

(翻訳)

陳師曾（衡恪）「文人画的価値」訳注¹

羽 田 ジェシカ*
甲 斐 勝 二**
間 ふ さ 子***

一. 前書き - 陳師曾と文人画

- (一) はじめに
- (二) 陳師曾の略歴
- (三) 「文人画的価値」とその時代
- (四) むすびに代えて

二. 「文人画的価値」訳注

¹ 訳注の参加者は羽田ジェシカ（別名呂采芷）、甲斐勝二、間ふさ子である。前書き「陳師曾と文人画」は羽田が、訳注本文は甲斐と間が主に担当し羽田が監修した。この訳注は JSPS 科研費 JP15K02157（基盤 C）の助成による研究成果の一部である（科研代表者：羽田ジェシカ、科研協力者：甲斐勝二ほか）。翻訳にあたり顔娟英氏（国立中央研究院研究員、台湾）から貴重なご教示を頂きました。資料蒐集にあたっては黄雯瑜氏（国立故宫博物院助理研究員、台湾）にご助力を頂きました。記して厚く御礼申し上げます。

* 福岡大学人文学部非常勤講師

** 福岡大学人文学部教授

*** 福岡大学人文学部教授

一. 前書き：陳師曾と「文人画」

(一) はじめに

陳師曾（1876-1923）の「文人画的価値」（日本語では「文人画の価値」）は1921年1月に、北京大学の画法研究会が発行した『絵学雑誌』第2号に発表されたものである²。同時期に、東京美術学校の大村西崖（1868-1927）も東京で『文人画の復興』を出版した。ふたりは西崖が1921年10月に初回訪中の際に北京で会うまでは文通で、その後はお互いの国を訪ねることによって交流を深めていた仲間である³。陳は西崖の「文人画の復興」を中国語に訳し、それに既に発表していた自作「文人画的価値」を古典漢文に書き直した「文人画之価値」を併せて、『文人画之研究』という本を1922年に出版した⁴。つまり、それぞれの国でもっとも名声が高い官立美術学校（東京美術学校、北京美術学校）で教鞭を執っていたふたりが、「文人画」に関する論説を同時期に立続けて出版したのである。その時代背景や意義は何であろう。訳注の提示の前に、まず陳師曾の位置付け、彼と大村西崖の関係および「文人画的価値」の美術史的な位置付けを考察しておきたい。

(二) 陳師曾の略歴⁵

陳師曾（本名衡恪、号朽道人）は1876年3月2日生まれで江西の名門出身の文人、画家、教育家である。（付図：李毅士《陳師曾像》、1920年、北京、中央美術学院美術館蔵、油彩・画布、130×70cm）父親は著名な詩人である陳三立で、祖父は清末維新派政治家の陳寶箴（1831-1900）である。幼少期から祖父を含め、多くの学者に古典や詩文

² 陳衡恪「文人画的価値」『絵学雑誌』2、1921年1月1日、1-6頁。

³ 大村西崖「支那歴遊談」『東京美術学校 校友会会報』20：7、1922年3月、129頁。吉田千鶴子「大村西崖と中国」『東京藝術大学美術学部紀要』29、1994年、1-36頁。『中国の近代美術と日本-20世紀日中関係の一断面』、東京、大学教育出版、2007年。

⁴ 陳衡恪『中國文人畫之研究』、上海中華書局、1922年。

⁵ 陳師曾の略歴は以下の資料を参照した。朱萬章「陳師曾年表」『中国書画』、2009年9号、74-75頁。趙盼超「陳師曾居北京期間的藝術活動成就」『藝術史研究』2014年4月15日、29-32頁。裔萼「陳師曾与北京画壇」『美術』2005年7号、74-76頁。閔春鵬「陳師曾与北京大学画法研究会」『榮宝齋』2009年5月15日、246-257頁。

から書道、水墨画まで教わった。水墨画の師は尹和白（1858-1919）だった。1898年に南京江南陸師学堂付設路銘学堂に入学し、1902年に弟である陳寅恪と一緒に日本に渡り、東京弘文館に入学する。同じ時期にここで学んだ学生として、江南陸師学堂の後輩である魯迅がいて、二人は東京で同じ部屋に寝泊まりした仲である。1904年秋に東京高等師範学校に入学し、博物科で学ぶ。

1906年に、東京美術学校の画学生で、後に中国の近代美術に大きな影響を与えた李叔同に出会った。1909年夏卒業して帰国し、江西南昌に戻り、江西の「教育司長」となり、1910年に南通師範学校教員を務めることになった。1912年からは、李叔同が副編集長になった『太平洋画報』で、絵画作品を発表した。同年の5月に『南通師範校友雑誌』に「欧西画界最近之現状」を発表し、欧州の画壇を紹介した。1913年に湖南第一師範学校の教員となったが、まもなく辞職し北京に入り、中華民国教育部の「編纂」の職に就き、1916年に北京高等師範学校手工科国画専修科の教員、1918年には新設した北京大学画法研究会の「中国画⁶」の導師、1919年に国立北京美術学校の「中国画」の教授となった。

北京入りからの十数年は図書の編輯に携わりながら、北京を軸とする中国北部の藝術活動と美術教育の中心人物のひとりとなった。一方、日本の画家、学者の間にも評価され、日中美術の架け橋役を果たした。北京で発行されていた日本語新聞『北京週報』では、陳を北京画壇のもっとも重要な二大画家のひとりとして紹介し、インタビューの内容を掲載した⁷。1919年9月、上海美術学校の創立者兼校長である劉海粟と共に東京にて美術と美術教育の視察をし、1921年北京、1922年東京で開催された「日華連合絵画展」の実現にも貢献した⁸。

⁶ 「中国画」（或は「国画」）とは、西洋から伝入した「西画」に相対して、20世紀初期の中国に生まれた用語である。以下の資料を参照。Wong, Aida Yuen, *Parting the Mist: Discovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China*, Hawaii: University of Hawaii Press, 2006。

⁷ もうひとり金紹城（1878-1926、字拱北）、北京画家の両大関と称される。「京の人々—陳衡恪氏」『北京週報』10、1922年3月26日、16頁。

⁸ 「日華聯合絵画展」に関しては前掲Wong, Aida Yuenの著作、および以下の資料を参照。鶴田武良「日華（中日）絵画聯合展覧会について——近百年來中国絵画史研究（7）」383、『美術研究』、東京文化財研究所、2004年、1-33頁。

美術関係の著作にも精力を注ぎ、北京大学画学研究会が1920年6月に発刊した『絵学雑誌』には第一号から寄稿し続け、さらに1921年に前述の『中国文人画之研究』、1922年には日本で出版された中村不折の『支那絵画史』をもとにした中国語版の『中国絵画史』を出版した。1923年8月7日、南京にて急病で没した。享年47歳。

(三) 「文人画的価値」とその時代

「文人画的価値」が発表された背景に、1919年の五四運動で浮き彫りにされた西洋の「美術」と中国本来の「書画」概念の対立がある。魯迅、陳独秀らを中心とする新文化運動は科学精神や白話文を提唱したほか、陳独秀は「美術革命」の旗をあげ、模写、写意を重んじる書画を批判し、西洋画の科学的な写実技術を取り入れることを呼びかけた⁹。若くして没し、主に水墨で創作した陳は保守派と思われがちだが、実は以下の発言を残している。「日本の絵画は著しく動的であるが我国の方は静的である。静的といふのは古法を墨守して其型を失ふまいとのみ努力変化がない謂ひである（中略）私共の考へでは藝術といふものは古法を守るのみではいけぬ何うしても個性の發揮といふことが必要だと思ふのであるが斯う云ふ議論には賛成者は少ない。これは我国の美術の発達といふものが長い年月を経て其間に種々の名匠巨擘が輩出したから是等の中から変化を求めるといふことが非常に困難になったからだとも思ふ¹⁰」。これを見ると、陳は明らかに、文人画の価値を評価しつつも、古法に固守することには反対している。彼は更に述べている。「東洋画と西洋画とが将来絶対に融和しないとは思はれぬが唯其れを何うして実現するかといふことはむづかしい事で今日工夫されて居らぬのである」。文化のあらゆる面で革新的な北京大学で美術を指導するに相応しい考えだった。

一方、大村西崖は稿を起こした背景を下記のように「文人画の復興」の本文に自ら記述した。明治維新後に、青年たちは「漢籍を捨てて英書を手にし、競ひて進学を以て身を立てむことを図り」、しかし「既にして明治も二十年頃となり、世は欧化心酔の弊漸く甚しく、国粹保存の新標語は、誰言ふとなく聞え渡り」、日本固有の絵画を再評価す

⁹ 呂澂、陳独秀「美術革命」『新青年』6：1、1919年1月、84-85頁

¹⁰ 「京の人々—陳衡恪氏」『北京週報』10、1922年3月26日、16頁。

るようになった。朝野とも「自家の宝玉を土芥したる昏夢忽ちに覚め」ということになった¹¹。国粹保存の潮流を起こした主要な人物は1878年から東京大学で教鞭を執っていたアーネスト・フランシスコ・フェノロサ（Ernest Francisco Fenolosa, 1853-1908）であった。しかし、「フェノロサ学士の眼識、全く南宗文人画の雅致を領會すること能はずして止みき。ここを以て画運振興の裡に、毫も文人画を包含せしめざりしのみならず。却りてこれを目するに非美術を以てし、竟に最近三十年間、世人をして殆ど文人画でふもの存在を忘れ果てしめたりと謂ふも、決して過言に非ざるなり」というものであった¹²。すなわち、明治維新から日本に流れ込んだ西洋美術の影響に反動して国粹保存運動があったが、そこに漢学および文人画が含まれていなかったため、1921年頃には忘れられた存在となったと見られているのである。

その一方、中国では西洋の美術を導入し古い書画を排除すべきと考える人々と、固有の書画を守るべきと主張する人々が対立し、中西を融合する考えが邪道とされた時代だった。西洋の優勢な影響下におかれていた日本と中国では、文人画および文人的素養が時代遅れと見なされた。保守的な「中国画」画家に囲まれながらも積極的に西洋美術を受容し、中西融合を主張する陳師曾。西洋重視の潮流の中に伝統を再評価しようとする西崖。立ち位置が異なる二人だが、文人画や文人素養の重要性に対する認識では繋がっていたのである。

書画を再評価する重要なきっかけを作ったのは1911年の辛亥革命であった。清朝崩壊後帝室貴族や官僚たちが所蔵する作品が世に知られようになり、すでに失われたと思われていた歴代の名作の出現は美術関係者を驚かせ、研究、収集、整理、保存に走ったのである。西崖は前から中国を訪ねたかったと語ったが、叶ったのは20年後の1921年10月である。北京で真っ先に訪問したのは、当時北京画家の「兩大関」と称された金紹城と陳師曾だった¹³。西崖は主にこの二人を通して重要な書画収集家に紹介され、第一回の旅では北京だけでも五六千点の絵画を鑑賞することができて、中でももっとも優

¹¹ 大村西崖『文人画の復興』東京、巧藝社、1921年、3-5頁。

¹² 同上、4頁。

¹³ 「京の人々—陳衡恪氏」『北京週報』10、1922年3月26日、16頁。

れた750点を撮影した、と自ら記している¹⁴。一回目の調査から王朝時代の作品だけではなく、同時代の画家の調査もし、1922年に東京で開かれた日華聯合絵画展の下準備になったのである。紹介された画家の中に陳師曾がいた。

一回目の訪中から帰国後は東京美術学校が発行した『校友会会報』で、学生に以下のように語りかけた。「支那は日本の文化の本であることは御存知の通りで、今日でこそ日本の方が上になつて欧米の文化を速く取つた為め国運が盛んになり、支那人も今日は日本を馬鹿にしませぬ、が維新前迄は歴代支那の文明を取り来つたのであつた、それ故支那をチャンチャン坊主などと言つて馬鹿にしてはならぬ国柄である、是からは諸君は支那を研究せねばならぬことが幾らも出て来る¹⁵」。会報に寄せた他の記事から見ても、西崖は一貫して学生たちに大陸に見学しに行くことを薦めていた。彼は、現代の画家も昔の文人のように書画及び漢文の素養が必須であるという考えを基に、東京美術学校の校友会で詩文会を設立させ¹⁶、校友会月報には1922年まで、西崖や正木直彦校長を含めての漢詩の作品が頻繁に掲載されていた。代々伝わった底が深い漢学の素養を持つ陳師曾は、まさに西崖にとって文人画家の模範だったと考えられる。

(四) むすびに代えて

陳師曾「文人の価値」と西崖の「文人画の復興」がほぼ同時に出版されていることに關して、陸偉榮は以下のように述べた。「陳師曾の「文人画的価値」は、西崖の「文人画の復興」などの文人画論に感銘を受け、その影響下に執筆されたという予想が成り立つ¹⁷」。たしかに、1921年まで陳は「文人画」をテーマとするものがまだなく、西崖の刺激で「文人画的価値」を執筆したということは考えられる。ただし、西崖の「文人画

¹⁴ 大村西崖「支那歴遊談」『東京美術学校 校友会月報』20：7、1922年3月、129-133頁。

¹⁵ 同上、192頁。

¹⁶ 1907年に文学部が設立され、西崖は部長となる。1918年にはさらに西崖の主導によって詩文会が設立された。吉田千鶴子「大村西崖と中国」『東京藝術大学美術学部紀要』29、1994年、3、5頁。

¹⁷ 陸偉榮『中国の近代美術と日本：20世紀日中関係の一断面』東京、大学教育出版、2007年、29頁。

の復興」は東京で1921年1月25日に印刷、31日に発行されたものの、後書きには同年の1月「5日晨朝稿を起こし書き始め、7日灯下に筆を擱く」という記述がある。実際その通りだったのであれば、出版される前にお互いの原稿を読む機会はなかったはずである。陳が西崖の「文人画の復興」に目を通して翻訳を手掛けたのは、自作の「文人画的価値」が刊行された後であったことになる。すなわち、西崖の「文人画の復興」を読んでから自作の「文人画的価値」に変更を加えて「文人画之価値」にしたはずである。そのため、西崖の「文人画の復興」を読む前に書いた「文人画的価値」は、陳の本来の考えがそのまま表現された貴重な資料である。

戦後の美術史研究の世界で大村西崖と陳師曾は1990年代まで注目されなかったが、その後、日中近代美術の関係についての関心が高まるにつれ、ふたりは研究テーマとして取り上げられるようになった。しかし、今までの研究はそれぞれの経歴や貢献に重点を置いていたので、ふたりの美術、書画に対する考えの異同やそれぞれの発言の時代的位置づけなどについてはさらなる考察が必要である。そのために、基礎的な作業としてまず「文人画的価値」に訳注を施し、理解することから始めたい。「文人画的価値」、「文人画之価値」と「文人画の復興」の詳細を比較し、陳師曾と西崖の絵画に対する美術概念の異同を検討し、その異同の時代的位置づけを考察すること、それが今後の課題となる。なお翻訳に利用したテキストは、陳衡恪「文人画的価値」『絵学雑誌』第2号、1921年1月1日、1-6頁。上海図書館所蔵マイクロフィルムを使用した。

二. 「文人画的価値」訳注

「文人画の価値」

文人画とはどんなものだろうか。それは文人的な性質を画にたずさえ、文人的な趣味を持ち、画中で芸術上の工夫を追い求めるばかりでなく、画の外には豊かな文人の思想が広がるものであって、その画を一目見れば様々な思いが尽きずに湧いてくるものである。このような画を描いた者が文人であることは疑いないのだが、ある人は、文人に画を描かせても、所詮素人だ、素人に画を描かせても、それでは画の面白みは表現できない、どうしてもまともな画が描けるだろうか、という。だとすれば画というものが、精神によるもの、思想によるもの、生きているものであって、機械的なものではなく、単純

なものではないことを知らねばならない。自分の精神と思想を表現しようとしたとき、当然ながら文人の一人として、その描こうとする画の中に、その人自身の本質が備わる精神と思想を表現しようとするはずだ。ある人はまた、画を描くのに絵画の領域内で工夫を凝らさず、余計なことを加えて、別の要素を入れ込ませることは、画の中で努力もせずに、別の要素でごまかそうとすることで、画として論じるなら、そこには価値などない、という。

文人画にこのような問題が生じてしまうのは確かである。画として論じれば、十分な考察をすることは難しい、様式に沿わないものもあれば、形態が不正確なものもあるからだ。しかし、別の視角から見れば、そこには文人の趣味、文人の思想が自ずから備わっていて、とても他の人が真似できるものではないのである。その上、文人画がみな様式を無視するものでもないし、この文人というものが奇怪な人物というわけではない。画は描かなくても、文人の思想や趣味はしばしば画と関係がある。文人がなす行為、それは如何なるものかといえば、文章や詩賦を作ることに他ならない。だとすれば、この文章や詩賦の中で表現されるのはどんな事物なのかを尋ねたい。それは山水草木禽獣魚類などの素材などであって、作者の感じ得たものといえば、それはまた移り変わる古今の人情世情に他ならない。

文人のかかる感得、かかる素材、それらは画家がもつものと同じではないか。画家と同じである以上、文人が画を描かねばそれまでとして、もし画を描けば、それらの材料、それらの感得の全てを、画の中に配置してくるだろう、かくして一枚の画を以て、その文章や詩賦に代えることになるのである。しかも、昔の画は、そもそも文字の代わりだった。文字の中ではうまく言えないので、画によってその様子を描いたものがあるが、その話は別の問題なので、ここではやめておこう。しかし、文人の思想や感受について、それが文章や詩賦の中に託せられずに、画の中に託されるならば、目の前の山水、草木、禽獣は、文人が気持ちを託す材料となるのだ。これらの材料は、文人の心情によって自在に集められ、その思想や感受を十全に表現しようとするものとなるばかりだ。これらの材料には正確なものもあれば不正確なものもあるけれども、しかし文人の思想や感覚が、その材料によって表明されるとき、それを見る人は自然にその思想や感覚を感得するのである。さらにまた、全ての文人が画を描けるわけではないし、全ての文人が画を

理解できるわけでもない、画中を探究し、画に慣れ親しんだ思いがあってこそ、それは見いだせるのである。

今ここに一枚の文人画があるとして、誰かに見てもらい、その良さを述べてもらうことにしても、それは言葉にはできず、言えることといえば、向こう側の橋、あの一本の木、あの道は橋へと続くとか、或いはこちらの鶏が頭をあげている、向こうの竹には沢山の葉が繁っているくらいが言える程度で、流派がなんだとか、誰の流れをくむのかとか、筆法がどうだなど、言えるものではない。文人画はプロの画家の画ではないとはいえ、全くの素人ではない事は知っておく必要があるのだが、この間の事情はなかなか見抜けるものではない。（倪雲林は画を論じて、平淡（平静淡泊）で天真（天然純真）であるべきで、作家の臭気を漂わすなといている¹⁸）

蘇東坡の詩論に、「形状の類似をもって画を論じるというのは、子供のような見解だ¹⁹」とあるが、これは蘇東坡が形態の類似を極端に貶めた主張であり、文人画を代表する言葉である。この時代に思想の変化があり、北宋以後に、文人画が盛んに行われるようになった原因を想像することができよう。また、文人画が書かれざるを得なかった趨勢があったことを想像することもできよう。

文人画はしかし宋代になって生まれたものではなかった。六朝時代には、老荘の学説が盛行しており、当時の文人士には世界を超え社会を超えた思想があって、物質の束縛から離脱して、自由な情感を大いに生かし、高く広い清浄な境地に想いを寄せようとしたのである。従って、宗炳・王微の二人の画家がひたすら山水を描いて彼らの人格と思想を示したのだった²⁰。この二人は画家であっても、文人なのである。彼らの画は見

¹⁸ 倪雲林（倪瓚、1301年－1374年）。陳師曾の原文は「平淡天真無縱横作家習氣」。『清閼閣全集』卷十二には「天真幽淡」、「縱横習氣」についての言説がある。倪雲林の画論に関しては以下の論文を参照。高木森「試從「雨後空林」管窺倪瓚中年畫風（附圖版）」『故宮季刊』13：1、1978年秋、67－77頁。高木森「元四家畫裡的「先現代藝術」氣質（3）——倪瓚の空白哲學」、『故宮文物月刊』70、1989年1月、82－91頁。徐小虎「畫語錄（9）：倪瓚」、『故宮文物月刊』22、1985年1月、128－132頁。

¹⁹ 原文は「論画以形似、見与兒童隣」、「書鄱陵王主簿所画折枝」二首のうちのの一つに見える。蘇軾著、馮心榴輯注、『蘇軾詩集合注』、1436－1437頁。

²⁰ 宗炳（375－443）は、東晋から南朝宋にかけての文人。王微（415年－453年）は南

たことはないのだが、彼らの画が他の一般の画家とは違って、文人の気配を帯びていた事は想像できる。なぜならば蘇東坡には宗炳の画を称えた詩があるからだ。蘇東坡が宗炳と意気投合したことが推察できるだろう²¹。しかも宗炳と王微の二人の画家には、ともに画を論じた著作²²があった。

当時文人は多かったが、なぜ彼ら文人は全員画を描けるわけではなかったのか。この宗炳王微の二人の画家が画中に工夫を凝らし、自分の思想を表現できていたであろう事は想像できる。宗炳と王微以前にも、やはり多くの画を描きうる文人がいた。例えば蔡邕・張衡・王廙・王羲之・王献之²³といった文人だが、かれらはなにゆえに文人画の旗印を掲げなかったのか。おそらく彼らは画家の形式にこだわっていたので、たいした発展がなかったのだらうと思われる。これもまた時代と関係があって、まだその時が来ておらず、絵画における様式、山水の構成方法などの面においてまだきちんと整った状況には至っていなかったのだ。淵源に遡って言うならば、彼らから導かれたものなのである。その後更に発展して、唐代に到ると、南画開山の祖師王維があらわれる。「詩の中に画があり、画の中に詩がある²⁴」といわれた人物で、張洽・王宰・鄭虔²⁵らはその影響を受け、それも又一時の気風となった。この時代になると、自ずから文人のある種の思想、ある種の性質について共に明らかにされ始め、しかも当時の画を描けない人々

朝宋の文人。宗炳の《畫山水序》と王微の《敘畫》はともに中國山水畫の最初の理論とされている。

²¹ 蘇東坡と宗炳の関係、張高評の「論蘇軾畫跋的美學意蘊」を参照。『成大中文学報』22、2008年10月、国立成功大学中文系、23-60頁。

²² 宗炳・王微の画論については唐の張彦遠『歴代名画記』の中に引用されて残る。『歴代名画記』(二)巻6、2b-5b葉、(『百部叢書集成之四六、学津討原』)に見える。

²³ 蔡邕(132年か133年-192年)、後漢末期の文人。張衡、後漢時代の文人、科学者。王廙(276年-322年)は晋時代の文人、軍人。父子である王羲之(303年-361年)と王献之(344年-386年)は共に東晋時代の文人である。上掲『歴代名画記』の中で後漢から晋代までの歴代能画人として紹介される人物。『歴代名画記』(一)巻1「歴代能画名人」、9-10葉。

²⁴ 原文「味摩詰之詩、詩中有畫；觀摩詰之畫、畫中有詩。」北宋蘇軾の題跋「書摩詰藍田煙雨圖」の中の言葉。『蘇軾全集』文集巻70、2188頁に見える。上海、上海古籍出版社、2000年。

²⁵ 張洽は不明或いは梁洽の誤植か。王宰・鄭虔はいずれも歴代名画記中の歴代能画人に記される唐代の画家の名であり、梁洽ならその中にある。張洽であれば未詳。『歴代名画記』(一)巻1、14-15葉。

の、画に対する議論や詩歌も次第に増えていった。絵画と文辞は、近づくほどに密になり、関係はいっそう深くなった。したがって、荆浩・関仝・董源・巨然²⁶の四家が相次いで起こり、南宗の衣鉢を伝承した、つまり文人画の勢力に加勢したのである。とはいうものの、非文人画の画派は消えることなく、彼らは彼らの努力をし、彼らの価値を持って、矛盾することなく共に進展した。それゆえ五代から両宋になると、技巧を極め、名手も多く現れて、それぞれの特徴をもって、後人に無数の道を開くことになったのである。

北宋南宋両時代は文化の気運が最も盛り上がった時代で、文章家・詩家・詞家・理学家がつぎつぎと輩出し、思想は最も発達した。従って絵画の道も、この勢いによって勃興し、それぞれの能力を発揮したのである。欧陽永叔・梅聖俞・蘇東坡・黄山谷²⁷、これらの詩文家は絵画に対して多くの興味を示し、評論も幾種がある。司馬温公・朱考亭²⁸は画家の伝記中共に有名で、文人の思想と絵画が、宋朝という時代に、極めて発展したことが想像できる。このほか華光和尚の梅花、文与可の墨竹²⁹が当時ではとても有名であった。この梅花や竹などはもし植物画の一種として見なされれば、何もめずらしいものではないが、宋代という文人思想が発達した時代になってから、幾つかの妙所が画の中に含まれるようになっていく。その後、元明以後になると、そのような画家は、これによって生計を立てて行く。さらに蘇東坡は文湖州と仲の良い友人で³⁰、彼にならって墨竹を描き、多くの墨竹の詩を生み出して、墨竹の味わいを称揚したのだった³¹。幾つかの墨竹など何も珍しいところなどないのだが、文人の手によって描かれると、自ずから各種の妙所が表れてくる。しかし、それは文人でなければ達し得ないし、理解できな

²⁶ 荆浩（生没年不詳）、後梁。関仝（約 907-960 年）、後梁。董源（?-約 962 年）、南唐。巨然（生没年不詳）、南唐。

²⁷ 欧陽永叔（1007 年-1072 年）、梅聖俞（1002 年-1060 年）、蘇東坡（1037 年-1101 年）、黄山谷、（1045 年-1105 年）。それぞれ北宋の欧陽脩・梅堯臣・蘇軾・黄庭堅のこと。

²⁸ 司馬温公（1019 年-1086 年）、朱考亭（1130 年-1200 年）、それぞれ司馬光、朱熹のこと。

²⁹ 華光和尚は釈仲仁のこと（生没年不詳）、衡州華光山に住んだ。黄庭堅に「題華光為曾公卷作水辺梅」がある。文与可は文同（1018~1079 年）のこと、蘇軾に「書晁補之所藏与可画竹」等の詩が残る。

³⁰ 文湖州：文同、字は与可のこと。蘇軾とは従兄弟の関係にある。

³¹ 例えば先掲の蘇軾「書晁補之所藏与可画竹」参照。

いことなのである。

加えてもう一つ、わが中国の画は、書写と密接な関係があって、大抵のところ能書家は画も美事である。従って古今にわたり書も画も共に優れた人物が多かった。画の中での筆使いは書と常に同様であって、宋の龔開が画を論じて「墨で描いた幽鬼を筆の遊びだというのが、それは大いに違う、書家で言えばこれはまさに草書の名人といえる。真書(楷書)がうまく書けずに草書が書ける人物などいないのである」と述べている³²。また、南朝の画家陸探微は王献之に一筆書きの書があるのになみ、一筆書きの画を創作した³³。また趙子昂(孟頫)の「論画詩」には、「石は白筋をのこす飛白の書法のように木は籀文のよう、竹を描くには書の永字の八法に通じなければならない。ここまで到達できる人物であれば、きっと書と画はもともとと同じものだと理解しているはずだ³⁴」とある。また趙子昂が画の道を銭舜举(選)に問うて、士大夫の気とはどのようなものかと尋ねたとき、銭は“隸書体だ。画家がこれを弁別して顕しうるようになれば、翼もないのに飛ぶほどにいたりうる。さもなければ、邪道に落ち、技法が上がるほど本質から遠ざかって行くだろう”³⁵と答えた。柯九思は竹を描くことを論じて、「竹の幹には篆書をもちい、枝には草書法を使い、葉を書く時には左右に広がる八分法を使うか或いは顔真卿の筆払いの撇筆法をもちい、木石には丸く折れ曲がる折釵股やごつごつと続ける屋漏痕の技法を利用する³⁶」と述べる。南唐の李後主は金錯刀の書法を用いて竹を描い

³² 原文は「人言墨鬼為戲筆、是大不然、此乃書家之草聖也、豈有不善作真書、而能作草書者」、『佩文齋書畫譜』巻15、論画5、画学(上)、29b葉に見える。龔開(1221年-1305年)、南宋末期から元時代の初頭にかけての遺民画家であり、「墨鬼」(墨で幽鬼を描く)の名人とされていた。龔開の考えは以下のようなものである。「ふざけて、思うままに幽鬼を描いてはならない。書に例えれば、人物を描くのは真書(楷書)を書くが如く、幽鬼を描くのは行書、草書を書くが如くである。草書、行書は真書に基づくように、幽鬼図も人物画を基にするべきである。幽鬼の表現を書道に例えれば、真書と行書の間である。」以下の資料を参考。金建榮「龔開絵画藝術特点研究述評」『美与時代』11、57-60頁。

³³ 陸探微(?-約485年)、南朝劉宋時代の画家。この話は『歴代名画記』に見える。巻2、4b葉。

³⁴ 趙孟頫(1254-1322)、下掲元末四大家のひとりである。『佩文齋書畫譜』巻16、論画6、画学(下)、1b葉参照。

³⁵ 銭選(推定生年は1235年前後、卒年は1301年以降)、字舜举。『佩文齋書畫譜』巻16、論画6、画学(下)、1b葉。

³⁶ 柯九思1290年-1343年か1358年?)、元時代の画家である。『佩文齋書畫譜』巻16、論画6、画学(下)、1b葉。なお注34-36の引用の解釈は『中国画論輯要』(江蘇美術

たが、当時李後主のまねをした人は多かった³⁷。

このように見てくると、文人の画とは単に意図や趣味を画の中に置いたのではなく、書法も盛り込んでいるので、画は単純なものではなく、絵画の領域の中でのみ研究すれば済むというものではない。ほかの各種の方法によって研究してこそ、立派なものが生まれるのである。したがって、宋から明清に到るまで、文人の描く画は勢いを持ち続けたし、またこのような画が勢いを持ち続けたことも不思議ではない、実に彼らは各種の素養や学問を寄せ集めているのであった。

元の倪雲林（瓚）は自ら画を論じて「私の考えている画は、自由な筆遣いでさらさらと書き、形態の類似などは気にせず、自分自身で楽しんでいるばかりのものなのだ³⁸」という。また、竹を描くことを論じて、「私が竹を描くのは胸中にみなぎる世俗離れした気概を描こうとするばかりで、形態が類似しているかなど考えてはいない³⁹」と述べる。呉仲圭は画を論じて、「墨遊びの作品は、士大夫の文章制作の余技であり、その時の興趣に任せたものだ」という⁴⁰。これらの論説を見ると、文人画の意趣がどこにあるのかが分かりよう。共に蘇東坡の言うところと同じなのだ。元代末の四大家はみな⁴¹、品格は高尚、学識は深淵広汎だった、したがってその画は、過去は五代の荆浩・関仝を継承し、その後は明清両朝の各流派の法門を導くことになる。

清代初めの四王および呉歴、恽寿平はみな元の四大家より出たもので⁴²、彼らの画を

出版社 1985 年) による。

³⁷ 李後主（李煜、937 年 - 978 年）、五代十国時代の南唐の末代国主、文人。この話は『宣和画譜』に見える。巻 17、花鳥 3、1a - 1b 葉。

³⁸ 倪瓚『清閔閣全集』巻 10「答張藻仲書」。『佩文齋書畫譜』巻 16、論画 6、画学（下）、3b 葉に見える。

³⁹ 『清閔閣全集』巻 9「跋画竹」。『佩文齋書畫譜』巻 16、論画 6、画学（下）、3b 葉に見える。

⁴⁰ 呉仲圭は呉鎮のこと。下掲元末四大家のひとりである。『佩文齋書畫譜』巻 16、論画 6、画学（下）、3b - 4a 葉。

⁴¹ 元末四大家とは、趙孟頫（1254 - 1322）、黄公望（1269 - 1354）、王蒙（1308 - 1384）、呉鎮（1280 - 1354）のこと。

⁴² 四王とは王時敏（1592 年 - 1680 年）、王鑑（1598 年 - 1677 年）、王原祁（1642 年 - 1715 年）、王翬（1632 年 - 1717 年）である。呉歴（1632 年 - 1718 年）、恽寿平（1633 年 - 1690 年）の名望は「四王」と並び称される。

言えば、みな形態の類似に気をつかわなかったわけではなく、様式や技法もしっかり覚えていて、こじつけたり、周到さに欠けたところや、完璧ではないところはすこしもない。たとえ倪雲林が形態の類似には全く気にしていないとしても、彼の描く木々は木々でないものではなく、石は石でないものはない。所謂形態の類似を求めないとは、その精神が必ずしも形態上の類似ばかりを追うものではないということなのだ。彼らが筆を用いるときは、別の意向があり、画を描くときにはまた別に表現したいものがあるのだ。正しく蘇東坡が「詩らしい詩を作ろうとして作る人は、きっと詩を知らない人だ。詩と画はもともと同じ調子のもので、天然の美事さと清新さから生まれるものなのだ⁴³。」と言うものである。形式上規矩にこだわらず、自然な天機がすらすら伸びやかに流れることこそ素晴らしいのである。

更に言うならば、文人が形態の類似にこだわらないというのは、正しく画の進歩である。その理由については、身近な譬喩で答えよう。ある人が始めて画を学ぶ時、対象に似せようと求めても似せて描けるものではない。長い時間の後に、次第に似てきて、その後似たものになる。その後、それらの物体をしっかり記憶してしまえば、適当に描いてもきちんと形を整える必要もなく、画こうと思うものに自然にそっくり書けるようになる。いちいち見当など付けずに、自然に心のままに手が動くのである。その心は物の形態を超えても、その物体を象徴する最も大切な部分はつかみ取れるからに違いない。

このような順序で画家の歴史を考えると、そこにはやはり同様の道理がある。漢以前の画はなかなか見られないが、鐘鼎上の図案と文字を見てみるなら、記号による象徴に過ぎず、形が似ていると言えるものではない。その頃の文字は多くが画であったが、完全な画とはみなしがたいもので、あまり似てもいなかったのである。漢代の画は石の上に刻まれたもので、やはり古拙なものだったが、六朝時代の造形となると精緻なものとなった。例えば曹望愷造像や劉根造像⁴⁴をみれば、顔や衣服など、まるで画家の技法

⁴³ 蘇軾「書鄢陵王主簿所画折枝」二首のうちの一つ。蘇軾著、馮応榴輯注、『蘇軾詩集合注』、1436-1437頁。

⁴⁴ 「曹望愷造像」は北魏の曹望愷が525年に作らせた「曹望愷造石弥勒像」である。全称は「襄威將軍柏仁令齊州魏郡魏県曹望愷造像」。台に線描の石刻がある。劉根造像は同時代の524年に作られた「劉根造像碑」を指す。釈迦說法図などの線刻がある。

であり、漢代の武梁祠や嘉祥画像のような古拙さはない。唐宋以後になると更に細やかで技巧に富むものとなって、形態や構成が巧みな様式にできあがっているばかりでなく、彩色に染暈法を用いて明暗で凹凸の面をつけるなど、はっきりしている。六朝以前の彩色は、まだこのような細やかさはなかったので、形の類似を極めた事が分かる。

従ってさらに先に進めば、必然的に現れるのはさらりと数筆振るっただけですべての精神を表出する画となる。よってこのような形態の類似を求めない画は、形態を似せる段階を経てきたものであり、形態をしっかり写せていない初学者の描く画のようなものではない。さらに、西洋人の描く画は形態の類似に非常にこだわるものだったが、現在の新しい流れは、従来の規範をすべて打ち破った。未来派とかキュビズムなどの画は何かに似ているというわけではないが、それが理解できない者は却ってそれを笑い、馬鹿にするのではあるまいか。

画とは小芸にすぎないとはいえ、第一に必要なものは人品、第二には学問、第三は才能、第四になって芸術技法上の工夫が来ると私は考える。従って文人画はこの四種の要素をそろえてこそ際立つものとなる。文（徵明）沈（周）仇（英、十州）唐（寅）の明代の四家⁴⁵はその技法の高さはみな拮抗した力を持つが、文人画の価値から評した場合、仇十洲は到底他の三人には敵わない、その理由は何であろう。

原文出典：陳衡恪「文人画的価値」『絵学雑誌』第2号、1921年1月1日、1-6頁。上海図書館所蔵マイクロフィルムを使用。同資料は以下の文献にも収録された。郎紹君・水天中編『二十世紀中国美術文選』、上海、上海書画、1999年、61-66頁。

⁴⁵ 文徵明（1470年-1559年）、沈周（1427年-1509年）、仇英（約1494年-1552年）、唐寅（1470年-1523か1524年）。



李毅士《陳師曾像》、1920年、北京、中央美術學院美術館藏、油彩·畫布、130×70cm。

参考文献（年代順）

（一）一次資料

- 呂澂、陳独秀「美術革命」『新青年』6：1、1919年1月、84-85頁。
大村西崖『文人画の復興』東京、巧藝社、1921年。
陳衡恪『中國文人畫之研究』、上海中華書局、1922年。
大村西崖「支那歴史遊談」『東京美術学校 校友会月報』20：7、1922年3月、129-133頁。
「京の人々—陳衡恪氏」『北京週報』10、1922年3月26日、16頁。

（二）二次資料

- 孫岳頌[ほか]奉勅纂輯『欽定佩文齋書畫譜』出版地、出版社不明、1708（序）（九州大学中央図書館保存書庫蔵）。
張彥遠『歴代名画記』、『百部叢書集成之四六、学津討原』、台北、芸文印書館、1965年。
宣和画譜『百部叢書集成之四六、学津討原』、台北、芸文印書館、1965年。
周積寅編『中国画論輯要』江蘇美術出版社、1985年。
高木森「試從「雨後空林」管窺倪瓚中年畫風（附圖版）」『故宮季刊』13：1、1978年秋、67-77頁。
徐小虎「畫語錄（9）：倪瓚」『故宮文物月刊』22、1985年1月、128-132頁。
高木森「元四家畫裡的「先現代藝術」氣質（3）——倪瓚的空白哲學」『故宮文物月刊』70、1989年1月、82-91頁。
蘇軾著『蘇軾全集』上海、上海古籍出版社、2000年。
蘇軾著、馮応榴輯注、『蘇軾詩集合注』、上海、上海古籍出版社、2001年。
吉田千鶴子「大村西崖と中国」『東京藝術大学美術学部紀要』29、1994年、1-36頁。
喬萼「陳師曾与北京画壇」『美術』7、2005年、74-76頁。
蘇軾著、馮応榴輯注、『蘇軾詩集合注』、上海、古籍出版社、2001年。
陸偉榮『中国の近代美術と日本—20世紀日中關係の一断面』、東京、大学教育出版、2007年。

金建榮「龔開繪畫藝術特点研究述評」『美與時代』11、2007年、57-60頁。

張高評「論蘇軾畫跋的美學意蘊」『成大中文學報』22、2008年10月、國立成功大學中文系、23-60頁。

閔春鵬「陳師曾與北京大學画法研究會」『榮寶齋』、2009年5月15日、246-257頁。

朱萬章「陳師曾年表」『中國書畫』9、2009年、74-75頁。

趙盼超「陳師曾居北京期間的藝術活動成就」『藝術史研究』2014年4月15日、29-32頁。

吉田千鶴子『西崖 中國旅行日記』、東京、ゆまに書房、2016年。