

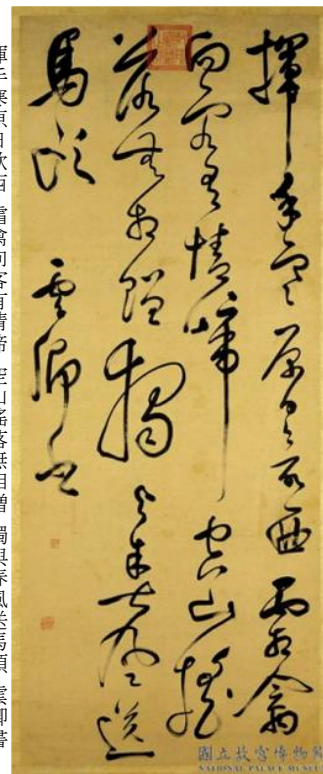
松江派（華亭派）

松江派は華亭派ともいい、呉派から流れ出たものである。明末、呉派の拠点は松江府華亭県（現在の上海市松江區）に移った。松江派の祖は董其昌の山水画の師の顧正誼であるが、実質的な代表は董其昌であり、陳繼儒や莫是龍らが後につづいた。以降、呉派は諸流派に分裂し、創造性よりも伝統を重んじる流派になっていった。代表的な分派は松江派、清初の四王呉惲の南宗正統派、趙左を祖とする蘇松派、沈士充の雲間派などである。

莫是龍（1537～1587年） 松江派



東岡草堂図 131.6×53 cm
紙本 軸 台北故宮博物館蔵



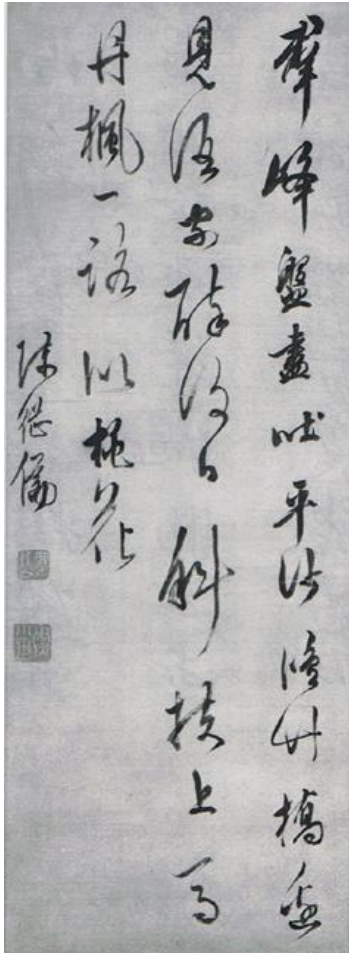
揮手七絶詩（草書）133.5×53.7 cm
紙本 軸 台北故宮博物館蔵

陳繼儒（1558～1639年） 松江派

梅花図冊

部分 紙本墨画 詩書画一致

京都国立博物館蔵



秋興 七言絶句
綉本 約79×28 cm
京都国立博物館蔵

莫是龍 字は雲卿、後に廷韓。号は秋水、後朋など。松江の人。明末の書画家。詩人としても優れていた。書は鍾・王の小楷を、行草は米芾を手本とした。画は黄公望に私淑したが、文徵明ら呉派の影響が強い。董其昌に先輩として画法を伝授した革新的芸術運動のリーダーのひとり。著書『画説』で「南北宗論」を述べている。『論書』もある。法帖『崇蘭館帖』も刻している。父の莫如忠は当時有名な書家で高級官僚であったが、莫是龍は科挙に及第できず布衣として貧困のうちに没した。

陳繼儒 字は仲醇、号は眉公。董其昌の親友。上海市松江（華亭）の人。明末の書画家。篆刻も得意。書は蘇軾を手本とした。29歳で隠遁し生涯布衣、世間と交わず、文筆で生計を立てた。明末の出版ブームに乗り『皇明書画史』など編著書多数。蘇軾の書を収蔵し、法帖『晚香堂帖』にまとめて刻した。

董其昌（とうきしやう）（1555～1636年） 松江派の狡猾な書画家。華亭県（松江）の人。

字は玄宰、号は思白・思翁・香光、香光居士や斎室の戲鴻堂・玄賞齋・画禅室なども用いた。諡号は文敏。名門の出身ではないが、35歳で進士となり最後は文官の最高位の礼部尚書になった。朝廷の高官である。

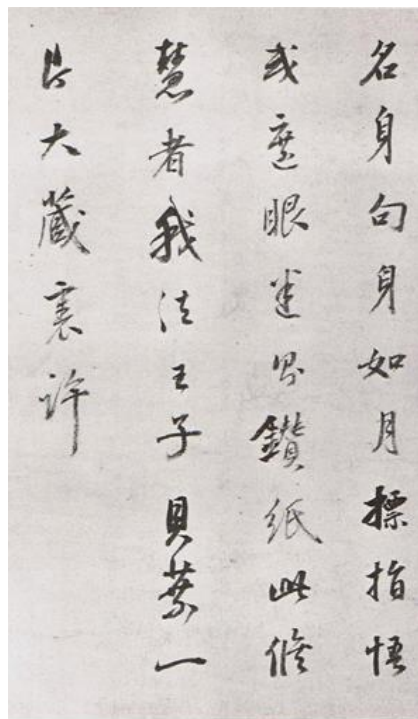
13歳のとき童試に合格したが書が拙であるとして首席になれなかったことに発奮して17歳から本格的に書の修業をはじめ、47歳にしてようやく自己の体（董体という）を獲得したと言っている。

董其昌肖像

明代第一の書家、芸林百世の師と仰がれ、後世の書画家へ大きな影響を与えた。画論「南北二宗論」で中国の絵画を南宗画と北宗画に大別し、南画を北画の上に置き、南宗画の理論を大成した。著書に『画禅室隨筆』がある。江南屈指の「貪官汚吏」といわれている。奴変に遭い二度も民衆の襲撃を受けた。「書は人なり」を考える上で参考になる人物かもしれない。



董其昌の書風は清代の康熙帝、乾隆帝に偏愛されたため、清朝において董書は正統の書として尊ばれた。



行草書卷 羅漢贊の部分 行書部分

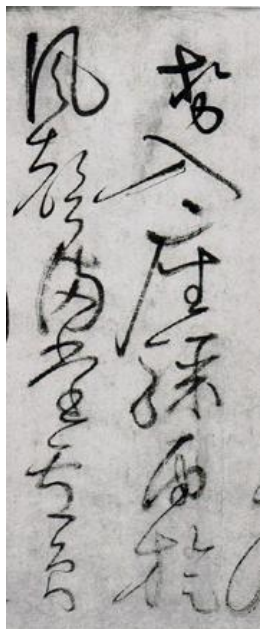
董其昌は「我が書は臨倣せざる所はなし」と述べている。そして、書の精髓は魏晉にあり、王羲之の形ではなくその神韻を受け継がねばならないとした。初唐の三大家らは形ばかりで神韻がない、その神韻を受け継いでいるのは顔真卿・張旭・懷素らであるとした。

北宋の三大家の革新的書法観には共感したが、趙孟頫と呉派には批判的であった。しかし、趙孟頫の書は形ばかりで俗書である、と悪口を言いながらも特に気になる存在であったようだ。自分の書を語るとき、かならず趙孟頫が出てくるし、後に自ら編纂した『戲鴻堂帖』に趙孟頫の書を入れてもいる。



行草書卷 跋の狂草部分「同過訪。試虎丘茶。」
万曆31年（1603）49歳 紙本 31×631.3 cm
東京国立博物館蔵

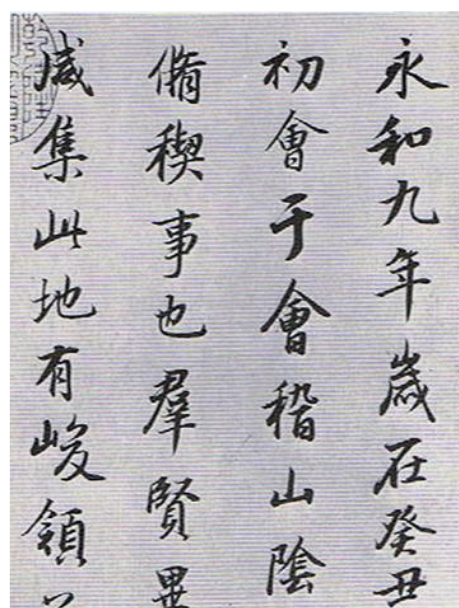
蘇州で書かれた長巻。行書で始まり中ほどで草書風になり最後は懷素風に狂草で書かれている。内容は詩文や詩論、書論、禅についてなど。雨の日、たまたま三人の友人が訪ねてきたので、虎丘でとれた茶を入れ、高麗産の墨を磨って、でたらめ、気まぐれにかいたと跋で述べている。



右は懷素の「自叙帖」部分、上図は董其昌の臨書部分。字形も語句も原帖そのままではない。気に入った部分を写し、原帖に似せようとは考えていないようである。懷素の線はシャキシャキしているが、董其昌の線は粘っこい。ねちねちした性格の表れか。原帖は「勢入座。驟雨旋風。聲滿堂。盧員（外云）。」董其昌の臨書は「勢入座。驟雨旋風。聲滿堂。言在新奇無」



王羲之 蘭亭序（八柱第三本） 部分

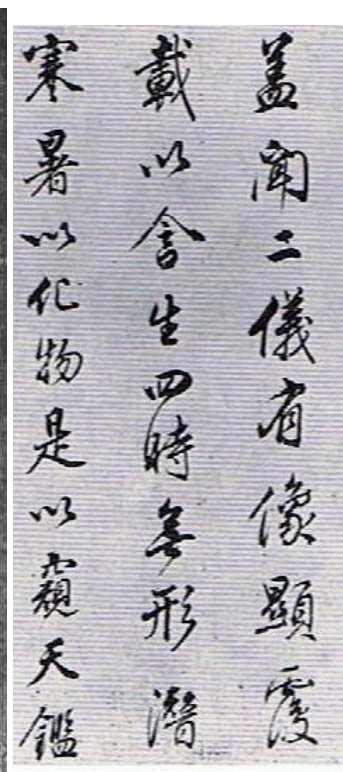


董其昌臨蘭亭序 部分 台北故宮博物院藏

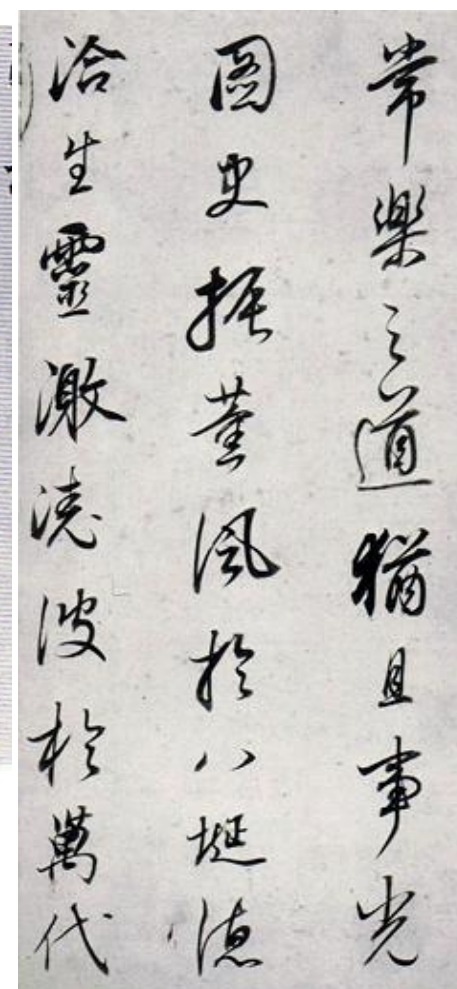
「八柱第一本」を虞世南の臨摸であると推定したのは董其昌である。



王羲之 集字聖教序 部分



董其昌臨集字聖教序 部分



菩薩藏經後序 部分 萬曆 46 年（1618）紙本 26.8×12.5 cm 本幅 12 幅 台北故宮博物院藏
董其昌は後記で王羲之の集字聖教序の筆意をもって書いたといっている。64 歳の作。
※集字聖教序は唐代の僧懷仁が王羲之の字を集めて刻したものである。

蘭亭序は一見したところ奇に見えるが、そうではない。その自由自在な用筆は筆法の痕跡を残していない。外に現われた形を模写して似ているという程度では、蘭亭序の真髄からいよいよ遠のいてしまう。（奇にして正）ということ。）

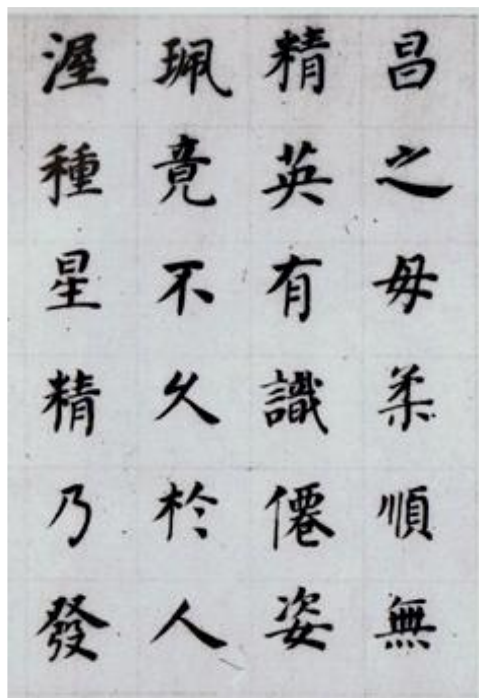
「字の巧みさは用筆に現れる。とりわけ用墨に現われる。しかし、古人の真蹟をたくさん見なければ、この秘訣をとにも語ることにはできない」（『画禅室随筆』巻一の十四）

書を学ぶには多く古人の真蹟を見なければならぬ。書は用筆と用墨が大切で、とくに用墨が大切である。それらによつて書の巧拙がわかる。それらの具合は、法帖や石刻を見ているだけではわからない。多くの真蹟を自分の目で見て悟る以外に方法はない。

董其昌は王羲之の字形について「（文字が）左に転れ側くのは、右軍の字勢なり。（その用筆の跡は）いわゆる奇に似て而も、反つて正なるものなり」（『画禅室随筆』巻一の十二）と述べている。

蘭亭序の一字だけを取り出せば不安定な字が多いが、全体をみてみれば、用筆の自然に従つて転側することと反つて生き生きとした正格の書になっている。というほどの意味か。（自然な用筆が美しい字形を作るとのこと。）

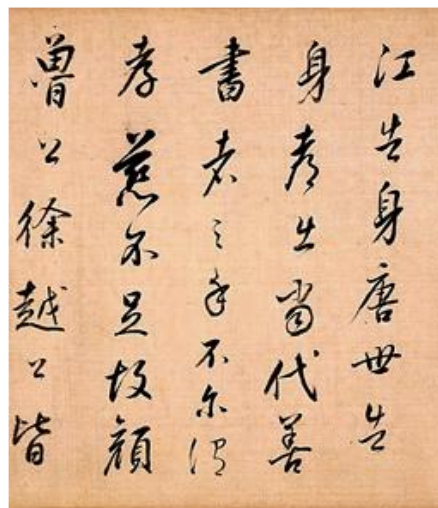
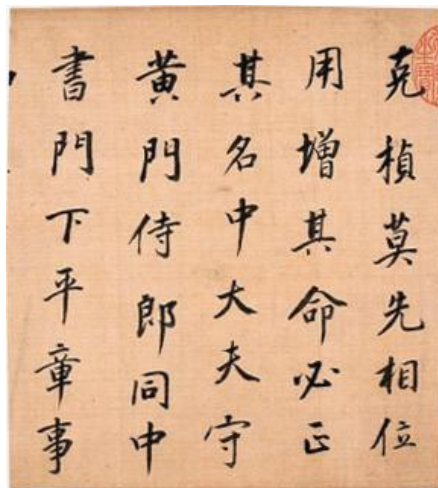
「蘭亭は正ならざるに非るも、其の縦宕として筆を用うる処は、迹の尋ぬべき無きなり。形模して相似るが若きは、転た去りて転た遠し」（『画禅室随筆』巻一の十三）



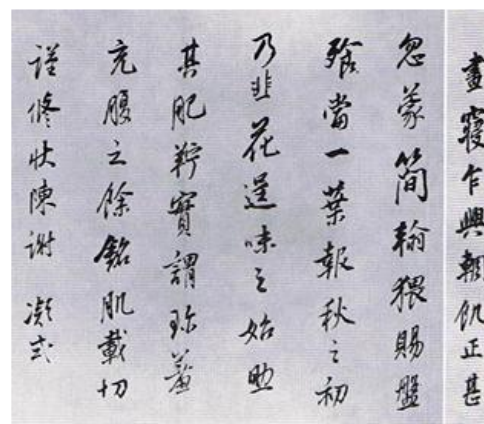
さんせいこくめいかん
三世話命卷部分 1625年 北京故宮博物院藏
26.3×706.8 cm 紙本 71歳

顔真卿の書法が応用された楷書作品。
董其昌は小楷が得意であると自ら述べ、鍾繇
や顔真卿から多くを学んだようである。

「蘇東坡・米芾をはじめとし、宋人の書はみな顔真卿の『争座位帖』を学んでいないものはない。」(『画禅室随筆』巻の一の三十九)
蘇軾・米芾たちは、単に顔真卿の形を学んだのではなく、その精神を学んだのである。彼らは『争座位帖』を換骨奪胎して、自分自身の書を創造した。

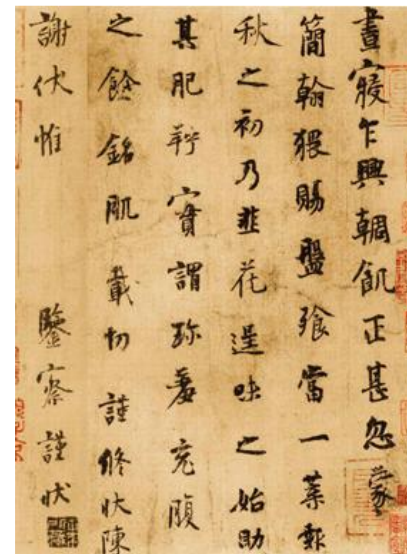


りんじょうこうしやうきゆうれいこくしんかん
臨徐浩書張九齡告身卷部分 紙本 卷子装
縦25×248 cm 東京国立博物館藏
唐の張九齡に銀青光祿大夫・守中書令を授けた告身を董其昌が臨書したもの。
上は楷書、下は跋の部分(行草書)。



董其昌・臨韭花帖 台北故宮博物院藏

董其昌の書の特徴である字間、行間を広くとるのは楊凝式の影響であるといわれる。董其昌の字形は字の最下部の外形がほとんど右上がりであり、字並びも原帖とは違い、完璧な写実的臨書ではないが、字形の特徴はほぼ正確に捉えられていて全体の雰囲気はそっくりになっている。余白の捉え方が似ているからであろうか。



ようぎょうしき きゆうかじよう
楊凝式 韭花帖 部分 手紙 行楷書
楊凝式(873-954)は五代(梁・唐・晋・漢・周)の各王朝に使えた書家。名門の出。狂人を装い乱世を生きぬいた。宋の三大家がその書を絶賛。

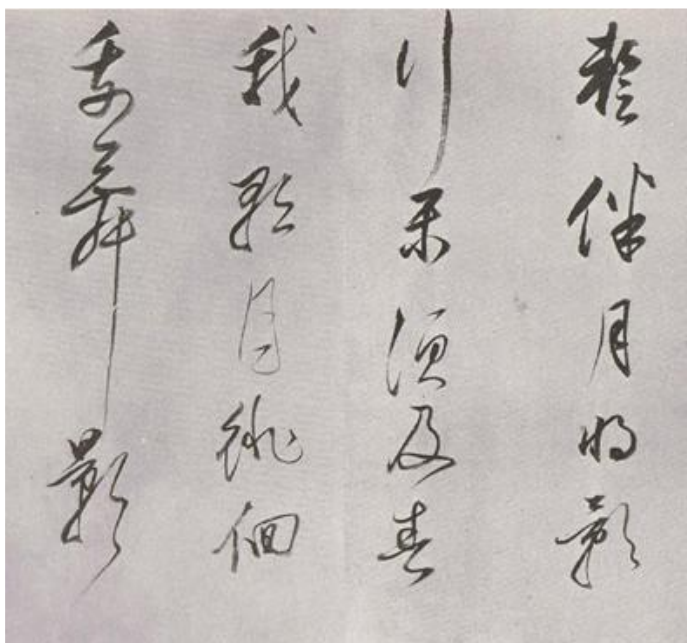
「楊凝式の書は顔真卿と懷素を学んだものであるが、そこから逸脱して奇怪なものになっている。けれども、五代の衰えた感じはまったくない。宋の蘇軾・黃庭堅・米芾が彼の書を手本とした。孫過庭の『書譜』にいう、すでに平正を得れば、須らく險絶を追うべしと。楊凝式の書がそれである。」(『画禅室随筆』巻の一の二十五)

楊凝式の書を、黃庭堅は二十五年間も習ったと述べ、米芾はその著『書史』で「天真爛漫」と評して重んじている。『書譜』には初学者は平正な基準に従った書を目指し、それがかけるようになったら、次に型を破り、それができたらまた平正に帰るのがよい。とかがれている。董其昌は楊凝式の書を險絶の域の書であるとし高く評価した。

「東坡先生の書は、深く徐季海(徐浩)の骨力を得たり。」とある。『画禅室随筆』巻の一の二十二)

徐浩は顔真卿と同時代の人で、その書は二王の支流の穏やかで上品な書風。
蘇軾は少年時代から徐浩の書を学んだといわれる。
※骨力とは軟い筆の内に隠された強い力のこと。

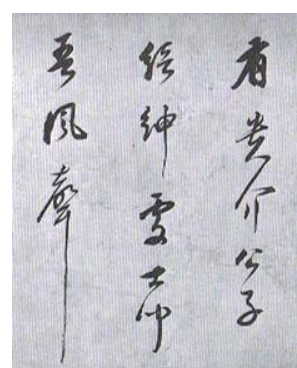
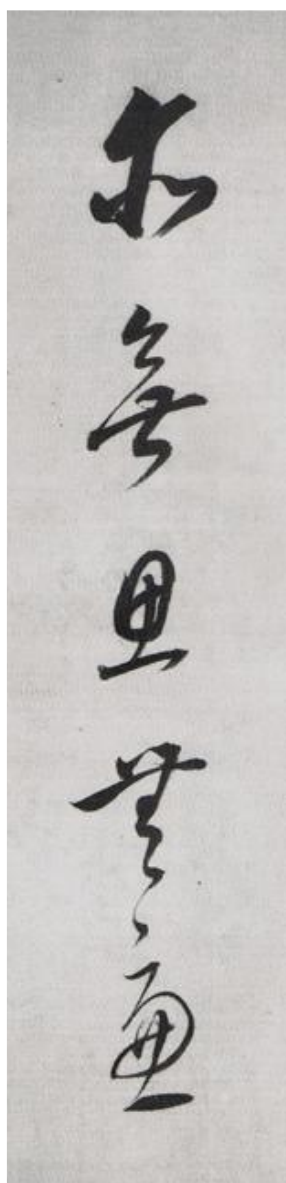
「書家は險絶を以って奇となす。……顔真卿・楊凝式のみ之を得たり。趙孟頫は解する能はざるなり。……予は楊公の游仙詩を得て、日にますます之を習う。」(『画禅室随筆』巻の一の四十三)(黃庭堅の影響と思われる)



にちげつしかん
日月詩巻部分 1625（天啓5年除夜）～26年（天啓6年元旦）71歳
 絹本 覧（暫）伴月將影 行楽須及春 我歌月徘徊 我舞影・・

唐代の李益の日の詩と李白の月の詩（月下独酌詩）を書いた卷子。
平淡自然を書の理想とした董其昌の風韻がよく現われ、濃淡肥瘦
 が生き生きと自在に書かれている。

「書を作るの法は、能く放縱（ほうしうしょう）し又た攢促（さんそく）するに在り。」（『画禅室随筆』巻の一の二）
 遠心力と求心力の調和。
 点画や結体において二つの相反する力の均衡が巧くとれるところに、優れた書が生まれる。
 「…東坡は、その詩に書法を論じて、『天真爛漫は是れ吾が師なり』と云う。この一句は書作の丹髓（たんずい）である。」（『画禅室随筆』巻の一の七）
書の最高の価値、天真爛漫。
 東坡は張弼（ちようひつ）の間違いで、天真爛漫は米芾（みへい）のことばである。その意は、生まれながらに持っている自然で素直な純真さのこと。



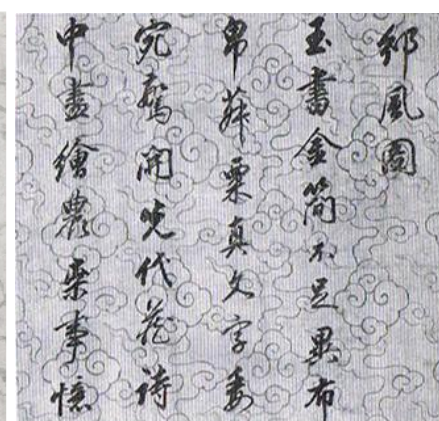
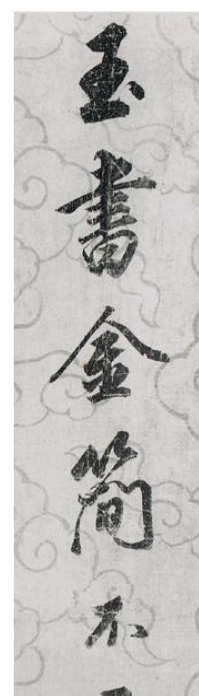
しゅとくしやう
酒徳頌巻部分 個人蔵
 絹本 24.5×245.7 cm
 行草体 董体

西晋の劉伶の「酒徳頌」を書いたもの。
 酒の徳をたたえた詩。

有貴介公子縉紳處士。
 聞吾風聲。

「書を作るに最も忌む所の者は、位置の等勻（とうきん）なることなり。且つ一字の如きも、中に須らく收あり放あり、精神の相挽（ひ）くところあるべし。」（『画禅室随筆』巻の一の二）
 変化の妙が大事。

亦無思無慮



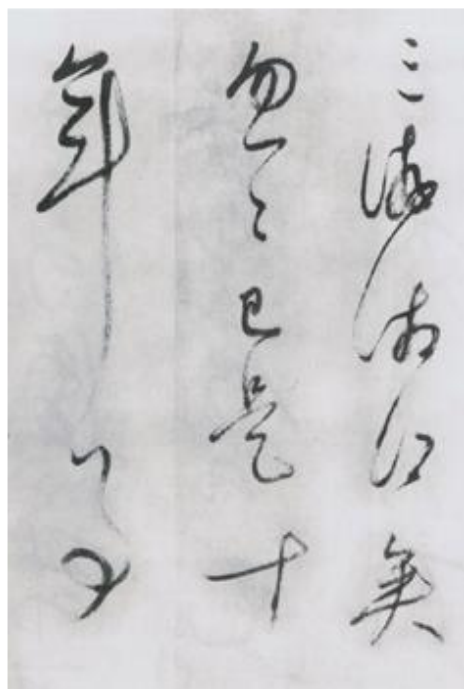
ひんふうすしかん
郊風図詩巻部分 40.5×234 cm 個人蔵
 天啓元年（1621）67歳 雲気文のある料紙に行草体でかかっている。

郊風は陝西北部の民謡。
 宮中にあった趙孟頫の画を見て董其昌が詩によんだもの。
 北京に再び出仕した年の作。

「帖を臨するには、驟（にわか）に異人に遭うがごとくせよ。必ずしも其の耳目手足頭面を相（み）ず。当に其の举止笑語、精神の流露する処を観るべし。莊子のいわゆる目撃して道存する者なり。」（『画禅室随筆』巻の一の四十五）
 唐の張懷瓘の「文字論」中の「深識書者。惟觀神彩。不見字形。」と同じ意。（臨書の心得）
 「…書を作るには須らく筆を提得して起し、自ら起をなし、自ら結をなすべし。筆に信（まか）すべからず。…須らく懸腕すべし、須らく正鋒すべしとは、みな筆に任すの病（へい）を破らむがためなり。東坡の書は、筆、俱に重なり落つ。米芾はこれを字を画（えが）くと謂へり。これ筆に信すところあるを言ふなり。」（『画禅室随筆』巻の一の四）
信筆の病と懸腕直筆。蘇東坡の偃（えん）筆。正鋒と藏鋒。徽宗に問われ、米芾は自分の書も含めて当時の名人の書に難癖をつけた。

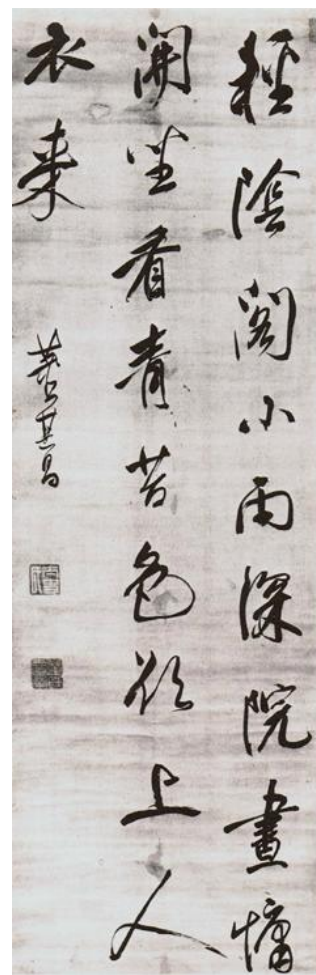


とうげん しょうしょうずかん 董源 瀟湘図巻 絹本墨画淡彩 50×141.4 cm 北京故宫博物院蔵

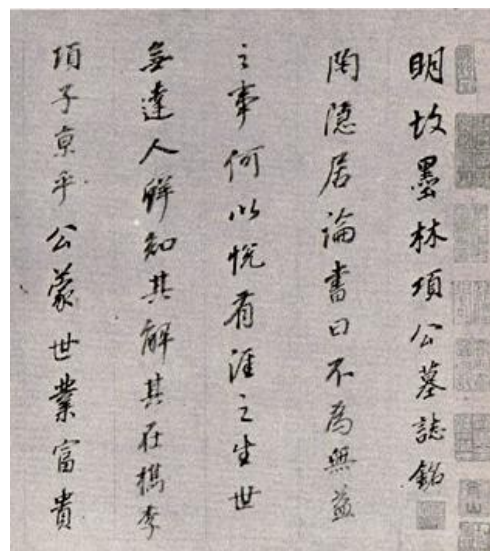


董源・瀟湘図巻跋部分 万暦33年(1605)50歳 三游湘江矣。忽々已是十年事。

これは、五代の画家董源の瀟湘図巻の後に、董其昌が書いた跋文。董其昌が湖南の長沙に赴任する時この絵を持参し、その道中に、湘江の舟中で書いたもの。その内容は、はじめて瀟湘を訪れたのは、もう10年も前であると述べ、またこの絵が真景と同じであることに驚き、董源が本当の名手であることをいまさらのように感じた。と、喜びに満ち、文も書も伸び伸びとかいている。巻首にもう一つ6年前に董其昌がかいた跋文がある。そこにはこの図巻の由来が書かれている。それによると、彼は1597年にこれを北京で手に入れたらしい。彼は董源の作品を偏愛し、現存する董源の作品すべてに題跋をかいているようだ。



けいいんかくしょうう しじょうふく 軽陰閣小雨詩条幅 純本行草書 154.1×48.5 cm 軽陰閣小雨閣み 深き院は昼も開くに慵し。坐に看る青き苔の色の 人の衣に上り来らんと欲るを。董其昌



こうげん しょうげん 項元汴墓誌銘稿 部分 1635年(崇禎八年正月) 80歳 紙本 27×543 cm 東京国立博物館蔵

董其昌は項元汴より30歳の年少だが、若い頃、元汴と交際した。これは元汴没後46年目に元汴の次男徳成の依頼により撰書されたもの。書は行体をまじえた楷書で適媚暢達と評される。枯淡の境地とも。※適(しゅう)は力強い、媚(び)は優美なさま、暢達(ちやうたつ)のはのびのびしていること。

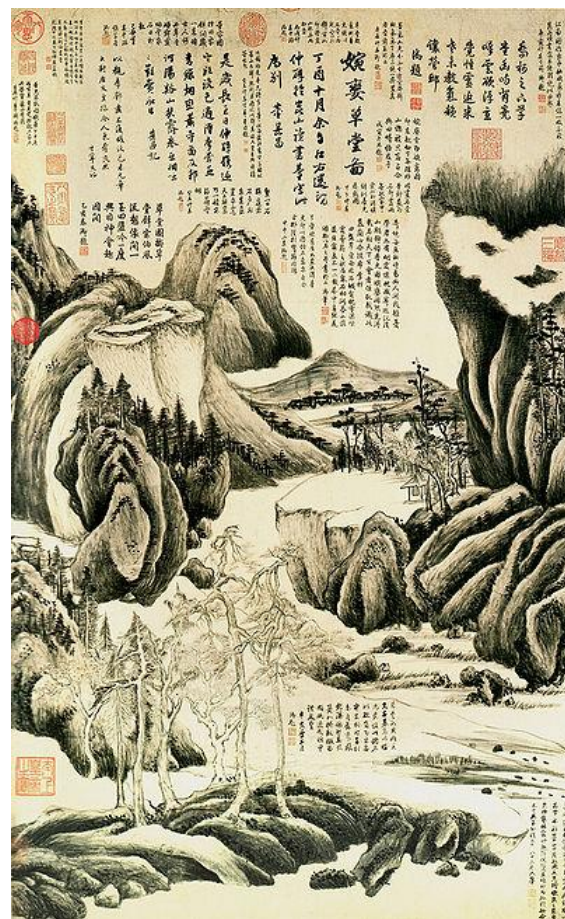
項元汴(こうげんべん) (1525~1590) 明代後期の書画の大コレクター。字は子京、号は墨林など。室号を天籟閣とし収蔵品をもとに『天籟閣帖』を刊行した。董其昌は若いころ項元汴のもとで多くの名家の真跡を見て、書の真髄は真跡によらなければ得られないと悟り、以後、碑文や法帖から離れ、真跡の臨摸に努め、自分の体を獲得したと述べている。元汴はけちだったため、書画の珍品にはお金を惜しまなかった。しかし収蔵印をやたらと捺して作品をだいたしにしてると、後世の評判が悪い。

「予、書を学ぶこと三十年、書法を悟り得たるも、実証する能はざる者は、自起・自倒・自収・自束の処に在り。」『画禅室随筆』巻の十一
運筆が大切なのは理屈ではわかるが、筆管を起したり、倒したり、収めたり、束ねたりすることは、実地にはなかなかできるものではない。
「墨を用いるには、須らく潤いあらしむべし。其れをして枯燥ならしむべからず。尤も穢肥(じようひ)を忌む。」『画禅室随筆』巻の十六
墨は潤沢に用いるのがよいが、穢肥(墨猪のこと)になつてはいけない。

「書道は只巧妙の二字に在り。拙なれば即ち直率にして化境無し。」『画禅室随筆』巻の八
芸術は巧妙でなければならない。拙なら、融通無碍の境に至ることはできない。
「筆を執る時は、須らく宗旨(しゆうし)を定むべし。もし泛泛(はんぱん)と塗抹すれば、書道は成らず。形像(しょうざう)用筆、人をして望んで其の某の書たるを知らしめば、定法(ていほう)を説くを嫌(いと)はざるなり。」『画禅室随筆』巻の六
中国で「書道」という言葉は唐代には使われていた。日本で一般に使用されたのは明治以降。江戸時代には「筆道」が多く使われたらしい。
(書道・法則・個性の大切さについて)

董其昌は二十二歳のとき、元末四大家の画に感動し山水画をはじめたらしい。

その後、莫是龍や陳繼儒らについて修業し、やがて松江派を先導し蘇州の形式化した呉派に對抗して絵画の革新を行なった。松江派は元末四大家などの古画の鑑賞と臨摸を重視した。董其昌は收藏家の項元汴をたびたび訪ねて古画の名品を研究し、特に王維・董源・元末四大家、なかでも黄公望から大きな影響を受け、また書画の蒐集にも熱をあげた。



婉孌草堂圖 1597年(万曆25年)43歳 台北・個人蔵
紙本墨画 軸 111.3×26.8 cm

抽象的な墨色の対比と人工的な空間表現。

表現主義的絵画。

書法的な性格の強い絵画。

乾隆帝の詩が22題も書き込まれ、その偏愛が作品をだいにしにしている。

董其昌の画論「**南北二宗論**」と「**文人画論**」(「南北二宗論」は莫是龍の『画説』のなかに同一の文が見られる)

董其昌は、中国の山水画を**南宗画**(南画・文人画)と**北宗画**(北画)に命名大別し、南画を北画の上に置き(尚南貶北論)、南宗画の理論と画風を大成した。南画は唐の王維に始まり、江南の董源、巨然、華北の范寛、李成がこれを伝えた。董源・巨然の流れは宋の米芾父子、元の四大家に伝わり、呉派を経て自分に伝わったとしている。

北画は李思君から宋の趙幹・馬遠・夏珪などに受け継がれていった流れ。

南北の大まかな違いは、南画は渲染法を多用し、水墨画中心で、文人画。北画は着色山水画が中心で、主に輪郭線を使う職業画工の画。この画論は山水画の基本的な考え方として現代まで広く認められてきたが、二十世紀になつて批判的学説も出て来ているようである。



葑涇訪古圖 1602年48歳
台北故宮博物院蔵

董其昌の山水画の理想は、平淡天真であり、水墨のみで描くことを提唱した。また、氣勢の表現を重んじた。氣勢とは大地のエネルギーのイメージのこと。うねるような山水がこのエネルギーの表現である。

構図を簡潔、ダイナミックに大分割し(三・四大分法)、奇怪に見えるほどデフォルメされた革新的作品。



夏木垂陰図 軸
台北故宮博物院蔵
321.9×102.3 cm
董其昌の集大成。董源に倣い、黄公望の筆意を加えている。筆法は自己流。



文徵明 蘭竹図 23×58 cm 東京国立博物館

董其昌に「画蘭」の詩がある。
 緑葉青葱傍石栽
 孤根不與衆花開
 酒闌展卷山窓下
 習習香从紙上来
 その緑色の葉は、石のある盆景にこそ似あっている。蘭の一株は他の多くの花と咲くよりも、ひとり咲いているほうがいい。
 ほろ酔い気分になったところで、山荘の窓の下に巻物をひろげようか。
 蘭の面を描くと、良い墨の香りが蘭の香りのように紙から立ち上がってくる。

蘭は四君子（竹梅蘭菊）の一つ。竹梅蘭菊の美しさを気高い君子に喩えて四君子と呼ぶ。

董其昌は、蘭の孤高で高潔な姿とはかけはなれていない。彼は江南屈指の「貪官汚吏」（たんかんおり）と言われる後世非難されることが多い人物である。高利貸をして財産をたくわえ、それで書画の蒐集をし、還暦のとき十五歳の少女を妾としたなど、身勝手な民衆から恨まれ二度も奴変（ぬへん）にあっている。

「董氏の奴変」（1619年）では華亭の邸宅を焼討ちされ、蘇州に避難した。これは、土地の権力者との権力抗争ともいわれている。

※「貪官」とは欲深い役人のこと。「汚吏」とは悪い役人のこと。



景 錦堂図 並 書記卷 絵画の部分 1608 年頃 53 歳 42×1312 cm 絹本・青緑山水 吉林省博物館蔵

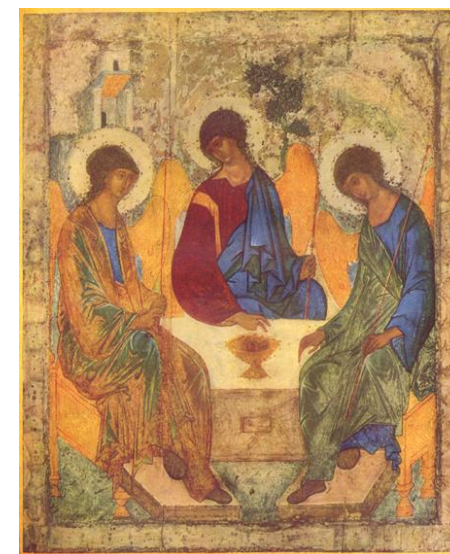


秋興八景図冊（第八図）紙本 墨画・着色 1620 年 65 歳 53.8×37.7 cm 上海博物館蔵

董其昌の造形理論による抽象的絵画空間の表現。
 絵画における「明末の変」のはじまり。蘇州あたりの船中で描かれたらしい。

「三・四大分法」とは、画面を大きく三ないし四つに分け、それらを統一して描く構図法と思われる。
 絵画芸術において最も大事とされる「氣韻生動」（きいんせいどう）（気高い風格や気品があり、生き生きと生命感あふれること）は画家の天賦の才であるとされてきたが、董其昌は「万巻の書を読み、万里の路を行けば自ずと胸中に自然が映し出される」と考えた。また「画家は最初古人を師とするが、のちには自然を師とする」とも言った。この「万巻の書を読み・・・」の言葉は富岡鉄斎の座右銘である。
 「平淡天真」とは、自然で、とりつくろったところがなく、純真で、偽りや飾り気がないさまのこと。「天真爛漫」と同じ意味である。「詩は工みなることを求めず、字もまた奇なることを求めず。天真爛漫これ吾が師なり。」『画禅室随笔』巻の四の十五
 五代の董源の山水画や米芾の書は平淡天真と評され、董其昌はそれらの書画を理想とした。

優れた芸術には時代や地域に関係なく、聖なる静けさが、感じられる。



アンドレイ・ルブリョフ 「聖三位一体」
114×112 cm
アンドレイ・ルブリョフ (1360～1430 年)
ロシア最大のイコン画家といわれる。



レオナルド・ダ・ヴィンチ モナ・リザ 部分
1503～1506 年 77×53 cm

背景に描かれた風景には、中国の水墨山水画と共通するものが感じられる。レオナルドは科学的な自然観で山水を観察したと思われるが、それだけではない精神性が感じられる。中国の山水画の影響があるのかもしれないが、分からない。



あまもりちやわん めいみのわし 朝鮮時代 (李氏朝鮮また李朝ともいう) 16 世紀頃 根津美術館蔵
雨漏りなどにみられる「滲み」に対する美的感性が水墨画を発達させた。

東洋で水墨画が発達したのは書 (筆の芸術) と墨の存在があったからであると思われる。雪舟の破墨山水は偶然の滲みと減筆の技法。省筆の果てに「白紙賛」にまでゆきついた。 (「無一物処無尽蔵」蘇東坡)



雪舟 破墨山水図部分 1495 年
東京国立博物館蔵

「奴変」とは、華中・華南各地で十七世紀頃 (明末清初) に起こった奴婢 (ぬひ)・奴僕 (ぬぼく・私的な奴隷身分の小作人) と呼ばれていた人びとが主家に対して起こした反乱。奴変は 1644 年の明朝滅亡後、全国的規模に拡大し、主家 (官僚、商人、地主など) の人びとに対して殺害、放火などが行なわれた。中国では伝統的に「書や画は人なり」という。だから、欲深く冷血で倫理観に欠けた董其昌、という人格の作った書画はあまり高く評価されないはずだが、そうでもない。それは、清朝の皇帝によって酷愛されたからだ、という説がある。皇帝とは大体において、董其昌と同じく欲深く我儘で、倫理観に欠けた、人間性に欠陥のある存在であったのではないのか。だから同類を偏愛するのも解らないでもない。迷惑な話である。

我われは芸術に何を見ているのであろうか。作品に作者の人間性を見ているのか。

「大いなる文字は大いなる人物に等しい。」 (高山樗牛)
「芸術は自己の表現に始まって自己の表現に終わるものである。」 (夏目漱石)
「芸術家は、人がその作品を見て、その作者を忘れる時にのみ真に称讃される。」 (レッシング)
「芸術を現して芸術家を隠すのが、芸術の目的である。」 (ワイルド)

芸術家は、何のために表現するのか。

作者と、制作と、作品と、鑑賞者との関係を深く考察しなければならない。

水墨画は中国で宋、元のころから盛んになり、日本には鎌倉、室町時代に禅宗思想とともに伝わり流行した。

どちらも戦乱の時代である。この戦乱の時代に禅宗が流行し、その思想を心の支えにして水墨画が盛んになった。

禅は仏教の分派である。仏教では世界を欲界・色界・無色界に分ける。禅宗は欲や色から解放されて、霊の世界である無色界に悟入することを目標とする。

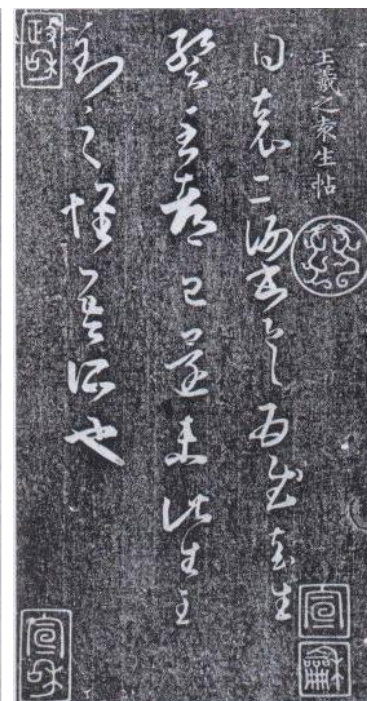
色彩をつかわない水墨画は無色界を現す芸術であり、悟りを開いた心境を水墨画が現していると考えられた。

水墨画は自然の奥にあると思われる精神の世界、物質を超えた心の世界、または物心一如の世界を表現するものであると考えられた。

董其昌は書画芸術に大きな影響を与えた著名な芸術家かもしれないが、その生きざまは、水墨画の精神性とはかけ離れているようだ。しかし、それはただではない。

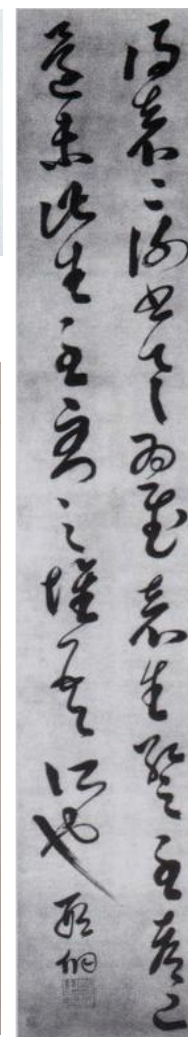
※彼の生き方には、人欲を全肯定した、陽明学左派の李卓吾の影響が大であると思われる。

邢侗 (1551~1612年) 字は子愿 号は知吾など。



王羲之「袁生帖」 (真賞齋本)
京都の有鄰館に墨跡本がある。

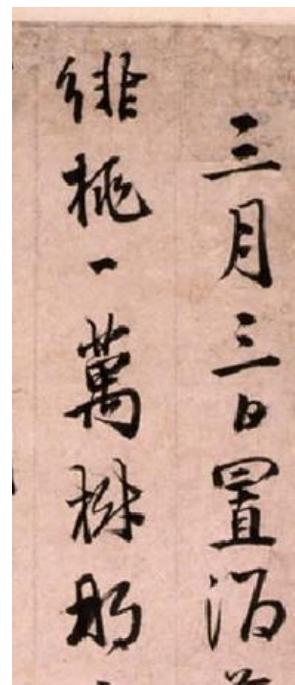
邢侗は、明末の四大家の一人。山東省臨清の名家の出身。二十四歳で進士に合格し、高官になったが、三十六歳で辞職し帰郷。故郷に來禽館を建て、文人たちと交流し生涯を文墨に生きた。収蔵家でもあり、ほとんど王羲之の作品で編集された『來禽館法帖』(全三卷)を刊行した。董其昌と同時期到北京で有名になり「南董北邢」と称えられた。書は二王を中心に学書したようだ。王羲之の臨書が多く残っている。



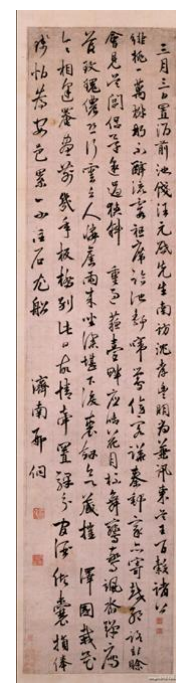
臨袁生帖
上海博物館蔵
北京故宮にも軸
(175.5×25.4 cm)
がある。



草書扇面臨王羲之帖 台北故宮博物院蔵

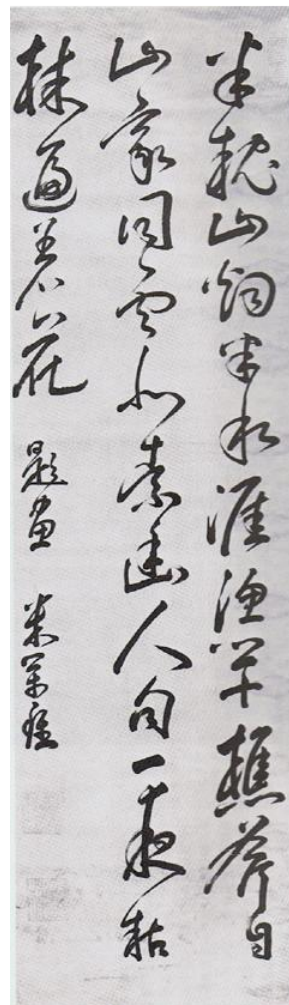


部分
錢汪元啓詩 紙本 142×33.2 cm
北京故宮博物院蔵 行書軸



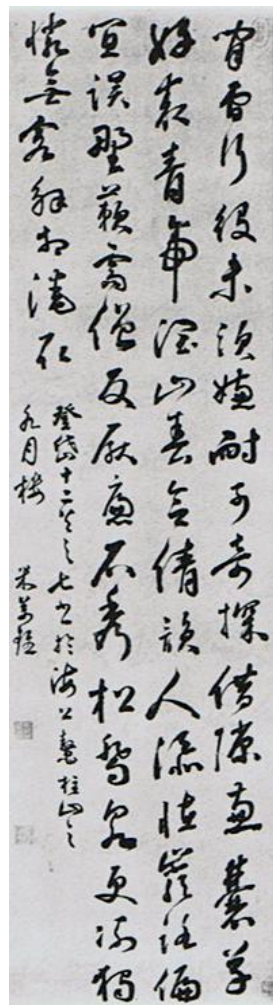
米万鐘 (1570?~1628年?)

字は仲詔、号は友石など。邢侗と同じく北京で活躍し「南董北米」と称えられた。明末四大家の一人。米芾の子孫である。行書が得意であつたようだ。進士に合格し高官になった。



題画七言絶句軸 純本
185.5×52.4 cm

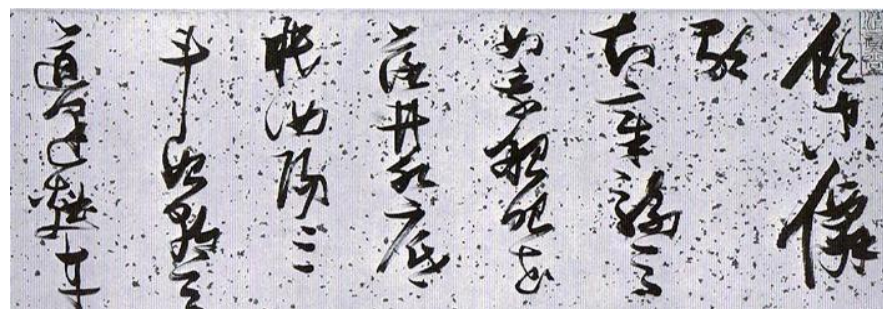
書風は肉太で米芾に倣っている。



七言律詩軸 綾本
193.4×53.6 cm 1619年頃

泰山に登った時に作った詩の一つを書いたもの。蘇東坡風の書。

張瑞図 (1570~1641年)



とほいんちゅうはっせんかかん
杜甫飲中八仙歌巻 1627年 58歳 金箔散の紙本に草書 行間が広い 個人蔵



本冊に収められている張瑞図筆の水墨山水図四つのうちの二つ。 各 23.6×29.3 cm

明末の四大家の一人。字は長公または無画。号は二水、果亭山人など。福建省泉州晋江の農家に生まれた。

三十八歳で進士に合格（殿試で三席）し高官になったが五十九歳で官位を剥奪され布衣に、以降十数年郷里で禅に帰依し詩文書画に余生を送った。政治を乱し明滅亡の原因となった悪名高い宦官の魏忠賢に目をかけられ出世したため、魏忠賢の失脚と同時に彼も失脚した。このようなことで本国では人気がなくなつたが、黄檗僧によつて多くの作品が日本にもたらされ、日本の書に大きな影響を与えた。

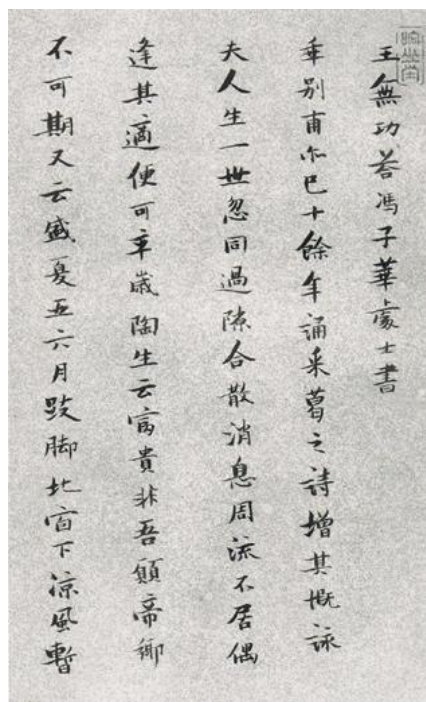


飲中八僊（いんちゅうはっせん） 文字の大小、左右の揺れ。

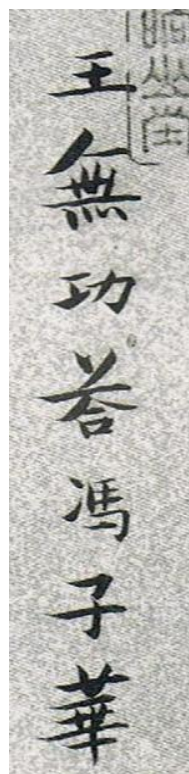


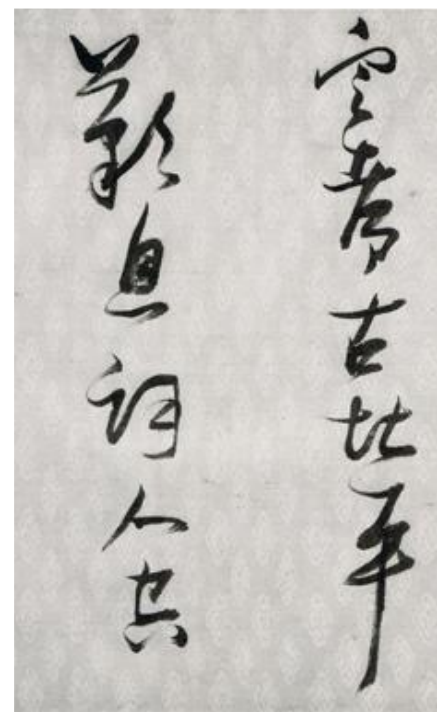
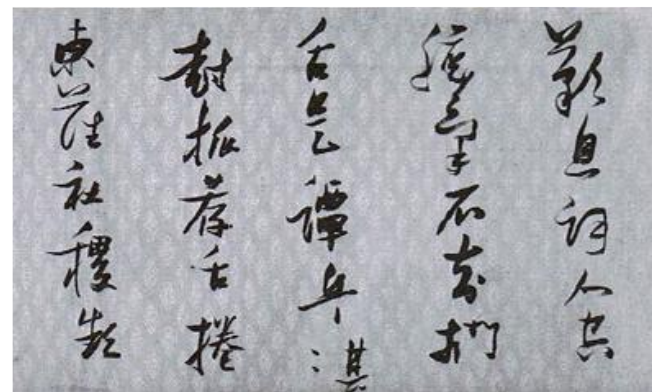
道逢麴車（みちにきくしゃにあえば） 側鋒を好んだ躍動感ある書風。剃刀でそぎ落とすような鋭い筆触。行を左右に揺らし連綿する行草書は明末連綿草の先鋒である。字間をつめて行間を広くとる個性的な書風。孫過庭や蘇軾を学んだと言われるがはつきりしない。古法にとられない独創的なスタイルは新風である。

左の図版は、唐代の王無功が友人の馮子華の来書に答えて一文を寄せたもの。金潜紙に細楷を書いたもの。金潜紙は滑らかで筆が滑りやすいが、しつかりと書かれている。



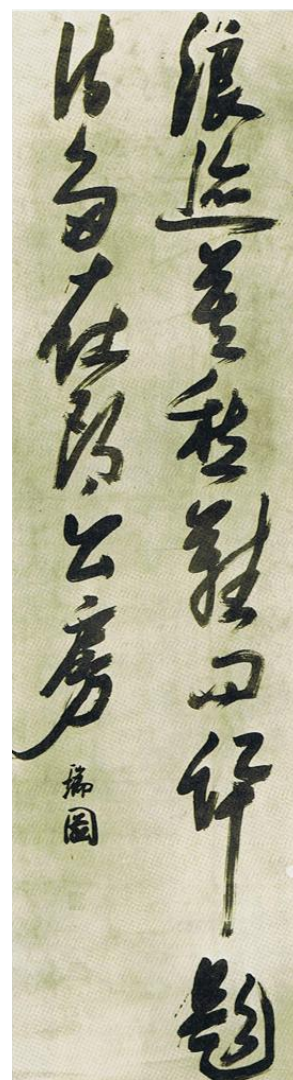
おうむこうこたえふうしかしよし
王無功答馮子華處士書 部分
1633年 64歳 個人蔵



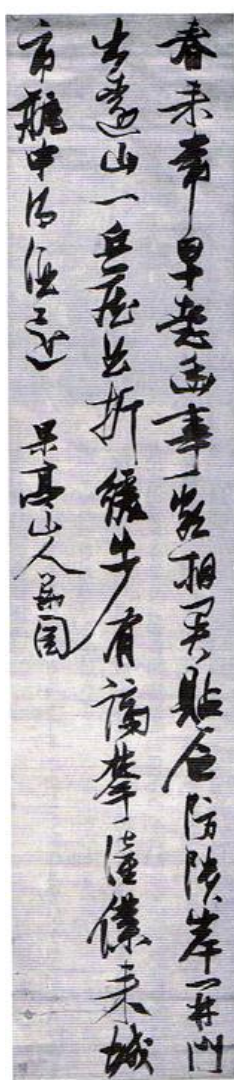


定都古北平。歎息詞人空・・・。

感遠事作六首卷 1621年52歳 縦菱形文様のある絹地に自作の詩を書いたもの。行草書。「遼事」とは東北辺境での満州族との抗争のこと。清朝軍の侵略に対する憂国の情が詠われている。はじめはゆつくりと、次第に軽快に筆が運ばれていく。行間を広くとり、滑らかにゆつたりと情感豊かに書かれている。



七言二句軸 紙本
348.4×97.6 cm



春来常早起軸
行の微妙な揺れ。

だいたい、結構は懷を狭くして、行間をひろくとり、紙を挟るような強烈な書きぶりである。横画のそり、転折の反転、速度のある連綿などが張瑞図の特徴である。古筆を学書中、その難しさを歎いて溜め息をつくとき、蕎麦にいた妻から「瑞図はなぜ瑞図の字を書かないか」と指摘され、なるほどと悟り、自己の書風を完成したと伝えられる。

画は黄公望を学んだと伝えられるが、瑞図の画は現実の世界から逃避した感傷的な山水と感じられる。



松山図 1631年 静嘉堂文庫蔵

※「統本」とは練糸で縹子織(サテン・朱子織とも)のもの。上質で光沢のある絹糸を用いて織るやわらかい布地。
「絹本」とは生糸で平織りのもの。生糸とは蚕の繭から抽出された糸を数本揃えて繰り糸のままの絹糸。
「綾本」とは綾織の布のこと。綾織は斜文織とも呼び、丈夫で多くの変化をつけることができる。