

神幻変化

——福建の画家・陳子和にみる明代道教水墨画の展開——

石 守 謙

巖 雅 美 訳

もし董其昌 Dong Qichang が今日、人々が陳子和 Chen Zihe (一六世紀初頭〜中期に活躍) とその絵画作品について思慮深く論じていることを知れば、きっと大いに驚き、そして甚だ不満に思ったことだろう。董其昌とその文人 Wenren 仲間たちにとってみれば、陳子和は福建 Fujian・浦城 Pucheng 地方における一介の職業画工に過ぎなかった。彼らにしてみれば、陳子和はせいぜい「浙派 Zhe Pai」の末流としか呼び得ず、道教人物、粗筆花鳥や山水画などを描いて俗人の歓心を買うのみで、奥深く神妙な絵画の真理など知る由もない絵描き職人でしかなかった。あるいは彼らも陳子和が道教 Daojiao と密接な関係にあったことを知っていたかもしれないが、彼らはこの関係をも鼻であしらうように軽蔑した。すなわち彼らは、陳子和が道教に關係したことを、ただ世俗に媚び人々を愚弄する行為としか認識しておらず、根本的に經典に反し、正道に背いたもので、高雅な場所には相応しくないと考えていたに過ぎなかったのである。しかし、陳子和は一六世紀の職業画家として、かなりの成功を収めており、また福建地方における一人の画家として、彼が高度な文化的発展を遂げていた福建地方の歴史上、如何なる役割を演じてい

たのかを論じることは、実に重要なことである。⁽¹⁾ところで、陳子和と関わっていた道教には、文人らがしばしば好んで語る老荘思想のような思想的な奥深さが備わっていなかった。しかもこの種の道教は、呪術などで人を欺くという邪術的なものであると世間一般から見なされがちであった。しかし、その種の道教が中国の庶民生活に深く影響を及ぼしていたことは否定し難い事実である。したがって、この種の民間道教が如何に中国絵画の表現に影響を及ぼしたか、さらには絵画史的に如何なる作用を引き起こしたかということ⁽²⁾は、実のところ探究に値する問題である。また、仮に中国の歴史上、「道教絵画」と呼び得る様式が確かに存在していたとすれば、我々はそれを如何に定義すべきなのであろうか。その表現形式は一般的ないわゆる文人絵画とは異なったある種の基準に拠っていたのだろうか。これらの問題を解決するには、今日、我々がより客観的な視点から非文人絵画を如何に取り扱うべきかという論議と関わってくるだけでなく、中国絵画の発展を一元的な解釈から多元的な理解へとどのように換えて行くべきか、という論議にも関わってくる。したがって、陳子和に関する研究は、このような視点から見ること

より、十分積極的な意味を帯びてくるのである。

福建と道教という観点から、従来、広義の浙派に分類されていた陳子和という一人の画家を検討することは、明代絵画史の研究にとっても、一定の意義があることであろう。明代浙派の絵画は、これまで伝統的な研究方法に拠る史家から注目されることはなかったが、近年来、多くの研究者たちの努力により、その重要性は疑う余地がないとされるまでに至った。浙派の存在は、明代史上重要な現象であり、浙派は芸術的にも独自の表現を完成し、文人とは異なった別の典型を呈示したのである。浙派の様式は、文人絵画の対照資料であるばかりか、文人画の発展にも直接あるいは間接的に影響を及ぼした。⁽³⁾しかしながら、今日、浙派に対する我々の理解は依然として非常に限定されている。例えば、浙派はなぜ宮廷から離れてしまったのだろうか。呉偉 Wu Wei は浙派の展開過程上、どのような分岐作用を起したのだろうか。または浙派末期に活躍した「狂態邪学」Kuang Tai Xie Xue と称される画家たちは、浙派の衰退に対して真に責任を負うべきなのだろうか。こうした一連の問題はいずれも、さらに一歩踏み込んだ検討を必要としている。陳子和は生涯、画院に入ることはなく、従来呉偉の流派に帰されてきた。しかし、

陳子和を浙派末流の支派であった福建画家群に帰すことの方が、より適切であるといえよう。したがって、彼を研究することにより、ここに提示した問題について、多少は意見を申し述べることができよう。

陳子和の伝世作品は、他の浙派の大家に比して多い方ではないが、その大多数がかつて日本にあった。福建は臨海地域であったため、南宋時代から盛んに対外貿易が行われ、とりわけ日中貿易においては非常に重要な位置を占めていた。それゆえ陳子和の作品には、こうした貿易活動との関連が極めて容易に連想され、その絵画が呈する粗放な様式も貿易上の必需性と関連しているのではないかと推測する研究者もいる。⁽⁴⁾この可能性をあえて否定する必要はないかもしれないが、陳子和の粗放な様式がそのような風貌を呈するからには、やはり他により根本的な要因が関係しているであろう。《藍采和図》、あるいは単に《吹笛仙人図》と呼ぶべき大幅（バップ・コレクション Papp Collection 蔵、挿図1）は、かつて日本にあった作品だが、日本に現存する典型的な陳子和の作品群とは多少の違いが認められる。⁽⁵⁾例えば《山鳥図》（東京国立博物館蔵、挿図2）は、その形象の描写に豊かな水墨を用いているほか、確かにより簡略に描かれているように見える。《吹笛仙人図》も迅速

挿図1 陳子和《吹笛仙人図》
バップ・コレクション

挿図2 陳子和《山鳥図》東京国立博物館

な筆遣いになるが、細部の処理には頗る注意を払っている。すなわち、仙人の立ち姿が表わす微妙な動作を克明に描き出したのみならず、笛を吹く時の頭と手の位置関係も非常に精確に把握されているのである。このような細部への配慮と、仙人の体躯に表わされる衣紋の荒々しい自由奔放さは、うまい具合に巧妙な連動を成している。類似した連動は、画家が意図的に細やかな筆致で描き出した髪と肌と、粗筆をもつて描かれた衣紋との対照にも看取できる。さらに、陳子和は仙人以外の部分、すなわち波濤と空を筆墨兼用で描き出し、そして精緻で豊かな濃淡のグラデーションを醸し出すために細心の注意を払っている。これにより陳子和は、海、空、水と霧、および仙人の身体に施された線描に備わっている互いに類似した墨色の変化が、「無筆」と「有筆」の間に起こす連動や、最終的に両者が融合するような効果を生み出すように仕向けているのである。総じて言えば、《吹笛仙人図》は、最初から物体の構成と筆墨効果とを考慮しながら工夫を凝らした結果として生み出されたものであり、これを単に市場の需要に応じて簡略化したというだけですべてを説明することはできないのである。

挿図3 陳子和《蘇武牧羊図》
浙江省嵊州市文物管理委員会

陳子和の作品中、《吹笛仙人図》の表現はとりたてて特異なものではない。《蘇武牧羊図》（浙江省嵊州市文物管理委員会蔵、挿図3）にも類似した現象を認めることができる。この作品において蘇武 Su Wu と枯木を描く筆触は、《吹笛仙人図》よりも一段と草々とし、より迅速で、より転折が多く、さらにはより無頓着な様子を現わしている。しかしながら、実際のところ、画家は形象の構成に対し、依然として細心の注意を払っている。蘇武が節（使臣の持つ旗印）にもたれて立ち、前屈みになりながら枯木を顧みる細やかな動作は、画家がとりわけ力を尽くして表現しようとした重点である。この作品は明代人物画全般において、構成を掌握する技巧が最も精妙である数少ない作品中の一点と言えよう。《蘇武牧羊図》における水墨の濃淡変化を追求する姿勢は、《吹笛仙人図》にも類似した傾向が認められるところであるが、それよりさらに劇的である。しかし、こうした水墨淋漓な効果も、やはり物象構成の細部に対する要求と十分に歩調を合せており、その原則を離れた表現として独立した演出をするようなことはない。《蘇武牧羊図》の落款には七二歳の作とあり、一方の《吹笛仙人図》は八三歳の時の作品である。両者には一一年もの隔たりがあるが、いずれにしても陳子和晩年の作品である。こうしてみると、彼には《山鳥図》のように簡略奔放な作品もあるが、《蘇武牧羊図》や《吹笛仙人図》に代表される、描線、墨の暈し、速度、および造形技巧を極めて重んじた作品に、彼が晩年まで絶えず保ち続けた様式が現れていると言えよう。

技巧的变化を極度に重んじたこのような様式は、その人物描写ゆえに、南宋時代の梁楷 Liang Kai に代表される「減筆」Jian Bi 様式を想起させるであろう。梁楷のこの種の人物画様式、例えば《李白吟行図》（東京国立博物館蔵、挿図4）や《六祖截竹図》（東京国立博物館蔵）に現われている様式は、通常、

挿図4 梁楷《李白吟行図》
東京国立博物館

禪宗と関連があると見なされている⁶⁾。しかし詳細に比較すると、陳子和の人物画様式と、梁楷のような禪宗人物画様式との間には、やはり注意すべき相違が存在する。梁楷とその追隨者による人物イメージはほとんどすべてが簡略に表されており、筆墨が物体の構成的な要求から逸脱することは基本的にないものの、それぞれの細部にまで配慮して処理するほどには根気よく描かれてはいない。それに引き換え陳子和は、その作品を制作する際、同じく意の赴くまま且つ迅速に筆墨を揮ってはいしたが、細部の変化に対する高い関心を隠し切れなかった。この相違は創作理念上の差異を意味するものであって、陳子和と禪的な芸術創作観念との間に直接の関連がない可能性を示している。

梁楷一派と異なるとはいえ、このような陳子和の人物画様式からは、やはり《李白吟行図》の如く飄然と俗世を離れた雰囲気醸し出そうとする意図が窺われる。とくに、様々な表現形式の変化がもたらす効果をことさら強調することにより、彼の様式は、本質的に道教仙人を描くのに非常に適したも
のになっている。朱謀聖 Zhu Mouyin は『画史会要』 Hua Shi Hui Yao の中で陳子和について「写水墨人物、甚有仙氣⁷⁾」と言っており、とくに「仙氣」なる言葉を捻出して、彼の様式を総括している。朱謀聖の活躍時期は陳子和

が活動していた一六世紀初頭からまださほど降っておらず、また『画史会要』の編纂態度も、文人の偏見に満ちた多くの明末論著のようなものには至っておらず、彼は職業画家の業績に対して非常に公正な評価を下している。したがって、陳子和に対する彼の意見は、陳子和が当時一般的に（あるいは、文人圏は別として）高い人気を得ていた原因を鮮やかに反映しているとみることができよう。

パップ・コレクションの《吹笛仙人図》は、朱謀聖が指摘した「仙氣」の、最も具体的な証拠である。《吹笛仙人図》が現わす「仙氣」は、もちろん画面中に描かれた仙人というテーマに由来するだけではない。それは、画面中の人物が民話に登場する八仙の中の藍采和であろうとなかろうと、その表現形式自体から醸し出されたものである。この論断は、この作品を他の職業画家が描いた仙人を題材とする作品と比較することにより、さらなる根拠を得ることができよう。

数ある明代の仙人図のうち、宮廷画家・劉俊 Liu Jun が成化年間（一四六五―一四八七）に制作した《劉海戲蟾図》（中国美術館蔵、挿図5）は、ひとつの重要な典型を示した作品である。画面中央に仙人劉海 Liu Hai が一匹の蝦蟇を抱いて波濤上に立つ様子を描いたこの作品は、謹厳な制作であり、一五世紀宮廷絵画の標準的産物である。この種の道教人物画は様式上、元時代に浙江 Zhejiang や江西 Jiangxi などの諸地域で流行した顔輝を代表とする職業画家の画風と非常に近い関係にある。実際、顔輝 Yan Hui の《蝦蟇仙人図》（京都・知恩寺蔵、挿図6）から、劉俊作品に見える構造上の細部に対する豊かな描写や、線で描出する華麗な表現の源流を看取することができる。また両作品には、人物の表情や態度をやや誇張して表出することにも類似した傾向が認められる。このような道教人物画は一五世紀頃に大いに流行して

いたようで、別な例を挙げれば、やはり宮廷画家である趙麒 Zhao Qi⁽⁸⁾が描いた数点の仙人図のイメージなども、劉俊の作品と極めて類似している。しかし、これらのイメージは精巧で生き生きとしているものの、そこに朱謀聖の言う「仙気」は見当たらない。彼らの描く仙人は、やはり多少なりとも仙術の演出を借りることによって、俗人との相違が表現されているのである。《李白吟行図》が鑑賞者に与える審美的経験と比較すれば、劉俊らの精緻で厳格に規制された筆描は、《李白吟行図》のような飄然とした仙気を表現するためには不利な要素であろう。たとえ彼らがその描線の転折をより強調し、

あるいは描線自体の肥瘦を変化させてそれを補おうとしても、その効果はごく限られたものにならない。例えば伝商喜 Shang Xi《四仙拱寿図》(台北故宫博物院藏、挿図7)は、仙人の輪郭線の肥瘦を極端に誇張し、且つ描線の転折の角度により変化をつけようとしているが、画中の人物が波浪に乗って海上に浮き立つという奇跡を除いてしまえば、この人物たちは依然として俗世の異人、もしくは塵世に紛れ込んだ仙人の化身といった程度にしか見えないだろう。

だが陳子和の《吹笛仙人図》は違う。たとえ波涛という引き立て役がなく

ても、画中の人物自体から朱謀聖の言う「仙気」を確かに感じ取ることができる。こうした表現は、

陳子和よりやや早い時期に活躍する李在 Li Zaiの作品には看取できない。李在もまた宮廷画家であり、宣徳年間(一四二六―一四三五)における最も熟練した技巧を持った名家の一人である。《帰去

来辞図卷》(夏芷 Xia Zhi および馬軾 Ma Shi

挿図5 劉俊《劉海戲蟾図》
中国美術館

挿図6 顔輝《蝦蟇仙人図》
京都 知恩寺

挿図7 伝商喜《四仙拱寿図》台北故宫博物院

挿図8 李在《琴高乘鯉図》上海博物館

との合作、遼寧省博物館蔵)の一段《臨清流而賦詩図》から考えれば、彼は梁楷風の減筆様式を深く理解し、且つ掌握していたはずだが、これに類した様式を仙人のイメージ作りに使用することはなかった。李在は《琴高乘鯉図》(上海博物館蔵、挿図8)で、仙人琴高Qin Gaoにまつわる奇跡を描いているが、実際のところ、画中の琴高は岸に立っている俗人とさして変わらない。画中の人物はみな、巧みなジェスチャーを取り、衣服や頭巾が風に靡く様子なども余すところなく描き込まれている。李在の筆描能力は劉俊にすら優っており、精確に形象を描くことや、肥瘦に変化をつけることを、極めて自然で流暢な方法で見せている。しかしながら、このような効果があるにもかかわらず、ここには依然として《吹笛仙人図》にあった「仙」の如き雰囲気を見ることはできない。こうしてみると、技巧の巧拙が、陳子和の作品と彼に先行する他の職業画家らによる道教人物画とを区別する要素であり得ないことは明白である。画家たちの間に仙人が「仙」であるゆえん、すなわち仙人の本質に対する解釈の相違が存在することこそが、この差異の生じた肝要な原因なのである。

陳子和の描く仙人は、それ自体が変化する力を備えているような印象を鑑

賞者に与える。この特殊な効果は、造形や描線のほか、根本的には主として巧みな墨法 Muo Fa (墨の使い方) によってもたらされたものである。墨法は晩唐以来、中国の画家が極めて重視してきたもので、とりわけ「変化」 Bian Hua の意を伝えようとする作品には不可欠な要領と見なされてきた。例えば、龍を描くにあたっては墨法に依存していた現象が明らかに認められる。陳容 Chen Rong が南宋末期に龍図の部門においてひとつの模範的存在となったことも事実上、この現象と関わっている。元代の湯屋 Tang Hou はかつて陳容の業績を解説しようとして試み、陳容のことを「画龍深得变化之意、澆墨成雲、噴水成霧、醉餘大叫、脱巾濡墨、信手塗抹、然后以筆成之」⁽¹⁰⁾と指摘して、陳容の墨法が明白に「深得变化之意」と密接な関係にあると考えた。湯屋は、あくまでも「用筆」を主とする「画法」が龍を描く過程上に不可欠であると主張したが、同時に「若拘于画法、則又乏变化之意」という危険性をも意識していた⁽¹¹⁾。陳子和の《吹笛仙人図》における水墨の使用にも、陳容が龍を描いた時と同様の自由さと迅速さを見ることができ、やはり酔いに乗じて揮毫した可能性が非常に高いことが認められる。『浦城県志』Pu Cheng Xian Zhi (一六五〇年序)には、陳子和の写意人物は「酣後落筆尤佳」⁽¹²⁾と記載されている。浦城は陳子和の郷里であるので、県志の記載には確かな根拠があったのだろう。こうしてみると、陳子和が描いた仙人は陳容が描いた龍とほとんど同じ轍から出たものであり、両者とも酒の助けを借りながら、自由な墨法をもって「変化」の真義を捉えようとしたものであったといえよう。

陳子和は仙人の本質を「変化」と定義し、酔余の墨法をもってこのような「変化」の意匠を画面に定着させたが、この創作行為全体は、彼と道教信仰との密接な関係をも明示している。湯屋は陳容のことを「本儒家者流」と言っているが、陳容が道教に親しんでいたことについて疑う余地はない。陳容

挿図9 張与材《霖雨図》部分 メトロポリタン美術館

が巧みにする龍の絵というものは、道教の雨乞い儀式にしばしば使用されたし、幾人かの龍虎山 Long Hu Shan 張天師 Zhang Tian Shi は、道教界のリーダーという身分でありながら、同時に龍の絵を描くことに長じていた。事実、第三八代天師・張与材 Zhang Yucan の作である《霖雨図》(メトロポリタン美術館 The Metropolitan Museum of Art 蔵、挿図9)が伝世しており、その様式は一二四四年に描かれた陳容の《九龍図》(ボストン美術館 The Museum of Fine Arts, Boston 蔵)と酷似している。陳容と張与材との間には約四分の三世紀もの時間差があるが、この龍図の伝統は大きくは変化していないように見受けられる。陳容は元儒者であったが、江西・龍虎山一帯で官職に就いたこともあり、また自分の絵は道観に供えられるのに値すると自任したこともある。このため、彼の龍図も明らかに道教の影響を深く受けていたに違いない。⁽¹³⁾ 陳子和が《吹笛仙人図》で依拠した自由な墨法は、道教の龍図に見られる「変化」という意味を深く宿した墨法と類似しており、彼と道教の関係もまた確かに無視することができないものなのである。

陳子和と道教との関係は、あるいは陳容よりもさらに親密であったかもしれ

れない。彼の生涯に関しては、今日ごくわずかしか知ることができないが、自ら「洒仙」と号したことから、陳子和本人が道教信者であったことが推測される。中国史上、画家が「仙」字をもって号とした例はそれほど普遍的にあるわけではなく、とりわけ文人画家については、ほとんどその例はない。しかし職業画家の例には乏しくなく、また「仙」字を号に用いた者は、おおむねみな道教信者であった可能性が認められる。このうち、浙派中期の大家であった呉偉は、たどりうる手がかりが比較的多い道教信者である。彼は湖北 Hubei・江陵 Jiangling の文人家庭出身で、祖父はかつて大いに治績のあった地方官僚であり、父も郷試に合格した举人であった。ところが後に「用焼丹破其家」⁽¹⁴⁾、つまり「焼丹」のため、呉家は没落した。「焼丹」とは、すなわち道教で不老長寿を求めるための煉丹術であり、呉偉の父が煉丹に財産をつぎ込んだことから見ると、彼はそれに感嘆していた信者であったに違いない。呉偉は後に南京 Nanjing で事業の発展を求めたが、成国公朱儀 Zhu Yi が当地における最も主要なパトロンであった。朱儀もまた道教信者であり、さらには、龍虎山第四七代天師・張玄慶 Zhang Xuqing の岳父でもあった。⁽¹⁵⁾ 呉偉の号「小仙」Xiao Xian は朱儀が与えたものであり、呉偉も深く道教を崇めていたはずである。それゆえに呉偉はその後、これをもって号とすることにしたのである。何喬遠 He Qiaoyuan はかつて『名山蔵』Ming Shan Cang の中で、呉偉が少年だった頃、道士(もしくは神仙か)に出会って神水を授かり、後に画をもって世に名が知られるようになった、と記している。この物語の基本的な粗筋は、張良 Zhang Liang が黄石公 Huang Shigong に出会った伝説をなぞったものであり、そこにもやはり明らかで道教的な要素が内包されていることがわかる。呉偉は、その芸術の出発点がこのように数奇な伝説に彩られていたのみならず、その絵もまた、神仙が成し遂げた技だ

と思われていた。憲宗 Xian Zong 皇帝が呉偉を宮廷に召して《松泉図》を描くよう命じたが、呉偉は「詭翻墨汁、信手塗成」という神業を披露し、これを見た皇帝は思わず「真仙筆也」と感嘆したという。⁽¹⁶⁾ 憲宗が呉偉を仙人に擬したことは、ただの偶然ではない。憲宗自身もまた大いに道教を崇拜しており、さらに言えば明代諸帝中、最も篤く道教を信仰した人物であった。皮肉なことに彼は、不老長寿を求めて丹薬を服用したために不治の中毒症状を起し、死に至ったのである。⁽¹⁷⁾ こうしてみると、呉偉が憲宗の知遇を受けたことには、二人がともに道教信者であったことが強く関与していることが了解されよう。

実際、呉偉の道教信仰は、源泉としてその画風に内在していると言うこともできる。彼の山水画は、初め戴進 Dai Jin に倣っていたが、

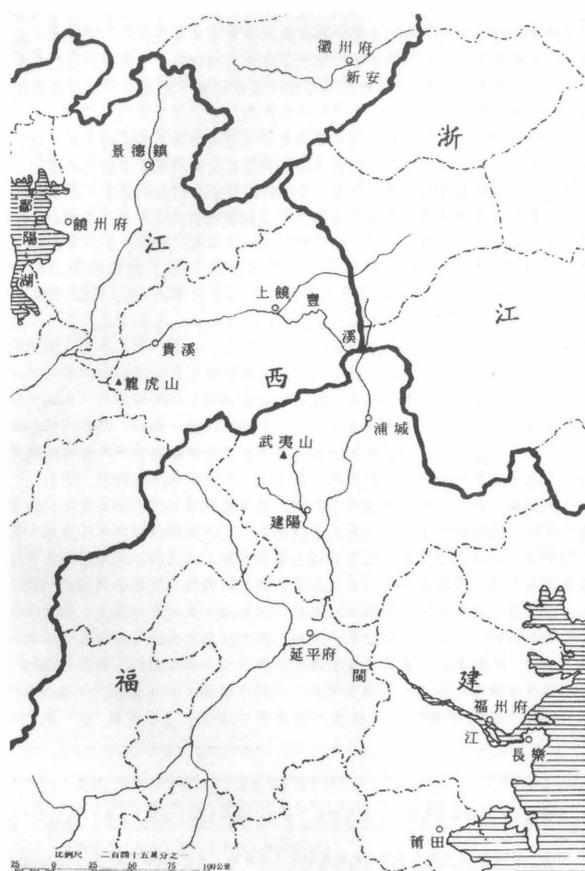
北京故宮博物院
1505年 部分
挿図10 呉偉《長江万里図》
後には巨大で傾斜した形体を用い、より強い躍動感を作り出すに至った。呉偉の特色は、《長江万里図》(北京故宮博物院蔵、挿図10)に最もよく現れている。ここで呉偉は、より一層迅速で草々たる描線を用い、水墨の濃淡乾湿の変化を極限まで駆使することにより、

山水に漲る荒々しい激しさと絶えず変化し続ける千万の気象とを際立たせている。なお、彼の人物画には、他の宮廷画家同様、南宋時代の梁楷や元時代の顔輝の面影を窺うことができる。しかし、こうした伝統的な様式も、ひとたび呉偉の手に掛ければ、さらに荒々しく奔放に変貌する。とくに、墨法の自由度がひととき高められ、濃淡や乾湿の変化が引き起こす効果にも細心の注意が払われるようになるのである。例えば《二仙図》(上海人民美術出版社旧蔵、挿図11)が、この種の水墨人物画の代表である。この作品が描かれた時に、呉偉が憲宗のために《松泉図》を描いた時のように、「詭翻墨汁、信手塗成」、「有筆」と「無筆」を交互に運用する中で、満ち溢れんばかりの水墨が、計り知れなく変幻する画面効果を生み出していたであろうその様子を、我々は非常に容易に想像することができる。当時の人も、呉偉のこうした画風展開について、「用墨過前人遠甚、而風韻神妙變化、直追古作者⁽¹⁸⁾」と指摘しており、これをその芸術の要点としている。また、ここで言う、変化により画面に生成された神妙な気韻とは、すなわち陳容や張与材の描く龍図と基本的に通じるものであり、これらはともに道教的な淵源を持っていたのである。

挿図11 呉偉《二仙図》
上海人民美術出版社旧蔵

上記の観点から窺えるのは、中期以降の浙派は、道教的要素が加わったために、より粗放な方向へと展開していったということである。この展開は、そこに呉偉自身が関わっていたからだけでなく、皇室や金陵 Jining (南京) 貴族の熱烈な道教信仰を背景に持っていたからこそ、成し遂げられることができたのである。なお、当時の文人らがこのような展開に対して抱いた反感も、その背後にあった道教信仰と関連している。この種の道教は、符呪や煉丹を吹聴し、大がかりな齋醮を催し、「怪力乱神」のような各種の迷信じみた行為を奨励するもので、それは厳肅な儒者が最も軽蔑するところであった。したがって、このような信仰に基づいて展開した後期浙派の様式が、文人たちから「狂態邪学」と非難されたのも、理解し難くないだろう。

陳子和が《吹笛仙人図》や《蘇武牧羊図》に用いたのも、呉偉同様、道教と結びつき得る墨法の変化であったが、それは呉偉よりも一歩進んでいる



閩北・贛東・皖南略地図

ように思える。呉偉と陳子和との間にある差異を解釈するためには、陳子和の活動環境を検討しなければならない(「別掲略地図参照」)。陳子和の郷里である浦城は閩北 Minbei (福建北部) の重鎮であり、閩 Min から浙 Zhe (入る主要陸路上の要衝に位置しており、さらには、その西南にある道教の聖地・武夷山 Wu Yi Shan からわずか七〇キロメートルしか離れていない。このため、この地は商業活動が非常に活発であっただけでなく、濃厚な道教的雰囲気にも満ち溢れていたことが容易に想像される。武夷山の道教は、実は龍虎山と古くから関わりがあった⁽¹⁹⁾。南宋時代、この地には南方道教の主要人物であった白玉蟾 Bai Yuchan が住み、元代に入ってから、金蓬頭 Pengtou がこゝで修道した。金蓬頭は、自身が龍虎山と関わっていただけでなく、龍虎山道士であり元末明初の著名画家でもあった方從義 Fang Congyi を弟子としていた⁽²⁰⁾。こうした事実からすると、武夷山はそこからほど遠くない江西の龍虎山と同一教区と見なすことができ、陳子和の活動範囲はまさにこの教区内に該当している。

この地域では、道教との関連により極めて独特な絵画伝統が生み出された。この伝統の起源について、今日我々が知り得ることは多くない。白玉蟾も絵を描くことができたと文献には記されているが、伝世作品がないようで、その様式が如何なるものであったのかを知ることはできない。先に触れた第三八代天師・張与材の龍図は、無論この伝統の一部ではあるが、一つの部門に限られているので、この伝統の全貌を知るための手がかりとはなりえない。しかしこの絵画伝統には、遅くとも一四世紀後期には、明らかに迅速な筆遣いによる「変化」効果を求める水墨様式が現れていた。この様式の最も良き代弁者は、かつて金蓬頭に従って武夷山に住んだことのある方從義である。

方從義と武夷山との関わりについては、一三五九年の作である《武夷放棹

図》(北京故宮博物院、挿図12)を挙げる事ができる。この図は、彼が武夷九曲 Wu Yi Jiu Qu に遊んだ実際の経験に基づき、天空に聳え立つ際立った峰を溪流の中に描いている。これは比較的早期に属する作品であるが、既に山水構成を巧みに把握しており、それを基礎としながら、なお水気をふんだんに含んだ墨筆をもって粗放な描写を行っている。また別な名作《高高亭図》(台北故宮博物院、挿図13)は、さらに進んでことごとく水墨を用いており、その造形と配置は一見はなはだ単純であるが、山道やその上を行く人物までもが巧みに描き分けられている。しかも、大胆で人目をひく墨色の変化が全体に施され、必ずや筆遣いが迅速で奔放になるような情況下で完成されたに違いないことが窺える。実際、《高高亭図》には方從義の自跋があり、この作は「酔後縦筆写之」であると説明している。このような酔いに乗じて迅速に筆を揮う行為は、画面上で偶然に起こる自発的な「変化」効果を求めようとする一方、画家の内心における「道」に対する瞬間的な悟りをも捉えようとしたのである。明代初期の詩人・王恭 Wang Gong は、方從義の《醉墨山水》に題して

林下多白雲、溪日饒水木、

挿図12 方從義《武夷放棹図》
1359年 北京故宮博物院

長嘯鸞鶴群、悠然在空谷、
悠悠山色間、浩浩波光綠、
寄醉墨壺中、唯応道機熟。²¹⁾
と云っており、かかる方從義の水墨様式と、その道教信仰との直接的な関係
を非常に適切に説明している。

王恭は福建・長樂 Changle の人で、永樂四年(一四〇六)に推薦されて南京に赴いて『永樂大典』 Yong Le Da Dian を編修し、後に「閩中十子」の一人に数えられるようになった。彼の方從義に対する崇拜は、当時の福建文化圏を代表する認識であり、したがって、明代初期の頃には、方從義の絵画が既に福建の芸術伝統における重要な一部分となっていたことは明白である。このような展開を受けて、福建地方に方從義、もしくはその様式の典拠と考えられた宋代の米芾 Mi Fu、米友仁 Mi Youren に倣った水墨山水画様式の作品が大量に出現した。これに対し、元末の頃に主流的な地位を占めていた四家 Si Jia (黄公望 Huang Gongwang、呉鎮 Wu Zhen、倪瓚 Ni Zan、王蒙 Wang Meng) などの文人様式作品は、江南地方では依然として継承されてはいたものの、福建地方では顧みる者がほとんどいなかった。文献資料から

挿図13 方從義《高高亭図》
台北故宮博物院

窺えば、とくに明初の頃における福建の文人たちは、詩文の中で四家の名前や作品に言及することさえごく稀であった。⁽²²⁾これは当時の中国文化圏内において、極めて独特な現象である。

かかる明初以来の福建絵画の伝統は、龍虎山を中心とする道教信仰を源流としていた。このため、その流布する範囲は福建地方に止まらず、龍虎山のある江西の東部地域もそれに含まれるはずである。したがってその展開にも、龍虎山との密接な関係が生じていると考えられる。龍虎山の張天師らは、元来その宗教的職掌ゆえに画技を必要としており、元代の第三八代天師・張与材が龍図を善くしたことは、その一事例に過ぎない。方從義の絵画も、こうした龍虎山の道教絵画に基づいた展開の成果である。一五世紀に入ると、方從義の存在によって再び盛んとなり始めたこの絵画伝統に鼓舞されて、龍虎山道士はさらに活発な芸術活動をくり広げた。この例として注意されるのは、四五代天師・張懋丞 Zhang Mao-cheng である。近年、淮安 Huai'an の王鎮墓 Wang Zhen Mu から出土した文物の中に、張懋丞が制作した《擷蘭図》（江蘇省淮安市楚州博物館蔵、挿図14）がある。これは北京 Beijing の収集家で、あるいは張懋丞の在俗の弟子だったかもしれない鄭均 Zheng Jun

挿図14 張懋丞《擷蘭図》江蘇省淮安市楚州博物館

という人物に贈られたもので、その制作年代は一四三〇年頃である。⁽²³⁾画中には蘭が一株描かれているのみで、筆遣いは草々としている。通常蘭が描かれる時のように、しなやかで美しく翻る蘭葉をことさらに強調することはなく、さらには花がどこにあるのか見分けることすら難しい。そこには水墨淋漓な墨線が駆け回り、それが濃くなったり淡くなったりしながら交差して醸し出された墨色の変化があるのみである。これはまさに方從義《高高亭図》の作風の延長である。またそれは「深得変化之意」の形式をもって、「道機」に対する内心の悟りに呼応した創作過程を経た上で完成したものであっても、そこには道教水墨画様式の本来の面目が余すところなく示されている。

張懋丞はこの他に二米様式の山水をも描くことができたと文献に記載されるが、⁽²⁴⁾惜しくも参照し得る画作を欠き、その出来栄を知ることができない。しかし、龍虎山と方從義との密接な関係や、この地域の絵画伝統に則った表現などに基づき、彼の山水画もおおよそ方從義を手本とし、文人らのように直接二米の真蹟から学んだものではなかっただろうと仮定しても、事実からそう遠くないように思われる。淮安王鎮墓から張天師の《擷蘭図》とともに出土した作品の中に、李政 Li Zheng の《煙浦漁舟図》（江蘇省淮安市楚州博物館蔵、挿図15）がある。その作風は、方從義が米家山水様式に対して示す理解法に極めて近い。この作品はさらに、より随意気候な筆遣いを示しており、また別な明代道士画家、張復 Zhang Fu（一四〇三―一四九〇）の作品、例えば《山水図卷》（北京首都博物館蔵、挿図16）のようなものを想起させられる。李政が何処の人であったのかは、画史に記録されていないため知り得ないが、たとえ張復のような道士ではなかったとしても、道教信者ではあつただろう。したがって、その作品の形態や神韻は、方從義や張復らと軌を一にし得るものである。李政の《煙浦漁舟図》を見ることにより、あるいは第

四五代天師・張懋丞が長じていた二米様式山水の概要を推考することができるかもしれない。

王鎮墓から出土した、鄭均旧蔵の絵画作品中、何と五点もが米家様式の山水画であったが、鄭均と龍虎山道教との密接な関係が、この奇異な現象と関係しているであろう。先述のように、龍虎山教区では米芾と方從義の様式に対し、格別な関心が抱かれていた。鄭均が天師から直々に親筆の蘭図を授けられたことは、彼自身の龍虎山道教との関係を示しているだけでなく、彼

挿図15 李政《煙浦漁舟図》江蘇省淮安市楚州博物館

挿図16 張復《山水図卷》部分 北京首都博物館

もまた龍虎山教区からもたらされた道教水墨画様式を受け入れていたことを意味している。従って、鄭均が幾人もの北京在住の画家に対して自分のために絵を描くことを依頼した際、彼は事前にその嗜好をも伝えたであろうし、また多くの画家も鄭均の嗜好に依って、それ相応の反応を示したのである。かくして、一部の画家は普段から描き慣れた様式を超越した作風を呈することとなり、今日の史家を大いに驚かせた。例えば、宮廷画家・謝環 Xie Huan が鄭均のために制作した《雲山小景図》（江蘇省淮安市楚州博物館蔵、挿図17）が示す、完全に水墨で描かれた簡略で放蕩な様式と、彼の伝世の名作である《杏園雅集図》（江蘇省鎮江市博物館蔵、挿図18）が示す精密で謹厳な作風との間には、雲泥の差があると言わざるを得ない。さらに、馬軾が描いた《秋江鴻雁図》（江蘇省淮安市楚州博物館蔵）⁽²⁵⁾ は、米氏雲山の様式にこそ属さないが、一般的に知られている彼と二人の宮廷画家・夏正および李在とが合作した《婦去來辭図卷》（遼寧省博物館蔵）⁽²⁶⁾ とは大いに異なっている。前者は構図が極めて簡略で、筆遣いもまた極めて迅速であるが、高度な技巧をもって細部をも然るべきように処理しており、後者の示す優美な馬遠様式と比較すると、まるで画家が異なるかのように見える。《秋江鴻雁図》と類似した放縦随意に筆墨を揮う作風は、夏正が鄭均のために制作した《枯木竹石図》（江蘇省淮安市楚州博物館蔵、挿図19）にも認められ、これは夏正が学び、且つ長けていた戴進の様式と異なっているのみならず、⁽²⁷⁾ 天師・張懋丞の作である《擷蘭図》と共通する道教水墨画様式を示している。このように見ると、これら北京の画家たちの特殊な表現は、鄭均の個人的審美眼の導き、あるいは指示によりもたらされた結果であると言えるだろう。実際、謝環は《雲山小景図》の巻末に、「景容（鄭均）持此卷索写雲山小景、遂命題隨筆、画以歸之」と、自ら書き記している。

鄭均が「索」した絵画作品は、おおむねすべて第四五代天師・張懋丞の没した一四五五年以前のものであり、北京の宮廷画家が主な依頼対象となっている。⁽²⁸⁾張懋丞が彼のために描いた《擷蘭図》も、天師が詔書を受けて北京に赴き、道教の祈福儀式を行った時の副産物であり、その制作年代は、彼が天師の地位にあった一四二七年から一四四五年までの間であろう。この一九年間、彼は少なくとも一回は北京に赴いて皇帝のために儀式を催している。⁽²⁹⁾天師がこれだけ頻繁に北京で活動したということは、天師と皇室との良好な関係や、龍虎山教区と北京との密接な連繫を意味するだけでなく、張懋

挿図17 謝環《雲山小景図》部分 江蘇省淮安市楚州博物館

挿図18 謝環《杏園雅集図》部分 江蘇省鎮江市博物館

丞の《擷蘭図》に代表されるような道教水墨画様式が、このパイプラインを通じて北京に広まり、そして一定の影響を及ぼすことができたことをも意味している。謝環、馬軾や夏芷が鄭均のために制作した水墨画作品が、まさにこのような展開を裏付ける証拠なのである。

しかし、龍虎山教区の勢力が永続することはなかった。遅くとも憲宗の没後、孝宗 Xiao Zong の弘治年間（二四八八～一五〇五）以降、北京宮中で龍虎山天師の姿を見ることは徐々に稀になっていった。この時期の第四七代天師・張玄慶が、皇帝に召されて北京へ赴いたのは孝宗朝の一八年間でわずか

三回のみであったよう⁽³⁰⁾で、これは張懋丞が受けた厚い信頼とは、実に比べ物にならない。このような動向は、孝宗が憲宗の崇道的イメージに反発しようとして意図的により儒教理念に則った朝廷文化を営もうとしたことと関わっており、⁽³¹⁾他方では、朝廷における士大夫の勢力が日増しに強まってきた結果でもある。こうした情勢下、呉偉は北京宮廷で獲得した榮譽を自ら放棄して南京へ戻り、そこで事業の更なる発展を目指したが、この行動はまさに道教勢力が北京から退去し、その拠点を南京へと転じた傍証である。

北京を失ったにせよ、一五世紀末から一六世紀前期に至るまでの南京は、いまだ龍虎山道教勢力下にあった。その影響力は縮小するどころか、南京における龍虎山道教の勢力は婚姻関係を通じて、以前にも増して栄えた。一五世紀後期から一六世紀中頃までの間に活動した幾人かの龍虎山天師は、ほとんどみな南京で最も強い権勢を

挿図19 夏芷《枯木竹石図》江蘇省淮安市楚州博物館

誇った貴族と婚姻関係を結んだ。先にも触れた第四七代張玄慶は成国公朱儀の娘を娶り、第四八代張彦頤 Zhang Yanyu は初め襄城伯李鄴 Li Tang の娘を、後に安遠侯柳文 Liu Wen の娘を妻とし、第四九代張永緒 Zhang Yongxu は定国公徐延徳 Xu Yande の娘と縁を結んだ。⁽³²⁾ 明代の宗室と貴族は元来、民間的色彩を完全には払拭できずにおり、道教とはとくに関係が密接であった。これに南京在住者たちと龍虎山張天師府との婚姻関係が加わったことで、南京における道教的雰囲気が一層濃厚になったことは言うまでもなく、南京は呉偉のような道教水墨画様式にとって恰好の舞台となったと言えるだろう。呉偉晩年の作品が、日増しに狂奔な変化へと走ったのは、彼個人の生活が日増しに放蕩になっていったことのほかに、龍虎山に発祥し南京貴族の周辺に付きまとうこととなった濃厚な道教的雰囲気も、それに不可欠な背景であっただろう。

しかしながら、南京における道教水墨画様式の流行は、南京文化界において貴族の勢力が日ごとに没落していくにつれて、一六世紀中頃には徐々に萎縮していった。この頃、新興の文人たちが徐々に南京文化の主導権を握るようになる。彼らが認めた芸術様式とは、蘇州 Suzhou の文徵明 Wen Zhenming が長期にわたって営んできた、清雅で抒情的なものにこだわった文人様式であり、粗放で誇張的な変化を求める道教水墨画様式とは、ほとんど完全に背馳するものであった。呉偉のように「仙」字を号に用いた画家たちが、その後、南京の上流社会で積極的な支持を得ることはそう容易ではなかった。こうした状況の変化は一五五五年頃、蘇州の文人や郷紳階級が倭寇の侵害から逃れるために大挙して南京に移住してから、さらに深刻化した。⁽³³⁾ これ以降、南京文化の主導権は、日増しに龍虎山教区から隔絶し、それについて、道教水墨画様式といわゆる浙派様式全体の勢力も、日増しに萎縮して

いった。陳子和は画技にこそ優れていたが、その名が南京地方に広まることはついになかった。これも南京全体の文化環境の変革に制限されたからだろう。

現存するごくわずかな資料から推測すると、陳子和は長寿を保ち（少なくとも八三歳までは生きた）、活躍時期も正徳（一五〇六～一五二一）から嘉靖（一五二二～一五六六）までの二世代に渡った。彼の主要な活動範囲は福建のみだったようであるが、⁽³⁴⁾ あるいは、さらに江西東部一帯にも及んでいたかもしれない。陳子和の限られた活動範囲はちょうど、龍虎山道教勢力の衰退後、これと関連する道教水墨画様式の流布範囲が縮小した状況と呼応している。しかしこの様式は、その発祥地においては何ら衰退の痕跡を見せず、なおも陳子和と匹敵し得る画家を何人も輩出した。そのうち作品が現存し、議論し得る画家の筆頭は、鄭文林 Zheng Wenlin である。鄭文林の生涯については、ほとんど参照し得る情報がなく、今日では、倭寇の防御に業績があった蘇州の官僚・任環 Ren Huan（一五一九～一五五八）との交際が認められることから、鄭文林も概略一六世紀前期から中頃にかけて活躍した画家であったことが推測できるのみである。⁽³⁵⁾ しかし、鄭文林は「顛仙」と号しており、任環が

挿図20 鄭文林《龍虎図》対幅のうち
《龍図》 京都 国清寺

彼のために書いた詩の中でも彼を「仙人」と呼んでいるので、彼も陳子和同様、道教信者だったのではないかと推測することができる。彼の《龍虎図》（京都・国清寺蔵）対幅中の《龍図》（挿図20）には、水墨の迅速な運用が現われており、龍が風雲の中に出没する「変化之意」を強烈に表出し、その効果は陳容や張与材にも増して強い躍動感を生み出している。仮に、この種の絵は当時の道士が雨乞いのために使用したものである、と言う人がいたとしても、とくに不審ではない。当時の福建には、例えば長樂県の張士達など、

龍虎という題材を善くする画家が大勢いたが、残念ながら、今日その作品の多くは散逸して見ることができない。鄭文林のこの作品は、その代表と称することができるだろう。また、日本に現存する南宋時代の牧谿 Mu Xi 筆と伝えられている若干の龍虎図は、その様式上、鄭文林のものと同様酷似している。この時期の福建における道教関係の画家たちの手になるか、あるいは後世の人がそれを手本として制作した臨本である可能性が高いと言えよう。⁽³⁶⁾

挿図21 鄭文林《壺中仙人図》部分 プリンストン大学美術館

鄭文林は人物山水画も描き、その題材はおおむね神仙と関連していた。《壺中仙人図》（プリンストン大学美術館 The Art Museum, Princeton University 蔵、挿図21）は、その優れた例証である。この

画卷はかつて龔開 Gong Kai 筆と表示されていたが、その人物造形と筆墨様式が日本の橋本家や、アメリカのケーヒル（Keith）氏所蔵の鄭文林作品と同様であるため、紛れもない鄭文林作品と定めることができる。⁽³⁷⁾ この画には大量の水墨が用いられており、筆遣いは迅速で、単に描線が連続して急激に転折するのみならず、濃淡の墨色が互いに溶け合い滲み合うという、陳子和の《蘇武牧羊図》や《吹笛仙人図》と大いに共通する表現を認めることができる。これは南方の道教水墨画様式の典型的な演出方法であり、その目指すところもまさに陳子和が到達しようとした如く、水墨の変化技巧を通じて、「仙気」の本質が存在する神通変化を感応することにあるのである。

龍虎山教区で活動した水墨画家のうち、注目に値するもう一人の人物は、朱邦 Zhu Bang である。彼の《空山独往図》⁽³⁸⁾（プリンストン大学美術館蔵、挿図22）は、人物描写が鄭文林に近く、また樹法は陳子和に近い。朱邦の画は個性的な外観を保持しているが、描線や水墨の使用においては陳子和や鄭文林と類似している。朱邦は描線の転折する緊迫した動きや、墨色の激的な濃淡変化を強調し、しかも、ごく短時間に最大の変化効果を求める高度な技巧を表現しようと試みたのである。このような様式は、『明画録』Ming Hua

挿図22 朱邦《空山独往図》
プリンストン大学美術館

「」が彼の様式について概括した「用筆草草、墨瀋淋漓⁽³⁹⁾」という一節をまさに裏付けており、また道教水墨画様式が彼に与えた深い影響をも明示している。

実際、朱邦もまた本格的な道教信者であった。《空山独往図》の図上には画家本人の印章が捺されている。その印文には「蓬萊第一洞天仙長」とあり、朱邦が自らを道教第一洞天の蓬萊 Penglai に住む仙人に擬していたことがわかる。さらに朱邦は《老子・釈迦図》（日本・藪本家蔵）の上にも、「軒仙」と自署して⁽⁴⁰⁾おり、これは『明画録』に記される「酣駒道人」の自号と同工異曲であって、そこに道教的背景があったことを示している。なお、彼が接触していた道教の宗派は、龍虎山系統だったようである。『明画録』によれば、朱邦は龍虎山の北二〇〇キロメートルに位置する新安 Xinan の人であるが、それは単に彼の本籍を指しているに過ぎないとも考え得る。朱邦の《早朝図》（大英博物館 British Museum 蔵）には、「朱邦之印」が捺されており、その上に「豊溪」という自署⁽⁴¹⁾がある。豊溪 Fengxi は朱邦の名号ではなく、江西東部の上饒 Shangrao 附近を流れる河川の名称である。この川は、江西と福建との境界にある山岳地帯を源流とし、陳子和の郷里・浦城のすぐ傍を流れ、また龍虎山地域から江南へ移動する際には必ず通る川であった。このことから、朱邦はこの地域で一定期間を過ごしたことがあり、龍虎山道教とさらに密接な関係を築いたことが明らかとなる。したがって、その画風が陳子和や鄭文林と同調であるのも、理解し難くないように思える。

朱邦が実際に新安と豊溪との間を往来した道教信者の画家であったならば、その存在は、新安と龍虎山地域に、これまで注目されなかった密接な関係があった可能性を示唆することになる。様式からみると、朱邦の道教水墨画様式は、その頃の新安画壇においても、決して孤立したものではなかった。

彼の「用筆草草、墨瀋淋漓」という作風は、彼と同郷の画家である汪肇 Wang Zhao の作品にも認められる。汪肇は伝世作品が比較的豊富で、その多くが同質の様式を示しているが、そのうち最高傑作と称すべき作品は、《起蛟図》（北京故宮博物院蔵、挿図23）である。この作品には、奔放恣意な墨法と、強く素早い筆触が備わっているだけではない。その人物と蛟龍の造形にも卓越した描写技法が現れており、随所に陳子和や鄭文林と一致する創作上の配慮が示されている。したがって、これを道教水墨画様式に分類することも、極めて適切であるように思われる。ここで注意しなければならぬのは、汪肇は「仙」字を使用した字号こそないが、彼も符呪数術を尊ぶ道教信者であった可能性が高いことである。明朝晩期の新安の画家であり評論家でもあった詹景鳳 Zhan Jingfeng（一五二八〜一六〇二）⁽⁴²⁾はかつて、汪肇を彼の従兄弟・詹景宣 Zhan Jingxuan の弟子であったと報じている。詹景宣は画技が巧みであったほか、「善談玄虚、亦精天文遁甲六壬」の術士でもあった。汪肇が「好神仙⁽⁴³⁾」であったからには、彼は詹景宣から画技だけでなく、道教信者が修得することが常であったこの種の道術をも学んだに違いない。以上を鑑みるに、汪肇の水墨様式は、その道教的背景と密接に関わっ

挿図23 汪肇《起蛟図》
北京故宮博物院

ており、陳子和や朱邦らとまさに同じ類型に属している。当時の新安地方に汪肇、朱邦のような画家がどの程度いたのかについては、今日残存する文献から詳しい情報を得ることはできないが、彼ら二人を例として挙げることによって、龍虎山道教の水墨画様式が、近隣地域に無視することのできない影響を確かに及ぼしていたことを、少なくともある程度は裏付けることができただであろう。

福建と江西東部を中心とする龍虎山教区では、一六世紀の半ば頃まで道教水墨画様式が盛んに実践されていた。しかし、この地域も徐々に南京と同じ運命に臨むことになった。例えば陳子和の在住した福建の場合、上層階級の士大夫らは、一六世紀後期頃には、既に芸術方面において江南文人の風潮に浸っていた。絵を習う人の多くはもはや沈周 Shen Zhou、文徵明や唐寅 Tang Yin などの典雅な氣質を学ぶようになり、それよりやや早い時期に貴ばれた二米や方從義の様式に対しては、明らかに以前のような強い興味を示さなくなっていた。芸術評論においても、福建の文人は基本的に江南の復古觀念に同調し、過去の閩人評芸と全く違う立場を取るようになっていた。一五〇〇年の直前、莆田の有名な儒者・周瑛 Zhou Ying（一四六九年の進士）

挿図24 吳彬《羅漢図》 1601年
台北故宮博物院

は、論を立てるにあたって、いまだ「変化」を絵画の主要任務としていた。さらに彼の言う「変化」の内容とは、「將濃而淡、將顯而隱」であり、それはまさに当時盛んであった道教水墨画様式と完全に呼応するものであった。⁽⁴⁴⁾しかし一六〇〇年頃、長楽の名士・謝肇淛 Xie Zhaozhe（一五六七―一六二四）が『五雜俎』Wu Za Zu に著した考え方は、既に大きな変貌を遂げていた。彼は「変化」の意に富んだ道教水墨画様式を非常に軽蔑しており、それだけに、陳子和や鄭文林などの画家を「今之画者、動曰取態、堆墨、劈斧、僅得崖略、謂之遊戯于墨則可耳」と言い、彼らをただ「氣格卑下已甚」である戴進にすら及ばない匠人に過ぎない、と評した。謝肇淛にとつて、絵画とは「必欲詣境造極、非師古不得也」というものだったのである。⁽⁴⁵⁾

謝肇淛の考えでは、莆田の画家、吳彬 Wu Binこそ、全閩において董其昌に匹敵し得る唯一の大家であった。彼はとりわけ吳彬の人物画をこの上なく尊敬し、且つ崇拜していたが、その論拠は今日の美術史家とは異なっている。彼は吳彬の精妙なところはすべて「從顧陸探討得來」と主張したのである。⁽⁴⁶⁾我々が彼の主張に同意しようとしまいと、陳子和と鄭文林の面影が、吳彬が一六〇一年に制作した《羅漢図》（台北故宮博物院蔵、挿図24）にもはや見出すことはできないのは、確かなことである。

注

(1) 明代における福建の発展についで Ping-ti Ho, *The Ladder of Success in Imperial China: Aspects of Social Mobility, 1368-1911* (New York: Columbia University Press, 1962), pp. 234-35, 238-40, 246-50.

および、朱維幹『福建史稿』下冊（福州・福建教育出版社、一九八四年）三―一―三頁を参照されたい。

(2) 民間道教が中国文学や音楽、戯曲などに及ぼした影響については、比較的多くの現代学者が論及している。文史知識編輯部編『道教与伝統文化』（北京・中華書

局、一九九二年）一〇五—一六六頁を参照されたい。

- (3) 浙派に関する研究において最も重要な専門書は次の通りである。

鈴木敬『明代絵画史研究・浙派』（東京・木耳社、一九六八年）。

James Cahill, *Parting at the Shore* (Tokyo & New York: Weatherhill, 1978).

穆益勤『明代院体浙派史料』（上海・人民美術出版社、一九八五年）。

- Richard Barnhart, *Painters of the Great Ming* (Dallas: The Dallas Museum of Art, 1993).

- (4) Richard Barnhart, *op. cit.*, pp. 325-27.

(5) この図に関する詳細な解説は、Ju-hsi Chou, *Scent of Ink: The Roy and Marilyn Papp Collection of Chinese Painting* (Pheonix: Pheonix Art Museum, 1994), p. 18を参照されたい。当図録の中では画中の仙人を八仙の中の藍采和と称しているが、その図像がまだ明確ではないことから、筆者は本文ではこの作品を「吹笛仙人図」と呼ぶことにする。日本の画家・狩野探幽は一六六七年にこの陳子和《吹笛仙人図》の縮図を制作している。文人画研究所編『探幽縮図』（尼崎市、数本荘五郎、一九八六年）九〇頁。よって、『吹笛仙人図』は完成後間もなく日本に渡ったことが窺える。探幽に関する資料のご教示をいただいた京都国立博物館・西上実氏に深甚なる謝意を表す。

- (6) 鈴木敬『中国絵画史』中之一（東京・吉川弘文館、一九八四年）二〇四—八頁。
Max Loehr, *The Great Painters of China* (Oxford: Phaidon Press, 1980), pp. 215-19を参照。

- (7) 朱謀聖『画史会要』（四庫全書珍本二集、台北・商務印書館、一九七一年）卷四、六四頁。

- (8) 東京国立博物館『元代道釈人物画』（東京・東京国立博物館、一九七七年）八九—九〇頁。Richard Barnhart, *op. cit.*, p. 107.

- (9) Wen Fong *et. al.*, *Images of the Mind* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1984), pp. 135-37.

- (10) 湯屋『古今画鑑』（『中国書画全書』第二冊所収、上海・上海書画出版社、一九九二年）八九八頁。

- (11) 注10の前掲書。

- (12) 李葆貞修・梅彦駒等編『浦城県志』（稀見中国地方志彙刊、北京・中国書店、一九九二年）卷八、一三頁上。

- (13) Wen Fong and Maxwell Hearn, *Silent Poetry* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1982), pp. 30-35.

- (14) 周暉『金陵瑣事』（筆記小説大観、台北・新興書局、一九七七年）卷三、一三三頁。

- (15) 『皇明恩命世録』（『正統道藏・統道藏』第二九冊所収、京都・中文出版社、一九八六年）卷七、二五二三—三頁。

- (16) 注3の穆益勤前掲書、五四頁。

- (17) 明代皇帝の道教信仰については、楊啓樵『明代諸帝之崇尚方術及其影響』（『明代宗教』所収、台北・学生書局、一九六八年）二〇三—九七頁を参照されたい。

- (18) 注13参照。

- (19) 董天工『武夷山志』（台北・成文出版社、一九七四年）卷一八、七頁下—八頁上、二頁上—一五頁上。

- (20) 張宇初『金野菴伝』（『峴泉集』卷四（『正統道藏』第二七冊所収）二四〇八—八七頁。

- Mary Gardner Neill, "Mountains of the Immortals: The Life and Painting of Fang 'Tsung-i'" (Ph.D. Diss., Yale University, 1981), pp. 41-46.

- (21) 袁表・馬燮編『閩中十子詩』（四庫全書珍本、台北・商務印書館、一九七一年）卷一五、五頁上—下。

- (22) 注21の前掲書。

- (23) 徐邦達『淮安明墓出土書画簡析』（『文物』一九八七年三期）一六一—一八頁。

- 饒宗頤『淮安明墓出土的張天師画』（『画韻—国画史論集』、台北・時報文化出版社企業有限公司、一九九三年）三七九—八一頁。

- しかし、上記の二編とも鄭均と《攝蘭図》の制作時期について何ら推論をしていない。

- (24) 注7の朱謀聖前掲書、卷四、八六頁上。

- (25) 図版は江蘇省淮安原博物館「淮安原明代王鎮夫婦合葬墓清理簡報」（『文物』一九八七年三期）一二頁を参照されたい。

- (26) 図版は『中国美術全集』絵画編・第六集（上海・人民美術出版社、一九八八年）三〇頁を参照されたい。

- (27) 夏正の別作は、注26の前掲書、三三三頁を参照されたい。

- (28) 徐邦達は一四四六年以降の作と主張している（注23の徐前掲論文、一八頁）。しかし、徐氏は李在の没年を一四三二年としており、李在もまた親しく鄭均に絵を贈っているため、鄭均がこれらの画作の収集を始めた時期は、一四三〇年頃からだろう。

- (29) 注15の前掲書、卷五、二五二—二九—三〇頁を参照。

- (30) 注15の前掲書、巻七、二五二三—二五三四頁。
- (31) 石守謙「明代絵画中の帝王品味」(『文史哲学報』第四四期、一九九三年二月) 二六—二九頁。
- (32) 注15の前掲書、巻七、八、九、二五二三—二五二三五、二五二三八、二五二四〇頁。
- (33) Shou-chien Shih, "The Landscape Painting of Frustrated Literati: The Wen Cheng-ming Style in the Sixteenth Century," in Willard J. Peterson et al. eds., *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History* (Hong Kong: The Chinese University Press, 1994), pp. 233-39.
- (34) 古原宏伸「陳子和華高士觀瀑図」(『国華』九一八号、一九六八年九月) 二八頁。湊信幸「陳子和について」(『MUSEUM』三五三号、一九八〇年八月) 一四頁。
- (35) 近藤秀実「鄭顛仙資料」(『MUSEUM』四二八号、一九八六年一月) 二六—三二頁。
- (36) 例えば牧谿《龍虎図》対幅(京都・大徳寺蔵)が、この種の作品である可能性が高い。
- (37) James Cahill, *op. cit.*, pp. 132-33.
- (38) 朱邦と鄭文林の様式的関係については、Roderick Whitfield, "The School Paintings in the British Museum," *The Burlington Magazine*, vol. CXIV, no. 830 (May, 1972), p. 293. および鈴木敬「李唐・馬遠・夏珪」(『水墨美術大系』第二巻、東京・講談社、一九七三年) 一六九頁を参照されたい。
- (39) 徐沁『明画録』(美術叢書、上海・神州国光社、一九二八年) 二六頁。
- (40) この図は未公開である。この作品をご教示いただいた京都国立博物館・西上実氏に深く謝意を表す。
- (41) Whitfield, *op. cit.*, p. 293.
- (42) 詹景鳳に関しては、西上実「丁雲鵬の衣摺表現にみる唐宋回帰」(『大和文華』八六号、一九九三年九月) 四九—五四頁を参照。詹景鳳の生没年も、西上実氏が新たに訂正されたものである。
- (43) 詹景鳳『明弁類函』(一六三三年刊、東京・内閣文庫蔵) 巻四一、一九頁上、巻六四、一二頁上。これら二つの資料をご教示頂いた西上実氏に謝意を表す。
- (44) 周瑛「画評」『翠渠摘稿』(文淵閣四庫全書、台北・商務印書館、一九八三年) 卷四、三四頁上、下。
- (45) 謝肇淛『五雜俎』(筆記小説大観、台北・新興書局、一九七五年) 巻七、二二頁上、三三頁上。

- (46) 同上、一二頁上、下。現代美術史家の呉彬に対する異なった観点については、James Cahill, *The Distant Mountains* (Tokyo & New York: Weatherhill, 1982), pp. 176-80, *The Compelling Image* (Cambridge: Harvard University Press, 1982), pp. 70-105を参照されたい。

(国立故宫博物院、国立台湾大学)