

[館蔵品研究] 明末清初の松江派の消長と蔣藹「倣董源山水図」

[飛田 優樹]



口絵5 蔣藹「倣董源山水図」(1664年、黒川古文化研究所)



口絵6 主山の上半

〔館蔵品研究〕 明末清初の松江派の消長と蔣藹「倣董源山水図」

〔飛田 優樹〕



口絵7 雲煙に霞む小樹



口絵8 主山の下段



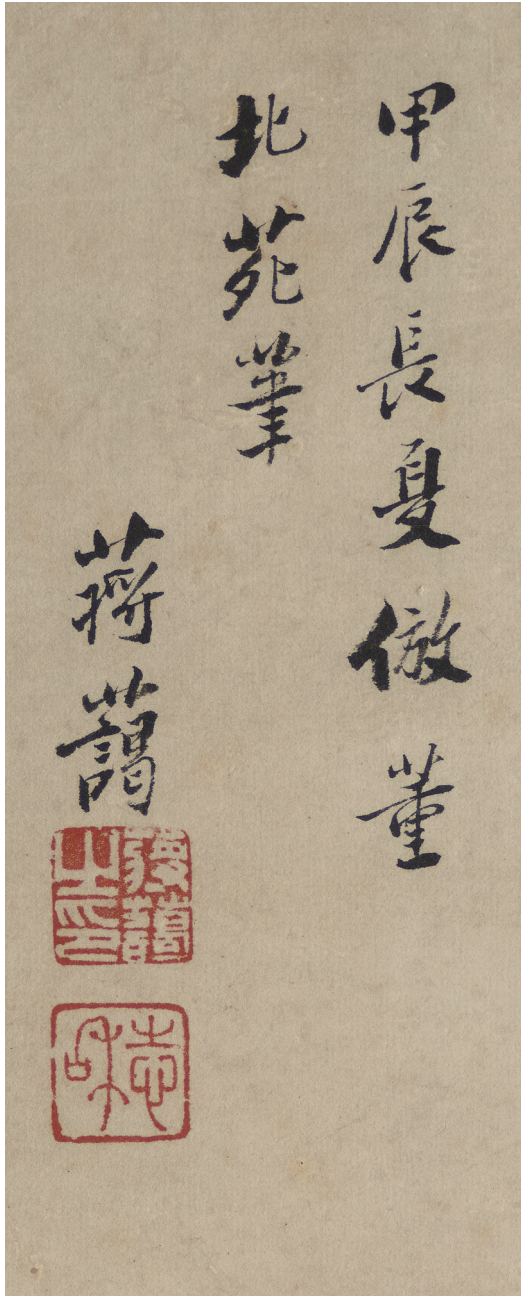
口絵9 建造物



口絵10 雲煙に霞む小樹（細部）



口絵11 橋と舟



口絵13 落款



口絵12 前景の樹叢

「館藏品研究」明末清初の松江派の消長と蔣藹「倣董源山水図」

飛田 優樹

はじめに

明末清初、十六世紀後半から十七世紀末までの間は、長い中国史のなかでも特異な時代であった。明末の万暦年間（一五七三～一六二〇）頃から内憂外患をよそに経済活動は空前の活況を呈し、出版業が爆発的に発展し、身分の流動性が高まった。この爛熟した社会を流賊の反乱、続いて満州族の清朝が蹂躪していく。王朝交替を経て清初に入ると、抵抗勢力は順次鎮圧され、康熙年間半ばの一六八〇年代頃には新しい秩序の形成へと向かっていく。この熱狂と不安を帯びた時代に、新たな思想と文化が数多く生み出された。絵画も当然その例外ではない。

中国絵画史における明末は、明中期に蘇州で勢力を伸ばした文人画が画壇を席卷していった時代であるが、これと表裏するように文人画もまた市場原理に呑み込まれ、職業画家が文人画を学ぶなど画家の身分的区別は曖昧となっていく。また、宮廷の機能不全や遠隔地商業の発展等により骨董流通がかつてなく促進され、内府流出の一級品から大量生産された贗作まで玉石混交の文物が出回った。さらに、明清交替期から清初にかけて、蘇州に追いついた江南各都市に個性的な画家が輩出し、多様な流派を形成した。

明末画壇の中心人物と目されているのが、書画家・收藏家・理論家として名をなした董其昌（一五五五～一六三六）である。彼は松江（現

在の上海市松江区）を拠点とし、元末四大家を至上とする絵画観を身につけ、さらに官僚として北京に滞在して多くの古画を過眼し、唐の王維・五代の董源を祖とする南宗画を優位とする「南北二宗論」を提唱した^①。良質な古画を大量に実見したという彼の画論は、他の大多数の者にとつて信じるしかない権威となり、以降の絵画史の動向を強く規定していく^②。他方、実作者としての董其昌は「倣古」の理念を打ち出し、古画に対する解釈を筆墨や構図に組み込んで表現したが、専門の画家でない彼の画はそのまま強力な規範とはなり得なかった^③。董其昌の絵画様式は、清初に入ってから有力な弟子の系譜である四王呉惲（王時敏・王鑑・王翬・王原祁・呉歷・惲寿平）によって修正され、康熙年間半ばに王翬（一六三二～一七一七）・王原祁（一六四二～一七一五）が宮廷絵画を指導するに至って、他派を排斥し清朝絵画の正統派の地位を獲得していく。

董其昌が活躍した都市・松江は、蘇州の東隣に位置し、綿業で栄え、明末には文人文化の一中心地となった。万暦年間前半から顧正誼・宋旭^④・孫克弘（一五三三～一六一一）といった画家が集い、顧正誼は若年の董其昌に影響を与え、宋旭門下から趙左・宋懋晋、さらに趙左・宋懋晋門下から沈士充が輩出した。そして、万暦年間後半には、董其昌・陳繼儒（一五五八～一六三九）ら全国的に名を馳せた文人たちと、趙左・沈士充ら在地の職業画家たちが互恵関係を築き上げていった。董其昌ら

は趙左らのために古画の知識提供や題跋の執筆を行い、趙左らは董其昌の收藏品の模写や董其昌画の代筆を請け負った。趙左・沈士充が董其昌の代筆をしたことは清初の時点から有名で、多くの資料が残っている。¹⁷これはむしろ悪名と言うべきかもしれないが、董其昌自身は蘇州に対抗しうるほどに松江の書画を発展させた自らの業績を誇っていた。¹⁸

明末清初の諸派の中でも、松江の画派は董其昌との密接な関係から注目を集め、趙左・沈士充ら主な画家については個別の研究もある。¹⁹ただし、大多数の研究は董其昌の伝称作から代筆を見分けるといふ関心のもとに進められており、画家自身に目を向けた論考はむしろ少ない。それゆえ、特に董其昌の没後、清初に入ってから松江の画派の動向はほとんど分かっていない。彼らは董其昌と近縁な画派として明末には有力の集団であったにも関わらず、どういふわけか、清初には大きな勢力を成すことなく覇権を譲ってしまう。明末清初の画壇の勢力交替を考えるにあたり、清初における松江の画家の情報が増えれば、同時期の四王の台頭を外部の視点から捉えることにも繋がり、清朝正統派の成立過程を相対化する上で参考となりうる。

以上の関心から、本稿では黒川古文化研究所の所蔵品のうち松江の画家、蔣嵩の「倣董源山水図」を取りあげ、あわせて明末清初の松江派の消長を論ずる。まず、無名に近いこの画家を位置づけるにあたり「松江派」の実態を確認しなくてはならないが、先行研究の「松江派」の用語には複数の定義がある。そこで、始めにこれら諸説の妥当性を検証したうえで、清初に書かれた画史文献に基づいて改めて松江画壇の様相を把握し、用語を整理する。次に、蔣嵩の基本情報を確認し、特にこれらで諸書での扱いに揺れがあった彼の活躍年代を、文献と作品の干支を照合し直すことで絞り、蔣嵩が松江派の最末期世代に位置づけられること

を明らかにする。これにより当研究所蔵「倣董源山水図」（口絵5）の年代を康熙三年（一六六四）に特定し、その内容と技法を観察し、董其昌・趙左・沈士充等の作品と比較することによって、松江派の流れや同時代的傾向の中に位置づける。さらに、本作に題された「倣董源」の意味を、画面に見られる技法や構図などの要素、および董源について記された文献との関連から推定し、蔣嵩の古画学習や倣古意識のあり方を考察する。以上によって清初の松江派の活動の一端を示すとともに、後世における松江派と四王の関係やその評価の問題にも触れたい。

第一章 明末清初の松江派

（1）定義の問題

蔣嵩を含む「松江派」は、董其昌との関係ゆえに明末清初の江南都市諸派の中でも特に注目されてきた。しかし、「松江派」の用語の定義づけには、先行研究の間でかなりの振幅があり注意を要する。まずこの点に関して筆者の立場を表明しておかねばならない。

よく見かける説明に、明末の松江には顧正誼の「華亭派」、董其昌の「松江派」、趙左の「蘇松派」、沈士充の「雲間派」があったというものがある。この四派説は近代的な中国美術史の記述が始まった頃に形成され、兪劍華『中国絵画史』が採用したことで広く認知された。¹¹四派のうち「松江派」を他三派の総称とするものもあるが、大同小異である。¹²この四派説はこれまでも多くの研究者によって細分化のあまり実態にそぐわないことが指摘されてきたが、現在まで松江の画派への認識に大きな影響を与え続けている。¹³

朱恵良『趙左研究』は、「華亭」「松江」「雲間」は基本的に同一地域

の別称であること、明清文献で四つの派名と代表画家名の組み合わせが一定しないことから、本来四派を呼び分ける必要はないと指摘した。⁽¹⁴⁾確かに「華亭」は県名、「松江」は府名、「雲間」は古称で、随意に呼び分けられていても実際には同一のものを指す可能性はある。朱恵良氏は代わりに、松江の画家を文人画家系（四派説という華亭派・松江派）と職業画家系（蘇松派・雲間派）に二分する二派説を提案しており、これは後続の研究書でも比較的支持されている。⁽¹⁵⁾ジェームス・ケーヒル氏も、絵画様式の分析によって、雲煙朦朧とした描写や西洋の影響を受けたかと思われる光の表現に特徴づけられる趙左ら職業画家の「雲間派」と、元末四大家を古典として学ぶ董其昌・顧正誼ら文人画家の「華亭派」に二分する意見を提示している。⁽¹⁶⁾

さらに、これらの区別に立ち入らず、広く包括して「松江派」とする例も多く見られ、近年は特にこの傾向が強い。尚輝『松江画派』は四派説を批判し、それらが実際には一つの体系を成していることを論じた。⁽¹⁷⁾単国霖「董其昌与松江画派」や楊臣彬「董其昌与松江派绘画辨異」は、総称として「松江派」を用いつつ師承に複数系統がある状況を指摘し、単国霖氏は董其昌を松江派の精神的領袖に位置づけ、楊臣彬氏は董其昌を松江派から区別して趙左・沈士充を代表的画家に位置づけている。⁽¹⁸⁾蘇州など他都市との関係を論ずる場合や、幅広いジャンルを扱う書籍・図録類でも「松江派」に一括することが多い。

以上のような定義の混乱は、松江の画壇全体の総称や、師承・血縁・地縁のまとまりに同じ「派」の字を用い、それらを並列に扱って、対等かつ相互排斥的な集団だという印象を与えてしまうことに原因がある。また、それら「派」の性格がもつばら開祖の大画家によって議論され、後継者の話題がほとんど上がらず、集団としての性質や差異が見え

てこないという問題もある。「松江派」という主語で実質的には董其昌一人の功績を語っているものも見受けられるが、最も著名な董其昌が様式的には必ずしも松江の画風を代表しないということも事態を複雑化させている。また、明末清初の間でも初期と末期では画壇全体の状況が大きく変化しているため、どの時代の史料を用いるかという視点の差異も大きい。本稿では「派」の乱用を避けるため、人的関係のまとまりと、他派と区別可能な様式的指標や絵画思想を世代間で共有していることが「派」の必須条件であると定義しておく。以下、四派説・二派説・一派説それぞれの問題点を具体的に確認する。

四派説は朱恵良氏や尚輝氏の指摘する通り、そもそも複数文献から呼称に差異の出ているところを故意に抜き出した、いわゆる断章取義によって成立している。次章でも触れるが、例えば「華亭派」の祖を顧正誼、「雲間派」の祖を沈士充であると定義する根拠史料は、前後の文脈からは必ずしもそのように読めない。文献によって当時の流派観を探るなら、こうした一文ずつの引用ではなく、画史書の書き手の歴史観に踏み込んで全体像を捉えなければならない。管見の限り、一書中で「これは華亭派、これは松江派、これは蘇松派、これは雲間派」などと区別しているものは前近代には見当たらない。様式的にも、例えば趙左の弟子と沈士充の弟子の作品を区別するような指標が確立されているとは言えず、「蘇松派」と「雲間派」の区分は名ばかりで実態のないものとなっている。四派説はまず退けてよい。

文人画家・職業画家に分ける二派説は、既存説では最も妥当性が高いが、問題がないわけではない。この分け方は松江という地縁のまとまりと一般的な身分の区別を掛け合わせたものに過ぎず、文献によって直接的に裏づけることが難しいのである。その上、明末は身分階層が流動

化して中間層が増大し、文人画家とも職業画家とも言い難い階層が多数を占めるため、身分を前提として扱うのは躊躇される。特に顧正誼・董其昌を中心とする「松江の文人画家」を一派とし、松江の職業画家の流れと対等に扱う根拠は薄い。莫是龍（一五三九〜八七）と顧正誼、董其昌と陳繼儒、さらに顧正誼の族人たちといった各世代間に、強固な画派としての縦の継承関係は認め難い。それらは単に各世代の松江の文人サークルと見なし、顧正誼の族人は「顧氏一族」と括っておけば十分ではないか。また、董其昌の一派ならば、いわゆる「画中九友」²⁰など一都市を超えた文人・官僚の人脈にも注目すべきであり、これを地縁による松江の画派と混同すべきではないだろう。

最後に、一派説でいう「松江派」は、単に松江画壇全体を指す呼び名であり、絵画様式としてはどんなものも含んでしまう。他都市との関係を捉える際には有効な概念だが、松江の内部事情を考える際は、これも単に「松江画壇」と呼んでおく方が混乱を避けられるだろう。

(2) 清初の画史書における松江派

当時の認識に近い形で松江の画派の捉え方を探るため、以下では画史文献の書き手の歴史観に踏み込んで考察することを試みる。文献の記された時代によって、その扱いは大きく異なる。

明末から見た場合、范允臨（一五五八〜一六四一）や唐志契（一五七九〜一六五一）の記述が主となり、先行する蘇州の画家との相違や、思想的な旗頭となった董其昌の主張が重視される。当時の文人たちは松江で興った書画の革新に注目しており、范允臨は蘇州の画家に比べ松江の趙左・董其昌・顧正誼らは各々が古人を学んだ点で優れるといい、蘇州人が彼らを蔑んで「松江派」と呼んだことを記録している。²¹これによ

れば「松江派」の初出は蘇州人からの他称であったようである。また、唐志契は蘇州の画は「理」、松江の画は「筆」を重んじるとして、それぞれの長短を指摘し、蘇州の画派を擁護する立場を示す。²²これらから、明末時点で松江の画家たちは蘇州と対抗する一群の新派として認識されていたことがわかる。

一方、清中期から見た場合、康熙年間半ば以降、清朝正統派を最終的に確立した王原祁らが松江の画家を排斥する文章がある。²³張庚（二六八五〜一七六〇）も、杭州・南京・新安などの諸派とまとめて松江の画派を否定している。²⁴正統派の立場から書かれたこれら文献では、松江の画派は江南諸都市に数多く存在し、四王によって淘汰された職業画家の流派の一つと認識されている。

つまり、松江の画派は明末には蘇州に対抗する董其昌を筆頭とする新派であり、清中期には四王に淘汰された江南都市諸派の一つであった。これらは松江の画派の盛衰を反映し、各時代の画壇全体からみただけの評価となっているため、相互に折衷したり恣意的に並べたりするのではなく、評価の変遷と理解すべきである。

これらの中間、つまり董其昌の没後、江南都市諸派が叢生しつつ、未だ正統派が定まらない空位時代のうちに書かれた画史書は、最も公平かつ詳細な記録を残している。特に、徐沁（一六二六〜八三）『明画録』と姜紹書『無声詩史』は、いずれも西暦一六七〇年代頃に前朝の絵画を総括するために編纂された明代絵画史の基礎史料で、充実した松江の画家の記述がある。これらは画人伝の集成としての性格が強く、一項目ずつ引用されるのが常であるが、通読すれば編者の歴史観も十分窺える。ここでは断章取義の弊を改めるため、『明画録』と『無声詩史』それぞれを、編成や前後文脈を考慮しながら一冊ずつ検討し、松江の画派がどう

認識されているかを確認し、それをもとに松江画壇の構造を改めて考えたい。

徐沁『明画録』⁽²⁵⁾は、北宋の『宣和画譜』を手本とする整然とした体裁のもと構成され、巻四・山水の中ほどに主な松江の画家を記録している。これ以前にも松江人の記事は点在しているが、明確なまとまりは董其昌・陳繼儒ら松江文人が登場する箇所に始まり、李日華（一五六五～一六三五）・米万鍾（一五七〇～一六二八）ら他地方の文人数名を挟んで、宋旭・顧正誼・宋懋晋・趙左・呉振・沈士充・蔣藹・李紹箕・顧懿徳・顧胤光・董孝初ら松江の画家群が並ぶ。

まず注目すべきは董其昌と陳繼儒の評価である。

董其昌、字は思白、玄宰と号す、華亭の人。進士より官は大宗伯・晋宮保に至り、文敏と諡せらる。詩文に容台集有り、書法を以て海内に重んぜらる。画山水は北苑・巨然を宗とし、秀潤蒼鬱、超然として塵を出づ。自ら謂へらく画を好むは因る有り、其の曾祖母乃ち高尚書克恭の雲孫女にして、由来する所の者は自るもの有り。

陳繼儒、字は仲醇、眉公と号す、華亭の人。諸生を謝して高隠し、屢しば徴さるるも就かず。詩文に晚香堂・白石山房稿有り。画山水は涉筆草草として、蒼老秀逸、呉下の画師の恬俗の魔境に落ちず。（徐沁『明画録』巻四）⁽²⁶⁾

この後に陳繼儒の「儒家作画」の心構えを説く発言が引用される。ここで、董其昌の項では「海内に重んぜらる」ことが強調され、松江での具体的活動には触れていない。一方、陳繼儒の項には「蒼老秀逸、呉下の画師の恬俗の魔境に落ちず」と蘇州の画家に対する優位性が述べら

れており、これは董其昌『容台別集』からの引用である。⁽²⁷⁾蘇州と異なる新しい文人画の中心として彼らが位置づけられていることは確かだが、松江の地縁への意識は薄く、文人社会全体での評価が重視されているものと考えられる。

次に宋旭と顧正誼である。ここからが松江の画派のまとまりとなる。これ以降の記述は、康熙二年（一六六三）刊行の郭廷弼修・宋徵輿（二六一八～六七）等纂『松江府志』が基礎となっている。

宋旭、字は初暘、崇徳の人。石門に家す。詩を善くし、八分書に工みにして、画く所の山水、高華蒼蔚、名は一時に擅にす。遊寓して多く精舎に居り、禅燈孤榻、世髪僧を以て之高（とうと）ぶ。白雀寺壁を絵き、時に妙絶と称さる。年八十、無疾にして逝く。

顧正誼、字は仲方、晩に亭林と号す、華亭の人。参政中立の子なり。太学生を以て中舎に官たり。詩を能くし、画山水は初め馬文璧を学び、後に元季大家に出入し、酷似せざるは無く、而れども子久に於いて尤も力を得たりと為す。宋旭・孫克宏と友善にして、窮めて旨趣を探り、遂に華亭一派を成す。子の慶恩、亦た能く家法を伝ふ。（徐沁『明画録』巻四）⁽²⁸⁾

宋旭は康熙二年『松江府志』巻四十七「游寓」、顧正誼は同巻四十六「藝術」の伝記をもとに、⁽²⁹⁾書画に関する情報が加筆されている。この顧正誼の項は四派説で「華亭派」の根拠とされる文献だが、「華亭一派を成した」のが顧正誼一人なのか、宋旭や孫克弘と共同で開いたと言いたいかは曖昧である。ここで『松江府志』を参照すると、該当箇所は「顧正誼は、嘉興の宋旭、同郡の孫克弘と友善にして、窮めて旨趣を探り、

遂に自ら名家たり」となっており、これは明確に顧正誼が主語である。対して『明画録』では、この直後に続く松江の画家たちの記述を宋旭との師承関係・顧正誼との親戚関係を軸に構成しており、こうした後の文脈から考えて、顧正誼と宋旭がともに松江画壇の礎を築いたという認識であることは間違いない。それならば、『明画録』のいう「華亭一派」は顧氏一族に限った狭い概念というよりも、むしろ宋旭の系統を合わせた松江画壇の総称に近いものと理解される。なお、孫克弘とその弟子たちは花鳥画家として巻六に別録されるが、曹文炳の項に「画花鳥は孫克宏に学び、又た画山水竹石は宋旭に法る³⁰⁾」とあり、宋旭・孫克弘がともに指導する場合もあったことがわかる。なお、『明画録』では松江の画家の出身地名はすべて「華亭」の表記に統一されている。

以下、宋懋晋から蔣藹までは宋旭に淵源する師承関係、李紹箕から顧胤光までは顧正誼との親戚関係によって語られていく。

宋懋晋、字は明之、華亭の人。詩を善くし、画山水は宋旭に従ひて業を受かり、参ずるに宋元の遺法を以てし、自ら一家を成す。画学に深く、丘壑を富有し、仙山樓閣の属の若きは、経営位置、能く過ぐるもの莫し。題跋尤も奕奕として風度有り。

趙左、字は文度、華亭の人。其の山水は宋懋晋と同一に宋旭に学び、懋晋は揮灑自得し、而れども左は惜墨構思、軽く涉筆せず。其の画は董源を宗とし、兼ねて黄倪両家の勝を得。雲山一派、能く己の意を以て之を発し、米に似て米に非ざるの妙有り。神韻逸発、士林の珍とする所と為る。嘉興の陳廉、其の高足なり。

呉振、字は振之、竹嶼と号す、華亭の人。山水に工みにして、筆墨秀潤、一時氣韻を以て董文敏の賞鑑する所の者と為るは、惟だ振と

趙左とのみ。子の昌、字は昌伯、亦た画を能くす。

沈士充、字は子居、華亭の人。画く所の山水は宋懋晋の門に出で、兼ねて趙左を師とし、清蔚蒼古、運筆流暢、格韻兼ねて勝る。

蔣藹、字は志和、華亭の人。画山水は沈士充に学び、蒼勁之に似る。多く渴筆を用ひ、唐宋に規摹し、皆な能く神合す。嘗て言はく、画家は一に人品の高きを要し、二に古に師法するを要すと。蓋し自況して云ふならん。

李紹箕、字は懋承、華亭の人。顧正誼の婿。詩に工みにして、太学生を以て都昌主簿に仕す。画く所の山水は婦翁を師とし、便ち能く爽を競ひ、山川の勝を涉歴し、運筆益ます蒼たり。年八十餘にして、猶ほ揮灑して倦まず。

顧懿徳、字は原之、華亭の人。正誼の姪。画山水は王黄鶴に法り、行筆秀潔、丘壑の間、一点の塵無く、甚だ自ら珍惜す。子の善有、亦た家法を得。

顧胤光、字は闇生、寄園と号す。亦た正誼の姪なり。万曆の間郷に挙し、詩に工みにして、書法を善くす。画く所の山水は雲林に倣ひ、運筆は蕭疏秀逸、饒かに氣韻有り。

董孝初、字は仁常、華亭の人。少くして書を能くし、諸生と為り、後遂に棄てて去る。画く所の山水、筆致簡遠、時に推尚せらる。(徐沁『明画録』巻四³¹⁾)

この箇所は康熙二年『松江府志』巻四十六「藝術」の宋懋晋・趙左・呉振・曹文炳・陳毅・朱蔚・李紹箕・顧懿徳・陳時采・沈士充・董孝初の伝記が続く部分をもとに、各項をやや短めに要約し、花鳥画家を巻六に移し、宋旭門流と顧氏一族をそれぞれ一続きにまとめる編集を行って加筆修正

している。その結果、『明画録』では宋旭師系と顧氏一族が二つの流れとして整理されているため、この部分全体を二派説の根拠とすることも一応は可能であるが、その場合、董其昌などは含めず顧氏一族のみが範圍となるだろう。なお、康熙二年『松江府志』にない蔣嵩と顧胤光の項も元の文献が存在したと思われるが、『明画録』より遡るものは見つけられなかった。また、『松江府志』には宋懋晋の逸話が詳しく記されており、これには編者の宋徵輿が宋懋晋の親戚であることも作用していただろう。

『明画録』で新たに追加された一文として目立つのが、趙左の「雲山一派」の記述である。ここで気を付けなければならないのは『明画録』全体に一貫する「一派」の特殊な用法である。先の顧正誼の項に追加されていた「華亭一派」は「都市十一派」のパターン⁽³³⁾であったが、他に「人物十一派」⁽³⁴⁾、および「画題十一派」の用例がある。趙左の「雲山一派」は第三のパターンに属し、これは画家伝の用例を見ると、「山水一派 初め業を景初に授かり、後に銭塘に遊び、戴璉の筆法を見て、湛思入悟し、自ら変じて家を成す」⁽³⁵⁾、「其の雲山一派、二米の神を得、尽く画家の蹊逕を脱す」⁽³⁶⁾のように、その画家の手がけた特定画題を歴史的な流れの中で捉え、その伝統に連なり新意を出したと評するとき用いられている。他に、各巻の叙で画題の歴史を通観する際にも用いられる場合がある⁽³⁷⁾。

つまり、ここでは趙左が「雲山一派」を開いたのではなく、むしろ二米に代表される「雲山一派」の歴史の中で趙左が新意を出したという意味に捉えるべきである。これは形式的になりやすい米法山水を再現的な画法に改めた趙左の画業を評価するもので、具体的画風への言及として注目される。第三章で詳しく論じるが、現存作品から見ても雲煙表現

は松江の画風の特徴として第一に挙げられるものである。

一方、董其昌の松江画壇への関与についての記述は『明画録』では少なく、趙左・呉振が董其昌に評価されたという一文のみである。『明画録』巻二「山水叙」⁽³⁸⁾は董其昌の南北二宗論や「元季四大家、浙人其の三に居り」⁽³⁹⁾といった文章を前提としており、決して編者の徐沁が董其昌に無関心だったというわけではない。康熙二年『松江府志』の構成に影響されたためとも言えるが、結果として『明画録』における董其昌と松江の画家の関係の記述は非常に薄くなっている。

以上を総合すれば、『明画録』では顧正誼以下の明末松江の画家群が広く「華亭一派」と括られ、宋旭門流と顧氏一族が松江の画壇を構成する。董其昌・陳繼儒はやや異なる扱いで、松江に限らず全国的な範囲での文人画の指導者とされ、松江との地縁は強調されない。画家としての評価が高いのは趙左で、雲山の表現に独自性を出したとされる。

次に、姜紹書『無声詩史』⁽⁴⁰⁾は項目あたりの記述量が多いため全文引用は避けるが、主な松江の画家を見ていくと巻三に分散して莫是龍・孫克弘・宋旭が登場し、巻四冒頭に董其昌・陳繼儒・顧正誼・趙左、やや離れて宋懋晋・呉振・沈士充を載せている。松江の画派の見方がわかるのは巻四の部分である。董其昌・陳繼儒の項は松江との関係に触れないが、『容台別集』に載っている董其昌が自らを文徵明（一四七〇～一五五九）と比較した発言が引用されており⁽⁴¹⁾、やはり蘇州との対立軸が意識されている。

顧正誼・趙左から見てもよい。

顧正誼、字は仲方、松江の人。中書舍人。画を作るは初め馬文璧を学び、而して梅道人及び黄子久に於いて、其の精蘊を得ざることを無

し。同郡の董宗伯思白、仲方の画に於て、師資する所を多しとす。其の長安に遊ぶに、四方の士大夫の求むる者踵接し、其の灑翰を得れば、拱璧を獲るが如し。子の元慶、其の家学に踵し、能く精工を以て其の古雅を佐け、声藝苑に有り。

趙左、字は文度、雲間の人。画は董北苑・黄子久・倪雲林に法り、超然玄遠たり。董思白と翰墨の友為りて、流伝の董蹟、頗る文度の手に出づる者有り。兩君藝苑に頡頏するは、政に猶ほ魯衛のごとし。董画にして而れども文度に出づるが若きは、縦ひ床頭捉刀の人に非ざれども、亦た所謂る王を買ひて羊を得るなり。(姜紹書『無声詩史』卷四)⁽⁴²⁾

この後に趙左の「勢」に関する画論が引かれる。顧正誼が同郷の董其昌を導いたことや、趙左がしばしば董其昌の代筆を手がけ実力が拮抗したことを記している。「魯衛」は『論語』にいう「魯衛の政は兄弟なり」、つまり兄弟のように似ていること、「床頭捉刀人」は影武者を立てて自身は側に控えた曹操の故事を指し、「買王得羊」は張懷瓘『書断』の「王を買ひ羊を得るとも、望む所を失はず」、つまり王献之の書を求めて羊欣の書が入ったとしても失望には値しないという意味である。要するに、趙左を画家として董其昌とほぼ対等の存在と評価している。なお、宋懋晋も董其昌や無錫の鄒迪光(一五五〇～一六二六)に尊ばれたことが記される。⁽⁴³⁾『明画録』と比べ、『無声詩史』では董其昌と松江の画家たちの関係が詳しく述べられているのである。⁽⁴⁴⁾

実は、『無声詩史』の著者である姜紹書は、董其昌と直接の交友があったことが知られている。姜紹書『韻石齋筆談』には彼が実際に目撃した董其昌の代筆の様子が詳しく記されている。

玄宰門下の士、則ち呉楚侯有り。楚侯名は翹、後名を易に改む。能書を以て薦められ、中翰を授かり、諸生為りし時、思翁頗る之を払拭し、書は入室の弟子を称す。崇禎癸酉、余燕都に遊ぶに、適たま思翁宮詹の召に応ず、年八十餘なり。政務の間簡にして、端居して暇多し。余時に過従し、而して楚侯恒に坐隅に在り。長安の士紳、公の翰墨を祈請すること虚日無く、素師の鉄門限に異ならず。公酬応に倦めば、則ち楚侯に倩ひて代はりて之を為らしめ、仍りて面授す。求むる者各おの満志して以て去る。楚侯の寓、堆積する綾素、更に宗伯の架上よりも多し。(姜紹書『韻石齋筆談』卷下「書家餘派」)⁽⁴⁵⁾

これは清初に書かれた董其昌代筆譚の中でも特に実感に富んだもので、晩年の董其昌が北京で日々求められる書の揮毫の多くを呉易に任せていたことを伝える。趙左の実力が董其昌と同等であり、董其昌画を求めたとしても趙左画を得られれば十分だという『無声詩史』の記述も、董其昌をよく知る姜紹書の、実態に即した認識だと考えられる。

そして、呉振・沈士充は次のように記される。

呉振、字は元振、竹嶼と号す、華亭の人。写山水は黄子久・董北苑・倪雲林の数家を宗とし、而れども子久の筆意に於て、尤も擅長する所なり。予其の傲浮嵐暖翠等の幅を見るに、皴染淹潤、能く韻を筆墨の外に取り、真に士流の作なり。雲間の絵事、董宗伯思白文人の為に幢を建てしより、是に於て雅を崇ぶの士、競いて秀逸に趨くも、第だ跡を躡(お)へば則ち膚浅に渉る。竹嶼の若き者、雲間

の正派に接する者と謂ふ可し。其の子昌、字は昌之、亦た能く其の家学を伝ふ。

沈士充、字は子居、松江の人。写山水は丘壑蒨葱、皴染淹潤なり。雲間の画派、子居其の正伝を得。(姜紹書『無声詩史』卷四)⁽⁴⁶⁾

沈士充の項は、四派説で沈士充を「雲間派」の祖とする根拠となっているが、これまでも指摘されてきたように、沈士充は「正伝を得た」というのだから流派の祖ではなく中堅に位置するはずである。さらに、直前の呉振の項にもはつきりと、董其昌が松江において打ち立てた文人画の規範が「雲間の絵事」として広まり、呉振は「雲間の正派」を受け継いだと書かれている。なお、この後にも松江の画家は点々と登場し、例えば巻七には楊繼鵬が、これまた董其昌の代作をした逸話とともに掲載されている。⁽⁴⁷⁾ なお、『無声詩史』においては顧氏一族の扱いは小さく、顧正誼の項に顧元慶が付記されるのみである。

つまり、『無声詩史』の歴史観では、主として董其昌が顧正誼の影響下に「雲間の絵事」を打ち立て、趙左は董其昌と同世代の画家として実力拮抗し、その「正派」「正伝」は呉振・沈士充に継承されたという。『明画録』と異なり、実際に交友がある董其昌の活動の実態が大きく取り上げられ、松江の画壇の成立に不可欠な役割を果たしたと評されるが、ここでも董其昌自身が松江の画派に所属するとは見なされていない。

その他の清初の画史書を広く見渡すと、趙左を一派の祖とするものが多い。例えば藍瑛を祖とする杭州派の視点から書かれた『図繪宝鑑統纂』も、董其昌の項では古画を学んで全国的名声を得たことを強調し、松江での活動には特に触れず、趙左の項に「呉下蘇松一派、乃ち其れ初めて門庭を創る」⁽⁴⁸⁾の文言がある。「松江」「華亭」「雲間」と異なり、「呉

下蘇松」は蘇州と松江をあわせた広い地名であるが、これは呉（江蘇省）に対する越（浙江省）の編者の立場が反映したものでだろう。また、周亮工『読画録』においても、趙左の項に「董文敏と同郡同時にして、筆墨亦た相類す。世人謂へらく、松江派を開く者、首（はじめ）に為に指を屈す」⁽⁴⁹⁾とあり、対して董其昌の項には松江の話題が出てこないという非対称性がある。それゆえ、松江の画派の代表としては董其昌ではなく、『明画録』『無声詩史』でも評価の高い趙左を据えるのが適切であろう。

清初の画史書を読み込んで立ち現れてくる松江の画壇の様相はこのようなものであった。これらに即して、必要不可欠な概念を整理すると以下二つに集約される。

① 趙左以下の師系。『図繪宝鑑統纂』の「蘇松派」、『読画録』の「松江派」に相当し、『無声詩史』の呉振・沈士充を中堅とする「雲間正派」も事実上は同じ集団をいうものと考えられる。董其昌はこの派の成立に不可欠な指導者だが、派に属するわけではない。二派説のいう職業画家系と概ね一致する。

② 顧正誼の世代以下の広義的総称。『明画録』の「華亭一派」に相当し、一派説のいう「松江派」と一致する。

以上より、本稿で「松江派」と称する対象は①、すなわち趙左を典型とし、呉振・沈士充やその弟子たちからなる集団に限定する。董其昌は派の内に含めない。呼び名自体は「雲間派」等でも構わないが、ともかく一つ概念であることが重要である。その他の集団については「派」の乱用を避け、②のように顧正誼以下を広義に扱う場合は「松江画壇」とする。

第二章 蔣藹の活躍年代

前置きが長くなってしまうが、以上のような清初当時の松江派と松江画壇に対する理解を踏まえ、蔣藹という松江派の画家について検討していきたい。蔣藹について残された文献はごく少なく、従来ほとんどの作家解説は次の二史料をもとに書かれている。

蔣藹、字は志和、華亭の人。画山水は沈士充に学び、蒼勁之に似る。多く渴筆を用ひ、唐宋に規摹し、皆な能く神合す。嘗て言はく、画家は一に人品の高きを要し、二に古に師法するを要すと。蓋し自況して云ふならん。(嘗て其の画を見るに、虞山蔣藹と題す、此に華亭と云ひ、藹を藹に作るは、当に之を考ふべし。)(『明畫錄』巻四)⁵¹⁾

蔣志和、啓禎の時の人。陳繼儒其の画卷に題して云はく、唐宋元の名家より、皆な其の精微を撮り、毫端に染め、豈に惟だ氣時流を呑むのみならんや。即ち董宗伯其昌之を見、幾んど衛夫人の嘆を下さんとす。(『佩文齋書畫譜』巻五十八)⁵²⁾

『明画録』によると、蔣藹は字を志和といい、松江府華亭県の出身で、沈士充に山水画を学び、渴筆をよく用い、唐宋古典に学んだ。「画家は第一に人品が高いこと、第二に古典を学ぶことが肝心だ」と語ったという。括弧で示した割注によれば「虞山蔣藹」と署名した作品もあったようである。また、『佩文齋書畫譜』によると、蔣藹は天啓・崇禎年間(二六二〜四四)の人で、陳繼儒・董其昌ら松江の文人たちに称賛されたという。⁵³⁾ 実のところ、現存作品やその他の史料を参照すると、こ

の二文献の情報にはかなり不足が多いことがわかる。

『中国絵画総合図録』、『中国古代書画図目』、その他図録類、東京文化財研究所の売立目録作品情報、ネット上のオークション情報等を集め、蔣藹筆とされる作品をリストアップしてみると、約四十点の画像を集めることができた。当然それらには真贋の問題があるが、筆者が実見したことがあるのは黒川古文化研究所蔵の二点(「做董源山水図」と「明人書画集冊」中の「做董源暮山行旅図」)、および上海博物館蔵の二点(「雲山变幻図巻」と「雲間諸家書画冊」中の「山水図」)の計四点のみであり、その他は現時点で図版から得られる情報で判断するしかない。とはいえ、大まかな傾向は十分つかむことができた。

まず、それら実作品の款記をもとに蔣藹の基本情報を補っておくと、蔣藹の字は志和もしくは致和⁵⁵⁾で、慧風齋⁵⁶⁾・葆真齋⁵⁷⁾・怡雲野人の号を用いたようである。出身地は「茸城蔣藹」⁵⁹⁾「雲間蔣藹」⁶⁰⁾「華亭蔣藹」⁶¹⁾の三通りの表記があるが、茸城・雲間・華亭いずれも松江の別名であり問題は無い。『明画録』のいう「虞山蔣藹」とするものは見つけられなかった。⁶²⁾ 画の贈り先もしばしば記されるが、それだけでは宛先の人物を断定できないものが多い。

さて、ここで大きな問題となるのが、蔣藹の活躍年代である。『佩文齋書畫譜』には天啓・崇禎年間とあるが、これは師である沈士充の活躍時期とほぼ同時となる。しかし、蔣藹の作品に年紀として記される干支のほとんどは、この天啓・崇禎年間に収まらず、むしろ前後どちらかに十年〜三十年ほど大きくずれるものが多い。同世代の者に師事することは考えられなくもないが、年紀については文献と作品の間で明らかな齟齬が生じている。この点こそが蔣藹という画家を捉える上で最大の課題となっていた。

これまで諸書において、干支が天啓・崇禎に収まらない蔣謫画を、天啓より前、すなわち明の万暦年間とみるか、崇禎より後、つまり清の順治・康熙年間とみるか揺れがあった。『中国古代書画図目』をはじめ、蔣謫を明人に分類し、万暦に置く例は多くみられるが、実はそれでは沈士充の初期作品（西暦一六一〇年前後）より早い蔣謫画が多数存在することになってしまう。他方、『故宮博物院藏文物珍品大系 松江絵画』などは蔣謫を松江派の末期に位置づけ、清の順治・康熙年間に置いている。古くは清の陶梁（一七七二～一八五七）もこの問題に直面し、「佩文齋書画譜を考ふるに、蔣志和は崇禎間の人なり。戊子は当に是れ順治五年なるべし」と清初に置いている。⁶³

実は、この問題に明確な答えを出せる資料が存在している。沈士充が蔣謫に贈った「長江万里図巻」（上海博物館、図1）の巻末の四つの跋文に蔣謫の情報が多く記されているのである。⁶⁴ この資料はこれまで知られていなかったわけではなく、侯米玲氏と楊瑞娜氏の沈士充研究は沈士充の最も重要な弟子として蔣謫に言及し、この資料に目を通したうえで清初に置いている。⁶⁵ ただし、侯米玲氏は蔣謫の活躍年代を一六二八～六九年頃と推定し、楊瑞娜氏は一六二二年にすでに蔣謫の画風が成立し董其昌の代筆にも参加したとするように、両者においても蔣謫の活躍年代については意見が割れており、その知見は諸書における蔣謫の解説にも未だ十分反映されておらず、検証の必要がある。両氏も沈士充「長江万里図巻」跋の詳しい内容には立ち入っておらず、資料全体が十分に活かされていないので、ここで詳しく読んでおきたい。

この沈士充長巻は、筆者もかつて上海博物館にて実見する機会があったが、長さ一〇メートルに及び、沈士充の様々な画風を見せる代表的作品である。この種の長巻はやや先立って趙左や呉彬も手がけており、明

末に流行した形式であった。年紀「戊辰」は崇禎元年（一六二八）である。巻頭に清朝帖学派の梁同書（一七二三～一八一五）の引首、巻末に明末の董其昌・陳繼儒・楊文驄（二五九七～一六四六）、清初の王光承（一六〇六～七七）の跋文が続く。

活躍年代に関わるのは最後の王光承の跋だが、他の跋も明末時点での沈士充や蔣謫の評価を知る上では重要なので、董其昌跋（図2）から順に見てみよう。

吾が松の画道、勝国の時の溟溪曹雲西及び張子正・朱寿之の後より、復たと嗣響無し。邇年眼目一正し、呉門の習気に落ちず、則ち予董巨を拈出してより、遂に数家有り、趙文度・沈子居 巨擘と為る。子居 尤も善く長巻を作り、予の見る所二三、惟だ此の巻のみ乃ち其の高足蔣志和に贈る。志和の画品、故より能妙に属す、子居授くるに衣鉢練裙を以てし、家風を漏泄するを惜しまず、所謂殉知の合なり。徐壻復之以て相示し、展巻の次、感歎すること已む無し。董其昌題す。⁶⁶

ここで董其昌は、「わが松江の画道」は元の曹知白（一二七二～一三五五）・張中・朱芾以降途絶えていたが、⁶⁷ 自らが董源・巨然を見出して鑑賞眼が正されてから、蘇州の絵画の慣習に染まらなくなり、趙左・沈士充ら巨匠を輩出したという。また、この巻が沈士充の高弟である蔣謫に贈られたものであるといい、沈士充が惜しまず蔣謫を指導するさまを称賛している。「殉知の合」は孫過庭『書譜』（原本・台北故宮博物院）の「五合」（よい字が書ける五つの条件）の一つ「感恵殉知」を指す。

次に陳繼儒跋である。



图1 沈士充「长江万里图卷」部分（1628年、上海博物馆藏）

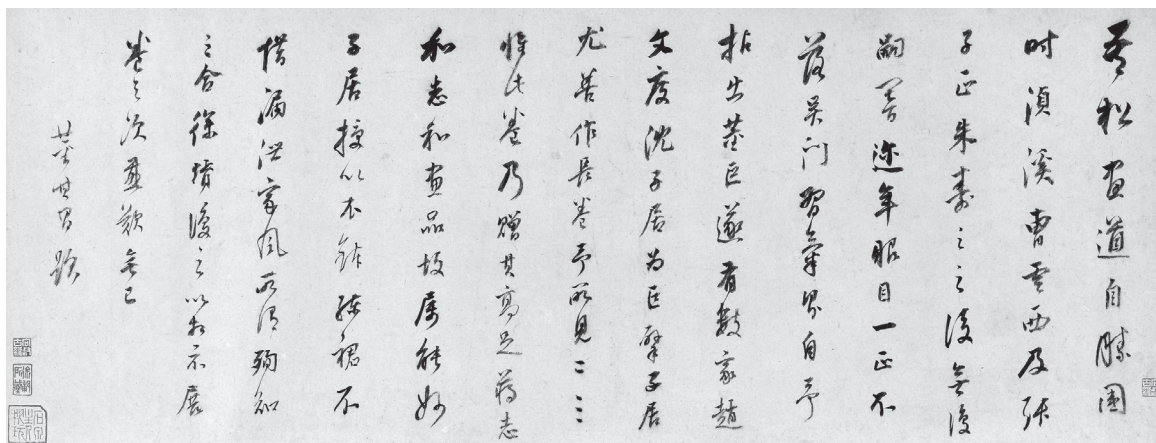


図2 沈士充「長江万里図卷」董其昌跋

画は士氣を以て主と為す。吾郷の董思翁正印を拈提せしより、文度・子居、同時に同参し、始め文沈両先生に従ひ、直ちに元四大家に遡り、以て荆関董巨に及び、皆な李营丘を以て師と為す。营丘は盧鴻乙を以て師と為し、此れ士氣派なり。獅子の一滴乳、散じて諸名家と為る。今蔣志和子居の宗風に直接し、而して超乘して上り、出藍寒氷、大いに思翁の賞する所と為る。是の巻を諦観すれば、逗漏して餘すこと無きは、独り作家の相見なるのみに非ず、所謂る智師よりも過ぎ、乃(はじ)めて伝授に堪ふるなり。子居筆頭に眼有るも虚ならず。陳繼儒頑仙廬中に題す⁽⁸⁾。

陳繼儒は董其昌が「正印を拈提」「正印」は仏の悟りを印にたとえて言う語。「拈提」は公案を学人に示すこと、つまり文人画の理想を悟って示してから、趙左・沈士充が同時に参禅し、明の文徵明・沈周(一四二七〜一五〇九)から元四大家、五代北宋の荆浩・関仝・董源・巨然、そして李成(九一九〜六七)に遡って学んだという。蔣藹はその沈士充に連なって出藍となり、董其昌に称賛されるほどになった。この巻は沈士充の画風を余すところなく伝えるが、師承とは弟子が師を凌いで初めて伝授に耐えるものだという⁽⁹⁾。

さらに楊文聰の崇禎十年(一六三七)の跋が続く。

雲間の画道、宗伯を以て北苑と為し、便ち趙沈を以て黄王と為す。南宗一派、大いに功德有るも、嗣後宗風幾んど危ふく、一燈滅せんと欲するも、志和を得て之を振起す。此の巻是れ其の伝衣なり。余固より上に芝草有れば、下に丹砂有るを知る。丁丑十月、楊文聰識す⁽²⁰⁾。

楊文聰によると、「雲間の画道」において董其昌は(南宗画の系譜でいう)董源に相当し、趙左・沈士充は黄公望(一二六九〜一三五四)・王蒙(一二三〇〜八五)に当たる。彼ら「南宗一派」は、後継者がなく途絶えかけていたが、蔣藹が現れて再興し、この巻は「伝衣」(仏法伝授の証として与える法衣)であるという。以上三跋はいずれも禅語を多用して伝燈になぞらえながら、董其昌の画学を継ぎ松江を代表する画家となった沈士充を称え、蔣藹への期待を語る。

最後に王光承跋(図3)である。これは管見の限り、蔣藹について残された最も詳しい文献である。

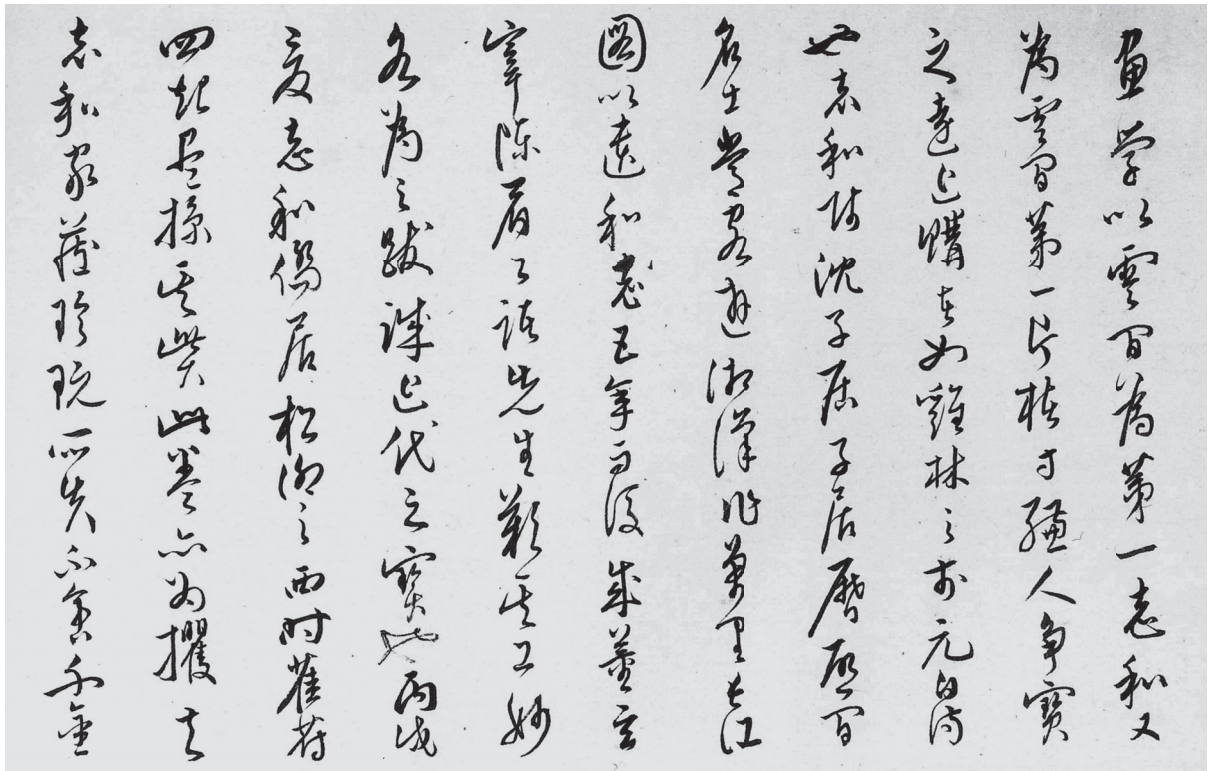


図3 沈士充「長江万里図巻」王光承跋 部分

画学は雲間を以て第一と為し、志和 又た雲間の第一為り。片楮寸縑、人争ひて之を宝とし、遠近購ふ者、雞林の元白の詩に於くるが如し。志和は沈子居を師とす。子居 曆啓間の名士にして、常に湘漢に客遊し、万里長江図を作りて以て志和に遺し、五年にして後成る。董玄宰・陳眉公諸先生 其の工妙を歎じ、各おの之が為に跋せり、誠に近代の宝なり。丙戌夏、志和松泖の西に僑居し、時に崔苻四起し、尽く其の貲を掠され、此の巻亦た攫去せらる。志和の家蔵の珍玩、失ふ所啻だに千金ならず、皆な傲然として以て屑意せざるも、独り此の巻に於て咨嗟歎息し、為に眠食を廢す。諸同人争ひて法書名画を致し、以て其の憂を解かんとするも、終に得可からず。歳壬寅に届き、志和の門人新安の孫逢其 偶たま呉閩に遊び、人の此の巻を持ちて市に鬻ぐもの有るを見、驚きて曰く、此れ吾が師の故物なりと。値を重ねて之を購ひ、以て志和に歸す。志和 喜ぶこと知る可きのみ。嗟乎、去る者は復たと還らず、離るる者は復たと合せず、天下往往にして然るのみ。況んや此の巻は已に綠林の得る所と為り、又た展転浮沈すること十有七年、而れども楮墨恙無く、諸名公の題跋皆な完好にして、豈に藝林の一異事に非ずや。然りと雖も異とするに足る無し、蓋し志和の誠の感ずる所ならん。志和は篤行の君子にして、其の師を哀れみ、故に其の遺筆に痛恤し、鬼神之を鑑みて、乃ち謹みて此の巻を護り之に歸し、以て其の意を慰む。伝へて至誠物を動かすと曰ふ、徒だに延津・樂昌に与するに非ず、太平広記中の佳話と為る。爰に其の始末を誌すること此くの如し。王光承²¹。

重要な文献なので詳しく訳しておく。画学は雲間を第一とし、そのうえ蔣藹は雲間の第一である。小さな紙や絹の切れ端ですら、(蔣藹

の画であれば）人々は争い求め重宝した。遠近から買う者がやってきて、まるで新羅の人々が元稹（七七九〜八三一）や白居易（七七二〜八四六）の詩を求めるようなありさまであった。蔣藹は沈士充を師とした。沈士充は万曆・天啓年間の名士であり、つねづね湘水や漢水を旅して、万里長江図を描いて蔣藹に遺そうとし、五年かけて完成させた。董其昌・陳繼儒ら諸先生がこの画のたくみさに感嘆し、それぞれ跋を書いており、まさに近代の宝である。丙戌（一六四六）夏、蔣藹は松江泖湖の西に寓居していたが、おりしも盜賊が至るところに発生し、その財産をすべて掠奪し、この巻も奪われてしまった。蔣藹の家蔵の貴重なもので、失ったものは千金にとどまらなかったが、少しも心折れることなく意に介せず、けれどもただこの巻についてはため息をつき、そのために寝食もままならないほどだった。同好の人々は競うように法書名画を贈り、彼の憂さを晴らそうとしたが、どうにも晴らすことができない。さて、壬寅（一六六二）の年になり、蔣藹の門人であった新安の孫逢其がたまたま蘇州に行くと、この巻を市で売っている人を見つけ、驚いて「これはわが師がもとも持っていた物だ」と言った。そこで高値でこれを買い、蔣藹に返した。蔣藹の喜びようは想像できるだろう。ああ、去る者は二度と戻らず、離れる者は二度と合わさらない、天下では大抵そうである。ましてこの巻は盜賊に奪われ、十七年間も転々と巡って浮き沈みしたにもかかわらず、紙や墨は無事で、諸名公の題跋もすべて完好でいたことは、なんと藝林の一異事と言うべきではないか。とはいえ、怪しむには足りない。思うに蔣藹の誠意が感応したのであろう。蔣藹は篤行の君子で、師である沈士充を大切に思い、その遺作をいたく憂えていたので、鬼神がこれを鑑みて、なんと謹んでこの巻を護って帰してやり、彼の心を慰めたのである。「至誠は物を動かす」と伝わるが、「延津の劍」

や「樂昌の鏡」の類どころか、『太平広記』中の佳話ともなるものである。ここにその顛末をこのように記しておく。王光承。

王光承は松江の人で、明末に諸生となり、清朝に仕えなかった遺民である。⁷² この跋の冒頭は明らかに過褒で、そのまま蔣藹の得た名声とみなすことはできないものの、中盤は具体的情報が多く参考になる。特に、清朝が江南を支配した直後の順治三年（一六四六）、乱れた世相の中で蔣藹も略奪に遭い、この巻をはじめとする收藏品を失ったこと、康熙元年（一六六二）、弟子の手を経て蘇州の市場からこの巻を取り戻したことは、大変重要な情報と言える。⁷³ ここから、まず間違いなく蔣藹が康熙年間に差しかかるまで活動していたことが明らかとなる。それゆえ、前述の「干支の収まらない蔣藹画」は、やはり清朝の順治・康熙年間に置くべきことが確定するのである。

これを踏まえ現存作品を並べなおしてみると、まず蔣藹の画業初期には崇禎十年（一六三七）の「雲間諸家書画冊」中の蔣藹「山水図」（上海博物館、図4）が位置づけられる。他に明代に遡る作例に「雪山垂釣図」（二六三九年、北京故宮博物院）がある。なお、これらの時期には董其昌・趙左・沈士充はすでに活動を終了している。⁷⁴ また、当研究所蔵「明人書画集冊」は「雲間派の記念的作品集」と評される画冊で、蔣藹の「傲董源暮山行旅図」（図5）には年紀がないものの、他頁の年紀から推して崇禎年間と考えられる。ただし、この画冊の対題の陳繼儒の書はおそらく量産品で、⁷⁵ 画も頁により模本と考えるべきものもある。しかし、蔣藹の頁は比較的出来がよく、上海博物館の画冊の図とも共通点が見出される。これら崇禎年間の作品群は、落款の書の線が細く直線的であり、後述するように古画との関係も比較的明確で、明末の松江画壇の環境の中で蔣藹が古画学習に取り組んだ様子が窺える。



図4 「雲間諸家書画冊」のうち
蔣嵩「山水図」(1637年、上海博物館)

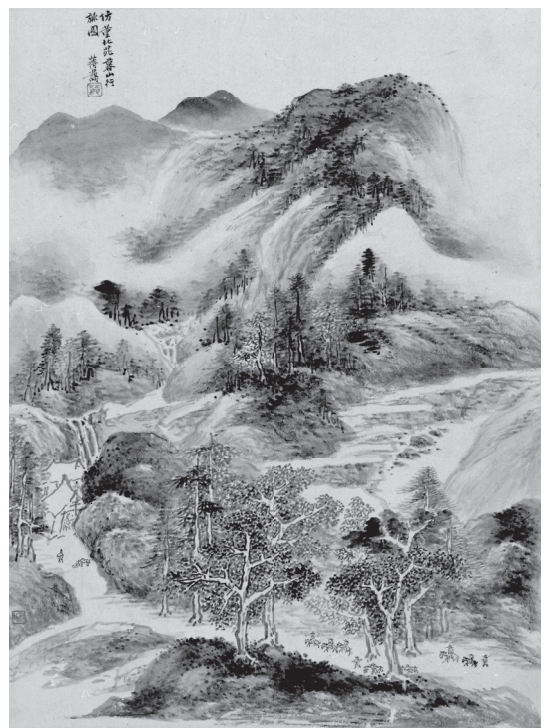


図5 「明人書画集冊」のうち
蔣嵩「做董源暮山行旅図」(黒川古文化研究所)

その後、西暦一六四〇年代、明清交替の戦乱期には現存作品数が激減する。再び旺盛な絵画制作が確認できるのは順治十年(一六五三)の「山水図扇面」(北京故宮博物院) 辺りからである。この空白期こそ、蔣嵩の活躍年代を決めにくくさせていた大きな要因であった。順治三年(一六四六)に略奪に遭い、「家蔵の珍玩、失ふ所畜だに千金ならず」というから、戦乱の余波で師の作品やおそらく古画の粉本類も失ったと考えられ、制作に相当の支障が出ていた可能性がある。

彼の画業が最も活発になるのは「雲松豊翠図」(一六五七年、『中国絵画総合図録』第四巻、JPG4-011、図6)あたりからで、この頃から画面上に四字句を題する形式が定着し、落款の書風も肥瘦の変化をつけた円みのあるものに変化する。康熙年間初頭に「長松峻壁図」(一六六三年、北京故宮博物院、図7)や、次章で扱う当研究所蔵「做董源山水図」など力作が集中する。これらは沈士充長巻を取り戻した直後にあた

り、蔣嵩が改めて師の傑作の画巻を手本とし展開していったことが推測される。そこから西暦一六七〇年代半ばまでは作品量が多く、画風も定まり、葆真斎・怡雲野人の号はこの晩年期に用いられる。その後、西暦一六八〇年代の可能性のある作品として「峻壁飛泉図」(南京博物院)なども残っている。この作品の年紀「壬戌(一六二二)または一六八二」は文献で蔣嵩の活躍年代とされた天啓年間から干支が一周しており、これまでは一六二二年に置かれてきたが、四字句を題する形式や怡雲野人の号、画風から見ても初期作と考えることは不可能である。ただし、活動終了時期についてはやや注意を要する。この頃になると現存作品数が減少し、時期の飛んだ作品もあるため、一点一点の資料性をより慎重に判断しなければ断言できない。そのため現段階ではひとまず、作品が十分な点数確認できる康熙十七年(一六七八)頃を活動終了と見なしておき、それ以降については今後の課題としたい。なお、活動開始は現存

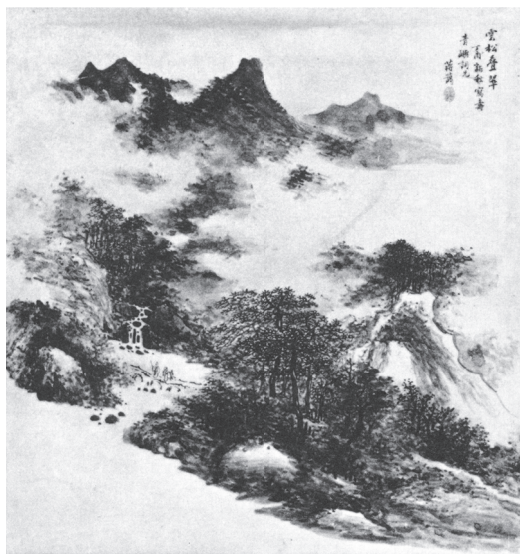


図6 蔣藹「雲松豊翠図」(1657年)

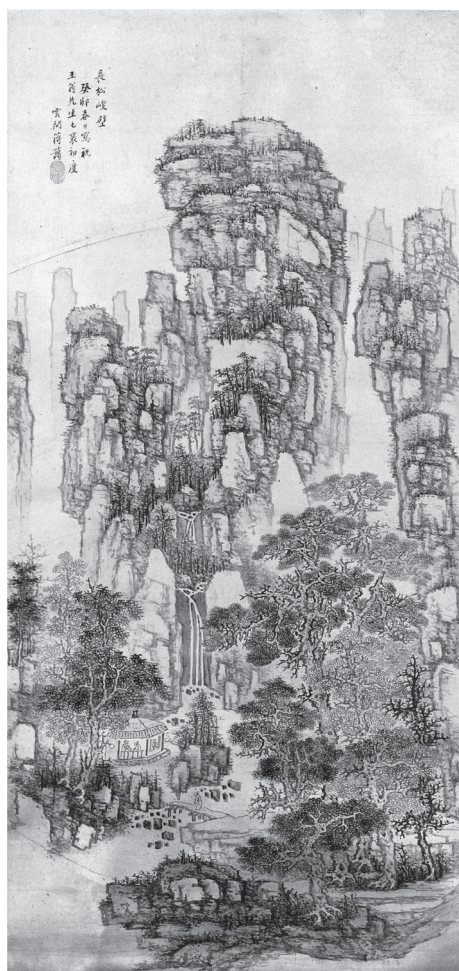


図7 蔣藹「長松峻壁図」
(1663年、北京故宮博物院)

作品の年紀に先立ち、崇禎元年（一六二八）に沈士充長巻を贈られたのが確認できる限り最も早い記録である。

以上より、蔣藹の活躍時期は崇禎元年〜康熙十七年（一六二八〜七八）頃と考えられる。このように時期を推定すると、蔣藹は趙左に発端する松江派の画家のうち最末期の世代に位置づけられることになる。同世代の著名な画家としては、四王呉惲の第一世代である王時敏（二五九二〜一六八〇）や王鑑（一六〇九〜七七）が挙げられる。ここから判明するのは、蔣藹がこれまで予想された以上に沈士充と世代の隔たる、ほぼ清初に入ってから画家だということである。侯米玲氏は、主に「雲山变幻図巻」の観察から蔣藹は沈士充を特に乗り越えるところがなかったと結論づけるが、⁷⁸⁾両者の時代状況は全く異なり、単なる優劣論ではなくその背景から考察していく必要があるだろう。

この時期の松江では、明清交替をきっかけに民衆の自衛的集団が抗

争する無秩序状態が発生し、明末以来の郷紳の多くが没落し、徴税も厳しく庶民生活は苦しかったという。⁷⁹⁾こうした緊張状態は康熙二十年代（二六八〇年代）頃から落ち着き、次第に新しい秩序の形成へと向かっていくが、蔣藹はその頃には画家としての活動を終える。彼は乱世の明末清初の中でも最も過酷な数十年に、略奪などの苦難に遭いながらも画業を再開し、松江派の命脈を辛うじて保っていたのである。画壇を見渡せば、彼の画家としての最盛期である康熙年間初頭、一六六〇〜七〇年代は、前章で取り上げた清初の画史書が書かれたのと同じく、董其昌の没後、未だ正統派が定まらない流動的な期間である。それゆえ、蔣藹の作品は董其昌の「画学の正伝」を伝えた松江派が清初に入ってからどのように活動を続けていたのか、さらには後の正統派を築く王時敏らとの差異がいかにして生じたのかを知るための、重要な手がかりとなると考えられる。

第三章 「做董源山水図」の描写内容と筆墨技法

(1) 基礎情報

蔣藹「做董源山水図」（口絵5）は、縦九四・〇×横四二・七センチメートル、紙本墨画淡彩で、垂直に聳える群峰と水辺の村落を描いた山水画の掛幅である。左上の余白に「甲辰長夏、做董北苑筆、蔣藹」の款記があり、「蔣藹之印」（白文方印）・「志和」（朱文方印）の印章が捺されている。「甲辰」はこれまで明・万曆三十二年（一六〇四）と清・康熙三年（一六六四）の双方の可能性が指摘されてきたが、³⁰前章の蔣藹の活躍年代の検討により、後者であることが確定した。付属品に特筆すべき情報はない。

紙質は墨を吸いやすく、滲みやすいものと思われる。現在の表具は巻き紐の傷みやシミから考えて修復後それなりの年数を経ているようだが、この表具になつてからの本紙の保存状態は良好である。表装過程での補修として、シワや折れをのばした痕、本紙の欠損に若干の補墨をしたような箇所も見られる。とはいえ大きな変更はなされておらず、当研究所蔵の松江派絵画の中でも、状態と画の出来から考えて資料性の高い作品と思われる。

(2) 構図・彩色・落款

山々は正面側に明るい陽光を受け、やや赤みがさしている。山の左奥から手前へと回りこむように江水が流れ、山腰の林は山あいから湧き出る雲煙に霞む。遠方から帰ってきた小舟が橋をくぐろうとし、手前の茅屋では二人の高士が語らっている。

構図はまず左下近景に水平視による大きめの岩と樹叢をおく。その

対岸、右下から左上へ、茅屋・亭・橋・舟・蛇行する江水・丘陵・樓閣・霞んだ樹木と続いており、この部分は俯瞰視によって十分な奥行を表現する。山々は重力を無視するように垂直方向に伸び、見上げるような高さを表している。こうした構図法には、自ら師倣の対象に掲げる董源のみならず、北宋の華北系山水画やその系譜を引く元代李郭派を参考にしたことが想定されるが、その点については次章に詳述する。また、松江派の前世代、趙左・沈士充は董其昌の影響を受け急傾斜するモチーフを多用し斜め方向の動勢を強調する特徴があったが、本作の垂直・水平を意識した構成は、むしろ同世代の王時敏・王鑑などと共通する、清初絵画に広くみられる平穩化の傾向に合致している。

彩色は樹幹・人物・建築・山体の代赭が目立ち、さらによく見ると屋内の机や人物の衣服に焦茶色を入れている。また、前景樹叢の枯樹の枝先にもかすかに代赭をのせている。山体や土坡・汀には淡墨と代赭を重ねる箇所も多い。墨色は全体的に水気が多いが、細かく見れば濃淡・潤渴の変化があり、ほぼ二色で描かれたにしては色鮮やかな画面に仕上がっている。

落款（口絵13）は行書で、輪郭に円みのある字形をとる。「做」の人偏と最終画、「北」の二・三画目など、一部の筆画で筆を開いて太さをつけ、その他の穂先で書かれた細い線との極端な対比を出している。

(3) 山岳

主山は大きく三つの山塊（以下、上段・中段・下段と呼称する。上段と中段は口絵6）から成る。上方への連続的動勢を見せる画面上の効果と、各山塊の間に深い溪谷を挟む空間の表現を両立している。

山の輪郭や皴には、やや滲んだ幅広の淡墨湿筆と先の割れた渴筆を



図8 董其昌「做董源青弁图」
(1617年、クリーヴランド美術館)



図9 趙左「竹院逢僧图」
(大阪市立美術館)

併用し、筆墨技法の幅広さを見せている。皴法は柔らかい線描を集めた披麻皴で、特に主山中段、右下方向への皴に淡墨線を絡み合わせた巧みな筆技が見られる。最上部の山頂はやや淡く、奥にあることを示す。山上の小樹は幹に相当する箇所にも明るい代赭を入れる。主山以外の山石はきわめて形式化した簡略な描法によっており、丘陵や土坡、岩などの立体感乏しい。

特に目立つ箇所として、主山下段に見られる山塊の最前面を余白にしておく技法(口絵8)がある。この技法は当研究所蔵「明人書画集冊」の蔣誥「做董源暮山行旅图」にも共通して見られる。さらに、蔣誥は主山上段・中段の正面の山塊において、墨を少なくして代赭を塗っており、山の陽面を照らすように彩色している。山の連続的な動勢や余白の造形効果を用いる点で、この作品は確かに董其昌(図8)の影響を受けているが、山の各段の間にある空間の把握、一定方向からの光の照射に気を配る点などは董其昌とは異なり、職業画家としての技術を見せている。全体として形式的・典型的な描き方を組み合わせているが、その組み合わせの論理からは、空間や光の感覚も必ずしも放棄していないことがわかるのである。

(4) 樹木・雲煙

前景の樹叢(口絵12)、および対岸の茅屋右の樹叢は、数種類の葉の描法を全て異なるパターンで組み合わせるが、いずれも文人画によく用いられる定型に法っている。これら葉の描法は、例えば康熙年間後半に成立した『芥子園画伝』において介字点・鼠足点・大混点などの名で紹介されているものである。また、幹の輪郭は短めの線で渴筆や打ち込みを多用して筆勢を出しており、これは董其昌のいう「多曲」の描法の一解釈であろう。しかし、樹木の前後関係は葉の重なる箇所では示しているが、幹や枝は立体感に乏しい。樹叢の葉を数種類の定型によって構成し筆技の見せ場とするのは董其昌以来よく見られ、沈士充長巻にも確認できるが、沈士充が幹枝の構成や濃淡によって立体感や躍動感を表現するのと比べると、蔣誥の描く樹木はすべて垂直方向で前後関係もなく形式化が進んでいる。なお、枯れ枝にかすかな代赭が入っているのは、趙左「竹院逢僧图」(大阪市立美術館、図9)と共通の技法である。

樹木自体は形式的だが、左遠景における雲煙に霞む小樹の描写(口絵7)は本作の高く評価できる部分である。この箇所には楼閣のある丘と江水を囲むように複数の樹林が配され、それらの合間を縫うように雲

煙が漂っている。樹林は遠方ほど墨暈による雲煙に隠れて色彩を失っていく（口絵10）。この雲煙中の樹林の表現は松江派の得意とする技法であった。

趙左の雲山表現が『明画録』において称賛されていたことはすでに見た。実際、趙左の米法山水（図10）は文人画によく見られる形式化したものではなく、朦朧とした雲煙を再現的に描いている⁸²⁾。こうした雲煙の描き方は、呉振や沈士充、そして蔣藹にも見出すことができる（図11・12）。加えて、雲煙に霞む樹木の描法、例えば趙左「雪景山水図」（静嘉堂文庫美術館、図13）や沈士充「郊園十二景図冊」（台北故宫博物院、図14）の遠景に見られる淡墨の雲煙に簡略な松樹を重ねる技法は、松江派の画風を特徴づけており、沈士充長巻にもこの種の技法は用いられている。この表現は遠景の小さな樹木に比較的鮮やかな彩色を施すため、雲煙が表そうとする距離感に比べて樹木がやや近く鮮やかに見え、そこだけが浮き上がったような印象的な効果を生みだす。蔣藹の本作も、この技法を用いる点で趙左以来の松江派の流れに位置づけられる。

唐志契『絵事微言』は松江派の特異な雲煙描写を記録している。



図10 趙左「寒江草閣図」
（1615年、台北故宫博物院）

凡そ烟霧を画くは、内染・外染の分有り。蓋し一幅の中、四五層の屯鎖有るに非ざれば、定めて三層の断滅有り。…（中略）…惟だ董北苑のみ染を用ひず、而れども淡墨を用ひ樹石の間に在りて積出し、此れ生紙なれば更に佳なり。松江派多く此の法を用ふ。（唐志契『絵事微言』「烟雲染法」）⁸³⁾

董源に由来する「染を用いず、樹石のあたりに淡墨を重ねる」技法を松江派が多用しており、この技法には生紙が適していたという。「染を用いず」とは、直前の文脈からすれば「余白に数段階の墨を塗ったり雲で山を遮ったりせず」ということであろう。これは趙左らの現存作品の、樹石の箇所のみを淡墨を刷いて霞を描く技法をさすと考えられる。なお、これが董源に由来するというのは、後述する董其昌の言説による根拠づけであろう。この技法は樹木を形式的な文人画法の見せ場としてつ、雲煙に職業画家的な墨暈を用いる、いわば両系統の技法が融合したものであり、明末当時から認知され、清初にも蔣藹によって描き継がれた、松江派を縦に貫く様式的指標としても注目される。



図13 趙左「雪景山水図」
（静嘉堂文庫美術館）



図11 呉振「江山無尽図巻」(1632年、東京国立博物館)

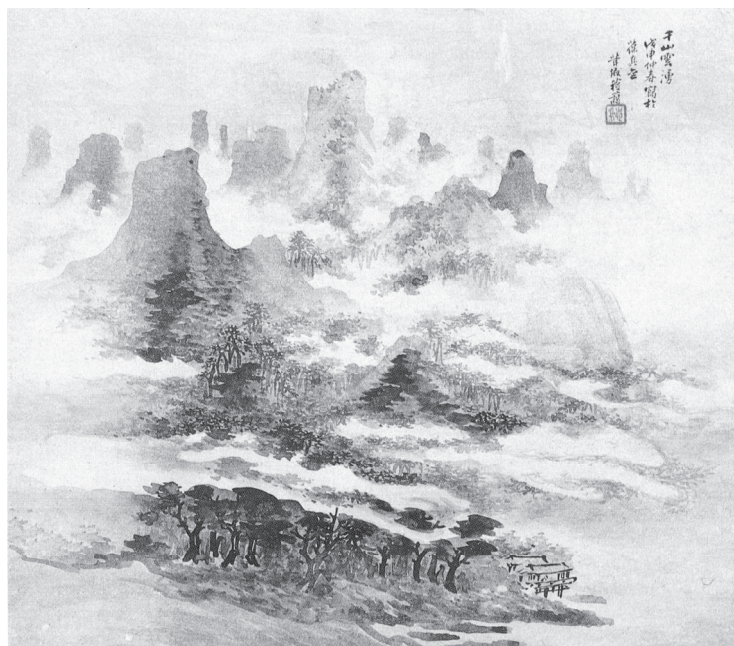


図12 蔣藹「千山雲湧図」(1668年、石坂コレクション)



図14 沈士充「郊園十二景図冊」のうち「穉閣」(台北故宮博物院)

(5) 建造物

本作中の建造物には、近景対岸の高士のいる二軒の茅屋、山麓の無人の亭、その左の橋、中景の丘上の楼閣があり、いずれも彩色されている(楼閣以外は口絵9)。楼閣は縦横の安定した形状ではなく、斜めの視点から捉え、線と線の接点を開けた崩した描法をとる。亭は丸みを帯びた形状で、手前の道を白抜きで示す。茅屋で対話する二人物は、目鼻を点まで省略して描く。これら建造物の描写には長い直線ではなく、屈折の多い短めの線描を用いる。

橋と舟(口絵11)にも代赭を効かせている。橋の左上と舟の左の土坡には淡い下描き線のようなものが見える。橋は折れ曲がった短い直線を組み合わせる。また、舟の下部の線も揺れが多く、波に見え隠れするさまを表す。舟に乗った漁師は遠方から帰り、白い道を辿って亭に戻るころと思われ、これは時間帯が夕方であることを示唆する。

本作の建築や橋に見られる短く屈折した線描の原型は明中期以前にも見られるが、特にこの技法をよく用い発展させたのは沈士充である。沈士充の「郊園十二景図冊」では、全体の斜めに傾けた不安定な構図に対応するように建造物も歪んでおり、沈士充長巻にも本作の直接の手本となったであろう、ほぼ同じ形の橋や建築が見られる。趙左にも類似する例はあるが、特に沈士充の師系に共通する様式的特徴と言えるかもしれない。

清初松江の文人、呉騏(一六二二〜九五)の『顧頤集』に、「蔣致和画為李長発題」という蔣藹画への題画詩が載っている。

絶壁幽巖屋数椽、千章松檜自ら蒼然たり。何(いつ)か当に澗水衝きて橋断たん、便ち塵中と一天を隔つ。(呉騏『顧頤集』⁴⁵)

ここには蔣藹画によく見られるモチーフが詠み込まれている。聳える絶壁、谷間に連なる数棟の家屋、鬱蒼とした松林。そして、谷川に打たれ今にも壊れそうな橋が、世俗と隔てられた世界であることを示すモチーフとして詠われる。蔣藹が沈士充から受け継いだ橋の描法に特別な意味を読み込んだ解釈である。

以上、「做董源山水図」を観察しながら所見を述べてきた。この作品は定型的な山岳や樹木を組み合わせて構成されるが、その組み合わせ方には董其昌からの影響とともに、空間や光を表現しようという意図も観取され、康熙年間前半の文人画の一つの水準を示している。董其昌や趙左・沈士充のような斜めの構図は見られず、この点はむしろ王時敏・王鑑など同世代の文人画家と共通する時代的傾向と言える。その中で、墨の暈しによる雲煙に彩色の小樹を重ねる技法と、建築や橋の歪んだ造形や屈折の多い線描に、趙左・沈士充から継承された松江派の様式的特徴を見出すことができた。

第四章 「做董源」の意味するもの

本作には「董源に做う」と題されている。しかし、例えば現在董源の画風を最もよく伝えるとされる(伝)董源「寒林重汀図」(黒川古文化研究所)などと比較してみても、ほとんど類似点は見つからない。だが、それだけで「做董源」に大した意味がないと断じてしまうのは早計である。本作がどのような点で董源を做ったのかを知るためには、清初当時の董源イメージを伝世品や文献から考える必要がある。

『明清絵画図録』の本作解説は、「あるいは山岳を重積する古風な構

図法を董源の方法と称したものかも知れない」という。⁽⁸⁶⁾ また、竹浪遠『所藏品選集 中国の絵画』は、「五代の董源を意識した做古山水で、山塊の披麻皴や、水流が主山を回り込むように配される画面構成に関連が指摘されるが、高峻な山岳表現はむしろ北宋の范寛に近く、五代・北宋の山水表現を総合的に取り入れた作品である」と述べる。⁽⁸⁷⁾ これらの点を詳しく検討することで、清初の松江派の古典学習のあり方の一端が見えてくる。

まず、竹浪氏の指摘するように、本作の「董源らしい」要素として、線描主体の披麻皴による山岳表現が挙げられる。汀を描く波線、点苔の多用、湿潤な空気なども、大まかに董源、あるいは江南山水画系に括られる。蔣誥の別の作品、例えば同時期の「長松峻壁図」は方形の岩石を積み上げて絶壁を描いており、明確に関全・李成など華北系山水画を志向している。同様の華北系の描法は沈士充長巻にも登場しており、蔣誥もこれを継承したと考えられる。これと対照すれば、「做董源山水図」の画風は確かに江南山水画系あるいは南宗画系、つまり大まかな意味での董源風に分類できる。

すでに指摘した松江派の雲煙中の樹木も、唐志契『絵事微言』によれば董源を典拠とする技法とされていた。この背景には、当時董源の画を数多く実見し、その特徴を文章にした董其昌の言説の力がある。

董北苑 樹を画くに、都(すべ)て小樹を作らざる者有り、秋山行旅の如きは是なり。又た小樹を作るに、但だ只だ之を遠望すれば樹に似たるも、其の実は点綴に憑りて以て形を成す者有り。余謂へらく此れ即ち米氏落茄の源委ならんと。蓋し小樹は最も淋漓約略を要し、枝柯に簡にして、而れども形影に繁なり。

雲山は米元章に始まらず。蓋し唐時の王洽の澆墨より、便ち已に其の意有り。董北苑好んで烟景を作る、烟雲變没、即ち米画なり。余米芾の瀟湘白雲図に於て、墨戲三昧を悟る。(『容台別集』巻四)⁽⁸⁸⁾

米法山水の源流である董源画には優れた小樹や雲煙の技法があったと董其昌は語る。これは董源画を見る機会のない多くの者にとって反論不可能な権威であり、董其昌が指導する松江派の特徴的な雲煙表現は、当然董源にもとづくはずだという共通認識が形成されていたと考えられる。

構図の点では、竹浪氏のいう「水流が主山を回り込むように配される画面構成」が董源風だというのは、おそらく董其昌旧蔵品の(伝)董源「龍宿郊民図」(台北故宮博物院、図15)との構図の類似を指摘したものと思われる。加えて、本作は純粹に董源のみを手本としているわけではない。早く『明清絵画図録』から注目されてきた「山岳を重積する古風な構図法」は、竹浪氏も指摘するように、范寛などの北宋華北系山水画を学んだと思われる要素である。本作の主山の上・中段の構成には、董其昌旧蔵品の范寛「谿山行旅図」(台北故宮博物院、図16)の面影を見ることができ、この范寛画は清初には王時敏の所蔵で、「小中現大冊」(台北故宮博物院・上海博物館)をはじめ多くの模本が出回り、すでに有名な古画であった。当研究所蔵「明人書画集冊」所収の蔣誥「做董源暮山行旅図」にも、近景に驢馬に乗って山道を左へ進んでいく人々の描写(図17)があり、周囲の樹木との極端な大小比率や構図上の位置から、蔣誥がこの范寛画を手本としたことは確かである。なお、左下に前景を置き、右上に高峻な主山、右手前から左奥へ水景を配する本作の構成は、より直接には元代李郭派のパターンに近く、この点でも華北系



图16 范寛「谿山行旅図」
(董其昌題、台北故宮博物院)



图15 (伝)董源「龍宿郊民図」
(董其昌旧蔵、台北故宮博物院)



图18 「小中現大冊」のうち
「做李成雪景山水図」
(董其昌対題、台北故宮博物院)



图17 「明人書画集冊」のうち
蔣藹「做董源暮山行旅図」部分
(黒川古文化研究所)

山水画の要素を見てとれる。董其昌旧蔵品では「小中現大冊」所収の伝李成画（図18）が、左右反転すれば近い構成となる。この李成とされる古画は董其昌が鑑定する前は范寛として伝わっていたもので、趙左「雪景山水図」などもこの古画を参考にした可能性がある。蔣藹の初期作、崇禎十年（一六三七）の「雲間諸家書画冊」中の「山水図」も、描法は南宗画系となっているが、山の中腹の構成要素はこの伝李成画のモチーフを学んだものかもしれない。北宋の華北系山水画への復古は明末から地域を越えて広く流行しており、清初の松江派においても北宋絵画を古典とする意識はある程度保たれていたと言える。

以上から、蔣藹「做董源山水図」はまず技法面から大まかに江南山水画系・南宗画系に分類されること、董其昌の言説によって松江派の技法は董源に由来すると信じられたこと、構成には「龍宿郊民図」のような董源の伝称作品のほか、范寛「谿山行旅図」や元代李郭派など華北系山水画の要素も入り込んでいることがわかった。

明末以降、古典的画家に「做う」と題される作品が流行するが、それらは実際に特定の古画を敷き写した模本から、古画をもとに自己流に展開させたもの、大まかにある画家の作風を彷彿させたもの、古典的画家の名のみ借りてその歴史的地位にあやかっただもの、そして古画の贋作まで幅広い意味を内包している。董其昌は当時おそらく良質な古画に触れる機会の最も多かった人物であるが、正確な模写技術は彼にはなく、古画に対する自らの見解を構図や筆法に取り込んで制作した。一方、趙左は古画の模写も行い、做古作品の幅も広く、南宗画の中核には入らない華北系山水画を做った作品も多い。その次世代も、趙左の弟子である陳廉が王時敏のために古画の模写を行なったという逸話がある。⁹¹よく言われるように現存する「小中現大冊」（台北故宫博物院）の筆者が陳

廉であるか否かはさておき、⁹²趙左以降も松江派の画家が文人の収蔵品の模本制作を担ったことがわかる。董其昌が提唱した「做古」は、詩文などよりも絵画自体の知識を至上とするため、古画を学ぶ機会さえあれば職業画家にも有利なものであったと言える。蔣藹も明末のうちは、こうした環境で董其昌らの収蔵品やその模本を学ぶ機会があったことが想定される。

しかし、清初に入ってから蔣藹は、収蔵家として著名な文人との交流は記録されていない。彼の画に跋を寄せるのは、例えば「雲山変幻図卷」（上海博物館）の場合、沈浩然・曹思邈・沈白らといったいずれも松江の文人たちであり、他の資料を見ても彼の交友と名声は基本的に松江の内にとどまると考えられる。清初の松江はすでに収蔵の中心地ではなく、彼の後半生は古画に触れる機会に恵まれなかった可能性が高い。そして、すでに見た沈士充長巻の王光承跋にいう王朝交替直後の「家蔵の珍玩、失ふ所啻だに千金ならず」という状況や、実際に明清交替期の作品がほぼ残っていないことから考えて、この時に彼自身が所有していた粉本類も失われた可能性がある。

実物の古画を見る機会が乏しければ、文献から得られる情報が重要となる。実際、当時「做古」を標榜したほとんどの画家は、古画を見る機会に恵まれず、結局のところ董其昌などの文章を頼るしかなかった。

巨然北苑を学び、元章北苑を学び、黄子久北苑を学び、倪迂北苑を学ぶ。一北苑なるのみ。而れども各々相ひ似ず。他人之を為れば、臨本と同じならん。之の若くんば何ぞ能く世に伝はらんや。（『容台別集』卷四）⁹³

董其昌によると、董源はあらゆる江南文人画の祖であり、弟子の巨然のほか、米家父子や元末四大家は董源の一面面を發展させて自らの画風を形成したとされる。董源にはこうした「江南文人画・南宗画の祖」という歴史的地位、いわば縦軸の位置が与えられたが、同時に、後世の文人画と異なる古画としての要素、いわば五代北宋の時代様式という横軸のイメージも重なっていた。

文人の画、王右丞より始まる。其の後董源・巨然・李成・范寛、嫡子と為る。李龍眠・王晋卿・米南宮及び虎兒、皆な董巨より得来る。直ちに元四大家、黄子久・王叔明・倪元鎮・呉仲圭に至り、皆な其の正伝たり。（『容台別集』卷四）⁽⁹⁴⁾

このように言及される時、董源は李成・范寛といった北宋初期の巨匠たちと並びたつ存在でもある。董源・巨然は江南、李成・范寛は華北という対も意識されているが、両者は必ずしも対立概念ではなく、まとめて五代北宋の画家としても見なされる。『顧氏画譜』や『芥子園画伝』からも、当時流布した董源のイメージに北宋の華北系山水画に近い高峻な山岳を描くものも含まれていたことがわかる。

すなわち、清初当時の一般的な董源像とは、南宗画の祖であると同時に五代北宋の時代様式をもつものであった。こうした縦横の評価軸の交点に位置する董源という存在は、絵画史上の概念として古画の実物を見ることのできない層にも浸透していたのである。この董源理解の延長に、蔣藹の「做董源山水図」のような南宗画系の技法と華北系の構図を折衷した作品が生まれてくる。古原宏伸「古典主義の終焉 做」ということは、清初の画家が「宋法」「做董源」と記す作品の多くが実際には

董其昌の画風を学んだだけであることを指摘しているが、⁽⁹⁵⁾ 本作の場合、董其昌が董源に与えた歴史的な位置づけによって董源に迫ろうとしていると言った方が正確であろう。

董源画の特質に関しては、董其昌の言葉が全てというわけではない。例えば北宋の沈括（一〇三二～九五）『夢谿筆談』の記述では、董其昌の文章と比べるとより董源画の自然描写の内容に重きが置かれている。

江南中主の時、北苑使董源有り、画を善くす。尤も秋嵐遠景に工みにして、多く江南の真山を写し、奇峭の筆を為らず。其の後建業の僧巨然源の法を祖述し、皆な妙理に臻る。大体源及び巨然の画筆、皆な宜しく遠観すべし。其の用筆甚だ草草として、之を近視すれば幾んど物象に類さず、遠観すれば則ち景物粲然として、幽情遠思、異境を睹るが如し。源の画ける落照図の如きは、近視すれば功無く、遠観すれば村落杳然深遠たり。悉く是れ晚景にして、遠峰の頂、宛も反照の色有るがごとし。此れ妙処なり。（沈括『夢谿筆談』卷十七「畫画」）⁽⁹⁶⁾

こうした古い文献も当時は周知され、古画を見る機会の少ない画家の想像をかき立てる貴重な史料となった。蔣藹「做董源山水図」の描写内容も、実際この『夢谿筆談』の記述に十分合致する。近づいて見れば用筆は草々としているが、全体を見渡せば江南の秋景を再現しており、山々は夕陽を照り返して色づいている。山頂の円い山々はたしかに「奇峭」（険しくそばだつさま）ではない。彼のような平凡な地位にあった画家の視界では、実物でなく言葉を紹介しての古画への想像も、「做古」の重要な手段であったと考えられる。

以上をまとめれば、蔣藹「做董源山水図」における「做董源」の意味は、

董其昌の絵画史観において主流とみなされた南宗画の技法を用い、五代北宋山水画系の構図をとり、沈括『夢谿筆談』に語られるような董源画の景観を再現した、といったところであろう。董源は南宗画の祖としての歴史的地位と五代北宋の時代様式をあわせ持つゆえ、文人画の技法を新たな再現的描法に応用する際のマニフェストともなり得た。蔣藹画に見られる、形式的な文人画法の組み合わせの中に存在する再現性への志向も、こうした文脈において理解することができる。

結び 清初の松江画壇とその評価

本稿では、まず「松江派」の定義について先行諸説の問題点を確認した上で、清初に書かれた画史書、特に徐沁『明画録』と姜紹書『無声诗史』をそれぞれの文脈に即して読み解き、当時の松江の画家に対する認識の全体像を捉え直した。それに基づいて趙左以下の一派を「松江派」、顧正誼以下の総称を「松江画壇」と呼称することとし、董其昌は松江派に属さないが指導者として不可欠な存在であったことを確認した。次に、蔣藹の活躍年代を、沈士充が蔣藹に贈った「長江万里図卷」の王光承跋と蔣藹の画に記された干支を照合することで、およそ崇禎元年（康熙十七年（一六二八）頃）に絞り込んだ。あわせて、蔣藹が松江派の最末期の世代に位置づけられることや、明清交替期に戦乱の余波で画業が低調となったことを明らかにした。

さらに、蔣藹「做董源山水図」の観察を行ったうえで、山岳表現は董其昌の影響を受けながらも形式的な描法の組み合わせ方に空間や光を表現しようという意図も見て取れること、同時代の王時敏や王鑑と共通する平穩化の傾向が見られること、墨暈の雲煙に彩色の小樹を重ねる技

法や建造物を描く屈折した線描に趙左・沈士充に連なる松江派の様式的特徴が見られ、それらが同時代史料でも注目されていることを指摘した。そして、本作に題された「做董源」の意味を考察し、南宗画の筆墨法と五代北宋絵画の構図が組み合わせられる点に董其昌の絵画史観が反映していること、描写内容には沈括『夢谿筆談』が語るような董源画の景観が意識されていることを論じた。

蔣藹と同世代の松江の文人画家に顧大申がいる。順治九年（一六五二）の進士である彼は、董其昌の画風を基礎とし、南京・新安といった他都市の画風をも取り入れたとされる⁹⁷。こうした顧大申の絵画活動は、松江画壇よりもむしろ董其昌を中心に広がっていく地縁を超えた文人の交友圏の中で理解される。ただ、顧大申が「董北苑を学び、兼ねて趙呉興の法を用ふ」と題する「松磯独釣図」（東京国立博物館、図19）には、元代文人画の定型的構図に光の反射を意識したような山を組み合わせる点で、蔣藹の做古意識とも共通する董源の歴史的地位への理解の構造を読み取ることもできる。

蔣藹の生きた時代は、清朝画壇の趨勢が定まる以前であった。しかし、康熙年間半ば、王翬・王原祁が宮廷に入ると、松江派は他の江南都市諸派と同様に排斥される。張庚『国朝画徵録』の顧昉の項に、正統派からみた松江派の評価が詳しく記されている。

顧昉、字は若周、華亭の人。山水に工みにして、董巨及び元四家を師とし、骨気清雋にして而れども高厚なり、所謂筆有り墨有る者にして、洵に画学の正宗嫡派為り。嘗て徐凝廬山詩意图を写すに、王石谷跋して云はく、…（中略）…白苧村桑者曰く、華亭は董文敏より、筆墨の精微を析し、宋元の同異を究め、六法周行する



図19 顧大申「松磯独釣図」
(東京国立博物館)

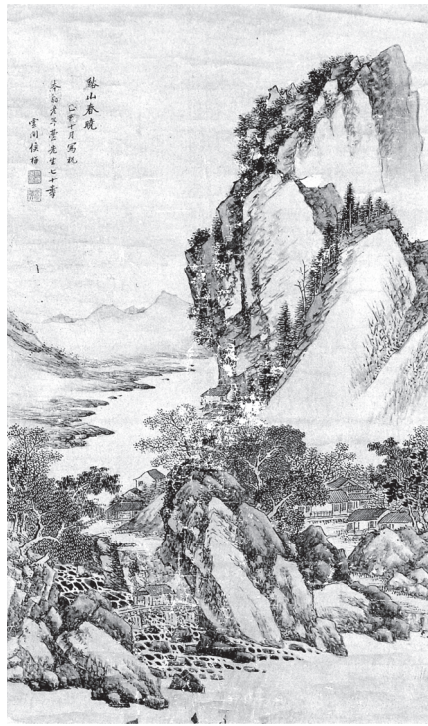


図20 侯梅「谿山春晚図」
(1719年、京都市立
芸術大学芸術資料館)

は、実に是に在り。其の後士人争ひて之を慕ひ、故に華亭一派、首に藝苑に推さる。第だ其の心目文敏の庄する所と為り、点擬弘規、惟だ之を失ふを恐れ、奚ぞ復た古に求むるに暇あらんや。是れより其の皮毛を襲ひ、其の精髓を遺し、流れて習氣と為る。(『国朝画徵録』巻中)⁹⁸⁾

後半の張庚(白苧村桑者)の総括によれば、松江派は董其昌が画学を開いてから画壇の中心となったが、その教えを墨守するあまり古典の

学習を怠り流派化したという。それに対して、前半で高く評価される顧昉は、松江人だが王翬の弟子であり、王翬の言葉によって権威づけられ、「画学の正宗嫡派」とされる。ここから清朝正統派が定まって以降の松江派と四王の関係が理解できる。ともに董其昌の後継者でありながら両派の明暗を分けたのは、士大夫の身分や官僚との人脈など複数の要因があったはずだが、ここで注目したいのは張庚が強調した「古画の知識」である。

蔣誥と王時敏、同世代の二人を比べた場合、身分以外の条件として大きく異なるのは、王時敏が董其昌の収蔵品を継承した点である。前章に見たとおり、蔣誥の董源に対する倣古意識も必ずしも根柢のないものではなく、文人画を安定的・再現的なものに変えようとした点はむしろ近い傾向とも言える。しかし、四王が繰り返し制作した模本に近い術学的な倣古図は、豊富な古画の知識の証明という点で正統派の権威化に大きな役割を果たしたと考えられ、対して、清初に入ってから蔣誥の作品には古画を見て学んだという実感は見出し難いのである。

王時敏は若年には趙左を尊重し、沈士充に絵画制作、陳廉に絵画と模本の制作を依頼するなど松江派との関係を築いており、⁹⁹⁾董其昌の松江画壇における立場を継承したように見える。しかし、後になると松江派の画家が担っていたそれら役割は王翬に継承される。松江派の縦の師承関係よりも、文人の収蔵に出入りして正確な知識を持って模写するという職掌が重視されたのである。こうして四王は古画の鑑賞・収蔵」という董其昌の活動の原動力、権威の源泉となっていた部分を継承することに成功し、反対に、松江派は董其昌という知識の中枢を失って江南都市諸派の一つという評価に収まっていく。

事実、蔣誥以降の松江派の画家はほとんど名を残していない。代わっ



図21 張治「江山無尽図巻」(1794年、京都市立芸術大学芸術資料館)

て登場するのは顧昉や沈宗敬(一六六九〜一七三五)ら松江出身の正統派の文人画家である。より職業画家的な人物としては康熙三十八年(一六九九)の『徽州府志』に王翬や禹之鼎(一六四七〜一七一六)とともに挿絵を寄せる「雲間の侯梅」という画家がおり、「谿山春曉図」(一七一九年、京都市立芸術大学芸術資料館、図20)など、やはり王翬の影響を受けたと思しき作品を描いている。これらは蔣藹の次世代の松江画壇が正統派へと吸収されていった状況を示している。

しかし、さらに後世になると、明末清初の松江派は董其昌周辺に存在した画家群として、正統派に準ずる扱いを受けるようになる。他ならぬ正統派の画風の一部にも、松江派の要素は取り入れられている。張治(一七一八〜九九)「江

山無尽図巻」(一七九四年、京都市立芸術大学芸術資料館、図21)には、松江派の様式的特徴として指摘した雲煙中の小樹や、屈折した線描による橋の表現が確認できる。これらは四王というよりも松江派の中で発展した技法だと考えられる。

そして、日本の南画においても、高久靄厓(一七九六〜一八四三)の「倣蔣藹山水図」(東京国立博物館、図22)のような作品が描かれている。この画の原本は増山雪斎(一七五四〜一八一九)の旧蔵品として売立目録『当市某家所蔵品入札』(東京美術倶楽部、大正九年十月十一日)に掲載されている(東京文化財研究所・売立目録デジタルアーカイブ、美研0710ファイル番号0012、図23、東京文化財研究所より画像提供)。靄厓の画は全体の図様を写しており、近景の松や人物は蔣藹画によく見られる定型である。さらに、雲煙にかすむ松を彩色で描く部分は、本稿で蔣藹あるいは松江派の特徴として指摘したものに近く、原本にもこの技法が用いられていたと考えられる。一方、画面上半の山岳の造形は、本稿で見た「倣董源山水図」と同様にほぼ垂直に重層していく蔣藹の原本よりも蛇行を含んだ正統派の定型に近づいている。なお、この雪斎旧蔵原本と非常に類似する蔣藹の作品として「岩泉仙侶図」(山東省博物館、一六六八年、図24)が現存する。売立目録には他にも野村素軒(一八四二〜一九二七)・高森碎巖(一八四七〜一九一七)・小室翠雲(一八七四〜一九四五)の箱書きを伴う蔣藹画を確認することができ、蔣藹の作品は日本においても典型的な南画の好例として重宝されたことがわかる。そして、近代にもたらされた「新渡」文物を主とし、中国絵画においては正統派を重視した二代・黒川幸七(一八七二〜一九三八)のコレクションにおいても、松江派の絵画は大きな比重を占めるに至っている^⑩。



图23 蒋嵩「山水图」
 (增山雪斋旧藏、卖立目錄『当市某家所藏品入札』(東京美術倶楽部、大正九年十月十一日)に掲載、画像は東京文化財研究所から提供)

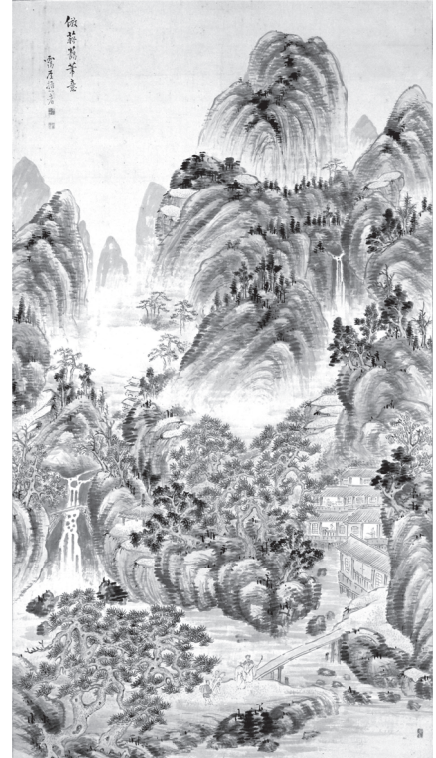


图22 高久靄厓「倣蒋嵩山水图」
 (東京国立博物館)



图24 蒋嵩「岩泉仙侶图」
 (1668年、山東省博物館)

註

- (1) 南北二宗論についての研究は枚挙にいとまがないが、重要なものとして「汪世清『《画説》究為誰著』、傅申『《画説》作者問題研究』(ともに『董其昌研究文集』上海書画出版社、一九九八年)、尾川明穂「董其昌の書法史論における古法変革への認識の変遷 南北宗論を含む画論を補助資料として」(『書学書道史研究』二十号、二〇一〇年)など。董其昌の理論形成と古画鑑賞の関係については古原宏伸「董其昌における王維の概念」(『董其昌の書画』二玄社、一九八一年)、古原宏伸「晚明画評」(『山根幸夫教授退休記念 明代史論叢』汲古書院、一九九〇年)など。また、この点に関する私見は拙稿「董其昌の北京滞在と『燕吳八景図冊』」(『美術史論叢』三八号、二〇一二年)に述べた。
- (2) James Cahill, "The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting", Harvard University Press, 1986. この点に関する私見は拙稿「董其昌筆『秋興八景図冊』の做古意識と南北二宗論」(『美術史』七一号、二〇一二年)に述べた。
- (3) 古原一九八一(前掲註1)、古原宏伸「古典主義の終焉 做ということ」(『橋本コレクション 十八世紀の中国絵画』渋谷区立松濤美術館、一九九四年)など。
- (4) 古原宏伸「董其昌 歿後の声価」(『国華』一一五七号、一九九二年)など。
- (5) 万暦の直前の松江の文化的状況については、董其昌や顧正誼よりもやや年長の何良俊の『四友齋叢説』が参考になる。何良俊の画論については、西上実「浙派と狂態邪学批判について」(『芸術学フォーラム 四東洋の美術』勁草書房、二〇〇六年)に詳しい。
- (6) 宋旭は松江の出身ではなく、浙江省の嘉興または湖州から移ってきたとされる。
- (7) 「隱君趙左僧珂雪、每替谷台応接忙、涇渭淄澠終有別、漫因題字槩收藏。董文敏疲于応酬、每情趙文度及雪公代筆、親為書款。」(朱彝尊『曝書亭集』卷十六)「潤筆三星想未苛、捉刀期定不蹉跎、當時好友猶如此、莫怪流传贖本多。曾見陳眉公手札与子居老兄、送去白紙一幅、潤筆銀三星、煩画山水大堂、明日即要、不必落款、要董思老出名也。今贖董画充塞天下、若沈子居趙文度作、已為上駟矣。」(呉修『青霞館論画絶句一百首』)など。董其昌画の代筆を論じた先行研究には啓功「董其昌書画代筆人考」(『北京師範大学学報社会科学版』三号、一九六二年)、楊臣彬「董其昌与松江派绘画辨異」(澳門藝術博物館編『南宗北斗 董其昌書画學術研討會論文集』故宫出版社、二〇一五年)などがある。また、書の法帖における偽刻と董其昌の名声確立の関係を論じたものに増田知之「董其昌の法帖刊行事業に見る権威確立への構想」(『史林』九一卷五号、二〇〇八年)がある。
- (8) 画における董其昌の地方意識は本文中に引用する諸資料からもわかる。ここでは書において同様に董其昌の地方意識を示す例を引いておく。「吾松書、自陸機、陸雲創於右軍之前以後、遂不復繼響。二沈及張南安、陸文裕、莫方伯稍振之、都不甚伝世、為吳中文祝二家所掩耳。文祝二家、一時之標、然欲突過二沈未能也。以空疏無實際故。余書則並去諸君子而自快、不欲争也。以待知書者品之。」(董其昌『画禅室随筆』卷一)。なお、董其昌の書論については神田喜一郎『画禅室随筆講義』(同朋舎出版、一九八〇年)などを参照。
- (9) 朱恵良「趙左研究」(台北国立故宫博物院、一九七九年)、侯米玲「沈士充絵画研究」(台湾師範大学碩士論文、二〇一五年)、楊瑞娜「雲間画派研究 以沈士充為代表」(渤海大学碩士學位論文、二〇一七年)。
- (10) 古くは中村不折・小鹿青堂『支那絵画史』(玄黄社、一九一三年)に、顧正誼の「華亭派」、趙左の「蘇松派」、沈士充の「雲間派」を並置し、さらに董其昌らを「華亭の一派」とする記述が見られる。

- (11) 俞劍華『中国絵画史』(商務印書館、一九三七年)。
- (12) 夏玉琛「松江派名画浅賞」(『藝苑掇英』第三期)。
- (13) 日本の『新潮世界美術辞典』(新潮社、一九八五年)も四派をそれぞれ項目立てている。蔣誥についての論述を含む楊瑞娜二〇一七(前掲註9)もこの四派説を支持している。また、図録等の個別の作家解説において、直接四派説に言及せずとも、趙左には蘇松派・沈士充には雲間派の語を用いるなどの使い分けをする例が非常に多くみられる。
- (14) 朱恵良一九七九(前掲註9)。
- (15) 曾布川寛「明末清初の江南都市絵画」(大阪市立美術館編『明清の美術』平凡社、一九八二年)など。
- (16) James Cahill, "Distant mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644", Weatherhill Press, 1982.
- (17) 尚輝『松江画派』(吉林美術出版社、二〇〇三年)。
- (18) 单国霖「董其昌与松江画派」・楊臣彬「董其昌与松江派绘画辨異」(ともに澳門藝術博物館編『南宗北斗 董其昌書画學術研討會論文集』故宫出版社、二〇一五年)。近年では邵彦「松江派」、松江画壇与董其昌」(『董其昌和他的江南』北京大学出版社、二〇一九年)がこの論を推し進めている。
- (19) 植松瑞希「董其昌と蘇州画壇の関係について」(『国際シンポジウム報告書 蘇州をめぐる諸問題 中国と日本の観点から』大和文華館、二〇一六年)など。
- (20) 「画中九友」については福本雅一「吳梅村と画中九友歌」(『学叢』二六号、二〇〇四年)、邵彦二〇一九(前掲註18)など。
- (21) 「今吳人目不識一字、不見一古人真跡、而輒師心自創。惟塗抹一山一水、一草一木、即懸之市中、以易鬥米、画那得佳耶。問有取法名公者、惟知有一衡山、少少彷彿摹擬、僅得其形似皮膚、而曾不得其神理、曰吾学衡山耳。殊不知衡山皆取法宋元諸公、務得其神髓、故能独擅一代、可垂不朽。然則吳人何不追

- 溯衡山之祖師、而法之乎。即不能上追古人、下亦不失為衡山矣。此意惟雲間諸公知之。故文度、玄宰、元慶諸名士、能力追古人、各自成家。而吳人見而詫之、曰此松江派耳。嗟乎、松江何派、惟吳人乃有派耳。」(范允臨『輪廓館集』卷三「趙若曾墨痕齋画冊序」)
- (22) 「蘇州画論理、松江画論筆。理之所在、如高下大小適宜、向背安放不失、此法家準繩也。筆之所在、如風神秀逸、韻致清婉、此士大夫氣味也。任理之過、易板痴、易疊架、易涉套、易拘攣無生意、其弊也、流而為伝写之凶障。任筆之過、易放縱、易失款、易寂寞、易樹石偏薄無三面、其弊也、流而為兒童之描塗。嗟夫、門戸一分、点刷各異、自爾標榜、各不相入矣。豈知理与筆兼長、則六法兼備、謂之神品。理与筆各尽所長、亦各謂之妙品。若夫理不成其理、筆不成其筆、品斯下矣。安得互相諷刺耶。」(唐志契『繪事微言』「蘇松品格同異」)
- (23) 「明末画中有習氣惡派、以浙派為最、至吳門雲間、大家如文沈、宗匠如董、贖本溷滑、以訛伝訛、竟成流弊。広陵白下、其惡習与浙派無異。有志筆墨者、切須戒之。」(王原祁『雨窓漫筆』)
- (24) 「画分南北始于唐世、然未有以地別為派者。至明季方有浙派之目。是派也始于戴進、成于藍瑛。其失蓋有四焉、曰硬、曰板、曰秃、曰拙。松江派国朝始有、蓋沿董文敏、趙文度暈湿之習、漸即于纖軟甜頼矣。金陵之派有二、二類浙、一類松江。新安自漸師、以雲林法見長、人多趨之、不失之結、即失之疎、是亦一派也。羅飯牛崛起甯都、挾所能而遊省会、名動公卿、士夫学者于是多宗之、近謂之西江派、蓋失在易而滑。閩人失之濃濁、北地失之重拙。之數者、其初未嘗不各自名家、而伝做漸陵夷耶。此国初以来之大概也。其能不囿于習而追踪古蹟、參席前賢、為後世法者、麓台其庶乎。若石谷非不極其能事、終不免作家習氣。」(張庚『図画精意識画論』)
- (25) 『画史叢書』本にもとづく。他に『叢書集成』本・『読画齋叢書』本・『美術叢書』本を参照した。『美術叢書』本では宋旭の後に墨竹画家の伝記が続くが、

明らか錯簡である。徐沁と『明画録』については近藤秀実「『明画録』周辺(一〜三)」(『美術史研究』二二・二三・二五号、一九八五〜八七年)、高橋亜季「『明画録』著者徐沁について」(『早稲田大学大学院文学研究科紀要第三分冊』四九号、二〇〇三年)、劉洋・劉宝煉・劉順智「中国画史書写中の要素、編織与関聯」(『明画録』与徐渭画史地位書写)、『美術大観』二〇二二年五期)。

(26) 「董其昌、字思白、号玄宰、華亭人。由進士官至大宗伯、晋宮保、諡文敏。詩文有容台集、以書法重海内。画山水宗北苑、巨然、秀潤蒼鬱、超然出塵。自謂好画有因、其曾祖母乃高尚書克恭之雲孫女、所由来者有自也。」(陳繼儒、字仲醇、号眉公、華亭人。謝諸生高隱、屢徵不就。詩文有晚香堂、白石山房稿。画山水涉筆草草、蒼老秀逸、不落吳下画師恬俗魔境。)(徐沁『明画録』卷四)

(27) 「眉公胸中、数具一丘壑、雖草草澆墨、而一種蒼老之氣、豈落吳下之画師恬俗魔境耶。」(董其昌『容台別集』卷四。『四庫全書存目』本を参照した。)

(28) 「宋旭、字初暘、崇德人。家石門。善詩、工八分書、所画山水、高華蒼蔚、名擅一時。遊寓多居精舍、禪燈孤榻、世以髮僧高之。繪白雀寺壁、時称妙絶。年八十、無疾而逝。」(顧正誼、字仲方、晚号亭林、華亭人。参政中立子也。以太學生官中舍。能詩。画山水初学馬文璧、後出入元季大家、無不酷似、而于子久尤為得力。与宋旭、孫克宏友善、窮探旨趣、遂成華亭一派。子慶恩、亦能伝家法。)(徐沁『明画録』卷四)

(29) 「宋旭、字初暘、居崇德縣之禦兒鄉。以画名海内、万曆初游雲間、從陸文定樹声、莫方伯如忠、周学憲思兼諸公、結社賦詩、嘗往来西郊、居超果四賢祠、禪燈孤榻、世以髮僧高之、年八十無疾而逝。」(郭廷弼修、宋徵輿等纂 康熙二年『松江府志』卷四十七「游寓」)、「顧正誼、字仲方、参政中立子也。以国子生仕為中書舍人、為人高曠、喜賓客。其画宗黄公望、家多名人蹟、又与嘉興宋旭、同郡孫克弘友善、窮探旨趣、遂自名家。晚居濯錦江上、構小園、林木清幽、終老其間、自号曰亭林。」(郭廷弼修・宋徵輿等纂 康熙二年『松江府志』卷四十六「藝術」)

(30) 「曹文炳、字德章、華亭人。画花鳥学於孫克宏、又受画山水竹石法于宋旭、皆入能品。寿八十餘。」(徐沁『明画録』卷六)

(31) 「宋懋晋、字明之、華亭人。善詩、画山水從宋旭受業、參以宋元遺法、自成一派。深于画学、富有丘壑、若仙山樓閣之属、經營位置、莫能過也。題跋尤奕奕有風度。」(趙左、字文度、華亭人。其山水与宋懋晋同学于宋旭、懋晋揮灑自得、而左惜墨構思、不輕涉筆。其画宗董源、兼得黄倪両家之勝、雲山一派、能以己意發之、有似米非米之妙。神韻逸發、為士林所珍。嘉興陳廉、其高足也。)(吳振、字振之、号竹嶼、華亭人。工山水、筆墨秀潤、一時以氣韻為董文敏所賞鑑者、惟振与趙左耳。子昌、字昌伯、亦能画。)(沈士充、字子居、華亭人。所画山水出于宋懋晋之門、兼師趙左、清蔚蒼古、運筆流暢、格韻兼勝。)(蔣藹、字志和、華亭人。画山水学沈士充、蒼勁似之。多用渴筆、規摹唐宋、皆能神合。嘗言画家一要人品高、二要師法古、蓋自況云。)(李紹箕、字懋承、華亭人。顧正誼之壻。工詩、以太學生仕都昌主簿。所画山水師婦翁、便能競爽、涉歷山川之勝、運筆益蒼。年八十餘、猶揮灑不倦。)(顧懿德、字原之、華亭人。正誼之姪。画山水法王黄鶴、行筆秀潔、丘壑間、無一点塵、甚自珍惜。子善有、亦得家法。)(顧胤光、字闇生、号寄園。亦正誼姪。万歷間举于鄉、工詩、善書法。所画山水做雲林、運筆蕭疏秀逸、饒有氣韻。)(董孝初、字仁常、華亭人。少能書、為諸生、後遂棄去。所画山水、筆致簡遠、為時推尚。)(徐沁『明画録』卷四)

(32) 前註の『明画録』引用箇所と重なる部分を引いておく。「宋懋晋、字明之、參政堯武從子。穎敏絶倫、幼見牧童驅牛、從壁上図之、輒神似。稍長、讀書頗愛博涉、不樂為經生言、去而学画、窮日夜臨摹古蹟、已從嘉興宋旭受業、參以宋元遺法、自成一派。深于画学、富有丘壑、若仙山樓閣之属、經營位置、莫能過也。懋晋風度瀟灑、与人交無城府、雅善談論、好吟詠、題跋殊工、博物格古、賞鑑家推之。」(趙左、字文度、華亭人。与宋懋晋俱学于宋旭、懋晋揮灑自得、而左惜墨構思、不輕涉筆。其画宗董源、兼有黄公望、倪瓚之意。

- 神韻逸發、故為士林所珍。嘉興陳廉、其高足也。」〔吳振、字振之、華亭人。工山水、筆墨秀潤、一時以氣韻為董文敏所稱賞者、振與趙左稱雙壁焉。〕〔李紹箕、字懋承、按察副使日章孫。從婦翁顧正誼學畫、便能競爽、亦工詩、以太學生仕為南京鴻臚寺序班、翰林焦竑、朱之蕃賞其詞翰鴻臚王士性甚禮遇焉。量移廣西幕職、軫江西都昌主簿、涉歷並多山川之勝、故運筆益蒼老。年至八十餘、猶揮灑不倦。其品行端介、亦見重于時。〕〔顧懿德、字原之、光祿署丞正心子。畫做王蒙、行筆秀潔。屏居東郊、罕所酬應、得者實愛之。子善有亦能畫。〕〔沈士充、字子居、華亭人。出于宋懋晉之門、亦學趙左、兼得兩家法。時名最盛、郡人能畫者多師之。〕〔董孝初、字仁常、華亭人。少能書、為諸生、久不得志、遂棄去。放浪山水間、中年作畫、筆墨簡遠、為時所稱。〕〔郭廷弼修、宋徵輿等纂 康熙二年『松江府志』卷四十六『藝術』〕
- (33) 「蕭雲從、字默思、号尺木、蕪湖人。工詩文、画山水高森蒼潤、具有格力、遂成姑熟一派。」(徐沁『明画録』卷五) などの例がある。
- (34) 「倪端、字仲正。宣德中徵入画院、道積精妙入神、兼工人物花卉。其山水宗馬遠一派、与謝環、李在、石銳同被寵渥。」(徐沁『明画録』卷二) などの例がある。
- (35) 「陳璣、字天器、海鹽人。山水一派、初授業景初、後游錢塘見戴璉筆法、湛思入悟、自變成家、兼能写照。」(徐沁『明画録』卷二)
- (36) 「朱多炆、字貞吉、号瀑泉、南昌人。弋陽王孫、爵奉国將軍。工詩歌、画山水善摹古蹟、其雲山一派、得二米之神、尽脫画家蹊徑。」(徐沁『明画録』卷四)
- (37) 「墨竹一派、李息齋、管仲姬、各有譜垂世、究不若東坡貧簞偃竹記所云、胸有成竹、及兔起鶻落、以追所見教語、乃親授口訣也。」(徐沁『明画録』卷七)
- (38) 「山水一派、亦分為南北兩宗、北宗首推李思訓、昭道父子、流傳為宋之趙幹及伯駒、伯驥、下逮南宋之李唐、夏珪、馬遠、入明有莊瑾、李在、戴璉輩繼之、至吳偉、張路、鍾欽礼、汪肇、蔣嵩、而北宗口矣。南宗推王摩詰為祖、伝而為張藻、荆闕、董源、巨然、李成、范寬、郭忠恕、米氏父子、元四大家、明

- 則沈周、唐寅、文徵明輩、拳凡以士氣入雅者、皆歸焉。此兩宗之各分支派、亦猶禪門之臨濟、曹溪耳。今鑑定者不溯其源、止就吳浙二派互相掎擊、究其雅尚、必本元人、孰知吳興松雪、唱提斯道、大痴、黃鶴、仲圭莫非浙人、四家中僅一梁溪迂瓚、然則沈文諸君、正浙派之濫觴、今人安得以浙而少之哉。」(徐沁『明画録』卷二)
- (39) 「元季四大家、浙人居其三。王叔明湖州人、黃子久衢州人、吳仲圭武塘人。惟倪元鎮無錫人耳。江山靈氣盛衰、故有時。国朝名士、僅僅戴進為武林人。已有浙派之目、不知趙吳興亦浙人。若浙派日就漸滅、不当以甜斜俗賴者係之彼中也。」(『容台別集』卷四)
- (40) 「画史叢書」本にもとづく。他に『藏修堂叢書』本を参照した。姜紹書と『無声詩史』については井上充幸「姜紹書と王越石『韻石齋筆談』に見る明末清初の藝術市場と徽州商人の活動」(『東洋史研究』六四卷四号、二〇〇六年)、傅慧敏「清初画史写作的新趨勢」《無声詩史》的著述方法与画学思想探討」(『美術苑』二〇一二年四期)。
- (41) 「嘗自言其画与文太史較、各有短長。文之精於結体、吾所不如、至於古雅秀潤、更進一籌矣。」(姜紹書『無声詩史』卷四)。董其昌の発言の典拠は「余十七歲学書、二十二歲学画、今五十七人矣。有謬称許者、余自較勘、頗不似米顛作欺人語。大都画与文太史較、各有短長、文之精于具体、吾所不如、至于古雅秀潤、更進一籌矣。」(董其昌『容台別集』卷二)
- (42) 「顧正誼、字仲方、松江人。中書舍人。作画初学馬文璧、而於梅道人及黃子久、無不得其精蘊。同郡董宗伯思白、於仲方之画多所師資。其遊長安、四方士大夫求者踵接、得其灑翰、如獲拱璧焉。子元慶、踵其家学、能以精工佐其古雅、有声藝苑。」(趙左、字文度、雲間人。画法董北苑、黃子久、倪雲林、超然玄遠。与董思白為翰墨友、流傳董蹟、頗有出文度手者、兩君頡頏藝苑、政猶魯衛。若董画而出於文度、縱非床頭捉刀人、亦所謂買王得羊也。」(姜紹書『無声詩史』

卷四)

- (43) 「宋懋晋、字明之、松江人。画法趙千里、吳仲圭、黃子久、而筆墨秀潤、丘壑
 蒨深。同時以画名世者、如董宗伯思白、鄒學憲彦吉、於明之之画、多所推轂、
 画品可与趙文度抗衡。」(姜紹書『無声詩史』卷四)
- (44) 『明画録』と『無声詩史』で董其昌の取り上げ方が異なることに関しては、近
 藤一九八七(前掲註25)も注目している。
- (45) 「玄宰門下士、則有吳楚侯。楚侯名翹、後改名易。以能書薦、授中翰、為諸生
 時、思翁頗私拭之、書称入室弟子。崇禎癸酉、余遊燕都、適思翁扈宮詹之召、
 年八十餘矣。政務間簡、端居多暇。余時過從、而楚侯恒在坐隅。長安士紳、
 祈請公翰墨無虛日、不異素師鉄門限。公倦于酬応、則倩楚侯代為之、仍面授、
 求者各滿志以去。楚侯之寓、堆積綾素、更多于宗伯架上焉。」(姜紹書『韻石
 齋筆談』卷下「書家餘派」。『知不足齋叢書』本を参照した。)
- (46) 「吳振、字元振、号竹嶼、華亭人。写山水宗黃子久、董北苑、倪雲林數家、而
 於子久筆意、尤所擅長。予見其做浮風暖翠等幅、皴染淹潤、能取韻於筆墨外、
 真士流之作也。雲間繪事、自董宗伯思白為文人建幘、於是崇雅之士、競趨秀逸、
 第躡跡則涉於膚淺、若竹嶼者、可謂接雲間之正派者也。其子昌、字昌之、亦
 能伝其家学。」(沈士充、字子居、松江人。写山水丘壑蒨葱、皴染淹潤。雲間
 画派、子居得其正伝。」(姜紹書『無声詩史』卷四)
- (47) 「楊繼鵬、字彦冲、松江人。画学師資於董思翁、頗能得其心印、思翁晚年酬応
 之筆、出于彦冲者居多。」(姜紹書『無声詩史』卷七)
- (48) 「董其昌、字玄宰、号思白、華亭人。万曆己丑進士、官任礼部尚書。十七歳字字、
 紙費盈屋、遂成名於海宇。後学画、先摹黃子久、再做董北苑、如聞元之黃王倪吳、
 二米真蹟、以重価購之。元人画貴、乃其作始。賞鑑法書名画、可称法眼。字
 画俱佳、名垂千古。」(藍瑛・謝彬等『図絵宝鑑統纂』卷一)。藍瑛と彼を中心
 に見た明末清初絵画史については、二〇一六年十月十五日に東京大学東洋文

- 化研究所にて開催された「東洋文化研究所公開講座第十六回アジアの策」の
 塚本磨充氏による講演「明末杭州の画家・藍瑛 その家族と工房の経営戦略」
 が参考になった。この公演は二〇二三年一月三十一日現在、YouTubeの東大
 にて公開中。
- (49) 「趙左、字文度、華亭人。善山水、筆墨秀雅、煙雲生動、烘染得法、設色韻致、
 雖自成一家、間有臨做宋元家法者、亦用焦墨枯筆為之。吳下蘇松一派、乃其
 首創門庭也。」(藍瑛・謝彬等『図絵宝鑑統纂』卷一)
- (50) 「趙文度、名左、華亭人。与董文敏同郡同時、筆墨亦相類。世人謂開松江派者、
 首為屈指。然無筆不自古人中出、非時輩可及也。」(周亮工『讀画録』卷一)
- (51) 「蔣藹、字志和、華亭人。画山水学沈士充、蒼勁似之。多用渴筆、規摹唐宋、
 皆能神合。嘗言画家一要人品高、二要師法古、蓋自沈云。嘗見其画、題虞山蔣藹、
 此云華亭藹作藹、当考之。」(『明画録』卷四)
- (52) 「蔣志和、啓禎時人。陳繼儒題其画卷云、自唐宋元名家、皆撮其精微、染于毫端、
 豈惟氣吞時流、即董宗伯見之、幾下衛夫人之嘆。」(『佩文齋書画譜』卷五十八。「四
 庫全書」本を参照した。)なお、出典に『珊瑚網』が挙がるが、該当箇所を見
 つけられなかった。
- (53) その他の基礎文献として「蔣藹、字致和、華亭人。居張澤、善山水。」(『嘉慶
 松江府志』卷五十二)のような地方志の記述もある。
- (54) 東京文化財研究所・売立目録デジタルアーカイブを利用した。
- (55) 「致和」の字は印章に用いられている。たとえば北京故宫博物院の「長松峻壁図」
 に「蔣藹字致和」の印がある。
- (56) 例えば「山水図巻」(北京故宫博物院)の款記に「写於慧風齋」とある。
- (57) 例えば「天香書屋図」(天津市芸術博物館)の款記に「庚戌中秋、写於葆真齋、
 怡雲野人蔣藹」とある。
- (58) 怡雲野人の号の例も前註参照。

(59) 「雲間諸家書畫冊」(上海博物館)中の「山水図」款記など。

(60) 「長松峻壁図」(北京故宮博物院)款記など。

(61) 「岩泉仙侶図」(山東省博物館)款記など。

(62) プリンストン大学美術館の蔣藹「山水図頁」には「耕煙」の印が捺されており、虞山を代表する画家の王翬に「耕煙」の号があることから、二者の間で何らかの取り違えがあったのかもしれない。現在のところ、蔣藹と虞山の関連を示しうる資料はこれ以外に見つけられなかった。

(63) 「考佩文齋書畫譜」、蔣志和崇禎間人、戊子当是順治五年。孫亭、唐雍要亦前明遺老也。惟明画録阮林附註称、嘗見画題虞山蔣藹、此云華亭鬻作藹、当考之。」

(陶梁「紅豆樹館書畫記」卷六「孫蔣唐三家合写山水」)

(64) 同作は李佐賢「書畫鑑影」卷八にも収録されている。

(65) 侯米玲二〇一五、楊瑞娜二〇一七(ともに前掲註9)。

(66) 「吾松画道、自勝国時溟溪曹雲西、及張子正、朱寿之之後、無復嗣響。邇年眼目一正、不落吳門習氣、則自予拈出董巨、遂有数家、趙文度、沈子居為巨擘。子居尤善作長卷、予所見二三、惟此卷乃贈其高足蔣志和。志和画品、故属能妙、子居授以衣鉢練裙、不惜漏泄家風、所謂殉知之合。徐壻復之以相示、展卷之次、感歎無已。董其昌題。」(沈士充「長江万里図卷」董其昌跋、上海博物館)

(67) 何良俊にも元末明初の松江の画壇について記した文章がある。「吾松善画者、在勝国時莫過曹雲西。其平遠法李成、山水師郭熙、蓋郭亦本之李成也。筆墨清潤、全無俗氣。張梅岩画尊老、得吳道子筆法。任水監画馬、有龍眠遺意。此三人伝派最正、可称名家。其他如図絵、宝鑑所載沈月溪、則未嘗見其跡。張可観学馬遠、張子政学黄大痴、筆墨皆是、但不化耳。朱孟辨張以文画山水亦好、然隻是遊戲、未必精到。章公瑾世謂之章臘閣。」(何良俊「四友齋叢説」卷二十九)

(68) 「画以士氣為主、自吾鄉董思翁拈提正印、文度子居、同時同參、始從文沈両先生、直邇元四大家、以及荆関董巨、皆以李營丘為師。營丘以盧鴻乙為師、此士氣派也。」

獅子一滴乳、散為諸名家。今蔣志和直接子居宗風、而超乘上之、出藍寒水、大為思翁所賞。諦觀是卷、逗漏無餘、非独作家相見、所謂智過於師、乃堪伝授也。子居筆頭有眼不虛矣。陳繼儒題於頑仙廬中。」(沈士充「長江万里図卷」陳繼儒跋、上海博物館)

(69) この禅語は董其昌が好んで用いたものである。「夫師古者、非過古人之言也、不及古人之意也。見与師齊、減師半德、見過於師、方堪伝授。惟以造物為師、方能過古人、謂之真師古不虛耳。」(董其昌「燕吳八景図冊」自跋、上海博物館)

(70) 「雲間画道、以宗伯為北苑、便以趙沈為黄王。南宗一派、大有功德、嗣後宗風幾危、一燈欲滅、得志和振起之。此卷是其伝衣、余固知上有芝草、下有丹砂也。丁丑十月、楊文驄識。」(沈士充「長江万里図卷」楊文驄跋、上海博物館)

(71) 「画学以雲間為第一、志和又為雲間第一。片楮寸練、人爭宝之、遠近購者、如雞林之於元白詩也。志和師沈子居、子居曆啓問名士、常客遊湘漢、作万里長江図以遺志和、五年而後成。董玄宰、陳眉公諸先生歎其工妙、各為之跋、誠近代之宝也。丙戌夏、志和僑居松泖之西、時雀符四起、尽掠其寶、此卷亦為攫去。志和家藏珍玩、所失不啻千金、皆傲然不以屑意、独咨嗟歎息於此卷、為寤眠食。諸同人爭致法書名画、以解其憂、終不可得。歲屆壬寅、志和門人新安孫逢其偶遊吳閫、見有人持此卷鬻於市、驚曰、此吾師故物也。重值購之、以歸志和、志和喜可知已。嗟乎、去者不復還、離者不復合、天下往往然耳。況此卷已為綠林所得、又展軫浮沈者十有七年、而楮墨無恙、諸名公題跋皆完好、豈非藝林一異事也。雖然無足異、蓋志和之誠所感也。志和篤行君子、哀其師、故痛恤其遺筆、鬼神鑑之、乃謹護此卷而歸之、以慰其意。伝曰至誠動物、非徒与延津樂昌、為太平広記中佳話也。爰誌其始末如此。王光承。」(沈士充「長江万里図卷」王光承跋、上海博物館)

(72) 「光承、字玠石、江南華亭泉南橋鎮人、今分隸奉賢。明歲貢生、有声幾社、入本朝、与弟烈耦耕上海泉之石筍里、今分隸南匯。以隱逸徵、不起、無後著述散失幾尽。」

〔鎌山草堂詩合鈔〕卷上)

- (73) 上海博物館の沈士充長巻には、よく似た別本があったことが陸時化(一七一四〜七九)『吳越所見書画録』巻五に記載されている。上海博物館本と同じ「戊辰長夏、沈士充写於紅蕉館」の款記をもち、縦はほぼ同じ、長さはやや短かったというこの「吳越所見本」は、「沈士充がこの長巻を描くのに五年をかけた」という王光承の証言と矛盾する存在である。この点は王光承が話を誇張した可能性もあるが、「吳越所見本」の疑問点は他にもある。董其昌・陳繼儒・范允臨らの跋文、特に陳繼儒跋の内容の奇妙さである。「此巻為沈子居所図、自唐宋元名家、皆撮其精微、染於毫端、豈惟氣吞時流。即董宗伯見之、幾下衛夫人之嘆。一要人品高、二要師法古、子居足以当之矣。陳繼儒。」(『吳越所見書画録』巻五)。ここで語られる董其昌が沈士充を称賛したというエピソードは、『佩文齋書画譜』に載る蔣藹への称賛と一言一句同じである。また、陳繼儒が沈士充を褒めるのに用いている「画家は第一に人品が高いこと、第二に古典を学ぶことが肝心だ」という言い回しも、『明画録』が記録する蔣藹の発言そのままである。実物を確認できないので断言はできないが、蔣藹の関連情報をもとに作られた沈士充画の贋作であった可能性が高い。この資料の范允臨跋は松江派の展開を語る際によく引用されてきたが、扱いに注意すべきである。
- (74) 趙左の没年には一六一九年(徐邦達『古書画偽識考辯(下)』江蘇古籍出版社、一九八四年)と一六三三年(朱恵良一九七九、前掲註9)の二説がある。また、沈士充の没年は侯米玲二〇一五(前掲註9)によれば一六三三年頃と推定される。

(75) 『明清絵画図録』(黒川古文化研究所、一九五四年)、鈴木敬『中国絵画史下』(吉川弘文館、一九九五年)。

(76) 本画冊の全八図に付されている金箋紙に書かれた陳繼儒の対題は、筆の渋滞

が多く、墨の変化にも乏しく、真跡とは見なし難い。ほぼ同様の陳繼儒の書が張宏「做古山水図冊」(北京故宮博物院)にも見られる。陳繼儒は当時非常にネームバリューがあり、出仕せずに出版業で名を馳せた、「山人」と呼ばれる新しい類型の人物であった。陳繼儒の関与した出版物には、名のみ貸して実際の編集は全て他人が行ったものが存在することが知られている。質の低い陳繼儒の対題をもつこれら画冊も、そうした出版物に近い性格の量産品であったのではないか。陳繼儒の「山人」としての活動については汪世清一九九八(前掲註1)、井上進「芸術の背景 明代文化の軌跡(宮崎法子監修)『世界美術大全集 明』小学館、一九九九年)、大木康『明末江南の出版文化』(研文出版、二〇〇四年)など。

(77) 『小室翠雲氏所蔵品入札目録』(東京美術倶楽部、大正十四年十月十九日、東京文化財研究所・売立目録デジタルアーカイブ美研1003ファイル番号0042)および『今井五一郎氏遺愛品入札』(東京美術倶楽部、昭和八年十月三十一日、東京文化財研究所・売立目録デジタルアーカイブ美研1003ファイル番号0028)に掲載される蔣藹「山水図」など。

(78) 侯米玲二〇一五(前掲註9)。

(79) 清初の松江に関しては、岸本美緒「清初松江府社会と地方官たち」(『明清交替と江南社会』『世紀中国の秩序問題』東京大学出版会、一九九九年)、岸本美緒「清初上海地方人士の国家観 『歴年記』を中心に」(『明末清初中国と東アジア近世』岩波書店、二〇二一年)など。

(80) 竹浪遠「所蔵品選集 中国の絵画」(黒川古文化研究所、二〇〇三年)。

(81) 「画樹之竅、只在多曲。雖一枝一節、無有可直者。其向背俯仰、全於曲中取之。或曰、然則諸家不有直幹乎。曰、樹雖直、而生枝発節処、必不都直也。董北苑樹作勁挺之状、特曲処簡耳。李營丘則千屈万曲、無復直筆矣。」(董其昌『容台別集』巻四)

- (82) ケーヒル一九八六（前掲註2）。
- (83) 「凡画烟霧、有内染外染之分。蓋一幅中、非有四五層屯鎖、定有三層斷滅。若内外不分、必有謬理之病、縱使出沒變幻、墨色豐潤、無足觀也。画雲亦須層層染、不然縱如蓋、如芝、如帶、終是板刻。古人惟其有此画法、学之者易涉於俗。惟董北苑不用染、而用淡墨積出在樹石之間、此生紙更佳也。松江派多用此法。」（唐志契『繪事微言』卷下「烟雲染法」。『四庫全書』本を参照した。）
- (84) 沈士充「郊園十二景図冊」とその構図法の意義についてはケーヒル一九八二（前掲註16）、侯米玲二〇一五（前掲註9）。
- (85) 「絶壁幽巖屋数椽、千章松檜自蒼然。何当澗水衝橋斷、便与塵中隔一天。」（吳騏『顧頤集』。康熙刻本を参照。）
- (86) 『明清絵画図録』一九五四（前掲註75）。
- (87) 竹浪二〇〇三（前掲註80）。
- (88) 「董北苑画樹、都有不作小樹者、如秋山行旅是也。又有作小樹、但只遠望之似樹、其末憑点綴以成形者、余謂此即米氏落茄之源委。蓋小樹最要淋漓約略、簡於枝柯、而繁於形影。」「雲山不始於米元章。蓋自唐時王洽澆墨、便已有其意。董北苑好作烟景、烟雲變沒、即米画也。余於米芾瀟湘白雲図、悟墨戲三昧。」（『容台別集』卷四）
- (89) ケーヒル一九八六（前掲註2）、板倉聖哲「『館蔵品研究』李寅「山居図」」（『澄懷』二号、二〇〇一年）。
- (90) 「此幅伝為范中立、特以范山頭多作蒙茸、草樹有相似耳。顧此法乃不始於范、范画雄厚、亦与此幅、門戸不倫。諦玩之、其古雅昔澹、有摩詰之韻、兼巨然之勢。定是李營丘也。世人聞米元章欲作無李論、遂以李画皆題為范。痴人前不得說夢此之謂也。戊戌六月廿三日、雨霽檢諸画題。其昌。」（『小中現大冊』董其昌對題、台北故宮博物院）
- (91) 「明卿為趙文度高足弟子、初至婁時、尚守其師法、既為余臨宋元諸名迹、縮成小本、因此大有悟入、画格遂為一變。」（王時敏『王奉常書画題跋』卷上）
- (92) 「小中現大冊」の作者をめぐることは意見が割れており、啓功一九六二（前掲註7）は前註の史料等から陳廉説を提唱している。他に王靜靈「建立典範 王時敏与《小中現大冊》」、『美術史研究集刊』二四号、二〇〇八年）の王時敏説、張子寧『《小中現大》析疑』（『清初四王画派研究論文集』上海書画出版社、一九九三年）の王翬説などがある。
- (93) 「巨然学北苑、元章学北苑、黄子久学北苑、倪迂学北苑、一北苑耳。而各各不相似。他人為之、与臨本同、若之何能伝世也。」（『容台別集』卷四）なお、この文章については古原宏伸「画禪室隨筆札記 上」（『奈良大学紀要』十五号、一九八六年）に解説がある。
- (94) 「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、黄子久、王叔明、倪元鎮、吳仲圭、皆其正伝。吾朝文沈、則又遠接衣鉢。若馬夏及李唐、劉松年、又是大李將軍之派、非吾曹当学也。」（『容台別集』卷四）
- (95) 古原一九九四（前掲註3）。
- (96) 「江南中主時、有北苑使董源、善画、尤工秋嵐遠景、多写江南真山、不為奇峭之筆。其後建業僧巨然、祖述源法、皆臻妙理。大体源及巨然画筆、皆宜遠觀。其用筆甚草草、近視之幾不類物象、遠觀則景物粲然、幽情遠思、如睹異境。如源画落照図、近視無功、遠觀村落杳然深遠、悉是晚景、遠峰之頂、宛有反照之色。此妙処也。」（沈括『夢谿筆談』）
- (97) 吉田晴紀「清代初期松江の画家顧大申」（『待兼山論叢 美学篇』二二一号、一九八七年）。
- (98) 「顧防、字若周、華亭人。工山水、師董巨及元四家、骨氣清雋而高厚、所謂有筆有墨者也。洵為画学正宗嫡派。嘗写徐凝廬山詩意図、王石谷跋云、若周画道、深入古人之室、而筆無纖塵、墨具五色、別有逸致。蓋自骨中帶來、非学

習功力可及。此図高古莽蒼、氣韻溢於紙外、尤近来不多見之傑作也。可謂知言。白学村桑者曰。華亭自董文敏、析筆墨之精微、究宋元之同異、六法周行、实在於是。其後士人爭慕之、故華亭一派、首推藝苑。第其心目為文敏所壓、点擬拂規、惟恐失之、奚暇復求乎古。由是襲其皮毛、遺其精髓、流而為習氣矣。蓋文敏之妙、妙能師古、晚年墨法、食古而化者也。学者当求文敏之所以師古、所以變化、則不難獨開生面、而与文敏抗衡、不当株守而自域。文敏論画云、同能不如独詣。至言也。人皆閱而不察何哉。若若周可謂独詣矣。〔国朝画徵録〕卷中〕

(99) 趙左については王時敏の記述に「文度画、実開雲間風氣、以虚翁淡逸為宗、文敏公与為筆墨之友、極推重之。」(王時敏『王奉常書画題跋』卷上)とある。また、沈士充の「郊園十二景図冊」は王時敏のために制作されたもので、款記に「乙丑春仲、沈士充為煙客先生写郊園十二景」とある。陳廉も沈士充と同じく王時敏のために「郊園小景図冊」(上海博物館)を描いている。陳廉の模本制作については前掲註90。

(100) 「侯梅、字来英、自称鋤花布衣、婁隴人。工山水人物。墨居香画識。」(歴代画史彙伝)卷三六)

(101) 二代・黒川幸七の中国書画コレクションについては川見典久「資料紹介」二代黒川幸七に関する書簡(『古文化研究』七号、二〇〇八年)、川見典久「資料紹介」黒川家三代の蒐集に関する領収書『古文化研究』八号、二〇〇八年)、竹浪遠「黒川幸七(二代目)」(『中国書画探訪』二玄社、二〇一一年)、竹浪遠「二代黒川幸七の書画蒐集 その来歴と人物交流」(『美術フォーラム21』二六号、二〇一二年)など。

図版出典一覧

- 口絵1、13、図5、17 深井純氏撮影
- 図1、4 上海博物館編・楊志剛主編『丹青宝笈 董其昌書畫藝術特集 四』
(上海書畫出版社、二〇一八年)
- 図6 鈴木敬編『中国絵画総合図録 第四卷』(東京大学出版会、一九八三年)
- 図7 蕭燕翼編『松江絵画 故宮博物院藏文物珍品大系』(上海科學技術出版公司、二〇〇七年)
- 図8 宮崎法子監修『世界美術大全集 明』(小学館、一九九九年)
- 図9 劉芳如主編『遺殊 大阪市立美術館珍藏書画』(国立故宮博物院、二〇二一年)
- 図10、14、16、18 故宮典藏資料検索 (<https://digitalarchive.npm.gov.tw/Integrate/Index>)
- 図11、19、22 ColBase 国立博物館所蔵品統合検索システム (<https://colbase.nih.go.jp/?locale=ja>)
- 図12 福岡市美術館編『中国明清の書画展 文人たちの憧憬』(福岡市美術館、一九九四年)
- 図13 静嘉堂文庫美術館編『静嘉堂 明清書画清賞』(静嘉堂文庫美術館、二〇〇五年)
- 図20、21 竹浪遠編『京都市立芸術大学芸術資料館蔵 中国書画録』(京都市立芸術大学、二〇二一年)
- 図23 東京文化財研究所 売立目録デジタルアーカイブ
- 図24 中国古代書画鑑定組編『中国古代書画図目 十六』(文物出版社、一九九七年)

付記

本稿を成すにあたって、京都市立芸術大学の竹浪遠先生、東京国立博物館の植松瑞希様と大橋美織様から、作品調査にご高配を賜りました。また、東京文化財研究所の売立目録データベースの利用に關しましては、安永拓世様のご協力を賜りました。末筆ながらここに記して深く謝意を表します。