

文人画家の倣古と個性——王原祁と石涛の軌跡とその交差を中心に

宮崎 法子

はじめに

近代以前、画家たちはどのように画技を身につけていったのか。一般には、工房や師匠のもとで修業し、粉本を通じて図様やそれにふさわしい画法を学んだと考えられ、中国でも、壁画や仏画などを描く画工と呼ばれる画家をはじめとする職業画家たちは、まさにそのように画技を修得していった。山水画や花鳥画が主流となった宋代以後でも、人物や動物、鳥など、基本的なデッサン力が不可欠な画題を的確に描く技術は、専門の修業を経て師から弟子へと伝授されていったのであり、南宋の画院画家たちや、明代浙派の画家たちの山水画においても、画中の人物の比重は大きく、重要な要素として、しっかりした造形がなされる必要があった。南宋の梁楷のように人物画を得意とする画院画家の山水画は、「雪景山水図」（東博）に見るように、小さく精緻に描かれた人物を核として、そこにわずかな樹木と遠山を配することで、深閑とした山水空間が作り上げられている。的確な人物描写を核とした職業画家のこうした作画法は、山水描写に優れた明の浙派においても、例えば李在の「琴高乗鯉図」（上海博物館）や、張路「漁父図」（東京・護国寺）などの作品に、共通して見ることができる。

一方、中国絵画にはそのような職業画家の世界とは別の絵画の流れがあった。それは、宋代以後に士大夫層の余技として始まった文人画であり、そこにこそ、形似を旨とする専門画家の作品にはない芸術性があると、北宋の蘇軾が言明している。蘇軾は、いうまでもなく北宋を代表する詩人であり文筆家であり書家であり、何よりもエリート官僚であり、すなわち真正正銘の文人であった。その芸術観は、当時彼の周辺の文人たちが実際に試みていた作画に、明確な理念を与え、その後も、中国の絵画芸術において求心力をもつことになった。蘇軾の周辺には、李公麟という白描人物や画馬で知られた文人がいて、その作画は元の趙孟頫などに継承され、また道釈画においても長くその名が追慕された。だが、李公麟や趙孟頫のように人物画をよくする文人画家は偉大な例外であり、その後の文人画の主流は、竹や梅など精神性を表象する植物を描く墨戲から、やがて元代以後には山水画を中心に大きく発展していくことになる。

文人による作画は、時代が下ると、士大夫層の余技ではおさまらなくなり、文人画を生業とする専門画家が多く活躍し、文人の定義も不明瞭になり、職業画家と文人画の境界も曖昧になっていった。しかし、中国の伝統社会では、教養の形やその社会的効用が、科挙という試験制度に

よって明確な形をもって存在し続けていた。科挙の第一段階に合格した秀才と美称された「士人」と、そうでない者の間には、教養や知識（具体的には文章語の運用能力に表れる）、さらには政治的な身分上の明らかな隔たりが存在しており、当時の人々の目に、文人とは「士人」としての基本的な教養の有無によって、明確に判別ができた。つまり、文人画家は、画家である前に詩文や書法、儒教的な教養の最低限の修得が求められたのである。

第一章 正統派と個性派

一、文人画の系譜

では、そのような教養を身につけた者は、どのように画技を身につけたのか。書のように文人にとって必須の技能は、それを学ぶ環境がすでに整っており、法帖や拓本などによって古典的名品を目にする機会も得やすかったと考えられる。だが、書画同源というものの、書と画の間にはやはり大きな隔絶が存在した。特に、墨竹や墨梅など書法との近似性の高い画題とは違い、山水画の場合は、現在のように写真も画像もない時代、また職業画家のようなシステム化された習画機会がない文人たちの作画には、自らの環境に先人の作品を見て学ぶ機会や、身近に文人画家がいて直接に作画法を学ぶ機会が不可欠であった。それは、本来、一握りの人々にのみ可能なことであった。

今、文人山水画の系譜を、簡単に振り返っても、元代の江南における文人山水画の発展は、もともと杭州や蘇州周辺の限られたローカルな地域と、相互に交流のある文人たちの間で育まれたことがわかる。元末明初の戦乱と苛政によって、蘇州を中心とした江南地域は荒廃し、文人画

は表舞台から姿を消してしまふ。それが再び盛んになるのは、明中期における江南地方の経済的な復興を待たねばならなかった。それは、元の文人画家の作品を含め古画コレクションを多く保持していた、つまり文化的伝統に恵まれていた蘇州の郷紳（在野の地主などの知識人）層の間で復興し、呉派文人画として新たな展開を見せていった。呉派を通じて元の四大家の評価も確立し、文人画は江南文化の華として、多くの所蔵家たちが競って収蔵するものとなり、古画や同時代の作家の作品の需要も増大したが、そのなかで贋作や模本も横行することになる。

二、董其昌と正統派

やがて明末には、絹織物の蘇州に替わって、綿織物によって江南経済の中心となりつつあった上海地方から董其昌（一五五五—一六三五）が登場する。彼は進士に合格したのち、江南の有力な収蔵家や名家に出入りして、そこに蓄積されていた名画を見る機会を得て、作画に専心し、また多くの名蹟を自ら収蔵し、文人画家、鑑定家としての名声を揺るぎないものにしていった。同時に、中国絵画史を振り返り、文人画の正統の系譜を再確認し、古画に倣う倣古に基づく創作を通じて、自らを正統文人画の継承者として、文人画における倣古の重要性を提唱した。

このように、元の四大家から明の呉派への継承や、明末における董其昌による大成の背景には、文人画家自身やその周辺にすぐれた古画のコレクションの存在が不可欠であり、それを通じて画を学ぶ者の中から優れた画家が現れて、その系譜が継承され、新たな発展が促されるという流れが形成されてきた。

そして、董其昌を継ぐ者として、その直接の指導を受けた王時敏（一五九二—一六八〇）と王鑑（一五九八—一六七七）は、蘇州郊外、（江

蘇省）太倉（古名婁東）の名族の出身であり、生まれながらに豊かな文化資産の恩恵を受けることができた。家のコレクションを通じて、董其昌の知遇を得て直接その指導を受け、董其昌の文人画理論に従って、優れた古画を真摯に学び自らの画法を確立した。王時敏は特に元の黄公望を師として山水画に専心した（図1）。王原祁（一六四二—一七一五）は、王時敏の孫として、太倉に生まれ、清初の正統派の四人の王姓の画家「四王」に、祖父王時敏、同族の叔父の世代の王鑑、また、彼らの弟子で一〇歳年長の王翬と共に挙げられている。

三、明末の江南文化と個性派

一方、明代の江南都市では経済的發展を背景に、文人文化や文人画が大きな市場価値を持つようになり、贋作も横行していた。それは明末に至って極まった。董其昌の登場や文人画理論の提唱も、そのような状況のなか、自らに至る文人画の正統の再確認と、差異を明確にするためになされた側面もある。

明末の江南の文化は、一種飽和状態のような活況を呈していた。種々のマニュアル本の出版や、画譜類の出版によって、「文人文化」は裾野を広げ、その余波は遠く江戸時代の日本にも及んだ。また、文人画の受容層、コレクターとして、安徽出身の塩商たちが重要な役割を果たすようになっていた。彼らは塩の専売事業に携わり、莫大な利益を上げ、ネットワークを有して江南経済を動かした。その資金が投下された出身地徽州、新安地区では、墨など文房具の生産や木版印刷の出版事業などがきわめて盛んであった。そして、この時代の芸術のパトロンとして、特に文人画のコレクターとしても大きな役割を果たすことになる。そのような徽州商人たちの需要に応えるべく、江南諸都市では、個性的な画

風の画家たちが活躍した。石涛（一六四二—一七〇七）も、そのような画家の一人とすることができる。

石涛を始め個性派の画家たちは、正統派の画家のような恵まれた環境にはなかった。その個性は、まさに正統の系譜から外れたところから生まれたのである。ここでは、全く同じ年に生を受け、全く対照的な社会的文化的背景をもつ、正統派の王原祁と個性派の石涛の二人の画家について、その生涯の軌跡が一瞬交差したことに注目してみたい。まず、二人の環境を確認し、特に生涯にわたって（倣古でなく）我法を提唱し、黄山を師とすると主張した石涛の画法の展開を、その古画鑑賞の機会や他の画家からの影響を視野に入れて捉え直すこととする。また、王原祁と石涛の邂逅が相互にどのような影響をもたらしたのかについても確認してみたい。

王原祁の画派、婁東派は、清代画壇の権威であり続け、隆盛を誇ったが、近代になるとその評価は下がり、反比例するように石涛など個性派の評価が高まった。それは近代という時代を映す鏡といえる。今回は近代における評価には深く立ち入らないが、以下にこの二人の正統派と個性派を代表する優れた画家たちについて、安定した境遇にあった王原祁について簡単に述べた後、その境遇が不安定で変化に富み、それを反映するかのように画風の幅が大きい石涛の作画について簡単に振り返ることから始めたい。

第二章 王原祁と石涛

一、王原祁

すでに述べたように、王原祁は王時敏の孫であり、「四王」と呼ばれ

る清初正統派の四人の王姓の文人画家の一人である。祖父王時敏は、明の大学士王錫爵（一五三四—一六一一）の孫であり、同族の叔父の世代にあたる王鑑の曾祖父は、明の芸術文芸界の重鎮として知られる王世貞（一五二〇—一五九〇）であった。王原祁は、このような豊かな、特に絵画芸術に係わる恵まれた文化資産をもつ江蘇太倉の名族に、明滅亡の二年前、崇禎十五年（一六四二）に生まれた。明清の王朝交替が、王原祁の生涯に大きな影響を与えた形跡は見られず、清朝が実施した科挙に、父王揆も応じて清順治十二年（一六五五）の進士となり、また王原祁自身も康熙九年（一六七〇）に二十九歳で進士となり清朝に出仕した。その後、朝廷でも画に専心する環境を得ていたと考えられ、特に晩年は文人画家として内廷に供奉し、宮廷所蔵の作品の鑑定や画院画家の指導を行った。ただ、画技と芸術的才能は、恵まれた環境にあれば、誰もが身につけられるものではなく、多くの一族の者たちのなかで、王原祁一人が飛び抜けた芸術の高みに達したのである。祖父の王時敏が、幼い王原祁を見て自身よりも優れた才能があると驚き、二十歳の頃には、多くの家蔵の名蹟を臨模させ、自ら画の指導を行ったといわれている。¹ いずれにせよ、王原祁のような文人画家は、中国の文人画の歴史から見ても希有な存在であり、瑕疵を探すなら、その恵まれた条件そのものであったかもしれない。その境遇と画技の素晴らしい完成度は、逆に後世の評価を下げる一因となった。正統派の四王画家たちは、その後清代を通じて、王時敏、王鑑、王原祁の婁東派や王翬の虞山派として、画壇の主流を為したが、先に触れたように近代では、文人山水画のマンネリを招いたとして、中国でも批判的に語られるようになった。² ちなみに、大正時代から昭和初期にかけて、日本の画家や文学者たちが石涛や八大山人など個性派の作品をいち早く「再発見」したというのが、日本での

通説になっている。³

このような近代における正統派文人画への批判は、本論で取り上げるもう一人の画家、石涛を代表とする清初の江南都市で活躍した個性派と称される画家たちの再評価と表裏一体の関係にあった。正統よりも個性が評価される時代が、近代になって訪れたのである。

二．石涛の生涯と環境

石涛は、王原祁と同じ年、明の崇禎十五年（一六四二）に、南方の桂林（現在の広西チワン族自治区）の王宮で明の王族として生を受けた。明清の王朝交替は、王族の子であった石涛の人生を根底から変えた。明の滅亡とそれに続く清軍の侵攻を受け、父王は自ら監国を称して南明王朝に捉えられ獄死し、孤児となった二歳の石涛（本名朱若極）は、宦官に連れられ王宮を逃れ、北上し武昌の寺院で少年時代を過ごした。やがて杭州を経て松江で臨済宗天童派の木陳道忞やその弟子旅菴本月に帰依し、臨済宗の僧として青年期を安徽の宣城の大寺、敬亭山広教寺で過ごした。⁴ 宣城では、梅清ら当地の文人たちや、徽州知府曹鼎望と交遊した。その間に、黄山登山を果たし、山中に数ヶ月滞在し、曹鼎望のために黄山の景を一幅ずつ描いた七十二幅の黄山図冊（そのうち二一幅が北京故宮に伝わる）を描いた。

それ以後、黄山を「我が師、我が友」と呼び、自身の山水画は黄山の自然景に学んだことを、生涯にわたり繰り返し述べている。それは、董其昌が提唱し当時一世を風靡していた「倣古」主義、古画に倣い作画することに對する強い反発を意味し、古法に倣うべきというのではなく、最初の一法は誰が作ったのか、自らは既存の古法に倣うのではなく、自然（黄山）を師とし、「我法」を貫くと表明し、「法本法無瀆」（法は、

本無灋（法の異体字）に法（の）とる）などの印を用いた。このような石涛の個性、あるいは個性派画家たちの個性は、彼らの古画学習機会に恵まれない境遇が、個性の発露に向かわせたと言い換えることもできよう。しかし、彼らとて古画や他作品を全く参照せずに、作画を行っていたわけではない。折々に周囲で目に出来た様々な作品からの影響を受けていたことは明らかである。

第三章 石涛の環境と習画について―初期から南京時代

一・初期作品「十六尊者図巻」から見た石涛の習画

石涛の最初期の作例、康熙丁未年（一六六七）年の「十六尊者図巻」（メトロポリタン美術館）（図2）は、当時の江南の寺院で流通していた丁雲鵬（一五四七―一六二八以後）の早期の繊細な白描の道釈画に習い、徽州知府の曹鼎望の為に太平寺で描いたことが明らかになっている⁵。石涛の初期の画業の修得は、まず、当時の寺院内で流通していた白描道釈画によって成されたのである。人物描写は石涛のその後の山水画においても、重要な役割を果たしており、基本的に石涛の山水画は、人物を中心し、あたかもその画中人物が体感している景物をその周辺に配するかのような構成をとっている。そのことは、正統派の山水画に人物が全く描かれないことと好対照をなしている。なお、明末には、雅俗の接近のなか、丁雲鵬や呉彬などの優れた画家の登場や、小説の挿図版画などの原画も描いた陳洪綬の活躍など、それまでにはない仏画や白描人物画の盛況が現出していた。それらは、しばしば、北宋の文人画家李公麟と結びつけて受容されていたものの、董其昌の提唱する山水画を主とする正統的文人画の範疇に入らない絵画であり、石涛はその意味でも、

董其昌の正統の系譜とは全く異なる地点から出発し、山水画家になっていったのである。

二・江南都市と徽州商人

明代後期から明末の江南経済の繁栄を背景に、明清の王朝交替という激動を経ても、江南における文化の爛熟や雅俗の接近融合の傾向は継承されていた。書画に関する評論や画史類、絵入りの画譜類、文人趣味生活のマニユアルなどの出版は清初にも引き続き行われ、かつては一部の限られた人々に寡占されていた文化や知識の広範な再分配が見られた。画譜類が清初の個性派の創作に及ぼした影響については、今後検証される必要があるが、少なくとも書画やその歴史に関する知識は、明代に刊行された画史類などによって、広く共有されるようになった。

そして、何よりも、江南都市で富を蓄えコレクターとして、また芸術のパトロンとしてこの時期に大きな役割を果たすようになったのは、先にも触れた安徽（徽州）出身の塩商たちであった。彼らはその豊富な資金力によって、出版事業にも係わり、書画コレクターとして、清初における江南各地の画家たちの活動を促した。具体的には、彼らに古画参照の機会を与え、また作品の購入者として彼らの創作活動を支えたのである。石涛が二〇代の時に住持した宣城も、多くの塩商たちの故郷である徽州（新安）に近く、また徽州は石涛が師とした奇峰黄山の麓に位置していた。

石涛は、徽州を訪れて、清朝の高官である徽州巡撫の曹鼎望の知遇を得て、黄山登山を果たし、曹鼎望の為に「黄山図冊」や「十六尊者図巻」を描き、親しく交流した。石涛のその後の人生の折々で曹鼎望は後援者として重要な役割を果たすことになるが、さらに、徽州商人たち

も、石涛のパトロンとなり、特に晩年の揚州時代の石涛の活動を支えることになる。石涛が僧として最初に宣城に住持したことは、石涛のその後の人生を大きく展開させていくことになったのである。なお、江南の各都市で活躍した他の画家たちも、各地にネットワークを有し経済を担っていた徽州商人をパトロンとした者が少なくない。

三、石涛の画法の展開と古画学習

石涛の画家としての活動の軌跡をたどると、宣城の敬亭山広教寺に住持した宣城時代（一六六六年—一六八〇年頃）から、江南随一の大都市南京に出て、大報恩寺の一枝閣に住持した南京時代（一六八〇年頃—一六八九年）に、まず筆法上、画風上に大きな展開を見せる。その後、北京への上京が、さらに大きな変化をもたらした。根本的に変わらない石涛の資質、個性は一貫して認められるものの、その時々、新たな作品を目にしたことによって、筆墨法や画面構成などに、明らかな変化、成熟がもたらされたことが、作品から看取できる。石涛の初期から南京時代にかけての掛幅画を中心とした画法の変遷については、すでに小西麻美の考察があるためそちらに譲り、そこで詳しく扱われていない点を中心に、以下に概観したい。

石涛の初期の宣城時代の作画に、当地の文人画家、梅清の画法（図3）の影響が見られることは、知られている。具体的には、掠れと潤墨を交えた側筆気味の皴法に濃墨の点苔を重ねる筆墨法（基本的には、ある種の「王蒙画」からの変容と考えられる）と、誇張された奇怪な峰の表現であり、それは、南京時代初期の康熙二〇年（一六八一）の「山窗研読図」（上海博物館）（図4）などにも顕著である。そこに見られる水

気を含んだ墨の多用と、それに細線による木の枝を組み合わせる画法は、宣城時代の「山水図冊」（一六六七、一六六九、七三、七九年の記年）（北京故宫）のうち特に康熙二十二年（一六七三）の年紀のある米法山水図（図5）にもすでに顕著に見られ、それは、さらに力強さを増して、一六八五年の「萬点墨墨図卷」（蘇州・靈巖寺）（図6）を代表とする「墨」と速筆を駆使する石涛画法中の一系譜に連なっていく。

また、その一方、渴筆で山容を描き部分的に淡彩を施した、全体に硬質で細緻な印象の一六七六年、八〇年、八七年の年紀を有する「山水図冊」（北京故宫）から一六八七年の「細雨虬松図」（上海博物館）に至る画法の系譜が併存し、石涛画の多様な画法が、南京時代にそれぞれ大きく展開したことが分かる。なお、小幅とはいえ、「細雨虬松図」に見られる構築的な構成は、石涛の掛幅画の展開のなかでも際だっており、完成度の高い構図は注目値する。

南京という江南の政治の中心地において、石涛は、新たに元四大家などの大家の山水画（必ずしも真跡とは限らない）や南京で活躍する多くの画家の作品を見る機会を得たと考えられ、それが南京時代における画風の多様な発展をもたらした一因と考えることができる。

「山水画冊」（北京故宫）（一六七七年から八七年の紀年）中の一図（無年紀）（図7）の題記で、石涛は、黄公望や王蒙の名を挙げている。「（南京郊外の）牛首山の土山の多くは平らな台状であり、台の上に住民が野菜や麦を種えている。遠くからその平林を見ると、初めて大痴（黄公望）と黄鶴山樵（王蒙）の蒼々とした点法に納得がいった。」⁷その書きぶりからは、自然の景を古画の筆法に結びつけて楽しんでいるような気分が感じられる。我法を貫くことを主張している石涛が、黄公望や王

蒙の名を題に挙げていること自体興味深い。だが、そこに打たれた渴筆の点法は、特段それら元画に似ているようには見えない。

ここで古画との関連として注目すべきは、彩色であるように思われる。この画冊や他の南京時代の作品の彩色には、従来の石涛画にはあまり見られなかった、王蒙の彩色画や黄公望の浅絳山水を淵源とすると考えられる、董其昌以後の正統派の画家たちが好んで用いていた代赭を主にした赤褐色系の彩色を多く用いている。色彩は実際の作品を通じて学ぶことができるものであり、この時期の石涛画にこのような彩色が使われ始めたことは、南京で、黄公望や王蒙など元四大家の質の良い作品（必ずしも真跡とは限らない）や、正統派の作品などに触れる機会を得たためと考えてよいだろう。ただ、この彩色に関しては、石溪（一六一二—一六七三）からの直接的な影響を考える方が、自然かも知れない。

石溪は、石涛と同じく南京の大報恩寺で活動し、晩年は南京郊外の牛首山で画僧として多くの作品を残した。石涛は石溪に入れ替わるように、その没年（康熙一二年・一六七三）の後に、宣城から南京に移り報恩寺一枝閣に住持した。石涛が南京で石溪画を目にしたことはほぼ間違いないと考えられる。石溪の作画は、王蒙の画風に基づくと考えられ、渴筆の皴を過剰なまでに重ねて主峰に連なる峰を複雑に構成し、庵や多くの画中人物を配した本格的な山水画であり、大画面作品を数多く描いている。その点で、石涛とは大きく異なるタイプの山水画家といえる。

だが、石溪の小品の「山水図冊」（上海博物館）（図8）を見ると、南京時代の石涛の「書画冊」（一六八三年）（上海博物館）（図9）などと非常によく似ていることに気づく。特に重く濁ったような濃墨と不透明な薄墨に赤褐色の代赭を重ねた石溪画特有の彩色が、石涛のこの画冊に共通して認められる。

石溪が活動の場とし、石涛もそこに住持した報恩寺は、江南随一の大寺院として、南京の中華門外に広大な伽藍を構えていた。そこには、かつて王蒙もその晩年に滞在していた。そのことと、石溪の王蒙画風との直接の関係は未詳であるが、南京で活動していた石溪の友人には、董其昌に直接学んだ文人画家程正揆がおり、石溪が程正揆のコレクションや程正揆を通じて古画を目にすることは可能であった。少なくとも、石涛よりも正統的な文人画を学ぶ機会に恵まれていたことは確かである。それを通じて、石溪は王蒙画のように複雑でありながら統一的な画面を作り出す構成員を身につけ、本格的な大幅の山水図を描くことが可能になったと考えられる。

四、石涛の大画面作品

石涛は、従来から、小画面の斬新で独創的な作品に比べ、大画面の掛幅画にはあまりよい作品がないといわれてきた。そもそも、大画面の山水空間を構成することは、本来アマチュア画家であった文人にとって修得することが難しいものであった。そのなかで、元の倪瓚のような前景の数株の木々に、広い面を挟んで遠山を配した上下二段の一水兩岸構図は、比較的容易で簡便な構図として文人たちに多く採用されており、石涛も、宣城時代から、縦長の作品は基本的にそのような構成をとってきた。しかし、前景と後景のつながりがないまま二分割されているような印象を、長らく免れることができなかった。

一方、王原祁に代表される正統派の画家たちは、大画面を統一的に破綻無く描き上げることが基盤にある。それは王蒙画や黄公望画など、主峰を立ち上げ、複雑に構成された山谷を一続きに構成する優れた大家の作品を見ることによって、そこから学び獲得されたものと考えられる。

それこそが、正統派の画家たちの山水芸術の基本といえることができる。石涛にとつての大幅の掛幅画の構成は、やはり容易ではなく、個性を発揮しながら統一的な画面を作り出すことは、一朝一夕には出来なかったように見える。そして、以下にその後の北京での体験が、石涛の大画面制作に新しい展開をもたらした可能性について指摘したい。

五、石涛の北京時代

石涛は、康熙二十八年（一六八九）に揚州で南巡中の康熙帝に二度目の謁見を果たし、その後北京行きを決意する。南巡に付き随行していた曹鈞の勧めによるといわれる。曹鈞は、かつての徽州知府曹鼎望の子である。また、この南巡には、北京での石涛のパトロンとなる宗室の博爾都（一六四九—一七〇八）も随行しており、この時に博爾都とも面識を得たと考えられている¹⁰。康熙二十九年（一六九〇）の春に北京に至った石涛は、その年の長夏（旧暦の晩夏）に曹鼎望（一六一八—一六九三）を訪れ、その求めに応じて「山水図」（四川省博）を描いた（図10）。縦三〇九・五cmにも及ぶ巨幅で、筆法は力強さを増し、先に触れた一六八一年の「山窓読研図」（図4）と比較すれば、前景と後景が白雲を境に合成された単純な構成から、より複雑な山容に力強い筆墨の相乗的な効果によって、大観的で統合的な山水へと変化していることがわかる。また、北京滞在中の作品で石涛の代表作の一つでもある「搜尽奇峰打草稿図卷」（北京故宫）（図11）は、その翌年の二月に成っており、それも天地四三cm、長さ二八七cmに及ぶ長巻である。その自跋には、北京で目にした宋元画について言及し、画面も細部の稠密な描写と広大な空間表出が有機的に融合している。また、その翌三月には「夏木垂陰図」（遼寧省博物館）（二七五×五〇cm）（図12）を描いたが、そこには皴と点苔を稠

密に重ねて、重厚で充実した大画面山水が創出されている。康熙三十一年（一六九二）十月に南帰するまでの二年半の北京滞在期間に、このような大作が次々に描かれた。その大画面の構成力と筆法の急激な成熟は、石涛自身の画法の自律的な展開だけで説明するのは難しい。北京で新たに、多くの古画や王原祁をはじめとする正統派の画家の作品を実見した体験が、その契機となったと推測できる。

清朝による政治的統一が揺るぎないものになったその頃、かつて江南に蓄えられていた絵画コレクションは、陸統と北京へと移動し始めていた。異民族の清朝皇帝が、中国の伝統的文化の統治者としての自負を持って文化事業や文物収集に熱心であったことが、その背景にある。石涛が北京へ行ったのもそのような背景と無縁ではない。石涛は北京での後援者となった博爾都のコレクションを実見し、博爾都に依頼され宋元画などの模写を行っていたことが知られている。さらに、清の宗室や漢族の高官の知遇を受け、多くの作品を目にしたと考えられている¹¹。

そして、北京滞在中の石涛は、当時正統的文人画家の頂点にあった、同年の王原祁と「出会う」こととなる。

第四章 石涛王原祁の交差——合作とされる「蘭竹図」

一、「蘭竹図」

石涛が北京に滞在していた当時、王原祁はすでに朝廷において、官僚としてまた正統派文人画家として揺るぎない権威であった。一方の石涛は江南から来た一介の画僧にすぎなかった。博爾都をパトロンとして、臨済僧あるいは画僧として、中央での活躍を期していたが、思うような活動をすることはできず、康熙三十一年（一六九二）の十月には、志を得

ないまま南帰する。そんななか、一六九一年二月に石涛が博爾都（字、問亭）のために描いた「蘭竹図」（台北・国立故宫博物院）（図13）には、王原祁（号、麓台）が左下に小さく「麓台補坡石」と記しており、石涛と王原祁の北京での邂逅を伝えている。だが実際は、石涛の画幅右上方の自題「風姿雪艷之中、隨意点綴、何物不成清賞、所既有寒木、又発春花、新尚書亦応笑而首可。時辛未二月、寄上問翁老維摩、清湘石涛濟道人」には、王原祁について全く触れていないことから、同席の上の合作ではなく、博爾都が後に石涛画を王原祁のもとへ持参して補筆を依頼したものと考えられている。この作品について石守謙は、王原祁は学生作品を添削するように土坡の一部に加筆しただけで、決して石涛を対等の画家と見ていたわけではないとする¹²。また、王原祁が石涛を賞賛したとしてたびたび引用される「海内丹青家、不能尽識。而大江以南、當推石涛為第一、予与石谷（王翬）皆有所未逮」（国内の絵師をすべて知ることは出来ないが、長江以南では石涛を第一と推すべきであり、私と王翬も皆及ばないところがある）という『国朝画識』に引く鈕琇『觚賸』の記事についても、鈕琇の著作自体が当時の「雜事見聞」による杜撰な内容であり信憑性に欠けることを他の傍証を挙げて論じる。その上で、王原祁による当時の江南の画派への評価は、王原祁自身が自著の『雨窓漫筆』に、明末の画は浙派を最も悪派とし、広陵（揚州）や白下（南京）の悪習も浙派と同じであり、筆墨を志す者は絶対にそれを戒めねばならないと酷評している通りで、揚州も南京もまさに石涛が活動していた地であることから、石涛に対しても同様の評価であったと結論づけている¹³。

伝統中国において、朝廷の高官であった王原祁と、一介の画僧である石涛の地位は自ずと圧倒的な差があった。このような立場にあった二人

ではあるが、少なくとも王原祁はこの作品が示すように石涛の存在と作品を知っていたのであり、また石涛も北京において博爾都や他のコレクターのもとで当然王原祁の作品を実見していたはずである。その意味において、両者が北京で交差し、出会ったことは間違いない事実といえる。

二. その後の石涛と王原祁の作画における相互の影響について

石涛は、翌康熙三十一年（一六九二）南帰した。その翌年康熙三十二年（一六九三）に描かれた「余杭看山図巻」（上海博物館）（図14）は、石涛のそれまでの多くの作品と同様、実際に訪れた地を描いた実景図であり、この作品を贈られた人物が、画中の景は実際の余杭の大滌山と同じであると述べている。その山名は、その直後に石涛が揚州に建てたアトリエ（一六九六年落成）に名付けた「大滌堂」と同じであることも注目される。実景と近似するかどうかについては未確認であるが、山の描写、山肌の画法と皴法、彩色のいずれにも、明らかに王原祁画からの影響が認められる。石涛はこの大滌山図を描くにあたって、明らかに王原祁の画法を応用しているのである。

一方、王原祁のその後の画法に、石涛の影響を認めることは難しい。しかし、王原祁は、それまでほとんど描いていない実景図を石涛「余杭看山図」と同年の康熙三十二年（一六九三）に描いている。華山登山を果たした王原祁が、その実感に基づき、山中からの眺望を写したと自識する「華山秋色図」（台北・国立故宫博物院）（図15）である。正統派の山水は必ずしも倣古のみを旨とするわけではなく、董其昌自身も「師古」（古画を師とする）と「師天」（自然を師とする）といい、また「万巻の

書を読み、万里の道を行く」と述べて、自然景に学ぶことの必要性が言明されている。とはいえ、特に四王の作画は、倣古画が主体となり、実景図はかなり限られている。この作品は、王原祁画のなかでも、例外的な実景図であり、しかも王原祁の代表作に挙げられている。このように華山に登り、その実景を写す作画に王原祁が向かった背景に、石涛の作画からの何らかの影響を考えることは、強引に過ぎるだろうか。この作品の状態はあまりよくなく、あるいは未完性である可能性も考えられる。王原祁にとって、このような実景図は、完成することが難しい新たな試みであったとも推測される。王原祁の作品について、現在実景との関わりをこれ以上述べる準備はないが、王原祁画をざっと見渡したなかで、やはり一六九〇年代に優れた作品が多く見られように感じられることは事実である。石涛が北京滞在期に大きく画力を成熟させたように、王原祁もまた、同時期に画力の充実が見られ、その時期が二人の画家たちの最も充実した時期であった。ちなみに、石涛の北京滞在中には、四王の一人王翬が北京に召され、宮廷で康熙帝「南巡図」の制作に参加していた。王原祁は、王時敏や王鑑のもとで画を学んだ王翬とは旧知の間柄であり、一〇歳年長の王翬の画を称え親しく交流しており、両者の関係は、当然王原祁と石涛の関係よりは遙かに密であった。その後、王翬も江南に帰り、王原祁の婁東派とともに王翬の虞山派が、清代を通じて山水画の権威ある主流画派として、大きな勢力を持ち続けることになった。

おわりに

石涛は北京で志を果たせないまま江南に帰り、還俗して揚州に大滌堂

を構え、塩商（徽州商人）を主なパトロンとして、職業画家として活動する。絵の大きさと値段を決めていたことも知られており、¹⁴ 大画面画が以前よりも多く見られ、工房作も多いと言われる。その他、精粗をとりまぜ、状況に応じて様々な作品を生み出していった。また、特に一般需要の高かった花卉図や墨梅図も多く手がけており（上海博物館所蔵「花卉図冊」一六九四年など）、それが、次の揚州派の画家たちに大きな影響を与えることになる。

今日、その後の清朝絵画の流れを概観すると、一大勢力であった王原祁や王翬の正統派よりも、十八世紀の揚州派などの画派に芸術上の新たな展開を見ることが一般的である。

近代において、石涛を代表する個性派の評価は高まった。その「再評価」には、日本の大正から昭和にかけて橋本関雪（一八八三—一九四五）などの画家や青木正児（一八八七—一九九四）などの中国文学者たちが大きな役割を果たしたというのが、日本では半ば常識として語られている。それに対して中国側の否定的な見解も伝わる。だが、例えば、八大山人の「安晚帖」や石溪の「面壁達磨図卷」の旧蔵者であった蘇州の顧文琳の孫でそのコレクションを継承した顧麟士（一八六五—一九三〇）は、董其昌や四王など正統派を好んだことが知られている。¹⁵ 「安晚帖」がそのコレクションから出て日本に入った背景には、そのようなコレクターの好みが反映していたと推論された。¹⁶ 本稿の最初に述べたように、正統派と個性派の評価の逆転は、近代における芸術観の変化の反映であり、日本と中国各々の状況を背景にそれがいつどのように起こったかは、今後考察すべき課題の一つである。少なくとも、すでに触れたように、文革期を経て、四王作品さらにいえば董其昌とそれに連なる正統派文人画は、その画の完成度にもかかわらず、評価されることは

なかった。一方、石涛や八大山人研究は、その間中国で大きく進展してきた。まさに石涛のいう我法が、倣古よりも評価される時代が到来していたのである。

二人の同時代の全く異なる境遇を生きた二人の画家の軌跡は、北京である時期交差し、また大きく離れて行った。それぞれの画学と創作のみならず、その評価や影響も、それぞれの時間や立場のなかで変化し、芸術に関する様々な課題を浮き彫りにする。正統の揺るぎない画力とそれを生み出した古画学習、個性派の古画学習機会の欠如とそれゆえの個性の発揮や実景の重視という、両者の創作のあり方は、その境遇と関連し、表裏の関係にあったといえる。

近代における正統派批判と個性派の評価を経て、最近では、再び四王の評価が上がっていると聞く。中国絵画史における正統と個性の評価は、現在を映す鏡でもあり、中国絵画史における様々な問題に繋がっていく。この二人の画家の軌跡とその交差は、やはり、中国絵画史上の象徴的な出来事であったというべきであろう。

追記…本稿は、二〇二三年二月に、本学における筆者の最終講義で「文人画家たちの古画学習と個性」と題してお話した内容をもとに、まとめたものである。中国の明清画について最初に書いた拙論が、石涛についてであった（拙論「石涛と黄山図巻」『泉屋博古館紀要』二、一九八〇年）。その後、明清画、文人画研究を主に手がけるようになったが、最初の契機となった石涛については、張子寧論文の翻訳を行っただけで、自ら論文を書くことがないまま、今日に至ってしまった。石涛や八大山人など清初の「遺民」画家、個性派画家の生涯や行跡に関しては、汪世清（一九一六—二〇〇三）による一連の優れた考察が旧説を一

新し、その後、張子寧による論考や朱良志『石涛研究』（二〇〇五年）などの著作も出版された。米国でもジョナサン・ヘイが揚州時代の石涛作品について著作を公刊した（Jonathan Hay, *SHITAO: Painting and Modernity in Early Qing China*, Cambridge University Press, 2001）。特に原資料を博搜した中国での研究を前に、日本で何が出来るのかという思いにとらわれたことも事実である。何よりも石涛作品の評価について、海外における石涛作品の見方と、従来日本の研究者の多くに共有されてきた、住友家旧蔵（現泉屋博古館蔵）の三作品を真跡として、その画風とは異なる他の多くの作品を疑問視する見解との間の大きな隔たりが改めて痛感された。それは、石涛について論じることを躊躇させてきた大きな要因でもあった。今回、それらが完全に払拭された訳ではないが、これまで自身で把握できた資料や、各地で実見してきた多くの作品の分析を通じて得られた見方に従って、石涛とその対極にある王原祁の芸術について、ここに粗略な草案を自身の区切りとして示させてもらうこととした。大方のご寛恕とご教示を請うものである。

注

- 1 張庚『国朝画徵録』巻下、王原祁の条（于安蘭編『画史叢書』本）。
- 2 溫肇桐『中国画家叢書・王原祁』（上海人民美術出版社 一九八〇年）七頁では「王原祁は黄公望の筆墨技法は学んだが、彼が大自然を師として学んだ肝心の点は学んでいない。」と述べる。文革期の董其昌批判の一環とも考えられるが、階級的な批判ではなく、作品そのものの真実味や創造性の欠如に対する評である。
- 3 幕末以後、日本では中国の文人画に基づく南画が大流行していたが、そ

これは董其昌の理論に従う正統派を標榜するものであった。中国文人画や日本の南画はフェノロサによって痛烈に批判され、「つくね芋山水」などと揶揄された。一方、明治時代後期以後大正から昭和初期にかけて石涛画や八大山人画が日本に伝わり、日本の画家や文学者などの注目を集め、画家研究も行われた。二〇世紀初頭まで科学が実施され、伝統の縛りが強かった清国とは違って、日本は早く西洋近代の芸術観の影響を受けたことが、個性派画家の日本におけるいち早い評価の一因であろう。ただし、中国では、個性派画家の「再発見」が日本でなされたという見方には否定的であり、中国でも個性派はそれ以前から評価されていたとの立場をとる。

4 石涛の生涯については、二十世紀後半に発見された「虬峰文集」の記述によって、明らかになっている。その内容は、汪世清「虬峰文集中有関石涛詩文」(『文物』一九七九年一月、四三―四八頁)で紹介された。同氏による個別の事柄に関する詳細な研究も数多く発表されたことにより石涛研究は飛躍的に進んだ。またなお、右の『文物』の注論文に基づいた新藤武弘「石涛小考―『虬峰文集』の発見をめぐる―」(『鈴木敬先生退官記念中国絵画史論集』吉川弘文館。一九八一年、三四三―三六二頁)がある。

5 張子寧(著、拙訳)「石涛の『十六尊者』巻と『黄山圖』冊」(『國華』一一八四、一一八五号、一九九四年)。ここでは新資料により「十六尊者図巻」の制作背景や場所などを明らかにする。また、石涛の行跡や宣城時代の作画、黄山登山について多くの新知見を示す。原著は張子寧「石涛的『十六尊者』巻与『黄山圖』冊」(『国立歴史博物館・季刊』一九九三年一月、小西麻美「石涛画の筆墨法の変遷―初期から中期を中心に―」『実践女子大学美術史學』三六号、二〇二二年)。

7 画中の石涛の自題は「牛首土山多平台、台上土人皆種菜麦、遠望平林、始信大痴黄鶴山樵蒼々点法」

8 吕晓・景傑(著・拙訳)「石溪と大報恩寺―『報恩寺図』の真偽に關す

る補考を兼ねて―」(宮崎法子・森雅秀責任編集『アジア仏教美術論集 東アジアV 元・明・清』中央公論美術出版、二〇二二年) 三〇七―三五二頁。

9 鈴木敬「石涛あれこれ―泉屋博古館の三名品を中心として―」『泉屋博古館紀要』二、一九八五年、一七―三六頁。

10 朱良志『石涛研究』二七一―二七八頁「与博爾都交往之相關問題」、北京大学出版社、二〇〇五年。

11 朱良志『前掲』(注10)。

12 石守謙「石涛・王原祁合作《蘭竹圖》的問題」(朵雲軒編集部『清初四王画家研究 論文集』上海書画出版社、一九九三年) 七五九―七七頁。

13 前掲注12 七六五―七六六頁。王原祁「雨窓漫筆」の該当部分の原文は以下の通り。(論画十則、第二則)「明末画中習氣惡派以浙派為最。至吳門雲間大家如文沈宗匠如董、贗本涵濡以訛伝竟成流弊。広陵白下其惡習与浙派無異。有志筆墨者切須戒之。」(『中国書画全書 八』上海書画出版社、一九九四年) 所収本。

14 鄭為「論石涛生活行徑 思想遞變及藝術成就」『文物』一九六二年二月、四三―四九頁。

15 薛正興「弁言」(『過雲樓書畫記・続編』江蘇古籍出版社、一九九九年)。

16 拙著「桑名鉄城の訪中と『安晚帖』の伝来について」『実践女子大学美術史學』二九、二〇一五年。(拙書『中国絵画の内と外』中央公論出版 二〇一九年に補訂版を収録)。

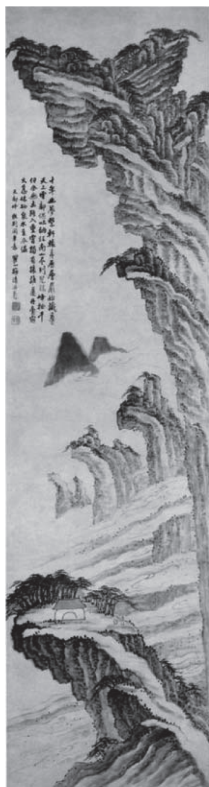


图2 石涛 十六尊者图卷 部分

←图3 梅清 天都峰图

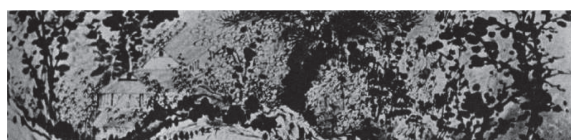


图6 石涛 萬点恶墨图卷 部分



图1 王時敏 虞山惜別图
1668年 北京故宫



图7 石涛 山水图冊より



图5 石涛 山水图冊
1673年

图4 石涛 山窗研讀图
1681年



图9 石涛 書画冊より 1683年

图8 石溪 山水图冊より



图13 石涛·王原祁合作
「蘭竹图」1691年



图12 石涛 夏木垂陰图
1691年



图10 石涛 山水图1690年



图11 石涛 搜尽奇峰打草稿图卷 1691年



图15 王原祁 華山图
1693年



图11 部分



图14 石涛 余杭看山图卷 1693年