

絵画史における中国と日本(一)

山岡泰造

(一)

小川環樹先生は「中国文学における風景の意義」(「立命館文学」二六四号、昭和四二年六月)において、風景が一つの成語として文献に現われた時期とその意義について述べ、つづいて、六朝・隋・唐における風景の意義の変遷を説明しておられる。以下その概要を記す。まず風景という成語の初見は晋代(四世紀)で「晋書」卷六五の王導伝に異民族(五胡)の侵入によって、北方の中原の地から逃れて江南に到った貴族たちが、かつて黄河(あるいは洛水)の河浜で行われた遊宴を、揚子江の河浜(南京近郊)でも行ったことを述べた箇処にみえる。皆が旧都洛陽を忘れることができず、涕を流した場面で、「風景は殊ならず。目を挙げれば江山の異なる有り」とある。これは「吹く風も日ざしもかわらないのに、山河のたたずまいだけはどこことなく違う」ということである。ほぼ同じ文章が、劉宋の劉義慶の「世説新語」言語篇にもあり、また司馬光の「資治

通鑑」では晋の懷帝の永嘉五年(311)十二月の条にみえる。この風景の意義、特に景の意義については、後漢の許慎の「説文解字」(七篇上)に「景光也」とあり、同じく劉熙の「釈名」(釈天第二)に「景竟也、所照処有境界也」とあるように、光または光のあたっている場所を示すが、これと同義であろう。また昭明太子蕭統の「文選」の用法も、景は光または明るさをいう。白日の景は日ざしであり、暮景は夕暮の日ざし、浮景は移りゆく日ざしである。「明月清景澄む」は明月が清らかな光をたたえているの意である。謝靈運に「天下の良辰と美景、賞心と楽事の四者は并せ難し」とある美景は美しいながめであるが、それはうららかな日の光に照らされていることが意識されているという。また梁の簡文帝の「暮春の美景、風雲韶麗たり」の美景は唐代中葉以後の天気という語と似た概念をもち、「暮春の美しい天気は、風や雲ものどかでうるわしい」となるという。但し「文選」には風と景の二字を結合した成語の用例はない。

かくして風景の風は空気であり、景は光である。従って風景は light and atmosphere と翻訳できる。殷仲文の「景気多くは明遠、風物おのづから凄緊」は「光と空気がひじょうに澄みきつていて、ながめは自然につめたくひきしまつている。」であり、気は風よりもや抽象的な概念で、気が実際に人体の感覚に訴えるのは風であるという。「文選」に鮑照の「景物」という用例があるが、これは光のあたった物である。劉勰の「文心雕龍」(物色篇)の「近き代

より以来、文は形似を貴ぶ。情を風景の上に窺い、貌を草木の中に鑽^つむ。」は「近代以来、文学には写実が貴ばれるようになった。光と風の流れのもとに魂を模索し、草木の中に分け入ってその実相を探ろうとする。」となる。

初唐から盛唐にかけて、王維・李白・杜甫らにおける「風景」の語の用法も、南朝の用法と同じである。先にあげた晋書ほかの王導と周顛の「新亭对泣」の故事をそのまま使った句が李白と杜甫にある。また「風景」の語がでてくるのは、ほとんど春をうたった詩であることも南朝の用例と同じである。「風景」は春のうらうらと明るく暖かい光に照らされた場所あるいは物である。李白の「佳景」はやはり日ざしであるうし、「煙景」はもやと光、「光景」は光で、今日のような「ようす」の意味はない。杜甫の「風物」は風の中の物、「景物」は光の中の物である。李嶠の「景色」はかがやかしい色、しかも暖かい春の光をうけた色である。

ところが、中唐以降、「風景」の語感が変化する。劉滄 (ca884)

の「風景蒼蒼たり多少の恨、寒山半ば出づ白雲の層」は、「空気や光がさむさむとして物悲しい。さびしげな山が白雲の中から姿を半分あらわしている。」であって、これは秋の詩であり、風景の語は春の光を言っていない。

雍陶 (ca834) の「満庭の詩景、紅葉飄えり、砌を繞る琴声、暗泉滴る。」や、姚合 (ca775-855) の「閑坐詩景饒し。」や、朱慶余 (ca826) の「到来すれば詩景饒し。」の「詩景」は詩になる情景であり、景は light ではなく、scenery の意味をもっている。姚合と朱慶余には「詩境」の語の用例もある。姚合の「景思」は「景」を詩に取り入れようとする苦心を意味し、すべての「景」は詩の思いをひきだすものとなるという。また姚合には「好景」よきながめの用例もある。朱慶余の「入詩」は、あるものまたはながめを詩の材料とすることであり、詩の材料となるものが「詩景」であるという。以上、雍陶・姚合・朱慶余の場合、「景」は詩を構成する重要な材料であり、「景」がなくては詩が作れないのであり、「景」は詩になるべきものである。

賈島 (779-843) の「他人心已に睡りたるべし。転た此の景の恬なるを喜ぶ。」(他の人達はもうねむってしまったのだろう。それだけいっそう、この夜の景が心を落ちつかせてくれるのがうれしい。)や、「独り南齋に臥せば、神は閑かにして景もまた空し。」(ひとりで南の書齋にねていると、気持がゆったりして、景もひっそりしている。)は、「景」が見る人の心を楽しく安らかなものと

することを示している。ここには外界すなわち自然界への特殊な見方があり、それが「風景」の観念を変化せしめたのである。「詩境」とは、外界から切り離され独立した詩だけの世界であり、外界は俗界であり政治の世界である。「詩境」は孤独な世界である。詩人は人間の営みよりはむしろ自然界の事物から、自己の好む「景」(scenery)を選びとって、その選ばれた物だけでもって詩を構成しようとした。これらの詩人が好んで用いた語に「清景」や「幽景」がある。これらの語自体は六朝時代にもあったのだが、彼等に於いては新しい意味を有するようになった。多分そこには彼等の孤独感の反映がある。それは中世貴族階級の没落期の気分である。宋の蘇軾は、賈島の詩の特色を、その友人の孟郊とあわせて、「島寒郊瘦」と評し、芭蕉も「賈島は寒く、孟郊は瘦せたり。」と蘇軾の評を引用している。そこには貴族の明かるく暖かく豊かな趣味とは別の、近世の自我意識の特色である精神性が指摘される。近世的精神性は、没落しつつあった貴族の孤独感の中から生まれたともいえる。

絵画史における中国と日本(一)

の意を絵画に表現した。) いわゆる水墨画の成立と山水画の独立は中唐における絵画の大変革である。その水墨画の創始者として後世とりあげられるのが盛唐の詩人王維(701-761)であり、王維の描いた水墨画は雪景山水図であったと伝えられる。王維は盛唐の人とはいいながら貴族階級没落の第一歩となった安祿山の乱中には苦しい思いをさせられている。その心情は中唐以後の詩人に近いものがあつたらう。鄭谷の雪景詩とその絵画的表現に、王維との共通性を考えることも可能であらう。

(二)

小川先生の所説を敷衍すれば次のようになる。中世の貴族たちは、明かるく暖かい春の光で物を見ていた。ところが、安祿山の乱以後、貴族階級の没落がはじまると、秋や冬の暗く冷い情景に関心をもちようになつたが、そのような情景は没落貴族の孤独な心に合ったものであつた。では何故そのようなものになつたのか。貴族社会は少数の人々が政治や経済のみならず文化や芸術をも独占する社会である。彼らはその特権の由来を神から与えられたものと考えている。つまり一種の選民意識である。彼らは傍若無人ではあるが、神に対しては、それにふさわしい人間たるべく努力する。ここに理想主義的な物の見方が生まれる。中世貴族文化が個性を主張せず、理想形を追求するのはその為である。中世の物の評価は、個性や独自性を

高しとする見方ではなく、理想形を想定して、それへの接近の度合によって評価する。例えば中世の芸術論は、理想形へどこまで近づいているかによってランクづけを行う。中国でいえば品等論で、上・中・下、神・妙・能などの三段階、あるいは九品すなわち九段階のランクづけなどがある。かくて中世の芸術論は理想形の分析を事とする。従って芸術論は具体的であり実践的である。これに対して近世の芸術論は個性や独自性を評価し、従って価値は多様化し、かつ観念的となる。

中世の理想形とは、神にふさわしい物のあり方であって、いわば神の眼にかなったものであり、神の光に照らし出されたものである。神の光によって現われるものは明晰な形と色をもつ理想的なものである。貴族文化の特質は、このような理想的なものをつくり出すという努力によって生まれる。そこに貴族文化の価値と魅力がある。

これに対して、近世市民社会の文化は、多数の人々による文化である。そしてこれらの人々は、おしがじし独自の世界をもっている。そのような各自独自の世界の根拠は、その人の心あるいは精神である。すべての物がおのが心ないし精神から生まれると考えるのが近世的である。そして心あるいは精神は深く広く、汲めども尽きぬ源泉である。この心あるいは精神は、政治・経済・文化といったあらゆる方面に働く。政治家であり詩人であり、画家であり書家であるような人を文人という。文人は心ないし精神があらゆる方面に

輝き出ている人である。文人は西欧風にいえば天才である。近世市民社会は天才あるいは文人を最も高く評価する。中世貴族社会が、神に向って、理想に向かつて働く垂直方向の力によって支えられているとすれば、近世市民社会は天才の個性がぶつかり合う水平方向の力の競う場とでもいえよう。ところが、近世市民社会にあっては、心ないし精神が第一原因であるから、すべての物は相対的な意味しか持ち得ない。すべての物は、精神が形成する秩序の中に組み込まれる。そこでは中世貴族社会にみられた理想的なもの、神の光に照らされて独り立つ物は存在しない。すべての物は心ないし精神の形成する世界の中にあり、従ってすべての物は相対的であり、形や色も相対的である。中唐・晩唐の没落貴族たちは、このような心を自覚し、幽玄な心に対応すべき世界を秋冬の風景の中に見出したのである。それは自己の孤独な心が形成した世界であった。

中世貴族社会から近世市民社会へ移行するにあたってみられる絵画の変革の最大のもものは、主題的には山水画の独立、技法的にはいわゆる水墨画の成立である。山水画は物ではなく一つの世界をあらわし、水墨画は形と色をタッチと濃淡の度合に還元する。これは西欧における風景画の独立と油彩画の成立と同じ性格の変革であり、共に近世市民社会の絵画の成立を示している。

(三)

大中三年(851)に「歴代名画記」を著わした張彦遠も没落貴族

である。小川先生が六朝から・隋唐へかけての「風景」の意義について指摘されたことが、「歴代名画記」の記事や張彦遠の思想の中にも見られるかどうか検討してみたい。

張彦遠は唐朝の貴族のうちでも名門で、大中初年に左補闕から尚書祠部員外郎となり、乾符年中(874—879)に大理卿に至った。また大中年中(874—879)に「続唐歴」三十巻の編集にも加わった。長慶元年(821)頃未だ幼少であった。張彦遠の家は、三相張家といわれ、曾々祖父の河東公張嘉貞が玄宗の、曾祖父の魏国公張延賞が徳宗の、祖父の高平公張弘靖が憲宗のそれぞれ宰相であった。張延賞の邸宅は洛陽の思順里にあって、東都に甲たる壮麗な亭館であって、子孫の五代に亘って加工する必要がなかったと「旧唐書」に記されている。五代とは、先に挙げた張嘉貞、延賞、弘靖、それに張彦遠の父文規と彦遠自身であろう。張彦遠の編集した「法書要録」の彦遠の序文によれば、父祖はそれぞれ書をよくしたが、張嘉貞(666—729)は好んで珍妙な書画を収蔵し、法書・名画を多く聚めたという。また張彦遠の著「歴代名画記」の巻一「叙画之興廢」には「家は代々好尚あり。高祖の河東公、曾祖の魏国公は相継ぎて名迹を鳩集す。」とあり、張嘉貞につづいて曾祖父張延賞(721—787)も書画の収蔵につとめた。延賞は安祿山の乱後の河洛地方の復興に尽力したが、延賞の代が張家の最も良い時代であったと考えられる。祖父張弘靖(761—824)も徳宗・憲宗に仕え、河東節度使(山西省)、宣武軍節度使(河南省)で治績をあげたが、長慶元年

(821)、幽州・盧龍等軍節度使になった時、朱克融を盟主とする反乱軍に捕われて幽閉され、間もなく釈放されたが、撫州刺史(江西省)に左遷された。これより先、宦官で監軍司の魏弘簡が憲宗に「張氏は書画を富有す」と告口したことから、宸翰を下されて名迹を進獻するよう求められ、其の書画は内庫に収められて再び見ることはなかったと張彦遠は記している。幽州・盧龍節度使に任命されたのも、宦官魏弘簡の友人であり長慶二年に宰相となった元稹によって排斥せられたことによるものであり、張家収蔵の書画は、朱克融の乱に遇って皆な失墜したのである。憲宗に献じた書画の中には、鍾繇・張芝・衛瓘・索靖の真迹各一卷、王羲之・王献之の真迹各五巻の書迹や、顧愷之・陸探微・張僧繇・鄭法士・田僧亮・楊契丹・董伯仁・展子虔及び唐朝の名手の画など合計三十巻があり、別に陳閔筆「玄宗馬射図」一巻も献上した。「彦遠、時に配載ならず。恨むらくは、家内の宝とする所を見ざりしことを。其の進奉の外、失墜の余は、存するもの纔に二三軸のみ。豪勢ありと雖も、能く施を求むるなし。」自分は幼少であったが、家宝の書画が見られなかったのは残念である。憲宗に献上したり、朱克融の乱で失われたりしたものほかに、残っているのはわずかに二、三軸しかない。権勢によっても、もう求めようがなかったのである。「聊か暇日に因りて編んで此の記を為す。且つ諸々の評品を撮りて、用つて所業を明らかにし、亦た史伝に探りて以つて其の知るところを広む。」すなわち「歴代名画記」及び「法書要録」の著述・編纂の動機は、張家

の収蔵の書画への愛惜の念にあったのである。勿論、張彦遠に書画愛好の資質があったことも確かで、「法書要録」の序文に、高祖・曾祖・大父・先君の書をよくすることを述べた後に、「彦遠、収蔵鑑識に一日の長あり。」と自負している。

長広敏雄先生は「歴代名画記」巻二「鑑識・収蔵・購求・閲玩を論ず」について次のように言う。(「歴代名画記」1・2、長広敏雄訳注、東洋文庫。305・311、昭和52年の解説)「清らかな朝、しずかな折々、竹の窓、松のやかたにあって、かの諸侯の位など物の数でなく、一個の瓢で満足する。我が身以外のわずらわしいことなど、余計な物もたない。ただ書と画とだけ対しては、無関心になれない。酔ったように言葉を忘れ、喜々として鑑賞するのだ。」このようにいう張彦遠には、隠逸の士か、近世の文人たちに近い姿勢をみることができ、近世風の明窓淨机、文人趣味のはしりとみることもできる。張彦遠は若い頃から遺失したものを集め合わせて、鑑定し装幀し修繕した。ボロ衣をも売り、玄米めしをも節約して購求した。「必ず弊衣を賣り、糲食を減ず。」とは貧寒な隠逸者めいた表現である。だが実をいえば、彦遠の幼少時代より張家は急速に斜陽化しつつあった。東都洛陽第一の邸宅はようやく形骸化しつつあったと思われる。文中寂寞の想いはそのせいもあるう。

(四)

「法書要録」は先人の論書の著述を編纂したものであるが、「歴

代名画記」は先人の論著を利用しながら、明確な自己の絵画観によって論述したものである。それ故、張彦遠の時代の、つまり中世貴族社会崩壊期・近世市民社会播種期の絵画史の動向がよく窺われる。そして張彦遠の立場は、新興の山水画と、破墨・潑墨・水墨と呼ばれるいわゆる水墨画に対してどういう態度をとるかに表われる。まづ山水画について。

張彦遠は「歴代名画記」巻一において、二点について自己の基本的な立場を表現している。その一は「論画六法」で、南斉の謝赫が「古画品録」で主張した画の六法について、即ち中世の品等の絵画批評の基準である画の六法について、自己の解釈を示している。

これについては後述するが、張彦遠は基本的には画の根幹を線描(筆)におく中世的立場に立ち、ただその線が単なる描写的な線ではなくて、画家の意(気持)を表現すべきものとする。それによって張彦遠の六法全体に対する解釈が、謝赫とは違ったものになる。

その二は山水画についてである。「論画山水樹石」において、山水画の変革及び独立に大いなる関心を示し、それは樹石画(松石画)の変革に導かれて起ったという。この新しい山水画及び樹石画、あるいは山水樹石画は、破墨・潑墨・水墨と当時呼ばれた新しい技法、いわゆる水墨画によって描かれることが多かったが、張彦遠は技法的には伝統的な線描を基本と考えて、線描を乱すあるいは破壊するいわゆる水墨画に対しては否定的立場をとった。にも拘わらず、新興の山水画には非常に深い関心を示すのである。張彦遠は言う。

魏晉以後の名作で世間にあるものは皆見ている。それらの作品の山水の画き方といえ、その群峰の形は螺細細工の飾りをつけた犀角でつくった櫛のように鋭く尖ってギザギザしている。水を描いても物が浮かべられそうもなく、人物が山より大きく描かれたりする。

たいていは樹石をそえて地面を装飾しているが、樹木が列なべて植えてあるさまは、腕をのぼして指をひらいているような形で、こんな樹木をみると、昔の人は特長となるところを強調して、通俗的に変化させることをしないようだ。（「詳古人之意、專在顯其所長、而不守於俗變也」）つまり、樹木は一定の形式を守って描きつがれている。ところが唐朝のはじめに閻立德・閻立本兄弟が出て、匠学すなわち定規をつかって建築物などを描くやり方で美的効果を發揮し、楊契丹・展子虔が、宮殿や樓閣を細密に描くことに意を用いた結果、山水画に描かれる建築物が、まず写實的に表現されるようになったが、石の描写に依然として透し彫り細工のような表現を用い、氷のつららか斧の刃のような形をし、樹木は幹や枝を版画のように平板に描き、そこに葉を鏤ばめている。そして樹木の種類も松柏ではなく桐や柳が多い。技法は複雑であるが、表現は拙劣で、彩色しても映えない。

ところが呉道玄が出て山水画は一変する。呉道玄は生まれつき勁毫、ダイナミックな筆さばきを身につけ、幼い頃から画の奥義を知っていた。しばしば仏寺の壁画に、奇怪な形の岩石や、流れ碎ける急流を描いて、あたかも捫酌、手で触れて掬うことができるかのよ

うなりアリティを持っていた。また、蜀道、すなわち長安から嘉陵江沿いに蜀に至る山水を描いた。かくて山水の変革は呉道玄にはじまり、同じく蜀道山水を描いた李思訓・李昭道父子において完成した。但し李思訓は開元四年（716）に歿しているから、天宝年間に玄宗の命で蜀に赴き、長安城内の大同殿に蜀道山水を描いたとされる呉道玄とは年代が合わない。

一方、樹石の表現については、「韋鷗に妙あり。張通（張璪なり）に窮まる。」といつて、張璪によって完成したことが指摘されているが、「歷代名画記」卷十の畢宏の項に「大曆二年（767）給事中となり、松石を左省の庁壁に画き、好事者みなこれに詩をよむ。京兆少尹に改められ、左庶子となる。樹石は名を代に擅まにし、樹木の改歩変古は、宏より始まる也。」とある。一方、張璪について同じく卷十に、「初め畢庶子宏、名を代に擅まにするも、（張璪を）一見して驚嘆し、その（張璪の）唯だ秃毫を用い、手を以って画絹を摸す（こする）のを異とし、因つて璪に受くる所を問う。璪曰く、外師造化、中得心源と。畢宏、是に於て筆を闕く。」とあり、図式的な樹石の表現を写實的に改変した畢宏が、張璪の樹石画を見て驚き、殊にちびた筆を用いて描いたり、墨や絵具を手で画面になすりつけて描く技法を不思議に思つて、その由来を尋ねたところ、特に決つた師倣はなく、外なる自然と内なる心から生まれたものだといわれて、畢宏は感服してみずからは描くことを止めたといふのである。卷一の「論画山水樹石」にも、「通（張璪）、能く紫毫斧鋒を

用い、掌を以て色を摸し、中に巧飾を遺し、外は混成せるが若し」といっている。兎の毛でつくった硬い筆の、しかもちびたものを用い、たなごころに色をつけて画絹になすりつける。このような技法を用いる張瓌の画は、よく見ると巧緻な描写を行っているが、外

見は混然一体となった表現になっているという。韋鷗については卷十に、「山水・高僧奇士・老松異石に工なり。筆力は勁健にして、風格は高挙たり。小馬・牛羊・山原を善くし、俗人は空しく鷗の馬を善くするを知りて、松石の更に佳なるを知らざるなり。咫尺千尋、柯を駢べ影を攢め、烟霞は翳薄し、風雨は颼颼たり。輪囷として偃蓋の形を尽くし、宛転として盤龍の状を極む。」とある。まず最初の説明から松下の岩石上に坐す羅漢図の如きものが想像される。それは従来の人物図と異って、背景となるべき松石と人物とが混然と融合したものである。ここでは松石を描く筆法で人物の衣褶・形姿・容貌も描かれていた筈で、松石にも人物や竜馬と同じ生命を見るのである。その構成は、咫尺千尋、すなわち狭い画面に高さ・深さの垂直方向を強調した画風で、しかもそこには霧や霞がかかり、風雨の荒れ狂う中で、松樹の大きな枝が並んでシルエットを作り、屈曲して偃蓋の形をつくり、曲折して盤龍の姿をなしているという。その技法について、朱景玄の「唐朝名画録」は、「山は墨もて幹し、水は手もて擦す。」といっている。張瓌の模といい、韋鷗の幹・擦といい、従来の線描とは異なるいわゆる水墨技法を指しているものと思われる。韋鷗の画馬と双松図については、杜甫がこれらを詠じた

詩二篇がある。双松図を詠じた詩には、「天下幾人か古松を描く。畢宏は已に老い韋鷗は少し。」とあり、雷雨の暗い中で、白く浮び上る幹は、竜虎の朽骨のようであり、高枝の交錯するさまは屈鉄のようだと詠う。

このような樹石面の代表として、張彦遠は卷一の「論画山水樹石」の中で、呉興郡（浙江省）の役所の南堂に徐表仁という画家の描いた二面の樹石の壁画をあげる。張彦遠はこれを徐表仁の得意深奇の作といい、「其の嵐巔を潜蓄し、洞泉を遮蔵し、蛟根は鱗を束ね、危幹は碧を凌ぎ、重質は地に委ね、青麤は堂に満つ」さまを描いている。木々を渡る風の音が聞える。岩を穿って流れる水音が聞える。がっしりと大地を掴む根は蛟のようであり、幹は斜めに青空に向って伸びている。重い岩は大地に横たわり、木の葉を吹く風は室内を青く染めるようだ。張彦遠は、この画家を、呉興の茶山の山中に呼んで、明月峽の図を描かせた。徐表仁はこの水石の奔異なさまと自分の性とが適合する、すなわち性と境とが会すから描くのだといった。この性境一致は、すなわち風景（情景）と心情の一致ということ、そこから新しい山水画も生まれてくるのである。張彦遠は「論画山水樹石」の中に、このような新しい山水画家について幾人が挙げて、その特色を言っている。すなわち、王維の重深、楊炎の奇瞻、朱審の濃秀、王宰の巧密、劉商の取象であるが、これらは皆、性と境のかかわり方の特色を指摘したものといえよう。

山水画の変革はまず建物が一リアルに描かれることから起り、やが

て樹石（松石）がリアルに描かれることによって完成した。樹石は山水を構成する要素である。樹は遠観すれば林になり森になる。石は丘になり山になる。壁画において、樹石それに水流がリアルに描かれ、それらに触れることができ、水や風の音が聞えて来るような感じを催すこと、これは壁画の中に現実的な空間を見ることであり、室内の現実の空間と画面空間とが融合したかのような印象を与えることである。これが近世的絵画の空間表現であり、西欧の幾何学的な遠近法によって形成される空間と、現実空間のイリュージョンという点では共通である。中国においては、いわば樹石画的遠近法の成立ともいえるであろう。我が国でも、雪舟や狩野派の画家たちによって、十五世紀の末から十六世紀にかけて新しい樹石画が成立するが、この点については後述する。

樹石図に基づいた山水画は、垂直方向、つまり高さへの方向（高遠）を基準にして、奥行きや広がりを表現する。これに対して中世の山水画は、漠然とした立場からの水平方向への遠さ、あるいは、やや俯瞰的な角度からの水平方向への遠さ（平遠）をあらわす。この場合、視点の位置が漠然として居り、抽象的な空間となる。劉宋の宗炳（375—443）の「画山水序」はその一例で、臥游山水、即ち坐ながらにして画かれた曾遊の山水に遊んで暢神するためのものであった。この構成法は遠観によって豎劃三寸に千仞の高さを収め、横墨数尺に百里の迥きを体せしめるものであった。この構成は神仙山水とも相通じる。

(五)

張彦遠は何故このような新しい樹石画に基づく山水画、そして性と境の一致したところに成立する山水画、それは風景||情景の表現であり、没落貴族の孤独な心情に対応する情景の表現でもあるが、このような山水画に深い関心を持ち、高い評価を与えているのだろうか。このような山水画は、張彦遠が最高の画家と考え、山水画の改変の先鋒をつとめたとした呉道玄のものとは異なるものである。呉道玄は伝統的な線描に基づく画家であり、新しい樹石画的山水画は破墨・潑墨・水墨と渾名された、いわゆる水墨画の技法によるものである。張彦遠の「歴代名画記」には、手本とすべき先例があり、そこから大きな影響をうけたと思われる。それは張璪の「絵境」であり、巻十で張彦遠は「画の要訣をいうも、詞多くして載せず」という。そして張彦遠が家の長老から聞いた話として、張璪は張氏の一族で、彦遠の家に居たこともあり、張家には張璪の画が多く残っているという。張璪は長安の平康里にあった張氏の邸宅で八幅の山水の屏風を描がいていたところ、朱泚の乱（783）がおこり、張璪はたちまち逃げ去ったが、家人が画絹が枠に張ったままであるのを見て、急いでそれを剥ぎとった。この画は未完成であるが、張璪の構想がよく解るといえる。張彦遠はここを「破墨未だ了らざるに……最も張の思を用いたる処を見ず。」とする。つまり破墨という新しい技法で描いていたために、未完成であっても、張璪の考えがよく

解るといのである。新しい技法による山水画は、未完成でも鑑賞に耐えるということであろうか。いわゆる水墨画はこうした制作過程に意味があるとも言えよう。

また李約という美術好きの人が、ある士人の家に張璪の松石を描いた障壁画があることを知り、その士人が亡くなったので、これを購入しようとした所、その士人の妻君がその障壁画を練って衣服の裏地として使っていたので、わずかに残っていた双柏と一石を描いた部分のみを手に入れた。李約は非常に残念がって、「絵練記」という文章をつくって、張璪の画意、すなわち絵画思想を徹底的に論じているけれども、「歴代名画記」には記載しないといっている。

李約は兄の李纘と共に、張彦遠の祖父高平公弘靖や、その弟の張諗の親友で、特に李約と彦遠の叔祖張諗とは親密であったらしく、共に琴尊と書画を楽しんだ。李纘・李約の父李勉と、張彦遠の曾祖父張延賞も親密で、共に宰相となり、共に文雅の道を楽しんだ。張璪の「絵境」と共に、李勉の「絵練記」も張彦遠に大きな影響を与えたであろう。それが恐らく性境一致の山水画であり、「外師造化、中得心源」、即ち自然を写實的に描きつつ、自己の心に恠った境地を追求する絵画であった。それは中世的な明かるく暖かな光に照らされた物ではなく、自己の心の深さに根ざす幽暗な秋冬の光景が多かったであろう。（張彦遠が呉道玄を最高の画家とする点についても、大叔父張諗の「呉画説」によるところがあったと思われる。）

(六)

張彦遠は中世の絵画、即ち線描を基本とする絵画を正統的だと考えた。そして主題として新しい山水樹石画にあれ程関心を示したにもかかわらず、新しい主題に対応する新しい技法であるいわゆる水墨画、当時破墨・潑墨・水墨と呼ばれた絵画は正統的でないと考えた。張彦遠の絵画史観は線の発達史観である。それを「歴代名画記」巻一の「論画六法」を中心にみてみよう。張彦遠はまず、謝赫の画の六法に対する自分の態度あるいは解釈を表明する。画の六法とは、(一)氣韻生動、(二)骨法用筆、(三)応物象形、(四)随類賦彩、(五)經営位置、(六)伝移模写で、(一)は絵画の骨格をなす用筆すなわち線描、(二)は対象の形似すなわち写實的描写、(三)は彩色それも種類に応じた彩色ということで固有色、(四)は構図、(五)は模写で絵画の記録としての必要性から要請される能力である。従って画の六法に基づく絵画とは、一義的な輪郭線によって形どられた写實的な形象に固有色を配したもので、当時の中心的な主題が人物画であったことを考えると、(一)の氣韻生動は、描かれた人物が生けるが如くあるべしということである。張彦遠によれば、昔の画は形似を表現することが巧く、しかも骨氣すなわち画の骨格を形成する線の力を重視する。形似以外の事を画について追究した場合、一般の人達は理解し難い。ところで現代の絵画は形似を表現してはいるが、氣韻が生まれていない。逆に画において氣韻を追究すれば、形似は自然に表現されるのである。

では氣韻とは一体何か。物を象どるといふことは形似を得ることである。しかし形似は画の骨格をなす線の力が備わってはじめて形似となる。画の根本となる線（骨氣）と形似とは、共に立意すなわち画家の表現意志に基づいて存在し、用筆すなわち線描によって実現される。用筆すなわち線描が根底をなすという点で、書と画は同一である。張彦遠は氣韻生動を画家の表現意志の働きたと考へた。

鬼神や人物については生動する有様を描かなければならないが、もし画家の表現意志が十分働いていなければ、線描が弱く、形似を捉えているようでも空疎である。いくら彩色に努力しても立派な画にはならない。張彦遠の独自の考へ方は、氣韻を立意としたこと、氣韻生動を画家の表現意志の発動としたことである。これによって謝赫の客観的な、描かれた物、特に人物の様態として捉えられた氣韻生動が、線描にあらわれた画家の意志の表現と考えられることになり、線描の性格によつて、描かれた物、特に人物の表現様態が決定されるといふ、表現された物よりも表現の仕方に重きを置く見方をとっている。これは張彦遠が絵画を、画家の心の表現と考へていることであり、それは山水画に於ける性と境の一致、すなわち心に傾いた表現の追究に通じる見方であり、張璪の「外師造化、中得心源」、すなわち、外に、自然の中に情景を求めつつ、同時に内に、自己の心の根底を求めるといふ考にも通じるのである。

張彦遠は四分法の見方で絵画史の展開を捉える。「上古の画は迹簡にして意は澹、而して雅正なり。顧愷之・陸探微の流これなり。

中古の画は細密にして精緻、而して臻麗なり。展子虔・鄭法士の流これなり。近代の画は、煥爛にして備を求む。今人の画は錯乱して旨なし。衆工の迹これなり。」素朴で簡潔な表現から、こまかく美しい表現へ、更に豪華で完全な表現へと、絵画史は三段階に分れて発達し、遂に最高点に到する。それが唐朝玄宗時代の画家吳道玄であつて、「唯、吳道玄の迹を觀るに、六法俱に全しと謂うべし。万象を必ず尽くし、神人手を仮して、造化を窮極するなり。氣韻雄壯にして、幾んど縑素に入らず、筆迹磊落にして、遂に意を牆壁に恣いままにす。其の細画は又、甚だ稠密なり。此れ神異なり。」これが近代の画の煥爛にして備を求むという内容である。吳道玄の雄壯な氣分が、暢びやかな筆迹すなわち線描となつてあらわれ、壁画の大画面に自由奔放に描いて、描かれた形象が画面に収まりきらないように見えたといふのである。我国において類似の事例を求めらるらば、桃山時代の画家で近世絵画の確立者である狩野永徳であろう。狩野永徳の「本朝画史」に見られる永徳画風の描写には、「歴代名画記」のこの条の影響が考えられる。

さて、張彦遠の上古・中古・近代の表現の展開は線描の発達に基づいた展開である。この観点から現代、すなわち張彦遠と同時代の絵画は否定的な評価を受けることになる。現代の絵画はごちゃごちゃしていて趣きがなく、単なる職人仕事である。「今の画人は、筆墨を塵埃に混ぜ、丹青を泥滓に和し、徒らに絹素を汚す。豈に絵画といわんや。」現代のいわゆる水墨画は、墨が濁り、色が濁ってき

たないといつて否定するのである。また、「今の画人は、粗[＊]ぼ写貌を善くし、其の形似を得れども、則ち其の氣韻なし。其の彩色を具うれども、則ち其の筆法を失う。豈に画といわんや。」現代絵画否定の理由は、結局、氣韻がないこと、氣韻を表わす筆法がないこと、つまり線描がないことである。いわゆる水墨画は一義的な輪郭線を否定して、これをさまざまタッチの集積におきかえた。こういう技法を張彦遠は正統的でないというのである。卷二の「論画体工用撮写」には、「好手の画人あり。自ら能く雲氣を描くと言う。余謂いて曰く、古人の雲を画くは、未だ臻妙と為さず。若し能く絹素を沾溼して、輕粉を点綴し、縦に口もて之を吹く。これを吹雲と謂う。此れ天理を得たり。妙解という雖も、筆蹤を見ず。故に之を画と謂わず。山水家に潑墨あるが如きも、亦之を画と謂わず。倣效に堪えざるなり。」雲を描く吹雲という技法は、画絹を湿らせてその上に胡粉を撒き、それを口で吹き散らすやり方で、これは巧いやり方であるが、線描がないから正統な絵画ではないとし、山水画にみられる潑墨という技法も同様な理由で正統的な絵画ではないという。潑墨と呼ばれる技法が山水を描く画家たちの間で流行していたらしいが、「歴代名画記」にはこの箇所以外に出てこない。朱景玄の「唐朝名画録」には、神・妙・能の品等の枠に入らない、逸脱した画風をとりあげた逸品の項に、王墨という画家をあげて、「王墨は何許の人なるかを知らず。亦た其の名を知らず。潑墨を善くし、山水を画く。時人、故に之を王墨と謂う。多く江湖の間に遊び、常に

山水松石雜樹を画く。多く疎野にして酒を好む。凡そ凶障を画かんとするや、先ず飲んで醺酣して後、即ち墨を以て潑す。或は笑い、或は吟じ、脚を蹙め手で抹し、或は揮い或は掃き、或は淡く或は濃く、其の形状に随つて、山となり石となり、雲となり水となる。手に応じ意に随い、倏として造化の若し。雲霞を凶き出し、風雨を染め成して、宛も神巧の如し。俯観して其の墨汚の迹を見ず。皆奇異なりと謂う。」という。この画家は、張彦遠が「歴代名画記」卷十に、しかも「歴代名画記」の最後に記す王黙という画家と同一人らしく、そこでは「風顛酒狂にして、松石山水を画く。高奇に乏しく、雖も、流俗亦た好む。酔いて後、頭髻を以つて墨を取り、絹に抵つて画く。」とある。墨を潑^ウねちらして描くといい、頭髮に墨をつけて描くといい、いずれも、正統的な画法ではない。張彦遠はこのような現代流行の技法を否定するが、彼の絵画観に大きな影響を与えたとと思われる張璪も、やはりこのような新しい技法を用いている。先に「論画山水樹石」にも、張璪は紫毫秃鋒を用いて描き、掌で色を画絹に摸す、なすりつけて描き、その画はよく見ると巧緻な表現を行っているが、全体としては混然一体となった画風を示すという。これは、「唐朝名画録」が王墨について滅茶苦茶に描いているけれども、墨汚の迹を見ず、きたなくないといっているのと同じで、一見不羈奔放のようでも、実は巧緻な技法を持っているのかも知れない。「歴代名画記」は卷十でも張璪が秃毫を用い手でもって絹素を摸して描くことを記し、張璪の描き方を破墨だといっている。「歴

代名画記」で破墨をいう個所はもう一つ、卷十の王維の条で、張彦遠はかつて王維の破墨山水を見たが、筆迹勁爽であったといっている。王維は古今にわたるさまざまな画風を用いたといわれているから、必ずしも線描を否定もしくは破壊したのではないであろう。朱景玄は張彦遠と同じく、吳道玄を最高の画家と考え、神・妙・能の品等のうち、神のしかも神の上にランクづけするが、張璪についても神品の下に位置づける。そして松石山水を描いて当代随一とし、特に松樹の描写が傑出しているといい、二本の筆を同時に握って、そのうち一本で生枝を、他の一本で枯枝を描きわけるといって軽業的な技巧を持っていたという。「唐文粹」に載る符載の「鶴張員外画松石序」は、張璪の制作方法が、「唐朝名画録」や「歴代名画記」に載せる王墨あるいは王黙のそれと大差はないことを窺わせる。即ち、二十四人の名士の見守る中で、あぐらをかいて座し、深呼吸して、気持が高揚してくると、体を激しく動かし制作する。一種のアクション・ペインティングである。制作が終り、筆を捨てて立ち上り、四方を眺めまわす。すると雷雨が霽れ上った時のように、松や石や水や雲がくつきりと姿をあらわすという。破墨といい、潑墨といい、そして水墨も、その内容に大きな差はないように思われ、これらはいわば当時の人達が新しい絵画につけた渾名のようなものであろう。

張彦遠の線の発達史観をよく示すのが、卷二の「論顧陸張吳用筆」である。ここでは顧愷之・陸探微・張僧繇・吳道玄という各時代の

代表的な画家を挙げて、その線描の特質を説明しつつ、絵画史の展開を示す。先に説明した四分法の歴史観とはやゝ矛盾する点もあるが、むしろ相い補う関係にあると見るべきであろう。「顧愷之の迹は、緊動連綿として、循環し超忽し、調格逸易にして、風は趣り雷は疾く、意は筆先に存して、画き尽して意在り。神気を全うする所以なり。」顧愷之の線は強く張り緊って切れ目なく軽快に走る様をいう。いわゆる鉄線描、しかもしなやかな鉄線描ともいえようか。「其後、陸探微も亦た一筆の画を作す。連綿として断たず。」陸探微の線描は今の草書の体勢、すなわち張芝が崔瑗・杜度の草書の法を学んで改変したものに基ずいている。それは「一筆にして成り、氣脈通連し、行を隔てるも断えず。」ただ王獻之だけがその深い意味を理解して、行のはじめの字はしばしば前の行につづいて書いたので一筆の書といわれた。陸探微の画の線描はこの一筆の書に由来し、たとい線が途切れたところでも、氣勢が連続しているのを感じとることができるという。顧愷之の描線は切れ目なく連続し、陸探微は線描の勢いが連続するのである。張僧繇は「点曳斫払、衝夫人の筆陣図に依って、一点一画、別にはれ一巧あり。」つまり、点を打つ、筆を曳く、斫るように描く、払うように描く、といった一点一画にそれぞれ別の意味がある線描である。吳道玄は古今独歩で、前代の顧愷之・陸探微も問題にならないし、後世それにつづくものはいない。筆法を書顛といわれる張旭から授けられているから、吳道玄も画顛といえるであろう。「衆は皆、矜矜に密なるも、我は則ち其

の点画を離披す。」一般の画家は、眼を近づけてこまかく描くが、呉道玄は点や線が互いに離れた大まかな描き方をする。「衆は皆、象似に謹なるも、我は則ち其の凡俗を脱落す。」一般の画家は形を実物に似せようと努力するが、呉道玄は平凡な写実的描写を超えてそれ以上のものを表現する。「彎弧挺刃、植柱構梁は、界筆直尺を仮らず。」曲った弓や真直な剣、建物の柱や梁を描くときも、定規やコンパスを用いない。「虬鬚雲鬢は数尺飛動し、毛根は肉より出で、力健にして余り有り。」人物画のひげはダイナミックにたなびき、毛根のある筋肉は隆隆として力が溢れている。「当に口伝有るべし。人知るを得ることなし。」このような表現方法には秘訣がある筈だが、誰も知る人がない。「数仞之画、或は臂より起し、或は足より先にす。巨壯詭怪にして、膚脈連結し、僧絲に過ぐ。」巨大な人物画は、臂から描きはじめるかと思うと、足先からはじめることもある。人物画は壮大で不思議な迫力があり、皮膚と血管がからみあって、張僧繇の描く人物画よりすぐれている。このような表現ができるのは、呉道玄が「其の神を守り、其の一を専らにし、造化の功に合し、呉生の筆を仮る。」からである。ここでは張彦遠は莊子の超絶技巧の説を籍りて呉道玄を讃えている。これが「意は筆先に存し、書き尽して意在り。」画家の意すなわち心が筆の先に宿って、書き終える心があられるということである。これは又、張彦遠の氣韻生動は立意である、画家の表現意志の発動であるとする考え方に対応する。形似にこだわるのは外物に役せられることであ

る。定規やコンパスに頼ったものは死画である。「真の画の一劃は、其の生氣を見ず。」^{フタタ}真の絵画では一本の線にも生命感が宿っている。顧愷之や陸探微は筆迹が周密である、描写が綿密である。そこに見どころがある。ところが、張僧繇や呉道玄のすばらしさは、筆が纔かに一二にして、像は已に応ず。一度か二度筆を加えただけで、像が完成する。張僧繇や呉道玄は、「筆周からずと雖も、意周きなり。」^{フタタ}と言うべきである。画には疎と密と二つのスタイルがあることになる。ここまで来れば、張彦遠が破墨・潑墨・水墨を評価するに至るにあと一步というところであろう。張彦遠が嫌ったのは、これら新技法にみられるケレン味であり、「それ運思揮毫して、自ら以て画と為さば、則ち愈よ画を失う。」のである。

破墨をもって語られる張瓌と王維は、王維の弟王縉を通じて恐らく知己であり、潑墨をもって語られる王墨あるいは王黙も、若い頃鄭虔に筆法を学んだが、鄭虔は王維・張瓌・杜甫らと親しかった。そしてこれらの人達の活躍期は呉道玄の時代に直接している。張彦遠はこれら破墨家・潑墨家をも憧憬の念をもって見ていたような気がする。

「歴代名画記」の最後の箇所である卷十の王黙の項を重複を厭わず掲げてみよう。「王黙、項容を師とす。風顛酒狂にして、松石山水を画く。高奇に乏しと雖も、流俗また好む。酔いて後、頭髻を以って墨を取り、絹に抵てて画く。王黙、早年、筆法を台州の鄭広文虔に授かる。貞元(785—804)末、潤州において召す。柩を挙げ

ば空なるが如し。時人皆化して去れりと云う。平生大いに奇事あり。顧著作（況）新亭監を知する時、黙請いて海中都巡と為る。其の意を問えば、海中の山水を見んことを要するのみと云う。職を為すこと半年、解かれて去る。爾後、落筆は奇趣あり。顧生はすなわち其の弟子たるのみ。彦遠の従兄、監察御史厚、余とともに具さに此事をいう。然れども、余は甚だしくは黙の画に奇の有ることを賞えず。」潑墨山水は上品ではないが一般大衆に好まれたという。潑墨とか破墨という命名自体、好奇の眼で見られた感を与える。そして実際、潑墨・破墨の制作にあたっては見物人を集め、派手なアクションを伴う制作過程そのものを見せることがあったようである。そうするとこういった山水樹石画における画家の性と境の一致は、没落貴族の孤独な心情に対応する風景とは、かなり異なったもののようにも思える。しかし没落貴族における風景すなわち詩景の発見も、単に退嬰的なものではなくて、むしろ激しい魂の燃焼を伴ったものであったかも知れない。張彦遠は「歴代名画記」巻一の「論画六法」において、劉宋の画家顧駿之が、常に高樓を建ててアトリエとし、制作時には樓に登って梯をとり去って、家人を近づけなかったことと、時景融朗ならば制作にかかり、天地陰慘ならば筆を操らなかつたことを記した後に、現代の画家は筆墨を塵埃に混じ、丹青を泥滓に和して、徒らに絹素を汚すばかりで、絵画とはいえないと言っている。時景融朗は中世的風景、即ち春の暖かく明かるい光、またはそのような光に照らされたものあるいは場所であり、天地陰慘

は、中唐・晩唐の風景、秋冬の冷たく暗い風景であり、新しい山水樹石画は多く風雨の荒れ狂う中の風景であった。そのような山水樹石画は、破墨・潑墨といった線すなわち用筆よりも用墨を主とする技法で描かれた。このような新しい山水樹石画家の中でも、王黙は特に人々の耳目を聳たしめるような画家であつたらしい。この王黙の数々の逸話について張彦遠は従兄の張厚と語り合つたのであるが、その感想を述べて王黙の画はそれほど変つていゝとは思えないといつてゐる。これは立派なものではない、俗っぽいものだといふ意もあるが、この言葉が「歴代名画記」の最後で発せられていることは、そこに張彦遠のアンビヴァレントな感情が込められているように思ふ。

(七)

謝赫の画の六法は、品等のための基準となるべき絵画の要素もしくは原理を挙げたものである。その第一の氣韻生動を、張彦遠は立意という主観的な性質のものと考へたため、「歴代名画記」では理想的な作品を想定して、それを基準とする品等、ランクづけは明確には行われていない。巻二の「論画体工用搨写」に「夫れ自然を失いて而る後に神、神を失いて而る後に妙、妙を失いて而る後に精なり。精の病たるや、謹細と成る。」とあり、自然・神・妙・精・謹細の五段階をあげ、自然は上品の上、神は上品の中、妙は上品の下、精は中品の上、謹細は中品之中とし、伝統的な九品のランクづけに

対応させている。そしてこの五段階のランクづけをして、画の六法を包む、即ち画の六法を基準にして作品を検討するといっているが、張彦遠にあつては、画の六法の中で立意すなわち画家の表現意志の発動を意味する氣韻生動がすべてであるといつてよく、氣韻生動をそのように解釈すれば、それは主觀的な性格をもち、客觀的な品等の基準にはなりにくい。しかも、品等の最高位が「自然」であるといつても、張彦遠における品等が、具体的・客觀的な規準によつて判定されるものでないことを示している。「余は今、此の五等を立て、以て六法を包み、以て衆妙を貫く。其間を詮量すれば、數百等あるべし。孰かよく周く尽さん。」品等とはこまかく品定めをすれば數百等に及ぶのであつて、誰もすべてを品等し尽すことは出来なといつて、張彦遠は事實上、作品の品等を否定しているといつてよい。これはむしろ、近世の個性を重視する見方である。

同じ「論画体工用撮写」の冒頭に、万物は自然にそれぞれの色合いを持つているように、「墨を運らせば、五色具わり、これを意を得るといふ。意五色に在らば、則ち物象は乖^{ウカ}る。」墨で描けば、その間に自然に色彩があらわれ、これが心に愜うといふことである。色彩にこだわると描かれた物の姿はばらばらになる。これは固有色の否定であり、色は墨の濃淡に還元することができ、そのような墨の濃淡の調子で描くことが、作品のまとまりを作り出すのである。西欧において油彩画の技法が色と形を、光とタッチに置き換えて新しい風景画を生み出したことと共通する。張彦遠は作品の完成・未

完成の問題にも触れて、「物を描くには、特に形貌・采章の歴史として具足し、甚だ謹にして甚だ細、而して外に巧密を露わすことを忌む。」絵画においては形と色がはつきりと描かれ、描写がこまかで技巧がはつきりとあらわれるのはいけない。「了らざるを患えず、了るを患うる所以なり。」だから作品が未完成であるといふのは、何も苦にする必要がなく、むしろきちんと出来上つたことを苦にすべきである。「既に其の了れるを知らば、亦た何ぞ必ずしも了らん。此れ了らざるに非ざるなり。若しその了るを識らざれば、是れ真に了らざるなり。」作品の完成といふのは、自分の氣持が満たされるということ、作品を仕上げてしまうということではない。自分の氣持が充足してないなら、それこそ本當に未完成なのである。制作活動をつなぎ、作品をつなぐのは画家の心である。この心の糸を個々の完成よりも重視する点も近世的である。いわゆる水墨画における未完成の問題、制作過程重視の問題が、ここでははっきりと意識されている。

(7)

「歴代名画記」から約半世紀後に成立した荆浩の「筆法記」は、現存する最古の水墨樹石画論であり、張彦遠が内心では最も深い関心を寄せていた新しい山水樹石画という主題と、いわゆる水墨画の技法について、真正面から本格的にとりあげた著作である。荆浩は太行山の山中で見知らぬ老翁から画法を伝授されるという設定で論

述するが、「筆法記」の冒頭の山中の情景描写は、宛然一幅の山水樹石画である。「太行山に洪谷あり。其の間の数畝の田、吾れ常に耕して之に食す。有日、神証山に登りて四望し、迹を廻りて大巖扉を入る。苔径に露水あり。怪石に祥煙あり。疾く其の処に進めば、みな古松なり。中にも罍の独り大なるものは、皮老いて蒼蘚あり、鱗を翺ぎて空に乗り、蟠虬の勢は雲漢に附かんと欲す。林を成すものは、爽氣重榮し、能わざるものは、節を抱きて自ら屈し、或いは根を廻して土より出だし、或は巨流を偃截して、岸に掛りて溪に盤し、苔を披いて石を裂く。因りて其の異なるに驚き、遍くして之を賞す。明日、筆を攜りて復た就きて之を写すこと、凡そ数万本、方に其の真なるが如し。」荆浩はみずから太行山中の神証山に赴いて松石図を描いた。その構成は、空高く聳える巨大な古松を中心に、爽やかな空気につつまれた松林と、谿流にそつて一本一本屈曲し、根を張る松樹を配するものであった。この図は、張彦遠が記述している徐表仁の描いた呉興郡の官庁の壁面の樹石図と同じ構成である。「向の兩つの壁は、蓋し（徐表仁の）得意の深奇の作であり、その嵐嶺を潜蓄し、洞泉を遮蔵し、蛟根は鱗を束ね、危幹は碧を凌ぎ、重質の地に委ねらるるを觀れば、青巖は堂に滿つ。」斜めに高く聳える古樹、山を穿って流れる急流、大地に根をおろす岩、それらが風が吹き抜けていく情景、これは江南で描かれたものであるが、荆浩が華北の太行山で描いたとするものとよく似ている。荆浩は松石図を描いた翌年の春、同じ山中で一老叟に遭遇し、ゆ

くりなくも画法を伝授されることになる。そして最後に自分の描いた松石図を老翁に示して批評を仰ぎ、いちいち欠点を指摘され、改めて老翁の面前で何幅かの松石図を描いて、遂に免許皆伝を得るのである。このような構成をとって画法を論じる「筆法記」であるが、以前に描いた松石図を廃して、教授された画法に則って新たに松石図を描いたというのは、一体何を意味するのであろうか。以前に描いた松石図は異松図だといって斥けられ、新たに描く松石図では松の気韻を描くのだといっている。異松図とは、殊更に松の奇怪な形態を強調するものであろう。そしてこのような奇怪な形態を描く技法もまた、常軌を逸したものであつたらう。常軌を逸した技法とは、新しく興った破墨・潑墨・水墨等と呼ばれるものである。初期のいわゆる水墨画は、その画家の一人である王黙が、張彦遠に風顛酒狂だといわれているように、その技法も表現も奇矯なものであった。伝統的な画法からは逸脱したものであった。しかしこの新奇ないわゆる水墨画も出現以後、一世紀以上も経った荆浩の頃になると、定着し安定し、普及して行ったものと思われる。それと共に、新しい絵画の精神・思想や技法・表現について、体系的に整理する必要があるのである。その一例が荆浩の「筆法記」である。その新しい松石図は、実は松樹と柏樹を組合せたものであり、かつては樹木といえは柳や桐が多かったのに、以後は松・柏が主流を占めるようになる。「筆法記」が松については松の気韻、柏については柏の気韻があるというのは、かつては主として人物画についていわれた気韻

生動が自然物にまで広く敷衍されてきたのであって、これは近世的な汎精神的な見方であり、やがて松竹梅蘭などを画題とする文人画が生まれる源なのである。

異松図から松の気韻の表現へと変化した背景となる絵画思想の變化を「筆法記」によってまとめると次のようになる。まず、画の六法すなわち気韻生動・骨法用筆・応物象形・随類賦彩・経営位置・伝移模写に対して、画の六要すなわち氣・韻・思・景・筆・墨が提唱された。気韻生動は氣と韻に分けられ、表現する側と表現されたものに配当された。単に出来上った作品の様態を観察するだけでなく、表現主体のあり方を重視するのである。思と景はそれぞれ応物象形と経営位置にあたるとして、筆と墨は、骨法用筆と随類賦彩に代るものであり、中世的な一義的に決定される輪郭線と固有色の否定である。筆は線描、墨は墨面であるが、筆と墨の両者は個別的に存在するのではなく、両者はペアとして意味をもち、いわば絵画表現の両極を示すものである。その根底には、形と色は相対的なものであって、絵画は物を描くのではなく表現活動によって一つの世界を一つの風景を形成するという新しい考え方があつた。新しい表現活動は、筆と墨の間、すなわちタッチにおいて成立する。タッチの世界は以後、皴とか擦とかさまざまに名づけられ、分類され、遂には画家の個性のより所ともなるのである。いわばセザンヌにはセザンヌの、ゴッホにはゴッホのタッチがあるようなものである。「筆法記」も張彦遠と同じく張璪を重要視する。張彦遠はいわば通奏低音

として張璪を重視するが、判浩では張璪は張彦遠における呉道玄の地位を占める。即ち絵画史の基準なのである。「夫れ、随類賦彩は、古より能くする有り。水量墨章の如きは、我が唐代に興る。故に、張璪員外、樹石は氣・韻俱に盛んにして、筆墨積微にして、真思卓然たり。五彩を貴はず。曠古絶今にして、未だこれ有らざるなり。」気韻生動は氣と韻に分かれ、筆墨積微は筆墨間の微分積分すなわちタッチの世界であり、そして形似の代りに真思をいうのである。

(水墨という語は「歴代名画記」にも「唐朝名画録」にも見えない。ただ「全唐詩」に収める画家劉商の詩中にみえる。)

(テキストは「歴代名画記」は、谷口鉄雄編「校本歴代名画記」(昭和五六年、中央公論美術出版)と長広敏雄訳注「歴代名画記」1・2(昭和五二年、平凡社)によつた。他は王氏画苑本、王氏書苑本、美術叢書本を用いた。)(未完)