

水墨画に関する一考察

——郭熙の早春図と林泉高致について——

山岡泰造

本論は北宋の画家郭熙の画論と作品に就いて水墨画の特質を考察せんとするものである。北宋は唐に始った水墨画が著しい発達を遂げ中国絵画史の主流を占めるに到った時代であり、郭熙は当時にあつて理論と実作を比較し得る稀有なる画家である。作品は台湾の故宮博物院の名品早春図（熙寧五年1072の年紀あり）を採つてその作風を分析し、裏づけとなるべき絵画理論は郭熙の所論をその子思の編せる林泉高致に窺つた。⁽¹⁾

(一)

郭若虚の図画見聞誌 ca. 1074に拠れば、郭熙は河陽温県の人、御書院芸学と為り、山水寒林を画くのに工みで、施しては巧膽を為し、位置深淵復た營丘を学慕すると雖も、亦能く自ら胸臆を放ち、巨障高壁、多多益壮なり、今の世独絶たりとあり、凡そ十一世紀後半に無雙の名手であつた。⁽²⁾ その学慕した營丘李成は約百年前の画家で、劉道醇の聖朝名画評1059によれば当時第一とされ、宣和画譜 1120でも凡そ山水を称するもの成を以て古今第一となすという。図画見聞誌は論三家山水に於て、李成と、長安関同、華原范寛の三人を百代の標程とし、唐及び五代の王維・李思訓・荆浩もこれに及ばぬという。

八世紀に始まった水墨画が唐末五代を経て次第に発達し、特に山水画の分野に確乎たる位置を占めるのは十世紀である。図画見聞誌もその事をいう。李成は宣和画譜によれば荆浩に師法すると雖も出藍の誉を擅にするとあり、関同も荆浩を学び范寛は李成を学んで別に一家を成した。荆浩は筆法記を著して水墨画論をはじめて体系的に述べた人、唐末の争乱を避けて太行山中に隠棲したといわれる。関同は荆浩に学んでこれ又出藍の美あり関家山水として著名であつた。その作風は、上に巍峯を突し下に窮谷を瞰、加うるに地理平遠を以てすといわれ、立体的で奥行のある構成を採り、石体堅凝、雜木豊茂とあるように、間近く景物を見てはよく質感をあらわし、豪壯の気があつた。李成はこれに対し、烟林平遠の妙營丘より始るといわれるように、清曠なる山水を得意とし、斷壠連岡、氣象蕭疎、或は峯巒重疊、まま祠堂を露すといつた渺渺たる趣があつた。范寛は聖朝名画評に、李成を学んで精妙を得ると雖も尚その下に出ず、遂に対景造意して繁飾を取らず、山の真骨を写して自ら一家を為し、その剛古の筆は前輩を犯さず、これにより李成と並び行わるとされ、写生によって雄強質樸な一体を成した。聖朝名画評は宋天下を有つや山水を為す者惟中正と成のみ称絶す、今に至るも及ぶものなしとして、北宋に於ける李成・范寛の卓越をいい、更に二人の作風の違いを指摘する。時人議して曰く、李成の筆は近視すれども千里の遠きが如く、范寛の筆は遠望しても座外を離れずといい、李成が広がりを描くを得意とするに對し、范寛は巒峯大石の重重しい塊量や質感を表わしそれが見るものに迫ることをいう。かかる作風の違いは山水画の形式の違ひであると共に、自然や人の眼の違ひでもあつた。郭熙は林泉高致山水訓にいう。今、齐鲁の土は惟營丘を慕い、関陝の土は惟范寛を慕すと。即ち黄河の下流山東省の人は平遠山水を、黄河の上流陝西省の人は巍峯突兀たる山水を好んだのである。

十一世紀になると湿润な江南、揚子江流域の風景を表す山水画が好まれはじめた。北宋の文人で詩書画に秀れる米芾はその著画史ca. 1109に於て、十世紀の画家董源及び巨然を称揚し董源は平淡にして天真多し、唐に此の品なく、畢宏の上にある、近世の神品にして格の高さは共に比ぶものなしといい、董源の墨氣の多い山水画は奇峭を求めぬと

ころに素直な美しさがあるとする。董源を師とする巨然についても嵐氣清潤にして布景は得て天真多しといい、水墨で氣象の変化をよく捉えたとする。董源及び巨然の作風は揚子江流域の平淡な風光や、峯巒出沒し雲霧顯晦するさまを、技巧を凝らさず表現したもので、近世の神品とするのは、自らも水墨淋漓たる山水を描いた米芾の見識であろう。沈括 1029—1093 の夢溪筆談によれば、董源及び巨然の筆は皆遠観に宜しくその用筆は甚だ草草たり、近視すれば凡そ物象は類せず、遠観すれば景物が粲然とあらわれその幽情遠思は異境を睹るが如くであるという。米芾は董源・巨然に対して李成・関同に俗氣を見、技巧が多くて真意少しとする。

十世紀から十一世紀にかけては更に、山水画に景趣や詩情をいい、余思や景外の意を求める傾向が強くなる。宜和画譜には画中に詩情を求める例が多い。

郭熙はかかる状況のもとに制作し自己の山水画論を展開する。まず広く諸家の体を学ぶべきことをいい、大人達士に至っては一家に局せず、兼収並覽広議博考し、以て我をして自ら一家を成さしめ然る後得たりと為すとし、関陝の士は范寛、齐鲁の士は李成といった専門の学を不可とする。自らは李成の平遠山水を学びつつ巨障高壁を排せず、更に氣象変化に注目し、雲煙變滅隴竄の間に千態万状を表わさんとする。林泉高致は遠近浅深、風雨明晦、四時朝暮の不同をいい、山水樹石を時・地・性・形から觀察する。更に景外の意、意外の妙を論じ、蘇軾ら文人の唱える詩画一致の思想に呼応する。以て山水画論の集大成と考える所以である。かかる山水画論は主観的な表現技法たる水墨画の發達に基づくものである。郭熙も荆浩の筆法記を受けて一層精緻な水墨画論を展開している。

早春図は春浅き山峽の肅肅たる風景である。樹木は未だ葉を着けず屹岬穹蟠し、草は未だ萌えず土石は露わに満目荒寥としている。近視すれば漁樵羈旅の人物や山市の樓觀に生動を感じ、幾重にも懸る飛泉の響きも聞えようかと思われる。一度遠観すれば、物態は凝然として大石が左右に並び上下に連る。市朝抗塵走俗の状が全く感じられぬ静寂な自然である。人をして浩然の氣を抱かしめ、性情を暢べしめる趣きがある。物象は一瞬皆息づき飛動するが如く、

円鋭長短遠近の勢が巧みに表現されている。遠く主峯が回復し突如湧出するが如く或は雲氣を吐くが如くである。その間に幽溪細路が屈曲縈帶し、往く人は上に突兀たる峯を仰ぎ、下に潺湲たる谷をみる。全体に柔かい筆致で描かれた景物や中景一帯の雲烟の表現に春気欲動をみる事ができる。

筆墨は微妙で皴法は層次多く変化に富み、画に沈着厚重の趣きを与えている。筆蹤勁利を求めるよりむしろ用墨搢拵を尊び、筆の中鋒を以て円渾に描き、その述は線とも面ともいい難い。淡墨湿筆を根幹とし、乾筆焦墨は之を用いない。臥筆施擦は顯著でなく、全体として水墨淋漓たるものがある。かかる濃淡映発する筆墨によって山石土坡が塊量重疊たるさまに描かれる。筆墨は後世巻雲皴とか鬼臉皴とか云われる如くうねり躍動する。一個の量塊はそれ自体では完結せず、一部に明確な輪廓をもちつつ他の部分は陰影空虚の中に没し、他の量塊に通じ融合しそれを成り立たしめる。従って単なる塊量の聚積という感じはなく、面や線や空虚を共有する渾然たる融合体として山水が表わされている。郭熙は林泉高致の画訣に天の位地の位を決めて中景の経営に苦心を要すというが、早春図においても將に近い景の山石土坡と遠景の巒峰とを繋ぐ雲烟の摻拵たる辺りに融合の核心がある。

早春図はまた広狭勁柔の変化に富む曲線の連綿たる気脈によって成立し、看るものはその快い律動に搏たれる。気脈は単なる線の脈絡ではなく筆墨の参差交錯による立体的な裏づけを有つ。濃淡の反覆によって変幻する岩石や樹木、かかる風光の中に自ら浮び出る渾厚なる気脈である。それは土坡から岩に岩から巒峰に刻々に景物を顕滅し画面に躍動感を与える。かかる気脈から樹木が生え飛泉が迸り空穴を穿って景物を潜ましめ巻舒聚散恒ならぬものがある。早春図においては単に景物を描き形どるといふよりはかかる気脈を捉え虚实の間を貫通する大軸を表わすことが意図されているように思う。これが郭熙の大きな特色ではないかと思う。山石の明白なるところに蔚然たる樹木を配し、溪径の幽湿なるところに清拔なる水流が走る。かかる軽重明晦の均衡もこの画の特色である。上に塵埃なく下に糞根なしとされる中国山水画の軽快明秀なる空虚に生ずる気脈は、或は景物を変幻動揺せしめ或は一瞬凝固させる。単なる

重列復映のみならず隠隣して群出する律動がある。近視すれば大石累々として蟹爪状の枯木が聳え臥し或は岩下に洞を削つて蟠まる。樹木は宛も岩石の一部が変容したかに見える。鬱然たる見えざる力が物象を展開するかに見える。稍遠く画面中央に緩かに反転する丹崖、その左右の溪谷、更に遠く岩峭、向つて左下からは溪を循つて細路が穿たれ遙か土坡の断続する平遠の景を見渡す谷口に野橋を渡し、山腰に疎々として烟霧の起るところ右上方の遠く深い峡谷にかかる楼観に至るのであらう。更に遠く乱峰深処への連続は合理的でない。主峰直下は無脚にして壁立特起し、中央の巖嶠、左方清曠なる谷口の断崖、右方幽深なる溪谷それぞれ暗示的に主峰へ連る。かかる構成について林泉高致は山水訓において正面は溪山樹木盤折委曲して人目の近尋するところ、旁边は平遠なる嶠嶺重疊鈎連し縹渺として去り人目の曠望するところという。

早春図は近視すれば山石の堅凝肥厚、枯木の固牢干澀なるを得、雲氣淒涼、水声潺湲たるを得、遠く大観すれば繁飾を去つた山水の骨格と虚実の間に有無相通ずる気脈を得る。連続しつつ分節する塊量、塊量的でありつつ分解して行く塊量が層層として推出する重層的構造がある。間近く土坡巨石樹木、稍遠く水流と楼観、更に遠く巒峯を配する構成、そこには景象を包み込む巨大な空間がある。個々の山石は立体的であり陰陽向背がある。しかしそれは一定の視点一方向の光によるものではない。山石は左右両面を有ち、視点は左右上下に動き、崩落屹立遙遠の勢を巧みに捉える。近視遠観も随意に変更し得る。部分は全体を構成ししかも全体の印象からは判然としない意外な視野をここに展開する。多くの視点の転換する場所を指摘することは難しい。到る処視点がありあらゆる方向をもち、いわば画は複合的な視線によって成り立っている。早春図から一見して即座に掴めぬある取留のなき苛立たしさを感ずるが、それは最早視線とか景物とかいふ観念では捉えられぬものが存在することによる。それはあらゆる視線を吸収して止まぬ空間であり、高さに於ても広さに於ても深さに於ても近接しても常にそこに存在する遠さである。ある一つの視点においてはその全体を捉え得ないものとしての、又ある景物に仮りに宿るが決してそれに融合され得ないものとし

ての遠がそこにはある。

遠は筆墨によってしか表われず、画家の手の跡を辿ることによってのみ感得される。遠は画家の筆墨が制作の無限の過程を表わすことのうちに求められ、単なる写実的な形像を超えて自己の内なる美的理念を追求することのうちに生じる遠である。山水画は空間を表現し遠を求める。しかしてそれは画家の主體的な深まりを内容とする表現の論理によるものである。

郭熙の皴法は複雑である。輪廓線や山石の形に添って細長く柔かな濃淡の筆致を幾重にも施して、浅深凹凸陰陽体勢を表わす。しばしば短い横皴を加え岩の堅さを強調する。郭熙は輪廓線自体に既に面的性格を与えて居り皴はそれを補強する。皴法は宋代に次第に種類がふえ且つ又整理されてくるが、元来は輪廓線に添って施された暈しであって、人物画の衣文の表現と同じく幾重にも輪廓線を重ねそれに添って墨の暈しを施して立体感を表現した。後世明人によって水墨画の祖とされる王維の破墨法なるものは模本から推測するかぎりやはり輪廓線が主体であった。先に挙げた荆浩は唐末五代の画家でその匡廬図（台湾の故宮博物院蔵・模本）は山の巖を幾重にも線で表わしそれに添って小さな点描風の皴を施しているが、濃淡の楷調が単純で山容は鍾形をとり形式的な皴法をもつ。関同になると景物は写実的になり細かい点描風の皴ながら画面に切込むように密に配し、岩の質感と量感を巧みに表現し輪廓線は目立たない。これに対し江南の董源や巨然は柔かい細い線を重ねて立体感を表わし後世披麻皴と呼ばれている。平遠山水に巧みであった李成は山水を包む氣象の表現を重んずるところから特に微妙な墨の運用に秀れていたと思われる。郭熙はこれらの伝統の上に林泉高致の画訣に於て用墨法を述べ以て早春図の渾然たる作風を理解することができるが、これについては(六)で述べる。

如何なる山水が描かれるか。林泉高致の山水訓に依れば、山水には行くべきもの望むべきもの遊ぶべきもの居るべきものがある。しかして旅し望むべき奇勝は多いが悠々自適できる佳処は少い。山水画は特に可居可遊の趣を描くべきであり観者もその意を汲まねばならぬ。山水を愛するのは丘園養素泉石嘯傲、魚樵隱逸猿鶴飛鳴あるが為であるが、林泉の志烟霞の侶は夢寐に在っても現実には耳目から絶するのが常であるから、高蹈遠引離世絶俗の趣あらしめ人意を快くし我心を獲るのが山水画の本意である。心を集中して山水画に臨めば神觀清風が胸中を寛快ならしめ、意志悦通し油然の心を生じるといふ。早春図も塵巷を離れた深山幽谷を描き、汀沙漁歩山路羈旅に人事を示し雲煙動搖風光明滅の裡に清拔な風景を幻出する。

山水賛美、遊覽、行旅、隱棲は魏晉以來屢々詩文に採り上げられた。それは老莊思想の影響を受け自然に於ける人性の暢達をいう。劉宋に至って詩文の体に因革あり莊老は退くを告げて山水は方に滋しといふ風潮の間に謝靈運³³³—433に依る山水詩の確立を見たが、この頃中国最古の山水画論が出た。³³⁴宗炳の画山水序（歴代名画記所収）である。宗炳は官途に就かず弹琴と読書を好み書画を善くした。名山を歴遊し澄懷觀道の日々を送ったが老病ともども至るに及び旧遊の山水を描いて居ながらにして眼前にあらしめ、これを臥遊といった。宗炳に依れば山水画は質有而趣靈即ち現有の山水を描きつつそれを超えた靈に趣くものとし、あらゆる形体及びその分類に宿る廣大無辺なる神を求めるといふ。閑居して呼吸を整え弘觴鳴琴図画を披いて静かに相對すれば自己の心に宿る神を暢びやかにする。宗炳の暢神は老莊の暢心養志であり、郭熙の人意を快くし我心を獲るといふのしかかる伝統の上にあると思われる。山水画は東晉の顧愷之^{334—405}の論画（歴代名画記所収）に、凡画人最難次山水次狗馬台榭一定器耳とあるように早くから画の主題に数えられ、顧愷之自身画雲台山記（歴代名画記所収）なる自画山水の記述を残しているが、それは道教の道場として実在した山で画面では東面中央正面及び上中下段に分けて構成し葛洪の神仙伝その他に説く物語の舞台として描いている。この山水画の作風はさまざまに推測されているが、³³⁵歴代名画記の述べる唐以前の山水画の特長

は好んで非現実的な陰怪な貌を描くことであつた。水不溶泛、人大千山なる不自然な比例をもち、群峯の勢は鉅飾犀櫛の如く樹石列植の状は伸臂布指の如く、石は雕透に務めて冰漸斧刃の如く樹は葉脈を透かせ葉を鏤ばめるというように奇異で工芸的で細緻であつた。ところが歴代名画記にいう山水の麥、即ち吳道玄 *ca. 8c.* 前半に始り李思訓 *651-708* 李昭道父子に完成した唐代の山水の変を経て宋に至るや、図画見聞誌の論古今優劣にいうように山水画と花鳥画が前代より秀れるとされ、就中山水画は李成関同范寛の三家を得て再び一変し、奇矯なる雰囲氣を一掃して写實的となつた。郭熙のいう可居可遊の山水とは精緻な觀察に基づく現実感を強調していると考えられる。

他方山水画の主観的な性格についても古くから言われている。暢心養志の趣きは画家の人格を通じて自ら画に滲み出るとされる。山水画の作風が画家の人格に基づくという考えは歴代名画記に既にみられる。張彦遠は先に挙げた宗炳の山水画について南齊の謝赫の評価に異を唱えているが、謝赫は古画品録 *ca. 533-549* を著して古典的な絵画批評の基をつくり、彼の品評の規準たる画の六法に照らして宗炳は善くするところなしとした。張彦遠はこの批評を採るに足らずとし、宗炳は高士であつて俗世を超えたところ物外の情に飄然としていて俗画を以てしてはその意旨を伝えることができぬという。又宗炳と同じ頃の山水画家で謝赫の評価は更に低い王微について、王微宗炳らは行迹を許由巢父になぞらえ情を林壑に放ち琴酒を友として自適し烟霞を侶として独りさまよつた。彼らの意は深遠で行迹は高尚であり画の解らぬ者は共に論ずることが難しいという。八世紀に入って文人高士の間に水墨山水画が行われるようになると山水画の主観性は一層強調される。宣和画譜 *1120* によれば昔人が幽人隠士を譏って泉石膏肓烟霞痼疾といったように、山水画も必ずしももてはやされるものではなかつたが、唐から宋にかけて山水で著名な画家は所謂画家者流に類せず縉紳士大夫の出が多く世に高しとされたという。韓拙の山水純全集 *1131* では山水画の格は清淡理は幽奥、四時の景物や風雲氣候の千変万化を捉える術であるから博学広識が要求されるという。下つて明の莫是竜の画説に依れば、山水画は宇宙を手中にあらしめるもので眼前に生機に非ざるものなく、山水画家は往往多寿だとする。

之を要するに描かるべき山水は可居可遊の趣ありて暢心養志に資する、即ち写貌物情摠発人思を旨とすべきであるが、それは極めて主観性がつよく、郭熙によれば林泉の心を以って画に臨めばその高い価値がわかり、驕侈の目を以て臨めば良さが曇らされるものである。

(三)

かかる山水を如何に捉えるか。林泉高致山水訓に依ればまず遠観して山川の形勢氣象を一挙に捉えるべきだという。山水は大物であり川谷は遠望してその勢を取り、雲気を活かす為に大勢を見て斬刻の形を為さず、烟嵐を正しく捉える為に大意を描いて刻画の跡を為さぬ。斬刻の形を為さずといふのは雲烟の渾然たるさまを表現する為であるが、雲烟は景物を累積的に描くのでなくまず全体の大勢を捉えるに用いられる表現法であろう。明人莫是竜の画説の言を藉りていえば、細碎処を積んで大山を為すのではなく大軸を運らしてただ三四の大分を合して章を成すのであり、仮に細碎処があつても勢を取ることを主とすべきである。かく山水の勢や氣象の動きに要訣ある大観的山水画の主張がある。風雨陰晴も遠望してこそ錯縦起止の勢明晦隠見の迹が究尽される。

更に山水を擬人的に捉える。林泉高致山水訓によれば、大山が岡阜林壑の主たるさまを君主臣下に比し、長松が藤蘿草木の表にあるを君子小人に擬す。山形を箕踞盤礴顧盼朝揖などと人の動作に擬し、高山を言つて血脈即ち水が下方にあり肩股開張し其脚は丰厚たりなどと表現する。又山水の布置をいうに水は血脈草木は毛髮烟雲は顔容の神彩とし、これらを俟つて山は活き秀眉たり、水にとつて山は面亭樹は眉目漁樵は精神であり、これらに依つてさまざまな趣が与えられる、又石を天地の骨とし水を天地の血とする。山水を擬人的に捉えることは六朝以来無くはないが、郭熙は唯構成要素の上からの比較だけでなく山水を生動する有機体として捉えようとしている。いわば形似及び要素の上での比較でなく、形勢及び情趣的な面に注目した感情移入的な捉え方という意味での擬人化である。この際氣象の

変化は特に重要で、春山烟雲連綿は人をして欣欣たらしめ、山夏嘉木繁蔭は人をして坦々たらしめ、秋山明淨揺落は肅肅たらしめ、冬山昏靈翳塞は寂寂たらしめる。一山は数十百山の意態を具えそこでは景外の意即ち人間の感情による変貌が見られる。この条は山水なるものに具体的なイメージを与えんとするあまり却って生硬通俗な議論となっている。

以上のような山水の捉え方には細緻な観察の裏打がある。東南の山に奇秀が多いのは地が低く山が浅く漱濯開露する為で、奇峰峭壁や瀑布飛落を霄漢雲霞の外表に現わす。西北の山が渾厚であるのは地が高く水が深く岡隴擁腫なる為で、堆阜盤礴や介丘有頂を千里の外四達の野に迤邐拔萃し、嵩山華山衡山常山泰山天台武夷廬霍雁蕩岷峨巫峡天壇王屋林慮武当などの名山を挙げその要妙を窮むべきことをいう。大小の比例を合理的にし、山に三大ありとして人間と樹木と山水の相互関係を正しく把握し、木と人の比較は葉を基とし、人と木の釣合は頭を基とする。遠近の合理性の要訣は烟霞ありとし、山を高くするには山腰を烟霞で鎖ざし山を遠くするには掩映をもって単調な脈絡を断つべきだという。山水樹石の關係の地質学的説明あり山水と店舎村落を地形的に解説する。又、季節氣象景物の取合せを列挙するのも林泉高致の一特色である。⁽⁵⁾ただしこの条も山水画法書としての通俗的な一面を露呈しているともいえる。

郭熙によれば山水画は大観的であるべきで自然の勢を表現し生き生きとした氣脈を捉え、山水を有機的な存在として山水の中に精神と共鳴しそれを感動させる生命を見る。

山水の勢については古くから論じられている。先に挙げた劉宋の山水画家王微は、絵画を言う者は竟に容勢を求むるのみと言ひ（歴代名画記所収王微叙画）、唐朝名画録が逸品に列する李靈省は山水竹樹を描いて一点一抹皆よくその形を得その自然の勢を表わすとされる。荆浩は筆法記に於て山水の象は氣勢相い生ずるとし山水画は繁章を去って大要を採るべきとする。更に山水画に有形の病と無形の病を指摘し、前者は比例や形態についての欠点であるが、後

者は氣韻即ち画家の意とその表われが共に混んで物象がすべて乖離し筆墨の迹は見られても死物に同じとする。かかる氣韻を支えるのは筆であるとし、それは単に形似を求めるのでなく飛動する如くにしてそれ自身筋肉骨氣の四勢をもつとする。筋は絶断の勢、肉は起伏成実、骨は生死剛正、氣は跡画不敗とする。荆浩にあっては山水の勢は筆勢に支えられる。八世紀に於ける水墨画の発生は山水樹石に於ける勢の表現と深い関係があるものと思われ、自然や人物を忠実に描写して形似を求める画ではなくて、自然のうちに自己の意を見る主観的な表現が求められた結果であろう。⁽⁶⁾

山水を有機体と見るのは郭熙に於て著しいが、既に古く顧愷之も論画（歴代名画記所収）に於て山水を人物や狗馬と一纏にして建物や器物が死物であるのと區別している。又水墨画の発生期に樹木を描いてこれを竜馬に比する例があるが、これも郭熙の先蹤の一つであろう。比例の合理性については既に歴代名画記に論じられ、荆浩も山水画の有形の病の中で論じている。又勢を捉え大要を採る大観についても古来遠望が言われ遙かなる想いを養うため登高が行われ、画家に限らず楚辞の昔から詩人文士の例が枚挙に暇がない。宋代には黄山谷の天開図画なる語があり元人黄公望はその写山水訣において登楼して空濶処を望み氣韻を雲采に見る、是即ち山頭の景物であつて李成も郭熙も皆此の方法を用いているとし、郭熙の画石が雲の如くなるのもかかる事に由るのであり古人の所謂天開図画なるものも是であるといふ。⁽⁷⁾

(四)

かかる画家の姿勢はいかなるものか。林泉高致の山水訓は造化の功を奪うことだという。そのためには好むより神なるはなく勤めより精なるはなく飽游厭看するより大なるはなく、かくすれば万象が歴歴と胸中に羅列し画布や筆墨を意識せずして或は分明に或はぼんやりとすべて自己の胸中丘壑が表われるとする。所養拡充、所覽淳熟、所経衆多、所取精粹、即ち教養経験を豊かにしそれを基にして山水の理想像をつくることを言う。

造化の功を奪うとは自然に忠実であることの反面、画家の自発性を強調している。例えば唐朝名画録は水墨画を描いて当時としては斬新な作風をもつ李靈省を非常の体ありとして逸品に列し、かかる非常の体が造化の功に符合するという。唐朝名画録と略同時代の歴代名画記りきも呉道玄について造化の功に合うというが、図画見聞誌では造化を偷むといい、更に造化の功を奪うというように能動性を強調した語氣に転じ、宋代にはこの用例が多い。単なる写実から画家の表現意志を尊重する方向への絵画史の展開をよく表わしていると思う。画家の自発性の重視は古くからあり、単に形似を求めて描くことは物に役せられるとして斥ける。例えば先に挙げた宗炳の画山水序によれば、目に応じ心に適うことを画の理だとし、画が対象を巧く捉えて居れば目と心で触れあうことができ神即ち自然の神妙に共感し、神がすぐれていて対象の理即ち本質が感得されるとする。これは形似を求めることが画の根本であるとする六朝絵画論の主張であるが、その際応目会心の不可欠なるを言いそれによって画家の自発性が主張されている。又王微の叙画は、画は畢竟容勢を求めるとして形に基づくものは融合し靈にして動くものは変化し心が止まれば靈は表れることがない、だから不動なるものに託す、眼には限界があつて見るところは周くなく、そこで一本の筆を太虚の体即ち宇宙生成の物体になぞろえ三尺の紙をもって眼に明かなところを描くことになる、かくて山水人物に於て縦横の変化の為に動きが生じ前後方円によって靈があらわれる、そこで器物は分類され犬馬禽獸はそれぞれの状態に分れる、これが画の極致である、図を披いて山水が奇異の状を表すのは単にこれらの情景を指掌の間に連らせるのみでなく神明を以て之に降す即ち明晰な精神を之に加えるからである、これが画の情であるという。王微の論旨は明確には理解し難いが、写実を画の根本としつつ何らかの画家の精神の参与を言わんとしている。顧愷之の論画も人物狗馬山水を描く場合は死物である器物台榭を描く場合と違って、単に対象に忠実であるだけでなく想を練る必要即ち遷想妙得をいう。

宗炳王微の応目会心、顧愷之の遷想妙得は描かれた画について観照的に考えられた能動性に乏しい概念であるが、

唐代になると歴代名画記や歴代名画記所引の李嗣真の後画品録に於て、意は筆先に存すとか心に得て手に応ずというように画家の表現意志と自然との合一が制作活動に就いて主張されるようになる。例えば歴代名画記の論顧陸張吳用筆に於て顧愷之に就て意は筆先に存し画が成つても意は残っている、それ故神氣即ち自然の神妙さが全うされるとする。又吳道玄について神即ち自然の神妙さを守つて専心し造化の功に合し吳道玄の筆を仮りて表現する、これが先に顧愷之について述べた意存筆先画尺意在であるという。この二例は山水画に就いての論ではないが、共に画家の意志と自然との合一を制作に就て主張し主体的な表現活動に着目した古い例である。意存筆先とは意を表わすのは筆であると言う事と、描くに先立って表現意志が存するという事との二つの意味を持つてであろう。但し張彦遠に於ては描けば無意識的におのずから造化の功に合するという語気があるに對し、郭熙は造化の功を奪うといつて画家の主体的な働きかけを強調し、そのために好み勤め旅し看ることを奨め、山水画は画家の胸中丘壑から発するといふ。張彦遠に於ては造化は自己及び自然を包摂するもの即ち神を生むものと考えるのに對して、郭熙は造化を自己の内に取込みいけば内在化する。後述するように、ここに神に代つて主体の内に尋ねらるべき真が主張されるようになる源がある。

李嗣真の後画品録に梁の張僧繇について骨氣の奇偉なること、師として模して自己のものとするこの宏遠さに至つては、単に六法が悉く備わっているのみでなく実に亦あらゆる題材に互つてすべて妙手ぶりを發揮し、千變万化詭状殊形すべてこれを目でみて掌に運らし心に得て手に応ぜしめる、意うに天の降せる聖人は後世の手本でありその制作のすばらしさは陰陽に擬することはできぬとし、画家の制作が單なる自然の動きと異なることをいう。このような例はその後数多く見られ、聖朝名画評 1059t のいう象生筆端、形造筆下、对景造意、図画見聞誌 ca. 1074 の心師造化、意出前賢、学窮造化、意出古今、宣和画譜 1120 の立意為先、布置縁飾為次、覽物得意、写物创意、すべて意を得る処遂に造物者と友となる、広川画跋 ca. 1124 の画に於て無心なる者は造物の先を求む、凡そ賦形出象は生意に発し之

を自然に得てその胸中にあらわるるを待つというなど、宋代のものが多く、画家が自然を師としながらも制作の根拠を自己の心中に求めるといふ主張の古い例は歴代名画記の張璪の記事に見え、張璪は八世紀後半の人で秃筆のみを用いたり手で墨を画絹にこすりつけたり特異な描法を用いて有名な初期の水墨画家であるが、畢宏という画家がその所受を尋ねたところ外師造化中得心源と答えた。従つて郭熙の言う造化の功を奪うこと即ち主体的な表現活動の主張は水墨画の発達につれてその主観的な表現に相応じて次第に行なわれるようになったと考えられる。

以上の諸例は表現意志を強調したものであるに對して、郭熙は先述の如く胸中丘壑を言つて画家の意をより具体的に捉え、いわば中得心源の性格を明かにしたといえる。自然を写實的に描きつつその自然を内在化する、但し感情移入的な把握には留らない。郭熙は先述の如く教養を拡充して画の主題に對する理解を深め工夫を凝らし、覽るところを渾熟して渾然かつ宛然たる自然を描き、經驗を多くしてさまざま自然の在り方を極め、画には精粹のみを採り上げる、例えば太行山や泰山の真面目は何かという点をよく握んで描くことを主張するが、これは胸中丘壑が自然の理想的な姿を志向すべきことを意味する。胸中丘壑という語は北宋の絵画の寫實的にして理念的なる性格をよく表わしている。胸中丘壑という考え方は山水画に就いてのみならず、郭熙と略同時代の文同 1038—1078 の墨竹や李公麟 1049—1101 の馬についても、画くに當つて胸中に成竹有りと画くに先立つて胸中に全馬があるとか言われている。⁽⁸⁾胸中丘壑の理念的な性格について韓拙の山水純全集 1135 は氣韻を以てその画に求むれば形似はおのずから其間にある、まさによく山水の理を究むべきとし、広川画跋 ca. 1127 にも觀物は必ず窮理を先にすべきとある。胸中丘壑の用例は画史画論の類では宣和画譜 1120 に最も多い。

沈括 1029—1093 の夢溪筆談には郭熙より稍遅れる山水画家で瀟湘八景の創始者として著名な宋迪の言を載せているが、それによると壊れた築地を捜し絹を張つたものをこれに倚せかけ朝夕眺めて久しくなると絹を隔て見る敗牆の高低曲折が皆山水の象となる。心存目想即ち心目を落着けて想い廻らせば高きは山と為り低きは水と為り坎なる者

は谷と為り欠くる者は濶と為り顯なるは近く晦なるは遠く、神領意造即ち精神で領解し意志が至り恍然として其の人物草木飛動往来の象を見、了然として目に在らば随意命筆、黙して以て神会即ち筆の趣くままにおのずから自然の神妙に合致し、自然の境は皆天の成せるもので人為に類せずという。以て胸中丘壑がかなり具体的に考えられていたことが分るが、造化の功を奪う或は胸中丘壑を画面に実現するのは画家が自然を我が物とし支配することとは考えられて居らず、融通無礙なる制作を却って人為に類せずという。郭熙の頃にはかかる制作活動を遊戯と考える風潮が盛んになり宣和画譜 1190 はその例が多い。水墨画の技法が発達するにつれてその主観的な性格が強い故に却って人の用いる技術でないことを強調するようになったのであろう。

(五)

胸中丘壑は如何にして画に構成されるか。それは高さ深き奥行の三方向に遠さを見る三遠なる視線を軸にして構成される。林泉高致の山水訓は山に三遠有りとし山下より山顛を仰ぐを高遠、山前より山後を窺うを深遠、近山から遠山を望むを平遠とする。三遠は単なる視線の方向ではなく色と形勢をもつ具体的なものとして現われる。高遠の色は清明、深遠の色は重晦、平遠の色は明晦の交替であり、高遠の勢は突兀、深遠の勢は重疊、平遠の勢は冲融である。三遠に於て見られた景物は例えば人物について、高遠にあっては明瞭で短からず、深遠にあっては細碎で長からず、平遠にあっては冲澹で大きからずとし、画は深遠が欠ければ浅く、平遠が欠ければ近く、高遠が欠ければ平板である。即ち三遠は単なる遠望の方向の違いではなくて三者が働き合つて山水画を成立せしめる不可欠の要素と考えられる。三遠は上下遠近への視点の移動によって成立する。林泉高致山水訓に依れば山は近くで看ればかくの如く、数里を距てて見れば又別の様相を呈し、十数里を距てて見れば又異なる。即ち毎遠毎異、山形は歩歩に移る。山は正側背各面に於てそれぞれ異なる相貌をもつ。即ち毎看毎異、山形は画面に看るとする。かく一山は数十百山の形状を兼備しこれ

を悉く胸中に得べきであるとする。これは単に毎遠毎異、毎看毎異を別別に捉えるのみならず、胸中丘壑として一図の中にさまざまな可能体を複合的重層的に構成することを意図する。真山水の川谷は遠望して其の勢を取り、近看して其の質を取るといい、山は大物で上瞰せんと欲すれば臨觀する如く、下游せんと欲すれば指壓する如しといい、いずれも視点の移動によって毎遠毎異、毎看毎異を一の山水図として理念的に表わすことを意味する。それは単に聚積的に行われるのではなくて三遠に基づく空間表現に於て実現される。林泉高致山水訓には花を描くのにそれを穴の中に置いて上から臨んで四面を見、竹を描くのに月夜の素壁にくっきりとその姿を投射して捉えることをいうが、山水も遠さ、方向、時の違いに従ってさまざまな形勢意態をもつから、さまざまな視方を聚めてその総体を求めようとする。郭熙は胸中丘壑の構成を觀念と感覺が拮抗し調和する世界に考える。画家の視点は高低遠近に動き景物の周囲を廻る。固定した視点のない世界、視点の移動につれて展開する空間、かかる画面は、見ることによって刻刻に形成されて行くという意味で過程的な性格をもつ。

山水画は元來遠を志向する。その特色をいうのに六朝以來咫尺千里という概念が用いられた。これは山水画の縮図法的性格を言い、以大觀小とか以大為小の技法である。先に挙げた宗炳の画山水序は、崑崙山は大きく人の瞳は小さいから至近距離では山の形は見えないが、遙か數里を隔てて眺めれば寸眸の中に全貌を収める事ができる。これは対象から遠ざかるに従ってその映像はいよいよ小さくなることに依る。今薄い絹を張ってこれを透して遠景を写すならば崑崙苑の形も方寸の中に囲むことができ、三寸堅割は千仞の高さに相当し横に引いた數尺の墨線は百里の距離を表わすと。その後歴代名画記以下の画史画論に咫尺千里という例は多く、作風的には平遠山水にあたる。¹⁹⁾

八世紀に水墨山水画が起ると山水の渾厚さが求められそこに精神的深さが読みとられた。後世水墨画の祖といわれる王維の作風を歴代名画記は重深と言っている。²⁰⁾五代から北宋にかけては立体感と質感の豊かな大觀的山水画が簇出し、五代名画補遺 1059 は関同の作風を描写して上突巍峯、下瞰窮谷、卓爾峭拔者、同能一筆而成、其疎擢之状、突

如湧出、而峯巖蒼翠、林麓土石、加以地理平遠、磴道遶絕、橋約村堡、杳漠皆備とするが、これはまさに郭熙の早春図の作風や三遠の説明に符合する。¹²⁾

視点の移動については沈括の夢溪筆談に李成が山上の亭榭や樓塔を描くについて皆仰いで飛簷を描くとし、このような下から上を望む仕方を山水画に適用すれば唯一重の山しか見ることができぬ故に不可なりとし、山水は重重悉く見るべきで、谿谷の間の事や屋舎の中庭後巷中の事も描かねばならぬ。若し東に立てば西山が遠境となり西に立てば東山が遠境となるというのでは如何にして画を成すことができようか。李成は以大観小の法をもって其間に折高折遠、即ち視点の移動による高さ遠さの案配を為すことのうちに自ら妙理あるを知らずという。又先に述べたように董源及び巨然の画は皆遠観によく近視は不可とするなど夢溪筆談の議論は郭熙といささか怪挺はあるが画に視点を言う点が共通し、郭熙の頃画家の眼の能動性がはつきり意識されてきたことを物語る。聖朝名画評にも李成范寛の作風の相違を述べる際に近視遠望による検討を試みているのは先述の通りである。

林泉高致山水訓において山を面で捉えているがかかる立体感の捉え方も恐らく郭熙の頃にはじまるものと思われ、後になると例えば米芾画史に荆浩は善く雲中の山頂の四面峻厚なるを為すとし、湯垕の画鑑に吳道元人物に八面あり、生意活動とし、黄公望の写山水訣に樹は四面を要す、石に三面ありとするなどの例がある。

(六)

山水画は何故描かれるか。それは以上述べたいわば山水画の理念とも言うべきものを実現しようとする表現意志が発動する為であり、単なる技法ではなくて特定の精神過程そのものを表わす水墨画の世界が興った為である。結論をいえば郭熙において水墨画は一応完成される。(二)から(五)に亘って挙げた山水画の諸特質即ち主観的性格、勢の表現、明暗陰影による景物の関連づけ、立体感や空間の表現、氣象の変化等は水墨画の技法をまっぴらに実現される。即

ち物を総体的に把えんとする努力であり、かつその挫折・諦観・妥協への過程である。水墨画なる表現活動は必然的に山水画的なものを志向する。水墨画は筆の線と墨の拡がりて描く画である。八世紀即ち盛唐から中唐にかけて興り歴代名画記は破墨とか潑墨と呼んでいる。即ち張彦遠は嘗て王維の破墨山水をみて筆迹勁爽といい、又張彦遠の宗党である張璪がかつて彦遠の家に八幅山水障を描いた際朱泚の乱に遭って未完成に了った事を破墨未了といっている。張璪は秃筆を使い、手で墨を擦って描く自由奔放な制作や、二本の筆を一度に使って生枝と枯枝を描きわけるといった曲芸的技巧で有名であり、先述の如く外師造化、中得心源を謂った画家である。張璪の作風は王維のそれと共に重深とされ、唐朝名画録によれば、其の山水の状は則ち高低秀麗、咫尺重深、石は尖りて落とんと欲し、泉は噴きて吼えるが如し、其近きは人に逼りて寒きが如く、其遠きは天を極めて尽すが如しとされる。張彦遠は先の未完の山水障について、破墨未了了らざるが故に却って張璪の思即ち意途するところがよく現われているという。ここに既に立体感や奥行の表現に秀れ、かつその制作過程が重要な水墨画の性格が明確に述べられている。潑墨について歴代名画記は論画体工用撮写の項に、古人の画雲は未だ妙に入るとは言えず、絹素を湿らせて輕粉を振撒き、でたらめに口で吹きかけそれを吹雲とでも言えるとするればそれは天理にかなっている、巧い方法には違いないが筆の迹が見えないから画とは言えないとし、山水画家の潑墨もやはり画とは言われないという。潑墨山水の名手として唐朝名画録は王墨を挙げ、酒を飲んで酔った後墨を潑し、笑ったり歌ったり、脚ぶみし手で擦り、揮い掃い或は淡く時には濃く、墨の拡がる形に随って山や石を為し雲や水を為し、手に応じ意に従って描くさまはさながら造化のようだという。王墨は歴代名画記に載せる王黙と同一人と思われ、風顛酒狂で頭髮に墨を浸けて描いたという。唐朝名画録の朱景玄は張彦遠と同じくかかる画を画の本法に非ずとする。

水墨という語は五代荆浩の筆法記に、水量墨章の如きは我が唐代に興るといのが著名であるが、画史画論の類に於けるよりも却って文人達の間で用いられ始めたように思われる。大曆貞元頃(766—805)の詩人で若くして篇あり高

情を詠じ後に出家したと伝えられる劉商はその詩与滌上人画松において、水墨乍成巖下樹、摧殘半隱洞中雲といい、これは恐らく水墨なる語の最も古い例の一つである。劉商は先述の張璪に画を学び山水樹石に巧みで松樹を描くに秀れ、先の詩も自画讀である。降って晚唐の詩にはままた水墨という語がみられるが、その起源を推測すると、盛唐から中唐へかけて特異な技法を示す画人達、張璪、畢宏、韋偃、道芬、王墨らと、詩人でありながら画をよくする王維、鄭虔、劉商、顧況らの間で描かれた山水松石を主題とする画が、文人達の側から水墨と呼ばれ始めたものではないかと推測する。¹³⁾

水墨画法は初期にみられた曲芸的で奇異な技法から脱して次第に洗煉され複雑になる。水墨画法を始めて体系的に論じたのは五代荆浩の筆法記である。郭若虚の図画見聞誌 ca. 1074 は叙制作楷模において山石を描く者は多く髻頭即ち山頂の石の疊積を為し、亦凌面即ち山の面と面を分つ面を為す、筆で描いて堅重の質感を現わし、皴を入れ渲淡を加えて窅凸の形を作り、画面の素地を描き残して雲や雪を作す、かかる破墨を巧みに行うことは最も難しい。即ち落筆、皴淡、留素借地を含めた広範な内容が破墨という語に与えられている。かかる傾向は既に荆浩に見られ郭熙の林泉高致画訣では一層整備された形であられる。

郭若虚が破墨の功のうちに教える皴淡、特に皴を描く法、皴法は水墨画の技法の中心的な地位を占める。皴法を明人の言を藉りて定義すれば、王維が皴法、渲染法を始めて鍾体即ち鐘のような形の形式的な山形を一変したといい（董其昌の画旨）、山の輪廓を先ず定めて然る後に之に皴するといひ、筆墨の二字は人多く之を知らぬとし輪廓があつて皴法がないのを無筆といひ皴法があつて軽重向背明晦の差が無いのを無墨という。（莫是竜の画説）即ち皴とは輪廓に対するもので輪廓線で景物を形どつた後それに施して軽重向背明晦の趣を与える。皴法は筆線と墨の拡がりの間に求められる。因に皴淡の淡についても莫是竜は王維が渲淡を始めて用いて鈎斫の法を一変したと云つて居り、皴法が鍾体を一変するといひ、いずれも水墨画が興るに及び、輪廓線を主体とする景物の個別的羅列聚積に代つて、景

物が渾然と融合される画の行われるようになった事をいう。董其昌が皴法三昧というように皴法は水墨画の根幹であって、単に山石のみに限られず、例えば董其昌は董源の絵について、樹を描くに枝や根を先にせず唯筆を以て点ずるだけで形を成し、山を描くには画樹の皴を用いるがこれはあまり人の知らぬ秘訣だとする。又皴法や渲染法は鳳鸞の飛ぶが如くであり奇にして正に反する如くに思え、王維以後作者は各各思い思いに之を造るとする。元人饒自然の絵宗十二忌には各家画石皴法一ならずとあり、董其昌も画中山水位置皴法、皆各門庭有り。相通ずべからずという。韓拙の山水純全集 1121 は画史画論の類にして始めて各種の皴法を列挙し、その後が続けて、一画一点、各古今家体の法有りて存すというのも皴法に門庭のある事をいう。因に皴法に論及したと思われる最古の例は益州名画録 1006 にあり、黄居宝の太湖石に就て前輩のそれが浅深墨淡嵌空を以てするのみであつたのに対し、居宝は筆端をもつて挾擦したから文理が縦横に現われ砂石が雜り稜角がかたく峭く虬虎が將に躍り出んとするが如く見え、さまざまの状態の石を表わし得たという。次いで聖朝名画評 1059 が関同に学ぶ山水画家劉永について、其の意思筆墨頗る其の法を得たりとし、勾斫皴淡を可となすのみといい、関同の山水画も勾斫皴淡に特色があつた事が明かである。山水純全集が古画は唯山を写すだけで遠近浅深が分れず図経のようであるが、一皴一点一勾一斫には皆法がありそれによって画に格法氣韻が与えられるとする時、皴法の意味は明かであろう。即ち画を描画の手段としてではなく表現の一貫性として把えることである。

扱破墨とは如何なる事を意味するか。図画見聞誌は運筆皴淡借地を総て破墨の功といい、山水純全集も又画石について磊落雄壯で蒼硬頑澀でなければならぬとし、かかる形勢質感を表わすのが破墨の功だとする。即ち鑿頭菱面は層置して厚薄あり覆圧して重深あり、落墨は堅実にして凹深凸浅あり、皴は陰陽を払出し点は高下の均衡をとる。落墨破点を破墨の功とする。従つて破墨とは水墨画法の一般の特長を言うかに思える。破墨とはその話からすれば墨を破るとも墨で破るとも、破するような勢で墨を用いるとも考えられる。黄公望の写山水訣は董源の画石に用いられた麻

皮皴を論じて、土坡の脚はまず直筆を用いて輪廓を描き、次で皴を起し更に淡墨を用いてその深凹処を破するといひ、又董源の山上の小石即ち磴頭を論じて、皴法は滲軟でなければならず、下に砂地があれば淡墨を用いて掃出し屈曲を為し再び淡墨を用いて破すといふ。清人沈宗憲の芥舟学画編の破墨潑墨論は著名であるが、それによるとまず景物を輪廓で勾定しその輪廓や中間空処を濃淡形態方向のさまざまな筆墨で破して行くことを破墨といっている。以上はいずれも墨で破ることであるが、絹素を残して雲や雪を為す技法が宛も墨を破した如く素地が現われるので破墨というとする説がある。破するが如き勢をもって墨を用いるのは所謂潑墨法に当嵌るであらう。潑墨法は先述の王墨の場合から考えて、特に墨氣の多い筆で灑ぐように或ははじくように一気に描く方法である。⁽¹⁴⁾

之を要するに物の形を忠実に形どるといふ意識で制作するのではなく、既に描かれた形へ更に筆墨を加えてもとの形を破しつつ画家の求める美的理念を実現して行く過程である。破墨とはかかる画家の態度を意味する。水墨画とは決して単なる技法をいう概念ではなく、ある特別な精神過程、或は表現活動そのものを指すものと考えたい。かかる表現活動は個々の景物を忠実に形どって明確に分類するよりむしろ個々の景物のある一つの全体として捉えること即ち関連づけを志向する。郭熙の早春図及び林泉高致に就て指摘した事、山水畫の總体的表現、有機的構成、感情移入的理解、理念的空間意識等画家の生の律動を伝えるものに水墨画に於ける破墨の実践が対応する。水墨山水畫の空間は視点の移動によって刻刻に求められるものであったが、破墨の過程の性格がこれに対応する。水墨山水畫は破墨なる表現活動の様態であり観者は筆墨を生き生きと追体験しつつ画家の美的理念を諒解する。そこに自然との関り合いを場として自己の内に美的理念を追求し、理念と現実との調和を求める近世的性格をみる。水墨画は何らかの原像を模写する「図」ではなくまさに「絵」である。画家はそれぞれ独自の「破」のやり方をもつ。かくて画は単なる「図」ではなく、まさに表現の論理をもつ。

郭熙は林泉高致山水訓において筆墨の混成せざるを疎といひ疎なれば真意なく、墨色の滋潤ならざるを枯といひ、

枯なれば生意なしとし、筆墨の混成滋潤即ち水墨画の特長が真意と生意を表わすとす。真意とは後述するように主体の内に求められる真、生意とは描かれた景物のリアリテイである。林泉高致画訣は用筆に就ての書画一致論、尖円粗細針刷なる筆の種類、淡濃焦宿退埃なる運墨、特に用墨法を詳しく述べる。筆墨法を総括して淡墨重墨旋旋として之を取るを幹淡、鋭筆を以て横臥し若若として之を取るを皴擦、水墨を以て再三し淋ぐのを渲、水墨を以て滾同し沢すのを刷、筆頭直往して指すを淬、筆頭を以て特下して指すを擢とし、更に人物木葉に施す点と楼屋松針に施す画をいう。幹淡と皴擦は破墨に、渲と沢は潑墨に、淬擢は運筆にあたる。⁽¹⁵⁾以て筆墨間の広汎な表現可能性を考え、図画見聞誌の破墨の功即ち皴淡運筆留素借地に対応し、更に一層細かく分類している。郭熙は更に雪烟風土、石瀑水天の色感を表わす用墨法や墨に黄土青黛などを添加する法を述べる。

郭熙の水墨法は五代荆浩の筆法記の筆墨論を受継ぎ発達させたものである。荆浩は唐の呉道玄と項容に就いて呉道玄の筆は物を形どるに勝れ骨気は自ら高く、樹は図と言わず亦恨むらくは墨無しといい、項容についてはその山水は樹石頑澀、稜角無髓、用墨は独り玄門を得るも用筆は全く其の骨なく然も放逸に於て真を失わず、元氣象元、大いに巧媚を窺むという。図画見聞誌によれば荆浩は呉道子は山水を画いて筆ありて墨無く、項容は墨有りて筆無し、吾当に二子の長ずる所を采り一家の体を成さんといひ筆墨兼備の水墨画法を確立せんとした。五代名画補遺「059」によれば鄴都の青蓮寺の沙門大愚が荆浩に画を乞うて贈った詩中に樹下留磐石、天辺縦遠峯、近崑幽濕処、唯借墨烟濃とあり、荆浩が山水図を描いて大愚に送った際の詩に、恣意縦横掃、峯巒次第成、筆尖寒樹瘦、墨淡野雲輕とあり、幽濕処を墨烟の濃きを借りて表わすといひ、恣い儘に縦横に描いて峯巒が次第に形を成してくるといひ、水墨画の特色を髣髴たらしむるものがある。米芾画史も荆浩に就て善く雲中の山頂を為し四面俊厚といひ、立体感の表現に秀れることを伝える。

荆浩の筆法記は用筆に基づく古典的な画の品等の規準である南斉の謝赫の画の六法に対して、用墨をも考慮に入れ

た画の六要を提唱している。謝赫は古画品録 c. a. 527-529 に六法を論じて氣韻生動、骨法用筆、応物象形、随類賦彩、経営位置、伝模移写をいい、後世ずっと論画の基礎として引継がれ歴代名画記はもとより図画見聞誌に於ても六法精論、万古不移とする。古画品録以後荆浩の筆法記に至るまで品等の規準とする画の要素を提唱した書がみられずその間の展開を詳かにする事はできぬが、荆浩は六法を否定したというより用墨の観点から修正を加えたと思われる。⁽¹⁵⁾ 画の六法自体も時代の変遷につれてその意味内容が変って行き、特に第一項の氣韻生動の如きは最も著しい。歴代名画記は論画六法に於て先に挙げた願愷之の論画を引いて、台閣松石、車輿器物に至っては生動の擬すべきなく氣韻の伴うなし、ただに位置向背のみであつて鬼神人物より易いとし、鬼神人物は生動の状す可きものあり神韻を得てはじめて画は完成される。若し氣韻が十分でなければ空しく形態を描写するに留まり、筆力が勁適でなければ唯賦彩がよいと言ふだけの事で画に妙があるとは言えぬとする。即ち張彦遠にあつては写實的に生き生きと描かれた画に氣韻生動をみ、しかも単なる形似ではなくて用筆の意義を重視する。謝赫自身は氣韻生動を如何に考えているか明瞭でないが、古画品録第一品の張墨・荀勗の条に風范氣候は妙を極め、神に参じた精靈を取るも、其の骨法を遺る即ち筆法に欠けるとありとし、若し拘わるに体物を以てすれば未だ精神を見ず、若し之を象外にとれば方厭高腴即ちまさに富美を飽食して微妙を得ると言えるとする。これは張彦遠に略近い。ところが図画見聞誌は論氣韻非師なる項を設けて、謝赫のいう骨法用筆以下は学ぶことができるが氣韻は必ず生知なるもので技巧に依つても歳月をかけても得られるものでないとし、人品が高ければ自ら氣韻も高く氣韻が高ければ生動も起らざるを得ぬとする。又論用筆得失に於ては氣韻は游心に基つき神彩は用筆にあらわれるとし、意は筆先に存し、筆周ねくして意内に、画き尽して意在り、像応じ神全しとする。即ち画家の意とそれを実現する筆によって像の神妙さが実現する。張彦遠は描かれた対象の生動に氣韻をみたののに対し郭若虚は画家の意を重んじ画にあらわれる人品を氣韻とした。ここに形似から意への展開が見られると共に、意及び人品の主張は(二)で述べた山水画の主観性によく適合する。

画の六法は骨法用筆即ち線描を基とし形似に於ける迫真性に重きを置く論であり彩色を重視する。これに対し荆浩は随類賦彩は古より能くするあり水量墨章の如きは我が唐代に興るとして水墨画の六要を提唱した。即ち氣、韻、思、景、筆、墨で、氣は心に随つて筆を運らし象を取りて惑わず、韻は迹即ち筆跡を隠して形を立て備儀俗ならず、即ち細部まで形をきちんと描かずして画をなす、思は大要を刪発して想を凝らして物を形どる、即ち(三)で述べた山水画論に適合する、景は時因を制度して即ち適宜なる機会を捉えて妙を搜し神を創る、筆は法則によると雖も運転変通して質ならず形ならず飛ぶが如く動くが如し、即ち用筆は物に役せられずそれ自体の表現をもち、墨は高低量淡、品物浅深即ち遠近の楷調や立体感を表わしその文彩は自然で筆によつていとは思われぬとする。用筆に関しては張彦遠の論に近い。張彦遠は画の根本をあくまで用筆に置き象物は形似にあり、形似はその骨氣を全うせねばならず、形似と骨氣は立意に本づき用筆に帰せられるとし、書画一致を説く。これに対し荆浩は張彦遠がその自由奔放な健筆の故に最も高く評価した吳道玄を墨なしとして斥ける。又線描内に補填する随類賦彩も斥けるがこれは既に張彦遠に萌芽があり、歴代名画記の論画体工用撮写に自然が自ら色彩を具えているように墨で描けば自ら色彩が感じられるとし物の色に拘泥すると物と物とが乖離し全体の纏りが失われるという。張彦遠のいう墨とは主として墨線の事で、墨線のみで描かれ彩色を施さぬ所謂白画の美をしばしばいうが、水墨画が流行するにつれて墨は五彩を兼ねる如くすという論が広く行われた。⁽¹⁷⁾

扱、荆浩の氣と韻とは氣韻生動を画家の意の側とその意の具体的な現われの側に分けているが、これは形似を中心にして画家の意と自然とがおのずから合致してそこに神を見た時代と、水墨画が盛んになって主観的な表現意志と自然とが形似という明晰性でもって直接結合されるという事ができなくなった時代との絵画觀の相違を示すと考えられる。思は謝赫の六法では応物象形に景は経営位置に一応該当するであろう。

荆浩によれば画は物象に度つてその真を取るのだという。又画の術とは単なる形似を超えた真を捉える術で、形

似は形を得て氣を忘れるものであり、真は氣質俱に盛んなることとする。荆浩の氣は画家の意であり、それと自然とが形似を超えたところで合致すること、荆浩によれば華は華、実は実として共に取りつつ華に幻惑されることなく物象と主体との直接的な触合い、即ち主体的真実が画に於て求められるようになった。それは画の制作過程の内に刻々に求められ水墨画即ち破墨法はかかる真を主体のうちに発掘して行く過程であるといえよう。荆浩は初期の水墨画家張璪について筆墨積微、真思卓然といい、項容について放逸なれども真を失わずという。郭熙も水墨画に於て物の真意が得られるとし、米芾の画史も筆墨滋潤なる董源巨然を評して天真多しとか真意愛すべしといい、その後も水墨画に真を言う例は多い。⁽¹⁸⁾

真に対して古来形似に於ける神がいわれた。例えば顧愷之は魏晉勝流画賛（歴代名画記所収、実は論画に入る箇所）に凡そ生人て手揖眼視してその前に対象がないというのではなく、いかに形をもって神を写してもその実際の対象がないと生氣を捉える作用は的はずれと為り神を伝える趣は失われる。実際の対象がないのは大きな誤りであり、対象があっても正しく描かれていないのは小さな誤りである。一つの物象（ここでは人物像）が明晰か曖昧かは対象をよく理解して神に通ずるによって決るとし、写実に於て神を求める事をいう。顧愷之の言う神は謝赫や張彦遠の氣韻生動の解釈と同じである。因に張彦遠は自己の六法の解釈に基づけて、自然、神、妙、精、謹細なる品等の序列を考えている。

郭熙は林泉高致山水訓に於て水墨画に於て物の真意を得る要訣として精、神、思、景をいい、精は分解法、神は瀟灑法、思は体裁法、景は緊慢法だとする。精は決及び熱心、神は爽及び明晰、思は円やかに嚴重で神間意定即ち神やすらかに意定まり、景は斉にして格動にして重複終始する。これらは明瞭には理解し難いが、仮に荆浩の思即ち大要を握んで物を形どること及び景即ちある瞬間を捉えて搜妙創神することと何らかの関連があるとすれば、精と思は比較的主観的な把握を、神と景は客観的で生動を与える把握を言うのではなからうか。既に述べたように水墨画は主観

と客観の関り合い方であり、個々の景物に対する明晰な観念とそれを秩序づけようとする構想力の関り合いによって生じる精神の過程をあらわすものである。そして前者を担うものは筆即ち線描であり、後者を担うものは墨即ち破墨法である。墨は筆の輪廓線のみで描かれた白画即ち未だ限定を受けていない物の観念をある秩序の中に限定する。水墨画は筆・墨を両極としてその間に展開する表現活動の世界である。それは皴法に端的にみられるように、物に依拠しない表現そのものの論理をもつ。

水墨画は八世紀に文人を含む特殊なサークルの内で生まれ画家や批評家の間では破墨と呼ばれ文人輩からは水墨と呼ばれたと思われるが、歴代名画記や唐朝名画録はその特異な、時としては曲芸的な技法に注目しかなり評価しつつも画の正統と認める事には躊躇している。かかる逸格の画が却って最も本質的であるとすると議論は益州名画録 1006gあたりから見られる。⁽¹⁹⁾ 荆浩から郭熙への展開は水墨画を技法的にも理念的にも定着させ、それを全人格的な表現活動として完成させて行く過程であった。郭熙が林泉高致の画意に於て詩は無形の画、画は有形の詩というとき、蘇軾をはじめとする詩画一致の思想が窺えるが、そこには詩も画も同じ人格に由来するかぎり同一だとする画家に於ける私の確立が唱えられている。⁽²⁰⁾ 画史画論に於て詩画一致を強調する古い例は宣和画譜 1120でそれ以後は極めて普遍的に論ぜられる。郭熙はその先蹤といえるが、その子廓思は父が平素口にしていた詩句を林泉高致画意に収録している。水墨画は画家の自我の確立の現われでありそれが自然と人間との関り合いに無限の視野を展開する山水画の分野で発達したのも当然かと思われる。水墨画は単なる絵画技法をいうのではなく物のみかた、捉え方の一つのあり方である。その主題は山水に留まらず、道釈、人物、竜魚、畜獸、花鳥、草木、蔬果に及ぶ。かかる種々なる主題において、それらの物質性を除去し、いわば精神で以てそれらを満たし、そこに山水画の理念を求めらる。

水墨画は主観的表現であると共に、遠さにおいて物を見るみかたである。即ち遠の実現である。宗教的な絶対的隔絶としての遠でもなければ、可測的な距離としての遠でもなく、遠そのものの表現であり、自己が遠においてあるこ

との、即ち独りあることの自覚であり、物の存在が相対的なることの悟りであり、限りなき寂寥の表白である。(丁)

(筆者 京都大学文学部「美学美術史」助手)

- (1) 林泉高致及びその解題は俞劍華編中国画論類篇に拠る。
- (2) 四庫提要に林泉高致画記なる一篇を挙げ郭熙が神宗朝 1068—1086 に寵遇された事をいう。图画見聞誌や黄庭堅 1045—1105 蘇轍 1039—1112 の詩等に事蹟を窺うことができ彼等よりやや年長であろう。鈴木 敬、画学を中心とした徽宗画院の改革と院体山水画様式の成立、東洋文化研究所紀要、三十八冊。
- (3) 小尾郊一、中国文学に現われた自然と自然観、昭和三七年。
- (4) 米沢嘉圃、顧愷之の画雲台山記に就いて一—十二、国華六一七—六二六のうち。
- (5) 中国画論類篇の俞劍華の解題によれば画工の為の山水画の作法書の如きが流行したとし、林泉高致にもその趣ありとする。
- (6) 小林太市郎、中国絵画史論攷所収、唐代の画松、昭和二年。
- (7) 豫章黄先生文集卷十五、王厚頌二首、夕陽尽处望清閑、想見千巖細菊斑、人得交游是風月、天開图画即江山。
- (8) 米芾画史、晁補之や黄庭堅の詩に蘇軾 1036—1101 の枯木や文同 1018—1079 の墨竹について言われている。羅大経の鶴林玉露に李公麟 1049—1106 について胸中有全馬とある。因に胸中丘壑は或は文人輩に起源するかと思われ蘇軾や黄庭堅の詩に胸中有佳処などある。
- (9) 蘇軾は文同の画竹に就て遊戯得自在といひ宣和画譜は文同の古槎老栢を専門画工ならぬ縉紳士大夫の余技とする。
- (10) 歴代名画記から秦、烈裔、度方寸内、五嶽四瀆、列土備焉。梁、蕭賁、曾於扇上画山水、咫尺内万厘可知。隋、展子虔、山川咫尺千厘。唐、盧稜加、咫尺間山水廖廓、物象精備。唐、韋偃、俗人空知鸛善馬、不知松石更佳也、咫尺千尋、等。
- (11) 唐朝名画録に張璪の山水を咫尺重深、朱審について重深の妙。
- (12) 小林太市郎、中国絵画史論攷所収、支那画の構図とその理論、咫尺千里なる平遠山水に先立って遠近上下なる構図ありとする。
- (13) 稿を改めて考証する。
- (14) 田中豊蔵、中国美術の研究所収、破墨の弁、統破墨の弁。小林太市郎、中国絵画史論攷所収、水墨画の原始。氏によれば留素借地に破墨の語源を求め潑墨は筆で墨を撥ねちらす点に要諦ありとする。

- (15) 郭熙のいう幹淡の幹は唐朝名画録韋偃の条、山以墨幹、水以手擦とある。
- (16) 矢代幸雄、荆浩の筆法記について、大和文華四七号。中村茂夫、中国画論の展開、晋唐宋元篇所収荆浩の筆法記。
- (17) 歴代名画記唐の太宗、則天武后頃の画人殷仲容について、善書画工写貌及花鳥妙得其真、或用墨色如兼五彩が最も古い。
- (18) 人物画について言われる写真の真とは異なる。
- (19) 島田修二郎、逸品画風について。美術研究一六一号。
- (20) 島田修二郎、詩書画三絶。平凡社書道全集第一七卷所収。

なお全般に亘って京都大学人文科学研究所助手古原宏伸氏の教示を受けた。記して謝意を表す。

稿了後、早春図を詳しく見たが、郭熙の原本ではなく、南宋か元の忠実な模写ではないかと思われる。この点については稿を改めて考察したい。

de l'expérience humaine totale.

Cela revient à orienter la philosophie par l'intermédiaire de la théologie et à universaliser la théologie par l'intermédiaire de la philosophie, ou bien, selon les mots de Blondel lui-même, à "la constitution de la philosophie intégrale dans le christianisme intégral". L'analyse intégrale de l'action de l'homme se fait dans une telle perspective.

Einige Betrachtungen über die Tuschemalerei.

von Taizo Yomaoka

(I)

Die Tuschemalerei, die China eigentümliche Kunst, entstand im 8. Jahrhundert und erreichte im 11. Jahrhundert und 12. Jahrhundert ihre vollkommene Entfaltung. Diese Malerkunst war darin, ganz neuartig, daß man die Objekte, anders als bei den farbigen Bildern, nur mit einer Farbe der Tusche und deren Abschattierung erfassen wollte. Die überlieferte Kunst in China, die die Umrisse der Dinge genau nachzubilden und dann die Farben darauf zu geben suchte, ist dazu geeignet, (um) die Objekte streng zu unterscheiden und sie zu arrangieren. In der Tuschemalerei ist aber vielmehr beabsichtigt, in der Abschattierung die Dinge in Zusammenhang zu bringen und Atmosphäre und Harmonie des ganzen Bildes auszudrücken. Das bedeutet zugleich, daß der Maler die Dimension der Sinne, i. e. die der Farben zu transzendieren, die Dinge zu immaterialisieren und sie sozusagen, mit den Augen des Geistes zu begreifen strebt. Hier wurde eine neue Kunst geboren, in der großer Wert auf das Gemüt oder das Wollen des Künstlers und nicht, wie in der alten Kunst, auf die Gestalt oder das Abbild und die Farben der Dinge gelegt war. Die früheren Künstler glaubten fest an die Selbstverständlichkeit der Gestalt der Dinge, und wir können da eine ikonographische Zusammenstimmung oder eine Art von prästablierter Harmonie zwischen den Dingen und dem Ausdruckswollen finden. In der Tuschemalerei ist der Prozeß des Schaffens selbst viel wichtiger, weil die Gestalt der Dinge gerade in diesem Prozeß

entdeckt und herausgeformt wird. Deshalb haben dabei großen Wert die Konsequenz oder Folgerichtigkeit des Schaffensprozesses und die Logik des Ausdrucks, nicht aber das Bild oder Abbild der Dinge. Der Künstler kann also sehr originell und individuell sein, wenn er eine gute Ausdruckstechnik und scharfen Raumsinn hat.

(II)

Als Grund für die Entstehung der Tuschemalerei können wir annehmen, daß sich die Einstellung der Menschen gegenüber den Dingen verändert hat. Die neue Einstellung besteht, darin, daß man die Realität der Dinge nicht mehr für absolut hielt, und, überzeugt von ihrer Relativität, den relativen Zusammenhang von Ding und Ich als "das Ferne" erfaßte. In der Tuschezeichnung ist immer das Gefühl vom Fernen (wenn wir es so nennen dürfen) ausgedrückt. Das Ferne; das ist weder meßbarer Abstand noch absolute Abgesondertheit, sondern "das Ferne an sich". Das Tuschebild ist in dem Element von "Ferne" da.

(III)

Von der Seite des Motivs betrachtet, war die Entwicklung der Tuschemalerei pararell mit der der Landschaftsmalerei. Weil die letztere das ganze Bild der Objekte, den Logos der Natur erzielte, paßte dieser Charakter gut zu demjenigen, das die Tuschemalerei ausdrücken wollte. Man sieht in der Landschaftsmalerei das Ferne in jeder Richtung (Höhe, Breite, Tiefe), und überdies ist dort der Gesichtspunkt nicht an einem Punkt festgelegt, sondern er ist sozusagen der der Facettenaugen, die sich beliebig in jede Richtung bewegen können. Hierin könnte man am klarsten einsehen, wie das Gefühl von "Ferne" in der Tuschezeichnung verbildlicht wird.

(IV)

Man dürfte also nicht die Tuschemalerei einfach definieren als eine Malerei, die die bunten Farben durch die Abschattierung der Tusche ersetzt hat. Sie ist vielmehr eine Art des Erkennens. Das Bild oder Abbild ist immer da im Bewußtsein des Künstlers. Aber die Tuschemalerei wird

geboren mitten in der Spannung und dem Wettstreit zwischen den Bildern oder Vorstellungen im Bewußtsein des Malers und seiner auf sie wirkenden Einbildungskraft, d. h. der Tätigkeit des Subjektes. Die Vorstellung oder Idee wird durch Zeichnung (Skizze) dargestellt, die Aktivität der Einbildungskraft wird aber durch die freie Ausdehnung der Tusche symbolisiert. Die Welt der Tuschemalerei ist die Welt der Ausdrucksmöglichkeiten, die die Skizze-Pinsel und Ausdehnung-Tusche als zwei Pole haben; anders gesagt, sie ist die Welt des Strichs (touch), die zwischen Pinsel und Tusche besteht.

Die Tuschemalerei hat Gemeinsames mit dem modernen Geist des Dualismus von Ich und Ding. Was in ihr auf uns tiefen Eindruck macht, ist die regelrechte Ordnung der Pinsel-Tusche-Methode, die auf der Tafel schwebende Stimmung des unergründlichen Fernen, die in seinem Grund liegende Überzeugung von der Relativität der Dinge, und das Gefühl der erwachten grenzenlosen Einsamkeit.