

宋代の山水画論について(一)

山 岡 泰 造

絵画は写実的であると、そうでないとを問わず、いくつかの構成

要素から作り上げられるという点で、抽象的といえる。人物画では人物が、山水画では樹木や石や水が主要な構成要素であるが、それらも輪郭線で形どられた図形という点で、やはり抽象的なものである。蓋し輪郭線、あるいは一般に線などというものは現実には存在しない、我々の感覚と精神が作り出したものであるという点で抽象的である。中世絵画は人物によって物語られる空間と時間を構成する。近世絵画は樹木と石と水とによってある情景を構成する。近世絵画にあつては人物もこのような情景の空間と時間の中に登場する。ところで輪郭線すなわち線描には画く人の気持が反映して速度や肥瘦やリズムが生まれる。そしてそれによって表わされる物の形にも線を通して画く人の気持があらわれるのである。画く人の気持は、その人が画こうとする対象(具体的な対象がない場合でも幻想的对象)から受けとるものであり、それを構成要素およびそれらによる構成に反映させることによつて、見る人による対象(絵画)が

成立するのである。

宋代は山水画のさまざまな構成要素が出揃つた時代であり、しかもそれに無数の変化と個性を与えるための線描(及び線描を否定する皴法や墨法)の多様性が生まれた時代であつた。従つてそこに成立する情景も複雑で多岐にわたるものであつた。つまり山水画の構成要素と技法と構図は宋代には出揃つたといつてよいのである。人物画も、人物の背景となる山水画の構成要素の一つである人物を画くものともいえるだろう。宋代につづく元・明・清・現代の各時代は、宋代に出揃つた山水画の構成要素・技法・構図を絵画的文化として継承し、それらの表現可能性をすべて利用するとともに、更に自由に変形を加えようとしたのである。中国の山水画はたしかに中国人の自然感情あるいは世界観の表現であるが、それは筆墨技法によつて新たに構成されたものであり、同じ自然から無数の情景が生まれてくるのである。

(一)

北宋の画家郭熙の山水画論である「林泉高致」について考察する。テキストは湖南美術出版社の「宋人画論」(二〇〇〇年四月、熊志庭、劉城准、金五徳譯注)所収のもの(「四庫全書」本をもとに兪劍華の「中国画論類編」を参照したもの)を利用した。この「林泉高致」は序、山水訓、画意、画訣、画題、画格拾遺、画記、許光凝の跋から成る。まず許光凝の跋を示すと次のようになる。

翰林の郭公は字は淳夫、河陽温県の人である。生まれつき常人と異なる天性があり、才の爽なること(才氣)は常人を超えていた。父母には孝、家庭では睦まじく、郷里にあっては節儀を重んじ気概を尊び、受け答えは慎重で誰とでも交友を結ぶというわけではなかった。自然と田園生活を好み、誰に教わったというわけではなかったが、細かな技術は非常に精緻で、友人達が彼の画を欲しがったので、次第に評判になっていった。成人してからは高官や貴人からかわるがわるお召しがあつたので、毎日休む暇がなかった。その事が、神宗皇帝の耳に入り、呼ばれて翰林院に入り、神宗の知遇を受け、天下第一と評されるようになった。私(許光凝)は代々洛陽に住んで居るが、私の父と郭熙とは仕官以前の古くからのなじみであつたので、私は子供の頃から郭熙の名声を知っており、彼の行動を熟知していた。去年、私は朝廷より任命されて成都の長官となり、又、郭熙の子息の郭思と交遊することができ、これによって郭熙の文集

を看ることができた。郭熙が保存していた嘉祐(1056-1063仁宗時)、治平(1064-1067英宗時)、元豊(1078-1085神宗時)以来の高官・貴人や大学者の詩歌や贊記、そして郭熙が平素論じていた細かな技術の規則や方式が、まばゆいばかりに文集にあふれているのを見て、この文集を「郭氏林泉高致」と名づけた。そこには郭熙のかくれた立派な人格や、すぐれた行爲や、神宗による奨励や好遇に至るまで、そして郭熙が知遇を得た天下に名高いすぐれた高官・貴人・士大夫をくわしく載せてある。これを一覽すれば、読む人にゆつたりと俗塵を超越した心を起こさせ、本当に林泉の高致といふべきである。郭思は元豊年間の太学の梓にあつた進士候補者であり、元豊五年壬戌(1088)に進士の高等に及第した。博学多才であつて、おのづから皇帝の知遇を得たのである。この文集を読むと、郭熙のかくれた長所が明かとなり、履歴を述べることにもなるが、それはまた、郭熙の立派な人格をよく論ずることにもなるだろう。郭熙の孫たちも人目にたつ頭角をあらわしており、文章の才能もある。郭氏一門の繁栄は前途洋々たるものがある。

時に政和七年(1121)四月二十一日。中大夫翰林学士兼修国史賜紫金魚袋河南許光凝書。

許光凝の跋によれば、郭熙は、中央の官学で教育を受けた画家ではなく、在野の画家で自力で工夫努力して名手となり、遂に皇帝の寵愛を受けるに至つたことがわかる。これは郭熙の画風の本質にも関わることであろう。その子の郭思は、父の努力と栄達をまのあた

りにして遂に高官となったが、父を想う心が厚く、父の日頃の言動やその遺稿や遺作から「林泉高致」を編集したものと思われる。

次いで郭思が父の事迹を記録した「画記」について。

私（郭思）の家に先子（郭熙）が手づから記したものがあり、次のような記事がある。神宗が即位した後の庚申の年（元豊三年1080）二月九日、宰相の富弼が河陽の長官になり、私（郭熙）は皇帝の命令をうけて水路で上京した。そして最初に、三司使の呉中復に呼ばれて省庁の壁画を画いた。それに続いて開封尹の邵亢に呼ばれて府庁の六幅の雪図の屏風を画いた。次に都水監の長官の張堅の父の知り合いの延某のために、六幅の松石図の屏風を画いた。次に呉正憲が三司塩鉄副使となり呼ばれて官庁の壁に風雪遠景図の屏風を画いた。また、諫院に呉正憲のために六幅の風雨水石図の屏風を画いた。また、相国寺の李元済の西壁の神像の背後に、溪谷平遠図を画いた。次に、皇帝の命令で、艾宣・崔白・葛守昌と共に紫宸殿の壁屏に画き、次に、符道隱・李宗成と共に小殿の屏風を画いた。次に、任命を受けて勾当挂書院供奉に任命された。宋用臣が皇帝の命令を伝えて、呼ばれて御書院に赴き、御前の屏帳を画いたが、大小さまざまで数えきれない程であった。すぐに命令が下って、特別に御書院芸学の職を授かった。その時、父母の老年のために免職を願い出たが、許されなかった。また、休暇を賜わって親を見舞うことを願い出ると、願い通りに許可された。

また神宗の命令で秋雨図と冬雪図の二図を画いたが、これらは跋

王に下賜された。また一丈四方の大冊屏を画き、玉座の屏風を二幅画いた。また秋景烟嵐図を二幅画いたが、これらは高麗に下賜された。また四時山水図を各二幅づつ、全部で八幅画き、また春雨晴霁図を屏風に画いた。私（郭熙）は幸にも神宗皇帝の恩寵をこうむり、待詔に任ぜられた。勅命で、玉華殿の両壁に半林石屏図を画いた。また、着色の春山図と、冬陰密雪図とを画いた。また、神宗の命令を受けて、景靈宮の十一殿に屏風の大理石図を画いて完成させたが合計十一幅であった。その後画いた画は零細なものから大小さまざまあつて一一数え上げることができない。それらのうちで説明のあるものは以下に別々に列記する。

神宗はある日、劉有方に向つて次のように仰せられた。「郭熙の画に対する鑑賞と批評とは極めて精確である。常に郭熙に天下の画を学ぶ人達を考試・評定させれば、すべてについて議論があるであろう。秘閣に珍藏されている漢晋以来の名画をすべて郭熙に見せて、詳細にそれらの品目を評定して提出させよ。」と。そこで父は宮中所蔵の画をすべて見る事ができた。そしてすべての画について、一その品等と題名をつけた記録を作った。私（郭熙）の家には残念ながらその記録の原本はない。

紫宸殿の屏風は、現在、江寧府の人艾宣の画いた鶴四羽と、崔白の画いた竹が数莖と、葛守昌の画いた海棠の図である。私（郭熙）は神宗の命令を受けて石を一個画いた。私以外の三人の画家たちは何度も催促されて、一ヶ月かかってやっと完成したが、私の画いた

怪石図はあつという間に完成した。

内東門の小殿の屏風は全部で八幅あるが、両側の二扇は閉じることができず。その左側の一扇に長安の人の符道隠が松石図を画いた。右側の一扇には鄭州の人の李宗成が松石図を画いた。正面中央の六幅には私（郭熙）が神宗の命令で秋景山水図を画いた。

皇帝の御帳の画は朔風飄雪図である。神宗は宋用臣に命じて氈帳を造らせたが、それははなはだ見事であつた。神宗からお言葉を賜つて、「郭熙にこれを屏帳に画かせればよい」と仰せられた。父（郭熙）は早速画いて、「朔風飄雪」と名づけた。画上の景致はというと、大きな土坡の上に林木が茂り、大風が強く空中を吹き抜けて雲が乱れ飛び、大きな雪片がその間に舞うというものであつた。画が完成すると早速神宗が見にこられて、一見して大変称讃され、この画の見事さはその生動するさまにあるとされ、そこで宮中の内庫から宝花金帯をとり出させて、父（郭熙）に賜わり、「汝の画は特に立派である。それ故このほうびを与えるのだ。他人にはこのような先例はない。」と仰せられた。

化成殿の壁は後苑の延春閣の西、永福殿の南東にあり、皇帝の安息所である。両壁にはそれぞれに松石と溪谷と急流（濺撲）を画き、入口の南側には、懸崖と怪木と松石を画き、東側の小壁には雨霽山水図を画いた。

欽明殿の東の小壁には松石平遠図を画き、また南・北・西の三壁には秋雨図を画いた。

睿思殿は宋用臣の監督下に修造されたいわゆる涼殿である。御殿の前後には修竹が見事な林をつくり、幽邃なありさまで眞夏でも冷やかな感じがある。その殿内はすべて青石を削つて海獣や魚龍を彫出し、精巧な透し彫りを作り、地下から流水を引き込み、足下に水音を響かせ、その上に玉座を置いており、名のとおり涼殿である。

神宗は「郭熙の画でなければこのような建物にふさわしくない。」と仰せられた。そこで宋用臣に勅命を伝えさせられて、御殿の四面の屏風に画かせた。つまり、殿内を繞る屏風の画はすべて父の画である。画の景致はすべて松石平遠、山水秀麗の景致であつて、これを見れば心がひきしまる。宦官である王紳は吟詠が好きで、宮詞百首を作つた。その一首に「殿を繞る峰峦、匠青に合し、画中多く見る、郭熙の名」とあるが、このことを詠んだのである。

瑤津亭と玉華殿は後苑にある。聞くところによると、宋用臣と楊琰とは、杭州（錢唐）からわざわざひとつのあづまやを運んできて、新たに池を掘つて、それをその上に置いた。神宗がここを訪れて仰せられるには、「惜しいことだ。蓮荷がない。」と。宋用臣が申し上げるには、「陛下、お願いですから明日蓮荷を觀賞しに来て下さい。」と。神宗が仰せられるには、「汝はまたでたらめを言っている。若し蓮荷がなかったらどうするのだ。」と。用臣は「ただ陛下に死を賜わるだけです。」と答えた。翌日、蓮荷は池に満ちており、神宗はおでましになって、大変喜ばれた。用臣は夕方にみやこの蓮の鉢植を買集めて池の底に沈めただけ何万本という莖が岸边をうめつくして

いたのである。神宗は「この亭の屏風は、郭熙に命じないわけには
いかない。」と仰せられたので、そこで大画面に揮毫することになっ
た。

大安筆の画はまた九龍輦の画とも呼ぶが、神宗が太皇太后のため
に特にしつらえたもので、その細工の巧みさは言葉では言い表わさ
れないほどであった。神宗は、「やはり郭熙にそれを画かすべきであ
る。なお彩色は少しひかえ目にした方がよい。」と仰せられた。父
(郭熙)は期限どおりに完成させたが、神宗はたいへんこの画をめで
られた。

翰林院の屏風について。神宗は尚書省と枢密院を建て替えた後
に、また宮中の各殿堂も一新したが、翰林院が完成すると、宦官の
張士良を特別に派遣して、「翰林院は最もすぐれた文章を作る場所
であり、汝(郭熙)の子息も書物をよく読んでいるから、共に画に
ついて構想するように。」と仰せられた。父(郭熙)は潔齋して沈思
すること数日、一気に画き上げた。画中の景致は春山で、春情はお
だやかで、物態はたのしげであり、観者はゆつたりとした気持となり、
四明山や天姥山の中にいるような感じであった。

蘇子瞻(東坡)の詩に「玉堂の画は掩う春日の間、中に郭公の春
山を画く有り、鳴鳩と乳燕と初めて睡りより起き、白波と青嶂と人
間に非ず」とあるのは実際に画を見て情を述べているのであって、
画の概要をつかんでいる。

政和丁酉(七年、一一二二)春、思(郭思)は成都・秦鳳・簡郭等路

の提舉茶塩事となり、決算書を書いて朝廷に提出したが、三月二日
に垂拱殿において徽宗皇帝に拝謁した。私は玉座の前に立つて、ま
だ姿勢を正さないうちに、徽宗は私を顧みて、「熙の子か」と尋ねら
れた。私はすぐに、「先臣の熙は神宗にまみえてほとんど二十年」と
答えかけたが、その言葉の畢らないうちに、徽宗はまた、「神宗は汝
の父をたいへん気に入っておられた。」と仰せられた。私は再度、
「二十年間神宗に遭遇し、すべてにおいて目をかけられ、その恩顧と
寵愛は、ほかのものたちとは比べるべくもないものであります。」
と言うと、徽宗はまた、「その通りだ。神宗はたしかに郭熙をお気に
入りであった。今でも宮中の殿閣の画はすべて汝の父が画いたもの
だ。出来ばえは全く李成とそっくりだ。」と仰せられた。私(郭思)
は、「父は徽宗皇帝のお言葉を聞いて、死後も榮譽を受けることがで
きます。陛下が即位されてから、全国津津浦浦の人々はみな陛下の
天才を知っています。陛下の学問は学んでできないものはなく、精
通されないものはありません。我家のもの達が一家をあげて集る
と、いつも父が早く亡くなつて今日陛下におめ見え出来ないことを
残念に思わないことはありません。」と申し上げると、徽宗はまた、
「神宗は大変汝の父の画を愛していた。」と仰せられた。私(郭思)
は皇帝の恩寵をかみしめながら、感謝しつつ退出した。この時、私
は紫衣金帯を賜わったが、次に徽宗にお目見えしたときにもまた、
まのあたりにお言葉を賜わって、徽宗皇帝から直秘閣に任命され
た。

私は今、父の遺著を考閲し、その遺墨を披見していると、熙寧・元豊の間に、父がいかにしばしば神宗から恩寵と激励を受けていたか、例えば衣帯を賜わるとか、官位に就けられるとか、使者がやってきて衣服が与えられるとか、つねづね賜り物をいただくかがわかるが、それらをすべて記載することはできない。このことは実に太平の世の盛事と言うべきであろう。私（郭思）が遭遇したことはまた、世間の人びとが皆な渴仰するものである。その他の記述すべきもの、および私の家に残っている父の筆跡については、すべてを記載することはできないが、ただ顕著な（重要な）ものだけを列記する。

以上が郭熙の子の郭思の手に成る画記の全文である。ここでは次のようなことがわかる。

(一)、郭熙は仁宗の末年から英宗・神宗の代に活躍したが、上京したのはかつて宰相であった富弼が貶されて、郭熙の故郷の河陽の長官になった元豊三年であった。神宗皇帝の命を受けたのであるが、はじめは省庁や府庁や官庁や相国寺の壁画を画いたが、やがて宮中の壁画を画くことになり、それもはじめは花鳥画の艾宣・崔白・葛守昌や、符道隱・李宗成らと合作していたが、御書院の大小さまざまの障屏に画いて、神宗に画は郭熙でなければならぬと言われるようになった。そして徽宗は郭熙の子の郭思に、宮中の殿閣の画はすべて汝の父が画いたものだといっている。

(二) 画記みえる郭熙の画は、殆んどが壁画であろう。壁画といっ

ても漆喰壁や板壁に直接画くのではなく、枠に張った絹本に画いたものを壁に嵌め込むものであろう。それが幾つかの部分に分かれた場合、その一つ一つを幅といい、全体を屏風とも呼んだのであろう。その画題を列記すれば次のようになる。雪図松石図、風雪遠景図、風雨水石図、溪谷平遠図、秋雨図・冬雪図（掛幅）、秋景烟嵐図二幅（掛幅）、四時山水図（春夏秋冬各二幅づつ、全部で八幅、掛幅か）、春雨晴齊図、林石図、春山図（着色）、冬陰密雪図、大石図、秋景山水図（中央六扇、左右端の二扇は符道隱・李宗成の松石図）、朔風飄雲図（氈帳の模写）、山水図（松石・溪谷・急流から成る）、山水図（怪木・松石から成る）、雨齊山水図、松石平遠図、秋雨図、松石平遠図、（山水図）、春山図。

郭熙の画題は山水図ばかりであり、少くとも神宗から徽宗にかけての宮中の殿閣は山水図で満ちていたことになる。郭若虚の「図画見聞誌（熙寧七年1074）はその叙論の「古今優劣」において、「若し山水林石、花竹禽魚を論ずれば、則ち古は近に及ばず」といって古代は人物画、近代は山水画と花鳥画の優越を主張し、唐の山水画家、李思訓・李昭道・王維・王熊・王宰、花鳥画家の辺鸞・陳庶に対する北宋の山水画家、李成・関同・范寛と、花鳥画家、徐熙・黄筌・黄居寀の優越を主張する。宮中の殿閣の壁画にもこのような傾向が反映していたであろう。郭熙の場合、松石図や秋冬図・風雪図が多い。このことは、唐の中頃から起った山水画の変革の中心となったテーマが依然として中心を占めていることを窺わせる。山水画

の改革とは、山水画が物語絵の単なる背景であることから、独立したテーマとなって更にリアルになることであり、そのために山水画の構成要素である樹木と岩石がリアルになる必要があった。そのための新しい技法が、破墨・澆墨・水墨などと呼ばれた用墨を重視する技法で、そのような新技法で画かれた樹石画・松石画が新しい山水画のはじまりであり、山水樹石画とか山水松石画と呼ばれた。蓋し樹石・松石が中心テーマであり、それが中景では林や丘となり、遠景では山や森となり、リアルな山水画が確立したのである。因みに、この新技法による樹石画を理論的に説明したものが、五代荆浩の「筆法記」である。また、このようにして成立した新しい山水画は、秋冬の景が多く、風雪の飛動するものが多かった。このような新しい山水画を育てた文人貴族は、当時次第に没落しつつ政治の世界から疎外されていて、その孤独な心に対応すべき世界を画中の秋冬山水に求め、みずからの心情に沈潜していったのである。郭熙の頃には初期の山水樹石画のもつ技法的・心情的激越さは影を潜め温和なものになっていたが、壁画の伝統として残存しつづけたのであろう。そしてこのような郭熙の山水図を、徽宗皇帝は李成と同じだと見ている。確かに後世、李郭派として一つの流れに属するものであろうが、当時は米芾が「無李論」を著わそうといっているように李成の眞筆は少なかった。郭若虚の「圖画見聞誌」は叙論の「三家山水」において、營丘李成、長安闕全、華原范寛の鼎立をいい、この三人の三様の画風が、郭熙を含む画家たちにとって正經であると

いつている。黄河下流、華北平原山東省出身の李成の画風については、「氣象は蕭疎、烟林清曠にして、毫鋒穎脱し、墨法の精緻なるものは營丘の製なり。」といい、広げて眼を遮ぎるものの少ない中に、もやのかかった林も明かるい状景が展開し、筆法すなわち線描は洗煉の極みであり、墨法も微妙な諧調をなしている。また、「尤も山水寒林を善くす。神化精靈にして、人を絶つこと遠く甚だし。」といい、落葉した冬枯れの景を好んで、俗塵を遠く離れた感があるのである。無李論を唱えようとした米芾のいう李成の眞筆は、まず墨色が淡く筆致が軽快なことである。李成の淡墨はあたかも夢霧の中にあるようで、石を画くと雲が動いているように見えるといっている。その構成はあるいは松樹の力強く眞直に聳え立つものを画面の中心に据え、小画面の作品でも、松の幹が聳え立って、それが画の棟梁をなすようだといっている。いわゆる李成の寒林平遠の景というものは、このような高く聳える松樹を俟ってその効力を發揮するものであろう。この意味で李成の構図は樹石画あるいは樹石山水画の趣を、三家のうちでは最もよく伝えるものであろう。樹石画にもとづく山水画は、また、高さの方向を強調する構図をとった。それまでの山水画は、たとえば六朝の宗炳の臥游山水のように、鳥瞰的な、水平方向に遠がる山水であった。李成は華北の旷野を画くとは言いながら、松石の垂直方向への立ち上がりを通してみた広がりであった。高さへの方向を強調する構図はまた精神の高揚に対応するものであった。李成の山水画は大いに流行したようであるが、それ

について米芾は、唐の宗室の出で、高級官僚であり博学でもあったからであつて、普通一般の画家で生活のために画いたのであれば、こんなに多くの伝稱作品はあり得ない。これらは凡庸な画家たちが李成の名前に假托して画いたものだといつてゐる。米芾はまた、現在貴顕の家に収蔵されている大幅の山水松石画は、顔真卿や柳公権の書風でかいた薬屋の看板みたいなもので、形骸が似ているだけで自然さがなく俗っぽく、樹木は誇張して表現され、松の幹は節が多くごつごつしており、小樹は乾燥した柴のようで生気に乏しいといつてゐる。郭熙はこのような風潮のもとで、宮中の殿閣に李成風の山水を画いたのであろう。

(三)、郭熙は神宗皇帝の寵愛を受けるようになってから、睿思殿の壁画を画いた。睿思殿は修竹にかこまれ、足下には水音の響く殿閣で、涼殿と呼ばれたが、神宗は郭熙でなければ、この殿閣にふさわしい画は画けないと考えていた。神宗はまた、蓮池の中に立つ水亭の壁画についても、郭熙に命じないわけにはいかないといつてゐる。また翰林院の壁画について、神宗は皇帝の文章を作る所であるからそれに相応しいものでなければならぬといつて、郭熙に読書人である子の郭思と相談して画くように命じ、郭熙は四明山や天姥山に似た春山を画いてこれに応えた。このように建物や庭園、建物の性格など、周囲の状況を勘案して、それらに相応しい山水画を画くことは、やはり新しい山水画の動向であらうと思われる。これは花鳥画の崔白についても言われることで、絵画が裝飾的な性格を減じ

て、心情の表現を重視する方向である。この方向は神宗朝に、郭熙が上京する少し前あたりから次第に顕著になったものと思われ、若き神宗による王安石の新法の採用とも一脈合い通ずる時代風潮であらう。

(二)

「林泉高致」の序において、郭思は、「思邈角の時、先子（郭熙）に侍して泉石に遊ぶ。落筆する毎に必ず曰く、山水を画くは法有り。豈に草草たるを得んやと。思は一説を聞きては、旋りて即ち筆記す。今收拾し纂集すること、殆そ数十百條なり。敢て失墜せず、用つて同好に貽る。」として、郭熙が画は漫然と画いてできるものではなく、一一法則に基づいて画くものだったという。特に山水画に關しては、この時期、法則が整備されるようになってきたのである。また郭熙が専門画工の出身でないことについて、「先子（郭熙）は少くして道家の学に従い、故きを吐き、新しきを納れ、本と方外に遊ぶ。家は世よ画学無し。蓋し天性之を得たり。遂に藝を此に遊ばせ以て名を成す。」という。

(三)

「林泉高致」山水訓について。まず山水画の理念をいう。「君子の夫の山水を愛する所以の者は、其の旨安くに在りや。丘園に素を養うは常に處る所なり。泉石に嘯傲するは常に樂しむ所なり。漁樵に

隠逸するは常に適う所なり。猿鶴の飛鳴するは常に親しむ所なり。塵囂に輻鎖するは、此れ人の情の常に厭う所なり。烟霞の仙聖は、此れ人の情の常に願いて見ることを得ざるなり。直だ太平の盛日を以て、君親の心は両つながら降く、苟くも一身を潔くせんとすれば、出處の節義は斯に係れば、豈に仁人高蹈遠引して离世絶俗の行を爲し而して必ずしも箕穎と素を埒くし、黄綺と芳を同じくせんや。白駒の詩、紫芝の詠は、皆な已むを得ずして長く往きし者なり。然れば則ち林泉の志、烟霞の侶は、夢寐に在りて、耳目に断絶す。」現在（当時）は太平で国家が榮えている時にあたつて、君を思い親を思う心は、双方とも深いので、人格高潔であろうとすれば、出處進退の節操・義理はすべて君親の恩義に関わつてくる。従つて脱世間には不可能である。だから林泉を求める気持も、烟霞の仲間にならうという気持も、夢の中の出来事ではあり得ても、現実世界では見ることも聴くこともできない。だから絵画の力を借りることになる。「今、妙手を得て鬱然としてこれを出せば、堂筵を下らずして、坐ながらにして泉壑を窮め、猿声鳥啼は、依約として耳に在り。山光水色は混濛として目を奪う。此れ豈に人の意を快たらしめざらんや。実に我が心を獲るならんや。」山水画は門市心水、家は町の雑踏の中にあるながら、心は水のように静寂である爲の手段であり、心で納得するものであるという。「此の主ならずして、心を軽くして之に臨まば、豈に神觀を蕪雜して、清風を溷濁せざらんや。」山水画を輕率に扱うと、折角の立派な眺めと清らかな気分はすっかり無くなつてし

まう。山水画は心の画、心で納得すべき画であるという。唐の張彦遠はその著「歴代名画記」において、山水画変革の時代を詳述している。ただし張彦遠は中世貴族の伝統的な立場をとつて、絵画の本質を線描（用筆）と考えたから、線描を破壊する用墨重視の破墨・澆墨・水墨などと呼ばれる新しい技法に対しては否定的態度をとつた。しかしこういつた新しい技法によつて生まれかわり独立した山水画という主題に対しては、それが性と境の一致をあらわすものとして肯定した。ここには技法は否定するが、主題は肯定するという矛盾が見られるが、それは張彦遠の過渡的な性格を示すものである。張彦遠は、この性と境の一致ということを、破墨で山水樹石画を画く代表的な画家張璪のことばを借りて、外師造化、中得心源といつている。一方で自然を描写しつづ、他方で自己の心の深みを追求しているというのである。郭熙が山水画は「我が心を獲る」ものだといふとき、それは張彦遠の性と境の一致という主張を受けついでいると思われる。

この心の画の主張は、伝統的な氣韻という語の意義の変化とも対応している。六朝の画家謝赫は、画の品等の規準として六つの法（原理または要素）を挙げたが、その筆頭が氣韻生動で、それは線描（用筆）で画かれた人物（或いは動物）が生き生きとしていふことであつた。同じく線描（用筆）を画の基本と考える張彦遠は、線の發展史觀をとつて、もつとも秀れた画は、線描に画家の気持があらわれ、それが画かれた形象に反映すると考え、線描（用筆）に

おける画家の意（氣持）を氣韻だと考えた。郭若虚の「図画見聞誌」は叙論の「論氣韻非師」において、「謝赫云う、一に曰く氣韻生動、二に曰く骨法用筆（線描）、三に曰く心物象形（形似）、四に曰く隋類賦彩（固有色）、五に曰く經營位置（構図）、六に曰く傳模移写（コピー）」と。六法は精論にして、萬古移らず。然り而うして骨法用筆以下の五者は学ぶ可し。其の氣韻生動の如きは、必ず生知に在り。

固より巧密を以ては得べからず。復た歲月を以てしても到らず。默契神会して、然るを知らずして然るなり。」といつて、氣韻は生来のもの、生得のもので、技巧をもつてしても、學習をもつてしても身につくものではないという。また、「人品既に己に高ければ、氣韻は高からざるを得ず。氣韻既に己に高ければ、生動の至らざるを得ず。所謂神の又た神にして、而して能く精なり。凡そ画は、必ず氣韻を周くして、方に世の珍なるものと号す。爾らざれば、巧思を竭くすと雖も、止た衆工の事に同じく、画と曰うと雖も画に非ず。」といひ、氣韻は画家の人格によるものだとする。そして氣韻は教えることができない、師とすることができないといひ、「天機より得て、靈府（心）より出だす。」とし、花押の相を見る術を心印ということを引いて、「本は心源よりして、想は形迹を成し、迹は心と合し、是を印と謂う。矧んや書画は之を情思に発し、之を綃楮に契れば、則ち印に非ずして何ぞや、押字すら且つ諸を貴賤禍福に存ず、書画豈に氣韻の高卑より逃れんや。」すなわち画にはおのづから心の高卑があらわれ、「夫れ画は猶お書のごとし、楊子曰く、言は心の声なり、

書は心の画なり、声と画の形は、君子と小人見わる。」という。山水訓の叙述はこの心の画の構造や技法について多面的に考察したものと云えよう。

「山水を画くに体あり。鋪舒して宏図を爲して餘無し。消縮して小景を爲して少なからず。山水を看るにまた体あり。林泉の心を以て之に臨めば則ち價高く、驕侈の目を以て之に臨めば則ち價低し。」体というのはやり方とか法式といった意味であろうが、それに則ればすぐその結果がでるといったものでなく、引延ばして大きくしてみても余分なものがなく、縮小してみても豊かであるというのは、このような画がよい画であるからそのような画を画けといつている。それは画の良し悪しは画面の大小には関わらないということでもあつて、充実した画が画けるかどうかは結局心の問題なのである。また画は見方によつて価値が変わるといふ。素直な心でみると高価にみえ、驕慢な心でみると安価にみえる。これ又、心の問題である。

「山水は大物なり。人の看るは、須からく遠くよりして之を觀れば、方に一障の山川の形勢氣象を見得べし。士女人物の若きは小小の筆なれば、即ち掌中几上にて、一たび展けば便ち見え、一たび覽れば便ち盡くす。此れ看画の法なり。」山水画は遠看して全体の形と氣分を捉えなければならぬが、人物画は少し開いて覽ればわかるというのであるが、これは山水画と人物画の相違をいうのであつて、山水画は一つの世界を画くのであるから大物である。人物画は個々の人物が中心であるから小筆といえる。山水画の成立は、物を

個別的に見るのでなく、相互関係において捉え、その関係全体が大物すなわち世界となる。そして個物も結局このような世界の中にあるものとして見られるのである。

「世の篤論は謂う、山水に行く可き者有り、望む可き者有り、遊ぶ可き者有り、居る可き者有り。画は凡そ此に至れば、皆な妙品に入る。但だ行く可く望む可きは居る可く遊ぶ可きの得たりと爲すに如かず……と。」山水画には旅行・眺望の山水を画くものと、居住・遊樂の山水を画くものがあるが、後者の方が秀れているというのである。唐代の山水画の変は旅行山水から始まった。即ち青綠山水を得意とする李思訓と、白描淡彩を好む吳道玄が共に蜀道山水を画いたのである。この蜀道は嶮岨でしかも風光の秀れた嘉陵江ぞいの難路で、安祿山の乱における玄宗皇帝の避難路として詩賦の題名となり、この蜀道を画く山水画は旅行の山水として後世に至るまで画き継がれてきた。眺望の山水は先に述べた宗炳のいわゆる臥游山水などがそれに当る。宗炳は廬山や衡山や荆山や巫山で修道したが気がついてみれば年老いて、神仙とはなり得ず、単なる隠者風情に過ぎないことを愧じ、そこでかつて遊んだ山々を画に画くことにした。画面となる絹を透かして遠くに山々を望んでそれらを写しとれば、どんな高大なものでも小さな画面に収めることができる。のんびりと酒を飲み琴をかき鳴らしながらこの画を見ると、いながらにして世界の果てまで究めることができるようである。このような山水を眺めていると精神がのびやかに安らぐというのである。このように

広く遠い視野をもつ山水図も伝統として存続している。しかし性と境の一致を表わす山水、心の画としての山水は、やはり可居可游の山水である。「君子の林泉を渴慕する所以の者は、正に此の佳處の故なりと謂う。故に画く者は当に此の意をもつて造り、而して鑒る者も又た当に此の意を以て之を窮むべし。此を之れ其の本意を失せずという。」つまり画く方も見る方も、可居可游の気持をもつべきであるという。この居住遊樂の山水は、後に文人画（市民階級の絵画）において大いに発展した。文人画は市民の生活環境を明かるく楽しく肯定的に捉えるもので、都市図・都市近郊図・都市近郊名所図、邸宅図、園池図あるいはそのような性格をもつ山水図であつて、その中にしばしば山水画を制作したり制作を依頼した人物や、その家族・友人が登場する。そしてこのような山水図は、共通の教養や趣味、生活感情を基盤とした交友の媒介物となるのである。

「人の画を学ぶは、書を学ぶに異ならず。今鍾王虞柳を取れば、久しくすれば必ず其の彷彿たるに入る。大人達士に至りては、一家に局せず。必ず兼取並覽して、広議博考し、以て我をして自ら一家を成し、然る後に得たりと爲す。今齊魯の士は、惟だ管丘を慕し、関陝之士は、惟だ范寛を慕す。一己の学は、猶お蹈襲と爲すがごとし。況んや齊魯関陝、幅幘数千里にして、州州県県、人人之を作るにおいておや。専門の学、古え自り病と爲すは、正に一律に出るを謂う。而して聴くを肯んぜざる者は、聴かざるの人を罪する可からず。迨りて迹を陳ぶるに由る。人の耳目は新しきを喜び故きを厭うは、天

下の情同じなり。故に予はおもえらく、大人達士は一家に局せずとは此なり。」画を学ぶ時、一人の画家の画風を学ぶだけではいけない。必ず多くの画風を併せて学び、広い視野をもって学んだ後に、自己独自の画風を確立すべきである。近頃、山東省の人びとはただ李成だけを学び、陝西省の人びとは范寛のみを学ぶ。自分一人だけがそのようにしても蹈襲する、物間似だと言われるのに、山東省から陝西省の間は数千里の距たりがあるのに州ごと県ごとの人びとがみなこのようにするのであるから蹈襲と言わずにおれようか。専門の学、一つのことに限って学ぶということは、古来弊害があるとされているが、それはすべてが一律になるからである。郭熙は兼收並覽、広議博考すること、同時にいろんなものを見、いろんなものを取り入れ、広く考察し議論することが必要で、その上で自己の独自性を確立すべきだという。郭熙の時代は山水画と花鳥画が確立し、広く流行したが、山水画における李成・范寛・関同の鼎立、花鳥画における黄筌父子と徐熙との対照的画風を「図画見聞誌」が特記しているように、そこには画風の多様性がみられた。特に山水画はそれぞれの地方で、その地方の風土や気質にあつた画風が成立したようで、更にそこに画家の個性の相違も加わって、山水画の世界はかなり豊かになっていったようである。一律化を嫌う郭熙の主張の底には、山水画は本来、性と境の一致を、自分の心に慥つた景致を画くべきだという信念があつたのであろう。因みに踏襲の例にあげた李成と范寛の画風の対立は、高く聳える樹石を通してかなたに

広がる平原を見る李成と、目を遮るように高く険しく迫る山岳を画く范寛との対立であるが、これは郭若虚の「図画見聞記」の三家の鼎立を、単純化したものともいえ、郭熙はむしろこの両者の融合に山水画の理想を見ていたようで、それは地方の風土に基づく画風から、画家の心の中で作り上げた画風へという展開をも示している。

「柳子厚善く文を爲すを論ず。余おもえらくただ文のみならず、萬事に訣あり。盡くまきにかくの如し。況んや画においておや。」郭熙はすべての事柄と同じくうまくやるには一寸したこつがあるという。それは注精・神・嚴重・恪勤で、それぞれに分解法・瀟灑法・体裁法・緊慢法が対応し、それらによって画に決・爽・円・齊という性格が具わるといふ。これらが失われることが画にとつて最大の欠陥であつて、画のよく分つている人と議論することが大切だといふ。ここで郭熙は、かつて見た父郭熙の制作の様子を想起しつつ、具体的にこのことを説明している。

「花を画くを学ぶ者は、一株の花を以つて深坑の中に置き、其の上に臨みてこれを瞰れば、則ち花の四面を得る。竹を画くを学ぶ者は、一枝の竹を取りて、月に因りて夜その影を素壁の上に照らせば、則ち竹の眞形出づ。山水を画くを学ぶ者も、何を以つてか此に異ならんや。蓋し身は山川に即して之を取らば、則ち山水の意度見わる。」花も竹も山川もそのものに即して観察すれば、それらのものものあり方が分つてくる。「眞山水の川谷は、遠望して以て其の勢を取り、近看して以て其の質を取る。」山水は形勢と質感を捉えてこそ眞実の

姿があらわれる。そのためには視点の遠近、視線の方向を変えて見る必要がある。画はただある場所で見たまま、見えるままを画けば良いというものではないのである。次いで眞山水の雲氣、眞山水の烟嵐、眞山水の風雨、眞山水の陰晴について細かく論じ、山の人物・樓觀・林木・溪谷、水の津渡橋梁・漁艇釣竿について論じる。「大山は堂堂として衆山の主たり。分布するに岡阜林壑を次ぐをもつて遠近大小の宗主たる所以なり。其の象は大君の赫然として陽に当り、百辟の奔走朝会して、偃蹇背却の勢無きが若し。長松は亭亭として衆木の表たり。分布するに藤蘿草木を次ぐを以て、振契依附の師帥たり。其の勢は君子の軒然として時を得、小人を衆めて役使を爲し、憑陵愁控の態無きが若し。」大山と長松を以つて山水画の中核となすところに樹石画の伝統を見ることができ、大山と長松を以つて大君と君子になぞらえるところに、松の氣韻・柏の氣韻を論じた荊浩の「筆法記」の見方、すなわち樹木・岩石にもいわば人格を認める汎生命論的・汎精神論的見方が窺える。

「山は近くに見て此の如く、遠きこと數里にして見てまた此の如く、遠きこと數十里にして見てまた此の如し。毎遠每移、いわゆる山形は歩歩に移るなり。山は正面にして此の如く、側面にして又た此の如く、背面にして又た此の如し。每看每異、いわゆる山形は面面に看るなり。此の如くこれ一山にして數千百山の形狀を兼ね。得て悉たらざる可けんや。」山に即してその總体を知ることが山水画の基本である。このような知識に基づいて山水画は画家の手で構成

されるのである。次いで四時（四季）の景の不同と、朝暮の変態の不同を論じ、一山が數千百山の意態を兼ねることをいう。山水について形狀と共にその意態すなわち感情移入された形態を見ることは郭熙の頃から顯著になる。「此の画を看れば人をして此の意を生ぜしめ、眞に此の山中に在るが如し。此れ画の景外の意なり。」又、「此の画を看れば人をして此の心を起さしめ、將に眞に其處に即する如し。此れ画の意外の妙なり。」

次いで東南の山と西北の山とを對比して、その地勢的・地質的特色を述べ、また、嵩山・華山・衡山・常山・泰山の特長を述べ、更に天台・武夷・廬・霍・雁蕩・岷峨・巫峽・天壇・王屋・林慮・武当など天下の名山巨鎮を列擧して、これらは天地の宝蔵の出ずる所であり、仙聖の窟宅の隠れる所であるとし、このような造化を奪おうと思えば、好きになり、熱中し、飽きるほどそこに遊び、飽きるほどそれを見ることだという。そうすれば胸中にありありと山水があらわれ、絹の画面や筆墨を意識しないで、あるいは高大にあるいは幽遠にすべてが自分の画となるのだという。「今、筆を執る者の養う所拡充せず、覽る所淳熟せず、經る所衆多ならず、取る所精粹ならざれば、紙を得て壁に拂い、水墨遽かに下せども、何を以つて景を烟霞の表に擲り、興を溪山の顛に発するかを知らず。」教養の豊かさ、見方の熟達、經驗の多さ、表現の適確が画にとって肝要である。近頃の画家は「仁者樂山図」を画くと、一人の老人が山のそばで頰杖をついている様を画き、「知者樂水図」を画くと一人の老人が岩の

前で耳を側だてている様を画くが、このようなことを教養が乏しいという。近頃の画家が山を画けばわずか三五峰を画き、水を画けばわずか三五波を画くが、このようなことを見方が足りないという。

近頃の画家は、呉越に生まれたものは東南の山の聳瘦なさまを寫し、咸秦に居住するものは閩隴の山の壯闊なさまを貌る。范寛を學ぶものは李成の秀媚さに欠け、王維を師とするものには閩全の風骨がない。このようなことを経験が乏しいという。山には無盡の奇があり、水には無盡の秀がある。太行山は華夏にあつてその代表は林慮であり、泰山は齊魯にあつてその代表は龍巖である。これらを一概に画いてしまえば地図(版図)と同じではないか。このようなことを表現の適確さを欠くという。筆迹が混成しない、混然一体となつていない、筆致が突出しているのを疎といい、疎であると画に眞意がなく、わざとらしい。墨色が滋潤でない、しっとりとしていないのを枯といい、枯であると画に生意がなく、平板である。

次いで山と水の形勢を列擧して、これらを名づけて呼んでいる。郭熙は画の根本が觀察から得られた精確で豊かな知識だと考えている。それ故、山水画の構成要素や表現様式や表現構造について、それらのすべてに名称を与えて整備しようとしている。

「山は水を以つて血脈と爲し、草木を以つて毛髮と爲し、烟雲を以つて神彩となす。故に山は水を得て生き、草木を得て華やかに、烟雲を得て秀媚なり。水は山を以て面と爲し、亭榭を以つて眉目となし、漁釣をもつて精神と爲す。故に水は山を得て媚に、亭榭を得て

明快に、漁釣を得て曠落たり。此れ山水の布置なり。」山・水・草木・烟雲・亭榭・漁釣の構成要素は、あたかも人間の身体のように各部分が有機的に関連しており、このような関連が山水の布置(構図)だという。ここでは中心となる主題とその添景という発想はない。「石は天地の骨なり。骨は堅深にして浅露ならざるを貴ぶ。水は天地の血なり。血は周流して凝滞せざるを貴ぶ。」山は雲無くんば秀ならず。水無くんば媚ならず。道路無くんば活さず。林無くんば生さず。」

「山に三遠有り。山下より山顛を仰ぐ、これを高遠という。山前より山後を窺う、これを深遠という。近山より遠山を望む、これを平遠という。」山には三つの遠さがある。垂直方向への遠さ、深さの方向への遠さ、水平方向への遠さである。「高遠の色は清明、深遠の色は重晦、平遠の色は明あり晦あり。」三遠は色調の違いでもある。高遠は明、深遠は暗、平遠は明暗の交互布置である。「高遠の勢は突兀、深遠の勢は重疊、平遠の勢は冲融にして縹縹縹縹。」三遠の形は、高遠は突兀、深遠は重疊、平遠は冲融して縹縹としてゐる。「其の人物の三遠に在るや、高遠は明瞭、深遠は細碎、平遠は冲澹たり。明瞭なるものは短かからず、細碎なるものは長からず、冲澹なるものは大ならず。」三遠は人物の大小形状まで規定するのである。先にも述べたように、中世の鳥瞰的山水図は平遠山水に入るものである。それに対して変革を起した樹石画を中核とする山水は、樹石の高く聳える形勢を基調とする高遠山水であつた。寒林平遠といわれ

る李成も、高遠が基盤である。近世初頭、五代宋初の山水画の主調は高遠山水にあつたと言えるであろう。郭熙のいう平遠は鳥瞰的な山水図とは異なっているが、しかしともあれ郭熙は平遠山水と高遠山水を融合しようとしたのではないか。その際、融合の媒材となるのが、郭熙においてはじめて唱えられた深遠山水である。深遠とは深さへの方向の遠さ、郭熙によれば山前から山後を窺う視線の方向の遠さであるが、これを表現する構図としては、水平方向でも垂直方向でもない斜め方向の組合せであるジグザグの方向をとらざるを得ない。ジグザグ方向を媒介として、一つの画面に水平方向と垂直方向の二つの視線が同時に存在し得るのである。遠とは視線の方向である。三遠で山水画を構成するということは、三つの違った角度の視線を同一画面に配することである。否むしろ多くの異なる角度の視線を組みあわせて一つの画面を構成するのである。これは観念的な構成であるといえよう。郭熙の山水画の構成のやり方は、精緻で豊富な観察によって獲得したさまざまな構成要素を名付けて分類し、これらをさまざまな方向をとる視線の組み合わせさせた画面に適宜配列するのである。

「山に三大有り。山は木より大、木は人より大なり。山の数十重にして木の大に如かざれば、則ち山は大ならず。木の数十重にして人の大に如かざれば、則ち木は大ならず。木の夫の人に比する所以の者は、先づ其の葉よりし、人の夫の木に比する所以のものは、先づ其の頭よりし、木葉若干は以つて人の頭に敵う可し。人の頭は若干

の葉自りして之を成せば、則ち人の大小、木の大小、山の大小は、此れより皆程度に中たる。此れ三大なり。」山水画の景物の大きさは、人と木と山の比例を基準とし、人と木の比例は、木の葉若干が人の頭の大きさに匹敵することを基準にしている。すなわち、樹木を人と山とを繋ぐものと考えている。人は樹木を通して山水に関わるのであり、樹木は人と山水を繋ぐものである。これもまた樹石画的な発想であろう。人は樹石の大きさを実感することができ、それを通して山水（世界）に関わるのである。樹石を通して実感される山水（世界）が、人の山水（世界）である。

以上が「林泉高致」の山川訓の概要であるが、画訣には、筆・墨・硯と技法（筆墨法）について論じた箇所がある。「淡墨の重疊たることと旋旋として之を取る、之を幹淡と謂う。鋭筆を以て横臥し惹惹として之を取る、之を皴擦と謂う。水墨を以て再三し之を淋す、之を渲と謂う。水墨を以て滾同し之を澤す、之を刷と謂う。筆頭を以つて直往して之を指す、之を擘と謂う。筆頭を持って特下し、之を指す、之を擢と謂う。筆端を以つて之に注ぐ、之を點と謂う。點は人物に施し、亦た木葉に施す。筆を以つて引いて去る、之を画と謂う。画は樓屋に施し、亦た松針に施す。」とあり、用墨と用筆（線描）の間に幹淡・皴擦・渲・刷・擘・擢・點を配して、技法の多様化・細分化を示す。画にそれだけ微妙で含蓄の多い表現が求められたのであろう。作品の構造が精緻で表現が豊かであるためには、技法の多様化が必要なのである。張彦遠の「歴代名画記」では、専ら

筆法（線描）の表現の豊かさが求められ、澆墨・破墨・水墨などと呼ばれた用墨法は、線描を否定するものだとして、正統な画法とは認められなかった。「歴代名画記」を継いで、水墨樹石画論を拡充整備した荆浩の「筆法記」は、筆と墨とを融合した技法、むしろ筆と墨とを両極とする表現技法を追求した。郭若虚の「図画見聞誌」は敘論の「敘制作楷模」において、「衣紋林木を画くは、用筆は全く書に類す。衣紋を画くに重大にして調暢なる者あり、縝細にして勁健なる者あり。勾綽縦掣し、理は妄りに下す無く、以つて高側深斜、卷摺飄擧の勢を状す。林木を画くに樛枝挺幹有り。屈節し皴皮あり、紐裂多端にして萬状を分敷す。怒龍驚虺の勢を作り、凌雲翳日の姿を聳かす。宜しく須に崖岸豊隆して、方に蟠根老壯と稱すべきなり。山石を画くは、多く鑿頭を作り、亦た凌画を爲す。落筆は便ち堅重の性を見わし、皴淡は即ち窟凸の形を生ず。毎に素を留めて以つて雲を成し、或いは地を借りて以つて雪を爲す。其の破墨の功は、尤も爲し難きなり。」とあり、山石を画く技法を落筆・皴淡・破墨と分けている。落筆は山石の堅く重い質感をあらわし、皴淡は山石の凹凸ある形、すなわち立体感をあらわし、破墨は、留素借地で、画面の絹地を塗り残して、山石にかかる雲や雪をあらわすのである。おそらく落筆は線描に近く、破墨は墨を塗ることで画き、その間の皴淡は、さまざまなタッチあるいは暈しの技法を指すのであろう。皴法とは衣服の襞や樹木の皮や石の襞などに共通して用いられるさまざまなタッチのことを指し、それによって山水画全体の調子も整え

られ、また人物と樹石が融合した。樹石が生命・精神があるように表されるのは、人物画と同じ皴法を用いて形成されるからであり、逆に羅漢図などでは人物が樹石に見えるようなことも多い。先に擧げた「図画見聞誌」の文中にも、衣紋と林木を画く用筆（線描）は全く書と同じだといひ、このような（おそらく肥瘦や速度の変化に富んだ）線描によって画かれる人物の形勢と林木の形勢とは、共通する意態を示したに違いない。なおここに言われる破墨の意味は、恐らく張彦遠の「歴代名画記」にみられる破墨と同じ内容のものであろうと推測され、やはり留素借地であつて、王維も破墨でもつて雪景山水を画いたのであろう。「林泉高致」のいう皴擦は、先の鋭つた筆を寝せて筆の腹を使つて施すタッチであり、それらが蒼蒼と重なり合つて山石を形成するのである。郭熙は、筆（線描）と墨（墨面）との間のタッチを、墨に近い方から幹淡・皴擦・渲・刷・粹・擢・點・画と分類したといえるが、このような複雑微妙な技法の体系は、心の動きに即応した山水画を形成する手段となつたもので、その実例は、郭熙の画いた「早春図」（台北故宫博物院）に見ることができる。「早春図」はいわゆる水墨画の中で最も複雑な技法を駆使していると言えよう。（未完）

淡は、さまざまなタッチあるいは暈しの技法を指すのであろう。皴法とは衣服の襞や樹木の皮や石の襞などに共通して用いられるさまざまなタッチのことを指し、それによって山水画全体の調子も整え

Views on Chinese-style Landscape Paintings in Sung Era

Taizo Yamaoka

Guo Xi was originally a private artist and man of letters, but was appointed to a position as court painter in Shen Zong's reign. He was in Shen Zong's favor and painted most of the pictures on room partitions in the buildings at Court. Examining the characteristics of his landscape paintings based on his discussions of arts, 'Lin Guan Gao Zhi', the richness of elements in his paintings and the structural details are evident. With these characteristics, he created 'landscape paintings from the heart' filled with feelings, which suited the innovative trend of the time.