The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	清代初期松江の画家顧大申
Author(s)	吉田, 晴紀
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1987, 21, p. 21-46
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48161
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

清代初期松江の画家顧大申

吉田晴紀

清代初期に活躍した松江の顧大申を知る人は、むしろ少ないかもしれない。同時代の画家の伝記『読画録』を著わした周亮工が、顧大申を三人の著名な文人画家の一人に数えているように、当時は松江を代表する著名な文人画家であった。(1)

明代の終わり頃から台頭し始めた松江画壇は、文人画理論を確立した董其昌の出現によって、蘇州の呉派を圧倒し、画壇の覇権を握る。この時期の松江には、董其昌の他、莫是龍、趙左、沈士充等多くの有名な画家が輩出した。しかし、松江の黄金時代は短く、王朝交替の混乱期を経ると、龔賢でよく知られる南京画壇と弘仁を代表とする安徽派が新たに台頭し、中国画壇は多極化する。董其昌の流れは、そのダイナミックな画風と理論をより形式化する方向で、太倉出身の王時敏・王鑑等正統派と呼ばれる画家たちに受け継がれ、隆盛を迎える。また、この時期には、その対極とも言える個性的な画風を生みだした個人主義画家の石濤、八大山人等も活躍した。

華々しい清代初期の絵画史の動きの影で、松江画壇は以後絵画史上から姿を消すが、顧大申は、この時期の松江にあって、最も傑出した画家であり、松江画壇の掉尾を飾る画家であった。

清代初期の絵画史は、画壇の盛衰、画壇相互の交流、多種多様な画風の出現等多くの複雑な問題を含んでいる。ここでは、問題を考える一つの手掛りとして、忘れられた名画家顧大申の伝記と絵画を取り上げ、特に、絵画では非松江的な特徴の著しい黒川古文化研究所所蔵の『渓山詩興図』について重点的な検討を試みた。

一　初期の画業[2]

顧大申（?-1673）は、初名を鏞、字を震雉、号を見山・堪斎、或いは長谷・長谷外史・谷水という。明末の動乱期に、松江府華亭県に生まれた。松江の地方志には、万暦時代（1573-1619）の末に諸生であった彼の祖父の伝記が僅かに記載されている他、彼の父と子の名と官職がわかるだけで、一族の詳細な系図についてはわかっていない。[3] ただ、彼の晩年の題詩に、「我家亭林」という表現がある。亭林とは、万暦時代の華亭の有力者で、董其昌の絵画の師でもあった顧正誼の号であり、顧大申もこの顧正誼と何らかの血縁関係にあったと考えられる。[4]

松江は、万暦時代に宋旭、孫克弘、顧正誼の三画家が出現してより、画壇としての体裁を整えるようになり、文人画の規範を董巨（五代の董源と北宋の巨然）と元の四大家（黄公望、倪瓚、王蒙、呉鎮）に置く南宗画理論を確立した董其昌（1555-1636）の登場で、当時対抗していた蘇州の呉派を圧倒し、中国画壇の頂点に立った。この間の松江画壇の形成と呉派との確執については、朱恵良氏の『趙左研究』に詳しい。[5] 松江画壇は、府名より由来する「松江派」、県名より由来する「華亭派」、また、この地域の古名より由来する「雲間派」等の呼び名があるが、どれも定義は明確でない。ジェームズ・ケーヒル教授は、仮に、趙左、沈士充等職業画家を「雲間派」と呼び、董其昌と関係のあった顧正誼、莫是龍等の文人画家を「華亭派」と呼んでいる。[6] 墨を多用し、穏やかな筆致で、画面全

体が霧にかすんだような印象を与える趙左、沈士充等の画風（図1）と、筆墨の純粋な交互作用でより山水に峻厳な風貌を与える董其昌の画風（図2）は、松江画壇の代表的画風であった。時代的な広がりと画家の個性的差異は、一つの画壇と画風の定義を困難にしているが、何れにしろ、董其昌出現以後の松江画壇は、南宗画理論で武装し、画風の上でも、董其昌の抽象的でダイナミックな画風が波及した、董其昌を中核にした画壇であった。

明末の顧大申の作品は残っておらず、画業を知る術はない。しかし、顧正誼の一族として、董其昌の絵画運動には直接触れていたはずである。

当時、顧大申は松江の文人たちと詩と政治の論議を戦わす気鋭の文人であった。(7) この頃、松江には、陳子龍（1608-47）に率いられた政治結社的な文人グループ幾社があり、顧大申は、幾社発足人の一人彭賓の弟子で、禎崇十五年（1642）には彭賓が作った幾社の別派贈言社の発足に参画している。(8)

明清の王朝交替後、顧大申は順治三年（1646）の科挙の郷試に合格し、挙人になり、順治九年(1652)の北京で行われた殿試では、第二甲六名（全体で九番目）という優秀な成績で合格し、進士となった。官は工部主事を授けられ、蘆政の監督官として江寧（今の南京）に赴任した。

顧大申の初期の作品に、『南宗名画苑』所載の一六五一年作『老松飛泉図』（図3）と南京赴任時代のごく初期の作品である台北故宮博物院蔵の一六五二年作『秋日山居図』（図4）がある。共に董其昌の影響は著しい。『老松飛泉図』は、上辺に滝のある丸みのある山、中景に異なる種類の数本の木、下辺に渓流の流れる岩場を描いている。画面上部に配された谷間から滝の流れ落ちる山のモチーフは、顧大申が好んだモチーフで、以後の作品でもしばしば現われる。この図は、樹木の比重が大きく、ほとんど近景だけの山水が画面の全体近くを占める独持な構図を取

っている。また、樹木にしろ、山にしろ、それぞれのモチーフがほとんど何も重ならないように平面的に配された、やや散漫で稚拙な構成を示している。これは、この図が顧大申の画業のなかでもごく初期の作であることを裏付けている。薄い墨の地塗りと披麻皴で表現した岩や土坡は、非常に滑らかで抽象的な明暗を見せ、董其昌の作風に近い。更に、安定感を故意に崩したような激しい屈曲を見せる樹木の動態からは、明らかに董其昌の影響が見うけられる（図2）。

『秋日山居図』は、主山を中心に置く安定感に富む山水で、『老松飛泉図』よりも複雑な構成を取っている。しかし、霞によって主山と樹叢のある前景をほぼ完全に二分する構図はまだ単調である。また、前景と主山の連係も不明瞭で、構図としては決して成功していない。前景の動きを見せる樹木とその背後に隠れた建物は、明らかに董其昌を学んでおり、明暗のコントラストを強調した抽象的な岩の構成も董其昌の影響かと思われる（図2）。このような丸みのある穏やかな山に、小さな割れた岩と頂きの平らな岩を配す山の構成は、元時代の黄公望の画風を倣ったものであり、董其昌を始め、正統派の画家たちの最も基本的な山の構築様式となっている（図5）。顧大申の主山の皴法と構成は、董其昌に比べ穏やかで、寧ろ同時代の正統派の画家王時敏や王鑑に近い（図6）。

『老松飛泉図』と『秋日山居図』は、主に董其昌から学んだ個々のモチーフを、顧大申がまだ独自の構図にうまく組み立てることができないことを示しており、董其昌亜流の画家として、未熟な段階にあることが理解される。

二　中期の画業

順治十四年（1657）に、顧大申は、江蘇省の西北で、山東省との境に近い夏鎮で運河の水利を司る官に転任して

いる。地方志には、夏鎮時代の善政が記録されているが、本人は、友人たちが出世していくのに、自分が低い地位に甘んじていることに、随分悲観していた。王朝交替の悲哀を体験し、第二甲第六名という優秀な成績ながら、中央の出世コースから外れ、実務畑の官吏として辺地に赴任したことは、顧大申にとって二重のショックであったに相違なく、度々詩を作っては、不遇を嘆いていた。順治十五年（1658）に、周亮工がこの地を訪れた時、顧大申と船上で宴を催し、詩を交換しているが、顧大申の詩句「荒城の野戍秋柝を鳴らし　海嶠の孤臣葛衣を冷やす」は辺地勤務の不満とも読める。(9) また、順治十七年（1660）頃、顧大申の友人施閏章は、返書で詩の中に恨み事を表現してはいけないと、諭している。(10)

順治十八年（1661）には、江南の士大夫層に対する清朝の大弾圧と見られる奏銷の獄があり、顧大申も順天府（今の北京）の通判に左遷された。その後、母の死に遇い、故郷の華亭で喪に服して後、元の官職に戻った。帰郷後、顧大申は、「我は本雲壑の士　偶然朝簪を濫りにす　戟を執ること十五載　厳廊自ら浮沈す　今茲に帰来するを得　来帰して旧林に返る…」で始まる詩を作っている。(11) これは、政務を解かれて後、故郷で草堂を築く喜びを歌ったもので、官史としての浮沈と失意を経験した顧大申の解放感と満足感を如実に表現している。帰郷の時期は、「偶然朝簪を濫りにす　戟を執ること十五載」から単純に計算すると、一六六七年となるが、康熙三年（1664）六月作の『渓山松亭図』から、「華亭」に代わり「長谷外史」の号が用いられることより、それより早い一六六四年であったと考えられる。(12)

一六五二年の『秋日山居図』以後、南京時代と夏鎮駐在時期の作品は残っておらず、顧大申の画業を見る上でおよそ十年間の空白がある。しかし、この間に顧大申の画は大きな変革を経たらしく、以後、在京と帰郷の数年間

に、董其昌画の模倣から脱却し、彩色をふんだんに用いた倣古山水を多く描いている。

一六六二年作の橋本コレクションの『重巒古寺図』（図7）から一六六六年の天津市芸術博物館蔵山水画冊まで、擬古的傾向の強い作品が続き、顧大申の画業の中期と考えることができる。また、この時期の作品は、『渓山詩興図』を除いて、全て自跋で倣古であることを主張している。

明代の万暦時代頃から清初にかけて、北宋風の画風が復興し、多くの画家が所謂〃ファンタスティック〃或いは〃モニュメンタル〃と形容される山水を描き始める。復古主義の画家は、選択した典拠によって、色々な作風を描き分け、時には同一の画家の手になるとは考えられないような異なった作風の絵も描いた。顧大申の『重巒古寺図』はその一例であり、他の顧大申の作風からは全く想像できない例外的な山水画である。「倣宋法」と跋で言うように、特定の作品を典拠としたわけではないが、重厚な皴法、全体の暗いトーン、奇怪な形態の岩が中央に聳える構図は、北宋画的古拙さを意図している。数本に分かれた渓流が滝口に注ぎ、そこから糸のように流れ落ちる滝、また、山ふところに抱かれた楼閣も、北宋画を意識したモチーフである。幹を白く塗り残し、枝に動きのある木のタイプは、恐らく董源様の木のタイプであろう（図8）。但し、山の中腹にある頂きの平らな岩は、呉派の手を経た後の黄公望画のモチーフで、画面右下の橋を渡る人物は、画派を問わず明末絵画に頻繁に現われるモチーフである。切り立った岩の壁に刻まれた平らな細い道は、やはり呉派に典型的なモチーフである。また、左下より突き出た岩が、画面を一度遮り、その岩と対岸の岩に挟まれた深い渓流の情景で始まる図の下方の構図は、北宋画には見られない。ここには、董其昌の影響はほとんど見られないが、画面下の突き出た岩は、董其昌の『葑涇訪古図』（図9）を倣ったものと思われる。『重巒古寺図』の全体に非常にまとまった構成と重厚な趣からすると、顧大申は北

宋画の崩れたコピーを下敷にし、自ら再構成してこの図を描いているに相違ない。複雑な構図と精緻な描法を持つこの図は、十年間の空白期間に、顧大申が画家として十分な技量を修得したことを示している。

一六六四年作の大阪市立美術館蔵『老松飛瀑図』（図10）は、松江出身の元時代の画家曹知白を典拠とした作品で、恐らく、台北故宮博物院蔵の曹知白筆『群峰雪霽図』と『双松図』のような山水図と樹石図を合成したものと考えられる。単なる山水ではなく、樹木をその中心モチーフにする例は、初期の『老松飛泉図』や後に述べる無年記の東京国立博物館蔵『松磯独釣図』にも見られ、大型の樹木は顧大申の得意のモチーフであったらしい。叙情性に富む松樹は、繊細な優れた筆致で描かれ、顧大申の画技の高さを示している。しかし、顧大申独特の表現が備わっているものの、幹を白く抜き水平方向へ枝を動かす松樹の動態は、明らかに董其昌を学んだものである。この図の跋で、顧大申は、曹知白を絶賛し、その品格が元の四大家に匹敵し、趙孟頫の及ばないものであると述べている。(13) これは、曹知白を高く評価し、趙孟頫を嫌った董其昌の意見をほとんどそのまま踏襲したものであり、理論においても顧大申が董其昌を継承していることを証明している。

もう一つ注目すべきことは、滝の流れ出す岩山の表現が、従来の松江の画家には見られない丸みの帯びた量感のあるものに変化している点である。董其昌や趙左の用いる明暗の対比の強い岩の構成は、西洋の陰影法の影響を受けたものとする説があるが、むしろ、抽象的・平面的な印象を受ける。この図の、特に画面上部の岩の描法には、全くこうした特徴はない。中間を白く抜き、回りに柔らかく細かい皴を打って丸みのある岩を構成し、更に明部と暗部によって輪郭線の層を作り、途中に多数の小岩を配する手法は、重厚な立体感を出すことに成功している。

同年作の広東省博物館蔵『渓山松亭図』（図11）は、跋によると、黄公望の『渓山亭子図』を倣った作品である。(14)

小さな割れた岩を所々に配す山や数本ずつまとまった樹叢を画面上方の峰に配す構成は黄公望的である。しかし、輪郭のはっきりした雲は、黄公望画には見られないもので、画面に古様さを出すための顧大申独自の工夫と思われ、順次上から滝が流れる構図も、むしろ北宋絵画的である。やや濃厚な暖色の使用も、黄公望画のイメージから懸け離れている。また、画面中央から下方の激しい動きを見せる樹木は、松江画壇に特有のものである。上部の谷間から滝の流れ出る山のモチーフは、同年の作で僅かに時期の早い『老松飛瀑図』に近く、岩の表現は『老松飛瀑図』に比べやや平面的だが、やはり丸みのある質感の伴った岩の表現を示している。黄公望画のオリジナルが存在しない今、この図と黄公望の『渓山亭子図』を比べようもないが、倣曹知白画の『老松飛瀑図』同様、むしろ顧大申のオリジナル作といった感がある。

一六六六年の天津市芸術博物館所蔵の山水画冊は、荆浩・馬遠・趙孟頫等五代宋元の画家を典拠としている（図12a・b）[15]。この作品も、古拙さを出すための暗いトーンの皴法を用いているが、上述の倣古作品同様、それほど典拠に忠実なわけではない。馬遠を典拠とした一図（図12a）では、辺角の景を思わせる構図を見せているが、描かれた樹木は、顧大申独特の精緻な筆致を示し、その原型は明らかに董其昌の描くタイプの樹木である。

この画冊の内、五代の荆浩を倣った一図では、『老松飛瀑図』と『渓山松亭図』にみられた丸みのある量感を伴う岩の表現が更に顕著になっている（図12b）。輪郭を押さえ、墨を多用し、量感ある岩を表現する手法は、同時代の南京の画家龔賢の山水画に非常によく似ている（図13）。面によって重厚な山水を構築し、厚みのある岩の実感を表現する手法は、当時、松江では見られなかった。顧大申が、順治九年（1652）から順治十四年（1657）の南京赴任時代に、龔賢等の南京の画家の影響を受けたことは十分に考えられる。[16]

中期の顧大申の作品は、理論的には董其昌に追従したかなり自由な倣古作品であり、一部作風にも董其昌の影響が窺える。しかし、顕著な彩色の使用等、[17]作風はむしろ董其昌画から逸脱する傾向にあった。自由な倣古は、古画の真跡を見ることができなかったという否定的結果と見なすことも可能だが、逆に、倣古に借りて、面への関心等新しい要素を吸収していったと肯定的に捉えることもできる。後の作品では、擬古的傾向は薄れ、顧大申独自の風格が更に顕著になるが、この時期は、董其昌の面影を引きずりつつ、倣古によって新しいものを積極的に吸収していた実験的段階と言える。

三　『渓山詩興図』

中期の異色な作品で、松江にない要素を顕著に示す傑作に黒川古文化研究所所蔵の『渓山詩興図』（図14）がある。

『渓山詩興図』は、顧大申としては珍しい大作の横巻で、霞の漂う秋の湿潤な山水の景を描いている。霞に浮かぶ遠山のある水景から始まり、疎らな樹木の生えた岸辺を経て、山景に続く。中間に帆船の浮かぶ湖があり、再び小高い山脈が続き、巻末は松林に囲まれた楼閣の場面で終わっている。山並には、激しい動きはなく、穏やかで安定感があり、細い輪郭線の内部に冷たい色調の淡彩を使用して形成された山・岩・土坡も透き通った静寂感・空間の明晰さを醸し出している。

巻頭の顧大申の跋には、次のように書かれている。[18]

『客秋、呉興に薄遊し、顔平原（顔真卿）・文司封（文同）・蘇端明（蘇軾）・趙承旨（趙孟頫）諸公旧游の勝を

徧歴するを得。帰り来たりて、輒ち尺幅を写し、積みて巻と為す。題に曰く、渓山詩興と。余庚子（1660）に詩を以て謗りを蒙りてより、復詩をなさぬことを逝う。詩の感ずる所、即ち画に見わす。予且に官となら使めば、則ち復遊ばざらん。遊びて詩をなせば、則ち画将に復得ざらん。前に古人無く、目に名山川無から使めば、則ち詩将に安くんぞ触るる所ありて、且つ之を画に移さんや。去秋、官に補され、之れを長安に携う。さきごろ同門の耿逸菴大名に官す。余の画を雅重す。割きて以て相寄す。余の年日ごとに大にして、此等の長巻多く得ること易からず。逸菴其れ善く之れを蓄えよ。　時に甲辰正月燕九日華亭顧大申記す。」

この巻は、顧大申が、客秋つまり去年（康熙二年　1663）の秋に、呉興を訪ねた折、自らの詩情を絵画に託し、でき上がったもので、同年の秋に、官に補されて、北京へこの図巻を携えたところ、科挙で同年に合格した友人耿介（号は逸菴）が大名府へ転任するというので、翌年の正月に記念として贈ったものである。顧大申が官に補された事情については、よくわからない。地方志の伝記には、順治十八年（1661）、江南の奏銷の獄によって順天府（今の北京）の通判に左遷させられた、としか記載されていないが、奏銷の獄で失脚して以後、一時帰郷しており、跋に言う「官に補された」康熙二年（1663）に始めて順天府の通判に赴任したのかもしれない。

なお、「余庚子（1660）に詩を以て謗りを蒙りてより、復詩をなさぬことを逝う。」は、丁度、友人の施閏章が、詩の中に恨み事を述べてはならないと諭す手紙を送った時期と一致するので、このことを言うと思われる。[19]

さて、『渓山詩興図』の作風について、やや詳しく見ていくと、この図の視点は、比較的に低く、近景または中景の描写が中心で、広大な山水の景を含む大観的な構図は取っていない。山水のみならず、舟や人物等の点景も単純ながら非常によく描き込まれている。秋の景を描写しているためか、全体に穏やかな山水の景であり、描かれた

対象の大小関係による遠近観や霞の使用による奥行の表現も合理的である。また、輪郭線の明瞭な非常に線的な山水だが、僅かに施された淡彩によって現実感のある量感をも表わしている。

このような長巻においては、幾つかの異なるモチーフを用いて単調さを破ることが普通で、『渓山詩興図』のそういったモチーフの幾つかは、呉振等前代の松江の画家の図巻にも近いものを見ることができる（図15）。しかし、この図の最も驚くべき点は、董其昌を中心とする松江の画風とあまりにも趣を異にしている点にある。

この図巻は、自跋で言うように、呉興の風景に触発されて抱いた詩的な情感を画に表現したもので、所謂倣古山水ではなく、顧大申自身の作風が最も顕著に現われていると考えられる。しかし、この図を詳しく観察すると、当時流通していた様々な地方様式の影響が見い出せる。

穏やかな淡彩の使用や、岸辺に立ち並ぶ村落、豆粒のような人物の表現は呉派の影響を思わせる。

南京の画風の影響については、その可能性を先に他の作品で述べた。この図巻は、輪郭の非常に明確な線的な描法を用いながら、一方では、淡い墨と彩色によって、立体感を効果的に表現している。中央よりやや後ろの部分に、中を白く抜いた、丸みのある山を二つ合わせた場面があり、特に、この部分は、北京故宮博物院蔵の龔賢筆『摂山棲霞図』（図13）の巻末部分に非常に近い印象を受ける。龔賢の筆法は、湿潤な墨と輪郭を用いないもので、自ずから、『渓山詩興図』の顧大申の筆法と異なるが、岩の形状とハイライトの作り方は、偶然とは思えない親近性を示している。

『渓山詩興図』が、非常に輪郭のはっきりした線的な山水画である点は、もう一つの非松江的な特徴である。米沢嘉圃氏も、『黒川古文化研究所　明清絵画図録』の中で、「大申の筆は普通、重厚な柔らかさをもつが、この図で

は漸江にみるようなやや冷たい瘦勁な筆致を示して」いると評しておられる（図16）[20]。確かに、『渓山詩興図』には、漸江、即ち、弘仁の画に見られる線的な山の表現、空間の明晰さ、静寂さ等が顕著である。『渓山詩興図』に見られる頂きの平たいジグザグの岩のモチーフは、同時代の倣黄公望山水に時折見うけられるが、これはまた、弘仁のトレードマークとも言えるモチーフである。また、屹立した方形の岩も、弘仁のものと近い印象を受け、輪郭線の片側をほぼ完全な空白にする手法も両者近いものがある。但し、山水の構築原理は、顧大申の『渓山詩興図』と、弘仁の画風で大きく異なっている。弘仁は、複雑で〝モニュメンタル〟な山水を構築したが、『渓山詩興図』は、単純で穏やかな山水である。また、弘仁の山水は、とげとげしく、乾いた印象を受けるが、『渓山詩興図』は、比較的なだらかで、湿潤な山水図である。

弘仁独特の線的で且つ〝モニュメンタル〟な画風は、倪瓚の画風を基盤としながら、北宋の構図を描いたことより生まれた。弘仁は、線を用いて、〝モニュメンタル〟な量感を生むという、言わば一種の矛盾を解決した新しい画法を作り出した。安徽派を代表する弘仁は、顧大申と同時期に活躍した画家で、その画は当時中国の江南で非常にもてはやされた。偉大な個人主義画家である石濤が、安徽にいた頃、その影響を受けたことは有名である。こうした倪瓚を典拠とする安徽派の線的な特徴は、既に明末に芽生えており、顧大申の線的な画法が、直接或いは間接に、安徽派の影響を受けていることは、十分に考えられる。

なお、顧大申が『渓山詩興図』を描いた頃、明代の項元汴旧蔵の倪瓚の山水図を所持していたことが、文献より確認できる。この倪瓚の図は、実は、現在上海博物館に所蔵されている『漁荘秋霽図』（図17）の摸本だったようである。[21] こうした意味でも、顧大申と弘仁の画風の強い繋りを感じさせる。

四　晩期の画業

顧大申は、康熙八年（1669）に、工部郎中として、贛関（江西省）へ税の徴収官として赴任し、康熙十二年（1673）には、陝西僉事洮泯道の長官となり、程なく官地にて没した。

晩年の顧大申の作品は、極端に古拙さを強調したものはなくなり、端正でやや枯れた作風を示すようになる。江西赴任にやや先立つ頃と思われる作品に、一六六九年の藪本荘五郎氏蔵の『山居図』（図18）と橋本コレクションの『渓山晴翠図』（図19）がある。『山居図』の山の構成は、黄公望を倣っている。ここでも、谷間から滝の流れるモチーフが描かれている。明るい帯状の部分と、その上に墨を重ねた暗い部分を順次重ねて主山を形成する方法は、一六六〇年代の顧大申の作品によく見られた。また、山の片面を、僅かな輪郭線のみを残して、空白にしてしまうのも、顧大申がよく使う手法で、『渓山詩興図』や後述する『渓山晴翠図』にも見られる。この作品は、岩山を斜めに交互に積んでいった非常に縦長の構図を持ち、以前の倣古山水に比べると、岩の表現もやや平面的・線的なものに変わっており、筆致も随分整理されている。樹木にも、これまでの激しい動きは見られず、岩の皴法や構図なども、全体的に正統派の作風に近いものを感じさせる。

同様に縦長の構図を持つ『渓山晴翠図』は、顧大申の自跋では「倣古」となっているが、『山居図』とやや似た明と暗の輪郭を重ねたS字形の山並が北宋の巨然の作風を、彷彿させるぐらいで、それほど倣古山水であるとは感じさせない。近景の背の高い枯木や小屋と人物の表現は、「松江の伝統が根強く、趙左の作風に近い。（図1）しかし、墨は、あまり厚く塗らず、筆致も随分整理されて、すっきりした穏やかな山水となっている。

無年記の東京国立博物館蔵の『松磯独釣図』（図20）も、恐らく、この時期の作品と考えられる。中間に水景を挟み、遠山と近景の岸辺を繋ぐ構図は、元時代の典型的な構図で、しかも、樹下に舟に乗った釣人を配する点は、趙雍の『渓山漁隠図』（A・D・ペリー　コレクション）等元時代によく描かれた「漁父図」を踏襲している。この図は、跋によると、五代の董源と元の趙孟頫の筆法を倣ったとなっているが、元の構図を倣っている以外、典拠と何ら関係がない。非常に繊細な松の木の描法は、既に董其昌の影響を離れた顧大申独自のものとなっている。遠山の皴法も形態もこれまでの松江の画壇には、見られないもので、氷のように稜線の尖った線的な岩山を表現している。この皴法は、倪瓚の皴法に近い趣がある。中期の一連の擬古作品では、丸みのある面の形成という特徴があったが、その対極としてこのような線的な山水にも顧大申は関心があった。

一六七三年の山口良夫所蔵の山水図巻（図21）は、『松磯独釣図』ほどではないが、墨の使用を押さえた、線的で平面的な岩の構成を見せている。特に前景部分の疎らな樹木には激しい動きがなく、水気の少ない筆で描いた皴は、倪瓚の皴法に近い趣がある。

晩年の作品は、墨画がほとんどで、着彩のものでも彩色は全く目立たない。倣古の意味は益々薄れ、董其昌画の顕著な影響も見い出し難い。筆致の整理された、穏やかで落ち着いた印象を与える山水が、晩年の顧大申の一つの方向であったと思われる。

五　作品の評価

画史の記載は、顧大申の画を次のように評価している。

謝彬『図絵宝鑑続纂』巻二

「…山水を善くす。筆力は蒼勁、用墨は淋漓、蹊径は大雅、気運は濃厚なり。摹する所は、宋の董巨（五代の董源と北宋の巨然）、元の黄王（黄公望と王蒙）にして、直ちに堂奥に入る。其の融会通化の処は、今古を超脱す。」

張庚『国朝画徴録』巻中

「…山水に工みにして、遠くは董巨を師とし、近くは思翁（董其昌の号）を法とす。変通の処、清和円潤にして、綽として風情有り。尺紙寸縑も士林の珍重するところと為る…。」

『図絵宝鑑続纂』は、五代北宋の董源・巨然と元の黄公望・王蒙を模して、それらの要素を自分のものに融合し、新しい画風を作りあげたと絶賛している。また、『国朝画徴録』は、古人では董源・巨然と近人では董其昌を学び、そうした祖法を変容した画風は、清和円潤であり、風情に富む、と述べていた。顧大申の作風は、中期の実験的倣古作品から晩期の穏やかな作風を示す作品への移行をみる限り、画史の記述とほぼ合致している。

董源・巨然・黄公望・王蒙の四人の画家は、董其昌が主張した文人が典拠とすべき南宗画の代表的画家であり、顧大申は董其昌の理論を踏まえた当時の典型的な復古主義画家であった。但し、現存作品には、王蒙画の皴法は認められず、むしろ、画史の記載には無いが、『松磯独釣図』のような線的な倪瓚の画趣に近いものがある。

顧大申が董其昌を学んでいるという記載は、『国朝画徴録』以外、他の資料にも見られる。確かに、極初期の二点の作品を始め、中期の倣古山水においても、特に樹木の表現については董其昌の影響が根強く認められる。(22)

一方、晩期の作品においては、ほとんど董其昌的な要素は見られない。朱恵良氏は、明末の絵画の時代的特徴と

して、平面化・形式化・不合理化の三点を挙げておられる。[23] これらの特徴は、特に董其昌の絵画に顕著なものだが、董其昌画の本質である極端な抽象性やダイナミックな岩や樹木の動態は、趙左等の一部の画家を除いて、同時代の松江派にも、また董其昌の系統を引く、正統派の画家たちにもそれほど模倣されなかった。董其昌の後継者たちは、むしろ抽象性やダイナミックな動きという董其昌の灰汁の強い個性を穏やかなものに、或いはより形式的なものに変容していった。『国朝画徴録』に言う顧大申の「清和円潤にして、綽として風情有り。」という特徴も、主に晩期の作風を形容しており、およそ董其昌の画の性格に似つかわしくない顧大申独自の特徴と言える。

画史、伝記の類は顧大申の絵画を絶賛している。しかし、顧大申の絵画が「今古を超脱す」と表現されるほど、独創的であったかどうかは、疑問である。実際、顧大申の作風は、基本的には、同じく董其昌の理論を受け継いだ正統派の画家たちと大きく隔たることはなかった。王士禎は、顧大申を詩人として、「松江派中大樽（陳子龍の号）の下、諸人の上に在り。」と一応高く評価しているが、やはり伝統を受け継いだ二番手であり、この評価は画人としての顧大申にも当てはまる。[24]

結び

顧大申の晩年の詩に、顧正誼、莫是龍より董其昌、趙左、呉振に至る松江の著名な画家を詠み込み、松江画壇の隆盛を絵画史的に略述したものがある。[25] この詩は、顧大申が松江画壇の伝統と流れをよくわきまえていたことを物語る。顧大申は、董其昌亡き後の世の変わりようを嘆くが、明らかに董其昌の時代は去っていた。董其昌の墨と筆による純粋に芸術的で迫力のある山水は、理解されにくく、その革命性を真に理解し、更に董其昌以上に発展さ

せる偉大な画家はいなかった。顧大申は、董其昌から出発し、次に董其昌の絵画理論を実践するように、倣古を繰り返し、最後には、董其昌のダイナミズムと抽象性を取り除いた穏やかで明晰な画風を確立する。松江画壇には、もともと、董其昌の動にたいして、呉振の画のように静を重んじる画風があり、顧大申はこの方向に返って行った。既に中期の倣古作品において、理論の上からは董其昌を踏襲するが、実践において、より叙情性の強い顧大申の作品は董其昌からの離脱であったと言える。

董其昌が中核であった松江画壇は、董其昌の後継者を生まなかったことにより、没落は避けられなかった。顧大申の画は、多くの文人たちによって重宝されたが、倣古による試行錯誤の結果得られた画風は、時代を先取りする創造性に乏しかったと考えられる。しかし、そうした中で、『渓山詩興図』に見られるような非松江的画風をも取り込んだ中期の実験的作品は、松江画壇の末期の様相と当時の画壇の交流を見る上で、貴重な例を与えてくれる。

注

(1) 周亮工『読画録』(康熙十二年序) 巻二　方亨咸伝。南京の多くの画家のパトロンであった周亮工は、方亨咸、程正揆と共に顧大申を文人画家の鼎の足の一つに数えている。

(2) 以下、顧大申の現存作を順次概略するが、『神州国光集』12集所載の顧大申筆の画冊の一葉は図版が明瞭でなく、真偽を計りかねるので、ここには含まなかった。また、『中国古代書画目録』第一冊(北京　文物出版社　1984年)所載の「倣黄公望山水」は未見の為、考察していない。

(3) 顧大申の伝記は、嘉慶『松江府志』巻五十六、光緒『華亭県志』巻十六、乾隆『婁県志』巻二十三等に拠った。祖父顧秉礼伝は『婁県志』巻二十三参照。父顧化竜は順治六年、工部員外に封ぜられる(『婁県志』巻十八参照)。子輔之、中書舎人(『婁県志』巻二十五参照)。

(4) 李濬之『清画家詩史』甲下、「董尚書画巻歌贈朱子雪田」。この詩の前半は松江の絵画史を簡略にまとめた注目すべき内容をもつ。ここに、前半のみ引用する。「嗚呼　張曹顧陸不可攀　東呉絵事推雲間　雲間三百年中　論風雅隆万之際　多作者我家亭林与秋水　濁世翩翩両公子　臨摹欲駕黄大痴　中郎虎賁何似神　同時宋旭志高潔　雖非晋産亦擅絶　避地時通谷水船　移家擬載鴛湖月　漢陽太守好雲山　縦横不数大米顛　蘭亭金谷盛賓佐　珠履雑還原嘗閒　寸縑尺楮争伝出絶芸驚人衆工失　貪買丹鉛不計銭　一山一水寧論日　尚書雅得鐘王真　画通書理空前人　下筆森瘦秀徹骨　呉振趙左皆逡巡　左之澹逸得天趣　振也瀟灑工枯樹　董公墨妙天下伝　潤飾特資両君助　一時気韻皆尊元　荆関董巨無児孫　却憐世上多耳食　此事難与常人論　文敏亡幾四十載　時移物換風流改　碌碌甘為屠狗駆…」

(5) 朱恵良『趙左研究』(台北　故宮博物院　1979年)、第一章「明末画壇大勢」参照。

(6) James Cahill, *The Distant Mountains* (New York: Weather Hill, 1982), p. 68.

(7) 嘉慶『松江府志』巻五十六、盧元昌伝参照。

(8) 杜登春『社事始末』。

(9) 『皇清百名家詩』巻三十九顧見山集、「秋雨移酌櫟園舟中」。周亮工『賴古堂集』巻一には、その時の周亮工の詩が所載されている。

(10) 施閏章『施愚山全集』巻二十七、「復顧見山」。

(11) 『皇清百名家詩』巻三十九顧見山集、「初搆西村後山草堂」。

(12) 長谷は華亭と同義。嘉慶『松江府志』巻八参照。

(13) 顧大申自跋「曹知白居吾郷之小蒸鎮。雅与楊廉夫黄子久輩同視席。其幽清簡澹頗類雲林子。善為平湍石瀬、不置峰巒。今品格直与四家相頡頏、趙承旨不及也…」。董其昌『画禅室随筆』巻二の「題曹雲西画」に「吾郷画家元時有曹雲西張以文張子正諸人。皆名筆而曹為最高。与黄子久倪元鎮頡頏並重…」の語がある。

(14) 王毓賢『絵事備考』に黄公望の『溪山亭子図』が記録されている。

(15) 『天津市芸術博物館蔵画集』には、四葉収められているが、この画冊が全部で何葉かは不明。

(16) 龔賢がよく知られた明暗の対比の強い、立体感に富む山水を描くようになるのは、一六七〇年代以降であり、それ以前の作品はあまり残っていない。顧大申が面を重視する作品を描くのは六〇年代であり、龔賢と顧大申の影響関係につい

ては今後考えねばならない問題がある。

(17) 王子禎『古夫于亭雑録』巻五に「見山、丹青を善くし、尤も設色を工にす」の語があるが、「尤も設色を工にす」は中期の作品にたいする評語と思われる。

(18) その他、巻末の別紙には、施閏章、汪楫、査嗣瑮の跋がある。

(19) 注10参照。

(20) 米沢嘉圃『黒川古文化研究所　明清絵画図録』(黒川古文化研究所　昭和二九年)、17頁。

(21) 王士禎『帯経堂詩話』巻二十三。ここに記載された顧大申旧蔵画の倪瓚の跋は、上海博物館蔵の倪瓚筆『漁荘秋霽図』の跋と全く同文である。但し、顧大申旧蔵図に記録された朱彝尊の跋は、上海本の本紙にも辺幅上にもない。

(22) 竇鎮『国朝書画家筆録』巻一、李玉棻『甌鉢羅室書画過目考』巻二参照。

(23) 朱恵良『趙左研究』、57頁。

(24) 王士禎『古夫于亭雑録』巻五。

(25) 注(4)参照。

(大学院後期課程学生)

(付記)

この論考を書くにあたっては、奈良大学古原宏伸教授の多大な御支援御教授を賜った。この場を借りて厚くお礼申し上げる。但し、論考の不備な点に関しては、一切の責を筆者が負う。

なお、心よく資料を提供して下さった京都大学人文科学研究所助教授曽布川寛氏、作品を実見する機会を与えて下さった所蔵家の橋本末吉・太乙、藪本荘五郎氏の御好意に厚く感謝する。

顧大申年譜

？　明代末期に松江府華亭県に生まれる。初名は鏞、字は震雉、号は見山、堪斎、長谷、長谷外史、谷水等。

万暦36年（1610）祖父秉礼が松江知府張九徳と華亭知県聶紹昌に郷塾の主として招かれる。（乾隆五三年『婁県志』巻二十三）

崇禎2年（1629）陳子龍、松江にて夏允彝、周立勲、彭賓等と幾社を発足させる。（杜登春『社事始末』）

崇禎15年（1642）彭賓の弟子顧大申、彭賓の作った幾社の別派贈言社の発足に参画す。（『社事始末』）

崇禎17年（1644）（順治元年）北京、李自成の軍により陥落する。

順治2年（1645）五月、南京の福王政権崩壊。八月、松江陥落。十月、この年より科挙が再開され、江南に於いて郷試が行われる。

順治3年（1946）この年、恩科があり、顧大申郷試に合格し、挙人となる。（『婁県志』巻十八）

順治8年（1651）七月、『老松飛泉図』軸（『南宗名画苑』所載）。

順治9年（1652）顧大申殿試で第二甲六名（この年の漢人の合格者三百九十七名の内第九番目）の成績で合格し、進士となり、工部主事を授けられ、江寧の蘆政を監督する。（『婁県志』巻二十五）十二月、『私日山居図』軸（台北故宮博物院）。

順治14年（1657）顧大申、夏鎮河道を分司する。夏鎮駐在時代は、運河の管理を務め、公費を節約して城壁を築いたり、書院を建てる等、善政を施す。（『婁県志』巻二十五）

順治15年（1658）この頃、周亮工、北京へ護送される途中、胡玉昆を伴い、夏鎮の顧大申を訪ねる。（周亮工『賴古堂集』巻一、『皇清百名家詩』巻三十九顧見山集）

順治16年（1659）鄭成功、揚子工を遡り、南京を脅かす。清兵南下の際、徳州東昌以南の水夫、清兵の船を董家口まで引いた後放免されるが水害に遭遇、顧大申、俸給を寄付し、数千人の命を救う。（嘉慶二十四年『松江府志』巻五十六）

順治17年（1660）この頃、施閏章、顧大申に返書を送り、詩を以て不遇の恨み事を表現すべきでないと

諭す。（施閏章『施愚山全集』巻二十七）

順治18年（1661）奏銷の獄により順天府（今の北京）の通判に左遷される。（『婁県志』巻二十五）この年、朱彝尊、故郷に帰る顧大申に詩を贈る。（朱彝尊『曝書亭集』巻五）

康熙元年（1662）三月、『重巒古寺図』軸（橋本コレクション）。

康熙2年（1663）『松江府志』四十巻編纂に際し、水利、兵防、文苑を叙す。（嘉慶『松江府志』巻八十四）秋、顧大申、呉興を遊歴し、『溪山詩興図』巻（黒川古文化研究所）を制作。順天府通判の官職を得たのは、この直後か？（『溪山詩興図』自跋）

康熙3年（1664）正月、友人の耿介が大名府に赴任するのを記念し、『溪山詩興図』を贈る。（『溪山詩興図』自跋）五月、『老松飛瀑図』軸（大阪市立美術館蔵）。六月、『溪山松亭図』軸（広東省博物館蔵）。恐らく、この年、母の死に遇い、故郷に帰り、喪に服す。（『婁県志』巻二十五）

康熙5年（1666）十月、『山水』冊（天津市芸術博物館蔵）。

康熙7年（1668）初夏、『山水』冊（『神州大観』第十二集所載）。この年、山東の宋琬暫らく松江に寓し、華亭の顧大申、周茂源等と社集をなす。（一九八六年上海古籍出版社刊　張慧剣著『明清江蘇文人年表』）この後、喪が明けて原官に復す？

康熙8年（1669）二月、『山居図』軸（藪本荘五郎氏蔵）。暮春、『溪山晴翠図』軸（橋本コレクション）。この年、工部郎中として贛関（江西省）へ税の徴収に赴く。（『婁県志』巻二十五）この頃、画家羅牧を知るか？（『賴古堂集』巻六）

康熙9年（1670）呉越で水害が起こり、三江の浚渫を提言する。（『婁県志』巻二十五）

康熙10年（1671）春暮、徐釚、松江を旅し、顧大申、張彦之、周綸等と酒宴を催し、詩の贈答をする。（徐釚『南州草堂集』巻四）

康熙12年（1673）十月、『山水図』巻（山口良夫氏蔵）。陝西僉事洮泯道の長官となる。（『婁県志』巻二十五）この年、官地にて没する？（『婁県志』巻二十五）

図3　顧大申　老松飛泉図
1651年　『南宗名画苑』所載

図2　董其昌　建渓山水図
明徳堂

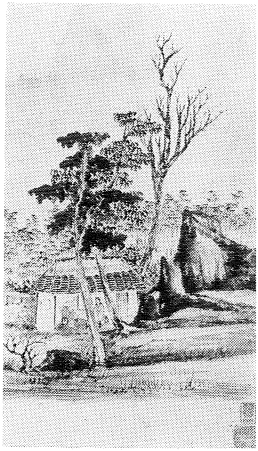

図1　趙左　竹院逢僧図(部分)
大阪市立美術館

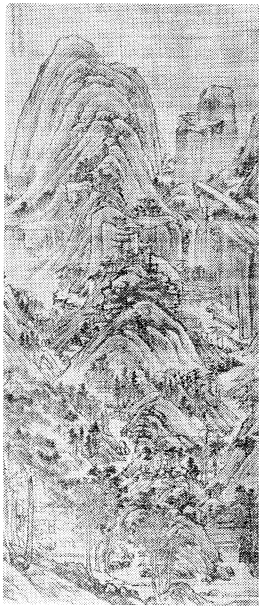

図5　黄公望　天池石壁図
1341年　藤田美術館

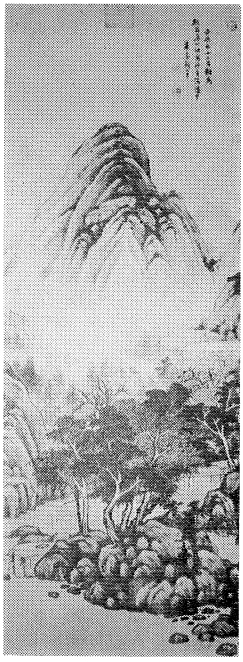

図4　顧大申　秋日山居図
1652年　台北故宮博物院

図9　董其昌　葑涇訪古図
1602年　台北故宮博物院

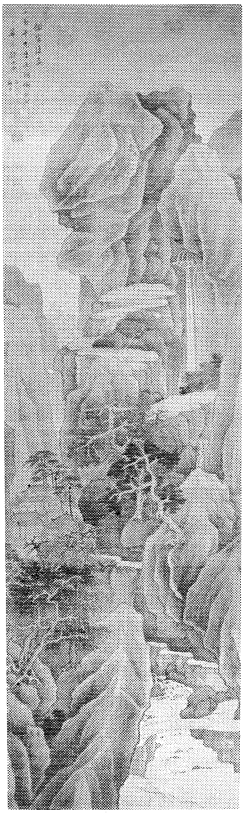

図7　顧大申　重巒古寺図
1662年
橋本コレクション

図6　王時敏　山水図
1653年　J.D.Chen
コレクション

図11　顧大申　渓山松亭図
1664年　広東省博物館

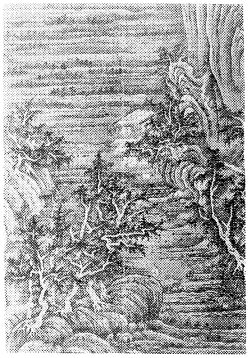

図8　伝董源　山水図
（部分）フィラデルフィア美術館

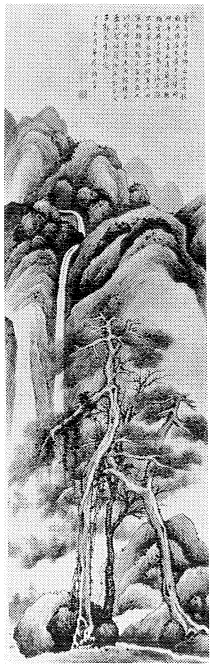

図10　顧大申　老松飛瀑図
1664年　大阪市立美術館

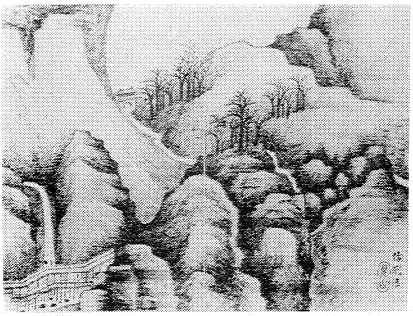

図12b　顧大申　山水図
1666年　天津市芸術博物館

図12a　顧大申　山水図
1666年　天津市芸術博物館

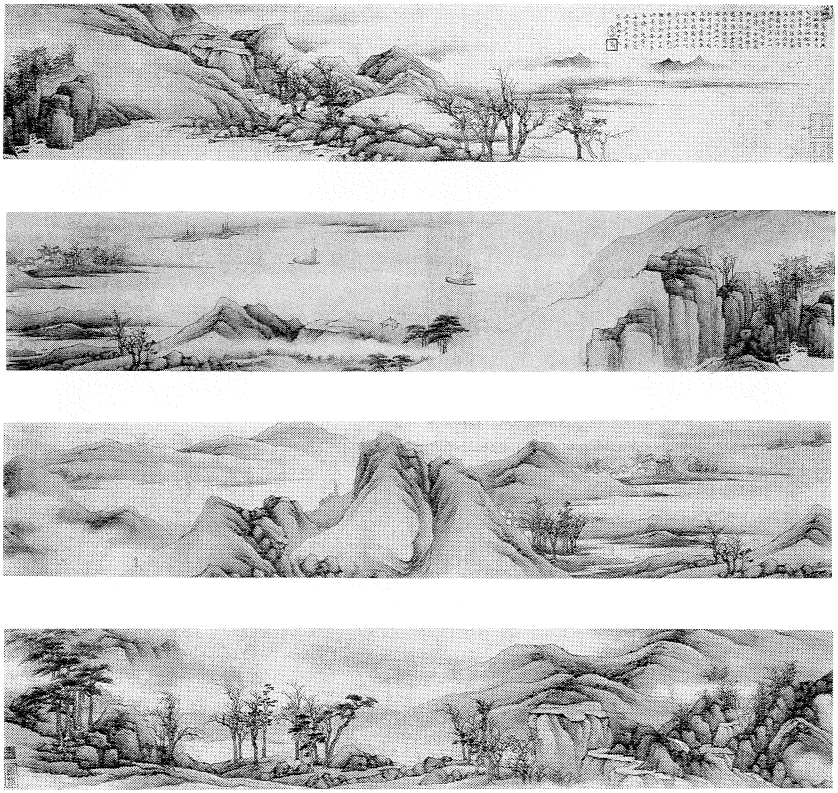

図14　顧大申　渓山詩興図　1663年　黒川古文化研究所

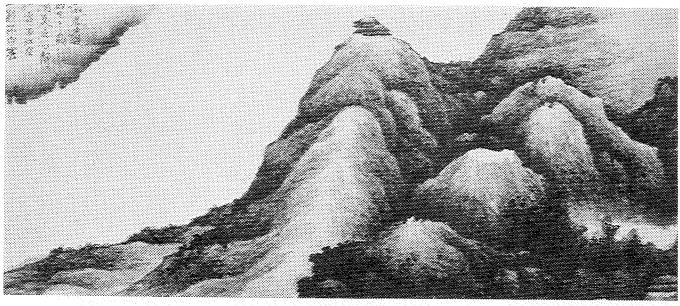

図13　龔賢　摂山棲霞図(部分)　北京故宮博物院

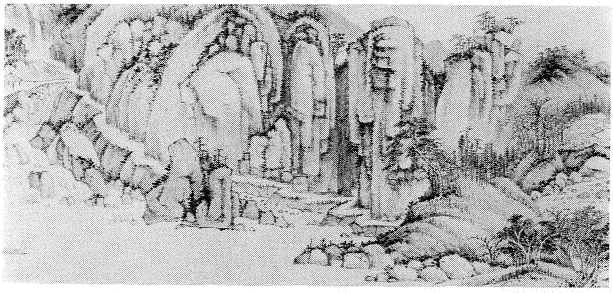

図15　吳振　渓山無尽図(部分)　1632年　東京国立博物館

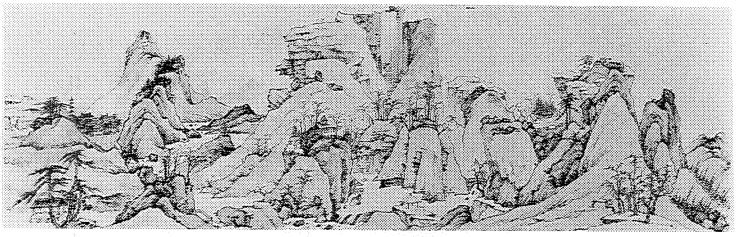

図16　弘仁　江山無尽図(部分)　1661年　泉屋博古館

図21　顧大申　山水図(部分)
1673年　山口良夫氏蔵

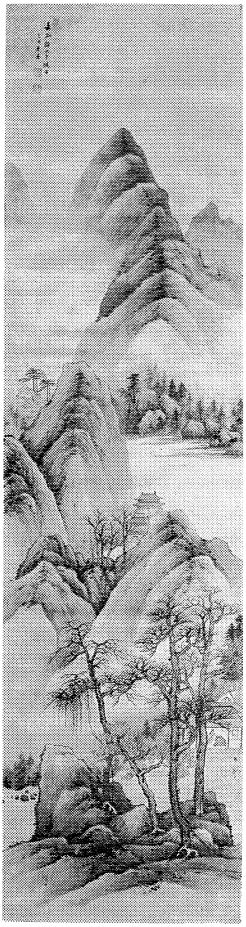

図19　顧大申　渓山晴翠図
1669年
橋本コレクション

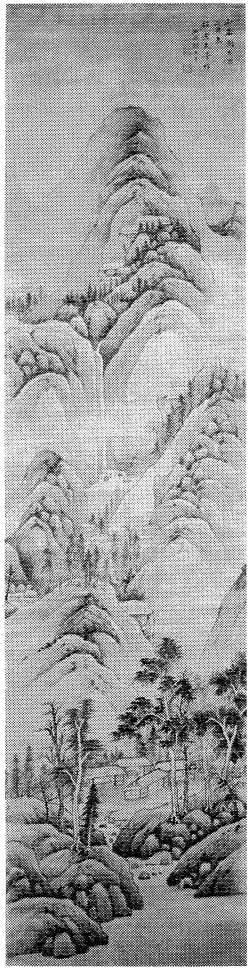

図18　顧大申　山居図
1669年　薮本荘五郎氏蔵

図17　倪瓚　漁荘秋霽図
1355年　上海博物館

図20　顧大申　松磯独釣図
東京国立博物館