海上画派の図録類と学画法をめぐって

松村茂樹

はじめに

海上画派とは、清末から民国にかけて、一大国際貿易都市となった上海に雲集し、自らの画を売ることによって生計を立てた画家集団をいう。張子祥（一八〇三―一八八六）、任伯年（一八四〇―一八九六）らが活躍した前期を経て、詩書画印四絶の呉昌碩（一八四四―一九二七／名は俊・俊卿、号は苦鉄・缶廬など）が領袖となった後期には、呉昌碩のいわゆる写意画風が一世を風靡した。よって、呉昌碩の画を収載した図録類も、当時少なからず刊行されている。

本稿は、これら図録類の印刷方法に着目することにより、当時の図録類の用途を検証した上で、海上画派の学画法のありかたを考察してみたい。このことにより、ひいては海上画派がはらんでいた問題点もうきぼりにすることができるものと思われる。

一、当時の呉昌碩画図録類

まず、当時刊行されていた主な呉昌碩画図録類をあげておこう（呉昌碩逝世直後刊行のものまで）。

① 呉昌碩先生花卉画冊（一九一五・商務印書館）銅版
② 苦鉄砕金（一九一五跋・上海西泠印社）石印版
③ 呉昌碩花卉十二幀（一九一九・商務印書館）銅版
④ 缶廬近墨第一集（一九二二・上海西泠印社）コロタイプ版
⑤ 缶廬近墨第二集（一九二三・上海西泠印社）コロタイプ版
⑥ 呉昌碩画宝（一九二四・上海書画会）石印版
⑦ 缶廬写生妙品（一九二一～一九二五の間初版、一九二九再版・上海西泠印社）コロタイプ版（注二）
⑧ 呉昌碩書画冊（一九二五・上海西泠印社）コロタイプ版

⑨　呉缶廬画冊（一九二五・商務印書館）コロタイプ版

⑩　呉昌碩花果冊（一九二六・上海西泠印社）コロタイプ版

⑪　呉昌碩先生遺作集（一九二八・民智書局）コロタイプ版

⑫　呉昌碩詩書画第一集（一九二九・呉氏家刻本）コロタイプ版

⑬　呉昌碩画冊甲、乙、丙、丁（一九二五～一九三〇の間・有正書局）コロタイプ版（注二）

書名の後に記したのは印刷方法である。この内、石印版とコロタイプ版はいわゆる平版印刷で、ほとんど凹凸がない版面上の画線部に油性インクを、非画線部に水を施し、油と水の反発性を利用して印刷する。これらの場合は写真製版なので、いわばモノクロ写真の黒の部分に油性インクを、白の部分に水を施すことになる。そしてその版面に天然大理石を用いるのが石印版、ガラスを用いるのがコロタイプ版である。石印版の技術は一八三〇年代初頭にはすでに中国に伝わっており（注三）、清末民初には大いに普及したが、白地に黒の単色しか出せないため、その中間色や濃淡を表現したい図録類には、一八七五年にはすでに導入されていたコロタイプ版印刷が用いられることが多くなる。ただ、コロタイプ版は石印版よりコストがかさむという欠点があった。銅版は写真凸版印刷の一種で、一九〇一年、上海で原版の試作に成功している。石印版よりも大量の印刷が可能で、コストパフォーマンスにすぐれていたため、急速に石印版に取って代わった。中間色や濃淡も出せたので、図録類の印刷にも適していたが、大量印刷が不要の場合は、コストの面から、コロタイプ版印刷が用いられ続けたらしい。

さて、これら呉昌碩画図録類の内、②と⑥が石印版である。前述の通り、石印版は銅版やコロタイプ版に比べると、精彩の面でかなり劣る。共に時代的には銅版やコロタイプ版を用いることができたのに、なぜ石印版にしたのか。それは銅版にするほどの部数が必要なく、コロタイプ版にすると費用がかさむからなのであろう。ただ、石印版にしたから、銅版やコロタイプ版よりもすべての面で劣るものになってしまうのかというと、どうやらそうでもなかったようなのである。

二、重宝される石印版

②と⑥は石印版であること以外にも、共通点がある。まず共に線装本で、②は四冊本、⑥は二冊本であるが、②の

第一、二冊は書が収められており、画は第三、四冊のみなので、画の図線類としては共に二分冊本ということになる。また冊子の大きさがほとんど同じ（②は縦三〇×横一三・三㎝、⑥は縦二九・六×横一三・三㎝）で、見開き左頁のみに画一幅が印刷されている。また、収録されている画の数もあまり変わらない（②は第三冊二二幅、第四冊二二幅、⑥は上冊一九幅、下冊二一幅）。これらの類似は偶然ではなく、おそらくはある目的を想定すれば、このような形にするのが最も使いやすかったのであろう。その目的とは、いわゆる手本として用いるということに違いない。

なぜなら、そもそも石印版にしているのは、コスト削減のためであるはずだから、わざわざ二分冊にしたり、見開き左頁のみに画一幅を印刷するというような〝贅沢〟なことをするのは、鑑賞のためだけなら必要のないことである。やはり二分冊にするのは、手本として用いる際、右頁を背後に折り込まねばならず（開いた状態を保たせるためと、画卓の左側に置く手本をなるべく接近させるため）、厚すぎるとこれがやりにくくなるためであろう。また、右頁を折り込むためには必然的に見開き左頁のみにしか印刷できない。つまり、これらは手本用として使いやすいように仕立てられているのである。現に⑥の蕭退闇の序に、刊行の経緯として、

錢雲鶴君は深く画の六法を究め、鑑定にとりわけ精しい。世の缶廬（呉昌碩）の画を学ぶ者が、うわべだけをなぞったり、偏見に固執する輩ばかりで、本道に返ろうとしないので、ここに古くからの蔵品を出し、ひろく今の世に公開した。(注四)

と記されており、「缶廬の画を学ぶ者」が手本とするためのものであることを明言している（②には編者・呉石潜の跋があるが、この点には言及していない）。

そして、⑥の新装本（一九九四・広西美術出版社）に付されている劉新氏の序に次のような一節がある。

当時の石印の効果は原作に比べるとやはり距離があるが、机上に常備する手本としてはかなり使えるものである。(注五)

つまり、石印版は鑑賞用としては劣るが、手本用としては重宝されていたし、今もそうであるらしいのだ。

三、木刻版の受け皿

では、手本用ならなぜ石印版でいいのか。このことを検証するため、呉昌碩が活躍する少し前の状況が記されている『海上名人画稿』（一九二二・乎華書局蔵版、上海千頃堂書局

印行）の巣勲の序の全文を長くなるのをいとわず紹介しておきたい。

私は幼い時から画を作るのが好きであったが、画きちらすばかりで正しい指針がなく、二十歳余りではじめて張子祥先生の門に入って教えを受けることになった。先生は古を好むことはなはだしく、古人の真跡をとても多く蔵していた。私はこのことによって各家の用筆用墨の道を見ることができ、得るところがあったので、先生にお願いして、「先生は高齢高徳であられ、その名を天下にとどろかせておられます。どうして樹や石の画き方や、勾法や皴法などの諸法を画いておまとめになり、後世に伝えないのですか」と言ったところ、先生は『芥子園画伝』を出して示された。私はこれをひろげ読み、その中の樹石勾皴の法は昔賢の名跡の中から来ていないものはなく、かつ筆法が厳正で、議論を解明しているのを見て取り、ますます前賢の苦心は後学を啓蒙するに足ると信じた。私はこのすばらしい書が世に伝われば、我が道はすたれることがないと思ったのである。先生もこころよく、「あなたの道とするところはまことに私と相通ずるところです。ただ、原本は久しくすでに見ることが少なくなっており、坊刻は誤って真を失っています。もしこの書を重刻して世に行えば、まずは後学に規準を与えられるでしょう」と言ってくださった。そして刊行されようとしたが、先生はお亡くなりになってしまった。だが今、先生の嗣孫である□卿(ヤヤ)秀才がよく先志を受け継いで、この書を西洋の石印に付して孝行を重んじると共に、上海の名人の画稿を編集し、数十家をその後に付け加えた。多くのすばらしさがあわせて収められており、美しさの備わっていないものはない。今の流行を探る助けとすれば、役立つところがあるのではないか。私は師の志が完遂されたことを喜ばしく思っているのみならず、初学者がその階梯を得ることを願っている。ここに特にそのいきさつを書き述べておく。光緒丁亥（一八八七）中秋（八月）、鴛湖松華館主 子余 巣勲跋。(注六)

内容から、どうやらこの一文は、はじめ張子祥旧蔵『芥子園画伝』に当時の上海の名人数十家の画稿を付け加えて石印版で影印出版したものに付せられた跋であったが、後に「上海の名人数十家の画稿」部分のみが『海上名人画稿』として刊行された際、巻頭に移されて序の役割を果たすようになったらしい。

この一文は、前述のように呉昌碩が活躍する少し前、つまり前期海上画派時代の学画法が記されている貴重な資料

であると思うが、ここから次のようなことが窺える。

・画を学ぶには、古人の真跡を見たり、師についたりするに越したことはないが、代表的木刻画譜（画の手本集）である清の王槩等撰『芥子園画伝』によって学ぶことも行われていた。

・『芥子園画伝』の坊刻本は翻刻がくりかえされて粗悪になっていた。

・石印版の導入により、張子祥旧蔵『芥子園画伝』のような善本も木版翻刻をすることなく、そのまま印刷できるようになった。

・当時流行していた画も石印版で影印することにより、『芥子園画伝』同様の手本とすることができた。

つまり、前期海上画派時代も『芥子園画伝』のような木刻本で画を学ぶことは普通に行われており、白と黒の単純線刻である木刻によって画を学んでいた人々にとっては、当時の画の手本を求めるにあたっても、石印版で十分だったのではあるまいか。もしかしたら木刻本に慣れ親しんでいた人の中には、白黒単純二色の石印版の方が、下手に中間色や濃淡が出ている銅版やコロタイプ版より手本としてはいい人もいたかもしれない。こういった状況の下で、石印版により、リアルタイムの画が画譜化されて行き、手間がかかり、しかも精度が落ちてしまう木刻による印刷は基本的には行われなくなったということらしい。そしてこの流れのまま後期、すなわち呉昌碩領袖時代(注七)に入ったようなのである。

四、サンプルからテキストへ

石印版の図録類が、学画の手本用として重宝された点について、やや別の角度からも見ておこう。呉昌碩が八十歳を迎えていた一九二三年、上海で、王念慈編『当代名画大観』（碧梧山荘印、求古斎発行）が石印版で刊行された。線装本一帙六冊で、内容は編者の王念慈をはじめとする当時の画家二十人(注八)の連合画集とでもいうべきものなのであるが、画のみならず、画家の小伝、そして揮毫料を記した潤例を各々に付している。潤例を付していることから、これは画のサンプルとしての側面が強いようである。つまり、ある画家の作品を見て、気に入ったなら、潤例に書かれてある通りの金額を支払えば、その画家の画を手に入れることができるというわけだ。ただ、この二十人の画家には呉昌碩ら重鎮クラスは含まれておらず、封面や題詞を書いているだけなのである。呉昌碩クラスになれば、宣伝しなくても画を求める人は多くおり、わざわざサンプルに入れてもら

わなくてもよかったのであろう。

ところが、二年後の一九二五年に刊行された、同じ王念慈の編になる『当代名画大観正集』『当代名画大観続集』（共に碧梧山荘印、求古斎発行）は一九二三年のものとは様相を一変させている。すなわち、収録する画を画家別ではなく、「山水類」、「人物類」、「梅花類」（『続集』にはなし）、「花卉類」、「鳥獣類」、「竹石類」というように、画題別に分類し、呉昌碩を筆頭に、当時の海上画派の錚錚たる面面（一部海上画派以外の画家も含まれている）の画が目録を付した上で収められているのである。そして、収載画家の小伝は名号と貫籍だけが目録に記される形となり、潤例は付せられていない。もはや『当代名画大観』はサンプルではなくなったのである。ではサンプルでないなら何なのか。そう、画譜である。しかもこれは前出『芥子園画伝』の「山水譜」（初集）、「蘭譜」、「竹譜」、「梅譜」、「菊譜」（以上二集）、「花卉・草虫譜」、「花木・禽鳥譜」（以上三集）、「人物譜」（四集）という画題別分類を基本的に踏襲しており、この[注九]ことは編者の王念慈も『続集』自序の中で認めている。つまり『当代名画大観』はポスト『芥子園画伝』として、手本集、つまりテキストに衣替えをしたのである。

もし、サンプルが好評を博したのなら、テキストに衣替えをする必要はなかったであろう。前出の『続集』自序は、一九二三年のものは好評を博したとしているが、[注一〇]少なくとも絶大な好評ではなかったのであろう。もし絶大な好評を博していたなら、サンプルの続編を出したであろうし、テキストを出すにしてもわざわざ同名のものにはしなかったはずだ。つまるところ、サンプルよりもテキスト、しかも『芥子園画伝』の海上画派版テキストを求める声が大きかったのであろう。その声に応じて『当代名画大観正集』『当代名画大観続集』が刊行されたに違いない。そしてこれらは本当に好評を博したらしく、一九三四年には『重輯当代名画大観正集』『重輯当代名画大観続集』（共に碧梧山荘印、求古斎発行）という増補版が刊行されているし、その間には坊刻本も出ていたらしい。[注一一]つまりこれら石印版図録類はテキストとして引く手あまただったのである。

五、現在に生きる石印版テキスト

このように、海上画派の画家および画家を志す者は、木刻版の『芥子園画伝』およびその石印版影印本や、テキスト化した石印版の『当代名画大観』シリーズで画を学び、とりわけ領袖の呉昌碩に心酔する者は前出②『苦鉄砕金』や⑥『呉昌碩画宝』などでも学んだのであろう。こういっ

た画譜による学画法は、古画の真跡を見たり、直接名師について学ぶことのできない圧倒的多数の学画者が行ってきた伝統的方法である。しかも、呉昌碩領袖時代は画家の需要が大きく伸び、海上画派の一員になろうとする者が多くいた。石印版の学画テキストは、そんな多数の学画者に学ばれていたようだ。

だが、こういった学画法に真っ向から異を唱えた人物がいた。ヨーロッパ留学により身につけた写実主義を中国画に応用し、「新国画」を唱えた徐悲鴻（一八九五―一九五三）である。彼は、実物を見て描く、いわゆる写生を提唱し、胸中の山水を描くなどという文人主義や、『芥子園画伝』による形式主義的な学画法を強く否定した。[注一二]もちろん名指しこそしていないが、『当代名画大観』や石印版の呉昌碩画図録類で学ぶことも否定の範囲に含まれるはずである。また、彼は中華人民共和国成立後、中華全国美術工作者協会（後の中国美術家協会）初代主席、中央美術学院初代院長をつとめた中国美術界のトップであり、その影響力は没後の現在も極めて大きい上に、そもそも、木刻版や石印版などで学ばないで写生をしなさいという論旨は理にかなっている。だから、今や『芥子園画伝』や『当代名画大観』シリーズ、そして石印版の呉昌碩画図録類などは顧みられなくなっていると思いきや、現在も新装本が次々と出されているのである。『芥子園画伝』は枚挙にいとまがないので省略するが、『当代名画大観』シリーズは手許にあるだけでも、

a　『当代名画大観』（一九二三年版の影印、線装本一帙六冊・一九九一・江蘇広陵古籍刻印社）

b　『近代名画大観』（一九二五年版『当代名画大観正集』の影印、洋装本一冊・一九八四、一九九一第三次印刷・中国書店）

c　『続近代名画大観』（一九二五年版『当代名画大観続集』の影印、洋装本一冊・一九八四、一九八六第二次印刷・中国書店）

d　『近代名画大観』（一九二七年版『当代名画大観』坊刻本の影印、洋装本二冊・一九八八・上海書店）

e　『民国名画大観』（一九三四年版『重輯当代名画大観正集』の影印、洋装本二冊・一九九七・中国青年出版社）

があり、前に触れた通り、『呉昌碩画宝』は、

f　黄格勝評点『呉昌碩画宝』（一九九四・広西美術出版社）

という新装本がある。そしてこれらは、eに付された郎紹君氏の[注一三]序や、紹介済みのfに付された劉新氏の序を読め

ば、現在も学画テキストとして出版されていることがわかる。もちろん、現在はこれらを求めるのは画家や画家志望者より、中国画愛好者の方が多いのであろうが、徐悲鴻の否定をものともせず、海上画派の学画法の一側面が生き続けているのは確かなことなのである。

六、海上画派の未来のために

海上画派は現在も呉昌碩の孫弟子世代を中心に存在し続けている。だが、新生面を出すことができず、往年の輝きは失われているようだ。そもそも画派とは、スタイルの類似によって成り立つのであるから、画派の形成がすなわち形骸化の始まりなのであり、成立時をピークとして、あとは凋落の道を歩むのはしかたのないことなのかもしれない。ただ、かつて海上画派は、呉昌碩の出現により、それまでの工人的技巧を基礎とした画風から、一転して文人的風趣を大胆に表に出した画風にメジャーチェンジし、中興を果たしている。そういったメジャーチェンジを模索することは画派の存続のためには必要なことなのである。

だが、海上画派は呉昌碩以後、未だメジャーチェンジをなし得ていない。それは呉昌碩をはじめとする当時の画のスタイルの影響力が大きすぎたからなのであろうが、その影響力を増大せしめた要因の一つには、やはり前述の石印版テキストの普及があるのではないだろうか。なぜなら、石印版テキストの普及により、当時の画のスタイルは大いに喧伝され、現在に至るまで変わることなく学び続けられているのだから。つまり、テキストの充実が画派衰退の遠因となっていることになる。それでも、前期海上画派時代の工人的な画なら、技巧習得という意味で、石印版または木刻版を石印版で翻刻したテキストは極めて有効なものであったろう。だが、後期つまり呉昌碩領袖時代以後の文人的写意画は、胸中の極めて抽象化された「意」を「写」すのが大前提なわけで、実はこういったものを画く場合には手本を求めてはならないのである。だが、石印版の普及により文人的写意画の手本が出回る結果となり、他人の胸中で抽象化されたものをそっくりに真似て画くことが普通に行われることになった。これは単なる形骸化にとどまらない、いわば無意味化であり、この路線を進む限り、海上画派の未来はないと言わねばならない。

ただ、この路線を進まないという選択肢も当然あるわけで、それを選びたければ、文人的写意画を画く以上は、基本的にテキストは使用しなければいいわけである。もとより、徐悲鴻もこれを訴えているのであるが、彼は写実主義

に基づく写生を絶対視するあまり、写意を強く否定したため、そもそも文人的写意画に憧れる後期海上画派構成員には、その論理全体が受け入れ難いものとなってしまったのであろう。だから筆者は、基本的技術訓練は別としても、とにかくテキストを一旦捨て去り、素直に胸中を描くことを模索するうち、少なくとも海上画派のマイナーチェンジぐらいはできるのではないかと思っている。

おわりに

本稿では、海上画派の作品が収められた図録類の中には、手本として使用されたものがあったこと、そして、木刻版テキストの流れを受ける形となった石印版テキストによる学画法には問題を内包していたことなどを論じてみた。こういった分野はこれまであまり採り上げられていないように思う。おそらく、感覚的な面が強く、実証の対象にしにくいからであろう。それをあえて論じるためには、なにより現物資料に基づいていなければ上滑りなものとなってしまう。資料は自分でも集めたつもりだが、もとより限界があり、伊藤隆夫、坂田玄翔、菅野智明の三氏より、所蔵資料の貸与と助言をいただいた。特に記してお礼を申し上げ、結びとしたい。

注

（一）初版未見。再版に初版の記年なし。ただ、一九二一刊行『西泠印社金石印譜法帖蔵書目』に見えず、一九二五刊行『西泠印社書籍目録』には見えるため、このように記しておいた。

（二）未見。ただ、一九二五刊行『西泠印社書籍目録』には見えず、一九三〇刊行『西泠印社書目』には見える（西泠印社の書目類は他社発行書籍も収録している）ため、このように記しておいた。

（三）印刷技術の中国導入年代等については、范慕韓主編『中国印刷近代史（初稿）』（一九九五・印刷工業出版社）を参照した。以下の該当部分も同様。

（四）原文：雲鶴銭君深討六法、鑑別尤精。恐世之学缶廬画者浅嘗偏執流而莫返、爰出旧蔵、公諸当世。

（五）原文：尽管当時的石印効果与原作相比還有距離、但作為案頭常備的学習範本還是相当実用的。

（六）原文：余幼時即嘗作画、東抹西塗莫衷一是、至二十余、始受業於子祥先生之門。先生嗜古成癖、蓄古人真跡甚多。余因得縦観各家用筆用墨之道、既有所得、乃請命於先生曰、先生齒尊德重、名震寰区、蓋将樹石勾皴諸法、画成一帙而伝乎。先生因出芥子園画伝示之。余展読之、見其中樹石勾皴之法無不従昔賢名跡中来、且筆法厳整、議論発明、益信前賢用心之苦足以啓示後学、余以為有此奇書伝世、我道可以不衰矣。先生慨然曰、子之所道誠与吾相印以心也、第原書久罕睹、坊刻謬誤失真、若得此書重刻行世庶幾嘉惠後学準。擬付梓而先生遷帰道山。今先生

之嗣孫□卿茂才能承先志、将此書付泰西石印以展孝思、並增輯海上名人画稿数十家坿於後。衆善兼収、無美不備、俾揣摩風気者有所取資焉。余免薬師志之克成、又幸初学之得其階梯也。爰特書其縁起云。光緒歳次丁亥中秋、鴛湖松華館主子余巣勲跋。

（七）呉昌碩が光緒年間成立とされる上海の最も権威ある書画団体・海上題襟館金石書画会の第二代会長（初代会長は汪洵）に就任した一九一五年から逝去した一九二七年までを呉昌碩領袖時代と考えていいだろう。

（八）趙士鴻、沈翰、謝廷麒、周嗣培、王安、葉振家、顧鵬、陸伯龍、葉謂華、方逋、張養初、趙藕生、謝間鶴、史潤霖、顧瑞、沈雪峨、馮蘭馨、張興、王念慈、馬軼羣（掲載順）。

（九）王念慈『当代名画大観続集』自序は「昔吾家安節先生（王槩）嘗編芥子園画譜…」に始まり、「山水、人物、花卉、飛禽、走獸、竹石等各分門類、前後共百余家名繢千幀、較之安節所輯芥子園稿迨有過之、可謂洋々大観」と述べているので、『芥子園画伝』を規模で勝ろうとはしているものの、形式を踏襲していることは明白である。

（一〇）「当代名画大観出板以来、頗邀芸林青睞」とある。

（一一）たとえば『近代名画大観』（一九八八・上海書店）は一九二七年刊『当代名画大観』坊刻本を影印したものと思われる。

（一二）徐悲鴻の美術理論は徐伯陽、金山合編『徐悲鴻芸術文集』上下冊（一九八七・芸術家出版社）などによって見ることができる。

（一三）「石印是流行於清末民初的一種印刷技術、和現代高度発展的照相製版技術還有一定距離、難以把原作中細微而淡的墨色複製出来。但此書在石印画譜中堪為精美者、且因原作都純為水墨、筆法清晰、作為学習的画本、還是適宜的」とある。

（大妻女子大学）