

呉昌碩と富岡鉄齋

——東アジアの近代文人画

中 谷 伸 生

Tomioka Tessai and Wu Changshuo:

Modern literati paintings in East Asia

NAKATANI Nobuo

Literati paintings in East Asia underwent a dramatic transformation between the late 19th century and the early 20th century while also preserving traditional quality. This new form is exemplified in paintings done by literati Tomioka Tessai and Wu Changshuo. The two artists' works have primarily been studied within an individual framework as well as in terms of the subjects of their paintings and inscriptions, but previous research has lacked discussion on the plasticity of their works. However, viewing Tessai and Wu's paintings merely as superior literati paintings with excellent academic implications provides only a partial picture; the real significance of Tessai and Wu's art works lies in their abstract plasticity comparable to that of their globally acclaimed counterparts in the 20th century. In other words, Tessai and Wu's paintings display characteristics that are strongly reminiscent of 20th century *avant-garde* art, and only when their paintings are examined from this perspective, does their true value become apparent.

キーワード：呉昌碩、富岡鉄齋、山本竟山、近代文人画、東アジア

はじめに

十九世紀後半から二十世紀の前半にかけて、東アジアの文人画は、過去の伝統を保持しながらも、大きな変貌を遂げた。その典型的な一例は、富岡鉄齋（一八三七―一九二四）と呉昌碩（一八四四―一九二七）の文人画だといってよい。自ら「学者」と唱えて、いわゆる「文人画」を描いた鉄齋は、押しも押されぬ近代の文人画家である。しかし、鉄齋の文人画の特質については、これまで鉄齋という個人の枠内での研究、そして、「日本の文人画」という日本一国の内部での研究に多くが収斂してきた感があった。また、極度に抽象的な作品については、その画題や賛についての言及がなされるのみで、作風自体の解説はほとんど書かれていない。絵画の学問的背景を重視した鉄齋自身の立場を踏まえて、絵画の意味内容についての重要性が唱えられたが、他方、絵画の造形性については、逆に、あまり語ら

れることがなかったように思われる。もちろん、鉄齋の作品の意味内容が重要ではないと言っているわけではなく、造形性と意味内容の両者をバランスよく解釈すべきだという見解である。

しかし、二十世紀芸術としての鉄齋絵画の重要性は、今一度振り返ってみれば、意外にも、文人画的な学問的内容というよりも、国際的な「絵画性」、すなわち「造形性」、そして、それはすなわち、非対象的な造形を採り入れた「抽象性」ではなかったか、とも考えられる。つまり、鉄齋は、二十世紀の国際様式に棹さす前衛画家的側面を濃厚に保持しており、その観点から考察したときに、その価値が露になると思われる。これまで、学者で文人の鉄齋という「偏見」が、そしてそれは、とりもなさず、鉄齋自身に巣くう偏見が、鉄齋芸術の真骨頂を曇らせてきたのではなかったか。そのために、二十一世紀への転換期に至って、鉄齋の魅力的な作品が、多くの研究者および鑑賞者にとって関心を失いつつあるのではなかろうか。今一度、鉄齋の魅力と価値を蘇らせるためには、その造形性について言及する必要がある。誤解を恐れずにいえば、鉄齋の魅力は、学問的内容云々というよりも、まず何よりも、その絵画的な造形性にあると言っておきたい。それは伝統的な文人画とも異なって、二十世紀美術としての価値だと主張しておきたい。鉄齋は純粹に考えて、江戸時代に隆盛した文人画家とは異なっており、その意味では「文人画家」ではない。

また、これまで中国の文人画との比較研究も若干なされてきたとはいえ、それについても、必ずしも本格的な研究が行われてきたとはいえない。鉄齋らの近代の文人画については、本論で採り上げる中国の呉昌碩と同様に、再度、国際的な視野を踏まえた再検討が望まれるのではなかろうか。つまり、「国際様式」としての鉄齋芸術の解釈である。そもそも、文人画家の鉄齋といったところで、「文人画とは何か」という根本的な問いと、それに対する美術史的な見解が未だ不安定であるため、これについての解答は、いよいよ難渋せざるを得ない。こうした間隙を突いて、近年、日本の文人画は文人画ではなく、南画と呼ぶべきだという意見も再び出て来て、文人画をめぐる議論はかしましく、その混乱は収まるどころを知らない。

本論では、過去から現在まで続く、いわゆる「文人画か南画か」という文人画論争には立ち入らず、鉄齋と呉昌碩を中心にして、作品に即した具体的な近代文人画について、その一端を述べてみたい。蛇足ながら、「文人画か南画か」に関する研究については、筆者が別稿で述べているので、そちらを参照していただければ幸いである¹⁾。はじめに断っておくが、本論は、鉄齋論でもなく、呉昌碩論でもない。つまり、ここでは鉄齋と呉昌碩を材料にして、十九世紀後半から二十世紀前半に至る東アジアの文人画の現代性の一側面を問うことにしたい。その際、鉄齋と呉昌碩についての言及が、整然とした比較検討ではなく、無秩序に入り混じって登場することをお許し願いたい。加えて、本論執筆にあたっては、呉昌碩と鉄齋の比較論にもなっている塚本麿充氏の論考「呉昌碩の画——東アジア・近代の光のなかで——」を参照した²⁾。

1) 拙著『大坂画壇はなぜ忘れられたのか——岡倉天心から東アジア美術史の構想へ——』、醍醐書房、平成二十二年(二〇一〇)、二七一—二九二頁。

2) 塚本麿充「呉昌碩の画——東アジア・近代の光のなかで——」、『呉昌碩の書・画・印』、東京国立博物館・台東区立書道博物館編、平成二十三年(二〇一一)、四四—四七頁。

一、呉昌碩について

呉昌碩が八十二歳のとき、すなわち民国十四年（一九二五）に描いた《墨梅自寿図》（東京国立博物館蔵）【図1】では、如何に文人画だといえども、極度に自由に描かれた作風が印象的である。画面構成も斬新で、あたかも破綻しているかのような構図は、もはや、かつての文人画の作域を越えたものといわざるを得ない。その観点を加味していえば、その作風は、鉄齋の作品に似ると言っておきたい。《墨梅自寿図》では、画面をはみ出すように伸び広がる梅樹の枝は、あたかも二十世紀後半のアメリカ合衆国に端を発したオールオーバー絵画を想起させるほどである。太い筆を生かした肉太の線描、あるいは淡墨によって擦れるように引かれた墨の線は、画面に墨をこすりつけるように描かれていて、その墨の「擦れ」は、雑駁な線のように見えるが、擦れの濃淡が、墨の本来の美しさを表している。墨による「面的」な描写は、呉昌碩晩年の大きな特徴であり、その自由自在の闊達な形態による構成は、没骨技法を駆使して、いくぶん穏やかな筆触を本領としていた五十歳代から六十歳代にかけての絵画からの大きな飛躍であるといつてよい。

たとえば、光緒十四年（一八八八）四十五歳のときの《桂花図》（東京国立博物館蔵）【図2】では、没骨描法による軟らかい筆致が中心となっており、晩年の自由奔放で力強く、鋭角のある形態描写とはかなりの距離がある作品となっている。賛の書法も、楷書ではないにしても、崩れることなく謹厳で読みやすい。また、光緒二十八年（一九〇二）五十九歳のときの《墨葡萄図》（東京国立博物館蔵）【図3】では、やはり没骨による軟らかい線描が画面を流麗に走っており、無地の空間との対照が、極めて「雅」のある作品に仕上がっている。墨の濃淡も自然でバランスが良く、まことに繊細優美というべき墨の戯れである。

要するに、四十歳代から五十歳代の作品と比較すれば、晩年の呉昌碩の作品は、大きく変貌したわけである。八十二歳の時の《墨梅自寿図》に見られる擦れた墨の跡の美しさは、「墨の芸術」の一つの極みであろう。呉昌碩の絵画の「大胆さ」、「自由さ」、そして「枯淡」というべき特質は、敬愛した八大山人のそれに似るとはいえ、すでにそれを飛び越して、新たな境地に至ったものと考えねばならない。また、賛の書も伸びやかで自由自在の書法に到達しており、右上がりを書く筆法が増して、力強く粘りのある独特の癖字となっている。呉昌碩研究で知られる諸宋元氏によると、呉昌碩が理想としたのは、八大山人と石濤だと述べているが、《墨梅自寿図》などの晩年の作品は、かなり近代的（現代的）であって、むしろ国際的に登場してきた抽象絵画に近いと考えても大きな間違いはない。

呉昌碩は、道光二十四年（一八四四）に浙江省湖州市安吉県鄞呉村に生まれた³⁾。周囲を山や林に囲まれた風光明媚な地域である。呉昌碩はこの安吉で二十九歳まで暮らした。呉昌碩の原名は俊あるいは俊卿、字は蒼石あるいは蒼碩、別号は昌石、昌碩、缶廬、大髯、苦鉄などである。民国元年（一九一二）六十九歳のときに名を昌碩と改め、以後、呉昌碩として活動を続けた。杭州の西泠印社において金石や篆刻の資料を収集する研究に打ち込んだ。幼少期から篆刻を学んだが、咸豊十年（一八六〇）に太平天

3) 佐々木佑記「呉昌碩小伝」、『呉昌碩の書・画・印』、東京国立博物館・台東区立書道博物館編、平成二十三年（二〇一一）、三八―四〇頁。

国軍が村へ侵攻したことから故郷を離れ、湖北や安徽地方を父とともに放浪し、その後に故郷近くの石蒼塢（安吉県迂迢村）に落ち着き、農家で日雇いの仕事を行って日々の生活を凌いだと伝えられている。字の「蒼石」はこの地に由来している。苦難の時期は、およそ五年間も続いたようであるが、貧困と苦汁の生活が、後年の呉昌碩の作品の根底を支えたともいわれる。こうした辛酸をなめる青年時代を送った後の二十歳過ぎから書に打ち込むようになる。また、詩文を学んで、四十四歳のときに篆刻、絵画、書、詩文の幅広い制作活動に乗り出し、上海に拠点を設けて制作活動を始めた。これが最初の上海時代で、生計を立てるために売画生活に入ったという。

後年、呉昌碩は、自分の絵画は、「自娛」、すなわち自らの楽しみのために描く趣味の絵画ではないので、文人画とは言えない、と語ったという。しかし、自由自在に描かれた絵画には、董其昌が主張する文人画の「自娛」の精神が現れていることも否定できない。職業として絵画を描くと、それは文人画ではない、とする美術史研究の狭隘さには辟易する。生まれた作品は、作者自身から離れ、自立して世間に出回るわけで、その場合に重要なのは、作品自体、つまり広義の様式が問題となるわけで、その様式を文人画と見做すかどうかの意味をもつ。「文人画」というのが、もともと身分に関わる定義づけだ、と言ってみたところで、あまり大きな意味はなかるう。というのも、元、明、清と時代が下るにつれ、文人画家の多くが職業画家となっていった経緯を振り返ってみれば、なおさらのことである。加えて、呉昌碩の作品には、大胆自由な表現の中に、渋く枯れたような「枯淡」の雰囲気が見てとれることも見逃せない。こうした特質は、用いる墨とそれを駆使する技法の力、そして何よりも人格の発露によるものであろう。

さらに呉昌碩は、明治大正期に書の世界で大きな影響力をもった日下部鳴鶴（一八三八―一九二二）、文求堂店主でしばしば上海に赴いた田中慶太郎（一八八〇―一九五一）、書家の山本竟山（一八六三―一九三四）、趙之謙の作品のコレクターとして知られる篆刻家の河井荃盧（一八七一―一九四五）、日本料亭の六三園を経営し、文士たちのサロンの場を提供した白石六三郎（一八六八―一九三四）、そして富岡鉄齋らの日本人とも交流を重ねた。辛亥革命以後、日本で呉昌碩の人氣が高くなり、鳴鶴も自らの印章を彫ってもらうために呉昌碩に制作を依頼したという。

ここで少し山本竟山と関わりのある絵画を紹介しておく。民国三年（一九一三）に古希を迎えた呉昌碩は、上海の実業家王一亭（王震・一八六七―一九三八）と知り合い、以後友人となった。呉昌碩は、王震との合作《山本竟山肖像》【図4】を制作しており、そこには竟山という人物の風格がしっかりと刻み込まれている⁴⁾。力強く簡潔な筆さばきは、極めて質の高い肖像画となっている。とりわけ、肖像の輪郭線の肉太くて力の籠った断固とした線描は見事である。この肖像画は、主として王震が描いているが、大胆で力強い墨線を効果的に用いた竟山の座した姿は、画面上部の強靱な筆墨の書（呉昌碩と王震）を伴って、文人画としての肖像画の佳品となっている。竟山の孫弟子にあたる大橋成行氏の紹介文によれば、この肖像画は、一九二一年に上海で、五十九歳の竟山、六十四歳の呉昌碩、五十五歳の王震の三人が十年振りに再開し、その記念に王震が竟山の肖像を描き、それに呉昌碩が彩色を加えたものである

4) 関西大学大正癸丑蘭亭会百周年記念行事実行委員会編『大正癸丑蘭亭会百周年記念——近代日本における翰墨の盛典——』、関西大学アジア文化研究センター、平成二十五年（二〇一三）、三九、六九頁。

という。巻物を左手に持ち、口をしっかりと結んで前方を凝視する竟山の顔貌は、大人の風格を印象づけている。また、竟山の学識を象徴するかのよう、足元には卷子と書籍が、あたかも持物のように描かれている。画面上半部に見られる王震の賛には、竟山が道家の学者のように温かい人柄であると墨書によって記され、その幅の広い教養と真理の探究において抜き出ていると書かれている。竟山は大柄な人で、恰幅のよい堂々とした姿であったというが、この肖像画では、ただ単にうわべを写すだけではなく、「人格を表す」という東アジアの肖像画の伝統が見事に絵画化されているといつてよい。

ところで呉昌碩は、「五十にして始めて画を学ぶ」⁵⁾と述べている通り、中年になってから文人画を描き始めたというが、これは、若い時に描いた絵画とは異なって、五十歳になってようやく満足できる絵画を描くことができるようになったという意味である。というのも、光緒三年（一八七七）三十四歳の頃から、上海の海上派画家の任伯年（一八四〇—一八九五）と親密に交際するようになり、それをきっかけにして絵画に関心を抱いたと伝えられているからである。没骨技法によって穏やかで軟らかい筆触を得意とする任伯年の絵画は、呉昌碩に影響を与えたとみえて、中年期までの呉昌碩の絵画は、光緒十五年（一八八九）四十六歳のときの《籠菊図》【図5】など、没骨による水気のある筆跡を中心とする繊細な作風であった。こうした作風展開は、日本の鉄齋の前期作品とも、ある観点ではよく似ており、両者の類似は、十九世紀から二十世紀の変わり目の時期に顕著な共通の特質であり、これは広い意味で東アジアの共時性を明らかにするものかもしれない。時代を前後した議論になるが、六十歳代の鉄齋筆《荷甲先登図》に見られる没骨技法による絵画は、柔らかな描写を特徴としており、呉昌碩の中年期の作風に近い。大きな蓮の葉と花の下で遊ぶ蟹の姿は、あたかも影絵のように見えにくい、力強さは失われていない。そして、呉昌碩にあつては、とりわけ、光緒十四年（一八八八）四十五歳のときの《墨梅図》（個人蔵）【図6】は圧巻で、繊細瀟洒な筆使いは見事としか言いようがない。しかし、洗練された作風の中にも、後年の自由奔放で激しい筆触を見せる《墨梅自寿図》を予告する作風を見てとることができるだろう。

ここで呉昌碩七十一歳の民国三年（一九一四）作《白鶴青松図》【図7、8、9、10、11】を紹介しておく。この絵画は、一九一四年十一月八日に制作されており、平成三十年（二〇一八）現在、竟山の子孫にあたる山本家に遺存する作品である。絹本墨画で縦一六五×横四一センチメートルで、画面には円弧を描く松の幹の上に鶴が二羽止まっている。樹木と鶴がともに大胆な形態描写とされており、七十一歳の呉昌碩の本領発揮というべき絵画である。画面上部に賛が墨書され、蘇浩氏の釈文によると次の墨書が見られる。

喬松如老龍、鱗甲怒欲飛。盤根錯節數千載、斛枝有鶴來雙棲。白鶴白似銀衣裝、丹頂交頸嬉好比。新婚夫婦親結褵、上有天半三朱露。下有三秀之靈芝、餐露茹芝壽期頤。我有一樽酒、祝君永齊眉。我亦回采西山薇、白頭偕隱不苦飢。

合卺廿五年詔之、銀婚西俗也。竟山先生夫婦偕隱、索画是幅。甲寅臘八日、呉昌碩、「昌碩」（白文方印）、画面右下隅に「缶□」（白文方印）。

5) 諸宗元「缶盧先生小伝」、松村茂樹『呉昌碩談論——文人と芸術家の間』、柳原出版、平成十三年（二〇〇一）所収。

箱書には、吳缶翁青松白鶴図 竟山先生清賞 長尾甲敬題。

すなわち、吳昌碩が竟山の銀婚を吉祥の白鶴図によって祝って揮毫した絵画である。長尾兩山の題跋が記されている。水墨による肉太の形態描写は、鉄齋の作風にも似て、晩年に達した吳昌碩の境地を表すものであろう。要するに、画面を大胆に横切るように描かれた松の幹は、前半生の繊細な作風を打ち破っており、「無骨」とでも形容すべき力強さを誇示している。上部に墨書された賛の文字も、かなり右上がりになっていて、最晩年の作風へと近づいている。幹に止まる手前の丹頂鶴は、横向きに描かれ、濃い墨で羽の先が強調されている。その後ろにいる鶴は、一筆で引かれた淡墨の線によって身体の輪郭が捉えられ、その中央左に、下を向く格好で描かれた鶴の頭部は、細くて鋭い嘴と赤い頭頂が印象深い。簡略な形態描写ではあるが、鶴は生き生きとしている。

二、鉄齋筆《孔子游於泰山之図》

さて、吳昌碩らに見られる中国近代の水墨画は、当然ながら、同時代の日本の画家たちにも影響を与えた。あるいは中国と日本のそれは、同時代的な共時的存在と考えるのが適当かもしれない。とりわけ、鉄齋の絵画は、吳昌碩の作品と共通する特質を明白に示しており、両者の直接の影響関係を越えて、二十世紀初頭の東アジアの文人世界に共通の絵画的イメージを誕生させている。

新出作品としてここで採り上げる鉄齋筆《孔子游於泰山之図》【図12、13、14、15、16】は、泊園書院二代院主の藤澤南岳（一八四二—一九二〇）に贈られた絵画で、力強い山岳風景が描かれている。神経質な線描ではなく、大胆かつ自由に描かれた墨の重なりは、吳昌碩の作風とも共通している。大坂の私塾泊園書院は、初代院主が藤澤東咳（一七九四—一八六四）で、二代院主が藤澤南岳（一八四二—一九二〇）であった。二〇一七年秋、関西大学東西学術研究所が、藤澤家から寄贈を受けたのが鉄齋筆《孔子游於泰山之図》である。東西学術研究所に所属する泊園記念会会長で関西大学教授の吾妻重二氏が、寄贈に際して画面右上の賛を解説している。その読みに従って内容を下記に記してみた。

榮啓期者、不知何許人也。鹿裘帶索、鼓琴而歌。

孔子游於泰山、見而問之曰、先生何樂也。

對曰、吾樂甚多、天生萬物、唯人為貴、吾得為人矣、是一樂也。

男女之別、男尊女卑、故以男為貴、吾既得為男矣、是二樂也。

人生有不見日月、不免襁褓者、吾既已行年九十矣、是三樂也。

貧者士之常也、死者人之終也。

居常以待終、何不樂也。

明治卅五年十月十七日、写有録（カ）、祝浪華儒宗藤澤南岳君週甲子

高寿 鉄齋百鍊（款記）、「百鍊」（白文方印）、「無倦」（朱文方印）

榮啓期なる者は、何許の人なるかを知らざるなり。鹿裘して索を帯にし、琴を鼓して歌う。

孔子、泰山^{あそ}に遊び、見て之に問うて曰く、「先生、何をか楽しむや」と。

対^{こた}えて曰く、「吾が楽しみ甚^{はなは}だ多し。天、万物を生じ、唯^ただ人^{たつと}を貴しと為す。吾れ人たるを得たり、是^これ一の楽しみなり。

男女の別、男は尊^{いや}く女は卑^{すて}し、故に男を以て貴しと為す。吾れ既に男たるを得たり、是れ二の楽しみなり。

人生^うまれて日月を見ず、襁褓^{きょうほ}を免れざる者^{まぬか}有り。吾れ既^{すて}已^すに行年九十なり。

是れ三の楽しみなり。

貧^{ひん}は士^{つね}の常^しなり、死^しは人^しの終^しわりなり。

常^おに居^おりて以て終^おわりを待^おつ、何ぞ楽^おしからざらんや」と。

明治廿五年十月十七日、写して録する有り（カ）

浪華の儒宗藤澤南岳君、甲子^{めく}を週^いりて高寿^{いわ}なるを祝^いう

鉄齋百鍊（款記）、「百鍊」（白文方印）、「無倦」（朱文方印）

箱書さと 蓋表には、「鉄齋翁画幅」、蓋裏には、「吾が祖父南岳先生の華甲を祝ひて鉄齋先生より贈られしものなり」

大阪住吉西華山房にて 藤澤桓夫識す（款記）、藤澤桓印（白文方印）

吾妻氏の指摘によれば、ここに墨書された賛は、『列子』天瑞篇および『孔子家語』六本篇に見えるもので、孔子と榮啓期の問答にもとづくという。この絵画は、明治三十五年（一九〇二）十月、藤澤南岳の華甲すなわち還暦を祝って、鉄齋が制作して贈ったものである。

さて、『孔子游於泰山之図』の画面中央の樹木の周囲には、こちらを向いて中央に立つのが孔子であろう。その周囲に四名の男たちがいる。農民たちが孔子のそばに集まり、話を聞いている様子が描かれているが、樹木の力強い形態把握とその下の岩石の量感表現は、呉昌碩らの力強い表現と共通する。水墨によって描かれた形態モチーフである人物の顔貌と樹木の幹や枝には代赭が施されている。こうした表現は、伝統的な文人画を踏襲したものと考えて間違いはない。彼方には幕末明治の雰囲気濃厚を示す巨大な山岳が、直立というよりも、わずかに斜めに傾いで聳えている。この形態モチーフは、十九世紀まで描き続けられた中国風の文人画の山岳表現を想起させる。作品全体は、太い墨線を強調するかのよう、素朴、簡潔、大胆に描かれ、手前には淡い緑青を刷かれた小橋が配置された。画題は、賛の一文から採って「孔子游於泰山之図」としておきたい。明治三十五年（一九〇二）という、鉄齋六十七歳にあたり、作品でいえば、たとえば、少し時代は下がるが、彼方の切り立った山岳の描写などは、『豪溪真景図』（明治四十年）を比較材料に挙げたいところであるが、わずかに五年後の制作とはいえ、『豪溪真景図』の方がかなり抽象的で激しい表現となっている。つまり、藤澤家の『孔子游於泰山之図』の方が伝統的で穏やかな作風だといってよい。彼方に聳える複数の峰の描写は、十九世紀の中国絵画に頻繁に登場する険しい山岳となっている。また、図様を検討すると、「孔子」を扱っているが、これは鉄齋の全作品の中でも意外に少なく、大正七年（一九一八）八十三歳のときの仏教、儒教、道教を描いた『三老吸酢図』に描かれた儒教の象徴としての孔子像などが目につくぐらいである。人物像として鉄齋

は、敬愛する蘇東坡を繰り返し描いたことで知られる。

泊園書院は、荻生徂徠（一六六六—一七二八）の古文辞学を継承する実証的かつ厳密な学風を誇っていた。この作品から、南岳と鉄齋の親密な交友関係が明らかとなろう。《孔子游於泰山之図》は、呉昌碩の作品とも繋がる十九世紀から二十世紀にかけての東アジアの文人画の基本的な性格を告げるものである。鉄齋の作品には、さまざまな作風が混在しているが、情感の籠った厳格と思われがちな画面には、意外にもユーモラスな諧謔的性格が認められる場合も多い。呉昌碩と鉄齋に共通の特質が認められることは否定できないが、塚本麿充氏が指摘するように、呉昌碩には鉄齋のようなユーモラスな性格はほとんど見られない⁶⁾。加えて、鉄齋の若い時期の作品には、驚嘆すべき繊細さと、天稟というべき特有の美的趣味が垣間見られることを見逃してはならないが、それは呉昌碩の中年期の繊細な作風に呼応する特質でもある。つまり、東アジアの文人画という広い視野から眺めたときに、両者の類似は、「中国の」あるいは「日本の」という形容を拒否するほどに似通っていることは事実であって、二人の作品は、十九世紀後半から二十世紀前半の東アジアの文人趣味の一つの型を示しているといつてよい。また、呉昌碩と同様に、鉄齋が自由自在に絵画制作を行うようになるのは、《孔子游於泰山之図》の次の時期、すなわち明治三十七年（一九〇四）頃からである。

三、呉昌碩と鉄齋の近代性

大正期に国画創作協会で活動した小野竹喬は、「私は青年時代から鉄齋翁の絵が好きだった。丁度私の青年時代は、西欧からはセザンヌの紹介されてきた頃で、セザンヌによって与えられるものと、鉄齋によって与えられるものとが、何か一つの共通点があるやうで、私の心に新しく響いた。どきんと強く打たれるものがあった。」⁷⁾と述べている。竹喬の語る「鉄齋とセザンヌ」の共通性が、本当に実証できるかどうかは分からない。それは竹喬の個人的な趣味と思ひ込みにすぎないのかもしれない。しかし、竹喬が「心を打たれるのは、その作品の絵画的面白さである。その造形の面白さである。」⁸⁾と述べるとき、われわれは、鉄齋がすでに四十歳代から抽象的要素を含んだ斬新な絵画を描いており、そして、後年になるほどに、いよいよ自由奔放な造形性を目指したことの意味するところが奈辺にあるかを覚ることになるろう。

具体的に作品を検討してみると、未だ四十歳代の鉄齋筆《空翠湿衣図》【図17】は、王維の山中詩を題材にした絵画であるが、その画面は、いわゆる潑墨の技法による墨の爆発とでもいうべき作品となっている。中国、日本の水墨画の伝統には、確かにこうした作風も無いわけではないが、それでも鉄齋のこの表現は、伝統的描法をはるかに超えている。つまり、二十世紀の抽象絵画と同質の性格が見てとれるといつてよいかもしれない。すなわち、これこそが、小野竹喬の言った「造形の面白さ」ということであろう。

6) 前掲書、塚本麿充「呉昌碩の画——東アジア・近代の光のなかで——」、『呉昌碩の書・画・印』、四六頁。

7) 内山武夫「鉄齋と京都画壇」、『富岡鉄齋』、京都新聞社、平成三年（一九九一）、三五二頁。

8) 同書、三五二頁。

こうした作風は、歳をとるにつれて激しさを増し、明治四十四年（一九一）七十六歳の《人生行楽図》や大正十二年（一九二三）八十八歳の《西王母像》【図18】において、澁刺とした作品を生み出すことになった。山中に隠遁して自然を愛でる二人の人物が、険しい岩の上で酒を酌み交わしているところであろうか。上方から流れ落ちる滝の水を中心に配置して、あたかも抽象絵画さながらの表現である。画面上部左上の賛の書かれた箇所には、生き生きとした点描の筆触が見られる。これを指して、文人画云々の解説は、何か空々しい。鉄齋が二十世紀の抽象絵画に興味をもった云々という議論をしたいわけではない。ただ、ここで見逃してはならないのは、伝統的な文人画を飛び越えた抽象的な造形が、間違いなく実現されているという事実である。同じく、「爆発的」と形容できる八十歳代の《竹窓聴雨図》【図19】では、「竹窓岑寂夜。雨罷水聲來。」（竹窓岑寂たる夜。雨罷んで水聲來る。）⁹⁾と画面右上に賛が書かれている。すなわち、竹のせまる窓辺の寂しい夜。雨がやんで川の流れる音だけが聞こえて来る」という内容の絵画であるが、ここでもまた、家並の上方に見られる山の描写は、もはや激しい墨の爆発ともいうしかない激しく力強い造形となっている。書齋で読書する人物を小さく描き、周囲は激しく降る雨の様子である。

もう一点、大正十二年（一九二三）八十八歳の晩年作《朱梅図》【図20】では、鉄齋自身が、「私は天保七年十二月十九日に生まれた。蘇東坡と誕生日が同じである。私も蘇東坡の描いた朱梅図をまねてこれを描いた」¹⁰⁾と語っている。そこではジグザグに描かれた梅の枝は、生命力に溢れ、強引といってもよいほどに強烈な形態を誇示している。蘇東坡云々はともかく、この画面でもまた、抽象絵画風の造形性が見る者を圧倒する。画面をはみ出すような造形、すなわちオールオーバー絵画を想起させる作風は、呉昌碩晩年の《墨梅自寿図》と共通する。呉昌碩も鉄齋も、そして、とりわけ鉄齋の場合、西洋の表現主義や非具象絵画などの二十世紀美術と、どのていど関わりがあったのかは分からない。しかし、鉄齋のような鋭敏な人物が、同時代の芸術の動向に無関心であるはずもなく、また、実際のところ、直接意識していなかったにせよ、世界の新しい芸術の勃興を直観的に感じとっていたに違いない。優れた芸術家というものは、常に時代の先端とその未来を感知するものである。鉄齋の作品に表れた表現主義的な抽象性は、そうした背景から誕生したと考えるのが妥当であろう。

おわりに

さて、十九世紀末期から二十世紀前半の時代に描かれた呉昌碩と鉄齋の「文人画」は、中国の董其昌や日本の池大雅らの文人画とはかなり距離がある。すなわち、二人の水墨画には近代的な性格が反映されており、それらを純粋な文人画と呼ぶことは、いささか躊躇せざるをえない。つまり、僅かながらも西洋の要素が混入していることを見逃してはならない。篆刻の力強さと、それを活かした抽象的な形態把握については、中国文化の長い伝統を継承するものであるとともに、新しい近代の「文人画」と理解すべきであろう。自由自在に走る筆の痕跡、そこには間違いなく、二十世紀の抽象絵画を予告する国際

9) 同書、八五頁。

10) 前掲書、『富岡鉄齋』、京都新聞社、一八八頁。

様式らしき要素が入り込みつつあるのではなかろうか。そして、それぞれが二十世紀の東アジアの斬新な文人画であることはいうまでもない。伝統性と現代性が入り混じった「自由」で「大胆」で「枯淡」の特質を示す呉昌碩や鉄齋の絵画、つまり新時代の墨の芸術、これが両者の近代的な文人による絵画的イメージだと言っておきたい。呉昌碩と鉄齋は、深い友情で結ばれていて、作品制作の影響関係もあったに違いないが、これは単なる影響という言葉で片づけられるものではなく、東アジアの共時性を視野に入れて解釈する必要があるだろう。



【図2】 呉昌碩《桂花图》



【図3】 呉昌碩《墨葡萄图》



【図1】 呉昌碩《墨梅自寿图》



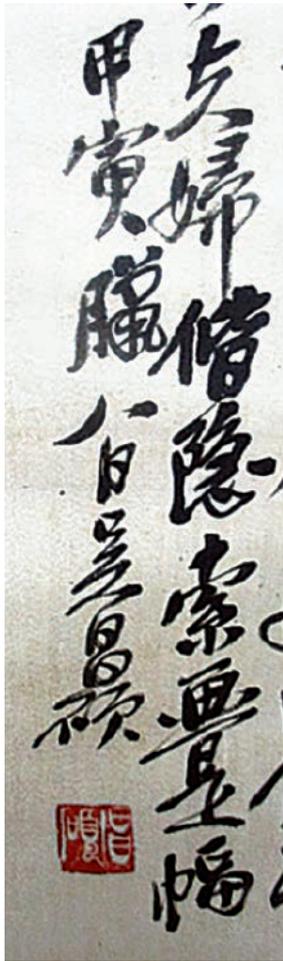
【図6】 吳昌碩《墨梅図》



【図4】 王震・吳昌碩合作
《山本竟山肖像》



【図5】 吳昌碩《籠菊図》



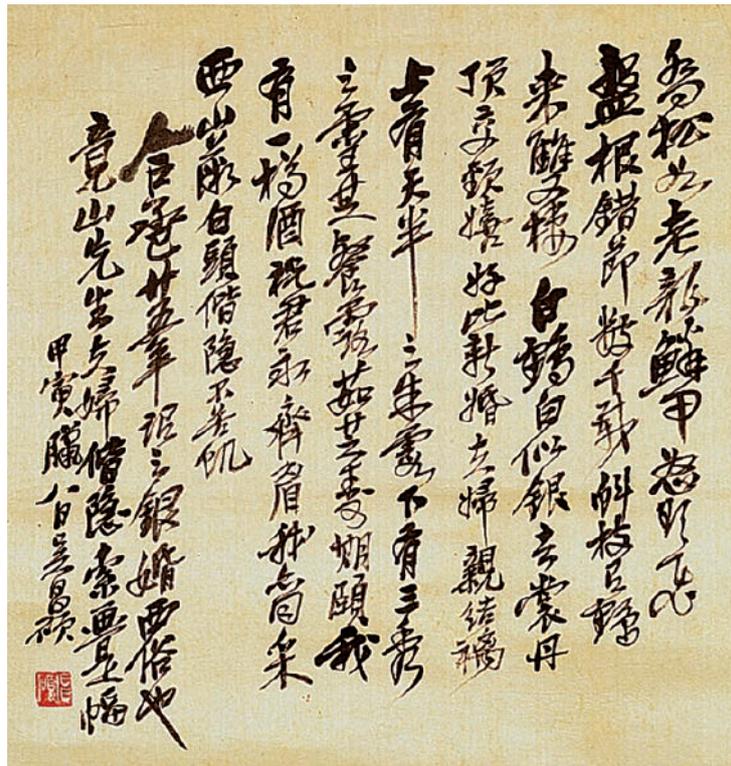
【图10】 吳昌碩《青松白鶴》
落款



【图11】 吳昌碩《青松白鶴》
遊印



【图7】 吳昌碩《青松白鶴圖》



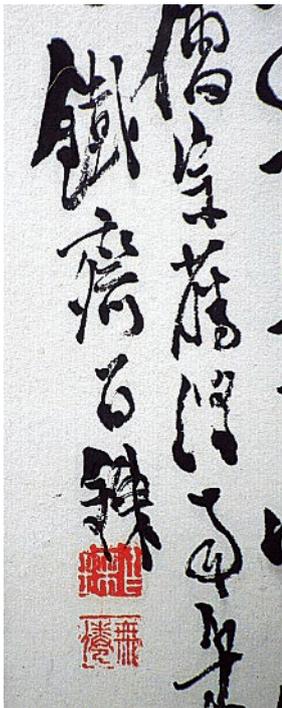
【图9】吳昌碩《青松白鶴圖》贊



【图8】吳昌碩《青松白鶴圖》（部分）



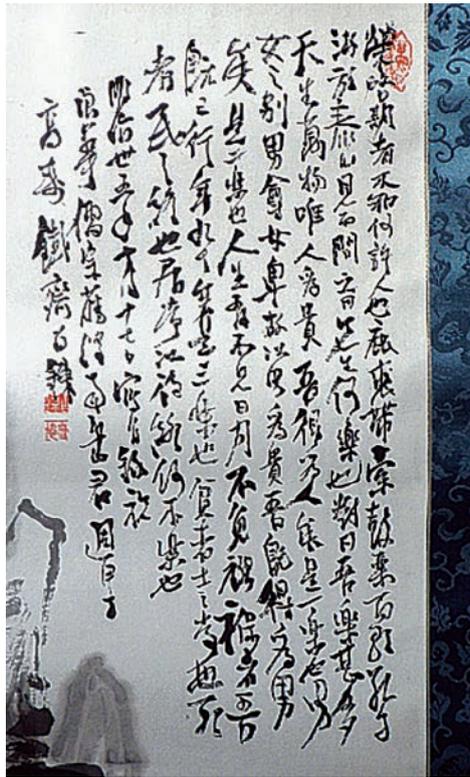
【図16】鉄齋《孔子游於泰山之図》



【図15】鉄齋《孔子游於泰山之図》落款



【図12】鉄齋《孔子游於泰山之図》



【图14】鉄齋《孔子游於泰山之図》賛



【图13】鉄齋《孔子游於泰山之図》（部分）



【図18】 鉄齋《西王母》



【図17】 鉄齋《空翠湿衣图》



【図20】 鉄齋《朱梅图》



【図19】 鉄齋《竹窗听雨图》