

董其昌と日本書家たち

高 絵 景

Dong Qichang and Japanese Calligraphers

GAO Huijing

Abstract

Largely due to the Nakasaki trade between China and Japan, many Chinese paintings and calligraphy works and rubbings found their way to Japan during the Edo Period. Among these works were a large number created by the late Ming Dynasty's calligraphers, such as Dong Qichang and Wang Duo, who not only broke through the ancient style but also advocated new techniques and romantic styles in calligraphic representation.

This paper focuses on Nagai Todō and Ike no Taiga, both of whom learned directly from Dong Qichang, as well as laying the foundations of the epidemic stage, they also became pioneers of the Karayō style. Thus, this paper attempts to analyze the interaction between Dong Qichang and the Japanese calligraphers from an analysis based on their works and records; in particular, the techniques of perspective and the characteristics of form will be looked at. Through this approach, it is possible to suggest that the Japanese calligraphers were influenced by Dong Qichang, and will additionally attempt to look at the resultant evolution and development of this form.

Keywords : Dong Qichang Karayō style Calligraphy and painting integral

第一章 江戸時代における董其昌書法の受容について

第一節 董其昌及び後世への影響

董其昌（1555-1636）、字は玄宰、号は思白・香光、諡は文敏。松江府の上海県に生まれ、家が落ちぶれるとともに労役の重圧に耐えかね、籍を隣の華亭県に移した。書画による名声が高く、「芸林百世の大宗師」と讃えられる。

書史における、董其昌の影響は晩明だけではなく、清初の康熙・乾隆の間においてもより深く広いものである。「明末及び国初は、仍お趙米を兼習し、未だ嘗て香光（董其昌）を以て宗師と為さざる也、聖祖仁皇帝（康熙帝、1662-1723）に至って、初めて華亭の沈筌（1624-1684）に詔して、内廷に供奉せしめ、専ら董法を重んず、乙酉（1705）南巡し、松江府其昌の家祠に駐蹕し、猶お芝英雲気の扁額を頒賜す。」¹⁾ というのは、康熙帝が松江華亭派の沈筌を招聘し、直接に董其昌の書を学んだことをいう。人々は科挙の対策として董書を学ぶようになり、董書をよくする者が康熙帝に重用され、董書は朝野を席卷した²⁾ ことを示している。

もちろん、董其昌の書の名声は、中国国内だけではなく、海外にも広がり、特に江戸時代の日本において広がった。中田勇次郎氏は董其昌の後世への影響に関して次のように述べている。

両者（文徵明・董其昌）とも生前からすでに書名が天下を被い、何人でなくその尺牘の断片でさえ所蔵することを誇りとしたという。そればかりでなく、その名声が海外にまで知られたと特筆されているのはおもしろい。…董其昌の書は清朝に入ると康熙帝が心から推賞し、自らも之を習ったので、正統的な書として士大夫の間に広く行われた。彼の書風が日本に伝わった時には、傾向の新しい清朝の書として受け取られたのではないかと思う。³⁾

歴史の記録に基づいて、董其昌の書は江戸初期に日本に伝わり、天保年間に出版された和刻本の『画禅室随筆』も儒学者から町人まで普及したことが明白であろう。それでは、董其昌の専帖・集帖など江戸時代の日本に輸入された状況を次に述べて見たい。

第二節 董其昌の法帖の日本輸入状況

馬成芬氏は『齋来書目』と『長崎会所取引諸帳目』や『商舶載来書目』を整理し、江戸時代に中国から長崎に輸入された集帖の輸入回数は459回、種類は151種、集帖の総数は3797部に達

1) 裴景福『壯陶閣書畫錄』、卷十二。

2) 台東区財団法人『董其昌とその時代』、東京国立博物館、2017年、81頁。

3) 中田勇次郎編『書道芸術』第8巻、「祝允明・文徵明・董其昌」中央公論社、1976年、186頁。

することを明らかにしている。⁴⁾

そこで、日本に輸入された董其昌の書跡は主に二種類に分けられ、一種類は彼の書跡を集めた専帖であり、もう一つは彼の集帖『戲鴻堂法帖』である。馬氏の整理したデータによる董其昌の専帖の『清暉閣帖』は、57年間に20回⁵⁾、集帖の『戲鴻堂法帖』は122年間に10回⁶⁾で、それらは中国から長崎へ輸入されたことを示している。

その上、大阪図書出版業組合の『享保以後大阪出版書籍目録』に基づいて、享保年間（1716-1735）以後に大坂と江戸で出版された董其昌の法帖は、全部の約四分の一を占めている。董其昌の法帖の大坂・江戸における出版状況は以下の表1-1が示している。

表1-1 董其昌の法帖の大坂・江戸における出版状況

出版年・日本暦	出版年・西暦	法帖名	出版者
享保18年	1733	董其昌蓬萊帖	利倉や喜兵衛
元文3年	1738	董其昌法帖	関本屋万次郎
寛延2年	1749	婦去来辞	竹川藤兵衛
寛延2年	1749	関帝疎文	丹波屋伝兵衛
寛延2年	1749	陳氏古印行引	竹川藤兵衛
宝暦3年	1753	阿弥陀経	本屋又兵衛
宝暦5年	1755	董其昌畫錦堂記	藤屋弥兵衛
宝暦6年	1756	人人帖	吹田屋多四郎 本屋伊介
宝暦9年	1759	婦去来帖	林権兵衛
宝暦9年	1759	東方帖	森本屋武兵衛
明和7年	1770	絶句帖	河内屋茂兵衛
安永4年	1775	唐絶十首	誉田屋伊右衛門
寛政7年	1795	董其昌天馬賦	柏原屋十兵衛
寛政10年	1798	西峰帖	山田佐助
寛政10年	1798	百艸帖	山田佐助
寛政10年	1798	寿詩帖	山田佐助
寛政10年	1798	青青帖	山田佐助
寛政10年	1798	畫錦堂	山田佐助
寛政10年	1798	池上篇	山田佐助
寛政10年	1798	雨語帖	山田佐助
寛政11年	1799	百家姓	山田佐助
寛政11年	1799	千丈敬午	山田佐助
寛政11年	1799	蓮池堂法帖	長穀川新兵衛
寛政11年	1799	玄賞齋法帖	山口屋又一
寛政11年	1799	山居帖	誉田屋伊右衛門

4) 馬成芬、「江戸時代における董其昌法帖の日本輸入について」『唐船法帖の研究』清文堂出版社、2017年4月。

5) 同上。

6) 同上。

寛政12年	1800	畫錦堂記	藤屋弥兵衛
寛政12年	1800	秣陵帖	近江屋與兵衛
寛政12年	1800	葉韻千字文	柏屋喜兵衛
享和元年	1801	董其昌大宝帖	須原屋伊八
享和元年	1801	董其昌樂志論	須原屋伊八
享和2年	1802	董其昌雲月帖	近江屋與兵衛
享和3年	1803	花品帖	近江屋與兵衛
享和3年	1803	江南帖	近江屋與兵衛
文化9年	1812	研廬帖	須原屋兵衛
文化9年	1812	秣陵帖	須原屋伊八
文政6年	1823	帰去来辞	今津屋辰三郎

整理すると、元禄元年（1688年）の『唐本目録』には『淳化閣帖』が、『商舶載来書目』には沈荃『賜金帖』、文徵明『停雲館帖』、陳繼儒『燕喜堂帖』などが記載されており、特に董其昌の書は多く、『紅授軒帖』『戲鴻堂帖』『小玉烟堂帖』『伝経堂帖』『清暉閣藏帖』『汲古堂帖』『百石堂藏帖』など、その人気ぶりを見てとることができよう。流入した法帖などは日本でも重版され、董其昌の場合、天保年間に『画禅室随筆』の和刻本が出版されていることから、書のみならず、その理論も日本で広く受け入れられたことが明らかとなる。水戸藩では、およそ29年をかけ独自に編集し、歴代の名跡と編者の跋を取めた『垂裕閣帖』が刊行されたが、この集帖には董其昌の書が収録され、当時、董其昌の書がいかに数多く普及したかが一目瞭然となる。

第二章 中井董堂を中心として

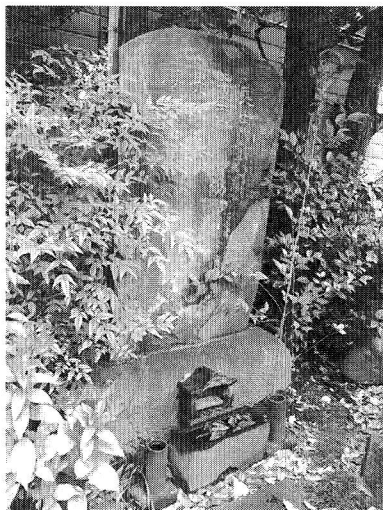


図2-1 中井董堂の碑

中井董堂（1758-1821）は、名を敬義、自ら「董堂」という号を付けることから見ると、董其昌を熱愛していることが明らかであろう。その名の通り、董其昌ばりの書と、渋滞しないさっぱりとした筆運びが、この時期の江戸の社会で広く受け入れられた。⁷⁾

中井董堂は、名を義、号を董堂といい、江戸の人で、折衷学の山本北山（1752-1812）に学び、詩作を得意にして、書に巧みであったとされる。⁸⁾

折衷学は江戸時代の儒学一派として、特定の学説に基づく流派ではなく、古学・朱子学・陽明学等の先

7) 高橋利郎『江戸の書』、二玄社、2010年8月30日、108頁。

8) 関儀一郎・関義直編『近世漢学者伝記著述大事典 附系譜・年表』、357頁。

行各派の諸説に偏らず、これらを折衷して穏当な説を唱えた学派である。

第一節 中井董堂を訪ねる

中井董堂の墓碑は、現在、東京江東区の臨濟宗妙心寺の宜雲寺にある。碑首に隸書で「處士董堂碑記」と書かれているが、下部の碑文は大部分腐食しているので、再調査をしながら主要な部分を解明することで、中井董堂の生涯を明らかにしたい。

中井董堂の墓誌銘は以下ようになっている。

「君姓中井、氏諱敬義、字伯直、□□□□妍美、筆鋒勁利、咄咄逼真、於□□□□流、温文爾雅、亦居然文敏矣、凡□□□□、行草一不文敏焉、嘗築一□室、名曰□□□、名鶴鶴居遠□、浪華天世、肅書其額字、□□□鶴鶴館二法帖、世肅為害、其愛以鶴鶴館□、□□□□、兼葭堂帖而始□、兼葭是文敏別號、今君鶴鶴居亦文敏□□□□、因以奉贈焉、君始知此事、亦□□喜寄謝二絕句、以言其志、是蓋□□既至神□□、文不知不識同號、於文敏可□□□、晚年幸益拜名、□益童紳大夫乏聘□其書法、遠近乞書者日不暇給、戶外屢常滿人也、或至以東海、思翁稱之君性□喜酒、然燕客必盡歡時、吟嘯風月放適、絲竹雖興酒、客終日相對、未嘗先厭倦之、己丑□□與人温淳、拳和祖、忠悼人情而情意懇至、自有兄□勤者、人皆敬重之、□□己四月、始嬰疾七月二十六日遂卒、享年六十四、葬□□□地淨□寺□□□君嘗倣□智永、故事瘞敗、筆寸深得、宜雲寺為製碑文、戴先□□書□墓門、人其等今、將立碑其側、請余文以□□□□□□□□□□、名重一時、□□方今都下能、文人士如林、□□□□□□□遺□銘□余余□咸知己、又言不敢以不文、辭然余文何□□□□□□□□□□□□、□□容臺集充君子傳可也、余則□具由□何碑不云□□□□□□□□□□□□□□□□、文政四年歲次□□□□□□□□□□。」

この碑文には主に中井董堂の生涯、性格、学問、書及び当時の社会的な地位が記録されている。一方、彼と董其昌の関係を明白に書いていることが注目に値する。

「筆鋒勁利、咄咄逼真、於□□□□流、温文爾雅、亦居然文敏矣、凡□□□□、行草一不文敏焉。」

中井董堂は温和にして上品であり、学者的風格を備えている。書にも筆遣いの秀麗さは文敏とほとんど違いがないし、特に行草書は一筆もなく、文敏と離れることがないと述べている。前文に述べるように「文敏」は董其昌の諡號であり、この碑文によって中井董堂は董其昌の書を学んだことが明らかになる。

「晩年幸益拝名、□益童紳大夫乏聘□其書法、遠近乞書者日不暇給、戸外屢常満人也。」

中井の書の作品を求める人が多すぎて顧みるいとまがない、戸外がいつも満員であり、これを見ると彼の書は、当時、結構人気があったことが明らかである。したがって、当時の文人・士大夫達が中国書法、特に董其昌流派に憧れていたことが想像できる。

第二節 中井董堂の作品概要

中井董堂は、董其昌に心酔して自ら董堂と名乗ったほどの人で、その書風は、董よりでてさらに洒脱をきわめ、また一風を成している。⁹⁾

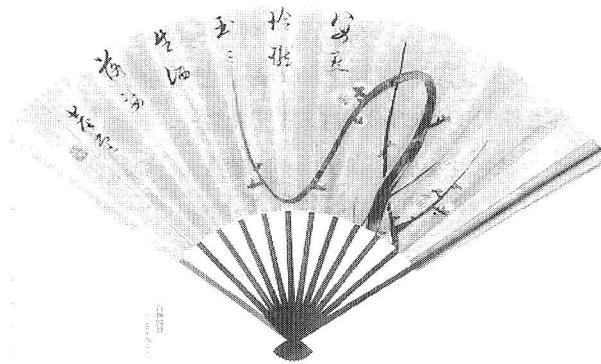


図2-2 中井董堂『白梅図賛』
 積文 「数点玲瓏玉三生洒落姿」

図2-2に示すのは宗達光琳派の絵師として知られた酒井抱一の描く装飾的な白梅図に中井董堂が賛を施した作品である。この賛は中国の宋時代の文人として張道洽の『池州和同官詠梅花』から取られて、梅花のさっぱりした姿を賛美している。

1. 両者の関連部分

書道作品では、章法（作品の全体構成法）、結体（文字の造形）、用筆（筆使いの方法）の三つの観点から書家間の関連性を分析するのが普遍である。

9) 中田勇次郎編『日本書道史』書道芸術、別巻第4、中央公論社、1977年、131頁。

中井董堂	董其昌
 <p data-bbox="377 492 473 521">白梅図賛</p>	 <p data-bbox="761 483 1111 511">『行書五言詩扇面』 広東省博物館蔵</p>
 <p data-bbox="528 840 624 869">白梅図賛</p> <p data-bbox="391 937 418 966">①</p>	 <p data-bbox="720 821 816 850">閑窓論画</p> <p data-bbox="926 830 1145 859">臨『顔平原争坐位帖』</p> <p data-bbox="912 927 939 956">②</p>
 <p data-bbox="507 1188 603 1217">白梅図賛</p> <p data-bbox="384 1304 411 1333">③</p>	 <p data-bbox="706 1226 788 1255">枯樹賦</p> <p data-bbox="953 1246 1035 1275">紫茄詩</p> <p data-bbox="912 1304 939 1333">④</p>
 <p data-bbox="466 1516 562 1545">白梅図賛</p> <p data-bbox="384 1555 411 1584">⑤</p>	 <p data-bbox="809 1574 926 1603">行書臨古帖</p> <p data-bbox="1035 1535 1063 1564">⑥</p>

扇面といえば、普通の紙と違って、紙の弧度及び折り目が創作の困難さを増し、書家によって扇面の創作形式もそれぞれ異なることは当然である。しかしながら、董堂の〈白梅賛〉と董

其昌の作品を比べてみると、扇面の弧度に基づいて、一番上の行をさっぱりと書いて、列の間は普通の扇面よりもっと広がっている。

さらに、画面の組み立てだけでなく、文字の方もだいたい董其昌の運筆、文字の構成法などを継承している。表では①と②は、「董」という文字であるが、①は董堂の〈白梅賛〉の落款であり、②は董其昌の行書落款である。文字を比較すると、両者とも縦方向に拡張されており、全体の字形がほっそりしているが、中の部分、即ち三角で表示する部分が逆に横方向に伸びている。③と④の「落」の字に見られる関係は、まず頭大脚小の造形（上の部分が大きく、洛の部分小さくなる）であり、その次が左低右高の字勢（筆のいきおい）であり、もう一つは三角を標示する部分を広くする造形である。

筆使いを比較すると、⑤と⑥番の「酒」という字が起筆の部分（円で標示する部分）は「露鋒平入」の特徴を示している。言い換えれば、機敏さを感じさせる起筆は、前の字を引き継ぎ、すばやく筆鋒を押し、「トナー」という唐突に入れる特徴を示す。

そして、図に示すように、中井董堂の扇面〈白梅賛〉中の章法、文字造形、筆使いは、董其昌の特徴と極めて近い関係にあることが明らかになる。



図2-3 中井董堂『行書七絶』

积文 日射嫣紅安石榴、波涵空翠木蘭舟。
美人調笑渡江去、半榻柳風棋不收。

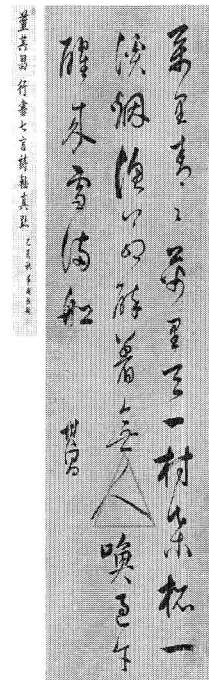


図2-4 董其昌『行書七言詩軸真跡』

积文 萬里清江萬里天、一村桑柘一村煙。
漁翁醉著無人喚、過午醒來雪滿船。

書は文字を素材にして創作するものである。したがって、その文字に対する最初の筆使いや造形は、時間の経過とともに書風がいかに変化しても、その基本造形はほとんど変わることがない。¹⁰⁾

もう一つの作品をあげてみると、図2-3の『行書七絶』という掛幅は、縦が123センチ、横が27センチの大きな幅の作品である。中井董堂は、中国元時代の郭鈺の『四時詩』の二番目の詩を行書で書き、落款を「董堂」にして、その下に、「敬義之印」と「蠅虎外史」の朱文方印を押している。

前述のように、書法作品の長条幅形式は、明末清初にアクセサリーとして出現していた。しかも、長条幅の創造形式は、書家の好みによって、文字の布置や文字造形も各々の個性を持っていることがある。

この作品の文字が右に傾くことがはっきりと見て取れ、言うまでもなく、一つの文字では、墨の濃さが字形によって調整されている。文字と文字の入り組みが平均的ではなく、大小交互に並び、文字の造形と作品の構成法が董其昌の「奇正の説」を十分に表している。

「奇正の説」といえば、ただの文字ではなく、作品のリズムを含めて、奇しき外見であっても、内実は創造の技巧と感情を一体にしたもので正しいという書法創作理論である。

書を作るに最も忌むところのものは、位置の等均なり、且つ一字中の如きにも、須らく収あり放ありで、精神の挽く處あるべし。王大令の書は、従って左右並頭のものなく、右軍は鳳翥鸞翔の如く、奇に似て反って正なり。米元章いふ、大年の千文は、それ偏側の勢ありて、二王の外に出づるを觀ると。これ皆布置の當に平均すべからず、當に長短錯綜して、疎密相間すべきと言へるなり。¹¹⁾

さて、董其昌の長条幅形式の作品を挙げてみると、「万」の字から「天」の字まで一気に書いて、「万里天一村」の濃い墨色と隣の「醉著無人喚」の薄い墨色との落差が視覚的に良いバランスを示している。図で示すように、三角で標示している部分は結体に締まりがなく、ほかの文字の緊密な結体と鮮明に対照的になっていることが「疎密相間」という布置の規則を守っている。中井董堂と董其昌の作品を比較したところ、両者の関連性が一目で見て取れる。しかしながら、中井董堂があまりにも作品の秀麗さを表現しなかったために、用筆のみならず章法も羸弱する嫌いがあった。

10) 劉作勝『黄檗禅林書の研究—隠元を中心に』、九州産業大学芸術学会研究報告、328頁。

11) 董其昌撰、八幡關大郎譯註『畫禪室隨筆』、春陽堂書店出版、1924年4月20日、5頁。

第三章 池大雅を中心として

池大雅は江戸時代後期の文人画家及び書家で、その作品の作風は多様である。しかも、単なる表面的な多様性ではなく、作風の変化や技法も多様である。特に、大雅は「日本南画の祖」と言われ、中国の士大夫に憧れを抱き、絵画と書と漢詩を一体化させ、絵画によって詩的な世界を創り上げた。

大雅の書は、当時流行した唐様の書風に基づいて、10代にして篆隸楷行草の五体を自由自在に駆使していた。書風は基本的には明清の文人的な品格を示すものであるが、正統な書風に追随せず独自の作風を切り開き、「法帖から脱却する」と云う書法理論を唱えたことは、董其昌による「奇想派」の書画観念と一脈相通ずる。一方、池大雅の代表作の『瀟湘八景図』、『四季山水図』、『五君詠図』などを見ると、「書画一体論」を貫いていることが判明し、書と絵画を完璧に調和させるために、賛の書体や書風も画風と共に変化させている。ここでは池大雅と董其昌の作品を比較検討し、「書画一体論」に関する両者の「共通性」と「相違性」を明らかにしたい。

第一節 大雅という人物

池大雅（1723-1776）は、姓は池野、名は勤、江戸時代後期の文人画家及び書家である。既述の述べているように、江戸時代の日本社会は政治から文化まで中国の影響を深く受けているが、

池大雅もその例外ではない。「池大雅家譜」の記録によれば、享保十四年（1729）に七歳の大雅は三条川端の檀王寺内清光院一井に書を学び、同年十月十五日に宇治・黄檗山万福寺で、山主第十二世杲堂元昶の面前で揮毫し、禪師から「七歳神童書大張、筆長身短妙相当、幼齡愛爾能如此、可比禹偁曾作章。」という賛美の詩を貰っていた。つまり、まだ幼い大雅が大字を書く様子を、身体の割に筆が長く見えると表現し、九歳にして文章に長じた云う中国北宋時代の詩人・王禹偁に比較し得ると賞賛する。¹²⁾ 大雅の七歳の書は現存していないが、十二歳の作品『独

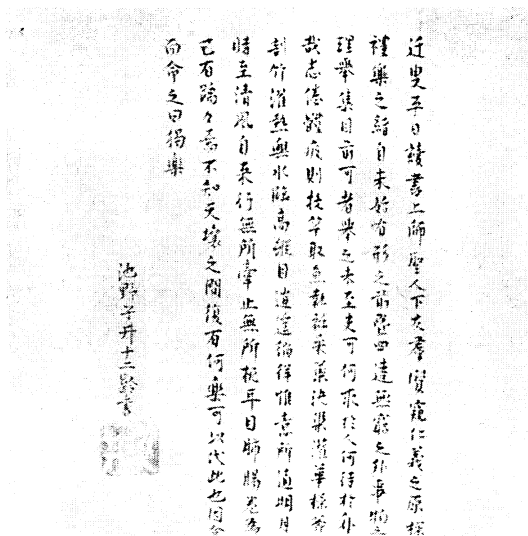


図3-1 『独楽園之記』 池大雅美術館コレクション

12) 京都国立博物館『池大雅・天衣無縫の旅の画家』、読売新聞社、2018年4月7日、26頁。

楽園之記』が残されている。作品から見ると、其の筆遣いは沈着でこなれおり、画面の組立ても円熟味が示している。この作品は平板ではあるけれども、しっかりした基礎を持っていることから、未来の大成十分に予感できるであろう。一方、呆堂の「神童」という極めの賛美する言葉も決して社交的な敷衍ではない。

元文二年（1737）、大雅十五歳の頃、「菱屋嘉左衛門と名を改む。二条樋ノ口にて母とともに居す。別して孝心なり。此時始めて画扇を売初め、唐画を扇子に画す。尤も八種画譜を做ふ。袖亀堂と号す。友人望月照溪と漢画法を学ぶ。」と『池大雅家譜』に記載されており、『季廻記』には「望月照溪の好意に因り画法を学ぶ。又性理学士兼書家を以て目せらるゝ桑原為溪に従つて書を学ぶ」とある。¹³⁾ ここで言及された『八種画譜』は中国明末の黄鳳池などによって編纂され、江戸の寛文十二年（1672）における和刻本が刊行され、より広く普及している。

元文三年（1738）翁十六歳。二条樋ノ口に居り、印彫店を出す。この時翁初めて柳太夫に謁す。其の後翁郡山へ行って柳太夫の家に三年客たり。時に先生に画法を問う。¹⁴⁾

池大雅は十六歳の時、柳沢淇園（1706-1758）に出会い、芸術に目を開かれたと思われる。柳沢淇園は、幼少の頃から藩邸においてエリート教育を受け、文武・諸芸に優れた才能を示し、13歳から同藩の儒官である荻生徂徠やその高弟服部南郭に儒学を学び、細井広沢に師事して書を学んでいた。興味深いことに、細井広沢の子である細井九皋は、江戸時代中期の書家・篆刻家で、著書の『墨道私言』に、董其昌に関する評論を載せていて、師承関係から推測すれば、池大雅は董其昌の書に触れる可能性があったわけである。

凡長崎へ来唐人は皆商人にて、文雅なきものども也、学士大夫のことは不知なり、可亭草亭愛亭など云。董其昌流のあやしき也、其昌流のほか、今の唐人に子昂、徵明、枝山の風を不見、一統に其昌風なり。¹⁵⁾

清の康熙帝、好董其昌の書を國中皆其昌の風となる、今の長崎へ来る商客も皆其昌風なり、文徵明、枝山の風の筆跡を見ず。¹⁶⁾

其の一方で、柳沢淇園のおかげで、池大雅はもう一つ重要な文人画の学習資料の『芥子園画伝』を手に入れていた。『芥子園画伝』は中国の清時代に刊行された木版彩色摺画譜であり、元禄年間（1688-1704）に最初に日本へ舶載されていた。柳沢淇園の著作『ひとりね』には「絵を

13) 菅沼貞三『池大雅・人と芸術』、二玄社、1977年6月、13頁。

14) 菅沼貞三『池大雅・人と芸術』、二玄社、1977年6月、15頁。

15) 『日本書画苑』第一、「墨道私言」巻2、国書刊行会編、1914年、413頁。

16) 『日本書画苑』第一、「墨道私言」巻2、国書刊行会編、1914年、405頁。

描く人の常に見るべきは芥子園画伝也」と述べられている。前文に言及された『八種画譜』の普及と比較すると、『芥子園画伝』の輸入は少し遅れるが、系統的な画論であることと、網羅的な内容によって、画壇における其の影響の大きさは徐々に『八種画譜』を乗り越えて、池大雅や与謝蕪村を始めとして、特に文人画（南画）を中心とする江戸後期の画壇に深遠な影響を与えた。「実際、大雅の山水樹石や人物の描法等について本書を学んだ形跡が認められ、「画式四種」は明らかに本書を下敷きとしている。和刻本が作られるようになる十八世紀半ば以前には稀観書だったにもかかわらず、一介の町絵師にすぎない大雅がこれを参照できたのは、淇園をはじめとする知識人との親交があったからこそであろう。」¹⁷⁾

さらにまた、『池大雅家譜』によると、寛保元年（1741）に大雅十九歳の時、初めて書家・篆刻家の高芙蓉及び書家の韓天寿と親しく交わり、互いの芸術活動大きな影響を与え合ったことは周知のことであろう。

第二節 文人画論

既述の通り、『八種画譜』と『芥子園画伝』の二つ中国の画譜は、池大雅の学習過程において非常に重要な資料である。しかも、この二つの画譜は、池大雅にとって単なる画法の参考資料であっただけではなく、彼の芸術にとっても理論的な指針を与えていたと考える。それでは『八種画譜』と『芥子園画伝』が大雅にどのような影響を与えたのかを次に述べてみたい。

まず、江戸時代において日本に輸入された中国の画譜にはどのようなものがあったのかについて、大庭脩氏の収集された『齋来書目』¹⁸⁾と『商舶載来書目』¹⁹⁾に基づき日本に輸入された画論資料の統計を作成し、表3-1・表3-2とした。

表3-1 『齋来書目』に江戸時代日本に輸入された画論資料状況一覧表

日本暦	西暦	積載唐船	画論資料	部数
享保四年	1719	二十九番南京船	芥子園画伝	二部
宝暦九年	1759	十二番船	画譜初集	五部五套
宝暦九年	1759	七番船	画傳全三集	一部三套
寛政六年	1794	寅貳番南京船	十竹斎画譜	二十部二十套
寛政六年	1794	寅貳番南京船	書画譜	二部十六套
寛政六年	1794	寅貳番南京船	画譜初集	十部十套
寛政六年	1794	寅貳番南京船	国朝画徴録	十部十套
享和元年	1801	酉四番船	芥子園画伝初集	三部一套

17) 京都国立博物館『池大雅・天衣無縫の旅の画家』、読売新聞社、2018年4月7日、56頁。

18) 大庭脩『江戸時代における唐船持渡書の研究』資料編、関西大学東西学術研究所、1967年3月1日、241～263頁。

19) 大庭脩『江戸時代における唐船持渡書の研究』資料編、関西大学東西学術研究所、1967年3月1日、659～739頁。

文化二年	1862	丑三番船	芥子園書畫譜	十部
文化二年	1862	丑四番船	芥子園書畫譜初集	五部
文化二年	1862	丑五番船	芥子園書畫傳初集	百部各一套
文化二年	1862	丑六番船	芥子園書畫傳	一部三套
文化二年	1862	丑七番船	芥子園書畫傳	二十七部各一套

表3-2 『商舶載来書目』に江戸時代日本に輸入された画論資料状況一覧表

日本暦	西暦	画論資料	部数
享保四年	1719	芥子園書畫傳初傳	一部十本
享保八年	1723	芥子園書畫傳全集	一部三套
享保八年	1723	容臺集	一部二套
享保十七年	1732	畫禪堂隨筆	一部
延享四年	1747	畫苑補益	一部一套
宝暦十二年	1762	明畫録	一部一套
宝暦十三年	1763	書畫苑	一部二套
明和二年	1765	江南名勝図詠	一部一套
明和二年	1765	図絵宝鑑	一部一套
安永元年	1771	清河書畫舫	一部二套
寛政三年	1791	名畫記	一部一套

以上のように、『芥子園画伝』が享保四年頃（1719）に初めて輸入され、その後も長い期間にわたって不断に日本に輸入されている。また、ほぼ十五種類の画論資料が輸入され、董其昌の『容臺集』及び『畫禪堂隨筆』も含めて、書と画を合わせたの鑑賞録としての『書画譜』、『明画録』なども江戸時代の文人画の直接資料になったことも明らかである。

日本に輸入された画論資料が、具体的にどのような書物であったのかについて、大庭氏の整理した『大意書』²⁰⁾に基づいて、一つの例を挙げてみよう。

萬延元年大意書断簡 長崎市立博物館蔵聖堂文書

書畫傳習録 一部一套八本

右ノ書ハ明王口端輯スル所、書論畫論各一卷、蓋其年ノ創起ヨリ中間体制ノ変更源流派別等ヲ論ス、又周秦以来書畫を善スル人ヲ叙列シ、其小傳ヲ挙テ、其徳行事業ヲ略記シ、己カ品評論贊スル附スル者、之ヲ叢談ト云ニ事各六門アリ、道德事功風節文章逸邁雅韻、是ヲ書一事ノ六門トス、而其書沈晦シテ、人間ニ行レサル者、久シ清人呉郡ノ嵇承咸偶坊間ニ之ヲ得、其精致ヲ喜ヒ、乃検討シテ註釈シ亦其宋元ニ限ルヲ憾ミ、明代ノ諸名家ヲ取テ一集トナシ、書畫続録ト曰更ニ其邑中ノ諸前輩ヲ採（以上原1丁目分）録シ、且孟端ノ

20) 大庭脩『江戸時代における唐船持渡書の研究』資料編、関西大学東西学術研究所、1967年3月1日、265～450頁。

遺漏ヲ補ヒ、亦漢以後清ノ中世ニ至ルマテヲ拾掇シ、一集トナシ、梁溪書畫徴ト曰共ニ其
 体例王氏ニ摹倣遂ニ合セテ、十干ヲ以集ヲ分ツ、嘉慶十八年ノ自序相見エ申候²¹⁾

とあるように、『書画傳習録』は、明初の王穉登（王穉）によって編集され、書論・画論各一巻となっており、源流や流派などを検討して記され、書画名作を採録した本である。しかも、多くが明清の書画作品を中心に編集されていることも明らかになっている。

3.2.1 『八種画譜』

前述した『八種画譜』と『芥子園画伝』の内容を取り上げて、大雅との関連を考えてみたい。『八種画譜』は、中国明末に成立した八種の画譜の総称で、「六言唐詩画譜」・「七言唐詩画譜」・「梅竹蘭菊四譜」・「木本花鳥譜」・「草本花詩譜」という六種が明の黄鳳池によって編集され、「古今画譜」が明の唐寅編、そして「名公扇譜」が明の張成龍編で、全てで八種として天啓二年（1622）に刊行された。『八種画譜』の全体を見渡すと、主に詩画の形を採用し、半分が手本と

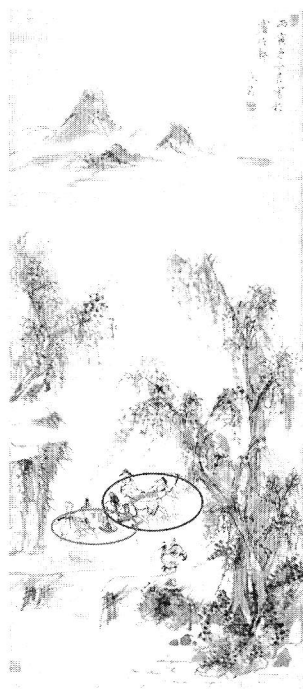


図3-2 『柳溪渡涉図』
 千葉市美術館蔵

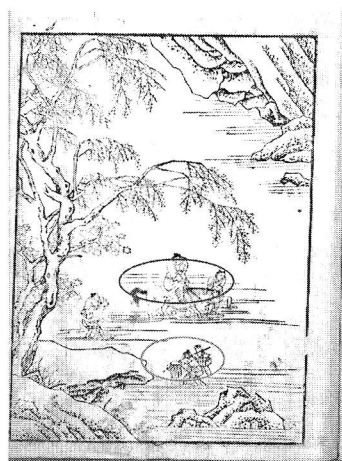


図3-3 『古今画譜・十五』

21) 大庭脩『江戸時代における唐船持渡書の研究』「大意書」、関西大学東西学術研究所、1967年3月1日、429頁。

して描かれたものであり、半分は画と一致する詩・画論を記したものである。

その内容は、画論、画法、画訣のたぐいの論説と、手法を細かく分類した図式が主要な部分を占め、また、それに名家の画譜を模範として加えたもの、それに題詠の詩を配する。時には詩をまとめて別に付録とするものもある。この内容が、すべて一時に具備されるとはかぎらず、其のいずれかに限定されるものもあり、時には画譜や詩だけが別に掲載されることもある。²²⁾

図3-2は池大雅二十四歳の作であり、図3-3は『八種画譜』の「古今画譜編」の第十五幅である。図のように、画面の三組の人物及び柳溪の構図も非常に似ているので、大雅によって、『八種画譜』をもとに、三組の人物を再結合し、遠山を付け加えた作品であることが疑う余地がない。

既述のとおり、池大雅は、十五歳で扇面画を売り始めており、その際に中国絵画を扇子に描く時に『八種画譜』を参考としていた。しかも、池大雅の代表作の『瀟湘八景図』、『四季山水図』、『五君詠図』などを見ると、『八種画譜』のような「詩書画調和」の形も、大雅の「詩書画一体」の創作観念の基礎となったことが明らかである。「詩書画調和」という形は、詩・書・画の三つが互いに協調し合って調和された芸術形式であり、いわゆる詩・書・画の三絶である。

3.2.2 『芥子園画伝』

「芥子園」は清初の名士李笠翁の金陵（今南京市の別称）にあった別荘の名前である。李笠翁によって書かれた「芥子園画伝序文」から見ると、『芥子園画伝』は四集から成っているが、李笠翁は最初、初集だけを意図していたことがわかっている。沈心友は李笠翁の娘婿であり、彼が家蔵した李長衡によって描かれた「山水の下絵」が四十三頁ある。沈心友は、山水画家の王安節に依頼して山水図を整理・増編し、三年間かかって一百三十三頁になった。整理された山水図部分は、山水の描く技法を一筋ずつ細かに分析し、さらに歴代の有名な山水を模倣して付け加えた。康熙十八年（1679）に、山水図を愛する人々のために、李笠翁の大きな協力で一百三十三頁の山水画譜が刊行されていた。第二、第三集は、沈心友が当時の名畫家の諸昇、王蘊に頼んで、「竹蘭梅菊譜」と「草虫花鳥譜」を康熙四十年（1701）に刊行したものである。嘉慶二十三年（1818）に、当時の書估は丁鶴洲によって編集された「写真密伝」をもとにして、仙仏図、賢俊図、美人図、図章会纂を加えて、『芥子園画伝』の第四集として刊行された。『芥子園画伝』は、系統的な絵画の教科書として、初集が出版されて以来、中国の文人達もほぼ皆一冊ずつ持っていると言ってよい。

その上、江戸時代における『芥子園画伝』流布の状況について、中田勇次郎氏は以下のように述べている。

22) 中田勇次郎「日本の文人画論」『文人画論集』、中央公論社、1982年8月20日、243頁。

『芥子園画伝』が最初に日本へ舶載されたのは、元禄年間のことのように、荻生徂徠がこれ入手して幕府に献納している。正徳二年序の林守篤の「画筌」に引用され、享保四年には舶載された記録がある。寛延元年に至って、わが国で初めての初二三集の翻訓本が平安河南楼によって刊行された。そののちも翻訓本や注釈や訳本が多く刊行されて、文人画家の間で重宝されたことは従来の研究によって明らかなどである。²³⁾

『八種画譜』と比較すると、『芥子園画伝』の筆使いは自然であり、分類の筋道も明瞭で、着色も精緻で美しい。そして、江戸時代における『芥子園画伝』の普及は、『八種画譜』より遅れたにも拘わらず、日本文人画家に対する影響では『八種画譜』に勝ることも理解できるだろう。それでは、まず『芥子園画伝』に記載された画論について検討して見たい。

初集の初めに青在堂学画浅説をあげて画論を説いているのは、王概の編したものである。六法に始まり、去俗にいたるまでの十八則より成り、多く古人の画論を引用している。南斉の謝赫の「古画品録」、宋の劉道醇の「聖朝名画評」、宋の「林泉高致」、郭若虚の「図画見聞志」、元の饒自然の「画史会要」、夏文彦の「図絵宝鑑」、明の董其昌の「画禅室随筆」、王世貞の「芸苑卮言」などである。これらの諸論から要を取って、体系づけた形式になっている。²⁴⁾

その十六則の画論の中で、「分宗」・「運筆」・「用墨」の三則が董其昌の『画禅室随筆』に依るものであることが分かっている。

禅家に南北二宗あり、唐の時始めて分る。畫の南北二宗も、亦唐の時分れしなり、但だ其の人は南北にあらざるのみ。北宗は則ち李思訓父子の着色山水、流傳して宋趙幹、趙白駒・白驢となり、以て馬・夏の輩に至る。南宋は則ち王摩詰初めて渲淡を用ひ、鉤研の法を一変す。其の傳は張璪、荆・関、董・巨、郭忠恕、米家父子となり、以て元の四大家に至る。亦六祖の後に馬駒、雲門、臨濟の兒孫の盛あるが如し、而して北宗は微なり。之を要するに、摩詰の所謂雲峰石迹、迥に天機を出し、筆意縦横にして、造化に参ずる者なり。東坡は呉道子、王維の書壁に賛して亦云ふ、吾、維也に於て間然するなしと。知言なる哉。²⁵⁾

「分宗」というのは、董其昌が山水畫の系統を禅宗のように南宗画と北宗画に分けていること

23) 中田勇次郎「日本の文人画論」『文人画論集』、中央公論社、1982年8月20日、278頁。

24) 中田勇次郎「日本の文人画論」『文人画論集』、中央公論社、1982年8月20日、279頁

25) 八幡関太郎訳注、『画禅室随筆』、春陽堂書店版、卷二・畫訣、206頁。

を言う。一方は、李思訓父子をはじめとして職業画家の山水図であり、もう一方は、南宗画いわゆる文人画の山水図が王維を開祖の地位につけ、董源・巨然、元の四大家を呉派としてまとめている。董其昌の「南北宗」の分宗理論は、初めて職業画家と文人画家を分類した主張であるが、文人画家とは中国の士大夫を指す。言い換えると、文人画家は、画を売って生活する人ではないと言っている。しかし、文人の中には書画を売る人がいるわけだから、董其昌の分類は当時の文化状況を考えると、限界がある。特に、日本の社会には「士大夫」という階級がないし、文人画いわゆる南画の代表とみられる池大雅や与謝蕪村も、書画で生活していた職業画家であって、決して士大夫と見ることはできない。そして、文人画は特定の人々によって作られた絵画ではなく、色々な絵画様式の一つであるといえよう。しかし、この議論はいわば一人歩きをして、すべてこれで片付けようとする解説が生まれたことも事実である。

また、その影響力は、日本において、「南」の意味など何もないのに「南画」という言葉が定着したことを見ればよくわかるだろう。²⁶⁾

運筆と用墨の理論では、

古人云ふ、筆あり墨ありと。筆墨の二字、人多く識らず。畫にして豈に筆墨なき者あらんや。但だ輪廓のみありて皴法なき、即ち之を筆なしと謂ひ、皴法ありて、輕重向背明晦を分たざる、即ち之を墨なしと謂ふ。古人云ふ、石は三面に分つと。此の語は是れ筆にして亦是れ墨なり。之を参ずべし。²⁷⁾

李成は墨を惜むこと金の如く、王洽は墨瀋を澆して畫を成す。それ畫を学ぶ者は、毎に惜墨澆墨の四字を念はず、六法三品に於いて、思ひ半ばに過ぎん。²⁸⁾

ここでは筆墨について皴法の有無の別を述べている。筆の用いかたに精微な技法をほどこす場合と、墨の用いかたに微妙な技法をこらす場合とでは、画風が異なってくるので、このような筆と墨との用い方に観点を置いて論じている。²⁹⁾ 要するに、董其昌は山水図を描く手段としての筆墨を、山水図自体の審美内容に及ぶと主張しているのである。

筆法と墨法については、池大雅も種々の試みをしていた。二十代の後半を中心に、指や爪を使った「指墨画」を数多く描いている。「指墨画」は筆の代わりに指の腹や指先、爪などを用いて、一見すると、筆法とは関係ないようであるが、筆墨法を掌握した熟練の指使いでなければ、筆と同じように自由な表現を行うことができないであろう。大雅にとって、指墨画の実践、即ち筆墨法の実践は、自分の様式を成り立たせて重要な模索であった。

26) 宇佐美文理、『中国絵画入門』、岩波新書、2014年6月20日、170頁。

27) 八幡関太郎訳注、『画禅室随筆』、春陽堂書店版、巻二・畫訣、183頁。

28) 八幡関太郎訳注、『画禅室随筆』、春陽堂書店版、巻二・畫訣、189頁。

29) 中田勇次郎「日本の文人画論」『文人画論集』、中央公論社、1982年8月20日、357頁。

しかも、大雅は「王維が文人画の開祖」と認め、王維の詩によるさまざまな作品を創作したことから見ると、青年時期の大雅は、絵画を学ぶ資料として『芥子園画伝』を手本にして、技法にのみならず、その創作理論の影響を受けたことも一目瞭然であろう。続いて、池大雅の書画と理論から、彼と中国明末の文人、特に董其昌の関係を検討してみたい。

第三節 大雅の書画

3.3.1 書画一体論

池大雅の「書画一体論」を検討する前に、書画の関係および「書画一体」の歴代における著述について簡単に整理しておく。書画の関係に言及すれば、中国・明代の宋濂は「書与画非異道也、其初一致也。」と言っていた。書と画は異なるものではない、両者の源は同じであることを述べている。いわゆる「書画同源」は四つの方面から言える。まずは、書画の起源が同じであり、漢字の造字および運用の原理を六種類に分類し、それが六書と言われている。しかも六書の一つの「象形文字」というのは、自然の万物の形をかたどる上で、抽象されたものであり、絵文字の発展によって生まれたと考えられている。二つ目は、書と画を書くときに使う道具は、基本的には「筆・墨・紙・硯」である。その三は、同じな創作道具で運筆と用墨にも共通である。書画技法の関連性についての著述は色々あって、たとえば、晩唐の絵画史家の張彦遠は「書画の運筆は同じ技法を用いる。」と述べ、元代の書画家の趙孟頫は、「石は飛白の如く、木は籀書の如く、竹を描く時に書の八法を用いる。もし此のことを悟ったなら、書画は元々同じであることが分かる。」という。最後は、書画の創作目的は統一であり、「情」を伝えるために創作することであるという。

唐時代における書画の双方が、互いに浸透して宋時代に流行・展開し、元・明時代に高度なやり方で融合する。さらに、北宋の山水画家の郭熙は「人之学画、無異学書、今取鍾・王・虞・柳、久必入其仿佛。」といい、絵画を学ぶのは書を学ぶのと同じで、鍾繇・王羲之・虞世南・柳公権の筆法を用いれば、必ずそれらを彷彿させるものができる」と述べている。

以上のように、「書画一体」は、昔から文人たちに注目され、董其昌の論著の『画禅室随筆』にも書画の関係について述べられているが、「書画一体」であるにも拘わらず、書と画には相違があることも始めに言及されている。

士人は畫を作るには、當に草隸奇字の法を以て之を為るべし。樹は屈鐵の如く、山は畫沙に似、甜俗の蹊徑を絶去せば、乃ち士氣とならん。³⁰⁾

ここの「草隸奇字」と言うのは、草は草書、隸は隸書、奇字は字体が小篆に似る字を指す。要

30) 八幡関太郎訳注、『画禅室随筆』、春陽堂書店版、卷二・畫訣、173頁。

するに董其昌は、士大夫が絵画を描く時に草書や隸書の書法を用いれば、「美俗」な境地を避けることができると唱えている。

畫と字と、各々門庭あり。字は生なるべく、畫は熟なるべからず。字は須らく熟後に生なるべく、畫は須らく生外に熟なるべし。³¹⁾

ここには、書と絵画の理念的な違いを示し、書は「熟後に生になるべき」が、絵画は逆に「生外に熟なるべき」と言う。「熟」と「生」の相対する概念は禪宗の影響で書画に運用され、書の場合には古人の技法を上手に身に着けると、必ず「平淡・自然」に戻るが、絵画は逆にもっと熟練しないと行けないという。これ以外に董其昌は学書と学画の類似性を述べた。

玄宰畫於寶鼎齋中。余嘗謂右軍父子之書，至齊，梁時風流頓盡，自唐初虞，褚輩一變其法，乃不合而合，右軍父子殆如複生。此言大不易會，蓋臨摹最易，神氣故難傳故也。巨然學北苑，黃子久學北苑，倪元鎮學北苑，等學一北苑耳，而各各不相似，使俗人為之，與臨本同，若之何能傳世也。³²⁾

王羲之と王献之の書は、齊・梁時代に至って、風雅が減少してゆき、唐初の虞世南と褚遂良によって書法が一変し、すなわち「不合」が「合」になり、王羲之と王献之の父子が蘇る如くである。臨模は簡単であるが、作品の神韻を伝えることは難しい。巨然是董源に学び、黄子久も董源に学び、倪元鎮も董源に学んだように、皆が董源に学んだが、画風はそれぞれ異なっている。もし俗人ならば、手本と同じように臨模したところで、後世に伝えることはできない。そこで董其昌は、書を学ぶことと絵画を学ぶことは、同じく必ず手本から脱却し、自己を表現すべきだと述べている。

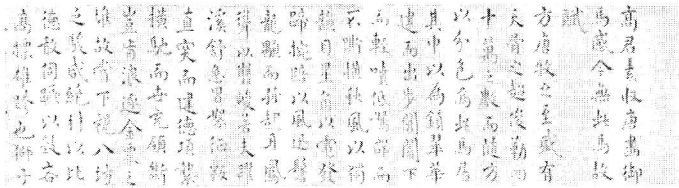
既述のとおり、池大雅は『芥子園画伝』によって絵画を学んだように、完全な模倣ではなく、画譜の一部を取り上げて、そこで自己の意識を付け加えて、新しい作品を制作した。書においても大雅は同じ理論を貫き通している。

ここで、池大雅の二つの臨書作品を採り上げてみたい。一つは池大雅が楷書で、米芾を臨模した『天馬賦』であり、もう一つは大雅の行書『日出東南隅行』である。『天馬賦』は、北宋の書画家・米芾（1051-1107）が、行楷書で書いた作品である。董其昌が何度も臨写したことがあって、現在、残されているのは行草書で書いたものである。池大雅によって臨模された『天馬賦』は、原本から離れているが、その筆遣いと首尾一貫した精緻な風格は、明らかに米芾の原本を受け継いでいる。一方、『日出東南隅行』と『董其昌臨天馬賦』を比べると、二つの作品と

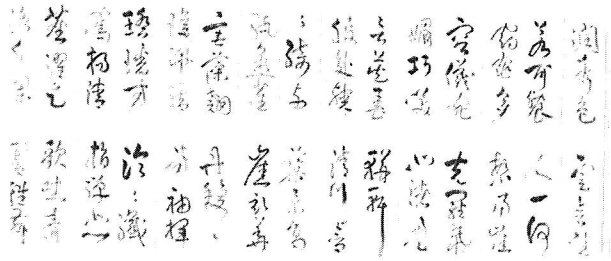
31) 八幡関太郎訳注、『画禅室随筆』、春陽堂書店版、巻二・畫訣、189頁。

32) 董其昌、『石渠寶笈初編』、巻五・山水卷。

も行草書で書かれ、特に墨法においては焦墨の使い方や墨色の変化など、大雅は董其昌の作品を参考にしたはずである。しかし、墨色の表現は、大雅の方がさらに大胆であり、鑑賞者に視覚的な衝撃力を強く与えるものである。そして、大雅は中国風に拘らずに、自分らしいスタイルを成り立たせていることが理解できるだろう。



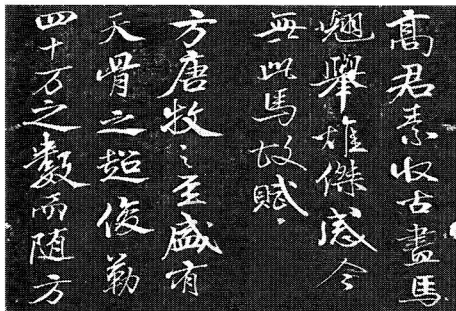
『天馬賦』池大雅
江戸時代 十八世紀
天授庵蔵



『日出東南隅行』池大雅
江戸時代 十八世紀
京都国立博物館蔵



『董其昌臨天馬賦』董其昌
台湾故宫国立博物館



『天馬賦』米芾

3.3.2 池大雅の絵画と書

さて、池大雅の実作を見てみよう。大雅の数多の作品から見れば、彼は非常に「書画一体性」を強調しているが、それは主に二つの方面に反映されている。一つは「詩・書・画」の三者の形式の調整を通じて、それらが一致した境地であり、たとえば、大雅の「十便十宜図」、「柳塘帰漁・山水図」、「四季山水図」などである。もう一つは、書の筆遣いを用いて絵画を描くこと、または絵画の形を取り上げて、書を書くことである。これについて典型的な作品は「唐詩五体書画帖」、「東山清音帖」、「江月遠眺図」などがある。紙幅に限りがあるため、ここでは「十便十宜図」と「江月遠眺図」の二つの作品を検討してみたい。「十便十宜図」（図3-4）は大雅と与謝蕪村が共同して描いた作品である。その題材は明末清初の劇作家の李笠翁、即ち『芥子園画伝』の序文を書いた人物が、彼の別荘伊園の生活を記した「伊園十便十二宜詩」に依るものである。大雅は「十便図」を担当し、詩の内容をもとにイメージと相応の絵画を作り、画面の右側に詩をきれいな細字で書き入れた。こういう形式は、中国の沈周の「東荘図冊」の作品を参考しているが、大雅は中国風や詩の内容に拘らず、自己の想像力と自由な表現を合わせて、「詩絶・書絶・画絶」という理想的な文人世界を作り上げた。まさしく「詩中、画あり、画中、詩あり」のように、詩を読んで絵画のイメージを知り、絵画を見ると詩的な世界が見られるということである。

池大雅の作品の中で、書と絵画の融合が最も傑出している作品は「江月遠眺図」（図3-5）だと思われる。無限の平野から、広い星空までわずかな線で長江の素晴らしい風景を表現し、再現する絵画というものを打ち破って、自由な形で大胆に描いている。近くの地面が中鋒の線で淡墨を用い描かれ、遠くの坂は側筆の線で焦墨を用いることによって、通常の「遠近法」による墨法を破っているが、画面は平遠と広々と感じられる。画面に自賛があり、それは杜甫の「旅夜書懐」の三、四句の「星隨平野濶、月湧大江流」である。大雅の書は画面と調和し、文字の造形は意のままに作られ、その墨色は絵画と気脈を通じている。

このことから、大雅による「絵画の形」の探求は、大雅自身の風格の生成に基礎を与えた。この点については、大雅と董其昌は、終始一貫して同じ理念を抱いていた。絵画は形こそが問題なのだ、ということは、すでに元末四大家が気づき、呉派がそれに従って絵画を描いてきた。そして、董其昌という偉大な人物がそれを大胆になし遂げることによって、いわば中国絵画は「形」に目覚めることになる。³³⁾ すべて述べたように、董其昌は「奇想派」と言われ、その「奇想」とは、書画に新しい「形」を生み出す発想である。書にも、絵画にも、新しい形を与えることは非常に難しいことであるが、わざと「形」を作るのではなく、画家や書家の精神を表出することが重要だということである。

33) 宇佐美文理、『中国絵画入門』、岩波新書、2014年6月20日、171頁。

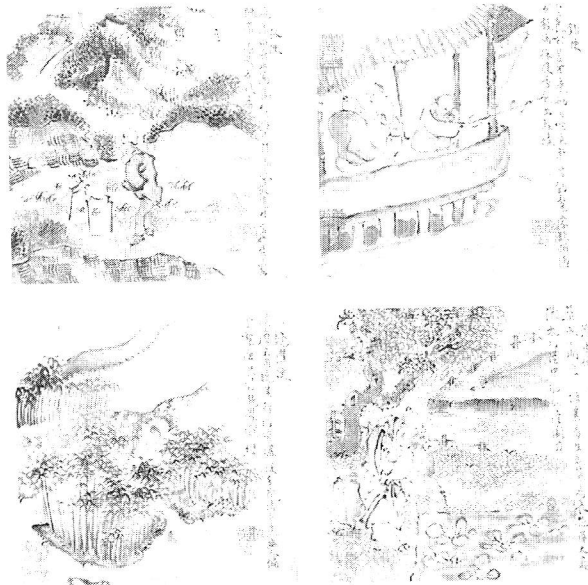


図3-4 池大雅『十便図』局部
公益財団法人端成記念会蔵

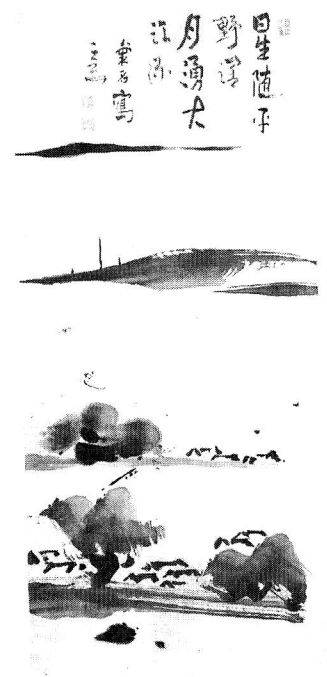


図3-5 池大雅『江月遠眺図』

大雅は二十代前半に、主に画譜によって絵画の構図や皴法などを身につけたが、二十代後半から日本各地を旅するようになってから、写生を描き始め、四十代以後に自己の様式を確立した。旅は大きな影響を与えたと言ってよい。写生は、中国の文人画家にとって欠かせないことであり、「去俗」ということにおいても非常に重要なポイントである。

『芥子園画伝』最後の画論は去俗論である。

筆の間には、稚気はあってもよいが、滞気があってはならない。覇気はあってもよいが、市気があってはならない。滞気があると画に生氣がなくなり、市気があると俗気が多い。俗気はとりわけ侵染されてはならない。俗気を去には別に方法はない。多く書を読めば書卷の気が上昇して、市俗の気が下降する。学ぶものは此のことを慎まなければならない。³⁴⁾

書画の俗気を取るために、数多くの本を読まないといけないと述べている。この説は董其昌によって唱えられ、周知のように、日本の文人達が、万卷の本を読み万里の道を行くことを文人の必須の条件としている。

34) 中田勇次郎「日本の文人画論」『文人画論集』、中央公論社、1982年8月20日、296頁。

上述したように、池大雅と中国文人達は、特に董其昌との関係を密にしていたはずである。しかし、作風からいえば、両者の影響関係を簡単に言うことはできない。当時の日中の社会環境、個人的要素、交遊なども含めて、作品に見られる体现された芸術理念は一致している。

結論

中井董堂と池大雅は、江戸時代の鎖国政策のため、中国に行けなかったため、中国文化に対する憧憬が人一倍強かった人物として、中国文化、特に董其昌の影響を受けていたことが明らかである。

中井董堂は、元明派の能書家として、書の文字からその形式まで、董其昌の渋滞しないさっぱりした筆運びを継承し、「奇正説」という書法創作の規則を守っている。中井董堂と董其昌の作品を比較すれば、両者の関連性が一目で見取れる。しかしながら、中井董堂があまりにも作品の秀麗さを表現しようとしたので、用筆のみならず章法も羸弱した嫌いがあるだろう。

池大雅は、日本書道史における異才であり、書風は基本的には明清の文人的な品格を示しているが、董其昌の秀麗な風格と違って、特に草書の方が一貫通した迫力に富んでいる。日本の文人画（南画）の祖として、書だけではなく絵画においても董其昌の理論を受け継いでいる。大雅は「書画一体」を文字通り貫いて、さらに視覚的な創作を重んじ、自由自在に自己の感情を表現した文人画家である。

端的に言って、書の創造力において二人は非常に大きな相違を示している。二人の書を学ぶ経歴や作品を比較すると、個人的な性格と才能をめぐっては、以下のように言うてよい。

まず、二人の職業が異なっていることと、その創作目的が異なっていたことが決定的である。中井董堂は儒学者として、詩文にも得意で、書の芸術性より実用性に傾斜があり、現存する作品は主に詩や賛の形式である。それに対して、池大雅は書画で生活していた職業画家であって、書画の実用性より芸術性に注目していたことから、草書・行書、さらに創作空間に厳しい「一行書」の作品の量が多量にある。

次に、書を学ぶことにおいて、二人は異なる観念を持っていたことである。既述のとおり董堂、章法にも結体にも運筆にも工夫して董其昌を模倣したために、書を学ぶ範囲が董其昌の書に限定された感がある。池大雅は、米芾の『天馬賦』や蘇軾の『赤壁賦』などを臨写した作品が残し、書家の高芙蓉と韓天寿との交友も彼の書に影響を与えている。いわゆる、百家の長所を取る上に自ら一家を成り立たせてことであろう。しかも、大雅の書は中国の正統な書風に拘らずに、独自の作風を切り開き、「法帖から脱却する」という書法理論に適っている。

最後に、書画が互いに入り込んでいることである。池大雅は、書家でもあるが、まずは文人画家である。画家であるため、作品の構図や視覚効果については、非常に強い観察力を持っている。さらに、大雅は「書画一体論」を貫き、書を書くときに文字の関係、墨色など、画面の

表現と見事に合わせている。

書と言えば、元々「芸術」ではなく情報を伝える「道具」である。しかし、物質の発展とともに、人間は精神的な満足を得るために、書を通じて感情や自己を表現することに力を入れた。中国の晋時代における書の「芸術自覚」から、明末書の「変形自覚」まで、書の形も「熟練・完璧」から「自然・拙」へと変わっていく。

現代芸術と古典芸術を比較すれば明らかであるが、古典芸術における形体の追求と比べると、個人意識を含める現代芸術は、物資以外の性格をより強く伝え、技法の成熟に伴って作品の形式化を避けている。いずれにせよ、江戸時代の唐様書法は、明末ロマン派書風を受け入れて、徐々に中国風を離れ、中国と比べて漢文を使うことが少ない日本社会にあっては、視覚的な側面が重視されがちとなり、日本の書は、中国の書よりも「芸術性」を深く感じさせるものになったといえるだろう。