

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

西 上 勝

(文化システム専攻 アジア文化領域担当)

I 中国絵画史の編纂

中国で中国絵画の絵画通史編纂がどのように進められたか、また編纂初期の著作の中で、中国絵画史と題されなかった黄賓虹の『古画微』のもつ独自性について、これから考察を加えてみたい。啓蒙書としての絵画通史の著述を考察するためには、その前提として、中国における美術教育の初期の進展について、多少なりとも瞥見しておく必要がある。ただ、二十世紀以降の中国における美術教育制度の整備の移り行きについては、なお今後の課題としなければならない部分が多く、ひとまずその概要のみを摘むことにせざるを得ないが、ほぼ以下になるだろう。

日本最初の美術学校である東京美術学校は、明治二十年(1887年)に設置された。それから遅れること二十五年、1912年すなわち中華民国元年に中国最初の本格的な美術学校である私立の上海美術院が創設される。次いで、1918年3月には中国で最初となる国立の美術学校の国立北京美術学校が開学する。これを契機として20年代からは、中華民国教育部が進める学制改革に伴い、中国各地で美術学校が次々と設立されていく。北京美術学校には当初、師範部に中国画と図案の二つの学科が設けられていただけであった。上海美術学院は後に上海図画美術学校、1920年には上海美術学校と名称を改めたが、当初、中国画、西洋画、工藝図案、彫塑、高等師範、普通師範の六学科の開設が予定されたものの、この年に暫定的に設置されたのは西洋画と普通師範の二学科にとどまり、中国画学科の開設は五年後に延びた。こうして、美術学校のカリキュラムが整備されていくと、その課程にふさわしい教材の需要が高まっていく。ま

た同時代、世の中では伝統的な書画創作の方が、西洋画よりも人気があった。実際、1929年4月に教育部の主催で開催された第一回全国美術展覧会では、書画の出品件数が一千二百余件であったのに対し、西洋画は三百五十余件に止まっていた、とされる^{*1}。中国画創作に従事する人々には、従来からあった手習いの実際的助けとなる入門図譜とは別に、中国画の流れの概略を知るための歴史叙述の登場が切望されていたはずである。

薛永年の論文、「黄賓虹與近代美術史学」^{*2}によれば、表1に示す通り20年代から40年代にかけて、

表 1

	発行年	著者	書名(発行所)
1	1925	陳師曾	『中国絵画史』(済南翰墨縁美術院)
2	1925	黄賓虹	『古画微』(商務印書館)
3	1926	潘天寿	『中国絵画史』(商務印書館)
4	1929	滕 古	『中国美術小史』(商務印書館)
5	1929	鄭 昶	『中国画学全史』(中華書局)
6	1931	傅抱石	『中国絵画史変遷史綱』(南京書店)
7	1933	蘇亨吉	『中国絵画史』(天津百城書局)
8	1934	秦仲文	『中国絵画史』(立達図書公司)
9	1934	王鈞初	『中国絵画学史』(文心書業出版社)
10	1935	鄭 昶	『中国美術的演變』(中華書局)
11	1937	俞劍華	『中国絵画史』(商務印書館)
12	1941	馮貫一	『中国芸術史各論』(南京中日文化協会)
13	1942	胡 蛮	『中国美術史』(延安新華書店)
14	1946	劉思訓	『中国美術發達史』(商務印書館)

*1 水天中 編著『20世紀中国美術紀年』(2012年、北京、人民出版社)による。

*2 中国藝術院美術研究所編『黄賓虹研究文集』(2008年、杭州、浙江人民美術出版社)127~137頁。

専ら各種学術教科書を広く取り扱う出版社である上海・商務印書館が主となって、陸続と中国絵画史と題する著書が世に出ていた。中国絵画史の出版が、このように盛んに行われた背景について、鄭昶著『中国画学全史』はその自序で、張彦遠『歷代名画記』以来の画論や題画記など古来の龐大な資料の蓄積を指摘した上で、次のように述べている。

「然るに群籍を綜觀するに、其の体例を別ち、^{わか}言う所と録する所、或いは一地一時に局られ、或いは一人一事に限られ、或いは一門一法に偏り、或いは諸家の姓名里居を匯登して、其の時代關係を顧みず。或いは各々の時の学説著作を雜録し、其の宗派源流に詳らかならず。名著多しと雖も、要は各おの其の局部の作用と価値有るのみ。衆説を集め、群言を羅し、冶融搏結して、時代の次序に依り、藝術の進程に遵い、科学方法を用いて、其の宗派源流の分合と、政教消長の關係とを將つて、系統有り組織有る叙述の学術史たることを求めんと欲すれども、絶えて得べからず。（然綜觀群籍、別其体例、所言所録、或局于一地一時、或限一人一事、或偏于一門一法、或匯登諸家姓名里居、而不顧其時代關係；或雜録各時之学説著作、而不詳其宗派源流；名著雖多、要各有其局部之作用與價值；欲求集衆説、羅群言、冶融搏結、依時代之次序、遵藝術之進程、用科学方法、將其宗派源流之分合、與政教消長之關係、為有系統有組織的叙述之学術史、絶不可得）*3」しかしながら、ここで鄭が求める、古来の言説を融合した上で、歴史と藝術史に則った、系統が有り仕上げられた絵画史叙述とは、いったいどうすれば実現できるのだろうか。

これよりも早く、1926年に出版された『中国絵画史』の編纂経過について、著者の潘天寿は、出版後十年に記したまえがきで、ほぼこう述べている。民国十二年（1923）春、上海美術学校で中国

画担当教師であった時、中国画變遷史の講義を担当せざるを得なくなったが、先行研究で系統を有するものは、^{さび}寥しきこと晨星の如くであったため、やむなく謝赫『古画品録』をはじめとする古代画論から、清代の『佩文齋書画譜』、『支那絵画史』に至る諸文献を参照して、この書を編纂して、職務にあたることとした、と。*4『古画品録』から始められる画学文献のリストの末尾に記される『支那絵画史』とは、いったいどのような書なのか、潘自身は詳しく記さない。先に引いた鄭昶『中国画学全史』自序の方には、上引のくだりに続けてさらにこうある。「近世東西の学者、中国画を研究するに殊に熱心毅力を具え、中国画に対する学術上の論説、或いは雜誌報章に散見し、或いは専書と成爲し、実に国人に較べて勤と爲す、而して日本人の藤岡作太郎の『近世絵画史』、^マ中村西厓の『文人画之研究』など、言う所皆な極めて条理根柢有り、中村不折・小鹿青雲の合著たる『支那絵画史』、早に大正二年に出版さる、其の内容如何は、且く論ぜざるも、また日本人の先覚を見るに足りて、吾人の因循にして落後するを深く愧ず。（近世東西学者、研究中国画殊具熱心毅力、对于中国画学術上之論説、或散見于雜誌報章、或成爲専書、実較国人爲勤。而日本人藤岡作太郎之『近世絵画史』、^マ中村西厓之『文人画之研究』等、所言皆極有条理根柢、中村不折、小鹿青雲合著之『支那絵画史』、早于大正二年出版、其内容如何、且勿論；亦足見日本人之先覚、而深愧吾人之因循而落後。）」潘天寿が記した『支那絵画史』も、ここに鄭がいう中村不折・小鹿青雲共著『支那絵画史』のことである。

日本で「日本美術史」「西洋美術史」「東洋美術史」が歴史認識体系として論じられるようになったのは、明治23年（1890）から始められた岡倉天心の東京美術学校での講義が最初だった。天心と彼が影響を受けたフェノロサの日本美術史論は、

*3 鄭昶『中国画学全史』「自序」。もと1929年、中華書局。今、2010年、長沙、岳麓書社、民国学術文化名著叢書第三輯所収、2頁。

*4 潘天寿『中国絵画史』「弁言」、「民国二十四年十二月二十九日、寿草於西子湖聽天閣」との紀年あり。2016年、上海書画出版社本による。

文明論的な世界観に立ち西洋美術に対置すべきものとして、日本及び東洋の美術史を構築しようとするものであったとされる*⁵。天心の後を継いで、東京美術学校の教授として日本東洋美術を講じた大村西崖が著した『支那絵画小史』（明治43年、1910年、東京・審美書院）は、まさしくフェノロサや天心が展開した文明論の一環としての美術史という考えに依拠して構想された中国絵画史であると見ることができる。その書のまえがきに、「支那畫人傳の書は甚だ豊富なり。然れども歴代畫風變遷の蹟を通敘して、能く文化史の體を得たるものあるを見ず」と大村が述べるのは、文化史の一部を構成するものとして絵画史を位置付けようとする意図を表明するものであるし、異民族王朝が文化芸術においては同化せざるを得なかったことを、「文化、藝術に至りては、宋風元に及び、明風清を覆ひて、各々一途の發展を続け、胡滿卻りてこれに同化せしこと、猶羅甸の希臘に於けるが如し、禹域人種の勢力、豈亦偉ならずや」と述べる箇所にも絵画そもそのあり方を離れ、文明論的な認識を説こうとする姿勢が明白である*⁶。

この大村の絵画小史を踏まえつつ著作された中村不折と小鹿青雲の『支那絵画史』もまた、そうした20世紀初頭の日本において顕著であった文明論的視点に立って、中国絵画の通史を構築しようとする試みであったようだ。そうした視点に基づいていることは、その緒論が「支那文明發展の起源は、殆ど埃及、カルデア、スシアナの文明と同時代にして、此等の古代文明は、そが特有の文化を後代の国民に遺して、早く既に地平線下に消え去りたるも、支那は獨り四千載の長年月を閲して、

其美術、倫理を大成し、又其特種なる文字を形成して、今日に到りたる光榮を有せり」と書き起こされていることから窺うことができる*⁷。二人は、先史から漢代を経て六朝までを第一篇上世史、続く唐朝から五代を経て宋元までを第二篇中世史、明朝清朝を第三篇近世史と区分して、時代文化の概要を先ず記した上で、絵画の変遷を叙述していく。彼らの絵画史を参考にした潘天寿『中国絵画史』は、さすがに中国文明の世界的位置に触れることはなく、先史時代を第一編古代史として絵画の実用化期、漢代から隋朝までの第二編上世史の礼教化期、唐代から宋元代までを第三編中世史として宗教化期、明清代を第四編近世史の文学化期として四区分し、中国文明内部の叙述に終始して構成されている。しかしながら、緒論に「吾が国四五千年來、思潮の起落、政局の更易、變化多端にして、其の間直接間接に絵画に影響し、各々其の同じからざる狀況を呈せしこと、直に形影の相い隨うが如し。（吾国四五千年來、思潮之起落、政局之更易、變化多端、其間直接間接影響于絵画、而各呈其不同狀況者、直如形影之相隨。）」と記す通り、文明史の一翼をなす絵画の変遷を説こうとする点では、中村ら著『支那絵画史』の美術史観と同一と見ることができる。

さらにまた、大村西崖と直接の交流を持った陳師曾、彼の没後に編集公刊された『中国絵画史』の構成内容も、宋代以降の文人山水画の変遷に焦点が絞られているとはいえ、やはり文明史的観点が顕著だ。時代区分ごとに多く文化概説が冒頭に記されるが、「唐朝三百年間、文運隆盛にして、社会の風尚これがために一變し、絵画因りて以て轉移す。蓋し絵画と文藝には相連なる關係有り、皆な国民思想の反映たるべし。（唐朝三百年間、文運隆盛、社会之風尚為之一變、而絵画因以轉移。蓋し絵画與文藝有相連之關係、皆為國民思想之反映。）」（第二編第一章「唐朝之絵画」第一節「唐

*⁵ 佐藤道信『明治国家と近代美術』（1999年、東京、吉川弘文館）第1部「近代美術の政治学」第四章「美術史学の成立と展開」第二節「東洋美術史—世界観の再編と歴史観の再編」では、フェノロサと天心の「美術史論は多分に文明論的な視点から、「西洋美術史」に対する「日本東洋美術史」を構築しようとした傾向が強い。「日本美術史」は、そうした文明論的な世界観を背景に、国家主義を理念的支柱として構築されたのだった」とする見方が述べられている。

*⁶ 大村西崖『支那繪畫小史』（1910年、東京、審美書院）。国立国会図書館デジタルコレクションによる。

*⁷ 中村不折・小鹿青雲『支那繪畫史』（1913年、東京、玄黄社）。国立国会図書館デジタルコレクションによる。「緒論」1頁。

朝文化概論』という叙述に典型的に現れているように、国民文化の発露の一端として絵画史が捉えられている*8。

以上述べてきたように、草創期の『中国絵画史』は、その構想に当たって同時代日本で先行して著作された『支那絵画史』を踏まえ、その文明論的歴史観を移植した上で構想された。こうした状況下であって、黄賓虹の中国絵画通史を評価しようとする時、それが絵画史ではなく『古画微』と題されているのが先ず奇異に見える。こうしたタイトルが選択されたのには、どのような意図が込められていたのだろうか。次にその問題について、「因と創」という観点に依拠しつつ、答えを探ってみようと思う。

Ⅱ 黄賓虹『古画微』のねらい

黄賓虹『古画微』は、1925年に上海商務印書館から小説世界叢刊の一冊として刊行された、小冊の中国絵画通史である。この書は、30年代に改めて国学小叢書の一として重刊されたほか、40年代後半に黄賓虹が北京藝術專科學校の教授に就任していた時には、彼の中国画理論講義のための教本としても使用され、修訂が加えられた。その後さらに49年、86歳の時、黄は始めてこの書に自序を加えている。すなわちこの中国絵画通史は、水墨画の実作に取り組み続けただけでなく、雑誌や関連図書の編集者、また美術学校教師として生きた黄賓虹の長いキャリアに大きく関わり続けた彼の絵画創作理論書と位置付けることができるものでもある。

この書の目次は、表2に示す通り、前書きに当たる総論と後書きの結論の二章を含む全二十五章からなる*9。小説世界叢刊や国学小叢書に収められたものとしては、その内容だけでなく、文言文

によるその叙述スタイルも、20年代後半の時代状況からすれば、かなり保守的な内容の書と受け取られたのではないだろうか。先史時代の絵画に関連する伝説的内容が述べられる第1節をのぞけば、第2節以下の章の多くは、文人山水画の発生と展開をたどることに費やされている。さらに、第16節の清初金陵八家以降の諸節は、画家の姓名と画業の概要を述べる旧来の画人伝にほぼ類似した叙述に終わっているだけに、一層文人画家伝の様相を濃くする。

表2 黄賓虹『古画微』の目次

総論	
1	上古三代図画実物之形
2	両漢図画難顕之形
3	両晋六朝創始山水画以神爲重
4	唐呉道子画以氣勝
5	王維画由氣生韻
6	五代北宋之尚法
7	南宋士夫與院画之分
8	元人写意之画倡于蘇米
9	元季四家之逸品
10	明画繁簡之筆
11	明季節義名公之画
12	清初四王呉惲之摹古
13	三高僧之逸筆
14	隱逸高人之画
15	搢紳巨公之画
16	金陵八家之書画
17	江浙諸省之画
18	太倉虞山画学之伝人
19	揚州八怪之変体
20	金石家之画
21	湯戴繼響四王之画
22	滬上名流之画
23	閩媛女史之画
	結論

この書の叙述では「微」字は、かなり頻繁に使用される文字の一つに数えられる。中でも書名の

*8 陳師曾『中国絵画史』。朱良志・鄧鋒主編『陳師曾全集 詩文卷』（2016年、南昌、江西美術出版社）所収のテキストによる、22頁。

*9 『黄賓虹文集』（1999年、上海書画出版社）書画編「上」、196～238頁。以下、黄賓虹の文章の引用は、この『黄賓虹文集』によることとし、それぞれ原文と所収編名とページを附記する。

命名との関わりで注目されるのは、前書きの「総論」と後書きの「結論」に見えるつぎのようなくだりである。

「画の創造，古人の経過きたる路，学ぶ者，まさに以て之を采択すること有るを知るべく，其の精神を研究するに務め、徒に其の面貌を師法とせず，以て自ら家を成すには，内心の微妙有るを要す。（畫之創造，古人経過之路，學者當知有以采擇之，務研究其精神，不徒師法其面貌，以自成家，要有内心之微妙。）」（総論，書画編（上）198頁）

「蓋し古人を師とするは，必ず古人の精神を師とし，古人の面貌には在らず。面貌に章法格局有るは，人の知り易く能くし易き所なり。精神は用筆用墨の微に在り，好学深思に非ざれば心に其の意を知る能わず。（蓋師古人，必師古人之精神，不在古人之面貌。面貌有章法格局，人所易知易能。精神在用筆用墨之微，非好学深思不能心知其意。）」（結論，同上238頁）

全書の前後において，呼応するべく配置されたくだりに見えるこの「微妙」と「用筆用墨の微」という二つのことばは，この書で黄賓虹が説き明かそうと勉めた事柄を，最もよく暗示することばであるように思われる。文明論的観点に立って絵画の変遷を述べようとした日本発の絵画史の影響を受けた類書との違いは，ここにいう表現手法上の微妙な創造，言い換えれば，絵画における「変」に着目することによって実現され得たと考えられるのである。実のところ黄賓虹のこうした発想は，その多くを明末の書画家として絶大な名声を得た董其昌（1555-1636）の言説にその多くを負っている。総論に見える「董玄宰謂えるらく万卷の書を読み，万里の路を行きて，方めてまさに画を作すべし，と。誠なるかな。聞見広からざるべからず，雅俗分かつたるべからず。（董玄宰謂讀萬卷書，行萬里路，方合作畫。誠哉！聞見不可不廣，而雅俗不可不分也。）」や結論中の「学ぶ者の今人を師とするは，古人を師とするに若ず，古人を師とす

るは，造化を師とするに若ず。（學者師今人，不若師古人；師古人，不若師造化。）」といった格言は，董其昌のことばをそのまま継承するものだ。かつそれだけに止まらず，第12節「清初四王呉憚の摹古」や第13節「三高僧の逸筆」など，董其昌以後の時代に黄独自の見解が記されるのは当然とはいえ，第5節「王維の画気由りて韻を生む」から第10節「明画繁簡の筆」までの文人画の成立とその展開を述べるこの書の主要な部分は，董其昌が「文人の画は，王右丞自り始む。其の後，董源・巨然・李成・范寛を嫡子と為す。李龍眠・王晉卿・米南宮及び虎兒は，皆な董巨従り得来る。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。吾が朝の文沈は則ち又た遠く衣鉢を接す。馬夏及び李唐・劉松年の若きは，又た是れ大李將軍の派にして，吾が曹の当に学ぶべきに非ざるなり。（文人之畫，自王右丞始。其後，董源・巨然・李成・范寛為嫡子。李龍眠・王晉卿・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・呉仲圭，皆其正傳。吾朝文沈，則又遠接衣鉢。若馬夏及李唐・劉松年，又是大李將軍派，非吾曹當學也。）」（『容臺別集』卷之四「畫旨」，また『畫禪室隨筆』卷二^{*10}）と記される，周知の文人画の系譜に基本的に準拠している。董其昌が示した文人画系譜から離れ，清代の画派の様相を扱う第15節以降の叙述が，画論としての深度を得ていないのも，董其昌の考えを拠り所とし得なかったのがその原因かもしれない。

黄賓虹が董其昌の言説を丁寧な祖述するのは，中国の国学派が掲げる文化保存主義に賛同する立場に彼があったからにはほかならない。1905年1月，四十二歳の時，黄節，劉師培，鄧實らとともに上海で国学保存会の立ち上げに加わり^{*11}，三年後の1908年には，同会が刊行する機関誌『国粹学報』

^{*10} 『容臺別集』のテキストは内閣文庫所蔵明崇禎三年刊本による。『畫禪室隨筆』は，屠友祥の校注本（2005年，南京，江蘇教育出版社）による。

^{*11} 鄭師渠『晚清国粹派—文化思想研究』（1993年，北京師範大学出版社）によれば，1905年の国学保存会結成時の会員の中で黄賓虹が最も年長の40歳で，黄節32歳，鄧實29歳，劉師培21歳などを上回っていた。14頁。

美術篇に第45,46,48期の三期にわたって、自身の画論となる処女作「濱虹論画」を連載していた。この著作では、画源、派別、法古、院体、重品、尚文の全6節からなる主題別の叙述がなされているが、その派別には、董其昌が主張した南北両画派の系譜がそのまま織り込まれている。

雑誌編集に携わりつつ、画家にしてかつ美術評論家としてのキャリアを重ねながら、黄賓虹は上海で刊行される雑誌に活発に寄稿していくことになる。『黄賓虹文集』に収録された文献からは、『古画微』公刊に至るまでの過程で少なくとも二度、中国絵画通史に相当する著述を試みていることが知られる。

一つは1912年から13年にかけて、高劍父、奇峰兄弟たちが刊行していた『真相畫報』に、「上古三代図画の本源を論ず」と題する文章を初回として十数回にわたって連載したもの（書画編（上）49頁以下）、もう一つは、1923年から『古画微』刊行と同年の25年に至るまでに『民国日報』『国学週刊』に連載された「中国画史馨香録」（書画編（上）146頁以下）である。

仔細に見てみると、この連載された文章と『古画微』の三者の叙述には、移り変わりがあることが分かる。それは、蘇軾や米芾に関する論述にとりわけ顕著である。『真相畫報』「北宋画学の盛んなるを論ず」では、「徳と藝とを兼ね備え、声施すこと彪炳たる、蘇子瞻、米元章、文與可、朱晦庵諸公の如き有り、猶お或いは道德政事の余に於いて、翰墨を揮灑し、旁ら絵画に及ぶ、即ち槎枒竹石は、筆を下ろすこと寥寥、矜慎して伝えざれば、愈いよ宝貴するに足れり（有徳藝兼備、聲施彪炳、如蘇子瞻、米元章、文與可、朱晦庵諸公、猶或於道德政事之餘、揮灑翰墨、旁及繪畫、即槎枒竹石、下筆寥寥、矜慎不傳、愈足寶貴）」と、朱熹をも包含した宋代の諸家として一括して述べられるに止まるが、十年後の「中国画史馨香録」では、蘇軾と米芾についてそれぞれ個別に論評を加え、蘇軾については「東坡の画、能く常形の外に於いて、其の理を研究す、固より学ばざる者の

比擬すべき所に非ず（東坡之畫、能於常形之外、研究其理、固非不學者所可比擬矣）」（179頁）と評し、米芾についても「米元章の山水は、其の源は董源より出で、天真發露し、怪怪奇奇、枯木松石、時に其の新意を出だせり。（米元章山水、其源出於董源、天真發露、怪怪奇奇、枯木松石、時出其新意。）」（180頁）という一文から始めて、「虚を用い実を用いて、各々同じからざる有り、行いに己の法を以てす、此れを善変と為す（用虚用實、各有不同、行以己法、此爲善變）」（181頁）と手厚い記述が続き、米芾が試みた技法上の大胆な変革にも肯定的評価を下すようになっている。

『古画微』になると、蘇米の中国絵画史における変革者としての位置づけが、より一層明確にされている。第8節「元人写意の画は蘇米より倡う」では、元代の高克恭や趙孟頫から元末四家の画業を導いた創作者として蘇米を位置づける。とりわけ米芾については、「人其の画を能く古を以て今と為し、薰染に妙なりと称す。画く所の山水、其の源は董源より出ず。枯木松石、時に新意有り。また王洽の潑墨を用い、参えるに破墨・積墨・焦墨を以てす、故に融厚にして味有り。宋の画家、俱な実處に氣を取れり、惟だ米元章のみ虚中に氣を取る。然して虚中の実、節節に呼吸有り、照応有り（人稱其畫能以古爲今、妙於薰染。所畫山水、其源出於董源。枯木松石、時有新意。又用王洽潑墨、參以破墨、積墨、焦墨、故融厚有味。宋之畫家、俱於實處取氣、惟米元章於虚中取氣。然虚中之實、節節有呼吸、有照應）」（213頁）とその革新的画業が称えられる。

さらにまた、元末四家の画業を顕彰した董其昌について叙述する第10節「明画繁簡の筆」においても、「故に思翁の画は、北苑に臨する者を以て勝れると為す。間かに大米に^{ひそ}仿い、『米元章の作画、一に画家の謬習を正せり。其の自らの位置を高くするを觀、一点の呉生の習氣無しと謂えり。また王維の蹟は、殆ど刻画の如く、真に一笑すべしと云う』とあり。蓋し元章の董北苑を学ぶや、初めより其の法を変ず、思翁、董巨二米を兼ねてまた

これを変ぜんと欲す。『古人を学びて変ずる能わざれば、便ち是れ籬堵間の物なり、之を去ること転た遠きは、乃ち絶だ似たる故に由るのみ』（故思翁之畫，以臨北苑者爲勝。間仿大米，稱米元章作畫，一正畫家謬習。觀其高自位置，謂無一點吳生習氣。又云王維之蹟，殆如刻畫，真可一笑。蓋元章學董北苑，初變其法，思翁欲兼董，巨，二米而又變之。至謂學古人不能變，便是籬堵間物，去之轉遠，乃由絶似故耳）」(221頁)と、董其昌「画旨」中の言葉を織り込みながら、再び米芾がもたらした「変」の意義が強調される。

このように文人画の系譜において、蘇米の果たした役割を重視すること、先行者を学びの対象として重んじつつも先行者の達成を超克していくことの重要性を説くこと、こうしたことを強調する黄賓虹の言説は、どちらもともに董其昌が先行して示していたものに準拠している。

董其昌の断章の一つ、「詩は少陵に至り、書は魯公に至り、画は二米に至りて、古今の変、天下の能事畢れり。独り高彦敬は衆長を兼ね有つ。法度の中より新意を出し、妙理を豪放の外に寄す、所謂刃を遊ばず地を余し、斤を運びて風を成す、古今に一人なるのみ（詩至少陵，書至魯公，畫至二米，古今之變，天下之能事畢矣。獨高彦敬，兼有衆長。出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外，所謂游刃餘地，運斤成風，古今一人而已）」(「画旨」)は、蘇軾の有名な題跋「呉道子の画の後に書す」（『東坡集』卷二十三）の文章をほとんどそのままに引用しつつ、かつ蘇軾の文中にあった韓愈の文を省くとともに、呉道子の画を二米に置換し、元初の画家の高克恭を加えたものに過ぎないが、董其昌はこうした言説を遺すことを通じて、蘇軾が提起した評価に基本的に追従しながらも呉道子を上回る米芾・米友仁父子が果たした役割を訴えようとした。この改変の意義は重大だ。董其昌は蘇米が文人画系譜上に占める意義を顕彰したが、黄賓虹はその董其昌の考えをしっかりと継承していたわけである。また、董其昌が文人画の創成にあたって五代の董源の存在を非常に重視したこと

もよく知られる。学びつつ同時に変革し超克していくことの重要性について「巨然の北苑を学び、黄子久の北苑を学び、倪迂の北苑を学ぶや、一の北苑なるのみ、而るに各おの相い似ず。他人之を為さば、臨本と同じく、いかんぞ能く世に伝わらんや」（「画旨」。『画禅室随筆』『画訣』にも同文が見える）とあるし、「古人を学びて変ずる能わざれば、便ち是れ籬堵間の物なり」と書いたのも、また董其昌であった。黄賓虹はその考え方にも従っているわけだ。

こうして見てくると、黄賓虹『古画微』は董其昌が提起した文人画の系譜に準拠することによって、日本で先行して構築されていた東洋美術史の文明論的枠組に頼ることを避けようと試みていることが分かる。薛永年が指摘したように^{*12}、黄賓虹『古画微』は、中国絵画内部の歴史的展開、すなわち絵画の「変」に基づいて歴史的叙述を構成することを試みた中国近代最初の中国絵画通史であった。

それではその「変」は、どのような過程を経て生起するものと考えられたのだろうか。「変」の具体的位相を黄賓虹はどのように叙述しようとしたか、つぎにそれを検討することにしよう。

Ⅲ 継承と創造

1914年、親友・陳樹人の著作『新画法』の前書きの冒頭、黄賓虹は「古今の学ぶ者、因るに善みなるを貴び、また変ずるに善みなるを貴ぶを事とす（古今學者，事貴善因，亦貴善變）」(書画編(上)88頁)と記した。「因」すなわち継承と「変」すなわち変革の両立こそ、創作者のあるべき姿だと訴える。そのことはやはりまた董其昌が杜甫の詩、顔真卿の書、米芾の画の達成を、「新意を法度の中より出だした」と称揚していた見方に由来するものではある。だが黄賓虹は、以下に見るように、「法度」、すなわち既成の規範に寄りかかり過ぎ

*12 前掲の薛永年「黄賓虹與近代美術史学」では、「黄賓虹的《古画微》，却是近代中国第一部在叙述發展過程中不受外来影響而自行撰述的中国絵画通史」と述べる。

ることはもちろん、「新意」だけをいたずらに主張することもまた貶める。

「独創」は、今日の芸術観では、ほとんどの場合肯定的な文脈で用いられる概念であろう。黄賓虹は1919年56歳の時、上海の新聞『時報』の「美術週刊」に、同時代美術の概説「新画訓」を連載した^{*13}。そこには、以下のような言述が見られる。

「彼（マネ）の言に曰く、所謂画なる者は、必ず独創の精神有るを貴ぶ、と。また曰く、他人妙なりと雖も、必ずしも之を学ばず、人各おの其の本色有ればなり、と。」（彼（馬尼）之言曰：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。第四章「絵画変遷」）

「画は独創を貴ぶ、方に能く尋常の窠臼を脱去して、自己の精神を顕出す。所謂独創とは、全く臆造に憑り漫に師法無かるべきものに非ざるなり。宇内の才氣に乏しからず夭矯たる人、先民の矩矱を捨て、自ら其の聰明なることに恃む能わず。故に必ず他人の門牆に由りて堂に升り、室に入り、しかる後、青は藍より出、氷は水より寒く、乃ち其の独創たるを見る。」（畫貴獨創、方能脱去尋常窠臼、顯出自己之精神。所謂獨創、非可全憑臆造與漫無師法無也。宇内不乏才氣夭矯之人、不能捨先民之矩矱、而自恃其聰明。故必由他人之門、而升堂、而入室、而後青出於藍、冰寒於水、乃見其爲獨創。第五章「絵画要旨」）

ここに記される独創とは、「絵画要旨」に説かれる通り、単に「独自の創造」を含意するだけのものではなく、過去の蓄積を消化吸收した上で藍より出でたる青のごとくあるべきだ、とするところに要点がある。

黄賓虹以前の画論においては「独創」という語

^{*13} この文章には署名がない。だが『黄賓虹文集』「訳述編」に附せられた編者の按語に、「本文自1918年8月26日起連載於《時報》之《美術週刊》逐譯欄、未署名。按該週刊除近10篇來稿署名外、有數百篇之多概未署名、其中有半數文章爲黃氏採入《籀廬畫談》、《虹廬筆乘》、是知未署名者均爲黃氏手筆。此文未見黃氏自述所及、然細按其辭意與黃氏同出一轍」とある。この見方にひとまず従う。

が用いられることは稀だった。董其昌『画禅室随筆』には「或るひと曰く、須く自ら一家を成すべし、と。此れ殊に然らず。柳の如きは則ち趙千里、松は則ち馬和之、枯樹は則ち李成、此れ千古不易、復たこれを変ずと雖も、本源を離れず、豈に古法を捨てて独り創る者有らんや（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。）」（卷二、画訣）という一条が見えるけれども、これも独創を否定する文脈での用例である。19世紀の画論の中には、「種種に景を見て情を生み、千變万化す、此くの如きは皆な画才なり。僅かに臨本に倚傍するに恃みて、一旦本無くんば、茫として主見無く、一筆も敢て妄りに下さざるは、此れ但だ才無なきのみならず、更に画学に乏しきがためなり、必ず須く造化は手に在り、心は無窮を運び、一家を独創す、斯れ上品と爲す（種種見景生情、千變万化、如此皆畫才也。僅恃臨本倚傍、一旦無本、茫無主見、一筆不敢妄下、此不但無才、更乏畫學也、必須造化在手、心運無窮、獨創一家、斯爲上品。）」^{*14}というように、独創の価値を手放しで称える見解も見られるが、それはこの蒙古人である松年の出自の特異性に起因しているかに見えるし、またこの画論の伝存状況から見て^{*15}、この種の言説が世に広く受け入れられたようには思われない。

独創という語の伝統的画論におけるこのような用いられ方からすると、黄賓虹が中国絵画通史『古画微』著作とほぼ同時期『民国日報』『国学週刊』に連載執筆した「中国画史馨香録」に、『南齊書』及び『歴代名画記』に基づいて宗炳の孫の測が廬山に隠棲した後、衝立に阮籍が孫登に出会う場面を書いて起き伏ししていたことを、「琴の声を以て、

^{*14} 松年（蒙古鑲紅旗人）『頤園論畫』（光緒23年1897年序）于安瀾編『畫論叢刊』所収本。

^{*15} 于安瀾編著『画論叢刊』所収の『頤園論畫』には、民国十四年、1925年に附せられた俞劍華の跋文があり、その後半部に「此書本爲先生画壇主盟時隨筆所録、平正通達、不囿于古、不泥于今、專家研求、初学入門、無不適合。前曾刊于某報、惜未窺全豹。十有四年春、于畫友關松坪處得原本、欣喜若狂、遂急印百本、分贈同好、並志梗概如此」とこの書を獲得、増印した経緯が述べられている。

画の趣きに合せ、心目交ごも怡しむ、斯れを独創と為す（以琴之聲，合畫之趣，心目交怡，斯爲獨創）」（「晉代六朝大家」）と記し、また陸探微が画のみならず書にも通じていたことを「書と画は源を同じくす。能く書法を以て画法に通じ、古来独創する所と為す者に、則ち陸探微あり（書畫画源。能以書法通於畫法，爲古來所獨創者，則有陸探微）」（「六朝隋唐大家」）というように、独創の語を用いているのは注目すべきである。けれども『古画微』には、宗測への言及は無く、陸探微の名が顧愷之と並んで記されるものの、独創の使用は慎重に控えられてはいる。しかし『古画微』では使用が控えられていたにもかかわらず、後年の講義ノートや題画跋には独創の語が見える。「北宋の米芾は文章を能くし、書法に精しく、其の画能く院体の俗気を脱し尽くして自り、雅格を独創す（自北宋米芾能文章，精書法，其畫能脱盡院體俗氣，獨創雅格）」（1937～40「講学集録」第五講 墨法続前，書画編（下）75頁）とあり、また晩年の46年制作の山水図にも、「董思翁は董巨二米は一家の法を為すと謂い、南宮は一点の荆関の俗気無しと自称し、雅格を独創す（董思翁謂董，巨，二米爲一家法，南宮自稱無一點荆，関俗氣，獨創雅格）」（『内美静中參』2015，浙江人民美術出版社，85頁。また題跋編52頁）と記される。このほか講義ノートには、また「画は能く各大家を融合し、自ら新格を創るを以て上と為す、名画なる者を摸して貌似るは之に次ぎ、専ら今人を師として古人を師とすること能わざる者更に之に次ぐ（畫以能融合各大家自創新格爲上，摹名畫者而貌似次之，專師今人不能師古人者更次之）」（「講学集録」第九講 章法続前，書画編（下）81頁）とも述べるから、黄賓虹が晩年になっても、依然として独創という考え方に心引かれていた様子を推測することができるのである。

だが独創とは、文字の上からは「^{ひと}独^{つく}り創る」ことを第一に意味する。この語の使用が絵画通史たる『古画微』で忌避されたのは、それが「師心」、すなわち独善的な創作と同じ意味に解されること

を恐れたためであろうと考えられる。『古画微』刊行よりも後の著作においても、「吳小仙，郭清狂，蔣三松，張平山の一流，意を恣にして塗抹し，放誕に過ぎたり，心を師として自ら用い，墨法尽く廃さる（吳小僊，郭清狂，蔣三松，張平山一流，恣意塗抹，過於放誕，師心自用，而墨盡廢）」（1944年，「画学臆談・墨法」書画編（下）373頁）とか、「今，心を師として自ら用いるを以てして，理法を求むるを先と為さざるは，以て画を言うべからず（今以師心自用，不求理法爲先，不可以言畫）」（「梁元帝松石格詮解」書画編（下）412頁）といった言説が見られる。この「師心自用」という句は、古来蓄積されてきた「書道的筆法」を遵守しようとしなない態度に対する非難を含意する。かつて明末の高濂や何良俊は、明初浙派の呉偉，郭詡，蔣嵩らを指して狂態邪学派と呼んだが^{*16}，呉偉たちは黄賓虹『古画微』でも、「然るに戴璫，呉偉の倫は，筆墨粗獷，漸く南宋の馬夏の諸法より離る（然戴璫，呉偉之倫，筆墨粗獷，漸離南宋馬夏諸法）」と，筆墨の法を心得ぬ野狐禅と貶められていたものである。次章で見るように，黄賓虹は晩年ますます絵画における用筆用墨を重視していくことになるが，狂態邪学派への非難は終生揺らぐことはなかったようである。

それでは，このように微妙なとらえ方をせざるを得なかった独創とは，いったいどう説き述べれば，肯定的な意義を主張できるのであろうか。黄賓虹晩年の1949年に『民報』に発表された論文「中国絵画は筆墨を貴ぶ—中国絵画から文人画に説き及ぶ」（書画編（下）462頁）には、「神似とは固より規矩の中に求むるを以て，規矩を超えんとする者なり（神似固以求於規矩之中，而超乎規矩者也）」という文が記されている。中国画家が到達すべき究極の境地は，法則を継承しつつ新たな創造を生み出す変革の内にあるというのである。

*16 嶋田英誠「蔣嵩の山水画について」（1979年、『東洋文化研究所紀要』第78冊）は、「高濂，何良俊等の「狂態邪学派」非難の少なくとも一要因は、彼らが書道的筆法を守らなかったことにあるのではないかと推測することは十分に可能」と述べる。39頁。

独創は「変」の実際的過程から生み出されるものである、というのである。彼が後年になってとり着いた観点から『古画微』を振り返って見ると、そこにもすでに「変」、すなわち新たな変革をもたらした事象を黄賓虹が選んで特に叙述に力を込めている箇所があることに気がつく。それは以下の箇所だ。

唐代の項容や王洽のあみ出した潑墨という新たな墨法が、その後の水墨画に新たな展開をもたらしたことを、「項容の筆法枯硬にして、王洽の潑墨淋漓たるに至りては、又た其の筆の如く所を縦いままにし、工巧なるを求めず、新を標し異を領め、変ずるに善みなりと称するに足る（至項容之筆法枯硬、王洽之潑墨淋漓、又其縦所筆如、不求工巧、標新領異、足稱善變）」（第5節「王維の画は氣に由りて韻を生む」と、「善変」という語で肯定的にとらえられている。

宋代における画法の新たな展開についても、特に董源、巨然の用筆の特徴に触れて、「宋人の画、法を尚ばざる事莫し、而かるに尤も法を變ずるを貴べり（宋人之畫、莫不尚法、而尤貴於變法）」（第6節「五代北宋の尚法」という一文が加えられている。

李唐が南宋の宮廷を代表する画家でありながらも、「李唐、字は晞古、河陽の人、宣靖の間に在りて已に名を著わす。院に入りし後、乃ち尽く前人の学を變ずるもこれを学ぶ（李唐字晞古、河陽人、在宣靖間已著名。入院後、乃盡變前人之學而學焉）」のは、「古えの法を變ずると雖も、古えの法より遠ざからず（雖變古法、而不遠於古法）」という立場を取ったのだと評価する（第7節「南宋の士夫と院画の分」）。

元の画家たちが唐宋の遺産を継承しつつ独自の達成をなしたことを、「元の画は唐を師とするも、唐人の貌を襲わず、兼て北宋の法を師とす。筆墨は相い同じきも、各おの変異有り、好學深思にして、心に其の意を知る者に非ざれば、此に臻ること克わず（元畫師唐、不襲唐人之貌、兼師北宋之

法、筆墨相同、而各有變異、非好學深思、心知其意者、不克臻此）」と断じ、その先導の役割を演じた文同、蘇軾、米芾らの業績が元代の画家達の営みを導いたとし、特に米芾が実現した新しい画法を「人 其の画は能く古を以て今と為し、薰染に妙なるを称う。画く所の山水、其の源は董源に出、枯木松石、時に新意有り。又た王洽の潑墨を用い、參うるに破墨・積墨・焦墨を以てす、故に融厚にして味有り（人稱其畫能以古爲今、妙於薰染。所畫山水、其源出於董源。枯木松石、時有新意。又用王洽潑墨、參以破墨、積墨、焦墨、故融厚有味）」と述べて、新奇にして雅趣ある写意の画の先例を、彼らに示したのだと述べる。（第8節「元人写意の画は蘇米より倡う」）

それに続けて、元末四家として名を残す画家たちについても、「古人作画するに、皆な深意有り、思いを運らし筆を落すに、各おの主とする所有らざるは莫し。元の四家多く北宋に師法するも、上は唐法に溯まり、筆墨は相い同じくして、各おの変異有り、其の主意同じからざればなり（古人作畫、皆有深意、運思落筆、莫不各有所主。元四家多師法北宋、上溯唐法、筆墨相同、而各有變異、其主意不同也）」（第9節「元季四家の逸品」とそれぞれが独自の変異を生み出し得たのだと説き起こす。

「沈周、唐寅、文徵明の輩に至り、遙かに董巨の薪伝に接し、務むるに士氣を以て雅に入り、しかして画法これが為に一変す（至於沈周、唐寅、文徵明輩、遙接董巨薪傳、務以士氣入雅、而畫法爲之一變）」（第10節「明画繁簡の筆」と、沈周らが明代浙派の停滞状況を大きく転じたのも、はるかに五代水墨画を継承した上での変革に他ならなかったのだ、と述べる。

清代初期、一世を風靡した四王吳惲と一括して呼ばれる六人の画家の中で、最も注目される存在とされた王翬について、「石谷の兼ねて各家を臨し、格局變化して、兩宋名人及び元四家の形体を兼ね具うるは、摸擬者の意に随い法に效うに供すべし（石谷之兼臨各家、格局變化、兼具兩宋名人及元四家之形體、可供摹擬者隨意效法）」と彼

が先行する宋元の文人画家たちの様々な姿を吸収しながら、新たな画法を後続の摸擬者に提供したことを肯定する一方で、多くの者が王翬や王原祁が生み出した画法の摸倣のみに走った結果、画壇に長期間の停滞をもたらしたことを「近二百年來、石谷の画を臨摸するもの、日び其の多きを見ゆ。石谷を師として石谷の師とする所を求めず、此れ清代画学の日びに衰えし由なり（近二百年來、臨摹石谷之畫、日見其多。師石谷而不求石谷之所師、此清代畫学日衰之由也）」「海内の絵事家、石谷の牢籠に入らざれば、即ち麓臺（王原祁の号）の械柁するところと為る（海内繪事家、不入石谷牢籠、即爲麓臺械柁）」などと記すのである（第12節「清初四王吳惲の古を摸せしこと」）。

以上のように、黄賓虹は中国絵画通史を叙述するに当たり、その節目節目となる箇所「変」の意義を強調している。

「変」に準拠することにより構築され得る歴史叙述は、絵画史に先行して詩史の領域では、つとに梁・沈約の宋書謝靈運伝論に「漢より魏に至る、四百余年、辞人才子、文体三変す」ということばで記されていたものであった。それよりはるか後、明末の文人である王世貞（1526-1590）は、彼の画論『藝苑卮言附録』で、「人物は、顧・陸・展・鄭より、以て僧繇・道玄に至り一変するなり。山水は、大小李、一変するなり。荆・關・董・巨また一変するなり。李成・范寛また一変するなり。劉・李・馬・夏また一変するなり。大癡・黄鶴また一変するなり」と、古今の画家の名を挙げながら「変」によって系譜付けを試みていたし、清初の詩論や文論においても、「変」は直前の明代古文辞派の創作論の硬直性を批判するための重要な概念として活用された^{*17}。詩論や画論におけるこうした先例を踏まえるならば、黄賓虹が中国絵画通史『古

^{*17} 清初の傑出した詩論家である葉燮（1627-1703）は、彼の詩論書『原詩』で「変」のあり方に強い関心を注いだ。蔣寅『清代詩学史』第一卷（2012年、北京、中国社会科学出版社）第二章第六節「葉燮詩学の理論品位及詩史観」には、「他終究是放眼于变、因而对创变总是持赞赏的态度」という、340頁。

画微』を著述するに当たり、文明論的枠組みに代わって採用した叙述構造はきわめて伝統的な「変」の考え方に基づいているといえる。絵画の領域において「変」を可能にしたプロセスは、黄によって具体的にはどのように把握されたものだったのか。だが『古画微』では、そのプロセスは十分に解き明かされるに至っているとは言えないように見える。『古画微』の結論に、「古人の画を知らんと要さば、其の精神は用筆用墨の微なるに在り」、「精神は用筆用墨の微なるに在りて、好学深思するに非ざれば心に其の意を知る能わず」と繰り返し訴えられていたことは先に見た通りである。そして実際、黄賓虹はその後三十年の人生をかけて、自身の「好学深思」から多くの実作をのこすと伴に、理論的著述に励んで筆墨の働きとそれが表象すべきものの探求に努めた。そこでつぎに、『古画微』著作以降の彼の足取りを簡単にたどってみることにしたい。

IV 分析と総合

現代中国の美学者・朱良志は論文「黄賓虹の渾厚華滋の説を論ず」において、「変とは、すなわち彼の“濾過”に他ならない」と指摘する^{*18}。その濾過とは、黄賓虹自身の言葉で示すならば「遺貌取神」ということになるだろうか。

晩年、自作の山水畫に附された題跋には、「力を竭して古えを追い、貌を遺て神を取り、一家の法を成して、無尽の燈を伝う。其れ韓柳歐王の古文辞に功有ると、多くの差別無し（竭力追古、遺貌取神、成一家法、傳無盡燈、其與韓柳歐王有功古文辞、無多差別）」（「題淺絳山水」題跋編36頁）、「巨然是北苑を師とし、披麻皴を變じて短筆点と為せり、其の精神を取りて其の面貌を襲わず、一家の法を成せり（巨然師北苑、變披麻皴爲短筆點、取其精神而不襲其面貌、成一家法）」（「題山居圖」

^{*18} 「他說：“黃子久師法北苑，汰其繁皴，瘦其形體，巒頂山根，重加累石，橫其平坡，自成一體。”又說：“學古人不能變，盡是籬堵間物。”這個“變”，就是他的“濾過。”朱良志主編『內美靜中參』（2015年、浙江人民美術出版社）、11頁。

題跋編71頁）、「書家は古人に肖似して体を変えうる能わざるものを以て書奴と為す、趙吳興の鵲華秋色図を画くや、右丞、北苑二家の法を兼ねるも、唐人の致に其の穢たるを去ること有り、北宋の雄に其の穢たるを去ること有り、法を師として短を舍つ（書家以肖似古人不能變體爲書奴、趙吳興畫鵲華秋色図、兼右丞、北苑二家法、有唐人之致去其穢、有北宋之雄去其穢、師法舍短）」（「題設色山水」1953年の作。題跋編65頁）といった言述が見える。ここに記される「精神を継承して外表を踏襲しない」ことが、すなわち「変」なのである。

実際、黄賓虹は王維に始まり清代四王に至る文人画家たちの山水画を多数臨模することを通じて、「濾過」することに意を注ぎ続けていたようだ。例えば、『黄賓虹山水臨古画譜』（2017年、上海人民美術出版社）に収録された作品群からそれが見て取れる。ここで注意したいのは、古画に臨模したこれらの作品が筆墨のみにより、色彩は加えずに画かれていることである。こうした黄賓虹の筆墨の重視は、『古画微』公刊後に交わりを持った人々が発したことばにも、また彼が門弟への手紙に記したことばからもうかがえる。

1943年、日中戦争下の上海で黄賓虹八十歳を記念し短期間開催された個展「黄賓虹八秩誕辰書画展覧会」の開催に際し、従姉の顧飛の仲介を経て、この頃、急速に黄賓虹への共感を深めていた洋行帰りの評論家・傅雷（1908-1966）は、観覧者向けの小冊Q&Aたる「観画答客問」を作成して一般観覧者に対し黄賓虹絵画の手引きとした。その中で「筆墨なる者は何物なるや」という自問に、傅雷はこう自答している。「筆墨の画に於けるや、これを細胞の生物に於けるに譬う。世間の万象の、物態物情は、胥な筆墨に頼りて以て外に現る。六法に骨法用筆と言ひ、画家の勾勒皴擦を習わざるは莫し、皆な筆墨の謂いなり。筆墨無ければ、即ち画無し。（筆墨之於畫、譬諸細胞之於生物。世間萬象、物態物情、胥頼筆墨以外現。六法言骨法用筆、畫家莫不習勾勒皴擦、皆筆墨之謂也。無筆

墨、即無畫。）」*19この傅雷のことばからは、黄賓虹作品の範囲を逸脱して中国絵画の普遍的属性として、筆墨の重大性が訴えられているように読める。

また、朱端（1901-1981）字は硯英は、1928年に黄賓虹に入門した女性門弟の一人であるが、黄賓虹は最晩年に至るまで彼女への指導を続けた。多数の書簡を彼女に送り山水画創作に対する信念を伝えている。例えば、1943年頃、北京居住期の書簡では、「年来燕市の古書画、日びに見る所有り、甚だ佳き者有りて、常に目に入るを得、拙筆之に因りて時時変換す。復た悟る、古人の全な内美を重んずるは、祇だ筆墨に法有るに在り、外觀の拙拙なるを顧みず、と（年来燕市古書畫、日有所見、有甚佳者、常得入目、拙筆因之時時變換；復悟古人全重内美、祇在筆墨有法、不顧外觀拙拙）」（書信編22頁）と書き、抗日戦終了後の1947年には「近ごろ古蹟と遊山と、写稿に融会すること一片ならば、自ら面目を立つることを悟り、漸く成就期すべきを覚ゆ。然して全な筆墨の用功を以て要と為す。此の中正の軌、寰宇中に之を認識する者已に人乏しからず、共に之に勉むるが可なり（近悟於古蹟與遊山寫稿融會一片、自立面目、漸覺成就可期。然全以筆墨用功爲要。此中正軌、寰宇中認識之者已不乏盡、共勉之可也）」（書信編30頁）と筆墨使用が中国画制作の要点だとする信念を書き送っている。

こうした友人門弟との間で交わされた筆墨の重要性に対する確信表明に先立って、水墨画における筆墨技法の分析と統合についても検討が進められていた。抗日戦下の国立北京藝術専科学校での講義において、「自来筆墨有り兼ねて章法有る者は、大家なり。筆墨有るも章法に乏しき者は、名家なり。筆墨無くして徒だ章法を求むる者は、庸工なり（自來有筆墨兼有章法者、大家也；有筆墨而乏章法者、名家也；無筆墨而徒求章法者、庸工也）」（「章法論」書画編（下）134頁）とすでに述べら

*19 金梅編『傅雷藝術隨筆』（2012年、上海文芸出版社）、150頁。

れていたが、1940年月刊誌に掲載された論説「画談」（書画編（下）158頁）では、「緒論」「用筆之法有五」「用墨之法有七」「章法因靛之大指」と章を分かち「今、画事の優劣を明らかにし、藝林の得失を攷えんと欲（今欲明畫事之優劣，攷藝林之得失）」せんことが試みられている。筆法は平，圓，留，重，変に分析して述べ、墨法は濃墨法，淡墨法，破墨法，潑墨法，漬墨法，焦墨法と宿墨法の七技法について分析し解説する。最後の章法については始めに、「画の章法，重きは筆墨にあり，章法は屢しば改むるも，筆墨は移らず。移らざる者は精神にして屢しば改むる者は面貌なり（畫之章法，重在筆墨；章法屢改，筆墨不移。不移者精神，而屢改者面貌）」と記され、絵画の構図よりもその基となる筆墨こそが重要なのだと説く、ゆえに「画は神似を貴ぶ，貌を求むるには在らず（畫貴神似，不在求貌）」ということばがここにも書き加えられたのである。筆墨尊重の精神は、さらに四年後の1944年6月『華北新報』に連載した記事「画学臆談」でも、改めて用筆，墨法，章法に分けて述べその末尾は、「故に凡そ派別の首創なる者は，皆な独至の詣有り，日久しくして弊生じ，全て其の意を失う。画く者まさに各家各派首創の作風を詳らかにし，其の従りて来る所を卜窺すべし，因る所革むる所，明瞭すべきに庶し。其れ章法に心を留め，重きを筆墨に帰し，游山読書，到る処是れ学なるを要す。之を久しくせば，理法分明，又た必ず古今の名論を多く集めて以て之を参証すれば，一藝に功を成すこと，方に自ら信ずべし。（故凡派別之首創者，皆有獨至之詣，日久弊生，全失其意。畫者應詳各家各派首創之作風，卜窺其所從來，所因所革，庶可明瞭。其要留心章法，歸重筆墨，游山読書，到處是學。久之，理法分明，又必多集古今名論以參證之，成功一藝，方可自信。）」（「章法」，書画編（下）375頁）と筆墨の働きを学ぶことの重要性をもって結ばれている。

もちろん筆墨の技法に分析的に精通することのみが、絵画創作が目指すべき最終の目的と主張されたわけではない。黄賓虹にとって、筆墨技法の

総合を通じて創作者の内面に構築される独自の精神性こそが目指すべきものであった。自作の山水図に附された題跋には、宋元の水墨山水画から継承すべき内的精神性は、「渾厚華滋」ということばで繰り返して表明された。「細なれども繊ならず，粗なれども獷ならざるは，氣筆力に在り，韻墨彩に在ればなり。此れ北宋人の画の渾厚華滋，六法兼ね備われり（細而不繊，粗而不獷，氣在筆力，韻在墨彩。此北宋人畫渾厚華滋，六法兼備）」（「題山水小品」題跋編39頁），「渾厚華滋，宋元の名蹟ここに力を致さざるは無し，若し明浄を以て工と為さば即ち浅易なるのみ（渾厚華滋，宋元名蹟無不於斯致力，若以明浄爲工即浅易耳）」（「題山水」題跋編37頁），「山川渾厚，草木華滋，是れ絵画の正宗為り（山川渾厚，草木華滋，是爲繪畫正宗）」（「題山川渾厚図」題跋編56頁），「筆は蒼く墨は潤い，渾厚華滋なるは，是れ董巨の正伝にして，学ぶ者の矩矱たり（筆蒼墨潤，渾厚華滋，是董巨之正傳，爲学者之矩矱）」（図1,1947年作「翠峰溪橋図」，『黄賓虹精品集』1999年，人民美術出版社，39頁）などがそれである。

「渾厚華滋」ということばは、元末四家の一人である黄公望の作品について「峰巒渾厚，草木華滋」や「川原渾厚，草木華滋」と、黄公望の傑出した墨法を指し示すことばとしてつとに使用されていたもので、字義通りに解せば「深く重厚な氣象に満ち，華やかな活気に溢れる」という意で、黄賓虹は「輕薄促弱」に対立させて用いる句である。ただ黄賓虹は、単に絵画の外面的な印象を指示しているのではなく、更に重い内的な意義，すなわち筆墨が十分に内面化された状態を「渾厚華滋」ということばに込めている。朱良志は「渾厚」とは「渾然たる意義を内に含み，潜在する氣象が内に動く力の形式（一種渾涵内蘊，潜気内轉的力的形式）」、「華滋」とは「穩やかで厚い精神修養と渾然たる筆墨とが表現する境界（虚渾的精神頤養和渾涵の筆墨所呈現的境界）」であると解する（前掲論文，2頁）。つまり「渾厚華滋」は、これもまた黄賓虹が自身の画論でしばしば強調する

図1 「翠峰溪橋図」



概念として知られる「内美」を説き明かすことばなのである。

言うまでもないことながら、「内美」は「外美」に対置される。黄賓虹は日中戦争開戦前夜1937年4月、北京に居を移し、その年から1948年7月に上海に移るまでの北京在住期間、北京藝術專科学学校や故宫古物陳列所国画研究室で教壇に立ち、中国画に関する講義稿を遺している。その講義ノートの一つ、「藝術を説く」は、その半ば余りまで、個人の徳を高めることが技芸を研く基礎となることを説き、それに続けてこう述べる。「藝術は人を感化し、其上なる者は内美を言いて外美を事

とせず。外美の金碧丹青は、徒だ人の驕奢淫佚の思いを啓く、内美は則ち平時に身心を修養して、一毫の私慾も無し（藝術感化人、其上者言内美不事外美。外美之金碧丹青、徒啓人驕奢淫佚之思；内美則平時修養於身心、而無一毫之私慾）」（『説藝術』書画編（下）123頁）。内美は内的精神性に直結するが、外面の華やかさはひたすら人の現実的な情欲を導き出すのみだ、と主張するのである。この内的美質について、傅雷の義姉に当たる顧飛、彼女は28年に上海で兄の顧命布の推薦を介して黄賓虹に入門した古くからの門弟であったが、1943年に開催された黄賓虹書画展に合わせて黄賓虹の論画摘録「論画鱗爪」を作成、その中でも次のような言葉を書き留めている。「古人の名作、重んずるは筆力の強弱の優絀をわかつに在り、外観の美を重んぜずして、内部の充實を重んずるのみ（古人名作、重在筆力之強弱紛優絀、不重外観之美、而重内部之充實而已）」、「古画の宝貴せられて、流伝して今に至るは、董二米を以て正宗と為す、純全たる内美は、是れ作者の品節・学問・胸襟・境遇、包涵するところ甚だ広し（古畫寶貴、流傳至今、以董、二米爲正宗、純全内美、是作者品節、學問、胸襟、境遇、包涵甚廣）」（書畫編（下）365,366頁）。

このような内と外の差異を確信した上で、抗日戦争後に上海に戻った黄賓虹が、8月15日、請われて上海美術茶会で行った講演において、旧時代の画学と新時代の画学との違いを、「君学の重んずるものは外表に在り、人に迎合するに在り。民学の重んずるものは精神に在り、自己を發揮するに在り。ゆえに、君学の美術は、ただ外表の整齊好看なるを講じ、民学は則ち骨子の裏に在りて精神の美を求む、涵なれども露わならずして、はじめて深長の意味有り（君學重在外表、在於迎合人。民學重在精神、在於發揮自己。所以、君學的美術、祇講外表整齊好看、民學則在骨子裏求精神的美、涵而不露、才有深長の意味）」と訴えるに至るのは必然の成り行きであった（『国画之民学』、『民報』副刊「藝風」第33期、書畫編（下）451頁）。

史上数々の変を生み出してきた顧愷之、范寛、米芾、倪瓚といった画家たちは、特異な個性の持ち主であるがゆえに世俗からは容易に受容されなかったのだ、と黄賓虹は次のように論定していた。「夫れ図画の事は、文字の緒余にして、士夫の游戲なるのみ。一藝の成るは、必ず先ず品を論ず。蓋し山川磅礴の氣、草木雨露の華、著れて丹青と為り、之を楮墨に形づくる、偶然なる揮洒も、具さに性霊を見わし、此の胸襟を拓きて、俱に嫺雅を徴せり。其の人に顧長康の痴、范中立の緩、米漫仕の顛、倪幻霞の迂の若きもの有るも、皆な病と為さず。維れ能く精義神に入りて、衆と殊異して、乃ち絶藝を成せばなり。故に塵俗を謝け去り、幽微なるものを曲さに尽くせば、類い多く世の艱虞に際し、身を困阨に処き、自ら肥遁するに甘んじ、人の知るを求めず。洪谷子の太行山中に隱居し、李營邱の地を北海に避け、黄・呉・倪・王の元季に生まれ、石谿・清湘・漸江の名を清初に成せしが如きは、詎に時有らんか、已むを得るに非ざるなり（夫圖畫之事、文字之緒余、士夫之游戲耳。一藝之成、必先論品。蓋以山川磅礴之氣、草木雨露之華、著爲丹青、形之楮墨、偶然揮洒、具見性靈、拓此胸襟、俱徴嫺雅。其人若有若顧長康之癡、范中立之緩、米漫仕之顛、倪幻霞之迂、皆不爲病。維能精義入神、與衆殊異、乃成絶藝。故謝去塵俗、曲盡幽微、類多際世艱虞、處身困阨、甘自肥遁、不求人知。如洪谷子隱居太行山中、李營邱避地北海、黃吳倪王、生於元季；石谿、清湘、漸江、成名清初、詎有時乎、非得已也）」（1935年「画学昇降之大因」、書画編（下）28頁）

特異な内的精神性を持った人たちであったからこそ、継承の過程から独創的な業績を世に示し得た。傑出した内的価値を持った人間存在こそが、「変」を重ねる絵画の歴史を創りあげてきたのだ、と内と外の対立に基づきながら総括されることになったのである。

Ⅳ 終わりに

1929年4月、教育部主催の第一回全国美術展覽

会が上海で挙行された。会期は二十日間に及び、観覧者は毎日五六千人に達し、空前の盛況を見み^{*20}、出品は七部に分かれ、中国書画1231件、金石75件、西洋画354件、彫塑57件、建築34件、工芸288件、美術撮影227件に及んだ、このほか日本人画家の作品と古画が参考として出品された、といわれる^{*21}。この展覧会では、西洋画とその参考展示のあり方をめぐって、主催者の一人である徐志摩と、洋行を終えて西洋古典画の写実主義的受容を主張していた徐悲鴻との間に論争があったことがよく知られるが、中国書画の展示をめぐっても様々な批評が交わされ、黄賓虹もまたそれに加わっていたようである。

主催者側の中国画家である陳小蝶は、展覧会開催を契機として刊行され始めた雑誌『美展』（第四期）に「美展作品から感じ取った現代国画の画派」と題する短文を寄せている^{*22}。冒頭、陳は「予三日の瀏覽を以て、全会の画室四百八十有六、国画一千三百余点を歴たり。初め烟海の浩渺、茫として際涯無きが若し。然るに其の会帰するところを求むるに、乃ち五派より出でず、故に其の綱領を挈り、以て観者に便あらんとす」と述べて、同時代中国画派を、復古派、新進派、折衷派、美專派、南画派、文人派の六つに分類して見せている。陳小蝶が示している分類は、歴史的由来と美術教育の現況とが入り混じった多分に便宜的なもので、折衷派とした高劍父を始めとする嶺南画派についての以下の説明も、それが二百年以来の伝統に発するものとして、こう説明する。「日本人は湿絹を取りて、唐画を作す、烟霧夜景を写して、神韻

^{*20} 王中秀編著『黄賓虹年譜』（2005年、上海書画出版社）の編者按語に「此次全国美展長達二十天、參觀人数每天達五六千人、大上海幾爲之空巷。除当代画（包括一些日本画家的作品）之外、另設参考品部、展出各大收藏家的古代藏品、逐日更換。配合画展、每日有京劇、国楽名角演出、盛況空前」という。

^{*21} 前掲水天中編『20世紀中国美術紀年』95頁。また李寓一「教育部全国美術展覧会參觀記」（もと『婦女雜誌』第15巻第7号、いま『海派書画文献匯編』第一輯（2013年、上海辞書出版社）所収）などによる。

^{*22} 陳小蝶「從美展作品感觉到現代国画画派」、もと『美展』第四期（1929年4月19日）、いま『海派書画文献匯編』第一輯（2013年、上海辞書出版社）122頁による。

独絶たり。高劍父始めて此の法を以てこれを中国宣紙に入れ、間ま西法を用い、以て向背陰陽の理を明かにす、故に折衷と曰う。劍父日本より帰り、此の派始めて中国に見われ、識者已に其の必ず盛んなることを知れり。陳樹人之を継ぎ、劍父と直に虎賁中郎の似たる有り。何香凝、湯建猷、方人定、皆な此の派に擅長なる者なり。その実、山水に西方を参え用いるは、呉墨井晩年に利瑪竇より学びしが、已に此の派を開けり。唐静岩の墨井に私淑し、其の画麓臺を師とする者に較べ尤も精なり。而して潘蓮巢、張夕庵の徒、更に以て丹徒の一脈を開く。郎世寧の作りし香妃図は、光を取り色を敷き、毫厘も差がわざれば、則ち此の派の由来亦た二百年ありて、創作に非ざるなり。（日本人取湿絹、作唐画、写烟霧夜景、神韻独絶。高劍父始以此法入諸中国宣紙、間用西法、以明向背陰陽之理、故曰“折衷”。劍父自日本帰、此派始見于中国、識者已知其必盛、陳樹人繼之、與劍父直有虎賁中郎之似。何香凝、湯建猷、方人定皆擅長此派者也。其実山水参用西法、呉墨井晩年従利瑪竇学、已開此派。唐静岩私淑墨井、其画較師麓臺者尤精。而潘蓮巢、張夕庵之徒、更に開丹徒一脈。郎世寧作香妃図、取光敷色、不差毫厘、則此派由来亦二百年、非創作也。）」

陳はこのように高劍父らの日本や西洋の画法を吸収した絵画創作も、マッテオ・リッチ（Matteo Ricci 1552-1610、中国名、利瑪竇）を学んだ清初の呉歴（1632-1717）やジュゼッペ・カステリオーネ（Giuseppe Castiglione 1688-1766、中国名、郎世寧）の流れを汲んだものとして、絵画史の流れに穏やかに位置付けてしまう。

黄賓虹も同年五月、自身が発行に関わる雑誌に展覧会の印象記「美展国画談」（書画編（上）470頁）を寄せている。黄の文章には陳が提示したような国画部全体の見取り図はなく、冒頭「余瀏覽すること数四、因りて^{ため}に我邦の書画同源たるは、具さに史志に詳びらかにして、流派の変遷、重きは筆墨にあり、師承に法有りて、千古も移らざることを^{はる}緬かに^{おも}想えり（余瀏覽數四、因爲緬想我邦

書畫同源、具詳史志、流派變遷、重在筆墨、師承有法、千古不移）」と記し、自らが構想した絵画通史の変を確認することから書き起こす。それに続けて「古人を師として来者を啓くは、事困まると雖も^{つゝ}實は^{つゝ}靦るなり（師古人以啓來者、事雖困而實靦也）」や「画の古を師とせざるは、未だ能く家を成す者有らず（畫不師古、未有能成家者）」と、年来の「師古」の重要性を訴えることばを織り込みながら、変を踏まえないまま行われる新奇な試みを批判する。そこから必然的に、高劍父らの制作に対しても否定的な評価が下される。カステリオーネ以降の流れについて、黄賓虹が論評する箇所を見ることにしよう。

「清初、欧人の郎世寧、入りて内廷供奉に充たり、西法を参用して、唐宋の画を摹擬したり。一時の陳枚、陸^鳴及び呉中の画士の如き、其の習いに薰染せざる莫く、僧石濤、梅瞿山と雖も、猶お擺脫し尽く浄むる能わず。惟だ当時宇内に古画流传し、見る所頗る多く、諸人の筆墨を研究すること、功力尤も深く、俱な能く前人の矩矱に出入して、守りて失わず。滬上の呉石仙^{*23}、湿紙を用いて日本の画本を臨仿するは、完全なる一種の人工強造にして、天趣汨没すること、雲間派の凄迷瑣碎よりも甚だし、国画の用筆用墨の法、全く棄てられて講ぜられず、欧人の水彩画、適たま運に応じて来たり。石仙の画風、流行すること甚だ遠し。高奇峰氏、劍父氏、陳樹人氏、皆な聡明俊偉の才を具え、心を絵事に究め、東瀛に游居し、收藏の美富なるを見るを得、尽く能く其の秘奥を窺い、胸臆を独抒し、目中には見る所、之を画に著せり。惟だ日本の画家、僅かに能く重縉絹素の上に、施すに水墨以てし、生紙生絹に、筆墨を点染するは、其の熟習するところに非ず、之を薄弱に失わざれば、即ち之を晦暗に失う。重ね重ね渲暈すと雖も、未だ筆枯れ墨渋るを免れず、天趣の生ぜざるは、悉く絹素に縉を重ねる故に由る。（清初欧人郎世寧、入充内廷供奉、参用西法、摹擬唐宋之畫。一時如

*23 呉石僊（1845-1916）、いわゆる海派と呼ばれる画派に属する一人。

陳枚，陸嶠及吳中畫士，莫不薰染其習，雖僧石濤，梅瞿山，猶不能擺脫盡淨。惟當時宇内古畫流傳，所見頗多，諸人研究筆墨，功力尤深，俱能出入前人矩矱，守而弗失。自滬上吳石僊，用濕紙臨仿日本畫本，完全一種人工強造，天趣汨沒，甚於雲間派之淒迷瑣碎，國畫用筆用墨，全棄不講，而歐人之水彩畫，適應運而來。石僊畫風，流行甚遠。高奇峰氏，劍父氏，陳樹人氏，皆具聰明俊偉之才，究心繪事，游居東瀛，得見收藏美富，盡能窺其秘奧，獨抒胸臆，目中所見，著之於畫。惟日本畫家，僅能於重簪絹素之上，施以水墨，而生紙生絹，點染筆墨，非其熟習，不失之薄弱，即失之晦暗。雖至重重渲暈，未免筆枯墨澀，天趣不生，悉由絹素重簪之故。）」

このように、黄賓虹はカスティリオーネから海派の画家・呉石仙及び高劍父ら嶺南画派の絵画まで、すべてみな筆墨の運用を重視する中国の画法を遵守せず、西洋画法や同時代日本画技法を安易に持ち込んだ結果、水墨画が有すべき「天趣」を喪失してしまっている、と非難するのである。この印象記の終わりに、黄賓虹は「蓋し藝術の事、古人に貴ばるる所の者は、旧法を拘守し、固執して変ぜざる者を謂うに非ざるなり。古人創造の初めに当たり、時宜に合せず、毎に多く世人の訾議する所と為る（蓋藝術之事、所貴於古人者、非謂拘守舊法、固執不變者也。當古人創造之初、不合時宜、每多爲世人所訾議）」と記すけれども、古法の超克を重視する黄賓虹のこうした見方そのものもまた、時の流れとともに「旧法を拘守し、固執して変ぜざる者」と見なされ、世人の激しい批判を受ける運命が待ち受けていた。

黄賓虹の影響を受けて中国画の道に進んでいた李可染（1907-1989）は、北京に人民解放軍が入城した時、中国画を扱う画廊は店を閉じ、中国画家はなりわいを失い、「新社会が到来して、中国画の災厄が続いてやって来た」といわれる世を迎えたが、そのような今こそ中国画を改造すべき時であって、真に人民大衆と結びつき、革命的事業と結びつくことで中国画は転身の日を迎えること

ができるのだ、と訴えた*²⁴。50年代以降の三十年間は、この李可染のことは典型的に指示されるように、中国画の伝統的画法の検討を重ねてきた黄賓虹のような画家にとっては、とりわけ厳しい環境になった。内面的精神性の重要性を説き、「変」に依拠した彼の中国絵画通史も世から忘れ去られる。それが再検討の対象となるのは、黄賓虹の没後から三十年余りの時間を経るのを待たねばならなかったのである。本稿で、ここまで進めてきた考察も、そうした再検討の試みの一つであった。

*²⁴ 李可染「談中国画的改造」、もと『人民美術』1950年創刊号、いま孔令偉・呂澎主編『中国現当代美術史文献』（2013年、北京、中国青年出版社）360頁による。

中国绘画通史的出现与变的概念

西 上 胜

(Asian Cultures, Cultural Systems Course)

二十世纪之初，随着近代美术教育制度进行建设，二十年代后期开始以单行本出版很多中国绘画史。黄宾虹《古画微》，1925年上海·商务印书馆出版，是所有绘画通史中出版比较早的一部。

比古画微早一年出版的陈师曾《中国绘画史》、潘天寿《中国绘画史》两本都受到日本美术家编写的支那绘画史的影响，根据文化发展史论的观点来编写的。而黄宾虹的通史题名暗示着别的观点，有的论者认为他的古画微“却是近代中国第一部在叙述发展过程中不受外来影响而自行撰述的中国绘画通史。”

编写《古画微》之前，黄宾虹说过：“古今学者，事贵善因，亦贵善变。”他似乎相信能通古今之变，才实现阐述艺术之进程，同时可讨论演进规律。可以说他要按照绘画内在的“变”来构成通史叙述。

《古画微》之中有“宋人之画，莫不尚法，而尤贵于变法”这个论断，这个“变”用他所述的一句来说，就是“遗貌取神”。“遗貌取神”可以说是所谓“滤过”过程，画家要取古人的精神而不袭面貌，最后要成为一家。黄宾虹依据这样的想法，进一步考究笔墨技法。

本文经过分析《古画微》之中的“变”，还要探讨“变”与黄宾虹晚年所提出的内美、浑厚华滋等重要概念之间的联系。