

中晩唐詩における風景と繪畫

淺見洋二

はじめ

私たちはしばしば、ある風景畫を見てまるで本物の風景を見るかのようにだと感じる一方で、實際の風景を前にしてそれがまるで繪畫のようだと感じる。風景と繪畫をめぐることのような認識の在り方をめぐって南宋の洪邁『容齋隨筆』卷十六は次のように言う。

江山登臨之美、泉石賞玩之勝、世間佳境也。觀者必曰如畫。故有「江山如畫」「天開圖畫即江山」「身在畫圖中」之語。至於丹青之妙、好事君子嗟嘆之不足者、即又以逼真目之。如老杜（中略）「直訝衫松冷、兼疑菱苳香」之句是也。以眞爲假、以假爲眞、均之爲妄境耳。人生萬事如是、何特此耶。

すぐれた繪畫を見てそれを「逼真」と感じること、美しい風景を見てそれを「如畫」と感じること、それぞれを洪邁は「以假爲眞」「以眞爲假」ととらえる。實際の風景とそれを畫いた繪畫との關係は「眞」と「假」の關係としてとらえられている。（一）繪畫

人爲的な制作物である繪畫は本質的に「假」の存在であるが、同時に可能な限り「眞」に接近し同一化しようとするものであっただろう。「眞」に逼るために「形」を畫くか「神」や「意」を畫くかとい

った議論はあるにせよ、繪畫、特に肖像畫を「寫眞」と呼んだことが「眞を寫す」ものとしての繪畫の使命を端的に示している。従って洪邁が引く杜甫の詩のように、繪畫をうたう詩が、對象とされた繪畫を賞讃するために、畫かれた世界を本物と感じるかのような詩句を連ねるのは半ば當然のことと思われる。杜甫に限らず、題畫詩のほとんどにそのような詩句を見出すことができる。では、一方の風景を繪畫としてとらえる見方についてはどうだろうか。

詩人が、ある風景を指してそれを繪畫のようだと言うことは、ある風景を結果的に繪畫のような風景として描き出してしまうこととは別のことである。私たちの眼から見て繪畫のような風景が描かれていても、當の詩人がそれを繪畫として認識していたとは限らない。洪邁が引く「江山畫の如し」「天の圖畫を開けるは即ち江山」「身は畫圖の中に在り」は、いずれも眼前に広がる風景を指して、繪畫のようだと、あるいは繪畫そのものと言っている。この時の詩人たちの風景への對し方は下圖のように圖式化できよう。すなわち、彼らの意識の中で、風景は繪畫という枠組を通して、繪畫とのアナロジーのもとにとらえられている。詩人は、見出された風景を繪



畫の枠組に重ね合わせるようにして眺めているのであって、無垢な視線によって眺めているのではない。無論、人間の意識は歴史的文化的所産であることを免れず（そもそも風景を風景として認識すること自体がある環境の中で後天的に學習された結果に他ならない）、眞の意味で無垢な視線などありえないのだが。

「江山如畫」をはじめ洪邁が引用する句は唐以前の現存する詩詞には見えず、すべて宋人の句と考えられる。所引の三句に限らず、宋代の詩詞には同種の風景把握を數多く見出すことができる。宋代に一般化する風景を繪畫の枠組を通してとらえる見方が、いつ頃からどのようになり形成されたかについて、筆者は既に拙稿「初盛唐詩における風景と繪畫」で若干の検討を試みた。初唐から盛唐にかけて、詩人たちの間に風景畫（山水畫）が浸透するのに伴って、風景を繪畫と結び付ける見方が徐々に形成されたことをそこでは指摘した。ただし、初盛唐詩には「江山如畫」に代表されるような風景把握は未だ充分には成立しておらず、過渡的な段階にあった。小川環樹「中國文學における風景の意義」が指摘するように、初盛唐期には landscape or scenery としての風景の概念は明確ではない。名實ともに風景が誕生するのは中唐期に至ってからである。その中唐期、そしてつづく晩唐五代期、詩人たちがとらえる風景に繪畫（山水畫）はどのように関わっていたのか。本稿は、前稿を踏まえつつ、中晩唐五代の詩における風景把握の在り方を繪畫との関連において検討する試みである。

初盛唐期、繪畫の流布・浸透に伴って題畫詩は急速に確立する。前稿に述べたように、このことは、洪邁が言う「假を以て眞と爲す」藝

術體驗を中國の詩史に新たな主題として付け加えた。その一方で、繪畫の流布・浸透は例えば杜甫の次の詩にうたわれるような事態をもたらしした。

憶昔咸陽都市合 憶う昔 咸陽 都市合し

山水之圖張賣時 山水の圖 張りて賣るの時

巫峽曾經寶屏見 巫峽 曾經て寶屏にて見る

楚宮猶對碧峯疑 楚宮 猶お碧峯に對して疑う

〔夔州歌十絕句之八〕『全唐詩』卷二九

夔州を訪れた杜甫は、その風景にふれて、かつて咸陽（長安）で見えた繪畫市場を想い起こす。既に當時、繪畫の市場が成立していたことを示す興味深い資料である。杜甫は言う。この巫峽の風景はかつて咸陽の繪畫市場で賣られる屏風繪に見たことがある。今、この巫峽には緑の山々を見るだけだが、咸陽で見た繪の風景そのままに楚の宮殿があるかのように思われてならない、と。おそらく杜甫が見た繪畫には當時は見られなかった楚の宮殿が畫かれていたのだろう。ここで杜甫が體驗しているのは、眼前の「眞」⇨巫峽の風景が過去に見た「假」⇨巫峽の繪畫によって侵蝕され蔽われてゆくような體驗である。「假」によって「眞」が變質を被り、「眞」が「假」の方へと接近し同一化してゆく過程を杜甫は見つめている。詩人は、實際の風景を見る前にそれを畫いた繪畫を見てしまっているがために、風景を無垢な視線でとらえることができず、かつて見た繪畫の既成の映像をそこに再び見出してしまうのだ。

杜甫「夔州歌」にうたわれるのと同様の事態は中晩唐期の詩にも見られる。例えば晩唐の韓偓には次のような作品がある。

雲橫峭壁水平鋪 雲 峭壁に横たわり 水 平らかに鋪く

渡口人家日欲暍 渡口の人家 日 暍れんと欲す

卻憶往年看粉本 卻って憶う 往年 粉本を看しを

始知名畫有工夫 始めて知る 名畫に工夫有るを

〔商山道中〕六八二

前半二句は商山一帯の夕暮れの風景を描く。聳えたつ岩山、平らかに廣がる水面、そしてぼつんと見える渡し場と人家——典型的な山水畫の風景であると私たちは思う。これを指して、繪のような風景とも、どこかで見たことのある風景とも言うことができよう。韓偓自身もそのようにとらえて詩に描いているのではないか。果して、後半二句は次のように言う。ふと以前この商山を畫いた繪畫を見たことがあるのを思い出した。こうして實際の風景を前に見ると、名畫というのには實によく出来ているものだ、と。ここで韓偓は、商山の風景を無垢な視線によつて眺めているのではない。以前見た繪畫の映像を重ね合わせて確かめるようにして風景を見ている。敢えて言えば、見出されたのは風景ではなく繪畫なのだ。韓偓にとつて商山の風景は、常に繪のような風景であり、既視の風景であることをあらかじめ強いられている。それは「夔州歌」における杜甫と同様に、實際の風景に先立ってそれを畫いた繪畫を見てしまつてゐるがためである。

實際の風景に先行する繪畫の映像が、風景を眺める詩人の視線を決定付けてしまうこと。それは中唐の顧況の繪畫をうたった次のような詩句からも見てとることができる。

渌汗平鋪洞庭水 渌汗 平らかに鋪く 洞庭の水

筆頭點出蒼梧雲 筆頭 點出す 蒼梧の雲

且看八月十五夜 且らく看ん 八月十五夜

月下看山盡如畫 月下 山を看るに盡く畫けるが如し

中晚唐詩における風景と繪畫

〔嵇山道芬上人畫山水歌〕二六五

洞庭、蒼梧の風景を畫く繪畫を見て顧況は言う。中秋の夕月の夜、月光に照らされた周囲の山々を眺めると、それはまるで繪のようだと。この詩は「如畫」すなわち洪邁の言葉を用いて言えば「眞を以て假と爲す」風景認識がどのようにしてもたらされるかをよく物語つてゐる。顧況にとつて、中秋の名月に照らされた山々が繪のように見えるのは、それに先立って道芬上人の畫く山水畫を見てしまつたからに他ならないだろう。

本来「眞」＝風景があつてこそ「假」＝風景畫は存立しうるのであり、あくまでも「假」は「眞」に従屬するものであつた。ところが、右に見た諸篇においては、「眞」と「假」が本来有してははずの位階秩序は變質してしまつてゐるのではないか。つまり、ここではむしろ「假」が「眞」に先行し、「眞」は「假」によつて言わば領導されている。「眞」を模倣する「假」の存在であつた繪畫は、今や「眞」の見え方を變えつつある。繪畫が自然を模倣するのではなく、むしろ逆に、自然が繪畫を模倣しつゝあると言つてもよいだろう。以下に見てゆくように、中晚唐期には「如畫」をはじめ「眞を以て假と爲す」風景認識の在り方が極めて廣汎に見られるようになる。盛唐から中唐へと移り變わる時代の轉換點にあつて、「假」によつて「眞」が蔽われ變質してゆく過程を鋭く見つけた杜甫「夔州歌」は、新たな風景認識の背後に生じていた「眞」と「假」の位階秩序の變質をはしなくも露呈させる作品であつたと言えるだろう。

二

中晚唐期には「江山如畫」に代表される宋代文人の風景把握と異なる

ることのない風景の見方を廣汎に見出すことができる。そして、それは時代を追って増加し、より多様に深化されてゆく。ここではまず「如畫」「似畫」といった表現の例の一部をあげよう。

九派尋陽郡 九派 尋陽の郡

分明似畫圖 分明なること畫圖に似たり

〔羅德興「送孔江州」三二四〕

湖上春來似畫圖 湖上 春來 畫圖に似たり

亂峯圍繞水平鋪 亂峯 圍繞して 水 平らかに鋪く

〔白居易「春題湖上」四四六〕

月裏青山淡如畫 月裏 青山 淡きこと畫けるが如く

露中黃葉颯然秋 露中 黃葉 颯然たる秋

〔吳融「秋夕樓居」六八五〕

水送山迎入富春 水送り 山迎えて 富春に入る

一川如畫晚晴新 一川 畫けるが如く 晚晴 新たなり

〔吳融「富春」六八七〕

風暖汀洲吟興生 風は汀洲に暖かく 吟興生じ

遠山如畫雨新晴 遠山 畫けるが如く 雨新たに晴る

〔李中「江邊吟」七四七〕

春霽江山似畫圖 春霽 江山 畫圖に似たり

醉垂鞭袂出康衢 酔うて鞭袂を垂れ 康衢を出す

〔劉兼「春霽」七六六〕

霜禾連島赤 霜禾 島に連なりて赤く

煙草倚橋枯 煙草 橋に倚りて枯る

何必求深隱 何ぞ必らずしも深隱を求めんや

門前似畫圖 門前 畫圖に似たり

〔貫休「秋晚野居」八三二〕

雨あがりの風景、月下の風景、あるいは春景、秋景。その中身は様々であるが、いずれもパノラミックに廣がる風景と考えられる。初盛唐期には、風景の極く一部をとらえたり、主に色彩面に着目して「如畫」と言う例が多いが、これらの詩においてはトータルな廣がりとしての風景に繪畫が重ね合わされている。

風景を繪畫とのアナロジーにおいてとらえる見方は、次のような表現にも潜在している。

迴峯疊嶂遶庭隅 迴峯 疊嶂 庭隅を遶り

散點煙霞勝畫圖 煙霞を散點して 畫圖に勝れり

〔歐陽詹「晚泊漳州營頭事」三四九〕

亭宇清無比 亭宇 清らかなること比ない無く

溪山畫不如 溪山 畫も如かず

〔杜牧「春末題池州弄水亭」五二二〕

錢塘江盡到桐廬 錢塘江盡きて 桐廬に到る

水碧山青畫不如 水碧に 山青く 畫も如かず

〔韋莊「桐廬縣作」六九八〕

これらの詩句は、眼前の風景を繪も及ばぬほど美しく味わい深いものとしてとらえているのだが、繪畫の枠組を念頭に置いて風景を眺めている點では「如畫」などと同様だろう。次にあげるのは「如」などを用いずに風景を直接繪畫としてとらえる例である。

郡邑移仙界 郡邑より仙界に移れば

山川展畫圖 山川 畫圖を展く

〔元稹「春分投簡陽明洞天作」四三三〕

遙聞桂水邊城隅 遙かに聞く 桂水 城隅を邊るを
城上江山滿畫圖 城上 江山 畫圖滿つ

(趙嘏「十無詩、寄桂府楊中丞」五五〇)

瀾川南北眞圖畫 瀾川の南北 眞に圖畫

更待殘陽一望看 更に殘陽を待ちて一望して看ん

(吳融「雪後過昭應」六八四)

白雲紅樹吼岷東 白雲 紅樹 岷嶺の東

名鳥羣飛古畫中 名鳥 羣飛す 古畫の中

(韋莊「垣縣山中、尋李書記山居不遇、留題河次店」六九七)

他に、風景を「畫屏」(隱)すなわち繪畫の畫かれた屏風ないしは衝

立にたとえる例もこの時期の詩に多く見られる。

青蒲映水疏還密 青蒲 水に映じ 疏にして還た密

白鳥翻空去復回 白鳥 空に翻り 去きて復た回る

盡日與君同看望 盡日 君と同一に看望すれば

了然勝見畫屏開 了然として畫屏の開けるを見るに勝る

(朱慶餘「與龐復言攜酒望洞庭」五一五)

水晚雲秋山不窮 水晚 雲秋 山 窮らず

自疑身在畫屏中 自ら疑う 身は畫屏の中に在るか

(許渾「夜歸驛樓」五三四)

極目晴川展畫屏 極目 晴川 畫屏を展ぎ

地從桃塞接蒲城 地は桃塞に從いて蒲城に接す

(韋莊「題盤豆驛水館後軒」六九五)

綠波春浪滿前陂 綠波 春浪 前陂に滿ち

極目連雲擺程肥 極目 連雲 擺程肥ゆ

更被鸞鸞千點雪 更に鸞鸞の千點の雪を被り

破煙來入畫屏飛 破煙 來りて畫屏に入りて飛ぶ

(韋莊「稻田」六九七)

初盛唐期、前稿に述べたように「畫屏」の比喻は聳えたつ山の形を

屏風にたとえるものとして用いられた。つまり「畫」よりも「屏」に

主眼はあり「畫」は一種の美稱の役割しか持たなかつた。それに對し

て、中晚唐期の「畫屏」の比喻は韋莊の詩が「極目晴川展畫屏」と河

川を中心とする風景描寫に用いていることに明らかのように、山の形

をたとえる側面は薄らいでゆく。多くの場合「屏」ではなく「畫」

の方に重點が置かれ、山河の風景全體が屏風の上の山水畫としてとら

えられるのである。次にあげる作品も風景を屏風の上の繪畫としてと

らえるのだが、表現はより手が込んでおり、風景を繪畫としてとらえ

る見方を自家藥籠中にもてあそぶ感すらある。

錦雉雙飛梅結子 錦雉 雙び飛び 梅 子を結ぶ

平春遠綠窗中起 平春 遠綠 窗中より起こる

吳江澹畫水連空 吳江の澹畫 水 空に連なり

三尺屏風隔千里 三尺の屏風 千里を隔つ

(溫庭筠「吳苑行」五七五)

窗の空閒を屏風に見立て、窗から見える春景色を屏風に畫かれた繪

畫としてとらえた。三尺ばかりの屏風の繪なのに千里の彼方にまで廣

がる風景を収め得ていると述べる詩句は、「咫尺の内、萬里知るべし」

〔歷代名畫記〕卷七)とする繪畫の基本原理解を踏まえる。

ところで、以上にあげた作品において、詩人たちは必ずしも特定

の繪畫を念頭に置いてはいない。多くの場合が、當時漠然と想起され

る繪畫一般、通念として共有される繪畫的風景であったと考えられる

る。それは、私たちがあつた風景を見て「繪畫書みたい」とつぶやく時

に、必らずしも特定の寫眞映像を想起するわけではないのと同じだろ
う。しかし、晩唐になると、風景を繪畫として見る見方の成熟に伴っ
て、ある特定の繪畫に言及する例がわずかではあるが見られるようにな
る。

疊石 小松 張水部
暗山 寒雨 李將軍

(韓偓「山驛」六八二)

兩幅 關山の雪

尋常在眼前 尋常 眼前に在り

項容藏古翠 項容 古翠を藏し

張藻卷寒煙 張藻 寒煙を巻く

(齊己「寄顧處士」八四二)

韓偓は、松のはえる岩を「張水部」の畫くそれに、寒雨に煙る山を
李思訓(初唐畫家)もしくは李昭道(盛唐畫家、いづれも山水畫にすぐれ
た)の畫くそれにたとえた。齊己は、雪を戴く松を項容(中唐畫家、山
水松石畫にすぐれた)の畫くそれに、寒々としたもやの漂う様子を張藻
(藻は藻に同じか。中唐畫家、松石畫にすぐれた)の畫くそれにたとえた。
いづれも、風景をある特定の畫家の畫く繪畫としてとらえている。こ
ういった例は、既に錢鍾書氏が指摘するようにつづく宋代には廣汎に
見られるようになる。

また、特定の畫家の名をあげるのではないが、次のような例も見ら
る。

粉畫南山 粉畫 南山 稜郭出す

(王建「和少府崔卿微雪早朝」三〇〇)

無限松如潑墨爲 無限の松は潑墨もて爲すが如し

(貫休「春遊涼泉寺」八三七)

いづれも、ただ漠然と繪畫と言うのではなく、繪畫の材質や技法に
まで踏み込んだ言い方をしている。「粉畫」は「粉壁粉圖」と同義だ
ろう。鈴木敬氏によれば、白土地に畫かれた壁畫、顔料を主材料にし
たフレスコ畫である。唐代にはこの「粉圖」は多く畫かれた。一方の
「潑墨」は中唐から廣まる水墨畫の技法である。王建は、薄く雪化粧
した南山を白土地に畫かれたフレスコ畫にたとえ、貫休は松林の様子
を墨を潑いで即興的に畫きあげたかのようにだと表現する。繪畫が多様
化し、様々な流派に分化するのに伴って、詩人たちが風景を前にして
連想する繪畫のイメージも多様化していったのだろう。

三

前節にあげた詩は、詩人たちが風景をあたかも繪畫を鑑賞するよう
に眺めていたことを示すものであった。そこで詩人たちは眼前の風景
を言わば鑑賞者の視點から受動的に眺めているのだが、その一方
で、中晩唐期にはより能動的な視點から風景を繪畫に關連付け
る傾向が見られる。この時期の詩に多用される「堪畫」という表現は
そのような傾向を示すものと考えられる。この表現は初盛唐詩にはほ
んど見られなかったものである。

此地唯堪畫圖障 此の地 唯だ堪えたり 圖障に畫き

華堂張與貴人看 華堂 張りて貴人に看せんに

(白居易「題岳陽樓」四四〇)

城上層樓北望時 城上 層樓 北望するの時

閒雲遠水自相宜 閒雲 遠水 自ら相宜し

人人盡道堪圖畫 人人 盡く道う 圖畫するに堪え

枉遣山翁醉習池 枉げて山翁をして習池に酔わしむと

(羅鄴「鳳州北樓」六五四)

北畔是山南畔海 北畔は是れ山 南畔は海

祇堪圖畫不堪行 祇だ圖畫するに堪えて行くには堪えず

(杜荀鶴「閩中秋思」六九三)

他時憶著堪圖畫 他時 憶い著れば圖畫するに堪えん

一朵雲山二水中 一朵の雲山 二水の中

(曹松「題昭州山寺常寂上人水閣」七二七)

鳳城廻望眞堪畫 鳳城 廻望すれば 眞に畫くに堪えたり

萬戸千門蔣嶠西 萬戸 千門 蔣嶠の西

(徐鉉「和太常蕭少卿近郊馬上偶吟、又和」七五四)

いづれも、眼前の風景を指して、それが畫くにふさわしい、繪にな
ると言っている。風景は單に繪畫として受動的に眺められるのではな
く、繪に畫くにふさわしいかどうかというより能動的な視點から見ら
れている。同様のことは次の詩句についても言えるだろう。

夾岸垂楊三百里 夾岸 垂楊 三百里

祇應圖畫最相宜 祇だ應に 圖畫 最も相い宜しかるべし

(杜牧「隋堤柳」五二二)

荷塘煙罩小齋虛 荷塘 煙罩めて 小齋 虚なり

景物皆宜入畫圖 景物 皆な畫圖に入るに宜し

(司空圖「玉官二首之二」六三三)

如何將此景 如何ぞ 此の景を將つて

收拾向圖中 圖中に收拾するに

(王周「早春西園」七六五)

次にあげるのは、より明確に風景を繪畫に畫く對象と見る例、もし

くは實際に畫こうとしていることを示す例である。

朝來爽氣未易說 朝來 爽氣 未だ説き易からず

畫取花峯贈遠人 花峯を畫き取りて遠人に贈らん

(獨孤及「雨後公超谷北原眺望寄高拾遺」二四七)

他時畫出廬山障 他時 廬山の障を畫き出さば

便是香爐峯上人 便是是れ香爐峯上の人ならん

(白居易「上香爐峯」四三九)

好著丹青圖畫取 好し丹青を著して圖畫し取り

題詩寄與水曹郎 詩を題し寄せて水曹郎に與えん

(白居易「江樓晚眺景物鮮奇、吟玩成篇、寄水部張員外」四四三)

覓人來畫取 人の來りて畫き取らんことを覓め

到處得吟看 到處 吟じつつ看るを得たり

(杜荀鶴「題嶽麓寺」六九二)

欲將張翰秋江雨 張翰 秋江の雨を將つて

畫作屏風寄鮑昭 屏風に畫き作して鮑昭に寄せんと欲す

(韋莊「江行西望」六九八)

別後再遊心未遂 別後 再遊するも 心 未だ遂げず

設屏惟畫白蘋洲 屏を設け 惟だ畫く 白蘋の洲

(李中「思九江舊居三首之三」七四七)

終須畫取挂秋堂 終に須らく畫き取りて秋堂に挂くべし

與爾爲鄰有深意 爾と鄰と爲らば深意有らん

(貫休「漁家」八二六)

これらを読むと、いかにも詩人自ら畫筆をとっていたかのように見
えるが、貫休を除いて、彼らが繪を畫いたかどうかはわからない。例
えば白居易の場合、張籍に「答白杭州郡樓登望畫圖見寄」三八五と題

する詩があることからわかるように畫いた繪畫を知友に送ったりもしているのだが、實際には自分で畫いたのではなく畫工に畫かせていたらしい。他の詩人たちも白居易のように畫工に畫かせていたのか、これもまたはっきりしないが、總じて言えば中晩唐期には貫休の他に顧況、劉商らが詩畫兩面にすぐれたと傳えられるのを除いて、宋代に見られるような文人畫家という存在は未だ一般化してはいなかった。當時、畫家の地位はまだ低かったと推測される。しかし、詩人たちの風景への對し方が、自らを畫家に擬するような形をとりつつあったことは指摘できるのではないか。繪畫は確實に詩人たちの精神にその位置を占めつつあったのである。

四

中晩唐期、繪畫が初盛唐期にも増して詩人たちの精神生活に入り込んでいたことは、多くの題畫詩もしくは繪畫をうたり詩が書かれたことに表われている。本稿に關連する風景畫（山水畫）をうたった詩について言えば、初盛唐期の二倍を越える作品がのこされている。中唐以降、詩人數、作品數が全體的に増加することを考えれば劇的な増加とは言えないが、確實に増える傾向にあった。

中晩唐期の題畫詩で注目されるのは、初盛唐期に「粉圖」をはじめ着色された繪畫をうたり詩が多いのに對して、水墨畫をうたったと推測される作品が目立つことである。例えば皇甫冉「劉方平壁畫山」二四九、劉商「與湛上人院畫松」三〇四、柳公權「題朱審寺壁山水畫」四七九、方干「陳式水墨山水」六四九、同「盧卓山人畫水」六五一、同「項洙處士畫水墨釣臺」六五一、同「陸山人畫水」六五二、同「水墨松石」六五二、李洞「觀水墨障子」七三二、荆浩「畫山水圖答大

愚」七二七、皎然「奉應顏尚書眞卿觀玄眞子置酒張樂舞破陣畫洞庭三山歌」八二一、同「觀裴秀才松石障歌」八二一、貫休「上馮使君山水障子」八三一などは、水墨畫ないしは墨を用いた繪畫をうたったと推測される。これは、水墨畫が確立しつつあった當時の繪畫史の状況を反映しているだろう。

中晩唐の詩人たちにとって繪畫が大きな位置を占めていたことは、題畫詩以外の、日常生活をうたり詩の中にしばしば繪畫が登場すること、より鮮明に表われている。初盛唐期、題畫詩以外の作品に繪畫が登場することはあまりない。當時、繪畫は宮廷、貴族の邸宅、寺院など特別の場所で見られない特別なものだったのでないだろうか。それが、唐末に近づくに従ってより日常的な生活の場面にまで入り込んでゆく。次にあげるのは、隱棲ないしは閑居の日常生活をうたり中で繪畫に言及する作品の一部である。

瀟灑藏修處 瀟灑たり 藏修せる處
琴書與畫圖 琴書と畫圖と

（牟融「題朱慶餘閑居四首之一」四六七）

閒來尋古畫 閒かに來りて古畫を尋ね
未廢執茶甌 未だ茶甌を執るを廢さず

（朱慶餘「和劉補闕秋園寓興之什十首之九」五一四）

閒看鏡湖畫 閒なれば鏡湖の畫を看
秋得越僧書 秋には越僧の書を得

（溫庭筠「題陳處士幽居」五八一）

或看名畫徹 或いは名畫を看徹け
或吟閒詩成 或いは閒詩を吟じ成す

（皮日休「初夏即事寄魯望」六〇九）

拄訪譚玄客 拄つよきて譚玄の客を訪ね

持看潑墨圖 持して潑墨の圖を見る

(陸龜蒙「奉和襲美贈魏處士五詠詩之二」六二二)

靜閑王維畫 靜かに王維の畫を閑

閑あそむ 閑かに褚胤の棋を翻ひつ

(韋莊「和友人」六九六)

公署靜眠思水石 公署 靜眠 水石を思ひ

古屏閑展看瀟湘 古屏 閑かに展きて 瀟湘を見る

(李中「獻張義方常侍」七四七)

烹茶留野客 茶を烹て野客を留め

展畫看滄洲 畫を展きて滄洲を見る

(李中「獻中書韓舍人」七四七)

既に繪畫は、詩、書物、琴、圍碁、茶などと並んで、閑居の生活に不可欠な一部となっていたことがわかる。宋代文人に見られるような趣味生活の確立をここに見ることもできよう。彼らが鑑賞する繪畫がどのようなものであったか、すべての詩が明確には語っていないが、韋莊の詩にうたわれるのは王維の繪畫であり、溫庭筠、李中のそれは瀟湘や瀟湘をはじめ山水の風景を畫く繪畫である。また、陸龜蒙の詩には「潑墨圖」とある。繪畫がここまで日常深く入り込んだ背景には、比較的簡便に製作し取り扱うことが可能な水墨畫の普及を想定するべきだろう。

では、隱棲、閑居を志向する詩人たちにとって、繪畫、特に山水畫はどのような意味を持っていたのだろうか。次の詩を讀んでみたい。

隱心不隱跡 心は隱すも跡は隱さず

卻欲住人寰 卻って人寰に住まんと欲す

中晚唐詩における風景と繪畫

欠樹移春樹 樹を欠きて春樹を移し

無山看畫山 山無くして畫山を見る

居喧我未錯 喧かましきに居りて 我未だ錯あやたず

眞意在其間 眞意 其の間に在り

(皎然「偶然五首之三」八二〇)

いわゆる大隱の境地を詠んだものだろう。「無山看畫山」とあるように、山のない都市での隱棲にとっては繪畫の山が深山の趣きをもたらしてくれる。繪畫の山は本来の歸隱の場である「眞」の深山を代替するものとして愛好されている。同様のことは次のような詩句についても言えるだろう。

孤峯未得深歸去 孤峯 未だ深く歸り去るを得ざれば

名畫偏求水墨山 名畫 偏えに求む 水墨の山

(鄒谷「朝直」六七〇)

憶山歸未得 山を憶いて歸ること未だ得ざれば

畫出亦堪憐 畫き出せるも亦た憐れむに堪えたり

(貫休「上馬使君山水障子」八三一)

いづれも、山中奥深く歸隱することがかなわぬ身にとっては、畫かれた「假」のものではあっても、繪畫の山が慰撫をもたらずのであることを述べている。

ところで、皎然「偶然」の第三句は「欠樹移春樹」と言っているが、これは造園について述べたものだろう。皎然は、繪畫と並んで、樹木の茂る深山を人工的に再現した庭園を愛好していた。齊己「假山并序」八四三は、自然の山をかたどる築山をうたったものだが、その序にも次のように述べられる。

假山者、蓋懷匡廬有作也。往歲嘗居東郭、因夢覺、遂圖于壁。迄

于十秋(中略)〔今〕所作倣像一面、故不盡萬壑千巖神仙鬼怪之宅、聊得解懷(後略)。

齊己は言う。昔、廬山を思ふあまりそれを夢にまで見、夢から覺めて後、壁に廬山の繪を畫いた。それから十年、今やっと極めて不完全なものだが廬山をかたどる築山を作ることができ、いささか思いを遂げた、と。やはりここでも「眞」の山を代替するものとして、人工の「假」の山が繪畫のそれとともに求められている。

いったい中晚唐期には、庭園や盆栽の類を愛好した詩人は數多い。白居易はこの方面においても代表的な存在である。廬山にかまえた草堂について記した「草堂記」(朱金城箋校『白居易集箋校』卷四三)の次の一節は彼の庭園愛好をよく物語っている。

從幼迨老、若白屋、若朱門、凡所止、雖一日二日、輒覆簣土爲臺、聚拳石爲山、環斗水爲池、其喜山水病癖如此。

山水を過度に愛好するあまり、それを人工的に再現するミニチュアの庭を常に身邊に作成するにまで至ったことを語っている。(この場合も彼が直接手を下したかは不明)。自然の「眞」の山水を模した「假」のミニチュア縮圖という點で、山水の繪畫は庭園や盆栽と共通する。先に見た皎然、齊己の言葉が兩者の密接な連關を語っている。本稿にその準備はないが、中晚唐期における繪畫の問題は、當時の庭園文化と併せて考える必要がある。

先に見たように繪畫の山水は「眞」の山水の代替物としての性格を有していたのであるが、それは中晚唐期に限ったことではなく以前にも見られた。例えば劉宋の宗炳が年老いて山々を經廻ることができなくなつたために、室内に山水畫を畫くことによつて深山の境地を味わつたと傳えられるように(『宋書』卷九三)、繪畫は本質的に「眞」の代

替物であつた。そして、松を畫いた繪畫をうたう元稹「畫松」三九八の最終聯が、

我去浙陽山 我 浙陽の山に去き

深山看眞物 深山にて眞物を見ん

と述べるように、代替物としての繪畫は基本的に「假」の存在として「眞」に從屬する位置にあり、あくまでも「眞」を見ることに最終的な價值は置かれる。ところが、中晚唐期、時として繪畫は本來の代替物としての粹を逸脱する。次の題畫の詩はそのような事態を語つたものとして讀める。

朱審偏能視夕嵐 朱審 偏えに能く夕嵐を視る

洞邊深墨寫秋潭 洞邊 深墨 秋潭を寫す

與君一顧西牆畫 君と與に一たび西牆の畫を顧れば

從此看山不向南 此從り 山を見るに南には向かわず

(柳公權「題朱審寺壁山水畫」四七九)

柳公權は言う。寺の西壁に畫かれた朱審の山水畫を見たからには、南に眺められる本物の山など見るに價いしない、と。通常の題畫詩が「假」でありながらもまるで「眞」のようだと思へることによつて對象となる繪畫を賞讃するのに對して、この作品は「假」を「眞」と比較しつゝ「假」が「眞」を凌駕していると述べる。繪畫を賞讃するために、しかも即興的にうたわれた作品を過大に評價することは慎まねばならないが、繪畫を本物と比較しつゝ本物よりも上位に置く認識は、これまで見られなかったものである。この他にも、山水畫をうたつたものではないが

得向遊人多處畫 遊人に向かいて多處に畫くを得ば

卻勝洞底作眞松 卻つて勝らん 洞底にて眞松を作すに

〔鄭谷「傳經院壁畫松」六七五〕

由來畫看勝裁看 由來 畫にて看るは裁えて看るに勝る

免見朝開暮落時 朝開暮落の時を見るを免ればなり

〔杜荀鶴「題花木障」六九三〕

曾向滄江看不眞 曾て滄江にて看るに眞ならず

卻因圖畫見精神 卻つて圖畫に因りて精神を見わす

〔齊己「題畫驚鸞、兼簡孫郎中」八四四〕

などの例に「假」＝繪畫が「眞」＝自然に勝るとの認識が述べられている。特に齊己は、本物が本物らしく見えざる逆説的に繪畫の方が本物の本質を體現していると述べている。「眞」を代賛する「假」の存在であった繪畫が、むしろ「眞」を凌駕するものと見なされること。「眞」と「假」の位階秩序の變質はここにも見ることができるところではないだろうか。繪畫ではなく庭園の築山をうたう次の作品にも「眞」と「假」が本来有していた關係秩序の變質が語られている。

峨嵋咫尺無人去 峨嵋 咫尺なるも 人の去く無く

卻向僧窗看假山 卻つて僧窓に向かいて假山を見る

〔鄭谷「七祖院小山」六七五〕

鄭谷は言う。すぐそこに本物の峨嵋山があるのに、人々は庭に作られた「假」の山の方をめぐる、と。ここで鄭谷は「眞」と「假」の價値關係が轉倒してしまっていることに氣付いていたに違いない。次の作品は、轉倒した「眞」と「假」の價値關係を批判的な立場から見つめたものとして讀むことができる。

野花幽鳥幾千般 野花 幽鳥 幾千般

頭白山僧遍識難 頭白の山僧も遍ねく識ること難し

世上遊人無復見 世上の遊人 復た見る無し

中晚唐詩における風景と繪畫

一生唯向畫圖看 一生 唯だ畫圖に向かいて看る

〔雍陶「山行」五一八〕

山中奥深く經迴る雍陶は言う。この深山の盡きることのない興趣は、山中に住む老僧でさえもすべてを識り盡くせないほど。なのに、世の中の人々はそれを味わおうともせず、ただ繪畫に畫かれた風景を見て楽しんで、と。山水の中へと直接踏み入るのではなく、ただ繪畫によって眺めるだけの人々について述べたこの作品は、當時いかに多くの人々が繪畫の中の「假」の山水にとらわれて「眞」の山水を忘却してしまっていたかを示している。

ここで第三節に引いた杜荀鶴「閩中秋思」の「祇堪圖畫不堪行」という詩句を想い起こしてみよう。風景の中を「行く」のではなく、ただ繪畫の對象として眺めること。實際の風景を前にしても詩人はこのようにとらえてしまうのだ。杜荀鶴の風景への對し方は、山水へと直接的に參入することを忘却している點において、雍陶の詩にうたわれる「世上遊人」のそれと相似する側面を持つ。中唐以降、風景を繪畫としてとらえる見方が増加することは、本節で右に述べたような「眞」「假」關係の變容と表裏一體のものだったのではないだろうか。

五

詩人たちが風景を無垢な視線によってではなく繪畫の枠組を通してとらえるようになるのと並行して、中晚唐期にはもうひとつの注目すべき風景への對し方が見られる。それは、圖示したように、詩人が風景に對して詩という制作物の枠組を介在させる見方として考えられる。風景の中に詩を見出す見方と言ってもよいだろう。金學智『中國

園林美學』は、明清期を中心に、風景の中に詩^①「詩情」を見出す見方を風景の中に繪畫^②「畫意」を見出す見方とパラレルなものとして論じているが、風景の中に繪畫を見出すことが一般化した中唐期には、例えば

湖月供詩興 湖月 詩興を供ず

(權德輿「送張周二秀才謁宣州薛侍郎」三三四)

江上詩情爲晚靄 江上の詩情は晚靄の爲なり

(劉禹錫「送蘄州李郎中赴任」三五九)

一時風景添詩思 一時の風景 詩思を添う

(劉禹錫「廣宣上人寄在蜀與韋令公唱和詩卷、因以令公手札答詩示之」三五九)

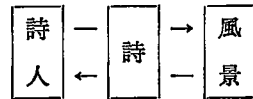
に見られるように、風景の中に「詩情」や「詩興」「詩思」を見出す美意識が既に確立しつつあった。この節では、中晩唐の詩人たちの風景把握において詩という制作物がどのような意味を持っていたかについて、簡略な見取圖を提出しておきたい。なお、これに關しては問題の立て方は異なるものの小川環樹前掲論文に負う所が大きい。小川氏の指摘を踏まえつつ私見を述べてみたい。

風景に「詩情」が見出されていた中晩唐期には「詩景」「詩境」といった語が多く現われる。小川氏によれば「詩」になる風景、詩句を構成するのに適した風景である。これに「吟景」の語を加えてもよいだろう。小川氏は中唐の張籍、姚合、雍陶らの例をあげるが、中唐期には他に

閑中得詩境 閑中 詩境を得たり

此境幽難說 此の境 幽なること説き難し

(白居易「秋池二首之二」四四五)



などがあり、晩唐五代にも

詩境遇僧閑 詩境 僧の閑なるに遇う

(許渾「與妻三十秀才自越西歸寧亭阻深登虎丘山寺精舍」五三〇)

何處更添詩境好 何れの處か更に詩境の好きを添えん

(司空圖「楊柳枝二首之二」六三四)

山從海岸妝吟景 山は海岸に従いて吟景を妝る

(杜荀鶴「寄溫州朱尙書、并呈軍倅崔太博」六九二)

柳谷供詩景 柳谷 詩景を供ず

(徐鉉「張員外好茅山風景、求爲句容令、作此送」七五二)

をはじめ多くの例を見出すことができる。

詩という枠組を念頭に意識しつつ風景に對する姿勢は、風景を「入詩」ととらえる見方にもよく表われていると考えられる。この表現に着目した小川氏は「風景」「景」の語に範圍を限り中唐の二、三の詩人の例をあげるにとどめているが、ここでは「風景」「景」の語に限定せず廣く風景を「入詩」ととらえる例の一部をあげ、それが晩唐五代にも受け繼がれてゆくことを指摘しておきたい。

樓閣宜佳客 樓閣 佳客に宜しく

江山入好詩 江山 好詩に入る

(白居易「江樓早秋」四三九)

軒車此去也逢時 軒車 此より去りて 也た時に逢う

地近湘南頗入詩 地は湘南に近くして頗る詩に入る

(朱慶餘「送邵州林使君」五一五)

野吟何處最相宜 野吟 何れの處か最も相宜しからん

春景喧和好入詩 春景 喧和 詩に入るに好し

(杜荀鶴「春日山居寄友人」六九二)

古縣新煙火 古縣 煙火新たなり

東西入客詩 東西 客詩に入る

(黃滔「寄鄭縣李侍御」七〇四)

「入詩」は言わば「入畫」とパラレルな表現である。詩人たちにとって、風景は詩になる、詩に描き入れられるにふさわしいものとして意識されている。

詩という枠組を意識しつつ風景を眺める姿勢は、次のような詩句にも表われている。

好景採拋詩句裏 好景 採りて詩句の裏に拋つ

(杜荀鶴「友人罷學赴辟命」六九二)

擲奇詩句望中生 擲奇せる詩句は望中より生ず

(韋莊「江上村居」六九七)

杜荀鶴は風景を切り取ってそれを詩句の中へ投げ入れると言ひ、韋莊は風景の中から詩句が奇抜にそそり立つように(?)立ち現われると言ふ。詩句は、明確な實體を伴うかのように、風景をとらえる詩人の意識の視野に介在している。

右にあげた詩人たちを見ると、いずれも中晚唐期に廣汎に見られる「詩文學への没頭的風潮」と密接に結び付いていることがわかる。この風潮の中にあつて、本來表現の道具的手段として透明なものであつた詩が自己目的化され、詩人たちは詩の中で詩に關する言及をものつらせてゆくのだが、それに伴つて、風景をとらえる詩人たちの意識の視野に詩という制作物の枠組が介在を始めたのだと言へるだらう。そして、それは繪畫の枠組を介在させて風景をとらえることとパラレルに進行してゐた。これまでにあげた作品によつてもそのことは確かめられると思ふが、次にあげるのは、同一作品内において風景を繪畫と詩

の兩者を介在させてとらえている例である。

景狀入詩兼入畫 景狀 詩に入り 兼ねて畫に入る

言情不盡恨無才 情を言いて盡さず 才無きを恨む

(韓偓「多日」六八二)

煙霞盡入新詩卷 煙霞 盡く新詩の卷に入り

郭邑閒開古畫圖 郭邑 閒かに古畫圖を開く

(韋莊「袁州作」六九八)

次の作品にも同様のことが言へるだらう。

有山有水堪吟處 山有り 水有りて 吟ずるに堪うる處

無雨無風見景時 雨無く 風無くして 景を見るの時

……(中略)……

畫人畫得從他畫 畫人 畫き得て 從他畫くも

六幅應輸八句詩 六幅 應に八句の詩に輸るべし

(杜荀鶴「登石壁禪師水閣有作」六九二)

「堪吟」すなわち詩に描くにふさわしい風景を前にして杜荀鶴は言う。畫家はこの美しい風景を繪畫に畫くことができるだらう。しかし、その六幅の繪畫もこの風景をうたう八句の詩には及ぶまい、と。風景を前にして、それをうたう詩のみならず、それを畫く繪畫が意識され、そのうえで兩者の美が比較されている。

以上見てきたように、中晚唐期、詩人たちは詩と繪畫をめぐる様々な美意識に彩られた視線で風景を眺めるようになったのだが、ここにはやはり、後世見られるような風景の中に「詩情畫意」を見出す美學が確立しつつあつたのかもしれない。金學智氏は庭園の風景に見出された「詩情畫意」をうたう例のひとつとして清乾隆帝の次のような詩句をあげる。

霜辰紅葉詩思杜 霜辰の紅葉 詩は杜を思い
雨夕綠螺畫看米 雨夕の綠螺 畫は米を看る

〔西峯秀色〕『御製圓明園詩』卷下)

眼前の風景は、杜牧の詩、米芾あるいは米友仁の繪畫を介して眺められてゐる。この種の風景把握の源流と呼ぶべきものが、既に中晩唐期には確立しつゝあつたのである。

そして、後世に確立する美學との関連で更に注目されるのは中唐の劉禹錫の次のような言葉である。

再吟佳句後 佳句を再吟するの後

一似畫圖來 一に畫圖し來るに似る

〔白侍郎大尹自河南寄示池北新葺水齋卽事招賓十四韻、兼命同作〕三六

二)

これは白居易から寄せられた「府西池北新葺水齋卽事、招賓偶題十六韻」四五一に答えたもの。白居易の詩は庭園の風景描寫を中心とする作品だが、それを讀んだ劉禹錫は、まるで繪畫に畫いて見せてくれたかのようにだと答えた。白居易の詩が描く庭園の美しい風景を指して言つたものだろう。これまで見てきた風景を繪畫と見なす認識を前提に成り立つ言葉と言へる。同じく中唐の蕭建「代書問費徵君九華亭」四九五にも次のような詩句がある。

其中幽境客難到 其の中の幽境 客 到ること難し

請爲詩中圖畫來 請う 爲に詩中に圖畫し來れ

この「詩中に圖畫し來れ」という蕭建の要請に答えた費冠卿「答蕭建」四九五は、九華山の風景を詳細に描寫する作品である。

私たちは、美しい風景描寫がなされる詩を指して「繪畫的な詩」などと言つてしまふ。しかし、私たちのこの感じ方を過去へと無限定に

適用することには慎重でなければならぬ。例えば、宋の蘇軾によつて「詩中に畫有り」と稱される王維の詩を私たちがやはり繪畫的であると感ずるが、王維や彼と同時代の人々もそのように感じていたとは限らないからである。宋代には「詩畫一致」が唱えられ、詩を「有聲の畫」などと呼ぶようになり、詩の中に繪畫性を見出す美學、あるいは詩と繪畫の同質性を認める美學は一般化するが、これは唐代には明確には見られなかつたものである。管見の限り、劉禹錫らの右の詩句は、詩と繪畫の同質性を認め、詩の中に繪畫性を見出す認識を語つた最初期の極めて稀な例である。本節で先に見たような詩と繪畫の兩者をパラレルに介在させる風景把握は、風景を畫く制作物⁽²⁾藝術作品という點において詩と繪畫の同質性を認めた劉禹錫らの認識と無關係ではなかつただろう。また、杜荀鶴「登石壁禪師水閣有作」に見られた詩と繪畫の比較も、このような認識のもとに初めて可能となつたと考えられる。

詩と繪畫をめぐる劉禹錫らの認識を、宋代文人の美學を先驅的に表明したものと位置付けられるかはなお検討を要するが、風景の中に詩や繪畫を見出す見方が詩人たちに廣く共有される中で、詩と繪畫の同質性を認め、詩に繪畫性を見る美學の萌芽と呼ぶべきものが發生しつゝあつたことを指摘しておきたい。

おわりに

北宋の郭若虛『圖畫見聞誌』卷五は、晚唐期、次のような詩と繪畫の交渉が見られたことを傳えている。當時既に詩人と畫家が各々の創作手段を用いて互いに觸發し合うような藝術の共同の場が成立していたことを示す非常に興味深い資料である。この共同の場においてもや

はり詩と繪畫の同質性を認める認識が前提とされている。

唐鄭谷有雪詩云「亂飄僧舍茶煙濕、密灑歌樓酒力微、江上晚來堪畫處、漁人披得一蓑歸。」時人多傳誦之。段贊善、善畫。因採其詩意景物圖寫之、曲盡蕭灑之思。持以贈谷。谷珍領之。

夕暮れの大江のほとり、雪降る中をひとり歸ってゆく釣人。鄭谷の詩が描く世界を私たちは典型的な繪畫的風景と感ずるが、「堪畫」とあるように鄭谷自身そこに繪畫性を見出している。そして、その繪畫になる風景を描く詩を讀んだ畫家の段贊善は、更にその詩をもとに繪畫を畫いた。——これを見ると、詩人たちが無垢な視線によってではなく繪畫の枠組を介在させた視線によって風景をとらえていたその一方で、畫家たちもまた實際の風景をじかに見つけ、寫し取るうとしていたのではないことがわかる。當時、通念として共有される繪畫的風景、あるいは詩的風景が、實際の風景を離れて詩人や畫家たちの意識の中をひとり歩きしていたことを、この記事は傳えているのではないだろうか。既に人々は無垢な視線によって「眞」の風景をじかに見つけることを忘れてしまっていたのかもしれない。

清の葉燮は「假山說」(『己畦文集』卷三)の中で「眞」と「假」をめぐる問題を次のように語っている。

今夫山者天地之山也。天地之爲是山也。天地之前、吾不知其所倣。自有天地、卽有此山爲天地自然之眞山而已。(中略)蓋自有畫而後之人、遂忘其有天地之山、止知有畫家之山。

葉燮は言う。山とは自然の山以外にありえず、自然の山こそが「眞」の山である。ところが、繪畫が出現してからというもの、人々は自然の「眞」の山を忘れ去り、畫家の畫く山だけを山だと思ひ込むようになってしまった、と。繪畫というものが人々の自然觀、風景觀をどの

ように變えたかについて、これに付け加える言葉は特にない。^註
「假」が「眞」を凌駕し、「假」によって「眞」が蔽われ更には見失われてゆく、まさに葉燮が言い當てたような事態が一部で進行しつつあった時代——中晩唐期はそのような時代としてとらえることができ。だが、同時にそれは、風景と繪畫、風景と詩、そして詩と繪畫をめぐる新たな美學の誕生を準備する時代でもあったのである。

註(1) 『容齋隨筆』と所引の句については拙稿「初盛唐詩における風景と繪畫」(『山口大學文學會志』第四十二卷、一九九一)を参照。金學智『中國園林美學』江蘇文藝出版社、一九九〇によれば「眞」と「假」の問題は明清期の庭園文化において重要な問題であった。明清期に顯在化するこの問題を他に先驅けてとらえていたのが洪邁だと言えよう。ただし明の楊慎『畫品』は次のように言っている。「慎少時、先太師與瑞虹龍崖二叔父看畫。二叔父曰『景之美者、人曰似畫。畫之佳者、人曰似眞。孰爲正。』慎對曰『元微之有詩云、顛倒世人心、紛紛之公是、眞賞畫不成、畫賞眞相似、丹青各所尙、工拙何足恃、求此妄中情、哀哉子華子。』龍崖曰『詩亦未見佳、慎爾可試作之。』遂呈稿曰『會心山水眞如畫、巧手丹青畫似眞、夢覺難分列禦寇、影形相贈晉詩人』と。楊慎が引く元稹の題畫詩「楊子華畫三首之三」(『全唐詩』卷四〇〇)の第二聯は、世間の人々は本物を見ては繪に畫けないほどだと言ひ、繪を見ては本物そっくりだと言ひ、と述べたもの。楊子華の繪畫がどのようなものであったかは不明だが、元稹は洪邁と同様に「眞」と「假」をめぐる世の中の人々の認識の在り方を批判的に見ている。洪邁がとらえた問題は既に中唐期には問題として出現していたのかもしれない。なお、金學智氏は洪邁、楊慎の發言には觸れていない。

(2) 註1参照。以下、前稿と略稱。なお『容齋隨筆』所引の「天開圖畫即

江山」は黄庭堅「王厚頌二首之一」(『豫章黄先生文集』卷十五)に見えること、谷口鐵雄「天開圖畫樓記について」(同氏『東洋美術論考』中央公論美術出版、一九七三所収)によって知った。ここに記して前稿の不備を補う。

(3) 小川環樹『風と雲』朝日新聞社、一九七二所収。小川氏はこの論文を繪畫史を念頭に構想したと述べ、風景と繪畫の關わりにもふれる。

(4) 本稿では詩以外の文献まで検討の對象とすることができなかったが、内山知也「中國美術における繪畫と文學の結合(上)」(同氏『明代文人論』木耳社、一九八六所収)には詩以外の文献まで含めて唐代における文學と繪畫の關係が論じられている。また晩唐五代の詞に關しては別に拙稿「闕房のなかの山水、あるいは瀟湘について——晩唐五代詞における風景と繪畫」(『集刊東洋學』第六十七號、一九九二)を用意する。本稿と相い補う點も多く、併せて参照していただきたい。

(5) 以下、唐詩の引用は原則として『全唐詩』中華書局、一九七九により、題下にその卷數を付す。なお、杜甫のこの詩については前稿にやや詳しく述べた。

(6) 本稿の骨子完成後、侯迺慧『詩情與幽境——唐代文人的園林生活』東大圖書公司、一九九一を読むことができた。この中で侯氏は庭園の風景を繪畫に關連付ける詩文にも言及する。庭園を中心に論じているため本稿とは對象範圍も異なり、また基本的な問題意識も異なるが、相い補う點が多い。若干重複する資料もある。金學智前掲書と併せて参照していただきたい。

(7) ただし、中晚唐詩にも「幽巖畫屏倚、新月玉鉤吐」(柳宗元「再至界圍巖水簾遂宿巖下」三五)、「德水繁長帶、陰山繞畫屏」(李商隱「寄太原盧司空三十韻」五四)をはじめ山の形を屏風に喩えたと見られるものが少なくない。

(8) 他に中唐の張仲素「窗中列遠岫賦」(『全唐文』卷六四四)は、窗から

見える風景に着目した謝朓の詩句を踏まえて「爰開窗以列岫、若施障而圍山」と、溫庭筠と同種の見方をする。窗枠を屏風に見たてたのではないが、孟郊「生生活亭」三七六は「置亭巖嶺頭、開窗納遙青、遙青新畫出、三十六扇屏」と、窗から見える山々を繪畫に關連付ける。

(9) 山水松石畫に優れた張璪を指すか。ただし、張璪が水部の官に就いたとの記録はない。

(10) 錢鍾書『宋詩選註』人民文學出版社、一九八九の文同詩の解説によれば、風景を特定の繪畫に結び付ける見方は北宋の文同から本格的に始まる。錢氏は文同に先行する例として、北宋の林逋の作とともに本稿が引く韓偓「山驛」をあげる。なお、晩唐期には他に「今日建谿驚惡後、李將軍畫也須鏡」(韓偓「建谿灘波心目驚眩、余平生瀟奇境、今則畏怯不暇、因書二十八字」六八一)、「九朵碧芙蓉、王維圖未圖」(貫休「寒望九峯作」八三三)、「落日停舟望、王維未有圖」(齊己「南歸舟中二首之一」八三八)などが、眼前の風景を王維、李思訓あるいは昭道らが畫く對象として假想する形でとらえており、關連して注目される。風景をうたうのではないが「梁廣丹青點筆遲」(鄭谷「海棠」六七五)は海棠の花を梁廣の畫く繪畫としてとらえたものである。

(11) 鈴木敬『中國繪畫史、上』吉川弘文館、一九八一の六六、二二八、一五一頁を参照。

(12) 詩僧貫休は畫家としても優れた。小林太市郎『禪月大師の生涯と藝術』(『小林太市郎著作集』第三卷、淡交社、一九七四)に詳しい。所引の句については該書一二四頁参照。なお、中晚唐期にあって詩僧は看過できない存在であり、繪畫との關わりも深い。謝靈運や王維の例もあり、佛教と風景、佛教と繪畫の問題は重要である。

(13) 李白「鈞臺」(王琦輯註『李太白文集』卷三〇)に「堪畫不堪書」とあるのが唯一の例である。ただし、この詩は他のテキストには未收。

(14) 白居易と繪畫の關係については澤崎久和「白居易と繪畫」(『福井大學

教育學部紀要』人文科學第四〇號、一九九二に詳しい。この中で澤崎氏は白居易がしばしば畫工に命じて繪を畫かせていたことにもふれる。ただし、中晩唐期には、畫家として名を成すには至らないまでも詩人が畫筆をとることもあったのではないかと推測させる事例が少なくない。

(15) 初盛唐詩には三十一例、中晩唐詩には六十七例。ただし、この數字はひとつの試算にすぎず、風景畫を主題化する作品の範圍をどのように設定するかによって上下するだろう。

(16) 小川環樹前掲論文は万干を例にあげて水墨畫の題畫詩が多く書かれるようになったことを指摘する。ただし、鈴木敬前掲書一二八頁が「中・晩唐畫壇の主流は依然として傳統的靑綠山水畫風によって占められていたのではないかと推定される」と述べる繪畫史全體の動きに不注意であつてはならないだろう。

(17) 肖像畫以外では「畫屏山海圖」(孟浩然「與王昌齡宴道士房」一五九)、「長廊列古畫」(岑參「出關經華嶽寺訪法華雲公」一九八)、「天陰對圖畫、最覺潤龍鱗」(杜甫「大雲寺贊公房四首之二」二一六)などがあるが數少なく、しかも道士の家や寺院を訪れての作である點、中晩唐期とやや異なる。

(18) 中唐期が庭園文化史において劃期的な位置にあることは、王毅『園林與中國文化』上海人民出版社、一九九〇も強調する。その中唐期にあつて自ら積極的に造園に關つた白居易を、侯迺懋前掲書は「造園祖師」と位置付ける。また、ロルフ・スタン『盆栽の宇宙誌』福井文雅・明神洋譯、せりか書房、一九八五によれば白居易「草堂記」は庭園を山水のミニチュア縮圖としてとらえた資料として重要である。王毅前掲書も中唐期の庭園に「壺中天地」の空間原理が確立すると述べており、あるいはスタン氏の問題認識と呼應するかもしれない。

(19) 金學智前掲書、特に第五編を参照。
(20) 唐代における「詩情畫意」、及び風景と詩の問題について、詳しくは

別稿を用意したい。

(21) 岡田充博「中晩唐期に見られる詩文學への没頭的風潮について——詩人達の文學的自覺の問題を中心にして」(『名古屋大學文學部研究論集』LXXV—文學二六、一九八〇)は、いわゆる「苦吟」に限定せず廣くこの時期の詩作に没頭する風潮を指してこのように呼ぶ。なお、貫休「習光大師草書歌」八三七は「僧家愛詩自拘束、僧家愛畫亦局促」と、詩への没頭と並行する繪畫への没頭を語っている。

(22) 末句に見える「輪」は龍潛庵『宋元語言詞典』上海辭書出版社、一九八五によれば(一)不及、比不上(二)讓給、付の二通りの語義を持つ。本稿では(一)の語義によって譯したが、そこには同時に(二)の語義も含まれていると考えられる。すなわち、繪畫が達成すべき成果をそっくりそのまま詩へと譲り渡してしまい、その結果、詩に劣ってしまうといったふうに。

(23) 金學智前掲書五三三頁を参照。

(24) この他に張籍「答白杭州郡樓登望畫圖見寄」三八五は白居易から寄せられた繪畫について「乍驚物色從詩出」と述べている。繪の中の「物色」が「詩」から出現したとするこの詩句にも、詩と繪畫の間に何らかの同質性を認める認識が示されているだろう。

(25) これはよく知られる資料であり、錢鍾書前掲書、小川環樹前掲論文にも言及される。鄭谷の詩は「雪中偶題」六七五。

(26) この資料については金學智前掲書六七頁を参照。

(27) 小川環樹前掲論文によれば、中唐期に至って初めて詩の中に風景の觀念が名實ともに確立する。一方、繪畫の枠組を通しての風景把握が詩の中に廣く浸透するもの中唐期であるが、既にそれは初盛唐期から準備されていた。このふたつのことから次のような可能性は考えられないだろうか。山水畫が流布し、その枠組を介して風景をうたうようになって、初めて風景は明確な輪郭を持つ美的對象として詩人たちの前に出現したのだ、と。

このように考えてよいのだとすれば、葉燮に對しては次のように問うておかねばならないだろう。山水畫が確立・流布し、その枠組が人々の視線に介在することによって、自然の山は美的價値を持つ對象として安定した。そうだとすれば、葉燮が「眞」だとする自然の山も、美的對象と見なされる限りにおいては、實は「假」によって産み出されたもうひとつの「假」にすぎないのではないかと。

〔補註〕 梁簡文帝蕭綱「詠美人觀畫」(『玉臺新詠』卷七)に「誰能辨偽眞」と「偽眞」の語が見え、唐文宗李昂「題程修己竹障」(『全唐詩』卷四)には「再盼眞假殊未分」と「眞假」の語が見える。實物Ⅱ「眞」と繪畫Ⅱ「假(偽)」という圖式は、唐代には既に成立していたと考えられる。なお、本稿脱稿後、張少康『中國古代文學創作論』北京大學出版社、一九八三に「眞」と「假」をめぐる論考が收められていることを知った。併せて参照していただきたい。

〔付記〕 本稿の骨子は一九九〇年七月中國四國中國學會(於島根大學)において口頭發表された。同骨子は同年十一月唐代文學國際討論會(於南京)の分科會の席上でも發表することを許された。その後、金學智、侯迺慧氏らの研究が發表されたが未だ充分参照するに至っていないことを付け加えておきたい。内山知也先生はじめ御意見をいただいたすべての方に謝意を表したい。