

絵画史における中国と日本(二)

——文人画について(一)——

(一)

島田修二郎先生は「二つのちがった概念——南画と文人画について——」(国立博物館ニュース)四三号、昭和二十五年)において、南画には二重の意味があり、一つは江南つまり揚子江下流域の画の意であり、他の一つは董其昌の提唱した南宗画の意である。つまり一つは画風の地理上の相違、他の一つは流派的な区別をあらわす。董其昌は「人に南北あるに非ず」といっており、南画と南宗画は別のものである。文人画という語も董其昌以来の用語と思われる。しかし唐代から優れた画家はみな冠冕・士大夫や貴族・官吏など高い教養のある人だとされ、宋代になると六朝以来の画の原理である気韻生動について、士大夫や高士の高い人品が画にあらわれることである、気韻は人品であるという。千里の道を行き万巻の書を読むという画家の教養についても宋代以来言われていることである。董其昌においては文人画と南宗画は同じであると考えられ、文人画は

絵画史における中国と日本(二)

山岡泰造

人間類型の区別の上に立ち、南宗画は画風の流派的な特質をとらえているのである。

文人を近世市民社会の教養人と考えると、文人は自我つまり精神をもとにして世界を構成する人間である。それは神の造った世界を見る(観照する)中世貴族とは全く異なる。このような文人の性格について、島田先生の「詩書画三絶」(「書道全集」十七巻、平凡社、昭和三十一年)は周到な考察をしておられる。すなわち、中国に古くからある書画一致の説は、(一)起源論。書は文字を書くのであるが、その文字のものは象形文字であって、物の形をかたどっているとす。 (二)技法論。書と画との筆法が共通する、筆の運用の技法が共通する。単に基本的な筆法だけではなく、いろいろと分化した書法もそれぞれの特徴に応じて画法の上に応用される。とくに文人画特有の梅竹蘭などの墨画では、このような書画の筆法の融通が容易に行われるとする。(三)制作論。一人の芸術家がこの二つの芸術をかね具える、書または画の一筋でなくその両方に優れていること、

書画双絶であるが、更に詩文を加えて詩書画三絶が中国の教養人の芸術家の理想的なあり方と考えられた。すなわちある芸術人格のもつ異った面がそれぞれ書と画、さらに詩にあらわれるのである。ところで、三絶とか双絶というのは初めは必ずしも一人の作家、一つの作品に集まり具わっていることを指していない。古くはむしろ別々の人や作品を引きくるめていう方が多かった。宋になると画は物の形を写すのが主意ではなく、物の形を借りて人間の性情から発する意思を表現するものとされた。従って画の価値は作者の教養人品の高下によって定まるとされ、ここで文人画の理論的な基礎も与えられることになった。これも一つの同源論であるが、人間性の深さの中で共通の根抵をもつことである。(二)の例としては、蘇軾・蘇過父子、文同、米芾・米友仁父子、李公麟、晁説之・晁補之兄弟らがあげられる。詩文と書画を密接に結びつけたもう一つの要因は、画の題跋の発展にある。題跋が盛んになりだしたのは唐以来のことである。宋に入つては急速に流行することになり、北宋の後半期、殊に蘇軾、黄庭堅以後の文人画時代から詩文の一体を形作ることになった。画家が自作の画に題跋を書くほかに、師弟、知友の間で詩と画との応酬が繁く、それらは多くの題跋として画に書かれたと思われるから、自然、詩文と書画の共同作となったであろう。これは個人あるいは複数の人達がある意思をめぐって、詩書画による連作を生み出すことにもなった。以上、島田先生の所説を要約した。

(二)

中国絵画史に於ては唐宋の時代から流派的なものがあったが、二つの異なる流派が対立するものとして、学説まで伴つて出現したのは明の万暦年間である。これがいわゆる南宗北宗の説で、以後絵画史における正統・非正統といった見方の根拠ともなったのである。その南宗北宗の論について、及びそのような議論が生まれた社会的・歴史的状况について、俞劍華の「中国山水画的南北宗論」(一九六三年三月、上海人民美術出版社)に基づいて概観してみよう。俞劍華はまず明代の画家及び画論家の諸説を紹介する。

万暦以前においては絵画史を対立する二つの流れとして捉えることはなく、一筋の流れが変化して行くと考ええる。例えば宋濂の「画原」においては、顧愷之・陸探微から一変し、次いで閻立本・呉道玄の後に一変し、関同・李成・范寛の三家が出てきて一変したという。ここで注目すべきは、王維と李思訓、そして荆浩が出てこないことである。宋濂の見方は王世貞の「芸苑卮言」ではより発展して、人物画は顧愷之・陸探微、展子虔・鄭法士から張僧繇・呉道玄に到る間に一変し、山水画は李思訓・李昭道父子に至つて一変した。山水画は荆浩・関同・董源・巨然で一変し、李成・范寛で又一変し、劉松年・李唐・馬遠・夏珪で又一変し、更に黄公望・王蒙が出て又一変した。そして趙子昂は宋人に近く人物画に秀れ、沈周は元人に近く山水画に秀れた。趙子昂と沈周をそれ以前の画家と比較してみ

ると構成はしっかりしているが表現は繊細である(具体而微)。米芾・米友仁父子と高彦敬は表現を簡略にして雰囲気重視し(以簡略取韻)、倪瓚は上品で表現に力強さはないが、美しい形を追求している(以雅弱取姿)。この画家たちは一流ではあるが、一家を立てるほどではない(宜登逸品、未是当家)。以上のように述べている。王世貞においては王維が出てこない点が注目され、董源・巨然の江南画派を推賞した米芾の考え方が取り入れられており、呉鎮が抜けていることは元の四大家の地位がまだ確定して居なかったことを示し、文徵明が登場しないのも、沈周・文徵明のラインが未だ明確に評価されていなかったことを示す。「芸苑卮言」はまた、李思訓・李昭道の山水画は精工ではあるが細かすぎて平板になる嫌いがあり、王維は景外の趣を追求したが未だ充分でなく、関同・董源・巨然に至って山水の真趣を表現することができ、李成に至って絶頂を極めたとする。ここでは李思訓・李昭道と王維との間に画風の差を認めながら、一括して関同・董源・巨然の前段階とする。そして関同・李成・范寛の華北と、董源・巨然の江南の画風の差も強調しない。文徵明も、上古の画は墨法よりも設色を重んじて青緑を多用するが、中古になって浅緑に水墨で染出するようになった。上古の画は神を尽くし、中古の画は逸に入るが、それぞれに存在理由があって優劣を論ずることはできないといっている。文徵明はまた、郭熙の山水画を李思訓・李昭道の筆法を得たものとし、まだ夏珪の「晴江帰棹図」について范寛を学んだ夏珪がこの巻では王洽が董

源・巨然・米芾といった画風をとり入れており、さまざまな画風が入り交り兼備されているという。「文徵明題跋」文徵明の友人唐寅は、文徵明の「関山積雪図」について、李思訓・李昭道の筆法と、王維・趙千里の筆法が交じり合っているという。「唐寅題跋」何良俊の「四友斎画論」は、画家にはその流派の伝統があってそれを混淆することは出来ないとして、白描人物画では鉄線描と蘭葉描の二流を指摘し、山水画では、関同・荆浩が一家、董源・巨然が一家、李成・范寛が一家、李唐も一家をなすとし、これら数家が手本とすべき正脈であるという。馬遠と夏珪は傑出しているが、これらは唯院体であるといつて、院体軽視の口吻がある。そして何良俊は行家と利家、すなわち職業画家と文人画家の区別を行つて、前者に戴文進・呉偉・杜瓊・周臣、後者は沈周・唐寅・文徵明・陳淳をあげているが、両者の優劣は言わない。杜瓊の「東原集」も李思訓・李昭道の金碧山水、王維の水墨山水の別を先づあげるが、流派の祖とは考えておらず、荆浩・関同・郭忠恕・董源・巨然・王詵・李唐・閻次平・米芾・米友仁・馬遠・夏珪を併列し、次いで趙子昂・銭選・黄公望・倪瓚・呉鎮・陳琳王蒙・趙原に及び、これらを王維の一派と考えている。俞劍華は反宗派説として王履の「華山図序」をあげ、馬遠・馬麟・馬麟・夏珪・夏森の五子を奉ずる王履は、専門を固守しないから宗があるとはいえないし、前人の軌轍から遠いわけでもないで宗がないともいえない。自分は宗と不宗の間であるといっている。

南宗北宗分宗説は明の万暦年間に莫是竜・董其昌・陳繼儒の三人によって提唱されたという。この三者は立場を同じくする友人で、自己に対立する画派をその淵源まで溯ってまともに否定しようとしたのである。莫是竜は「画説」において、禪宗が南北二宗に分れたのは唐時代であるが、画も唐時代に南北二宗に分れた。但し画家の出自に南北の別があるのではない。北宗は李思訓・李昭道父子の著色山水から始まって、五代南唐の趙幹、宋の趙伯駒・伯驥兄弟、馬遠、夏珪らに受け継がれた。南宗は王維が渲淡を用いて鈎斫の法を一変したのに始まり、唐の張璪、五代の荆浩・関仝・董源、宋の巨然、米芾・米友仁父子、元の四大家へと受け継がれた。そして禪宗の六祖慧能の後、馬駒、雲門、臨済の流が栄えて、神秀をはじめとする北宗が衰微したように、画でも北宗が衰えて南宗が栄えたのであるという。この莫是竜の「画説」の十二条は、董其昌の「画旨」と「画眼」の中にも、多少の字句の変更はあるが、見出される。余紹宋の「書画書録解題」によれば、莫是竜の生卒年は不明であるが、彼の父の莫如忠は正徳三年（1508）に生まれており、董其昌より四十七歳年長であるから、莫是竜は董其昌とほぼ同年配か多少年長と推測される。「画説」は陳繼儒の「宝顏堂秘笈」中に附刊され、又「四庫提要」及び「明史藝文志」に載っているので本人と著作として疑いないものであるが、董其昌の著作は本人の手に成るものではなく後人の輯録によるものであるから、同郷の友莫是竜の言説が誤入することもあるのではないか。董其昌の「画禅筆随筆」は清初

の楊補の輯録したものであり、他人の文字が闖入することもあり得る。董其昌の「容台集」別集には「画旨」百五十五則を収めているが、その中に「画説」がある。別集は董其昌の孫董庭が輯録し、陳繼儒が序を作っており、この時董其昌は七十六歳で健在である。

「容台集」は「四庫提要」に見えず、莫是竜の「画説」は著録されておらず、「画旨」には「画説」について言及していない。従って別集輯録以後、「画説」が莫是竜の著作として著録されたとも考えられる。以上が愈劔華の推測である。いずれにしても華亭（上海）の文人・画家の仲間である莫是竜・董其昌・陳繼儒の三人の間で南宗北宗論が生まれたものと考えられる。董其昌の「画旨」は「文人の画は王右丞より始まり、其后、董源・巨然・李成・范寛を嫡子となし、李龍眠・王晋卿・米南宮及び虎兒（米友仁）は皆、董・巨より得來し、直ちに元の四大家黄子久・王叔明・倪元鎮・呉仲圭に至り、皆其の正伝なり。吾朝の文（徵明）・沈（周）は又、遠く衣鉢を接す。馬（遠）・夏（珪）及び李唐・劉松年は又これ大李將軍（李思訓）にして吾が曹のまさに学ぶべきものに非ず（学び易きものに非ず）」とあり、文人画・非文人画を言って南北宗を言わず、南宋画院の画家李唐・劉松年・馬遠・夏珪を排斥している。ここでは南宋画院体画を復興した明の画院の画家及びその系統につながる職業画家に対する攻撃の意図がよりはっきりしている。

陳繼儒の「偃曝余談」では、「山水画は唐より始めて変ず。蓋し兩宗あり。李思訓・王維是なり。李はこれ伝えて宋の王詵・郭熙・

張挾端・趙伯駒・伯驩となり、以て李唐・劉松年・馬遠・夏珪に及ぶ。皆な李派なり。王はこれ伝えて荆浩・関同・李成・李公麟・范寛・董源・巨然となり、以て燕肅・趙令穰・元の四大家に及ぶ。皆王派なり。李派は板細にして士気なし。王派は虚和蕭散、これ又慧能の禪にして神秀の及ぶところに非ざるなり。鄭虔・盧鴻一・張志和・郭忠恕・大小米・馬和之、高克恭・倪瓚の輩に至っては又、方外不食烟火の人の如く、別に一つの骨相を具うる者なり。」と言い、南北宗も文人画も言わないが、李派と王派の画風の相違を挙げたことと、両派の外に、あるいは王派とは別に一群の画家達をとり出した点に注目すべきであろう。

以上、莫是龍・董其昌・陳繼儒について、俞劍華は、大体同じ主張をしているが、画家の系列自体が必然的なものでないので、三人の間に相異があることと、浙派(宮廷画院系職業画家)を直接攻撃していないことを指摘している。そして莫是龍は南宗は良く北宗は悪いといっているのではなく、南北宗及び各画家のよい所を採り上げ集大成して自分で制作すれば文徵明や沈周にも比肩することができるといふ。董其昌も、李思訓は海外の山、董源は江南の山、米元暉は南徐の山、李唐は中州の山、馬遠・夏珪は錢唐の山、趙子昂は苕霅の山、黄子久は海虞の山と、それぞれ真山を描いているといっている。そこでは宗派や優劣を言うことはできず、画く対象が異なるれば、画法もおのずから異なるのであって、それを混同するのは不可能であるといっている。又、山水画の構図や皴法(タッチ)につい

てはそれぞれ流儀があつて混淆してはいけませんが、樹木の表現についてはすべてに共通するものがあるとも言っている。又、趙令穰・伯駒・伯驩は研にして甜ならず、董源・(巨然)・米芾・高克恭は縦ではあるが法あり、両家の法門は鳥の双翼の如きものだとも言っている。また北宗の李昭道一派の趙伯駒・伯驩兄弟を称揚して、精工を極めると同時に士気があるといい、それをつぐものに元の丁野夫と銭舜拳をあげ、更に仇英に及び、仇英は董源・巨然・米芾らが禅の頓悟のようにあるとき瞬時に如来の境地に入ると異つて、劫を積んで菩薩になるのであるという。やはり北宗に属し、南宗側からの直接攻撃目標にされることの多い夏珪についても、李唐を師として更に簡率を加え、米芾・米友仁の墨戲をとり入れているという。しかし王維については、唐代に一人のみといつて、皴法・渲染法によつて山水画を一変したことを強調するが、これこそ董其昌が意図的に行つた独自の主張である。ただしこれは単なる主義主張であつて、歴史的事実ではない。同郷の画家顧正誼と莫是龍について、前者が専門名家であるという点で北宗とし、後者が出て南北二宗に分れてきたというが、両者は共に元の四大家を学んでいる。結局、董其昌においては、南北二宗は絵画の二つの類型であるが、優劣の評価ではないといえるであろう。莫是龍・董其昌・陳繼儒の三人が李思訓・李昭道と王維とを対置してその差異を強調したことは、松江(上海)の画風の特徴に対応するものであり、絵画的な事実あるいは評価とは無関係な、単なる主張である。

ところが、呉派文人画が盛行し、浙派は衰微して殆んど消滅する
 明末から、董是昌を継承する清初の四王呉惲が正統となる頃、南北
 二宗論は次第に正派邪派といった価値評価を強調するようになった。
 蘇州の画家沈頴の「画塵」は次のように言う。「禅と画は俱に南北
 宗あり。分るるも亦同時なり。氣運もまた相い敵うなり。南は則ち
 王摩詰、裁構淳秀にして、韻を出して幽澹なり。文人の開山と為す。
 荆関宏瓌、董巨二米、子久叔明、松雪梅叟迂翁の若きは、以て明の沈
 (周)文(徵明)に至り、慧灯無尽なり。北は則ち李思訓、風骨奇峭
 にして、揮掃して躁硬たり。行家の建幢を為す。趙幹、伯駒、伯驥、
 馬遠、夏珪の若きは、以て戴文進、呉小仙、張平山の輩に至る。日
 に孤禅に就き、衣鉢は塵土たり。」南宗は文人、北宗は行家とし、
 戴進・呉偉・張路という宮廷画家の名を挙げて貶す点に特色がある。
 清初四王の一人王時敏は「西廬画跋」において董源・巨然を宗と
 すべきを言い、唐宋以後、画家の正脈は元の四大家、趙子昂、沈周、
 文徵明、唐寅、仇英、董其昌と続くといひ、王鑑は「染香庵画跋」
 において、董源・巨然の外は外道であつて正脈は元の四大家から沈
 周・文徵明・董其昌と相伝されていると云う。王原祁の「麓台画
 稿」も董源・巨然において規矩准繩が具わつたとし、元の趙子昂、
 高房山、四大家がそれぞれ新思を出したとし、南宗を正脈とする。
 四王にあつては王維に代つて董源・巨然が祖師的な地位を占めてい
 る点が注目される。

清朝の收藏家安岐の「墨緣彙観」は乾隆八年(一七四三)六十歳の著

作であるが、山水画が李思訓・王維から南北兩宗に二分して、荆
 浩・関同・董源の後、北宋になつて全盛期を迎えたが、その間、傑
 出したものは皆王維の法を嗣いだものであつて渾厚天成で士氣が多
 かつた。政和年間に至り徽宗皇帝が絵事に究心してからは形似を尊
 重するようになり、これが南宋の趙伯駒・伯驥、馬遠、夏珪、李唐
 らに伝わつたが、山水は皆李思訓を宗とするものであつた。この間、
 米友仁と江貫道のみが董源、巨然に則り、元に至つては趙子昂が山
 水において董源を師とした。その他、高克恭、黄公望、王蒙、呉鎮、
 倪瓚及び元末の画家たちは各自門戸を立てたが、董源に発脈するも
 のが多かつた。明に入つて徐賁、王紱、劉珏、沈周、文徵明らは皆
 董源を宗とし遠く衣鉢を接している。明末に華亭に董其昌が継起し
 て、宗風が一変し、清朝に至つて王時敏が出、更に王鑑、王翬が出
 て呉下に三王ありと称せられた。倪瓚、黄公望、董源、巨然の伝は
 ここにある、と云う。浙派は既に明末に消滅して呉派は攻撃目標を
 失つたが、北宗画を收藏する人も少なかつたのである。

董其昌は唐以後の山水画について南北兩派に分けたが、北宗画も
 推崇して決して抹倒することはなく、浙派を言ふも、その名を挙げ
 て攻撃することはなかつた。但だ浙江の画人あるいは浙派の目ある
 いは浙画が戴進以後不振で、甜を以て俗に斜くあるいは鈍滯である
 といつている。蓋し董其昌は大画家であるのみならず、大収集家、
 大観賞家、大研究家、大批評家であつた。その彼にあつて、或は彼
 の周辺にあつて南北宗論が生まれた所以を愈剣華は開明しようとし

ている。

その前提として南北分宗説の変化演繹と正宗邪派の論の出現について次のように説明する。屠隆（浙江省鄞県人、万曆五年（1577）進士）の「画箋」は宋画について、「院画は以て重きと為さず。巧太だ過ぎるを以て神不足するなり。宋人の画を知らずして、また後人堂室を造るべきにあらず。李唐、劉松年、馬遠、夏珪の如きはこれ南渡以後の四大家なり。画家は残山剩水を以てこれを目すといえども然れども、精工の極というべし。」とし、元画について、「士大夫の画、世ひとりこれを尚ぶ。蓋し士氣の画はすなわち士林中によく隸家を作る。画品は全く氣韻生動に法り、物趣を求めず。天趣を得るを以て高しとなす。その写を曰いて画を曰わざるを觀るに、蓋し画工の院氣を脱せんことを欲する故のみ。これ、興を寄すと謂うに等し。ただ取りて一世に玩ぶ可し。若し善画を云はば、何ぞ以て上は古人に擬して後世の宝蔵と為さんや。趙松雪、黃子久、王叔明、吳仲圭の四大家、及び錢舜拳、倪雲林、趙仲穆の輩は、形神ともに妙にして、絶えて邪学なし。久しくなんんとして磨さざるべし。これ真に士氣画なり。宋人また起きるといへども、また甘んじてその天趣に心服せん。然ればまた宋人の家法を得て一変せしものなり。」といい、院画と士氣画を区別し、前者を精工、後者を天趣とし、後者は形神ともに具わっているから秀れるとする。後者について邪学なしというのは、国朝すなわち明画について論じたものと関連する。「明興りて、丹青の宋とすべく元とすべくこれと並駕し

て馳驅する者、何ぞただ數百家のみならんや。しこうして吳中に独りその大半を居す。すなわち諸方の燁然たる者を尽して及ばざるなり。」といい、蘇州を中心に画壇の盛行するさまを述べ、次いで邪学の項目を設けて、「鄭顛仙、張復陽、鍾欽礼、蔣三松、張平山、汪海雲の輩はみな画家の邪学にして、徒らに狂態を逞うする者なり。俱に取るに足るなし。」とする。屠隆は蘇州出身でない職業画家たちの名を挙げて邪学として非難し貶めるが、南北宗の論はなく、その評価の根拠は宋と元、院画と士氣画にあるようである。

清朝に入って王原祁の弟子唐岱（1673—1753）は「絵事發微」で、李思訓と王維が宗派を分けたが王維を宗とするものが正伝・正脈であるとし、「南宋院画の刻画工巧に至っては、金碧焜煌し、始めて画家の天趣を失す。其間、李唐、馬遠の如きは下筆縦横、淋漓揮洒別に戸牖を開く。明の戴文進、吳小仙、謝時臣、皆これを宗とす。一体を得るといへども、古人を究めて背馳す。山水中の正脈に非ず。」とし、元の画家たちは皆、董源・巨然の衣鉢に接し、黃公望、王蒙、吳鎮、趙孟頫、高克恭、倪元鎮、曹知白、方方壺は一家の眷属であるとし、明の董其昌がその法脈を衍して画の正伝とし、清の吳下三王がこれを継いだという。刻画工巧、金磨焜煌すなわち細微で裝飾的な画を非とするともに、下筆縦横、淋漓揮洒すなわち、奔放な筆法と卓越した用墨をも非とするが、後者はいわゆる浙派の画家たちの技法の卓越を非としているのである。非とするというより、むしろ趣味が合わないのである。王原祁の甥の王昱の「東莊論

画」は、画に邪正があり、形貌古朴、神彩煥發、高視闊歩して傍若無人の概のあるものを正派とし、格外好奇、詭僻狂怪、徒らに惊心炫目して自ら門戸を立てたというものを、邪魔外道とするのである。ここまで来れば、明末の自由奔放と、清の康熙・乾隆期の規律安定との差がある。

俞劍華は士人の画と工人の画を分け、士人の画を在朝的と在野的に分け、士人の在朝を宮廷画家と士大夫・官僚の業余の画に分けている。更に士大夫の画を詩文書画を兼ねるものと詩文書画の教養のないものとに分ける。画院の画家はおおむね文芸の修養がなく、院外の画家は大体文芸修養に富んでいる。呉派は文芸修養に富み、浙派は文芸修養に欠ける。それが呉派の浙派を認めず排斥する最大の原因と考えている。

続いて沈宗騫（浙江呉興人、乾隆・嘉慶間人）の「芥舟学画編」の卷二の宗派の一節を挙げ、南宗の正道を董其昌とし、沈周、文徵明はこれと別の南北に拘らざるもの一流に数え、清朝では四王及びその系統の画家たちが董其昌を承けて南宗の衣鉢を守るとし、しかし現実には雲間派、武林派、金陵派などの諸派が興るのを、「正道淪亡して邪派日に起り、一人これを倡えて靡然として風に従う」として憂え、一派を興すには人品、襟期、学問の三者を兼備しなければ伝世することができないといい、南北宗論の意味の縮少を指摘している。

(三)

次に俞劍華は明代に南北宗論が発生した所以を考察する。

(一) 南北宗論は呉派が浙派に反対するものであり、院外が院内に反対することで、政治的な意味を持っている。統治者の思想は統治の思想であり、統治する政権が確乎としている時はこのように行くが、統治政権が弱くなると統治思想も弱くなり、反統治思想が抬頭してくる。画院の内外の斗争、院体画と文人画の消長がこのような現象を示している。政権が強固であれば院内が盛んで院体画が勢を得る。政権が動揺して院外が盛んになれば、文人画が発展する。北宋の初年は政権が強固で画院は一時の盛を極め、黄居寀の院体画が一切を支配した。神宗の時代になると階級斗争が尖锐化し、政治上は王安石の変法が出現し、画院の画法も丁度、崔白、呉元瑜、郭熙による変法が出現し、院外文人画もこの時期に大いに興り、蘇東坡、李龍眠、米南宮らの健将が活躍した。北宋末年になって徽宗皇帝がみずから力を竭して院体画を提唱したが、政権が最早無力であったので、終に文人画の蓬勃とした発展に譲歩せざるを得ず、遂には米南宮を画学博士として招請する有様であった。南宋は半壁の天下となったが、政権は非常に強固で、院画が一切を包摂し、院外文人画には人が無かった。元代は、政権は強固であったが、蒙古の貴族は漢民族を圧迫することに全力を注ぎ、文化をば顧みず、絵画にも干渉を加えなかつたので、文人画は自由に発展することができた。明の太祖

は歴代皇帝中、最も残酷な統治者で、思想に対する統制が最も厳しく、画家に対しても、一たび意に満たぬと勝手に殺戮する有様で、明初の画風は皆格法を尊守し、いささかも放縦に走ることはなかった。院外の文人画も全く逼塞してしまつた。永楽から嘉靖にかけては明の統治政権の強固な時代で、加えて宣宗と孝宗とが共に画を好んだので、明代画院の最盛期を迎えた。正徳から嘉靖以後は、国事が日に日に思わしくなく、政権も衰落したので、院画もそれにつれて消沈した。そして逆に、院外文人画家の沈石田と文徵明が続いて出現した。万曆、崇禎の時期は明の政権の末期で、明の画院もすでに終末期を迎えていた。画院を代表する浙派も強弩の末となつた。そして文徵明を首領とする呉派も流弊が横生し、そこで各種の文人画の流派が雨後の筍子の如く急に繁盛となり、その中で最も勢力の大きく影響力の広く行き涉つたのが、董其昌を首領とする松江派であつた。明末清初、明の政権が崩壊し、清の政権は未だ強固になつていないこの時期、各地に出現した文人画派は依然として非常に多かつたが、その中で最大の流派は、董其昌を継承して更に発展させた四王の派であつた。董其昌は本来、在野の文人画で在朝の院体画に反対する立場にあつたが、王原祁に至つて在朝派に転じたため、矛盾した転化だと言える。同時に清の政権も漸く強固となり、漢民族への圧迫も悪辣なものとなつたが、統治者は文人画風が盛行するのを見て、董其昌一派の作風を文化的統治の道具にしようとした。ここで婁東派は単に在朝派であるだけでなく正統派となり、婁東

派と同工異曲の虞山派を除いて、他の多くの文人画派はすべて消滅して再び存在することはなかった。正統派に成り上つた王派は完全に臨模復制に変質し、文人画の趣味を失つてしまつた。乾隆年間に統制的文網に綻びが見えはじめ庄迫が次第に軽減してくると、千篇一律の正統派は飽きられ厭われて、揚州八怪が興起する。清末に政権とともに四王派の勢力も減びると、各種の反四王、反正統の画派が復活し、活気が恢復されてきて、大いなる発展が起つた。反四王は反董其昌であり、反董其昌は当然反南北宗論である。董其昌の南北宗論は本来強固な在野派であり、在朝派に打撃を与える有力な武器であつた。清朝になると画派も変質し、南北宗論も変質し、強固な在朝派となり、在野派に打撃を与える武器となつた。そして更に酷薄となつて正宗邪派の論となつた。これは恐らく董其昌が当初に考へた事ではないであろう。

(二) 明代は長い封建社会経済の下で、資本主義的なものの萌芽が生まれ、紡績業、陶器業、鑛冶業、造紙業など、官営工場の外に、民営においても生産が発展し手工業が成立した。そして工場主と工人、搾取する者と搾取される者との関係も成立した。また必然的に工場と工場との競争も起り、また生存のために工場と工場が聯合することもあつた。絵画も又個人事業であり聯合を形成する必要があつた。同時に明代には国内国外で経済が非常に発達したから、次ぎ次ぎに大都市が出現し、市民の美術に対する需要が増し、中国の東西部、すなわち江蘇・浙江は文化の中心地であり、美術愛好家、收藏家、

鑒賞家が特別多かった。そして絵画は早くから商売になっており、画家で名氣（名声）のない者、組織を持たないものは自立することができなかつたから、宗派を組織して、互いに標榜し合い、市場を爭取する必要があつた。中国の職業画家は唐代にすでに行会という組織をもっており、明代には画店という組織があつた。（山西大同の上華嚴寺の壁画上に「雲中鐘樓西街興隆魁董画鋪信心弟子画工董安」という題名がある。）文人画は本来売画はしないものであるが、

明代の文人画家文徵明、沈周、唐寅、董其昌らは売画をしていたのであつて、職業画家の行会の影響を受けて、聯合して幾人かが小宗派をつくり売画の便宜を計ることもまた自然の成行である。このような小宗派の中には、名氣の小さな作画と名氣の大きな題名とがあり、例えば、陳繼儒は沈子居に大中堂を画かせて銀子を出し、別に董其昌に頼んで題款を入れさせてまたいくばくかの銀子を出したが、陳繼儒のような一介の仲買の文人はきつとも少し高く売るはずであるから売画の市場には宗派や搾取があるだけでなく仲買もあるのである。唐寅はみずからを清高と呼んで、「閑来画幅青山に売り、人間をして孽銭を造らしめず。」といったが、これは晩年の事であつて、商売が忙しい時には自分の先生の周臣に代筆をさせ、ここではきつと搾取関係があつたに相違なく、恐らく画を売った収入を全部周臣に渡すことはなかつたと推測される。このような有名な大画家でも売画で生活したのであつて、代筆もない事ではないのである。明末に画派が繁興した理由はこの点に有力な解答を見出すこともで

きよう。画家はすでに宗派を建立する必要があり、宗派を創立するために、歴史的根源と理論的根拠とが必要であり、それによつて地位を強固にし影響を拡大することが必要であつた。南北朝説もこのような経済的な条件の下で生まれたものであり、董其昌一派の勢力は急速に拡張し、評判を聞いて呼応し、董其昌は実力もあり理論もあり、体面もありよく売れて金になつたから、自然この宗派に人が殺到したのである。

(二)はじめに述べたように画家は一つの階層と考えられるが、一つの階級を成しているのではない。一つの階層の中に各種の異なる階級を含んでいるのである。画家の中には、皇帝、貴族、地主、官僚、平民、僧道、工匠、奴隸等々、種々な階級があり、簡単にいえば統治する階級と統治される階級がある。皇帝、王侯、貴族、宗室、地主、官僚のほか、画院の画家も統治する側の階級に入る。階級と地位が異なるために、画院の画家と院外の画家は宋代以来絶えず斗争を行つて来た。浙派は画院の画家であり、呉派は院外の画家であり、彼らの斗争は南北朝の創立にあらわれている。南北朝の基本的立場は、院外の画家が元の四大家を抛りどころにして南宋画院の李唐、劉松年、馬遠、夏珪を攻撃することである。明代の画院の画派は、南宋の画院の画派を継承している。学生を攻撃するには、先ず先生を攻撃せよである。後になって、ただ戴進や呉偉が攻撃を受けるだけでなく、ついでに画院に属さないで画院画派の末流を学んだにすぎない張路や蔣嵩も攻撃の対象となることを脱れ得なかつた

のである。院内と院外の画家の斗争は、敷衍すると行家と利家の斗争である。それ故、明代の画院が衰退した後も斗争は継続したのである。これは又、文人と非文人、士と工との斗争であり、ある人が唐寅を推崇し仇英を軽蔑する、これがこの斗争の具体的な表れである。では何故、院外の文人画家が、院内の專業画家と画院には属さないが画院の画派を学んだ画家を攻撃するのか。その原因は、明代

の画院と宋代の画院が根本的に異なる点にある。宋代の画院は中央政府に直屬し、官職は卑くても文職に屬し、比較的地位の高い職業であった。ところが明代では画院は仁智殿にて待詔する。仁智殿は内侍の宦官の御用監の管轄下にあり、画院は宦官が管轄する系統に属するのである。しかも画院の画家は文職ではなく武職で、しかも与えられた武職も正当な武官ではなく、錦衣衛の指揮、鎮撫、千戸、百戸であった。錦衣衛は特務組織であって、東廠、西廠と同じ性質のものである。明代において人民を迫害し、霸道を横行せしめた悪の張本人が宦官と廠衛であった。画院は宦官の所管であり、しかも廠衛の特務の肩書をもっていたから、高尚な士大夫や正義感のある文人の画家たちは相手にしなかった。呉派の画家が浙派の画家を軽蔑するのは、浙派の画家の主要人物がすべて画院の中の人であるからである。従って呉派が浙派に反対する理由は、単に反封建、反統治という進歩的意義をもつだけではなく、反閹宦、反特務という人民性をもっていた。従って南北宗論は、多くの画家達を擁護することができ、画家達の利益に合致することにもなったから、又人民の

利益にも符合したのである。院外の画家が宦官に反対した最も明白な例として、文徵明は富貴の人の為に作画せず、特に王府及び中人（宦官）に与することを肯んぜず、法の許すところではないと考えた。宦官のために作画することを拒んだ者が宦官屬下でしかも廠衛の肩書をもつ画家を尊敬する筈はないのである。

四 技術は時代の反映であり、時代の氣息の反映である。時代の興盛繁栄と時代の衰退蕭条とは技術上截然たる相異をあらわす。このような事情は敦煌の壁画に明瞭に表われている。唐代については、盛唐と中唐とは非常に差があり、一見して分かる。盛唐の壁画は構図雄偉、色彩富麗、筆墨潑辣、仏菩薩、供養人にかかわりなく皆英俊豪邁で、精神煥発、体力充沛である。中唐になると、单薄虚弱、氣力空浮、精神萎靡となり、晩唐には更に衰頽を加え、精力も尽きて氣息奄奄となる。敦煌唐代の壁画と唐代の歴史とはかく同一である。李思訓と呉道子とともに盛唐の画家であり、李思訓はその繁華富麗を、呉道子は豪邁英俊を反映している。王維は盛唐中唐に跨がり、安祿山の乱以前は李思訓風の青緑山水を、乱後は輞川に帰って水墨山水を描いたから風格上差がある。これも自己自身の升沈だけでなく時代の盛衰を反映している。明代は明初から中葉までが興盛期であり、中葉から明末までが衰退期である。画院と浙派は興盛期を代表し富麗豪放の氣がある。呉派は中葉以後に興り衰退の時代を反映している。富麗の作はあっても、豪放の氣は変質して温和柔媚になっている。董其昌の時代以後になると、いよいよ柔媚にな

り、氣勢もいよいよ衰えてくる。浙派の末流である張路や蔣嵩らの人物画も、表面的には豪放であるが、そこには一種虚矯の気があって、劍拔弩張、虚勢を張る感が否めない。これを呉偉と比較すれば一目瞭然で、このような表面粗獷、内容空虚は明末の時代を反映するものであり、馬遠や夏珪の「残山剩水」的表現が南宋の時代の衰弱を示すのと同様である。董其昌が盛唐の李思訓の富麗堂皇の氣象をもつことができず、安祿山の乱以後の王維、輞川に隠居して以後の王維の蕭疏荒涼の意境を好んだのも当然である。元の四大家の時代も、漢民族にとっては困苦艱難の時代であった。四大家の中でも特に黄公望と倪瓚は悲観蕭条の気分が強くあらわれている。董其昌もこの二人を特に推称している。特に倪瓚とは気味が合致した。倪瓚も董其昌も共に画人ではなく、共に大地主であった。ただ董其昌は悪徳官僚地主であつて、その分倪瓚に及ばないといえる。

(五)この時代、仏教では禅宗が最盛期であつた。五祖弘忍の下に慧能・神秀の二大師があつて慧能は南方へ行き南宗と称され、神秀は北行して北宗と称された。南宗は南嶽と青原の二派に分れ、南嶽は馬祖に伝わり、青原は石頭に伝わった。その後、馬祖一派が最盛となつて、潯仰、曹洞、臨濟、雲門、法眼の五家に分れた。宋代になつて臨濟が楊岐、黄龍の兩派に分れ、全体で五家七宗といわれている。禅宗は明代になつて大いに流行し、一般の人も士大夫文人も好んで談禅した。そして西晋時代の清談と同様、清高さだけでは不足で、修養があり学問がある方がよかつた。董其昌も最も談禅を好ん

だ一人で、彼の「容台別集」には禅悦五十二条があり、禅を用いて八股文や書を論じ、老子を解釈し、老子、莊子、列子、韓非子はすべて禅とは親近でないという。又、禅を用いて古代の文人を批評している。董其昌の画室は画禅室と名づけられ、禅によって画に入り、禅によって画を論じたのである。南宗は頓悟の禅であり、北宗は漸教の禅である。水墨清淡は南宗頓悟に、青緑工整は北宗漸教に対応し、院内派は北宗で、院外派は南宗である。仇英の画を好まず、その精巧を劫を積んで菩薩になるものとし、直接如来の境地に入る逸筆草草の画法を好んだ。明代の哲学は、程朱の理学と、陸王の心学に分れる。理学は北宋の程頤にはじまり南宋の朱熹において完成する。心学は南宗の陸九淵にはじまり、明の王守仁において完成する。理学は義理を講じ、宋学とも呼ばれ、性命をも兼ねて論ずるところから性理の学とも呼ばれる。陸九淵は徳性を尊び本心を明かにすることを主張する故に心学と呼ばれ、禅宗に近いところから宋学の側からは狂禅と呼ばれて軽蔑される。王守仁は知行合一説を創始し、孟子の良知良能に基づいて良知説を創めた。心学と理学の具体的な区別は「大学」の致知在格物の一句の解釈の差違にある。朱熹は知識に到るためには必ず物理を研究しなければならぬといひ、王守仁は良知に至るためには必ず物欲を格去しなければならぬといひた。理学は唯物論的な思想を含んでおり、心学は純粹に唯心論である。董其昌は心学から非常に深い影響を受けた。董其昌によれば、「古人は水をもつて性に喩う。荷沢は法を曹溪（六祖慧能）に得て、心

体を指出して曰く、水はこれ名なり。濕をもって体となす。心はこれ名なり。知をもって体となすと。最も片言をして居要となす。す

なわち永嘉の靈知といい、王陽明の良知といい、晦翁（朱熹）の又虚靈不昧という。其語は滑訛あるに似たり。もし分折を為していはば、永嘉のいわゆる靈は、不生不滅、不垢不淨、不増不減、迎うればその首を見ず、随えばその尾を見ず。了了常知す。故にみずからこれを言いて及ばず。思算を以てするに非ず。よく注想して、靈を陰符となして不神の神なり。朱の虚靈不昧のごときは、すなわちその礼義仁智のおのづから出るところを謂い、孺子の井に入るを見れば側隠を起し、呼嘯の声を聞けば羞惡を起すが如く、善なる者に於て動く機なり。陽明の良知を致すはすなわち曰く、無善無惡は心の体なり。有善有惡は情の動なり。知善知惡はこれ良知なり。善を為して惡を去るはこれ良知を致すなりと。それ無善無惡は心の体にして禅に近し。而して知善知惡はこれ良知にして、晦翁の虚靈不昧と何ぞ嘗て相悖らんや。世に良知を宗として晦翁を詆る者あるは舛（誤）れり。」（「容台別集」禅悦）董其昌は禅学、理学、心学を研究し、理学と心学を禅学において統一することを考えた。實際、理学も心学も禅学的な成分を内に包んでおり、それによって唯心論の深みに陥るのを免れないのである。中国の学者をして玄虚、脱离實際、不講学に専念させたので、街中すべて聖人となり、明国滅亡の危機に際しても全くなす術がなかったのである。心学が画を論ずるとき、功力（技術）を論じないで専ら虚靈に努め、更に清秀淡雅を

能くするのを尚んだ結果、空疏無物となって、完全に一種の形式主義になってしまった。

(六)明代末期は宦臣の専權によって、党派を作つて私利に走り、忠良なる者を断圧して、惡事の限りを尽したので、社会の風氣もまた腐敗が頂点に達した。士大夫画家の中でも、相互に文人を輕蔑し、相互に攻撃し合つて、足の引っぱり合いを行つた。呉派の浙派に対する攻撃も力を尽して相手を消滅させてはじめて満足するものであつた。南北宗説は文人相輕の反映である。お互に標榜し合い、お互い褒めあう風潮は、明末になつて最高潮に達した。ある士大夫文人は簡単な蘭竹を画いて、多くの文人達の題跋を乞うた。そしてそれを版本にして書物に仕上げたが、その中味は画は四五幅で、題詩跋語が三四十頁の多きに至つた。明代中期以前の画壇には宗派もなく、況んや南北宗論もなかつた。南北宗論は全く董其昌派の托古改制であり、浙派を滅消して華亭派をつくることであつた。画院の画家と職業画家は文藝的修養に乏しく、また詩文、書に費す時間もなかつた。院派の画には題詩も題名もないのが普通である。宋代以前にあつては画面に題字を書くことはなく、院外文人画の場合も題字は極めて少なかつた。ただ蘇軾や米芾・米友仁ら少数の人達が題字を書きはじめ、南宋以後題字の風潮が漸く興り、元・明に到つて大いに盛んになった。馬遠や夏珪や梁楷のような大家であっても、署名はするがその文字はあまり巧くない。明代になつて画面上に大きく特別に題字を書くようになって、戴進・呉偉・呂紀・林良ら画院の

画家たちは署名の文字だけであり、仇英も「仇英製」の三字だけが多い。ところが趙孟頫や元の四大家、沈周・文徵明・唐寅更に陳淳・徐渭ら文人画家は、必ず年月、姓名のほか長詩、絶句、篆・隸・行・草を勝手気儘に書して絵画の場所を侵すことがしばしばである。絵画はすでに単純な造形芸術ではなく、文学、書、画の総合芸術になったのである。三絶を誇る画家たちは文芸修養のない画家を軽蔑し、董其昌は文人画という概念を作って批評の規準としたのである。かくて文と文人が絵画の唯一の規準となったのである。

次いで俞劍華は南北宗論の画法上の根拠について述べている。

(一)南北宗の対立は、新興の画風と陳腐になった画風との対立である。浙派の画風は百五十年以上を経過して、張路・蔣嵩に到ると陳腐さも極まった。一方、呉派も百年の歴史を経ていたが、こちらは爛熟期に至っていた。そしてこの呉派に代って華亭派が興るのである。華亭派は浙派に反対するだけでなく、呉派にも反対した。范允臨は次のように言う。「今の呉人は目に一字も識らず、一古人の真迹をも見ずして、すなわち心を師として独創す。ただ一山一水、一草一木を塗抹すればすなわちこれを市中に懸け、もって斗米に易う。画はなんぞ佳きことを得んや。問ま名公に取法するものもあるも、ただ一衡山（文徵明）を知り少少彷彿するのみにて、摹擬してその形似を得、皮膚を似せるも、曾ってその神理を得ずして曰く、吾れ衡山を学ぶのみと。殊に衡山の法を宋元諸公に取り、務めてその神髓を得て、故に能く独り一代を擅ままし垂んとして不朽たる可きを

知らず。然ればすなわち、呉人は何すれぞ追いて衡山の祖師に溯りこれを法とせざらんや。すなわち上に古人を追うこと能わずんば、下にまた衡山と為るを失せん。この意はただ雲間の諸公のみ之を知る。故に文度（趙左）、玄宰（董其昌）、元慶諸名氏は能く力めて古人を追い、各自家を成す。呉人見て詫びて曰く、これ松江派のみと。ああ松江は何派ぞ、ただ呉人のすなわち派あるのみ。」（「翰墨館集」という。浙派・呉派の双方の画風が陳腐になった時に、松江派はまだまだまことに興起しようとする画風をもち、南北宗説は、新しい画風の樹立と旧い画風を打倒するという宣言であった。別の方面から見ると、嚴整な画風と瀟洒な画風との間の斗争でもあった。画院画家と職業画家は比較的嚴整で規矩を守り、統治者や注文主の意図にそって制作したので精工富麗であり、観る人を喜ばせるための努力をした。院外画家と文人画家は比較的瀟洒で情趣を重んじ、統治者や顧客の束縛を受けず、自由に揮洒した。唐志契は、後に述べるように風流瀟洒と工整細致とを対立させている。董其昌は峻偉雄壮と平遠幽淡の斗争としても捉えている。董其昌は董源、巨然の平淡天真を重んじ、元の四大家のうちでも黄子久、倪瓚が呉鎮・王蒙よりも更に簡略で平淡であるとして好んだ。

(二)南北宗間の斗争はまた、用筆・用墨・用色における二つの方法の間の斗争である。唐以前は筆を論ずるのみで墨は論じなかった。判浩に至ってはじめて筆墨の概念が成立した。すなわち呉道子を有筆無墨とし、項容を有墨無筆とし、筆墨兼備を理想とし、謝赫の画

の六法に更えて画の六要を提唱し、氣韻を氣と韻に分けて主觀とその作用に分け、画に華実を言つて、実は自然で華は人事、実は本で華は末、実は体で華は用と考へた。氣韻生動が客体において認識されるものから、専ら主体の作用と考へられるようになった。(荆浩

「筆法記」、韓拙「山水純全集」)六法における骨法用筆と随類賦彩、輪郭線と固有色の組合せにかわつて、六要では筆 \parallel 線と墨 \parallel 面とがとり上げられ、筆墨を両極とする表現の世界が想定され、その後は筆に片寄るものと墨に片寄るものとが区別された。浙派と呉派はともに用筆に偏り、松江派は用墨に偏つた。董其昌も「用墨は独り玄門を得たり。他人の能く字ぶところに非ず。」と自負している。又、水墨と色彩の斗争も含まれていた。色彩あるいは固有色を否定したのも荆浩で、それに代る墨が「高低を暈淡し、品物を淺深して、文彩は自然に、筆に因るに非ざるに似たり。」という。色は否定されただけではなく、水墨の秩序に従つて、水墨的に使用された。すなわち固有色としてではなく、色は相対的なものと考へられた。(線についても同様で、一義的な輪郭線は否定され、隣接する物の双方へ開かれた微妙な存在となつた。)董其昌の頃には、山水画だけでなく、人物画や花鳥画においても水墨画法による制作が行われ、それが文人画の新しいジャンルとなりつつあつた。南北宗論はまた、写意と工筆との対立でもあつた。

簡單粗疏、揮洒自如、大筆潑墨の如きが写意、繁復工整、謹守規矩、細筆重色の如きが工筆というようには簡単に區別できないが、

南宗が写意で北宗が工筆だとされた。唐志契も後に述べるように、風流瀟洒を事とする山水画は草書や行書と同じだといっている。このような考え方だと浙派の末流の張路や蔣嵩も写意だと言へぬこともない。實際浙派の末流は写意的である。しかし呉派や松江派の写意とは表現方法も内容も異なるのである。

(三)創作態度の違いについて。政治や宗教の爲めに制作するの自娛のための画との違いである。そもそも中国の士大夫文人は両面性をもっている。そして作官向上の時期と、流落江湖の時期とが交替することも多い。

(四)経済の盛衰変化に伴つて画家の制作に変化が生じ、政治の中心の推移によって画家の制作も推移する。南北の地理・風土の違いによつても画は大いに異なる。ただし元代以後、政治の中心に関わりなく南方が絵画の中心であつたのは、絵画が近世絵画として市民階級を中心に発展してきたからである。南北宗といつても近世市民社会の絵画である。決して少数の貴族階級のためのものではない。宋代以後、中国の皇帝は強権を振うことが多かつたが、その院体画なるものも、市民階級感覚に基づいたもので、ただ威儀をもつように洗煉され止揚されたものである。董其昌についても南北宗論では汲み尽せない豊かな内容をもっている。その一つは極端な抽象と觀念的な構成美である。董其昌には山水を基本的な要素に還元してそれを再構成する傾向が具わつていた。その反面、目撃した風景を素直に写生する柔軟さも持つていた。南北宗論を考へるとき、董其昌

のこのような性向も検討しなければならない。倣古作が盛行するの
も董其昌の周辺である。また当時の画壇一般の趨勢も勘案しなけれ
ばならない。そもそも文人画系の山水画の主題は何であったのか。

「画のいわゆる宇宙をして手にあらしむる者は、眼前にして生機に
非ざるなし。故にその人は往往多寿なり。刻画の如きは細謹にして
造物の為にす。後者はすなわちよく寿を損ず。けだし生機なきなり。
黄子久、沈石田、文徵仲はみな大壺なり。仇英は知命にして趙呉興
は六十余にて止む。仇と趙とは格は同じからずといえども、皆習者
の流なり。画を以て寄と為すに非ざれば、画を以て楽と為すものな
り。楽を画に寄するは、黄公望より始めて此の門庭を開くのみ。」
楽しみの為に、自娛のために画くものは、決して隠逸的風景ばかり
ではなく、自分の生活環境、自分の住む町、住む家、親しい人々と
の集い等もあるう。そうした情景や風俗を積極的に画くのも南宋画
の特質の一つであるに違いない。

次いで董其昌の松江派と対立する蘇州派の唐志契の画論「絵事微
言」について、董其昌の所説と比較しつつ考察してみたい。

(四)

以下は唐志契の「絵事微言」によって、文人画・南北宗論成立期
の画壇の状況及び思想をより具体的に見ることにする。

唐志契は江蘇泰州（海陵）の人、万曆七年（1579）に生れ、順治
八年（1651）に卒す。師承は不明であるが、明末清初の蘇州画壇系

の画家である。蘇州画壇は文徵明一族及びその弟子達を中心に經營
され、文字通り呉派文人画の中心であったが、隆慶以降、董其昌を
中心とする松江（上海）画壇が抬頭し、蘇州画壇は沈滯気味であっ
たが、唐志契の頃、李士達や盛茂燁が登場してやや復活の気運が興
った。唐志契の「絵事微言」にはこの頃の状況が反映されている。

テキストは新華書店発行の中国美術論著叢刊本（点校者王伯敏、一
九八五年）を使用した。四巻から成り、巻一は山水画理をのべた五
十一節があり、巻二以後は、前人の著述から採輯している。全部収
録したもの、部分を刪節したもの、整理を加えたものがあり、刪節
整理のやり方にも唐志契の考え方が窺える。王伯敏は、独抒己見、
多く發明ありとし、明末の摹古の風気が盛行する時に、この書の
「要看真山水」や「最要得山水性情」等の意見は、時弊を針砭して
実際の意味があるとす。摹古の風気は歴史的事実的な見方から
生まれたものであるが、反面絵画を形式的に分類して見る見方とも
なり、このパターン化とパターンの聚集が、当時の市民階級の絵画
愛好の風潮に適合したのである。摹古は研究的・イデオロギー的な
面と、多様な絵手本という実用的な面とがあったのである。唐志契
の觀察・写生の論も実はこのような市民階級の絵画熱から生まれた
ものである。「絵事微言」、原刊本がなく成立時期は不明であるが、
嶺南の容庚が原刻残本に「天啓丁卯（七年（1627））仲春自序」と
あることを指摘しているのでその頃かと王伯敏は言っている。

(一)、「画中惟山水のみ最も高し。人物・花鳥・草虫といえども、未

だ始めて称絶とすべからず。然れば終に山水の気味の風流瀟洒に及ばず。」絵画において山水画を最高とし、その理由を、風流瀟洒を最もよく表わすからだという。山水画を最高とする点については、

唐の中頃から山水画が独立した主題として盛行しはじめ、破墨・潑墨といったいわゆる水墨技法によって描かれる樹石画（松石画）を中軸にした山水画が確立してくると、次第に山水画の地位も高くなり、遂に郭若虚の「図画見聞誌」（著者の序文中に会昌元年（841）から五代を経て北宋の熙寧七年（1074）を扱うといい、張彦達の

「歴代名画記」を引継いで論述する意図を明かにしている。）は

「近代を古にくらぶれば多く及ばず。而して過ぐるも亦あり。若し仏道・人物・士女・牛馬を論ずれば、すなわち近は古に及ばず。若し山水・林石・花竹・禽魚を論ずれば、すなわち古は近に及ばず。」

といい（巻一、「論古今優劣」）、特に山水画について、山水画家はそれぞれ一体をもち、それぞれ堂室をつくり戸牖を開いて、皆立派であるが、特に山東管丘の李成と、陝西長安の関同と山西華原の范寛の三家が鼎峙し、百代の標程をなし諸子の正経であるというが、

山東・陝西・山西各地の風景に基づいた画風の鼎立という点からみても、北宋に於ける山水画の重要性を示している。（巻一、「論三家山水」）また六朝以来、中国画論の第一原理である気韻生動についても、形似に関する議論を払拭して、気韻は画家の生知（ア・プリオリ）なものであり、学んで得られるものではないとする点に、形似を主とする人物（動物・花鳥）画と、単なる形似では説明できない

い（張彦達はそれを性と境の一致といった。）山水画の対比から、山水画中心の画の見方があらわれていると考えてよいだろう。（巻一、「論気韻非師」）北宋の郭熙の「林泉高致」はその子の郭思（元豊五年（1083）の進士）が父の文章を編集したものとされるが、その中の「山水訓」において君子の山水を愛する所以を尋ねつつ山水画の優越を説いている。丘園養素すなわち田舎に隠居して気儘に暮らすこと、泉石嘯傲すなわち山川で伸びやかに遊ぶこと、漁樵隱逸すなわち俗世を離れて漁師やきこりのように暮らすこと、猿鶴飛鳴すなわち自然と一体感をもつこと、これらは塵囂羶鎖を厭い、烟霞仙聖を願う人心にとつては当然欲求せられるものであるが、この太平盛日の世、君の恩親の恩を思う心の篤い世に、いやしくも仁の心を持つ人は高踏遠引して離世絶俗の行をすることはできない。それは人の世処の節義に関することである。そこで林泉の志や烟霞の侶を満足させるために山水画はあるのである。（いわゆる門市心水である。）では性境一致の、そして門市心水的な山水画のあり方と唐志契のいう風流瀟洒とはどう関るか。風流ということばは六朝で好んで用いられ、後に蘇軾などによって多用されている。この点については別に考察する予定である。

(一)、画名。

(二)、伝授。画に入門するには名家を指し、理路を大通せしめなければならぬ。そしてその後、各自が一家を成すのがよい。師が凡庸ならば、弟子も庸俗たるほかはなく、超邁なることはできない。

(四)、画以地異。画家は師法によって相異があるだけでなく、その出身地あるいは居住した土地によって、それぞれの土地の氣象をあらわすようになる。「信に高人の筆底は山川の為に圍れる所」である。

山水画について地域性を言ったのは郭若虚の「図画見聞誌」を以て嚆矢とする。華北を中心とした北宋山水画を山東の李成、山西の范寛、陝西の関同に三分し、それぞれの特質を述べる。そして華北と江南の山水の相異も暗示する。江南の山水を称揚したのは米芾であるが、そこでは平淡天真をよしとする宗派的意図が強い。唐志契の頃になると、単に蘇州（吳）と上海（松江・華亭）だけでなく、各都市ごとに特色ある画風が形成されつつあった。そこで浙派・吳派という宗派的差別とは違った地域の氣象に基づいた相異に注目した発言であろう。

(五)、山水写趣。ここでは(一)の発言を繰返し、「山水はもとこれ風流瀟洒の事」といい、その内容については、草書や行書を書くのと同じだといひ、用工の物に拘攀しないことだといふ。山水を画く場合、人物や花鳥を画くのと同じように、描勒、界画、粉色すなわちきちんと輪郭どって彩色するというやり方では趣致のある山水はできないとする。顧愷之が壁一杯に滄洲の山水を描いたとか、董源が描く山水は有るがごとく無きがごとくであるとか、郭熙の山は蔚として雲が湧き起るとか、米芾は墨を点じて烟雲をなすとか、黄公望・倪瓚は樹が枯れ山が瘦せるとか、いづれも人の意表をついてかたちに執着しないのである。人物を画くのは伝神、花鳥を画くのは写生、

山水を画くのは留影といわれている。影なるものは工緻に描けるものではない。山林の逸趣を好むものは写意山水をとって、工緻山水はとらないのである。

(六)、画要読書。昔人は趙令穰の画について胸中に必ず千巻の書ありといったが（郭椿の「画継」《南宋乾道三年（1176）に「胸中有數百卷書、当不愧文与可」とある。）、真に千巻の書があるわけではなく、趙令穰が宋の宗室であったために、遠遊することができず、つねに四方の遠客山人を集めて、縦横に名山大川を談じた。それで胸中に見聞に富み、丘壑に富み、想像によって山水を画くことができたのである。だから万里の路を行かず、万巻の書を読まずして画祖になろうとしても不可能である。これは士大夫にあってこそ勉めることができるので、庸史には望むべくもないのである。これは董其昌の「画旨」に、「画家の六法は、一に曰わく氣韻生動。氣韻は学ぶべからず。これ生にしてこれを知る。自然天授なり。しこうしてまた学びて得るところもあり。万巻の書を読み、万里の路を行けば、胸中塵濁を脱去して、自然に丘壑を内に営み、郭郭を成立し、手に随って写生し、皆山水の伝神となる。」というに基づく。

(七)、画不可苟。宋元人の画は賞玩すればするほどますます佳い。今人の画は遂に宋元に及ばないのであるうか。宋元人は解衣盤礴、くつろいで任意に揮灑するが、一筆もゆるがせにしない。ところが今人は多く画をもって餽口とするから、朝かきはじめて夕方には完成させようとする。規格は似ているようであるが、蘊藉は全く異なる

のである。丘壑はより立派に見えても、豊韻という点で異なるのである。俗子によって催逼されて、率意応酬しては好い筆法は出来ない。

(八)、要看真山水。山水の難しい所は、咫尺の間に千里万里の形勢を有らしめる点であるが、前人の粉本に頼ってはその遠さへの勢が出ない。だから実際に極高極深に臨まないで、いたずらに旧人の棧道や瀑布を写していたのでは、結局は曖昧な丘壑になって佳境を得ることはできない。

(九)、存想。画は必ず静坐して、神を凝らし、想を存して、どこにこの山を、どこにこの水を、どこにこの樓閣・寺観、村莊籬落を、どこに橋梁・人物・車舟をおくべきかを考えて筆を下すべきである。

(十)、品質。画を描く時には、自己を高曠にしなければならぬ。自己を高く標置しなければならぬ。そうすれば従容として自得し、意に適った時に明窗浄几に対し、高明不俗を友として、胸中の一点洒脱不羈の妙を出すことができるのである。

(十一)、画有自然。画は単に古に法るだけではなく、自然は法らなければならぬ。高山流水、茂林修竹に遇えば、図画でないものはない。天は山川を生んで、古に亘って象を垂れてきた。古いといえは、これより古いものはなく、自然といえはこれより自然なものはない。

これらはすべて画となるものであり粉本である。その醜をすててその芳をとれば、これは絶品である。

(十二)、大小所宜。大輻と小輻の差異を述べている。

(十三)、逸品。山水の魅力について、蒼古、奇峭、円渾、韻動はわかり易いが、逸は解し難い。清逸・雅逸・俊逸・隱逸・沉逸はあるが、逸と濁・俗・卑鄙は結びつかない。奇に近いけれども奇を為そうという意はない。韻と結びついてはいるけれども、韻を超えるものがある。筆墨の正統なやり方を急に止め、丘壑の平常の姿と少し異なるところに奇はある。倪瓚がそれであり、嘆服せざるを得ない。

(十四)、老嫩。細筆を嫩とし、粗筆を老とするのは誤りで、画き方が粗かくて嫩に似ているけれども極老の筆気のあるものや、画き方が粗放で老に近いようであるけれども、極嫩の筆気のあるものがある。

(十五)、做旧。伝模移写のことである。その意を師としその迹を師としないのが真の臨摹であり、巨然も董源を学び、米芾も董源を学び、董子久も董源を学び、倪瓚も董源を学ぶ。一人の董源であるが、めいめい董源を学んで、めいめい相いいないものである。

(十六)、山水要明理。文人で山水を学ぶものは、松江派の派頭には入り易いが、画家三昧には入り難い。董其昌の松江派がとつき易い画派であることを窺わせるとともに、たとえ墨色烟潤、筆法遒勁ならしめても後世をして法とし伝うべきものたらしむこと能わずといっている点から、松江派が正統を逸脱しているという意識が唐志契にはあったかも知れない。

(十七)、蘇松品格同異。すなわち蘇州派と松江派の区別。「蘇州の画は理を論じ、松江の画は筆を論ず。理の所在は、高下大小は適宜で、向背安放は失せず、これ法家の準繩なり。筆の所在は、風神透逸、

韻致清婉の如く、これ士大夫の気味なり。理に任せるの過は、板痴たり易く、疊架たり易く、涉套たり易く、拘擧して無生意たり易し。その弊は流れて伝写の凶嶂となる。筆に任するの過は、放縱たり易く、失款し易く、寂寞たり易く、樹石偏薄にして三面無きになり易し。その弊は流れて兒童の描塗となる。ああ門戸一たび分れて点刷のおの異なり、みずからしか標榜しておのおの相入れず。」といひ、蘇州は画理を重視して構成はしっかりしているが、平板になり易く、松江は表現を重視して雰囲気表現にすぐれているが、軽薄になり易い。そこで理と筆とがすぐれていれば神品であり、理か筆かそれぞれ長じているところがあれば妙品であり、理が理にならず、筆が筆にならなければ品は下るといふ。

(丙)、画要天分帶來。天資と画とが近ければ、自然に嗜好も画に近く。即ち画における天与の才能の必要性をいふ。

(丙)、山水性情。山水画においては山水の性情を得ることが重要であり、山の環抱起伏の勢を得れば、跳ぶが如く坐すが如く、俯仰するが如く、掛脚するが如く、自然に山の情が我が情になり、山の性が我が性となる。水の情が我が情となり、水の性が我が性となる。そしてただ山水だけでなく一草一木にも性情がある。これは生化すなわち生命が変化してあらわれることである。

(甲)、氣韻生動。「氣韻生動は烟潤と同じからず。世人は妄りに烟潤を指して遂に生動を謂うも、何ぞ相い謬れることの甚だしきか。」これは董其昌の松江派に対する積極的な反対である。董其昌は「画

旨」において、「画家の妙は、全く烟雲変滅の中にあり。米虎児(米芾)謂う。王維の画は、これを見ること最も多きはみな刻画の如し。学ぶに足らざるなり。ただ雲山をもって墨戲となす。此の語は偏するに似たりといえども、然れども山水中においてはまさに意を煙雲に著して、粉染を用うべからず。まさに墨を以て漬出して、気の蒸するが如くあらしめ、冉冉として墮ちんと欲すれば、すなわち生動の韻に称うべし。」すなわち董其昌は烟雲の変滅することを氣韻生動と考えている。別の箇所では「董大痴は九十にして貌は童顔の如し。米友仁は八十余にして神明にして衰えず。疾なくして逝く。蓋し画中の烟雲供養なり。」といひ、烟雲を生命の源と考えている。唐志契は、氣には筆氣・墨氣・色氣があり、氣勢・氣度・氣機を韻といい生動するものである。生とは生生として窮まらず、深遠で尽し難いことであり、動とは、動いて平板にならず、活発に人を迎えることである。烟潤のようなものは墨を点じて痕跡がなく、皴法が生ぜずしてなめらかでないというに過ぎない。蘇州派は骨格を重んじ、松江派は墨調を主とするといえよう。

(甲)、用墨。用筆の法に皴・刷・点・拖の四種があるが、この外に幹・渲・掣・擢があり、幹は淡墨を六七回重ねて深厚さをつくり出すこと、渲は意があろうと無かるうと細筆を用いて細かく擦し淋漓たらしめ、見るものに数十回も点染したことを気付かせないこと、掣と擢とは点と同じようではあるが、掣は筆を臥かせて用い皴に似ているが水を帯びている。擢は筆を立てて用い点に似ているが力を

加えている。この八法はいずれも用筆を善くするといひ、又用墨を善くするといふ。これらは実は線と面とを両極としてその間に展開するタッチ（筆触）の世界で、これがいわゆる水墨技法である。水墨技法は線 \parallel 筆と面 \parallel 墨との間に展開するタッチの世界である。このようなタッチの世界を確立したのは郭熙の「筆法記」であつて、幹淡・皴擦・渲・刷・擗・擢・点・画と分類している。

(四) 積墨。画で最も重要なことは墨水を積み重ねて行くことである。墨水はあるいは濃くあるいは淡く、あるいは先づ澹とし後に濃としあるいは先に濃とし後に淡とする。宋元人の画法は積水によって画いて行く。著色画でも浅く深く七八回も加える。墨を用いる場合はより手をかける。ところが現今では、樹石を描く場合に焦墨で描いた後に一度だけ淡墨でぼかすとか、水分の多い筆で画いておいてそれを乾いた筆で拭うといったやり方なので枯澀淺薄に陥るのである。(四) 写意。

(四) 皴法。皴法は画家にとつて独自のタッチであり、一家に一皴で、皴法を混雑することはできない。一図のうちに皴法を兼ねるといつても一つか二つだけである。例えば乱雲皴と骷骸皴、披麻皴と乱柴皴、斧鑿皴と磬頭皴、である。郭熙の帶斧鑿は若書きだというし、黄子久の帶卷雲は戲書だという。このような皴法の分類は、韓拙の「山水純全集」が早く北宋の末頃である。そこでは披麻皴、点錯皴、斫碎皴、横皴、勻而連水皴をあげ、「一点一画におのおの古今の体法ありて存す。」といっている。

(四) 丘壑藏露。

(四) 筆法。

(四) 山水忌纖巧。

(四) 冗与雜不同。

(四) 碎石。「古人の大山を画くは、必ず山の向背垂聳を輪郭し、意已に先づ定まりて、然る後にこれに皴す。その山脚の下の碎石は必ずなかる可からず。また必ず多かる可からず。今人は碎石に従いて手を起し、積んで大山を成すもの多し。古書に崔嵬は崩れず、この峽岬を頼むというといえども、然るに画を論じて最もこれ病たり。

古人の大幅中に細碎処多しといえども、これを要するに勢を取りて主と為す。吾れに元人の米（米芾）高（高克恭）二家の山を論ずる書あり。まさに先づ吾意を得たり。「すなわち前後に山の聳えるさまを輪郭線で捉えてから皴を加える。そしてその山の基部には碎石を配さねばならない。ただしその碎石から画きはじめて部分を次第に積み上げて画いて行くやり方は正しくない。山水を画く場合はまず勢（形勢、ある方向への動きを持った形）を捉えてこれを軸にして形成して行くべきであるという。董其昌は、「山の輪郭を先づ定め、然る後にこれに皴す。今人は碎処より積みて大山をなす。これ最も是の病なり。古人は大軸を運らすことただ三四にして大きく分合す。章を成す所以なり。その中に細碎処はなほ多しといえども、これを要するに勢を取りて主となすなり。吾に元人の米・高二家の山を論ずる書あり。正にまず吾が意を得たり。」（「画旨」）という。

唐志契は董其昌の所説を引用したのであるが、蘇州派は輪郭を重視し、細碎処を積む傾向が強いが、松江派は大軸をめぐらして勢を取る傾向が強いといえよう。

(甲) 樹木。

(乙) 樹石所宜。

(丙) 枯樹。

(丁) 柳与松。

(戊) 水口。「既に水口あれば、清溪淺瀬といえども、必ず源頭あり。源頭は数千丈の上に蔵す。石に従つて中を縫い隠現す。上に在りてはなおあるいは万丈あるも、いまだ知るべからず。まさに吾が画家の胸襟をもって、また天地の定理となす。」水は山の血脈といわれているが、(韓拙「山水純全集」)唐志契でも山水構成の大軸となっている。そして水には水口があつて、必ず手前に(下方に近づいて)流れて来るものである。

(己) 煙雲染法。淡墨を積出して樹石の間に煙雲を在らしめるやり方は、生紙において一層効果がある。松江派はこのやり方を多用しているという。

(庚) 雲景。

(辛) 樓閣。

(壬) 遠山。

(癸) 点苔。「画は点苔せずんば、すなわち山石樹木に生氣なし。昔人は苔痕を美人の簪花となす。誠に欠くべからざる者なり。」点苔

は近くの石にあつては苔になり草になり、遠くの山にあつては樹木になり林叢になる。特に何を表現するという事はないが、画面に律動感を与えるものである。古くから用いられているが、点苔という術語の使用は唐志契の頃から始まるものと推測される。

(甲) 蕃画。(乙) 賞鑒。(丙) 看画訣。(丁) 識画火後。(戊) 古今優劣。(己) 名家收藏。(庚) 絹素。(辛) 古画不入常格。(壬) 古画無価。(癸) 院画無款。これらはいづれも当時絵画の收藏・鑑賞が盛んであったことを示している。

(甲) 金碧山水。宣和年間からあつて、青緑山水のことだといっている。金碧山水とか青緑山水といった術語の使用もこの頃からか。金碧山水は当然ながら風流瀟洒の事ではないという。(未完)