

# 日本文人画私見

## — 中国絵画史理解のために —

藤 田 伸 也

**要旨：**江戸絵画の新興画派の一つである文人画において、中国の文化がどのように意識され、中国的な絵画が造形化されていったかを論じる。祇園南海に始まり、池大雅や与謝蕪村を経て、田能村竹田や岡田半江に至る系譜を追うことによって、文人画家とされるこれらの画家の個性を明らかにし、日本の文人画全体の特質を把握する。日本美術史において文人画の語を用いる際には、それが中国の文人画を指すのか、それとも江戸期の画派あるいは芸術思潮としての文人画を指すのかを念頭に置いて語らなければならないが、本論では江戸期文人画家の中国文人に通じる文人的傾向を明示するために文人画の語を用いる。中国文人に由来する特質のうち、特に「自娛」と「交遊」の二つの概念が、江戸の文人画を理解する鍵となる。自娛とは自ら楽しむことであり、中国文人の芸術における基本的態度である。優れた詩書画が精神の自由を感じさせるのは、自娛の語に象徴される他者の目を気にしない精神の自立性がそこにあるためである。その創作意欲は気心の知れた友を得ることによって一層高まり、優れた芸術作品を生み出す。日本の文人画家の理想には自娛と交遊があり、それは化政期の文人画家である竹田、半江らによって実現された。また江戸時代の文人画は日本における最も中国的な絵画であり、18世紀を過ぎてようやく本格的に日本人は中国絵画史を理解し始めたことを指摘する。

### はじめに

中国大陸の東に位置する朝鮮と日本は、政治経済文化の諸分野で中国の影響を受けつつ発展してきた。文化の粹とされる絵画の歴史においては中国の存在感は圧倒的であり、先進国中国の築いた絵画技法や画題、作品の形態などの枠組みを受け継ぐところから、日朝の絵画は出発した。朝鮮半島は中国と地続きであるため、日本より格段に中国の影響が強く、絵画においても中国の枠組みから大きく外れることなく展開していった。

日本は中国と海を隔てていたこともあって、中国絵画を基盤にしながらも、それをあまり意識しない程度にまで独自の発展を遂げることができた。明治以後、絵画は日本画と洋画に大別されたように、美術において日本と西欧の二極のみが意識される状況に至った。しかし、江戸時代以前の絵画は中国絵画から強烈な刺激を受けて展開してきたのであって、中国絵画なくしては日本の絵画は存在しえなかった。絵画において日本的とされる特徴の元をたどれば中国に行き着く場合は少なくないし、日本画といっても根本的な絵画の枠組みは中国に倣っている。

つまり日本の絵画を知るためには中国の絵画を理解する必要があるのだが、明治大正期のように江戸時代の文化の継承が自然に行われていた時代とは異なり、過去の教養が急速に失われている現在においては容易なことではなく、意識して中国的要素を指摘しなければならなくなってきた。

本稿では江戸時代中後期に勃興した日本の文人画（南画）において、中国がどのように意識され、中国的な絵画が造形化されていったかを論じる。いうまでもなく文人画においては中国

趣味が前面に表れ、日本絵画のなかで中国の影響が最もわかりやすい形で示されているからである。ここでは5人の江戸の文人画家を代表的作品と共に取り上げ、中国絵画史研究の立場から日本と中国の絵画の相違点と共通性に注目して論じていく。

## 1. 岡田半江 —文人画エリートの出現—

18世紀初めに紀州藩の儒者祇園南海らによって創始された日本の文人画は、京都の池大雅と大坂の与謝蕪村という二大家の出現によって、一気に新画風の絵画として大成された。さらに19世紀に入り、文化・文政年間に至って、日本の文人画は充実期を迎えた。岡田米山人・半江父子、浦上玉堂・春琴父子、青木木米、田能村竹田らの逸材が西日本に現れ、京坂を中心に文人墨客の交遊の輪が広がり、文人画は各地に根付いていった。そしてそれを支える鑑賞者層が厚みを増していったために、文人画は理論と制作の両面において急速に深化した。

文人画家の子に生まれてその活動を受け継いだ第二世代というべき画家の筆頭が岡田半江（1782～1846）である。彼だけでなく友人の浦上春琴も同じ第二世代であった。また漢詩人の頼山陽は春水の子、篠崎小竹は三島の養子というように、半江の周囲には生まれたときから中国の詩書画に接してきた文化的エリートが多く集まり、その交際も互いに二代以上にわたった。彼らは父や子の世代を通じて親しく交わり、共通の教養を有する仲間であった。

半江の父、米山人（1744～1820）は、半江の淡雅な画風と異なった豪放奇抜な作品で知られる。近年では、伊藤若冲や曾我蕭白らと同様、その奇才が再認識されて、半江よりも知名度は高い。有名な「松齡鶴算図」（個人蔵、図1）のように、その作品は文人画の知識がなくても理屈抜きで面白く見られるためであろう。けれども戦前までは「行筆粗笨にして巧みならずといえども、意のゆくに任せて奔放せるところ、一種の気韻あり。」（藤岡作太郎『近世絵画史』明治36年刊）と評されたように、半江が「大坂文人画の泰斗」（同前）とされるのに対して、非正統的な文人画家とされて一段低く見られていた。

米山人の出身地については大坂説、播磨説などあるが不明で、青年期まで何をしていたのかもはっきりしない。確実なのは、30歳頃には大坂北野の寒山寺裏長池で搗米屋を営んでいたことで、その画号米山人もそれに由来する。やがて米屋を営みながら伊勢藤堂藩の大坂蔵屋敷に下役として勤めるようになり、天満空心町の蔵屋敷内にあった居宅には多くの文人墨客が出入りした。

半江は米山人が39歳の時の子で、経済的にも学問的にも恵まれた環境で生まれ育った。幼少より画才を発揮し、12、3歳ころ描いた略筆人物画や山水画が現在残っている<sup>(註1)</sup>。それらの絵は子どもの作品らしい幼さが見られるけれども、筆法や構図は正統的画法に則っている。英才教育を受けた半江は少年時において絵画の基本を習得しており、画家として早熟であったこと示している。

文化7年（1810）、播磨剣坂村（現、兵庫県加西市西剣坂）の庄屋安積家のために、67歳の米山人は29歳の半江と共に襖絵を制作した。襖の表四面に父が「幽亭閑居図」を、その裏に「四君子図」（個人蔵、図2）を半江が描いた作品が現存する。米山人の濃密重厚な水墨山水の力作に対抗するように、半江は梅竹蘭菊と奇石を謹厳精細な筆で描き出す。墨一色ではなく菊や蘭の花には代赭によって淡彩が施され、四君子の配置にも半江の細やかな神経が行き届いており、後年の山水画風に通じる淡雅で理知的な画風が表れている。

しかし、絵において意を重んじる米山人は、こうした半江の画風をあまり気に入っていなかったようである。米山人は文化4年、半江と同世代の田能村竹田（1777～1835）に「送竹田翁詩画図」（個人蔵、図3）を贈った。そのとき竹田を激賞して、「自分の衣鉢を継ぐ者はお前だ」と述べたことを竹田が記しており<sup>(註2)</sup>、竹田の実直な人柄から考えて事実であると考えられている。半江の師は父の米山人であったけれども、家に入出入りする多くの画人や明清絵画から学ぶところの方が大きく、半江は父の模倣で終わることに満足できなかった。

最高傑作「春靄起鴉図」（遠山記念館蔵、重要文化財、図4）は、天保12年（1741）、半江60歳のときに描かれているが、老画家による作品とは思えないほど生气に満ちて瑞々しく、色鮮やかである。山は上へ上へと畳重なり、滝が落ちる深い谷には霧が立ちこめる。谷間の静けさを破るように鴉の群が飛び交い、視線を手前へと誘う。山麓の樹林越しに寺院の堂塔が姿を見せ、傍らを流れる川には橋が架かり水閣も備わる。手前には一隻の舟が浮かび船頭は棹を操る。明代後半の呉派以後によく用いられる縦長の長条幅に景物は整然と配置され、構図には無理がない。淡い代赭や藍を刷いて下地を作り、墨と藍で米点を打って丁寧に山容を成す。色彩が面的に使用されるだけでなく、描線にも用いられることによって、絵は微妙な艶やかさを増している。画題となっている春の暁を表現するために、谷間の煙霞はかすかに茜色が入れられている。

ここで描かれている景色は実景ではなく、文人にとっての理想境である。日本ではなく中国の山水を写しているのだが、日本人が親しみを覚えるような柔和な世界が描き出されている。日本の風土に合うように画風は改められており、中国絵画特有の勁直さはここにはない。

絵の上部に書かれた半江の題賛によると、北宋時代の米芾は山水画における天下の師であり、それに倣って描いたと董其昌が記した「暁靄起鴉図」を元にこの絵を描いたという<sup>(註3)</sup>。つまり、この絵が生まれた背景には董其昌と米芾という中国の文人画家の作品があったことを記し、自分の画系は中国の正統的文人画に繋がることを半江は誇示する。こうした過去の名画家への讃辞の呈し方はいかにも中国文人画を学ぶ画家らしいし、またいうまでもなく明清時代の文人の常套手段でもあった。なお米芾・米友仁父子が大米・小米と称された故事に倣って、米山人の子である半江は小米と呼ばれており、半江は常に中国の二米を意識する境遇にあった。

半江の場合、父から子へ中国の詩書画の知識や実技は家学として受け継がれたが、半江の画風は父米山人とは大きく異なっていた。恣意的で自由奔放な制作態度がそのまま絵となって表れた米山人に対し、半江は常に中国絵画を意識し、同時代の中国絵画の中に置いても遜色のない知的で節度ある文人画を描いた。半江はいわば秀才型の本格派で、こうしたエリートが文人画の始まりから百年で出現して来るほど急速に日本の文人画は発展していった。

## 2. 田能村竹田 — 舟行する画家 —

田能村竹田（1777～1835）は、岡田半江より5歳早く生まれた九州大分の人で、その画号竹田は出身地の竹田村に因んで付けられた。岡藩医の家に生まれた竹田は少年時より医学と儒学の両方を学んだ俊才で、藩命により儒者となった。竹田の最初の長旅は、25歳の享和元年（1801）から翌年にかけての江戸への所用だった。幕府の命により岡藩が作った『豊後国志』の編纂に従事していた竹田は、完成した本を幕府へ納めるため江戸へ向かった。途中、大坂に木村兼葭堂を訪ね、江戸では谷文晁に会ったが、文晁には魅力を感じなかった。文晁は当時の

江戸画壇に君臨する成功者だったが、教養豊かな文人墨客というタイプではなく、竹田の目には画技のみ優れた画工的な画人と映ったのだろう。

豊後竹田は九州でも山間の町であり、都会からは遠く離れている。しかし田能村竹田の活躍した化政期には、経済や交通が発達して人や物の往来が盛んになり、地方においても進取の気象に富んでいれば、高水準の文化的活動を営むことができるようになっていた。その恩恵にあずかって、田能村竹田は生涯竹田村に本居を置きながら、頻りに京都・大坂を遊歴し文人墨客と存分に交わることができた。とくに水運が整備されたことは大きく、竹田村から大分方面へは大野川を舟で下り、さらに大坂へは瀬戸内海を渡るのが竹田の上京ルートとなっていた。途中、尾道でパトロン注文を受けて書画を作り、福山鞆の浦では対潮楼に上がって友と遊び、内陸に入って神辺では菅茶山を廉塾に訪ねて教を請うこともあった。37歳で藩から隠居の許可を受けて、竹田は詩画に専心できる自由の身となった。彼は子どもの頃より目と耳に持病があり体の弱かったのだが、上方に何度も長期滞在し、大坂京都の儒者・詩人・書画家らとの親交を深めていった。

東上の旅は竹田にとって期待と刺激に満ちた楽しい旅であったことは、「船窓小戯帖」（重要文化財、個人蔵）という作品にも表れている。この6図から成る小画冊は、文政12年（1829）竹田52歳の4月に佐賀関から兵庫へ舟行した際の写生をまとめたもので、同行した子の太一に与えている。旅の途中のスケッチに基づいて描かれた図はいずれも軽妙な筆致と明澄な淡彩によっており、竹田自身の自識の書と相まって、竹田らしい淡雅な画風を示す。とくに「売章魚図」（図5）の1図は、船旅の面白さを生き生きと伝え、蛸売りの舟が浮かぶ葦の茂った浅瀬の景色は情趣に富む。

舟は山水画の点景として欠かすことのできないモチーフであり、とりわけ文人画においては舟に乗る人が画家自身の場合もあるので大きな意味を持っていることが多い。竹田は他にも舟行の傑作を何点か残しており、舟行という画題に人一倍愛着を示した画家である。

「稲川舟遊図」（重要文化財、個人蔵、図6）は、上述の「船窓小戯帖」が描かれた年、大坂滞在中に篠崎小竹・坂上桐陰らの友人と稲川（猪名川）に舟を浮かべて遊んだ体験を描いている。川には釣り人を乗せた舟が二艘と船頭の漕ぐ舟があり、竹田たちは釣りを楽しんでいる。画中に険しい山がないこともあって、和気藹々とした雰囲気と満ちた景色が色鮮やかに写し出される。これは紛れもない日本の情景であり、画中の人物も日本人なのだが、絵の大枠は中国の明清絵画に準じているため、和漢が融合した竹田独特の新画風が出来上がった。この絵は注文に応じて作られた売画作品ではなく、自分と友人のために描かれた「自娛」の画であり、勝事を描く喜びや出来上がった絵を仲間と共に観ることへの期待が絵から伝わってくる。これほどまでに自らの心情を素直に表現した絵が日本にあったであろうか。このときの感興は1図で終わらず、「目撃佳趣書画冊」（出光美術館蔵）という書画合璧の佳品も作られている。

そして日本文人画を代表する傑作、「亦復一楽帖」（寧楽美術館蔵、重要文化財）にも優れた舟行図が含まれている。この画帖には竹田と頼山陽の深い交友を物語る有名な逸話がある。もともとこの作品は、竹田と山陽の共通の友人である大坂の医者、松本醉古のために描かれた。稲川舟遊の翌年の12月、竹田は上京の途中で大坂に滞在し、山水7図・人物3図の計10図を描き、京都へ上って山陽を訪ね、この画帖への跋文を依頼した。山陽は求めに応じて跋を書いたが、手元に置いて眺めているうちに手放すのが惜しくなって、「其の愛す可きを覚え、遂に奪いて我が有と為す」<sup>(註4)</sup>と書き加えて竹田に返そうとしなかった。

仕方なく竹田はこの画帖を山陽に与え、年が明けてすぐに「山水十景冊」を別に描いて酔古への償いとした。そして再び山陽に跋を乞うと、山陽は、「この画帖の方が出来がよい。竹田は酔古と自分の二人のために、両方の画帖をもう一つずつ作ればよい」という意味のことを書いた。この言葉だけを取れば、何とも不遜な態度だが、三人の関係がそれほど親しかった証であり、竹田と酔古は苦笑して許すしかなかった。

さらに山陽はこの画帖に花鳥の図がないことを残念に思い、同じ天保2年(1831)に竹田が山陽の居宅に滞在していたときに願って、三図を書き加えてもらった。「倨傲無礼」<sup>(註5)</sup>と評された山陽もこの追加制作時には襟を正した。画帖に付された竹田の跋文によると、朝寝坊の山陽が早起きして部屋を清め、花を挿し、香を焚き、自ら鴨川の水を汲み、端溪の硯で程君房の墨を磨り、最高の文房具を用意して、自分のために描いてくれと請うたので、白描の蘭竹と没骨の牡丹、草筆の水仙梅花を作ったという。

いささか芝居がかった山陽の真面目な応接に應えて、技法の異なる三図を易々と描いてみせた竹田の画技は中国の文人に遜色ない。この希代の文人墨客二人のやりとりは微笑ましくもあり、その本格的な中国趣味には賛嘆の声をあげるしかない。

画冊中、第2図「水天空濶図」(図7)と第5図「秋晩樹老図」は舟に乗る人物を主題とする図であるが、「稲川舟遊図」とは違って自分の体験をそのまま描いた実景的な絵ではない。それだけに竹田の胸中にある舟行のイメージが純化され造形化されている。水面に映る月に誘われて舟を漕ぎ出し一人笛を奏でるさまを清らかに澄んだ藍色で彩った第2図は、池大雅による瀟湘八景扇面画集「東山清音帖」(個人蔵)中の「洞庭秋月図」(図8)に描かれる湖上の孤舟で吹笛する人物を継ぐものだろう。大雅の扇面は略筆による草々の作で、「洞庭秋月」という画中の題字と共に飄逸な味わいのある佳品だが、大雅という才人による中国画題の自由奔放な翻案という性格が強い。喩えて言うなら、森川許六が『和訓三体詩』(1714自序)で漢詩の絶句を翻案して俳文を作って見せたのと同様の受容法で、漢詩がひらがな交じりの和文に変化したような和風化が大雅には指摘できる。一方、竹田の図には大雅のような中国絵画の変容はなく、謹厳に中国の詩文と絵画を学んで、呉派文人画の日本分派とも呼ぶべき正統的な文人画に到達した。大雅や蕪村の世代には到達できなかった中国文化全体に対する理解が化政期の文人には共通の基盤としてあり、その文化的蓄積の上に竹田や半江らの本格的文人画が生まれたのである。

### 3. 池大雅と与謝蕪村 — 自由な表現を求めた二つの個性 —

池大雅(1723~76)と与謝蕪村(1716~84)は同時期に活躍した同年代の画人だが、二人の間には水魚の交わりというような親交さはなかった。大雅と蕪村によって日本の文人画は大成されたとされるが、彼らの時代には化政期のような二代三代にわたる交際も珍しくない親密な文人墨客グループは形成されておらず、大雅と蕪村という別個の才能と努力によって新しい絵画が創成されたのである。

二人は違ったタイプの画家で、大雅は神童といわれた早熟の天才だったが、蕪村が画家として大成するのは遅かった。また大雅が比較的裕福な家庭で育った京都人で、幼いころより師について漢学や書を学んでいるのに対し、蕪村は大坂の田舎育ちで生活環境は大雅ほど恵まれていなかったために、二人の間には仲間意識はなく、同時期に京都で活躍したにもかかわらず疎

遠であった<sup>(註6)</sup>。

文人画の後継者にして優れた論画家でもあった田能村竹田は、大雅と蕪村を比較し、大雅は「正」、蕪村は「譎<sup>けつ</sup>」と評価した<sup>(註7)</sup>。これは『論語』憲問篇に基づいた論で、中国の兵法用語の正と譎を用いて二者の違いを述べたとされる。大雅の画道は正攻法で堂々としているが、それに対して譎（偽り）とされた蕪村は、奇（機）変百出だという。文人画の王道を行き、平淡天真な画風を全うした大雅と、様々な画風に興味を持って次々と習得していった蕪村という違いだろうか。

漢籍の素養があり、書を善くし、文人画らしい温順な画風の絵を描いた大雅は、中国の文人画の精神を素朴に受け継ぎ日本に根付かせた。また中国の文人が名山を訪ねるのと同じように、富士山をはじめとする霊山に登山することを好み、思想的にも彼は中国文人の世界に憧れ続けた。

### (1) 蕪村

蕪村は絵画に対して多角的なアプローチを試み、様々な画風の作品を残している。「野馬図屏風」（京都国立博物館蔵）のような沈南蘋風の硬い絵は、南宗画である文人画の対極にある北宗画の系譜に属するため本来退けられなければならないが、蕪村は南北二宗論にはお構いなく南蘋画風の写実的表現に興味を示し積極的に模倣した。

画家であり俳人だった蕪村の真骨頂は俳画に発揮された。かれは俳画を「俳諧物の草画」と呼び、自分ほどの名手はいないと弟子への手紙に書いている<sup>(註8)</sup>。俳画とは、その内容を略筆の草画によって表現した絵と俳句が一体となった作品で、風流を旨として機知や即興性にあふれた自由闊達さが特長の絵画であって、書画が一体となって画面を構成する点は文人画に通じる。ただ往々にして絵は挿絵として機能するに止まり、絵画の自立性が弱い側面が見受けられる。その傾向は、蕪村の俳画の代表作「奥の細道図屏風」（山形美術館蔵、重要文化財、図9）にも表れている。

この屏風絵の細字の書は遠目には織物のようにも見えて画面装飾の役目を果たしている。その書は一律ではなく大小や粗密濃淡の変化があって、まるで印刷物の文字レイアウトのようである。文字を読まないで図形として眺めているだけでもリズムが感じられ、「奥の細道」を書写しながら芭蕉とともに感激する蕪村の心の躍動感が伝わってくる。最後の4行と俳句そして款識がひととき大きくゆったりと濃墨によって記されているのは、大作を完成した作者の達成感と安堵感の表れと見える。綿密な計算があってこのような画面構成が生まれたのだろうが、作為と感ぜさせないところが平凡でなく、蕪村は稀な造形感覚の持ち主といえる。この書と画の関係についての鋭い感覚、すなわち文字あるいは文字の群をモチーフとして絵画作品の構成要素として扱う能力は日本の画家では比類がない。またそのためには絵に相応しい書体でなければならないが、蕪村の書はリズムカルで自由闊達なところが絵と性格を同じくしている。

「詩書画三絶」という言葉が示すように、古くから中国の文人たちは詩と書と画に優れること、あるいは優れた詩書画が一つの作品に結実することを理想としてきた<sup>(註9)</sup>。しかし、書を画と一体のものとして積極的に絵と結びつけるのは意外に遅く、清時代はじめの遺民画家八大山人（1626～1705）にそうした傾向が現れ、蕪村と同時代の18世紀後半に活躍した揚州八怪に至ってようやく盛んになった。

例えば八大山人の「安晚帖」（泉屋博古館蔵、重要文化財、図10）の魚図は、魚と書と印が

対角線上に配されたことによって緊張感が生じ、魚は題賛を上目遣いに睨んでいる<sup>(註10)</sup>。この書と画の調和は完成されており、中国文人の造形感覚の鋭さを証明する作品となっている。

蕪村は、八大山人や揚州八怪の書画を知らず、清代絵画の動向とはほとんど無関係に、詩書画が一体となった洒落た絵画を生み出した。「蕪村」という号は陶淵明の「帰去来辞」に由来するとされるように、漢詩にも通じていた蕪村は、芭蕉と同じく漢詩の格調を尊び卑俗に流れることを嫌った俳諧師だった。かれは日本的な美を文学と絵の両面から追い求めて独創的な世界を生み出すことに成功した。中国の絵画や文学を学びながらも寄りかからず、自分の感性に従い、書画の技量を伸ばした蕪村の独行する強さは特筆すべきである。

## (2) 大雅

元禄2年(1689)夏、松島にたどり着いた芭蕉(1644~94)は、「そもそも、ことふりにたれど、松島は扶桑第一の好風にして、およそ洞庭・西湖をはちず。」とその感興を書き起こした。日本独特の文学形式である俳諧を芸術の域に高めた芭蕉だが、感激すると漢詩文の引用が増えて、松島でも杜甫や蘇東坡の詩句を踏まえて文章を練った。江戸を発ち2月を要して、ようやく陸奥の歌枕松島を目にした芭蕉の心に浮かんだのは、和歌や日本の紀行文ではなく、中国の詩人たちの名句であった。また眼前に展開する静かな海を賛美するのに引き合いに出したのは、話に聞いて知ってはいるが、実際には見たことのない中国の風光明媚な湖だった。洞庭湖や西湖の図は室町時代には描かれていたが、豊かなイメージを観る者に喚起するような優れた作品はあまり作られなかった。おそらく芭蕉の心中に存在した中国景勝地のイメージは、絵ではなく漢詩文による方が大きかったであろう。近世漢文学は文人画よりも早く、17世紀には上方と江戸で盛んになって来ていた。

絵画の方は文学よりも遅れて中国趣味の波が起き、18世紀中葉の画家池大雅は、洞庭湖がまるで日本の歌枕であるかのように、臆するどころなく堂々と描いて見せた。「楼閣山水図屏風」(東京国立博物館蔵、国宝、図11)六曲一双のうちの、洞庭湖を臨む岳陽楼を大きく描いた右隻の「岳陽楼図」がそれである。瀟湘地方の風物詩とされる帆掛け舟を浮かべた洞庭湖が大きく広がり、高樓には土人が集い眺望を楽しむ。

芭蕉よりも80年ほど後に生まれた大雅も、芭蕉と同じく中国には行ったことがないけれども、岳陽楼の絵は見ている。この屏風は当時日本にあった明清画冊中の岳陽楼と醉翁亭の2図を参考していることが知られていて、大雅は元にした絵よりも建物と人物を大きくしてこの愉快的な屏風絵を作った。描かれている人も景色も中国なのだが、中国にはこんな楽しげに文雅の集いを描いた絵は存在せず、この屏風は江戸時代の日本人の中国への憧れを絵にしたものだ。日本人が理想化した中国の土地と人を、日本人のために描いたもので、中国絵画とはまったく異なった絵画世界がそこにはある。

唐・開元4年(716)、岳州刺史に左遷された張説はつねに才子とともに岳陽楼に登楼して詩を賦し、百余篇の詩を楼壁に書き連ねた。この故事を踏襲して、文人たちは競うように岳陽楼に登り、洞庭湖を眺めて、詩作に耽った。なかでも、「岳陽楼は天下の壯観にして、孟・杜の二詩これを尽くせり」(元時代の方回の語)と絶賛された孟浩然と杜甫の詩はとりわけ有名で、孟浩然の「洞庭湖を望みて張丞相に贈る(別題岳陽楼)」詩に詠まれる景観は、大雅の「岳陽楼図」と彼が参考にした中国の絵に似通っている。

長江につながる洞庭湖は夏秋の増水期に水位が10メートル余り上がって、「八百里の洞庭」

と称される中国第一の巨大な淡水湖となり、「波は撼がす岳陽城」（前述の詩）というように、湖水は波音をたてて岳陽樓に迫ったという。大雅の屏風絵の季節は、柳をはじめとする木々が青々と茂っていることから夏から秋で、うねるような波が岳陽樓めざして風とともに押し寄せている。

幼年より書画の才によって頭角を現した大雅は漢籍にも親しみ、中国の絵画と詩文の世界に惹かれていった。富士山や立山に登り、陸奥の松島を訪ねた大雅は、できることなら中国に渡り名所旧跡を巡りたかったにちがいない。しかし現実には限られた絵画資料や文学を元に夢をふくらませることしかできなかった。大雅はその限界の中で、芭蕉と同様に、夢想を純化して絵に描き出し、見たことのない中国を理想化していった。

#### 4. 祇園南海 — 中国文人への憧れ —

日本文人画の祖とされる祇園南海（1676～1751）は、詩人として江戸の武家社会で頭角を現した知識人である。徳川紀州藩に仕える医者の子に生まれた南海は、父祇園順庵が江戸詰のときに生まれ、幼少期もほとんど江戸で暮らした。わずか14歳の若さで、詩人としても名のあった朱子学者木下順庵に入門を許された俊英だった。木下順庵は幕府儒官を勤め、寛容な学風によって、新井白石や雨森芳洲らのすぐれた弟子を育てている。南海は年少ながらもそれらの傑物と対等に交わり、学問や詩作に励んだ。彼の詩は入門当初から評判を呼び、やがて白石や芳洲とともに木門五先生に数えられるようになる。江戸での青年時代は学問的にも人間的にも互いに尊敬できる仲間とともに学び遊ぶ充実した日々であった。それは、友人と共に詩や音楽に耽る中国文人に類似した知的生活だった。

しかし、その生きる喜びに満ちた、人生最良の時期は終わりを迎えた。南海20歳の年、父祇園順庵が病死し、南海は部屋住みの気楽な境遇から一家を背負う立場に変わった。跡目を相続し、儒者として紀州藩に仕えることになった南海は、江戸に別れを告げて和歌山へ移った。学者としての才能を認められ、儒官となった南海だったが、和歌山での暮らしは心地よいものではなかった。父祖の故郷もかれにとっては馴染みのない「客舎」<sup>(註11)</sup>に過ぎず、「遠客」（同前）として空しく退屈な日々を送るばかりであった。

華やかな江戸の文化に浸っていた南海には、地方都市の刺激のない生活や友人の不在、そして制約の多い藩儒という公務は耐え難いものだった。赴任して4年後の25歳の年、「放蕩無頼」（『祇園系譜』）「不行跡」（『家譜』）によって、南海は知行二百石を召し上げられ、城下から追放された。また南海と同じく、文人画の先導者の一人である柳沢淇園（1704～58）も、25歳のとき不行跡を理由に大和郡山藩から譴責処分を受けている。武士の世界で自由に生きることは容易ではなかった。

他国へ行くことも禁じられ、和歌山の東方数里の長原村（那賀郡貴志川町）に謫居を命じられた南海の生活は貧困を窮めた。村人に習字を教えて自活したが、灯明の油を買うことも出来ないため、夜にできた詩文は書き付けることができず暗記したという。彼の心を苦しめたのは貧しさよりも、周囲と隔絶された自分の存在意義であった。ただ生きるだけの毎日では学識や名声は何の役にも立たず、自らを世の中から棄てられた無用者と規定した。そうした南海に残されたものは詩のみで、詩作によってかれは破滅から救われた。

死ぬまで続くかと思われた絶望的な謫居生活は10年で終わり、赦免された南海は朝鮮通信



使との応接という大任を果たした。その功績により知行は再び二百石に戻り、こののち76歳で没するまでの30年間は平穩無事な人生だったが、青年時の江戸での煌めくような日々が再び南海に訪れることはなかった。

南海は詩とともに書の才能にも恵まれ、当代有数の書家としても名があった。彼は流行の書風を追うのではなく、王羲之の古法を受け継いだ元時代の文人、趙孟頫の書風を学んだ。若いときから書とともに中国の絵にも関心を持ち、目にした作品を熱心に記録した南海だが、本格的に絵を描き始めるのは遅く晩年期に入ってからで、50歳前後からの作品が残る。

「山水図」（東京国立博物館蔵、図12）は60歳ごろの作と推測され、文徵明らの明代文人画の長条幅に倣って、上へ上へと景物を単純に積み上げた構図が、いかにも南画の草創期の作品らしい素朴さを示す。筆はゆっくりと動き、細部にいたるまで入念に線が引かれ点が打たれる。池大雅や与謝蕪村らの南画隆盛期の作にはない静けさがこの絵には満ちている。南海の境遇を斟酌すれば、この落ち着いた雰囲気は画家の心境が絵に映じて生まれたものと評することもでき、中国の文人画が備える大人びた優雅さすら作品には漂う。

大雅は画家になるために生まれてきた天才だが、彼に南画を指導した南海の本質は漢学者であり詩人だった。中国の古典思想を学び、書を習得し、詩の世界に遊んだのちに、南海は絵画の道に入っていった。そのとき絵を描く手引きにしたのが、『芥子園画伝』や『八種画譜』といった版本だった。それらの明末清初に出版された絵手本は、初学者に利用し易いため中国でも大人気を博し、日本に伝わり新しい絵画の波をおこす大きな原動力となったことはよく知られている。

南海の作画の範囲は他の日本の文人画家と比べても狭く、山水と梅竹蘭菊という四君子を水墨で描くことに満足していた。かれにとって絵を描くことは、詩を詠むことと同じく、自己の心境を表現することだった。その意味において、かれほど中国文人画の精神を深く学んだ文人画家はおらず、南海の絵は彼の精神の反映といえる。

## 5. 日本の「文人画」 —中国絵画史の学習者—

祇園南海に始まり、池大雅や与謝蕪村を経て、田能村竹田や岡田半江に至る絵画の系譜は、中国の景色や歴史的人物の逸話を題材とし、明清時代の絵画作品や画論を参照することによって成立したため、文人画と呼ばれる。しかし、文人画とは本来、中国において文人（士大夫）という社会的地位の人々が描いた絵画を漠然と指す言葉に過ぎず、画派を指す概念ではない。江戸時代だけでなく日本に中国と同様の「文人」が存在したことはなく、中国と同じ意味内容で「文人画」という語を使うことはできない。よって本稿で論考の対象としてきた江戸絵画の一派を正しく規定するには、「日本文人画」あるいは「日本の文人画」というように、常に「日本の」という修飾語を冠する必要がある。だが、その呼称は冗長でいささか不自然なので、ここでは文人画の語を使って述べてきた。それ故、日本に請来された南宋院体画と禅余道釈画等を指して「宋元画」と言い習わしてきたのと同じように、日本美術史の用語として意識した上で、「文人画」を使うのが適当だろうと考える。

また、董其昌の南北二宗論と一体となった文人画論が江戸の文人画にどのように影響を与えたか、そして江戸の文人画家たちがその理論を正確に理解していたか否かを検証してもあまり稔りのある行為とは思えない。なぜなら、江戸の文人画家は董其昌の文人画理論に感銘を受け、

それを実践するために絵を描いたわけではない。新しい絵画を求めて室町以来再び中国絵画に強い関心が向き、日本人が初めて体系的に中国絵画史を学んだ結果生まれたのが日本の文人画だと考える。そのテキストになったのが明末清初に出版された『芥子園画伝』や董其昌の画論などの限られた文献であり、そのフィルターを通して中国絵画の歴史と理論を修得していった。そのため日本の文人画家も南北二宗論や文人画論に言及し、あたかもその論議が日本の文人画家にとって最重要の課題であったかのようにみえるのだが、江戸時代絵画における文人画の意味を考える上では重大事ではない。肝心なことは江戸時代の文人画が他の画派と芸術的にどう違うのか、あるいは室町時代以来の水墨画をどのように超克したのかという問題である。

中国文人の条件として挙げられる特質、すなわち文芸主義、多芸性、反俗性、隠逸性などが日本の江戸期の文人画家にも認められ、中国にも売画生活をした文人画家はいるのだから、江戸の画家を文人画家と呼ぶことは問題がないという論法には賛成できない。中国と日本では根本的に社会構造が違っており、現象面の共通性だけを捉えて文人画あるいは文人の概念まで共通させることは早計であろう。日本美術史において文人画の語を用いるときは、それが中国の文人画を指すのか、それとも江戸期の画派あるいは芸術思潮としての文人画を指すのかを念頭に置いて語らなければならない。日中の文人画を明確に区別するため、以前からあるように日本文人画を「南画」や「明清画派」と呼んで一線を画すのも一案だが、またそれぞれの語には微妙なニュアンスの違いがあって、まったく問題のない最適な用語というものとは未だ定まっていない<sup>(註12)</sup>。

本論では、江戸期の文人画家の中国文人に通じる文人的性向を明示するために文人画の語を用いており、特に「自娛」と「交遊」に注目して述べてきた。

「自娛」という語の意味は、自ら楽しむことで「自楽」ともいう)。中国では絵画よりも先行して音楽、とくに琴を文人が楽しむ場合に使われている<sup>(註13)</sup>。音楽は本来、その場にいる者すべてが耳にするものであり、他者に聞かせるために演奏されるものである。しかし、演奏者が自分の心情を音に託して自己表現を目的として自発的に弾いた場合、弾き手にとって聞き手が存在するか否かは重要でない。自らがその音を聞けば満足なのであり、突き詰めていけば東晋の隠士陶淵明の無弦琴になる。弦が無くて奏することができない琴を前にしても心中に音が響けばそれで事は足り、自らを楽しませたことになると淵明は無弦琴を携えることで示した。

こうした自娛は琴だけでなく、中国文人の芸術における基本的態度である。優れた詩書画が精神の自由を感じさせるのは、「自娛」の語に象徴される他者の目を気にしない精神の自立性にある。そしてその創作意欲は気心の知れた友を得ることによって一層高まり、活動は盛んになって名作を生み出す。

元時代初めの趙孟頫（1254～1322）の「鵲華秋色図巻」（台北・国立故宫博物院蔵、図13）は中国文人画のそうした側面を実証する理想的な作品である。趙孟頫は書においては王羲之の再評価を実践し、画においては元四大家そして明代文人画の隆盛へとつながる文人画の基盤を築いた芸術家であり、南宋の宗室出身でありながら元朝に仕える政府高官でもあった。元貞元年（1295）、久しぶりに呉興へ帰った趙孟頫は、親友の周密のためにこの「鵲華秋色図巻」を描いた。この絵は周密がまだ訪れたことがない祖先の出身地済南（山東省）の景色を長さ1メートル足らずの小巻に描写している。箱庭のようにこぢんまりとした景観の中心には鵲山と華不注山の二山が鎮座し、その間の雑木林や蘆原には家屋や舟、そして人や家畜が細かく描き込まれる。趙孟頫は前代の南宋絵画を受け継ぐことを善とせず、唐代以前の古画を元に新たな絵画

の創出を目指した。彼は写実第一の南宋絵画から遠ざかろうと努力し、意図的に古拙な画を描こうとした。そのため、「鵲華秋色図巻」は稚拙な感じがするのであって、趙孟頫は山の高さや大地の広がりか描けないのではなく、わざと描いていないのである。

また、黄河下流域の山東省済南近郊を描いた絵であるにもかかわらず、長江下流域を写す江南山水画に似ているのも奇異といえる。趙孟頫は地方官として済南に2年間赴任していたため、この地の景色には慣れ親しんでいた。しかし敢えて、自分が見てきた済南の景観を写實的に描かず、江南に生まれ育った周密の心中にある故郷の景色を想像してこの絵を制作したと解釈できる。絵は水墨画としては彩色が多用され、鵲華二山は青く塗られていることもあってとりわけ現実感に乏しい。水墨技法が絵画の主流となった宋代以後においては、着色山水画は非現実的な神仙世界や物語の中の理想郷を描くときに、しばしば用いられるようになった。現実には照らし合わせてみると、色のある世界こそ眼前に広がる実際の景色なのだが、絵画の中では逆転し、水墨を基調とした山水画が写實的表現として定着していった。技法面から見ても、この作品は現実の世界ではなく、非現実の世界、この場合は元朝征服以前の過去の美しい世界を描いているのである。趙孟頫は周密という友のためにこの絵を描いたが、画中の景観は周密の心中の景であると同時に趙孟頫自身が思い描く理想郷でもあり、二人はこの絵によってその世界を共有している。

知識や関心を共にする文雅の友と語らって詩書画に遊ぶことが中国文人にとっての最大の喜びであった。その交友の中で生まれた芸術の一つが文人画であり、その一典型として「鵲華秋色図巻」を位置づけることができる。江戸の文人画家たちはこの作品を見ることはなく、また一級の中国文人画を目にする機会はなかった。ただ、中国の文人画のあり方や文人たちに対する知識は増大し、絵画に対する見方や自分たちの生き方は大きな影響を受けた。江戸の文人画の最大の功績は、絵画を芸術と認識し、自由な精神の所産と考えるようになっていった点にあるといえる。江戸時代の文人画家の出自は様々であるが、商人・町人・武士という身分を越えて共有する中国起源の儒教と漢文学という教養を媒介として、等しく交わることができた。その交遊から自発的に生まれてきた自娛の絵画が江戸時代の文人画で、ここに至ってようやく日本人は中国絵画の本質を理解し始めたといえよう。

## 註

- 1 星野鈴「大坂の南画家岡田半江」国華 1048号、1982年 参照。
- 2 田能村竹田『山中人饒舌』。
- 3 題賛のうち「襄陽米夫子天下山水／師 試筆寫重巒 千金難／易之」までが元の董其昌作品に描かれていた文字。続けて、「戲學董宗伯（董其昌）曉譚／起鴉図 亦錄其題／語（以下略）」と記す。
- 4 「亦復一樂帖」頼山陽の第2跋。
- 5 「亦復一樂帖」竹田跋文中の語。
- 6 蕪村と大雅の合作として「十便十宜帖」（川端康成記念館蔵、国宝）が知られるが、この画帖は好事家が十便と十宜のそれぞれを、二人に別々に依頼して描かせたもので、蕪村と大雅が一堂に会して仲良く腕を競って合作したのではない。
- 7 田能村竹田『山中人饒舌』に「大雅は正にして、譎ならず。春星（蕪村）は譎にして、正ならず。」（原文は漢文）とある。
- 8 安永5年（1776）8月11日付け高井几童宛ての書簡に、「はいかい物之草画、凡海内に並ぶ者覚無之

候。」とある。

- 9 藤田伸也「南宋院体画の詩書画 —三絶の視点から—」人文論叢第25号、2003年 参照。
- 10 八大山人の題賛は、「左右此何水、名之曰曲阿、更求淵注処、料得晚霞多。八大山人画并題」で、『世説新語』に載る謝万の「曲阿」の故事を踏まえている。この絵のテーマは賛に書かれており、それを魚は視線で示している。
- 11 七言律詩「詠懷七首その六」中の語。
- 12 河野元昭「日本文人画試論」国華1207号、1996年 参照。また日本の文人画を中国絵画と比較しながら総合的に考察した早期の文献として、米沢嘉圃・吉沢忠『日本の美術 23 文人画』平凡社、1966年 が挙げられる。
- 13 例えば、『莊子』讓王に「鼓琴足以自娛」の語がある。

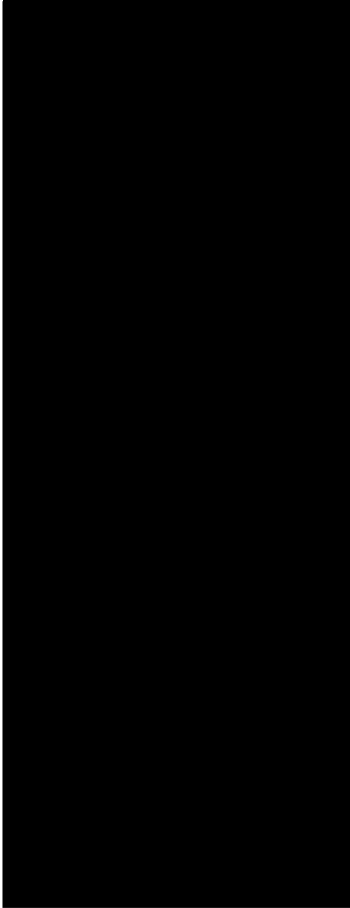


図1 岡田米山人  
「松齡鶴算図」  
個人蔵

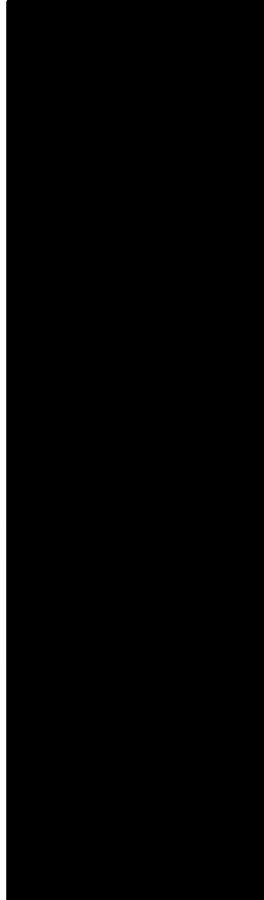


図3 岡田米山人  
「送竹田翁詩画図」  
個人蔵



図4 岡田半江  
「春靄起鴉図」  
遠山記念美術館蔵

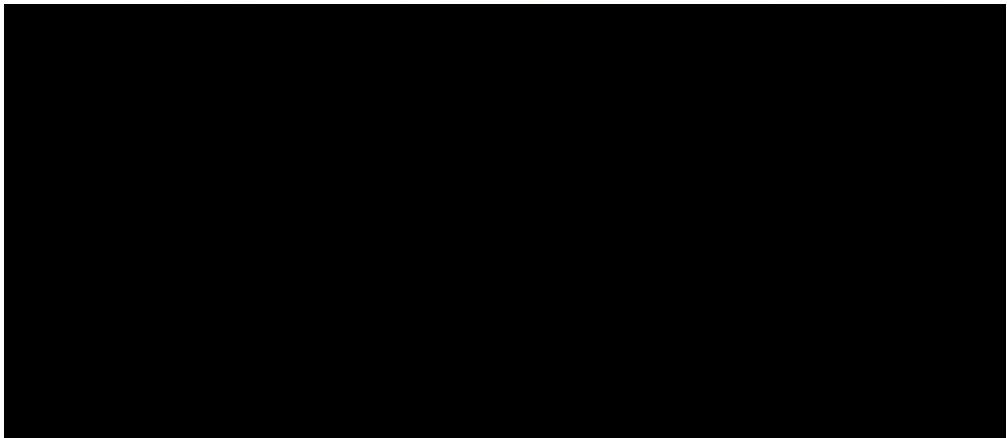


図2 岡田半江 「四君子図襖」 個人蔵



図5 田能村竹田  
「船窓小戯帖 売章魚図」  
個人蔵

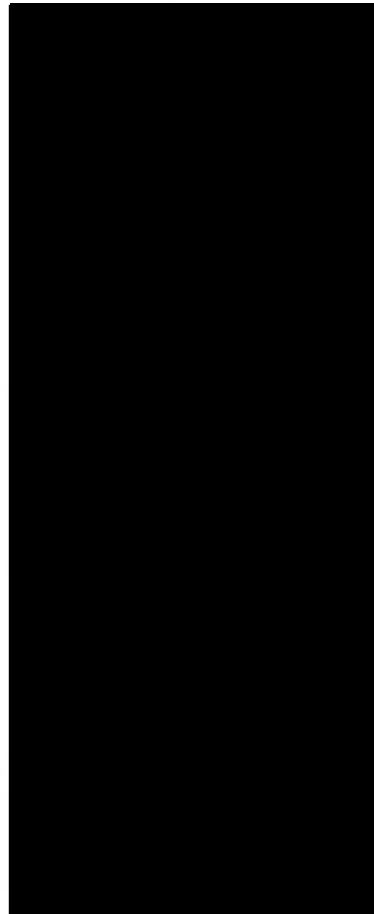


図6 田能村竹田  
「稻川舟遊図」  
個人蔵

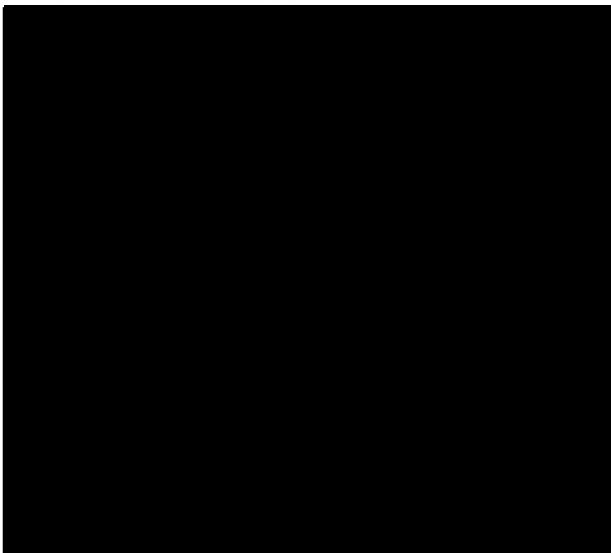


図7 田能村竹田  
「亦復一楽帖 水天空濶図」  
寧楽美術館蔵

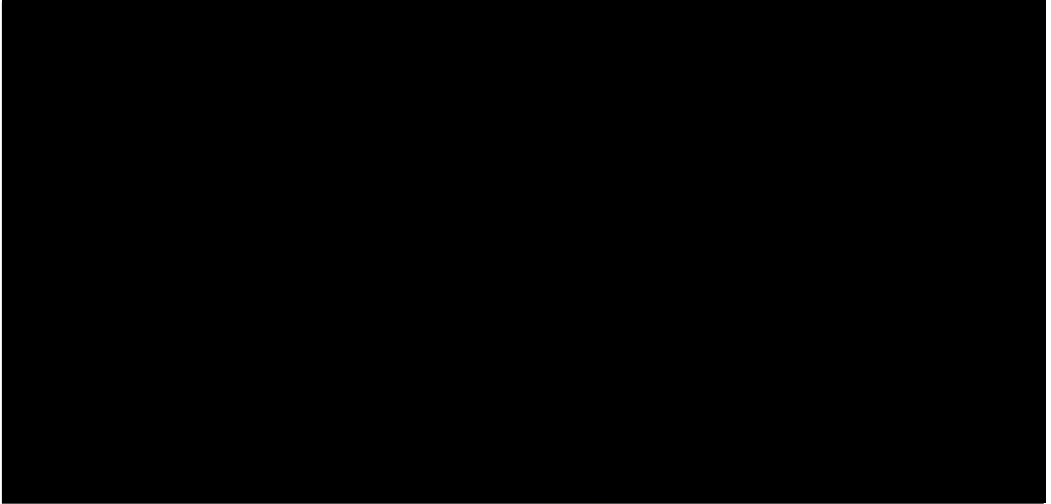


図8 池大雅 「東山清音帖 洞庭秋月図」 個人蔵

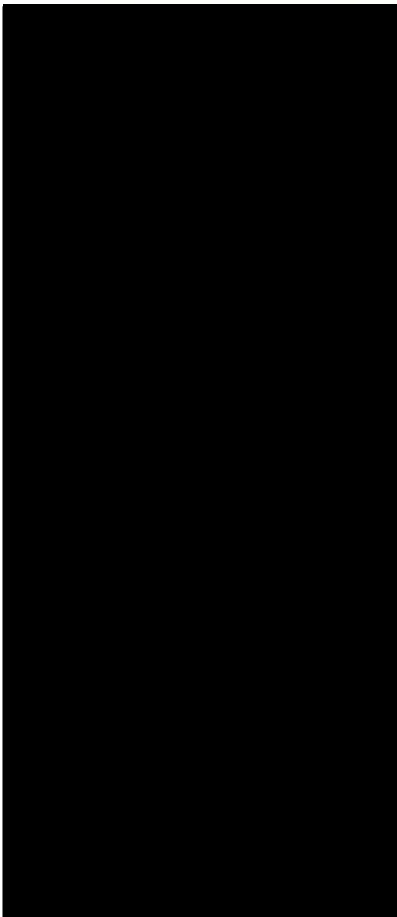


図9 与謝蕪村  
「奥の細道図屏風」(部分)  
山形美術館蔵

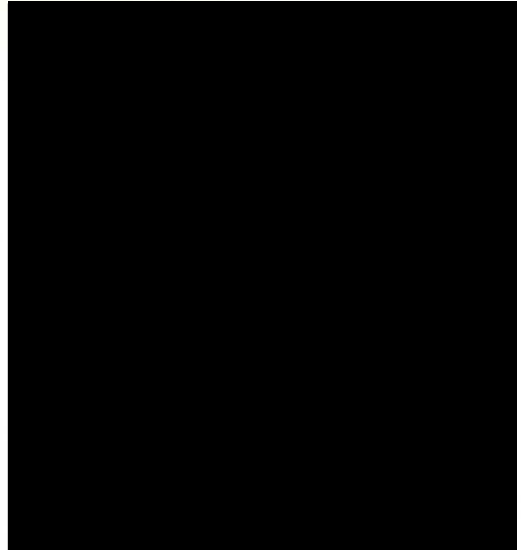


図10 八大山人  
「安晚帖 魚図」  
泉屋博古館蔵

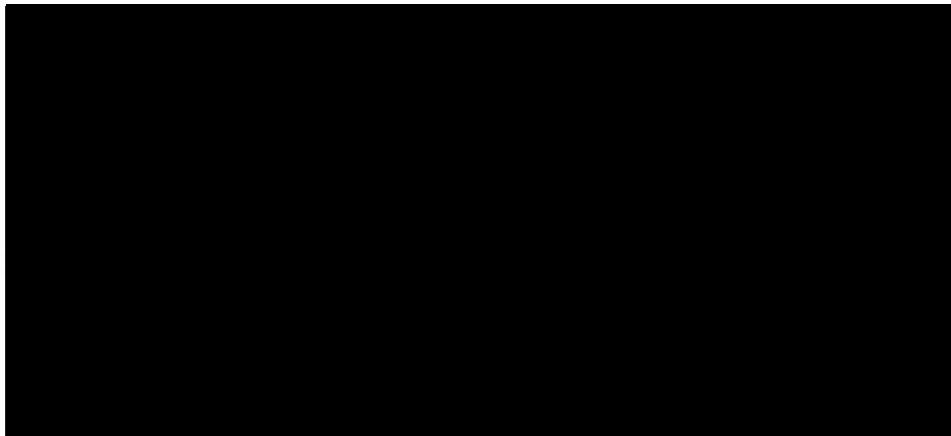


图 11 池大雅 「楼閣山水図屏風 岳陽楼図」 東京国立博物館蔵

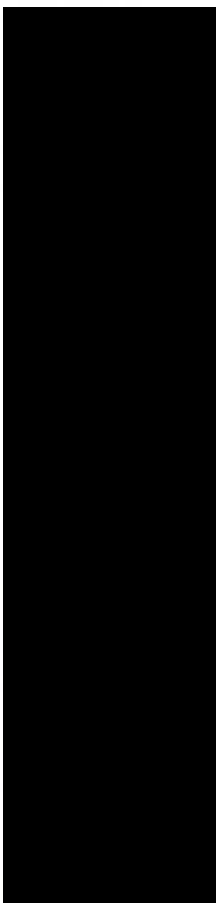


图 12 祇園南海  
「山水図」  
東京国立博物館蔵

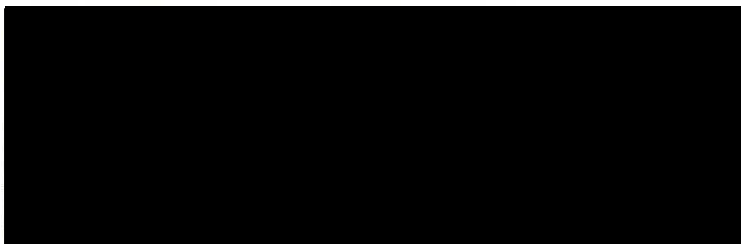


图 13 趙孟頫 「鵲華秋色図卷」 台北・国立故宮博物院蔵