九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

夏珪様式試論

井手，誠之輔

https://doi.org/10.15017/2328568

出版情報：哲學年報. 44, pp.103-135, 1985-02-27. Faculty of Literature, Kyushu University
バージョン：
権利関係：

夏珪様式試論

井手誠之輔

一

夏珪は馬遠とともに馬夏と並称され、南宋院体山水画の中心的画家として知られており、明時代浙派や我国室町水墨山水画の成立・発展にも大きな影響を与えている。近代における夏珪画の研究史は、奥村伊久良氏が、「故宮本、夏珪筆長江萬里圖」・「夏珪筆山水十二景圖巻に就て」[1]・「夏珪筆溪山清遠圖に就いて」[2]と題した一連の論文で、海外に存在する長巻形式の作品を紹介され、当時の夏珪画認識に新しい視野をしめしたことにはじまる。しかし、現存する有力な伝承作品における様式に大きなひらきがあり、研究者が共通に真蹟とみとめる作品がないという事情から、夏珪画の研究に大きな進展はなかった。一九七〇年にいたり、台北で開催された中国古画討論会における鈴木敬氏の夏珪と南宋院体山水画に関する講演[3]とそれに続くシンポジウムは、夏珪画の真蹟として「風雨舟行図」(ボストン美術館)〔図1〕を承認し、しかも有力な伝承作品から夏珪画の原像を復原するという研究上の方法を確認した。その後、渡辺明義氏「傳夏珪筆山水圖について——夏珪畫に關する二三のノート」[4]、戸田禎佑氏「模写性について—宋元画を中心に—」[5]が発表されて、両氏いずれも真蹟として「風雨舟行図」を評価し夏珪画の代表とされ、夏珪は江南地方の気象変化に芸術的関心を向けた本質的に江南の山水画家であり、山水人物画的性格のつよい馬遠とは異なるという新

しい認識をしめした。両氏は馬遠と夏珪の区別から夏珪独自の様式をあきらかにすることに力点を置いている。その結果、馬夏派という包括的な概念は曖昧なものとして斥けられる現状にいたっている。ただし、両氏の新しい認識は、「風雨舟行図」という小画面の作品から導きだされたもので、長巻形式の作品について十分に検討されているとはいい難い。[6] 本稿は、以上に紹介した先学の研究の成果と問題点をふまえ、㈠「風雨舟行図」（ボストン美術館）〔図1〕・㈡「山水図」（東京国立博物館）〔図2〕・㈢「山水十二景図巻」（ネルソンギャラリー）〔図3〕・㈣「溪山清遠図巻」（台北国立故宮博物院）〔図5〕の四つの有力な伝承作品を対象として考察し、前述した一九七〇年の中国古画討論会で確認された研究上の方法に立って、夏珪画の原像の復原を試みるものである。

考察の前提として文献より知れる夏珪のあらましを確認しておくことにしたい。夏珪を論じる基本文献には、荘肅『画継補遺』[7]（大徳二年・一二九八）・夏文彦『図絵宝鑑』[8]（至元二五年・一三六〇）・曹照『格古要論』[9]（洪武二〇年・一三八七）の三著があり、それぞれ次のようにいう。

夏珪は銭唐の人なり。理宗朝に画院祇候となる。山水人物を描くも極めて俗悪なり。宋末世道凋喪し人心遷革するに、珪は遂に濫に名を得るも、その実取るべきものなし。　『画継補遺』

夏珪、字は禹玉、銭唐の人なり。寧宗朝に画院待詔となり金帯を賜わる。善く人物を画き、高低は醞釀、墨色は傅粉の如し。筆法は蒼老、墨汁は淋漓にして奇作なり。雪景は全て范寛を学び、院人中山水は李唐より以下、その右に出づる者なし。　『図絵宝鑑』

夏珪は山水を善くす。布置皴法は馬遠と同じなるも、但だその意は蒼古にして簡淡なるを尚ぶ。喜んで禿筆を用い、樹葉の間は筆を夾え、楼閣は尺を用いずして界画し、手を信じて画成る。突兀奇恠にして気運尤も高し。　『格古要論』

以上の記事を総合しさらにそれを要約すればつぎのことがいえるだろう。

㈠夏珪は字を禹玉といい、銭唐地方（現在の浙江省杭県）出身である。
㈡寧宗朝（一一九五―一二二四）に画院待詔となり、画院画家の最高栄誉である金帯を賜わった。
㈢当時の画院において山水画では李唐以来の名手であった。
㈣すくなくとも元時代後半には、馬遠と夏珪を並称し、両者の画風がちかいものであることが認識されていた。

まず㈠の出身について三者は共通していて異論はない。㈡の画院奉職の時期と画院での地位については、『画継補遺』と『図絵宝鑑』の間にちがいがある。しかし、周密（一二三二―一二九八）の『武林旧事』巻六「御前画家」条[10]に馬遠らとともに夏珪の名がみえること、また、鈴木敬氏の指摘された張煒（一二一六―　）[11]の詩より夏珪の訓武郎への任官が確かめられることより、夏珪が画院待詔と賜金帯の栄誉をえていたことはたしかである。画院での地位については『図絵宝鑑』の方がただしいとみなされる。『画継補遺』で画院での地位を祗候とする点は誤りであろう。画院奉職期について『画継補遺』のいう理宗朝に何らかの根拠があるとするなら、夏珪の活躍時期を寧宗朝から理宗朝まで広げて考えることもできる。㈢の李唐の後継者とみなす見解は、後世の文献にひろく継承され定説となっている感もあるが、なお曖昧な点をのこしている。この点については後述したい。㈣の馬夏並称の認識は『格古要論』だけの意見ではない。『図絵宝鑑』においても、王介の条・孫君沢の条・張遠の条[12]にいずれも馬夏は並称されていて、元時代には馬夏の並称は慣用となっていた感さえある。さて以上のような事柄を念頭において、夏珪画の有力な伝承作品個々のもつ様式をあらためて検討することにしたい。

二

(1)「風雨舟行図」（ボストン美術館）〔図1〕

本図は絹本墨画淡彩、竪二三・九センチ、横二五・〇センチの団扇形で「夏圭」の落款がある。[13]前景に濶葉樹の樹

叢、その右後方に屋宇・木々が、対角線上には遠山が配され、その間一面に江水が横たわり一艘の帆舟が浮かぶ。左上方より右下方への対角線が構図の基軸となっているが、構図上の安定性には欠けている。帆舟は吹きつける風雨に駆られ左から右へと進行しているものの、画面左端と帆舟間に十分な空間がなく、また帆舟が汀線と平行してえがかれているため、風雨の吹き荒れる景観としては動感に乏しく単調である。また帆舟のやや左上方には遠山描写の痕跡が認められる。以上のことを念頭にすると、画面の現状は原状より小さく切りつめられているように思われる。原状の画面はもっと左側へ広がった横長の長方形で、そこにはさらに一艘の帆舟が汀線との平行関係を破るように配され、遠山は二重三重となって画面左上方まで視線を導いていたのではないかと想像されよう。(14)

つぎに細部の表現をみることにする。まず注目されるのは近景の濶葉樹である。樹葉ははじめに淡墨をひき、その上にやや濃い墨・さらに濃い墨を、筆先で軽く点描風に押えたり、軽く筆先をひいて重ね描きをしたりしている。この墨の点描風のタッチは、濃墨のタッチを中心とする集合体を成し、一つの塊りとして風雨に抗する弓なりの形体をつくっている。樹葉を連結する樹枝と樹幹は、濃墨の力強い線でひかれ、土坡上に堅固なる根を張る。

これに対し、同じ土坡上右後方へとのびる木は、やや薄めの全体的に墨調を落とした墨のタッチを漠然と振りまいて樹葉をあらわすため、形体性に欠け、樹幹もほっそりとしていて一本の木としての描写力は弱い。さらに背後の屋宇の遠方にある樹叢では、明瞭な形体はなく、影絵のように淡墨で処理されている。

近景全体でみると、土坡上左側の二本の木より右側の木、さらに背後の樹叢へ移行するにつれ、しだいに形体は不明瞭となり同時に墨調(グラデーション)もうすれていく。このような近景の前後関係をとおしてみられる形体の明瞭性から不明瞭性への変化と、墨のグラデーションの濃から淡への変化は、画面右後方への奥行きの感じをなめらかにし、そこに湿潤な大気の厚みと輝映する光とを暗示している。また明瞭な形体をもつ濶葉樹の樹葉は、点描風のタッチの集積によって表わされているため、形体を浮かびあがらせながら、しかも空間から遊離していない。土坡の輪郭線を水気を含んだ

墨の暈しで埋めこむ描法にも共通の表現効果がみられる。以上みてきたように、本図には深い自然観察に裏づけがある。それは近景の汀周辺の江水における波紋の自由な描写にもみてとれよう。

本図の原状というのは、画面右側へは、近景土坡上の樹叢を中心に形体の明瞭性の相対的変化と墨のグラデーションの変化によって、画面左側へは、江水に浮かぶ数艘の舟による遠山への橋渡しによって観者の視線を導くという綿密な構図に基づいて、奥深い広大な空間が表わされていたものと想像される。この空間は単なる余白ではない。各モチーフと融和する、湿潤な大気が充満し光が輝映する空間である。難点をいえば、遠山の陵線の描写において輪郭の意識が強すぎることである。これは、近景にくらべ遠景には、自然観察に基づく配慮が十分になされていないからであろう。そうであるなら、画家の近景への偏向という一側面が暗示されているといえよう。

ところで本図にみられる、自然の気象変化の表現を主眼とする点は、一般に江南山水画の特色である。とはいえ、董源・巨然・米家山をはじめとし、それらを南宋時代において継承した李氏筆「瀟湘臥遊図巻」・伝李嵩筆「西湖図巻」・牧谿筆「瀟湘八景図」へとつづく一連の江南山水画の系譜に本図を組入れることには躊躇される。元来江南山水画は、江南地方という独自の空間に根ざした山水画である。そこでは、湿潤な大気・輝映する光などの形体のとらえられないモチーフを表現対象とし、それらを山・岩塊・土坡・樹叢・屋宇などの形体を有するモチーフの明瞭性を曖昧にし、その曖昧さの相対的変化と墨調の変化によって暗示的に表現するため、景観は遠視的にとらえられることを好む。「風雨舟行図」と同じ南宋時代に制作された江南山水画である「瀟湘臥遊図巻」（東京国立博物館）〔図6〕・「西湖図巻」（上海博物館）・「瀟湘八景図」（根津美術館・出光美術館他）が、いずれも遠視的に景観をとらえているのに対し「風雨舟行図」は近視的に景観をとらえており、近景のモチーフは明瞭な形体性を有している。このことから、「風雨舟行図」は江南山水画という地方様式に根ざす度合いは大きいものの、近景を重視するという点で、純然たる江南山水画と性格を異にしているといえよう。(15)

(2)「山水図」(東京国立博物館)〔図2〕

本図は絹本墨画・掛幅装。竪二二・七センチ、横二五・五センチの小画面である。渡辺明義氏の指摘により、画面左側が切断されていることも考えられるが、現状において切断によるとおもわれる不自然さはない。[16] 本図は全体として「風雨舟行図」に近似するものの、細部では異なった様相をしめす。「風雨舟行図」の土坡の手前にあった江水は本図には描かれず、いきなり土坡から描出される。前者の土坡が丸味を帯びた形体であるのにたいし、本図は角張った扁平な形体であり、土坡の垂直面には皴擦がみられる。また、前者では、近景モチーフの前後関係をとおして、湿潤な大気と輝映する光が暗示されていたが、本図の樹叢後方には別個のモチーフが描かれないために、連続的な形体の明瞭性の相対的変化や墨調の変化に乏しく、空間は白々とした余白となっている。このことと関連し、樹叢全体は空間から個別化され前方へ突き出ている。すなわち本図では、「風雨舟行図」よりも近景志向・形体にたいする関心が強く、各モチーフと空間全体のもつ一体性・湿潤な大気や輝映する光の表現にたいする両家の関心は希薄であるといえよう。

では「風雨舟行図」と比較して得られる本図の特色は、模写において一般にみられる傾向なのであろうか。模写にともない、墨のグラデーションがうしなわれ、形体が明瞭化し、面的なものが線描化され、見えない輪郭の意識にとらわれた「押し花化現象」がおこるということを考慮したとしても、[17] 原画における形体や構図は伝承されるわけであるから、本図にみられる角張った扁平な土坡の形体、樹叢後方の単純な処理、全体的な近景重視という諸点は、本来夏珪画のもっている姿として認容してもよいのではなかろうか。この疑問に解決の糸口を与えるのが、「山水十二景図巻」である。そこでつぎに「山水十二景図巻」について考察し、あらためてこの問題にたちかえることにしたい。

(3)「山水十二景図巻」(ネルソンギャラリー)〔図3—(1)〜(5)〕

本画巻は絹本墨画・巻子装、竪二八・〇センチ、横二三〇・八センチで、巻末部に「臣夏珪画」の落款がある。画

中には「遙山書雁」・「煙邨帰渡」・「漁笛清幽」・「煙堤晩泊」の四つの題字が墨書されている。元来は前半に「江皐玩遊」・「汀洲静鈞」・「清市炊煙」・「清江写望」・「茂林佳趣」・「梯空煙寺」[18]・「霊巌対奕」・「奇峰孕秀」のさらに八つの景、合わせて十二景に相当する題字と景観があったことがしれるが、現在前半の八景の部分は失われ、後半の四景の部分のみが残っている。ただし題字こそ欠落しているものの、エール大学ギャラリーと台湾の個人蔵に忠実な模本が残されていて、全巻のあらましを知ることができる。本稿では、ネルソン本で失われている画巻の前半部を、エール大学本〔図4〕で補足して考察をすすめることにする。[19] エール大学本は、ネルソン本より表現が劣り、模写による芸術性の低下は否めないが、後半の四景の描写がネルソン本とほぼ一致することから忠実な模本であることがわかる。したがって、エール大学本で補われる前半の「江皐玩遊」から「奇峰孕秀」までの八景における空間構成・モチーフの形体や大きさ・大まかな描写は、相当に原画の趣をつたえているものとみなされる。

エール大学本で前半部を補いながら画巻全体を見渡して気づくことは、画巻としての構成が十分でない点である。全巻を通して景観は近景を中心にして展開している。とくに「江皐玩遊」より「清江写望」までは、画面のほとんどが白々とした余白の江水であり、近景に展開する景観も変化に乏しく単調である。ところが「茂林佳趣」・「霊巌対奕」にいたると、単調さを急に破るような角張った形体の岩塊がうねるようにして連続する。この岩塊には斧劈皴が多用されていたことが察せられる。さらにまた景観は突然脈絡を断たれ、煙霧におおわれて段階的に遠ざかり、「奇峰孕秀」・「遙山書雁」へと移る。「遙山書雁」以後は、余白が広がりしだいに近景へと展開し、「煙村帰渡」、さらに近景を描く「漁笛清幽」へと変じる。「煙堤晩泊」は、土坡上の樹叢という夏珪画の特色をなす一連のモチーフで構成され、煙霧に包まれて画巻をとじる。全巻をとおして景観の連続がなめらかでなく、近景と遠景の間の視線の誘導は作為的すぎて自然らしさがない。とくに「霊巌対奕」から「奇峰孕秀」までの間は、全くといってよいほどに空間の連続性に欠け、画巻の連続は、画巻を広げていくという観者の行為によってかろうじて保たれているにすぎない。

本画巻で注目すべきことは、「煙堤晩泊」の描写が東博本「山水図」〔図2〕と酷似する点である。土坡は角張った扁平な形体で、土坡の垂直面には皴擦がほどこされている。また空間が白々とした余白であらわされるために、樹叢全体は個別化されて前方へと突き出している。こうした点は、本画巻が東博本「山水図」と同じく、「風雨舟行図」と比較して近景志向・形体への関心が強く、空間とモチーフの一体性・湿潤な大気と輝映する光にたいする画家の関心が希薄であるという特色をもつことをしめす。ところで「煙堤晩泊」におけるこの様式上の特色は、画巻全体にわたる近景志向や、「霊巌対突」の角張ったうねるような岩塊にみる形体への関心とも連同しており、本画巻全体に共通するものである。このことは、東博本「山水図」で模写における一般的傾向と考えられていたものが、実は「山水十二景図巻」と同じく、夏珪画において元来志向されていたものであることをしめしている。さしあたっては、東博本「山水図」も「山水十二景図巻」も、近景志向・形体への関心がよりつよいという点において、「風雨舟行図」と一線を画しているということを確認しておきたい。

この他本画巻で注目される点として、「霊巌対突」より「奇峰孕秀」・「遙山書雁」への山容の後退が、いわゆる三段階遠近法的な、北宋華北山水画にちかい構成をとること、「汀洲静釣」に馬遠風の松がえがかれていることなどが指摘されなければならない。この点に関しては、よりその特色のつよくみられる「溪山清遠図巻」のところで考えることにしたい。

(4)「溪山清遠図巻」(台北国立故宮博物院)〔図5—(1)〜(10)〕

本画巻は紙本墨画・巻子装、竪四六・五センチ、横八八九・一センチの長大な作品である。落款はない。[20] 本画巻には後模本の「山水長巻」(フリアギャラリー)[21]があり、それから察するとかなりの切断があることがしれる。失われた前半部を補うと本来はさらに長大な画巻であったことが想像される。本画巻は、一連の夏珪画と様式上のへだたりが大きいとして、夏珪画という伝承を疑問視する向きもある。その場合でも、本画巻は李唐の個人様式の変遷を理解

するうえで、また我国の雪舟筆「山水長巻」の原型を考えるうえで不可欠な作品でもある。残念ながらフリア本より失われた前半部を復原するのは困難であるため、前半部は考察よりはずすことにする。

本画巻の画巻としての構成も「山水十二景図巻」と同じく成功しているとはいえない。しばしば「劇的な構成力」という評が与えられることもあるが、空間構成には破綻をきたしている。景観は近景を中心に展開し、対象をとらえる視点は平均すればゆるやかな俯瞰視にある。しかしこれはあくまでも平均してみればのことで、景観が近景から遠景までを急激に展開するため、視点は大きく上下に振幅する。こうした画巻構成の特色は、夏珪以前の作品と比較すると歴然としている。北宋時代の様式を伝える伝燕文貴筆「江山楼観図巻」(大阪市立美術館)[22]・伝許道寧筆「秋江漁艇図巻」(ネルソンギャラリー)[23]などの画巻形式の作品はいずれも時間とともに進行する画巻であると同時に、パノラマ的視点でとらえられた横長の画面でもある。観者は画巻を展ずるという一般的な鑑賞法とともに、画巻全体を広げて一つのパノラマ景としても鑑賞することができる。景観はこのパノラマ的視点を基準に展開しているので、視点の上下の振幅は小さい。南宋時代の江南山水画である李氏筆「瀟湘臥遊図巻」(東京国立博物館)[24]〔図6〕もこうした山水画巻構成の基本を継承しており、画巻が長大であるにもかかわらず、パノラマ的視点を基準に景観が展開している。これにたいし本画巻では、パノラマ的視点は失われ、画巻の前半部と後半部を連続画面として把握することはできず、空間構成にも破綻をきたしている。

空間構成においては、北宋華北山水画の特色というべき三段階遠近法にちかい表現がみられる点が注目される。巻頭部の遠景・中景・近景の三段階的な構成は〔図5—(1)〕、伝許道寧筆「秋山蕭寺図巻」(藤井有鄰館)に原型をもとめうるものである。また画巻半ばの近景から遠景への展開〔図5—(3)〜(4)〕も、ゆるやかながら三段階的な構成をとる。しかし北宋華北山水画の三段階遠近法が、空気遠近法・近大遠小法と併用され、連続的に空間の奥行きを深めるのにたいし、本画巻では、三段階遠近法のみが形式的に継承され、景観の深まりは断続的にしかみられない。このこ

とは、パノラマ的視点の欠如と同じく、巨大な自然空間全体にたいする画家の関心が希薄であることを物語っている。その原因は全巻にわたって近視的視点が支配的なことによる。景観の変化は、視点が近すぎると、より遠視的視点のそれとくらべてはるかに上下の振幅をともなうからである。また、視点より遠方にひろがる中遠景の景観にたいして画家の配慮は希薄になってしまう。本画巻の遠山の陵線描写において、無雑作な拘勒線が露呈している点は、この間の事情をしめすものと解されよう。

つぎに細部の表現をみてみる。注目される点として、角張った方硬な形体〔図5―(2)〕やうねるような断崖〔図5―(5)〕・高く聳える奇峰群〔図5―(8)〜(9)〕などの巨大な形体への関心、また岩膚の質感描写にみられる大小の斧劈皴の多用、さらに断崖景に顕著な墨の調子をいかした律動的な調和があげられる。

巨大な山容や断崖景のうねるような形体は、北宋華北山水画にみられる主山やいわゆる気勢表現[25]を継承している。また奇峰群の山脚を烟霧でつつみこんで聳抜性をつよめるのも北宋華北山水画の常套的な表現である。岩膚の質感描写に大小の斧劈皴を多用したり、墨点をふりまいて墨の調子をいかした律動的な調和をなす点は、李唐筆「山水図」双幅（高桐院）〔図7〕[26]に近似している。高桐院本「山水図」双幅と本画巻の描写における類似は、しばしば説かれるところであり、本画巻にみられたさきの北宋華北山水画的特色も、じつは李唐画を窓口としてとりこんだところが大きいと考えられよう。[27]

夏珪が李唐を学んだことをしめす具体的例証として、夏珪画風をつたえる「山水図」（メトロポリタン美術館）〔図10〕があげられる。メトロポリタン本は絹本墨画で画冊の一葉をなし竪二五・〇センチ、横二一・四センチの小画面である。ところで、大きさは異なるものの本図と図様を同じくする二つの山水画が存在している。一つは米沢嘉圃氏が李唐派の山水画として紹介された旧柳営御物伝来の「山水図」〔図8〕[28]、一つは旧秋元家伝来の「山水図」〔図9〕[29]である。旧柳営御物本は絹本墨画・掛幅装で竪九四・一センチ、横四四・五センチ。一方、旧秋元家本は絹本墨画淡

彩・掛幅装で竪一〇〇・三センチ、横五〇・七センチ。ほぼ同じ規模の作品である。元来、旧柳営御物本と旧秋元家本が、李唐筆「江山小景図巻」（台北国立故宮博物院）の巻末部〔図11〕のような李唐画を祖本としたらしいことは明らかで、画風の相違は、度重なる転写と模写した画家における様式上の相違によろう。こうして、李唐画を祖本とする図様の等しい三つの山水画が現存することになる。メトロポリタン本にみられる方硬な岩の形体や岩膚における斧劈皴などの描写が、夏珪画の伝承作品のうちで「溪山清遠図巻」に近似している点は、「溪山清遠図巻」が李唐画の影響下に成立していることを十分にうかがわせるものといえよう。なお付加すれば、李唐画を祖本とする三つの山水図のうちで、メトロポリタン本のみが小画面の作品であり、祖本にくらべて竪の割合が小さく改変されていることは、夏珪の李唐画受容が単なる模倣ではなく夏珪流の変容をふくむことをしめし、きわめて興味深い。

つぎに「溪山清遠図巻」で注目されるのは、「屈鉄の如し」と評されるいわゆる馬遠風の松樹が多くみえる点である。馬遠は画院における夏珪の先達者であり、その山水画は一般に「辺角の景」とよばれ、卓越した構成力で極度に単純化された画面を統制するものであった。「清涼法眼禅師図」（天竜寺）・「華燈侍宴図」（台北国立故宮博物院）などの馬遠画において、余白部に伸びる松樹はまさしく「屈鉄の如」き極度に単純化された堅固としてゆるぎない形体をしめし、構図のかなめとなって画面全体に鋭い緊迫感をただよわせている。また戸田禎佑氏の指摘されたように[30]「十二水図」（北京故宮博物院）からは、不定形の水というモチーフに、明確な形体性を与えようとする点に馬遠の造型上の意図がうかがいとれる。一方「溪山清遠図巻」の馬遠風の松樹は、外面的形体のみを描いていて弱々しく、馬遠画にみるような卓越した構成力の裏付けはない。しかし馬遠風の松樹の存在は、画巻全体にわたる形体へのつよい関心とあわせて、馬遠の影響や同時代的特色として理解されるべきものである。

さて本画巻に見られた北宋華北山水画・李唐画・馬遠画との描写における類似は、先述した「山水十二景図巻」の前半部でよりゆるやかにあらわれている。「霊巌対奕」から「遙山書雁」への三段階的遠近表現、「梯空煙寺」・「霊巌

対突」における斧劈皴による岩膚の質感描写や角張った岩塊のうねるような形体、「汀洲静釣」の馬遠風の松樹がそれである。また画巻全体にわたる近視的視点の支配も「山水十二景図巻」の方がよりゆるやかである。

三

これまで、夏珪画の有力な伝承作品のもつ様式を分析してきたが、その結果、次の三グループに分類することができるであろう。

甲　「風雨舟行図」

乙　東博本「山水図」・「山水十二景図巻」

丙　「渓山清遠図巻」

この甲乙丙三グループの様式の特色を要約すると次のようになる。

甲　湿潤な大気と輝映する光の空間へたいする関心がつよいために、江南山水画的性格をもつ。しかし、同時代の江南山水画にくらべ近景志向・形体への関心がつよい。

乙　甲よりも湿潤な大気と輝映する光の空間へたいする認識度はよわく、近景志向・形体への関心がよりつよい。華北山水画・李唐画・馬遠画の影響が若干認められる。甲と丙のグループの中間に位置する。

丙　近景志向・形体への関心がつよい。湿潤な大気と輝映する光の空間にたいする認識はうすく、明瞭なさまざまな形体が描かれる。華北山水画・李唐画・馬遠画の影響が顕著である。全体の空間構成は破綻する。

一般に夏珪画の有力な伝承作品間の様式上のへだたりは大きいとされ、とくに「渓山清遠図巻」については、夏珪筆の伝承を疑う向きもあることは先述した。ところが、本稿でみてきたように、甲グループと乙グループ、乙グループと丙グループの間は様式上接近していて、乙グループを仲立ちとして、甲乙丙三グループ間には一貫した様式上の

連続性を認めることが可能である。三グループいずれも、基本的には近景志向・形体への関心という特色を有していて、夏珪という一人の創造主体に帰着することは不可能ではない。

それでは、夏珪画における近景志向・形体への関心という特色は、南宋院体山水画といかに関連しているであろうか。

元来、院体とは画院の体という意味であり画院に特有の絵画様式である。南宋院体山水画とは、南宋画院に特有の山水画様式である。歴史的にみると、南宋画院は、北宋末の徽宗皇帝による絵画の改革運動をそのまま継承・発展させたものであった。徽宗皇帝は、蘇軾・黄庭堅ら文人士大夫たちの宣揚した詩画一致の理念を絵画改革の指導理念とし、親しく詩を試題して画家たちの教養をためすとともに、絵画における詩情表出を目的として積極的に指導した。鈴木敬氏の指摘されたように、[30] 徽宗の改革運動は、画家の関心を自然景全体の広がりよりも自然の一角に秘められている詩趣を見出す方向へ向かわせ、一方で、画中人物を介して観者に感情移入をさせることで詩情を増大するという山水人物画の発展を促すこととなった。それまでの北宋の大観的な山水画において自然景全体の広がりに向けられていた画家の関心が、自然の一角であれ画中人物であれ、かなり小さなものに向けられていくとき、そこでは近視的視点が支配的とならざるをえない。徽宗皇帝は花鳥画において写生を第一義としたが、写生には近くからの観察を要することを考えあわせるなら、花鳥画においても、山水画と同様近視的視点が支配的となる。こうした近視的視点の支配的な状況において、山水画（山水人物画も含めて）では、近景志向・形体への関心はつよくなり、近景の明瞭な形体が固有にもつ質感の描写がうまれる。山水画において岩膚の固有にもつ質感をあらわす斧劈皴の出現が、期を一にしているのもこうした近視的視点の支配的な状況と無縁ではないだろう。また、それにともなって、郭熙に代表される主山を中心とする整然とした北宋華北山水画の空間構成は崩壊していくことになる。

高宗朝の紹興年間の二十年代（一一五〇―一一五九）に復興された[32]南宋画院は、そうした徽宗皇帝の改革運動にお

ける詩画一致の理念にもとづく絵画制作を継承・発展させたものであった。さきにみた夏珪画における近景志向・形体への関心という特色も、徽宗朝の画院からひきつがれてきた院体山水画の一面を継承するものとして理解できよう。すなわちそれは、夏珪がとりもなおさず院体山水画の後継者であることを示している。夏珪は、江南山水画の画家でもなく、華北山水画の画家でもなく、まずはじめに南宋院体山水画家である。

四

夏珪がまず第一に南宋院体山水画家であることを念頭にするとき、さきに分類した甲乙丙三グループの様式上の差異は、いかに解釈できるであろうか。甲乙丙それぞれのグループの代表として「風雨舟行図」・「山水十二景図巻」・「溪山清遠図巻」をとりあげて論をすすめたい。まず、三作品ひとしく南宋院体山水画であり、「風雨舟行図」は南宋院体山水画における江南山水画的なもの、「溪山清遠図巻」は南宋院体山水画における華北山水画的なものであり、「山水十二景図巻」は折衷的なものであると解釈できるであろう。江南山水画は、南宋画院が江南地方の臨安（杭州）に存在し、当時の画院奉職者は夏珪をふくめ江南出身者が多いということによって、華北山水画は李唐に代表されるように、宋の南渡にともなって北宋の徽宗画院から南宋初期の高宗画院へ復院した山水画家たちの存在によって、南宋院体山水画の中に継承されているわけである。夏珪のように山水画を専門とする画院画家は、皇帝・皇后らの多岐にわたる要請に応じて制作するため、当然ながら多面的な画技の習取が必要となる。江南山水画的なものも華北山水画的なものも注文によって描きわけたと考えることもできよう。しかし、同じ江南的モチーフを描く「風雨舟行図」と「山水十二景図巻」の「煙堤晩泊」景との間にみられた様式上の差異は、多面的な画技だけでは説明できない。それは時間にともなう個人様式の変遷をしめしていると考えられるのである。夏珪の個人様式の変遷は、南宋院体山水画の特色をより深めていく方向、すなわち、より近景志向・形体への関心をつよめていく方向で考えられねばならな

い。このことを念頭にすると甲より乙をへて丙へ、すなわち「風雨舟行図」から「山水十二景図巻」をへて「溪山清遠図巻」へという推移をしめすと考えられる。この推移にともなう各モチーフの描写の変化をたどるとつぎのようになる。

「風雨舟行図」において丸味を帯びた土坡の形体は、「山水十二景図巻」では角張った扁平な形体となり、「溪山清遠図巻」では土坡というよりは岩塊というべき巨大化した方硬な形体となる。この推移の間に岩膚の描写は、湿潤な大気と密着した水気の多い墨面から、そこに皴擦がくわえられ、さらに大気から遊離した明瞭性のもとで、岩膚のもつ固有の質感を描写する大小の斧劈皴へと転化する。

濶葉樹の樹葉は、「風雨舟行図」では点描風のタッチの集積した塊りとして形体性をもつが、「山水十二景図巻」では塊りが解体して形体性はうすれ、「溪山清遠図巻」では樹枝から分離して散在し、形体性はうしなわれる。この推移にともない、樹葉の形体性はしだいにうしなわれていくが、形体性をもつモチーフは濶葉樹の樹葉から角張った扁平な土坡・うねるような岩塊へ、さらに巨大な断崖・奇峰群の山容へと変じて、しだいに巨大化しており、形体への関心はつよまっていく。「溪山清遠図巻」において濶葉樹は形体性に欠けているものの、「風雨舟行図」の濶葉樹とことなり、墨調をいかした律動的な調和を与えるというあらたな機能をもって全体に寄与している。

以上の夏珪の個人様式の変遷の推進力となっているのは、近景志向・形体への関心を深めていくという夏珪がもっている志向性にある。そして、この志向にともなってより江南山水画的なものからより華北山水画的なものへという外観上の変化がおこるのである。さきにのべたように、江南山水画は気象という刹那的で永続する形体をもたないモチーフを表現対象とするため、形体をもつモチーフをなるべく遠視的にとらえて形体のもつ明瞭性を曖昧にし、その曖昧さの相対的変化と黒調の変化の中で気象を表現しようとする。その中で夏珪が近景志向・形体への関心を深めその志向性を顕在化させようとするなら、夏珪画は、すでに江南山水画の世界とは相入れない方向、すなわち華北山水

画的なものへ結果的に向かわざるをえなかったのである。

「山水十二景図巻」から「溪山清遠図巻」へといたる華北山水画的様相の発展には、李唐画の受容によるところが大きいと考えられる。「山水十二景図巻」における巨大な岩塊のモチーフや斧劈皴の存在は、李唐画受容の初発性をしめし、「溪山清遠図巻」で、李唐画研究の成果が十分にうかがえることはさきにみたとおりである。しかしながら李唐筆「山水図」双幅（高桐院）〔図7〕と「溪山清遠図巻」とを比較すると、外観上近似するものの、両者の間にはかなりの様式上の差異が認められる。高桐院本は、左右の画幅をあわせみることによって一幅の山水画の体裁をなすという離合山水画形式がとられている。左右を合わせみるとき、画面中央には巨大な主山が出現する。ここでは依然として空間の中心に主山を据えようとする意識がつよく、整然とした空間構成が保持されている。一方「溪山清遠図巻」では、巨大な断崖・奇峰群はさらに近視的視点でとらえられ空間構成は破綻している。この様式上の差異は「溪山清遠図巻」が時間的にみて高桐院本「山水図」からとおい、夏珪の活躍期の末期、十三世紀の前半に位置することをしめしている。李唐を契機として夏珪が華北山水画へ傾斜をつよめていったことは、たとえば北宋初めに、巨然が李成を契機に江南山水画から華北山水画へと変貌していったことに先蹤をみる。[33] ただし、華北山水画と江南山水画が対極的に対峙していた北宋初めにおける巨然の変貌にくらべれば夏珪の変遷は南宋院体山水画という枠内における小さなものであることは念頭におくべきであろう。

五

最後に夏珪画のもついくつかの問題に言及しておきたい。本稿でみてきたように、南宋院体山水画における李唐、ひいては華北山水画の後継者としての夏珪の山水画様式が最もよくあらわされていると思われる「溪山清遠図巻」をいかに評価できるだろうか。『図絵宝鑑』では李唐の後継者としてたたえ、『画継補遺』では南宋院体山水画凋落の象

徴という。『画継補遺』は夏珪画のいかなる面をとらえてそのように酷評したのであろうか。

戸田禎祐氏は、『画継補遺』によって夏珪と同様に酷評された牧谿と関係づけて解釈を試みられている。[34]『画継補遺』は牧谿を評してつぎのようにいう。[35]

僧法常、自ら牧渓と号す。善く龍虎・人物・蘆雁・雑画・枯淡山野を作るも誠に雅玩にあらず。僅に僧房道舎にて以て清幽を助くるべきのみ。

戸田禎祐氏は、夏珪画風の代表として「風雨舟行図」をとりあげられ、荘粛の夏珪・牧谿にたいする酷評は、輪郭線に依存しない墨のグラデーションを中心とする画風にたいする否定に発すると解釈される。しかしこの解釈ではとけないいくつかの問題もあるように思われる。まず李唐の後継者としての夏珪の立場はどうなるであろうか。つぎに模写しやすい華北山水画と模写しにくい江南山水画との二面的対立関係のなかで、南宋院体山水画という特定の様式はいかにかかわっているのであろうか。夏珪は南宋院体山水画家であり、牧谿は院体と無縁である。また牧谿らと同じく水墨技法を駆使し、水龍をえがいては「変化隠顕の状を得、罕に具体を作る」と評する『画継補遺』の陳容の条に、[36]酷評の文句が一切ないことはどのように解釈されるだろうか。こうした疑問を提起した観点からすると、『画継補遺』には、墨のグラデーションを中心とする画風に対して、もともと酷評する意図があったとは考えにくいのである。『画継補遺』の夏珪批判は、じつは李唐ひいては華北山水画の後継者としての夏珪にむけられたのではないだろうか。それは何故か。そのためには、『画継補遺』を著した荘粛の何たるかを考えておく必要がある。

荘粛は、元初の大収蔵家の一人に数えられる。華北山水画の伝統についての見識を備えた鑑識家である。靖康の変（一一二七）によって徽宗皇帝の宣和コレクションにあった膨大な量の華北山水画の名品は金軍に持ち去られ、しかも金軍は南宋時代に華北の地を領有したため、華北山水画の正統な画技・画風は金に継承され、元時代になって李郭派の復古運動へと展開する。そのような時代背景のもとで荘粛の収集はなされたのである。周密の『雲烟過眼録』巻

下に華北山水画の優作をそろえた荘粛のコレクションについて記載している。[37] 中には「明昌題」という金の内府のコレクションから流出した作品もみられる。華北山水画の正統な流れにたいして認識のふかいこのような荘粛の眼に、夏珪が李唐を学んで描いた華北山水画的なるものが、如何様に映したか容易に想像できよう。「溪山清遠図巻」は、近視的視点がとられるために北宋的なパノラマ的視点が消失し、各景観の視点はめまぐるしく上下に振幅している点はさきにみたとおりである。こうした空間構成全体の破綻は、荘粛の酷評を被ってもやむをえまい。それは「溪山清遠図巻」をみるとき我々が感ずる当惑とも相通じている。

「溪山清遠図巻」にはいくつものヴァリエーションがあるが、そのうちほぼ全容を写した模本が二つ存在している。一つは先にあげたフリア本「山水長巻」、一つは「山水長巻」（林宗毅コレクション）[38] である。模写時における芸術性の低下は否めず、両者の模写の性格もことなっている。ただ両者に共通していえることは、模写に際して余白部を少なくして画巻を縮め、近景の巨大なモチーフをなるべく近景より後方の空間全体の広がりの中心へと移して視点の上下の振幅を小さくし、北宋華北山水画的なパノラマ的視点を回復しようとする努力がなされている点である。いずれも明時代以降の模本であるものの、模写に際して近視点視点の支配からのがれるために、北宋の華北山水画的空間構成を回復しようとする努力がなされている点は、荘粛のもっていた北宋の華北山水画の空間構成にたいする認識と共通しており、このことは逆に、夏珪の「溪山清遠図巻」における南宋院体山水画という特定の様式の桎梏の強さを象徴的に物語っているといえよう。

夏珪の「溪山清遠図巻」にみられる、北宋華北山水画のもつ厳格な三次元的空間構成の崩壊という現象こそ、馬遠・夏珪を頂点として形式化の度合いをふかめていく後期の南宋院体山水画にとっては、もっとも理解しやすい華北山水画の手本となりうるものであったろう。この状況を最もよくしめすものが、元時代に馬遠・夏珪を学んだという孫君沢であろう。しかしながら、南宋院体山水画凋落の契機は、荘粛の評したように、南宋院体山水画家として、近

景志向・形体への関心をつよめていった夏珪に求められるものであった。

最後に馬夏派の並称の意味について言及したい。本稿でみてきたように、夏珪は純然たる山水画家であり、山水人物画を専らとする馬遠とは性格を異にしている。しかし、夏珪の個人様式の変遷にともない馬遠風の松樹が多くえがかれるようになり、また岩膚に斧劈皴を多くもちいる点など、外観上は夏珪画の馬遠画への接近ともいえよう。戸田禎祐氏の指摘された模写行為による馬遠化だけでなく、[39] 夏珪の個人様式の変遷のなかに、両者の画風の接近する原因は求められるものであった。

おわりに

本稿でみてきた夏珪の個人様式の変遷は一つの試論である。今日まで夏珪画との伝承を疑問視する向きもあった「溪山清遠図巻」を、夏珪様式を伝えるものとして積極的に評価することで、李唐の後継者としての夏珪、荘肅『画継補遺』の夏珪批判にたいして、一つの解釈を示してみた。本稿ではあえて各々の作品について、原作か模本かの議論を避けてきた。有力な伝承作品である以上は、模本であってもかなり原画の様式を保持していると考えるからである。

註釈

(1) ともに『瓜茄』二号・一九三四年、『古拙愁眉』(一九八二年・みすず書房) 所収。

(2) 『宝雲』第十四冊・一九三五年、『古拙愁眉』所収。

(3) Suzuki, Kei. "Hsia Kuei and the Academic Style in Southern Sung." in Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting, Taipei, 1972.

(4) 『国華』九三一号・一九七一年。

(5) 『ミュージアム』三八〇号・一九八二年。

(6) 明時代以降の著録から、夏珪には長巻形式の作品も多かったことが知れる。因みに厲鶚『南宋院画録』巻六夏珪条では、「夏禹玉山水長巻、巻高二尺余、其長五丈有奇(略)」。

「夏珪溪山無尽図、匹紙所画、其長四丈有咫（略）」。
「夏珪江山清遠図、絹本、其長十丈（略）」。
「夏禹玉長江万里図、長二丈四尺（略）」
などが著録されている。

(7) 中国美術論者叢刊『画継・画継補遺』、一九六三年、人民美術出版社。
(8) 画史叢書(二)、文史哲出版社。
(9) 夷門広牘所収。
(10) 『武林旧事』巻六・諸色伎芸人・御前画家条、知不足斎叢書所収。
(11) 鈴木敬『中国絵画史中之一（南宋・遼・金）』一九八四年、吉川弘文館、頁一五六。
(12) 『図絵宝鑑』巻四王介条、同巻五孫君沢条・張遠条。
(13) 明代には黔寧王家のコレクションであった。その後、阮元（一七六四―一八四九）、清末に景賢の手にわたり、明治四十四年（一九一一）『国華』第二八五号に「景賢所蔵宋元書画冊」と題して紹介され、その後ボストン美術館の所蔵となる。
(14) 渡辺明義氏は、本図が元来瀟湘八景のうちの遠浦帰帆図にあたる可能性を示唆されている。渡辺明義注(4)前掲論文。
(15) 「風雨舟行図」と同様な様式上の特色をもつ夏珪画に、手鑑筆耕園（文化庁）におさめられた山水図がある。画面中央に「夏圭」と判読しうる落款がある。紙枚の都合で割愛せざるをえなかったので注記しておきたい。
(16) 本図と図様・画風を同じくする作品に「江頭泊舟図」（静嘉堂文庫）がある。東博本「山水図」と「江頭泊舟図」を比較すると、東博本が表現にすぐれており「江頭泊舟図」は後模本であると考えられる。渡辺氏は「江頭泊舟図」を写した探幽縮図において、余白が画面左側へ広がっている点に注目され、「江頭泊舟図」・東博本「山水図」の現状は、画面左側を切断された結果であるとの見解をしめされた。渡辺明義注(4)前掲論文。現状において不自然さが感じられないことは、後述するように、各モチーフと空間全体との一体性が希薄なため、余白が白々とした無意味なものになっていたからと考えられる。
(17) 戸田禎祐「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』第五十七冊、一九七二年。
(18) 高士奇『江村銷夏録』（康熙三十二年、一六九三序）の著録による。厲鶚『南宋院画録』巻六所収。画巻の後ろには、元の邵亨貞（一三〇九―一四〇？）、明の嘉靖四十一年（一五六二）の王穀祥（一五〇一―一五六八）、明末の天暦七年（一六二七）の董其昌（一五五五―一六三八）、清の王鞏（一六三二―一七一七）、清末の光緒三十二年（一九〇二）の程聴彝のあわせ

て五跋がついている。伝来の詳細については、奥村伊久良注(1)前掲論文を参照されたい。また現状の詳細については、一九八〇年よりアメリカと日本で展覧された中国絵画展のカタログにおけるマーク・ウィルソン氏の解説を参照されたい。

"EIGHT DYNASTIES OF CHINESE PAINTING" The Collection of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Clevland Museum of Art, 1980.

マーク・ウィルソン氏は、宋の鑑蔵印を「美霞清玩之宝」と判読され、理宗の皇后謝道清（一二〇八―一二八三）のものと比定された。本図の来歴は、南宋末の理宗朝まで遡ることができる。

(19) 紙本墨画・巻子装、竪二八・五センチ、横五二五・八センチ。エール大学本は景観と題字の内容が一致する。考察の便宜上図4では、景観に相当する題字を附した。

(20) 後ろに明初の洪武十一年（一三七八）の陳川と明初の平顕の二跋がある。画中には、乾隆題詩がある。来歴については、奥村伊久良注(2)前掲論文にくわしい。

(21) 旧伝は馬遠筆「谿山行遊図巻」であった。絹本墨画着色・巻子装・竪六四・二センチ、横一二七六・四センチ、フリア本の図様から原状を想定すると現状より約一・五倍長い画巻であった。鈴木敬編『中国絵画総合図録』第一巻、アメリカ・カナダ編、一九八二年、東大出版会。東洋文化研究所番号：A12-115 また鈴木敬氏は「溪山清遠図巻」の中程断崖の景において、切りつめのある可能性をしめされている。鈴木敬『中国絵画史』中之一（南宋・遼・金）吉川弘文館、一九八四年、頁一四八～一四九。

(22) 絹本墨画・巻子装、竪三一・九センチ、横一六一・二センチ。

(23) 絹本墨画・巻子装、竪四九・八センチ、横二〇九・六センチ。

(24) 紙本墨画・巻子装、竪三〇・三センチ、横四〇〇・四センチ

(25) 曽布川寛「五代北宋初期山水画の一考察―荆浩・関仝・郭忠恕・燕文貴」『東方学報』京四九・一九七七年参照。

(26) 絹本墨画・掛幅装・竪九七・九センチ、横四三・九センチ。（各幅共）「李唐画」の落款が左幅の樹叢上方にある。

(27) 李唐画研究の推移を知るうえでつぎの三つの論文が重要である。

島田修二郎「高桐院所蔵の山水画について」『美術研究』一六五号・一九五二年

Richard, BARNHART "Li T'ang and the kōtō-in Landscapes" The Burington magazine, May 1972.

鈴木敬「李唐の南渡・復院とその様式変遷についての一試論」（上）・（下）『国華』一〇四七号・一〇五三号、一九八二年。

李唐ははじめ宣和画院に奉職し、宣和六年（一一二四）五十歳の頃、青緑山水の「万壑松風図」（台北国立故宮博物院）を描いた。靖康の変（一一二七年）に際し南渡し、高宗の紹興年間に南宋画院に復院し一一五〇年代、八十歳頃に水墨の高桐院本「山水図」を描いた。李唐の山水画は十二世紀後半における南宋画院の山水画における指導様式であり、夏珪らにとって華北山水画と接する窓口であった。

(28) 『国華』八五三号、一九六三年、米沢嘉圃解説。
(29) 『国華』一九三号および『文人画粋編』第二巻「董源・巨然」一九七七年、中央公論社、図83解説。
(30) 戸田禎祐注(5)前掲論文。
(31) 鈴木敬「画学を中心とした徽宗画院の改革と院体山水画様式の成立」『東洋文化研究所紀要』第三十八冊、一九六四年。
(32) 鈴木敬注(27)前掲論文。
(33) 巨然は、はじめ董源を学んだが、南唐滅亡の後、後主李煜に従って宋の都汴京に下りそこで李成を学んだ。
(34) 戸田禎祐注(5)前掲論文。
(35) 『画継補遺』巻上・牧谿条。
(36) 『画継補遺』巻上・陳容条。
(37) 『雲煙過眼録』巻下「荘蓼塘蔵」条。
(38) 絹本墨画淡彩・巻子装、竪五五・〇センチ。鈴木敬氏編『中国絵画総合図録』第四巻、日本篇Ⅱ、寺院・個人、一九八三年、東大出版会。東洋文化研究所番号：JP16—007
(39) 戸田禎祐注(5)前掲論文。

本稿で掲載した図版のうち次のものは出版物より複写させていただいた。

図1 「風雨舟行図」（ボストン美術館）『水墨美術大系』第二巻「李唐・馬遠・夏珪」一九七四年　講談社
図2 「山水図」（東京国立博物館）『水墨美術大系』第二巻「李唐・馬遠・夏珪」一九七四年　講談社
図5 「溪山清遠図巻」（台北国立故宮博物院）『故宮名画三百種』三　一九五九年　台北国立故宮博物院
図6 「瀟湘臥遊図巻」（東京国立博物館）『宋元の絵画』　一九六二年　便利堂
図7 「山水図」（高桐院）『水墨美術大系』第二巻「李唐・馬遠・夏珪」　一九七四年　講談社
図8 「山水図」（個人蔵）『文人画粋編』第二巻「董源・巨然」　一九七七年　中央公論社
図9 「山水図」（個人蔵）『文人画粋編』第二巻「董源・巨然」　一九七七年　中央公論社
図11 「江山小景図巻」（台北国立故宮博物院）『宋画精華』中巻　一九七五年　学習研究社

図1　「風雨舟行図」（ボストン美術館）

図2　「山水図」（東京国立博物館）

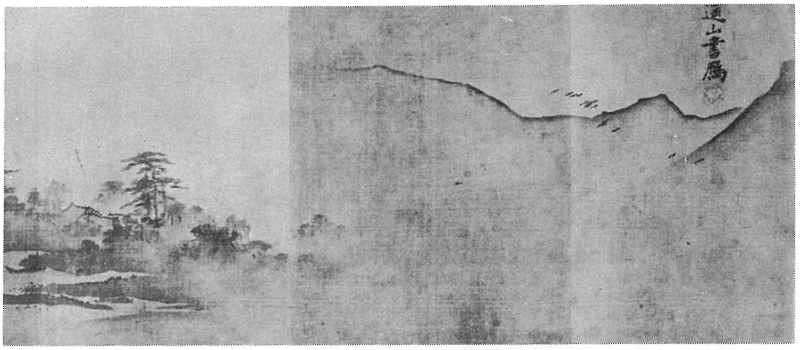
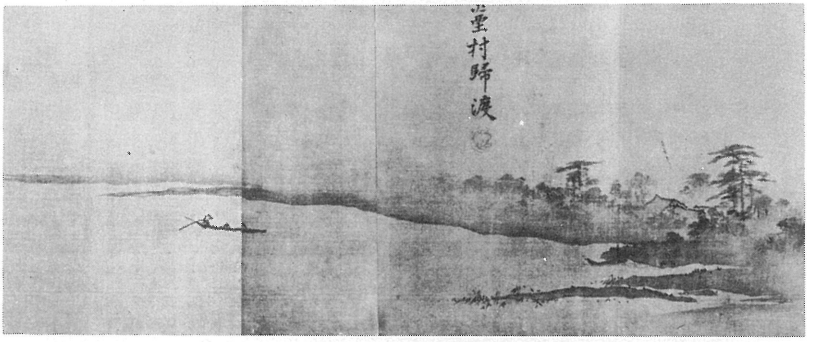
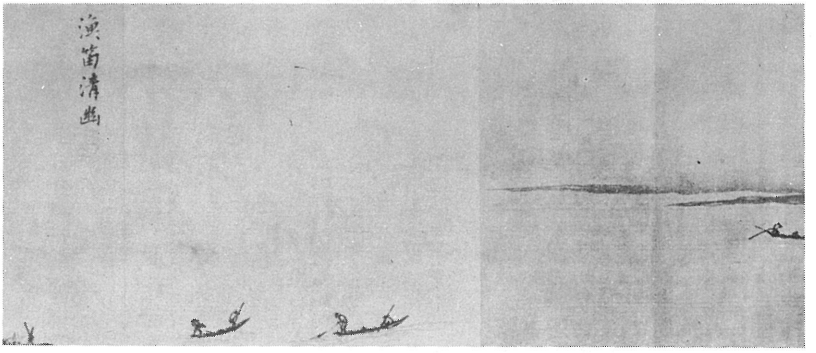


図 3　「山水十二景図巻」（後半部）（ネルソンギャラリー）　(1)　遙山書雁

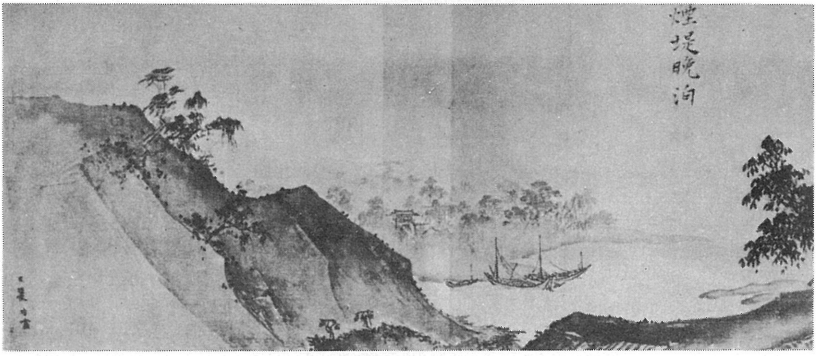


(2)　煙村帰渡



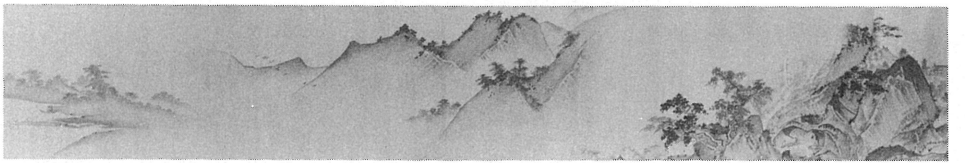
(3)　漁笛清幽

(4)　煙堤晩泊

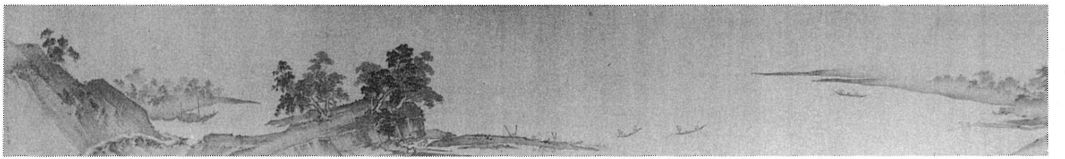


(5)　煙堤晩泊

江皐玩遊　汀洲静釣　晴市炊煙　清江写望　茂林佳趣　梯空煙寺



霊巌対奕　奇峰孕秀　遙山書雁　煙村帰渡



漁笛清幽　煙堤晩泊

図4　「山水十二景図巻」（エール大学本）
Yale University Art Gallery, gift of Mrs. William H. Moore

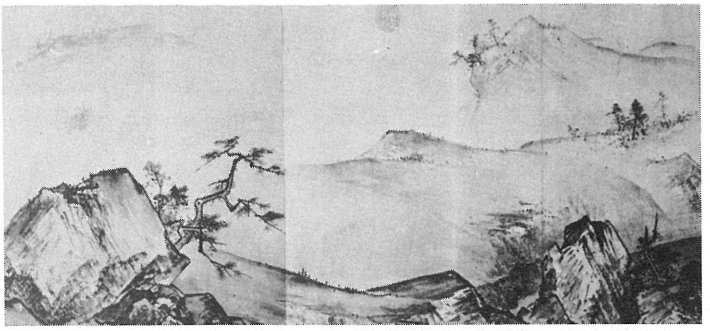
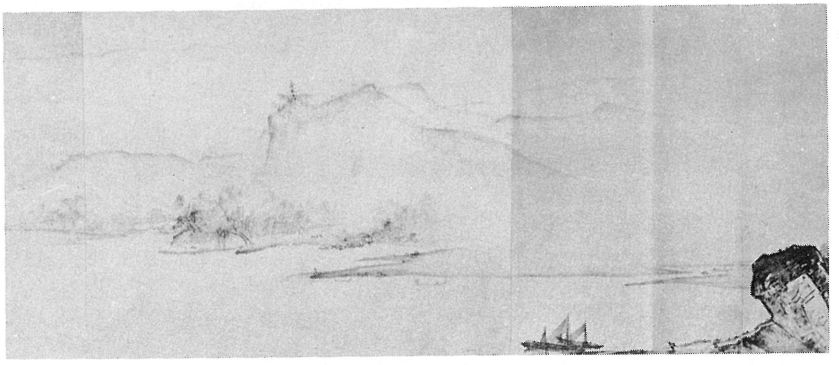
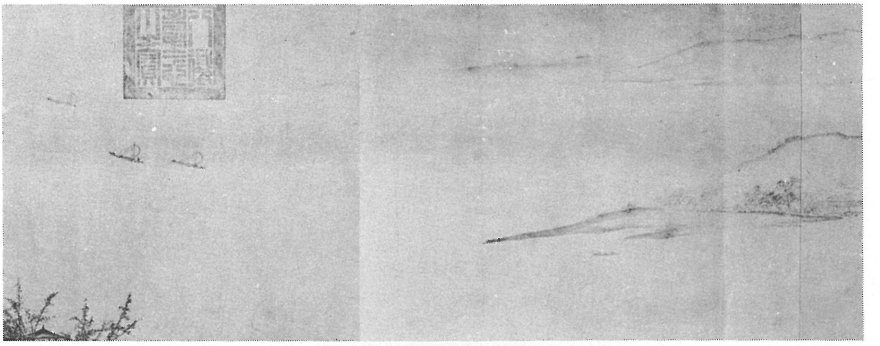


図 5　「溪山清遠図巻」（台北国立故宮博物院）　(1)

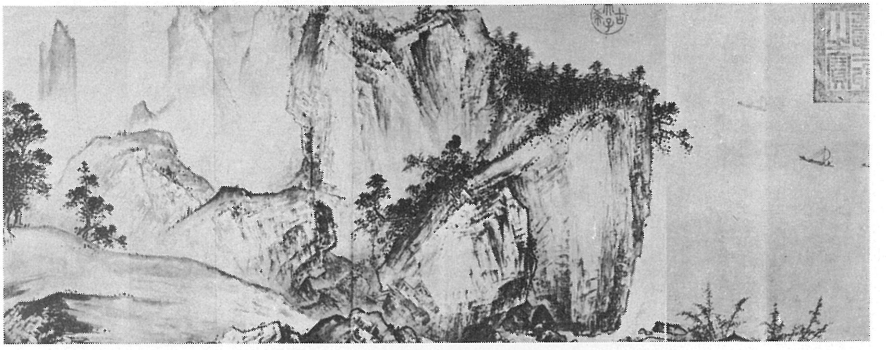
(2)



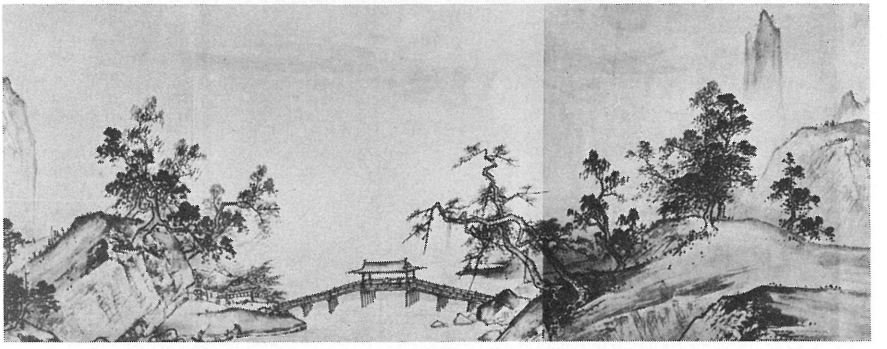
(3)



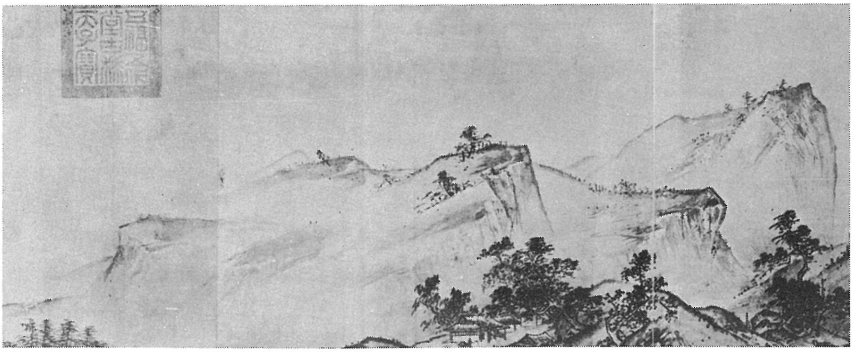
(4)



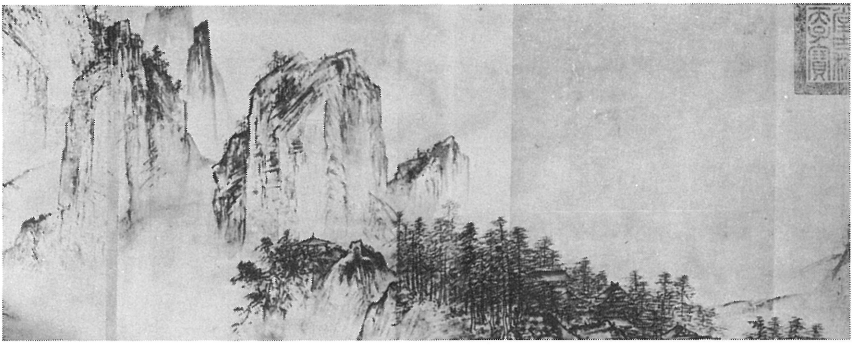
(5)



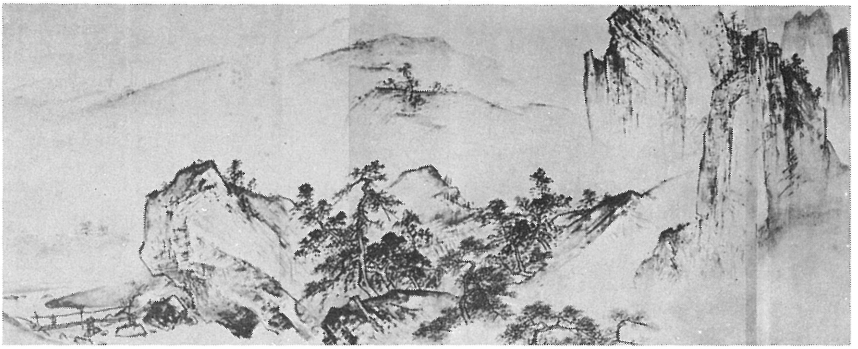
(6)



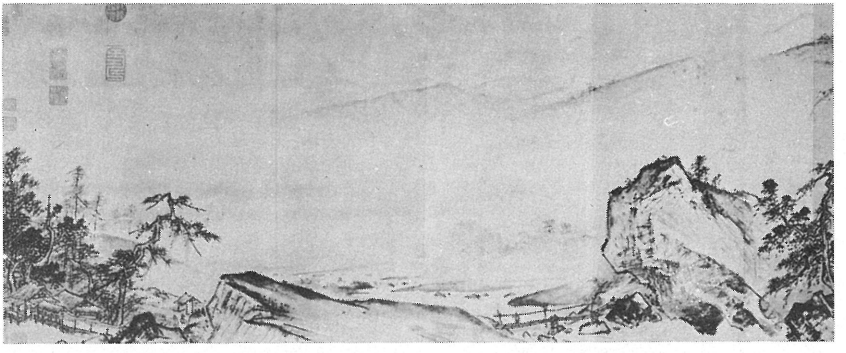
(7)



(8)



(9)



(10)

図 6　「瀟湘臥遊図巻」部分（東京国立博物館）

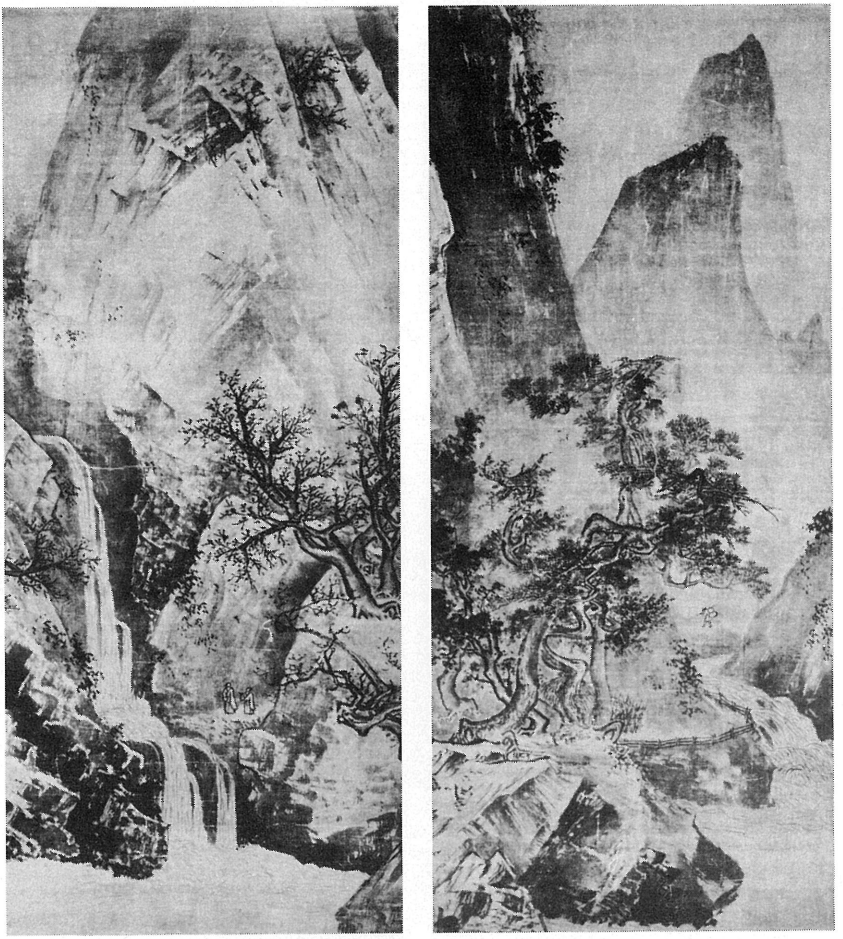


図7　李唐筆「山水図」（高桐院）

図 9　「山水図」（旧秋元家本）

図 8　「山水図」（旧柳営御物本）

図10 「山水図」（メトロポリタン美術館）

図11 李唐筆「江山小景図巻」（巻末部）（台北国立故宮博物院）