郭熙と早春圖

曾布川寛

はじめに　二　早春圖
一　郭熙　(1)　集大成
(1)　李成派　(2)　平遠
(2)　神宗畫院　(3)　官畫

はじめに

北宋の神宗朝（一〇六八―一〇八五）に活躍した郭熙は、山水畫論「林泉高致」の著で知られ、その「林泉高致」において明かなように、唐末以來、華北に流布した荆浩、關仝、李成、范寛の山水樣式を集大成した當代隨一の山水畫家であった。これまで幾多の先學がこの郭熙を取り上げ、[1] 本稿も屋上屋を架す譏りを免れ難いが、神宗畫院の畫家としての郭熙、彼の現存唯一の眞蹟と認められる早春圖[3]（臺北、故宮博物院）に焦點をあて、「林泉高致」の所説を參考しながら、郭熙の山水畫を考察してみたい。

一　郭熙

(1)　李成派

郭熙について乏しいながら最も確實な史料は郭若虛の「圖畫見聞誌」である。この書は張彥遠の「歷代名畫記」の記事

が會昌元年（八四一）で終るのを承け、熙寧七年（一〇七四）までの畫事を記したもので、郭熙の傳（卷四）は當時彼の活躍を眼のあたりにみて書かれている。

郭熙は河陽溫の人なり。今御書院藝學と爲れり。工みに山水寒林を畫き、施爲は巧贍、位置は淵深なり。學を復み營丘を慕うと雖も、亦自ら能く胸憶を放ち、巨障高壁、多多益々壯なり。今の世に獨絶と爲す。

李成に私淑して山水寒林を畫いたこと、當時獨絶と稱される程活躍したことが先ず注目される。但し御書院藝學とあるのは御畫院（圖畫院）藝學の誤りとみるのが妥當であろう。確かに北宋の翰林院には圖畫院の他に御書院も置かれ、畫家で御書院に屬した者に徐易の例があるが、彼の最も專門は篆隸であり、山水畫だけが專門の郭熙が御書院に屬したのは解せない。果して後にこの記事を稍や敷衍しながら襲った「宣和畫譜」（卷一一）の郭熙の傳には「御畫院藝學」と載っている。因みに宣和年間に成立したと考えられる「宣和畫譜」には、この踏襲記事の他に、現行の「林泉高致」に該當する「山水畫論」と子の郭思のことが記され、思は儒家として身を立て、當時中奉大夫の位にあり、管勾成都府蘭湟秦鳳等州茶事、兼ねて提擧陝西等買馬監牧公事の職にあったという。

さて、郭熙が李成を學んだことは、郭熙の山水に題跋した黄庭堅（一〇四五―一一〇五）の次の文によっても具體的に知れる。[2]

おもえらく郭熙は蘇才翁家の爲に六幅の李成の驟雨を摹したるに因って、此より筆墨大いに進めりと。

才翁は弟の蘇舜欽と共に詩文、草書で有名な蘇舜元（一〇〇六―一〇五四）の字である。ここで注目すべきは、李成の六幅驟雨圖を摹した時期で、全體の文意により早期と察せられるが、蘇舜元は仁宗の至和元年（一〇五四）に沒しているから、少くともそれ以前のことに違いない。神宗朝以後の郭熙を記す資料の多い中でこれは貴重である。[3] これによって郭熙が李成から出發したことが確かめられると同時に、仁宗朝既に畫名のあったことがわかる。

李成（九一九―九六七）は、郭若虛によって關仝、范寬と共に五代宋初の代表的山水畫家に數えられ、而もその筆頭に評

品された畫家である。[4] 彼は[5]字を咸熙といい、山東青州益都の人、李營丘の名で親しまれる營丘は當時の青州の泛稱である。唐の宗室の出で、國子祭酒、蘇州刺史をつとめた祖父鼎の時に長安から吳に徙り、更に唐末の亂を避け青州に北遷した。唐宗室の上に代々の儒者の家に生れた高邁な自負は、畫師としてみなされ、庶人同然に王公貴戚の門に走ったりすることには頑なまで潔癖な態度を持した。後に經術で知られ、國子博士の官にまでのぼった子の覺（九四八—九九三）が父のために求贈して畫家として最高の光祿寺丞を贈られ、また孫の宥が祖父の畫蹟を市中に回收して盡沒せんとしたのも、不本意にも畫師として名聲の高かった布衣李成に對する一種の名譽回復を意味していた。歐陽修の「歸田錄」（卷二）には宋に入って「官は尙書郎に至る」とあるところから、李成が入仕したか否かは古來の懸案であったが、李成とほぼ同時の宋白の墓誌銘に基づいた諸資料[6]にはそのような事實は見當らない。後周の顯德年間（九五四—九五九）、友人である樞密使王朴（—九五八）の邀めに應じ山東を離れ開封に來たのは仕官を求めるためであったが、その望みはまもなく王朴の死によって杜絶した。志を得ず悶々とした李成は、詩と酒に心をまぎらし畫に意興を託しながら縉紳との交遊に日を送った。次いで大司農衞融の請にこたえて一家あげ淮陽に行き、ここでも日々酣飲をこととして、遂に宋の乾德五年（九六七）客舍に醉死したというのが眞相に近いようである。寧ろ儒者として入仕を果せなかった才思不遇が李成の一生を決定づけ、作畫はその反動であったといえよう。

李成の創始した山水樣式を寒林平遠もしくは煙林平遠という。稍や圖式的にいえば、近景の寒林大樹に、平遠的にとらえた遠景の煙霞に縹々渺々とおぼろげな華北の濕原丘陵を對置する。淸勁な筆による寒林には淸の意、卽ち士大夫のあるべき姿、視線を限りなく遠處の彼方へと誘う平遠には遠の意、卽ち士大夫の憧憬がこめられ、儒者の名に恥じぬ畫であったと解せられる。董逌がいみじくもいった「士流の淸放なる者[7]」とは、李成への最もふさわしい冠稱であったといえよう。しかるに彼の作品は、彼自身が寡作であったこと、彼の子孫が市中に畫蹟を沒收したこともあり、既に北宋末期にはほとんど眼に觸れられず、賞鑑家としても名のあった米芾は、僞畫は數百本見たが、眞蹟と認め得るものは僅か二本に過

ぎなかったといい、ここに彼の有名な無李論が生れた。

この李成の畫風を慕い、所謂李成派に數えられる主要な畫家には、郭熙の他に翟院深、許道寧、李宗成、王詵、李公年等がいる。うち許道寧には秋山蕭寺圖卷ⓑ（藤井有鄰館）、秋江漁艇圖卷ⓒ（ネルソン美術館）、王詵には烟江疊嶂圖卷ⓓ（上海博物館）、漁村小雪圖卷ⓔ（北京、故宮博物院）、李公年には山水圖ⓕ（ブリンストン大學美術館）等が傳わり、今日文獻と共に作品に即して彼等の畫風を考えることが可能である。特に許道寧は、沈括（一〇三一―一〇九五）が「圖畫歌」の中で、「克明已に往き、道寧逝きぬ。郭熙遂に新來の名を得たり」と詠ったように、仁宗朝、畫院の高克明に對し在野で活躍し、郭熙がその後を承けて第一人者となった一世代前の畫家であった。秋山蕭寺圖卷はこの許道寧の畫風を窺うに足る作品である。圖は華北の荒涼たる丘陵、濕原、遠山を平遠的にとらえ、劉道醇の「聖朝名畫評」に彼が長じたという林木、平遠、野水はもとより、飛舞せんとする蛟龍を彷彿させる寒林表現や、野水を斜めに横切る徑にみられる行旅圖形式、斜め構圖等、唐の遺風なお濃い長安を中心に活躍した許道寧の守舊的樣式をも遺憾なく傳えている。

さて、この許道寧、郭熙等に代表される李成の派系は北宋時代を通じ最も榮え、「林泉高致」山水訓には、陝西を中心に流布した范寛樣式に對し、李成樣式は山東を中心に流布したといい、恰も兩派は黄河流域を東西に二分したかの如くであるが、特に神宗朝の畫院に李成樣式が採用されてからは李成派が主流となった。神宗畫院では、郭熙の他に學生の侯封もおり、彼は許道寧を師とし郭熙に次ぐ存在であった。また李宗成は畫院に在籍していたか否かは詳らかでないが、熙寧年間、宮廷の障壁畫の制作に與っていた。しかし他の誰よりも郭熙の存在が大きく、以後、畫院及びその周邊に李成派が支配的となったのは彼の力による所が多大であった。

(2) 神宗畫院

北宋の畫院[8]は、唐、後蜀、南唐等の畫院制を引き繼いで太祖の時に設けられ、翰林圖畫院、また元豐五年（一〇八二）の

官制改革後は翰林圖畫局と改稱し、天文院（局）、御畫院（畫藝局）、醫官院（局）等と共に內侍省所管の翰林院の下に置かれた。[9] 圖畫院には待詔、藝學、祗候、學生の位階があり、太祖、太宗の二代は制度的にかなりルーズで定員も定っていなかったが、眞宗の咸平元年（九九八）に至り待詔三人、藝學六人、祗候四人、學生四十人の定員制が確立した。[10] また圖畫院の職掌はかなり廣汎で、裝鑾、捏塑の如きものまで含まれていた。

畫院の構成員は、はじめ後蜀や南唐の宮廷から復職した畫家が多く、黃居寀、夏侯延祐、趙長元（以上後蜀）、董羽、厲昭慶（以上南唐）等がその例であったが、とりわけ花鳥畫では、蜀の黃筌、黃居寀父子の所謂黃氏體が畫院を完全に支配した。また當時の畫院の主要な任務は、相國寺や玉清昭應宮の寺院道觀、或は宮殿の壯嚴裝飾であったから、畫院畫家の大半は道釋人物畫家や花鳥畫家が占め、彼等が重きをなした。從って山水畫は未だ餘り重視されず、眞宗朝までの主な山水畫家には燕文貴一人が數えられるに過ぎなかった。その燕文貴も人物、屋木畫家を兼ね、佛畫の背景樹石を擔當させるべく待詔高益に見出されたのが採用のいきさつであった。[11] しかるに仁宗朝になると待詔高克明、祗候屈鼎、梁忠信と人數を增し、屈鼎は燕文貴派であったが、梁忠信は高克明派で、高克明の勢力が強かった。しかし高克明の山水は、後に所謂王維畫風が指摘された[12]ように、巧密につとめた小景畫というべく、燕文貴より一段と洗練されはしたけれども、依然として唐五代以來の保守的傾向の勝ったものであった。景祐二年（一〇三五）の款記をもつ溪山雪意圖卷[13]に高克明の畫風をみることができよう。

神宗畫院はこうした狀況をうけ、熙寧七年（一〇七四）當時の構成員には、待詔鍾文秀（道釋人物）、侯文慶（草蟲蔬菜）、董祥（花木）、藝學郭熙（山水）、崔白（花竹翎毛、道釋人物）、祗候葛守昌（花竹翎毛）、學生侯封（山水）等がいた。山水畫に郭熙と侯封の二人の李成派畫家がいたことは注目され、特に登用された郭熙は今の世に獨絕とまで評された。これは、五代、北宋初期にかけ目覺しい發展を遂げ、なお唐樣式をとどめる荆浩、關仝とも一線を劃し、ついに成就された李成、范寬の北宋新樣式が漸く神宗朝に至って畫院でも認められたこと、また士大夫の勃興等を背景に、道釋人物や花鳥畫以上に山水

畫が本格的に取り上げられたことを意味している。郭熙の登用には革新的意義があったのである。

しかし郭熙をめぐるかような動きは、神宗畫院全體の改革の動きの一環として把握する必要がある。「宋會要輯稿」（職官三二八）には、神宗卽位後まもない熙寧二年（一〇六九）の事として、翰林圖畫院祗候の杜用德等が提出し認められた制度上の改革案が記されている。その主な內容は、院人の昇進は待詔、藝學、祗候、學生の序列に從い、例えば祗候に缺員が生ずれば學生から補充すること、しかしその補充に當っては單に候補者の序列によらず、藝業の高低を揆試し、作品の出來、錯誤の多少、格式に合うか否かを考慮すること等であった。畫家の側からの提案とはいえ、要するに從來制度上ルーズで、閉鎖的傾向に走りがちであった畫院にメスを入れたものであった。圖畫見聞誌（卷四）には、熙寧初年、神宗の命令で小殿に三扇から成る屛風を制作し、中央を郭熙、兩側を李宗成、符道隱が擔當したことを記錄し、同じく熙寧初年、矢張り神宗の命令で垂拱殿の御扆に鶴竹を畫き、崔白、艾宣、丁貺、葛守昌が各々一扇を擔當したことを記錄している。[18] このような場合、本來ならば指導畫家が選ばれその下に數人の畫家が合作するのが普通であるが、これでは合作というより競作というがふさわしく、事實垂拱殿の御扆で一番傑出した崔白は後に藝學に補せられ、小殿屛風で中扇を受け持った郭熙が藝學となったのもこの後であったと推測される。更に熙寧年間行われた相國寺の修復では、李元濟、崔白等當時の多くの名手が集められたが、神宗は官に命じて衆手の腕を比較させ、李元濟が第一に推された。[19] これらの諸例はいずれも上述した熙寧二年の改革の主旨と關係があり、神宗親らがのり出して畫家達に競作させ、舊來の因習にとらわれず作品の良否に從い、或は自分の趣味、方針に照し優秀な者を登用したのである。その結果、最も神宗の寵遇を被ったのが郭熙と崔白であった。そして郭熙の場合同樣、時流にかなった崔白の登用も畫院における花鳥畫風の大變革をもたらした。

神宗の崔白に對する寵遇は、崔白に圖畫院藝學を授けたところ、崔白は生來疎濶なため事を處理できぬのをおそれて固辭したが、神宗は特に差遣を免じ、天子の直命以外には制作しなくともよい御前祗應を許した異例の處置に窺える。[20] この處遇は或は神宗の好みより出でたかも知れぬが、宋初以來依然として黃筌、黃居寀父子の黃氏體によって支配され、それ

が程式とまで化した畫院の花鳥畫に對しては痛烈なアンチテーゼの意味を有した。黄氏體はここに終止符を打たれ、以後崔白、崔慤兄弟の新畫風が神宗の強力な庇護の下に畫院を變革し、更に吳元瑜を經て徽宗畫院へと繼承されていった。崔白の作品に雙喜圖[15]（臺北、故宮博物院）がある。嘉祐六年（一〇六一）の款記を有し、神宗畫院に奉職する以前の作であるが、これを黄居寀の作品として信憑性の高い山鷓棘雀圖[16]（臺北、故宮博物院）と比較すると、崔白の新畫風の意味がよくわかり、郭熙の新畫風とも一脈通じている。少くとも裝飾性よりも、生意や動態の眞實性の重視は共通していよう。

しかるに崔白にも增し神宗が寵遇したのは郭熙である。郭熙が神宗朝以前から畫院に奉職していたかは不明だが、神宗朝に入ると俄かに脚光を浴び始め、遂に熙寧七年頃には藝學の地位にあって獨絶と評されたことは既に述べた。しかし彼が最も時めいたのは次の元豐年間で、手懸けた大畫面の記錄數も著しく增加し、且つこの元豐末年を以って、既に高齡にも達していた彼の活躍は終ったようである。かように郭熙の活躍は神宗の存在と切り離し得ず、宮廷畫家として神宗の庇護があればこそ時めくこともできたわけである。

この寵遇に關し、「圖畫見聞誌」を繼ぎ熙寧七年（一〇七四）から南宋の乾道三年（一一六七）までの畫事を記した鄧椿の「畫繼」（卷一〇）は、興味深い逸話を載せている。卽ち徽宗の政和年間、鄧椿の祖父洵武（一〇五五―一一一九）が知樞密院事の職にあった頃、龍津橋の傍らに邸宅を賜わり、父の名世が提擧官となって工事を監督していると、表具師が布巾がわりに郭熙の筆になる山水圖で案を拭いているのを目擊した。そこでその出所を中使に問いただすと、「此れ內藏庫の退材所より出づるなり。昔神宗は熙の筆を好み、一殿專ら熙の作を背するを、上の卽位の後、易えるに古圖を以ってし、庫中に退入する者は此に止まらず」といい、翌日退材所の郭熙の畫を殘らず賜わり、屋壁の盡くをこれで裝背したとある。これによって神宗が郭熙の畫を愛好し、あまつさえ一殿の障壁盡くを郭熙の作品で飾った寵遇ぶりが知れる。更に葉夢得（一〇七七―一一四八）の石林燕語（卷四）は、このことにつき元豐の官制改革と關連し次の如く述べる。[18]

元豐、既に官制を新たにし、尙書省を外に建て、而して中書・門下省、樞密・學士院を禁中に設けり。規模は雄麗を

極め、其照壁屏下に悉く重布を用い、糊紙せざるなり。尚書省及び六曹は皆周官を書き、兩省及び後省、樞密・學士院は皆郭熙一手の畫なり。中間に甚だ傑然として觀るべき者ありて、學士院に畫ける春江曉景は尤も工みと爲せり。

周知の如く、神宗は卽位後まもなく王安石（一〇二一―一〇八六）を登用し、新法の大規模な政治改革を行った。元豐の官制改革はこの新法の總仕上げとして、元豐三年（一〇八〇）から五年にかけ行われた。これは宋初以來、唐制の官が官名だけで實際の職務がなく、秩祿や位序を表わすだけであったため、唐制を復活し官名と職務とが一致する官制に改めようとしたのである。これにより中書、門下、尚書の三省が復活し、尚書省が建てられたのは元豐五年のことであった。上引の「石林燕語」によれば、この尚書省及び六部の障壁には「周禮」が書かれ、禁中に位置した中書、門下の兩省、後省樞密院、學士院の障壁の悉くが郭熙一人の手になるものであったという。尚書省等に「周禮」が選ばれたのは、王安石の新法を實施するに當り、「周禮」がその指導原理として依據すべき經典となったことと關係があろう。學士院その他の郭熙の畫は當時もてはやされ、蘇軾は「郭熙畫秋山平遠」と題する詩の中で、「玉堂、晝、春日を掩いて閒なり、中に郭熙の畫ける春山有り。鳴鳩、乳燕初めて睡起し、白波青嶂、人間に非ず」と詠った。[17] この學士院の春山とは、「石林燕語」に最も傑出していたという春江曉景のことである。また蘇轍が「書郭熙橫卷」と題する詩で、「鳳閣鸞臺の十二屏、屏上、郭熙、姓名を題す」と詠んだ[18]十二屏もこれら廟堂の屏風の一つであったと思われる。

このように神宗は郭熙を最も起用し、新法の施行に際しても制作の場を次々と與えた。當然のこととしてそれらは大畫面である。既に熙寧年間撰述の「圖畫見聞誌」に「巨障高壁、多多益々壯なり」とあったが、元豐に入ってその數は增すばかりであった。官以外にも、元豐末年、顯聖寺の悟道なる者のために十二幅の大屏を作り、その高さは實に二丈餘に及んだという。[19] また元豐五年には、子の思が進士に登第したのを喜び、出身地である河陽溫縣の庠（學校）の宣聖殿內に山水窠石の壁畫四堵を畫いた。[20] うち三圖の內容は林泉高致の畫格拾遺に記錄された通りである。

障壁畫家としての郭熙はかく精力的であったばかりでなく創意的であった。唐開元年間の有名な彫塑家楊惠之の塑山水

壁を見てヒントを得、鏝を使わず手で泥を壁面に塗りつけ、乾いてからその凹凸に従いくまどりを施し、峯巒林壑に仕立てた。これは影壁と呼ばれ大いに流行したという。[27] 畫工として官にあり、何よりも大畫面の制作が主であった障壁畫家郭熙の實像は、今日絹本の小さな軸形式によってしか原像を窺い得ない我々にとって大きな訂正を強いるであろう。

と同時に神宗との關係も更に考慮する必要があろう。彼は確かに神宗の寵愛を得たが、神宗は新法の遂行者であり、當然彼の畫は新法の方針に背くものであってはならぬ。まして新法の急激な改革に對し舊法黨の反對の聲が激しければ尙更である。廟堂に掲げられた畫は、山水畫と雖も、附け入られる隙があってはならず、新法の精神を何かしら體現していたと考えられる。この點では、新法の指導原理として尙書省等に書かれた「周禮」と通ずるものがあった筈である。

ところで、その後の郭熙は、黃庭堅の「次韻子瞻題郭熙畫秋山」と題する詩に、[28]「熙は今頭白く、眼力有り、尙お能く筆を弄して、窓光に映ず」とあるによって、この詩の作られた元祐二年（一〇八七）にはなおその存在が確認される。黃庭堅はまた「題郭熙山水扇」の七絶の中で「郭熙老いると雖も、眼猶お明らかのごとし」と詠んだが、[29] 元好問（一一九〇―一二五七）は「跋紫微劉尊師山水」においてこの句を引用し、

熙の筆は老いて衰えず。山谷の詩に「郭熙雖老眼猶明」の句有りて、熙の年八十餘の時に畫けるを記すなり。

という。[30] おもうに黃庭堅の詩に八十餘歲の作を記す註があったのである。これによって視力の衰え始めた元祐二年頃、郭熙が八十餘歲であったことがわかる。しかし元符三年（一一〇〇）の「跋郭熙畫山水」では、黃庭堅は「此の圖を觀れば、乃わち老年作る所、貴ぶべきなり」と稍や懷舊の情を表している。恐らく既にこの時郭熙は他界していたと推測され、卒年は元祐二年から元符三年の間となる。また元好問の「郭熙溪山秋晚」には「九十仙翁、自から遊戲す」の句があるが、[31] 九十の年齡にも何か據る所があったに違いない。

しかし哲宗朝とかわった元祐年間、郭熙はなお畫院に奉職していたであろうか。黃庭堅の「尙お能く筆を弄して、窓光に映ず」の句には隱退の氣配が感じ取られるが、周知の如く、元豐八年（一〇八五）神宗崩御の後、哲宗が位につくと、

宣仁太皇太后が攝政し、これまで新法に反對であった司馬光等舊法黨の面々が任用され、逆に新法は次々と廢止されて、ここに新舊兩黨は事あるごとに衝突した。郭熙がこの黨爭にまき込まれたとはいわないまでも、神宗に最も寵遇を受けた身である。且つまた八十歳の老齡であったことを考慮すれば、畫院に留った可能性は薄かろう。事實、元祐年間に入ると畫作の記錄は止ってしまう。

また郭熙が待詔に昇進したかどうかも問題である。熙寧七年當時藝學であったことは既に「圖畫見聞誌」によってみた。ところが郭熙の死後、宣和年間に編纂された「宣和畫譜」においても藝學であったと記されている。從って藝學で終ったかの如くであるが、王明清の「揮麈前錄」（卷四）には神宗の時翰林待詔となったとあり、更に「林泉高致」の篇首には「翰林待詔直長贈正議大夫郭熙淳夫撰」とある。おもうに混亂のもとの宣和畫譜の該當記事は、「圖畫見聞誌」をそのまま襲い稍や敷衍したものであり、郭熙の藝學在任期間、また神宗の寵遇からみてもその後待詔に昇進したとみるのが妥當であろう。因みに「林泉高致」篇首の肩書きの正議大夫は元豐新制の官品では從三品に相當し、これまで畫院待詔が最高光祿寺丞（從八品）に止ったことを考慮し、これを信用すれば、破格の贈官であったといわねばなるまい。

二　早春圖

(1)　集大成

現在、郭熙の數多い傳稱作品のうち、彼の作品として認め得るものは早春圖一點に過ぎない。郭熙の作風を知る上で他に考えるべき作品には、幽谷圖[17]（上海博物館）、溪山雪霽圖卷[18]（フリーア美術館）、窠石平遠圖[19]（北京、故宮博物院）、山村圖[20]等があり、特に幽谷圖は、郭熙が屢々制作した連幅屏の一部として、なお檢討の餘地がある。本來ならば、これらの傳稱作品も嚴密に檢討の上、早春圖を含めた作風を抽出すべきであるが、小論の性格上、唯一の郭熙の作品である早春圖に限定し、包括的ではないがより正確な郭熙の山水樣式を考察してみたい。

早春圖　　臺北　故宮博物院藏

早春圖[⑮]は絹本墨畫、法量は縱一五八・三糎、横一〇八・一糎の軸である。款記は左側中段に、「早春、壬子年郭熙畫」と書かれ、上に「郭熙筆」の一印が捺されている。壬子は熙寧五年（一〇七二）に當る。

早春圖を考察するに際し、郭熙の山水畫論「林泉高致」以上に恰好な手引はない。「林泉高致」に開示された理論は早春圖の實作に悉く體現されているといっても過言でなく、同一畫家の理論と實作として、兩者を補完し合って始めて、郭熙の山水樣式に對する正確な理解が生れるものと信ずる。その「林泉高致」は、郭思の序にいうように、父郭熙に侍し、山水畫について彼が親しく聞いたものを筆記し編纂したものである。「四庫提要」に據れば、山水訓、畫意、畫訣、畫題、畫格拾遺、畫記の六篇から成り、前四篇は郭熙の作、後二篇の郭熙の若干畫蹟を記錄した畫格拾遺、神宗寵遇のことを述べた畫記は郭思の作という。しかし百川學海本、王氏畫苑本その他の現行本には畫記はなく、また政和七年（一一一七）の許光凝の序も佚している。

さて、早春圖は、春淺く嚴冬の睡りから覺めたばかりの山谿の、朝の光の中に烟靄が淡くたちこめた景を畫く。この圖の特徴は、全體の構成を配慮し、既成のさまざまな構圖法を組み合わせ、それらが破綻を生ずることなく見事にまとめ上げられている點である。先ず三遠法を一圖の內に意識的に併せ採用しているのが目につく。卽ち正面に聳拔する主山を仰ぎ見る高遠、左脇に平原の彼方に淡い遠山を望む平遠、右脇には數段の飛泉の掛る暗い溪谷を窺う深遠の構圖法がとられている。天と地を結ぶ高遠の軸を中に、左右異對稱に平遠と深遠を左右に振り分け、しかも平遠の開いた明るい構圖に對して深遠の閉じた暗い構圖を對照させる等、この圖が實景に卽すというより、形式的に完璧な山水を構成せんとする強い意欲を看取することができる。

三遠法は、まとまった構圖理論としては、「林泉高致」に初めて登場するけれども、郭熙の發明に係るというものではない。個々には唐代に古くから前例があり、あまつさえ唐末の荆浩樣式の確認される雪景山水圖[⑯]（ネルソン美術館）では、奇しくも早春圖と同樣に、一圖の內に未熟ながら三遠法が採用されている。雪景山水圖は、他の構圖法や樹法の點でも類似

が多く、早春圖の成立を考える上で極めて興味深い作品である。また宋代に入れば、宋初に獨自の山水樣式を創出した李成、范寬は各々、「千里に對面するが如き」平遠山水、「眞山に面前するが如き」高遠山水で知られている。[37] 郭熙はこのような畫法の蓄積の上に立ち、三遠法を理論的に闡明したのである。郭熙のこうした態度は、郭熙が李成から出發しながら、山水訓の中で李成、范寬派の專門の學にこだわる時弊を指摘し、「兼收並覽、廣議博考」を主張したことと共に、集大成と名附けることができよう。そして「林泉高致」が理論における集大成とするならば、早春圖一圖は實作における集大成といえる。しかもその集大成は、屢々いわれる李成、范寬の華北二大樣式のそれに限定されず、唐末の荆浩以來の樣式を含んでいたのである。

早春圖には、他にも李成以外の山水樣式が異和感を生ぜず渾然と織り込まれ、郭熙が單に李成派の畫人であったに止らず、集大成的畫人であったことを物語る。例えば、畫面中央の中景に位置する逆S字狀の巨大な山塊、これは恰も馬の胴體の如く體を躍動的にうねらせることによって明かに氣勢、卽ちエネルギー運動を表している。つまり萬物は氣から構成され氣によって內部を貫かれているが、この山塊內部にわだかまった氣は、逆S字の運動表現を與えられることによって激しいエネルギー運動を生ずる。そしてここに生じたエネルギーは、烟嵐の虛を貫いて左上の谷口に側立つ峯巒に受け繼がれ、更にその餘勢は反轉して主峰の巔へと至る。ここに氣脈の連絡は地より天に貫通し、目に見えぬ強力な畫面の中軸を作っている。これが氣勢の構圖原理たる所以である。このような氣勢表現は、先の拙論[38]に詳しく考察した如く、唐末五代の荆浩、關仝樣式に歸すべきもので、彼等の山水樣式を示す雪景山水圖や秋山晩翠圖[39]（臺北、故宮博物院）に原形を具體的に窺うことが可能である。しかし、その後、五代には陝西を中心に流行したが、宋初にはほとんど姿を消し、僅かに郭忠恕の輞川圖卷、[40][41] 燕文貴の江山樓觀圖卷[42]（大阪市立美術館）等の守舊的作品にその迹を留めていた程度であった。ところがここに早春圖において、一層有機的な裝いの下に忽然と出現したのである。これは早春圖の畫法の基く所が意外と古いことを表わすと同時に、それを掘り起した郭熙の集大成的方法を如實に示すものであろう。

更に早春圖には、畫面三分割の構圖法が明瞭に看取される。卽ち寒林風の喬松と蟹爪風の古木を戴く土坡の近景、逆S字狀の山塊の中景、峯巒と主峰から成る遠景の三部である。中央の軸を三段階に分割することによって畫面の奥への空間的展開に秩序と快い律動をもたらし、また各部にそれにふさわしい異った機能を附與することによって連續法よりはるかに畫面內容を豐富且つ高大にする。例えば、遠景の主峰は、中景以下より獨立することによって、純粹な聳拔機能を與えられ、畫面の崇高性の增大に著しく貢獻している。

三分割法は五代までは例がなく、先に上げた雪景山水圖や秋山晩翠圖の荆關樣式でも寧ろ連續法がとられている。しかし北宋時代には現存作品のほとんどがこれを採用し、起源が何時かは明確でないが、范寬の溪山行旅圖[7]（臺北、故宮博物院）が管見の限りでは最も古い例に屬する。他に例を上げれば、傳李成晴巒蕭寺圖[8]（ネルソン美術館）、傳許道寧秋山蕭寺圖卷、傳巨然雪圖[9]（臺北、故宮博物院）等がある。このように流行した三分割法は、五代北宋の畫法の集大成書である「林泉高致」においても必ずや論及されている筈であるが、次に示す一條はこれに該當すると思われる。

凡そ經營して筆を下すには、必ず天地に合す。何をか天地と謂わん。一尺半幅の上に、上に天の位を留め、下に地の位を留め、中間に方めて意を立て景を定むるが如きを謂う。世の初學を見るに、遽しく筆を把りて下し去り、率爾に意を立て、情に觸れて滿幅を塗抹し、これを看れば人目を塡塞せしむ。已に人の意をして不快たらしむれば、なんぞ賞を瀟灑に取り、情を高大に見わすを得んや。

この條を單に畫中の山水を一個の獨立した小天地と觀る思想の造形化と解する說もあるが[10]、畫面を天、地、中間の三部に分つ意圖は、觀者に爽快感を與え、高大な情を表現することとある。これは三分割法の意圖とも合致する。その上一尺半という數字には三の乘數である以外に何か必然性があるのであろうか。實際に早春圖では、空と水が上下に三分の一づつを占め、中間の三分の一に兩脇を含め景物が壓縮して配されている。從ってこの條を三分割法を述べたものと解せられなくもない。もっともこの天、地、中の分割法を早春圖に適用すれば、近景土坡は地の位、遠景主峰は天の位に屬するこ

とになるが、後に説く通り、少くとも主峰は垂直聳拔性を志向し天子を象徴しているから、天の位に含めても矛盾しない筈である。范寛の溪山行旅圖において遠景主峰が全體の三分の二を占めたような不均等な三分割法を均等分割へと形式的に整理し、更には舊來の小天地の思想を以って理論化したものと考えられる。ここにも郭熙の集大成的方法論をみることができよう。

早春圖はかように構成的性格が著しく濃厚である。冒頭に引用した「圖畫見聞誌」の傳も「位置は淵深なり」とこの構成的性格を指摘している。また郭熙自らも次の如くいう。

山水は大なる者なり。人の看る者は須らく遠ざかりこれを觀て、方めて一障の山川の形勢、氣象を得るを見るべし。

これに據れば、先ず山水は大物だという基本認識があったことは注目すべきで、その形勢と氣象をとらえることが彼の山水畫の前提であった。しかるに氣象はさておき、形勢は結局構圖に歸する。ここにも郭熙の山水畫に構成的性格を見ることができる。また巨障高壁の大畫面を經營する上でも構圖は不可缺であった。しかしこれらの構圖法が郭熙自身の發明に係るものでないことは上述の通りである。彼の功績は、これらを創出するより既成の畫法として享受し總合的に集大成した所にあった。そしてこれによってこれまで地方樣式、個人樣式に止っていた華北の山水畫は、著しい形式的普遍性を獲得した。李成と郭熙の山水は所謂李郭樣式として、董巨樣式と並んで復古的に元代において流行したが[61]、李郭樣式とは實は郭熙樣式に他ならず、流行の要因には郭熙によって獲得された形式的普遍性が大いに與っていたと考えられる。その事情は、時代は下るが、元末四大家以來の南宗の山水樣式を集大成した清初の王翬、王原祁の山水が、虞山、婁東派として清の中・後期をほとんど完全に風靡する程幅廣く流行したことに似る。ここでも王翬、王原祁により獲得された形式的普遍性が大いに與っていたのである。但しいずれの場合も沒個性的になったことは否めぬであろう。

しかし郭熙の功績の全てが集大成にあったというわけではない。彼は山水畫の前提として形勢と氣象の表現を上げた

が、この一方の氣象表現において創造する所があったといえる。「林泉高致」では、それは「四時の景は同じからず」、「朝暮の變態は同じからず」と說かれ、氣象のうちでも四時朝暮の變化を重視し、「眞の山水の烟嵐は四時同じからず」等と、これをとりわけ烟雲によって畫き分けた。烟雲は李成樣式にも缺かせぬ要素で、その導入に李成樣式の一つの劃期的意義があったから、どの程度郭熙に先驅的意義を認めるか問題であるが、少くとも氣象の刻々の變化に着目したことは彼の功績に數えられよう。「林泉高致」を取り上げた宣和畫譜（卷一一）も先ずこの條を引用している。しかし早春圖にもみられる如く、郭熙の烟雲は單に氣象現象の表現に止らず、その融和性を働かし畫面の各部を和ませ融合する機能を有していた。さまざまな系譜の構圖を渾然と統合し、畫面の有機化に貢獻しているのがこの烟雲である。しかるに郭熙より後、この烟雲の機能は次第に變化し、元祐以後の山水の小景化と共に、所謂詞人墨卿の詩的意趣の表現のために盛んに使われるようになる。[20] 哲宗朝が活躍時期と思われる李公年の山水圖や趙令穰の湖莊清夏圖卷[21]（ボストン美術館）はこの動きの代表である。

(2) 平　遠

ところで郭熙は、畫院の畫工としては稍や異質ながら、當時の文人士大夫達と關係をもっていた。同時代の蘇軾及び黃庭堅を始めとする蘇門の文人達は、郭熙の山水を題畫詩に取り上げ、蘇軾の詠んだ「郭熙秋山平遠」と題する七絕二首[22]には蘇轍、晁補之等が次韻し、例の元祐二年の「郭熙畫秋山平遠」には黃庭堅、また後の樓鑰等が次韻した。なかでも黃庭堅は郭熙と直接交渉があったことは確實に窺え、李成の六幅驟雨圖を模した早期の作から八十餘歲の山水扇に至るまで、深い親しみをもって郭熙の畫業を見守っていた。蘇軾等に知遇せられたのも黃庭堅を介したと考えられる。黃庭堅は當時最も精嚴と評判の高い鑑別家であった。[23] この他、宰相をつとめた文彥博（一〇〇五―一〇九六）とは、長壽の祝に一望不斷の意をこめた一望松圖を作って贈り、文彥博にも郭熙の樵夫渡水扇を詠んだ七絕一首がある。[24]

さて、郭熙の山水のうち、この文人士大夫達に最も受けいれられ貴ばれたのは平遠山水であった。これは當時の文人士大夫の趣味や郭熙の山水の士大夫畫的性格を考えるに重要な意味を持っている。先ず蘇軾及び門人達が詠んだのが秋山平遠圖であったことは既にみた。また黄庭堅は「能く山川の遠勢を作る、白頭、惟だ郭熙有り」（題鄭防畫夾）といい、[36]「郭熙の官畫、但だ荒遠、短紙、曲折、秋晩を開く」（次韻子瞻題郭熙畫秋山）と詠った。この他にも山水扇を詠み、「一段の風煙、且に千里、解うこと、明月の人を逐いて行くが如し」と、扇面の江山に風煙千里の勢があったことを述べ、[37]專ら遠の描寫に着目した。郭熙に對するこのような評價は以後成論となり、張邦基の「墨莊漫錄」（卷四）には、「熙は能く遠景を爲る」と記された。

無論、郭熙自身は畫院の畫工であり士大夫ではなかったが、自らの山水畫と彼等士大夫の關係をどのように考えていたであろうか。「林泉高致」山水訓の冒頭には、君子が山水畫を愛する理由を次の如く述べている。卽ち騷がしい塵界を厭い、山川に隱棲し人間の本性を養いたいと願うのは誰しもの人情である。しかし士大夫は、一身を潔くし世を遁れんとすれば、太平の御世にあって君と親とから厚恩を蒙っている以上、その出處進退に關し道義上の問題が起ってくる。そこでここに山水の名手がいて、「堂筵を下らず、坐ながらにして泉壑を窮め、猿聲鳥啼依約として耳に在り、山光水色滉漾として目を奪う」ことが可能ならば、林泉を愛する心も滿足させることが出來る。これが世の君子の山水畫を貴ぶ眞の理由だという。何よりも注目すべきは、自分の山水畫が、士大夫の立場を解し士大夫の鑑賞に供するものであることを明確に打ち出した點である。これは畫院の畫家の發言としては畫期的意義があろう。從來の通念からすれば、畫院畫家は禁中に侍し、天子の私物的存在として專ら天子のために宮殿や寺院道觀の莊嚴と裝飾を本務とするものであったからである。ここに新しく對象に士大夫が加えられたことは、士大夫の地位の著しい向上をみた北宋後期ならではの現象であろう。そしてそれはまた自ずから作品自體にも反映し變質をもたらした筈である。官吏であると同時に讀書人でもある士大夫を對象とすればそれなりの高い水準が要求されるのは當然である。ともあれ郭熙はかような態度でもって山水畫を供し、その結果平

遠山水が最も士大夫の支持を得たわけである。

おもうに平遠山水は、郭熙の言にみたように、官に仕える立場上、臥遊という代償しか求められぬ士大夫にとって、三遠のなかでも最も意にかなったものと考えられる。何故なら平遠こそは、坐ながら「人目の曠望を極め」（山水訓）、「これを看れば人の意に無窮を興さしめ」（畫格拾遺）、つまり山水への憧れを最もよくいやすことができるからである。劉道醇の「聖朝名畫評」序に「山水を觀る者は平遠曠蕩を尚ぶ」とあるのは、平遠のこうした性格をよく言い當てている。また平遠山水を主要な構圖とした李成様式が、北宋中後期に次第に士大夫に迎えられ、山水畫壇の主流の地位を獲得したのもこれと無關係ではなかろう。

李成の平遠山水は、前にも觸れたように、察林平遠もしくは烟林平遠と呼ばれ、文獻並びに喬松平遠圖[17]（澄懐堂文庫）等の傳稱作品を總合すると、近景に寒林と稱せられる喬松を大寫しにし、旁を開いて、烟嵐に澹くつつまれた黄土地帶の平原丘陵を低い俯瞰視によってとらえたものであった。だがそれは單なる平遠山水ではなく、「千里を咫尺に掃く」（聖朝名畫評）とか「千里に對面するが如し」（山水純全集）とか評された如く、尺幅の内に無限遠の表出を意圖し、また近景喬松と遠景景物との極端な大小比によって、觀者の視線を強引に畫面奥の遠景に誘った。加えて遠景における烟嵐の導入は、憧憬を誘うべく遠景を「秀媚」（林泉高致）あらしめ、畫面奥の遠處への志向性を増々強めた。この遠への志向性にこそ李成の平遠の眞骨頂があったといえよう。平遠山水は唐代にあり、咫尺千里の考えも古來からあるが、これほど明確な意志と方法とをもって遠を表現したのは李成が始めてである。寒林ともどもその成立の由來を考えることは北宋山水畫史の大きな課題であるが、またそれは李成の境遇とも無縁ではなかろう。唐の宗室の出で、代々の儒者の家に生れながら念願の仕官を果せず、また並みの畫師として扱われることを極度に拒否し、遠に意を托したものとも考えられる。[18] いずれにせよ、士大夫に迎えられる素地は大いにあったのである。かくて彼の山水は、無李論が唱えられたにもかかわらず、却って益々士大夫の間に名聲を高め、遂に宋朝第一の畫家に推されたのである。

郭熙は初めこの李成を學び、後に李成派に止らない集大成的畫人となったけれども、彼の山水に必ずみられる寒林とともに平遠は、その系譜をなおよく物語っている。ところで、早春圖の平遠は、主山の左旁らに開け、「林泉高致」山水訓の記述がそのまま解説を兼ねてくれる。

正面の溪山林木は、盤折委曲して其の景を鋪設して來り、其の詳かなるを厭わず。人目の近尋を足す所以なり。旁邊の平遠は、嶠嶺重疊し、鉤連縹渺して去り、其の遠きを厭わず。人目の曠望を極むる所以なり。

かくの如く、郭熙の平遠には、純然たる平遠山水の他に、主山の旁らを開いた高遠との複合形式があり、早春圖もそうであるが、これが李成とも異なる郭熙により一般的な平遠であったと考えられる。さて正面の高遠は別にして、旁邊の平遠は、早春圖ではゆるやかに起伏する原隰を狹く限られた谷口の斷崖の間に見渡す形をとり、横切り走る嶠嶺が幾層も奥へ重なり、次第におぼろに遙か遠ざかり、遂に烟嵐に山腰のかき消された遠山へと至る。曠望というが、視野が狹められて廣さより遠さが強調され、視線は奥へと執拗に誘い込まれ限りない遠さを眺め盡す。そのためにはあらゆる畫法が驅使される。近景の寒林と土坡から遠山へと樹木と山石が正確無比に漸減する遠小近大法、近景を濃く遠景へと次第に淡く刷かれた空氣遠近法、左右から土坡を交互に入り組ませた參差の法等々である。

郭熙は三遠を說き、平遠について、「平遠の意は沖融にして縹縹渺渺なり」(山水訓)という。沖融は道家の虛的ニュアンスを含み、これを一概にいうことは難しいが、別に平遠と關連し「烟雲縹緲」(畫格拾遺)とあり、また平遠の中の點景人物は「沖澹」とあるから、烟雲に關係あることは相違ない。つまり烟雲に澹くつつまれた、おだやかに遙かな趣きをさすのであろう。早春圖の烟雲に澹く形を沒した遠山のふもとは、この趣きをよく表わし、恰も理想鄉の如く觀者はここに導かれ遊ぶ。また郭熙は范寬と對照して「李成の秀媚」(山水訓)といい、郭熙の秀媚とは、別に「(山は)烟雲を得て秀媚」(山水訓)とあるように、烟雲によってもたらされた效果をさす。早春圖の遠山はまたこの秀媚さをも十分備えている。これを要するに早春圖の平遠は、士大夫の憧憬を誘い、山水への渴きをいやすべく十分周到に考慮されているといっ

てよかろう。

この點、許道寧の秋山蕭寺圖卷は對照的である。ここでは遠山は凹凸のいかめしい形を呈して黑雲のように高く浮び、憧憬を誘うというより、寧ろ上から威壓して下に展開する景色の荒涼を更に增幅している。要するに秀媚さより荒涼の表現に重點が置かれ、平遠的空間も十分畫かれているが、遠さより廣がりとして捉えられている。兩圖の相異は寒林表現にもみられ、早春圖の君子を象徵する喬松に對し、李成が決して作らなかったという龍蛇鬼神の狀の林木に作っている。しかしこと平遠に關する限り、いずれが李成に似るとも決しかねる。というのは、早春圖の平遠は、正確無比な遠小近大の遠近法によって奧の奧まで周密に秩序整然と構成されているが、この秩序正しさは、李成の寒林大樹との極端な大小比による平遠とは異質で、遠への意志的衝動に乏しいと思われるからである。この劇的性格は却って秋山蕭寺圖がよく繼承している。また早春圖の主眼は何といっても正面主山の偉容の表出にあり、主山の脇に片附けられた平遠は、寧ろ畫院畫家としての郭熙の限界を暴露しているといえよう。何故なら、先ず第一に天子に仕える身として主山を缺くことはできず、平遠に象徵される士大夫の欲求は二の次にせざるを得なかったからである。早春圖の平遠が形式的な感を免れない所以である。李成の平遠とは、在野と畫院、創始と集大成というように基本的に大きく異っていたのである。

(3) 官　畫

「林泉高致」と早春圖が、一畫家の理論と實作として極めて密接な相應關係にあることは屢々觸れてきたが、山水の形式についても兩者は明瞭に相應している。山水訓は山と樹木の形式を語り、先ず山について次の如く述べる。

大山は堂堂として衆山の主と爲る。所以に分布し以って岡阜林壑を次とし、遠近大小の宗主と爲るなり。其の象は大君の赫然として當陽し、而して百辟の朝會に奔走し、偃蹇背却の勢無きが若くなり。

畫訣でも同樣のことを述べ、大山を主峰と名附け、遠近大小のものに對し君臣上下の關係に喩えている。つまり大山

（主峰）は輝かしく南面する天子を象徴し、これをめぐり衆山は下臣が和やかに參謁する形式をとるべきだという。山水訓はまた山に高下があると述べ、高山について、

高き者は血脈下にあり、其の肩股は開帳し、其脚は壯厚に、巒岫岡勢の培擁して相い勾連し、映帶して絶えざるは此れ高山なり。故にかくの如き高山はこれを孤ならずと謂い、これを什（まじ）らずと謂う。

と述べ、これが山水の體裁だという。この高山が先の大山に當ることはいうまでもない。また「孤ならず」が論語（里仁篇）の「德は孤ならず、必ず鄰有り」に基づくことは勿論、高山の表現に德が意識されているのがわかる。

早春圖の主山は、ほとんどこの理論通りに畫かれている。後景の正面に聳える主峰は、周圍を左はぴったり寄りそう峰巒、右は溪谷を隔てた列岫、前は氣勢あふれる山塊によって取り卷かれ、烟霞に腰を鎖して愈々高く拔んじ秀でている。しかもその形はただ聳えず、下からの氣勢を受けるべく反轉に作り、衆山を庇護する如く肩を擴げている。堂々と氣高く、文字通り一境の宗主で、まことに大君にも喩えられよう。

また山水訓は、樹木について說く。

長松は亭亭として衆木の表と爲る。所以に分布し以って藤羅草木を次とし、振挈依附の師帥と爲るなり。其の勢は君子の軒然として時を得、而して衆くの小人のこれに役使され、憑陵愁挫の態無きが若くなり。

畫訣では、この長松（大松）を宗老と呼び、同じく君子小人の關係に喩えている。つまり長松は時を得た君子を象徴し、藤羅草木の小人を從がえその模範だという。

早春圖の近景土坡の上に戴いた寒林風の二株の喬松がこの長松に當る。樹下の邊には、蟹爪樹と呼ばれる醜怪な古木が幾株も互に絡んで横に這ったり水に倒垂している。これに對し雙松は群を拔くように氣高く垂直に伸び、傘狀に枝を垂らし廣げている。君子の德風は十分に表現され、松針や枝を描寫する淸勁な筆もこれに與っている。從って畫訣にもいうように、この雙松がこれを戴く土坡一山の主であることは無論だが、そればかりかここを中心に三遠が展開するいわば構圖

の要に位置し、ために大小遠近法を守り放射狀に散らばる無數の樹木に對しても宗主の地位を占めている。しかるにこの喬松は寒林と呼ばれ、元來李成の寒林平遠に由來する。早春圖でもなお左側に開けた平遠に對して、李成の寒林の役目を果しているとみられなくもないが、それ以上に高遠構圖において主峰と呼應し、君主の下に仕える君子として君臣關係を示し、且つ主峰の垂直聳拔性を下から助けているのである。

このように早春圖の主峰と喬松は、それぞれ君主と君子を象徵し、周圍の衆山、衆木に對して君と臣、君子と小人の秩序形式を表わしている。これまでにも、例えば荆浩の「筆法記」に松を君子の德風に喩える先蹤はあったけれども、かくもヒエラルキー的秩序を強調したのは、管見の限り、郭熙の早春圖が最初である。このことは郭熙が神宗畫院に奉職し、進歩的な天子の寵遇を得、廟堂の大畫面が主たる制作の場であったことと無緣ではあるまい。あるべき君主や君子を象徵すること自體廟堂向きであるが、その整然たる秩序形式も、後に秩序だった組織制度を宗とする「周禮」を尙書省の障壁に書かせたことと共に、新法の遂行者である神宗の方針と合致する。逆に神宗のそうした方針に基づく期待を荷い得たことが、神宗の寵遇を得た要因である。道釋人物畫に代って登用され、勸戒目的が直接的でない純然たる山水畫と雖も、廟堂にのぼるべく一定の形式が要求されたのである。

黃庭堅がいみじくもいった官畫という言葉は、郭熙の山水畫のこうした性格を指していよう。度々引用する「次韻子瞻題郭熙畫秋山」の詩には次のようにある。

郭熙の官畫　但だ荒遠
短紙　曲折　秋晚を開く

曲折は遠さを表わすために景を折れ曲げながら畫く法で、短い幅に盤折するように秋の晚の平遠景が畫かれていた。官畫という言葉は見慣れぬけれども、これ以上ふさわしい言葉はあるまい。院體という言葉は、當時既に花鳥畫の黃氏體を指して使われていたが、これは畫院內に流布した獨自の畫風を意味する樣式用語で、官畫とは自ずから別の範疇に屬す

る。官畫を強いて譯せば、官僚的な畫ということになろうか。

しかし、早春圖において、以上述べたような秩序形式を現實との關係の上で餘り強調し過ぎることも隱當でない。というのは早春圖に表わされた世界は理想的ユートピアというがふさわしく、整然たる秩序形式も理想世界のそれとしてみるのがより妥當だからである。郭熙は居るべき游ぶべき山水の行くべき望むべき山水に對する優越を說いたが[10]、早春圖も士大夫が住みたい游びたいと渴慕するような理想的な山水に作られ、五代北宋初期に流行した行くべき望むべきの所謂行旅圖と較べると、畫面の現實性はよほど薄れている。更に李公年の山水圖に至れば、これは王維の「終南別業」詩の中の「行きて水の窮まる處に到り、坐して雲の起る時を看る」の句に題をとったと思われるが、ほとんど雲烟が主人公の役割を果し、「眞に物象が空曠有無の間に出沒するかの若き[11]」夢幻的な畫面に仕立てられている。童僕を侍らせ坐る高士や高臺の簡素な亭に象徵される如く、游ぶ可き山水の最も典型といえよう。これに較べれば、早春圖はなお氣高い理想性が顯著で、それが主題であるといっても過言ではない。

郭熙は自らの山水畫の目指す所を神觀と清風という二語によって表わしている。「林泉高致」山水訓は、先に引用した君子が山水畫を愛する理由を述べた後、更に次のようにいう。

此のこれを主とせず、輕心これに臨めば、豈に神觀を蕪雜し、清風を溷濁せざらんや。

これとは山水畫を愛する理由の本旨をさす。これを基本に辨えず、輕々しく扱えば、山水畫の神觀を必ず亂し、清風を濁さずにはおかないという。圖らずもここに郭熙の山水畫の實現すべき目標が開示されたといえよう。

この清風は、早春圖では、塵界を遠く離れた深山溪谷の描寫にも勿論窺えるが、君子を象徵した喬松に最も意圖して表わされ、周圍の醜怪な雜木を颯爽と拔き、清勁な枝と葉を廣げた姿は清風というにぴったりである。また平遠における遠の志向にも、脫俗性の意味での清が表現されていよう。「圖畫見聞誌」(卷一)は李成の寒林平遠について「烟林清曠」と評したが、この清の表出は李成の寒林平遠の重要な特質をなし、郭熙の清風はその系譜的延長にあるといえる。

また神觀については必ずしも明瞭でないが、早春圖に當ってみれば、その整然とした秩序形式によって表わされた趣きは神觀というに最もふさわしい。堂々とした主峰、並びにその衆山との君臣上下關係、長松と衆木との君子小人關係の秩序はもはやいうまでもない。また遠小近大の遠近法の正確さは無比であり、遠淡近濃の空氣遠近法も正しく遵守されている。これらは當時の理を重視する風潮、卽ち合理主義の表われともとれるが、と同時に秩序として整然たる神觀に寄與するものとしても取れる。特に長松を要として放射狀に散在する衆木の遠小近大の整然とした秩序正しさがそうである。三遠法を一圖に採用したことも、この神觀に大いに貢獻している。正面の高遠による主峰が左右異對稱に兩脇に平遠と深遠を從える形をとり、しかもこれによって空間は能う限り擴大され、主峰の偉風、長松の德風は、遠い平野、深い溪谷、高い山獄のすみずみまで感化の及ぶ仕組みになっている。また上述した天、地、中の均等的三分割法もこの神觀のための意識的な構成法といえよう。

要するに、神觀と淸風は、當時の朝廷と士大夫社會に必要とされた秩序を山水畫において理想的な形で表したもので、郭熙は天子幷びに士大夫に鑑賞畫を供する畫院畫家として、天子と士大夫の一堂に會する廟堂の障壁畫家として、つまり官畫家としてその要請に答えたのである。先に郭熙の集大成を構圖を中心にみたが、五代北宋の諸樣式は、その地方樣式、個人樣式、或は時代樣式としての個性的內容を捨象され、この神觀と淸風を實現するために構成し直されたともいえる。早春圖は、こうした郭熙の山水樣式を如實に示す後にも先にもない實に記念碑的な大觀山水である。元祐以後、山水畫は小景化すると共に、文學的意趣を追求するようになり、王詵や李公年の作品に既にそれが窺えるが、趙令穰等の宗室畫家、宣和の畫院畫家に至って決定的となる。この意味で、郭熙は官畫家として五代北宋山水畫を集大成し、唐末五代以來の一つの山水畫の展開の棹尾を飾った畫家であった。

註

① 主な論考を次に揭げる。羅赤子「北宋畫院與郭熙」（中國畫　創刊號　北京　一九五七）、張安治「郭熙」（中國名畫家叢書

上海　一九五九)、山岡泰造「水墨畫に關する一考察――郭熙の早春圖と林泉高致について――」(哲學研究　五一五號)、新藤武弘「臺北・故宮博物院の范寬と郭熙」(藝術新潮　一九七四年二月號)。

② 山谷題跋卷八　跋郭熙畫山水。

③ 他に問題の資料として黄庭堅の父黄庶(一〇一八―一〇五八)が詠んだ「求郭侍禁(熙)水墨樹石」(伐檀集卷上)と題する七絶一首がある。「伐檀集」には皇祐五年(一〇五三)の自序があり、當然それ以前の作である。翁同文は「畫人生卒年攷下篇」(故宮季刊、四卷三期)の中で、この詩を「郭侍禁熙」と引用し、郭熙がこの時既に畫院にいたことを知る資料として扱っているが、筆者のあたった宋百家詩存本、黄文節公全集附本、宋人集本のいずれにも「熙」字はなく、「郭侍禁」が郭熙に該當するかなお檢討の餘地があるので、今はこの詩の採用を差し控えておく。

④ 圖畫見聞誌卷一　論三家山水。

⑤ 何惠鑑「李成略傳」(故宮季刊　五卷三期)參照。李成の傳記は多くこれに據った。

⑥ 王闢之　澠水燕談錄卷七、王明清　揮麈前錄卷三、郭若虛圖畫見聞誌卷三。

⑦ 董逌　廣川畫跋卷四　書李營丘山水圖。

⑧ 鈴木敬「畫學を中心とした徽宗畫院の改革と院體山水畫樣式の成立」(東洋文化研究所紀要　三十八冊)參照。北宋畫院についてはこの論考に負う所が大きい。

⑨ 宋會要輯稿職官三六、改稱の時期については、同上「(元豐五年)六月十四日、詔翰林醫官院、改爲翰林醫官局」とあり、他の三院も同時に行われたと考えられる。

⑩ 宋會要輯稿職官三六。

⑪ 聖朝名畫評卷一　燕文貴條。

⑫ 周必大　省齋文稾卷一八　唐王維山水眞蹟。

⑬ 圖畫見聞誌卷四　郭熙　崔白條。

⑭ 圖畫見聞誌卷三　李元濟條。

⑮ 圖畫見聞誌卷四　崔白條。

⑯ 石林燕語卷二には、「官制行、內兩省諸廳壁、自僕射而下、皆郭熙畫樹石、外尙書諸廳照壁、自令僕而下、皆待詔書周官」とある。

⑰ 蘇東坡集卷一六。また蔡寬夫詩話(宋詩話輯佚卷下所收)にはこの詩と關連し、「今玉堂中屏、乃郭熙所作春江曉景、禁中官局多熙筆迹、而此屏獨深妙、意若欲追配前人者、蘇儋州嘗賦詩、『玉堂畫掩春日閑、中有郭熙畫春山』、今遂爲玉堂一佳物也」とある。これによって蘇軾の「春山」が春江曉景であったこと、またそれが屏風であったことがわかる。

⑱ 欒城集卷一五。

⑲ 山谷題跋卷八　跋郭熙畫山水。

⑳ 墨莊漫錄卷四、直齋書錄解題卷一四　林泉高致集條。

㉑ 畫繼卷九　論遠。

㉒ 豫章黄先生文集卷二。

㉓ 豫章黄先生文集卷九。

㉔ 遺山先生文集卷四〇。

㉕ 遺山先生文集卷一三。

㉖ 平生壯觀卷七、大觀錄卷一三、石渠寶笈初編卷一七に著錄。なお吳其貞の書畫記卷六の春雪圖は早春圖と同じ款記を有する。

㉗ 山水純全集　論觀畫別識。

㉘ 「五代北宋初期山水畫の一考察　―荆浩・關仝・郭忠恕・燕文貴―」（東方學報、京都四九冊）。

㉙ 原本は傳わらず。至正二年（一三四二）の唐棣模本、萬曆四十五年（一六一七）の石刻拓本によって窺う。

㉚ 中林茂夫「郭熙の林泉高致」（『中國畫論の展開』所收）四六〇頁。

㉛ 主な李郭派の畫家に趙孟頫、劉貫道、朱德潤、唐棣、曹知白、姚彥卿等がいる。

㉜ 宣和畫譜卷一二　李公年條。

㉝ 蘇東坡集卷一七。

㉞ 畫繼卷九　論遠。

㉟ 林泉高致　畫格拾遺、文潞公文集卷七　題郭熙畫樵夫渡水扇。

㊱ 豫章黃先生文集卷一二。

㊲ 豫章黃先生文集卷九　題郭熙山水扇。

㊳ 畫繼卷九　論遠　「李營邱、多才足學之士也、少有大志、屢擧不第、竟無所成、故放意於畫。」

㊴ 筆法記「松之生也、枉而不曲、遇如密如疎、匪青匪翠、從微自直、萌心不低、勢既獨高、枝低復偃、倒掛未墜於地下、分層似疊於林間、如君子之德風也。」

㊵ 圖畫見聞誌卷四　李吉條。

㊶ 林泉高致　山水訓。

㊷ 宣和畫譜卷一二　李公年條。

圖版

ⓐ 故宮名畫三百種（臺中　一九五九）　圖七六

ⓑ 東洋美術第一卷（朝日新聞社　一九六七）　圖一四

ⓒ 中國美術第一卷（講談社　一九七三）　圖三

ⓓ 中國美術Ⅲ（講談社　一九六五）　圖四

ⓔ 同上　圖五

ⓕ 中國美術第一卷　圖五

ⓖ Cahill, James. *Chinese Painting* (Lausanne, 1960), p. 41.

ⓗ 故宮名畫三百種　圖八一

ⓘ 同上　圖五七

ⓙ 文物精華第三集（北京　一九六四）　一三頁

ⓚ 中國美術第一卷　圖四

ⓛ 文物精華第三集　一四頁

ⓜ 同上　一二頁

ⓝ 中國美術第一卷　圖一

ⓞ 故宮名畫三百種　圖四〇

ⓟ 文人畫粹編第一卷　王維（中央公論社　一九七五）　圖五（石刻本）　圖一一（唐棣本）

ⓠ 東洋美術第一卷　圖一七

ⓡ 故宮名畫三百種　圖六四

ⓢ 中國美術第一卷　圖二

ⓣ 故宮名畫三百種　圖一三三

ⓤ 中國古代繪畫選集（北京　一九六三）　圖三五

ⓥ 東洋美術第一卷　圖一三

Kuo Hsi 郭熙 and his "Early Spring" 早春圖

Hiroshi Sofukawa

Kuo Hsi (active about 1054–1087), who is well known as a landscape painter of the Li Ch'eng 李成 school and the author of the essay on landscape painting, "Lin-ch'üan kao-chih" 林泉高致, was a representative painter from the painting academy of the Shen-tsung 神宗 Emperor of the Northern Sung 北宋. Shen-tsung (1068–1085) particularly liked his work and had all the screens and walls in the palace hall decorated with his calligraphy from the *Chou-li* 周禮 and his paintings. Shen-tsung was, of course, the same progressive emperor who put into effect the Hsin-fa 新法 of Wang An-shih 王安石. So it has naturally been thought that the work of Kuo Hsi as a court painter reflected the policies of Shen-tsung and had the same political function as his *Chou-li* calligraphy in the court.

"Early Spring" is the only extant original work of Kuo Hsi. This work coincides well with the theory of "Lin-ch'üan kao-chih", and has that all-embracing sense typical of landscape painting in the Five Dynsties 五代 and Northern Sung, as well as later. For example, we can see the three distances 三遠, three divisions 三分割 and breath-force 氣勢 composition. We can also see the character of painting for literati 士大夫 in its dry-tree 寒林 and flat distance 平遠 composition which he inherited from Li Ch'eng. However, it is much more remarkable that this work has an official academic character to it. The appearance of the main moutain 主山 is like that of an emperor majestically enthroned among mountains; the tall pine 長松 is like a gentleman 君子 superior to the trees around him. A strict order rules over the whole picture. In this official academic style 官畫 we can see the policy of Shen-tsung's academy of painting.