

平成二十七年年度

博士論文（指導教授 河内 利治）

文人画における書画相互の実態

大東文化大学大学院文学研究科

書道学専攻書博士課程後期課程

（学籍番号：07215101）

林錦濤

目 次

| | |
|--------------------------|-----|
| 序 章 | 01 |
| 一 論点の提出 | 01 |
| 二 研究目的と方法 | 02 |
| 三 先行研究の整理 | 03 |
| 四 論文構成 | 16 |
| 第一章 書画に関する論説の異同の考察 | 18 |
| 第一節 「書画同体」に関する論説 | 18 |
| 第二節 「書画同法」に関する論説 | 21 |
| 第三節 「書画同源」に関する論説 | 52 |
| 第四節 まとめ | 61 |
| 附表 | 65 |
| 第二章 文人画における書画相互の実態 | 78 |
| 第一節 呉鎮・倪瓚・王蒙 | 78 |
| 第二節 陳淳 | 88 |
| 第三節 徐渭 | 102 |
| 第四節 任伯年 | 121 |
| 第五節 その他の名家たち..... | 126 |
| 八大山人・石濤・金農・黄慎・鄭板橋 | |
| 虚谷・蒲華・呉昌碩・斉白石・高剣父 | |
| 第六節 まとめ | 145 |
| 結 章 | 154 |
| 一 反省と思考 | 154 |
| 二 今後の展望と課題 | 157 |
| 参考文献 | 158 |

序 章

本論文は書と画の関係を研究するものである。歴代の書画史論の分析と対象とする歴代の書画作品の分析という二つの視点から書と画の関係を総合的に分析するものである。

書画芸術の表現営為は、必ずや理念が生み出されてから実際の制作を行い、そして制作を何度も繰り返して行った上で、作者の心得を積み重ね、最終的に理論にまとめられるものであると考える。この理論は、往々にして他人の制作に影響を与える。

中国の書法と絵画は、実用的機能から審美的機能へと移る際、両者は作品の構成に相似する部分がある。例えば、道具、媒材、作者自分の情意を表わす点画などである。書法と絵画において互いに通じ合うのは、両者とも作者の主観的情感を述べることである。書法と絵画は法を立てる過程で、互に影響を与えたり受けたりするので、常に両者の間には緊密なつながりが存在している。唐代以後、書法と絵画に関する論説は徐々に重視され、活用されて後世の文人が実践するようになっていく。

宋代の蘇軾が「文人画」を提唱して以降、文人画家が詩、書、画の合参を求めるようになり、「形似を求めず」、自身の情感を述べる「写意画」が段々と盛んになった。そのため、この書写性に富む絵画表現は、書との関係がより一層緊密になってきたのである。元代の趙孟頫はさらに、「書を以て画に入る」という観点を提起し、多くの共鳴を引き起こした。このことから、書画は互いに影響しあったり、合参したりすることが、近現代に至るまで途絶えることなく続いている。本論文は、彼らの書画芸術の表現をそれぞれに分析することも、研究目的としている。

一、論点の提出

本論文は、論説と実作という二つの分析から論じるものである。

(一) 論説の分析

中国は唐代以来、書法と絵画の関係について沢山の論説が提起されてきた。例えば、「書画同体」、「書画同源」、「書画同法」などである。このような論説は、多くの人がそれを受け継いで制作を実践する一方で、異なる意見を主張して、上記三つの論説それぞれに疑問を持つ人々も現れた。本論文においては、歴代の論説に対する賛成と反対の意見をあわせて分析を行い、加えて筆者自身の見解を述べることにする。

(二) 実作の分析

書法と絵画、なかでも文人の「写意画」の展開と書法史の進展とは、密接な関係にある。写意画は元代にすでに盛んに行われていたが、「書写性」に富む絵画作品の数は多くなかった。明代の陳淳が、前人の写意画法を継承しながら、「大草書」を以て画に入るといふ表現を生み出したことは新たな展開である。ついで晩明の徐渭は、草書の筆法で思うままに「大写意画」を制作している。その後の八大山人、石濤、鄭板橋、金農、黄慎、吳昌碩、齊白石なども、徐渭のこのような表現手段に影響されている。本論文は、このような画家たちの書画の制作の理念と実作を、「書を以て画に入る」、「画を以て書を求む」、「書と画の合参」という三つの立場に分けて分析する。

二、研究目的と方法

(一) 研究目的

唐代以降、中国の書法と絵画が互いに繋がり、影響し合うという論説を提起して論じる人が沢山いる。だがそれに関する論説は、系統的に整理され、分析されてはいない。また近年には、書法と絵画の起源が全く関係しあっていないという説を提起する者もいる。それは、書画それぞれの展開に従っており、互いに影響を与えることはないと主張する。これは、「画を学ぶ者は必ず先に書を学ばないといけない」という説に反対するものである。書と画が「同源」かそれとも「同法」かの論説については、大きく分けて二つの内容、すなわち文献史料と観点がある。史料の正誤と立論者の観点を分析するため、本論文では歴代の書画に関する論説と反対者の見解を系統的に整理して分析する。これが本論文の研究の第一目的である。

筆者は長年、中国絵画の制作と研究をする傍ら、書法に関心を抱いてきた。筆者自身が書法に関する理論を研究する目的は、書法史の展開を拓げて、先人の制作理念をさらに深く探求したいと考えるからである。歴代の文人書画の名家たちは、書と画の両道をとともに善くし、それぞれ個人の独特な風格を形成しており、その書画作品には往々にして書画相互の影響が見られる。筆者はこの研究によって、自身の制作に新たな啓示が会得できればと考えている。これが本論文の研究の第二目的である。

(二) 研究方法

1. 量化研究——論説の蒐集

先ず中国歴代の書論、画論を年代順に蒐集してまとめ、それから書法と絵画に関わる論点を抽出して、「附表」に整理する。この「附表」によって、論点の展開を明白に把握することができる。それと同時に研究対象とする書画作品の図録を収集し、台北故宮博物院など作品を収蔵する機関を訪問して実際に書画作品の調査を行う。

2. 質化研究——蒐集した論説の考察

先ず抽出した書画理論を、時代背景や歴史展開の状況をもとにして考察し、書と画の両方にどのように影響し合っているかを考察する。次にこの書画史論の研究を通じて、書画家が書と画の相互の影響で生み出した成果を考察する。具体的には彼らの作品を詳しく分析し、風格を形成する背景と影響の要素を解明する。

三、先行研究の整理

(一) 書画理論に関する文献と資料

抽出した中国歴代の書法と絵画に関する論説を、それぞれ以下のように分析し、考察した。

1. 「書と画的関係」、寧静撰。『藝林叢録』第二編、商務印刷館香港分館、1975年1月重印。

寧氏は書と画の関係について、画は書を基にしていると論述し、そして両者が緊密な関係で繋がっていることを強調する。寧氏は中国古典の書論と画論を根拠として、前人には画より書を重んじる傾向がよく見られるので、「書画同源」の関係を論じる時に、画は書のあらわれだと考えられることが多いと指摘する。書と画の構成美は、同じく流暢な点画の動勢によって生み出されるので、書の運筆や結体は、画にとって欠かせないものであるとする。

しかし文中に、「画は必ず書によって表現されないといけない」という観点があり、これでは画自体の主体性がなくなってしまう恐れがある。画の表現は点画に頼るのみならず、墨や色彩や造形などからも影響を受ける。彼のこの観点に対しては、反対の意見を唱える論者もいる。

2. 「書画同源論」、馮稷家撰。『芸海鈞沈・近代中國美術論集』、何懷碩主編、芸術家出版社、1991年6月。

馮氏は「書を以て画を濟（な）す」と「画を以て書を濟（な）す」という二つの論点で「書画同源」を論述した上で、「書を以て画を濟す者は其の筆なり、画を以て書を濟す者は其の理なり」を考察し、石濤の「一画論」を引用して論証する。馮氏は、王蒙は画に多く篆籀を混ぜ、沈周は多く篆を混ぜ、徐渭は草書で画を描き、惲格は篆籀で竹や梅を描き、趙之謙は画を描くに隸意を多く取り入れたと説明している。

3. 「中国画与画論」、張安治撰。上海人民美術出版社、1986年10月。

張氏は、主に書と画の起源と機能の差異、そして「書画は同源に非ず」を論じる。張氏は、書と画はただ使用する道具が同じであるので、「書画結和」としか言えないが、道具と技法の関係で「書画相通」とも言えると考えている。

筆者は、書画が相通じる以上、理と法において互いに影響を与えることがあるので、両者には緊密な繋がりがあると考えている。

4. 「書画同源与詩画同体」、陳綬祥撰。『朶雲』第一集、上海書画出版社、1981年5月。

陳氏は先ず、張彦遠『歴代名画記』の「書画異名而同体」、「同源而异流」の説と、蘇東坡が王維のことを評した言葉の「詩中に画有り、画中に詩有り」を取り上げる。そして「書画同源」説と「書画同体」説が流行したことに対して、絵画は画のみを描く人に関係がないようであるが、逆に詩人と書家に近いと述べている。この説を論証するために、彼は呉昌碩と金農の二人がともに遅く画を勉強し始めても、個人的な画風を作り出すことができたという例を挙げる。この例によって、書と画はただ名が異なるだけであり、詩と画は確かに同体であるとする。しかしこれは陳氏の認識上の間違いであり、近百年來の中国画の研究や探求に対する妨げになりかねないと考える。

単に事実の側面から全体を説明し、ある面に偏った結論を導き出すのは良くない。おそらく陳氏がある論述に対する反対意見を取り上げたにすぎないのではないかと考える。絵画史の展開から見れば、張彦遠、蘇軾、そして趙孟頫の「書画本来同じ」の観点は、絵画史の展開には影響を与えておらず、逆に絵画の多様性を豊かにしたと考えられる。

5. 「詩書画三種芸術的聯帶關係」、滕固撰。『藝海鈞沈・近代中國美術論集』(二)、何懷碩主編、台湾藝術家出版社、1991年6月。

何氏は、詩、書、画の三者の関係を論じる。唐玄宗が鄭虔の詩、書、画の

三絶を褒めたこと、「顧愷之の跡、緊勁連綿、……筆法を張旭に授く、此れ又た書画の用筆の同じきを知れり」という、張彦遠が書画の関係を論じる文章を整理した。それらによって、彼は四つの観点を提起した。

- (一) 書は早くから実用の道具から純粹の芸術に進化した。
- (二) 書と画に使われる材料の筆、墨、紙、絹は同じである。
- (三) 書と画の構成美は、生き生きとする線勢によって生み出される。
- (四) 書の運筆は、絵画に対して欠かせない基礎である。

何氏は、張彦遠が以上の四点だけで、書法の展開に合わせて絵画の展開を論じるので、張彦遠の絵画史観は、「書法風格の芸術史観」と呼んだほうが良いと考えている。明代以後の人物に、詩、書、画を得意としないが、わざわざこの三つの異なるジャンルの芸術を結び付ける人がいる。何氏は、これをデカダンスの流行とみなす。

筆者は、何氏の、「明代以後の人物に、詩、書、画を得意としないが、わざわざこの三つの異なるジャンルの芸術を結び付ける人がいる」というに批判に賛同するが、張彦遠の観点に対する把握の仕方や批判は相応しくないと考えている。張彦遠が取り上げた書家と画家の作品や考え方から見れば、張彦遠が考える絵画史が、必ず書法史に従って展開するわけではいからである。

6. 「蘇軾与文人画」、王伯敏撰。『芸林叢録』、第八編、商務印刷館香港分館、1975年1月重印。

王氏は、「文人画」が北宋に生まれた原因を詳しく分析した。原因は勿論一つではないが、歴史背景から見てみると、北宋中葉、仁宗から哲宗までの七十年間に、社会は表面的には激しい変動が見られない。だが北宋の滅亡とともに、民族と社会の矛盾が日々深刻になっていく。政治、哲学、文学などにおいて、当時の「士大夫」たちは新しく変革をしなければならないと痛感したのである。当時の文人画は、このような社会背景に芽生えた。その後、士大夫は社会に一定の勢力を持つようになり、そして多くの平民に支えられたので、士大夫の言行は、当時一定の影響を持っていたと考えられる。「水墨写意画」は、丁度彼らが詩を詠じたり、字を書いたりするという、自己の心情を言い表す表現と上手く合わせることができるので、徐々に士大夫に重視され、多くの人に受け入れられて、順調に展開するようになった。この文章の文人画が生まれた時代背景についての論述は大変参考になる。

7. 「談書画同源同法之誤」、蘇東天撰。『朵雲』第六集、上海書画出版社、1984年5月。

この文章は、主に思惟過程における「理」によって芸術形象が成立する、中国書画を分析するものである。本文には、現代書家の作品や論点について特別な見方があり参考に値する。

薛氏は、「書画同源」と「書画同法」は相通じるが、本質上は違うものであると指摘する。歴代に「書画同源」を認める理由が二つある。1、六書の象形文字の特徴は、絵画のようであり。それで書画が生まれた初期は「同体未分」である。張彦遠は『歴代名画記』にその特徴を比較した上で、全体的な観点を提示した。2、使う道具は同じである。毛筆は文字を書くために作られ、そして画にも活用される。書と筆の特徴により中国画の独な風格を形成するので、「書画同法」の説が成立し得る。その上で、「同法」によって「同源」を証明することができると考えている。

続いて彼は否定の見方を挙げる。現在、多くの人々は象形文字が「絵画によって生み出されたもの」と考えているが、唐蘭が著した『古文字学導論』を挙げて、文字の誕生と特質によって、文字の源流は絵画であると証明する。象形文字は象形を基礎にするが、性質や目的や機能が絵画とは違うと考える。

さらに彼は、書と画に使われる筆の使い方、方法、性質が異なるという観点を挙げる。彼はこの観点で、銭選が考えた「書画同法」の観点を反駁し、「士大夫画」は、すなわち「隸家の画」であると考えている。しかし隸書は書法や書の用筆の基礎であるが、画法の基礎ではない。漢代の筆の作り方もその通りである。筆によって、用筆中にあるリズムや動的勢いを生み出すことができ、さらに筆の柔軟な特性によって、書画家の情感を自由に表わすこともできる。とはいえ、書画両者の造形の特徴、表現の方式、情感の表出、社会生活の反映などが異なる。つまり画は「象」を強調し、書は「意」を重んじるものである。書画芸術の成果が、絵画芸術の展開を促し、特に「文人画」の技術や表現などのレベルをより一層高める働きをし、それに対して積極的な作用を引き起こした。これは主に「意は象外に在り」の審美観と用筆法にあると考えられる。

筆者は、蘇氏が文中に述べた「銭選は『書画同法』という観点を持っており、『士大夫画』は、「隸家の画」であると考えている。ところが、隸書は書法や書の用筆の基礎であるが、画法の基礎ではない。」という考え方は正しくないと思う。特に「隸家の画」に関する解釈は、「隸書」とは全く関係がない。「利家、辰家、隸家、隸體」について、啓功が著した「辰家考—談絵画史上的一個問題」の解釈が正しいと思う。

啓氏は、宋代以前では題款と書画同法の理論が重視されていないことから、書画は同法ではないことを証明する。また、彼は晋唐の書法理論はみな書法を論じて画法を論じてはいないことを解明した。書画理論の異なる内容を通じて、「画理は即ち書理、書法は即ち画法」という考え方に反駁した。し

かし、書法と絵画の用筆は互い補完し合って、緊密に展開することを認めている。

筆者は、啓氏の「宋代以前では題款と書画同法の理論が重視されていないことから、書画は同法ではないことを証明する」という考え方には同意しない。「宋代以前では題款を重視されていない」とことと、書画が同法であるかどうかということとは関係が無いからである。宋代の画家には、画面に詩を題するという意識がまだ生み出されておらず、ただ名前を書くだけであった。

文中に、明清以後の文人が追求した「詩、書、画」の芸術表現は、画家が「文人墨戲」という筆墨の技巧をひけらかして、互いにおだて合う悪習になっていく傾向が見られる。特に董其昌が提唱した「書を善くする者は必ず画を善くし、画を善くする者は必ず書を善くす、其の実是れ一事なるのみ。(善書者必善画、善画者必善書、其实是一事耳。)」という論点は、この傾向をさらに押し付けることになった。彼は書と画の間で一番重要なのは用筆であり、もっとはっきり言えば、運腕、運筆に関わっていると考えている。これは書と画の間を互いに繋げるものではあるが、書法と画法はやはり根本的に異なる。画家の筆墨は主に客観の事物の特徴と神態を表現するのであり、このような造形能力がなければ、いくら書を上手に表現できても画家とは言えない。書法と画法を混ぜ合わせて一緒に論じてしまうと、ただ「文人墨戲」の泥沼に落ちこむだけであろう。そして「書画同法」という考え方も、次世代を誤った道に導いてしまう可能性がある。

蘇軾が「文人画」を提唱してはじめて、後の画家たちは「形似」より「神似」を重視することを誤認し、対象の外形を描くことを看過したのみならず、さらに「造化を師法とする」ことも無視してしまった。そのため、後の画家たちは文人の筆墨の表現に縛られ、描かれる対象の造形や色彩などに気を配らないで、只管に筆を運んで、ただ事物の輪郭だけを描くようになった。一般の画家にとっては確かに周到な表現ではないが、書が上手く書ける人にとっては、もとより築き上げた書の基礎の上で画を描くことが有益だと考えられる。

8. 「点線面及其它—談談中国画与書法的芸術分野」、沈一草撰。『朵雲』第二十七集、上海書画出版社、1990年4月。

本文は、張彦遠、柯九思、趙孟頫、董其昌らの思想を中心として、書と画における作者の主観情感の表れを強調して「書画相同」を説明するものである。沈氏は、形式の構成要素である点、線、面から書と画の違いを論じる。彼は現代書家である李駱公と邱振中の書作と理念を批判し、そのような書作は抽象絵画であり、書法制作ではないと指摘した。続いて彼は王琪森の『書

法芸術初歩』と台湾の尹之立の『書法新道』を批判し、両氏の視点は書法芸術の展開に悪い影響を与えると指摘した。外国人はよく書を「東方の抽象画」と看做しているので、これが彼らが書の芸術性を理解することができない原因である。現代書法の制作者がもし漢字を捨ててしまえば、書法芸術の線の美しさを得られなくなる。これは書法芸術ではなく、線の芸術であり、絵画芸術であるという。

筆者は、書法芸術はただ線の美しさを表わすだけではなく、造形や作品の内容に及ぶと考えている。「漢字」の内容は作者の心意や情感を表わすものであり、もしこれを無くして距離を置いてしまうと、作者自らの書法芸術を表わすことができないと考える。

彼の論点は、「文字はもとより図画から生まれたものである。最初の文字は読める図画であるが、図画は必ず読めるわけではない」である。絵画は文字の誕生に一定の影響と作用を持っているが、簡単に文字は絵画によって生まれたものとは言えず、「書画同源」を誤認してはいけない。使う道具は同じであるが、書法の「八法」と絵画の描き方や皴法とは、同じものであるとは言えない。中国画の造形の線と書法の線とは緊密な繋がりを持っているが、審美的な意味から見れば、やはり異なるものだと考えられる。

中国絵画の展開から見れば、唐代以前の絵画はずっと「造形」の手段として運用されており、「書画同法」は唐代に文人画が芽生えたことともに生み出されたという考え方である。線は文人画が始まってはじめて独立した審美価値として認められるようになった。したがって、「書画」は「同法」であるとは言えないが、中国画は書法芸術の線の審美原理と技法規律を吸収しただけに過ぎず、中国画は絵画の表現力を生かせることから、線の独立に審美価値を与えたのであると考えている。

私は以上の論説について、異なる意見を考えている。1、書法の「八法」は、人物画の「十八描」と山水画の「皴法」と同じではないが、書法の「八法」はよく写意画の枯木、梅竹、奇石、花鳥に表せる。2、絵画は、唐代以前の線の運用において独立した審美意識がすでに存在している。例えば、謝赫の『古画品録』に言う「骨法用筆」、張懷瓘の『画継』にいう陸探微の人物画の線が力強いことを「陸は其の骨を得たり」と評価したこと、張彦遠が『歴代名画記』で顧愷之の線の表現を「緊勁連綿」と形容したことなどである。

9.「張彦遠之書画異同論」阮璞撰。『朵雲』第二十七集、上海書画出版社、1990年4月。

この文は、後人が張彦遠の「書画同体」と「用筆に帰す」という観点の意

味を理解していない状態でひたすら引用すること、そして「書画不同体」を批判することなどを論述するものである。ところが、彼らは張彦遠を批判する前に、張氏が「書画の道殊なり、渾詰す可からず」と言ったことを知らなかった。張彦遠はその冒頭で、書と画の区別や形成の歴史的要因を詳しく説明している。張氏は「以て其の意を伝うる無し、故に書有り。以て其の形を見わす無し、故に画有り。(無以伝其意、故有書。無以見其形、故有画。)」という言葉で述べ、両者の社会的機能の違いを解明し、そして「書なる者は、文字なり。画なる者は、造形なり。(書也者、文字也。画也者、造形也。)」という有名な見解を取り上げた。

阮氏は『文心雕龍』の「斯れ乃ち言語肢体の貌」を挙げて文字の定性を説明し、劉晝は『劉子』の「画は以て形を摹す」を挙げて絵画の定性を説明する。この二つの説は、張彦遠が「意を伝える」と「形を見(あら)わす」ことによって書と画の定性の本づく所を説明するものであり、すなわち「書画の道殊なる」ところである。張彦遠は書と画の異同を比べて、両者の本質の違いを見分けた。ところが、後世の人は書と画の異同を混同してしまい、書と画の外面的な表現が同じことに着目し、書と画の本質的な違いを考えていない。私はこの論述は大変詳しく参考にするべき価値があると思う。

10. 「要關注画家書法」李一撰。『中國書法』月刊、総第151期、中国書法雜誌社、2005年11月。

本文は書と画の関係を詳しく論じ、そして何人かの書家を挙げて分析するものである。例えば、米芾は墨戲の雲山を側筆の「米点」で描き、書の用筆も側筆で妍を取り素早く力強い表現である。米芾は自分の書を「刷字」と言い、その筆法は宋代の書家の中で一番多彩である。その「刷字」の素早さは、雲山の墨戲の精気が淋漓と迸るのと同じである。

八大山人は「書」によって「画」を描いた代表者と言える。彼は書と画を合参し、互いの関係を深め、書作の画意を豊かにし、画作に書写の味わいをとり入れた。八大山人は書と画の内在的関係を大変重視し、制作上では書の用筆と字体の空間造形を絵画に取り込んだ。彼は真、草、篆の書体に工みで、一番早く篆籀の筆法を行草にとり入れた書家である。「書を以て画に入る」の主要な表現は主に二点ある。1、中鋒の用筆を生かして絵画の用筆に運用すること。2、書法の抽象的な空間構成によって画面の造形布白を活用すること。彼の画によって、奇古な造形はもちろん、石と鳥の姿や樹木の形も書の空間結構に影響したことが明白である。八大山人の画には精神と技術という二面がある。

本文は八大山人の書と画の用筆、造形、空間布白などを詳しく説明しており、書と画の関係を理解するうえで大変参考になる。

11. 「試論以画入書」黄舜生、鄭建華撰。『中国書法』月刊、総第146期、中国書法雜誌社、2005年6月。

米芾と程正揆の「画を以て書を求む」の表現を論述するものであり、参考になる部分がある。しかし、「画を以て書を求む」についての説明はやや物足りないと感じる。1、絵画造形の手段で漢字を改造する。2、形式美と形式の感染力を追求しすぎる。3、墨色の滲みによって情感的な雰囲気を求めすぎるなどである。

この論述では、「画を以て書を求む」は、必ず漢字の造形と結構を変えるよう提唱しすぎるため、内容を明確に解析することができなくなるという。それは、作者が漢字によって自身の心情や情感を完璧に伝えられないことによるものと考えられる。

12. 「中国書法与絵画関係散論」单国霖撰。『書法研究』、総第五十三輯、上海書画出版社、1993年5月。

本文は近年、書画が相通じるといふ原理について偏った理解をする人がおり、書と画を実践する時に異化の傾向に向かっていく状態に対して、氏個人の見解によって、「書画同源」と「書画用筆同法」の展開を論じるものである。单氏は、書と画は「書画同源」と「書画用筆同法」という密接なつながりを持っており、書と画はもとより制作の規則が異なることに注意しなければならないと考えている。彼は「書の絵画化」を強調する傾向について疑問を提示するのみならず、その流れも詳細に解明し、金農と黄慎を例として取り上げている。

私は、单氏の「書画同源」と「書画用筆同法」の展開についての詳述に大いに賛同する。金農が碑刻文字と隸書の筆法で描いた竹は不自然であり、黄慎が草書で描いた人物画は筆法を誇張しすぎており、彼らの個性と神采が感じられないという論述は、单氏の独特な見解ではあるが非常に参考になると考える。

13. 「現代書法」質疑—從「書画同源」到「書画帰一」、栗憲庭撰。『書法研究』総第四十六輯、上海書画出版社、1991年12月。

栗氏は、「現代書法」について何点かの疑問を提示し、書法は現代芸術における抽象芸術ではなく、中国書法は現代抽象芸術に影響を与えたが、書法と抽象芸術は、本質上全く違う文化であると考えている。抽象芸術の生まれた背景と書法がどのような原因で芸術と呼ばれるかについて詳しく論述してお

り、参考になる。

栗氏は「現代書法」の形成について、主に西洋現代思潮と日本現代書法に影響されたからではないかと考えている。「現代書法」の表現には、二つの様式がある。第一は、以下の三点にまとめられる。1、中鋒の用筆によって生まれた厳正な感じを捨てて側鋒を多く用いるようになり、ある種荒唐無稽な表現を求めること。2、バランスを崩す字形を求め、古典の結字の方正と均一を追求しないこと。3、墨色の濃淡の表現力を強調すること。第二は、字を描いて象形の特徴を表わし、造形、墨色の運用には絵画よりも、デザインや装飾感に近づく傾向がある。本来、表現性が強い芸術を、物象を図解することに変更するのは、書への誤解である。芸術の面から見れば、字を描くことに注目し、字の図形を経営するのは、実は芸術の展開に対するある種後退になってしまい、取るに足りない技能になってしまうだけである。

栗氏は、西洋現代文化の抽象芸術と中国の書法芸術の本質上の違いを詳しく論述した。抽象芸術が徹底的に古典の写実様式から生まれ、画面の形象を求める時に最大限に物事への依存から離れ、主体が空前の自由を得たと考えている。

しかし、中国書法は昔から今日までずっと「字形」を離れておらず、「字義」と「字形」は必然的に繋がっているものである。中国の字形は抽象的な符号であると思われるが、その中に厳しい客観的規範と意味を持っていることから、この客観性は芸術家や鑑賞家が物事を見る時に、字形を見る時と同じ作用が生じるのである。これは、1、抽象芸術に囚われない表情符号と異なるものである。2、書法は書家が自由に思うままに自らの情感を表わす道具であり、字形、結字、用筆は書き慣れないと表現できない。3、書法は、心霊の産物である、とする。

「現代書法」を促したもう一つの要因は、書法の「漢字」の改造である。唐代において漢字の字体は楷書が完成しているので、宋代に入ると士大夫は筆意を尊ぶようになり、同時に造形の力が宋代から弱くなった。特に宋代の初めに生じた「帖学」の風潮は、元から明清に至って、字形の大きさが同じで、個性のない小楷（明代「台閣体」・清代「館閣体」）を形成し、字形の表現力がほぼ消えてしまった。特に「館閣体」は、字形の改造を強調しすぎて筆墨の表現を看過し、書法の根本的な精神が無くなってしまった。栗氏が言うように、中国の現代書法は、現代性から言えば、日本の現代書法を超えることがないであろう。日本の書、なかでも一字書や少字数書のように字形を目立たせて書く書作品では、手島右卿や西川寧などのように、文字結構の精華を継承した上で、字形の抽象の意態をしっかりと把握し、用筆と筆墨の趣きに拘った表現がなされているからである。

（二）書画家に関する論述

1. 「憑情會通、負氣適度—趙孟頫“古意”溯源」 林木撰。『朶雲』第四十五期、上海書畫出版社、1996年8月。

林氏は、現在の学者の趙孟頫の「古意」についての研究は、単に形式、風格、技巧、画法だけしか論じていないという。例えば趙孟頫の簡率、不似、古拙などの表現や、書法の味わいと線の強調などを多く分析してはいるが、技巧、形式、風格によって生み出された情感の表出を見落としていると指摘している。林氏は特に『秀石疏林図巻』を取り上げ、重みを感じられる篆書の筆意を持つ枝や、リズムに富む飛白の筆意を持つ石を分析している。

私は、蘇軾らが提唱した「文人画」は元代の文人に影響を与えたが、その筆墨は造形に従うだけで、まだ完全に独立していなかったと考えている。趙孟頫は画の叙情性、つまり簡潔に書と画を結ぶ画き方を提唱した。それが明代中晩期に筆墨を重んじるという考え方の重要な基盤を築いたと考える。よって蘇軾以後では趙孟頫が重要な後継者と呼びうると考えている。

2. 「吳鎮『墨竹譜』中的筆墨關係—兼論宋元文人画精神之嬗變」 邱才楨撰。

『中国書画』、総第二十三期、中国書画雜誌社、2004年11月。

邱氏は、先ず「文人写意画」の展開を論じ、水墨を尊んで丹青を捨て、形似を求めず「象外の意」を追求するという考え方が、宋代には「文人画」の一つの特徴になっていると分析する。続いて、吳鎮『墨竹譜』を詳細に論じ、画には「戲墨」、「戲作」、「寄興」、「戲掃」といった意味があることを提起し、これが、文人が書法の筆意で画を描く姿勢であると述べている。

吳鎮が描いた『墨竹譜』の冒頭に、蘇軾の『題文同画竹記』を配したことから、吳鎮の蘇軾と文同への尊敬の念を見ることが出来る。吳鎮が描いた『墨竹譜』の点画、用筆の速度とリズム、墨色の変化は、大いに合参しているのみならず、物象の特徴を表わしており、それと同時に彼の精神世界も見事に伝えている。このような表現は「書画の合参」である。書と画の関係は、主体の精神世界の伝達であり、吳鎮の『墨竹譜』は完璧な表現とも言える。

3. 「倪瓚詩文書札選」 談福興撰。『朶雲』第四十三期、上海書畫出版社、1994年11月。

本文は倪瓚の交遊や詩文と書画の資料を集めたものであり、本研究にとってよい参考文献である。

4. 「簡論趙孟頫對倪瓚的影響」 談福興撰。『朶雲』第四十五期、上海書畫出版社、1996年8月。

談氏は、倪瓚は董浩、巨然の絵画を師としたが、彼に一番影響を与えたのは趙孟頫であると述べる。倪瓚は、趙孟頫の技巧を全面的に継承し、さらに冷逸で荒率という独特な画風を作り出し、そして趙孟頫の書に影響されて鍾繇、王羲之の書風を目指したことから、後に趙体の「清妍適媚」のような書風を持つようになったという。談氏は、趙孟頫と倪瓚の書には、書体の淵源、書体の風格と特徴という共通点があると考えている。

私は、趙孟頫と倪瓚の書風に共通するところがあると思っているが、倪瓚が趙孟頫の書に影響されたということについては、直接の証拠がないので認め難い。倪瓚の書学の淵源は、早期は古人の法帖を臨書したことが分かっている。徐渭の『文長集』には、「倪瓚の書は隸より入り、輒ち鍾繇の『薦季直表』中に在りて奪舍投胎し、古にして媚、疏にして密なり。(倪瓚書從隸入、輒在鍾繇『薦季直表』中奪舍投胎、古而媚、疏而密。)」と書かれている。また、何良俊は『四友齋書論』に「雲林の書は大令(王献之)を師とし、一点の俗塵も無し」といい、李日華は『六研齋筆記』に「倪元鎮の書は楊義と『黄庭経』を学ぶ」と述べている。以上の説から見れば、倪瓚が趙孟頫の書に影響されたとの説は成り立たないと考えられる。また、倪瓚は董、巨の画風を継承したが、趙孟頫からの影響は非常に強く、趙氏の「復古尚簡、形似を求めず」の画風を継承したということについても、直接的な証拠が見つけられず説得力がないと考える。

5. 「揚州八怪」書法芸術特徴的探索和反思」 袁継先撰。『書法研究』、総第四十輯、上海書畫出版社、1990年6月。

本文は、揚州八怪の書風、そしてその書風が後世に与えた影響を分析するものであり参考に値する。最初に金農を論述し、その「漆書」は金農が独創したものとされるが、昔から既に存在しており、『爨宝子碑』と『龍門二十品』に、一早くこの書体が見られる。それは、南京で発見された東晋の墓磚を通して、当時の碑銘書体にも類似している。金農は何十年間の旅行中に大量の碑拓を見、必ずや民間工匠の無造作な書体を見たはずである。この経験が後の「漆書」の成立に対する重要な要因であると看做されるという。

私は、金農が揚州八怪の中では一番高い成果を得たと考える。金農の書法芸術と博大な文芸修養とは密接に関わっている。彼が言う「同能は独詣に如かず」、「衆毀は独賞に如かず」の通り、時代の風潮より己の心に従って自身の面目を生み出すことが肝心である。彼は自分の作品に大変自信を持ち、「全

て是れ六朝の神品」、「直ちに是れ丹青家の鼻主、後来を開く多少の宗支」と宣言した。

続いて鄭燮の書を論じる。画作に題した書を真、草、隸、篆という四つの書体で合参したことを大いに絶賛する。鄭燮の画面に書かれた書は、画と絶妙に合参して互いに緊密である一方、書作は自由奔放、流暢な勢いが感じられる。

私は、鄭燮の書を論じる場合に、以上の観点は参考になると考えている。

黄慎が懷素の書を学んだことについては、次の二点が考えられる。1、画面の構図、虚实、向背、疏密などの関係を上手く調整すること。黄慎の草書作品には、「画は書より出で、書は画を以て入る」という趣きが見られること。2、懷素の草書に連綿が多く、用筆の使転、提按、頓挫は足りないが、黄慎の草書にはそういった欠点がない。また、黄慎は『書譜』の用筆の滑らかさ、筆法の豊かさからヒントを得ることによって、多彩な用筆で表現できたのである。

私は、揚州八怪の書法芸術はみな大変高い成果を得、よい書法基礎を築いただけでなく、文学や人品においても素晴らしい修養を修め、古典を尊ぶことで、斬新な境地を開くことができたと考えている。

6. 「青藤白陽」与明代寫意花鳥画」李維琨撰。『朶雲』第三十九期、上海書画出版社、1993年11月。

本文は、徐渭と陳淳の「写意花鳥画」が形成された背景、そして彼らが後世に与えた影響を分析するものである。徐渭と陳淳の絵画思想を知るうえで、良い参考資料である。

私は中国の写意花鳥画が、明代晩期に重大な変化が生じ、「小写意」から「大写意」に風格が変わったと考えている。陳淳と徐渭は、この変化における重要な人物であり、後世に大変な影響を与えた人物である。後人は彼らを「青藤白陽」と呼ぶようになるが、「青藤」を「白陽」の前に置くのは、陳淳より徐渭の影響力が大きいと見るからである。

明代の小写意の花鳥画が、大写意の「尚簡」と「書を以て画に入る」の表現に変わったことには、自ずとその展開に背景がある。1、絵画史から見れば、元代の趙孟頫、倪瓚らに影響が見られ、続いて明代初期の宮廷画家の林良、中期の沈周、そして陳淳まで、この流れが垣間見られる。2、明代中期に草書が盛んになった。草書は他の書体より作者の情感を表わしやすくなる。すなわち「草書を以て画に入る」という表現は、作者がさらに「暢懷（思いを伝える）」に至ることができるのである。3、明代の写意画は王守仁が提唱した「心学」に影響された。徐渭は、書画は作者の「性靈」を表わすべきだと考えている。

7. 「虚谷芸術散論」丁羲元撰。『朶雲』、第八期、上海書画出版社、1985年12月。

虚谷の書画思想や芸術を研究する者は多くない。本文は、丁氏が虚谷の絵画成果について詳述したものである。私は本論文に取り上げるべき論点があると考えている。1、虚谷の芸術淵源は古代を受け継ぎ、元、明、清という六百年来の市民文芸と文人画の精神に影響を及ぼした。2、虚谷の変形画法は徽州の版画と新安画派の代表である弘仁が、山水画に使った鈎皴法によって再現したものである。3、虚谷の芸術精神と古代芸術は深い繋がりがあ。遠い昔の彩陶、そして三代の青銅、金石の中に、虚谷の芸術の展開の由来が見出せる。

丁氏は、虚谷の絵画と彩陶に三点の共通点があると指摘した。1、芸術を抽象する（概括する）精神と手法。2、稚拙伝神の美。3、自然天趣と情懷を散じて蕭散淡泊の趣を表わす。

丁氏は、任渭長は呉道玄の木画と貫休の羅漢像刻石によって、高古の意を探したこと、趙之謙とその後の呉昌碩は金石と篆刻を合参して画に運用して、大写意花鳥画の新しい道を開いたこと、任伯年は漢代武梁祠画像石を味わった上で、筆墨の金石味を追求したことに言及した。但し任伯年が漢代武梁祠画像石を味わったことについては、他の研究者が説いたことのないものである。私は、呉昌碩が任伯年の亡くなった時に書いた「武梁祠古 遊歴を増し、金石声高 性情を出だす」という挽詩を通して、二人が山東の武梁祠に行ったことがあり、その時に任伯年が漢代画像石に影響されたのではないかと推測している。これについては更に深く研究する必要があるだろう。

8. 「八大山人書法与絵画作品中空間特徴的比較研究」邱振中撰。『朶雲』、第十六期、上海書画出版社、1988年1月。

邱氏は八大山人の書と画の淵源と成果を分析し、書と画の空間特徴を比較して考察した。特に参考すべき点がある。例えば八大山人の代表作には、各字の右上に曲がる特徴がある。このような特徴を持つ字形は、作品全体の三分の一に達しており、大変目立っていると考えられる。八大山人の絵画作品と書作は、リズムと空間を工夫する手段が大変似かよっている部分がある。邱氏の現代書法は八大山人からの影響であると考えている。

私は邱氏の論説は参考になると思っている。しかし、文章には作品の図版を配していないので、実際に比較することが難しい。現代書法は、八大山人に影響された論述が少ないので、さらに検討する必要があると考えられる。

9. 「石濤与揚州画派書法初論上・下」 鄭奇、趙啓彬撰。『榮宝齋』、第二十二期、中国美術出版総社、2003年5月。

本文は、石濤の書学の淵源と書法の成果を論じ、石濤の変体を分析したものである。石濤の「書画一体」という観念は、揚州画派に影響を与え、晩清になって任伯年、虚谷、胡公寿、呉昌碩らもこの観念を継承した。彼らは石濤の書法精神に影響され、自らの書体を変えたのである。

私は石濤の書が揚州画派の諸家に影響を与えたと考えており、特に鄭板橋はそうである。ところが石濤からの影響は、晩清の任伯年、虚谷、胡公寿、呉昌碩らの書跡には殆ど見あたらない。勿論、石濤の書法精神を表わすかもしれないが、これについては詳しく考察する必要がある。石濤は董其昌に学んだ経験を、「余曰く、書と画は異なる、但だ書時に画法を用い、画時に書法を用いるのみ」と述べた。この論を通して、任伯年らに与えた影響が明らかになる。

四、論文構成

先ず、書画に関する論説を、「書画同体」、「書画同法」、「書画同源」に分け、そしてそれぞれに得られた章節の論点をまとめた上で、最後の結論に絞りたいと思う。

中国の書と画が実用から審美の機能に転移することができるわけは、作品の構成に類似する部分が存在するからである。例えば、筆、墨、紙、絹という道具や媒材、作者の感情を表わす点画である。両者の内面的な趣きには、主観の感情を表わすことを強調するという共通点があるので、書と画を自然に繋げて互いの関係を取り上げる論者が登場する。したがって、唐代以後、書法と絵画について沢山の人は論じ始め、法と理の間に互いに影響を与えたと考えられる。趙孟頫は『秀石疏林図巻』に「石は飛白の如く、木は籀の如く、竹を写くは還た八法に於いて通ず。若し人の能く此れを会する有らば、則ち書画は本来同じきを知るべし」という詩を題した。彼はこの理念をもって制作を進める代表者である。書をもって絵画の見方を表わすのは、明清を渡って現代までに至った。この後、両者の関係はさらに緊密になり、画法をもって書法を表わしたり、書法をもって画法と融合したりすることは頻繁に見られる。

本論文は、中国歴代以来、書と画が互いに影響を与えた論説を取り上げてそしてその論説を実践した人を研究するものである。本論は、二部分を分かれて、以下の通りである。

第一章 書画に関する論説の異同の考察

第二章 文人画における書画相互の実態

第一章 書画に関する論説の異同の考察

書と画との関係に関する論述は、唐代以前の書論と画論から見れば、大変少ないことが分かる。ところが唐代になると、張彦遠が『歴代名画記』¹に書と画の関係を中心に論述したことが明白である。

中国の書と画が、実用から審美の機能へと移ることができる理由は、作品の構成に類似する部分が存在するからである。例えば、筆、墨、紙、絹という道具や媒材、作者の感情を表わす点画である。両者の内面的な趣きには、主観の感情を表わすことを強調するという共通点があるので、書と画を自然に繋げて互いの関係を取り上げる論者が登場する。例えば最初に、唐代の張彦遠は『歴代名画記』に、「書画同体」、「書画用筆同法」の論点を提起した。この論点を受け継いだ後世の論者は、「書画用筆同法」論を「書画同法」論に派生し、「書画同体」論と「書画用筆同法」論を「書画同源」論に取り上げ、書と画の繋がりが次第に広がっていくことになる。このような論説は、基本的に書と画を互いに結び付けることによって作り出されたことが分かるが、近年になってこのような論説とは異なる見解を持ち出した論者がいる。

本章では、書と画の論説を、概ね「書画同体」、「書画同法」、「書画同源」という三つの視点に分けることにし、それぞれの異同を取り上げることにより、書と画は同体、同法、同源か否かを考察したいと思う。

序章の研究目的にも書いた通り、書と画が同源かそれとも同法かの論説については、大きく分けて二つの内容、すなわち文献史料と観点がある。史料の正誤と立論者の観点を分析するため、歴代の書画に関する論説と反対者の見解を系統的に整理して分析する。これが本章の目的である。文献史料から言えば、是と非がある。観点から言えば、正と偏の区別がある。本章の分析を通して、文献史料の正誤を明らかにすることは勿論、立論者の観点が明確に分かれれば、正確な方向に進めていくこともありうる。これは芸術研究者としての責任でもある。なお文献史料については「附表」を参照されたい。

第一節 「書画同体」論に関する論述

「書画同体」、「書画用筆同法」、「書画同源」を混同して「書画同源」とい

¹張彦遠、唐代（約 815-875 年）、字は愛賓、河東の人（山西永濟）。官は大理寺卿に至り、博学して文を能くし、書画を工む。著に『歴代名画記』、『書法要録』、『閑居受用』、『彩箋詩集』があるが、後の二冊は紛失した。『歴代名画記』は、唐宣宗の大中元年（862 年）に書き上げられた。全書には十巻があり、前三巻は通論、画学、伝説の事であり、後七巻は軒轅から唐武宗の会昌元年（841 年）までの間の三百七十人の小伝である。本書は中国の「画史の祖」と呼ばれている。

う観点をもって論じる人が多い。もちろんこの間に緊密な繋がりがあるかもしれないが、結局のところ全く違うものであると思われる。そこで、これらの繋がりを明確に分析するためには、それぞれの論説の内容を見分けるべきだと考える。古来、「書画同体」についての論述は多くないので、それぞれの要旨を以下に示したいと思う。

一、「書画同体」論に関する論説

絵画の起源と発生原理については、唐代以前はあまり論じていない。曹植が『画賛序』²にいう「蓋し画者は、鳥書の流」³は、一番早く画と書を繋げた言葉と考えられるが、ただ絵画の源流が鳥書であることを述べたにすぎない。唐代に入って張彦遠は『歴代名画記』巻一「画の源流を叙ぶ」⁴に詳しく論述し、書と画を密接に繋げる「書画同体」論を打ち出した。

「書画同体」論について、張彦遠は『周易』繫辭伝と『説文解字』序の見方を基にし、書と画の原理を詳しく述べている。原文は以下である。（下線部は筆者が付す。以下同じ。）

古先の聖王、命を受け籙に応ずれば、則ち亀字は靈を効し、竜図は宝を呈することあり。巢、燧より以来、皆な此の瑞あり。迹は瑤牒に瑛じ、事は金冊に伝わる。庖犧氏は滎河の中に発し、典籍、図画萌す。軒轅氏は温洛の中より得て、史皇、蒼頡状す。奎には芒角ありて下は辞章を主る。頡は四目を有し、仰いで垂象を観る。因りて鳥亀の跡に儷べ、遂に書字の形を定む。造化は其の秘を蔵すること能わず、故に天は粟を雨らす。靈怪は其の形を遁すこと能わず、故に鬼は夜に哭す。是の時、書画は同体にして、未だ分れず。象制は肇めて創られて、猶お略なり。以て其の意を伝うるなし、故に書あり。以て其の形を見わすなし、故に画あり。天地、聖人の意なり。字学の部を按ずるに、其の体は六あり⁵。一は古文、二は奇字、三は篆書、四は佐書、

²曹植、三国（192-875）、字は子建、曹操の三番目の子、沛国譙郡（安徽亳縣）の人

³秦代以来、六国の文字が廃除されて新しい八種類の書体が定められた。すなわち、大篆、小篆、刻符、虫書、摹印、署書、殳書、隸書である。新莽になって八体を六体に変え、すなわち古文、奇字、篆書、佐書、繆篆、鳥虫書である。鳥書は、すなわち鳥篆であり、虫書（篆）と一類に属するので、鳥虫と呼ばわれる。この書体の特徴は、文字を図案化にするのである。按：ここの「書」は、字を指すべきであり、「同体」の意味はただ字、画の形迹を指す。

⁴『歴代名画記』巻一は「叙画の源流」、「叙画の興廢」、「叙歴代能画人名」、「論画六法」、「論山水樹石」からなるものである。

⁵新莽には六書がある。六書とは、「一曰古文、孔子壁中書也。二曰奇字、即古文而異者也。三曰篆書、即小篆。秦始皇使下杜人程邈所作也。四曰佐書、即秦隸書。五曰繆篆、所以摹印也。六曰鳥虫書、所以書幡信也」である。「六体」は「六書」である。

五は繆篆、六は鳥書。幡信の上に在り、書端に鳥頭を象る者、則ち画の流なり。顔光祿⁶は云う、「図載の意に三つあり。一に曰く、理を図すること。卦象是れなり。二に曰く、識を図すること。字学是れなり。三に曰く、形を図すること。絵画是れなり」と。又『周官』⁷に、「国子に教うるに六書を以てす」と。其の三に象形と曰うは則ち画の意なり。是の故に知る、書画は異名にして同体なることを。

「画の源流を叙ぶ」の論述の要点は、絵画の機能、字と画の誕生である。『周易』繫辭伝の「河は図を出し、洛は書を出し、聖人は之に則う」を以て、「典籍、図画萌す」、「遂に書字の形を定む」を論じたのは、「書画は同体にして分かれぬ」ことを指す。また字学「六体」の「鳥学」、顔延之のいう「図載の意に三つあり」の中の「図形、絵画是なり」、『周官』六書の「象形、則ち画の意なり」の見解を参照した上で、張彦遠は「書画は異名にして同体なる」ことを打ち出した。

二、「書画同体」に反する論説

張彦遠が取り上げた「書画同体」論に反対する見方は、清代以前の論説には殆ど見当たらない。しかし異なる意見を提示した人が、近年続々と登場する。

陳綬祥は「書画同源と詩画同体」⁸の冒頭から、「唐の張彦遠は『書画は異名にして同体]、『同源にして異流』の説を持ち出し、そして宋の蘇東坡は王維の作品を『詩中に画あり、画中に詩あり』と評価して以来、『書画同源』説と『書画同体』説は特にこの百年間ますます流行し、まるで絵画は画家と関係せず、詩人と書家がなすべきことのようなものである」と述べている。

ここで、陳氏は張彦遠の「書画は異名にして同体」、「同源にして異流」という見方と異なる見解を出したのである。彼は、さまざまな芸術が成り立つには、それぞれの芸術特徴と発展規律があり、独自の「体」と「源」を持っているからだと考えている。例えば、晋の画家である王廙⁹が言った「画は乃ち吾れ自ら画く。書は乃ち吾自ら書く」と「書を学べば則ち識を知り学を積

⁶顔延之（384-456）、南朝の宋、字は延年、琅邪臨沂（山東臨沂）の人。草書を能くし、官は紫金光祿大夫、顔光祿と呼ばれる。

⁷『周官』、また『周官]、『周官経』とも呼ばれる。儒家の経典の一つ。本書は周王室と戦国時代の各国の制度を蒐集し、儒家思想を加えたものである。

⁸「書画同源と詩画同体」、陳綬祥著、『朵雲』第一集、上海書画出版社、1981年5月。

⁹王廙、晋代（276-322）、字は世将、琅邪臨沂（山東）の人。詞を善くし、書画を工む。『歴代名画記』巻五には「与羲之論学画」が載せられている。

み以て遠く致す可く、画を学ばば以て弟子の己の道を行うを師とするを知る可し」に拠れば、王廙は書と画との区別を明確に指摘したことが分かる。南齊の謝赫は『古画品録』¹⁰に「六法」を絵画芸術の基準にし、その中で書法に関わるのは骨法用筆と経営位置だけであり、その他は絵画の特有の基準であると述べている。

陳氏は、百年間流行する「書画同源」説と「詩画同体」説が絵画の研究を妨げると、自らの観点を唱えて反駁した。彼は詩、書、画という三つの芸術ジャンルはそれぞれの本質に従って展開すべきであると考えている。近年、中国画を研究する学者達は絵画、書法、詩歌の共通点を強調しすぎて不適當であり、「詩、書、画を三位一体にするのは、中国絵画の根本的な特徴である。字を書き、詩を学ぶのは、画を描くことに替えることができる」という者もいる。

陳氏は「書画同源」論と反対の意見を取り上げるのみならず、張彦遠の「書画同体」論にも反対する見方を示した。しかし、残念なのは明確な反証が上げられていないということである。

第二節 「書画同法」に関する論説

中国では画論より書論の方が早く論じられた。唐代以前、書と画を一緒に論じた用例は少ない。唐代以降、書や画の用筆法には多様な論説が取り上げられたが、両者の用筆の関係を明らかに論じたものは少ない。古来より「書画同法」の見方を持つ論者は、主に張彦遠の『歴代名画記』巻一「論画六法」の「画に工みなる者は、多く書を善くす」と、巻二「顧陸張呉の用筆を論ず」の「書画用筆同法」の論説を基にしたのである。本節では、これと関係する論述を「書画用筆同法」と「書画同法」（筆法を基礎として派生した論述をすべてここにまとめる）に分けて考察したいと思う。

一、「書画用筆同法」に関する論説

張彦遠が「書画用筆同法」という論説を取り上げて以来、それに関する説が生まれた。特に明清に多く見られる。以下にそれぞれの用例を挙げ、書と画の関係を明らかにする。

¹⁰謝赫、南齊（生卒年不詳）、正史と画史には記録がない。著に『古画品録』がある。彼は、絵画の制作方法を理論化と系統化にした上で、絵画「六法」をまとめた。六法とは、氣韻生动、骨法用筆、応物象形、随類賦彩、経営位置、伝移模写である。

(一) 張彦遠『歴代名画記』卷一「論画六法」は、書と画の関係を、「用筆」の立場から「画に工みなる者、多く書を善くす」との観点を示した。

「それ物を象るは必ず形似に在り。形似は須らく其の骨気を全うすべし。骨気と形似は、皆な立意に本づき、而して用筆に帰す。故に画に工みなる者、多く書を善くす。」

「論画六法」は、謝赫の「六法」を詳述したものである。古来の画家は「六法」を兼備する人が非常に少ないと張彦遠は考えている。次に「形似」と「骨気」と「気韻」の関係について分析してみる。古代人と現代人（張彦遠と同じ唐時代の人）が考えた「形似」と「気韻」のそれぞれの良し悪しを見比べると、張彦遠は昔の画の「形似」という表現は完璧ではないが、点画が適勁流暢であるので「骨気」が感じられると考えていることが分かる。しかし、現代人はいくら完璧な「形似」に達しても、「気韻」が感じ取れない。画を描く上で、「気韻」を最高目標として目指すならば、完璧な「形似」を備えないといけない。「気韻生動」に達するためには、画を描く前に「立意」をしなければならない、画を描く時に対象の形と神を掴むべきである、と述べている。ところが、上述した条件を備えたとしても、素晴らしい表現技法を持つことは欠かせない。それは「用筆」である。張彦遠は、書と画の用筆方法に密接な繋がりがあると考えているので、「画に工みなる者、多く書を善くす」との観点を取り上げるのである。

(二) 書画の用筆関係について、張彦遠は『歴代名画記』卷一「論画六法」に続き、卷二「顧陸張呉の用筆を論ず」に「書画用筆同法」を挙げて以下のように述べる。

「或るひと余に問うに、顧¹¹、陸¹²、張¹³、呉¹⁴の用筆如何んを以てす。対え

¹¹顧愷之、東晋(345-406)、字は長康、小字は虎頭、晋陵無錫(江蘇無錫)の人。彼は詩賦を工み、書法を善くし、絵画を精し、「才絶、画絶、痴絶」の称号を持つ。著に『論画』、『摹拓妙法』、『画雲台山記』がある。

¹²陸探微、南朝の宋、生卒年不詳、呉(江蘇蘇州)の人。画を善くし、特に人物に精する。顧愷之を学び、南朝の宋明帝の宮廷画家である。筆勢は連綿不断、「一笔画」と呼ばれている。

¹³張僧繇、南朝の梁、生卒年不詳、呉中(江蘇蘇州)の人、また呉興(浙江湖州)の人と言われる。人物と仏教画を善くし、描かれた佛像は自らの様式となった。「張家様」と呼ばれる。

¹⁴呉道玄、原名は呉道子。唐代陽翟(河南禹県)の人。唐玄宗の時に内教博士を務め、道玄を改名し、宮廷に画を描き、佛道人物を善くす。彼は蘭の葉を描くような描き方で服の線を表わし、飛動の勢が生じるので「呉道当風」と呼ばれている。

て曰く、顧愷之の迹は緊勁にして聯綿、循環にして超忽、調格は逸易にして、風趨雷疾す。意は筆先に存し、画尽くるも意在り。神気を全うする所以なり。昔、張芝は、崔瑗、杜度の草書の法を学び、因りてこれを変じ、以て今草を成す。書の体勢は一筆にして成り、気は往々にして其の前行を継ぐ。気脉通連し、行を隔つるも断たず。唯だ王子敬のみ其の深旨を明らかにす。故に行首の字は往々にして其の前行を継ぐ。世上これを一筆書と謂う。其の後、陸探微も亦た一笔画を作り、連綿として断たず。故に書と画の用筆の同法なるを知る。陸探微は清麗潤媚、新奇妙絶にして、名は宋代に高く、時に等倫なし。張僧繇の点、曳、斫、払は衛夫人の筆陣図に依り、一点一画も別に是れ一巧あり、鉤戟、利劍、森々然たり。又た書と画の用筆の同じきを知る。」

この問答から見ると、張彦遠は、「書画用筆同法」を分析するために、陸探微の「一笔画」を王子敬の「一筆書」に擬え、張僧繇が衛夫人の『筆陣図』をもとにして「鉤戟、利劍、森々然たり」の画を描けることを示した。この内容は「書画用筆同法」を論述するものであるが、文意に従えば、単に「用筆」の技法を論じるわけではなく、作者の内在気質も重要なことを明らかに示している。陸探微の画を「清麗潤媚、新奇妙絶」、張僧繇の画を「鉤戟、利劍、森々然たり」と形容し、また顧愷之の画を「循環にして超忽、調格は逸易」、「意は筆先に存し、画尽くるも意在り」と表現する。すなわち、書と画を制作する場合は、「用筆」の技巧のみならず、作者自身も崇高な修養を備えるべきで、これらの条件を満たしてはじめて、「神気を全うする」、「時に等倫なし」に達することができると思われる。

(三) この論説を支持するのは、北宋の郭熙、郭思の『林泉高致』¹⁵である。「画訣」には、「書を善くする者は往々にして画を善くす」という一文がある。

「筆と墨は、人の浅近の事にして、二物且に操縦する所以を知らざるべくんば、又焉んぞ得て絶妙を成すならんや。此れも亦た難きに非ず、近きは諸を

¹⁵郭熙、北宋（1023年-1090年、郭熙に関する生卒年はいくつの説法があるが、王伯敏『中国絵画通史』上冊、402頁、注34の説を引用する。）、字は純夫、河陽温県（河南）人。彼は神宗熙寧年間（1068-1077）に御画院芸学になり、後に翰林待詔直長になった。『林泉高致』には、「山水訓」、「画意」、「画訣」、「画題」、「画格拾遺」、「画記」という六篇がある。本書の成書年代について、色々な説があるが、ここでは王伯敏の論説を取り上げたい。彼の説によると、本書は1057年-1059年の間に書き上げられた（『中国絵画通史』上冊、479頁、注84）。郭思（生卒年不詳）、字は得之、郭熙の子。『林泉高致』は郭思が若い頃に父の画を論じた観点を記録し、後にその記録を整理して自らの註釈と見方を加えた本である。

書法に取る、正に此れと類するなり。故に説く者謂う、王右軍の驚を喜ぶは、意 其の項を転ずること人の筆を執り腕を転じて以て字を結ぶが如きを取るに在り、と。此れ正に画の用筆を論ずると同じ。故に世の人、多く謂う、書を善くする者は往々にして画を善くすと。蓋し其の転腕用筆の滞らざるに由るなり。」

郭熙が「書を善くする者は往々にして画を善くす」を持ち出したのは、張彦遠の「画に工みなる者は、多くは書を善くす」の説を補充するためであり、書と画の関係をさらに強調することにある。郭熙は張氏の「書画用筆同法」の考え方を展開するのみならず、墨法を加えて論説をより一層広めていく。

唐時代の主流の絵画は、人物画である。この時の描き方は主に線造形であり、すなわち張彦遠が言う「用筆」である。五代、北宋になって山水画が徐々に完備するとともに、当時主流の絵画になった。この後、絵画の表現技巧は線の運用だけでなく、墨塊の表現も重視されるようになる。書と画の関係について、郭熙は張彦遠より幅広く論じているのである。郭熙が、王羲之が驚鳥の姿勢によって会得した転腕執筆法をもって、絵画の用筆法を明らかにしたことは、単に書より法を取るだけでなく、自然より法が得られると提唱したことになる。

(四) 北宋、郭若虚『図画見聞誌』¹⁶「叙論」「制作楷模を論ず」

「衣紋林石を画くに、全く書に類す」があり、卷四に唐希雅¹⁷の画を論じて「始め李後主の金錯刀書を学び、遂に興に縁り画に入る、故に林木と為す。顛掣の筆多く、蕭疏気韻にして、東海に謝じる無し。」とある。

この用例を通して、絵画の題材は上述した人物と山水より、衣紋、林山、枯石に転用されていることが分かる。書と画の用筆関係については、昔に比べて絵画の題材の用筆法が、書の用筆法と同じであることを明確に述べた。

¹⁶郭若虚（生卒年不詳）、太原の人、宋真宗郭皇后の侄孫。『図画見聞誌』には、「叙論」、「紀芸」、「故事拾遺」、「近事四門」という六卷がある。「叙論」は歴代画芸を論述し、「論制作楷模」など十六篇があり、全ては画史の分論である。次は「紀芸」、上、中、下に分けられ、唐代会昌元年（841）より北宋熙寧七年（1074）にかけての七百三十人の画家小伝が載せられている。

¹⁷唐希雅、嘉興の人。『宣和画譜』卷十七には、「初学李煜金錯書、有一筆三過之法。雖若甚瘦而風神有餘。晚年变而為画、故顛掣三過處書法存焉」という言葉がある。『宣和画譜』は北宗の著作であり、道釈、人物、宮室、番族、龍魚、山水、畜獸、花鳥、墨竹、蔬果という十種類がある。本書には、宋徽宗の所蔵した歴代画家二百三十人の作品、凡そ三千六百点の作品がある。

例えば、如上巻四に郭若虚は、唐希雅の書は「金錯刀書」によって画を描くことを例として取り上げたのである。

「金錯刀書」とは、南唐後主の李煜が創り出した書体である。『宣和画譜』巻十七、李煜の条に「李氏は文を能くし画を善くし、書は顫筆樛曲の状に作り、遒勁は寒松霜竹の如く、之れを「金錯刀」と謂う。画も清爽不凡にして、別に一格を為す。然して書画は同体なり、故に唐希雅初め李氏の錯刀筆を学びて後、竹を画くこと乃ち書法に戦掣の状有るが如く、而して李氏は又た復た能く墨竹を為し、此れ互相に取備するなり。」と書かれている。また、唐希雅の条に「竹を画くことに妙して、翎毛も亦た工みなり。初め南唐偽主の李煜の金錯書を学び、一筆三過の法有り。甚だ瘦なりが若きと雖も、而して風神余り有り。晩年に変じて画を為し、故に顫掣三過の処、書法存す。」と書かれている。

五代南唐、李煜（937-978）、原名は從嘉、字は重光、号は鍾隱、徐州（江蘇）の人。南唐の最後の皇帝、通称は「李後主」である。詩文を善くし、音楽、書画、特に詞を得意とした。書は柳公権に学び、用筆は波磔が力強く、震える筆（顫筆）のありさまは寒松や霜竹のように強く、「金錯刀書」と呼ばれる。伝来する彼の画竹は、根本からてっぺんまで極細のところもあるが、一つ一つ鉤勒しているので、「鉄鉤鎖」¹⁸と呼ばれる。李煜自身が、柳公権に書から真髓を会得したと言っている。李煜は書画を酷愛し、画院と翰林待詔の官職を設け、画院の画工たちも彼の「書を以て画に入る」の考え方に影響された。例えば、周文矩が画いた人物の衣服の紋様、唐希雅が画いた竹や樹はみな「金錯刀書」の用筆法を模倣している。

（五）南宋、趙希鵠『洞天清祿』「古画辨」

「画に筆迹無しとは、其の墨淡く模糊として而も分曉無きを謂うに非ざるなり。正に書を善くする者、筆鋒を蔵すること雖もて沙に画し、印もて泥に印するが如きのみ。書の鋒を蔵すは、筆を執ること沉着痛快なるに在り。人能く書を善くし筆を執るの法を知らば、則ち能く名画に筆迹無しの説を知らん。故に古人は孫太古¹⁹の如く、今人は米元章の如く、書を善くすれば必ず能く画を善くす。書画其の実は一事なるのみ。」

趙希鵠、生卒年不詳、字号も不明、開封（河南）の人、宋の宗室。古物書

¹⁸鉄鉤鎖は、中国画の用筆技法である。黄庭堅の『次韵謝黄斌老送墨竹十二韵』は「江南鉄鉤鎖、最許懸誠会」と書かれている。

¹⁹孫知微、宋代、字は太古、四川眉州（四川眉山）の人。道釈聖像を工む。

画に詳しく、『洞天清祿』を著す。この一文によって、画の藏鋒の技法と書の藏筆の用筆は同じものであると言っていることが分かる。『洞天清祿』には「臨江の揚無咎補之²⁰は、欧陽率更の楷書を学んで殆ど真に逼り、其の筆画の勁利なるを以てするが故に之を以て梅を作る。」という文章もある。

(六) 元代、趙孟頫『秀石疏林図巻』²¹

「石は飛白の如く、木は籀の如く、竹を写くは還た八法に於いて通ず。若し人の能く此れを会する有らば、則ち書画は本来同じきを知るべし。」

趙孟頫（1254-1322）、字は子昂、号は松雪斎、水晶宮道人、鷗波翁である。諡は文敏、湖州(浙江吳興)の人で、集賢学士、翰林学士承旨、榮祿大夫を務めた。彼は詩、文、書、画を善くし、書は楷書と行書に工みで、二王の書風²²を復興したいと考えた。絵画においては、人物、鞍馬、山水、花木、竹石、禽鳥といった題材に精通し、復古を提唱して用筆を重んじた。

復古と用筆は、趙孟頫が書と画を作るうえで重要な二点である。書の復古については、至大三年に大都に向かう途中で書いた『定武蘭亭』の跋文である「蘭亭十三跋」から見出される。文は以下の通りである。

- 1、書を学ぶは、古人の法帖を玩味し、悉く其の用筆の意を知るに在り、乃ち益有りとなす。右軍の蘭亭を書するは、是れ已に退筆ならん。其の勢に因りて之を用いるも、志の如くならざる無し。茲れ、其の神なる所以なりや。
- 2、書法は用筆を以て上となす。而れども結字も亦た須らく工を用いるべし。蓋し結字は時に因りて相伝えるも、用筆は千古易らず。右軍の字勢は、古法を一変し、其の雄秀の気は天然に出づ、故に古今は以て師法となす。齊、梁間の人、結字は古ならざるに非ざるも、而して俊気に乏し。此れ又た其の人に存す、然れども古法は終に失うべからざるなり。

中国の書の展開については、清代の梁巖『評書帖』²³をみれば、詳しく理解

²⁰揚無咎、宋代（1097-1169）、字は補之、号は逃禅老人である。江西清江（清江県）の人。北宋と南宋の間の画家であり、梅を工む。

²¹『秀石疏林図巻』は縦 27.5 センチ、62.8 センチ、墨、紙本。趙孟頫あ大徳三年（1299）に作り、延祐六年（1319）に詩を題した。北京故宮博物館所蔵。

²²『元史』には趙孟頫の書について、「篆隸分隸真行草、書無不冠絶古今、遂以書名天下」と書かれている。

²³梁巖、清代の乾隆年間の書家。字は聞山、号は松斎、安徽亳州の人。彼は書を工み、錢塘の梁同書と会稽の梁国治と「三梁」と呼ばれる。『評書帖』は凡そ百四十一則がある。本書は

することができる。「晋書は神韻瀟灑なれども、流弊は則ち軽散なり。唐賢は之を矯するに法を以てし、整齐嚴謹なれども、流弊は則ち拘苦なり。宋人は唐の習を脱せんと思ひて、意を運筆に造し、縦横に余り有れども、韻は晋に及ばず、法は唐に逮ばず。元明は宋の放軼を厭い、晋の軌を尚慕す。然れども世代既に降り、風骨稍や弱し。」という。

趙孟頫は宋人が専ら「尚意」を求め、書の「法度」を見落としたことを感嘆した。彼は『論書』で、「書法今に伝わらざること已に久し、楮君 毛穎 誰に向いて陳べん」と言っている。彼は古人の書跡を臨模し²⁴、晋唐の書風²⁵を遡り、宋人が見落とした用筆、法度をもう一度重視することを提唱する。

絵画においては、復古の思想と用筆の観念が一致している。彼は古人の法を師とし、古意を追求することを重んじた。若い頃は李思訓、王維、李成の画作を臨模し、唐と北宋の法を会得して煩瑣な部分を見分けた。『謝幼輿丘図巻』²⁶の跋文に、「予は少小より画を愛し、寸縑尺楮を得れば、未だ嘗て筆に模写を命ぜずんばあらず。此の図は是れ初め色を傳く時に作る所、筆力未だ至らずと雖も、而して粗ぼ古意有り。」と書かれている。

別に二つの代表的な書画相関の論述がある。一つは『秋林平遠図』に²⁷自題した款記である。「作画は古意有るを貴び、若し古意無くんば、工なりと雖も益無し。今人但だ用筆の繊細、賦色の濃艶を知るのみにして、便ち以て能手と為す。殊に古意の既に虧くるを知らず、百病横生し、豈に觀るべけんや。吾が作る所の画は簡率に似、然して識る者は其の古に近きを知り、故に以て佳と為す。此れ知る者の為に道うべし、知らざる者の為に説かざるなり。」

もう一つは、延祐七年（1320）『紅衣羅漢図』（遼寧省博物館蔵）の款記である。「余は嘗て『盧楞伽羅漢像』を見、最も西域人の情態を得、故に優に聖域に入る。蓋し唐時の京師に多く西域の人有り、耳目に接する所、語言相通じる故なり。五代の王齊翰の輩に至り、画を善くすと雖も、要めて漢僧と何ぞ異ならん。余は京師に仕えること久しく、頗る嘗て天竺の僧と遊ぶ、故に

後の人が梁巖の平日の随筆をまとめたものである。

²⁴『壯陶閣書画録』巻六の「元趙松雪書蘇詩卷」には、「学書須学古人。不然筆秃成山、亦為俗筆」と書かれている。『壯陶閣書画録』は裴景福の著作、凡そ二十二巻がある。は裴景福、清末民初（1865-1937）、字は伯謙、号は暄閣、安徽霍丘の人。収蔵に富み、特に金石、書画が甚だ豊富であった。

²⁵虞集は「自吳興趙公出、書者始以晋名書」と述べている。元代の趙孟頫は漢晋以来の書論を蒐集して『書則』二巻を書いた。韓性序文を作り、その文は「今承旨趙公以翰墨為天下倡、学者翕然景從、趙君仲德嘗請書法三要、公謂當則古、無徒取法於今人也」とある。

²⁶卞永譽『式古堂書画匯考』巻十六には『謝幼輿丘図巻』二本が載せている。一つは趙孟頫の款題があるが、趙雍の跋文がない。もう一つはアメリカのプリンストン大学に収蔵されており、趙雍の跋文はあるが、趙孟頫の款題がない。

²⁷『秋林平遠図』は、『大觀録』に著録されており、大徳五年（1301）に完成された。

羅漢像に於いて、自ら得る有りと謂う。此の卷は十七年に作る所、粗ば古意有り、未だ観る者以て為何たるを知らず。」

「古意」を追求するのみならず、さらに用筆を重んじ、『秀石疏林図巻』に「石は飛白の如く、木は籀の如く、竹を写くは還た八法に於いて通ず。若し人の能く此れを会する有らば、則ち書画は本来同じきを知るべし。」と自題した。彼は「今人但だ用筆の繊細、賦色の濃艶を知るのみ」に不満を示し、古人を師法とすることを提唱し、唐と北宋をもとにして、用筆を強調して書を画に用いるべきだと考えた。

明代の宋濂は、「書を援きて画に入る」と述べ、「趙魏公は芸文を以て天下に名あり、篆籀法を用いて絵事に施すに及び、凡そ山水、仕女、花竹、翎毛、木石、馬牛の属、亦た妙品に入る。」という言葉で趙孟頫を評した²⁸。趙孟頫は元初の書画名家であり、崇高な地位におり、この一文は後代への影響がとても深いことを意味している。

異なる絵画の題材に対しては、それぞれ異なる書体や筆法を援用して画作するのである。趙孟頫の論説は、上述した郭若虚が唐希雅の画を評した説とほぼ一致している。しかし、「竹を写くは還た八法に於いて通ず」は、書画間の「用筆同法」という観点を明確に強調している。これはたとえば董其昌が趙孟頫の『枯樹竹石図』²⁹に題した款記と同じである。「趙吳興の山水、人物、樹石は、皆な神品に入る。説く者は以て逸品は神品の上に在りと為し、吳興の六法の外に於いて、書を以て画と為すを知らず、画家は吳興の書を為す能わず、即ち吳興の画を為す能わず。此の図全て八分、飛白を用い、興を蕭遠に寄せ、蓋し神、逸之れを兼ねるが如し。」である。

北宋以降、絵画は次第に文人に重視されるようになり、山水画が主流であるとはいえ、容易に作者の情感を表わす写意画法や高尚な情操を隠喩とする四君子、古木、枯石が頻繁に描写の対象になった。上述した張彦遠と郭熙の論説および趙孟頫のこの説から、絵画題材が人物や山水から、徐々に花卉、古木、枯石へと広がって行ったことをはっきりと見ることができる。絵画の用筆も、緻密な用筆を捨てて写意画法を採用した理由は、写意画法と書法のある書体の用筆とが類似するからである。この状況において、書の画への影響はさらに深くなり、書画相互の関係もさらに密接になった。趙孟頫がこの説を持ち出して以降、書画間の関係を論じる者が多くなり、範囲も拡大し、時には「書画用筆同法」の範囲を超えるものまで登場する。

卞永譽の『式古堂書画考』巻十九の一則に、趙孟頫が柯九思の墨竹に題し

²⁸宋濂の『宋文憲公全集』巻八の「題山房清思図」に見、李廷華『中國名畫家全集・趙孟頫』河北教育出版社による。

²⁹『枯樹竹石図』は至治元年（1321）に作られ、縦 159.4 センチ、横 85.7 センチ。

た著録がある。その一文は、ほぼこの款記と同じである。「石は飛白の如く、木は籀の如く、竹を写くは還た八法に於いて通ず。若し人の能く此れを会する有らば、則ち書画は本来同じきを知るべし。柯九思は善く竹を写き、嘗て自ら幹を写くは篆法を用い、枝は草書法を用い、葉を写くは八分を用い、或いは魯公の撇筆法を用い、木石は金(折)釵股、古(屋)漏痕の遺意を用うと謂う。水晶宮道人。」とある。薛永年の『趙孟頫の古木竹石図と書画関係』という考証によれば、この題跋は恐らく偽作であろうと見なす³⁰。この薛氏の同文は、一般の論者と違う見方を示している。多くの論者は、趙氏のこの題画詩が「書を以て画に入る」という重要な論述であるとの観点を持っているが、薛氏は、この観点は趙孟頫の本意ではなく、画の一定の特徴を保つ「画を以て書を求む」ものであり、作画において書法の意識と審美表現を強調すると述べている。

(七) 元代、柯九思³¹『丹邱題跋』³²

「凡そ踢枝は、当に行書の法を用いて之を為しべし、古人の能事の者は、惟だ文、蘇³³二公のみ、北方の王子端³⁴は其の法を得、今代の高彦敬³⁵、王澹游³⁶、趙子昂は其の庶幾なり。前輩已みて、独り走るや其の趣きを解するのみ。」

柯九思(1290-1343)、字は敬仲、号は丹丘生、五雲閣史、浙江台州の人。奎章閣、授学士院鑒書博士に官す。詩、文、書、画を善くし、画は墨竹で有名。近くは趙孟頫、李衍を、遠くは文同を師とする。特に趙孟頫の「書を以て画に入る」という観点を深く受け継いだ³⁷。この引用文は、『佩文齋書画

³⁰薛永年、「趙孟頫の古木竹石図與書画関係」、『美術文摘』総第十五期、2004年11月。

³¹柯九思の生卒年について色々な説があるが、ここでは萬新華の著『中国名画家全集・柯九思』(河北美術出版社、2006年9月出版)の説を引用する。

³²『丹邱題跋』は孔廣陶の『嶽雪樓書画録』にある。孔廣陶、清代、字は少唐、広東南海(広州)の人。書を善くし、所蔵に富み、著に『嶽雪樓書画録』がある。その著作によると、唐から明までの書画真跡が所蔵されていたことがわかる。

³³文、蘇は文同、蘇軾である。文同、北宋(1018-1079)、字は與可、号は笑笑先生、石室先生と呼ばれて梓州永泰(四川塩亭東)の人。詩文書画を善くし、特に墨竹が得意である。蘇軾が文同の影響を受け、彼を学ぶ人が多くなった。後に「湖州竹派」と呼ばれた。

³⁴王庭筠、金代(1151-1202)、字は子端、号は黄華山主、黄華老人であり、熊岳(遼寧蓋平)の人。書画家、文学家。

³⁵高克恭、元代(1248-1310)、字は彦敬、号は房山、西域人、後に山西大同に転籍した。画を工み、特に竹、山水が得意である。

³⁶王曼慶、金代、字は禧伯、号は澹游、王庭筠の子である。彼は父の詩、書、画の風格を継いだ。

³⁷柯九思は趙孟頫の『秀石疏林図』を所蔵し、卷末に「水精宮裏人如玉、窓瞰歐波可釣魚、秀石疎林秋色滿、時將健筆試行書」と題跋した。

譜』³⁸に記載される柯九思の画竹法と同文である。「竹幹を写くは篆法を用い、枝は草書法を用い、葉を写くは八分法を用い、或いは顔魯公の撇筆法を用い、木石は金（折）釵股、古（屋）漏痕の遺意を用う。」である。これは、彼が竹を描く時に「書を以て画に入る」という実践の心得である³⁹。柯九思は趙孟頫の「書画用筆同法」の理念を提唱し、元代当世の風潮になった。

（八）清代、阮元『広陵詩書』巻八⁴⁰

「鄭板橋は少くして楷書の極めて工みなるを為し、自ら謂う、世人奇を好みりと。因りて正書を以て篆隸を雑ぜ、又た間ぜるに画法を以てし、故に波磔の中に往々にして石文蘭葉、筆線の極めて瘦硬の致有り。楷に雑ぜるに隸を以てし、隸は三分の二を占め、余は楷書為り。故に自ら称して書く所の八分は六分半書と為すと謂う。」

清代、鄭燮（1693-1765）、字は克柔、号は板橋、江蘇興化の人。詩詞を善くし、書画に工みで、世に「三絶詩書画」と称される。彼の詩は、民間の苦しみに同情した作である。書は隸体に、行、楷書を混ぜ、自ら「六分半書」と称し、人から「板橋体」と呼ばれた。画は蘭竹草石が中心で、書法の用筆を以て画に注入した。范県、濰県の知事を務めたが、罷免後、長期間、揚州で画を売りながら生活した。

書画間の関係において、書法の用筆を以て画に注入し、あるいは画法を援用して書を作ることについて、鄭板橋は沢山の論説を残した。ここでは、「書画用筆」の相互の関係を指摘する論述を分析する。

「六分半書」には二つの特色がある。

- 1、正書を以て篆隸を雑ぜること。
- 2、間ぜるに画法を以てすること。

鄭板橋が書法の体を変えた要因には、大体次の三つのことが考えられる。

³⁸『佩文齋書画譜』は孫岳頴、王原祁らが勅命によって清の康熙 四十四年(1705)から三年間を費やして完成。古代から明代末までの書画に関する文献を書論、画論、書家伝、画家伝などの条目別に 1844 種の文献から抜き出している。

³⁹杜本は柯九思『竹木図』に、「絶愛鑑書柯博士、能將八法寫疏篁。細看古木蒼藤上、更有藏真長史狂」と題する。元代の蔣易は『皇元風雅』巻二十一に柯九思の『竹木図』を掲載している。杜本、元代（1276-1350）、字は伯源、号は清碧、京兆（北京）の人。書画を能くした。

元代の胡助は柯九思『枯木竹石図』に、「瀟灑幽篁不受塵、千年古木篆書文。揮毫鵲落清新意、不減湖州古墨君」と題する。胡助『純白齋類稿』巻十四より。

元代の倪瓚は『清閔閣詩集』巻四「題柯敬仲畫竹」に、「誰能寫竹附善画、高趙之後文與蘇。檢韻蕭蕭人品系、篆籀渾渾書法俱」と書いている。

⁴⁰『鄭板橋全集』「板橋研究資料」により。

- 1、「館閣体」に対する蔑視
- 2、「帖学」の不足に対する不満
- 3、碑学の興起

清代では、康熙帝が専ら董其昌の書を尊尚して、非常に崇拝し、乾隆帝は董書を好むだけでなく、さらに趙孟頫の書を推奨したので、董、趙二人の書が天下に流行した⁴¹。一方、高級官僚の好みにより、科挙試験時に書く字体は「烏」、「光」、「方」が要求され、これにより徐々にいわゆる「館閣体」⁴²が形成された。科挙の時代では、「館閣体」を追求することが士途を得るために欠かせない手段であり、自然とこの書体が当時流行した。士途を得るためには、鄭板橋も例外ではなく、「少くして楷書の極めて工みなる」^{わか}であり、趙・董二人の書を学んではいないが、欧陽詢の楷書から学び初め、整然として秀勁の美を追求した。三十歳（1722）に書いた『范質詩』にはその一端が窺える。その後、整然とした楷書は人間の性霊を損なうと考え、徐々に楷書を書かなくなる。「蠅頭の楷は太だ勻停なり。長じて書に工みなるは性霊を損なう有るを恐る。」⁴³といている。別の意味で、これは当時に流行した生硬で平板な「館閣体」に対する不満である。

明末に傅山、王珣が篆、隸を提唱し、清初に漢碑を得意とした鄭篋がそれに続くと、この影響を受けた者は少なくなく、「碑学」が興起したが、鄭板橋はその一人である。彼は字帖を繰り返して刻すことに反対し、それはすでに字帖の真面目を失っていることから、「帖学」は学書の上等の道ではないと考えた。乾隆八年に『跋破格書蘭亭序並記』⁴⁴に次のようにいう。「黄山谷が云く、『世人は只だ蘭亭の面を学ぶのみ、凡骨を換えんと欲して金丹無し』と。骨は凡なるべからず、面は学ぶに足らざるを知るべきなり。況んや蘭亭の面、之を失うこと久しきや。板橋道人は中郎の体を以て、太傅の筆を運び、右軍の書を為し、而して実に出だすに己意を以てし、並びに所謂蔡、鍾、王の者無し、豈に復た蘭亭の面貌有らんや。古人の書法は神に入り妙を超越るも、而して石刻木刻は千翻万変して、遺意蕩然たり。若し様を葫蘆に依るに復さば、才子俱に悪道に帰す。故に此の破格書法を作りて以て来学を警め、即ち以て当代の名公に請教するも、亦た可ならざる無し。」鄭板橋は、法帖を千回も万回も繰り返して翻刻すると、すでに「遺意蕩然」であり、その

⁴¹康有為は『広芸舟雙輯』に清朝書風の演変について、「書法、凡有四変。康雍之世、專仿香光。乾隆之代、競購子昂。率更貴盛於乾嘉之間、北碑萌芽於咸同之際」と述べている。

⁴²館閣体は館閣と科舉に流行していた文字の書体である。その特徴は、字形端整、墨色烏亮である。明成祖は沈度を命じて詔令を書き、字体は文正円潤になり、標準の官体となって使われるようになる。清代になってさらに広まっていった。

⁴³『鄭板橋全集』「板橋詩鈔・方超然」より。

⁴⁴『中国書法家全集・鄭板橋』、朱培爾編輯、78頁、河北教育出版社、2004年10月第一版より。

書本来の姿が失われるだけでなく、臨書の場合にさらに重要な「己意」が、表面的に学ぶに過ぎないものなると考えている。鄭板橋がいう「而して実に出だすに己意を以てす」は、実際には、「師古」の後の「師心」を強調しており、あわせて自らの意思を持たず、古人の本当の面貌を失った手本を臨書する人々を蔑視するものである。鄭板橋は『四書手読序』⁴⁵に、「黄涪翁（庭堅）に『杜詩』抄本有り、趙松雪（孟頫）に『左伝』抄本有り、皆な当時の欣慕し後人の珍蔵為り、之を争いて訟を致す者有るに至る。板橋は既に涪翁の勁拔無く、又た松雪の滑熟を鄙み、徒らに奇異を矜り、創るに真隸の相い参じる法を為し、而して雑ぜるに草行を以てし、之を師心し自用に究めるも、観るに足らざるなり。博雅の士は、幸い仍お之を重んずるに経を以てす、而して書法の優劣は、万に必ず計らず。」と言っている。鄭板橋は、創り出した「真隸の相い参じる法」を「観るに足らざるなり」、「書法の優劣は、万に必ず計らず」と控えめに言っているが、実際には、「真隸の相い参じる法を為し、而して雑ぜるに草行を以てす」るは、「師心」の後に得られた「己意」であり、自画自賛である。この「破格書法」を、「当代の名公」に批評を請うていることもまた、「可ならざる無し」なのである。「故に此の破格書法を作りて以て来学を警め」という「破格書法」は、「正格」の「館閣体」に対する抗議ではないだろうか。

鄭板橋の「正書を以て篆隸に雑う」というさまざまな書体を混ぜて作り出した独特な字体について、ある人は清代初期の名家である鄭簠⁴⁶に影響を及ぼしたという⁴⁷。鄭簠は隸書で名を馳せ、隸書に草書の筆意を混ぜている。またある人は、石濤の隸書に行草書を混ぜる影響を及ぼしているといっている⁴⁸。

鄭板橋の一生の画作は、蘭、竹、草、石という題材が主である。蘭、石を描く筆法で「六分半書」の波磔を書いている。書画の関係は、鄭板橋以前の論説に引用したように、殆どが「書画用筆同法」か「書を以て画に入る」であるが、「画を以て書を求む」を論じた例は少ない。鄭板橋には「画を以て書を求め」た「六分半書」を除き、「柳葉書」⁴⁹という書体を創り出したという

⁴⁵『中国書法家全集・鄭板橋』、朱培爾編輯、200頁、河北教育出版社、2004年10月第一版より。

⁴⁶鄭簠、清代（1622-1694）、字は汝器、号は谷口、上元（江蘇南京）の人。書を善くし、特に隸書は書壇に有名である。彼は明末の宋珏の隸書を学び、晩年に変化を加えて草書を入れて自らの風格を建てた。

⁴⁷「鄭簠的隸書芸術及其影響」、馬季戈著、『書法叢刊』2002年第二期、2002年5月より。

⁴⁸「康乾時期的揚州書壇、揚州八怪與徽商」、黃惇著、『中国書法』総第61期、中国書法雜誌社、1997年第5期。

⁴⁹「鄭板橋」、潘茂著、『中国歴代画家大観・清（下）』、上海人民美術出版社、1998年8月。その本には、鄭板橋が「柳葉書」を作り出したという説がある。文は「忽然湖上片雲飛、不覺舟中雨濕衣。折得荷花渾忘卻、空將荷葉蓋頭帰」とある。跋文は、「板橋居士以画筆戲作柳

説もあるが、出典不明なので参考に留めておきたい。

明清以後、「書画用筆同法」を論じる人は多いが、内容がほぼ同じなので、ここでは省略する。(附表を参考されたい。)

二、「書画同法」に関する論説

歴代の「書画同法」の論説については、上記にわずかに「用筆同法」の観点を取りあげたので、その他の論説を以下に列挙し分析する。

(一) 元代、楊維禎⁵⁰『図絵鑑序』

「書は晋に盛ん、画は唐、宋に盛ん、書と画は一なるのみ。士大夫、画を工みにする者は必ず書を工みにし、其の画法は即ち書法の在る所なり。然らば則ち画は豈に以て庸妄人之れを得べけんや。」

この論には二つの要点がある。すなわち「士大夫、画を工みにする者は必ず書を工みに」すと「画法は即ち書法の在る所なり」である。張彦遠の「画を工みにする者は多く書を善くす」と、郭熙の「書を善くする者は往々にして画を善くす」という説は、ともにまだ「画者」の身分を詳しく説明していない。しかし楊維禎の説では、「画者」の身分は「士大夫」であり、一般の「庸妄人」ではない。この「画法は即ち書法」は何の法かを明言していないが、「用筆」だけではなく、はば広く書法と画法の全ての法則を指している。この法則について、楊維禎は「書は晋に盛ん、画は唐、宋に盛ん、書と画は一なるのみ」によって証明している。この論証は、内包する部分があまりにも広すぎて、明確な啓示が得られない。

宋代には、文人は絵画に相当に関心を持って参加し、多くの画家と絵画理論が生まれた。論述される「士人」、「士夫」、「士大夫」はどれも文人を指しており、強調されているのはその身分と「画工」の区分である。その後の論者は、常に「士大夫」の画を、「文人画」⁵¹と称している。これらの文人は、

葉書、不知古人有此法否？要知古人無法不備、後人学薄特未見耳。我輩殫精竭髓、只是上前貧、圈套不得、或曰怪無法、呵呵」とある。

⁵⁰楊維禎、元代(1296-1370)、字は廉夫、号は鉄崖、東維子。諸既(浙江)の人。書家、文学者。著に『東維子文集』、『鉄崖先生古樂府』などがある。元代の夏文彦のために『図絵寶鑑』を書いた。夏文彦、元代(生卒年不詳)、字は士良、号は蘭渚、吳興の人、松江に住み、図画を工む。著に『図絵寶鑑』があり、凡そ六卷、画史の著作。

⁵¹近百年に「文人画」を討論する人は少なくない。陳師曾は『中国文人画之研究』に「文人画」について詳しく論じている。彼は、「何謂文人画？即画画中帶有文人之性質、含有文人之趣味、不在画中考究藝術工夫、必須於画外看出許多文人之感想、此之所謂文人画」と述べて

特に絵画の実践と表現形式を重んじ、性情を表出し易い描写方法（写意画法）を用いて、筆墨の運用を強調し、「形似」より「神韻」を重んじて「神似」⁵²を求め、あわせて絵画と書法の筆法は同様に書けるものであると考えた。それは画工たちが「形似」の描写にこだわって全く「気韻」の無いものに似ない。よって「書画同法」は、文人が強調する重要な理念の一つである。楊維禎が言う「画法は即ち書法」と、趙孟頫が言う「方に書画本来同じきを知る」の理念の根源が、ここにある。この論説の代表人物は蘇軾である。彼の論画の理論は極めて広いので、以下に「士人画」と書との関係についてののみ分析したいと思う。

北宋、蘇軾（1036-1101）、字は子瞻、号は東坡居士、四川眉山の人。宋代の文学者、書画家。著に『東坡集』四十卷、『後集』二十卷がある。

「士人画」を最初に取り上げたは、蘇軾である。『跋漢傑画山』に、「士人画を觀るは、天下の馬を閱して、其の意氣の到る所を取るが如し。乃ち若し画工の往々にして只だ鞭策、毛皮、槽櫪、蜀秣を取るのみなれば、一点の俊発の氣無く、数尺を看て便ち倦む、漢傑は真に士人画なり。」という⁵³。

蘇軾はこの文章において、「士人の画」と「画工の画」の違いを示した。その違いは、「意氣」と「俊発の氣」の有無にある。しかし「意氣」と「俊発の氣」が何をさすかを説明していない。それはおそらく作者の内在的修養（品德、学問、芸術など）が画中に表れた氣質であろう。画工の画に「俊発の氣」を感じられない原因は、ただ外在的「形似」に拘るからであり、形物の描写に巧みではあるが、自身の情感の発露を無視し、筆墨の表現が滞るからである。これも文人画家が「書を以て画に入る」を強調する原因である。

蘇軾はよく「意」をもって書を論じる。例えば『石蒼舒醉墨堂』には、「自ら言う其の中に至樂有り、意に適うこと逍遙の遊に異なること無しと。……我が書は意造にして本と法無し、点画手に信せて推求を煩わす。」とある。

彼は書を書く時、「推求を煩わす」ことが無い状態にしてはじめて、自分の手に任せて「意」のある作が書けると強調している。もし点画の細かい部分に拘りすぎると、牽制されて、作者自らの情感や思想は表出し難い。これと画工の画は、単に表面的なものを取るだけで、形似に拘って「意氣」を失うのと一致するものである。「意」に拘らずしてはじめて真の「意」が自然に流露するのである。たとえば『評草書』に彼が言う通り、「書初め意無く」して

いる。また、同文には「文人画之要素、第一人品、第二学問、第三才情、第四思想、具此四者、乃能完善」とある。

⁵²蘇軾は「書鄢陵王主簿所画折枝二首」の一つに、「論画以形似、見與兒童鄰。賦詩必此詩、定知非詩人。詩画本一律、天工與清新。邊鸞雀写生、趙昌花伝神。何如此兩幅、疏淡含精勻。誰言一點紅、解寄無邊春」と述べている。

⁵³『津逮秘書』卷一、「東坡題跋・跋漢傑画之三」より。

はじめて「自ら新意を出だす」ことができるのである。「書初め佳なるを意うこと無ければ乃ち佳なるのみ。草書は是れ学を積み而して成ると雖も、然して速やかならんと欲するより出づるを要す。古人云く、『匆匆として及ばず即ち草書す』と。この語、是に非ず。若し匆匆として及ばされば、乃ち平時も亦た学ぶを意うこと有り、此れ弊の極みにして、遂に周越、仲翼に至り、怪しむに足る者なし。吾が書は甚だしくは佳ならずと雖も、然れども自ら新意を出だし、古人を踐まざるは、是れ一快なり。」とある。「自ら新意を出だす」ことができるのは、「学を積みて成る」があるからであり、「古人を踐まざる」や「本と法無し」と言えるは、「学を積みて成った」後に内包して出来る「我法」があるからである。

(二) 明代、朱同『覆瓿集』卷六「書錢舜举⁵⁴画後」

「昔人、書法を評し、所謂る『龍は天表に遊び、虎は溪旁に踞る者』⁵⁵と有るは、其の勢を言う。『勁努張らんと欲し、鉄柱將に立てんとする者』⁵⁶と曰うは、其の雄を言う。其の『駿馬青衫、醉眠芳草の者』⁵⁷と曰うは、其の韻を言う。其の『美女花を挿り⁵⁸、得る所を増益する者』と曰うは、其の媚を言う。斯れ書を評すや、而して予は之を以て画を評し、画之れと書は、二道に非ざるなり。然れども書之れ道為り、性情は則ち八法に存し、義理は則ち六書に原づく。昔の書を習う者、未だ必ずしも此れに本づかず、他術無きなり。而して書を善くする者は固より同じからざるを得ず、而して亦た異ならざる能わず。尤も耳目口鼻のみ、人の同じき所なり。而して状貌の殊なり、則ち万に世を斉しくぜざる有り、画は則ち象形を取るのみ、而して指腕の法は、則ち象形の表より出づる者有り、故に『兒童の形似を觀る』の説有り。然りと雖も徒らに形似を取る者は、故に画を言うに足らず。一に書法に従事して形似を^{いさぎよし}屑とせざる者は、画に於いて又た何をか取るや。斯れ以て偏廢すべからざるなり。」

⁵⁴錢選、元代(1239-1303)字は舜举、号は玉潭、巽峰、雪川翁、清臞老人、習嫩翁。湖州の人。南宋景定年間の進士。錢選の生卒年についていくつかの説があり、ここでは談晟廣、趙名釜の著である『中国名画家全集・錢選、高克恭』(河北教育出版社、2006年12月)の説を取り上げることとする。

⁵⁵米芾は沈伝師の書法を「龍遊天表、虎踞溪旁、神清自如、骨法清靈」と評する。宋代の趙與時『賓退録』第五卷より。

⁵⁶米芾は顔真卿の書を「項籍掛甲、樊噲排突、硬弩欲張、鉄柱將立。傑然不可犯、忠義憤發、頓挫鬱屈、意不在字、天真罄露」と評する。宋代の趙與時『賓退録』第五卷より。

⁵⁷米芾は蘇舜卿の書を「五陵少年訪雲尋雨、駿馬青衫、醉眠芳草、狂歌院落」と評する。宋代の趙與時『賓退録』第五卷より。

⁵⁸米芾は張有直の書を「宮女插花、媚嬌對鑒、端正自然、別有一種驕態」と評する。宋代の趙與時『賓退録』第五卷より。

明代、朱同（1336-1385）、字は大同、号は紫陽山樵、朱陳村民。新安休寧（安徽休寧）の人、官は礼部侍郎。『覆瓿集』、『新安志』を著す。『覆瓿集』七巻中には題画詩、画序、画跋が多い。

朱同は錢選の画作を批評しながら、「書画同道」に言及する。彼は書を学ぶ人は、「性情は則ち八法に存し、義理は則ち六書に原づく」べきであると考え、書を善くする人は必ず自己の面貌を持つと指摘する。この書の道から推して画もまた同じで、「象形」は絵画の基礎であり、画者の制作態度、情思、技法は各々異なるので、「指腕の法」を用いる時もそれぞれ異なり、それゆえ「象形の表より出づる」形象を備えている。

宋の文人が画を論じて以来、「用筆」を重んじて「形似」を軽視することが、論画の重要な観点の一つとなり、明代にはさらに盛んになったが、朱同はこれとは違った考え方を持ち出した。朱同は、作画はただ形似を重んじるだけでは、画とは言えないと考えている。しかし単に「書を以て画に入る」を強調して、形似を良いとは思わないのであれば、画は何を描けば良いのかと考えている。それゆえ「筆墨」と「形似」のどちらか一方に傾くべきではないとする。朱同は錢選の画がこの両者を兼備することを褒めて次のようにいう。「呉興の錢舜挙の画に於ける、精巧工緻にして、形似に妙なり。其の書法の媚なる者か。筆法の自る所は、小李將軍に本づく。木石の遒勁は、未だ之れに及ばずと雖も、而して人物、居室、船車、服御の精巧、殆ど頡頏すべきにして、呉興三絶の一に居るは、其れ是を以てするか。且つ其の『折枝翠鳥』、『翠袖天寒』は、別に一種の驕態有り、他人に能く及ぶ所に非ざる有り。」である。

（三）明代、王世貞『芸苑卮言』

「郭熙、唐棣⁵⁹の樹、文与可の竹、温日觀⁶⁰の葡萄、皆な草法の中自り来たる。此の画は書と通ずるなり。書体に至りては、篆書は鵠頭、虎爪、倒薤、偃波、龍風鱗龜、魚虫雲鳥、鵲鵲牛鼠、猴雞犬兔、蝌斗の属の如し。法は錐画沙、印印泥、折釵股、屋漏痕、高峰墜石、百歳枯藤、驚蛇入草の如し。比擬すれば龍跳虎臥、戲海遊天、美女仙人、霞收月上の如し。韓退之の『送高閑上人序』、李陽冰⁶¹の『上李太夫書』を及覽すれば則ち書は尤も画と通ずる

⁵⁹唐棣、元代（1296-1364）、字は子華、浙江呉興の人。趙孟頫に画を学び、山水を能くする。

⁶⁰釈子温、南宋、生卒年不詳、字は仲言、号は日觀、また温日觀と呼ばれる。華亭（上海松江）の人。画を善くし、特に葡萄が得意である。

⁶¹李陽冰、唐代、生卒年不詳（唐の開元、乾元に活躍した）、祖籍は趙郡（河北趙県）、後に雲陽（陝西淳化県西北）に移住した。文学者、書家、小篆を善くする。李陽冰は古文字を没

者なり。」

明代、王世貞（1526-1590）、字は字美、号は鳳洲、弇州山人、天籟居士、太倉（江蘇）の人。家蔵の書が豊富で、凡そ三万巻を蔵した。詩文を得意とし、書画に工みで、戯曲を善くし、『嘉靖以来首輔伝』、『鳳州雜稿』、『觚不觚録』、『識小録』、『少陽叢談』、『読書後』、『弇州山人四部稿』、『弇山堂別集』を著し、『王氏書画苑』、『明野史匯』を輯した。

『弇州山人四部稿』には、『芸苑卮言』八巻、同付録四巻、全十二巻がある。その八巻は詩文評で、附録四巻は詞曲、書画の雑論である。特に画を論じる部分と画人を評論する十数条があり、主として人物、山水、花鳥画を品評する。また画学を評論し、画家の作品を評論するが、体例はなく、随筆の性質である。

本条は書画の関係を二つの角度から論述する。

1、書と画が通じるのは、「書を以て画に入る」に在り、郭熙、唐棣、文同、温日観などの書を援用して画作の例証とする。

2、書と画が通じるのは、書体中の篆書の象形、書の筆法、書の比擬である。

また彼は韓愈の『送高閑上人序』と李陽冰の『上李大夫書』を閲覽した後、さらに書と画が相通じるものと考えている。さらに書画の関係は「書画用筆同法」、「書画同源」、書画の審美情趣と品評の標準の相通じる所に在ると考えている。こういった論説から見ると、王世貞は他の論者よりも、書画関係の論述が完備していると言える。

（四）明代、李日華『紫桃軒雜綴』

「余嘗て泛論し、画を学ぶは必ず書を能くするに在り、方めて用筆を知れりと。其の書を学ぶも、又た須らく胸中に先ず古今有るべし。古今を博して淹通の儒を作らんと欲さば、必ず忠信篤敬し、根本を植立せば、則ち枝葉付かず。斯の言や、蘇、黄、米は集中に論を著し、毎此の如く、検して求むべきなり。」

明代、李日華（1565-1635）、字は君実、浙江嘉興の人。太樸寺少卿の官に至る。書画を能くし、かつ鑑別を善くした。著に『味水軒日記』、『紫桃軒雜綴』、『六研齋筆記』、『竹懶画牘』などがある。『味水軒日記』は、所見した書画を記録したものである。『六研齋筆記』は、玄、薬を論じ詩詞におよぶが、

頭に研究し、『上李大夫論古篆書』を書いた。

その他は殆ど書画論および所見した書画の記録である。『竹懶画臚』は書画の著録で、画を中心としており、詩文にも言及する。以上の著作は、筆記やメモの形で書かれているが、重要な書画に対する論述が沢山ある。

ここで取り上げた用例は、「能書」は画を学ぶことを先決条件とするもので、書画の関係は、ただ「用筆同法」があるだけでなく、因果関係があることを説いている。このことはまた、「能書」でなければ、「学画」の時に「用筆」が分からないことを意味する。「学書」の先決条件は、必ず修養を積み、古今に精通する読書人になることにある。創作者はある程度の書画の「用筆」技法を持つだけでなく、豊富な知識と高尚な修養を持たなければならない。

(五) 明代、董其昌『画旨』

「士人、画を作るに、当に草隸、奇字⁶²の法を以て之を為す。樹は屈鉄の如く、山は画砂の如く、甜俗蹊徑を絶ち去り、乃ち士氣を為す。爾らずんば、縦い儼然として格に及ぶも、已に画師の魔界に落ち、復た救薬すべからず。」

董其昌（1555-1636）、字は玄宰、号は香光、別号は思白、思翁。別署は香光居士、諡は文敏、松江（上海）の人。礼部尚書、太子太傅の官に至る。詩文を善くし、書画を工みにし、所蔵に富み、鑑賞を能くした。著に『科学考略』、『骨董十三説』、『画禅室随筆』、『容台随筆』、『董華亭書画録』、『画旨』、『筠軒清閤』、『容台集』がある。

この例文は、「士人の作画」が宋元以来の文人の論画であることを論じている。その内容は大体、「士人」がもし草書、隸書、奇字の方法で画を描ければ、「甜俗蹊徑を絶ち去る」結果が得られ「士氣」を備えるというものである。「士氣」に関する論述は『容台集』に見える。「趙文敏、画道を錢舜挙に問う、『何を以て士氣と称するか』と。錢曰く、『隸体のみ』と。画史は能く之を弁じ、即ち翼無くして飛ぶべく、爾らずんば便ち邪道に落ち、愈いよ工みにして愈いよ遠し。然して又た閑振する有り、要めて世に求むる無きを得れば、賛毀を以て懷を擾さず。吾嘗て挙げて画家に似す、眉を攢めざる無し、此の閑は度り難しと謂う、所以に年年故歩す。」⁶³である。これは「士氣」についての解釈である。

⁶²秦代以前の書体の一つ。

⁶³啟功は「辰家考—談絵画史上的一個問題」（『芸林叢録』第五篇、商務印刷館香港分館、1975年1月）に「此條為今通行四卷本『容台集』所無、或在五卷本中、待再覓校。題曰『元錢選論畫按此條乃董引錢語而加申論者、此題不当』と考えている。

この論説は、おそらく唐寅の『唐六如画譜』⁶⁴の「士夫画」から派生したのではないかと推測される。「趙子昂、錢舜挙に問いて曰く、『如何ぞ是れ士夫画か』と。舜挙答えては曰く、『隸家の画なり』と。子昂曰く、『然り』と。王維、徐熙、李伯時を觀るに、皆な士夫の高尚の画なる者なり、其の謬り甚だし。」⁶⁵である。唐氏と董氏の論説を並べてみると、唐寅は「『如何ぞ是れ士夫画か』と。舜挙答えては曰く、『隸家の画なり』と」と言うが、董其昌は「『何を以て士氣と稱するか』と。錢曰く、『隸体のみ』と」である。董其昌は蘇軾、趙孟頫の文人画の觀點を受け継ぎ、懸命に提唱して広く宣伝した。書画の關係は、蘇軾や趙孟頫よりもさらに詳しく分析するが、この「士夫画」は「士氣」へと敷衍され、「隸家の画」が「隸体」に変化したことに、その発端がある。董其昌は「士氣」の意味を解釈していないが、「士人の作画」には必ずしも「士氣」は無く、「士人」がもし草書、隸書、奇字の方法で画を描けてはじめて「士氣」が生じ得るといふ。それゆえ、「士氣」のある画作の必要条件は、「士人」が「草隸、奇字」の書法で画を描くことであり、そうでなければ「^{たと}縦い儼然として格に及ぶも、已に画師の魔界に落ち、復た救薬すべからず」である。同様の事柄が、董其昌になると説法が異なる。このことから、董其昌が書の画に対する重要性を強調しようとする意図が読み取れる。

さらに「隸家の画」が「隸体」に変わったことを考えてみたい。「隸家の画」の「隸家」の身分とは何であろうか。錢選（錢舜挙）、趙孟頫（子昂）、唐寅（六如）の三人は詳しく説明していないが、近代になって「隸家」の身分を解明した学者が何人かいる。例えば、俞建華の「利家、辰家、隸家、隸

⁶⁴唐寅、明代（1470-1523）、字は伯虎、子畏、号は六如、蘇州の人。詩文を工み、書画を善くする。著に『唐伯虎全集』、『唐六如画譜』がある。啟功は、「辰家考—談絵画史上的一個問題」において「『唐六如画譜』有標題『士夫画』一條、下題『王繹』、『唐六如画譜』乃明仁抄集旧説之割記、無真偽之可言、只唐六如序或為後人偽加者耳。王繹写像之作、見於『輟耕錄』中、無此條、王繹亦未聞有別種論著、殆抄集伝写時誤注王繹之名」と述べている。

⁶⁵『佩文齋書画譜』卷二十より。

体」⁶⁶、啓功の「戾家考—談絵画史上的一個問題」⁶⁷がある。啓功は「隸家」の由来を説明するほか、董其昌が「隸家」を「隸体」に誤ち（按：故意の可能性あり）、様々な説を混淆したことも解明した。「隸家」が「隸体」、「隸法」、「写」に変化するが、「隸体」について董其昌は何も説明していない。如上の「士人、画を作るに、当に草隸、奇字の法を以て之を為す」から見れば、多くの論者はこれを「書法」を指す、あるいは書法の中の「隸書」であると考える。「隸法」の意味について、清代の錢杜（『松壺画憶』）は「隸」は「描」と異なる画法と解釈し、それゆえ字を書くことと画を描くことはとも

⁶⁶「利家、戾家、隸家、隸体」、俞劍華著、『芸林叢録』第五編、商務印刷館香港分館、1975年1月。文によって隸家については、「中国到了明代把文人画家稱為利家、把職業画家稱為行家」と解釈されている。明代の葉焜『樂志堂題跋』には、「画山水画無出北宋諸大家、而工緻亦非先後名筆可比。至元季始有謂之戾家者、蓋以縉紳大夫高人碩士、無論形拘禮勝、閒或遊情翰墨、約略点染、写出胸中丘壑、自是不凡」と述べている。俞氏は「這裡說元季就有戾家、但在元代文獻中、還沒有發現這個名詞。利家、戾家、又叫隸家」と考えている。明代の屠隆は『画箋』に、「評者謂士大夫画、世獨尚之。蓋士氣画者、迺士林中能作隸家画品、全法氣韻生動、不求物趣、以得天趣為高。觀其曰写而不曰画、蓋欲脫尽画工院氣耳。此等謂之寄興、但可取玩一世。若云善画、何以上擬古人而為後世宝蔵」と書いている。俞氏は「隸家就是士大夫画家、也就是士氣画家、文人画家」と考えており、そして董其昌の「隸体」について「這個隸体可能就是隸家、但也可能是指書法」と解釈している。

⁶⁷啓功は「戾家考—談絵画史上的一個問題」に隸家について、「今世於技芸之事、凡有師承者、專門職業者於技芸習熟精通者、皆曰『内行』、或曰『行家』。反之曰『外行』、或曰『力把』（把、或作班、笨、辨）。古時則稱曰『戾家』（戾、或作隸、利、力）、『戾家』一辞宋代已有之、『隸家』即『戾家』」と解釈している。明代の詹景鳳は、元代の饒自然の山水家法に「清江饒自然先生所著山水家法、可為尽善矣。然而山水有二派、一為逸家、一為作家。又謂之行家、隸家」と題跋している。

啓功は「『逸家』為『行家』、『逸家』蓋指士夫」と考えており、また詹景鳳の『東岡玄覽』卷二「北宋人画人馬二策、不著色、其描法精能。本自作家衣折用濃墨、而傍寫枯木一株、弱柳五六株、乃純用淡墨、草草不著意、点成又乃力家」を引用して跋文の「逸家」は即ち「隸家」であることを証明する。続いて啓氏は「隸家」の派生について「而『隸家』一辞、董其昌誤為『隸体』、更加引申附会、遂益混淆。其後清代王翬又誤為『隸法』、自題山水直幅、子昂嘗詢問錢舜舉曰、如何是士大夫畫。舜舉曰、隸法耳。隸者以異於描、所謂写画須令八法通也」と述べている。

清代の錢杜は『松壺画訣』（『松壺画憶』の誤り）に、「子昂嘗詢問錢舜舉曰、如何是士大夫畫。舜舉曰、隸法耳。隸者有異於描、故書画皆曰写、本無二也」と述べている。後にある人は、「写」という意味を中心として論じ始めた。清代の王学浩は『山南論画』に「王耕煙云、有人問如何是士大夫画。曰、只一写字尽之。此語最為中肯、字要写、不要描。画亦如之。一入描便為俗工矣」と考えている。

王翬、清初の画家。常熟（江蘇省虞山）の人。四王吳惲の一人。字を石谷、号を耕煙散人、康熙帝の賜号にちなみ清暉主人とも号した。初め王鑑に見出され、のちに王時敏の弟子となり、南北二宗の画風を集成して新様式を完成したといわれる。

王学浩、清代（1754-1832）、字は孟養、号は椒畦、江蘇昆山の人。詩書画を能くし、著に『山南論画』がある。

錢杜、清代（1764）、初名は榆字、字は叔美、号は松壺、壺公、卮居士。浙江仁和（杭州）の人、著に『松壺画贅』、『松壺画憶』。

に「写」と言うとする。この展開の過程ではっきりしたのは、文人絵画が画工と区別することを強調し、文人は「書を以て画に入り」、「描」を用いず、「写」を用いることである。これが変化を起こした要因である。それゆえ隷家を隷体に「誤解」したというよりも「故意」に変えたと推測できる。このことから、董其昌の視点が、明清以後の書壇・画壇に大きな影響を与えていることが分かる⁶⁸。

(六) 明代の汪珂玉『珊瑚網』に張静が蘇軾の『浄因院画記』に題した款記がある。

『文忠公画記』に形理の説有り⁶⁹、真に能く古人の未言の微を発す。惜しむらくは湖州公の竹枝の与に俱に伝わらず、今の画家を俾て其の自るを觀るを得ざらしむを、惜しいかな。然して文忠の此の記の妙は、画を専らにせざるが似く、即ち書家も亦た然り。点画肥瘦の者は、形なり。結構円融の者は、理なり。形具りて顕われ、理隠れて微かなり。形は理非ずんば備わらず、猶お文は理非ずんば宣べざるがごとし。今、作画の形似を求めて且つ能わざる、況んや理をや。書も亦た惟だ形に於いて又た其の似るを得ること鮮く、語の理に於いて懵然として以て誕と為さざる無きが若し。文忠の書は二王の

⁶⁸ 「四王」とは清初に活躍した王姓の四人の南宗画家、王時敏・王鑑・王翬・王原祁である。「四王」は董其昌を大変称賛し、特に絵画の「南北分宗」論を提唱する。王時敏（1592-1680）明末清初の画家。婁東（江蘇省太倉）の人。字は遜之、号は烟客、西田主人、晩年に西廬老人。父祖が高官であったため奉常となり、王奉常とも呼ばれた。詩文を工み、行書と楷書を善くし、特に八分が得意である。若い頃に董其昌、陳繼儒と画理を討論し、「婁東派」の山水画を創立した。著に『西田集』があるが、後人はそれによって『王奉長書画題跋』、凡そ百七十則を編集した。

王鑑、清代初期の画家。婁東（江蘇省太倉）の人。明代の文豪王世貞の曾孫。字は玄照、のちに円照。号は湘碧、染香庵主。明末に廉州（広東省合浦）太守となったので王廉州と呼ばれる。幼少より家蔵の古書画を学び、同郷の友王時敏とともに董其昌に師事し、南宗画の正系を受け継ぐ清初の正統派文人画壇の指導的役割を果たした。

王翬、清代初期の画家。虞山（江蘇省常熟）の人。字は石谷。号は耕烟散人、劍門樵客、烏目山人ほか。文人の家柄に生まれ、幼少より同郷の画家張珂に師事し、元末四大家の黄公望の山水画风を学んだ。のち王鑑に見いだされて門下にはいり、王時敏にもついで江南の収蔵家の古画を臨摹した。画法の典拠を古画におき、南宗画风を技巧的にこなし、画聖と称される。

王原祁、清代初期の文人画家。婁東（江蘇省太倉）の人。字は茂京。号は麓台。王時敏の孫。幼少より祖父や王鑑より南宗画の伝統的山水画法を学び、清初の文人画風の典型をつくった。康熙9年（1670）、29歳で進士に及第。内廷供奉として内府所蔵の書画の鑑識にあたり、『佩文齋書画譜』の編纂を主宰した。画論書『雨窗漫筆』で竜脈、開合、起伏など山水の造形理念を論ずる。

⁶⁹ 「余嘗論画、以為人禽、宮室、器用皆有常形。至於山石、竹木、水波、煙雲、雖無常形而有常理。常形之失、人皆知之。常理之不當、雖曉画者有不知。故凡可以欺世取名者、必托於無常形者也。雖然常形之失、止於所失、而不能病其全、若常理之不当、則舉廢之矣。以其形之無常、是以前理之不可不謹也」蘇軾「浄因院画記」『蘇軾文集』卷十一より。

帖中に本づいて来たり、故に機軸ありて家を成し、学ぶ者罕に到るも、中間の妙処の、理形相伝うは、漫然として塗抹するに非ざるのみなり。此の巻は姑く画を置いて其の書を重んじ、自ら当に文忠公と宇内の神物と並稱すべし。丙戌冬日、張静題す。」

この論説は蘇軾の画を論じる「常形」と「常理」の説を引用し、書を論じる場合も同じであり、あわせて蘇軾の行書が「形理」を兼備することを推奨している。「形理」を以て書画を論じることが、この論述の独特の点である。

(七) 清代、王概兄弟、『芥子園画伝初集』⁷⁰卷一「画学浅説・用筆」

「鹿柴氏⁷¹曰く、『雲林の関仝⁷²を仿うに、正鋒を用い、乃ち更に秀潤なり、関仝は実に正鋒なり』と。李伯時⁷³の書法は極めて精しく、山谷謂う、『其の画の関紐、書中を透入し、則ち書も亦た画中を透す』と。銭叔宝⁷⁴、文太史の門に遊び、日に其の管を擲りて書を作るを見、而して其の画筆益ます妙なり。夏昶⁷⁵は陳嗣初⁷⁶、王孟端⁷⁷と相友として善く、文に臨み草を見る毎に、而して竹法愈いよ超ゆ。文人と薰陶すれば、実に筆力に質すること少なからず。又た欧陽文忠公⁷⁸、尖筆乾墨を用いて、方闊の字を作り、神采秀発し、之を観れば、其の清眸豊頬、進趨曄如たるを見るが如し。徐文長の酔後に写字の敗筆を拈りて、拭桐の美人を作り、即ち筆を以て両頬を染むるに、豊姿絶代にして、^{うた}転た世間の鉛粉の垢為るを覚ゆ、此れ他無し、蓋し其の筆妙なればなり。用筆此に至り、珠は掌中に撒し、神は化外に遊ぶと謂うべし。書と画と均しく歧致すること無し。」

⁷⁰清初に刊行された画譜。芥子園は南京の名士沈心友の別荘名または書店の名という。三集。初集は沈氏所蔵の明の李流芳の山水画譜を王槩が増補したもので、李漁の序がある。1679年刊。二・三集は王槩・王著・王臬兄弟が編した花鳥の画譜で1701年刊。

⁷¹王槩は『芥子園画伝』に鹿柴氏と自称する。

⁷²関仝、五代の画家。関同とも。生没年不詳。長安の人。荆浩を師とし、水墨山水画を描いて宋代の画家に大きな影響を与えた。

⁷³李公麟、北宋の文人画家。安徽省の人、字は伯時。名家の出身で、進士となり諸官を歴任後、竜眠山に隠棲し竜眠と号した。

⁷⁴銭穀、明代(1508-?)、字は叔寶、号は罄室、長州(江蘇蘇州)の人。文徵明に師事し、書画を能くし、著に『続呉都文萃』がある。

⁷⁵夏昶、明代(1388-1470)の画家。江蘇崑山の人。名は仲昭、号は玉峰、自在居士。墨竹画に秀れ、書も能くした。

⁷⁶陳繼、明代(1370-1434)、字は嗣初、呉県(江蘇蘇州)の人、文画を善くする。

⁷⁷王紱、明代(1362-1416)、字は孟端、号は友石、九龍山人、青城山人、無錫(江蘇無錫)の人、書画を善くする。

⁷⁸欧陽修、北宋(1007-1072)、字は永叔、号は醉翁、六一居士。吉水(江西)の人。樞密副史、參知政事となり、北宋の文学家、史学家。著に『欧陽文忠集』がある。

『芥子園画伝』は王概、王蓍、王臬の三兄弟が編著した絵画技法の図譜で、全三集がある。初集は山水譜、五巻、康熙十八年（1679）の刊行で、李流芳の学生への授業の原稿四十三頁を基にして、王概が百三十三頁まで増やして編集したものである。二集は蘭、竹、梅、菊の四譜で、八巻である。三集は草本、木本、花卉および草虫、禽鳥の二譜で、四巻である。二、三集は康熙四十年(1701)に刊行された。本書は系統的に中国画の基本技法を紹介し、画法の浅説、画法の歌訣もある。前人の説を多く引用しつつ、王氏兄弟の見解も示されている。

王概（1654-1710）、初名は丐、字は東郭、後に概に改め、字は安節、浙江秀水(嘉興)の人。画を善くして、山水は龔賢に学び、人物、花卉、翎毛などの筆使いには味わいがある。

王蓍（?-1737）、初名は尸、字は宓草、号は湖村、後に蓍に改める。王概の弟。画を善くし、篆刻も得意とした。

王臬（生卒年不詳）、初名は孽。王概の弟。詩と画は両兄とともに当時名を馳せた。

この論述は、書画家を取り挙げて、書画間の関係を論述し、「書を以て画に入る」、「書画同法」、書法と文学の修養の絵画への影響などに言及する。書画の関係を論述することは、上記の論述から見るかぎり、すでに用筆と用墨の同法だけではなくなっている。

（八）清代、汪之元『天下有山堂画芸』

「董宗伯曰く、『書家は險絶を以て奇と為し、此の竅は惟だ魯公、楊少師のみ之を得、趙吳興は解せざるなり』と。予謂う、『墨竹も亦た然り、風枝雨葉も亦た險絶を以て奇と為す。此の竅は惟だ梅花道人のみ之を得、李仲賓⁷⁹は解せざるなり』と。」

汪之元（生卒年不詳、康熙・雍正年間在世）、字は体斎、海陽（広東潮安）の人で、広州に寄寓した。翰墨に工みで、詩歌を能くし、蘭竹を善くした。雍正二年（1724）に『天下有山堂画芸』を著し、墨竹と墨蘭の絵画技法と理論を論じた。

『天下有山堂画芸』には、書と画の理論を比較して論じる文が多い。上記の「險絶を以て奇と為す」の理論は、董其昌が顔真卿、楊凝式、趙孟頫らの書の得失を評論した文章を引用して、呉鎮、李衍の画竹の得失に比擬して評

⁷⁹李衍、元代（1245-1320）、字は仲賓、号は息斎道人、薊丘（北京）の人。古木、竹石を善くする。

論し、書画の同理の所在を論述するものである。

書には別に「意在筆前」によって「書画同理」を論述するものがある。例えば「繪を机に伸ばし、且つ緩やかに筆を執り、必ず先ず懷を澄ませ思を凝らし、其の形勢の安頓の法を得、胸中に竹成り、然る後に筆を振るいて揮毫すれば、則ち婆娑偃仰し、度に合わざる無し。羲之の『筆陣図』の所謂本領將軍なり、心意なる者は副將なるが如く（按：「心意なる者は將軍なり、本領なる者は副將なり」の誤り）、神を凝らして静思し、意は筆前に在り、此れを以て書法、画法に原より二理無く、学ぶ者は宜しく心を尽くすべし。」という文がある。また別に「書画用筆同法」によって比較するものに、「梅道人は書法を以て竹を作り、東坡は竹法を以て書を作る」、「写竹の法は、先ず用筆を習い、書家の中鋒を用いるが如し」、「書家謂う、提して筆を起ち得たるは、乃ち是れ千古不伝の語、墨竹も亦た然り、と。筆を提して起たざれば、安んぞ能く竹を作るや。書家謂う、垂れて縮めざる事無く、往きて収めざる事無し、と。墨竹の使筆も亦た当に是の如し。」がある。

（九）清代、鄭板橋『鄭板橋全集』「題画竹」

「与竹は竹を画き、魯直は竹を画かず、然して其の書法を觀るに、竹に非ざる罔きなり。瘦せて腴え、秀でて抜き、倚側して準繩有り、折転して断続多し。吾が師や。吾が師や。其の吾が竹の清癯雅脱ならんや。書法に行款有り、竹は更に行款有るを要す。書法に濃淡有り、竹は更に濃淡有るを要す。書法に疏密有り、竹は更に疏密有るを要す。此の幅を常君西北に奉贈す。西北は画を善くして画かず、而して画の関紐を以て、書に透入す。燮は又た書の関紐を以て、画に透入す。吾が兩人は当に相視て笑うべきなり。与可、山谷も亦た当に首肯すべし。」

「文与可、吳仲圭は善く竹を画き、吾れ未だ嘗て其の竹譜を為すを取らざるなり。東坡、魯直は書を作りて竹を作るに非ざるなり、而して吾の画竹は往々にして之を学べり。黄の書は飄灑にして瘦せ、吾が竹中の瘦葉は之を学べり。東坡の書は短悍にして肥え、吾が竹中の肥葉は之を学べり。此れ吾が画は法を書に取るなり。吾が作書に至りては、又た往々にして沈石田、徐文長、高其佩⁸⁰の画を取りて以て筆法と為す。要めて書画の一理なるを知る。」

上記二つの論述から、鄭板橋は書画の關係が「用筆同法」にあるだけでなく、用墨、造形、結体、行氣、布置などにも共通し、書画あい通じる「理」

⁸⁰高其佩、清代（1672-1734）遼寧の人。字は韋之、号は且園・南村・長白山人等。軍人の出身で刑部侍郎に至る。8才頃から画事に親しみ、夢の中で指頭画の方法を思いついたと伝えられる。山水・花卉・人物・鳥魚等を能くした。

があることを述べていることが分かる。鄭板橋はこのあい通じる理によって実践し、常に心得を画中に題跋した。この二つの論述には、また別に特殊な見方を発見できる。鄭板橋が何度も書家の法を取って画を描き、画家の法を取って字を書くことを強調している点である。この特殊な点とは、多くは書論や書家を学書の法則とし、画論や画家を学画の法則とする一般の書画学習者と異なっている点である。明清以降の、書画結合の実践と論理において、鄭板橋は代表的な人物と言える。

(十) 清代、高秉『指頭画説』

「書画を論ずる者は夥し。多く理法を言い、筆墨を言い、家数を言い、亦た気味、気韻、氣勢、気魄を言う者有り、而して静の一字に言及すること少なきなり。書画の成就に至るは、必ず静氣有りて、方て神品為り。昔人は詩文を論じて気を骨に斂おさむと言う者有り、気を骨に斂むれば、則ち乾坤の清氣を得べくして自ら静なり。古大家の書画中、静なる者亦た多く得べからず。」

高秉（生卒年不詳）、字は青疇、号は沢公、晩号は蒙叟、遼陽（遼寧）の人。雍・乾時期に活躍し、著に『指頭画説』⁸¹がある。この著は、指頭画の技法を論述するもので、書法や書論を多く引用して画を論じている。

高秉は歴代の書画者に、「静」に言及した人は少ないと考えている。書画の高い成果を成し遂げられる時には、作品に「静氣」が具わっており、神品と言い得るもので、これもまた古来よりの書画の大家が達し得ないものである。さらに先人が詩文を論じて「気を骨に斂め」、「乾坤の清氣」を得て「自ら静なり」と言っているのは、書画も同じであるとする。

如上の論説のほかに、孫過庭『書譜』の書跡が活発で靈妙な筆法があることを例として、「筆を運んで画を作るは、亦た当に是の如し」と言っている。全文は「孫過庭の『書譜』の後幅は楽章の舞に似、跳脱飛舞し、腕底に風生じ、毫髪も矩度に合わざる無し。筆を運んで画を作るは、亦た当に是の如し。故に謂う、画家は必ず書法を知らざるべからずと。」である。

古人を師法としても、自分の観点を持たなければならない。このことについては、書論を取り上げて、絵画も同じであると言っている。「昔人、書を論じて曰く、『字を作るは須らく古有るべし、古を摹すは須らく我有るべし』と。書家三昧、此の二語に尽く。余謂く、画事も亦た然りと。」である。

⁸¹高秉為、高其佩の甥子、幼い頃画を学び、指画を詳しく知り、『指頭画説』を著する。本には、指画の技法と画理、天質、学力を強調することが論じられている。

(十一) 清代、蔣驥『読画紀録』⁸²

「書画一体、其の筆氣有る為なり。古人の皴法は同じからず、書家の各おのに門戸を立つが如し。其の自ら一体を成す、亦た書法中に之を求むべし。解索皴は則ち篆意有り、乱麻皴は則ち草意有り、雨点は則ち楷意有るが如し。折帯は鋭穎を用いるべく、斧劈は退筆を用いるべし。王常⁸³、石は稜角多く、戦撃の体の如し。子久、皴法は簡淡、飛白書に似たり。惟だ善く会する者のみ其の宗旨を師として意氣を得たり。」

蔣驥（生卒年不詳）、字は赤霄、号は勉齋、江蘇金壇の人、乾隆時期に活躍した。書を善くし画に工みである。著に『九宮新式』、『初学要聞』、『続書法論』、『読画紀聞』、『伝神秘要』がある。『読画紀聞』は全十六則で、「神女論」のほか、山水画を多く論じる。そのなかには画法の根源が事理にあることを論じており、独創的な絵画思想である。

この論述は、各画家の山水画の異なる皴法を各書体に擬えて、書画用筆同法を詳説するものである。その中で最も注目すべきは「筆氣」である。

(十二) 清代、戴熙『習古齋画絮』

「書を作るは画を作る者の墨法を得るが如く、画を作るは書を作る者の筆法を得るが如し。顧みるに未だ膠柱、鼓瑟する者と長短を論ぜざるのみ。」

戴熙（1801-1860）、字は醇士、号は榆庵、鹿床居士、井東居士、浙江錢塘の人。詩文書を善くし、著に『習古齋詩文集』、『習古齋画絮』がある。

この論述は、書と画の墨法、筆法の相互に益があることを詳述する。書の制作において墨法を求めるのは、作画の中から墨法を会得するようなものであるし、画の制作において筆法を求めるのは、作書の中から筆法を会得するようなものであるという。この論述は、書画の関係をさらに広げており、独特な見解を持っている。

(十三) 清代、沈曾植『茵閣瑣談』

「墨法の古今の異、北宋は濃墨もて実用し、南宋は濃墨もて活用し、元人の

⁸²『読画紀録』は十六則がある。「神女論」以外、多くのは山水画論である。その中に、画法が事理によって生まれたことは独創の絵画思想である。

⁸³王常、鄧喬彬によると王蒙の誤りであることがわかる。『中国絵画思想』、鄧喬彬著、1194頁、貴州人民出版社、2001年9月より。

墨は宋より薄く、香光始めて淡墨の一派を開く。本朝の名字は又た墨を用いる者なり。大略は是の如く、画と相通ずる処有り。宋より以前、画家は筆法を書に取り、元世以来、書家は墨法を画に取る。近人は好んで美術を談ず、此れも亦た美術觀念の融通するを知るなり。」

清末民初、沈曾植（1850-1922）、字は子培、号は乙庵、晩号は寐叟、浙江嘉興の人。著作に富み、書法を工みにす。著に『茵閣瑣談』『辛丑札記』『寐叟題跋』などがある。

沈氏の、書画間の墨法と筆法があい通じるとする考えは、上述した戴熙の説よりも明晰である。

書論における墨の用法についての論述に、以下の書論がある。

1、南北朝・虞龢『論書表』：色は点漆の如し。

2、唐・欧陽詢『八法』：墨淡ければ則ち神采を傷い、絶だ濃ければ必ず鋒毫滞る。

3、北宋・蘇軾『書懷民所遺墨』：世人、墨を論ずるに、多く其の黒きを貴びて、其の光を取らず。光りて黒からざれば、固より棄物為り。黒くして光らざれば、亦た復た明るさ無し。要し其の光をして清くして浮かざらしめ、湛湛として小児の目睛の如くなれば、乃ち佳と為す。

4、南宋・姜夔『続書譜』：凡そ楷書を作るは、墨の乾かんことを欲す。然れども太だしく燥かすべからず。行草は則ち燥潤相い雑う。潤は以て妍を取り、燥は以て陰を取る。

5、清・包世臣『安吳論書』述書下：墨法は猶お書芸の一大の關鍵のごとく、筆実なれば則ち墨沈み、筆飄なれば則ち墨浮かぶ。凡そ墨色は奕然として紙上に出で、瑩然として碧色を作す者は、皆なともに言うに足らざる者にして、必ず黝然として黒を以てす。……而して幽光は水紋の若く、徐ろに波発の間に漾うは、乃ち之を得たりと為す。

6、清・周星蓮『臨池管見』：用墨の法、濃なれば其れ活ならんと欲し、淡なれば其れ華ならんと欲す。……用墨を善くせざる者、濃なれば則ち枯れ易く、淡なれば則ち薄に近く、数年ならずして已に奄奄として生氣無し。

以上が清代以前の論説であり、近現代にもこの観点を持つ論者は少なくないが、大差がないので、ここでは独自の見解が窺える論説を以下に示したい。

（十四）滕固は「書画三種芸術的聯帯關係」⁸⁴に、書画關係を論じて、張彦遠

⁸⁴ 「書画三種芸術的聯帯關係」、滕固著、『芸海鈞沈・近代中国美術論集』（二）、何懷碩主編、

の『歴代名画記』卷二「顧陸張呉の用筆を論ず」の内容を引用した上で、四つの見解を示した。

1、書法は、中国の早い時期に実用の道具から純粋な芸術に変わったのである。

2、書と画の材料である筆、墨、紙、絹は同じである。

3、書と画の構成美は、線勢の流動と生動によって仮託される。

4、書の運筆結構は、画にとって欠かせない準備工夫（基本練習）である。

この論説に新しい観点はないが、注目すべきは次の言葉である。「いくつかの理由があり、張彦遠は伶俐に書の展開に倣って絵画の展開を論じた。彼の芸術史の見解は、『書法風格の芸術史観』と名付けても構わない。張彦遠は結論として『夫れ物象（張彦遠の原文では「象物」）は必ず形似に在り。形似は須らく其の骨気を全うすべし。骨気と形似は皆な立意に本づき、而して用筆に帰す。故に画に工なる者は多く書を善くす。』と書いている」。このような論説は完全に張彦遠の本意を捻じ曲げており、また『歴代名画記』卷二を張彦遠の芸術史観（絵画史）と見なすことも漠然としている。

（十五）寧静は「書与画的關係」⁸⁵に、大体膝固の論じた書画關係を受け継ぎ、「『歴代名画記』は、書法の展開に倣って絵画の展開を論じた」と考えている。また別に、揚雄の「心画」説、李日華の「画を学ぶは必ず書を能くするに在り、方めて用筆を知れり」などの説を引くことによって、「中国の書法は純美術の一種であり、絵画は書法を基礎としており、両者の間は不可分の關係にある」という結論づける。

絵画が「書法」を基礎としなければならないか否かについては「まとめ」に後述する。

（十六）馮稷家が著した「書画同源論」⁸⁶には、主として二つの論点がある。

1、証拠を挙げて「書画同源」を論述すること。

2、「書画相資の道」を論述して、「書画相資の道広し。源を推して要を掲げ、究むるは何処に在りや。曰く、書は以て画者の其の筆を濟し、画を以て書者の其の理を濟すと。」とすることである。

台湾芸術家出版社、1991年6月。

⁸⁵「書與畫的關係」、寧静著、『芸林叢録』第二編、商務印書館香港分館、1975年1月。

⁸⁶「書画同源論」、馮稷家著、『芸海鈞沈・近代中国美術論集』（二）、何懷碩主編、台湾芸術家出版社、1991年6月。

「書は以て画者の其の筆を濟す」は、「石田は篆多し。(石田の画は禿多し。以て画意を宗とす。書は則ち黄山谷の自ら草篆と称する所の者を学ぶなり。) 叔明は籀を雜う。(李常蘅は謂う、叔明の作画は、多く篆籀を雜じう。意円なるも毛の団なるを成さず、方に才めて圭角を露すと。) 撝叔は隸行す。(撝叔の作画は、率ね隸意多し。蓋し撝叔は平日に意を命じ、書画を陶鎔して一爐と為す在り。書は固より隸に精しく、画は遂に之の如し。) 青藤は草就す。

(翁覃溪、青藤の画冊に跋し、「天下何物ぞ草書に非ざる」の句有り。) 乃ち南田、南華に至りて、書を以て画の軌臭と為さざる無なし。(南田の題画は毎に自ら書画同理と言う。南華曾て句有りて云う、溪は燕尾の分に作り、石は鶴嘴の啄に作り、竹梅は篆籀に成り、捫崖は誰か解説すと。) 此れ書を以て画を濟す者の筆なり。」以上取り上げた諸家の、篆、籀、隸、草といった各書体の筆法での画作が、楷書に触れていないのは何故だろうか。おそらく「楷を作るは篆の中正を作り、隸の沈着を作り、草の流放を作るに如かず、之を以て画に入れば甜俗時に生ず」だからであろう。それでは、楷書の筆法で画を描くことは出来ないのだろうか。馮氏はできると考えているが、他の書体のように容易にはいかないとして、「楷書は篆、籀、隸、草より出づる者なり。楷書は篆、籀、隸、草より出で、則ち楷と雖も而して楷に非ざるなり。之に反して浅俗の楷筆を以て篆、籀、隸、草を作らば、則ち篆、籀、隸、草と雖も而して篆、籀、隸、草に非ざるなり」と述べている。

馮氏は「画を以て書者の其の理を濟す」については、「完白は石多し。(完白、隸を作り、勢は屈鉄の如し。人は毎に其の腕勁の鉅に服し而して其の力を山水に得るを知らざる者深し。蓋し完白は最も山に遊ぶを好み、南嶽、匡廬、遍歴せざる無し。帰りて則ち墨の斗許を磨り、紙を伸べ疾書す。蓋し其の見る所の者を発抒するのみ。以て故に其の下筆毎に石意多し。亦た意無きに非ざるが如し。余毎に此の意を人人に語るも多く未だ省みず。) 板橋は竹を雜う。(板橋の作画は、毎に蘭(蘭)竹を雜う。惟だ其の形似を得るのみに非ず、且つ瀟灑拔俗の精神を得たり。) 子貞の戦縮、率ね蝌斗を成す。(子貞の作書は、戦縮を以て行う。多く力を簡勁に得る。之を驟視すれば頗る藤性を饒し、実は則ち最も蝌斗に近く、行草書は多く似ず。若し之を篆隸書に徴せば、当に吾言の謬たざるを信ずべきなり。) 此れ画を以て書の帰宿と為す、所謂る画は以て書者の理を濟すなりと。」と述べている。

ここで取り上げた「画理 書を濟す」の「画理」には二つあり、一つは自然の形神、もう一つは絵画の理である。

三、「書画同法」に反する論説

「書画同法」に反対する意見を持っている論説は、中華民国以前にはない。このことは古来より文人画の「書画同法」の観念がずっと提唱され、清代に至っても流行していたことを物語る。ところが近代になって反対する意見が続々と提起された。

(一) 蘇東天は「談書画同源同法之誤」⁸⁷の一文に、書と画は「本質上、結局は異なるものであり、書画両者は同源ではなく同法でもない」と述べている。そして以下のように分析する。

「書画同源」については、概ね二つの理由がある。

1、六書の象形文字の特徴は絵画のようであり、このことから書画の誕生の初期は「同体未分」のものであると考えられる。(張彦遠の『歴代名画記』は最初にかなり完全にこの観点を提起した。)

2、使う道具の毛筆は同じであることから、毛筆が文字を書くために作られたものであると同時に絵画にも用いられ、書と毛筆の特徴によって中国画の独特な風格が形成されたことから、「書画同法」は「同法」によって「同源」を証明すると考えられる。

先ず、彼が提示する「書画不同法」という観点を分析してみると、以下の二点にまとめられる。

1、張彦遠、趙孟頫らの「書画同法」の理論は、主に「書画用筆同法」の基に築かれており、その理由を分析してみると、二つの特徴がある。一つは、同じ道具である毛筆を使うことである。もう一つは、線によって造形を構成する特徴である。これを否認はできないが、この二つの特徴があるから書画芸術は重要な血縁関係が結ばれたとして、「書画同法」の一言で覆うのは、妥当ではない。

2、「画理即ち書理、画法即ち書法」という説は、言い過ぎであろう。ただ一つだけ肯定できるのは、書画用筆の工夫は互い補完し合うものであるということである。

これと同時に彼は、書画の使用道具の「毛筆」が同じではあっても、それぞれの筆法の展開と特徴は異なることを例証する。例えば、「山水の『二十八皴』、人物画の『十八描』といった画法は、けっして書法と同法のものではない。書法の『筆陣図』、蕭衍の『觀鍾繇書法十二意』、歐陽詢の『三十六法』、顔真卿の『述張長史筆法十二意』などは、書法であって画法ではない」という。そして、「書画両者の造形の特徴、表現の方法、情感の発抒、社会生活の反映といった特徴と規律は、すべて異なる」という。以上の例証は極めて詳

⁸⁷ 「談書画同源同法之誤」、蘇東天著、『朵雲』第六集、上海書画出版社、1984年5月。

細である。

蘇氏は、趙孟頫と銭選の対話も論じている。すなわち「銭選は『書画同法』の観点を持っているので、『士夫画』は『隸家の画なり』と考える。ところが、隸書は書法と書法用筆の基礎を築くものであり、画法の基礎を築くわけではない。」である。

この論説については、次の二点にまとめられる。

1、趙孟頫と銭選の話柄からすると、銭選は「書画同法」という観点を持っていないことが見出される。

2、「隸家の画」は「隸書」を指すのではない。「隸家の画」の解釈については、上述した啓功をはじめとする学者達の論説が非常に明白である。そのほか、趙孟頫と銭選のこの対話はすでに「書画同法」の（五）に詳述した。

（二）沈一草は「点線面及其他—談談中国画書法的芸術分野」⁸⁸の一文に、「書画同法」に反対する意見を述べた。多くの人々はただ書画相同が関係する点に注意を払うだけであり、往々にしてそれぞれの特殊性を看過してしまうので、両者は臨界状態に近寄るほどになったと彼は考えている。

「唐代の張彦遠は『歴代名画記』に顧愷之、陸探微、張僧繇、吳道玄の用筆を分析した後に、『書画用筆同法』を提示した。元代の柯九思は直ちに書法によって画法を解釈し、『竹幹を写くは篆法を用い、枝は草法を用い、葉を写くは八分法を用い、或いは魯公の撇筆法を用い、木石は折釵股、屋漏痕の遺意を用う』と言った。一番大きな影響は、元代の趙孟頫の題画詩で、「石は飛白の如く、木は籀の如く、竹を写くは還た八法に於いて通ず。若し人の能く此れを会する有らば、則ち書画は本来同じきを知るべし」である。明代になって、一代宗師の董其昌が取り上げた『書を善くする者は必ず画を善くし、画を善くする者は必ず書を善くす。其れ実は一事のみ』という見方は、更に要約した意味を持ち、書画を一体化の境地へと推し上げたのである。」である。

彼は「形式構成元素—点、線、面」から書と画の分野を論じ、先ず点、線、面の意義を解釈し、そして例証を挙げて書画の異なりを説明した。その論説は次のようである。

「書法芸術の構成元素—線の審美形象の形成の変化は、他の造形芸術と同じであり、特に絵画芸術形象の形成の変化と同じである。……張旭が公孫大娘の西河の劍器を舞う姿を觀て彼の草書が大いに上達し、文与可が蛇門を

⁸⁸「点線面及其他-談談中国画書法的芸術分野」、沈一草著、『朵雲』第二十七集、上海書画出版社、1990年4月。

見て草書が更に進み⁸⁹、黄庭堅が『晩に峽に入り、長年蕩槳を見て乃ち筆法を悟り』、雷簡夫が江水の波が上下に奔騰し追いかける様子を回想して筆を落とす⁹⁰、懐素が『自叙帖』に様々な述べたようにである。しかしながら、自然万物を直接に観照することと、書法の芸術形象の間には『第三者』が挟まっている。これらでは、芸術形象（書法）と自然万物の間とを直接に繋げることが実現し得ないが、漢字によってトライアングルの連想をすることができるだけである。『形象思惟』には限度があり、実は束縛され、牽制されている。それゆえ書法芸術と自然万物の間はただ終始『似、如、像』に達することができるだけで、絵画芸術のように『逼真』と『是』のレベルに至ることができない。」思うに書と画には線によって造形を作るという共通点があるが、その造形はみな（上文に言及した書家）自然から得られたもので、それぞれが得られる成果は、結局は全く異なるのである。

この論述には議論すべき点がある。取り上げられた書家が大きな成果を挙げたのは、自然の景色を観察することによってであり、その観察過程において得られた会得は、「理」に在って物象ではない。そのほか、中国絵画は「逼真」を基準としていないので、このような書画間の比較は、道理に合わないと考えられる。

彼はさらに書と画の線の発展と機能を取り上げて、「書画」は実際に「同法」を尽くしていないと論証した。「書法芸術の線は、審美の意義から見れば、秦漢の隸変から脱化し、魏晉の今草の出現へと成熟し、唐代の書法理論に完備した。その標識が孫過庭の『書譜序』である。中国絵画の線は内蒙古の陰山の岩壁画からはじまり、……唐代の展子虔『春遊図』、唐代の青緑山水までずっと『造形』の手段である。……それゆえ『書画』は『同法』を尽くしていない。」である。

第三節 「書画同源」に関する論説

「書画同源」の説を提唱する者は、その論述の根拠に「自然より同源」し、「心より同源」し、「道より同源」し、「筆墨より同源」するなどの観点を持っている。「筆墨より同源」するという観点は上述したので、他の観点を分析する。

一、「書画同源」についての論説

⁸⁹宋代の文同は「論草書」に、「文與可見蛇門而草法進」と語った。『佩文齋書画譜』卷六より。

⁹⁰雷簡夫は「江声帖」に、「雷太簡聞江聲而筆法進」と述べている。『佩文齋書画譜』卷三より。

(一) 自然より同源する

張彦遠は書画の起源と「書画同体」、「書画用筆同法」を論述した後、「書画同源」に関する論説を次々と取り上げた（附表を参照されたい）。そのなかで、書と画の起源はともに「象」を自然より取るのである。例えば、宋代の鄭樵『通志』「六書略・象形第一」⁹¹、明代の宋濂『画原』、明代の朱德潤『存復齋集』、明代の何良俊『四友齋画論』⁹²、清代の王時敏『王奉常書画題跋』などである。そのほか、『周易』繫辭伝の「祥瑞の説」によって「書画同源」を論じるのは、趙宦光⁹³『説文長箋』「卷首下・子母原」、明代の湯顯祖⁹⁴『答劉子威侍御論樂』、清代の盛大士『溪山臥遊録』などである。

宋濂の『画原』には、「上りては日月、風霆、霜雪の形、下りては海河、山嶽、草木、鳥獸の著、中にては人事の離合、物理の盈虚の分あり。神にして之を変じ、化して之に宜し。固より已に民用に達して物情を尽くすも、然して書に非ずんば則ち記載する無く、画に非ずんば則ち彰施する無し。斯の二者は其れ亦た途を殊にして帰を同じくするか。吾れ故に曰く、書と画は道を異にするに非ざるなり、其の初は一致するなり、と。」と書かれている。

(二) 心より同源する

書画が「心より同源する」説は、おおよそ揚雄『法言』「問神・第五」の「惟だ聖人のみ言の解を得、書の体を得たり。白日以て之を照らし、江河以て之を滌い、灑灑乎として其の之を御する莫きなり。面相い之き、辞相い適い、中心の欲する所を余し、諸人の嘸嘸たる者に通ずるは、言に如くは莫し。彌^{ひき}しく天下の事を綸^{つづ}み、記すること久しく明遠にして、古昔の昏昏たる莫く、千里の恣恣たるを伝うる者は、書に如くは莫し。故に言は、心声なり。書は、心画なり。声と画形われ、君子、小人見^{あら}わる。声と画は、君子、小人の以て情を動かす所か。」に拠っている。

文中の「言は、心声なり。書は、心画なり」とは、言語は心霊の声音であ

⁹¹ 黨懷興は、鄭樵が最も早く「書画同源」論を持ち出した者と考えている。『宋元明六書学研究』、黨懷興著、中国社会科学出版社、2003年12月。

⁹² 何良俊、明代（1506-1573）、字は元朗、号は柘湖。華亭（上海松江）の人。著に『柘湖集』、『何氏語林』、『四友齋叢説』などがある。

⁹³ 趙宦光、明代（生卒年不詳）、字は凡夫、水臣、号は廣平。南京呉県の人。金石文字学に精し、印と書を善くし、特に篆書を工む。篆、草書の筆法を融合し、草篆体を創りだした。著に『説文長箋』、『寒山蔓草』、『篆学指南』、『寒山帯談』などがある。

⁹⁴ 湯顯祖、明代（1550-1617）、字は義仍、号は若士、臨川の人、戯曲家。湯顯祖のこの説について、季伏昆は「“物”、“氣”、“象”是無限豊富の現実。“画”、“書”、“樂”是不同種類の芸術。前者は本源、後者は派生物。在從湯顯祖所概括的芸術序列來看、不僅包含著“書画同源”的觀點、而且也暗含著“書樂同流”的思想」と考えている。『中国書論輯要』季伏昆編著。

り、文字は心霊の図画であることをいう。「声と画形われ、君子、小人は見わる」とは、その人の言行、そして字を書く姿によって、君子か小人かを見分けることができることをいう。この君子は、才徳を持つ人を指し⁹⁵、小人は浅い見聞を持つ人を指す⁹⁶。後に「書は、心画なり」の「書」を、書作品や書家の精神、修養、道德などと理解するようになり、書は書家の心霊の描写となった。そこで、この観点をもって書画同源を論じはじめた。論説は以下の通りである。

1、郭若虚『図画見聞志』「敘論・気韻・論気韻非師」

揚雄の「心画」から派生して、「矧んや書画は、之を情思に発し、之を絹楮に契れば、則ち印に非ずして何ぞや」、「画は猶お書のごときなり」、「言は、心声なり。書は、心画なり。声と画形^{あら}われ、君子、小人^{あら}見わる」とある。

郭若虚は、書と画は、技芸が相通ずるものであることを説明するだけでなく、さらに「心声」や「心画」が「人品」や「高雅の情」から生まれ、「心」より同源することを強調する。書画作品が、気韻生動の意境に達するためには、作者は必ず高尚な人格修養を持たなければならない。すなわちそれが作者の「心性」であるという。

2、南宋、米友仁『題新昌戲筆図』

「子雲は字を以て心画と為し、理を窮める者に非ず、其の理は是に至る能わず。画の説を為すは、亦た心画なり。上古に一世の英に非ざる莫く、乃ち系ぎて此れを為す、豈に市井の庸公の能く曉かにする所ならんや。」

米友仁（1072-1151）、原名は尹仁、字は元暉、号は懶拙老人である。米芾の長男。宣和四年（1122）に書学博士として選ばれた。紹興年間に兵部侍郎、敷文閣直学士に官した。書画を善くし、著に『陽春集』がある。

米友仁は、揚雄の「字は是れ心画である（文字は人の心意を伝えることができるので、文字を心画と言う）」を引用し、完全にこの道理を会得しない人は、心画の境地に至ることができないという。絵画については、上古の時代の一代の英雄が、これを繋いでいるので、市井の凡庸な労働者が分かるもの

⁹⁵『論語』「子路」には「故君子名之必可言也、言之必可行也」である。

⁹⁶『管子』「牧民」には、「信小人者失士」であり、『荀子』「勸学」には「小人之学也入乎耳出乎口」である。

ではないという。

3、清代、張庚『浦山論画』

「揚子云う、『書は、心画なり』と。心は形を画き、而して人の正邪分かつ。書と画は一源なり、亦た心画なり。」

張庚（1685-1760）、字は浦山、原名は寿、後に更に改め、号は瓜田逸史、白苧村山者、晩号は彌伽居士である。浙江嘉興の人。著に『強恕齋文鈔』、『強恕齋詩』、『鈔瓜田詞鈔』、『国朝画徵録』がある。

『浦山論画』は冒頭に総論があり、ついで八則がある。それは筆、墨、品格、気韻、性情、工夫、入門、取資からなる。上記例文は、「論性情」の一則から引用した。張庚は書画の作者の修養を大変重視しており、揚雄の言う「書は、心画なり」を引用して、書画の跡から作者の正邪を見分けることができ、この「心画」は書画の共通の源であると考えている。また元代の書画家を挙げて証明し、続けて「管を握る者は念うべからざるや。嘗て古人の画を観て疑う所有り、其の世を論じるに及び乃ち自ら信に過ちに非ずと為すと感ず。因りて益ます揚子の説の誣らざるを為すを信じ、試しに元諸家の之を論ずる有るに及ぶ。大癡の人と為りは坦易にして灑落、故に其の画は平淡にして冲濡、諸家の最も醇なるに在り。梅花道人は孤高にして清介、故に其の画は危聳にして英俊なり。倪雲林は則ち一味絶俗、故に其の画は蕭遠峭逸、雕華を刊尽す。王叔明が若きは未だ貪栄附熱を免れず、故に其の画は躁に近し。趙文敏は大節惜しまず、故に書画は皆な嫵媚にして俗気を帯ぶ。」と述べている。

4、清代、張式『画譚』

「書画は盤礴点染すれば、神明不測の妙有り。即ち趙吳興、錢玉潭の士夫画なり。画師の習気を絶去し、方に士気有り。揚子曰く、『書は、心画なり』と。此の気は即ち吾人の心画、画の貴きは、此れを貴ぶ。」

張式（生卒年不詳）、字は抱翁、号は夫椒山人、江蘇無錫の人。詩詞古文を能くし、書画を善くす。著に『荔門前集』、『画壇』がある。

『画譚』は全五千字余りで、内容は主に古を師とし、造化を師とすること、修身養性すること、気韻と筆墨などの画を学ぶ観点が見られる。書画同論を説くところが多く、例えば、修養の重要性を重んじることを論じる時

に、まず趙孟頫と銭選の「如何ぞ是れ士夫画」の対話を取り上げ、さらに揚雄の「書は、心画なり」を引き、「心画」がすなわち「士気」であることを説き、この「士気」があれば書画の作には「神明不測の妙」が生まれるという。

張式がここでいう「心画」は、すなわち作者に内在する修養の発抒である。『画譚』は作者の修養について詳述する。「言は、身の文なり。画は、心の文なり。画を学ぶは当に先に身を修むべし、身を修めば則ち心気は和平にして、能く万物に応ず。未だ心 和平ならずして書画を能くする者有り。書を読むを以て性を養い、書画は心を以てし、書を読まずして能く絶品に臻る者、未だ之を見ざるなり。」である。『画譚』は「書画用筆同法」にも言及し、画を学ぶ前に書を学ばなければならないと強調する言葉が見られる。

(三) 道より同源する

書画が「道より同源する」という論説は、石濤の『画語録』に見られる。彼は書画が「一画」より同源すると考えている。『画語録』「兼字第十七」には、「世は法を執らず、天は能を執らず、但だ画に頭かならざるのみにして、又た字に頭かなり。字と画は、其れ両端を具え、其の功は一体なり。一画なる者は、字画先ず之を根本とする有り。字画なる者は、一画後の天の経権なり。能く経権を知りて一画の根本を忘るる者、是れ猶お子孫のごとくして其の之を宗ぶを失うなり。能く古今の混びざるを知りて其の功の人に在らざるを知るを忘るる者、亦た百の誤ちに由りて其の天の授くるを失うなり。」および「天は能く人に授くるに法を以てし、人に授くるに功を以てする能わず。天は能く人に授くるに画を以てし、人に授くるに変を以てする能わず。人或いは画を離るるに以て変に務むるは、是れ天の人に在らず、字画有りとも雖も亦た伝わらず。天の人に授くるや、其の授けて之を授くるべきに因り、亦た大知にして大授、小知にして小授有るなり。所以に古今の字画は之を天に本づきて之を人に全うするなり。天の授くる所有りて人の大知小知に自る者は、皆な字画の法有るを存せざる莫し。」と論じている。

ならば、「一画」とは一体何なのだろうか。彼は『画語録』「一画章第一」に「太古に法無く、太樸散ぜず、而して法立てり。法は何に於いて立つや、一画に於いて立つ。一画なる者は衆有の本、万象の根にして、見^{あら}われて神に用いられ、蔵して人に用いられ、而して世人は知らず。所以に一画の法は、乃ち自我に立つ。一画の法を立つる者は、蓋し法無きを以て法有るを生み、法有るを以て衆法を貫くなり。夫れ画なる者は心に従う者なり。山川人物の秀錯、鳥獸草木の性情、池榭楼台の矩度、未だ能く其の理に深入して、其の態を曲尽せざれば、終に未だ一画の洪規を得ざるなり。遠くに行きて登高

し、悉く膚寸に起つ。此れ一画は鴻蒙の外を収尽し、即ち億万万の筆墨、未だ此れより始まらざる有らず、惟だ聴く人の之を握取するのみ。」と述べている。

石濤（1624-1701）、原姓は朱、名は若極、広西全州の人。明の悼僖王の朱賛儀の十世の孫で、靖江王の朱守謙の後裔である。若極は五才で出家し、法号を原濟（また元濟に作る）にし、字は石濤、号は苦瓜和尚、瞎尊者、大滌子、枝下叟、清湘陳人などがある。画を善くし、詩と書を能くす。著に『苦瓜和尚画語録』、『画譜』があり、後人はその題画詩の跋文を集めて『大滌子題画詩跋』を編集した。

『苦瓜和尚画語録』は、別名『画語録』、『石濤画語録』とも呼ばれる。全十八章あり、「一画」、「了法」、「変化」、「尊受」、「筆墨」、「運腕」、「綏蘊」、「山川」、「皴法」、「境界」、「蹊徑」、「林木草」、「海濤」、「四時」、「遠塵」、「脱俗」、「兼字」、「資任」である。「一画」は各章の要旨を繋げる論理の核心であり、その内容から見ると、道家の学説⁹⁷や『周易』⁹⁸と関連性があり、繋がっていることが分かる。特に文中の「億万万の筆墨、未だ此れより始まらざる有らず」と、『書譜』の「一点は一字の規を成し、一字は乃ち終篇の準なり」は異曲同工の妙がある。

（四）以上は、清代以前の「書画同源」論者の説である。近代の論述に馮稷家の『書画同源論』がある。その文中で、石濤の『苦瓜和尚画語録』の「一画章第一」と「兼字第十七」の二章について、「一画なる者は即ち書画同源の所在なり」と考えている。これに続けて彼は、「或ひと曰く、『此れ画を論じて偶たま書に及ぶのみ、書を論ずるに非ずして以て画を^{かお}該るに足るなり』と。曰く、『此れ然らず。古人の論書は、多く譬えを画に取り、以て画を捨てて書を譬するに足る無きに非ず、意は謂らく、書画を挙げて自ら喩うのみと。王右軍書の所謂る聖なる者は、其の論書に曰く、『一画を作る毎に、列陳の排雲の如し。一点を作る毎に、危峯の墜石の如し。一牽を作る毎に、万歳の枯藤の如し。一放縦を作る毎に、足行の趨驟の如し。状は驚蛇の透水の如く、楚浪を激して以て文を成し、逸虬の翔雲に似て、重陽を集めて行くこと緩なり』と。夫れ雲や石や藤や蛇や虬や、画なりて以て夫の書を論ず。虞秘監の書の未だ絶えざる所以の者や、其の論書に曰く、『頓挫や盤旋は、猛獸の

⁹⁷ 『画語録』「一画章第一」には、「立一画之法者、蓋以無法生有法、以有法貫衆法也」と書かれている。これは『老子』四十章の「天地万物生於有、有生於無」、四十二章の「道生一、一生二、二生三、三生万物。万物負陰而抱陽、充氣以為和」、そして『莊子』「天下篇」の「聖有所生、王有所成、皆源於一」と同じである。

⁹⁸ 『易』「繫伝上傳」には、「是故易有太極、是生兩儀、兩儀生四象、四象生八卦、八卦定吉凶、吉凶生大業、是故法象莫大乎天地、變通莫大乎四時」と書かれている。

噬を搏つが若し。進退や鈎距は、秋鷹の迅撃するが若し』と。又曰く、『拂掠や軽重は、浮雲の青天を蔽うが若し。波撇や鈎截は、微風の碧海を揺るがすが若し』と。又曰く、『崧華を透して高からず、懸壑に喩えて月を能くす』と。夫れ獸や鷹や天や海や、崧華懸壑は皆な画なりて、亦た以て夫の書を論ず。夫の孫過庭氏の書画譜の若く、連篇や累牘は、譬を取ること尤だ多く、仙露明珠と曰い、絶岸頽峰と曰い、之を導いて泉注ぐと曰い、之を頓して山安らかにと曰う、此れ皆な画を以て夫の書を論ずる者なり、此れ書画同源の又た一証なり。』と補充した。

この文章の「書画同源」の論証は、次の四点にまとめられる。

- 1、これは石濤の『苦瓜和尚画語録』を引いたものである。
- 2、王羲之、虞世南、孫過庭らは自然現象の物象の理を取って書を論じる。
- 3、上古は書画が分かれず、卦と自然現象を観察して物を取ることを根源とする。これ以後、文物が盛んになり、制度が完備し、書画の区別が、徐々に現れる。ところが、書は依然として画を捨てて書になることができず、画には依然として書の意が寓されている。⁹⁹
- 4、近世になって、書画は分かれたが、互いに影響を受けた。沈石田、王叔明、趙搗叔、徐青藤、惲南田といった書画を善くした者の作品と理論を例証とした。このことはすでに「書画同法」にすでに取り上げた。

二、「書画同源」に反する論説

(一)「書画同源」に反対する論説は少ない。明代の朱履貞は『書学捷要』に、「書は画に肇まり、象形の書にして、書は即ち画なり。籀は古文を変じ、斯・邈は之に因る。楷真草行の変あり、書は画を離るるなり。昆虫、草木、山水、人物、黼黻藻繪、傳彩飾色あり、画は書に異れり。後人遂に画と字を以て二音に分け、字画の画を以て入声と為し、絵画の画は去声と為す。書画同源、指を失うこと甚し。」と書いている。

しかし、書と画はともに「物を観て象を取る」ことを根源とすることを認めない者もいる。例えば、「鳥書」、「虫書」という自然万物に基づいて作り出

⁹⁹原文は、「乃若古人命筆、書画不分、一画而萬象皆備、伏羲画卦、太極為開、而坎之為水、古今莫外、是卦為画之祖、倉頡繼興、俯觀仰察、夫所觀者天也、天則日月星辰繫也、所察者地也、地者草木鳥獸出也、舉日月星辰草木鳥獸以為書、則書也而仍不出画者也、六書之始亦為象形、此徵之事實、而書画同源則也」「文物稍興、制度代作、書画之分、始稍稍見、然蝌蚪虫鳥、象形仍在、其所稍異、彼該全体、此彼点画、而書仍不能捨画以為画也、至若画者、禹鑄鼎象物、而魑魅魍魎莫逢、夫象物画也、鑄之鼎而使人之莫或逢之、則所以昭宣示、画而仍寓書意者也、他如鼎識立戈、壺具舟形或昭武力、或禁沉湎、抑復簋著龜而訓軌、盤施藻而蘊潔、考其意無非書、而寓形仍属画、此以書画之分而不分而因以知其同源者也」である。

された字体に賛同しないのである。孫過庭の『書譜』に、「復た龍蛇雲露の流、亀鶴花英の類有り。乍ち真を率爾に図し、或いは瑞を当年に写す。巧は丹青に涉り、工は翰墨に虧く。」とあり、徐鏗の『説文繫伝』疑義篇には、「鳥書、虫書、刻符、爻書の類、随筆の製は、図画に同じくして、非文字の常に非ざるなり。漢魏以来、懸針、倒薤、偃波、垂露の類は、皆な字体の外飾にして、造る者述ぶ可し。」とあるのがそうである。

以上二文の「巧は丹青に涉り、工は翰墨に虧く」、「文字の常に非ず」から見れば、この種の字体を認めないことが分かる。それゆえ、象形に基づく書が批判される以上、物を観て象を取るという「書画同源」の説を自然と認めないのである。

近代の反対者の意見は、以下の通りである。

(二) 徐復観は『中国芸術精神』¹⁰⁰に、「書画同源」に反対する見解を述べた。例を挙げて書画の起源と発展を論述し、全く異なる二つの系統に属すると示した。彼は次のように言う。「文字と絵画の発展は、ともに二種類の精神状態と二種類の目的のなかで進行した。況して六書のなかの指事の起源は、象形より遅いとは誰も言えない。例えば、指事の『一』、『上』、『下』などの字は、象意のもので、記憶を助け代替するためのもので、決して装飾的な抽象とは同じではない。造字の初めには、指事の方法があり、象形文字によって生まれた文字が絵画と同源であるとか、絵画より生まれたという説の誤りを排斥することができる。」と考えている。

そのほか彼は、ある論者には「書画同源」に対する誤った認識があると考えており、それは大体以下の三点にまとめられる。

1、「書は実用から転じて芸術化した後、書の性格は絵画と同様になった。加えて、両者が使用する筆、墨、紙、帛の同様の道具は、唐中期以後に水墨画が成立し、書と画がともに大々的に接近したので、書画の関係が密接になった。一千年余りに亘って、多くの人がもともと芸術性格上の関連であった両者を、歴史発生上の関連と誤解してしまった。」

2、「芸術性の関連において、後の多くの人々は、書画が上手になるためには、必ず先に字を上手に書けなければならないという見方が、依然として相互に有益な関係であるとして、因果上の必然関係にしてしまった。」

3、「宋代以後、ある人たちは、書の絵画における意味を強調しすぎてしまい、その中に書の価値が含まれると考え、それが絵画の意味のなかにまで派生してしまった。」

私が考えるに、この論述にいう「ある人たち」とは誰を指すのであろう

¹⁰⁰ 『中国芸術精神』、徐復観著、華東師範大学出版社、2001年、12月。

か。宋代以降、文人画が興隆し、強調される「書を以て画に入る」や「書画同法」は、実践の法と理になった。絵画が書に附着するという説は、牽強附会であろう。

(三)「書画同源」と「書画同法」に反対する意見を持つのは、蘇東天の『談書画同源同法之誤』である。蘇氏はいくつかの論証により書画の起源が違うことを証明する。

「漢代の許慎は、『蓋し類に依りて形を象る。故に之を文と謂う。其の後、形声相い益す。即ち之を字と謂う。』と述べている。中国の文字は主に形声字である。形声字は『象形』、『象意』の『文』の基礎の上に発展してきたものである。許慎は『字なる者は孳乳して澁く多きを言うなり。』と言っている。それゆえ、厳密に言うと、形声字は流れであって源ではない。現在の人々は、一般的に象形文字は『絵画に源づくもの』と考える。なぜなら象形の特徴が絵画に類似するからである。今、材料が足りないので、完全にこの問題を明白にすることはやはり困難である。しかし、この象形文字が絵画に類似する象形の特徴を持つとはいえ、本質上は異なるものである。なぜなら象形文字の目的と機能は、主に記事の需要のためであり、審美の需要のためではないからである。『象形』そのものは、つねに『記号』と『符号』という抽象的な性質を持っている。」である。この論述の視点は徐復観に近い。

そのほか、彼は張彦遠の『歴代名画記』が『広雅』、『爾雅』、『説文』、『釈名』などを引いて書画の起源が異なることを説明する。陸機が、「物を宣ぶるに言より大なるは莫く、形を存するに画より善くするは莫し。」と言っていることに基づき、書画の機能の違いを説明する。「文字は是れ言を以て『物を宣ぶ』、画は是れ画を用いて『形を存す』、ともに政教のために服務するが、一つは『帛書』に書かれ、一つは『明堂』に画かれ、一方は理を重んじ、一方は儀を重んじる。これらの特徴と機能は同じではないことが分かる」と論じる。それゆえ、文字の誕生は絵画と少し関係があると言えるだけで、文字が絵画を生んだとか、「書画同源」によって論じることはできない。

(四) 沈一草は、中国書画芸術が相互にだんだんと臨界状態にまで接近すると、歴代の書画家と理論家が注意するのは、その多くが書と画の関係、書と画の間の「同」についてであると考えている。しかし、書画の間の区別と差異についての注意が足りず、しかも論説を展開する時に、書と画の主観の情感の発抒だけを強調し、それぞれがどこから発抒し、またどのようにして主観情感を発抒してどのような点が異なるかに注意を払っていないので、それぞれが展開した背景への探索と推量は区別し難いという。

このことについて彼は、『点線面及其他——談談中国画書法的芸術分野』のなかで、『書画同源』に反対する見方を提示した。反対の理由は、「絵画は漢字——おそらく象形符号の形成よりも非常に早く、『文字は図画に基づき、最初の文字は読める図画であり、図画は逆に必ずしも読めない』ものであり、文字は必ず読音を持つべきであり、なぜならそれは言語を記録する符号だからであり、読音があってはじめて文字と呼ぶことが出来るものでもある。絵画は文字の誕生に対して一定の影響と作用を起こしたとはいえ、簡単に文字は絵画から生まれたものであるとは言えないし、ましてや『書画同源』と誤認することはできない。」である。

(五) 張安治は『中国画与画論』¹⁰¹に、「“書画同源”の弁」を論じながら、「書画同源」の説に反対する。その異なる見方は、以下の通りである。

1、書画の起源の比較から。現代の考古の成果である仰韶文化の彩陶などの発見によって、絵画の起源を詳述する。発見された彩陶から見れば、当時すでに生活を美化する要求があり、相当に見るべき審美才能と表現技巧を具えており、明らかに芸術の特徴をもっている。しかし文字は殷代の甲骨文の時期にようやく成熟し、彩陶の時代よりも二、三千年遅い。

2、書画の機能の比較から。「殷商から数えると、文字と図画の二者がまったく無関係であると言うことはできないが、実際の目的や任務は同じではないので、それぞれの体系や発展過程があり、道が分かれて行く。」と考えられる。

彼がこの比較から得た結論は、中国絵画の起源は文字より早く、たとえ象形文字が流行した時であったとしても、両者は一体ではない、である。書画の関係は昔から今まで相互に影響しあっているが、「書画結合」と言えるだけであり、道具と技巧の関係からは、「書画相通」と言えるだけである。

第四節 まとめ

「書画同体」、「書画同法」、「書画同源」をめぐる論述の異同は、前述した挙例から考えてみると、賛同の観点の方が多く、「書画同法」の論説が一番多いことがわかる。一方、反対の観点は、「書画同源」が最も多く、その時代は近代である。以下に、その異同とその基づく理由を帰納して分析する。

¹⁰¹ 『中国画と画論』、張安直著、上海人民美術出版社、1986年10月。

(一)「書画同体」論の異同について

張彦遠が「物を観て象を取る」という説によって書画の起源を論じ、ついで「是の時や、書画同体にして未だ分かれず」を提示した。文字学から見ると、絵画の発生は六書の一つ「鳥書」と、顔延之がいう「図載の意に三あり」の中の「図形、絵画是なり」と、『周官』六書の「其の三に曰く象形、則ち画の意なり」に基づいており、それゆえ張彦遠が「是の故に書画は異名にして同体なるを知る」と言うのである。

「書画同体」論を言うのは、張彦遠が古代の伝説に依拠するほか、他者もみな書画の発生は「物を観て象を取る」に基づいており、六書のなかのいわゆる象形を依拠としている。

異論を持つのは、陳綬祥の『書画同源与書画同体』の一文である。彼は書画それぞれが本質と発展の規律を持ち、加えて書画の品評の基準と芸術の基準がともに異なると考えている。そのほか張安治は『中国画与画論』において書画の機能を比較し、両者の目的と任務が異なると考えている。

阮璞は「張彦遠之書画異同論」¹⁰²の一文で、後人が張彦遠『歷代名画記』の「書画同体」を誤解し濫用したことを批判して、張彦遠の立論の依拠と本意を詳述した。阮氏は、張彦遠が提示する「書画同体」は、「書画の道殊なり、渾詰す可からず」を前提として提示しており、張氏はすでに書画二者の本質が異なり、「伝意」と「見形」をそれぞれの定性とすると認識していた、と考えた。『周礼』に保氏が所掌する「六書」に「象形」があること、そして甄豊が定めた「六体書」に「鳥書」があり、それには「画の意」が含まれており、「画の流」に近いと考えられるので、書のこの部分と画は「書画異名にして同体」であると断言した。さらに阮氏は、梁代の庾元威『論書』の「雑体は既に画に資し、所以に篇末に附す」を引用して、古人が書体は画体に通じ、それは僅かに「象形」と「雑体」の範囲に限られると考えていたことを証明した。

書画の本質と実用の機能から論じれば、両者がそれぞれ独立した芸術であることに疑う余地はない。しかしその発生の過程から見ると、両者にはある関連性が存在している。以上の論説の観点の分析から総括すれば、書画が同体であるかどうかは、ある一部分だけに限られると言えよう。

(二)「書画同法」論の異同について

張彦遠が『歷代名画記』に「書画用筆同法」と「画を工みにする者は多く書を善くす」を提起して以後、「書画同法」の論が相次いで論述された。「書

¹⁰²「張彦遠の書画異同論」、阮璞著、『朵雲』総第30期、25-30頁、上海書画出版社、1991年3月。

画用筆同法」と「書画同法」の差異は観点の違いにある。「書画同法」の論者は「用筆同法」を論じるだけでなく、作者の身分やその他の技法などに言及している。例えば、「士人の作画」、「古篆書字は象形の意に本づく」、「画法は書法を兼ね」、「画法は書法の津に閏通す」、「作書は作画者の墨法を得るが如し」、「筆気」、「字画は本おのずから同工」、「書の理、画の法、書道、画道」、「意致」などである。

「士人の作画」または「士大夫の画を工みにする者必ず書を工みにす」は、特に創作者の身分を区別し、「士人」がすでに一般の書画家を指さないことを強調している。「古篆書字は象形の意に本づく」は、徐渭が、顧愷之、陸探微などの画作の用筆が「勻円勁浄」の時に称した用語で、この「象形の意」は古い篆書の用筆を指すだけでなく、「意」の追求に言及するものである。

そのほか、「古人の金石、鐘鼎、篆隸は、往往にして画の如し」もまた用筆のみを論じるのではなく、「象形の意」を兼ねている。「画法は書法を兼ね」、「画法は書法の津に閏通す」、「^{おおよそ}大多草法の如し」の「画法」、「書法」、「草法」は、単に用筆の同法を指すだけでなく、墨法も兼ねて論じている。「筆法」から「筆気」にまで広げて論じ、「同法」から「同工」にまで広げて論じる。「書の理、画の法、書道、画道」は、「書画用筆同法」から「書理、画法、書道、画道」まで広げて互いに合参して用いている。「間蘭竹の意致を以てす」は、「筆法」から「意致」にまで広げて論じ、「行款」、「疏密」、「絵心」、「文心」、「章法」、「布局」、「造形」、さらには「文辞」にまで影響を及ぼしている。

さらには書史と画史を雑ぜて一緒に論じるものもある。例えば、滕固は『詩書画三種芸術的聯帯關係』において、張彦遠を批判して、「いくつかの理由があり、張彦遠は伶俐に書の展開に倣って絵画の展開を論じた。彼の芸術史の見解は、『書法風格の芸術史観』と名付けても構わない。」と述べる。

書画の関係を書画の境地の高低になぞらえて品評するものがある。寧静は『書与画的關係』において、「中国先賢が書と画を論じ、常に画より書を重視する。画の意境は自然の景物の助けを得ており、書は揚雄が言う「心画」のように純粹な性靈で作られられたものである。したがって、書画同源の道理を論じる場合には、常に画は書の余りものと見なされている」といっている。

「書なる者は、文字なり」、「画なる者は、造形なり」の二つは本質が異なるが、同一の物と見なすものである。石魯は『談中国画問題』で、「中国画の基礎は、簡単に言えば、書画同源である。字を下手だと、中国画は語れない。中国画は、必ず書法、中国特有の筆法で表現しなければならない。……

中国画は書法をその基礎とみなすことで、筆墨の問題、章法の問題、布局の問題が決まり、さまざまな結構——造形もすべてそれに従って変化する。これは規律の一つであり、非常に重要な規律の一つである。」と述べている。

書画の関係は、「用筆同法」によってどんどんと広がり、ほとんど一体なほどに密接になった。しかしある人が、そのなかの論点に異議を呈した。蘇東天は『談書画同源同法之誤』で、「『書画同法』の一言で覆うのは、妥当ではない」、「『画理即ち書理、画法即ち書法』という説は、言い過ぎであろう」、「画家の筆墨功力は主に色々な客観物象の特徴と神態を上手に表現することにある。もしこの特殊な造形能力を持たなければ、いくら書が上手く書いても、画家にはなれない。ただ『文人墨戲』の泥沼に落ちるだけである。」と述べている。

確かに、何人かの論者は書画の関係を過度に密接で、不可分で一体のように論じた。上述したいくつかの論説には、妥当でないところがある。とはいえ、私は「書画同法」に反対する声の中には不当な論説も雑ざっていると考えている。例えば、蘇東天『談書画同源同法之誤』の「書画不同法」の一節は、いくつかの論説を取り上げて、「張彦遠、趙孟頫らの『書画同法』の理論」の不当さを証明する一文がある。

- 1、書画がまだ実用機能の段階において、書写道具と方法の違いによって書画用筆が同じではないことを証明する。この論は、張彦遠の「顧陸張呉の用筆を論ず」の本意に背く。張彦遠は審美の観点から顧、陸、張、呉の用筆を論述し、「書画用筆同法」を提起しており、書画機能の違いを基点にして論じては、相手の間違いを実証できない。
- 2、画論の「二十八皴」、「十八描」などの用筆法則は、けっして書法と同法のものではなく、書論の『筆陣図』、『觀鍾繇書法十二意』、『三十六法』、『述張長史筆法十二意』などの用筆法則は、「書法であって画法ではない」という。この二例から「書画は同法ではない」ことを証明するのは、張彦遠の「顧陸張呉の用筆を論ず」の本意に反すると考えられる。

張彦遠は、形迹を超えた外にある「理」によって立論している。顧愷之の筆画が「緊勁聯拂、循環超忽」であることを、張芝が崔瑗・杜度の草書を「以て今草の体勢を成す」に変えたことに比擬し、陸探微が「一笔画」を作ったことを王献之の「一筆書」を作ったことに比擬し、張僧繇の筆画「点、曳、斫、拂」、「鈎戔利劍、森森然たり」が衛夫人の『筆陣図』に依拠したものであることを説いている。また呉道玄の「界筆の直尺を用いず、而して能く彎弧挺刀し、植柱構樑す」、「其の神を守り、其の一を専らにす」、「揮毫の意を運思するは、画に在らず」は、完全にその功を「筆法を張旭に授く」に帰すものである。

張彦遠は、書画の形跡から「書画用筆同法」を論ずるに止まらない。ならば、この「法」字は、「方法」と解して良いであろうし、「法則」と解しても悪くはない。このことから「書画同法」を考えるならば、この「法」は書画の形跡を論ずるに止まらないはずであるから、「書画同法」説は成り立つはずである。

上述の論述の用例を通覧すると、「書画同法」の四字は清代以前に登場しておらず、近代になって書画の関係を述べる時に提起された論点であるといえる。なおかつ「画理は即ち書理、画法は即ち書法」にまで論が展開した。

私は「画法」は当然のことながら「書法」と同等ではなく、画は必ずしも書を基礎とするものであるとも、詩、書、画の三者を一体に結びつける必要もないと考える。しかし、「書を以て画に入り」、「書画の合参」する書画の表現は、より一層相互に影響しあいものであろうし、これこそ中国書画の特色と言えるのではないかと考える。

附表

一、「書画同體」之相關論述異与同

| 「書画同體」之相關論述 | | | |
|----------------|-------------|---|-----------------------------|
| 年代 | 立論者 | 主要論述內容 | 出處 |
| 唐代 | 張彥遠 | <p>古先聖王，受命應籙，則有龜字效靈，龍圖呈寶。自巢、燧以來，皆有此瑞。迹映乎瑤牒，事傳乎金冊。庖犧氏發於滎河中，典籍圖画萌矣。軒轅氏得於溫、洛中，史皇、倉頡狀焉。奎有芒角，下主辭章；頡有四目，仰觀垂象。因儷鳥龜之跡，遂定書字之形。造化不能藏其秘，故天雨粟；靈怪不能遁其行，故鬼夜哭。是時也，書画同體而未分，象制肇創而猶略。無以傳奇意，故有書；無以見其形，故有画。天地聖人之意也。</p> <p>按字學之部，其體有六：一古文，二奇字，三篆書，四佐書，五繆篆，六鳥書。在幡信上書端象鳥頭者，則画之流也。顏光祿云：“圖載之意有三：一曰圖理，卦象是也；二曰圖識，字學是也；三曰圖形，繪画是也。”又『周官』教國子以六書，其三曰象形，則画之意也。是故知書画異名而同體也。</p> | 張彥遠 『歷代名画記』 |
| 北宋 | 官方編著（編者不可考） | 『周官』教國子以六書，而其三曰象形。則書画之所謂同體者，尚或有存焉。 | 『宣和画譜敘』 |
| 反對「書画同體」論之相關論述 | | | |
| 現代 | 陳綬祥 | <p>他認為各種藝術之所以形成，正是由於它們各自有自己的藝術特徵与發展規律，也就是有自己的體和源。如：一、晉代書画家王廙所說「：画乃吾自画，書乃吾自書」和「學書則知識積學可以致遠，學画可以知師弟子行己之道。」已明顯指出書、画之異。二、中國画在自己長期發展形成的過程中，也發展和形成了區別於其它藝術的特徵和規律；也有自己的品評標準。</p> | 陳綬祥 「書画同源与詩画同體」， 『朵雲』 |

二、「書画同法」論之相關論述異与同

(一) 「書画用筆同法」論之相關論述

| 年代 | 立論者 | 主要論述內容 | 出處 |
|----|-------|---|----------------|
| 唐代 | 張彥遠 | 或問余以顧、陸、張、吳用筆如何？對曰：顧愷之之迹，緊勁聯綿，循環超忽，調格逸易，風趨雷疾，意存筆先，画盡意在，所以全神氣也。昔張芝學崔爰、杜度草書之法，因而變之，以成今草之體勢，一筆而成，氣脈通連，隔行不斷。唯王子敬明其深旨，故行首之字往往繼其前行，世上謂之一筆書。其後陸探微亦作一笔画，連綿不斷，故知書画用筆同法。陸探微清麗潤媚，新奇妙絕，名高宋代，時無等倫；張僧繇點、曳、拂，依衛夫人《筆陣圖》，一點一画，別是一巧，鉤戢利劍森森然，又知書画用筆同矣。國朝吳道玄古今獨步，前不見顧陸，後無來者，授筆法於張旭，此又知書画用筆同矣。 | 張彥遠 『歷代名画記』 |
| 唐代 | 張彥遠 | 夫象物必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似皆本於立意而歸乎用筆，故工画者多善書。 | 張彥遠 『歷代名画記』 |
| 北宋 | 郭熙、郭思 | 筆与墨，人之淺近事，二物且不知所以操縱，又焉得成絕妙也哉！此亦非難，近取諸書法正与此類也。故說者謂王右軍喜鵝，意在取其轉項如人之執筆轉腕以結字，此正与論画用筆同。故世之人，多謂善書者往往善画，蓋由其轉腕用筆之不滯也。 | 郭思 『林泉高致』 |

| | | | |
|----|-----|--|-----------------------------------|
| 北宋 | 郭若希 | 「敘論. 論制作楷模」中記載：「画衣紋林石，全類於書」卷四論唐希雅的话：「始學李後主金錯刀書，遂緣興入於画，故為林木，多顛掣之筆，蕭疏氣韻，無謝東海矣。 | 郭若希在『圖画見聞志』 |
| 南宋 | 趙希鵠 | 一、画無筆迹，非謂其墨淡模糊而無分曉也，正如善書者藏筆鋒如錐画沙，印印泥耳。書之藏鋒在乎執筆沉著痛快。人能知善書執筆之法，則知名画無筆迹之說。故古人如孫太古，今人如米元章，善書必能画，書画其實一事爾。 二、（揚補之）學歐陽率更楷書，殆逼真，以其下筆勁利，故以之画梅。 | 趙希鵠『洞天清祿·古画辨』 |
| 元代 | 趙孟頫 | 其石如飛白木如籀，寫竹還於八法通；若也有人能會此，須知書画本來同。 | 趙孟頫自題『秀石疏林圖卷』 |
| 元代 | 鮮于樞 | 竊嘗謂古之善書者必善画，蓋書画同一關捩，未有能此而不能彼也...詳觀此卷，画中有書，書中有画，天真爛漫，元氣淋漓，對之嗒然，不復之有筆矣，二百年無此作也。古人名画非少，至能蕩滌人骨髓，作新人心目，拔之汙濁之中，置之風塵之表，使人飄然欲仙者，豈可与之同日而語哉？ | 鮮于樞跋王庭筠『幽竹枯槎圖卷』引自『中國名画家全集*柯九思頁63』 |
| 元代 | 柯九思 | 凡踢枝當用行書法為之，古人之能事者，惟文、蘇二公，北方王子端得其法，今代高彥敬、王澹游、趙子昂其庶幾。前輩已矣，獨走也解其趣耳。 | 柯九思『丹邱題跋』 |
| | 柯九思 | 寫竹，幹用篆法，枝用草書法，寫葉用八分法，或用顏魯公撇筆法，木石用折釵股，屋漏痕之遺意。 | 清代康熙帝敕撰『佩文齋書画譜』 |

| | | | |
|----|-----|--|------------------|
| 明代 | 吳寬 | 坡仙寫竹如作書筆底溢出書之餘...古來書畫同一法，使彼見此當軒渠。 | 『為吳吉士克溫題東坡墨竹』 |
| 明代 | 李日華 | 余嘗泛論學畫必在能書，方知用筆。 | 李日華 『紫桃軒雜綴』 |
| 明代 | 唐寅 | 工畫如楷書，寫意如草聖，不過執筆轉腕靈妙耳。世之善書者多善畫，由其轉腕用筆之不滯也。 | 明代朱謀壘 『畫史會要』 |
| 明代 | 沈顥 | 寒山凡夫與予論筆尖、筆根，即偏正鋒也。一日從晉人渴筆書得畫法，題曰：樹格落落，山骨索索，溪草蒙茸，雲秀其中。卒筆悅顧，妄窮真露。古人云：畫無筆迹，若書家藏鋒。若騰觚大掃，作山水障，當是狂草，筆迹不計。 | 沈顥 『畫塵』 |
| 清代 | 原濟 | 古人以八法合六法而成畫法，故予之用筆鈎勒，有時如行如楷、如篆如草如隸等法，寫成懸之中堂，一觀上下體勢不出乎古人之相形取意，無論有法無法，意隨手機動，則情生矣。 | 原濟自題 『柴門徒依』 |
| 清代 | 龔賢 | 大凡筆要適勁，適者柔而不弱，勁者剛亦不脆；適勁是畫家第一筆，煉成通於書法矣。 | 龔賢 『柴丈人畫訣』 |
| 清代 | 汪之元 | 書家謂無垂不縮，無往不收。墨竹使筆亦當如是。 | 汪之元 『天下有山堂畫藝』 |
| 清代 | 李鱣 | 日日臨池畫水仙，何曾粉黛去爭妍；正如寫竹皆書法，懸腕中鋒篆隸然。 | 李鱣自題 『墨竹水仙圖軸』 |
| 清代 | 鄭燮 | 日日臨池把墨研，何曾粉黛去真爭妍？要知畫法通書法，蘭竹如同草隸然。 | 『支那南畫大成』 |

| | | | |
|----|-----|---|----------------------|
| | 鄭燮 | 世人好奇，因以正書雜篆隸，又間以画法，故波磔之中往往有石文蘭葉，筆線極瘦硬之致，楷雜以隸，隸佔三分之二，餘為楷書，故自稱所書八分為六分半書。 | 阮元 『廣林詩事』 |
| 清代 | 李方膺 | 古人謂竹為寫以其通於書也，故石室先生以書法作画，山谷道人以画法作書，東坡居士則云兼而有之。 | 李方膺 題自作 『墨竹圖軸』 |
| 清代 | 湯貽汾 | 字与画同出於筆，故皆寫。寫雖同而工實異。 | 湯貽汾 『画筌析覽』 |
| 清代 | 董癸 | 一、然則捨形象而求筆法奈何？必先知起訖之法。何謂起？如書家之画，必勒貴澀而遲。何謂訖？如書家之趨，須存其筆鋒得勢而出。起訖分明，則遇圓則圓，遇方成方，不求似而似者矣。 二、夫書画尚同一源，何論同此画而有工致、寫意之別耶？要之画益工則筆愈見，筆法固工粗之別，而賦色則有工粗之殊，然不可以筆法而論工粗也。画師与画工不同如此。（按：此處之同一源，僅指書画同法而已。） | 董癸 『養素居學画鈎深』 |
| 清代 | 張式 | 一、學画又當先學書，未有不能書字，而能書画者。昔人云：當以草隸奇字法為之。故曰書画。 二、山似画沙，樹如屈鐵，画之上品。 | 張式 『画譚』 |
| 清代 | 徐沁 | 顧文人寫竹，原通於書法，枝節宜學篆隸；布葉宜學草書，蒼蒼茫茫，別具一種思致，...此惟石室、彭城獨得三昧。 | 『明画錄』 |
| 清代 | 朱和羹 | 古來善書者多善画，善画者多善書。書与画疏途同歸也。画石如飛白；画木如籀；画竹：幹如篆、枝如草、葉如真、節如隸。郭熙、唐棣枝樹，溫日觀之葡萄，皆自書法中得來，此画与書通者也。 | 朱和羹 『臨池心解』 |
| 近代 | 吳昌碩 | 直以書法演画法，絕藝未敢談其餘。画与篆法可合併，深思力索，一意孤行。 | 吳東邁 『吳昌碩』 |
| 近代 | 沈尹默 | 黄山谷稱歐陽率更《鄱陽帖》“用筆妙於起倒”（這是提和按的妙用）。這正是和作画在平面上表現出立體來的意義相同。 | 沈尹默 『書法論』 |

| | | | |
|--------------|-----|--|----------------|
| 近代 | 鄧鐵 | 竹葉有正背偏側，竹枝有長短粗細，一橫竹子，從枝到葉，絕不相同。所以画家画竹，也用不同筆法來画出它的不同姿態。米南宮的字就跟画家画竹一樣，用正鋒、側鋒、藏鋒、露鋒等不同筆法，使整幅字裡呈現正背偏側，長短粗細，姿態萬千，各得其宜。這樣就形成了他的獨特風格的刷“字”。 | 鄧鐵 『臨池偶得』 |
| 「書画同法」論之相關論述 | | | |
| 北宋 | 黃庭堅 | 世傳南唐李主作竹，極小者一一勾勒，謂之“鐵鉤鎖”，自云惟柳公權有此筆法。 | 黃庭堅 『山谷集』 |
| 元代 | 鮮于樞 | 竊嘗謂古之善書者必善画，蓋書画同一關捩，未有能此而不能彼也...詳觀此卷，画中有書，書中有画，天真爛漫，元氣淋漓，對之嗒然，不復知有筆矣。 | 跋王庭筠『幽竹古槎圖』 |
| 元代 | 楊維禎 | 書盛於晉，画盛於唐、宋，書与画一耳。士大夫工画者必工書，其画法即書法所在。然則画豈可以庸妄人得之乎？ | 楊維禎 『圖画寶鑒』序 |
| 元代 | 湯垕 | 韋偃画馬「筆為勁健，駿尾可數，如顏魯公書法」，武宗元的『朝元仙杖圖』人物仙杖，背項相依，大如寫草書然。 | 湯垕 『画鑒』 |
| 明代 | 王世貞 | 郭熙、唐棣之樹，文与可之竹，溫日觀之葡萄，皆自草法中來。此画与書通也。至於書體，篆書如鵠頭、虎爪、倒薤、偃波、龍風鱗龜、魚蟲雲鳥、鵲鵠牛鼠、猴雞犬兔、蝌斗之屬；法如錐画沙、印印泥、折釵股、屋漏痕、高峰墜石、百歲枯藤、驚蛇入草；比擬如跳龍臥虎、戲海遊天、美女仙人、霞收月上；及覽韓退之『送高閑上人序』、李陽冰『上李大夫書』，則書尤与画通者也。 | 王世貞 『藝苑卮言』 |
| 明代 | 董其昌 | 士人作画，當以草隸、奇字之法為之。樹如屈鐵，山如画沙，絕去甜俗蹊徑，乃為士氣。不爾，縱儼然及格，已落画師魔界，不復可救藥矣。 | 董其昌 『画旨』 |
| 明代 | 董其昌 | 趙榮祿枯樹，法李成、郭熙，不知實自飛白結字中來。 | 董其昌 『画禪室隨筆』 |

| | | | |
|----|-----|---|--------------------|
| 明代 | 陳繼儒 | <p>一、画者，六書象形之一，古人金石、鐘鼎、篆、隸，往往如画；而画家寫水、寫竹、寫梅、寫葡萄，多兼書法，正是禪家一合相也。</p> <p>二、（文人画）兼工篆籀，又能博覽古今碑帖，得隸、草、行、真之趣，通書法於画法之中，深厚沉郁，神与古今，以拙勝巧，以老取妍，絕非描頭画角之徒所能摹擬。</p> <p>三、郭忠恕以篆籀画屋，故上折下算，一斜百隨，咸中尺度。</p> | 陳繼儒 『妮古錄』 |
| 明代 | 徐渭 | <p>晉時顧、陸輩等筆精勻圓勁淨，本古篆書字象形意。其後張僧繇、閻立本，最後吳道子、李伯時即稍變，猶知宗之。迨草書盛行，乃始有寫意画，又一變也。</p> | 徐渭 『徐文長全集』 |
| 明代 | 蔣乾 | <p>夫書稱魏、晉，画擅宋、元，此人人知之；至於書中有画，画中有書人豈易知哉！徐道冲乃臨池家而好繪事，持《真賞齋法帖》命余仿《臨池合作圖》，余愧非真画者，第朝昏盤礴，敗筆盈籥，年逾八旬，粗知画道与書通耳。</p> | 清代卞永譽 《式古堂书画匯考》 |
| 清代 | 朱奎 | <p>昔吳道元學書於張顛、賀老，不成，退，画法益工。可知画法兼之書法。</p> | 朱奎自題 『書画同源冊頁』 |
| 清代 | 石濤 | <p>画法關通書法津，蒼蒼莽莽率天真。不然試問張顛老，解處何觀舞劍人？</p> | 石濤 『大滌子題画詩跋』 |
| 清代 | 盛大士 | <p>作書如作画者得墨法，作画如作書者得筆法。顧未可与膠柱鼓瑟者論長短耳。落筆如作草隸而適肖物象曰画。故作字曰“寫”，而画亦曰“寫”也。</p> | 盛大士 『谿山臥遊錄』 |
| 清代 | 吳歷 | <p>元人擇僻靜地，結構層樓為画所，朝起看四山煙雲變幻，得一新境，便欣然落墨，大多如草法，為寫胸中逸趣耳。</p> | 吳歷 『墨井画跋』 |
| 清代 | 蔣驥 | <p>書画一體，為其有筆氣也。古人皴法不同，如書家之各立門戶。其自成一體，亦可於書法中求之。如解索皴則有篆意，亂麻皴則有草意，雨點</p> | 蔣驥 『讀画紀聞』 |

| | | | |
|----|-----|--|--------------------------|
| | | 則有楷意，折帶可用銳穎，斧劈可用退筆，王常石多稜角，如戰掣體；子久皴法簡淡，似飛白書。惟善會者師其宗旨而意氣得焉。 | |
| 清代 | 鄭燮 | 与可画竹，魯直不画竹，然觀其書法，罔非竹也，瘦而腴，秀而拔，欹側而有準繩，折轉而多斷續。吾師乎！吾師乎！其吾竹之清癯雅脫乎！書法有行款，竹更要有行款；書法有濃淡，竹更要有濃淡；書法有疏密，竹更要有疏密。此幅奉贈常君西北。西北善画不画，而以画之關紐，透入於書。燮又以書之關紐，透入於画。吾兩人當相視而笑也。与可、山谷，亦當首肯。 | 鄭板橋 『鄭板橋全集·題画竹』 |
| | 鄭燮 | 山谷寫字如画竹，東坡画竹如寫字；不比尋常翰墨間，蕭疏各有凌雲意。 | 『鄭板橋集·補遺』 |
| 清代 | 王概 | 鹿柴氏曰：雲林之仿關仝，不用正鋒，乃更秀潤，關仝實正鋒也。李伯時書法極精，山谷謂其画之關紐透入書中，則書亦透画中矣。錢叔寶遊文太史之門，日見其搦管作書，而其画筆益妙。夏昶与陳嗣初、王孟端相友善，每於臨文見草，而竹法愈超。与文士熏陶，實資筆力不少。又歐陽文忠公用尖筆乾墨，作方闊字，神采秀發，觀之如見其清眸豐頰，進趨曄如。徐文長醉後拈寫字敗筆，作拭桐美人，即以筆染兩頰，而豐姿絕代，轉覺世間鉛粉為垢，此無他，蓋奇妙筆也。用筆至此，可謂珠撒掌中，神游化外。書与画均無歧致。 | 王概所著『芥子園画譜初集』卷一「画學淺說·用筆」 |
| 清代 | 朱和羹 | 至於書體，如鵠頭虎爪、倒韭偃波、龍鳳麟龜、魚蟲雲鳥、犬兔蝌蚪之屬，又如“錐画沙”、“印印泥”、“折釵股”、“屋漏痕”、“高峰墜石”、“百歲枯藤”、“驚蛇入草”、“龍跳虎臥”、“戲海遊天”、“美女仙人”、“霞收月上”諸喻，書之与画通者也。 | |
| 清代 | 笪重光 | 點画清真，画法原通於書法；風神超逸，繪心復合於文心。 | 笪重光 『画筌』 |
| 清代 | 周星蓮 | 字画本自同工，字貴寫，画亦貴寫，以書法透入於画，而画無不妙；以画法參入於書，而書無不神。故曰：善書者必善画，善画者必善書。自來書画兼善者，有若米襄陽，有若倪雲林，有若趙松雪，有若沈石田，有若文衡山，有若董思白。其書其画類能運用一心，貫穿道理：書中有画、画中有書。 | 周星蓮 『臨池管見』 |

| | | | |
|----|-----|--|-------------------|
| 清代 | 董棨 | 書成而學画，則變其體不易其法，蓋画即是書之理，書即是画之法。如懸針垂露、奔雷墜石、鴻飛獸駭、鸞舞蛇驚、絕岸貴峰、臨危據槁，種種奇異不測之法，書家無所不有，画家亦無所不有。然則画道得而可通於書，書道得而通於画，殊途同歸，書画無二。 | 董棨 『養素居画學鈎深』 |
| 清代 | 張岱 | 今見青藤諸画，離奇超脫，蒼勁中姿媚躍出，与其書法奇崛略同 | 張岱 『琅嬛文集』 |
| 清代 | 何紹基 | 板橋字仿山谷，間以蘭竹意致，尤為別趣。 | 張龍文 『中華書史概述』 |
| 清代 | 沈曾植 | 一、墨法古今之異，北宋濃墨實用；南宋濃墨活用；元人墨薄於宋；香光始開淡墨一派；本朝名字又有用於墨者。大略如是，与画有相通處。自宋以前，画家取筆法於書；元世以來，書家取墨法於画。近人好談美術，此亦美術觀念知融通也。 二、書画筆道相通，黃荃父子清雅，近王侍書（王著） | 沈曾植於『菌閣瑣談』 |
| 近代 | 黃賓虹 | 大抵作画當如作書，國画之用筆用墨，皆從書法中來。 筆法成功，皆由平日研求金石、碑帖、文辭、書法而出。 趙孟頫謂“石如飛白木如籀”頗有道理。精通書法者，常以書法用於画法上。我画樹枝，常以小篆之法為之。 | 黃賓虹 『画語錄』 |
| | 黃賓虹 | 画法全是書法 | 黃賓虹 『論画書簡』 |
| 近代 | 陳衡恪 | 書法与画法相通。 文人画不但意趣高尚，而且寓書法於画法。 | 陳衡恪 『文人画之價值』 |
| 近代 | 張叔通 | 夫書与画，非但同出於一源，而其用墨用筆之法，頗有共通之理。 | 張叔通 『九峰樵子談画』 |
| 近代 | 宗白華 | 中國繪画以書法為基礎，就同西画通於雕刻建築的意匠。 | 宗白華 『中西画法所表現的』 |

| | | | |
|----------------|-----|---|----------------------|
| | | | 空間意識』 |
| | 宗白華 | 引書法入畫，乃成為中國畫的第一特徵。...中國樂教失傳，詩人不能弦歌，乃將心靈的情韻表現於書法、画法。書法尤為代替音樂的抽象藝術。在畫幅上題詩與寫字，借書法以點醒畫中的筆法，借詩句以襯出畫中意境。...中國畫以書法為骨幹，以詩境為靈魂，詩、書、畫同屬於一境。 | 宗白華 『論中西畫法的淵源與基礎』 |
| 近代 | 潘天壽 | 書中有畫，畫中有書。 | 潘天壽 『潘天壽美術文集』 |
| 現代 | 滕固 | 書法的運筆結體，為繪畫之不可缺的準備工夫（基本練習。）有此幾種理由，張彥遠便很伶俐地比照書法的發展而論繪畫的發展，他的藝術史（繪畫史）見解，可名叫做“書法風格的藝術史觀” | 滕固 『詩書畫三種藝術的聯帶關係』 |
| 現代 | 寧靜 | 一、中國的書法是一種純美術，繪畫是以它為基礎的，兩者之間實有不可分離的關係。 二、中國先賢論書與畫，常視書法高於畫，畫之意境猶得助於自然景物，而書乃揚雄所謂‘心畫’，純為性靈之獨創。所以在論書畫同源的道理中，常視畫為書之餘。 | 寧靜 『書與畫的關係』 |
| 現代 | 馮稷家 | 蓋善書又含畫。而善畫又含書，石田多篆（石田畫多禿。以宗畫意。書則學黃山谷所自稱草篆者也）叔明雜籀（李常蘅為叔明作畫，多雜篆籀。意圓不成毛團，方才露圭角。）撫叔隸行（撫叔作畫。多率隸意。蓋撫叔平日命意。在陶鎔書畫為一爐。書固精隸。畫遂如之。）青藤草就（翁覃溪跋青藤畫冊有天下何物非草書之句）乃至於南田南華。無不以書為畫之軌臭（南田題畫每自言書畫同理。南華曾有句云。溪作燕尾分。石作鶴嘴啄。竹梅篆籀成。捫崖誰解讀。）此以書濟畫者也筆也。（篆籀隸草。皆可濟畫。獨未及楷。以除篆籀隸草皆楷也。） | 馮稷家 『書畫同源論』 |
| 反對「書畫同法」論之相關論述 | | | |

| | | | |
|----|-----|---|------------------------------|
| 現代 | 蘇東天 | <p>一、張彥遠、趙孟頫等人的“書畫同法”的理論，主要是建立在書畫用筆同法的基礎上的，分析其原因有兩個方面：一是用同樣的工具—毛筆；二是以線結構造形的特徵。不能否認，由於這兩個特徵使得書畫藝術有著重要的血緣關係，但用“書畫同法”一言以蔽之，未免失當。...書畫兩者的造形特徵、表現方法、抒發情感和反映社會生活的特徵、規律都是不一樣的。</p> <p>二、說“畫理即書理，畫法即書法”，未免過分了吧。只能肯定一點，即書畫用筆的功力是相輔相成的。</p> | 蘇東天 『談書畫同源同法之誤』 |
| 現代 | 沈一草 | <p>書法藝術的線，從審美意義上來說，蛻化在秦漢隸變，成熟於魏晉今草的出現和成熟，完善於唐代書法理論的成熟，其標誌是《孫過庭書譜序》。中國繪畫中的線從內蒙古陰山岩畫...直至唐代展子虔《春遊圖》，唐代青綠山水，一直是作為“造形”的手段，...所以“書畫”實不盡“同法”</p> | 沈一草 『點線面及其他—談談中國畫書法的藝術分野』 |

三、「書畫同源」論之相關論述異與同

| 「書畫同源」論之相關論述 | | | |
|--------------|-----|--|------------------|
| 年代 | 立論者 | 主要論述內容 | 出處 |
| 宋代 | 鄭樵 | 序曰：書與畫同出，畫取形，書取象，畫取多，書取少。凡象形者，皆可畫也，不可畫則無其書矣。然書窮能變，故畫雖取多而得算常少，書雖取少而得算常多。六書也者，皆象形之變也。」，而認為“書畫同源”的觀點是鄭氏最早提出的。 | 鄭樵 『六書略·象形第一』 |
| 明代 | 趙宦光 | 上古心目並用，故書畫為分，中古始判為二：河圖洛書，以文成圖；尊雷鐘鼎，以圖成文；文滋而書，圖蔓為畫，書猶事也，圖猶形也，事形之說流，而心目分矣。 | 趙宦光 『說文長箋』 |

| | | | |
|----|-----|---|-------------------------------|
| | | | 卷首 下. 子 母原』 |
| 明代 | 湯顯祖 | 凡物，氣而生象，象而生画，画而生書，其噉聲樂。 | 湯顯祖 『答劉 子威侍 御論 樂』 |
| 明代 | 何良俊 | 夫書画本同出一源，蓋画即六書之一，所謂象形者是也。 | 何良俊 『四有 齋画 論』 |
| 清代 | 王時敏 | 六書象形為首，乃繪画之濫觴。 | 王時敏 『王奉 常書画 題跋』 |
| 清代 | 張庚 | 揚子云曰：“書，心画也，心画形而人之邪正分焉。”画与書一源，亦心画也。 | 張庚 『浦山 論画. 論性 情』 |
| 清代 | 盛大士 | 書画本出一源，昔聖人觀河圖洛書之象，始作八卦。 | 盛大士 『溪山 臥遊 錄』 |
| 近代 | 黃賓虹 | 圖画肇興，本源文字。 | 黃賓虹 『画語 錄』 |
| 近代 | 徐悲鴻 | 中國書法造端象形，与画同源，故有美觀。演進而簡，其性不失。 | 徐悲鴻 『積玉 橋字題 跋』 |
| 近代 | 胡小石 | 古者書画同源，以一画面記一事，此實當為最早之記錄方式，亦即最早之原始文字也。 | 胡小石 『書藝 略論』 |
| 近代 | 俞劍華 | 國画与書法同源而異流。其用筆同，其用墨同，其用紙亦無不同。且画必有題，善画者必善書，善書者亦可以善画，理固相通也。 | 俞劍華 |

| | | | |
|----------------|-----|--|----------------|
| | | | 『俞劍華美術論文選』 |
| 近代 | 傅抱石 | 書画同源之說起源很早。中國繪画的用筆用墨均從書法中来，要求基本相同。中國画的淵源和發展特徵与中國書法相同。 | 傅抱石『傅抱石談藝錄』 |
| 現代 | 馮稷家 | 一、書画同源。曰書以濟画。画以濟書。然書画相資之道廣矣。推源揭要。究在何處。曰書以濟画者其筆。画以濟書者其理。 二、書画同宗一画。而一画者即書画同源之所在也。 三、伏羲画掛。太極為開。而坎之為水。古今莫外。是卦為画之祖。倉頡繼興。仰觀俯察。夫所觀者天也。天則日月星辰繫也。所察者地也。地者草木鳥獸出也。舉日月星辰草木鳥獸以為書。則書也而仍不出画者也。六書之始亦為象形。此徵之事實。而書画同源則也。 四、蝌斗蟲鳥。象形仍在。而書仍不能舍画以為書也。至若画者。夫象物画也。画而仍寓書意者也。他如鼎識立戈。壺具舟形或昭武力。或禁沉湎。抑復簋著龜而訓軌。盤施藻而蘊潔。考其意無非書。而寓形仍屬画。此以書画之分而不分而因以知其同源者也。 | 馮稷家『書画同源論』 |
| 反對「書画同源」論之相關論述 | | | |
| 近代 | 徐復觀 | 一、文字与繪画的發展，都是在兩種精神狀態及兩種目的中進行。何況我國六書中指事的起源，沒有人能說它會晚於象形。...即可斥破由象形文字而来的文字是与繪画同源，或出於繪画之說之謬。 二、於是書画的關係，便密切了起来；遂使一千多年来，大家把兩者本是藝術性格上的關聯，誤解為歷史發生上的關聯。即使在藝術性的關聯上，後來許多人，以為要把画画好，必先把字寫好的看法，依然是把相得益彰的附益關係，說成了因果上的必然關係。 | 徐復觀『中國藝術精神』 |
| 現代 | 蘇東天 | 一、雖然書画之間有些重要的關係，但在本質上畢竟是不同的，書画兩者是既不同源也不同法。 二、象形文字雖有類似繪画的象形特徵，在本質上却是不同的，因為它的目的、功能主要是為了記事的需要，而不是為了審美的需要。 三、文字是用言“宣物”画是用画“存形”，同樣是為政教服務，一是書於“帛書”，一是画於“明堂”一是重理，一是重儀；可見它們的特徵、功能 | 蘇東天『談書画同源同法之誤』 |

| | | | |
|----|-----|---|--------------------------------|
| | | 是不一样的。 | |
| 現代 | 沈一草 | 繪画大大早於漢字—哪怕是象形符號的形成，“文字本於圖画，最初的文字是可以讀出來的圖画，圖画却不一定能讀”，也就是說文字必須有讀音，因為它是記錄語言的符號，有讀音的才能稱為文字。雖然繪画對文字的產生有著一定的影響和作用，但不能說文字就簡單地產生於繪画，更不能誤認為“書画同源”。 | 沈一草 『點線面及其他—談談中國画書法的藝術分野』 |
| 現代 | 張安治 | 一、從書画的起源比較：從仰韶文化發現的彩陶来看，認為當時已有了美化生活的要求，有相當可觀的審美才能和表現技巧，明顯具有藝術特徵。而文字至殷代甲骨文時期才相當成熟，比彩陶的時代要晚兩三千年。 二、從書画的功能比較：實際的目的，任務各不相同，各有其自身的體系和發展過程，分道揚鑣。 從比較中所得的結論：中國繪画的起源早於文字，即使在象形文字流形的年代，二者也非一體。書画的關係自古至今，它們之間的互相影響，只能說“書画結合”；在工具和技巧的關係上，只可以說“書画相通”。 | 張安治 『中國画与画論』中論 「“書画同源”辨」 |

第二章 文人画における書画相互の実態

書法と繪画を関連づける議論については、張彦遠が「書画用筆同法」を唱えて以来、それを受け継ぐ者が歴代に存在する。「書画用筆同法」から、それを発展させた「書画同法」、「書画同源」といった考え方については、前章ですでに論じた。前章の分析と考察から、「文人画」が隆盛して後、これを論じ実践する人が増え、その範囲も拡大したことも判明した。

宋代に蘇軾が「文人画」を提唱して以来、中国繪画は発展し、元代になると「画は士大夫の詞翰の余技であり、一時の興趣を満たすものである」と考えられるようになった。画は文人の趣味となったのである。画に用いられる筆法や墨法も、それに応じて趣味的な審美価値を高めていった。また、画作に詩句を書き添えるようになった（元代以前、自分の画に詩詞を題する者は少なかった）。それは詩、書、画の三者の合参であり、当時の審美風潮を示す

ものである。このような審美風潮は、書と画の結びつきをますます強め、「写意画」の展開にも重要な影響を与えた。

元代の趙孟頫は、いかにして書の用筆で画を描くかを詳しく説明した。書と画が相通ずることを論じ、あるいはそのような理念に基づいて創作を行った元代の書画家は、趙孟頫以外にもいる。前章に取り上げた柯九思、楊維禎のほか、吳鎮、倪瓚、王蒙などがいる。

第一節 吳鎮、倪瓚、王蒙

清代の方薰は、吳鎮の書と画について、「梅花和尚は、書画で名を馳せた文人であり、人品も高かった。私の故郷である武塘鎮に住み、当時の環境は劣悪であった。お腹が一杯なら本を読み、お腹がすけば占いをしてその日暮らしの生活をした。平日は梅花庵で詩、書、画に想いを託し、世の中の富貴名利とは無縁だった。自然万物に親しむことを好み、そのため彼の書と画は相似ており、俗気が少しもない。(梅花和尚、墨名儒行の者、居吾郷之武塘、蕭然環堵、飽則讀書、饑者売卜、画石室竹飲梅花泉。一切富貴利達、屏而去之。與山水魚鳥相狎。宜其書若画、無一点煙火氣。)」¹⁰³と評した。

吳鎮(1280-1354)、字は仲圭、梅を好み、自ら梅花道人と号し、梅沙彌あるいは梅花和尚とも称した。浙江嘉興の魏塘鎮の人。性情は孤高で、中年に一度隠居した。生活は貧しく、占いで生計を立てた。詩、詞、書、画に工みで、山水や竹石を善く描き、画に自作詞をよく書いたことから、当時「三絶」と言われた。

吳鎮は草書を善くした。その筆法は古秀蒼勁、風神瀟灑で、ひとつの風格を具えている。書学の淵源については、友人の陶宗儀『書史会要』に「仲圭は嘉興人、草は変光を学ぶ」とあり、明代の李日華『六研齋三筆』は「梅花道人は蔵真(懐素)の筆法を作し、古雅にして余り有り」¹⁰⁴という。また、陳繼儒は『梅花庵記』に「先生の書は楊凝式を倣う」¹⁰⁵と書いている。彼の書は、絵画作品に題した詩文は多いが、書そのものの作品は大変少なく、現在、北京故宮に収蔵されている『心経』¹⁰⁶一卷が見られるのみである(図1-

¹⁰³ 『山静居論畫』方薰著。『歴代論画名著彙編』沈子丞編、59 5 頁、世界書局、2010 年 12 月に収録されている。

¹⁰⁴ 『書林藻鑑』卷第十、馬宗霍輯、279 頁、台湾商務印書館、1982 年 5 月、第二版を引用した。

¹⁰⁵ 『美術叢書』第二冊、黃賓虹、鄧実編、1534 頁、江蘇古籍出版社、1997 年 12 月より。

¹⁰⁶ 吳鎮草書『心経』、紙本墨筆、29.3*203 cm、北京故宮博物院に収蔵されている。

1-1)。



図 1-1-1 『心経』，吳鎮，紙本，北京故宮博物院藏。

草書で経文を書く人は極めて少ない。吳鎮は至元六年（1340年、六十一歳）にこの『心経』を書いた。全体に気脈が通じ、行雲流水の如く、一瀉千里の勢いが感じられる。清代の劉墉は、「頗る蕭淡の致有り、唐賢を追歩し、其の余韻を探る」と題跋し、楊守敬も「旭、素に抗行す」と跋した。

吳鎮の絵画は、山水画は巨然に学び、竹石は文同を師とし、用筆と用墨はみな淵勁沈鬱である。純熟な絵画技巧によって性情を表わし、筆墨に遊ぶことが、吳鎮の絵画思想である。彼は『梅竹双清図』¹⁰⁷に「画は書のはじまりであり、筆墨紙絹に自らの心情を寄託する。古くから伝わる書は、断簡であっても珍重されてきた。書は筆墨から成るが、書くほどに筆墨を忘れるものだ。手と心を忘れ、自然の造化と合参するのである。(図画書之緒、毫素寄所適。垂垂歲月久、断残争宝惜。始由筆墨成、漸次忘筆墨。心手兩相忘、融化同造物。)」と題している。彼の「墨戲」の絵画作品を見ると、書の用筆がよく取り入れられていることが明白である。秃筆中鋒を用いて輪郭を描き、点画は頓挫して分明、形は勁健である。現在、台北故宮に収蔵されている七十一歳作『墨竹譜』(図 1-1-2)を見ると、中鋒で、篆、行、楷書の筆法を用いて竹の幹、枝、葉を描いている。草書の題詩、画面の布白、墨の潤渴、そして全体の構図がよく呼応しており、リズムに富んでいる。

倪瓚は、書と画が相通ずる原理について、自身の考えを述べている。『唐人臨右軍真迹』の跋文には、「書画は一関紐なり。書家の臨搨は、猶お画の臨摹のごときなり。所謂一笔画、一筆書は、其の精神を顧盼し、筆意連属して断たざるを以ての故に晋宋人此の語有るなり。」とある¹⁰⁸。清代の王翬は、彼の画を「元鎮の此の幅、画竹は楷法の如く、画石は行押の如く、画樹は草書を作るが如く、一種の清逸孤迥の気、筆墨の外に在り。」¹⁰⁹と評した。

¹⁰⁷ 王冕、吳鎮『梅竹双清図』卷、紙本墨色、22.4*81.4 cm、台北故宮博物院に収蔵されている。この図はもとよりそれぞれの二枚の画であったが、後の人はこれを一緒に裱装した。梅は王冕が描いたものであり、墨竹は吳鎮が描いたものである。

¹⁰⁸ 倪瓚『跋唐人臨右軍真迹』冊頁、紙本墨書、31.8*20.5センチ、1364年の作、台北故宮博物院に収蔵されている。

¹⁰⁹ 『中国名画家全集・倪瓚』盛東濤著、47頁、河北教育出版社、2006年9月から引用した。



図 1-1-2 『墨竹譜』，吳鎮，紙本墨筆，国立故宫博物院藏。

倪瓚（1301-1374）、字は泰宇、後に元鎮に改めた。号は雲林子、荆蠻民、幻霞子、東海農などがあり、常州無錫（江蘇省無錫市）の人。詩、文、書、画などを善くし、裕福な家の出身で、学問、詩文、書画を愛好し、器物の収集も多かった。園林を造り、「清閨閣」¹¹⁰を建てて書画、法帖などを収蔵した。壮年には、本を読み、画を描く隠逸な生活を過ごし、仏学と道学を学んだ。

倪瓚の書風は独特で、とくに小楷を得意とした。鍾繇の『薦季直表』をもとに隸書の筆意を加え、自らの小楷の風格を作り上げた。若い頃、自家に収蔵する古人の法帖を臨書し、古典の基礎を身につけた。これに関する記述として、以下の三文を取り上げたい。

¹¹⁰ 明代の張丑『清河書畫舫』によって、倪瓚は沢山の名画、法帖を収蔵したことが分かる。その中に、吳道子『釈迦降生像』、王維『雪蕉図』、荆浩『秋山図』、董源『河伯娶婦図』という画作があり、そして鍾繇『薦季直表』、王献之『洛神賦十三行』、智永『月儀帖』という法帖があった。

徐渭『文長集』

「倪瓚書從隸入、輒在鍾繇『薦季直表』中奪舍投胎、古而媚、疏而密。」

何良俊『四友齋書論』¹¹¹

「雲林書師大令、無一點俗塵。」

李日華『六研齋筆記』

「倪元鎮書學楊義和《黃庭經》。」¹¹²

これらの記述から、倪瓚は若い頃、幅広く勉強していたことが分かる。北京故宮の研究者、王連起氏は彼の楷書と行書について、「筆勢に隸意が多く、漢の八分隸から練習し始め、その後さらに六朝人の写經から多く益を受け、歐陽詢や褚遂良を少し学んで風格を変化させ、面目を一新した。（筆多隸勢、更從漢八分書入手、更多的是得益於六朝人写經、稍涉歐、褚、而變格升華、面目全新。）」と述べている¹¹³。中年になると清瑩簡淡な書風になり、晩年には率意簡易になった（図 1-2-1）。

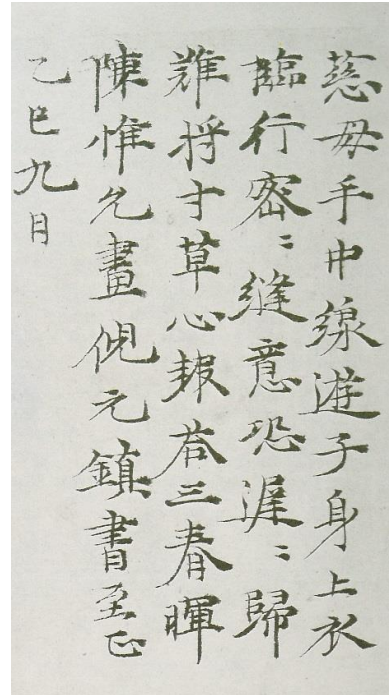


図 1-2-1 『題陳為允詩意圖冊』，倪瓚，紙本墨筆，台北故宮博物院藏。1365 年做。

倪瓚は山水、竹石を善くした。董其昌は倪瓚の山水画の師承について、「倪雲林の樹木の画法は宮丘（李成）に学び、山石

¹¹¹ 『四友齋書論』何良俊著。《美術叢書》第二冊、黃賓虹、鄧実編、1463 頁、江蘇古籍出版社、1997 年 12 月。

¹¹² 《中国名畫家全集・倪瓚》盛東濤著、90 頁、河北教育出版社、2006 年 9 月

¹¹³ 「二十世紀以來倪瓚研究論衡」萬新華著。『中国書畫』総第十八期、65 頁、中国書画雜誌社、2004 年 6 月に引用した。

は関仝を宗とし、皴法は北苑（董源）に似るが、自らの風格を生み出した。（雲林画法、大都樹木似營丘寒林、山石宗関仝、皴似北苑、而各有變局。）¹¹⁴と述べている。彼は幅広く勉強したが、一つの法則に拘らず、早

年の山水画は主に披麻皴で山石を描き、風格は清潤詳整である。清代の張丑は、

彼が四十三歳に描いた『水竹居図』¹¹⁵に「元鎮の書法は、もとより力強く、筆を運べば清新婉麗である。早期の絵画章法は繊細かつ工整で、後に簡淡になった。世間の人、ただ彼の老成の筆意を重んじるだけで、早年の画作の繊細さを知らない。まことに愚かである。（元鎮書法、本自遒勁、旋就清婉、画品原初詳整、漸趨簡淡。世人但尚老筆紛披、而不知其蚤歲之精細、陋矣哉。）」と述べて

いる。晩年、章法はきわめて簡素になり、渴筆と折帶皴法を多用し、筆数や墨量は少ないが、画の境地は幽深である。方聞は、彼が六十三歳の時の『江岸望山図』¹¹⁶について「書法の線で書かれた披麻皴が全体を統一した形体になっている。」と語っている。（図 1-2-2）

倪瓚の画竹は率意天真で、形似を求めず、自己の情感が直に表出されている。張以中のために描いた竹画の自跋に、「張以中は私の画竹が好きだが、私の竹は胸中の逸気を書いているだけである。実際に生えている竹と比べて、似ているか否か、葉が茂っているか疎らか、枝が斜めか真っ直ぐかなどどうでも良い。真っ黒く塗ってあるから、麻だ蘆だと人は言うが、自分から竹だと弁解する気もないし、観るものに好きにすれば良い。何物かを直視することが分からないのだから。（以中每愛余画竹、余之竹聊以写胸中逸気耳。豈復較其似與非、葉之繁與疏、枝之斜與直哉。或塗抹久之、他人視以為麻為蘆、僕亦不能強辯為竹、真沒奈覽者何。但不知以中視為何物耳。）」



図 1-2-2 『江岸望山』，倪瓚，紙本墨筆，11.3*33.2cm，台北故宮博物院藏。1363 年作。

¹¹⁴ 『画禪室隨筆』董其昌著。『歴代論画名著』沈子丞編、258 頁、世界書局、2010 年 12 月より。

¹¹⁵ 『水竹居図』軸、倪瓚、紙本設色、55.5*28.2 センチ、1334 年の作、中国歴史博物館に収蔵されている。

¹¹⁶ 『江岸望山図』軸、倪瓚、紙本墨色、111.3*33.2 センチ、1363 年の作、台北故宮博物館に収蔵されている。

117と書いている。また『答張藻仲書』には、「画というのは、逸筆でサッと書くもので、形似は求めず、自分で楽しむのである。（僕之所謂画者、不過逸筆草草、不求形似、聊以自娛耳。）」¹¹⁸とある。自作の『竹枝図巻』¹¹⁹（図 1-2-3）のように、数本の枝を一気に上から下に描き、節は描かず、ただ筆を挫いて表現するだけで、葉は随意に筆を払い、全体は勁利簡潔である。画の左に「老懶（倪瓚の自称）には快樂はなく、筆は古く手が疲れたら、画き終わります。もし納得してもらえなくても、責めないでください。懶瓚。（老懶無悰、筆老手倦、画止乎此、倘不合意、千萬勿罪。懶瓚。）」と題している。画と題款を並べてみると、構図と結体の疏密や開合といい、点画の提按や転折といい、まさに書と画が一体になった傑作といえる。

王蒙（1301-1385）¹²⁰、字は叔明（また叔銘）、号は黄鶴山樵、香光居士と自称した。浙江呉興の人。詩、文、書、画に工みで、趙孟頫の外孫である

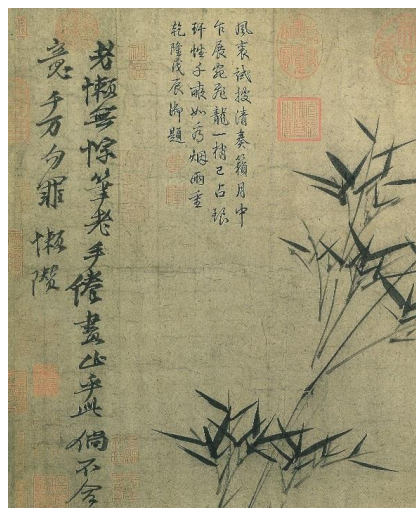


図 1-2-3 『竹枝圖』（局部），倪瓚，紙本墨筆，76.2*33.4cm，台北故宮博物院藏。未記年。



図 1-3-1 『葛稚川移居圖』（局部），王蒙，紙本設色，39*8cm，台北故宮博物院藏。1363年做。

121。幼

¹¹⁷ 『清閼閣全集』卷九、《中国名画家全集・倪瓚》盛東濤著、104頁、河北教育出版社、2006年9月から引用した。

¹¹⁸ 『清閼閣全集』卷十、『清閼閣全集』卷九、《中国名画家全集・倪瓚》盛東濤著、104頁、河北教育出版社、2006年9月から引用した。

¹¹⁹ 『竹枝図』倪瓚、軸、紙本墨色、54.8*31.6センチ、紀年なし、台北故宮博物館に収蔵されている。

¹²⁰ 王蒙の生年について二つの説があり、詳細は『中国絵画通史』王伯敏、上冊、573頁、注29、北京：生活・読書・新知三聯書店、2002年12月を参照されたい。

¹²¹ 王蒙と趙孟頫の関係は、二説がある。一つは趙孟頫の外甥であり、一つは趙孟頫外孫である。詳細は《中国絵画断代史叢書・元代絵画史》杜哲森著、198頁、注5、人民美術出版社、



図 1-3-3 『青卞隱居圖』，王蒙，
紙本墨筆，140.6*42.2cm，上海
博物館藏。1366 年做。

『葛稚川移居図』はその代表作である。

王蒙は主に山水画を描き、ときに竹石を描くこともあった。若い頃、外祖父である趙孟頫の影響を受け、董源、巨然の技法を受け継いで自らの新意を生み出した。彼は紙面いっぱい描き、渴筆で乾皴法を用い、先人の披麻皴をもとにして、独特な解索皴、牛毛皴を作り出した。同じ画面に披麻、解索、牛毛、卷雲などの皴法を併用し、円渾な点画に方整な点画を混ぜている。董其昌は『画禅室隨筆』において、王蒙の師承について詳しく述べている。「王叔明は趙吳興の外甥である。彼の画は、董源、巨然、李成、范寛、王維など唐宋の名品をそっくりに摹写した。精緻さでいえば、元末第一であろう。（王叔明為趙吳興甥、其画皆摹唐宋高品、若董巨、李范、王維、備能似之。若於刻画之工、元季當

い頃から家学を受け継ぎ、顧瑛は『玉山堂雅集』巻二十に、「叔明の詩文書画は尽く家法有り」と述べている。元末に、小官を務めたが、後に黄鶴山に隠居して三十年の生活を過ごした。この間、彼は多くの作品を描いた。元が滅亡した後、隠居生活を離れ、明初に泰安知州に出仕したが、胡惟庸の獄に連座して獄死した。

王蒙の書は、殆ど画作の款記に散見し、条幅の作品は極めて少ない。よく篆、隸で画名を書いた。(図 1-3-1) このような書き方は元代の画家では珍しい。

彼は趙孟頫の影響を強く受けたが、それに縛られなかった。吳寛は『家蔵集』のなかで

「黄鶴山人の書、趙魏の下に在らず」と述べている¹²²。行楷を善くし、特に小楷に精通した。用筆は内斂含蓄、拙さの中に巧さがあり、高雅である。(図 1-3-2)

款記の篆文を見ると、金文と小篆を合参して自分の意を加えている。

王蒙は主に山水画を描き、ときに竹石を描くこともあった。若い頃、外祖父である趙孟頫の影響を受け、董源、巨然の技法を受け継いで自らの新意を生み出した。彼は紙面いっぱい描き、渴筆で乾皴法を用い、先人の披麻皴をもとにして、独特な解索皴、牛毛皴を作り出した。同じ画面に披麻、解索、牛毛、卷雲などの皴法を併用し、円渾な点画に方整な点画を混ぜている。董其昌は『画禅室隨筆』において、王蒙の師承について詳しく述べている。「王叔明は趙吳興の外甥である。彼の画は、董源、巨然、李成、范寛、王維など唐宋の名品をそっくりに摹写した。精緻さでいえば、元末第一であろう。（王叔明為趙吳興甥、其画皆摹唐宋高品、若董巨、李范、王維、備能似之。若於刻画之工、元季當

2000 年 6 月を参照されたい。

¹²² 《中国名画家全集・王蒙》王克文著、37 頁、河北教育出版社、2002 年 5 月より引用。

為第一。)」¹²³と述べている。倪瓚も王蒙の筆力の強さに感心している。彼は王蒙作『松陰丘壑』に、「彼は王羲之の書を学び、宗炳の絵画を法とした〔澄懷觀道は宗炳の絵画理念である〕。王蒙の筆力は鼎を持ち上げるほどで、五百年來、彼に並ぶ者はいない。（臨池学書王右軍、澄懷觀道宗少文。王侯筆力能扛鼎、五百年來無此君。）」¹²⁴と讚えた。

王蒙は趙孟頫の「書を以て画に入る」という理念に影響を受けた。清代の王原祁は、「王蒙は多くを学んだが画が一番である。筆法はおじの趙孟頫に似ている。趙孟頫の書は最高のもので、書の筆法で画を書いており、その精妙さは同じである。（王郎多学画最工、筆法似舅松雪翁。松雪之書妙天下、以書為画妙亦同。）」¹²⁵と書いている。王蒙は『坦齋図』に、「年を取り、手に持つ筆はもう常規にとらわれることはなくなった。画を描くことは篆書を書くのと同じようなものだ。（老來漸覺筆頭迂、写画如同寫篆書。）」¹²⁶と題した。これは、「書画同法」に対する彼自身の考えである。ある論者は、王蒙画の皴法には、書の行草、篆、隸の筆法があらわれているという。清代の盛大士は『谿山臥遊録』で、「元人の王蒙、黄公望の画は、書の蝌蚪文字や篆籀と同じようだ。（元人王叔明、黄子久之画、猶書中之蝌蚪篆籀也。）」¹²⁷と述べている。ここで取り上げられているのは、おそらく王蒙の解索皴である。また、恽壽平は『南田論画』のなかで、王蒙を「皴法は張旭の草書のように、沈著であり、飄渺としている。（皴法類張顛草書、沈著之至、仍歸飄渺。）」¹²⁸と評した。

王蒙の生涯の画作は数多いが、特に六十六歳（1366）の時に描いた『青卞隱居図』（図 1-3-3）は代表作といえる。董其昌はこの画を觀て高く評価し、

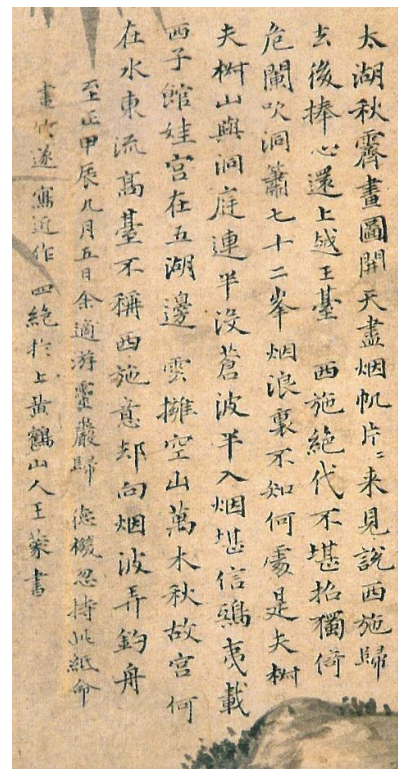


図 1-3-2 『竹石圖』(局部), 王蒙, 紙本墨筆, 77.2*27cm, 蘇州故宮博物館藏。1364 年做。

¹²³ 『画禪室隨筆』沈子丞編、『歴代論画名著』、268 頁、世界書局、2010 年 12 月より引用。

¹²⁴ 『清閨閣集』卷八、倪瓚「寄王叔明」。杜哲森『中国絵画断代史叢書·元代絵画史』、189 頁、人民美術出版社、2000 年 6 月に引用した。

¹²⁵ 『中国名画家全集·王蒙』王克文著、16 頁、河北教育出版社、2002 年 5 月より引用した。

¹²⁶ 『中華詩書画三絶』張晨主編、150 頁、遼寧美術出版社、1998 年 6 月より引用した。

¹²⁷ 『谿山臥遊録』盛大士著、『美術叢書』第二冊、黄賓虹、鄧実編、1338 頁、江蘇古籍出版社、1997 年 12 月より。

¹²⁸ 『南田論畫』恽正叔著、『歴代論画名著』沈子丞編、345 頁、世界書局、2010 年 12 月より。

「天下第一王叔明図」と題した。この画は披麻、解索、卷雲、牛毛といった皴法を併用することによって描かれている。筆墨は融和し、気脈は貫通している。

以下に、明清時代より民国初年にかけて、「書を以て画に入る」を実践した作家について考察しておきたい。

明代は、多くの書家が古典の伝統を継承したが、専ら古典を学ぶ考え方を批判する人もいた。彼らは新鋭の書風を熱心に追求することによって、明代の書の展開を促し、中国書法史に新たな時代を切り開いた。明代の帝王はみな書を好み、古人の書画や墨跡を収蔵しただけでなく、科挙の試験科目に書を課した。馬宗霍は『書林藻鑒』に、「成祖は文芸を好み、天下に詔をして能書家を集めて内制〔詔勅文書を扱う職〕の仕事させ、さらに優秀な人を選んで翰林院で内制の仕事させた。詔勅を書く人には、みな中書舎人の官位が与えられた。中書舎人の中から二十八人を選んで王羲之、王献之の書を学ばせた。大学士の黄淮が彼らを率い、時間が空いた時に指導して最大の能力を発揮させようとした。このように、この時代は帖学が最も盛んな時期であった。(成祖好文喜書、嘗詔求四方善書之士以写外制、又詔簡其尤善者於翰林写内制。凡写内制者、皆授中書舎人。復選舎人二十八人專習羲献書、使黄淮領之、俾有暇益尽所能。故於時帖学最盛。)」¹²⁹と述べている。

また、馬宗霍は「そもそも上に立つ人が好むものは、下の人必ず真似するものだ。明代の皇帝が帖学を重視したため、士大夫らはそれを勉強したのである。帖学は大変流行したので、明代の人はみな行草書を善くした。たとえ有名な人ではなくても、相当な実力があつた。簡牘の美は、唐宋を超えたのである。(夫上有好者、下必甚焉、明之諸帝既並重帖学、宜士大夫之咸究心於此也。帖学大行、故明人類能行草、雖絶不知名者、亦有可觀。簡牘之美、幾越唐宋。)」という。

上に立つ人が好めば、下の人には真似をする。帖学の流行とともに、行草書に関心を向ける人も増えた。明代書法の高峰はこうして作られたのである。また、明代中期、商業経済の発展が文化芸術の展開に刺激を与え、当時の書美の形式、風格、意境、品格に影響を及ぼした。同時期の哲学や文学の分野においても思想解放の思潮が生まれ、「性霊」が唱えられた。書家も復古思想に反して作品に「自我」の意識を入れ込まねばならないと主張するようになった。

書体の中で、作者の感情を一番伝えやすいのは、やはり草書であろう。清代の劉熙載『芸概』文概には、「張旭は歌舞と蛇が闘うのを観て、そこから意

¹²⁹ 『書林藻鑒』馬宗霍著、卷第十一、283頁、台湾商務印書館、1982年5月、第二版より。

と法を汲み取って草書を書いた。その秘密は「無我」にある。すなわち万物と合参して一体になることである。(張長史於歌舞戰鬥、悉取其意與法以為草書、其秘要則在於無我、而以萬物為我也。)」という。書の筆法、墨法、線條が「文人画」の内なる精神を表す方途となり、草書を採り入れることによって、画は自然に感情を寄せるものとなった。明代の画家では、陳淳と徐渭がその代表だろう。

以上から、明代書法史の変遷の一端を知ることができる。そしてこの変遷は、絵画史の進展にも関わっている。書は文人画に影響を与えたのである。

本章では、次に陳淳、徐渭について考察し、あわせて明末清初に、行草や小楷に秀でた八大山人・石濤、清代初期に隸書を基にして特異な表現を追求した金農・鄭板橋、草書『書譜』に依拠した黄慎、清末から民国にかけて画の筆法で書いた虚谷・蒲華・高劍父、篆籀の気で行草を書いた呉昌碩、工筆も写意も特異とした任伯年、碑版金石の文字を基にした齊白石ら十三人の名家一人ひとりを、書作と画作とを照らし合わせながら書画芸術の成果を探求し、考察する

第二節 陳淳

清代の王世貞は、陳淳の「大写意」画に対して大変高い評価を与えた。『弇州山人続稿』には、「祝枝山の書法、陳白陽の画品は書画家の中の飛將軍（迅速で勇ましい戦将を指す）である。彼らは狂怪怒張、縦横に変化して、揮毫する際、観る人はその迫力に圧倒される。（枝山書法、白陽畫品、墨中飛將軍也、當其狂怪怒張、縦横變幻、令觀者辟易。）」¹³⁰と書かれている。

明代の花鳥画の展開は、陳淳によって新しくなされた。彼は、鮮明な個人風格を持った草書で花鳥画を制作し、独特な画風が後世に影響を深く与え、前代よりさらに「狂放（自由奔放）」な表現をした。それによって、「書を以て画に入る」という「大写意花鳥画」が盛んになり、さらに文人画の進展を推進してきた。

一、生涯概略

陳淳（1484-1544）¹³¹、字は道復、復甫、復父、号は白陽山人。蘇州（江蘇蘇州）の人で、詩、文、書、画を善くした。官僚の家に生まれ、裕福な生活を過した。祖父の陳瑤は、古文、詩詞に工みで、南京左副都御史の官に至り、家には書画の名作が沢山所蔵され、王鏊、呉寛、沈周、文徵明らと深い交情があった。父の陳鏞は、詩と書に工みで、生涯役人を務めていないが、陰陽方術に精通したといわれる。陳淳はこのような書の香りが漂う環境で育ったことにより、後の書画の展開にとって堅牢な基盤をなした。

年少の彼は文徵明に学んだことがあり、当時の書画は文徵明からの影響が大きい。張寰の『白陽先生墓誌銘』によると、「〔陳淳は〕祖父と父に可愛がられ、当時の太史である文徵明が有名であったので、陳淳を文徵明の外遊に従わせ、しっかり学問を鍛えさせた所、学業と器が進展し、経学、古文、詞章、書、篆籀、画、詩がすべて絶妙に達し、入室の弟子と呼ばれた。（既為父祖所鍾愛、時太史衡山文公有重望、遣從之遊、涵揉磨琢、器業日進、凡經學、古文、詞章、書法、篆籀、畫、詩咸臻其妙、稱入室弟子。）」とある。

その後、彼は邑庠生（県学の生徒）に選ばれたことにより、当時の名流に重視され名声は段々と広がった。文徵明に教わった期間に、文氏の門生、友人と付き合うことができた。それにより彼の学識や学問に良い影響を与え

¹³⁰ 『弇州山人続稿』卷一三八、王世貞著。「墨中飛將軍、花卉豪一世—陳淳花鳥芸術性格論」單国霖著、『陳淳精品画集』劉正編輯、前言、1頁、天津人民美術出版社、2000年1月を引用した。

¹³¹ 陳淳に関する生卒年には見解が多く、ここでは單国霖が著した「墨中飛將軍、花卉豪一世—陳淳花鳥芸術性格論」を引用することにした。詳細は『陳淳精品画集』劉正編輯、前言、1頁、天津人民美術出版社、2000年1月を参照されたい。

た。また、祖父の陳璠は沈周と交流が深かったことから、沈周は彼に少なからず影響を与えたと考えられる。

三十三歳の時に父が亡くなったことに大変心を痛め、情緒が不安定になり、俗世を離れて玄学を追求するようになる。この間、彼は終日読書に没頭し、書画と詩酒を伴とし、声色に情を寓した。陳淳は遊女を連れ歩く癖があり、文徵明は席を離れて勧告したことがあり、そのため二人の関係は陰悪になった。

父が亡くなった後、仕途に前向きになろうと決意した。正徳十四年(1519)ころに、「貢監」として国子監で修業することになった。四年後、自由奔放な性分と官僚の陰悪な環境とが合わず、官を辞めて郷に帰り、名利に淡泊な、隠士の生活を送ることになる。詩を作って自分の志を表明し、「自然の山林は私の日常生活の寄託であり、富貴と功名は私が欲しいものではない。ただ竹杖と芒鞋だけは、至る処に随ってくれる。(平生自有山林寄、富貴功名非我事、竹杖與芒鞋、隨吾處處理。)」¹³²という詩を書いた。これにより、彼は書画によって自分の感情と思想を表わすようになった。

晩年の陳淳は貧しい生活を過したが、生活上の困難に負けずに大量の書画作品を作り出し、自分の風格を立てて江南に名を馳せたのである。

二、書法芸術

陳淳の書作では、特に行書と草書が得意である。特に晩年の作は、磊落豪放な風格が現れ、楷書の小字も工整になり、偶に篆、隸書を作っている。

(一) 書学の淵源

陳淳の書学の淵源は、主に家蔵の名帖を臨写したことと、文徵明と祝允明に学んだことにある。彼は文徵明の入室弟子であるため、書と画はともに文徵明に強い影響を受けた。中年になって、文氏の影響から離れ、段々と自分らしい風格を作り出した。錢允治は『陳白陽集』の序文に、「少年の時は文徵明に学んだが、文徵明に一々従ってはいない。自由奔放、天真爛漫な個性が、筆紙墨に現われており、天才でなければこのような表現はできないだろう。(少年時雖然學自於衡翁、然而他不跟著文徵明一步一步地走、他的個性豪放不拘、天真爛漫、處處都洋溢在筆墨紙絹中、這不是天才、是不可能作得到的。)」と述べている。

王世貞は『芸苑卮言』に、「陳淳の楷書は最初文徵明に学び、その風韻を取ろうして、側媚を会得した。行書は楊凝式、林藻をもとにして、老成し縦横無尽の筆意を味わうことができる。(道復正書初從文氏、欲取風韻、遂成側

¹³² 『陳白陽集』「菩薩蠻」の二より。「墨中飛將軍、花卉豪一世—陳淳花鳥芸術性格論」單国霖著から引用。

媚。行書出楊凝式、林藻、老筆縱橫可賞。)」と述べている。

王世懋は陳淳の作『武林帖』¹³³に、「陳道復は年少の頃から逸気を持ち、真、行、草書を作って大変清雅である。晩年には特に李懷琳、楊凝式の書を気に入り、豪気縦横の筆意が妨げられずに現れている。書家は特にその体骨を重んじている。(陳道復少有逸氣、作真行小書極清雅。晩年好李懷琳、楊凝式書、率意縱筆、不妨豪舉、而臨池家尤重其體骨。)」と述べている。

1.家伝

陳淳の祖父である陳瑤は鑑賞に精通し、沢山の古代名人の書画を収蔵し、陳淳の父も書画を愛好して鑑賞に精しい人物であった。当時、家の中に林藻、楊凝式、米芾、趙孟頫、朱澤民らの法帖が収蔵されていたため、陳淳は若い頃から書法の薫陶を受けた¹³⁴。晩年の彼の行草書は、楊凝式の『神仙起居法』と米元章の『臨争坐位帖』の影響を受け、真率で浪漫的な情調が溢れている。

2、文徵明による啓蒙

陳淳の書法は文徵明によって啓蒙された。特に行、草書の作品が多く、楷書はその次で、偶に篆書を作るが、隸書は滅多に書いていない。彼は文氏から篆書を学ぶのみならず、金石や碑碣にも大変な関心を持って熱心に勉強した。傅汝霖は当時の陳淳を、「遠い昔から明代にかけての、鼎彝金石であろうと、殘碑斷碣であろうと、余った墨で紙切れに書かれたものでであろうと、鑑賞家に愛好されたものであれば、何でも目にしたいと願った。(自遼古以迄昭代、不論鼎彝金石、殘碑斷碣、即剩墨餘瀋、寸緘片楮、為好事家所賞鑒者、愿寓目焉。)」¹³⁵と述べた。

陳淳の真、行書の小字は、文氏から受けた影響が深い。晋唐の書をもとにして清雅の書風を表わすが、中年以後このような風格の作品は少なくなる。また陳淳は文徵明の狂草を学んだことがある。文氏の家で懷素の『清浄経』を拝見し、文氏が懷素の筆意で賈誼の『弔屈原賦』を書いて模範を示した。このような経験があるからこそ、陳淳は良い基盤を得ることができ、その後の書法の展開に大いに役立ったのではないかと考えられる。

¹³³ 『王奉長集・跋陳淳武林帖』、王世懋。北京故宫博物院に収蔵されている。

¹³⁴ 陳淳の家の中に名画が沢山収蔵されていた。法帖には『林藻深慰帖』、『楊凝式神仙起居法』、米芾『大姚村図』、『米元章臨争坐位帖』、米友仁『雲山図』、『寓大姚村所書三詩』、張即之『杜歌卷』、『趙孟頫文賦』、『趙孟頫朱子感應興詩卷』、『趙孟頫道德經』、『朱澤民手札』などがあり、あとは沈周の画作が何点ある。(陳淳書法研究) 朱愛娣著、『書法研究』、総第一一四期、93頁、上海書画出版社、2003年7月を参照。

¹³⁵ 「陳白陽先生集敘」朱愛娣著、「陳淳書法研究」、『書法研究』総第一一四期、95頁、上海書画出版社、2003年7月。

3、祝允明の書風の影響

祝允明は自分の草書を自慢した。特に作品には多様な変化が富み、風骨浪漫、天真縦逸と感じられる。祝允明と陳淳の祖父は親友であり、文徵明との付き合いもある。陳淳は祝允明と頻繁に来往しており、祝氏の書法を重んじ、特に彼の草書は祝氏からの影響が大きいと見られる。彼は祝允明の『書述』を見て、「私は諸家の書法作品を見たため、必死に書の学問を研究する古人が沢山いることを知っている。私は愚か者で、自身の先生である文衡山先生に師事して、時おり筆意を語って祝枝山の書には及ばないと称賛した。同輩の中で彼の十に一を得ることを望むことなどできようか。(余嘗觀諸家書法、知古人用心於字學者亦多矣。余雖不敏受教於吾師衡山先生之門、間語筆意輒稱枝山書為不可及、則吾輩其何能望其什一也。)」¹³⁶と語っている。

祝允明は陳淳の『草書唐宋詞』（無錫博物館蔵）長巻に、「三十年前、偶然に韋齋太史のために宋词を書いた。今晚、白陽がこれを出して私に見せ、そして草書で書き直してほしいという。彼の意思に従い、その作品の残った部分に李調を書いて補った。(三十年前偶為韋齋太史書宋词、今夕白陽拈出相示、且欲更草書、遂從之。紙剩補以李調。)」という跋文を書いた。「草書で書き直してほしい」という言葉から見れば、陳淳は祝氏の草書を大変重んじていたことが分かる。そして、「遂に之に従う」という言葉から、祝氏に陳淳を可愛がる気持ちがあったことは明らかである。

(二) 書風の変遷と成果

陳淳の書は、早期に真、行が多く、特に文徵明からの影響が深いため、作品は端正で整齐である。三十一歳（1514）の作『湖石花卉』（図 2-1-1）の中の右に小楷で書いた款文と、左に行書で書いた詩は、ともに用筆が均等で書かれており、このような風格は以後見られなくなると考える。

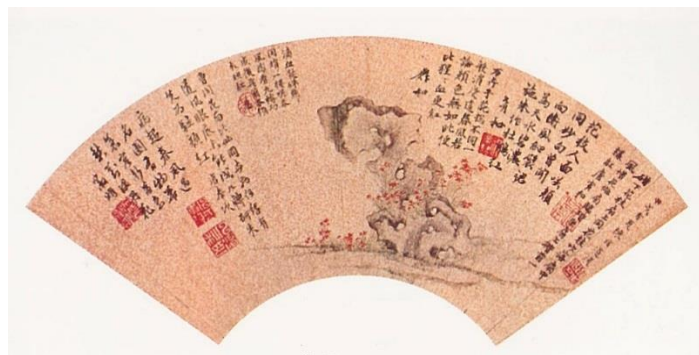


図 2-1-1 『湖石花卉』， 陳淳 ， 扇面， 泥金紙本設色， 15.3*42.3cm， 台北故宮博物院蔵。

¹³⁶ 朱愛娣「陳淳書法研究」、『書法研究』、総第一一四期、97 頁、上海書画出版社、2003 年 7 月。

陳淳は父が亡くなった後、彼の性情が一変し、老荘玄学に夢中になり、礼儀に拘らず、楷書より行書の作品が多くなった。書風、画風を変えたもう一つの原因は、三十六歳から四十歳まで、北京「国子監」で修業する間に、政治上の険悪さに出遭ったことによる。その政治的険悪さを厭い、故郷に帰ることにしたのである。帰郷して「五湖田舎」に移住し、農村の生活を過した。彼の人生の目標は書画になり、詩文や酒色も生命の一部となり、人生になった。彼は《墅庭秋意圖》に「...筆研は常の事、其れ廢すべけんや（筆と硯（書画）は日常の出来事であり、やめられようか。）」と書いている。この間、陳淳は書画を大量に制作して、作品の水準も上がった。文嘉は、陳淳が亡くなった二十年後、すなわち陳淳が五十三歳に自分で跋した『陳白陽樂志図並書仲長統論卷』に、「道復がこの論を書いた時は五十三歳であった。彼は自分の意思に従って筆を運ばせ、筆墨に拘らずに天衣無縫で、張旭、懷素の風趣がある。これは確かに私達には到達できないものである。あれから二十年余り経ち、再びこの卷を開いてみると、当時彼が酒を飲んで筆を運ぶ場面を思い出すことができる。彼の運筆は大変迅速で、まるで風雨が急に降ってくるようであり、点画は散乱し、字形は自在で、あの時の様子がくっきりと目の前に浮かぶ。（道復書此論時、年五十三歳。絶去筆墨蹊徑而頽然天放、有旭

素之風、信非余子可及。今去之二十餘年時、一披展猶可想像其酒酣落筆、如風雨驟至而點畫狼籍、姿態橫生、亦亦在眉睫間也。）」¹³⁷と讃えている。

晩年に陳淳が書いた行草書の作品から見ると、彼の自由自在な個性が感じられ、そして文字の姿勢は多変で、行間に独特な韻律の美が在り、率意の用筆によって神彩が生み出されている。五十八歳（1541）に書いた行書『紀遊詩』（図2-1-2）を通して、その筆勢が生動し、結体が疏朗であることが分かる。迅速な運筆によって飛白が出現する。この飛白によって、陳淳の当時の心情を覗くことができる。莫是龍は『李青蓮宮詞』¹³⁸という行書作品を、「筆力は縦横無尽、天真爛漫で、まるで駿馬は坂を下り、鸞が空に舞い上がるかのようである。米家父子と比べてみると、誰が先で誰が後か分からなくなる。（筆力縦横、天真爛漫、如駿馬下坂、翔鸞舞空、較之米家父子、不知誰為後先矣。）」と論じている。

¹³⁷ 『中国書画全書』、第8冊、1010頁、上海書画出版社、1994年10月。

¹³⁸ 『佩文齋書画譜』王原祁等撰輯。第五冊、「書跋画跋」卷十八、2307頁、北京中国書店、1984年9月。

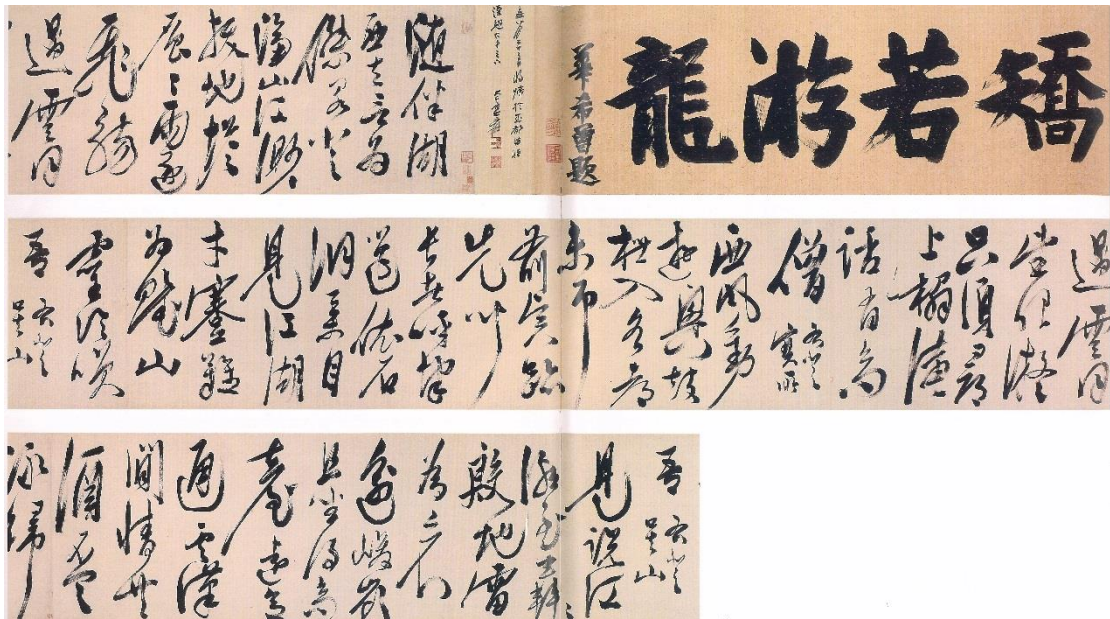


図 2-1-2 『紀遊詩』， 陳淳 ， 卷， 紙本墨筆， 34.2*125.8cm， 石頭書屋藏。

草書を書く時は、主に中鋒の筆法を用い、兼ねて側鋒を使うので、字形は多様に変化し、点画は力強く感じられる。五十六歳（1539）に書いた『洛陽春色』（図 2-1-3）のように、筆力は凝重、結体は古拙、点画の位置と全体の構造は上手く調整され、率意天真の気が紙面上に溢れ、格高韻古の風趣が行間に流れている。文嘉は、「白陽の筆法は高古なので、恐らく私の父親も彼に譲るにちがいない。（白陽筆法高古、恐老父亦當讓之。）」¹³⁹と讃えた。他にも『洛陽春色』に類似する作品があり、制作年代は違うが、題跋や詩文の内容は同じである。ところが、草書の用筆と風韻が若干異なるので、ここに並べて比較を行ってみたい。一つめは、五十二歳（1535）に描いた『花卉図巻』（図 2-1-4）であり、二つめは、五十四歳（1537）に描いた『花卉草書合璧巻』（図 2-1-5）であり、三つめは、五十五歳（1538）に描いた『写生巻』（図 2-1-6）である。

¹³⁹ 「文徵明的『出藍』高足陳淳」向彬著。『中国書法』、総第 122 期、29 頁、中国書法雜誌社、2003 年 6 月。

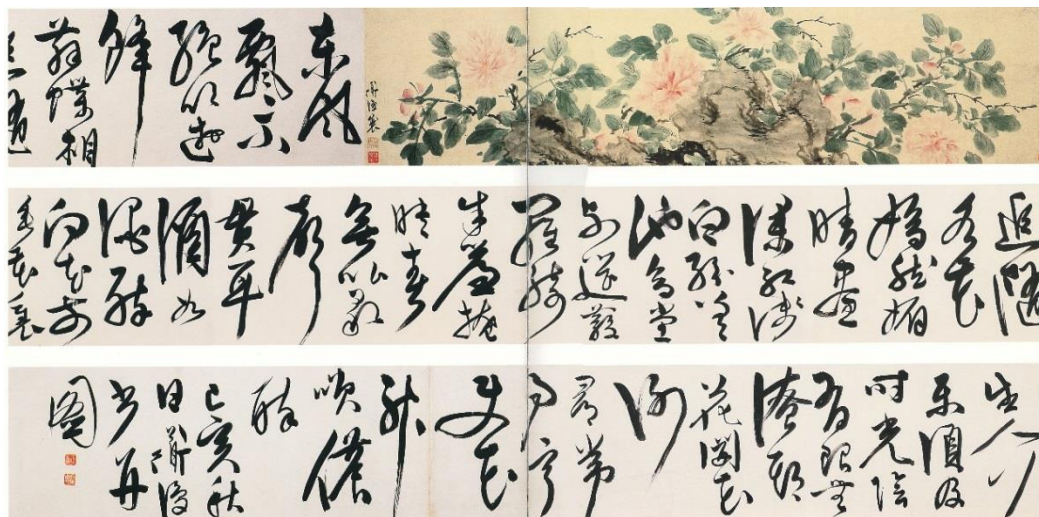


图 2-1-3 『洛陽春色』， 陳淳， 卷， 紙本設色， 本幅 26.5*111.2cm、跋文 26.5*400， 南京博物院藏。1539 年。



图 2-1-4 『花卉圖卷』， 陳淳， 卷， 紙本設色， 26*166cm， 天津歷史博物館藏， 1535 年。

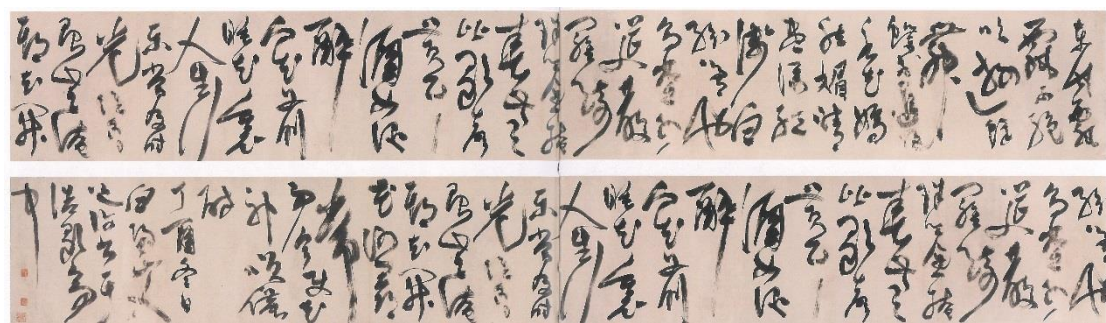


图 2-1-5 『花卉草書合璧卷』(局部)， 陳淳， 卷， 紙本墨筆， 35*698cm， 藏處失記。

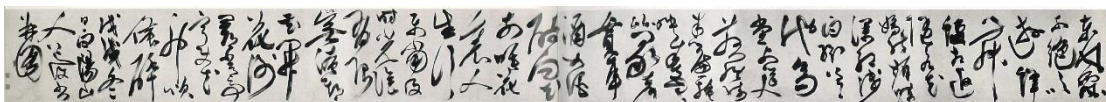


图 2-1-5 『寫生卷』， 陳淳， 卷， 紙本墨筆， 681.6*34.9cm， 台北故宮博物院。1538 年。

三、絵画芸術

陳淳の絵画は主に山水と花鳥が中心であり、特に「大写意」花卉画は後世に大変な影響を与えたといわれる。彼は晩年に狂草の用筆によって花卉を描き、水墨の花鳥写意画の新しい風格をうち立て、後の大写意の花鳥画の流行を引き起こした。これが彼の絵画芸術おける最も際立った成果である。

(一) 絵画の変遷

陳淳は先ず家蔵の名画を学び、そして元人の花鳥画をもとにして墨花墨禽の小写意の画法を学んだ触れた。その一方、山水画は米芾、黄公望、王蒙らの作品から啓発を受けた。徐沁の『明画録』に、「陳道復は生まれつきの才能が自然に現れ、筆を下すと絶妙な技法が表現される。彼は米南宮、王叔明、黄子久の山水画を学んだが、彼らの画風をそっくり真似するわけではなく、自然に蕭散閑逸の風趣が眼前に立ち上る。(陳道復天才秀發、下筆超異、山水師米南宮、王叔明、黄子久、不為效顰學步、而蕭散閑逸之趣宛然在目。)」¹⁴⁰と書かれている。

彼は若い頃から文徵明に画を学び、特に花鳥画は大いに影響を受けた。この時の画風は、工整細秀で、没骨と鈎勒賦彩という技法を同時に使い、款記も端正な小楷で書いた。その後、自らの風格を立て、文徵明と異なる画法と意趣を作り出した。特に晩年に、狂草で花卉を描いて、水墨花鳥の写意画において新しい風格を開いたと言われる。この風格によって、大写意の花鳥画が流行するようになり、これが彼の絵画芸術における最も重要な成果だと考えられる。文徵明は陳淳の『花卉詩翰図』¹⁴¹に「出藍の誉れ」と讃えている。彼は、「道復は私の門下で学び、遂に「出藍の誉れ」という評判を得た。彼の描いた四時花卉の作は、どれも生き生きとしている。シンプルな点染画法だが、意趣が十分に溢れ、良い出来栄である。(道復遊余門、遂擅出藍之譽。觀其所作四時花卉、種種皆有生意。所謂略約點染、而意態自足、誠可愛也。)」と述べている。

彼は四十歳の頃、沈周の写意画法を追求して、画風が粗放になった。『式古堂書画匯考』には、彼が沈周に画を学んだ記載がある。陳淳四十二歳

(1525)の作『老圃秋容図』に、「嘉靖乙酉春仲の望後に、恆齋がこの紙に画を描いてもらいたいという。むかし、沈石田先生が『老圃秋容図』を描いたことに話が及び、思うに石田のような作品を描いて欲しいのだろう。(嘉靖乙酉春仲望後、恆齋以此紙索圖、談及石田先生嘗作老圃秋容、蓋欲於彷彿

¹⁴⁰ 「墨中飛將軍、花卉豪一世—陳淳花鳥芸術性格論」單国霖著。『陳淳精品画集』劉正編、前言、天津人民美術出版社、2000年1月。

¹⁴¹ 『花卉詩翰図』卷、紙本設色、1544年作、無錫市博物館に収蔵されている。《中国古代書画図目》六、蘇6-022。

也。)」¹⁴²と題している。

彼は沈周から大変影響を受けており、晩年まで沈周を尊敬する心が作品の題跋に感じられる。例えば、五十九歳（1542）に描いた『花卉図』巻¹⁴³に、「昔、私は沈石田先生が描いた『水墨花鳥』画冊を見たことがあり、用意せず描いて精妙さは入神の傑作である。冊後に「私には彩色画以外の作品を求めてくれ。」と書きつけたが、これは自身の水墨画の心得を言っただけである。今この言葉は正しいのだろうかと思う。紙に絵の具を塗りつけて無為に年月を過ごしただけだから、画を見る人は責めないで欲しい。（昔嘗見沈石田先生所作水墨花鳥一冊、似不經意而精妙入神、冊後自題曰、『人當以丹青之外求我可也』、蓋自有得而云然耳。今吾為此豈謂是歟。不過糊亂塗抹、消磨歲月而已、觀者幸勿多誚。）」と書かれている。

この題跋から、沈周の「水墨写生」に深く影響を受けて、自由自在に、遊戯的な考えで画を描いたことが分かる。彼は沈周の筆墨の技法と絵画の理念を学ぶだけでなく、款記の内容さえも習っている。彼が六十歳に描いた『商尊白蓮図』¹⁴⁴には、「臨江仙」の草書を書き、「石田先生は『瓶蓮図』を描いたことがあり、図上に詞があり、詞牌は「臨江仙」である。今日、後輩の私は、彼の真似をして、右のように追記した。（石田先生嘗作瓶蓮圖上有此詞、詞調臨江仙、今日小子效顰、並追和如右。）」と書いている。

右下の款記には、「癸卯の夏六月晦、五湖田舎に作る、時既に酔いて其の草々なるを知らざるなり。」と書かれている。陳淳が亡くなった年に描いた作品の款記から見ると、さらに沈周を重んじたことが明らかである。六十一歳（1544）に描いた『花卉図巻』¹⁴⁵には、「写生は自然と同等に描けてはじめて会得したと言える。この意趣は石田先生の作品にしか見られない。私は後に生まれたので、先生のお傍で筆硯のお世話をすることができず残念だ。いつも先生を仰慕して、先生のような作品が万に一も描けないことが恨めしい。（寫生能與造化侔、始為有得、此意惟石田先生見之、惜余生後、不得親侍筆研、每興企慕、恨不得彷彿萬一。）」と書かれている。

五十歳以後は、水墨の写意花卉を主に描き、あわせて設色の没骨や、鈎花の点葉といった画法を用い、そして大草の筆法を注入して、ついに縦放簡逸の画風を作り上げた。彼は『漫興花卉』冊¹⁴⁶に、写生に対する考え方と「遊

¹⁴² 『式古堂書画匯考』卞永譽著。画卷の二十九、505頁、上海鑑古書社、1921年。

¹⁴³ 陳淳『花卉図』巻、紙本墨色、453.3*25.9センチ、1542年に作り、臺北故宮博物院に収蔵されている。

¹⁴⁴ 陳淳『商尊白蓮圖』掛け軸、紙本墨色、129.7*62.7センチ、1540年に作り、上海博物院に収蔵されている。

¹⁴⁵ 「墨中飛將軍、花卉豪一世—陳淳花鳥芸術性格論」單国霖著。『陳淳精品画集』劉正編。4頁、天津人民美術出版社、2000年1月。

¹⁴⁶ 陳淳『漫興花卉』冊、十開、紙本墨色、23.5*26センチ、臺北故宮博物院に収蔵されている。

「戯水墨」の絵画観点を記述し、「古人の写生は馬遠、徐熙から、みな精緻な手法で色をつけ、紅、白、青、緑によって必ずそっくり似るようにし、原物の形をその物のように描く。細い毛も忠実に表現できれば、本当の写生の方法を得たといえる。若い頃はこれを目指したが、自然界のあらゆる生物はみな異なり、しかも同類の生物であっても天賦の資質が異なり、形体も同じではない。もし年をとった私が意気込んで、古人の意趣に従ったら、外形の酷似を求め、「虎を画いて犬に類する」笑いものになろう。だから、近年の私の画はみな「遊戯の水墨」で、二度と色合いで表現しはしない。時折作っても、他人に強いられては、本意ではない。画を見る人は、私がおのずから古人の法度に則りながらも自堕落さを捨て、自分の意思を減らさずに任意に描くことを許されたい。なんと幸せなことよ、なんと幸せなことよ。(古人寫生自馬遠、徐熙而下、皆用精緻設色、紅白青綠必求肖似、物物之形。無纖毫遺者、蓋真得其法矣。余少年亦有心於此、既而想、造化生物萬有不同、而同類者又秉賦不齊、而形體亦異。若徒以

老懶精力從古人之意、以貌似之、鮮不自遺類狗之誚矣。故數年來所作、皆遊戯水墨、不復以設色為事。間有作者、從人強、非余意也。觀者自律之古人而棄其潦倒、而塗抹之罪當自恕在未滅、何幸、何幸。)」と自題した。

(二) 書を以て画に入る

文人画が興隆して後、「形似を求めず」と「水墨を尚ぶ」は文人の制作理念になり、また「意筆草々」が文人にとって自分の情感を最も表わしやすい手段になり、「写意画」によって情感を抒発する表現方法になった。陳淳は狂放（自由奔放）な個性を持ち、作画は世の成法に拘らない。晩年に描いた「遊戯水墨」は、彼の精神生活の寄託である。六十歳作『花觚牡丹図軸』（図 2-1-7）には、「私は若い頃から写生が好きで、常に色彩を求めて精緻な画面を仕上げるができるが、古人の精髓を得られず、ただ筆や墨の練習だけで画の面白さを感じ取ることが出来なかった。近年、私の体力は日々衰え、若い頃のような、旺盛な精力で物事を上手くこなせなくなってしまった。最近、時間ができれば、画を描くが、水墨だけで草々に仕上げる。昔、石田先生は、『画を見る人は、私彩色画の外にあるものを求めるべきだ』といった。確か



図 2-1-7 『花觚牡丹圖軸』，陳淳，軸，紙本墨筆，135.6*48cm，廣州博物館藏，1543年。

にその通りである。私もその考え方に近い。もし法度で私を拘束したら、多くの社中の人に恨まれるかもしれない。だが、私の個性はいい加減だが、石田翁を仰いでいるので、彼の言葉を称えて自分の解釈にしており、私よりも石田先生を軽視してはいけない。(余自幼好寫生、往往求為設色之致、但恨不得古人三昧、徒煩筆研、殊索興趣。近年來老態日增、不復能事、少年馳騁、每閑邊輒作此藝、然已草草水墨。昔石田先生嘗云『觀者當求我於丹青之外。』誠爾、余亦庶幾。若以法度律我、我得罪於社中多矣。余迂妄、蓋素企慕石翁者、故敢稱其語以自解釋、不敢求社中視我小視石田也。)」と述べられている。実は彼が年を取ったから、精緻で工整な作品が描けないのではない。恐らく制作観念が変わって、法度に拘束されない筆意が生み出せ、この筆意で個性を思うままに表わせたであろう。この筆意は彼の行草書に鮮明に表現されており、彼の絵画にもそれが感じられる。



図 2-1-8 『墨花釣艇圖卷』 陳淳，卷，紙本墨筆，26.2*566cm，北京故宮博物院藏，1534年。

徐渭は陳淳のことを、「陳道復の花弁は一世に豪たり、草書飛動して之に似る。」¹⁴⁷と褒めている。陳淳の晩年の多くの写意花卉作品には、草書の筆法が感じられる。五十一歳（1534）の『墨花釣艇図』巻（図 2-1-8）には、梅、竹、蘭、秋葵、水仙、山茶、荊榛と山雀、松枝、寒溪と釣舟など十の構図があり、巻後に行草で五言絶句詩一首を書いている。巻中に画と詩を描き書く

¹⁴⁷ 『徐渭集』徐渭著。第三冊、977頁、北京中華書局、1999年2月北京第2刷。

形式は、

先人の作品には滅多に見られないものである。この形式は、作者が画意を表わすうえで有効で、詩、書、画の三者が合参するのは、文人の多面の修養の表出である。画中に沢山の植物があり、それぞれが多様な姿勢を保ち、全体的に生き生きとして情趣に富んでいる。双鉤、没骨、勾勒没骨という画法が入り混じり、筆墨も多彩である。彼は竹葉、菊花、茶花、葵花の葉と枝を八分体の撇捺で描き、草書の用筆で梅の枝幹を描き、全体の墨色は濃淡に富み、簡潔な用筆で真意を表わしている。

特に画の後半に枯木、釣り船という冬の景色を描いた。彼は、「私は城南に泊まってもう数日経ち、雪のなかで遊戯の心情で何種類かの墨花を描いた。ふと湖景の興味がわいたので、釣り船を添えて画面をつないだが、あらゆるものが幻の光景である。

(余留城南凡數日、雪中戲作墨花數種、忽有湖上之興、乃以釣艇續之、須知同歸於幻耳。)」と題した。このことから、陳淳の自由奔放な個性が、世間の法度に拘束されていないことが分かる。画面の巧拙を問わず、ただ水墨で遊戯し、画を通じて自分の心境を表わすのである。

陳淳は長い巻物に多く描いており、詩、書、画の三者をよく一体化して表現した。『墨花釣艇図』巻には題詩と跋文があり、他にも掛け軸の画面に詩詞を書き添えており、それらは書の用筆と画の用筆が互いに調和している。五十八歳（1541）に描いた『茉莉』¹⁴⁸、六十歳（1543）に描いた『崑壁図』、六十一歳（1544）に描いた『牡丹』(図 2-1-9)などの作品がそうである。

陳淳の写意花卉はよく冊頁という形式で表現されている。上海博物館に収蔵される水墨写意作品『墨花図』は、全十八枚からなるものである。一頁目には文彭の隸書「写生」二字がある。この作品は陳淳が亡くなった年（1544）の春に描かれたものである。玉蘭、梔子、桑蚕、萱花、芙蓉、百合、荷花、荔枝、海棠、稻蟹、菊花、柿子、芥菜、山茶、石榴、茉莉、梅花といった数



図 2-1-9 『牡丹圖』，陳淳，軸，紙本設色，122*33.3cm，台北故宮博物院藏，1544年。

¹⁴⁸ 陳淳『茉莉』、掛け軸、紙本墨色、58.4*30.5センチ、1541年に作り、臺北故宮博物院に収蔵されている。

種類の花を、双鉤、沒骨、鉤勒沒骨の画法を駆使して描き、花びら、葉脈、稻殻、水草、枝幹は、提按、転折、緩急などの書の用筆を加え、全体として草書のリズムが流れていると感じられる。この作品は、晩年の代表作と言っても過言ではない。

別の作品『蘭竹石図』（図 2-1-11）は広東省博物館に収蔵されている。この作品には、蘭、竹、石などが描かれており、画作と款記の風格から推測してみると、晩年の作と考えられる。渴筆飛白で奇石を描き、行草で竹と蘭を描いている。竹葉の画法や提按の変化は大きくないが、葉末の部分は、滑らかな連筆で描かれており、行草の用筆に見える。作品の左上に二行の草書があり、五言絶句一首を書いている。草書の点画の軽重、用筆の提按、転折、字体の欹正、偃仰と、蘭、竹、石の画の筆法は一致し、両者が融合していると感じられる。

四、陳淳の影響

呉門の諸家が後世に与えた影響で、沈周と文徵明を継ぐのは陳淳である。陳淳の影響は、主として写意花鳥画と書法にあると考える。

陳淳の書法は、草書の成果が最高である。自由奔放な個性は、彼の大草書に鮮明に現れている。彼は祝允明の書を基礎にし、さらに自分の個性を加えて斬新な書風を作り出した。陳淳の自分の感情を思うままに表わした大草書が、徐渭に影響を与えて草書の高潮を巻き起こし、明末清初の書法の展開に一定の影響を与えたと考えられる。

陳淳は、自由奔放な個性から自然の物事を深く感じ取り、深い芸術修養と英俊な才気によって、花鳥画における先人の枠を飛び出して、写意の新しい画風を創造した。梅、蘭、竹、菊、松、柏など君子を象徴する花卉の狭い表現題材を拡げ、四季の野に咲く草花から、農家の野菜、果物、家畜、魚蟹まで画題として取り込んだ。つまり、彼にとって身の周りの物事は全て取材の対象にしたのである。



図 2-1-11 『蘭竹石圖』， 陳淳， 軸， 紙本墨筆， 102.6*34cm， 廣東省博物館藏， 未記年。

彼は一介の平民として農村の生活を楽しんだ。嘉靖戊戌（1538）の秋には、気分に乗って『雑花図巻』を描き、「私は農家の歡樂の光景を喜び、子供と召使い、家禽と家畜がそれぞれ生きる場所を得ており、郊外の生活が本当に楽しいと思う。私の心境を表わすのに、筆墨でなかったら一体何だろうか。紙を広げて数種の墨花を描いて、野趣を記す。（喜農家有登場之慶、童僕雞狗各得其所、真郊居一樂也、暢我心曲、舍筆硯又奚以哉。遂展素紙、作墨花數種、以志野興。）」¹⁴⁹と題した。

彼は写生を重んじて遊戯水墨の描き方を提唱した。このような自分の個性と感情を表わして筆墨の趣きを追求する考え方が、大写意画の醍醐味に達することができるという理念は、彼の作品の題文にもよく現れており、小写意画から大写意画に至る展開にも影響を与えた。清代の奚岡は、陳淳が五十八歳（1541）に描いた『折枝花卉図巻』に、「自分の心情を筆墨紙絹に托し、漂う風の香り、揺れる露影、茂る枝と疎らな花びらは、思うままに点染で描き、精妙ではない作はない。真に白石翁以後はこの人しかいない。（托興毫素、風香露影、繁枝疏朵、肆意点染、無不精妙、真白石翁後一人而已。）」¹⁵⁰と讃えている。

彼は長巻の形式で画を描き、特に写意画には花卉、疏果という題材が多く、画と詩を上手く配合した。画中には、草書の筆法がよく見られ、行草書で長い跋文を書き、詩、書、画を三位一体に融合し、画面に全体の統一感が溢れている。詩、書、画三位一体の表現の形式は、文人の多様な修養が示されるのみならず、新しい表現手法として生み出されたと言える。



¹⁴⁹ 『湘管齋寓賞編六卷』鄭焯著。（『美術叢書』黄賓虹、鄧実編、第三冊、2775頁。江蘇古籍出版社、1997年12月。）

¹⁵⁰ 「墨中飛將軍、花卉豪一世—陳淳花鳥芸術性格論」單国霖著。（『陳淳精品画集』劉正編。6頁、天津人民美術出版社、2000年1月。）



图 2-1-9 『墨花圖』， 陳淳 ， 冊， 紙本墨筆， 28*37.9cm， 上海故宮博物館藏， 1544 年。

第三節 徐渭

徐渭は、性格が耿介にして倔強で、豊かな才能を持ちながら一生不遇であった。しかし文芸ジャンルにおいては、極めて高い成果を治めた。雑劇『四声猿』は、湯頭祖、王驥徳ら曲学家の賞賛を得ており、詩文は自分の性情を表わし、筆意が靈動している。袁宏道は「徐文長伝」¹⁵¹に、「彼の心中には勃然として磨滅できない気志があり、英雄が重用されて進むべき道を得られない、どうにも身を立てる場所のない哀しさが流れている。したがって、彼が作った詩には、人間の憤りや怒り、喜びや笑い、水が狭間に流れ込むような音、種が土から発芽するさま、寡婦が夜に哀しく泣く声、旅人が寒朝に起きて再び旅立つさまがある。(其胸中又有勃然不可磨滅之氣、英雄失路、托足無門之悲。故其為詩、如嗔如笑、如水鳴峽、如種出土、如寡婦之夜哭、羈人之寒起。)」と書いている。彼が自己の感情や意思をそのまま書画作品に表現した成果は、後代にまで深く大きな影響を与えている。

一、生涯概略

徐渭（1521-1593）は、字は初め文清、後に文長に改めた。号は天池山人、青藤道士、署田水月などあり、別号が甚だ多い。浙江山陰（今の紹興）の人。詩、文、書、画を善くし、戯曲作家としても有名である。彼は、「吾書第一、詩二、文三、画四。」と述べている。絵画史では、「青藤白陽（徐渭・陳淳）」と併称される。性格は倔強で、科挙に受からず役人になることができなかったため、やむなく家塾を営んだが、生活は貧窮した。彼の一生について、「一に坎坷に生き、二に兄早く亡くなり、三次の結婚、四処の幫閒、五車の学富み、六親皆な散じ、七年の冤獄、八たび試に售からず、九番の自殺、十たび磋嘆に堪えたり。」という『十字歌』¹⁵²によってが概括される。著作に『四聲猿』『徐文長三集』『徐文長逸稿』『徐文長逸草』ながある。

徐渭は官僚の家庭に生まれたが、生後百日目に父の徐鏞が病死し、後妻の苗氏が義母となって徐渭を育てた。彼は幼少より聡明で、六歳から小学に入り読書し、すでに数百字の文章を暗記できた。八歳には八股文を作ることができた。二十歳のとき童試に合格し秀才となったが、郷試に落第した。その後四十一歳まで、二十年間に八度、郷試の及第に至らず、功名の途を諦めた。二十一歳に潘氏に婿入りし、学問に夢中になり、試験勉強の余暇は、詩と書を学んだ。彼は当時の様子のみずから「博大総合の態度で学問し、経史の諸家の經典を研究した。瑣末よりさらに細かいところまで徹底的に解明しようとし、いつも寝食を忘れ、読む本が座の周りに沢山積み重なった。(務博綜、取經史諸家、雖瑣

¹⁵¹ 袁宏道著「徐文長伝」、『徐渭集』第四冊、付録、1343頁、北京中華書局、1999年2月、北京第2刷所収。

¹⁵² 王長安著『徐渭三辨』、33頁、北京中国戯劇出版社、1995年。

至稗小、妄意窮極、每一思廢寢食、覽則圖譜滿席間。）」¹⁵³と書いている。そのほか、古琴、作曲、兵法なども学び、この時期は彼にとって一番幸福の時期であり、多様な才能の基礎を築いた。

しかし、二十五歳以後、徐渭の家庭は様々な困難に遭遇する。まず兄の徐淮が急死し、続いて裁判に負けて家を売り、二十六歳には新妻が亡くなるという不幸が重なり、二十八歳には潘家を離れて、塾の先生で生計を立てるようになり、生活はかなり困窮した。三十六歳までに、四度郷試に臨んだが及第しなかった。この間、陳鶴、謝時臣、劉世儒、季本ら当時の名人と知り合い、よく一緒に彼らの詩社で詩の応酬や書画の交流をした。その中で陳鶴は、徐渭への影響、とくに絵画に与えた影響が大きい。

陳鶴（?-1560）は、字は野鳴、号は九皋、別号は海樵山人、山陰（今の浙江紹興）の人。絵画を得意とし、戯曲を愛好し、当時の紹興では有名であった。徐渭は彼の花卉作品を賞賛し、「書陳山人九皋氏三卉後」跋文¹⁵⁴に、「陶器は焼成する過程で思わぬ変化が出、奇品ができる。もっと同じ表現を真似しようと思って、いくら薪を尽くし焼成しても、二度とはできない。私は山人の花卉作品をたくさん見ており、かつて生きている時に私にくれた作品が何十枚かあるが、この三枚の美しさには及ばない。作品は雲気が湧きあがり、雨水がきらきらと輝き、露珠が垂れ落ちるかのようで、これはきっと陶器の焼成過程で生まれる、思わぬ変化であろうか。（陶者間有變、則為奇品、更欲效之、則盡薪竭鈞、而不可復、予見山人卉多矣、曩在日遺予者、不下十數紙、皆不及此三品之佳。滃然而雲、瑩然而雨、泫泫然而露也、殆所謂陶之變耶。）」と書いている。

徐渭は三十七歳の頃、兵部右侍郎兼僉都御史（浙閩総督）の胡宗憲の幕客となり、当時の軍事、政治、経済などに建言し、東南海沿岸の戦役にも参加したが、後に胡宗憲が嚴嵩の同党として弾劾され投獄されると、徐渭はこれにより職を辞めて閑居した。徐渭自身は罪に問われなかったとはいえ、有力な後ろ盾を失い生活は困窮した。嘉靖四十四年（1562）、胡宗憲が嚴嵩の子の嚴世蕃の「倭寇」案によって再逮捕されたため、徐渭は連座を恐れ、精神が極度に緊張し、「佯狂」から変じて本当に「瘋癲」状態になった。ついには精神異常から継妻の張氏を誤って殺害し、七年間の獄中生活を送ることになる。釈放された時はすでに五十三歳で、この年から彼は本当に、歴史的に意義のある文学、書画の芸術活動に取り組みはじめ、大量の代表作品を作り出したのである。

徐渭は釈放後の十年間に各地を遊歴し、詩文書画によって友人と往来した。六十二歳（1582）の時に故郷の山陰に帰って定住し、書画を売って私塾で教える生活を過した。この頃の彼は、内心と思想が非常に複雑で矛盾しており、才能によって他人を軽視し、世俗を嫉み、孤独で頑固で、礼法を無視

¹⁵³ 「自為墓誌銘」、『徐渭集』第二冊、639頁

¹⁵⁴ 『徐文長三集』卷二十、『徐渭集』第二冊、573頁

し、富貴の人を憎んだ。陶望齡の「徐文長伝」には、「故郷に帰っても、病は安定せず、昼間に門戸を閉めて親しい友人と酒をくらって大声で騒ぎ、富貴の人を心から憎み、郡守以下の官僚は会いたくても、会えなかった。あるとき訪ねた人が戸を押し開け体半分入ったところで、徐渭は戸を強く閉め、『俺はいない』と言った。多くの人はこの事から恨むようになった。(既歸、病時作時止、日閉門與狎者數人飲噓、而深惡諸富貴人、自郡守丞以下求與見者、皆不得也。嘗有詣者伺便排戸半入、渭遽手拒扉、口應曰：『某不在』、人多以是怪恨之。)」¹⁵⁵と書かれている。

徐渭の日々の生活はやりたい放題で、権力者に媚び諂わず、金持ちを嫌い、当地の官僚が彼の書画をいくら欲しがっても手に入らなかった。このような情緒が、ときに書画に表現されている。例えば『題画蟹』詩¹⁵⁶に、「農村の稲が実り蟹もちょうど食べ頃、二本のはさみは戟のように青い泥土から突き出す。もし蟹を裏返した姿を紙に描いてみれば、雄蟹の腹部の円い甲羅は董卓のように強そうだが中は脆いと思分けられる。(稲熟江村蟹正肥、双螯如戟挺青泥、若教紙上翻身看、応見团团董卓臍。)」と書いている。この詩は、権力者に対する憎悪と軽蔑を詠じているのである。

徐渭は才を抱きながら不遇であったが、哀感を訴える場がなく、筆墨でしか吐露できなかった。『墨葡萄図』(図 3-1-1)に、「私の半生はすでにおちぶれ年老いてしまった。一人書齋に立って夕べの風に詩を吟ずる。筆で描いた葡萄の粒は売るところがないので、しずかにちぎっては野葡萄の蔓の中へ投げ

げる。(半生落魄已成翁、独立書齋嘯晚風。筆底明珠無処売、閑拋閑擲野藤中。)」の詩を書きつけ、また『榴石図』に、「山奥には熟成した石榴が、太陽に向いて口を開け笑っている。もぎ取ってくれる人もおらず、明珠のような石榴が一つまた一つ落ちてしまう。(山深熟石榴、向日笑開口。深山少人収、顆顆明珠走。)」¹⁵⁷の詩を書きつけている。彼は書画を借りて自身の抱負が叶わぬことを述べ、どうにもできない憤懣を筆墨のなかに排泄しているのである。彼は晩年、貧しく、病気の生活を送り、困窮したときには嚴冬に布団がなく、稲草を掛けて寝るよりほかなく、数千巻の本も売り払った。

彼は七十三歳(1593)で世を去った。言い伝えでは、亡骸は破れた布団に包まれ、草々に会稽山陰の木柵山の一角に埋められたという。

¹⁵⁵ 陶望齡著「徐文長伝」、『徐渭集』第四冊、附録、1340 頁

¹⁵⁶ 『徐文長逸稿』卷八、『徐渭集』第三冊、853 頁

¹⁵⁷ 『榴実図』軸、紙本墨色、91.4*26.6センチ、無紀年、臺北故宮博物院收藏。

二、書法芸術

徐渭の書は疾風驟雨のごとく自由奔放で、墨色には潤濁濃淡があり、思うままに揮毫して迫力があるなかに美しい字姿がある。

袁宏道は「徐文長伝」に徐渭の書の成果を絶賛して、「徐渭は字を書くのが好きで、筆意は奔放で、まるで彼の詩のようであり、力強さの中に字形の美しさが飛び交っている。私は字が書けないので、(世評に反して)みだりに言うことになるが、徐渭の書は絶対に王寵や文徵明より上にある。これは書の法(規範)についてではなく、書の神(精神)について論じるのである。徐渭先生は確かに自由自在に筆を操る「散聖(正統ではない書の聖人)」であり、書家のなかの「俠客(男気がある者)」である。(文長喜作書、筆意奔放如其詩、蒼勁中姿媚躍出、予不能書、而謬謂文長書決當在王雅宜、文徵仲之上、不論書法而論書神、先生者誠八法之散聖、字林之俠客也。)」¹⁵⁸と述べている。

(一) 学書の過程

徐渭は行、草書が得意である一方、楷書の作品が少なく、篆、隸書の作品は稀である。彼は最初、余姚の楊珂に学び、晋、唐、宋、元の書を追求し、自ら西晋の索靖を学び、特に米芾、黄庭堅、元代の倪瓚を好んだと称している。

楊珂、字は秘函で、『餘姚県志』に、「楊珂は若い頃から晋代の書帖を真に迫るほど臨摹し、後に自ら一家になった。多くは狂草で、紙面の左側や下側や横半分から書いているが、字勢がよく呼応して映え合っている。(楊珂幼摹晋人帖逼真、後稍別成一家。多作狂書、或從左、或從下、或從邊旁之半而隨益之。)」¹⁵⁹と書かれている。この記載から、楊珂が能書家であり、狂草をよく書いたことが分かる。草書は作者の情感をよく表わすことができ、徐渭が草書を好んで表現するのは、初学の時に楊珂に受けた影響があろう。

徐渭は楊珂に書を学んだほか、古代の名家も学書対象にした。小楷では鍾



図 3-1-1 『墨葡萄図』、徐渭，軸，紙本墨色，165.3*64.5cm，台北故宮博物院藏。

¹⁵⁸ 「徐文長伝」、『徐渭集』第四冊、附録、1343 頁

¹⁵⁹ 沈定庵「読徐渭草書大堂小記」、『西泠芸叢』総第 7 期、13 頁、1983 年 9 月から引用。

繇、王羲之を学んでいる。彼は「与蕭先生書」に、「私は普段小楷が好きで、鍾繇、王羲之をとくに勉強した。人に贈る作品は全て自分で墨を磨って書いた。(涓素喜書小楷、頗學鍾王、凡贈人必親染墨。)」¹⁶⁰と述べている。

このほか、索靖も彼の学書対象であり、索靖の書を学ぶ心得、一般の人と異なる考え方について、「私は索靖の書を学んだが、概略は良いが全体像を把握できない。人は索靖の書を章草と見なしているが、章草よりもやや八分に近く、超邁として篆書を彷彿することを知らない。(吾學索靖書、雖梗概亦不得、然人並以章草視之、不知章稍逸而近分、索則超而仿篆。)」と言っている。

徐渭の書画作品に、「公孫大娘」という印がよく見られる。彼が公孫大娘の剣舞に憧れ、素早い動きと自在な筆使いの表現を求めていたことが分かる。また張旭の狂草を慕い、狂草を書いては喜んで張旭になぞらえていたことが明確である。自作した七言古詩「張旭觀公孫大娘舞劍器」には、張旭が公孫大娘の踊る姿によって草書の用筆を会得したことを讃えて、「大娘はただ剣舞を知っているだけで、舞う中に草字を蔵していることを知るまい。老顛(張旭)は彼女の舞いを瞬間に見て家に帰ろうとした。それは手中に草書の筆勢の極意を把握できたからである。(大娘只知舞劍器、安識舞中蔵草字、老顛瞥眼拾將帰、腕中便覺蹲三昧。)」¹⁶¹とある。

徐渭は古代の名家の書を熱心に勉強し、少し心得を得た。彼の「評字」の一文からこの心得を窺うことができるし、「評字」の後には『徐渭集』の編者が、「先生、各家の書を評し、即ち各家の体に效う。(先生は各家の書を評していることから、各家の体を倣っている。)」と注している。「評字」には、宋代の蘇軾、黄庭堅、米芾、蔡襄等の四大書家に対する評語があり、各家の優劣について独自の見方を示しており、努力して勉強したことが窺い知れる。その評語に、「黄山谷の書は劍や戟のように鋭利で、結構の緊密さは長所、蕭散は短所である。蘇軾の書は専ら老樸(ありのままで飾り気がない)に勝れるが、その人柄が瀟灑であるのに似ていないのは、なぜだろうか。米芾の書は世俗を超え、人の及ぶところではない。ただし、熟練さと未熟さがあり、黄山谷のバランスの良さにやや及ばないだけである。蔡襄の書は、二王に似ており、短所はやや俗っぽいだけで、力強く清らかでバランスが良いのが長所である。(黄山谷書如劍戟、構密是其所長、蕭散是其所短。蘇長公書專以老樸勝、不似其人之瀟灑、何耶。米南宮書一種出塵、人所難及、但有生熟、差不及黄之勻耳。蔡書近二王、其短者略俗耳、勁淨而勻、乃其所長。)」¹⁶²とある。

彼は、特に米芾の書を愛し、多くの書を研究して心深く体得し、米芾の書

¹⁶⁰ 「徐文長佚草」卷四、『徐渭集』第四冊、1129 頁

¹⁶¹ 「徐文長伝」、『徐渭集』第四冊、159 頁

¹⁶² 「徐文長佚草」卷四、『徐渭集』第四冊、1055 頁

風を「蕭散爽逸」と評した。米芾の彼に対する影響は少なくないことが、『書米南宮墨跡』の跋文から読み取れる。跋文には、「米芾の書跡を多く観ているが、蕭散爽逸という点では、この帖を超えるものはない。たとえるならば、北方の砂漠地帯に万馬のなかで、驊騮（古代の名馬）が一頭先を行くようなものである。（閱米南宮書多矣、蕭散爽逸、無過此帖、辟之朔漠萬馬、驊騮獨見。）」¹⁶³とある。

「評字」には、元代の趙孟頫と倪瓚の書についての評論もある。その論は、「趙孟頫の書は『媚』であるが、見るべきものがある。その算盤に似た『率俗』の書は取りあげる必要はない。むかし私の字を批評する者がいて、私はそれを疎んじたが、どうしてそれが正しかろう。倪瓚の書は、隸書から入っており、すなわち鍾繇の『薦季直表』から換骨奪胎して学ぶ道を見つけた。彼の書は古樸にして姿媚、結体は緊密にして蕭散であり、時代が近いので見逃してはいけない。（孟頫雖媚、猶可言也。其似算子率俗書不可言也。嘗有評吾書者、以吾薄之、豈其然乎。倪瓚書從隸入、輒在鍾元常『薦季直表』中奪舍投胎、古而媚、密而散、未可以近而忽之也。）」と書かれている。人は趙孟頫の書のマイナス面を批判するが、徐渭は趙孟頫の書の「姿媚」という良さを取るべきであると考えている。また倪瓚の書は「古樸」にして「姿媚」の味わいがあり、結体は緊密で「蕭散」の気に富むと判断している。「評字」を読むと、倪瓚が鍾繇の書を深く探求し、徐渭もまた鍾繇の小楷を熱心に学習していることから、徐渭の行楷書には倪瓚の書が少なからず影響していると考えられる。

（二）書学の理念

徐渭の学書は、幅広く諸家の長所を吸収したが、ある一家の書風に拘泥していない。彼は学書の過程で会得したことを、常に自身の学書経験や書学理念として提示している。彼は、書の主体の情感の地位と価値を強調し、たとえ臨摹の作であるとしても、自身の情感を表出しなければならないと考えている。たとえば「書季微所藏摹本蘭亭」に、「字を書くことだけでなく、世の中のあらゆる物事にも言えるが、臨摹は直接、自己の興趣を託すのである。微細に比較して、寸分違わず書くことが、私の真面目であろうか。『蘭亭序』を臨摹する人は多いが、自己を表出する者にして、はじめて高手と言える。私はこの『蘭亭序』を観て、誰が書いたか判断できないが、自己の筆意を鮮明に現しており、きっと高手にちがいない。優孟が孫叔敖に似ているのは、決して顔つきや体格が似ているからではなく、彼の意気を取っているからである。（非特字也、世間諸有為事、凡臨摹直寄興耳。銖而較、寸而合、豈真我

¹⁶³ 「徐文長伝」、『徐渭集』第四冊、572頁

面目哉。臨摹『蘭亭』本者多矣、然時時露己意者、始稱高手。予閱茲本、雖不能必知其為何人、然窺其露己筆意、必高手也。優孟之似孫叔敖、豈並其鬚眉軀幹而似之耶。亦取諸其意氣而已矣。）」¹⁶⁴と述べている。

徐渭は、臨書は時々自己の筆意を表出するものであると考えるほかに、創作の時にはまったく自己の天性に任せて書くべきであり、他人の風格に従属するものではないと考えている。たとえば『跋張東海草書千字文卷後』に次のように言っている。「他人の風格を学ばず、自己の天性に任せて書いて仕上げる人、それが一番である。その次は、はじめ他人の風格を学び、最終的には自己の天性に任せて書いて仕上げる人である。自己の天性に任せて書いて仕上げる人は、ただ天性によってのみ仕上げるのではなく、作品に自己の個性を鮮明に表わし、他人の風格には依存しない。悪いのは、自己の天性に従わず、他人の風格に依存して書く人で、最悪は、他人の長所を学びもしないで、自己の天性に背いて書く人である。すべての事柄がみなこのようではないか。書のみがそうであろうか。近頃の書家は、自己の性霊を覆い隠し遮断して書いているが、これは書の道理に背いている。このような表現が自己の性霊から生み出されたものだと言うのは、世を騙し名声を盗むものであり、そのような人が書く点画は全く何物かを理解できないし、そのような人に古人や先賢の書跡を模倣して似るように要求しても、他人の風格に依存して創造することなど出来ようもないのだから、自己の天性に任せて書いて仕上げることなど望みようもない。(夫不学而天成者尚矣、其次則始於学、終於天成。天成者非成於天也、出乎己而不由於人也。敝莫敝於不出乎己而由乎人、尤莫敝於罔乎人而詭乎己之所出、凡事莫不爾、而奚独於書乎哉。近世書者闕絶筆性、詭其道以為独出乎己、用盜世名、其於点画漫不省為何物、求其仿迹古先以幾所謂由乎人者已絶不得、況望其天成者哉。）」¹⁶⁵と述べている。

徐渭は李邕の書についても熱心に研究している。特に李邕の書の結体と布白を絶賛した。彼は「書李北海帖」のなかで、趙孟頫が李邕の書を学んではいるが表面的で、李邕の書の人より優れる部分を学んでいないと批判し、次のようにいっている。「李邕のこの帖は、布局が難しい部分では、どの字も結体や字間の白を調整し、互いに位置を整える方法を用いており、これは彼が他人より優れるところである。世の人は、趙孟頫が李邕の書を学んでいるというが、それは表面的なものにすぎない。趙孟頫は李邕の書の皮肉（表現）には詳しいが、骨力（骨格）には粗略である。譬えるなら、一枝の海棠の花を折っても、蒼老な枝幹の部分まで折らないから、飾りの色合いは増して

¹⁶⁴ 「徐文長伝」、『徐渭集』第四冊、577頁

¹⁶⁵ 「徐文長佚草」卷四、『徐渭集』第四冊、1091頁

も、生気が失われているようなものだ。(李北海此帖、遇難布処、字字侵讓、互用位置之法、独高於人。世謂集賢師之、亦得其皮耳。蓋詳於肉而略於骨、譬如折枝海棠、不連鉄杆、添妝則可、生意卻虧。)」¹⁶⁶とある。

徐渭は、先人が骨力に専心し追求したため、妍媚の韻味を失ったことについても、彼個人の見解を提示している。彼は趙孟頫の書のマイナス面を批判したが、趙書の「姿媚」に優れるという点を賞賛している。たとえば「書子昂所写道德經」に、「世間は趙孟頫の書を好み、女性はそのような「媚」を取るから、彼女に古い衣装、勇ましい服装を着ると責められるだろうか。思うに王室の後裔たちは、軽やかな皮衣を着ているから、彼らの字は彼らの身分にふさわしいのである。趙孟頫の書もそうであるが、この『道德經』はとりわけ妍媚の韻味がある。しかし枯れて、渋く、頑なで、粗いものを治療できるのは、世に言う「枯れ柴・蒸し餅」のような字を書く人の良薬である。(世好趙書、女取其媚也、責以古服勁裝可乎。蓋帝胄王孫、裘馬輕纖、足稱其人矣。他書率然、而道德經為尤媚。然可以為槁澀頑粗、如世所稱枯柴蒸餅者之藥。)」¹⁶⁷と述べている。

徐渭は、楷行と篆隸の書写運筆時における、それぞれの書体が追求する韻味が異なることについても体得している。彼は趙孟頫が李邕の書の表面しか学び得ていないことを批判するが、趙書と李書の「媚」と「動」の風韻から見れば、それぞれに長所と欠点があると考えている。「趙文敏墨蹟洛神賦」には、どのようにして「媚」を取るかを説いている。「古人は楷行と篆隸を論じ、円筆と方筆を分別する時、やや異なるところがある。楷行書を書く時は、初めは動、途中は静で、最後に媚を求める。「媚」は筆先が少し表れるものである。それを「姿態」と言う。もし筆先がしっかり隠れてしまうと「姿媚」は表れない。あまりにも筆先が方正になる、姿媚が深く隠れ、人は喜びを感じない。だから蘇軾は、用筆は「側筆 妍を取る」によって尺度を緩めた。趙文敏は李北海を学び、点画は清潔で均等である。「姿媚」において趙は李に勝り、「動態」においては李が趙より優れている。そもそも曹植が甄氏を愛したのは、甄氏の姿媚が素晴らしかったからであるが、後の人は甄氏を見ておらず、曹植の『洛神賦』を読めば甄氏を好きにならない人はいない。これは『洛神賦』の文章の「姿媚」が人の心を動かすからである。(古人論真行与篆隸、辨円方者、微有不同。真行始於動、中以静、終以媚。媚者蓋鋒稍溢出、其名曰姿態、鋒太藏則媚隱、太正則媚藏而不悅、故大蘇寬之以側筆取妍之說。趙文敏師李北海、浄均也、媚則趙勝李、動則李勝趙。夫子建見甄氏而深悅之、媚勝也、後人未見甄氏、誦子建賦無不深悅之者、賦之媚亦勝也。)」

¹⁶⁶ 「徐文長伝」、『徐渭集』第四冊、573頁

¹⁶⁷ 「徐文長伝」、『徐渭集』第四冊、572頁

徐渭は先人の書を学んだほか、先人の書論も深く研究し、要点を節録した『玄抄類摘』六巻を編纂し、序文に自己の心得や独自の見解を述べている。彼は、書の表現において執筆から運筆まですべてに法則があり、法則によって書いてはじめて有効であり、そうでないと、精美で意趣のある書にならないと考えている。「玄鈔類摘序説」には次のようにある。

「執筆」から「書功」の項目は、「手」についてである。「書致」から「書丹法」までは、「心」についてである。「書原」は、「目」についてである。

「書評」は、「口」についてである。「心」が最上、「手」はその次で、「目」と「口」は末節である。私は古人が書いた「書旨」を読んだ。「闘う蛇、剣器を持って舞う、担夫の道を争って会得する」などの話は、はじめ何を言っているのか解らなかつた。雷大簡が「江声を聴いて筆法が進展した」という話を読んで、ようやく「闘う蛇」の話が、点画や字形のことではなく、運筆のことを言っていると解った。このことが解ると、孤蓬が自然と揺れる、沙に驚いて坐ろに飛びたつ、飛鳥が林から飛び出る、驚蛇が草に入るなどの話は、運筆のことを言っているのは疑いない。壁拆路、屋漏痕、折釵股、印印泥、錐画沙などは、点画の形象についての話で、運筆の妙味のことではなく、またこれから運筆の妙手にはなれない。(自執筆至書功、手也。自書致至書丹法、心也。書原、目也。書評、口也。心為上、手次之、目口末矣。余玩古人書旨、云有自蛇鬥、若舞劍器、若擔夫爭道而得者、初不甚解、及觀雷大簡云、聽江声而筆法進、然後知向所云蛇鬥等、非点画字形、乃是運筆。知此則孤蓬自振、驚沙坐飛、飛鳥出林、驚蛇入草、可一以貫之而無疑矣。惟壁拆路、屋漏痕、折釵股、印印泥、錐画沙、乃是点画形象、然非妙於手運、亦無從臻此。¹⁶⁹⁾

(三) 書の特色

¹⁶⁸ 「徐文長伝」、『徐渭集』第四冊、579頁

¹⁶⁹ 「徐文長伝」、『徐渭集』第四冊、535頁

徐渭の書は、行草を中心とする。彼は一人の書家に拘らず、一家の風格に拘らず、諸家を吸収している。自己の筆勢に任せて筆を運び、自己の性情に従って表現している。筆墨は円潤にして遒勁、結体は跌宕で善く変化し、章法は縦横無尽で瀟灑、姿媚を樸拙の中に寓し、霸悍を沈雄の中に寓しており、書風は強心鉄骨、奔放奇縦、風神瀟灑である。

七年間の獄中での生活は、比較的情緒が安定し、毎日書画を書いて過ごした。『嘉靖紹興府志』徐渭伝に、「もともと書が得意で、牢獄に在っては、ますます書によって日々を過ごした。古典の書作を研究してその要領をまとめている。用筆が中心で、大体は米芾の説に従っている。行草に巧みで、本当

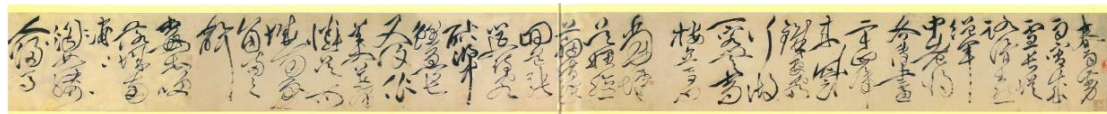


図 3-1-2 『春雨詩卷』，徐渭，卷，紙本墨筆，28.4.3*645.5cm，台北故宮博物院藏。

に駿馬が敵

陣に攻撃するような勢いがある。(素工書、既在縲紲、益以此遣日。於古書法多所探繹其要領。主用筆、大率歸米芾之說、工行草、真有快馬斫陣之

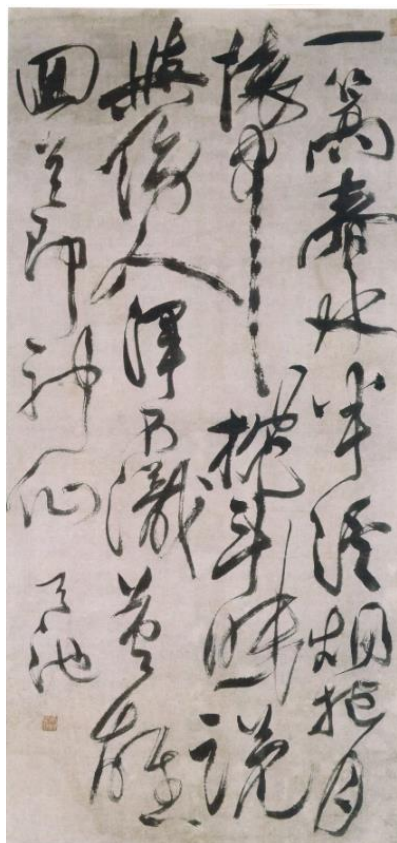


図 3-1-3 『草書詩軸』，徐渭，扇面，泥金紙本設色，15.3*42.3cm，台北故宮博物院藏。

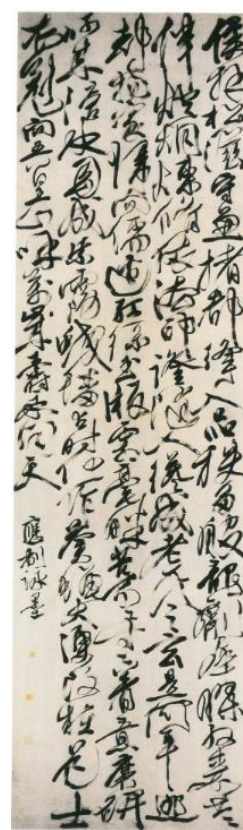


図 3-1-4 『應制詞詠墨詩』，徐渭，軸，紙本墨色，35.3*102.6cm，蘇州市博物館藏。

勢。)」¹⁷⁰と書かれている。

現在、上海博物館に収蔵される『春雨詩卷』(図 3-1-2) は、彼が四十七歳(1567)の時、獄中に会いに来てくれた友人に贈った作である。この書は、心情に任せて書いており、自由奔放で、胸中の悲哀を出し尽くしているかのようである。

別の上海博物館所蔵の無紀年作品『草書詩軸』(図 3-1-3) は、中年以後の作品であると推測される。この書作に「快馬斫陣」の筆勢を感じ取ることができる。作品の中部の枯筆は繋がっていないが繋がっているように見え、上下の筆致が貫通しており、気迫があり、人心を震撼させる。

徐渭の草書は、筆勢が奔放で、上下に貫通するという特徴があるが、もう一つ独自の風格がある。それは、字間と行間が非常に緊密で、ほとんど隙間がなく、緊密だが息苦しくないということである。それは彼が「書李北海帖」に李邕の書を讚えて、「布局が難しい部分では、どの字も結体や字間の白を調整する(遇難布處、字字侵讓)」と言うように、結体と布置を上手く整える絶妙さである。また蘇州博物館に収蔵される『応制詞詠墨詩』(図 3-1-4) と『応制詞詠劍詩』は、書作全体に字間や行間の隙間がないが、まるで「担夫が道を争う」かの如くどの字も結体や字間の白を調整しており、筆法は流暢で、氣勢が雄強であると感ぜられる。

三、絵画芸術

徐渭は、大写意の花鳥画が得意で、山水、人物も能くし、筆墨が自在にほとぼしり、潑刺として豪放である。彼は先輩画家の良さを吸収して別の道を切り開き、新しい画風をうち立てた。彼は常に草書の筆法で水墨の写意花鳥画を描いている。それは陳淳の後を継いで、より一層自由自在さが増し、氣勢が奔放になり、法則に縛られず、筆意が簡潔かつ濃厚、形象が生き生きとしている。彼は常に作品に詩句を題して、世事に対する憤懣を述べている。彼の大写意の花鳥画は、後世に極めて大きく深い影響を与えていると言える。

彼が描いた花卉の題材は幅広いが、特に好んで描いたのは、やはり文人が熟知し好んだ四君子(梅、蘭、竹、菊)であり、それは自然の性情を客体として主体の感情を寄託している。また花卉草木の風雨にさらされる姿態を好んで描いており、それは彼の人生の苦しみを象徴している。たとえば『雪竹図』に詩を題して、「描き上がった雪竹は非常に寂しく、竹の幹、節、枝は雪

¹⁷⁰ 賈硯農「徐渭書法《春園》真贋辨析」、『榮宝齋』総第 45 期、224 頁、中国美術出版総社、2007 年 3 月より引用。

に埋まっており、美しい竹梢もへし折られている。この情景はまるで私自身を投影しており、千丈の高さに積み上がった怨恨は消し去り難い。(画成雪竹太蕭騒、掩節埋清折好梢。独有一般差似我、積高千丈恨難消。)¹⁷¹と詠っている。

彼は生涯落ちぶれ、貧困であったが、身分の高い人や金持ちには近寄らず、平淡な生活を泰然自若として過した。『墨牡丹図』に自分の志を示し、「牡丹は富貴な花である。目を奪うほど輝いている。そのため昔の人は多く鉤勒、賦彩、宣染で描き、牡丹の特徴を表現してきた。私はいま潑墨で牡丹を描き、生き生きしているが、この花は私の真面目ではない。私は貧しい人間であり、本性は梅竹に近いと思う。栄華や富貴とは馬耳東風のごとく全く無関係で、きっと似ていない。(牡丹為富貴花、主光彩奪目、故昔人多以鉤染烘托見長。今以潑墨为之、雖有生意、多不是此花真面目。蓋余本寒人、性与梅竹宜、至榮華富貴、風若馬牛、宜弗相似也。)」¹⁷²と語っている。

清代の顧文彬は、『墨花卷』に詩を題して徐渭の絵画の成果を絶賛した。その詩は、「迅速さは天馬が空を行くようで、遒勁さは怒っている獅子が硬い石を割るかのようである。活潑さは一群の鴻が海上で戯れているようであり、超逸さは一羽の鶴が江を飛び渡るかのようである。(駿快如天馬行空、遒勁如怒猊抉石。活潑如群鴻戲海、超逸如孤鶴橫江。)」¹⁷³である。

(一) 絵画の学習過程

徐渭が、いつから、誰から画を学び始めたかについては、彼自身何も語っておらず、史料にも明確な記載がない。徐沁の『明画録』には「中年に始めて花卉を学ぶ」と書かれているが、現存する作品から見ると、三十歳頃か、あるいはもっと早く画を描き始めたと推測する。

1、同時代の人の影響

彼は若い頃、同郷の文人の陳鶴、画家の謝時臣、沈仕と交遊したので、彼らの影響を受けたと考えられる。例えば徐渭は、謝時臣の湿筆で重墨な画風を讃えて、当時の「吳中、多く墨を惜しむ」という欠点を指摘しており、「水墨淋漓」たる率意の表現による創作の観点から、すでに心中にあることが見て取れる。

徐渭は王守仁の弟子である季本を師として拝し、王氏の心学から直接の影響

¹⁷¹ 註6に同じ、844頁

¹⁷² 朱伯雄、曹成張主編『中国書画名家精品大典』、544頁、浙江教育出版社、1998年12月第三刷を引用した。

¹⁷³ 清代顧文彬著『過雲樓書画記』「画類」卷五。單国強『中国画断代史叢書・明代絵画史』、155頁、人民美術出版社、2000年6月から引用した。

響を受けており、勝手気ままで手に負えない人間であるが、それは無形の中で、後に規則や法度に従わない人間に向かわせ、個性を解放する水墨の大写意画を追い求めさせたことと関係していよう。

2. 法を先人に師す

彼は、宋元時代の文人画と梁楷らの写意画の精髓を吸収し、明代呉門画派の沈周、陳淳や画院の林良の長所を学び、さらに民間画師や他の画派の良さを博く取り入れて、大きく展開した。水墨写意の花鳥画の展開については、清代の方薰が『山静居画論』において、沈周、陳淳、徐渭の三人の継承と特色を論じて次のように言っている。「白石翁（沈周）が描いた野菜や鳥類は、元代の人の画法を学んで、気韻は深厚、筆力は沈著である。白陽（陳淳）の筆法は高超で飄逸であり、沈周を師としながら自身の長所をうち立てている。青藤（徐渭）は筆力に余りあるが、古意に到達することを追求しすぎるために、勝手気ままな部分がある。しかしこの三人以外で、このような成果を上げている人は少ない。（白石翁蔬果翎毛、得元人法、気韻深厚、筆力沈著。白陽筆致超逸、雖以白石為師法、而能自成其妙。青藤筆力有余、刻意入古、未免有放縱處、然三家之外、余子落落矣。）」¹⁷⁴と書かれている。

徐渭の写意花鳥画は、沈周、陳淳の筆法と筆意を継承し、後に個性を鮮明に表わす大写意画を展開した。そのほか、墨法の表現は先人の規範を突破しており、日本の学者、鈴木敬は『東洋美術史要説』において、「沈石田、陳道復らの水墨花鳥画は、線描より墨の濃淡を広め、滲みを有効的に運用し、画を描く態度は個性的、主観的であり、写意的とも言える。これをさらに推し進めたのは、徐文長である。」¹⁷⁵と述べている。彼は水と膠を生宣紙上で表現することを得意とし、画面を水墨淋漓にし、形似を求めず神気を重んじている。例えば、図 3-1-1『墨葡萄図』がそれである。

徐渭が描く梅の画は、元代の王冕を師としている。彼への大いなる崇拜は、画法の学習のみならず、それ以上に彼の人品に対する心服である。王冕の境遇に対し、徐渭は同病相憐れんでおり、自身の文集に何度も王冕を取り上げている。例えば、『徐文長三集』卷十一「王元章墓」には、「君（王冕）は梅画を描いては米に交換し、今日私も梅画を描いて米に交換した。今はもう王居士（王冕）は亡くなり呼んでも仕方がないが、梅花を描く人と米を梅画に交換する人と一緒に楽しみたい。（君画梅花来換米、予今換米亦梅花。安能喚起王居士、一笑花家与米家。）」¹⁷⁶と書かれている。また「画梅」に題した詩に、「二皿の鴨肉と牛肉と三杯の酒で、梅花を描いて四句詩を書きつける。

¹⁷⁴ 方薰著『山静居画論』、『美術叢書』第二冊、黄賓虹、鄧実編。1500頁、江蘇古籍出版社、1997年12月から引用。

¹⁷⁵ 莊伯和著「徐渭絵画之研究（上）」、『故宫季刊』春季、101頁、臺北故宫博物院、1966年から引用。

¹⁷⁶ 註4に同じ、370頁。

その昔、元章（王冕）が、米が無くなり憂えている時に想いを馳せるも、いったい何斗の米と冰霜寒梅の数枝を交換したのか分からない。（鳧牛兩碟酒三卮、索写梅花四句詩。想見元章愁米日、不知幾斗換冰枝。）¹⁷⁷がある。彼が仰ぎ慕うのは、正しく王冕の孤高で正直な胸懐である。富貴に感心せず、貧苦や卑賤に自分の安らかな志気を得ている。徐渭は、王冕と自分との遭遇が似通っており、個性も類似するため、同病相憐れむような感傷を持っている。

（二）絵画の特色

水墨の大写意は、徐渭の絵画の特色の一つである。彼は草書の筆法を用いて画を描き、筆勢は豪放で飄逸である。水と膠の使用に長けているので、画面全体が水墨淋漓としている。張之万は、徐渭が描いた『雑画冊』を、「千巖や万壑は、さっと筆を揮ってできあがる。名士や美人は、まるで本当にその人に会うかのようなのである。獣、鳥、虫、魚、花、草は僅か数筆で、どれもそっくりに描け、真に技法は神妙（神技）である。彼自身が仙骨を持っているので、世の人は誰も彼のような生れつきの資質を得られない。（千巖萬壑、揮灑而成。名士美人、情態如見。一獸、一禽、一蟲、一魚、一花、一草、落落数筆、惟妙惟肖、神乎技矣。自是身有仙骨、世人故無從得金丹也。）¹⁷⁸と讃えている。

1. 遊戯の筆墨

徐渭は水墨の大写意で花卉を描いた。それは奔放淋漓として、個性の解放を追い求めており、「法無き中に法有り」の画を描いている。彼のそのような随意に描く花草はどれも筆墨の微妙な変化が見られ、秀逸の趣が感じられる。彼は梅を描いた画に、「梅を描くに今まで梅花譜など見たこともなく、手に任せ

¹⁷⁷ 註4に同じ、387頁。

¹⁷⁸ 單国強著『中国絵画断代史叢書・明代絵画史』、154頁、人民美術出版社、2000年6月から引用した。

て描きあげれば神を伝えられる。もし信じられないなら、私が描いた千万本の樹木を見れば良い、東風が吹いたら春意が訪れるから。(從來不見梅花譜、信手拈来自有神、不信試看千萬樹、東風吹来便成春。)」と書きつけている。

これこそ、画家が画法を遵守しない創作精神である。彼は常に興に乗って情を寄せ、形似を求めず生き生きとした風韻を求め、「物趣」を重んぜず「天趣」を重んじたのである。『四時花卉図軸』(図3-1-5)のように、彼は梅、蘭、菊の同時期に咲かない花草を一緒に描くことを気にもとめず、情に従って筆墨を揮い、心中に満ちる情念を表わすだけである。その自題の詩は、「老夫(徐渭の自称)は画を描くのは遊戯のようで、水墨は淋漓としているから、四季の花草を同じ画面に混ぜて描いた。私の描く画が二筆足りないのを可笑しいと思わないでほしい。近ごろ天道が、私に画は整いすぎてはいけなさと教えてくれたのだから。(老夫遊戯墨淋漓、花草都将雜四時。莫恠(怪)画図差兩筆、近来天道教差池。)」である。



図3-1-5『四時花卉図軸』，徐渭，軸，紙本墨色，144.7*42.3cm，台北故宮博物院藏。

彼は自分の画の表現を「戯謔」、「謔戲」と呼んでいる。これは、何ものにも拘束されない、自己の性情に任せる表現である。よって、その作品には特に、「本色」の個性があり、おのずと世俗のつまらないしきたりに陥らない。彼は「画百花卷与史甥題曰漱老謔墨」に詩を書きつけて、「世間には何事も無く三昧も無い、私は年老いて戯れに筆を執って花草を描く。藤の蔓が長く伸びて枯れた数枝の背後に広がり、茅と柴と三つが合わさっても酔えやしない。そっくり描くことは拭い去れないが、自然造化のように描き、按配したりしない。形似は求めず生韻だけを求めるから、根鉢はどれも自分で五本の根を植えよう。ああどうして、細々と枝を切って葉を栽培できようか。君よ怪しまないでおくれ、墨色は淋漓として雨が降れば開花するのだから。(世間無事無三昧、老来戯筆塗花卉。藤長刺闊背幾枯、三合茅柴不成醉。葫蘆依様不勝措、能如造化絕安排。不求形似求生韻、根撥皆吾五根栽。胡為乎、区区

枝剪而葉裁。君莫猜、墨色淋漓雨撥開。)」と言っている。

2. 書を以て画に入る

徐渭の縦逸（ほしいまま）の写意画法は、多く草書の筆法に益を受けている。彼は非常に深く書法と画法の関係を体得し、とりわけ写意画と草書の関係はもっとも密接である。彼は「書八淵明卷後」の跋文を書き、写意画の展開は草書の影響を受けていることを詳述している。その跋文は「思うに、晋代の顧愷之、陸探微の筆法は勻円勁浄であり、古代の篆書家の象形の筆意に基づいている。その後に張僧繇、閻立本がおり、最後は呉道子、李公麟（字・伯時）がおり、少し変わったが、彼らを尊んでいることが知られる。草書が盛んになってから、ようやく写意画が始まり、もう一度改変した。（蓋晋時顧、陸輩筆精勻円勁浄、本古篆書家象形意、其後為張僧繇、閻立本、最後乃有呉道子、李伯時、即稍変、猶知宗之。迨草書盛行、乃始有写意画、又一変也。）」¹⁷⁹である。

徐渭は、倪瓚が形似を求めず、率意に描き、直接心中の逸気を抒べ、書を以て画に入った表現を讃えている。徐渭は、草書の筆法で画を描き、さらに勝手気ままに描いた。自作の『画魚図』に詩を書きつけ、その理念を論述している。「元鎮（倪瓚）が描く墨竹は、随意に墨で描いている。人が見て画の中に描かれるものが何であろうと、蘆と言おうが麻と言おうが、何でもいいである。むかし一尺の大魚を描いたが、何の魚かと聞かれても、答えようが無く、張顛（張旭）の狂草書であろうと言った。

（元鎮作墨竹、隨意將墨塗。憑誰呼画裏、或蘆或呼麻。我昔画尺鱗、人間此何魚。我



図 3-1-6 『菊竹図』 徐渭，扇面，泥金紙本設色，15.3*42.3cm，遼寧省博物館藏。

¹⁷⁹ 註 4 に同じ、573 頁

亦不能答、張癡狂草書。)」¹⁸⁰と書かれている。

彼は自分の狂草を張旭と比べるのが好きで、公孫大娘の剣舞を慕い、快速で飛動し、自在に筆を運ぶことを求めた。草書を融け込ませた絵画は、筆運びが縦横無尽で、筆勢は兔が跳ね鶻（はやぶさ）が落下するような迅速さである。七言絶句を書きつけた画竹詩に、「一斗の酒を飲んで酔っ払った時にはもう日が沈み、突然、千尺の竹が脳裏に浮かんだ。急いで呉箋を探してこの靈感を描き出さないと、すぐこの閃きが消えてしまう。（一斗醉来將落日、胸中奇突有千尺。急索吳箋何太忙、兔起鶻落遲不得。）」¹⁸¹とある。

遼寧省博物館に収蔵されている無紀年の『菊竹図』（図 3-1-6）の右上には、「生涯に目立った経歴もなく船が漂泊するような不安定な生活を過し、時にはまる一ヶ月も家に閉じ困って髪の毛の手入れさえしない。東の竹籬に蝶々がゆったりと飛来し、菊花を描くのを見る人はそのように生活して一年を過した。（身世渾如泊舟、関門累月不梳頭。東籬蝴蝶閒往来、看写黄花過一秋。）」という詩が書かれている。詩の意趣に拠れば、この画は彼の晩年の作に違いない。画中に描かれた竹、菊花、藤蔓、野草などは、みな快速の草書の筆法で描かれていることが見て取れる。

徐渭の大写意の花鳥画の大半は、この手の運筆快速の草書法で表現されており、このような表現は、明らかに彼が描く多くの雑花や蔬果の図巻に見られる。例えば、南京博物院蔵『雑花図』（図 3-1-7）は、画中に折れた枝、牡丹、石榴、荷花、梧桐、菊花、梅花、芭蕉など十数種類の花や果樹が描かれ、その描き方は快速で、逸筆が草々として、水墨がほどよく滲んでいる。特に枝葉、乱草、藤蔓などの表現がそうである。翁方綱はこの巻後に自作した七言古詩を跋し、彼の書画芸術を讃えている。その詩の末二句に「人気ない山に一人立ってようやく大いに悟る。世間には草書でなければ何物も無いと。（空山独立始大悟、世間無物非草書。）」とある。



図 3-1-7 『雑花図』，徐渭，扇面，泥金紙本設色，15.3*42.3cm，台北故宮博物院蔵。

¹⁸⁰ 註 4 に同じ、159 頁

¹⁸¹ 註 6 に同じ、871 頁より

『芥子園画譜』の一則に、徐渭は筆墨が精妙で、自在に筆を運び、書と画はともに己の性に任せて筆を揮い、おのずと天成しているという記載がある。それは「徐文長はある日酔った後に先の無い筆で字を書き、字を擦って桐美人の画に仕立てた。随意に筆で美人の両頬を染めると、この世を代表する大変美しい風姿が現れた。そのため逆に世間が描く厚化粧の美人が美しくないと感じられるようになった。これにはほかの理由はない、運筆が精妙なだけである。運筆がかくも高いレベルに達すれば、手中で珠を転がすことが自由自在で、神遊が外に化すかのごとくで、書画両者は同じ道理を持っている。(徐文長酔後拈写字敗筆、作拭桐美人、即以筆染兩頬、而風姿絶代、轉覺世間鉛粉為垢、此無他、蓋其妙筆也。用筆至此、可謂珠撒掌中、神遊化外、書与画均無歧致。)」¹⁸²である。

3. 水墨の淋漓

水墨の明暗を生み出す潑墨画法は、徐渭の絵画のもう一つの特色である。彼は「与両画史」のなかで用いる墨の表現理念を説いている。「山水を描く場合、奇峰や絶壁、大水の懸流、怪石と蒼松、隱逸の士など、これらはすべ



図 3-1-8 『王質觀棋』，徐渭，扇面，泥金紙本設色，15.3*42.3cm，台北故宮博物院藏。

て墨がほとぼしり、モヤや嵐の水気が紙一杯に広がり、その広がりには天空の無限さ、その密度は大地の隙間のなさのように描けてはじめて最上といえる。百叢のあでやかな花を描くには、一本の枯れ枝を混ぜないといけない。墨を使う場合は、雨水のように潤いがあり、彩色するには朝露のように鮮やかにしないとけない。鳥禽の飛鳴や棲息を描く場合は、動と静を上手く合参してまるで生きているように生命感を表わさないとけない。情性を楽しむには精工から飄逸に到達すること、そうなれば妙品と言える。(奇峰絶壁、

¹⁸² 朱京生著「以書入画述要」、『中國書法』月刊、総第 151 期、50 頁、中国書法雜誌社、2005 年 11 月を引用した。

大水懸流、怪石蒼松、幽人羽客、大抵以墨汁淋漓、烟嵐滿紙、曠如無天、密如無地為上。百叢媚萼、一幹枯枝、墨則雨潤、彩則露鮮、飛鳴淒息、動靜如生、悅性弄情、工而入逸、斯為妙品。）」¹⁸³と述べている。

例えば、『墨葡萄』(図 3-1-1) のように、徐渭の描く花卉の作品はみな水墨がほとぼしっている。彼の山水画もまた同様の表現である。北京故宫博物院に収蔵される『潑墨十二段』のなかの幾つかの段の山水人物画から、そのおおよそが見て取れる。例えば、巻中の「王質觀棋」(図 3-1-8) は、樹木や山坡を大潑墨の画法で染め、水墨がほとぼしっており、まさに「密なること地に無きが如し(密如無地)」である。水墨に膠を加えて生宣紙に描くのは、彼の得意技法である。例えば、『黄甲図』(図 3-1-9) の荷の葉、蟹の殻は、濃墨と淡墨を渾然一体として活用し、調和するなかに墨色、筆遣い、水分の変化がはっきりと見て取れる。

四、徐渭の影響

徐渭の書画芸術は、後世の人々にとても大きな影響を与えた。特に大写意の花鳥画は、明末清初の四僧中の八大山人と石濤、清代の揚州画派の李鱣、金農、鄭板橋、高鳳翰、そして清末の海上画派の蒲華、任伯年、吳昌碩、近代の齊白石、黄賓虹などにその影響が強く見られる。

鄭板橋は自作した『画蘭竹』に詩を書きつけ、徐渭から筆意と心法を学んだのであって、図象や筆法を学んだのでは無いと言っている。詩には、「鄭思肖、陳元素の両先生は、蘭竹画に精通しており素晴らしいが、私は彼らの画を学んだことは無い。徐渭、高其佩は蘭竹画を常には描かない。私が時々刻々絶えることなく彼らを学び続けているのは、彼らの画意を学ぶのであって筆跡や図象を学ぶわけではない。徐渭、高其佩は才気に溢れ、筆墨は豪放だが、私も屈強で信念があるので、考え方がぴったり合う。陳、鄭二人の先賢には、仙肌仙骨があり、藐姑射仙山中の氷雪のように純白なので、私には学



図 3-1-9 『黄甲圖』，徐渭，扇面，泥金紙本設色，15.3*42.3cm，台北故宫博物院藏。

¹⁸³ 同註 4，頁 478。

註 4 と同じ、478 頁より。

べない。(鄭所南、陳古白兩先生善画蘭竹、變未嘗学之。徐文長、高且園兩先生不甚画蘭竹、而變時時學之弗輟、蓋師其意不在迹象間也。文長、且園才橫而筆豪、而變亦有倔強不馴之氣、所以不謀而合。彼陳鄭二公、仙肌仙骨、藐姑冰雪、變何足以学之哉。)」¹⁸⁴とある。鄭板橋は徐渭の作品を見て、「五十金で天池の石榴一枝に易えたい」と絶賛し、「青藤門下の走狗」の印を刻している。徐渭に対して、かくも絶賛し尊敬していることが分かる。

吳昌碩は、詩を作って、徐渭の書画の自由奔放で、感情が流露していることを讃えた。「徐渭は画の聖人であり、彼の作品を見れば誰もが驚嘆する。徐渭の書画は旧法に縛られることなく、蘇東坡のように思うがままに創造している。(天池画中聖、過眼神愕眙。青藤書画法外法、意造有若東坡雲。)」¹⁸⁵とある。

黄賓虹は、徐渭の『水墨花卉卷』に「徐渭と陳淳は並外れた才能を持ち、その画は詩と書に兼ね通じている。彼の画は形似を求めず神韻を重んじるので、千古に流伝し、その五百年後、私は彼を師と仰ぎ学ぶ。彼の筆勢は飛騰し、氣勢は満ち溢れ、名声を求めず平淡な生活を過した。だから彼が描く花はおのずと美しく、まばゆいほどの目を奪う彩色作品を残さなくとも、水墨の画が流伝する。(青藤白陽才不羈、續事兼通文与詩。取神遺貌並千古、五百年下私淑之。筆勢飛騰氣磅礴、脫屣助名臥泉石。遂教璀璨花如錦、不伝丹青伝水墨。)」¹⁸⁶という詩を書きつけた。

齊白石は『庚申日記』に、徐渭、八大山人、石濤らへの崇拜を述べている。「徐渭、八大山人、石濤の画は、みな自在に筆を揮うことができるので、私は心から敬服している。三百年前に生まれなかったのが、残念でならない。彼らに墨を磨って紙を広げてさしあげたい。もし彼らが私を受け入れてくれないのなら、私は家の外でお腹が減って立ったままであろう。これも愉快なことだ。(青藤、雪个、大滌子之画、能縦横塗抹、余心極服之。恨不生前三百年、為諸君磨墨理紙。諸君不納、余於門外餓而不去、亦快事也。)」¹⁸⁷とある。

¹⁸⁴ 鄭燮著『鄭板橋全集』(手抄本)、323-324頁、黎明文化事業公司、1991年11月より。

¹⁸⁵ 袁寶林著「徐渭」、『中国巨匠美術週刊』、32頁、錦繡出版事業股份有限公司、1996年7月を引用した。

¹⁸⁶ 張晨主編『中華詩書画三絶』、318頁、遼寧美術出版社、1998年6月より。

¹⁸⁷ 註35に同じ。

第四節 任伯年

任伯年は、個性が鮮明な画風によって、憂国の情を映し出し、新時代の生氣に満ちた作品を作り出した、中国近代絵画史上の傑出した人物である。虚谷は、「常に同じ筆法で描くわけではなく、他と異なる新機軸を打ち出しており、任君の芸術は最高と称賛する。(筆無常法、別出新機、君芸術極也。)」と讃えた。呉昌碩も、「山陰の任伯年は、大きな鼎を持ち上げるほどの筆力を持ち、書画は彼の心意や情態を伝え、千古の韻味が溢れている。(山陰子任子、臂力鼎可挙。楮墨伝意態、筆下有千古。)」と褒め讃えている。彼の書作品はそんなに多くはないが、奇異な表現があるので、本節では彼の書画の芸術の形成と成果について論じる。

一、生涯概略

任伯年(1840-1895)、名は頤、初めの名は潤。字は伯年。号は次遠、小楼があり、別号に山陰道士がある。浙江蕭山の人、書画、詩文、篆刻を善くし、海上画派の名家の一人である。三十歳以後、上海に定住し、生涯に亘って画を売って生計を立てた。

初めて上海に着いた時、胡公寿の紹介を通じて、「古香室」という箋扇の店で画を売って生計を立てた。胡公寿が任伯年に替わって宣伝したお陰で、数年足らずで、上海画壇に名声が広まった。そのほか、書画界の友人と知り合うようになり、胡公寿、虚谷、高邕、呉昌碩と頻繁に交友した。彼らは互いに書画芸術について語り合い、多くの収穫を得たとされる。

二、絵画芸術

任伯年の絵画の題材は、花鳥と人物が主であり、工筆画も写意画も能くし、山水にも精通する。早年は家学を受け継ぎ、やや後れて民間工芸の彩色画の精華を吸収した。上海に定住後は、胡公寿、張熊、虚谷など師友同輩の影響を受け、徐渭、陳淳、八大、石濤、揚州八怪などの画法を追慕し、絵画芸術に大いに精進して、中国近代絵画史上の明星となった。

絵画の表現では、筆墨の運用が巧妙で、工筆画も写意画も得意とし、構図は精妙で、造形は奇異で変化が多く、色彩の運用も豊富である。楊逸の『海上墨林』に、「描く人物、花卉は、北宋人の画法を真似し、もっぱら焦墨で輪郭の線を引き、それに濃厚な色彩を加えている。これは陳洪綬の画法に近い。まだ壮年ではないが、すでにその名は江南江北に轟いている。八大山人の画冊を入手後は、さらにその用筆法を会得し、極細の点画であっても、懸腕中鋒で描き、みずから作画は「頤(身を養う)」のようで、ほぼ『写』一字が妥当であろうと述べている。[この「写」は、「画」ではないことから、書

写性に富む筆法を意味すると考える。〕（画人物、花卉、仿北宋人法、純以焦墨鉤骨、賦色穠厚、頗近老蓮。年未及壯、已名重大江南北。後得八大山人画冊、更悟用筆之法、雖極細之画、必懸腕中锋、自言作画如頤、差足当一写字。）¹⁸⁸と書かれている。任伯年は若い頃、叔父の任薰に画を学び、法は陳洪綬を師とし、焦墨で輪郭の線を引き、線質は遒勁で、形態は誇張したり変形したり（図4-1-1）で、任熊、任薰とあわせて「老蓮派」と呼ばれた。上海に定住後、高邕と知り合い、高邕の家で歴代名家の書画を鑑賞した。陳淳、徐渭、八大山人、石涛、華岳、鄭板橋などである。それらから努力して学び

（図4-1-2、4-1-3）、先賢の性霊を抒写する表現を会得したことから、画風が変わったのである。



図4-1-1『獻瑞圖』，任伯年，軸，紙本設色，尺寸失記，中國美術館藏。1872年做。



図4-1-2『臨八大山人八哥圖』，任伯年，軸，紙本墨筆，89.3*44.6cm，北京故宮博物院藏。1886年做。

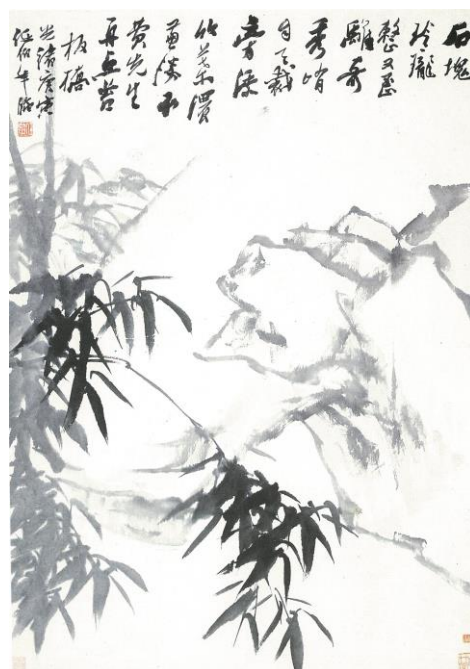


図4-1-3『臨鄭板橋竹石圖』，任伯年，軸，紙本墨筆，92*66cm，朵雲軒藏。1890年做。

華岳からの影響が非常に大きく、中年以後は、数多く華岳の作品を師として摹倣し、つねに人物や花鳥の作品に書を題記して、師とした淵源を説いている。華岳は、人物、山水、花鳥、草虫が得意で、当時の常用の法則を捨

¹⁸⁸ 『海上墨林』卷三、楊逸著、第423條、文史哲出版社、1988年1月より。


て、古法を追求し、用筆は自由自在で、神趣に富む。このような筆墨を借りて性霊を発抒する表現は、書画の間の用筆が密接な関係にあることを、その中から学習し、会得したものである。四十六歳（1885年）の作『荷塘納涼』の款記に、「華岳の用筆の表現は、公孫大娘が剣器を舞うかのように（「渾脱」は舞曲名）、踊る姿にリズムがあり、当時彼に匹敵する者はいなかった。今の人（指すのは作者）が画笔を下すと、すぐ華岳を模倣するというが、まったく馬鹿げている。（新羅山人用筆、如公孫氏舞劍器渾脱、瀏灑頓挫、一時莫與爭鋒。今人才一拈筆、輒仿新羅、蓋可笑焉。）」と題し、華岳への敬服を表明している。

任伯年の絵画は、先賢の精華を吸収するほか、金石碑刻の影響も受けている。吳昌碩は『哭任伯年先生』に、「山東の武梁祠古蹟を遊歴して見聞を広め、描かれた作品には金石の味が含まれ、真の性情を表出している。（武梁祠古蹟遊歴、金石声高出性情。）」と書いている。この記載から、吳昌碩が任伯年と一緒に山東の武梁祠を遊歴し、かつ任伯年の画作に金石の味があることを讃えていることが分かる。

三、書法芸術

任伯年の書作の数は多くないが、楊逸が『海上墨林』に「書もまた画意を参照して融合しており、その精練さ、奇特さは、一般人と異なる（書法亦參画意、奇警異常）」¹⁸⁹と述べたように見所がある。書作と画作の題款の風格から見ると、概ねに三つの時期に分けられる。

1、早年から上海定住の初期（図 4-1-4）

| | |
|---|--|
|  |  |
| <p>図 4-1-4 『松鶴圖』(局部), 任伯年, 軸, 紙本設色, 122*28cm,</p> | <p>図 4-1-5 『花鳥冊』, 任伯年, 團扇, 絹本設色, 28.6*29cm, 天</p> |

¹⁸⁹ 前註に同じ。

2、胡公
寿からの影響

| | |
|------------------|-----------------|
| 中央工藝美術社藏。1870年做。 | 津藝術博物館藏。1872年做。 |
|------------------|-----------------|

(図 4-1-5)

3、絵画の進展にともなう改変

胡遠（1823-1886）、字は公寿、号は瘦鶴、横雲山民である。顔真卿、黄庭堅の書を学んだ。任伯年は上海定住後、胡公寿から色々な助けを得ながら、彼から書と画も学んだ。例えば三十三歳に描いた『花鳥冊』(図 4-1-5)の款記は、胡公寿から受けた影響が明らかである。その後、任伯年の書風はまた新しく改変し、例えば三十四歳の書作(図 4-1-6)は、字体と運筆は以前と異なり、起筆の「釘頭」もそれほどはっきりとしなくなる。

中年以後の絵画は、さらに自由奔放になり、書も画の進展によって変わった。楷書、隸書から行草書へと一変し、運筆がさらに流暢になり、線質の太細や潤乾も変化が多く、個人の風格が鮮明に現れた。例えば四十四歳に書いた『紅杏碧桃行書四言聯』(図 4-1-7)がそうである。



図 4-1-6『古詩行書』，任伯年，扇面，紙本墨筆，18*51cm，朵雲軒藏。1873年做。

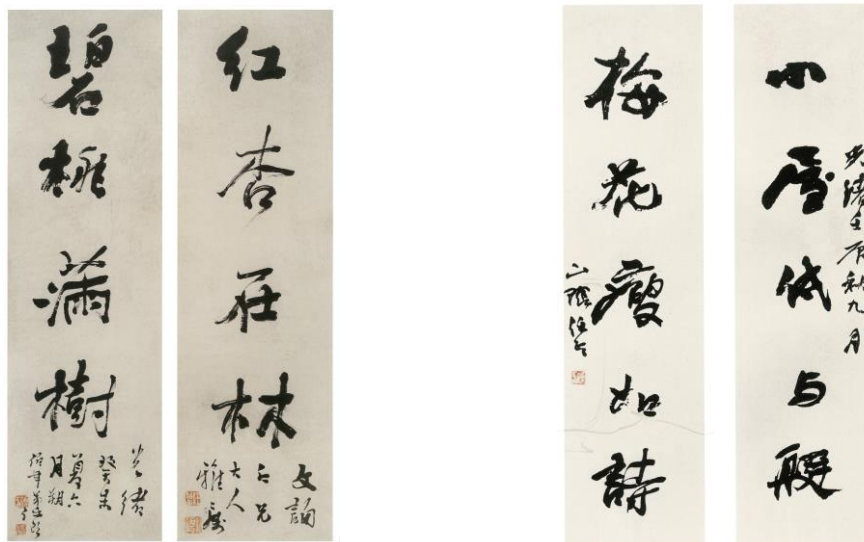


図 4-1-7『紅杏碧桃行書四言聯』，任伯年，
軸，紙本墨筆，54*16cm*2，浙江省博物館
藏。1873 年做。

図 4-1-8『小屋梅花行書五言聯』，任伯年，
軸，紙本墨筆，尺寸藏地不詳。1892 年做。

画面の構図が巧妙で、空間の疎密の対比に工夫を凝らし、景物の動勢を巧妙に配置することによって、画面の氣勢の流れを増し、造形は奇偉で多く変化している。このような絵画の特徴は、書の創作にもダイレクトに影響を与えている。五十三歳に書いた『小屋梅花行書五言聯』（図 2-4-8）は、「小屋」の結体は緊密で、「梅花」の緩やかな結体と対比すると、疎密の関係があることが分かる。対聯の字句と題記は、一字で見れば歪んでいるが、全体としては穏当で動勢に溢れている。

四、任伯年の影響

任伯年の絵画の成果は、当時において極めて高い評価を得た。王概は光緒十三年（1887）仲秋に、彼の作品を木版に刻し、『任伯年先生画譜』を出版した。俞越の序文に、「漢人に画が興り、漢人の書も同じく古拙の味わいである。晋唐以来、楷法が盛んになってから、漢隸の古拙の意趣が完全に失われた。顧愷之、陸探微らが次々に登場し、画名を馳せるようになると、漢代絵画の古拙の意趣も消えてしまい、今日に至るまで古拙の意趣は伝わらない。任伯年の画作には、山水、人物、花鳥ともに古拙の意趣があり、筆跡を見る毎に、漢人の陳敞や劉白からそんなに遠くないと感じている。（漢人之画興、漢人之字同以古拙見長。自晋唐以来、楷法盛行、而漢隸古拙之意全失。乃自顧、陸諸公迭起、以画名家、而漢画古拙之意亦失、至今日而古意尽矣。任君伯年所作画、無論山水、人物、花鳥、皆有古拙之意存其中、每觀其筆跡、覺漢人陳敞劉白去人未遠。）」とある。俞越は任伯年の画作に古拙の意趣があり、漢代以後ではこのような作品を見たことがないと絶賛した。そのほか、俞越も書画間の緊密な繋がりを説き、両者には共通の審美意趣があることを強調した。任伯年の絵画は古意を追求しており、そのような創作の観点があるため、自然と書作にも古意が流露するのである。

海上画派は、中国近代絵画史における重要な画派の一つである。虚谷、蒲華、任伯年はその代表人物である。彼らは互いに切磋琢磨し、各自が極めて高度な芸術成果を修めた。任伯年の絵画芸術は、後世に極めて大きな影響を与えており、彼の「画を以て書を求め」た表現もまた、特異な成果であり、良き教訓である。任伯年は呉昌碩に「書を以て画に入る」という啓示を与え、呉昌碩は書と画を互いに参照して引用し、墨痕淋漓の書画を発揮することができた。齊白石、潘天寿らはさらにこれを受け継ぎ、今日に至るまで追随者がいる。このことは、それが人を魅了する特質の所在があること、それが発揚するに値するものであることを説いている。

第五節 その他の名家たち

八大山人・石濤・金農・黄慎・鄭板橋
虚谷・蒲華・呉昌碩・齊白石・高劍父

1、八大山人

八大山人（1626-1705）、本名は朱耷、または朱由桜。字は雪个。別号には、雪个、个山、人屋、八大山人があるが、八大山人の号名で名を馳せた。明朝王室の後裔、明は滅亡した後、出家したが、後に道士になった。明代末期から清代初期の画家、書家、詩人であり、画風は後世に大変な影響を与えた。

彼は黄公望の山水画を学んで、構図には董其昌からの影響が見られる。枯筆をよく用いるので、飛白がよく現れて寂れた境地の画作がよく描かれた。花鳥画について、彼は沈周、陳淳、徐渭の基礎を基本とし、花卉や山水、鳥や魚などを多く題材としつつ、伝統に固執しない大胆な描写を得意とした。だが、八大山人の筆を評するに、その描く鳥の足を一本のみで表したり、魚などの目を白眼で示すなど時に奇異とも取れる表現を用いている点を避けることは出来ない。白眼は、阮籍の故事に倣い中国では「拒絶」を表現するものとされる。そこから汲み取れるように、その作画の中には自らの出目であり滅び去った明朝への嘆きと、その眼に侵略者と映る清朝への、屈してしまったからこそ心中でより激しく沸き立つ反抗が暗に表現されている。（図 5-1-1）

彼の行楷書は王献之を学び、純樸圓潤にするが、明人の書写習慣が付いていない。六十歳以前の作品は、体勢と結字が豊富多様であるが、自分の風格はまた見えない。六十歳以降、掛け軸、尺牘、扇面、横披、対聯などの書作が成立したと共に、個人の書風が確立した。（図 5-1-2）

用筆と点画、結字と章法から見ると、書と画の中に表現が共通することがわかる。例えば、書作にしても、画作にしても、運筆する時に爽勁明朗にして、筆脈が流暢し、点画が円転であった。字体の結構、行間の調整は絵画の構図と似るところが多い。

八大山人は書と画の内在的な繋がりを重んじた。彼は書と画を互いに運用し合うことによって、書に画意が満ちて画に書の書写の意味が明らかに感じら

れた。『書画同源冊頁』に、「昔吳道元学書於張顛、賀老、不成、退、画法益工。可知画法兼之書法（唐代の吳道子は張旭、賀知章に書を学んだが、途中で止めてしまった。しかし、彼の画はますます精妙になってきた。ここから、画法には書法が含まれていることがわかる）」と自らが題した。また彼は『山水冊』に、「画法董北苑已、更臨北海書一段於後、以示書法兼之画法（董源の画法を完璧に表わしただけでなく、更に画の後半に李邕の書を臨書し

た。これを通じて書法には画法が含まれていることがわかる)」¹⁹⁰と述べた。彼は「書画合参」を実践するのみならず、書と画の共通する理を述べる。陳淳、徐渭の「書を以て画に入り」の表現を受け継いだ上で、斬新的な発想も生まれた。石濤は『題八大滌草堂図』に「須臾大醉草千紙、書法画法前人前（酒に酔った気分に乗って千枚の草書作を素早く書き、書法と画法には古人より進歩的な表現がある）」と述べた。この話から見ると、石濤が徐渭への敬意は明らかに見られる。



図 4-1-1 湖石雙鳥圖軸 八大山人，紙本墨筆
136 x 48.7cm，上海博物館藏

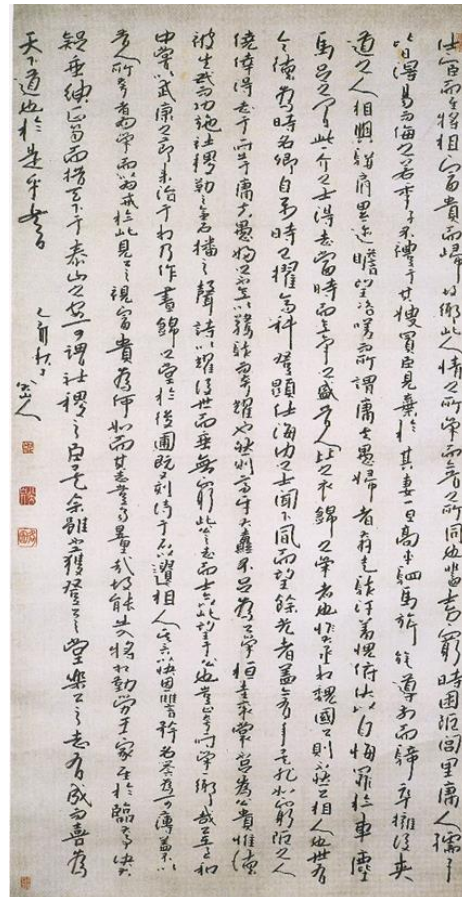


図 4-1-2 書錦堂記軸，八大山人，紙本，
167.5 x 88.3cm，南京博物館藏

2、石濤

石濤（1642-1701）、本姓は朱、名は若極。明の皇室の後裔、後に出家した。法号を原濟、石濤、清湘老人、苦瓜和尚、大滌子などにした。廣西桂林の人。詩、書、画、印を善くし、著には『石濤画語録』がある。

石濤は文学と書画の啓蒙が非常に早く、李麟の『大滌子伝』での一文を見る

¹⁹⁰ 「繁華得天趣、花鳥萬物情—読歴代花鳥画精品集」、王運天が著した。《歴代花鳥画精品集》、上海博物館が編修した。上海書画出版社、1998年第一版より引用した。

に、「年十歳、即好聚古書、然不知讀。或語之曰、不讀、聚奚為？始稍稍取而讀之。暇即臨古帖、而心尤喜顏魯公。或曰、何不學董文敏、時所好也。即改而學董、然不甚喜。又學畫山水、人物及花卉、翎毛。楚人往往稱之（十歳の時に古書を集めることが好きだったが、本を読むことが知らなかった。そこである人は、この本を読まないとは何故集めたかと彼に聞いたことをきっかけにして、彼は読み始めるようになった。時間ある時に古帖を臨書し、特に顔真卿の書に気に入った。ある人は、何故董其昌の書を学ばないか、董其昌の書は今流行っているよと彼に聞いたので、彼は董其昌の書を学び始めたが、後で山水、人物、花卉、翎毛を学んだ。当地の人は良く讚えた）」とある。彼の絵画の題材には、梅蘭竹石、花草、蔬果が多く、特に山水画を善くした。彼の山水画は、「遺貌取神」を重視し、「不似之似」を求めた。（図 5-2-1）

早年の石涛は、顔真卿、董其昌の書法を学び、壮年以降は倪雲林、蘇東坡の影響を受けた。また、隸書、魏晋の碑刻、鍾繇の書体などを学ぶことにより、独特な書法を形成した。現存する作品の中で、一点の書作は多くない。最も多いのは、絵画作品の題跋である。その特徴は楷、行、草、隸が混ざっている。（図 5-2-2）

石涛は、書、画の関係は緊密であると考えている。彼の『清湘老人題記』には、「書与画者、共具兩端、其工一体（書と画はそれぞれの本質を持っているが、表現の働きが一体である）」とあり、『石涛画語録・兼字』には「画法関通書法津（画法と書法の道理は共通である）」とある。書画の制作について彼は、「氣勝得之」の見方を取り上げた。『大滌子題画詩跋』の卷一の中には「作書作画、無論老手後学、先以氣勝得之者、精神燦爛、出之紙上。意懶則淺薄無神、不能書画」（書や画を作ることは、経験ある人であれ、経験ない人であれ、もし旺盛な生気で作るとしたら、生き生きとして氣勢に満ちる作品が作れる。体の状態が弱い場合は生き生きとする書画を作れないことである。）とある。彼の書画作品によって、磅薄の気と感じられる。

李麟の『大滌子伝』の中で、「所作画皆用作字法、而後從草書、或從篆隸、疏密各有其体（彼の画は皆書の用筆で描かれたのであり、草書、篆書、隸書には疎密があり、それぞれの結体がある）」と述べている。石涛の書から見ると、章法や用筆には、画意が感じられる。

石涛は画法と書法を融合することによって、用筆と結体に独特な表れが生まれたのみならず、水分を上手く運用して書と画に濃淡の変化が生み出された。『花卉図冊』（図 5-2-1）の画作と、『詩翰』（図 5-2-2）の書作から見れば、このような濃淡の変化が感じられた。これは彼の独特な個人風格と言える。



図 5-2-1 花卉圖冊(12 開之 5), 石濤, 紙本墨筆, 31.2 x 20.4cm, 上海博物館藏



図 5-2-2 詩翰, 石濤, 紙本墨筆, 118.8 x 45.5cm, 上海博物館藏

3、金農

金農 (1687-1764)、字は寿門。号は冬心、別号は金吉金、蘇伐羅吉蘇代羅、昔耶居士、心出家齋粥飯僧などがある。浙江錢塘 (杭州) の人。揚州に住み、生涯を渡って「布衣」を楽しんだ。仕途に関心が薄く、博学鴻詞科に勧められたが勤めなかった。個性は孤尙、世人に迂怪の目で見られた。詩、書、画を工み、若いころは詩文が得意し、後に金石碑版に没頭した。

金農は年少の頃すでに詩人として江左に名を馳せ、揚州に寄寓した。彼の閱歴と行動から見ると、最初は書家や画家を目指すわけではないので、もとより彼の書と同時に書を目指す人は根本的な違いが起こされる。そこで、彼は段々「正統」という系統化の訓練から離れ、董其昌、趙孟頫といった帖学の書風を

抜き出した。幼い時から積み重ねていた文化修養、そして詩境への追及と金石の好みを加えることによって、書法芸術の理解と把握に良好の基礎が築かれた。特に彼は若い時に金石碑版の収蔵が、帖学以外の書蹟に自らの書法審美を生み出し、さらに独創の「漆書」を作り出した。彼は一生の書法制作の中に、隸書が主要であるが、兼ねて草書、魏体楷書、写經体楷書、宋雕版式楷書、そして晩年の漆書も書いた。(図 5-3-1)

金農は若い時に偶に丹青を書いたが、画家として目指していない。五十歳に声名を集めていないが、六十四歳になってから揚州に寄寓する間に、沢山の画作が作り出された。その中に、特に墨竹は重要である。『画竹題記・序』には、「冬心先生逾六十始学画竹、前賢竹派不知有。宅東西植修篁約千百計、先生即以為師」(冬心先生は六十歳以後、画を学び始めた。家の周りに沢山の竹を植え、先生はこの竹を師法する)と書かれている。七十歳以後、彼は揚州の西方寺に移住して佛門に入り、日頃に写經を書いて佛像を描き、書と画の境地は非常に高いレベルに達した。

金農の画の題材は非常に幅広いである。よく見るのは、梅、竹、佛像、野菜、花、人物、山水などである。その中に特に梅が一番多いである。師から受け伝えることはないので、自由自在な筆法で描くのは彼の特徴である。彼はよく「宋雕版体楷書」を題し、渾然として一体である。(図 5-3-2)

秦祖永は『七家印跋』に、金農は書と画を互いに融合し引用することに自分の考え方を表わした。文は、「宣城樗崖沈叟、画松林破墨皴。動欲師其意、不可得也。余今年画梅、暇兼事刻石、悟其篆法刀法、宜似沈叟画松、雙管雙下也(宣城の沈樗崖が破墨の皴法で松林を描くことが知り、私もその意を師法しようと思うが、なかなか得られない。私は今年梅を描き、時間ある時に石を刻んでその篆法と刀法を会得した。この篆法と刀法は沈氏が松を描く時に用いた筆法と似ているので、画法と書法は共通するものであると実感した)」¹⁹¹とある。

¹⁹¹『七家印跋』、秦祖永の著作。「清代書画篆刻引論」薛永年の著作。14頁、『美術史研究』総第75期、1994年第3期より引用した。



图 5-3-1 汲古處和四言聯，金農，紙本，
63.5 x 14.5cm x 2，廣東省博物院藏。



图 5-3-2 墨竹圖，金農，紙本墨筆，116
x 39cm，國立故宮博物院藏。

4、黄慎

黄慎（1687-1772）字は恭懋、号は瘿瓢である。福建寧化の人。貧しい家庭に生まれ、揚州で画の販売によって生計をたてようと志した。詩、書、画に善くし、画で最も有名で人物や仙物画を得意とし、民間生活の題材も良く運用した。当時金持ちに画を売る人のような華麗な画風と違い、鮮明の個人性格が現れた。彼は生活の貧困に負けずに、真心で情熱的な性格を持つ人であった。友人である沈儋は、『捧硯函』（北京故宫博物院に収蔵）に「我友黄大癡、最愛是疏狂（私の友人である黄大癡〔黄慎〕は、疏狂が好きである）」と述べているように、「疏狂」二字は黄慎の性格の特点を概括することができ、この性格も自然に書と画の制作に現れる。

黄慎の書は二王と懐素に学んで草書に優れた。また『書譜』をもとにして、字の結体や用筆は軽重にして、墨色の枯潤との関係性を上手く整えた。謝堃は『書画所見録』に「書法鍾繇、繼而變楷為行、變工為写、後又變書為大草（黄慎の書は鍾繇に学び、後に楷書より行書に変わった。整然の安定感が生まれて少し写意が感じられる。その後変化に従って大草を書くことになった）」と書いた。彼の草書には、巧妙に結体の疎密、行気の脈動、用筆の軽重、墨色の濃淡などの要素を上手く整えたという特色がある（図 5-4-1）。

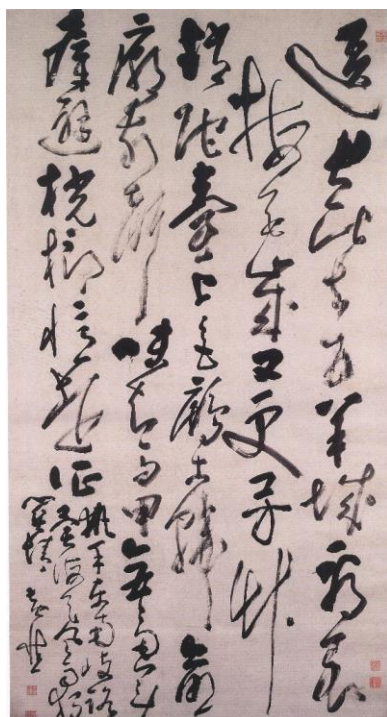


図 5-4-1 草書七律詩軸，黄慎，紙本，
198.3 x 105.3cm，中国歴史博物院藏。



図 5-4-2 雜画冊(九開之一)，黄慎，紙本設色，
26.5 x 34cm，常州博物院藏。

黄慎は幼少の頃に父が亡くなって生計を立てるため、画を学ぶことと決意した。画家として同郷の上官周に学んだことがあり、最初は人物画に専攻

し、肖像画を描くことになった。彼は幅広い絵画分野を触れたが、人物画は主要である。彼が描いた人物画には、主に社会階層の低い人間を主とし、貧困の生活状態を表わすという特色がある。彼は「鉄線描」「蘭葉描」「行雲流水描」など伝統的な形式化の線描法を乗り越え、豪放な草書用筆で描くようになる。(図 5-4-2) 清凉道人は『聽雨軒筆記』に、黄慎が草書で画を描くことを会得した場面を記録した。文は、「一日熟視其師之作、而嘆曰、吾師絕技難以爭名矣、志士當自立以成名、豈肯居人後哉。凝思至廢寢忘食者累月、偶見懷素草書真迹、揣摩久之。行於市、忽矍然有悟、急借市肆紙筆作画。拍案笑曰、吾得之矣。一市皆驚(ある日、黄慎は彼の先生である上官周の作品を鑑賞する間に、私の師匠は画の技が巧妙、彼に追いかけるのは難しい。志を持つ人こそは自分の風格を作るわけであり、他人の後ろに付かないと感嘆した。そして、何ヶ月間を経て寝ず食わずに真剣に思索した。偶に懷素の書作を見かけて長く研究したことになる。ある日、街を歩く時に急に何かを悟ったようで、急いで店に紙や筆を貸して画を描き始めた。描き終わったら、飲んで机を叩きながら、私は画の道理を得たと大声で叫んだ。街の人々は皆驚いた)」とある。

5、鄭板橋

鄭燮(1693-1765)、字は克柔、号は板橋。江蘇興化の人。詩詞を善くし、書画を工み、「三絶詩書画」と呼ばれた。その詩、多くは民間の人の苦しみを思いやったものである。その書は、隸書を中心として行、楷書を混ぜ、「六分半書」を自称し、「板橋体」と呼ばれる。その画は、蘭竹草石を主とし、書法の用筆を以て画に入る。嘗て范縣、濰縣の知事になったことがあるが、後に辞めて揚州で画を売ることによって生計を立てる。

鄭板橋の一生の画作は、主に蘭、竹、草、石である。彼が書いた蘭、竹は清勁秀逸にして、蕭爽の気が漂った。秦祖永は「筆情縦逸、隨意揮灑、蒼勁絶倫」(筆墨によって天真爛漫が現れ、思うままに筆で自由奔放に描き、その蒼勁さは他人が追いつけないのである)と述べていた。彼は最初に文同と徐渭に竹を学び、鄭思肖に蘭を学んだ。後に石涛の影響を受け、自らの文学修養を加えた上で、独特な画風が作り出された(図 5-5-1)。

鄭板橋の書学、そして「六分半書」(図 5-5-2)の形成、書法用筆の運用、画法をもって字を書くこと、書画の関係と「書画合參」の論述について、第一章にすでに詳述し、ご参照ください。

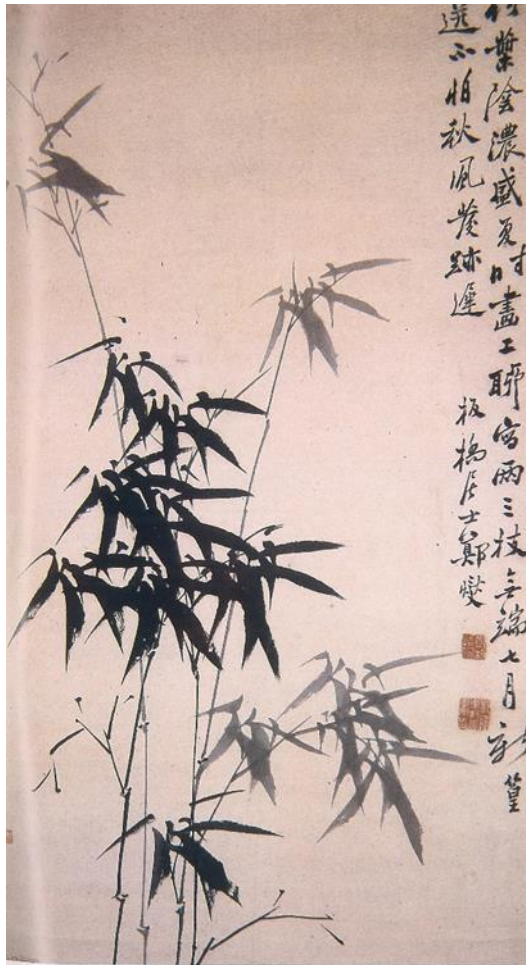


図 5-5-1 七月新篁圖軸，鄭板橋，紙本墨筆，66 x 64.8cm，重慶市博物館藏。

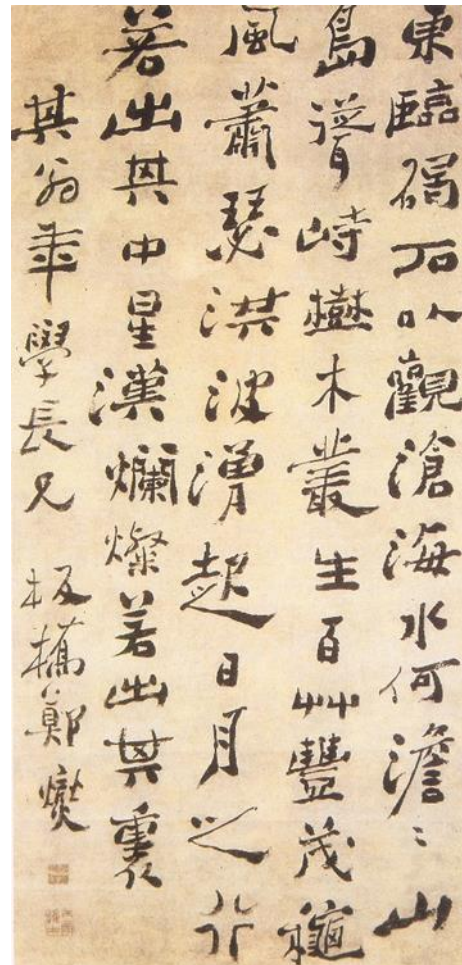


図 5-5-2 行書曹操詩軸，鄭板橋，紙本，152 x 68cm，揚州博物館藏。

6、虚谷

虚谷（1823-1896）、本姓は朱。名は虚白、字は懐仁。号は紫陽山民であり、別号に倦鶴、覺非庵がある。安徽歙県の人。画を善くし、画風は空靈にして、冷峻孤高の人である。海上画派の重要な人物の一人である。虚谷は清軍の「参将」であり、鎮江、揚州を守っていた。1853年に太平軍が鎮江、揚州を攻める時に、彼は太平軍に降伏して一人で清軍から出た。後に安徽の九華山に出家した。ところが、彼は出家したが、肉を食べて禮佛をしなくて画を売って生計を立てて、蘇州や上海を遊歴した。

虚谷の題材は豊富で、多くは日常に見られた花や果物、鳥獸などであり、また山水画にも善くした。彼が画を学ぶ歴は殆どないが、論者は揚州画派、八大山人、惲南田らに学んだと考えている。九華山に出家してから、彼は書画に真剣に取り組むことにしたと言われる。これはおそらく九華山の「衡

公」禅師の影響によったものであろう。その禅師は書画を善くし、学問の第一人者である。

彼の画風には形体に誇張な表現を加えた特色がある。画面の構図も他の人とは全く違うものであり、対象をよく紙面の一角に寄せ、リズムに富んだ戦筆を使い、中锋、側鋒、逆鋒を加えて用いた。墨色は淡墨を主として、同時に濃墨と掠れを加えて飛白の表現を生かした（図 5-6-1）。

虚谷の書学についての記載、そして虚谷本人の言葉は殆ど見つからない。しかし、彼の書と画には蒼茫、緊勁の趣が感じられる。（図 5-6-2）

張鳴珂は虚谷の書画について、「性癖又好奇、書画破常格（虚谷の個性は固執で奇特な表現に興味を持ったので、書と画の表現は一般の人と異なる）」と評した。彼が描いた動物の姿は主に下に向き、この構図によって緊張感を生み出した。この手段も、よく書の作品に用いられる。



図 5-6-1 楊柳巴哥圖，虚谷，紙本，115.3 x 51.7cm，北京故宮博物院藏。



図 5-6-2 青郊白裕五言聯，虚谷，紙本，上海博物館藏。

7、蒲華

蒲華（1832-1911）字は作英、原名は城。初め、字を竹英とした。秀水の人。別号は胥山野史、種竹道人とした。詩、書、画を善くし、海上画派の重要な名家である。若い頃に科挙に取り込んだ。素晴らしい才能を持っているが、他人と妥協しない性格も鮮明である。試験で楷書で書きたくなくて、任意に点画が枳に出たので、試験の主管に認めてくれない。「諸生」になったが、自分の意思に合わないので仕途を辞めた。その後、画を売って生計を立てた。

蒲華は師を持たずに独学で画を学んだ。彼は古人の画を臨模し、陳淳、徐渭、八大山人、石濤、揚州八怪などの手法を身につけた。伝統的な古典を学んだが、自らの風格を作り上げた。山水画は蒼茫渾圓にして、花鳥画は灑脱放縱であった。潤筆と宿墨で画を描くのを好んだため、紙面には生気が溢れた。特に竹が最も良いとされた。（図 5-7-1）

蒲華の書は顔真卿に学び、東坡の率意の趣を取った。行草書は圓勁豊厚にして、灑落自然である。彼の作品は一見整っていないように見えるが、実はそうではない。彼の作品の中には、運筆の勢いや、点画の配置によって筆脈の流動が生じた。気が流暢に流れ、結字は整っている。（図 5-7-2）

蒲華の書は斬新で、彼自身の画の影響は彼の書にも至った。山水、花、墨竹は、皆生き生きとしていた。彼の画は形式美に富んで、字形を整え、空間を調整した。用筆にも、画の筆法が見られる。



図 5-7-1 墨竹圖，蒲華，紙本，
135.5x66 cm ， 國立故宮博物院藏。

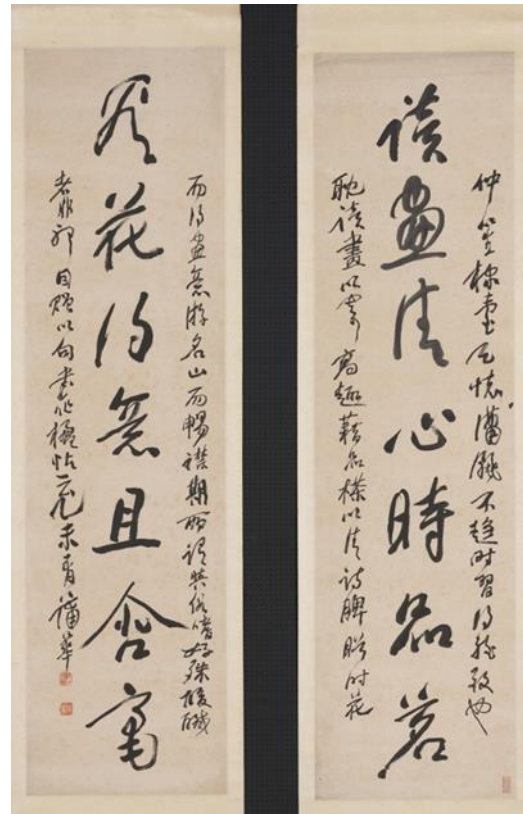


図 5-7-2 草書七言聯，蒲華，紙本，
148.7x39.8 cm， 國立故宮博物院藏

8、吳昌碩

吳昌碩（1844-1927）名は俊卿。字は昌碩。倉石に作り、號を缶廬、老缶とした。晩年は最も字を善くした。浙江、安吉の人。清末に生きた。後に江蘇安東縣官僚になり、上海に居を移した。西泠印社社長として名高い。著に『缶廬集』『缶廬印存』がある。

彼の詩、書、画、篆刻の成果について、陳三立は『安吉吳先生墓誌銘』に

「蓋先生以詩書画篆刻負重名数十年。其篆刻本秦漢印璽、斂縱尽变劖鑿造化、機趣洋溢。書摹獵碣、運以鉄鉤鎖法。為詩至老彌勤苦、抒摠胸臆、出入唐宋間健者。画宗青藤、白陽、參之石田、大滌、雪个跡（先生〔吳昌碩〕は詩、書、画と篆刻に精通し、数十年間に高い名望を得ていた。彼は篆刻において、秦漢印璽をもとにして自分の篆刻風格を探求し、作品の中に用刀の豊富な変化が感じられる。書の場合には、彼は石鼓文を懸命に臨書し、鉄鉤鎖

法を加えて初めて、上

手に運用するようになった。詩を作ることは、年を取れば取るほど、心中の思いや情感などを素直に言い表わすことができ、唐宋の名家に並べるくらいであった。絵画の表現には、彼は青藤〔徐渭〕、白陽〔陳淳〕を師とし、石田〔沈周〕、大滌〔石涛〕、雪个〔八大山人〕の画法を参考にした)』¹⁹²と述べている。

吳昌碩は少年時代は平穩で安定した生活を送っていたが、ある時期になると、私塾に通い、篆刻を学んだ。詩の中でも經史詩詞を啓蒙した。29歳で結婚した後、至るところで交遊し遊歴を重ねた。蘇州にて吳大澂、吳平齋、潘鄭龔の三大收藏家と友好を結び、古蹟や、金石書画を閲覧し、視野を広めた。

吳昌碩は秦漢の書法を以て基えにし、篆籀の氣を以て草書を書いた。彼の書歴について吳長鄴は、『我的祖父吳昌碩』に「初学顔魯公、後又轉学鍾繇体」（「最初は顔真卿に学んだが、後に鍾繇に集中して学ぶことになる」）、「也曾傾向過黃山谷」（「黃山谷の書に傾倒して学んでいた」）。吳昌碩

は、「曾讀百漢碑，曾抱十《石鼓》。縱入今人眼，輸却萬萬古。不能自解何肺腑，安得子云『參也魯』。強抱篆隸作狂草，素師蕉葉臨無稿（現代日本語の意味は、「私は漢碑と石鼓文に没頭して大変勉強したことがあり、さらに篆隸の筆法を通じて草書を書くようになった」である）」¹⁹³と述べ、彼の門人であ

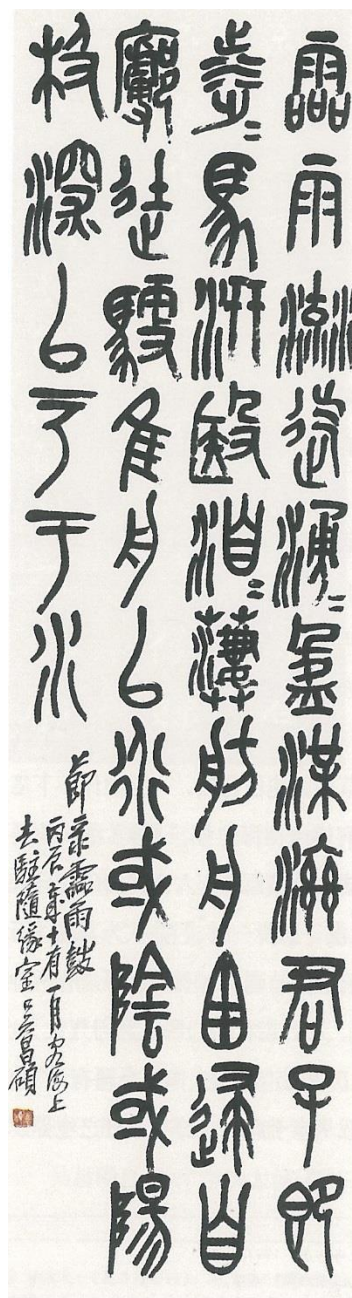


図 2-5-1 臨石鼓文(四條屏之一)，吳昌碩，紙本，西泠印社藏。

¹⁹²梅墨生『中國名畫家全集・吳昌碩』、190頁、河北教育出版社、2002年3月より引用した。

¹⁹³吳昌碩『缶廬集』、卷四「題何子貞太史冊」より。

る沙孟海は、「行草書、純認自然、一無倣作、下筆迅疾、雖冊幅小品、便自有排山倒海之勢（〔吳昌碩〕の行草書は、自ずからの面目で無造作な書風であり、用筆が素早くて、作品は大きくないが、物凄い勢いが感じられる）」、また彼の大家を「中年以後結法漸離原刻（碑碣）、六十左右確立自我面目、七八十歳更恣肆爛漫、獨歩一時（「中年に入り、私は原刻（碑碣）を徐々に離れ、六十歳の頃に自分の面目を確立し、七八十歳に拘束に取らずに自由自在な表現を表わして当時の優れた人になった）」¹⁹⁴と考えている。吳昌碩は石鼓文を学ぶこの数十年間の心得を、六十五歳に臨書した作に、「予學好臨石鼓文、從事於此、一日有一日之境界（私は、石鼓文を学ぶことにするので、身を尽くすくらい勉強し、毎日新しい境界に至ることができると思う）」と題跋した。（図 5-8-1）

吳昌碩の絵画作品は、梅、蘭、竹、蓮といった文人画の題材が多く、彼も歴代写意花鳥画家の影響を深く受けた。陳淳、徐渭、八大山人、石濤、鄭板橋などである。40歳に上海に渡り、任伯年に画を学んだ。その後、二人は絵について切磋琢磨し、互いの絵に影響を受けた。鄭逸梅の『小陽秋』では、「吳昌碩学画於伯年、時昌碩年已五十矣。伯年為写梅竹、寥寥数筆已示之、昌碩攜歸、日夕臨摹、積若干紙、請伯年改定。視之、則竹差得形似、梅則臃腫大不類。伯年曰、『子工書、不仿以篆籀写花、草書作幹、變化貫通、不難其奧訣也』昌碩從此作画甚勤、每日必至伯年处談画理（吳昌碩は任伯年に画を学ぶ時に、もう五十歳余りであった。伯年は彼に梅、竹の描き方を教え、ただ簡潔な用筆で描かれた作品であるが、吳昌碩はこれを家に持ち込み、昼から夜まで大変臨摹して沢山の画作を描いた。彼はこの画作を伯年に見せる。伯年はこれを見て、竹の形は似ているが、梅は滲み過ぎてまったく似ていない、と評した。伯年は、あなたは書が上手であるので、篆籀の筆法で花を、草書で幹を描いてみないか。この上で、変化を生かして互いに運用を加えて初めて、画の奥義は徐々に明らかになる、と指摘した。これから、昌碩は画の制作に没頭し、毎日伯年の住所に訪ねて画理を話し合っ研究することになった）」と述べている。

65歳になると、彼の画は高度成熟期に入る。彼の自伝によると「老鐵畫氣、不畫形」と述べ、雄渾老辣にして、篆籀筆法と篆刻金石の氣を画に抽入

¹⁹⁴沙孟海「吳昌碩先生的書法」、『吳昌碩作品集』、上海人民美術出版社、1984年より。

し、それによって高度な芸術成果を生み出したのである。

吳昌碩は自分で「書を以て画に入り」という表現の成果に自慢している。

彼は、「私の生涯に於いて一番自慢しているところは、書を書く法で画を描くことである」¹⁹⁵と述べている。確かに、彼の絵画作品によって、彼が篆籀の法と草書の法で画を描いたことが明らかに見える。梅は吳昌碩よく描いた題材である。彼は『沈公周書來索画梅』に、「近人画梅多師冬心、松壺、予與兩家筆不相近、似作篆之法寫之、師造化也。瘦蛟凍虬、蜿蜒紙上、公周見此、必大笑。非狂奴、安得有此手段。(近代の人はよく金農、錢杜の梅の画き方を学ぶと言われる。私とこの二人の用筆は異なっているので、篆籀の筆法で梅を表現し、自然造化を師とする。作品の点画は、瘦せている蛟と凍らせている虬が紙の上に動いているみたいである。もし公周はこれを見たら、必ず大笑いながら「狂気な人じゃないと、そんな画法が表現できない」と言っただろう。)」と題した。これによって、彼は篆籀の筆法で梅を描くことを表明して自分の思いを表わすのみならず、さらに「造化を師とし」という考え方を強調するわけである。彼が求めるのは、「形、神兼て得」である。彼は清代以来、一部の作者がただ筆墨だけを重視して対象の客観的な描写を見逃すことに反論し、「造化を師とし」の重要性を提唱した。

彼は篆籀の筆法で梅を描く。梅の点画は自然に曲がって生き生きとして、筆墨の形質は柔軟の中に力強い表現が感じられる。このような表現によって、梅が雪の寒さに負けず精神力を表わす。これは、彼が八十歳（1923年）に描いた十二洞天冊に明らかに見られると思われる。（図 5-8-2）

吳昌碩は篆籀の筆法で画を描くのみならず、草書の筆法で藤などの植物を描いた。彼は、「草書喜學楊瘋子、以書作畫任意為、碎葉枯藤塗滿紙（私は楊凝式の草書が好きで学んだことがあり、草書の筆法で自由に画を描き、散った葉や枯れた藤を描いて紙全体が充実するという）」¹⁹⁶と言った（図 5-8-3）。

吳昌碩の篆字の造形には、よく一文字の左右の部分に高低の差を付ける特色がある。この左右の高低の差によって、文字行間の動勢を表わすことができ、字体の造形や体勢は画の構図にもよく運用された。例えば八十一歳に描いた『桃実』（図 5-8-4）に、二本の桃樹は右が高く左が低いと並んでおり、真ん中は緊密であるが、根元のところは離れているという構図と、（図 5-8-1）の一番左の「極」の字の結体は大変似ていると見出される。彼の絵画構図は、險奇を主とするわけではないが、平穩の中に動勢が感じられる。

¹⁹⁵龔産興「吳昌碩」、30 頁、『中国美術巨匠週刊』、台湾、錦繡出版社、1994 年 12 月より引用した。

¹⁹⁶季崇建「雜議明清書風對文人画的影響」、『書法研究』総第六十七輯、24-34 頁、上海書画出版社、1995 年 7 月より引用した。

彼は『缶廬集・刻印』に、「詩文書画有真意、貴能深造求其通（詩、文、書、画の作品に皆作者の真の思いが含まれており、最も大事なものは作品を深く探求することによって、その中の共通する理を求めることができるのである）」と述べた。この共通する理は、すなわち作者が「伝神写意」によって表わしたものであり、作者が自然と人生を体験した精神であり、自分の審美意向を表わす情意である。呉昌碩は、「臨撫石鼓瑯琊筆、戲為幽蘭一写真。中有離騷千古意、不須攜去賽錢神（石鼓文を臨書することによって得られた筆法で蘭を描く。その中には屈原の千古の思いが含まれており、売り物として販売するわけではない）」¹⁹⁷という画詩を題した。呉昌碩は「書を以て画に入り」という表現を実践したのみならず、さらに物事によって自ずからの思いを言い表わした。彼の芸術成果は大変素晴らしくて中国文人の精神を受け継いだ。



図 4-1-2 十二洞天冊(之二), 吳昌碩, 紙本墨筆, 27.3*16.8cm, 藏處不詳。



図 4-1-2 紫藤, 軸, 吳昌碩, 紙本設色, 139*69cm, 中央工藝美術學院藏, 1924 年做。



図 4-1-2 桃實, 吳昌碩, 軸, 紙本設色, 96.5 x 44.5cm, 天津人民美術社藏, 1924 年做。

¹⁹⁷原詩は、「予偶以寫篆法畫蘭，有僮夫笑之。不笑之不足為予畫也。戲題一詩，以贈知音者：臨撫石鼓瑯琊筆，戲為幽蘭一寫真。中有離騷千古意，不須攜去賽錢神。」である。梅墨生『中国名画家全集・吳昌碩』158 頁、河北教育出版社、2002 年 3 月より引用した。

9、齊白石

齊白石（1863-1957）、本名は純芝であり、後に璜を名付けた。号は白石、白石翁、借山翁、杏子塢老民、三百石印富翁などがある。詩、書、画、篆刻を善くした。三十歳に詩を学びはじめ、四十歳に各地に遊歴して視野を広めた。六十歳以降北京に定居し、陳師曾の影響を受けたため、自らの風格を求めたことにした。

彼は民間絵画と『芥子園画伝』を師承し、後に徐渭、八大、石涛、金農、吳昌碩などに学んだ。画の題材は幅広く、殆どは生活上の物事が主要であ

る。早期の作品は写実を重んじ、後に意趣を求めた。彼は吳昌碩の雄渾の画風を参考にして、金石の筆法で景物の神韻を取ることになった。（図 5-9-1）

彼は何紹基、金農の書よりはじめ、後に李北海、魏碑、秦詔版を学んだ。特に『爨龍顔碑』『天發神讖碑』『祀三公山碑』『禅国山碑』と秦詔版の研究に長い時を要した。これは、彼の篆書の風格の形成に大きな影響を与えた（図 5-9-2）。

書風の形成は碑、版によるのみならず、篆刻と絵画にも影響を受けた。胡佩衡の記述によると、「老人（白石）寫字在八十歳左右、已經到了爐火純青的地步了、寫字也富有畫意、用墨也有濃淡乾濕、隨意點寫、很有趣味、不是一般書法家所了解的（白石は八十歳の頃に字が大変成熟した。字には画意があり、墨色には濃淡や掠れがある。自由自在に筆を運ばせて味がでる。これは一般の書家が簡単に受け取れないと思っている）」とある。彼の書法、絵画、篆刻は互いに影響を受け、清新雄健・質朴秀麗の風格を備えている。力強い点画と疎密のある布白によって、全体的に迫力が感じられる。



图 4-4-1 秋荷圖軸，齊白石，紙本設色，182 x 55.8cm，西安美術學院藏



图 4-4-2 篆書五言聯，齊白石，紙本，174 x 71cm，毛澤東舊藏，現藏地不詳

10、高劍父

高劍父（1879-1951）、原名は崙、字は卓庭、号は劍父、広東番禺の人。書と画を善くした。日本に留学時、孫中山と「同盟会」を結成し、反清活動を行う。中華民国成立後に帰国し、絵画の創作に尽力し、中国絵画の改革を提唱して、西洋を引いて中国を潤すという折衷方式を採用したので、当時重視され、激しい論争がまき起こった。その画風の影響は極めて大きく、流派が形成され、世に「嶺南派」、「折衷派」と称される。中国近代絵画史上の重要な流派の一つで、実弟の高其峰および陳樹人とあわせて「嶺南三傑」と呼ばれる。

早年には画を居巢、居廉に学び、花鳥、草虫、人物、山水を善くし、工筆画も写意画も描いた。その後、徐渭、虚谷、任伯年等からの影響を受けた。日本留学時は、竹内棲鳳の影響を受け、西洋の透視、光影、色彩等の画学を学び、中国絵画に注入した。そのほか、中国画の改革の必要性を訴え、題材は猛禽、猛獣を多く取り入れ、それによって国威発揚を促した。伝統の董・巨の画風は柔弱で形式の変化も少ないので、南宋の蒼勁の路を追求し、筆墨の雄奇さを重視した。長期にわたり「造化を師とする」ことを軽視し、摹古の気風に溺れていることに不満で、写生の重要性を提唱し、かつ自然法則の中の透視、光影の変化による描写を重んじた。

早年の習字は、大楷を練習し、居廉の書体による書写法を学んだ。後に鄭板橋、康有為、張旭を学び、狂放の書風に変わった。主として改変は、日本留学後であり、豪気が雲を突くような個性を十分に表現し、筆勢は縦横無尽、顫筆を用いて渋さがあり、逆鋒や飛白が多い。この用筆は絵画の筆法に多く見られ、とくに逆鋒、飛白、結体、布白は、絵画の布局との関係が密切である。

嶺南画派は、近代絵画史の崛起において影響が大きく、現今の中国、香港、台湾において、高劍父は重要な代表者であり、弟子の楊善深は書画ともに風格と特異な表現を伝承している。

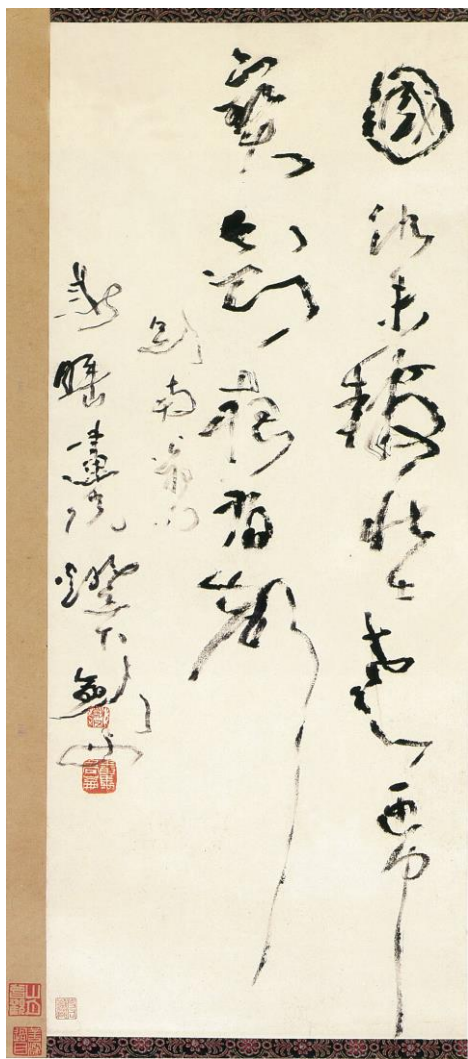


图 3-4-1 草書陸游詩，高劍父，紙本墨筆，62x 36 cm，私人藏。



图 5-10-2 謝爪水仙，高劍父，紙本設色，27x 36 cm，私人藏。

第六節 まとめ

以上の問題を検討して、筆者は次の三点の認識を得た。

- 一、「書画の合参」の価値
- 二、「書を以て画に入る」に反対する者の見方
- 三、「書画の合参」の現代中国絵画の発展に対する意義

一、「書画の合参」の価値

「書を以て画に入る」の発展の軌跡を明確に築き上げることは、「以書入画」の存在価値を確認することにおいて有益である。

第一章で検討した書と画の関係と本章で研究した結果から、「以書入画」の創作表現の発展の軌跡が、文人画の振興と書道史の変化という、この二つの要因に深い影響を受けたことが窺える。中国書道史の発展から見れば、蘇軾が先に立って主張した文人画は、北宋時代の黄山谷、米芾、楊無咎等の文人に影響を及ぼした。しかし、南宋時代にはこの文人画は大きな影響を及ぼさなかった。中国絵画特有の精神がその先の元代から発酵し始め、漸く良い結果を実った。中国絵画史をよく見ると、唐宋絵画の主流は「画く」ことであり、「書く」ではなかった。或いは「書く」ことがあったとしても僅かである。故に「以書入画」の表現は、元代から本格的に展開されたといえる。趙孟頫がその大きな役割を果たした人物である。彼は自分が画いた「秀石疎林図卷」に次のような詩を題した。

「石如飛白木如籀、寫竹還於八法通。若也有人能會此、方知書画本来同。」（石は飛白書のごとく、木は籀文のごとく、竹を画く場合は八法に通じる。これをできる人にしてはじめて、書と画が初めから同じであることを理解できよう。）

この考え方は当時の書画界に大きな影響を及ぼした。

中国の書画理論の史料から見ると、前章で検討した書と画との関係は、元代以前は全て「書画同源」に集中して論じており、「以書入画」の論説は極めて少なかった。張彦遠の『歴代名画記』巻一の「論画六法」に、「骨氣形似皆本於立意而歸乎用筆、故工画者多王善書。」と述べるように、張彦遠は「用筆に歸す」が故に「画を工にする者は多く書を善くす」と認識するのである。しかし、「以書入画」の論点は提出していない。また、同書巻二の「顧陸張呉の用筆を論じる」の「書画の用筆は法を同じくす」る陸探微、張僧繇の画

と、王献之、衛夫人の「筆陣図」の書と比較しても、ただ「用筆同法」論と書画の理論が通じるところが有るのみだという。また、北宋の郭熙が著した『林泉高致』画訣にも、「書を善くする者は往々にして画を善くするの、書画の間につながりがある」のみと言うのだ。また、北宋の郭若虚の『図画見聞誌』巻四に唐希雅の画を論じて、「始め李后主の金錯刀書を学び、遂に興を援きて画に入る」とある。（唐希雅の画は現存していないため実証し難い。）更に南宋の趙希鵠の『洞天清祿』古画辨に、『書を善くするは必ず能く画き、画を善くするは必ず能く書く、書と画は其の実一事なるのみ。』と記述した。趙氏の論点も主に筆使いは書と画の理屈は同じである事を認めた上で、「書ができる人は必ず画もできるし、画ができる人も同様である」という認識を持っている。

元代は宮廷に画院を設けなかった。書に堪能な文人が、職業画工に代わって画家になるのが当時の主流と見られる。このため、書と画の関係も密接になり始めた。書家も画家も宋代の「尚意」の創作理念の影響を受けて、これを追求した。彼らの絵画創作も書の筆使いの技法を使い、そのため絵画の性質は弱体化し、濃厚な色彩から脱却し、書写の性質を強化して、水墨写意画の発展を促した。趙孟頫が「以書入画」の観念を以て、絵画の書道化に図った。絵画創作は具象的な「再現」を中心としたから、筆墨情感が「表現」の中心へと転換した。これらの画家たちには元々書家である者も多く、故に彼らの新しい探索も「以書入画」から益を得た。彼らの絵は具象性が失われない前提で、書道の筆法効果を発揮したのだ。そして明清の画家たちもこの道に沿って、自分の認識を止まらず進化させ続け、画法の面目を変貌したのである。

このような変化の推進の立役者は、言うまでもなく宋の蘇東坡である。彼の提唱を基に文人画が進んでいった。両宋の絵画は、写実能力がすでに高峰に登っていたのである。しかし、「形似」は中国絵画が求める最高の目標でない。中国絵画が追求する目標は、画家の情感、思想の表現である「神似」である。蘇東坡の題画詩「書鄢陵王主簿所画折枝」に、「論画以形似、見与兒童隣」（形似を以て画を論じる見方は、お隣の兒童と同じのだ）とある。明確に「形似」によって画を論評するのは浅はかな見解だと主張した。蘇東坡はまた、「士人の画を観るは、天下の馬を閲するが如く、其の意気の到る所を取る。若し画工ならば往々にして只だ鞭策の皮毛、槽檻の芻秣を取るのみ。一点の俊発も無く、数尺許（ばかり）にして便ち倦む。漢傑は真に士人画なり。」（『宋名家題跋』上・跋漢傑画馬）といている。要するに蘇東坡の文人画に対する観賞の重点は、「意気」にある。この「意気」とは、作者の内面にある修養、学問と感情表現であり、ものごとの「再現」ではないと言うの

だ。蘇軾のこの論点が、後の中国芸術の発展に広く影響を及ぼしたと同時に、感情を重視する「以書入画」の発展をも促した。後に元の倪瓚は、自分の絵は「逸筆草々に過ぎず、形似を求めず、聊か自娛を以てするなり」と言い、また「余の竹は聊か胸中の逸気を写すのみ」と言う。ここで倪瓚は自分の絵はすでに「画く」ではなく、「絵」でもない、それが「写」であると言っている。言い換えれば、写意画の表現法は比較的容易に作者の感情をうたいあげるが、「行書、草書の筆法を以て画く」方が更に草々逸筆の筆法が表れやすいのである。以降、「以書入画」の観点と、書と画の間に密接な関係があるという著書が絶えず、今日まで続いている。その主な実作家には、歴史から見れば、元の趙孟頫、柯九思、呉鎮、倪瓚、王蒙、明代の陳淳、徐渭、清初の八大山人、石濤、清中期の揚州画派の金農、鄭板橋、中華民国初の呉昌碩、齊白石等の文人画家がいる。そのほか画院の画家もその影響を受けた画家が少なくない。例えば明代の画院画師の林良もその代表の一人である。

以上、述べた諸家は、中国書道史、中国絵画史において強い影響力を持っている人物である。それ故に「以書入画」の論点は、もしその存在価値がなければ、元以降何百年も続くことが不可能であろう。

上述したそれぞれの書画家の論述と実作品から見ると、書体の違いが画風にも影響していることが明らかである。上述した画家たちは「以書入画」によって、当時、新しい画風で画壇に先導した人物であり、彼たちの画風の変化と発展は、中国絵画の発展に顕著な成果を成しとげたのである。特に明代以降、草書が興隆すると同時に、その影響で大写意画も促進して、描く技法も多様化された。この変化は花鳥画の題材を豊かにし、伝統的な「四君子」の題材から、蔬菜、草虫、猛禽、鳥獸、静物などへと拡大した。「以書入画」は、その後段々と重視され、実作者も多くなって、益々拡大した。趙孟頫が唱えた「以書入画」、「書画相通」の理論は、書画の技法を指すと思われる。次に、柯九思も自分が描いた竹に、「凡そ竹の枝を描くには行書の書き方を使うべきだ」と書きつけている。これは「以書入画」を初めて具体化、明確化した言葉である。ただし、柯九思の「以書入画」はまだ「竹」の画のみであり、彼の全作品を見るかぎり、この論点が十分に発揮されていない。元四家の呉鎮も草書法で多く竹の画を描いたが、主な視点は「墨戲」にあり、しかも「以書入画」に関する論述は見られない。この点では、元四家の倪瓚も、王蒙も、彼らの絵に「以書入画」の表現はまだ十分に発揮されていない。

「以書入画」は草書の発展と密接な関係がある。明代に至ると、帖学が盛んに流行し、それに伴い、行書、草書も次第に最高潮となった。大勢の書家たちは優秀な伝統を継承し、それと同時に古人の作品様式を唯だ模写するだけ

の風習を批判しはじめた。彼らは新しい書風を強く求め、新奇な書式を追求した。また、明代中葉に哲学、文学の領域に思想解放運動が興った。更に「性霊」の表現を唱える気風も始まった。そのような文化環境の中、彼らは「自我」を書、画制作に注入すると主張し、草書体は叙情的な表現を要求した。草書は最も個人の心情、思想が述べられるからで、それ故に草書の筆線の使用法は、文人画の内面的、精神的な表現の一部に成った。「以草書入画」は、書画家たちの叙情的作品創作の重要な方法である。その中では、陳淳、徐渭が最も代表的な書画家である。二人は中国絵画史において「青籐白陽」と併称されたが、「青籐」の名は「白陽」の前に置かれた。それは、徐渭の芸術が陳淳の芸術を継承し、更に前進したという意味であろう。彼は陳淳の「小写意」の絵画形式を「大写意」の形式に発展させた。後に八大山人、石濤、揚州画派や清末の海上派にも大きな影響を与えた。当然、継承されたのは技法だけではなく、主に芸術思想と表現理論である。

このような叙情的な「以書入画」の表現法は、中国絵画の発展に大きな意味がある。特に中国絵画の写意花鳥画の発展にとって、画期的な意義を持っている。

碑学の振興が絵画に影響する明代晩期、草書が盛んに流行するころ、碑学も段々と関心が集まって来た。たとえば、鄭簠は『曹全碑』に対する精緻で周到な研究をした。彼が書いた隸書は草書の筆意を入れ、個性的な書風を確立した。彼の碑学に対する研究と革命的な精神は、当時乃至それ以後の書画家たちに大きな影響を及ぼした。たとえば石濤、鄭板橋、金農等の書画家たちは、「以書入画」によって豊富で、個性的な画風で、中国絵画史上で重要な地位を占めた。清代半ば以降は、まるで碑学の天下のようになった。碑学に精力を注いだ書画家たち、たとえば趙之謙、吳昌碩、齊白石らは、書道で得た表現法を絵画に用い、独特な画風で「金石画派」と呼ばれた。この「金石画派」の画家たちが、草書の筆意で、或いは金石碑版、篆書、籀書の筆意で画を描いた。しかし同じ「以書入画」でも、書体と書風による違いがあり、画の効果もまちまちである。とはいえ、彼らの創作精神は、近代中国絵画史において極めて意義深いものがある。言い換えれば、この「以書入画」は、絵画史の発展を理解する上で非常に役立つといえよう。

書と画と筆墨に相近性だけではなく、また相同な文化精神と審美理想が一致するところである。画家は「尚意」の表現を追求するため、如何なる「以書入画」の特徴を強くするのかと考へ、無意識のうちにも書法に対して創作する欲求も促した。絵画の審美感情と筆墨表現技法はいつも書道創作に混ざられた。このような「以書入画」の表現法は極めて個性豊かな「画家書」

が生まれた。画家は書を創作し、書家も書を創作するが、両者は多く一致するところがあると雖も、しかし、両者の作品を細見すると、「画家書」と「書家書」と明らかに違いがある。それは両者の書は品格にも美学にもそして技法の表現にも差がある。とはいえ「画家書」は書道自身発展と書の審美領域の開拓と拡大には大きな意義がる。

筆者は「画家書」の特徴は凡そ三点のポイントでまとめた。

(1) 比較的豊富かつ奇変的なイメージがある。それは画家である故形象に対する感覚が一般の人々より鋭い。特に芸術創作の際、彼らの審美的な連想は一般の人々より豊かである。画家たちは絵画に審美的なイメージを追求するだけならぬ、その思惟方法は必然的に書法の表現に影響する。それで純粹な「書家の書」と区別させる。

(2) 十分な個性精神と創造意識。文人画が栄えるから、画家たちは更に感情の表現、個性を求める。明末清初以降、創造精神、開拓精神が溢れる画家も輩出していった。彼らの才能は絵画だけではなく、書にも展開されたのである。これについては本章及び第四章にも論じてあるが、つまりかれたち書の中に強烈な個性、開放的な思惟及び独特な審美的なものが潜んでいるのだ。

(3) 筆線質感の多様化と造形視覚を重視する。画家たちは書を創作の際、無意識的に絵画の要素乃至表現方法を書の中に浸透した。制作された書作品に点画の造形、墨の濃淡などいろいろと変化させられた。これらの作品に書かれた筆線に画家の内面的な人格及び文化的な修養を含んでいる。書に図像的な美を増やした。

本章で考察した彼らは、「法」によって「書画の合参」を実践しただけでなく、深く書と画との中に存在する「理」を悟り、それを引いて用いた。彼らは、創新の作品を追求する過程で、往々にして書と画の「法」と「理」を相互に参照させて突破口を見出している。また彼らは、創作の心得を論じて、何度も書法と画法相通じ、如何に互いに引用するかを提示し、「法」の外に「理」を求めることが重要だと暗示した。書画両方に精通する者からすれば、すでに高い水準の表現技法を有しているので、その技法の外に体得した「理」を重視して創作を行っている。

二、「書を以て画に入る」に反対する者の見方

「書画同法」という創作方法は、元代からずっと認識され、実作された。しかし、現代の書画界では、その方法について疑問や反対の声が出て来た。彼らが反対する理由としては、「過度な絵画の書道化」である。たとえば「画法は全て書法から」とか、あるいは「書法は即ち画法である」といった論点である。反対派は、このような論点は、大いに絵画の発展を妨げているとする。彼らは「書と画の芸術性はそれぞれ別の性格を持っており、各自の独自の発展規律もある。」とする。所謂「書法は即ち画法である」とか、あるいは「画法は全て書法から」という論点は、筆者自身も認め難いが、しかし「書と画との間には「同法」があり、繋がりがあはることは間違いないと考える。「以書入画」は積極的な意義があるので、筆者は「書画同法」を全否定する論には、到底同意できない。

蘇東天氏の「談書画同源同法之誤」という論文では、趙孟頫の「書画同法」論および柯九思の「以書入画」論に対して、次のように批判している。

趙孟頫は「書画同法」を唱えるが、しかし彼の画を見るとそうではないようだ。趙孟頫は柯九思の言葉を借りて自分の論点を証明する時、「柯九思は写竹が上手で、嘗て自ら、『竹を写くには篆書法を用い、枝は草書法を使い、葉は八分法か顔魯公の撇筆を使い、木石は折釵骨と屋漏痕（壁をつたう雨漏りに書の線を見た用筆の比喩）の書き方を用いる。』と言った」と。

だが実際、柯九思も、趙孟頫も画を描く時は、このように書道の書き方によって画を描くことはしなかった。趙孟頫が描いた馬、人物、山水などの画から見ると、やはり形の描写を重視し、写実を重視しているのだ。彼らが言った機械的な描き方で竹や樹木などの画は描けないはずだ。

蘇東天氏はこうも言う。倪雲林自ら自分の「竹図」は「逸筆草草」で「似るか似ないか」は気にしないと云うが、実際の画を見ると、彼も実に写実を重視している。このように考えると、当時の文人たちの言うことは、やや大げさで、わざと訳のわからないことをいうのだと。

趙孟頫の絵画は工整の作品が多いが、小写意的な作品も少なくない。たとえば上述した趙孟頫画「秀石疎林図巻」という作品は、彼が書から得た「書画同法」の方法で描かれた作品である。この画に描かれた、枯れた木、石、竹などのモチーフを詳細に見ると、多少「書画同法」の表現が感じられる。ただし、その他の作品を見るとそうでもないもので、彼が言った言葉は大げさに過ぎるが、とは言え、「以書入画」の論点を抹殺することはできない。この論点は、後の書画家に深い影響を与えたからだ。趙氏が、柯九思の画を賛美

する目的は、「以書入画」の論点を広げたいからだ、とも考えられる。また、倪瓚が描いた墨竹は、芦でもなく、麻でもないので、物の形状を極めて求めるのではなく、やはり自分の心境を感情に従い表現した作品と言える。ただし上述のように、元代では「以書入画」の考え方はまだ十分に広がっていないので、趙、柯、倪ら文人画家たちは、わざと「大げさ」に言うのではなく、むしろその「以書入画」の積極的な推進者といえるのではないだろうか。彼らの中国絵画の発展史における業績は否定できない。

沈一草は『点、線、面およびその他——談談中国画與書法的芸術分野』の一文に次のように言っている。

「“現代書法”と“現代文人画”が盛んな現在では、中国の書画芸術が互いに益々臨界状態の兆しが現れている。」と感嘆する。また沈氏は、「唐代の張彦遠は、顧愷之、陸探微、張僧繇、吳道玄の用筆法を分析した上で「書画同法」の結論を得た。しかし、元代の柯九思が直接に書法を以て画法を解釈したが、これは恐らく趙孟頫の詩の影響力であろう。更に明代に到ると、董其昌が「書を善くする者は必ず画を善くし、画を善くする者は必ず書を善くす、其れ実は一事なるのみ」を唱えた。これはすなわち総括の意義があり、書画を無分別の境に推し進めたのである。」と言っている。

明代以後、一部の人が確かに書と画の関係を緊密に結びつけた事をやり過ぎであると論じたが、これについては、第一章の小結にすでに論述した。筆者は「書を善くする者が必ずしも画を書けると限らないし、また逆も同様と考える。しかし、書と画の間に関係があることを否定はしない。書を書ける人が、書けない人よりも画は上達し易いし、その反対も同じである。これは書画史において実証された。たとえば董其昌自身も、書画両面の巨人だが、一般人にとってこの「書を善くする者は必ず画を善くし、画を善くする者は必ず書を善くす」の「必」は、些か難しい。むしろ張彦遠が言った「画を工にする者は多く書を善くす」の「多」(「多」は(凡そ、だいた)い)と言う意味である)は妥当だろう。

沈氏が“現代書法”と“現代文人画”の表現に不満なのは、“現代書法”と“現代文人画”の作者たちの書画作品がすでに自分の本質的なものを失ったからである。しかし、沈氏の批評も些か行き過ぎた是正であると考えられる。

三、「書を以て画に入る」の現代中国絵画の発展に対する意義

おおよそ百年来、改革派は中国絵画の発展に不満を表した。彼らは中国絵画が科学ではなく、進歩していないという理由で、相継ぐ改革案を提出した

り、中国画は西洋に学ぶべきなどと論じたりした。中国絵画の発展史を観察すると、「科学ではない」、「進歩していない」と言われた現象には理屈があるようだが、しかしこれも中国絵画史のなかの極めて希な一部である。文人写意画が振興した後、一部の人が「形似を求めず」の書き方を強調し過ぎ、形象の描写を無視し、墨戯に夢中になり、ただ古画の形式に沿うのみで、全く変化しようとしなかった。それ故にこのように描かれた山水画は「假山や仮水」で、描かれた花鳥画は「四不像」で、描かれた人物は「老若分けられず」と世間から批判があがった。本論に論じた書画家たちも、筆墨に夢中になった人もいるが、しかし彼らの「以書入画」で創作された作品を見ると、相当の造形能力がある。たとえば徐渭は、狂草の筆法で花卉を描き、八大山人は変形し誇張された鳥を描き、黄慎の人物画は老若はつきり分別された。つまり彼らが創作した作品が絵画史では肯定されたのである。要は中国絵画の「科学ではない」、「進歩していない」の原因がどこにあるのか、という事がわからなければ、ひたすら批判するだけでは何の問題も解決できないのだ。そのような批判を続けると、中国絵画特有の精粹さえも自ら棄てることになり、発展を妨げてしまう。中国絵画が「科学ではない」、「進歩していない」と言われた二つ大きな原因の一つは、文人画の創作観が誤解されたからであり、もう一つは古画をひたすら模写する行為の蔓延にある、と筆者は考える。

康有為は、中国絵画は「科学ではない」、西方に学ぶべきであると考え、またジュゼッペ・カスティリオーネのような表現法で描くべきだとも主張する。

実際、中国絵画は古代から決して科学的な方法で創作されてこなかった。中国絵画は哲学と理性、筆墨の表現と形質を重視しており、それは自然の「再現」ではなく、作者の心中の「自然」を、筆墨を借りて表現するのである。その意味では、中国絵画は表現対象の造形、色彩、光、影などの要素を表現の重点とするのではなく、科学的な透視法も使用しない。カスティリオーネは、主に西洋の絵画製作法で中国画を描いた。よって中国画に特有な精神は表現されていない。物事の形体描写について、齊白石は自分が描いた『枇杷』の画に、「画作は対象に似ると似ない間に妙（好い）がある。物に似過ぎると媚俗になり、似ないと世を欺くことになる」と題している。これは正しく中国画に求めた表現の目標であろう。齊白石がこの「不似為欺世（似ないと世を欺くことになる）」論は、「文人画の名を盗んで世に欺く」の人々に対する警告である。この「文人画の名」を借りる人々は、「逸筆草草として、形似を求めず」と言いながら、実際は幼稚な筆使いで、醜い形像で、粗末な作品を作り出したことから、「中国画は科学ではない、進歩していない」と批判された一因を買っているのである。齊白石のこの「不似為欺世（似な

いと世を欺くことになる)」論は深く省みる価値がある。

文人画は、芸術的な修養、人格的な修養に基づく創作理念を求める。当然それは、創作理念と技法表現を含んでいる。技法は筆墨が第一義であり、「以形写神」の「写」は作者の芸術の修養に試練を与える。芸術の修養が足りなければ、作品の「伝神」もできない。しかし、もし書道の基礎がしっかりできていれば、絵画の筆墨表現を助けられる。よって「以書入画」は、画家にとっては積極的な意義があるのである。

明代の沈周や文徵明が、元代文人画の伝統を探し求めた。彼らは元の四大家からさらに遡り、北宋および五代の董元や巨然までの伝統芸術を求めた。そのため彼らは、大量に古画を模倣した。その目的は、伝統芸術を味わう中で新たな作品を創り出したかったからだ。明末に董其昌の「絵画南北論」が広がり、さらに清初の「四王」集団がひたすら古画を模倣する風潮が清末まで及び、彼らが描いた山水画は、自然からのモチーフではなく、古人の作品から再度模写したものなのである。所謂「古人の跡を師とした」のである。それ故に描かれた山水画は「假山仮水」と嘲笑され、全く新意がなかった。これも「中国画は科学ではない、進歩していない」と批判された原因である。

中国絵画を改革するためには、先ず中国絵画の発展の歴史を知らなければならぬのである。そして「以書入画」の精髓も知らなければならぬ。それには、中国絵画の精粹にまで到らないものを除くことであり、文人画の価値も抹殺できないだろう。

文人画は中国絵画史における重要な一部であるとともに、中国絵画独特の精神でもある。一部の画家たちの不作為なこと、不名誉なこと、「仮文人画」といった罪を、伝統芸術が被ることはできない。恐らく陳師曾が書いた『中国文人画之研究』の本意は、ここにあると筆者は考える。

いくつかの文論に述べられた文人画諸家も、全てこのような精神で実作したであろう。彼らが獲得した豊作が、何よりの有力な証明であろう。

先人の成果をどのように継承するか、「以書入画」の価値を一步突っ込んでどのように説明するか、それは主に次の二つ事と関わりがある。

一つは「以形写神、形神兼得」の創作観点と表現技法を正視することが必要である。もう一つは筆墨の表現である。作者が筆墨を借りて自分の感情を

述べ表すとき、表現対象の形態が如何なるかを把握するのが、作品のキーワードである。つまり齊白石が言った、「似ると似ないとの間に妙がある」のだ。現代の美術教育は全て西洋式の教育法で、基礎教育はデッサンである。この教育法は相当な造形能力を要求するので、中国画の制作時には無意識に「形似」を求める。しかしこれを過度に追求すると伝統的な筆墨の表現法が削られ、中国画の特有の精神、伝統文化の粋が失われることになる。その意味では、この教育法は中国絵画にとっては「進歩的」とは言い難い。潘天寿先生が「中国絵画は西洋画と距離置くべき」と言ったことがある。また呉冠中氏が言う「筆墨は零に等しい」も恐らくこの意味であろう。

筆者は、筆と墨のない「水墨画」は中国画ではないと考える。中国画の「形神兼得」に到達するためには、先ずその筆墨に巧みでなければならない。筆墨に巧みになるには、何度も繰り返し繰り返し練習しなければならない。書の練習は、画にとってごく自然な一番の方法であり、計り知れない有益な手助けである。書に精通する人は、自然にこれを画に運用して、画に「神似」の目標に到ることができる。これは「以書入画」の価値であり、真意である。

本章を顧みると論じられた作者は、皆只画を善くし、書もよいだけではなく、深く芸術の教養を持っている人物である。彼らは書芸術の原則を失わない前提で「以画求書」を求める。これこそ書作品の個性、豊かな創意的な作品が生まれられると筆者が考える。この意味では「以画求書」は書道発展に大きな意義があり、これは本論文研究の目的でもある。

結 章

本論文は書と画の相互関係について研究した論文である。特に文人画家たちのなかで書画の実践を行った者の成果を理論的に分析したものである。筆者はこの研究を通して、文人書画の歴史の発展に対する認識をより深く認識したほか、研究過程の中で得た啓示も少なくない。それは芸術創作に役に立つものであると考えるので次の二点によってまとめておきたい。

一、反省と思考

本論文の研究過程で二つの問題の存在に気づいた。一つは、書と画の関係を過度に強調することがある或は否定することがあるという点である。もう一つは、書画芸術の歴史とその理論に対する認識が明白になっていない点である。ある論者は伝統芸術に対する自信がないのに、伝統的な書画固有の本質を改造しようと企図した。筆者はこの点は改めて論じる必要があると考えるので、ここに彼らの反対論を整理してみる。

中国では唐代の張彦遠以降、書画の関係を議論する論説が少なくない。明代以降、実践者が徐々に増えてゆく。しかし近代では、ある論者たちがこれに反対する声を挙げた。このことについては、すでに第一章に系統的に整理し、反対意見や論点などを分析したので結論から言うと、反対者の持論と動機にはかなりの偏りがあり、当然ながら正しい結論には到らないということである。書画「同体」は是か否か。その実用的な本質から見れば、両者がそれぞれ独立した芸術であることに疑う余地はない。確かに書法の始まりは「象形」、「雑体」¹⁹⁸であるが、絵画の「同体」と関係する事実が存在した。だが「書画同源」を外面に限って論ずるだけではいけない。今日まで「書画同源」論を唱える人がたくさんにいたが、その「同源」は何処まで、何を「同源」とするのかについて、分析し、分類する人が殆どいなかった。そこで本論文は、それをより明確にするために、その「同源」を「自然と同源」、「心と同源」、「道と同源」に分けて詳細に分析したのである。

筆者が書画間の関係を検討した目的は、書と画が互いに補完しあい、互いに参照しあって出来上がった貴重な価値を発揚する事にある。しかし、ある学者はこの「書画同源」について異なる見解を示している。例えば、張安治は『中国画と画論』¹⁹⁹において、「元代の趙孟頫、柯九思らの書画家たちは、各書体が絵画と通じると主張した。それは一理あるとしても、ある題材のあ

¹⁹⁸中国の字体の変遷は、書法史の一部と見なすことができる。沈鵬の《探索詩意——書法本質的追求》に詳細な論述がある。《中國書法》雙月刊總第59期 p2-4 中國書法出版社1997年第3期所収。

¹⁹⁹張安治《中國畫與畫論》p217 上海人民美術出版社1986年10月所収。

る部分は必ず、ある書体の筆法で書くというのは行き過ぎである。このような描き方は容易に形式化され、最終的には硬直化してしまい、創造的な発揮と新風格の成長には不利になる」と論じた。実際、趙孟頫と柯九思の用意は、「書画本来同じ」に対する単なる自身の感想でしかない。筆者は、これには強制的な意味はないと考える。それは各章で論じたように、例えば明の陳淳などの書画家たちも趙孟頫、柯九思たちの影響を受け、新しくかつ新奇な画風を創りだし、絵画史の発展を促進したからである。

鄭板橋も書画相互を参照しあう理念で絵画の制作を実践した。清の阮元は自著『広陵詩事』に、「鄭板橋は書に画法を入れたので、特独な「六分半書」を創った」と高く評価したが、現代では鄭板橋の書を批判する声もある。例えば陳振濂氏が『歴代書法観賞』²⁰⁰の中で、鄭板橋の書は「格調が極めて低く、書と画の関係に対してそれ程深くに発掘しておらず、単に表面的で書の独自さもなく、風格のレベルが彼の価値を弱くした」と批判した。鄭板橋の業績における「格調」の高低については、人によって見解が異なるので、さらなる検討の余地が残っている。

金農も同じように批判された。ある人は金農が「書を以て画に入る」によって竹を画くが、その竹の形は硬直しており、瑞々しさがないと批判した²⁰¹。この批判に対して、金農は「時流を迫いかけず、名誉を求めず、叢篁の一枝は、靈府（護符）である」と答えた。要するに彼は、「形を求めず、形を以て神を写す」という精神で竹を画いたのである。これは客観的に竹の形を画くのではなく、竹を画いて自分の品格と精神を表現したのである。

過度に書画の合参の効果を強調すると、書と画それぞれの本質が低下する恐れがあり、書画の発展にとっても不利な影響がある。例えば、ある現代書家はひたすら書の視覚的効果を迫い求め、書に「図画化」あるいは「抽象化」を迫い求めた。そのため勝手に漢字を改造した。このような偏った創作方法は、書法芸術の主旨と乖離し、書の本来の意義を失ってしまう。筆者はこのよう方法で創った作品は、中国の伝統的な精粹の見られない、単なる現代西洋芸術の副産物に過ぎないと考える。

蔣天耕は『論線性芸術与点性思維』²⁰²のなかで、「時代の発展に伴い書の地位と作用は絶えず変化している。例えば、パソコンが普及し、手書き文字が弱体化し、書の実用的な機能もだんだんと弱くなった。その一方で、書の審美的な機能が益々独立しだした。書は文字に依存して何時までも続くものではない」と言った。彼の論点をまとめると次のようになる。

(一)、中国の書は漢字に繁殖する「寄生する」物であり、独立的な視覚芸術ではない。それに文字には新たな創造空間はない。それ故に新しい創意も

²⁰⁰陳振濂《歴代書法欣賞》p181 蕙風堂筆墨有限公司 1994年5月所収。

²⁰¹單國霖<中國書法與繪畫關係論>《書法研究》p44 總第五十三輯、上海書畫出版社 1993年5月所収。

²⁰²蔣天耕<論線性藝術與點性思維>《中國書畫・美術文摘》p18-20、2003年11月所収。

必要としない。

(二)、「真草隸篆」の書法は歴代伝来して、新たな創造空間がもはや存在しない。唯一現状が伸展するだけで、新しい創意と発展は為し難い。

(三)、書法に対する審美習慣と評価基準は何千年ものあいだ変換していない。

しかし、書法芸術が表現するのは表面的な形象ではなく、その中に含まれる作者の内面的な精神である。人それぞれの内面の精神は一樣ではないので、書かれた書も文字形象も同様ではないはずである。その精神的な内面が表れた手書きの書は、パソコンでは到底取り換えられないはずである。ゆえに同じ漢字を書いても、傅山が書いた書と鄭板橋が書いた書と比較すれば分かるように、時代、個性、審美などの要因によって評価基準が当然異なり、美的要求も違うのである。これは書法史論から確認する事ができる。例えば、「環肥燕瘦」という言葉は、楊玉「環」すなわち唐代の楊貴妃は、「肥」＝太めの美人であり、漢代の趙飛「燕」は、「瘦」＝細めの美人を意味している。漢代の美人の基準は細めが良く、唐代の美人は太めの方が良く、時代によって審美も変わるのである。確かにパソコンが普及するようになってから、手書き文字は後退が続いている。だが、これは書写の実用機能に限って弱体化されるもので、書の芸術的地位を揺るがすことは難しいであろう。なぜかと言えば芸術は文化の一環であるからだ。中国固有の文化が消えない限り書芸術も消えないのである。

ある人は書芸術の範囲を拡大し、書芸術の精神を新たに発揮するには「現代芸術観念で創作すべきである。毛筆を使わず別の物を使い、さらに漢字の形から離脱し、分解するなどの方法が必要だ」²⁰³と主張し、これが現代書芸術の発展する必然的趨勢と説いた。筆者はこの意見に同意しない。要するに、毛筆を使用せず漢字の字形を崩した「現代書芸術」は中国書法の本質を完全に喪失するものと考えからである。それは「現代芸術」と言えるかもしれないが、「現代書芸術」とは言えない。形式が本質に取って代わる手段が、現代書芸術発展の趨勢と成るのは不可能であろう。中国書法と中国絵画の両者はともに文化精神、素材、道具を共有している。さらに造形、配置も共通する点が多い。特に書と画の審美理想は非常に近く共通するところがある。この両者が互いに参照し合っこそ、書画芸術ともに現代化へと進むことを促進できるのである。本論文で取りあげた歴代の書画の大家たちは、全て伝統を継承してから、新しい創意まで歩んだ。それゆえに、過度な心配は無用だが、毛筆を使わず、別の物で代用し、漢字を分解し、漢字を異質化し、漢字の要素から離脱することが、書芸術の範囲を開拓して、新たに書芸術の精神を發揮できるとする考え方は、大きな間違いである。

²⁰³王冬齡《關於當代書法藝術創作》の観点は、須振綱〈書法藝術的發展趨向—兼評「現代書法」〉《書法》雙月刊總第一零一期 p2 上海書畫出版社 1995年3月から引用した。

二、今後の展望と課題

近代の中国絵画は、西洋の美術思潮の衝撃で失われたものは少なくないが、それから影響を受けた画家もいる。彼らは西洋芸術を合理的に取り入れ、中国絵画の本心を忘れること無く、成功を勝ち得た者である。例えば高剣父、徐悲鴻、林風眠、蔣兆和、李可染などの書画家は、成功を治めた芸術家として挙げられる。彼らは中国の伝統芸術を深く理解し、実験し、その一方で西洋文化も拒まずに取り入れて成功した。彼らの作品には書の跡もはっきりと見てとれる。ちょうど石濤が言った、「筆墨は当に時代に随うべきである」であろう。

芸術の伝統と創新は、いつも一組である。伝統は歴史の積み重ねであり、新しい創意で生まれた産物は、やがてまた伝統になっていく。歴史はこのように繰り返して前に進んでいくものである。そのため、歴代の書画の大家たちは必ず伝統を習ってから再出発する。伝統文化、伝統芸術を継承する態度は、人によってそれぞれであり、また伝統にどのくらいの力を入れていくかにも個人差がある。深ければ深いほど、研究すれば研究すればするほど、個人の成果も大きくなる。だから筆者は伝統芸術を継承することが第一義であり、最も基礎的な事と考えている。

筆者は長く中国絵画と書法の創作、研究を行ってきた。今は河内利治先生のもとで中国の書論、美学と書作を研究している。大いに益があり収穫もあった。歴代の賢人たちの成果を学んだからこそ、自分の芸術作品を創新できるということを、本論文の執筆過程で深く認識した。先人の大家たちの作品をより深く認識することができたのである。彼らから得た収穫を今後の研究と創作の糧として、未来を切り開くことを展望すると同時に、これが今後の研究課題である。

参考文献

一、專書

(一) 專論

- 蕭平《陳淳》，吉林美術出版社，1996年5月。
- 卞孝萱《鄭板橋全集》，齊魯書社，1985年6月。
- 王家誠《趙之謙傳上、下》，國立歷史博物館，2002年4月。
- 徐渭《徐渭集》，北京中華書局，1999年2月，北京第2次印刷。
- 劉墨《中國名畫家全集·石濤》，河北教育出版社，2002年12月。
- 王克文《中國名畫家全集·王蒙》，河北教育出版社，2002年5月。
- 陳辭《中國名畫家全集·董其昌》，河北教育出版社，2003年5月。
- 李廷華《中國名畫家全集·趙孟頫》，河北教育出版社，2004年12月。
- 萬新華《中國名畫家全集·柯九思》，河北教育出版社，2006年9月。
- 盛東濤《中國名畫家全集·吳鎮》，河北教育出版社，2006年9月。
- 盛東濤《中國名畫家全集·倪瓚》，河北教育出版社，2006年9月。
- 林木、陳明剛《中國名畫家全集·李鱣、李方膺》，河北教育出版社，2006年9月。
- 談晟廣、趙名釜《中國名畫家全集·錢選、高克恭》，河北教育出版社，2006年12月。
- 楊櫻林、黃幼鈞編著《中國書畫名家畫語圖解·鄭板橋》，中國人民大學出版社，2005年2月。
- 張龍文《中華書史概述》，台灣中華書局，1983年9月二版。
- 陳振濂《線條的世界—中國書法文化史》，浙江大學出版社，2002年10月。
- 陳振濂《歷代書法欣賞》，蕙風堂筆墨有限公司，1994年5月。
- 陳振濂主編《中國書法批評史》，中國美術學院出版社，1997年10月。
- 徐利明主編《中國書法通論》，南京大學出版社，2006年8月。
- 邱振中《書法的形態和闡釋》，中國人民大學出版社，2005年6月。
- 王鎮遠《中國書法理論史》，上海古籍出版社，2009年5月。
- 熊秉明《中國書法理論體系》，台灣雄獅圖書股份有限公司，2004年3月，四版三刷。
- 黨懷興《宋元明六書學研究》，中國社會科學出版社，2003年12月。
- 陳方既《中國書法美學思想史》，人民美術出版社、河南美術出版社，2009年1月。
- 高尚仁《書法藝術心理學》，遠流出版公司，1993年1月。
- 河內利治著，承春先譯《漢字書法審美範疇考釋》，上海社會科學院出版

- 社、河南美術出版社，2006年5月。
- 王伯敏《中國繪畫通史》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2002年12月。
- 杜哲森《中國繪畫斷代史叢書·元代繪畫史》，人民美術出版社，2000年6月。
- 單國強《中國繪畫斷代史叢書·明代繪畫史》，人民美術出版社，2000年6月。
- 石守謙《從風格到畫意—反思中國美術史》，石頭出版社，2010年6月。
- 鄧喬彬《中國繪畫思想史》，貴州人民美術出版社，2001年9月。
- 李霖燦《中國美術史稿》，雄獅圖書有限公司，1987年12月。
- 張安治《中國畫與畫論》，上海人民美術出版社，1986年10月。
- 陳傳席《中國繪畫理論史》，三民書局股份有限公司，2009年1月增訂二版三刷。
- 高木森《中國繪畫思想史》，三民書局股份有限公司，2004年1月增訂二版一刷。
- 林木《論文人畫》，上海人民美術出版社，1987年1月。
- 徐建融《元明清繪畫研究十論》，復旦大學出版社，2004年12月。
- 薛永年主編《中國繪畫欣賞》，五南圖書出版公司，2002年8月。
- 楊仁愷主編《中國書畫》，上海古籍出版社，2009年2月第7次印刷。
- 楊仁愷《中國書畫研究》，上海書畫出版社，2006年3月。
- 朱伯雄、曹成張主編《中國書畫名家精品大典》，浙江教育出版社，1998年12月第三次印刷。
- 陳中浙《蘇軾書畫藝術與佛教》，商務印書館，2006年2月。
- 蔣勳《美的沉思—中國藝術思想芻論》，雄獅圖書股份有限公司，2004年5月。
- 徐復觀《中國藝術精神》，華東師範大學出版社，2001年12月。
- 薛永年《驀然回首—薛永年美術評論》，廣西美術出版社，2000年5月。
- 張晨主編《中華詩書畫三絕》，遼寧美術出版社，1998年6月。
- 徐小虎著，劉智遠翻譯《被遺忘的真跡—吳鎮書畫重鑑》，典藏藝術家庭股份有限公司，2011年5月。
- 李德仁《徐渭》，吉林美術出版社，1997年5月第2次印刷。
- 喬念祖主編《〈石濤畫語錄〉與現代繪畫藝術研究》，人民美術出版社，2007年8月。

(二) 泛論

- 薛永年《江山代有才人出》，東大圖書公司，1996年9月。
薛永年《橫看成嶺側成峰》，東大圖書公司，1996年11月。
《海派繪畫研究文集》，上海書畫出版社編，2001年12月出版。

(三) 論文集

- 徐利明〈“揚州八怪”書法研究三題〉，《中日書法史論研討會論文集》，頁201-207，文物出版社，1994年3月。
鄭紅〈略談徐渭、趙宦光的浪漫書風〉，《中日書法史論研討會論文集》，頁322-326，文物出版社，1994年3月。
葉鵬飛〈蒲華的書法藝術價值及其意義〉，《中日書法史論研討會論文集》，頁349-354，文物出版社，1994年3月。
蕭平〈陳道復對於“吳門畫派”的繼承與變革〉，《吳門畫派研究》，紫禁城出版社，1993年3月。
舒士俊〈試論海派筆墨的歷史性〉，《海派繪畫研究文集》，上海書畫出版社，2001年12月。

二、叢書

- 寧靜〈書與畫的關係〉，《藝林叢錄》，第二編，商務印刷館香港分館，1975年1月重印。
劍之〈試談文人的畫〉，《藝林叢錄》，第二編，商務印刷館香港分館，1975年1月重印。
俞劍華〈利家·戾家·隸家·隸體〉，《藝林叢錄》，第五編，商務印刷館香港分館，1975年1月重印。
啓功〈戾家考—談繪畫史上的一個問題〉，《藝林叢錄》，第五編，商務印刷館香港分館，1975年1月重印。
王伯敏〈蘇軾與文人畫〉，《藝林叢錄》，第八編，頁128-132，商務印書館香港分館，1973年4月。
滕固〈詩書畫三種藝的聯帶關係〉，何懷碩主編《藝海鈞沈·近代中國美術論集》(二)，頁31-34，台灣藝術家出版社，1991年6月。
馮稷家〈書畫同源論〉，何懷碩主編，《藝海鈞沈·近代中國美術論集》(二)，頁55-57，台灣藝術家出版社，1991年6月。
沙孟海〈近三百年的書學〉，何懷碩主編，《藝海鈞沈·近代中國美術論

- 集》(五), 頁 153-176, 台灣藝術家出版社, 1991 年 6 月。
- 金受仲〈清代書法述略〉, 何懷碩主編, 《藝海鈞沈·近代中國美術論集》(五), 頁 187-195, 台灣藝術家出版社, 1991 年 6 月。
- 邵捷〈徐渭〉, 《書藝珍品賞析》, 台灣, 石頭出版社, 2005 年 2 月。
- 李蕭錕〈書法藝術空間藝術〉, 《書藝珍品賞析》, 台灣, 石頭出版社, 2006 年 10 月。
- 張春記〈陳淳〉, 《書藝珍品賞析》, 台灣, 石頭出版社, 2005 年 12 月。
- 馬季戈〈鄭燮〉, 《書藝珍品賞析》, 台灣, 石頭出版社, 2006 年 5 月。
- 徐建融、邵捷〈書法與其他藝術的關係〉, 《書藝珍品賞析》, 台灣, 石頭出版社, 2006 年 10 月。
- 潘茂〈鄭板橋〉, 《中國歷代畫家大觀·清(下)》, 上海人民美術出版社, 1998 年 8 月。
- 張華芝〈陳淳〉, 《中國美術巨匠週刊》, 台灣, 錦繡出版社, 1995 年 3 月。
- 徐改〈鄭板橋〉, 《中國美術巨匠週刊》, 台灣, 錦繡出版社, 1995 年 3 月。
- 陳擎光〈吳鎮〉, 《中國巨匠美術週刊》, 錦繡出版事業股份有限公司, 1995 年 7 月。
- 馬季戈〈王蒙〉, 《中國巨匠美術週刊》, 錦繡出版事業股份有限公司, 1995 年 9 月。
- 白適銘〈倪瓚〉, 《中國巨匠美術週刊》, 錦繡出版事業股份有限公司, 1996 年 6 月。
- 袁寶林〈徐渭〉, 《中國巨匠美術週刊》, 錦繡出版事業股份有限公司, 1996 年 7 月。
- 王靖憲〈趙之謙〉, 《中國巨匠美術叢書》, 文物出版社, 1998 年 1 月。
- 劉墨〈八大山人〉, 《中國名畫家全集》, 河北教育出版社, 2003 年 7 月。
- 沙孟海〈清代書法概說〉, 《中國美術全集書法篆刻編 6 清代書法》, 錦繡出版事業股份有限公司, 1994 年 4 月。
- 周俊杰〈二十世紀前期的中國書法〉, 《中國現代美術全集 37 書法(一)》, 河北美術出版社, 1998 年 5 月。

三、 期刊

- 桑愉〈黃慎的書畫和「瘦瓢」〉, 《書法》雙月刊, 總第六期, 上海書畫出版社, 1979 年 5 月。

- 蔣華〈「揚州八怪」鄭板橋和汪巢林的書藝〉，《書法》雙月刊，總第六期，上海書畫出版社，1979年5月。
- 王冬齡〈宏逸多姿、神采飛揚—趙之謙的書法篆刻藝術〉，《書法》雙月刊，總第二十六期，上海書畫出版社，1982年9月。
- 唐詩祝〈從「板橋體」說到書法的創新〉，《書法》雙月刊，總第六十期，上海書畫出版社，1988年5月。
- 吳宗錫〈「現代書法」淺議〉，《書法》雙月刊，總第七十二期，上海書畫出版社，1990年5月。
- 楊臣彬〈圖畫書之緒、豪素寄所適—談吳鎮草書《心經》〉，《書法》雙月刊，總第八十一期，頁41-42，上海書畫出版社，1991年11月。
- 潘德熙〈梅花庵裡高士坟—記吳鎮墓〉，《書法》雙月刊，總第八十一期，頁42-43，上海書畫出版社，1991年11月。
- 潘味琴〈八法之散聖，字林之俠客—徐渭及其行草書《杜甫秋興八首》〉，《書法》雙月刊，總第八十七期，頁41-42，上海書畫出版社，1992年，11月。
- 須振剛〈書法藝術的發展趨向—兼評「現代書法」〉，《書法》雙月刊，總第一零一期，上海書畫出版社，1995年3月。
- 黃惇〈試論趙孟頫的『用筆千古不易』〉，《書法》雙月刊，總第一二六期，上海書畫出版社，1999年5月。
- 王曉鐘〈行筆縱橫，氣勢連貫—陳淳行草書《古詩十九首》賞析〉，《書法叢刊》，總第六十一期，頁12-13，文物出版社，2000年2月。
- 錢玲〈陳淳草書自書詩卷賞析〉，《書法叢刊》，總第六十二期，頁24-25，文物出版社，2000年5月。
- 馬季戈〈鄭簠的隸書藝術及其影響〉，《書法叢刊》，2002年第二期，頁70-75，文物出版社，2002年5月。
- 虞曉勇〈論「書為心畫」〉，《書法叢刊》，總第86期，頁88-93，文物出版社，2005年7月。
- 金開誠〈書法藝術問答—「象形」、「畫字」、「想像」〉，《中國書法》，總第三輯，中國文藝聯合出版公司，1984年5月。
- 張以國〈揚州八怪在書法創作上的開拓〉，《中國書法》季刊，一九八七年第四期，中國書法雜誌社，1987年11月。
- 蔣華〈略論揚州八怪書法〉，《中國書法》季刊，一九八七年第四期，頁26-27，中國書法雜誌社，1987年11月。
- 大隱〈「新文人畫」畫家書法散議〉，《中國書法》雙月刊，總第54

- 期，頁 68-69，中國書法雜誌社，1987 年 11 月。
- 洪丕謨〈徐渭書論譯注〉，《中國書法》季刊，一九八八第二期，頁 30-34，中國書法雜誌社，1988 年 5 月。
- 楊臣彬〈八法散聖，字林俠客—徐渭書法小議〉，《中國書法》季刊，一九八八第二期，頁 34-64，中國書法雜誌社，1988 年 5 月。
- 劉恆〈以古為師、以古為新—趙孟頫書法的特徵及其歷史地位〉，《中國書法》季刊，一九八九第一期。
- 沙孟海〈趙之謙的成就与彷徨〉，《中國書法》季刊，一九九零第二期，中國書法雜誌社。
- 阿濤〈八大山人書藝簡說〉，《中國書法》季刊，一九九零第四期，中國書法雜誌社。
- 丁夢周〈論書法線條的品格—兼論書法發展的惰性〉，《中國書法》雙月刊，總第 28 期，中國書法雜誌社，一九九一第 4 期。
- 梅墨生〈縱橫歪倒貴天真—齊白石的書法篆刻藝術略評〉，《中國書法》雙月刊，總第 33 期，1993 年第 1 期。
- 聞一多〈字与画〉，《中國書法》雙月刊，總第 39 期，中國書法雜誌社，一九九四年第 1 期。
- 劉江〈奇中寓平、險中有穩—潘天壽先生書法篆刻藝術略論〉，《中國書法》雙月刊，總第 42 期，中國書法雜誌社，一九九四年第 4 期。
- 徐利明〈金農「漆書」筆法新解〉，《中國書法》雙月刊，總第 46 期，中國書法雜誌社，一九九五年第 2 期。
- 葉鵬飛〈蒼莽馳驟、脫盡畦畛—蒲華書法藝術略論〉，《中國書法》雙月刊，總第 46 期，中國書法雜誌社，一九九五年第 2 期。
- 劉曦林〈門外人再談—關於書法与繪画的一點補充〉，《中國書法》雙月刊，總第 64 期，中國書法雜誌社，一九九五年第 2 期。
- 李文采〈「書中有画」並非因為書家善画〉，《中國書法》雙月刊，總第 55 期，1996 年第 6 期。
- 沈鵬〈探索詩意—書法本質的追求〉，《中國書法》雙月刊，總第 59 期，中國書法雜誌社，1997 年第 3 期。
- 李昌集〈「書画同源」与「會意」思維方式—古代思想文化尋根〉，《中國書法》雙月刊，總第 61 期，中國書法雜誌社，1997 第 5 期。
- 黃惇〈康乾時期的揚州書壇、揚州八怪与徽商〉，《中國書法》雙月刊，總第 61 期，頁 48-53，中國書法雜誌社，1997 第 5 期。
- 饒宗頤〈從明画論書風語画筆的關聯性〉，《中國書法》月刊，總第 76 期，頁 49-52，中國書法雜誌社，1999 年 8 月。
- 向彬〈文徵明的『出藍』高足陳淳〉，《中國書法》月刊，總第 122 期，

- 頁 31, 中國書法雜誌社, 2003 年 6 月。
- 賈濤〈直以書法演画法—試論『書画同源』的現代性〉,《中國書法》月刊, 總第 145 期, 中國書法雜誌社, 2005 年 5 月。
- 黃舜生、鄭建華〈試論『以画入書』〉,《中國書法》月刊, 總第 146 期, 頁 61-63, 中國書法雜誌社, 2005 年 6 月。
- 李一〈要關注画家書法〉,《中國書法》月刊, 總第 151 期, 頁 12-13, 中國書法雜誌社, 2005 年 11 月。
- 姜壽田〈文人画的衰弱与當代画家書法〉,《中國書法》月刊, 總第 151 期, 頁 13-17, 中國書法雜誌社, 2005 年 11 月。
- 朱京生〈以書入画述要〉,《中國書法》月刊, 總第 151 期, 頁 49-50, 中國書法雜誌社, 2005 年 11 月。
- 柳濤、趙立新〈書法對寫意花鳥画影響之淺書〉,《中國書法》月刊, 總第 151 期, 頁 55-57, 中國書法雜誌社, 2005 年 11 月。
- 王天民〈要重視書画創作中的「意存筆先」〉,《書法研究》, 總第十四輯, 上海書画出版社, 1983 年 12 月。
- 殷蓀〈論當代書法的創新問題〉,《書法研究》, 總第三十九輯, 頁 9-22, 上海書画出版社, 1990 年 3 月。
- 王玉龍〈關於書法藝術本質与定義〉,《書法研究》, 總第三十九輯, 頁 37-49, 上海書画出版社, 1990 年 3 月。
- 袁繼先〈「揚州八怪」書法藝術特徵的探索和反思〉,《書法研究》, 總第四十輯, 上海書画出版社, 1990 年 6 月。
- 郎紹君〈“後現代”原則—也談“現代書法”〉,《書法研究》, 總第四十六輯, 頁 11-17, 上海書画出版社, 1991 年 12 月。
- 栗憲庭〈“現代書法”質疑—從“書画同源”到“書画歸一”〉,《書法研究》, 總第四十六輯, 頁 18-26, 上海書画出版社, 1991 年 12 月。
- 陳方既〈傳統書法精神与當代書法追求〉,《書法研究》, 總第四十六輯, 頁 27-38, 上海書画出版社, 1991 年 12 月。
- 單國霖〈中國書法与繪画關係散論〉,《書法研究》, 總第五十三輯, 上海書画出版社, 1993 年 5 月。
- 萬林〈從“書為心画”到“書如其人”〉,《書法研究》, 總第一一四期, 頁 10-25, 上海書画出版社, 1993 年 5 月。
- 梁少膺〈恣肆狂怪的心理与藝術中的悲劇—略論徐渭与宋人“尚意”書風〉,《書法研究》, 總第六十四輯, 頁 94-99, 上海書画出版社, 1993 年 5 月。
- 季崇建〈雜議明清書風對文人画的影響〉,《書法研究》, 總第六十七輯, 頁 24-34, 上海書画出版社, 1995 年 7 月。
- 林木〈從書画同源到筆墨表現—書画藝術分合辨析〉,《書法研究》, 總

- 第六十七輯，頁 35-46，上海書畫出版社，1995 年 7 月。
- 沈語冰〈揚州畫家書法中的異端思想〉，《書法研究》，總第七十五輯，頁 84-104，上海書畫出版社，1997 年 1 月。
- 梅墨生〈畫家書法淺論〉，《書法研究》，總第七十五輯，頁 105-118，上海書畫出版社，1997 年 1 月。
- 解小青〈趙孟頫的書學思想〉，《書法研究》，總第九十八期，上海書畫出版社，2000 年 7 月。
- 胡志穎〈“書畫同源”辨析〉，《書法研究》，總第一零六期，上海書畫出版社，2002 年 3 月。
- 朱愛娣〈陳淳書法研究〉，《書法研究》，總第一一四期，頁 83-123，上海書畫出版社，2003 年 7 月。
- 楊元元〈對歷來趙孟頫書法藝術批評的批評〉，《書法研究》，總第一二三期，上海書畫出版社，2005 年 4 月。
- 黃惇〈趙孟頫書法研究二題〉，《書法研究》，總第一二四期，上海書畫出版社，2005 年 5 月。
- 李欣〈中國書法與繪畫差異的哲學研究〉，《書法研究》，總 132 期，上海書畫出版社，2006 年 8 月。
- 薛永年〈清代書畫篆刻引論〉，《美術史研究》，總第 75 期，1994 年第 3 期。
- 李福順〈文人畫理論的出現是進步現象〉，《朵雲》，第一集，上海書畫出版社，1981 年 5 月。
- 周宗岱〈書與畫的用筆〉，《朵雲》，第一集，上海書畫出版社，1981 年 5 月。
- 陳綬祥〈書畫同源與詩畫同體〉，《朵雲》，第一集，上海書畫出版社，1981 年 5 月。
- 沈祖安〈潘天壽的繪畫成就〉，《朵雲》，第二集，上海書畫出版社，1981 年 11 月。
- 徐書城〈蘇軾的繪畫思想〉，《朵雲》，第四集，上海書畫出版社，1982 年 11 月。
- 鄭奇〈中國文人畫史上重大問題的初步探索〉，《朵雲》，第五集，上海書畫出版社，1983 年 5 月。
- 劉龍庭〈趙孟頫及其藝術〉，《朵雲》，第五集，上海書畫出版社，1983

年 5 月。

蘇東天〈談書畫同源同法之誤〉，《朵雲》，第六集，上海書畫出版社，
1984 年 5 月。

黃銳才〈試論中國畫的傳統實質〉，《朵雲》，第七集，上海書畫出版
社，1984 年 11 月。

洪毅然〈國畫技法特徵是否“以線造形”辨〉，《朵雲》，第七集，上海
書畫出版社，1984 年 11 月。

蘇東天〈董其昌的「文人之畫」〉，《朵雲》，第八集，上海書畫出版
社，1985 年 12 月。

丁羲元〈虛谷藝術散論〉，《朵雲》第八集，上海書畫出版社，1985 年
12 月。

鍾銀蘭、朱旭初〈關於“八大山人”名號之由來〉，《朵雲》，第八集，
上海書畫出版社，1985 年 12 月。

陳乃翰〈畫外人語一世藏《黃瘦瓢墨寶》影印問世題記〉，《朵雲》第八
集，上海書畫出版社，1985 年 12 月。

劉漢〈線節奏與中國畫革新〉，《朵雲》，第九集，上海書畫出版社，1985
年 12 月。

陳孝信〈石濤『一畫』試釋〉，《朵雲》，第九集，上海書畫出版社，
1985 年 12 月。

陸履峻、鄭奇〈西方現代派和中國文人畫〉，《朵雲》，第十集，上海書
畫出版社，1986 年 5 月。

金秀才〈論文人畫〉，《朵雲》，第十二期，頁 106-118，上海書畫出版
社，1987 年 1 月。

郎紹君〈“詩畫一律”的內涵與外延—蘇軾與中國繪畫美學之二〉，《朵
雲》，第十二期，上海書畫出版社，1987 年 1 月。

鄭奇、黃俶成〈“揚州八怪”研究述評〉，《朵雲》，第十三期，頁 100-

- 105, 上海書畫出版社, 1987年4月。
- 馮其庸〈徐渭的書畫藝術〉,《朵雲》,第十三期,頁143-144,上海書畫出版社,1987年4月。
- 子豆〈《江西朱氏八支宗譜》八大山人世系考〉,《朵雲》,第十六期,上海書畫出版社,1988年1月。
- 鍾銀蘭〈八大山人作品真偽辨析初探〉,《朵雲》,第十六期,上海書畫出版社,1988年1月。
- 李鑄晉〈石濤《苦瓜妙諦冊》〉,《朵雲》第十六期,上海書畫出版社,1988年1月。
- 邱振中〈八大山人書法與繪畫作品中空間特徵的比較研究〉,《朵雲》第十六期,上海書畫出版社,1988年1月。
- 陳華昌〈唐代詩論與畫論的互相滲透〉,《朵雲》,第十七期,上海書畫出版社,1988年2月。
- 嚴善錚〈從“逸品”看文人畫運動〉,《朵雲》,第十八期,頁60-72,上海書畫出版社,1988年7月。
- 黃專〈中國文人畫史上的“董巨逸軌”〉,《朵雲》,第十八期,73-85,上海書畫出版社,1988年7月。
- 周學斌〈試論張彥遠的文人畫觀念〉,《朵雲》,第十八期,上海書畫出版社,1988年7月。
- 李偉銘〈金農“薦舉博學鴻詞”辨一兼與張郁明同志商榷〉,《朵雲》,第十八期,上海書畫出版社,1988年7月。
- 謝稚柳〈談石濤二事〉,《朵雲》第十九期,上海書畫出版社,1988年10月。
- 曉嵐〈中國繪畫的筆墨程式和空間意識的探討〉,《朵雲》,第二十一期,上海書畫出版社,1989年2月。
- 高居翰著,洪再新譯〈對過去的認可〉,《朵雲》,總第二十三期,上海書

- 画出版社，1989年6月。
- 盧輔聖〈中國繪畫史上的「後現代」〉，《朵雲》，總第二十三期，上海書畫出版社，1989年6月。
- 古原宏伸〈晚明的畫評〉，《朵雲》，總第二十三期，頁127-133，上海書畫出版社，1989年6月。
- 沈一草〈點線面及其它－談談中國畫與書法的藝術分野〉，《朵雲》，第二十七集，上海書畫出版社，1990年4月。
- 阮璞〈張彥遠之書畫異同論〉，《朵雲》，第二十七期，上海書畫出版社，1990年4月。
- 薛永年〈論揚州八怪藝術之新變〉，《朵雲》，第二十七期，上海書畫出版社，1990年10月。
- 胡光華〈論八大山人花鳥畫的藝術風格〉，《朵雲》，第二十七期，上海書畫出版社，1990年10月。
- 汪世清〈八大山人的世系問題〉，《朵雲》，第二十七期，上海書畫出版社，1990年10月。
- 中村茂夫著，劉曉路譯〈倪瓚的繪畫觀〉，《朵雲》，第二十九期，上海書畫出版社，1991年5月。
- 郎紹君〈經驗的世界－齊白石研究之一〉，《朵雲》，第三十三期，上海書畫出版社，1992年5月。
- 蕭燕翼〈論文人畫的歷史必然性〉，《朵雲》，總第三十四期，頁5-13，上海書畫出版社，1992年8月。
- 嚴善錚〈價值的終結與圖式的轉換－潘天壽研究〉，《朵雲》，第三十四期，上海書畫出版社，1992年8月。
- 錢筑人〈蒲華年譜〉，《朵雲》，第三十四期，上海書畫出版社，1992年8月。
- 蘇東天〈石濤「一畫章」析疑〉，《朵雲》，第三十五期，上海書畫出版

社，1992年11月。

古原宏伸著胡光華譯〈石濤贗作考〉，《朵雲》，第三十五期，上海書畫出版社，1992年11月。

阮璞〈畫論抉微〉，《朵雲》，第三十八期，上海書畫出版社，1993年9月。

劉曦林〈齊白石論〉，《朵雲》，第三十八期，上海書畫出版社，1993年9月。

李維琨〈“青藤白陽”與明代寫意花鳥畫〉，《朵雲》，第三十九期，上海書畫出版社，1993年11月。

朱育禮〈石濤“先嚴作令貴邑”考〉，《朵雲》，第三十九期，上海書畫出版社，1993年11月。

王南溟〈中國畫創新的“逸格”循環—黃賓虹、潘天壽、陳子庄比較研究〉，《朵雲》，第四十二期，上海書畫出版社，1994年9月。

周新華〈《金農年譜》所引的兩則史料質疑〉，《朵雲》，第四十二期，上海書畫出版社，1994年9月。

萬青力〈如何評價潘天壽〉，《朵雲》，第四十三期，上海書畫出版社，1994年11月。

李偉銘〈高劍父留學日本考〉，《朵雲》，第四十四期，上海書畫出版社，1995年1月。

林木〈憑情會通、負氣適度—趙孟頫“古意”溯源〉，《朵雲》，第四十五期，上海書畫出版社，1996年8月。

林樹中〈從古木竹石圖談趙孟頫的改革和創新〉，《朵雲》第四十五期，上海書畫出版社，1996年8月。

陳碧葉〈『石濤“一畫章”析疑』之疑一與蘇東天先生商榷〉，《朵雲》，第四十六期，上海書畫出版社，1997年6月。

洪再新〈潘天壽和江南藝術風格〉，《朵雲》，第五十期，上海書畫出版

社，1999年2月。

方聞〈倪高士的質樸風格与傳奇〉，《朵雲》，第62集，頁24-46，上海書畫出版社。

劉綱紀〈倪瓚的美學思想〉，《朵雲》，第62集，頁126-154，上海書畫出版社。

中村茂夫〈倪瓚的繪畫觀〉，《朵雲》，第62集，頁155-202，上海書畫出版社。

傅申〈倪瓚和元代墨竹〉，《朵雲》，第62集，頁292-308，上海書畫出版社。

葉尚青〈潘天壽的藝術生涯〉，《西泠叢刊》，二，西泠印社，1980年4月。

沈定庵〈讀徐渭草書大堂小記〉，《西泠叢刊》，七，西泠印社，1984年7月。

周積寅〈奇而不詭於正—鄭板橋的「破格書」〉，《西泠叢刊》，七，西泠印社，1984年7月。

丁羲元〈吳昌碩藝術論〉，《西泠叢刊》，九，西泠印社，1984年7月。

孫美蘭〈賞吳昌碩畫品札記〉，《西泠叢刊》，九，西泠印社，1984年7月。

王个簃〈欣慰的記念〉，《西泠叢刊》，九，記念吳昌碩誕生一百四十周年專刊，西泠印社，1984年7月。

金學智〈吳昌碩与《石鼓文》〉，《西泠叢刊》，九，記念吳昌碩誕生一百四十周年專刊，西泠印社，1984年7月。

錢君匋〈關於趙之謙的斷想小札〉，《西泠叢刊》，總第21期，1889第4期，西泠印社。

葉一葦〈為六百年来抚印家立一門戶的趙之謙〉，《西泠叢刊》，總第21期，1889第4期，西泠印社。

黃涌泉〈趙之謙繪畫代筆考〉，《西泠叢刊》，總第21期，1889第4期，西泠印社。

沈定庵〈讀徐渭草書大堂小記〉，《西泠藝叢》，總第7期，頁13-14，

1983年9月。

童中焘〈中國書畫用筆四要〉，《西泠藝叢》，總第21期，1989年4期。

王學仲〈論文人畫〉，《榮寶齋》，總第3期，中國美術出版總社，2000年3月。

余姚人〈懷念大寫意〉，《榮寶齋》，總第9期，中國美術出版總社，2001年3月。

王南溟〈繪畫書法化—文人畫與畫論史淵源〉，《榮寶齋》，總第十二期，中國美術出版總社，2001年9月。

鄭奇、趙啓彬〈石濤與揚州畫派書法初論上、下〉，《榮寶齋》，總第二十二期，中國美術出版總社，2003年5月。

萬新華〈妙筆生花—明代書法風格的演進〉，《榮寶齋》，總第三十一期，頁5-25，中國美術出版總社，2004年11月。

萬新華、吳彬森〈民國書法家群體略述〉，《榮寶齋》，總第十二期，頁26-39，中國美術出版總社，2006年。

舒士俊〈當代中國畫的歷史抉擇〉，《榮寶齋》，總第42期，中國美術出版總社，2006年9月。

劉曦林〈吳昌碩研究拾遺三題〉，《榮寶齋》2006五，中國美術出版總社。

賈硯農〈徐渭書法《春園》真贋辨析〉，《榮寶齋》，總第45期，頁222-227，中國美術出版總社，2007年3月。

李憲基〈筆氣形勢，乃致律呂—『書畫用筆同法』美學思想探微〉，《榮寶齋》，2009第一期，頁74-83，中國美術出版總社，2009年月。

邵琦〈山水之外別有竹—漫議吳鎮、倪瓚、王蒙筆下的竹圖〉，《榮寶齋》，2009第四期，頁70-83，中國美術出版總社，2009年月。

聶危谷〈讀海外藏揚州八怪繪畫—揚州八怪畫派三題〉，《中國書畫》，總第二期，頁19-27，2003年2月。

黃惇〈金農詩歌中的書法變革軌跡〉，《中國書畫》，總第二期，頁28-35，2003年2月。

顧大風〈清代中期揚州書畫市場繁榮的社會基礎〉，《中國書畫》，總第二期，頁36-39，2003年2月。

劉金庫〈“揚州八怪藝術國際研討會”綜述〉，《中國書畫》，總第二期，頁102-103，2003年2月。

劉恆〈揚州八怪三章〉，《中國書畫》，總第三期，頁24-26，中國書畫雜誌社，2003年3月。

- 曹鵬〈作為職業畫家先行者的揚州八怪〉，《中國書畫》，總第三期，頁 27-29，中國書畫雜誌社，2003 年 3 月。
- 卞孝萱〈鄭板橋與程羽宸的情誼—從鄭板橋的書法談起〉，《中國書畫》，總第三期，頁 30-31，中國書畫雜誌社，2003 年 3 月。
- 莊素娥〈揚州八怪對台灣早期水墨畫的影響〉，《中國書畫》，總第三期，頁 38-45，中國書畫雜誌社，2003 年 3 月。
- 楊仁愷〈關於八大山人《辛巳花鳥畫冊》的真贋問題芻議〉，《中國書畫》，總第三期，頁 103-109，中國書畫雜誌社，2003 年 3 月。
- 李敬東〈石濤“一畫”論對書法的影響〉，《中國書畫》，總第八期，2003 年 8 月。
- 卞孝萱〈《揚州八怪歌》的文化解讀〉，《中國書畫》，總第九期，頁 40-41，中國書畫雜誌社，2003 年 9 月。
- 朱萬章〈明清花鳥畫的嬗變與演進〉，《中國書畫》，總第九期，頁 45-49，中國書畫雜誌社，2003 年 9 月。
- 萬新華〈二十世紀以來倪瓚研究論衡〉，《中國書畫》，總第十八期，頁 50-68，中國書畫雜誌社，2004 年 6 月。
- 劉墨〈徐渭及其藝術的思想史解讀〉，《中國書畫》，總第二十期，頁 4-14，中國書畫雜誌社，2004 年 6 月。
- 李艷霞〈徐渭書法與鑒定初探〉，《中國書畫》，總第二十期，頁 34-36，中國書畫雜誌社，2004 年 6 月。
- 邱才楨〈吳鎮《墨竹譜》中的筆墨關係—兼論宋元文人畫精神之嬗變〉，《中國書畫》，總第二十三期，頁 60-68，中國書畫雜誌社，2004 年 11 月。
- 薛永年〈趙孟頫的古木竹石圖與書畫關係〉，《中國書畫·美術文摘》，總第十五期，2004 年 11 月。
- 劉一聞〈從碑帖之學看海派書法〉，《中國書畫·美術文摘》，總第二十六期，頁 56-71，中國書畫雜誌社，2005 年 2 月。
- 王中皓、黃國楹〈繪畫中的線〉，《中國書畫·美術文摘》，總第十九期，頁 31-32，中國書畫雜誌社，2005 年 3 月。
- 李杰〈當今書法創作中的圖畫化〉，《中國書畫·美術文摘》，總第二十一期，中國書畫雜誌社，2005 年 5 月。
- 蔣天耕〈論線性藝術與點性思維〉，《中國書畫·美術文摘》，2003 年 11 月。原文載於《書法研究》2003 年第 4 期
- 徐建融〈“湖州竹派”和吳鎮《墨竹圖卷》〉，《藝苑掇英》，第七十一期，頁 10-14，上海人民出版社，2004 年 9 月。
- 薛慧山〈畫苑高士—倪雲林〉，《藝海雜誌》，第十一期，頁 4-7，藝海雜

誌社，1978年3月。

莊伯和〈徐渭繪畫之研究•上〉，《故宮季刊》，春季，臺北故宮博物院，1966年。

莊伯和〈徐渭繪畫之研究•下〉，《故宮季刊》，夏季，臺北故宮博物院，1966年。

單國霖〈墨中飛將軍，花卉豪一世—陳淳花鳥藝術性格論〉，劉正編《陳淳精品畫集》，前言，天津人民美術出版社，2000年1月。

四、作品集

(一) 專集

劉正編《陳淳精品畫集》，前言，天津人民美術出版社，2000年1月。

《歷代名家冊頁•青藤白陽》，浙江人民美術出版社，2013年12月，第1版第1次印刷。

《歷代名家冊頁•石濤》，浙江人民美術出版社，2014年10月，第1版第4次印刷。

《歷代名家冊頁•金農》，浙江人民美術出版社，2014年3月，第1版第2次印刷。

《歷代名家冊頁•虛谷》，浙江人民美術出版社，2014年5月，第1版第2次印刷。

《歷代名家冊頁•吳昌碩》，浙江人民美術出版社，2015年7月，第1版第4次印刷。

(二) 叢集

青山杉雨編《明清書道圖說》，二玄社，1986年4月30日，四刷。

顧廷龍主編《中國美術全集書法篆刻編5明代書法》，錦繡出版事業股份有限公司，1994年4月。

顧廷龍主編《中國美術全集書法篆刻編6清代書法》，錦繡出版事業股份有限公司，1994年4月。

楊涵主編《中國美術全集繪畫7明代繪畫中》，錦繡出版事業股份有限公司，1994年4月。

上海博物館編《歷代花鳥畫精品集》，上海書畫出版社，1998年第一版。

沈培方主編《明清書法遺珍》，上海書畫出版社，2009年1月。

