画風的に湯貽汾画と近似するのが、王翬、楊晋「聴松図巻」(大和文華館、図8)である。清朝正統派の大家の王翬(一六三二〜一七一七)とその弟子の楊晋(一六四四〜一七二八)による合作で、王翬が山水を、楊晋が人物を描いており、像主は清末の翁同龢(一八三〇〜一九〇四)の跋によれば清初のコレクター宋犛(一六三四〜一七二三)の次子の宋至(一六五六〜一七二六)と考証されている。湯貽汾画のような広々とした水景はないが、幹の中央を白く抜く松の描法や下草の処理の仕方が近く、特に巻末における松の幹の上部を煙霞で隠すやり方は酷似している。湯貽汾がこの図を知っていたかは定かでないが、「聴松図」という主題の共通性からも、本図に類する作品を学んだ事は疑いなく、清朝正統派の系譜に連なる湯貽汾の画継を端的に示す事例とも言える。

けれども、両図はモチーフの描写態度と筆墨に対する感覚において相違に異なっている。「聴松図巻」の山水は、松樹も岩も比較的明晰な筆墨を用いており、樹石の形態感や立体感を再現的に表そうとする意図が明瞭である。それは、南宗文人画の系譜に連なるとはいえ専門画家としての王翬の性格を示している。一方、湯貽汾画の淡墨淡彩に徹する瀟洒で清雅な作風は、モチーフの再現性よりも筆触や墨色・淡彩の美的感覚を重視しており、文人画の性格をより強く感じさせる。

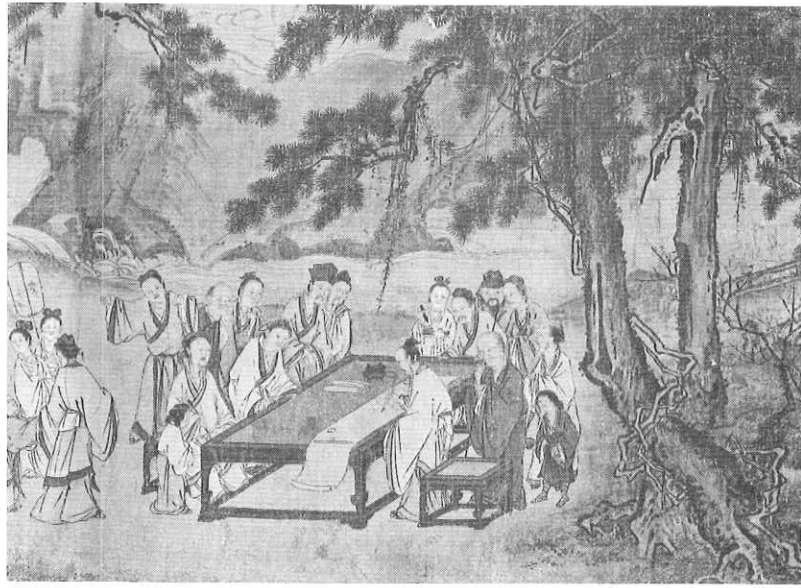


图5 馬遠「西園雅集圖卷」部分

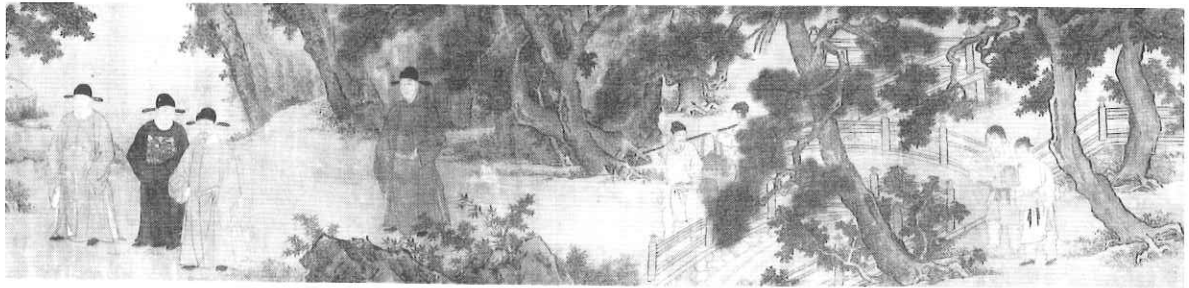


图6 謝環「杏園雅集圖卷」部分（鎮江市博物館）

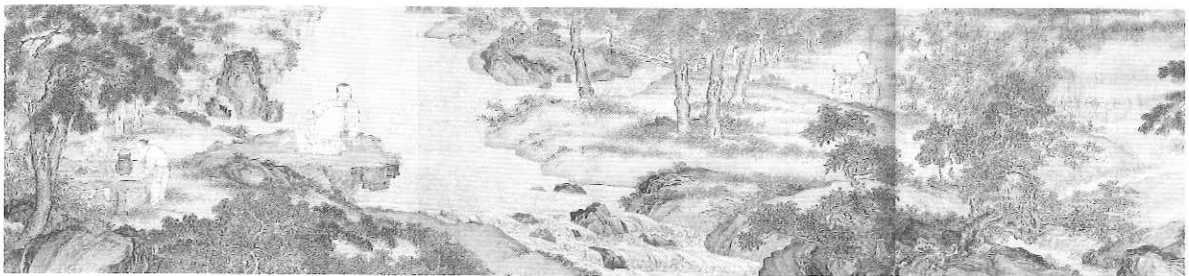


图7 呂學「茗情琴意圖卷」部分（青島市博物館）



图8 王翬、楊晉「聽松圖卷」(大和文華館)



图10 費丹旭「懺綺圖卷」部分(北京故宮博物院)



图9 「聽松圖卷」部分

同様の傾向は人物の描写にも指摘できる。楊晋の肖像表現(図9)は、面貌に濃彩を用い、目鼻などの細部までを巧緻な線描と隈取で表しており、衣文も類型的ではあるが、その分手馴れている。それに対して、湯貽汾画(口絵12)では、面貌は淡彩と淡く中墨線による簡素な手法がとられ、隈取は目だたない。大きな破綻はないものの、左目と右目の位置がややずれてみえる。衣文に用いられた輪郭線も、入筆、収筆、肥瘦への配慮が十分には及んでおらず、皴法などの山水描写に比べ筆速にも欠ける。湯貽汾と同時代の人物画家に費丹旭(一八〇一〜五〇)がおり、その「懺綺図卷」(北京故宫博物院、図10)には、「坐石聽松図卷」と同じ紙本淡彩による表現ながら、面貌、衣服ともに格段に高い技術を見る事ができる。ただ一方で「坐石聽松図卷」の人物には、馴れないながらも自製のきいた運筆が見られ、一筆一筆と慎重に筆を運んでいる。山水肖像画の作例には、前掲の王翬・楊晋「聽松図卷」のように、肖像画家が人物を担当し、背景を山水画家が描いた例も多い。そのような中において、本図は文人画家が本来不馴れな肖像をも初発的な感覚で作画し得ている点を尊重すべきであろう。

「坐石聽松図卷」の終段(口絵14)に目を転じると、松が左側に枝葉を広げ、その向こうに広々と水景が展開する。それは、本図の依頼者である振文の臥遊の思いに込めるとともに、その像主の人格をも印象付ける隠喩的な表現であろう。唐宋以降の山水画の平遠表現には、士人の憧れる脱俗のイメージが込められてきたが、本図にもその伝統が受け継がれていると思われる。水面には一つの水波も無く、朱色の柵と淡緑の水草によって作り出される左下がりの線が遠景への広がりをもさらに強めている。柵の朱線(図11)は伸びやかにゆらぎつつ、時には細かく点綴され途切れさえもする。いたって簡潔なこのモチーフにさえ、画一的な退

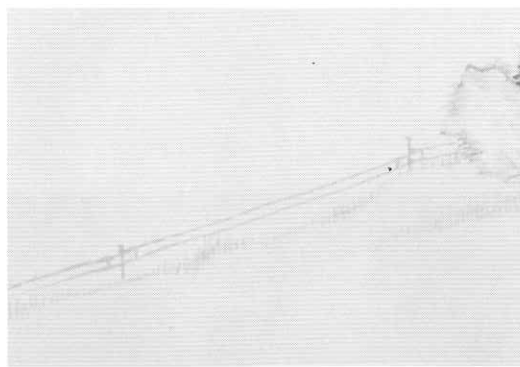


図11 柵の朱線



図12 遠山

屈さは見られない。遠山(図12)は潤筆の輪郭と渴筆の皴によって伸びやかに表され、墨はほとんど淡墨のみに限られている。ただ、米点気味の点苔には代赭や藍を淡く併用し細やかな配慮を見せている。最も奥の遠山は外側が濃くなるように付け立て風に、やや太目かとも思える筆を側筆ぎみに恬淡と運んでいる。これら松と近岸、水面、遠山によって誘導される視線の先に、「坐石聽松図」の題と五行にわたる款記が中墨による速度のある行書で入れられる。山中の水辺に始まる冒頭から、主人公の座る樹下人物的な中段を経て、江水の広がる平遠へとという巧みな構成をとる本画卷は、こうして終わっている。

・湯貽汾の作画における本図の位置

以上が本図の描写内容と表現であるが、彼の作画活動の中では、どのような位置を占めるであろうか。現存作品は五十代以降のものが大半であるが、四十代の作例に「嘲雪図卷」¹⁸⁾(澄懷堂美術館、図13)がある。落款には「赤籬先生は詩酒の人なり。頃(このごろ)之を塞垣風雪中に識る。別れて後に此の図を写し並びに一詩を題するを属む。以て当に処に贈る。即ち之を正されんことを祈る。嘉慶己卯(二十四年)一八一九、四十二歳) 暮春 雨生湯貽汾、靈丘の官舎に識す」とあり、また図上に記された長詩は、『琴隱園詩集』卷十一の前半にあたる戊寅(嘉慶二十三年(一八一八))に「胡赤籬¹⁹⁾属写嘲雪図并題」として録されている。これらによって、本図は、湯貽汾が山西大同鎮靈邱路都司の任にあった嘉慶二十三年の冬に渾源(山西省)に赴いた際、胡梅、号は赤籬という人物と知り合い、その翌年に靈邱(山西省)の官舎に戻ったからその時の様子を思い返して描いたものと分かる。

図は、雪山に閉ざされた谷間に庵を置き、内部に胡梅の姿を机上の文具などとともに細やかに描き込んでいる。温雅な淡彩と細筆による鋭角的な皴法は、明代呉派の陸治(一四九六―一五七六)を思わせる。雪景の印象を損なわない程度に代赭を施し、樹林や点苔に藍も軽く用いる点には、淡彩に対する彼の鋭敏な感覚が既に表れている。巨岩を大胆に組み合わせて書斎を隠顕させる構図にも工夫がうかがえる。皴法の渴筆にはまだ生硬さが残るが、岸壁の硬い質感、立体感是十分にとらえられている。

『琴隱園詩集』には、卷三、乙丑(嘉慶十年(一八〇五)、二十八歳)以降、絵画の記述が頻出し、自己の作品に題した例も早くから見られる。²⁰⁾

また笄重光『画筌』を十項目に整理し自らの所見を付した『画筌析覽』は、初稿が嘉慶九年(一八〇四、二十七歳)に成り、嘉慶十九年(一八一四、三十七歳)に版行されており、用筆・用墨に関する箇所では、当時の做古主義を批判し、古人の法に囚われずに自然の造化の働きに則って描くべきとの主張がみえる。²¹⁾このことから、三十代後半における彼の作画意識は、単なる古典学習の域からは脱していたと考えられ、それより数年を経た「嘲雪図卷」は、筆墨と淡彩の美的効果の面においても、対象の再現性の面においても、それを如実に示す希少な現存作と言える。

「坐石聽松図卷」はその十五年後、五十七歳の作である。共通するモチーフは少なく、用いた皴法の系統も異なるため単純には比較できないが、本図には前節で既に詳述したとおり皴法、樹法共にすばやい運筆が随所に見られ、更なる筆力の向上を感じさせる。土坡や巻頭の林の背後、或は松葉における淡墨面にも、より微妙な階調への配慮が認められる。また、描写のスケールは異なるが、建造物における線描も、例えば木柵の線などは「坐石聽松図卷」のほうが洒脱味があり、作画に対する余裕を感じさせる。

本図のように山や岩の形態よりも、皴法や点苔の筆致自体の闊達さを重視する傾向は、五十代の特徴と思われ、道光十年(一八三〇年、五十三歳)の「夢衲盒図卷」(天津博物館)や、道光十五年(一八三五年、五十八歳)に描かれた「拜松図卷」(北京故宫博物院、図14)にも指摘できる。このうち「拜松図卷」は、知人の黄子湘(名は培慶)が、かつて松林の下で劉子琴と兄弟の契りを結んだが、子琴が没したので、彼を忘れられない子湘の求めに応じて描いたもので、²²⁾「坐石聽松図卷」同様、松林を近接して描いている。実際の松樹の形態を踏まえたものか樹形は

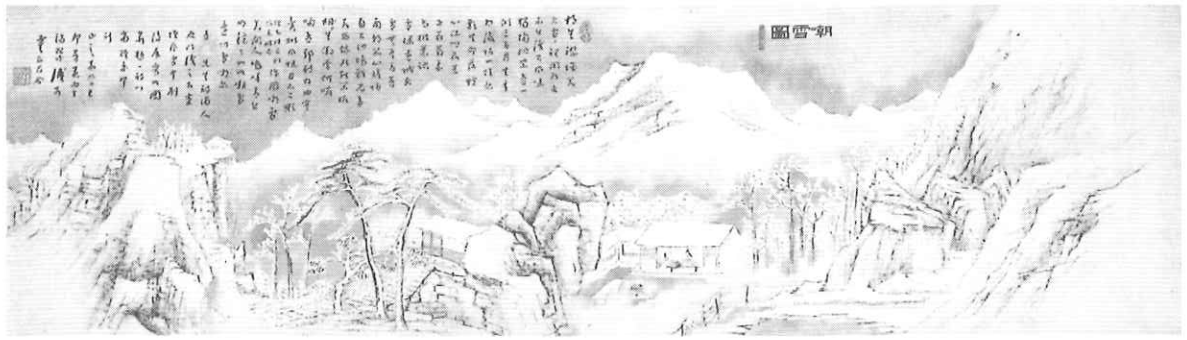


图13 湯貽汾「嘲雪图卷」(澄懷堂美術館)



图14 湯貽汾「拜松图卷」(北京故宫博物院)



图15 湯貽汾「水村图卷」(天津博物館)

より変化に富み、筆致も大胆になっている。

続く六十代以降の作品は、数量的には最も豊富に残されている。しかし、画風や品質には振幅が大きく、真筆とは考えにくいものも散見され、晩年の画風を抽出するにはなお検討課題が多い。そのような中において、「坐石聴松図巻」と比較し得る例に、道光二十六年（一八四六、六十九歳）の「水村図巻」（天津博物館、図15）が挙げられる。主題は典型的な書齋図で、山間から江水へと至る構成をとり、その間に建築物をはじめ様々なモチーフが豊富に描き込まれている。植物も、松、梧桐、柳、古木、芭蕉、竹など様々に描きこまれ、その配置や形状によって変化をつけ、幹や枝の傾きによって視線の誘導を図っている。松を見ると幹や葉の描法は「坐石聴松図巻」と大きくは変わらないものの、枯れ枝も混じり樹形はより複雑になっている。手前の三本の幹の交錯する図様は、似たものを「拝松図巻」に見出すことができる。ただ、「水村図巻」のほうが、より描法として洗練されている。皴法についても、点皴が「坐石聴松図巻」に比べて積極的に用いられており、横長の点と縦長の点があはつきりと使い分けられている。「坐石聴松図巻」や「拝松図巻」の皴に比べて筆の動きが安定し、土坡の立体感も把握しやすくなっている。六十代は、彼にとっては、退隠後数年を経、琴隠園の造営も叶って制作活動にも集中できた時期であったと思われる、本図はその円熟した画境を示す一例と言えよう。

以上、「坐石聴松図巻」について、その画卷構成や筆墨表現を中心に詳述し、絵画史的な位置づけについても考察してきた。構成では宋代以降の山水肖像画の伝統がよく継承されていることが指摘でき、彼の肖像画制作の実態を伝える希少な現存作例と言うことができた。また四十代

以降の作品数点と比較を行ったが、その結果を踏まえれば、彼の画業における本図の位置は次のようになる。退隠から二年後の制作であり、彼の半世紀に及ぶ作画活動のうち、晩年の熟達へと向い始める時期に当たっている。最大の美質である瑞々しい淡墨淡彩と闊達な筆致は、彼が老境に差し掛かってなお作画への清新さを失わずにいたことを示しており、以後の数十年間で更なる画境の進展があっても不思議ではない。その具体的な分析には、個々の伝存作品の質の見極めと画風の幅について更なる検討が必要であるが、本図はそれらの問題を考察していく上からも重要な意義を持つと考えられる。豊富に残る文献資料の分析や、妻子ら一族の作画活動についてなど、他にも考察すべき課題は多いが、本報告がそれらの研究を進めて行くための基礎の一つとなれば幸いである。

註

(1)

以下、湯貽汾の伝記については、次の文献を参照した。『清史稿』卷三百九十九。清・顧寿楨「湯將軍傳」、清・蔣敦復「湯將軍行略」、清・楊象濟「書湯兩生將軍事」（以上三件は『統碑伝集』卷六十四、所収）。清・陳翰輯「湯貞愍公年譜」。清・蔣宝齡「墨林今話」卷十五。清・李玉棻「甌鉢羅室書畫過目考」卷四。清・秦祖永「桐陰論畫」下卷。清・震鈞「國朝書人輯略」卷九。近代・李澹之「清画家詩史」庚下。近代・寶鎮「國朝書画家筆録」卷三。

なお、日本語文献では、山本悌二郎、紀成虎一「宋元明清書画名賢評伝」全十六卷（丙午出版社ほか、一九二七年。思文閣、一九七三年復刻）の卷十五の伝が詳しい。復刻版五〇七～五三三頁。

(2)

本図に関する主要な先行文献に以下のものがある。米澤嘉圃、本図解説（『明清繪画図録』黒川古文化研究所、一九五四年）、図版四三、解説二四～二五頁。米澤嘉圃、本図解説（『東京国立博物館監修「明清の繪画」便利堂、一九六四年）、図版一〇八、解説四三～四四頁。拙稿、本図解説（『黒川古文化研究所名品展』

黒川古文化研究所、二〇〇〇年)、一四五、一九六頁。拙稿、本図解説『所蔵品選集 中国の絵画』(黒川古文化研究所、二〇〇三年)、一三頁。拙稿、本図解説(曾布川寛監修、関西中国書画コレクション研究会編『中国書画探訪 関西の収蔵家とその名品』二玄社、二〇一一年)、一七二―一七三頁。

(3) 寸法については、今回の実測に基づき、従来の数値を若干改めた。また、口絵、図版における本図の写真は、図3を除いて全て関西学院大学博物館開設準備室の深井純氏に高精彩デジタル撮影していただいたものである。なお、煩を避けるため、キャプションにおける本図の作品名表記は口絵1以外省略した。

(4) 本紙の末尾から三八・二センチメートルのところにも紙を継いだかすかな痕跡があるが、筆は途切れておらず、作画の段階では既に一紙の状態であったとみられる。

〔徳林題〕

坐石聴松図 振文世兄属題 徳林 「徳林之印」〔朱文方印〕

〔徳林跋〕

我心如石、与彼同堅。樹之君子、歲寒知年。我心如石、安坐不違。属此高節、古木蒼々。我心如石、自立亭々。若彼根固、冲入青冥。我心如石、厲齒可磨。補天之闕、養我之和。尋字、誤書冲字

同治癸酉〔十二年(一八七三)〕冬日、邂逅広陵、遇振文世講、出図索題呵凍応之。

凶隆散僊 徳林 「徳林印」〔白文方印〕

題は薄紅色の灑金箋を用い、幅は五三・七センチメートル、跋は現状で本紙よりもやや灰味がつよい紙で、幅は五〇・〇センチメートルである(題跋ともに縦は本紙と同一)。跋の翻刻については、書画家の鈴木洋保氏、大阪市立美術館の弓野隆之氏に教示をいただいた。なお跋の「凶隆散僊」の号については、次註の文献「徳林とその書」(上)、一一頁を参照。

(5)

徳林の伝記は李浚之編『清画家詩史』辛下、徳林条を参照した。近年の研究に、澤田雅弘「徳林・傅以礼と趙之謙」(『大東書道研究』八号、二〇〇〇年)、同氏「徳林とその書(上)(下)」(『新書鑑』三二八、三二九号、雪心、二〇〇二年)があり、同氏「趙之謙の系譜」(『墨』一六三号、二〇〇三年)でも触れられている。二論文の入手については、書道家の花井高峰氏、澄懷堂美術館の

井後尚久氏の御協力を賜った。

(6)

『琴隱園詩集』卷二十九に、二つ続けて収録される。道光二十四年(一八四四、六十七歳)の作。

〔閩研香 徳林 濯足万里流図〕

万里崑崙水、来従足底流。平時本無垢、險处肯輕投。淬劍宜鯨血、澄心借虎頭。莫驚重趺厚、五嶽未遑遊。(統修四庫全書本、以下も同)

〔又題空山嘯劍図〕〔三首〕

滄海橫流事可哀、蛟龍出壑響驚雷。此中便是桃源洞、拔幟還防山賊来。

万里烟塵走革囊、四山風雨鼠豺狼。人間尚有真仙俠、一劍飛来竊隱娘。

壮志干霄怒髮衝、由来年少出英雄。十年老病勞相訪、袖裏青蛇化白蛇。

(7)

〔輓湯貞愍公勳劄〕(『清画家詩史』辛下、徳林条)

將軍才木健、不愧此捐生。一死酬君父、千秋壯甲兵。血留獅子窟、香滿石頭城。何以写予意、江流恨不平。(海王邨古籍叢刊本)

(8)

二代・黒川幸七の中国美術収集については、次の文献を参照。江野英三『黒川家三代のことも』(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」(註2前掲、『黒川古文化研究所名品展』)。川見典久「資料紹介」二代黒川幸七に関する書簡(『古文化研究』第七号、二〇〇八年)。川見典久「資料紹介」黒川家三代の蒐集に関する領収書(『古文化研究』第八号、二〇〇八年)。拙稿、「黒川幸七(二代目)」解説(註2前掲、『中国書画探訪』、二四―二五頁)。

(9)

松石図については、以前、拙稿「唐代の樹石画について―松石図を中心に(上)(下)」(『古文化研究』五、七号、二〇〇六、二〇〇八年)で論じた。

(10)

前註、拙稿(上)、七六―七七頁。

(11)

中国文化における石の愛好については、福本雅一「太湖石」(藝文書院、二〇〇九年)が詳しい。

(12)

「西園雅集図巻」については、板倉聖哲「馬遠「西園雅集図巻」(ネルソン・

アトキンス美術館」の史的位置―虚構としての「西園雅集」とその絵画化をめぐる」(『美術史論叢』一六号、一九九九年)を参照。なお、本図の主題解釈については、南宋の名士・張鑑の庭園を描いたものとする説もあるが、これに対する反証についても、同論文、五四―五七頁を参照されたい。

(13) 姜楽平、本図解説(中国古代書画鑑定組『中国絵画全集』二五、文物出版社他、二〇〇一年)、二九頁。

(14) 藤田伸也、本図解説(『大和文華』八五号、一九九一年)、五〇―五一頁。

(15) 湯貽汾は、「題陸湘阜表弟持竿小照」(『琴隱園詩集』卷九。以下の巻数も同書。長題の場合は作品名のみを挙げる)、「王熙寰先生幅巾掃棹圖遺照」(卷十五)、「題峴山十五老圖」(卷十六)、「予抱琴小像」(卷十七)、「虞亨持竿小照」(卷十八)、「觀海園遺照」(卷二十一)、「謝和甫贊府讀書小照」(卷二十一)など数多くの肖像に題詩しており、そのような中で肖像画の表現にも精通していたのであろう。「林封翁賜谷實日飼鶴圖遺照為少穆中丞作」(卷二十二)、「吳松巖太守射獵遺照為其曾孫向亭參軍作」(卷二十三)のように、自分が制作したとみられる例もある。

(16) 『中国絵画全集』三〇(文物出版社他、二〇〇一年)の潘深亮氏の解説によれば、姚燗という文人が女色を戒めるために描かせたものであるという。同書、一五―一六頁。

なお、湯貽汾の詩「予蓄蘭十余盞、去夏在杭得同心連枝並蒂三種之異、幕中趙費、予為之図「後略」(『琴隱園詩集』卷二十)にみえる費氏を、『湯貽汾年譜』の道光十三年の条では費丹旭のこととしており、両者には面識があったとみられる。

(17) 山水表現における平遠のイメージについては、拙稿「(伝)李成「喬松平遠図」(澄懷堂美術館)について―唐代樹石画との関係を中心に―」(『国華』一三六九号、二〇〇九年)で論じた。一一―一七頁。

(18) 「嘲雪図卷」については、次の文献を参照。山本悌二郎、本図解説(『澄懷堂書画目録』卷十、文求堂書店、一九三二年)。図版掲載、『文人画粹編 中国

篇一〇 呉昌碩 齊白石』(中央公論社、一九七七年)、四六―四七、一六二―一六三頁。

本図の調査については、澄懷堂美術館の森口隆館長、井後尚久氏、伊藤みのり氏に御高配を賜った。

(19) 二人は気が合つたらしく、『琴隱園詩集』卷十一から卷十四にかけて、この人物へ贈った詩が複数収められている。「胡赤簫席上醉歌」(卷十一)、「赤簫謫居恒山之陰十年矣、属作夢鷗図以寄郷思、為題一詩君上海人」(卷十二)、「喜赤簫見過」(卷十二)、「与赤簫及緩名游懸空寺」(卷十二)、「赤簫將婦江南」(卷十二)、「過渾源飲赤簫厨齋」(卷十三)。また、「懷人詩七首」(卷十四)の第三首に「渾源罪人胡梅」があり、「字赤簫。上海人。禍由文字、三遇赦、乃婦。苦吟、数遊北岳、詩大進。予序其稿。渾源人、多從遊焉」と記されることから、上海の人で、文章によって咎めを受け、渾源に流されていたことが分かる。

(20) 二十八―三十代前半における白題詩に、「春日過霍家橋喜其幽境偶写一図」(卷三)、「仙朗峯「中略」家于朗山之陽声溪之上有亭曰寶山亭索図并題」(卷三)、「白題蕭寺孤吟図」(卷四)、「白題秋江罷釣図」(卷五)、「花朝日程芝台「中略」尺五圍看花婦集留竹山房属予作図因題」(卷五)、「十二月十日從兄霞村明府招集族人為予餞別因作図題句以志其事」(卷五)、「胡栗堂「中略」属予為羅浮遇仙図」(卷六)、「鸚鵡碑歌為又白題韓山読石図」(卷七)などがある。

なお、乙丑(嘉慶十年(一八〇五、二十八歳))の紀年を有する「荻廬問字図」(大阪市立美術館)は、韻山先生(王文誥)の為に、北宋の歐陽脩(一〇〇七―一〇七二)が幼年に母から学問を授かった故事を描いたもので、本紙の周囲に陳鴻寿(一七六八―一八三二)ら十六家の題記が廻らされている。現存作例の中では突出して早く、表現的にも若拙さの徴候と考えうる点もあるが、状態が非常に良好で、題記の紙焼けや染みの状態とは極端に差がある。また、これらの題記は表装換えの際に切断されて貼りこまれたらしく、当初はどのような状態であったかも定かでない。従って資料性の判断には表現面はもちろん、制作背景や題記の筆者の考証等、多角的な検討が必要なため今回の考察では割愛した。

(21) 嘉慶九年と嘉慶十八年の白序があり、また末尾に嘉慶十九年の湯貽汾、張如芝の跋がある。『続修四庫全書』に南京図書館蔵の同年刻本が影印されており、

これを用いた。

(22)

『画筌析覽』論用筆用墨第七

『湯貽汾著述部分』

画象也。象其物也。今人每画必曰、仿某法某。故一搨管、即以一古人入其胸、未嘗以造化所生之物入其胸。以造化生物入其胸、則象物、以古人入其胸、則僅能象其象「以下略」。

「仿」の字は『続修四庫全書』本では、「彷彿」とするが、『画論叢刊』本により改めた。

(23)

『琴隱園詩集』卷二十一に「黃子湘与劉子琴讀書故靖逆侯張氏金陵旧宅、結兄弟交拜松林下、子琴没數年、子湘思不能已、乞写拜松圖并題」が録され、現存卷にも書されている。『中国古代書画図目』二三(文物出版社、二〇〇〇年)、二六、二七、二六三頁。

(24)

顕著な例を挙げれば、道光二十八年(一八四八)の制作になる「愛園図」には、湖北省武漢市文物商店本と大英博物館本があり、同系の図様をとるが描法は大きく異なっている。中国古代書画鑑定組編『中国古代書画図目』一八(文物出版社、一九九八年)、一六三頁。鈴木敬編『中国絵画総合図録』二(東京大学出版会、一九八二年)、二〇八、二〇九頁。

(25)

「水村図巻」と類似の画面構成、樹木表現は、道光二十七年(一八四七、七十歳)の「秋林琴韻図」(広州市美術館)にも見出せる。『中国古代書画図目』一四、一五五頁。

(26)

『琴隱園詩集』における、六十代の作画に関する詩に、「是集余与穀原竹磻袁竹畦合作図「後略」(卷二十二)、「莫愁酬倡図為顧湘舟^沅作」(卷二十二)、「南村耦耕図為湘阜兄弟作」(卷二十三)、「海客琴尊図為張甥仲遠^{聯孫}作」(卷二十三)、「前略」集憑虚閣作図紀事即席漫成」(卷二十四)、「鐘守紀縁図」(卷二十四)、「煙波放棹図為周温甫作」(卷二十四)、「為翁問樵写問樵図因題」(卷二十五)、「自題按劍図」(卷二十七)、「為姜下溪^宣明府作山居讀書図後題」(卷二十九)、「白題移山図」(卷三十一)などがある。

・ 図版出版一覧 (「坐石聽松図」以外)

- 図4 『世界美術大全集 東洋編 第六卷』(小学館、二〇〇〇年)
- 図5 『中国美術 第一卷 絵画I』(講談社、一九七三年)
- 図6 『中国古代書画図目』六(文物出版社、一九八八年)
- 図7 『中国絵画全集』二五(文物出版社他、二〇〇一年)
- 図8 『大和文華』八五号(一九九一年)
- 図9 同右
- 図10 『中国絵画全集』三〇(文物出版社他、二〇〇一年)
- 図13 澄懷堂美術館絵葉書
- 図14 『中国古代書画図目』二三(文物出版社、二〇〇〇年)
- 図15 『中国古代書画図目』一〇(文物出版社、一九九三年)