

国際シンポジウム報告書

関西中国書画コレクションの
過去と未来

関西中国書画コレクション研究会

目次

はじめに	
西上実（京都国立博物館）	1
シンポジウム開催記録	2
総論	
近代における関西中国書画コレクションの形成	
曾布川寛（京都大学名誉教授）	5
1 関西に流入する中国書画—コレクターとその周辺	
阿部コレクションの形成とその特質	
弓野隆之（大阪市立美術館）	13
完顔景賢のコレクションについて	
下田章平（茨城県立水戸第二高等学校）	26
大正期中国書画蒐集の指南役としての内藤湖南—その眼識と実践—	
陶徳民（関西大学）	37
2 日本における中国書画コレクションの諸相—比較の視点から	
日本近代における文人文化熱とその消長—財閥の美術蒐集を軸に—	
宮崎法子（実践女子大学）	48
槐安居コレクションと聴氷閣コレクション—高島菊次郎氏と三井高堅氏—	
富田淳（東京国立博物館）	57
幕末期における東アジア絵画コレクションの史的位置—近代との比較—	
板倉聖哲（東京大学）	71

3 台湾、香港における中国書画コレクション

略述國立故宮博物院新添藏的近現代書畫 陳階晉（國立故宮博物院）	79
從文物館藏品管窺香港近代書畫收藏的淵源—以「簡氏斑園」及「利氏北山堂」為例— 李志綱（香港中文大學文物館）	89
收藏家的責任 我的中國書畫收藏歷程 石允文（中國書畫收藏家）	97

4 欧米に広がる中国書画コレクション

John Ferguson's Short-Term Success as a Buyer of Chinese Paintings for American Museums, 1912–1917. Lara Netting (The Metropolitan Museum of Art)	100
柏林的中國繪畫收藏—過去、現在與未來 王靜靈（柏林自由大學）	101

5 名品が語る中国書画コレクション

收藏來歷からみた（伝）董源「寒林重汀図」の史的意義 竹浪遠（黒川古文化研究所）	111
「安晚帖」をめぐる—日本における八大山人の受容と鑑賞— 実方葉子（泉屋博古館）	120
おわりに 塚本麿充（東京国立博物館）	128

はじめに

西上実（京都国立博物館）

関西には、中国書画の名品・傑作を所有する博物館・美術館が多数存在する。2年半ほど前から、こうした館の学芸員が集まり、古いところでは、収集が始まってほぼ1世紀になるこれらのコレクションの形成に関し、作品の伝来や収集に関わった人々について、自分たちなりに調べて、コレクションの存在意義や魅力を広く世間一般に紹介してゆこうという趣旨から、関西中国書画コレクション研究会を結成した。

その活動は、収蔵作品の定期的な調査が主であったが、所属する各館で、2011年の正月から2012年の2月にかけて、それぞれの中国書画コレクションをリレー方式で展示する関西中国書画コレクション展を企画し、順次開催した。さらに、広く世界的視野、歴史的観点からこれらのコレクションの今日的意義を探究すべく、国際シンポジウム「関西中国書画コレクションの過去と未来—収集から一世紀、その意義を考える—」を開催した。

この報告書は、京都の泉屋博古館講堂を会場に、2011年10月22日、23日の2日間にわたって催されたその国際シンポジウムでの発表内容をまとめたものである。

当日の口頭発表では、時間的な制約もあり、各発表者が十分に意を尽くし得ないところもあったが、この報告書によりその不足を補い得たことは、主催者の一員として嬉しい限りである。反面、パワーポイントにより、会場で映写された画像の多くは、紙数の都合により割愛せざるを得なかった。いずれにせよ、ここに寄せられた発表者14名の論考は、口頭発表での精彩な内容をさらに充実させた力作揃いであり、日本の関西を中心とする中国書画の近代コレクションの形成を考究する上での画期的な書物と称して過言ではなかろう。

当研究会では、この成果をもとにさらに積極的に調査研究活動を推進してゆく所存である。

末筆ながら、支援を頂戴した関係各位に深く感謝します。

シンポジウム開催記録

題名

関西中国書画コレクション展開催記念 国際シンポジウム

関西中国書画コレクションの過去と未来—収集から一世紀、その意義を考える—

日時

2011年10月22日(土)・10月23日(日) 10:00～16:30

会場

泉屋博古館講堂

主催

関西中国書画コレクション研究会

参加館：和泉市久保惣記念美術館、大阪市立美術館、観峰館、京都国立博物館、黒川古文化研究所、泉屋博古館、澄懷堂美術館、藤井齊成会有鄰館、大和文華館

協力

渋谷区立松濤美術館

助成

公益財団法人 花王 芸術・科学財団

公益信託 タカシマヤ文化基金

公益財団法人 野村財団

参加者

10月22日 123名

10月23日 117名

【プログラム】

10月22日（土）

開会の辞
会場館挨拶

西上実（京都国立博物館）
小南一郎（泉屋博古館）

基調講演 近代における関西の中国書画コレクション
曾布川寛（京都大学名誉教授）

パネル1 関西に流入する中国書画—コレクターとその周辺

司会：味岡義人（渋谷区立松濤美術館）
阿部房次郎の蒐集をめぐって
弓野隆之（大阪市立美術館）
完顔景賢のコレクションについて
下田章平（茨城県立水戸第二高等学校）
大正期中国書画蒐集の指南役としての内藤湖南—その眼識と実践—
陶徳民（関西大学）

パネル2 日本における中国書画コレクションの諸相—比較の視点から

司会：味岡義人
日本近代における文人文化熱とその消長—財閥の美術蒐集を軸に—
宮崎法子（実践女子大学）
槐安居コレクションと聴氷閣コレクション—高島菊次郎と三井高堅—
富田淳（東京国立博物館）
幕末期における東アジア絵画コレクションの史的 position—近代との比較—
板倉聖哲（東京大学）

総合討論
司会：宇佐美文理（京都大学）

懇親会 於白沙村莊橋本関雪記念館

10月23日(日)

パネル3 台湾、香港における中国書画コレクション

司会：塚本麿充（東京国立博物館）
台北故宮における近現代書画の収蔵 陳階晋（国立故宮博物院）
文物館の収蔵品に見る香港の中国書画コレクション—簡氏斑園と利氏北山堂を例に—
李志綱（香港中文大学文物館）
通訳：呉孟晋（京都国立博物館）
特別講演 収蔵家の責任—私の中国書画収蔵の道のり—
石允文（中国書画収蔵家）
通訳：陳鶯（香港中文大学）

パネル4 欧米に広がる中国書画コレクション

司会：塚本麿充
アメリカの美術館の中国絵画収集におけるジョン・ファーガソンの活躍
ララ・ネティング（メトロポリタン美術館）
通訳：アーロン・リオ（コロンビア大学）
ベルリンの中国絵画コレクション—過去、現在、未来—
王静霊（ベルリン自由大学）
通訳：植松瑞希（大和文華館）

パネル5 名品が語る中国書画コレクション 司会：塚本麿充

収蔵来歴からみた（伝）董源「寒林重汀図」の史的意義
竹浪遠（黒川古文化研究所）
「安晩帖」をめぐる—日本における八大山人の受容と鑑賞—
実方葉子（泉屋博古館）

総合討論

司会：西上実
通訳：王思韵（京都大学）、徐来（京都大学）、
張珊茹（京都大学）

総論

近代における関西中国書画コレクションの形成

曾布川寛（京都大学名誉教授）

今年（2011年）は辛亥革命が起こってからちょうど100年になる。辛亥の年（1911）は、中国では宣統3年、日本では明治44年に当たるが、この年、湖北省の武昌で革命が勃発すると、またたく間に全国に波及して、270年近く続いた清王朝も遂に倒壊し中国は大混乱におちいった。この辛亥革命以後、中国は中華民国と体制が変わり、日本も明治から大正へと移り変わるが、関西中国書画コレクションは、この辛亥革命と密接な関わりを有し、ちょうどこの革命を一つのきっかけとして、主にそれ以後に日本に入ってきた書画を収集したものである。日本に舶載された中国書画といえば、古く鎌倉、室町時代に禅宗寺院や足利将軍家を中心に収集された書画、或いは江戸時代に黄檗僧などによってもたらされた書画などが知られているが、これはそれらと較べ全く新しいコレクションであるのみならず、性格、内容も著しく異なっている。

関西一円にはこのような中国書画の新しいコレクションがたくさんあり、昨年、こうした中国書画コレクションを抱える美術館、博物館が寄り集まって、所蔵品を共同研究するために中国書画コレクション研究会を立ち上げた。参加した美術館は九つの美術館であるが、今ひとつ関西と馴染みの深い橋本コレクションが寄託されている東京の渋谷区立松濤美術館も準参加の形で加わっている。

これらの美術館には、書画を実際に収集したコレクター別に数えると、全部で12のコレクションがある。京都国立博物館には上野理一のコレクションと須磨彌吉郎のコレクション、泉屋博古館には住友春翠のコレクションと住友寛一のコレクション、それぞれ二つのコレクションが収まっている。そして大阪市立美術館には阿部房次郎のコレクション、四日市の澄懷堂美術館には山本悌二郎のコレクション、黒川古文化研究所には黒川幸七のコレクション、藤井斉成会有鄰館には藤井善助のコレクション、大和文華館には美術史家の矢代幸雄が担当し集めた大和文華館コレクション、渋谷区立松濤美術館には橋本末吉のコレクション、東近江市の観峰館には原田観峰のコレクション、和泉市久保惣記念美術館には林宗毅のコレクションが収蔵されている。但しあらかじめ断っておくと、これら12のコレクション全てが関西において収集されたというわけではなく、山本悌二郎、住友寛一、須磨彌吉郎、林宗毅のコレクションは東京を中心に、関東で収集されたものであるが、後に、伝統的に中国書画を鑑賞する文化的土壌の整った関西へと移ってきたのである。

これらのコレクションは大別すると、一、上野、阿部、山本、黒川、藤井コレクションのように宋元明清の時代全般にわたるもの、二、住友春翠、大和文華館コレクションのように、一と同じく宋元明清の全般にわたるけれども、例外的に江戸以前の舶載品を収集したもの、三、住友寛一や橋本末吉コレクションのように明清時代に特化して専門に収集したもの、四、須磨彌吉郎、原田観峰、林宗毅のコレクションのように近現代に特化して専門に収集したものの四つのグループに分けられる。

第一のグループには、例えば絵画では五代・董源の「寒林重汀図」（黒川）、北宋・李

成の「喬松平遠図」（山本）、燕文貴の「江山樓觀図巻」（阿部）、許道寧の「秋山蕭寺図巻」、金・王庭筠の「幽竹枯槎図巻」（藤井）など、また書では北宋・蘇軾の「李白仙詩巻」（阿部）、黄庭堅の「憶旧遊詩巻」（藤井）、更に王羲之の「宋拓十七帖」（上野）など、世界に名だたる逸品が含まれている。また第三、四のグループの明代以後の作品でも、例えば住友寛一コレクションは、主として明の遺民を中心に、明末清初に焦点が絞られた特異なコレクションで、八大山人の「安晩帖」、石濤の「廬山觀瀑図」、「黄山八勝図冊」、「黄山図巻」など、赫赫たる一流の名品が集まっている。また近年京都国立博物館に入った須磨彌吉郎のコレクションは、須磨が戦前に外交官として中国に赴任し、北京、上海、広州など現地で齊白石、劉海粟、高剣父といった画家たちと直接交渉をもち、精力的に収集活動を行った成果であり、その膨大な作品群は自ずと須磨独自の審美眼を反映した個性的な内容になっている。

関西にはこれら以外にも、美術館に収まることのなかったコレクションが多々あり、小川爲次郎、齋藤董盒、橋本関雪などが挙げられる。小川爲次郎は隋・智永の「真草千字文」や宋高宗の「徽宗文集序」など、齋藤董盒は唐・褚遂良の「臨蘭亭序黄絹本」や董源の「群峯霽雪図」など、橋本関雪は石濤の「山水図巻」（万点悪墨図巻）や梅清・梅璠の「山水図冊」などを収集したことで知られ、関西における当時の盛んな収集ぶりが窺われる。

このように関西のコレクションは単に数量が多いというだけでなく、内容也多岐にわたっている。なかには既に散佚した作品もあるが、これら全部をあわせれば、宋代から現代に至るまで、中国書画の歴史を時代的にも質・量的にも十分にカバーすることができ、この意味で関西コレクションは今や中国書画の一大宝庫をなしていると言っても過言ではない。

では、これら関西のコレクションはどのように形成されたのであろうか。これらの中でも、中核をなす大型コレクション、即ち第一グループの上野理一、阿部房次郎、山本悌二郎、黒川幸七、藤井善助のコレクションを中心に述べることにする。これら五つのコレクションはいずれも時を同じく、大正初年から昭和初期にかけて、中国から新たに舶載された書画を中心に形成され、その形成には当時の中国の状況が大きく関わっていた。いつの時代のどんなコレクションでも、収集には時勢が大きく左右し、その時機をとらえるかどうかにかかっているとと言っても過言でないが、これらのコレクションはまさにその典型と言ってよい。そこで、まず当時の中国における文物の状況について触れてみたい。

冒頭に述べたように、辛亥革命によって清王朝が倒壊すると、中国社会は大混乱におちいった。しかしこれ以前から、欧米の列強勢力が中国に進出し、後には日本も加わって、アヘン戦争（1840-42）、アロー号事件、日清戦争（1894-95）、義和団事件（1900）などが次々と起こり、清末はまさに大混乱の時期であった。特に義和団事件の際には、北京に入城した義和団を欧米列強に日本を加えた 8 カ国連合軍が追撃すると、清朝も宣戦を布告し、紫禁城の周囲で交戦が繰り広げられ、最後は連合軍によって北京は占領された。この結果、西太后の修築した頤和園などが略奪の対象となり、アロー号事件の際にイギリス軍により圓明園が焼き討ちにされ、有名な顧愷之の「女史箴図巻」などが大英博物館に持ち

去られたように、収蔵する多くの文物が散逸した。

そして文物の散逸という点で、これに輪をかけたのが辛亥革命であった。北京では大きな戦闘は起きなかったけれども、屋台骨の清王朝が倒壊すると、当然のこととして親王家、高官たちは経済的な寄る辺を失い、これまで大事に保存してきた多くの名品が、内府の蔵品も含めて続々と市場に出、更に海外の欧米や日本へと流出したのである。北京の紫禁城前門南に位置する琉璃廠の骨董街はこうした文物の集積場となり、中国人だけでなく外国からの珍品目当ての客であふれた。これは大なり小なり上海、広州などの都市も同様であった。

いま中国文物の海外流出の状況に注目すると、清朝が外国人に対して門戸を開いたのは、阿片戦争以後のことであった。日本との往来の規制も清末には緩和されて東京に清国の公使館が開設されていたが、明治13年(1880)、楊守敬が何如璋公使の随員として派遣され来日した。楊守敬はこの時、一万数千点にも及ぶ碑板法帖を携えて来、これが日本の書道界に大きな影響を与え、以後、北朝の碑板石刻を尊ぶいわゆる碑学派の書風が日本でも盛んになったことは有名な話である。そしてこれを契機として、新しい書風を学ぶために多くの書家、篆刻家たちが清国に渡るようになり、日下部鳴鶴、円山大迂、北方心泉、桑名鉄城などがいた。特に桑名鉄城は明治30年(1897)、32年の2回渡航して篆刻を学んだだけではなく、上海、蘇州、杭州などを遊歴して明清画の驚くべき名品を多数集め日本にもたらした。

そして、1900年の義和団事件、1911年の辛亥革命によって市場に文物が出回ると、流出はますます盛んになったが、流出の状況にも辛亥革命の以前と以後とで若干の違いがみられ、概して以前は、陳介祺、盛昱、端方など中国の著名なコレクターが文物を広範囲に収蔵していたこともあり、日本に入ってきた文物は青銅器、碑板法帖、書籍などが多かった。例えば現在泉屋博古館の代表作品をなす圓明園旧蔵といわれる「夔神鼓」、盛昱旧蔵といわれる「泉虎貞」を、住友春翠が購入したのは明治36年(1903)のことであった。また現在静嘉堂文庫の中核をなす陸心源旧蔵の四万五千冊にも及ぶ書籍を、岩崎彌之助が購入したのも、明治40年(1907)のことであった。

ところが、辛亥革命以後になると、中国書画が花形になってこれを専門とするコレクターが目立つようになる。盛昱から蘇軾の「黄州寒食帖」などを得たばかりでなく、辛亥革命の余波を受け四川で殺害された端方の収蔵絵画を受け継いだ景賢は、中国最大のコレクターにのし上がった。他に北京では顔世清、関冕鈞、金城など、上海では龐元濟、廉泉、広東では葉恭綽などの新顔が登場し、今度は彼らの所有する書画の名品が売却先を求めて流出しようとしていた。

辛亥革命前夜の宣統2年(1910)、京都帝国大学でできたばかりの東洋史学講座を担当した内藤湖南が、同僚の狩野直喜、小川琢治、富岡謙蔵などとともに、敦煌文献調査のために北京を訪問して出くわしたのもこうした光景であった。しかしそれ以上に湖南が驚いたのは、従来日本に伝えられた中国画では見られない異質の絵画群に出会ったことである。当時失職中の端方の邸宅を訪れ目にしたのは、郭熙の「溪山秋霽図巻」(現フリア美術館

蔵)を始めとする「実に驚くべき傑作の数々」であった。「溪山秋霽図巻」は現在では後世の郭熙一派の作とみなされる作品だが、確かにこれまでの日本にはこのような郭熙様式はもちろん北宋の山水様式に基づく作品もほとんど無かったのである。

こうして中国絵画に開眼し始めた湖南は、民国6年(1917)の北京訪問では更に多くの書画の名品に出会って満喫する。天津の水害に対する義捐金募集のために開催された京師書画展覧会に「遭遇」したからである。この展覧会は北京在住の著名コレクターたちがめいめい珍蔵品を持ち寄って、12月1日から7日間、毎日取り換え展示するというものであった。幸い、陳衡恪の「読画図」が展覧会の光景を描いており、自識によると葉恭綽、金城、陳漢第が中心になって開催したという。また、展示内容については、これまで湖南の「支那視察記」によって一部知るのみであったけれども、最近その「出品総目録」が公開され、やっとその全容が知られようになった。それによれば出品者は完顔景賢、顔世清、関冕鈞、郭葆昌、金城といった錚々たるコレクターを始めとする27人で、六朝から清に至る作品の総数は実に371点にも及ぶものであった。とりわけ景賢の出品した42点の作品の充実ぶりは群を抜いており、張僧繇の「五星二十八宿図巻」、王維の「伏生授經図巻」、李成・王暉合作の「読碑図」、燕文貴の「溪山風雨図巻」(別名江山樓觀図巻)、龔開の「駿骨図巻」など、また書では蘇軾の「黄州寒食帖」(現台北故宮博物院蔵)、米芾の「草書四帖」、馮子振の「居庸関賦詩巻」(現東京国立博物館蔵)などの名品が含まれていた。言うまでもなくこれらは、東京の菊池惺堂に帰した蘇軾の「黄州寒食帖」を除けば、全て後に阿部房次郎のコレクションに入ったものである。

湖南は帰国するとこれら北京で見聞きしたことを大阪朝日新聞社主の上野理一など関西のコレクターに報告するとともに、これをまたとない好機として中国書画を収集することを熱心に説いた。その結果、1910年の調査の時、湖南が羅振玉から借用して持ち帰った「宋拓集王聖教序」は、上野理一が譲り受けて、関西コレクションの記念すべき最初の作品となったわけである。また1917年の京師書画展覧会の展示作品の充実ぶりや総目録の情報も、関西のコレクターたちや、美術商博文堂の原田庄左衛門、悟朗父子にも当然知らされた。博文堂はもともと、当時憲政運動を展開するとともに中国書画を愛好した犬養木堂を支援する出版社であったけれども、犬養の紹介で輸入元となり、中国から入る書画を一手に扱っていた。そこで博文堂は湖南の情報をもとに景賢の名品を追跡調査して阿部房次郎に納入し、阿部コレクションの根幹をなす作品群が出来上がったというわけである。これ以前はどのコレクションも中国から入ってきた作品をそのまま購入していたけれども、湖南などの的確な情報を得て作品の質は飛躍的に向上した。

当時は、欧米のコレクターたちも豊富な財力を背景に収集に努め、彼等との間で熾烈な競争が行われていた。フリア美術館の創立者たるチャールズ・フリアは1895年から1910年までに4回中国旅行を試みており、湖南より前に2度端方を訪ねて、遂にあの郭熙の「溪山秋霽図巻」を取得した。またボストン美術館の中国・日本美術部の部長に就任した岡倉天心は、1912年に景賢の半畝園を訪れ「宋元画冊拾翠」を購入している。この画冊は南宋・夏珪の「風雨行舟図」を含み、1910年に景賢宅でみた瀧精一が雑誌『国華』に紹介し賞嘆していたものであった。このほかボストン美術館には唐・閻立本「帝王図巻」、北宋・徽

宗「搗練図巻」などの名品が入っている。このような状況を前にして、東洋のものは東洋にという思いは、犬養木堂、山本悌二郎、藤井善助をはじめ、日本のコレクターたちの共通の認識であった。

こうして関西に中国書画を受け入れる態勢が出来上がると、廉泉、龐萊臣、金城、顔世清など中国のコレクターたちも自らの蔵品を売り込みに来るようになり、ますます作品が集まるようになった。藤井善助が手に入れた名品の郎世寧・唐岱合作「春郊閱駿図巻」は、もと清朝内府の蔵品であったが、義和団事件後に琉璃廠の市場に出て、金城が購入するというまさに流転の道をたどり、1917年の京師書画展覧会、後述する1928年東京開催の唐宋元明名画展覧会に出品された後、息子の金開藩から購入したものであった。

このように内藤湖南は大阪朝日新聞の論説記者などジャーナリスト時代に培った行動力や機を見るに敏な感覚、或いは政財界に対する幅広い人脈を活かして、関西における中国コレクションの形成に当たっては常にリーダー的役割を果たした。しかし、彼のリーダーとしての特質はそれだけではなく、中国で一流の作品をみた体験を、歴史学者、文化史学者としての類稀な博識で裏付けることによって、中国の書や絵画に対する彼独自の認識を確立し提唱したことである。つまり絵画についていえば、従来日本に流入し、日本人が珍重してきた絵画は、中国の本場で珍重されてきた正統の絵画ではなくて、偏った地方色の濃いものに過ぎないという確固たる認識である。この認識自体は目新しいものではなく、明末の董其昌の唱えた南北宗論、ないし南宗正統画論を汲むものであった。即ち唐の王維に始まって五代北宋の董源・巨然、元末四大家、明の沈周・文徵明、更に清初の四王呉惲に至る流れを正統として尊び、唐の李思訓に始まって南宋画院の馬遠・夏珪、更に明の浙派に至る流れを北宗として学ぶべきでないとしたのである。しかし、湖南はこの理論を教条的に主張したわけではなく、それ以上に中国絵画の本流を歩む絵画に固執した。そして古い絵画観を改めるには実際に作品で示す以外にないとして、コレクターたちの収集活動を異常な熱意をもって指導したのである。

また書については、王羲之を典型とする晋唐の正統派の書を尊び、日本には智永の「真草千字文」を始めとする唐以前の書蹟や古い筆法が伝わっており、それらを研究すべきだと主張した。これは楊守敬の来日以来、前述のように、日本の書道界はその影響を受けて北朝の碑板石刻を尊重した碑学派の書風が盛んになったが、それらとは相容れない考え方であった。

こうした湖南の行動や考え方はコレクターたちだけでなく学者たちの賛同を呼び、彼の周囲には狩野直喜、長尾雨山、富岡謙蔵、青木正兒、伊勢専一郎、神田喜一郎など多くの学者たちが集まった。いわゆる支那学派、京都学派と呼ばれる人たちである。このうち長尾雨山は京都では在野の人間であったが、東京高等師範学校教授のとき教科書をめぐる汚職事件に巻き込まれて辞職した後、明治35年(1902)上海に移って商務印書館で翻訳の仕事に従事し、大正3年(1914)帰国した。漢詩文も作れば中国風の書も善くするという文人であり、上海時代には鄭孝胥や呉昌碩など一流の文人たちと密接な交渉があった。湖南とともに関西の書画収集活動を指南し、コレクターたちは作品が手に入れば、湖南と雨山

に鑑定を頼み、箱書や題跋を依頼するというのが常であった。

また他に関西コレクションの形成に一役買った人物として羅振玉がいる。彼は中国において金石や文字の研究でよく知られた学者であったが、辛亥革命が起こると、友人であった内藤湖南などの斡旋で、弟子の王国維や家族を引き連れて日本に避難し、京都に八年間滞在した。来日の際には、一月かけても運び切れなかったと自ら明かすほど、書籍、甲骨、青銅器、古玉、書画など大量の文物を携えて来たが、大人数の家族の生活や旺盛な研究活動を支えるためにはこれらを売却せざるを得なかった。そのため関西のコレクションには彼の題簽、題跋或いは鑑蔵印を有する旧蔵書画がよく見られ、有名な王羲之の「宋拓十七帖」（上野コレクション）を始めとして、伝説的な名品の王維「江山雪霽図巻」や董源「谿山行旅図（江南半幅）」（ともに小川コレクション）も羅振玉の蔵品であった。この蔵品の布陣を見てもわかる通り、彼は湖南以上に王維に始まる「南宗の衣鉢」を唱える南宗論者であるとともに、王羲之の伝統を尊ぶ帖学派に属し、関西のコレクションの方向を決するのに大きな影響を与えた。

ところで、内藤湖南は先にも述べたように収集の目的として、「我が国人に中国書画に対する正しい鑑賞眼を開かしめること」（内藤乾吉）を掲げていたが、それと関連して関西では書画の展示会がたびたび開催された。長尾雨山と内藤湖南を中心に開催された一種の雅会もその一つで、王羲之の「蘭亭序」で有名な蘭亭脩禊の行われた「癸丑上巳の日」を記念した「蘭亭会」、蘇東坡の誕生日、旧暦の12月19日を記念した「寿蘇会」（5回）、そして蘇東坡が「前赤壁賦」を詠じた「壬戌既望」を記念した「赤壁會」などが京都で開かれた。これらの雅会には必ず文化人やコレクターなどの参加者が持ち寄った、会のテーマに因んだ書画を並べるのが慣わしであったため、参加者はこの雅会のために作品を競って集めた。大正13年（1924）の蘭亭会に出品された犬養木堂収蔵の「定武蘭亭序」や安達萬蔵収蔵の王羲之「遊目帖」などはそうした目覚ましい成果の一つであり、コレクターたちの収集品の質的向上に大いに貢献した。

しかし、こうした雅会はあくまで主旨に賛同した文人墨客たちだけの、いわば閉じられた展示の場であったが、一方で、より広く公開して書画だけを鑑賞する展覧会が開かれるようになった。その先鞭を切ったのが湖南の催した清朝書画の展示会である。当時京都帝国大学では毎年夏季講演会が開催されていたが、大正4年（1915）の湖南による「清朝史通論 第六講 藝術」の講演では、別室に関西のコレクターたちから借用した清朝の書画170点余りが展示された。この図録は翌年博文堂から刊行され、その内容をみると湖南の書論、画論に沿って清朝の文人たちの作品が集められている。また大正7年（1918）の夏季講演会では、富岡謙蔵が「清初の画家を論ず」と題して講演し、この時は実作品の展示ではなく、当時としては珍しく幻灯による63枚の映写であったけれども、その収録作品は『四王吳惲』（1919年）という形で博文堂から刊行された。四王吳惲、すなわち王時敏、王鑑、王翬、王原祁と呉歴、惲寿平の清初の六大家は、南宗の正統画家として湖南、雨山、羅振玉、富岡謙蔵たちによって高く評価されていた。

この展覧会方式は、本田蔭軒や青木正兒など一代若い京都学派の学者や南画家たちによって更にオープンにして受け継がれた。彼らは雨山、湖南等を顧問に同人13人が集まっ

て考槃社を結成し、大正 14 年（1925）から 4 回にわたって「支那名画展覧会」を京都市公会堂などで開催し、図録『考槃社支那名画選』を三次にわたり刊行した。もとより若手集団の主催によるものであるから、大規模な展覧会ではなかったが、この展覧会でも毎回、関西のコレクターたちから集めた作品が展示され、関西のコレクションが社会的に認知されるためにも、また中国書画を鑑賞する文化的基盤を充実させるためにも大きな意義があった。

一方、東京でも、日本側は東京美術学校の正木直彦と渡辺晨畝、中国側は金城と周肇祥が中心になって日華聯合絵画展覧会が企画され、1921 年から 29 年にかけて 5 回、中国と日本で交互に開催された。但しこれは現代絵画の展覧会であり、日中双方の画家たちが合計 400 点内外の作品を持ち寄って展示した。そして日中の関係が次第に険悪になりつつあった時局や、運営側の内部対立などを反映して開催が困難になると、代わって開催されたのが 1928 年の唐宋元明名画展覧会、1931 年の宋元明清名画展覧会の古画展であった。これは東京帝室博物館や東京府美術館を会場に、日中双方のコレクターや機関が所蔵の名蹟を出品し合うとともに、両国政府が協力応援した巨大な展覧会であり、関西の同好の士が集まって開催された、いわば手作りの展覧会とは著しく対照的であった。

また関西では、コレクターの収蔵品をコロタイプ製版した複製が、湖南、雨山、羅振玉の題跋などを付して博文堂から多数刊行された。上野氏の「宋拓十七帖」や、山本悌二郎収集の米友仁の「雲山図巻」（現クリーブランド美術館蔵）などが相継いで作られた。めぼしい新資料が入れば、最新の技術を用いて直ちに世に公表するというのが、指南役の湖南や羅振玉のモットーであり、コレクターにありがちな秘蔵というのは、関西のコレクターには無縁であった。

このように、関西における中国書画のコレクションが、学者、コレクター、美術商たちの理想的な連繋のもとに形成されたことは、特筆すべきことであった。その結果、各コレクターの収集の成果を示す豪華な図録が次々と編纂され、上野氏の『有竹齋蔵清六大家画譜』（1921 年）を皮切りに、齋藤氏の『董盒蔵書画譜』（1928 年）、藤井氏の『有鄰大観』（1929、1942 年）、阿部氏の『爽籟館欣賞』（1930、1939 年）などが刊行された。また山本氏の『澄懷堂書画目録』（1932 年）は図録ではなく収蔵作品の著録であるが、東洋のものは東洋に残そうという山本悌二郎の方針のもとに、中国の歴代名家を全て集めようと企て収集された 1176 点もの書画作品は、一点一点実に詳細に解説されていた。大正から昭和にかけて収集された関西の中国書画コレクションはこれらに結実したといえる。

以上、関西中国書画コレクションの根幹をなす五つの大型コレクションの形成について述べてきたが、大正初年から昭和にかけての短期間に、質的にも量的にもよくぞこれだけ多くの作品が集められたものと感嘆させられる。これは、学者、コレクター、美術商たちが辛亥革命以後の中国の混乱を収集の絶好の機会ととらえ、一致結束して機敏に行動した賜物といえる。また、この関西で繰り広げられた中国書画収集の大運動では、リーダーとして先頭に立って行動した内藤湖南の存在は大きく、これらのコレクションが内藤湖南の書画観を色濃く反映したものであることは、誰しもが認めるところである。確かにこれま

での日本における中国絵画の収集には偏ったところがあり、これを幾分なりとも是正することができたのは、彼の功績によるところが大きいといえる。

しかし、かといってこれにより関西に中国絵画の作品が全て揃ったとは到底言えない。湖南が提唱した南宗絵画にしても、こと宋元についていえば、今日の中国絵画史の評価基準からすれば、ほとんどの作品が伝承作品の水準に止まるものであり、肝腎の元末四大家に至っては伝承作品すら見るべき作品がないというのが実情である。逆に南宗画の範疇に入らない北宋の李成の「喬松平遠図」、燕文貴の「江山樓觀図巻」、許道寧の「秋山蕭寺図巻」、金の王庭筠の「幽竹枯槎図巻」などの存在が、今日これらのコレクションの世界的評価を高めていることは、皮肉にほかならない。要するに関西のコレクションだけで南宗絵画史を十全に説明することはできないとともに、これらのコレクションだけで中国絵画史全体をカバーすることも不可能である。これは王羲之を典型とする正統派の書を重んずる書論に従って収集されたコレクションについても同様である。

しかし、幸いなことに関西にはこれらを補うコレクションがあり、これらを加えれば幾分なりとも全体に近付くことが可能となる。住友寛一コレクションの誇る八大山人、石濤、石谿、弘仁などの明遺民系絵画、また橋本コレクションに集まった呉彬、米万鍾、丁雲鵬などの明末エキセントリック絵画や、華亭派、金陵派、新安派、武林派など明末清初の江南都市絵画は、湖南などがほとんど顧みなかった絵画群である。そしてこの二つのコレクションの中核をなす八大山人の「安晩帖」、石濤の「廬山觀瀑図」、呉彬の「溪山絶塵図」、龔賢の「雲林山居図」などの名品の悉くが、上述のように早くに中国に渡航して収集した桑名鉄城のコレクションに由来することは、特筆に値しよう。また橋本関雪は早くから石濤に着目し、大正15年(1926)には『石濤』を著しているが、同じ年に結成した解衣社の同人である日本画家の石井林響は「黄山八勝図冊」(現泉屋博古館蔵)、また錢厓(号瘦鐵)は「黄山図巻」(現泉屋博古館蔵)を所有しており、関雪自らも「万点悪墨図巻」(現蘇州博物館蔵)などを集めていた。関西のコレクターたちも必ずしも南宗正統絵画一辺倒ではなかったのである。

住友春翠コレクションの閻次平「秋野牧牛図」、大和文華館コレクションの李迪「雪中帰牧図」などの南宋院体絵画、橋本コレクションの石鋭「探花図巻」や鄭文林「漁童吹笛図」などの明代院体・浙派絵画も、従来の南北宗論にとらわれることなく、改めて正当に評価されるべきである。

また近現代の書画は、時代的にも湖南などが目の行き届かなかった領域であったが、須磨コレクション、林宗毅コレクション、観峰館コレクションが補ってくれる。特に須磨彌吉郎の収集絵画は、当時の北京、上海、広州などの画壇の動きを生き生きと伝えるだけでなく、国内では入手困難であった蘇仁山、劉海粟、高劍父、黄賓虹、徐悲鴻などの作品を含み甚だ貴重である。また観峰館コレクションの膨大な量の書作品は、この時代の書家をほとんど網羅しており、近現代の新しい書法史を構成するのに欠かせないものである。

このように関西の美術館に収蔵される中国書画コレクションは、中国書画の貴重な宝庫であり、今後とも多くの人たちによって鑑賞、研究されて中国書画に対する認識を深めるとともに、幾末も大切に保存されることを願ってやまない。

1 関西に流入する中国書画

—コレクターとその周辺—

阿部コレクションの形成とその特質

弓野隆之(大阪市立美術館)

前言

大阪市立美術館のコレクションを際立たせているのは中国美術であり、その中核をなすのが、“阿部コレクション”に他ならない。

本館は、昭和 18 年に阿部コレクションの寄贈をうけたのが契機となって爾来中国美術の収集につとめ、中国美術の保有を以て一つの特色とし、またそれによって世界各国にも知られている美術館である¹。

との言葉どおり、以後、武井綾三令息巧氏による重要文化財・米芾「草書四帖」の寄贈、山口謙四郎氏蒐集の中国石仏・工芸品、岡村蓉二郎氏蒐集の中国拓本の購入などへと繋がっていったのである。

さて阿部コレクションは、阿部房次郎(1868-1937)が集めた 160 件の中国書画からなる²。京都国立博物館の上野理一、澄懷堂美術館の山本悌二郎、藤井斉成会有鄰館の藤井善助らの蔵品などとほぼ時を同じくして蒐集され、やはり内藤湖南や長尾雨山らから助言を受け、博文堂原田悟朗の介在によって大部分が購入された。本稿では、その成立と特質について、残された史料にもとづいて検証する。

1 中国書画蒐集の動機

(1) 阿部房次郎の略歴

先ず、阿部房次郎の経歴を簡潔に述べておきたい。慶応 4 年(1868)1月18日、彦根藩士辻兼三の長男として現在の滋賀県彦根市に生まれ、12歳で近江商人の山中利右衛門の養子に入った。明治 25 年(1892)、慶応義塾本科を卒業すると、帰郷して近江銀行の設立に携わる。28年に近江商人の巨頭阿部市太郎の長女と養子結婚して、阿部姓となったのである。

以来、諸事業に参画したが、養父を継いだ金巾製織株式会社は、大阪紡績との合併、さらに三重紡績との合併を経て東洋紡績株式会社となり、大正 15 年(1926)に社長に就任した。その後も関西経済界の要職を歴任、昭和 7 年(1932)には貴族院議員に選出された。昭和 12 年(1937)に逝去、享年 70 であった。

(2) 蒐集の開始と動機

では、阿部の中国書画蒐集は何時ごろから始まったのであろうか。またその動機や理由は如何なるものであったのか。

阿部自身による蒐集の記録などは、残念ながら遺されていないが、阿部の伝記史料としては、熊川千代喜編『阿部房次郎伝』(1940、阿部房次郎伝編纂事務所)があり、この中

には阿部自身の言説も編入されている。また蒐集の様子については、阿部に書画を納入していた原田悟朗の回想を聞きし、鶴田武良「原田悟朗氏聞き書 大正一昭和初期における中国画コレクションの成立」(『日中国交正常化 20 周年記念 中国明清名画展』図録、1992、財団法人日中友好会館—以下「原田聞き書」と略記) などがある³。これらをもとにコレクション形成の概要について見ていくことにする。

翁の東洋美術愛護は、際立つてゐた。東洋美術といつても、主として支那の古書畫に限られてゐた。尤も、後に帝國博物館に寄贈した封泥のこともあるが、これは特別で、大體が古書古畫が目標であつたらしく思はれる。どんな動機で開處に興味をいだいたかは判らないが、手を染めかけたのは随分古くからで、三十七八歳ごろには已に弗々集めてゐたと思はれる筋がある。三十七八歳は金巾製織時代だ。そのころ翁は會社製品の販路擴張に能く朝鮮や支那や殊に滿州へ出掛けてゐた。即ち自然に支那畫を見る機會があつたところから亦自然に之に愛着を覺えるようになったのかもしれない。大阪紡績、東洋紡績と、殆んど全生涯を綿業に終始した翁が支那に親しみを感ずるのは當然ともいふべく、興味は興味を呼び、愛着は愛着を喚び、漸次、其の方の知識に深うなつたものに相違ない⁴。

阿部が東洋美術を愛好し、中国書畫の蒐集を始めたのは 37・8 歳のころという。明治 37・8 年 (1904・5 年) で、中国では清末の光緒 30・1 年にあたる。また蒐集した文物は、ほぼ中国の古い書畫に限定していたという。そして蒐集の理由を、仕事から中国を訪ねることが多く、自然に興味・愛着が湧いていったのだろう、とする。別の箇所では次のように阿部自身の言葉を引用している。

翁は或る來訪者に左の如く語つた。それは昭和三年夏のことである。

私は、二十餘年前に、支那南畫を眺めて其の偉大さに打たれてから、元來歴史特に人類史に興味を有つてゐた爲め、支那の書畫玉銅器類の美術品に目を光らせ先代文化の跡を探ね初めた⁵。

昭和 3 年は 1928 年にあたるから、20 余年前は、1904・5 年とする上記の記述とほぼ合致する。蒐集はこの頃に始まったと見てよいであろう。古い書畫の偉大さに打たれたのがその動機だったと語る。

職業上の必要から、阿部は屢しば中国を訪ねていた。例えば、大正 8 年 (1919)、東洋紡績専務の職にあつた時には、2 ヶ月に近い商況視察を行った。4 月 5 日に出発してから、朝鮮・滿州・ハルピン・山東・北京・八達嶺・漢口・南京・上海・蘇州・杭州を巡って、5 月 24 日に帰阪している。

中国の現状を目の当たりにした阿部は、文物の保存の重要さを認識する。

一方支那の國情を顧みれば、動亂跡を絶たず、兵火荐りに臻り、名寶珠玉の保存到底期し難きものあり、そのまゝ放任せんか、散佚失亡は當然にして、一たび失はば再び得べからず、東洋精神を想ひ東洋文化を思ふものに在りては力のかぎり之が愛護に當ることこそ最も意義ある努力だと考へたに相違ない⁶。

戦乱が続くなか、文物が毀損され、亡失されていた状況は、その愛護の重要性を深く認識させることとなつたのである。清朝崩壊後、大量の文物が海外に流出し、日本にも齎され

ていた。それらを“東洋に、中国と深い繋がりのある日本に残したい”という思いは、指南役の内藤湖南をはじめ、犬養毅やそれを取りまく山本悌二郎・藤井善助ら政財界のコレクターに共通する思いであった。

（阿部が蒐集に熱心になったのは）それと内藤先生が中国がああした状態でどんどん貴重なものが外国に出てゆく、それをなんとか同じ東洋の、しかも昔から深い関係にある日本に残したいっておっしゃっていた、そいったことも影響があったんでしょね。

これが蒐集の第二の理由である。

そして、阿部の視察は、欧米にも及んだ。大正 10 年、東洋紡績副社長に就任、翌 11 年 4 月 16 日に出発、5 月 3 日サンフランシスコ着、米国に約 2 ヶ月、英国に 1 ヶ月滞在、大陸では 3 ヶ月でベルギー・オランダ・ドイツ・デンマーク・スウェーデン・チェコスロバキア・オーストリア・スイス・イタリア・フランス・スペインと巡り、エジプトとインドに立寄って、12 月 23 日に帰着した。『阿部房次郎伝』の冊尾には「欧米視察談」と題して、帰国翌年 2 月に 2 度にわたり行った講演録と、視察先から社に宛てた書信とが掲載されている⁸。そこで述べられているのは勿論、紡績業を中心とする各国の経済情勢や国民の風俗などである。だが、こうした視察の折をみて、阿部は各地の美術館・博物館へも足を運び、そこに陳列されている収蔵品を鑑賞していたことは看過できない。先の昭和 3 年の言説は、次のように続く。

誰しも世界の藝術國を歴訪してラファイエル、ミケルアンゼロの崇高な藝術品に對する時、五十年の人生の儂なさを感じるのであろう、埃及は五千年前の美術を持ち、バビロニヤ、シリヤ、グリーキ、ローマ、亦三千年二千年前の各々獨特の美術を残してゐる。國は亡んでも藝術は残つてゐる。しかも其の大部分は歐羅巴に緊められてゐるのだ。將來日本に完全な美術館が建つたとして一體何を置くことが出来るか。米國でさへ既に複製よりしか得られない現状ではないか。洵に精神文明の所産である藝術品を保有して國民性の涵養と人間味ある情操陶冶に資することは必要缺くべからざる事だと思ふ。それに政府が美術品の輸入に十割の奢侈税を課し輸出には何らの取締りをせぬといふことは片手落と云はねばならぬ。此處に私の同文同種の東洋民族支那の書畫蒐集欲が芽生へた。

長期に亘る欧米への外遊で、各地の美術館を訪ね、美術の流転の儂さ、蒐集と保有の意義を確信し、当時の日本の美術品に関する政策の不備に思い至ったのである。これがまた、後日の収蔵品の公開や、図録の発行、さらには美術館への一括寄贈へと連なっていくことになった。続けていう。

東洋藝術の歴史は古い、三千年前の釋尊の誕生からガンヂス河を溯つての印度文明、佛像の藝術、支那黃河流域の夏、殷、周時代から、唐、宋までのうち玉や陶器の逸品の大部分は獨逸、佛蘭西に抜かれた。書畫類も盛んに集められてゐる。日本は隣りにゐて何をしてゐる。唯だ歐米の物質文明の輸入に没頭して過去數十年間に偏つた文化人になつたが其の溫味に於て人間味に於て精神的不具者である。此の時支那文明東洋藝術の輸入に依り他日の潤ひある人生の資料に備へることは必要な事ではないか。私

は書畫の方面に特に目をつけ蘇東坡、黄山谷、趙子昂、王維黃、奎李成、薰北苑〔王維、黃筌、李成、董北苑〕等のものが手に在る。これが國家社會に役立つ時機は何れの日か⁹。

ここでは、欧米の物質文明の一方的輸入を批判し、東洋芸術を潤いある人生の糧として輸入しようと主張している。大正 10 年からの外遊は、阿部の書畫蒐集に対する価値観を大きく転換させたに違いない。それは決して単なる愛好や保護に留まるものではなくなった。昭和 3 年の段階で、すでに自身の収蔵品を国家社会のために役立てることを責務としていたことが知られるのである。

2 阿部コレクションの形成

(1) 原田博文堂からの購入開始

ところで、阿部コレクションの作品の殆んどは原田博文堂から購入したのであるが、その開始時期は何時ごろからで、どのような契機からであったろうか。

(原田が書畫を納めたのは) 始めは関西では上野さん、本山さん、小川さん、東京では山本さん、菊池さんがずっと寄せて下さった。辛亥革命のすぐあと、大正のはじめからですね。

阿部房次郎さんが中国の書畫をお集めになられたのは、もう昭和になってからのことでした。ある日突然、電話で来てほしいとおっしゃって。阿部さんのところにはお出入りの道具屋さんがいらして一切のことをやってなさるんで、その人の邪魔をするみたいだから私の方はご辞退するといってお断りしたんですが、たびたび電話を寄せられる。結局、主人の私が来てくれというのに誰が出入りしようがかまわないじゃないかって、怒るように言いなさる。それじゃ、と行って行きだしたのが初めてなんです。

私がお見せるものは阿部さんが今までお集めになったものとは異質なんですね。それで興味を持たれて、急に寄せられるようになったんです¹⁰。

原田の当初の得意先としては、朝日新聞の上野理一、毎日新聞の本山彦一、第三銀行の小川為次郎、東京では台湾製糖の山本悌二郎、東海銀行の菊池長四郎の名が挙がり、大正の初めからだという。一方、阿部に書畫を納めたのは、昭和に入ってからのこととする。原田が通うようになる前にすでに道具屋が入っていたにも関わらず呼びつけたのは、内藤やこれらのコレクターからの情報があったからに違いない。そこで阿部はこれまでに見たことのない本格的な中国の作品を目の当たりにしたのである。

但し、阿部家へ通い始めた時期については、原田のこの記憶は事実とは異なるようである。【表】は、阿部コレクションの跋・箱書などから、19 世紀末以後の有記年のそれを整理したものである(記年が 2 つ以上あるものは最初のもの)。箱書についていえば、長尾雨山の手になるものが突出して多いのが、阿部コレクションの特徴の一である。そこで肝心の記年であるが、明らかに原田ルートと思われる、この長尾のものだけをみても、最も早いのが大正 2 年(1913)で、同 6 年(1917)には 10 件、同 15 年(1926)には 12 件

が確認できる。もちろん、この箱書などの全てが、阿部の入手後に書かれたとは限らない。原田が販売以前に長尾に揮毫依頼した可能性もあるからである。

しかし、大正4年の毛奇齡「看竹図」の箱書には、

.....余客申江時、一見之、愛不忍釋、意欲必獲、力微未能。既而聞歸老龍館藏、東歸後得重觀之、悅如遇舊友。今屬題數語、亦所謂未了緣歟。乙卯首夏、書於平安客居。雨山長尾甲。

とある。“老龍館”は阿部の号である。長尾がかつて上海で過眼したこの作品が、阿部の所蔵となって再び見ることができたことを悦ぶ。当時、中国にあった作品を阿部に納められたのは、周囲には原田しかいないのではあるまいか。

阿部が原田から作品を入手し始めたのは、上野・小川らには遅れるとしても、昭和にまで下ることはないであろう。大正前半にはすでに開始されていたと見るのが穏当かと思われる。

揮毫年	西暦	総数	長尾
明治42年以前	-1911	9	0
明治43／大正元年	1912	2	0
大正2年	1913	11	1
大正3年	1914	6	0
大正4年	1915	2	1
大正5年	1916	1	0
大正6年	1917	10	10
大正7年	1918	1	1
大正8年	1919	1	1
大正9年	1920	3	2
大正10年	1921	3	0

揮毫年	西暦	総数	長尾
大正11年	1922	1	0
大正12年	1923	5	1
大正13年	1924	4	3
大正14年	1925	1	0
大正15／昭和元年	1926	17	12
昭和2年	1927	11	4
昭和3年	1928	0	0
昭和4年	1929	3	3
昭和5年	1930	7	6
昭和6-7年	1931-32	0	0
昭和8-11年	1933-36	13	13

【表】有記年題跋・箱書など 総数およびうち長尾雨山揮毫数

(2) 原田が語る蒐集の様子と作品の入手先

さて「原田聞書」では、阿部の熱心な蒐集ぶりが語られている。

それで蒐められるようになると、それはもう大変な熱心さでした。内藤先生や長尾先生にいろいろとご相談されたり、また、印章を調べなければいかんというので、私と二人で原寸に写真を撮ったり、拡大したり、いろいろとしました。しかし印章の方は同じ印でも紙と絹では印付きがちがっていたり、絹でも織方によって捺し方がちがいますし、同じ乾板を同じように焼いてもちよつとちがうというようなことがあって、結局、それは決め手にならないということが分ってやめました。

続けて、阿部に納入した作品の幾つかについて、入手の経緯を述べていて興味深い。その

なかで、作品の出元についても明かしている¹¹。作品の通伝は、跋や収蔵印記によっても一部知りうるが、口伝史料として貴重だと思われるので、以下に一覧で示す。

- ・黄筌「竹鶴図」、盧楞伽「渡水僧図」、滕昌祐「白鷗春水図」、張元「大阿羅漢像」、左礼「水官像」、周文矩「玉步搖仕女図」、孫知微「伏羲像」、易元吉「白鶴図」

.....上海

- ・李成・王暉「読碑窠石図」、郭忠恕「明皇避暑宮図」.....北京
- ・宮素然「明妃出塞図」.....北京、関冕鈞
- ・梁楷「十六応真図」.....北京、郭葆昌
- ・龔開「駿骨図」、徐渭「拜孝陵詩意図」.....金開藩
- ・錢選「品茶図」.....北京
- ・趙左「竹院逢僧図」、高鳳翰「古樹寒鴉図」.....北京周辺
- ・趙之謙「四時果実図」、華岳「秋声賦意図」.....上海、金頌昌
- ・無名氏「秋江漁艇図」.....上海旧城内、金頌昌の案内
- ・金廷標「春元瑞兆図」、米友仁「遠岫晴雲図」.....天津、鬲鐸
- ・徽宗「晴麓横雲図」.....北京、中根斉と同行
- ・鄭思肖「蘭図」.....劉讓業が携えて来日
- ・蘇軾「李白仙詩書」.....東京、林文昭
- ・牧谿「目黒達磨図」、張中「垂楊飛燕図」、「十六羅漢図」.....古渡

原田は、最初は中国から送られてきたものを、日本で捌いていたが、そのうち自身で大陸に出向いて買い求めるようになった。「大正 15 年を最初として、その後の十年間あまりの間に十数回も中国へ渡」ったという¹²。阿部が盛んに蒐集した時期は、こうした頃のように、阿部の熱意も原田を後押ししたようである。

コレクションの中で最も印象的なのは、梁の張僧繇筆五星二十八宿神形図巻、唐の王維筆伏生授經図巻、北宋の燕文貴筆江山樓觀図巻、以上三点を欧米各国の美術館や個人の蒐蔵家と競いあったことです。向うは何しろ金に糸目をつけませんから話は最も簡単ですが、それを阿部さんの熱意一本やりでやっと獲得致しましたことは忘れることができません¹³。

(3) 『爽籟館欣賞』の刊行

こうして蒐められた書画は、昭和の始めに 160 件に纏められた。そこで、阿部はこのコレクションを広く世に知らしめるべく、その完全図録化を試みる。『爽籟館欣賞』第一輯は 70 件を選んで、昭和 5 年に博文堂から出版された。最新のコロタイプを用いた B3 版、線装 3 冊帙入、標装は美術織物の名手龍村平蔵に依頼した、当時としては空前ともいえるべき豪華本である。内藤湖南が序を撰書して題簽も揮毫、封面の題字は長尾雨山が書し、解説は伊勢専一郎が担当した。

90 件を収める第二輯は、湖南亡き後、雨山の指導を仰いだ。しかし、完成を待たずして阿部が長逝、嗣子孝次郎が遺志を継いで、昭和 14 年に刊行された。正木直彦に封面と序を請い、解説は原田尾山があたった。ここに阿部コレクションの全貌が示されたのである。

3 阿部コレクションの特質

(1) 完顔景賢旧蔵品

本章では、阿部コレクションの特質の幾つかを指摘してみたい。まずはコレクションの白眉である完顔景賢旧蔵品である。「爽籟館欣賞序」で、内藤は次のように言う。

大正丁巳冬、余游燕。是歲直隸大水、黃河以北連數十州縣、居民蕩然、幾絕煙火。燕之搢紳、爲開書畫展覽會者七日、以其售入場票所贏、助賑災民。各傾篋衍出示珍奇、蓋收儲之家廿有九氏、法書寶繪四百餘件、洵爲藝林鉅觀、先是所未有也。余因獲飽觀名迹、而尤服完顔樸孫都護之富精品。今十餘年耳、樸孫所藏北宋以前之迹、流入我邦者三分之二、而其入我邦之半、則又歸阿部君爽籟館矣。

1917年に洪水が河北を襲い、その災民の義捐のために書画展が開かれた。おりしも湖南は北京にいて鑑賞の機会を得たが、そのとき最も精彩に富んだのが完顔景賢所蔵の作品群であった。十年余りたった今、その北宋以前の作品の三分の二が我国に入り、その半分が阿部に帰したという。李成・王暉「詭碑窠石図」では、箱書に同様の件が略記され、副巻に長尾の題字、景賢の題詩、内藤・長尾の両跋が附される。

当時発行された『京師書画展覽會出品総目録』¹⁴によると、目次冒頭に「長白景樸孫興趣蕭齋藏^{計四十二件}附啓乙孫藏^{計十件}」とある。細目を見ると、景賢の蔵品 42 件のうち、阿部の蔵品となったものが下記の 8 件である。

- ・梁張僧繇五星二十八宿神形圖卷
- ・唐王維寫濟南伏生授經圖卷
- ・宋李成王暉合作讀碑圖軸
- ・宋燕文貴溪山風雨圖卷
- ・宋李公麟臨盧鴻草堂十志圖卷
- ・宋素然明妃出塞圖卷
- ・宋龔開駿骨圖卷
- ・元趙孟頫眞書三門記卷

内藤の「序」は続けて

其最舊最精之迹、有若王維伏生授經圖、已錄於宣和畫譜、復藏於紹興館閣。有若梁令讚五星廿八宿神形圖、畫筆逼魏晉之高、篆法摩陽冰之壘。有若李成王暉讀碑窠石圖、道君攸蒐、夏編攸收、世傳青邱此爲白眉。燕文貴之寫溪山風雨、細析毫毛。李公麟之臨盧鴻草堂、流露灑氣。宮素然之畫明妃出塞、稱爲孤本。此其大略也。

と言う。内藤が北宋以前と認識するのは王維、梁令瓚（上記張僧繇）、李成・王暉、燕文貴、李公麟、宮素然の作である。これを基準とすると、景賢旧蔵の北宋以前の作は 22 件、うち阿部が入手したのは 6 件であるから、三分の一には満たないものの、内藤の指摘はあながち過言ではない。

なお、趙孟頫の書巻は、現在の阿部コレクションに入っていない（後述）。また、この展覧会に出品されたもの以外に、印記から景賢旧蔵と判る下記 2 件の作品がある。

- ・曹中元「慈氏菩薩像」
- ・倪瓚「溪亭秋色図」

従って、160 件中、計 9 件が完顔景賢旧蔵品ということになる。

(2) 清朝帝室旧蔵品

次に清朝帝室の収蔵に関わる作品群を見ていきたい。その真贋はさておくとして、康熙・乾隆・嘉慶・宣統の御題や御璽がある作品は以下の通りである。

- ・董源「雲壑松風図」 (山本悌二郎)
- ・李成・王暉「読碑窠石図」 (完顔景賢)
- * 易元吉「聚猿図」 続編・寧寿宮 (溥儒)
- * 無名氏(宋人)「散牧図」 続編・養心殿 (溥儒)
- * 龔開「駿骨図」 続編・淳化軒 (完顔景賢)
- * 鄭思肖「蘭図」 正編・卷三二 (劉讓業)
- ・盛懋「松陰高士図」
- * 王淵「竹雀図」 三編・延春閣
- ・倪瓚「疎林図」
- ・王蒙「松壑雲濤図」
- ・柯九思「横竿晴翠図」
- ・徐賁「春雲暈嶂図」
- ・戴進「松岩蕭寺図」 (山本悌二郎)
- * 唐寅「一枝春図」 正編・卷二六
- ・文徵明「雲山図」 (山本悌二郎)
- ・文嘉「琵琶行図」 (山本悌二郎)
- ・張宗蒼「万笏朝天図」
- * 蔣廷錫「藤花山雀図」 正編・卷二七
- * 金廷標「春元瑞兆図」 三編・静寄山莊 (闕鐸)

160 件中計 19 件であるから、かなり多いといえよう。このうち「*」を附した 8 件が『石渠寶笈』初編から三編に掲載されている。

また清末以降の収蔵者を括弧内に記した。李成・王暉「読碑窠石図」と龔開「駿骨図」は、先述の完顔景賢の収蔵を経ている。易元吉「聚猿図」と無名氏「散牧図」は跋および収蔵印から溥儒の旧蔵品であると判る。また「原田聞書」によれば、金廷標「春元瑞兆図」は天津の闕鐸から入手、鄭思肖「蘭図」は陳宝琛の甥の劉讓業が日本に持ち込んだということである。山本悌二郎の旧蔵品については後に述べる。

(3) 廉泉・呉芝瑛旧蔵品

中国人が日本に作品を持ち込んだ作品という点では、阿部コレクションの中である程度の点数があるのが、廉泉・呉芝瑛夫婦の小万柳堂の旧蔵品である¹⁵。

- ・倪瓚「溪亭秋色図」軸(もと卷子)

- ・王蒙「松壑雲濤図」巻
- ・石濤「東坡時序詩意図」冊
- ・惲寿平「花卉図」冊
- ・高鳳翰「山水花卉図」冊

いずれも卷子、冊頁の小品である。このうち倪瓚、王蒙、高鳳翰の作品には、宮本昂の蔵印がある。宮は江蘇泰州の人で廉泉の姻戚にあたり、その没後、蔵品を廉が購入した。倪瓚「溪亭秋色図」については、近代の通伝がある程度判っている¹⁶。概略を述べると、もと「蕭樹孤亭図」「倪瓚手札」「王建章跋」とともに一巻であった。宮本昂兄弟→完顔景賢→廉泉夫妻と渡り、大正3年に廉が来日したときに山本悌二郎が購入した。山本は何らかの理由で、これを分割、軸装し、その後阿部が購入した。長尾雨山の箱書があるが揮毫時期は不明である。

廉泉夫妻の旧蔵品は各地に散在しており、その移動の実態は未だ判然としない。関西のみならず、全国的な調査が望まれる。

(4) 羅振玉関連作品

阿部コレクションの箱書では、長尾雨山のものが突出して多いことは述べた。加えて言えば、京都国立博物館の上野コレクション、澄懷堂美術館の山本コレクションや黒川古文化研究所の黒川コレクションと比較すると、内藤湖南の割合が低く、とりわけ羅振玉のものが極端に少ないのである。これは上野ら先行したコレクターと阿部との収蔵時期に絡むことかと思われるので、考証を試みておきたい。

阿部コレクションのうち、羅振玉の題跋などが遺される作品は、以下の7件である。

・董源「雲壑松風図」	(副巻) 題字、題跋	宣統丙辰	1916
・無名氏「雲壑高士図」	(旧) 題簽	丁巳三月	1917
・梁楷「十六応真図」	觀署	戊午五月朔	1918
・黄公望「江山幽興図」	題字、題簽、箱書	無記年	
・呉鎮「湖船図」	(副巻) 題字および款記	宣統癸亥	1923
・唐寅「待隱園図」	題跋	宣統丁巳	1917
・文嘉「琵琶行図」	(旧) 題簽	無記年	

羅が来日に際して、大量の文物を携えてきたことは周知されているが、上記中、羅の旧蔵品と確認できるのは、董源「雲壑松風図」と黄公望「江山幽興図」のみである。

董源「雲壑松風図」の副巻にある題字には

宣統丙辰冬、上虞羅振玉。

とあり、題跋には

永豊郷人羅振玉書于海東僑舍之後四源堂。

と款記するので、日本滞在中の揮毫である。“後四源堂”は4件の董源作品を所蔵したことから、董其昌の“四源堂”に倣ったものだが、この跋からは本作が当該蔵品であるか否かは断じ得ない。だが、『南宗衣鉢跋尾』巻一¹⁷にこの図を録して

上虞羅氏雪堂藏

と附しており、副巻の羅手筆の題跋がこれと一致することから、蔵品であったことを確認し得る。但し、後述のように山本悌二郎を経て阿部に入ったもので、羅と阿部の直接の関係は認められない。

黄公望「江山幽興図」は、羅自身の揮毫による引首の題字と款記に

大癡老人江山幽興圖卷。平生所見癡翁眞蹟第一。上虞羅振玉題于東山寓舍。とあり、これも京都で題字を揮毫していることが判る。また巻後には、内藤湖南（己未三月）および長尾雨山（己未清明後三日）の跋があり、内藤は

……今觀此卷、猶可以彷彿富春山卷也。羅叔言參事藏之十餘年、頃出以當桂玉之資、不知其愛惜將爲何情、爲之喟然。己未三月、内藤虎書。

と記していることから、その売却は己未（1919）と見られる。羅の所蔵と放出が瞭解される唯一の例である。但し、この時に直接阿部が購入したとは断定できない。

無名氏「雲壑高士図」は、改装前の題簽が箱中に納められており、

唐人筆青山白雲紅樹圖。丁巳三月、羅振玉題。

とあるのみで、羅の旧蔵か否かは判然としない。箱書は長尾で

無款雲壑高士圖、不知何人所作、而行筆施彩之深厚、氣格韻度之高古、斷非元明人所能。爽籟主、定爲宋畫、鑿裁精、當無容閒然、因記。雨山老人長尾甲。

とあり、間違いなく阿部の入手後、恐らくは阿部が改装して箱を作った後に揮毫されたものかと想像されるが、記年がないのが惜しまれる。

梁楷「十六応真図」は、巻後の観記に

戊午五月朔、永豊郷人羅振玉觀于海東寓居之大雲精舍。

と、京都で観ていることが知られる。後続の内藤跋には

……王禹卿太守、乾隆閒觀此卷。時與李龍眠蓮社圖卷、竝爲葯洲中丞所藏。其後各散落人間、近年又先後爲林宗孟司寇家所購、寶物聚散離合之奇、有如此者。大正戊午六月、内藤虎。

と王文治（禹卿）が陳淮（葯洲・葯洲）のところで見て以降世に流れ、近年林長民（宗孟）が購入したといい、また長尾跋には

宗孟先生、來遊平安。此卷藏在行篋、因獲敬觀。乃記歲月、以志眼福。大正七年六月十一日、長尾甲。

という。さらに本紙末尾に林長民の跋があつて

歲戊午、得此卷於陳弢庵太傅、携赴日本……

とする。すなわち、戊午（1918）に陳宝琛（弢庵）から林が手に入れ、それを日本に携えてきた折に、羅・内藤・長尾に順次見示して題跋を乞うたのであつて、羅の所蔵品ではない。

呉鎮「湖船図」は現在、小幀双幅一箱と副巻一卷一箱に別れ、両箱が一つの外箱に納められている。副巻には羅振玉が「梅道人湖船圖眞蹟」と篆書で題字を書き、款記に

……梅道人眞迹、傳世日稀。予舊藏冊葉、藏泰州宮氏者極精。其渾厚古穆、與此正同。今見此迹、憶彼冊、不能置懷矣。宣統癸亥五月、上虞羅振玉書于津門嘉樂里寓之吉金貞石居。

とある。1923年5月、天津での揮毫であるが、文面から推して、自身の収蔵品ではなさそうである。ちなみに、題字の後には跋などは加えられていない。一方、双幅用の箱書は蓋の表が長尾で「梅道人湖船圖。長尾甲署檢」と題し、裏には内藤が

阿部君所藏梅道人湖船圖雙幅、用筆疏宕、尤極蒼古之趣、足可珍耳。丙寅六月、内藤虎書。

と記す。これも無名氏「雲壑高士図」同様、阿部が改装後に両者に箱書を求めたようである。丙寅は、大正15年(1926)である。

唐寅「待隱園図」の跋は、丁巳(1917)4月に、一時帰国した際に認められたものである。

去歲在海東、聞乙盦方伯得此卷、謂是天下唐畫第一、恨不獲披覽。今年養疴來滬上、亟求觀之。展卷不及尺、如見李晞古妙迹、筆法墨法、直可抗衡天水。天下第一之稱、果不虛也。宣統丁巳四月、上虞羅振玉敬觀題記。

前年、日本でこの巻を沈曾植(乙盦)が入手したのを聞きつけていて、上海に着くやすぐに閲覧を頼んだらしい。しかし、続く跋に

此唐子畏爲楊文襄一清所畫待隱圖、向藏沈乙盦處。丁巳十月、歸余寒木堂。天下唐畫第一、吾家唐畫第一、後之覽者、亦當許爲第一。戊午三月、瓢叟記于京邸。

とあり、この年の10月には顔世清(瓢叟)に帰したことが知られる。いずれにせよ、羅の所蔵を経たものではない。

文嘉「琵琶行図」は、箱内に旧題簽が存する。

文休承潯陽送客圖。此君軒珍藏。上虞羅振玉題。

とあり、これも所蔵品であるとは定め難い。なお、この作品は、原田は陳宝琛が送ってきたものだと言い¹⁸、次に述べる山本悌二郎旧蔵品の一つでもある。

以上、羅振玉旧蔵品と確認できる(阿部の購入過程は不明)のは、董源と黄公望の2件のみであり、他の題跋類などを見ても、阿部コレクションと羅振玉の関係はかなり希薄であるように想像される。その主因は蒐集した時期がやや遅いためなのかも知れない。これについては、阿部コレクションにとどまらず、各館所蔵作品の題跋・箱書などを調査し、揮毫時期やその内容の検証を通じて、当時の収蔵状況を総体的に把握する必要がある。

(5) 山本悌二郎旧蔵作品

最後に、一旦は山本悌二郎に収蔵された作品が、その後阿部の下に帰した事例を挙げる。括弧内は『澄懷堂書画目録』¹⁹所載巻数である。

- ・董源「雲壑松風図」 (巻1)
- ・許道寧「雪山樓觀図」 (巻1)
- ・無名氏「濯足図」 (巻1)
- ・倪瓚「溪亭秋色図」 (巻2)
- ・馬琬「夏山欲雨図」 (巻2)
- ・戴進「松岩蕭寺図」 (巻2)
- ・文徵明「雲山図」 (巻3)

- ・文嘉「琵琶行図」 (巻3)
- ・董其昌「盤谷序書画合璧」 (巻4)
- ・金農「騶驎図」 (巻7)

160 件中 10 件に上るから、かなりの数である。董其昌「盤谷序書画合璧」巻など、題簽やタトウ・包裂などに山本の筆跡や蔵印を留めるものもある。

これは羅振玉旧蔵品とも関連して、阿部の収蔵時期の問題に絡む。先述の董源「雲壑松風図」副巻には、羅振玉の跋に続いて、長尾が阿部のために癸酉（昭和3年、1933）に賦した題詩が存する。従って、少なくともそれ以前には、両者の間でこの作品の移動があったことが判る。

例えば犬養毅は、政治家として資金が必要になると手元の美術品を手放し、余裕があると購入していた。山本も政治家としても活躍したから、同様なことが想像される。またコレクターは、屢しば手元の作品を手放して別の物を入手する、ということを繰り返すから、阿部に先行するコレクターであった山本の旧蔵品があるのは、当然のことともいえよう。

阿部の旧蔵品にしてもまた然りである。晩年こそ一点も残さず美術館に寄贈することを強く希望したが、160 点の形になるまでは、手放すこともあったのである。前掲の完顔景賢旧蔵で現在東京国立博物館に収蔵される、趙孟頫「玄妙觀重修三門記」に付された長尾雨山の箱書には、

客秋、燕京顔韻伯攜趙文敏書玄妙觀重修三門記來浪華以眎同好。予抵掌歎稱以爲天下趙碑第一。惜未及再觀而韻伯西去。今茲甲子六月、過我友阿部君爽籟館、談及此卷。

君笑曰、卷在于此。因見出示。予一驚奇遇、更喜者物獲所歸、而予墨緣之不淺也……²⁰とあって、それが顔世清から阿部に渡ったことを明記する。甲子は大正13年（1924）である。

また、やはり同館所蔵の米芾「虹峯詩卷」の長尾による箱書には、次のようにある。

米老此書、神氣飛揚、筋骨雄毅、有傲倪一世、俯視千古之概。吳氏玉虹刻入鑑真帖、寔爲希世劇迹也。朱文公嘗評、米老書如天馬脫銜、追風逐電、雖不可範以馳驅之節、要自不妨痛快。今觀此卷於爽籟館、正知文公評語不吾欺矣。丙子菊華月、雨山七十三叟長尾甲。

丙子は昭和11年（1936）であるから、すでに『爽籟館欣賞』第一輯は上梓された後、阿部の逝去の前年である。恐らく160件は已に整っていたであろうから、未詳だが何らかの事情があったに違いない。

作品を入手した場合と異なり、流出する際の記録は残されにくいため、一度収蔵された後の流れは掴み難いのが実情である。しかし、こうした各コレクションの形成過程あるいは形成後の作品の動きにも、十分注意を払う必要がある。

結語

以上、阿部コレクションの形成の概略と、その特質の幾つかについて述べてきた。今後、我々が近代日本における中国書画コレクションの全体像を解明していくためには、一つの

コレクションの枠を超えて、他のコレクションとの相対化を試みる必要がある。そのためには、作品そのものの調査研究は勿論であるが、上述の如き題跋・箱書類の総合調査、関連史料の発掘・整理・公開、近年続々と再刊されたり図書館で目撃できる環境が進む大量の近代文献資料の調査など、今後の課題は山積している。幸い各館の学芸員が中心となって、関西中国書画コレクション研究会が発足した。この相互に協力して進める研究活動を、今年度の連携展および本シンポジウムに止めることなく、今後も継続して諸課題に取り組んでいきたいものである。

-
- 1 今村龍一「『大阪市立美術館蔵品図録 絵画（中国書画）編』序」（1970、大阪市立美術館）。
 - 2 全作品目録は、前掲注図録に掲載。全図版は、阿部房次郎『爽籟館欣賞』（1930、博文堂）および阿部孝次郎『爽籟館欣賞』第二輯（1939、博文堂）、大阪市立美術館編『大阪市立美術館蔵 中国絵画』（1975、朝日新聞社）に掲載。
 - 3 他に原田悟朗（談）「阿部コレクションと私」（『美をつくし』38号、1965、大阪市立美術館）、佐々木剛三「清朝秘宝の日本流転」（『芸術新潮』第16巻第9号、1965）。
 - 4 『阿部房次郎伝』349-350頁。
 - 5 同359-360頁。
 - 6 同350頁。
 - 7 「原田聞書」第7頁。書籍に頁番号が付されていないため、聞書内の頁数を示す。
 - 8 『阿部房次郎伝』467-543頁。
 - 9 以上同、360-361頁。
 - 10 「原田聞書」第7頁。
 - 11 同第7-14頁。
 - 12 前掲注（3）「清朝秘宝の日本流転」
 - 13 同「阿部コレクションと私」
 - 14 佚名編、1917、鉛印本。王燕来選編『歴代書画録続編』第18冊（2010、国家図書館出版社景印本）。
 - 15 廉泉・呉芝瑛については、鈴木洋保「廉泉の日本における活動—收藏家としての行跡をめぐって—」（『書学書道史研究』6号、1996）参照。
 - 16 拙稿「倪瓚「溪亭秋色図」（大阪市立美術館蔵 阿部コレクション）をめぐって」（『中国近現代文化研究』第11号、2010）。
 - 17 羅振玉輯述、長尾甲訳、1916、大阪博文堂排印本。ちなみに、『宸翰楼所蔵書画目録』庚・画録（続収を含む、『羅雪堂先生全集』続編、1969、台北文華出版公司景印本所収）に収録される董源画は、「江南半幅軸」「山居図軸」「山水卷」「群峯雪霽図卷」「山園古木図軸」「松泉小軸」の6件である。
 - 18 前掲注（3）「清朝秘宝の日本流転」
 - 19 山本悌二郎纂、1932、文求堂書店。
 - 20 以下両長尾跋は、富田淳「宋元書蹟題跋輯録」（『東京国立博物館紀要』第37号、2002）参照。

完顔景賢のコレクションについて

下田章平（茨城県立水戸第二高等学校）

1 はじめに

清代の書画碑帖の収蔵史で特筆すべきは、今日の故宮博物院の収蔵品の基盤を形成する清内府の収蔵品である。他方、中国の国土は広く、民間に儲蔵された名品も少なからずある。特に清末になると、賞賜によって秘府から書画碑帖が流出し、太平天国の乱（1850-1864）、義和団事件（1899-1901）といった度重なる国内の動乱は私蔵されていた収蔵品の流動化をもたらした。加えて、当時流行していた金石学によって、関連する書画や碑帖の収蔵熱は高まったため、著名な収蔵家を陸続と輩出し、彼らの収蔵品のなかには看過できない名品も数多く見られるようになった。また、辛亥革命（1911）後の民国期には、経済的困窮などの事情によって、清室に収蔵され、もしくは私蔵された収蔵品が大規模に国内外へ流出した時期にあたり、清末民初期は収蔵史上極めて重要な時期といえよう。したがって、この時期の収蔵史は清内府と私蔵された収蔵品の双方を検討することによって、はじめてその実相が解明されると思われるが、私蔵に関する研究はあまり行われていないのが現状である。

本稿では、清末民初期に主に北京において活動した書画・碑帖・古籍版本の収蔵家として名高い完顔景賢（1875-1931。以下、景賢）の書画碑帖の収蔵について取り上げる。景賢は伝張僧繇「五星二十八宿神形図巻」（大阪市立美術館蔵）・伝閻立本「北齊校書図巻」（ボストン美術館蔵）・蘇軾「寒食帖」（台北故宮博物院蔵）のような世界の博物館の中核を担う中国書画の優品を収蔵したことからも明らかのように、収蔵家としての景賢の存在意義は大きく、探究に値すべき極めて重要な人物であるといえる。しかしながら、景賢の書画碑帖の収蔵については同時代の文献や辞書の類にごく簡単に記されるだけで、いまでは一部の専門家を除いて景賢の名を知る人はほとんどいない。そこで本稿では既発表における資料や拙稿¹をもとに景賢の収蔵時期を区分し、家世と収蔵の背景、収蔵内容や傾向、その目的について紹介したい。また、景賢のコレクションが日本にもたらされた経緯について、近時検討した結果も加えて報告したい。なお、本稿で紹介する景賢所蔵の書画碑帖（表1～2）は、景賢の収蔵目録である『三虞堂書画目』の作者と名称に従い、便宜上同書の条目の排列順に整理番号（算用数字）を附した。また、それに未収録の収蔵品については、「補1」のように整理番号を附した。

2 収蔵時期の区分

景賢の書画碑帖収蔵に関する一次資料には、『三虞堂書画目』（中華書局、1933）と『京師書画展覧会出品総目録』²がある。

『三虞堂書画目』は、書画碑帖の目が草率に書かれ、条目ごとに注記があり、時折詩句

が交じり、内容や順序がひどく入り乱れていた厚い稿本1冊を蘇宗仁(1898-1984)が編輯し、刊行したものである。本書は本編と附編に分かれ、本編に三虞堂書画目巻上・巻下があり、附編に三虞堂碑帖目、三虞堂論書画詩巻上・巻下がある。条目が全163条あり、その内訳を見ると、三虞堂書画目巻上には書の項目が西晋から明までの71条、同巻下には画の項目が東晋から明までの75条、附載する三虞堂碑帖目には宋拓から明拓までの碑帖の項目が17条あり、三虞堂書画目・三虞堂碑帖目の条目の下には自注や、必要に応じて按語が加えられている。ちなみに、数作品からなる書冊や画冊、あるいは数作品を1条のなかを含むものがあるため、上記の条目数は必ずしも作品数とは一致しない。また、本書には清人の書画や、新拓は収められていない。三虞堂論書画詩は、三虞堂書画目巻上・巻下の条目に掲載された作品を七言絶句で詠じたものであり、巻上に論書詩10首、巻下に論画詩10首を収め、各詩の後には作品の伝来などについて論及されている。また、本書には景賢の収蔵品に限らず、他の収蔵家の収蔵品を過眼した記録も全体の4割ほど含まれている。

『京師書画展覧会出品総目録』は、京師書画展覧会に出陳された書画の目録である。この展覧会の様子については、以下に見る実際に参観した稲葉岩吉の言に詳しい。

会は十二月五日より七日迄開かれ、観覧券の代価は一日二元、一週間を通じての場合十二元と云ふ定めで、場所は中央公園に設けられた。中央公園は北京の宮城の一部に清朝末期に新たに設けられた午門の外辺であるので、場所としては最も適当な処である。…全体の品数は四五百点の多きに上つた事と思ふ。それを毎日取り代へ見せるのであつて、先づ最初に全体の出品予定目録を発行し、開催当日は出品ピラを来会者に頒ち、更に英文の総目録も作つて外人観覧者の便を計るなど、十分用意の行き届いた会であつた³。

上掲の目録には計28人、359件⁴の書画が登載されているが、目録冒頭に「以後到者容続増刊」とあり、また稲葉岩吉も指摘するように本目録は出品予定の暫定的なものであり、実際の出品数とは異なっていたようである。また本目録冒頭には、「長白景樸孫異趣蕭齋藏^{計四十二件}附啓乙孫藏^{計十件}」とあり、景賢の族人と見られる「啓乙孫」の収蔵品とあわせて52件が出陳されている。本書は限定的ではあるものの、民国6年(1917)段階において景賢及びその族人が収蔵していた書画の目録としての価値があろう。

上掲の両書の書画碑帖の条目を参考にし、実際に景賢が収蔵した書画碑帖の原件を特定することによって、景賢の収蔵印や交友関係、書画碑帖の収集の傾向、収蔵と散佚の過程、収蔵の目的や意義などの解明が期待される。ただし、『三虞堂書画目』には紙・絹といった本幅の材質や収蔵者名が略記され、『京師書画展覧会出品総目録』は書画の名称が記されているだけであり、景賢の収蔵した書画碑帖の原件と特定するのは困難である。そこで、個々の作品に押された景賢の収蔵印や景賢及び彼以外の題跋、関連する清末民初期の書画碑帖の文献などの仔細な検討によって、景賢の収蔵した書画碑帖の原件を特定する必要がある。

また、『三虞堂書画目』の記載によって、景賢の書画碑帖の収蔵の時期を区分することができる。本書にある古い紀年をもつ条目によって、光緒20年代を執筆時期の上限の目安と見ることができる。光緒21年(1895)、景賢は員外郎に任命されているため、本書には

景賢が官場に出て間もない光緒 20 年代（1894-1903）から景賢の収蔵品の記録が記載されていることになる。また、序によって、執筆時期の下限については蘇宗仁が原本を購入した民国 17 年（1928）とすることができる。しかしながら、本書には景賢が民国期に存命していたにも関わらず、この時期の収蔵・散佚の記録は全く見えないため、本書は実質的に清末までの収蔵品の記録と見ることができよう。そこで、本書の内容はそれに記された時期（景賢が官場に出て間もない光緒 20 年代から清末までの時期）と、そうではない時期（民国期以後）に分けられる。つづいて、本書に「庚子失去」という記述や、「旧蔵」「新収」の別が多く確認され、かつ景賢の収蔵印に「樸孫庚子以後所得」朱文長方印があるため、本書に記された時期はさらに庚子の年（光緒 26 年、1900）を境として分断できる。以上より、景賢の収蔵時期は景賢が官場に出て間もない光緒 20 年代の庚子の年までの第 1 期、庚子の年から清末までの第 2 期、民国期の第 3 期に区分できる。これは清朝の秘宝や文物の流出の起点を義和団事件（光緒 25-27 年、1899-1901）とし、本格的な流出を辛亥革命（宣統 3 年、1911）以後と見る富田昇『流転清朝秘宝』（日本放送出版協会、2002）の指摘する清末民初期における収蔵史の動向と一致しており、妥当であろう。

3 景賢の家世と収蔵の背景

完顔景賢、字は享父・任齋、号は樸孫・小如庵、室名は真晋堂・三虞堂・異趣蕭齋・米論四希書画巢主人・咸熙堂・猷厂・虞軒、満洲鑲黄旗の人である。完顔氏は金の章宗の系譜に繋がり、曾祖父に河道総督・両江総督などを務めた麟慶（1791-1846）、祖父に内閣学士兼礼部侍郎・盛京將軍などを務めた崇実（1820-1876）、三口通商事務大臣などを務め、中国西方のイリ地方をめぐりロシアとの間で、批准されずに終わったリヴァディア条約（1879）を結んだことで知られる崇厚（1826-1893）などの高位高官を輩出している。

ここで完顔氏の収蔵や学問について確認し、景賢が収蔵を始めた背景について見ておきたい。完顔氏の書画碑帖の収蔵の嚆矢は麟慶であり、彼の書画碑帖との関わりは、道光 18 年（1838）に治水の功により道光帝より賞賜された 4 の墨縁にはじまる。また、金石学に精通していた阮元（1764-1849）・潘世恩（1770 [69] -1854）・龔自珍（1792-1841）、鐫刻家としても著名な錢泳（1759-1844）との交流を窺えることによっても、麟慶はこうした人物を通じて金石学を学び、書画碑帖に接していたと考えられるが、書画碑帖の収蔵の本格化は子の崇実を待たねばならない。

崇実は少なくとも咸豊 6 年（1856）には金石学を研究し、青銅器を収蔵していた。また、麟慶と阮氏との親密な関係が崇実にも継承されたようであり、147・160・楊凝式「神仙起居法」（台東区立書道博物館蔵）のような阮氏旧蔵の名品が崇実にもたらされている。このほかに、96・111 も阮氏から伝えられた可能性が高い。このように、崇実は書画碑帖を収集する一方で、金石学に精通しており、崇実のころまでには金石学が家学として行われていたことが考えられる。

以上のように、景賢に先行する麟慶や崇実によって、書画碑帖の収蔵が行われ、かつ金石学が家学として行われていたと見られる。ゆえに、こうした完顔氏の収蔵や学問を背景

として、景賢は生まれながらにして、書画碑帖の収蔵家になるべき環境にあったといえる。また、実際に景賢は完顔氏より伝えられた収蔵や学問の素養を身につけており、収蔵家として活動した当初から、書画碑帖の鑑識眼が相当備わっていたと見られる。事実、この時期に 12・86 といった名品を獲得しているのはその証左といえよう。

4 収蔵内容と傾向

(1) 第1期（光緒20年代の庚子の年まで）

収蔵の経緯としては、景賢が庚子の年（1900）以前に購入した書画碑帖（12・86・109・117・121）もあるが、その多くは景賢が継承した完顔氏伝来の書画碑帖であり、特に上述した阮氏由来の旧蔵品が着目される。

散佚の経緯としては、まず高官への贈与が挙げられる。96は光緒12年（1886）の進士で、順天郷試同考官などを歴任し、完顔氏とも関係が深かった瑞洵（1858-1936）に、110は光緒24年（1898）に直隸総督兼北洋大臣・軍機大臣を歴任した榮祿（1836〔34〕-1903）に贈与されている。また、景賢は光緒24年（1898）9月から奉天で任職しており、当地で義和団事件に巻き込まれた。景賢は任地に一部の収蔵品を携行しており、当地の混乱のなかで、多くの収蔵品（3・6・10・12・20・29・36・52・58・62・81・111・121・133・134・149・156・162）が損壊・流出・亡佚の憂き目に遭っている。

(2) 第2期（庚子の年から清末まで）

収蔵の経緯としては、義和団事件において散佚した景賢自身の収蔵品の再購入（12・20・111・121・133）が挙げられる。ただし、12・20・133の再購入の時期は民国まで下る可能性もある。また、当該期の収蔵品で旧蔵者の判明しているものに、陳介祺（1813-1884）の75、陸心源（1834-1894）の4・56・補16、羅振玉（1866-1940）の108、李在銑（?-1909）の91・93、端方（1861-1911）の7・8・9・26・116・118・155、李葆恂（1859-1915）の117、王崇烈（1870-?）の85があり、旧蔵者の不明な収蔵品に、40・57・79・80・153・163がある。

また、当該期に景賢は自身の珍重した収蔵品から三虞堂・虞軒・異趣蕭齋・米論四希書画巢主人といった室号や別号をつけており、この時期に景賢の収蔵が本格化したことが窺われる。光緒32年（1906）、景賢は副都統の実職を得るために南京の两江総督・端方の幕府に身を投じ、彼との交誼を深めるために、収蔵に邁進したのであろう。ちなみに、端方は当時における政界の実力者の一人であり、かつ金石・書画・碑帖・古玉・古籍版本などを収集し、清末最大の収蔵家と目されていた人物である。

散佚の経緯としては、端方への収蔵品の贈与や交換（103・117・147・160）が要因と見られる。その例として、景賢は147を端方に贈り、その見返りとして端方は7と8、「三虞堂」の堂号とそれを書した扁額を景賢に与えている。8には「陶齋十宝之一」白文方印が押されているほど端方は珍重したものであるが、端方は何としてでも147を入手したいがために、これを手放したと見られる。

(3) 第3期(民国期)

収蔵の経緯としては、民国初年に盛昱(1850-1899)旧蔵品(補1・補2・補12・補18・補19・補20)や端方旧蔵品(現段階で確認できたのは15・21・77・補5のみ)を入手したことが挙げられる。

散佚の経緯としては、国内外を問わず収蔵品が売却されたことが挙げられる。第1に民国初年に岡倉天心(1862-1913)を通じてアメリカのボストン美術館へ売却されたもの(73・80・90・111・118・125・144・補6・補8)がある。第2に、日本へ売却されたものがある。内藤湖南(1866-1934)に補15、山本悌二郎(1870-1933)に56、4代目藤井善助(1873-1943)に4、武居綾蔵(1870-1932)に26、阿部房次郎(1868-1937)に75・86・93・補4・補5、竹添履信(1897-1934)に85、三井高堅(1867-1945)に150・163、高島菊次郎(1875-1969)に57・補3・補16・補17が渡っている。第3に中国国内の収蔵家に売却されたものもある。その売却先は景賢と同じく北京で活動した人物が多く、かつ葉恭綽(1881-1968)をはじめとする有力な北洋軍閥の政治家であったことは注目される。関冕鈞(1871-1933)に116、張伯英(1871-1949)に5、顔世清(1873-1931後)に104・補1・補10、金城(1878-1926)に20・73・106・補9、趙世駿(?-1927)に153、蔣汝藻(1877-1954)に補12、葉恭綽に12・14・21・137・補7・補11・補13、白堅(1883-1961後)に15、潘復(1883-1936)に51、周大文(1890-?)に108、廉泉(1863-1932)に補14が渡っている。

当該期の特色として、景賢の没落による大規模な収蔵品の散佚が挙げられる。民国初年には、景賢は盛昱や端方の旧蔵品を精力的に購入しており、おそらく清末までに蓄えられた家産があり、まだ没落に瀕するほどの経済的な破綻は来してはいなかったと考えられる。しかし、民国期になると前代のような旗人の特権による莫大な収入は見込めないにも関わらず、景賢は清代と同様の生活水準を維持していたために、次第に家産は潰えてきたようである。民国6年(1917)開催の京師書画展覧会において、景賢は収蔵家の筆頭に挙げられており、その絶頂にあったと見られるが、他方民国9年(1920)開催の京師第二次書画展覧会の目録である『京師第二次書画展覧会出品録』(1920、鉛印本⁵)にはその名を全く確認することができないため、景賢はこの数年のうちに没落したことがわかる。その背景として1920年代になると景賢は多くの負債を抱え、その償却のために収蔵品を売却せざるを得なくなったことが挙げられる。その後、民国16年(1927)ごろまでに景賢の収蔵品はほぼ散佚し、彼はその存命中にすでに没落の憂き目を見ることとなった。

5 収蔵の目的

先に述べた収蔵時期の区分や、各時期の収蔵内容や傾向などを踏まえた上で、景賢の収蔵家としての側面に焦点を当てると、景賢の収蔵の目的が、利禄を求める目的、学書の手本に供する目的、アイデンティティを確認し矜持する目的の3点にあったと見られる。

第1の利禄を求める目的に関しては、先に述べたように、瑞洵や榮禄に古画を贈ったのは景賢が書画碑帖の収蔵をはじめてまもない第1期にあたり、当初から景賢は利禄を求め

る目的として書画碑帖を収蔵していたことが明らかとなった。加えて、第2期に清流派の末端に名を連ねた端方のもとに身を寄せたのもこの延長線上と考えられる。すなわち、この時期に景賢は端方と古画や碑帖を贈与または交換し、加えて彼と交誼を深めるなかで、書画碑帖に精通し、その収蔵を本格化させているからである。一方、第3期においては、目下のところ、この目的による収蔵活動は確認できていない。このことは、おそらく端方が辛亥革命の際に資州で殉難し、ほどなく「忠臣」と自任して仕えた清朝が瓦解するに及んで自然消滅したことが背景にあると考えられる。また、利禄を求める目的で書画碑帖を収蔵することは、清末の官界、特に金石学を好尚した清流派に属した官僚の間では普通に行われていたと見られるが、殊に景賢の場合は、清末の官界に自身を売り込むために戦略的な収蔵活動を行っていた可能性が高い。すなわち、後述するように、景賢の遠祖である章宗の旧蔵品に彼の収蔵の独自性が窺われ、このことは、収蔵家の間、ひいては清末の官界における景賢の声望を高からしめたと推察されるからである。

第2の学書の手本に供する目的については、清朝の官吏として、整齊な楷書の「館閣体」を必須の芸芸として学びつつもその藩籬にとどまらず、さらに書の研鑽を深めていったことが背景にある。すなわち、景賢の書画作品は目下のところ確認できていないので限定的な例示にならざるを得ないが、景賢の履歴書は「館閣体」で書かれているが、景賢の題跋類の書には行草や楷隸などのものがあり、実に多様性に富んでいることが指摘できる。他方、金の宗室との関連で言えば、学書もまた祖業継承の一環として取り組んだとも考えられる。金の宗室には能書家が多く、金の第6代皇帝の章宗（在位、1189-1208）が瘦金書を善くしたのをはじめとして、その族人である瀛王の完顔瓌（?-1192）や完顔璫（1172-1232）も『金史』などの資料によって能書家であることが知られ、特に章宗と完顔璫は書と収蔵の両面で名高いからである。この収蔵目的は40 附載の端方光緒33年（1907）跋によって、少なくとも第2期以後より現れるが、さらに遡及する可能性もあろう。

第3のアイデンティティを確認し矜持する目的に関しては、「金章世系景行維賢」白文方印や「完顔景賢字享父号樸孫一字任齋別号小如奩印」白文方印などの収蔵印に祖先と関わる文言を刻し、4や5といった章宗旧蔵品を愛蔵し、民国期においても改姓せず、あるいは前節で見た学書といった祖業を継承することで、祖先である金の帝室を崇拝し、その血統に繋がる自身のアイデンティティを確認し矜持したものと見られ、この点に景賢の収蔵の独自性を見出すことができる。また、この目的の確立した時期は、上掲の景賢の収蔵印から判断するのは困難であるが、章宗旧蔵品である4は光緒34年（1908）、5は光緒31年（1905）ごろに景賢によって獲得されていることから考えると、少なくとも第2期ごろには確立していたものと推定される。

また、如上の検討した収蔵目的は大きく二つに整理することができる。第1・第2の収蔵目的は少なくとも清末の官界で活動する官吏にも共通したものであるが、第3の収蔵目的には景賢の独自性を窺うことができる。また、三つの収蔵目的の発生とその喪失時期を勘案すると、第2期までにすべての収蔵目的の発生を確認することができるが、第3期以後は、上述のように第1の収蔵目的が喪失する。第3期以後、清朝の瓦解、それに伴う自身の没落のなかで、特に第3の収蔵目的は景賢の精神的な支えとなっていたと見られ、そ

れを証する4や5といった章宗旧蔵品を手放した時点で、景賢の蔵家としての命脈は途絶えたといっても過言ではない。

6 景賢のコレクションが日本にもたらされた背景

景賢の蔵品のなかには犬養毅（1855-1932）・内藤湖南・長尾雨山（1864-1942）・狩野直喜（1868-1947）・羅振玉らの益を受けた博文堂主人の原田庄左衛門（1855-1938）とその5男の悟朗（1893-1980）を介して日本に流出したものがある。先に述べたように、これらは主に内藤湖南や長尾雨山が中国書画蔵の指南役を務めた関東の山本悌二郎、関西の4代目藤井善助・武居綾蔵・阿部房次郎・竹添履信に帰し、内藤湖南自身も蔵した。日本に景賢の蔵品がもたらされた背景には、売り手である景賢と内藤湖南との親密な交誼があり、蔵品の処分に際しては内藤湖南と繋がる博文堂を介して行ったと見られる。他方、買い手の日本の蔵家は、第1次世界大戦時の好景気により特に関西の購買力が増加し、かつ大正15年（1926）開設の有鄰館のような私設博物館、日本において開催された昭和初年の唐宋元明名画展覧会等の展覧会、『国華』（国華社）・『書苑』（法書会）といった美術雑誌、蔵家の蔵品図録の刊行などを通じて蔵熱が高まったことが挙げられる。また、博文堂を介して日本に景賢の旧蔵品がもたらされたほかに、三井高堅と高島菊次郎はそれとは異なった経路によって獲得している。三井高堅は三井物産上海支店と東京本社を通じて行われることが多かったといわれ、高島菊次郎は骨董商の守口三郎より購入したという。

ところで、内藤湖南は景賢といつごろ接点を得たのであろうか。明治43年（1910）、『国華』誌主幹の瀧精一（1873-1945）は北京にある端方・景賢・羅振玉の邸宅を訪れ、主に古画を鑑賞し、景賢宅では111と補8を撮影した。折しも京都帝国大学文科大学は敦煌文献と内閣伝来の古書を調査するために、小川琢治（1870-1941）・狩野直喜・内藤湖南・富岡謙蔵（1873-1918）・浜田耕作（1881-1938）の5名を清国に派遣していた。この一行は北京においては瀧精一と行動をとともにしていたため、彼とともに内藤湖南は景賢宅を訪れ、彼と接点を持ったとも考えられる。

しかしながら、内藤湖南と景賢の交誼が親密になるのはもう少し後のようである。「与完顔樸孫」（『内藤湖南全集』14、筑摩書房、1976、257-258頁⁶）に、

樸孫都護大人閣下、燕山奉別、歳已四周、企慕之情、曷有已時。茲有敝友中川君忠順、新海君竹太郎、欽派上邦、耑攻術芸。中川君在敝国官文部技師、專管古社寺書画、古物保存之事、兼主東京大学日本美術史講席、稱為賞鑑大家。新海君乃有名彫塑大家、見為帝国美術院委員。二君在本国時、已久仰稔閣下口儲、擅美一時、甚欲因此次出游、納交領教。若能枉垂青盼、披襟縱談、見允發宛委琳琅之秘、窺珊瑚木難之奇、亦一種翰墨因縁矣。若晚近状、当由二君。敬佈、肅此介紹、并頌箸祉。

（樸孫都護大人閣下〔景賢〕、燕山に奉別し、歳已に四周、企慕の情、曷ぞ已む時やらんや。茲に敝友中川君忠順、新海君竹太郎有り、上邦に欽派せられ、術芸を耑〔専〕攻す。中川君は敝国に在りて文部技師官し、専ら古社寺の書画、古物保存の事を管り、

兼ねて東京大学日本美術史の講席を^{つかさど}主り、称して賞鑑大家と為す。新海君は乃ち有名の彫塑大家にして、帝国美術院委員と為さる。二君本国に在りし時、已に久しく閣下の口〔菟か〕儲、美を一時に^{ほしいまま}擅にするを仰稔し、甚だ此次の出游に因りて、交を^い納れ教えを^{おさ}領めんと欲す。若し能く^ま枉げて^{せいけい}青吟を垂れ、襟を^{ひら}披きて^{ほしいまま}縦に談じ、宛委琳琅の秘を^{ゆる}発し、珊瑚木難の奇を^こ窺うを允されば、亦た一種の翰墨の因縁ならん。晩近の状の若きは、当に二君に^よ由るべし。敬んで^の佈ぶるに、此に^{つし}肅んで紹介し、並びに箸社を^い頌さん。)とある。これは景賢宛に郵送もしくは手渡されたと見られる内藤湖南の書簡の草稿と見られるものであり、内藤湖南と景賢との交誼の一端を示す資料といえるものである。この書簡の主旨は、美術史家の中川忠順(1873-1928)と彫刻家の新海竹太郎(1868-1927)が近く中国に派遣されるため、その折に景賢氏秘蔵の収蔵品を拝観させてほしいという、いわば景賢に宛てた内藤湖南の紹介状といえるものである。上掲『内藤湖南全集』14には書簡の出された時期の言及はないが、中川忠順と新海竹太郎の両名は、大正10年(1921)4月25日～6月14日に朝鮮半島を経由して中国に遊歴しているため⁷、この書簡はその前に書かれたものと見られる。また、このことから書簡冒頭にある、内藤湖南が景賢と北京で送別して4年になるとの記述は、大正6年(1917)12月に内藤湖南が景賢と面会し、景賢も出陳していた上掲の京師書画展覧会を参観した時のことを指していると判断される⁸。よって、内藤湖南と景賢の接点は明治43年(1910)まで遡る可能性もあるが、両者の交誼が親密になるのは大正6年(1917)に北京で面会した後と考えられる。また内藤湖南が景賢の収蔵品を日本の収蔵家へ周旋したのもこの時期以後と推定される。このことは、内藤湖南が周旋した景賢の収蔵品が日本の収蔵家に購入された時期とも符合する。表2に示すように、早いものでも大正11年(1922)ごろがその下限と見られ、それ以前に購入された景賢の収蔵品は目下のところ確認できていない。

7 おわりに

本稿では、既発表における資料や拙稿をもとに、景賢の収蔵時期を区分し、家世と収蔵の背景、収蔵内容や傾向、その目的について整理し、彼のコレクションが日本にもたらされた経緯についても若干の検討を行い、景賢の収蔵の概略を把握することに努めた。しかし、本稿での検討は資料の制約上、限定的な考察に止まったところがある。今後は、今や稀覯本となり、入手が困難となった清末民初期における書画著録を影印刊行した、王燕来選編『歴代書画録続編』全20冊(国家図書館出版社、2010)などを参考にして、景賢及びそれ以外の収蔵家にも検討の対象を広げ、清末民初期の書画碑帖収蔵の実態を明らかにしたい。

(附記)

本稿の執筆にあたり、曾布川寛先生、西上実先生、呉孟晋先生より資料提供、板倉聖哲先生、松村茂樹先生よりご教示頂きました。この場を借りて御礼申し上げます。

1 ①下田章平「完顔景賢の書画收藏に関する一考察」発表資料（第20回書学書道史学会大会、於日本大学文理学部・百周年記念館、2009）、②同「民国期における完顔景賢の書画碑帖の收藏について」（『中国近現代文化研究』11、2010、44-83頁）、③同「完顔景賢撰・蘇宗仁編『三虞堂書画目』について」（『汲古』57、2010、30-35頁）、④同「庚子以前における完顔景賢の書画碑帖の收藏について」（『中国文化』68、2010、54-65頁）、⑤同「完顔景賢の書画碑帖收藏の目的について」（『中国近現代文化研究』12、2010、13-28頁）。なお、本稿は上記の発表資料や拙稿にもとづいているため論拠を省略したが、第6章を中心に今回増補した部分には新たに注を施した。

2 1917、鉛印本。王燕来選編『歴代書画録続編』（国家図書館出版社、2010）に影印所収。

3 稲葉岩吉「北京『京師書画展覧会』に就て」（『美術之日本』第10巻第1号、1918、2-4頁）。なお、□には2字分のくり返し符号が入る。

4 目録冒頭に記された件数を数えると371件となる。

5 前掲注（2）王燕来選編『歴代書画録続編』に影印所収。

6 本文□は原文ママ。本草稿については拙稿注31で指摘したが、書簡の詳細については未検討であった。

7 新海竹蔵・新海堯『新海竹太郎伝』（1981、非売品、80・121頁）。

8 「支那視察記」8（『内藤湖南全集』6、筑摩書房、1972、467-468頁。『大阪朝日新聞』大正6年12月27日初出）に、「北京に於ける二週間は非常に多忙に過したるが、其の間には、支那に於ける当代の人物にも面会し、また時には文雅の筵席に列し、興味頗る多く有之候。……書画鑑賞家として清代の学部侍郎たりし宝熙其他景賢、袁励準、陳漢第、顔世清の諸氏を数ふる外、猶ほ多くの人々と面会致し候。」とある。

表1 景賢所藏書畫碑帖一覽表

整理番号	分類	時代	作者	作品名	現収蔵者			
3	書	晋 梁 唐	王献之	東山松帖真蹟卷	所在不明			
4			武帝	異趣帖真蹟卷	藤井齊成会有鄰館			
5			唐摹	右軍此事帖卷	北京文博研究所			
6			唐摹	王羲之嘉興帖卷	所在不明			
7			虞世南	廟堂碑真蹟冊	所在不明			
8				汝南公主墓誌銘稿真蹟卷	上海博物館			
9				破邪論序墨宝卷	三井記念美術館			
10				歐陽詢	正書陰符經墨宝卷	所在不明		
12				高閑	草書半卷千文真蹟写	上海博物館		
14				羅昭諫	代錢鏐謝賜鉄券表稿真蹟卷	所在不明		
15				唐人	篆書說文木部六紙卷	武田科学振興財団		
20			北宋	王誥	顯昌湖上詩蝶恋花詞真蹟卷	北京故宫博物院		
21				文彦博	三札真蹟卷	北京故宫博物院		
26				米芾	草書四帖冊	大阪市立美術館		
29			南宋	張即之	金剛經真蹟冊	所在不明		
36				趙孟頫	宝雲寺記真蹟冊	所在不明		
40					臨聖教序真蹟冊	米国程琦氏		
51					西漢策要真蹟十四冊	中国個人蔵		
52					陶詩秋菊有佳色帖一幅	所在不明		
56					馮子振	自作自書居庸関賦真蹟長卷	東京国立博物館	
57					元人・楊維禎	草玄閣落成詩冊	東京国立博物館	
58					元人	大観法書真蹟冊	所在不明	
62				画	明 唐	祝允明	摹宋拓鍾王虞三家小楷真蹟卷	所在不明
73						閻立本	北齊校書閣卷	ボストン美術館
75						王維	濟南伏生像卷	大阪市立美術館
77						李昭道	春山図卷	所在不明
79			張志和			漁詞図真蹟半卷	所在不明	
80			貫休			五祖授衣鉢図真蹟卷	ボストン美術館	
81			吳道子			觀音像真蹟立軸	所在不明	
85			五代			董源	天下第一図大幅	黒川古文化研究所
86			北宋			李成・王曉	詭碑図双駟挂幅	大阪市立美術館
90						范寛	重山複嶺図巻	ボストン美術館
91							秋山蕭寺図真蹟	上海博物館
93			南宋			燕文貴	溪山風雨図巻	大阪市立美術館
96						南宋画院	糸論図立軸	台北故宫博物院
103						梁楷	放牛牧馬図長巻	所在不明
104	趙孟頫	墨蘭図巻				北京故宫博物院		
106	龔開	駿骨図巻				大阪市立美術館		
108	沈孝	絲雲山高逸図小珪幅				北京故宫博物院		
109	楊妹子題	馬遠山水真蹟中掛幅				所在不明		
110	神宗	貴図真蹟長幅		所在不明				
111	宋元	宋元画冊拾翠		ボストン美術館				
116		錢選		柴桑翁図鮮于端草書婦去來辭卷	所在不明			
117		趙孟頫		天宮驛騎図巻	所在不明			
118				龍王礼仏図大幅	ボストン美術館			
121		趙子俊		石勒問道図真蹟立軸	所在不明			
125		王振鵬		觀音送子図真蹟巻	ボストン美術館			
133	柯九思	竹譜巨冊		所在不明				
134	曹知白	松陰高士図真蹟立軸	所在不明					
137	明	楊基	江山臥遊図真蹟巻	所在不明				
144		仇英	彈琴徳美人図真蹟掛幅	ボストン美術館				
147		碑帖	宋拓	漢華山廟碑四明未剪本大掛軸	北京故宫博物院			
149				歐黃庭經冊	所在不明			
150				褚黃庭經巻	三井記念美術館			
153				皇甫碑線裂未断本	所在不明			
155			麓山寺碑	蘇州博物館				
156			李北海東林寺碑原本	所在不明				
160			泰山廿九字篆阮元旧蔵本長幅	所在不明				
162			王羲之十七帖南唐建業文房拓本巻	所在不明				
163	旧拓		晋唐小楷帖四冊	三井記念美術館				
補1	書	北宋 宋元 明 梁 五代 北宋 南宋 宋 元	蘇軾	寒食帖	台北故宫博物院			
補2			宋元名家	宋元名家墨蹟冊	東京国立博物館			
補3			董其昌	臨唐徐浩書張九齡告身	東京国立博物館			
補4			張僧繇	五星二十八宿神形図巻	大阪市立美術館			
補5			曹仲元	慈氏菩薩像軸	大阪市立美術館			
補6			董源	平林霽色図	ボストン美術館			
補7			北宋	燕文貴	武夷山色図巻	所在不明		
補8				李璋	竹林燕居図	ボストン美術館		
補9				李公麟	臨廬鴻艸堂十志図巻	大阪市立美術館		
補10			南宋	宮素然	明妃出塞図	大阪市立美術館		
補11				葛長庚(白玉蟾)	題仙蔵峰六詠	所在不明		
補12			宋人	睢陽五老図	メトロポリタン美術館・フーリア美術館・イェール大学博物館・上海博物館			
補13			元	王振鵬	金明池図巻	メトロポリタン美術館		
補14	倪瓚	溪亭秋色図		大阪市立美術館				

補15	画	元	方從義	十僊図巻	藤井齊成会有鄰館
補16		明	陳淳	花卉図巻	東京国立博物館
補17		清	辺寿民	芦雁図	東京国立博物館
補18	宋版	宋	一	礼記	所在不明
補19	画		刁光胤	牡丹図	所在不明
補20				礼堂図	所在不明

表2 日本にもたらされた景賢所蔵書画碑帖一覧表

整理番号	分類	時代	作者	作品名	購入者	購入時期	現収蔵者、湖南周旋によるもの(●)
補15	画	元	方從義	十僊図巻	内藤湖南	大正11年(1922)以前	藤井齊成会有鄰館●
26	書	北宋	米芾	草書四帖冊	武居綾藏	大正11年(1922)ころ	大阪市立美術館蔵●
4	書	梁	武帝	異趣帖真蹟巻	藤井善助	大正14-15年(1925-26)	藤井齊成会有鄰館●
85	画	五代	董源	天下第一図大幅	竹添履信	大正14-15年(1925-26)	黒川古文化研究所●
93	画	北宋	燕文貴	溪山風雨図巻	阿部房次郎	大正15/昭和元年(1926)	大阪市立美術館●
補4	画	梁	張僧繇	五星二十八宿神形図巻	阿部房次郎	大正15/昭和元年(1926)	大阪市立美術館●
補5	画	五代	曹仲元	慈氏菩薩像軸	阿部房次郎	大正15/昭和元年(1926)	大阪市立美術館●
150	拓本	宋拓	褚遂良	黃庭経巻	三井高堅	昭和2年(1927)	三井記念美術館
75	画	唐	王維	済南伏生像巻	阿部房次郎	昭和4年(1929)以前	大阪市立美術館●
86	画	北宋	李成 王晁	説碑図双駟挂幅	阿部房次郎	昭和4年(1929)	大阪市立美術館●
56	書	元	馮子振	自作自書居庸関賦真蹟長巻	山本悌二郎	昭和6年(1931)以前	東京国立博物館●
163	書	旧拓	一	晋唐小楷帖四冊	三井高堅	昭和6年(1934)	三井記念美術館
57	書	元	元人	和楊鉄厓草玄閣落成詩冊	高島菊次郎	昭和18年(1943)以前	東京国立博物館
補3	書	明	董其昌	臨唐徐浩書張九齡告身	高島菊次郎	不詳	東京国立博物館
補16	画	明	陳淳	花卉図巻	高島菊次郎	不詳	東京国立博物館
補17	画	清	辺寿民	芦雁図	高島菊次郎	不詳	東京国立博物館

大正期中国書画蒐集の指南役としての内藤湖南

—その眼識と実践—

陶徳民（関西大学）

『内藤湖南全集』が筑摩書房から出版されはじめたのは1969年のことであった。翌1970年、近代日本書道界の重鎮である長尾雨山（1864－1942、名は甲、字は子生、通称楨太郎）の遺稿『中国書畫話』も同書房から発刊された。内藤の弟子であり、この遺稿の出版を長尾の遺族に再三勧めていた神田喜一郎（1897－1984、号は鬯齋）が「序」において次のような感懐を披露した。「本書の著者長尾雨山先生は、わたくしの先師内藤湖南先生と共に、そうした方面の造詣において殆ど他に比類を見ない第一の権威者であった。わたくしは雨山先生にも長らく師事してきたので、今日に在って両先生を知ること必ずしも人後に落ちないつもりであるが、両先生の中国書画に対して持された態度には、一つの基本的な共通したものがあつたように思う。それは中国人が幾千年の長い伝統を通じて、正しいもの・雅なものとしてきた、つまり正統的なものを、先生自らも正統的なものとして尊重せられ、その価値を深く体認自得せられていたことである。これは両先生が中国の文化人とおなじ教養を身につけ、おなじ感覚を具え、しかもその最高のレベルにまで達せられていた結果にはほかならない。」¹

では、中国書画研究に対する内藤の造詣がどのように形成され、そして大正期日本の中国書画蒐集に対して内藤はどのような指導的役割を果たしたのだろうか。本稿においては初歩的考察の結論を提示し、大方の教示を仰ぎたいと考えている。

1 内藤における中国書画の鑑賞眼の形成

明治維新の直前に生まれた内藤湖南（1866－1934、名は虎次郎、字は炳卿）は、少年時代に漢学の訓練を十分に受けた。特に書に長じる父・十湾も母の里方も郷里の塾師ということもあり、家学の薫陶に恵まれていた。このような素地をもった内藤の中国書画鑑賞力は、清末・民国初期の中国訪問および日下部鳴鶴・長尾雨山・富岡鉄斎・神田香巖など日本の諸大家との交遊をつうじて飛躍的に成長した。²そのなかで、比較的重要な交流事例は次の五つが挙げられる。

1899年秋の清国訪問

内藤はこの清国への初訪問で大陸の北部と揚子江地方を歴遊し、嚴復、文廷式、張元濟、羅振玉などと面会し筆談した。同年生まれの「羅叔韞（羅振玉）との談は、多く金石拓本を披きて、此れ一句、彼れ一句、相応酬したれば、零碎にして録し難きこと多し。羅は其の著たる面城精舍雜文甲乙篇、誦碑小箋、存拙齋札疏、眼学偶得を贈られ、吾は近世文学史論を以て之に報じ」、また貴重な金石の拓本や臨本の互贈互評など、切磋琢磨を通じて意

気投合の親友になった模様である。³

1901年日下部鳴鶴に対する取材

大阪朝日新聞記者の内藤は、中国の諸大家と広く交遊していた日下部鳴鶴（1838—1922）に対する取材で、日清国両国の書道界の交流の現状を掴んだ。たとえば、出土の瓦當が「吳大澂の處などには、丸で塵溜か何ぞのやうに澤山積である」こと、「包慎伯の藝舟雙楫に対して作れる（康有為の）續藝舟雙楫」、「宮島大八は久しく張濂卿に従學した」こと、「段氏述筆法」について「楊守敬は北京で潘存といふ先生に就て聞いた」こと、「董其昌の米點山水で今は岡山の野崎が持て居る」こと、「川井仙郎は蘇州で吳俊（吳昌碩）に逢うて、其の刻した印譜を見せて批評を請うた處が、最初は辭したさうだが、強て請うたので、印譜へ一々附箋して批評した」ことなど。⁴二十年後に「鳴鶴日下部先生碑銘」の執筆を依頼される重要なきっかけとなったと見られる。

1902年の清国視察

1902年秋、大阪朝日新聞社に派遣された内藤は、満州を視察後、北京で沈曾植（1850—1922、字は子培）、劉鉄雲、曹廷杰などと会い、杭州で文瀾閣の四庫全書などを見学した。このなかで沈曾植との長時間会話は、内藤の学問的視野をいっそう広めたようである。『禹域鴻爪後記』に「十一月十七日 使ヲ沈曾植氏ニ遣ハシテ、雀頭・延喜二筆ヲ贈ル。」「十一月二十三日（前略）在ラザル間、沈子培来訪シ、西夏感通塔碑ヲ贈ラル」という会談後の相互贈物の記録がある。⁵

1910年の端方訪問

同年、京都帝国大学一行（内藤湖南・狩野直喜・小川琢治の三教授と富岡謙蔵・濱田耕作の両講師）が北京の学部における敦煌発掘の古書および内閣に伝来した古書を調査研究した。内藤はついでに古美術調査の目的で北京に来ていた東京帝国大学講師で美術雑誌『国華』の主幹でもある瀧精一とともに、「有名な北京収蔵家」、端方の黄米胡同にある邸宅でその収蔵品を鑑賞した。視察後に作成した「清国派遣教授學術視察報告」によれば、次の収穫があった。「端方氏の蔵品の中に寫本説文がある」。「端方氏の蔵品は各種に互つてあるけれども、此の度は最も絵画の方面を多く見た。」「六朝の畫家の作品と傳へてあるものもあるが、宋畫の中で尤も見るべきものは、傳郭熙の山水圖、傳巨然の長江圖などであらう。此等畫卷は、其の手法に於て従来日本に傳へてある支那畫に見られない所もあるのみならず、實に驚くべき傑作である。元以後明清の作品に至つては、これは日本だけでは到底其の研究は出来ないといふことを感ぜしむる位である。」「今一つは米芾の真跡である。是は墓誌であつて、紙は黄麻で、行書の細字である。石刷などにある弩張の風なくして、極めて秀潤な立派なものである。」「又敦煌石室から發掘した一枚の佛畫があつた。これはスタイン氏等の持ち帰った類であらうと思はれる。古銅器としての「佛像では隋開皇十三年の銘のある莊嚴佛像の一具は驚くべきものである。」⁶

1917年京師書畫展覽會の見学

内藤は稲葉岩吉と高橋本吉の同伴で中国の旅をした。10月から12月まで、一行は青島—済南—南京—上海—蘇州—杭州—漢口—長沙—漢口—北京という行程で各地の要人や学者に面会し、その様子を随時「支那視察記」として書き、『大阪朝日新聞』に連載してもらった。その中に「京師書畫展覽會」に関する次の一節がある。「編輯各位。小生今回の旅行中、最も幸ひなりしは、京師書畫展覽會に遭遇せることに候。同展覽會は天津の水害に對する義捐の爲めに催されし美擧にて、北京在住の收藏家が各自珍藏品を一週間日々取換へ展覽せしものにして、眞に天下の逸品のみを網羅し、十二月一日より七日迄開催致し候。小生は一二兩日は見落したるも、三日以後五日間は一日も缺かさず觀覽に出かけたり。展覽品中、書にては、東坡の寒食帖、米芾の太行皇太后挽詞、董北苑の江山高隱圖、范寬及び燕文貴の山水卷、李成、王堯合作の讀碑圖、其他宋元明清の名品數百點に上り、中には古碑帖なども交れり。場處は狹隘にして觀覽者雜沓を極めしは遺憾なりしも、數日間に、斯くも多くの名品を觀るを得たるは、小生にとつては非常なる幸ひに有之候」と。⁷

2 中国書画に対する内藤の評価と推賞

以上のような切磋琢磨をへて確立された内藤の中国書画論は次のような二つの特質をもっていると言えよう。

第一に、中国書画の芸術性とその世界的位置をポジティブに評価したこと。

西洋中心の近代において、東洋の伝統芸術の価値を認めてもらうということは決して容易なことではなかった。「明治十五六年頃、洋畫家小山正太郎氏に書は美術に非ずとの論」が初期の『東洋学芸雑誌』に発表されたことは、青年内藤の脳裏に鮮明に焼き付いていた。約二十年後、似たような議論が再び現れた場合、清国の初遊学から帰ってきた内藤は次のような反論をおこなった。「書の美術たると否とは、姑らく置き、揮灑趣あり、展觀興あることは、争ふべからず。建築の若き、裝飾の若き、以て美術のはしくれとすべくは、さまでに書をイヂメルほどの事にはあるまじきや。そは兎も角、余は揮灑趣あることは、能くせざれども、展觀の興は猶ほ享け得る者なり」と。⁸この一文は、前記の日下部鳴鶴翁に対する取材訪問の約一年半前に書かれたものであった。

もし、これはまだ一人の新聞記者の所見に過ぎないというならば、それから十五年後、内藤は京都帝国大学の東洋史教授として恒例の夏季講演会で行った「清朝史通論第六講 藝術」と題する講演で次のように宣言したのであった。「今日は清朝文化の主なるものとして、藝術に関する方の御話をしようと思ひます。藝術といふ中にも、いろいろ種類がありますけれども、支那に於きましては書畫を最も主なるものとしなければならぬ」と。⁹この堂々たる主張に、世間は当然一目を置いたのであろう。

しかし、当時も以後も、中国の優れた伝統芸術を論じる場合、つねに一つのステレオタイプの難問が付き纏っていた。それは、近代中国の経済発展や国家形成が著しく遅れている現状との整合性をいかに解釈すればよいかという問題設定である。これに対して、内藤は一九二一年に南画院でおこなった「南畫小論—支那藝術の世界的位置—」という講演で、

当時の中国を歴史上の「五代」および唐時代の「天寶以後」といった分裂時期に譬え、政治的危機がむしろ文学藝術の発展の好機、詩聖・杜甫の名作を生み出すような環境にもなるものであると、次のように雄弁に論じた。

五代といふ時は、丁度今日の支那の如く、支那が九つか十に分立して、さうして亂脈を極めて居った時であつて、五十年間に其の中央である所の朝廷が五回も變り、實際其の天子の血統は八回も變つたと謂はれて居る。然るに其の間に、此の亂脈を極めて都の中心から、並に地方に於ては、例へば今の南京に國を建てゝ居つた南唐、四川に國を建てゝ居つた蜀、さういふ國々から繪畫の作家が生れ出でて、次の宋代の繪畫の風を改めて、南宗にも北宗にもなつて居る。

一體國の争亂の時代には、時としては詩人とか藝術家の頭に悲惨な状態が非常に鋭く感ずる所から、其の頭を刺戟して、さうして立派な藝術が其の爲に産出されることがあるのである。唐の時代の人であつて支那歴代の第一の詩人といはれる杜子美（杜甫）の如きも、丁度天寶以後、一時争亂になつた時に遭遇した爲に、其の争亂以後の詩は非常に勝れた出来であるといはれて居る。偶然に自分が支那人と話をして、支那人の面白い批評を聞いたことがあるが、最近の清朝の詩は、乾隆嘉慶時代の如く、國の全盛の時がよからうと思ふのが一般の人の考へであるが一日本の近代の詩人等も、其の全盛時代の詩を學ぶ人が多かつたのであるが、自分の懇意であつた文廷式といふ學者は、乾隆嘉慶時代の詩は寧ろ輕薄に流れて衰へて居つた、然るに道光以後、支那が内外の兵亂に遭遇してから、それが詩人に非常な感激を與へて、詩が皆沈鬱頓挫の趣を有して立派になつたといふ事を言つたことがある。¹⁰

ここに言及している清国人の知友、文廷式の例からも分かるように、内藤はつねに同時代の有識者の意見に謙虚に耳を傾け、それを消化して自分の思想的糧としていたのである。

第二に、日本の長所を生かし世界への文化発信を図るべきだと主張したこと。

内藤によれば、「日本は美術品の倉庫といはれて居る。韓國や支那から傳來した極めて古いものが、日本には保存されて、反つて本家本元の彼國では無くなつてしまつた。支那や朝鮮には、昔から革命が頻に起つた爲めに、美術品は失はれてしまつたのである。日本の戦争はほんの内亂で、單に兄弟喧嘩に過ぎなかつたから、夷狄が支那本部を荒したやうな凄惨な革命は無かつたのである。それ故東洋藝術の研究をするには、日本は極めてよい位置にあるのである。」¹¹そして、「鴉片戦争の際には、彼國の書畫が少なからず長崎で賣られた。内亂や革命があつては、美術品の流出は已むを得ない。今日日本に傳來しつゝある支那畫は、即ち革命の爲めである。かの義和團の亂の折には、清朝御府の名品が夥しく出たが、其の後の革命では御府のものや親王家其他大官連のものが、續々として市場に出た。これ等のものを買ひ集めに行つた邦人は少くない。多くは明清の書畫であるが、大抵

は關西地方の好事家の手に納められて居る。」¹²

上記は、1916（大正5）年5月発行の『美術畫報』に発表した論説中の叙述であるが、12年後の1928（昭和3）年11月「大阪朝日新聞」に発表した「新舶載の支那畫」において、内藤は次のようにまで述べていた。「この十數年來のものであるが、しかしこの僅かばかりの間に、革命の戦亂その他のために、彼の地の名品大作が續々として這入つて來てゐるのである。墨縁の多幸を悦ばずにはゐられない。従來畫史によつてその名を知るだけで、その作品を全く見ることの出来なかつた大家達の眞蹟が、宣和畫譜以下多數の著録にも載せられてゐる由緒ある眞の名蹟が、今は親しく我邦で見られるやうになつたのである。今日では、書畫精品の富は、むしろその本國を凌がんとしてゐるくらゐで、我邦だけで先づ十分に支那繪畫史が作られ得るくらゐである」と。¹³当時の内藤は、すでに京都帝国大学を定年退職しているが、退職の5、6年前にすでに京大で「支那の繪畫」や「支那繪畫史（五代以後）」といった講義を行っていた。¹⁴したがって、上記の論述はもはや一個の主張であるだけではなく、彼自身の実践の概括でもあったのである。そして、内藤逝去四年後の1938年に10月に、その名著『支那繪畫史』が弘文堂より刊行されたのであった。

このように、内藤は日本による文化発信がその文化的蓄積の強みと長所を生かしておこなわなければならないと考えていたのであった。繪畫史については、大正期に急増し、中国本國を超えているかもしれない量に達した中国画にもとづいて、内藤自身が率先して書いたわけであった。一方、書法についてもそうだった。吉川幸次郎が次のように指摘したことがある。内藤の學問に「やっぱり乾嘉の學の影響があると思うんです。乾嘉の學は、大体宋以後の儒學を否定するものです。そして、いわゆる、「漢學」は、中世的訓詁の學を繼承しようと唱える。單に學問だけでなく、藝術活動もそれがあります。」「先生の書は、また一つ、中國人のまだやらなかつたところを超越してやろう、というおつもりがあつたのじゃないでしょうか。顏真卿、東坡以後は先生あまりお好きでないのでしょうかね。もっと古い二王でなければならぬ。ところで、二王の蹟は中國よりも日本のほうにそろつてゐる、ということをしばしばおっしゃっています。そうした、清朝になつて起つた一種の中世主義みたいなものが先生の中にあり、ご自身の藝術的活動として自から実行された」と。¹⁵

さて、中国書畫に対する内藤の推賞活動は次のような重要な事例がある。

1913年4月京都「蘭亭會」

当時まだ17歳の中学生であつた神田喜一郎が12日（土曜）に東山にある京都府立図書館での儀式に見學したことがあるため（13日・日曜京都の禪寺・天授庵での儀式には、祖父香巖につれてもらえなかつた）、次のような記憶を紹介したことがある。「この蘭亭會には、それに先立つて「蘭亭會緣起及章程」と題する、次のような一枚刷の主意書が広く一般に頒された。（中略）当時わたくしの小耳にはさんである所では、この文章は蘭亭會をもっとも熱心に首唱せられた内藤湖南先生が自ら草せられたものであるとのことであつた。

それから首唱者として、磯野秋渚先生を筆頭に、イロハ順に二十八人の名流の名が一人一行に並んでいる。これは全く偶然のことであったのであるが、王右軍の蘭亭序が二十八行に書かれてあるといふので、妙なところに因縁がかつがれたのを記憶してゐる」と。¹⁶この記述からも分かるように、内藤は二十八人の中では中心的役割を果たした一人であった。

1915年に発足した「寿蘇会」

寿蘇会は、長尾雨山と富岡謙蔵が蘇軾記念行事の恒例化によって己の人格、詩文と書画技法を陶冶することを趣旨に、近畿圏の文人学者に呼びかけて京都で催した蘇軾記念サロンであり、日本滞在中の羅振玉、中国にいる沈曾植・呉昌碩なども詩書画でもって加盟した。¹⁷開催日を蘇軾の誕生日たる旧暦12月19日に設定し、1915年をもって始められた。その第一部は出席者が作成した詩文でもって交流し、第二部は出席者が当日持ち寄った蘇軾関係の書画や書籍をお互いの観賞に供することとなっていた。内藤は熱心に参加し、中心的な役割を果たしていた。

1915年京都帝国大学夏季講演会

上記でも触れた『清朝史通論』という講演およびそれにちなんで翌年七月大阪博文堂からの『清朝書画譜』の刊行。内藤は、講演が終わる際にわざわざ次のように述べた。「今回此の講演を致すに就いて、日本の有名な收藏家諸君が非常に貴重な材料を御貸し下さつたことである。それは大阪の上野理一君、東京の山本悌二郎君其他の方々で、是等の方には私は非常に感謝の意を表する次第であります」と。当時講演会場での書画展覧の様子を知る由がないが、『清朝書画譜』を見れば、上野理一（1848-1919、号は有竹。墓も内藤湖南のそれと同じように京都の法然院にある）と山本悌二郎（1870-1937）という両者の収蔵品が確かに多く入っている。実はこの両者、とくに上野のほうは内藤が論説記者として務めたことのある大阪朝日新聞社の社長でもあったという関係上、内藤とは親しい関係もっていた。1910年代（中国は清朝の末期と民国の初期、日本は明治の末期と大正期）の日本人による中国美術品の蒐集については、上野が先駆者、内藤が指南役の役割を果たしていたといっても過言ではない。このことに関しては、次のような証言がある。

内藤乾吉の証言

理一翁の中国書画蒐集は、私の父の助言によるところが多いらしいが、私はそれらの経緯についてはあまり知るところがない。ただ当時は、中国の革命の結果、夥しい中国書画の名品が、我が国に流れてきた時期であつて、私の父はそれらの新舶載の名品によって、我が国人に中国書画に対する正しい鑑賞眼を開かしめることに異常な熱意を示していた。私の父の鑑定を経て、多くの中国書画が我が国の富豪の蒐集に帰したのであるが、理一翁はそれらの中国書画蒐集家中の先駆者であつたようである。翁が父の勧めに従つて敢て中国書画蒐集の先鞭をつけられたということは、恐らく、父の朝日新聞在社時代以来培われてきた相互の信頼の念を土台としてのことであつたに相違ない。ともあれ、私は上野家所蔵の中国書画の名品を時たま展覧会などで鑑賞す

る時には、必ず同時にそれを蒐集し、鑑賞された理一翁のゆかしさを想わずにはいられないのである。¹⁸

春山武松の証言

「湖南博士と理一翁とが、中国画をもって結ばれるようになったそもそもの動機について、中国人羅振玉が深い関係をもっているのではないかと考えられる。」「中国に辛亥革命が起り清朝が危うくなった。そこで、本願寺法主大谷光瑞伯が羅振玉氏に温い手をのべようとしたがそれは断り、内藤、狩野博士らの勧めに応じて日本に移住することになった。一九一一年（宣統三年、明治四十四年）暮に近い頃である。」「羅振玉氏は三十万と称せられる蔵書や書画を予め日本に送り、着いた当座は京都の田中村に、のち浄土寺馬場町に住みついて一九一九年（民国八年、大正八年）までわが国に滞在した。」「しかし、羅振玉氏の日本移住には、高弟王国維氏はじめ家族、郎党らを含めて一行二十余人の多勢であったし、研究、出版と物入りも並みたいではなく、さすがの羅氏も経済的に苦しくなり、所蔵品を売出さなければならなくなった。その品物のうち間違いなくいわれるのは玉（ぎょく）で、それを上野理一翁が買っておられる。ここで、また上野翁と学者との関係が、異しくも国境を越えて結ばれているのを見ることになる。勿論、それは湖南博士が仲に立ってのことに相違ないが、中国画もこういう事情のもとに羅氏から離れ、湖南博士の手を経て上野家に入り理一翁の中国画蒐集のそもそもの動機もここにあるのではなかろうかと、これは私の想像である。」「湖南博士の推薦する中国画は、上野家との関係の外に、阿部房次郎氏の爽籟館や、山本悌次郎氏、小川為次郎氏ら少数の範囲に限られ、そこにおのずから一種のグループを形成するかつこうになっていたのではなかろうか。そして、それには羅振玉氏の匂いが濃厚に感じられることの外に、もう一枚博文堂が加わっていたのではなかろうかと思う。博文堂は当時曾根崎あたりに店をもっていた中国物専門の骨董商で、主人を原田庄衛門といい、その息の悟朗は、かの有名な閻立本筆の「帝王図巻」を中国から引っ張り出して来て、東京で展覧したことがある。しかし、この時、一部にケチをつける人があったので、我国で引取手がなく、ぐずぐずしている間に品物は米国に渡り、今ではボストン美術館の評判ものになっている。博文堂は折角骨を折ったのに逃がしてしまったと、地団太ふんで口惜しがっていた。¹⁹」

もし、内藤乾吉の証言が「インサイダー」の角度からの認識だとすれば、この春山の証言がいわゆる「アウトサイダー」の角度からの認識だと言えるだろう。これらによって見れば、中国の美術品の日本流入ルートは博文堂のような日本人骨董商が中国で仕入れて日本で売り出す、および羅振玉のような中国人が己の所蔵品を日本で売却するという二つのパターンがあったこと、しかも中国美術品の獲得においてボストン美術館のような欧米の競争相手が存在したことなどを知ることができよう。

3 内藤の晩年における「士大夫」趣味と逸品蒐集

内藤の晩年、清朝士大夫の優雅な生活様式に対するある種の憧憬が芽生えた。そのきっかけは、上記の1917年冬の北京訪問だったと考えられる。内藤は、当時の北京駐在日本公使であった林権助の招宴で陳寶琛とともに溥儀の師傅を務めている梁鼎芬などと初対面した。その後、梁氏は内藤一行を自宅まで招待した。この間の経過について、内藤が次のように感激と驚きをもって記している。

舊学の老宿との交際は、いつもながら雅興多く候。初めに林公使は小生の北京に着せしを以て、舊学の人々を集め宴を張られ候。陳、梁の二師傅、趙爾巽、孫寶琦、李盛鐸の諸氏は、孰れも此の宴に臨席せり。その縁故をもて、陳、梁の二氏に小生等は請待せられ候。陳氏の廚夫は北京にありても有数なる割烹の名人にして、その食味の美なることは云ふまでもなく、梁氏は又自筆の獻立書にて料理を命じ、其の郷里たる廣東の特産物の數々、美味のもの頗る多く、殊に其の什器は宋代より道光頃に至る名磁器のみを用ひ、實に數奇を盡せるものなりき。而も、梁氏の住宅は殆ど破屋ともいふべく、弊褴褛を纏ひて、その食味の美、什器の雅と如何にも不釣合なるが、又小生をして支那の學者には何處に深き趣味を有せるか、測り知るべからざることを感ぜしめ候。²⁰

こうした感動的場面に対する記憶は結局、1926年の年頭に書かれた「民族の文化と文明に就て」という東西文化文明の比較に関する大論文における次のような論点のもとになったと考えられよう。

支那人の如く数百年前からして教養ある階級の生活には古物の必要を感じて、その居室には宋元板の書籍、唐宋時代の琴、宋元の陶磁器、三代の鼎彝と言う如きものを備えつけてあるということ尚ぶのは、随分趣味として発達したものと云わねばならぬ。勿論そういう趣味生活に耽溺した為に、明末の錢謙益の如く、国が滅んだ時にその愛妾に、節に殉ずることをすすめられても、とても出来ないといって汚名を千載に流したものもあるが、道德の上からは無論とるにたらぬが、かくの如く耽溺し得る生活は人間の最も趣味深い生活ということが出来るものであろう。(中略)
(ヨーロッパ人が行なった)近代の蒐集は研究の点においてはもとより感心すべきものがあるが、その古代藝術の趣味の中に生活する点において、支那人、日本人の如く、これと同化する程度までに至ってゐるや否やといふことは大なる疑問とせなければならぬ。²¹

1926年というのは、同年8月に還暦と京都帝国大学退職を迎える内藤にとって記念すべき節目の年であった。内藤は『還暦祝賀支那学論叢』への寄稿を尊敬する学者の張爾田に頼もうとしたと同時に²²、傅增湘と趙爾巽などの著名な文化人や政治家に書画の揮毫を依頼した。そして、趙爾巽から贈られた祝寿の詩の韻をふんで作られた「華甲自述二首用趙次珊大師見贈詩韵」に、内藤は「近來切動買山興、箕穎風懷吾久欽」と、恭仁山荘の新築と、京大退職後は趙氏のように高節を全うして隱遁するつもりであることを告げた。すなわち、

退職後は自由の身になる以上、従来夢に見ている中国士大夫の生活様式を存分に体験したいという意思表示であった。²³

同年2月、内藤が十数年間にわたる追跡の結果、ついに端方の旧蔵である「寫本説文」を手に入れた。「支那最古の辞書」の面影を伝えているこの「九十行ばかりの断片」が世界唯一の唐寫本であるため、古代の直音反切の研究に利用できる貴重文献としても、収蔵品の重宝としても欠かせないものだ。同年7月出版の『書物禮讚』第四冊に寄せた「唐寫本説文残卷」と題する次の文章に、そのような内藤の狂喜の心境が容易に読み取れるのである。

余が始めてこの本を見たのは、明治四十三年で、敦煌寫經研究の為、狩野、小川両博士、濱田、富岡両講師と、北京に派遣された時に、端方氏を訪問し、その豊富なる書畫金石等を見せられた。余は莫氏発見の説文本部が、今何處にあるかと問ふた處が、端方氏は自分の収蔵に歸してゐると云ひながら、直ちに出し示されて、余に跋語を求められた。その唐寫の風味が、莫氏の板本と比べられぬ程精妙であるのに驚いた。その後もこれを忘れたことはなかつたが、その翌年、端方氏は革命亂の為に、四川で横死したので、この本の行衛が非常に氣にかゝり、大正六年に又北京に行つた時に、端方氏の親友である景賢氏に、この本のことを尋ねたらば、それは今自分の収蔵に歸してゐると云はれた。

その後になつて余が外遊中、景賢氏が死去したと云ふことを聞いたので、この本の散佚に歸せんことを慮り、北京にある知人に、若しもこの本のことについて聞く所があつたならば必らず報知するやうにと依頼しておいた處が、昨年十月頃果してその知人から、この本が賣物に出たと云ふ報が来た。その價格などについて交渉して居り、愈々定つて金を送つた頃、京津間の戦亂の為め、余の書簡が一ヶ月程遅れて北京についたので、その間に一時は他の支那人の手に渡つたが、知人が骨折つて交渉してくれた結果、つひに余の手に歸したのである。然るに戦亂の為に、郵送の危険を慮り、つひに北京公使館を煩はして、外務省を経て、余が受け取つたのは本年二月である。かくの如くして、六十餘年来支那で有名な古寫本、余が十七年来夢寐にも忘れなかつた無二の説文古本が、余が手に歸したのである。²⁴

翌年の秋、恭仁山莊に転居した内藤は「蔵書家の話」と題する談話を『書物の趣味』第一冊に発表し、次のように近世近代中国の蔵書家の気魄と氣風を描いた。「支那人は自分の好むところを満足しきへすれば、そのために財産を失はうが、晩年蔵書が散亂しようが、そんなことを豫め考へずに、全力をつくして集め、蔵書志を作り、或は又善本を翻刻し、蔵書の效力を後世に貽すといふ事は、むしろ蔵書家としての本望に叶つた事かも知れぬ。かういふ不思議の趣味は、近代の支那に於て發達したところであるが、日本に於ける蔵書の趣味も、斯ういふ風に發達することを希望して善いか悪いかは別問題として、吾々が目前見るところでも、最近蔵書の集散が激しくなるところから考へると、矢張支那の近代の跡を追ふものと考へられない事もない」と。²⁵しかし、「唐寫本説文残卷」に対する内藤の追求と執着心を見れば、そこに同様な氣魄が感じられるのではないだろうか。

「唐寫本説文残卷」という「鎮庫之寶」を得た内藤の恭仁山荘は、確かに「宋元板の書籍、唐宋時代の琴、宋元の陶磁器、三代の鼎彝と言う如きものを備えつけゐる」という理想的境地に近づくことができた。なるほど、後日に内藤の書齋を見学した鄭孝胥は、「標識分明卷卷帙精 鞠花涼雨盪簾旌 鼎鼎天籟珍藏印 又見故翁與石筍」という絶賛の詩を書き残しているのが、決して不思議ではなからう。

追記 本稿は、拙編『内藤湖南と清人書画—関西大学図書館内藤文庫所蔵品集』（関西大学東西学術研究所研究叢刊 26。関西大学出版部、2009年3月。2011年9月第2刷）の所収論文「内藤湖南における中国趣味の形成とその影響」の一部を加筆し、再構成したものである。

¹ 長尾雨山『中国書畫話』（筑摩書房、昭和45年）、1—2頁。

² 陶徳民「内藤湖南の奉天調査における学術と政治—内藤文庫に残る一九〇五年筆談記録について」、関西大学『アジア文化交流研究』第1号、2006年3月）所収；銭婉約『此生成就名山業 不厭重洋十往還—内藤湖南中国訪書及其学術史意義論述』、関西大学『東アジア文化交渉研究』別冊3「内藤湖南への新しいアプローチ—文化交渉学の視点から」（2008年12月）所収。

³ 『燕山楚水・禹域鴻爪記』、全集第2巻、105頁。

⁴ 「鳴鶴翁清話」、『大阪朝日新聞』1901年6月24日、7月1日連載。

⁵ 『禹域鴻爪後記』、全集第6巻、359—360頁。

⁶ 「清国派遣教授学術視察報告」、『目録書譚』所収、全集第12巻、205—206頁。

⁷ 「支那視察記」、全集第6巻、470—471頁。

⁸ 内藤湖南「論書八則」、明治33年1月1日『秋田魁新報』。『書論』第14号（1979年春）、「内藤湖南全集補遺（二）」より転載。

⁹ 『清朝史通論』、全集第8巻、414頁。

¹⁰ 「南畫小論—支那藝術の世界的位置—」、全集第13巻、301—302頁。

¹¹ 「支那美術の傳來に就て」、全集第13巻、544頁。

¹² 「支那美術の傳來に就て」、全集第13巻、546頁。

¹³ 「新舶載の支那畫」、全集第13巻、548頁。

¹⁴ 内藤乾吉「あとがき」、全集第13巻、551—552頁。

¹⁵ 「内藤湖南博士」、東方学会編『東方学回想Ⅰ—先学を語る（1）』（刀水書房、2000年）、101頁。

¹⁶ 神田喜一郎「大正癸丑の蘭亭會」、同『敦煌五十年』（二玄社、1960年）所収、203—204頁。

¹⁷ 池澤滋子「長尾雨山と蘇軾」、『現代中国文化的軌跡』（中央大学人文科学研究所研究叢書 36 所収、2005年）所収。なお、乙卯・丙辰・丁巳・己未（1915—1919、戊午1918年は未刊）など各年次の『寿蘇録』の影印を収録している氏の『日本的赤壁會和壽蘇會』（上海人民出版社、2006年）を参照。

¹⁸ 内藤乾吉「有竹齋所蔵の『十七帖』」、『上野理一傳』（朝日新聞社、1959年）所収、810—811頁。

¹⁹ 春山武松「有竹齋収蔵」、『上野理一傳』所収、818—819頁。

²⁰ 「支那視察記」、全集第6巻、469—470頁。

²¹ 「民族の文化と文明に就て」、1926年1月『大阪毎日新聞』に連載。全集第8巻、151—152頁。

²² 陶徳民「關於張爾田の信函及「臨江仙」詞—内藤文庫所収未刊書信考證（二）—」（関西大学『中国文学会紀要』第28号、2007年3月）。

²³ 画家富岡鉄斎の子で京都帝国大学東洋史講師でもある富岡謙蔵は、退職後は中国に移住したいと言っていたが（王慶祥・蕭立文校注、羅繼祖審定『羅振玉王国維往來書信』北京・東方出版社、2000年、256頁）、1917年12月に46歳の若さで逝去したため、実現しなかった。ただ、同時代には、中江兆民の子で東京帝国大学法科大学政治学部を卒業した中江丑吉のような中国長期定住者が確かにいた。J・A・フォーゲル『中江丑吉と中国—ヒューマニストの生と学問—』（岩波書店、1992年）参照。

²⁴ 「唐寫本説文殘卷」、『目睹書譚』所収、全集第12巻、257頁。

²⁵ 「蔵書家の話」、『目睹書譚』所収、全集第12巻、362頁。

2 日本における中国書画コレクションの諸相 —比較の視点から—

日本近代における文人文化熱とその消長

—財閥の美術蒐集を軸に

宮崎法子 (実践女子大学)

明治維新以後、近代国家へ向かって歩み始めた日本は、それまで揺るぎない規範であった中国文化を、歴史上初めて、明確に相対化することになった。その後、日中戦争に至る日本近代の歴史は、言い換えれば、中国から西洋へ、多方面の価値基準を、切り替えていく過程そのものであったといえるかもしれない。しかし、明治時代になっても、日本人にとっての教養や文化のあり方は、長らく中国のそれに根ざすものであった。しかも、近代における西洋への開国とともに、中国との間にも、かつてない人的、物的往来が可能になり、日中間の文化的な交流も、従来とは比べものにならない活況を呈することになった。そのなかで、今回のシンポジウムのテーマである、日本における新しい中国書画のコレクションも形成されていくが、それを担った日本の政財界人が、伝統中国の教養を文化的バックボーンとして、中国文化への尊崇の念を抱いていたことが、それを推進させる力となったことは間違いない。江戸時代後半、人々の間に高揚していた、中国明清の文化への熱狂と、それに基づき日本各地で繰り広げられていた文人的趣味の営みは、明治時代になっても、引き継がれ、さらなる高まりさえ見せていた。今日ではすっかり見えにくくなっているものの、それは、近代日本の文化状況をとらえる上で看過できない要素であった。明治初期のフェノロサ (1853-1908) による激烈な文人画批判も、当時の文人画全盛を背景に、それに抗するためのものであったという指摘もなされている。

ちなみに、日本の近代美術史研究者の間では、本当の意味での日本近代は、日清戦争 (1894-95) 以後に始まったとするのが通説であり、日清戦争を境に、日本における文化や教養の基盤としての中国の役割が後退したとされる。だが、新たな中国書画の流入は、かえってその後、20世紀に入ってから盛んになり、新たな中国書画コレクションも、大正時代や昭和初期に形成された。文化的な価値の転換と、様々な場面でのその現れは、単純な一本道を直線的に進んだわけではなかったのである。

政治経済と関連しながら複合的に推移したその状況を、本発表ですべて明快に整理してみせることはもとより不可能である。しかし、その状況のなかに見え隠れするいくつかの側面を、関東におけるコレクション形成という与えられたテーマに沿いつつ指摘してみたい。

1 近代前夜の状況

歴史的に、近代以前の日本にとって、中国文化は、常に憧憬の対象であった。しかし、江戸時代後半になると、それは、かつてのように、一部の権力者や、支配階級だけが手に入れて、自らの権威づけの為に用いるものではなくなっていた。中国明清の大衆化した文

人文化に起源をもつ趣味生活は、様々な形で庶民の間にも広く深く浸透し、例えば、盆栽のように、日本人の生活のなかに違和感なく溶け込んでいった。また、漢詩文や文人画といった本格的な中国文人の営みも、武家だけでなく、都市の豊かな町衆や地方の素封家たちの間に広まり、地域を超えての交流も盛んであった。

江戸時代における中国文化や文物の流入を見ると、例えば、『芥子園画伝』は、本国での刊行（初集は1679年（康熙18年）、二集三集は1701年（康熙40年））から、ほどなく日本に舶載されたと考えられる。その図様を用いた大岡春卜の『明朝紫硯』が大坂で出版され、その直後に、和刻本が京都の河南楼から、寛延元年（1748）に出版された。舶載中国書の翻刻を巡って、当時の出版業者間で熾烈な先陣争いが繰り広げられていた一端が、これらの出版事情からも窺えるのである¹。しかし、その河南楼の最初の和刻本は、第三集の花鳥譜と、初集山水譜のうち人物屋宇のみを併せた出版であった。初集の山水図や、二集の竹譜・梅譜・蘭譜など、文人画の要素が強いものについて、当時の日本にはまだ十分な受け皿がなかったことが、そこから推測される。その状況は、後、一変し、幕末期には、墨竹、墨梅、墨蘭を描く画家が、全国各地に数多く現れる。

このような画譜を含め、書画関係の書籍や文人趣味に関わる中国書の和刻本の出版は、幕末を経て明治初期まで引き続き盛んであった²。

絵画作品についていえば、江戸時代から近代に至る日本人画家が残した中国画の縮図や模本を見ると、当時膨大な数の中国画が日本にもたらされていたことが分かる。それらの原画は、現在、所在不明のものが多く、また中国本土でも見ることが出来ないが、作品の多様性と数の多さには驚かされる。今回板倉聖哲氏が発表した谷文晁（1763-1840）による模本類は、まさにその好例である。他にも、狩野派系の画家はもとより、明治以降の近代の画家たちも、引き続き多くの中国画の模本やスケッチを残している。例えば、近代の女性画家奥原晴湖（1837-1913）が残した膨大な模本や縮図³の一部を見ただけでも、明清の著名な画家や、江戸時代に日本に来た所謂「来舶清人」などの膨大な量の作品が存在し、近代においてもそれらが引き続き、日本の画家たちにとって、習画や、自らの制作に生かすために真摯に学び続ける対象であったことを示している。

それらの模本の原画となる中国画の多くは、江戸時代にすでに日本に伝わったものと考えられるが、なかには、清末に市場を求めて日本にもたらされたいわゆる「新渡り」品も含まれていたようである。原画のほとんどは、現在所在不明となってしまっていることが惜しまれる。そして、今日残る模本を通じて想定される原画となった日本伝来の中国画は、荒唐無稽な贋作ではなく、ほとんどが真跡にかなり近似する画風を示していることに驚かされる。

江戸時代に多くもたらされたこれらの中国画は、室町時代以前に伝来した「古渡り」作品に対して「中渡り」と称されている。そこには、明末の書画骨董ブームのなかで量産された贋作や模本が多く含まれているため、宋元画の優品を含む「古渡り」の作品より質的に劣るとするのが通説となっている。だが、それらのほとんどは、今日では失われてしまったか、所在不明となっている。筆者はかつて明代の仕女図について、江戸時代から明治初期の模本の一部を使用し考察した⁴が、それらの中国画が、明清絵画史を考える上で、

きわめて重要な資料であることを痛感した。そして、たとえ模本しか残らないにせよ、それらの模本から、多くの有用な情報を得ることができることを実感した。

2 大阪と東京

このように、江戸時代を通じ日本に伝わった明清の文化は、江戸時代後半には一種のブームになったが、その中心は、やはり京、大坂、江戸などの大都市であった。特に、大坂において、盛んであり、富裕な町衆の文化としての広がりを見せた。大坂では、江戸中期に木村兼葭堂（1736-1802）を中心に、文人たちのサロンが形成され、兼葭堂自身もそうであったように富裕な大坂の商人をはじめ、大名や武家、各地の文人墨客が集い、漢詩文や、南画、煎茶、古琴、本草学、養生法、書籍書画骨董の蒐集など、文人文化を軸に、江戸の文人たちとも交流し、全国的なネットワークが形成された。それは、江戸時代を通じて大坂の文化を特徴付けるものとなり、維新後も衰えることなく続いた。しかし、政治都市であった江戸では、維新前後で政権の担い手としての多くの住民が入れ替わるなど大きく様変わりし、また、京都も、元来寺社や公家文化の影響が強かった上に、幕末に政治の舞台となり混乱したのに対して、商都大阪は、維新の動乱に巻き込まれることも少なく、江戸時代に大坂文化を支えた富裕な商人たちが、引き続き維新後の大阪の文化を担うことになった。そのことは、近代の大阪が、他の地域よりも強く江戸時代以来の文人文化を保持したことの一因といえるだろう。近代においても、大阪は煎茶文化の中心であり、大阪の富裕な家庭の子女たちが、漢詩文や文人画を学ぶこともめずらしくなかった。そして、大阪画壇では、近代においても、長く文人画が主流であった。

例えば、明治元年に、幕府御用の銅吹き業（銅の精錬業）を営む大阪の富裕な家に生まれた女性画家河辺青蘭（1868-1931）は、幼少期に、漢詩文や書画を本格的に学び、画を、女性文人画家橋本青江（1821-1898）に学び、のち大阪画壇を代表する文人画家として活躍する。また、多くの大阪の富裕な家の女性たちを弟子として文人画を教えた。なお、橋本青江の師は、木村兼葭堂サロンに属した大坂の南画家岡田米山人の子、岡田半江（1781-1846）であった。他にも、幕末から明治にかけて、多くの女性文人画家が各地で活躍していた。例えば、美濃の漢詩人梁川星巖（1789-1858）の妻で、幕末に夫とともに文人画家として各地を巡り、夫の死後も画家として作品を残した梁川紅蘭（1804-1879）や、先に挙げた奥原晴湖、また「西の青蘭、東の小蘋」と当時並び称された野口小蘋（1847-1917）の活躍などが注目される⁵。このような、女性文人画家の活躍は、当時の日本における文人文化の浸透を物語っている。そして、この状況は、明末清初の中国における文人文化の爛熟期の状況に通ずるものがあり、150年余りの時差を超えて、日本にも同様の文化状況が現出したことを示している。

その後、関西の実業家たちが担っていく「新渡り」の中国書画蒐集に関して、従来から指摘されている内藤湖南（1866-1934）など京都大学の学者の役割の大きさもさることながら、近代大阪の財界人の間に継承されていた、このような大阪の伝統的文化風土という側面も見逃すことは出来ないだろう。

3 明治初期の関東のコレクション 三菱財閥 岩崎家のコレクション

今回、筆者に与えられたテーマは、関西ではなく関東でのコレクション形成についての動向であった。東京に目を転じてみると、政治のお膝元であった東京の維新前後での変貌は非常に大きく、幕府関係者や大名が国元などに引き上げ、代わって新政府の関係者が登場した。江戸の大部分を占めていた広大な大名屋敷や庭園の変貌や破壊も、劇的に進んだ⁶。江戸の旧秩序は目に見える形で潰えたのである。新たに東京の主となった政権の担い手たちと、それと結びついた財界人たちが、東京の地図を塗り替え、新しい文化を創り上げていくことになった。当然、それは、明治政府の意向を強く反映するものとなり、関西に比べて新旧文化の交替や、価値観の転換はより急激であったと考えられる。

しかし、いわゆる明治の元勳たちや、有力な財界人、華族となった旧大名など、明治政府の中樞を担った人々も、先に述べたように江戸時代後半から日本を覆っていた中国文人文化の影響を等しく受けており、それを教養や趣味の基盤として共有していた。

その上で、維新の功労者や、その次の世代では、いち早く渡欧し、直接に西洋社会に触れ、西洋文化の影響を受けた者も多かった。美術品の大々的な蒐集自体も、従来の文人的な書画愛好のレベルを超え、近代国家の文化事業としての自負を持って行われたように見える。特に、現在の静嘉堂文庫美術館の前身となった三菱財閥の二代目当主岩崎弥之助(1851-1908)による美術蒐集には、そのような性格が強く認められる。岩崎家のような財閥当主による大々的なコレクションの形成は、それ自体が、伝統を再編する役割も果たしたのである。

静嘉堂文庫美術館の中国書画は、先に述べたように、幕末から明治前期に盛んであった中国文人趣味愛好の風潮のなかに生まれた日本各地の大小のコレクターの蔵品を引き継いだものであった⁷。それは書画にとどまらず、文房具、青銅器、古琴、水石、盆栽など、文人の趣味生活を彩る様々な品を含んでいた。それらは、明治～大正時代に行われた煎茶会において、実際に用いられていた。近代においても、政財界人や、上流の人々の間で、中国文人趣味に基づく煎茶会は盛んであり、社交の場として重要な機能を果たしたが、中国書画も、実際にそのような煎茶会での賞翫に供するためのものであった。

いうまでもなく、中国でも煎茶は、元代以降、文人たちにとって重要な社交手段の一つであった。庭園に望む山荘や別荘の部屋で、煎茶を飲み、書画骨董を賞翫し、清談をかわす文人の姿は、明代文人画の典型的な主題でもあった。日本の煎茶会も、それに倣って行われ、中国文人趣味や教養に基づく空間が演出された。大阪の住友財閥をはじめ、東京の三菱財閥でも、初期のコレクションは、煎茶道具や文人文化に係わる作品が中心であった⁸。

このように、幕末から明治前期のコレクションを引き継いだ三菱、岩崎家コレクション(現静嘉堂文庫美術館)の明清絵画は、後のいわゆる新渡りの中国書画の流入以前に日本に伝来したもので、いわば中渡りの最後にあたる作品である。その代表的な画家として、

明末福建の王建章がいる。王建章は、中国ではほとんど無名で、日本にのみ作品が残った画家である。しかし、当時の日本の煎茶人たちの間で熱狂的に支持され、高い評価を得ていた。福建は、日本への陶磁器輸出の拠点であり、また明末（江戸時代初期）に黄檗僧がその地から来日するなど、歴史的に日本との間に物的人的交流が盛んであったことが、その一因として考えられる。さらに、明末の張璠（福建の人）や倪元璐（浙江の人）などの書画も、当時日本に伝わっていたが、王建章を含めこれらの作品は、江南一帯が太平天国の乱（1850-64）の舞台となり荒廃した際、すなわち日本の幕末期に、かの地の所蔵家の手を離れ、日本に入ってきたのである。その背景として、幕末明治維新という大きな変革の時期に遭遇した当時の日本で、同様の変革期である明清交替期を生きた明末文人たちへの関心が高まったためとも言われている。しかし、特に中国では二臣として悪名高い錢謙益や王鐸の書が比較的多くもたらされていることから、本国ではあまり人気がなく、それらが入手しやすかったという事情もあったと推測される。

4 「日本美術」成立へ向けて

明治初期にフェノロサによって行われた激烈な文人画批判も、これまで見たような当時の文人文化高揚という歴史的背景のなかに置くと、また違った側面が見えてくる。当時の西洋における美術の概念から見て、文人画は最も遠い存在で、理解の外にあった。西洋的な美術の概念によって日本美術あるいは東洋美術を再編あるいは確立しようとしたフェノロサにとって、当時の人々の文人画への熱狂は無視できない大きな抵抗の勢力であったに違いない。さらに、工芸美術品の輸出を図る日本政府の関係者が、フェノロサに当時圧倒的な人気があった文人画を批判させたという説さえある⁹。開国当初、明治政府の輸出振興政策のもと、まず外貨獲得の手段として日本の美術工芸品の輸出が奨励されたが、文人的価値観から見て、それは単に職人の仕事であり芸術とは見なされなかった。文人画の流行は、そのような方針とは正反対の方向を向いたものであった。いずれにせよ、文人文化は、明治政府の当初の輸出振興策と結びつく文化政策とは全く無縁であった。

しかし、やがて、日本としても輸出用の工芸品ではなく、より高次の芸術としての「日本の美術」を外に向かって発信する必要性が生じていく。日本より遅れて中国の文物や美術とその精神性が西洋に知られるようになると、工芸や単なる装飾美だけでなく、しかも中国美術の主流ではない「日本美」を海外に示すことが求められるようになる。「日本美術」が成立していったのである。同時に、日清戦争、日露戦争を経て、すでに近代国家としての自信を持ち始めた日本から見て、弱体化した中国の現状への落胆と蔑視がない交ぜになって、日本の文化基盤に占める中国の割合は、後退していった。そのなかで、日本の「伝統文化」や「日本美術」からは、中国の影が意図的にまた無意識のうちに、消されていくことになるのである。しかし、実際には、先にも触れたように、事態はより複雑に推移し、地域や、立場によって、異なる動きが同時期に併存していた。

5 煎茶から茶の湯へ、文人画から宋元画へ

先述したように、近代になっても、上流階級や政財界人たちの交流の場として煎茶会が重要な役割を担ったが、やがて上流社会のもてなしの形も、中国趣味が色濃く反映した煎茶文化から、「日本的」な茶の湯へと移っていった。財閥のなかで、特に、茶の湯関係のコレクションの蒐集を行い、明治末大正期の日本の美術市場で大きな役割を果たしたのは、三井財閥であり、三井の「大番頭」益田鈍翁（1848-1938）であった¹⁰。三井家は、江戸時代から表千家と関わりが深く、それが、三井家による大々的な茶道具蒐集に深く関係しているといわれている。一方、三菱岩崎家や住友家のコレクションを見ても、ある時期以降、煎茶から茶の湯への転換が認められる。

大正時代に顕在化する、このような煎茶から茶の湯への交替は、室町時代や桃山時代に茶の湯とともに賞翫された宋元画に対する高い評価の確立とも連動していた。さらにそれは、桃山美術評価の高まりや、先に述べたような「日本美術」の成立にも繋がっている。『等伯画説』に見るように、日本で牧谿画に対する最上級の評価が確立したのは桃山時代であった。また、桃山時代は、従来の中国的美意識や「唐物」崇拝を覆し、千利休が侘び茶や、「侘び」「寂び」といった日本独自の美意識を打ち立てた時代でもあった。

中国において、宋代の喫茶法に基づく抹茶は、元代から明代には煎茶にとって代われ、その後は全く廃れてしまった。中国文化の摂取に時差のある日本では、戦国時代から桃山時代にかけて特に大名たちの間で抹茶が引き続き盛んであった。江戸時代後期に流行った煎茶は、中国の明清文化の、時差を経ての流入と見ることができる。したがって、大正から昭和にかけての、日本の上流層の社交における茶の湯の流行と、機を同じくする宋元画評価の高まりは、江戸時代後半以後に流行した中国明清の文人文化との決別であり、もう一つ前の桃山時代の文化や美意識への復古であった。俵屋宗達や長谷川等伯などの桃山美術のなかに、日本的な美を再発見し、中国とは異なる「日本美術」として内外に示すことと、茶の湯の流行はまさに表裏一体をなしており、近代化を経て自信をつけた当時の日本人の思いや、日本政府の意向とも響きあっていた。

6 「新渡り」の中国書画

このような、牧谿や馬遠・夏珪など日本伝来の古渡りの「宋元画」が高い評価を確立した頃、新たな中国書画の日本への流入が始まった。それは、清朝末期の政治的混乱を背景に、中国書画が市場を求め海外に大量に流出したことによるもので、特に第一次大戦後の好景気に沸き、中国絵画受容の素地があった日本は、格好の市場となっていた。

だが、新しくもたらされた中国画の受容は、当時評価が確立しつつあった古渡りの宋元画の影響を微妙に受けることになる。新来の作品も、「宋元画」によって培われた感性に沿う作品が評価される傾向が見受けられた。

江戸時代以来、書物の知識はあっても、本格的な文人画を目にする機会はなく、当時の日本において、新たにもたらされた作品群を的確に判断することは不可能に近かった。ま

た、中国でも人気が高かった文人画には贋作がつきもので、全作品を見渡すことが不可能ななかでの文人画の評価はきわめて困難であり、それは、日本だけでなく、中国を含め当時世界のどこにおいても大同小異の状況であったに違いない。そんな状況のなか、従来日本になかった北宋画の名蹟や清初の八大山人や石涛の優品が、新たに日本にもたらされ蒐集されたことは意義深い。それらは主に、日本と中国の間で盛んになった直接的な人的往来、例えば、中国を訪れた多くの日本人書画家や政財界人と当時の中国の文人書画家との、羅振玉（1866-1940）や内藤湖南（1866-1934）、長尾雨山（1864-1942）など京都を中心とした日中学者文人たちの交流を通じ、日本にもたらされたのである。

東京の三菱財閥の岩崎家には、このような「新渡り」の中国画の蒐集は見られず、明治後期に、旧コレクターが手放した煎茶道具や文房具などが中心であった。そこには、江戸時代から明治初期の中国文人文化に係わる様々な文物、例えば明治初期に京都で作られた青銅器や、奥蘭畹旧蔵の水石とそれを野口小嶺¹が写した『蘭畹四十八石帖』、さらに当時日本一と称された盆栽コレクションも含まれていた。しかし、岩崎弥之助は最晩年に、自らの漢学の師である重野安繹（1827-1910）のために、清の著名な蔵書家陸心源の旧蔵品を購入し、邸宅内に静嘉堂文庫を設立し、重野を初代文庫長として、その研究を援助した¹²。それは広義の「新渡り」コレクションといえよう。

その後、弥之助を引き継いだ子の小弥太（1879-1945）の興味は、もっぱら陶磁器に向かい、多くの優れた中国陶磁をコレクションに加えている。なかでも、名品として知られる古渡りの大名物「曜変天目茶碗」の蒐集は、先にのべたような茶の湯への転換の表れであった。また、当時新たに出土して世界の美術市場に知られるようになった唐三彩をいち早く蒐集したことは、旧来の文人文化に根ざす蒐集とは明らかに異なるもので、当時の世界的な中国美術蒐集の動向に呼応する新たな意識が表れている。

また、茶の湯関係の蒐集で知られる三井家でも、三井高堅（1867-1945）が、新たに中国からもたらされた書の拓本の優品を蒐集し、優れたコレクションを形成した。それについては、富田淳氏の研究に詳しい。このように、三菱・三井財閥においても、伝統的な中国文化の尊重と文物の愛好は、大正から昭和にかけての変化のなかでも、形を変えて引き継がれたのである。

7 大正から昭和へ 新たな文人画ブームと蒐集

新渡りの中国書画が日本に数多くもたらされた20世紀初頭は、同時に、西洋でも美術の概念や価値観の大きな転換期であった。美術市場に起こった新たな状況と、西洋美術に起こったこのような価値の転換の日本への影響が相まって、再び文人画に対する、関心と注目が集まり、新たな文人画ブームともいべき状況が起こっていた。この点については、以前発表した¹³ので、ここでは再述しないが、そのような新しい動きを先導し、その中心的役割を果たした大村西崖や、あるいは白樺派などの芸術家や評論家たちの活動を含め、新しい波は主に東京を中心に起こっていた。関東では、日本の政治的な立場を反映した「日本美術」成立などの動きにより敏感に反応し、またさらに新たな西洋の美術観などの影響

にも敏感であったと思われるが、関西では、それとは一定の距離が保たれ、伝統に根ざした文化的基盤が揺るがずに、その後の新渡り品の積極的な蒐集へ繋がっていったと考えることができる。

いずれにせよ、新たな作品の導入や西洋美術の新たな動向を受けた中国文人画への再評価の流れのなかで、関東在住の財界人の間にも、菊池惺堂（1865-1935）、山本悌二郎（1870-1937）や高島菊次郎（1875-1969）などの中国書画のコレクターが現れ¹⁴、新たな中国書画コレクションを形成した。

この時期の中国書画コレクションの形成に際して、政財界人や日中の文人を取り結び、紹介や斡旋などの重要な役割を果たした犬養毅（1855-1932）の存在が、コレクターの元に残された犬養の多くの手紙から浮かび上がってくる。犬養は、政治の中枢に身を置きながら、関東と関西の実業家や、日中の文人の間を結ぶ要の役割を果たしていた。中国の伝統文化への尊崇の思いを抱いていた犬養のような政治家が、5.15事件の凶弾に倒れたことは、その後の軍部の暴走や中国への侵略の拡大の引き金となったが、ここで見てきたような近代の日本における中国文化との関わりから見ても、最悪の結末を示す象徴的な出来事であった。それまでの日本の政財界人たちが共有していた中国文化への尊崇は、そこで、無残にも葬り去られたかのようである。その後の戦争を経て、日本人が抱いていたような中国に対する尊敬と親しみは、次第に見えにくくなっていった。

8 むすびにかえて

振り返れば、中国の文人文化は、俗を避けることが常に標榜され、俗との差別化によって、その存在を確認し続けてきた。それは、一見、大衆化とは本来的に相容れない性格をもつように見えるが、その実、文人文化が社会各層から憧憬され、大衆的支持を得ることが、基盤となっていたのであり、またその発展の源泉でもあった。日本の近代化を通じて、中国文人文化の相対化が進み、江戸時代後期の日本の多くの人々が抱いていた文人文化への熱い思いは、様々なうねりを見せながらも、しだいに大衆的な支持を失うことになってしまった。近代の学校教育における西洋の文化・学術の偏重と、日中戦争前後の政治的風潮のなかで、意図的に日本の伝統文化のなかから中国文化の存在が消されていったことは明らかである。

しかし、日中戦争下でも、さらに敗戦後の日本でも中国書画の蒐集が、潰えてしまったわけではなかった。戦後にも、その魅力に魅せられた愛好家によって、新たな中国書画コレクションが形成され、一方、戦前からのコレクションは代替わりしつつ、再編され、さらに個人から美術館などの公の機関に帰すなどして、今日も大切に守られているのである。

¹ 芥子園画伝の和刻本の出版やそれにまつわる当時の日本の出版業者間に見られた先陣争いの状況については、仲町啓子「芥子園画伝の和刻をめぐる」『実践女子大学文藝資料研究所 別冊 年報』X 2006年に詳しい。

-
- 2 例えば、長沢規矩也編『和刻本書画集成』（汲古書院 1975年）には、『読画録』（清王樑 明治3年（1871）跋 木活字本）、『芥舟学画編』全4巻（沈宗騫撰 田結莊邦光評注 明治12年（1880）敦賀佐々木慶助刊 朱墨套印本）、『歴代畫史彙傳』上・下（清彭蘊璣編 明治15年（1883）刊行 木活字印本）など、明治時代に入って日本で覆刻刊行された清の画論類が収録されている。
- 3 奥原晴湖とその弟子晴嵐による膨大な模本・縮図類は、現在、晴湖の出身地である古河市歴史博物館（茨城県）に所蔵されている。
- 4 宮崎法子「狩野派模本から見た中国の仕女図」『泉屋博古館紀要』25巻 2009年。同「韓熙載夜宴図と明代江南人物画」（仲町啓子編『仕女図から唐美人図へ』実践女子学園学術・教育研究叢書17 2009年 所載）。
- 5 実践女子学園香雪記念資料館では、これら女性画家の作品を蒐集している。代表的な館蔵品が、『國華』1397号（平成24年3月）において特集紹介される。
- 6 なお、岩崎弥太郎が、六義園や清澄庭園など、取り壊されかけた大名庭園を購入し、今日に伝えたことは、広く知られている。
- 7 静嘉堂文庫美術館の中国書画コレクションの来歴やその成立については、小林優子「明・清の書画を見つめた人々」『静嘉堂 明清書画清賞』（静嘉堂文庫美術館刊 2005年）など、同館の図録に掲載された同氏の一連の研究による。
- 8 住友家のコレクション中の煎茶道具と煎茶会との関係については、実方葉子の「住友コレクションと中国美術」『アジア遊学』No.102や「住友コレクションにみる中国絵画鑑賞と蒐集の歴史[資料編]」などに詳しい。また、静嘉堂文庫美術館のコレクションと煎茶の関係については、小林優子「あこがれの文人画家 王建章をめぐる賞翫のいとなみ」展覧会図録『近代文人のいとなみ』（成田山書道美術館刊 2006年）や、同氏の前掲諸論文（注7）に詳しい。
- 9 佐藤道信『『日本美術』の市場形成」、小田部雄次「東京美術クラブ結成と美術市場」「大売り立ての時代」『美術商の百年 東京美術倶楽部百年』（歴史編）（東京美術倶楽部刊 2006年）
- 10 （注9）小田部論文参照。
- 11 野口小蘋（1847-1917）は、先に挙げた大阪の河辺青蘭とともに、西の青蘭、東の小蘋と並び賞された女性文人画家である。
- 12 静嘉堂文庫美術館の前身である静嘉堂文庫は、弥之助が重野のパトロンとして研究を援助するために邸宅内に設立した文庫であり、重野が初代の文庫長であった。
- 13 宮崎法子「日本近代の中国画研究について」東京国立文化財研究所編『語る現在、語られる過去—日本の美術史学100年』（平凡社 1999年 所載）
- 14 菊池惺堂は、当時所蔵していた蘇軾書黃庭堅跋「黃州寒食帖」（現台北・國立故宮博物院蔵）や南宋画の名蹟「瀟湘臥遊図卷」（現東京国立博物館蔵）を関東大震災後の火災から救ったことが知られている（各作品の内藤湖南の跋に詳しい）。また、山本悌二郎コレクションは、現在四日市市の澄懷堂美術館において、散逸を免れた作品やその後再び再入手した作品が収蔵されている。高島コレクションは東京国立博物館に寄贈され収蔵されており、その書のコレクションについては富田淳氏の今回の発表に詳しい。

槐安居コレクションと聴氷閣コレクション

—高島菊次郎氏と三井高堅氏—

富田 淳（東京国立博物館）

【高島菊次郎氏の槐安居コレクション】

高島菊次郎氏(号は槐安、1875～1969)は、明治33年(1900)に東京高等商業学校(現在の一橋大)を卒業後、大阪商船株式会社・三井物産を経て、明治45年(1912)、藤原銀次郎の要請を受け、王子製紙に入社した。同年、主事兼苫小牧工場長となり北海道に赴任。大正3年(1914)王子製紙取締役、翌年同常務取締役に就任し、大正6年(1917)本社勤務となった。昭和4年(1929)には同専務取締役、昭和13年(1938)には王子製紙社長に就任するなど、要職を歴任し、昭和17年(1942)同社長を辞任。翌年には国策会社中支那振興株式会社の総裁に就任し上海に赴任するが、程なく終戦を迎え、戦後は湘南鶴沼で読書と散策を愉しむ生活を送られた。

高島氏は、製紙業界に数々の貢献を残すかわら、中国思想・中国美術に造詣が深く、自らも書画篆刻をよくする一方、中国書画の収集に心を砕いた。大正14年(1925)頃には、老子・荘子に関心を抱き漢籍を研究、昭和5年(1930)頃には書において自得するところがあり、書の稽古に大いに専念されたという。その収蔵品は、槐安居コレクションとして内外に知られ、早くから各種の出版物に所蔵品が掲載されるなど、当時の書画界に果たした役割はきわめて大きい。

東洋館が開館を間近に控えた昭和40年(1965)春、高島氏は愛玩の中国書画・碑拓法帖等200余件を当館に寄贈された。3月30日(火曜日)の毎日新聞(夕刊)には、「中国書画のコレクション寄贈」「高島菊次郎翁が国立博物館に」「逸品ぞろい、時価1億円」の見出しとともに、当日午前11時、藤沢市鶴沼の高島家の奥の間で行われた贈呈式の写真を掲載し、高島翁が寄贈目録を大田周夫館長に手渡す姿を伝えている。

高島氏の没後も、昭和44年(1969)には光子夫人が47件、昭和59年(1984)にはご令息の泰二氏が14件、平成10年(1998)には泰二氏がさらに7件の中国書画を寄贈され、その総数は300余件に及んでいる。

新町三井家の9代目にあたる三井高堅(1867～1945)氏が収集した聴氷閣コレクションは、多数の宋拓を中心とする拓本の名品ぞろいとして喧伝され、それぞれの作品について、購入の経緯や価格を示す資料が保管されており、取得年代をたどりながらコレクションの形成過程を把握することができる。書道博物館(現台東区立書道博物館)の創始者である中村不折コレクションについても、三井家ほど詳細ではないが、多くのコレクションは購入時の資料が一括保管されており、入手時の様子を窺うことができる。

これに対して高島コレクションは、博物館に寄贈された時点で購入時の諸資料が欠落しており、わずかに上記新聞などから「高島翁が中国の書画を集めはじめたのは大正11年(1922)から」であることが分かるのみで、長い間コレクション形成の経緯を窺う手立てはな

かった。

平成 10 年の寄贈時、高島泰二氏は何かの役に立てばと、高島菊次郎氏がコレクションの備忘録として書き留めた「手控え帳」とでも言うべきノート 11 冊をご提供くださった。和綴じのノートの題簽には、それぞれ『拓本』『宋元人書画卷冊』『明朝名家』『明人書画卷冊』『清朝名家一』『清朝名家二』『清朝名家三』『清朝人書画卷冊一』『清朝人書画卷冊二』『本朝南画詩書』『明治以後書画』の墨書がある。これらは所蔵品の台帳というほど整理されたものではなく、各ページに朱墨で番号を付し、作者の字号や作品名を墨書しただけのものや、絵画の図柄を写し取ったり臨書したりしたもの、あるいはその釈文を付すものなど、記載された内容もさまざま、目録もしくは台帳を作成することを念頭に置いた「手控え帳」であったと考えられる。中にはごくまれに購入の経緯や価格、あるいは旧蔵者に関する書き付けもある。本稿では、この「手控え帳」から入手の経緯を伝える記載を拾い出し、高島コレクション形成の一斑を窺いたい。

入手の時期について

「手控え帳」に見られる最も古い入手の時期は

- ・四五五。張瑞図。大連仮寓中自原田氏入手。絹本。
- ・三四三。同(戴明説)。懸崖墨竹。紙本。此余大連在任中所獲。自原田氏北京将来品中也。値八十金。

の 2 作品である。高島菊次郎氏は、明治 40 年(1907)33 歳の時に、三井物産本社の砂糖係長に転じたが、1 ヶ月半後、とくに選ばれて大連所在の三泰油房支配人として出向している。張瑞図と戴明説は、大連に出向中に入手したもので、高島氏はこの頃に原田氏(博文堂の原田庄左衛門氏か)を介して中国書画に関心を持つようになったらしい。

次いで入手の古い作例には、

- ・三八二。楊守敬。東坡句。七絶。聯落。大正初求之於晚翠軒。

がある。新聞には、高島菊次郎氏が中国書画を収集しはじめたのは大正 11 年と伝えるが、これはおそらく、本格的に収集を開始した時期という意味なのであろう。すでに大正の初年に楊守敬の七言絶句軸を入手しており、大正 12 年(1923)の関東大震災以前の購入として、明確な年月には言及しないが

- ・四六二。寒月。梅花。半切。短。震災前求之於俱樂部。

があり、震災後の収集には以下の 4 件がある。

《震災後の収集品》

- ・四十三号。旧拓争座位帖。大震後求之経仙廬翁。値三百金。
- ・十一号。元文信。号雪山。永嘉人。元文雪山先生詩翰小卷。震災後一年獲之与麻姑宋拓本。自作五律七絶凡八詩。翁方綱跋曰此作或在明洪武初年。
- ・三五五。華嶺。設色花鳥画賛卷。震災后不幾獲之。
- ・三五六。黄慎。秋柳図卷。震災直後獲之。

昭和に入ると、昭和 7 年の

- ・五五四。(趙搗叔)大屏四幅。設色。上海程松卿旧蔵。昭和七年比白堅同行者携来。当時米芾書名硯一携来。余所獲此四屏耳。他高価無為如何。

を筆頭に、昭和8年の

・三五〇。(吳歷)山水図。此幅将来際中国某富家之子遊学吾邦也。父親戒彼曰万不得止時以此代資。介河井老遂入余居焉。于時昭和八年比。

があり、昭和10年には

《昭和10年の収集品》

- ・四三四。(倪元璐) 紙本。聯落。昭和十年三月。守口納入。値二百金。
- ・四四三。同(傅山)。伊東晨亭遺愛。昭和十年獲之。紙本条幅。草書七絶。
- ・四五〇。明中葉之下。孫克弘。字允執。号雪居。山本二峯旧蔵。十年入吾手。
- ・百十六号。唐伯虎。夢筠図。并長句卷。二峯山本氏旧蔵。昭和十年獲之。
- ・三一八。(李復堂)昭和十年晚秋。上海除氏携来。
- ・五三六。李方膺。鷄冠花。条幅。十年晚秋。上海除氏携来。

が、昭和11年には

《昭和11年の収集品》

・三十六号。漢華山廟碑。長垣本静圃双鈎。付跋文書写。昭和十一年求於晚翠軒。値百二十元。

・五十三号。旧拓魏楊大眼造像碑有額。羅振玉旧蔵。昭和十一年冬蔵之。値百金也。

・百〇一号。沈石田。万寿吳江図。并詩書卷。二峯旧蔵。経江藤長安堂。昭和十一年入余堂。

- ・百一四号。夏口。墨竹大卷。昭和十一年秋。金携来。
- ・百十八号。王陽明。草書何陋軒記卷。昭和十一年獲之。
- ・百三十一号。徐青藤。草書卷。昭和十一年獲之於晚翠軒金展観。
- ・百三十二号。莫雲卿。是龍。草書山居雜賦卷。昭和十一年金携来也。
- ・百七十三号。(傅青主)行書小楷叢冊。昭和十一年獲之。妙品也。
- ・百七十九号。石涛和尚詩書冊。昭和十一年獲之。自作詩并正書心經。
- ・三七三。姚姬伝。秋夜七絶草書。昭和十一年春。金携来。値二百金。
- ・三七七。(吳讓之)聯。十一年春求介小野氏。値百四十金。
- ・三九九。錢叔蓋。秋山著書図。聯落。半短。昭和十一年夏。金氏携来。
- ・三六二。(鄭板橋)墨竹画冊。題詩文。乾隆辛巳作。昭和十一年初冬。金携来。
- ・三九三。鄧完白。完白山人分書冊。昭和十一年獲之。経仙廬氏。
- ・五一九。(吳昌碩)墨葡萄。長条幅。光緒壬寅作。昭和十一年夏。金氏携来。
- ・四六一。吳廷颺。聯。十一年冬。求経鐘山氏。値百四十金。
- ・五八〇。(俞樾)聯落。短。昭和十一年晚春求之。

と多くの書画を購入している。翌12年も旺盛に購入を続け、

《昭和12年の収集品》

・七号。清翁覃溪双鈎蘭亭冊。有跋覃溪法式善外。昭和十二年初夏六月。盛氏展観。値八
百金。

・五十四号。天癸神讖卷。昭和十二年春金携来。未示他直入余居也。

・五十五号。明拓隋龍藏寺碑。惟十二年獲之。

・五十六号。宋拓群玉堂米帖。翁覃溪他跋。昭和十二年六月於盛氏展観獲之。値称五千金。

折衝得宜以参千五百金。

- ・五十七号。唐濮陽令于孝頭碑。昭和十二年金携来。值一百金。
- ・十二号。宋鄭所南墨竹真蹟。神品。跋陸居仁、張長卿、高士奇、錢良友外。昭和十二年五月盛氏展観。值併蘇子美等詩翰鮮于伯璣書四千五百金也。
- ・四〇六。徐天池。椿花立幅。昭和十二年經鐘山氏獲之。
- ・四二〇。王鐸。字覺斯。文安。孟津人。天啓進士。草書。晴光翁。山中明夜王鐸。竟山老遺墨品。老帖書曰。崇禎十二年己卯。王文安四十八歲作。昭和九年春於京都遺品競売入作同秋原改装。
- ・百〇九号。設色山水卷。聽泉図卷。昭和十二年春求之。羅振玉旧蔵。
- ・百二十四号。(王寵)草書。雜詩卷。昭和十二年錢瘦鉄友人携来。
- ・百四十五号。明礼部主事吳敦之使君伝。行書卷。昭和十二年五月購於晚翠軒。值五百五十金。
- ・百四十七号。草書大字絹本。不有跋。昭和十二年六月。盛氏展観。值四百五十金。
- ・百八十三号。許友。銅陵道中五言行書冊。旧獲今及諦観知難追。昭和十二年初夏。
- ・百八十九号。明錢穀。淡彩山水。昭和十二年七月中旬獲之。值千七百円。此卷金頌清余之東北旅行中携行与他数十品也。余僅選此一件。夫以北清砲火交遑去焉。
- ・三二〇。(李復堂)竹石図。春竹墨色秀潤。富山県人某所蔵。昭和十二年孟夏有香堂為余獲之歸。
- ・三四一。(伊墨卿)詞書。昭和十二年春。金携来。
- ・四〇三。包慎伯。臨王羲之。昭和十二年晚春獲之。
- ・三四七。張照。論律法疏草冊。何子貞崇禹齡跋。昭和十二年六月獲於盛氏展観。值三百六十金。
- ・三八二。(王文治)臨二王書冊。昭和十二年初夏獲之。盛氏旧蔵。值百三十五金。
- ・四四五。(包世臣)臨曹娥冊。道光庚子。昭和十二年。金携来。
- ・四七六。清朝名家尺牘四冊。昭和十二年夏日。求於盛氏展観。
- ・五二〇。(吳昌碩)水墨荷花。聯落。十二年獲之於富山。
- ・五五九。(趙搗叔)大字楷書四屏。昭和十二年春。金携来。

などがあり、11年・12年の購入年月を記す作品が圧倒的に多い。しかし、これ以降はめっきり数が減り、14年には僅か1件

- ・四六四。江禹緒。崇禎進士。昭和十四年晚春入手經守口有香堂。

16年には

- ・四二一。(王鐸)臨右条幅。竟山老遺愛。天啓十六年五十三歲作(寛永廿年)。
- ・四二五。王鐸。長条幅。昭和十六年六月。守口有香堂。傅山臨書共金五百金。
- ・四四四。傅山。昭和十六年六月。有香堂。与王鐸長条幅值金五百金。

の3件のみとなっている。昭和11年・12年は、高島翁の62歳・63歳の頃にあたり、王子製紙の副社長に就任していた時期にあたる。この「手控え帳」の揮毫時期とも関係があるだろうが、昭和13年に王子製紙社長に就任する直前は、積極的に作品の収集にあたっていたことが分かる。

入手先について

20世紀初頭、揺れ動く中国の事情を背景に、多くの優れた中国書画が海外に流出し始めた。中国の所蔵者の中には、中国国内で灰燼に帰してしまうよりは、国外に出すことで作品が将来的に残るのであればと、中国書画をより良く理解する日本にあえて流出させる者もいたらしい。当時、日本の数寄者の間では、お茶道具の収集が主流を占めていたが、一部の知識人たちは中国書画の真価を認め、名作を日本国内に留めようと努力を払っていた。

・百八十九号。明銭穀。淡彩山水。昭和十二年七月中旬獲之。値千七百円。此巻金頌清余之東北旅行中携行。与他数十品也。余僅選此一件。夫以北清砲火交遑去焉。

これは、盧溝橋事件の起きた直後の事情を伝える記載で、高島菊次郎氏は日滿パルプ、山陽パルプ工業、樺太酒精工業、王子造林の各社を創設、いずれも社長に就任した年にあたる。

また次の宋拓智永千字文に付した高島氏の記載には、優れた作品を日本国内に留めようと腐心した山本竟山氏の姿勢が窺える。

・二十三号。宋拓智永千字文。有数子跋文。羅原覺携来。此本竟山老逸強使余収之也。蓋由欲留此本邦之意極熾焉。

山本竟山(1863～1934)氏と高島氏とは、このように中国書画を介した交流があった。山本氏は昭和7年(1934)に没し、2年後の昭和9年(1936)には、京都において山本竟山氏の遺品競売会が開催された。高島コレクションに山本竟山旧蔵品が多いのは、生前からのよしみもあったのであろうが、「手控え帳」の記載に「遺愛」や「遺墨品」の語が示すように、山本氏の没後、おそらくは遺品競売会などで入手したしたことによるものと考えられる。

《山本竟山氏旧蔵品》

- ・四十六号。龍藏寺碑。竟山老旧蔵。
- ・四二〇。王鐸。字覺斯。文安。孟津人。天啓進士。草書。晴光翁。山中明夜王鐸。竟山老遺墨品。老帖書曰。崇禎十二年己卯。王文安四十八歳作。昭和九年春於京都遺品競売入作同秋原改装。
- ・四二一。(王鐸)臨右条幅。竟山老遺愛。天啓十六年五十三歳作(寛永廿年)。
- ・百二十六号。醉翁亭記。小楷冊。竟山旧蔵。
- ・百三十九号。明賢詩翰合作卷。竟山旧蔵。
- ・百八十二号。明李竹嬾題鶴洲書屋詩卷。行書。梧竹楊守敬鳴鶴一六觀又跋。竟山旧蔵。
- ・三八一。顧鶴逸。春景山水。小点。絹本横披。光緒二十九年。竟山老遊長江時写贈之。
- ・三八三。同(楊守敬)。淵明飲酒詩。二十首之内。全紙。竟山老遺愛。
- ・三九一。翁同和。聯大字。吳昌碩題。竟山遺愛。
- ・三九四。何紹基。隸書四屏。竟山遺愛。
- ・四五三。(何子貞)何道州臨漢碑二種大冊二。八十二歳作。竟山老遺愛。妙品。
- ・五一七。同(吳昌碩)。集石鼓聯。竟山遺愛。

澄懷堂の山本二峯(1870～1937)氏の旧蔵品も多く、以下の26件を数える。

《山本二峯氏旧蔵品》

- ・四号。元康里子山。書翰。山本二峯旧蔵。康里巖。字子山。蒙古有族仕元世祖。至正五年卒五十一。正書。法虞永興。草書。出入鍾王兼南宮。
- ・九号。宋大儒張南軒墨蹟卷。二峯旧蔵。行書。
- ・四〇三。董其昌。大長条幅。大書七絶。山本二峯氏旧蔵。
- ・四三五。草書七言。倪元璐。題画七絶。欽堂題。二峯旧蔵。
- ・四三六。紙本。同(倪元璐)題画七絶。山本二峯旧蔵。
- ・四三七。絹本。二峯旧蔵。倪元璐。五律。滿市花風起。黒木額。
- ・四四七。黄道周。長条幅紙本。長七尺八寸。巾一尺七寸五分。山本二峯旧蔵。石城寺七律。
- ・四五〇。明中葉之下。孫克弘。字允執。号雪居。山本二峯旧蔵。十年入吾手。
- ・百〇一号。沈石田。万寿吳江図。并詩書卷。二峯旧蔵。経江藤長安堂。昭和十一年入余堂。
- ・百十六号。唐伯虎。夢筠図。并長句卷。二峯山本氏旧蔵。昭和十年獲之。
- ・百二十五号。(王寵)小楷自作雜詩十四首卷。二峯旧蔵。
- ・百五十二号。陳眉公。彩筆江南秋景卷。二峯旧蔵。董玄齋題詩。
- ・百五十六号。仮庵行書柴公墓誌冊。二峯旧蔵。
- ・百六十九号。楊文驄。金箋水墨山水長卷。二峯旧蔵。
- ・百九十二号。王思仁。詩翰真蹟。二峯旧蔵。
- ・三一〇。毛奇齡。大幅。山本二峯旧蔵。
- ・三四二。戴明説。紙本条幅。二峯旧蔵。
- ・三五二。鄧完白。七言行書。山本二峯旧蔵。
- ・三七八。吳熙載。花卉四屏。紙本。吳雲題。二峯旧蔵。
- ・四〇六。曾國藩。行書官籤。長大幅。二峯老旧蔵。
- ・三〇九号。龔鼎孳紀映鐘書龔魏唱和詩卷。二峯旧蔵。
- ・三一八。惲南田。惲東園山居図卷。二峯旧蔵。
- ・三六七。袁随園詩翰冊。二峯旧蔵。
- ・三九〇。段玉裁。尺牘冊。二峯旧蔵。
- ・三九一。翁方綱。画錦堂記行書冊。二峯旧蔵。
- ・四一一。法梧門。楷書二則卷。中有草書一紙。翁覃溪並諸家題識。咏詩龕二百。二峯旧蔵。

入手の年月を記す例は少ないが、山本二峯氏の最晩年にあたる昭和10年・11年に高島氏の所有に帰した作のあることが知られる。

当時、聴氷閣コレクションの拓本収集に助言を与えていた篆刻家・收藏家の河井荃廬(1872~1945)に言及する記載には、以下の作品がある。

- ・四十三号。旧拓争座位帖。大震後求之経仙廬翁。値三百金。
- ・四二四。同(王鐸)行書条幅紙本。頗得六朝之氣。河井氏将来。
- ・三五〇。(吳歷)山水図。此幅将来際中国某富家之子遊学吾邦也。父親戒彼曰万不得止時以此代資。介河井老遂入余居焉。于時昭和八年比。

- ・三九三。鄧完白。完白山人分書冊。昭和十一年獲之。經仙廬氏。
- ・五二二。(虚谷)扇面。金魚。辛卯歲。鳴鶴訪上海際寄贈者也。翁歿後歸仙廬氏。有遂入吾居矣。
- ・五五〇。(趙搗叔)四幅。勞鐘山氏倩仙廬氏獲之。快哉々々。

顔真卿の争座位帖と鄧石如の分書冊は、あらかじめ河井氏に打診をしていた感があり、河井氏の斡旋を経て入手しえた作品のようである。趙之謙の四屏は、言葉数が少ないものの、趙之謙作品の収蔵家として知られる河井氏の花卉四屏を求めたが断られ、間に鐘氏を立てて、いったん鐘氏に買い取らせたものを入手したと思われる。趙之謙 40 代の代表作として喧伝される四屏であるだけに、「快哉々々」の書き付けが微笑ましい。

山本竟山、山本二峯の両コレクション、また河井氏斡旋になる作品は、すでに日本国内に入っていた中国書画であるが、中国の骨董商もしきりに日本を訪れていた。最も多く作品を納入していたのは、上海中国書店の主人である金頌清で、彼は三井の聴氷閣コレクションにも優品を納めている。

《金頌清氏将来品》

- ・五十四号。天癸神讖卷。昭和十二年春金携来。未示他直入余居也。
- ・五十七号。唐濮陽令于孝頭碑。昭和十二年金携来。値一百金。
- ・百一四号。夏口。墨竹大卷。昭和十一年秋。金携来。
- ・百三十一号。徐青藤。草書卷。昭和十一年獲之於晚翠軒金展觀。
- ・百三十二号。莫雲卿。是龍。草書山居雜賦卷。昭和十一年金携来也。
- ・三四一。(伊墨卿)詞書。昭和十二年春。金携来。
- ・三七三。姚姬伝。秋夜七絶草書。昭和十一年春。金携来。値二百金。
- ・三九九。錢叔蓋。秋山著書図。聯落。半短。昭和十一年夏。金氏携来。
- ・三六二。(鄭板橋)墨竹画冊。題詩文。乾隆辛巳作。昭和十一年初冬。金携来。
- ・四四五。(包世臣)臨曹娥冊。道光庚子。昭和十二年。金携来。
- ・五一九。(吳昌碩)墨葡萄。長条幅。光緒壬寅作。昭和十一年夏。金氏携来。
- ・五五九。(趙搗叔)大字楷書四屏。昭和十二年春。金携来。

このように昭和 11 年から 12 年にかけて、金頌清は拓本・中国書跡・中国絵画を将来し、昭和 11 年には晚翠軒で展觀を行うほどの豊富な商品を持ち合わせていたらしい。他にも、羅原覚氏の将来品、あるいは羅振玉の旧蔵品として以下の作品がある。

《羅原覚将来品》

- ・四号。国学本蘭亭初拓精品。羅原覚携来。
- 二十三号。宋拓智永千字文。有数子跋文。羅原覚携来。此本竟山老逸強使余収之也。蓋由欲留此本邦之意極熾焉。
- ・四八五。卷。朱子勤先生。羅原覚寄贈。
- ・四八六。同。詩文稿集細書。前附先生肖像。羅君次回来朝将来。

《羅振玉旧蔵品》

- ・五十三号。旧拓魏楊大眼造像碑有額。羅振玉旧蔵。昭和十一年冬蔵之。値百金也。
- ・百〇九号。設色山水卷。聽泉図卷。昭和十二年春求之。羅振玉旧蔵。

・三五八。(湯貽汾)竹外数峯。羅振玉旧蔵。

もっとも羅振玉の旧蔵品については、「手控え帳」に記載がないだけで、上記の他に高島コレクションの作品に見られる題跋や鑑蔵印から、羅振玉の旧蔵と知られる作品はかなり多い。

最後に、購入価格についての記載は、宋拓の群玉堂米帖を筆頭に、以下の20種がある。宋拓の群玉堂米帖は、米芾の書を取める巻八。翁方綱が随所に識語を書き付けた名品で、5000金があまりに高く、折衝の末に3500金で購入したという。当時、宋拓の名品がいかに高価で取引されていたかを示す好材料である。明時代の董其昌の書・明末清初の長条幅などが、おおむね500金で購入できた時代であった。

《参考・購入価格例》

・七号。清翁覃溪双鈎蘭亭冊。有跋覃溪法式善外。昭和十二年初夏六月。盛氏展観。値八百金。

・三十六号。漢華山廟碑。長垣本静圃双鈎。付跋文書写。昭和十一年求於晚翠軒。値百二十元。

・四十三号。旧拓争座位帖。大震後求之経仙廬翁。値三百金。

・五十三号。旧拓魏楊大眼造像碑有額。羅振玉旧蔵。昭和十一年冬蔵之。値百金也。

・五十六号。宋拓群玉堂米帖。翁覃溪他跋。昭和十二年六月於盛氏展観獲之。値称五千金。折衝得宜以参千五百金。

・五十七号。唐濮陽令于孝顕碑。昭和十二年金携来。値一百金。

・十二号。宋鄭所南墨竹真蹟。神品。跋陸居仁、張長卿、高士奇、錢良友外。昭和十二年五月盛氏展観。値併蘇子美等詩翰鮮于伯璣書四千五百金也。

・四二五。王鐸。長条幅。昭和十六年六月。守口有香堂。傅山臨書共金五百金。

・四三四。(倪元璐) 続本。聯落。昭和十年三月。守口納入。値二百金。

・四四四。傅山。昭和十六年六月。有香堂。与王鐸長条幅値金五百金。

・百四十五号。(董其昌)明礼部主事吳敦之使君伝。行書卷。昭和十二年五月購於晚翠軒。値五百五十金。

・百四十七号。(董其昌)草書大字絹本。不有跋。昭和十二年六月。盛氏展観。値四百五十金。

・百八十九号。明錢穀。淡彩山水。昭和十二年七月中旬獲之。値千七百円。此卷金頌清余之東北旅行中携行与他数十品也。余僅選此一件。夫以北清砲火交遑去焉。

・三四三。同(戴明説)。懸崖墨竹。続本。此余大連在任中所獲。自原田氏北京将来品中也。値八十金。

・三七三。姚姬伝。秋夜七絶草書。昭和十一年春。金携来。値二百金。

・三七七。(吳讓之)聯。十一年春求介小野氏。値百四十金。

・三四七。張照。論律法疏草冊。何子貞崇禹齡跋。昭和十二年六月獲於盛氏展観。値三百六十金。

・三四八。得天小像。并臨思翁書小卷。前同断。値四十五金。

・三八二。(王文治)臨二王書冊。昭和十二年初夏獲之。盛氏旧蔵。値百三十五金。

・四六一。吳廷颺。聯。十一年冬。求經鐘山氏。值百四十金。

【三井高堅氏の聴氷閣コレクション】

三井高堅氏の聴氷閣コレクションについては、樋口一貴氏が、平成10年刊行の『聴氷閣旧蔵碑拓名帖撰一新町三井家一』「三井高堅と聴氷閣拓本コレクションの形成」の中で、①三井高堅氏について、②高堅氏をめぐる環境について、さらに③拓本収集と河井荃廬について言及されている。聴氷閣コレクションの特徴の一つは、作品に附属する添状などの資料を保存している点にあり、附属文書から購入価格だけでなく、入手に至るさまざまな経緯をうかがうことができる。

樋口氏の論考によれば、聴氷閣拓本コレクションは、取得年代の判明する69点からみると、明治20年から昭和13年まで、高堅氏が新町家当主であった青年期から財界の第一線を退くまでの長期にわたって収集されたものであり、なかでも大正期は、当時の中国国内の混乱が名帖を国外へ流出させたという状況を反映してか取得点数が多いことが分かる。以下に樋口氏のまとめた69点の取得年を列挙する。

明治20年、1点。明治33年、1点。明治34年、2点。明治39年、1点。明治41年、1点。明治42年、1点。明治43年、1点。明治44年、2点。明治45年、15点。大正4年、3点。大正5年、5点。大正6年、3点。大正7年、4点。大正8年、2点。大正10年、4点。大正11年、1点。大正13年、2点。大正14年、1点。大正15年、1点。昭和2年、2点。昭和3年、3点。昭和4年、5点。昭和5年、1点。昭和6年、1点。昭和7年、1点。昭和9年、2点。昭和10年、1点。昭和11年、1点。昭和13年、1点。

2011年3月15日から5月15日まで、東京国立博物館と台東区立書道博物館の連携企画「拓本とその流転」を開催した際、三井記念美術館の樋口氏のご高配によって、借用作品については附属文書をも借用し、これらを調査することができた。同展で借用した作品は、清時代と明時代の拓本コレクターとして名高い①李宗瀚旧蔵品、②安国旧蔵品にかかる拓本群である。周知のとおり、李宗瀚は唐時代の孤本を中心とした作品の収集に、安国は先秦の古代文字、石鼓文および泰山刻石の旧拓の収集に心を砕き、それぞれが類まれなコレクションを形成した。

高堅氏が中国の名拓を収集するにあたり、内外に優れたコレクションとして盛名を馳せる李宗瀚・安国の旧蔵品に狙いを定めるのは、至極当然のことであったと思われる。その入手経緯などに関する詳細な事情については、改めて三井記念美術館の研究者の方々から掘り下げた論考が発表されると思うが、ここでは調査をご許可いただいた附属文書から知られる入手の経緯を簡単に報告させていただきたい。

《李宗瀚の旧蔵品について》

臨川の名門である李氏一族に生まれた李宗瀚(1769~1831)は、進士に及第し官途を歩むかたわら、豊かな経済力を背景に、素晴らしい拓本のコレクションを形成した。なかでも、原石が既に失われ、世に拓本が1本しか伝えられない啓法寺碑、孔子廟堂碑、孟法師碑、

善才寺碑の4種は、臨川李氏の四宝として喧伝され、これに6種を加えた拓本は、臨川李氏十宝として広く知られている。

三井高堅氏は、李氏四宝のうち孔子廟堂碑、孟法師碑、善才寺碑の3種を入手したのみならず、李宗瀚の十宝と考えられる拓本や旧蔵品をも購得されている。「拓本とその流転」開催にあたり調査をさせていただいた李氏旧蔵の拓本6種について、附属文書の有無、購入の時期、価格、仲介者を示すと以下のようなになる。

- 1、孔子廟堂碑、附属文書なし。
- 2、善才寺碑、附属文書なし。
- 3、集王聖教序、大正5年(1916)、虞恭公とあわせて4000円、金頌清。
- 4、孔穎達碑、大正7年(1917)、7200円、金頌清、河井荃廬。
- 5、祝縑碑、大正10年(1921)、4343円43銭、河井荃廬、勝山岳陽。
- 6、孟法師碑、大正13年(1924)、34350円(25650円)、山鹿義教、北京李氏(春湖分家)。

1、孔子廟堂碑
李氏四宝の一つ。
附属文書なし。

2、善才寺碑
李氏四宝の一つ。
附属文書なし。

3、集王聖教序
李氏旧蔵品。

・大正5年(1916)4月12日、金頌清が気仙群にあてた書簡がある。※江西省南昌で臨川李氏に会っていること。江西の紳士であって商賈の流れではないこと。人を介して各碑を閲覧、なかでも虞恭公・聖教序は精彩があり、翁方綱・李宗瀚の題跋があること。これらは臨川李氏十宝中の2碑であること。九成宮醴泉銘は無跋であるが、端方の所蔵品に匹敵すること。前者の2碑で6000円、九成宮醴泉銘が1600円。合計7600円。

・大正5年4月26日、金頌清が気仙群にあてた書簡がある。※宋拓3帖の斡旋を3年間もしていること。3帖で7700円、高くはないこと。宋拓はすでに少ないこと。金興祥の名前であること。

・大正5年4月30日、金頌清が気仙群にあてた書簡がある。※虞恭公・聖教序の両冊4000円を受領した。九成宮醴泉銘を入手した。

・大正5年5月12日、駿河町の文書課より上海支店長に電報、社長勘定として金頌清に4000円を支払うよう指示。5月8日の手紙は取り消す。※金頌清の手紙からひと月後には支払が完了している。

・5月16日、金頌清より三井物産株式会社あての領収書、4000円。

・5月16日、三井物産株式会社から新町三井家執事にあてた4000円の受取証がある。

- ・5月22日、三井物産株式会社から新町三井家執事にあてた4000円の請求書がある。

4、孔穎達碑

李氏旧蔵品。

- ・大正6年(1917)12月29日、金頌清が気仙群にあてた書簡がある。
- ・大正6年12月30日、金頌清が気仙群にあてた書簡がある。
- ・大正7年4月22日、河井荃廬が三井源右衛門にあてた書簡がある。
- ・大正7年5月31日、金頌清が陳印僧に代わって、河井荃廬より7200円を領収した手札がある。※「孔穎達碑」は陳印僧より購入したことが分かる。
- ・河井荃廬が換金などの明細を記した手札がある。

5、祝継碑

- ・大正9年(1920)2月9日、河井荃廬が三井源右衛門にあてた書簡がある。
- ・大正10年(1921)2月7日、勝山岳陽の領収書、三井物産株式会社北京出張員あて、金額4300元。※「三井物産株式会社北京出張員御中」と印刷された専用の用紙がある。
- ・大正10年2月9日、勝山岳陽が樵石梶山兀庵にあてた書簡がある。
- ・大正10年2月24日、三井物産株式会社が新町三井家御執事にあてた4343円43銭の受領書がある。

6、孟法師碑

- ・大正13年(1924)10月13日、山鹿義教が新町三井家執事にあてた34350円の受領書がある。※北京李氏(春湖分家)が特使として係る。旅費300円、謝礼1000円。
- ・大正13年10月9日、横浜銀行から三井物産株式会社にあてた25650円の英文支払書がある。
- ・大正13年10月16日、北京より購帰の書き付けがある。
- ・大正13年10月23日、三井物産株式会社が新町三井家御執事にあてた25650円の請求書がある。
- ・大正13年10月27日、三井物産株式会社が新町三井家御執事にあてた25650円の受取証がある。

付記

李宗瀚の李氏四宝の中の2件「孔子廟堂碑」、「善才寺碑」に附属文書がないのは残念至極である。将来、収蔵庫の片隅から、関連文書が発掘されることを期待したい。

「集王聖教序」には、大正5年(1916)4月12日、同4月26日、4月30日に金頌清が三井側(気仙群)にあてた書簡が3通附属する。4月26日の書簡には、金頌清が李宗瀚の末裔と、拓本の交渉をすでに3年間もしていることを吐露している。すなわち、中国が大きく揺れ動いていた1913年、金頌清はすでに名拓の所有者である李家に狙いを定め、李宗瀚旧蔵の名拓を入手すべく策を講じ始めていたことがわかる。

1916年、金頌清は江西省南昌を訪れ臨川李氏に会っているが、李氏は江西の紳士であつ

てバイヤーではなく、おいそれと作品を見ることはできなかった。そこで金頌清は人を介してようやく各碑を閲覧し、臨川李氏十宝を含む拓本を実見している。そのなかでも、金頌清の眼には、虞恭公・聖教序の2件は特に精彩があり、翁方綱・李宗瀚の題跋が記されているとして推薦している。

李宗瀚の孫にあたる李翊煌は、かつて李宗瀚の旧蔵品から10種類の拓本を選び、鴻文書局から影印本を刊行したことがあったが、印刷が甚だ悪く、光緒19年(1893)改めて蜚英館の潘燮臣氏を介して重印したことがあった。これが臨川李氏十宝として一般に喧伝されるようになり、金頌清がいう臨川李氏十宝も、同書と同じ碑目を挙げている。実際に李宗瀚がいかなる碑目を李氏十宝としたかについては、再考すべき余地が残されている。

ちなみに1915年春、日本に疎開していた羅振玉が帰国した際の著作『五十日夢痕録』によれば、同年3月1日、羅振玉は李翊煌のもとで、李宗瀚の旧蔵になる拓本を見ている。李翊煌は国変後、上海に寓し、医術を以て自給していたという。

金頌清は他にも、九成宮醴泉銘は無跋であるが、端方の所蔵品に匹敵するとして推薦している。虞恭公・聖教序の二碑で6000円、九成宮醴泉銘が1600円、合計7600円の金額であった。

《安国の旧蔵品について》

明時代の中期に活躍した安国(1481~1534)は、一代で巨万の財を蓄え、鄒望・華麟祥とともに、無錫の三富豪と称された人物である。古器物や書画の収蔵家としても知られ、なかでも10種の石鼓の旧拓を所蔵したことから、最晩年に書斎の名を十鼓齋と名づけた。とりわけ、元時代の倪瓚の款記がある石鼓文(中権本)の購得を契機として、矢継ぎ早に入手した石鼓文(先鋒本)は現存する最旧拓、石鼓文(中権本)は残存文字が497字と最多を誇る名拓であった。安国の旧蔵になる拓本5種について、附属文書の有無、購入の時期、価格、仲介者を示すと以下のようなになる。

- 1、石鼓文(後勁本)、附属文書なし。
- 2、石鼓文(安国第三本)、附属文書なし。
- 3、泰山刻石(五十三字本)、大正8年(1919)11月、24000円、河井荃廬。
- 4、石鼓文(先鋒本)、大正10年(1921)6月、42000円、金頌清。
- 5、石鼓文(中権本)、昭和10年(1935)、20000円(28350円)、金頌清、河井荃廬、江藤涛雄、村木北水。

1、石鼓文(後勁本)
附属文書なし。

2、石鼓文(安国第三本)
附属文書なし。

3、泰山刻石(五十三字本)

- ・大正 8 年(1919)10 月 25 日、河井荃廬が野平支店長にあてた 26000 円の領収書あり。
- ・大正 8 年 10 月 25 日、河井荃廬の表書きで、金頌清の 24000 円の領収書あり。
- ・大正 8 年 10 月 26 日、上海の河井荃廬が三井源右衛門にあてた書簡あり。※明日 27 日、杭州の趙之謙墓を詣でるとの書き込みあり。

4、石鼓文(先鋒本)

- ・秦綱孫が碑文を考証した書付 2 枚がある。
- ・大正 10 年(1921)5 月 24 日、金頌清の 42000 円の収条がある。
- ・昭和 10 年(1935)4 月 22 日、会計課長が新町三井家執事にあてた書付があり、上海の豊陽ホテル気付で、江藤涛雄に 20000 元を支払った内容。
- ・昭和 10 年 4 月 22 日、会計課長が上海支店長にあてた電報があり、新町三井家勘定として江藤涛雄に銀 20000 元を支払うよう指示がある。

5、石鼓文(中権本)

- ・大正 10 年(1921)8 月中秋後 1 日、金頌清が河井荃廬にあてた書簡がある。
- ・昭和 6 年(1931)6 月 10 日、河井荃廬が三井源右衛門に、石鼓文・泰山刻石・張玄を 60000 円で売るがいかがかと問い合わせる電報がある。
- ・昭和 6 年 6 月 11 日、江藤涛雄が三井源右衛門に、石鼓文と泰山刻石の両帖の価格が日本円で 60000 円である旨を伝える電報がある。
- ・昭和 10 年 4 月 7 日、上海の豊陽ホテルの便箋にて江藤涛雄が村木北水にあてた書簡がある。
- ・昭和 10 年 4 月 10 日、上海の豊陽ホテルの便箋にて江藤涛雄が村木北水にあてた電報がある。
- ・昭和 10 年 4 月 20 日、村木北水が三井源右衛門に、石鼓文を銀 20000 円で売る話を決めたと伝える電報がある。
- ・昭和 10 年 4 月 22 日、会計課長が上海支店長にあてた電報があり、新町三井家勘定として江藤涛雄に銀 20000 元を支払うよう指示がある。これは石鼓文(先鋒本)の附属文書と同一(カーボン紙による写し)。
- ・昭和 10 年 4 月 23 日、江藤涛雄が三井物産株式会社上海支店にあてた 20000 元の領収書がある。
- ・昭和 10 年 4 月 22 日、用度掛の電信料附替(11 円 20 銭?)の伝票がある。
- ・昭和 10 年 4 月 22 日、三井物産株式会社会計課長が三井源右衛門御執事にあてた書付がある。この書付は石鼓文(先鋒本)の附属文書と同一(カーボン紙による写し)。
- ・昭和 10 年 4 月 23 日、村木北水が三井源右衛門に、物産より金受けたと伝える電報がある。※朱墨で「昭和 10 年 4 月 23 日午後 2 時 40 分着」とあり、一刻一秒を争うかのような事情が窺える。
- ・昭和 10 年 4 月 25 日、村木北水が三井源右衛門に、石鼓文を買い取り 30 日に持ち帰る旨を伝える電報がある。
- ・昭和 10 年 5 月 6 日、三井家の村木北水が三井家の浅井也滋太にあてた書簡がある。※残

る石鼓文と泰山碑の斡旋を記す。他に①柳公権の神策碑(呼称 30000 元)、②張黒女墓誌(呼称 20000 元)、③重刻九成宮(秦綱孫旧蔵)を紹介する書面がある。

・昭和 10 年 4 月 27 日、上海の江藤寿恭が豊陽ホテルの便箋と封筒で村木北水にあてた書簡がある。

・昭和 10 年 5 月 3 日、三井物産株式会社社会計課が新町三井家執事にあてた 28350 円の請求書がある。

・昭和 10 年 5 月 6 日、三井物産株式会社が新町三井家執事にあてた、28350 円の受取証がある。

・昭和 10 年 5 月 28 日、本店用度掛が新町三井家にあてた電信料(11 円 20 銭?)の立替票がある。

付記

石鼓文の名拓として知られる石鼓文(後勁本)、石鼓文(先鋒本)、石鼓文(中権本)の 3 種のうち、後勁本には附属資料がなく入手の時期が不明であるが、先鋒本は附属の資料から、大正 10 年(1921)6 月に入手したことがわかる。後勁本、先鋒本の 2 種は、金氏がおそらくほぼ同時期に河井荃廬を介して三井に売却したものと推測される。これに対して、残存文字が最多を誇る中権本は、かつて河井荃廬が交渉したものの金額が折り合わず不首尾に終わり、1935 年にある事情によってはじめて日本に流出することとなった。

1935 年、中権本は無錫県常州に在住する某氏の所蔵で、現品は保険を付して上海の銀行に預けてあった。某家は相当の資産家であるため、強いて売ろうとはせず、もし売るのであれば中権本と泰山刻石の 2 品で 40000 元であれば手放してもよい、との一点張りであった。交渉にあたった村木北水は、到底無理だと断念して、北京満州方面を回って帰国しようとしていた折、某家の親戚筋にあたり上海に在住して芸苑真賞社の秦綱孫から、所蔵者の娘に近頃縁談話が持ち上がり、何かと金子が入用であるため、2 品は不可分ではあるものの、多少譲歩してもよいとの連絡が入った。そこで村木は価格の交渉を再開したが、某氏は容易に価格を下げず、また、先代が別号を「周石秦四斎」と名付けたほどの遺愛の品であることを理由に、あくまでも 2 品不可分の条件を崩さなかった。再三の交渉を経て、価格は 20000 円まで下がり、三井が支払った総額は 28350 円であったことがわかる。

三井家では 1919 年に泰山刻石(五十三字本)を入手しているために、安国旧蔵の泰山刻石を新たにコレクションに加えることはなく、国内に将来された泰山刻石は、後に中村不折の入手するところとなった。いわゆる 165 字本が、この拓本に該当すると考えられる。

追記：槐安居コレクションについては、宮崎法子氏を研究代表者とする科学研究費「近代日本における中国書画コレクションの形成に関する研究」の成果に若干の修正を加えたものであり、聴氷閣コレクションについては三井記念美術館の樋口一貴氏のご高配のもと、台東区立書道博物館の鍋島稲子氏と共同で調査した成果の一部である。

幕末期における東アジア絵画コレクションの史的位置

近代との比較

板倉聖哲（東京大学）

日本における「美術」概念の成立をめぐる議論は、近年の近代美術史学における大きな成果と言えよう¹。「美術」という語は明治 6（1873）年、ウィーン万博参加における出品分類の区分名として登場し、現在のように視覚芸術に限定されるようになったのは明治 20 年代以降とされる。新生の語彙としての「美術」は従来の「書画」に象徴される概念・枠組みとの間に軋轢を生じさせながら整合・再編され、「美術」をめぐる様々な制度が成立していったのである。過去から現在に至るまでの史観をなす「美術」史学も、美術品を陳列する「美術」展覧会も近世から近代にかけて断絶と継承の過程を経て生まれたものであり、その起源は江戸時代以前に遡り得る。「古・美術」への嗜好は「古物」に対する愛好、好古趣味という形として既に広がっており、展覧会・博覧会も江戸時代後期に流行した「書画会」や寺院の開帳における展示がその直接の前身に相当する²。

又、東京国立博物館に一括して寄贈・保管される木挽町狩野家の膨大な模本類は幕末に活躍した晴川院養信（1796～1846）やその門下たちによる古画の模写で、長年の蓄積に基づいた、和漢古画のいわば画像データベースと呼ぶべきものである。江戸時代前期に狩野探幽（1602～1674）が膨大な縮図群を遺しており、これがその伝統を継承したものであることは言うまでもないが、のみならず、粉本主義に陥った狩野派が原本に回帰しようという側面も持っている。日本・中国の古画がそれぞれある程度原画の大きさを考慮して丹念に模写され、さらに所蔵者や模写者のデータなどが書き込まれている。この作業は明治に入っても内国絵画共進会等の大展覧会時に模写の機会を得て続けられていたのである。同時に、狩野派によるこの近世初期以来のイメージの蓄積が画像・所在情報として「美術」制度の基礎データの一部になったと見なすことができる。

そうした観点に立てば、「寛政の改革」の推進者である幕府老中、松平定信（1758～1829）による『集古十種』（寛政 12（1800）年以降刊）の意義が非常に大きいことは言うまでもない³。『集古十種』は、日本国内にある古文化財を初めて総合的に全国規模で調査した記録報告書で、全 85 巻、掲載点数 1859 点に及ぶ⁴。対象となった「十種」とは鐘銘・碑名・兵器・楽器・書画・印章・扁額・肖像・銅器・文房具。ここには明らかに後の「美術」の範囲とずれが生じていることも確かである。編纂の目的は単なる定信個人の好古趣味を超え、古物の消失を恐れ、それに備えると共に、古物から昔の制を学ぶため、全国規模で調査・取材の上、取捨選択して編纂したことが記されている。古文化財保護を目的とした文化政策の一環であり、この書物はその意味で近世のいわば国宝全集ということになる。

定信の命を受けて実際に資料収集を担当したのは序を記した儒学者広瀬典、柴野栗山を初めとする定信周辺の文人、又、画として記録したのが画人の谷文晁（1763～1840）やそ

の一門（養子の文一、門人星野文良、蒲生羅漢、喜多武清）、画僧白雲、巨野泉祐（大野文泉）といった画人たちであった⁵。

『集古十種』に掲載された絵画は「弘法大師真蹟 七祖賛」「名物古画」「雪村所摸 牧谿・玉澗八景」で⁶、「名物古画」は中国絵画及び日本の漢画に限られている。ここに掲載される画（及び現在のデータ）は以下の通り。

唐・呉道子「観音図」（京都・東福寺）

唐・呉道子 三幅対（京都・東福寺）

元時代「釈迦三尊図」として現蔵

唐・呉道子 三幅対（京都・大徳寺総見院）

元・（伝）呉道子「観音図」と南宋・李唐「山水図」双幅の異種配合で高桐院所蔵

元・趙子固「墨竹図」双幅対（京都・南禅寺）

元・（伝）趙子固「墨竹図」として現蔵

北宋・徽宗「桃鳩図」（相阿弥所持 木下家）

東京・個人現蔵

南宋・牧谿「菓子図」（京都・大徳寺龍光院）

南宋・（伝）牧谿「柿・栗図」として現蔵

南宋・陳容「龍図」（京都・大徳寺龍光院）

南宋・牧谿 五幅対（京都・大徳寺方丈）

南宋・牧谿「観音猿鶴図」と（伝）牧谿「龍虎図」として現蔵

室町・雪舟「金山寺・育王山図」（芸州浅野家）

（伝）雪舟として個人現蔵

南宋・牧谿「観音図」（京都・東福寺）

唐・王維「瀑布図」（京都・智積院）

現蔵、南宋画と見なされる

南北朝・可翁 二幅対（京都・南禅寺）

明・萬国禎「睡鷗図」（京都・南禅寺）

現蔵

南宋・牧谿「猿猴図」（京都・大徳寺総見院）

（旧伝）南宋・牧谿ながら室町時代の作として大徳寺蔵

南宋・牧谿 二幅対（京都・南禅寺）

元・（伝）牧谿「柳燕・松鳩図」として個人蔵

北宋・李公麟「虎図」（京都・正伝寺）

現蔵、若冲が摸写した際には南宋・毛益の伝称 朝鮮絵画と見なされる

南宋・牧谿「寒山題壁図」（湯島・麟祥院）

元・（伝）牧谿「豊干寒山拾得図」として京都・相国寺蔵

南宋・梁楷「布袋図」（京都・妙心寺）

この「名物古画」は「古渡」、しかも京都の名刹に所蔵される宋元画が中心となっており、その点で谷文晁が関わった版本の中でも、他とは異なる、特殊な選定意図が明らかに感じられる⁷。まず日本絵画といえば水墨画家、初期水墨画家の可翁・日本水墨画の大成者と称される雪舟の二人のみで、両作品は共に当時の絵画史意識からしても日本水墨画の「古典」というべきものであったろう。続編として計画されていた『古画類聚』が絵巻物を中心とした日本絵画の画像データベースであったことを合わせて考慮すれば⁸、『集古十種』「名物古画」では「古典」となる中国絵画の流れを意図して選定したと考えるべきである。これは現在の国宝・重要文化財指定の選定意識にも連なっていくものである。

資料収集に当たっては原画を実見して模写する場合と模本を利用する場合がある。例えば、『集古十種』の徽宗「桃鳩図」の写しを見ると原図を見たとは思えないクオリティだが、実際、「画学齋過眼図藁」(個人)に登場する模写は原図の趣をよく理解し留めており、その表現は全く異なっていると言えよう。この挿図はおそらく狩野派の粉本を用いたと推測される⁹。逆に言えば、それは「桃鳩図」が実見せずとも「名物古画」に入れるべきであるという名声を得ていたということになる。又、黄檗宗万福寺のように実際に調査しても近世のものとして加えられなかった場合もある。つまり、日本水墨画の展開を念頭に置いてその「古典」とすべき中国絵画を選定・構成したわけである。

この傾向は、谷文晁が関わった他の版本に掲載される中国絵画の傾向と比べることでより明瞭になる。

『漂客奇賞図』(寛政 2 (1790) 年刊) 来舶画人の清・方濟 (1736~1795) 「奇賞図巻」の模写¹⁰。

『書画甲観』(寛政 6 (1794) 年刊) 同年 3 月 3 日、感応寺で開かれた展覧を馬孟熙らと縮写¹¹。今でいえば展覧会図録に相当する。

『歴代名公画譜』(寛政 10 (1798) 年刊) 中国で版刻された歴代名画集、明末・顧炳編『顧氏画譜』(万曆 32 (1604) 年序) の複製¹²。東晋・顧愷之から明代まで 106 名の画家の作品が掲載される。天明 4 (1784) 年に人から借りて写し、寛政 7 (1795) 年、木村兼葭堂所蔵本を用いて補った。

『凌煙閣功臣画像』(文化元 (1804) 年刊) 明末清初の画家、陳洪綬(1598~1652)の画冊(個人)の複製。凌煙閣功臣画像は伝統的な功臣画像。

『歴朝名公款譜』(文化 5 (1808) 年刊) 宋・元から明・清時代に至るまで中国画家の落款集¹³。

この他、『画学叢書』『文晁画譜』等の画譜にも中国絵画が掲載されている¹⁴。明清時代の絵画・版本の複製の他、選択・模写された画像の中で明清画は大きな役割を果たしていた。これに対して、『集古十種』は室町時代以来の宋元画を主として、原図のほとんどを直接取材し掲載している。この調査自体、谷文晁にとっても千載一遇の機会であったことは想像に難くない。

谷文晁の古画学習は早くから認められ、『本朝画纂』（文化6（1809）年刊）に「毎閱古蹟、不敢挾其品之神逸、必写而蔵焉」とあるように、古画とみれば質を問わず写そうと意識していたと明言している。谷文晁はまず狩野派の加藤文麗（1706～1782）、南画の渡辺玄対（1749～1822）の下で画を学んだが、その折にも木挽町狩野の粉本、玄対所蔵の中国・朝鮮絵画を目睹したはずである¹⁵。中でも、藍瑛（1585～1664）「秋景山水図」（静嘉堂文庫美術館）を初めとする12幅対は明末清初杭州における倣古画の優品である。玄対所蔵であったが、その後、散逸したものの、谷文晁一門においても後々まで重視されていたことが本人・弟子による複数の模本の存在から確認される¹⁶。さらに、谷文晁自身の所蔵品としては明時代の「文姫帰漢図巻」（大和文華館）が知られており、明・李宗謨「陶淵明事蹟図巻」（大和文華館）も谷文晁の鑑定書が付属している。

画家たちは自分の制作のために図藁・縮図・粉本をストックし、各々画像データベースを保有していたと言っていていいだろう。アトリエの私的な側面が窺える点で興味深い資料だが、鑑賞や公開を目的にしないため、伝存しない場合も多い。但し、谷文晁の場合、多くの縮図や粉本が確認されており、既に紹介されてきた。縮図として、

「画学齋過眼図藁」（大東急記念文庫・田原市美術館・個人分蔵）¹⁷

「縮図画冊」（個人）¹⁸

「花鳥図藁」（個人）¹⁹

「縮図冊」（個人）・「縮図冊」（個人）・「縮図冊」（京都国立博物館）²⁰

「縮図巻」（須磨コレクション）等

又、粉本として、

谷文晁一門粉本（東京芸術大学）40点²¹

大場家伝来粉本資料（世田谷区立郷土資料館）178点²²等

が知られている。

現在調査中の谷文晁一門による個人蔵の粉本は1,700点以上、昨年（2010年）夏より調査を開始、新たな発見が少なからずあった。その成果の一部は既に東洋文化研究所のwebにてデータベースとして公開中である（<http://cpdb.ioc.u-tokyo.ac.jp/edo/buncho.html>）。この粉本群は「青山園荘図藁」「戸山山荘図藁」（共に出光美術館）と共に伝来したもので²³、その内、186点が簡易表装されている。この粉本群を含め、膨大な縮図・粉本は谷文晁が見た範囲がある程度推測可能な量とも言えよう。この中には江戸時代絵画では、俵屋宗達「蓮池水禽図」（京都国立博物館）、伊年印「花鳥図」といった所謂琳派の作品、円山応挙・呉春といった円山四条派、林闡苑ら大坂画壇も見出せる。これによって、谷文晁の完成画における画風選択、版画の原図選択の意図を復元的に考察することも可能になる。その全容の紹介は機会を改めたいが、ここでは東アジアという視点から注目される粉本の画像を紹介したい。

まず『集古十種』と合致するものとして、李唐「山水図」双幅（高桐院）・（伝）牧谿「柿・栗図」（龍光院）・（伝）牧谿「豊干寒山拾得図」（相国寺）といった南宋絵画が挙げられる。文晁は完成画としても高桐院の李唐画を典拠として何度も用いており、文晁がこの図を特に重視していたことは確かである。但し、この図が李唐画として認められる契機は島田修二郎の「高桐院所蔵の山水画について」発表（『美術研究』165号 1952年）であり、当時は両宋交替期の画院画家李唐の作品としてではなく唐時代の「山水画の変」を担った呉道子の作品として採用したのである。文晁の完成画には様々な変更が加えられているが、李唐画が持つ一見粗放な画面の印象、墨面の多用等は意識的に強調されたことが分かる。

その他、宋元時代のものとして南宋・牧谿「老子図」（岡山県立美術館）、南宋・玉潤「山市晴嵐図」（出光美術館）、南宋・羅窓「竹鷄図」（東京国立博物館）、元・顔輝「蝦蟇鉄拐図」（知恩寺）、（伝）元・因陀羅「豊干寒山拾得図」（京都国立博物館）、元・雪窓「墨蘭図」（個人）、元・（伝）貫休「十六羅漢図」（京都・高台寺）等の摸写を認めることができる。又、明時代の画家でも、画院画家として戴進・李在・劉節・林良・呂紀、後期の浙派に属する朱端・陳子和、蘇州で活躍した仇英・唐寅・文伯仁、明末の董其昌・周子冕・楊文驄等、実に様々な画家の作品を見出すことができる。さらに、清時代で量的に目立ったのは江大来ら来舶画人で、中でも花鳥画家、沈南蘋は10点を超えている。

谷文晁は関東南画壇の領袖とされてきたが、完成画の画風からしてその実態は単に南宗画の流れに属するというよりも浙派末流等の北宗画を尊んだと指摘されている²⁴。確かに浙派の殿将とされる藍瑛の十二幅を早く学び、又、多くの宮廷・浙派作品を好んで摸写しており、その習画過程の段階から明代浙派が重視されたことを確認することができた。但し、その一方で、複数の粉本の存在からして、明中期以降の文人画家たちの作品も少なからず実見していたことが分かる。つまり、谷文晁の摸写対象は南・北宗を超えており、当時の東アジア絵画史を通観するものであった。狩野探幽でもその萌芽は見られたが²⁵、やはり偏りがあり谷文晁における広範さはより顕著と言えよう。その背景には、画家としての文晁が作画活動を通じて「八宗兼学」を実践したことも大きい。その上、定信の国家的な文化事業というミッションが、狩野派を超える多くの東アジア絵画を調査・摸写する環境を作ったと言えよう。

さらに、膨大な粉本群の中に、摸写対象として朝鮮・琉球絵画が含まれていることを確認した。つまり、高麗仏画と一見してわかる「阿弥陀三尊図」²⁶、朝鮮王朝宗室画家として著名な李巖（1499～1546以降）の「枯木鷹図」、さらに朝鮮王朝中期の「契会図」・「葡萄図」の4点が朝鮮絵画であり、琉球絵画としては呉師虔（山口宗季 1672～1743）「花鳥図」等を見出すことができた。17世紀の段階では、狩野探幽は朝鮮前期の山水画を中国絵画史の中で北宋時代の山水画として位置付けていたが²⁷、文晁は文献からも朝鮮絵画に対する言及があるように、東アジアの広がりの中で多元的に捉えていた。『文晁画談』「唐人秀文」では「疑らくは秀文は朝鮮の人なるにや」と、明人とされていた秀文の画蹟に対して朝鮮絵画の可能性を指摘しており、同時代の屋代弘賢（1758～1841）も『輪翁画譚』「牧溪淡墨山水」で、画風の相違を指摘して伝牧谿画を「朝鮮の古画」と鑑定している²⁸。

又、琉球絵画については、江戸時代中期、近衛家熙(1667～1736)・木村探元(1679～1767)・渡辺始興(1683～1755)の間で交わされた会話の記録の中に興味深い指摘を見出すことができる。「琉球国には何と在る者が絵が一よいか。呉師虔と申す者孫億弟子にて書き申す者にて御座候由申し上げ候処、成程関白の方へある見た、孫億か様に見ゆる。朝鮮国は絵も字も琉球程ない、琉球は学文もとかくよく風雅な国じゃ。段々学者もできたであろふ。」(木村探元『京都日記』享保20年(1735)閏3月24日条)とあり、福建画壇の孫億(1638～?)に学んだ呉師虔を取り上げ、琉球絵画を朝鮮絵画と比較してその優秀さを強調している。つまり、18世紀前半の段階で既に家熙の中に琉球・朝鮮絵画双方のイメージが明確にあったことが前提となっている²⁹。

これらを含む東アジア絵画観は、近代に入って出版された朝岡興禎(1800～1856)編(太田堇補)『増訂 古画備考』(明治37(1904)年刊)の取材範囲と重なっている。狩野派の絵師の息子である朝岡は江戸時代の文献に基礎を置きつつ再編・考証しており、この書物自体、いまだ日本絵画史における基礎文献という評価を保ち続けている。自筆原本には見られなかったが、増訂版では巻50上・下に「高麗朝鮮書画伝並琉球書画伝附印譜」が加えられており³⁰、谷文晁の見た東アジア絵画として確認された範囲は、江戸時代中期の段階でその意識が既に現れており、後の『増訂 古画備考』に引き継がれていったのである。

清王朝の崩壊を契機として、近代日本にこれまで見られなかった南宗画の優品が新たに流入したことも確かである。当時流行していた「南画末流」をフェノロサ同様に批判したとされる岡倉天心(1862～1913)も、そうした状況を目の当たりにして、過去の収集の中心であった北宗画とこれまでに日本で収集されてこなかった南宗画を合わせ、新たな東洋絵画史記述の可能性を確信している³¹。天心が購入したボストン美術館の所蔵品の中には元明清の文人画も含まれており、明治41年(1908)にはボストン美術館で元明画の展覧会も行っている³²。又、そうした背景の下、関西に現在ある著名な明清書画コレクションが成立しており、日中の知識人の間にこれらの文物を東アジアに留めようという思いがあったことは既に指摘される通りである。但し、日本における宋元画と明清画への関心は並行して存在しており、近代に入っても南宋絵画収集は精力的に続けられ、中国絵画収集における日本趣味と呼ぶべきものはもたらす中国側にもよく知られていた。

このように見てくると、受容の際に、江戸時代後期、1800年前後の時点で、中国を中心にして韓国・琉球を含む東アジア絵画圏ともいうべきもの(「漢字文化圏」に倣って喩えれば「漢画文化圏」と呼ぶべきもの)が自覚され、さらに、伝統的な「古典」である宋元画と新たな感性を示す明清画という構造の中で捉える東アジア絵画史観が既に存在したことが絵画制作の前提となっていたと見なすべきであろう。そして、その実態を最も具に窺い知ることができるのが谷文晁という存在なのである。

-
- 1 北澤憲昭『眼の神殿－「美術」受容史ノート』美術出版社 1989年
 佐藤道信『<日本美術>誕生－近代日本の「ことば」と戦略』講談社選書メチエ 1996年
 佐藤道信『明治国家と近代美術－美の政治学』吉川弘文館 1999年
 佐藤道信「日本美術という制度」『岩波講座近代日本の文化史3 近代知の成立』岩波書店 2003年
- 2 古田亮「日本の美術展覧会 その起源と発達」『MUSEUM』545号 1996年
 鈴木廣之『好古家たちの一九世紀－幕末明治における《物》のアルケオロジー』吉川弘文館 2003年
 吉田衣里「古物－江戸から明治への継承」『近代画説』12号 明治美術学会 2003年
 佐藤道信「収集・コレクションとアイデンティティ」『美術のアイデンティティ－誰のために、何のために』吉川弘文館 2007年
- 3 松平定信における古物趣味、文化への関心については以下の文献を参照。
 『定信と文晁－松平定信と周辺の画人たち』展図録 福島県立博物館 1992年
 Timon Screech, *The Shogun's Painted Culture: Fear and Creativity in the Japanese States, 1760-1829*, Reaktion Books Ltd., 2000. (タイモン・スクリーチ『定信お見通し－寛政視覚改革の治世学』青土社 2003年)
 磯崎康彦『松平定信の生涯と芸術』ゆまに書房 2010年
- 4 岩間真知子『『集古十種』について』『集古十種 覆刻版1』名著普及会 1980年
 『あるく・うつす・あつめる 松平定信の古文化財調査 集古十種』展図録 福島県立博物館 2000年
- 5 その際の資料情報収集システムについては以下の論文を参照。
 佐藤洋一『『集古十種』印章類の資料的性格について』『国立民俗博物館研究報告』79集 1999年
 小林めぐみ『『集古十種』の編纂－その目的と情報収集』前掲『あるく・うつす・あつめる 松平定信の古文化財調査 集古十種』展図録
 佐藤洋一「松平定信の文化財情報コレクションと『集古十種』」『コレクションの記号論(記号学研究21)』東海大学出版会 2001年
- 6 「弘法大師真蹟 七祖賛」は東寺所蔵の唐・李真ら及び平安時代の「真言七祖図」を空海の書蹟として画と共に掲載、又、「雪村所摸 牧谿・玉潤八景」では戦国時代の雪村周継が模写した牧谿・玉潤「瀟湘八景図巻」の各図を掲載している。
- 7 河野元昭「文晁の中国画学習－『書画甲観』と『集古十種』」『美術史論叢』18号 2002年
- 8 東京国立博物館編『調査研究報告書 松平定信 古画類聚 本文編』毎日新聞社 1990年
- 9 鈴木泉・武田庸三郎「松平定信周辺による模写絵の制作について」『特別展 文晁とその門人による模写絵－大場家所蔵絵画資料を中心に』世田谷区立郷土資料館 1993年
- 10 鶴田武良「方済筆富岳図と漂客奇賞図－来舶清人研究二」『国華』1301号 1980年
 鶴田武良「方済筆富岳図と漂客奇賞図・補遺」『国華』1042号 1981年
 河野元昭「文晁の中国画学習－『顧氏画譜』と『漂客奇賞図』」『国華』1273号 2001年
- 11 河野元昭、前掲「文晁の中国画学習－『書画甲観』と『集古十種』」
- 12 河野元昭、前掲「文晁の中国画学習－『顧氏画譜』と『漂客奇賞図』」
- 13 中島亮一「谷文晁の中国山水画研究序説」『古美術』61号 1982年
- 14 田中喜作「本朝画纂に就きて」『美術研究』86号 1939年
 樋口秀雄「谷文晁の画譜覚書」『MUSEUM』152号 1963年
- 15 山内長三「舶載画と文晁－及び彼の鑑識について」『写山楼谷文晁』展図録 栃木県立美術館 1979年
- 16 河野元昭「文晁と藍瑛」『大和文華』105号 2001年
- 17 脇本十九郎「画学齋過眼図藁」『美術研究』16号 1933年
 細野正信『大東急記念文庫善本叢刊近世編14 美術書集1 谷文晁「画学齋過眼図藁」』汲古書院 1978年
- 18 上野憲示「谷文晁縮図画冊」『栃木県立美術館紀要』4 1976年
- 19 河野元昭『日本の美術 257号 谷文晁』至文堂 1987年
- 20 狩野博幸「谷文晁の縮図三種」『学叢』3号 京都国立博物館 1981年
- 21 福田徳樹「谷文晁の画稿－画家研究の周辺」、前掲『写山楼谷文晁』展図録
- 22 『特別展 文晁とその門人による模写絵－大場家所蔵絵画資料を中心に』世田谷区立郷土資料館 1993年
 『大場家所蔵絵画資料』世田谷区立郷土資料館 1997年
- 23 榎原悟「谷文晁筆 青山園荘図藁・戸山山荘図藁」『国華』1148号 1991年
- 24 中島亮一、前掲「谷文晁の中国山水画研究序説」

-
- 25 拙稿「探幽縮図から見た東アジア絵画史－瀟湘八景を例に」佐藤康宏編『講座 日本美術史 第3巻』東京大学出版会 2005年
- 26 但し、この作品はおそらく、例えば、張思恭のような名を冠した中国絵画と鑑定されたと推測される。
井手誠之輔「「境界」美術のアイデンティティー－請来仏画研究の立場から」『語る現在、語られる過去－日本の美術史学－〇〇年』平凡社 1997年
井手誠之輔『日本の美術 418号 日本の宋元仏画』至文堂 2001年2月
井手誠之輔「作品のアイデンティティーと画家の実存－西金居士筆、張思恭筆とされる仏画の場合」『うごくモノ－「美術品」の価値形成とは何か』平凡社 2004年
- 27 拙稿、前掲「探幽縮図から見た東アジア絵画史－瀟湘八景を例に」
『朝鮮王朝の絵画と日本－宗達・大雅・若冲も学んだ隣国の美』展図録 栃木県立美術館他 2008年
- 28 山内長三氏、前掲「舶載画と文晁－及び彼の鑑識について」
福士雄也「朝鮮絵画と近世の日本絵画」『朝鮮王朝の絵画と日本－宗達・大雅・若冲も学んだ隣国の美』展図録 読売新聞大阪本社 2008年
- 29 呉師虔をめぐっては以下の論文を参照。
林進「沖繩の画家 山口宗季について」『大和文華』61号 1976年
林進「近世沖繩の画家－山口宗季と座間味庸昌」『日本美術工芸』473号 1978年
近衛家熙らの問答をめぐっては、上述のもの他、以下の論文を参照。
林進「近衛家熙がもつめた琉球花鳥画」『沖繩美術全集』4付録折込 沖繩タイムス社 1989年
近藤壮「江戸時代中期の公家文化における画家の研究－近衛家熙と『中山花木図』をめぐって」『鹿島美術研究』17号別冊 2000年
近藤壮「程順則着賛本『中山花木図』に関する一考察－（財）海洋博覧会記念公園管理財団所蔵本を中心に」『沖繩文化研究』32 法政大学沖繩文化研究所 2006年
- 30 玉蟲敏子「『古画備考』の原本と刊本をめぐる諸問題」『日本における美術史学の成立と展開（平成9～12年度科学研究費補助金 基礎研究（A）（2）研究成果報告書）』2001年
「高麗朝鮮書画伝」の成立状況については以下の論文を参照。
五十嵐公一「江戸時代の朝鮮書画情報」『アジア遊学 120 特集朝鮮王朝の絵画－東アジアの視点から』勉誠出版 2009年
- 31 久世夏奈子「岡倉覚三とボストン美術館」『美術史』159冊 2005年
- 32 石橋智慧「天心とボストン美術館」『日本美術院百年史 3巻上 図版編』日本美術院 1992年
『岡倉天心とボストン美術館』展図録 名古屋ボストン美術館 1999年
山脇佐江子「フェノロサ、天心とボストン美術館」『LOTUS』24号 2004年

3 台湾、香港における中国書画コレクション

略述國立故宮博物院新添藏的近現代書畫

陳階晉（國立故宮博物院）

故宮博物院成立於 1925 年，所藏書畫主要承自清廷內府。其中，多數精品的入藏，主要集中在乾隆朝（在位 1736—1795）。嘉慶年間雖有來自和珅（1750—1799）、畢沅（1730—1797）等少數藉由抄家而沒收充公的書畫，但數量畢竟不多。

尤其到了清代晚期，由於國力積弱不振，原有的清宮舊藏，在道光（在位 1821—1850）以降，除了少數宮廷畫作，同時代的民間書畫藏品幾乎不存。這段時期，甚有部分宮廷收藏散逸於民間，也有流落海外的情形。辛亥革命以後，清帝遜位，末代皇帝愛新覺羅溥儀（1906—1967）並未即刻遷出紫禁城，一直住到 1924 年。其間曾藉賞賜其弟溥傑之名，將內府珍品運出宮外，『賞溥傑文物目錄』所載，今猶存世，歷然可知其略。其後，二次大戰期間，中華民國政府為避戰禍，遷運故宮文物展轉各處，歷經千山萬水，最後運抵台灣。直到 1949 年隨國民政府遷移台灣為止，肇因於時代的遭變，在數量上可謂有減無增。

1965 年台北外雙溪故宮新館興建完成，結合了原故宮博物院和南京中央博物院等的舊藏，自此持續擴充典藏領域。在書畫收藏方面，除了以國家少數經費積極添購，同時也接受社會各界之捐贈、寄存託管等，故宮目前登錄在國立故宮博物院書畫處帳下的統計，如下所示。

	故博	中博	台購	國贈	日本歸	計
繪畫	3770	332	899	914	7	5992
書法	973	74	5	1499	5	3448
碑帖	282	40	18	125	0	465
縹絲	227	31	8	37	0	303
成扇	1555	0	157	52	0	1746
拓片			451	444		895
織品			138			138
計	6807	477	3170	2469	12	12935

由上列圖表可以得知，目前登錄在國立故宮博物院書畫處帳下的總數為 12935 件。以上的數字統計，基本上以故宮典藏的統一編號為主，一個號算一件。實際的數量，會超過這個數字，是因為在裝裱方式中，有冊頁、對幅、四屏等情況，有時只編列一個號碼。此外，名稱中的「故博」為故宮博物院舊藏，「中博」為南京中央博物院舊藏。「國贈」與「台購」為遷移台灣後接受各界的捐贈，以及新購的藏品。而「日本歸」，則為戰後日本歸還國民政府的書畫作品。因而，台北故宮在編列書畫類的文物編號時，分別有「故畫」、「故書」、

「故帖」、「故絲」、「故扇」、「中畫」、「中書」、「中扇」、「贈畫」、「贈書」、「贈拓」、「購畫」、「購書」、「購扇」等等不同的名稱。

不過，此一統計數字還只是故宮書畫處所登錄下的正式入藏帳目，尚未包含如「蘭千山館」和「寒玉堂」等寄存託管的項目，以及歸類為「普贈」的書畫作品。此外，歸故宮圖書文獻處管轄下，尚有一些如寫經、地圖等作品，以及器物處多寶格中的迷你書畫，也未統計在內。

收藏方向

故宮書畫因源自清廷舊藏，仍難免有所偏重，無法概括藝術發展各個層面。因此，在遷移台灣之後致力於新添書畫藏品，藉以拓展故宮原有收藏範圍，其收藏方向主要有以下三項：

- (一) 散佚民間的清宮舊藏。主要為收錄於『秘殿珠林·石渠寶笈』初編、續編、三編中的作品。例如，八國聯軍時流入民間，輾轉為日方購得，卷尾有內藤湖南題跋的〈北宋蘇東坡寒食帖〉即其一例，故宮購藏此卷於 1987 年。
- (二) 院藏原本較為匱乏的明末遺民書畫家，如石谿、八大山人、石濤等明末畫僧的作品等；以及以金農、鄭燮為首，所謂「揚州八怪」（或稱揚州畫派）等清代作品。
- (三) 清代中葉以降的近現代書畫名跡。

收藏來源

十九世紀以來的書畫作品，一直是故宮極欲擴充的一部份。其中對象，除了有清末民初多元風貌的名家作品，也包含遷台以來重要書畫家的代表佳作。這些近現代書畫的來源，主要是遷台後新購藏和各界的捐贈、寄存品，經由這些新添典藏，藉以彌補故宮收藏原本不足之缺憾。

1 購藏

故宮在台添購書畫藏品，至目前為止，所添購的總數（含歷朝碑帖、書、畫），約達 3170 件。由【參考年表一】可以看出，台北故宮的購藏開始於 1973 年，當時買入 860 件書法作品，其中大部份為明清尺牘。此後除了 1978 年與 1986 年的兩次，合計約有 450 件，算是數量較多的購入以外，其餘購藏數量均為零星。究其原因，是因為國家編列的文物購買預算有限，而且除了書畫作品以外，故宮尚須與器物、圖書文獻等一起均攤動用經費，所以有所限制。

到目前為止，最大規模的購藏，是 2010 年開始，購得抵押在慶豐銀行的一批書畫作品，總共 1864 件。由於書量龐大，故宮分 3 年分批購入。這些作品原為國泰美術館的收藏。該館成立於 1976 年，是台灣第一家也是早期最著名的私人美術館，是台灣早期私人書畫收藏最豐富者。後來在 1985 年遭遇金融風暴，美術館被迫關閉，藏品被銀行當成抵押品。2010 年慶豐銀行因與其它銀行合併，所以處置這批文物。

國泰美術館的收藏來源據說主要收購自香港和日本，大多為早年中國文革期間留出海外的文物。另有一些則是收購自 1949 年隨著國民政府來台的個人收藏。

目前入藏故宮的作品中，書法有 483 件，繪畫 1154 件，成扇 227 把。其中，大多為近現代的作品，約有 1700 件。原收藏家的蔡辰男氏，在未破產之前，也曾捐贈 47 件精品書畫給台北故宮。¹

2 各界捐贈

民間各界的捐贈，開始於 1969 年元月，張大千（1899—1983）將其 1940 年代在敦煌莫高窟摹寫的佛畫 63 件捐給故宮博物院。²其後，如李石曾（1881—1973）、羅家倫（1897—1969）、張群（1889—1990）、王世杰（1891—1981）、葉公超（1904—1981）、林宗毅（1923—2006）、何應欽（1890—1987）、吉星福（1909—1996）等諸個人藏家及文化團體陸續響應，對於這類作品，故宮極力保存，不僅編印圖錄，同時舉辦特展以為表彰。至今年為止，故宮累聚受贈的書畫達 2469 組件。

這些私人藏家，大致可區分為如下四類。

(A) 具有藝術涵養的政界文武官員：

如張群、王世杰、羅家倫、何應欽、黃杰、吉星福、王新衡、劉文騰、張繼正等等。以上這些人士不少是由清進入民國時期的軍政界元老，1949 年到台灣後擔任政府官僚要員。這些藏家所珍藏的書畫作品，既有歷史文物，也有當代精品，藉此亦可見證他們與同時代書畫家的交往情形。

1976 年，張維楨（原清大校長羅家倫夫人）捐贈〈清石濤自寫種松圖小照〉等 5 件。³

1978 年，王世杰（曾任中央研究院院長）捐贈〈清朱耷寫生冊〉等 10 件。⁴張群（曾任外交部長、行政院長）捐贈〈清傅山草書塞上逢盧仝〉等 8 件。⁵俞大維（曾任國防部長）捐贈〈清郭嵩燾書札冊〉1 件。葉公超（曾任外交部長）捐贈〈漢墓室石刻拓片〉等 224 件。

1980 年，陳立夫（國民黨元老）捐贈〈民國陳立夫行書軸〉等 2 件。

1981 年，劉德豐（原國大代表之子）捐贈〈民國溥儒松鶴圖〉等 106 件。

1984 年，吉星福（曾任將軍、國大代表）捐贈〈民國張善子畫虎〉等 79 件。⁶

1988 年，何應欽（曾任國防部長、行政院長）捐贈〈清錢澧行書詩軸〉等 65 件。⁷王新衡（曾任國大代表）捐贈〈民國齊白石畫蟹〉等 39 件。⁸張群（曾任外交部長、行政院長）捐贈〈民國張大千吉祥仙女〉等 4 件。張學良（將軍）捐贈〈明王守仁山水畫真跡〉1 件。

1993 年，張繼正（曾任中央銀行總裁，張群之子）〈民國張大千致張岳軍先生書簡〉等 42 件。

1996 年，黃莉容、黃文如（原國防部長黃杰之女）捐贈〈清汪由敦行書十三言聯〉等

179 件。

(B) 民間企業藏家、學者、文化團體機構：

如蔡辰男、林宗毅父子、張德粹、云辰文化基金會⁹、中華電視公司等等。

1980 年，中華電視公司捐贈〈清馮景夏仿大癡筆意山水〉等 3 件。

1983 年，張德粹捐贈〈民國于右任草書中堂〉等 69 件。

1984 年，蔡辰男捐贈〈民國傅抱石雪意圖〉等 47 件。

1986 年，中國國民黨黨史委員會捐贈〈民國張大千蘇花攬勝圖〉等 2 件。

1992 年，行政院退輔會森林開發處捐贈〈民國蔣宋美齡墨蘭〉1 件。

2001 年，巴西里約中華會館捐贈〈民國張大千墨荷〉等 2 件。財團法人云辰文化基金會捐贈〈民國王壯為嘉樂永寧〉等 26 件。

2002 年，僑務委員會捐贈〈民國葉公超楷書七言聯〉等 2 件。

(C) 書畫家與其遺族：

張大千、黃君璧（1898—1991）、鄭曼青（1902—1975）¹⁰、曹容（1895—1993）¹¹、馬壽華（1893—1977）¹²、臺靜農（1902—1990）¹³、高逸鴻（1908-1982）、傅狷夫（1910—2007）、如陳之邁（陳澧後代）¹⁴等。

1969 年，張大千捐贈〈民國張大千摹敦煌莫高窟第十四窟晚唐十一面觀音像〉等 63 件。

1978 年，陳之邁捐贈〈清陳澧蘭花行書合璧〉等 42 件。

1980 年，馬漢寶（馬壽華哲嗣）捐贈〈民國馬壽華富貴壽康〉等 30 件。

1983 年，大風堂（張大千）遺贈〈五代董源江堤晚景〉等 75 件。

1985 年，黃君璧捐贈〈清袁江山水〉等 20 件。

1993 年，張徐雯波（張大千夫人）率張府子弟捐贈〈民國張大千廬山圖〉1 件。

1990 年，高龔書綿女士（畫家高逸鴻夫人）捐贈〈民國蔣經國畫梅〉等 2 件。黃君璧捐贈〈民國黃君璧雲山浩蕩〉等 24 件。臺益堅（臺靜農哲嗣）捐贈〈明倪元璐書古盤吟卷〉等 11 件。

1995 年，曹恕（曹容哲嗣）捐贈〈民國曹容書滕王閣序文〉等 35 件。

2010 年，席德芳（傅狷夫夫人）率傅府子女捐贈〈民國傅狷夫書陶淵明詩〉等 40 件。

(D) 故宮博物院相關人員：

如李煜瀛（清室善後委員會委員長）¹⁵、譚伯羽•譚季甫昆仲（書畫現任職員之親屬）、蔣復璁（前院長）、秦孝儀（前院長）、莊氏兄弟（前副院長莊巖之子）、林柏亭（前副院長）、章桂娜（前副院長江兆申之夫人）¹⁶、傅申（曾任故宮書畫處研究人員）等等。

1974 年，蔣復璁捐贈〈民國張大千乞食圖軸〉1 件。1975 年，續捐〈民國林語堂

畫馬〉等 2 件。1976 年，又捐〈民國張大千山水軸〉1 件。1980 年，復捐〈唐韋瑱墓石壁線刻畫像墨拓〉等 4 件。1982 年，再捐〈民國張大千致蔣復璁書簡〉3 件。

1982 年，譚伯羽、譚季甫昆仲捐贈〈唐人寫妙法蓮華經〉及等譚延闓相關詩文稿等 320 件。

1983 年，李煜瀛捐贈〈明張瑞圖書詩卷〉等 32 件。

1993 年，譚旦岡捐贈〈清李端棻手札〉等 3 件。

1999 年，秦孝儀捐贈〈明楊忠烈公劾魏忠賢廿四罪疏稿〉1 件。2000 年，再捐〈民國楊三郎加拿大秋景〉1 件。

2008 年，林柏亭捐贈〈清胡璋倪田虛谷合作歲寒三春圖〉1 件。

2009 年，章圭娜捐贈〈民國江兆申西子湖〉等 60 件。蔡和璧捐贈〈民國江兆申榜書勸煙〉等 4 件。傅申捐贈〈清俞樾集曹全碑七言聯〉等 11 件。

2010 年，高島義彥捐贈〈民國江兆申致高島義彥尺牘〉10 件。傅申捐贈〈民國鄭孝胥行書中堂〉等 12 件。

林宗毅與「定靜堂」收藏

其中，「定靜堂」收藏是台北故宮博物院關於近現代書畫藏品來源的重要大宗捐贈之一。「定靜堂」為知名書畫收藏家、台灣林宗毅與其子林誠道所共用的堂號。林氏出身台灣板橋林家望族，長年旅居日本，30 餘歲起開始蒐集，多聽其堂兄林朗庵之建言，堪稱日本收藏中國近現代書畫重要的藏家之一。林氏父子事業遍及台灣、日本、美國。事業之餘，均寄情於文學、書畫，並延用板橋祖居「定靜堂」、「來青閣」、「汲古書屋」等做為收藏書畫的鈐印。

林宗毅氏生前將畢生收藏分別捐贈給台北國立故宮博物院、東京國立博物館、和泉市久保惣美術館。其中，自 1983 到 2006 年之間，總共寄贈故宮的書畫作品達 211 件，依年度排列如下：

1983 年，林宗毅捐贈〈宋朱熹易繫辭冊〉1 件。

1984 年，林宗毅捐贈〈清董邦達山水〉等 2 件。

1986 年，林宗毅捐贈〈明徐渭寫生冊〉等 67 件。

2002 年，林宗毅捐贈〈清鄭燮墨竹〉等 70 件。林誠道捐贈〈清陸恢仿新羅山人野燒圖〉等 62 件。

2003 年，林宗毅捐贈〈清呂世宜書漢孔彪碑〉等 5 件。

2006 年，林誠道捐贈〈民國王震秋意圖〉等 4 件。

林氏父子的捐贈，可謂台北故宮博物院關於近現代書畫藏品重要來源之一大宗。¹⁷

3 寄存託管

捐贈之外，故宮並訂有託管和寄存辦法。目前已記存託管為名存放在故宮的書畫作品，

有「蘭千山館」舊藏 240 件，林府族人 70 件，王世杰 79 件，陳之邁夫人 1 件，寒玉堂遺存 835 件。總計 1225 件。其最大宗者，首推「蘭千山館」和「寒玉堂」的舊藏。

「蘭千山館」主人林柏壽（1895—1986），出身台灣望族板橋林家，與前述林宗毅為同一家族。林氏善詩文，對古書畫文物鑒辨精闢，經數十年蒐羅，收藏有相當規模。藏品中有〈唐褚遂良蘭亭序〉卷及〈唐懷素小草千字文〉卷兩件珍品，因而取「蘭」、「千」兩字為其齋名。1969 年，慨然以所藏文物一批寄存故宮，其中含書畫 240 件。¹⁸並言：「來日故宮重返北平，蘭千寄存藏品，仍將永存中山博物院，以為地方文物之權輿」。這裡所謂「中山博物院」，是指現今台北士林外雙溪院址。2002 年，其家族林瀚東等六人又寄存文物一批，其中有書畫作品 70 件。

「寒玉堂」為溥儒（1895—1963，心畬）的堂號。1986 年溥心畬長子溥孝華（1924—1991）因病住院，時有歹徒為了搶溥心畬書畫遺作，竟闖入宅內，並殺害其妻。所幸溥孝華將作品藏於內牆密室，並未失卻。溥孝華謝世以後，親族成立遺物託管小組，將溥心畬遺作分為三份，分別交由台北故宮、國立歷史博物館、私立文化大學的華岡博物館等三家博物館託管，其中交給故宮保管的，有溥儒書法 175 件、繪畫 292 件，其他收藏書畫 13 件，硯石、印章、瓷器等 58 件，總計 543 件。¹⁹

上述寄存的書畫作品中，清代部分主要來自板橋林氏家族的「蘭千山館」，有 129 件；其中清代中晚期作品僅有 10 餘件，其餘大都是清代前期的書畫。而民國部分的書畫，則完全得自溥儒（心畬）遺族，幾乎全為溥心畬作品，計約 817 件，作品內容豐富，有外界難得一見的神鬼圖冊、西遊記人物圖冊等，極為有趣。不過由於其中大多數未經裱裝，很少展出。

綜合上述經由新購、寄贈、寄存託管而新進故宮的明清書畫作品，總數達 5125 件。如下所列。

		購入	寄贈	寄託（寄存）	計
繪畫	（清代）	188	202	122	512
	（民國）	681	536	629	1846
書法	（清代）	1062	437	59	1558
	（民國）	349	453	196	998
成扇	（清代）	10	15	0	25
	（民國）	147	37	2	186
計		2437	1680	1008	5125

其中扣除清代前期的部份，近現代書畫品可達 4500 餘件。

4 結語

這些新入藏的近現代書畫作品，對台北故宮的意義而言，可歸納成三項特色來認識。

(1) 中國近代美術史上的意義：

這些作品延展了故宮藏品的時間縱軸，質與量兩端，均已跨越清宮舊藏的規模，充分與歷史演衍的步調相接軌。在繪畫上，以區域而論，保有傳統繪畫的精髓的「京派」，兼融中外、深具筆墨情趣的「海上」畫派，負笈東瀛，另闢新意的「嶺南畫派」等三足鼎峙的畫壇諸名家，皆已具備。其中又有以海上畫派數量為多，僅是王震（1866—1938）一人，幾近 200 件。於書法而言，自清代中葉以來，碑學漸興，習者多趨剛勁渾穆之北碑書風；民國肇建初期，甲骨、金文陸續湧現，對於當時書體亦頗多影響。新藏書法作品中如趙之謙（1829—1884）、吳昌碩（1844—1927）、沈曾植（1850—1922）、康有為（1858—1927）、鄭孝胥（1860—1938）、羅振玉（1866—1940）、李瑞清（1867—1920）等諸位名家書蹟，也都陸續入藏，充實了近現代書法研究發展的史料價值。

(2) 台灣特色的呈現：

台灣特殊的歷史背景及地理位置等大環境影響下，書畫作品也有其時代意義及獨特性，部分新入藏的作品正可用來說明。從清領時期，到日治時代，如呂世宜（1784—1855）、謝穎蘇（1811—1864）、周凱（1779—1837）、郭尙先（1785—1832）、林熊祥（1896—1973）等作品，可謂具有繼承與傳播傳統文化的意義。1949 年以後，渡海書畫家們如「渡海三家」（溥心畬、黃君璧、張大千）等，在時空背景轉換下，既有承繼傳統，也有開創新意的藝術表現。另有在特殊政治時空環境下產生的有趣作品，如〈民國諸家祝賀黃杰上將軍六十華誕書畫〉、〈民國人祝嘏陳光甫七九壽誕冊〉等，匯聚了當代書畫名家及政商名流的賀壽祝辭與畫作。另有政治首領的作品，如〈總理（孫文）手書建國大綱卷〉、〈民國蔣中正書壽〉、〈民國蔣宋美齡墨蘭〉、〈民國蔣經國畫竹〉等，皆可視為現今故宮特殊屬性所入藏的書畫。

(3) 近代史研究上的價值：

這些藏品除了在近現代書畫表現藝術上的意義，甚至有如晚清政治家，同時也是中國首位駐外使節（英、法國公使）的郭嵩燾（1818—1891），共有 28 通尺牘，內容多論及當時外交及政治情勢。此外，1973 年也入藏了清末尺牘 800 餘件，又 1982 年入藏故宮的民國初年政治人物譚延闓（1880—1930，曾任民政府主席、第一任行政院院長）之詩文稿、讀書札記、電稿等等²⁰，這些清末民初的書蹟手稿，橫跨政治、文學、藝術、等領域，同時也是研究清代後期與民國年間有關政治、外交、社會等方面的新史料。

【參考年表一】：國立故宮博物院歷年添購書畫

1973 年	〈明吳寬致膚菴函〉等	860 件
1975 年	〈清松禪老人尺牘冊〉等	3 件
1978 年	〈清彭玉璣致桂卿五月初六日函〉等	312 件
1980 年	〈唐慕容明墓誌銘蓋墨拓本〉等	30 件
1985 年	〈民國金城蕉石翠禽圖〉等	7 件
1986 年	〈清王文治行書軸〉等	139 件
1987 年	〈北宋蘇東坡書黃州寒食詩〉等	8 件
1990 年	〈民國沈增植行書七言聯〉等	15 件
1991 年	〈魏范式碑墨拓本〉等	13 件
1992 年	〈民國曾熙臨敬顯僞碑四屏〉等	21 件
1993 年	〈民國張大千于非闇花卉草蟲冊〉等	11 件
1994 年	〈民國張大千畫散華圖〉等	6 件
1995 年	〈明停雲館法帖（1-12 冊）〉等	12 件
1996 年	〈明朱耷小行楷黃庭經冊〉等	7 件
1997 年	〈清謝琯樵畫牡丹〉等	19 件
1998 年	〈西藏十五世紀釋迦牟尼佛傳與十六羅漢唐卡〉等	4 件
1999 年	〈民國謝書賢繡〉等	5 件
2001 年	〈西藏十五世紀殘件—脅侍菩薩及羅漢唐卡唐卡〉	1 件
2005 年	東南亞織品	138 件
2010-2012 年	〈清程正揆草書七言〉等	1864 件（慶豐銀行）

¹ 詳見國立故宮博物院編輯委員會，『故宮跨世紀大事錄要－擴建轉型茁壯』，台北：國立故宮博物院，2000年。頁373。國立故宮博物院編輯委員會編輯，『蔡辰男先生捐贈書畫目錄』，台北：國立故宮博物院，1992年。

² 國立故宮博物院編輯委員會編輯，『故宮跨世紀大事錄要－肇始播遷復院』，台北：國立故宮博物院，2000年。頁360。

³ 羅家倫(1897-1969)教育家，歷史學家，「五四運動」的命名者。字志希。1928年清華學校更名國立清華大學，出任首任校長。1949年到台，先後出任中華民國總統府國策顧問、國民黨中央評議委員、國民黨黨史會主任委員、中國筆會會長、考試院副院長、國史館館長等職。羅家倫生前與張群、王世杰等約定，願將個人收藏的明末書畫捐贈台北故宮，1976年羅夫人張維楨將石濤〈自寫松圖小照卷〉等5件作品捐贈故宮博物院。1995年為慶祝故宮博物院成立七十週年，遺族再將37件羅氏舊藏捐贈故宮。詳見國立故宮博物院編輯委員會編輯，『羅家倫夫人張維楨女士捐贈書畫目錄』，台北：國立故宮博物院，1996年。

⁴ 王世杰(1891-1981)，字雪艇，湖北崇陽人。早年留學英國和法國，歷任北京大學法律系教授、系主任、國民政府教育部長、國民黨中央宣傳部長、外交部長等職。1929年至1933年擔任國立武漢大學首任校長。1949年到台灣後先後擔任總統府秘書長和中央研究院院長等職。王氏一生與故宮博物院淵源至深，1933年即為故宮理事會當然理事，1934年文物南遷、1935年精選名品至倫敦參展，1949年故宮遷台、1961年赴美展覽等，先生無不躬親其事。1978年與張群、羅家倫夫人聯合捐贈三家珍藏。歿後，家屬將其遺藏77件書畫作品先行寄存故宮。詳見國立故宮博物院編輯委員會編輯，『王雪艇先生續存文物圖錄』，台北：國立故宮博物院，1988年。

⁵ 張群(1889-1990)，字岳軍，四川成都人。為中華民國國民黨元老，一生從政，但在公事之餘，又以“中行廬”為齋名，致力於中國書畫的鑒賞和收藏。他與王世杰於1973年同將收藏明佚民書畫18件寄存故宮，五年期滿，即以移贈。詳見國立故宮博物院編輯委員會編輯，『張岳軍先生王雪艇先生羅志希夫人捐贈書畫特展目錄』，台北：國立故宮博物院，1978年。

⁶ 吉星福先生(1909-1996)山東省昌邑縣人，第一屆國民大會代表。吉先生伉儷僑居美國加州，1984年3月返國，攜回珍奇無價國寶13大箱，213件，慨贈故宮博物館典藏。詳見國立故宮博物院編輯委員會編輯，『吉星福代表張振芳教授伉儷捐贈文物目錄』，台北：國立故宮博物院，1985年。

⁷ 何應欽(1890-1987)是國民黨軍、政界的首要人物之一，一級陸軍上將。曾任國民黨陸軍總司令和國防部長、行政院長。1987年，後人以其舊藏書畫作品捐贈故宮。故宮為先生百歲誕辰紀念，印行圖錄，詳見國立故宮博物院編輯委員會編輯，『何應欽將軍遺贈書畫目錄』，台北：國立故宮博物院，1989年。

⁸ 王新衡(-1988)曾任立法委員，歿後，其嗣一方先生將其遺藏書畫，慨贈故宮。『王新衡先生遺贈書畫目錄』台北：國立故宮博物院，1988年。

⁹ 財團法人云辰文化基金會於2001年捐贈當代書法篆刻家王壯為(1919-1998)先生作品50件(書法20件、印章24件、印拓6件)予故宮，詳見國立故宮博物院編輯委員會編輯，『王壯為書法篆刻圖錄』，台北：國立故宮博物院，2001年。

¹⁰ 鄭曼青(1902-1975)，詩書傳家，曾任國立藝術大學的教授，精通詩、書、畫、中醫和太極拳五種絕藝，有「五絕老人」的稱譽。1982年夫人以其遺作25件捐贈故宮。詳見國立故宮博物院編輯委員會編輯，『鄭曼青先生書畫特展目錄』，台北：國立故宮博物院，1982年。

¹¹ 曹容(1895-1993)，字秋圃，生於台北大稻埕，致力於書法國學教於80餘年，對台灣書法影響深遠。1996年其子捐贈曹氏書法精品35件。詳見國立故宮博物院編輯委員會編輯，『曹容先生遺贈書

法目錄』，台北：國立故宮博物院，1997年。

¹² 馬壽華（1893-1977），書畫家，在藝術界身兼數職，領導台灣藝術團體，歷任台灣中國美術協會及台北故宮博物院管理委員會委員等職。詳見國立故宮博物院編輯委員會編輯，『馬壽華先生書畫特展目錄』，台北：國立故宮博物院，1973年。

¹³ 臺靜農（1902-1990），現代書法家、作家。台灣大學教授退休，終身任教大學五十餘年。1990年，將其珍藏之明倪元璐書畫手蹟5件及明人詩札6冊捐予故宮。去世後，其子女將先生所為書法6件，再捐故宮。詳見國立故宮博物院編輯委員會編輯，『臺靜農先生遺贈書畫展覽』，台北：國立故宮博物院，1997年。

¹⁴ 陳澧（1810-1882）字蘭甫，號東塾，廣東番禺人，晚清著名學者。捐贈者陳之邁（1908-1978）為其曾孫，是中華民國重要外交官員。詳見國立故宮博物院編輯委員會編輯，『陳蘭甫先生書畫特展目錄』，台北：國立故宮博物院，1979年。

¹⁵ 李石曾（1881-1973），為名宦之後。其父李鴻藻於清同治年間曾任軍機大臣。1924年馮玉祥發動北京政變，薄儀出宮。李石曾出任清室善後委員會委員長，並籌建故宮博物院。1925年10月後任故宮博物院臨時董事兼理事長。此外，從1924年起，先後出任國立北京大學教授、北平大學校長、北平研究院院長等職務。一生從事文化活動，晚年病逝於台北。捐贈內容詳見國立故宮博物院編輯委員會編輯，『李石曾先生遺贈書畫目錄』，1986年。

¹⁶ 何傳馨主編，『茶原翰墨—江兆申夫人章桂娜女士捐贈書畫篆刻展』，台北：國立故宮博物院，2010年。

¹⁷ 參照國立故宮博物院編輯委員會編輯，『林宗毅先生林誠道先生父子捐贈書畫圖錄』，台北：國立故宮博物院，2002年。

¹⁸ 參照國立故宮博物院編輯委員會編輯，『蘭千山館法書目錄』，台北：國立故宮博物院，1987年。

¹⁹ 捐贈始末及內容詳見國立故宮博物院編輯委員會編輯，『溥心畬先生書畫特展目錄』，台北：國立故宮博物院，1993年。

²⁰ 國立故宮博物院編輯委員會，『故宮跨世紀大事錄要—擴建轉型茁壯』，台北：國立故宮博物院，2000年。頁370。國立故宮博物院編輯委員會編輯，『譚伯羽譚季甫先生昆仲捐贈文物目錄』，台北：國立故宮博物院，2000年。

從文物館藏品管窺香港近代書畫收藏的淵源

—以「簡氏斑園」及「利氏北山堂」為例—

李志綱（香港中文大學文物館）

1 香港與廣東的收藏背景

廣東是中國南部的省份，受惠於海上交通之便，以廣州為核心的廣東經濟文化，早在二千多年以前「南越國」時代已開始興盛。十九世紀是廣東收藏的全盛期，清代嘉慶至咸豐年間（1796–1861）出現「吳氏筠清館」、「葉氏風滿樓」、「潘氏聽驢樓」、「梁氏藤花亭」、「孔氏嶽雪樓」等五大私人藏家，規模僅次於江南地區。¹ 道光年間，清朝戰敗於英國，1842 年簽訂《南京條約》，將廣州開放為商埠，並且把香港割讓給英國管治，這兩地因此更急速發展。

至二十世紀初，香港已成為華南地區商貿中心。當 1911 年清朝覆亡前後，大陸政局不穩之際，廣東的遺老、文人經常在這個較為自由開放的城市聚集，促使廣州文化向香港伸展和延續。²

香港中文大學文物館自 1971 年成立至今，收藏書畫約有 6,000 點，其中兩批來自香港著名私人收藏：從「簡氏斑園」購入的 1,006 點，以及「利氏北山堂」捐贈 920 點，³ 合共佔全部館藏書畫約三分之一。「斑園」藏品建立於 1930 至 1950 年代，「北山堂」藏品則建立於 1960 至 1990 年代末期，它們共同見證了這個城市近代書畫流轉的經過。這兩批藏品對於回顧香港的收藏淵源，深具研究價值。

2 「斑園」收藏的成立

「簡氏斑園」以廣東書畫而著名，內容涵蓋明、清以至近代廣東主要名家作品，堪稱空前絕後。「斑園」主人簡又文（1896–1978），出身於擁護革命的富商家庭。其父簡昌沛，字寅初，祖籍廣東新會，於星加坡經營煙草貿易，在南洋參加「中國同盟會」，曾協助孫文（1866–1925）籌募革命經費。他在香港也擁有房子名「寅圃」，故此簡氏家族一直跟香港有密切關係。

簡又文生於清末光緒二十一年十二月廿五日（1896 年 2 月 8 日），在廣州長大，再到美國取得碩士學位，1921 年回國。1926 年加入「中國國民黨」，其後出任過多個不同政府職位，如山東鹽運使、鐵道部參事、立法委員等等，亦曾在燕京大學、嶺南大學任教席。他雖然長年涉足官場，但平常喜愛做學問，而且著述豐富，在「太平天國」歷史研究方面最為有名。⁴

「斑園」是簡又文 1934 年結婚後在上海寓所的名稱。「斑」字由簡又文、楊玉仙夫婦，以及長女簡華玉三人名字組成。⁵ 有關「斑園」收藏的來歷，在 1972 年發表的〈廣東書畫鑒藏記〉中有所記述：

至民國廿六年（一九三七）四月「全國第二次美術展覽會」在南京舉行，陳列吾國古今書畫逾千點（廣東出品六百餘）。余參觀數次，對中國藝術興味，油然復興，猶且得有靈感，立志蒐藏名作。其時，余任立法院立法委員，開會之外，頗有餘暇，從事文史藝術之研究（方主辦「逸經」半月刊）。常與大江南北文藝之士交遊。如高劍父、黃君璧、易孺（大猷）、鄧實（秋枚）、王蘧（秋湄）、吳湖帆、黃賓虹、徐悲鴻、黃潮寬、陳抱一、簡經綸（琴齋）、劉海粟、傅抱石、倪貽德、李寶泉等等，皆時相過從。藝術興味，愈加濃厚，而藝術知識亦與時增進。寢而立大量蒐藏書畫之志願焉。⁶

根據上文可知，簡又文是在 1937 年擔任立法委員時，受到當時首都南京的藝術氛圍所感染，而對書畫產生濃厚興趣，便有開始收集的志向。此外，在另一部著作《畫壇怪傑蘇仁山》也有這樣的記錄：

抗戰期間，我在香港致力於廣東文物之蒐集、研究、與表揚。偶得一幅蘇仁山的人物畫「醫林十三聖像」，即深賞其作風奇特為可異可喜。……比聞友人言，廣東淪陷前，日本領事須磨彌吉郎公餘研究藝術，酷好中國書畫，尤愛蘇仁山作品，蒐羅頗富。……因即悟到仁山作品果有異常價值，且深恐其遺作苟一旦盡歸東瀛，寧非憾事？亟應及時保存此鄉邦瑰寶。……時，日軍已盤據廣東，大量美術品陸續湧至香港。⁷

此段文字提供有關「斑園」收藏的重要訊息，其中幾點尤其值得注意：第一、簡又文的收藏開始於中日戰爭期間，即 1937 年之後，這跟前面提及立志大量蒐藏書畫的時間正好吻合。第二、簡又文建立收藏的地點，主要在香港。第三、須磨彌吉郎喜愛蘇仁山作品的消息，令簡又文感到有競爭對手；在當時局勢之中，這種競爭已不限於個人，而是中、日兩個民族之間的競爭。第四、當戰火蔓延至廣東時，大量文物從大陸流到香港，為簡又文提供了大好良機。

「斑園」藏品首次公開展出，是 1940 年的「廣東文物展覽會」，這是香港收藏史上非常重要的事件。主辦機構為國民政府在香港開設的「中國文化協進會」，籌備工作的主要負責人是葉恭綽（1881-1968）和簡又文。展覽在 1940 年 2 月 22 日開幕，會場設於香港大學「馮平山圖書館」，⁸ 展出文物 1,800 多件，當中書畫 700 件。會期原訂五天，但由於參觀人數太多，每天達到幾千甚至超過一萬，因此展覽結束之後，主辦者再選出部分精品延期三天。在展覽舉行期間，廣東省大部分地區已被日本軍隊佔領，香港也岌岌可危，參觀這個展覽便成為於此地暫且偷生的人們對中國文化的感情寄託。

展覽過後，簡又文又主編《廣東文物》展覽專刊，在翌年 1 月出版。同年 12 月，日軍便攻佔香港，展覽會中很多文物都在戰亂中散失。至於「斑園」所藏書畫，則保存在簡又文寓所中，幸好逃過劫難。

1945 年戰爭結束，簡又文從香港回到廣州，主持成立「廣東文獻館」。到 1949 年，中國共產黨取得大陸政權，身為國民黨官員的簡又文決定帶同他的書畫離開廣州。這時候，香港自然成爲了他終生定居的選擇。

3 「斑園」收藏的內容

簡又文的收藏興趣爲廣東歷史文物，以書畫爲主。前文引述過他親自表白立志收藏的緣起，該段文字後面更記載了爲收藏制定目標和計劃的詳情：

余維吾國書畫，歷史悠遠，遺蹟繁多，收不勝收。而且價值奇昂，個人力量有限。況質鼎充斥，鑑別不易，乃不敢作非非想。當時，余已有志于研究廣東文獻工作—以「太平天國」歷史爲主體。因思吾粵書畫亦有數百年遺作留存，其中不少屬於全國性之精品足並駕中原者，尙未聞有人竭其能力，盡量蒐羅，集中保存，斯可爲個人實現志願的簡易途徑。於是自定計劃，縮小範圍，專以古今廣東名作爲蒐藏對象。蓋以比較上，數量少、代價廉、辨別易，且亦個人能力之所許可者。自茲以後，遂以此爲工作計劃之一特大特要之部分焉。⁹

這是一項極具雄心壯志的大計，由此可見簡又文抱負之高遠。他對於購藏的準則，也有非常明確的概念：

然而余之蒐藏廣東書畫，並不是從風雅癖好，或「玩骨董」、「玩字畫」、尤其不是從買賣商品的觀點出發，而卻是以研究廣東文化史爲宗旨，仍不脫學人本色，蓋欲以所得爲文獻資料，從而考究其一代一代之演進跡象，以明其文化成績在全國文化史之地位與貢獻焉。…… 因此之故，常人之收藏字畫者，多以「精」、「真」、「新」爲圭臬，而余則總以「真」品爲最要，「精」品固是上乘，不得則求其次焉者，雖殘破，或漫漶所不顧也。否則對於研究文化史的價值不高矣。¹⁰

綜觀「斑園」的藏品，絕大部分都能符合以上準則。以簡又文的表述，收藏廣東書畫的宗旨是爲「研究廣東文化史」而建立「文獻資料」，這個目標他已成功達到。就所藏爲數約 1,000 件書畫做簡單的統計，當中包括書畫家共 270 人，內容十分廣博和完整，足以作爲一部廣東書畫史的實物資料。

這 270 位畫家中，作品數量較多的共有三位：

居廉（1828–1904）	180 件
---------------	-------

高劍父（1879–1951） 120 件

蘇仁山（1814–1850 後） 78 件

排名第一的居廉是晚清時人，擅長花鳥、草蟲，在廣州一帶極負盛名。由於年代較晚，加上是一位高產量職業畫家，作品在戰前既常見又便宜，是為數量最多的原因。

至於名列第二、三的兩位，是「斑園」收藏中不可忽視的部分。

高劍父是中國近代十分重要的畫家，少年時拜師居廉門下，後來到過東京學畫，吸收了明治時代的新興日本畫風格，回國之後開創「嶺南畫派」，對二十世紀中國畫壇影響鉅大。高劍父與簡又文的相識，始於簡又文就讀小學時，學校的圖畫教師正是高劍父。1936 年，高劍父到南京中央大學任教，與身在上海的簡又文經常往來。簡又文對這位摯交極力推崇，曾經撰寫多篇研究文章，又大量收藏高劍父作品至一百多件，其中不少屬於極有代表性的精品。¹¹

另一位深受簡又文欣賞的蘇仁山，是清代畫史上罕見的奇才，十多歲時畫技已十分成熟。後來因為命運坎坷，性情變得孤僻，但在藝術方面展示非凡才華，作品構圖怪異，想像力超乎常人。簡又文初次見到蘇仁山作品便非常喜愛，從此努力蒐羅，最終也收得一百多件。他又同時收集和整理畫家生平事跡，寫成《畫壇怪傑蘇仁山》這部專著，1970 年在香港出版。

4 「斑園」收藏的歸宿

1973 年 6 月，簡又文的自傳《宦海飄流二十年》正式脫稿，為自己大半生經歷完成了總結。¹² 同一時間，「斑園」收藏廣東書畫，亦全數轉歸香港中文大學文物館。

事實上，在此前一年，簡又文便已交託廣州的親屬，將存放於故居多年的隋代石刻《劉猛進碑》捐贈給中國政府。¹³ 他當時的心境，可以從他當年的文字中找到線索：

余蒐羅及保藏此部廣東書畫，三十餘年矣。其中，全省大小名家作品多備，一得機緣仍事補充所缺。…… 自覺身負重擔，心頭鯁鯁憂慮者，厥為全部藏品之適當處置及永久保存問題。據參觀者就現在拙藏所得估計，已足稱為研究及發揚鄉邦文獻之數量至大、價值殊高之整批資料。假使一旦散佚，恐難再得，深覺可惜。顧個人垂垂老矣，奚能長守善守之？將來如何保藏，使常得集中一處，以供國人、世人，研究與欣賞廣東文化遺產與革命新國畫派之成就耶？是所厚望於邦人士有以成全之也。¹⁴

這一年間，已屆七十七歲高齡的簡又文回顧人生，為自己半生心血凝聚的書畫尋找永久託付的歸宿，最終達成心願，使這批珍藏成為社會公眾的財產。¹⁵ 五年之後（1978年10月25日），簡又文與世長辭。

5 「北山堂」收藏的成立

香港在戰後經濟逐漸復甦，至1960年代後期，社會日趨穩定，有能力購買書畫文物的藏家紛紛冒起，「利氏北山堂」正是這個時代的見證。「北山堂」主人利榮森（1915–2007）出自香港名門望族，與簡又文同籍廣東新會。他的父親利希慎（1880–1928），在1924年時從英國怡和洋行（Jardine Matheson & Co.）買入香港東角山（今日銅鑼灣地區）大片土地，成為利氏家族後來發展房地產的基業。¹⁶

利榮森1915年8月7日出生於香港，在北平燕京大學肄業期間，戰事爆發，轉至成都國立四川大學繼續學業。畢業之後從商，並管理家族生意。1963年，與香港其他收藏家共組「敏求精舍」，定期舉辦聯展。1971年起，擔任香港中文大學文物館管理委員會主席，長達數十年。

「北山堂」名稱源出「北山詩社」，取自「愚公移山」的典故，是1924至1925年間莫漢、蔡守等文人向利希慎商借大宅用作雅集時所命名。¹⁷ 後來，利榮森以它作為自己的藏品齋號。考察「北山堂」收藏的建立，最大困難之處是沒有清楚的文獻紀錄。根據比利時學者Pierre Ryckmans在1970年出版的蘇仁山研究所載，利榮森名下有藏品8件，可推算他的收藏大概開始於1960年代。¹⁸ 而「利氏北山堂藏品」名稱的出現，最早見於1970年6月簡又文的《畫壇怪傑蘇仁山》。¹⁹ 而同年同月，「敏求精舍」在香港博物美術館舉辦「明清繪畫展覽」中，也展出「北山堂」藏品7件，²⁰ 標誌着利榮森以「北山堂」名義將書畫公開與大眾分享的起點。

綜合各種資料，「北山堂」書畫收藏的建立經過，約略可分為三個階段：

最早階段為1960至1970年代，包括上述蘇仁山作品和早年入藏的「揚州畫派」繪畫上鈐印等資料可知，利榮森最初主要從本地收藏家或骨董商手上購得藏品。這一點，反映了香港的特殊地位與書畫收藏的關係。香港雖然土地跟中國大陸相連，但在英國統治之下，屬於不同的政權。1949年中華人民共和國成立之後，大批前政府人員、富商紛紛從大陸遷出，大量文物因此流到香港，使這城市一時成為骨董集散地。²¹ 隨後，中國政局長年動蕩，書畫文物也在這個地方找到避難所。不少藏家都因為這個機會，得以建立豐富收藏。²²

第二階段在1980年代，藏品來源頗多得自海外。其時，美國主要拍賣公司如佳士得（Christie's）的中國書畫業務發展蓬勃，吸引了世界各地高品質的書畫貨源，並為市場提供很多選擇。「北山堂」收藏的若干精品，都可以從當時的拍賣圖錄中追尋到來源。

第三階段是 1990 年代，書畫拍賣市場從美國轉移至中國。中國的政局到 1970 年代末期已大致穩定，1980 年代逐步開放，經濟得以高速增長。1992 年之後，拍賣公司在各大城市相繼湧現。正當中國大陸的市場尚在萌芽時期，書畫價值與大眾購買力仍未高漲之際，獨具眼光的收藏家都不會錯失良機。利榮森就在這個時候，以專題蒐集了一批十九世紀清代繪畫。

「北山堂」向香港中文大學文物館送贈書畫，早在 1973 年開始，向來一直是零星的捐贈。但自 1995 年起，利榮森便有計劃地把書畫收藏分批轉送與香港中文大學文物館，僅僅一年之間數目已達 245 點。2007 年 2 月 24 日，利榮森因病逝世，截至該年為止，「北山堂」歷時 30 多年的書畫捐贈，總數為 920 點。

6 「北山堂」收藏的內容

「北山堂」收藏書畫年代跨度有一千年，從最早的唐人寫經，至近現代作品俱備，而以明、清時期最多。在香港中文大學文物館的藏品中，其數量雖然與「斑園」相近，但「北山堂」所藏並不限於廣東地區，也包羅中國畫史上深具影響力的主流名家。

然而，利榮森也像許多廣東人一樣，對鄉土文化懷有特殊感情。他不但沒有忽視廣東書畫，事實上，廣東名家作品在他的收藏中佔了相當高比例。以 1995 年的大批捐贈之前，即 1973 至 1994 年間所贈書畫統計，55 點之中廣東書畫為 30 點，超出全數一半以上。這個比例雖然由於後來主流名家的大量加入而急劇下降，但到了 2001 年，利榮森購入並捐贈一批「鄭氏捲簾樓」舊藏近代書畫 307 件之後，²³ 廣東作品總數又驟增至 390 點，佔全部捐贈書畫 40% 以上。由此可見，廣東書畫也是「北山堂」收藏的一個主要課題。

除此之外，「北山堂」藏品的另一個重要部分，是十八至十九世紀期間的清代繪畫。關於這部分收藏的來歷，可以追溯至 1992 年書畫界三項重要事件：

首先，關乎對畫史的認識。清代乾隆盛世過後，畫壇出現缺乏名家大師支配的局面，即畫史上通稱為畫學式微時代。²⁴ 香港大學的萬青力對這個傳統說法並不認同，著有《並非衰落的百年》，1992 年 4 月開始在台灣《雄獅美術》雜誌連載，向學界展示全新視角。²⁵ 再者，同期間美國鳳凰城美術館的 Claudia Brown，與亞利桑納州立大學的周汝式，也合作策劃了「清代後期繪畫」大型展覽，先後在檀香山和香港等地展出。²⁶ 他們所持觀點，跟萬青力大致相同。這幾位學者，都在努力重建傳統畫史上被忽略的部分。第三，中國的政治自從 1980 年代起逐漸開放，到 1992 年 10 月，深圳和北京也出現拍賣會，很多民間收藏品從此陸續露面。²⁷

利榮森在 1999 年向香港中文大學文物館捐贈 100 多件清代中後期繪畫時，根據他自己明說明，因為看到中國大陸拍賣會上，這些「小名家」的作品尚未受到關

注，故此價格不高，很值得作為專題來收集，並送給大學保存和研究。至於利榮森當時的決定，是否受到萬青力或周汝式的啟發，雖未能完全確定，但他的眼光是非常精明和具有遠見，則無可置疑。這些以前不受重視的作品，今天已經價值不菲，而當年由於中國民衆的財力仍然偏低，香港買家在中國拍賣場上確實佔盡經濟與地理上的優勢。

7 結語

香港自古是個小漁村，因一紙《南京條約》而使命運徹底改寫，在近百年間發展成為國際都市，並享有特殊的政治地位。回顧過去一個世紀，多次由於中國政局動蕩而促使文物流轉，卻成就了香港書畫收藏的重要機遇：

- (一) 1911 年，「辛亥革命」推翻中國二千年的帝制統治。
- (二) 1937 年，中日戰爭爆發，數年之間波及大半中國。
- (三) 1949 年，中國政權易幟，前政府官員和富商紛紛撤離大陸。
- (四) 1960~1970 年代，中國發生連場政治運動，大批文物流散。
- (五) 1990 年代，中國長年封閉之後轉為開放，文物市場開始活躍。

在過往一百年的時代洪流之中，簡又文的收藏故事以二十世紀前期作為舞台，既出於歷史的選擇，也是個人的意願，他用心血凝聚的「斑園」藏品，最終以香港作為歸宿。而戰後冒起的「北山堂」，適逢大陸亂世與香港經濟繁榮，利榮森以獨特的識見和懷抱，承接了譜寫香港近代收藏史詩的重要燈傳，是二十世紀後期的代表。

香港中文大學文物館憑藉以上兩批收藏，而以中國書畫藏品名聞學界，更成為延續廣東文化的一個重鎮，使簡氏、利氏共同參演的歷史劇，得以圓滿終結。

¹ 清代五位廣東藏家和書畫著錄分別為：吳榮光（1773-1843）《辛丑銷夏記》、葉夢龍（1775-1832）《風滿樓書畫錄》、潘正煒（1791-1850）《聽颿樓書畫記》、梁廷柀（1796-1861）《藤花亭書畫跋》、孔廣陶（1832-1890）《嶽雪樓書畫錄》。有關研究，參考莊申《從白紙到白銀——清末廣東畫畫創作與收藏史》（台北：東大圖書公司，1997）。

² 張惠儀《香港書畫團體研究》（香港：香港中文大學藝術系，1999），頁 12-13。

³ 「北山堂」捐贈香港中文大學文物館藏品，除書畫之外，也包括青銅、陶瓷、銘刻、拓本等多種文物，本文僅就書畫部分進行探討。

⁴ 戴玄之〈簡又文傳〉，收錄於秦孝儀主編《中華民國名人傳》，第 5 冊（台北：近代中國出版社，1986），頁 584-594。

⁵ 簡又文《西北從軍記》（台北：傳記文學出版社，1982），頁 190。

- ⁶ 簡又文〈廣東書畫鑒藏記（上）〉，《廣東文獻季刊》，第2卷第4期（1972年12月），頁11。
- ⁷ 簡又文《畫壇怪傑蘇仁山》（香港：簡氏猛進書屋，1970），頁1-2。
- ⁸ 「馮平山圖書館」落成於1932年，至1953年搬遷後，原建築改為「馮平山博物館」，今日稱為「香港大學美術博物館馮平山樓」。
- ⁹ 簡又文〈廣東書畫鑒藏記（上）〉，頁11。
- ¹⁰ 簡又文〈廣東書畫鑒藏記（上）〉，頁11。
- ¹¹ 有關課題的詳細深入研究，見賴志強〈高劍父與簡又文：藝術家及其贊助人〉論文，發表於「嶺南畫派在上海」國際學術研討會（廣州：嶺南畫派紀念館，2011年12月9~11日）。
- ¹² 〈宦海飄流二十年〉是簡又文自傳的第二部，記述自1928年赴任山東鹽運使始，至1949年定居香港為止，期間輾轉官場的經歷。連載於《傳記文學》，第22卷第4期（1973年4月）至第24卷第2期（1974年2月）。他的自傳第一部為〈西北從軍記〉，記述1926年加入中國國民黨之後，隨即被派往馮玉祥司令的「西北軍」，至1928年間出任政治工作委員的生涯，連載於《傳記文學》，第20卷第6期（1972年6月）至第21卷第3期（1972年9月）。這兩部分後來合併成單行本，以《西北從軍記》為名，由台北傳記文學出版社於1982年出版，是研究簡又文生平的珍貴資料。
- ¹³ 簡又文擔任廣東文獻館主任期間，從上海得到《劉猛進碑》之後，將書齋命名為「猛進書屋」。碑石現藏廣東省博物館。
- ¹⁴ 簡又文〈廣東書畫鑒藏記（上）〉，頁12。
- ¹⁵ 「簡氏班園」藏品資料大部分著錄於《香港中文大學文物館藏廣東書畫錄》（香港：香港中文大學文物館，1980）。
- ¹⁶ 利德蕙著，顧筱芳譯《香港利氏家族史》（香港：中文大學出版社，2011），頁27-50。
- ¹⁷ 參考程中山〈開島百年無此會：二十年代香港北山詩社研究〉，《中國文化研究所學報》，第53期（2011年7月），頁279-310。
- ¹⁸ Pierre Ryckmans, *The Life and Work of Su Renshan, Rebel, Painter & Madman*. Angharad Pimpaneau, trans. (Paris: Centre de publication de l'U.E.R. Extrême-Orient, Asie du Sud-Est de l'Université de Paris, 1970), p. 208.
- ¹⁹ 簡又文《畫壇怪傑蘇仁山》，頁22及117。
- ²⁰ 敏求精舍、香港市政局編《明清繪畫展覽》（香港：香港博物美術館，1970）。
- ²¹ 楊仁愷《國寶沉浮錄——故宮散佚書畫見聞攷略（增訂本）》（瀋陽：遼海出版社，1999），頁134-144。
- ²² 典型的例子如劉作籌（1911-1993）「虛白齋」收藏。參考許禮平〈虛白齋主二三事〉，收錄於林亞杰、朱萬章主編《嶺南書學研究論文集》（廣州：廣東人民出版社，2004），頁451。
- ²³ 「捲簾樓」主人鄭春霆（1906-1990），廣東中山人，與二十世紀前期廣東、香港書畫家及文士交往，並將他們事略與作品編成《嶺南近代畫人傳略》（香港：廣雅社，1987）。
- ²⁴ 俞劍華《中國繪畫史》（上海：商務印書館，1954），下冊，頁156。
- ²⁵ 萬青力〈並非衰落的百年——十九世紀中國繪畫史〉，《雄獅美術》，第254期（1992年4月）至第278期（1994年4月）連載。其後，2005年，雄獅美術出版社以同名專書出版。
- ²⁶ Claudia Brown & Ju-hsi Chou, *Transcending Turmoil: Painting at the Close of China's Empire 1796-1911* (Phoenix: Phoenix Art Museum, 1992).
- ²⁷ 參考「雅昌拍賣訊息網」<http://auction.artron.net/jishi/>，〈中國拍賣大事記〉。

收藏家的責任—我的中國書畫收藏歷程一

石允文（中國書畫收藏家）

我心目中的收藏家，除了「擁有」藝術品外，更要能「享受」其中；接下來，對於藝術品的研究與記載，還要能「分享」給同時代的其他同好，甚至能留給後代，作為追索這些藝術品的指引，形成「自成一家」的意見，供後輩學習參考。這「擁有」、「享受」、「分享」、「立言」四階段，標示了一個「有責任的收藏家」典範的追尋。

依循著這個思維邏輯，我的書畫收藏歷程也從窄狹的「祕藏」擴及到「展示」，進而到「出版」流傳，最終至「教育」傳衍的使命。

1960~70年代中國大陸淪陷於文化浩劫中，在臺灣的國民政府大力提倡「中華文化復興運動」，對於固有文化的所有活動皆予以鼓勵。我的成長歷程，就是浸染在如此的文化氛圍。我自中學起即喜研讀古文詩詞，曾下過功夫圈點「三史」（史記、漢書、後漢書），也嘗試填詞。這段期間古典文學的薰陶，對於我日後對於書畫的欣賞提供了極大的助益；筆墨的啟蒙則來自高中美術教師蘇振焜先生。蘇先生為溥心畬門生，風範亦近，在其指導下我的書畫奠定了極佳的基礎。同時，我亦從父執長輩家中借得《故宮名畫三百種》畫集，日夜臨習。當時如獲至寶的欣喜之情，迄今依舊難以忘卻。

我在1977年17歲時購入我生平第一張收藏的畫作。那是件金城（北樓）的扇面，是花了我半年的積蓄購得的。該畫淡雅可賞，畫價亦能負擔，就買了下來。在俞劍華的《中國繪畫史》書中曾讀到過金城的相關資料，而面對真蹟的心靈觸動，是印刷圖冊遠遠不可比擬的。

1978年起就學上庠期間，週末假日造訪台北，成了我既定的行程。「故宮博物院」的歷代名畫展覽讓我印證了繪畫史的記載，震懾於中華文化的博大精深。而位於台北市區的「國泰美術館」則開啓了我對中國近現代繪畫的視野。「國泰美術館」由蔡辰男先生創辦，收藏極富，以中國近現代繪畫為主力。其收藏大皆購自香港，來源大皆為文革時期抄家物資。在「國泰美術館」獲得的經驗與「故宮博物院」最大的差異在：「故宮」的收藏是經典，卻遙不可及；「國泰美術館」收藏的近現代繪畫卻是在坊間畫廊就能覓得，親切無比。又間接從長輩口中獲知中國大陸當局對文物的流通管制以乾隆年間為界，自然而然地，此際我能購藏的書畫亦以近現代為主了。

1984年夏我赴美國求學，居住在舊金山灣區。同年秋天我前往紐約參加「蘇富比」及「佳士得」兩家國際拍賣公司的中國藝術品秋季拍賣會。紐約地區的書畫市場以古畫為主，在兩家拍賣的預展現場上，百來件明清，甚或宋元古畫就近在咫尺展現在面前，真是不可思議的一種體驗。在這回紐約之行中，我買下了生平第一件「古字畫」：揚州八怪中金農的

《論畫雜詩》楷書卷。自此之後的十餘年間，陸續從紐約獲得的古代書畫計有 100 多件，成為我收藏古代書畫的最大宗，加上日後在香港及臺灣所得，我收藏古代書畫（乾隆年前）總數約為 200 件左右，內容含蓋明吳門、松江諸家，四僧遺民、金陵畫派、四王吳惲及揚州八怪等。

1980 年代中國大陸正值改革開放初期，由於缺乏國際貿易，外匯嚴重不足。中國藝術品，尤其是文革期間的抄家物資，便成了最佳的換取外匯品項了，1980 年代初的「廣州交易會」就是這時期的最佳例證。而我收藏最主要部份的中國近代書畫，就是在中國大陸這股「創匯」風潮背景下建立的。

在透過友人的安排下，我和「北京工藝品進出口公司」有了接觸，經過將近兩個月來回溝通聯繫，在 1985 年 4 月，我親眼目睹了上萬件的書畫真蹟陳列在前的壯觀場面。雖說是壯觀，卻也辛酸，這批我們視若珍寶的書畫是以草繩以 20 張為單位捆成運送的，可見這批書畫在當時被忽視的程度了。在這次千載難逢的機會中，我挑選了約 2000 件書畫購入。這年我 25 歲。

1980 年代中期香港也開始了中國書畫的拍賣，以近代書畫為主；「蘇富比」1984 年首開其端，「佳士得」則於 1989 年加入，兩家國際拍賣公司先後在香港的競拍，開啓了 1990 年代香港拍賣的黃金年代，大量的中國文物往香港集中，除了香港本地的收藏家外，來自臺灣的收藏家們更占了舉足輕重的地位，許多重要的藝術品都被臺灣的收藏家獲得。除一年兩次的拍賣會外，香港的藝術市場亦是蓬勃興盛，古董店、畫廊都是尋寶的好地方，更是臺灣畫商及古董商批貨的大倉庫。著名的畫廊香港有集古齋、博雅、潔思園等，臺灣則有長流、鑑古齋、國華堂等。我躬逢其盛，這十年間大有斬獲，在香港約購得 3000 件，在臺灣則有 2500 件的近代書畫入帳。

1992 年中國嘉德首拍開啓了中國拍賣會的序幕，接下來數年拍賣公司如雨後春筍般接連成立運作。由於當時大陸民間收藏風氣尚未形成，拍賣會的主顧猶是臺灣兩地收藏家為主力。此際，由於拍賣相官法規尚未制定週全，拍賣公司可以從文物商店倉庫取得藝術品，貨源充足，市場欣欣向榮。1992~2000 年的這段時期，是我收藏的第三個高峰期，約有 1500 件書畫入藏。

隨著 1997 年香港回歸大陸，而中國大陸經濟發展亦突飛猛進，中國藝術品市場主導權逐漸轉回中國大陸。中國不再是藝術品的輸出國，而是挾著強大經濟實力讓藝術品「回流」中國了。在中國新興收藏家屢屢創新高價購藏藝術品之際，海外的收藏家要再獲得真精新的藝術品機會是相對變小了。這也是 2000 年以後，我就沒有再度大批購入書畫的機會的原因了。

以上是我的收藏歷程的簡單報告。30 年來的累積，如前所述，目前我藏有明清書畫約 200 件、京江畫派約 100 件、方奚湯戴及清中葉名家約 300 件、晚清海派名家約 1800 件，

民國北京畫壇約 2300 件、民國海上畫壇約 3600 件、嶺南畫派約 200 件，總數約 8000 件左右。

在 1985 年前我的書畫收藏僅停留在「擁有」及「享受」的境地，1985 年春大批近代書畫的入藏讓我對收藏的意義有了重新的思考。2000 多件的中國近代書畫，非僅讓我印證了近代畫史的光輝，更讓我有機會填補畫史的空白，甚至糾正畫史的舛誤。而我所接受的藝術史教育告訴我：「架構完整藝術史，要從藝術家的個案做起；而研究藝術家的個案，要依賴完整的作品討論。」從此時起我就以完成中國近代繪畫史的撰寫為我的書畫收藏主軸：

1. 每個畫家作品數量要足以呈現其完整風格面貌（我設定為 60 件以上）。
2. 作品應有紀年以利時間排比討論風格演變。
3. 作品題材多樣。

就因有這樣的目標期許，才導致了往後 20 多年我近乎瘋狂的收藏行爲。我也很清楚這事非我一人能力所及，爲達目的，所以我樂於「分享」。我熱情地接待所有來訪的學者。1986 年起我陸續在《藝術家》雜誌發表「中國近代繪畫名家」系列文章。1990 年我撰寫出版了《中國近代繪畫》，是我對中國近代繪畫研究的初次結集發表，也爲而立之年作個紀念。1996 年起與臺北國立歷史博物館合作了「扇的藝術」、「水墨新世紀」、「水殿暗香」、「北京畫壇·民初十二家」、「上海畫壇·民初十二家」等展覽，並出版畫集。2000 年獨家贊助臺灣大學藝術史研究所舉辦「區域與網絡」國際學術討論會。2006 年在高雄市立美術館舉辦「世變·形象·流風」中國近代繪畫展覽，展出 600 件分三期展出，展覽期間與鴻禧美術館合辦「世變·形象·流風」國際學術討論會，展覽結束後，先後移至大阪及東京展出。這一年，是我書畫收藏 30 週年。

2007 年起《中國近代繪畫叢刊》陸續出版，這套叢刊是中國近代繪畫名家的個人作品集，每冊收錄作品 60 幅，計劃規模爲 60 冊。2009 年 10 月起《大觀》藝術雜誌發刊。藉著圖書出版刊行，我逐漸踏入「立言」的階段，將所知所聞，傳播全世界。

2009 年秋起我擔任長榮大學美術研究所客座教授，主講「中國近代繪畫專題研究」，並著手規劃書畫專業課程籌備。2010 年長榮大學「中國書畫學程」成立，以培訓中國書畫創作菁英爲宗旨，並擔任「中國繪畫史」及「中國書畫欣賞」課程教授，課堂有小型畫廊，以畫家畫作真蹟授課爲主，說明爲輔。至此，我心目中收藏家的最終責任「傳衍」方得以落實。計劃進行中，衷心期待能開花結果。

4 欧米に広がる中国書画コレクション

John Ferguson's Short-Term Success as a Buyer of Chinese Paintings for American Museums, 1912–1917.

Lara Netting, The Metropolitan Museum of Art

John Ferguson (1866–1945), a native Canadian and a long-term resident of China, is well known as a collector and scholar of Chinese art. His role as a supplier of paintings, for The Metropolitan Museum of Art, the Cleveland Museum of Art, the University Museum in Philadelphia, and the Walters Art Museum is less well understood. Ferguson, it is argued, was a dealer who helped American museums to make their first significant acquisitions of Chinese paintings in the 1910s, just when these institutions were becoming museums of “fine art.” Based on research conducted in China and along the American East Coast, this article examines the Chinese and Manchu collectors/dealers who offered paintings to Ferguson in Peking, and Ferguson’s promotion and sale of these pieces in the United States.

Ferguson entered into the art trade shortly after 1911, when his Qing government employment was terminated, and he enjoyed success through 1917. Ferguson’s sales depended upon the public support of Charles Freer, the leading American collector of Asian art in the 1910s. In his endeavors, Ferguson competed with a group of Shanghai dealers who gathered paintings that they hoped would interest Freer, and then sold these works to various American clients. This account of Ferguson’s hustle in the art business reveals the challenges facing Ferguson and his clients, for both parties were critically inexperienced relative to the sophisticated Chinese traditions of painting connoisseurship, and forgery. The demand for Ferguson’s goods and services, however, indicates that Chinese paintings were considered integral to a museum of art, one century ago.

The full-length article upon which this presentation was based is currently under review by a scholarly publication.

柏林的中國繪畫收藏—過去、現在與未來—

王靜靈（柏林自由大學）

1 前言

已逾百年歷史，位於德國柏林的亞洲藝術博物館（Museum für Asiatische Kunst）¹是歐洲所建立的最早的公立東亞藝術博物館，其收藏品質之精亦首屈一指，是討論歐洲的東亞藝術收藏時，絕對無法忽略的。有關柏林的東亞藝術收藏以及博物館的歷史沿革，過去已有前輩學者為文介紹，本文則是在前人的研究基礎之下進一步探討並增添若干新的資料²；又由於東亞藝術的收藏範圍包含廣泛，本文無法涵蓋各種藝術類別的收藏史，因此僅就該館所藏之中國繪畫進行討論。分為三個部份：首先討論柏林亞洲藝術博物館中國繪畫收藏成立的歷史，聚焦於首任館長 Otto Kümmel（1874-1952）的博物館生涯、他如何學會鑑賞中國繪畫並建立其鑑賞品味以及該館中國繪畫收藏的成立過程。作為首任館長，Otto Kümmel 不僅建立了柏林博物館的東亞藝術收藏，還為該館接下來一百多年的收藏體系樹立了一個典範性的美學標準。其次耙梳該館在二次世界大戰之後迄今的收藏狀況。最後從東亞藝術史學科發展史的角度對於柏林亞洲藝術博物館在目前於柏林國立博物館群（Staatliche Museen zu Berlin）積極籌劃的大型博物館收藏與建造計畫—洪堡論壇（Humboldt-forum）中所扮演的角色提出批判性的觀察和看法。

2 濫觴—Otto Kümmel 與柏林的中國繪畫收藏及研究的奠基—

在談 Kümmel 之前，必須先談柏林東亞藝術收藏成立的歷史。1906 年 11 月 8 日經過立法，在皇家普魯士博物館群（Königlich-Preußische Museen，即今柏林國立博物館群）體系下，人類學博物館（Museum für Völkerkunde zu Berlin，今民俗學博物館（Ethnological Museum））外，設置「東亞藝術收藏」（Ostasiatische Kunstsammlung）的獨立部門。³值得一提的是，人類學博物館成立於 1873 年 12 月 12 日，其中也包含東亞部門（Abteilung Ostasien），收藏的範圍包括中國、日本、韓國、西藏、蒙古、以及北亞草原等地區的文物，與繪畫有關的收藏較重要的除了一些卷軸畫（大多為宗教畫）、銅版畫和油畫外，其最著名者莫過於 19 世紀末至 20 世紀初德意志皇家普魯士吐魯番探險隊於新疆一帶所挖掘的佛教石窟壁畫和絹畫。⁴將東亞藝術自人類學範疇中獨立出來的主張，是當時皇家普魯士博物館群總館長 Wilhelm von Bode（1845-1929）劃時代的見解。在當時歐洲的氛圍下，非歐洲藝術文物屬於人類學的研究範疇並未被當作真正的藝術品來看待，因此這些

作品多在人類學博物館的脈絡下被收藏。但 Bode 認為，東亞的藝術與歐洲的藝術具有同樣的審美價值，因此他極力促成「東亞藝術收藏」部門的成立。在這個脈絡下，柏林的「東亞藝術收藏」成為歐洲第一座跳脫人類學框架並著重作品之藝術性與審美性的東亞藝術博物館。⁵

另一位與「東亞藝術收藏」有關的重要人物是當時 Freiburg 大學的人類學講師兼收藏家 Ernst Grosse (1862-1927)。Grosse 從小就對日本的文物感到著迷，1892 年他被鉅富遺孀 Marie Meyer 收養成爲其養子，得以接觸她廣大的藝術收藏；特別是 Meyer 夫人的東亞藝術收藏，更是當時歐洲最大的一批私人收藏之一。⁶Bode 要建立「東亞藝術收藏」的企圖可以說是受到 Grosse 的啓發，1905 年 Grosse 和 Woldemar von Seidlitz 曾就此議題在《博物館學》(Museumkunde) 期刊上各自發表看法。⁷而 Grosse 也被 Bode 邀請成爲柏林「東亞藝術收藏」的顧問，他也是 Kümmel 東亞藝術的啓蒙老師。⁸

還有一位與「東亞藝術收藏」密切相關的人物，就是於 1878-1905 年間在巴黎的日本古董商人林忠正 (1853-1906)。當時巴黎是歐洲東亞藝術市場的中心，而林氏可以說是將東亞藝術引介給歐洲收藏界的重要推手。1900 年在巴黎的世界博覽會，林氏是日本政府的總代理，負責規劃統籌該次博覽會的藝術展覽。⁹他也是 Grosse 的好友及其認識東亞藝術的啓蒙。同時，林忠正的收藏也是柏林「東亞藝術收藏」的重要來源之一，1906 年林氏透過 Grosse 引介從 Bode 處借了一大筆錢作爲周轉，幫他渡過了因爲捐助日俄戰爭而引發的財務危機。爲了報答 Bode 的恩情，他承諾在他逝世之後柏林博物館得以優先從他的藏品中選件收藏。¹⁰Kümmel 對於東亞藝術的鑑賞能力，有很大的部份是受到林忠正的影響。

Kümmel¹¹於 1893 年進入大學攻讀古典考古學、歷史、藝術史與人類學，並於 1900 年以論文〈埃及與邁錫尼的植物紋飾〉取得博士學位。¹²1896 年他隨 Grosse 前往巴黎，在那結識了林氏，並在巴黎學習日語。Kümmel 是歐洲第一位能夠流利地說、讀、寫日語的東亞藝術史家¹³，他認爲：除非具有中國和日本古典語言、文學、歷史、和思想等方面的知識，否則不可能深入地瞭解東亞的藝術。1901-1903 年他任職於漢堡的藝術暨手工藝博物館 (Museum für Kunst und Gewerbe) 的亞洲部門。1903-1905 年間任職於佛萊堡的人類學收藏。1906 年經由當時柏林人類學博物館東亞部主任 F. W. K. Müller (1863-1930) 的推薦¹⁴，由 Bode 聘爲總館長助理 (Direktorial-Assistent)，在 Bode 的指導下擔任建立柏林「東亞藝術收藏」的工作。

爲了建立柏林的東亞藝術收藏 Kümmel 設置了一個新的收藏準則：第一、這個收藏必須是對中國、日本以及韓國的藝術給於全面且平衡的介紹；第二、繪畫列爲所有藝術類別中最高的地位；第三、作品的美學價值是選擇作品時最重要之標準。¹⁵Kümmel 如何建立其對東亞藝術的鑒賞力和審美標準呢？雷德侯 (Lothar Ledderose) 曾對此問題指出，當時 Kümmel 尋求指教的有三人，即波士頓的哲學

教授與藝術收藏家 Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908)、Grosse 以及林忠正。然而，儘管 Fenollosa 鑑賞日本藝術的眼光十分卓越，但我們必須承認的是，他對中國繪畫的知識和鑒賞能力其實很差。況且，誠如雷德侯所指出的，Kümmel 本人似乎不曾見過 Fenollosa¹⁶，又其影響廣大的著作《中國和日本藝術的分期》（*Epochs of Chinese and Japanese Art*）是在他死後於 1912 年才出版。¹⁷因此我認為 Fenollosa 對於 Kümmel 的直接影響應該有限。Kümmel 除了向他的啓蒙老師 Grosse 和古董商林忠正直接學習對於東亞藝術的鑑賞之外¹⁸，更可能的是直接從日本的畫史著作來學習，特別是他對於中國繪畫的鑑賞。1912 年 Kümmel 翻譯了《君台觀左右帳記》中有關宋元繪畫品評部份的德文版¹⁹，我認為影響 Kümmel 本人對於中國繪畫，特別是宋元畫的鑑賞更大的部份應該是來自於他個人對於《君台觀左右帳記》以及其他畫史著作的研究。

1906 年當 Kümmel 銜命擔任「東亞藝術收藏」的建立工作之後，其首要任務就是為這個新增設的收藏購買藏品，而受命展開長達兩年多（11. 1906- 01. 1909）的長途旅行，經由巴黎、倫敦、美國而到日本，途中參訪各地的重要公私東亞藝術收藏並收購藝術作品。²⁰ 1907 年初他抵達日本，在已逝的林忠正收藏中購買了五件作品，其中最重要的是一件元人無款《釋迦出山圖》。²¹ 另外，Kümmel 也從關西地區重要的篆刻家，同時也是重要收藏家的桑名鐵城（1864-1938）²²處為博物館收購了一套包含了傳為唐代的韓滉（723-787）、衛憲（約活動於 937-975）、戴嵩（約活動於八世紀）、李方叔（約活動於九世紀初）、宋代的徽宗（1082-1135）、王穀（約活動於十一世紀）、李公年（約活動於十一至十二世紀）、韓若拙（約活動於十二世紀初）、夏珪（約活動於 1180-1224）、釋仲仁（約活動於十一至十二世紀）以及元代的邊武（約活動於十四世紀）和張遠（約活動於十四世紀）等計十二開的《唐宋元三朝名畫冊（唐宋元三朝諸名家畫帖）》，隨著這套冊頁，附有一卷由關西書畫收藏和鑑賞的要角包括谷鍊臣（1822-1905）、巨勢小石（1843-1919）、內海復（1852-1925）、富岡鐵齋（1836-1924）綿引東海（1837-1915）、今泉雄作（1850-1931）、大澤敬之（1851-?）以及石川舜台（1841-1931）等人的題跋。²³除了為博物館購買藏品之外，在日本期間 Kümmel 也為歐洲的收藏家收購作品，例如為 Gustav Jacoby（1857-1921）²⁴從桑名鐵城收藏購買了戴進（1388-1462）、謝時臣（1487-1567）、高岑（1621-1691）、吳亦僊（約活動於十六世紀）以及傅仇英（約 1494-1552）的作品；從《真美大觀》（1899）、《支那名畫集》（1907）和《東洋美術大觀》（1908）編者田島志一的收藏購買了金大受（約活動於十三世紀）和沈銓（1682-1760 以後）的畫，這些作品在 1919 年都捐贈給博物館成為柏林的收藏。²⁵ 1908 年 Kümmel 在東京的古董商下條正雄（1843-1920）處買到了傳為郭熙（約 1020-1100），但現在被認為是元代李郭派（可能出於唐棣（1287-1355）之手）的《山水圖》。²⁶從這些所購買的中國繪畫來看 Kümmel 是有意識地以美術品質為首要考量來收集中國繪畫。當

然這也包括其他的藝術類別，例如在林忠正的收藏中，Kümmel 還收購了在當時歐洲的收藏界尚未注意到的，在日本被用作茶道具的日本和韓國陶器。Kümmel 收藏這些茶道具的理由自然是出於其對於日本文化的高度理解和美學上的考慮。²⁷還有另一個可以說明 Kümmel 獨到的美學品味的例子。當時有一位從北京返德的藝術商 Olga Julia Wegener (d. 1938) 夫人在柏林辦了一個她的收藏展。²⁸因為她和皇室的友好關係，她想將這批計有一百多件的中國繪畫收藏以十五萬馬克的高價賣給博物館。但因為這批收藏的品質實在不高，而遭到博物館的拒絕。Bode 在他的自傳裡，曾經詳細地評論過這件事以及來自皇室的壓力。²⁹這批收藏肯定經過 Kümmel 過目，拒絕收購這批次級的中國繪畫收藏應該也是 Kümmel 的主意。1910 年 Wegener 收藏的 145 件中國繪畫作品進入大英博物館，成為其廣大收藏之一部份。³⁰這個例子顯示了 Kümmel 在為博物館購藏作品時的高標準，重點是作品的美學品質，而非擴充館藏的數量，Kümmel 可說是當時歐洲少數真正懂得東亞繪畫的人。³¹

1908 年 6 月至 10 月，當 Kümmel 仍在日本停留期間，他就已經在柏林的手工藝博物館 (Kunstgewerbemuseum) 舉辦展覽將其為柏林新購藏的東亞藝術作品展出。³²隔年他返回柏林之後，旋即舉辦另一個展覽，將這些新購藏的作品則與吐魯番探險隊所挖掘的克孜爾壁畫一起在人類學博物館展出。³³1912 年 9 月至 12 月他在柏林的普魯士皇家藝術學院 (Königliche Akademie der Künste zu Berlin) 策劃了一個更大型的「東亞古美術展：中國—日本」(Ausstellung alter ostasiatischer Kunst: China-Japan)，展出的內容包括博物館的藏品、Grosse、Meyer 以及 Jacoby 的收藏外，還有數百件來自各地的私人收藏，計 1122 件展品。³⁴這一年他還創立了《東亞期刊》(Ostasiatische Zeitschrift) 開啓了柏林對於東亞藝術史的研究，這本期刊是二次世界大戰以前，西方研究東亞藝術史最權威的刊物。

Kümmel 原先計畫 1914 年再去東亞旅行，但這趟旅行並沒有成行。之後一次世界大戰爆發，德國陷入衰退，他一直到了 1926 年以後，才得以開始為博物館購買中國繪畫。1924 年「東亞藝術收藏」，搬進手工藝博物館的一樓，正式有了其專屬的陳列室。同年 Kümmel 也開始正式在柏林大學 (Friedrich-Wilhelms-Universität) 教授東亞藝術史的課程，並於 1927 年成為該校的榮譽教授。我們熟知的與王季遷合編《明清畫家印鑑》的孔達 (Victoria Contag) 即是他的學生。1926 年 10 月到 1927 年 6 月再次經由美國前往日本、中國和俄國旅行。在這次的旅行中他跟中國的收藏家購買畫作，並學習他們看畫的眼光。他從北京鑑賞家邵松年 (1848-1924) 的舊藏中買了四件明代的手卷，包括戴進、夏昶 (1388-1470)、陳憲章 (活動於 1436-1449) 等人的畫作以及一件沈周 (1427-1509) 作品的摹本³⁵；另外又從王姓將軍處買到樊圻 (1616-1694 後)、王雲 (1652-1735 以後)³⁶；在天津的張志譚 (1878-1946) 處買了高鳳翰 (1683-1748)、鄭板橋 (1693-1765)、羅聘 (1733-1799)、方士庶 (1692-1751)、王巖 (活動於十七

至十八世紀）、蔣予檢（活動於 1822-1838）、周棠（1806-1876）、高其佩（1660-1734）的作品。³⁷這些又再次地證明 Kümmel 大膽且獨到的鑑賞眼光，因為上述的這些畫家在當時的西方世界裡可說是「名不見經傳」，根本無人知曉。

1929 年 1 月到 4 月 Kümmel 再度於普魯士皇家藝術學院舉辦「中國藝術」（Chinesische Kunst）大展。這是在歐洲第一個大規模的有關中國藝術的全面性的展覽，展覽以斷代的方式展出從周代到清代的藝術作品，包括玉器、青銅、金銀器、陶瓷、繪畫、雕刻、漆器、鐘錶以及織品，展出博物館以及來自各地公私收藏共計 1125 件作品，吸引了六萬人次參觀。³⁸在這個展覽會上展出的大多數作品，後來都成為歐美各地博物館中重要的收藏品。除了出版一般性圖錄之外，Kümmel 還特別從展覽品中挑選了兩百件名品出來，詳細撰文介紹並出版成書。³⁹過去學界多將 1935 年的「倫敦中國藝術國際展覽會」視為關鍵性造成了中國畫史（或者說中國藝術史）在西方學術世界中發展的開端。⁴⁰但這個說法現在也許可以被修正，事實上在倫敦展以前，至少在柏林，對於中國藝術的收藏和研究已經達到空前的高潮。⁴¹

1933 年 Kümmel 兼任人類學博物館的館長；隔年也被任命為柏林博物館的總館長（Generaldirektor），從此他身兼三館的館長直至 1945 年。⁴²1941 年他從人類學博物館的東亞藏品中挑選出一部份將之轉移成為「東亞藝術收藏」的藏品。⁴³他所達到的成就，在今天幾乎不可能有任何的東亞藝術史學者能夠達到，至少在歐洲是絕對不可能的。柏林的東亞藝術收藏和研究在二次世界大戰前，透過 Kümmel 等人的努力，達到前所未有的高峰，建立了堅實的基礎，但隨著二次世界大戰的爆發，柏林的東亞藝術收藏和研究的黃金年代從此宣告結束。

3 沈寂與復甦——二次戰後迄今——

二次大戰對柏林博物館來說是一場不折不扣的災難。1944 年《東亞期刊》停刊，1945 年博物館遭到猛烈的轟炸，其建築物幾乎全毀，加上蘇聯軍隊在佔領期間，對藝術品進行掠奪的行動，柏林的東方藝術博物館百分之九十的藏品遭到損壞和遺失。⁴⁴以中國繪畫為例，幸運的是，雖然大部份的畫作都完好如初，但由 Jocaby 捐贈給博物館的中國繪畫中之金大受、戴進、吳亦僊和沈銓的作品，至今仍下落不明。⁴⁵1949 年東西德分裂，首都柏林也被分成東西柏林。東德政府在位於博物館島的貝加蒙博物館（Pergamonmuseum）的北翼成立「東亞藝術收藏」（Ostasiatische Sammlung），陳列原屬在二次大戰期間幾乎全毀的手工藝博物館以及 Monbijou 宮的東亞物件。⁴⁶

當時大部份的繪畫作品保存在西柏林，1951 年 9 月至 1952 年 3 月在 Charlottenburg 曾舉辦「東亞繪畫一千年：柏林博物館東亞藝術部門的名品」（Ein Jahrtausend Ostasiatischer Malerei: Meisterwerke aus der Ostasiatischen

Kunstabteilung der Berliner Museen) 展覽，展出 64 件中國和日本的繪畫，由 Kümmel 執筆為這些展品書寫了圖錄。⁴⁷這也是 Kümmel 最後一次參與主辦的藝術活動，1952 年 2 月 8 日他因病逝世，結束了他為東亞藝術史研究奉獻的一生。

在西柏林的「東亞藝術收藏」則在 1957 年重新成立，當時僅剩約三百件藏品，一切都必須重頭開始。⁴⁸博物館在戰後歷經郭樂知 (Roger Goepfer, 1925-2011) 和 Beatrix von Ragué (1920-2006) 兩位館長任職期間，也重新陸續購藏畫作。然而，到 1985 年為止，博物館所收藏的中國繪畫作品總數只有 73 件。1985 年魏志強教授 (Willibald Veit, b. 1944) 接任館長一職後，於 1988 年從瑞士購買了一批「墨禪山莊」(Vannotti Collection) 的書畫收藏，包括二百件明清扇面、一百件的手卷、掛軸和冊頁以及一百件的近現代中國繪畫，這可以說是柏林中國繪畫收藏的另一個高峰。這批收藏不但質量精良，最重要的是充實了博物館中國繪畫收藏的內容，填補了原來館藏的空缺，形成了一個自宋、元、明、清一直到近現代，具有完整歷史的中國繪畫收藏體系。⁴⁹值得注意的是，在這批收藏中也包含了幾件書法的作品，在柏林的書畫收藏中，中國書法一直是博物館收藏中的缺憾。

2006 年，於 1963 年成立的印度藝術博物館與東亞藝術博物館合併成爲「亞洲藝術博物館」，以超越東亞更宏觀的角度來看整個亞洲的藝術史，柏林的亞洲藝術文物也因而重新整合。

4 未來的展望—危機？還是轉機？—

2002 年 7 月 4 日德意志聯邦議會通過決議重建柏林宮 (Berliner Stadtschloss)。柏林宮是位於柏林市中心境內的巴洛克皇宮，建於十八世紀，該皇宮於二戰末期淪爲廢墟，因被東德政府視爲普魯士軍國主義之象徵而於 1950 年遭到拆除，並於原址上建立其人民議會—共和國宮 (Palast der Republik)，該建築於 1976 年落成，2008 年 12 月完成拆除以進行柏林宮的重建工作。

決定重建柏林宮之後，下一個要考慮的問題是，這個建築物用來作什麼？同年普魯士文化遺產基金會 (Stiftung Preußischer Kulturbesitz) 總裁 Klaus-Dieter Lehmann 提出「洪堡論壇」計畫的建議，將重建後的柏林宮作爲一多功能的複合建築，整合國立柏林博物館群、普魯士文化遺產基金會、柏林洪堡大學 (Humboldt-Universität zu Berlin) 和柏林中央圖書館 (Zentral-und Landesbibliothek Berlin)。其中與國立柏林博物館群有關的計畫，就是將現存在柏林市西郊 Dahlem 的亞洲藝術博物館與民俗學博物館的收藏遷移至位於市中心鄰近博物館島的「洪堡論壇」。

雖然官方宣稱：「『洪堡論壇』企圖呈現一個全球化的網絡來面對藝術與科學，以促進不同文化經驗與知識的溝通交流。⁵⁰」就出發點來說，這的確是一個很好的目標。2009 年於老博物館 (Altes Museum) 舉辦的「洪堡論壇」先行展「接

近世界的不同方式：柏林宮內的洪堡論壇」（*Anders zur Welt kommen: Das Humboldt-Forum im Schloss*）中即以「珍寶收藏室」（*Kunstkammer*）的概念為出發，展出來自歐洲以外各大陸的藝術文物。⁵¹2011年6月「洪堡論壇」的宣傳館「Humboldt-Box」落成，館內也展出未來「洪堡論壇」的雛形。⁵²然而可議的是，其所呈現的視角是一種完完全全從歐洲出發看世界的「單一」視角，歐洲文化以外的其他各種不同文化成為滿足歐洲「好奇」眼光的對象，卻完全忽略了這些非歐洲文化如何看待其自身的角度，換言之，是以歐洲人的角度來理解亞洲、美洲和非洲等的文化和藝術。

這個隱含著歐洲中心論的策展理念招致其反對者以「殖民主義的復興」為由強烈地批評。此外，其以人類學作為主軸的傾向，恰恰與一百多年前 Bode 與 Kümmel 將東亞藝術由人類學範疇中獨立出來，將之視為「藝術（*kunst/ fine art*）」的努力背道而馳，直接對柏林的東亞藝術史研究與發展造成衝擊。

竊以為「洪堡論壇」的計畫，是柏林東亞藝術收藏得以重整，並重新發展的一個重要契機。如何避免落入殖民主義式的人類學研究之陷阱，而建立起東亞藝術史學科之獨立性與美學應該是在發展這項計畫時的重要課題。在強調全球化脈絡與異文化特質的同時，也不應忽視其美學以及藝術史上的價值。回顧一百多年前的柏林，其可說是歐洲對於東亞藝術史研究和鑑賞的黃金時代，而這片榮景全賴 Kümmel 等人的努力。然而因為二次大戰歷史的宿命，使其呈現停滯的狀態，在戰後雖然復甦但卻十分緩慢，此時西方世界對於東亞藝術收藏和研究的中心也已轉向美國。事實上，正因為自二十世紀以來由 Kümmel 等人所建立的基礎，使得柏林在今日有機會能夠藉由「洪堡論壇」這項大型博物館計畫重建其對東亞藝術史研究的學術傳統並開始發展。然而就其目前「人類學轉向」的態勢而言，情況並不樂觀。究竟對於東亞藝術史研究之發展與收藏而言，「洪堡論壇」是致使其衰弱的危機？還是再興的轉機？是一個值得深思的問題。

¹ 1906 初成立時稱「東亞藝術收藏」（*Ostasiatische Kunstsammlung*），1965 年改稱「東亞藝術博物館」（*Museum für Ostasiatische Kunst*），2006 年與「印度藝術博物館」（*Museum für Indische Kunst*）合併，後稱「亞洲藝術博物館」。

² 例如有關二戰前中國繪畫的收藏，參見：Lothar Ledderose, "Collecting Chinese Painting in Berlin," in Ming Wilson, John Caley ed., *Europe Studies China: Papers from an International Conference on The History of European Sinology* (London: Han-shan Tang Books, 1995), 175-201. 此文有中譯，參見：雷德侯，陳葆真譯，〈柏林收藏的中國繪畫〉，《故宮學術季刊》11：3（1994），頁 1-18；-，"Elinleitung: Zur Geschichte der Sammlung," in *Orchideen und Felsen: Chinesische Bilder im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin* (Berlin: Staatliche Museum zu Berlin, 1998), 9-28. 有關博物館的總體收藏和歷史：Willibald Veit, "Das Museum für Ostasiatische Kunst Berlin," *Orientalia* 31:8 (2000), 40-46; Herbert Butz, "Wege und Wandel: 100 Jahre Museum für ostasiatische Kunst," in *Wege und*

Wandel: 100 Jahre Museum für ostasiatische Kunst (Berlin: Staatliche Museum zu Berlin, 2006), 11-70; Willibald Veit, “Verlorenes Erbe! Verschenkte Vergangenheit? Ein Rückblick auf die hundertjährige Geschichte des Museums für Ostasiatische Kunst,” in Andrea Bärnreuther, Peter-Klaus Schuster (hrsg.), *Zum Lob der Sammler: Die Staatlichen Museen zu Berlin und ihre Sammler* (Berlin: Staatliche Museum zu Berlin, 2009), 307-333. 又如中國青銅器的收藏，見：Herbert Butz, “Frühe Chinesische Brozen in der Sammlung des Museums für Ostasiatische Kunst, Berlin,” *Orientalia* 31:8 (2000), 47-55. 中國漆器的收藏，見：Regina Krahl, “Kaiserliche Lacke aus China in Berlin,” *Orientalia* 31:8 (2000), 56-64.

³ *Statut für die Königlichen Museen in Berlin* (Neudruck vom 10. 09. 1912), S. 12, 19, Anm. 1. 另參見：Willibald Veit (2000), 40; Herbert Butz (2006), 18。

⁴ 有關人類學博物館東亞部的歷史，參見 Peter W. Thiele, “Hundert Jahre Museum für Völkerkunde Berlin: Abteilung Ostasien,” *Baessler-Archiv*, XXI (1973), 259-290.

⁵ 在此之前，於 1904 年 Bode 也促成了伊斯蘭博物館 (Museum für Islamische Kunst) 的成立。

⁶ 後來這批屬於 Meyer 夫人的收藏，還有 Grosse 自己的收藏也都進入博物館成為柏林東亞藝術收藏的一部份。見 Willibald Veit (2009), 309, 312; Wolfgang Klose, “Otto Kümmel und die Entwicklung der ostasiatischen Kunstwissenschaft in Europa,” *Orientalia* 31:8 (2000), 90.

⁷ Butz (2006), 19.

⁸ Klose (2000), 91.

⁹ 有關林忠正及在歐洲對東亞藝術之引介，參見：木々康子，《林忠正とその時代—世紀末のパリと日本美術》（東京：筑摩書房，1987）；氏著，《林忠正—浮世絵を越えて日本美術のすべてを》（京都：ミネルヴァ書房，2009）。

¹⁰ Lothar Ledderose (1998), 14; Klose (2000), 91-92.

¹¹ 有關 Kümmel 的生平，見 Hartmut Walravens, *Bibliographien zur ostasiatischen Kunstgeschichte in Deutschland 3. Otto Kümmel* (Hamburg: C. Bell, 1984); -, “Otto Kümmel, Kunsthistoriker und Museumsdirektor: Aus seinem Briefwechsel,” in Butz (2006), 71-72; Klose (2000), 90-94.

¹² Otto Kümmel, *Aegyptische und mykenische Pflanzenornamentik* (Freiburg i. B.: C. A. Wagner, 1901).

¹³ Klose (2000), 91.

¹⁴ Kümmel 的任職推薦信，參見： *Akten betr. Museum für Völkerkunde zu Berlin, Königliches Geheimes Civil-Kabinet*, No. 150-154 (51589), 03. 12. 1906.

¹⁵ Ledderose (1998), 12; Butz (2006), 24.

¹⁶ Ledderose (1998), 10. 事實上，在目前所留下來的書信、檔案以及其他的文獻資料中，也並沒有任何 Kümmel 與 Fernollosa 曾經接觸過的證據。

¹⁷ Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art* (London; New York: William Heinemann; Frederick A. Stokes Company, 1912).

¹⁸ 有關 Kümmel 與 Grosse 之間的交流及其對於東亞藝術的討論，可以參見最近整理出版之 Grosse 與其同僚和友人間往返的書信集：Hartmut Walravens (hrsg.), *»Und der Sumer meines Dankes würde wachsen«: Beiträge zur ostasiatischen Kunstgeschichte in Deutschland (1896-1932) - Briefe des Ethnologen und Kunstwissenschaftlers Ernst Große an seinen Freund und Kollegen Otto Kümmel sowie Briefwechsel zwischen dem Kunsthistoriker Gustav Ecke und dem Architekten Ernst Boerschmann* (Berlin: Harrassowitz, 2010).

¹⁹ Otto Kümmel, “Die Chinesische Malerei im Kundaikwan Sayûchôki,” *Ostasiatische*

Zeitschrift 1 (1912), 14-27; 196-214.

²⁰ 在 Bode 致 Kümmel 的信函中多次談到這項任務，如 05. 12. 1905、15. 02. 1906。收入 Wolfgang Klose (hrsg.) *Wilhelm von Bode- Otto Kümmel: Briefwechsel aus 20 Jahren 1905-1925* (Karlsruhe, Books on Demand, 2009), 19-20; 22-23。

²¹ 元人無款《釋迦出山》，見 Lothar Ledderose (1998), kat. 3, 37-41；除此之外還有兩件傳為牧谿的《豐干、寒山拾得圖》和《寒山圖》、一件傳為默菴的《對月圖》，以及傳為元代張芳寂的人物畫《試兒圖》，但前三件現在都被認為是日本的作品，後一件則是清代的偽作，見前引書，kat. 70-72, 436-445; kat. 49, 356-358。雖然，研究者認為《釋迦出山》是中國元代的作品，但是我個人認為它是一件日本室町時代的作品。有關這件作品的時代，京都國立博物館的西上實先生曾在研討會期間與我討論，我要感謝他的教示。

²² 桑名鐵城，名箕，字星精，號鐵城、大雄山民，其傳略見：味岡義人，〈桑名鐵城〉，收入曾布川寬監修，《中国書画探訪：関西の收藏家とその名品》（東京：二玄社，2011），13。

²³ Lothar Ledderose (1998), kat. 4, 44-75.

²⁴ 有關 Jacoby 生平，見 Wolfgang Klose, “Gustav Jacoby (1856-1921)-Zwei Leben,” in Butz (2006), 81-91.

²⁵ 戴進《松林讌壽圖》、謝時臣《江山無盡圖》、高岑《山水冊》、吳亦僊《風雨渡江》以及（傳）仇英《東林山莊圖》、金大受《羅漢圖》五幅、沈銓《山水遊鹿圖》，（傳）唐棣，《山水圖》，見 Lothar Ledderose (1998), kat. 75, 454; kat. 18, 156-163; kat. 25, 189-196; kat. 75, 454; kat. 62, 402-406; kat. 74, 452-453; kat. 77, 455; Jacoby 捐贈給博物館的收藏總數超過二千件，其中包括了一批在歐洲品質最好的東亞漆器和大量的日本刀裝具，見 Otto Kümmel, “Die Schenkung des Herrn Gustav Jacoby an die Abteilung für Ostasiatische Kunst,” in *Berliner Museen* 42 (1920/21), 29-42; Veit (2000), 41; Veit (2009), 312.

²⁶ Ledderose (1998), kat. 5, 76-79.

²⁷ Veit (2000), 40；在其 1925 年出版的《東亞的器物》一書中，除了藝術的形式和風格之外，還對東亞工藝品的偶然性（Zufall）、美學的敏感性（ästhetische Empfindlichkeit）、美感（Schönheitssinn）以及內在效用（seelische Wirkungen）等美學特質大量地進行論述。Otto Kümmel, *Ostasiatisches Gerät* (Berlin: Bruno Cassirer, 1925).

²⁸ *Ausstellung chinesischer Gemälde aus der Sammlung Olga-Julia Wegener: vom 9. Dezember 1908 bis 10. Januar 1909* (Berlin: Union, 1908).

²⁹ Wilhelm von Bode, *Mein Leben*. Band 2 (Berlin, 1930), 231-232.

³⁰ Michelle Ying-Ling Huang, “British interest in Chinese painting, 1881-1910: The Anderson and Wegener collections of Chinese painting in the British Museum,” in *Journal of the History Collections* 22 (2010), 279-287.

³¹ 這一點也可以和 Grosse 對照，雖然在 Grosse 購買的作品中也有品質極高的畫作，但多數是品質較差的次級品或是偽作。

³² Königl. Museen in Berlin, *Führer durch die Sammlung ostasiatischer Kunstwerke: Ausstellung im Kunstgewerbemuseum, Juni-Oktober 1908* (Berlin: Holten, 1908).

³³ Curt Glaser, “Ostasiatische Kunst. Die Neuerwerbungen der königlichen Museen zu Berlin,” *Cicerone* (1909), 215-223.

³⁴ *Ausstellung alter ostasiatischer Kunst: China-Japan* (Berlin: Julius Bard, 1912); 當時媒體對該展覽的相關報導見 Walravens (1984)。

³⁵ 戴進《靈谷春雲》、夏昶《湘江春雨》、陳憲章《墨梅圖卷》、傳沈周《風雨過谿圖》，見 Ledderose (1998), 101-106; 106-122; 128-135; 390-398。另有關於夏昶《湘江春雨》圖的研

究，參見拙文，〈文雅的禮物：夏昶的《湘江春雨》圖卷〉，《紫禁城》180（2010），頁88-101。

³⁶ 樊圻《長江圖》、王雲《仿宋元人山水冊》，見 Ledderose (1998), 183-189; 248-260。

³⁷ 高鳳翰《山東六景詩畫冊》、鄭燮《竹石圖》、羅聘《墨蘭圖》、方士庶《仿古山水圖冊》、王翬《松梅圖》、蔣予檢《沅澧遺芳》、周棠《山水圖》、高其佩《鍾馗圖》，見 Ledderose (1998), 209-222; 233-237; 237-239; 222-230; 242-244; 304-314; 314-317; 334-338。

³⁸ Butz (2006), 40.

³⁹ *Ausstellung Chinesischer Kunst* (Berlin: Würfel, 1929); Otto Kümmel (hrsg.), *Chinesische Kunst: zweihundert Hauptwerke der Ausstellung der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst in der Preussischen Akademie der Künste Berlin 1929* (Berlin: Cassier, 1930).

⁴⁰ 石守謙，〈原迹、複本與畫史研究—中國畫史研究的回顧〉，《中國古代繪畫名品》（台北：雄獅，1986），155。

⁴¹ 這個課題尚待更多深入的探討和史料的挖掘，是筆者未來繼續研究的課題，暫記於此。

⁴² Thiele (1973), 264; Klose (2000), 93.

⁴³ Butz (2006), 11.

⁴⁴ 其收藏的損失與破壞是柏林博物館群中最嚴重的。有關蘇聯軍隊在佔領期間對東亞藝術品的掠奪，見 Herbert Butz, "Museum of East Asian Art," in Klaus-Dieter Lehmann, Günther Schauerte ed., *Cultural Assets-Transferred and Missing: An Inventory of the Prussian Cultural Heritage Foundation 60 Years after the End of World War II* (Berlin: Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 2004), 56-59; Butz (2006), 53-54.

⁴⁵ 雖然這些被蘇聯所掠奪的藝術藏品在 1990 年兩德統一之後被陸續歸還，但僅僅只有其中的一小部份，絕大多數的作品至今仍然下落不明。

⁴⁶ Butz (2006), 57.

⁴⁷ Otto Kümmel, *Ein Jahrtausend Ostasiatischer Malerei: Meisterwerke aus der Ostasiatischen Kunstabteilung der Berliner Museen* (Berlin, 1951) .

⁴⁸ Roger Goepper, "Gedanken zum Wiederaufbau der Ostasiatischen Kunstabteilung," *Jahrbuch der Stiftung Preußischer Kulturbesitz* (1963), 143-147.

⁴⁹ 魏志強教授於 2009 年 11 月退休，有關他的博物館生涯，參見拙文，〈溪山無盡：記魏志強教授的博物館生涯〉，《大觀》4（2010），86-90。

⁵⁰ Tomas Flierl, Hermann Parzinger, "The Point of Departure," in Thomas Flierl, Hermann Parzinger et al., *Humboldt-Forum Berlin: The Project* (Berlin: Theater der Zeit, 2009), 10.

⁵¹ 參見展覽網頁：<http://www.smb.museum/smb/hufo/index.php?lang=de>，2011 年 9 月 30 日查閱。

⁵² 參見：<http://www.humboldt-box.com/ausstellungen.html#middle>，2011 年 9 月 30 日查閱。

5 名品が語る中国書画コレクション

収蔵来歴からみた（伝）董源「寒林重汀図」の史的意義

竹浪遠（黒川古文化研究所）

1 はじめに

（伝）董源「寒林重汀図」（黒川古文化研究所）は、豊かな水を湛えた江南の冬の水郷を、水墨によって描いており、江南山水画の祖である五代南唐の董源の画風を伝える最優作の一つとして知られている。発表者は、2004～05年にかけて、館蔵品研究として、本図の所蔵来歴、印章、画材、表現様式及び描写内容などの諸問題を多角的に分析した¹。従来は知られていなかった降雪表現を発見し、そこから導き出される主題解釈や江南山水画の雪景図との関係をも考察した。

本図の来歴を示す資料は、鑑蔵印、題識、箱書、著録類、近世の出版物など様々であり、断続的ではあるが宋以降の各時代にわたっている。今回は、これらの資料に焦点を当てることで、本図の歴史的な意義を考察してみたい²。以下、1 宋・元、2 明・清、3 近代以降に区切ってみていくこととする。

2 宋・元時代の「寒林重汀図」と黒川本

「寒林重汀図」の名前は、北宋末の徽宗（在位 1100～25）内府の蔵画目録である『宣和画譜』（1120年序）巻11、董元条にまず現れる。ただし、本図（以下、黒川本と呼ぶ）には徽宗朝の収蔵を示す印章等は無く、描写内容以外には関連性は知られない。一方、黒川本には画面左下隅に南宋・理宗朝（1224～64）の殿閣印「緝熙殿宝」があるが、それ以前の来歴は明らかでない³。

その後、「寒林重汀図」の名は、元末明初になって現れる。元末四大家の呉鎮（1280～1354）には、「寒林重汀図」を臨模した作品があったことが知られている⁴。彼が黒川本ないしはそれに近似する董源作品を知っていたことは、「漁父図」（1342年、台北故宫博物院）と黒川本の図様の親近性によって確かめられる。

また、元末明初の文人・貝瓊（?～1379）も「寒林重汀図」を詩に詠っている⁵。雲間（上海地方の古名）の邵筠谷という人物の所蔵品を見た感想を十年後に詠ったもので、「江上村墟何処入、浮空遠黛蛾眉湿。漁人日暮各已帰、小舟如鳧落潮急」と黒川本の描写と重なる句もあり注目される。

さらに、明初の道士・張宇初『峴泉集』（1407年序）にも「寒林重汀図」への題画詩⁶があり、「重汀回抱別淑隱、洞庭木落湘妃愁。不将巧趣混天真、寒林杳靄迷烟氣」などと詠われている。これら複数の資料から、元末明初に「寒林重汀図」と称された作品が、江南地方に収蔵されていたことが分かるが、黒川本との関係はどうであろうか。

黒川本の図上には、元末の殿閣印「宣文閣宝」が押されている。そのことから考えれば、元末明初に「寒林重汀図」と称された作品は、黒川本とは別に江南地方に伝わっていた可

能性が高い一方で、この別本の描写内容と構図は、呉鎮「漁父図」の存在からみて、黒川本と類似するものであったと考えられる。

一方、黒川本に話を戻すと、本図に押された鑑蔵印は、それ自体が資料的価値を持っている。特に宋・元の殿閣印は重要で、他の作品に押された同じ印章との相互比較が、研究の進展のために必要である。2004年の報告では、鑑蔵印の全てを原寸で紹介した。また現在、泉屋博古館の廣川守氏の協力を得て、当館所蔵の日中絵画の蛍光X線による顔料の成分分析を進めており、本図も測定した。

「緝熙殿宝」、「宣文閣宝」および、その右に押された印文不明の大振りの朱文方印も調査し、硫黄、水銀、砒素等を検出した。まだ端緒についたばかりだが、今後は、このような成分面の調査も進めていくべきと考える。なお、画中に点在する降雪の表現についても、人物の表現とともに鉛が強く検出され、鉛白を用いていたことが明らかとなった。これらの結果については、別に報告の機会を持ちたいと考えている。

3 明・清時代の黒川本—天下第一の董源画—

黒川本に付属する情報と、文献記録の両者が結びつくようになってくるのは明末になってからである。黒川本の表装上部の詩塘には、明末の董其昌（1555～1636）による「魏府收藏董元画天下第一、董其昌鑑定」の題記が書されている⁷。魏府とは明建国の功臣で魏国公に封ぜられた徐達（1332～85）を祖とする南京の徐家を指す⁸。

一方、文献では、董其昌がその著『画禅室随笔』において、本図を徐家より買い取ったと述べている⁹。また、明末の張丑（1577～1643）『清河书画舫』にも董其昌題の巨幅として著録され、「魏府收藏董北苑画天下第一。真極筆也」と高く評価されている¹⁰。その記述は董源条の補記であり、序文の記された万暦44年（1616）以後の追加記録である可能性が高いが、明末の段階で、黒川本が董其昌の題記とともに著名となっていたことを示すものと考えられる。

董其昌が黒川本を南京の徐家で目にし、題を書いた時期と、購入した正確な時期は不明だが、彼の董源作品の購入歴などから、ある程度推測できる¹¹。董其昌が最初に董源画を入手したのは、科挙及第後、翰林院にあった万暦21年（1593、39歳）の「溪山行旅図」が最初であった¹²。沈周旧蔵で本来の画面の半分のみと考えられることから「江南半幅」と称された作品である。次に入手したのが、4年後の万暦25年（1597、43歳）の「瀟湘図巻」（北京故宮博物院）と「龍宿郊民図」（台北故宮博物院）である¹³。これらによって董其昌の董源画のイメージがまず作られることとなった。

彼はその翌年に翰林院を辞めて帰郷し、約20年に及ぶ江南での書画中心の生活に入る。南京の徐家に蔵された黒川本も、この時期に鑑定を求められたと見るのが自然であろう。特に、万暦31年（1603、49歳）には、一時、南京へ試験官として赴いている¹⁴。黒川本との出会いが、この南京滞在時であった可能性は高いと思われる。

古原宏伸氏は、「董其昌における王維の概念」の中で、万暦30年（1602）に董其昌が有名な元の趙孟頫「鵲華秋色図巻」（1295年、台北故宮博物院）を入手した際には、宋の趙

令穰、趙伯駒からの影響を指摘していたのに対し、万暦 33 年（1605）の跋では一転して王維と董源からの影響を指摘している理由として、黒川本を見た経験を想定されている¹⁵。氏は直接には述べておられないが、この二つの文の書かれた間に、この南京行きが位置していることは示唆的である。

黒川本と「鵲華秋色図巻」の表現を比較すると、重汀や葦に加え、構図の基点となっている画面中央の寒林の類似が指摘できる。このような寒林を近景のモチーフとして中心におき、水景を隔てて遠山と対比させる構図は、現在伝わる董源画のなかで、黒川本に最も典型的に表れている。董其昌は、南京に行く前年にこのような構図のパターンに属する「葑涇訪古図」（1602 年、台北故宮博物院）を既に描いているが、それだけに黒川本を見た際、自己の手本とする黄公望、倪瓚などの元末四大家の様式の基礎が董源にあることを強く実感したのではないか。

先述の『画禅室随筆』における黒川本の記述のあとに、董其昌は、「(あるとき) 董源を倪瓚、黄公望と並べてかけておいたが、董源に注目するものはいなかった。元人のよって来るところを知らないのだ」という逸話を述べている¹⁶。董源が元末の大家たちの淵源であるというのが、董其昌の確信であり、こと構図に関して黒川本は、董其昌の董源理解に重要な影響を与えたと考えられる。

董其昌が本図を買取ったのは、江南にあった約 20 年間、或は遅くとも『神宗実録』の編纂に抜擢され、その資料の収集のために南京に行った天啓 2 年（1622、68 歳）までのことと思われる¹⁷。その後、天啓 6 年（1626）まで北京にあった。

黒川本の画面右端下方には、米万鍾（一説に 1570～1628）の「[米] 万鍾 [印]」（右半分欠失）「[米氏] 秘玩」（右半分欠失）2 印がある。董其昌と米万鍾は、天啓 2 年 2 月 10 日とともに李成「寒林帰晩図」を見ており¹⁸、この前後に、米万鍾に譲渡されたと考えるのが妥当であろう。

その後、清中期までの伝来は不明だが、清朝内府に入ることなく江南に伝来した¹⁹。黒川本の図様にならった、明末清初の王鑑（1598～1677）の落款をもつ「臨董源瀟湘図」（香港中文大学文物館）は、そのことを窺わせるものであろう。

4 近代以降の黒川本—「寒林重汀図」の再生—

黒川本の来歴が鮮明になるのは、清朝後期以降である。もともとは図の下部に表装され、現在は卷子装となって付属している清朝後期の文人・洪瑩（?～1809～?）の題識²⁰によると、まず洪瑩が、江南に伝来していた本図を道光 2 年（1822）に手に入れた。

その後、清末の金石学者で甲骨文字の発見者として知られる王懿榮（1845～1900、字は廉生）の手に渡った。彼の鑑蔵印「廉生得來」（白文方印）が、画面左下に押されている。その蒐集状況を伝える文献に、彼と親しかった呉重熹（1838～1918）が、王懿榮の詩に唱和した「和蓮生太史詩卷原韻」²¹がある。王が最近入手した文物を引き合いに出しており、「半幅生綃蓄画銭」の句の原注に「公已得香光題天下第一董元画、尚復物色江南半幅」とある。黒川本をすでに入手し、今度は「江南半幅」と称された董源「溪山行旅図」をも入

手しようとしているというのである。文集の詩の年代配列によって、本詩は光緒 15 年（1889）の作と分かる。この詩は、王懿榮が金石だけでなく書画にも興味を持っていたことを生き生きと伝えてくれる²²。

洪瑩の題識に続いて書された清末の政治家・金石学者の端方（1861～1911）の題識²³によって、黒川本は光緒 22 年（1896）頃に端方の元に入ったことが分かる。それによると端方は約 3 年、本図を愛玩していたが、光緒 24 年（1898）に陝西按察使として外任し、その後起こった義和団事件（1899～1901）によって、図の行方が分からなくなってしまった。そして、当時有数の收藏家であった完顔景賢（1875～1931）の所蔵となった²⁴。景賢は、（伝）王維「伏生授經図巻」（大阪市立美術館）、燕文貴「江山樓觀図巻」（大阪市立美術館）など多数の優品を所蔵していた当時有数のコレクターであった。景賢は本図を光緒 32 年（1906）に端方に見せた。端方は、それを再び買い取ったのかは定かでないが手元に預かり、翌年（1907）に跋が記された²⁵。

この端方のもとで、本図を目にしたのが内藤湖南（1866～1934）である。湖南は、明治 43 年（1910）に小川琢治、狩野直喜、富岡謙蔵、浜田耕作とともに北京に派遣され、敦煌文書や清内閣旧蔵書の調査を行った。その際に、端方のコレクションを見る機会に恵まれたのである²⁶。本年、京都国立博物館で開催された「篆刻家 園田湖城」展に出品された、内藤湖南が園田湖城へ宛てた大正 12 年（1923）の書簡には、かつて北京旅行の際に見た書画のうち、記憶に残ったものを列記する中で端方所蔵の箇所「董源 山水図 大軸 董其昌題字アリ」として挙げられており、強く印象に残っていたことが分かる。

その後、黒川本は再び景賢のもとに戻った。大村西崖（1868～1927）は、大正 10 年（1921）～11 年（1922）に第 1 回の中国旅行を行い、多数の中国絵画を調査、撮影し、『文人画選』によって日本へも紹介した。本図も第 2 輯第 2 冊（丹青社、1922 年）に「宋董源平巒遥村図軸」完顔景賢蔵として掲載された。清代の著録では「山水大軸」などと呼ばれ、作品名が記されることはなかったが、新たに名称が付された²⁷。ただ、それが定着しなかったのは次のような経緯による。

景賢の所蔵品の多くは、後に博文堂の原田悟朗氏（1893～1980）を通じて阿部房次郎（1868～1937）らの所有に帰した。本図も大正末期に博文堂を介して、歌人・画家であった竹添履信（1897～1934）の所蔵となった。竹添氏は、講道館柔道の創始者・嘉納治五郎（1860～1938）の長男で、外祖父である外交官・竹添進一郎（1841～1917）の養子となり、洋画を梅原龍三郎（1888～1986）に学び、短歌を若山牧水（1885～1928）に師事したが、38 歳の若さで病没した。はじめは洋画に関心があったが、次第に東洋画に傾倒し、原田氏から中国画を買い求めるようになった。志賀直哉（1883～1971）とも親交があり、竹添氏の没後に刊行された遺歌集『晴天』（創作社、1934 年）に「追憶断片」²⁸として志賀の追悼文が寄せられている。その中に、董源を入手した際のエピソードが記される。

履信さんはその後奈良に暫く住んで居た事がある [中略]。

私自身が京都から奈良へ引移つた頃は履信さんは東京へ帰り、前程会ふ機会はなくなつたが、或る日大阪から電話で例の董北苑をこれから持つて行つて見せるといふの

で、九里〔四郎〕とか瀧井孝作とかその他画描の友達で、それを見たがりさうな人々を呼び集め、待つてみると、履信さんは大きな軸をその儘萌黄のきたない大風呂敷に包んで持つて来た。大阪の博文堂に頼んで支那から取寄せた一万何千円といふ名画であるが、箱もなく軸などは片々なくなつてゐて、甚く無雑作なものであつた。然し開いて見て、皆すつかり感服した。履信さんは支那から来たのを大阪で受取り、其足で奈良に見せに来てくれたのだ。私は早速、それを座右宝に入れる事にした。

名蹟を手に入れた青年芸術家の興奮が目に浮かぶ描写であり、志賀の私選豪華美術図録である『座右宝』への収録経緯も分かる。発表者は前稿において、この董源入手の時期を、志賀が奈良に移居した大正 14 年の 4 月 7 日から、『座右宝』の刊行された大正 15 年(1926)の間としていたが、今回、『志賀直哉全集』を改めて調査したところ、大正 15 年 1 月 10 日の日記²⁹に記載を見つけた。

竹添董北苑の山水図を持ち訪ねてくれる 二万円の画を支那から買ふといふ それを見せて貰ひたいと年始状に書添えて置いたからだ、わざわざ大阪のかへりよつてくれる 見てみると段々よくなる画だつた 雲林などがその構図の点で明らかに影響をうけてゐる事がわかる [後略]

〔欄外〕董北苑は董源又董元といふ 竹添の図 董其昌の題字あり、よき字なり

ここで注目されるのは、「追憶断片」では「一万何千円」となっているのが日記では「二万円」となっており、実際には後述の資料からも二万円よりやや少ない額であつたと推定できること。また前者では「開いて見て、皆すつかり感服した」というが、日記では「見てみると段々よくなる」と、その場での感想の推移が分かること。そして、さらに興味深いのは「雲林〔倪瓚〕などがその構図の点で明らかに影響をうけてゐる」と、その様式をも看取している点である。志賀は、長尾雨山(1864~1942)所蔵だつた倪瓚「杜陵詩意図(断橋臥柳図)」を好み『座右方』にも載せ、後年譲り受け、東京国立博物館に寄贈したほどであつた³⁰。ここまで見てきた本図の歴史的意義からも、その観察は正鵠を得ていたと言えよう。

一方、博文堂の原田氏側の資料からも本図入手直後の経緯を知ることができる。鶴田武良氏は、昭和 48 年(1973)に原田悟朗氏にインタビューを行い、その記録を聞き書きという形で刊行されたが³¹、その際の録音の書き起こしと、若干のメモ類が残されており、今回調査したところ、黒川本についても記述が見つかった。

上海刊行の図録(詳細不明)に出ていたのを竹添氏がみて、原田氏に入手を頼み、原田氏は手を尽くして入手したのだという。

このあと、原田氏の斡旋で、竹添氏は本図を湖南に見せた。鶴田氏と同メモによれば、竹添氏は湖南に見せるのを不安がったそうだが、湖南は絶賞したという³²。

湖南の思いは、本図の箱書に表れている。日本への将来時には軸先も失われ表装の傷みが激しかった本図は、昭和のはじめに現在の表装に改められ、昭和 3 年(1928)に新調の

二重箱の内箱に、内藤湖南の箱書³³が記された。その中で、湖南は明治 43 年の中国調査で端方のもとで初めて本図を見たことを記し、近二十年の間に端方の所蔵品が散逸し、日本に多く流入していることを「滄桑之感」をもって嘆じている。湖南はさらに、『宣和画譜』董元条を検して「寒林重汀図」に注目し、「殆ど乃ち此画」なりとして、蓋表にも「董北苑寒林重汀図」と書した。これ以後、中国絵画関係の出版物では、「寒林重汀図」の名が定着していく³⁴。

湖南の命名は、明清においても明確な作品名を与えられることのなかった本図に、北宋内府に遡る呼称を与えた点で大胆な着想と言えよう。しかし、本発表で見えてきたとおり、元末明初にも「寒林重汀図」と呼ばれた類似作品が黒川本と並存し、また本図も伝来の過程で画家や鑑賞者たちに影響を与えてきたことを考えるならば、それは決して不当ではなく、むしろその歴史的意義からも相応しい命名と評価できよう。

本図は竹添氏の没した翌年、博文堂を介して 2 代・黒川幸七（1871～1938）の所有に帰した。現在、当研究所には購入時の領収書が残っており、昭和 10 年（1935）4 月 16 日に 8,000 円、同年 6 月 2 日に 10,000 円が博文堂に支払われている。合計 18,000 円は、竹添氏の購入額とほぼ同じだったと考えられる。

2 代幸七に宛てられた、原田悟朗の父・庄左衛門の書簡によって、悟朗が直接幸七のもとに出入りするようになったのは、昭和 7 年（1932）頃であることが分かっている³⁵。2 代幸七の中国書画の蒐集は、既に明治末年には始まっており、博文堂からの購入も多かったが、これ以降、悟朗が直接担当することになり、竹添氏の後を託すべきコレクターとして購入の斡旋があったと考えられる。

2 代幸七の本図に対する感想や鑑賞の記録は、残念ながら見つからない。しかし、そのコレクションを受け継ぎ、戦災からも守った 3 代幸七・イク夫妻の尽力で、昭和 25 年（1950）、財団法人（現公益財団法人）黒川古文化研究所が設立されるに及んで、本図の公開や研究も進んでいった。

昭和 29 年（1954）に館蔵の中国絵画図録として出された『明清絵画図録』では、米澤嘉圃氏の解説によって、本図が南宋頃の忠実な模本であるとの見解が示され、昭和 43 年（1968）の東京国立博物館東洋館の開館記念展にも出品された。2 年後の昭和 45 年（1970）5 月 25 日付けで重要文化財に指定され現在に至っている。

5 おわりに

黒川本の足跡を、作品の付属情報と文献からたどってきた。南宋・元の内府に収蔵されたものの、明清以後は宮外に出て複数の蒐集家の収蔵を経た。特に近代になるほど注目が高まり、その絵画史における重要性への認識も深まっていった。

通常の作品研究では、伝来の過程に触れることはあっても、その中でどのような影響を各時代に及ぼしてきたのかが詳述されることは稀であろう。しかし、本発表でも見てきたように、古画は伝来の過程で各時代の画家や鑑賞者とも繋がりを持って現代へ至っているのであり、それらを知ること、作品の美術史や歴史上の意義をより明確にすることがで

きる。作品を伝えてきた先人の思いを知ること、未来へと作品の価値を受け継ぐために重要であろう。本発表が、コレクション史研究へ向けての、一例となれば幸いである。

1 拙稿「[館藏品研究] (伝) 董源「寒林重汀図」の観察と基礎的考察 (上) (下)」(『古文化研究』3、4号、2004、2005年)。

2 現存する董源伝称作品の伝来などの問題を論じた先行研究に、韓正熙「董源画의 몇가지 문제점」(『미술사연구(美術史研究)』3号、美術史研究会、1989年)がある。「寒林重汀図」についても主要な資料を挙げており、教えられるところが多かった。

3 『南宋館閣続録』巻三には董源の作品として「山水七、寒林二」などが録されるが、これらとの関係も不明である。

4 明末の李日華『味水軒日記』の万曆38年(1610)11月3日の条に録される「梅花道人画冊」の第二幅が「董源寒林重汀」であり、その題記に「董源画寒林重汀、筆法蒼勁、世所罕見其真跡。因觀此図、摹其万一、与朋友共元用当為着筆」とある。(嘉業堂叢書本)

なお、清初の銭棻の編纂による『梅道人遺墨』にも、「山水跋」として引かれている。

5 貝瓊「題董源寒林重汀図」(『清江貝先生詩集』巻四)

天下画師無董源、学者紛紛工水石。雲山万里出巴陵、白首淮南見真蹟。乱石平坡浄無土、松根裂石蟠龍虎。偃蓋千年飽雪霜、深林六月蔵風雨。江上村墟何処入、浮空遠黛蛾眉湿。漁人日暮各已帰、小舟如鳧落潮急。我昔西清嘗看画、南唐此本千金価。坐移絶境在雲間、月出霜猿啼後夜。薄游未掛吳淞帆、令我一夕思江南。安得買田築室幽絶境、開窓日日分晴嵐。

余客雲間邵公筠谷所、暇日觀画西清庵、而董源寒林重汀為第一。筠谷出入、必寘之左右、未嘗舎去、累求余題而未暇也。後十年至中都、其子麟携以過成均曰、先人嘗言、必得先生奇文章与此図争蒼古可也、敢重請焉。於是賦詩一首、謹書于左、惜筠谷既没而不及見之、豈勝今昔之感哉。(四部叢刊本)

6 張宇初「題吳至畫葆和蔵董元寒林重汀図歌」(『峴泉集』巻四)

曾詭屈騷語、悵然懷遠遊。空山高臥日慵起、对此宛歷江湖秋。重汀回抱別淑隱、洞庭木落湘妃愁。不將巧趣混天真、寒林杳靄迷烟氛。鳧翳散乱已冥邈、漁舍兩三知幾春。江南此景興莫比、霜冷蒹葭長新水。長松影落空籟鳴、小艇殘陽歸鴈尾。吳綱近著風霆脈、雲笈深蔵窺莫得。野渚平川憶故園、林原入夢經年隔。願我曾追老画師、層巒疊嶂探幽奇。荆門雅澹推董李、隋珠定価今誰知。明日京華理焜漿、空濶神情夢中想。月際潮生晚思多、菰蒲過雨寒風響。(四庫全書本)

なお、『道藏』本の『峴泉集』には未収録。

7 本題記については、落款の「董」の崩し方および、「董」と「其」の字を連綿させる一方、「昌」とはさせないなどの点が、通例の董書とは異なる。王蒙「青卞隱居図」(上海博物館)の題記「天下第一王叔明画」とは比較的字体に近いが、いずれにしても鑑識の余地はある。ただ後述のように、董其昌自身の『画禅室隨筆』、同時代の張丑『清河書画舫』の記述等からも、本図を董其昌が実見していたと考えて論を進める。

8 当時は10世の徐弘基(?~1595~1641)の代に当たる。

9 董其昌『画禅室隨筆』巻二、画源

余家所蔵北苑画、有瀟湘図、商人図、秋山行旅図、又二図不著其名、一従白下徐国公家購之、一則金吾鄭君与余。博古懸北苑於堂中、兼以倪黄諸蹟、無復於北苑著眼者、政自不知元人来処耳。(筆記小説大観本)

10 張丑『清河書画舫』已集、補董源

董元宰題叔達巨幅云、魏府収蔵董北苑画天下第一。真極筆也。此画与元宰家蔵瀟湘図、巨大秋山図二卷、皆是無上神品。(池北草堂本)

11 董其昌の経歴については、藤原有仁編「董其昌年譜」(古原宏伸編『董其昌の書画 研究篇』二玄社、1981年)、任道斌『董其昌系年』(文物出版社、1988年)、鄭威『董其昌年譜』(上海書画出版社、1989年)等を参照した。

12 董其昌「董北苑溪山行旅図跋」(『大観録』巻十二)

余求北苑画於江南不能獲。万曆癸巳[21年(1593)]暮春、与友人飲顧仲方[顧正誼の字]第、因語及之。仲方曰、公入長安、従張樂山金吾購之、此有真跡。乃従我郡馬耆卿清和尚往者。先是余少時於清公観画、猶歴歴在眼、特不知為北苑耳。比入都三日、有徽人吳江邨持画数幅謁余。余方肅客倦甚、未及發其画。首叩之曰、君知有張金吾染山否。吳愕然曰、其人已千古矣。公何謂詢之亟也。余曰、吾家北苑画無恙否。吳執図以上曰。即此是。余驚喜不自持。展看之次如逢旧友、蓋亦有冥數云。辛丑[万曆29]五月廿六日記。玄宰。(民国九年怡寄軒刊本)

董其昌「論画卷」(『大觀錄』卷九)

董北苑畫為元季大家所宗〔中略〕。余自學畫幾五十年、嘗寤寐求之。吳中相傳沈石田、文衡山僅見半幅為溪山行旅圖。歲癸巳〔萬曆21年〕、入京得之吳用卿。又於金吾邯鄲張公得巨軸一。至丁酉〔萬曆25〕夏同年林檢討傳言長安李納言家有瀟湘圖卷。余屬其和會復得之。而上海潘光祿有董源龍宿郊民圖、其婦翁莫雲卿所遺並以售余。余意滿矣〔後略〕。乙亥〔崇禎8(1635)〕中秋書。

¹³ 董其昌『畫旨』

此卷余以丁酉〔萬曆25年〕六月得於長安〔中略〕。既展之即定為瀟湘圖〔後略〕。(畫論叢刊本)

董其昌「龍宿郊民圖跋」(『大觀錄』卷十二)。

〔前略〕辛卯〔萬曆19〕請告退里、乃大披吾鄉四家潑墨之作。久之謂當溯其源委以北苑為師而北苑畫蓋不多得。得溪山行旅是沈石田平生所藏且自臨一再流傳江南者。而考之畫史北苑着色青綠絕類李思訓。以取學行旅圖未畫北源法。丁酉〔萬曆25年〕典試江右歸。復得龍宿郊民圖於海上潘光祿。自此可稱滿志矣〔後略〕。

¹⁴ 董其昌「倣郭忠恕山水圖卷」自題(ストックホルム極東美術館)

此余在長安苑西草堂所臨郭恕先畫粉本也〔中略〕、癸卯〔31年(1603)〕春、玄宰

是歲秋携兒子、以試事至白門大江、舟中旋為拈筆、遂能竟之、以真本不在舟中、恐未能肖似耳。九月二日、玄宰重題

董其昌「棲霞寺五百阿羅漢圖記」(『撰山志』卷四)

〔前略〕蒲口〔田の誤〕吳彬居士者〔中略〕、值余〔董其昌〕南遊、請為助喜〔中略〕、萬曆癸卯秋。(乾隆五十五年蘇州府置刊本)

¹⁵ 古原宏伸「董其昌における王維の概念」(注11前掲『董其昌の書画 研究篇』)、19~20頁。

¹⁶ 注9前掲。

¹⁷ なお万曆41年(1613、59歳)に書された、「論画卷」(陸時化『吳越所見書画録』卷五)の中には、常に携行する所蔵絵画が列記され董源画としては「瀟湘図」「征商図」「雲山図」「秋山行旅図」が挙げられているが、黒川本への言及はない。

また、注11前掲『董其昌年譜』の天啓4年(1624、70歳)の条に、清・張家駒『瀟洒書齋書畫述』卷二(1836年序)が引用され、董其昌の「倣北苑山水軸」に「魏府收藏北苑画天下第一、余幸得之、出入自随、三入承明、皆与之俱、此倣其意。甲子〔天啓4年(1624)〕四月、玄宰」という。これにもとづけば黒川本の入手は早年のこととなるが、三度の都勤めにあってもこれを携行したという記述は、他の資料には見えず、この「倣北苑山水軸」自体の真偽も不明のため紹介することとどめる。

¹⁸ 「五代宋元集冊 第二幅 北宋李成寒林歸晚図」董其昌題記(安岐『墨緣彙觀録』卷四)

天啓二年〔1622〕歲在壬戌二月十日、予与米參知仲詔〔米万鍾の字〕同觀於晋陵〔江蘇省〕舟次。昔白香山守杭、微之以守越州過杭、都人士聚而觀者如堵牆、曰非欲觀相公、欲觀世所謂元白者耳。余与仲詔皆有烟霞之癖。世有南董北米之称、或不愧元白故事〔後略〕。(粵雅堂叢書本)

¹⁹ 次注の洪瑩の跋を参照。

²⁰ 洪瑩題識

「續學堂」〔朱文長方印〕

図画見聞志云、董源字叔達、事南唐為後苑副使。画史會要云、字北苑、蓋以其官稱之歟。源生於五代、所作画開有宋諸大家之先。歴代宝蔵珍弄、何啻秦球漢璧。今觀此軸平巒疊嶂、近水遙村、意淡神閒、筆雄墨厚。乃知沈存中夢溪筆談所稱、源工秋嵐遠景、多写江南真山、不為奇峭之筆、米南宮所云、不装巧趣皆得天真者、於茲益信。平淡天真、所以為不可及。見聞志稱其善画山水、水墨類王維、猶舉一隅言之耳。董香光標題云、魏府收藏董元画天下第一、殊非溢美。按宣和書画譜、源作元、香光題識本此。此画向在江南、流傳有緒、壬午歲〔道光2年(1822)〕獲歸予家。爰跋數語以志翰墨緣、用告後來、俾知古人真蹟日希、宜慎加宝重云爾。

道光乙酉〔5年(1825)〕重九日

洪瑩識「臣瑩私印」〔白文方印〕

²¹ 吳重熹「和蓮生太史詩卷原韻」(『石蓮閣詩』卷四)

帝里風光尚儼然、銅餅初凍未全堅。統殘茅店三更夢、來趁梅花十月天。契濶頗煩魚寄素、過從常控馬連錢。卷中珠玉塵難步、神妙秋毫早到顛。

書窺中秘有藜然、善本心教補孟堅〔(原注)君已得慶元本范書〕。金遇習聞都擲地、石登新獲欲驚天〔(原注)新拓好大王碑〕。六朝妙墨成碑録〔(原注)公著有南北朝貞石録〕、半幅生綃蓄画錢〔(原注)公已得香光題天下第一董元画、尚復物色江南半幅〕。每數錦城旧游事、当年曾作海棠顛。(民国五年海豐吳氏刊本)

²² これより前、李佐賢『書画鑑影』(1871年刊)卷十九に「董北苑山水大軸」として収録された。また、この頃、李葆恂『海王村所見書画録』(1899年以前稿)にも「宋董源山水大軸」として著録されている。

²³ 端方題識

此本帰福山王文敏〔王懿榮、文敏は諡〕、後留余家三年、日夕瞻玩。戊戌〔光緒24年(1898)〕奉陳臬秦中之命、始歸之中、更庚子之變〔光緒26年(1900)、義和團事件のこと〕、不識此本存亡。去年樸孫都護〔完顏景賢、樸孫は字〕來白下〔南京〕、出此見示、乃知帰樸孫、殊為北苑慶所遭、益歎〔王〕文敏物得所託矣。文敏嘗言此本神詣在江南半幅上、盛伯羲〔盛昱〕祭酒以為知言。今重觀此本而益信。光緒丁未〔33年(1907)〕重九日。

溧陽端方題「端方之印」〔白文方印〕

²⁴ その著『三虞堂書畫目』(1933年刊)巻下に著録される。

南唐董北苑天下第一図大幅〔(原注)絹本。乃当王漢甫物。現存〕。

〔編者・蘇宗仁〕按北苑天下第一為思翁題字、已帰日人。(民国二二年排印本)

²⁵ 端方の書畫著録である『壬寅消夏録』(続修四庫全書所収)には、「董叔達山水軸」として著録され、洪瑩・端方の両題識も載せられている。また、李葆恂『無益有益齋論畫詩』(1909年序)巻上にも「董元山水絹本大幅」端方所蔵として収録される。

²⁶ 「清国派遣教授學術視察報告」(『大阪朝日新聞』明治44年〔1911〕2月5日。『内藤湖南全集』第12巻、筑摩書房、1970年)に、「端方氏等の蔵品」の項がある。ただし、この時点では宋画としては「伝郭熙の山水図、伝巨然の長江図」が挙げられ、本図への言及はない。

²⁷ その題名は、洪瑩題識の「平巒疊嶂、近水遙村」にちなんだものと思われる。

²⁸ 『志賀直哉全集』第7巻(岩波書店、1974年)に、「竹添履信」と改題して収録。

²⁹ 『志賀直哉全集』第13巻、2000年、128頁。

³⁰ 志賀直哉「美術雑談」(『美術』2巻3号、1945年。『志賀直哉全集』第7巻、1999年、269頁)。

『東京国立博物館図版目録 中国絵画篇』(東京国立博物館、1979年)、作品番号37。

³¹ 鶴田武良「原田悟朗氏聞書 大正一昭和初期における中国画コレクションの成立」(『中国明清名画展 中国天津市芸術博物館秘蔵』日中友好会館、1992年)。

³² さらにメモによれば、竹添氏の雅号である独抱楼も、湖南の命名によるが、竹添氏は気に入らず、湖南はそれに対し、原田氏と二人で見つけたのだから双抱楼にせよと言ったという。

また、書き起こしによると、原田氏が本図を苦勞して日本へ持ってきたにも関わらず、本図および董其昌の題記を認めずに、酷評する意見もあったという。

³³ 内藤湖南箱書

〔表側〕董北苑寒林重汀図 内藤虎署檢「内藤虎印」〔朱文長方印〕、「湖南」〔朱文長方印〕

〔裏側〕明治庚戌〔43年(1910)〕秋、觀此画、於端忠敏公〔端方、忠敏(愍)は諡〕坐上、窃歎觀止。

後十余年、竹添〔履信〕君、以兼金、購之於忠敏後人、既改装、索余署檢。回思廿年間、忠敏収儲、散落殆尽、此等尤物、流入我邦、為此慄然有滄桑之感。余檢宣和画譜、有寒林重汀図、殆乃此画。北苑画長于重汀絶岸、此幅水煙濃淡、樹色遠近、恍然置身三泖七澤間。忠敏謂、其品在江山行旅図上、未為阿所好也。昭和戊辰〔3年(1928)〕三月、内藤虎書「臣虎」〔朱文・白文方印〕、「宝左龕主」〔朱文方印〕

³⁴ 前年に博文堂から出された『南宗衣鉢』巻5にも「寒林重汀図」として紹介されているが、既に湖南の教示があったものと考えられる。

³⁵ 川見典久「〔資料紹介〕二代黒川幸七に関する書簡」(『古文化研究』7号、2008年)、114、121頁。

(付記)

文中で取り上げた『石蓮閣詩』、『壬寅消夏録』については、京都大学大学院文学研究科の宇佐美文理准教授より御教示を賜りました。この場を借りて御礼申し上げます。

「安晩帖」をめぐる

日本における八大山人の受容と鑑賞

実方葉子（泉屋博古館）

1 はじめに

現在泉屋博古館が所蔵する「安晩帖」は、明末清初の遺民画家八大山人（朱耷 1626-1705）による 20 図からなる花鳥山水画冊である。住友寛一の愛蔵品として知られた「安晩帖」は彼の没後、京都の住友本家に移り昭和 55 年当館に寄贈された。

「これ（安晩帖）を見ないでは京都にいる甲斐がない。」かつてある学者の発したこの言葉に、白洲正子は「けだし名言」と応じたという¹。これほどまでに日本で敬愛された八大山人。しかし、日本人がこの画家の名を認識し本格的な作品に出会った時期は、おそらく一世紀より遠くは遡らないであろう。本稿では近代日本人がいかに八大山人に出会い、受け止めてきたかを代表作「安晩帖」を軸に検証していくこととする。

2 八大山人との出会い〈戦前編〉

日本において、来舶清人をのぞき長く関心の低かった清朝絵画が注目を浴びるようになるのが、明治 40 年代である。清朝末期の世情不安により大量の文物が日本にもたらされるようになったのだ。瀧精一はそれに加えて、その背景に世界的な中国美術の流行や明治初期以来の西洋偏重の反動があると指摘する。瀧はさらに、芸術家たちの中国画研究を強く要望し²、一時期南画を否定した岡倉天心でさえ、この頃には清朝画を等閑視しないよう発言している。実際、日本最初の美術全集ともいえる明治 32 年（1899）刊の『真美大観』（審美書院）では、江戸時代以前の中国画観を反映して清朝画家がほとんど掲載されなかったのに対し、45 年の『東洋美術大観』（同）では清朝絵画の部が設けられ、62 人もの画家が図版で紹介されている。こういった動きは大正期に花開く南画再評価の胎動といえるが、八大山人もここにおいて清朝画家 62 人中、53 人目という序列ではあったが、「朱耷」として登場、「蘭石図」（桑名鉄城所蔵）が紹介された。八大山人の日本における最初期の本格的な図版紹介といえば、それに先立ち、同じく田島志一が編纂した『南宗名画苑』³第 15 卷（明治 40 年）でも同じ「蘭石図」が見える。また 45 年にはほかに『美術聚英』（審美書院）にも八大山人作品がみられ、八大山人も少しずつ認知されはじめる傾向が窺える⁴。

そういった動きは芸術家の間にも認められるが、その大きな契機となったのは、欧州留学や雑誌『白樺』などを通じた後期印象派の洗礼であろう。南画を表現主義的と解釈し再発見する動きが大正期には広がるが、とりわけ「新南画」提唱の先鋒をきった今村紫紅（1880-1916）らは、いち早く印象派との一致を南画に見だし、八大山人のほか龔賢、石濤、金農ら清の画家に共感、さらにそこに印象派よりも高い精神性を見だしていた⁵。

大正 12 年 (1923) 『白樺』での八大山人図版特集にいたり、その存在感は確たるものとなった。『白樺』での東洋画特集はこれがはじめてで、従来から図版選定に携わってきた柳宗悦の発案によりマンネリ化した同誌の刷新を目的とした企画であった。掲載されたのは白樺同人でもあった竹添履信と岸田劉生の所蔵品 6 点で、柳は最近見た絵の中で最も感心したと述べている⁶。

ここで、八大山人をめぐるこの頃の白樺同人の動向を紹介しよう。

八大山人の信奉者の一人、岸田劉生 (1891-1929) は大正 11 年以降、画冊はずれなどの小品数点を求めている。小禽図を入手した折りには、志賀直哉や木村莊八など知人にあてて、何通も模写をはがきに描いては、喜びとともに、見に来るよう誘っている。彼の八大山人論は、柳宗悦によると『白樺』の八大山人特集の次号に寄稿予定だったが、残念ながら京都旅行に出かけてしまい果たせなかったという⁷。優れた美術論者でもあった劉生だけに惜まれるが、この時期の彼の著述には、西洋画 (のリアリズム) で自然を観てきたことにより、西洋画では表現できない東洋画の深い「心」を理解できたこと、八大山人、石濤はじめ多くの中国画家に感化されたことなどが示唆されている⁸。

志賀直哉 (1883-1971) は大正 13 年頃、八大山人の画集に感心し、武者小路実篤にも複製を贈っている。15 年には自選東洋美術の限定版豪華図録『座右宝』(座右宝刊行会) に八大山人の「群鹿図」を選出し、また後の昭和 15 年には自著『映山紅』(草木屋出版部) の表紙面に愛蔵の一点を使用している。志賀は実篤に宛てた書簡で次のように述べる。

「八大山人の絵 (中略) セザンヌの描きかけのやうなアッサリした絵と何所か通ずる (中略) 然しセザンヌよりピッタリとはつきり分かる (中略) 無造作のようでも程も不純なものがない (中略) 全く内から出て来たものだ」(武者小路実篤宛書簡 大正 13 年 (1924) 9 月 8 日付)⁹

それに先立つ木村莊八 (1893-1958) の一文では、

「(中略) セザンヌの洋画式が然し西欧画の中では他の誰よりも東洋画式の南画の文明さに近似の様です (中略) 絵の骨の素描の顕著な南画の道では、それは理屈なしに、神韻の浮き出る作者の気稟からしか作には偲ばない (中略) 八大山人などの作はその点が字義のままに延びて、洋々とした不思議な一線に籠めている」(「近頃の心事」 大正 12 年 (1923) 1 月)¹⁰

武者小路実篤 (1885-1976) は昭和 4 年、八大山人が支那画家のなかで最も好きとし、続いて「(中略) 無雑作のやうで、変化あり、そして対象にピタリとしてゐる。(中略) 対象を实によく見てゐる。(中略) そして精神が生きてゐる」と述べる。「八大山人雑感」(『独立人』3-12) 昭和 4 年 (1929) 12 月)

このように、大正後期から昭和初期にかけて、彼ら白樺同人は八大山人に関して、セザンヌに通じること、しかし無造作にみえて背後に「作者の気稟」があり、また対象への鋭い観察があることなどをもって高く評価している。

明治 40 年代以降の作品解説が中国の画史画伝の翻訳の域を出なかったのに対し、大正期には画家や作家たちの間でその造形に真摯に向かい合う姿勢が広がっていたことがうかがえる。彼らは後期印象派との共通性をみる一方、そこにはないものとして、中国画の基本で

ある気韻生動の確かな存在を感じていたようだ。自らの言葉で語ろうとする姿勢は、同時期、橋本関雪や河井荃廬など文人画家や書家・篆刻家らが八大山人に対して画伝類にもとづく言及にとどまっていたのと対照的であろう。岸田劉生が昭和初年に描いた八大山人像もまた、劉生の抱くとらわれない八大山人イメージを物語っている¹¹。

興味深いのは白樺同人で洋画家の竹添履信（1900-1934）の反応である¹²。春陽会、続いて国画会に所属し、昭和3年にはパリ渡航も果たした彼が、一方で中国画収集に熱心で、董源の「寒林重汀図」をも手中にしたのは本シンポジウムで竹浪遠氏が報告された通りである。養父で儒学者の竹添光鴻の関係から、彼は富岡鉄斎や長尾雨山、内藤湖南のもとに出入りし影響を受けていた。特に八大山人を収集し、横物の大作「群鹿図」¹³も竹添のコレクションであった。彼は白樺の芸術家たちに八大山人の存在を印象づける役割を果たしたと想像される¹⁴。志賀直哉の回想によると履信は八大山人を理想とし、技術上の努力を軽蔑していたという。それは先の画家たちと同様、気韻を重視するあまりの極端な反応とも解釈できるだろう。実際、近代の画家たちは八大山人に高い関心を示したにもかかわらず、石濤や龔賢に比べて作品上に顕著な影響を見いだすことは容易ではない¹⁵。

当時、まだまとまった展観や刊行物はほとんどなく、彼らは上海製の画集やその複製版を集めたり、時に比較的安価に出回った画冊ほぐしの小品を手中にしたりしている¹⁶。ただし明治末年に瀧精一が日本の明清画には粗悪品が多いと警告したように、図版で見る限り、必ずしも現在知られる水準に及ばないものが少なくない。そのなかで、自ら中国に渡り個人コレクションに触れる者も後を絶たなかった。そして、戦前における大規模な展観の機会となったのが昭和6年（1931）の日華古今絵画展覧会であろう。この時日中の個人所蔵品が八大山人だけで15点出品され、東京と大阪を巡回した。図版や著作もこの頃から少しずつ増え、8年には『國華』でも初めて八大山人が採り上げられ、10年の『支那南画大成』では日中にある八大山人90点の画像が一挙公開、11年には雑誌『南画鑑賞』にて4回にわたり八幡関太郎による八大山人伝が連載、そして12年、日本における初めての単行本『八大山人画譜』（聚楽社）が刊行、国内に所在する23点が一堂に紹介された。日華古今絵画展覧会の前後から次第に普及し始める傾向が読み取れる。

3 「安晩帖」登場

この間「安晩帖」はどのような形で日本人の目にふれたのだろうか。先にその伝来を確認すると、康熙33年（1694）、八大山人が退翁なる人物に贈ったこの画冊は、乾隆期には蔵書家袁景昭のもとにあり、清末の光緒9年（1883）には蘇州の収蔵家顧文彬（1811-1889）が所蔵したと考えられている¹⁷。そして明治41年（1908）に日本の文人画家江上瓊山（1861-1924）が題箋や跋を揮毫しており、その頃までには彼の盟友であった京都の桑名鉄城（1864-1938）のもとに帰したと推測される。近代京都を代表する篆刻家で、他に先駆けた明清画蒐集でも知られる桑名鉄城は、明治30年と32年に渡清し、上海や蘇州をめぐる呉昌碩ら文人を歴訪、少なからぬ中国絵画を入手したことが想像される。鉄城旧蔵品の代表として「安晩帖」に並び称される石濤「廬山觀瀑図」は鉄城自身が中国から持ち帰った

と知られることから、「安晩帖」もその可能性がある。

そして、昭和2年(1927)、鉄城に篆刻の指導を仰いだ鎌倉在住の住友寛一(1896-1956)に譲られた。寛一は父15代住友吉左衛門や伯父西園寺公望ともども鉄城と親交があった。箱には、数十年来多くの八大山人を見てきた中で最良の作であること、寛一が一目見て気に入り懇望したためやむなく割愛することなど、鉄城にしては珍しく愛惜の念がこもった箱書が残されている¹⁸。幼年より西洋文化に親しんできた寛一だが、大正半ば頃から東洋の美に目覚め、特に明末清初の遺民画家の収集に心血を注いだ。これは同時期の芸術家たちと軌を一にするもので、寛一宅にはその所蔵品を見に訪れる芸術家や研究者が出入りしたという。とりわけ、岸田劉生のコレクターでもあった寛一は、劉生とは互いの所蔵品などを批評しあい忌憚なく美術談義をかわす仲で、劉生から東洋美術の良さを学んだと述懐している。自信家の劉生は愛蔵の八大山人を否定する寛一に不服がちだったが、ある日寛一が入手したての「安晩帖」を見せたところ素直に感服し、自慢の品の非を不承不承認めたという。寛一はこのほか有島生馬や正宗得三郎らの洋画家とも親しく、志賀直哉や武者小路実篤、長与善郎らの訪問も受けた。「安晩帖」が昭和になって美術愛好家に知られていくのは、彼らを通じた紹介によるところも少なくなかったようだ。

一般公開に関しては、可能性が高いのは大正12年(1923)京都恩賜博物館で開催された桑名鉄城所蔵中国絵画展¹⁹、そして確実なのは昭和6年(1931)の日華古今絵画展覧会であろう。また刊行においては、管見の限り大正年間以前では大正8年の鉄城所蔵中国画図録『九華印室鑑蔵画録』に2図が掲載されたのが唯一の例である。本格的に愛好家の目に触れるきっかけは、昭和4年博文堂発行の縮小リーフ版複製ではないだろうか。そして昭和12年の『八大山人画譜』では「安晩帖」が紙面を四分の一近く占め、すでに高い評価を得ていたことがわかる。ただしこれらはいずれも限定数百部の豪華本であり、一般的なものではなかった。

4 深化する八大山人像と「安晩帖」〈戦後編〉

戦後の刊行物や展覧会からは八大山人と「安晩帖」が芸術家や研究者だけでなく一般の美術愛好家にも広く親しまれていく状況がうかがえる。特に昭和30年代半ばから40年代には盛んに展覧会が開催され、雑誌の特集や単行本など八大山人に関する出版が活発になった。その機運に棹さしたのが、住友寛一が刊行した墨友荘図録である。3冊にわたり「安晩帖」ほか「書画合璧巻」「酔翁吟」など架蔵の八大山人作品や資料を紹介し、正宗得三郎、有島生馬ら芸術家が序文や題字を、米澤嘉圃や島田修二郎ら研究者が小論や解説を寄せている。第1冊目の『石濤と八大山人』が刊行されたのは昭和27年(1952)、まさに戦後の八大山人ブームの嚆矢となったといっても過言ではない。また、原寸大落款や部分拡大図を掲載するなど、学術資料を意識した八大山人の図録としても先駆的であった。

なお、「安晩帖」という名称が用いられるようになるのもこの時期である。戦前の刊行物や展覧記録では「山水花鳥冊」「花卉画冊」などといった一般的な名称で表記されており、「安晩帖」の初出は管見の限りこの一連の墨朋荘図録においてとなる。なかでもこの画冊

を掲載した3冊のうち、2冊目に刊行された『八大山人と牛石慧』（昭和30年）の島田修二郎による序文で初登場する。同書でも住友寛一の解説では「花鳥山水冊」のままだが、3冊目の『二石八大』（31年）では正宗得三郎、寛一の文中でも用いられるようになり、島田は解説文中で「第一幅に八大山人自筆の安晩といふ二大字があるので、仮にこれをとつて安晩帖と呼んでおく。」と述べる。以後、安晩帖の名は次第に定着していく。厳密に言えば、本作品は絵画が主体となっているため「安晩冊」とするべきであろうが、おそらくは寛一周辺の愛好者間での通称が次第に定着して行ったものと思われる。

住友寛一が立て続けに図録を刊行していた最中の、昭和28年には重文に指定され、八大山人作品中での「安晩帖」の位置づけが決定的となり、以後、八大山人の記述においては「安晩帖」が中心的存在となっていった。45年には装丁も精巧に再現した豪華複製が筑摩書房から刊行、これは監修川端康成、推薦武者小路実篤、解説は米澤嘉圃、古原宏伸によるもので、ここにおいて戦前からの八大山人愛好が集大成された感がある。そして50年代には『水墨美術大系』²⁰、『文人画粹編』²¹などの全集でも八大山人に一巻が割かれることとなった。ここでは長らく日本において中国画家の最高位を占めてきた牧谿や梁楷と同等の扱いとなり、明治以後の八大山人評価の急激な高まりを象徴している。いうまでもなくこれらにおいても最も多く図版掲載されるのが「安晩帖」であった。

そしてこの時期、目立ってくるのが作家や評論家による八大山人論である。主な名前を挙げると、戦前から繰り返し言及してきた武者小路実篤をはじめ以下のとおりである。

耕治人（1906-88）

「八大山人」（『結婚』 小山書店 昭和23年5月）²²

唐木順三（1904-80）

「佯狂の画人 八大山人」（『詩とデカダンス』 創文社 昭和27年11月）

武者小路実篤（1885-1976）

「一輪の蘭 八大山人」（日本経済新聞社 昭和29年1月）

「八大山人寸感（私の美術遍歴15）」（『うえの』109 昭和43年5月）

（このほか『心』『この道』など主宰雑誌に図版掲載多数。）

川端康成（1899-1972）

「口絵解説」（『川端康成全集』第4巻 新潮社 昭和44年12月）

富士正晴（1913-87）

「八大山人」（『水墨美術大系』付録13 講談社 昭和50年5月）

司馬遼太郎（1923-96）

「激しさと悲しさ」（『文人画粹編』6付録 中央公論社 昭和52年4月）²³

森本哲郎（1925 - ）

「強烈な自我について—八大山人」（『生き方の研究』 新潮社 昭和62年）

加藤周一（1919-2008）

「化物の絵について」（『日本の心と私たち8 幻想に遊ぶ』 平凡社 昭和63年3月）

なかには耕治人のように小説の主人公として、また森本哲郎のように人生論の題材にさえするものも現れた。もっともそれぞれの著述中では扱いの大小があるが、それらに共通するのは八大山人の困難に満ちた生涯とその精神遍歴をたどること、そしてその視点を作品洞察にも向けることであろう。正気と狂気の間をきわどく生きた八大山人の挫折、孤独、絶望、明朝への憂愁、清朝への反感といったものを、作家たちは彼の書画、ことに「安晩帖」から読みとろうとした。白眼の魚やうつむく叭々鳥といった小動物に鬱屈した画家自身の投影を見、きわどいバランスの構図や放縦な筆墨に反骨精神を見るのであった。

20世紀前半、清末から民国初年の中国でも八大山人再評価の機運が高まり、呉昌碩や齊白石はじめ多くの芸術家たちが影響を受けたが、その背景には崩壊した清朝に対する反感が根差し、明遺民としての生き様への共感があったとも言われる。同時期、戦前の日本では、経歴も紹介されてはいたものの、なによりその絵画表現に対する新鮮な驚きや憧れが先行していた。戦後、「安晩帖」が有名になると同時に、また八大山人の生涯の解明が進むにつれ、鑑賞は画家の精神に深く切り込み造形にその仮託を見る形へと移行していく。これは、ひとつには擬人化された小動物・自在な運筆・余白の多い画面構成など「安晩帖」には日本人が好む要素が凝縮され、また鑑賞者の自由な想像を許す優れた作品であったためであろう。さりながらなぜ日本人、ことに知識層がここまで八大山人に惹かれたのか。戦中戦後の疲弊した生活のなかで敗戦からの復興を志し、経済大国への道を進んでいた日本人だが、その背後で戦争によって失われたさまざまなもの、ひと、そして美質に対する惜別の念ゆえに、亡国の民としての八大山人に強く共鳴したという側面も否定できないのではないだろうか。

八大山人研究は1970年前後から中国系研究者を中心に新資料の紹介が相次ぎ、伝記や名号、画風変遷の分析などが飛躍的に進歩し、今日にいたるまで中国を核に内外で活況を呈している。また、中国における空前の美術ブームでも屈指の人気を誇っている。翻って日本では、ここ十数年、学術研究は別として、八大山人に関する出版や展覧には以前のような活況は見られず関心は薄らぎつつあるようだ。その理由は多々考えられるが、ひとつには強調されてきたその生涯に対し、かつてほど強い共感が得られないこともあげられるのではないだろうか。ここで改めて造形そのものに立ち返り、その普遍的な力を再認識することが重要ではないだろうか。

5 デジタル高精細画像でみる「安晩帖」

最後に、今夏、関西学院大学の深井純氏によって撮影されたデジタル高精細画像で「安晩帖」を一部紹介する。

「叭々鳥図」

頭部では最初に輪郭線をひき、水気の多い中墨でそれをなぞり、さらに前頭部や後頭部、頬などに濃墨をさしており、陰影表現のような趣もある。頭頂部や肩では墨が紙の繊維に

沿って広がる毛細管現象が顕著で、寒さにそばだつ羽毛をよく表現する。にじみの程度もさまざまで、多様なにじみを使い分けようとする細やかな配慮がうかがえる。一气呵成に描くかに見えるが、周到に墨調を変え、慎重に筆を重ねている。

「木蓮図」

薬を表す8つの濃墨点は変化に富み、リズムカルに打たれて、割れ筆を巧みに用いた大胆で流れるような花卉の墨線と好対照をなしてアクセントとなっている。花卉根もと左に添えられたごく細い短線も生き生きとして、濃墨でおおらかに付された萼とともに奔放な花卉をまとめ、花の形態のバランスをとるのに貢献している。枝では筆を左右に揺らしながら枝先から根もとまで一息で描くようだ。画家のゆったりとした呼吸、そして筆をもつ腕の弛緩と緊張といったものが感じられる。

これまでこのような高精細画像では、ことに着色画において蛍光X線照射による顔料分析などと併せて検証することで、彩色技法の解明にも有効なことが報告されているが、水墨表現でもこのように筆の向きや角度、速度、にじみや墨面の重なりなどが歴然と観察され、そういった細部構造の分析により、その画家の画法の具体像をより明らかにすることに有用であろう。また、このような画像は経験を積んだ専門家だけでなく誰の目にもわかりやすく伝える力を持っている。高精細画像で筆の動き、墨の流れを認識した後に改めて原作を見つめることで、画家の呼吸を実感し作品本来の魅力をより深く味わうことにつながるだろう。中国書画への関心が薄れつつある今日にあって、ふたたびその世界に誘う窓として、こういった最新技術も有効ではないだろうか。今後このような高精細画像を活用した水墨画鑑賞プログラム開発などを提言して本稿を閉じたい。

¹ 松岡正剛「松岡正剛の千夜千冊(1093) 周士心『八大山人』」2006年1月10日

<http://www.isis.ne.jp/mnn/senya/senya1093.html>

² 瀧節庵「支那美術の流行」(『絵画叢誌』290 1911年6月)

³ 全23巻。審美書院より明治37年(1904)2月から42年10月にかけて刊行。大正期に第三版まで再刊された。

⁴ 美術雑誌でもこの時期、八大山人の花鳥図2点が図版掲載されている。『美術新報』11-5(1912年3月)、『美術画報』31-7(1912年3月)

⁵ 安田靉彦「逝ける今村紫紅君」(『中央美術』2-4 1916年4月)

富取風堂「紫紅さんと赤曜会」(『三彩』31 1949年6月)

⁶ 『白樺』14-7(1923年7月)

⁷ 柳宗悦「六号雑記」(『白樺』14-8 1923年8月)

⁸ 岸田劉生「自作画について」(『岸田劉生全集』10 岩波書店 1980年)ほか

木村莊八は劉生が八大山人風のモチーフを志して筆をとったことがあったと述懐している。「岸田劉生の日本画」(『東京の風俗』毎日新聞社 1949年2月)

⁹ 『志賀直哉全集』18 岩波書店 2000年

¹⁰ 『木村莊八全集』1 講談社 1982年10月

¹¹ 昭和4年(1929)、中国大連在住の医師、春陽会の画家で中国画の収蔵家でもあった永原織治をたずね、石濤や八大山人に触れた際、描き贈ったデッサン。永原織治『石濤・八大山人』(圭文館 1961年7月)所載。

¹² 以下、竹添については主として下記文献を参考とした。

志賀直哉「竹添履信」(『書物評論』1 4 1934年10月。後に『志賀直哉全集』6(1999年5月)に収録。)

¹³ 志賀直哉が好みの美術品を集成した豪華図録『座右宝』(座右宝刊行会 1926年)にも掲載。後に川端康成、中川一政の收藏品となった。

¹⁴ 志賀直哉に八大山人を紹介したのも竹添である。

¹⁵ 強いていえば、今村紫紅最晩年の大正3年頃の素描中に鷹図など、八大山人作とされたものに通じる作品を若干見いだすことができる。今村紫紅「鷹図」(大正3年頃)、八大山人「鷹図」(『支那南画大成』所載)

¹⁶ 岸田劉生のほか、志賀や武者小路、中川一政らも八大山人を入手している。

¹⁷ 光緒9年(1883)刊の『過雲楼書画記』に記載がみえる。「安晚帖」の伝来に関しては小川裕充『臥遊：中国山水画—その世界』(中央公論美術出版 2008年10月)に従った。

¹⁸ 釈文および関連資料については下記参照。実方葉子「住友コレクションにみる中国絵画鑑賞と収集の歴史〔資料編〕」(『泉屋博古館紀要』23 2007年3月)

¹⁹ 目録が刊行されたが筆者は未見。

²⁰ 「八大山人と揚州八怪」(『水墨美術大系』11 講談社 1975年5月)

²¹ 「八大山人」(『文人画粹編』6 中央公論社 1977年4月)

²² 『詩人に死が訪れるとき』(筑摩書房 1971年)に再録。

²³ 「激しさと悲しさ—八大山人の生涯と画業」として『微光の中の宇宙—私の美術観』(中央公論社 1988年)に収録。

おわりに

塚本麿充（東京国立博物館）

2011年10月22日、歳は辛卯に在り。静かな秋雨のなか、シンポジウム会場である泉屋博古館を出発し、夕暮れをまって白沙村荘にて歓迎のレセプションが行われた。当日は発表者を中心に、絵画・書法・中国学の研究者のみならず、作家、コレクター、美術商など、広く中国の書画に関心を持つ多彩な人々が集い、かつての関西の中国書画愛好を彷彿とさせる素晴らしい一夜となった。くしくも辛亥革命から100年。シンポジウムが開かれるまでのこの一世紀は、中国の書画がおそらく歴史上でも希有な、最も多くの風雪を経験した時期であったと言えるだろう。その流転の中で作品と向き合ってきた人たちは、おそらく美術館・博物館の展示ケース越しにそれらを眺める現在の我々よりも、もっと多彩な体験をし、多様な思いを抱いていたに違いない。書画作品が本来持っていた重層的な繋がりを蘇らせるかのような盛会のうちにシンポジウムを終えることが出来たことは、主催者の一人として心から嬉しく、全ての参加者の方々に深く感謝する次第である。

このシンポジウムが開かれるに至った出発点には、関西中国書画コレクション研究会のメンバーが共有していた危機意識があった。かつては多くの人々を虜にした中国の書画も、現在では一般の方々がその素晴らしさを広く共有しているとは言い難く、関西の各美術館、博物館に所蔵されている中国書画の世界的名品も、その芸術史上の価値に比して、十分に認知されているとは言い難い。また、かつて日本の中国書画研究は世界をリードしており、その背後には、当時中国の書画を愛し、この地に残そうとし、その研究、顕彰につとめた学者、コレクター、美術商たちの深い思いがあった。その記憶も時と共に風化しつつあり、今ここで残しておかなければ、永遠に失われてしまうかもしれない。

このような意識のもと本研究会のメンバーは、関西中国書画コレクションというかけがえのない遺産を継承し後世に残すために、月1回のペースで研究会を開き、互いの館の収蔵品調査を続け、意見を交換しあってきた。それによって今までは断片的でしかなかった題跋や表具の形式、作品を巡る多くの人々の動きが、密接に関係し、繋がっていることを知ることが出来た。今回、国内外からの多くの研究者を招くことで、研究成果を交換し合い、多くの参加者の方々とも共有することができたことは、ひとえに発表いただいた諸先生方のおかげであり、深く感謝の意を表したい。

2日間に渡るシンポジウムは、基調講演と特別講演、5つのパネルからなり、計14名の発表が行われた。以下その摘録を記したい。

1日目は本研究会の顧問でもある曾布川寛氏の基調講演で幕をあけた。関西の中国書画コレクションの形成と発展を実際に目睹してこられた氏の講演は説得力に富み、まさに関西地域の中国書画収集の歴史を体感する思いを抱いたのは私一人ではあるまい。基調講演では上野、阿部、山本、黒川、藤井の五大コレクションが内藤湖南、長尾雨山、羅振玉、博文堂などの活躍によって形成されていったこと、そしてそれらが図版をもって公刊されていったこ

とをあげ、1925年の考槃社展覧会は、同時期に東京で開催されていた官製日中合同の巨大展覧会と比較されるべき性格を持つという興味深い視点を示された。また戦後のコレクションが、これら戦前のものを補完する形で形成されていったことをあげ、中国書画の全体性の希求こそが関西中国書画コレクション形成の基調であることが述べられた。

「パネル1 関西に流入する中国書画—コレクターとその周辺」は、関西中国書画コレクションを形成した3人のコレクターに焦点をあてたセッションである。阿部房次郎について論じた弓野隆之氏は、大阪市立美術館に所蔵される阿部コレクションの傾向を詳細に分析され、内藤湖南、羅振玉関係の付属資料が少なく、長尾雨山のものが突出して多いことを示された。所蔵品を丁寧に調査されての発表と、同時期に大阪市立美術館で開催された展示によって、来館者の理解も一層進んだことと思われる。関西中国書画コレクションの成立を語る上で不可欠の人物、完顔景賢については、研究の第一人者である下田章平氏からの発表があり、『三虞堂書画目』『京師書画展覧会出品目録』を起点として、収蔵時期の区分や背景、収蔵の意味、そして日本との関係が論じられた。景賢については今後さらに多くの新資料が発見される可能性が高く、氏の研究を受けて関西中国書画コレクションとの関係もより明らかになってゆくに違いない。関西中国書画コレクションの基層をなした内藤湖南については陶徳民氏が発表され、その鑑識眼の形成過程と歴史的意義、およびその成果として京都で様々な書画活動が行われていったことが、詳細な文献資料とともに明らかにされた。

つづく「パネル2 日本における中国書画コレクションの諸相—比較の視点から—」では、特に関東地域で活躍する研究者を招いた。宮崎法子氏は近代と前近代の連続性を強調され、特に静嘉堂文庫の収蔵品を例に挙げながら、近代国家の文化事業としての志向を指摘し、煎茶から茶の湯へ、文人画から宋元画への趣味の変遷があること、またその点において関西のコレクション形成とは異なっていた点を論述された。続いて富田淳氏は、東京国立博物館に寄贈された高島菊次郎氏の槐安居コレクションについて手控え帳の存在からその形成過程について詳細な分析を行われ、山本竟山、山本悌二郎、河井荃廬、金頌清などとの関係、さらには三井高堅氏の聴氷閣コレクションについて、作品の付属文書からの最新の調査結果を発表された。これらには関西の収蔵家と関係の深いものも多く、当時の中国書画の収集状況は、今後全国の研究者の調査、連携によってさらに進展していくことと思われる。さらに板倉聖哲氏は近代以前の古画の重要なデータベースである谷文晁一門の粉本について、最新の調査結果をもとに発表された。その内容が単に南宋に代表される古典絵画のみならず、南宗、北宗を超え、朝鮮、琉球を含めた極めて広範なものであり、このような多元的な絵画観が近代へとつながっていくことを具体的に示された。基調講演とパネル1、2を通じて関西中国書画コレクションの形成と特色が浮き彫りにされた一日であったと言えよう。

2日目は主に海外との比較から関西中国書画コレクションについて考える一日となった。「パネル3 台湾、香港における中国書画コレクション」では、まず陳階晋氏が台北・国立故宮博物院の新しいコレクションの動向について発表された。故宮博物院では従来よく知られた清朝内府旧蔵のコレクションに加えて、現在も購入や寄贈といった形で収集が続けられており、それらには台湾という土地や近代史の状況も反映していることが述べられた。続いて李志綱氏は香港中文大学文物館コレクションの基礎となる、簡氏斑園と利氏北山堂の収蔵

について発表され、いずれも新中国の成立前後に大きな書画の移動がおき、それが香港における大型コレクションの形成に繋がったことを具体的に述べられた。これらには関西書画コレクションと共通する点としない点があり、比較の視点からも非常に興味深い報告であったと言えるだろう。

この後、石允文氏より「収蔵家の責任」と題した特別講演が行われ、氏が中国書画の収集を始められた背景や、その具体的な過程を詳細に拝聴することが出来た。その中で、収蔵家の責任は集めるだけでなく、作品をいかに人々と共有するかということまで含まれるのだという発言は、長年そのことを実践してこられた氏ならではの重い発言であり、美術館で働く一人として深い感動を覚えた。

中国書画コレクションの形成をめぐって、関西、関東、台湾、香港への動きをみてきたが、「パネル4 欧米に広がる中国書画コレクション」は、欧米のコレクションとの関係を考えるセッションである。Lara Netting氏は関西中国書画コレクションが形成されていた時期に、それと同様に端方、景賢らの中国人コレクターと交わり、一方でメトロポリタン美術館などのために作品を購入したファーガソンについて、その社会、文化的背景と限界を指摘された。また王静霊氏はドイツ、ベルリンの東アジア美術館・初代館長のキュンメルを中心に、その中国絵画観に日本の影響があること、また収蔵品に桑名鉄城、田島志一などの関連品があることを指摘され、さらに戦後から現在へのドイツの東アジア美術観の変遷が美術館構想にも密接に結びついていることを述べられた。パネル3、4を通じて関西中国書画コレクションがもつ、世界の中国書画コレクションとの共時性と、独自性が十分に明らかになったのではないかと考える。

最後の「パネル5 名品が語る中国書画コレクション」は、ややもすれば史料研究に終始しがちなコレクション研究も、やはり作品の素晴らしさを伝えることに寄与すべきという願いから設けられたセッションである。竹浪遠氏は、董源の名品「寒林重汀図」（黒川古文化研究所）について、その伝来を宋・元、明・清から近代へと辿り、南宗画史におけるその影響を指摘し、湖南、竹添履信、志賀直哉ら近代日本人がこの名品をどのように受け入れたのかについても具体的に発表された。また実方葉子氏は、八大山人の名品「安晩帖」（泉屋博古館）について、それが日本で高評価を得ていた背景に白樺派における南画や明末清初画家の評価があったこと、さらにはそれを手にした住友寛一と岸田劉生の関係、戦後には八大山人の生涯と造形を結びつける形で鑑賞が行われていくことを指摘されると同時に、最新のデジタル高精細画像を披露され、今後の研究の方向性も示された。また展示場には、「安晩帖」が展示され、作品と同じ空間で発表と議論が行われたことも特記したい。それによって、作品たちが決して偶然に集まった訳ではなく、様々な背景と人々の思いによって今日まで伝えられてきたこと、そしてその結果として我々もここに集まっていることを実感し、改めて作品が今目の前にあることのすばらしさに深い感動を覚えることが出来たからである。

その後の総合討論では会場から、なぜこれまでの中国書画が日本近代にとって必要であったのか、フェノロサの文人画観との関係、湖南の書画鑑定の来源、橋本関雪をはじめとする画家と中国書画コレクションとの関係などについて活発な質疑応答が交わされた。最後に、今回のシンポジウムの骨子の一つである、関西中国書画コレクションの未来について、西上

実代表から、貴重なコレクションを保存活用し、未来へと継承していきたい旨発言があり、盛会のうちに2日間のシンポジウムは終了したのである。

最後に本シンポジウムの実現に尽力された各位に心より感謝申し上げたい。

「関西中国書画コレクション展」の企画が立ち上がり、京都国立博物館において初会合が持たれたのは、平成21年9月25日のことであった。財源は未定で、最初にあったのは関西の中国書画コレクションの存在や意義が忘れられていくのを、何とか食い止めたいというメンバー共通の「思い」のみだった。そのような中、二玄社には、早い段階から『中国書画探訪―関西の收藏家とその名品―』の出版を快諾していただいた。主なコレクターの略伝と代表的な作品を紹介する同書が一般への普及・鑑賞の手引きであるならば、本報告書は、それをより深く掘り下げ、他の地域の状況へも視野を広げた、研究編・応用編であり、両者が相まって今後の普及と研究に寄与することを願うものである。

1年2ヶ月の長期に渡り、9会場、計18の展覧会を開催した「関西中国書画コレクション展」(平成23年1月8日～平成24年2月26日)の共通チラシを作成するため、平成22年の助成をいただいた野村財団、そして、本シンポジウムおよび23年度の展覧会開催のための助成をいただいた花王 芸術・科学財団、タカシマヤ文化基金には、篤く感謝申し上げたい。

『小さな蕾』、『月刊 書道界』、『典藏 古美術』(台北)にも、約1年に渡る長期連載記事や関連記事を掲載していただいた。また、開催に協力いただいた関係各位、そして各会場に足を運んでくださった来館者の方々にも、この場を借りてお礼申し上げたい。

作品は大切にしようと思う人と社会があって、はじめて次の世代へと受け継がれていく。そしてその魅力によって人を引き付け、人と人を繋ぎ、地域の文化をも形成していく力を持つ。本シンポジウムもまた、関西の中国書画コレクションが我々に与えてくれた、夢のような2日間だったと言えよう。作品をめぐる内外の人々や地域の繋がりのなかで、関西中国書画コレクションも、未来へと未永く守られて行くに違いない。

この関西中国書画コレクションという、世界的にも希有でユニークな存在を、そしてその背後にある先人たちの思いを、継承し、さらに深め、現代に生きる多くの人々にその価値を伝えていくために模索を続けることは、我々がこれからも担っていくべき課題である。この報告書が、シンポジウムの熱気を伝えるとともに、関西のひいては世界に存在する中国書画コレクションを未来へと繋ぐ起点となるよう、心から祈念する次第である。

国際シンポジウム報告書

関西中国書画コレクションの過去と未来

2012年3月9日発行

編集・発行 関西中国書画コレクション研究会

事務局所在地：黒川古文化研究所

〒662-0081 兵庫県西宮市苦楽園三番町 14-50

助成 公益財団法人 花王 芸術・科学財団、公益信託 タカシマヤ文化基金、
公益財団法人 野村財団

(PDF 版)