

画人伝記と「癡癖」

—— 明末清初の画家・陳洪綬の画家像を中心に

西 上 勝

「癡癖」という語は、例えば南宋の詩人・范浚（1102-1150）の七言詩「姪の伯通，端杲ともと
同に盧仝の体に效う」の劈頭に、「一春 癡癖にして門長つねとに肩とざし，両耳ていけいに聞かず 鸚鵡（ホト
トギス）の声」と見える。「癡」と「癖」はどちらも常識から偏向した奇行を意味する文字で
はあるが、この詩で言われる「癡癖」とは、世の習いにあえて従わない風変わり、あるいはエ
クセントリックな性癖を意味するであろう。「癡」なり「癖」なりといったこれらの文字は、
画家の自号としてのみならず、歴史記述に用いられた例がある。その最もよく知られ、中国
において後世への影響でも顕著だったものは、中国古代を代表する画家の一人である顧愷之の伝
記である。

七世紀に編纂された『晉書』は、「好んであやまり詭譎の碎事を採り，以て異聞を広く」して史伝に
組み入れていることは、趙翼（1727-1814）『廿二史劄記』が指摘するように、現在では広く知
られている事実だが、『晉書』卷九十二文苑に排列された顧愷之（346-407）の本伝も『世説新語』
を主な出処とする説話を綴り合わせて構成された文章である。自作の箏の賦の出来栄を誇っ
た『世説新語』文学篇に記録される説話が冒頭に配置されるように、『晉書』編纂者は顧愷之
が文章と画作の才に恵まれていたことを中心に据えながら叙述を進める。そして末尾に、顧愷
之の「三絶」、すなわち才絶、画絶と癡絶に言及する逸話を引き全体を締め括っている。顧愷
之の三絶に関する言及は、伝記の冒頭に置かれた『世説新語』文学篇第九十八条の説話に付さ
れた劉孝標の注に引かれる宋の明帝の『文章志』に見えるものであって、『世説新語』の本文
ではないのだが、『晉書』編纂者はこの記述が顧愷之の人となりをも最も端的に表現するもの
として注目し、ここに配置したにちがいない。劉孝標は『世説新語』のこの条については『文章
志』のほかにも『中興書』と『続晉陽秋』という二つの史書から引用した文章をさらに注とし
て引用する。『続晉陽秋』の「愷之の矜伐は実を過ぐ。諸年少 相い稱誉に困りて以て戲弄を為す」
という文章からも推測できることだが、劉孝標がこの引用を行うのは、顧愷之に対する諷刺、
からかいの風潮が当時広くあったことを読者に認識させる意図から出るものだ。才絶、画絶、
癡絶と列挙される三種の超絶技巧も、桓温が顧愷之の体内では「癡」と「黠（賢さ）」とが半

ばしていると評したことに由来する言葉であると『文章志』が記すように、『晉書』編纂者たちは顧愷之が備えていた言語の運用能力に対しては価値を認めつつも、桓玄に簡単に誑かされてしまった愚かさを「癡」と見なすとともに、「才」と「癡」を顧愷之の内部において仲介する役割を、「画」すなわち絵画制作の技量に担わせようと意図しているのではないだろうか。肖像画制作に典型的に現れた顧愷之の常人離れた技量が、世の習いからみれば極めてエクセントリックな言動を裏付けるものなのだ。画才と癡癖の二つが必然的な関連を有するものであると『晉書』編纂に携わった七世紀の知識人たちには受け止められていたと考えられるのである。

顧愷之の場合のように画作と奇矯な言動とを関連づける言説は洋の東西を問わず広く見られるものではないかと思われる¹が、中国では画家の人となりと言い及ぶ際にこの顧愷之に由来する三絶が、繰り返し想起され因習を帯びた言辞になっていったようである。それは例えば、清代の画論家である張庚（1685-1760）の『国朝画徵録』三卷『統録』二卷は、清初から乾隆年間初期に至る期間の画家について簡略な伝記を併せ載せる画史の一種であるが、『国朝画徵録』卷上に排される清初の画家・戴思望の伝記には、彼が詩詞や書法に優れたばかりでなく、元代の画家を手本としながら独自の画芸を達成し得たことを自ら誇りとしていたと記された後、その人となりと言い及ぶ箇所にも見られる。戴思望の性格は狷介しかも潔癖症を併せ持ち、妻を亡くした後も後添えを取ろうとせず悠々自適の流浪の旅に出、名のある画家がいると聞くと必ず尋ねるものの、決して軽々しくは良しとしなかったことなどが述べられる。そして続いて次のように記してこの小伝は締め括られている。「能く琴を鼓し、善く諧笑するも、或いは時に旬日も語らざる有りて、人は癡絶 虎頭（張彦遠『歴代名画記』によれば虎頭は顧愷之の小字、つまり幼少期のあざな、ここでは顧愷之を指す）に類すと謂う。卒に風疾に^あ違いて歿せり。」戴思望は快活に談笑し音楽を楽しんでいるかと思えば、何日にもわたって黙り込んでいたりする、その常人には窺い得ない感情の起伏を、人々は顧愷之の「癡絶」になぞらえたというのである。戴思望の性癖もまた顧愷之と同様に、世人からは理解しがたいものと見なされた。張庚は戴思望の「癡癖」が画作に由来するものであることを進んで表現しようとしていると言える。さらに張庚は、その賛語で戴思望が王維をはじめとする前代の画家の作品をあまねく臨摹しつつ必ず余白に自らの評語を書き加えていることに着目し、「即ちこれを以てその好学を見るに足り、また以てその癡癖^{うかが}を覘うに足る」と書き加えている。『晉書』顧愷之の伝においては、顧愷之の画作と彼の癡との関連づけはあいまいな状態に止まっていたのだが、張庚は戴思望の絵画創作行為そのものに癡の具体的過程を見て取っているのである。

画作がエクセントリックな営みと見なされたのは、絵画制作などをも含む表現行為に熱中することなど捨て置き、何よりも先ず統治イデオロギーの獲得と充実を目指さなければならないとする伝統的な思考機制、すなわち「士は器識を先として文芸を後とす」が底流として存在したからにはかならない。早く、唐の裴行儉（619-682）は、後に初唐四傑と称される王勃らの

文才が当世において称えられているのに対し、こう反論していたと伝えられる。「士の遠きを致すは、器識を先にし、文芸を後にすればなり。勃らの如きは、才有りと雖も、浮躁衒露にして、あに爵祿を享くる者ならんや。」²ここで言われるような表現行為それ自体に耽溺する態度に対する非難は、後の宋学でいうところの「玩物喪志」と同根であり、人が積極的に感情を吐露した表現を推奨する立場を取ったと中国文学史上で言われる明末のいわゆる公安派の文人グループ、そのグループの一員に数えられる袁宗道(1560-1600)でさえ、公的文書においてはあはれども「君子なる者は、口に文芸を言わずして、先ずその本を植え」る、という言葉を書いている。これも中国の文学評論史上で有名な言説である³。つまり中国の知識人にとって、統治イデオロギーに関与する言語表現以外の表現行為にかかずらうことを退ける考え方は極めて根深い。言い換えれば表現行為をイデオロギーに従属させるこのような風潮は、時を超え二十世紀においても社会主義リアリズムとして顕著に現れたことがあったことから、中国の文化においてなお頑強に存在する底流と見なしうるだろう。まして、詩書画三絶とはいうものの、「三者がいつも同等の地位にたつて並称されたのではなかった」⁴のであり、とかく画作は小技末芸として知識人からは職人芸に見下される傾向があったとすれば、画作に没頭するような営みは直ちに「癡癖」と見なされるとしても何ら不思議ではないのだ。

しかしながら絵画表現に、客観的写像という価値だけでなく、画家自身の内的精神性の反映という意義が、新たな知識のあり方を獲得した宋代の文人たちによって見出されると、いくつかの留保を伴うとはいえ、画家にふさわしい伝記はどのように書かれるべきかが試みられるようになる。例えば、以前の拙稿でも論及した⁵が、宋代の皇室所蔵絵画コレクションの目録というべき『宣和画譜』には、そうした試みの結果としての代表的な文章を見いだすことができる。なかでも、北宋の新しい山水画様式の確立に力あった李成(?-967)の伝記などはその典型的なものの一つと云うる。

李成は子の覚、孫の宥がともに科挙を突破して官位を昇ったために、『宋史』では覚の本伝(巻四三一儒林一)に「性は曠蕩にして、酒を嗜み、詩を吟じるを好み、琴奕に善く、山水を画いて尤も工なり」と記され、宥の本伝(巻三〇一)にも「詩酒を以て公卿の間に遊び、善く山水を摸写す。人の求めんと欲する者は、先ずために酒を置き、酒酣なれば落筆す」と付記され得た。だがこれらの付記が伝えるところ、要は開けっ広げな性格でいささかの文筆を嗜み、酒好きで、山水を専らの画題とした画家であったということになり、李成の内面には立ち入らず外的行為のみが簡略に記されているに過ぎない。これに対し『宋史』が編纂されるに先だって成立した『宣和画譜』では、文人画家としての李成像の構築に力が注がれている。唐王室の血を引く高貴な家柄でありながら、唐末五代の混乱期に巡り合わせてしまった不運にもかかわらず父祖伝来の儒学を自らの教養基盤としたこと、士大夫として出世できなかったために詩酒に意を割き、かつは彼の営みが画業にも及んだこと、こうしたことがらが冒頭記される。李成が画作に関わりを持ったのは、あくまでも胸中の思いを吐き出し、自らの楽しみとするだけであっ

て、世の評判を得て利を求めることを目指したのではないことが強調される。李成自身に「吾本と儒生にして、芸事に心を遊ばすと雖も、然して意に^{かな}適うのみ」という言葉まで吐かせている。高貴に取り入って営利を専らにする「画史冗人」、つまり職業画家とは一線を画す文人的放縱の現れとして画作を位置づけるとともに、社会に対しては非営利を貫き、権力に媚びない孤高を貫く人物、『宣和画譜』編纂者たちが李成にあてがった画家像は、「煙雲雪霧の状、一に皆その胸中より吐き、これを筆下に写す」と、内的精神性の現れとしての絵画、すなわち重視されるべきは主観的写意の過程であるとみなすものであった。このような画家像は以後、文人画家のために用意される伝記の定型として後世に引き継がれていく。だが『宣和画譜』李成伝においては、李成の画作への没頭がいかに人並み外れたものであったのかや、画作に関連する彼の言動がいかに奇矯なものだったのか、といった具体的位相にまで表現が及ぶことはない。つまり「癡癖」は表現されていないのである。李成よりも遅れて世に出た、『宣和画譜』の編纂期を代表する書画家にして鑑定家として名のあった米芾（1051-1107）・米友仁（1074-1153）父子は、「米点山水」と後に呼ばれる特徴ある山水画技法をあみ出し、また米芾には潔癖症や奇怪な形状の岩石収集癖に関わる逸話が多く伝わるとはいえ、米友仁が自らの画作を「墨戯」と自嘲的に韜晦して言及するように、宋代においては、士大夫文人画家が画作態度や制作の過程について具体的に言及することはなお躊躇されていたと推測するしかない。

『宣和画譜』の編纂後、南宋の鄧椿によって編まれた『画繼』十巻は、張彦遠（815?-875?）の『歴代名画記』、北宋の郭若虚『图画見聞志』を継ぐ画史として、蘇軾(1036-1101)や黄庭堅（1045-1105）の題画詩や題跋を主な典拠として活用しつつ編纂された書物であるが、ここには反俗を貫いた画家の伝記をいくつか見ることができる。例えば、関右の人、甘風子の伝記はその典型的な一例である。甘風子は細筆を用いた白描人物画に優れていたが、佯狂垢汚し、酒を恃みて罵るを好み、^{まちやすし おちぶれ}塵市間に落泊していた。ただ、酒がまわると、大声で紙を求め、細筆で人物の頭や顔を、何十枚も一気に書き、そのあと草書の書法を用いて、人物の全身をまたたく間に書き上げ、その妙は自然そのままに見える画風であった、と伝えられる。貴戚富裕から制作を求められても、甘風子は李成と同じように相手を罵倒するばかりで、一旦制作した自作もみずから破棄することが多かった上、何年にもわたって筆を取らないことがあるほど寡作であった。鄧椿が形作る甘風子像は、甘風子の絵画制作に関わる具体相に多少言葉を費やしているとはいえ、自適に出て利を求めず、富貴者に媚びず孤高を貫くという像は、『宣和画譜』編纂者たちが李成にあてがったものほとんど変わるところがない。確かに、甘風子が狂気をよそおい、身なりに顧慮せず、酒の勢いを借りて画作に没頭すると述べるくだりは、世の人の習いから外れた奇矯な振る舞いを表現していると思えるけれども、それはあくまで甘風子の社会的逸脱を指示するに止まっており、彼の画作に結びつく個性的性癖を言表することを意図したものと読むにはなお十分な厚みを持つには至っていないと言うべきである。社会の偽善と俗物性とに反抗を試みる画家の言動をめぐる内容豊かかつ巧みな言説が流布するには、

世の人々が先を読むことができない不安のうちに日々を過ごすしかなかったような、大きな社会的変動を伴う時代の到来を待たねばならなかったようである。十七世紀のいわゆる明末清初の時代は、そうした大きな変動を伴った時代の一つであり、多くの個性的な画家が登場したことで知られる⁶。世が変動に揺れ、人々が不安のうちに過ごすほかなかった時代に現れた画家の姿に関心を向けた言説とはどのようなものだったか、またそこにはどのような新たな様相を読み取ることができるだろうか。以下、本稿ではこのような問題意識の下に考察を進めてみることにしたい。

二

明末清初の中国は社会のあり方に大きな変動が生じ、世界が「生身の個人を起点として眺められるようになった」時代であるといわれる⁷。それは既成の規範に束縛されることのない、人間個々人の自ずからなる心情の発露が尊ばれる時代の到来を指して述べられたのであるが、反面から言えば社会のかつてない変動の大ききゆえに、多くの知識人が不安を覚えざるをえなかったということでもある。こうした時代に、特異な性癖の出現に注目が集まり、特色ある個性的資質つまり「癖」や「疵」を備え、そうした個性的資質から生み出された表現に、「性霊」の発露を見出して高く評価しようとする、前節でも言及した公安派のような文学的主張が現れるのも理解しやすいことであるように思われる。

公安派を代表する文人である袁宏道(1568-1610)は、自らの生き方をとりわけ深く模索していた前半生において、そうした主張を鮮明に述べていることで知られる。萬曆二十四年(1596)、呉県知県在任中、弟の中道の詩集につけた序文「叙小修詩」(『錦帆集』)では、「たとい疵ある処もまた本色独造の語あり、余はその疵ある処を極めて喜ぶ」と述べ、萬曆二十八年(1600)都で官についていた頃の華道書「瓶史」の第十章「好事」篇にも、嵇康の鍛冶癖、王済の馬癖、陸羽の喫茶癖、米芾の奇石収集癖、倪瓚の潔癖症など、古来の癖者を列挙した後続けて、「余世上の語言無味にして面目の憎むべき人を観るに、みな癖無き人なるのみ」と述べる。ここに顕著なのは、「この時期の全般に見られる特徴的な風気である」ところの「個性尊重の意識」から発した考え方であるという指摘がつとになされている⁸。

袁宏道よりも一世代遅れて生まれ、官途に就くこともなく江南の紹興、杭州という都市に生きた市隱・張岱(1597-1684)も、そうした風気のただ中にあり、世俗の習いに抗し、自らの嗜好を貫く享樂的生き方を称揚した文人である。友人の祁彊佳(1594-1684)には、書画癖、蹴鞠癖、鼓鑊癖、鬼戲癖、梨園癖など数多くの癖があることを称える文章(『陶庵夢憶』卷四「祁止祥癖」)の冒頭には、有名な「人に癖無くんばともに交わるべからず、その深情無きを以てなり。人に疵無くんばともに交わるべからず、その真氣無きを以てなり」という言葉が記される。ただ、ここで注意されなくてはならないように思われるのは、張岱の主張は単に祁彊佳個人に向けられたものと見なすべきではなく、それまで世俗一般では価値が十分に認められてい

なかった技芸全般を際だった人間的営みとして評価しようという意図に裏付けられていることである。知識人からは「賤工」と見下されるのが普通だった、竹、漆、銅を材料とする職人や陶工の営みを、「天下の何物か以て人を貴しとするに足らざらんや、特だ人自らこれを賤しとするのみ」（天下のすべての物が人を貴くすることができる、人の方がみずからそれを卑しめているだけのことなのだ）と述べ、職人の技芸の価値を主張する（『陶庵夢憶』巻五「諸工」）。また自らが行った夜芝居や登山を「癡絶」と記し（『陶庵夢憶』巻一「金山夜戯」及び巻五「爐峯月」）、俗人を吃驚させたことを得意げに記す。これらはどちらも世の常識を覆す快感と誇りが表現の源泉となっているのである。

その張岱が後半生のライフワークとしたのは、洪武から天啓にいたる明朝一代の紀伝体歴史書『石匱書』を完成させることであった。崇禎元年（1628）に筆を起し、「十有七年にして^{じわ}遽かに国変に遭い、その副本を携え、深山に跡を^{かく}屏し、また研究すること十年にして、^{はじめ}甫て帙を成せり」とその著作過程が記される（「石匱書自序」（『瑯嬛文集』巻一）この書は、『石匱書』二百二十卷『石匱書後集』六十三卷の大部分が抄本で今日に伝わる。この書は明末清初の生々しい歴史資料を多く含む点で貴重視されてきたが、そればかりではなく、儒林、文苑、方術、列女など、従来編纂された紀伝体正史に通常見られた合伝に加えて、妙芸という新たな分類が設けられていることにも特色がある。『石匱書』巻二百五及び『石匱書後集』巻六十に配される妙芸列伝には、前者には元末明初の画家として名高い倪瓚から文徵明、沈周、祝允明、唐寅といった明代中期を代表する人々を含む二十一人の書画家、後者には関思、張爾葆、李流芳（1575-1629）、陳洪綬（1599-1652）、姚允在という張岱と生きた時代を同じくする五人の画家の小伝が記載されている。後に編纂された『明史』（乾隆四年（1737）刊行）にもこれらの人々の伝記が収載されてはいるが、そこでは伝統的な分類に従って、文苑あるいは隱逸に排列されている。また二十世紀になってから脱稿を見た『清史稿』では、陳洪綬らの伝記は芸術に分類配置されるものの、その伝序に「司馬遷の扁鵲、倉公及び日者、龜策を伝して自り、史家これに因り、或いは曰く方技、或いは曰く芸術と。大抵 収める所は多く、医、卜、陰陽、術数の流にして、問々工巧に及ぶ。夫れ芸の^{そな}賅わる所、博く^{おお}衆く、古は礼楽射御書数を以て六芸と為す。士の常に肆くす所にして、百工の執る所、みな芸事なり。近代の方志は、書画、技撃、工巧に於いても並びにこの類に入れるは、実に古義に合するところ有り」と記されるように、書家、画家は伝統的な方術者の一として、医師、天文家、武道家などと合わせて排列されているのである。張岱が考案した妙芸伝は、彼自身の文学的意図から出た新機軸として設けられた分類と見ることができる。妙芸伝に付された伝序の冒頭には『論語』の「道に志し、徳に拠り、仁に依り、芸に遊ぶ」という言葉を引いた後、続けてこう記されている。

私は妙なる芸をもつ諸君子を觀て、聖人の立言の主旨を知ったのだった。世の人の一技一芸には、どれにも窮極に到達するための道理が有る。人は必ず全力を傾注するが、その

神秘に到達し新奇に転じる段階では、どうしても天の巧みを待たねばならず、もはや人力だけに頼ることはできない。それは人が力を尽くしても得られず、力を尽くさなくても得られない。従い習うにつれて、自ずから獲得する、だから「游」というのだ。

妙なる芸をもつ諸君子は、みな書画で名声を得、その造詣を極めたが、それは決して浅薄弱質な人間のほとんどよく及ぶところではないのだ。ここから芸と道とが合すれば、人は天に通ずることが分かる。諸君子は技芸ではあるが実は芸の内に励み務めているのである。妙芸列伝を作る。

余観妙芸諸君子、而知聖人立言之旨矣。世人一技一芸、皆有登峰造極之理。至人必以全力注之、及其通神入化、必待天工、又不全藉人力。蓋使人着力不得、不着力不得。服之習之、使自得之、故曰游也。

若夫妙芸諸君子、皆以書画得名、極其造詣、斷斷非淺薄質之人所能幾及。於是知芸與道合、人與天通。諸君子雖芸乎而實進於芸矣。作妙芸列伝。

恐らく張岱のこの感慨は、実際に交流もあったであろう同時代明末清初の画家たちから得られた実感に基づくものであっただろう。ことにこの時代を代表する画家の一人、陳洪綬に対しては、陳洪綬が自らの縁戚筋に繋がるということ⁹もあり、ここに述べられたような思いを一層強くしたのではないかと想像される。ところが、この妙芸伝への意気込みとは裏腹に陳洪綬の伝記は意外なほど簡略な文章に終わっている。

陳洪綬、字は章侯、諸暨の人。諸生となった。魯監国は翰林待詔を授けた。絵筆を執れば、奇崛遒勁、古人の手法を継承し、木石や丘壑といった画題では、李成・范寛にならい、花卉や鳥獸は、黄筌・崔順にならい、仙仏や鬼怪は、石恪・龍眠(李公麟)を手本とした。彼の絵画は卑近なものではあったが、早くから高い評価を受けた。しかしながら、彼の性格は軽佻浮薄で、生計を重視しなかったから、死んだときにも遺体を納めるものすらなかった。自画像に『あたら虚しい名声を得ただけで、貧乏神に追い詰められた。国が滅んでしまったのに死なないうでいたのは、不忠にして不孝であった』と自ら題した。

陳洪綬、字章侯、諸暨人。為諸生。魯監国授翰林待詔。筆下、奇崛遒勁、直追古人。木石丘壑、則李成范寛。花卉翎毛、則黄筌崔順。仙仏鬼怪、則石恪龍眠。画雖近人、已享重價。然其為人佻儻、不事生産、死無以殮。自題其像曰、浪得虚名、窮鬼見誚。国亡不死、不忠不孝。¹⁰

この小伝では、陳洪綬の性格を軽佻浮薄「佻儻」と記すに止まり、画業との関連づけはなされないまま終わっている。陳洪綬の伝記資料としてつとに紹介解説のある三種の伝記資料¹¹、すなわち同郷人・孟遠の手になる「陳洪綬伝」、毛奇齡(1623-1716)『西河集』巻

七十九に収める「陳老蓮別伝」、朱彝尊（1629-1709）『曝書亭集』卷六十四に載せる同時期の画家・崔子忠と併せ記した「崔子忠陳洪綬合伝」、これら三種の伝記が画家・陳洪綬の特徴ある振る舞いを、それぞれの立場から描出しようと試みているのとは対照的なのである。

陳洪綬が若年の時、郷里でも、後に都に出た崇禎末年でも、人々が重んじて名声を獲得したのは、彼自身は「緒餘」に過ぎないと見なした書画によるものに過ぎなかった、と孟遠が記すのは、文人画家の伝統的表象に準拠した内容に止まるけれども、後に全祖望（1705-1755）が「画を以て名あり、且つは酒色を以て自ら晦くすれども、その中に卓然伝うべき者有り」（『鮎埼亭集』卷二十四「子劉子祠堂配享碑」）とか、また「老蓮は好色の徒なれども、然してその実は大節有り」（『鮎埼亭詩集』卷三「明陳待詔老蓮画」序）と記したように、陳洪綬の奇矯な一面は、「酒色」にのめり込むことにあると見られていた。その点から言えば、毛奇齡「陳老蓮別伝」が「蓮は酒に遊び、人の致せし所の金銭は、手に随いて尽く。尤も窶儒（貧乏儒者）の為に画くを喜び、窶儒 蓮の画に藉りて空に給す。豪家これを千緡に索むれども、得ざる也。嘗て諸生たりしとき、督学これを索めしむも、また得ず。顧だ生平 婦人を好み、婦人の坐に在らざれば飲まず、夕寝るも、婦人にあらざれば寐るを得ず。婦人を携えて画を乞う有らば、すなわち応じ去る」と書き、朱彝尊の「合伝」にも「客に画を求むる者有るも、磬折し恭を至すと雖も、与えず。酒間に妓を召すに至れば、すなわち自ら筆墨を索め、小夫稚子にも応ぜざるは無し」と述べるのは、彼の酒色に対する嗜好と画作との関連づけを積極的に試みたものとして評価することができる。妙芸伝の記述が平板を免れなかったのは、史書の伝記における叙述の前提が、伸びやかな筆使いを抑制してしまったためかもしれない。だが、毛奇齡や朱彝尊が試みた伝記でさえも、J. ケーヒルが明代中期の「逸格画家」、例えば唐寅（1470-1523）に代表されるような一旦は官途を旨しながらも何らかの事由でそれを断念せざるを得なかった「教養をそなえた職業画家」たち、彼らを記述する際に共通して書かれる特徴、すなわち「中流あるいは下流の社会階層出身、あるいは貧困家庭出身である。幼い頃から絵画の才能に恵まれ、科挙に向けた教育を受けながら、中途挫折する。振る舞いは放縦、異常を衒ったり精神異常に陥る。画号に「仙」、「狂」や「癡」などの文字を用い、通俗的な芸能、例えば民間戯曲、端唄などにも通じている。優雅な都市生活を好み、酒色に耽る。富裕で権勢のある人物との交わりを求めながらも、媚びを売るまでには至らない」¹²という都市の文華を享受する生き方を志向した画家像として構成される諸特徴に包含されるものに過ぎない、とも言うことができるだろう。

『石匱書』の文章に比べれば、叙述様式から制約を受けず、自在な筆使いのまま書かれた文章が集められていることで前世紀以来文学的な定評のある張岱の随筆集『陶庵夢憶』中には、そのタイトルもずばりと「陳章侯」と題される文章がある（卷三）。この文章では、崇禎十二年（1639）の八月十三日に、張岱が目撃した陳洪綬の奇異な言動を生き生きと浮かび上がらせている。

杭州西湖畔で張岱に「此く如き好き月に、被を擁して臥さんとするや」と不平を漏らした陳

洪綬は、張岱に新たに小舟を用意し取り寄せた酒を積んで湖に漕ぎ出させる。その時偶然乗り合わせるようになった若い女に、すっかり酔っ払っていた陳洪綬は早速「挑^{さそ}」いをかける。「女郎 俠なること張一妹の如くんば、能く虬髯客と飲むやいなや」と、唐代伝奇小説に見える登場人物の名を持ちだし、彼女を強引に酒盛りに引き込む。しかし酒盛りが果てると、陳洪綬の執拗な誘いかけも空しく、女は「住處」も告げず彼の追及を振り切り行方をくらましてしまう。

ある日の月夜に起こった出来事のたったこれだけの内容を伝える文章でありながら、ここには酒色にだらしない陳洪綬の一面が見事に造形されている。史伝とは異なる散文の様式を活用することによって、市中に隠れて日を過ごす自由な立場を確保していた張岱の筆は、画家としてすでに名を世に知られていたであろう友人の特異な一面を、言葉を使って形づくることに成功しているのだ。人間の特異な側面に関心を払うことが重大視されていた風潮の中で、これまでにはない画家の「癡癖」のありさまが表現されたのである。

三

陳洪綬の「癡癖」を伝えたもう一つの文章として、周亮工(1612-1672)がその著『読画録』に記した文章があることもすでに知られる。周亮工は陳洪綬のどのような人間的側面をとらえようとしていたか、次にそれを考察してみることにしよう。

子息の周在浚「行述」には『読画樓画人伝』四巻と記される『読画録』は、明代晩期に生きた李日華(1565-1635)をはじめとして、間接あるいは直接に交流のあった七十余名の同時代画家の思い出を、周亮工自身の記憶や伝聞のほか、他者の詩文などを織り込みながら綴った文章を集めた思い出の記というべき書である。清末の画論家・余紹宋(1883-1949)が、「専ら絵事を言うも、兼ねて交情に及び、これを読めば人をして倦むを忘れしめ、而して遺事軼聞も、また頼りて以て墜ちず。まことに画史の最高の資料なり」(『書画書録解題』巻一)と評するように、ここには同時代の画家の営みに対する深い理解と共感に満ちた文章が集められている。

周亮工には「画癖」と「印癖」があると世間から評され、周自身もその評を肯っていた、と周在浚「行述」は記す¹³が、その副産物として残されたのが『読画録』四巻と『印人伝』四巻であった。この両書はどちらも周亮工の死後、息子たちの手によって康熙十二年(1673)に編集出版されるが、その成立の経緯は在浚らが『印人伝』の跋に、「生平の著作一切を挙げて焚棄せし後に至りては、人に文字を以て属するを請う者有れども、先大夫多くこれに应ぜず、ただ図章を愛玩するは少も異ならず。因りて更に前の集めし所を取り、人に依りて類を為しこれを鱗次し、各々その概ねを首に識すは、一に読画録のその人の家世、里第、自ら交わりを訂むる所と、かの染翰の時、地などを伝うる者の如し。ただ録は未だ焚書せざる前に成り、伝は既に焚書せし後に成るのみ。然して一は人の未だ全からざるを以てその書を全くするを得、一は書の全くするを得て以て未だその人を全くせざるは、正にまた相等し」と記すように、その成立過程にはやや違いがある。「一は人の未だ全からざるを以てその書を全くするを得、一は書の全

くするを得て以て未だその人を全くせず」というのは、『読画録』は周亮工自身が生前にほぼ完成させていたものであるのに対し、『印人伝』の方はもっぱら子どもたちによって、編集出版が行われた未完の書という意味であろう。ただここに記される「焚書」とは、一体何を意味する言葉なのか。

そもそも、張岱は一生を科挙とは関わることのない市井の隠者・市隠として過ごし、陳洪綬は科挙突破を目指し、いわゆる挙子業に励みながらも、その目的を達することができずに終わり、新しい清王朝の下では官に就くことを断念して、いわゆる遺民として終わった人物である。彼らの人生に比べると、周亮工は甚だ波瀾の多い一生をおくったといえる。明朝治下で科挙に及第、官職に就いた後に明朝滅亡に遭遇、清の軍隊が南京を占領すると同時に清朝の官を受ける。こうした履歴によって、後に編まれた『清史列伝』では、周亮工の伝記は錢謙益らと並んで「貳臣」に分類排列される。また、彼は八年及ぶ閩（福建）の統治に実績を上げ、中央政府入りを果たし高位に昇る。しかし、あるいは昇ったためというべきか、順治十二年（1655）以降、自身をめぐる疑獄事件に長くかかずらう羽目になる。順治十七年（1660）に編まれた自身の詩集『頼古堂詩集』の序文（『頼古堂集』巻十三）では、周亮工自身が「公は明白^{はげしい}忼爽にして、世に合わず、また詩文を以て当世に^{つみえ}戻を獲、卒に讒言に中り、案^{まつた}験すること六年」と記す。まさしく錢陸燦の手になる墓誌銘が「閩は公を以て^{まつた}全けれども、公は閩を以て敗る」と述べる通り、政界での軋轢を身をもって味わったのであった。

死の二年前に当たる康熙九年（1670）の二月、五十九才の時、彼はそれまで蓄積していた著作を自らの手で尽く焼却する。それが上の『印人伝』跋に見えた「焚書」の意味するところである。この事件に関して周在浚「行述」では、「生平の著作は甚だ富む、一夕慨然として曰く、一生 虚名の誤るところとなる。老期に道を聞くも、何ぞなおこれを留めんや、と。命じて尽くこれを火す」と、その焼却の理由は曖昧なままにされているが、姜宸英（1628-1699）の手になる墓碣銘の方では、「庚戌（康熙九年）、再び論を被る。忽として夜起き彷徨し、火を取りその生平纂述するところの百余巻を尽く焼いて、曰く、吾をして終身顛^ひ踏して不偶ならしむる者は、この物なり、と」と記され、「焚書」が来し方において味わった様々な苦難を想起することから発せられた行為であったことを明示している。周亮工の文集『頼古堂集』二十四巻は、周在浚「行述」では『頼古堂焚餘詩文集』二十四巻と著録されるが、彼にとって文章創作は、鼎革従逆以降の苦い思いと不可分なものであったと推察できる。

それでは、彼が画家や篆刻家の思い出の文章に込めた意図は一体何だったか。周在浚は、父には画癖、印癖の世評ありと記すに先立ってこう述べていた。

父上は人材の奨励を急務とされた。一技一芸ある人物が、世に埋もれたまま後世に伝えられないことを危惧された。絵画を好まれ、どんな山の中、岸のはて、貧しい街路、物寂しい寺院であっても、絵画で名のある者がいれば、顔見知りであろうとなかろうと、作品

を購入し、良し悪しの鑑定をされないものは無かった。水陸の移動にも、欠かさず携帯された。来客があるときは、取り出して誇らしげに示された。天候悪しき日は、鬱鬱として楽しまれなかったが、ひとたび箱を開き紐解かれると、喜び楽しんで満足された。

晩年、読画楼を建設してそこに所蔵されたが、当時名のある人々がその事を歌に詠まれた。また六書の学にも精通されて、古文字が埋もれてからは、文字を知る手がかりは、印章だけだとされた。それで、印章類については、特に精密な鑑識眼をもっておられた。客に印章を贈られる人が有ると、父上は比較検討をされ、文字の点画や繁簡曲直を訂正できるものに行き当たると、驚いて茫然自失されない時はなかった。

先大夫以奨励人材為急，即一技一芸之士，惟恐其淹沒不伝。喜絵事，凡山巔水涯，窮巷蕭寺中，有以絵事名家者，識与不識，無不購致，品第論定。鶴尾駝頭，嘗載以自隨。客至，出而誇示。或風雨晦明，鬱鬱多所不楽，則一展函繙睇，怡然自得也。

晩年擬構読画楼藏之，一時名人皆歌詠，紀其事。精六書之学，古文埋没，謂可藉以識字者，惟印章耳。故于印章一道，尤精鑑別。客有以印章贈者，先大夫為之商較，属易置其点画，繁簡曲直，無不慄然自失。¹⁴

父の絵画や印章を見る目の確かさを息子が誇るこの文章には、もう一つ見落としてはならないところがある。それは周亮工もまた、明末以来の個性尊重の時代的風気の中に生きていたこと、それからまた個性的才能を持ちながらややもすれば世から忘れ去られがちな画家や篆刻家の運命に、自らの来し方を重ね合わせつつ周亮工は共感を禁じ得なかったために、「焚書」の後に残されたのではないか、ということである。実際、『読画録』と『印人伝』を通覧してみると、周亮工が同時代の画家・篆刻家に注ぐ強い関心は、従来型画史に往々見られた制作者の単なる履歴記録のみには終わらず、また張岱の『石匱書』のように史書の叙述様式にとられることもなく、個々の絵画及び印章制作者の生き様に対して彼の思いが率直に述べられているような印象を受ける。書き手のそうした関心があったことによって、現代の我々も余紹宋と同じように、「倦むことを忘れて」これらの文章を読むことができるのであろう。『読画録』中の一編である「陳章侯」も、そうした文章の典型的なものに数えることができる。周亮工は陳洪綬とは早く十三歳の時に知遇を得、進士及第の後、崇禎十四年(1641)には都で友人たちと結成した詩社の活動を通じて「莫逆」の交わりを成したと記すように、この文章は長い直接の交流をもとに、『読画録』に集録された七十余人の画家をめぐる文章の中でもとりわけ多くの文字数が費やされ、書き手の力がこもった文章の一つになっている。

この文章で、周亮工は陳洪綬の「誕僻」、すなわち得手勝手な言動の風変わり加減を好感を込めつつ次のように書き留めている。

章侯はその性が誕僻で、酒に遊ぶのを好み、人が贈った金銭は、右から左に使い尽くし

た。貧乏で志を得ない人のために絵を画きその窮乏を救済することを特に喜んだ。それで生計を立てた貧士は数百にのぼった。富豪の権力者からの求めは、たとえ大金を積まれても筆を執らなかった。ある浅ましい有力者が、乗船を勧めて、「宋元の人筆蹟を鑑定してもらいたい」と言った。舟を出てから、絹布を出して、画くことを強要した。章侯は頭巾を脱ぎ丸裸になって、罵倒し続けたが、有力者は聴かない。そこで自ら水中に飛び込んだ。有力者は思い通りにならず、やむなく先に行ってしまう、代わりの者を立てて要求したが、とうとう一筆も画かなかった。この事があってから、しばしば人から悪く言われた。

章侯性誕僻，好遊于酒，人所致金錢，隨手尽，尤喜為貧不得志人作画，周其乏。凡貧士藉其生者，数十百家。若豪貴有勢力者索之，雖千金，不為搦筆也。一齷齪頭者，誘之入舟云，將鑑定宋元人筆墨。舟既發，乃出絹素，強之画。章侯科頭裸体，漫罵不絕。頭者不聽，遂欲自沈於水。頭者拂然，乃自先去。洵他人代求之。終一筆不施也。以此多為人詬厲。¹⁵

陳洪綬が損得を度外視し、自らの志向だけによりながら、画作に取り組む行為に周亮工は着目しているのだが、それと同時に陳洪綬の画作行為に伴う習癖、風変わりぶりに共感を重ねている点に注目すべきであろう。画作行為をめぐる習癖に着目し逸事を記す態度は、『読画録』全体を貫いて見られるばかりでなく、『印人伝』でも共通するものである。例えば明末の遺民画家・張風（『読画録』巻三）について、周亮工は「性は幽僻」と記し、「多く僧寮道院に寓し、一もその家を省みず。為す所の詩は詞の若くして、みな秀警にして誦すべきも、人と処るも、渾渾として圭角を露わにせず。画尾には真香佛空四海或いは昇州道士と署す」という逸事を記録する。『印人伝』（巻二）にはさらにそれを増補して、「予既にその行誼を載せて読画録に入る。またその一二の逸事をここに録す」と記し、張風が三十年に亘って菜食を続けていたにもかかわらず、ある日ある人が松江の鱸魚を料理しているのを見て、とたんに肉食を始めたこと、腰に瓢箪を下げて剣を撫でる人物の画に張風が自題した「刀は利ならずと雖も、また鈍ならず。暗地に摩挲するは、極恨有るを知れり」という文に感じ入った事を述べる。また例えば、朽民、垢道人、江南布衣などと号した明末清初の詩人・程邃（1605-1691）には、『読画録』（巻三）では「道人 詩字図章、頭頭第一なれども、ひとり画に於いては深く自ら斂晦し、ただ予のみ能くその妙を知れり。道人もまた自ら予のために作すを喜び、嘗てその画に題して云えり『余は生平 媿癖有り、方今 海内に宗工は林林たり。敢えてその幟を仰視せず。（中略）周夫子は瓦礫を珠璣の側に納む。これがために汗下りて已まず』と」、とこのように程邃の謙遜癖に言い及ぶ一方、『印人伝』には「印章の道」^おにかける程邃の誇り高い自負を「穆倩（程邃のあざな）のこの道に予けるや、実に苦心を具え、また高く自ら矜許して、軽々しくは人のために作らず。人その一印を索むるや、月を^{もと}経て始めて得、或いは歳を^{もと}経て始めて得、或いは竟に得ず。ここを以て頗る知らざる者の詬厲を為す。然れども穆倩は方にその詩文を抱きて、一世に傲昵し、意と為さざるなり」と述べる。程邃の印章制作は甚だしい狷介さを伴うものであつ

たと記録するのである。

『読画録』のように逸事を収集する目的にそった叙述様式から離れ気に入りの書画にまつわる率直な思いが執筆の動機になっている場合には、周亮工の筆はさらに伸びやかに動いているように見える。陳洪綬が自分のために画冊をわざわざ画き下ろしてくれたことは、『読画録』の文章にも記されていた思い出だが、順治十三年(1656)に自らの疑獄事件への対処繁忙ゆえに、その陳洪綬の画冊の保管をやむなく友人に依頼するに当たり、画冊に自ら題した次の文章では、陳洪綬との交流と彼の画作態度がずっと生き生きと具体的に述べられている。

章侯と私の交わりは二十年になるが、十五年前に、都にいた時、私のために帰去図一幅を画いてくれただけで、それからもう二度と、口頭や文書でいくら頼んでも、応じてくれなかった。庚寅の歳(順治七年)北上して、この人と西湖畔で会ったが、その頑なに筆を下ろそうとしないのは昔と同じだった。翌年私がまた福建に入るとき、杭州の定香橋で再会した。彼は喜んで、「いまこそ私が君のために絵を画く時だ」といい、急いで絹布を用意させた。黄葉菜をつまみながら、紹興の深黒の酒を飲み、侍女¹⁶に欄干にもたれさせて歌を歌わせたりしていたが、いくらしないうちに止めさせると、片方の手で頭のふけを搔きむしったり、二本の指で足の爪を触ったり、目をむき出して黙りこんだり、筆を手に持って、子供の相手をしたり、ほとんどしばらくも落ち着いていなかった。定香橋から我が宿舎に移動し、我が宿舎から湖畔に移り、道観に行き、船に移って、昭慶寺に行き、そうして津亭で私の送別の宴をした。ただ筆墨だけを携帯し、のべ十一日間に、私のために大小の横書き縦書き四十二幅を制作してくれた。そんなに大急ぎで私のために筆を動かした意図を、来客も不思議に思い、私もまたいぶかしく思った。あに図らんや私が福建入りした後、彼は故人となった。私は彼の気持ちに感じ入って、得たものは夥しかったとはいえ、その内の一幅たりとも他人に譲る気にはなれなかったのである。

章侯与予交二十年，十五年前，只在都門，為予作歸去圖一幅。再索之，舌敝顛禿，弗應也。庚寅北上，与此君晤于湖上，其堅不落筆如昔。明年予復入閩，再晤于定香橋。君欣然曰，此予為子作画時矣。急命絹素，或拈黃葉菜，佐紹興深黒釀，或令蕭數青倚檻歌，然不數聲輒令止。或以一手爬頭垢，或以双指搔腳爪，或瞪目不語，或手持不聿，口戲頑童，率無半刻定靜。自定香橋移予寓，自予寓移湖上，移道觀，移舫，移昭慶，迨祖予津亭。獨携筆墨，凡十又一日，計為予作大小橫直幅四十有二。其急急為予落筆之意，客疑之，予亦疑之。豈意予入閩後，君遂作古人哉。予感君之意，即所得夥，未敢以一幅貽人。¹⁷

陳洪綬は順治九年(1652)、周亮工が福建在任の地方官として各地の治安保全に精力を注いでいた年に亡くなる。死の前年、陳洪綬が時間を割いて画冊を制作したことに、周亮工は運命的なものを感じたに違いない。晩年、陳洪綬は恐らく郷里に近い紹興付近に住まいしていたの

であろうが、ここには紹興近在とおぼしき場所を転々としながら、陳洪綬が作画に集中するために見せた「誕僻」な振る舞いが克明に描き出されている。周亮工自身、陳洪綬が最晩年に見せたこの行為が強く記憶に残ったものと見え、この画冊とおぼしき作を、黄仲霖という友人に見せた時、その思い出を語って聞かせたのだろう、黄仲霖が残した次のような言葉を周亮工は『読画録』の陳洪綬の条に書き留めている。「櫟園（周亮工の号）画冊四部を出して余に示す。余 章侯の画を見ること益々夥しく、章侯の蓬首赤体にして、右手に酒杯を持ち、左手は頭足の垢を^{つま}抓み、口を^{とがら}擽せ目を張り、天下古今の事を談ずるを見るが如し。かくして龍雷の収撰するに遭わざるは、まさに神気元命のこれを護持する有るべし。」

周亮工の見るところ、陳洪綬の「誕僻」と画作とは一続きのものであり、異様な行為の発現そのものが新たな表現領域を開拓していくために不可欠な原動力と見なされていたのである。周亮工には、張岱のように陳洪綬が示した他者の目を顧みることのない振る舞いを頼もしく見るだけの余裕はなかったように見受けられるけれども、様々な不如意に遭遇してきた自らが身に付けてきた冷徹な観察眼を使って、絵画や印章といったこれまでの知識人の常識では余戯とみられてきた表現に打ち込みながら、世に埋もれたまま終わることが多かった者たちの姿を、意図した通りに後世に伝えることができた。だが周亮工にとって絵画や印章の制作者に注目することは、単に有り様を描写することだけに終わるものではなくて、それらの営みを価値のある人間的営みとして、周亮工自身がこれまで背負ってきた言語世界の中にしっかりと位置づけることも同時に意図されていたに違いない。その一端を最後に見ておくことにしたい。

四

周亮工は張岱と同じように自分自身が画家として後に名を残すことはなかったが、絵画制作を通じて生きる喜びを得ていた友人たちとの交わりから、新しい人間的営みの領域を言語で表象する意欲を得た。そして彼らの言説逸事を記録することを介して、後世の絵画制作が踏まえるべき新たな創作技法のあり方を指し示そうとしたようである。そのあり方とは、絵画の創作もまた文章創作と同様に、絶えざる継承と変革の過程を進んでいくのだというものであった。『読画録』「陳章侯」に、次のような陳洪綬の若年の修業をめぐる次のような逸事が記録されているのが注目される。ここからは、陳洪綬の修業のさまを描き出すことによって周亮工自身が懐抱する絵画創作進展のあり方が主張されていると読むことができるのである。

章侯は子供の時に絵を学び、その時からもうおとなしく手本通りにするというようなことはなかった。（郷里の諸暨から）川を渡って杭州の府学にある龍眠（宋の画家、李公麟の号）の七十二賢の石刻を拓本に取り、家に閉じこもること十日、ことごとく摸写した。出て人に示して、「どうでしょう」と聞いて、「似ている」と答えられると、喜んだ。また十日摸写をして、出て人に示して、「どうでしょう」と聞くと、「似ていない」という返事

に、一層喜んだ。恐らく摸写を重ねているうちにその技法を変化させ、円を角に取り替え、整っていたものを散じたものに取り替えたのだが、人にはそれが見分けられなかったのだ。

章侯児時学画，便不規規形似。渡江揚杭州府学龍眠七十二賢石刻，閉戸摹十日，尽得之。出示人曰，何若。曰，似矣，則喜。又摹十日，出示人曰，何若。曰，勿似也。則更喜。蓋数摹而變其法，易圓以方，易整以散，人勿得辨也¹⁸。

このくだりに関してはつとに「古法を学びつつ個性を出そうと努めた」陳洪綬の学修法の眼目がここに示されている、と解説されたことがあった¹⁹。これは、陳洪綬の画作が絵画の伝統を継承しつつ絶えざる変革を加えながら進められたものだったこと、これを明敏に読み取ってなされた指摘であるということが出来る。ただ、「この古法を変じた処に彼の性格の『誕僻』が発露し」たと見なすのは適切とは言い難い。むしろ、伝統的な技法を超克する過程と陳洪綬の個性的な言動の発露は一体として観察者によってとらえられていたと見るべきだ。『読画録』に引かれる第三者の批評のうち、曹秋岳(曹溶1613-1685)が「老蓮は道友にして、布墨に法有り。世人は往往これを怪むも、彼はまさに古人に坐臥す。豈に余子の好悪を顧みんや」と記し、程翼蒼が「老蓮の人物、深く古法を得。おもわざりき山水亭榭は、蒼老潤潔にして、また古人に譲らず」と言い、さらにまた方與三が「北宋の閻次平、南宋の張淳礼、徐改之、専ら荆(浩)関(仝)を借りて入り、自ら北僮の躁気から脱せり。然れども設境未だ能く老蓮の高曠に如かず」と評するように、陳洪綬は一生をかけて古代の画法と対峙したのであるが、李公麟の線刻画を摸擬した若年の逸事は周亮工によってその出発点として位置づけられていた、と考えるほかあるまい。

陳洪綬自身もまた、庚寅の年すなわち順治七年(1650)と紀年する、五十二歳の時の作「王叔明画記」(『宝綸堂集』卷二²⁰)は、元末の画家・王叔明(王蒙1308-1385)の作を目睹したことをきっかけに書かれた文章であるが、その冒頭「老蓮 幸いにして世俗の富貴の福を享けず。画家と遊び、古人の文を見、古人の品を発し、筆楮の間に示現せし者の、その意思を師とし、自ら乾坤を辟かんことを庶幾えり。諸公は多くその謬りに感じ、余の能く貧なるを愛して、すなわち喜びて余に示し、叙を題するを属せしむ。余は半生貧賤の福を享くるがために、以て彼の富貴の人に傲るを得たり」と述べるのは、貧窮に苦しみながらも古人の作に惹かれ続けてきたことを回顧するものであるし、五十四歳と記されているところから最晩年の作とされる「画論」(『宝綸堂集』卷二)と題する文章においても、「今人は古人を師とせず、…(中略)…果して深くこの道を心とし、その正脈を得れば、諸大家をもってこの筆は某人より出、この意は某人より出づと辨ずれば、高曾(高祖と曾祖の法度、伝統的画法)は乱れず、曾串(重なり貫くこと、系譜)は列の如くして、然る後筆を落さば、すなわち能く天下に横行す」という言葉が見える。古人に学ぶとともに古人を超越する必要性を陳洪綬は終生痛感していたと推測することができるだろう。

こう述べてくると、若年の逸事として周亮工が記録するのは、陳洪綬の絵画制作が「性から得たもの、積習の能く致す所に非」ざるものであったこと、言いかえれば陳洪綬が生まれながらにして絵画史上の変革者と運命づけられていたことを証立てる意図から出るものであったと言えよう。周亮工自身は明記しないが、こうした変革者としての位置づけは、ちょうど八百年余り以前に韓愈（768-824）が自らの新しい文章創作のあり方を模索していた時に同志後進に宛てた手紙の中で述べた言葉とはるかに呼応するものであることが想起される。かつて韓愈は、自ら志向する文章創作と世人の評価とが齟齬する様を、「それ人に観するや、これを笑うときはすなわち以て喜びと為し、これを誉むるときはすなわち以て憂いと為す」（『答李翊書』『韓昌黎集』卷十六）や「僕 文を為ること久し。つねに自らは則ち意中に以て好しと為すを、則ち人は必ず以て悪と為す。小しく意に称うを、人はまた小しくこれを怪しむ。大いに意に称えば、即ち人は必ず大いにこれを怪しむ。時時、事に応じて、俗下の文字を作れば、筆を下すに人をして慙じしむ。人に示すに及んでは、則ち人は以て好しと為す。小しく慙ずる者は、またこれを小しく好しと謂わる。大いに慙ずる者は、即ち必ず以て大いに好しと為す。知らず古文、直に今の世に於いて何んの用かあらん。然して以て知る者の知るを羨つのみ」などと述べていた。世人からの評価に逆らいつつ、自らの志向を貫かざるを得ない環境であったことがこのように表現されていた。陳洪綬の旺盛な絵画創作は、明代末期からすでに着色あるいは水墨による絵画のみならず、挿絵版画や酒牌制作などさらに商業的色彩の濃いものにも制作の手が及んでいたことが知られる²¹。従来の文人画家が心得ていた創作の領域を超え出たところに自らの表現のあり方を模索していた陳洪綬にとって、周亮工が若年の逸事として記録するところから読み取ることのできる創作態度は、まさしく陳洪綬の志向の核心を突いていたと言えるだろう。その意味において、周亮工『読画録』は伝統的な言語を継承しながら時代を画そうとする画家の姿を新たに表現することに成功していると言えるのではないだろうか。

注

- 1 重野安繹「葛飾北斎伝叙」に、「何ぞ画工の畸人多きや」と記される。また、幕末・明治初期の日本画家、狩野芳崖（1828-1888）にも奇矯な性僻を物語る逸話が多く残されていることが知られる。佐藤道信「狩野芳崖 近代日本画の革命児」（1992年、辻惟雄編『幕末・明治の画家たち』、ペリカン社、所収）を参照。
- 2 『新唐書』卷一〇八、裴行儉伝。ただし、『舊唐書』本伝にはこの言葉は見えない。
- 3 袁宗道「士先器識而後文藝」、『白蘇齋類集』卷七 館閣文類。
- 4 島田修二郎「詩書画三絶」（1956年、『書道全集』第17巻、平凡社、所収）の言述。
- 5 拙稿『『宣和画譜』小考』、2010年、『山形大学紀要（人文科学）』第17巻第1号。

6 ジェームス・ケーヒル「中国絵画における奇想と幻想」(もと1967年, *Fantastics and Eccentrics in Chinese Painting*, 新藤武弘訳, 1975年, 『国華』第978, 979, 980号)は, 明末清初の中国絵画について欧米の美術愛好者を対象として解説するものであるが, この時代の画家と絵画を概説するものとしても読むことができる。

7 岸本美緒『明清交替と江南社会』(1999年, 東京大学出版会)第三章「明末社会と陽明学」一 「赤子」と個人, 七六頁。

8 入矢義高「真詩」(『吉川博士退休記念中国文学論集』, 1968, 筑摩書房, 所収)で述べられた指摘。この袁宏道の説に続けて, 入矢氏は張岱(1597-1684)「五異人伝」に言及する。任訪秋『袁中郎研究』(1983年, 上海古籍出版社)は, 袁宏道が李贄から受けた思想的影響の一つとして, 人には人間的感情の源としての嗜好があると見なす点が挙げられるとして, 李贄「答周友山書」(『焚書』卷一)の「各人には各自活を過ごす物件有り」と述べるくぐりど, 袁宏道の「人情には必ず寄せる所有り, 然る後能く楽しむ」(『與李子髯書』)や「世人にただ殊癖有りて, 終身易えざれば, すなわち是名士なり」(『與潘景升書』)といった言説との類縁性を指摘している。「中郎与李贄」三八頁。

また, 林宜蓉「理想的頓挫与現世的抉択 —陳洪綬“狂士画家”生命形態之開展」(2008年, 『陳洪綬研究(朶雲第六十八集)』, 上海書画出版社, 所収)は, 明末の文芸思潮を「社会の底辺の庶民文化を源とする『尊芸』の思潮が, 長期にわたって封建体制下にあった『道を重んじ芸を軽んずる』観念と, 正面から衝突し, 新旧が混じり合う激しい動きが新しい文芸形態を生み出した」と概観した上で, 陳洪綬の画家としての履歴を再検討している。

9 『石匱書後集』卷六十に載せる, 画芸の嗜みがあった叔父の張聯芳, 字は爾葆(『瑯嬛文集』卷四「家伝」「附伝」に見える。『石匱書後集』では, 「張爾葆, 字葆生」とする)の小伝に, 「壻陳洪綬, 自幼及門, 頗得其画法」と記す。

10 『続修四庫全書』所収抄本『石匱書後集』卷六十一。

11 青木正兒『中華文人画談』「読画叢談」下 明代の諸家(ヌ)陳老蓮(もと1949年, 弘文堂, のち『青木正兒全集』第六卷, 1969年, 春秋社, 所収)及び古原宏伸「陳洪綬試論(上)」(『美術史』62号, 1966年)を参照。

12 高居翰(James Cahill)著 夏春梅ほか訳『江岸送別 明代初期與中期絵画(1978, “Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming dynasty, 1368-1580”)』(2009, 北京, 生活・讀書・新知三聯書店)の第四章「南京及其他地区的逸格画家」第四節「画家的生活形態與画風傾向」で, 「教養有る職業画家」の社会存在形態上の特徴について, 「明代這類画家の特徴如下(当然并非全部皆如此): 中下階層出身, 或是家境貧困; 幼時即天資聰穎; 所受教育以入仕為目的, 但却中途受挫; 行為放誕, 有時佯狂或甚至到真瘋的地步; 其別号或齋名冠上如“仙”, “狂”及“痴”等字; 参与通俗文化, 如雜戲, 詞曲等; 愛好優雅都会生活, 縱情酒色; 願与富裕和有權勢的人結交, 但却不至于諂媚。雖然也許出身地方, 這類藝術家却活躍于大都

市（如南京和蘇州）中。關於其社会地位与芸術成就，我們可稱之為“有教養的職業画家”，因為他們既非文人業余画家，也非教育程度較低的“画匠”と説明されている。一七六頁。

- 13 周在浚「行述」，《周亮工全集》（2008年，南京，鳳凰出版社）所収康熙十四年（1675）周在浚刻本に「人皆謂先大夫有画癖，有印癖，先大夫領之而已」とある。第二冊，一〇一一頁。
- 14 『頼古堂集』附録「行述」，《周亮工全集》第二冊，一〇一〇頁。
- 15 『讀画録』卷之一，《周亮工全集》所収康熙十二年（1673）周氏煙雲過眼堂刻本，一四頁b。
- 16 原文「蕭数青」の意味は明らかにし難い。前掲青木論文は、「歌妓の名か」と注している。
- 17 『頼古堂集』卷二十二「題陳章侯画寄林鐵崖」，《周亮工全集》所収康熙十四年（1675）周在浚刻本，第二冊，八二四頁。
- 18 『讀画録』卷之一，一四頁a。
- 19 前掲青木論文。全集の一六四頁。
- 20 呉敢点校『陳洪綬集』（1994年，浙江古籍出版社）による。
- 21 陳洪綬の挿絵版画については，小林宏光「陳洪綬の版画活動」（1983年，『国華』第1061及び1062号）に詳しい。

（附記）本稿は，平成23年度に交付を受けた科学研究費補助金（基盤研究C）「宋人題跋の文学的研究」課題番号：20520315）による研究成果の一部である。

画人传与“痴癖”——以明末清初画家陈洪绶的文学形象为主

西 上 胜

本文论析中国画人传之中的“痴癖”因素，特别是以荡出新生文艺思潮之下出现的晚明画家陈洪绶为主要对象进行考察。

《晋书》顾恺之传尾有顾恺之三绝的记载。他有“才绝、画绝、痴绝”。画家有痴绝，这一条句子成为了常用表现，沿袭到清代。绘画理论家、张庚的《国朝画征录》里有“人谓痴绝类虎头”这一句（卷上、戴思望传）。

明末清初这段时期荡出了个性尊重、尊重技艺的思潮。陈洪绶是这个时期最有名的文人画家之一。张岱和周亮工都是生活在跟陈洪绶同一时代的文人。他们都从直接交流中写下了几篇以陈洪绶的逸事为内容的小品文。本文以张岱的《陶庵梦忆》、周亮工的《读画录》和其他史传、题跋等小品文为主要对象进行具体考察画人传之中的“痴癖”这新出现的因素。

