

# 「仿」－ 董其昌山水画における創造

" Fang" - Dong Qichang's 'Creation ' of Landscape Painting

2022年3月

秦 宇

博士学位論文

「仿」－ 董其昌山水画における創造

"Fang" - Dong Qichang's 'Creation' of Landscape Painting

審査委員会

主査 古本元治



副査 渡邊雄二



ラワンチャイクン 寿子



2022年3月

九州産業大学大学院

芸術研究科 造形表現専攻

秦 宇

QIN YU

## Abstract

Chinese landscape painting advocates antiquity and attaches importance to both learning from tradition and independent innovation, and "fang" (仿) is a unique form of expression of this concept. This paper takes the creation and theory of Dong Qichang's landscape paintings in the late Ming Dynasty as a research unit, sorts out his idea of "fang" (仿), and takes his works as an example to interpret the beauty of ancient brushwork, and reveals that Dong Qi chang's "fang" (仿) in his landscape paintings not only contains a great inheritance of former Masters' style, but exerts a great influence on his own works. The inheritance of style emphasizes more the expression of the painter's own personality and stylistic innovation. At the same time, the study of "fang" (仿) also brings out the various concepts implicitly intertwined behind it, as well as the basis on which it sprouts, constructs, reveals and identifies. Therefore, such a research method inevitably involves many fields such as social history, cultural history and intellectual history, and just for this reason, the interpretation and study of Dong Qichang's "fang" (仿) is in essence a comprehensive discussion, which not only improves one's own artistic cultivation, but achieves the desired goal of being used for oneself.

**Keywords:** Chinese landscape painting、fang (仿)、former Masters、  
artistic cultivation、being used for oneself

## 「仿」－董其昌山水画における創造

目次  
凡例  
序章

### 第1章 董其昌の絵画世界

#### 第1節 董其昌の生涯と絵画の学習

- 第1項 董其昌の生涯・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・1
- 第2項 董其昌の絵画学習・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・4

### 第2章 董其昌の理論と絵画制作

#### 第1節 「仿」の意義について

- 第1項 「臨」「摹」と「仿」・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・11
- 第2項 「変」について・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・14

#### 第2節 董其昌の「仿」を冠する絵画作品の検討

- 第1項 「仿黄公望山水卷」・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・16
- 第2項 「仿倪瓚筆意図」・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・29
- 第3項 董其昌の「仿」について・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・46

- 結論・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・51
- 董其昌年譜・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・54
- 資料、参考文献・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・62
- 挿図リスト・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・67
- 研究作品について・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・90

#### 第1節 筆者の制作と作家活動

- 第1項 創作の着想・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・91
- 第2項 着想の具体化・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・92
- 第3項 古法の活用について・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・94

#### 第2節 展覧会による発表活動

- 第1項 「南宗之奇遇Ⅰ」・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・96
- 第2項 「南宗之奇遇Ⅱ」・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・98
- 第3項 「忘れられず」・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・100

- 研究者略歴・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・102
- 謝辞・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・103



## 凡例

- 挿図には番号を記し各章末に挿図要項を記した。
- 下記の通り学界の通例に従う。
  - ・ ( ):丸括弧(パーレン):1 読みを示す。2 説明。3 読み飛ばせる追記事項。
  - ・ 「 」:鉤括弧:1 会話の箇所。2 引用符。3 特に注意を喚起する語句。4 学術雑誌のなかの論文題名。5 筆者が造語した用語。6 美術作品の作品名を表記する際。
  - ・ 『 』:二重鉤括弧:1 鉤括弧「 」の中にさらに語句を引用する場合。2 書名。
- 本文中の暦は西暦を用いた。
- 「ほう」については、「仿」と「倣」がある、本論で、絵画理論の用語「仿」の字を用いる。なお、引用文には「倣」を用いることもある、
- 表記の漢字は基本的に引用文も含めて常用体とする。ただし、かな表記は原文にもとづく。
- 画面中央に余白を残し、画面上下部に岩や山を描くという倪瓚の絵画構図については、研究者により呼び方が異なって、主に「一河兩岸」と「一水兩岸」、「一江兩岸」がある。本論では「一河兩岸」を用いた。

## 序章

中国絵画の歴史を語る上で、董其昌 (Dong Qi Chang 1555-1636) は避けては通れない人物である。董其昌すなわち、明末を代表する書画家 (本論では、とくに画家としての面を見ていく。)、画論家であり、一方では著名な政治家でもあり、官は南京の文部大臣に至った。董其昌は生涯に多く著書を著し、画論に関する代表的な著作としては、『画訣』、『画源』がある。また、この二つの著作と彼の数多くの作品の評論をまとめて後世に出版された『画禅室随筆』がある。これらの著作は画壇に大きな影響を与えた。

董其昌は莫如忠 (Mo Ru Zhong 1508-1588)、莫是龍 (Mo Shi Long 1539-1587) 父子、陳繼儒 (Chen Xu Ru 1558-1639) など、これらのよき師やよき友の影響を受けて、古画に対する趣味を養った。また一生をかけて歴代の絵画の名作を大量に収集し、それら古代巨匠の絵画から先人たちの足跡を十分に吸収し、自らの絵画創作の資として、これら古法に基づく絵画観を形成させた。伝統的な古法を重視することに関しては、董其昌は「或曰、須自成一家、此殊不然。如柳則趙千里、松則馬和之、枯樹則李成、此千古不易、雖復變之、不離本源、豈有舍古法而獨創者乎。」<sup>2</sup> (或る人は、必ず一家を成さねばならないと云うが、これはとりわけそうではない。例えば柳は趙千里<sup>3</sup>、松は馬和之<sup>4</sup>、枯樹は李成<sup>5</sup>に従うことは、一千年の古から易わらないが、画家がこれを変化させたとしても、本源を離れることはない。どうして古法を捨てて独創があろうか)<sup>6</sup>という主張を提唱した。これは、董其昌が有名な画家である趙千里、馬和之、李成などの技法が絵画の発展に果たした役割を例に挙げ、古法が絵画の創造における「本源」と考えたためである。こうした功績によって、明代の有名な画家、研究者である範允臨 (Fan Yun Lin 1558-1641) は、「吾松有一董玄宰先生、筆筆從古法中来」 (吾が松江に一董玄宰先生 (董其昌) あり。筆々古法の中より来る)<sup>7</sup>という評価を与えた。

さらに、董其昌は、長年蓄積してきた古法についての理解と絵画創作の経験などの知識を自らの画論にまとめ、山水画の創作を解釈した。彼の見解は、総合的であり、絵画の歴史観の認識および具体的な絵画の制作も含んでいる。文人画家として、董其昌は中国絵画の文人性 (文人絵画の特徴) によって、古人、古法を「南」、「北」に区分する概念を提唱しただけでなく、文人画家たちの創作活動にも大きな影響を与えた。その画論は、後世の人々が中国古代の山水画を研究するための貴重な考証資料となっている。

近代、中国や世界の学術界では董其昌に関する研究が多く行われてきた。董其昌については、幅広い研究者から高い評価も受け続けた。ジェームズ・ケー

1 『明史・董其昌傳』卷二八八による。

2 董其昌『画禅室随筆』『画訣』屠友祥 (注) 上海遠東出版社 1999年1月版 p.101 参照。

3 趙千里 (Zhao Qian li 1127-1162) 中国、南宋の画家。

4 馬和之 (Ma He zhi 1131-1162) 中国、南宋の画家。

5 李成 (Li Cheng 919-967) 中国の五代、北宋初期の画家。

6 古原宏伸『董其昌の書画』研究篇 二玄社 1981年11月版 p.48 参照。

7 『呉越所見書画録』に、范允臨という明時代の松江研究者の文がある。

吾松有一董玄宰先生、筆筆從古法中来、此亦吾松画家之開山斧也。

吾が松江に一董玄宰先生 (董其昌) あり。筆々古法の中より来る、これ亦吾が松の画家の開山の斧なり。

陸時化『呉越所見書画録』：卷五 明沈子居山水長卷 上海古籍出版社 2015年8月版 p.522 参照。また、古原宏伸『中国画論の研究』中央公論美術出版 2003年8月版 p.160 参照。

ヒル (James Cahill, 1926-2014)<sup>8</sup>、Nelson Wu (吳納遜 Wu Na Sun 1919-2002)<sup>9</sup>、古原宏伸<sup>10</sup>、盧輔聖 (Lu Fu Sheng 1949-)<sup>11</sup>などの著名な研究者が、董其昌の書画芸術について研究している。その中で、近代中国の教育者である潘天寿<sup>12</sup> (Pan Tian Shou 1897-1971) は、董其昌の画論の内容が詳細で教育的な意義に富むと評価し、董を「真芸林百世の師」<sup>13</sup>と称している。董其昌の絵画および中国絵画への影響について、ジェームズ・ケーヒルは、董其昌を「中国絵画における形式分析の基礎を築いた最初の美術史家である」<sup>14</sup>と評価している。古原宏伸は「中国絵画史において董其昌が空前絶後の巨匠であり、その右に出る者はいない」<sup>15</sup>と評価している。これらは、画壇における董其昌の地位を示すとともに、彼の画論を研究する価値を示しているといえよう。

「仕宦而至将相、富貴而帰故郷」(立身出世して、富貴になり、故郷に帰る。)と言った、董其昌が故郷である松江(上海)に残した多くの文化的遺跡や遺産は、今でも上海人が親しく鑑賞するところとなっており。董其昌と同じ(上海の)松江出身の筆者も、董其昌の芸術や人生の逸話に親しんできた。さらに、筆者が最初に模写したのは、董其昌の絵だった。そのため、筆者は論文のテーマを選ぶ時に、自然に故郷の芸術的巨匠董其昌を紹介することを決めた。董其昌の画論と作品を研究することにより、先人である董其昌の芸術の功績を偲ぶとともに、山水画創作の発展に寄与したいと思う。

本論では、主に董其昌の「仿」というタイトル名の作品および関連する画論の見解を中心に言及する。董其昌の数多くの現存する作品の中には、董其昌自身による「仿」を冠する作品が少なくない。例として、「仿米山図」(台北国立故宮博物院蔵)、「仿黄公望山水卷」(北京故宮博物院蔵)、「仿倪雲林山水」(上海博物館蔵)などである。特に、取り上げるこれらの絵画は董其昌が「仿」により先人の法を学び、取り入れた作品であり、古法に対する董其昌自らのメッセージを感じさせる。

本論では、筆者が董其昌に関連する書誌の調査や現地取材の方法で、董其昌の生涯、作品制作の動機、絵画にとっての考え方などを歴史的な視点から分析し、詳述する。

董其昌に関する主な研究として、任道斌<sup>16</sup>の『董其昌系年』、盧輔聖の『中国山水画通史』、鄭威<sup>17</sup>の『董其昌年譜』および王永順<sup>18</sup>の『董其昌史料』などがある。これらの著作によって、筆者は董其昌の人物像や同時代の社会状況をより詳細に理解することができた。董其昌の作品や画風を紹介する著作としては、例えば、古原宏伸の『董其昌の書画』、ジェームズ・ケーヒルの『The

<sup>8</sup> アメリカ、カリフォルニア出身、中国美術研究者。

<sup>9</sup> ミズーリ州ワシントン大学教授。

<sup>10</sup> 奈良大学名誉教授。著作：『中国画巻の研究』、『中国画論の研究』、『董其昌の書画—図版篇,研究篇』など。

<sup>11</sup> 中国、浙江東陽出身、美術理論家、画家。著作：『中国文人画史』、『中国文人画通鑑』、『石濤研究』。

<sup>12</sup> 中国、浙江省寧波市出身、画家、美術教育家。著作：『潘天寿論画筆録』、『潘天寿論芸』、『中国絵画史』など。

<sup>13</sup> 潘天寿 『中国絵画史』上海人民美術出版、1983年12月版 pp.210~211 参照。

<sup>14</sup> James Cahill, 『The Compelling Image』 The Belknap press of Harvard University Press, Third Printing, 1993.p.44 参照。

<sup>15</sup> Proceedings of the TungCh'i-ch'ang International Symposium P.8-16 Tun Ch'i-Ch'ang: Evaluation of the Artist in Later Times, 1992. The Nelson-Atkins Museum of Art Kansas City, Missouri.

<sup>16</sup> 中国社会科学院研究生院、教授。著作：『中国絵画史』、『董其昌系年』、『趙孟頫系年』。

<sup>17</sup> 上海博物館の副研究員。著作：『董其昌年譜』、『中国画家作品真偽·虚谷』。

<sup>18</sup> 画家。著作：『董其昌史料』。

Compelling Image』、陳傳席<sup>19</sup>の『中国山水画史』、伍蠡甫<sup>20</sup>の『名画家論』および馬躡非<sup>21</sup>の『董其昌研究』などがある。これらの著作や研究から、筆者は董其昌の優れた絵画芸術および画論の見解を理解し、董其昌の絵画と董源(Dong Yuan 934-962)<sup>22</sup>、米芾(Mi Fu 1051-1107)<sup>23</sup>、黄公望(Hong Gong Wang 1269-1354)<sup>24</sup>など巨匠たちの絵画とのつながりについて検討を行った。また、董其昌に関する論文をまとめた『南宗北斗・董其昌書画學術研討會論文集』、『董其昌研究文集』のような総合的な著作<sup>25</sup>は、董其昌の「南北宗論」に関して異なる見解の検証、中国絵画史における董其昌の役割の考察および董其昌の絵画技法の分析など、多くの面を網羅している。これにより、筆者は傅申、方聞、何恵鑑、劉綱紀などの現代の代表的な董其昌研究者の研究成果を参考にすることができた。

その中で、董其昌の「仿」に関連する主な先行研究は以下の通りである。

盧輔聖の『中国山水画通史』では、明清時代の絵画に表現される「仿」は、画家が芸術史の意識を自らの心に再現されることだと述べた。特に「仿」に導入された「変」という概念は、「仿」を「臨」、「摹」と厳密に区別する。また、董其昌の「仿」と董の他の画論の見解との関連性を推測した。<sup>26</sup>

楊仁愷<sup>27</sup>の『中国書画鑑定学稿』では、中国書画史における「臨」、「摹」、「仿」という用語を書画鑑定の見解から区別し、「仿」の定義を明確にすることに役立った。<sup>28</sup>

陳振濂<sup>29</sup>の『中国絵画形式美探究』では、明末画壇に流行していた[大統一]という社会思想の背景から述べて、「仿」が単なる模倣ではなく、明末画壇の[古人を師とする]という意識から派生したものであると指摘した。<sup>30</sup>

古原宏伸は、『董其昌の書画』の中で、董其昌の作品である「仿黄公望山水」、「仿倪瓚山水図」、「仿王蒙山水図」を取り上げて、「仿」作が原作者の技法や構図における継承であることを指摘している。特に「仿」という形式の絵画においては、董其昌が古画の影響を受けたということ述べている。

ジェームズ・ケーヒルは著書『The Compelling Image』の中で、董其昌の「仿趙孟頫山水」、「仿黄鶴山樵」、「仿董源・青弁図」を挙げた。董其昌が先人の構図、筆致を活用することに対して、ジェームズ・ケーヒルは董源の絵画を仿する「仿董源・青弁図」を分析し、「仿は創造的な模倣、新しい絵画のスタイルだ」<sup>31</sup>と定義している。

<sup>19</sup> 中国美術史学家、美術理論家、書画家、中国人民大学教授。著作：『六朝画論研究』、『中国山水画史』など。

<sup>20</sup> 翻訳家、美術理論家、文学家、画家。著作：『談芸録』、『中国画論研究』など。

<sup>21</sup> 中国人民大学教授。著作：『董其昌研究』、『董其昌与新安画派』など。

<sup>22</sup> 中国、五代十国時代の南唐、北宋初期の画家。鍾陵（江西省）出身。字は叔達。

<sup>23</sup> 中国、北宋末の文研究者、書家、画家、收藏家、鑑賞家であり。初名は翬。字は元章。

<sup>24</sup> 中国、元朝末期の画家、江蘇省常熟県出身。字は子久、号は大痴道人。別号を一峰山人という、至正十四年八十六歳をもって没した。倪瓚、呉鎮、王蒙と並び「元四大家」の一人、大槻幹郎『文人画家の譜』ペリかん社 2001年1月版 pp.41～42 参照。

<sup>25</sup> 董其昌の研究についての學術論文集。『南宗北斗・董其昌書画學術研討會論文集』故宮出版社 2015年6月版。『董其昌研究文集』上海書畫 1998年11月版。

<sup>26</sup> 盧輔聖『中国山水画通史』上海書画出版社 2014年12月版 p.534 参照。

<sup>27</sup> 書画家、美術史学家。著作：『国宝沈浮録』、『中国書画鑑定学稿』など。

<sup>28</sup> 楊仁愷『中国書画鑑定学稿』遼寧人民出版社 2015年11月版 pp.185～206 参照。

<sup>29</sup> 中国美術学院教授。著作：『書法美学』、『中国絵画形式美探究』。

<sup>30</sup> 陳振濂『中国絵画形式美探究』上海書画出版社 2019年8月版 pp.202～234 参照。

<sup>31</sup> James Cahill, 『The Compelling Image』 The Belknap press of Harvard University Press, Third Printing, 1993. p.43 参照。

これらの先行研究をまとめると、本論文の主な研究対象である「仿」については、研究の焦点が研究者によって異なるが、理論分析を中心とする盧輔聖や楊仁愷、陳振濂も作品検討を中心とする古原宏伸やジェームズ・ケーヒルなども、それぞれの視点から董其昌の絵画における「古法」の役割を肯定している。

その中、董其昌の「仿」についての研究では、古原宏伸とジェームズ・ケーヒルは、董其昌の「仿」を冠する作品が技法や構図の面において様々な古法を継承していることを指摘した。しかし、董其昌が作品の中で古法をどのように使っているのか、原作者の画風と比較してどのように変化しているのかについては、まだ言及の余地がある。

そのため、筆者は董其昌の「仿」について、こうした先行研究の結果を踏まえ、理論的分析と作品検討を組み合わせ、古法を主軸とした、董其昌の絵画修学、画論、作品制作の3つの側面から検討する。「仿」の作品検討においては先行研究を補うため、とりわけ技法、構図、筆致に注目し、そこから導かれる絵画観を董其昌のさまざまな作品に照らして掘り下げたい。

その他、筆者はインターネットの情報を通じて、北京故宮博物院と台北故宮博物院に所蔵されている董其昌の絵画作品を閲覧し、その情報の中で検討を行った。その中には先述の「仿米山図」、「仿黄公望山水卷」などの貴重な作品も含まれる。

2019年9月に筆者は「酔白池」という董其昌の旧居、上海博物館を訪問し、現地取材を行った。この二つの場所には、上海における董其昌の史資料が大切に保存されている。松江にある董其昌の旧居「酔白池」には、董其昌が書き付けた扁額、生前の用品および関連する史料が展示されており、当時の董其昌の書画創作の雰囲気を感じさせている。または董其昌の辞職や董の邸宅の焼失などを考証した。上海博物館では、「栖霞寺詩意図」や「錫山煙霞図」などの董其昌の真筆を鑑賞し、各時期の董其昌の技法の特徴を調べた。また、倪瓚の「漁荘秋霽図」、「六君子図」および王蒙の「青卞隱居図」のように、董其昌の題と跋がある多くの書画を鑑賞した。書籍にしか見られなかった作品を、筆者は実見した。これにより、筆者は視野を広げるとともに、董其昌の古代の画家や絵画に対するの考えや評価も理解できた。

本論は、二章構成とし、上記のような古法に関する山水画の創作を中心に、董其昌の「仿」の見解および創造について説明する。第1章では董其昌の生涯と絵画の学習について、古法に基づいて自らが独特な思想を形成させたことを論じた。第2章では董其昌の理論と絵画制作について、古法を活用することであり古法を継承する表現であると論じた。

最後に以上の論点を踏まえ、それらを総括する形で、「仿」に対する筆者の見解を結論として述べた。

研究作品については、作品を制作していく過程を説明した、自身の絵画創作の展開を述べた。

## 第1章 董其昌の絵画世界

### 第1節 董其昌の生涯と絵画の学習

#### 第1項 董其昌の生涯



図1 曾鯨 項聖謨「董其昌小像図」年代不明 53.2cm x 30.5cm 絹本着色 上海博物館蔵

董其昌の絵画観、画論、絵画制作を検討するに当たって、その芸術家としての人物像を概観してみたい。

董其昌の生涯に関しては、筆者は主に任道斌の『董其昌系年』と古原宏伸の『董其昌の書画』という二つの著作から引用し、まとめた。

董其昌(1555-1636)は、字は玄宰、号は思白、思翁、別号を香光居士という。官位は南京礼部尚書に至った。<sup>32</sup>高い官位を得たが彼の書画の名声は、官としての名声を超えていた。董其昌の出身<sup>33</sup>は、華亭県(今の上海市松江区)である。董其昌は自ら出自を述べて、「家譜を按ずると、余の家の厥の初めは汴州(河南開封)の人であった。宋が南渡するにしたがい、更に華亭に住した。」(『容台文集』巻六、漸川兄伝)<sup>34</sup>という。「合葬行状」<sup>35</sup>にも「董氏の家譜を按ずると、其の祖先は汴州の人であり、宋の南渡に扈蹕し、遂に松江の上海に籍した」と記す。董其昌はその夥しい自他の書画の款記に、自己を華亭の人と記し、上海の人と記す例は知られないが、実は彼の代に董其昌の家は松江府上海県から同府の華亭県へ移籍したのであった。

<sup>32</sup> 『佩文齋書画譜』巻五十八「画家伝」十四。

<sup>33</sup> 古原宏伸『董其昌の書画』二玄社 1981年11月版 p.123 参照。

<sup>34</sup> 董其昌『容台集』下冊 西泠印社出版社 2012年4月版 p.393 参照。

<sup>35</sup> 陳繼儒が書いた董其昌夫妻への弔辞。陳繼儒「太子太保礼部尚書思白董公暨原配誥封一品夫人襲氏合葬行状」(『眉公先生全集』巻三六)。「合葬行状」と略称する。

彼は十三歳の時、従弟の伝緒とともに童子科<sup>36</sup>に応じ、郡侯<sup>37</sup>の袁洪溪に賞賛されたという。また『画禅室随筆』巻一、評法書によると、彼は十七歳の時から「学書」を始めるが、これより先、（華亭）郡を試したとき<sup>38</sup>、彼の書が拙劣であるとして童試の第二名に置かれたので、初めて発憤して「臨池」<sup>39</sup>したという。「臨池」とは習字を沢山練習することである。董其昌は自身の長い間のたゆまぬ努力を通して、童子科に応じたとき、督学<sup>40</sup>の耿天台は彼を郡（華亭）の学生にしたので、才名は大いにあらわれたという。<sup>41</sup>

官途については、万暦十三年(1585)、三十一歳の彼は南京で郷試に失敗したが、範爾孚という人物の援助をうけて都北京に遊学し、次回の万暦十六年(1588)の郷試に三位で及第して挙人となった。三十五歳のことである。『明清進士題名碑録索引』によると、この殿試<sup>42</sup>の二甲<sup>43</sup>では董其昌が第一位で殿試に及第し、進士となり翰林院庶吉士<sup>44</sup>となった。

彼が翰林院に入ったのは万暦十七年(1589)で、十九年(1591)には田一儁<sup>45</sup>の棺を故郷へ還送したが、その後、二十年(1592)には楚藩に使者となって赴き、翌年には編修(官職)を授けられ起居注<sup>46</sup>を掌どり、次いで皇太子を輔導する官僚などを歴任し、官僚の道を歩んだ。同年、太子常洛(光宗)が文華殿に出閣するようになると、その教育掛たる日講官に任ぜられた。翌二十三年(1595)には南宮同考官となり、二十四年(1596)には長沙の吉王府に使し、二十五年(1597)には旨を奉じた翰林院編修の資格で、江西同考官となった。しかし、翌二十六年(1598)、政争に巻き込まれて左遷され、官となる意を失って湖広按察副刺史に転出されると、彼は病気を理由に帰郷してしまった。<sup>47</sup>その後、福建副史に起用されたが在任わずか四十五日で辞職し、また山東登萊道、河南彰徳道、汝州道への推擢があったが応じなかった。

このような経歴をたどってみると、彼の翰林院時代は万暦十七年から二十六年まで(1589-1598)の約十年間ということになる。光宗が即位するとその招を受けて天啓元年(1621)に召されて太常寺少卿となり、『神宗実録』の編纂に携わった。即位一ヶ月あまりで光宗が卒してしまうとほぼひとりで『光宗実録』を編纂した。<sup>48</sup>その間を含む約二十年<sup>49</sup>は自適の生活を送り、存分に自己の趣味に耽溺することができたのである。

<sup>36</sup> 童子科また童試である。童試とは、科挙の受験資格である国立学校の学生になるための試験である。童試を受ける者は、その年齢にかかわらず、一律に童生、あるいは儒童と呼ばれた。

<sup>37</sup> 華亭郡は華亭県の旧名。郡侯は古代の中国における郡の長官である。

<sup>38</sup> 郡試である。

<sup>39</sup> 書道という語。また墨池ともいう。後漢の張芝が池に臨んで書を学んでいると、池の水が真っ黒になったという話が、西晋の衛恒の「四体書勢」その他に見え、これから転じたものである。

<sup>40</sup> 学事を監督すること、またはその人物、役職にある者。ここは華亭県の督学である。

<sup>41</sup> 古原宏伸『董其昌の書画』二玄社 1981年11月版 p.124 参照。

<sup>42</sup> 郷試後の試験。試験の順番は、童試-歳試-郷試-会試-殿試。

<sup>43</sup> 殿試の合格者を一、二、三甲に分けて、成績順とし、一甲は三人に止め、成績順に状元、榜眼、探花と呼び、進士及第を賜った。二甲は若干名で、進士出身を賜った。三甲は若干名で、同進士出身を賜った。

<sup>44</sup> 『明神宗実録』巻二十二「万暦十七年六月癸巳」条。

<sup>45</sup> 田一儁(Tian Yi Jun 1540-1591) 字徳万、田一儁は董其昌の先生である。『明史・董其昌伝』により、田一儁は(万暦十七年 1589) 礼部侍郎の職となる、彼の死後、董其昌は自ら志願して田一儁の棺を故郷に還送した。(礼部侍郎田一儁以教卒官、其昌請假、走数千里、護其喪歸葬。)

<sup>46</sup> 皇帝の言動を記録する役割。

<sup>47</sup> 『明神宗実録』巻三三一「万暦二十七年二月戊午」条。

<sup>48</sup> 『明熹宗実録』巻十七「天啓元年十二月丁丑」条。

<sup>49</sup> 万暦三十三年(1605)から天啓五年(1625)まで。

天啓三年（1623）に彼は召されて礼部右侍郎、協理詹府事、尋転左侍郎の職となった。<sup>50</sup>

天啓五年（1625）正月に南京礼部尚書の職となった。董其昌は自らの官僚時代において最高の榮譽を得た。古代、礼部大臣は「大宗伯」と呼ばれていたもので、董宗伯とも呼ばれた。<sup>51</sup>

董其昌の時代の政治動向については、明の後期、一時安泰であった政治が紊乱しはじめた。北虜南倭の脅威は一応去ったが、万歴二十年（1592）以来、ポバイの乱、豊臣秀吉の朝鮮の役、陽応竜の乱が次々と続いて、膨大な軍事費と税賦の増徴に明は大きく揺らいでゆく。さらに「朋党之争」の問題が起きて、朝廷内はやがて様々な党派が分立し抗争は複雑を極めた。

以上、翰林院から入った董其昌は、官界で様々な権力闘争を経験して、官界を転出した、彼は原官の編修<sup>52</sup>のまま辞任することを請い、帰郷した。<sup>53</sup>

崇禎四年（1631）、七十七歳になった董其昌は再び礼部尚書（南京の文部大臣）に任ぜられたが、翌年、太子太保に任ぜられるも引退を乞い、郷里に帰った、帰郷後まもなく、崇禎九年（1636）に病没した。享年八十二歳である。のち福王の時、文敏と諡された。陳繼儒による「合葬行状」は、「丙子仲冬<sup>54</sup>九日に至って忽ち痰を作し、三日ならずして逝く、頂心熱く、四肢兜羅綿のごとし」と記している。<sup>55</sup>

---

<sup>50</sup> 任道斌『董其昌系年』文物出版社 1988年3月版 p.203 参照。

<sup>51</sup> 前掲書 p.217 参照。

<sup>52</sup> 翰林院編修という職。翰林院で編集や書記などに従事する。

<sup>53</sup> 古原宏伸『董其昌の書画』二玄社、1981年11月版 p.128 参照。

<sup>54</sup> 丙子は崇禎九年（1636）、仲冬は陰暦十一月。

<sup>55</sup> 古原宏伸『董其昌の書画』二玄社、1981年11月版 p.133 参照。



## 第2項 董其昌の絵画学習

最初に、同郷の年長の画家、莫如忠 (Mo Ru Zhong 1508-1588)<sup>56</sup>、莫是龍 (Mo Shi Long 1539-1587)<sup>57</sup>父子、および友人、顧正誼 (Gu Zheng Yi 生没年不詳 16世紀-17世紀初)<sup>58</sup>、陳繼儒 (Chen Xu Ru 1558-1639)<sup>59</sup>の影響で董其昌は書画に興味を持つようになって、先人の古法を探求し始めた。

董其昌は十八歳 (隆慶六年 1572) の頃、莫如忠の私塾に入学し、程なく、莫如忠の長子、莫是龍と知り合いになった。<sup>60</sup>

莫氏父子は、書画に巧みで、古人の書画を研究することを非常に重視した。特に、莫是龍は陳淳 (Chen Chun 1483-1544)<sup>61</sup>の『自作詩帖』の跋文に、「師匠不古、終乏梯航」<sup>62</sup> (師匠は古法でなければ、乗り物<sup>63</sup>が乏しいようだ。) という見解を書き、先人および古法の重要性を強調している。莫氏父子のこのような書画思想は董其昌に大きな影響を与えた。莫氏父子との交流を通じて、董其昌は古法に基づく書画の基礎を徐々に構築した。これについて、古原宏伸は考証し、「董其昌の家系をたどっても、彼は先天的に血統の上では、決して文学的芸術的な遺伝はなく、この方面の気質の大部分は、少年時代に莫是龍と共にあった時の後天的な薰陶に影響されたものであり、思想、才調、癖好から学問の態度や立場は無論のこと、この先輩を学ばないものはなかった。<sup>64</sup>」と述べる。こうした視点からも董其昌の先人、古法への憧憬、傾倒が肯ける。

青年時期の董其昌は顧正誼と知り合いになった。顧正誼は書画を好むと同時に大収蔵家として書画を収集した。

絵画の初心者として、董其昌が画を学ぶ時に、顧正誼は彼に多大な援助を与えていた。董其昌は顧家の貴重な所蔵品を鑑賞することで、書画への眼が開かれると同時に、本格的に画を学びはじめたのである。その所蔵品により、著名な元四家の作品に興味を持ったが、特に黄公望を宗とした。また、董其昌は顧正誼の指導で書画を学習し、書画に関する知識と技法を習得した。<sup>65</sup>

陳繼儒は明朝末期の書画家であり、董其昌と同郷人で、華亭出身、董其昌の親友として知られる。彼は詩文書画に精通し、沢山の著書がある。例えば、『眉公秘笈』、『書画金湯』などである。二人は常に一緒に詩を吟味したり、絵を描いたりし、特に、古画に関する研究と鑑賞は、共通の趣味となる。このことは董其昌の著作および題、跋文に多数記載されている。<sup>66</sup>

これらのよき師よき友の影響を受けて、董其昌は古書画に関する興味を養い、様々な古代巨匠の書画を通して、知識を沢山身につけた。以下彼らとの交渉に

<sup>56</sup> 中国、明朝、上海華亭出身、字は子良、号は中江、書画家。「莫如忠、莫是龍文学研究」雑誌達 上海師範大学碩士論文 2013年4月より。

<sup>57</sup> 中国、明朝、上海華亭出身、字は雲卿、号は秋水、書画家。『南宗北斗・董其昌書画學術研討會論文集』故宮出版社 2015年6月版 p.38 参照。

<sup>58</sup> 中国、明朝、上海華亭出身、字は仲方、号は亭林、書画家。『南宗北斗・董其昌書画學術研討會論文集』故宮出版社 2015年6月版 p.39 参照。

<sup>59</sup> 中国、明朝、上海華亭出身、字は仲醇、号は眉公、書画家。『南宗北斗・董其昌書画學術研討會論文集』故宮出版社 2015年6月版 p.40 参照。

<sup>60</sup> 董其昌『容台集』上冊「戲鴻堂稿自序」西泠印社出版社 2012年4月版 p.192 参照。

<sup>61</sup> 中国、明朝、長州出身、字は道復、画家。

<sup>62</sup> 『明清書法論文選』上海書画出版社 1995年版 p.210 参照。

<sup>63</sup> ここで「乗り物」は画法、書法を指す。

<sup>64</sup> 古原宏伸『董其昌の書画』二玄社 1981年11月版 p.147 参照。

<sup>65</sup> 董源の「龍宿郊民図」の跋文には、董其昌が自らの回想を記録した。「龍宿郊民図」は台湾国立台北故宮博物院の所蔵品である。

<sup>66</sup> 董其昌『容台集』下冊『容台別集』卷四「題跋」西泠印社出版社 2012年4月版 pp.673~729 により。

より、先人、古法に基づくことで自らの独特な絵画思想を形成させ得ると考えた、董其昌の收藏家、画論家、書画家としての三つの側面を見てみる。

## 1、收藏家として

董其昌は古画についての知識を深めるために、一生をかけて歴代の書画の名作を大量に収集し、鑑賞した。收藏家としても、非常に有名である。

董其昌の数多くの所蔵品の中に、董源の「瀟湘図」<sup>67</sup>、「溪山行旅図」<sup>68</sup>、「龍宿郊民図」<sup>69</sup>、および「夏山図」<sup>70</sup>という稀世の名蹟がある。董源（Dong Yuan 約 943-961）<sup>71</sup>は五代の大画家で「江南山水画の祖」<sup>72</sup>と称される。また本論でとりあげる元朝の黄公望の「富春山居図」もその所蔵品の一部である。

董其昌の自著と所蔵品に書かれた題、跋からみると、彼の收藏および鑑賞活動は江浙地域における大收藏家と関連する。董其昌は彼達と交際することを通して、様々な名作を購入、鑑賞できた。

明朝の中後期では、董其昌が生活した江浙地域は経済が十分に発展し、莫大な財力が集まっていた。<sup>73</sup>また、項元汴（Xiang Yuan Bian 1525-1590）<sup>74</sup>および顧正誼のような大收藏家が雲集した。特に、これらの收藏家達は董其昌に名作を鑑賞する、最初のきっかけを提供した。

項元汴は明朝後期のもっと著名な收藏家と称される。項元汴および其諸子孫（項鼎鉉、項聖謨）の三代は董其昌と懇意にしていたため、董其昌は 29 歳頃、項家の收藏品をほとんど鑑賞することができた。<sup>75</sup>

その後、董其昌は京師へ栄転した<sup>76</sup>。京師において、董其昌と京師の大收藏家達の関係は密接となり、京師で唐宋の作品を数多く鑑賞した。例えば、董源筆の「龍宿郊民図」（国立故宮博物院蔵）にある董其昌の跋文の一段に「時往顧中舍仲方家觀古人画、為元季四大家多賞心。顧独師黄子久、凡数年而成。既解褐、求長安好事家借画臨仿、懂宋人真蹟馬、夏、李唐最多、元画寥寥也。」（時々顧仲方家に出かけて、古人の画をみる。元の四大家に大層敬服した。特に黄公望を師として学び数年かかって、習得した。官吏となってからは長安の好事家から画を借りて臨仿した。宋人の真蹟の中に、馬遠（Ma Yuan 生没年不詳）<sup>77</sup>、夏珪（Xia Gui 生没年不詳）<sup>78</sup>、李唐（Li Tang 生没年不詳）<sup>79</sup>が最も多

67 「瀟湘図」 50cm x 141.4cm 絹本墨画 北京故宮博物院蔵。

68 所在不明。

69 「龍宿郊民図」 181cm x 121cm 絹本墨画 台湾国立故宮博物院蔵。

70 「夏山図」 49.4cm x 313.2cm 絹本墨画 上海博物館蔵。

「夏山図」の跋文により、董其昌は丁酉年（1597）に「瀟湘図」、「龍宿郊民図」を收藏した、壬申年（1632）に「夏山図」癸巳年（1539）に「溪山行旅図」を收藏した。

顔曉軍 『宇宙在乎手-董其昌画禪室里的芸術鑑賞活動』 浙江大学出版社 2015 年 8 月版 pp.115~116 参照。

71 中国、五代時代の画家、洪州鍾陵県出身。字は叔達。

72 大槻 幹郎『文人画家の譜』ベリかん社 2001 年 1 月版 p.14 参照。

73 「明朝の後期において、江浙地区に属する蘇州、松江、常州の三府の地域面積が全国面積の 0.33% を占めて、耕地面積が全国耕地面積の 2.85% を占める。しかし、農業の財政収入が全国の財政の 23.6% を占める。以上からみると、江南地域特に江浙が全国経済において、重要な地位がある」ということを証明されている。蔡棟『湖湘文化百家言』湖南人民出版社 2008 年 10 月版 p.260 参照。

74 項元汴は項子京である。項は明の嘉禾人（上海の嘉定区）字は子京、号は墨林山人あるいは香岩居士である。室号は天籟閣。

75 陳傳席『中国山水画史』天津人民美術出版社 2001 年 1 月版 pp.383~384 参照。

76 1593 年から入京し、「翰林編修」という官職として栄転した。翰林院で編集や書記などに従事する官職。注 52 参照。

77 中国、南宋の画家。字は遙父、号は欽山。

78 中国、南宋の画家。錢塘（浙江省）出身、字は禹玉。

79 中国、宋の画家。河陽三城（現在の河南省孟州市）出身、字は晞古。

く、元画は数えるほどであった。) <sup>80</sup>から見ると、董其昌はこの時期に、長安においても、書画の鑑賞につとめたことがわかる。<sup>81</sup>一方、張丑 (Zhang Chou 1577-1643) <sup>82</sup>の著書、『清河書画舫』の中の董其昌に関する記述は、董其昌が崇めている名家の作品を手に入れるために、いかなる代価も惜しまなかったことに注目してる。<sup>83</sup>董は収蔵、鑑賞に全力を尽くし、手段を選ばず、名家の作品を入手することもあったようだ。

書画作品の鑑識にも優れていた董其昌は、自身も古代の名作を大量に収集しただけでなく、他の収蔵家の所蔵作品を多数鑑賞する機会にも恵まれ、その経験を元に独自の書論と画論を展開し、それが自身の創作理念と実践の裏付けにもなった。当時、董其昌が提唱した様々な見解は、現在でも書画の創作や芸術史の研究に大きな影響を与え続けている。

## 2、画論家として

董其昌は、王維 (Wang Wei 701 頃-761) <sup>84</sup>や董源などの著名な画家の真筆を探して鑑賞し、それらの古画から得られた絵画技法を分析、整理して画論を著した。とりわけ、独自の絵画観を形成し、様々な学説、見解を提出した。絵画観として一番有名なのは「文人画」<sup>85</sup>、「南北宗論」である。「文人画」に関しては、次のように述べている。

文人之画。自王右丞始、其後董源、巨然、李成、范寛為嫡子。李龍眠、王晋卿、米南宮及虎兒皆從董巨得來、直至元四大家。黃子久、王叔明、倪元鎮、吳仲圭、皆其正傳、吾朝文沈則又遠接衣鉢。<sup>86</sup>

文人の画、王右丞 (王維) より始まる。其の後、董源、巨然、李成、范寛、嫡子となる。李龍眠、王晋卿、米南宮 (米芾) および虎兒 (米友仁) 父子一家をなり、皆董、巨より得來り、直に元の四大家黃子久、王叔明、倪元鎮、吳仲圭いたるまで、皆其の正伝にして、吾が朝の文 (徵明)、沈 (周) は、則ち又遙に衣鉢を接す。<sup>87</sup>

董其昌は文人の画の正伝を示し、その祖を唐の王維まで遡り、董源、巨然、米家父子へ続き、元末四大家を称揚し、文徵明や沈周を嫡流とすることで自らの立場を正統としたのである。董其昌のこの主張に対して、古原宏伸は「董其昌の主張する宋元諸家に与えた王維の影響は、上に引いた資料でもわかるよう

<sup>80</sup> 古原宏伸『董其昌の書画』二玄社 1981年11月版 p.16 参照。

<sup>81</sup> 董其昌『画禅室随筆』屠友祥 (注) 上海遠東出版社 1999年1月版 p.123 参照。

<sup>82</sup> 中国、明時代の書画家、江蘇省昆山出身。字は叔益。

<sup>83</sup> 張丑は『清河書画舫』という自らの著書の中に、董其昌に対して、「玄宰公 (董其昌) 品画、首推、王維、李成、荆 (浩)、関 (同)、董 (源)、巨 (然)、大小米 (米芾、米友仁父子)、以迄高 (克恭)、趙 (大年)、大痴 (黄公望)、元鎮 (倪瓚)、凡十二家、不惜餅金購也。」 (董其昌が王維、李成、荆浩、関同、董源、巨然、米家父子及び高克恭、趙大年、黄公望、倪瓚の作品以上の十二名の大家作品を手に入れるため、董其昌は金に糸目をつけなかった。) という評価がある。張丑『清河書画舫』溜字号第六 上海古籍出版社 2011年6月版 p.288 参照。

<sup>84</sup> 中国、唐朝、字摩太原 (山西省) 出身、詩人、画家。渡部英喜『自然詩人 王維の世界』明治書院 2010年11月版 p.130 参照。

<sup>85</sup> 「文人の画」は文人による絵画であり、文人とは基本的に儒教的教養を有し、詩文を作る能力を有する者である。

<sup>86</sup> 董其昌『画旨』毛建波 (注) 西泠印社出版社 2008年1月版 pp.40~41 参照。

<sup>87</sup> 古原宏伸『董其昌の書画』二玄社 1981年11月版 p.5 参照。

に、すべて実作品に基付いた体験であり、省察の結果である。急速に情報流布の発達した万歴時代とはいえ、董其昌が鑑賞、閲覧した古画は稀世の名蹟ではあったけれども、数は知れていた。それだけにかえて少数の古画から作りあげた画学は絶対無二であったといえる。」<sup>88</sup>という評論をした。

一方、「南北宗論」の場合は、以下のように述べている。

禅家有南北二宗。唐時始分。畫之南北二宗。亦唐時分也。但其人非南北耳。北宗則李思訓父子著色山水。流傳而為宋之趙幹。趙伯駒。伯繡。以至馬夏輩。南宗則王摩詰始用宣淡。一變鈎磔之法。其傳為張璪。荆。関。董。巨。郭忠恕。米家父子。以至元之四大家。亦如六祖之後。有馬駒、雲門、臨濟兒孫之盛。而北宗微矣。<sup>89</sup>

禅家には南宗、北宗の二つがあり、唐の時始めて分かれた。画の南北二宗も唐の時に分かれたものである。これは画家の出身地によって南北分類したのではない。北宗は李思訓、李昭道父子の着色山水に始まり、流伝して宋の趙幹、趙伯駒、伯繡となり、馬遠、夏珪たちに至った。南宗は王維が始めて宣淡の法を用い、山や岩を輪郭線でくくる描き方を一変した。その法燈は張璪、荆浩、関同、郭忠恕、董源、巨然、米芾父子に伝えられ、直接元の四大家に至っている、ちょうど禅家の六祖の後に南宗の馬駒、雲門、臨濟の児孫子が繁栄し、北宗は衰えたのと同じである。<sup>90</sup>

董其昌の「南北宗論」の意義については、研究者古原宏伸は次のように解釈している。

中国絵画史を文人画家、職業画工の対立する両派に区分する着想は、南北二派論に至って更に深化され、唐朝二人の画家を祖とし、対立する両派が独自の展開をとげ、勢力を交替したとする認識にまで成長した。<sup>91</sup>

古原宏伸は董其昌が歴史の長い中国の伝統絵画をまとめ、禅宗の二つの宗派のように<sup>92</sup>、中国の伝統的な山水画を「文人画家」と「職業画工」によって「南宗」と「北宗」に分けたとした。南宗は文人の作風を代表し、代表的な画家は王維である。北宗は職業画工派の作風とされた。北宗画の祖は李思訓 (Li Si Xun 651-718)<sup>93</sup>、李昭道 (Li Zhao Dao 675-758)<sup>94</sup>父子であるとする。

学術界において、董其昌の「南北宗論」に対しての評価は賛否両論がある。例えば、中国の陳傳席が『中国山水画通史』の中で以下のように述べている。

<sup>88</sup> 古原宏伸『董其昌の書画』二玄社 1981年11月版 p.6 参照。

<sup>89</sup> 董其昌『画旨』毛建波(注)西泠印社出版社 2008年1月版 pp.36~39 参照。

<sup>90</sup> 古原宏伸『董其昌の書画』二玄社 1981年11月版 p.5 参照。

<sup>91</sup> 前掲書 p.5 参照。

<sup>92</sup> 中国仏教の禅宗では、南宗、北宗という二つの異なる流派が存在する。「南頓北漸」と呼ばれている。

<sup>93</sup> 中国、唐朝の画家、字建、陳傳席『中国山水画史』天津人民美術出版社 2001年1月版 p.34 参照。

<sup>94</sup> 中国、唐朝の画家、陳傳席『中国山水画史』天津人民美術出版社 2001年1月版 p.40 参照。

董其昌和陳繼儒是明末極富盛名的大画家兼大理論家、尤其是董其昌為代表所提出的山水畫南北宗論、向下、影響到繪畫主流的發展。<sup>95</sup>

董其昌と陳繼儒は、明末の極めて名高い画家また理論家である。とりわけ董其昌が提案した山水畫の「南北宗論」という学説は、後世の繪畫の主流の發展に深い影響を与えている。<sup>96</sup>

一方、アメリカの研究者マイケル・サリバン (Michael Sullivan 1916-2013)<sup>97</sup>は『中国美術史』<sup>98</sup>の中に否定的な意見を挙げる。

この非常に専断的な系譜 (南北宗) は過去三世紀の中国における芸術評論において主流を占め、相当の悪影響を及ぼして来た。また、一見して辻褃の合わない矛盾によって限りない混乱をおこして来た。<sup>99</sup>

いずれにしても、陳傳席とマイケル・サリバンの両者は董其昌が画壇に与えた巨大な影響力を否定してはいない。董其昌が中国の繪畫史上において、古人の系譜を形成したということに注目したい。

董其昌は「文人の画」という言い方で文人層の繪畫に注目して、中国繪畫の歴史的な文脈を提案した。一方、「南北宗論」という学説で、「南宗画」を文人の繪畫とみなして、その繪畫の規範となる古人、古画を設定し、王維、董源、巨然、元の四大家などの文人画家の系譜を自らが連なる師承体系として提唱した。

### 3、画家として

画家として、まず、董其昌は莫如忠の私塾に入学し、莫如忠、莫是龍父子の繪畫思想に深い影響を受け、古人や古画を追求した。

莫是龍は繪畫に関する著作、『莫廷韓伝』で「書画宗米南宮 (米芾)、黄子久 (黄公望)、」 (書画は米芾、黄公望を宗とし、)<sup>100</sup>と記した。董其昌も董源筆「龍宿郊民図」の跋文で、「顧独師黄子久、凡数年而成。」 (顧みるに黄公望だけを師として凡そ数年にして成る。) と書いているため、黄公望を師と仰ぎ、書画の道を歩み始めたと思われる。

ほかに、董其昌が莫是龍の繪畫の理想を受け継いでいると思われるところがある。莫是龍は自著、『画説』に「画平遠師趙大年、重山疊嶂師江貫道、皴法用董源麻皮皴及瀟湘図点子皴、樹用董源、趙子昂二家法、石法用李大將軍秋江待渡図及郭忠恕雪景、李成画法有小幀水墨画及着色青緑、俱宜宗之、集其大成、自出機軸、再四五年文、沈二君不能独歩吾吳矣。」<sup>101</sup> (平遠を画くには、趙大年 (Zhao Da Nian 生没年不詳)<sup>102</sup>を師とし、重山疊嶂は江貫道 (Jiang

<sup>95</sup> 陳傳席『中国山水画史』天津人民美術出版社 2001年1月版 p.401 参照。

<sup>96</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。

<sup>97</sup> アメリカの美術史家、中国繪畫のコレクターである。中国美術の先駆的筆者。

<sup>98</sup> マイケル・サリバン『中国美術史』新藤武弘訳 東洋印刷株式会社 1982年版。

<sup>99</sup> マイケル・サリバン『中国美術史』新藤武弘訳 東洋印刷株式会社 1982年版 p.298 参照。

<sup>100</sup> 盧輔聖『中国山水画通史』上海書画出版社 2014年12月版 p.511 参照。

<sup>101</sup> 董其昌『画禅室随筆』『画決』屠友祥 (注) 上海遠東出版社 1999年1月版 p.110 参照。

<sup>102</sup> 中国、宋朝の画家。

Guan Dao 生没年不詳)<sup>103</sup>を師とし、皴法は董源の麻皮皴および「瀟湘図」の点子皴を用い、樹は董源、趙子昂(Zhao Zi Ang 1254-1322)<sup>104</sup>二家の法を用い、石は李思訓<sup>105</sup>の「秋江待渡図」および郭忠恕(Guo Zhong Shu 生年不詳-977)<sup>106</sup>の「雪景図」中のものを用いる。李成(Li Cheng 919-967)<sup>107</sup>の画法には小画面の水墨画および着色青緑画がある。ともにこれを宗とすべきである。その大成を集めて、大家は自ら新機軸を生み出すのである。さらに四、五年を経て、文(文徵明 Wen Zheng Ming 1470-1559)<sup>108</sup>、沈(沈周 Shen Zhou 1427-1509)<sup>109</sup>二君もわが呉に独歩することはできまい。) <sup>110</sup>と説いていた。同じように莫是龍のこの理想を董其昌も唱えたことが、董其昌の『画決』にも出てくる<sup>111</sup>。莫是龍にしても董其昌にしても、自分の様式を作る際に色々な古画の様式を取り入れて、「集大成」<sup>112</sup>という概念を提出した。古原宏伸は董其昌と莫是龍に「要するに古人各家を集めて大成者を創造することである。」<sup>113</sup>という評価を与えた。

その後、董其昌は莫氏父子の絵画理解に沿って、古画を鑑賞、収蔵して、古人の技法や画風などを師として研鑽し、学識を豊かにさせた。一方、古画から習得した古法を脱け出し、新しいイメージを前進させ、自らのスタイルを形成した。古原宏伸は「古画から引き出された、使い古しの技法を通じて、董其昌は新しい山水画を鍛えあげた。この特色と力強さとは、まさに何ともいいような大量の物体を混乱した空間に配置している抽象性にある。」と指摘している。

114

董其昌は官吏として、また、収蔵家、鑑賞家としての側面を持ちながら画家、理論家として、中国絵画史に重要な位置を占めることになる。つまり、いわゆる文人としての立場で、古画、古人の学習を通して、創作、理論の研鑽を行うことができたのである。

本章では、董其昌の生涯、絵画の学習の二つの部分に注目した。本章の中心となる「第二項 絵画の学習」では収蔵家、画論家、および画家としての董其昌の重要な生涯をめぐり、彼の絵画が古法に影響されたことを紹介した。

その中で、筆者は収蔵家である董其昌が一般の収蔵家と違う点を述べた。つまり、董其昌は鑑賞、収蔵することにより、古法の知識を得ることを目指した。そして、巨匠たちの絵画を鑑賞することで、様々な画家の絵画の特徴をまとめ、古法に関する知識を蓄積し、絵画界において絵画の規範を提案するために基礎を定めたと考える。

103 中国、宋朝の画家。

104 中国、南宋から元にかけての政治家、文人。湖州烏程県出身、字は子昂、号は松雪。諡は文敏。

105 李思訓は李大將軍である。

106 中国、宋朝の画家。河南府洛陽県出身、字は恕先。

107 中国、五代から北宋初期にかけての画家。青州營丘県(現在の山東省濰坊市昌樂県)出身、字は咸熙。

108 中国、明朝の画家。長洲県(江蘇省蘇州市)出身、初名は璧、徵明は字である。

109 中国、明朝の画家。江蘇省長洲出身、字は啓南、号は石田、白石翁である。

110 古原宏伸『董其昌の書画』二玄社 1981年11月版 p.86 参照。

111 董其昌『画旨』毛建波(注)西泠印社出版社 2008年1月版 p.32 参照。

112 古原宏伸『董其昌の書画』の「画論の集大成」の章により、「集大成」には「大家や達人になると、一家の書にかぎらず、必らず諸家の書を集め広く研究し、その後で会得しようとするのである。」という見解を述べる。

古原宏伸『董其昌の書画』二玄社 1981年11月版 p.85 参照。

113 古原宏伸『董其昌の書画』二玄社 1981年11月版 p.86 参照。

114 前掲書 p.29 参照。

また、画論家である董其昌の古法の知識の活用についても述べた。董其昌は古法の知識を自己の絵画理論を構築することに活用し、画史から絵画創作の方法まで一連の考え方を提案し、古法に基づく理論体系を形成した。

すなわち画家である董其昌が古代絵画の知識を集大成し、自らの絵画創作に実践し、探求していることも述べた。

とりわけ、董其昌が提唱した「文人画」、「南北宗論」という二つの有名な絵画史観に焦点を当てた。「文人画」という見解から、董其昌は系譜による師伝関係を築き、文人の絵画の理想的なモデルを設定した。一方、「南北宗論」の見解においては、董其昌は千年におよぶ中国の伝統的な絵画を、水墨、着色という二つの異なる表現方法により、王維を祖とする「南宗」と李思訓を祖とする「北宗」に区別した。そして、董其昌は自らを「文人画」と「南宗」の系譜にあると提唱することにより、当時の画壇において影響力を示した。同時に古法で山水画を創作する方法を次々と提示し、古法の応用の可能性を示した。次の章では、「仿」による創作方法が当時の画壇に規範を示しただけでなく、後世の人々が中国古代の山水画の創作方法を研究する上で、貴重な基礎となったことを明らかにする。

## 第2章 董其昌の理論と絵画制作

### 第1節 「仿」の意義について

#### 第1項 「臨」「摹」と「仿」

董其昌は蓄積された古法の知識に基づいて画論を構築し、古法に関する活用の規範まで、独自の一連の見解を示した。その中で、山水画に活用するため「仿」という姿勢を示した。また、董其昌は多くの「仿」を冠する作品を創作した。

「仿」は伝統的絵画用語である。現代の画家にとっては、意味が曖昧で、「仿」の理解に誤解が生じているかもしれない。

古人の絵画知識を吸収する手段としての「臨」、「摹」、「仿」は、中国伝統芸術に特有な表現形式である。ただし、その理解においては、三者は用語としてしばしば混同される。それによって「仿」の意味、功用、属性などの認識的な面に多くの支障が生じる。従って本論で述べる「臨」、「摹」、「仿」のつながりや区別を整理することは、本論文の主題を明らかにするために必要であり、本研究の前提、基礎を構成するうえでも重要であると考えられる。

「臨」、「摹」に関しては、中国、宋時代の書『東觀餘論・論臨摹二法』に説明されている。

臨、謂以紙在古帖旁、觀其形勢而学之、若臨淵之臨、故謂之臨、摹謂以薄紙覆古帖上、随其細大而榻之、若摹画之摹、故謂之摹。<sup>115</sup>

臨とは、古い見本帖の傍らに紙をおいて、形勢を観て学ぶことである。臨淵の臨のようで、故に臨という。摹とは、薄い紙で古い見本帖を覆い、細部までそのままひき写すことである。摹画の摹のようで、故に摹という。<sup>116</sup>

ここで、「臨」は見本を「見て写す方法」をいう。「臨」に対して、「摹」は見本を「敷き写す方法」をいう、また、臨は原本の位置(書、画の構成)を失いやすいが、古人の筆意を得ることは多い。「摹」は原本の位置は得やすいが、筆意を失うことが多い。

中国で「仿」についてもっとも古い記述は南宋に遡る。当時の文人である曾宏父(Zeng Hong Fu 生没年不詳)は、書道について、彼の「石刻鋪叙(卷上)秘閣前帖」で「仿」について述べる。

蓋其源得自江左、多南唐善書者、取前賢語、以意成之、非臨非摹、是謂仿帖。<sup>117</sup>

思うにその源は江左(長江の東部)地方から伝えている。多くの南唐の書者が名望ある先人の優れた語跡を取り入れて、自分の意をいれて作り成す、臨ならず、摹ならず、これを「仿帖」と謂う。<sup>118</sup>

<sup>115</sup> 『東觀餘論』卷上 汲古閣版 p.59 参照。

<sup>116</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。

<sup>117</sup> 淳化秘閣法帖考正『四庫全書』/卷十一。

<sup>118</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。



「仿」に関しては、董其昌『画禅室随笔』卷二「題自画」に、以下のような文がある。

此仿倪高士筆也、雲林画法大都樹木、似營丘寒林、山石宗関同、皴似北苑、而各有變局、学古人不能變、便是籬堵間物去之転遠、乃由絶似耳。<sup>119</sup>

これ倪高士（倪瓚）<sup>120</sup>の筆に仿えるなり、雲林の画法は概ね樹林は營丘（李成）の寒林に似、山石は関同を宗とし、皴は北苑（董源）に似る、しかも各々変局あり、古人を学んで變ずるあたわずんば、すなわちこれ籬堵間の物（訳注：かきねやかこいの辺にあるもの、ひいて手近かにある物。）<sup>121</sup>すら、これを去ればいよいよ遠し。すなわち絶だ似せんとするによるのみ。<sup>122</sup>

董其昌が考える「仿」については、元末の画家、倪瓚が李成、関同、董源などの先人巨匠の画法をよく学んだが、実は「變」の面があったと指摘する。倪瓚は古人の各自の技法を「變」じて、自らのスタイルを形成した。また、ただ古人を学んで「變」えなければ、ただの写しであり「仿」をつける意味はない。董其昌の視点をみると、「變」は「仿」の最も不可欠でまた最も重要な部分である。

また、島田修二郎<sup>123</sup>は「仿」について下記のように述べる。

中国では明清の間に仿古作が盛んである。仿古作は構図だけを古人の作に借りて筆法は自由に自己の筆法によるものと考へられがちだけれども、必ずしもそうではなく如何なる点を古人に仿ったのか容易に悟り難いものがあり、また細部の描写手法も古人の法に従ったものもある。何れにしても、自己の作風を作り上げるための研究的習作以上のもので、すでに自家の作風を成した人がある種の美を画くために特定の画家の画法を借りた場合が多い。その製作意識は創作的な色合が強いのである。自尊心の高い文人画家が得々と某々の筆意に仿うと題識に書くのもそれ故のことである。<sup>124</sup>

<sup>119</sup> 董其昌『画旨』毛建波（注）西泠印社出版社 2008年1月版 p.116 参照。

<sup>120</sup> 倪瓚（Ni Zan 1301-1374）は元末の画家、元の大徳五年常州無錫（今江蘇省無錫市）に生まれた。字は元鎮、諱はじめ珽のち瓚、号を雲林という。著名的な「元の四家」の一人である。大槻幹郎『文人画家の譜』ペリカン社 2001年1月版 p.51 参照。

<sup>121</sup> 「以椰子茶瓶寄徳孺二首」其二、「今在籬落間」の「籬落間」。

任淵注に「世説、桓玄就桓崖求桃、不得佳者。玄与股仲文書曰、「徳之休明、則肅慎氏貢其楛矢、如其不爾、籬壁間物亦不可得。」」『世説新語』下卷「排調第二十五」65。

桓玄が桓崖(桓脩)に桃を求めると、よいものをくれなかった。玄は股仲文に手紙を書き、「徳が立派であれば、遠くの肅慎(少数民族)もその楛矢を献上したが、もしそうでない時は、籬壁(まがきと壁)の間の物でさえ、得ることはできないものだ」といった。籬壁の間の物は庭で作られたもの(桃)を指す、ここでは一般的なものを指す。村越貴代美「『山谷詩集注』を読む：小説とその周辺」慶應義塾大学日吉紀要. 言語・文化・コミュニケーション(Language, culture and communication). No.52 (2020.) p.135 参照。

<sup>122</sup> 古原宏伸『董其昌の書画』研究篇 二玄社 1981年11月版 p.49 参照。

<sup>123</sup> 日本の美術史研究者。プリンストン大学名誉教授。著作：『日本絵画史研究』、『中国絵画史研究』。

<sup>124</sup> 島田修二郎「仿李唐牧牛図」、「国華」第700号 1950年7月発行。

ここからみると、「仿」、「臨」、「摹」という三者は、「仿」は「臨」や「摹」とは、本質的な差異がある。どちらも古代人の絵画から派生したものである。しかし、「臨」と「摹」は見本を写す範疇に属する。「仿」とは、筆跡を学ぶために重要な行為である。筆者は「臨」と「摹」とは異なり、「仿」は原本そのままの模写ではなく、古法、古人の理解や表現などを創作の中に溶け込ませることであり、絵画の主観的な精神性が高くなると考える。

## 第2項 「変」について

先に見たように、董其昌は「仿」における「変」の重要性を強調している。彼は「而各有變局。」で、倪瓚が古人（達）の技法を丸写しすることなく、古人の各技法を変えたと説明する。画家自身の創造性をめぐり、画家自身の理解により蓄積した古人の絵画の特徴を柔軟に受けとめて、自らの絵画制作に応用するということを提唱した。

「学古人不能変、便是籬堵間物去之転遠、乃由絶似耳。」と、そのまま写したのではつまらないものとなって、本来の古人の制作意図から次第に離れてしまい、ただ似せるだけだ、と「変」の重要性を指摘する。董其昌はここに、画家が「変」を行わず、写すのみで、自分の絵に置き換えないとしたら、それでは、古法をまなぶ意味がなくなってしまうと考える。

「変」について、実は、董其昌は明確に定義していないが、彼の画論の中で複数回言及している。『画禅室随筆』の断章では、「詩至少陵、書至魯公、畫至二米、古今之變、天下之能事畢矣。」<sup>125</sup>（詩は杜甫<sup>126</sup>に至り、書は顔真卿<sup>127</sup>に至り、画は米芾、米友仁の父子<sup>128</sup>に至りて、古今の変、天下のなすべきことは全部終わった。）と「変」により、詩も絵画も書も、杜甫の詩、顔真卿の書、米芾の画など、先人の基礎の上で変化し、空前の高みに到達したことが記されている。

さらに、『画禅室随筆』では先述したように「或曰、須自成一家、此殊不然。如柳則趙千里、松則馬和之、枯樹則李成、此千古不易、雖復變之、不離本源、豈有舍古法而独創者乎」<sup>129</sup>とあり、董其昌はこの「変」が自ら一家を成す範疇ではない古法の源流を継承している創造であると考えられる。

西上勝の論文「中国絵画通史の構築と「変」の概念」によると、近代の中国の研究者黄賓虹の前言あるか「所謂畫者、必貴有獨創之精神。又曰：他人雖妙、不必學之、人各有其本色也。」（所謂画なる者は、必ず独創の精神有るを貴ぶまた曰く、他人妙なりと雖も、必ずしも之を学ばず、人おのおの其の本色有ればなり。）<sup>130</sup>という言論をもとに、董其昌の言う「変」とは「独創」、つまり「独自の創造」であると主張する。また西上勝は董其昌の「変」が単なる創造でなく、あくまでも古法に基づいた創造であり、つまり自分の発想ではなく古人を継承している創造だと考える。

以上の「仿」に関する論述から、「仿」が「臨」、「摹」と異なるのは「仿」には「変」の要素があり、「変」こそが「仿」の核心であると考えられる。さらに言えば、「変」の意義は、「仿」が「変」により「臨」や「摹」のような古画を丸写しする範疇から離れ、画家が古法に基づいてさらにそれを越える創造をすることにあり。

<sup>125</sup> 董其昌『画旨』毛建波（注）西泠印社出版社 2008年1月版 p.46 参照。また、西上勝「中国絵画通史の構築と「変」の概念-黄賓虹（1865-1955）著『古画微』をめぐって」。山形大学大学院社会文化システム研究科紀要 2018年第15号 pp. 1~18 参照。

<sup>126</sup> 杜甫（Du Fu 712-770）中国、唐代の詩人、号は少陵野老。

<sup>127</sup> 顔真卿（Yan Zhen Qing 709-785）中国、唐代の政治家、書家。字は清臣。

<sup>128</sup> 米芾、米友仁の父子。米芾（Mi Fu 1051-1107）北宋末の文研究者、書家、画家、収集家、鑑賞家、字は元章。

米友仁（Mi You Ren 1074-1153）北宋末、南宋初の書家、画家、官僚、字は元暉。

<sup>129</sup> 董其昌『画禅室随筆』『画決』屠友祥（注）上海遠東出版社 1999年1月版 p.101 参照。

<sup>130</sup> 同注 125、西上勝の部分。

## 第2節 董其昌の「仿」を冠する絵画作品の検討について

本章の第一節で主に紹介したのは、董其昌の「仿」についての理論的理解であった。『画禅室随筆』中の「仿」に関する文により、彼は倪瓚の絵画を例に挙げ、「仿」における古法と「変」の役割を強調した。しかし、古法の選び方、および「変」の具体的な手法については、文面において理解することは難しい。董其昌がとなえる「仿」についての実際的な理解は、現存する董其昌の「仿」を冠した多くの絵画作品を分析し、董其昌がどのように古画を鑑賞し、どのように選んだかを分析することが必要だと考える。

資料 I<sup>131</sup>のように、現在、董其昌には「仿」を冠する作品が 40 点ほど確認されており<sup>132</sup>、これらの作品は、八開サイズ（縦は 19cm、横 12.7 cm）の小さな山水画冊から長大な巻物まであり、内容は董其昌が巨然、米芾、元の四大家などの巨匠の変を考えると限定しない、「仿」することに関する絵である。

筆者は、現存の董其昌の「仿」を冠する作品の中から、北京故宮博物院に収蔵された「仿黄公望山水」と国立故宮博物院（台北）に収蔵された「仿倪瓚筆意図」を研究対象とする。これらは古人の代表的作品を董其昌が所蔵、あるいは実際に見た作例で、董其昌の「仿」を考える上で、最も良い例になると考えた。

董其昌の「仿黄公望山水」を選んだのは、自題の文に具体的な創作日や創作動機などの重要な情報が書かれているだけでなく、董が黄公望を「仿」したと思われる同じ形態の長巻であり、黄公望の代表的作品である。ためである。董其昌は当初より黄公望の作品から絵画を学んだため、黄公望を一生の師として崇めていた。そのため、筆者はこの作品の研究が、黄公望の絵画の継承および「変」に対する董其昌の具体的なアプローチを理解するうえで、重要であると考えられる。

「仿倪瓚筆意図」を選んだ理由は、一つには自題に創作動機が記されているため、一つには、倪瓚式の構図（一河二岸）を採用せず、董其昌が倪瓚の絵を理解した上で、かなり変えているものの全幅には倪瓚の絵の淡雅な調子があらわされているためである。<sup>133</sup>そのため、筆者は「仿倪瓚筆意図」が董其昌の「仿」に関する論述に合致すると考えている。この作品を研究することは、董其昌が倪瓚の絵の境地と画風をどのように踏襲したのかと明らかにする上で、また、倪瓚の絵の特徴の「変」を研究する上で、非常に重要であると考えた。

本来、董其昌の「仿」作品全件について検討すべきであり、その様相は董其昌と「仿」の対象とする一人の古師との一元的な関係だけでなく、多重な「仿」の関係がある場合がある。本論では董其昌の「仿」作品とその対象となった師との関係が記録にある、あるいは描写の上で比較的明らかな作例を挙げることにした。

<sup>131</sup> 本論文の pp.62～63。

<sup>132</sup> 韓雪岩『吳門画派山水之仿研究』河北教育出版社 2010 年 1 月版 pp.235～236 参照。

<sup>133</sup> 国立故宮博物院の関連ページによる。

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04009393>

第1項 「仿黄公望山水卷」



図2 董其昌 「仿黄公望山水卷」 1616年 25.7cm x 207cm 紙本墨画 故宮博物院所蔵

「仿黄公望山水卷」は、数百里の山河風景が描かれている横に長い巻である。巻を開くと、最初に目に入るのは、入江の景色であり、近岸には処処に落葉した灌木の茂みもあり、中央に立つ山から静かな江水を見渡し、視線を奥の方のなだらかな丘へ導く。続いて、岸に沿って移動すると、大きな平らな丘陵地帯に着く。丘陵の上には様々な高い樹が地形に沿って並び、左に向かって続き、

卷末へと消えていく。これらの樹木の間には、いくつかの家屋がかすかに見える。丘の奥には山が右に傾斜し、そびえ立つ峰は絵の中心となる。丘陵の左側に、ある小さな橋が丘陵地と山麓をつなぎ、橋から坂に沿って上に登ると、山道があり、道は山麓中へ続いている。山麓中には鬱蒼とした樹叢があり、その木々の間に大小の岩が立つ、山麓の下、江水は遠くへ流れ、全体の絵が終わる。

この作品では、起伏がある山で画面内のさまざまな空間構造を表現している。筆致は変化に富み、湿った筆致と乾いた筆致が混在して、淡墨および「披麻皴」法を使って山の起伏構造を表現し、潤筆、濃墨を使って木々のさまざまな形を描いている。これにより、明暗法と空間の感覚が強調されている。

董其昌は自題で以下のように言う。

丙辰首春写黄子久笔意、時冇明州聞尚書家蔵子久図、客以見授、因略仿之。玄宰

丙辰年（1616）の一月に黄子久（黄公望）の筆意を写した。その時、明州（現寧波）の尚書（官職）家が黄公望の作品を収蔵していることを聞き、客となり、この画を鑑賞した後、因って概略これに仿う。玄宰（董其昌）<sup>134</sup>

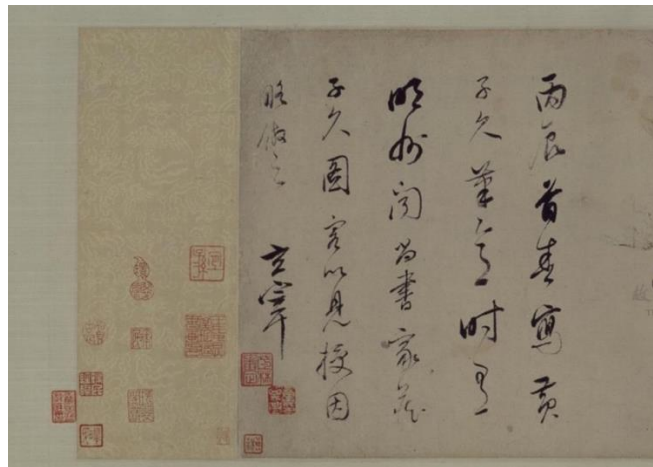


図 2-1 「仿黄公望山水卷」（部分）自題

董其昌は、元時代の有名な山水画家である黄公望の芸術を非常に高く評価しており、「元季四大家、以黄公望為冠」<sup>135</sup>（黄公望は元時代の四大画家の中で最も優れた画家である）と考えていた。黄公望の絵画作品を幅広く収集し、黄の作品を研究し、丹念に模写した。

この跋に述べられるように董其昌が写したのは、明州の尚書本である、当図については現存が確認できない。筆者は董其昌が「仿黄公望山水卷」は明州の

<sup>134</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。

<sup>135</sup> 董其昌『画禅室随筆』『画決』屠友祥（注）上海遠東出版社 1999 年 1 月版 p.115 参照。



尚書家所蔵の黄公望画の概略を参考に創作したと称しているが、当技法と構図、長さからみれば、この図は董其昌の蔵品の中で一番有名な黄公望の「富春山居図」との類似点も多いと思う。

「富春山居図」は黄公望が晩年に描いた作品である、至正七年（1347）黄公望は友人鄭無用とともに富春に帰り、三、四年を費やしてこの作品を完成させた。<sup>136</sup>

「富春山居図」は一度、鄭無用の所有となった。後、明の成化年間に書画家、沈周が購入した。その後、この絵は次々と人手に渡り、転々とし、1596年に董其昌が購入した。1636年に、董其昌は呉正志に渡した。清初、呉正志は子の呉之矩に伝え、呉之矩は子の呉罔卿に伝えた。<sup>137</sup>

しかし、呉罔卿が1650年に死去した際、「富春山居図」の一部が焼失して二つに分かれた。

#### 黄公望「富春山居図」（無用師卷）



<sup>136</sup> 大槻幹郎『文人画家の譜』ペリカン社 2001年1月版 p.44 参照。

<sup>137</sup> 蔣勛の『黄公望繪富春山居図卷』による。蔣勛『黄公望繪富春山居図卷』新星出版社 2012年5月版 pp. 32~45 参照。



図3 黄公望「富春山居図」（無用師巻）33cm x 636.9cm 紙本墨画 国立故宫博物院（台湾）蔵

黄公望は、今の江蘇省常熟県の人で、字子久、号大痴、また大痴道人、別号一峰山人という。彼は、五十歳ごろ画を描きはじめ、翌年には松江で売卜によって生計をたてたが、やがて虞山（今江蘇省常熟市の山）に帰り、小山に隠居した。

黄公望の画は趙孟頫に多くを学び、自らの画境に達した六十二歳ごろ、画名大いに振い、海内にとどろいたという。彼は呉鎮、王蒙、倪瓚と共に、「元の四大家」と称せられ、中でも声望が最も高い。これらの画家たちは宋初の南方系の画家董源、巨然に私淑した。のちに、明末の董其昌が文人画の流れを系統づけた。すなわち、唐の王維にはじまる文人画は、董巨（董源、巨然）李成、范寛が正統な後継者となり、宋に入って李公麟、王誼、米芾・友仁父子が董巨の画法を受け継ぎ、元の四大家へと続いているとした。この伝統がまた明清へと続き、元の四大家は文人山水画の源泉となるのである。<sup>138</sup>

国立故宫博物院蔵の「富春山居図」（無用師巻）の図巻の全体は浙江省の富春江一帯の景色が描かれた。江岸に沿いながら斜面から聳え立つ山峰に至るまで、重なり連なる山々や鬱蒼と生い茂る樹木の山水風景が表現される。ゆっくりと巻を左に進むと、江中に渺茫たる景象が描かれ、奥にはかすかに見えるなだらかな起伏をもつ山丘が連綿と続き、画面には横たわる島と対岸の丘陵と峰がある。峰の上には鬱蒼とした木があり、地形の起伏に沿って左へ続く。次に、近岸の老樹につづいて、図巻の中央部に徐々に到達する。中央部では、大胆な筆致で峰が幾重にも重なり合い、直立してそびえ立ち、次第になだらかな山になって奥へ続く様子が描かれる。大まかに描く表現の中にも細部にこだわった表現もある。山の描写の荒々しさとは対照的に、疎、密の樹林の間に隠れるように人家、涼亭を点在させる。また、樹の下で茅舎に坐す老翁がおり、江中には釣舟が浮び、鴨の群れ遊ぶ姿がみえる。山の荒野は自然な生活の趣を添える。江を遡ると、樹木の続く緩やかな丘陵地帯が展開して、左に伸びていく。画卷の最後、広大な江の中央には一本の孤峰が立つ、その後ろには隠れたなだらかな丘があり、江中に渺茫たる景象を呈して終わる。

全体は、水平方向の伸びと垂直方向の深さを組み合わせた長巻である。起伏に富み遠近に展開する山の風景が描かれる。黄公望は自らの著作、『写山訣』に「山論三遠」について書き記している。

<sup>138</sup> 大槻幹郎『文人画家の譜』ペリかん社 2001年1月版 pp.41～42 参照。



「山論三遠。從下相連不斷、謂之平遠。從近隔開相對、謂之闊遠。從山外遠景、謂之高遠。」<sup>139</sup>

山についての論に三遠がある。下からあい連なって断えない山の遠さを平遠と言う。近くから向こうへ両側の山が隔たり開いて相對する山の遠さを闊遠と言う。山より彼方にさらに遠景があるのを高遠と言う。<sup>140</sup>

「富春山居図」は黄公望の「山論三遠」論を具体的に応用した作品である。巻頭から順に平遠と闊遠の組み合わせ、闊遠と高遠の組み合わせ、平遠、平遠と高遠の組み合わせ、という4種類の視点の組み合わせで山水の景観を展開させる。まず、平遠と闊遠が組み合わせられており、見る人に無限の連想を与える。そびえ立つ山頂は中央に立ち、広い水面、長い砂州、遠くの山は視界から消えていく。次に、闊遠と高遠の組み合わせで、左右の岸には鬱蒼とした木々が立ち並び、遠くには江が開け、遠くの山々が幾重にもそびえ立ち、広い視覚効果を生み出す。絵の最後の部分は、平遠と高遠の組み合わせで作品の中で最も豊かに描かれている。つまり広くなだらかな丘陵地帯から始まり、丘陵地帯は岩や木でできていて、山のふもとから主峰まで、変化に富んだ山々が何層にもわたって徐々に遠くまで伸びている。続いて、平遠の法で江の中に立っている孤峰とその背後にあるなだらかな遠方の山々を描く。これまでの縦にのびる効果から、徐々に横に広がる視覚効果が導入されている。

「富春山居図」の部分として、浙江省博物館所蔵「剩山図巻」がある。



図3-1 黄公望 「富春山居図」(剩山図巻) 31.8cm x 51.5cm 紙本墨画 浙江省博物館蔵

「剩山図巻」は大きな立山から始まり、緩やかに立ち上がる岩が、徐々に層をなして積み重なる様子が描かれる。黄公望の最も特徴的な「披麻皴」で、筆の中鋒を使って下に向かって力強く筆を走らせ、絵の中の丘の厚い質感を形成する。さらに、白い霧がかかったような山の中、山麓には松の疎林に混じって、木の間に茅屋や小さな橋も点在している。その景観は、江南の湿潤な気候の特徴を示している。現在では、「富春山居図」と「剩山図巻」は分断され、両者の関係については全体のどの位置にあたるかは検討が必要である。

<sup>139</sup> 于安瀾『画論叢刊』人民美術出版社 1989年3月版 p.55 参照。

<sup>140</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。

筆墨については、主に渴筆、淡墨による独特の披麻皴を自在に用いて山肌を表す。これらの一つ一つのゆるやかな墨線は、岩や山の複雑な起伏のある形態にあわせて疎密に配置されることで、水墨の韻を絶妙に表現されている。樹叢と主に淡墨で、樹木を濃墨で描き、それで淡の山と濃の樹木を多様な筆墨法で画卷を表現する。

「富春山居図」は黄公望の変幻自在な筆墨で表現される作品であり、繊細な皴法の使用および墨のあっさりした趣で、山水は密度が適当で、墨の濃淡、乾湿を併用し、変化に富んでいる。「富春山居図」の構図や筆致は、清の胡敬の『西清劄記』で以下のように評価されている。

子久画冠元四家、而生平最合作莫如「富春山卷」神韵超逸、体備衆法、脱化渾融、其皴擦之長披大抹、似疏而实、似漫而緊、得北苑法外之神、所謂脱化渾融。其位置之平淡浅近、若人人能之而实無能之者、所謂不落畦径之。其水暈彰不設色而使墨自具五采者、所謂神韵超逸也。<sup>141</sup>

子久（黄公望）の絵は「元の四家」の中で冠となる。彼の生涯の中で、「富春山卷」（富春山居図）ほど神韵超逸、衆法を体備し、渾融を脱化した作品はなく。その皴擦の長披大抹は、疏なるに似て実であり、漫なるに似て緊であり、よく董北苑（源）の法外の神を得、いわゆる、脱化渾融である、その位置の平淡浅近なる、人々には出来そうでなかなか出来ない。いわゆる畦径に落ちずに行くようである。その水暈墨影は設色しないでもその墨に五采<sup>142</sup>が具わっているようで、いわゆる神韵超逸である。<sup>143</sup>

胡敬の評価において「富春山居図」の素晴らしさは、皴法を自在、濶達に駆使することや、構成の巧み、つまり平、淡、浅、遠、近などの地形と空間の変化を示すこと、水墨の「韻」の表現、つまり墨の濃淡を使い分けて、景物を柔軟に表現することだと考えられる。

以上は「富春山居図」（無用師卷と剩山図卷）の絵の大要である。歴史的な名画として、構成でも、描法でも、中国絵画を代表する優品の一つである。「富春山居図」は何度か待ち主が代わり、そのため、画卷には、題辞が多い。「富春山居図」（無用師卷）の中に、黄公望は以下の自題を書く。

至正七年（1347）、僕帰富春山居、無用師皆往。暇日于南楼援筆写成此卷。興之所至、不覺疊疊布置如許；逐漸填答、閱三四載、未得完備。蓋因留在山中而雲遊在外故尔。今特取回行李中、早晚得暇、当為著筆。無用過慮、有巧取豪奪者、俾先識卷末、庶使知其成就之難也。十年青龍在庚寅歌節前一日、大痴学人書于雲間夏氏知止堂。

<sup>141</sup> 胡敬『胡氏書画攷三種』劉英（校勘）浙江人民美術出版社 2015年9月版 p.445 参照。

<sup>142</sup> 「五彩」とも言われるように、墨の黒の中にも多彩な色味（濃、淡、潤、渴、白という五色）がある。出典は唐、張彦遠の『歴代名画記』、「運墨而五色具」から引用する。

<sup>143</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。

至正七年（1347）、私は富春山居に帰り、無用（鄭無用）師も同行した。暇な時南楼で筆の援けでこの巻物を書いた。興味の至るところであるが、知らず知らず時間が経ち、このような按配で次第に作業を進め、見ること三、四年、未だ完成しない。蓋し山中にいたり外を雲遊したりしているためであろうか。今、行李の中から取り出し、朝晩、暇をみて、筆を走らせている。無用は大変心配して、だまし取ったり、力づくで奪う者がいるだろうから、先に巻末で成就するの難しきを知らしめるようにと。至正十年（1350）即ち庚寅年、端午<sup>144</sup>の前日に、私は雲間（現在の上海市松江区）の夏氏の知止堂でこれらの言葉を書いてみた。<sup>145</sup>

自題から、最高の芸術の境地に至るため、黄公望は「富春山居図」を創作する際に艱難、曲折に直面して心血を注ぎ、三、四年を経て、最後に作品を完成させたことが分かる。

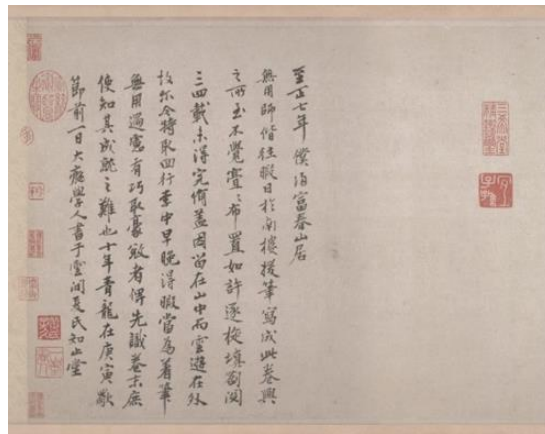


図 3-2 黄公望「富春山居図」の自題

「富春山居図」（無用師卷）の巻頭に、董其昌は以下の文を書き留めた。

大痴画卷、予所見若樵李項氏家藏「沙磧図」、長不及三尺、婁江王氏「江山万里図」可盈、筆意禿然、不似真迹。唯此卷規摹董、巨、天真爛漫、復極精能。展之得三丈許、應接不暇、是子久生平最得意筆。憶在長安、每朝參之隙、征逐周台幕、請此卷一觀、如詣宝所、虛往実帰、自謂一日清福、心脾俱暢。頃奉使三湘、取道涇里、友人華中翰為余和会、獲購此図、藏之画禅室中、与摩詰「雪江」共相映發。吾師乎！吾師乎！一丘五岳、都具是矣。丙申十月七日書于龍華浦舟中。董其昌

黄公望の図というと、私が見たことがある樵李（今浙江省の嘉興の近く）の項氏に収蔵された「沙磧図」の長さは三尺に満たない。また

<sup>144</sup> 歇節は端午節である。端午は、五節句の一つ。端午の節句、菖蒲の節句とも呼ばれる。

<sup>145</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。

姜江（今蘇州の近く）の王氏に収蔵された「江山万里図」もあったが、筆意が劣り、真跡ではない感じだった。

ただ「富春山居図」だけが董源、巨然の天真爛漫にならった作品である。黄公望は自然な表現技法で至るところまで精妙に表現している。この図を広げると約三丈あまりで流麗なタッチがみられて、黄公望の最も得意の作品だと思われる。都（長安）にいた頃のことを思い出した。毎朝、参内の隙間に、周台幕<sup>146</sup>を追いかけて、この巻物を見せてくれと頼んだ、宝庫に行ったように、心を空っぽにして行ったのに、満足感を持って帰ってきた、自分自身の充実した一日を過ごせ、心から愉快になったと思う。ところで、私が涇里（今江蘇省常熟市の近く）を經由し三湘（今湖南省）で公務を行った時に友人の華中翰のお陰で、中を取り持ち、この図を手に入れた、王維の「雪江」（「江山雪霽図」）と共に一緒に画禅室に置くと、茅屋に光がさした、この二枚図は私の師だ。<sup>147</sup>ここに、中国の一つの丘と五岳<sup>148</sup>の景色がすべて見渡せる。丙申年（1596）十月七日に龍華浦（現在の上海の浦西）の舟の中で。董其昌

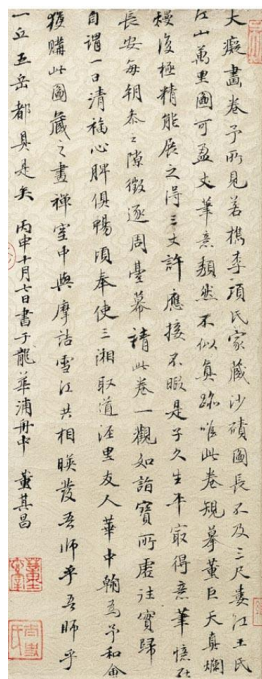


図 3-3 「富春山居図」無用師巻 題文部分

董其昌の題文中、「請此卷一觀、如詣宝所」、「吾師乎！」などの言葉から、董其昌が「富春山居図」を至宝のように愛して、最高の評価を与えたこと。黄公望を大いに尊敬し、師と仰いでいたことがわかった。また、「丙申十月七日書于龍華浦舟中」という内容から、1596年に董其昌が「富春山居図」を手に入れ、「仿黄公望山水卷」の跋文、「丙辰首春写黄子久筆意」から、1616年に「仿

<sup>146</sup> 苗字は「周」の台幕。「台幕」は官職名。

<sup>147</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。

<sup>148</sup> 中国の五大名山、すなわち東岳泰山、南岳衡山、西岳華山、北岳恒山、中岳嵩山（すうざん）の総称。

黄公望山水卷」を作ったということになる。このことから董其昌が明州の尚書家所蔵の黄公望画の概略を参考した同時に、「富春山居図」を参考した可能性もあると推測できる。

董其昌が黄公望を崇めることについては、前述の序文で述べたように、董其昌は絵を学び始めた時に、まず「元四家」の作品、とりわけ黄公望の作品に惹かれた。<sup>149</sup>

董其昌は一生をかけて、黄公望の作品を沢山集めた。例えば「天池石壁図」<sup>150</sup>、「浮巒暖翠図」<sup>151</sup>などの作品である。

董其昌はこれらの絵画作品を通して、黄公望の絵に関する知識を蓄積し、その多くは彼の画論、題にまとめて記録された。

例として、黄公望の山の描き方について、『画禅室随筆』には「作画、凡山俱要有凹凸之形。先鈎山外勢形像、其中則直皴。此子久法也。」<sup>152</sup>（山にはどれも凹凸の形が必要である。まず山の輪廓をかたどり、その内側に直線の皴を描くのは、黄公望の画法である。）<sup>153</sup>と述べる。

黄公望の墨法について、董其昌は『小中現大冊』<sup>154</sup>の題に評論している。

子久論畫、凡破墨須由淡入濃、此圖曲盡其致、平淡天真、從巨然風韻中來、余家所藏富春山卷、正與同參也。

子久画を論じて、「およそ破墨は須く淡より濃に入るべし」と。この図はその致きを曲に尽せり。平淡天真、巨然の風韻中より来れり。余の家所蔵の富春山卷は正に与に同に参ずべきなり。<sup>155</sup>

董其昌が黄公望の絵に精通していたことについて、清朝の画家、王原祁は「明季一代、惟董宗伯得大痴神髓」（明季の一代、ただ董其昌のみ黄公望の神髓を得た）<sup>156</sup>と称賛した。

以上の考察から、黄公望が董其昌の創作に極めて大きな影響を与えたと考える。「仿黄公望山水卷」と「富春山居図」の二つの作品を比較すると、董其昌の「仿黄公望山水卷」は明らかに黄公望の原作を「仿」したものだと思われ、絵には、黄公望を模倣した部分と董其昌が「変」と称される独自の特徴を打ち出した部分、つまり黄公望と董其昌の共通点と相違点が存在していると考えている。以下、この点について整理する。

全体の表現内容と構成が基本的に同じだと考えられる。両方とも、静かな江水の始まりから中央でクライマックスをつくり、画面中央の要の位置に山峰を配し、そこから副山を左右の遠方へ伸ばして連続的に起伏した景観を表現している。そうすることで、江中に近岸から対岸の遠景のかすむ山脈まで渺茫たる境地を表現でき、数百里の山河風景が描かれる。

<sup>149</sup> 本論の第一章の第一節の第二項 p.5 参照。

<sup>150</sup> 『画禅室随筆』の卷二「題天池石壁図」により 董其昌『画禅室随筆』『画決』屠友祥（注）上海遠東出版社 1999年1月版 p.145 参照。

<sup>151</sup> 『画禅室随筆』の卷二により、「黄子久画、以余所見、不下三十幀、要之「浮巒暖翠」為第一、恨景碎耳。」董其昌『画禅室随筆』『画決』屠友祥（注）上海遠東出版社 1999年1月版 p.121 参照。

<sup>152</sup> 董其昌『画禅室随筆』『画決』屠友祥（注）上海遠東出版社 1999年1月版 p.28 参照。

<sup>153</sup> 古原宏伸『董其昌の書画』研究篇 二玄社 1981年11月版 p.16 参照。

<sup>154</sup> 台北故宫博物院蔵。

<sup>155</sup> 董其昌『画禅室随筆』『画決』屠友祥（注）上海遠東出版社 1999年1月版 p.49 参照。

<sup>156</sup> 王原祁の『雨窓漫筆』により 古原宏伸『中国画論の研究』中央公論美術出版 2003年8月版 p.160 参照。



無用師卷の構成については、巻首から平遠と闊遠の組み合わせ(図4)を使い、次に巻中に闊遠と高遠の組み合わせ(図4-1)を使用し、最後に平遠と高遠(図4-2)で描く。このようにして異なる地形と空間の変化を表現している。

董其昌の「仿黄公望山水卷」をみれば、渴筆と潤筆の運用、披麻皴、構成は「富春山居図」を参考にしたと考える。巻首から山峰まで平遠と闊遠の組み合わせで丘陵地帯と山峰を描く(図5)。次に闊遠と高遠の組み合わせで江中に突き出す遠山と江水の茫洋さの景色を呈して、岸と山体を表現して終わる。(図5-1)

ここからみると、「仿黄公望山水卷」と「無用師卷」の構成を比べれば、(図の赤い線で示す)「無用師卷」の巻首(図4)より、「仿黄公望山水卷」の巻首部分(図5)はコンパクトに表現されるが、両者の構成は近似する。とりわけ、次の山部とその周辺についての構成(図5-1)は、「無用師卷」(図4-1)の構成を踏襲している。

#### 黄公望の「富春山居図」(無用師卷)

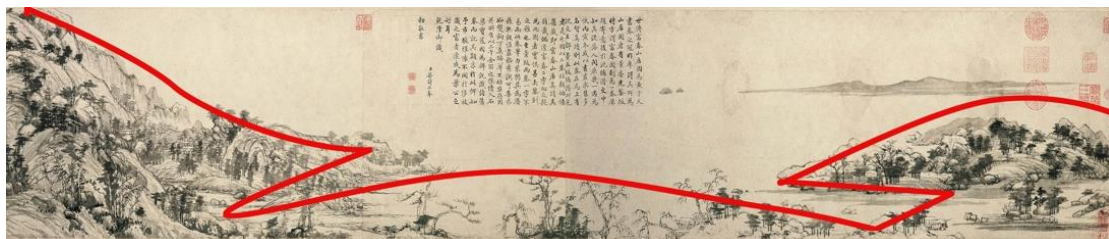


図4 平遠と闊遠の組み合わせ

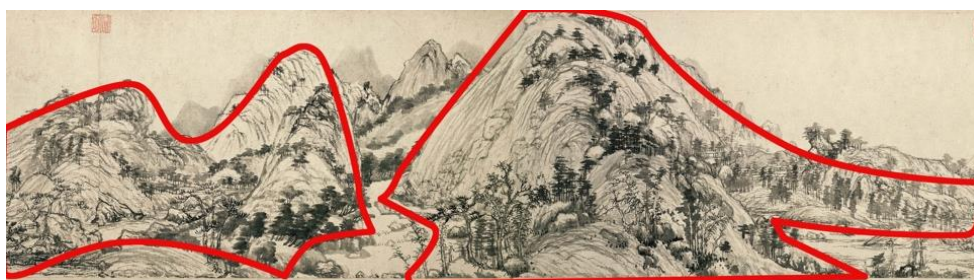


図4-1 闊遠と高遠の組み合わせ



図4-2 平遠と高遠

董其昌の「仿黄公望山水卷」

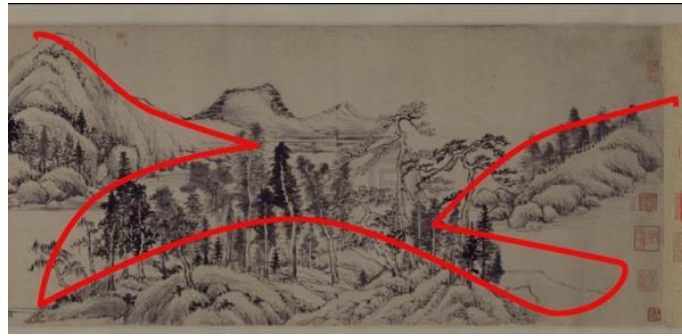


図5 平遠と闊遠の組み合わせ

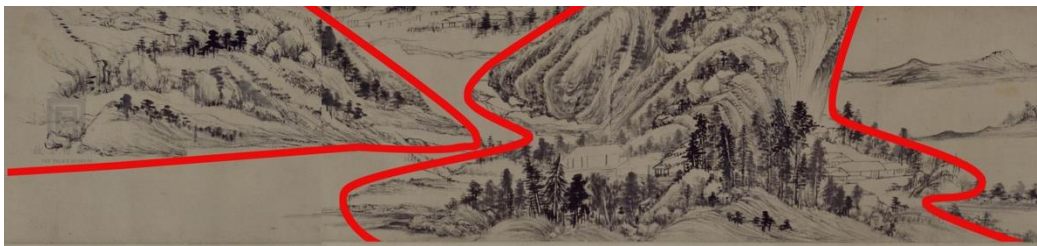


図5-1 闊遠と高遠の組み合わせ

黄公望の「富春山居图」（无用師卷）の四角い岩盤の構造



図6

## 董其昌の「仿黄公望山水卷」の四角い岩盤の構造

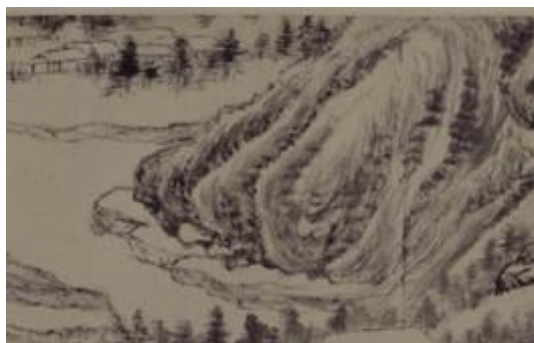


図 6-1

筆墨に着目すると、重畳と重なり連らなりあう奇峰丘壑に疎、密の林が点在し、渴筆による独特の披麻皴を自在に用いて山肌が表されている。とりわけ、両者は樹木の変化も側筆潤筆中濃墨で描かれ、木の枝と幹は潤筆で勾勒している。

これらからみると、丘や木、岩などの構図、筆や墨の使い方など、董其昌が黄公望の絵を参考した痕跡がはっきりと見られる。

これにより、董其昌が黄公望の構成と筆法を踏襲したと考えられるが、董其昌は黄公望の絵を丸写ししているわけではなく、習得した構図や画風を保つと同時に、自らの理解に従って、いわゆる「変」の要素を自分の作品に取り入れたのである。その中で最もはっきり区別をつけられるのは山峰に対しての画法である。両方の山峰には下の部分の四角い岩盤の構造(図6と図6-1)がほとんど同じであるが、黄公望の「富春山居図」の山峰(図7と図7-1)はすべて上に向かって弧が描かれ、董其昌の「仿黄公望山水卷」は故意に山峰(図8)を傾斜させる。この新しい画法にこそ、黄公望の筆致への「変」が反映されていると考える。一方で、董其昌は、黄公望の絵によく見られる小舟や湖の岩などの細部表現を簡略化して、山や木など形式上のモチーフ(黄公望が得意な)の諸要素を留めている。

## 「富春山居図」(無用師卷)の山峰の描き方



図 7





図 7-1

### 「仿黄公望山水卷」の主峰の描き方



図 8

董其昌の「仿黄公望山水卷」からみると、董其昌は、様々な古法の修学により、黄公望の画風を深く理解したと思われる。董其昌の「仿」の様式は自らの理解によって黄公望の絵画特徴を客観的に示している。とりわけ董其昌は黄公望の皴法、構図などの古い諸様式を基本的構成原理と考える上で、黄公望の経験をくみ取った。黄公望の作品によりつつも、董其昌は「変」を経て、黄公望の画風を簡素化し、山体の主体構造を変えるなど、最終的に自身のスタイルに変えていった。したがって、董其昌の「仿」は、古人の絵画特徴をつなぎ合わせただけのものではなく、むしろ、古法に従いながら新しい画風に表現する絵画であった。

第2項 「仿倪瓚筆意図」



図9 董其昌「仿倪瓚筆意図」年代不明 138.8cm x 47cm 紙本墨画 国立故宫博物院蔵

本図の近景は画面中央下の河岸を比較的大きく描き、ややうねった形の樹木数株を描いている。中景は、左と右から江水へ岸の一部が伸び、中央には小高

い丘を描く、上方の遠景には巨岩により構成された峰巒を重ね合わせ、さらに遠くに続く起伏に富んだ山々が描かれる。

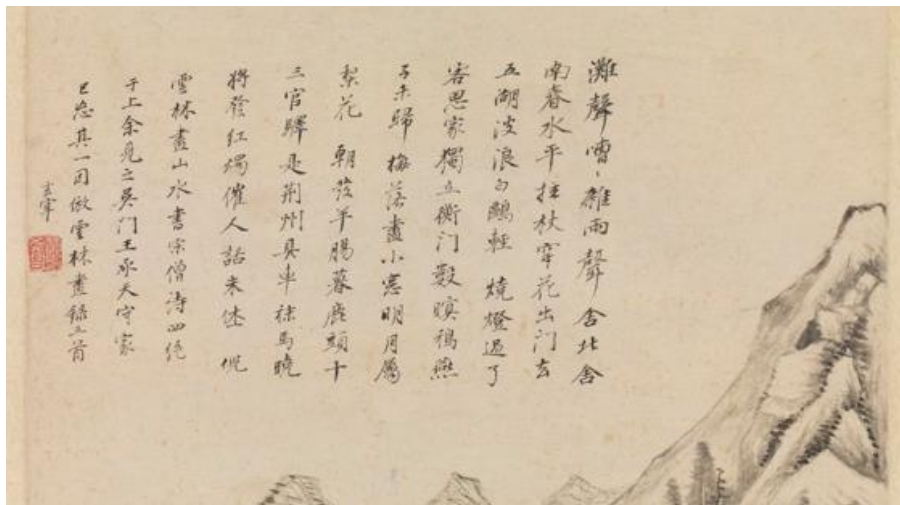


図 9-1 董其昌「仿倪瓚筆意图」自題部分

董其昌は画面の中に以下の文を書く。

- (第一則) 灘声嘈嘈雜兩声、舍北舍南春水平。  
拄杖穿花出門去、五湖波浪白鷗輕。
- (第二則) 燒燈過了客思家、獨立衡門數暝鴉。  
燕子未歸梅落盡、小窓明月屬梨花。
- (第三則) 朝發羊腸暮鹿頭、十三官驛是荊州。  
具車秣馬曉將發、紅燭催人話未休。

倪雲林畫山水、書宋僧詩四絶于上、余見之吳門王承天守家、已忘其一、因倣倪雲林畫錄三首、玄宰。

- (第一則) 灘の音がさわぎ、  
春水が平らだ舎の南北。  
杖をついて花畑を通り抜け出かけ、  
穏やかな水面に白鷗が飛ぶ。
- (第二則) 灯火燃え尽きた時に客が郷愁にかられる、  
門の前に立って夜の鴉を数え。  
燕がまだ戻ってなく梅の花がすでに散った。  
小さな窓の外に明月が輝き、梨花ももう満開だ。

(第三則) 朝に羊腸の小径を通り夕方に道の果てに着いた。  
第十三の官驛に到着した、荊州に入る。  
馬車を用意して、暁に出発し、  
紅燭が燃え尽きたが話しは未だ終わってない。

倪雲林(倪瓚)の山水画上に宋人の僧の詩四首が書かれた。この山水図は呉門画派の王姓承天府(現在の湖北省鐘祥市)知府(官職)の家で見たことがある。しかし、私はその中の一首を忘れた。そのため、今回の仿雲林(倪瓚)画を創作する時に、原詩を三首だけ書き付けた。  
玄宰(董其昌)<sup>157</sup>

倪瓚は今の江蘇省無錫市の人で、字は元鎮、諱はじめ珽のち瓚、号を雲林という。元末の画家、「元の四大家」の一人である。

彼の作画は、はじめ物に則して詳細で整った画を描いたが、漸次簡淡になり、筆意は董源、巨然の法を学び、やがて独自の境地を開き、太湖一帯の景色に多く取材して描いた。

倪瓚の画については、構図も用筆においても省筆で簡略、淡白でしかも奥ゆかしく幽邃な自然を表出する。親しみ深く、清逸幽寂の気分の横溢がある。<sup>158</sup>

倪瓚は山水画を得意とし、「折帶皴」という技法および「一河兩岸」という山水画様式をよくしたことで知られている。<sup>159</sup>

「折帶皴」は独特な技法である、石の皴法においても、用いた。石の輪郭を方形の割れ目のような皴で描く。この皴法は側筆を用いることによって、その効果を発揮する。側筆とは、筆の穂先を傾けて描くもので、筆跡が鋭く、秀潤な趣きを呈する。<sup>160</sup>

「一河兩岸」は倪瓚の作品に特有な構図方式である。画面に、距離をおいて向かい合う近景の岸边と遠景の山、この二つを隔てる広大な水面を描く、三段の景色となる構図である。

倪瓚の構図については、中国の研究者、王伯敏(Wang Bo Ming 1924-2013)<sup>161</sup>が著書『中国絵画通史』で評価する。

讀倪瓚的画、可以看到倪在画面上所留空白、有的占画面的二分之一、有的甚至占三分之二、换言之、画面只有二分之一处、有倪瓚的筆墨、所以、倪画的疏秀空靈、其特点非常明顯。<sup>162</sup>

倪瓚の画を鑑賞すれば、倪瓚の画面の大部分が余白である。ある作品には余白の部分が二分の一を占めたり、さらには三分の二を占めたりする、つまり、作品中、ただ二分の一だけ倪瓚の筆墨がある。だか

<sup>157</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。

<sup>158</sup> 大槻幹郎『文人画家の譜』ペリカン社 2001年1月版 pp.51~52 参照。

<sup>159</sup> 盛東濤『倪瓚』河北教育出版社 2006年9月 p.60 参照。

<sup>160</sup> 大槻幹郎『文人画家の譜』ペリカン社 2001年1月版 p.52 参照。

<sup>161</sup> 中国、浙江省台州出身。美術評論家、画家、詩人。中国美術学院教授。著作：『中国絵画通史』、『中国美術通史』など。

<sup>162</sup> 王伯敏『中国絵画通史』三聯書店 2018年6月 p.512 参照。

ら倪瓚の画が奥ゆかしく幽邃な趣きを呈する、この特徴は非常に明白である。<sup>163</sup>

倪瓚は董其昌が最も崇敬する画家の一人である。董其昌の倪瓚に関する理解は倪瓚作品を収集することから可能となった。現存する倪瓚作品および董其昌の記載より、董其昌が以下の倪瓚作品を収蔵、鑑賞したことがわかる。

倪瓚「漁庄秋霽図」、己亥秋（1599）に董其昌が収蔵、鑑賞した。



図10 倪瓚「漁庄秋霽図」1372年 96.1cm x 46.9cm 紙本墨画 上海博物館蔵

<sup>163</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。





図 10-1 倪瓚「漁庄秋霽図」(部分) 董其昌の跋

倪瓚の「漁庄秋霽図」の表装部上に、董其昌は以下の跋文を書き留めた。

倪迂騷年書勝于画、晚年書法禿然自放、不類欧柳。而画学特深回詣、一變董、巨、自立門庭、真所謂逸品在神妙之上者、此「漁庄秋霽図」、尤其晚年合作者、仲醇宝之、亦氣韻相似耳、董其昌己亥秋七月廿七日泊舟徐門書。

早年、倪瓚は絵より書のほうが上手であった。晩年、逆に、書のほうが進まなかった。欧(欧陽修 Ou Yang Xiu 1007-1072)<sup>164</sup>、柳(柳宗元 Liu Zhong Yuan 773-819)<sup>165</sup>にも敵わない。その反面、十分に画学才能を發揮できた。董源、巨然の画法に基づき、変化させて、自分の画風を形成させた。まさに倪瓚の作品は逸品にして神品、妙品の上だと思う。この「漁庄秋霽図」は、特に晩年の合作者の陳仲醇(陳繼儒)が宝とした。この図の氣韻は、私(董其昌)とはほぼ同じだ。董其昌、1599年7月27日、徐門で舟に乗って書いた。<sup>166</sup>

「漁庄秋霽図」は倪瓚の晩年の作品である。董其昌の題では、董其昌は晩年の倪瓚の画学を称揚した。とりわけ、跋文中、「一變董、巨、自立門庭」という言葉から見ると、董其昌が倪瓚の絵画を分析することで、倪瓚の画法の源流および、その古法の運用を十分に理解し、そして自らの「変」を生み出したと考えられる。

<sup>164</sup> 中国、北宋時期の政治家、詩人、文研究者、歴史研究者。吉州廬陵県(現在の江西省吉安市吉安県)出身、字は永叔、醉翁、六一居士と号す。諡号は文忠。唐宋八大家の一人。

<sup>165</sup> 中国、唐時期の文研究者、政治家。河東(山西省永濟県)出身、字は子厚。

<sup>166</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。

倪瓚「六君子図」、壬寅（1602）に董其昌が収蔵、鑑賞した。



図 11 倪瓚 「六君子図」 1345年 61.9cm x 33.3cm 紙本墨画 上海博物館蔵

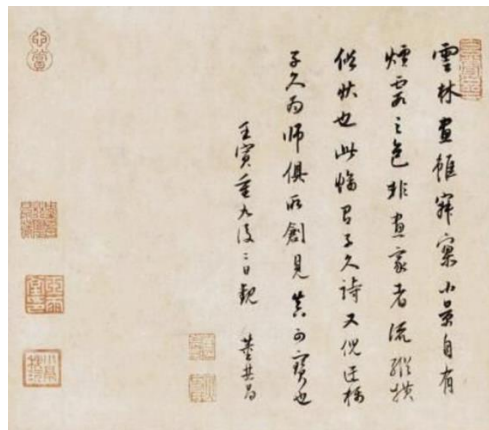


図 11-1 倪瓚 「六君子図」 (部分) 董其昌の題

「六君子図」の上に、董其昌は以下の跋文を書き留めた。

雲林画雖寂寥、小景自有煙霞之色、非画家者流縱横俗状也、此幅有子久詩、又倪迂稱子久為師、俱所創建、真可寶也壬寅重九後二日觀。

雲林（倪瓚）の絵は広々と静まり返っている景が描かれている。しかも、細かく描いている小景に煙霞の色がある、これは画家が俗気を縦横に流すわけではない。此の絵には黄公望の詩もあるし、倪瓚が黄公望を師とする題もある。一枚の絵にこの二点を集めたのはまさに宝であろう。1602年9月11日観。<sup>167</sup>

「六君子図」の董其昌の題から、董其昌が倪瓚の作品に蕭散の趣を十分に感じ取っていたことが理解される。また、倪瓚と黄公望の師承関係も判明する。

倪瓚「秋林図」（所在不明）

董其昌の著作『画禅室随笔』に、「秋林図」については以下の文を記載している。

雲林画、江東人以有無定清俗、余所蔵秋林図有詩云。雲開見山高。木落知風勁。亭下不逢人、夕陽澹秋影。其韵致超絶。當在子久山樵之上。<sup>168</sup>

雲林（倪瓚）の絵といえば、江東の人はそれを所有するかどうかで清（雅）、俗を判定されている。私（董其昌）が収蔵した「秋林図」に詩がある。「雲開いて山の高さを見る 木落ちて風の勁さを知る 亭下人に逢わず 夕陽秋影澹し」此絵の気品は非常に素晴らしく、黄公望の上だと思う。<sup>169</sup>

<sup>167</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。

<sup>168</sup> 董其昌『画禅室随笔』屠友祥（注）上海遠東出版社 1999年1月版 p.159 参照。

<sup>169</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。



「松林亭子图」



图 12 倪瓒 「松林亭子图」 1354 年 83.4cm x 52.9cm 絹本墨画 国立故宫博物院藏

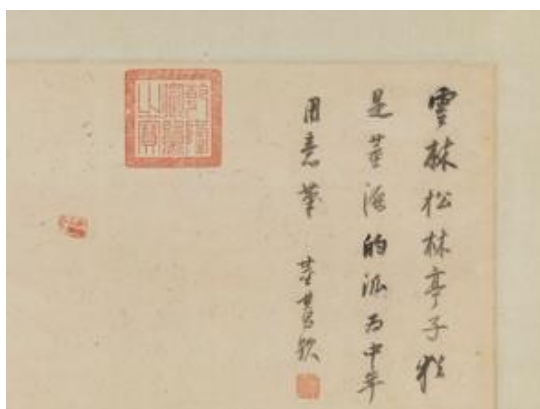


图 12-1 倪瓒 「松林亭子图」 (部分) 董其昌の題

「松林亭子図」の上に、董其昌は以下の跋文を書き留めた。

雲林松林亭子猶是董源的派為中年用意筆。

雲林（倪瓚）の「松林亭子図」は、董源の画風を使った倪瓚の中年期に用いる筆意かもしれない。<sup>170</sup>

これらの蔵品の題や跋文からみると、董其昌は倪瓚の作品を鑑賞し、倪瓚に対して、非常に高い評価をした。とりわけ、倪瓚の独特な技法と画風を崇拝している。董其昌は倪瓚の作品から得た心得を自らの画論や題跋に取り入れただけではなく、自分の創作にも運用した。<sup>171</sup>

董其昌は倪瓚に「元の四大家」の中で品格が最高と称し、さらに、董其昌は倪瓚の作品が三品<sup>172</sup>の上に置かれる「逸品」<sup>173</sup>と呼んだ。

董其昌は倪瓚に筆墨を学んだとはいえ、倪瓚から得た法を丸写ししてはいない。しかも、倪瓚の技法や画風に基づき、再創造した。その後、自らの作品に注ぎ込んだ。

董其昌の「仿倪瓚筆意図」はその中の一枚である。董其昌の跋文から見て、以前、彼はある倪瓚の山水図を一枚見たことがあった。この「仿倪瓚筆意図」は原作品の筆意を追憶した上に創作された作品である。同じく、原作の詩も書き付けられた。

筆者は董其昌の「仿倪瓚筆意図」と先の3点の倪瓚の作品を比べて、董其昌が倪瓚の絵画構成の特徴を踏えながら、模倣した共通点と「変」の相違点も存在していると考ええる。

董其昌筆「仿倪瓚筆意図」をみれば、画面の構成要素、樹木の表現、折帯皴で岩石を描く方法は倪瓚の絵画を大いに参考にしたと考える。董其昌が倪瓚のこのような構図と皴法を模倣した痕跡がはっきりと見られる。

構図から見ると、董其昌の「仿倪瓚筆意図」(図13)は「漁庄秋霽図」(図14)、「六君子図」(図15)、「松林亭子図」(図16)の三点の倪瓚の作品に見られる画面下部に岩の山があり、その中央にさまざまな木を描くという特徴を残す。筆法表現においても、「仿倪瓚筆意図」の渴筆で樹木を鉤勒し、岩と山肌の部分には、「折帯皴」という技法を用いており、倪瓚の筆法を十分に再現していると考ええる。

<sup>170</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。

<sup>171</sup> 董其昌『画禅室随筆』屠友祥(注)上海遠東出版社1999年1月版 p.144 参照。

<sup>172</sup> 黄休復『益州名画録』上海人民美術出版社1982年版 p.3 参照。

<sup>173</sup> 董其昌『画禅室随筆』屠友祥(注)上海遠東出版社1999年1月版 p.133 参照。また、董其昌『画旨』に「画家以神品為宗極、又有以逸品加于神品之上者。」画家は神品を以て宗極となす。また逸品を以て神品の上に加うる者あり。

董其昌『画旨』毛建波(注)西泠印社出版社2008年1月版 p.35 参照。

岩と樹木のモチーフ  
董其昌の作品



図 13 「仿倪瓚筆意图」の下の部分

倪瓚の作品



図 14 「漁莊秋霽图」の下の部分



図 15 「六君子図」 の下の部分



図 16 「松林亭子図」 の下の部分

倪瓚の画風と異なるのは、画面中、董其昌の「仿倪瓚筆意図」(図 17) は倪瓚の「一河兩岸」式の構図を左と右から伸びる複数の山と水により遠くまで伸びる空間に変更し、山の麓や水辺をやや右上に傾けて、微妙な勢いを表現する点がある。

董其昌の題、跋がある倪瓚の「六君子図」(図 18)、「松林亭子図」(図 19)、「漁庄秋霽図」(図 20) の三作品は、「一河兩岸」という構図を使った。

倪瓚の「一河兩岸」の構図について、鮑佳(Bao Jia)<sup>174</sup>は論文「模件化視域下倪瓚一河兩岸式構図研究」<sup>175</sup>の中で、Lothar Ledderose (雷德侯)<sup>176</sup>の中国

<sup>174</sup> 中国、同済大学人文学院、教師、研究者。

<sup>175</sup> 「東方芸術」東方芸術雑誌社 2020年 第4期 pp. 37~46 参照。

<sup>176</sup> Lothar Ledderose (1942-) ドイツ、ミュンヘン生まれ、ハイデルベルグ大学教授、中国研究者、美術史家。中国語の訳名は雷德侯。

芸術に関する考察<sup>177</sup>を参照し、倪瓚の「一河兩岸」式の構成が「モダリティの体系」の使用に帰すると述べる。

雷徳候的模件化思維方式為我們提供了一種全新的研究路径-倪瓚的「一河兩岸」式構図、實際上也是「模件体系」的一種運用、這不僅使得其作品在元代繪画中独樹一幟、更成為中国山水畫發展史上的独特範式。<sup>178</sup>

Lothar Ledderose (雷徳候) のモダリティ式の考え方は、私たちに新たな研究の道を提供してくれる。倪瓚の「一河兩岸」式の構図も、実は「モダリティの体系」の応用であり、元時代の繪画の中で彼の作品が独自のスタイルを持ち、さらに、中国の山水畫の歴史の中でも独特なパラダイムとなっている。<sup>179</sup>

尽管「一河兩岸」的構図大都彼此相似、描繪的題材也十分有限、但是倪瓚却能将画中各个模件自然天成地組合到一起、並使得每处細節都成為独特的創造、因此、对于倪瓚來說、芸術之偉大不是不断發明新穎的樣式、而是能讓熟悉的模件体系並不会妨碍倪瓚發展出属于自己的画筆自由。<sup>180</sup>

「一河兩岸」式の構成はどれも似ていて、描かれている題材も非常に限られているが、倪瓚は絵の中の様々なモダリティを自然な形で融合させ、それぞれの細部を独特なものにしている。したがって、倪瓚にとって芸術の偉大さとは、常に新しい形を發明することではなく、熟知しているモダリティの体系を無限に変化させ、異彩を放って。そして、モダリティの体系は、倪瓚の創作の自由を妨げるものではない。

<sup>181</sup>

鮑佳は、倪瓚の「一河兩岸」の構図において、画面上部の山、画面中央部の余白、画面下部の丘は、それぞれ異なる繪画モジュールに過ぎず、これらのモジュールを一定の位置に組み合わせることが、倪瓚の特徴的な繪画スタイルとなると主張した。先にみた、倪瓚の異なる時代の三点の作品が、いずれも画面下部の中央に丘や木を同じ位置に描くなどの繪画的特徴を用いていることと合わせて、これらの作品は偶然ではなく、倪瓚の繪画にはいわゆる「モダリティの体系」が存在するのである。

同時に、鮑佳は論文の中で、倪瓚が「一河兩岸」のモダリティの体系を確立した目的を指摘する。

他表現的也從來不是他所看到的物質世界、而是他用心去体悟的感覺。就像惲南田先生曾評価過的、「千山万水、無一筆是山、千山万水、無

<sup>177</sup> 『Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art.』 Princeton University Press, 2000.

<sup>178</sup> 鮑佳「模件化視域下倪瓚一河兩岸式構図研究」『東方芸術』東方芸術雜誌社 2020年 第4期 p.37 参照。

<sup>179</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。

<sup>180</sup> 前掲書 pp.42~43 参照。

<sup>181</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。

一筆是水。有処却是無、無処却是有。」乍一看倪瓚的画可能是平淡的、簡單的、但這恰恰是其特性所在。<sup>182</sup>

彼（倪瓚）が表現するのは、決して目に見える物質的な世界ではなく、心で感じ取った感覚であり、かつて憚南田が言ったように、「千山万水、一筆は山にあらず、千山万水、一筆は水にあらず、存在するところには何もない、何もないところに、何かがあるように見える。」倪瓚の絵画は、一見すると平淡で簡単なもののように見えるが、そこにこそ特徴がある。<sup>183</sup>

以上、鮑佳の指摘から、倪瓚の「一河兩岸」のようなモダリティ体系は、絵の中の風景を極端に簡素化し、作者が心の中で求めた平淡さと単純さを表現するためにあると思われる。特に憚南田の倪瓚に対する評価からは、倪瓚が絵の中で表現しているのは単なる風景ではなく、より精神的な世界の描写であることがわかる。

董其昌は先に述べた「仿」の主張の中で、倪瓚の絵画に描かれている木や寒林、山が異なる時代の画家から生まれたものであり、倪瓚はこれらの絵画の要素を組み合わせて表現しているに過ぎないと指摘している。董其昌も、倪瓚の絵にはいわゆる「モダリティの体系」があると考えていたことがわかる。そこで董其昌は、「仿倪瓚筆意図」を制作するにあたり、画面下部の岩や木、上部の山などのモチーフを残し、図の中央の広々とした「一河」に、左右から挿入された砂丘や中央の丘などの新しいモチーフを加えて変更した。

董其昌が「一河」の変更を選んだ理由について、研究者の劉曦儀 (Liu Xi Yi)<sup>184</sup>は次のような見解を示す。

疎曠的一水兩岸本質上是靜態構図、只「稍露動變端倪」、難以建立董其昌所謂「三、四大分合所以成章」的動勢。董其昌晚年在仿倪作品中注入閩同的峰崖母題和斜向布局、添加深遠、高遠景和傾側物像、或在彌補倪畫的動勢不足。<sup>185</sup>

疎らで広々とした「一河兩岸」（一水兩岸）は、本質的に静的な構図であり、「動きと変化の始まりをわずかに示す」だけで、董其昌が言うところの「三、四箇所大きく分けて章を構成する。」ような動勢を確立できていない。晩年の董其昌の倪瓚を仿する作品は、閩同風の山や崖、斜めの構成を取り入れ、深遠、高遠の風景や傾いたものを加えて、倪瓚の絵の動きの不足を補っている。<sup>186</sup>

劉曦儀は「一河兩岸」が静的な構成であり、動きが足りないと考え、董其昌は「一河兩岸」の構図の動きの不足を補うために、川の中に砂丘や丘などの要素を加えと考えた。

<sup>182</sup> 鮑佳「模倣化視域下倪瓚一河兩岸式構図研究」「東方芸術」東方芸術雑誌社 2020年 第4期 p. 43 参照。

<sup>183</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。

<sup>184</sup> メトロポリタン美術館（米国）アシスタントディレクター。

<sup>185</sup> 劉曦儀「從似到不似・試探董其昌的仿倪山水」2019年董其昌研討會論文摘要による。

<sup>186</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。

筆者は、董其昌の「仿倪瓚筆意図」では、董は倪瓚の絵にいくつかの新しい劉氏が指摘するモチーフを加えて変更しているものの、倪瓚画のモダリティを保留していると考え。とりわけ、絵の中の森は鬱蒼としており、山の形も変化に富んでおり、「折帶皴」で起伏の丘を通して、倪瓚画の優雅な調子も残しているのである。

董其昌の作品

董其昌の創意（変）新しいモチーフ

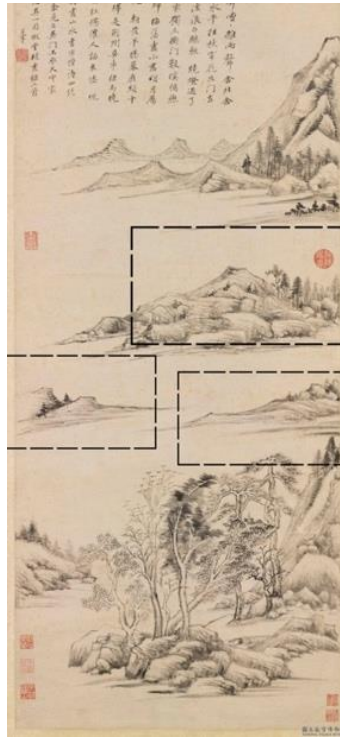


図 17 [仿倪瓚筆意图]の構成

倪瓚の作品

「一河兩岸」式の構成



図 18 「六君子图」 (1345)



図 19 「松林亭子图」 (1354)



図 20 「漁莊秋霽图」 (1372)



ほかの倪瓚の「一河兩岸」式の作品



図 21 水竹居图 (1343)



図 22 江岸望山图 (1363)



図 23 溪山图 (1364)



図 24 楓落吳江图 (1366)



図 25 江亭山色图 (1372)



図 26 容膝齋図 (1372)



図 27 秋亭嘉樹図 (年代不明)

これらの異なる時代の倪瓚の作品を見ると、倪瓚の「一河兩岸」式の構成は、明らかな展開の軌跡を持ち、時代によって、特徴が違ってくる。その中でも初期の「水竹居図」(図 21)は「一河兩岸」の原型<sup>187</sup>ともいえる作品で、その後の「漁荘秋霽図」(図 20)、「江亭山色図」(図 25)、「容膝齋図」(図 26)などは、倪瓚が当初の「一河兩岸」式を維持しつつ、岩や木、丘などのモジュールを常に変えながら、新しい構成を試みたものと言える。

「仿倪瓚筆意図」において、董其昌は、倪瓚の作品を「仿」しているが、単なる複製ではなく、「変」を通じた、筆遣いや複数の山景のような構図など、自分の芸術的な個性を加えて、倪瓚の「一河兩岸」の構図や「折帶皴」という筆法(画法)を選択的に用いている。結果、倪瓚の絵の特徴を残しつつ、董其昌の筆致が自由に表現され、構図がより変化に富んでいる。

<sup>187</sup> 鮑佳「模件化視域下倪瓚一河兩岸式構図研究」『東方芸術』東方芸術雑誌社 2020年第4期 p.40による。

### 第3項 董其昌の「仿」について

以上検討してきた董其昌の黄公望と倪瓚を仿した作品を分析した結果、董其昌は黄公望や倪瓚の絵画の特徴を熟知していたことがわかった。また、董其昌の「仿」の作品に対する具体的な創作方法を考察することで、董其昌の創作においてどこが「変」されたか、どこが残されたのか推察した。すなわち、董其昌の「仿」という創作方法を理解した。

筆者は董其昌が原作者の絵の枠から外れないままに古代巨匠の絵の特徴を巧妙に自分の絵に取り入れたと考えている。ジェームズ・ケーヒルが述べたように、董其昌の「仿」は創造的な模倣、新しい絵画のスタイルの範疇に属している。董其昌の仿古の主張は先人の技法や画風に基づいて、創造力を伸ばすことにあったと思う。これは、まさに「豈有舍古法、而独创者乎」<sup>188</sup>（豈に古法を捨てて独り創る者有らんや。）という董其昌の言葉の通りである。

絵画の考え方からみれば、董其昌が提唱する「仿」の利点は、黄公望、倪瓚のような歴代の巨匠の絵の表現の特徴から彼らの文人的精神、あるいは書画家の精神を捉えることである。また彼は巨匠たちの技法や構図などの絵画の特徴をまとめ、分類することで、先人の古法を捉えた。作品を創作する時に、自分の創作欲求に応じて各先人の表現方法から該当する絵画特徴を選択し、その絵画特徴を作品の表現に合わせて柔軟に変化させた。以上の方法により、古法を用いる目的を達成したと思われる。

絵画の方法と言え、ば、「仿」において最も根源的なことは創造である。「仿黄公望山水卷」と「仿倪瓚筆意図」のいずれにおいても、董其昌は黄公望や倪瓚の絵画特徴から離れることなく、これらの巨匠の絵画の要素を自分の理解に応じて組み替えたり、自身のモチーフにかえたりして、自分の絵画として表現した。董其昌の「仿」は自然物を師とする伝統的な絵画の創作方法、すなわち「師造化」とは異なり、古人の絵画に対して芸術化するプロセスでもあり、古人の作品をベースにして自然に対する再度の芸術化とも考えられる。筆者は董其昌の「仿」すなわち古人の絵画を再「創造」することは、「師造化」だけでは不可能な先人の画法、精神の高さを自らのものにすると考えた。

古から今に至るまで、董其昌の「仿」に関しては議論されてきた。各国の著名な研究者達がそれに注目して、「仿」について各自の見解を発表している。

筆者は董其昌の「仿」に関する著作と論文のいくつかを検討した。その中、特に古原宏伸、宮崎法子、ジェームズ・ケーヒル、および盧輔聖による四つの見解を抜き出す。

宮崎法子は「董其昌山水画における实景-婉變草堂図を中心に」<sup>189</sup>という論文中、冒頭の部分に以下の内容を発表した。

董其昌（一五五五 - 一六三六）が提唱した「仿古」すなわち「古人を師とする」は、文人画理論の規範として、大きな影響力を持つに至った。董其昌以後、文人画家だけではなく、職業画家の作画においても「仿古」形式が用いられるなど、仿古は一世風靡した。一般に、董

<sup>188</sup> 董其昌『画旨』毛建波（注）西泠印社出版社 2008年1月版 pp.55～56 参照。

<sup>189</sup> 宮崎法子『董其昌山水画における实景：婉變草堂図を中心に』実践女子大学美術美術史学 = Jissen Women's University, aesthetics and art history / 実践美術美術史学会 編 2019-03 pp.17～26 参照。

其昌の山水芸術を分析考察するとき、この仿古という側面が重視されている。

文の中で「仿古すなわち古人を師とする」という部分によると、宮崎法子は、「仿古」を「古人を師とする」とみなしている。

古原宏伸は『董其昌の書画』の「董其昌の画-様式の創造から集大成まで」の章で、以下の見解を提出した。

董其昌の「仿」の理論は自身の創作体験に基づいているだけでなく、手本とした古人達でさえ、遑って古い画を仿っており、しかも原本とはかけはなれていて、いっこうに似ていない事実を見きわめたことから生まれたのであった。彼はいう、

巨然是北苑（董源）を学ぶ、元璋（米芾）も北苑を学ぶ、黄子久も北苑を学ぶ、倪迂（倪瓚）も北苑を学ぶ。一北苑のみしこうして各々相似ず。他の人これをなし、臨本と同じくんば、いかにしてか世に伝えんや。（『画禅室随筆』）

原本そのままの模写は「臨摹」とよばれ、多少とも古画再現の機械的過程である。「仿」は古画の様式を自由にまねたものであり、また時には画家本人の作品といえるものもある。「似ている」ことは「靈的交感」、「精神の伝達」（神会）ほど重要ではない。こうした概念が中国哲学において、どのような働きをしたかについて、歴史家、カリフォルニア大学教授杜維明は次のように述べている。

古人と精神的交流が確立されると、古人に代って語り、行動するようになる…伝えようとするものは、古人のフォルム、いや主題ですらなく、作意（意）単にこころ（心）にすぎない。（Wei-ming Tu; *Inner Experience, Artists and Traditions*, 1976）<sup>190</sup>

古原宏伸は、董其昌の「仿」を古画の様式を自由にまねたもので「似ている」表現は精神的伝達法ほどには重要ではないと精神性について指摘する。

ジェームズ・ケーヒルは『*The Compelling Image*』の「*Tung Ch'i-ch'ang and the Sanction of the Past*」の章で董其昌の「仿」に関する評論を発表した。

The system of forms and formal relationships developed in this way through transformation of the system inherited from the old master could then be used for the creation of wholly new structures that were not derived from particular prototypes.<sup>191</sup>

<sup>190</sup> 古原宏伸『董其昌の書画』研究篇 二玄社 1981年11月版 pp.48～49 参照。

<sup>191</sup> James Cahill, 『*The Compelling Image*』 The Belknap press of Harvard University Press, Third Printing, 1993.p.53 参照。

このようにして古いマスターから受け継がれた上で、改造と変換のプロセスを経て、形式と形式的な関係のシステムは展開発展する。このシステムは、特定のプロトタイプから直接派生することなく、まったく新しい構造を作るために適用することができる。<sup>192</sup>

ジェームズ・ケーヒルは「仿」が古いマスターから受け継がれ、改造と変換のプロセスを経て、形式と形式的な関係のシステムを作って発展すると考える。

盧輔聖は『中国山水画通史』の「雲間秀色」および「奇園勝境」の章で「仿古」の本意が絵画表現のみではなく昔から古人と関連の師承関係を取ることにありという見解を提出した。

如果是單純的仿古所帶來的當然不僅僅是視覺的審美疲勞、更是無能無為的體現。正如董其昌所言『無一筆不肖古人者、夫無不肖、既不肖也、謂之無畫也。』因此、真正意義上的仿古不在於被皮毛表象而在於獲得歷史的支援。<sup>193</sup>

(單純な)「仿古」がもたらすものは、ただ、作品の視覚的価値を評価するだけではなく、中国の伝統哲学の「無能」、「無為」という思想を體現している、まさに董其昌の「画の中に、筆を揮っている、筆毎に古人と関連があり、こういう関連がないと画の作成することにはならない。」このように、「仿古」の本当の意義は表象にあるのではなく、歴史的な裏付けを得ることにある。<sup>194</sup>

明清画家与其先輩關於「仿」的差別、既反映在藝術實踐中「仿」的大肆氾濫、也在於他們往々一面對「仿」、採取了異乎尋常的寬容與贊賞、一面又對「仿」竭力作出某些明確的規定、譬如在董其昌的畫論中、隨着所引入的「變」的觀念、董其昌將意欲神會古人的仿與一般意義上的臨、摹嚴格區分、使得「仿」更成為一種與個人創造結為一體的自由方式。與此同時、董其昌與其後繼者又一起致力於確立一個源遠流長的典範系統、以便防患那些「邪道」與「偏差」之道對仿者的誘惑。<sup>195</sup>

「仿」の區別に関して、一方では、明清の画家たちおよびその先輩たちの藝術實踐においては「仿」。しかも、「仿」を極めて賞賛することを容認するのが通例となっている。一方では「仿」に対して明確な規定を決めている。例えば、董其昌の画論の中の「仿」についての部分には「変」という觀念を導入することから、彼は「仿」と一般意味ではの「臨」、「摹」を厳しく区分して、「仿」を個人創造と成し自由方式と一体にさせたと考えられる。また、「仿」について絵画を制作する画家たちが「邪道」や「偏差」という誤った道を歩むことを防

<sup>192</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。

<sup>193</sup> 盧輔聖『中国山水画通史』上海書畫出版社2014年12月版 p.534 参照。

<sup>194</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。

<sup>195</sup> 前掲書 p.849 参照。

ぐために、董其昌は後継者とともに、典範系統の創立に力を尽くしている。<sup>196</sup>

古原宏伸、ジェームズ・ケーヒルおよび盧輔聖は見解が似ている。

古原宏伸は「変」また「創造」のような言葉は使用していないにもかかわらず、彼が言ったように「原本そのままの模写は「臨摹」とよばれ、多少とも古画再現の機械的過程である。「仿」は古画の様式を自由にまねたものであり、また時に画家本人の作品といえるものもある。」とする。古原は「仿」は古画の模写ではなく、画家自身の思想を古画に与れた結果であり古画の様式を自由に発揮したものと考える。「臨」、「摹」のような何も変化しないただ機械的に写すということとは違っている。また、画家が表現しようとした絵は、単に「似ている」ことではなく、「霊的交感」、「精神の伝達」（神会）のように古画の創作意図を画家が理解した上で絵画的に表現したものと考える。

ジェームズ・ケーヒルの「古いマスターから受け継がれた思想や方法の変換によって新しい形式とその関連性を形成する。」という部分から見れば、彼は直接に「仿」が古代巨匠の絵画に基づき、変化したものであり、新しい方式であると考えている。

盧輔聖の見解は二つの部分で構成される。まず、「単純な「仿古」といえば、ただ視覚の審美だけではなく、中国の伝統哲学を体現する「無能」、「無為」という考えである、まさに董其昌の「画の中に、筆を揮っている、筆、毎に古人と関連があり、こういう関連がないと画を作成することにはならない。」という部分で、「仿」と古人の絵画の関係を説明し、董其昌の言葉を引用して、「仿」が古人の絵画を基礎にして発展したものであり、「仿」は画家が古人の絵画を受け継ぐことを反映していることを強調する。さらに、次の部分では、盧輔聖は「仿」における「変」の役割を説明する。「仿」と「臨」、「摹」はいずれも古人の絵画をベースにしているが、「仿」に「変」の概念が導入されたことで、「仿」は「臨」や「摹」とは異なる自由な創造の形態になったと述べている。

古原宏伸が言う「自由にまねた」にしてもジェームズ・ケーヒルと盧輔聖が言及した「変」また「創造」にしても、董其昌の「仿」とは古人の絵画に基づき、また変化させる、新たな絵画方式だと思う。特に古原宏伸および盧輔聖は「仿」が「臨」、「摹」ではないということを強調した。本論で得られた結論は三者の見解とほぼ一致している。

一方、宮崎法子の「董其昌が提唱した「仿古」すなわち「古人を師とする」という主張は、文中に古人を師とすることのみに言及して、「仿」の特徴、「仿」と「変」の関係には触れていない。「仿」の内の重要な面は師への敬慕、文人精神の継承である。宮崎の意図は「仿」の古人を師とする面を主としたと思われる。

また、盧輔聖は文中で「董其昌与其後継者又一起致力于確立一個源遠流長的典範系統。」（董其昌およびその後継者たちは典範系統の確立に力を尽くした）という見解に言及した。しかし、盧輔聖は「典範系統」（モデル体系）に関しては具体的に論述していない。筆者は董其昌の「仿」の背景に彼の「南北宗論」という考えがあると思う。

<sup>196</sup> 筆者が原文から翻訳したものである。

董其昌が「集大成者」<sup>197</sup>と呼び、自身につながる先人たちを位置付けようとした「仿」は「南北宗論」の重要な一環であり、董其昌は「仿」を用い、自分自身の正統な南宗継承者の立場を示したと考える。董其昌の「文人画」と「南北宗論」が唱えられてから、文人書画に師伝の継承関係が重視された。即ち、前代巨匠の精神を表現に基づき、後代画家がそれに倣って継承する。董其昌が提唱した南北宗論以降、明末清初以来の数多くの画家は自ら「正統師伝」を受け継いだことを世人に証明してきた。この時に董其昌の仿古主張はしばしば画家達に利用されて、自らの師伝系譜が誇示されたと思う。

作品調査資料の部分<sup>198</sup>に紹介した 40 件ほどの董其昌の「仿」についての作品<sup>199</sup>の多くは、董其昌が提唱した「南宗画派」の画家を対象とするもので、董其昌の「南宗則王摩詰始用暄淡一變鈎斫之法其傳為、張躁、荊、関、董、巨、郭忠恕、米家父子、以至元之四大家」（南宗は則ち王摩詰始めて暄淡用い、鈎斫の法を一変す。其の傳、張躁、荊浩、関同、董源、巨然、郭忠恕、米家父子となり、以て元四家に至る。）という南宗の師伝関係に関する論述と一致している。こうして、董其昌は南宗正伝とする先人、先師たちを「仿」という方法において、その表現、精神を理解することに努めた。

ここからみると、以下のことが考えられる。

董其昌は王摩詰（王維）が南宗画派を創立したとした。その後、張躁、荊浩、関同、董源、巨然、郭忠恕、米家父子および元の四家を継承者として一連の師伝関係を結んだと考えた。董其昌はこれらの画家の名を借り、「仿」を冠する作品を創作したことで正統な南宗継承者の立場を示し、さらに自らの「南北宗論」を押し広めることでその立場を補強したのだと思う。

---

<sup>197</sup> 莫是龍と董其昌の理想は、要する古人各家（の絵画長所）を集めて大成者を創造することを提唱する。「集大成」と言う。董其昌『画禪室随筆』屠友祥（注）上海遠東出版社 1999 年 1 月版 p.110 参照。古原宏伸『董其昌の書画』研究篇 二玄社 1981 年 11 月版 p.86 参照。

<sup>198</sup> 本論文の pp.62～63。

<sup>199</sup> 韓雪岩『吳門画派山水画之仿研究』河北教育出版社 2010 年 1 月版 pp.235～236 参照。



## 結論

本論では董其昌の生涯を紹介しつつ、主にその画論や創作において、「仿」について考証した。董其昌は古人の作品を数多く収集し、それから、古法を学び、自らの創作に反映した。その主なる画法が「仿」である。同じく古法から派生した「臨」と「摹」の手法と比べて、「仿」は「臨」や「摹」のようにそのままに写すこととは異なり、古法に従いながら、いわゆる「変」により、古人の絵画を継承しつつ創造し、新たな絵画を生み出した。

董其昌が提案した「仿」は、彼の絵画に反映されるだけでなく、先人画家を崇敬することも表している。本論では、董其昌が黄公望、倪瓚をそれぞれ仿い、制作した「仿黄公望山水図」、「仿倪瓚筆意図」という二点の作品を分析し、以下のことを明らかにした。

董其昌が収集した黄公望や倪瓚の作品を検討し、先人の技法、構図および筆法などを通じて、先人の書画に対する精神を求めた。董其昌が古人の作品に仿った作品と、収集した作品を比べて、古法の修得と董其昌の創造のようすをみた。これにより古法から、董其昌の芸術が生み出されたといえよう。

董其昌に関する先行研究を踏まえ、董其昌が提唱した「仿」の見解を考察し、董其昌が提出した「文人画」、「南北宗論」の見解についても触れた。

董其昌の「仿」が「文人画」および「南北宗論」の主張を解く重要な要素であると考えた。

董其昌は古法による創作の規範を確立するために、絵画史から具体的な創作方法に至るまで、一連の見解を提出した。その中で、董其昌は絵画史において、「文人画」および「南北宗論」という二つの視点を掲げ、中国における文人の性格と系譜を明らかにするとともに、いわゆる「南宗」が文人の正統な系譜であることを示した。画家にとって、禅宗に倣い董其昌が示している自らの「正統師伝」を受け継いだことを世人に証明することは最大の関心事である。具体的な創作方法に関しては、董其昌が「文人画」と「南北宗論」の二つの思想をもとに、古法を用いていかに絵画を創作するのかという問題をさらに推し進め、「仿」の見解を提出し、画家たちに道を示した。現存する作品からみると、董其昌自身が「仿」を冠する作品を多く制作した。そのため、筆者は董其昌が「仿」により、自分自身が南宗の正統な継承者であることを明示したと考える。

董其昌が「仿」を重んじるのは、単に画法としての古法の修得にとどまらず、「仿」を通じて、自らが敬慕する古人の絵画観、ひいては文人精神を継承し、自らのものとし、さらには新たな創造を行おうとしたためだと思われる。

つまり、董其昌にとって、古代の絵画を収集し、絵画に描かれた巨匠の画法や作品に込められた精神を分析することは、古人、古法を学ぶ、主な手段であり、それを通じて、董其昌は古画に関する多くの知識を蓄積しただけでなく、董源や黄公望などの歴代の有名画家を敬慕することであったのだ。絵画では、唐宋以来の文人画の創作方法と美学様式を総括、概説しながら、古人の絵画成果をいかに継承し、自分の筆法形式により創造を行うということを検証した。「仿」という様式でこれらの先駆的な画家に敬意を表す。

とりわけ、董其昌は思想性の高い文人として、古法をもとに、唐の王維、宋の董源、巨然から元の四大家、沈周、文徵明に至るまで有名な文人画家を一つの体系に結びつけ、文人の模範的な系譜をまとめ、洗練させた。特に古人、先

人の画風や作品の境地を文人風と定義し、さらに文人精神を広めた。「文人画」、あるいは「南北宗論」という言葉で表現したのである。董其昌が「文人画」、「南北宗論」ということを提唱するのは、彼が自らを中国の文人書画家の中に、大きく位置付ける理由でもあったと考える。

董其昌の古法に対する理解は、後世の絵画の発展に方向性を示したといえよう。後世の画家は次々と董其昌の思想を崇め、技法を研究した。その内、一番代表的な画家は清の王時敏 (Wang Shi Ming 1592-1680)<sup>200</sup>、王鑑 (Wang Jian 1598-1677)<sup>201</sup>、王原祁 (Wang Yuan Qi 1642-1715)<sup>202</sup>、王翬 (Wang Hui 1632-1717)<sup>203</sup>の「四王」である。彼達は、董其昌の跡を継いで、董其昌の思想を豊かにして、自ら画壇の正統をもって任じた。その中、王原祁は自身の著作『麓台題画稿』の中で「華亭<sup>204</sup> (董其昌) の血脉、金針数度在此而已。」<sup>205</sup> (現在まで、董其昌は自分の画法を何度も世人に伝えていた。) と語る。この文中、「金針数度」という言葉は古代の「金針度人」<sup>206</sup>に由来し、自分の技術を他の人に伝えることを指す。「四王」は董其昌と同じく、芸術創作において、先人、古法を重視した。彼達の山水画は、歴代の巨匠の技法を吸収し、先人絵画のうえに、自らの理解と創造を融合して、それぞれ独特な筆墨風格を形成したのである。<sup>207</sup>

近現代までも、中国の画家達は董其昌の影響を受けている。有名な画家として、齊白石の山水の符号化<sup>208</sup>された山水画風<sup>209</sup>や、劉海粟の没骨山水<sup>210</sup>は、それぞれ自らの思想と画風を以って盛んに董其昌の古法に対する理解を伝承していると思う。

<sup>200</sup> 中国、清朝の画家、江蘇省太倉出身、字は遜之、号は烟客、西廬老人。

<sup>201</sup> 中国、清朝の画家、江蘇省太倉出身、字は玄照、のちに円照、元照。号は湘碧、香庵主。

<sup>202</sup> 中国、清朝の画家、江蘇省太倉出身、字は茂京、号は麓台。

<sup>203</sup> 中国、清朝の画家、江蘇省常熟出身、字は石谷、号は耕煙外史、烏目山人、清暉主人など。

<sup>204</sup> 董其昌は華亭県出身であったため、書画に華亭の名を記すことが多い。

<sup>205</sup> 王原祁の『麓台題画稿』に。王原祁は「余弱冠時、得聞先贈工大父訓、迄今五十余年矣、所研究者大痴也、所伝者大痴也、華亭血脉、金針数度、在此而已。」という文を自称する。童書業『童書業説画』上海古籍出版社 1999年7月版 p.235 参照。

<sup>206</sup> 「金針度人」の意味はある技の秘訣を他の人に授ける。清、袁枚の『随園筆記』巻七に黄山谷曰：「文章切忌随人後。皆金針度人語。」。袁枚『随園筆記』人民文学出版社 1982年9月版 p.235 参照。

<sup>207</sup> 張庚『国朝画張徴録』第三十七章 王鑑の条 p.20 参照。

<sup>208</sup> 杜鋒「刪繁就簡、領異標新-齊白石山水画的傳統淵源与形式美」より

表面的にみると、「古えの法を変した」後の齊白石の山水画は董其昌の山水画における山の表現方式とは違っている。両者の間に、師承関係が見つけられないようだ。これは齊氏山水画の独創性と優れるところを体現している。実際に、齊白石は董の筆迹 (技法) より董の心 (思想) のほうを師とすることが重要だと思っている。齊白石は董氏山水の思想を自らの山水画の創作に用い、作品の表現を強化し、董其昌思想を伝承する。

また、董其昌は山水画を符号化して、特有の山水画の画風を形成した。その筆法は書法性、趣味性、リズム感が体現されている。造形表現からみると平面化の傾向を表わしている。平淡、天真な境地が呈されている。

芸術に対して独自の優れた見識のある齊白石は董其昌の山水画における非凡の才を見つけた。即ち、董其昌の山水画の単純的で符号化的な美である。

杜鋒「刪繁就簡、領異標新-齊白石山水画的傳統淵源与形式美」『栄宝齋』2019年9月刊

<sup>209</sup> ここでいう符号化とは、ある画題や芸術的なイメージが絵の中に頻繁に登場することである。董其昌が『画論』で述べている「平遠を画くには、趙大年を師とし、重山疊嶂は江貫道を師とし、皴法は董源の披麻皴および瀟湘図の点子皴を用い、樹は董源、趙子昂二家の法を用い、石は李思訓の秋江待渡図および郭忠恕の雪景図中のものを用いる…」とは、画題の符号化である。筆者は、本論の第2章第2項目で取り上げた、倪瓚の「モダリティの体系」と同じ意味だと考えている。

<sup>210</sup> 『海粟黄山談芸録』に

五十年来、我多次臨過董文敏的重彩没骨山水、那種色調的处理、引起我撥彩的幻想。

五十年来、私は何度も董文敏 (董其昌) の重彩没骨山水を臨模してきた。董其昌の画における色調表現をみると、私は撥彩したくなる。

劉海粟『海粟黄山談芸録』福建人民出版社 1984年5月版 p.19 参照。

今回、「仿」の研究を通して、筆者は董其昌の偉大さや考え方の柔軟性を深く感じた。董其昌の古法の知識に関する蓄積と理解に、深い敬意を払わずにはいられない。なにより重要なのは、董其昌が絵画において唱えた文人精神と、文人画に込めた先人への敬慕を認識できたことである。董其昌の時代から、伝統を重視する彼の文人精神への継承の意志が現在までも絵画における理想的な指導の意義がある、董其昌の中国絵画における重要性を痛感した。

## 董其昌年譜

筆者は任道斌の『董其昌系年』と古原宏伸の『董其昌の書画』から引用しまとめた。

嘉靖三十四年（1555）

一歳

正月十九日に、生まれた。字は玄宰、号は思白、思翁、香光など。齋室を玄賞齋、画禅室、王煙堂、戲鴻堂等と称した。松江華亭の人。先祖は汴の出身で、宋南渡ののち松江の人となったというが、詳しくは董其昌のとき、松江府上海県から同府の華亭県に移籍したものである。（『春申旧聞』巻一四）。祖父は悌、父漢儒、母は沈氏、妻は龍氏（合葬行状）。

嘉靖三十五年（1556）

二歳

嘉靖三十六年（1557）

三歳

嘉靖三十七年（1558）

四歳

陳継儒生まれる（～1639）

嘉靖三十八年（1559）

五歳

嘉靖三十九年（1560）

六歳

嘉靖四十年（1561）

七歳

嘉靖四十一年（1562）

八歳

嘉靖四十二年（1563）

九歳

嘉靖四十三年（1564）

十歳

嘉靖四十四年（1565）

十一歳

嘉靖四十五年（1566）

十二歳

隆慶元年（1567）

十三歳

公十三就試、見賞於郡候溪衷公、（合葬行状）。

隆慶二年（1568）

十四歳

隆慶三年（1569）

十五歳

隆慶四年（1570）

十六歳

隆慶五年（1571）

十七歳

『画禅室随筆』巻一『評法書』：「吾学書在十七歳。先是、吾家仲子伯長名伯長、与余同試于邑、邑守江西衷洪溪以余書拙、置第二、自是始發憤臨矣。」

隆慶六年（1572）

十八歳

『容台文集』巻二『戲鴻堂稿自序』：「僕与举子業本無深解、徒以曩時讀書莫中江先生家塾。」

万歴元年（1573）

十九歳

万歴二年（1574）

二十歳

万歴三年（1575）

二十一歳

万歴四年（1576）

二十二歳

二十二歳学画（容別巻四）。<一五七一、一六一一>

万歴五年（1577）

二十三歳

この年より画を学んだ、またみずから二十二歳に画を学ぶともいっている。

顧麟士『過雲楼續書画記』巻三『画書類三・董文敏対題山水巨冊』：

「予学画自丁丑四月朔日、館于陸宗伯文定公之家、偶一為之。」

万歴六年（1578）

二十四歳

万歴七年（1579）

二十五歳

挙試の期間に王義之の『官奴帖』を拝見した。

『臨破邪論』一冊に「固知古人長所、須悟後可學也。」という跋を書いた。『石渠寶笈』卷三十三冊『董其昌臨破邪論一冊』

万歴八年 (1580) 二十六歳

万歴九年 (1581) 二十七歳

万歴十年 (1582) 二十八歳

万歴十一年 (1583) 二十九歳

万歴十二年 (1584) 三十歳

万歴十三年 (1585) 三十一歳

秋に、南京へ郷試し、落地した。(『画禅室隨筆』卷四)

万歴十四年 (1586) 三十二歳

『曹洞語録』文章宗趣を悟る。(『容台文集』卷二『戲鴻堂稿自序』)

万歴十五年 (1587) 三十三歳

友人と一緒に章公觀の家で「陶白齋」という文社を創立する、陶淵明、白居易の遺風を崇拜した。(『容台文集』卷一『陶白齋稿』)

莫是龍卒す。

万歴十六年 (1588) 三十四歳

夏に項元沐父子と行き来が始まる、項家伝の収蔵品を拝見した。(『容台文集』卷八『墨林項公墓志銘』)

秋にも、南京へ行き、郷試し、会試に合格した。(宋起風『稗説』卷一『陳征君余山』)

万歴十七年 (1589) 三十五歳

この年、焦紘、陶望齡、劉日寧らとともに進士に及第した。試験官は許国(文穆)。

『松江府志』

十七年己丑科、焦紘榜、中式三百五十名、董其昌會魁、二甲第一名、翰林編修、歴官南京礼部尚書、贈太子太傅、諡文敏、有傳。

莫如忠卒去。

万歴十八年 (1590) 三十六歳

翰林院で庶吉士の職を担当する。

宋趙千里設色桃園図巻、昔在唐寅見之都下、後為新都吳太学所購。(容別卷六)

万歴十九年 (1591) 三十七歳

江浙から南下して、「元の四家」の遺墨を収集する。(『石渠寶笈續編』卷二十七『董源龍宿郊民図』)

万歴二十年 (1592) 三十八歳

五月、勅を奉じて楚藩に使して帰り、九月、嘉禾に立ち寄り諸帖を見た、翌年にかけて休暇を乞い、家居して暇多く、顧正誼らに古画を借り臨仿した。

万歴二十一年 (1593) 三十九歳

入京し、五月、翰林編修、掌起居注となった。

「此余壬辰癸巳、為庶常請告、家居多暇。」(容別卷六)。

京師で董源の『溪山行旅図』を手に入れる。

「跋董北苑画于江南不能獲、萬歴癸巳暮春、與友飲顧仲方第、因語及之、仲方曰、公入長安、從張樂山金吾購之、此有真跡、乃我從我郡馬焉卿。清和尚往者、先是余少時於清公觀画、猶歷々在眼、特不知為北苑耳。」(大觀卷十一)。

万歴二十二年 (1594) 四十歳

春の二月に皇長男朱常洛に教授を始める。(『明史』卷二『神宗本紀』)

万歴二十三年 (1595) 四十一歳

南宮（礼部）同考官（答案審査員）となった。

王維の『江山雪期霽図』に「凡諸家皴法、自唐及宋皆有門庭、如禪燈五家宗派、使人聞片言單詞、可定其為何派兒孫。」という跋を書き記す。（『珊瑚網・名画題跋』卷一『王維江山雪霽図』）

万歴二十四年（1596）

四十二歳

陽継礼に『燕吳八景』を創作する、また、「予嘗論画家有関、最始当以古人為師、後当以造物為師。王維、二李、荆、関、董、巨、宮丘、龍眠皆具此二美、遂為千古絶調。」「惟以造物為師、方能過古人、謂之真師古不虛耳。」という跋を書き記す。（『中国古代書画目録』第三冊）

王蒙の『山水立軸』に「画家以皴法為第一義、皴法中破網解索為難、惟趙吳興得董巨正伝、每用此皴法、脱尽画院庸史習氣。」という跋を書き記す。（蒋生沐『別下齋書画録』）卷三『王叔名山水立軸』）

万歴二十五年（1597）

四十三歳

江西の考試をつかさどり、焦紘、馮仲好、黄輝、陶望齡らと談ず。九月帰る。

丁酉三月十五日、余與仲醇在吳門韓宗伯家、其子逢禧提示余顔書自身告、徐季海書、朱巨川告、即海岳書所藏、皆是雙玉。（容別卷六、画禪卷二）。

夏に京師で董源の『瀟湘図』を手に入れる、また「昔人乃有以画為假山水、而以山水為真画者、何顛倒見也。」という跋を書き記す。（『容台文集』卷七）

『楚山清曉図』を創作する、「雲山不始于米元章、蓋自唐時王洽撥墨、便得其意。董北苑好作煙景、煙雲變滅、即米画也。」『歴代流伝書画作品編年表』）

万歴二十六年（1598）

四十四歳

春、都門外の僧房で初めて李卓吾と会った。

『宋元人縮本山水小冊』に「画忌筆滑、欲其觚稜轉折、不為筆使、惟此幅得之、所謂轉折者、在断而不断、續而不續處着力。」という跋を書き記す。（『内務部古物陳列所書画目録』卷四『明董其昌宋元人縮本山水小冊』）

米芾『雲山得意図』に「米元章画自負出王右丞上。觀其晚年墨戲、真淘洗宋時院体、而以造化為師、蓋吾家北苑之嫡冢也。」という題辭を書き記す。（高士奇の『江村消夏録』卷一『宋米元章雲山得意卷』）

万歴二十七年（1599）

四十五歳

十一月、陳繼儒と舟を浮べて春申浦に遊ぶ。

倪瓚の『漁莊秋暈図』に「倪迂早年書勝于画、晚年書法頽然自放、不類歐、柳、而学特深旨、一變董、巨、自立門庭、真所謂逸品在神品之上者。」という跋を書き記す。（『書画鑑影』卷二十）

万歴二十八年（1600）

四十六歳

『酣古齋帖』に「今人朝学執筆、夕已勒石、余深鄙之。清臣以所藏余書一一摹勒、具見結習苦心、此犹率意筆、遂為行世、予甚恨也。雖然、予学書三十年、不敢謂入古三昧、而書法至余亦復一變、世有明眼人必能知其解者。」という跋を書き記す。（張清臣『酣古齋帖』）

万歴二十九年（1601）

四十七歳

此年、執政の意を失い湖広按察副使に転出されたが、疾と称して辭職した。

米元章の書法を崇めて、曰く、「自唐以来、未有能過元章書者、雖趙文敏亦于元章嘆服、曰今人去古遠矣。」（『容台文集』卷二『書品』）

鶴林春社図軸

鶴林春社図贈唐君公、董玄宰辛丑二月、（虚齋卷八）

跋元趙魏公草書千字文卷 董其昌觀因題、辛丑暮春禊日（江邨卷一、大觀卷七）。

跋董北苑溪山行旅図

辛丑五月廿六日記、玄宰、（大觀卷十一）。<一五九三>。

再跋趙令穰江鄉清夏図卷 辛丑年七月三日、在湖莊書。（容別卷六）

**万歴三十年（1602） 四十八歳**

仿趙令穰村居図

壬寅六月七日、過嘉興魚江中写、所見之景、却似重遊也。（画禪卷二）。

倪瓚の『六君子図』に「雲林画雖寂寥小景、自有煙霞之色、非画家者流縱横俗状。」という跋を書き記す。（李日華『味水軒日記』卷一）

**万歴三十一年（1603） 四十九歳**

一月、戲鴻堂帖が完成した。また試験官として南京に赴いた。

夏に、王羲之、鐘繇の行帖を臨模した、伝：「然臨帖正不在形骸之似也。」（『石渠宝笈』卷五『明董其昌臨鐘、王帖一卷』）

『梅花賦』卷に「書家之結字、画家之皴法、一了百了、一差百差、要非俗子所解。」という題辞を書き記す。（『壯陶閣書画録』卷十二『明董香光書梅花賦卷』）

**万歴三十二年（1604） 五十歳**

河南参政の職を辞めた。病気を言い訳に野に下り、実家に帰った。

『蔡忠恵公謝賜御詩表卷』に「古今書法無一筆無來処。」という跋を書き記す。（『大觀録』卷六『蔡忠恵公謝賜御詩表卷』）

『画決』「李昭道一派、為趙伯駒、伯驥精工之極、又有士氣、後人仿之者得其工、不能得其雅」、  
「実父作画時、耳不聞鼓吹駢闐之声、如隔壁釵釧輕誠。顧其術亦近苦矣、行年五十、方知此一  
派畫、殊不可習。譬之禪定、積劫方成菩薩、非如董、巨、米三家、可一超直入如来地也。」（『画  
禪室隨筆』卷二『画決』）

**万歴三十三年（1605） 五十一歳**

此年、試験官となり武昌に行った。

自題画に「画家以天地為師、其次山川為師、以古人為師、故有不讀万卷書、不行万里路、不  
可為画之語。」という文を書き記す。（『珊瑚網・名画題跋』卷十八『董玄宰自題画稿』）

趙孟頫の『鵲華秋色図』に「吳興此図兼右丞、北苑二家画法、有唐人之致去其纖、有北宋之  
雄去其狂、故曰師法舍短、不如書家、以肖似古人不能變体為書奴也。」という跋を書き記す。  
（『佩文齋書画譜』卷八十五）

**万歴三十四年（1606） 五十二歳**

武昌に滞在した。

『法書名画冊』に「宋人書不可不看、以其有脱去結習処、不可輒学、以其有自立門庭処。東  
坡犹不愧偃筆之病、米元章取態、失淡古趣。」という文を書き記す。（『式古堂書画匯考・書  
考』卷二十八『董思翁法書名画冊』）

**万歴三十五年（1607） 五十三歳**

『澄懷遊古卷』に「臨書先具天骨、然後傳古人之神。太似不得、不似亦不得、予学書三十年、  
專明此事而不能竟。」という題辞を書き記す。（『董華亭書画録・董文敏澄懷遊古卷』）

**万歴三十六年（1608） 五十四歳**

『雪賦卷』に「昔人伝非恨吾不見古人、亦恨古人不見吾。又伝恨右軍無臣法。此則余何敢言、  
然世必有解之者。」という題辞を書き記す。（『壯陶閣書画録』卷十二『明董香光書雪賦卷』）

『臨官奴帖』に「抑余二十余年時書此帖、茲对真迹、豁然有会。蓋漸修頓悟、非一朝夕。假  
令当時力能致之、不經苦心懸念、未必契真。懷素有言豁焉心胸、頓積凝滯」という題辞を書き  
記す。（『画禪室隨筆』卷一『臨官奴帖真迹』）

**万歴三十七年（1609） 五十五歳**



書法作品：『詩詞手稿冊』、『自書詩帖卷』、『臨顔、蘇書卷』、『董氏宝鼎齋法帖』、『行書岳陽樓記卷』など。

絵画作品：『山水冊』、『平遠山水軸』、『山水軸』、『長干利閣図軸』など。

万歴三十八年 (1610)

五十六歳

春日、呉礼部の来青楼に寓し、西湖に遊んだ。

米仲詔奇石図

庚戌春日、寓於徳清呉礼部之来青楼、収西湖の勝、画中所得不少、余自間中帰、阻雨湖上、日望雨峯如泼墨画。（容別卷六）

1610年の春、私は徳清県に住む呉礼部とともに青楼にきて、西湖の美しさを観光して、多くの作品を描いた。この間、途中まで帰ったが、西湖の中まで来ると大雨で、雨の中の峰を見ると、まるで水墨画のような景色であった。

万歴三十九年 (1611)

五十七歳

此年、学書、学画のあとをふりかえり、書は趙孟頫、画は文徵明に比較した。

『山水一卷』に「余嘗謂右軍父子之書、至齊梁時風流頓尽、自唐初虞褚輩、一變其法、乃不合而合、右軍父子殆如復生。此言大不易會、蓋臨摹最易、神氣難伝故也。巨然学北苑、黄子久学北苑、倪元鎮学北苑、等学北苑耳、而各各不相似。使俗人為之、与臨本同、若之何能伝世也。」という題辭を書き記す。（『石渠宝笈』卷六『明董其昌山水一卷』）

買魯公の『乞米帖』を臨摹し、「趙書因熟得俗態、吾書因生得秀色。趙書無不作意、吾書往往率意。当吾作意、趙書已輸一籌、第着意者少耳。」という題辭を書き記す。（李日華『味水軒日記』卷四）

『古詩冊』に「小行書惟米元章得勢、洗尽排行分段之陋、趙吳興不能似也。唐人書易学、米書難学、余書道成、始一為之。又二十年微有入处。」という題辭を書き記す。（『劍花楼書画録』卷上『古詩冊』）

万歴四十年 (1612)

五十八歳

「壬子九月八日、同范長倩、朱君采、董暇周西湖泛舟。」（容詩卷一）

李日華は董其昌の『起草冊』に「此卷起草物、勾乙涂抹、濃淡枯潤、一任自然、而天趣溢出。」という評語を書き記す。（李日華『味水軒日記』卷四）

『唐王摩詰江干雪霽図』に「筆者謂丘壑成于胸中、即悟則發之于画、故物無留迹、景随見生、殆以天合天者也。」という跋を書き記す。（『古芬閣書画記』卷九『唐王摩詰江干雪霽図』）

万歴四十一年 (1613)

五十九歳

三月、家蔵の古画を携えて舟行し、米芾の書画船も羨むに足らずと豪語した。秋、河南参政に起用されたが赴かなかった。

『論画卷』に、「禪家有南北二宗、唐時始分、画之南、北二宗、亦唐時分也、但其人非南北耳。北宗則李思訓父子着色山、流伝而為宋之趙幹、趙伯駒、伯蕭、以至馬、夏輩。南宗則王摩詰始用宣、淡、一變鉤斫之法。伝為張躁、荆、関、郭忠恕、董、巨、米家父子、以至元之四家。」という文を書き記す。（『画禅室随筆』卷二）

『仿恵崇冊』に「恵崇、巨然皆僧中之画禅也。恵崇如神秀、巨然如恵能、南能北秀、二宗各有意趣。」という題辭を書き記す。（『大観録』卷十九）

万歴四十二年 (1614)

六十歳

陳継儒『寿玄宰董太史六十序』を書いた、文の中に、董其昌に「不禅而得禅之解脱、不玄而得玄之自然、不講学而得学之正直忠厚」という文を称する。（陳継儒『晚香堂集』卷七『寿玄宰董太史六十序』）

『山水集屏』を描いた。「余学子久山水、復去而為宋人画。」という題辞を書き記す。（『書画鑑影』卷二十二）

『論用筆』を書いた。「哪陀拆骨還父、拆肉還母。若別無骨肉、說甚虛空、粉碎始露全身。…余此語悟之『楞嚴』八還義、明還日月、暗還虛空。不汝還者、非汝而誰。」という文を書き記す。

『仿倪迂山水図』に「昔人評趙令穰画少胸中万卷之書、元季倪雲林散筆、声價驟貴、正以胸中之書淘洗俗師淨尽耳。」「画家四忌：甜、邪、俗、賴。倪從画中悟書、因得清洒。」という題辞を書き記す。（李日華『味水軒日記』卷七）

万歴四十三年（1615）

六十一歳

春、陽士聡は董其昌が王時敏のために描いた『山水冊』に「筆墨氣韻四字、可謂尽其能事矣。求之古人中、倪雲林有此氣韻、無此渾化。黄子久有此墨采、無此筆法、兼而有之。其宋之南宮、元之松雪乎、之二子者、亦二代之書宗也。故吾以為書画同体、而惟士夫為佳、後有鑑者不易吾言。」という題辞を書き記す。（上海博物館蔵）

陳繼儒は董其昌の『山水軸』に「米元章画在有意無意之間、玄宰画在似米非米間。」という題辞を書き記す。（『金石書画旬刊』第十二期）

万歴四十四年（1616）

六十二歳

米芾の『雲山』一卷に「米元章有細謹如當丘者、有疎宕如北苑者、不專以突兀冥濛為奇。而後人失之、乃信手点抹、自謂米家山。（李日華『味水軒日記』卷八）

万歴四十五年（1617）

六十三歳

丁巳三月、過京口訪張太学修羽、出所蔵陽少真跡、賞玩彌日、登舟擬之書、（容別卷五）

絵画作品：『仿董源青汴山図軸』など。

万歴四十六年（1618）

六十四歳

『山居図』を描いた、陳繼儒に贈る、また「董北苑『瀟湘図』、米元暉『瀟湘百雲図』、皆余所蔵、因衷之一家、有北苑之古去其結、有元暉之犯幻去其眺」という題辞を書き記す。（『選学齋書画寓目記續編』卷上『董思白山居図』）

万歴四十七年（1619）

六十五歳

書法作品：『楷書心経』、『大鵬賦卷』、『詩卷』など。

絵画作品：『夏木垂蔭図軸』、『董源山水軸』、『牛山讀書図軸』など。

万歴四十八年（1620）

六十六歳

八月、光宗が即位し、召されて太常少卿となり、国子司業事を掌どった。

「光宗立、間旧講官董先生安在、乃召為太常少卿、掌国子司業事。」（『明史』卷二百八十八）。『明史』卷二十一・光宗

「八月丙午朔、即皇帝位、大赦天下、以明年為泰昌元年。」（『明史』卷二十一・光宗）

『樂毅論』一卷を臨模し、「此卷都不臨帖、但以意為之、未能合也。然学古人書、正不必多似、乃免重台之誚。」という題辞を書き記す。

王蒙の『青卞隱居図軸』の中に「筆精墨妙王右軍、澄懷觀道宗少文、王侯筆力能抗鼎、五百年來無此君。」という題辞を書き記す。（『墨緣匯觀』名画卷上『王蒙青卞隱居図軸』）

天啓元年（1621）

六十七歳

『行書軸』を書き、「書之妙道、神采為上、形質次之、兼之者方可爽紹于古人、亦斯言之、豈易多得。必使心忘于手、筆忘于書、心手遺情、書筆兩忘、是謂求之不得。」という題辞を書き記す。（『書画鑑影』卷二十二『行書軸』）

米芾の『天馬賦』に「大都米不易臨、臨之亦輒不能肖、自虎兒已然、不若蘇書之易似、則以似処正不似也。」という題辞を書き記す。（『四印堂詩稿』）

天啓二年（1622）

六十八歳

春に京へ赴く、職を待つ。

『仿倪雲林山水軸』に「雲林画法大都樹木似營丘、山石宗關仝、皴似北苑、而各有變局。學古人不變、便是籬堵間物、去之轉遠、乃由絕似耳。」という題辭を書き記す。（『古緣萃錄』卷五『董香光仿高士山水軸』）

陳繼儒は董其昌の『松林讀書図軸』に「玄宰在長安、宋人為師。…摹擬轉學三十年、復返元四家、正如律師作祖師禪、遊戲自在、以意生身者也。」という題辭を書き記す。（震均『天咫偶聞』卷六『董思翁松林讀書図軸』）

天啓三年 (1623)

六十九歳

『山水冊』に「余与画道不能專詣、每見古人真迹、觸機而動、遂為擬之。久則遺忘、都無所得。若欲今日為之、明日復然不能也。」という題辭を書き記す。（『盛京故宮書画録』第六冊『明董其昌山水冊』）

『設色山水軸』に「画家当以古人為師、尤当以天地為師、故有天厰万馬皆粉本之論。黃子久每袖筆墨山行、見奇樹即寫之、王安道遊華山、作図四十幅、初觀之平平耳。及与曾遊華山者一寓目、恍如当境、趙大年以宗室之禁、惟上陵一回、画出新意。今愧坐斗室、無驚心動目之觀、安能与古人抗衡也。」という題辭を書き記す。（『董華亭書画録』）

天啓四年 (1624)

七十歳

四月、礼部右侍郎、秋、協理詹事府事となり、ついで左侍郎に轉じた。（『明史』卷二百八十八）

倪林雲の『小山竹樹図軸』に「宋人中米襄陽在筆墨蹊徑之外、余皆從陶鑄而成。元之能者雖多、然秉承宋法稍加蕭散耳、吳仲圭大有神氣、獨雲林古淡天真、米顛後一人也。」という題辭を書き記す。（『書画鑑影』卷二十『倪瓚小山竹樹図軸』）

天啓五年 (1625)

七十一歳

正月、南京へ礼部尚書の職を赴任する。

『八漸偈』を書き、「白香山得法于烏窠禪師、其生平宦路昇沈、皆以禪悅消融、入不思議三昧、此八偈各為漸偈、實頓宗也。」という題辭を書き記す。（『秘殿珠林』卷二『明董其昌書白居易諸偈一冊』）

『仿十六家巨冊』を描いた、「『図画譜』載尚書能画者、宋有燕肅、元有高克恭、在本朝余鼎足。若宋迪、趙孟頫、則宰相中烜赫有名者。」という題辭を書き記す。（『董華亭書画録・仿十六家巨冊』）

天啓六年 (1626)

七十二歳

此年、礼部尚書を辞した。

『引年乞休書』に「深自引遠、寄情山水書画。」という題辭を書き記す。（『明史』）

沈周の『自寿図』に、「石田初學元季四大家、皆有出藍之能、唯趙伯駒青綠山水、世所罕睹、今見此図、始知大方逸品、無所不兼也。」という題辭を書き記す。（『石渠寶笈』卷二十『沈啓南自寿図』）

「余以丙申冬、得黃子久富春大嶺図卷、以丙寅秋得沈啓南仿痴翁富春図。」（容台別卷六文人卷五）

天啓七年 (1627)

七十三歳

鳥羽筆で『陽凝式書冊』を臨模した。錢樾は董其昌の臨模作品に「純以意行、所謂心手俱忘、惟老年方臻此妙境。」を称する。（『穰梨館過眼録』卷二十四『董文敏鳥毛筆臨陽凝式書冊』）

崇禎元年 (1628)

七十四歳

『閣帖墨迹冊』を臨模した。「書法貴藏鋒、然不得以模糊為藏鋒。須有用筆如太阿剗截之意、蓋以勁利取勢、以虛和取韻、顏魯公所謂以印印泥、如錐画砂是也。」という題辭を書き記す。（『古芬閣書画記』卷七『明董文敏臨閣帖墨迹冊』）

『墨禪軒説』を書いた、「莊子述齊侯讀書、有訶以為古之糟粕、禪家亦活句、不參死句。書有筆法、有墨法、惟晉、唐人真迹具是三昧。其鑿石鋟版、流伝于世者、所謂死句也。学書者既從真迹得用筆、用墨之法、然後臨仿古帖、即死句亦活、不犯刻画重台之誚、方契斬輪之意。」という文を書き記す。（『大觀録』卷九）

**崇禎二年 (1629) 七十五歳**

恵崇の『溪山春曉図卷』に「五代時、僧恵崇与宋初巨然、皆工画山水、巨然画、米元章称其平淡天真。恵崇以右承為師、又以精巧勝。『江南春卷』為最佳、一似六度禪、一似西來禪、皆画家之神品也。」という題辭を書き記す。（『古物陳列所書画目録』卷五）

**崇禎三年 (1630) 七十六歳**

『仿顔真卿告身冊』に「米評顔楷、為後世挑剔惡札之根、独于此語宝愛不置。大都英雄欺人身所不習、即加詆毀、不可信為篤論也。」という題辭を書き記す。（『石渠宝笈』卷四十三『明董其昌仿顔真卿告身冊』）

『高忠憲公像贊』を描く。

『容台集』を編集し、陳繼儒は序を書く。

**崇禎四年 (1631) 七十七歳**

仲冬、再び故官南京礼部尚書に起用され詹事府事を掌どる。在任三年、しばしば休暇を乞う。

**崇禎五年 (1632) 七十八歳**

春、南京礼部尚書に着任した。

趙伯駒の『後赤壁図』と趙子昂『鵲華秋色図』を鑑賞した、「兩卷並觀、覺趙伯駒稍遜子昂、蓋精工不如蕭遠、是為神品、逸品之辨。」という題辭を書き記す。（『江村消夏録』卷一『文太史仙山図卷』）

馮可賓の『画石冊』に「画家最難是用焦墨、以其重濁、以為俗頼。」という題辭を書き記す。

（『中国絵画総合図録』第四冊）

**崇禎六年 (1633) 七十九歳**

礼部尚書を拝し詹事府事を掌どる。

**崇禎七年 (1634) 八十歳**

此年正月、隱退を乞い、「太子太保」の職を担当する。

疎乞休詔加太子太保致仕。（明史卷二百八十八）

**崇禎八年 (1635) 八十一歳**

松江に居る。

『臨古冊』に「臨古人書、要在神会意得耳。」という題辭を書き記す。（『壯陶閣書画録』卷十二『明董香光臨古冊』）

**崇禎九年 (1636) 八十二歳**

『山水卷』を描き、「山水卷不多作。自八十一歳後、時復為之、以試眼力。曾觀沈啓南八十一歳仿梅花道人卷、彼時吾年七十九、恐八十候無復能事、今乃作細瑣宋法。」という題辭を書き記す。（上海博物館蔵）

秋に卒去。

## 資料、参考文献

### 資料 I

「仿」という形式を持っている董其昌の絵画作品

作 品	創作時間	サイズ (cm)	収集場所
「仿董源夏山欲雨図」	1603	75.8x29.8	大阪市立美術館
「仿梅道人山水」	1604	97.35x35	浙江省博物院
「仿趙文敏溪山紅樹図」 扇面	1607	16.3x51.4	南京博物院
「仿北苑山水」	1607	155.1x61.3	広州市美術館
「仿倪山水図」	1608	86.7x35.7	広州省博物館
「仿米芾洞庭空闊図」	1615	21.3x226.5	故宮博物院（北京）
「仿古山水冊（十開）」	1615	24x14	故宮博物院（北京）
「仿北苑山水」	年代不明	89.2x39.6	南京博物院
「仿米五岳山図」	1615	15.2x278	上海博物館
「仿陽昇没骨山水図」	1615	77.1x34.1	The Nelson-Atkins Museum of Art
「仿黄公望山水」	1616	25.7x207	故宮博物院（北京）
「仿古山水冊（十六開）」	1617	26x25.3	上海博物館
「仿倪山水巻」	1618	28.2x119.8	上海文物商店
「仿古山水冊（八開）」	1618	42x29.6	故宮博物院（北京）
「仿董源山水図」	1619	138x46.5	上海博物館
「仿倪瓚松亭秋色図」	1621	138x538	個人蔵
「仿古山水冊（八開）」	1621	26.2x24.5	故宮博物院（北京）
「仿倪雲林山水」	1623	101x45.6	上海博物館
「仿古山水冊（八開）」	1623	39.5x28	故宮博物院（北京）
「仿巨然小景」	1627	101x46.8	故宮博物院（北京）
「仿張僧繇白雲紅樹図」	1628	31.7x179.8	国立故宮博物院（台湾）

「仿古山水冊（八開）」	1630	24.5x16.2	Princeton university 美術館
「仿米山水」	年代不明	24x75.8	故宮博物院（北京）
「仿趙孟頫秋江図」	年代不明	180x120	故宮博物院（北京）
「仿倪雲林山水」	年代不明	17.5x50.7	故宮博物院（北京）
「仿米山水図」	年代不明	29.7x34.8	天津市芸術博物館
「仿大痴溪山読書図」	年代不明	不明	上海博物館
「仿古山水冊（六開）」	年代不明	25.5x17.4	上海博物館
「仿古山水冊（八開）」	年代不明	24x15	上海博物館
「仿米家山水図」	年代不明	84.2x34.8	個人蔵
「仿米氏雲山図」	年代不明	51x34.3	個人蔵
「仿北苑山水」	年代不明	89.2x39.6	南京博物院
「仿大痴山水」	年代不明	86x36	安徽省博物館
「仿米山水」	年代不明	26.3x194.5	広州省博物館
「仿雲林山水図」	年代不明	85.5x44.5	広州市美術館
「仿黄公望山水」	年代不明	25.9x340.1	国立故宮博物院（台湾）
「仿米山図」	年代不明	不明	国立故宮博物院（台湾）
「仿倪瓚山陰秋壑図」	年代不明	96.9x45.1	国立故宮博物院（台湾）
「仿倪瓚筆意図」	年代不明	138.8x47	国立故宮博物院（台湾）
「仿呉鎮山水画冊」	年代不明	40x26.7	個人蔵

韓雪岩『呉門画派山水画之仿研究』 河北教育出版社 2010年1月版 pp.235～236

以上は、韓雪岩という中国美術史の研究者が中国、台北故宮博物院、また、世界の各博物館の所蔵品により、「仿」という形式を持っている董其昌の絵画作品表を作ったものである。

## 参考文献

### 中国での出版作

- 『画禅室随筆』 著者：董其昌 上海遠東出版社 1999年1月版。  
『画旨』 著者：董其昌 西泠印社出版社 2008年1月版。  
『容台集』 著者：董其昌 西泠印社出版社 2012年4月版。  
『画論叢刊』 著者：于安瀾 人民美術出版社 1989年3月版（総合画論、董其昌の「画旨」を収録）。
- 『中国古代画論類編』（上、下）著者：俞劍華 人民美術出版社 2004年10月版。（総合画論、董其昌の「画禅室論画」を収録）。
- 『六朝画論研究』 著者：陳伝席 天津人民美術出版社 2006年12月版。（総合画論、董其昌の「画禅室論画」を収録）。
- 『中国画論史』 著者：葛路 北京大学出版社 2009年1月版。総合画論、董其昌の「画禅室論画」を収録）。
- 『明・董其昌「画禅室随筆」解析与図文互証』著者：蘇剛 中国書店 2018年1月版（董其昌の『画禅室随筆』を解釈する著作）。

### 中国での出版作（董其昌の生涯、思想、画論およびその他の芸術家を紹介する著作）。

- 『董其昌研究』 著者：馬躡非 南開大学出版社 2010年5月版。  
『董其昌書画芸術』著者：陽志剛 上海書画 2019年1月版。  
『董其昌書画収蔵与辨偽』著者：羅春政 万卷出版公司 2004年版。  
『董其昌生平与作品鑑賞』著者：紫都 范涛 遠方出版社 2005年版。  
『中国山水画史』 著者：陳伝席 天津人民美術出版社 1983年12月版。  
『中国絵画史』 著者：潘天寿 上海人民美術出版社 1983年12月版。  
『名画家論』 著者：伍蠡甫 中国大百科全書出版社 1988年12月版。  
『中国画学全史』 著者：鄭午昌 上海古籍出版社 2008年5月版。  
『中国文人画通鑑』著者：盧輔聖 河北美術出版社 2012年版。  
『中国山水画通史』著者：盧輔聖 上海書画出版社 2014年版。  
『中国画的構図』 著者：王伯敏 天津人民美術出版社 2012年版。  
『中国絵画通史』 著者：王伯敏 三聯書店 2018年版。  
『中国書画鑑定学稿』著者：楊仁愷 遼寧人民出版社 2015年版。  
『山水皴法十要』 著者：俞子才 周陽高 上海書画出版社 1989年版。  
『倪瓚山水』 著者：胡建君 上海書画出版社 2005年版。  
『倪瓚』 著者：盛東濤 河北教育出版社 2006年版。  
『随園詩話』 著者：袁枚 人民文学出版社 1982年版。  
『煙客題跋』 著者：王時敏 上海人民美術出版社 1986年版。  
『南吳舊話録』 著者：李延罡 上海古籍出版社 1985年版。  
『松壺画憶』 著者：錢杜 西泠印社出版社 2008年版。  
『震澤先生別集』 著者：王翬 王禹聲 中華書局 2014年版。  
『胡氏書画攷三種』著者：胡敬 浙江人民美術出版社 2015年版。  
『吳越所見書画録』著者：陸時化 上海古籍出版社 2015年版。  
『清河書画舫』 著者：張丑 上海古籍出版社 2011年版。  
『南田画跋』 著者：惲寿平 浙江人民美術出版社 2017年版。  
『世説新語』 著者：張擢之 上海古籍出版社 2012年版。



- 『「富春山居図」真偽』 著者：楼秋華 浙江大学出版社 2010年版。  
 『富春山居図巻』 著者：蒋 勳 新星出版社 2012年版。  
 『張丑書画收藏与著録研究』 著者：紀学艶 中国民族摄影芸術出版社 2012年版。  
 『扁舟一葉-理学与中国画学研究』 著者：朱良志 安徽教育出版社 1996年版。  
 『吳門画派山水画之「仿」研究』 著者：韓雪岩 河北教育出版社 2010年版。  
 『元代絵画美学思想研究』 著者：李 珊 武漢大学出版社 2014年版。  
 『全神尽相：中国伝統山水画研究』 著者：谷利民 遼寧美術出版社 2016年版。  
 『項元汴書画典籍收藏研究』 著者：沈紅梅 国家図書館出版社 2011年版。  
 『董其昌研究文集』 上海書畫 1998年11月版。  
 『南宗北斗・董其昌書画學術研討會論文集』 故宮出版社 2015年6月版。  
 『海粟黄山談芸録』 著者：劉海粟 福建人民出版社 1984年版。  
 『徐悲鴻芸術文集』 著者：王震 徐伯陽 寧夏人民出版社 1994年版。  
 『画壇聖手吳湖帆』 著者：戴小京 上海書画出版社 2012年版。  
 『湖湘文化百家言』 著者：蔡 棟 湖南人民出版社 2008年版。  
 『芥子園画譜』 上海書店出版社 2016年版。

- 『明神宗実録』卷二十二「万歴十七年六月癸巳」条。  
 『明神宗実録』卷三三一「万歴二十七年二月戊午」条。  
 『明熹宗実録』卷十七「天啓元年十二月丁丑」条。  
 (明)談遷：『国権』卷九十六「崇禎十年六月辛酉」条。

- 「富春山居図・清初流辨考」劉鵬 故宮博物院院刊 2018年第2期。  
 「刪繁就簡、領異標新-齊白石山水画的伝統淵源与形式美」杜鋒 2019年「榮宝齋」9月刊。  
 「模件化視域下倪瓚一河兩岸式構図研究」鮑佳「東方芸術」 2020年東方芸術雜誌社 第4期。

#### 日本での出版作

- 『東洋画論集成』 著者：今関天彭 読画書院 1918年3月版。  
 (総合画論、董其昌の『画禅室随筆』を収録)。  
 『画禅室随筆講義』 著者：神田 喜一郎 同朋舎 1980年4月版。  
 (董其昌の『画禅室随筆』を解釈する著作)。  
 『董其昌の書画』 著者：古原宏伸 二玄社 1981年11月版。(董其昌の画論、作品を分析する著作)。  
 『中国画論の研究』 著者：古原宏伸 中央公論美術出版社 2003年版。  
 『文人画の譜』 著者：大槻幹郎 ペリかん社 2001年1月版。(董其昌を収録した)。

- 「南画新論」田中豊蔵 「国華」1912年 262-281。  
 「仿李唐牧牛図」島田修二郎「国華」第七〇〇号、1950年7月発行。  
 「論説、元代画壇の復古運動と文人画家」田村実造 「史林」1981年64(5)：686-713。  
 「董其昌の画論に関する一試論」今里朱美 「美術科研究」1989年(6)1989-03。  
 「中国絵画通史の構築と「変」の概念-黄賓虹著『古画微』をめぐる」西上勝「山形大学大学院社会文化システム研究科紀要」2018年 第15号(2018)01-18。  
 「董其昌山水画における実景-婉嬾草堂図を中心に」宮崎法子 「実践女子大学美学美術史学会」 2019年編 2019-03。

アメリカでの研究

[米] James Cahill 『The Compelling Image』 (Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press 1982/1。 (董其昌の作品を分析する著作)。

『中国美術史』 著者：マイケル・サリバン 新藤武弘 (訳) 東洋印刷株式会社 1973 年版。

## 挿図リスト

図 1 曾鯨 項聖謨「董其昌小像図」年代不明 53.2 cm x 30.5cm 絹本着色 上海博物館蔵。

[https://www.shanghaimuseum.net/museum/dongqichang/detail\\_2.html?id=113](https://www.shanghaimuseum.net/museum/dongqichang/detail_2.html?id=113)

図 2 董其昌「仿黄公望山水卷」1616 25.7cm x 207cm 紙本墨画 北京故宫博物院。

<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/230644.html>

図 2-1 董其昌「仿黄公望山水卷」自題部分。

同図 2

図 3 黄公望「富春山居図」（無用師卷）339cm x 636.9cm 紙本墨画 国立故宫博物院蔵。

[http://painting.npm.gov.tw/Painting\\_Page.aspx?dep=P&PaintingId=1194](http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=1194)

図 3-1 黄公望「富春山居図」（剩山図巻）31.8 cm x 51.5cm 紙本墨画 浙江省博物館蔵。

<https://www.zjmuex.com/Collection/Details/TSGC?nid=801>

図 3-2 「富春山居図」無用師巻 黄公望の自題部分。

同図 3

図 3-3 「富春山居図」無用師巻 董其昌の題。

同図 3

図 4 「富春山居図」（無用師巻）平遠と闊遠の組み合わせ。

同図 3

図 4-1 「富春山居図」（無用師巻）闊遠と高遠の組み合わせ。

同図 3

図 4-2 「富春山居図」（無用師巻）平遠と高遠。

同図 3

図 5 董其昌「仿黄公望山水卷」平遠と闊遠の組み合わせ。

同図 2

図 5-1 董其昌「仿黄公望山水卷」闊遠と高遠の組み合わせ。

同図 2

図 6 黄公望の「富春山居図」（無用師巻）の四角い岩盤の構造。

同図 3

図 6-1 董其昌の「仿黄公望山水卷」の四角い岩盤の構造。

同図 2

図 7 「富春山居図」無用師巻 部分。

同図 3

図 7-1 「富春山居図」無用師巻 部分。

同図 3

図 8 董其昌 「仿黄公望山水卷」部分。

同図 2

図 9 董其昌「仿倪瓚筆意図」年代不明 138.8cm x 47cm 紙本墨画 国立故宫博物院蔵。

[http://painting.npm.gov.tw/Painting\\_Page.aspx?dep=P&PaintingId=5971](http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=5971)

図 9-1 董其昌「仿倪瓚筆意図」部分。

同図 9

図 10 倪瓚「漁荘秋霽図」1372 96.1cm x 46.9cm 紙本墨画 上海博物館蔵。

<https://www.shanghaimuseum.net/museum/frontend/articles/P00002810.html>

図 10-1 倪瓚「漁荘秋霽図」董其昌の題。

同図 10

図 11 倪瓚「六君子図」1345 61.9 cm x 33.3cm 紙本墨画 上海博物館蔵。

<https://www.shanghaimuseum.net/museum/frontend/collection/zoom.action?cpInfoId=815&picId=1496>

図 11-1 倪瓚「六君子図」董其昌の題。

同図 11

図 12 倪瓚「松林亭子図」1354 83.4cm x 52.9cm 絹本墨画 国立故宫博物館蔵。

[http://painting.npm.gov.tw/Painting\\_Page.aspx?dep=P&PaintingId=601](http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=601)

図 12-1 倪瓚「松林亭子図」董其昌の題。

同図 12

図 13 「仿倪瓚筆意図」の下の部分。

同図 9

図 14 「漁荘秋霽図」の下の部分。

同図 10

図 15 「六君子図」 の下の部分。

同図 11

図 16 「松林亭子図」 の下の部分。

同図 12

図 17 「仿倪瓚筆意図」 の構成。

同図 9

図 18 「漁荘秋霽図」

同図 10

図 19 「六君子図」

同図 11

図 20 「松林亭子図」

同図 12

図 21 倪瓚「水竹居図」 1343 48cm x 28cm 紙本着色 中国国家博物館蔵。

[http://www.chnmuseum.cn/zp/zpml/ysp/202012/t20201216\\_248503.shtml](http://www.chnmuseum.cn/zp/zpml/ysp/202012/t20201216_248503.shtml)

図 22 倪瓚「江岸望山図」 1363 111.3cm x 33.2cm 紙本墨画 国立故宫博物院蔵。

[https://painting.npm.gov.tw/Painting\\_Page.aspx?dep=P&PaintingId=602](https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=602)

図 23 倪瓚「溪山図」 1364 116.5cm x 35.7cm 紙本墨画 上海博物館蔵。

<https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/article/id/CI00001017>

図 24 倪瓚「楓落吳江図」 1366 94.3cm x 48.8cm 紙本墨画 国立故宫博物院蔵。

[https://painting.npm.gov.tw/Painting\\_Page.aspx?dep=P&PaintingId=1176](https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=1176)

図 25 倪瓚「江亭山色図」 1372 94.7cm x 43.7cm 紙本墨画 国立故宫博物院蔵。

[https://painting.npm.gov.tw/Painting\\_Page.aspx?dep=P&PaintingId=614](https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=614)

図 26 倪瓚「容膝齋図」 1372 74.7cm x 35.5cm 紙本墨画 国立故宫博物院蔵。

[https://painting.npm.gov.tw/Painting\\_Page.aspx?dep=P&PaintingId=610](https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=610)

図 27 倪瓚「秋亭嘉樹図」 年代不明 114.4cm x 34.3cm 紙本墨画 北京故宫博物院蔵。

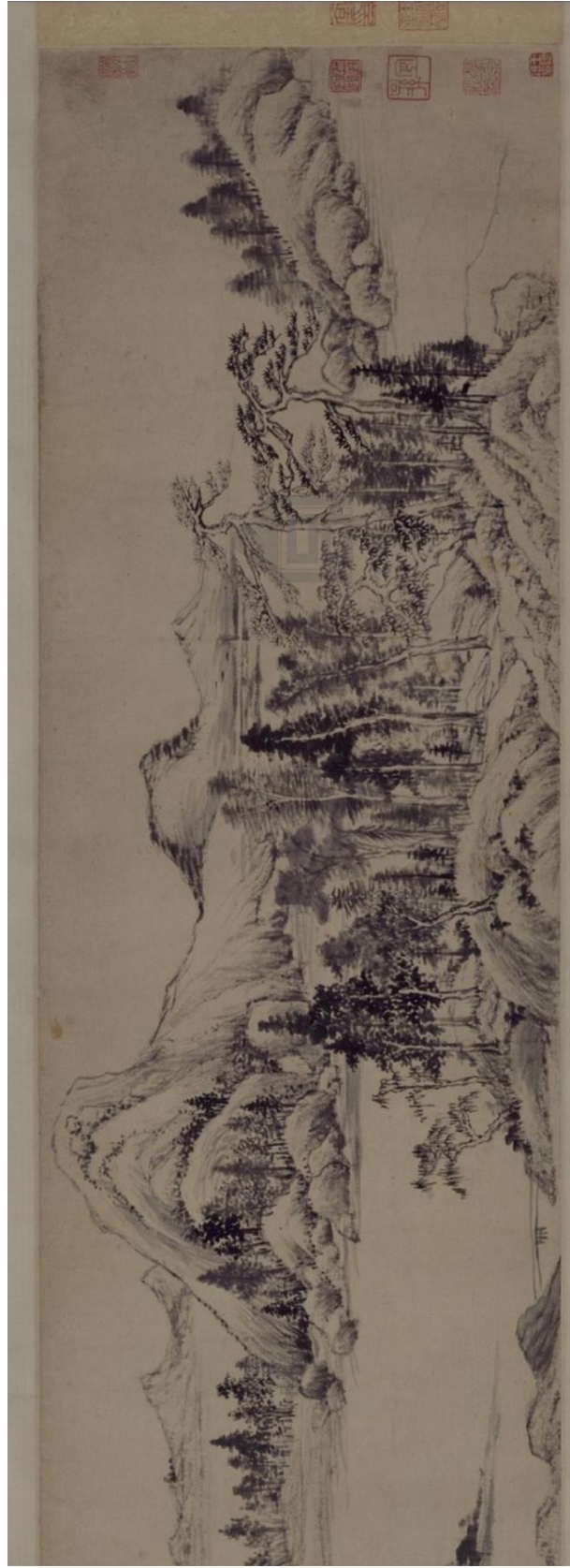
<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/231480.html>

図 28 董其昌「錫山烟霞図」 年代不明 97.2cm x 48.9cm 紙本墨画 上海博物館蔵。

<https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/article/id/CI00004763>

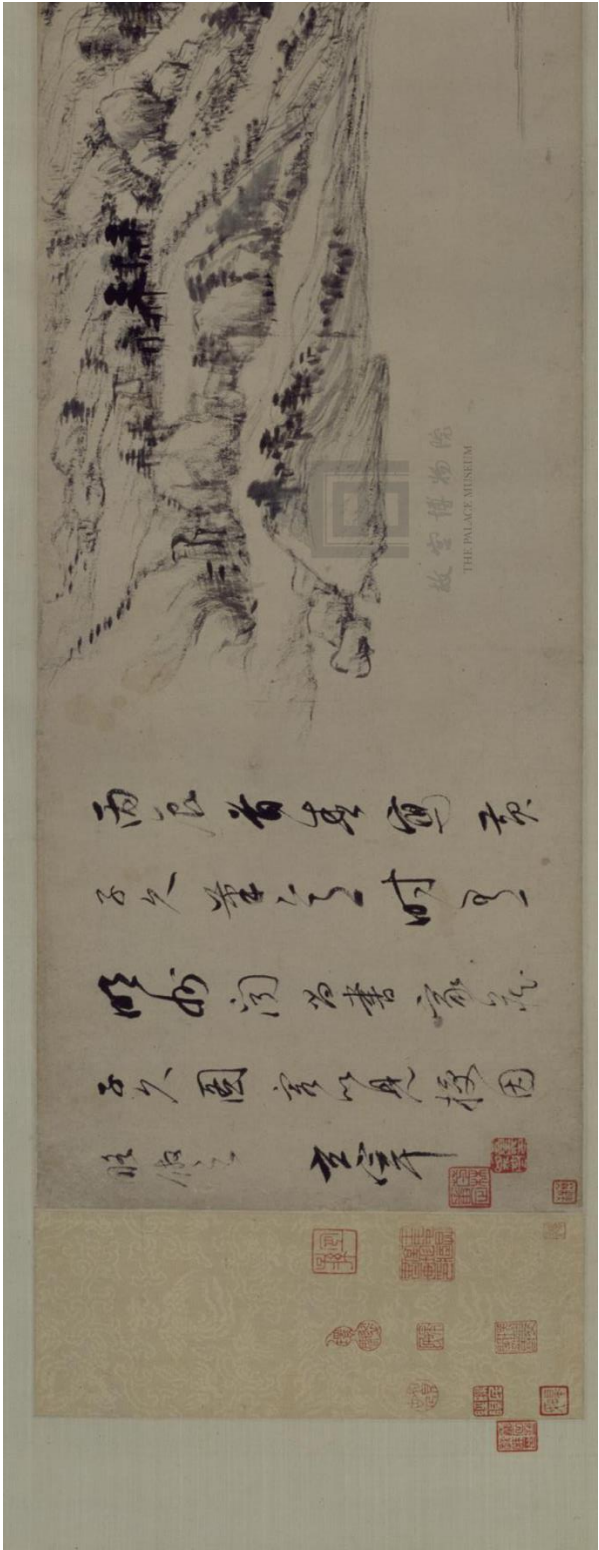
「仿黄公望山水图」

董其昌









余生平酷愛董作以其得大癡神  
韻而發作心習氣也此卷乃粵友韻  
韻所贈余歡喜甚重因以王石右楷華  
夫乞相報今年春余被命監湖未幾  
以疾乞假就醫海上乃攜此卷符作西湖十  
日之遊與盡將返而武漢革命之潮起余  
欲歸未得而全家忽已俱去噫時局變  
遷風雲倏擾計至今方閱月而革禍危  
逸十三省一尺賊兵死六枕藉官與民皆  
莫可如何余以隻手豈慮尚存或市區  
復發時時舊疾日夕痛苦豈能索然  
晚起望聊藉此墨妙去病魔娛心目  
而已正不知何時始見太平也  
宣統三年辛亥十月艾青記于滬上

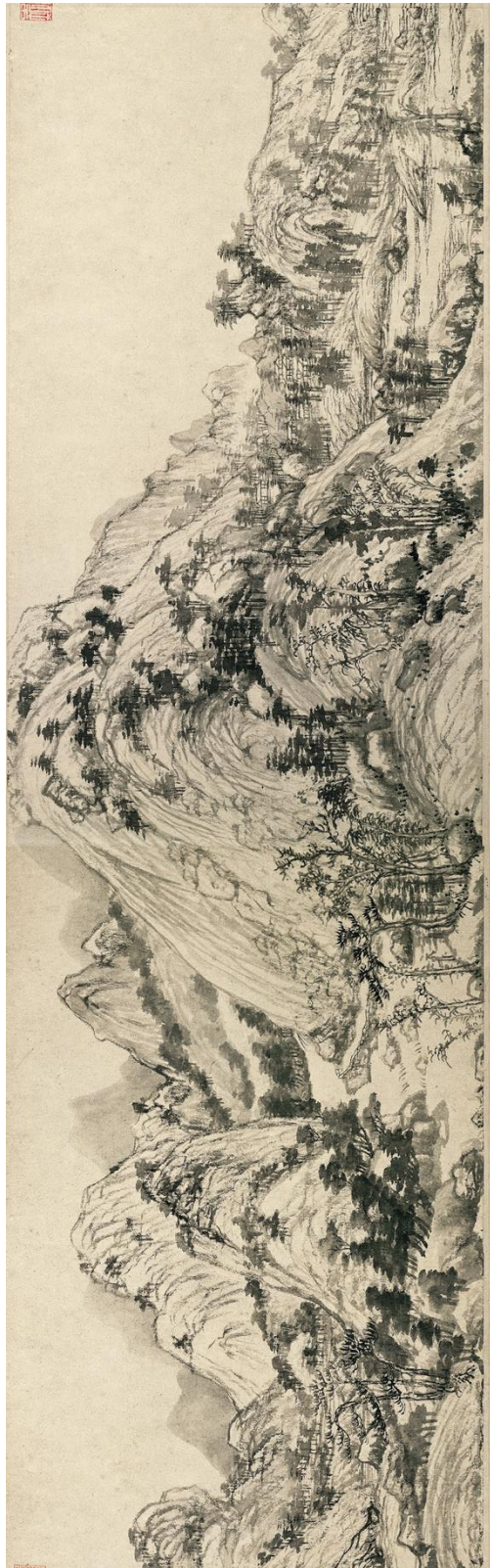
予藏董畫極多惟此卷  
筆之中鋒力能屈鐵董作  
中之屋風也予久欲購之  
見  
己未雲窗艾又記

「富春山居圖」無用師卷

黃公望







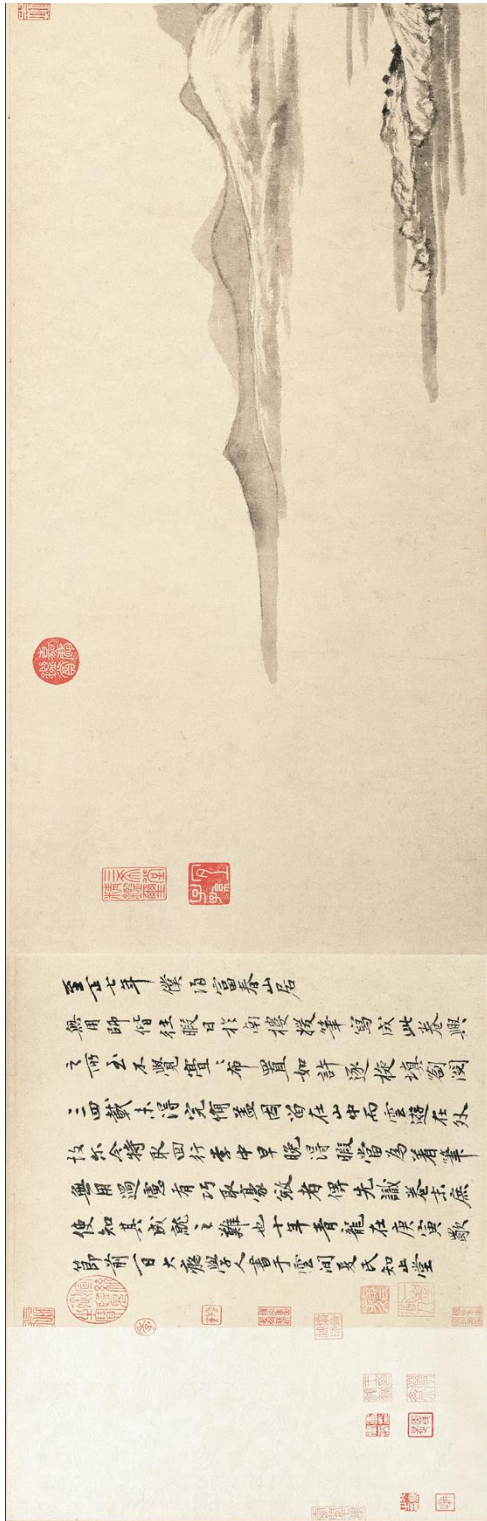












至七年僕頂宮春山后

無用師借往暇日於南樓授筆寫以此卷興  
 之而亦覺宜三布置如許逐枚填割  
 三四載未得完備蓋因留任山中而雲遊在外  
 故尔特取四行夢中早晚清暇當為着筆  
 無用過慮有巧取豪斂者俾先識者去庶  
 使知其成歟之難也十年青龍在唐更歎  
 節前日大廳學人書于雲間夏氏知堂



大庭黃翁在陳國時以山水此聲東  
 南其博學惜為畫師至之教之人  
 雖然問雜翁論辯其間風神珠玑  
 如縣河今觀其畫立可想先其標  
 致筆法筆法深得董巨之妙此卷全  
 在巨然風韻中未後尚有一時名筆  
 題後歲久脫去竊此畫無恙豈顏石  
 仙之靈而有守護持耶舊在念銳矣  
 之令節推樊公重購而得又豈翁祥  
 人而陰授之聊節推滋吾蘇文章  
 政事者為名流雅好翁筆特因其品  
 可尚名然時豈無隆來林錄者其亦喜  
 淡之無之致解之重此如翁之畫至矣朝  
 後世之識後世自不無揚子雲也嗚呼名  
 家有之頭者人品何如耳人品高則畫亦  
 高古今論書法之然  
 弘治新元夏五長州後學沈周題

古大庭長卷者在石田先生受  
 次之其乃悲傷為之遂運高視為  
 吾種尚推樊公詩之造成化不  
 未識也至此後元為推之故  
 情在不誠可謂之合群矣今又  
 為名里重而詩生石田所謂  
 擇其人品較之者郊里年有年  
 南亦出三卷亦亦題其後  
 陸氏徵懷閣 大庭王釋登

陸慶十水中秋後三日敬觀於吳濱

陸氏徵懷閣 大庭王釋登

石田圖後三日開卷在石田畫師觀之矣

余生平喜畫師子父母對知者論于久喜畫  
中之名軍也聖矣至若富春山岳峰巒翠霞  
舞又名軍之蘭亭也聖而神矣海內賞鑒  
家願望一見不可得余膺

問卿知凡身三見竊幸之矣問卿何緣乃以  
之周旋數子載置之枕指以以起陳之產若  
以不飲係為之萊問為之歡解為之醒家有  
雲起樓山有松木庵大以據一邑之勝矣除山  
之外別具溪山者畫之中更添畫畫其也名  
花鏡屋名酒盈樽名香名畫名玉名銅鏤  
而拱一富春畫畫閣天上有富家神位置  
走耶又聞子久當年九走也人投逸跡與

問卿遊戲軒

國畫時問卿一無所問習徒既而携此卷來  
予此不第情好寄之真性命徇之未復也吾  
有真亦看富春春之有之可異也嘗年此畫  
畫占僧無用也隨問卿讀持此卷者必是一  
僧可異也原實畫：題畫人亦又適度宜可異  
也惟然余欲加一轉語焉繪畫小道斗乃取  
豪魁何必筆計載之記中也東坡不云乎米  
上偶然曾指爪鴻飛那復記東西問所日嘗  
一也留絕微塵乃時移事遷感慨係之至  
愛根猶未割耶麗居士不云乎但願燈語看  
不欲實讀所無嗟乎余言亦未饒舌矣

野老鄒麟識



黃子久富春山居圖紙本長尺許  
三丈餘無用和尚者起至正七年  
成至正十年末成時恐人巧取家從先  
書無用筆斲後成之見子久自記語  
中溪有沈石田文水王百較董思白  
都衣白五設其無人及明初人跋歸石  
田時已經脫落矣按子久於元四大家  
中為冠而此卷又為生平神來之筆比  
之右軍蘭亭不虛也

國朝歸高江村澁事詹事以六白金裝之  
後歸王儼齊司農亦如其直司農澁僕  
人扶之來蘇逾月無售者旋轉之維揚  
矣計詹事司農品地齊勢極一時之盛  
今不三四十如春花飄零雲煙解散  
而山人筆墨長留人世閱洵穠華難久  
黃鵬坊某氏時六月二日  
戊申歲於黃鵬坊某氏閱黃子久富春  
山居圖時儼齊王司農家人持卷求售  
索直千金吳中無大力者將之維揚澁  
亦不知呵之矣乙卯秋予寓京師程子  
純江於安氏借得此卷邀予往觀不啻  
重見故友也畫在明代為白石翁物澁  
歸瑛節推寔後歸吳明卿入  
國朝歸高江村澁歸王儼齊迄今在三韓  
安氏予既事前賢名流傳人代喜有  
思物呵護其間又以文人學士不能有  
之而為之王者惟修實玩之多賈直之  
重以為蒙舉此卷亦未為得也後有  
如白石翁者或更當歸之

右沈德潛二跋  
乾隆丙午仲冬月 臣金士松奉

勅補書  
此石渠寶笈次等黃公望富春山居圖  
乃安岐舊物沈德潛所為兩跋自明沈  
周至

本朝高士奇王鴻緒所環藏歎賞者及歸  
天府以校石渠舊藏富春山居圖始知公望  
秘笈是卷特仿本之佳者耳夫家有敝帚  
享之千金其境地相遠清於派別者更  
何足道若沈周以下皆數百年來所稱  
賞鑒家而此幅又致佳本當其贊美題  
識派傳珍貴固自以為人世希有壯觀  
而不知一碑一壑之勝不足與語低萬  
樂文章之府也至伏讀  
樂文章之府也至伏讀

御製題公望真蹟記因一事獲三益觸類於  
出治用人即古人一筆墨之妙而觀其  
道見其大蓋無在非

精義要道之發以公望之靈思神筆具仰  
察賞之有真而即此規仿精良者亦發次等  
道無棄材義有差等仍

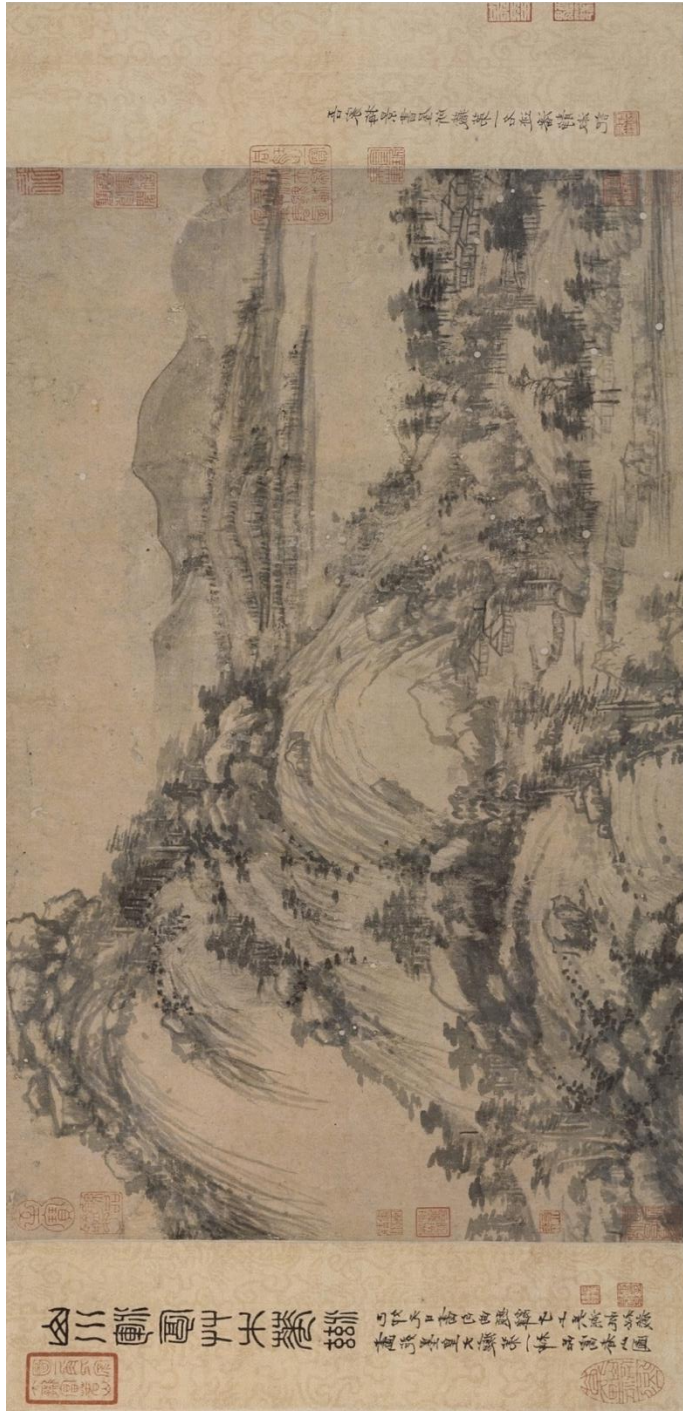
命書沈德潛兩跋於是卷未更  
載倉覆之廣大也夫臣梁國治臣劉  
曹文植臣彭元瑞臣王杰臣金士松臣  
董誥拜手稽首恭跋  
臣金士松敬書

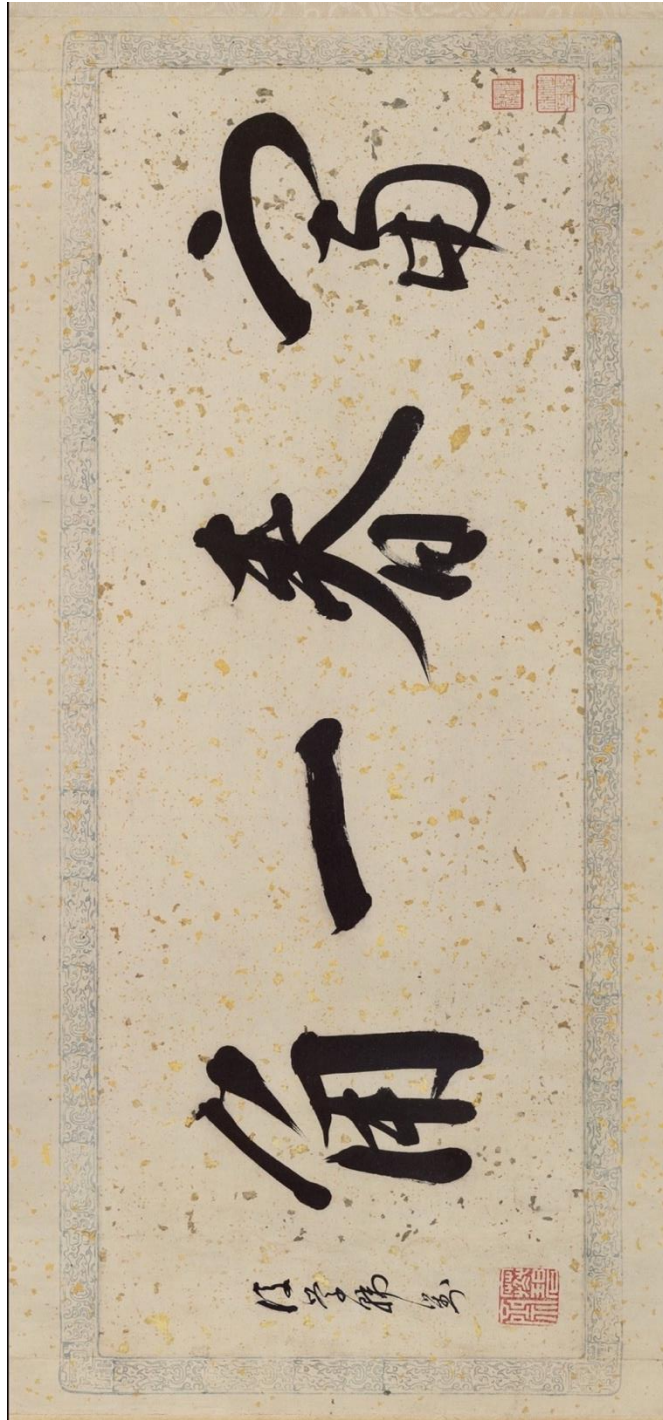


「富春山居图」剩山卷

黄公望









元黃子久  
富春山居  
圖卷真迹  
盡餘殘本

此為荆溪吳氏雲起樓所藏之  
本也前幅尚有數尺已罹劫灰其  
後幅久歸清內府曩歲余與  
湖帆共領故宮博物院審查書畫  
之後得寓目焉去冬  
湖帆獲此屬為題眉時六年  
元日于默然志





## 研究作品について

### 制作前期

#### 第1節 筆者の制作と作家活動

本作品の制作については、油彩で水墨風山水の表現を基軸とし「南宗之奇遇Ⅰ」、「南宗之奇遇Ⅱ」の作品を二点完成させた。

#### 第1項 創作の着想

筆者は油彩で水墨風の絵画を創作する前にインスピレーションや方法に関する今回の創作を計画した。

#### 第2項 着想の具体化

筆者は自身の創作内容が水墨山水に及ぶため、山水画を描いた董其昌の本来の意図を研究することが必要であると考えている。董其昌における水墨山水の理解を通して、山水画の本質を明らかにし、自らの絵の意図と内容を決定し、テーマをつけた。

### 制作中期

#### 第3項 古法の活用

制作中期には、制作前期で確定した絵画の意図に基づいて、古法の見解を取り入れて、筆者の制作に適した古代絵画を研究した。

「南宗之奇遇Ⅰ」の構図は董其昌の「錫山烟霞図」を参考した。

「南宗之奇遇Ⅱ」の構図は倪瓚の「漁荘秋霽図」を参考した。

筆者はこの二つの古代作品の原構図によって、自らのアイデアを取り入れて独自の画風を形成した。

### 制作後期

#### 第2節 展覧会による発表活動。

## 第1項 創作の着想

油彩で描かれた写実的な世界は、正確な形、微妙な色の関係、光と影の変化などに着目し、画家が目の前の実際の光景をキャンバスに忠実に映し出すことで形成される3次元の視覚的な絵画である。

一方、中国の水墨山水画というのは、画家の内面的な想像力および伝統的なさまざまな技法の運用に着目し、画家自身の印象と画譜から受け継いだ技法をもとに、画家の目の前にある実際の光景を水墨で変化させ、「似せずに似る」という絵の言葉を使って簡潔に描かれる絵画である。

油彩と水墨はもともと別のものであるが、ジュゼッペ・カスティリオーネ(中国名郎世寧 Long Shi Nin 1688-1766)<sup>211</sup>というイタリアの宣教師は西洋画の技法を中国へと伝え同時に中国水墨絵画を学び、西洋画と中国の水墨絵画を折衷させた独特の様式を創作した。19世紀末から20世紀初頭にかけて東洋と西洋の文化が出会ったことで、この二つの異なる芸術が正面からぶつかり合うようになり、中国の一部の画家たちは、油彩と水墨山水の異なる特徴を利用して両者を融合させたり、伝統的な水墨山水を変じたり、新たな絵画表現の可能性を探し始めた。その中には、有名な画家としての呉冠中(Wu Guan Zhong 1919-2010)<sup>212</sup>、李可染(Li Ke Ran 1907-1989)<sup>213</sup>、劉海粟(Liu Hai Su 1896-1994)<sup>214</sup>なども含まれる。これらの画家は油彩画家と水墨山水画家の両方である。彼らの作品から見ると、画家により個性や特徴が違い、それぞれの油彩要素を取り入れている。例えば、呉冠中の水墨は、「似せずに似る」のような水墨の韻を保留し、油彩の華やかな色彩を加えることで、単一の水墨色を変化させ、カラフルな水墨画のスタイルを形成している。李可染の水墨山水は、伝統的な画法を用いながら、油絵の明暗法を水墨画に応用し光と墨の変化を探り、水墨画の世界に新たな様式を生み出している。

筆者は写実的な油彩を追求している。筆者は絵画を研究していくうちに、写実的な絵画は、対象物に対して機械的な単なる再現であり、対象物(モデル)のための絵画であると感じることが多い。したがって、自分の絵をどうやって革新するかを考えることに深く没頭している。呉冠中や李可染などの著名な画家が描いた油絵の要素を取り入れた水墨山水画を見て、筆者は大いに啓発された。水墨山水は本来、画家の内心を表現することに重点を置いた絵画である。筆者にとって伝統的な水墨山水が油彩で表現されていれば、これまでの絵画に抱いていた問題を解決するために価値がある。

そのために、筆者は油彩を軸にして、古代の画論を研究することで中国伝統絵画のアプローチの仕方を明らかにし、筆者自身の制作において水墨山水画と油彩画を融合するための方法論を提示することを目的とする。

<sup>211</sup> イタリアのミラノ出身のイエズス会宣教師、画家である。1715年に宣教師として中国に渡った。清朝の宮廷画家として西洋画の技法を中国へと伝えた。

<sup>212</sup> 中国、江蘇省宜興県出身、20世紀の現代中国絵画の代表画家である。

<sup>213</sup> 中国、江蘇省徐州市出身、近代中国の書画家である。

<sup>214</sup> 中国、江蘇省常州市出身、中国の現代画家である。

## 第2項 着想の具体化

作品の内容は、油彩による水墨山水の表現であるが、この命題においては、水墨山水を中心としなければならない。筆者は、中国の古い言葉である「知其然知其所以然」（そうであることも、なぜそうであるかも知っている。）が真実であるように、山水画を表現する前に、なぜその絵が山水画なのかを知る必要があると考える。そのため、筆者は命題を捉える上で、董其昌の水墨山水画に対する理解を参考にすることが特に重要であると考えている。

董其昌が描いた水墨山水を鑑賞する際、筆者はいつも以下のような疑問を抱いていた。なぜどの作品も風景をテーマにしているのか、どの作品も深い山や水や空、奇岩など、人の姿がほとんど見えない場所が描かれているのかである。

この疑問を持ちながら、筆者は董其昌の画論を研究する中で、常にその答えを探していたが、董其昌が提唱した「南北論」、特に「文人画」の視点を理解して始めて、董其昌の絵画の意図が次第に理解できるようになった。

董其昌が画論で尊んだ水墨山水画は、董が「南宗文人画」と定義し、後世では「絵画の正統」と称されている。

「南宗文人画」の概念について、筆者はさらに研究を進め、絵の主体である文人とは、古代中国社会の知的階級を指し、社会的地位が高く、彼らは高度な文学的教養を持っていただけでなく、一定の芸術的教養も持っていた。例えば、唐の時代の王維、宋の時代の蘇軾、明の時代の文徵明や董其昌などである。そして、「南宗文人画」とは、文人が自分の余技で絵画を創作したものであり、専門の宮廷画家や職業画工の絵画とは異なっている。

文人たちが山水を好んだ理由は、次のような点に集約される。

1、文人たちの言葉によれば、山水は人々の心を浄化し、感情を表現する場となった。南朝の画家、宗炳<sup>215</sup>は、「澄懷觀道、臥以遊之」（懐を澄まし、道を観、臥して以て之に遊ばん）<sup>216</sup>と言って、いわゆる「臥遊」では、つまり身体は家に居ながらにして、心は山中に遊ばせる。実際には、文人たちが山や水で心を楽しませるためのものである。

2、伝統的な隠遁の精神の世界では、文人たちは山水に愛を送るようになった。山と水は、出仕に挫折した文人たちに、魂の故郷と社会的地位に合った生き方を与えてくれた。そのため、文人たちは常に深山に戻ることを熱望していた。

3、山水による文人の悟りは、心身の修養から生まれる。中国の古典的な儒教作品『論語』には、「賢人は水を楽しみ、仁人は山を見る」という見解がある。自然の風景の中に自分の個性を入れることが提唱されている。

このことから、文人の筆にかかる山水は、単に山水の外形を描くだけではなく、自らの経験や個人的な美意識を融合させ、変化に富んだ線や墨色によって山水に生命を与え、文人自身の感情や思考を表現するもの、つまり山水を文人の心の領域を表現するキャリアとしていたことがわかる。

近代においては、社会の変化に伴い、文人の姿が消えていく一方で、西洋絵画の概念の導入や様々な新興芸術の台頭により、文人画への影響が大きくなった。現在の文人画の状況を見ると、大きく分けて二つの表現方法がある。一つは古い伝統的な文人画を継承し、それに改良を加えたもので、もう一つは、学

<sup>215</sup> 東晋から南朝宋にかけての隠者。字は少文。

<sup>216</sup> 『画山水序 叙画』陳伝席 人民美術出版社 1985年版 p.7 参照。

院派に代表されるように、制作の視点から表現方法まで、従来の伝統的な文人画とは大きく異なるものである。特に、今日の多くの新しい画家たちは、旧来の文人画の形式に満足することなく、現代社会の美的ニーズや個人の審美に合わせて、常に新しい創造的コンセプトや表現方法を模索し始めている。

ここからみると、文人画は文人階級の終焉とともに消滅したのではなく、再び生まれ変わることは明らかであり、東西社会の継続的な交わりと前進的な発展とともに、文人画の活躍の場も増えていくだろう。特に筆者にとっては、文人画の発展の多様性が、創作に様々なジャンルの参考資料を提供してくれることは間違いない。

董其昌の画論や思想に深い感銘を受け、南宗文人画に込められた豊かな古代思想に驚嘆し、董其昌のような文人階級に深い敬意を払わずにはいられない。

上記の研究をもとに、南宗画のスタイルに着目した「南宗之奇遇」というタイトルの山水画シリーズの制作を試みている。文人画の多様性に関する先人の取り組みを参考にしながら、自分の取り組みの方向性を決めていった。

筆者は、文人画の内容は山水の要素に限られるべきではなく、絵画も時代とともに変化していくものだと考えている。作品名に「奇遇」という言葉を提案したのは、文人画のスタイルや雰囲気を変えずに、これまでの文人画にはない新しい南宗のスタイルを形成し、董其昌の「文人画」についての筆者の理解を表現できると考えたからである。



### 第3項 古法の活用について

筆者は作品を作る前に、董其昌、「四王」を中心とした元明清時代の著名な画家たちの山水画を参考にした、古人の技法、構図の絵画特徴を踏まえて、柔軟に自分の創作に活かしている。

#### 1、構図について

構図を創作する時に、董其昌の「錫山烟霞図」(図28)と倪瓚の「漁荘秋霽図」(図10)という上海博物館の蔵品を参考した。原作の構図と技法に基づき、創作してみた。

「南宗之奇遇Ⅰ」の構図は董其昌の「錫山烟霞図」を参考にした。原構図はキャバリアの視点で、近岸と遠山の二部分から構成される。近岸と遠山を重点にして描く。

筆者は董其昌の「錫山烟霞図」の原構図を基礎として、創作する時に原景物の比例を変更してみた。近岸の部分を適切に拡大して、遠山の部分を縮め。かつ、画面の中部に水岸と写実的な猫を添加した。

理由としては古人のキャバリア法のかわりに、現代絵画の遠近法を使った。こうすると画面の立体感がより強調できると考えられる。

同時に細かに写実部分を添加したことで、近岸と遠山は自然に連なって、さらに、中景を豊かにさせることができる。

「南宗之奇遇Ⅱ」の構図は倪瓚の「漁荘秋霽図」を参考にした。「一河兩岸」という倪瓚の構図形式を活用した。しかし、下方の近岸から、中部の江面を経由して遠山までという原構図と違い、筆者は原構図を応用し下の群山から、遠くの空まで幻の情景を描いた。伝統的な水墨山水の境地を保留しつつ、歴代の構図の形を打ち破っている。

#### 2、絵画について

水墨技法については、今回の二枚の作品中、山石の部分には倪瓚の渴筆による、「折帶皴」という技法を使用した。筆者は、これまでに得られた油彩や水墨画の実験データを参考にしながら、自分の作品の表現に合わせて、さまざまな古来の絵画技法を柔軟に使い分けている。

筆者は作品を創作する時に、油絵具を使った。どのように、現代の油彩で古人の水墨皴法を表現するかがチャレンジである。



图 28 董其昌「錫山烟霞图」年代不明 97.2cm x 48.9cm 紙本墨画 上海博物館藏

## 第2節 展覧会による発表活動

### 第1項 「南宗之奇遇Ⅰ」



「南宗之奇遇Ⅰ」F80 油彩キャンパス 2019年5月  
2021年 第29回アジア国際美術展出品（九州芸文館 国際展）

「南宗之奇遇 I」は2018年5月に制作したF80サイズの油絵作品である。

本図は伝統的な中国山水図と現実に存在する猫を組み合わせることによって、新しい絵画世界の可能性を試みたものである。

モチーフは倪瓚風に油絵の単色であらわした古代山水の世界に一匹の写実的な猫がのんびり憩っている情景を描く。本作の画材には油彩で山水、また写実の部分を表現した。

猫は内向的で優雅であり、中国古代文人たちの性格にそっくりだと考えられる。また「猫」(Mao)と「耄」(Mao)の発音が似ていて、「耄」は中国古代の言葉で長寿と吉祥の意味である。古来より「狸奴」(Li Nu)の愛称で呼ばれ、文人たちに愛されるため、よく文学や絵画に見られる。古代の絵画史において、宋代の李迪(Li Di 生没年不詳)<sup>217</sup>や何尊師(He Zun Shi 生没年不詳)<sup>218</sup>など、猫を専門に描いた有名な画家がたくさんいる。

これらの古代文人が猫に愛情を注ぎ、自らの創作に表現したことは、猫好きの筆者の興味を惹いた。筆者の家でも一匹の猫がおり、家族みたいに大切に愛護している。

今回の制作において、筆者が想像した文人像を、猫のイメージで表現している。山水画の雰囲気で、帽子や巻物という古代文人を象徴するもので猫を装い、中国古代の文人達が世俗から抜け出して、現実の山水の美しさに陶醉している様子を表現する。

---

<sup>217</sup> 中国、南宋前期の画院画家、河陽 (河南省孟県)出身。

<sup>218</sup> 中国、北宋の画家、出身不詳。

第2項 「南宗之奇遇Ⅱ」



「南宗之奇遇Ⅱ」 F100 油彩キャンバス 2020年12月  
2021年 第76回 福岡県美術展覧会出品（県立美術館 福岡県文化財団賞 受賞）

「南宗之奇遇Ⅱ」は2020年12月に制作したF100サイズの油絵作品である。

モチーフは水墨群山の上に想像した世界を描いた。この世界には、水墨群山が文人社会を代表し、その上、絵の主体は写実的な蟹である、古代中国の科挙制度（官僚の選抜）では、試験で一位になった者を「解元」（Xie Yuan）と呼んだが、中国語の「解」（xie）は「蟹」（xie）と同じ発音なので、蟹は役人（官僚）になるという中国伝統文化の意味合いを持っている。中国古代では、官僚、指揮官が使う旗、兵隊および巻物などは上層階級の統治する主な道具であった。したがって、筆者の作品に描かれた蟹、巻物、旗および神兵士というものが上層社会を代表している。そのほか、塩漬にした魚や瓢箪は庶民の日常生活にありふれたものであり、庶民社会と市井文化を反映している。同時に社会実体の飾りを除くことを訴える。絵のテーマは古い中国社会における各階層のそれぞれの人間群像を対比的に見せることである。



第3項 「忘れられず」



「忘れられず」F80 油彩キャンパス 2018年1月  
2021年 国画会公募展第7回九州国展出品（福岡市立美術館 奨励賞受賞）

「忘れられず」は2020年9月に制作したF80サイズの油絵作品である。モチーフは廃車である。

偶然に、ある廃棄された車の中で、このような情景を見た。車の荷台にお守りふだが乗っている。いつも神は、人間の生活の一部として、毎日、皆を見守り、忘れることはない。



# 秦 宇 Sin U

## 略歴

- 1979年 中国河南省平頂山市生まれ
- 2016年 九州産業大学 芸術学部 美術学科 卒業
- 2018年 九州産業大学 博士前期課程 芸術研究科 造形表現専攻 修了
- 2021年 九州産業大学 博士後期課程 芸術研究科 造形表現専攻 在学中

## 公募展

- |       |                    |             |
|-------|--------------------|-------------|
| 2016年 | 九州、沖縄版画プロジェクト 2016 | 九州産業大学美術館   |
| 2016年 | 第 41 回全国大学版画展      | 町田市立国際版画美術館 |
| 2017年 | アジア国際美術家連盟日本委員会展   | 福岡アジア美術館    |
| 2017年 | 第 73 回福岡県美術展覧会     | 福岡県県立美術館    |
| 2018年 | アジア国際美術家連盟日本委員会展   | 福岡アジア美術館    |
| 2019年 | アジア国際美術家連盟日本委員会展   | 福岡アジア美術館    |
| 2019年 | 「BETWEEN」展         | 福岡アジア美術館    |
| 2019年 | 国画会公募展第 6 回九州国展    | 久留米市美術館     |
| 2020年 | アジア国際美術家連盟日本委員会展   | 福岡アジア美術館    |
| 2021年 | 第 29 回アジア国際美術展     | 九州芸文館       |
| 2021年 | 第 76 回福岡県美術展覧会     | 福岡県県立美術館    |
| 2021年 | 国画会公募展第 7 回九州国展    | 福岡市美術館      |
| 2021年 | 国展絵画部企画展推薦作家選出     | 東京国立美術館     |

## グループ展

- |       |                  |                              |
|-------|------------------|------------------------------|
| 2017年 | MDFA 展           | 九州産業大学アートギャラリー               |
| 2019年 | 美術留学生交流作品展 2019  | ギャラリー風                       |
| 2021年 | 九州・山口グループ展 in 国展 | 東京銀座ギャラリー向日葵<br>東京銀座ギャラリーあづま |

## 受賞

- |       |                 |             |
|-------|-----------------|-------------|
| 2016年 | 九州産業大学 卒業制作展    | 優秀賞(作品買い上げ) |
| 2021年 | 第 76 回福岡県美術展覧会  | 福岡文化財団賞     |
| 2021年 | 国画会公募展第 7 回九州国展 | 奨励賞         |

## 感謝

本研究は、九州産業大学大学院美術学科教授古本元治先生に大変なるご指導とご鞭撻をいただき、ここに深謝の念を捧げます。また、本研究をまとめるにあたり貴重なご教示を頂きました、九州産業大学大学院美術学科渡邊雄二教授に厚くご礼を申し上げます。

五年前に、私は油絵を深く研修ために大学院に入りました、2015年4月に古本元治教授の修士生に入学を受け入れて頂きました、それ以後長年渡り、私に多大なる勉強の機会を与えて頂きました。浅学の私を受け入れてくださった、九州産業大学及び古本元治教授に重ねて厚くご礼申し上げます。

本研究の論文につきましたは、渡邊雄二教授に発想の段階に始まり、論文の構築、そして論点など細部に渡り、長時間多大なるご指導やご訂正をして頂きました事、心より厚くご礼申し上げます。

また、アジア美術館のラワンさんには外部審査員として論文の査読を頂き、大変貴重なご助言を賜りました事、深く感謝申し上げます。

合わせて、九州産業大学芸術研究科退任した宇田川宣人教授、松永洋子教授、および本研究科の趙瑞先生、諸先生方に大変お世話になり、改めてご礼を申し上げます。

さらに、この論文を手伝ってくださった、家族にも心から感謝を申し上げます。

また、九州産業大学図書館などの方々に常に暖かく応接して頂き、ここで深くご礼を申し上げます。

皆様から、頂いた数々のご指導とご支援を忘れることなく、これからも、油絵と東洋伝統画論を研究する道へ進めていきたいと思っております。

今後とも皆様に引き続きご指導賜りますより心から、お願い申し上げます。