

絵画史における中国と日本(三)

— 文人画について(二) 絵画の私人化 —

山岡泰造

(一)

邵琦氏の「具眼之識——從董其昌看趙孟頫」(『趙孟頫研究論文集』上海書画出版社一九九五年)の所説をまず紹介する。

趙孟頫(一二五四—一三三二)と董其昌(一五五五—一六三六)はその間に三百年の隔りがあるが、両者にははつきり共通し類似する性格がみられる。まず彼等の生きた時代であるが、趙孟頫は宋から元へという九鼎易主の大変化を経験した。董其昌は内乱外擾、国祚のまさに終らんとする動乱の時代を過した。次に仕宦官職についてであるが、趙孟頫は元の翰林学士承旨として、董其昌は明の礼部尚書として名は天下に轟いた。趙孟頫には宋室の出にして元に仕え、節操のなさを非難する声があり、董其昌は強権を振って横暴であり、人民を掠め官を私するという悪評があった。また絵画制作についていえば、趙孟頫はすべての分野に秀れていたが、董其昌は特に山水を重んじ、趙孟頫は元代画壇の気風を開いた領袖であり、元の四大

家を生み、董其昌も清代画壇の気風を開いた領袖であって、清の四王を生んだ。また絵画理論についていえば、趙孟頫は復古を唱えて唐の画風(北宋を包む)を重んじ、董其昌もまた復古を唱えて、宋元(五代、董源・巨然を含む)を継承した。両者の唱える「古」は、指向するところは別であるが時代を超えて呼応している。そして特に注目すべきは、董其昌が趙孟頫にあこがれ字びつつ同時に強い対抗心を持っていたことである。

中国絵画史において流派的な膨張、系統を喪失した迷走、商品化による衝撃・干渉、それから生じる絵画表現の無秩序な多義性が見られるようになった時、董其昌による「南宗北宗」と名づけられる新秩序は、中国絵画が疲弊から抜け出して、再び新たに生き生きとした発展を回復する転換の仕組みであり、董其昌を中国絵画の発展過程における新しい権威の基礎とすることであった。董其昌が歴史の衰退を建て直す重任を担ったのは、一方では人並みはずれたすぐれた創作能力と、一方では歴史に対する明確な視点に基づくもので

ある。唐以前の上古史を大胆に切り捨て、唐以降の歴史を「禪家に南北二宗あり、唐時に始めて分る。画の南北二宗もまた唐時に分るなり。」とか、「文人画は右丞より始まる。」と云って果敢に整理するのは、歴史的な事実にもとづくのではなく、董其昌の心想、美学思想、美学的判断にもとづくのである。董其昌が対処すべき絵画環境は、極めて作風多様な時代であり、各流派がそれぞれ文雅の世界をもち、時代の流行を追うのを躊躇する気分を生みだしていた。これは一方では画壇の繁栄のあらわれであり、一方ではその混乱・無秩序のあらわれであった。董其昌は史実の整理ではなく、絵画に対する意見を述べたのであり、それは絵画の現状から直観的に体得されたものであった。董其昌は中国絵画の新しい範例的な権威を確立しようとしたのである。

董其昌にあっては、南宗と文人画とは同義であった。ところでその南宗の系列に趙孟頫が入っていないことは注目に値する。董其昌にとって趙孟頫は特別の人であり、全面的に帰依すべき人である筈である。彼の「画禅室随筆」には、ざっと見たところでも趙孟頫に關することは五十条を下らず、又、趙孟頫の書画に対する題跋や、趙孟頫と関係のある人の作品との比較論及も多く、趙孟頫は元人の冠冕だとする。ところが董其昌は元の四家、すなわち黄公望・王蒙・倪瓚・呉鎮を推重し、これら四家は董源・巨然に由来し、元代の画道最盛を代表するもので、ただ董源・巨然の画風のみ行われているという。

二十八歳のとき、頂元沐の家で「鵲華秋色図」を見て以後、八十歳で「盤谷図」を入手するまで、董其昌が見たり収蔵した趙孟頫の書画は、数えあげるのが困難なほどである。また「鵲華秋色図」や「水村図」といった趙孟頫の代表的な山水図には一度ならず題し、一度ならず模倣しており、細やかな心づかいが見てとれる。これらのことから、董其昌の心中にある趙孟頫が生き生きと感ぜられるし、又、趙孟頫という鏡を借りて董其昌の心理状態がよく分るのである。董其昌は董源を文人画の鼻祖としたが、董源の上に王維を置いている。董其昌は王維の真跡を一度も見ることがないから、これも心想の結果である。ただ王維の審美趣向をもって自己の文人画の理想をまとめて代表させているのである。董其昌の文人画の図式、趣味の文脈では、宋の李公麟・王詵・米芾・米友仁は董源・巨然に由来し、元の黄公望・王蒙・倪瓚・呉鎮も董源・巨然の正伝であり、明の沈周・文徵明も董源・巨然と衣鉢を接している。そして趙孟頫は董源を学んで天下第一なのである。これは董其昌が五十三歳の時、（一六〇七年）休寧の洪氏から趙孟頫の仿董源山水図を購入した時の言葉である。同様の発言は他にも見られる。「画家は皴法を以て第一とす。又、皴法中破網解索を難しと為す。ただ趙吳興のみ董巨の正伝を得たり。つねに此の皴法を用いて、画院の庸史の習気を脱尽す。叔明（王蒙）は是れ承旨（趙孟頫）の甥なり。故に独り舅に似たり。此幅吳興画中に置くも、復た弁す可からざる也……」（『別下齋書画録』第三「王蒙山水軸」）これは丙申（一五九六年）に王

蒙画に題したものである。「董北苑の画は元季大家の宗とする所に
して、趙承旨より、高尚書、黄子久、呉仲圭、倪元鎮、おのおのそ
の法を得るも、自から成して満つること半ばなり。最も勝れし者は
趙（孟頫）其の髓を得、黄（公望）其の韵を得、呉（鎮）其の勢を
得たり。余自ら画を学ぶことおよそ五十年、嘗て寤寐に之を求む」
（『虚齋名画録』第一「五代董北苑夏山図巻」）董其昌が趙孟頫につ
いて董巨の真髓を得ると言ったのは、「龍宿郊民図」、「瀟湘図」、
「夏口待渡図」、「夏山図」といった董源の伝世の作品をすべて觀賞
し、更に趙孟頫の幾多の山水画を觀賞した後のことで、髓、骨、韵
勢といった点について、画家たちの董源・巨然の継承の仕方の違い
を感じとっている。また高克恭と趙孟頫は四大家の上にとありとし、
趙孟頫は高克恭の作品に遭遇するごとに題し識語を記したという。
「趙集賢の画は元人の冠冕たり。独り高彦敬を推重すること。後世
の名宿に事うるが如し。而して倪迂、黄子久の画に題して云う。た
だ夢に房山（高克恭）を見ること能わずと雖も、特に筆思有りと。
則ち高尚書の品は、幾んど呉興（趙孟頫）にひとし。高乃ち一生
米（米芾・米友仁）を学ぶも、及ばざるありて過ぐる無きなり。」
（『画禅室隨筆』巻二）高克恭は董源・巨然とともに米芾・米友仁
を学び、米家山を墨戲として文人画の意趣に接近させた。董其昌は
趙孟頫が高克恭の画に題した口吻を通してその事を言っているの
であるが、同時に又、元の画壇の盟主の地位を趙孟頫が独占するの
ではないと暗に主張している。董其昌は趙孟頫の雪図小幅について、

絵画史における中国と日本(五)

王維を学んだものとし、何をもって王維とするかとの問い対して、
「凡そ諸家の皴法は、唐より宋におよび、みな門庭あり。禅灯五家
の宗派の如く、人をして片語單詞を聞かしむれば、その何派の児孫
たるかを定むべし。今文敏のこの図は、行筆僧繇にあらざ、思訓に
あらず、洪谷にあらざ、関仝にあらざ、すなわち董、巨、李、范に
至るもみな撰らざる所、維を学ぶに非ずして如何。」といい、（『珊
瑚網』所収「題王維江山雪霽図巻」）趙孟頫の「水村図」の題跋で
は、「この巻は子昂得意の筆なり。「鵲華図」の上にとあり。その蕭
荒散率をもって董巨の窠臼を脱尽し、右丞に直接す。故に難きとな
すのみ。」という。董其昌にとって、趙孟頫は唐宋の諸家に入出し
て古今を集大成した人であった。董其昌は趙孟頫の画学の淵源をさ
ぐり、具体的な技法や描写対象を独自の慧眼で取舍した。董其昌か
ら見れば、元四家の中の黄公望は景が碎細であるばかりでなく縦横
の習気があった。王蒙は精能ではあるが靈逸が欠乏していた。呉鎮
は淋漓としているが単調の嫌いがあった。倪瓚は古淡天真で、黄公
望の後、ほとんど第一人者であったが側筆を用い渾厚華滋を欠く憾
みがあった。元四家とその理想中の董源・巨然とは完全には合致し
ないところがあった。董源を学んで天下第一は趙孟頫であり、その
円筆（篆書に用いられる運筆で、筆の穂先が筆画の中央にある用
筆）であった。このように考える董其昌にとって、文人画の序列か
ら趙孟頫を除く理由はないのである。

董其昌はまた次のようにいう。「画の道は所謂、宇宙の手に在る

ものにして、眼前に生機に非ざるなし。故にその人は往往多寿なり。刻画の細謹なるが如きに至りては、造物を以て役せらるる者にして、すなわちよく寿を損ず。蓋し生機なければなり。黄子久、沈石田、文徵仲は皆大耋なり。仇英は短命にして、趙吳興は六十余に止まる。仇と趙は品格同じからずといえども、皆な習者の流にして画を以て寄と為し、画を以て楽と為すにあらざるなり。画に楽を画に寄するは、黄公望よりはじめてこの門庭を開くのみ。」(『画禅室隨筆』卷二)また「趙文敏、画道を錢舜華に問う。何を以てか士氣と稱すと。錢曰く、隸体のみと。画史よくこれを辯ずれば、すなわち翼なくして飛ぶべし。しからざればすなわち邪道に入る。いよいよ工にしていよいよ遠く、しかればまた閑寂あり。世に求むるなきを得るを要す。賛譽を以てて撓懷せざるなり。吾れかつて挙げて画家に似るも、攢眉せざるなし。これを難度に閑むると謂う。年年故歩する所以なり。」(『佩文齋書畫譜』所引『容台集』) 錢舜華のいう隸体とは王翬によれば「隸なるものは描と異なり、所謂写画はすべからく八法をして通ぜしむべきなり。」(自画跋) といひ、錢杜も「隸なる者は描と異なり、故に書画はみな写という。もと無二なり。」(『松壺画訣』) といひ。これらから董其昌は、趙孟頫の画について、それが自娛のためであるより職業的であり、また「書画本同」の考えに基ずいているという。書画一律の点からいえば趙孟頫は黄公望・沈周・文徵明を凌駕している。董其昌はここでも生機や損寿の点から趙孟頫を抑えようとしており、先に述べた高克恭を引き合い

に出したのと同じやり方である。しかし書については、「吾れ書において直ちに趙文敏に接すべきに以たるも、ただ少しく生なるのみ。而して子昂の熟はまた吾れに秀潤の気あるに如かず。ただ多く書する能わず。これを以て吳興に一籌を譲る。画は則ち体を具えて微なり。要するにまた三百年來の一具眼の人なり。」(『画禅室隨筆』卷一「評法書」) といひ、對抗心を露わにしつつも尊崇の意を籠めている。趙孟頫の書に対しては、褒貶を併せ用いて妄りに賛辭を呈さないのである。「余十七歳にして書を学び、二十二歳にして画を学ぶ。今五十七なり。謬りて稱許する者あり。余みずから校勘するに、頗る米顛の人を欺くの語を作すに似ず。だいたい画は文太史と較べて、おのおの短長あり。文の精工具体は吾れの如かざる所にして、古雅秀潤に至りては、更に一籌を進む。趙文敏と較べて、おのおの短長あり。行間は茂密にして、千字一に同じきは、吾れ趙に如かず。もし歷代を臨仿すれば、趙は其の十の一を得、吾は其の十の七を得る。また趙の書は熟に因りて俗態を得、吾の書は生に因つて秀色を得る。趙の書は作意ならざるなく、吾が書は往往率意なり。吾が作意に当りては趙の書にまた一籌を輸するも、ただ作意なる者の少きのみ。古人云う、右軍の池に臨んで書を学び、池水ことごとく墨なるは、たといこれに耽るも、かくのごときの故に勝れりとなす。余の趙におけるもまた然り。米老云う、吾が書は一点の右軍の俗気なく、吾が画は一点の李成閔同の俗気なしと。然るに世ついに之を許すなきなり。まさに余の自から評する所は、猶おしばしば

児を憐みて醜なるを覚えざるが如きをを恐るのみ。」〔容台別集〕
卷四)董其昌はまさに臨池尽墨、古人を学ぶに當っては心血を瀉いで八十二歳で世を去るその月まで筆を執って宋四家の書法に臨んだが、古人の功力を追うという点では、趙孟頫に一籌を遜らざるを得ない。董其昌は強烈な芸術的個性をもっている。単に古人に対する不服を表現するだけでなく、芸術の法度に対する深い知識を体現しているのである。そうであるから董其昌はしばしば法度にとらわれない随意性をあらわすが、これは書の流れを整理した上で会得した芸術三昧なのである。これが作意に対する率意である。法度に拘泥せず、筆墨を借りて心性を暢発するのである。

「邢子愿、余に謂いて曰く、右軍以後、ただ趙吳興のみ正しき衣鉢を得たり。唐、宋は皆な如かざるなりと。蓋し楷書は黃庭、宋毅論の法を得て吳興は多くを為すと謂うも、要はまた刻画の処あり、余はいささか吳興に及ぶ。なんぞ子敬に出入して、同じくよく独り勝るに如かざらんや。余の吳興におけるは是なり。」〔『画禅室隨筆』卷一「自題月賦後識」〕董其昌は邢子愿の意見に反対して、趙孟頫の欠点は勢がないことで、王羲之を学んでも形骸だけで、その雄秀の氣を得ていないという。しかし趙孟頫の元代明代に対する影響は否定できず、時尚の典型を示すものである。趙孟頫を正統と考える一般的な風潮に対して、董其昌は「今人の書を作るは、ただ筆にまかせて波画(浮薄な画)をなすのみ。結構は古法ありといえども、未だ嘗て真の用筆ならざるなり。」というが、このような流弊は趙

孟頫が古人の法度に習熟しており、そこから一連の整備された規則を提示することと関係しており、趙孟頫は直接古人に至るための跳躍板でもあった。董其昌が趙孟頫を槍玉にあげたのは書壇を教導しようとするための必然の道筋であった。ともあれ趙孟頫は、(一)、南宋以来の画壇の萎靡疲軟の弊を改め、王維・李思訓・董源・関同・趙伯駒等の唐宋の古典主義的な力量を以って、闡幽発微し、時代の状況を把握し、円筆直写のはたらきで南渡以後の側筆横掃の衰微を正した。(二)、画学の流れからいうと、趙孟頫は唐宋を集大成しただけでなく、元明の機軸を開いた。(三)、画学の理論からいえば、士気や書画本同をもって、宗炳や謝赫の主張した暢神の理想に繋いだ。(四)、書法については、宋代にうまく継承されなかった二王の筆法を恢復し、古法を復興するだけでなく、恣肆求怪の偏執的な現象を是正して、新たな発展の地平を開いたのである。

趙孟頫と董其昌はともに復古運動の倡導者であるが、趙孟頫の動機は南渡以後の水墨渲染画法の行き過ぎ、暢神の理想との乖離を、古意をもって是正すべく、具体的には唐・北宋の古典主義様式を採用し、董源・巨然的な要素も加えた。董其昌も時代の流弊の広がりに対して、文人画をもって教導せんとし、董源・巨然の正統的な地位を明かにして、はるかに宗炳・謝赫の方式に接続しようとした。董其昌は後世、然るべき評価をうけただけでなく、その個人としてのあり方も敬慕された。趙孟頫は、元の四家から明代の画家たちの大半がその影響を受けたにも拘わらず、人々の尊崇を受けることは

なかった。趙孟頫の意義は絵画性を明確化したこと、絵画を絵画性の上に基礎づけることであったが、董其昌の価値は、絵画の私人化ということを明確に自覚的に追求することを要求する点にあった。

絵画の私人化とは、絵画において、私人としての言語でもって、日常生活の感慨や体験を語ることである。絵画を具体的に個人の心情をのべるための媒介とすることである。この私人化の傾向は、実は絵画の発生した時から潜在していた内的な志向である。

筆と墨とは中国の絵画表現の主要な構成要素である。そして筆を重んじることから墨を重んじることへ進む過程は、絵画発展の必然なのである。墨化傾向の出現は南宋晩期であり、水墨の過度の使用は、造形の基本である筆線に致命的な損傷を与え、墨色泛濫状態をもたらした。そして同時に美的対象も技法自体の上に求められることになった。

北宋三家（李成・関同・范寛）ないし郭熙・李唐は、技法の個性化の面では、それぞれ一つの典型として用いられるような立派な成果を示しているが、作品自体はむしろ造化と心源を并せ重視するものであり、某家の筆法は某地の山川を表現するという評説がある。

これに対して水墨の偏重は、技法本身のみをもって審美の対象の手がかりとするのである。技法が画家の心情の媒介と見做される時には、技法の追究が不完全だと受動的な行為となり、これも自主的、自覚的な選択である。南宋晩期の水墨泛濫の局面もそのような選択の結果である。南宋画壇にみられる一片水墨の気運は、唐及び北宋

以来、絵画の技術が解放されて以後、絵画の流れの中に深く根ざった絵画の私人化の傾向の最初の大規模なあらわれである。絵画の内的志向が外的な標識になったのである。これが趙孟頫の対処すべき宋元の交の画壇の状況であった。筆墨本身をもって審美の主要な対象とするという時代の特性は、単に深厚で悠遠な起源をもつだけでなく、これは技法解放後の自然な展開であり、中国の文人の向うべき方向の好ましい様式であった。しかしその反面、水墨の過度の泛濫は、絵画の私人化の標識の一つであるにもかかわらず、その客観的表現、絵画性に対する傷害は軽視することができない。形と色に対する過度な縮減は絵画の成立基盤をゆるがすものである。書法は純粹線條の抽象芸術として、常に絵画のこのような自殺行為に対して警告を発していた。趙孟頫は一個の中国文人としては理性が認める時代の状況はよろこんでこれを認め、一個の画家として時代の状況の中に芽生えつつある危機に対しては力の及ぶかぎり挽回しようとした。二つのあい反する難局に直面したとき、董其昌は禅家の頓悟を運用して、紛糾して処理し難い状況から脱出するが、これに比べると明確な形で表現してはいないようだが、趙孟頫もまた、禅家の頓悟方式を自覚的に運用して、生機を回復している。趙孟頫の古意を旗標とする復古の活動を具体的に分析してみると、趙孟頫もまた二つの困難な状況から解脱する際に事物の真相に直入することを契機にしていることがわかる。趙孟頫は古意を明確に規定していないが、古意とは心で悟るべき典型的な伝統概念である。古意は

絵画の審美的な面からと、絵画の本体の変化の面からと理解されなければならぬ。絵画観賞の角度から見ると古意の倡導は古典主義の回復である。趙孟頫の立脚点は晋唐の間にあり、「宋人の人物を描くは、唐人に及ばざること甚だ遠し。余は刻意唐人を学び、宋人の筆墨をほとんど尽去せんと欲す。」と明言している。（『鉄網珊瑚』）「余は年小より画を愛す。寸縑尺楮を得れば、未だ管て筆に命じて模写せざるなし。此画は是れ初めて傳色せし時の所作なり。筆力いまだ至らずといえども、ほほ古意あり。」（『幼輿丘壑図』跋）「唐人馬を画くを善くする者はなほだ衆し。而して曹・韓これが最となす。けだしその意を高古に命じ形似を求めざるは、衆工の右に出ずる所以のみ。此の巻は曹の筆疑い無し。圍人はなほだ朴にして、おのずから一種の氣象あり。俗人のよく知る所にあらざるなり。」（湯屋『画鑒』所収趙孟頫題曹霸「人馬図」）趙孟頫の古意は、その内容がただ美的観賞の上に根ざすものであれば、趙孟頫の復古は誤解されなかつたかも知れぬ。趙孟頫の古意の中には絵画の形と色というこの本体ともいふべきものが関わっているために、古意の本来の意味はいつも、形と色を駆使することのうちに解体され見失なわれるのである。形似の要求と筆線の重視は、用筆繊細と傳色禮艶の本体的な規定である。趙孟頫が古意を唱導した理由は、一つの復古運動と見られるが、重要な原因の一つは、趙孟頫の絵画の本質としての厚古の考察である。その後世への影響についていうと、形似の上手下手にあるのではなく、篆籀を絵画に導入することによる創造性の再生

である。書法を絵画に導入することは、趙孟頫にとっては、その意義は書画は本来同じということを再度実証することに局限されるのではなく、率先して線描の質の個性化を確立することである。線描の質の個性化と北宋以来の線描によって造られる形を一つの様式に仕上げることに、この二つの事柄の間の最も重要な区別は、前者は心源により偏ることであり、後者は造化の制約を受けることである。線による造形を様式として確立することは造化を指向し、表現するものは造化の理である。線質の個性化は心源を指向し、表述するものは心源の趣である。理は客観的で、理を表現する図式の語彙は公衆化したものであり、通約することのできるものである。趣は主観的で趣を表述する図式の語彙は私人化したものであり、通約することの不可能的なものである。物理と倫理の二つを合せて一つにするのが中国絵画の公衆化の段階の特性であり、物趣と心趣の二つを合せて一つにするのが、中国絵画の私人化の段階の特性である。従って趙孟頫の古意をもって旗標とする復古運動は、その実質はむしろ、絵画の本質から展開した歴史性の総括であり、趙孟頫が古意を追求の目標とした創作の実践は、その実質は当代の意識の創造的な企てを開示するものであった。このような豆を植えて瓜を得るような現象は、趙孟頫の思い及ばぬことであって、完全には説明できないが、無意識の中で生まれてきたものである。時代の状況の中で趙孟頫が自主的に選択したこと、歴史の流れの中で後世の人が誤読し別の解釈を行ったこと、それは絵画の私人化が、元四家において代表的

な元代において頂点をもつ中心となったことである。三百年後の一つの復古運動もまた、歴史的な先例を持つのである。董其昌の復古は、時代の流弊がはびこる情勢に即応して唱導されたものであるが、それにもかかわらず董其昌の努力は、新しい創出を目指すのではなく終結へと導くものであった。趙孟頫は鼻祖たり得ることができたが、董其昌はただ盟主に居すわったのである。この二つの復古はいずれも絵画の私人化をもってその表現の境地としているにもかかわらず、異なる時代状況の中であって、それぞれが受け持つ職責と任務もまた異なっている。だから趙孟頫と董其昌の間に簡単な優劣の判断をするのは無益である。趙孟頫についていえば、私人化の方向で更に重要なことは、彼の実践的な傾向である。そして彼には明晰な系統的な理論が欠けているし、またその実践とびったり合致する成果もない。彼の後世の人に対する影響もまた完全に彼の作品の魅力によって与えられたものである。董其昌については、絵画に対する私人化を行うすじみちは、彼の理論の指向するところであり、また彼の創作の指向するところである。だから、彼は完整な体系を構築するのに力をいれ、そればかりか杜撰な歴史を用いて彼の理論の筋道を強化する努力を惜まない。さらに絵画と私人化とを一種明確な自覚的要求として結合して提出し、さらにことさら絵画の私人化を絵画の正統として肯定したのである。このような前提があるから、董其昌がその南北宗の理論体系の中で、趙孟頫に対して彼を回避した原因もはっきりするのである。(一)、もし董其昌が二十世紀の

人々が中国絵画を認識する一つの入口だとすると、趙孟頫は十六世紀の董其昌が整理した中国絵画史の適切な入口である。趙孟頫のお蔭を蒙って居りながらこの肝腎な点を認めようとしないうことが、董其昌の趙孟頫を超えようとする強烈な願望をあらわしている。趙孟頫を超えることは董其昌の自己の芸術の才能に対する自負であるのみならず、董其昌が趙孟頫の陰影から抜け出し、自分の芸術の地位と芸術の価値を確立するための必然の路であった。超越の前提は、趙孟頫の全体性に対する深刻な認識と理解であった。董其昌の趙孟頫に対する認識と理解は、平素口にする元四家に比べて、更によくその身になって考えており、かれを知り己を知るのである。董其昌の心目の中にあつては、趙孟頫は歴史上の人物ではなく、活動しつつある、ともに対論対話のできる現実の人であった。元四家や明四家に対しては臣服もできたり競争を放棄することもできたが、趙孟頫に対してはつねにともに高低を争ったのである。(二)、董其昌の強烈な個性が趙孟頫を回避した原因の一つであろう。趙孟頫を肯定することは、自身の芸術的個性を放棄することであった。趙孟頫に欠点があればひそかに喜び、自分に出来ないところがあれば、古人を引合いに出して言訳をした。趙孟頫の各科皆善、何をやらしても巧いという点では、董其昌は比肩することができず、山水単科の成績も董其昌に劣らぬものがあつたから、これらのことも回避の原因となつた。(三)、趙孟頫は過去を継承し未来を啓くキーポイントとなる人物であつた。董其昌はみずから正統の旗を掲げたため、未来を予

測する手だてがなかった。共に復古の旗標をかかげたが、その重点は異なっていた。趙孟頫の復古は、絵画の本質に立脚し、規範となるすじみちは絵画自身の発展であった。董其昌の復古は画家の本身に立脚し、範例となるすじみちは絵画が変化すべき正統な方向であった。趙孟頫においては個人の働きや地位は問題とならず、絵画の絵画たるべき本然の因素、すなわち線、形、色などが重要であった。董其昌にあってももとより絵画の本然の因素に対して十分関心注意を払ったが、その目的は絵画の変化の正統な方向を構築するために利用されるべきものであった。趙孟頫の後の元一代と董其昌の後の清一代とはすべてが似ている訳ではない。前者は歴史の変化の必然であり、後者は歴史の規制の結果である。

私人化の傾向は兩宋の文人画、蘇東坡や米芾等の人たちの師あらずして能くするということにもみられるが、これらは画外の高士哲人の言行に淵源があり、絵画三昧に入っても彼らの眼高手低によって全く違ったものになる。趙孟頫の古意の唱導は蘇東坡・米芾に源を発する流弊に対処するものであった。書画同源や書画一律は古來からの命題であるが、趙孟頫にあっては創作を實踐する上での主張であり、単に書法と絵画との関係についての一つの判断であるばかりでなく、絵画中に新たに線描の地位を確立すべき理論の表現なのである。線描の重視は竹石・人馬・山水のいずれにおいても行われる。実践技法中に線を確立することは、意趣心態上では一管の筆を借りて、太虚の体になぞらえるという前提を得ることである。技法

上の写線は、意趣上の写意の前提である。

趙孟頫は友人の周密のために「鵲華秋色図巻」を描いた。その自題に「公謹、父は齊人なり。余齊州に通守となり、官を罷め帰來し、公謹のために齊の山川を説く。独り華不注、最も名を知らるること左氏に見ゆ。其状また峻峭特立し、奇とするに足る者有り。乃ち為此此図をつくる。その東は則ち鵲山なり。之に命づけて鵲華秋色と云う。元貞元年十有二月、呉興趙孟頫製す。」とあり、趙孟頫は友人の家郷の山色風光を描くとともに、深い友情に基づく共同の志趣・心緒があらわされている。ここには「可為知者道、不為不知者説」といった私密性があり、それがこの作品の価値でもある。趙孟頫の作画の相当部分はこのような性格をもつものである。絵画を日常の私人の生活の中に取り入れ、それを心性の修養に役立てるといふのが趙孟頫の根本的な特性の一つである。私人化の方向は趙孟頫の實踐の特性であり、趙孟頫以後の絵画の方向を構成している。董其昌は復古を提唱して明の中葉以来の流弊に対応したが、彼が対応した主要問題は技法の問題であった。董其昌の絵画理論は意趣と技法の間に定置されており、両者の協調の中で私人化の方向は自発から転じて自覚へと向うのである。南宗の審美理論と正統の觀念を支えるのは自覚的私人化である。絵画の私人化の方向にあっては、趙孟頫は自発的であり、董其昌は自覚的である。

(一)

董其昌のいう文人画は、彼自身の経歴に照らしてみても、宋代以後の、すなわち近世の教養ある市民の絵画であり、特に科擧に合格した士大夫の画が多い。その特色は詩書画一致、すなわち同一の人格が詩書画の三方面にあらわれることであり、更にいえば同時に政治家であったり役人であったりするのである。つまり個人の能力に基づいて政治活動や経済活動や文芸活動が行われる社会の絵画であり、それらはすべての能力が一個人にすべて具わると考える社会の絵画である。趙孟頫の各科兼善に対して、董其昌は山水専科であったといわれるが、山水画こそ文人画の、更に近世絵画の中心をなすものであった。それは山水画が、唐の中頃に独立した主題となった時から、性と境の一致を表現するものであったからである。山水画における気韻を考えた北宋の郭若虚は「図画見聞誌」において、気韻は学んで獲得できるものではなく、生得のもので、つまりその人の人格だといっている。これこそ文人画の理念に合致する。また山水画の独立に際しては、その構成要素である樹石がまずリアルに描かれるようになった。そのために破墨とか潑墨とか水墨と呼ばれる新しい技法が用いられた。これらは中世の線描中心の絵画表現を變更するもので、筆と墨、すなわち線と面を両極として、その間に多様なタッチの世界（皴法）を生んだのである。（邵琦氏のいわゆる技法の解放）皴法にはおのおの門庭ありといわれているように、個

性表現のより所ともなった。山水表現の目指すところが性と境の一致であり、その表現技法もそれぞれの画家の個性に基づくといえば、これはまさしく文人画である。書画一致の思想は山水表現を豊かにしたが、更に墨松・墨竹・墨梅・墨蘭などいわゆる一科の学を生み出した。それらは山水よりもより直接に書法と画法が一致する世界であった。書画と詩文との関係についていえば、題跋の流行がある。一つの書画をめぐって、各人がさまざまな思いを述べることによつて、そこに新しい共感の世界が生まれる。身分・職業・境遇の異なる人達が、一個の書画をめぐって共感の世界を構成することは、まさに市民の芸術であり、これこそ文人画のあり方であろう。

單国強氏は「故宫博物院藏 明清絵画」（紫禁城出版社 一九九四年）において「明清絵画的社會文化内涵芻議」と題して山水画と人物画について論述している。以下それを要約する。明清時代には隱居図・園林図・交酬図・紀游図等の山水画の類型が流行した。（一）隱居図。これは文人の最も愛好する題材で、出世の思、林泉の志、幽淡の情をあらわすものである。明初の王叔に「隱居図」があるが、これは特殊な真情を伝えている。これは永楽年間に京にあって中書舎人であった時、退直の余暇に描いたものである。また建文二年（一四〇〇）には、無錫の九竜山に隱居したが、この時描いたのが「秋林隱居図」である。後者は倪瓚に倣って枯淡乾澀の法によって蕭散疏淡の境を造っており、元代の文人隱逸の山水によく似ている。前者は王蒙の画法に則り、尖峭な中鋒を用い、物象の結構は細密で、

屈曲流動する解索皴と、渲染精細な水墨法によって、繁雜・雄壯・高曠な景色を造っている。ここには元人の荒美疏簡な意趣も、冷寂虚空な情調もなく、平実な自然美によって恬静安適な心緒を表わしている。両者は制作された情況と心情によって大いに異なった隠居図となっている。前者に見られる情調意趣は元人とは大いに異なり、出世隱逸の思想は淡泊となり、現実世界に対する興趣と企望が強くなっている。このような傾向は王紱の他の山水にも見られるが、最初の文人画家杜瓊、謝籍、趙原、馬琬などの山水画にも反映しており、これは時代の變遷による必然的な結果である。

王紱を師友とした陳宗淵の「洪崖山房図」は、明初の重要な閣臣であった胡儼のために描かれたものである。胡儼は国子祭酒に任じられたが機務に預ることなく、家卿（江西南昌）に洪崖山房を築いて帰思を慰めた。胡儼ははじめ王紱に依頼して山房の実景を写させようとしたが、王紱は病氣のためその弟子の陳宗淵に画かせた。陳宗淵は浙江天台人、永楽中翰林学書となり、中書舍人、刑部主事を経て致仕した。胡儼による「洪崖山房記」、梁潜の詩序、楊榮、李時勉、王英、王直、陳敬宗、王洪、鄒緝、金幼孜の詩文の跋がある。

(二) 園林図。これは文人士子の居所と庭園を描くものである。仇英の「桃村草堂図」は少嶽先生すなわち明代の著名な收藏家項元汴の兄項元洪の為に描かれたもので、徐石雪の題跋の考証によれば、画中の主人公は項元洪である。董其昌の題跋によれば南宋の趙伯駒を学んでいるという。文嘉の「王百穀半偈庵図」は王禪登の所居を描

いたもので、万曆元年の作。文嘉によって皇甫汈と王世懋と王世貞の半偈庵の詩が書され、又、王禪登自身が頤孟先と沈少卿の宿半偈庵詩を詩堂に書している。後房中の榻上に独坐する人物と、囲牆の外で策杖し拱手する二人の人物を描くが、いづれかが主人公であろう。因みに王禪登は文徵明なき後の蘇州文壇の領袖である。錢穀の「求志園図」は蘇州の張鳳翼の園林である。図の款識は「嘉靖甲子（四十三年）夏四月錢穀作求志園図」とあり、題跋は引首に文徵明の行書「文魚館」、王穀祥の篆書「求志園」があり、後幅に王世貞の隆慶戊辰（二年）の求志園記があり、皇甫汈、傅光宅、李孝龍、黃姬水、黎民表、徐麟、張猷翼の題記が続く。張猷翼は張鳳翼の弟で、「求志園賦并序」を書いている。鄭利華の「王世貞年譜」（復旦大学出版社 一九九三年）によれば、嘉靖甲子（一五六四）二月十八日には張鳳翼・張猷翼の園亭で詩会があり、王元美・王敬美・劉子威・彭孔嘉・魏季朗、張鳳翼、張猷翼が参加している。閏二月にも同じ園亭に彭年・黃姬水・周天球・章美中・劉鳳・袁尊尼・魏学礼・王敬美が集っている。この図は文徵明の細筆の画法を用いて、構図周密、筆墨精煉爛熟、設色淡雅といわれているが、景觀と時節とを忠実に精密に写しており、園林図の典型といえるであろう。画面右から院牆があり、その内外に梧桐、松柏、竹叢、雜樹が配され、門を二つ過ぎれば、瓦屋と院落がある。四周に籬の囲牆があり、蔓草の花が咲いている。牆下では二人の人物がのどかに交談し、屋内では一人が読書している。後院には池水があり、鴛鴦が浮び、家鴨

が泳ぐ。沿岸には緑柳が並び、桃花や立葵が咲く。実のたわわな柑橋の林の向うに樓閣がみえる。院落の梧桐の下には甘草の花も咲いている。後苑の端に井戸があり、童子が水を汲んでいる。これはまさに四月の景色である。文徵明の「洛原草堂図」は白貞夫の所居の実景である。款識に「嘉靖己丑（八年）七月四日、徵明写洛原草堂図」とあり、同年六月、文徵明は「洛原記」を撰しかつ書している。後幅には許宗魯・劉儲秀・李濂・康海・王九思・唐竜・許成名・薛蕙・楊慎・馬卿・趙時春・白峴・張照の題記がある。白貞夫の先祖は洛陽に居住し、宋代に晋陵に移居した宦学相承の詩体の家で、所居を洛原というのは先世の住所を忘れぬためだという。

以上のような私家の園林を題材とした山水画は、文徵明と呉門の画家たちが好んで描いたものである。画面は横巻形式が多い。「洛原草堂図」は群山に環まれて庁堂や水榭がその間に錯落し、護荘河が蜿蜒と流れ過ぎ、二三の士人が琴を携えた童子をつれて、あるいは優遊し、あるいは燕坐し、姿態は幽閑である。山石・彼岸には多く乾筆を用い、林木・枝葉には細砕点を用いて構成し、茂密葱鬱、工穩秀逸の中に、雅静閑適な環境を表わし、夏日の江南の特色をよく捉えている。

(三) 交酬図。画家とその友人たちとの酬往の作品で、友情、恩情、仰慕の情をあらわすものであるが、單純に寄情伝意のためのものだけでなく、情況によっては、実際的な需要や功用を目的とするものもあり、事情は複雑である。明末の大家董其昌には饋贈の作品が

少ない。仕途上の官場における交際や、保身や造階といった政治的な需要に基づくものである。例えば一六一一年に呉正志に贈った「荆溪招隱図」では呉氏に結束して隱居生活を送るようにさとしながら、召に応じてまた出仕したし、一六二二年には山水軸を任戸部右侍郎総督兼巡撫鳳陽の李養正に贈り、権勢のある友人の情誼にたよろうとし、一六二五年には魏忠賢が権勢を得ており、闖党の官員のために作画し、孟紹虞に贈った山水軸や、馮銓に送った「松溪幽勝図」がある。思宗が即位して、東林党が再び朝廷に返ってくると、時機を失せずこれと聯繫し、一六二九年には瞿式耜の為に「贈稼軒山水」を作ったのもその一例である。董其昌の芸術創作と政治生涯は緊密に聯繫しており、かなりの数の酬往の作が政治の交往に関わるものである。これに対して呉門の名儒杜瓊は終生出仕せず、親しい友人と詩や画を交酬した。友人との聚会に用いていた東原延縁亭が風雨により毀れたので改修したとき、北京にいた呉寛に手紙を出して新しい亭の記を作るよう依頼した。成化八年（一四八二）中秋のことである。「為呉寛作山水図」も同じ頃描かれているので、呉寛の作記に対する礼として饋贈したのではないかと思われる。またこの図の情景は「杜東原雜著」の中の延縁亭の描写と似たところがあり、呉寛の作記のための素材として描かれた可能性もある。

(四) 紀游図。文人が自然の景観を游覧した後に描いた山水は、名山大川の名勝を記録した図が主なるものである。これらの紀游図や名勝図は実写に依拠するものではあるが、その主旨は縁物寄情であっ

て、遊賞や雅会などの文化活動の記念であったり、超塵脱俗の生活の理想を表現したり、山林に耽楽する閑情逸致を写したり、家園に眷恋する卿士の情を寄托したりする。一部の紀游园では主観的な因素を全く無視して、写実的な手法を用いて、具体的にかつこまかく名勝古迹の地域的特徴と典型的な勝景を描く。紀游园のはたらくきは、文人の情懷を抒べ写すことから一転して、客観的な真実の天然の美景を描くこととなる。このような実景紀游园は文人山水画の中で別の新生面を開くものである。このような紀游园の新しい骨格は、吳門派（蘇州派）の首領である沈周や文徵明がはじめてその例を作ったのである。（沈周の「虎丘十二景図」冊、「蘇州山水全図」巻。

文徵明の「天平紀游园」軸など）後学の謝時臣、錢穀、陸治、文嘉、文伯仁らがこれを更に推し進めた。文伯仁の「雲巖佳勝図」巻は、蘇州の名勝虎丘山雲巖寺の実景に取材している。

以上が単国強氏の四分類である。

隠居図について言えば、山水画は多かれ少かれ隠居図的要素がある。自己の本性に慍った境致を捜せばどうしても隠逸的になる。北宋の郭熙の「林泉高致」にも「君子のかの山水を愛する所以の者は、その旨いずこに在りや。丘園養素は常に処る所なり。泉石嘯傲は常に楽しむ所なり。漁樵隱逸は常に適する所なり。猿鶴飛鳴は常に親しむ所なり。塵囂羈鎖はこれ人情の常に厭う所なり。烟霞仙聖はこれ人情の常に願いてしかも見ることを得ざるなり。直するに太平盛日を以てし、君親の心両つながら隆く、苟くも一身を深くするに、

出処の節義ここに係る。あに仁人高踏遠引して、离世絶俗の行を為さんや。而して必ずしも箕穎と素を埒くし、黃綺と芳を同じくせんや。白駒の詩、紫芝の詠は、皆な已むを得ず長く往きし者なり。然ればすなわち林泉の志、烟霞の侶は、夢寐に在りて、耳目に断絶す。今妙手を得て鬱然としてこれを出せば、堂筵を下らずして、坐にして泉壑を窮め、猿声鳥啼は依約として耳に在り、山色水光は混漾として目を奪う。これ別に人意を快くせざらんや。実に我が心を獲ん。これ世のかの山水を画くを貴ぶ所以の本意なり。……」（山水訓）太平盛日には朝市を離脱する訳にはいかない。そこでいながらにして山水を楽しむことができるのが山水図であるという。

「園林図」は最も新しい山水図であり、私人の園池邸宅が描かれたのである。画中にはその園林の主人や家族や友人も登場することがある。しかも多くの題跋をもつことが多く客観的描写をとりながら、個人的な特殊な感情にみちた山水図である。郭熙の「林泉高致」に、「世の篤論に謂う。山水に行くべき者あり。望むべき者あり。遊ぶべき者あり。居るべき者あり。画はおよそ此に至れば、みな妙品に入る。但し、行くべく望むべきは、居るべく遊ぶべきの得たりとなすに如かざるは何ぞや。今、山川を觀るに、地は数百里を占むるも、遊ぶべく居るべきの処は、十に三四も無し。しかも必ず居るべく遊ぶべきの品を取る。君子の林泉を渴慕する所以は、まさにこの佳処の故なりと謂う。故に画者はまさにこの意をもって造り、而して鑒者もまたこの意をもって窮むべし。これをその本意を失せ

ずと謂う。」(山水訓) 山水画は旅行・眺望の山水から、居住・遊樂の山水へと移って行くと、郭熙は指摘し予言している。園林図や、紀遊図のうちの都市図や都市近郊名所図などは、まさにこの可居可遊の山水の窮極の姿であろう。そしてこれらは、市民生活の成熟する明代・清代において盛行するのである。

「交酬図」の山水は、題跋の盛行と軌を一にし、一つの山水図を巡って多くの仲間が友情を交わすものである。最も発達したのは蘇州に於てであって、沈周や文徵明、そしてその後継者たちの文雅の社交界が生み出したものである。「園林図」や「紀遊図」とも重なることが多い。明末に蘇州画壇を凌駕した董其昌を盟主とする松江(上海)画壇では、むしろ題跋の応酬は減少し、絵画をめぐる文雅の社交界は成立せず、むしろ絵画は独立して絵画それ自体の独自の発達を示している。いわば山水画における絵画性の強調ともいえ、光や大気の効果を強調するもので、明末清初の南京の画壇も同様な傾向が顕著である。

「紀遊図」は具体的な写実的風景の成立の中核をなしたものであった。宋代の山水画は特別な地域を画くものは少く、いわば一般的な山水画であった。「図画見聞誌」のいう三家山水も、李成が山東の、范寛が山西の、関同が陝西の風景を描くといっても、観念的に構成されたものであった。米芾が董源・巨然らの江南山水の伝統を強調した際も、それは江南の一般的な特色を捉えたもので、实景に即したのではなく、それらの差異はむしろ技法や構図法によって

もたらされたものであった。しかし米芾が一片の江南と天真平淡を主張するとき、そこには観念的構成を去って、絵画的風景を素直に捉える写実的山水画への展望が開けているのである。宋迪によって確立されたという瀟湘八景は、その淵源は唐末まで遡るともいわれるが、洞庭湖に注ぐ瀟水・湘水の辺りの風景を捉えたものといわれる。しかしこれも特定の地域に結びついた具体的な風景ではなく、

江南の風景を季節の変化・気候の変化・時間の変化と組合わせて描いた一般的な風景である。元の四大家の山水図は画家の個人的な趣好の強く出た新しい山水図であり、山水画の根底をなす性と境の一致を、いわば主観的に強調したものと見える。黄公望の富春山居図の自跋をみると、「至正七年、僕、富春の山居に帰る。無用師と偕に往く。暇日、南楼に於いて筆を援りて此の巻を写す。興の至るところを覚えず、壺壺として布置することかくの如し。逐旋填塔、三四載を閲するも、未だ完備せず。蓋し山中に留在し、雲遊して外在るが故に由るのみ。いま特に行李中より取回し、早晚暇を得て、当に著筆せんとす。無用、巧取豪奪する者あらんことを過慮し、先ず巻末に識せしむ。庶わくはその成就の難きを知らしめん」とあり至正十年(一二三〇)の識語である。富春は董公望歴遊後の最後の居所であるが、その風景は永年に亘って醸成された胸中の丘壑であった。

これに対して王履の「華山図」冊は、洪武十六年の(一一三三)秋七月、華山に遊んで描かれたものであるが、山水画の新境地を開

いている。四十図から成り、序記跋語十二編、詩が百五十首あり、錢謙益をして「華山有りてより以来、遊びてよく図し、図して能く記し、記して能く詩し、太華の勝を窮攬するは古今の一人のみ」と言わしめたものである。王履は江蘇崑山人で初め医を学び、医業に精しく、医書は百巻にも及ぶ。この図は華山の全貌をあらゆる角度から捉えようとしたものと言うべく、みずから「吾は心を師とし、心は目を師とし、目は華山を師とす」と言ったという。

単国強氏は明代に流行した紀遊図中の傑作として、嘉靖五年（一五二六）の葉澄の「雁蕩山図」巻をあげているが、雁蕩山は浙江の名山で南北中の三山から成っているが、明代に百二の奇峰全部が命名され、そのほかの景勝を加えれば三百八十余の名所があるという。葉澄は北雁蕩山の石門潭からはじめて、章毅楼・石仏巖・石樑洞・靈風洞・羅漢洞・淨明寺・蓼花峰・響巖等を、あたかも画中にかき込まれた人物と共に実地を歩きながら見物するかのように描いている。上記の景勝名は一一図中に記入されており、名所案内図的な性格も強いが、この種の先例としては南宋末の「西湖図」巻（上海博物院）があり、庶民的な性格をもつものだと言われている。（宮崎法子氏）葉澄は戴進に師法したとされる浙派系の画家であるが、名所図的・実景的要素を山水画にとり込むのに熱心であったのは、沈周や文徵明をはじめとする呉派文人画系統の画家たちであって、そこに文人画の庶民性あるいは市民的な性格がよく表われている。

さて同じ文人画でも蘇州画壇と松江画壇とではかなりの差異があ

る。蘇州の画家唐志契はその著「繪事微言」の中で「蘇松品格同異」という項目をあげて、「蘇州の画は理を論じ、松江の画は筆を論ず。理の所在は、高下大小の適宜にして、向背安放を失せざるが如し。これ法家の規繩なり。筆の所在は、風神秀逸にして韻致清婉なるが如し。これ士大夫の気味なり。理に任せるの過なるは、板痴たり易く、桑架たり易く、渉套たり易く、拘攣して生意を無くし易く、その弊なり。流れて伝写の図障となる。筆に任せるの過なるは、放縱たり易く、失款し易く、寂寞たり易く、樹石は偏薄にして三面を無くし易く、その弊なり。流れて嬰兒の描塗となる。ああ門戸一たび分れば、点刷のおの異なり、みずからしか標榜し、おのおの相い入れず。あに理と筆とあわせて長ずれば、すなわち六法兼備し、これを神品と謂うを知らんや。理と筆とおのおの長ずる所を尽くせば、またおのおのこれを妙品と謂う。もしそれ理その理を成さず、筆その筆を成さざれば、品はかく下らん。いずくんぞたがいに諷刺するを得んや。」という。理は合理的な構成、筆は感情的な表現ともいえるであろう。これは邵琦氏の説く趙孟頫と董其昌の対立ともいえるであろう。因みに、董其昌は「画禅室隨筆」において、「吾が松（松江）の書は、陸機・陸雲・右軍の前に創めてより以後、遂にまた響を継がず。二沈（沈度・沈粲）及び張南安（張弼）・陸文裕（陸深）・莫方伯（莫如忠）ややこれを振うも、すべて甚だしくは世に伝わらず。呉中の文（文徵明）・祝（祝允明）の二家の掩うところとなるのみ。文・祝二家は一時の標なり。然れども二沈を突

破せんと欲すれば、未だ能わざるなり。(文徵明・祝允明は)空疎にして實際無きを以ての故なり。余が書は、すなわち並びに、諸君子を去りてみずから快とす。争うを欲せざるなり。以て書を知る者のこれを品(品第)せんことを待つ。(巻一)と云って書でも蘇州の對抗意識の強かったことを示す。趙孟頫に対して、蘇州では極く自然に当然のこととして受け入れ、董其昌は批判的に強力なライバルとして接した。古意・復古に対しても、董其昌は趙孟頫と同じように実践しつつ、趙孟頫とは別の局面を開こうと努力したのであるが、蘇州では趙孟頫を通して、いわば自発性を持たずに受け入れたのである。文徵明は沈周グループの呉寛・李応禎・史鑑・楊循吉・王鏊・朱存理ら、同年代の祝允明・唐寅・都穆・徐禎卿・蔡羽・王獻臣・楊李静・顧璘ら、年少の湯珍・彭年・朱凱・陳淳・王穀祥・王守・王寵・陸師道・周天球・陸治・朱朗・錢穀・居節ら、子息の文彭・文嘉、甥の文伯仁らに取り巻かれて制作し鑑賞し、互に題跋を応酬した。これは集団による制作といってもよく、そこでは規範・典型が必要であった。董其昌もまた雲間派(松江派)を率いる領袖であり、みずからその規範たるべく努力したが、そこには集団性は稀薄であり、むしろ個人的であり独行型である。雲間派は題跋に執着せず、題跋も少い。董其昌は米芾・高克恭を高く評価し、趙孟頫や蘇州派が忌避した墨法を新たにとり入れようとし、擦筆・乾筆による虚白な画風に対抗して、湿潤な画風をつくり、合理性に対して情趣性を、範例的に対して即興的を主張した。ところで董其

昌は、この新たな方向について、みずからはそれ程顕著に実行して居らず、この方向はむしろ弟子の趙左や沈士充によって進められ、墨や色を駆使して、大気や光を巧みに捉える画風が成立した。董其昌自身はむしろ新しい合理性を追求し、絵画から虚飾をとり去って必要な要素だけで構成する方法を確立しようとした。この方向は清の四王に受け継がれる。董其昌は趙孟頫を尊敬しつつライバル視し、三百年來唯一の人である趙孟頫をつぐのは自分であると自負した。二人は共に復古・仿古を主唱し、共に最も深く自覚的に実践した。仿古とはけだし、すべての能力を具え、すべては自己の能力に基づくくと自負する文人が、歴史をみずからの手で検証し、自己の歴史的立場づけを行おうとしたものであろうが、他方では文人を育てた市民社会において、多数の人達が絵画制作に関わりとうする際の、入門の手がかりとなるものであろう。そして蘇州派・松江派といった流派的主張は市民社会における絵画の商品化に対する方策であった。趙孟頫においては潜在的であり、董其昌において顕在化した私人化は、蘇州派の集団制作的・共通感覚的的制作を超えて、絵画の個性化を、さまざまな流派の発生を促す契機となったのである。(未完)