



中国美术学院
China Academy Of Art

中国绘画史概说

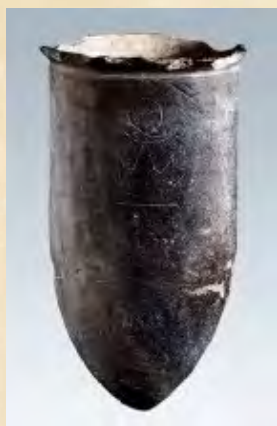
中国美术学院
中国画·书法艺术学院

2016年5月

第1章 先史時代の美術

1-1. 陶器芸術

まだ文字がなかった先史時代、器物に刻まれた符号や文様が漢字の前身だった。**象形文字記号**は山東省で出土した大汶口文化の灰陶大酒尊が代表的で、「日」「月」「山」の三つの象形記号が表されている。



[灰陶大酒尊]
大汶口文化遺跡(山東省)
出土
高59.5cm×口径30cm
中国国家博物館蔵



[彩陶人面魚紋盆]
半坡仰韶文化遺跡
(陝西省)出土
高16.5×径39.8cm
中国国家博物館蔵



[灰陶大酒尊]局部



[彩陶舞蹈紋盆]
馬家窯文化遺跡(青
海省)出土
高14.1cm×径29cm
中国国家博物館蔵

1 - 2. 初期の壁画



[狩猟図]

壁画

新石器時代

104cm×46cm

内モンゴル自治区陰山几公海勒斯太地区

1-3. まとめ

陶器の造型と絵付と文様には、**具象と抽象の二重の意味が表わされている。**

陰山などの石器時代の壁画は、洞窟の壁画と同様、人類の原始文化の全体像を知る手がかりの一つである。

用語：

史前社会 まだ文字がなかった社会。文献でわかるより前の時代の社会。

石器時代

原始の

陶器

トーテム

具象

第2章 秦以前（殷商～春秋戦国）の美術

2-1. 中国文明の起源

1. 都の建設---国家権力の行使
2. 青銅器の使用---石器時代より社会生産力レベルが向上
3. 文字の発明---思想と言語の記録、歴史の書写

夏（中国最古の王朝、前22世紀末～前17世紀初）

商王朝（＝殷、前16世紀～前11世紀） 周王朝（前11世紀～前

256年）



[古代建築の遺構]

角材及び穴やノミ痕の残る板材
紀元前11世紀から前漢末期
雲南省剣川県海門口遺跡出土

2-2. 漢字芸術

許慎（漢時代、1世紀～2世紀頃）の『説文解字』序によれば、古代人は**人を中心として文字を作った**。天を仰いで森羅万象を眺め、地を見て自然の法則を観察し、「近くは自分自身で知り、遠くは自然の中から悟って」独特の思考を表現した。そして漢字の成り立ちとして六書（指事、象形、形声、会意、転注、仮借）という造字のルールをまとめた。

比較的多いのは絵画イメージによる文字、すなわち「象形文字」（日、月、牛、馬、羊など）。美的性格を一番備えているのは、二つ以上の象形文字を組み合わせて作った「会意文字」（日と月→明、人と言→信、など）。

このような会意や象形による表現は、芸術的想像力をよびおこすものだった。

甲骨文字では**筆画が文字の骨格**で、ここから**中国書法**の**核心**である**筆法**が発達した。秦代の石鼓文は、後に清代中期になると学术界及び書法界に大変重視され、金石運動となって大きな影響力をもつようになった。

湖南省長沙子弹庫から出土した楚の繒書には図像と文字が含まれ、墨書された文字の字体は秦の隸書と近い。楚国の毛筆も出土し、獣毛



[祭祀狩猟塗朱牛骨卜
(刻) 辞]
(河南安陽出土)
高32.2cm幅19.8cm
中国国家博物館蔵



[楚繪書]
(湖南長沙子弹庫戦国楚墓出土)
38.76cm×47cm
米国クリーブランド美術館蔵



[石鼓文拓片]
秦
北京故宮博物院蔵

2-3. まとめ

秦以前の春秋戦国時代、儒家、道家、法家、兵家、農家、陰陽家などの諸子百家は、それぞれ高度な思想によって、美術のはたらきとその向かうべき方向性についての考え方を示した。都市、文字、青銅器という三つの文明要素について比較してみると、商と周では都市と文字の発展にある程度共通する性格が見られ、当時の人々が物象からどのような時間空間の概念を形成していたかがわかる。

第3章 秦漢の美術

はじめに

「中国」という言葉の意味は、夏や商の時代以来、ずっと広がり続けてきた。

秦や漢の文化は、中原(華北一帯の中国中心部)と辺境の関係性を示しているところに大きな意味がある。前漢の**武帝**は**シルクロード**を開拓し、積極的に中国文化と外来文化の交流を推進した。

3-1. 山河の統一

「天人合一（天と人は本来一体のもの）」という説は道教でも重んじられ、芸術概念として実を結び、漢民族の美的感覚を形成した。この美的感覚は道教の「道法自然（自然を手本に、あるがままに生きよ）」の思想と表裏一体の関係にある。

文字の統一は秦の始皇帝による優れた政策だった。李斯は大篆という古書体に基づいて小篆という字体を作り、それを全国標準字体として国家の命令や度量衡の銘文の筆記に用いた。その例は李斯の「泰山刻石」と「琅琊台刻石」拓本に見られる。

篆書が秦代に短期間使用された後、秦隸、漢隸という隸書がそれに代わって用いられるようになった。筆法の発展におけるその意味は大きい。書法の運筆パターンは三つある。一つめは金石や竹帛の上の筆鋒の前後平行(水平)運動。篆書の運筆に見られる。二つめは筆鋒の左右回転運動。隸書の運筆に見られる。三つめは筆鋒の上下提按（垂直）運動。唐代の楷書の運筆に見られる。

漢代の印章の芸術性は主に金石の味わいにある。篆刻の形式には朱文と白文の二種類があり、章法（レイアウト）の変化に富んでいる。

秦漢の美術は、単なるかたちの記録ではない。それは漢文化の精神性が蓄積して、再現的表現に向かう様式によって、視覚作品に結晶したものである。

分裂と統一を繰り返す王朝交代の中で中国社会は発展し続けた。中国芸術はもともと装飾性と象徴性を備えていたが、秦漢時代からは明らかに再現的な傾向を示している。芸術家たちは視覚のイリュージョンを表現しな



[琅琊台刻石拓片]
秦(紀元前219年)
北京故宮博物院蔵



[湖南里耶秦簡]
湖南里耶秦簡博物館蔵

[乙瑛碑拓片]
後漢(153年)



里耶城址出土秦代陶甃

3-2. 秦漢の彫刻

漢代の彫刻は、楚文化の象徴的表現手法を強調し、古代彫刻芸術の様式の発展の中で主流となった。



[秦始皇帝陵
1号兵馬俑坑
全景]
秦(前3世紀)
陝西省西安市
臨潼区
秦始皇帝陵博
物院蔵

3-3. 漢代絵画芸術の源流

画像石と画像磚



作者不明
[車馬図] (部分)
壁画
高86.7cm
陝西咸陽秦三号
宮殿遺跡出土
陝西省秦都文物
管理委員会蔵



作者不明
[軟侯子墓帛画] (部分)
前漢
墨画着彩
高233cm×141cm
長沙馬王堆三号漢墓出土
湖南省博物館蔵



[君車出行図] (部分)
後漢(176年)
壁画 70cm×134cm
河北安平遼家莊後漢墓中室北壁出土
河北省博物館蔵



[弋射收穫画像磚拓片]
四川大邑安仁鄉出土
39.6cm×46.6cm
(画像磚は四川省博物館蔵)



[刺秦王画像石拓片]
後漢
57cm×106cm
山東省嘉祥武梁祠
左石室後壁小龕西壁

用語

帛画 素絹の上に描かれた図や画。現存する最古の帛画は戦国時代の楚国の作品であり、漢代後期には巻軸の形になり、それ自体独立して鑑賞される絵画形式となった。楚や漢の帛画には既に「白描」と「工筆重彩」の二種の技法が見られる。人物画の最初期の重要な発明であった。

隸書 隸書の筆法と漢画の線には密接な関係がある。

第4章 魏晉南北朝の美術

はじめに

仏教文化の中国への全面的な流入という新しい流れの中で、この時代、春秋戦国時代の「百家争鳴」に続く2度目の思想解放運動が起こり、中国芸術は内的にも外的にも大きく飛躍発展した。内的とは漢時代の美術の基礎の上に伝統芸術の表現力を深めたこと、外的にとは仏教という外来の文化芸術のエッセンスを消化吸収し、それまでなかった新しい美的世界を創りだしたことを指す。

魏晉時代、王羲之(303-361または321-379)、顧愷之(344-405または348-409)などは、自我表現の理想的な形式として書画芸術に取り組み、詩人や文学者の表現活動と同じように、豊富な人生経験を書画の表現のなかに昇華させた。これにより視覚芸術はかつてない高みと深みに到達した。ここから中国芸術の内面化が始まり、後世の文人画家たちもこの流れの中で努力を重ねていくことになる。

書画の批評が六朝時代に盛んになったのは、人物批評と文学批評という社会的伝統が影響している。山水画というスタイルが魏晉時代に始まったのは、仏教と道教の自然観による影響が強い。

4-1. 中国文化と外来文化の融合

西晋と南朝では「**玄学**」とよばれる哲学が盛んになった。そこでは人間の意識が自覚され、個人の存在意義が強調された。

玄学の精神がかたちになったのが「**魏晋の気骨**」である。

仏教文化の伝来が始まったが、インドから中国への主要なルートは二つあった。一つは**海路**で、南方のインド洋からマラッカ海峡を通過して南シナ海、東シナ海に至り、中国に上陸するルートで、南朝の仏教美術の大部分はこうして伝わった。二つめは**陸路**で、インド北部から新疆ウイグルを通り、シルクロード経由で華北一帯に入ってきた。



顧愷之 [女史箴図巻]
(唐時代の模本、部分)
絹本着色
24.8cm×348.2cm
大英博物館（ロンドン）蔵

4-2. 書画の自覚

書画の自覚とは自己存在という価値観が成立したことを言う。このことには美術（特に書画）の発展史上、重大な意味がある。秦以前から職人が制作物に自分の名を刻むことはあったが、美術家が個人という存在の価値をはっきりと意識するようになって初めて書画という形式は作者の自覚を表現できるようになった。

王虞は書の道について言った、「書を学ぶのは学を積むことだ。学ぶことによって遠くに達することができる」。学を積むとは文化の蓄積であり、文人の遠大な理想を体現しようとする事。その鍵となるのは書家が強い自我意識を持つことである。

書体の形式の変化は、隸書との関係が深い。隸書から正書（楷書）、行書、草書の各書体が生まれ、それが唐時代の楷書のひな形となった。章草は「一筆書」とよばれる。

三国時代の呉の曹不興、西晋の張墨と衛協は早期の名画家。

東晋の名画家顧愷之、戴逵。

顧愷之と並び称されるのは陸探微、張僧繇。張僧繇の「凹凸花」。

曹不興の「曹家様」は、濡れた布が体に張り付いたような細密な描写が特徴で、「曹衣出水」と呼ばれる。呉道玄（呉道子）は、風に吹かれた帯のような伸びやかでおおらかな描線が特徴で、「呉帯当風」と呼ばれる。

宗炳（375-443）の「臥遊」概念。『山水画序』に示された「山水は美しい姿形によって道（タオ、道理）を表す」という考え方、「心を澄まして万象を味わう」

「（万物の理は）目にうつって心に響く」というものの見方、「のびやかに心が広がる」という感じ方などは、中国画山水画を理解するための基本概念となって後世まで重んじられた。

王微（415-453）の画論、『叙画』。「仁なる者は山を楽しみ、智なる者は水を

4-3. 王羲之、顧愷之、謝赫

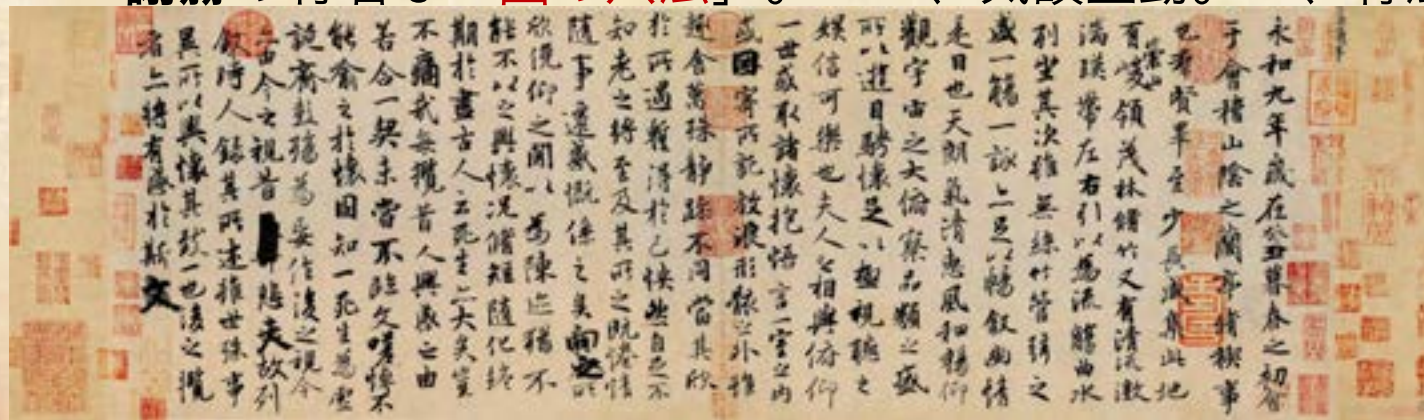
晋代の書の際だった特徴は、個人の価値を歴史上初めて書法の中に見事に表現した点である。代表作家は**王羲之・王献之**親子。

画家の**顧愷之**は「才絶、画絶、痴絶」の「三絶」と称えられた。「女史箴図」は「**以形写神（形を通して精神を描きだしている）**」として著名。

「洛神賦図」は簡素で淡泊な鉄線描。

謝赫は南齊時期の理論家。『古画品録』で絵の効用について論じ、「**画は人を教化し、人倫を助け、善惡を明らかにし、人の世の浮き沈みを表す。画を広げれば千年の時の流れも見通すことができる**」と書いた。

謝赫の有名な「**画の六法**」。「一、気韻生動。二、骨法用筆。三、



王羲之 [蘭亭序]
(馮承素による模本、
神龍本)

絹本

80.5cm×43cm

北京故宮博物院蔵



顧愷之
[洛神賦図巻]
(北宋時代の模本)
絹本着色
27.1cm×572.8cm
北京故宮博物院蔵

4-4. まとめ

魏晉南北朝時代の特徴は、中国文化と外来の文化との衝突である。

王羲之らの名手によって、個性を表現する行書という様式が確立し、その後様々な芸術の発展に深く大きな影響を与えていった。

顧愷之による「密体」スタイルの人物画や初期の山水画、「以形写神（形を通して精神を描き出す）」という美学思想は、この時代及び後の時代の絵画に幅広い影響を与えることになった。

謝赫がまとめた「画の六法」は絵画批評という新しい地平を切り開き、中国古典絵画の「千古不易（千年経っても変わらない）」の判断基準となった。

多元的な文化の衝突の中で、インドから伝わった仏教文化が首位の座を占めるようになり、雲崗、龍門石窟やキジル、敦煌、麦積山石窟などを生み出した。

用語 行書 帖学 碑学 鉄線描

以形写神（形を通して対象の精神を描き出す）

遷想妙得（想いをめぐらして対象の気韻を掴む）

画の六法 臥遊

ガンダーラ様式

第5章 隋・唐・五代の芸術

はじめに

「**大唐帝国の気風**」

顔真卿（書家、709-785）の楷書、**張旭**（書家、658-747）の狂草の筆法、**呉道玄**（**呉道之**、画家）の「呉帯当風（**呉道玄**の描いた人物の帯は風になびいている）」と呼ばれた「**疎体**」、**王維**（詩人、701-761）の「画中に詩あり、詩中に画あり」という境地、これらはすべて、唐代の芸術家が「様式（表現形式）」を意識したことの具体的な表れである。

唐代には書と画の用筆の共通性が重視されるようになり、五代の**荆浩**は『**筆法記**』で「思（イメージ）」と「景（ビュー／景色）」の関係を論じて、絵画制作の新しい傾向を示した。このような傾向の出現は、単なる絵画芸術運動にとどまらず、中国文化のメインストリームの方向性の転換に関わっている。

5-1. 顔真卿、張旭、吳道玄、王維

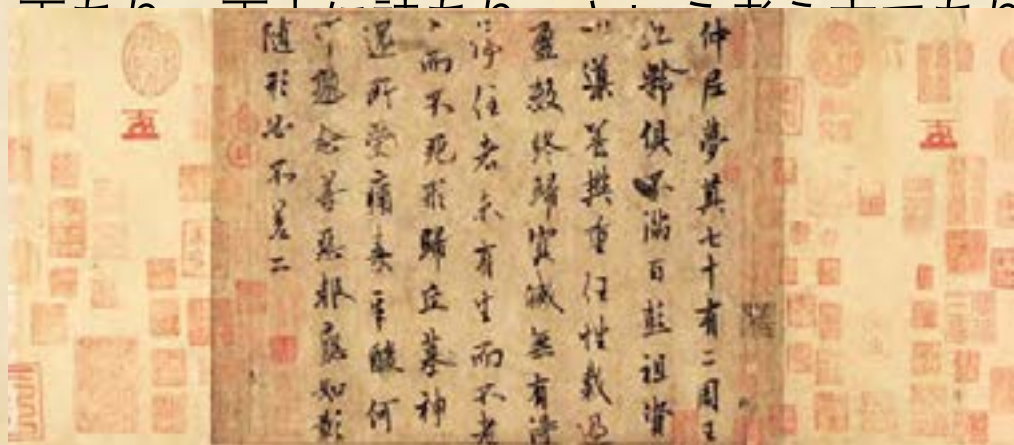
「心正しければ筆正し（人品が優れていればその筆跡も優れている）」
という考え方（人品論）の出現

唐代初期、**王羲之**の書風が一世を風靡し、行書の規範が強調され明確になったが、楷書と草書のふたつにおいてはまだ開拓を続ける余地が残された。

唐代の楷書には**欧陽詢**の「欧体」、**顔真卿**の「顔体」、**柳公権**（778—865）の「柳体」がある。

吳道玄は蓴菜描（抑揚や強弱のある変化する線）の筆法で、「疎体」スタイルを代表する。

王維から、文人芸術の理想が始まった。それは中唐以後の中国視覚芸術の発展を徐々に主導し、北宋時代の**蘇軾**（文人画理論の構築者）による提唱を経て、さらに後世の文人達に高く評価されていく。それが「詩中に
、これにより絵画の地位は

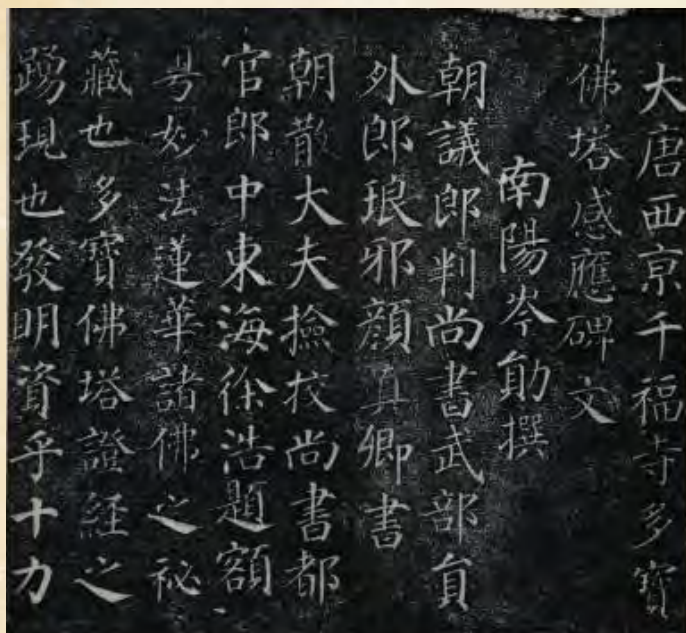


欧陽詢 [夢奠帖]

唐

紙本墨書 25.5cm×23.6cm

遼寧省博物館蔵



顏真卿
[拓本「多宝塔感應碑」]
唐(752年)

顏真卿 [祭姪文稿]
唐(758年)
紙本墨書 28.2cm×72.3cm
台北故宮博物院藏



張旭（書家、658-747）の狂草筆法



張旭 [古詩四帖] (局部)

唐

墨跡 五色箋

28.8cm×192.3cm

遼寧省博物館藏



(伝) 吳道子 [送子天王図巻]

紙本墨筆 35.7cm×532cm

大阪市立美術館蔵

5-2. 宮廷芸術の成果

展子虔の「**遊春図**」は、構図上、山水画と古代地図に直接的な関係があることを示している。天は円く地は四角いという宇宙モデルに起源を持ち、天を見上げ地を見おろして森羅万象を観察するという方法によっている。「小さな画面中に万里の風景を表現する（咫尺万里）」というスケール感覚が明らかで、絵画の空間構成は自由に伸縮できることを示した。「目にうつったものが心に響く（応目会心）」という「のびやかに心が広がる（暢心）」感覚の主張が画面上に結実している。

金碧山水では**李思訓**の青緑山水画「江帆楼閣図」、**李昭道**「明皇幸蜀図」がある。

張萱の宮廷仕女画「搗練図」、**周昉**「紈扇仕女図」「簪花仕女図」**韓幹**「照夜白図」。

書法史では、**薛稷**が「**瘦金体**」をつくり、北宋の**徽宗**皇帝に継承された。これは筆法が強く字体もすっきりしている楷書の書体で、工筆画の花鳥画に画題を記すのに適していた。

五代十国時代(907-960)、**宮廷画院が成立**した。西蜀と南唐では文化伝統が異なっており、その画院の特色にも違いがある。西蜀の画院が宗教人物画と工筆重彩花鳥画に優れる一方、南唐の画院は宮廷人物画や水墨の山水画や花鳥画などに独自性を発揮した。

北宋が後蜀を併合(965)すると、**黄筌**、**黄居宓**父子らの画家達が北宋の**翰林図画院**に転入した。**黄筌**らの貴族的雰囲気にも富む花鳥画のスタイルは工筆花鳥画の主流となった。一方、南唐で最も有名な花鳥画家は**徐熙**である。（伝）**徐熙**の「雪竹図」は、水墨で対象を表現する「**落墨花**」と呼ばれるスタイルで、対



(伝)閻立本

[步輦図巻]

唐

絹本着彩 38.5cm×129cm

北京故宮博物院蔵



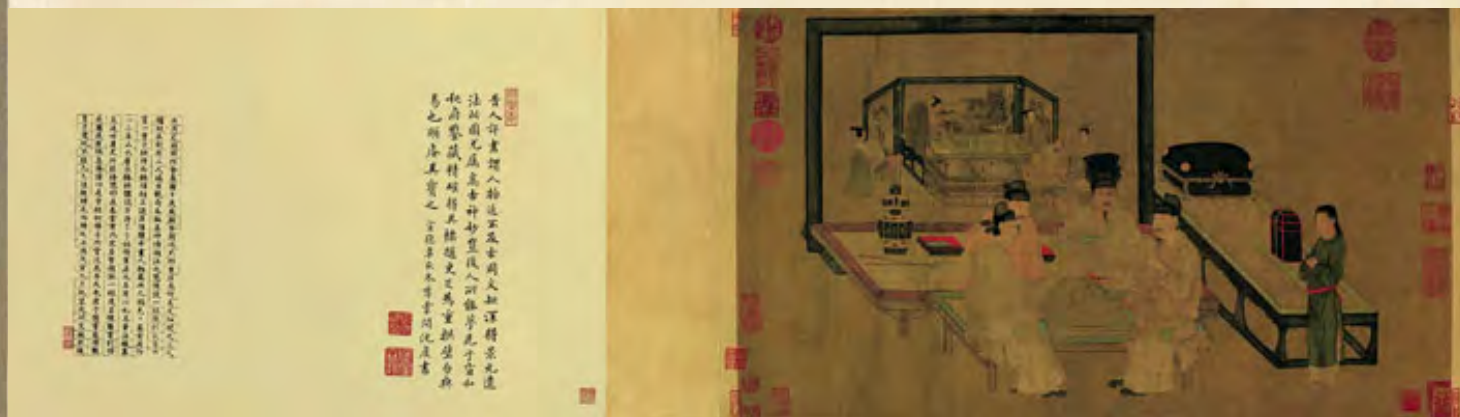
展子虔
[遊春図巻]
唐代模本
絹本着彩
43cm×80.5cm
北京故宮博物院蔵



韓幹
[照夜白図巻]
唐
紙本淡彩
30.8cm×33.5cm
メトロポリタン美術館
蔵



黄筌
[写生珍禽图]
後蜀
絹本着彩
41.5cm×70cm
北京故宮博物院藏



周文矩
[重屏会棋图卷]
南唐
絹本着彩
40.2cm×70.5cm
北京故宮博物院藏

5-3. 水墨山水画のはじまり

水墨山水画は筆法の変化によって始まった。ゆえに、画風の変化から見れば、水墨山水画の起源は隋唐五代の美術にあるといえる。

墨法とは毛筆の中の水分含有量をコントロールする技術であり、造形性および精神表現の両面の働きがある。造形性では、絵画は書法の字形構成よりずっと複雑である。この点、水墨は水彩のように濃淡のグラデーションを表現でき、変化に富んだ表現が可能である。筆墨による精神表現という点では、水墨画は幽玄で上品な趣の表現もできれば、豪放磊落な激情のほとばしりも表出可能である。

王怡は項容に学び、松石、山水の画に優れ、「**澆墨**」法を始めた。

張璪は「外に造化を師とし、内に心源を得る」と主張した。

五代の山水画家**荆浩**は『**筆法記**』で「**画の六要**」という概念を主張した。**荆浩**は**謝赫**の「六法」の「骨法」を「用筆」という一項目から「筆」と「墨」の二つの内容に進化発展させた。これは絵画芸術の重要な成果である。**荆浩**の「**匡廬図**」では、山石樹林を描くときに輪郭線でくくらず、筆と墨で表現する「**皴法**」を採用して、対象の状態や質感を表現している。「**皴法**」という概念には人物の皴とよく似た面白さがある。皴にはその人の歩んできた人生が刻まれ、その人の特徴がよく表れるが、皴法はそれと似た表現形式なのである。水墨山水画の発展における皴法の出現は重要な技術的進歩だった。皴法により、墨の線と色の間でバランスをとりながら、対象描写と情感表現を一体化

荊浩は画の「六要（気・韻・思・景・筆・墨）」の中で、山水画の「**思**」と「**景**」という新しい一対の概念を強調した。「思とは、対象の大事なところを抜き出してつかんだイメージである。景とは、時や天候条件を選び、対象をよくよく観察して得られた真の姿である。」六朝の画家によって始まった自然認識が、五百年の時を経て多くの画法に結実した一装飾趣味を帯びた古拙な手法から立体効果をもつ皴法表現まで。これは画家達が絵画という視覚言語を練り上げて手に入れた、大きな成果である。自然を認識する時、先人達の方法から自由になるわけにはいかないが、画家はそれを基礎としてさらに思考し、観察し、比較して、それを修正し、さらに新しい方法で新しい視覚イリュージョンを創造するに至ったのだ。**荊浩**の「思」は**謝赫**の「六法」中の「応物」を深めたもので、画家が対象物を認識するということは実は絵画の方法を修正するプロセスに他ならないことを示したのだった。これも「**外には造化を師とし、内には心源を得る**」という説から派生したものといえる。心の中の様々なイメージ（図式）を水墨淋漓たるイメージ（影像）上に投影し、自然の景物とマッチングさせ、これにより見る者を刺激して想像力を喚起する。「思」と「景」という概念の成立により、山水画の歴史にトータルな認識の枠組みが生まれたのだ。

五代の北方山水画家には、**荊浩**の弟子**関同**がおり、「**荊関**」と並び称された。六朝の背景山水では人が山より大きく、比例がうまく合っていなかったが、五代の山水画では点景人物の遠近がはっきり明らかになり、山水画芸術の表現力はかつてない高まりを見せた。「**荊関**」の山水画には地域性が強く表れており、彼ら巨匠によって北方山水画の全景描写の様式が確立された。圧倒的なその優勢は、山水画芸術の発展における一大変化を示している。



(伝)荆浩
[匡廬図]
五代
絹本水墨
185.8cm×106.9cm
台北故宮博物院蔵



(伝)関同
[関山行旅図]
五代
絹本着彩
144.4cm×56.8cm
台北故宮博物院蔵

五代の中国南方（揚子江以南）の画壇も大変素晴らしい。水墨山水画はその重要な成果であり、南唐の朝廷周辺で活躍した**董源**、**巨然**による芸術創造である。

南唐画院の内外では、特色あるスタイルが成立し、人物画、花鳥画、山水画という画のスタイルが現れていて、特に花鳥画と山水画の成果が顕著である。

董源は**江南山水画風の創始者**であり、「一抹の淡墨で薄靄が立ち現れる」と評された。**董源**の「夏山図巻」は披麻皴で描かれている。**巨然**の「層巖叢樹図」は、礬頭皴と呼ばれる皴法で、林間に漂う山霧や光のうつろいを描き出している。彼らの絵は、近くで見ると曖昧模糊として何を描いているかよくわからないが、遠くに身をひいて見るとそこに山の姿や遠近がはっきり立ち現れ、「遠くから見れば中の景物が燦然としている」といわれる視覚イリュージョンの効果を体現している。**董源**、**巨然**の水墨山水画は、中国山水画のもう一つの重要な流れ、すなわち江南絵画の伝統である。



董源
[夏山図巻] (部分)
南唐
絹本淡彩
49.4cm×313.2cm
上海博物館蔵



巨然
[層巖叢樹図]
南唐
絹本設色
144.1cm×55.4cm
台北故宮博物院蔵

5-4. まとめ

唐代の芸術：書では、唐代の人々は晋時代に完成された王羲之らの書の規範に縛られることなく、**張旭**の草書筆法から**顔真卿**の「**顔体**」まで、全く新しい書のスタイルを作った。そしてその躍動する書の筆意を受け継いだ画壇の巨匠**呉道玄**によって、画でも様式上新しい天地が切り開かれた。**呉道玄**が創りだした宗教人物画のスタイルは、宮廷画家及び民間の画家たちに以後長期にわたる影響を及ぼした。**呉道玄**と同時代に生きた詩人**王維**によって、雅俗が互いに合い結びあい、絵画の文化的地位は向上することになった。**王維**は水墨画という形式において雅逸平淡な味わいを作り出したとされている。

五代の西蜀と南唐では**画院**の呼称が出現した。

水墨画という形式は書法の用筆から発展したもので、人物画の造形手段を変えただけでなく、**中国画全体に大きな変革をもたらした。**

「**澆墨**」「**破墨**」には作家の個性表現の可能性が秘められている。

北方の全景山水画に対し、南唐画家の**董源**や**巨然**が江南の全景山水画を発展させ、「一抹の淡墨で薄靄が立ち現れる」と言われる水墨画のスタイルを確立したのは、中国画史において深い意味を持つことだった。

用語

鈎勒

呉帯当風

変相

青緑山水

金碧山水

折枝

凸凹花

澆墨

破墨

皴法

面の六要

卷軸画

第6章 宋・金・遼の美術

はじめに

宋代美術は古典的文化として世界中に認められている。唐代と比較したとき宋代の主な特徴は3つある。1) 社会的には、人々の思想や意識が**儒教的理学**の方向に向かい、仏教、道教も受け容れながら、全体的に内省的な方向に進んだ。宋代儒教が唱えた「**格物致知**」の考え方は、社会と文化の各方面に適用され、美術の制作にまで及んだ。2) 政治的には、政治基盤が先祖代々続く名門地主層から庶民地主層に移り、多くの経済発達した地域の一般民衆は科挙により統治階級に参入する機会が保証された。これによって文化の普及が可能になった。3) 経済的には、市や鎮の地方経済が繁栄したことで、市民文化が巨大な創造力を見せた。

文化の中心の趨勢は絶えず北から南へ移り、江南一帯は六朝時代以来、空前の繁栄を達成した。

宋代の文治政治の成果は、宮廷絵画組織である**翰林図画院**によって知ることができる。翰林図画院は北宋南宋両時代にわたる歴史的重要な制度で、皇室による芸術賛助の形として歴史上最も系統的かつ完全なものだった。**徽宗**の画院が示した「形似」「格法」といった判断基準に見られるように、画家の事物に対する認識と再現能力は更なる深まりを見せた。

山水画は唐、五代に始まって盛んになり、北宋、南宋時代に黄金期を迎えた。それは宋代の人々が自然や社会に対して斬新な見方をするようになったからである。新しい見方は事物の「真」を追求した**荊浩**に始まり、天地万物の中に存在する「**常理**」を強調するようになった。様々な社会身分の画家たちがその影響のもと、一方では自然を認識し、他方では芸術の様式や表現のスタイルを見直して、無限に豊かな山水画の表現を生み出すに至った。山水画の意義と機能は、書法がそうだったように、知識人たちの世界の見方、その認知過程にまで入り込み影響を及ぼした。山水画は、人と自然のあいだの様々な認識を表現している。

蘇軾により提唱された**文人画**思想では、文人画はなにか特定の画題に限られたものではなくて、制作態度に表れるものであるとされた。絵画制作はしだいに独立した個人の表現活動となっていった。それは書家による個別の制作活動や詩人の即興的詩作活動と同質のものである。**絵画はさらに高いレベルでの自己表現の形式である**とされ、文化伝統の中でも最もよく文人の精神を伝える視覚芸術の一つとなったと言えよう。文人画によって、絵画の本質は、対象物の再現描写から作家個人の感情の発露へと変わったのだ。

この時代の中外交流は「遠く離れていても心は通い合う」もので、心と心が通じ合った関係は、国や王朝を超え、また文化の違いも超え

6-1. 南北の芸術伝統

芸術に表れた宗教の世俗化傾向は、文化の内面化のひとつの表れである。

武宗元の作品は「朝元仙杖図」と「八十七神仙巻」の二つが現存する。北宋南宋の社会生活における禅宗仏教の影響は大きく、南宋の朝廷は「五山十刹」を選定した。宋代の文人士大夫にとって、参禅し座禅を組むことは茶を飲み味わうのと同様に日常生活の一環となっており、これを禅悦と称した。宋代の禅僧は書や詩のほかに**禅画**も制作した。その中には禅師の頂相のように精緻なきちんと整った画風のものもある。

有名な「**無準師範像**」は浙江省臨安の径山寺の住職、**無準**和尚の肖像画である。日本から宋に渡った僧、**円爾**により1238年に作られ、上部に**無準**の賛がある。後に**円爾**が京都の東福寺に持ち帰り、寺宝とした。南宋院体画の水墨淋漓とした形式を借りて、生命存在に対する悟りを表現している。禅画家は簡筆（簡略な筆致で描く）人物画の確立に重要な役割を果たした。文人士大夫が筆墨の修養にこだわり趣味性を秘めた世界を追求したのと禅画は異なっている。大多数の作品は後に日本に流伝し、日本の武士や禅宗の文化に深く大きな影響を及ぼした。



武宗元 [朝元仙仗図巻] (局部)

北宋

絹本墨筆

44.3cm×580cm

個人蔵

6-2. 翰林図画院

図画院という形式は、社会生活における文治の役割を強調するうえでの手本の役割を果たした。図画院は皇室による芸術賛助の表れである。画院の制度は**徽宗**の崇寧、大觀、政和、宣和年間（1102-1125年）に新たな発展を見せた。**徽宗**は名画を収蔵し、古画1500点を『宣和睿覧集』15冊に編集した。また「宣和装」と呼ばれる書画表装の形式を定め、作品に「天下一人」と花押を残した。朝廷は『**宣和書譜**』と『**宣和画譜**』を編纂した。**徽宗**はまた朝廷に「書学」「画学」などを設け、宮廷芸術家の身分を引き上げた。**徽宗**は教化を重視すると同時に芸術の趣味を強調し、当時流行していた風流な趣味性を「画学」評価のための基準とした。**徽宗**が形式と規範を強調し、画学が命題による試験を実施したことにより、「詩意画」のひとつの様式が形成された。

神宗(在位1067-1085年)の画院の侍詔だった**郭熙**の『林泉高致』では、「画題」という一節で、「野の水を渡る人なく、孤舟は終日横たわる」「新緑の枝に紅一点、心打つ春色は多くはいらぬ」「山深く古寺をかくす」「竹つらなり橋のたもとに酒を売る店」といった画題の例を示している。画院画家達はこういった画題を用いながら「形似」を追求する中で、新しい規範を生み出した。画院では、厳格な試験によって画学正、芸学、待詔、供奉や画学生などを分けた。

「黄家の富貴、徐熙の野逸」と言われた黄荃と徐熙の様式も、南宋画院に受け継がれると、詩的感覚の表現という皇室趣味を反映するものになった。崔白(1004頃-1088)は写生を繰り返して晩唐以来の「折枝(植物の一部だけを切り取って描く構図)」をパクって修正した。



作者不明
[出水芙蓉図]
宋
絹本着彩
23.8cm×25cm
北京故宮博物院蔵



作者不明
[群魚戲藻図]
宋
絹本着彩,
24.5cm×25.5cm
北京故宮博物院蔵



崔白
[双喜図]
北宋
絹本着彩
193.7cm×
103.4cm
台北故宮博物院蔵

徽宗のスタイルは2つに分けられる。一つは水墨を主にした作品。作例「柳鴉芦雁図」は筆力に深みと厚みがあり、風雅な気韻が漂う。もう一つは細やかな彩色工筆画。「五色鸚鵡図」は厳密な構成と、正確な造形、鮮やかな彩色が印象深く、典型的な皇室趣味の作品である。「芙蓉錦鷄図」では錦鷄の五色の色彩のまだら模様によって「五徳」という倫理概念を表現している。

徽宗（名は**趙佶**）の書は「瘦金体」と呼ばれ、工筆画スタイルの花鳥画との相性がよい。瘦金体は楷書体が変化して生まれたもので、引き締まった金属的な線質は、絵画の中の輪郭線のように、字と画が一つになったような視覚効果を生みだしている。

徽宗の画院の花鳥画家、**李迪**、**李安忠**、**林椿**、**毛益**などは宋の南渡後にも大きな働きをした。



徽宗(趙佶) [柳鴨芦雁図卷] 北宋 紙本淡彩 34cm×223cm 上海博物館蔵



徽宗(趙佶)
[芙蓉錦鷄図]
北宋
絹本着彩
81.5cm×53.6cm
北京故宮博物院蔵



李迪 [鷄雛待飼図] 南宋(1197年)
絹本着彩 23.7cm×24.6cm
北京故宮博物院蔵

南宋の絵画

梁楷「秋柳双鴉図」減筆体

張択端「清明上河図巻」

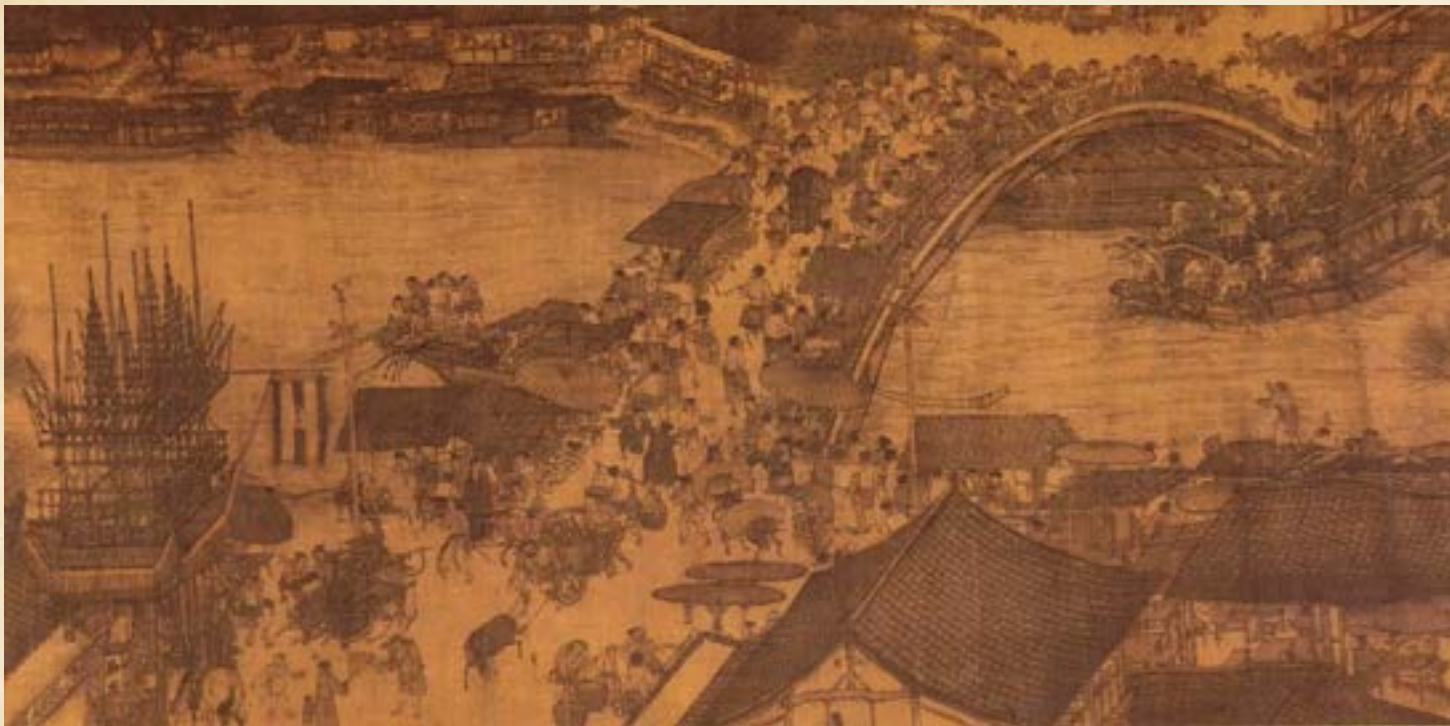
李唐「採薇図巻」時の政府を風刺

李嵩「貨郎図」「骷髏幻戯図」社会の負の側面を批評

「花籃図」静物写生画

梁楷は、**減筆体の人物画**により、人物画制作の新しい地平を切り開いた。また、禅の影響を強く受けて「六祖截竹図」を作った。

宋時代以降、減筆体による水墨写意画の制作を試みる画家が続々と現れたが、その影響があらわれたのは主に日本である。これらの作品は、宋元の禅僧による絵画と共に、日本社会の特に武士階級によって大変珍重された。



張昞端
[清明上河図
卷] (局部)
北宋
絹本墨画淡彩
24.8cm×
528.7cm
北京故宮博物
院蔵



李唐
南宋
[采薇図卷]
絹本墨画彩色
27cm×90cm
北京故宮博物
院蔵



梁楷
[六祖截竹図]
南宋(13世紀)
紙本墨画
73cm×31.8cm
東京国立博物館蔵

6-3. 山水画の黄金時代

明代の**王世貞**の分析によれば、
山水画の発展には**唐代から元代**
にかけて、様式上、**五回の大変**
化があった。

1. 唐代の**李思訓・李昭道**父子
2. 五代の**荆浩、関仝、巨然、董源**
3. 北宋の**李成、范寛**
4. 宋の**李唐、劉松年、馬遠、夏珪**
5. 元末の**黄公望、王蒙**

こうした変革を経ながら、山
水画の再現的技巧は次第に完全
なものになり、空間処理の方法
も多様化していった。



李成
[晴巒蕭寺図]
北宋
絹本淡彩
111.4cm×56cm
ネルソンアトキン
ス美術館蔵

范寛「先人の方法は、近くは物に学んだものがないとはいわないが、私は人に学ぶより、物を自分の師にしたい。物を自分の師とするより、自分の心を師にしたい。」常に景に向かい合って思いをこらし、心を感じたことを、しっかり自分の手になじんだ画法と調和させて、目の前の景色のなかに投影する。こうして「山の精神性を生き生きと伝える」のだ。

范寛の「溪山行旅図」は画期的な傑作である。

燕文貴は「燕家景致（燕文貴の山水画は精緻で美しい）」と評された。**許道寧**も重要な山水画家である。

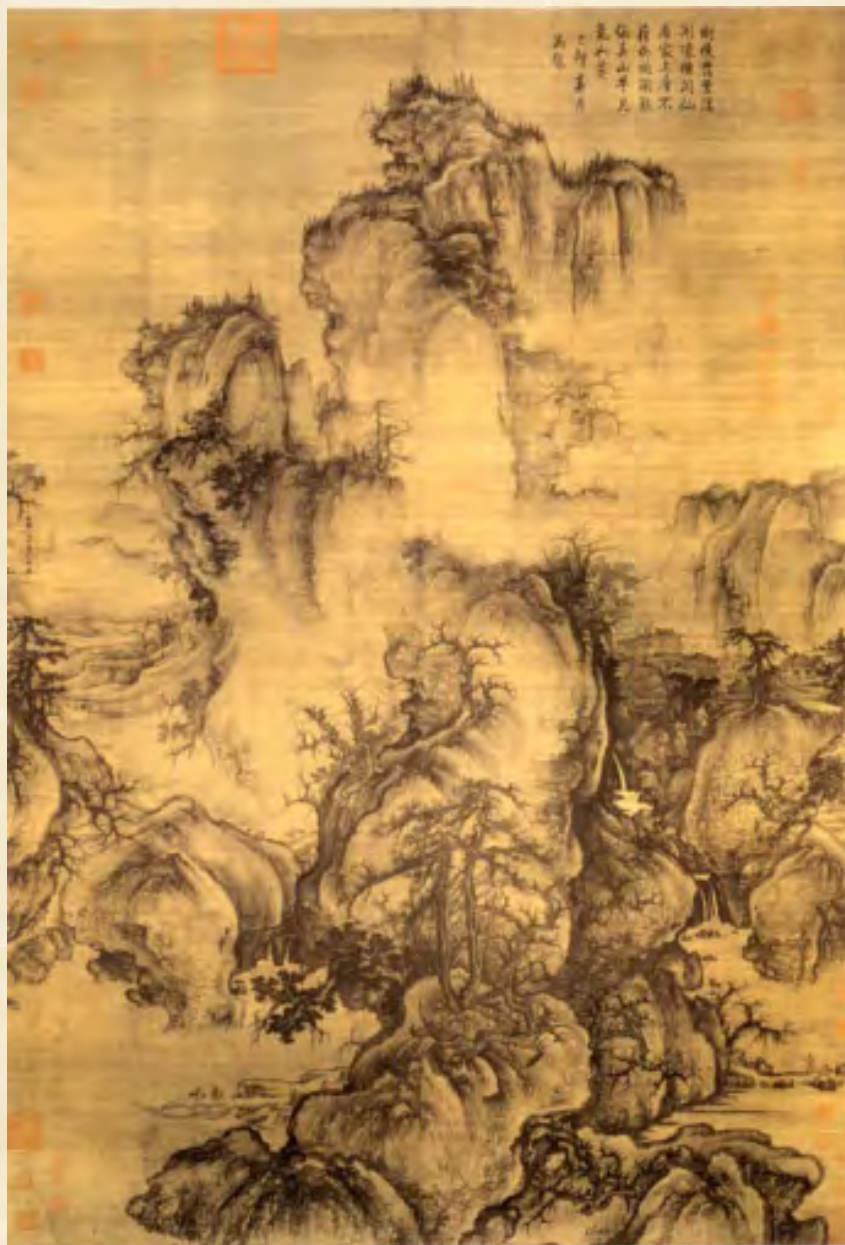
范寛
[溪山行旅図]
北宋
絹本墨画淡彩
206.3cm×103.3cm
台北故宮博物院蔵



郭熙の「早春図」は山石を描く皴法で光と影の変化を強調しており、「鬼画（お化け絵）」、あるいは「**雲頭皴**」と呼ばれる。その画法は四季や風景の観察に基づいていることが明らかで、「遠近や高低、風雨や明暗、季節や時間の様々な変化」などによって**山水の精神**を伝えている。山水画を人物画と同様のものと捉えたその考え方は理学の発明に基づいている。彼は自然という大宇宙、人類社会、そして人間の内なる小宇宙のなかに、相通じる「理」があると考えた。自然の研究に真摯に取り組むことによって、人と社会の更なる理解に到達できるという考え方である。

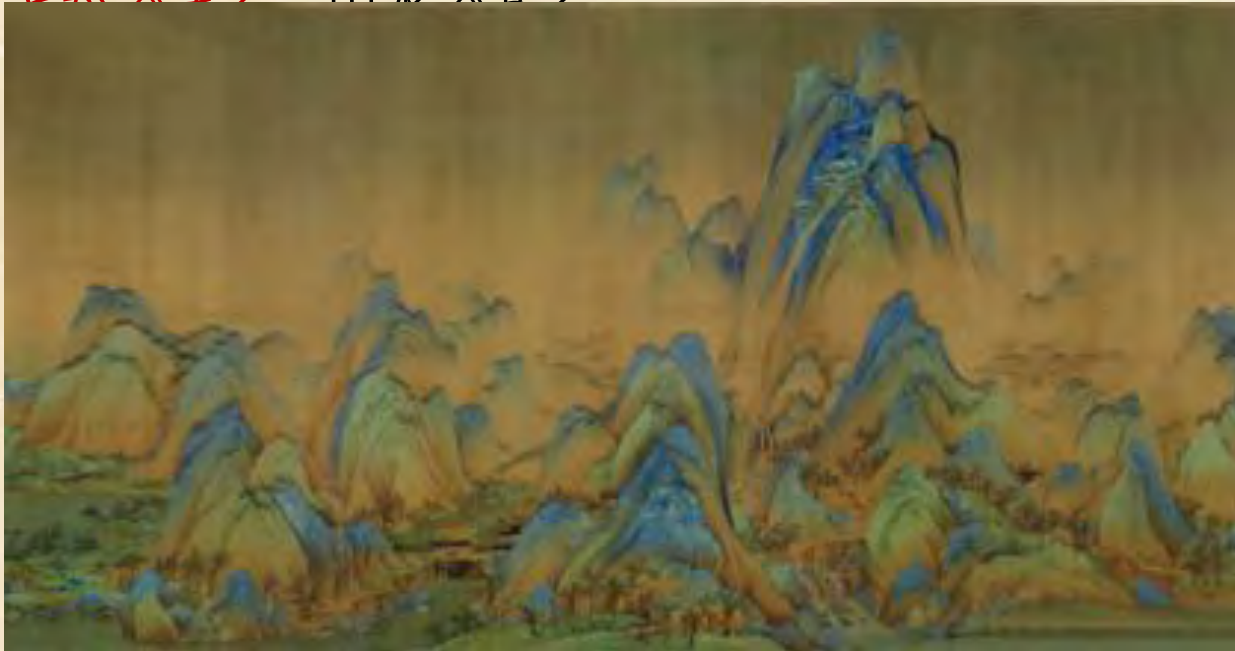
郭熙は『**林泉高致**』で「**理を求める**」という。それは自然変化の法則から社会や人生の変化のしくみを感じとること、山水の配置によって社会の秩序を象徴的に示すことである。**郭熙は彼が感じとった四季の変化をこう表現する。「春山は初々しく笑っているようだ。夏山は濃緑滴るようだ。秋山は澄みわたって装うようだ。冬山は薄闇に眠るようだ。」**そして「高遠」「平遠」「深遠」によって山水画の全景構図の基本的遠近法を示す。「**山に三遠あり**、山のふもとから山の頂を仰ぎ見るのを「高遠」という。山の前方から山の後方を窺うのを「深遠」という。近い山から遠い山を望むのを「平遠」という。高遠では山が重なり、平遠では溶けあって遥かにゆらめく。これが三遠である」

沈括『**夢溪筆談**』。「山水画の方法とは、要するに **大景を小景の上**



郭熙
[早春図]
北宋(1072年)
絹本墨画
158.3cm×108.1cm
台北故宮博物院蔵

王希孟の青緑山水長巻「千里江山図」は精巧さと気品の二つを兼備している。まさに郭熙が『林泉高致』でいう「眺め、行き、住み、遊ぶこ



王希孟
[千里江山図巻](局部)
北宋
絹本着彩
51.5cm×1191.5cm
北京故宮博物院蔵



作者不明
[江山秋色図]
宋
絹本着彩
56.6cm×323cm
北京故宮博物院蔵

山水画の水墨表現は、北宋末から南宋にかけ、**米芾**、**米友仁**父子を代表として重要な展開をみせ、「**天真平淡**」の味わいを大切にするようになった。これは**徽宗**の画学が「形似」「格法」を提唱していたのと対抗する美学である。**米芾**父子は書法の学識の深さを応用し、墨点(米点)を重ねることで江南の雲山を表現する新しい画法を発明した。これを**米友仁**は「**墨戲**」と呼んだ。「**米家山水**」は画絹ではなく宣紙に描かれたため水墨の濃淡さまざまにじみを生み出しており、**変幻**



米友仁
[瀟湘奇観図]
南宋
紙本墨画
19.8cm×289.5cm
北京故宮博物院蔵

南宋の山水画は**李唐**から新時代が始まった。**李唐**は北方山水画の伝統を南方山水画の伝統へと転換した。



作者不明
[丹楓呦鹿図]
遼
絹本着彩
118.5cm×
64.6cm
台北故宮博物
院蔵



李唐 [万壑松風図] 南宋 絹本墨画淡彩
188.7cm×139.8cm 台北故宮博物院蔵

豪放な皴法で山や石や樹木を構成する。山を潤わす溪流も相当にパターン化して描かれている。「**馬の一角、夏の半辺**」と呼ばれる**自然の一部を切り取った構図法**である。

馬遠の「踏歌図」は水墨がしたたるような大斧劈皴を採用し、岩石の大きな面を思い切りよく整然と処理している。北宋山水画は全景構図だったが、ここでは画面の主体は前景に移動し、主たる山とそれ以外のバランスの関係も副次的なものになっている。

馬遠 [踏歌図] 南宋
絹本墨画淡彩
91.8cm×111cm
北京故宮博物院蔵



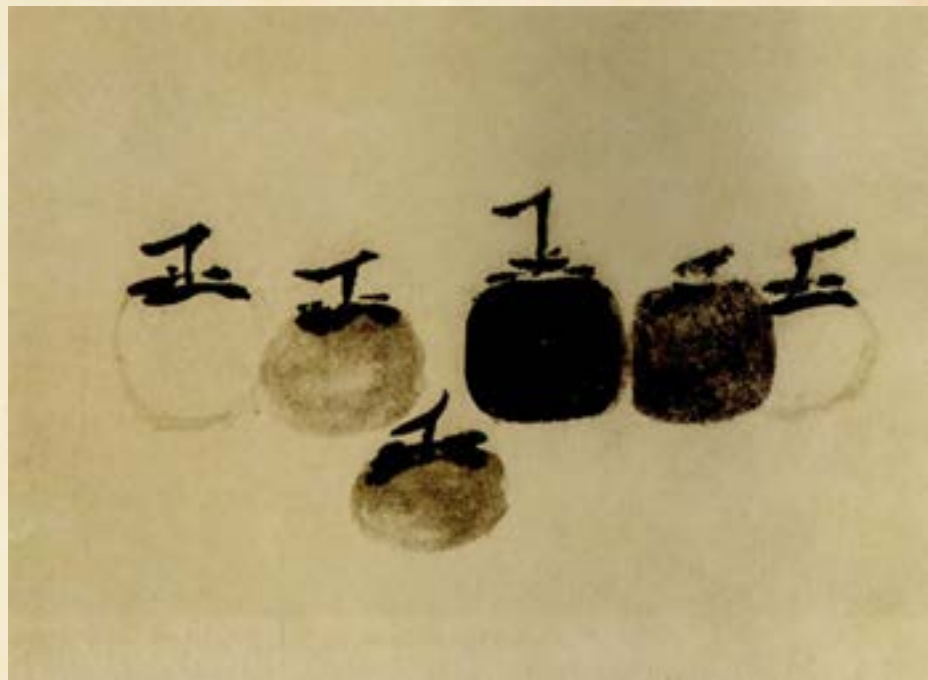
夏珪の「溪山清遠図」は形を捨てて影を求めている。とらえどころなく変幻自在な画面は、忘れられない印象を与える。



夏珪 [溪山清遠図巻] 南宋
紙本墨画 46.5cm×889.1cm 台北故宮博物院蔵

詩意の追求は、**徽宗**の画学から正式に絵画の価値を計る基準となった。文字と図像の関係から言えば、このような絵画の成熟は、詩の作者や詩そのものが画面にどう作用したかではなく、画家が古典詩歌の起承転結をどのように視覚的に解釈したかによって決まるもので、「**詩意画**」の最上級品と呼ぶにふさわしい。南宋時代の内向きになった精神的文化状況と、当時の山水画が重要視した表現力とは内的に通じるものだった。

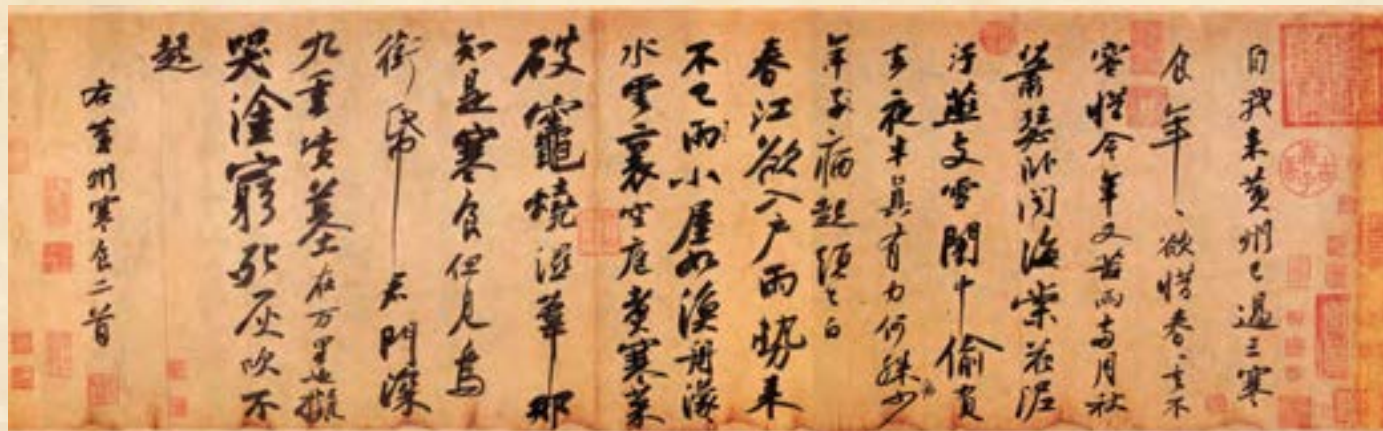
宋代の理学と禅学は共通するところがあり、魏晋南北朝の玄学や清談文化と同様、自己の内省を重視し、生命がただちに存在の価値であるという悟りに到達した。**禅僧たちは悟りを表現する手段の1つとして画院の型を用いた。どんな対象を描くときも水墨の表現を供**



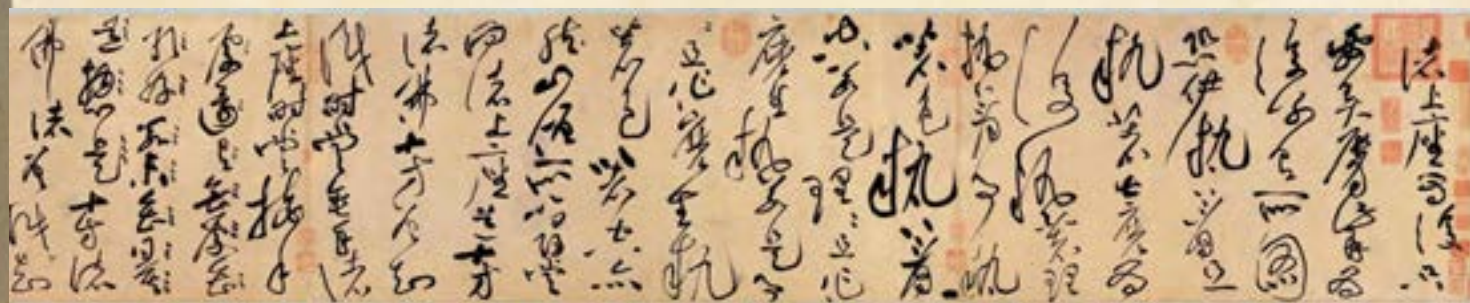
牧溪 [六柿図] 南宋
紙本墨画
36.2cm×38.1cm
京都龍光院蔵

6-4 文人書画家の追求したもの

画家は線、形、色、構図などで絵画の表現力を高めることができる。技術が成熟していくなかで絵画に制約を与えたのが、**宋代に尊重されるようになった文人の生活文化**だった。宋代文人にとっても視覚芸術の中心は書だった。唐代には厳正な書法の規範が確立されていたが、宋代文人の興味はおもしろみ（意趣）に移り、「帖学」が盛んになった。代表的作家は北宋中期の**蘇軾**、**黄庭堅**、**米芾**、**蔡襄**らで、このうち**蔡襄**は楷書で有名だが、その他は皆、行書あるいは草書でそれぞれ



蘇軾
[黄州寒食寺帖]
北宋(1082年)
34.2cm×18.9cm
台北故宮博物院藏



黄庭堅
[諸上座帖](局部)
北宋 紙本
33cm×729.5cm
北京故宮博物院藏

書法の発展からわかる宋代文化の特徴は、この時代のトップクラスの人物はすべて筆と墨の表現の深化に関わっていたということである。文化の普及によって、社会的に文化の確実な基礎が与えられた。文人たちには書法だけでなく豊かな詩文の教養があり、それが彼らの創造の主な内容になった。意を尊ぶ**尚意書風**の「意」とは、まずは書家個人の感じる面白さからくるものだった。

「**墨戲**」の題材は、筆墨の表現効果によく合っているという理由から、竹や石や山水が主だった。文人画家の文同の墨竹のスタイルは「**湖州竹派**」と呼ばれ、「万丈の勢いを有し」「胸中に竹あり」と評される。**蘇軾**は心の内面を表現する（**写意**）点で突出していて、絵画の題材として枯木や奇怪な石を好み、心の中の鬱勃とした気持ちを表現した。その作品「枯木怪石図」は絵画的技量よりも表現された精神で評価される。**文人画家は物に意味を託した**。それは「竹はどのように節をもって生えてくるのか？」といった寓意的な問答にも見られ、絵画の地位を高めると共に、絵画の再現性というしほりを解消していくことにもなる。米芾の『珊瑚筆架図』（別名『珊瑚帖』）は、珊瑚の筆架を表現している。**文人画家たもつ象徴的なスタイルを作り出した**

米芾 [珊瑚帖]
行書
紙本墨跡
26.6cm×47.1cm
北宋
北京故宮博物院蔵



李公麟は古代の青銅器に刻まれた古風な線を吸収して**白描画**に取り入れた。最も早く「**士夫画**」という言葉が使われた画家たちは、**宋迪**、**晁補之**、**宋子房**らである。**晁補之**は宋代絵画の特徴をこうまとめた。

「画は物の外形を写すもので、物の形を変えてはならない。詩は画の外にある意味を伝えるもので、画中の物のありさまを伝えるものが貴い。」水墨による写意表現の題材には、さらに墨梅や墨蘭がある。

蘇軾は「**常形**」と「**常理**」を分けて関係づけ、「**形が似ているかどうかで画を論じる見方は子供と変わらない。必ずこうでなければと型にあてはめて詩を作る者は詩がわからない。**」と言い、「**物象の外への超越**」を主張した。**蘇軾**は画家という立場から芸術の伝統の見直しをして、芸術創作の普遍法則の認識に至った。それは書法や詩作やあらゆる芸術に通じる究極の目的としての芸術表現である。唐代の書論の中には既に「**能**」「**妙**」「**神**」「**逸**」という4つの格(ランク)が規定されていたが、絵画でそれらの格をどう順位づけるかには芸術観が反映される。徽宗の画学では画家はまず絵画の技能を会得した上でな



李公麟 [五馬図巻] 北宋 紙本墨画 29.3cm×225cm 個人蔵

6-5 まとめ

宋代、商品経済の繁栄によって、人々の生活は精神的にも物質的にも以前より遥かに自主的なものになった。**書法の「尚意（意を尊ぶ）」という特徴は士大夫の絵画の精神をはっきり示すものでもある。**中国画は宋代になると、どの画題においても十分に対象を再現できる豊かな表現様式を生み出していた。

宋代の山水画は、北宋の**李成**と**郭熙**によって一変し、南宋の**李唐**、**劉松年**、**馬遠**、**夏珪**によってまた一変した。それぞれが10世紀から13世紀にかけての山水画芸術の重要な発展段階であった。**李成**、**郭熙**の北方スタイルの全景構図から、「**馬の一角**」「**夏の半边**」という定型化した画面構成への変化は、人々の自然に対する理解が変化したことの反映でもあった。それには南北の地域特性が作用しているが、それより絵画様式という規律それ自体の変化によるところが大きい。

蘇軾を創始者とする宋代の文人画は、画家の社会的身分によって絵画を分類する根拠となった。中国画は内容と形式の両面から人々の精神的要求にこたえるものである。文人学士の芸術の登場は事実上、再現的絵画の終焉であり、元代になると表現的絵画表現が主流となっていく。

第7章 元代の美術

はじめに

宋代の社会政治制度が文人士大夫の存在を保障し、宮廷側に支配されない表現的な芸術を生み出したのに対して、元代のモンゴル族と西域の統治者による多元的な政治支配は、漢民族以外の芸術文化を自由に発展させた。これにより特にラマ教の芸術は独自に一家をなし、漢民族の文化と拮抗するほどの特別な成果を上げるに至った。

趙孟頫は宋の皇室の末裔でありながら元朝に出仕した。彼は各方面の芸術に通じた万能の天才であり、書法においては「趙体」とよばれるスタイルを作り上げた一方、絵画においては山水、人物、花鳥、鞍馬といった多種多様な画題において個性的なスタイルを表現した。水墨画と青緑（濃彩画）のどちらでも新たな創造を成し遂げ、理論上では「書を援用して画に入れる」「書画一律」と「画は古意あるものを貴しとする」ことを主張。このように、**蘇軾**から始まった文人画の伝統において際立った新たな成果を達成した。

水墨山水画の発展では**黄公望**、**呉鎮**、**倪瓚**、**王蒙**らが代表であり、それぞれ独特な個性的スタイルを筆墨の中に実現した。彼らは趙孟頫の理念を具体的な創作物に変え、江南文化圏において普遍的に承認される様式に育てたのである。

7-1 モンゴルと元帝国



朱好古（および門人）
[朝元図]（局部）
元(1325年)
壁画重彩
山西芮城永樂宮三清殿



朱好古（および門人）
[朝元図]（局部）
元(1325年)
壁画重彩
山西芮城永樂宮三清殿

7-2 元代初期の江南画壇

異民族支配の世になり、芸術家は「仕」（朝廷に仕える）と「隠」（世間を避け隠遁する）の選択の問題に直面した。

遺民画家のうち、極端な人々は、画のテーマやスタイルで決して異民族の、特に北方の文化を受け入れなかった。一方温和な人々は、モンゴル族によって全国が統一され文化融合が進められるとそれを黙認する態度を取りながらも、彼ら自身は新しい支配者との距離を保ち続けた。

鄭思肖は強烈な政治的態度を筆先に表現しており、**鄭思肖**によって描かれたモノは理想的人格のシンボリックな符号となっている。

銭選は**趙孟頫**と共に文人画を提唱した中心人物。あるとき、**趙孟頫**が**銭選**に画道に関わる質問をした、「士気とは何か?」。銭選の答えは「隸体である。画史がこれをわきまえれば、翼がなくとも飛ぶことができるが、さもないと邪道に落ち、巧みであればあるだけ画道から遠ざかってしまう。そして重要なのは、世に求めないことだ。毀譽褒貶に心を煩わせないようにしなければならない」(董其昌『容台文集』所収)**文人画の核心は「隸体」であり、ポイントは書法の用筆であるとともに、文人画のアマチュア作ということだとして、個人の世界観を強く示した言葉とされている。**

訳注：中国ではプロ（行家）に対するアマチュアを「戾家」と言うが「隸家」は発音が共通するため、「隸」には「隸書」と「アマチュ



鄭思肖 [墨蘭図卷] 元(1306年)
紙本墨画 25.7cm×42.4cm
大阪市立美術館蔵

7-3. 趙孟頫と書画一律

趙孟頫は書では「趙体」と呼ばれるスタイルを創りだした。均整さと美しさを兼ね備え、実用性と応用性に優れたスタイルである。篆書、八分書、隸書、真書、行書、草書などの書体いずれにも精通し、とくに楷書と草書に優れた。

趙孟頫は、画では山水画、人物画、花鳥画、鞍馬画、墨竹にすぐれ、青緑（濃彩画）と水墨画のいずれにおいても自分のスタイルを作り上げた。

趙孟頫は書法では「復古」を主張し、それによって南宋末期の陳腐に染まった院体書風を乗り越えることができた。また、晋や唐の「古風」を思い出せという合い言葉のもとに、多くの漢文化の後継者を団結させることができたが、それは同時に、元の朝廷に出仕した彼自身を免責するものでもあった。「復古」というスローガンのもう一つの意味として、漢民族の文化の最盛期に意識を遡らせることによって、芸術家の文化的自尊心を高める効果もあった。

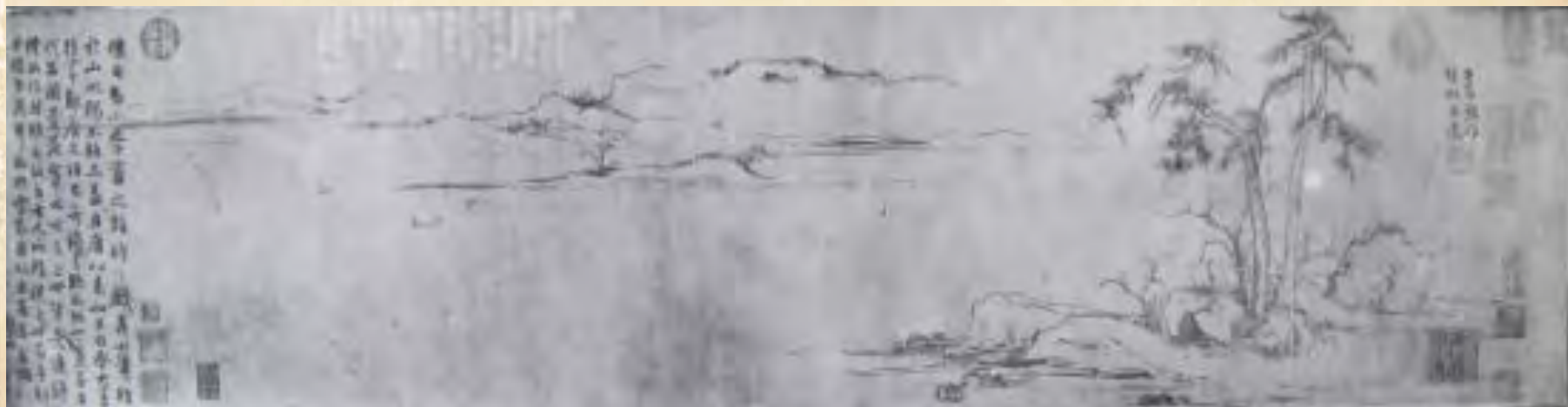
趙孟頫「画を作るなら古意のあるものがよい。古意がなければ、いくら巧みでも無益である。しかし今の画家は、繊細な筆づかいと濃艶な彩色でさえあれば優れた絵描きだと自称していて、古意に欠けるという自覚がないばかりか、百病が横行する有様で、全く見るに堪えない。私が作る画はまるで簡略なもののように見えるだろうが、わかる者には古に近いことがわかるので、それゆえに優れた作品とされるのだ。これはわかる者にだけ言うことであって、わからない者に言うのではない。」現存する「秀石疏林図」には「石は飛白書の如く、木は籀書の如く、竹を写すには永字八法と通ずるようにせよ。もしこれができるものがあるなら、書画が本来同じであったことがわかるであろう。」とあり、「書画同源」の美学における共通感覚を強調し、「描」ではなく「写」による画法を提唱している（中国語では文字を書くことを「写字」といい、ここでの「写」はwritingの「書く」の意味が強い）。「竹を“写す”」のと「竹を“画く”」の違いは、書法の技能の高低による。書法の筆意を取り入れ、山石の輪郭線や皴法に草書の飛白体を用いれば、簡潔にして流れるように表現できる。竹の葉の表現では隸書の八分書を書くようにして、ハライの筆画で力強さを、トメで落ち着きを出す。蘭の葉や草を表現するには行書の伸びやかな筆勢を用いる。

書画一律については、元代文人による専門書が他にもある。柯九思『竹譜』は「竹幹を写すには篆書の法を、枝には草書法を、葉を写すには八分書あるいは顔真卿のハライの筆法を用いる。木や石にはかんざし

勅撰并書篆
皇帝即位之元年有詔
金剛上師膽巴賜
謚大覺普慈廣照無上
帝師
勅臣孟頫為

趙孟頫
[胆巴碑](部分)
元(1316年)

紙本 33.6cm×166cm
北京故宮博物院藏



趙孟頫 [双松平遠図卷]

元 紙本墨画 26.7cm×107.3cm メトロポリタン美術館蔵

「秀石疏林図」に書かれた**趙孟頫**の題画詩

「石は飛白書の如く、木は籀書の如く、竹を写すには永字八法と通ずる
ようにせよ。もしこれができるものがあるなら、書画が本来同じであつ
たことがわかつてあろう。」



趙孟頫 [秀石疏林図]

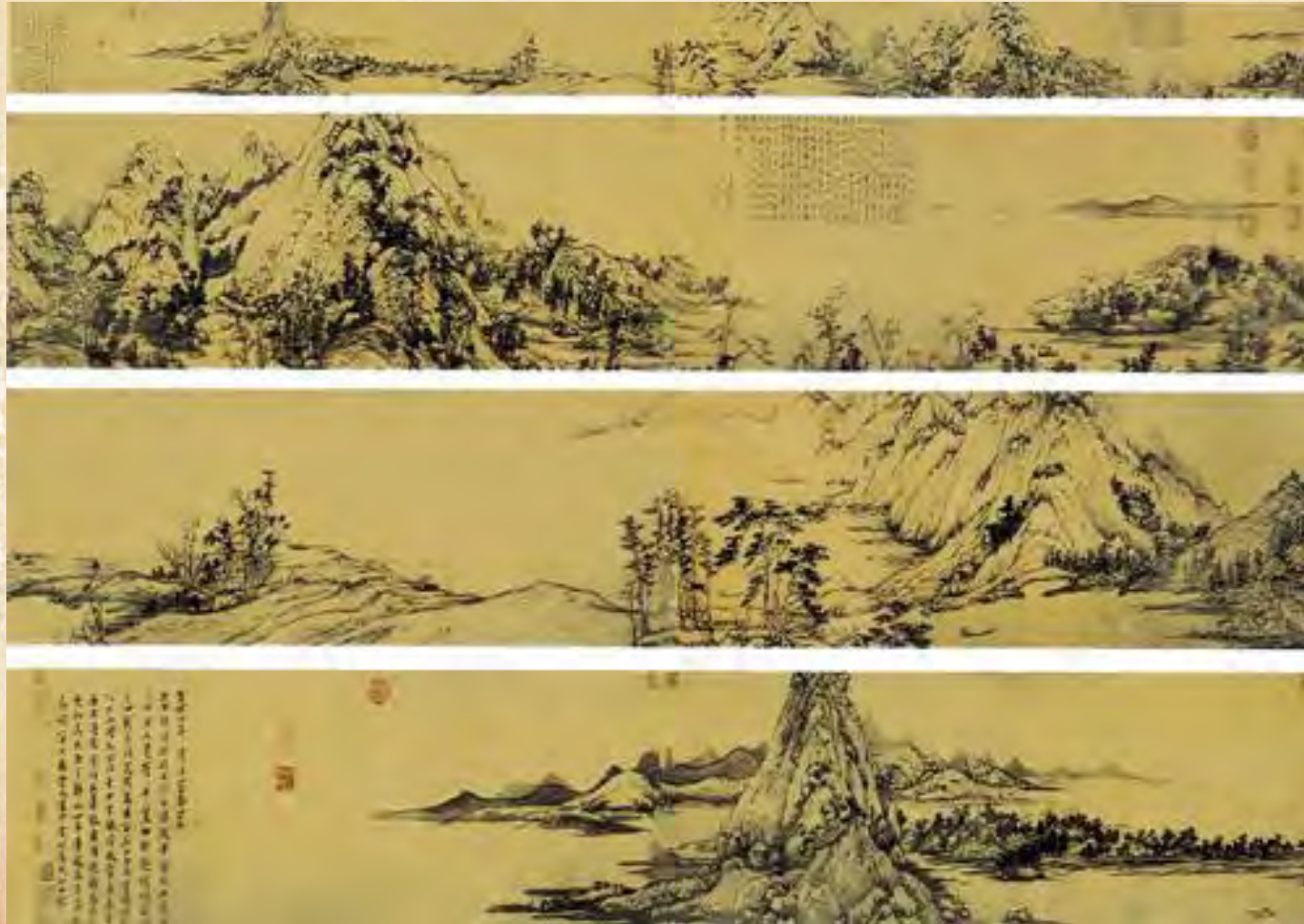
元

紙本墨筆 27.5cm×62.8cm

北京故宮博物院蔵

7-4. 元代中後期の文人画芸術

元の四大家は**黄公望**、**呉鎮**、**王蒙**、**倪瓚**。**黄公望**は宋代の山水画の「深遠」に代えて「闊遠」（広々とした空間の広がり）を表現した。



黄公望
[富春山居图]
(无用师卷)
1347年
紙本水墨
33cm×636.9cm
台北故宮博物院蔵

王蒙は宋元以来形成されてきた特殊な山水画の類型に全く新しい意義を持たせ、元初の**趙孟頫**や**銭選**らが描いた青卞山の文化的価値を高めた。この隠遁の地はもはや現実の存在ではなく、理想化された場所である。

倪瓚は「清」と「俗」の対立を強調した。「**張以中**君はいつも私の画竹を愛したが、私の竹はいささか胸中の逸気を写すに過ぎない。どうしてそれが似ているとかいないとか、葉が茂っているとかまばらだとか、枝が斜めだとか真っ直ぐだとか言う必要があるのか？画面を塗りたくっていると、他人がそれを見て麻だとか蘆だとか言ったりするが、私はそれが竹だと強弁することもできない。そんな風に見る奴らは本当にどうしようもないと思う。だが、**以中**君が私の画を見て何と思っているのかはわからない。」「私の言うところの画とは、逸筆草草として形似を求めず、いささか自分を娛ませるものに過ぎない。」**倪瓚**の『六君子図』は逸品であり、**筆墨継承は芸術という造形言語の核心**となつて、次第に、**画家の制作に関する思考に強い影響を与えるようになっていった。****倪瓚**が山水を擬人化するとき、彼の筆墨言語一式は極度に個性的なものになっている。

王繹の水墨画「楊竹西小像」 著作『写像秘訣』では配色技法にも論及。

元末画壇では多種多様な水墨花鳥画が主流になった。前代までと異なり、元代水墨画は紙本の作品がほとんどで、紙上の水墨効果表現で



呉鎮 [漁父図]
1324年 絹本水墨
176.1cm×95.6cm
台北故宮博物院蔵



倪瓚 [六君子図]
1345年 紙本水墨
64.3cm×46.6cm
上海博物館蔵



王蒙 [青卞隱居図]
1368年 紙本水墨
140.6cm×42.2cm
上海博物館蔵



王穉 (人物)、倪瓚 (松石) 共作
[楊竹西小像] 1363年 紙本墨画
27.7cm×86.8cm 北京故宮博物院蔵



張渥 [九歌図卷] (局部)
1346年 紙本水墨
28cm×602.4cm 上海博物館蔵



王冕
[墨梅図]
1355年
紙本墨着彩
68cm×26cm
上海博物館蔵

7-5. 元代絵画のまとめ

江南地域の文人芸術家は、異民族との衝突によって自民族の文化の内なる力に目覚め、自己の悠久の歴史伝統を再認識し、「復古」の旗印のもとで新たに独自の芸術を生み出した。

元代絵画は唐宋代の写実的な伝統を改革し、**筆墨の能力によって、自己表現の重要性を強調した**。元代の作家はたえず新しい型を開拓し、芸術の様々な問題について思考を重ねた。**趙孟頫**は古意を強調し、書画一律の境地を達成する一方で、絵画的訓練を軽視することはなかった。

用語

遺民 逸筆草々 古意 画の十三科

浅絳山水 闊遠 書齋山水 書画合一 四君子

第8章 明代の美術

はじめに

明代前期の画壇の主流は**浙派**と**宮廷絵画**だった。**戴進**を頂点とする浙派の画家は、絵画の再現技術では宋代の多様な成果を吸収し、高いレベルの成功を収めた。明代の**藍瑛**は全方面的に何でも描けた画家であり浙派最後の花形とされている。

明代中期の呉門画派（蘇州の画家達）は文人画の特殊な類型を代表する。

董其昌、**陳繼儒**ら(今の上海を中心とした松江画派)は理論と実制作の両面から、かつてなかった規模の文化運動を展開した。彼らは**山水画の南北宗**の理論によって芸術史を再編成することを主張し、文人画特有の筆墨の形式を新たな高みに押し上げ、「**呉門画派は理を重んじ、松江画派は筆を重んじる**」という差異を生み出した。

明代、西洋画が入ってきたことでも、中国の視覚文化伝統に新たな認識が生まれた。

董其昌の意義は元の**趙孟頫**と匹敵しうる。**董其昌**は明末の文壇と画壇に大きな影響を与えた。特に絵画の南北宗という概念は、この後三百年近く芸術界の主流的な思想となった。

8-1. 浙派と宮廷絵画

浙派は宋代の李唐、劉松年、馬遠、夏珪に倣ったが、筆致は粗放である。



辺景昭 [春禽花木図]

明 絹本着彩

137.7cm×65.5cm 上海博物館蔵



王蒙 [北京八景図卷] (太液清波)

明 紙本墨画

42.1cm×206.5cm 中国国家博物館蔵



謝環 [杏園雅集図] 明 絹本着彩 37cm×401cm 鎮江博物館蔵



戴進[春山積翠図]
明
紙本墨画
144.1cm×53.4cm
上海博物館蔵



吳偉[江山漁樂図]
明
紙本淡彩
270cm×173.5cm
台北故宮博物院蔵



林良 [山茶白羽図]
明 絹本着彩
152.3cm×77.2cm
上海博物館蔵



呂紀 [梅茶雉雀図]
明 絹本着彩
183.1cm×97.8cm
浙江省博物館蔵



藍瑛 [做張僧繇山水図]
明 絹本着彩
177cm×97cm
無錫市博物館蔵

8-2. 呉門画派

文人士大夫たちは蘇州を中心に、書画等の芸術文化を愛好する気風を醸成した。

王履は「華山図序」で形と意の統一を主張。「画はいくら形が力強くても、意こそが主である。意が足りなければ、形になっていないというべきである。だが意は形の中にある、形を捨てたならどこに意を求められようか」「私は心を師とする、心は目を師とする、目は華山を師とする。」この考え方を基礎に、後の呉門画派では山水紀行文化が流行し、それは山水画の重要な題材となった。

沈周は**王履**のような特別な風景ではなく「そこに生まれ育った」見慣れた視覚文化によって故郷の人々の心の風景を描いた。**沈周**は穏やかな心持ちで伝統に浸り、その核を掴んだ。**沈周**の絵画には後世「粗沈」「細沈」と呼ばれる二種類の作風がある。**沈周**の粗筆（太い筆線の作風）は彼の性格の豪放さを示すもので、**沈周**は太い筆線を用いながら、



王履
[華山図冊]
明(1383年)
紙本着彩
34.6cm×50.6cm
全冊は北京故宮博物院と上海博物館に分蔵



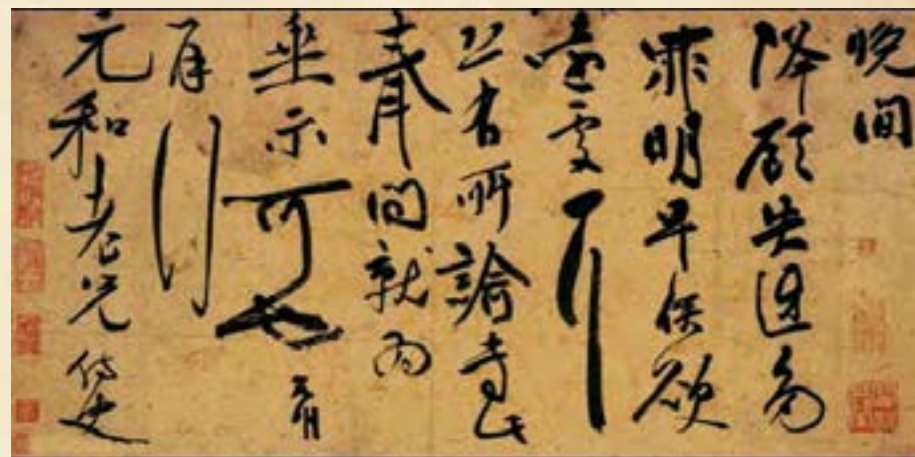
この作風は「粗沈」の作例である。山石は主に短披麻皴で、水分を多く含んだ筆とあまり含まない筆が相互に用いられ、画面の奥行きを感じさせる。
沈周[廬山高図]
明(1467年)
紙本淡彩
台北故宮博物院蔵

沈周、文徵明、唐寅など多くの呉門画家たちは書法に優れ造詣も深かったことから、おのずと**筆墨にこだわり抜き、元の名家の含蓄ある美的感覚を理想として追求した**。やりたい放題の表現をしていた浙派の末流とはこのことから距離を置くことになった。呉派はこうして文人画の

影響範囲を広げた。

文徵明は「台閣体」の美しいばかり（光潤嫵媚）の書風を変え、「天下の書法は我が呉に帰する」という流れを作り、書法史においてもキー

文徵明（1539年）
紙本 小楷
北京故宮博物院蔵



祝允明 [致元和手札] 明 印花箋紙本
27cm×45cm 北京故宮博物院蔵



文俶 [写生花蝶図] 明 282cm×155.6cm 上海博物館蔵

呉派の作家には他にも**陸治**、**陳淳**、**王問**、**銭穀**、**陸師道**、**周天球**などがいる。**書法の制作と結びついた**努力をする中、文人画家達は様々な試みをし、写意花鳥画に新しい活気をもたらし発展させた。

装飾性が強く、仕女人物画というジャンルで呉派が独自の境地を切り開いたことを示す。

唐寅
[孟蜀宮伎図]
明 絹本着色
124.7cm×63.6cm
北京故宮博物院蔵



周之冕の花鳥画は**黄荃**の工筆と文人の写意の両方の特徴を取り入れた「勾花点葉体」と呼ばれ、明代の花鳥画壇上、**林良**の写意派、**辺景昭**の工筆画派と天下を三分した。

周之冕
[杏花錦鶏図]
明 絹本着色
157.8cm×83.4cm
蘇州博物館蔵





徐渭の墨葡萄。「半生落ちぶれて年寄りになってしまい、一人書齋にたたずめば夕暮れの風がひゅうと鳴る。筆にひそませた珠玉を売る場所などなく、暇つぶしに野の藤のなかに投げ捨ててみる」という詩が添えられている。草書の筆法と花鳥画の写意技法を融合させ、荒々しい風格と潤いある効果が際立っており、洗練された筆墨の味わいと旺盛な生命力を表現している。のちに陳淳と徐渭を並べ称して「青藤白陽」というようになり、近代の花鳥画家に影響を与えた。

徐渭
[墨葡萄図]
明 紙本墨画
165.7cm×64.5cm
北京故宮博物院蔵



仇英
[桃源仙境图]
明
絹本着彩175cm×66.7cm
天津市芸術博物館蔵

8-3. 董其昌の意義

董其昌『容台別集』画旨。「禅家には南北二宗あり、唐代から分かれた。画の南北二宗もまた唐代から分かれたが、画人の南北をいうのではない。北宗は李思訓父子の着色山水から趙幹、趙伯駒、趙伯驩へと伝わり、馬遠、夏珪らに至る。南宗は王維の渲染（ぼかし）に始まり、鉤斫の法を一変させた。この流れは張璪、荊浩、関仝、董源、巨然、郭忠恕、米芾米友仁父子から元の四大家に至った。」董其昌が禅の南北宗の違いによって画派の違いを説明した狙いは、南宗画派を北宗画派より高く評価する点にあった。

だが、南宗禅は一挙に悟りを開き（頓悟）、北宗禅は修行を積んで段々に悟りに近づく（漸悟）という比喻は、むしろ芸術創造における基本パターンを説明している。実際は芸術的境地は漸悟と頓悟とが補い合うことによって昇華されるので、究極の基準というものはない。新たな認識と表現へとレベルアップするには、制作者自身が修養を積むことから始める必要があり、文人画家たちはこの点において一般の画工よりも優れていると自認していた。このような考え方によって画家は意識的に総合的な芸術の教養を高めていくことになった。

董其昌は文化史上、宋代の蘇軾、元代の趙孟頫、王世貞などと並ぶ地位にあると言える。明末の文壇を二十年支え、同時代及び後世に与えた影響には甚大なものがある。董其昌は邢侗、米万鐘、張瑞図と合わせて明末四大書家と呼ばれる。



董其昌
[儲光羲五言詩軸]
紙本 楷書
117cm×47.8cm
北京故宮博物院藏

呉派は理を重んじた（呉派の画家達は自然の構造の規律をはっきりと意識し続けた）が、**董其昌**ら松江派の画家達にとっては自然の構造よりも筆墨の組み合わせのほうが重要になっていて、**董其昌**は抽象的な山水表現形式を意識するに至った。いわゆる「**胸中の丘壑**」「**筆底の煙雲**」を**董其昌**と松江派の画家達の誰もが追求した。**董其昌**は言う。「画家は古人を師とするなら、それだけで上々だが、さらにすすめば天地を師とすべきである」「万巻の書を読み、万里の道を行き、胸中から塵や濁を脱しされば、丘壑は自然に胸の内に築かれるものだ」。**董其昌**は形式の問題を時空を超越した抽象要素に変え、画家に全面的な修養を積むよう求めた。**陳繼儒**は言う。「画とは六書の象形のひとつである、ゆえに古人の金石書、鐘鼎書、隸書、篆書は往往にして画のようである。一方、画家が水、蘭、竹、梅、葡萄などを画にかくとき、多くは書法を兼ねる。まさしく禅でいう一合相であ



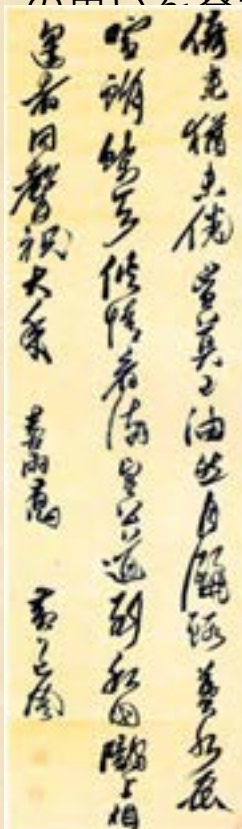
董其昌 [昼錦堂図卷] (部分) 明 紙本着色
41cm×1492cm 吉林省博物館蔵

董其昌の水墨写意山水画は、澄みきって潤いある美しさで、筆墨の味わいにこだわり、写意の効果を追求している。それまでは写実的な造形技巧を重視していたが、ここでは筆墨の構成を熟慮する方向に変わり、松江派の独自の様相を生み出している。



張瑞図
[晴雪長松図]
明
紙本墨画
136.3cm×43.3cm
北京故宮博物院蔵

明代、画家には行家（プロフェッショナル）と戾家（アマチュア）の区分があった。行家とは職業画工で、スポンサーの求めにより絵画を制作して生計を立てた者で、広義には宮廷画家も含むが、主に明代浙派の作家である。戾家とはアマチュアの絵画愛好者を指し、広義には文人画家、士大夫や隠士なども含まれる。彼らは絵画に託してその胸中の思いを発露させた。



黄道周[喜雨詩]
行書 絹本
142cm×38cm
山東省博物館蔵



丁云鵬 [漉酒図]
明(1592年) 紙本着彩
137.4cm×56.8cm
上海博物館蔵



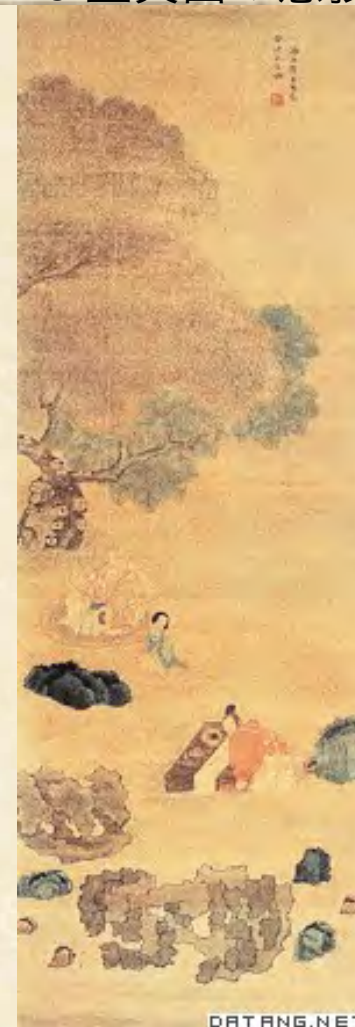
曾鯨[王時敏小像]
明(1616年) 絹本着彩
64cm×42.3cm
天津市芸術博物館蔵



陳洪綬
[水滸葉子]
(一丈青扈三娘)
崇禎年間(1628-1644)刊本
木刻版画
18cm×9.4cm



陳洪綬 [喬松仙寿図]
1635年
絹本着色 202.1cm×97.8cm
台北故宮博物院蔵
陳洪綬の伝統に対する考え方
「唐の韻で宋の単調さを動かし、宋の理で元の格を行う」



崔子忠 [伏生授経図] 明
絹本着色 184.4cm×61.7cm
上海博物館蔵
崔子忠は陳洪綬と共に「南陳北崔」と呼ばれ一世を風靡した

8-4. まとめ

明代芸術は集大成に向かった。明代は伝統の継承という点ですば抜けている。明初(1368年～)から嘉靖年間(1522～66年)まで画壇の代表となったのは南宋の院体画風を受け継ぐ浙派と宮廷画派で、**馬遠**の一角構図や**夏珪**の半边構図、水墨したたるような斧劈皴と、政治教訓的な意味合いを持つ題材を採用していた。

一方、呉門画派によって元の山水画の皴法も強化され続け、蘇州一帯の景色を表現するための理想的な表現形式となった。

明末の、**董其昌**に代表される松江画派は、筆墨の抽象形式をますます重要視するようになった。**董其昌**が重んじた筆墨とは、実質的に筆墨の再創造であり、芸術の歴史を再解釈するものであった。**董其昌**は世界の芸術史上、最も早く筆墨の形式構造の重要性を意識した人物である。山水画の南北宗の理論は、「南宗」「北宗」の分派を強調し「上(良いもの)を取る」のが大変重要だと指摘したが、それは個人を伝統に同化させながらも同時に独自性を打ち出させるためには正しい方法だった。

用語 浙派、呉門派、松江派、行家、戾家、画の南北宗、画譜

第9章 清代の美術

はじめに

清朝は満州族が支配した大帝国だった。中国文化と西洋文化の関係は清代の前期と後期で異なっている。前期とは一般に17世紀ないし明末清初に始まった中外文化の交流を指す。後期とはアヘン戦争以後の外来文化の流入である。

清初の「四王」の努力によって、伝統絵画は全面的にまとめられることになった。文人画の普及によって一つの指導体系理論がまとめられ、『芥子園画譜』のような突出した成果もみられた。

清初の「四僧」は「私は山や川に代わって語り、山や川は私に代わって語る」という主観と客観が融合する境地をうまく実現した。これにより個性表現は理想的な芸術表現に辿り着くことになった。

18世紀、「揚州八怪」と呼ばれた画家達は、敢えて市場の要求に応えて頭角を現した。彼らの「怪異な」あやしいスタイルは、自己表現の産物であった。

清末の美術は上海という東洋の都会に代表される。なかでも書法で帖学（王羲之以来の法帖を学ぶ流れ）が衰え、碑学（北朝の碑を学ぶ流れ）が盛んになったことは、中国の視覚文化モデルに大きな変化が起こったことを示している。それは清代の学術文化が事物の意味や道理を突きつめる宋明の学問から実証的に研究する考証学へと方向転換したこ

9-1. 中国とヨーロッパの芸術交流



ジュゼッ
ペ・カス
ティリオー
ネ
(郎世寧)
[八駿図]
清
絹本着彩
139.9cm×
80.2cm
台北故宮博
物院蔵



ジュゼッペ・カスティリオーネ(郎世
寧)
[乾隆皇帝半身像] 清
紙本油彩 54.5cm×42cm
ギメ東洋美術館(パリ)蔵

9-2. 清初の「四王」と正統派の画風

王時敏、王翬、王鑑、王原祁、吳歷、惲壽平を「四王吳惲」または「清六家」とよぶ。彼らは1つの画派ではないが、古画の臨模を主張し、元代の作品の筆墨を高く評価し、表現技術的に熟練した高いレベルを示し、それぞれ独自の画風を作りだした。



王時敏
[倣北苑山水図]
王時敏は「婁東派」開祖、「正統派」の中心人物とされる。



王翬
[小中見大冊]絹本墨画
上海博物館蔵

王原祁は、作画は「生」と「熟」の間にあると主張し、「理・気・趣」を兼備したものをよしとした。また、画の「開合」「体用」「龍脈」「氣勢」等の概念を研究した。

王原祁
[倣黄公望山水図]
絹本墨画



董其昌の『画禅室随筆』から「四王」の芸術論に至る画論の流れには、伝統の再解釈についての重要な知恵が凝縮されている。王概らにより編集された『芥子園画伝』は豊富な芸術経験を伝授する手本となった。

清初の正統画派を歴史的に位置づけるとき、強調すべきポイントは2つある。

第1は董其昌の功罪の評価に関わることで、婁東派（王時敏、王原祁）と虞山派（王鑑、王翬）が筆墨の表現形式において重要な貢献をしたということ。例えば王原祁は山水画の部分と全体の相互関係进行处理するにあたり形式言語そのものに関心を向けた。一般的な自然景と特定テーマを表現する山水画では、詩意性の重要性は記録性に勝る。同時に、形式主義追求の弊害として、正統画派は「景」という創作の源泉をおろそかにするようになった。

第2は通常意識されないが、美術教育における形式言語の重要性の強調である。『芥子園画伝』は、独立しながらも相互に関連づけられる単位要素として画法の形式を練り上げ、筋道を立て緻密に分析し、圧倒的な勢いをもって広く世に普及した。日本の喜多川歌麿が浮世絵版画の制作工程図の中に『芥子園画伝』を参考書として描いていることからその影響力がわかる。

清初の花鳥画の正統派、**惲寿平(惲格)**。「没骨法」は工筆でありながら写意を兼ね、軽快な筆触と明るい色彩で、それまでの濃艶華麗な画風に代えて清々しく穏やかな美しさを実現した。別名「常州派」と呼ばれる。**生態に即した表現を強調**した。「花を描くならばいきいきと描くよう極めねばならない。花の向きや傾き、どう日が当たり、風にそよぎ、露を含んでいるか。変化は無限だが、紙のあいだから清風がそよいでくるように描けてこそよい絵である。」



鄒一桂 [白海棠図]

清

絹本着彩 31.7cm×51.8cm

上海博物館蔵



惲寿平(惲格)

[錦石秋花図]

清

絹本着彩

140.5cm×58.6cm

南京博物館蔵

9-3. 清初の「四僧」と個性派 弘仁、髡残、八大山人、石涛



弘仁
[黄山始信峰図]
清 紙本浅絳
214cm×84cm
広州美術館蔵



八大山人（朱耷）
[荷花水鳥図]
清 紙本墨画
126.7cm×46cm
北京故宮博物院蔵



髡残
[蒼山結茅図]
清 紙本浅絳
89.8cm×35cm
上海博物館蔵

石涛は個性の発露を強調し、師法造化を主張した。「自分は自分である、それは自分が実在しているということだ。昔の人のヒゲや眉は私の顔に生えないし、昔の人の臓腑も私の体の中に入らない。私は自分の内蔵を育て、自分のヒゲや眉をそびやかす」「山川は私に山川の代わりに語らせる。山川は私から生まれ、私は山川から生まれる。私は奇峰を搜し尽くして草稿をつくる。山川は私と出会って心中の山水へと変化するのだ。」

『石涛画語録』は「一画論」を説く。一画論の内容は3つある。1つは、絵画の本体としての一画で、万物の形象の根本となるもの。2つめは、自然の理は一万にも異なる、だからこそ我こそが一画の法を立てる必要があるという論理。3つめは、一気呵成の一で、作品中の形ある線のなかに宇宙をつらぬく生命線が示されるとする。

傅山：「楷書は篆書隸書の変を知らなければ、妙なる境地に至る作品を書けたとしても俗格に終わってしまう」「楷書は篆書八分書から来るのでなければ、凡庸から脱する事はできず観るに足りない」



石涛[淮揚潔秋図]
紙本淡彩、
89.3cm×57.1cm



梅清は石涛、
梅庚、戴本孝
と共に「黄山
画派」と呼ば
れる。

梅清
[西海千峰図]
清 紙本水墨
73.6cm×49c
m
天津市芸術博
物館蔵



龔賢 [千岩万壑図]
紙本水墨、62cm×103cm
リートベルグ博物館(スイス)蔵
龔賢の芸術観は
石涛と共通する。

9-4. 「揚州八怪」と美術市場

「揚州八怪」は揚州画派とも呼ばれる。高鳳翰、辺寿民、李鱣、汪士慎、金農、黄慎、高翔、鄭燮、李方膺、閔貞、羅聘等。彼らの出身地は様々で、**主に画を売って生計を立て、市場の要求に応じて**花鳥、人物等の題材上数々の変形や新奇な試みをして写意の伝統を大胆に突破した。かれらの**共通する特徴は徐渭や八大山人や石涛の方法である奇逸な筆墨によって、個人の創造性を発揮した点にある。**



李鱣
[五松図]
1747年
紙本墨画
199.4cm×
94cm
クリーブラ
ンド
美術館蔵



高鳳翰 [牡丹図] 指画 清
紙本設色 38.4cm×42.5cm 大阪市立美術館蔵



黄慎 [漁翁漁婦圖]
清 紙本淡彩
118.4cm×65.2cm
南京市博物館蔵



金農 [梅花図冊](部分)
1762年
紙本設色
23.6cm×30.7cm
旅順博物館蔵



李方膺 [瀟湘風竹図] 清(1751年)
紙本墨画 168.3cm×67.7cm
南京博物院蔵



鄭燮 [墨竹図] 紙本墨筆
104.5cm×146.5cm 揚州博物館蔵



高其佩
[梧桐喜鵲図]
清
指画 紙本着彩
129cm×42.7cm
遼寧省博物館蔵



華岳
[天山積雪図]
清
紙本着彩
159.1cm×52.8cm
台北故宮博物院蔵

9-5. 金石学運動と上海画壇

道光、咸豊年間(1821-1861)に金石学ブームが起こった。黄賓虹はそれを「**道咸の画学中興**」と呼び、こう論じた。「金石の学問は宣和に始まった、**欧陽修、趙明誠**が著名である。道光、咸豊年間になると検証の精確さで昔をはるかにしのぐようになった。中国画もまたこのとき復興した。**包世臣、姚元之、胡石查、張士保、翁同龢、吳栄光、張叔憲、趙之謙**など百人にもものぼり、皆博学で古今に通じた。とくに著しく目を引くのは水墨で画をつくったことである。」金石学運動は、**書法、篆刻、文人写意画**などの複数の分野に表れた。



趙之謙
[墨松図]
1872年
紙本墨画
176.5cm×96.5cm
北京故宮博物院蔵



趙之謙
[「悲庵」石章]
印文、辺款拓片
1862年
上海博物館蔵



任熊
[自画像]
1853年
紙本着色
164.2 c
m×77.6
c m
浙江省博
物館蔵



任頤
[蕉蔭納涼図]
1904年
紙本着色
129.5cm
×58.9cm
浙江省博物館蔵



任頤
[荷花双燕
図]
清
紙本着色
129.5cm
×58.9cm
天津市芸術
博物館蔵



虚谷 [紫藤金魚図] 清 紙本着色
129.5cm×58.9cm シカゴ美術館蔵

19世紀半ばから20世紀初頭にかけて、上海を中心に活躍した画家達を海上画派という。海上画派は、主に人物画と大写意花鳥画で成果を上げた。人物画は**任頤**が出たあとは振るわなかったが、花鳥画は**趙之謙**が開祖となり**吳昌碩**が頂点に至った金石大写意によって広汎な影響力を持った。**海上画派**によるこれらの成果は、清初の個性派の画家たちの継承であり、**新たなる創造でもあった。**



呉昌碩
[葫蘆図]
(瓢筆図)
中華民国
(1921年)
紙本着彩
120.5cm×
44.7cm
上海人民
美術出版
社蔵



呉昌碩は西泠印社
初代社長。「雄健
で古味豊かである、
金石の氣に溢れ
る」「奔放であり
ながらも法度を離
れない、精緻であ
りながらも氣魄を
忘れない」と評さ
れた。

呉昌碩
[“惟陳言之務去”
印文および辺款拓片]
清(1885年)
『呉昌碩印譜』上海
書画出版社(1985)

9-6. まとめ

中国文化と西洋文化は明末清初のころに直接対話を始めた。

清代初期に出現した「四王」と「四僧」の芸術様式は全く異なるが、共に**董其昌**の芸術論から発展して生まれたものである。彼らはそれぞれに「南北宗論」の真髓を発展させ、**筆墨と知性とを文人画の基本的特徴とした**。そのうえで、「四王」が筆墨の形式的構成の抽象化に傾いたのに対し、「四僧」は制作についての思考で一段と優れていたといえよう。

18、19世紀、揚州と上海が絵画制作の二大中心地となり、**商業文化に促されて数多くの書画家たちが個性的な制作に従事するようになった**。道光・咸豊年間（1820-61）に画学が中興したが、それは中国の芸術家が自ら選択した歴史的な成果であって、西洋文化が全面的に押し寄せる中であって、独特の風格を見せた。

用語 清六家、婁東派、虞山派、新安派、金陵八家、揚州八怪、海上画派、指画、一画、三疊兩段、金石气、西泠八家、吳派、西泠印社、コロ一版印刷術

第10章 20世紀およびそれ以後の芸術

はじめに

1919年の「新文化運動」以後、中国の近代的美術教育体制は、**何事にも科学を基準とする**ようになっていった。1950年代にはソ連の「チスチャコフのデッサン教育体系」が中国の美術教育機関に取り入れられ、鉛筆による対象描写でも科学者がコンパスで製図するような正確さが求められるようになった。

一方、数学史家の**銭宝琮**が1948年に率先して科学界に「**新人文主義**」を紹介したが、これは書画家の**潘天寿**と方向性を同じくするもので、科学万能主義に対抗する動きだった。**潘天寿**は中国画に「**白描造型法**」を主張し、「デッサンは全ての造形芸術の基礎」という概念の普遍性を考え直すことにしたのである。

清末の知識人たちが日本語から「美術」の概念を取り入れてから、視覚メディアの種類は大々的に増えることになった。

10-1. 芸術の激動の100年

1918年**蔡元培**は北京大学で「画法研究会」を設立した。これは20世紀中国で最も早く東西の文化を両方とも受け容れることを表明し、「科学精神」の重要性を主張した美術研究サークルだった。中国画に重点を置き、東京美術学校教授の**大村西崖**を招いて講義を行うなどして、ドイツ表現主義に触発された「**文人画復興**」ブームを日中両国で引き起こした。

1956年、中国政府は北京と上海で「中国画院」の設立を認可。1960年、浙江美術学院（元は国立芸術院、国立杭州芸術專科学院、国立芸術專科學校、中央美術学院華東分院。現在は中国美術学院と改称）に書法篆刻専攻学科の創建を認めた。

10-2. 体制の断絶と継続

鄭錦が1918年に初代校長を務めた北京美術学校は、1919年に高等美術学校と改称。現在の中央美術学院の前身である。その学部には中国画、西洋画、図案の三科が設置された。**蔡元培**は**1928年杭州国立芸術院の成立**式典で、学院は学術研究機構の先駆けとして、千年以上も芸術家の社会的地位を高めてきた文人画の伝統をさらに深めなければならないと強調した。

10-3. 作家のスタイルの確立と特色

新浙派人物画の代表的作家たち、**周昌谷**
「二匹の子羊」、**方增先**「一粒一粒の苦
労」、**李震堅**「荒波の中で育つ」などの作
品は中国人物画の表現力を広げた。

周昌谷
「二匹の子羊」
現代(1954年)
紙本墨画着彩
79cm×39.1cm
中国美術館蔵





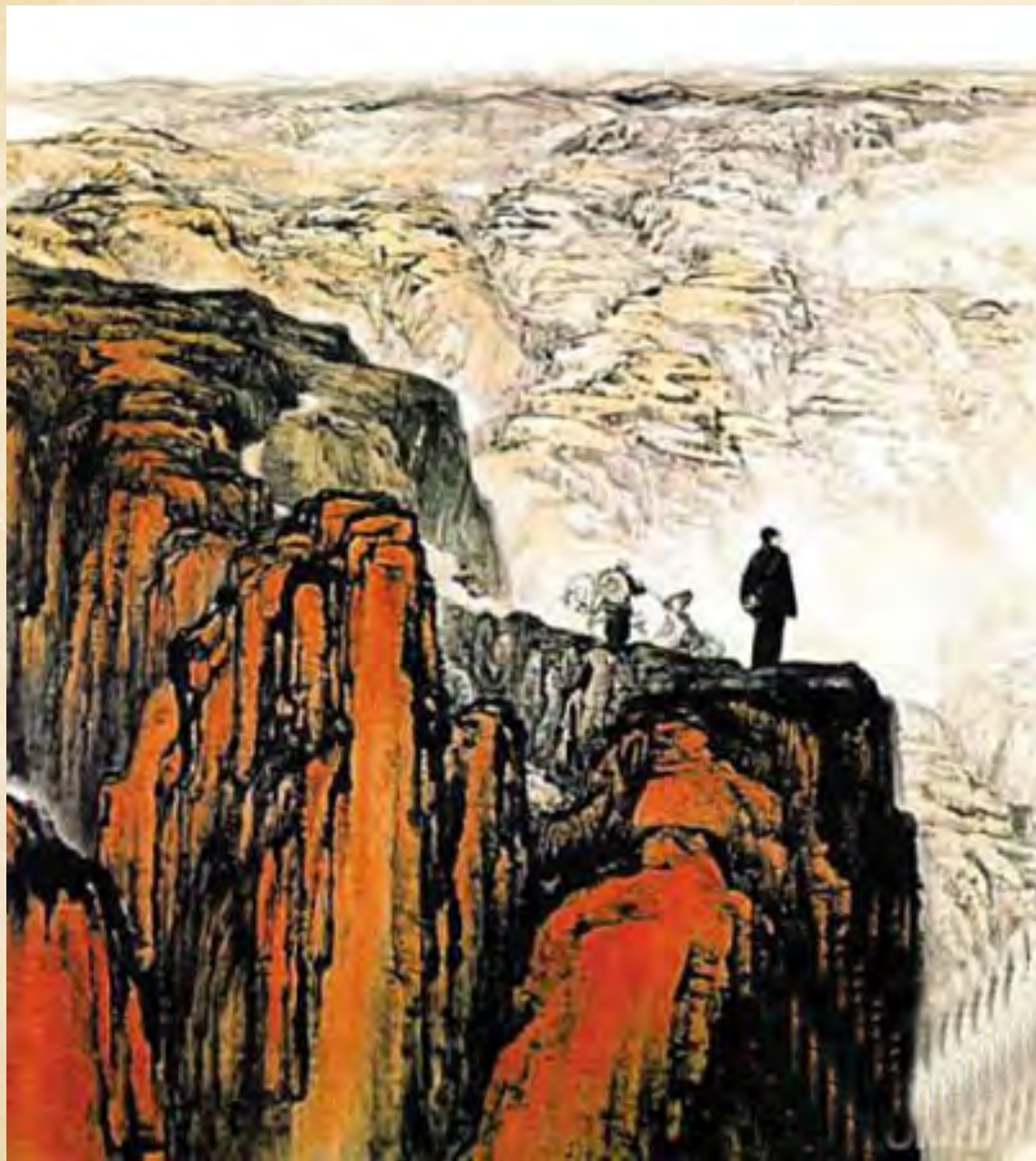
方增先
[母]
現代



齊白石
[おたまじゃくし] (蛙声十里出山泉)
現代 (1951年)
紙本墨画着彩
129cm×34cm
中国現代文学館蔵



潘天寿
[雁荡山花图]
1963年
紙本墨画着彩
122cm×121cm
潘天寿記念館蔵



石魯[転戦陝北]
現代



黄胄
[驢馬]
現代



10-4. 時代精神の形成と考察

新文化運動の中で、**蔡元培**は「**美育（美感教育）を宗教に代える**」と主張した。このことは現代中国の精神文化の形成において、特別な意味をもった。

用語

「文人画の復興」、国立芸術院、浙派人物画

訳者から

日本語訳者 後藤亮子

これは尉晓榕教授による東京藝大日本画科大学院での集中講義「中国絵画の歴史と線」のために、中国美術学院が用意したテキストです。

元々は中国における美術史教科書のミリオンセラー『中国美術史』

（洪再新著、中国美術学院出版社、2013年第2版）で、全501ページの中から、「中国絵画の歴史と線」というテーマに沿って抜き出したダイジェスト版になっています。

このテキストで紹介される中国美術史、特に元代以降の絵画の流れは、これまであまり皆さんの目に触れなかった作品が多いかもしれません。それは、「唐・宋・元」までの再現主義的な中国美術のハイライトだけに焦点を絞った、フェノロサ以来の日本での中国美術史の流れとは違った視点で書かれているからです。

このテキストがこれまで日本で紹介された中国美術史と大きく異なるのは、

- ・ 中国美術における古代からの書（書法）の位置づけとその意味
- ・ 北宋の蘇軾にはじまる文人画理論の流れ
- ・ 元代以降の書の用筆を大幅に取り入れた表現主義的な文人画様式の流れ

日本では近代以降、書と絵画は分離して、美術大学では書を芸術として扱うことはしてきませんでした。中国は違う道を歩んできました。中国では美術大学の中に書の専攻があり、また中国画を学ぶ者は書も学ぶことになっています。

「中国絵画の線」は、中国美術における書と絵画の関係について知らなければ理解を深めることが難しい面があります。それは、線に対する独自の美学、審美眼が、書によって培われてきたからです。

また、中国では、自己表現の芸術として、絵画よりもはるかに先に（日本に文字が伝わるより前に）書法という芸術が成立していたので、表現主義的な芸術の文脈（それが中国的な文人画の本質ともいえます）からも、書に対する理解を欠かすことはできません。中国の芸術論は書論から画論へと展開されてきました。日本語訳されてきたものもありますが、現代日本語として読むには難解なものも多いので、このテキストではできるだけ、今の日本語として理解しやすいように、思い切って訳してみました。

中国絵画の線、中国絵画の歴史や美学に対して、読者の方々が新鮮な興味を持つきっかけになれば、大変嬉しく思います。