

繪畫理論における「邪甜俗頼」とその周邊について

王 俊鈞

はじめに

「士大夫の處事は以て百を爲すべきも、唯だ俗のみは不可なり。俗は便ち醫すべからず。」⁽¹⁾ という黄山谷の言葉がある。俗は救いようがないと論じられているが、繪畫理論にもそのような考えがある。よく知られているのは、韓拙『山水純全集』にある「作畫の病重き者は衆し、唯だ俗病最も大なり。」⁽²⁾ という句である。更に元の黄公望は、「邪甜俗頼」という概念を提示し⁽³⁾、それらを繪畫制作で避けるべきと論じた。こうして繪畫では「俗」から「邪甜俗頼」へ進展してきた。黄公望の影響で、明清の繪畫理論にも波及し多くの畫論でも「邪甜俗頼」がみられるようになった。

本論は主に明清繪畫理論における「邪甜俗頼」の意味、そのバリエーション、そして「邪甜俗頼」と設色や水墨の関係、つまり繪畫形式が「邪甜俗頼」と必然的な関係があるかを検討する。明清繪畫理論を中心として上述の問題を整理しながら論じていきたい。

一 黄公望の「邪甜俗頼」について

周知の通り繪畫理論の「邪甜俗頼」は、黄公望（1269-1354）の「寫山水訣」から始まった。

作畫大要、去邪甜俗頼四箇字。（黄公望「寫山水訣」）⁽⁴⁾

畫を作るの大要は、邪甜俗頼四箇字を去る。

ここでは四文字で繪畫制作の原則が示されている。「邪甜俗頼」という繪畫作品にあつてはならない視覺的な要素或は雰圍氣を、直接表現では論じていない。つまりその四つの問題点を取り除かれれば、よい作品になると理解できよう。しかしここで續けて問うべき疑問点も生じてくる。それは「邪甜俗頼」が排除されると、一體どんな繪畫や視覺的な雰圍氣が立ち表れるという問題である。この問題については後で論ずる。まず「邪甜俗頼」を知っておかなければならない。しかし黄公望の『寫山水訣』では一切説明がなされていないため、黄公望自身の發言からはその答えが得られない。一方で（傳）王絃（1362-1416）の『書畫傳習錄』⁽⁵⁾では「邪甜俗頼」に關する解釋がみられる。

邪甜俗頼、是當察其病而一一去之。有一等人、事不師古、我行我法、信手塗澤、謂符天趣、其下者、筆端錯雜、妄生枝節、不理陰陽、不辨清濁、皆得以邪槩之。今所談者、規門矩戶、及之而後知、履之而後難者也。有一等人、結構羸安、生趣不足、功愈到而格愈卑、是失諸甜。古人謂如口察味、甘酸辛苦、自以實得。固非爲吾輩指迷也、唯神明煥發、意態超越、乃能一洗萬古甜濁耳。俗之一字、不僅丹華誇目一流、俗則不韻。山谷老人言凡書畫當觀韻、李伯時作李廣奪馬南馳狀、引滿以擬追騎、箭鋒所值、人馬應弦。伯時歎曰、使俗子爲之、當作中箭追騎矣。

此意差堪神會。賴者藉也。是暗中依賴也。臨摹法家不廢、倚靠才子弗爲。張雷出匣之劍、自吐光芒銛、偃師應律之謔、備呈元秘。妙解投機、無有轍蹟。昌黎得文法於檀弓、后山得文法於伯夷傳。愜心處正不在多、人亦無從摸著。〔書畫傳習錄〕卷二、論畫⁽⁶⁾

邪甜俗賴、是れ當にその病を察して一一之れを去るべし。一等人有り、事に古を師とせず、我れ我法を行ふ。信手塗澤し、天趣に符ふと謂い、其の下の者は、筆端錯雜、枝節を妄生し、陰陽を理めず、清濁を辨せず、皆な邪を以て之れを槩するを得。今談ずる所の者、規門矩戶、之れ及びて後に知り、之れを履きて後に難き者なり。一等人有り、結構巖安たり、生趣足らず、功愈いよ到れば格愈いよ卑し、是れ諸を甜に失ふ。古人謂ふ、口の味を察するが如く、甘酸辛苦、自ら實を以て得。固より吾輩の爲に迷を指すに非ず。唯だ神明煥發たり、意態超越たりて、乃ち能く萬古の甜濁を一洗す。俗の一字、僅だ丹華誇目の一流ならず、俗なれば則ち訥ならず。山谷老人言ふ 凡そ書畫は當に韻を觀るべし、李伯時は李廣馬を奪ひて南に馳るの状を作るに、引くこと満にして以つて騎を追うを擬し、箭鋒の値る所、人馬弦に応ず。伯時歎じて曰く、俗子をして之れを爲さしむれば、當に中箭追騎を作るべし。⁽⁷⁾ 此の意差ぼ神會するに堪ふ。賴なる者は籍なり。是れ暗中依賴するなり。法家を臨模して廢せず、才子に倚靠して爲さず。張雷出匣の劍は、自ら光銛を吐き、偃師應律の謔は、元秘を備さに呈す。妙解投機して、轍蹟有ること無し。昌黎は文法を檀弓に得、后山は文法を伯夷傳に得。愜心の處正に多に在らず、人も亦た摸著するに従ふこと無し。

以上の議論をまとめてみよう。

まず「邪」について簡單に言うと、「邪」は造形において非合理的な繪畫表現であつて、さらに重要なのは、古法

を習わず一切の師承なしに勝手に描かれた書法を指している。

次に「甜」については、「甜」とは初歩的な段階で造形能力がある程度進んでいるが、「生趣」が足りないものである。「生趣」がないまま技術は進み續けていったものの、趣味趣向や品には何ら向上もないものである。ある程度の技術を持ちながら「生趣」がない基礎状態で發展するため、その技術が熟練すればするほど、作品が卑しくみえることを「甜」という。要するに誤った出発点から發展してきた技巧は、「甜」という視覚的な要素が齎される。

「俗」とは目を奪うほど色が華やかな繪畫表現である。そしてもう一つ注意しなければならぬ定義とは、筋書きが安っぽい繪畫表現も俗と呼ばれることである。その根源は人間にあり、俗人は俗っぽい繪畫表現になるということである。概して「俗」は「韻」の相対的な概念でもある。俗が生じれば韻を失うということである。

最後は「頼」に關して、ここでは韓愈と陳師道が文學制作のインスピレーションを受けた例が挙げられ、よい創作手法は多くはなくともよく、それは創作インスピレーションはどこからもらったか、鑑賞者にはわからないのだからと説明している。繪畫制作も同様である。それができなければ、「頼」となってしまう。「頼」はある種の書法に倣いながらも自らのものにできないという意味である。ただ書法の公式に沿って描くだけの表現であるといえる。

総合的にみれば、「邪」は師承なく勝手に作り出された怪奇な表現であり、書法に頼りすぎ自分なりのスタイルに轉換できない「頼」である。この文から「邪」と「頼」が相対的な両極端であると讀み取れる。

次に繪畫理論におけるこの四つの概念それぞれのニュアンスと發展について検討する。

一 董其昌らの論じた「邪甜俗頼」とその周邊

黄公望以後董其昌(1555-1636)が現れるまでの多くの繪畫論には「邪甜俗頼」に關する論述がほとんど見られない。そして董其昌は以下のように述べている。

元季四大家、浙人居其三。王叔明湖州人、黃子久衢州人、吳仲圭錢塘人、惟倪元鎮無錫人耳。江山靈氣盛衰故有時。國朝名士、僅僅戴進爲武林人、已有浙派之目、不知趙吳興亦浙人、苦浙派日就漸滅。不當以甜邪俗頼者盡係之彼中也。〔畫禪室隨筆〕卷二、畫源⁽⁸⁾

元季四大家、浙人其の三に居る。王叔明は湖州人、黃子久は衢州人、吳仲圭は錢塘人、惟だ倪元鎮のみ無錫人なり。江山靈氣の盛衰は故より時有り。國朝名士、僅僅戴進武林人爲り。已に浙派の目有り。趙吳興も亦た浙人なるを知らず。浙派日に漸滅に就くに苦しむ。當に甜邪俗頼なる者を以て盡く之れを彼の中に係くべからざるなり。

ここで董其昌は「甜邪俗頼」を用いて、明代の浙派が必ずしも「甜邪俗頼」ではないと説明したが、この一文を見る限り前後の並び順が少し變わつた以外に「甜邪俗頼」への更なる論述がない。しかし少なくとも「甜邪俗頼」はその時代にあつて相當マイナスなイメージがあつたと考えられる。この一文以外に、董其昌は「甜邪俗頼」をひとまとまりの概念として解釋や論述をしていない。

然るに董其昌の後、「甜邪俗頼」にかかわる概念がどう使われていたか、董其昌の直系弟子王原祁(1642-1715)の所論をみよう。

意在筆先爲畫中要訣。作畫於擲管時、須要安閒恬適、掃盡俗腸、默對素幅、凝神靜氣……若毫無定見、利名心急、惟取悅人。布立樹石、逐塊堆砌、扭捏滿幅、意味索然、便爲俗筆。今人不知畫理、但取形似、筆肥墨濃者、謂之渾厚、筆瘦墨淡者、謂之高逸、色豔筆嫩者、謂之明秀。而抑知皆非也。總之古人位置緊而筆墨鬆、今人位置懈而筆墨結。於此留心則甜邪俗賴不去而自去矣（王原祁「雨窓漫筆」）⁽⁹⁾

意筆先に在るは畫中の要訣爲り。畫を作るに管を擲る時に於いて、須らく安閒恬適、俗腸を掃盡し、黙して素幅に對し、神を凝らし氣を静め……要すべし。若し毫も定見無ければ、利名心急にして、惟だ人に悦を取るのみ。樹石を布立し、逐塊堆砌し、滿幅を扭捏し、意味索然たれば、便ち俗筆爲り。今人畫理を知らず、但だ形似を取り、筆肥墨濃なる者、之れを渾厚と謂ひ、筆瘦墨淡なる者、之れを高逸と謂ひ、色豔筆嫩なる者、之れを明秀と謂ふ。而るに抑そも皆な非なるを知るなり。之れを總すれば古人位置緊にして筆墨鬆たり、今人位置懈にして筆墨結たり。此れに於いて留心すれば則ち甜邪俗賴去らざるも自づから去れり。

王原祁も「甜邪俗賴」に對し新たな解釋をせず黃公望と同様に繪畫表現においてマイナスとなる四文字を取り除くべきだと論じている。ここからは王原祁が「邪甜俗賴」の四文字に重点を置きつつ「俗」の一字に凝縮したことが読み取れる。さらに繪畫制作をする際に世俗的な想いがあれば、「俗筆」になる。具體的にいうと、わざと鑑賞者を喜ばせるために描くような心構えを有するなら、俗に落ちるといふことである。これが王原祁による「俗」の規定と見做してもよい。

これ以後の時代に論じられた「邪甜俗賴」には、ほぼ新たな解釋や轉換は見いだせない。そこでは相變わらず消極的な意味合いで、繪畫制作で極力避けられるべき負の要因として扱われているように見える。⁽¹⁰⁾

だが、王原祁がその四文字を「俗」の一文字に歸するという論をふりかえると、繪畫理論においてこの四つの概念は似た箇所があるのか、またそれらが一文字或は二文字に集約できるのかと疑わざるを得ない。したがって、その各々の概念における單獨の意味合い、また互いの關連性を検討する必要がある、次にそれを中心に考察する。

(1) 「俗」と「甜」について

まず繪畫理論での「俗」及びその周邊について検討する。まず董其昌の一文をみる。

士人作畫、當以草隸奇字之法爲之。樹如屈鐵、山似畫沙、絕去甜俗蹊徑乃爲士氣。不爾縱儼然及格、已落畫師魔界、不復可救藥矣、若能解脫繩束、便是透網鱗也。〔『畫禪室隨筆』卷二、畫訣〕¹¹⁾

士人畫を作るに、當に草隸奇字の法を以て之れを爲すべし。樹は屈鐵の如く、山は畫沙に似て、甜俗蹊徑を絶去すれば則ち士氣と爲る。爾らざれば縦ひ儼然として格に及ぶも、已に畫師の魔界に落ち、復た救藥すべからず。若し能く繩束から解脫すれば、便ち是れ透網の鱗なり。

この文章からみると、董其昌は「甜」と「俗」を合わせて扱い、以前の論理と變わらず正面から物事を述べず「甜俗」を排除していく論法で、そのマイナス要素を取り除けばよい結果が自然に出ると提示する。ここでは「甜」という要素が加わっただけで基本的に新たな解釋はみられない。ただし一つ注意すべきことは、本稿冒頭にあげた韓拙などの前人と同じく「俗」を救いようがないものと定義していることである。また王原祁も似たような發言をしている。

用筆忌滑、忌軟輒、忌硬、忌重而滯、忌率而濶、忌明淨而膩、忌叢雜而亂、又不可有意著好筆有意去累筆、從容

不迫、由淡入濃、磊落者存之、甜俗者刪之、纖弱者足之、板重者破之。(王原祁「雨窓漫筆」)⁽¹²⁾

用筆には滑を忌み、軟輒を忌み、硬を忌み、重くして滯るを忌み、率して溷たるを忌み、明淨にして膩たるを忌み、叢雜して乱るるを忌む、又た好筆を著する意有り累筆を去る意有るべからず。従容として迫らず、淡由り濃に入り、磊落たる者之れを存し、甜俗なる者之れを刪り、纖弱なる者之れを足し、板重なる者之れを破る。

これは筆墨の使い方に關する話だが、ここでも董其昌と同様、「甜」と「俗」を合わせて論を展開している。すでに提示した黄公望の文では、「俗」と「甜」が別々の概念であつたものの、董其昌と王原祁はこの二つを合わせて「甜俗」とした。そういった使い方は、ある文脈では「甜」と「俗」が獨立した概念ではなく「甜俗」という新たな概念としても成立する、というニュアンスを我々に与えている。そこから「甜俗」の繪畫理論におけるニュアンスを論じなければならぬと考える。

ここで繪畫理論での「甜」をみると、方薰(1736-1799)には次のような文がある。

陳衍云、大癡論畫最忌曰甜。甜者穠郁而軟熟之謂、凡爲俗爲腐爲版人皆知之、甜則不但不之忌而且喜之。自大癡拈出、大是妙諦。余謂不獨書畫、一切人事皆不可甜、惟人生晚境宜之。『山靜居畫論』卷上⁽¹³⁾

陳衍云ふ、大癡畫を論ずるに最も忌むを甜と曰ふ。甜なる者は穠郁として軟熟たるの謂ひ、凡そ俗爲り腐爲り版爲るは人皆な之れを知るも、甜は則ち但だ之れ忌まざるのみならずして而も且つ之れを喜ぶ。大癡拈出して自り、大いに是れ妙諦なりと。余れ謂へらく獨り書畫のみならず、一切人事皆な甜なるべからず、惟だ人生晚境之れに宜し、と。

方薰は黄公望の「畫山水訣」にある「邪甜俗頼」をあらたに「甜」一文字に集中させ、それが最も忌諱なものと解

釋している。文脈から濃厚で軟熟なるものを「甜」の定義としたと読み取れる。また「甜」が最もあつてはならないという理由は、「甜」が氣づきにくいからである。ここで、前に挙げた「士大夫の處事は以て百を爲すべきも、唯だ俗のみは不可なり。俗は便ち醫すべからず。」や「作畫の病重き者は衆し、唯だ俗病最も大なり。」が「一切の人事皆な甜なるべからず」に移行していったと見られ、絶対に犯してはならない誤りであるとされた。

續いて後にそれらの概念は如何に扱われたか、特に「甜」と「俗」の關係性を中心に検討する。邵梅臣(1776-?)は次のように主張した。

畫法最忌甜、甜則俗、甜則軟。俗已難耐、況軟耶。〔『畫耕偶錄』卷二、爲福介庵順畫雪竹跋〕¹⁴⁾

畫法は最も甜を忌む。甜なれば則ち俗なり、俗なれば則ち軟なり。俗已に耐へ難し、況や軟なるをや。

畫法において最も敬遠すべきことは「甜」だと論じられている。これは先ほど挙げた方薰の見解に近い。ここではさらに「甜」があれば「俗」が生じると述べられているため、その間には一種の因果關係が存在するとみられる。ここでは「甜」はより局部的な要素であり、「俗」は全體的な結果や視覺的效果であるとも理解できる。そのため、甜と俗は重複する意味合いがあり、時に分けて使われており、また文脈によって二者が近い概念として使われる場合もある。

(2) 「甜」と「熟」について

繪畫で「甜」が如何なる意味で使われるかの更なる理解を得るため、よく「甜」と併せて提示される「熟」との關係をみる。ふたたび方薰の發言に戻って検討する。

畫法須辨得高下。高下之際、得失在焉甜。熟不是自然、佻巧不是生動（略）。（『山靜居畫論』卷上）⁽¹⁵⁾

畫法須らく高下を辨得すべし。高下の際、得失焉れに在り。甜熟是れ自然ならず、佻巧是れ生動ならず。

このように方薰は甜と熟を併せて使いながら、よく思われがちな甜熟は則ち自然という考え方が誤りであると指摘した。ここでの「甜熟」の意味は、先に挙げた『書畫傳習錄』で述べられている「甜とは生趣が欠けたまま熟練していったもの」という定義と一致すると考えられる。よって「甜」にはすでに「熟の意味」が含まれているとしている。しかしながら繪畫理論や視覺的表現において熟が更に異なるニュアンスを有するか確認する必要がある。次に顧凝遠（1580-1645）の所論をみる。

畫求熟外生。然熟之後、不能復生矣。要之、爛熟圓熟則自有別。若圓熟則又能生也。（『畫引』論生拙）⁽¹⁶⁾

畫は熟外の生を求む。然るに熟の後、復に生なること能はず。之れを要するに、爛熟圓熟則ち自づから別有り。

若し圓熟なれば則ち又た能く生なるなり。

繪畫制作においては「熟」に近づき「生」も求めなければならぬが、多くの場合は一旦「熟」になると「生」の要素が生じ難い。つまり「熟」と「生」の両立が要求されると論じられている。ここで非常に重要なポイントは、熟に對する意味付けである。熟は二種類に分けられるが、一つは「爛熟」もう一つは「圓熟」である。「圓熟」とは再び「生」に戻る境地である。「爛熟」の場合は、『書畫傳習錄』にある「有一等人、結構初安、生趣不足、功愈到而格愈卑、是失諸甜。」の意味と一致すると確認できる。要するに『書畫傳習錄』に論じられる「甜」や方薰の「甜熟」は、顧凝遠の「爛熟」と等しく、また「圓熟」は「甜」にならないのである。

そして邵梅臣が『畫耕偶錄』で論じた「甜なれば則ち俗なり」を合わせて総合的に考えると、「甜」や「甜熟」は

「俗」という結果に至ってしまふ。つまり繪畫技法や視覺効果により「甜」の要素が生まれれば、繪畫作品全體が俗っぽく感じられると理解できる。このように「甜」と「俗」は一種の原因と結果のような關係としても成り立つ。しかし「俗」がイコール「甜」であるとは限らないという構造になる。

(3) 「俗」と「頼」と「邪」について

續いて俗と頼の關連性について検討する。まず秦祖永(1825-1884)の發言から見ていく。

費曉樓丹旭補景仕女香艷中更饒妍雅之致。一樹一石、雖未能深入古法、而一種瀟灑之致頗極自然、否則此等畫苟無書卷之氣。未有不失之俗頼者也。(『桐陰論畫』卷下、費丹旭妙品)⁽¹⁷⁾

費曉樓丹旭の補景仕女は香艷の中更に妍雅の致に饒たり。一樹一石、未だ深く古法に入る能はずと雖も、而れども一種瀟灑の致頗る自然を極むるなり、否ずんば則ち此れ等の畫は苟しくも書卷の氣無し。未だ之れを俗頼に失はざる者有らざるなり。

秦祖永によると、「俗頼」と書卷の氣は對立關係にあると言える。それを重要なポイントとしてみなすべきであるが、それについては後ほど論ずる。次に俗と頼に如何なる關わりがあるかについて沈宗騫の見解を借りて考えたい。

夫畫俗約有五。曰格俗、韻俗、氣俗、筆俗、圖俗。……狃於俗師指授、不識古人用筆之道。或燥筆如弮、或呆筆如刷。本自平庸無奇。而故欲出奇以駭俗、或妄生圭角。故作狂態者、謂之筆俗……能去此五俗、而後可幾於雅矣。

(沈宗騫『芥舟學畫編』卷二、山水・避俗)

⁽¹⁸⁾

夫れ畫は俗約して五有り。曰く格俗、韻俗、氣俗、筆俗、圖俗なり。……俗師の指授を狂し、古人の用筆の道を識らず。或ひは燥筆弼の如く、或ひは呆筆刷の如し。本より平庸無奇たり。而るに故らに奇を出し以てに俗を駭かし、或ひは圭角を妄生す。故らに狂態を作る者、之れを筆俗と謂ふ。……能く此の五俗を去れば、而る後に雅に幾かるべし。

沈宗騫の考えた俗には五種類がある。そのうちの「筆俗」には様々な形態があるが、「扭於俗師指授」は「頼」の意味合いに若干近い。なぜならば、元々「頼」はある畫法に拘りすぎて消化できないという意味であるため、沈宗騫のいう「扭於俗師指授」は「頼」の定義に當てはめることもできるからである。そして甜と同様に、頼は俗と因果關係を持つ。つまり「頼」が生じれば「俗」という結果が出るという具合である。

さらに孔衍栻の『石村畫訣』に

畫中人物房廊舟楫類易流匠氣、獨出己意寫之、匠氣自除。有傳授必俗。無傳授乃雅。(『石村畫訣』避俗)

(19)

畫中の人物房廊舟楫類は匠氣に流れ易く、己が意を獨出して之れを寫せば、匠氣自づから除かる。傳授有れば必ず俗なり。傳授無ければ乃ち雅なり。

とある。これは人物、房廊、舟楫などの畫法についての話で、ある傳授の畫法に依存すれば俗っぽくなり、逆に何の傳授にも頼らなければ「雅」になる、としている。ここで挙げられている「傳授有り」は「頼」と類似した概念でもあると思われる。したがって「頼」や「傳授有り」であれば「俗」という結果になる。また先ほど論じたように「甜」と「俗」は原因と結果のようであり、甜は俗に包括することもできる。従って文脈にもよるが、「頼」も同様に比較的意味合いの広い「俗」という一文字で要約することができる。

また「奇」と「俗」の関係について、先ほど挙げた沈宗騫の「本自平庸無奇、而故欲出奇以駭俗、或妄生圭角、故作狂態者、謂之筆俗」は明らかに「邪」の概念と合致する。よってこの文脈で「邪」は「甜」「頼」と同じく、「俗」と原因と結果のような関係である。つまり邪の要素から「俗」の結果が生まれるということである。勿論「邪」は、また「甜」「頼」と同様に「俗」と單なる因果関係でなく重複する箇所もあるが、概していうと「邪」も「俗」という概念に包攝することができる。しかしながら「邪」の意味が示す範囲はこれに留まるのかについて續けて検討する。

王昱(1714-1788)の「邪」についての考えをみる。

畫有邪正。筆力直透紙背、形貌古樸、神彩煥發。有高視闊步旁若無人之概、斯爲正派大家。若格外好奇、詭僻狂怪、徒取驚心炫目、輒謂自立門戶、實乃邪魔外道也。初學見識不定、誤入其中、莫可救藥。可不慎哉。(王昱『東莊論畫』⁽²⁰⁾)

畫に邪正有り。筆力紙背に直透し、形貌古樸、神彩煥發たり。高視闊歩し旁人無きが如きの概有り。斯れ正派大家爲り。若し格の外に奇を好み、詭僻狂怪、徒らに驚心炫目を取り、輒ち自ら門戸を立つと謂へば、實に乃ち邪魔外道なり。初學は見識定まらず、其の中に誤入し、救藥すべき莫し。慎まざるべけんや。

前述したように「邪」とは古法を師とせず、勝手に畫法を作り出しかつ造形表現が不合理であることを指している。基本的に新たな意味は見いだされないが、ただし、ここで着目したいのは、「邪」と「正」は對比して並べられ、單に奇怪な繪畫表現のみでなく、正統派と相對する概念ともされていることである。つまり明末以降の繪畫にかかわる文脈では、おそらく「邪學」と呼ばれた浙派を主に指すわけである。⁽²¹⁾

このように「邪」と「頼」は二つの對極と理解できよう。前者は師承なく勝手に誇張した造形表現をすること、後

者はある畫法に縛られて消化できないことである。また「邪」は「俗」に包攝されるとみなすことができる。例えば前に挙げた沈宗騫の「筆俗」の箇所「故作狂態者」という繪畫表現は則ち「俗筆」となる。しかし、正統派との對比として扱われる場合、「邪」は主に邪派を指すというニュアンスもある。

総合的にいうと、「邪甜頼」はある文脈で「俗」と因果關係に似た構造を持っている。したがって「邪甜俗頼」は「俗」の一字で総括することもできる。それが「邪甜俗頼」構造における最大の特徴ともいえよう。ただし正統と對比される「邪」は独自の意味を持ち、「甜」「頼」を包括した「俗」と同列に扱うことができる。

何度も触れたように黄公望の「邪甜俗頼」は、理想的な繪畫表現や視覚的效果とは何かを正面から語っていない。では「俗」や「邪甜俗頼」の要素が排除されたら、繪畫作品に何が現れるのだろうか。それについて次に考える。

三 邪甜俗頼、雅正の問題

前述の通り「邪甜俗頼」は「俗」に歸納することができる。或いは文脈によって「邪」「俗」に歸納できる。ではそれらの反面は何かを確認したい。⁽²²⁾ まず方薰の『山靜居畫論』に

僕謂、匠心渲染用墨太工、雖得三面之石非雅人能事、子久所謂甜邪俗頼是也。筆墨間尤須辨得雅俗。(『山靜居畫論』卷上)⁽²³⁾

僕謂へらく、匠心の渲染は墨を用いて太だ工たりて、三面の石を得と雖も雅人の能事に非ざりて、子久の所謂甜

邪俗頼是れなり。筆墨の間尤も須らく雅俗を辨得すべし、と。

とある。巧みすぎる墨使いは雅人のやり方でない、それが黄公望のいう「甜邪俗頼」であり、繪畫において「雅」と「俗」は弁別されるべきだと論じられている。雅人は「甜邪俗頼」的な繪畫表現をしないという句から「甜邪俗頼」の反対が「雅」であると理解できる。

そして「筆墨の間尤も須らく雅俗を辨得すべし」から雅と俗が相對する概念であるのはさらに明らかである。したがって「甜邪俗頼」や「俗」が取り除かれれば、排除された時に「雅」という結果が現れる。このような考えは他の書論でも見られ、一例として『芥舟學畫編』の「自然に俗日離れて雅日幾つくべきなり」⁽²⁴⁾が擧げられる。

また「俗」と「邪」の對立する概念とは何か。それについて次の文をもとに考えてみたい。

寫意畫最易入作家氣。凡紛披大筆、先須格于雅正、靜氣運神、母使力出鋒鏘、有霸悍之氣。若即若離、母拘繩墨。

有俗惡之目。『山靜居畫論』卷上

⁽²⁵⁾

寫意畫は最も作家の氣に入り易し。凡そ紛披たる大筆は、先ず須らく雅正において格し、靜氣して神を運ぶべく、力を鋒鏘に出さしむる母れ。霸悍の氣有り。即くが如く離るるが如く、繩墨に拘る母れ。俗惡の目有り。

方薰は寫意を描く場合、職業畫家のような描き方に陥る傾向が強いので、その前にまず「雅正」を格すべきと述べている。ここで注意すべきことは、「雅正」を大前提として、犯してはならない二つの点は「紛披たる大筆…力を鋒鏘に出さしむる母れ。霸悍の氣有り」と「繩墨を拘る母れ。俗惡の目有り」というポイントである。ここで「邪」は直接使われていないが、前者はいわゆる「邪學」や浙派的特徴に近い繪畫表現と讀み取れるだろう。後者の特徴は直接「俗」と批評されている。従って、「俗」「邪」を一セットと見做せば、その反対が「雅正」⁽²⁶⁾であると解讀できる。

しかし、「雅」の繪畫理論上の意味について更なる疑問が生じる。次に汪之元（生没年不詳）の言葉を借りて考えよう。

墨竹之法、只有兩途。不入雅、便入俗。雅者有書卷氣。縱不得法、不失於雅。所謂文人之筆也。俗者有市井氣。如山人墨客、僧道行家之習氣耳。即使百法俱備、終令俗病莫瘳。古人云唯俗不可醫。信矣。〔天下有山堂畫藝〕竹墨指⁽²⁷⁾

墨竹の法、只だ兩途有るのみ。雅に入らざれば、便ち俗に入る。雅なる者は書卷の氣有り。縦ひ法を得ずとも、雅に失はず。所謂文人の筆なり。俗なる者は市井の氣有り。山人墨客、僧道行家の習氣の如し。即ひ百法俱備するも、終に俗病をして瘳ゆること莫からしむ。古人云ふ唯だ俗は醫すべからずと、信なり。

これは墨竹の畫法の話であるが、このように「俗」の反面が「雅」であるとし、さらに明確に「雅」を「書卷の氣があるもの」と定義している。即ち文人の畫法で表す文人の氣品ということである。「俗」が排除されたら、「雅」すなわち書卷の氣が現れる。では書卷の氣に關する具體的な論述を次に見る。

筆底深秀自然有氣韻。此關係人之學問品詣、人品高學問深、下筆自然有書卷氣。有書卷氣即有氣韻。（蔣驥『傳神秘要』氣韻）⁽²⁸⁾

筆底深秀たりて自然に氣韻有り。此れ人の學問品詣と關係し、人品高く學問深ければ、下筆するに自然として書卷の氣が有り。書卷の氣有れば即ち氣韻有り。

書卷の氣とは作品に現れる生動たる氣韻のこと、⁽²⁹⁾或は繪の中に烟火の氣がない、つまり塵俗の氣がないことを指し、また「秀韻」⁽³¹⁾とも呼ばれている。蔣驥（1735-1796）は「書卷氣」を「氣韻」と定義した。言うまでもなく作者

の學問や人品、そういった内在する氣質を繪畫作品に反映させるわけである。逆にいうと、「邪甜俗頼」という要素も悪しき氣質と見做すことができよう。蔣驥のいう書卷の氣や氣韻は汪氏のいう「雅」と本質的に變わりがない。さらに沈宗騫の『芥舟學畫編』に

能集前古各家之長、而自成一種風度、不失名貴卷軸之氣者、太雅也。作畫者、俗不去、則雅不來。〔芥舟學畫編〕
卷一 山水 避俗⁽³²⁾

能く前古各家の長を集め、而も自ら一種の風度を成し、名貴の卷軸の氣を失はざる者は、ただ雅なり。畫を作る者、俗去らざれば、則ち雅來たらず。

とある。前に挙げた汪之元の論と同様に俗が無くなれば、雅が自ずと伴ってくる。沈宗騫は主張する。書卷の氣以外にも、ここでは卷軸の氣と呼ばれる。それは、學問や品格のある文人が描いた繪畫に現れる氣韻を指している。

上述した内容を全て総括すると、「邪甜俗頼」或は「邪甜頼」をまとめた「俗」がなくなれば、「雅」が自然に現れる、その「雅なるもの」は「書卷の氣」「(よき)氣韻」と等しい。

では、どのような繪畫形式にすればこの「雅」の要求に符合するか、「雅俗」の問題は繪畫形式と必然的關係を持つているのか。それが次に注目する課題である。

四 「寫意と工緻」、「水墨と設色」と「雅俗」の問題

「雅俗」と繪畫形式の關係について、方薰の所論にそれに繋がる手掛かりがみられる。

士人畫多卷軸氣、人皆指筆墨生率者言之、不禁啞然。蓋古人所謂卷軸氣、不以寫意工緻論、在乎雅俗。不然、摩詰龍眠輩、皆無卷軸矣。(『山靜居畫論』卷上)⁽³³⁾

士人畫は卷軸の氣多く、人皆な筆墨生率たるを指して之れを言ふは、啞然たるを禁ぜず。蓋し古人の所謂卷軸の氣、寫意工緻を以て論ぜず、雅俗に在り。然らずんば、摩詰龍眠の輩、皆な卷軸無し。

方薰は、當時大多數の人が卷軸の氣を筆墨の未熟や粗雑と誤認していたと指摘し、さらに卷軸の氣は寫意或は工緻とは無關係で、実際には「雅俗」と直接關係があると論じている。つまり寫意的な繪畫表現だと優雅な雰囲気が出るという。一方で細密な繪畫表現が俗に見えるとは限らず、「雅俗」は繪畫形式と必然性を持たないという。卷軸氣の有無は單に繪畫形式にあるわけではないと方薰は明らかに示している。

寫意と工緻の問題以外に、雅俗と水墨の關係性も問題になる。よく知られる王維の言葉とされる「夫れ畫道の中、水墨最も上爲り。(『山水訣』)⁽³⁴⁾」は多大な影響を及ぼし、さらに董其昌による南北宗論がきっかけで、文人的な水墨表現が大いに尊崇されていた。⁽³⁵⁾ 水墨や乾筆儉墨のような繪畫表現は當たり前のように雅正で氣品があり、着色のよいうな繪畫表現だとすぐ職人の作や俗と考える人が多かったようであるが、實際のところ理論家はどのように論じたのかを検討してみたい。

古人有云、畫要士夫氣、此言品格也。第今以論士夫氣者、惟此乾筆儉墨當之、一見設重色者、即目之爲畫匠、此皆強作解事者。古人如王右丞、大小李將軍、王都尉、文湖州、趙令穰、趙承旨、俱以青綠見長。亦可謂之畫匠耶。

蓋品格之高下不在乎跡、在乎意。知其意者、青綠泥金亦未可儕之於院體、況可目之爲匠耶。不知其意、則雖出倪

入黄、猶然俗品。所謂意者若何。猶作文者、當求古人立言之旨。(張庚『浦山論畫』論品格)

(36)

古人云ふ有り、畫に士夫の氣を要す、此れ品格と言ふと。第だ今以て士夫氣を論ずる者、惟だ此の乾筆儉墨之れに當り、重色を設くる者を一見すれば、即ち之れを目して畫匠と爲すは、此れ皆な解事を強作する者なり。古人王右丞、大小李將軍、王都尉、文湖州、趙令穰、趙承旨の如きは、俱に青綠を以て長を見る。亦た之れを畫匠と謂ふべきか。蓋し品格の高下は迹に在らずして、意に在り。其の意を知れば、青綠泥金も亦た未だ之れを院體に儷すべからず。況や之れを目して匠と爲さすべけんや。其の意を知らざれば、則ち倪に出でて黄に入ると雖も猶然俗品なり。所謂意なる者は若何。猶ほ文を作る者のごとく、當に古人の言を立つるの旨を求むべし。

繪畫においては士氣が要求され、その士氣とは品格のことを指す。更に張庚(1685-1760)は品格のレベルは形式にあるわけでなく畫意にあり、それを見誤れば倪瓚或は黄公望の繪畫表現を倣つても俗品に落ちると指摘した。したがって氣品があるか否かは繪畫形式によつては決定されない。繪畫形式のみで作品の雅俗を判定できないとしたら、作品にある氣品や雅俗は何によるのか。この問題については鄒一桂の『小山畫譜』に

筆之雅俗、本於性生、亦由於學習。生而俗者不可醫。習而俗者猶可救。俗眼不識、但以顏色鮮明、繁華富貴者爲妙、而強爲知識者、又以水墨爲雅、以脂粉爲俗。二者所見略同。不知畫固有濃脂艷粉而不傷於雅、淡墨數筆而無解于俗者。此中得失、可爲知者道耳。(鄒一桂『小山畫譜』卷下、雅俗)⁽³⁷⁾

筆の雅俗、性に本づきて生じ、亦た學習に由る。生まれながらにして俗なる者は醫すべからず。習ひて俗なる者は猶ほ救ふべし。俗眼は識らず、但だ顏色鮮明、繁華富貴なる者を以て妙と爲し、而して強ひて知識者と爲し、又た水墨を以て雅と爲し、脂粉を以て俗と爲す。二者見る所略ぼ同じ。畫固より濃脂艷粉有るも雅を傷はず、淡

墨數筆なるも俗を解せざるを知らざる者なり。此の中の得失、知者の爲に道ふべきのみ。

とあり、この前半の發言は、問題の要点を明確に提示している。鄒一桂は、繪畫の雅俗は生まれ持ったものであり、また後天的な學習によるものもあると論じている。先天的からくる俗は、救いようがない。後天的影響による俗であれば、變えることができる。⁽³⁸⁾したがって、最終的に雅俗と繪畫の表現形式は必然的な關係を持たないことが更に確認できる。究極的にいうと、それは人格や氣品によつて決定されるものである。水墨か着色かは關係なく、氣品が雅であれば作品も雅になり、逆に俗なら、それが作品に反映される。その観点から言えば「水墨は上爲り」という理解を覆したと思われる。⁽³⁹⁾

そのポイントは、「水墨爲上」に對する異なつた認識にある。

王右丞曰、畫道之中、水墨爲上。上與尚同、非上下之上。後人誤會、竟認水墨爲上品、着色爲下品矣。右丞謂、畫以水墨而成、能肇自然之性。黑爲陰、白爲陽、陰陽交構、自成造化之功。故着色畫亦以水墨畫定、然後設色。

而皮相者遂以水墨着色分雅俗。⁽⁴⁰⁾殊不知雅俗在筆。筆不雅者、雖著墨無多、亦汚人目。筆雅者、金碧丹青、輝映滿幅、彌見清妙。(張式『畫譚』)

王右丞曰く、畫道の中、水墨は上爲り。上と尚と同じく、上下の上に非ず。後人誤會し、竟に水墨を認めて上品と爲し、着色を下品と爲す。右丞謂ふ、畫は水墨を以て成せば、能く自然の性に肇む、と。黒は陰爲り、白は陽爲り、陰陽交構し、自ずから造化の功を成す。故に着色畫も亦た水墨畫を以て定まり、然る後に設色す。而るに皮相なる者は遂に水墨着色を以て雅俗を分く。殊に雅俗は筆に在るを知らず。筆の雅ならざる者は、着墨多きこと無しと雖も、亦た人目を汚す。筆雅なる者は、金碧丹青たりて、滿幅に輝映するも、彌いよ清妙を見る。

先ほど挙げた観点と違って、張式は雅俗の問題は筆にあると考えた。更に「水墨爲上」の「上」を「尚ぶ」と解釋した。水墨でも着色でもその基礎的な造形表現ができなければ、色を塗っても俗になり、反対にそれがしつかりできれば、色を塗っても「雅」の作になる。そういった論は制作面から述べられるものである。實はこのような考えは以前から既に存在していたことは、沈顥（1586-1661）の發言からも垣間見える。⁽⁴¹⁾

また少し變わった観点も王原祁の發言からみられる。

畫中設色之法、與用墨無異、全論火候、不在取色、而在取氣。故墨中有色、色中有墨。〔麓臺題畫稿〕做大癡
畫中設色の法 用墨と異なる無く、全て火候を論じ、色を取るに在らず、而して氣を取るに在り。故に墨中に色
有り、色中に墨有り。⁽⁴²⁾

王原祁は、着色の描き方は墨の用法と異ならない、重要なのは畫面から立ち現れる氣を取ること、そうすると墨の中に色があり、色の中に墨があると論じている。黄公望の設色畫の色と墨が一體に融合して氣韻が深いという方薰の發言⁽⁴³⁾を合わせて考えると、繪畫制作面で雅俗と設色の關係を論じる場合、墨遣いがいかに重視されていたかがわかる。だが、王原祁の以下の發言からまた違う手掛かりも得られる。

又今人多喜談設色。然古人五墨法、如風行水面、自然成文、荒率蒼莽之致、非學可至。〔麓臺題畫稿〕做大癡手
卷）⁽⁴⁴⁾

又た今人多く設色を談ずるを喜ぶ。然るに古人の五墨法、風の水面を行くが如く、自然に文を成し、荒率蒼莽の致、學びて至るべきに非ず。

ここで王原祁は古人の墨法は學べないと主張した。つまりは生まれつきの才能や人格と關係するものであり、要す

るにこのような説もまた人格論から離れていないと思われる。

上述した内容をまとめれば、雅俗は繪畫形式によって決められるものでない。具體的にいうと寫意・乾筆儉墨などの表現手法は「雅」と必然的な関係を持たず、それと同時に工緻や設色も「俗」とも必然性を持たない。最終的にそれも人の氣質と關わるものとなる。

しかし實際の制作において、雅俗の問題は筆墨の表現によると考える人もいた。したがって、それらの論点において人格への重視にしろ、水墨という素材への執着にしろ、最終的に南宗の枠から逃れられない。とはいえ先ほど挙げた鄒一桂の「生まれながらにして俗なる者は醫すべからず」、王原祁の「然るに古人の五墨法、風の水面を行くが如く：學びて至るべきに非ず」などの説は人格と關わるものであり、そのような考えが多数を占めていたと思われる。

最終的に「邪甜俗頼」或は「雅俗」の問題が人の氣質といかに密接な關係があるかを検討する必要がある。まず汪之元の話を見てみる。

芝亦草也。其體格絶無一毫流動之處、在文人筆底即雅。在俗人筆底即惡。(汪之元『天下有山堂畫藝』墨蘭指)⁽⁴⁵⁾
芝も亦た草なり。その體格絶えて一毫の流動する處無し。文人の筆底に在れば即ち雅なり。俗人の筆底に在れば即ち惡なり。

ここでは芝の描き方についての話であるが、汪氏は文人の作品は本来的に雅であり、俗人の作品も本来的に惡であると断言した。雅と俗は最終的に人格精神と直接つながるものである。下にあげた引用から明確なヒントが得られる。

總之、繪事清事也、韻事也。胸中無幾卷書、筆下有一點塵。便窮年累歲、刻畫鏤研、終一匠作。了何用乎。此真賞者所以有雅俗之辨也。(『讀畫錄』卷二、方邵村の条)⁽⁴⁶⁾

之れを總ふるに、繪事は清事なり、韻事なり。胸中に幾卷の書無ければ、筆下に一點塵有り。便ひ年を窮めて歳を累ね、刻畫鏤研するも、終に一匠作なり。了に何の用あらんや。此れ真に賞する者に雅俗の辨有る所以なり。

繪畫制作の要は雅俗の辨別で、繪畫制作で最も重要なことは繪畫以外にあり、それは學問の追及で塵俗を取り除くことである。繪畫制作は單に繪畫活動でなく、人格修養を軸と爲す行いであることが要求される。それについては沈宗騫の發言からさらなる證拠が得られる。

雖日對董巨倪黃之跡、百摹千臨、亦自無解於俗……如欲避俗、當多讀書、參名理、始以盪滌、繼以消融……畫直一藝耳。乃同於身心性命之學、不緊難哉。(沈宗騫『芥舟學畫編』卷二山水 避俗)⁽⁴⁷⁾

日び董巨倪黃の跡に對し、百摹千臨すと雖も、亦た自づから俗を解く無し……如し俗を避けんと欲すれば、當に多く讀書し、名理を參じ、始めて以て盪滌し、繼いで以て消融すべし……畫は直だ一藝たるのみ。乃ち身心性命の學と同じく、緊あ難からざらんや。(沈宗騫『芥舟學畫編』卷二山水 避俗)

沈宗騫は、文人畫巨匠の作品や畫法をいくら精進し臨摹しても「俗」の問題は解消できない、讀書と思索を通じて俗をなくすしかないと強く主張している。さらに注意すべきことは、繪畫は單なる繪畫ではなく身心性命の學と同じ高さに置いた点である。繪畫における雅俗は繪畫手法だけでなく心性の學と同じであるとされた。そのような考えは、はやくも王原祁の發言「畫一藝と雖も、而して氣は書卷に合ひ、道は心性に通ず」⁽⁴⁸⁾から見いだせる。繪畫制作は心性活動の側面の反映であるとされる。そのため、「邪甜俗賴」を取り除きたければ、前に示した王原祁のいう「俗腸を掃盡し……」。此において留心すれば則ち甜邪俗賴去らざるも自づから去れり。」のように最終的に内心の塵俗を無くすことが要求される。⁽⁴⁹⁾ 概していえば結局「邪甜俗賴」の問題は人格修養と離れてはならない構造となるのであ

る。

終わりに

以下のように本論をまとめたと思う。まず「邪」は合理的でないもの、或は師承のないままに勝手に描くことを指している。「甜」は「生趣」の足りないまま熟練していくことを指している。熟には「爛熟」と「圓熟」があるが、この「熟」は主に「爛熟」を指し、「爛熟」であれば、即ち「生趣」が失われてしまうことになる。「頼」はあたる畫法に頼りすぎて消化できないということを指している。その對極は「邪」であると理解できる。「俗」は最も包括範圍が広く「浮燥」「烟火脂粉」等も含まれ、さらに「邪甜雅」が「俗」にまとめられる。「邪甜頼」と「俗」は原因と結果のような關係を持つ。つまり「邪俗頼」のような要素が存在すれば、「俗」の結果に至る。だが、ある文脈では「俗邪」にまとめられることもでき、それは「雅正」の對稱として扱われる。そして注意すべきなのは繪畫における「雅」と「俗」の問題が繪畫形式とは必然性がないとされていることである。

しかし「雅俗」は人格と繋がっているため、繪畫活動は人格の一種の現れとされ、必然的に修養論へと繋がっている。即ち「邪甜俗頼」の問題は單に表現形式の問題のみならず最終的に畫家の氣質と深く絡むわけで、黃賓虹の言う「法備わりて氣至るは上爲り。法は是れ面貌、氣は是れ精神なり。氣に邪正雅俗の分有り。」⁽⁵⁰⁾のように繪畫手法以外にも精神性が伴っているべきものである。その精神とは畫家の氣質であり、突き詰めて述べると「邪甜俗頼」の問題と

は結局畫家の「氣」や「氣質變化の學」に関わると思われる。

注

- (1) 士大夫處事可以百爲、唯俗不可。俗便不可醫也(『豫章黃先生文集』卷二十九、「書繪卷後」)
- (2) 作畫之病重者衆矣、唯俗病最大。(『山水純全集』「論用筆墨格法氣韻之病」)。陳傳席は、この考えは黃山谷の「士大夫處事可以百爲、唯俗不可、俗便不可醫也。」によるものと指摘する。(陳傳席『中國繪畫美學史』上、人民美術出版社、北京、2002年7月283頁)。また蘇軾の「于潛僧綠筠軒」(馮應榴輯注『蘇文忠詩合注』卷九)にも「人瘦尚可肥、俗士不可醫。」と似たような考えがみられる。
- (3) 葛路『中國古代繪畫理論發展史』(上海人民美術出版社 1982年 158-161頁)では「邪甜俗賴」の問題について若干触れているが、詳細な分析や考察は見られない。
- (4) 畫論叢刊本(于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年)(元刻輟耕錄本)
- (5) 俞劍華や謝巍は、『書畫傳習錄』は王紱の真作ではなく、嵇承咸が王紱を名乗って著した偽作と指摘した。それについて、俞劍華(編著)『中国畫論類編』上卷(人民美術出版社、1986年) 100-102頁、謝巍の『中国畫學著作考錄』(上海書畫出版社、1998年) 290-292頁に詳しく。
- (6) 層雲閣板(嘉慶十八年序)
- (7) 「題摹燕郭尚父圖」に「凡書畫當觀韻、往時李伯時爲於作李廣奪胡兒、馬挾兒南馳、取胡兒弓引滿以擬追騎、

觀箭鋒所直發之、人馬解皆應弦也。伯時笑曰、使俗字爲之、當作中箭追騎矣。余因此深悟畫格此與文章同一關紐、但難得人人神會耳。」(『豫章黃先生文集』卷二十七、「題摹燕郭尚父圖」とある。

- (8) 戲鴻堂藏板(乾隆三十三年)
- (9) 畫論叢刊本(于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年)(昭代叢書本)
- (10) 例えば、盛大士の發言に次のようなものがある。「味霞山人李世則：余初擲管卽師事之、時時以甜邪俗賴爲戒、一邱一壑、一樹一石 皆山人所指授者也」(盛大士『溪山臥游錄』卷二、味霞山人李世則の条(畫史叢書、上海人民美術、1982年))
- (11) 戲鴻堂藏板(乾隆三十三年)
- (12) 畫論叢刊本(于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年)(昭代叢書本)
- (13) 畫論叢刊本(于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年)(知不足齋叢書本)
- (14) 中国書畫全書本(上海書畫、1992年)
- (15) 畫論叢刊本(于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年)(知不足齋叢書本)
- (16) 畫論叢刊本(于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年)(佩文齋書畫譜本)
- (17) 續修四庫全書本
- (18) 畫論叢刊本(于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年)(冰壺閣原刊本)
- (19) 畫論叢刊本(于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年)(昭和叢書本)
- (20) 美術叢書本。「畫有邪正」の箇所、畫論叢刊本(四銅鼓齋論畫集刻本)などは「書有邪正」に作る。ここでは

美術叢書本の「畫」に従う。

- (21) 何良俊『四友齋叢說』卷二十九、畫二に「若近年浙江人、如沈青門仕陳海鶴姚江門一貫則初無所師承、任意塗抹、然亦作大幅贈人可笑可笑。」とある。また王原祁の「雨窓漫筆」に「古人論之詳矣。但恐後學拘局成見、未發心裁、疑義意揣、翻成邪僻：明末畫中有習氣惡派、以浙派爲最。」とあるように、師承のない畫家連中をはじめ、主に浙派のことを指す。浙派に關しては鈴木敬『明代繪畫史研究・浙派』（東洋文化研究所、1968年1月）に詳しい。

- (22) 曾布川寛氏によると「俗」の反對語は「清」であり、「清」が「聖」から轉じてきたものである。「中国美術における聖と清」(『藝術の理論と歴史』京都大學美學美術史研究會、思文閣出版) 參照。さらに(同論文)「六朝時代……「清韻」「遠韻」「雅韻」「玄韻」などと連用して人物批評の言葉として用い、人物の態度風致に關する清・遠・雅・玄などが韻の具體的な内容であつたことがわかる。要するに、單に俗の反對語であるだけでなく、俗であることを忌み嫌つた反俗性、超俗性を意味する清という言葉に代表されるような觀念が、この時代には藝術的なものとして追及されたのである。卑俗を意味する俗という言葉は、ここで初めて清という言葉に對して使われるのである。」と論じた。曾布川氏が論じた「聖」や「清」は主に藝術作品に表現される對象を中心とする話である。ここでは畫家が繪畫に現す俗や雅について論じている。

- (23) 畫論叢刊本(于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年)(知不足齋叢書本)

- (24) 筆墨之道本乎性情。凡所以涵養性情者則存之。所以殘賊性情者則去之。自然俗日離而雅可日幾也。(『芥舟學畫編』卷二山水避俗(畫論叢刊、人民美術出版、北京、1989年))

- (25) 畫論叢刊本（于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年）（知不足齋叢書本）
- (26) 『中国美術範疇辞典』譯注（第四冊）（2006年度大東文化大學人文科學研究所研究報告書）の426頁において、文學理論を中心に、音樂理論からも「雅」「雅俗」「雅正」の問題について扱っている。ここでは繪畫理論における「雅俗」「雅正」「邪俗」の問題を検討する。
- (27) 畫論叢刊本（于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年）（原刻本）
- (28) 畫論叢刊本（于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年）（蔣氏游藝秘錄本）
- (29) 評者謂士大夫畫、世獨尚之。蓋士氣畫者、乃士林中能作隸家、畫品全法氣韻生動、不求物趣、以得天趣爲高；如趙松雪、黃子久、王叔明、吳叔圭之四大家、及錢舜舉、倪雲林、趙仲穆輩、形神俱妙、絕無邪學、可垂久不磨、此真士氣畫也。（屠隆『考槃餘事』卷二、元畫（中国藝術文獻叢刊、浙江人民美術、2011年））。
- (30) 氣韻閒雅無烟火氣、此即名之曰書卷、有此書卷、則稱逸品。（松年『頤園論畫』山水（畫論叢刊、人民美術出版、北京、1989年））
- (31) 文人作畫、多有秀韻、乃卷軸之氣、發於楮墨閒耳。（苑璣『過雲廬畫論』（畫論叢刊、人民美術出版、北京、1989年））
- (32) 畫論叢刊本（于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年）（冰壺閣原刊本）
- (33) 畫論叢刊本（于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年）（知不足齋叢書本）
- (34) 夫畫道中、水墨爲最上。（歷代論畫名著彙編、文物文物出版社、北京、1982年）
- (35) 禪家有南北二宗、唐時始分畫之南北二宗亦唐時分也。但其人非南北耳。北宗則李思訓父子着色山流傳而爲宋之

- 趙幹趙伯駒伯驢以至馬夏輩。南宗則王摩詰始用渲淡一變鈎斫之法。〔畫禪室隨筆〕卷二、畫源。(戲鴻堂藏板)
- (36) 畫論叢刊本 (于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年) (昭代叢書本)
- (37) 畫論叢刊本 (于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年) (粵雅堂叢書本)
- (38) これは、氣韻は學べるか否かという議論と関わってくる問題である。要するに「生知」と「學知」との問題である。明清の繪畫理論において多く論じられている。周知の如く、それは郭若虚の論じた「氣韻生知」「氣韻非師」が元になっている議論である。この課題について郭氏を批判する所論もあつた。秦祖永(1825-1884)の發言が代表的であり、「性者天所賦機者、神之用、氣韻生動則根於性而成於習。若郭若虚氏謂五法可學、如其氣韻必在生知。此謬說也。」(『畫學心印』卷二、雜採諸家山水論)という。また董其昌が論じるように「畫家六法一氣韻生動不可學、此生而知之、自有天授、亦有學得處、讀萬卷書、行萬里路、胸中脫去塵濁、自然丘壑内營、立成鄴鄂、皆爲山水傳神。〔畫禪室隨筆〕卷二、畫訣」という觀點に従う理論家や畫家も多かつた。
- (39) 「寫意と工緻」と「雅俗」の問題、或は「水墨と設色」と「雅俗」の問題に關し引用した文章から、明清において一部の人は「寫意」「單に水墨だけの表現手法」「乾筆儉墨」の繪畫形式を用いれば「雅」「氣品」のある視覺的效果が得られると考えており、しかも「設色」や「工緻」のような繪畫手法を避けようとしていたことがわかる。しかし、本文でも論じたように實際は予想した結果が出ず、このような考えや行動はやはり理論家に否定された。結局繪畫における「雅俗」の問題は最終的に作者自身の氣質や人格と直接つながるものとされた。繪畫形式と雅俗の問題について更なる論考を深めれば實際の繪畫作品を分析して、畫論上の概念と比較しながら検討する必要があると思われる。今回はそこまで踏み込めないため、今後別の機會に論じてみたい。

- (40) 畫論叢刊本（于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年）（藝海一勺本）
- (41) 「右丞三、水墨爲上。誠然。然操筆時不可作水墨刷色想、直至了局、墨韻既足、則刷色不妨。」（沈顛『畫塵』刷色（畫論叢刊本、人民美術出版、北京、1989年））このように、着色にしても墨遣いがしっかりできた上で行うものであり、つまり着色しようとしても最初の段階で單なる水墨制作という感覺で行う、つまり墨韻が具わった時にすべきという觀點が先にあつた。
- (42) 畫論叢刊本（于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年）（昭代叢書本）
- (43) 癡翁設色、與墨氣融洽爲一、渲染烘託、妙奪化工。其畫高峰絕壁、往往鉤勒楞廓、而不施皴擦、氣韻自能深厚。『山靜居畫論』卷下（畫論叢刊本、人民美術出版、北京、1989年）
- (44) 畫論叢刊本（于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年）（昭代叢書本）
- (45) 畫論叢刊本（于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年）（原刻本）
- (46) 畫史叢書本（于安瀾編、上海人民美術出版、上海、1963年）（海山仙館叢書本）
- (47) 畫論叢刊本（于安瀾編、人民美術出版、北京、1989年）（冰壺閣原刊本）
- (48) 畫雖一藝、而氣合書卷、道通心性。『麓台題畫稿』送廣南湖畫冊十幅
- (49) 明清の繪畫理論では精神的な修養法が多く提示されており、例えば讀書、養氣などが挙げられる。その主な目的は氣質を變えることである。その動きは董其昌の「畫家六法一氣韻生動不可學、此生而知之、自有天授、亦有學得処……『畫禪室隨筆』卷二、畫訣」そして「內典無師智、畫家謂之氣韻也。『容台集』別集卷三」¹⁾という發言によつて變化が起きた。つまり董其昌をはじめとする明清の理論家や文人畫家は、「氣韻」を普遍

性のある「性命」や「無師智」などにすり替え、氣韻は心性の修養を通じて表すことができると論じた。後天的な精神向上により（よき）氣韻への變容が可能となるわけである。それについて別稿で論じたい。

(50) 法備氣至爲上。法是面貌、氣是精神。氣有邪正雅俗之分。（陳凡（輯）『黃賓虹畫語錄』（上海書局、香港、1961年3月、75頁。）