

山水画と風景詩

宇佐美 文理

はしがき

- 一 風景詩の性格
- 二 風景詩の空間
- 三 形象と風景

はしがき

山水画の成立は、山水詩の誕生と関連させて語られるのを常とする。そして山水詩の代表的詩人を謝靈運とするならば、ほぼ同時期、宗炳の「画山水序」の登場が、山水画成立の一つの画期ということになるうか。無論、漢代の帛画、画像石には、山の表現が既に見られ、さらに晋の顧愷之にも「画雲臺山記」があり、その主題は道教に結びつけられるものの、画面全体に山が描かれた絵である可能性は高い。しかし、「山水」を主題として確かに描かれたものの記録として、「画山水序」を挙げることに意味があり、山水画成立をこの時期に求めることは、説得力を持つものであるう。

しかし、張彦遠の言を待つまでもなく、六朝期から唐代のある時期、つまり「山水の変」⁽¹⁾と称される時期までは、例えば敦煌壁画に、背景としての秀作が既に現れることを確認できるものの、山水画は目立った発展を見せなかったようである。さらに、「山水画の隆盛」ということになる、下つて五代北宋期を待たねばならない。

ここに、「山水詩が山水画を生み、山水画が山水詩と同じ理念を持つならば、なぜ山水画だけが発展しなかったのか、あるいはその発展を遅らせたのか」という疑問がある。そして本稿では、この疑問に答える端緒として、山水詩と同時期に現れ始める「風景詩」を考察する。

以下、最初にいくつかの点について確認しておきたい。

まず「風景」という言葉であるが、周知の如く、小川環樹氏が「中国の詩における風景の意義」⁽²⁾において明快に説かれるように、中国において「風景」という語が、SCENERYの意味を持つのは、中唐以後。それまでは、「景」は「光の当たっているところ」であり、「風」は「気」である。つまり、西洋で言う「LIGHT AND ATMOSPHERE」であるというわけである。また小川氏によれば、「景」は光があたっているところというのが本義だとすれば、そこから「ながめ」VIEWの義も生ずる。そこで、中唐以後の詩人達は、風景という二文字を、SCENERYの意味で用いるようになることされる。本稿が「風景詩」と呼ぶのは、この「風」（大気の動き、あるいは温度の感覚にうったえるもの）と「光」をうたう詩を指す。なお「風景詩」という言葉は、既に上記小川論文に見える言葉である。

次に、山水詩という概念の発生は、いうまでもなく『文心雕龍』の発言によるところが大きい。

宋初の文詠、体に因革有り、老荘告退し、山水方に滋んなり。(明詩篇)

では、山水詩はどのようにして生まれてきたのか、あるいは、山水詩を作ることはどのような意味を持つのか。まず、山水詩のジャンルとしての系譜は、小尾郊一氏が『中国文学に現われた自然と自然観』⁽⁵⁾に詳しく述べられるとおりである。行旅詩・遊仙詩・招隱詩など先行する諸形態の変遷をたどった後、小尾氏が山水詩誕生の決定的契機としたのは、「賞」という概念であった。そして、謝靈運以前の「自然」の描写には、この自然を愛でる気持ちが欠けており、対して謝靈運は「かく自然に身を委ねて客観的に眺めた風景を彼は詩に再現する」のであり、「この自然に身を委ねる態度を彼は「賞」と考える」。さらに、山水詩の契機として、小尾氏は彼の旅行癖、江南の麗しい風光、老荘思想などを挙げられる。また、六朝期の山水に対する態度を明快にまとめたものとして、吉川忠夫氏の「六朝士大夫の精神生活」⁽⁴⁾がある。吉川氏によれば、「山水の遊放が世俗的なわずらいから解放し、心の鬱結を解きほぐしてくれ」、「現象世界をこえた、天地宇宙の存在原理たる「自然」との冥合が行なわれ」、とりわけ謝靈運においては「山水は、美的享樂の対象であるだけでなく、自己の哲学の検証の場として、また悟りにいたるための具体的な場としても意味をもった」とされる。当時の山水に対する態度はおおよそこのように考えておけばよからう。

また、謝靈運の山水詩の成立に、仏教が影響を与えたことは、夙に狩野直喜氏が『魏晋學術考』で指摘されて以来、しばしば言及されることである。例えば小川環樹氏は、「老・莊の哲学自体は、山水を美とする考えを含まないとすれば、山水賛美の文学——特に詩——が、どこから出てくるか、それは今までとは違った角度から捉えなおさねばならないだろう」とされ⁽⁵⁾、また小川氏はそれを仏教に求め、例えば、謝靈運は日光を好んで描いた

が、「実は、彼の心の中にあつた、仏の世界の光明がそこには重なり合つて(6)いる」とされる。

つまり、山水詩に関しては、「山水」の持つ特殊な意味、あるいは「山水の中に身をおく」意味を見いだし、それを「山水詩」を作る意味とする、と考えられている、とまとめることができよう。

振り返つて山水画はどうか。通常、この山水詩の「意味」を、そのまま山水画にも投影させて考えられている。つまり、当時の人々の山水に対する態度、あるいは山水の持つ特別な意味が、山水画を成立させたと考えられている。

しかし、山水「画」の意味は、それにつきるものであろうか。つまり、それを「絵」にする意味、それが「絵」でなければならぬ意味はどこにあるのだろうか。(7)

宗炳にしても、王微にしても、山水とは、「そこにいてこそ、精神を自由にさせる」ものであつた。しかし、それだけならば、彼らにとつての山水画の意味は、「実際にそこにいられないから、やむなく二次的手段として山水を描く」という段階を越えるものではない。それは、人物画において、「勸戒」をその意味とするのと同様である。それが「絵画作品」である意味はどこにあるのか。

人物画は、ここに「氣」あるいは「氣韻」という評価基準を見だし、「絵画」としての存在意義を模索していく。(8)つまり、人物画は、人物の氣を表現することから出発した。では山水画はどうか。それを考える端緒として、「風景」を考察してみようというわけである。

一 風景詩の性格

例えば『文選』をひもといて、「光」あるいは「風」をうたう表現を考えていくと、部屋に差し込む「光」、あるいは部屋に入ってくる「風」の表現が多いことにまず気づかれる。

まず、風景のうちの「景」つまり光だが、光をうたった詩として、後世まで大きな影響力を持ったのは次の詩であろうと考えられる。即ちいわゆる古詩十九首のうちの第十九の表現である。

明月何皎皎

明月何ぞ皎皎たる

照我羅床幃

我が羅の床幃を照らす

憂愁不能寐

憂愁ありて寐ぬる能はず

攬衣起徘徊

衣を攬て起ちて徘徊す

(古詩十九首其十九『文選』卷二十九)

次の「傷歌行」、張華の「情詩」など、その影響下にあると想像される。

昭昭素月明

昭昭として素月は明たり

暉光燭我牀

暉光我が牀を燭す

憂人不能寐

憂人寐ぬる能はず

耿耿夜何長

耿耿として夜は何ぞ長き

微風吹闥闔

微風 闥闔を吹き

羅帷自飄颺

羅帷 自ら飄颺す

(傷歌行『文選』卷二十七)

清風動帷簾

清風 帷簾を動かし

晨月照幽房

晨月 幽房を照らす

佳人処遐遠

佳人 遐遠に処り

蘭室無容光

蘭室 容光無し

(張華 情詩二首其一『文選』卷二十九)

この三つの表現は、同様に部屋に差し込む月の光をうたい、かつ、さびしさを主題とする詩を形成する。さて、この後者二つの詩において注目されるのは、月の光にあわせ、風が月光に照らされた部屋の中に入り込んでいることである。次の引用も、同様に室内に入ってくる光と風をうたう表現である。勿論主題は亡くなった妻を思う気持ちであるが、室内の風景をうたうものとしてここでは注目する。

皎皎窓中月

皎皎たる窓中の月

照我室南端

我室の南端を照す

清商応秋至

清商 秋に応じて至り

溽暑随節闌

溽暑 節に随ひて闌なり

凜凜涼風升

凜凜として涼風升起

始覺夏衾单

始めて夏の衾の单なるを覺ゆ

豈曰無重纒

豈に曰はんや重纒無しと

誰と同歳寒

誰と与にか歳寒を同じうせん

(潘岳 悼亡詩其二『文選』卷二十三)

ここに、「風景詩」の一つの典型として、室内に入る「風と光」をうたう、いわば「室内風景詩」があることが確認されよう。しばらくここでは、この「室内風景詩」の持つ意味について考えてみよう。

およそ言葉によつて、なにかを描写しようとしたとき、時間藝術である言語藝術は、その享受・鑑賞において時間的広がりを要求すると同時に、作品の示す世界も、時間的に広がりを持つものとなることは、その本質からしてさけられぬことであろう。(もちろんそれは長所でもあるが。)

さて、以下の三詩の表現、とりわけ「風」をよんでいる。

青谿千餘仞

青谿 千餘仞

中有一道士

中有一道士有り

雲生梁棟間

雲は梁棟の間に生じ

風出窓戸裏

風は窓戸の裏より出づ

借問此何誰

借問す此れ何誰れぞ

云是鬼谷子

云ふ是れ鬼谷子と

(郭璞 遊仙詩其二『文選』卷二十一)

小隱隱陵藪

小隱 陵藪に隠れ

大隱隱朝市

大隱 朝市に隠る

鶉鷄先晨鳴

鶉鷄 晨に先んじて鳴き

哀風迎夜起

哀風 夜を迎へて起る

(王康琚 反招隱『文選』卷二十二)

山中咸可悅

山中咸な悦ぶべし

賞逐四時移

賞は四時を逐ひて移る

春光發壘首

春光 壘首に發し

秋風生桂枝

秋風 桂枝に生ず

(沈約 鍾山詩応西陽王教『文選』卷二十二)⁽⁹⁾

郭璞は、雲や風がわき起こる様を描くが、それは、特定の時間における風の描写であると同時に、この道士の住む場所が、毎日、そのような情景であることを示すものである。それは、この描写が、实景に即したものであつかうかという問題とも関わるが、この詩の志向するものは、「一瞬」ではなく、「時間的広がり」ではなからうか。さらに、王康琚の詩における風も、夜を迎えて起こる哀風であるのだから、それ自体は時間的に特定なものである。前句は明らかに朝の描写であり、詩のうたう時間は広がりを見せる。また、沈約に至っては、既に一年の巡りが詩に取り込まれており、そこにうたわれる「光」と「風」は、我々の想像力の中で、時空をかけまわろう。これらの表現を「山水画」と比べてみよう。というより、これらの表現の示す世界を絵画に描いてみることにしよう。それが困難であることは明らかである。そして、この絵画にとつては非常に不得手である分野、つまり、

時間的広がりを持った内容を、詩はあつさり¹⁰と成しとげてしまふのである。

さて、以上の三つの詩に比べて、先の「室内風景詩」は、勝れて時間的「特定性」を持ったものである。同じく風と光をうたつても、室内風景詩のほうが、時間的に集中性を持つことは明らかである。また、この風景詩の特定性は、空間的にも指摘することができる。そもそも「風景」詩においては、その「風」の感覚は、身体感覚と密接なものであり、「光」の感覚も、「形象を持った物体の（色や形の）知覚」に比べれば、たとえば「まぶしい」などという感覚に見られるように、（赤いリングを見たときと、強い光源を見た時とでは、明らかに肉体的物理的反応度は異なるであろう。無論、形象や色の知覚も光によるものではあるが。）身体的な感覚に近いと思われる。従つて、そこに描かれる風景は、作者の身体感覚に密着する。（この「身体感覚」という用語については厳密な考察はここではなされていない。暑さ寒さを感じるような知覚と、身体との結びつき¹⁰の強さをここでは意味する。）従つて、作者、あるいは読者の想像力の中における身体のある時空における限定性に結びつけられることになり、結果的に空間的集中性をも指摘することができるのである。

吉川幸次郎氏は、「自然の推移に敏感である人間は、反射的にそれに抵抗して推移をおしとどめたく思う。：それは、風景に対する熟視となつて現れる」と語つておられる。詩が時間を止めようとすることを指摘したものであるが、ここで注目すべきは、「時空の集中性」とでもいおうか、空間的、時間的に世界を切り取つて、その「光と風」をうたう詩の存在である。この「時空の切り取り」は、本来絵画の役割であつたはずである。それを詩の方が先にやり始めたのである。そしてこの「集中性」については、謝朓の詩がそれをよく示すこと、既に先学¹⁰に指摘がある。ここではしばらくそれをふりかえつておこう。

興膳宏氏は「謝朓詩の抒情」⁽¹⁾において、次のように謝朓を分析されている。謝靈運は「ある短い時間の中で捉えた一個所の風景ではなく、ゆるやかな時間的・空間的移動の中で映した、多角的な自然の描写である」。それに対し、謝朓は「巨視的な眼で追っていたカメラが、ふとその中の一点にむかつてズームレンズを絞ってゆくような収斂の手法」をとり、「短い時間への収斂の感覚を示す」とされる⁽²⁾。

さて、この「収斂の感覚」は、これまでの我々の考察からすれば、「室内風景詩」が、ある意味でそのひとつの先駆形態ということになるろう。

逆に、絵画は時間がとまっている。空間芸術である。つまり、詩は風景詩において、その言語芸術（時間芸術）としての特性を抜け出して、時間を止めにかかった。それは、ある意味で、絵画への歩み寄りであるともいえる。逆に絵画は、その空間芸術の特性から抜け出そうとして、自分の中に時間的広がりを持たせようとした。その一つの試みが「図巻」という形式であり、いわゆる「異時同図法」である。そして、逆に詩の方からの「風景詩」の発達により、本来の性格を気づかされた絵画は、北宋期に至り、詩との融合により、新たに再生したといってもよいかも知れない。ともかく風景詩は、絵画よりも絵画らしいものだったのではないか、というわけである。

のち、「詩画一如」といわれる。これは、「詩の持つ時空の広がりを実現しえた絵画」であり、「絵画の持つ時空の集中性を表現しえた詩」と分析されよう。さらに、画面上に詩が書き加えられれば、両者の長所を文字通り融合させたものとなるわけである。

二 風景詩の空間

前章において、風景詩の持つ時間について考察したが、ここでは風景詩の持つ「空間性」にしばらく注目する。端的に言えば、風景詩は、この「光」と「風」という二つの要素を、それぞれ「遠・近」にふりわけることにより、詩の中に「空間」を作り出す。そして、その代表といえるのが、陶淵明である。

涼風起将夕

涼風 将に夕ならんとするに起り

夜景湛虚明

夜景 虚明を湛ふ

昭昭天宇闊

昭昭として天宇闊く

皛皛川上平

皛皛として川上は平らかなり

(陶淵明 辛丑歳七月赴假還江陵夜行塗中『箋註陶淵明集』卷三)

白日淪西阿

白日 西阿に淪み

素月出東嶺

素月 東嶺に出づ

遥遥万里輝

遥遥として万里輝き

蕩蕩空中景

蕩蕩たる空中の景

風来入房戸

風来りて房戸に入り

夜中枕席冷

夜中 枕席冷ゆ

気変悟時易

気変じて時の易るを悟り

不眠知夕永

眠らずして夕べの永きを知る

(陶淵明 雜詩其二 同右卷四)

風を感じている当人の存在、がまずそこにある。それは、風を「涼」とし「冷」とし、作者の温度感覚を示すことによって、氣の存在が「身体感覚」をもなって読者にうったえる。そこでは、作者の位置を、単にまわりに配置されているものによって、間接的に、説明的に示すのではなく、そこに当人が存在することを、温度感覚という、身体的な、当人により直接的な感覚を示すことによって、作者の存在を示している。そこで作者の存在が与えられたあと、作者は遠い「光」を見る。読者は、この温度感覚を作者と共有し、その作者の位置を、身体感覚という直接性をもって共有する。その後、遠くの光を見ることにより、一氣にその身体感覚は広がっていくのである。それは、「氣」を媒介にした広がりであり、「氣」にみたされた広がり(13)の知覚である。(引用した詩のうち、後者は「光↓風」という、逆の構造をとる。)

さてここで、「風景」のよみかたによる、「氣の広がり」の形成ということを考えてみたい。「氣の広がり」とは、「空間」という現代語に似通う。が、そもそも「からっぽ」ということが、「氣」を考えると、(可視世界に限定した)現実の世界では考えにくい。彼らにとつては、もちろん空間という概念は存在せず、「氣がつまったたてよこたかさ」と時間があるのみである。そのなかで、この陶淵明においては、その充滿した氣をうたうことによつて、氣の広がり(氣間とでもいうべきか)が形成されている。

先にもどつて、「風景」がセットでうたわれた、一連のパターンを振り返つてみよう。ここでは、「部屋にさしこむ風と光」がうたわれていた。それがこの陶淵明の詩においては、この光のほう(13)が屋外へ出ていつている。こ

れにより、部屋の中の、自分の身体を中心にした小さな気の広がりから、光が外に出ることにより、より大きな気の広がりが確保されたことになる。

陶淵明の詩が「空間的な広がり」を持つことは、既に先学指摘されることである。例えば戸倉英美氏は「漢魏六朝詩の空間表現」¹⁴で、漢賦は体言がいつぱいつまつた障壁画的自然、阮籍は孤独な空虚な空間、西晋が再び障壁画的自然で、陶淵明だけが異質な「前後左右に余白のある」空間を持ち、謝靈運は再び障壁画的自然と明快に分析される。そして、謝靈運が、「光」をうたうことに力を入れたことは既に小川環樹氏が説かれることだが、戸倉氏は続けて、「光、香り、つや、しかとは捉え難い様々の自然の気配を描こうとする動き」、それを「六朝の「風景」に対する感覚」とよび、その感覚を「山や水という大きな自然全体に及ぼそうとしたもの」が謝靈運の山水詩である、とされる。

戸倉氏は、この「ぼんやりとした、輪郭のなさ」にとりわけ注目されているわけだが、本稿は、風景という「気の広がり」としてとらえ、それを室内風景詩の風景の広がり¹⁵の結果としてとらえようというわけである。さらにここでは、「行旅詩」のもつ空間性にも触れておきたい。

山水詩の先行形態とされる「遊仙・招隱」については先に少し触れたが、この行旅詩も、もう一つの先行形態である。この「行旅」は、五代北宋期の山水画が、しばしば山中に旅行する人物を小さく描くという「行旅図形式」をとることからも、重要なジャンルであり、また、謝靈運の「山水詩」は、『文選』においては「遊覧」とともに「行旅」に分類されていることはもちろん注意すべき事柄である。まず、謝靈運に限らず、「行旅詩」も風景をうたうことをしばらく確認しておこう。

清氣霽岳陽

清氣 岳陽に霽れ

曾暉薄瀾澳

曾暉 瀾澳に薄る

悽矣自遠風

悽しき矣 遠き自りする風

傷哉千里目

傷しき哉 千里の目

(顔延年 始安郡還都與張湘州登巴陵城樓作『文選』卷二十七)

少なくともこの部分だけとれば「風景詩」とも十分呼びうるわけで、山水画のモチーフとは十分なり得る。そして、五代北宋の行旅図形式の山水画は、『文選』の分類に従えば、「主題」は「行旅」なのである。が、確かに、実際のところ、人物が非常に小さいので、山水画と見なされるわけである。⁽¹⁶⁾

ここでふたたび「身体性」に注目してみよう。単に形象(視覚対象)としての山水をうたうのではなく、風景をうたうことは、その「室内」における風景描写に見られるように、その「身体性」に重要なポイントがあった。この行旅図においても、画中人物の身体性が画面内に持ち込まれている。つまり、「純粹な視覚対象」としての山水は、どうも彼らにはなじめないものであったのではないかと想像されるのである。「純粹に視覚的に、視覚を楽しませるものとなって、「純粹な」山水画が登場する」と我々はいくつか考えたところであるが、この「身体性」は、どこまでも山水画にはついてまわったものなのではなからうか。

一方で、「風景詩」の発達が進む。室内の風景詩から、やがて視線が外に(山水に)向けられていき、風景詩は大きなものになっていく。さらに、「行旅詩」を考えた場合、そこに作者の「身体感覚」が伴うことはいうまでもなからう。

山水画の歴史は、「行旅詩の身体性」を画面に求めて「行旅図」の形式をとった。さらに、「風景詩の身体性」を画面に求めて、「風と光」の表現を、画面に求めることとなる。

見方を変えれば次のようになる。風景詩のもつ身体性のうち、絵画に不得手なのは「温度感覚」である。それを克服し、絵画に身体性を賦与するために考え出されたのは、画中人物であった。人物の身体の「形象」を描くことができる、という性質は、なんといつても絵画の専売特許だったのである。

三 形象と風景

郭熙は、「居るべき山水」を描くことを求めた。山水画はそのはじめ、宗炳によれば、居るべき山水にいることのできぬ人間の身体の制限に基づき、製作された。それは、「その場に存在する」ことを、絵画という「形象」によって代替することであった。^[1]あるいは山水詩も、かくのごとき「居るべき山水」をもとめたやもしれぬ。その際、「形象」を直接には（形象によつては）描けない詩という藝術は、言葉を駆使して、形象を「陳列する」、つまり「賦」のごとき、（前出戸倉氏の言葉を借りれば障壁画的な）詩が作られる。そして、形象が感覚に訴えるものを直接形象によつて示すことができるという利点を、絵画は持っていたはずである。しかし、最も重要なことは、彼らの頭の中では、そもそも、「形象で表せないものを表すところに意味がある」と考えていたのではないかという問題である。それは、「絵画を形似で評価するのは児童のごとき見解」とする蘇東坡を待つまでもないと思われる。彼らの形象無視（形象自体には重きをおかない態度）は、「言不尽意」の如く、根は深い

と考えねばならない。さかのぼって『韓非子』に、「犬馬は難しく、鬼魅は易しい」とされたころの、単なる「技術」としての絵画と訣別する立場をとる彼らにとつて、この「形象無視」こそ、絵画を絵画として成立せしめる基本的な考えであつた。

昏旦変気候

昏旦 気候を變じ

山水含清暉

山水 清暉を含む

清暉能娛人

清暉 能く人を娛しませ

遊子憺忘歸

遊子 憺らぎて歸るを忘る

(謝靈運 石壁精舍還湖中作『文選』卷二十二)

謝靈運が山水詩に「清」を好んで用いること、小尾郊一氏が前掲『中国文学に現れた自然と自然観』において説かれる如くである。しかし、彼らが山水を愛したことは確かであるとしても、そもそも彼らは「山水を愛する」という場合、「形象」としての山水に、どれほどの興味を持っていたのであろうか。

彼らは山水の形象に興味を示したのではなく、「風景」に興味を示したのではなからうか。形象ではなく、「清暉」に興味があつたのではないか。宗炳が山水を描いたのも、山水という「形象」を描いたには違いないが、それは、山水の形象を愛したのではない。

聖人は道を含み物を嘆す。賢者は懷を澄ませて像を味はふ。山水に至りては質は有、趣は靈なり。是を以て軒轅・堯・孔・広成・大隗・許由・孤竹の流は、必ず崆峒・具茨・藐姑・箕・首・大・蒙の遊びあり。又た仁智の楽しみと稱す。夫れ聖人は神を以て道に法り、而して賢者は通ず。山水は形を以て道に媚び、而して

仁者は樂しむ。亦た幾からずや。(画山水序)

ここに、「味像」あるいは「以形媚道」とあるので、我々にとつては、宗炳が形象を愛したと考える素地はある。しかし、まず第一に注意すべきは、ここでも宗炳が本来の意味を見いだすのは「道」であり、「形ある存在」である山水に心を寄せることを「弁明」しているという要素の存在である。山水を樂しむことを、「聖人・仁智」にかこつけて述べようとするとこの意図を仮に差し引いても、ここから宗炳が山水の形象を愛していたと考えるのは難しかろう。彼にとつては、山水画は「実際に行けないという理由からの代替物」であり、山水画を眺める最大の理由は「神を暢ばす」(「画山水序」)ことであつた。山水画に求められたのは、あくまでも形象ではなく、「非形象的」なものであつたと考えられる。そして、「非形象的なものが求められた」からこそ、山水画が認められたという構造なのである。

さて、先の「清」を尊ぶ謝靈運を代表として考えるとき、そこには「清暉なる山水の氣候」、つまり「清く明るい(月の)光と(肌に感ずる)風」が表されている事が必要となる。しかし、絵画技術の面からもそれはとうてい成し遂げられる段階にはなかつたわけであり、画家の意識としても、それを表現しようという意識はまだなかつたと考えられる。この段階で山水を描いても、それは単に「山水の形象」でしかなかつた。この「清暉なる山水の氣候」が現れるのは、北宋期をまたねばならないのである。

彼らが山水画に求めたものは、「風景」であつた。郭熙が「居るべき山水」といつたのも、結局はそこに結びつく。あるいは米芾が「一片の江南」といつた董源の山水に関しても、そこに求められたのは、江南の「風景」であつたことは想像に難くないのではなからうか。

注

- (1) 山水の変とその時期については、米澤嘉圃「山水の変と騎象鼓楽図の画風」(『中国絵画史研究 山水画論』(一九六一・東京)所収) 参照。
- (2) 「立命館文学」二六四—二六五号
- (3) 一九六二・東京
- (4) 同氏『六朝精神史研究』(一九八四・京都)所収
- (5) 同氏「謝靈運の「初去郡」について——小尾教授へ」(『中国中世文学研究』六)
- (6) 同氏「六朝詩人の風景観」(『集刊東洋学』五十一)。また、『中国美学史』は、魏晋時代の山水に対する態度を、「以玄対山水」から「以仏対山水」の発展過程ととらえている。(李澤厚・劉綱紀主編『中国美学史』第二卷下(一九八七・北京)五百九頁)
- (7) 文学において、単に「山水の持つ意味」あるいは「山水に身をおく意味」からだけでなく、作品の成立の事情を考察した注目すべき指摘として、興膳宏氏と、小南一郎氏の意見がある。興膳氏は、『文心雕龍』から「心と物との相即的關係」を抽出し、その早い例として謝靈運の「山水との対話を通しての思索」をとりあげられる。(『文心雕龍の自然観照』(同氏『中国の文学理論』(一九八八・東京)所収)そして、それまでの山水詩は、「鬱結を化す」べき自然をより多く対象とするか、あるいは自然によって「鬱結を化された」心をより多く対象とするかのいずれか」だったが、謝靈運の場合は、上記の如きダイナミックな関係になっているというものである。また小南氏は、「自然の中に生活をすれば自然を描写した詩句が生まれる、といった単純な構造で文学作品が産み出されるわけではない……いわゆる自然詩人たちがつねになんらかの意味で都市文明的なものを背後に持っているように、自然に対していくばくなりとも異なる

った位相をとることによって初めて自然描写が可能となるのである……しかしまた完全に自然から自由になつてしまつた精神には自然描写が不可能である。」とされる。(同氏『中国詩文選・楚辞』(一九七三・東京))

(8) 六朝芸術論における気については、拙稿「六朝芸術論における気の問題」(『東方学報』京都第六十九冊掲載予定)を参照されたい。

(9) ここに、特に「遊仙」「招隱」の二つの詩を挙げたのは、小尾郊一氏も指摘される如く、この二つのジャンルが「山水詩」の先駆ジャンルであるからである。また、この時間的広がりには、ここにうたわれる場所が、「遊仙」「招隱」の場所として適するものであることを示すために、特定の時間でなく、より広い時間のひろがりの中の描写を指摘したものであろう。

(10) 「新唐詩選前編」杜甫(『吉川幸次郎全集』第十一卷・一九六八・東京)

(11) 「東方学」三十九

(12) さらに、以下の諸氏の謝朓の分析を参照。井波律子氏は「謝朓詩論」(『中国文学報』三十)において、謝朓の「風景」を、次のように分析される。まず、謝朓の「風」の捉え方は、彼の「事象の待機の美学」、彼の感性そのものにある待機の姿勢・受動性を示す。次に光に関しては、特有の温度感覚、特に「つめたさ」によってとらえ、「ひたすら冷涼の方向へ傾くのみ」であるとされる。また、小尾郊一氏は、謝靈運を北面に、謝朓を南面に例えて、黒白の線の鮮明不鮮明で対比された(前出『中国文学に現れた自然と自然観』)。また、森野繁夫氏は、それを受けて、謝朓の特徴を「ほかし」に見、さらに「風景」に関しては、「時間とともに微妙に変化する日の輝きと風の光を、どのようにしたら文字の上に表現することができるかということが、謝朓にとつての課題であつたようである」とされる。(同氏『謝宣城詩集』(一九九一・東京)解説)

(13) 風は身体感覚と密着しているから外に出ようもないが。無論、風を視覚的に詠めば風も光も外に出る。これはより絵画的な表現となろう。例えば、

寒郊無留影

寒郊 留影無く

秋日懸清光

秋日 清光を懸く

悲風繞重林

悲風 重林を繞ませ

雲霞肅川漲

雲霞 川の漲を肅くす

(江淹 「望荆山」 『文選』 卷二七)

などがその例だが、しばらくここでは、「身体感覚」に直結した空間性を問題にする。

- (14) 『詩人たちの時空』(一九八八・東京) なお、同氏「風景の誕生とその崩壊——文学表現からみた自然の見方の変化」(『中国——社会と文化』第八号)をも参照されたい。

- (15) 同氏「六朝詩人の風景観」(『集刊東洋学』五十)

- (16) 『五代名画補遺』『聖朝名画評』『図画見聞誌』『宣和画譜』など、山水画の発展期の画史はみな山水門をたてて、「行旅図」をここに収める。なお、行旅図形式の山水画と、その郭熙の「居るべき山水」への展開については、曾布川寛氏の論考を参照。(同氏「五代北宋初期山水画の一考察——荆浩・関仝・郭忠恕・燕文貴——」(『東方学報』京都第四十九冊)

- (17) 山水画が、その実際の存在の代替物であったことから、本物以上の価値を絵画に見いだそうという動きへの変化に関する指摘が、浅見洋二氏にある。同氏「中晚唐詩における風景と絵画」(『日本中国学会報』四十四集)を参照。