

『宣和畫譜』小考

西 上 勝

(中国文学)

一 はじめに

近代中国の書画研究家・余紹宋（1883－1949）は、歴代の書画関連文献を十種に分類して解題を加えた力作『書画書録解題』（1932年刊行）において、第六類として著録類を設けた上で、その第二「前代内府所藏」類の冒頭に『宣和書譜』二十巻と『宣和畫譜』二十巻の二書を配した。余紹宋の書で、十二世紀の宮廷秘府で所藏されていた書画作品を反映したこれらの解題目録書に続けて取り上げられているのは、元明二朝を隔てて、十八世紀後半の乾隆年間以降になって編纂された宮廷内府所藏書画目録、『秘殿珠林』及び『石渠寶笈』初編、続編、三編のみである。これらの著作物は、同時代においてはすべて一般に流布することなく終わった。がそれ故にこそ、それぞれの時代に最大最高の所藏を誇った秘府の収蔵状況をうかがうには欠かせない基礎的資料として、これまで絵画史研究上で貴重視されてきた。

これから以下に検討を加えてみようと思う『宣和畫譜』は、北宋末、徽宗皇帝が在位していた頃の宮廷秘府に所藏されていた作品、古今の画家二百三十人余を、道釋・人物・宮室・番族・龍魚・山水・畜獸・花鳥・墨竹・蔬菜の十のジャンルに分類し、その略歴とともに画業に関する評価を記し、のべ六千三百点余に及ぶ作品を登録した書である。

余紹宋は、『畫譜』は、『書譜』と時を同じくして徽宗の命により内臣、すなわち宮廷の宦官たちによって集団編纂され、『畫譜』の序文に記される宣和二年（1120）夏以降に完成したものであろうと推測している。『畫譜』『書譜』の二書は、徽宗退位後、靖康年間（1126－1127）以降の政治的混乱に加え、おそらく秘府情報の保持が重んじられたためか、続く南宋の時代においては刊本が一般に流布するには至らず、個人蔵書家の解題書や関連の文献には言及がない。下って十四世紀初頭、杭州で刊行されたものが稀覯書として伝存する^{*1}が、刊行者・呉文貴は跋文に、「宣和書畫譜は乃ち当時の秘録にして、いまだかつて世に行われず。近ごろ好古雅徳の士、始めて取りて以て考證に資するも、往々更にあい伝寫し、訛舛ますます甚だし。余竊かにこれを病めり」と記している。二書は、明末に蔵書家・毛晉（1599－1659）が、自編の叢書『津逮秘書』に加え、これに基づき清の張海鵬が増訂編集した叢書『学津討源』に収録されてようやく世に流布することになった。

編著者が不明であることに加え、上述のような伝存過程故に、余紹宋が示した分類からも示唆されるように、『畫譜』と『書譜』はもっぱら北宋末の時点での存世状況をうかがうため

の参考資料としてのみ扱われることが多く、先行文献を剽窃して構成された編纂物と見なされ、画論書としては、これまでほとんどまともな評価は受けることがなかった。

例えば、現代中国を代表する中国絵画史家の俞劍華は、『畫譜』の画家伝について、こう評している。「書中列せられる画家の伝記は、宋代以前では多く『歴代名画記』、『唐朝名画録』、『益州名画録』、『聖朝名画評』、『図画見聞誌』などから抄録したもので、オリジナルな見解は少なく、しかも記し違えた部分が非常に多い」*2。俞はこのように『畫譜』の画論書としての独創性を否定する。しかし、実のところ『宣和畫譜』が先行する画史書を拠り所にして伝記を載せる場合でも、著録した作品に具体的に準拠しつつ叙述を進めたり、先行資料の後に新たに世に出た関連言説を加えて論評を行うのが常であって、単純な抄録で済ませていることはほとんど無く、俞劍華の批評は文学的に見た場合、正鵠を得たものとは言いがたい。

例えば、『畫譜』が巻一、道釋一の劈頭に配置する顧愷之の伝記でも、主として先行する張彦遠（815?－875?）『歴代名畫記』の叙述に依りながらも、別資料を加えて再編が試みられている。都・建康の瓦官寺の堂壁に画いた維摩詰像をめぐる『京師寺記』が伝える逸話、顧愷之が寺僧たちに「三日ならずして、観者の施すところ、百万銭を得べし」と言っていたところが、果たしてその予言どおりになった、というエピソードを記した後、杜甫の「許八拾遺の江寧に帰りて観省するを送る。甫 昔時嘗て此の縣に客遊す。許生の處に於いて瓦官寺の維摩図様を乞い、これを篇末に志す」と長い題を有する五言詩の一句「虎頭 金粟の影」を引き、この句はこの事を言うのだと注する。詩情の体得を尊重する徽宗画院の風潮を反映するかの如く*3、『畫譜』の論評には関連する詩句がしばしば挿入されているのだが、この部分にもそうした改変が現れている。

もう一例挙げるならば、巻五、人物一には、杜甫が詩を捧げたことでもよく知られる鄭虔が列せられている。『歴代名畫記』にも、また同じく九世紀の人である朱景玄の『唐朝名画録』にも、画家としての鄭虔への言及は見られる。だが、『宣和畫譜』は秘府に蔵される鄭虔の絵画八点の内に、陶潜像一点を数えるのだが、それに先だって先行二書には見られない次のような論評を書き加えている。「陶潜を画いて、その風気は高くすぐれ、これまでには見出されていなかったものだ。酒に酔って北向きの窓の下に臥し、自ら古代の帝王の時代の人間と見なす、こうした境遇を分かちあう者でない限り、こうした人物像を知り得ない、だから鄭虔によって画かれたのも、もっともなことなのである」*4。絵画は画家自身の人格や内的精神性を表象するものでなければならない、とする考え方に裏付けられてはじめて、このような論評が書き加えられることが可能になったはずである。

上に挙げた例からも推測できるように、『宣和畫譜』の画人伝は、当時普遍的であった絵画観及び実作の収集状況に対応する新たな創作が試みられているのであって、編者不明の故に単なる先行文献の剽窃に過ぎず新味のない叙述に終始している、などとは言いきれない*5。こ

うした『宣和畫譜』の特徴は、この書物が編纂され始めた頃の徽宗朝宮廷画院で主導をなしていた絵画観に支持されていたと推測できる。北宋末の時期の画院を中心として出現したいわば「絵画の変」は、当時の画壇全体における著しい変容の影響を受けたものであって、士人の文人画が理想とするものに近く、画院に所属する画家達が制作する絵画作品をも士大夫文人の賞玩に耐えうるものでなければならぬと見なす新たな絵画観を起因とするものであった、という指摘がつとにある*⁶。『宣和畫譜』巻十一に載せる宋初を代表する山水画家である李成の伝記は、儒教を本義と認識し、経世の道を志しながらも、詩文や絵画に自らの感情を解き放ち、貴人富家に靡くことなく一家の画業を形成して、単なる「画史冗人」に終わることのなかった画家の形象を表現しようと試みられた散文であり、そのような表現の試みは、蘇軾や黄庭堅が多くの詩文を通じて言表しようとしていた考え方に先導されたものであった*⁷。李成の伝記に見られる蘇軾・黄庭堅の流れを汲む士大夫文人たちの絵画観は、当時の政争故に彼らの名は表沙汰にならないにしても、徽宗朝画院でも指導理念としては是認されていたのは間違いない。『書譜』『畫譜』からは、蘇軾、黄庭堅らの名は完全に排除されている。それは、「元祐諸賢の書において、則ち著録を為さざるは、政見の同じからざる故を以てなり。その藝事を並べるに至りても、またこれを擯斥す。当時 新党の伎刻することの深くして、徽宗の明ならざるを見るべく、また殊に訝るべきなり」（『書畫書録解題』『書譜』）、「乃ち東坡諸人の作を録せざるに至りては、全く書譜と同じ」（『書畫書録解題』『畫譜』）と、余紹宋が指摘するように、徽宗朝における苛烈な党争の影響を蒙ったためだ。だが、政治的には肅清の対象となっても、画院の指導原理たる書画の見方を決定づけた蘇黄の言説を排除しきことはできなかった。だから例えば、『畫譜』巻二・道釋二の劈頭に配置された呉道玄の伝記には、「議する者謂わく、有唐の盛、文は韓愈に至り、詩は杜甫に至り、書は顔真卿に至り、畫は呉道玄に至りて、天下の能事畢われり」と、蘇軾の言説が、また例えば巻二十・墨竹の宗室・趙令穰の伝記に「宮邸に生長し、富貴綺紈の間に處るも能く經史に心を遊ばせ、翰墨を戲弄し、もっとも意を丹青の妙に得たり」と、黄庭堅の「更に聲色裘馬を屏け、胸中に數百卷の書を有らしむれば、まさに文與可にも愧じず」（題宗室大年永年畫）という言説に基づく表現が加えられているのだ*⁸。

だが、士大夫文人という資格を獲得し得た画家を尊重しようとする『畫譜』の編集方針が、一方では歪みを生んでいることも否定できない。『畫譜』には、後の史家からは北宋末の「六賊」の一に挙げられることになる童貫をはじめとして、多くの宦官が内臣画家の名の下に挙名され過剰な賛辞からなる論評が与えられている。その一方で、先行文献たる劉道醇『聖朝名画評』や郭若虚『圖画見聞誌』には名が見えていた燕文貴ら、画院所属の下級職階に位置する画家は、「後の作者、王瓘、燕文貴、王士元らの輩の如きは、もとより阜隸を以て處るべく、因りてこれを譜に載せず」（巻八・宮室敘論）として記載が見送られてしまった*⁹。

そうした歪みは有するものの、『宣和畫譜』は、絵画は画家の全人格的表象でなければならないとする理想主義的な絵画観の下、実作の精力的な蒐集に基づいて、総括を行うべく編纂された書である、と基本的には言うことができる。北宋末に現れた絵画観の新しい展開を受けて、指導理念を掲げつつ新展開をどう確定しようとしているのか、また文人画家とは異質な領域の創作に従事した画家達の形象をどう処理しようとしているのか。新しい絵画の見方と実践は、新しい画家像を文学的に形成することを通じて駆動されることになったはずである。そうした見地から、『宣和畫譜』における李成以外の画人伝の様相に注目しつつ、考察を加えてみることにしたい。

二 ジャンルについて

同時代士人の「太上皇帝の生まれつきの芸術愛好心は、即位前から顕著であったが、帝位に即かれるや、天下の名だたる書画の蒐集に専心された」*¹⁰とか、「宣和年間、内府の絵画蒐集は甚だ精力的だった」*¹¹とかいった言及からも想像できるように、芸術愛好家を自認する徽宗によって、多数の名書名画が民間から宮廷内秘府へ強制的に収奪が進められたのであろうが、その結果となった蒐集をどう整理するか、その苦心が『書譜』と『畫譜』を形成したと考えられよう。もちろん、両書には収奪の過程についてなど一言の記載も無いけれども、少なくともコレクションをどう整理し、言語化しておくかという点においてはそれぞれの編纂方針に基づいて、真摯な検討が行われたはずである。例えば『畫譜』に見られるテーマ別の分類見出しは、余紹宋などからはその不合理さを指摘され、現代の我々にとっても不可解に見える部分こそあれ、当時としては最も妥当な整理枠と見なされたに違いない。

やや後の趙彦衛は、宣和時代の画学カリキュラムについて、「筆意は簡全にして、古人を模倣せず、しかも物の情態を尽くし、形色ともに自然なるが若く、意は高く韻は古きを上と為す。前人を模倣して、能く古意を出し、形色はその物の宜しきを象りて、設色は細かく、運思は巧みなるを中と為す。博く図絵を模し、その真なるを失わざるを下と為す。その習に六有り。一に曰く仏道、二に曰く人物、三に曰く山川、四に曰く鳥獸、五に曰く竹花、六に曰く屋木、各々以て名を積す」と記録している*¹²。趙彦衛が記す画業の修学六コース、すなわち仏道・人物・山川・鳥獸・竹花・屋木は、『畫譜』が立てる十分類、すなわち道釋・人物・宮室・番族・龍魚・山水・畜獸・花鳥・墨竹・蔬菜から墨竹を除き、残り九分類を縮約したものと見ることができる。仏道は道釋、人物には人物と番族、山川は山水、鳥獸は龍魚、畜獸と鳥、竹花は花と蔬菜、屋木は宮室を、それぞれ継承するものと推測できる。

またよく知られるように、これらのジャンル間の関係について、早く熙寧年間（1068—1077）に郭若虚『圖畫見聞誌』が「古今優劣」と題して、「近きは古きに方れば多くは及ばざるも、

『宣和畫譜』小考

過ぎたるもまたこれ有り。もし仏道人物、士女牛馬を論ずれば、則ち近きは古きに及ばず。もし山水林石、花竹禽魚を論ずれば、則ち古きは近きに及ばず」と述べていた。嘉祐年間（1056－1063）に、劉道醇が著した北宋前期画家列伝『聖朝名画評』が人物・山水林木・畜獸・花卉翎毛・鬼神・屋木の六門に分けて載せる九十名余の顔ぶれを、『畫譜』に検してみると興味深いことが知れる。山水林木・花卉翎毛といった新ジャンルでは、『聖朝名画評』が名を挙げる半数以上の画家の実作を『畫譜』は蒐集し得ているのに対し、その他のいわゆる旧ジャンルでは、どれも半数を下回る画家の作しか獲得していないのである。人物・畜獸・鬼神に薄く、山水・花鳥に厚い『畫譜』の記述は、収蔵点数の差異にすでに歴然と現れている。蘇軾の言に従って唐代第一の道釈画家と見なす呉道玄の所蔵作品点数は九十三、道釈・人物類で最も多数の収蔵点数が記録されるのは南唐出身の王齊翰の百十九点、「前に曹（呉の曹弗興）衛（晉の衛協）有り、後に李公麟有り」（人物叙論）と当代随一の人物画家と評される李公麟の作でさえ百七点に止まる。これに対し、宋代山水画の始祖と位置づけられる李成の作は百五十九点、李成を師とした許道寧は百三十八点、僧・巨然の山水画は百三十六点を数える。花鳥類に配される画家たちの作品になると、その所蔵点数はさらに膨大だ。五代・蜀を代表する花鳥画家・黄筌の作品は三百四十九点、また五代・南唐を代表する徐熙は二百四十九点に達している。さらに黄筌の画法を継承した子・黄居寀は三百三十二点、徐熙の画法を受け継いだ孫・徐崇嗣の作品でも百四十二点にのぼる。「祖宗以来、図画院の藝を較ぶる者、必ず黄筌父子の筆法を以て程式と為すも、白及び呉元瑜の出づるより、その格遂に变ず」（卷十八花鳥四、崔白伝）と評される崔白は二百四十一點、呉元瑜でも百八十九点が記録される。ここに記される点数を直ちに真作を数えたものと見なすことはできないかもしれない。蒐集に従事したと推測される米芾が、「無李論」を著し李成の真作が稀少であることを訴えた（米芾『畫史』）ことは周知の事実だし、宋代以前には画家としての名声がさほどでもなかった王維の作が、『畫譜』では突如として百二十六点も集められる、というのにもかにも不自然である（卷十山水一）。しかし、『畫譜』記載の作品点数に見られるばらつきからは、どのジャンルの絵画が当時よりよく受容されていたのかを推し量ることは許されるだろう。

『畫譜』の収録点数でともに多数を数える山水・花鳥の二つのジャンルについて、士大夫文人からは異なった評価を受けていたことも知られる。「写生」すなわち「いきうつし」の技倆を誇ったと伝えられる唐代の邊鸞と十一世紀の花鳥画家・趙昌は^{*13}、「画を論ずるに形似を以てするは、見 兒童と隣す」という劈頭の句で広く知られる蘇軾の五言詩（書鄴陵王主簿所畫折枝二首の其一、元祐二年（1087）の作）で、王主簿なる人物が画いた「疎澹」にして「精勻」な「折枝」を画いた作にも及ばない、「形似」のみをただひたすら追求するだけの画家として名を挙げられていた。犀利な鑑識眼を誇る米芾も、花鳥画家と花鳥画をこう切って捨てていた。「趙昌、王友の流は、無才なるに善く倣するが如し。士は初め甚だ悪むべきも、

終に憐みを須ちて収録す。装堂の嫁女はまた棄てざるか」（『畫史』）「翎毛の倫は、雅玩に非ず」（同前）。その一方で、米芾は山水ジャンルを高く評価する。「たいてい牛馬人物は、一たび模すればすなわち似る。山水の摹するは、みな成らず。山水は、心匠の自得するところ高ければなり」（同前）。徽宗朝に先立つこと三十年、神宗朝画院で山水画家・郭熙が重用された頃から、山水画は本格的に注目され始めたという見解もある^{*14}。

以上のことを考え合わせると、『宣和畫譜』が採用した十のジャンルについては、次のように概括することができるであろう。すなわち、古典的な勸戒を含む旧ジャンルとして道釋・人物・宮室・番族・畜獸を、外部対象への新たな接近を重視するジャンルとして龍魚・花鳥・蔬菜の三つを、そして画家自身の内発的な創意に発する新ジャンルとして山水と墨竹が設定された。前二類は画家をとりまく外部世界に存在する事象の本性を指定する点で共通するが、外部事象の新たな見方を生み出す可能性については強弱の違いがある。花鳥を代表とする文化的な束縛から逃れやすいモノの方が、新たな表現を生むのが容易だったはずだ。山水と墨竹は職業画家には扱い難いテーマであり、理想主義的な世界観を持った士大夫文人に最も適合したジャンルなのだと『畫譜』の編者たちは見なしたようである。

「嶽は鎮^{まも}り川は靈あり、海は涵し地は負う、造化の神秀、陰陽の明晦、萬里の遠に至りては、これを咫尺の間に得るべし。それ胸中に自ら丘壑を有するにあらざれば、発してこれを見わし形容すること、いまだ必ずしもこれを知らず。かつ唐より本朝に至る、山水を画くを以て名を得る者、おおむね画家者の流に非ずして、多く縉紳士大夫より出ず。」（山水叙論^{*15}）

また『畫譜』が新設したジャンル「墨竹」の叙論にもこう記される。

「絵事の形似を求むるは、丹青・朱黄・鉛粉を捨つれば則ちこれを失す。これあに画の貴ぶべきを知らんや。有筆は、かの丹青・朱黄・鉛粉の工みなるに在らざるなり。故に淡墨を以て揮掃し、整整斜斜、形似を専らにせずして、ひとり象外に得る者有るは、往々画史より出でずして、多くは詞人墨卿の作る所より出づ。蓋し胸中の得る所、もとより已に雲夢の八九を呑む。しかして文章翰墨、形容すること逮ばざる所あり、故にひとえに毫楮に寄す。則ち雲を払いて高寒、雪に傲りて玉立するとは、かの月を招き風に吟ずる状とともに、熱を執るといへども人をしてすなわち續を挟ましむるなり。景を布し思を致し、咫尺に盈たずして万里も論ずるべくは、則ちまたあに俗工の能く到る所ならんや。」（墨竹叙論^{*16}）

博識にして思慮に富んだ「縉紳士大夫」「詞人墨卿」でなければ外部対象を超越した形象を造形することは難しい。単なる外部事象の模写、「形似」に満足して終わる「画家者流」「俗工」などには望むべくもない営みなのだ、と筆者はいうのである。こうした『畫譜』に通底する士大夫文人を尊重する意識は、これまでの画家の姿をより能動的な形に変えた。そうした改変を如実に示す一例を以下に見てみることにしよう。

唐代最高の画家として位置づけられてきた呉道玄には次のようなエピソードが知られる。

『宣和畫譜』小考

それは後に唐・文宗の時、李白の歌詩、張旭の草書と併せてその劍舞が「三絶」と称されるようになる^{*17} 武將・裴旻との間に起こった出来事である。郭若虚『圖畫見聞誌』が「故事拾遺」の一として記録するところを要約するところである。

「玄宗の開元年間の事、裴旻が亡母の供養のために、洛陽の寺の壁に鬼神の絵を執筆するよう呉道玄に依頼した。呉は裴に対し、劍舞を披露して画想を喚起してもらいたいと答えた。そこで裴は喪服を武装に改め、馬にまたがると縦横無尽、劍を空中高く投げ上げ鞘で受け止めて見せる。見物人の歓声の中、呉が颯爽と筆を奮うと、それは又とない傑作となって現れた」^{*18}。

このエピソードは、九世紀には広く知られていたと見えて、張彦遠『歷代名畫記』や朱景玄『唐朝名画録』にも関連の記載がある。『歷代名畫記』には、ごく簡単に「將軍裴旻 劍を舞うに善し。道玄 旻の劍を舞うを觀、出沒神怪なるを見、既に畢わりて、揮毫益々進む」と記す。『唐朝名画録』の方は、郭若虚の記録と同じく、やや詳しく出来事の推移を記し、「(旻) 舞い畢わるや、筆を奮いて俄頃して成る。神助のごとき有りて、尤も冠絶と為す」という数句を付け加える^{*19}。以上の記録では、すべて呉道玄の依頼に依て、裴旻が自ら劍舞を披露し、呉道玄はそれをきっかけに着想を受動的に得た絵師として記録されている。これらに対し『畫譜』の記述では、呉道玄は能動的な働きかけを行う画家として形象化されている。

「道子 旻をして縗服（もふく）を屏去し、軍裝を用いて纏結し、馬を馳せ劍を舞わしむ。激昂頓挫、雄傑奇偉なり。觀者数千百人、駭慄せざるはなし、しかるに道子は解衣盤礴、因りてその氣を用いて画思を壮にす。筆を落とせば風生じ、天下壯觀たり」^{*20}。

呉道子は驍將の振る舞いにも動ずることのない「氣」の持ち主として表現されている。そして『畫譜』の呉道玄の伝記にはこう付け加えられる。

「しかして一たび揮毫する毎に、必ず須く酣飲す。これ文章を為すと何ぞ異ならんや、正に氣を以て主と為すのみ」。

呉道玄は、もはや依頼者の要請に応ずるだけの絵師ではない、内発的な衝動を原動力に進んで創作に従う芸術家なのである。

三 「形似」をめぐる画論

単なる外部対象の模写「形似」の価値を低く見る『宣和畫譜』の絵画觀に立つとき、画家はどのような人物形象として現れるのか。その一端は、前稿において李成の伝記に見たところでもある。士大夫文人に典型的にみられる精神性の自ずからなる発露がもっとも尊ばれる、その一方で、要請にのみ唯々諾々と従って外部事象の模写に勤しむ職業絵師は貶められ、峻別が行われる。李成のような資質を備えた画家を尊重する時、「形似」を進んで捨てる画家は

どう評価されているか、さらにまた本来外部対象のありのままの姿を捉えることを第一義としていたはずの花鳥画家はどう再評価されることになるのか。この節では、そうした関心から、「形似」に着目しつつ、『畫譜』の文章を考察してみることにしたい。

「王維の画品は妙絶。山水平遠において尤も工なり」（李肇『國史補』）という記録があるように、王維は山水画の名手として知られていた。こうした初期の伝聞に基づいて五代の頃に編纂された『舊唐書』本伝、また北宋前期に改訂が加えられた『新唐書』本伝にも、王維の「山水平遠」図は、「絵者」あるいは「絵工」すなわち職業絵師などは遠く及ばない、「天機」先天的な能力から出たものだったという記述がある。

『畫譜』も、先行史書に見えるこうした記述に依りながら、王維が生まれながらの画家であったと評する。ただ、画家・王維の評価の高まりを背景^{*21}に、『畫譜』では蒐集された王維作の「山居図」や「山荘図」についても触れる必要があった。それがそれまでの記述とは異なる要因であった。かつて朱景玄は、退隱後の王維が、藍田山居をテーマとして画いた作品について「また輞川の圖を画く。山谷 鬱鬱盤盤として、雲水飛動す。意は塵外に出、怪は筆端より生ず」（妙品上）と簡単に言及していただけだったが、『畫譜』ではさらに一歩進められ、「輞川圖」が王維の内発的創意に基づくものだと強調しつつこう記す。

「その輞川に卜築するに至りても、また図画の中に在り。これその胸次の存する所、適くとして瀟灑ならざるは無く、志をこれ画に移せば、人より過ぐること宜なり」。

王維が天性の詩人であるが故に、その資質が絵画として発現した場合であっても、必然的に優秀さが保証されるというのである。

ならば、優れた芸術家としての素質と教養を備えているなら、たとえ専門画家としての技術に頼らずとも優れた絵画表現が可能という結果が現れることにもなるだろう。他ならぬそうした可能性に依拠して用意されたジャンルが墨竹であった^{*22}。墨竹の名手として北宋に名を知られたのは文同であった。『畫譜』は、「水墨竹雀図」をはじめとする十一点の文同の竹の絵を集めて、以下のような小伝を附している。

「文臣の文同、字は與可、梓潼永泰の人。善く墨竹を画き、名を時に知らる。凡そ翰墨の間に、物に託して興を寓すれば、則ち水墨の戯に見わる。^{このごろ}頃 洋州に守たりて、篋簞谷に、亭をその上^{ほとり}に構え、朝夕遊處の地となす。故に竹を画くにいよいよ工みなり。月は落ち亭は孤なるとき、檀欒飄發の姿、風の動かすかと疑い、筍ならずして成るに至りては、蓋しまだ妙に進みし者なり。或いは古槎老桺を作すを喜ぶ、淡墨にて一掃すれば、丹青家の毫楮の妙を極めし者といえども、形容及ぶ能わざる所あり。蓋し與可の墨竹の画に工なるは、天資穎異にして、胸中に渭川の千畝あればなり。気の十万の丈夫を圧するに非ざれば、何ぞ以てここに至らんや。官は司封員外郎に至り、祕閣校理に充てらる。」^{*23}

文官の地位を得た文同は、そうした立場の者が文章制作以外の表現活動が往々「墨戯」に

流れるように、身近な表現手段と表現対象を用い、墨竹の画法を巧妙に仕上げた。その特色が発揮されたのは、「古槎老栢」すなわち老いた枝やひこばえといった、全く竹らしさを欠く対象ではあったが、職業画家「丹青家」が技倆を尽くしたとしても、表現しきれぬものを現していた。そうした表現が可能になったのは、一に係って文同の素質と教養・気概だったと『畫譜』は評する。文同の同時代人であった郭若虚の編した『図画見聞誌』にも、「王公士大夫の、仁に依りて藝に遊び、極至に臻りし者」十三人の内に加えられ、「復愛於素屏高壁、状枯槎老栢、風格簡重、識者珍愛」と、同じ「枯槎老栢」という対象名が記されているものの、文同がその対象に依りつつ独自の表現を可能にしたことについては論評されることはなかった。これは、表現者の内面、その関心の向かい方にまで踏み込んだ『畫譜』の立場によって、はじめて言い表すことが可能になった評価なのであった。

では、士大夫文人としての資質に恵まれない画院所属の職業画家の個性について、『畫譜』はどう形象化しようと試みているのだろうか。たとえば、米芾から酷評された花鳥画家・趙昌の場合ではどうか。作品点数からみれば、趙昌は文同をはるかに上回る蒐集点数を誇っているのである。

「趙昌、字は昌之、廣漢の人。善く花果を画き、名は一時に重んぜらる。折枝を作せば極めて生意有り、傳色尤もその妙に造れり。兼ねて草虫にも工なり、しかれども花果の勝と為すに及ばず。蓋し晩年みずからその得る所を喜び、往々深藏して市せず、既に流落すれば、則ちまた自ら購いて以てこれを帰す。故に昌の画、世の得難き所なり。且つ画工はただその形似を取れるのみ、昌の作のごときは、則ちただにその形似を取るのみならず、直に花のために神を伝える者なり。また雑じうるに文禽猫兔を以てするも、議する者以て謂えるらくその長ずるところに非ずと、しからば妙處は正にここに在らず。観者以て略すべきなり。」^{*24}

この『畫譜』の趙昌伝は、先行する劉道醇『聖朝名画評』花卉翎毛門・妙品や郭若虚『図画見聞誌』紀藝・花鳥門の記述を下敷きにしたものだ。猫や兔の家禽類は得意とするところではなかったという指摘も、郭若虚の「昌兼画草蟲、皆云盡善、苟図禽石、咸謂非精」という記述を継承するものであろう。しかし劉道醇、郭若虚がそれぞれ「形似を得る」や「精なる者」と述べて、趙昌が外部対象を正確に写生したことを称賛するのとは異なり、『畫譜』の編者たちは趙昌を平凡な画工からすくい上げる苦心をしている。その苦心は、趙昌が画こうとしたのは花の「形似」を越えた「伝神」だった、という表現に集約されていると読むことができる。

趙昌以外の花鳥画家の評伝にも、この「形似」を越えた「形似」を称揚する言葉が頻繁に見られる。

葛守昌も花鳥画を得意とした画院所属の画家だが、彼の作として『畫譜』が挙げるのは、熙寧年間に崔白の指揮の下、制作に従事したという宮殿内の障壁画の一点に過ぎない。この

葛守昌の小伝にも、『畫譜』編者たちは『図画見聞誌』にはなかった次のような評語を付加している。

「大抵画人のこれ（筆者注：花鳥画のこと）を為す者甚だ多し、然れども形似少しく精ならば、則ちこれを整齊に失し、筆画はなほだ簡なれば、則ちこれを濶略に失す、精にして疎に造り、簡にして意足るは、ただ筆墨の外に得る者これを知れり。守昌これに学を加えれば、また殆ど駸駸として以てこれに進む者なり。」

ここでもやはり『畫譜』の編者たちは、外部対象の真がとらえられるか否かは、画き手の内面の充実如何だと結論づけるのである。

ここに見たように、花鳥画の評価は、外部対象の真なる様相あるいは本性は、従前の観察手法を如何に乗り越えているかどうかにかかっている。『畫譜』の花鳥画家の評伝は、そうした基準に照らして叙述が推進されている。南唐の画院で徐氏体を創始した徐熙の伝記でも、こう書き起こされる。

「尚ぶ所は高雅、寓興は閑放、草木蟲魚を画きて、妙を造化より奪うは、世の画工の形容の能く及ぶ所に非ざるなり。かつて徜徉として園圃の間に遊び、景に遇うごとに、すなわち留まる。故に能く物態を伝写し、蔚として生意有り。芽なる者、甲なる者、華なる者、実なる者、かの濠梁鯁喁の態、連昌森束の状とに至るまで、真宰轉鈞の妙を曲尽し、四時の行、蓋し言わずして伝えるもの有らん」*25。

また、南唐の画院画家・唐希雅の孫、唐忠祚の小伝には、次のように論評が加えられる。

「蓋し忠祚の画は、ただその形を写すのみならず、物の性を曲尽し、花は則ち美にして艶、竹は則ち野して閑、禽鳥の羽毛は、精迅超逸、殆どまた技の妙に進む者なり」*26。

外部対象の本性を「曲尽」窮め尽くす能力を、本来模写を第一義とする花鳥画家にも要求する。そうした探求心の有無が、単に形似を得て満足する職人・画工と選ばれた花鳥画家とを序列化すると『畫譜』の編者たちは考えたのである。

四 達成と課題

こうして見てきたように、『宣和畫譜』とは、文人的資質と蓄積してきた教養を元に、画き手の内的衝動を原動力として形象化された絵画を重んずる観点に立ち、蒐集した作品とその画き手をそうした理念に基づいて整序し編纂された作品目録であった。

では、このような理念から、どのような画家の社会的存在形態がもっとも望ましいものと見なされることになったのか。またそこから、どのような新しい芸術観が展開していく可能性が生まれたのか、最後にもう一度そうした問題に立ち戻って考察したい。

『宣和畫譜』小考

『畫譜』が北宋末に至る絵画の流れの中で、中心的なジャンルとして位置づけたのは、最も頻繁に作品が生み出された花鳥画ではなく、また新たな指導的理念を全面的に展開するのに相応しいとされた山水画でもなかったようだ。儒教、道教、仏教の三教関連の肖像を含む、広い意味での人物形象を扱う絵画表現こそが、最重要のジャンルと見なされた。だからこそ、山水、花鳥に先行して、顧愷之から呉道玄までの名だたる作者を目録の冒頭に配置したのである。なかでも歴代の画家たちの事業を集大成し、同時代の最も傑出した画家と見なされ論評が加えられているのが李公麟（1049－1106）である。人物ジャンルの叙論の後半では、歴代の画き手の系譜の流れに李公麟がこう位置づけられている。

「かの殷仲堪の眸子、裴楷の頬毛、精神を阿堵の中に取り有り、高逸は丘壑の間に置くべき者のごときは、また議論の能く及ぶ所に非ずして、これ画く者の以て不言の妙に^{いた}造るもの有りなり。故に人物を画くは最も工なり難しと為す。その形似を得と雖も、則ち往々韻に乏し。故に呉晉より以来、号して名手と為す者、わずかに三十三人を得たり。その卓然伝うべき者は、則ち呉の曹弗興、晉の衛協、隋の鄭法士、唐の鄭虔、周昉、五代の趙鼎、杜霄、本朝の李公麟なり。彼らは筆端に口無しと雖も、なお古の人を論じ、品流の高下に至るも、一見して以てこれを得べき者なり。然して人物を画きて名を得るに、ただ譜に見えざる者有り。張昉の雄簡、程坦の荒閑、尹質・維真・元霽の形似の如きは、善ならずんば非ざるなり。蓋し前に曹衛有りて、後に李公麟有れば、数子を照映して、もとより已に奄奄たればなり。ここに譜の載せる所は、虚譽無からんことを知れり。」^{*27}

ここに記される人物画論は、かつて顧愷之が『魏晉勝流画讚』で、「凡そ人を画くは最も難し。次には山水、次には狗馬、台榭は一定の器なるのみ、成し難く好くし易し。想を遷して妙得するを待たざればなり」と述べた見解^{*28}を襲うものではあるが、古今の人物画家の最後尾に李公麟を配するところにこそ編者の意図がある。

宣和秘府に集められた李公麟の作品は、「寫王維像」のような人物画の本流に属するものばかりではなく、「観音像」や「禅会図」などの仏画、さらには「天馬図」、「山莊図」、「杏花白鵲図」のように、花鳥、山水までをおおう幅広いジャンルに涉っている。余紹宋は、「画家は尽くは一門に擅長せず、門類既に多く、また互見の例を用いずして、終に此を顧みて彼を失する嫌い有り」と『畫譜』の編纂方針を批判したけれども、その批判は李公麟の場合に最もよく該当する。編者たちは、そうした批判を招く危険を冒してまで、李公麟を絵画伝統の本流に位置づけることを優先したのである。

李公麟のために記された小伝は、『畫譜』の中でも最も長文で、力を注いで書かれたものだ。後に『宋史』文苑伝に収められる李公麟の伝記は、「黄庭堅はその風流は古人に減ぜずと謂えども、画の累と為りにしに因るが故に世はただ藝を以て伝えり」と結ばれる。李公麟は、諸芸に溺れ出世を逃した士人として、一般には記憶されることになった。『畫譜』編者はそれ故に

こそ李の出处進退を詳しく記すのだと断りを、小伝の最後に書き加えてもいる。では、李公麟伝はどう書かれているか、以下に『畫譜』の小伝を代表する文章として、詳しく検討してみよう。

小伝は、冒頭、史伝の定式に沿い、姓名、字、籍貫、父系、官位を記した後こう続く。

「法書名画を蔵するを喜ぶ。公麟少くして閱視し、即ち古人の用筆の意を悟り、真行書を作せば、晉宋の楷法の風格有り。絵事は尤も絶し、世の宝とする所と為る。博学精識、用意至到、凡そ目の観る所は、即ちその要を領す。始め画は顧・陸と僧繇・道玄及び前世の名手の佳本を学び、胸臆に盤礴たる者甚だ富めるに至りて、乃ち衆の善くする所を集め、以て己が有と為し、更に自ら意を立て、専ら一家を為す、前人を踏襲せざるがごとくして、実は陰かにその要に法る。凡そ古今の名画は、これを得れば則ち必ず模臨し、その副本を蓄う、故にその家に多く名画を得、有らざる所無し。」

先ず、李公麟の書画に対する篤い愛好と、研究の深さが強調される。過去の遺産を充分に吸収した上で、集大成し、新たな境地を切り開いたのだ、と述べる。これは、蘇軾が唐の呉道玄の画業について、「新意を法度の内に出だし、妙理を豪放の外に寄」（元豊六年（1083）の作「跋呉道子地獄变相」、ならびに元豊八年（1085）の作「書呉道子画後」）せた、と度々称赞したあの有名な言葉を想起させる。こうして過去の蓄積を我がものにした李公麟は、その能力によって様々な対象について絵画を制作していく。

「尤も人物に工にして、能く状貌を分別し、人をして望んで、その廊廟館閣か、山林草野か、閭閻臧獲か、臺輿皂隸かを知らしむ。動作態度、顰伸俯仰、小大美惡と、かの東西南北の人才に至りても、分かちて尊卑貴賤を点画し、ことごとく区別有り。世俗の画工の、混ぜて一律と為し、貴賤妍醜を、ただ肥紅瘦黒を以てこれを分かたがごときに非ず。大抵公麟は立意を以て先と為し、布置縁飾を次とす。その成染精緻は、俗工も或いはこれを学ぶべきも、率略簡易なる處に至りては、則ち終に近からざるなり。蓋し深く杜甫の詩を作る体制を得て、画に移す。甫の作りし縛雞行の如きは、雞蟲の得失に在らず、乃ち『目を寒江に注ぎて山閣に倚る』時に在り。公麟の画けし陶潜歸去來兮の図は、田園の松菊に在らず、乃ち清流に臨む處に在り。甫の作りし茅屋の秋風の抜く所と為るの歎きは、衾破れ屋漏すと雖も恤える所に非ずして、『大いに天下の寒士を庇いて俱に飲ばしき顔せん』と欲す。公麟の作りし陽関の図は、離別の慘恨を以て人の常情と為し、釣者を水濱に設け、忘形塊坐させ、哀樂はその意に関せず。その他種種これに類し、ただ覽る者これを得。故に創意の処は呉生の如く、瀟灑の処は王維の如し。華嚴会の人物は以て地獄变相に対すべく、龍眠山莊は以て輞川図に対すべしと謂うがこれなり。これみな先輩の精絶なる處を撫りて、これを会して己に在れば、宜しく塵表に出づべし。然して世に伝うる所の者甚だ多く、人人以て考究するを得。」

李公麟の人物画は、一般の画工が細部に囚われて、全体の趣きを失するのとは違い、「立意」

『宣和畫譜』小考

に基づいていることを主張する。李公麟の作品「帰去来兮図」、「陽関図」が、杜甫の詩と相照らして評価されていることにも留意すべきだろう。詩作を十分に理解することと、「意」に支えられた絵画を創作することとが、同じ地平で論じ得る表現行為であると見なされていることが分かる。

次に小伝は、李公麟が最初、馬の絵を得意としたところから画名を得たことに触れた後、仕官から致仕に至るまでの期間の暮らしぶりについて、次のように書き進める。

「仕宦して京師に居るも、十年も権貴の門に遊ばず。休沐するを得、佳時に遇えば、則ち酒を載せて城を出、同志二三人を拉し、名園蔭林を訪い、石に坐し水に臨み、翛然として日を終う。当時の富貴の人、その筆跡を得んと欲する者、往々札を執りて交わりを願うも、公麟は斬固として答えず。名人勝士に至れば、則ち平生に^{くら}昧しと雖も、相いともに追逐して厭きず、興に乗じて筆を^{おろ}落すも、了として難色無し。また古器圭璧の類を画くに、名に循じて考実し、差謬有ること無し。仕に従うこと三十年、未だ嘗て一日も山林を忘れず、故に画く所皆その胸中の蘊^{うん}む所なり。晩に痺疾を得、呻吟の余も、なお手を仰ぎて被に画き、落筆の形勢を作す。家人これを戒む。笑いて曰く、『余習いまだ除かれず、覚えここに至る』と。その篤好なることかくの如し。病の少し^{いづ}聞るときも、画を求むる者なお已まず。公麟歎いて曰く、『吾画を為すは、騷人の詩を賦するがごとく、情性を吟咏するのみ。いかなぞ世人は察せずして、徒に玩好に供せんと欲するや』と。後に画を作して人に贈るに、往々^{いささ}薄か勸戒をその間に著す。君平のトを売りて、人に論ずに禍福を以てし、これをして善を為さしむると意を同じくす。歿後は画益々得難く、厚く金帛を以てこれを購わんとする者有るに至る。これより夤縁模倣して、偽りて以て利を取る。画に深からざる者は、おおむねその欺を受くるも、然れども精鑑からは逃れること能わず。官は朝奉郎に至って致仕し、家に卒す。今に至るも、四方の士大夫これを称し、名をよばずして、字を以て行われる。また自ら龍眠居士と号す。』

貴顕に媚びず、利欲に恬淡としていながら、学究の精神に富み、自然な情感の発露として絵画制作を篤く好んだ李公麟のあり方が、共感を交えて活写されている。李公麟は、元祐年間（1086－1094）に蘇軾や黄庭堅といった当時を代表する士大夫文人たちと親しく交わったことが、彼らが残した詩文から知られるのだけれども、『畫譜』の編者たちは彼らの名に触れることはなく、その代わりに王安石が進んで李公麟を称赞したことを書き加えた後、以下のよう総括して李公麟小伝を結ぶ。

「公麟の平生長ずる所を考えるに、その文章は則ち建安の風格有り、書体は則ち晉宋の間の人の如く、画は則ち顧陸を追い、鍾鼎の古器を辨ずるに至っても、博聞強識、当世にともに倫比するもの無し」*29。

詩文書画、文人が嗜むべきすべての領域について望むべき最高の水準に達していたという。

博聞強識に努め、世俗の利欲を忘却して、自ら発する情感のまま書画に親しむ、このような人間形象が、『畫譜』の編者たちにとって最も望ましい芸術家の姿であったということができよう。絵画技法の発揮を誇ることなく、先ず外部世界の本性を前提とし、本性の探求に努めることこそ、表現者が備えるべき資質であると説く『畫譜』の絵画観は、この李公麟小伝に見られるように、極めて理知的な性格を帯びている。

『畫譜』が成立してからやや後に、鄧椿が編纂した画史書『画継』は、はっきりと蘇軾・黄庭堅の論評に準拠しながら北宋末の画家を論評するけれども、『宣和畫譜』との関連は極めて稀薄なことが知られている^{*30}。李公麟は、『宣和畫譜』と『画継』の両方が立伝する数少ない画家のうちの一人であり、しかも『画継』でも「軒冕才賢」、すなわち士大夫文人の画家の一人として、蘇軾と米芾の間に排列されていることから推測できるように、かなり重い位置づけがされている。鄧椿は「史は画を以て世に知らると称するも、確論に非ざるなり。平日も博く鐘鼎古器、圭璧寶玩を求め、森然として家に満つ。その余力を以て、画笔に意を留む。心は通じ意は徹して、直に玄妙に造る。蓋しその大才は群を逸すれば、挙げてみな人より過ぐるなり」^{*31}と言葉を尽くし、李公麟の画業にとってその基盤となった彼の旺盛な知識欲を称えている。『宣和畫譜』の李公麟の小伝にも、この『画継』の評語ほど直截ではないとはいえ、そうした画き手の理知を重んずる時代の雰囲気の色濃く表れている。

最後に、この理知主義的絵画観の限界というべき箇所の指摘をして、本稿の結びとしておきたい。

熙寧時代の画院花鳥画家、兔の絵を好んで画いたと伝えられる崔慤の小伝には、『畫譜』の主知的傾向を突出した形で示す箇所がある。『畫譜』は郭若虚『図画見聞誌』の記述を下敷きにして、崔慤が特に好んで兔を画き一家を成すに及んだと記す。その直後いささか唐突に、郭若虚が触れていなかった議論を始める。それは兔の毛並みをめぐる、あまりにも些末に見える次のような議論だ。

「大抵 四方の兔、賦形は同じと雖も、毛色は小異す。山林原野、処る所一ならず、山林間の者の如きは、往々毫無くして、腹の下白からず、平原の浅草では、則ち毫多く腹白し、おおむねかくの如く相異なる。白居易かつて宣州の筆の詩を作り、『江南の石上に老兔有り、竹を食らい泉を飲みて紫毫を生ず』と謂えり。これ大いに物の理を知らず。江南の兔は、未だ嘗て毫有らず、宣州の筆工は、また青齊の中山兔の毫を取りて筆を作ると聞けるのみ。画家は藝に遊ぶと雖も、理を窮むる処に至りては、まさに須くこれを知るべし。慤の兔を画くに因りて、故にこれに及べり」^{*32}。

外部対象の模写を第一義とする花鳥画家も、造化の真を探求し、外物の本性を突きとめ、形似を超越した伝神に到達しなければならない、という理知主義的絵画観に『畫譜』の編者たちが立つことは、前節においても見たところではあるけれども、そうした知に寄りかかる

『宣和畫譜』小考

姿勢がこの箇所には極端な形で露呈しているといえるだろう。取って付けたような知見に基づいて、崔慤の絵画とはおよそ関わりのない白居易の新樂府の一篇「紫毫筆」の細部について非難するこのくだりは、士大夫文人に代表される知識人画家を尊重する一方で職業的画家を「画工」、「俗子」として貶める『畫譜』が拠って立つ絵画観が合わせ持つ驕りというべきものが姿を現しているように思われる。理知に拠って立つあまり、絵画表現の自在さを見失っているのではないか。こうしたジレンマをどう乗り越えることができるのか。これは『宣和畫譜』編纂以後の中国の芸術をめぐる文学的な課題として継承されることになったのではないかと予想されるのである。

-
- * 1 台北・故宮博物院には、元、大徳六年（1302）呉文貴杭州刊本が所蔵されている。呉文貴の跋文は、余紹宋『書畫書録解題』が記録するものに依る。
 - * 2 俞劍華（1895－1979）注釈『宣和畫譜』（2007年、江蘇美術出版社）の前言（1962年）。また最近の研究書、韋賓『宋元画学研究』（2008年、甘肅人民出版社）でも、「『宣和畫譜』対以前文献的点竄曲解」という一節を設けて『宣和畫譜』の叙述が先行文献の安易な剽窃から成るものであり、しかも先行文献の記述を歪曲して用いることが多い、と手厳しく批判している。また、韋氏はそれに先立ち、同書『宣和畫譜』名出金元説節で、杜撰な編纂にかかる『宣和畫譜』は、徽宗皇帝本人の絵画観を伝えておらず、当時の一般的絵画観に基づいて編纂された、北宋末宮廷秘府の書画所蔵状況のよすがを伝える覚え帖というべきものに過ぎない、と結論づける。しかしながら本稿の関心は、徽宗皇帝本人の絵画観ではなく、むしろ韋氏は否定的にしか評価しない、編纂者たちが有していたであろう当時一般の絵画観の方にあり、そうした絵画観にはどのような文学的作為が伴ったのかを明らかにすることを意図している。
 - * 3 鈴木敬「畫学を中心とした徽宗畫院の改革と院體山水畫様式の成立」（『東洋文化研究所紀要』第三十八冊、1965年）三 徽宗の畫院改革、参照。
 - * 4 「畫陶潛、風氣高逸、前所未見。非醉臥北窓下、自謂羲皇上人、同有是況者、何足知若人哉。此宜見畫於鄭虔也。」
以下、『宣和畫譜』のテキストは、于安瀾編『画史叢書』（1962年、上海人民美術出版社）所収の学津討源本を底本とする校訂本による。
 - * 5 『宣和畫譜』卷十二、山水三に「日本国」として加えられた一条が、日本絵画論に貴重な指摘をなすことでも知られる。古くは、狩野永納『本朝画史』卷一「画考」にこの条が引用される他、「日本絵画の裝飾主義とでもいふべき本質を實によく見抜いた」指摘として現代でも評価されている。辻惟雄『日本美術の見方』（1992年、岩波書店）参照。
 - * 6 鈴木敬前掲論文。
 - * 7 拙稿「蘇黄題画跋と画人伝の成立」（岡山大学中国文史研究会『中国文史論叢』第5号、2009年）
 - * 8 蘇黄の関連言説を積極的に引く鄧椿の画史書『畫繼』では、趙令穰の伝記に黄庭堅の論評がそのまま載せられている（卷二）。また、『宣和畫譜』における蘇黄の言説の現れについては、日原利国ほか訳『宣和畫譜』（二玄社『中国書論大系』第5巻1978年、同第6巻1979年）の「まえがき」に言及があるほか、注釈に逐一指摘が行われる。
 - * 9 燕文貴の作品が収録を見送られていることについては、単にここで述べられているような燕文貴の出自の故ばかりでなく、「燕文貴の執着した地勢、風物、風俗の野卑な題材」やその画風が忌避されたのであろう、という指摘もある（曾布川寛「五代北宋初期山水画の一考察」、曾布川寛『中国美術の図像と様式』2006年、中央公論美術出版、所収）。

- *10 蔡條（12世紀前半の人）『鐵園山叢談』巻四「太上天縱雅尚、已著龍潛之時也、及即大位、於是酷意訪求天下法書圖畫。」
- *11 葉夢得（1077－1148）『避暑錄話』巻下「明皇幸蜀圖」条、「宣和間、内府求畫甚急。」
- *12 趙彥衛（1140?－1210?）『雲麓漫鈔』巻二「宣和書畫學之制」条。「至諸畫、筆意簡全、不模倣古人、而盡物之情態、形色俱若自然、意高韻古為上。模倣前人、而能出古意、形色象其物宜、而設色細、運思巧為中。博模圖繪、不失其真為下。其習有六。一曰佛道、二曰人物、三曰山川、四曰鳥獸、五曰竹花、六曰屋木、各以釋名。」恐らく、これに拠った『宋史』『選舉志』にも、次のようなほぼ同様の記載、「畫學之業、曰佛道、曰人物、曰山水、曰鳥獸、曰花竹、曰屋木。以說文・爾雅・方言・釋名教授。說文、則令書篆字、著音訓、餘書皆設問答、以所解義觀其能通畫意與否。仍分士流・雜流、別其齋以居之。士流兼習一大經或一小經、雜流則誦小經或讀律。考畫之等、以不做前人、而物之情態形色、俱若自然、筆韻高簡為工。三舍試補、升降以及推恩如前法。惟雜流授官、止自三班借職以下三等。」がある。
- *13 米芾『畫史』に「滕昌祐、邊鸞、徐熙、徐崇嗣、花皆如生」とある。また、范鎮『東齋紀事』巻四に「有趙昌者、漢州人、善画花。每晨朝露下時、繞欄檻諦玩、手中調采色写之、自号写生趙昌」と記録される。
- *14 曾布川寛「郭熙と早春図」は、神宗画院において山水画家・郭熙が発用された事を、「士大夫の勃興などを背景に、道釋人物や花鳥画以上に山水画が本格的に取り上げられたことを意味している。」と評価する。（曾布川寛『中国美術の図像と様式』所収）
- *15 『宣和畫譜』巻十、「嶽鎮川靈、海涵地負、至于造化之神秀、陰陽之明晦、萬里之遠、可得之於咫尺間。其非胸中自有丘壑、發而見諸形容、未必知此。且自唐至本朝、以畫山水得名者、類非畫家者流、而多出於縉紳士大夫。」
- *16 『宣和畫譜』巻二十、「繪事之求形似、捨丹青朱黃鉛粉則失之、是豈知畫之貴乎。有筆不在夫丹青朱黃鉛粉之工也。故有以淡墨揮掃、整整斜斜、不專於形似、而獨得於象外者、往往不出於畫史、而多出於詞人墨卿之所作。蓋胸中所得、固已吞雲夢之八九。而文章翰墨、形容所不逮、故一寄於毫楮。則拂雲而高寒、傲雪而玉立、與夫招月吟風之狀、雖執熟使人亟挾纊也。至於布景致思、不盈咫尺而萬里可論、則又豈俗工所能到哉。」
- *17 『新唐書』巻二百二、文藝伝中、李白伝に、「文宗時、詔以白歌詩、裴旻劍舞、張旭草書為三絶」とある。
- *18 郭若虚『圖畫見聞誌』巻五 故事拾遺 その第六則「吳道子」に、「開元中、將軍裴旻居喪。詣吳道子、請於東都天宮寺畫神鬼數壁、以資冥助。道子答曰『吾畫筆久廢、若將軍有意。為吾纏結、舞劍一曲、庶因猛勳、以通幽冥。』旻於是脫去縗服、若常時裝束、走馬如飛、左旋右轉、擲劍入雲、高數十丈、若電光下射。旻引手執鞘承之、劍透室而入。觀者數千人、無不驚慄。道子於是援毫圖壁、颯然風起、為天下之壯觀。道子平生繪事、得意無出於此」とある。また、ほぼ同文の記事が、『獨異志』に出るものとして『太平廣記』巻二百十二畫三にも見える。
- *19 朱景玄『唐朝名画録』神品上・吳道玄に、「開元中、駕幸東洛、吳生與裴旻將軍、張旭長史相遇、各陳其能。時將軍裴旻厚以金帛、召致道子、於東都天宮寺、為其所親、將施繪事。道子封還金帛、一無所受。謂旻曰『聞裴將軍舊矣、為舞劍一曲、足以當惠。觀其壯氣、可助揮毫。』旻因墨綵、為道子舞劍。舞畢、奮筆俄頃而成、有若神助、尤為冠絶。道子亦親為設色、其畫在寺之西廡。又張旭長史亦書一壁、都邑士庶皆云『一日之中、獲觀三絶。』」とある。
- *20 『宣和畫譜』巻二・道釋二、吳道玄、「道子使旻屏去縗服、用軍裝纏結、馳馬舞劍。激昂頓挫、雄傑奇偉。觀者數千百人、無不駭慄、而道子解衣盤礴、因用其氣以壯畫思。落筆風生、為天下壯觀。」
- *21 王維の画家としての評価が北宋中後期から向上したことについては、前掲、曾布川寛「五代北宋初期山水画の一考察」に指摘がある。
- *22 墨竹をめぐる文学的転変については、別稿を準備している。
- *23 『宣和畫譜』巻二十・墨竹、「文臣文同、字與可、梓潼永泰人。善畫墨竹、知名于時。凡於翰墨之間、

『宣和畫譜』小考

託物寓興、則見於水墨之戲。頃守洋州、於貧簞谷、構亭其上、為朝夕遊處之地、故於畫竹愈工。至於月落亭孤、檀欒飄發之姿、疑風可動、不筍而成、蓋亦進於妙者也。或喜作古槎老桢、淡墨一掃、雖丹青家極毫楮之妙者、形容所不能及也。蓋與可工於墨竹之畫、非天資穎異、而胸中有渭川千畝、氣壓十萬丈夫、何以至於此哉。官至司封員外郎、充祕閣校理。」

*24 『宣和畫譜』卷十八・花鳥四、「趙昌、字昌之、廣漢人。善畫花果、名重一時。作折枝極有生意、傳色尤造其妙。兼工於草蟲、然雖不及花果之為勝。蓋晚年自喜其所得、往往深藏而不市。既流落、則復自購以歸之。故昌之畫、世所難得。且畫工特取其形似耳、若昌之作、則不特取其形似、直與花傳神者也。又雜以文禽貓兔、議者以謂非其所長、然妙處正不在是。觀者可以略也。」

*25 『宣和畫譜』卷十七・花鳥三、「徐熙、金陵人、世為江南顯族。所尚高雅、寓興閒放、畫草木蟲魚、妙奪造化、非世之畫工形容所能及也。嘗徜徉遊於園圃間、每遇景、輒留。故能傳寫物態、蔚有生意。至於芽者、甲者、華者、實者、與夫濠梁唼呬之態、連昌森束之狀、曲盡真宰轉鈞之妙、而四時之行、蓋有不言而傳者。」

*26 『宣和畫譜』卷十七・花鳥三、「唐忠祚、宿之從弟、希雅之孫也。善畫羽毛花竹、皆世傳之妙、而王公豪右、爭相延揖、故戶外之屨常滿、而得其畫者、遂為珍寶。蓋忠祚之畫、不特寫其形、而曲盡物之性、花則美而艷、竹則野而閒、禽鳥羽毛、精迅超逸、殆亦技進乎妙者矣。」

*27 『宣和畫譜』卷五・人物叙論、「若夫殷仲堪之眸子、裴楷之頰毛、精神有取於阿堵中、高逸可置之丘壑間者、又非議論之所能及、此畫者有以造不言之妙也。故畫人物最為難工。雖得其形似、則往往乏韻。故自吳晉以來、號為名手者、才得三十三人。其卓然可傳者、則吳之曹弗興、晉之衛協、隋之鄭法士、唐之鄭虔、周昉、五代之趙崑、杜霄、本朝之李公麟。彼雖筆端無口、而尚論古之人、至於品流之高下、一見而可以得之者也。然有畫人物得名、而特不見於譜者、如張昉之雄簡、程坦之荒閑、尹質・維真・元霽之形似、非不善也。蓋前有曹衛、而後有李公麟、照映數子、固已奄奄。是知譜之所載、無虛譽焉。」

*28 『歷代名畫記』卷五顧愷之佖所載。

*29 『宣和畫譜』的李公麟小傳的全文は次の通りである。卷七・人物三、「文臣、李公麟、字伯時、舒城人也。熙寧中、登進士第。父虛一、嘗舉賢良方正科、任大理寺丞、贈左朝議大夫。喜藏法書名畫、公麟少閱視、即悟古人用筆意。作真行書、有晉宋楷法風格。繪事尤絕、為世所寶。博學精識、用意至到、凡目所覩、即領其要。始畫學顧陸與僧繇道玄、及前世名手佳本、至盤礴胸臆者甚富、乃集眾所善、以為己有、更自立意、專為一家、若不蹈襲前人、而實陰法其要。凡古今名畫、得之則必摹臨、蓄其副本、故其家多得名畫、無所不有。尤工人物、能分別狀貌、使人望而知其廊廟館閣、山林草野、閭閻臧獲、臺輿皂隸。至於動作態度、顰伸俯仰、小大美惡、與夫東西南北之人才、分點畫尊卑貴賤、咸有區別。非若世俗畫工、混為一律、貴賤妍醜、止以肥紅瘦黑分之。大抵公麟以立意為先、布置綠飾為次。其成染精緻、俗工或可學焉、至率略簡易處、則終不近也。蓋深得杜甫作詩體制、而移於畫。如甫作縛難行、不在雞蟲之得失、乃在於「注目寒江倚山閣」之時。公麟畫陶潛歸來來兮圖、不在於田園松菊、乃在於臨清流處。甫作茅屋為秋風所拔歎、雖衾破屋漏非所恤、而欲「大庇天下寒士俱歡顏」。公麟作陽關圖、以離別慘恨為人之常情、而設釣者於水濱、忘形塊坐、哀樂不關其意。其他種種類此、唯覽者得之。故創意處如吳生、瀟灑處如王維。謂華嚴會人物可以對地獄變相、龍眠山莊可以對輞川圖是也。此皆擅前輩精絕處、會之在己、宜出塵表、然所傳於世者甚多、人人得以考究。公麟初喜畫馬、大率學韓幹、略有損增。有道人教以不可習、恐流入馬趣。公麟悟其旨、更為道佛尤佳。嘗寫驥院御馬、如西域于闐所貢好頭赤・錦膊驄之類、寫貌至多、至圍人懇請、恐并為神物取去、由是先以畫馬得名。仕宦居京師、十年不遊權貴門。得休沐、遇佳時、則載酒出城、拉同志二三人、訪名園藝林、坐石臨水、翛然終日。當時富貴人、欲得其筆跡者、往往執禮願交、而公麟靳固不答。至名人勝士、則雖昧平生、相與追逐不厭、乘興落筆、了無難色。又畫古器如圭璧之類、循名考實、無有差謬。從仕三十年、未嘗一日忘山林、故所畫皆其胸中所蘊。晚得痺疾、呻吟之餘、猶仰手畫被、作落筆形勢。家人戒之。笑曰「餘習未除、不覺至此。」其篤好如此。病少間、求畫者尚不已。公麟歎曰「吾為畫、如騷人賦詩、吟咏情性而已。奈何世人不察、徒欲供玩好耶。」後作畫贈人、往往薄著勸戒於其間。與君平賣卜、論人以禍福、使之為善同意。歿後畫益難得、至有厚以金帛購之者。由是黃綠摹倣、偽以取利。不深於畫者、率受其欺、然不

能逃乎精鑒。官至朝奉郎、致仕、卒于家。至今、四方士大夫稱之。不名、以字行、又自號龍眠居士。王安石取人慎許可、與公麟相從於鍾山、及其去也、作四詩以送之、頗被稱賞。考公麟平生所長、其文章則有建安風格、書體則如晉宋間人、畫則追顧陸、至於辨鍾鼎古器、博聞強識、當世無與倫比。頃時段義得玉璽來上、衆未能辨。公麟先識之、士論莫不歎服。以沈於下僚、不能聞達、故止以畫稱、今故詳載以明其出處云。」

- *30 『宣和畫譜』と鄧椿『画繼』との関係については、宇佐見文理「鄧椿『画繼』小考」（信州大学人文学部『人文科学論集』第30号、1996年）に簡単な解説がある。
- *31 『画繼』卷三、「史稱以畫見知於世、非確論也。平日博求鐘鼎古器、圭璧寶玩、森然滿家。以其餘力、留意畫筆。心通意徹、直造玄妙。蓋其大才逸羣、舉皆過人也。」
- *32 『宣和畫譜』卷十八・花鳥四、「大抵四方之兔、賦形雖同、而毛色小異。山林原野、所處不一、如山林間者、往往無毫、而腹下不白、平原淺草、則毫多而腹白、大率如此相異也。白居易曾作宣州筆詩、謂「江南石上有老兔、食竹飲泉生紫毫。」此大不知物之理。聞江南之兔、未嘗有毫、宣州筆工、復取青齊中山兔毫作筆耳。畫家雖游藝、至於窮理處、當須知此。因慙畫兔、故及之云。」

（附記）本稿は、平成20年度から交付を受けた科学研究費補助金（基盤研究（C）「宋人題跋の文学的研究」課題番号20520315）による研究成果の一部である。

A Study on *Xuanhe huapu*

NISHIGAMI Masaru

Xuanhe huapu is a painting collection catalogue formed under Emperor Huizong's Hanlin Academy in twelfth century. In this catalogue about two hundred thirty painting masters in ten category were orderd. On each master a brief biography and list of works were written.

Huizong emphasized the attainment of a poetic idea, the mode of scholar-artists, and he chose to advance the profession of painting to a higher state than other crafts. Painting is comparable to such scholar-arts as calligraphy and poetry.

So in *Xuanhe huapu* scholar-painters like Li Gonglin were thought much of importance. I will investigate biographies of entire catalogue from this points in my paper.