

# 石濤画の構図の変遷——初期から中期の掛軸を中心に——

小西麻美

## 一. はじめに

清初の個性派画家である石濤（一六四二—一七〇七）は、当時流行していた、明末の董其昌（一五五五—一六三六）の提唱した「仿古」を否定し模倣や形式に囚われずに画技を磨いた。後年には「又た曰く、至人は法無しと。法無きに非ざるなり。法無くして法あれば、乃ち至法と為す」（『画語録』「変化章」）<sup>1</sup>と言い、無法の法こそ至上の法であるとし、常に「変」を求め、生涯にわたって多様な画風を展開した画家であった。加えて文人画家としては珍しく、若年期の作品から伝わっており、画技の盛期を経て職業画家として活動した晩年期に至るまで幅広い年代の作品比較が可能である。しかし、我が国の石濤研究は住友家所蔵の三

作品などの近代日本に伝来した「黄山八勝図冊」や「黄山図巻」（いずれも京都・泉屋博古館）等、特に渴筆を用いた繊細で穏やかな作風の黄山を描いたものを中心に展開している。

しかし、日本国外所蔵の初期の作品については潤筆で大胆な筆遣いのものが多く、中でも掛軸などの大作は未だ研究対象として十分に扱われていないのが現状である。本稿ではまず石濤の画業の初期である宣統時代から中期の南京時代にかけての掛軸作品の構図法について、その変

遷を年記のある作品を中心に考察する。

## 二. 宣城時代の作品の特徴

石濤は本名を朱若極、明の宗室である靖江王朱亨嘉の子として一六四二年、広西桂林に生まれた。一六四四年、首都北京が落ち国号が清になると、南に立った明王室の継承争いに巻き込まれて、一六四六年に父が死亡し、太監に託されて武昌（湖北）に逃れる。四歳で剃髪し、十歳ごろより書画を良く学んだという。<sup>3</sup>一六六五年、二十三歳の時に松江崑山の泗洲塔院に滞在のち、自ら旅庵本月禪師に師事し、一六六六年、安徽の宣城、敬亭山広教寺に至る。本稿では、その後一六八〇年頃に南京の長干一枝閣に住すまでを、宣城時代とする。

宣城時代は画家にとって重要な時期と言える。まず、梅清（一六二二—一六九七）・梅庚（一六四〇—？）兄弟や施潤章（一六一八—一六八三）など地元の文人と交流し見識を深め、その繋がりは後年に続き、石濤の交友関係に影響を与えた。梅清は字淵公、号瞿山、梅庚は字耦長、号雪坪・聽山翁、施潤章は字尚白、号愚山、いずれも安徽宣城の人であり地元の名士である。加えて、徽州知府曹鼎望（一六一八—一六九三）／

在任期間一六六七—一六七二）との関わりは重要である。後年に渡って石濤を支えたほか、同氏の招きに応じることで生涯にわたって「わが師わが友」として繰り返し描いた黄山遊を一六六七年、石濤二十五歳の時に果たすきっかけとなった<sup>4</sup>。

冒頭で触れたとおり、石濤の作品は若年期のものが伝世しているが、これは画家が初期の頃から実力を備えていたに他ならない。一六六七年に歙県で制作されたと張子寧氏によって明らかになった「白描十六尊者図卷」〈図1〉は、特に初期の作例であり、若年期の画技を見ることが出来る。画中に現れる数々の羅漢は極めて細い線描で頭髮や髭、眉、まつ毛、瞼の皴に至るまで細かく描きこまれている。加えて、鼻や頬、目もとに薄墨を差すことで顔面の立体感が出て表情がよりはっきりと表されている。さらに衣服は文様を細密に描き、衣紋には薄墨で影を入れるなど弱冠二十六歳にして既に完成度の高い人物画の描法を会得していたことが窺える。また、山水表現についても主題の羅漢たちに干渉し過ぎず、かつ消極的すぎない程よい塩梅で配置されている。皴法は擦れた線で勢いよく長い皴を同じ調子で幾重にも重ねた表現が目立ち、しづく形の点苔が軽妙である。こうした山水表現は、年記はないものの本作と比較的近い制作年と推察される「黄山図冊」〈図2〉とも共通する表現である<sup>6</sup>。

<sup>7</sup> 山水技法については書の手法が画中に表されていると画家自らが言いい、あらゆる手法で作画したことが窺え、前述の擦れた筆や一六七一年「陶詩採菊図軸」〈図3〉にしばしば見られるような潤った墨で筆先をなめらかに滑らせて描いた皴など、初期の段階から様々な筆遣いが見られる。両者ともに長い皴を幾重にも重ね、勢いのある筆で軽やかに描いて

いる。言い換えれば線一本一本が後年の作品に比べて弱く、後に述べるように大作になるとどこか頼りない印象を受ける。

こうした初期の石濤画について、人物画については早年松江を遊し、呉越の仏門中に作品が流伝していた丁雲鵬（一五四七—一六二八以降）の影響が指摘されている<sup>8</sup>。しかし人物のみにとどまらず、積極的に山水図と組み合わせた画面構成は、常に新しさを模索した石濤画を表していると言えるだろう。

### 三. 宣城時代の掛軸作品の構図

宣城時代の掛軸作品として一六七二年「陶詩採菊図軸」〈図3〉や同年「山水十二屏第四図」〈図4〉、一六七四年「観音図軸」〈図5〉などが挙げられる。前者二点は山水を中心とした山水図軸、後者一点は人物を中心とした人物図軸である。

山水図軸はどの作品も大らかな印象をうける。前述の筆遣いが理由であるが、画面に対してひとつひとつのモチーフが大きく描かれていることも、要因の一つとして挙げられよう。加えて点苔も大きく、山山の険しさを表現するどころか、どこか柔らかなさをも覚える。構図法においては、当時新安で流行していた元の文人画家である倪瓚風の、両岸一水の構図ではなく、画面最下に大きく最前景を配置し、そこから上に積み上げていくように、遠景まで描ききっている。またそのような画面構成であるので、遠山も含めて全体的に観者との距離が近い構図であり、奥行も少ない。それでも、モチーフの大きさに反して豪放さを感じないのは、前述の筆墨の弱さに加え、構図の面では余白が少ないことや、前景

と後景の大きさの比率が適当でないことなどが挙げられるであろう。

宣城時代の掛軸作品のなかでも一六七一年「山水十二屏」(図4)は、全図に石濤印が押されていることや、曹鼎望の誕生日に贈ったことがわかっており、同時代の基準作とされている。本作も前述の掛軸作品の特徴を備えているが、加えて多様な筆遣いが試みられている点や大画面山水画の単純な構図からの脱却が見られる点に面白さがある<sup>10</sup>。

中でも第四図は画面中央に溪流を眺める人物が描かれ、これを囲むように岩が画面の両側から突き出している。左側に描かれた岩は右肩上がりで描かれ、右側から書かれた岩は左肩下がりに描かれており、まるで写真のフレームのように人物のいる場所を岩が囲む構図となる。これにより、観者の視線は必然的に中央に導かれるのである。また中央から流れ落ちる水流と右中央に描かれたそれを見下ろす人物によって、描かれている場所が地上よりも高い場所にあることを想像させる。同時期の作例であってもひとつの様式を繰り返すことはしない、常に「変」を求めた画家の姿勢が垣間見えるようだ。

人物図軸のひとつに一六七四年「観音図軸」(図5)がある。後景の長い線で描かれた皴や、全体的にモチーフが大きく描かれている点については共通する。画面の中央に大きく描かれた人物は、前述のとおりごく細い線で輪郭線を取り、髪はさらに細い筆で墨の濃淡を活用しながら一本ずつ丁寧に繊細に描かれている。衣紋線は線の太さや濃さを変えて描かれており、メリハリをつけることで後景の岩の描写とは異なる筆遣いを見ることができよう。

人物表現の緻密さからして、三十前後の若い画家が本作を描き切った技量は相当のものである。それでも他の山水図軸に見られるような、

大らかな印象の作風に留めた背景として、この時期に交流していた文人の影響を考察せねばならない。

安徽の名士である梅清は晩年絵を良くし、特に地元の名勝地である黄山の景をしばしば描いた。潤筆で長くひかれた皴やモチーフの大きさ、下から積み上げていく構図の作り方などが石濤画と類似する(図6)<sup>11</sup>。

明末に董其昌(一五五五—一六三六)が提唱した「南北二宗論」の古画の「倣古」により画の正当性を主張するというのは清初の画壇にも継承された。しかし、古画を学ぶには董其昌のように画家自身がそれなりの立場ないしは地位にいて古画鑑賞の機会に恵まれているか、それを指導する師が必要である。亡国の遺児である石濤にはどちらもなかった。しかしどのような画家も、無から有を生み出すことはできない。石濤も、当時自身の周辺にあった様々な作品を見たに違いない。

梅清の作品については石濤が宣城を離れて以降の年記のものが主であり、その画風は前述のとおり確かに宣城時代の石濤を彷彿とさせるものである。一方的に影響を与えたというよりは、相互に刺激を受けた可能性が高いだろう。その他にも、この頃の石濤は黄山付近で活動していた新安派の作品もいくつか目にしてきたとみえ、弘仁(一六一〇—一六六三)や程邃(一六〇七—一六九二)などとの影響関係も示唆されている<sup>12</sup>。

#### 四. 南京時代の作品の特徴

一六七八年頃から宣城と南京を往来しはじめ、一六八〇年より南京の長干、すなわち大報恩寺の一枝閣に住する。本稿では一六八〇年から一六八九年頃までを南京時代とする。

石濤の南京時代には政治的な側面も垣間見える。一六八四年、南巡中の康熙帝に謁見し、石濤が禅僧として中央において地位を確立しようとする目論んでいたことが窺える。<sup>13</sup>

石濤が滞在していた大報恩寺は南京の佛寺であり、政治的にも文化的にも様々な情報を得ることができたと思像する。また、南京で活躍した画僧に石溪（一六二二—一六七三）がいる。石溪は武陵の人で法名髡残、字石溪・介丘、号白秃、残道人、石道人など。彼は療養のために大報恩寺にはしばしば滞在していた。石濤が南京に赴いた頃には既に石溪は鬼籍に入っているが、その作品を目にしたことは十分に考えられる。

南京時代の作品からは宣城時代に得た作画の技法と南京に至って新しく修得した技法の両方をみることができ、多様な作風を展開する。中でも一際異彩を放つのが一六八五年「萬点墨墨図巻」（図7）である。皴法は筆先を少し寝かせて擦れた長い線を描き、宣城時代の皴法と類似する。また、濃墨を用いて大きい点苔を散らしたり、筆にたっぷり水をつけてぼかしを作ったりと放胆な墨の遣い方が見られる。本作の表現については自跋に「満点墨墨惱殺米顛、……」とあり、北宋の書画家である米芾（一〇五一—一一〇七）の影響を示唆している。

今回取り上げる一六八七年「細雨虬松図軸」（図8）は、宣城時代の作品とは筆墨・構図などにおいて異なる作風を呈している。筆墨については渴筆を用いた静謐な表現が特徴である。ここに言う渴筆は、筆の中の余分な水分を取り除いたのちに描画する技法で、宣城時代に見られた擦れた線の表現よりもさらに硬質な印象を与えるのが特徴である。線は筆先で細く鋭角的に表し、岩の形姿を確実に描写しようとしている。点苔も丸形になり、全体に小さいものが施される傾向である。渴筆という

のもあり、墨の主張が激しくないため、全体の調子を程よく整える役割を十分に果たしている。宣城時代に見られた波型の皴や、長い線で柔らかく溶け落ちそうな岩肌を表していた皴よりも筆の速さは遅いが、却って紙に直接彫り込んでいるかのようなのである。

##### 五. 南京時代の掛軸の特徴——「細雨虬松図軸」を中心に——

以上を踏まえて南京時代の基準作である「細雨虬松図軸」（図8）を見ると、宣城時代に比べて明らかに構図が複雑になっていることがわかる。まず一つ一つのモチーフの大きさが宣城時代の掛軸作品と比べて小さくなっている。つまり、画面そのものの大きさや全体のバランスに合った大きさを描かれている。また、余白をしっかりとっていることにも注視したい。この余白は画面下の水面を表したり、奥行を持たせて主山の堂々と聳える様を際立たせたりと、役割を持たされた効果的なものであることがわかる。

構図は画面右下に最前景となる岩が配され、そこから枯れ木が左に向かって二股に伸びている。これに沿って左側に目をむけると、最左に崖があり、その陰から橋が中央の岩場に向かってかかっており、杖を持った人物がこれを渡る様子が描かれている。画面中央上には松が二本描かれ、それぞれ真上と右に向かって生えている。右には小丘があり、画面上部には大きな峰が描かれ、峰の右側には松などに囲まれた建物のように人物がおり、反対側には小さな滝が流れ落ちて、橋の下を通って画面下の水面へつながる。画面上部に見られる剣のように鋭い形の遠山は代赭と藍を用いて僅かに見える山の遠さを演出している。以上のように画面中に現れるモチーフによって、観者は視点を移動させられように計算さ



れている。なによりモチーフの大きさの変化や余白の有無によって観者との距離が保たれ、深い奥行きが表されている点も重要である。また、前景のモチーフには濃墨を重ねて色彩の面でも前後関係が明らかになるように描かれている。つまり宣城時代には遠山も含めて全体的に観者との距離が近い構図であり、ズームアップした画面を見ているような印象で奥行も少なかった。南京時代の作品では観者との距離は適切に保たれ、前景と遠景の奥行も墨の濃淡やモチーフの配置、余白等によって全体を見通すような遠近感を表している。

恐らくは先に挙げた石溪画の影響もあろう。例えば「層岩疊壑図軸」(一六六三年)〈図9〉などに見る手前に水面を置き、上部を余白とする点に共通性が見られる。また、「細雨虬松図軸」が描かれた一六八七年の春には、石濤は揚州において孔尚任の秘園雅集で龔賢、查士標などと交友している<sup>14</sup>。そして同年の夏に子老道翁が宋の羅紋紙を出して画を求めたのに応じ「細雨虬松図軸」を描いたといい、南京時代の石濤の交友関係が窺える作品でもある<sup>15</sup>。

## 六. まとめ

石濤は宣城時代の早期より掛軸・画冊・画卷問わず画の才能を示しているが、宣城時代から南京時代にかけての掛軸作品を並べてみると、明らかに後年の方が大画面山水画の構成力が上がっていることが窺える。そして、南京時代に見られる構成力の片鱗は一六七一年「山水十二屏」第四図などに既に発露していたようである。南京に至って宣城では見られなかった大作などを見たり、宣城で得た構図に、さらに複雑な視点誘導を巧みに仕掛けられるようになったことで、空間をより有効に使用す

ることができるようになっていったのだろう。

今回は宣城時代から南京時代にかけての掛軸作品の構図の比較のみにとどまったが、改めて画家自らが得た学びや形式にとられず、常に「変」を求めて制作をしていたことを強く感じた。画家の強い「我法」への拘りを踏まえ、画卷や画冊についての考察や筆遣い等については別の機会に述べたい。

## 謝辞

指導教員である宮崎法子先生には終始助言を賜り、丁寧にご指導いただきましたこと、深く感謝申し上げます。

## 注

1 石濤「苦瓜和尚画語録」「又曰、至人無法。非無法也、無法而法、乃為至法。」(中村茂夫『石濤一人と芸術』東京美術 一九八五年四月 一五一頁)

2 日本国内における石濤の初期作品の紹介は張子寧・著 宮崎法子・訳「石濤の「白描十六尊者」巻と「黄山図」冊(上下)」(『国華』一一八四・一一八五号 一一―一九頁・二五―三八頁) 一九九六年七月・八月 国華社にてなされ、ここでとりあげられた「山水十二屏」は一九九八年に小倉から出版された『世界美術大全集 東洋編 第九巻 清』に掲載された。しかし依然として他の作品については未だに日本国内でなかなか紹介されていない現状にある。また、訳者後書き「石濤『白描十六尊者』巻と『黄山図』冊について」のなかで石濤の真贋問題の難しさについて触れて、日本国内伝世の、特に京都・泉屋博古館所蔵の石濤画のような穏やかな画

風のもののみを基準とする風潮からの脱却を促している（前掲上十八頁）。

3 石濤の生涯については李驎『虬峯文集』中の「大滌子伝」（北京図書館蔵）を紹介した汪世清「石濤散考」（『大公報』一九七八年一月二二日号）汪世清「虬峯文集中有関石濤詩文」（『文物』一九七九年十二期）、日本に汪論文を紹介した新藤武弘「石濤小考」（鈴木敬先生還暦記念会・編『鈴木敬先生還暦記念 中国絵画史論集』三四二―三六二頁 一九八一年吉川弘文館）を参照。若年期の石濤の書画学習については前出新藤三四八

頁の「大滌子伝」釈文に「年十歳、即好聚古書、然不知讀。或語之曰、不讀聚、奚爲。始稍稍取而讀之。暇即臨古法帖、而心尤喜顏魯公。或曰、不學董文敏、時所好也。即改而學董。然心不甚喜。又學畫山水、人物及花卉、翎毛。楚人往往稱之」と記されている。

4 前掲注2張子寧論文上・十二頁所載の石濤が萬曆年間人の「羅漢図」卷（上海博物館）に一六八八年に書いた跋に、「丁未年應新安太守曹公之請寓太平十寺中之一寺名羅漢寺」とあり、石濤が歙県に至る経緯がわかる。また、黄山遊に関わる記録としては前掲注3新藤三五二頁「大滌子伝」釈文を参照。「既又率其縮侶、遊歙之黄山。攀接引松、過獨木橋、觀始信峯。居逾月、始于范范雲海中得一見之。奇松怪石、千變萬殊、如鬼神不可端倪。狂喜大叫、而畫以益進。時徽守曹某、好奇士也。聞其在山中、以書來丐畫、匹紙七十二幅、幅圖一峯。笑而許之。圖成、每幅各彷彿一宋元名家、而筆無定姿、倏濃倏澹、要皆出自自巳意、爲之神到筆隨、與古人不謀而合者也」。

5 前掲注2張子寧論文上・十三頁参照。

6 全二十一図の「黄山図冊」は石濤が黄山山中に在るときに曹鼎望に請われて描いた七十二幅の黄山図の残欠と考えられているもので、前掲注2張子寧論文下・二五頁において本作と「大滌子伝」との関連を考察をされている。

7 石濤の山水画法については前掲注2張子寧上・十二頁、論文所引の萬曆年間人「羅漢図」卷の跋に、「山水林木皆以篆隸濃成之」とあり、山水や林木については篆書や隸書の法を用いていると画家自ら述べている。また、同論文の一五頁下段にて「白描十六尊者図卷」の山水表現について、山石の皴は側筆気味の筆勢で輪郭をとり、皴を擦り描く隸書の法の筆遣いが見られ、木の枝や幹は中鋒を用いた篆書の筆法に類すると指摘されている。また、「大滌子伝」中にも「所作畫皆用字法、布置或從行草、或從篆隸、疏密各有其體」とあり、書法をもって画を成し、画法の源流は書法であると言う。

8 前掲注4張子寧論文十四頁から十五頁を参照。若年の丁雲鵬が当時二人の高僧の延譽を得て各地の信徒のために羅漢や仏像の制作をしていたことや、そのうちの一人である紫柏老人が刊行の発起人となる『嘉興蔵』の蔵經の巻首の爲の仏画の版下図を制作していたことから、丁雲鵬の早年の白描作品が仏門においては非常に流布していたことを指摘している。

9 西上実「作品解説三十一」（中野徹・西上実責任編集『世界美術大全集 東洋編 第九卷 清』三五十一頁一九九八年四月 小学館）

10 本作の各幅の画風について張子寧氏は、文徵明一派の繊細な筆致が表れている第五図、清初の正統派画家たち、特に四王の筆使いを表した第七図、宣城時代の友人である梅清の画風に似ている第二図と第三図、新安画派の渴筆画風で描かれた第四図と第十二図、石濤早期の画風を呈している第一図と第九図、黄山景を描いた第十図と第十一図と解説している。前掲2張子寧論文下・三七頁参照。

11 梅清「高山流水図軸」一六九四年北京故宫博物院蔵

12 明末清初の風尚と石濤初期の画風の関連性については傅申「石濤の絵画」（『文人画粹編 中国編 八 石濤』一一七―一二八頁 一九八六年五月中央公論社）一一七から一二〇頁にて指摘があるが、本稿で取り上げられ

ているいくつかの石濤作品についてはその十分に検討が必要である。

13 石濤の政治的野心については前掲2張子寧論文下・三十三頁以降に詳しく。

14 青木正兒「揚州に在りし日の孔尚任」『支那學』五一―二 一九二九年  
(青木正兒『青木正兒全集 第二卷』一九七〇年七月 春秋社 四七八―四九〇頁)

15 西上実「三十二山水十二屏第九図作品解説」(中野徹・西上実責任編集『世界美術大全集 東洋編 第九卷 清』三五―三五三頁一九九八年四月 小学館)

#### 〈図版出典〉

図1 メトロポリタン美術館 デジタルアーカイブ (二〇二〇年十月二十日最終閲覧)  
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/49170>)

図2 楊新・主編『四僧絵画 故宮博物院藏文物珍品全集』一九九九年五月 商務印書館(香港) 有限公司

図3 楊新・主編『四僧絵画 故宮博物院藏文物珍品全集』一九九九年五月 商務印書館(香港) 有限公司

図4 李聯明 編集『福建積翠園美術館藏書画集 第一集』一九九二年十月 文物出版社

図5 『石濤書画全集・上下巻』一九九五年六月 天津人民美術出版社 上巻所収

図6 聶崇正・主編『皖浙絵画 故宮博物院藏文物珍品全集』二〇〇七年四月 商務印書館(香港) 有限公司

図7 『芸苑綴英』一九七八年第一期 一九七八年五月 上海人民美術出版社

図8 『石濤書画全集・上下巻』一九九五年六月 天津人民美術出版社 上巻所収

図9 楊新・主編『四僧絵画 故宮博物院藏文物珍品全集』一九九九年五月 商務印書館(香港) 有限公司







