

吳山勝景図 徐枋筆

絹本墨画
縦一五八・四糎 横四七・八糎
康熙二十五年（一六八六）
東京 静嘉堂文庫蔵

はじめに

昨秋、本館の特別展覧会「山水―思想と美術―」に出陳された静嘉堂文庫所蔵の徐枋筆吳山勝景図は、蘇州西方の名勝、玄墓山の様子を描き、かつ十二幅一組で作られた「吳山最勝十二圖」の最終幅にあたることが図上の自賛によつてわかる。

ところで、この「吳山最勝十二圖」の一組から分れたか、もしくは関連する作品が他に数点、わが国に伝わっている。

明滅亡後、遺民として山中に隠れた徐枋がわずかに足を運ぶことの出来た蘇州西方の名勝を描くこれらの作品は、明代十五世紀の沈周以来、蘇州の文人画家に根強く継承された紀遊図の伝統を示している。

このことは、蘇州にかわつて抬頭した松江文人のリーダーで、自然の忠実な描写よりも、率意に従う筆墨の働きを尊重し、自然の特定の景物を画中に取り込むことにあまり積極的ではなかった董其昌

の画論的影響を著しく受けた徐枋が、なおも出身地蘇州の特色を留めている点で興味深い。

静嘉堂本と、その賛文でいう「吳山最勝十二圖」に関連する作品を紹介し、以上の点に関し若干の考察を加えたい。

一 静嘉堂本

まず静嘉堂本（図1）について述べよう。

図は、屏のように屹立する峯の懷に抱かれ煙霞のたなびく伽藍を、中央に置いて俯瞰する。手前には湖水が開け、岸边に植わる梅樹や、門前を逍遙する人影が見える。

絹の上部に以下の自賛（図2）がある。

名勝志云。吳之山。唯玄墓。最僻亦最奇。面湖險隩。丹崖翠壁。望之若屏。亦名鄧尉法華障。其前青芝游龍爲兩翼。岡巒起伏。嶺岫斷續。回顧拱揖。詭狀殊態。未事殫述。又以梅花爲香國。廻環百里。山溪水涯。無非梅者。而以漁洋爲屏。太湖爲沼。左右開障。整若列眉。此種氣象。唯法王座足以當之矣。今聖恩鉅剎。殿閣參差。金碧炤耀。傑峙于深林茂樹之間。與湖山爭勝。亦諸方所罕儷也。吳山最勝十二圖。丙寅春日畫於澗上草堂并題。秦餘山人俟齋徐枋。

徐枋（一六二一―一六九四、字、昭法、号、俟齋ほか）は、崇禎元年（一六二八）の進士で復社の有力なメンバーとして活躍した後、清朝の難令が行われるに際し、蘇州の虎邱新塘橋より身を投じて明の滅亡に殉じた徐汧の長子にあたり、父の命によつて死を思いとどまり、故郷蘇州の西方の山中に隠れた人物である。以後、清朝との交渉を

恐れて城市に足を踏み入れず、当時、宣城の沈壽民、嘉興の巢鳴盛と共に海内の三遺民と評された。彼は知己の協力を得て、備書・売画によって生計を立てており、山水の他、靈芝・蘭図に見るべきものがある。

丙寅は康熙二十五年(西暦一六八六)、徐枋六十五才の年にあたる。澗上草堂は、天平、靈巖の間に位置する上沙村にある徐枋の草堂。

靈巖寺の住持、南嶽大師儲公(李弘儲一六〇五—一六七二)が康熙二年(一六六三)に築いて徐枋に与えたもので、それまで移居を繰り返していた徐枋も、ようやくここに安住の地を得る。そして彼の画の大半はここで制作されている。

さて、静嘉堂本で描かれている玄墓山は、蘇州の西南三十キロに位置する鄧尉山の西南に連なる山で、山中に後晋の青州刺史、郁泰玄の墓があることからこの名がついた。鄧尉山の支山というよりは、実は両山相連なつて一山をなしており、山の北側、光福から見える部分を鄧尉山と呼び、郁泰玄の墓のある山の南側を玄墓山と呼ぶようである。

この鄧尉山の南麓、すなわち玄墓山の麓に聖恩寺がある。寺の創建は、唐の天寶年間(七四二—七五五)にかかり、当初は天壽禪寺と称せられたが、明以降は、境内の菴の名を採つて聖恩寺と呼ばれるようになった。

鄧尉山を背に、太湖に臨む奇抜な風光に加えて、明代には梅花の名勝としても知られ、探梅遊興にここを訪れる文人数多く、沈周、文徵明らもそれに名を連ねている。

贊中の「名勝志」とは、何をさすのか明らかでなく、曹學佺の撰になり崇禎三年刊行の『大明一統名勝志』にも引用の句は見えない

が、明代、嘉靖の進士、袁袞という人に、「游玄墓諸山記」があり、「吳之山。惟玄墓。最僻而亦最奇。面湖而險。丹崖翠閣。望之如屏。背鄧尉而來法華障。其前銅坑青芝逸連。其左游龍界。其右岡連嶺。詭狀異觀。」の句で始まっている。恐らくこれを引用したものである。

二 鄧尉山十景図冊

徐枋と鄧尉山聖恩寺との因縁は浅からず、特に注目されるのは、最勝十二図の制作に先立つこと二十九年の順治十四年(一六五七)、聖恩寺の住持、剖石弘璧(一五九八—一六六九)の六十才の誕生日を祝つて鄧尉山の十景図冊を描き贈つていたことである。

三峰和尚(漢月法藏、一五七三—一六三五)を継いで聖恩寺の住職となつた剖石上人は諸方より古仏と称された傑僧であり、弟子の育成、仏堂の再建に尽力し、開山、萬峰和尚(萬峰時壽一三〇三—一三八一)の旧時を思わせる程に寺勢を復興している。

徐枋と剖石上人との最初の出会いは、崇禎十七年(一六四四)の正月に遡り、この時、二十三才であつた彼は父汧に連れられて玄墓山に入り、弟子の礼を執つて上人に謁している。その一年後に父を失い、親族との交渉も絶ち、山中に隠れた徐枋にとつて、剖石上人は後見人的な存在であつたと思われる。

その剖石上人の長寿を祝い、かつ積年の恩顧に対する返礼をも合わせて自ら描く山水画を贈つたのは、貧窮し尋常の人が贈る金品を持ち合わせない故でもあつたが、「およそ人物の道德の高妙さというのは、高山大川をもつて形容されるべきものであり、師の長寿を祝

うには、住持する鄧尉の湖山を表わして、その道德の高妙さを形容し、共に長く天地の間に存在することを願うのが最善である^{注7}という、彼なりの考えに基づいている。

この図冊が現存するか否かは定かでないが、図上に記された自賛はその詩文集である『居易堂集』(巻八)に「鄧尉十景記」として収められている^{注8}。これによれば、彼が描いた鄧尉山の十景とは、

- 一、虎山橋
 - 二、司徒廟
 - 三、銅坑
 - 四、銅井
 - 五、石壁
 - 六、槎山
 - 七、七十二峰閣
 - 八、西灣
 - 九、礪上
 - 十、玄墓
- の十ヶ所である。

虎山橋頁の賛中で、
余避世土室。足不窺戸。惟春秋僅一出。展先文靖公之墓。而獨以酷愛鄧尉山水之勝。不得不破土室之戒。一歲中嘗三四過之。每至虎山橋。輒徘徊不能去也。

と述べており、鄧尉の山水を愛した徐枋は春秋各一回の父の墓まいり以外にも、土室の戒を破って出游し、鄧尉山周辺を徘徊することがしばしばあったようである。

剖石上人はこの贈物を大変喜んで大切に保存していたが、その後、

世間の評判となり、好事の者は聖恩寺に参詣すれば必ずこの図冊の拝観を請い、又、山中の名勝を未だ遍歴せざるものは入山の手引として珍重したという。後、康熙二十年(一六八二)、事情があつて寺を出たこの図冊を取り戻す為に、同じものを新たに一冊作つてもいい^{注9}。この鄧尉山十景図冊と静嘉堂文庫本との関係で注目されるのは、玄墓山の景勝を記す賛文がほぼ共通することと、静嘉堂文庫本の賛中で言う「吳山最勝十二圖」と同じく玄墓の景を最終にしていることとで、このような共通点は、鄧尉山十景図冊を敷衍して吳山最勝十二図が作られた可能性を示唆している。

二 吳山名勝十二図冊

この推測を補強するものとして、中華民国八年(一九一九)に有正書局から発行された「徐俟齋吳山名勝十二圖」(珂羅版精印本)^{注10}がある。

- 十二葉の画冊で、蘇州西方の山水を、
- 一、上沙
 - 二、竺塢
 - 三、靈巖
 - 四、天平
 - 五、華山
 - 六、天池
 - 七、箭巖
 - 八、陽山
 - 九、七十二峯閣
 - 十、龜山

十一、虎山橋

十二、玄墓山

の十二景に描いている。九々十二は、鄧尉山の諸景であり、内三景は、先の鄧尉山十景図にも入っており、その賛文は、鄧尉山十景図のものをおよそ節略した内容を示す。

玄墓山以外は、賛の末尾に「俟齋并題」とあり、玄墓山には「壬子春日寫吳山名勝十二圖并題 俟齋徐枋」とあって、康熙十一年（一六七二）の制作である。

玄墓山の図柄（図3）を静嘉堂本と比べて見ると、静嘉堂本では左斜めに昇ってゆく伽藍が、右上りに変り、玄墓山の右翼に余裕ができて、削られていた青芝山の全容が描かれている程度の相違はあるものの、画枠の変化にもかかわらず基本的なモチーフに異なりはない。

又、山峯・樹林・殿閣・人物の表現や筆法にも共通する所が多い。

このような吳山名勝十二図冊の玄墓山図と静嘉堂本との類似は、冊頁の掛幅への焼直しとして、吳山最勝十二図の残り十一幅の図柄をかなり具体的に想像させるのであるが、それに符合するものが数点存在する。

四 『水墨画』本その他

昭和四十八年に発行された毎日新聞社の『水墨画』に徐枋筆の山水図二幅（絹本墨画・図4・5）が紹介されている。^{注11} 図柄、賛文の内容から見て、陽山、虎山橋を各々描いたものであり、吳山名勝十二図冊の陽山図（図6）、虎山橋図（図7）とも類似する所が多い。しかも、

図上に捺された徐枋の印、「雪牀菴」朱文長方印、「潤上」朱文方印、「徐枋之印」白文方印、「俟齋」朱文方印、「竺山竺水閒」朱文楷内印、「居易堂印」白文方印、「徐伯子俟齋畫記」朱文方印はその位置に至るまで静嘉堂本と共通する。

紹介者の古原宏伸氏によれば、陽山幅は、縦一四六・九cm、横四七・三cm、虎山橋幅は縦一五五・一cm、横四九・一cmである。陽山幅がやや小さいのは改装の折に裁断されたのであろうか。

ともかく、虎山橋幅の寸法は、静嘉堂本と大差なく、画風も一致するように思われる所から、吳山名勝十二図冊の例より見て、この『水墨画』本二幅と静嘉堂本とは元来一連のものではないかと判断される。

又、別に、静嘉堂本より若干縦が短く、捺されている印も多少異なる華山図（図8）がある。^{注12}

徐枋の真筆と見て問題ないが、静嘉堂本に比較して、筆墨の柔らかさ、潤いに多少欠け、点苔や松葉など細部の描写にも若干の相違がある。賛文の文字の間隔もかなり異なり、吳山最勝十二図とは別のセットに入るものの、吳山名勝十二図冊の華山図（図9）と比較して、モチーフ、構図の取り方にかんがりの類似が認められることから、これも又、吳山名勝図連幅の一作として制作されたものではないかと推測する。

華山図が単一作ではなく、連作より分れたものであるとする根拠の一つは、徐枋の吳山名勝図の中、竺塙、七十二峯閣を割合忠実に模写したと思われるものが存在し、^{注13} 図に捺されている徐枋の印およびその位置が華山図に共通するからである。

参考までに、以上あげた陽山、虎山橋、華山、竺塙、七十二峯閣

図の贊文を記しておく。

〔陽山〕

陽山爲一郡之鎮。亦名秦餘杭山。亦稱四飛山。以其岡「連嶺屬。四面飛舞。故名。則其山之雄勝可知矣。」吳中諸山多奇勝。然未有能匹秦餘者。鳥道「盤空。而上不寅數折。至山之半。有神宇。復上幾折。」爲支公道場古文殊寺。々故與支硎華山稱并足「者也。寺前有臺。卓立雲際。其高不知幾仞。爲捨身」岬。從岬迤左過佛刹。有天風臺。兩臺相望。亦峭「壁也。今稱桂花臺。々之間有地平衍。上卽長雲峰也。」峰之下有池有泉。拔地數丈。濶百步。雄偉磅礴。儼如「屏障。而礫河崎嶇。上下參差。不可名狀。石罅中多雜樹。」丹黃紫翠。四時不凋。以掩映於蒼岬碧巘間。亦奇「矣。 俟齋徐枋

〔虎山橋〕

山不得水則不奇。山不踞水則不雄。然斷溪「曲澗。祇增幽致。不可語於大觀也。鄧尉」諸山。前五湖而後二堰。表裏巨浸。觸處「爭奇。風起水湧。勢若浮動。又豈他山所」可及。如虎山橋在二堰間。其地四面皆山。「廻環二十餘里。巒翠浮空。波光極目。一石」梁跨之。正如長虹夭矯橫亘碧落。而梵「宇臨於山巔。浮圖矗於雲際。每一登眺。不」復知此身之在塵世矣。凡遊鄧尉諸山。「必問津於此。 俟齋徐枋

〔華山〕

華山爲吳山最勝。蓮子峰之突兀奇瑰。亦吳山「所絕無。從支硎寒山而來。過山家村落。有高翼。」然卽華山初地也。文々肅公所題。路平如砥。長松「參天。兩旁平疇秩々。路接山麓。自初地登峰」頂約二

里。翠磴丹梯。可涉可坐。岬樹交柯。綠陰「覆道。而鳥道屈曲。其逼仄處。幾一步一轉。有地」□泉淚々灑々。僅聞其聲。以其曲折。行石罅「中也。華山之體俱奇。而鳥道尤勝。昔在盛世趙」凡夫朱白民兩隱君爲山靈。一開生面。凡夫有「摩岬大書。白民鑿一鉅石爲接引像。至今猶標」勝山中云。 俟齋徐枋

〔竺塢〕

吳中諸山多名勝。然苦乏幽深之致。唯竺塢則「連峰列岫以引其前。重岡複嶺以障其後。自」伏龍鳳村。越溪渡澗。川原村落。遙至其間。一入「塢中。迴然絕塵。山鳥山花。幽溪絕徑。若與世隔。」昔文々肅公築竺塢草廬。々墓於此。亭館泉石。標「奇領異。中則有釣磯石屋。外則有湘雲渡仙掌」峰。而山澗縈迴。泉聲灑々。引澗而南。而石橋「跨於澗上。石幢峙于波心。此又招提之勝概矣。」而晨夕魚梵之音隱々。與松風泉響相應答。則更增幽致也。 俟齋徐枋

〔七十二峯閣〕

七十二峰閣在潭山之麓。山多松。凌寒蒼「翠濺滿巖谷。一路從松林。詰曲而上。傑」閣聳峙。與顧文康公之墓相望。閣旁多「長松巨石。後有峭壁雄踞。嶽崎巉峭。石」勢爭奇。閣背山面湖。一望而七十二峰之「勝盡在目矣。黛眉螺髮縹緲烟波」閒。而風濤之動息。雲巒之明滅。每遊「必盡其奇。無有同焉者。吾不能爲形容也。」 俟齋徐枋

五 蘇州における紀遊図の伝統

このように鄧尉山十景図冊以来、徐枋は一、二度ならず呉山紀遊図の制作を手がけているわけであるが、その背景には、蘇州における沈周以来の紀遊図の伝統がある。徐枋自身の懐旧的な姿勢と共に、蘇州の鑑賞者層にもこの伝統が余韻として残っていたのであろう。

絵画観・絵画論において、徐枋は、彼にとつて画学の師とも言うべき楊補^{注14}を通じて、董其昌の影響を強く受けているが、郷里の偉大なる文人画家、沈周はやはり大きな存在であった。

沈周の名は徐枋の題跋中にしばしば出てくる。しかも、沈周の筆意にならつて描いたという記述が多い。

例えば、乙酉（一六四五）の変で家世収蔵の書画のすべてを徐枋は失うが、その中に、沈周の夏山飛瀑図があつた。董源・巨然に仿つて描かれた作品で、二十年来その筆意が忘れられず、しばしば夢に見る程であつた。ところが、癸卯（康熙二年、一六六三）の夏、陽山に隠れて山の景色を眺めていると、それは、昔年の沈周の巨幅さながらではないか。そこで、董巨の筆法を用い、沈周の意を借りて、この景を写したという^{注15}。

筆意のみならず、布景においても沈周に仿つており、とりわけ注目されるのは、その蘇州十景図を得て、うち四景を臨仿していること^{注17}で、その時期は鄧尉山十景図の制作時期を遡るとは限らないが、こうした沈周の蘇州名勝図が徐枋の名勝図連作の手法となつていくようである。

呉派の始祖、沈周は紀遊図を善くした。蘇州を遠く離れて遊ぶこ

とはないが、その圏内においては、しばしば尋ね、詩画にとどめて
いる。

沈周の親友で、その画を最もよく理解した呉寛は、彼の紀遊図に
ついて、

呉中多湖山之勝。予數與沈君啓南往游其間。尤勝處輒有詩紀之。
然不若啓南紀之于畫之似也。^{注18}

と述べ、自分の紀遊の詩が沈周の紀遊の画の似ているのに及ばない
ことを認めている。

沈周の紀遊図は、単なる写生風景図とは異なり、対象を大胆に変
容し、詩情に豊んだ抽象的な世界を構築しながら、しかも、一目で
特定の場所を言いあてうる明瞭な形態、具体的なモチーフをはめ込
んでいる。

その好例が現在、上海博物館に所蔵されている天平山図^{注19}（図10）で
ある。

柱状の岩が林立する天平山の特異な姿を上部正面に描き、下半に
は宋代の范仲淹をまつる范公祠が置かれている。有名な白雲泉は、
山腹の岩間に糸を引く滝と、その傍の四阿と一本の高木によつて示
され、他は景物を省いて専ら奇怪な岩山の姿が強調されている。范
公祠（白雲寺）は、沈周独得の太く明確な直線で縁取られる数屋の殿
閣と門扉を描き、門前には五本の大樹を巧みに配して参詣の人物を
一人置く。簡疎なモチーフの集積ではあるが、必要最少限のものが
撰択され、しかも、屋根の向きや、樹木の配置等、各モチーフの組
合せへの十分な配慮によつて安定した空間が確保されているのであ
る。

こうした沈周の、観察力と意匠にすぐれ、抽象的ではあるけれど

も、一見してその地を鑑賞者に想起させる、特殊性を簡略な構図の中に抽出する天分は、文徵明以降の呉派の画家の追隨を許さないものがある。

例えば、すでにエドワーズ教授によつて指摘されている所ではあるが、紀遊図を描くことのあまり多くはなかった文徵明の天平山図^{注20}(二五〇八年作 図11)をとつて、沈周と比較してみると、特殊な地域性を示す各種のモチーフが、黄公望等、前人の画風に学ぼうとする意欲に押えられて、普遍的な山水表現の中に埋没してしまつてるのがよくわかる。

勿論、沈周以前にも紀遊図は盛んに描かれていたし、又、文徵明以降の、陸治、文伯仁等には、文徵明よりも紀遊図を描く機会が多く、蘇州における紀遊図の伝統をよく継承してはいるが、沈周ほどの明晰さはない。

沈周の紀遊図が後代にまで高く評価されたのはこの故である。

六 徐枋の紀遊図の特徴

ところで、沈周、文徵明の天平山図と、有正書局本の呉山名勝図冊中の天平山図(図12)とを比較してみると、徐枋の沈周への傾倒ぶりにもかかわらず、その作風は、むしろ文徵明以降の繁雑なモチーフと様式化した山水表現を使用し、全体的に不明晰で臨場感に乏しい類型的な表現に陥っていることは否定できない。

こうした性格はこの葉のみならず全葉に通ずる所であり、又、静嘉堂本等にもあてはまる。

およそ明代の紀遊図は、自然景の描写―写景と共に、その描写に

あたつて、どのような前代の画風を借用するか―仿古という二つの要素を多かれ少なかれ持ち合せており、前者は主に布景に、後者は筆法に現われるが、この両者を如何に巧みに複合せせるかが紀遊図の妙味ともなつていたのである。

沈周の場合は、写景・仿古の二要素が最善のバランスを保つて表出されている。文徵明の場合は、自然景の観察という点に積極性がなくて、写景が仿古に押えられていると言えよう。

明末の董其昌は、「画家は古人をもつて師となせばすでにこれ上乘、これより進みてまさに天地をもつて師となすべし」(『畫禪室隨筆』巻二)と述べ、あたかも、学画の過程として、古画を模倣することから、自然を模倣する段階に進むべきことを勧めているかのようである。しかし、すでに何恵鑑氏が指摘^{注21}しているように、陽明学左派や禅宗の思想的影響を受け、自然や過去が自らの心の中のみ存在すると考える董其昌にとつて、この言葉の真に意味するところは、自分自身の率意に従つて過去や自然の法則を再構成又は改変してゆくことなのである。対象とする現象の束縛や伝統による制限から完全に自由となり、自ら創造主たる喜びを満喫することを芸術家の使命と考える董其昌の山水画には、従つて、紀遊図らしい紀遊図はほとんどない。

徐枋の紀遊図は、景観を割合広く取つて、俯瞰的に眺めるものがほとんどで、特定の場所の特定のモチーフを大きく取り上げることもないため、布景の奇抜さに乏しい。又、細かい皴を多用する筆墨法でほぼ一貫しているため、景観の変化をすら感じさせない場合がある。

末期的とも言えるこのような類型化は、徐枋自身の資質や行動の

制約による所が大きいが、古画を吸收集大成した普遍的な山水表現の中に理想の山水像を追求する董其昌の悪影響と考えられなくもない。

徐枋の画風については、清初の張庚が、

山水有巨然法。亦閒作倪黃邱壑。布置穩安。不事奇異。用筆極整飾工緻。墨氣淹漬。明淨不設色。^{註22}

と述べ、又、清末の秦祖永は、この張庚の評を引用したのち、

惟筆鋒太禿。無秀靈勁峭之趣。邱壑亦平實板木。既無生氣。又少變通。^{註23}

と、その欠点を指摘している。

静嘉堂本や華山図と対照してみると、これらの評はおおむね首肯できる。

山峯の表現は、巨然風と言ってよからう。嶺線に沿って続く饜頭や、頭髮のようにまつわりつく山肌の皴は、巨然筆として伝世する層巖叢樹図や、蕭翼賺蘭亭図(共に台北故宮博物院蔵)^{註24}に類似しており、特に華山図では、峯や谷あいの道に沿って連なる樹林の表現が、層巖叢樹図に極めて近い。

そして、これら所謂巨然図と比較してみても、画面全体の空間性および山容の量感の欠如は明白で、平實板木で生気がないという秦祖永の評は、正鵠を射たものと言わざるを得ない。

しかし、徐枋の山水画における技術不足を認めるとしても、皴を多用しながら平板でひからびた特有の画風は意識的に撰択されたものであることを指摘しておかねばなるまい。

徐枋は少年時に父に連れられて北京に在住し、又、蘇州西山に隠れた後も、『畫禪室隨筆』を編次した楊補を画学の師としたこともあ

って、董其昌の画論的影響が極めて濃厚である。例えば、『居易堂集』に収められる題跋類には、董其昌の提唱した南北宗論を踏まえる「南宗」の語がしばしば使用される他、董其昌の言葉として、「如鳥雙翼。吾將老焉」、「雲林畫。江東以有無論清俗」等、『畫禪室隨筆』中の句が盛んに引用されている。

しかしながら、こと筆墨法に関しては、董其昌の論を継承しつつ、独自の見解を主張する。

畫主南宗而氣韻本乎元大家。此大略也。蓋畫自宋以前。雖荊關名世。然猶力勝於韻而筆逾於墨。迨乎元季四家。專主氣韻。故天機神會。超然形似。而與造化者遊進乎技矣。而後世宗之太過。但驅煙墨。不求法矩。每多寓意於虛無縹緲。而能事不臻。吾恐其漸趨於弱。而未免項容有墨無筆之誚也。草堂主人則願氣韻本於元。而筆力則進乎宋以駸駸五季及唐。(略) 『居易堂集』卷十一「題畫冊」すなわち、画は南宗を主に学んで、氣韻を元の大家に本づくのが大略である。宋代以前の画は、力が韻に勝り、筆が墨に逾えるものであったが、元来の四大家に及んで専ら氣韻を主とするようになり、造化と一体となった技を示した。しかしそれ以降の画家は、但むやみに墨を塗抹して法矩を求めず、たいてい意趣を虚無縹緲たる所にほかしてしまふようになった。徐枋はこれを絨弱に墮し、項容の有墨無筆の誚^{そし}を免れぬものと見たようである。

項容の有墨無事の誚とは、五代の画家、荊浩の「唐の」呉道子の山水画には筆があつて墨がなく、項容には墨があつて筆がない。自分分は両者の長ずる所を採つて、一家の体を成さん」(『圖畫見聞誌』卷二、荊浩伝)という言葉に由来するが、董其昌はこの筆墨の有無に関して「但だ輪廓有りて、皴法無き、即ち之を筆無しと謂い、皴

法有りて、軽重・向背・明晦を分たざる、即ち之を墨無しと謂う」(『畫禪室隨筆』卷二) という見解を示し、さらに、荊浩に関する一条では、有筆無墨の画と有墨無筆の画の各々の長所・欠点を、「蓋し筆有れども墨無ければ、落筆の蹊径を見れども、自然を欠く。墨有れども筆無ければ、斧鑿の痕を去れども、変態多し」(同前)と説明している。

しかし、過眼の王維の画を、みな刻画で学ぶに足りない批判する米友仁の言葉を引いて、「画家の妙は、全く煙雲変滅の中に在り。(略)然れども山水中、当に意を煙雲に着すべし、鈎染を用う可からず、当に墨を以て漬出し、氣蒸再冉として墮ちんと欲するが如から令めば、乃ち生動の韻と称す可し」(同前)と述べる董其昌は、つねづね、安易に米法山水を描いて率易に流れる風潮をたしなめ、あるいは自らを戒めているにもかかわらず、^{注25}氣韻を尊重するが故に、皴がなく墨染主体の有墨無筆の画風を割合高く評価する嫌いがある。この故に、董其昌の影響を受けた文人画家の中には、墨染の乱用に走ったり、あるいは、墨の使用は控えながらも、形態を明確に示さず、縹緲虚無の態を好んで作る者もあらわれた。徐枋はこうした状況に反感を感じていたようである。

従って彼は、氣韻は元の本づきながらも、筆力は宋あるいは五代・唐にまで遡らんことを願った。筆墨兼到、力韻双拳が画の本来ではあるが、法矩を尊重する徐枋は、宋以前に見られる刻画の画風あるいは有筆無墨の画風をむしろ好んだと言える。

おわりに

徐枋の呉山紀遊図の制作は、同一パターンを繰り返し使用していることから、徐枋個人の嗜好もさることながら、その売画の生活を支えた蘇州の好事家を中心とする鑑賞者の要望に対応したものと考えられる。

明末以降、蘇州は文人画壇の中枢の地位から転落するが、清代に入ってもなお蘇州には張宏をはじめ、紀遊図をもって活躍する画家が多い。西洋画の影響すら云々される張宏の紀遊図には新しい展開が認められるが、徐枋の呉山名勝図には、そうした新奇な面は見当らず、余韻として残る蘇州の伝統的雰囲気を反映しているにすぎない。

蘇州における紀遊図の伝統は、他地方に波及して、清初の新安派の活躍等を誘起したと考えられるが、この点に関しては他稿で述べたい。

〈注〉

1 徐枋が、傭書や売画によって生計を立てていたことは、彼の詩文集、『居易堂集』(四部叢刊三編集部所収)中の記事、「答友人書」(卷二)、「與王生書」(卷二)、「與馮生書」(卷三)等によって窺える。

山中に隠れて、世間との交渉を断ち、城市に足を踏み入れることのない徐枋が、いかにして絵を売り得たかという疑問から、徐枋の所には、飼ひ馴らされたロバがいて、書画を背負わすとひとりでもちに赴き、市人が交換してくれた品物を背負って戻ってくるというもつともらしい話まで創られたが、実際の所、売画による生活は、蘇州の友人達の援助に依存したものであった。

康熙三年(一六六四)、靈岩寺の天山堂において徐枋に会った黄宗羲は

「其畫神品。蘇州好事者。哀其窮困。月爲一會。次第出銀。以買其畫。以此度日而已。」(『思舊錄』)と述べている。

彼らは、月一回の絵の集い、画社を開き、盟主である徐枋の生活を援助する為に互いに金を出し合い、その見返りとして徐枋の絵を求めた。これは友人の周玉堯が提唱したのだが、靈巖寺等の諸僧も多数参加している。この画社が開かれたのは、恐らく、徐枋が上沙の澗上草堂に住居を得た康熙二年(一六六三)以降のことと思われるが、後、徐枋の申し出によって二年程で中止になったようである。しかし、その後も、徐枋は売画の生活を続けざるを得なかった。徐枋の画社に関する資料は、羅振玉編、『徐侯齋先生年譜』十九頁に詳しい。

2 「徐侯齋吳山名勝十二圖」(有正書局、中華民國八年発行)は、康熙十二年(一六七二)制作の徐枋の作品を複写するが、その上沙図の自賛に「上沙在天平靈巖之閒。其地最勝。多喬林古藤蒼松翠竹。與山家村店相掩映。眞畫圖也。一澗潺湲。水周屋下。時雨既過。則奔流激注如雷鳴。澗之所出自爲一村。余草堂在焉。(略)」とあり、又、「甲寅重九登高記」(『居易堂集』卷八)に「澗上草堂在天平之陽靈巖之陰。(略)」の記載がある。甲寅は康熙十三年(一六七四)。

全祖望は「徐昭法先生祠堂記」(羅振玉編、『徐侯齋先生年譜』二十五頁)で「侯齋先生丁國難。乙酉避地汾湖。已而遷蘆區。丁亥戊子在金墅。癸巳以後來往靈巖支硎閒。己亥居積翠。及定卜澗上。遂老焉。先生故不入城。及老於澗上。並不入市。長年禁足。惟達官貴人訪之。則避去。莫知所之。(略)蓋先生之得安於澗上也。皆儲之力(略)」と述べ、羅振玉の『徐侯齋先生年譜』、康熙二年(一六六三)の条には「是年靈巖儲公欲爲先生卜築澗上。先生具書遜謝。並託王雙白居士辭於儲公。儲公不可。於是澗上之居乃成。爲屋二十餘間。先生自是不復移徙矣。」とある。

又、『光福志』(清、徐傳纂修、道光二十年刊本)卷五(第宅)、「澗上艸堂」の項には「在鰲魚澗。又一在靈巖山麓上沙。皆明孝廉徐枋侯齋先生所居。(略)初居鰲魚澗。巡撫湯斌知其賢屏騎從兩詣山中訪之不得。於是再遷于上沙。」とあるが、『徐侯齋先生年譜』によれば、湯斌の來訪は康熙二十四年(一六八五)のことであるので、この記事はあまり信用出来ない。

3 「光福志」卷二、「鄧尉山」の項。但し、『光福志』では玄のかわりに元の字を使用する。

4 『鄧尉山聖恩寺志』(民國十九年聖恩寺影印明崇禎至清康熙間刊本)、中國仏寺史志彙刊、第一輯、第四十二冊、台灣、明文書局發行、一九八〇。

5 『光福志』卷十一。

6 『居易堂集』卷六、「萬峰剖石老和尚六十壽序」。

7 同前、「吾聞。道德高妙者。如高山大川。(略)吾師道德高妙。正所謂如高山大川者也。固將與鄧尉湖山長存天地之閒。吾故畫五湖二堰之汪洋。羣峰列岫之崒聳。皆所以舉似吾師而爲形容。亦以長存於天地閒也。(略)」

8 又、別に、『愛日吟廬書畫續錄』卷三に「徐枋鄧尉諸勝紀游冊」が著録されており、その贊文は「鄧尉十景記」とほぼ一致する。

9 『居易堂集』卷八、「鄧尉畫冊復還記」。

10 『支那南畫大成』卷十一に収録。又、図上の贊は四部叢刊三編本の『居易堂集』集外詩文に「西山勝景圖記」として採られている。

11 東京の江田勇二氏蔵として掲載されているが、現在は所蔵者不明。

12 京都、個人蔵。絹本墨画。縦一四七・〇cm、横四六・九cm。印章は、関防に「雪牀菴」朱文長方印、落款の下に「徐枋之印」白文方印、「侯齋」朱文方印、「秦餘山人」白文方印、遊印として、「笠山笠水閒」朱文楕円印、「居易堂印」白文方印、「徐伯子侯齋畫記」朱文方印が捺されている。

13 鈴木敬編、『中國繪畫總合圖録』第四卷、日本篇II寺院・個人(東京大學出版会、一九八三)、JP二一〇〇二。

14 徐枋は、自分が生涯に交際を結び、影響を受けた人々を「懷舊篇長句一千四百字」(『居易堂集』卷十七)に詠み、画に関する人物として楊補と萬壽祺の二人を挙げている。萬壽祺(一六〇三—一六五二)との交際は、彼がその最晩年に手紙と共に画幅を人に託して贈り、徐枋に自らの草堂である隱西草堂図の制作を依頼したというものであり、遺民画家として意気投合はしたものの、画風形成そのものに関してそれほど大きな影響を与えたとは考えられない。

これに対し、楊補(一五九八—一六五七、字無補、号古農)とは、崇禎三年(一六三〇)、九才の折に面識を得て以来、その交際は長く、特に乙酉の変(一六四五年)の後、蘇州西山に隠れてからは、すでに鄧尉山に隠居していた楊補と兄弟のごとき親交を結んでいる。楊補は、父に従って呉に移ってきた人物で、若くして詩画を善くし、遊歴を好んで北京にまで至り、董其昌、陳繼儒等にその才を認められて「小友」と呼ばれたとい

う。甲申の変の後、蘇州に帰る鄧尉山に隱居した(『居易堂集』卷十二)「楊無補傳」。楊補が徐枋の画を高く評価し、又、徐枋が楊補を画学の師として尊崇したことは、徐枋の「隱居叢賞余畫。贈詩云。當使前賢畏。豈獨拜老生。」(『居易堂集』卷十七)「故隱居楊叟補」注の言葉によっても窺える。順治十四年(一六五七)、楊補は臨終に際し、「吾交天下士多矣。今固未有如孝廉昭法者。即書畫小道。彼亦將繼數百年之絕業矣。」(略)所有畫本數十百幅可盡歸之。可盡歸之。無忘吾言」(『居易堂集』卷十二)「楊無補傳」と遺言し、家藏の画の尺を徐枋に贈っている。彼は倪瓚・黄公望に仿った筆墨簡淡な作風を得意としたようで、晩年、一六五五年の年記を有する山水図(『藝苑真賞』第十輯所載)は、果して真筆か否か疑念もあるが、沈周の影響を濃厚に示している。楊補は又、董其昌の『畫禪室隨筆』の編次者として知られる。

15 『居易堂集』卷十一、「題畫」

「余家藏石田先生夏山飛瀑圖。筆墨濃潤。蒼翠欲滴。開卷之際。覺陰森撲人。蓋全師董巨者也。乙酉棄家入山。家世收藏盡皆羽化。二十年來時時追憶其意。魂夢不釋。癸卯夏日避跡秦餘杭山房。坐看層巒積翠茂樹重陰。宛然昔年巨幅也。因縱筆寫此景。原本董巨。而仍以白石翁意出之。董宗伯云。如鳥雙翼。吾將老焉。蒼眉居士其許我否。并題似一笑。」

16 『居易堂集』卷十一、「題畫」

「長松參天。山澗淅淅。茅亭踞其中。中有兩人披襟對話。如聞松濤澗泉之聒耳。隔岸一人策杖而行。矯首相顧。用意頗到。此白石翁意也。余家收藏白石翁真蹟有此圖。後於象山丈室復見尺幅。因爲布景。略用仿之。」(略)

17 『居易堂集』卷十一、「臨石田四景跋」

「偶得石田十景。臨仿其四。右幅。則姑蘇臺也。其屋角隱隱露雉堞者。桃花塢也。煙柳春耕湖山平遠者。長洲苑也。而墨瀟山。則靈巖也。余但愛其畫。故不復志名于幀首。

石田畫桃花。意甚淡遠。然望之蔚然。如蒸紫霞。余不善傳色。遂以墨臨之。善畫者。固不求形似也。

論者謂。石田翁畫摹古者。更佳於本色。其畫姑蘇臺。純用子久法。靈巖圖。樹石仍出子久。而皴斫分披。則荆關也。予愛而仿之。姑蘇臺固佳。若此幅。則恨古人不見我矣。

米芾論董元。平淡天真。品格高妙。近世無比。而煙嵐出沒。咸有生意。溪橋漁浦。洲渚掩映。一片江南也。石田翁所作長洲苑圖。亦然。」

18 『匏翁家藏集』(四部叢刊本)卷五十一、「跋沈啓南畫卷」。

19 十景圖冊のうちの一図。リチャード・エドワーズ教授著『沈周』の図版20-B参照。(EDWARDS, RICHARD. THE FIELD OF STONES: A STUDY OF THE ART OF SHEN CHOU (1427-1509), SMITHSONIAN INSTITUTION, FREER GALLERY OF ART, ORIENTAL STUDIES No. 5, WASHINGTON, 1962.)

20 エドワーズ教授の『文徵明』図版10参照。(EDWARDS, RICHARD THE ART OF WEN CHENG-MING (1470-1559). EXH. CAT.: UNIVERSITY OF MICHIGAN MUSEUM OF ART. ANN ARBOR, 1976.)

21 HO, WAI-KAM. "TUNG CHI-CHANG'S NEW ORTHODOXY AND THE SOUTHERN SCHOOL THEORY." In ARTISTS AND TRADITIONS, pp. 113-29. PRINCETON UNIVERSITY, 1976.

22 『國朝畫徵錄』(乾隆四年自序)卷上の九

23 『桐陰論畫』卷下

24 図版は「故宮名畫三百種」(台灣國立故宮中央博物院編集發行、一九五九)第一冊、第四十六図、第四十七図参照。

25 『畫禪室隨筆』卷二

「雲林山皆依側邊起勢。不用兩邊合成。此人所不曉。近來俗子點筆。便自稱米家山。深可笑也。元暉睥睨千古。不讓右丞。可容易湊泊。開後人護短逕路耶。」

同前、「做米畫題」

「米元章作畫。一正畫家謬習。觀其高自標置。謂無一點具生習氣。又云。王維之跡。殆如刻畫。真可一笑。蓋唐人畫法。至宋乃暢。至米又一變耳。余雅不學米畫。恐流入率易。茲一戲仿之。猶不敢失董巨意。善學下惠。頗不能當也。」

追記

本稿の校正をほぼ終えた段階で、奈良大学教授、古原宏伸氏より、楊補筆吳山十景屏の存在をお教え戴いた。現在南京博物院の所蔵になり、『南京博物院藏畫集』（一九六六年発行）下巻に、虎丘新緑、具区煙島、萬峯香刹の三図と、徐枋の題記が掲載されている。説明によれば、吳山十景屏は、現在七幅が残り、各幅、絹本設色の、縦二二〇・九cm、横四八・六cmである。徐枋の題記は別に一幅になっている。縦長の画面に、水平線をかなり上部に取り、細緻な筆で描写する作風は、文徵明を継承するものであり、例えば、虎丘新緑図や具区煙島図の上半部は、文徵明の千巖競秀図（二五五〇年、台北故宮博物院）や長松平阜図（二五四八年、同前）に各々類似する。鄧尉山聖恩寺を描く萬峯香刹図（図13）は、上部の聖恩寺伽藍とその周辺の景色の取り方が、静嘉堂本とよく似ており、山肌や土坡の細緻な皴法等にも、共通する所が多い。「萬峯香刹」のタイトルのみならず、この幅には賛が記されており、恐らく十景中の最終幅になるのではないかと想像されるが、図版では残念ながら文字を読むことが出来ない。徐枋の題（図14）は以下のように読める。

題故隱君楊曰補先生吳山十景眞蹟

郭淳夫云。東南之山多奇秀。天地非爲東南私也。東南地下。水歸以漱濯開露之故。其山多奇峰峭壁。斗插霄漢。西北之山多渾厚。天地非爲西北偏也。西北地高。水出以岡阜擁塞」之故。其山多雄

踞盤薄。而連延千里。文人墨士取足一隅。故生吳越者。寫東南之聳瘦。居咸秦者。貌關隴之壯浪。大概然也。余謂。不然。文人墨士得山川秀異之氣。其生之所自。其性之」所安。自少而壯而老。日習而神遊之故。左右逢原。觸處皆是。本之風土。根於性成。非囿於一隅也。而閒有一二奇傑之士。不爲風土所拘。其足之所履。目之所覩。身之所遊。有以兼攬天壤之勝。遍」收川嶽之奇。且重之以讀書懷古尙友樂羣。而一歸之於畫。故其筆墨風氣布置體裁。不局於一偏。而恨古人不見我也。此楊隱君曰補先生之畫之所以足尙也。先生足跡半天下。遍交海內名」公卿。至於海內收藏名家。無不披其珍秘窮其規鑒。而一時名公之善畫者。無不與之爲友。以故畫學大成。而非囿於一偏者可同年而語也。而吳山十景。則固先生以其學力之兼長。而寫其根」性之偏勝。尤無不精詣卓絕。爲吳山生色矣。恐先生畫落筆縱是子久。而此十幀則無所不有皴斫紛披點畫雄渾。有荊關之風音。得董巨之淵源。先生雖以吳人寫吳山。而其風氣體」裁。仍非一隅之奇所能盡。此凡有目者皆能見之。宜乎。其去而復還。散而復合。若有神物呵護。非同榮華隨風烟雲過眼也。十幀乃丁酉歲畫爲剖公禪師六十壽。是年先生亦六十。畫成未幾」而先生卒。幾爲絕筆。而筆墨精采。乃能爾々。此不特見先生之畫。卽於以見先生之人矣。梁張僧繇畫天竺三胡僧像。宋睢陽五老圖。皆散而復合。去而復還。千古侈爲美談。若此十幀。不假」之釋證之神奇。不託之夢寐之微應。而自吳入燕。復自燕還吳。往還七千餘里。踰涉二十餘年。而縑墨無恙。璧合珠聯。不更可尙乎。而今者不特歸於所好。而直還其懿親。蓋更奇矣。嗟乎。合浦平津。又何足云乎。此無他。先生之畫。先生之人。精詣卓絕。因未易溷沒也。己未春三月之杪。爲泚筆而紀之。

秦餘山人俟齋徐枋題

康熙十八年（一六七九）に記された、この徐枋の題によれば、楊補の呉山十景図は、丁酉の年、すなわち順治十四年（一六五七）、六十才の誕生日を祝って剖公禪師に贈られたもので、当時、同じく六十であった楊補は画が出来てまもなく世を去り、この作品がほとんど彼の絶筆となった。剖公禪師とは、同年、徐枋が、同じく六十の寿を祝って鄧尉山十景図冊を贈った剖石弘璧であろう。この呉山十景図は、一度、蘇州を離れて北京に入り、その後二十余年を経て蘇州に還り、一幅も欠けることなく楊補の近親の手に戻った。晩年の楊補との親密なつきあいから見て、恐らく徐枋は、この呉山十景図を順治十四年当時に見ていたであろう。一方、楊補は、夏の間に作られた鄧尉山十景図を見る機会もなく、その秋に卒している（『居易堂集』巻十一、題楊曰補畫冊）。従って、徐枋の鄧尉山十景図は、画学の師である楊補の呉山十景図に触発されて制作された可能性が強い。すなわち、沈周以来の蘇州紀遊図の伝統を徐枋に直接伝えた存在として、楊補が大きく浮かび上がってくるのである。楊補の平常の作風は、元の黄公望に学んだ粗縦なものであったというが、呉山十景図のような緻密な筆の目立つ作風を徐枋は主として学んでいるようである。

次に、この徐枋の題記で重要なのは、楊補にふれながら、自らの紀遊図論を展開していることである。北宋の山水画家、郭熙は、（中国の山水は地方によって様子が異なり）、「東南の山には、奇秀なものが多く、西北の山には渾厚なものが多いが、文人墨士は一隅に足を運ぶだけで、呉越に生まれた者は東南の聳瘦を写し、咸秦に居る者は関隴の壯浪を貌るのみである」といっている。この郭熙の説は、一般に認められてきているが、自分はそうは思わない。まず第一に

文人墨士というのは、山川秀異の氣を得て、生の自る所、性の安んずる所を、若き時より老年に至るまで、毎日習って、広く精神を遊ばせているのであるから、身近におこる事柄はすべて道を窮めるみのもとに出合い、風土に本づき、本性のままに成すところに根ざしているのであって、郭熙の言うように、一隅にとらわれているのではないのだ。しかも、一・二の奇傑の士は、風土に拘束されず、足で履み、目で見、身を遊ばせて、天地の勝をあわせ攬り、山川の奇をあまねく収め、さらに加えて読書し、古をしのび、古人を友とし、友人と切磋琢磨して、これらの体験や教養をまとめて画に現わしており、その筆墨・風氣・布置・体裁は一偏にとられず、古人に誇るべきものとなつている。徐枋が引く郭熙の言葉とは、「林泉高致」で各々様子の異なる中国の東南・西北地方を説明する一段と、これに続いて、近時、筆を執る者の欠点の一つとしてあげる、経験不足による病を説明する一段である。徐枋の論の前半は、郭熙に対して正面から反論しているわけではない。ここで徐枋がいわんとする所は、文人画家というのは、精神的な修養を積むことによつて、一事をとらえて万物の根源を窮めることが出来るのであるから、風土に根ざして描いた画を、外見から判断して一隅にとらわれているといつて批難するのはあたらないということであろう。後段では、画の氣韻を修得するためには、万巻の書を読み、万里の路を歩むことを求めた董其昌の画論の影響が濃厚である。

楊補の呉山十景図を、董其昌の主張にそつて画学を大成した者の、その学力の兼長なるをもつて、その根性の偏勝を写したものととらえる徐枋の論は、紀遊図の伝統を強く残す蘇州文人の立場から董其昌の画論を摂取しようとしており、極めて興味深い。（西上 実）

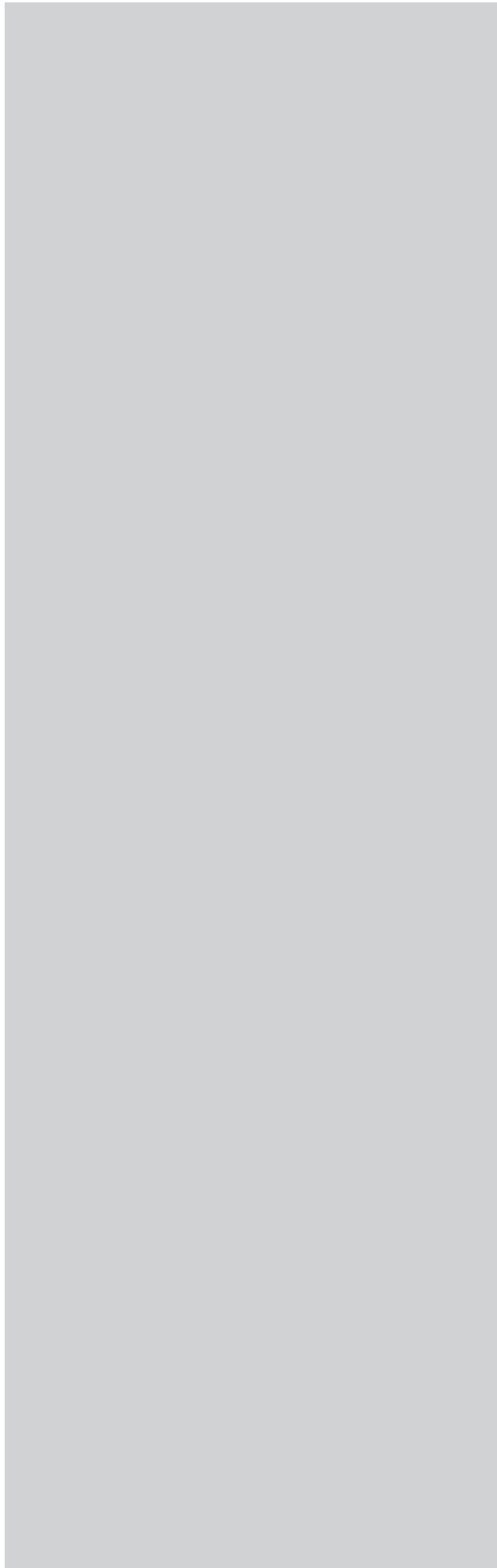


图1 吴山胜景图 徐枋笔 静嘉堂文库藏

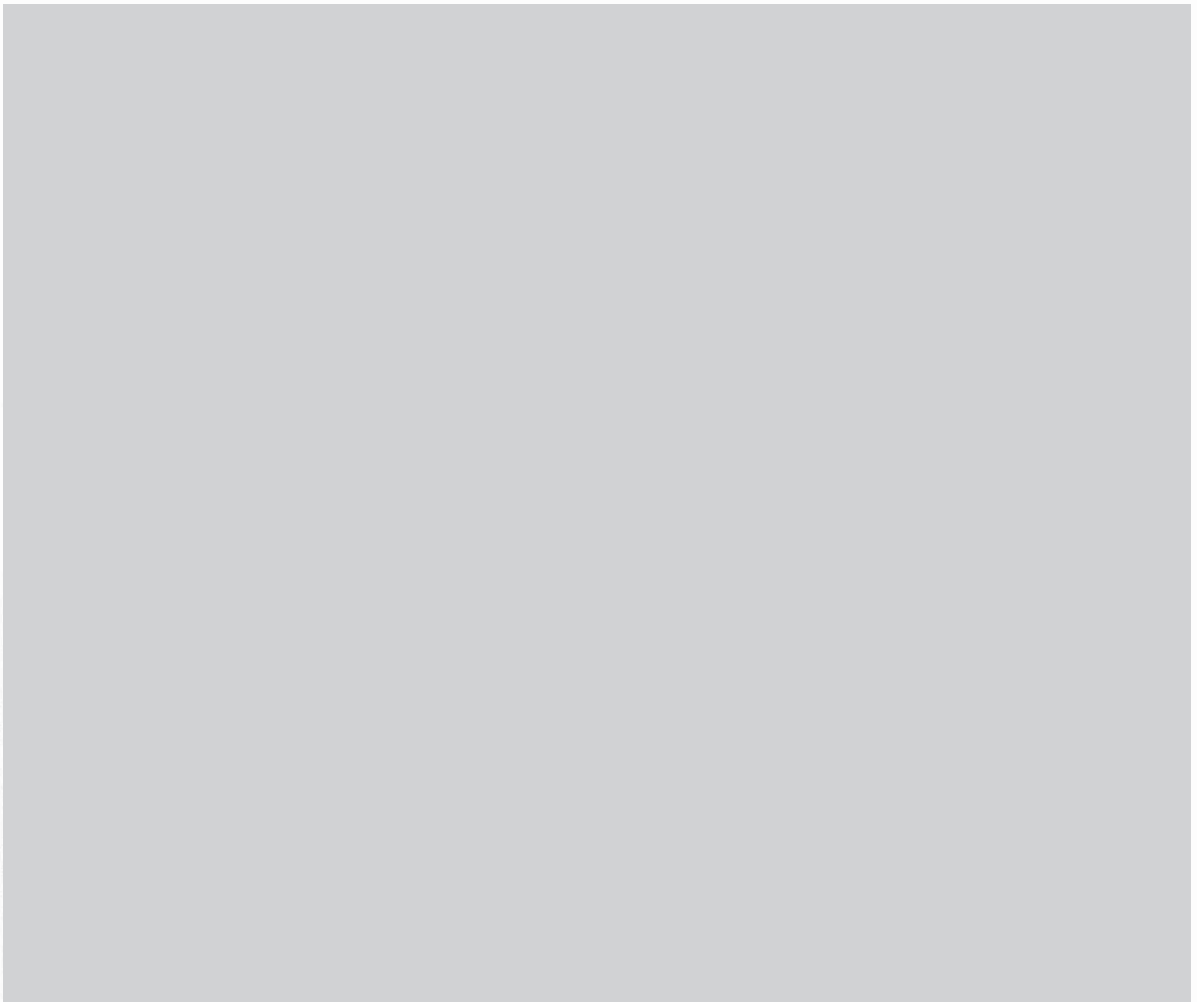


图2 徐枋自赞（图1部分）

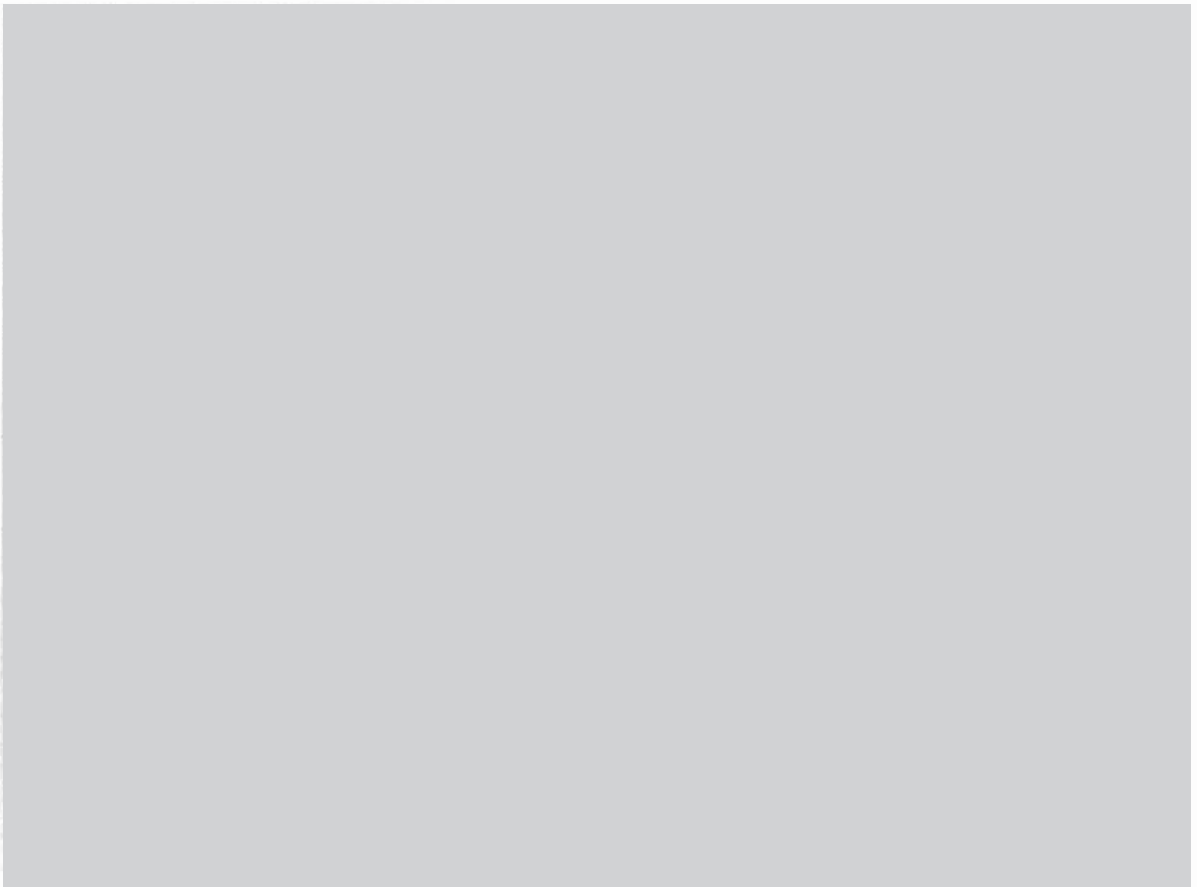


图3 玄墓山图（吴山名胜十二图册） 徐枋笔

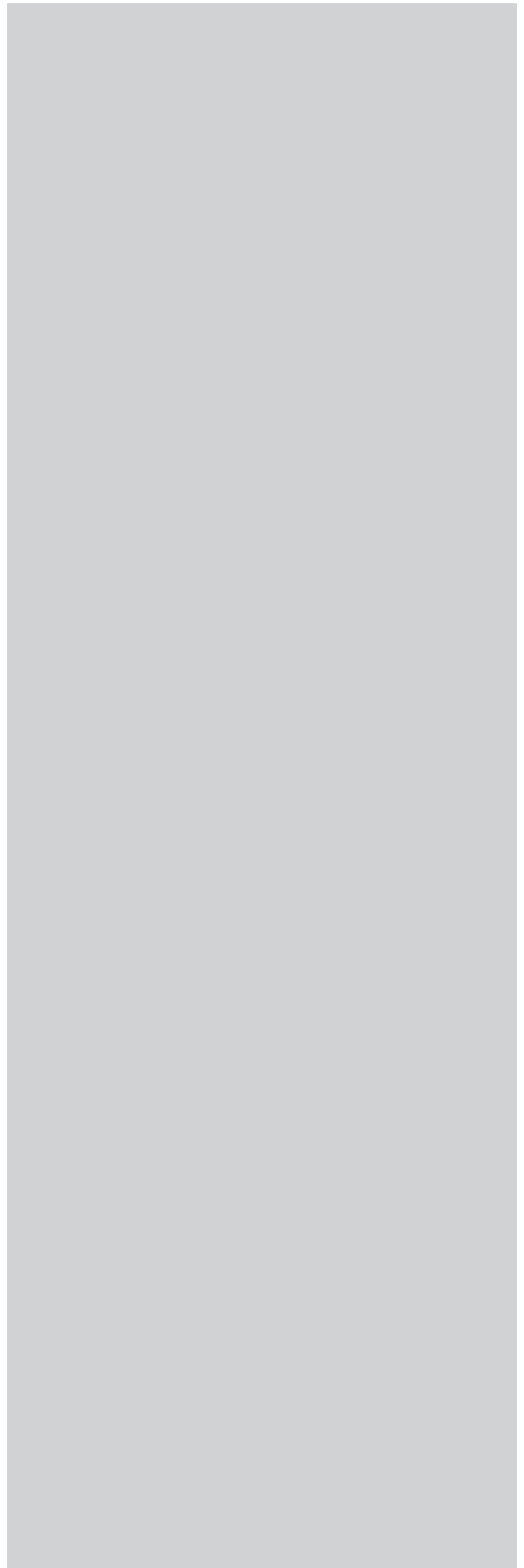
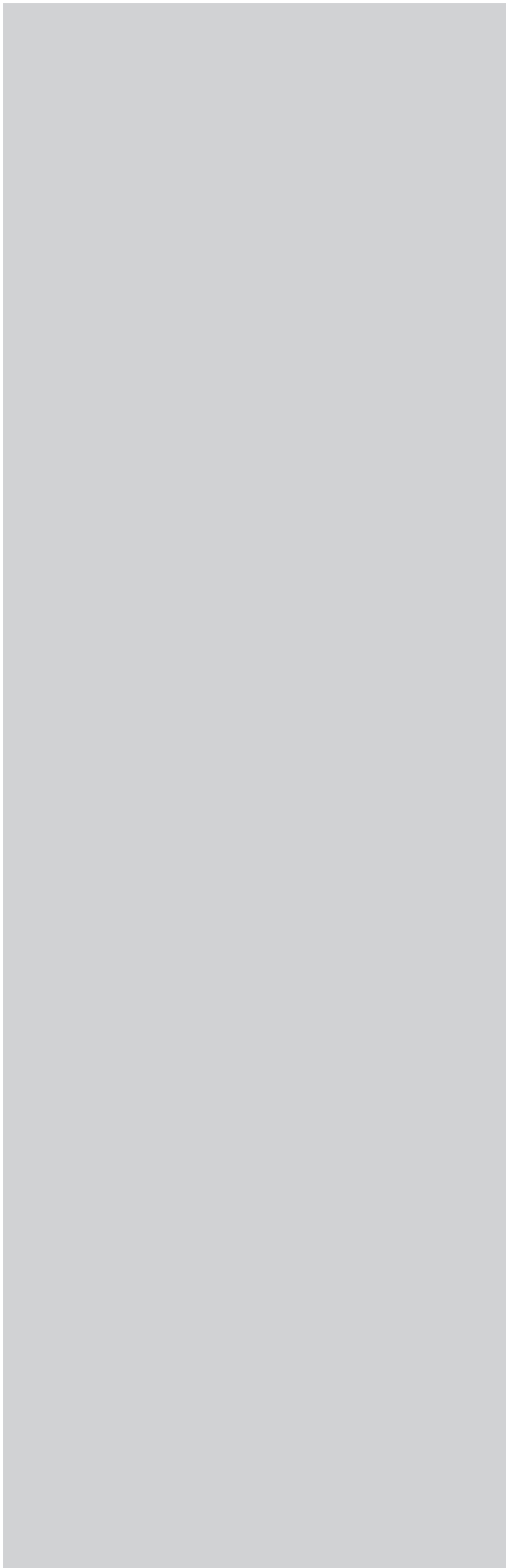


図5 虎山橋図 徐枋筆

図4 陽山図 徐枋筆

(4、5共に『水墨画』毎日新聞社より転載)

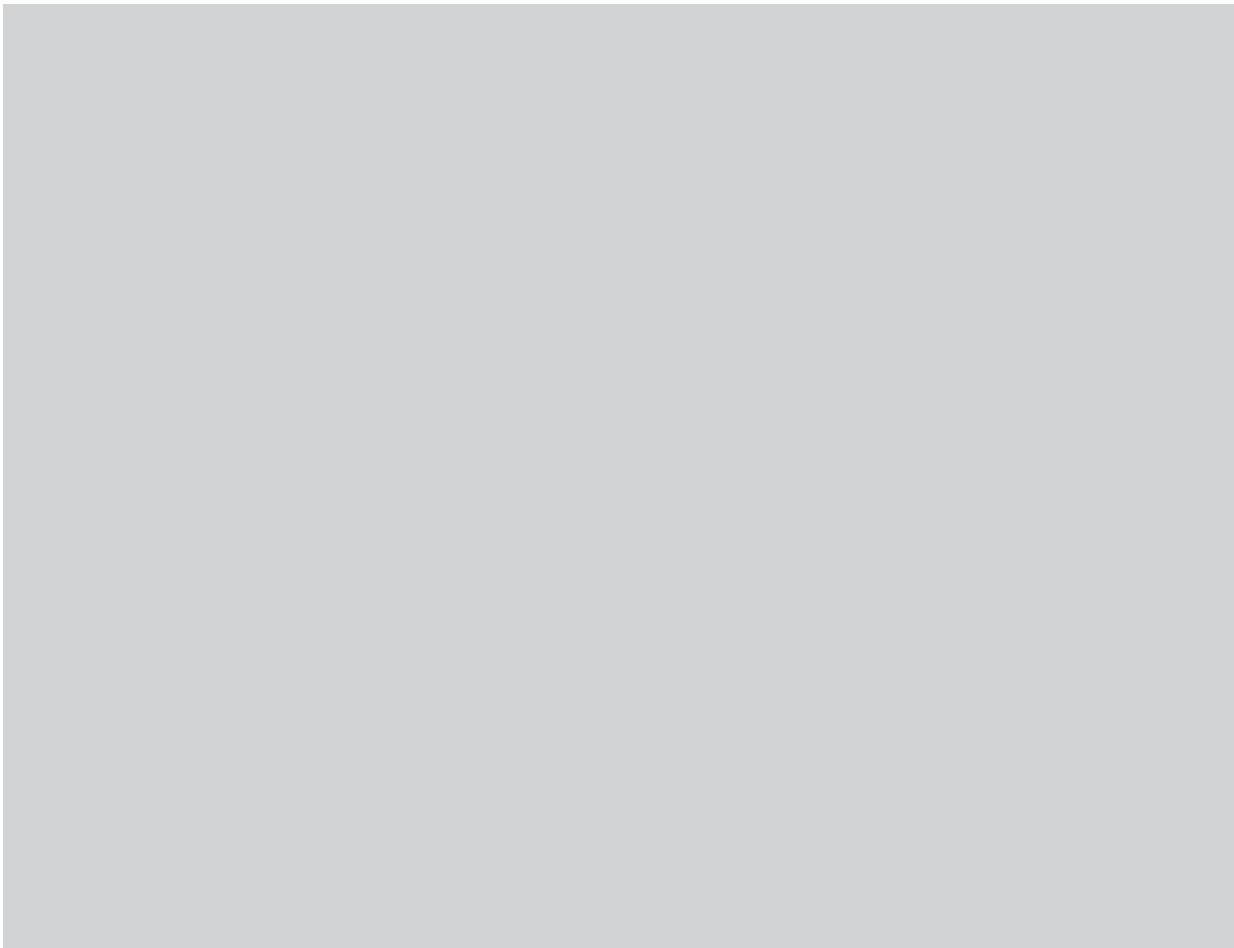


図6 陽山図（吳山名勝十二図冊） 徐枋筆

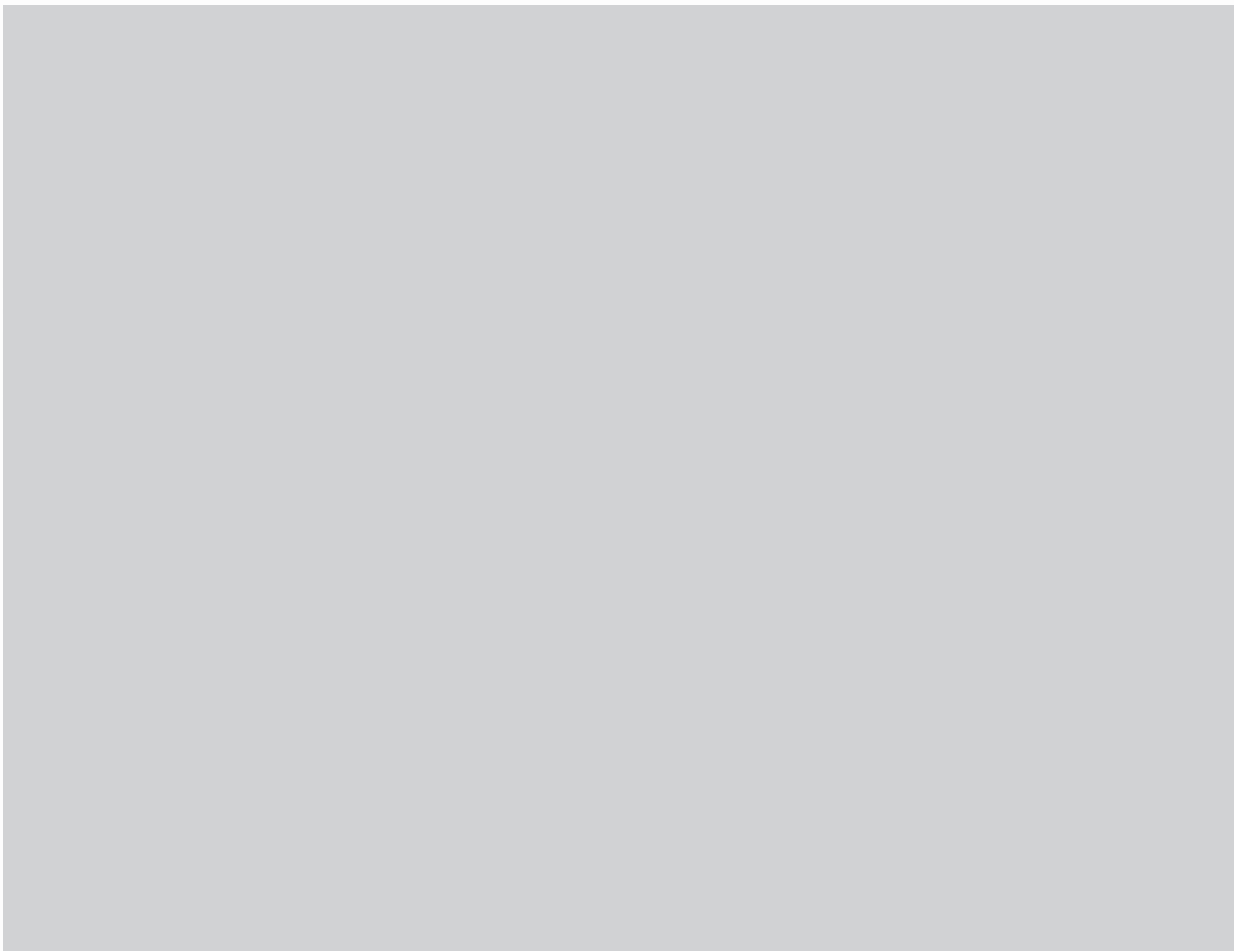


図7 虎山橋図（同上） 徐枋筆



图9 華山圖（吳山名勝十二圖冊） 徐枋筆

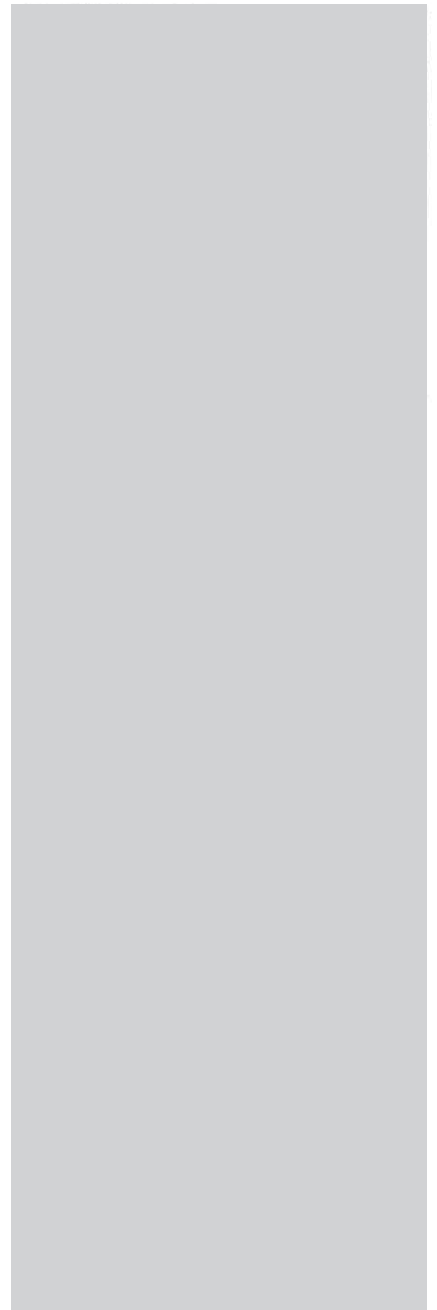


图8 華山圖 徐枋筆 個人藏

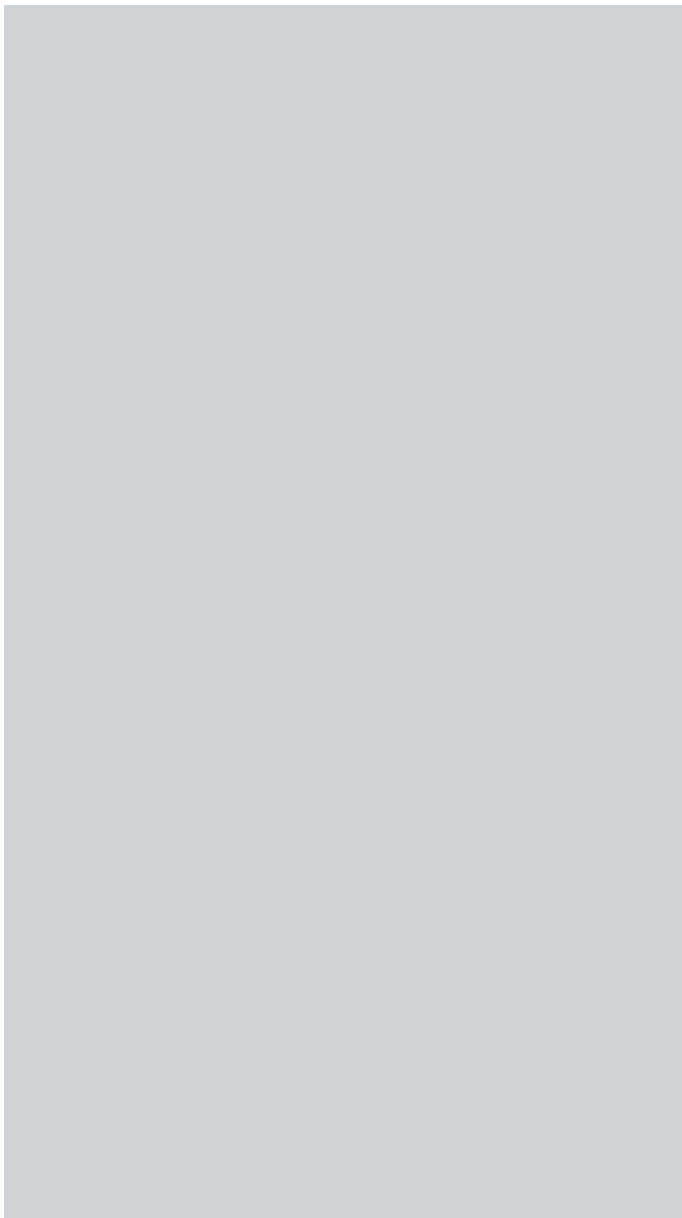


图10 天平山圖 沈周筆 上海博物館藏

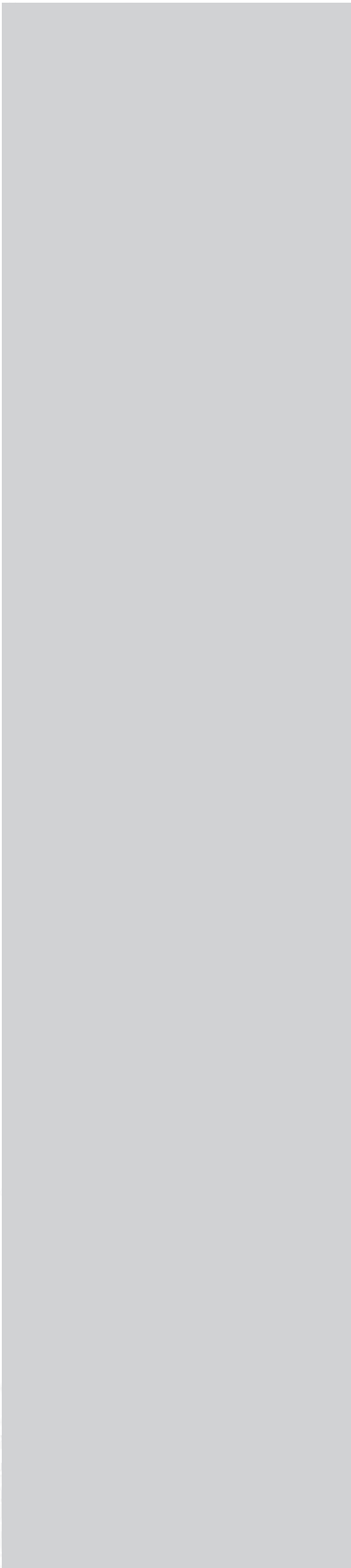
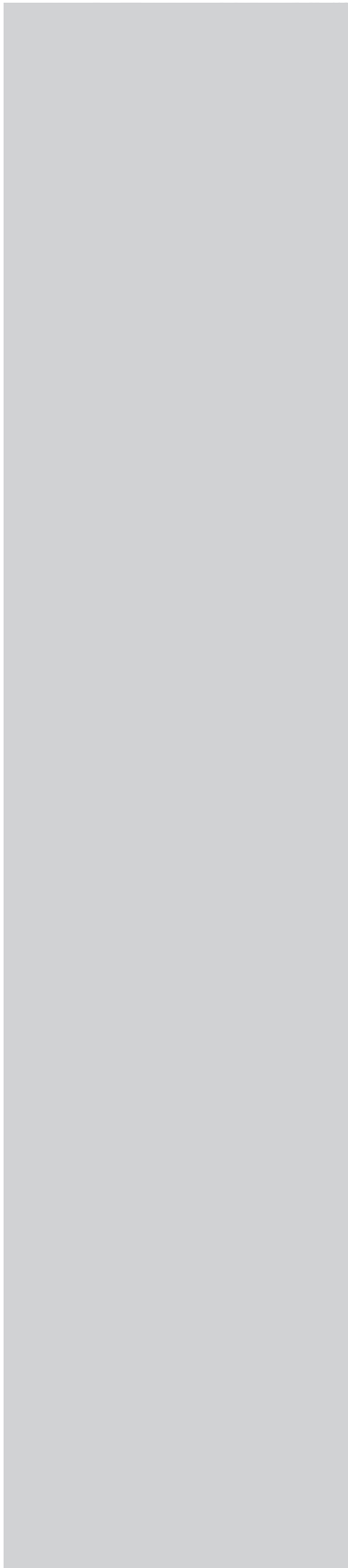


图14 題楊補筆吳山十景圖
徐枋記 南京博物院藏

图13 萬峯香刹圖（吳山十景圖）
楊補筆 南京博物院藏

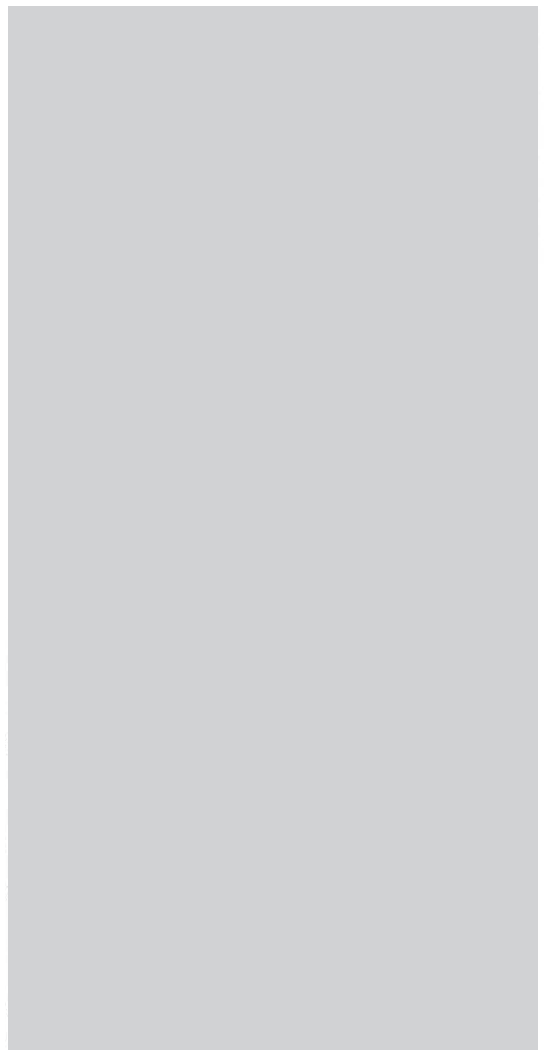


图11 天平山圖 文徵明筆 上海博物館藏



图12 天平山圖（吳山名勝十二圖冊） 徐枋筆