

中国画論における禅の影響

長谷川 昌 弘

はじめに

中国における芸術の研究は古来から文学、音楽、書、画の四種を中心として、それぞれに文学論、音楽論、書論、画論として発展を遂げた。そしてその四種は互いに密接に関連して発展したが、究極的にはたとえ詩書画一体論の如く本質論としては同様のものとしてみなされるに至ったのである。

そのうち造形芸術である書と絵画については、ともに『易』の哲学をふまえながら古くから同源のものとして考えられてきたが、画論は総体的には常に書論の影響を受けながらやや遅れて発展したといえよう。書論は漢末から魏晋にかけて書の芸術性が高まり、東晋の王羲之・猷之を中心とした南北朝の書の発展を受けて多く形成され、この期に後代の基本が確立されたのち唐宋代に飛躍発展した。それに対し画論は絵画の製作者がもともと身分の低い技術者である画工と呼ばれる職人であったことなどから、六朝以後に士大夫がその製作に

関わるようになってから登場し、右の書論形成のあとに書画同源論や書画一致論に後押しされて次々に形成されていったのである。

ところで中国の芸術論は、それぞれ時代背景や文化との交渉等によってその内容が変遷してきたが、中でも宗教との関連も看過できない重要点である。すでに書論においては王羲之や顔真卿など著名書家と道教との関連、あるいは仏教発展に伴う写経と書の隆盛との相関、また宋代における禅と革新書道の関連等が指摘研究されている。しかしながら画論においてははまだ宗教との関連についての研究は形而下のものが多く非常に乏しいのが現状であろう。禅との関係についても例えば禅宗僧侶を中心とした禅余技、禅機画の形成、あるいは明代の董其昌の『画禅室随筆』に代表される画禅一致説の完成等は従来から指摘されているが、禅が諸文化に最も大きな影響を及ぼした宋代については余り論及されていない。書論も画論も宋代に大きな変革があったことは先賢の指摘のとおり

りであり、また当時の宋朝禪の諸文化への影響の大きさや書論への影響を鑑れば、宋代画論への禪の影響は充分可能性が考えられる。そこで小論では右の観点より、宋代画論を中心に検討を加えそこにおける禪の影響を指摘したい。

氣韻生動について

中国画論は大胆に規定すれば写実主義を中心とした古典的なものと、宋以後の精神性を重視したいわば写意主義を中心としたものに大別できよう。しかしながら一貫して中国絵画の本質的主題として考えられてきたものに「氣韻生動」があげられる。このことを最初に提唱したのは南齊の謝赫である。即ち彼の『古画品録』に、

画に六法ありと雖も能く尽く該るもの罕にして、古より今に及ぶまで各々一節を善くせり。六法とは何ぞや、一、氣韻生動是なり。二、骨法用筆是なり。三、応物象形是なり。四、随類賦彩是なり。五、經營位置是なり。六、伝移模写是なり。

と述べられているものである。謝赫は六法の第一として氣韻生動をあげているが、ここにおいてその概念は非常に抽象的ではつきりはしていない。後に続く陳代の姚最の『続画品』、あるいは唐代の积彦惊の『後画録』、李嗣真的『続画品録』にも「氣韻」の語は見当らず、初唐以前の氣韻生動の概念規定は甚だ困難である。しかし姚最も彦惊も「六法」の語は使

用しており、謝赫の絵画論が中国絵画論の基本となりつつあったことは確かであろう。

しかるにこの氣韻生動論を明確化し尚且つ前面に推し立てたのが、九世紀半ばの張彦遠である。『歴代名画記』巻一の「論画六法」において、謝赫の六法を引いたあと、

古の画は、或いは能く其の形似を移して、而も其の骨気を尚べり。形似の外を以て其の画に求むれば、此れ俗人と道うべきこと難し。今の画は、縦い形似を得るも、而も氣韻生ぜず。氣韻を以て其の画に求むれば、則ち形似は其の間に在り。

と述べ、形似に対応するものとして氣韻をとらえその重要性を強調している。即ち氣韻とは形似という外面的なものに対し、目に見えない内面的・精神的なものであると考えられよう。そして、

台閣、樹石、車輿、器物に至りては、生動の擬すべき無く氣韻の倣しすべき無し。直だ位置向背を要するのみ。……中略……鬼神人物に至りては、生動の状すべき有り、韻を須ちて而る後に全し。若し氣韻周からずして空しく形似を陳ね、筆力未だ遑からずして空しく賦彩を善くするのみならば、妙なるに非ずと謂わん。

なる言からすれば氣韻は、描かれるものに存在しており、しかも無生物には存在しないということになるのである。即ち氣韻生動とは作家を主体とすれば、生物である客体の生命の響きが躍動していること、またそれを感じさせることである

というのが彦遠の意味するところであらう。続く五代の荆浩は『筆法記』で、

氣は心随い筆運び、象を取って惑わず。韻は跡を隠して形を立てず儀を備えて俗ならず。

と、氣と韻を別々に説明しているが、その真意は今一つはっきりせず彦遠のいう氣韻と同様かどうかは定かではないが、心が随うのが描かれるものに対してと理解するならば、氣韻は描かれる客体に存在するといえよう。⁽²⁾

ところが宋代になると、この氣韻生動の解釈は大きく変化するのである。その最も代表的なものに郭若虚の『图画見聞誌』があげられる。彼は「論氣韻非師」において、

六法は精論なり、万古移らず、而して骨法用筆以下五法は学ぶ可し。其氣韻の如くは必らず生知にあり、固より巧密を以てすべからず、復た歲月を以て到る可からず。默契神会、然るを知らずして然るなり。……中略……人品すでに高し、氣韻高からざるを得ず。氣韻すでに高し、生動至らざるを得ず。

と述べ、また「論製作楷模」においても、

おおむね図画の風力氣韻は固よりその人に在り。

と述べており、その他「論用筆得失」においても、

凡そ画の氣韻は游心に本づき、神彩は用筆より生ず。

と述べているのである。これらの言によれば、若虚のいう氣韻は先の彦遠のいう客体に存するものではなく作者である主

体に存するものであることははっきりしている。したがって主体である作者に存する氣韻は、当然人格そのものの反映であるとするのである。人格とは換言すれば、その人の心であるといつてもよいであらう。ここにおいて氣韻生動とは本来主体に存在するもので、その反映として描かれたものに存在しているということになる。即ち彦遠のいう氣韻生動と若虚のいうそれとは、むしろ立場が逆転しているといえよう。

郭若虚の氣韻生動論は右の如く張彦遠のものとは大きく異なるが、若虚に先立つ郭熙にも既に若虚的思考がみられる。郭熙は北宋画院の宮廷画家として、またその著『林泉高致』は正統的山水画論としてつとに有名であるが、その中の「画意」に、

然れども静居燕坐して、明窓淨几あり、一炷の炉香に万慮消沈するに因らざれば、則ち佳句の好意も亦た見て出でず。幽情美趣も亦た想いて成らず。即ち画の主意も亦た豈に及び易からんや。境界已に熟し、心手已に応じて、方に始めて縦横度中に、左右原に逢わん。

の如く述べている。郭熙は氣韻生動という言葉は使っていないが、作画においてはやはり主体である作者に重点が置かれ、その結果心を重視しているのは明白であらう。だからこそ右の如き作画態度が重要であると主張するのである。

いずれにせよ郭若虚以降の中国画論における氣韻生動は、

すべて主体である作者について論じられるのである。宋代における韓拙の『山水純全集』や郭椿の『画继』は勿論のこと、主客合一傾向の強い元明清代の画論も広義にはすべて同一方向を向いたと考えてよからう。

宋代画論と禅

一般に中国において画と禅の結びつきは禅余技といった方向に向けられ、その結果梁楷や牧谿といった画僧そのものについて論じられることが多い。また画論と禅という観点からは明代の董其昌の『画禅室随筆』が余りにも有名なため、明代以降にはじめて顕著になるとする向きもある。しかしながら書論において禅の影響は北宋時代に顕著にあらわれており、一方でそれ以前から書画一体論、書画同源論が敷衍していたことを考え合わせると、画論においても少くとも北宋代まで溯ることは可能ではないかと思われる。その意味において蘇軾、黄庭堅は最も重要な人物であらう。彼らは書家として宋代革新書家の両雄であるが、また書論においてもそれぞれ卓抜した見識を有しており、後世文人の祖ともいえるべき人物である。その彼らは絵画に関しても非常に注目すべき論を展開しているのである。

蘇軾の絵画観は、例えば『書鄒陵王主簿所画折枝二首』の冒頭の、

中国画論における禅の影響（長谷川）

画を論ずるに形似を以てするは、見兒童と鄰し。
なる言に代表されるように、まず形似を第一義としないことである。その意味では写実主義を真向から否定したものである。『そして簞簞谷偃竹記』の、

竹を画くには必ず先ず成竹を胸中にて得て、筆を執る。

という如く、主体である作者の意を強調するのである。また同様に『書陳懷立伝神』においても、

蕭然として筆墨の外に意あり。

と述べている。そしてそれは「新意」という言葉でより具体的に表現されるのである。『書吳道子画後』に、

新意を法度の中に出し、妙理を豪放の外に寄す。

とある如く、作画に最も重要なことは新意を出すことだと強調するのである。この言は『跋吳道子地獄变相』にもそのまゝ述べられているが、この「新意」こそ彼の書論においても最も強調されるところなのである。蘇軾は元豊三年（一〇八〇）黄州へ流されるが、例えば小川環樹氏はこれより元豊八年の間に彼の芸術が成熟したとされ、中田勇次郎氏もこれより元祐八年（一〇九三）の間に彼の秀れた書作品が集中している³とされる。右の『書吳道子画後』は元豊八年、『跋吳道子地獄变相』は元豊六年の作であり、まさにこの時期である。蘇軾が「東坡居士」と号したのは元豊五年のことであり、禅との接触を深めたのはこれ以降のことである。東林常

総を中心とした彼と禅僧との交流は、彼の詩、書、画における主体的精神の強調という形であられ、芸術の根源を作者の心源におくいわゆる精神芸術の完成をみたのである。

一方の黄庭堅も独特の表現でもって彼の絵画観を示している。『題子瞻枯木』において、

胸中元と自ら丘壑有り、故に老木の風霜に蟠まるを作す。

と述べ、また『題七才子画』においても、

山谷曰く、一丘一壑自ら須らく其の人の胸にあるべし。

と述べている。このように黄庭堅は「胸中の丘壑」を強調するが、それは『道臻師画墨竹序』における、

妙を筆に得んと欲すれば、当に妙を心に得べし。

という心の強調に他ならないのである。そして彼は『題趙公佑画』において、

余れ初めより未だ嘗て画を識らず。然れども禅に参じて無功の功を知り、道を学んで至道の煩ならざるを知る。

と述べ、参禅弁道の後、絵画に理解が進んだことを明言しているのである。黄庭堅は各種僧伝にも晦堂祖心の法嗣として伝記が載せられている一方、多くの禅者の塔銘も記しており古来から禅門との深い関わりが知られているが、書論においてもかつて別稿で論じたように禅の影響は多大なものが存するのである。さすれば右の彼の画論における心の強調は、禅の影響を大きく受けたと考えても差し支えないであろう。か

かる蘇軾・黄庭堅の絵画論は「胸中の成竹」、「胸中の丘壑」と表現は若干異なるが、ともに形似よりも作者の主体的精神を最重要視する点で一致しており、彼らが禅の影響を受け精神芸術の理論化と定着を促したこともほぼ間違いないであろう。

では蘇・黄の精神芸術的画論と前述北宋代の画論とは如何に関連するであろうか。一つには郭熙について両者が共に非常に高く評価している点である。例えば蘇軾は『郭熙秋山平遠』において、

この間に句ありて人の識る無し。

と述べ、その画の響きを讃え、黄庭堅は『題郭熙山水扇』において、

便ち江山に面し、意を取りて成す。

と述べ、まさにその画の精神性を高く評価しているのである。郭熙は前述の如く氣韻生動という言葉は使わないが、『林泉高致』の「山水訓」からも明らかなように彦遠の「論画六法」における山水、樹石は位置、向背に注意するのみという立場とは大きく異っており、一方でその作画態度もまさに禅の境地を要する点で蘇軾に非常に近いものがある。何となれば蘇軾は『贈東林総長老』の

溪声は便ち是れ長広舌、山色は豈清浄身に非ざらんや。

という有名な言に代表されるように、北宋期に明確になって

きた無情説法の影響を大きく受けており、郭熙に共感を覚えても至極当然であつた。また黄庭堅の『跋郭熙画山水』に、

郭熙元豊の末に顯聖寺悟道者のために十二幅の大屏を作す。……

中略……余嘗て子瞻兄弟を招いて共にこれを観る。子由歎息する

こと終日なり。

とあることからすれば、宮廷画家ではあつたが禪家との交渉は少なからずあつたとみなしてよいであらう。さすれば彼がすぐ後に出現する蘇・黄の禪的境界に培われた精神芸術の先駆者であつたとみなすこともそれ程無理はないであらう。

ところで宋代画論において特徴的氣韻生動論を主張した郭若虚については、その紀伝が不明のため彼と禪との関係は定かではない。しかしながらその氣韻生動論における作者の主体性の重視、心の重視といった特徴はそのまま禪的特徴といつても過言ではなからう。当時の知識人は何らかの形で禪の影響を受けており、その最右翼である蘇軾・黄庭堅の画論と若虚のその近似性を考えれば、時間的にも無理を生ぜず禪の影響の可能性は高いと思われる。今、当時の知識人との幅広い交流で知られる覚範恵洪の『石門文学禪』巻七の中に興味深いものが窺われる。「贈別若虚」なる詩文がそれである。内容はいわゆる哀悼の文章だが、非常に抽象的で若虚が如何なる人物かは特定できない。しかし時間的に符合すること、若虚という名が非常に珍しいことを考え合わせると、この詩

文は郭若虚のためのものである可能性が非常に高い。いずれにせよ現時点では資料的限界からその可能性を指摘するにとどめざるを得ない。しかし若虚に続く画論が作者を主体とする方向で一致しており、それが後に董其昌の『画禅室随筆』における、

画家の六法、一に氣韻生動。氣韻は学ぶべからず。此れ生まれながらにして之を知るなり、自ら天授あり。然れども亦学び得る処あり。万巻の書を読み、万巻の道を行き、胸中に塵濁を脱去すれば、自然に丘壑内に営まれ、立ちに鄮郭を成し、手に随つて写出すれば皆山水のために神を伝う。

の如き、重要な氣韻すら胸中の塵濁を脱去するという禅機によつて得ることができるといふ論に連っていることは看過できないであらう。

おわりに

以上宋代の画論と禪についてその代表的と思われるものをいくつか取り上げて考察を加えたが、宋代画論の特徴としては次の如きものが考えられよう。一つには氣韻生動論が大きく変化し氣韻が作者にあると考えられたことである。そしてもう一つは他の芸術分野と同様に専門家だけでなく士大夫を中心とした知識階級が大きく関わりを持ち、またそれが次第に主流となつていったことである。したがって従来の専門家

による画論のみでなく題跋等を中心とした広範な考察が必要となってくるが、その意味において蘇軾・黄庭堅は絵画については本来余技にすぎなかったであろうが、その画論は後世への影響という点からすれば非常に重大な意味をもつてくるのである。彼らの芸術論が禅の影響を強く受けたことは小論で指摘したとおりであるが、宋代の禅の隆盛を考えると他の画論にも少なからず影響を与えた可能性があることも事実である。いずれにせよ宋代画論は大きくいえば芸術の根源を作者の心源におくという点ですべて一致しており、これこそがまさに禅の影響の産物であろうと思われる。かくて宋代書道がすべて人間性の発露という意味で「宋人は意を取る」と称されるが、これはそのまま画論にもあてはまるのではなからうか。その意味において小論はほんの一端を示したに過ぎず、今後はより広範かつ深遠な考察を加えたい。

- 1 『統画品』謝赫の章に気韻の語が使われるとする説もあるが、津逮秘書本では「氣運」となっている。
- 2 原文は「心随筆運」であるがどう読み下すかで意味が変化する。『山水純全集』では「随形運筆」としている。
- 3 『蘇軾』（岩波書店）上巻の解説に詳しい。
- 4 『中国書論集』（二玄社）「蘇東坡の書と書論」に詳しい。
- 5 拙稿「宋代書道と禅思想」（『全国大学書道学会研究集録』昭和六一年度）を参照されたい。
- 6 「蓋し身山川に即きてこれを取れば、則ち山水の意度見はる」の言の如く、山水に真理が存在するとしている。

7 この他にも『石門文字禅』は「次韻曾英発兼簡若虚」なるものも収められている。

〈キーワード〉 宋朝禅、気韻生動論、蘇軾、黄庭堅

（正眼短期大学助教授）

掲載されなかった諸氏の発表題目(3)

諦忍律師と南京船図

川口高風（愛知学院大学助教授）

興教大師と秘蔵記引用について

大沢聖寛（豊山派宗学研修所）

高野山の涅槃会

日野西眞定（高野山大学教授）

日本初期天台に於ける問題点について

大乗文晴（立正大学大学院）

戦国期在地領主層の浄土宗受容について

―特に東国を中心として―

藤本顕通（大阪成蹊女子高等学校）