

職業書画家としての呉昌碩およびその弟子達

松 村 茂 樹

はじめに

文化芸術というものはそれを育む土壤が豊潤であればあるほど大きく華開くものである。中国においても古来、国力が充実し、英明なる指導者を得た時代には必ずと言ってよいほど文化が栄え、芸術が発展している。ただ、政治と経済が朝廷を中心としてほぼ一体化されていた時代が終り、経済が独り歩きはじめ、旧政治都市以外に、生産力を持ついわゆる新興経済都市が形成されてゆく明代中頃になると、文化芸術は時の経済の繁栄だけに頼って成り立つ様相を呈してくる。

たとえば明末清初、塩を中心とする物産の交易で巨利を得た新安商人の挺子入れのもと、その膝下の安徽徽州（新安）では大いに文化芸術の振興が行なわれ、漸江を中心とする新安画派や何震を祖とする徽派篆刻が興った。また、清の雍正・乾隆年間には米と塩で得た富をもとに金融業に進出した山西商人が、移り住んだ江蘇揚州において数多くの学者や書画家を庇護したこと、揚州は一大文化都市となり、揚州八怪と呼ばれる書画家集団が活躍することになる。彼等は活発な流通機構のもと、自らの書画を売るようになり、ここにいわゆる「売字」「売画」が定着した。

そして清末、経済の中心が国際貿易港を有する上海に移ると、こ

にも海上派と呼ばれる書画家集団が生まれることになる。海上派の構成員達は、上海の富裕層の需要に応える形で「売字」「売画」を行い、いわゆる職業書画家としてステイタスを確立してゆく。その海上派の中心的存在として活躍し、いわば上海書画壇の盟主として君臨したのが呉昌碩（一八四四—一九二七）である。

呉昌碩は世に「詩書画印四絶」と称せられるように、多様な側面を有する人物であり、従来、さまざまな角度からの分析が試みられている。ところが、なぜかその生活基盤を成していたはずの経済都市・上海に生きた職業書画家としての面に関しては、いまだ専論が見あたらない。よって本稿では、この呉昌碩の職業書画家としての一面にスポットをあて、まず呉昌碩が職業書画家として活躍することのできた社会的背景から説きおこし、その背景のもと、呉昌碩がいかに生きたかを弟子達の動向もからめながら見ていきたい。このことにより、呉昌碩研究の補完がいささかなりともなされると同時に、当時の中国における文化芸術発展および存立の土壤を確認することができるものと思われる。

一、職業書画家存在の背景とその定義

呉昌碩をはじめとする海上派の書画家達は自らの作品を売ること、つまり「売字」「売画」によって生計を立てていたわけであるが、そ

それを可能ならしめていた背景には、当時彼等が根拠地としていた巨大都市・上海の活発な経済状況がある。この状況の説明としてみず『上海史』（一九八九・上海人民出版社）の巻頭にある主編・唐振常氏による序の一節をあげておこう。

上海はその地理的優位をもって、明清兩代に経済が発達し、いわゆる「江海津に通ずる、東南の都會」が形成された。そして一八四三年の開港から久しからずして、広州の地位に取って代ったのである。上海は西洋文化を輸入する窓口であったばかりでなく、徐々に経済の中心、貿易の中心、金融の中心にもなっており、それと同時に文化の中心でもあった。

この十九世紀中頃からの急速な発展が上海をいわば「一旗揚げ」得る魅力のある場所に行行った。王韜『瀛壖雜志』（一八七五）巻四に見える、

上海は要路ではないにもかかわらず、近頃、有名人がつきからつぎへとやって来て、来るやすぐに去ってしまうばかり。あたかもカモメやハクチョウが穀物の豊富なところへ行つて食べ物にありつき、満腹になれば飛び去ってしまうかのようだ。

という記述などは、上海の求心力を明確に物語っている。また、このような上海で財を成した商人の行為を同書巻四は、

上海で商う者は、大抵みな見る眼のない輩にすぎない。すなわち風雅にとり入ろうとして、重価を惜しまず書画を購求し、いたずらにその名をとどろかせているのであって、まことの賞鑑などありはしないのである。

と述べており、その財が書画に流れたことを教えてくれる。王韜は雅俗問題をとりあげて当時の上海の商人を糾弾しているが、動機はどうあれ、商人が自らの財を書画購入に向けたことにより、上海は書画の最需要地となり、書画の腕をもって「一旗揚げ」ようとする者にとっては希望の新天地となったのである。そうして上海で名を成した書画家の作品を求めて多くの人々が上海を訪れることになる。葛元煦『滬

游雜記』（一八七六）巻二「書画家」に、

上海は商人の街であり、奇人墨客がよく集まって来た。書画家は遊びに来る者、教えを請う者がひっきりなしに訪れるのに苦しみ、揮毫料を取らざるを得なくなる。

という一節が見えるが、これなどは当時の書画家がいかに人気を集めていたかを如実に示している。そしてここに言う「取らざるを得なくな」った「揮毫料」が書画家の生活の基盤となつて行くことを確かめるのである。

本稿ではこのような大都市の経済力を背景に揮毫料によって生計を立てる、つまり「売字」「売画」を行う書画家を職業書画家と呼ぶこととする。

二、潤例およびその提示の意義

職業書画家にとって、揮毫料は唯一の収入源であり、自らの力量に見合っただけのものは確保する必要があった。そのために彼等が提示した揮毫料の一覽表を潤例という。

現代の文章家・鄭逸梅は『文苑花絮』（一九八三・中州書画社）「書画潤例漫談」の中で潤例の意義を、

従来、書画家の売芸には、おおむね潤例が定められていて、これによって生計を立てているにはほかならないのであるが、同時にまた、作品を求める人があまりに多い場合、あまねく応対しては身がもたないが、潤例があればなんとか制限できるという役割も果たす。

と述べている。この「作品を求める人」を「制限」するため、潤例に基づいて揮毫料を取るといふ見解を言い換えれば、書画家の意に適った揮毫料を支払おうとしない人々が存在し、そのような輩を締め出すために潤例が定められなければならないということになるのではなからうか。このことについて多少言を費しておかねばなるまい。

書画は“技巧”を重んじる工人（職人）的なものと、“意趣”を尊ぶ文人（趣味）的なものに大別される。工人的なものには“他人”に提供されることを前提としており、制作に時間と労力が大いに費されていることが作品を一見しただけでわかるため、作品の売りにさほど問題はない。ところが文人的なものは“自己”の表出が目的であり、いわゆる一気呵成にもなされるものが多く、仮に他人に与える場合があっても“指教”を請うためや“交誼”を求めるといった目的をもって無償であることが建前なのである。実は当時の上海で活躍した職業書画家のほとんどはこの文人的な書画をものとしており、知人間では無償で作品のやりとりをしながら、赤の他人には作品を売ろうとしていたのであるから話がややこしくなってくる。つまり、書画家にとってはさほど親しいと思っていない人が作品を求めて来たような場合、無償か有償かを一々考えなければならぬという煩わしさが生じ、その煩わしさを嫌って揮毫料を相手任せにしようとする、一気呵成に仕上げた文人的書画は人によって評価がまちまちで、中には書画家の意に適っただけの揮毫料を支払ってくれない輩もいることになるだろう。だが書画家が潤例を示し、一定の揮毫料を取ることを前提とすれば、このような問題は一挙に解決し、円滑な作品売買ができる。こういった観点から、潤例に基づいた“売字”“売画”のシステムはかなり好ましいものであると言えよう。呉昌碩達もこのシステムにのっとって職業書画家として活躍していたのである。

三、呉昌碩の職業書画家宣言と経済的成功

呉昌碩がいつごろから“売字”“売画”を行っていたのか、はっきり特定することは難しい。ただ、呉昌碩晩年の入室の弟子であった王介移の手になる『呉昌碩先生伝略』（一九五九初出／『芸林叢録』第一編・一九六一・商務印書館 所収／以下『伝略』と略称）に、先生（呉昌碩）はこの時（一八六五、二十二歳の時）一秀才とな

り得たものの、その後は二度と科挙に応じようとせず、功名に意を絶ち、文学芸術に力をつくした。

先生は二十三歳にして詩を学び始め、各家の書法を学習した。三年の後、兼ねて篆刻を学び、金石学を精究した。

とあり、二十二、三歳の頃、官途を捨て、書と篆刻で身を立てようとしていたことがわかる。そして二十九歳の時の記述の後に、

その時、生活はことのほか苦しく、筆墨収入は生計をうるおすに足りなかつたので、友人は彼に代わり金を納めて佐貳という小官の位を買ってくれた。

とあり、「筆墨収入」（原文も同様）という語から、呉昌碩が自らの作品を売っていたことがわかる。呉昌碩の孫・呉長郡編写『呉昌碩先生年譜』（呉長郡著、河内利治、北川博邦共訳『わが祖父呉昌碩』・一九九〇・東方書店 所収／以下『年譜』と略称）によると、呉昌碩が佐貳になったのは一八八二年、三十九歳の時であるから、この時にはすでに生活するに十分ではなかつたにせよ職業書画家として活動していたらしい。

その後、一八八六年、四十三歳の時に作られた『飢看天図自題』詩（『缶廬詩』卷二所収）に、

生計仗筆硯 生計は筆硯に頼るが、

久欠貧向隅 久しいあいだ貧しくてひとり意を得ない

という一節があり、自ら「筆硯」によって「生計」を立てる職業書画家であることを表明しているが、この時点ではまだ潤例は定められていない。

呉昌碩が初めて潤例を定めたのは『年譜』によると一九〇三年、六十歳の時という。これをもって呉昌碩の完全な職業書画家宣言とすることができるといえる。しかし、当時の生活は楽ではなかつたようで、『年譜』によると一九〇四年十二月十四日、六十一歳の呉昌碩は居を蘇州の桂和坊十九号に移しているが、その当時の状況を『伝略』は、

蘇州の桂和坊にいた時には、売画業もまだあまり振わなかつた。

と記している。

吳昌碩が収入の面で大いに飛躍するのは上海に移り住んでからである。『年譜』によると吳昌碩は一九一一年、六十八歳の夏に上海に家を移し、しばらく借家住まいをしたあと、一九一三年、七十歳の時、上海北山西路吉慶里九二三号に転居したという。当時の状況を『伝略』は、

上海北山西路吉慶里に居を移してからは、売画収入は次第に増加し、画を求める日本人も踵を接してやって来た。

と述べて、吳昌碩が職業書画家として経済的に成功したことを教えてくれる。この経済的成功は吳昌碩の書画における才能と、第一章で述べた巨大都市・上海の旺盛なる経済力とが出会った結果であり、吳昌碩もまた上海の大いなる求心力に引き付けられて赴き、そして「一旗揚げ」ることのできた書画家の一人となり、ついには上海書画壇の盟主の座を獲得することとなったのである。

ただ、吳昌碩は上海へ出るに当って、かなり慎重に準備工作をしていたようだ。前出の鄭逸梅の手になる『趙子雲和吳昌碩画派』(『朶雲』第五集・一九八三・上海書画出版社 所収)によると、まず、弟子の趙子雲を上海に送り出して「売画」を行わせ、それが大いに成功したのを見とってから、自らも上海へ居を移したといい、さらに、

当時、昌碩が子雲に上海に赴いて売芸することをねんごろに催促したのは、試験的な意味合いが含まれていたものであり、先鋒隊が行ってとても順調であったため、大御所の大軍も長駆進撃したのである。

と論評している。

当時六十八歳の吳昌碩は、この七年前にすでに金石篆刻を研究する學術団体・西泠印社の社長に推されるなど、確かな声誉を博していた。そのような吳昌碩が上海へ一気に打って出ることをためらったことはやや意外な感を覚えるが、当時の上海は希望の新天地であると同時に、成功と失敗が背中合わせの魔都でもあり、吳昌碩といえども慎

重にならざるを得なかったのであろう。だが結局、吳昌碩は上海へ赴いた。この決断は吳昌碩が職業書画家である以上、更なる飛躍を求めするためには不可欠なものであったと言える。

四、吳昌碩七十歳以降の書画売買ルート

六十歳の時に初めて潤例を定めた吳昌碩は上海吉慶里に転居した七十歳の時、重ねて潤例を訂している(『年譜』)。だが吳昌碩に画を学んだという譚少雲は『憶吳昌碩先生』(『上海地方史資料』(五)・一九八六・上海社会科学出版社 所収)の中で、

(吳昌碩は)七十歳以降、潤例を標さず、書を求められてもほとんど応じなかった。

と述べており、この七十歳の時に重訂された潤例はほとんど公にされなかったことがわかる。潤例の重訂はとりもおさず揮毫料の値上げに他ならないのであるが、ほとんど公にされなかったとなると、この値上げは単に経済的要求からなされたものではなさそうである。

そもそも潤例は、第二章で述べたごとく、適切な揮毫料を確保するとともに、作品を求める人を制限するために定められるものである。しかしそれでもなおかつ作品を求める人が殺到すれば、もはや潤例を公にせず、いわば万人に開かれていた揮毫料請け負いの門戸を閉じるより仕方ない。吳昌碩もこの道を選ばざるを得なかったのであろう。だが揮毫で生計を立てている以上、依頼が完全に無くなってしまっただけで、後述する限られた一定のルートによってのみ受け付けられた。かくして揮毫料依頼は減ることになり、それにもなう収入減を補うために値上げをしたのではあるまいか。

ところで、吳昌碩が潤例を公にしなくなっただけから後も揮毫依頼を受け付けた「限られた一定のルート」とはどのようなものだったのだろうか？

次にあげるのは吳昌碩が潤例を重訂した直後と思われる一九一三年

十二月五日付の呉昌碩から友人・沈石友に宛てられた葉書(『呉昌碩信片冊』・一九八二・二玄社 所収)の一節である。

七尺屏条はやむなく歳が明けてから画くことにいたします。忙しくてたまらないからです。缶の揮毫料は六尺屏条なら毎条八両です。七尺ならやや増額してもいいでしょう。先方よろしくお伝え下さい。

これはとりもなおさず沈石友が仲介人となって画が売られていたことを示している。つまり呉昌碩は親しい友人の紹介というルートにより、作品を売っていたのである。ちなみに沈石友宛の葉書には他にも、

昨日、紙一束、揮毫料六十両を受け取りました。一枚六両ですが、写仏に限っては潤例の倍の揮毫料です。先方が銀貨二十元を増額してくればはなはだよいのですが。(一九一四年一月十八日付) 前に蕭中孚が……(中略)……揮毫料十二元を持ってまいりました。(年不明一月二日付)

前日、揮毫料十二元を受け取りました。(年月不明十四日付)

十六両の揮毫料を受け取りました。(年月不明二十八日付)

というような作品売買に関する記述が見られ、沈石友ルートがかなり繁用されていたことが窺える。このうち一九一四年一月十八日付のものなどは、揮毫料の不足分を請求しており、こういった行き違いがあった場合も、このような仲介者が存在すれば心的負担が大いに軽減されたはずで、トラブルも起りにくかったことであろう。

五、呉昌碩晩年の「売字」「売画」意識

潤例の重訂から六年後の一九一九年の元旦、七十六歳となった呉昌碩は更に潤例を改めている。この潤例を影印したものが残っている(『呉昌碩のすべて』・一九七七・二玄社 所収)のであるが、これには作品価格の他に詩と跋語が題されており、呉昌碩晩年の「売字」「売

画」意識を窺うことができる。以下に訳出しておこう。(原文は図参照)

〔詩〕

衰翁も新年を迎え、七十六歳となったが、酔いては墨をひきこすり、筆を揮っている。

酔狂にたのんで酔っぱらうための銭を索めているが、

しばらくこうしておくこと、俗に従うと言うのであろう。

〔跋語〕

以前、世に出した潤例があるが、まあ商店の書物と同じようなもので、今や再版せねばなるまい。余もまたさらに衰えがはなはだしくなってしまう。深く貪欲の戒めに違えるのは、時間のせいか境遇のせいか、自分ではどうしようもない。我を知る者はこのことを了承されたし。

呉昌碩は前掲の『伝略』の記載にあるごとく、若き日に官途を捨て、芸術の道を選んだ人物である。この道を歩む者にとって、自らの作品が好評を博し、世に受け入れられる、つまり「売れる」ことは何よりの幸福であるはずだ。ところが「売れる」作家となり得た晩年の呉昌碩は、得た銭を酒に換えて酔っぱらい、なお筆を揮う自分を『論語』季氏第十六に見える「在得之戒」(貪欲の戒め)に背いていると言っている。晩年の呉昌碩は自らの「売字」「売画」を極めて複雑な思いをもって見つめていたようだ。

その「複雑な思い」を、呉昌碩の詩集である『缶廬詩』から抜粋する。

寥寥四壁生秋風　ものさびしい貧家には秋風が生じているが、

売字得銭醉一斗　字を売って銭を得、一斗の酒に酔う。

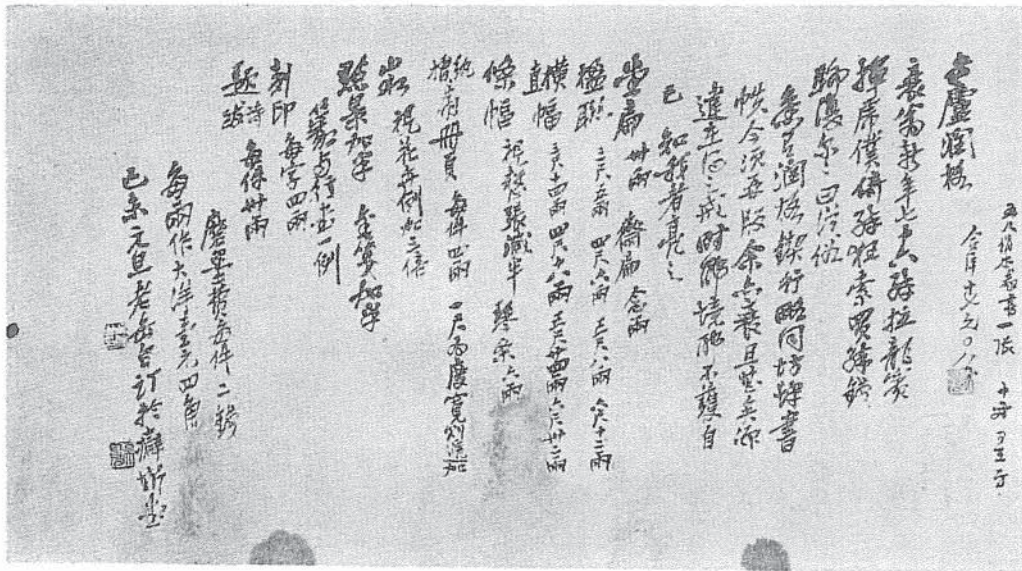
有口不飢技在手　口が悪くても飢えないのは手に技があるから、

顏真卿の乞米、王羲之の換硯。

魯公乞米羲之勳　顔真卿の乞米、王羲之の換硯。

(巻六『七十自寿』)

缶盧潤格（吳昌碩七十六歳の時に定められた潤例）
 （『吳昌碩のすべて』より）



ここでは書法の先賢である王羲之や顔真卿も「売字」の範疇に入る行為をしていることを引き合いに出し、自らの「売字」をかなり肯定的にとらえている。だが少なくとも『缶盧詩』においては、自らの「売字」「売画」を肯定的にとらえている詩はこれのみで、あとはたとえ

缶来看天走海上 飢えて天を見、上海に走り、
 書画易米慙雕蟲 書画を米にかえて小技をはじる。

（巻七『峴山十六逸老図』）

というように否定的にとらえている。なぜ吳昌碩は自らの「売字」「売画」を肯定的にとらえる一面を残しながら、あえて否定的な発言をしているのであろうか？ この疑問に回答を与えるにあたり、吳昌碩が右の詩中で「飢えて」「走」ったという上海の経済力に着目している。吳昌碩が上海へ赴いたのはとりもなおさず「飢えて」いたからで、当面の目的はそれがいやされることであった。だが、その目的が達せられた後も、吳昌碩は上海から離れることができなかった。この心境を吳昌碩は、

乾坤大醉吾衰老 乾坤が酔っぱらい私は老いさらばえ、
 海上一枝寄窮鳥 海上（上海）の一枝に窮鳥さながらに身を寄せる。

売字得錢謀一飽 字を売って銭を得て一度腹いっぱい食べてやろうとしたが、

一飽終勝啖西風 一度腹いっぱい食べてしまうと結局は秋風を食らうよりよくなってしまうのだ。

（巻七『何子貞太子書冊』）

と語る。「飢えて」いた頃には何より欲しかった経済力ではあった、いざ身につけてしまうと、往々にして実はもっと大切なものがあったことに気付くものだ。だが、上海は魔都。一度その大いなる経済力に身をひたしてしまえば、もはや逃れられず、吳昌碩もその経済機構に組み込まれ、あくせくと「売字」「売画」に追われることになってし

まう。かくて吳昌碩は、

我愁百倍過 我が愁いはその百倍以上だ、

売字疲腕指 字を売って腕指を疲れさせているのであるから。

(卷七『挽洪鷺汀』)

と嘆くのだ。

つまるところ、吳昌碩の「複雑な思い」は、元来自らの技を發揮する目的であった「売字」「売画」が、上海において經濟行為としての手段に變貌したことにより生じたと筆者は考えるのである。

六、吳昌碩にとっての「売字」と「売画」の相違

さて筆者はこれまで吳昌碩の「売字」と「売画」をひとまとめにして論じて来たが、実のところ吳昌碩にとっては「売字」と「売画」はかなり異質のものであったようだ。『缶廬詩』に付けられている『缶廬別存』中の詩に次のような一節がある。

吾本不善画 私はもともと画をよくせず、

学画思換酒 画を学んで酒に換えようとした。

学之四十年 これを学ぶこと四十年、

愈老愈怪醜 老いるにつれてますます怪しく醜いものになってゆく。

(題画詩『蒲陶』)

これより吳昌碩が画をビジネスライクなものとしてかなり割り切ったものしていたことが窺える。さらに吳昌碩の曾孫に当る吳民先は『缶廬拾遺』(一九八一脱稿／王个簃、劉海粟等編著『回憶吳昌碩』・一九八六・上海人民美術出版社 所収)「家鷄、野鷺与山水外行」の中で、

先生(吳昌碩)は晩年に至って画に独得の風格をそなえ、国内外に名声を博し、画を求める者は日増しに多くなっていた。ところが先生は一度ならず「私は金石(篆刻)が第一、書法が第二、花卉が第三、山水は外行である。」と公言し、また「私が画を学ぶのは、肉

飯にありつきためだ。」とも言った。なぜなら当時の社会にあっては、刻印や書の揮毫ではただ菜飯が口に入るにすぎず、画をものすることによってやっと肉飯を食べることができたからである。

と述べており、画に対する吳昌碩の割り切りようを一層具体的に証言してくれている。

ここに出てくる「金石第一、書法第二、花卉第三、山水外行」という品第は、おそらく明の徐渭の自評「吾は書第一、詩二、文三、画(四)」に倣ったものであらうと思われ、吳昌碩も徐渭と同様、画ばかりをもちやす世間に対し、真骨頂は他にあるのだとアピールしたのであらう。特に吳昌碩は画を花卉と山水に分け、山水は外行とまで言っており、少なくとも山水画に関しては職業書画家として、自らのレパートリから外したかったようにさえ思われる。つまるところ山水画は苦手だったのであらう。だが「画を工にする者でも山水を善くしなれば画家と称することはできない。」(清・錢泳『書学』「総論」)というような、いわば山水画至上主義とでもいえるべき考えが一般的である中国画壇においては、「売画」をする以上、山水を作れないはずではない。だから吳昌碩も潤例に「山水」の項を一応は設けており、需要に応じる姿勢を示しているもの、「花卉の例にてらしてその三倍を加える」つまり花卉画の四倍の値段ということにしており、これは一種の依頼封じとも見取れる。ところがそれでも山水画の揮毫依頼をしてくる輩がいたのであらう。だからわざわざ「山水は外行」である」と表明し、暗に本領を發揮できる分野への依頼轉換を求めたのであるまいか。

しかしながらなおそれでも山水画の依頼がもたらされた時、吳昌碩は自分よりも山水を得意とする弟子に代作をさせる道を採用することによって打開の方向を見出したのである。

七、吳昌碩の代作人

吳昌碩が弟子に代作をさせていたことはいわば公然の秘密となっているが、この事実をはっきりと活字にした者は多くない。ただ、前出の鄭逸梅は『芸林散葉』（一九八二・中華書局）において、

吳昌碩は山水をよくせず、山水画は往々にして趙子雲によって代作されていた。

と述べ、代作人として趙子雲の名を挙げている。ちなみに鄭逸梅は前出『趙子雲和吳昌碩画派』の中で、趙子雲の山水について、

吳昌碩はめったに山水を画かなかつたが、子雲は山水に關しては任立凡の指導のもと、すでに基礎を打ち立てていた。

と言い、また『梅庵談薈』（一九八五・黒龍江人民出版社）「吳昌碩及其弟子」の中で、

昌碩はこれ（子雲の山水）を見て、自らが及ばないことを嘆いた。

と、その力量が師をしのいでいたことを教えてくれている。

また青山杉雨『吳昌碩記要』（『吳昌碩の画と賛』・一九七六・二玄社 所収）によると、吳昌碩と面識があつたという日本人実業家・吉川雄輔は自ら蔵していた吳昌碩の図録に、

本集収むる処の缶翁（吳昌碩）山水七幀真偽疑うべきもの多し。

嘗て王一亭先生に聴く。缶翁山水優れたるも執筆甚だ少なし。自分代筆せしもの多しと。併し題辭は昌碩の真筆疑ひなし。

という付記をしているという。

以上の証言から、吳昌碩晩年の山水画は、弟子の趙子雲または王一亭によって代作されていたことがわかるのである。

後の第九章でも触れるが、ここでとりあえず述べておかねばならないことは、趙子雲と王一亭は同じ吳昌碩門下にあつたとはいふものの、決して同様の位置を占めていたのではないということである。趙

子雲は『年譜』によると一九〇四年、三十歳の時、六十一歳の吳昌碩に弟子入りしており、以後「売字」「売画」のみに生きた人物であるが、王一亭は幼少の頃より画に親しんでいたとはいへ、日本の日清汽船株式会社買弁⁶となるなど、上海実業界ではなばなく活躍した人物であつて、一九一三年、四十六歳の時、近隣のよしみで交つていた七十歳の吳昌碩に正式に弟子入りしたと『年譜』にはあるが、吳昌碩に叩きあげられた弟子とは言ひ難い。よつて王一亭が代つて画をものしたのは、代作というより、王一亭の画に吳昌碩が賛をものするといふいわば合作に近いものであつたのではないかと推測される。

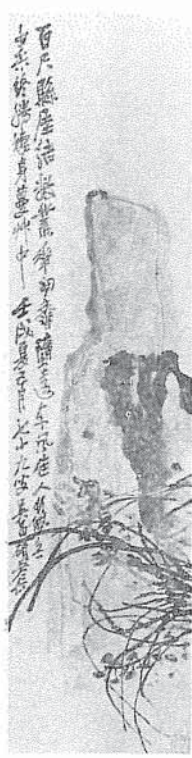
だが趙子雲は吳昌碩のもとで修業を積み、ついには当時の日本人書画愛好者から「缶廬第二」とまで称されるほど、吳昌碩とそっくりな書画をものしたのである。吳昌碩もそのいわばコピー能力を認めていたよつで、前出の吳民先『缶廬拾遺』の「嘘雲閣潤例」中には吳昌碩が弟子の徐穆如に、

趙子雲は専ら私を学び、私の作品に見せかけて世に伝えているよ

趙子雲・花卉図（『芸林』一九八一年第一期より）



吳昌碩・厓菊図（『吳昌碩の画と賛』より）



うだが、自らのおももちがなく、いつまでたってもオリジナリティが出せないでいるのだ。

と言ったとある。これは批難ではあるが、裏返せば趙子雲のコピー能力は「オリジナリティが出せない」ほど徹底していたことになる。この趙子雲を呉昌碩は代作人として使った。しかもどうやら代作の対象は自らが苦手としていた山水にとどまっていなかったようだ。前出の鄭逸梅『梅庵談薈』『呉昌碩及其弟子』には次のように述べられている。

(呉昌碩の弟子の中で)最も多才多芸で、篆書石鼓花卉において、昌碩の衣鉢を伝える者は、ただ呉中の趙子雲のみである。子雲は名を起といひ、別に雲壑と署し、一に壑道人と称した。昌碩は晩年、その道に倦み、外部からの依頼は子雲に代作させていた。

もともとビジネスライクなものとして画の筆を執っていた呉昌碩のだから、晩年はもういいかげんいやになっていたようである。そこであまり義理のない外部からの依頼には「缶廬第二」と評価される趙子雲の代作をあてがっていたのであろう。これらの代作に、山水のみならず花卉も含まれていたことは想像に難くない。

ところが趙子雲や王一亭が代作をしたと思われる画にも、呉昌碩は必ず自ら筆を執って画賛を書き入れているのである。これは百パーセントの代作を売るのはしびなかったと考えるより、やはり呉昌碩は書法には自信を持ち、やりがいを感じていたと考えるべきであらう。

ちなみに呉昌碩の代作人は他にまだ若干名が知られている。呉昌碩と親交のあった日本人篆刻家・河井荃廬の門にあった小林斗盦は『呉缶翁の芸術』(前掲『呉昌碩のすべて』所収)の中で、荃廬の証言をもとに、

山水は王一亭・呉待秋、人物翎毛は王一亭の代作。更に花卉の作品にも王一亭・呉葢庵の代作乃至偽作が混在する。

と記している。また、篆刻においても代刻者がいたようで、前出の鄭逸梅『芸林散葉』には、

呉昌碩の刻印は、七十歳以降は徐星洲によって代刻されており、八十歳以降は銭瘦鉄、王个簃によって代刻されていたおよび、

呉昌碩の刻印は、往々にして方仰之、方節庵および呉葢庵の代刻にかかるといふ記述がある。

八、代作の意義と実態

代作は一般人の意識からすれば良いイメージを持ち難い行為かも知れない。しかし代作は決して師匠が弟子を体よく利用しているといったものではなく、弟子にとっては敬慕する師匠になり代って作品をものするという緊迫感の中で腕を磨くことができるこの上ない機会であり、代作を巧みにこなせるようになることは独り立ちが間近いことを意味する。つまり代作は職業書画家たる師匠が職業書画家たらんとする弟子に施す、いわば実地訓練と考えてよいのではないか。

さて、その代作の実態であるが、前出の鄭逸梅『趙子雲和呉昌碩画派』に、趙子雲による代作の様子が記されている。これによると、呉昌碩が会長をつとめていた海上題襟館書画会において、王一亭と呉昌碩が合作をものするさまを伊藤博文らが目のあたりにして大いに感嘆し、帰国後、これを宣伝したことから、呉昌碩の作品を求める日本人が引きも切らなくなり、呉昌碩が画展を開くと、その作品のほとんどが日本人によって予約購入され、中には予約に予約が重ねられるものもあった。呉昌碩はこのような状況のもと、同じパターンで画くことをいやがり、趙子雲に代作をさせたという。そして以下続けて、

幸いにも子雲の腕はすでに相当鍛えられており、精魂を傾けて摹倣したので、真を乱すに十分であった。子雲の作画は一筆も揺るがせにしないもので、師の依頼には精神を集中し、全力で事にあたった。画が出来あがると、師によって検められ、要求に合致すると認

められてはじめて 印されて客に渡されるが、さもなくば意にかなうまで再三書き直しがなされた。と述べられており、代作がかなり厳格なものであったことが窺えるが、それと同時に弟子である趙子雲の代作に対する姿勢が極めて真摯であったことがわかる。このような張り詰めた空気のなかで次代の職業書画家が養成されていたのである。

九、吳昌碩門下の形成と弟子の独立

吳昌碩を師と拝して交った人々はいくつかに分けて考えることができる。

その一は、職業書画家たる吳昌碩から技術の伝授を受け、自らも職業書画家たらしとする弟子であり、このような人に前述の趙子雲の他、陳晴山、諸聞韻、嗣子谷、陳健安、吳松齡、汪克純、徐星洲、劉玉庵、趙石農および日本人・河井荃廬らがいる。

その二は、文人としての吳昌碩と交った詩友で、このような人に前出の沈石友の他、諸貞壯、李拔可、馮君木および日本人・長尾雨山らがいる。また、「その一」と「その二」を兼ねる人として陳師曾がいる。

その三は、吳昌碩と交わることにより文化人の仲間入りをしようとした実業家達で、このような人に前述の王一亭の他、周夢坡、潘祥生および日本人・白石鹿三郎らがいる。

その四は、有名な京劇俳優でありながら、画を愛好し、吳昌碩に教えを請うた人で、拝師の儀式までした荀慧生の他、名優・梅蘭芳も画梅を学んだという。

その五は、吳昌碩最晩年の弟子であったが、新時代に対応して大学等で教鞭をとったり、画院等で活躍するなどしたいわば教養人的芸術家で、このような人々に前出の王个簪の他、諸樂三、沙孟海らがおり、直接の弟子ではなかったが、大いに影響を受けた人として潘天

寿、劉海粟らがいる。

さて、いまここで問題とするのは「その一」の職業書画家たらしとする弟子達である。

吳昌碩に師事した弟子は多かったのであるが、そもそも弟子はどのようなプロセスで集まって来たのであろうか？ 前出の鄭逸梅『梅庵談薈』『吳昌碩及其弟子』に、

後に、日本の人士がこれ（吳昌碩）を仰慕し、手車引いて金をもたらし、書画を求めたので、年毎に莫大な金額を得、前代未聞のこととなった。当時、おしなべてあつく書画および篆刻を好んでいた輩は、続々とこれに師事したのである。

という記述があるが、これより声誉の面のみならず、収入の面でも大いに成功した吳昌碩に憧れ、自らも同様の成功を手に入れんとした輩が弟子となろうとしたことが窺える。つまり吳昌碩は書画篆刻で身を立てんとする人々のいわば希望の星であったのだ。このようにして集まって来た弟子達が吳昌碩門下を形成するのである。

弟子達の目的はあくまで自らも一人前の職業書画家になることであり、一日も早く独り立ちして「売字」「売画」を行わんと、師である吳昌碩について研鑽を重ねたはずである。よって弟子たる者の最大の喜びはやはり一人前と認められ、「売字」「売画」を師から許可されることであろう。その許可の証、いわば免許皆伝のお墨付きが、すなわち、師から書き与えられる潤例なのだった。

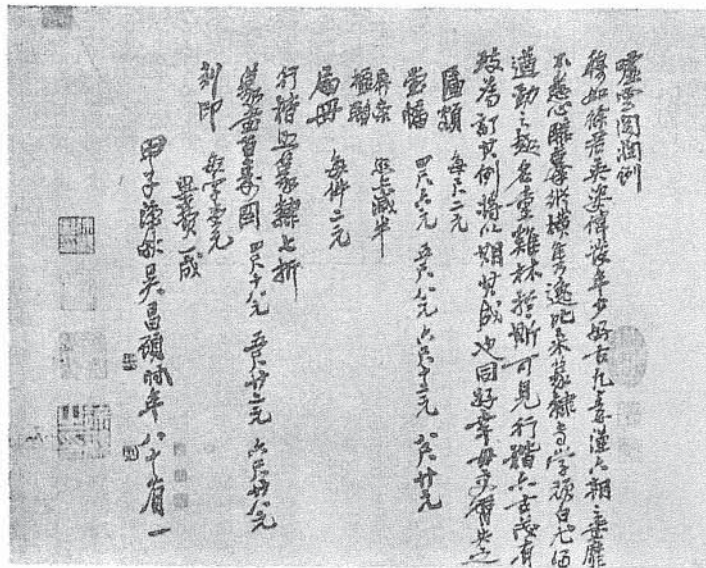
前出の書法家・徐穆如は、幼い頃、吳昌碩のごく近所に住んでおり、十五歳の時、吳昌碩に書法の才能を見い出され、以後、その指導を受けるようになり、ついに潤例を書き与えられたという。このことについて徐穆如は『憶缶師』（一九八二脱稿／前出『回憶吳昌碩』所収）の中で、

最も忘れ難い一九二四年、当時私は二十一歳で、昌碩先生はすでに八十一歳の高齡であられた。先生は私の書法が大いに進歩したのを見とって、親しく筆を執り、私のために『嘘雲閣潤例』を書いて

下さり、大いに私を鼓舞された。今に至る五十六年来、私はずっとそれを大切に蔵しており、芸術の道において困難や曲折にぶつかると共に、ただそれを一読するだけで力が倍増し、自信がみなぎってきて困難を克服できるのである。

と述べ、その感動たるやただものではないことを伝えてくれている。職業書画家を志す者にとって、潤例は単なる揮毫料一覧表ではなく、プロの証なのであり、燦然たるステイタスシンボルなのであった。

嘘雲閣潤例（『回憶吳昌碩』より）



おわりに

吳昌碩の遺した数多くの書画作品は近年ますます世に重んじられ、いまや古典の範疇に含めて欣賞されているといっても過言ではなく、吳昌碩を近代中国芸林の第一人者に推すことに何の異論も出ないであろう。そのような傑出した人物を芸林に送り出し、本領を發揮させた原動力は？ という設問に回答を与えることを試みたのが本稿である。つまるところ書画家・吳昌碩は勃興のエネルギー溢れる上海に育まれたのであり、上海なきところ吳昌碩もなかった。上海が吳昌碩に経済力とステイタスを与え、吳昌碩はそれに応えて珠玉の書画作品を生み出してゆき、そのシステムの中で後継者を育てた。その過程においては苦悩もあったようであるが、吳昌碩の書画作品がいまや古典ともなろうとしている現実を考えると、やはり上海という土壌は吳昌碩にとって最も適していたと言わねばなるまい。

さすれば吳昌碩こそ時の経済の繁栄の上に大きく開いた文化芸術の精華そのものなのではないだろうか。

注(1) 試みにこの潤例に記されている作品価格、つまり吳昌碩晩年の揮毫料を現在の日本の貨幣価値に換算してみよう。これにあたり、第四章で紹介している吳昌碩が沈石友に宛てた葉書（民国の官製葉書）の価格（一分）と現在の日本の官製葉書の価格（四一元）をほぼ同価値とみてこれを換算の基準とする。まず、「一分」の百倍が「一元」なので、当時の中国の「一元」は「四一元」の百倍、つまり「四一〇〇元」にあたる。ところがこの潤例における揮毫料の単位は「兩」であり、吳昌碩はこの潤例中に「一兩は銀貨一元四角」と注しているので、「一兩」は「一元」の一・四倍ということになる。よって「四一〇〇元」を一・四倍してみると「五七四〇元」となり、これが当時の「一兩」の価値と考えてよいだろう。これに基き、吳昌碩にごく一般的な掛け軸にしたためた四尺直幅を依頼したとする。この価格は「一八兩」。これに「五七四〇元」をかけると「一〇三三三〇元」となる。

- (2) 『佺廬詩』は一八九三年、吳昌碩五十歳の時に、一八九二年以前に作られた詩を選んで四巻とし、刊行された。また、題画詩、猿鶴集聯、硯銘を編して『佺廬別存』とした。後、一九二〇年、吳昌碩七十七歳の時、一八九三年以後に作られた詩を劉承幹が四巻にまとめ、あわせて八巻とし、一帙三冊本で刊行されおり、筆者が蔵しているのもこの三冊本である。他に九巻四冊本も刊行されているという。
- (3) 唐の顔真卿が生活に窮し、自ら筆を執って知人に米を乞う手紙を書いたこと。この手紙は「乞米帖」として『忠義堂帖』に刻入されており、今に伝えられている。
- (4) 東晋の王羲之が山陰の一道士に請われて自らの書を鵝鳥と交換した故事。
- (5) 陶望齡『山人徐渭伝』、『徐文長三集』巻首および焦竑『国朝献徵録』巻一七所収) に見える。
- (6) 外国資本家が半殖民地状態にあった当時の中国に設立した商店、会社、銀行などで雇用されていた中国人マネージャー。