

二十世紀中国画家の「師心」と「師古」

——齊白石と黄賓虹の比較を通じて

西 上 勝

一 はじめに

清朝の滅亡に始まり、五四運動・新文化運動を経、内戦や抗日戦とうち続く戦乱を抜け、新中国の成立へと至る、この二十世紀中国の激しい社会的転変の時代を生きた中国の画家に、齊白石（1864-1957）と黄賓虹（1865-1955）の二人がいる。二十世紀中国を代表する中国画家・国画家としての評価が近來ともに目覚ましいものでありながら、二人が残した言説を見る限り、絵画に対する姿勢は面白いことに奇妙な対比を見せる。結論を先取りするならば、齊白石の拠って立った立場を「師心」という語で示すことができるとすれば、黄賓虹の方はあくまで「師古」を貫いたと言えそうなのだが、彼ら自身のどのような言説によってそれぞれの立場が展開形成されてきたのか、その経緯の概略を本稿では具体的に探ってみようと思う。だが、それに取りかかる前に、彼らの人柄が同時代にどのように受け止められていたのか、簡単に見ておくことから始めたい。

齊白石と黄賓虹は、同時代に九十年間という稀有な長寿を享受し、ともに生涯一度も国外に出ることもなく、伝統的な水墨画の技法を自らの考えに従って磨き上げ、遂に独自の境地に至って優れた画風を獲得した。さすがに、死後の六十年代から始まる十余年の間は、他分野の知識人同様、二人の業績は徹底的に批判され価値の無いものと見なされてしまったが、八十年代後半になって中国国内でもようやく再評価が進み、今日では数多い二十世紀の中国画・国画家の中でも、時代を画す業績をあげた画家としての評価が国内外で定着しつつある。実のところ、国画家としての彼らの名声は、晩年にはすでに国内外に広く知られるものとなっていたようだ。人民共和国成立前夜の一九四八年八月、上海の新聞『申報』に掲載された「故都二老」と題するコラムには、「故都北京には、今、二人の八十を超えた老画家がいる、齊白石、黄賓虹である」と二人が並称されていた¹し、二人が亡くなって間もない一九六一年七月には、洋行帰りの翻訳家・評論家として広く名が知られていた傅雷（1908-1966）は、シンガポール在住の友人に宛てた手紙の中で、「私が数十年来で得た絵画鑑賞の水準からいうならば、近代の名のある画家は、白石と賓虹の二公を除けば、あとは皆世を欺き名声を盗む者ばかりです」²と二人の存在を特筆している。

今日では齊白石や黄賓虹が傑出した「国画大師」であることばかりが喧伝されるが、彼らの他にも、呉昌碩（1844-1927）や潘天寿（1897-1971）たちの刮目すべき活動と業績を通じ、はじめて「中国画」あるいは「国画」は二十世紀になって確かな絵画ジャンルとして認知されるように

なったことを忘れるわけにはいかない。ただ呉の画家としてのキャリアは清朝期に偏り、潘は晩年の達成を見ることなく文化大革命の最中に非業の死を遂げた。呉や潘に比べれば、九十年という長い一生を通じ膨大な作品を残し、晩年に至ってようやく独自の画風を花開かせた齊白石と黄賓虹の二人は、「中国画」や「国画」の成立と継承に着目して近代中国の美術の変遷を捉えようとする時、まことに意義深い存在ということができる。

齊白石は指物師稼業のかたわらのアマチュア肖像画家から出発し、黄賓虹の方は科挙の受験勉強の合間の楽しみとしており、ともに絵画好き書画鑑賞癖が長じて、二人はどちらも三十歳近くになってはじめて本格的な絵画制作に従事することになったのである。老年に至って大成した二人ではあったが、その創作への取り組み方や達成に至る人生行路は、どちらも波乱に満ちていた。抗日戦争下の北京では共に逼塞した生活に耐え、近い距離に身を置いていたにもかかわらず、その間厚い親交が結ばれることもなく、お互いに尊敬すべき他者としてだけの関わりに終わってしまった。また、齊白石の絵画に選ばれた画題の多くは、伝統的な区分で謂う花鳥草木や人物戯画なのだが、黄賓虹の方はもっぱら山水をテーマとした。齊白石の画風は自由奔放で快活な筆使いで知られるが、黄賓虹の山水画は洗練された筆墨から生み出される重厚さが特徴をなす、というように画風にも違いがあることが知られる。

二人の人柄や創作ぶりの違いは、上に引いた『申報』の記事や傅雷の手紙にも触れられているが、同時代の世には広く知られていたらしい。『申報』の記事は、齊白石が自由闊達な絵画制作を楽しんでいるだけなのに対して、黄賓虹の方は古書画金石や文献の研究にも強い関心を示している様子を良く伝える。長くなるが、もう少し引いてみることにしよう。

白石老の住宅は絵を売って貯めた金で購入したものだが、彼にはもともと蓄財の才があるとの評判で、不動産は一箇所に止まらないといううわさ、それで晩年になっても羽振りが良い、ただとても用心深く、家屋や箱の鍵束を、いつも身に付けているのは、風雅な趣きを損ねているかもしれない。実のところ彼はとても大らかで義を重んじる人柄であって、その雅さは心にあって形にはないのだ。賓虹老は北平に住んで十年にしかならず、これまで乱離を嘗め、門を閉ざして外界に関わらず楽しみを自得する、というのは白石老と同じだが、精神的なたくましさは白石老をしのぐところがある。白石老の画室には、一枚の書画も掛けられたことがなく、座右にも一つの古物もなく、画作のほかは、全く何の嗜みもない。賓虹老の方は、一間ばかりの部屋で、身動きにも不自由する大きさだが、読みかけの書物が、床から天井近くまでうずたかく、屋根が毀れていて、本が雨に濡れても意に介さない。それらの本は稀観本ではないが、多くは専門的であまり人が読まないものだ。なかでも郷土の文献を探索するのが好み、考証や顕彰に力を注いでいる。机には古印や古玉の類が山と積まれ、自分ではもう刻印はしないが、金石文字には常に新しい知見を有していて、籀文で聯語を書くのが好み、書いた先から人に贈って、全く惜しむ風もない。絵を求める人は多いが、毎朝早

起きして、今でもなお古人の絵を粗末な紙に摸写するのだが、それは全く自分の楽しみであって、名利を求める気持ちはさらさら無い。彼の物質生活は至って簡単だが、琉璃廠（引用者注：北京の有名な古物古書街）からの人が書画を持ってくると、本当に優れた作ならば、高値をいとわず購入し、人が彼の絵を買う金額よりもずっと多額になってしまう。その他の余技として、園芸にも手を染め、ほこりが積もり虫喰いのある書架に、手植えの菖蒲が置かれてあるのを目にする。北の乾燥寒冷な気候では、これは容易なことではない、小さな板戸の脇の三尺足らずの地面に、一叢の瘦竹が植えられているのには、とりわけ塵俗の気が洗い流されるように思われる。

黄賓虹の身に染み着きたいいわゆる文人趣味について、記者はこのように言葉を尽くして述べるのだが、この書き方がかえって齊白石の画風が、文人画とは見なし難い独特なものであることを推測させる。傅雷も実は、黄賓虹の文人画家の伝統を踏まえた画家としてのあり方に強く共感して親交を結び、抗日戦争下の上海で黄賓虹の個展を開催するために奔走した。傅雷は上に引いた手紙の中で、続けてこう書いている。「白石は書を読むことが乏しすぎ、伝統への関わりが足りない嫌いがある（彼が崇拜するのは金冬心（引用者注：清の文人画家、揚州八怪の一に数えられる金農）止まりだ）。賓虹の方は収集博搜に努め、一家一派にとらわれず、唐宋に深く親しんで、歴代の各派の精華と成果を踏まえて、自己の面目を構築している。」

それでは、齊白石と黄賓虹、彼ら自身は自らの画家としての歩みをどう振り返っていたのだろうか。八十歳という節目を迎えた時、二人は期せずして全く違った機縁から、ともに文言文による自述を試みている。この二篇の文章は、画家としての歩みをどのように自己評価し言説化しようとしたのかを探り、それを通じて二十世紀中国における美術に関する言説上の特徴を窺う端緒とするには好適の資料といえる。そこで次節以降、彼らの八十自述を比較分析することから取りかかってみたい。

二 郷土への思い：齊白石の「八十自状略」をめぐって

齊白石は一九四〇年、おそらく後年に伝記執筆を依頼するために備えてであろう、八十歳を迎えて自状略を執筆した。その自状の文章には何種類かのエディションがあったようなのだが、その何種類かをも含む文字資料が、伝記執筆を依頼するため一九四六年に胡適（1891-1962）に提供された。胡適が記すところによれば、齊白石は自状略を含む都合十種類にのぼる資料を自ら携えて執筆依頼のために胡適のもとを訪れ、胡適も感激して承諾したという³。しかし胡適の手になる評伝は結局完成を見ず、齊白石の年来の友人であった言語学者の黎錦熙、歴史学者の鄧広銘の補訂を経て、一九四九年に『齊白石年譜』として出版された。齊白石は胡適への依頼に先立ち、蘇州の金松岑なる人物にも伝記の執筆を依頼するため、友人の子息・張次溪に自伝の口述筆記をさせていた。この筆記は胡適に依頼した時には完成しておらず、胡適に部分的にでも提供された

かどうかは分からない。口述自伝の方は、一九四八年には一応の完結を見、白石の死後、一九六二年に『白石老人自伝』として出版される。六二年の張次溪の前書きには胡適への提供の有無については言及がないけれども、口述は四〇年以前から進められていたようである⁴。このような経緯から、自状略と口述自伝には構成や内容において重複する部分が多く見られる。

さて、自状略の内容を胡適が初稿修改後の活字版（雑誌『古今』第三五期掲載）とするもの⁵によって見てみることにしよう。

自状略は、「湘潭から南行すること百里の杏子塢星斗塘の老屋に生まる」と生地の記事から書き起こされている。八歳の幼少期から、八十歳、三年前に受けた古い師からの勧めに従って二歳年かさにすることにしていたから、実際には七十七歳の時点まで、七十年間に出会った人々との関わりが年を追いながら叙述されている。詩書画を介して世に出ることを可能にしてくれた師匠友人の名と彼らとの関わりが書き記されているのはいうまでもないが、齊白石のこの文章で読み手の目を最も引く特徴は、肉親から受けた情愛の詳細な記述である。それは口述自伝にも共通する特徴なのだが、自状略では幼少期の思い出は次のように綴られている。

八歳、始めて外王父に従いて書を白石鋪の楓葉亭に読む。春雨泥濘のとき、王父は左に飯籮を提げ、右に雨傘を擎げ、朝に送り暮れに復た往きて負い帰る。性、画を喜び、習字の紙を以て半張に裁ちて漁翁を画く。外王父の嘗てこれを起責するも、猶お已む能わず。秋、病に因りて読書はこれを止むも、家に在って記事賬部より紙を取りて以て仍旧画を写す。一日、王母曰く、「汝の父に兄弟無く、長孫を得て愛すること掌の珠の如く、以て耕種に助力の人有り」と為せり。汝小時に善く病み、巫医も功無し。吾と汝が母と神祈に禱り、叩頭して声を作し、額腫れて墳起するも、嘗に其の痛苦を忘る。乳を食するに、母は宜しく油膩を禁ずべしと医は謂えり。汝が母は年節を過ぎすも、嘗て肉の味を知らず。吾百穀を播くとき、汝を背に負うこと、影の身より離れざるが如し。今は既に力能く柴を斫り炊を為すも、汝は只管字を写す。俗語に云う、三日風あり、四日雨ふるも、那にか文章の鍋裏に煮えるを見んや、と。明朝米無ければ、吾孫奈何せん。汝の生まれ来れる時人家を走り錯え了るを惜しむ」と。是の如くして、論語を將って牛角に掛け、日日薪を負い、以て常事と為す。年十二のとき、王父世を去る。璜、指を以て膝に画し、爐鉗もて灰に画して、これに姓名の字様を教え、皮衣もて睡るを抱き、孫は暖かにして自らは寒くす（王父嘗て鳥羊の皮裘もて孫を懷中に抱き、暖睡するを以て楽しみと為す）に感じて、璜は哭泣すること三日にして食らわず。この年、璜の父これに扶犁を教うるも、年小さく力弱きに因りて、木工を学ぶに転ず。朝は工を為し、暮れに帰れば、松油と柴火を以て燈と為し、画を習うこと十余年なり。

幼少期から青年期にかけて、絵に親しみ文字を知ろうとする自らの営みが、肉親から受けた慈愛の賜物に他ならなかったのだ、と記すこのいささかきこちない文章には深い感謝の念が滲み出

ている。最初に本格的な詩画の手ほどきを受けた地元郷紳の胡沁園（1847-1914名は自倬）と陳少蕃（1854-1909名は作墳）をはじめ、以来七十年間に教えを受け知遇を得た詩人や画家、なかでも同時代を代表する文人である王闓運（1833-1916）と樊增祥（1846-1931）、さらに画業の上で啓発を受けた陳衡恪（1876-1923字は師曾）と徐悲鴻（1895-1953名は寿康）といった人々との関わりについても、この自状略では、名を逐一記して克明に記録されてはいるが、やはり最も力が注がれているのは、上に掲げた冒頭の部分からも分かるように、肉親に向けられる思慕の情である。この自状略は伝統的な行状の定型に沿って、その末尾にこれまでの自らの業績たる諸文献、すなわち自書せし借山吟館詩一冊、白石詩草八巻などの「平生著作」が列挙されるのだが、それだけでは終わらずに、更に次のような文章が付け加えられている。

北地に在りて流連すること廿又三載、慚すべきは雕虫の小技。天下の名を知るに感じ、且つは三千の弟子あるを喜ぶも、復た故旧亦た晨星の如くなるを嘆ず。忽忽として年八十になりぬ。家有れども帰る能わず、^{わか}派れ下りし男子六人、女子六人、^{むすこよめ}男媳五人、孫曾男女合わせて共に四十余人、相い識らざる者居ること多数。穉小さき時性頑な、王母罵らんと欲して却って笑って曰く、算命先生は汝必ず祖と別れ郷を離れんと謂えり、と。今果たして然り。多男多寿なるも、独り福は薄く、然るを慚ず。

このように肉親と故郷に向かう思いが執拗に記されているところからも、一生を通じて自分を捉えてはなさなかった感情がどのようなものだったのか、齊白石自身が認識し得た感情の実体を知ることができる。故郷に向かう齊白石の思いは、役人となって世に出ることを願う伝統的知識人・士大夫の意識とは全く相容れないものだったと記されることで、さらにはっきりとした形をとって表現される。光緒二十九年（1903）四十一歳の時の出来事として、樊增祥から宮中貴人への紹介を打診されたのに対し「穉は平生貴人に見ゆるを以て苦事と為す」という一句で心中を吐露し、時を同じくして年来の友人・夏寿田（1870-1935）からも県丞の官職を替わって買ってやろうという申し出があったのには、「穉笑ってこれを謝し」た、と記しているのがそれだ。郎紹君は齊白石に関する篤実な研究で知られる現代中国の美術史家だが、晩年の北京定住期以降の創作において、齊白石の郷土への強い思い入れ（「郷土情結」）こそが独自の画風を獲得するために重要な役割を果たしたのだと指摘している⁶。齊白石が最終的に到達した絵画創作のあり方は、幼年期を過ごした故郷へと求心的に働く農民の心性と不可分なものであった。

三 古の継承：黄賓虹の「八十自叙」をめぐって

それでは、黄賓虹の方はどうであろうか。彼もまた齊白石のように自分が生まれ育った記憶を創作の中核に位置づけていたのだろうか。黄賓虹の「八十自叙」⁷は、一九四三年の十一月に、抗日戦争下の上海で、この年知友となった傅雷の肝いりで開催された黄賓虹の書画個展⁸のパン

フレット『黄賓虹書画展特刊』に掲載するために書き下ろされたものである。これに先立って、黄賓虹七十六歳の時、一九三九年五月に『新北京報』の特集記事「当代書画家紹介」にも「自述」を寄せていた⁹が、「八十自叙」はそれを補訂した文章である。文言文を用いて記されたこの自叙で、黄賓虹も齊白石と同様にその前半部において、「先君は古今の書籍書画を喜^こみ、側らに侍して常にこれを聴き、これを心目に記し、輒ち倣倣塗抹を為す」と、幼少期の肉親との関わりを記してはいる。また「八十自叙」とは別に、一九一九年以前に黄賓虹は安徽歙県に居住した黄一族の系譜を探求した詳細な「歙潭渡黄氏先徳録」¹⁰といった著作さえ手がけてもいる。だから黄賓虹が自らの故郷や宗族に気持ちを向けることがなかったわけでは決してない。ただ齊白石と異なるのは、黄賓虹の関心が、伝統的な士大夫としての自認意識に基づいて、自らの幼少期のみならず、遠い祖先にまで意識が及んでいることである。黄賓虹の故郷への思いは、ただ実感だけに頼ったものではなく、極めて理念的なものなのだ。だから「八十自叙」でも、身をもって接した家族から受けた慈愛ばかりでなく、誇り高い士大夫の一族の末裔として、故郷に伝えられてきた文化蓄積を自らがどう受け継いだかに重点が置かれた書き方になっている。最初に絵の手ほどきを受けた倪逸甫との出会いと倪から教えを受けた経緯は、次のようにいささか芝居めいて見えるほど詳細に物語られている。

時に蕭山の倪丈炳烈の書を善くする有り、其の従子^{おいかん}の滄七歳にして即ち人物花鳥を画くを能くす。其の父の倪翁、其の名は忘れたり、常に携えて余が家に至る。其の作画する所を觀、心に之を喜べども善しとせず。意^{おも}うに作画は^{まさ}心^{かく}に是の如く易からざるべし、其の粗率なるを以て、思索するを假らざるのみと。其の父は年六旬に近く、画理を論ずる毎に、画は必ず先ず紙を壁上に懸けて之を熟視し、明日往きて觀、坐必ず時を移し、是の如くすること三日、しかる後落筆すべしと言^ない作せり。余旁らより竊かに笑^{おもえ}い、以為らく此の翁は道氣太だ過ぎ、好んで人を欺けりと。益を先君に請えば、之に詔^つげて曰く、児は王勃の腹稿を知るかと。因りて古人の文章書画は、皆な胸に成竹有るを貴び、未だ枝枝節節と之を為すべからざるを知る。翌日、倪翁至るや、叩くに画法を以てすれども、答えず。堅く請えば、乃ち曰く、当に作字の法の如くせよ、筆筆宜しく分明なるべし、^{まさ}方に画匠と為るに至らざるなりと。余謹んで教えを受け退く。再び叩くに作書の法^{まじ}を以てすれども、故より之を難しとす、強いてしかる後可とす。其の議論を聞き、明味半ば^{まじ}參れども、其の指示するところを遵守して、之を行うこと年餘、敢えて懈怠せず。

傲岸な先輩から作画の秘訣を授かり、それを遵守することから絵画創作に励むことになったと述べる。黄賓虹が画家として身を立てようと決意するのは、これよりさらに後のことであり、ここに記される幼少期に倪逸甫から授けられた「当に作字の法の如くせよ」という教え、また二十代の終わり頃に安徽の老画家・鄭珊から受けた絵画の「六字訣」すなわち「实处は易く、虚处は

難し」などが、彼の専業の画家としての生き方に直結したわけではない。挙業、すなわち科挙突破の道を放棄した後¹¹、「八十自叙」にも記されるように、彼は国学を教える教師に転身、四十歳代後半以降には、上海で雑誌や図書の編集出版に関わっていた。そのかたわら黄賓虹は、士大夫の嗜みとして自らの画家修業をたゆまず続けたのである。後に、一九五〇年九月のこと、古典文学者・夏承燾との談話で、黄賓虹は六七歳から毎朝二時間くらい絵を画くようにし続けており、八十歳になってもその習慣は変わっていない、と告げている¹²。七十歳になって、故宮古物鑑定委員に選出され、北京に居を移す頃になって、彼はようやく自らが選び取った絵画創作に対する独自の見方を確立したようだ。というのも「八十自叙」では、自らの画号についてこう解説しているからだ。

余の別号を署するに予向を用いる者有るは、明の季の惲向^{すえ}、字は香山の画を觀るに因る。華滋渾厚、董巨の正伝を得、最も大方の家数に合す。華亭^{かてい}、婁東^{ろうとう}、虞山^{ぐざん}の諸賢と雖も、皆違ばざる所あり、心これに嚮往し、これを学ぶこと最も多し。また游山を喜び、古人を師とし以て造化を師とす。

董巨とは、北宋の著名な水墨山水画家である董源と巨然、黄賓虹最晩年九十歳の作である中国伝統画学の歴史の変遷を説く七言詩「画学篇」¹³においても、「董（源）巨（然）二米（元章、元暉）の一家法、渾厚華滋なるは唐も如かず」という句が見え、黄賓虹が最も高く評価する古代画家でもある。董源らに対する称揚は、「董北苑の画は沈雄蒼厚にして、遠觀すれば層次井井なるも、近視すれば筆墨の遒勁滋潤なるを見るべし」（題擬董北苑筆意山水図卷¹⁴）というように、自画題跋や題画詩で度々繰り返して表明されている。「渾厚」は深味があり重厚なさま、「華滋」は美しくうまいのあるさまを、それぞれ形容する語で、ともに古くからの先例がある語だが、黄賓虹は題跋や画論で、「輕薄促弱」と対立させながら¹⁵、たとえば「渾厚華滋は、画の正宗」（題贈黄高勤山水¹⁶）「山川は渾厚、草木は華滋、是れ絵画の正宗と為す」（題山川渾厚図¹⁷）などと、水墨山水画における筆墨使用の至高の境地を指示する語として用いる。これについては、節を改めて黄賓虹の筆法墨法に関する見方と関連づけながらさらに考えを深めてみたい。「華亭、婁東、虞山の諸賢」とは、明末の董其昌（1555-1636）と彼を継承した清代前期から主流となった画派、いわゆる「四王」のうちの王原祁（1642-1715）と王翬（1632-1717）の二人を尊崇する二流派を指す。今ここで注目したいのは、「古人を師とし以て造化を師とす」ということばである。この言説もまた黄賓虹の独創ではない。明末の董其昌には、「画家古人を以て師と為さば、已に自ずから上乘、此れより進んで当に天地を以て師と為すべし」や「画家は初めは古人を以て師と為すも、後には造物を以て師と為す」といった発言がすでにある¹⁸。画論史の検討に力を注いだ黄賓虹自身もちろん、董其昌のこうした言説は熟知していたはずだ。改めてこの言説を用いたのは、それが自らの「游山」つまり自然との対峙という実践に裏付けられたものであることを訴えるた

めだった。「八十自叙」の四年前に書かれた「峨眉図巻」の題跋に「既に古人を師とし、兼ねて造化を師とす。因りて粵桂荆楚齊魯燕趙川蜀の諸山水に遊び、手揮^{ふる}い目送りて、未だ嘗て一日も間断せざるなり」¹⁹と記しているように、黄賓虹にとって「師造化」とは、単に画室に座したまま把握されたものではなくて、董其昌がかつて述べていたように²⁰自らの身体をもって新たな体験を獲得する運動なのであった。

このように古人の残した業績を十分に吸収しつつ自然と対峙することを通じて、絵画は創作されるべきだ、と主張する黄賓虹の姿勢は齊白石とは全く対照的に、先ず絵画史の流れを考究し我が物とする過程を重んじるものにならざるを得ない。だから、北京で蟄居している最中に書かれた「八十自叙」がこう結ばれるのは、極めて自然なことであったように考えられる。

近ごろは燕市に伏居すること將に十年ならんとし、酬応を謝絶し、惟だ故紙堆中に於いて蠹魚と生活を争う。書籍金石字画は、竟日手より積たず。拙画を観ることを索めし者有らば、平日作せし所の紀遊画稿を出だして以て之を眎せ、多くは万余頁に至り、悉く粗麻紙上に艸艸と鈎勒せしもの、皴染を加えず。見る者余の勤勞に駭かざるもの莫し、而して其の迂陋を嗤い、略一たび繙覽して即ち棄て去る。亦た来たりて画を索めし人有れども、年を経て一も応ぜず。其の収蔵に名蹟^もを有つ者^もを知らば、一たび寓目するを得れば乃ち之に贈る。遠道より函にて索むる者には、其の人^{えら}を扱^{えら}びて与え、惜しまざるなり。

黄賓虹が「造化と師」としつつ画き貯めた画稿は膨大な量に上っていたのだろうが、それはあくまで自らの研鑽途上の産物に過ぎず、世俗に受け入れられることを求める気持ちはさらさらなかったのだと、ここでは述べられている。「天下の名を知るに感じ、且つは三千の弟子あるを喜ぶ」と世から広く好評をもって受け入れられたことを率直に歓喜する齊白石とはおよそ相容れない姿勢であると言わねばならない。

ともに国画制作に心血を注いできた齊白石と黄賓虹、二人の画家としての自己認識は、以上見てきたように、かくも相違するものであった。では、創作途上において二人はどのような画き方が自らに適うものだと考えたのだろうか。黄賓虹が「游山を喜び、古人を師とし以て造化を師とす」の方途を選んだと述べていたのはすでに見た。では、齊白石は自らの創作に対して全く省察する時がなかったのだろうか。一方、黄賓虹は「造化を師」とすることによって一体何をめざしたのだろうか。次に二人の自らの絵画創作のあり方をめぐる言説からは、それぞれどのような特徴を見出せるかを検討していくことにしよう。

四 齊白石の「師心」

齊白石の「師心」について検討を加えるために、先ず「師心」という語が創作過程においてどのような含意を伴うものであったのかを、あらまし明らかにしておくべきであろう。そのために

は、「師心」を批判的にとらえた黄賓虹の言説を、まず手がかりにするのが良さそうである。黄賓虹においては、「師古」が自ら選び取るべき創作の姿勢を意味する語であったのに対し、「師心」は彼が与し得ない姿勢を意味する語であった。一九〇七年、黄賓虹は四十四歳の時にまとめた最も初期の画論で、画家が努めるべき修養すなわち「工夫」について、「画は芸事と雖も、亦た下学上達の工夫有り。下学とは、山石水木には当然の法有り、始めは則ち其の山石水木に当に然るもの有るを求めて、敢えて意に率いて妄作せず、敢えて心を師として異を立てず、古人の規矩の中に循循乎として、豪茫も失わざるなり。これを久しくして、其の当に然る故を得、又たこれを久しくして、其の然る所以の故を得。其の然る所以を得て化すれば幾かるべし」²¹と早くも述べていた。「古人の規矩」を遵守する「師古」に相反する絵画修業のあり方とは、「意に率いて妄作」し「心を師として異を立てる」態度、すなわち自らの意に任せて心情のままに独自性を露わにする態度であって、黄賓虹はそうした態度は創作の然るべき手順を踏まないものとして非難されるべきだという。黄賓虹は、こうした考えを後年まで一貫して保持し続けた。一九三五年、中国における山水画の歴史の変遷を述べた文章の中においても「師心」は、しかるべき筆法墨法を踏まえず、画法に無知なまま、自らの聡明を恃んで一時の評判に浮かれ本道から外れた創作を産み出す姿勢であると厳しく非難した²²。晩年の作、作画手順の覚書「写作大綱」²³でも、同時代の中国画家の安易な態度を非難して、「文人墨客は、一知半解、心を師として自ら用い、以為らく以て古人を推翻すべく、一切を圧倒すと」と記すのである。

黄賓虹が対比的に用いた「師古」と「師心」は、彼が始めて使った対立概念ではない。この二つの語は漢語文化圏では、人間の知的な営み全般、特に学問や文章制作に関する批評用語として、古来歴を持つ語なのである。

「師古」は『尚書』「説命」下篇に見える傳説のことば「事、古を師とせずして、以て克く世を永くするは、説の聞く攸に匪ず」以来、古典的世界においてはその意義に疑いが向けられることは無く伝統の遵守を称揚するどちらかといえば保守的な文脈で使用され続けてきた。上に見た董其昌や黄賓虹の「古人を以て師とする」という言説も、もちろんその延長上に位置している。

劉勰 (?-520) は『文心雕龍』の中で、独創的な発想や著作のあり方を高く評価するとき、例えば「嵇康は心を師として以て論を遣り、阮籍は気を使いて以て詩に命ず」(才略篇)と、嵇康が心情を吐露して論を展開できたことを「師心」という語を使って称えている。だがその一方で、顔之推 (531?-591?) は、自家の子弟に対する文章制作上の教訓を「文章を為るを学ぶに、先ず親友に謀り、其の評裁を得て、施行するべきを知り、然る後ち手を出し、慎みて心を師として自ら任じ、笑いを旁人に取る勿れ」(『顔氏家訓』文章篇)と記した。こちらでは「師心」とは、陥ってはならない戒めるべき作風を指示している。後世の文章論でも、立場を異にする論者が相反する文脈において、「師心」は特異で独善的であるがゆえに非難されるべき作風を指示して用いられていた²⁴。絵画論の領域では、否定的含意を伴う用法ばかりではなく時代を画する革新的かつ個性的な画風は因襲常套を脱し、「心を師とす」ることによって初めて産み出されるのだ、

と述べる肯定的な文脈で用いられることもあった。例えば、晁補之（1053-1110）は、崇寧四年（1105）十一月二十六日に董元の画を見て書き付けた題跋で、「翰林の沈存中の筆談に云う『僧巨然の画は、近きより之を視視れば、幾ど物象を成さず、遠きより之を視れば、則ち晦明向背、意趣皆な得たり』と。余は二軸を外弟の杜天達の家^{ほとん}に於いて得たり。存中の評に近し。然して巨然^{しか}は蓋し董元を師とす。此の董の筆や、余の二軸に類せず。乃ち知れり昔より学ぶ者は皆な心を師として跡を踏まざることを」と、董元（源）の多彩な筆使いを、思いのままに駆使する優れたものと肯定的に見ている（晁補之『鷄肋集』卷三十三「跋董元畫」）し、これより後、元末明初の画家の王履（1332-1382）は自作の「華山図」につけた前書きで、自らの特異な画風について世人に対し弁明を試み、その末尾をこう結んでいる。「余や安くんぞ敢て故に前人に背かんや、然れども前人の外に立たずんば能わず。俗情は同を喜びて異を喜ばず。これを家に蔵するに、或いはこれを偶見して、以て諸体に乖れりと為すや、怪しみて何をか師とすと問う。余これに^{こた}応えて曰く、吾は心を師とし、心は目を師とし、目は華山を師とす、と。」（明、趙琦美編『趙氏鐵網珊瑚』卷十六「重為華山圖序」）ここでもやはり独自の描写を可能にした要因として「師心」の重要性を訴えているのである。このように「師心」は「師古」とは異なり、褒貶相反する文脈において用いられる、多分に揺らぎを帯びた批評用語であった。

よく知られていることだが、齊白石には自らの心意に基づいた新たな画風の創出を決意した時期があった。北京に居を定めて絵画制作に励むことになった一九一七年以降、後に「衰年变法」と呼ばれる経験をする。一九一九年、五十七歳の時、日記に齊白石は、「余画を作ること数十年、未だ己の意に^{かな}称わず。此より大いに^た変ぜんことを決定す。人の知ることを欲せず、即い京華に餓死すとも、公等憐れむ勿れ。乃ち余は或いは自ら問いて快心すべき時なり。余昨黄鏡人の処に在りて、黄瘦瓢（引用者注：黄慎1687-1772、字恭懋、号瘦瓢）の画冊を^え観るを獲、始めて余の画は猶お形似に過ぎ、凡を^は超える処無きを知り、今より大いに^は変ずることを決定す。人これを罵らんと欲せども、余は聴かざるなり。人これを^ほ誉めんと欲せども、余は喜ばざるなり」²⁵と、画風変革の一大決心をしたことを書き付けている。この決心を下すに当たり、力となったのはその前々年に邂逅した陳衡恪（1876-1923、号は師曾）から得た示唆であった。陳衡恪が国画の改造をいかに構想し、彼自身の絵画創作を通じてどのように国画の改造を実践したのかについては、稿を改めて問うてみるべき問題であるが、ここでは齊白石が受け取った示唆の方に注目してみても良いだろう。「口述自伝」には一九一七年から一九三六年に及ぶ「定居北京」期の出来事を述べるくだりに、陳衡恪との関わりについて以下のような言及がある。

私が琉璃廠の南紙鋪に売画刻印の潤格を掲げると、陳師曾が私の刻した印章を目に留めて、わざわざ法源寺に住まう私を訪ねて来てくれ、親しく談話を交わして、すぐに莫逆の友になった。

（中略）彼は私の画の格は高いが、ただまだ十分に精密（精湛）になっていない所があると言った。一首の詩を題して私にくれたが、その詩には「曩に刻印に^{さき}于いて^お齊君を知り、今復た画の篆

文の如きを見る。東紙叢蚕もて行脚を写し、脚底の山川に乱雲生ず。齊君は印は工みなれども画は拙く、皆な妙所有れども区分し難し。但だ恐る世人の画を識らずして、能は不能に似て聞く所に非ずとするを。正に書を論じて姿の媚なるを喜びて、退之の右軍を譏るを怪しむこと無きが如し。吾を画くに自ら画けば自ずから古に合す、何ぞ必ずしも首を低くして群を同じくするを求めんや」とあった。彼は私に独自の風格を備えるべきで、世俗に媚びる必要はないと示唆してくれたのだが、これは私の考えに合致するものだった。私はよく彼の家に行った。彼の画室は、槐堂という名が付けられていたが、私はそこで彼と絵を談じ世を論じたが、我々の見解は同じで、よしみは益々深まった。私が北京を離れる時『槐堂の六月爽やかなること秋の如く、四壁の嘉陵に臥遊すべし。塵世幾能く此の地に逢わん、京を出づるに焉くんぞ頭を回らさざるを得んや』という詩を一首作ったことがある。私がこの時北京に来て、陳師曾と友人になれたこともまた、私の一生において記念すべき事であった。²⁶

陳衡恪が齊白石に贈った詩で、「書を論じて姿の媚なるを喜びて、退之の右軍を譏るを怪しむこと無し」というのは、韓愈(768-824)「石鼓歌」の「羲之の俗書は姿の媚なるを趁う」という句をふまえる。陳衡恪は、世俗が絵画に関する既成概念にとらわれたまま齊白石の画の新しさを理解できずにいることなどに顧慮することなく我が道を貫け、と励ましたのである。陳衡恪は一九二一年に発表した「文人画之価値」と題する論文で、「文人画に何の奇なるところ有るか。其の性霊と感想とを發揮するに過ぎざるのみ」²⁷と主張するのだが、その先蹤として齊白石の画を評価し、齊白石が新たな文人画を開拓していくことを嚆矢したのかもしれない。この他にも、齊白石は従来の画風を変革するに当たって、陳衡恪から示唆と支援を受けたことを、口述自伝には「私の当時の画が、学んでいたのは八大山人の冷やかかて気まま(冷逸)な画風で、北京の人には好まれず、陳師曾以外には、私の絵を分かってくれる人はほとんど全くいなかった」とか、「私の絵は、八大山人を追い、自分ではすこぶる神似を得ているつもりだったが、北京では、確かに値打ちのないものだった。師曾が新意を自らあみ出し、画法を変通するよう勧めてくれた。私は彼のことばに従って、紅花墨葉体の画風を創始した」²⁸などと記されている。一九二二年には、陳衡恪は齊白石の作品を携えて日本に渡り、日中連合絵画展覧会に出品し、そのほとんどを高額で売却することに成功してここから齊白石の画名は一挙に高まることになる。翌二三年に陳衡恪が早世した時、齊白石は「私は一人の知己を失って、心の中が全く空っぽになったように感じ、涙も止めようもなくこぼれた」と語っているが、それは精神的にも経済的にも大きな恩恵をもたらしてくれた友を失った真率な感情であっただろう。これ以後の三十年余りの期間を通じて、この時に決意された新たな文人画追究の営みが継続されたように見える。口述自伝では、その新しさを齊白石自身はこう解説している。

私が現実の物を画くときは、決してひたすらに似せることに意を砕いたりはいしない。似せるこ

とを追求しない中において似せることができれば、始めて神韻を顕すことができる。私の詩句に、「写生するに我形似を求めるに懶く、声名の老いに到りて低きにも厭きず」というのがある。だから私の絵は、俗人には喜ばれず、私の方も強いて人の意に合わせることは望まなかった。詩にも「我もまた人間の双妙手なれども、人の痒き処を搔くは最も難しと為す」という。私はもともと画の流派に拘束されるのには反対で、以前「人に逢いて荆関を説くを聴くを恥じ、宗派能を^{ほこ}誇るは却って顔に汗す」と言った。必死になって臨摹に励むのにも反対で、またこうも言った「山外の楼台雲外の峰、匠家は千古より此れを雷同す」、「一笑す前朝の諸巨手、平鋪細抹するは死せる工夫なるを」。こういうわけで、私がかねてよりいつもこう言っていた、「胸中の山水は天下に奇なれば、臨摹する手一雙を刪去す」と。私のこの見解に賛同してくれたのは、陳師曾が最初で、その他には瑞光和尚と徐悲鴻だけだった。²⁹

古人の作品を模倣する「臨摹」の過程に精力を注ぐことを放棄して内心の衝動を源泉としつつ作画に取り組もうとする姿勢について、齊白石自身は慎重に「師心」という語を用いることを避けてはいるけれども、結果的には独自性に依拠した「心を師とする」姿勢にほとんど近似していると考えることができる。上に引かれている自作の詩句はすべて、一九三三年、七十一歳の時に編まれた自作詩集『白石詩草』に収録されている作である。「人に逢いて荆関を説くを聴くを恥じ、宗派能を^{ほこ}誇るは却って顔に汗す」という句は、「吾が画は宗派の拘束するところと為らず、名を^う活る心無く、自ら娛しむのみ。人これを罵らんと欲すれども、我は未だ聴かざる也」と題する絶句の前半、「荆関」とは唐末五代の二人の山水画家、荆浩と関仝、宋代に継承される新しい水墨山水画を開拓したと評価される画家である。この詩の後半は、「自ら心胸に天下に甲するあり、老夫は桂林の山に^み看慣れり」と続く。原注に「桂林の人は自ら^{ほこ}誇りて桂林山水天下に甲たりと云う」と記されるが、齊白石は自らもまた桂林の山水に匹敵する自然に親しんできたのだという。「画に題す」と題する別の絶句³⁰にも、「千株の松樹万層の山、清平たる湘水の間に生長す。釣りや垂れず書を読まず、^{かつ}曾て事無く風帆を数うるを記す」と述べるように、郷里の山水に幼い頃から親しんできたからには、たとえ古人の山水名画の系譜に熟知していなくても画家として恥じるころはないと、齊白石は訴えているのである。

こうした一種開き直りにも似た気持ちを、敢えて詩に述べなければならなかったのは、在京の名士たちから投げかけられた軽蔑や皮肉に対抗して、自我を保守しなければならなかったためだろう。口述自伝には、そうした人々が発した陰口についても触れられている。「画には読書人の品格（書卷気）が必要で、腹に全く書物から得たものが無いまま、画き出されたものは、俗気ふんぶん、大雅の堂に登ることなどできない。作詩の道も、容易なものではないのに、自ら天籟を鳴らすとかいう者がいるが、この天籟の二文字、本も読まずに取り繕っているようなのが、どうして古今、誰が天籟の詩家などであったためしが有っただろうか。」³¹このような非難中傷の前では、齊白石が「師心」という語を敢えて使って自作の特長を説くことなど、とても叶わなかつ

ただろうことが推測されるのである。

「臨摹」に頼らなくても独自の画風を確立できることをいう「胸中の山水は天下に奇なれば、臨摹する手一双を刪去す」の句は、齊白石が尊重した画家の一人である清初の石濤の画に題した絶句「大滌子の画に題す」の後半である。その前半は、「絶後空前の积阿長，一生效清湘に隠るるに得たり」という。石濤への思慕は、同時代の創作のあり方への批判に通じる。「大滌子を夢みる」と題する絶句³²には、「皮毛襲取するが即ち工夫，習気文人未だ除くこと易からず。人間の偷窃の法を用いざるもの，大江の南北に只今無からん」と述べられている。

自らの心底に蓄えてきた郷土の風物を思い出すがままに自在に表現すること，これが齊白石の創作の支柱だったと言える。「衰年变法」以降，画題とされてきたのが郷土で見慣れた草木，花鳥や魚虫であり、『白石詩草』に収められた九百首近い旧詩も山水をはじめその多くが郷土の風物を主題とする。『白石詩草』の序文に，北京定住期以降の詩作を振り返って齊白石はこう記している。³³

都門に至るに及び，重ねて法源寺の僧舎に居り，売画刻印を以て活計と為す。朝は則ち筆を握り刀を把り，日々暇給せず，惟だ夜は安眠せず，百感交々集まる。誰か垂暮の年に，父母妻子と別離し，戚友と相い見えることを得ざらしめんや。枕上愁い餘りて，或いは絶句数首を作れば，憂憤の氣，一時にみな舌端に隨いて涌出するを覚ゆ。平時画に題するも，また斯れに類するもの多し。故に集中の存する所，大半は胸臆を直抒す。何の暇ありて筆を下すこと千言，苦心錘鍊，書を翻して典を搜し，獺の魚を祭るを作すを学ばんや。

齊白石の「師心」は，ここに述べられているように，それが真率な齊白石自身の郷愁であるがゆえに許容されるものであったのだ。こうした創作態度が陳衡恪をはじめとする在京の知識人たちの一部に受け入れられ，今日でも中国で広く受容されているのは，それが二十世紀以降の中国における郷土文学の広汎な展開を支えてきた心性，現代中国の批評家・王徳威が作家・沈從文の文学を通じて読み取った，二十世紀中国知識人が普遍的に有していた「想像上の郷愁」imaginary nostalgia³⁴を大いに刺激するものだったからだろう。

例えば図1³⁵は、「蛙声十里出山泉」という清の査慎行の詩句を作家の老舎から与えられたのを契機として，一九五一年，九十一歳の時に画かれた紙本水墨画，この時期の齊白石の代表作の一つとして知られる作である。山間の泉から流れ下る水に身を任せるオタマジャクシには，湖南の故郷から大都會・北京に出て来たありし日の齊白石自身の姿を重ね合わせて見ることは難



図1

しくないし、同時に見る者自身の郷愁をかき立てる。大胆な構図と自在な筆使いは、郷愁を絵画表現に盛り込むのに最も適した画法として、齊白石が選んだ「紅花墨葉体の画風」につながるものがあるのかもしれない。ただ、その画風が中国画の中で、どのような系譜に位置づけられる特徴を持ち、後世どのように継承されることになったのかといった問題が残るけれども、これらは美術史的観点を踏まえて、別に明らかにされなければならない課題である。

五 黄賓虹の「師古」

齊白石が臨摹を回避したのとは全く対照的に、黄賓虹は「師古」の手段として臨摹の意義を強調した。この点で二人の絵画創作に向かう姿勢は、初発の段階で既に大きく相違せざるを得なかった。上の節に引いた晩年の絵画学習のための手引き書「写作大綱」において、黄賓虹は絵画創作の「練習」に不可欠な三つの階梯を、「甲、今人を師とす」「乙、古人を師とす」「丙、造化を師とす」と記している。甲は、「専門名家」に親しく教えを受けること、乙は、唐から清にいたる名画の長所を知りその変遷を観察すること、丙は、「万卷の書を読み、万里の路を行く」こと、とそれぞれ注している。黄賓虹にとってこの階梯はこの順序を違えることなく、必ず一つずつ実践しなければならないものであって、彼自身もまた七十歳半ばを迎えても乙の段階にあることを、「僕の画尚お第二期中に在り、之に因りて汲汲孜孜として、古画を舍きて観ざる日無く、異品有るを聞かば、務めて寓目せんことを期す」³⁶と友人宛の手紙で伝えていた。この階梯は、抗日戦争下の北京居住期に書かれた「説蝶」と題された文言によるエッセーには、蝶が幼虫からサナギを経て羽化する過程になぞらえて語られてもいる。

蝶の物たるや、螳より蛹となり、蛾と成るに及ぶに、凡そ三時期あり。画を学ぶ者必ず^{まさ}先に先ず今人を師とし、繼いで古人を師とし、^{つい}終に造化を師とすべく、亦た三時期に分かつ。溯かうに笈を負いて師に従う^よ自りし、芸術の法門、筆墨の多方、均しく口授に由るは、猶お蝶の螳と為る^お孵化の時期なり。種を選び良きを択び、資を^{たつと}尚び聡を強くし、師友より益を^え獲、宜しく今人を師とすべく、此れ其の初歩なり。高遠に進み、眞蹟を臨摹し、名論に博く通じて、以て其の聞知を^{ひろ}拡ぐるは、^な猶お蝶の蛹と為りて、三眠三起し、葉を食らいて繭を成すの時期なり。或いは規矩準繩を免れず、自縛に苦しむと雖も、学の成る有りて、漸く能く脱化するは、宜しく古人を師とすべく、此れ其の深造なり。学は人力に由り、妙は天工に合す、理法の中に入り、迹象の外に超え、游行掉臂し、瀟灑自如たるは、猶お蝶の蛻化して、栩栩として仙とならんと欲する時期なり。³⁷

黄賓虹にとって、「臨摹」は「師古」の段階における実質的な内容であって画業の最終段階に至るためには不可欠な過程だけれども、次ぎに進むべき「師造化」の過程は、単に目に映る外界を写し自然に学ぶだけではならず、画家が独自の境地に遊ぶことを意味している。それゆえ「臨

摹」それ自体が目的に化してしまうことに対しては、厳しい批判が加えられる。「鄙意臨摹」^{わたくしのいと}に反対せずして、臨摹貌似の画に極めて反対す」³⁸「大癡（引用者注：元の水墨山水画家、黄公望1268-1354の号）画を論じて、邪、甜、俗、頼を最も忌む。頼とは即ち臨摹を専ら事とし、^{ただ}祇貌似を得て、造化の自然を師とすること能わず。古人の文章、江山の助を得たりと為すは、^{まこと}良に以有るなり」³⁹。第三節ですでに述べたように、彼の肉親への思慕は時間と空間を隔てた遠い祖先への追慕へと形を変えていたが、画業においても黄賓虹は自らの体験や思いを超越し古来の水墨画の技法を研究する道を選び取った。

それでは「師古」を重ねた上で到達する「師造化」の過程において、画家が見出すべきものは、一体何だと黄賓虹は言うのだろうか。

抗日戦争が終わった一九四八年八月、八十五歳の黄賓虹は北京から上海に帰った。この時、上海美術茶会という団体に招かれて「国画之民学」という講演を行っている。この講演では、中国の絵画が神話や宗教上の偉人を画題とする君主のための学術「君学」の一として始まったことから説き起こし、新たな時代を迎えるのを契機として、これからは民びとのための学術「民学」の一として変身しなくてはならないと訴えている。黄賓虹は「民学」の先蹤を『老子』の「聖人は地に法り、地は天に法り、天は道に法り、道は自然に法り」と見えることばにまず求め、そして自然がすなわち法であり、造化を師法とするとはこの意であると述べる。もっとも『老子』のいう自然とは、無爲自然の自然、あるがままの世界を意味するのだろうが、黄賓虹はそれに加えて外界の意を意識しているように見える。だから、それに続けて法たる自然に固執してはならず、「無法の法」を得て「天趣」をものにし、そうして始めて「神を出し化に入る」ことができると説く。つまり、画を画こうとする者の内意識の成長と充実こそが、「師古」から「造化を師」の段階に進んだ時の最終的であると主張するのである。「君学」と「民学」との違いも、この観点から以下のように解説される。

君学が外表に重きをおくのは、人に迎合するのが目的だからです。民学が精神に重きをおくのは、自己を発揮するのが目的だからです。それで、君学の美術は、外表の斉整の美しさを問題にするだけですが、民学の方は骨の内での精神的な美を求め、内に含んで露わでない、それで始めて深い味わいができるのです。文字を例にひけば、大篆は外表は整っていませんが、骨に精神がこもり、斉整の美は骨の中にあります。秦の始皇帝以後、一変して小篆になり、外表は整いましたが、骨の中の精神は失われました。前漢の無波隸書もまた、外表は整っていませんが、それでも一種の内在于る美が有ります。王莽の時代を経て、後漢に波の有る隸書に改まったのですが、これもまた外表の斉整を問題にしているだけです。六朝の文字は外表に斉整を求めないので、それで六朝の文字は美しい。唐の太宗以後にまたもや一変して斉整な外表になりました。こうした移り変わりから、君学と民学との違いを見て取ることができます。⁴⁰

黄賓虹の立場からすれば、「民学」の一たる絵画創作とは、自然との対峙を通じて、何よりもまず絵画制作者自身が認識しうる内的美意識「内美」を求める営みであり、それゆえに画題の多くは伝統的なジャンルでいえば山水にならざるを得ず⁴¹、さらに水墨山水画は制作者がまず我が物とすることのできる筆法・墨法・章法に還元され、この三つの階梯に対する深い理解と練達が要求される。後進に与えた教えの中で、黄賓虹は「内美」と書法と画法との関連に頻繁に言い及んでいる。「上古三代，漢魏六朝は，法有れども法を言わず，法は書法の中に在り，全て学ぶ者の自ら悟るに在り，今称する所の内美これなり。」⁴²「古来の名画の賞ぶべきは，全て筆墨に在り」⁴³「古人の筆法，墨法，章法の三者は，能く筆法を得れば已に是れ名家にして，墨法は用筆の中より来れり。筆墨無きは章法有りと雖も皆な庸工なり」⁴⁴「古人の書に善なる者は必ず画に善なるは，画の墨法の書法に通ずるを以てなり」⁴⁵筆法が画法の基盤となるものであることを説き、さらに筆法の要点を平，圓，留，重に分割集約し，この四種の筆法によって構成される制作者唯一独自のかたちを^{しんし}変と呼んで「參差離合，大小斜正，肥瘦短長，俯仰断続，斉にして斉ならざるを，是れを内美と為す」と見なす。齊白石の追求した絵画の内部がそのあり方を問わずに直観から導き出されるものとするならば，黄賓虹の方は徹底した絵画要素の分割と筆法の定則に従うことを忌避しつつそれらの要素の複合を踏まえて構築される内的精神性が，山水画として存分に展開していく方途を追求しているのだ，とひとまずは言えるだろう。

だがこうした筆墨技法個々の掌握と展開に執着する画風は，世人一般にとっては極めて迂遠で難解なものとして受け取られることになった。黄賓虹の画風に対する否定的見解が，生前に公に出ることは少なかったようだが，それでも皆無ではなかったらしい。王中秀は黄賓虹の絵画を正面から批判した稀有な例として，一九四七年『芸術論壇』創刊号に掲載された施獅鵬（1908-2000）「略有瑕疵的黄賓虹」を探し当てている。施獅鵬は黄賓虹の水墨山水画を見た印象を，「最近^{かれな}他還お北平に在りて，^{このたび}這次齊白石画展中に在りて幾幅の山水を附せしが，更に覚ゆ一団の漆黑，毫も層次無し」⁴⁶と記している。この年の十月に中華全国美術会の主催で開催された齊白石・溥心畬合同画展に出品された黄賓虹の水墨山水画が，一体どのような作品だったのか残念ながら明らかにすることができないが，このことばから見るところ，施には黄賓虹の筆墨が意図するところが全く理解できなかったらしい。

図2は，「西湖棲霞嶺」と題される一九五三年，九十歳



図2

杭州での作である⁴⁷。当時黄賓虹が居住していた杭州棲霞山の名が題されてはいるけれども、この画から同時代性を読み取ることは難しい。画を構成する筆法、墨法、そして画面構成法たる章法のすべてが、黄賓虹の旨とする独自の考えに出るものであって、それを理解していない者にとっては、受容を困難にしてしまうからだ。言いかえれば、黄賓虹の山水画は、齊白石の画を支えていた「想像的郷愁」のような同時代の鑑賞者に広く受け入れられる鑑賞の前提を欠いている。だから一般の鑑賞者にとっては、恐らくほとんど抽象画と同じように受け取られたのではないだろうか。黄賓虹が作画の前提とした「師古」から「師造化」へという過程、それを共有しない鑑賞者には激しい拒絶感をもたらす結果になったのだろう。今日の現代中国画をどう私たちが享受するか改めて問うとき、それは依然として容易に解さほぐし得ない疑問として残っている。それだからこそ、齊白石や黄賓虹たちが一生の精力を傾注して取り組んだ創造行為の意味が、今改めて問い返されなくてはならない。

六 おわりに：二十世紀中国画の新たな価値をめぐって

ここまで述べてきた齊白石と黄賓虹の創作行為に見出される「師心」や「師古」といった概念が、二十世紀中国の美術に関する言説において、一体いかなる意義を持つものなのか、最後に考えをまとめて述べておきたいと思う。

イギリスの中国美術史家のマイケル・サリバンは、二十世紀初頭から毛沢東以後の八十年代新时期までの中国絵画の変遷を概観した『二十世紀中国の絵画と画家 (Art and Artists of Twentieth-Century China)』で、齊白石と黄賓虹とともに伝統絵画の継承者として位置づけている⁴⁸。サリバンの著書は、一九〇〇年から三七年までを西洋の衝撃を受けた時期とし、金城らの北京伝統画壇の画家たちから説き起こし、陳衡恪や齊白石ら北京で活動した画家や呉昌碩や潘天寿ら上海で主に活動した画家たち、さらに黄賓虹に代表される独立派の画家たちを併せて伝統絵画の継承者と見、彼らの成果は徐悲鴻や劉海粟ら西洋画の技法を積極的に受容しようとした人々によって超克されていく過程として二十世紀中国の絵画の変遷を捉えようとしているように見られる。

恐らくこうした見方は、サリバン独自のものではなくて、二十世紀初頭以来の中国画、国画評価の歴史と重なる部分が多い。現代中国の美術史家・水天中の説くところによれば、中国画やそれに遅れて定着した国画という語は二十世紀になって西洋画という語が現れて以降、始めて広く用いられるようになったと指摘される⁴⁹。詩や書は西洋の詩や書に対比されて中国詩とか中国書という語で概念化されることはなかったが、中国の伝統絵画は二十世紀以降、西洋画あるいは洋画、油画の技法や画風との対比、あるいは批判に絶えず曝され続けた。西洋画が写実に優れるという受け止め方は、二十世紀以前にもあったようだが⁵⁰、二十世紀になって「美術革命」を訴える立場の評者や画家からは中国画の改良や革新が繰り返し主張されることになったことはよく知られるところだ⁵¹。翌年の洋行を目前に控えていた二十四歳の徐悲鴻は、一九一八年五月、北京大学画法研究会の招きで「中国画改良之方法」と題して熱弁をふるった。その講演を徐はこう始

めた。「中国画学の頹敗は、今日に至って已に極まれり。凡そ世界の文明は理として退化すること無きも、独り中国の画は今日に在って、二十年前より五十歩退き、三百年前より五百歩退き、五百年前より四百歩退き、七百年前より千歩、千年前より八百歩であり、民族の不振慨くべきである」そして画学の独立の必要性、改良の方法に話が及び、さらに風景画の改良の必要性を訴える。「天の美の至って詠美なる者、夏秋の際に当たりては、奇峰雲中に陡起す、この刹那の間の、奇美の景象、中国画は其の状を尽くす能わず。これ最も欧画に遜る處と為す」⁵²この後、欧州から帰国した徐悲鴻は西洋画風を基調にした作品を発表し、美術教育に力を注ぐことになることはよく知られる。彼は伝統的な師古の技法である臨摹を退け、素描（デッサン）を学画階梯の初歩に据えるのである。

このような西洋画法の受容が進んだ二十世紀前半の中国において、「中国画」や「国画」といった概念が新たな美術の枠組みの中にどう位置することになったのか、齊白石や黄賓虹たちの画業がいかに評価されたのかは極めて関心をそそられる問題である。齊白石の方は、晩年の一九五三年に政府から「人民芸術家」の称号が授与されるなど、表面的には順調に世評を高めていったように見える。黄賓虹は晩年、杭州の中央美術学院華東分校の教授職にあったが、一九五一年には実質的な指導から遠ざけられていたらしい。夏承燾は五月二十日の日記に、学校では学生に中国画を鑑賞することを許可しないと伝え聞いたことを記す⁵³。また、黄賓虹の学生であった石谷風が、『黄賓虹年譜』の編者である王中秀に語ったところによれば、当時、学院の教員と学生の合同作品展では黄賓虹ら中国画担当教員の作品は目に付かない場所に展示されており、黄賓虹自身も「今では彼らが我々のこの様なのは必要としなくなったのだから、故郷に帰って野良仕事をした方がいいのかもしれない」と弱音を吐くことがあった、という⁵⁴。そして彼らの死後、六十年代以降、社会主義リアリズムがあらゆる創作分野を席卷専横した時期にあっては、黄賓虹の業績はもちろんのこと、齊白石のものをも含む中国画の営みは、その一切が存在価値を徹底して否定されてしまうことになった。

だが齊白石や黄賓虹らの創作活動は、本当に伝統を継承するという守旧派としての意義しか持たないものなのだろうか。これに答えるには、晩年に彼らが到達した創作に対する考え方や技法によってどのような作品が生み出されていったのかを具体的に跡づけなければならないが、絵画作品の繫年など基礎的な作業が整備されていない現状においては、そのような検討を行うことはなお困難な状態にある。ただ、彼らが晩年到達した創作論は旧套に類するものではなく、新たな表現領域を積極的に開拓し続けていくことを志向するものであったと思われる。彼らが目指していたものとは、自然を手本とするのではなく、自然から表現者独自の新たなものを奪取し所有することであった。

もちろん、「奪造化」という語句は、古くから題画詩や画評で使われ続けてきたものだ。梅堯臣（1002-1060）は絵心の有る僧・悦躬上人の画を「子は誠に丹青の妙あり、巧みに造化の深きを奪えり」と称えた（『梅堯臣編年校注』卷十三）し、沈括（1031-1095）は絵画の歴史を詠み込

んだ「図画歌」において、五代宋初の山水画家の荆浩と李成による達成を、「李成の筆は造化を奪うこと工みにして、荆浩は図を開きて千里を論ず」と評した（『全宋詩』巻六八六）。ただこれらの評者の言は、画き手が巧みに自然を摸写していることを第三者の立場から称えているだけに止まり、評者自身の創作によって自然を自分のものとする、我が物として所有し得たことを訴えているわけではない。

齊白石や黄賓虹ら二十世紀中国画家は、こうした「奪造化」の意味するところを受け継ぎながらも、このような古典的用法と決定的に異なる点がある。それは自然を見習うべき優位にあるものとするのではなく、自らの創作が優位にあって、自然を創作行為に利用あるいは従属させるものとしてとらえているところである。一九〇九年、まだ四十七歳であった齊白石は足かけ九年にわたる全国走破を経て画きためた草稿を元に「借山図巻」を完成させ、その題記にこう記した。

吾に借山吟館図有り。凡そ天下の名山大川、目の見る所の者、或いは耳の聞く所の者、吾皆な之を借りんと欲す。借りる所の山は一処に非ざるなり⁵⁵。

ここで齊白石は「借りる」という言葉を使って、自らの自然に対する主体的な働きかけを指示しようとしている。一九一六年、北京に居を定める直前の五十四歳の時には、「借山図」を鑑賞して友人が題した絶句「山は本と天の生むものにして誰か敢て借らんや、端無くも筆底に天工を奪えり。山翁是れ奪うは借りるに縁るに非ずして、尽く揮毫一笑中に在り」に和した絶句では、「奪山翁」と自称している。

自誇足跡画図工 自ら誇る 足跡 図を画くこと工みなりと
南北東西尺幅通 南北東西 尺幅に通ず
却怪筆端洩造化 却って怪しむ 筆端に造化を洩らして
被人題作奪山翁 人に題して奪山の翁と作さるるを⁵⁶

さらに後、自作山水図に題した絶句にもこういう。

柳条送尽隔江船 柳条は江を隔てし船に送り尽くし
岸上青山断復連 岸上の青山 断ちて復た連なる
百怪一時来我手 百怪 一時に我が手に来たり
推開山石放江煙 山石を推し開きて江煙を放たしむ⁵⁷

この絶句が書かれた環境や、書き付けられた山水図がいかなる画なのか、にわかに明らかにできないのが残念だが、乗船から眺めやられた川岸の柳の緑や青く連なる山並みなどの風景が、単

に写し取られるべきものとしてではなく、画き手の能動的作為をかき立てる契機として眺められている点に注目すべきであろう。

一方、黄賓虹もまた同じく自作の山水図に題した一連の絶句に、こう記しているものがある。

江山本如画 江山は本と画の如し
内美静中参 内美は静中に参ず
人巧奪天工 人巧は天工を奪い
剪裁青出藍 剪裁して青は藍より出づ⁵⁸

内美とは、上に見たように創作者自身が育て守る内的美意識であって、自然に相對することによって得られた啓示を種として、静かに内部で省察し、それに「剪裁」を加える能動的作為によって表現は洗練されるというのである。黄賓虹は晩年の一九四八年、八十五歳の時、弟子から山水画創作の階梯を問われて次のように回答している。

山水画家が山水の創作に取り組む時には、必ずその手順というものがある。その手順とは四つだ。一は「登山臨水」、二に「坐望して足らざるに苦しむ」、三は「山水は我が有する所」、四に「三たび思いてしかる後行う」だ。この四つのうち、一つでも欠けてはならない。「登山臨水」が画家の第一歩だ。自然に触れ、身をもってその全貌を觀察するのだ。「坐望して足らざるに苦しむ」とは、深く細かに観ることだ。山川と友人になったら、次は山川を師とする。心の中が伸び伸びとして、自然と別れるには忍び難い感情を持たなければならない。「山水は我が有する所」、これはただ天地を師と仰ぐだけでなく、画家の心が天地を自分のものとして、その核心を得て、山川の奥深く精妙なものを發揮できるようにしなければならない。「三たび思いてしかる後行う」とは、一に作画にかかる前の思い、これが即ち構想、二に一筆ごとの思い、これ即ち筆に妄りに下すこと無しということ、三に画きつつ思うことだ。この三つの思いには（引用者注：唐の張璪が言ったという）『中に心源を得』ということばの意味が含まれているのである。⁵⁹

画家は自然を觀察するだけに止まらず、そこから進んで天地を占有し、その「環中」すなわち核心をなしているものを獲得し、その精髓を発現しなければならない。そのためには自然を師として仰いだまま優位に置き続けることなく、自然を表現者の主体的作為に従わせる必要がある、と黄賓虹は主張しているのだ。同様の主旨は同じ年に再び王伯敏に宛てた手紙の中でも述べられている。

古人画を論ずるに造化は画に入り、画は造化を奪うと謂うも、奪の字最も難し。造化とは、

天地自然なり。形影有らば常人見るべく、これを取ることを較易し。造化天地に、神有り韻有り、此の中に内美あるも、常人は見るべからず。画く者能く其の神韻を奪うを得て、才て是れ真の画なり。徒だ形影を取ることを案頭に盆景を置くが如きは、真の画に非ざるなり。⁶⁰

黄賓虹の良き理解者であった傅雷は、一九四三年、黄賓虹の個展開催のために奔走したばかりでなく、個展観覧者のために黄賓虹の絵画の見方を、想定問答のスタイルで解説する手引きまで作成しているが、その中で「どうして古人を師法とし、造化を師法とする必要があるのか」という問いを立て、その回答として以下のように述べていた。

造化に師法するの真義は、尤も須らく更に一步を進むべし。宇宙の宝蔵を覽、天地の常理を窮め、自然の和諧を窺い、万物の生機を悟る。飽游沃看、冥思遐想し、年を窮め月を累ぬれば、胸中自ら神奇を具え、造化は自ら我が有と為らん。是れ造化に師法するは、徒だ技術の事為るのみならず、尤も修養人格の終生の課業為り。⁶¹

この文章からすれば、黄賓虹が水墨山水画の制作を通じて目ざそうとしていたものを、傅雷が早い時期にかなりの程度まで正確に把握していたとすることができるだろう。

二十世紀西洋の絵画においても、外部の世界から画家の内的世界への転換が起こり、自然を手本と考えられることはなくなり、マティス (H.Matisse, 1869-1954) は、「私は奴隷のように自然を摸写することには耐えられない。私は自然を解釈しなければならないし、自然を絵画精神に従わせなければならない」と述べたといわれる⁶²。そうした西洋画の動向にほぼ等しい考え方が、二十世紀前半期において中国画の創作を専らとする画家たちによって提示されていたことは極めて興味深い。しかも、ともに画家の内的美意識に拠りながら絵画創作を展開する立場に到達したにもかかわらず、齊白石はもっぱら「師心」、すなわち直感的な思念を重視する路を選んだが、黄賓虹の方は「師古」すなわち伝統的水墨山水画の技法の習得から「師造化」大地自然との対峙という創作の階梯を遵守することを重視し続ける道を歩いたのである。二人の画家としての履歴には、何度もの変遷が存在することが指摘されている。彼らの九十年間に及ぶ長くお厚く創作過程の具体的な相貌は、膨大な数の絵画作品とその折々の発言とを、同時代の芸術的環境と関連づけながら詳しく明らかにしていく必要があり、またその意義もある。本稿においてここまで述べてきたことは、そうした具体的解明のための序説に過ぎないものであった。

註

- 1 王中秀編『黄賓虹年譜』（2005年、上海書画出版社）498頁所引『申報』1948年8月18日付け銖安「故都二老」。
- 2 一九六一年七月三十一日付け劉抗宛て書簡。『傅雷文集』「傅雷致友人書信」（2010年、江蘇

- 文芸出版社) 27頁。
- 3 胡適『齐白石年譜』の序文。
 - 4 張次溪『白石老人自伝』前言。嚴昌編『齐白石詩文集』(2010年, 湖南人民出版社, 湖湘文庫版) 所収のテキストによる。
 - 5 「白石自状略」, 齊良遲主編『齐白石文集』(2011年, 商務印書館) 所収のテキストによる。
 - 6 郎紹君『齐白石』(二十世紀中国画家研究叢書, 1997年, 天津楊柳青画社) 第4章「精神特質」郷土情結 (Love for His Native Soil) 「对齐白石來說, 郷土情結是創作機制的主要方面 (居北京後的創作)」241頁。
 - 7 『黄賓虹文集』(1999年, 上海書画出版社) 「雜著編」所収のテキストによる。560~562頁。
 - 8 黄賓虹の書画展は, 寧波同郷会四楼で十一月十九日から二十三日までの短期間に開催された (王中秀編『黄賓虹年譜』456頁), また『申報』誌上にも展示会開催の情報が掲載された (王震編『二十世紀上海美術年表』2005年, 上海書画出版社, 514頁)。
 - 9 前掲書「雜著編」552頁。
 - 10 前掲書「雜著編」420頁以下。
 - 11 一九三九年の「自述」では, 「年卅に及んで, 挙業を棄て, 墾荒に力むも, 党嫌を被りて遠く適く」という句が見えるが, 書画個展の自己紹介文たる「八十自叙」では, こうした露骨な物言いは避けられている。
 - 12 夏承燾「天風閣学詞日記」に, 一九五〇年 (『夏承燾集』1997年, 浙江古籍出版社・浙江教育出版社, 第七册所収) 「[九月四日] …午後持貞翁函詣黄賓老。賓老允作画寿其七十。聽其談学画経歴。謂兒時避乱金華, 其尊人菊如先生, 以集資来往金華蘇州販布起家, 延金華黄梅溪 (濟川) 教賓老。賓老六七歳時, 即每晨学画兩小時, 迄今八十年不廢。…」とある。120頁。
 - 13 『黄賓虹文集』「詩詞編」141頁。
 - 14 『黄賓虹文集』「題跋編」32頁。
 - 15 『黄賓虹文集』「題跋編」12頁, 「題程嘯天画山水図軸」に, 「新安李檀園, 李周生皆能渾厚華滋, 不蹈輕薄促弱, 上追董巨正軌」とある。
 - 16 『黄賓虹文集』「題跋編」39頁。
 - 17 『黄賓虹文集』「題跋編」56頁。
 - 18 とともに董其昌『容臺別集』卷四「題跋」「画旨」に見える。
 - 19 『黄賓虹文集』「題跋編」66頁, 「題峨眉図卷贈黄居素」。
 - 20 萬曆二十七年 (1599) 頃, 董其昌が自作「燕吳八景」画冊に題した跋には, 「予嘗論画家有二関竅, 始当以古人為師, 復当以造物為師」と記した後, つづけて「将飽參名岳, 偃思家山, 時令奚奴以一瓢酒, 数枝筆, 相従于朝嵐夕靄, 晴峰陰壑之变, 当会心处一一描写。但以意取, 不問真似。如此久之, 可以驅役万象, 溶冶六法」というように, 山川をめぐりスケッチに励んだことが記されている。張郁乎『画史心香』(2010年, 北京大学出版社) が引く (228頁) 『董

其昌誕生四百五十周年書画特集』中巻による。

- 21 『黄賓虹文集』書画編(上)「画学散記」, 論工夫。22頁
- 22 『黄賓虹文集』書画編(下)「中国山水画今昔之變遷」(もと1935年『国画月刊』1巻4期) 23頁, 「不學無術之儔, 師心是用, 恃有聰明才智, 偏規蔑矩, 自詡翹造, 以霸悍謂之氣, 修飾謂之韻, 用筆無曲折, 類於繫馬之椿, 用墨重癡肥, 貽有墨瀦之誚, 自欺欺人, 非不要譽於一時, 無識者稱之, 有識者獨鄙之。」
- 23 『黄賓虹文集』「書畫編」(下) 476頁。
- 24 明代擬古派のいわゆる後七子, その一人に数えられる王世貞(1526-1590)は, 盟友・李攀龍のための伝記「李于鱗先生伝」(『弇州山人四部稿』巻八十三)で, 「操觚之士, 不盡見古作者語, 謂于鱗師心而務求高, 以陰操其勝於人耳目之外而駭之。其駭與尊賞者相半」と記す。その一方, 後に錢謙益(1582-1664)は後七子らの流れをくむ者が説く詩のあり方が似非擬古であり, 明末の鍾惺(1574-1625)ら竟陵派の流れをくむ詩道もまた独善に陥ったものであってともに正しく古を学ぼうとした者たちではないと批判する文中にはやり「師心」の語を用いてこういう。「詩道淪胥, 浮偽並作, 其大端有二。学古而贗者, 影掠滄溟, 弇山之賸語, 尺寸比擬, 此屈步之蟲, 尋條失枝者也。師心而妄者, 懲創品彙, 詩婦之流弊, 眩運掉舉, 此牛羊之眼, 但見方隅者也。之二人者, 其持論区以別矣。不知古学之由來, 而勇於自是, 輕於侮昔, 則亦同歸於狂易而已。」(『牧齋有学集』巻十七「王貽上詩序」)この二つの用例から理解できるように, 文学的立場の相違があっても「師心」という語は, どちらも遵守すべき規範を無視した非難されるべき態度を含意して用いることができたのである。
- 25 前掲『齐白石文集』190頁。
- 26 前掲『齐白石詩文集』266-267頁。
- 27 李運亨ほか編『陳師曾画論』(2008年, 中国書店)所収, 168頁。
- 28 口述自伝, 『齐白石詩文集』271-272頁。
- 29 口述自伝, 『齐白石詩文集』284-285頁。
- 30 『白石詩草』巻四, 『齐白石詩文集』113頁。
- 31 口述自伝, 『齐白石詩文集』268頁。
- 32 『白石詩草』巻七, 『齐白石詩文集』169頁。
- 33 『白石詩草二集』自序。『齐白石詩文集』29頁。
- 34 王徳威『写実主義小説的虚構 一茅盾・老舍・沈從文』(2011年, 復旦大学出版社)第七章「想像的郷愁」沈從文與郷土小説
- 35 「蛙声十里出山泉」。1951年, 立軸, 134×34cm, 紙本設色, 中国現代文学館蔵。潘公凱ほか編『中国美術60年』(1949-2009)第一巻(2009年, 人民出版社)より。
- 36 陳柱宛ての手紙, 『黄賓虹文集』「書信編」正編133頁。王中秀編著『黄賓虹年譜』は, 七十五歳, 一九三八年に繋げ, 北京滞在期の作とし, 次ぎに言及するエッセー「説蝶」と同時

- に書かれた手紙と見ている。
- 37 『黄賓虹文集』「書畫編」(下) 425-426頁。
 - 38 一九四四年七月七日, 傅雷宛ての手紙, 『黄賓虹文集』「書信編」正編213頁。
 - 39 「題山水」『黄賓虹文集』「題跋編」自題画35頁。北京居住期の作とされる「題画」22頁にも同文が見える。
 - 40 「国画之民学 — 八月十五日在上海美術茶会講詞」『黄賓虹文集』「書畫編」(下) 451頁。もと、1948年に『民報』副刊「芸風」第33期に「黄賓虹講, 趙志鈞記」と署名されて掲載された文章。
 - 41 黄賓虹の教えを受けた美術史家の王伯敏は、「卓越的山水画家黄賓虹」と題する文章(王伯敏編『黄賓虹画語録』1961年, 上海人民美術出版社, 所収の附録)の中で、「先生專精山水, 間作花鳥, 勾花点葉, 別有風味」と評している。
 - 42 「示詢画法」『黄賓虹文集』「書畫編」(下) 492頁。一九五三年から五四年にかけての頃, 後進の汪達川の質問に答えた文章。
 - 43 一九三九年, 朱硯英宛の手紙, 『黄賓虹文集』「書信編」正編19頁。
 - 44 黄居素宛の手紙, 『黄賓虹文集』「書信編」正編250頁。
 - 45 一九四四年, 傅雷宛の手紙, 『黄賓虹文集』「書信編」正編214頁。
 - 46 前掲, 王中秀編『黄賓虹年譜』476頁。
 - 47 「棲霞山居」紙本設色87.5×47cm, 1953年, 中国美術館蔵。潘公凱ほか編前掲書による。
 - 48 SULLIVAN, Michael (1916-) “Art and Artists of Twentieth-Century China” (1996, University of California Press) Part One 1900-1937: The Impact of the West 1 Traditional Painting
 - 49 水天中「“中国画”名称的產生和變化」。もと1985年発表, いま『中国現代美術理論批評文叢・水天中卷』(2010年, 人民美術出版社) 所収。
 - 50 前掲の水天中論文にも指摘されているが, 清末の松年の画論『頤園論画』に「西洋画工細求酷肖, 賦色真與天生無異」と言う。ただ, 松年はこれに続けて, 唐の画家, 戴嵩の百牛図などは「工細到極處」というべきであって, 「西洋尚不到此境界, 誰謂中国画不求工細耶」と記す(兪劍華編『中国古代画論類編』修訂本336頁)。
 - 51 水天中「中国画革新論争的回顧」, 「中国画論争五十年(1900-1950)」などに詳しい。ともに水天中前掲書所収。
 - 52 王震編『徐悲鴻文集』(2005年, 上海画報出版社) 3~4頁。
 - 53 前掲の夏承燾「天風閣学詞日記」, 一九五一年[五月二十日]の条に, 「碧筠来久談, 謂在滬晤榆生, 汪旭初。謂美專不許学生看旧画, 彼亦不敢謁黄賓老。予勸其耽旧不可拒新」と見える。
 - 54 王中秀編『黄賓虹年譜』525頁。
 - 55 湘潭市《齐白石辞典》編委会編『齐白石辞典』(2004年, 中華書局) 451頁所引。
 - 56 「丙辰(1916年)四月十一日, 聞南北軍約戰于湘潭。有友人避災来借山, 偶觀借山図及諸題

- 詞，因懷唐叟伝社」其の二。『借山吟館詩草』所収。『齊白石詩文集』24頁。
- 57 「画山水」，『白石詩草』卷四，『齊白石詩文集』111頁。
- 58 「題山水十首」其の七，『黄賓虹文集』「詩詞編」「賓虹詩草補遺」139頁。
- 59 一九四八年春に黄賓虹が王伯敏に語った言葉。王伯敏編『黄賓虹画語録』（一）画理，9頁。
- 60 一九四八年の王伯敏宛の手紙。『黄賓虹文集』「書信編」正編11頁。
- 61 傅雷「観画答客問」。『傅雷文集』「傅雷談芸術」（2010年，江蘇文芸出版社），187頁。
- 62 高階秀爾『20世紀美術』（1993年，ちくま学芸文庫）第2章 構成と表現，「内部の世界と外部の世界」158頁。

二十世纪中国画家的「师心」与「师古」

——以齐白石与黄宾虹为事例

西 上 胜

齐白石(1864-1957)与黄宾虹(1865-1955)都是二十世纪传统型中国画大家。他们有漫长的画家路程,到七十岁以后,才融会贯通,独立门户,卓然成为一代国画宗师。

齐白石与黄宾虹有共同之处,就是既有深厚的传统文化根柢,又有独自的创造性。他们除了画以外,也精通诗、书、印,可以叫做全才画家。虽齐白石主要用减笔画花鸟草木,黄宾虹专攻山水画,但他们之间仍有值得探讨的深刻差异。

齐白石晚年所谓“衰年变法”之后,反复画出记忆中的家乡和童年,他艺术的基础可以说是眷恋故乡,一种“想像的乡愁”。齐白石依靠这个情感展开艺术活动,也就是说他创造活动的核心有一种“师心”概念。

黄宾虹比齐白石更富有传统文人气质和学养。他主张要从传统的“师古”方式开始艺术活动。但他不肯停留这个过程,他说要转移到“师造化”之境界。黄宾虹继承了文人画笔墨传统,总结独自的笔法墨法,然后以笔墨效果来表现他所说的“内美”,亦即丰富的内心感受。

本文探讨齐白石与黄宾虹,这两位中国画家的艺术路程,并考察中国二十世纪艺术创造言论的特征和可能性。