

## 梅堯臣の絵画鑑賞

湯浅陽子

### 【要旨】

宋代の詩風形成に大きな影響を与えた人物の一人と目される梅堯臣は、絵画鑑賞に関わる詩を多数残している。そのうち景祐二年から皇祐二年に制作された作品には、絵画における形と意・形と心の関係への言及がいくつも現れるが、描かれた人物の形と心を対比させる表現が六朝期以来のものであるのに比して、形と意を対比させる発想には唐代以降の絵画論との関わりが窺われる。またこの「意」の重視は歐陽脩によって梅堯臣の詩風と関わるものとして捉え直され、彼らの文学の特色として周囲人物による文学批評にも影響を与えている。その後皇祐三年に同進士出身の身分を得て太常博士となった後の梅堯臣は、都で洗練された美的感覚を持った友人たちと交遊し、公私蔵書の閲覧に際して数多く長編の古詩を制作している。これらの詩の多くは前半部で主要な所蔵品の描画内容や保存状態や材質を詳しく説明し、後半部ではその他の所蔵品を具体的に列挙するという形式を採っており、一種の絵画鑑賞記録としての性格を持つと思われる。また梅堯臣らは公私蔵書の参観に出かけるだけでなく、しばしば仲間うちの小宴で絵画を楽しんでおり、そのような場で梅堯臣が絵画鑑定家的な立場で制作したと思われる作品が皇祐年間から嘉祐年間にかけて盛んに制作されている。蔵画家たちは自己の所蔵品の価値を高めるべく、優れた絵画鑑賞眼を持つ高名な詩人による洗練された鑑定と題画詩とを求めたのではないだろうか。しかし梅堯臣が絵画鑑賞仲間との間で形と意等の問題意識を共有することは少なく、その結果、梅堯臣は初期に展開していた思考を継続して深めていくことができなかったようだ。従来文人の修養と結びつくイメージを持つ竹を描くことにおいても、梅堯臣は竹の持つ精神性に言及しておらず、墨竹に精神性を求める傾向は彼より後の世代に強くなっていくと考えられる。

### はじめに

北宋の初めから中頃にかけての時期には、黄休復『益州名畫録』（眞宗景德三年（一〇〇六）序）・劉道醇『宋朝名畫評』・『五代名畫補遺』（仁宗嘉祐四年（一〇五九）序）等の、品第法を取り入れて古今の名画を批評する画論書が相次いで編まれていたが、このような書物は当時の士大夫層における絵画鑑賞の広まりを背景として出現したものであろう。絵画鑑賞を好んだ当時の士大夫たちは、またしばしば鑑賞の感想等を記した題画詩を残しており、それらの作品からは彼らの絵画鑑賞の様子や、そこで得た感興を窺うことができる。絵画の愛好はこれ以後の時代にかけて洗練されていく文人的な志向の一部分をなすものであり、その形成期にあたる北宋期の士大夫の場合について検討することは、文人的志向全体の性格を考える上でも有意義なものではないだろうか。

北宋期において絵画の鑑賞および制作を好んだ士大夫として、まず初めに想起されるのは蘇軾（一〇三六〜一一〇一）であろう。しかし彼が急に絵画愛好を始めたわけではなく、その先駆けとなる人々は彼以前に存在しており、彼はそれを継承してさらに洗練させたと考えられる。そこでここでは蘇軾に先駆けて絵画を愛好した士大夫の一人である、梅堯臣（一〇〇二〜一〇六〇）の場合について検討してみたい。宋代の詩風形成に大きな影響を与えた人物の一人と目される彼は、絵画鑑賞に関わ

る詩を多数残しており、絵画にも強い関心を寄せていたと思われる。これまであまり検討されてこなかったようだが、それらの詩はかなり長い期間に渡って継続的に制作されており、また各々の時期によってその内容にいくらかの変化を見いだすことができる。そこで以下では梅堯臣の絵画鑑賞に関わる詩の持つ性格について、その時期ごとの特色を追いながら考察してみたい。

### 一 形と意

現存する梅堯臣の詩のうち最も早い時期に制作されたのは、河南縣（現河南省）主簿として歐陽脩らと交遊し始めた仁宗天聖九年（一〇三三—三十歳）の作品だが、その中には絵画に関わるものを見出すことはできない。絵画に関わる詩が最初に現れるのは、梅堯臣が建德縣（現安徽省）令であった景祐二年（一〇三五—三十四歳）から、父梅讓の喪に服して郷里の宣城（安徽省）にとどまっていた皇祐二年（一〇五〇—四十九歳）までの期間である。この時期に制作されたの絵画鑑賞に関わる詩十四種全十九首の多くは、他人の所蔵絵画や贈られた絵画に寄せたものだが、それらのうちには絵画における「形」と「意」の関係に言及したものをいくつも見る事ができ、当時の梅堯臣がこの問題に関心を向けていたことを窺わせる。次に例として「薛九宅觀雕狐圖」（宛陵集二十四 慶曆五年（一〇四五））を挙げてみよう。

蜀中處士李懷衾 蜀中の處士 李懷衾  
手畫皂雕擒赤狐 手づから皂雕の赤狐を擒ふるを畫く  
猛爪入頬背迸血 猛爪は頬に入り 背は血を迸らせ  
短尾獨俛窮蹄鋪 短尾は獨俛として窮蹄鋪く

雕爭怒力狐爭死 雕は怒力を争ひ狐は死を争ひ  
二物形意無纖殊 二物 形と意と纖も殊なる無し  
一禽一獸固已別 一禽と一獸は固より已に別にして  
硬羽軟毛非筆模 硬羽と軟毛とは筆もて模するに非ず  
入君此室見此圖 君の此の室に入りて此の圖を見るに  
如在原野從馳驅 原野に在りて馳驅に従ふが如し

この詩は死闘する黒い鷲と赤毛の狐を描いた絵画に寄せられたものであり、梅堯臣は六句目の「二物形意無纖殊」で、李懷衾（傳未詳）が鷲と狐の「形」と「意」とを実物とほんの僅かも異ならない精確さで描いていると褒め、さらに末句ではその精確な描写がこの絵画を観る者に臨場感を与えると述べている。絵画における「形」と「意」の描出に関わる表現は、この他に僧の描いた草虫図に寄せた「觀居寧畫草蟲」（宛陵集卷十 慶曆四年（一〇四四））にも見ることができ、ここでは、

古人畫虎鵠 古人の虎鵠を畫くは  
尚類狗與鷲 尚ほ狗と鷲とに類す  
今看畫羽蟲 今 羽蟲を畫くを看るに  
形意兩俱足 形と意と兩つながら俱に足る

と、「形」と「意」の双方を充足させることによって、対象の写実的描写が可能になると述べている。これらの禽獸や草虫を題材とした詩で言及される「形」と「意」とは、それぞれ「形態」と「おもむき」といった意味かと思われるが、同じ時期でも人物の肖像画に寄せた「傳神悅躬上人」（宛陵集卷十 慶曆三年（一〇四三））においては、「鑑貌不鑑道、寫形寧寫心。（貌に鑑みて道に鑑みずんば、形を寫すも寧ぞ心を寫さん。）」というように、「形」と対立する概念として人の内面・精神を表す「心」を挙げている。

ところで、このように「形」と「意」、あるいは「形」と「心」とを対比する把握の仕方は、古い時代から継承されてきた伝統的で普遍的なものとは、必ずしも言えないようだ。例えば梁・昭明太子蕭統らの撰した六朝期を代表する詞華集である『文選』には、「形意」という熟語の使用例、あるいは「形」と「意」とを対比的に捉えた例は見るべきでないが、しかしその一方で「形神」という熟語、あるいは「形」と「神」とを対比する表現を数多く見ることができる。例えば漢代の司馬相如「上林賦」(巻八 胡克本)には、「若夫終日馳騁、勞神苦形。(若し夫れ終日馳騁すれば、神を勞れしめ形を苦しめん。)」と「神」・「形」をそれぞれ人間の精神と身体の意に用いて対比した表現を見ることができ、また魏・嵇康「養生論」(巻五十三)等にも同様の対比表現が現れている。また『文選』のなかには「形心」という熟語の使用例も見ることができないが、「形」と「心」とを対比させた表現としては、東晋・陶淵明「歸去來兮辭」(巻四十五)の「既自以心爲形役。(既に自ら心を以て形の役と爲す。)」を挙げることができる。また陶淵明については、「形影神」詩で一人の人物を構成する「形」・「影」・「神」の三要素を設定して互いに議論させていることも注目すべきであろう。

ここでごく簡単に整理した六朝期の「形」・「神」及び「形」・「心」は、すべて人間の身体と精神の対立を言うものであることに注意しておきたい。北宋期の梅堯臣が人物の肖像画において「形」と「心」を対比させていたのは、このような伝統的な発想を継承したものと考えてよいだろう。一方の「形」と「意」の対比については、「形意」という熟語の使用例を唐代にもまだほとんど見ることができないことから、物象を「形意」という観点から見る発想は文学においてはそれほど伝統的・普遍的なものではなかったのではないかと考えられる。

梅堯臣の「形」・「意」は禽獸・草虫を題材とした題画詩に見られる表現だが、絵画論において「意」に言及したものとしては、唐・張彦遠『歴代名畫記』巻一「論顧陸張吳用筆」(四庫全書本)で顧愷之の絵画について述べた、「意存筆先、畫盡意在、所以全神氣也。(意は筆よりも先に存し、畫き盡きて意在るは、神氣を全くする所以なり。)」を挙げることもできるだろう。この表現はまた北宋期の郭若虚『圖畫見聞誌』巻一「叙論」の「論用筆得失」(四庫全書本)のなかで、

所以意存筆先、筆周意内。畫盡意在、像應神全。夫内自足、然後神間意定。神間意定、則思不竭而筆不困也。

意の筆より先に存する所以は、筆の意内を周くすなり。畫き盡きて意在り、像は神に應じて全し。夫れ内自ら足り、然る後に神間まり意定む。神間まりて意定むれば、則ち思ひは竭きずして筆は困しまざるなり。

と解説されており、ここでは、下筆するまでに充分に構想を巡らせることによって、描き終えた形象に「意」を与えることができ、描かれた像は描き手の精神を受けて完全なものとなると述べている。ここで絵画として描かれた象が形態のみならずその「意」を捉えることを良しとしている点には、梅堯臣の題画詩の表現との近似を認めることができるのではないだろうか。

ここで六朝期の絵画論における「形」「意」に類する表現についても少し述べておくと、例えば人物画については、『世説新語』巧藝篇(世説新語箋疏修訂本)の東晋・顧愷之が目の描写について述べた、「四體妍蚩、本無關於妙處、傳神寫照、正在阿堵中。(四體の妍蚩は、本より妙處に關はる無し、神を傳へ照を寫す、正に阿堵の中に在り。)」というよく知られた言葉は、顧愷之が人物画を描く際にモデルの内面や精神

までも捉えようとした、つまり絵画が人間の内面を描き得ると考えていたことを示すものであろう。また山水画の場合については、宗炳「畫山水序」（『歴代名畫記』卷六所引）の次のような記述を参考にすることができる。

夫以應目會心爲理者、類之成巧、則目亦同應、心亦俱會、應會感神、神超理得、雖復虛求幽巖、何以加焉。又神本亡端、栖形感類、理入影迹、誠能妙寫、亦誠盡矣。

夫れ目に應じ心に會するを以て理と爲さば、之に類して巧みを成さば、則ち目は亦た同じく應へ、心は亦た俱に會し、應會感神し、神は超え理は得て、復た虚しく幽巖に求むると雖も、何をか以て焉に加へんや。又た神は本より端なく、形に栖みて類に感じ、理は影迹に入り、誠に能く妙寫すれば、亦た誠に盡きん。

この引用部分の前半では描き手の側から見て、対象を視覚で捉えさらにその本質を心で捉えることによって、ついには「理」の獲得に至ると述べ、絵画制作を高度な精神的営為に結びつく過程として捉えている。また後半ではこれとは逆に対象物の中にある「理」の側に視点を置いて、山水中に内在する理が描かれた像に移されると述べている。ここでは山水の形態を写し取ることにおいても、それらの対象物に内包される「理」や「神」を写し取ることが究極の目的とされていることに注意したい。しかし、人物画の場合と同様に山水画の制作においても、追求されるべき形而上の概念は「神」もしくは「理」と表現され、「意」という語は用いられていない。

つまるところ、梅堯臣のように「形」と対になる概念として「意」を提示するのは、比較的新しい考え方ではないかと思われるのだが、またこの「意」への注目、彼自身の詩論とも関わっているようだ。歐陽脩

（二〇〇七）一〇七二）が楊褒（字之美 生卒年未詳）の所藏絵画に寄せた「盤車圖」詩（居士集卷六 四部叢刊本）は嘉祐元年（一〇五六）の作であり、本章で考察の対象としている時期からは随分後のものだが、この詩の後半で引用している「盤車圖」の所藏者である楊褒の言葉のなかで、絵画における「形」・「意」の問題と梅堯臣の詩風とを関わらせた表現をしているので、ここで併せて注意しておきたい。

古畫畫意不畫形 古畫は意を畫きて形を畫かず

梅詩詠物無隱情 梅の詩は物を詠じて情を隠す無し

忘形得意知物寡 形を忘れ意を得て物を知ることを寡なし

不若見詩如見畫 詩を見ること畫を見るが如くなるに若かず

ここでは「意」を描いて「形」を描かなかった古い時代の絵画と、物を詠じて情（そのものの本質）を隠すことがない梅堯臣の詩を並列し、これらはいずれも、対象の「形」を忘れて「意」をつかむためにかえって対象となる物そのものについてはあまり意識しない、という点で共通している。つまりここでは、対象の本質を捉えるという点において詩と絵画を鑑賞する如くであるのに勝るものはないと詩と絵画の近似に言及している。つまるところ、対象の本質を捉えるという点において詩と絵画は類似し、その重要性は形態の写実的な描写を上回ると考えているのである。これは前掲の梅詩が絵画において形態を超えた「意」の描出を評価していたのと同様の考え方であり、この言葉を語る楊褒、さらにこの詩の作者である歐陽脩が、梅堯臣の言葉や詩の表現を念頭にしていることを推測させる。

さらに付言すれば、絵画鑑賞の問題からは少し離れるが、歐陽脩『六一詩話』（歴代詩話所収本）に記された梅堯臣自身が語る作詩法にも「意」に関わる表現が登場している。よく知られた部分だが、次に挙げ

てみよう。

詩家雖率意、而造語亦難。若意新語工、得前人所未道者、斯爲善也。必能狀難寫之景如在目前、含不盡之意見於言外、然後爲至矣。

詩家 意を率にすと雖も、語を造ること亦た難し。若し意新たに語工みに、前人の未だ道はざる所を得れば、斯を善と爲すなり。必ず能く寫し難きの景を状して目前に在る如からしめ、不盡の意を含めて言外に見せば、然す後に至れりと爲す。

梅堯臣は語る。詩を作る者が心を尽くしていても、語の用い方はやはり難しい。もし「意」を新たに語を工みにして、前人がまだ言っていないことを表現できれば、これを良しとする。そしてさらに描写しにくい情景をさながら目前にあるかのように言い表し、そこに言い尽くし得ない「意」を含めて言外に表現できたなら、それではじめて極まったと見なすのだ、と。ここでは詩における「意」の表出が、情景を描くという絵画的なイメージを伴って表現されていることに注意したい。

また同じ条の後半には歐陽脩(余)との問答を記している。

余曰、「語之工者固如是。狀難寫之景、含不盡之意、何詩爲然。」聖俞曰、「作者得於心、覽者會以意。殆難指陳以言也。雖然、亦可畧道其髣髴。」(以下略)

余曰く、「語の工みなる者は固より是の如し。寫し難きの景を状し、盡きざるの意を含むるは、何れの詩か然りと爲さん」と。聖俞曰く、「作る者は心に得、覽る者は意を以て會す。殆んど指陳するに言を以てすること難きなり。然りと雖も、亦た畧ぼその髣髴を道ふべし。」(以下略)

「描写しにくい情景を言い表し、言い尽くし得ない心を含めるというのは、どんな詩を言うのか」と問うた歐陽脩に対して、梅堯臣は、「詩

の作者はそれを心に得、詩の読者は意で理解する。だからことばではっきりと指し示すのは難しいのだ。そうではあるが、やはりそのだいたいの所を言うことはできよう。」と答えている。ここでは詩の作者が「心」で会得したものを読者が「意」で理解するとされ、「意」が読者、つまり鑑賞者の側の精神的な働きを表している。このように梅堯臣の絵画と詩を巡る作品に登場する「意」は、おもむき、本質、心など様々なニュアンスを持って用いられていると考えられるが、このことは彼における「意」がただ一つの限定的な意味を持つのではなく、もっと広範な内容を含んだ概念であることを示しているのではないだろうか。また歐陽脩が詩作における「形」「意」の問題を、特に梅堯臣の詩についての批評のなかで展開していることは、この問題についての思索が梅堯臣の発想から影響を受けたものであることを暗示しているとも考えることができよう。なお詩の制作と鑑賞において「意」を重視する考え方は、他に歐陽脩の周囲の人物の作品にも表現されており、歐陽脩や梅堯臣の影響を受けたものではないかと思われる。例えば劉攽(一〇二三〜一〇八九)は『中山詩話』(歴代詩話所収本)に、「詩以意爲主、文詞次之、或意深義高、雖文詞平易、自是奇作。(詩は意を以て主と爲し、文詞は之に次ぐ、或ひは意深く義高ければ、文詞は平易なりと雖も、自らはれ奇作なり。)」と述べ、また曾鞏(一〇一九〜一〇八三)は「祭歐陽少師文」(元豊類稿卷三十八 四部叢刊本)で歐陽脩自身の文学制作に対して「辭窮卷盡、含意未卒。(辭窮まり卷盡くるに、含意は未だ卒らず。)」と評しているが、この言い回しには梅堯臣の表現、あるいはその源である張彦遠『歴代名畫記』の「意存筆先」・「畫盡意在」との類似を認めることができるのではないだろうか。

二 閲覽記録としての詩

仁宗皇祐三年（一〇五一）、父の喪が明けた梅堯臣は宣城を離れ、五月に汴京（現河南省開封市）に至り、九月には同進士出身の身分を得て太常博士となったが、この後の梅堯臣は、都に在って洗練された美的感覚を持った友人たちと交遊し、様々な書・画・骨董の類に触れ、彼自身の鑑賞眼に磨きをかけていったようだ。書画への関心と経済的余裕とを兼ね備えた当時の士大夫のなかには古今の書画等を私蔵する者も多く、梅堯臣はそのような私蔵書画を閲覽し、それに際して数多くの詩を制作している<sup>①</sup>。それらの詩の多くは長編の古詩の形を取っているが、ここでそのなかでも比較的短い「觀楊美之畫」（宛陵集卷十五）（皇祐四年（一〇五二））を例として、梅堯臣の書画閲覽の様子を検討してみよう。

天官乘車建朱旗	天官 車に乗り 朱旗を建て
赤旛前亞風卷披	赤旛 前み亞ぎ 風 卷披す
二龍緩駕蒼髯垂	二龍 緩やかに駕して蒼髯垂れ
印箱傍挈文籍隨	印箱 傍に挈げ文籍隨ふ
雙驂推輓如畏遲	雙驂は輓を推して遲きを畏るるが如く
行從冠服多威儀	行從の冠服は威儀多し
水官自有眞龍騎	水官 自ら眞龍の騎有り
兩佐並跨鯨尾蟻	兩佐 並びて鯨尾の蟻に跨る
步趨羣吏怪眼眉	步趨する羣吏は眼眉を怪しみ
雲生海面無端涯	雲は海面に生じて端涯無し
雷部處上相與期	雷部は上に處り相ひ與に期し
人身獸爪負鼓馳	人身 獸爪にして鼓を負ひて馳す
後有同類挾且搥	後に同類有りて挾みて且つ搥ち

次執電鏡風囊吹	次は電鏡を執りて風囊吹く
青虵有角魚足鬢	青虵 角有り 魚は鬢足り
上下引導神所施	上下 神の施す所を引導す
地官既失不可知	地官 既に失はれて知るべからず
此畫傳是閻令爲	此の畫 是れ閻令の爲すところと傳ふ
設色鮮潤筆法奇	設色は鮮潤にして筆法は奇なり
絹理膩滑雞子皮	絹理は膩滑にして雞子皮のごとし
吳生龍王多裂隙	吳生の龍王は多く裂隙し
八軸展玩忘晨炊	八軸 展玩して晨炊を忘る
李成山水曉景移	李成の山水 曉景移り
黃荃花竹雀擁枝	黃荃の花竹 雀は枝を擁す
韓幹馬本摸搭時	韓幹の馬 本 摸搭せし時
神駿都失存毫釐	神駿は都て失はれ毫釐のみ存す
日高腹枵眼皆眇	日高く 腹は枵し眼皆は眇す
邂逅獲見何言疲	邂逅して見るを獲れば何ぞ疲ると言はん
厚謝主翁意不衰	厚く主翁に謝して 意 衰へず
他日飽目看無遺	他日 飽目して 看て遺す無からん

この詩の末尾部分の表現から、この詩が楊美之の所蔵絵画を閲覽した際に謝意を込めて作られたものであることがわかるが、楊美之という人物については、朱東潤氏『梅堯臣詩選』（中国古典文学讀本叢書 人民文学出版社 一九八〇年。一九九七年再版本による）百五十頁のこの詩の注が、「名褒、華陽人、嘉祐末官国子監直講。」と記されているが、何に拠られたかは未詳である。なおこの楊氏の所蔵書画に寄せたと思われる詩には他に劉攽「楊寺丞書畫」（宋・孫紹遠『聲畫集』卷八）があり、ここに「楊侯古書數十軸、草隸缺殘猶可讀。（楊侯の古書は數十軸、草

隸缺残するも猶ほ讀むべし。」また、「東牆西牆畫滿室（東牆西牆 畫室に滿つ）」という表現があるので、楊氏は他にも多くの蔵書画を擁していたようだ。

この梅堯臣詩の構成は二つに分けることができ、前半部ではまず所蔵品のうち傳・閣立本（？）六三七）画「天官圖」の描画内容を詳しく説明し、鮮やかな彩色で優れた筆法であると評している。このなかで、対をなすべき地官圖が既に失われていること、用いられている画絹が鶏卵の殻のように滑らかであることに言及しており、保存状態や材質にも注意を向けていることが注目される。さらに詩の後半部ではその他の所蔵品として唐の呉道子（呉道玄。七〇八世紀）「龍王圖」（傷みが激しいという。）・五代南唐の李成（九一九〜九六七）「山水圖」・蜀の黄筌（？〜九六五）「花竹（雀）圖」、及び唐の韓幹（玄宗期に活動。）「馬圖」（横写本か。）を具体的に列挙しており、この詩を通して読むことによつて、楊氏の所蔵絵画中の主要作品のあらましを知ることができる。主要所蔵品について細かく記し、併せて他の所蔵品を列挙するという内容は、この詩が一種の絵画鑑賞記録としての性格を持っていることを窺わせるのではないだろうか。

梅堯臣は他にも色々な人物の所蔵書画を閲覧して詩を制作しており、蔵画家の中には蔵書家として著名な宋敏求（字次道。一〇一九〜一〇七九）の弟である宋敏彦（字中道。生卒年未詳。）なども登場している。しかし梅堯臣自身が書画を私蔵することはほとんどなく、専ら他人の所蔵品を鑑賞することを楽しみとされていたようである。例えば邵必（生卒年未詳。景祐五年（一〇三八）進士）の所蔵書画に寄せた「觀邵不疑學士所蔵名書古畫」詩（宛陵集卷四十七 嘉祐元年（一〇五六））のなかで梅堯臣は、

野性好書畫 野性 書畫を好むも  
無力能自致 力の能く自ら致す無し  
每遇高趣人 毎に高趣の人に遇ふに  
常許出以視 常に出して以て視するを許す  
と述べており、書画を所有しなかったことには経済的な事情もあったようだ。

また梅堯臣の閲覧した書画は個人蔵のものだけではなく、宮中の所蔵品にも及んでいる。「二十四日江鄰幾邀觀三館書畫、録其所見」（宛陵集卷十八）は、詩題から明らかのように、江休復（字鄰幾 一〇〇五〜一〇六〇）が梅堯臣を迎えて宮中の三館の所蔵書画を見学した際に目にしたものを記録したものである。そこで次にこの詩の表現を辿りながら、梅堯臣とともにしばらく北宋宮廷コレクションを見学してみよう。

五月秘府始暴書	五月 秘府 始めて書を暴し
一日江君來約予	一日 江君 來たりて予と約す
世間難有古畫筆	世間 古畫筆有ること難く
可往共觀臨石渠	往きて共に觀て石渠に臨むべし
我時跨馬冒熱去	我 時に 馬に跨りて熱を冒して去するに
開厨發匣鳴鑰魚	厨を開き匣を發き 鑰魚を鳴らす
羲獻墨迹十一卷	羲・獻の墨迹十一卷
水玉作軸光疏疏	水玉もて軸を作し 光 疏疏たり
最奇小楷樂毅論	最も奇しきは小楷の樂毅論
永和題尾付官奴	永和 尾に題して官奴に付す
又看四本絕品畫	又た看たり 四本の絶品畫
戴嵩吳牛望青蕪	戴嵩の吳牛は青蕪を望む
李成寒林樹半枯	李成の寒林は樹半ば枯れ

黄荃工妙白兔圖

黄荃の工妙なる白兔の圖

不知名姓貌人物

名姓を知らず 人物を貌り

二公對奕旁觀俱

二公 對奕し 旁觀俱にす

黄金錯鏤爲投壺

黄金の錯鏤 投壺を爲し

粉障復畫二病夫

粉障 復た一病夫を畫く

後有女子執巾裾

後に女子の巾裾を執れる有り

牀前紅毯平圍爐

牀前の紅毯は平らかに爐を圍む

牀上二妹展氍毹

牀上の二妹は氍毹を展べ

繞牀屏風山有無

牀を繞る屏風 山 有るや無からんや

畫中見畫三重鋪

畫中に畫を見 三重に鋪く

此幅巧甚意思殊

此の幅 巧甚しく 意思殊なり

孰眞孰假丹青模

孰れか眞にして孰れか假ならん 丹青模す

世事若此還可吁

世事 此の若く 還た吁くべし

秘藏書畫の納められた厨子が開かれ、箱が開かれ、目を閉じることのない魚の形をした鍵が音を立て、そして彼らの前に現れたのは、水晶の軸を施された王羲之・王獻之の墨迹十一卷（東晉永和年間（三四五）三五）の題尾を付した小楷の樂毅論を含む。及び四幅の絶品画、すなわち唐・戴嵩（八世紀後半）「吳牛圖」、五代・李成「寒林圖」・黄筌「白兔圖」と、「作者未詳の人物畫」である。このうち二王の墨跡と黄筌の絵画については、宋敏求『春明退朝録』卷下（中華書局 唐宋史料筆記叢刊 一九八〇年初版・九七年再版）にも、次のように記されており、特に目を引くものであったと思われる。

秘府書畫、予盡得觀之。二王眞蹟内三兩卷、有陶穀尚書跋尾者、尤奇。其畫梁令瓚「二十八宿眞形圖」、李思訓「着色山水」、韓滉「水牛」、東丹王「千角鹿」、其江南徐熙・唐希雅・蜀黄筌父子畫筆甚多。

秘府の書畫、予 盡く之を觀るを得たり。二王眞蹟の内三兩卷、陶穀尚書の跋尾有る者、尤も奇なり。其の畫は梁令瓚「二十八宿眞形圖」、李思訓「着色山水」、韓滉「水牛」、東丹王「千角鹿」、其の江南徐熙・唐希雅・蜀黄筌父子の畫筆甚だ多し。

ところで後半部分で梅堯臣が言及している「作者未詳の人物画」は、その詳細な記述から見ても、この時閲覧した所蔵品のうちで梅堯臣が最も引きつけられたものであったのではないかと思われる。この絵が二重の画中画となっている風変わりなものであったからこそ、梅堯臣はその描画内容を詳細に記録したのであるが、見方を変えれば、このような記録は閲覧後に作者等を考察するための覚え書きとして役立つものでもあるだろう<sup>③</sup>。これまでに見た諸詩においても、梅堯臣は鑑賞した所蔵品の中から一点を取り挙げてその内容を詳しく記していたが、これにも覚えとしての意味があったのではないだろうか。このように絵画の内容について詳細に記録した先行例としては、唐・韓愈の「畫記」（韓昌黎文集校注卷二）を挙げる事ができるだろう。この「畫記」は群馬図に描かれた内容を詳細に記録しているが、韓愈はこの記の末尾でこのような記述の理由を、手放してしまう絵画のための備忘の覚え書きであると説明している。覚えとしての描画内容の詳細な記録という点に、梅堯臣の蔵画閲覧詩との共通性を指摘できるのではないだろうか。

### 三 絵画の鑑定

これまでに検討してきた作品の詩題や本文から明らかのように、梅堯臣の絵画鑑賞は多くの場合友人たちともに行われており、絵画鑑賞に関わる詩の題や本文中に現れる人名からは、梅堯臣がどのような人たち



とともに絵画を鑑賞していたかを知ることができる。

梅堯臣とともに絵画を鑑賞した人物としてまず最初に挙げるべきは歐陽脩である。梅堯臣に「觀永叔畫真」(宛陵集卷三十三)・「畫真來嵩」

(同)の両詩があるが、これは知揚州であった歐陽脩が慶曆八年(一〇四八)に画人に依頼して自分と梅堯臣の肖像画を描かせたことに関わって制作されたものである。しかしその後は既に第一章で触れた「盤車圖」を巡る応酬を除いて、梅堯臣の絵画閲覧・鑑定に関わる詩に歐陽脩は登場しておらず、また歐陽脩自身に題画詩の作例はごく少ない。さらに、歐陽脩の「六一居士傳」(居士集卷四十四)は晩年である熙寧三年(一〇七〇)の作品だが、このなかで彼自身とともに調和した閑居の世界を構成する要素として挙げられている「五物」は、藏書・金石遺文・琴・碁・酒であり、絵画はそのなかに含まれていない。これらのことから考えると、歐陽脩は絵画を鑑賞してはいても、それを特別に好んだわけではなかったのではないかと思われる。

一方梅堯臣は、二章で既に登場した劉攽・江休復との間では、その他にも絵画の閲覧・鑑定に関わる応酬詩を各々何首か制作しており、彼らと梅堯臣が良き絵画鑑賞仲間であったことが窺われる。また「同蔡君謨江鄰幾觀宋中道書畫」(宛陵集卷十三)という詩題によると、宋敏修の所蔵品を閲覧した際には蔡襄(字君謨 一〇二〇—一〇六七)が同道していたらしい。このように梅堯臣とその友人たちは日常的に書画を鑑賞していたようだが、梅堯臣がすべての機会に同座した人物をみな記録しているわけではないだろうし、また同座した人が詩を制作したかどうか、制作した詩が伝わっているかどうかも様々であろう。おそらく梅堯臣が絵画の鑑賞に関わって交流した人物は、これだけに止まらないのではなからうか。

また梅堯臣らの書画鑑賞の場についてであるが、彼らは公私蔵書画の参観に出かけるだけでなく、次に示す詩題から明らかのように、しばしば仲間うちの小宴で絵画を楽しんでいたようだ。

依韻和邵不疑「以雨止烹茶觀畫聽琴之會」

依韻して邵不疑の「雨を以て茶を烹、畫を觀、琴を聽くの會を止む」に和す (宛陵集卷四十六 嘉祐元年(一〇五六))

依韻和公儀龍圖「招諸公觀舞及畫」三首

依韻して公儀龍圖の「諸公を招きて舞及び畫を觀る」に和す三首 (宛陵集卷五十一 嘉祐二年(一〇五七))

これらの詩題からは、茶や音楽等とともに文人の雅遊の一趣向として絵画鑑賞が行われている様子を知ることができるが、ここに挙げたような宴席での絵画鑑賞に際して制作された詩は、梅堯臣の生涯のなかでは晩年にあたる嘉祐年間に多く、開封に在住中の梅堯臣が友人たちとの交遊のなかで絵画鑑賞を楽しんでいたことを示している。

では、そのような仲間うちの宴の席で絵画がどのように鑑賞されていたのかを、具体的な例を挙げて検討してみよう。ここで例に挙げるのは既に第一章で触れた歐陽脩「盤車圖」詩と応酬した、「觀楊之美盤車圖」(宛陵集卷五十)である。この詩は前半部で描かれている内容を細かく書き記し、後半部では絵画の価値についての評価を記す構成を採っている。描かれている内容を細かく書き記した前半部の表現は、既に前章で挙げた幾つかの詩と類似したもので、ここでは価値の評価を記した後半部分のみを検討してみたい。

古絲昏晦三尺絹 古絲 昏晦す 三尺の絹

畫此當是展子虔 此を畫きは當に是れ展子虔なるべし

坐中識別有公子 坐中 識別するに 公子有り

意思往往疑魏賢 意思 往往にして魏賢かと疑ふ

子虔與賢皆妙筆 子虔と賢と皆な妙筆にして

觀玩磨滅窮歲年 觀玩して磨滅し歲年窮む

塗丹抹青尚欺俗 丹を塗り青を抹して尚ほ俗を欺き

早龍雨日猶賣錢 早龍 雨日 猶ほ錢に賣る

是亦可以秘 是れ亦た以て秘すべし

疑亦不可捐 疑ふも亦た捐つるべからず

爲君題卷尾 君の爲に卷尾に題す

願君世世傳 願はくは 君 世世に傳へよ

この部分ではまず「盤車圖」が黒ずんだ三尺からなる絹本であると記し、対象となる絵画の保存状態・材質・大きさを記録している。さらに次句では作者を展子虔（生卒年未詳。隋朝散大夫）であろうと推定している。三句目に「坐中」とあることから、この「盤車圖」鑑賞が複数の人々が会する場で行われていることがわかるが、そのなかの「公子」は魏賢（未詳。夏敬観は衛賢（南唐期）の誤りとする。）作ではないかと考えたらしく、これに対して梅堯臣はどちらも妙手であると評するのみで、この作者を強いて特定しようとはしていない。このような表現からは、仲間たちが会した気楽な宴の席で、各人が自由に私見を述べつつ絵画の鑑定を楽しんでいる様子を窺うことができるだろう。

この詩で梅堯臣はさらに楊之美に対して、絵画の傷みは長年の鑑賞によるものであり、修復を加えて鮮やかな色を塗ったりする行為は俗を欺くものであると注意し、最後に彼が秘蔵して代々伝えていってほしいと述べている。「爲君題卷尾」という句はこの詩が実際に題画詩として「盤車圖」の画卷末尾に書かれたことを推測させるが、そうであるならば、鑑賞記録の内容を伴うこの詩は、鑑定証的な役割を負っていたとも

考えられるのではないだろうか。つまり楊子美や坐中の人々は梅堯臣に見識ある絵画鑑定家の役割を期待して、詩の制作を求めたと考えることができるのではないか。

この詩と同様に梅堯臣が絵画鑑定家的な立場で制作したと思われる作品は、次に一覽を示すように皇祐年間から嘉祐年間にかけて盛んに制作されている。（巻数は『宛陵集』のもの。）

皇祐四年（一〇五二）

「觀史氏畫馬圖」（宋嘉定十六年刻本卷十四）

「觀何君寶畫」（卷十五 「吳牛（凶）」が末初の陶尚書旧蔵であることを指摘する。）

嘉祐元年（一〇五六）

「表臣齋中閱畫而飲」（卷四十七）

「觀楊子美盤車圖」（卷五十）

「元忠示胡人下程圖」（卷五十）

「王原叔内翰宅觀山水圖」（卷五十）

同二年（一〇五七）

「觀韓玉汝胡人貢奉圖」（卷五十五）

同三年（一〇五八）

「觀黃介夫寺丞所収丘潛畫牛」（卷五十九）

これらの作品のうち、例えば「元忠示胡人下程圖」（宛陵集卷五十）では前半から後半にかけて描かれている内容を細かく書き記した後、末尾部分で、

素紈六幅筆何巧 素紈六幅 筆 何ぞ巧みなる

胡瓌盡妙誰能通 胡瓌 妙を盡くし誰か能く通せん

今日都城有別識 今日 都城 別識有り

別識共許劉元忠 別識 共に許す 劉元忠

と、この絵画の材質（絹本）と大きさ（六幅）を記した上で、大変優れた作品であると評している。さらにここではこの絵の所有者である劉瑾（字元忠？一〇八六）を、現在の都において「別識」、つまり特別に優れた鑑定眼を持つ人の呼称を共有すべき人だと認めているが、このような表現は、当時、開封の士大夫たちのなかに、自らの絵画鑑定眼に自負を持つ人々が存在し、梅堯臣がそのなかの一人であったことを示すものである。またこのような詩が制作されることは、彼らの鑑定者としての権威がある程度認められており、彼らのお墨付きを得ることによって所蔵作品の価値を保証し、あるいは高めようとする人々が存在したことを暗示するものではないだろうか。

本章の最後に、梅堯臣の絵画鑑定者としての顔を窺うことのできる作品として、韓縝（字玉汝 一〇一九〜一〇九七）所蔵の「胡人貢奉圖」に寄せた「觀韓玉汝胡人貢奉圖」（宛陵集卷五十五）をもう一例挙げておこう。

時世重古不重新	時世	古きを重んじ新しきを重んぜず
破圖誰畫舊胡人	破圖	誰か舊胡人を畫かん
臂鷹捧盤犀利水	鷹を臂にし	盤に犀利水を捧げ
鐵鎖師子同麒麟	鐵鎖の師子は麒麟に同じ	
翹翹雉尾插頭上	翹翹たる雉尾は頭上に挿み	
深目鉅鼻青搭巾	深目 鉅鼻 青搭巾	
塗朱點綠筆畫大	朱を塗り緑を點じ 筆畫大にして	
筋骨怒露蠻祠神	筋骨 怒りて露はす 蠻祠神	
茜袍白馬韓公子	茜袍 白馬 韓公子	
從何得此來秘珍	何より此れを得て秘珍を來らしむ	

定應海客遠爲贈 定めて應に海客の遠く贈と爲すべし

中國未覩難擬倫 中國に未だ覩ざれば擬倫すること難し

公子自言吳生筆 公子 自ら言ふ 吳生の筆ならんと

吳筆精勁瘦且勻 吳の筆は精勁にして瘦せ且つ勻なり

我恐非是不敢贊 我 是に非ざるを恐れ 敢へて贊せず

退歸書此任從噴 退き歸りて此に書し 噴りに任從す

この詩でもまず保存状態（破圖）、また描かれている胡人や鷹・獅子の具体的な内容、所有者（韓公子）を記録しており、これまでに挙げた詩と同様に絵画鑑定の目的で制作されたものと考えてよいだろう。さらにこの詩の後半部分では、鑑定の項目として絵の来歴について考証していることに注目したい。「中國では他に類似の作例を見ないので海外を往来する人の贈答品ではないか」という表現は、梅堯臣が絵画についての豊富な知識を持っていることを前提としたものである。また作者については、唐の吳道子ではないかという所蔵者の考えに対して、梅堯臣は、吳道子の筆致は精悍で力強いのでこの作品はおそらくそうではないだろうと否定し、そのため所蔵者の不満は承知の上で画賛の制作を拒否している。既に見た例と同様に、このような表現は所蔵者が定評ある目利きの鑑賞者に自己の所蔵品を見せて画賛を得ることによって、その価値を高めようとしたという状況を背景としたものである。この詩のようにその価値に疑問を持たれた場合は画賛の制作を拒否されることもあったことがわかる。また画賛の制作を拒む梅堯臣の態度には、絵画の目利きとしての自信を見ることができよう。

では梅堯臣が絵画鑑定者としてこのように信頼を得ることができたのはなぜだろうか。まず第一の理由として挙げられるのは、既に見た諸詩から明らかのように、彼が鑑賞者としての経験に基づく豊富な知識を持

ち、様々な機会に鑑賞した絵画を比較して検討することができたということである。前章で見た方々の所蔵絵画の閲覧の内容を記録する何首もの詩からは、彼がどのように絵画についての知識を蓄積していったかを知ることができるが、新たな作品の鑑定の際には、それらの詩を覚えとして活用することも可能であっただろう。

また梅堯臣が絵画鑑定者として信頼を得ることができたもうひとつの理由としては、やはり彼が既に詩人としての名声を得ていたことを挙げべきだろう。彼の詩の最良の理解者を自認する歐陽脩は、「梅聖俞詩集序」（居士集卷四十二）で、

既長、學乎六經仁義之說、其爲文章、簡古純粹、不求苟說於世、世之人徒知其詩而已。故時無賢愚、語詩者必求之聖俞。

既に長ずるに、六經仁義の說に學び、其の文章を爲るや、簡古純粹にして、苟しくも世に説かるるを求めず、世の人は徒らにその詩を知るのみ。故に時に賢愚無く、詩を語る者は必ず之を聖俞に求むと記しているが、これは梅堯臣の詩が早くから評価を得ていたことを示すものである。蔵画家たちは自己の所蔵品の価値を高めるべく、高名な詩人による洗練された絵画鑑定とその結果を記す題画詩を求めたのではないだろうか。

#### 四 墨竹をめぐる

既に第一章で見たように、梅堯臣の早い時期の作品で展開されていた「形」と「意」の関わりを巡る思考は、歐陽脩によって詩論に取り入れられていたが、第二章以下で検討してきた梅堯臣のその後の絵画鑑賞に關わる詩のなかには、歐陽脩らとの「盤車圖」に寄せた応酬以外に「形

と「意」の問題に言及するものはほとんど見ることができなかった。このような状況は、彼の絵画鑑賞をめぐる思考のなかで「形」「意」の問題が深化していかなかったことを窺わせるものだが、その一因として、梅堯臣が歐陽脩との間で絵画鑑賞を巡る詩の応酬を継続的に行うことがなかったため、両者の間で議論が深まらなかったことを挙げることができるのではないだろうか。また既に見たように梅堯臣は絵画鑑賞に關わって歐陽脩以外の多くの人々と交流していたが、それらの人々の多くは題画詩等をあまり制作しておらず、また絵画鑑賞に關わる詩を制作している場合でも、「形」「意」等の問題に言及することはない。このような状況から考えると、梅堯臣が絵画鑑賞仲間との間で「形」「意」等の問題意識を共有することは少なく、その結果、梅堯臣は初期に展開していた思考を継続して深めていくことができなかったと考えることができるのではない。さらに言うならば、梅堯臣の絵画鑑賞に關わる数多くの詩が鑑賞記録や鑑定書のような平板さに終始しているのは、当時の彼らの絵画の鑑賞が、それに自ら精神的な骨組みを与えるような思考を深めていく段階には未だ及んでいなかったことを暗示するものではないだろうか。

ではこの点について、墨竹に寄せた詩を例としてもう少し検討しよう。梅堯臣が墨竹に寄せた詩は少なく、次に示す二首のみである。

許有盧娘能畫竹	許に盧娘有り 能く竹を畫き
重抹細拖神且速	重ねて抹し細かに拖し 神にして且つ速し
如將石上蕭蕭枝	石上蕭蕭の枝を將ふるが如く
生向筆間天意足	生じて筆間に向かひて天意足る
戰葉斜尖點映間	戰げる葉は斜めに尖る 點映の間
透勢虛粘斷還續	透ける勢ひは虚しく粘し 斷へ還た續く

粉節中心豈可知 粉節の中心 豈に知るべけんや  
淡墨分明在君目 淡墨は分明にして君が目に在り

「墨竹」(宛陵集卷二十六 慶曆五年(一〇四五))

昔見雷子之小篆 昔 雷子の小篆を見

今見雷子之墨竹 今 雷子の墨竹を見る

節瘦已似蛟龍孫 節は瘦せて已に蛟龍の孫の似く

葉暗曾無鳳凰宿 葉は暗きも曾て鳳凰の宿る無し

江翁得之尤愛憐 江翁 之を得て尤も愛憐し

作詩寫意酬雙軸 詩を作り意を寫して雙軸に酬ふ

掛在空堂坐臥看 掛けて空堂に在りて坐臥して看るに

如玩蕭蕭巖畔綠 蕭蕭たる巖畔の緑を玩ぶが如し

莫疑昏黑眼生花 疑ふ莫かれ 昏黒なるは 眼 花を生じるか

松煤濃色切寒鴉 松煤の濃色は寒鴉に切なり

不問主人兼客至 問はず 主人 客と兼ねて至るかを

明朝騎馬到君家 明朝 騎馬して君が家に到らん

「和江隣幾學士得雷殿直墨竹二軸」

(同卷五十七 嘉祐三年(一〇五八))

前者の「墨竹」詩は女流作家の作品に寄せたものであり、さやさやと風をそよぐ姿を細やかで素速い筆遣いで描いて、自然なおもむき(天意)をそなえていると評価している。この詩は既に第一章で見た「薛九宅觀雕狐圖」と同じ年に制作されたものだが、ここでも雕狐図の場合と同様に、描写が対象物の「意」を捉えていることに着目した評価をしている点が注目される。また後者はその十三年後に、江休復が所蔵する侍從官の雷氏作の墨竹に寄せたものであるが、ここでは「意」に関わる表現は見られず、この絵を前にして感じる本物らしさや墨色も黒々と描かれた

鴉の姿に言及するのみである。このように墨竹に寄せる詩においても他の絵画と同様に、梅堯臣は初期には展開していた「形」「意」を巡る思考を深めていくことができなかったと思われる。

では同時代の他の人は墨竹に対してどのような態度を表しているのだろうか。梅堯臣と同じ世代の人々が墨竹に寄せた詩は殆ど残されておらず、当時においては墨竹の制作と鑑賞が未だ後世ほどには広く行われていなかったのではないかと考えられるが、仁宗期に同中書門下平章事に至った宋庠(九九六〜一〇六六)には、次に挙げる「致政張郎中惠親畫墨竹二幀、以詩爲報」(元憲集卷十一)という作例を見ることが出来る。

南宮仙老本多才 南宮の仙老は本と多才にして

素幅珍紈繪境開 素幅珍紈 繪境開く

高節自縁心匠出 高節は自づから心匠に縁りて出で

野叢還擁筆端來 野叢は還た筆端を擁して來たる

挂餘粉籜疑飄席 挂げ餘して 粉籜は席に飄するかと疑ひ

玩久風枝欲掃苔 玩ぶこと久しくして 風枝は苔を掃はんと欲す

俗眼莫驚無藻麗 俗眼 驚く莫かれ 藻麗無きを

歲寒顔色抵瓊瑰 歲寒 顔色 瓊瑰に抵る

この詩は致仕した士大夫から贈られた自筆の墨竹の返礼として制作されたものだが、三句目の「竹の高い節はおのずから彼の独特の構想から出たものだ」という表現は、描かれた竹の姿に制作者である張氏の高い節操の暗示を読みとろうとするものであろうし、また末尾でこの絵を鑑賞する俗人に対して、「華やかな美しさが無いことに驚いてはいけない、寒い季節の姿こそ宝玉にも値するのだ」と述べているのも、描かれた竹の姿に同様の道徳的な象徴性を求めようとするものだろう。同様の発想は、例えば中唐期の白居易「養竹記」(白居易集箋校卷四十三)の、竹

の様々な部分の形態に人間の徳目の象徴を見いだそうとする表現にもあらわれており、さらにはよく知られた梁・劉義慶『世説新語』任誕篇に記された逸話の、閑居の場の竹を「此君」と擬人化して親しむ王徽之の態度にまで遡ることができるが、このような伝統を受けた竹は、士大夫の作者にとっては特に精神性を込め易い対象であっただろう。宋庠の墨竹詩の表現がこのような伝統的な発想を継承したものであるのに比して、むしろ前掲した梅堯臣の墨竹詩が竹の属性としての精神性に言及していないことこそ、特徴的なものと言いうことができるのではないだろうか。

宋庠の詩に指摘できた墨竹に精神性を求める傾向は、梅堯臣より後の世代に強くなっていくようであり、その顕著な例として蘇軾が文同（字與可 一〇一八―一〇七九）の墨竹に寄せた幾つもの詩文の表現を挙げることができるだろう。例えば文同が開封の禅刹十方淨因院に描いた竹に寄せた「淨因院畫記」（東坡集卷三十一 古典研究會叢書本）には、

世之工人、或能曲盡其形、而至於其理、非高人逸才不能辨。與可之於竹石枯木、眞可謂得其理者矣。

世の工人は、或ひは能く其の形を曲盡するも、其の理に至りては、高人逸才に非ざれば辨ずる能はず。與可の竹石枯木に於いては、眞に其の理を得る者と謂ふべし。

と述べられているが、ここでは竹を描く際に捉えるべきは対象は竹の持つ「意」ではなく内在する万物に普遍的な「理」であるとされ、さらにこの「理」は高人逸才といった優れた人物でないと捉えられないと考えられており、哲理性や道徳性をより強調する傾向を示している。

また梅堯臣の絵画との関わりかたが鑑賞のみであるのに対して、宋庠詩の張氏、及び蘇軾・文同の場合は、鑑賞とともに自ら絵画の制作も行っていることにも大きな違いがあるだろう。つまり蘇軾らにとって対象を

いかに描くかという問題は、鑑賞している既成作品の作者のものであると同時に絵画制作者としての彼ら自身のものであるのだ。梅堯臣らが洗練された鑑賞者であることを自負したように、蘇軾らは内面に涵養された徳を作品に反映させることのできる知的な絵画制作者でもあることを自負したのであり、そこに所謂「文人画」的な意識が発生するのではないだろうか。

#### 【注】

本稿ではテクストとして『宛陵先生集』（四部叢刊本）を使用し、文中では『宛陵集』と略称した。作品の制作年代は朱東潤注『梅堯臣集編年校注』（上海古籍出版社 一九八〇年）に拠った。

（1）皇祐四年から嘉祐元年（一〇五二―五六）にかけて制作された書画閲覧記録的な詩と、そこに現れる書画名（題名不詳のものは内容を挙げる）はおよそ次の通りである。

皇祐四年（一〇五二）

・「同蔡君謨江鄰幾觀宋中道書畫」（宛陵集卷十三）

鍾・王眞蹟、歐・褚遺墨、開元大曆行草楷正、江吳「種稻圖」（複數）、

虎頭將軍「列女」

・「賦石昌元家五題」（宋嘉定十六年刻本宛陵集卷十四）

括蒼石屏、白石寒樹屏、白鶴屏、懷素草書、蜀虎圖

・「觀何君寶畫」（宛陵集卷十五）

戴嵩「吳牛」、傳閣立本「玄女傳兵符」、「鹿臺」、「吳王宴西子」（複數）、

その他雕鷹草木の図

・「觀楊子美畫」（宛陵集卷十五）

傳閣立本「天官圖」、吳道子「龍王」（八軸）、李成「山水」、黃筌「花竹」、

韓幹「馬」（模本）

皇祐五年（一〇五三）

・「二十四日江鄰幾邀觀三館書畫錄其所見」(宛陵集卷十八)

王羲之・王獻之墨蹟(小楷樂毅論など)、戴嵩「吳牛」、李成「寒林」、

黃筌「白兔」、「重屏圖」

嘉祐元年(一〇五六)

・「觀邵不疑學士所藏名書古畫」(宛陵集卷四十七)

阮籍・杜甫が酔って驢上に瞑目する図、韓幹「四馬」、徐熙「梅雞」・

「竹間寒雀」、王羲之の自画像、老胡人と老馬の図、荆浩・關種・巨然・

李成「山水」、張僧繇の人物画(偽作か)、周秦以来の行・草・篆・隸書

・「表臣齋中閱畫而飲」(宛陵集卷四十七)

韓幹「四病馬」、隋の「嚴君平」(畫中に畫山石屏あり)、当代の長沙翁

「獼猴」

(2) 單國強氏が「周文矩『重屏會棋圖』卷」(『文物』一九八〇年第一期)で指

摘されているように、梅堯臣の残した「覚え書き」によって、後代の私た

ちはこの「作者未詳の人物畫」が『宣和畫譜』卷七「人物三」に著録され

る五代南唐・周文矩の「重屏圖」であるらしいと同定することができる。

現在北京故宮博物院蔵の「重屏會棋圖」はこの絵の模本であるらしい。