

藍瑛「苜目喬松図」について

——題賛と内容および表現形式の分析——

かつて「知者は水を楽しみ、仁者は山を楽しむ。知者は動、仁者は静なり。知者は楽しみ、仁者は寿ながし。」（『論語』雍也篇）といわれ、六朝劉宋の宗炳（三七五～四四三）が山水を画いて楽しむと明言して約千二百年、その間、文化は成熟し、画は枯淡をも得て、またあらたな展開を見せ始めた明末の時代、様々な山水画が作られていた。この時代の現存作例のうち、重要な作品のひとつが、藍瑛が四十五歳（崇禎二年（一六二九））のときに作った「苜目喬松図」【図1】（絹本着色立軸、縦二〇五・〇cm横九五・五cm^①、橋本コレクション）。以下、本図と称す。である。作品名は図上の「苜目喬松」という題による。「苜」は「天」の古字であり、「苜目」で、浙江省杭州のほぼ西方約六〇～七〇kmにある天目山を指す【図2】。題の通り、本図には、高く聳え立つ深山に喬松が配される。松も君子や長寿を象徴するが、山中には静かに対座する二人の高士も画かれ、古来、中国で理想とされてきた境地が表されている。

本論考では、最初に本図に関する主な先行研究と藍瑛の伝記の確認を行い、ついで、題賛の分析をしてから、何がどのように表現されているか検討し、本図の造形的特徴について新たな提示を試みたい。

西 尾 歩

一 本図に関する研究史

本図に関する主な文献や著録を発刊年代順に列举して研究史を確認する。

①桑名鐵城『九華印室鑑藏畫録』一九二〇年。西園寺公望、富岡鉄斎による題、内藤湖南、長尾雨山の序、桑名鐵城の跋あり。

篆刻家の桑名鉄城（一八六四～一九三八）氏が当時所蔵していた明清絵画八五点が玻璃版（コロタイプ）印刷で、モノクロではあるが鮮明かつ大きな図版で紹介されている。そのうちの第三六図が本図である。この出版によって初めて本図が広く世に知られるようになった。桑名氏以前の伝来については不明であるが、本書跋に、明治三十年（一八九七）の初渡清時に数十幅、数年後の再游時に数十幅に下らぬ名画を購入、その後も百方を搜索し数幅を獲たとあるので、中国で入手してきた可能性がある。戦後、橋本末吉氏が収蔵することになるが、現在も本図を収める箱の蓋表に「鋋城藏記」と焼き印がある。



図1 「天目山喬松圖」

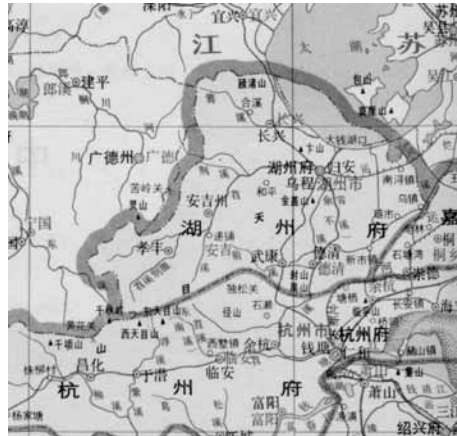


図2 明代杭州天目山周辺地図（方眼一辺＝約100km、『中国歴史地図集 第7冊 元・明時期』地図出版社、1982、p.68より）

②郭味渠編『宋元明清書画家年表』中国古典藝術出版社、一九五八年。

一六二九年の条項に『九華印室鑑藏畫録』を典拠として「藍瑛（田叔）作蒐目喬松圖」と記される。本図を中国絵画史の大きな流れに組み込む初期の成果とみなせる。

③橋本末吉『橋本收藏 明清畫目録』角川書店、一九七二年、図四七。



図3 「嵩山高圖」

戦後、橋本氏が収蔵した明清絵画の代表作を図版とともに紹介する。本図も掲載される。

④鈴木敬編『水墨美術大系 第二巻 李唐・馬遠・夏珪』講談社、一九七四年、図二七、一六〇—一六一頁。

当該テーマに従って、主に杭州を中心として盛んであった画風の展開を宋から明時代の作品を扱って説明する。そのうち六点の藍瑛作品が取り上げられ、本図はカラー印刷で紹介されている。その解説は藍瑛の伝記や評価を検討し、多くの贋作の存在を指摘する。本図に関しては、ボストン美術館蔵「嵩山高図」〔図3〕との形式の近似を指摘したうえで両者を「壮年時を代表する優品」と位置付け、表現形式についても藍瑛画風への言及とともに適確な把握を行う。

⑤顔娟英『藍瑛與仿古繪画』国立故宮博物院、一九八〇年。

藍瑛の伝記についての考察が詳しい。本図に関しては、文献②からの引用を作品年表中で行うのみである。

⑥鈴木敬編『中国絵画総合図録 第4巻 日本篇2』東京大学出版会、一九八三年、JP30—25。

⑦『特別展 橋本コレクション 中国の絵画——明・清・近代——』

渋谷区立松濤美術館、一九八四年、図四八。

松濤美術館で開催された展覧会の図録(文献⑨⑪も同様)である。古原宏伸氏の「南山の壽の如く、欠けず崩れず」論考中、八―九頁に本図について言及がある。

⑧『開館記念展・メトロポリタン美術館特別出品 東西の風景画』静岡県立美術館、一九八六年、図八八、山下善也「菟目喬松図」解説。

⑨『特別展 橋本コレクション 中国の絵画―明末清初―』渋谷区立松濤美術館、一九九一年、図三八。味岡義人「藍瑛」略伝、一五一―一五二頁。

⑩鈴木敬『中国絵画史 下』吉川弘文館、一九九五年、三三八―三四六頁、および図二九七、註四七―四八頁。

藍瑛の伝記の検討や、本図の検討が行われる。題賛についての見解や、描写内容についての意見に対しては、異議がある。本論考の以降の該当箇所でも適宜触れることとする。

⑪『特別展 中国絵画を楽しむ ―橋本コレクションを中心に―』渋谷区立松濤美術館、一九九八年、図一八、吉田晴紀「菟目喬松図」解説。および、味岡義人「藍瑛」略伝、一六四頁。

⑫西岡康宏・宮崎法子責任編集『世界美術大全集 東洋編八明』小学館、一九九九年、図九七、宮崎法子「菟目喬松図」解説。

⑬味岡義人・曾布川寛編『橋本氏収蔵 中国書畫録』京都大学人文科学研究所附属漢字情報研究センター、二〇〇五年、二四二―二四三頁。

橋本コレクションの書画の網羅的な著録として編まれた文献である。本図に関しては、画上に記された題賛全文が初めて録された。

⑭『特別展 崇高なる山水 ―中国・朝鮮、李郭系山水の系譜―』

大和文華館、二〇〇八年、四八頁、塚本麿充「菟目喬松図」解説。

⑮小川裕充『臥遊 中国山水画―その世界』中央公論美術出版、二〇〇八年、図九八、二八七頁。

⑯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、一一三頁、味岡義人「菟目喬松図」解説。

⑰大阪市立美術館編「特別陳列 橋本コレクション中国書画」パンフレット、二〇一二年、図三八。

前年からの展覧会シリーズ「関西中国書画コレクション展」の流れで開催された展覧会に際して発行された。小冊子ながら、橋本コレクションの代表作品をカラー印刷で提示し簡介を付している。本図もそのうちの一点として取り上げられている。

以上をみれば、中国絵画研究が盛んになってくる中で、調査研究や公開に対して積極的であられた橋本氏のお考えの下、先学の方々が本図ないしは橋本コレクションに関わってこられた経緯がよく分かる。本図については、一九七〇年代以降現在に至るまで、しばしば展覧会に出品され、絵画全集等においても藍瑛や明末清初を代表する作品として取り上げられ、重要な作例であるという評価が定まってきたということも分かる。また、藍瑛を単に浙派とは捉えず文人的素養もあつて明末に新たな画風を示した人物と考えられるようにもなってきた。

本研究も、現所蔵者の橋本太乙氏をはじめ、文献⑬制作作業の一部、文献⑯の研究會、文献⑰の展覧会に関わらせて頂いたおかげで可能となったものである。(本論考は⑰の展覧会に併せて開催さ

れたシンポジウム「コレクター橋本末吉が拓いた地平」で発表した内容をもとに大幅に加筆したものである。」

本図への言及内容に関しては、表現形式あるいは様式、造形的特徴について雄弁に記述するものが多い。このことも他の作品に対してとは違った意識、すなわち、格段に優れた作品であるという評価が本図に向けられてきたことを暗に示している。贋作を含む他の作品群に対したときの感覚との違いが反映した結果と判断してよいであろう。

さて、先学による研究の蓄積があるので、とりたてて新たな見解や評価を付与しようとするのが本研究の目的ではない。本図についてはまだ詳細な作品論がないので、先行研究を踏まえ総合的に検討を加えることには十分に意義があると思われる。また、本図は大画面に表されているので部分を詳細に検討し筆致までも確認することや、題賛の分析にも意義がある。さらに、表現形式の分析を行うことで、真作である作品が内在させている造形の豊かさを示すことができ、先行研究で示されているような本図と他の作品群との相違を明確にするための基礎を提供できよう。このように本研究を位置付けて論考を進めていきたい。

二 藍瑛について

藍瑛は、錢塘（浙江省杭州）の画家で、明末の万曆十三年（一五八五）に生まれ、清時代に入って康熙三年（一六六四）頃、八十歳を過ぎてなお存命していたようであるが、卒年についてははっきりしたことは分らない。字は田叔、号は蜨叟、石頭陀、東郭老農など

がある。本図には、号のひとつとして用いていた西湖外民と記す。子の藍孟、孫の藍深、藍濤も画をよくした。すでに先学によって伝記についても多く記されているが、ここでも問題点の整理も兼ねて、主な伝記をみておきたい。

伝記は、画史の類での記述と、『杭州府志』や『浙江通志』など地方志における記述、『東城雜記』のような個人的な記録、とに分けることができる。画史類については『図繪宝鑑統纂』、『明画録』、『無声詩史』の清初の画史の系統と、『画史会要』、『国朝画徵録』、『統桐陰論画』の、明末に董其昌らが提唱した尚南貶北、すなわち、文人画である南宗画を尊重し、浙派など職業画家による北宗画を下にみる価値観に依った評価を付与する系統とに分けられる。それぞれ記述の性質が異なるので、全体として四系統に整理できる。

（一）清初の画史の系統

『図繪宝鑑統纂』は、元時代の『図繪宝鑑』を継いで明代前期の画家を記述した『図繪宝鑑統編』（編者韓昂による正徳己卯（一五一九）の自識あり。）をさらに継いで清初康熙年間頃までの画家を所収する。この『統纂』部分の撰述者については意見の混乱がみられるが、ここでは謝巍氏の研究（『中国画学著作考録』（上海書画出版社、一九九八）の「増広図繪宝鑑（一名図繪宝鑑統纂、重編図繪宝鑑）八卷」の項）に従って、『図繪宝鑑統纂』と藍瑛に関係することを整理しておく。康熙三年（一六六四）武林伝経堂刊本では、本編である夏文彦『図繪宝鑑』（全五卷）に対して、毛大倫撰の卷六（明代の画家伝）、藍瑛撰の卷七（清初の画家伝）、補遺の卷八が付されて出版された。康熙二十二年（一六八三）刊本では、謝彬が

関わり、巻七と巻八が藍瑛と謝彬の撰とされて内容が増補され、巻末に補遺が付されるという形態に変化した。その後「増広図繪宝鑑」と改称して康熙四十年（一七〇一）までに刊行された借緑草堂本には馮仙湜が関係し、康熙二十二年刊本の巻七と巻八が一つに合併されて巻七（画史叢書本『図繪宝鑑統纂』巻二に相当）とされ、巻八に別に女史（画史叢書本『図繪宝鑑統纂』巻三に相当）がまとめられた。よく知られる画史叢書本『統纂』所載の藍瑛と謝彬についての伝記は、康熙三年（一六六四）と康熙二十二年（一六八三）の刊本には無く、借緑草堂刊本にはあることから、馮仙湜が増補した時に撰述して挿入したものと考えられる。『統纂』には杭州の画家が多く収載され、藍瑛の流派も多く、藍瑛の伝記も他に比べて長いといった事情はこのような刊行の経緯による。また一方で、清代前期に藍瑛の画派が盛んであったことも窺われる。

画史叢書本『図繪宝鑑統纂』巻二の藍瑛の伝記は、

藍瑛。号（字の謬か）は田叔、浙江の錢塘の人。書は八分（波磔が強調された裝飾的な書体）を写し、画は黃子久（黄公望）より入門し惺悟す。晋唐兩宋より精妙にせざるなく、元人の諸家を臨仿しては、ことごとく真を乱すべし。中年おのずから門庭を立て、宋元の家数（宋元画家の技術）は、某人の皴染法脈、某人の蹊徑勾点と、毫として差謬せず。今まで後学、みな其の恵に沾るおう。性は山水に耽けり、閩粵（今の福建、広東）荆襄（湖北地方）に遊び、燕秦晋洛（中国北方諸地域）を歴し、涉獵すること既に多く、眼界弘遠なり。ゆえに落筆は縦横（自由自在）、墨汁は淋漓（したたって勢いがあり）、山石は巍峨（高くそびえ）、樹木は奇古として、練瀑（たき）は飛ぶがごとく、

溪泉は響くがごとし。宮妝仕女に至りては、すなわち少年の遊藝なり。竹石梅蘭、もつとも冠絶となす。写意の花鳥は、ともに余伎なるのみ。博古（古代の事物に通じること）品題（人物の論評）、法眼（正しい鑑識）と称すべし。□□八十にして山莊に居す。（画史叢書本。括弧内は筆者による注釈「以下も同じ」。

□の部分は欠字。）

ついで、徐沁（明末清初の人）『明画録』巻五所収の内容もみておく。

藍瑛。字は田叔、号は蜨叟、晩号は石頭陀。錢塘の人。山水を画き、初年は秀潤なり。唐宋元諸家を摹し、筆筆古に入り、しこうして子久（黄公望）に究心（専心）しもつとも力む。云わく、「これ書家の真楷のごとく、必ずこれより入門し、始めてよく各の変化を極む。」と。晩境の筆ますます蒼勁にして、人物写生並びて佳なり。蘭石もつとも絶なり。寿八十余なり。その法を伝える者甚だ多く、陳璘、王奐、馮湜、顧星、洪都、皆な其の選なり。（画史叢書本。）

姜紹書（一五九七―一六七九）の『無声詩史』巻四では「藍瑛、字は田叔、錢塘の人。人物、山水、花卉を画き、俱に古人の精蘊（深奥）を得る。」（康熙五十九年（一七二〇）李光暎觀妙齋刻本）と簡潔に記されるだけであるが、これらの伝記で、藍瑛は、積極的に高く評価されており、古画をしっかりと学んだ上で独自の画風を作り上げ、山水、人物、花鳥などをよくし、弟子も多く、影響力があったことがわかる。また、黄公望を基本としたことや山水に関する記述が多いことから、もつとも山水画をよくしたとみてよいであろう。

(二) 南北二宗論に影響された系統

まず、朱謀塹（万曆二十年（一五九二）頃～順治初年（一六四四）頃）『画史会要』巻四の藍瑛の箇所をみてみる。

藍瑛。字は田叔、浙江の人。住家は西湖にあり。画をもつて業となし、老いていよいよ工みなり。蒼古にして頗ぶる沈啓南（沈周）に類す。惜しむらくは其れ画を鬻ぎ自給することなり。いまだ当世の軽んじる所と為るを免れず。（四庫全書本）

これは、藍瑛が活躍していた時の言及であり、藍瑛の実情を知った上での内容となっている。その評価は、画風は老成して巧みで蒼古な趣があり沈周に似ると高く評価するが、売画によって生活していたことを惜しいこととする。売画を非難するのは、単に画工を低くみる古くからの考え方に依拠するとも考えられるが、世間には藍瑛を軽んずる評価をする者があると記し、また董其昌の画を「宜しく一代の宗と為すべし、即ち或いは本朝第一と為すに推すことは過評にあらざるなり。」（『画史会要』巻四）とすることなどから、南北二宗論の影響をある程度反映した記述であるとみてよいであろう。

張庚（一六八五～一七六〇）『国朝画徵録』巻上では

藍瑛、字は田叔、号は蜨叟、錢塘の人。山水は宋元諸家を法とし、晩（晩年）すなわち自ずから一格を成す。偉峻老幹にして、大幅にもつとも長ず。兼ねて人物、花鳥、梅竹を工みにし、名は時に盛んなり。画に浙派のあることは、戴進より始まり、藍に至りて極まると為す。故に識者は貴ばず。（以下略）（乾隆四年（一七三九）刻本）

とする。前半は、大幅の山水画に長じたこと以外は、（一）で見た

内容とほぼ同じである。後半に、浙派は戴進に始まって藍瑛に至って極まるということと、藍瑛は浙派であるからよくわかった者は貴ばないことをいう。『画史会要』と同じような構造を持つ記述であるが、浙派だから良くないという短絡的な思考が前提になっている点は異なる。藍瑛を浙派の殿将と呼ぶのもこのような価値判断の傾向にもとづく。

秦祖永（一八二五～一八八四）の『続桐陰論画』では

藍瑛（以下割注）字は田叔、號は蜨叟、錢塘の人。山水は奇古にして、北宗雄獷の觀を極む。（同治三年（一八六四）刻朱墨套印本）

と、藍瑛の山水画が北宗画風のただけしくあららしい様子であることを簡潔に述べる。

以上のことから判断すると、藍瑛を浙派と位置付けるみかたは、清代中期以降に定着したようである。

なお、沈宗騫は『芥舟学画編』（乾隆四十六年（一七八二）刊）で、巻一「山水 宗派」の項に、南宗北宗を良し悪しで判断せずそれぞれ正しいところがあるとした上で、明末清初には邪派が起り、そのうちのひとつ武林派を始めたのは藍瑛だと言い、「作法」の項で、離筆求墨、すなわち、用筆をおろそかにし墨色の表現効果に頼った画派として武林派を挙げるが、創始者（藍瑛）が全くそうであったわけではなく、続く者達が次第に筆法を失っていつてしまう契機となる画風を作ってしまった、というように、また別の評価を藍瑛に与えている。

(三) 地方志の系統

浙江や杭州などの地方志に藍瑛の記述がある。ここでは康熙二十三年（一六八四）刊の『浙江通志』巻四十二の内容を確認しておく。

藍瑛（以下割注）字は田叔。少くして穎異（とびぬけてすぐれる）なり。八、九歳、嘗つて人に従いて序事（役所）の醺灰（祭祀時の灰）を画地として、山川雲物、林麓峯巒、咫尺（小さな画面）に万里を作る。生家にて経を治めるに及びて河図洛書を指して言いて曰わく、「古人にいまだ書あらざるに、先に図あり、図は何ぞ必ず名家にあらざらんや。」遂に画苑に留意し、皴染（絵画）皆な古法に合す。雲間（江蘇省の松江）の孫太守克弘、董尚書其昌、陳徵君繼儒、時に相い引重す（お互いに推薦し重んじる）。子の孟、字は亦與、邑の諸生にして、亦た画を善くす。能く其の家学を世ぐ。（康熙二十三年（一六八四）刊、京都大學蔵本）

ここでは、幼い頃から即興的に山水画を作ってしまうほどずれていたこと、河図洛書を引き合いに出し画家になることを自ら正当化して画の道に進んだこと、董其昌達と交流があったことなどが記される。董其昌らとの関係は、黄公望を学んだという記述や、画は沈周に似ていたという評価に結び付けることができる。ここでも浙派と貶めるような見方はない。

乾隆四十九年（一七八四）序のある『杭州府志』では巻九十六方技の條に藍瑛の記載があり、『舊浙江通志』に依ると注される。その内容は上掲記事と前半はほぼ同じであるが、後半の「雲間（家學焉）」の部分は、「其細描宮樣則界畫、衣褶色色飛動、突過宋畫苑諸人。」に置き換わっている。董其昌らとの関係は、清代中期以降

の尚南貶北論による藍瑛の評価とは矛盾するため書き変えられた可能性が考えられる。

(四) 個人的記録

先に確認した朱謀塹の『画史会要』における記述も個人的な見解ではあるが、ここでは厲鶚（一六九二～一七五二）『東城雜記』巻下にある内容をみておく。まず、「城曲茅堂」の條では、藍瑛は山水を善くし、杭州の「東城に家あり、東臯蜨叟と自ら号し、また東郭老農と号す。居する所に榜して城曲茅堂と曰う。」と記し、龔翔麟がその城曲茅堂について詠んだ詩を録する。また、「自餘軒」の條では、毛際可（一六三三～一七〇八、浙江遂安の人。順治十五年（一六五八）の進士。画もよくした。）が記した「自餘軒説略」を引用する。自餘軒というのは毛際可の友人錢章玉が杭州に構えていた別荘である。市中にすることを忘れさせるようなその庭園にはあずまやがあり、その傍に、藍瑛が奇石を数峰、嶽崎歴落の様に画いた白壁の垣がならんでいて、その周囲に竹を植え、左右に掩映えるようにしていた。その様子を見た瞬間、本当の山水を望んでいるかと思つたが、よくみてみると墨戯だった。そうして、この自餘軒に憩わせてもらうことにしたが、数ヶ月も去ることができなかった、と、毛際可の体験が述べられる。

ここでは、風流を解し、本当の景色と見間違えさせるほどの山水画を作る画家としての藍瑛像が浮かび上がってくる。また、それを鑑賞する知識人の姿と、そういった事柄を杭州での文化的な出来事として記録する姿もみえてくる。

以上のように整理してみると、(二)の職業画家、浙派、北宗画家という評価はかなり限定的なみかたであることがわかる。(一)の『図絵宝鑑統纂』では、藍瑛やその一派をやや持ち上げすぎている傾向は認められるが、需要があったからこそ、同派の画家が多く存在できたという状況を汲み取ることができる。

今回取り上げていない資料もあるため完備した伝記に関する考察とは言えないが、まとめると、黄公望を基本として古画をよく学び、特に山水画を得意とし、売画に頼ってはいたが作画理念は文人的であり、おおむね好意的で優れた評価を得ていたとしてよいであろう。このように語られていた藍瑛の作品がどのようなものであるか、以下で確認していく。

三 藍瑛の題と款記、および作品の状態について

画面右上に藍瑛による題と款記がある【図4】。まず「菟目喬松」と題を大きく書き、「崇禎己巳仲冬西湖外民藍瑛」とやや小さめの字で款記を続け、その下に「藍瑛私印」(朱文方印)「田叔父」(白文方印)の二印を縦に捺す。「崇禎己巳」は崇禎二年(一六二九)にあたる。

題の部分は、はらいを特に強調しないが隸書に近い書体で、筆画は横画より縦画の方がやや幅がせまく、横画は上にやや凸な弧線を少し右肩下がりに連ね、字全体でやや丸みを帯びてどっしりと書く。各字はほぼ等間隔で配されているが、「菟」字の右はらいをやや鋭く強調し、「喬」「松」字の左はらいをやや軽めの弧線で書き、互いに呼応するように縦に並べて、四字全体で左右への振れ具合の

調和が取れた安定した書としている。伝記の「八分書を写した」という記述はここでみられるような書風をいうのであろう。

款記の書は、やや草書に近い行書で書される。文字の大きさは、「崇禎」を基準にみていくと、「己巳」をやや小さめに書き、「仲冬西湖外民」とやや大ぶりにし「藍瑛」で元の大きさに戻る。そのうち「己」「仲」「西」「外民」の五字は筆幅を太く強調し、あまり書体も崩れないが、他の文字は細めの筆線で崩し気味に書く。特に「冬」は滑らかな線で大きく崩して書く。この箇所は、上のたつぷりした感じの「仲」字の最終画をすっと伸ばして終筆をやや左に向け、軽やかな「冬」字で承け、下の「西」字でまたしっかりと構える、というような流れになっている。短文ではあるが、強弱をうまく配し変化を付けて一行を構成している。「藍瑛」という落款部分【図5】は、粘りけのあるような滑らかな肥瘦を伴った筆線できびきびと書かれる。角々した感じはなく、筆幅は常に徐々に広狭を変え、さまざまな弧線をゆるやかに組み合わせるように字が構成される。「藍瑛私印」【図5】は辺や筆画が部分的に欠けているところがあるが、印の様子はよくわかる。筆画は等幅線で表される。縦横画は直線で表されるが筆画を繋ぐ部分では円くしており、各字も丸みを帯びて見える。線の端も丸く整えられているように見える。「田叔父」印は字が白抜きに表されているが、筆画は太く等幅で線の端には角があり、筆画の曲がり角だけに小さい丸みがある。三字が方形の内部に横に並ぶため、縦画が垂直に長くなっている、縦方向にすっきりと整った印象を受ける。ここでは上下に対照的な形態の二つの印を並べている。

款記の行は下にいくにつれて少しだけ画面右側の縁の方へ寄って

いき、印はさらにやや右にずれて捺されているが、これらの位置は当初のものであるうか。画面の端を切り詰めた結果、款記が端に寄り過ぎたように見えたりしていないであろうか。絵画表現を見る前提としても確認しておくべきことなので、ここで作品の状態を確認しておく。

画面右上隅を見てみると【図4】、画絹の折れや亀裂、欠けなどの傷みが多い。上端にも傷みある。左上隅【図6】は、右上ほど傷みは無い。左辺に沿っては、上端から所々に画絹の欠けの周囲に指先くらいの大きさの茶染みが見られる。同じような染みは画面上辺と主山最上方が接する辺りの二箇所にも認められる【図6】。これらほど目立つものではなく、絵画表現を損なうほどでもない、薄い茶色の染みや小さな画絹の欠けや表面の軽い当たり傷などは、画面

のあちこちに散見される。軸装であるので、水平方向の画絹の部分的な断裂も所々にある。また、状態に応じて補絹も施し、補絹上で画も補う。

画面左端と山の稜線が交わる辺り【図6】の少し上には、縁に沿ってぽつんぽつんと丸い点だけが計四つある。これは本来、山肌に沿って表される苔や草叢などの表現なので、この様子は不自然である。したがって、本来は「嵩山高図」【図3】のように画面左にもう少し山が画かれていたのが、画絹の切り詰めによって数cm程度失われてしまったと考えられる。左端に傷みがやや多かったため表装し直したときにそうされたのであろう。



図4 「莨目喬松図」題賛



図5 「莨目喬松図」藍瑛落款と印



図6 「莨目喬松図」主山上部

画面左下【図7】には、大きな傷みは見あたらない。画面右下【図8】は、隅の一角が縦長に小さく欠損している。下端に関しては、図8の下辺やや左側のところに少しだけ頂を覗かせる岩塊があるが、やや不自然な表現に思われる。図7の下辺で途切れている岩もやや不自然に見える。推測に過ぎないが、下辺も傷みを除くため少し切り詰められた可能性がある。一方、上辺は題の上の空がやや狭



図7 「蔓目喬松図」左下部分



図8 「蔓目喬松図」右下部分

いことから数cm、右辺はほとんど切られていないように思われる。

以上で述べた以外、画絹の全体的な変色や、部分的な顔料の剥落や植物性絵の具の変色なども認められるが、四百年近くの経年を考えると、自然な変化の範囲内である。また、欠けた部分に補絹はあるが、健全な画には補筆や補彩はほとんど認められない。総じて、絵画表現を大きく損なうほどの傷みもなく、状態に注意して観察すれば、当初の様子を知るのに十分に良好な状態であるといつてよいであろう。

四 包胤長の「喬松歌」題賛

画面の右上の題の左隣に、画面高の五分の二、画面幅の五分の一度度の空間に、行書の題賛がある【図4】。最初の六行に七言二十八句から成る詩文を書し、七行目に四字ほど下げて「喬松歌」と題し「奉」と続け、末行は擡頭して「六翁三老師…」と始める。書は、右側にある藍瑛の書ほどは変化させず、やや右肩上がりの字を連ね、字の大きさ、字間、字の縦の並び、など概ね整然と書かれる。一行目中ほどの「聲」、三行目中ほどの「席」、六行目中ほどの「舞」の箇所は、最終の縦画を大きく伸ばし、次字との空間をやや大きくする。これらの箇所は詩の内容もちょうど詠嘆をさそう場面となっている。また、四行目中ほどの「風流冬日後」のあたりだけは、藍瑛款記の「冬」字の崩しに呼応するように、字間の連綿を伴う草書的な表現となっている。全文の内容は以下の通りである。

長松積翠盤奇石、 長松 積翠 盤たる奇石、

薄霧倚雲閱今昔。時々吼作蒼龍聲、萬山豺虎知斂迹。才生梁棟壓千林、鐵幹銅根用作霖。不教過雨方知色、未待凌霜已見心。我師原是神僊客、丰骨稜々貌姑射。聞辭青瑣試牛刀、道德文章重前席。一行爲令高龔黃、豈弟興譌載路傍。三月政成民事足、湖山何幸沐循良。輕煙依約長堤柳、未許風流冬日後。兩岐麥秀雉邊桑、美政相看偶然有。縱使棠陰久不潤、有時剪芟爲枯條。滿城桃李開多少、風雨聲中幾樹搖。詎如百尺高松老、歲暮凌寒節逾好。

薄霧 倚雲 今昔を閱す。時々吼えてなす蒼龍の聲、萬山の豺虎 迹を斂めるを知る。才めて生ずる梁棟 千林を圧し、鉄幹 銅根 用つて霖を作す。過雨を教えず方に色を知り、いまだ凌霜を待たずして已に心を見る。我が師 もとこれ神仙の客、丰骨稜々 貌姑射なり。青瑣を辭して牛刀を試すを聞き、道德文章 重ねて席を前にす。一たび行きて令を爲せば高きこと龔黃のごとく、豈弟して譌に興ずれば路傍に載す。三月政成せば民事足り、湖山何ぞ幸い循良に沐せんや。輕煙依約たる長堤の柳、いまだ風流を許さぬ冬日の後。兩岐の麦秀 雉辺の桑、美政 相見て偶然あり。たとい棠陰をして久しく潤さざらしむとも、有時 芟を剪つて枯條と爲す。滿城の桃李 開くや多少ぞ、風雨の声中 幾の樹ぞ揺れん。詎に百尺の高松 老いて、歲暮 寒を凌ぐが如く 節 逾よ好からん。

長髯細甲舞天風、長髯細甲 天風に舞い、用作千穉仙令寶。用つて千秋の仙の令宝となす。喬松歌。喬松歌。奉六翁三老師命題。六翁三老師の題を命じるに奉ず。并請正。並びに正を請う。門人包胤長百頓首。門人の包胤長、百たび頓首す。「包胤長印」(白文方印)「土修氏」(白文方印)

この喬松歌は、四句(二聯)毎に内容にまとまりがあり、全七段に分けることができる。また、その段にしたがつて押韻されている。第一段では、第一、二、四句において、石、昔、迹と入声の陌韻を踏む。大意は、長松や積み重なる翠、どつしりと構えた奇石、薄霧や依りかかった雲は、今昔の悠久の時をながめてきた。時おり松が鳴らす蒼龍が吼えるような声に、山の犬や虎も姿をひそめる。第二段では、第五、六、八句で、林、霖、心と平声の侵韻を踏む。先天的に生じて延びた幹や枝は梁や棟のように他の千林を圧倒し、鉄のような幹、銅のような根は長雨を育む源となる。通り雨がなくなるとも葉は青々とした色をたたえ不変の意志を示すようであり、いまだ霜をしのぐことなくともすでに節操の高い心を知っている。

第三段では、第九、十、十二句で、客、射、席と入声の陌韻を踏む。我が師(この歌を奉じられた六翁三老師を指す)はもともとと神仙であつたような人物で、ゆたかな骨は稜々として貌姑射の仙人のようである。青瑣の飾りのある宮門を辭して牛刀を試すこと、すなわち、『論語』陽貨篇にある故事を踏まえ、地方のまちでも十分過ぎるほどにしっかりした政治をすべきだということを学び、そうい

った道徳や文章はさらにその地位を高めることとなった。第四段では、第十三、十四、十六句で、黄、傍、良と平声の陽韻を踏む。ひとたび赴任先で法令を出せば前漢時代に良い政治を行った龔遂や黄霸のようであり、やわらぎたのしんで詩歌に興ずればそれらが道にみちるほどであった。三ヶ月も政治をおこなえば民の生活は満ち足り、湖山は幸いにも法を守る善良な人々でうるおっているようだ。

第五段では、第十七、十八、二十句で、柳、後、有と上声の有韻を踏む。うすい煙霧がかすかにたなびく長い堤の柳の頃や、いまだ風流を許さないが冬のあたたかな太陽が出た後、すばらしい政治にあわせて、ふた枝もある麦穂の花や、雉がそばにいる桑の木（徳政が行われていることを示す。『後漢書』魯恭伝にもとづく。）が偶然現れた。第六段では、第二十二、二十四句において、條、揺と平声の蕭韻を踏む。この部分では一つめの句は韻を踏まない。大意は、たとえ甘棠（やまなし）の木陰を長く潤さないようなことがあっても、時に^{はつ}芟（のうぜんかずら）を剪りはらいまるで枯れ枝のようにすつきりとさせた。ここは、周時代の燕の召公が村々を巡ったときに甘棠の樹下で裁判を行ったことを踏まえ（『詩経』召南「甘棠」や『史記』燕召公世家）、時には人々の話を親密に聞いたりしたことを意味するのであろう。「甘棠」詩では召公ゆかりの甘棠の木は枝も何も切るな（大事にしよう）と謡うので、ここでも木にまわりつく^{はつ}芟（はつ）だけを剪る、と詠んでいる。また、城に満ちた桃李の花が開くのはどれほど多いだろうか、風雨のさなかどれだけの樹が揺れうごくであろうか、と、花がめでたく咲きほこり、一方、逆境においてはいしつかりと構えている様子が詠まれる。

第七段では、第二十五、二十六、二十八句で、老、好、寶と上声

の皓韻を踏む。百尺もある高い松が老いて、歳の暮れに寒さを凌ぐように、礼節はいよいよなんと好ましいものであるうか。龍のたてがみ（長鬚）のような松葉や龍の鱗（細甲）のような樹皮の喬松は天風に舞って、まさに千秋を生きる仙人のすばらしい宝である。

以上のように、第一、二段では本図に見られる松や山水の様子が詠まれ、第三から六段では、「我が師」の活躍の様子を詩情豊かに描き出し、最後の第七段で、龍や仙人と関連させた喬松の様子とその師の優れた人物像を重ね合わせて終わる。

この喬松歌を作った包胤長という人物については本作品で示される以外のことは明らかではない。分かることは、捺された印から字が士修であるということ、本作が作られた明末の崇禎二年（一六二九）に生きていたこと、六翁三老師という人物に喬松歌を奉じたこと、この六翁三の門人であったことなどである。⁽⁵⁾六翁三という人物についても詳しくは分からない。分かるのは、ここで詠まれるように地方で政務に就き善政を行い慕われるような人物であり、この時には既に高齡に達していたであろうことなどである。なお、「門人」とあるので、包胤長が藍瑛の門人であるかのような印象を与えるかもしれないが、文脈から、政治家として活躍した人物の門人であると解釈でき、政治家ではなく画家であった藍瑛の門人ではないとしてよいであろう。⁽⁶⁾また内容から考えて、包胤長が藍瑛に作画を依頼し、題賛を書して、六翁三老師に贈ったというような状況を想定してよいように思われる。

五 本図の内容と表現形式

この章では、本図の内容に従って順に表現形式をみていく。内容は項目見出しに掲げる通りであるが、特に必要な場合は説明を加え、検討すべき事柄については適宜その箇所で触れる。

・山、岩塊、および構図

題にある通り、天目山を想定したと思われる山が大きく画かれる。万暦三十七年（一六〇九）に雲間（松江）で出版された王圻、王思義編『三才図会』地理九巻に「天目山図」がある【図9】。天目山は、広くは、昌化の北あたりから北東の方に連なる山岳地帯を意味する【図2】。そのうち、西天目山（標高一五〇七m）と東天目山（標高一四七九m）の頂上に池があり、天の目のようになっていことに名称の由来がある。図9でも右側の二山の上にそれぞれ池が表現されている。本図には池は画かれていないが、険峻な様子など、おお



図9 王圻、王思義編『三才図会』地理九巻 天目山図（明・万暦37年（1609）刊本影印）

まかな形態感は共通する。藍瑛が『三才図会』を見た可能性も、実際に天目山に行った可能性も考えられるが、ここでは、当時の人達にとって、天目山はこのような容姿であって、藍瑛もそれに違わないように作画したということを確認すれば十分である。（実地調査に基づく考察は今後の

課題としたい。）

主山は画面の左に寄せて配置される。従来指摘されている通り、北宋山水画に典型的な画面に大きく主山を配するしかたと、南宋の辺角的構図を踏襲している。ただし、本図は、范寛「谿山行旅図」（台北、故宫博物院蔵）が見せる圧倒的な存在感や、李唐「万壑松風図」（台北、故宫博物院蔵）【図10】のような大きな空間を表現しようとはしていない。構図のしかた自体は、南宋初期の蕭照「山腰楼観図」（台北、故宫博物院蔵）【図11】とよく似ているが、右側に大きく開けた、望むべき空間を表現しようとする意図は、本図ではほとんど感じられず、むしろ山部分と右方の空間とを対照させる意図が強く感じられる。

主山のふもとは、大樹で覆われる【図1】。樹々が生える岩は、画面下端から上方へとだんだんと積み重ねられている。この様子は、「万壑松風図」、「山腰楼観図」とよく似る。また、主山左に滝を設け、左下に溪流を位置するしかたや山の中腹に段をつけ木々を表すところも共通する。観者からの主山に対する距離感もほぼ一致するが、本図の方がやや近くに山を捉え、山も大樹も大きめに表す。

画面右側の大きく空いたところには淡墨で横長の形象が表される【図12】。ひとつは中空にあり、ひ



図10 李唐「万壑松風図」



図11 蕭照「山腰楼観図」



図12 「莫目喬松図」 遠山

とつは右端にかかる。後者の方がやや上側に位置し、色はやや淡い。それぞれ上側は鈍角な三角形形で、すっとした輪郭を持ち、対して下側は下向きにゆるやかな弧を成し、ゆらゆらとした輪郭となっている。輪郭はぼかされず周囲とはつきりと境界がある。また、両者は繋がっていないが互いに求め合うように伸びて連なるように見える。この部

分は遠くにかすむ山が雲の上に覗いて見える様子を表している。同じような形態は、嘉靖二十六年（一五四七）の文伯仁「溪山秋霽図」（台北故宮博物院蔵）の最上部の山に確認できる【図13】。山に皺や点が画かれるなど違いはあるが、周囲を空白にし、はつきりと区別する表現も同様である。ここの部分を遠島と見る意見がある（文献⑩）。遠島であれば、例えば文從簡「江山平遠図」（万曆四十二年（一六一四）、大阪市立美術館蔵）【図14】のように、下側に水平方向の線で汀を描き水際らしく表す。「江山平遠図」でも中央の最遠の山は下半を斜めに波打たせて形作り雲がかかった様子を示す。また、『三才図会』【図9】でも天目山のまわりに雲をたなびかせ、上方に遠くの景観をのぞかせる。大きな水面のある地理でないことも確認できる。題賛でも「薄霧倚雲」と詠む。したがって、本図の表現は遠島ではなく遠山と判断でき、雲海の向こうに遠山を望んだ様子を表していることになる。



図13 文伯仁「溪山秋霽図」



図14 文從簡「江山平遠図」

その下方には、やや濃い色の岩から成る小峰を配置する【図1、8】。岩には穴が三つ開いていて向こうに透かして緑の樹葉が見える。左方にも葉が茂るが、その左の崖との間には空隙があり、小峰と谷間の向こうに雲海があることとなる。同様の構図は弘仁（一六一〇）一六六三の「黄海松石図」（上海博物館蔵）【図15】に確認できる。主山と小峰の間の空白に樹を伸ばすのも共通する。

この小峰のようにやや色濃く表す部分は、その左側の木々の右下の岩塊、主山中段の支峰左上の岩塊、主峰の両脇にある岩塊と、主峰左上のやや奥手の岩塊に認められる【図16】。四角で囲った箇所。これら計六箇所濃色部分は、画面の要所要所に小気味よく配置さ

れ、同時にそれぞれの峰の形態を際立たせて独立的に表す効果がある。下ほど大きめで色濃く、左上にいくにしたがってやや小さく薄く表現して、遠近や高低も感じさせる。画面下部に最前景として大きめの岩塊を配置し重心的な役割を担わせて、複雑な画面に安定感をもたらす形式は、明代絵画でしばしば見られる。主峰左側の滝上部の濃色の部分は下になるにつれだんだんと淡くし、谷の奥行きを表現する。その中途に主峰の左裾を対照的により淡い色で組み合わせ、主山の立体感を示す。また、淡い朱色や緑色で岩塊を塗り分けて山の量感を際立たせている。【図16】で丸く囲って示した台形状に突き出す岩の表現は、画面内で繰り返し見られる。康熙十八年（一六七九）作の藍濤「玉堂富貴図」（橋本コレクション）【図17】中の岩にも同じ形態がある。主峰左側の谷の上部で、突き出た岩の下を円く括って向こうの空間を覗かせる形式は、「嵩山高図」【図3】でも同じ箇所を確認できる。

主峰、支峰の尾根はともに上にいくほど右へ湾曲していく（図



図15 弘仁「黄海松石図」



図16 「萼目喬松図」主峰・支峰および特徴的な岩塊の位置の指示図（四角囲いは濃色の岩塊。円囲いは台形状に突き出た岩。点線は画面構成の導線。）



図17 藍濤「玉堂富貴図」

16。点線で図示）。この様子は「嵩山高図」の中央山塊にも見られる。本図では尾根筋の湾曲の下部は、喬松の幹の湾曲に繋がり、画面内で大きな弧を形成している。また画面左下は図16で示すように右下から左上に向かう斜め直線で区切られ、この方向に岩塊が組み上げられる。このような山勢表現や構図のしかたは、范明光「傲黄公望山水図」【図18】とよく似ている。

この范明光の山水図を所蔵する山岡泰造氏は橋本末吉氏が大阪高槻の自宅で開催されていた研究会に参加し影響感化を受けて中国絵画を蒐集なさった。本図とも縁のある作品である。范明光は崇禎年間に活躍した人で、この図は、自題により、錫山の華氏に黄公望の真跡を借り幾月も摸写をしその神髄を得て作った、崇禎十三年（一六四〇）の画であることが分かる。明末の黄公望理解を考える上で非常に重要な作例である。



図18 范明光「傲黄公望山水図」



図22 「笈目喬松図」支峰上の樹林



図23 「笈目喬松図」草叢と低木

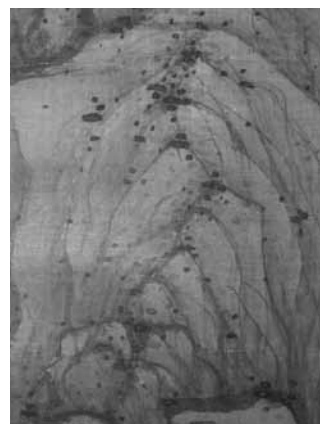


図19 「笈目喬松図」主峰下部

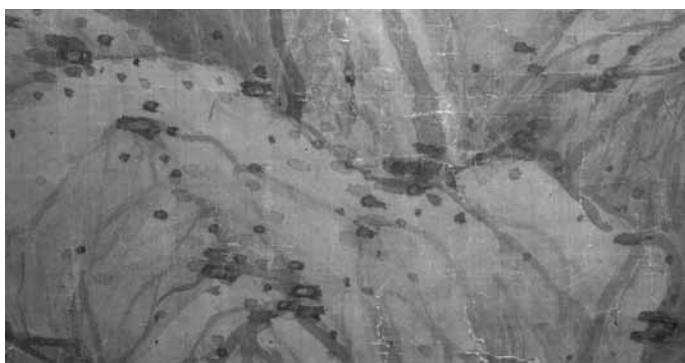


図21 「笈目喬松図」下辺中央やや左の部分



図20 黄公望「富春山居図巻」(第二紙部分)

本図では、山の量感を表現するのに、やや濃い目のやわらかでゆるやかな線で山襞を表し、その線をほぼ平行に等間隔で連ね、山勢の向きに同じような形態を積み上げていく【図1、6、7、8、19】。単調な流れで山襞を連ねるのではなく適度に左右に揺らせつつ構築的に山塊を形成する。さらにその上側にはごろごろした岩を密集させて山頂付近と成す。黄公望「富春山居図」(台北、故宮博物院蔵)【図20】にも同じような形態は確認できるがやや懸隔がある。范明光の作【図18】の方により近い。特にやや鋭角な形態の部分はよく似る。

山の表面は、さらに細かくみると、淡い透きとおった墨線や、淡緑色や淡朱色の線の流れるように所々で交差させ絡めさせつつ画いて山肌の凹凸を表す【図7、19、21】。多様な淡色線が複雑に絡み合って織りなした密度の高い箇所は窪みを表現する。光のあたりにくい部分にはさらに淡く色を面的に塗り重ねる。輪郭はやや濃いめの墨線で画き起こすように形作るが、淡色の面や線を忠実にはなぞらず、濃淡をさらに重ね合わせて複雑な様相を呈させる。ここで確認した様子は、墨色のみによる表現ではあるが、「富春山居図」【図20】で効果的に用いられている形式と同じである。

・ 苔や小草

苔や小さな草などを点で示す表現は、岩肌の表面や窪みなど土が堆積して植物が生えやすいところに画かれる。皴線が交差して密度の高い部分ほど点苔も多い傾向がある。岩から離れた空中にも崖から伸びる羊歯などの植物の様子として表される。それらの色は、ごく淡い緑色か淡墨あるいは濃墨のものと、濃墨の上に緑青を重ねたものがあり、ほぼ円い形状のものと、ごく短い太めの筆線で表され

た横長のものがある。それらを単調には並べず、要所に置いて山容の量感表現に寄与させる。

・滝および流水

滝は主峰の左下辺りから支峰の左側を途中で二筋になってすっと流れ落ちる。滝下は喬松に隠れて見えないが、その辺りはやや白っぽく表される。流れは画面左外に回ってから、画面左下の水流となる。水の部分では流れを表す細線は使わず、白抜きにして周囲を淡墨で塗り込める。水流の箇所では、水面にも微かに淡墨を施し流れに段差があることを示す【図7】。落水の合間の岩肌は、がさついた輪郭で形作り、飛沫や濡れそぼった質感を出そうとしている。

・空の表現

本図の空は上から四分の一位の高さまでごく淡く色が施され下にいくにつれだんだんとぼかされる。色は現状では黒っぽいが当初は鮮やかな藍色だったのが変色したものと思われる。このような表現は南宋絵画でよく見られる。明代絵画にも、紀鎮「春苑遊狗図」（黒川古文化研究所蔵）の霞のかかる空の様子など、しばしば確認できる。藍濤「玉堂富貴図」【図17】上部の白木蓮の背景も同様である。

・樹木の表現

画面下端から半ばに達する高さで、三本の松の大樹が画かれる。その右側には梢は葉を落としているがまだ葉を多く残す大樹がある。その葉は紅葉しているが表面に白色顔料が塗られている。これら、四本の大木は画面下で上に向けて扇を開くように配置される。対して、支峰上の松、紅葉した樹、落葉しつつある木々、針葉樹などは、直立気味に生える【図22】。他、画面右下の岩の近辺にも紅葉した低木や草叢がある【図23】。広葉樹などの葉、下草は、濃墨

線で輪郭をとる。下草の表面にも白色顔料が施される。紅葉があり葉も落としつつあることから晩秋から冬の頃が表されていると考えられるが、降雪した様子は無いので、葉上の白色は霜を表現していると思われる。

松の幹は捻れたような形をし、露根や虚窩の周囲を淡色で表し、樹勢を際立たせている。上方の針葉樹も幹の根元付近を淡く表して周囲と明確に区別できるようにする。このような特徴は、「江山平遠図」【図14】、「倣黄公望山水図」【図18】など、明末絵画にしばしば確認できる。

松の葉は【図24】、淡緑色と濃色の葉をほぼ交互に組合せ、上半のみの放射状（ほぼ半円形）に配置する。それぞれの葉はやや下に凸に弧を描く。そして多くの箇所において、同じような半放射状部分を少しだけ下にずらして上の半放射状部分に重ねて表し、複雑で自然な枝葉の様子に見せる。さらに葉の部分は微かな淡緑色でほか



図24 「蔑目喬松図」松葉



図25 「蔑目喬松図」高士周辺



図26 「莨目喬松図」高士（左）



図27 「莨目喬松図」高士（左）

しをいれる。
松の枝ぶりは、題賛でも詠まれるように龍が舞うような様子を見せる。

針葉樹の葉は【図22】、濃淡をつけた水平方向の長短の線を幹の左右で縦に積み重ねて表す。その線端は樹幹に少し懸かる。「富春山居図」【図20】や「傲黄公望山水図」【図18】に見られるような、水平線を幹に横切らせて上下に積み重ねる表現とは異なるが、樹幹をほとんど見せるような形式は用いていない。

・高士とその周辺

喬松の幹に透かされた向こうの空間に二人の高士が向かいあう【図25】。何か白い座布団のようなものを敷いて地面に坐している。右方の高士は背を向けているが、ちょうど滝を望むような配置となっている。人物達は淡墨を用いて、衣文はきびきびと、頭部は繊細で柔らかな線質で丁寧を表す。肌には色をさす。衣服の部分はほの白く見えているが、絹の欠損した箇所に見つ白な色が覗いていること



図28 「莨目喬松図」
松樹幹と芭蕉



図29 文徵明「真賞齋図」(部分)



図30 趙左「竹院訪僧図」

から、白色顔料の裏彩色による発色と思われる【図26】。高士の背後の谷側には輪郭線の無い淡緑色で葉叢を表す。二人の左側には棕櫚が二本あり【図27】、右側には芭蕉と思われる葉が垣間見える【図28】。

ふたりの人物の間に大樹を置く構図のしかたは、「嵩山高図」【図3】の右下部分にも見られる。文徵明「真賞齋図卷」(上海博物館蔵)は後世の摸本と思われるが、同様の表現を確認できる【図29】。趙左「竹院訪僧図」(大阪市立美術館蔵)【図30】にも同じ形式がある。この図で、三樹の生え際を斜め上向きに並べ、上方では樹勢が広がるように配置する形式や、右下の小山と左上奥の淡青色の遠山とを

対角線上で対比する意識も本図と共通する。明代後期に文人の間で流行していた形式を本図でも採用したと考えられる。

おわりに

以上、本図が、宋元古画を踏まえ、特に基礎的な造形のしかたに黄公望の方法を用い、明代後期の呉派などの絵画から表現形式を取り入れていることを大筋において確認した。形式分析そのものや他の作例との関連付けなど不十分なところは今後の課題としたい。ともあれ、伝記で確認できた藍瑛の姿は、本図を見れば沸々と現れてくる。題賛の内容も充実したものであるし、二者による書も楽しめて、まさに詩書画三絶の作と言えよう。

末筆ながら、発表の場をくださった大阪市立美術館様、作品調査をさせていただいた所蔵者様、関西中国書画コレクション研究会関係の皆様、京都で開催の曾布川寛先生の中国美術研究会の皆様および御指導頂いた先生方に、心より御礼申し上げます。

註

1 横寸法については、初期の諸文献では、六五・二cmと記載されているものが多いが、九五cm程度というのが正しい。測定誤差があるので、現状でも九五cm台で記載寸法はばらつく。ここでは最近の測定結果に従っておく。

2 藍瑛「高山高図」天啓七年（一六二七）作 絹本着色 一九四・〇×九七・四cm ポストン美術館蔵。一九〇六年十月十九日、岡倉天心が北京琉璃廠德珍齋にて購入。『岡倉天心とポストン美術館』名古屋ポストン美術館一九九九年、図七一参照。本文掲載の文献中④⑦⑭⑮に本図との関連について指摘がある。

3 『東城雜記』巻下では藍深を藍瑛の子とし、『国朝画徵録』巻上では藍濤を藍瑛の子とするが誤りであろう。

4 画史叢書本では、馮仙湜の鑒閔、藍瑛と謝彬の纂輯となっているが、余紹宋『書画書録解題』では藍瑛と謝彬の纂輯というのは偽託であると。画史叢書の編者、于安瀾氏もその考えを基本的に踏襲する。

5 文献⑩では、「六翁、三老師」と切って読んでおられる。その可能性も想定できるが、文脈ではひとりの人物が賞讃されており、この箇所で擡頭されていることや、描写内容についても多くの人が画かれているわけではないことなどから考えて、ここでは「六翁三」と号した人物を老師と仰いでいると解釈しておく。

6 文献⑩では、包胤長がどちらの門人か不明であるとされる。また、「喬松歌一首も藍瑛自身の作としても良いのではなからうか」としておられるが、そうではないと思う。

（立命館大学非常勤講師）

