

# 黄公望「富春山居図巻」について

## 中国歴代山水画卷における位置付けを中心に

内山 智恵

はじめに

元末四家の一人黄公望（一二六九—一三五四）の「富春山居図巻（無用師巻）」<sup>1</sup>（元・至正一〇年（一三五〇）完成 紙本墨画 縦三三・〇×横六三六・九cm 台北国立故宫博物院蔵）（図1）は、富春江一帯の景色を水墨で描いた、六メートル以上に亘る紙本の長巻である。至正一〇年に完成するまで、実に三年という年月を費やしていることが自跋から分かり、道士の友人無用師に贈られた。黄公望最晩年の代表作であり、中国絵画を代表する名品として知られている。「富春山居図巻」には、「無用師巻」の他に模本が複数存在するが、中でも「子明巻」<sup>2</sup>（台北国立故宫博物院蔵）（図2）と呼ばれる模本が重要である。今日では「無用師巻」が真跡と結論付けられているが、「子明巻」の方がわずかに早く清朝内府に入った為<sup>3</sup>に長らく真跡とされてきた経緯がある。現在「子明巻」は明末頃の模本と考えられており、さらに余白を乾隆帝の賛で埋め尽くされているが、失われた巻頭部分を知る上で重要な作品となっている。また、明の沈周（一四二七—一五〇九）がかつて所蔵していた「無用師巻」を記憶によって描いた「倣黄公望富春山居図巻」<sup>4</sup>（一四八七

年、北京故宫博物院蔵）（図4）も、後に述べるように失われた巻頭部分を復元する際に重要な模本である。

黄公望は、呉鎮（一二八〇—一三五四）、倪瓚（一三〇一—一三七四）、王蒙（一三〇八—一三八五）と並び「元末四大家」と称され、元末期を代表する文人画家として中国美術史上夙に名高い。<sup>5</sup>そのため、中国や台湾、香港、アメリカ、日本における研究者によって多くの研究がなされてきた。しかしそれらは、主として黄公望の生涯や、その代表作である「富春山居図巻」の伝来と現存する二本（「無用師巻」と「子明巻」）を巡る真贋問題に関して、文献資料による論考を中心に展開してきた。本稿では代表作である「富春山居図巻」を取り上げ、画卷構成や筆墨の変化、そして時間軸という三つの視点から考察し、様式分析による具体的な作品検討を行いたい。その上で中国歴代山水画卷の展開の中に位置づけ、「富春山居図巻」の独自性について考察する。

### 一、黄公望について

まず、黄公望の生涯を巡る状況について簡単に確認しておきたい。

今日、黄公望の生涯に関する基礎資料とされているのは、黄公望と同時代の人物である鍾嗣成が記した上下巻から成る『録鬼簿』<sup>6</sup>である。『録鬼簿』の「鬼」とは死者を意味するが、黄公望は「方今才人相知者」(下巻)の条に記され、「未死之鬼」に該当する。鍾嗣成と直接の知り合いだった点や、存命中の黄公望を記している点で重要な資料である。<sup>7</sup>

先行研究として、温肇桐『元季四大画家』(上海、世界書局、一九四五年)、潘天寿・王伯敏『黄公望与王蒙』(上海人民美術出版社、一九五八年)、温肇桐『黄公望史料』(上海人民美術出版社、一九六三年)、青木正児「読画叢談」『青木正児全集 第六卷』(春秋社、一九六九年)、国立故宮博物院編『元四大家』(台北国立故宮博物院、一九七五年)は、いずれも『録鬼簿』を基にその他の資料を参考にして黄公望の生涯をまとめたものである。しかし、版による異同等に詳しく触れておらず、後世で作られたであろう逸話も参照している。また、そのような資料を孫引きしているために、理想化された黄公望像が踏襲されてきた傾向がある。一方、陳高華「二九、黄公望」『元代画家史料』(上海人民美術出版社、一九八〇年)は、歴史学的観点から史実と照らし合わせて従来の様々な逸話を否定しており、黄公望の生涯を知るうえで極めて重要な新知見を与えるものである。また、湊信幸「黄公望略伝(上)」『東京国立博物館紀要 一九号』(東京国立博物館、一九八四年)は、それ以前の研究を踏まえつつ、原資料である『録鬼簿』の版による違いを示したうえで、広範囲にわたる資料や詩文集等の原文にあたり生涯について詳述しており、日本における黄公望の生涯についての本格的な研究となっている。何傳馨「導論」『山水合璧 黄公望興富春山居図特展』(台北国立故宮博物院、二〇一一年)は、二〇一一年に台北国立故

宮博物院で開催された『山水合璧 黄公望興富春山居図特展』の図録に収載されたものである。この展覧会は、「富春山居図巻」に関する研究を総合的にまとめたものであるが、黄公望の生涯については、陳高華氏や湊信幸氏が示した論を採用せずに、従来の理想化された黄公望像を受け継ぐ形をとっている。

一九七〇年代までの研究では、従来の理想化された黄公望像、つまり資料の版による異同や、誤字、後世の脚色について考慮せず鵜呑みにした説が採用されていたが、厳密に考証した陳高華氏や湊信幸氏によってかなり修正され、漸く本来の黄公望像がみえてきたといえる。しかし、二氏の論を参照せず未だに従来の説を採用する論考も少なくない。<sup>8</sup>

黄公望の生涯について不明な点が多い理由として、第一に在世中ほぼ無名であったことが挙げられる。高官ではない黄公望に関する同時代の伝記資料は当初より乏しく、同時代や明代初期の資料ですら文に増減や異同がみられる。黄公望の生涯については早くから不明瞭であったことが窺える。そして、僅かな伝記資料から読み取れる情報が少なく、その少なさ故に様々な解釈が存在している。

以上の状況を踏まえ、鍾嗣成『録鬼簿』を元に、陳高華氏、湊信幸氏等を参照して黄公望の生涯をまとめると左記のようになる。

黄公望は、南宋時代末(咸淳五年(一二六九))に、現在の江蘇省常熟に生まれる。父母を早くに失くし、八歳の頃、黄氏(黄榮)を継いだ。黄氏の「黄公、子を望むこと久し。」という言葉によって、名を公望、字を子久とした。若いころは、田糧を經理し文書を扱う低い胥吏に就いており、上司である徐琰を通じて、趙孟頫(一二五四—一三二三)、高克恭(一二四八—一三一〇)などの杭州一帯の

諸画家を知る機会を得たとされる。四八歳の時、上司である張閭の徵税に関わる事件に連座し、都（北京）で裁判にかけられ投獄されてしまう。<sup>10</sup> 出獄後、道教の一派である全真教に帰依し、江南に帰り本格的に画を描き始めた。蘇州、杭州、松江、富春などを行脚し、晩年は常熟に帰ったとされる。

従来の研究から浮き彫りにされるのは、『録鬼簿』に詳しい記述が無い後半生については詳細が不明という点である。一方で、現存する黄公望作品は七十代から八十代にかけての晩年に集中している。<sup>11</sup> 先行研究では、『録鬼簿』が主に前半生にのみ触れている点や、現存する黄公望画が晩年に集中しているために、黄公望の生涯と作品について切り離して研究されてきた傾向にある。しかし、文献資料が殆どなく曖昧なままの後半生にこそ多くの作品が制作されている点は重要である。今後は、生涯と作品を結び付けて考えることで、改めて黄公望画を多角的に捉え、作品と結びついた形で総合的に黄公望像を明らかにしていきたい。その方法の一つとして、実景との関りに注目すべきと考えている。「天池石壁図」、「溪山雨意図巻」、「九珠峰翠図」、「九峯雪霽図」、「富春山居図巻」の五作品程のうち「溪山雨意図巻」以外の四作品が実際の土地を題名に冠している。実景との関りを確認することで、黄公望の後半生の足跡も自ずと見えてくるはずである。

また、湊氏が指摘するように、黄公望は、元末期を代表する文人画家として認識されているが、胥吏として職に就き上司の事件に連座し投獄されたという異色の経歴を持っている。一般に想像する科挙に合格するために教養を身につけた文人とは性格を異にし、決して順調な人生ではなかった。そもそも元代は、儒者（文人）が低い地位に位置付けられ

（九儒十丐）、儒学を核とする伝統的な価値が崩壊した時代である。多くの画家が道教の一派である全真教に加入したとされるが、黄公望もそのうちの一人と想像できる。道教の繋がりで倪瓚らと親しく交流していた。<sup>13</sup>

黄公望は伝世する著書に『写山水訣』<sup>14</sup>がある。山水画の描き方を、筆の使い方から墨の濃さ、描く順まで細かく記したもので、董源や李成などの先人絵画の特徴を伝えている。要点を簡条書き式でまとめた文体から、黄公望の口伝を弟子が書き留めたもの、或いは、弟子に教授するための講義録とも言われている。ここからは、職業画家に近い側面があったことが窺える。<sup>15</sup>

## 二、富春山居図巻の概要と復元

ここで、「富春山居図巻」に関する研究について触れておく。先述したように、「富春山居図巻」に関する研究については伝来や、「無用師巻」と「子明巻」を巡っての真贋問題に関するものが多くを占めている。中でも、青木正児氏の「黄公望富春山居図巻考」『宝雲 第十七冊』（宝雲刊行所、一九三六年。のち『青木正児全集 第二巻』（春秋社、一九七〇年。）等に収録）では、描写の面から「子明巻」が模写的特色を持つと指摘していることは特筆すべき点であり、当時、少なくとも日本で「無用師巻」が真蹟とされていたことが分かる。後の「富春山居図巻」を巡る真贋問題というのは、青木氏から年月を経た一九七四年に徐復観氏が「子明巻」を真蹟として主張したのを契機として、<sup>16</sup> 香港の『明報』誌上において「無用師巻」と「子明巻」を巡る論争が繰り広げられたことを指す。その後、湊信幸氏「黄公望富春山居図巻」『國華』

一〇七九号（國華社、一九八五年。）は、二巻の真贋を問う論争が収束し、「無用師巻」が真跡として定着していったところで、論争に関する経緯についてもまとめてある。何傳馨『山水合璧 黄公望興富春山居図特展』（台北国立故宫博物院、二〇一一年。）図録では、「富春山居図巻」に関する総合的な研究として、黄公望の生涯、「富春山居図巻」の伝来、真贋問題の経緯や、黄公望の他作品、そして黄公望と同時代の人物たちの交友や、李成・董源・趙孟頫画学習に触れ、後世へ及ぼした影響を「富春山居図巻」やその他の模本等を例にまとめている。この展覽会は、現在別々に所蔵されている「無用師巻」と「剩山図」（浙江省博物館蔵）<sup>17</sup>を同時に展示し、本来の姿を再現した大変貴重な機会でもあった。また、北京大学歴史文化研究所等が主催で開催された国際シンポジウムの論文集として、張希清ほか編『黄公望与〈富春山居図〉研究』（北京、文物出版社、二〇一一年。）がその前年の二〇一〇年に刊行されている。

次に「富春山居図巻」の概要を確認しておく。「富春山居図巻」は、現状は紙幅六紙からなり、紙継ぎには騎縫印として呉正志の「呉之矩」（白文）印が押されている。そして、最後の画幅上に自跋が記され、「黄氏子久」（白文）、「一峯道人」（朱文）印が押される。次に自跋の内容を確認する。以下、原文に句点を付したものと訳文を記す。

#### 原文

至正七年。僕帰富春山居。無用師偕往。暇日於南樓。援筆写成此巻。興之所至。不覺臺々。布置如許。遂旋填割。閱三四載未得完備。蓋因留在山中。而雲遊在外故爾。今特取回行李中。早晚得暇。

当為著筆。無用過慮。有巧取豪放者。俾先識卷末。庶使其成就之難也。十年青龍在庚寅。歌節前一日。大痴学人書于雲間夏氏知止堂。

#### 訳文

至正七年（一三四七）、僕、富春の山居に帰る。無用師と偕に往く。暇な日は南樓に於いて筆をとり、此の巻を写成する。興の至る所（熱中すると）、時間が経つのを忘れるほどである。構図は大まかに作り、一つ一つ追いかけてながら、筆を入れたり除いたりする。見ること三・四年にして未だ完成しないのは、山中に留まったり、外に旅に出かけたりしたためだろう。今特に荷物の中から（富春山居図巻を）取り出し、遅かれ早かれ（近いうちに）暇を得て、著筆しようとするところだが、無用師が、巧みに奪い取る者がいるのではないかと心配して、先ず巻末に（これを）識させ、其の成就（奪い取る事）の難しいのを知らせることを望んだ。庚寅の至正十年青龍、端午節の一日前（至正一〇年（一三五〇）五月四日）、大痴学人、雲間（現在の上海市松江區の古称）の夏氏の知止堂に於いて書す。

自跋からは、至正七年（一三四七）に道士の友人、無用師<sup>19</sup>（全真教の道士、鄭無用）と富春<sup>20</sup>の山居に帰ったこと。暇な日は南樓で描いたこと。熱中すると時が経つのを忘れる程だが、中々完成しなかったこと。最後には、無用師がこの画巻を他の人が奪うのではないかと心配し、雲間で黄公望を急かすようにして形式上完成させたこと（未完成の可能性がある）<sup>21</sup>が記される。描かれた目的、制作に関する経緯と場所、さらに



は自跋を書くに至った経緯を確認することができる。

次に、「富春山居図巻」に関する事件について触れておきたい。「富春山居図巻」は、明末清初に愛蔵していた呉洪裕が殉葬を命じたことで、焼失の危機に遭っている。甥の呉貞度によって、火の中から間一髪のところを取り出されたが、巻の冒頭の一段は焼失してしまった。焼失部分の残骸の破片を集めたものが、今日では「剩山図」（図3）として浙江省博物館に所蔵されており、それ以降の焼失を免れた部分が「無用師卷」（図1）である。<sup>22</sup>「子明卷」と同様に、失われた巻頭部分を知る上で重要な作品である。

ここでは、現状と模本からみた失われた巻頭の復元について述べる。「剩山図」を冒頭に置き、続いて「無用師卷」を並べたものと、「子明卷」、「沈周本」<sup>23</sup>を比較すると、「剩山図」以前にさらに土坡と水景部分があり、その部分は焼失してしまったことが分かる（図5）。また、「剩山図」と「無用師卷」の間が完全には連続していないことから、紙継部分の前後が焼失していることが分かる。そして、記憶を頼りに描いたとされる「沈周本」ではあるが、冒頭部分は「子明卷」とかなり対応していることが分かる。「剩山図」、「子明卷」、「沈周本」によって、「富春山居図巻」の冒頭部分については、このように本来の構成を復元することができる。なお、「子明卷」の末尾は、最後の山の一段が欠けている（図6）。また、「沈周本」は、最後に一段多く山が描かれており、「無用師卷」とは異なっている。沈周の巻末部分の記憶が不確かであったためと推測されるが、両本の巻末部分がこのようになった事情については未詳である。

### 三、歴代山水画卷の中での位置づけ

黄公望には、著作とされる『写山水訣』が伝わる。その冒頭で、「近代作画、多宗董源・李成。二家筆法、樹石各不相似、学者当尽心焉。」（訳：近代の作画は、多く董源・李成を宗とする。二家の筆法は樹石各々相らず。学ぶ者は当に心を尽すべし。）と記している。つまり黄公望は、画を学ぶ者は、董源・李成の画風を学ぶことが基本だが、その違いをしっかりと心得ておくべきだと考えていたことが分かる。董源系の山水は、江南地方特有のなだらかな山並みと真つ直ぐ伸びる木や葦によって、穏やかな水郷の景色を描いている。披麻皴という麻の繊維をほぐしたような、やや波打った長い線描で山肌を描く点や、ジグザグとした土坡や水際の遠ざかりによって奥行を表現する点に特徴がある。李成系の山水は、淡墨によって華北の厳しい自然の景色を描いている。蟹爪樹と言われる蟹の爪のような刺々とした枝を随所に描く点や、手前に縦方向の樹を描き遠景との対比ではるか遠くに続く遠さ（平遠）を表現する点に特徴がある。黄公望は、『写山水訣』で董源の画法について詳しく言及している。現存する黄公望画からも、董源系を中心に、李成系の山水からも描法を学んだことが窺える。ここでは、画卷の構成法に注目して、「富春山居図巻」に至る歴代の山水画卷からの影響をみていく。

まずは、「富春山居図巻」を詳しくみていく。なお、本来の画卷構成を考慮し、構図について触れる際は巻頭部分を「子明卷」と「剩山図」で補った復元図を基にする（図7）。また、全体図については、分かりやすく図解するために、山や陸地を色で塗った。なお、拡大図については、紙継に合わせて線を引き、便宜的に山に大文字アルファベットを振った。

富春江一帯の景色を水墨で描いた「富春山居図巻」は、画面手前の小高い丘から始まり、水面を挟んで「剩山図」へと続いていく。そして再び水面が広がり、どっしりとして重厚感のある山が画面近景に描かれる。ここまで山の形態が横へ展開されてきたのに対し、L字型に配された松によって流れが一度受け止められると、方向転換がなされて山並みは画面奥へと遠ざかっていく。前景に土坡が続きながらも、後景には広々とした水面が広がり、最後に急勾配の山がそびえ立つ。再び水景となり画面を終わらせている。

全体図の構成を見ていくと、陸と水面が交互に繰り返して描かれていることが分かる。この水面になだらかな山や島を配して画面を構成する方法は、基本的に董源系の山水画卷の構成に先例を見ることができる。

伝董源「夏景山口待渡図」(図8)、江参「千里江山図」(図9)、李氏「瀟湘臥遊図巻」(図10)、米友仁「雲山図」(図11)を見ていくと、画面中央になだらかな山が描かれ、それを挟むように水面が描かれる。大半がこの構図を踏襲しており、董源系山水における一つの基本的な画卷構成法となっていることが窺える。<sup>24</sup> また、江南地方特有の水郷の景を描くことから、画面は水面の占める割合が多い。全体は、画卷の長さに関わらず、視点は定位置から捉えられており一目で一望できるパノラマ構図となっている。以上のことから、はじめから完成図を想定して構成された構図と推測できる。そして、「富春山居図巻」の横に広がるなだらかな山の形と、水面が広がる構成は、基本的に董源系を継承していることが分かる。特に第一段から第三段にかけての部分で顕著である。

しかし一方で、「富春山居図巻」は李成系山水の画卷構成も取り入れている。<sup>25</sup> 李成「茂林遠岫図」(図12)、燕文貴「江山楼觀図」(図13)、許道寧「秋江漁艇図巻」(図14)を見ていくと、水面は描かれるものの、

ゴツゴツとした山が屹立し山の存在感が強調されている。画卷構成において「富春山居図巻」とは性格を異にしている。細部を観察すると、蟹爪樹が随所に描かれている。このような刺々とした木の描写は董源系の作品には基本的には見られないものであるが、「富春山居図巻」には度々登場している。<sup>26</sup>

ここで、趙孟頫画について改めて検討していきたい。

趙孟頫筆「水村図巻」(図15)、「重江疊嶂図」(図16)、「双松平遠図」(図17)を見ていくと、「水村図巻」<sup>27</sup>は、横に広がるなだらかな山が麻の繊維をほぐしたような筆致(披麻皴)で描かれており、皴法は董源系の特色が濃い。そして、主山を挟むように水面が広がっている点も、董源系の山水画卷構成である。一方、「重江疊嶂図」のまるで布をかぶせたような遠山は墨面を使用して描いている。「双松平遠図」は李成風の松とゴツゴツとした高い山が線で描かれていることから、李成系の作品といわれている。しかし、李成系の作品では黄土高原であるところを趙孟頫は水面に置き換え水郷の景として描いている点で、画卷全体の構成法は董源系山水に拠っていると見ることもできる。

趙孟頫の画卷は、総じて巻頭か巻末の前景に喬松が描かれ、中景に水面が広がり、後景に遠山が広がる構成となっている。画卷の構成は董源系に拠りながら、前景に高い松を描き遠景との対比で奥へと続く平遠を表すなど李成系の構成を取り入れている点で、趙孟頫は董源・李成画の融合をしている。また、それをいずれも短い画卷として構成している点も趙孟頫画の特徴の一つである。そして、これらの山水図巻は、董源系山水、李成系山水のどちらにも共通して、描き始めた当初より画卷全体の構成を決めて作画したと推定されることで、後述するように、それが「富春山居図」との根本的な違いと考える。ここで、黄公望が「富春山

居図巻」以前に描いた「溪山雨意図巻」(図18)を見ると、後景に主山が描かれる点や、その手前に水面が広がる構図、山肌には披麻皴を用いる点、巻頭に樹が描かれる点など、趙孟頫「水村図巻」とよく似ていることが分かる。これは、黄公望が趙孟頫の画を学習していた段階の作品とも考えられる。

最後に、特に長い画卷の構成法を確認する。王希孟「千里江山図巻」(図19)と夏珪「溪山清遠図巻」(図20)については、ゴツゴツとした山が高く聳え立ち李成系の影響が強い作品であるが、水面と陸の繰り返しで画面が構成されている点で「富春山居図巻」と共通している。最大の違いは、視点が統一的吗かどうかという事である。王希孟「千里江山図巻」は、一定の視点から水郷の景色をパノラマ的に捉えている。繰り返しで画面が構成され、時間の変化は感じられない。夏珪「溪山清遠図巻」は、画中に描かれる文人風の人物を追うように山の奥へと入っていく。その標高に比例するように徐々に高い視点へと移行するが、鑑賞者との距離は一定に保たれている。一方、「富春山居図巻」を描く視点に注目して「剩山図」を含めた四つの山を見ていくと(図7)、大文字Aと、Bの山は、真横からの低い視点で捉えられている。且つ、前面に山を描き余白が少ないことから、鑑賞者の視点が近いところに設定されていることが分かる。また、巻頭から第二段までは、画面下部の土坡や山の裾野が画面外に出ていることから、陸地は鑑賞者と地続きであることが分かる。第三段になり、手前に水面が描かれることで観者との距離が生まれる。山並みが続く陸地Cは対岸へと移り、山の連なりが段々と画面奥へと遠ざかっていく。視点は高く見下ろすような形で描かれる。第四段では、再び土坡が手前に描かれ、鑑賞者と地続きとなる。視点がかなり近くに設定され、静かに画卷が展開し、第五段で、砂州が少し遠く

に見え、最後に急勾配の山へと繋がる。Dの山は、やや上からの視点で描かれ、遠山が続いて画卷を終わらせている。以上のことから多視点を一つの画卷の中に取り入れていることが指摘できる。そこからは黄公望が自跋に記しているように、興に乗って自分の気持ちの赴くままに筆を運ばせたということが顕著に表れており、黄公望自身の主観によって再構築された風景であることが窺える。

また、運筆においても違いがみられる(図20)。第一段、第二段目は、水分を含んだ潤筆を用いて、ゆっくりと一つ一つ丁寧に筆を運ばせている。第三段になると、墨の水分量が減り、調子が乗ってきたのか筆の運びは颯爽と軽やかである。筆運は早くなりながらも筆数は多く、景観を丁寧に捉え描いていることが分かる。第五段になると、山肌の皴に乾いた筆を多用し、無用師に急かされたこともあるのか大胆な筆致でかなり早く筆を運ばせている。特に山頂に顕著にみられる点苔は、線のように伸びていたり、重なっていたりと画面を引き締めるという本来の点苔の効果を狙ったというよりも、画卷の仕上げに無造作に筆を動かしたかのように感じられる。比較すると、山の皴が段々と少なくなりあつさりとしていく。木々の描写においても、丁寧に輪郭を施して葉の有無を描き分けていた巻頭に対し、後半になるにつれて大部分が墨の面と濃淡で構成され、緻密な描き分けが無くなる。

この筆の変化は、画卷の中に流れる時間、つまり天候の変化に合わせて変化しているとも考えられる。「富春山居図巻」には天気の設定が埋め込まれている。巻頭部分は、空が晴れ渡り遠くまで見晴らしがよい様子を筆数の多い細い線で表し、第二段目で雨雲が発生すると山肌は皴が太くなり、木々が膨張しているかのように描かれる。第三段目では、前段で見られた雨雲が移動し、奥の山で雨が降り、霞がかかる様子があっさ



りとした掠れた皴で表す。そして第五段では、雨が上がり再び快晴となった様子を、山肌の皴を少なくし、水分量の多い墨で木々を描くことで表現している。この紙の地の部分と濃い墨による対比は秀逸で、光が強く当たる様子を際立たせている。様々な角度からの視点や豊富な運筆は、ただ組み合わせているのではなく、画卷の展開や気候の変化に合わせて巧みに構成されているのである。

## おわりに

黄公望は、『写山水訣』の冒頭で、董源と李成の画風の違いを心得ておくべきだと述べ、その上で董源の画法について詳しく言及している。これまで、画卷形式における両派の特徴についてそれぞれに連なる系統の作品も含めて整理したことで、例外はあるものの、両派には以下の三点の共通性を見いだせた。一目で見渡せるパノラマ構図、画家がはじめから構成した構図、描かれる主山は一つという点である。特に董源系の系譜の中で、一目で見渡せるパノラマ的な構成、広々とした水面の中央になだらかな山を描く構図は、一つのパターンとして踏襲されていることが窺えた。<sup>30</sup>それは「富春山居図巻」においても、第一段目から第三段目にかけての部分で董源系の画卷構成を取り入れていることを確認した。また、横に広がるなだらかな山の形、水際の遠ざかりによって奥行を表現している点、水面が広がる構成についても、董源系を継承していると言える。ただし、平遠を用いるなど細部に李郭系の要素も含まれており、これは両派の特徴を融合した趙孟頫画からの影響であることを確認した。直接の影響が指摘されている趙孟頫画との画法上の関係を確認すること、<sup>31</sup>「富春山居図巻」が董源系に基づき画卷構成をとりなが

ら、従来の董源系画卷や趙孟頫画にはない長巻として構成され、さらに、筆致や視点、時間の経過等の変化を取りいれている点において、極めて独自性の高い作品であることが明らかになった。

## 謝辞

昨年度まで指導教員であった実践女子大学宮崎法子名誉教授には、長い間懇切丁寧なご指導とご助言、激励を賜りました。また、指導教員である児島薫先生には、多くのご指導とご助言、ご鞭撻を賜りました。ここに記して深く感謝申し上げます。

本研究の一部は実践女子大学大学院博士後期課程研究奨励金の助成を受けたものです。

## 註

- 1 以下、断りのない場合の「富春山居図巻」は、「無用師卷」を指す。
- 2 それぞれの自跋に書かれた画卷の贈り先の人物の名前に因み、「無用師卷」、「子明卷」と呼ばれている。
- 3 乾隆一〇年（一七四五）「子明卷」清朝内府藏  
乾隆一一年（一七四六）「無用師卷」清朝内府藏
- 4 以下、「沈周本」とする。
- 5 明末の文人董其昌によって、「南北二宗論」が唱えられると、黄公望は文人画の正統的な系譜に位置づけられた。董其昌『画禅室随筆』には、「元季四大家。以黄公望為冠。」と記される。その他にも、張丑『清河書画舫』、惲寿平『南田画跋』、顧復『平生壯觀』、吳升『大觀錄』等に著録されている。



6 『録鬼簿』とは、主に雜劇の作者とその作品等を記した書である。至順

元年（一三三〇）の鍾嗣成の自序及び朱凱の序があるが、吉川幸次郎氏によると、これは初版時のもので後に鍾嗣成自らによって度々補訂されているという。版による異同が見られるのはこのためとされる。上下二巻から成り、その区別は、時代の早晩と地域的なものであるとされる。上巻には元初期の北方の名公が記され、代表的な人物として趙孟頫が含まれる。下巻は元末期の杭州を中心とした南方の人物（その殆どが著名とはいえない）が記され、黄公望が含まれている。ここでは、「曹棟亭本」が鍾嗣成自らによる補訂であるという先賢の指摘に従い「曹棟亭本」の原文を掲載する。（『吉川幸次郎全集』十四巻、筑摩書房、一九六八年、三三頁、八五頁（参照）。）

黄公望、字子久、乃陸神童之次弟也。系姑蘇琴川子游巷居。髫髻時、螟蛉温州黃氏為嗣、因而姓焉。其父年九旬時方立嗣、見子久乃云…黄公望子久矣。先充浙西憲令、以事論經理田糧、獲直、後在京為權豪所中、改号一峰。原居松江、以卜術閑居。目今棄人間事、易姓名為苦行淨堅、又号大痴翁。公望之學問、不待文飾、至于天下之事、無所不知、下至薄枝小芸、無所不能。長詞短曲、落筆即成。人皆師尊之。尤能作畫。（陳高華「二九、黄公望」『元代画家史料』上海人民美術出版社、一九八〇年、三七六頁。参照）

7 黄公望の生涯に関する元代の資料として以下のもの等がある。

- ・夏文彦『図繪宝鑑』卷五（津逮秘書本）
  - ・陶宗儀『輟耕錄』卷八
  - ・王逢『梧溪集』
  - ・楊瑀『山居新語』
  - ・楊維禎『西湖竹枝詞』
- 例として以下が挙げられる。

・何傳馨ほか編『山水合璧 黄公望興富春山居図特展』台北国立故宫博物院、二〇一一年。

・張希清ほか編『黄公望与《富春山居图》研究』北京、文物出版社、二〇一一年。

・黄秀蘭・張幃超編『富春山居図』台北、天行書苑、二〇一七年。

9 趙孟頫が黄公望の為に書いた「快雪時晴」（北京故宫博物院蔵）の四文字があるが、趙孟頫の詩文中には黄公望に言及するものはなく、両者が師弟関係にあったかどうかは不明であるという見方もある。しかし、趙孟頫が大徳三年（一二九九）八月に集賢直學士、行江浙等處儒學提舉として杭州に赴任（台東区立書道博物館編『没後700年 趙孟頫とその時代―復古と伝承―』台東区芸術文化財団、二〇二二。参照）してから任期が満ちるまでの間、黄公望も杭州に居たことを踏まえると、何らかの関係はあったと思われる。また、黄公望「天池石壁図」（一三四一年、北京故宫博物院蔵）画面右上部には柳貫（一二七〇―一三四二）が至正二年に記した長題があり、そこには、黄公望は趙孟頫の弟子であると記している。（…前略…）呉興室内大弟子（…後略…）この柳貫の長題は、黄公望が趙孟頫の弟子であると周囲に知られていた事を示す意味で重要である。呉興とは、浙江省湖州のことで、趙孟頫の出身地である。

10 獄中の黄公望の詩に翰林楊載（一二七一―一三二三）が返した次韻の詩「次韻黄子久獄中見贈」が残っている。黄公望の下獄の事実が立証されると同時に、高官との交友関係を示す資料でもある。

解組帰来学種園、栖遲聊復守衡門…  
徒怜郿塢開金穴、欲効寒溪注石尊。  
世故無涯方擾擾、人生如夢竟昏昏…  
何時再開吳江上、共泛扁舟醉瓦盆！  
（前掲註6、陳高華氏論文三七八頁、参照）

11 今日に伝わる黄公望画の中で中国、台湾などの多くの研究者が真蹟としているのは、以下の五作品である。

「天池石壁図」一三四一年 北京故宫博物院

「溪山雨意図巻」一三四四年以前 中国国家博物館

「九珠峰翠図」台北国立故宫博物院

「九峯雪霽図」一三四九年 北京故宫博物院

「富春山居図巻（無用師巻）」一三五〇年完成 台北国立故宫博物院

なお、日本では中国の文人画についてかなり慎重に検討されてきた傾向があり、「溪山雨意図巻」及び「富春山居図巻」を真蹟とし、その他の作品についてははっきりとは認めていない。（鈴木敬『中国絵画史 中之二（元）』吉川弘文館、一九八三年。）

12 薛永年「大痴《富春山居図》与山水之变」『黄公望与《富春山居図》研究』北京、文物出版社、二〇一一年、一〇頁。

13 倪瓚「六君子図」には、黄公望の跋が付されている。

14 黄公望と同時代の資料の一つに、陶宗儀が記した『輟耕録』がある。『輟耕録』は、元代の社会事情等を多岐に亘って記した随筆である。この『輟耕録』には、黄公望の画論を記した『写山水訣』が所収されており、同時代より『写山水訣』が存在していたことを示している。

・陶宗儀『輟耕録』巻八

黄子久散人公望、自号大痴、又号一峰。本姓陸、世居平江之常熟、継永嘉黄氏。穎悟明敏、博学彊記。画山水宗董・巨、自成一家、可入逸品。其所作《写山水訣》、亦有理到。邇来初学小生多效之、但未有得其仿佛者、正所謂画虎刻鵠之不成也。

近代作画、多宗董源・李成。二家筆法、樹石各不相似、學者当尽心焉。樹要四面俱有干与枝、蓋取其円潤。樹要有身分、画家謂之紐子、要折搭得中、樹身各要有發生。樹要偃仰、稀密相間、有叶樹枝軟、面後皆有仰枝。

画石之法、先從淡墨起、可改可救、漸用濃墨者為上。石無十步、真石看三面。用方円之法、須方多円少。董源坡脚下多有碎石、乃画建康山勢、董石謂之麻皮皴。坡脚先向筆画辺皴起、然後用淡墨破。其深凹处、著色不離乎此。石著色要重。董源小山水、謂之礬頭、山中有雲氣、此皆金陵山景。皴法要滲軟、下有沙地、用淡墨掃屈曲為之、再用淡墨破。山論三遠…從下相連不斷、謂之平遠…從近隔開相對、謂之闊遠…從山外遠景、謂之高遠。山水中用筆法、謂之筋骨相連。有筆有墨之分…用描处糊突其筆、謂之有墨…水筆不動描法、謂之有筆。此画家緊要处、山石樹木皆用此。大概樹要填空去声、小樹大樹、一偃一仰、向背濃淡、各不可相犯。繁处間疏处、須要得中。若画得純熟、自然筆法出現。画石之妙、用藤黄水浸入墨筆、自然潤色、不可用多、多則要滯筆。間用螺青入墨、亦妙。吳妝容易入眼、使墨士氣。皮袋中、置描筆在內。或于好景处見樹有怪異、便当模写記之、分外有發生之意。登樓望空闊处氣韻、看雲采即是山頭景物。李成・郭熙、皆用此法。郭熙画石如雲、古人雲天開図画者是也。山水中唯水口最難画。遠水無痕、遠人無目。水出高源、自上而下、切不可斷派、要取活流之源。山頭要折搭轉軟、山脈皆順、此活法也。衆峰如相揖遜、万樹相從、如大軍領卒、森然有不可犯之色。此写真山之形也。山坡中可以置屋舍、水中可置小艇、從此有生氣。山腰用雲氣、見得山勢高不可測。画石之法、最要形象不惡。石有三面、或在上、在左側、皆可為面。臨筆之際、殆要取用。山下有水潭、謂之瀬、画此甚存生意、四辺用樹簇之。画一窠一石、当逸墨撇脱、有士人家風。才多、便入画工之流矣。或画山水一幅、先立題目、然後著筆。若無題目、便不成画。更要記春夏秋冬景色、春則万物發生、夏則樹木繁冗、秋則万象肅殺、冬則煙雲黯淡、天色模糊、能画此者為上矣。李成画坡脚、須要数層、取其湿厚。米元章論李光丞有…後代兒孫昌盛、果出為官者最多。画亦有風水存焉。松樹不見根、喻君子在野。雜樹、喻小人崢嶸之意。夏山欲雨、要帶水筆。山上有石、小坑堆在上、謂之礬頭。用水筆暈

開、加淡螺青、又是一般秀潤画、不過意思而已。冬景借地為雪、要薄粉暈山頭。山水之法、在乎随机応変。先記皴法不難、布置遠近相映、大概与写字一般、以熟為妙。紙上難画。絹上皴了、好著筆、好用顏色、易入眼。先命題目、此謂之上品。古人作画、胸次寬闊、布景自然、合古人意趣、画法尽矣。好絹用水噴濕、石上槌眼匾、然後上幘子。皴法…春秋膠皴停、夏日膠多皴少、冬天皴多膠少。著色…螺青拂石上、藤黄入墨画樹、甚色潤好看。作画只是簡理字最緊要、吳融詩云…「良工善得丹青理」。作画用墨最難、但先用淡墨、積至可觀處、然後用焦墨、濃墨、分出畦徑遠近、故在生紙上有許多滋潤處。李成惜墨如金是也。作画大要去邪、甜、俗、賴四箇字。(前掲註6、陳高華氏論文三八六頁、参照)

15 宮崎法子氏は口頭で、道士で画でも知られた元代の方從義や鄒復雷がいるが、仏教における牧谿などの画僧と同様に道教でも画を専門にする者があり、黄公望もそのような道士画家の一人であった可能性があるとの見解を述べている。

16 徐復観「中国画史上最大の疑案—黄大痴両山水長卷的真偽問題」『明報』九一一、香港明報有限公司、一九七四年。

17 後述するが、「無用師卷」は殉葬の危機にさらされている。焼失部分の残骸の破片を集めたものが、「剩山図」である。

18 雲間の夏氏とは、『元史』卷一九七、「孝友」の条に記される夏椿を指す。その一族には『図繪宝鑑』を成した夏分彦がいる。(湊信幸「黄公望富春山居図卷」『國華』一〇七九号、國華社、一九八五年、一月、二八頁。) 雲間の夏氏一族は、元末期に書画の收藏に富んでおり、知止堂の他に、漪瀾堂、文竹軒があったとされる。(何恵鑑「元代文人画序説」『文人画粹編三』一九八五年、一二九頁。) また、明代の李日華『六研齋三筆』卷四に、知止堂には、趙孟頫の書の匾額が有ったこと、楊維禎等の諸公の往来があったこと、かつては黄公望の「溪山長卷」を所蔵していたことが

記される。(徐邦達「黄公望与他的富春山居図卷」『文物参考資料』総第九五期、一九五八年、三三頁。)

19 無用師という人物は現在では、全真教の道士であった鄭無用を指すとされ、黄公望の師でもある金蓬頭の法嗣にあたる鄭玄輔と同一の人物ではないかとされている。鄭無用という語は、黄公望も賛を寄せた「金蓬頭像」の中の唐洪という人物の賛に「鄭無用鍊士」として登場している。(前掲註18、湊信幸氏論文二八頁、参照)

20 富春とは、現在の浙江省杭州市に位置する富陽区のことである。富春江があるのは、浙江省中部の桐廬県から蕭山県聞堰までであり、富春江は、錢塘江中流域を指す別称である。

21 ここで思い出されるのが、黄公望の至正四年(一三四四)以前の作「溪山雨意図卷」である。この自跋には「(…前略…)」此紙未畢。已為好事者取去。(…後略…)と記され、描き終わらない内に、好事家により取り去られてしまったことが示されている。無用師は、この二の舞にならないように「富春山居図卷」の完成を急かしたということになる。そして「富春山居図卷」が当初より無用師の為に描いたものであることが分かる。なお、「溪山雨意図卷」と「富春山居図卷」の描写は、遠山の遠ざかりによって画巻を終わらせている点が近似している。

22 「無用師卷」第一段には焼損の跡が残っている。また、この事件は、「富春山居図卷」と同時に火殉された唐寅「高士図」(台北国立故宫博物院)に付された唐光の跋に記されている。

(…前略…) 明年庚寅。其主人翁不達。擬以素所珍愛諸物殉葬。慮不能如願。遂於臨逝時。集置榻前。付之一炬。此卷與黃子久富春圖。同遭厄劫。作罷論久矣。居恆討論及此。輒為浩歎。(…後略…)

(前掲註8、山水合璧展図録参照)

23 「富春山居図卷」が無用師に贈られてから百年以上の時を経て、一四八



七年には沈周所蔵となった。沈周は友人に題跋を請う為に画卷を渡した所、友人の息子によって売りに出されてしまったが、高価過ぎて買い戻せなかったという。愛玩していた沈周は、自らの記憶を頼りに成化丁未（一四八七）年に模本（沈周「傲黄公望富春山居图」一四八七年 紙本着色 北京故宫博物院）を作り、自跋でそのことに触れている。

沈周「傲黄公望富春山居图」沈周自跋

大痴翁此段山水殆天造地設。生平不見多作。作輟凡三年始成。筆跡墨華當與巨然亂真。其自識亦甚惜。此卷嘗為余所蔵。因請題于人遂為其子乾没。

其子後不能有。出以售人。余貧又不能為直以復之。徒系於思耳。即其思之不忘。迺以意貌之。物遠失真。臨紙惘然。成化丁未（一四八七）中秋日。長洲沈周識。（鈐印九・沈。石田。沈氏啓南。啓南（重五）。）（下線は筆者）

また、他人（樊舜举）の手に渡ってしまった後であるが、沈周は、「無用師卷」に題跋する機会を得て、そこでは、旧蔵品であったことに触れている。（前掲註8、山水合璧展図録）

- 24 伝董源画と李氏「瀟湘臥遊図卷」との構図の類似性については、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―」『東京大学文学部美術史研究室紀要 美術史論叢六』東京大学文学部美術史研究室、一九九〇年・三月。を参照した。

- 25 前掲註11、鈴木敬氏論文、一一八頁参照

- 26 宮崎法子「瀟湘臥遊図卷」から趙孟頫へ」『実践女子大学美学美術史学科紀要二八』二〇一四年。一一―一五頁。

- 27 趙孟頫の画巻として著名な「鵲華秋色図卷」は、青緑山水である点、鵲山と華不注山という造形に特徴のある実際の景色（山）を描くことに主眼のある点などを考慮し、水墨を基調とした山水画巻とは構成を異にすると判断し比較対象から外した。

- 28 ジェームス・ケーヒル（新藤武弘訳）『江山四季―中国元代の絵画』明

治書院、一九八〇年。（原書名：James Cahill, *Hills Beyond a River : Chinese Painting of the Yuan Dynasty*. 一九七六年。）

- 29 捕捉になるが、黄公望は『写山水訣』の中で、三遠について述べており、意識していたことが分かる。「（…前略…）山論三遠。従下相連不斷。謂之平遠。従近隔開相對。謂之闊遠。従山外遠景。謂之高遠。（…後略…）」

- 30 小川裕充氏は、米友仁「雲山図卷」を例に、五代・北宋から南宋時代にかけて華北山水・江南山水を問わずに行われた、中心線によって面を左右に等分する画面構成があると指摘している。（小川裕充「雲山図論続稿（上）―米友仁「雲山図卷」（クリーヴランド美術館）とその系譜」『国華』一〇九六号、國華社、一九八六年、五一―二八頁。）

全体図

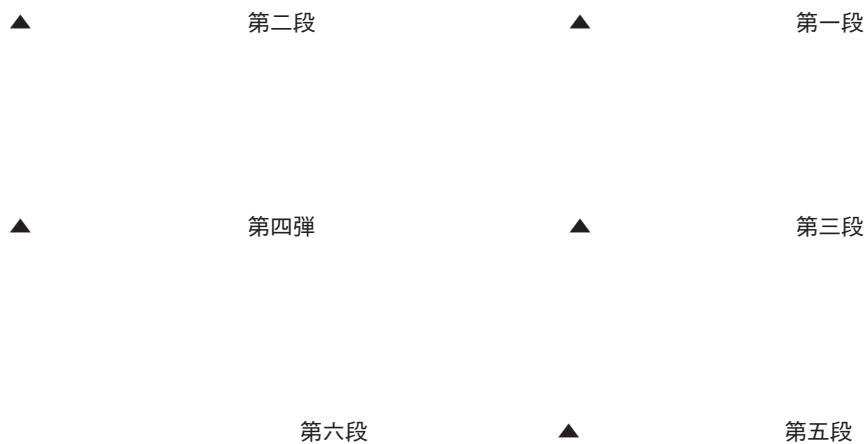


図1 黄公望「富春山居図巻（無用師巻）」元・至正10年（1350）完成 台北国立故宫博物院

全体図

図2 「富春山居図巻（子明巻）」台北国立故宫博物院

図3 黄公望「剩山図」浙江省博物館

全体図

図4 明 沈周「倣黄公望富春山居図」1487年 北京故宮博物院

「無用師卷」

「剩山図」

「子明卷」

沈周「倣黄公望富春山居図」

図5 卷頭部分

「無用師卷」

「子明卷」

沈周「倣黄公望富春山居図」

図6 卷末部分



全体図

図7 復元図

図8 五代 伝董源「夏景山口待渡図」遼寧省博物館

図9 北宋 江参「千里江山図」台北国立故宮博物院

図10 南宋 李氏「瀟湘臥遊図巻」12世紀 東京国立博物館

図11 南宋 米友仁「雲山図」クリーブランド美術館

図12 北宋 李成「茂林遠岫図」遼寧省博物館

図13 北宋 燕文貴「江山樓觀図」大阪市立美術館

図14 北宋 許道寧「秋江漁艇図巻」ネルソンアトキンス美術館

図15 元 趙孟頫「水村図巻」1302年 北京故宮博物院

図16 元 趙孟頫「重江疊嶂図」台北国立故宮博物院

図17 元 趙孟頫「双松平遠図」メトロポリタン美術館

図18 黄公望「溪山雨意図巻」1344年以前 中国国家博物館

(全体図)

図19 北宋 王希孟「千里江山図巻」北京故宮博物院

(全体図)

図20 南宋 夏珪「溪山清遠図巻」台北国立故宮博物院

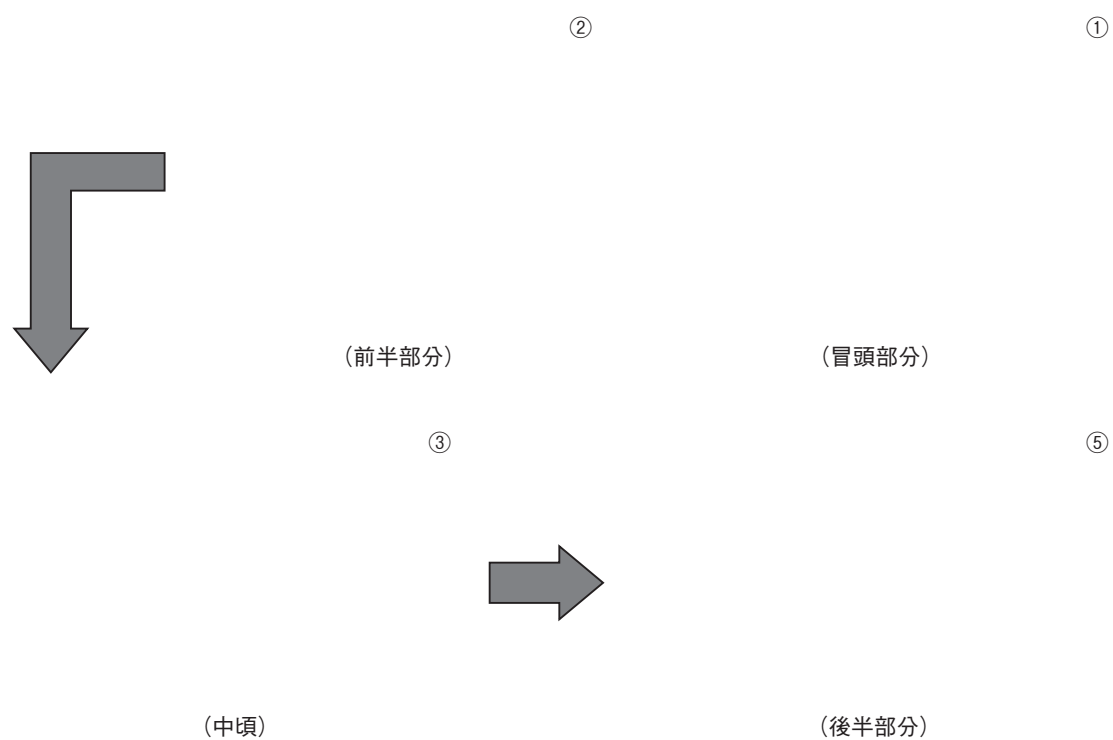


図21 黄公望「富春山居図巻（無用師巻）」部分