

日本中國學會報 第七十三集
二〇二二年十月九日 發行 拔刷

北宋繪畫論における「逸品」の變容

王

歡

北宋繪畫論における「逸品」の變容

王 歡

はじめに

「逸品」は藝術批評史上において重要な概念の一つである。繪畫品評における「逸品」（または「逸格」という品第等級は、唐代から使い始められたと考えられている。初唐の李嗣眞（？～六九六）がはじめて「逸品」を提起し、「上中下」という三品九等の「上品上」よりさらに上に位置付け、この品第の枠組みを超越した存在として考えた。^① やや遅れて、張懷瓘（約七〇四～七六〇）は「上中下」の代わりに、「神妙能」の三品を立て、その後、朱景玄（約七八五～八四八）は「神妙能」のほか、この三品に分類できない「逸品」という品目を付け加えて、通常の畫法と異なるものとした。^② 北宋初期、黃休復（約九五四～一〇二一）は繪畫を評價する際に「逸品」を再び品等のランク内に入れ、「逸神妙能」という順で最上位に格付けした。一般的に、「逸品」が「神妙能」に先んじて繪畫批評において最も尊重される地位を占めるという考えは、この黃休復によつて確立されたとみなされている。以上については、島田修二郎の「逸品畫風について」^③ を初めとし、關連研究に多く見られる。島田は朱景玄と黃休復の「逸品」に對する

解説に基づき、人物畫、山水畫、花鳥畫の三方面から、逸品畫の特徴を、傳統繪畫の評価基準である六法のうち「骨法用筆」、「應物象形」、「隨類賦彩」から逸脱しており、通常の畫法の法則に拘束されないものとした。さらに、中唐の逸品畫は山水畫を主とし、主に潑墨で作られている一方、北宋の逸品畫は中唐の狂縱の性格を抑えて、簡略化した描寫を強調するようになったと指摘している。後の研究は、概ね島田の説を踏まえながら逸品に對する認識と理解を補足しているが、基本的には唐宋の「逸品」を同じ一つの研究對象として扱っている。^④ ただ筆者は唐と宋では、「逸品」は本質的な相違があると考えている。

先行研究では、すでに美術史の視座から唐宋の逸品畫風の特徴や變遷について綿密に考察されてきたものの、北宋文人の逸品に對する理解、さらに逸品という評語が實際にはどのように使われていたのかについては、なお検討の餘地があると思われる。

こうした問題意識から、本論は着眼點を「逸品」の北宋期における意味の變容に置いた。以下、宋人は逸品をどのように考えていたのか、しばしば逸品の系譜上に數えられる北宋中後期に登場した文人墨戲は逸品畫とどのような違いがあるのか、鄧椿が再び逸品を提起した意圖

は何か、といった點を検討していく。本論の考察によつて、北宋の繪畫理論の特徴について、一步踏み込んだ理解が可能になるのではないかと考えている。

一、中唐の逸品畫風

朱景玄は『唐朝名畫錄』において繪畫を「神妙能逸」に品第した。彼は「神妙能」を「上中下」の三品等に對應させる一方、逸品だけは「不拘常法（常法に拘らず）」、「非畫之本法（畫の本法に非ず）」と獨自に定義付け、従來の評價基準で評價できないため、品等の枠外に置いた。この常法や畫の本法とは、南齊の謝赫が提起した「畫の六法」、つまり氣韻生動（生き生きとしていること）、骨法用筆（筆遣い）、應物象形（形象）、隨類賦彩（色彩）、經營位置（構圖）、傳移模寫（模寫）という繪畫を評價する六つの基準である。とりわけ「骨法用筆」はこの時期の繪畫制作において不可欠のものとされている⁵⁾。これに對して、朱景玄が逸品に挙げた張志和、王墨、李靈省の三者は、互いに接點こそなかったが、潑墨といった筆線を用いない目新しい方法で山水畫を描くという共通の特徴がある。この潑墨は、傳統の用筆法である「骨法用筆」及び正確に形象を描き出す「應物象形」の正統的畫法と對立するものとみなされている。また、注意すべきは、この三者は畫面の構成を事前に決めることなしに、いつも酒に酔つて氣のむくままに作畫しており、その創作過程や振る舞いが一種のパフォーマンスのようなものであったという點である。これも人々の注目を集める場所であった⁶⁾。

逸品畫家が呈しているこの特異な畫法は、従來主流であつた色彩と描線による物象の描寫から、潑墨という水墨畫法による自己の心象の自由な表現へと變化していく重要な契機とみなされている。ただ、こ

の畫法は突發的に現れたのではない。島田は朱景玄が描寫した逸品畫家の特徴によつて、その先驅として張璪と韋偃を挙げている⁵⁾。この兩者は『唐朝名畫錄』にも收録され、朱景玄が張璪の描く松について、「嘗以手握雙管、一時齊下、一爲生枝、一爲枯枝。（嘗に手を以て雙管を握り、一時齊しく下り、一は生枝と爲り、一は枯枝と爲る。）」と記録し、韋偃の作畫に對して「山以墨幹、水以手擦。（山は墨を以て幹らし、水は手を以て擦く。）」と述べている。兩者とも確かに通常ではない畫法を持つているが、張璪が「神品下」と評された一方、韋偃が「妙品上」に挙げられたことから、朱景玄は兩者ともに高く評價していることがわかる。

こうしてみると、朱景玄の意味する逸品は、様式上では「常法」から逸脱したか否かを基準としたが、それに伴つて生じた偶發的な畫面效果及び特異な作畫行爲もその重要な要素であると考えられる。

二、黃休復が唱えた「逸格」の意味

朱景玄の後、北宋初期の黃休復は『益州名畫錄』において「逸格」（つまり逸品）を品等の枠内に收めて首位に置いた。彼が「逸神妙能」の四格に具體的な定義を與えたため、先行研究は屢々黃休復の定義した逸格を唐宋の逸品繪畫の特徴として認識している。ここでは、先行研究を踏まえた上で、『益州名畫錄』における逸格の意味を改めて分析し、黃休復の逸格が意味するところは何かについて検討していく。

（一）逸格と孫位の畫風

黃休復は逸格に唐宋の畫家孫位（生没年不詳）のみを挙げたため、孫位の畫風と逸格の特徴を同一視できると考えられる。『益州名畫錄』においては、逸格の定義と孫位の作品についての記載は次のとおりで

ある。⁽⁹⁾

畫之逸格、最難其儔。拙規矩於方圓、鄙精研於彩繪。筆簡形具、得之自然。莫可楷模、出於意表。故目之曰逸格爾。(逸格)

畫の逸格、最も其の儔ともがらとなし難し。規矩を方圓に拙しとし、精研を彩繪に鄙しむ。筆簡にして形具はり、之を自然に得。楷模すべき莫く、意表に出づ。故に之を目して逸格と曰ふのみ。

光啓年、應天寺無智禪師請畫山石兩堵・龍水兩堵、寺門東畔畫東方天王及部從兩堵。昭覺寺休夢長老請畫浮漚先生松石墨竹一堵、倣潤州高座寺張僧繇戰勝一堵。兩寺天王部衆人鬼相雜、矛戟鼓吹、縱橫馳突、交加戛擊、欲有聲響。鷹犬之類、皆三五筆而成。弓弦斧柄之屬、竝掇筆而描、如從繩而正矣。其有龍拏水洶、千狀萬態、勢欲飛動。松石墨竹、筆精墨妙。雄壯氣象、莫可記述。非天縱其能、情高格逸、其孰能與於此邪。(逸格・孫位)

光啓の年(八八五〜八八八)、應天寺の無智禪師は山石兩堵・龍水兩堵を畫き、寺門の東畔に東方天王及び部從兩堵を畫かんことを請ふ。昭覺寺の休夢長老は浮漚先生の松石墨竹一堵を畫き、潤州高座寺の張僧繇の戰勝一堵に倣はんことを請ふ。兩寺天王・部衆・人鬼相ひ雜り、矛戟鼓吹、縱橫馳突し、交ごも戛擊を加へ、聲響有らんと欲す。鷹犬の類、皆三五筆にて成る。弓弦斧柄の屬、竝びに筆を掇りて描くも、繩に従ふが如くして正し。其の龍拏水洶有るや、千狀萬態、勢飛動せんと欲す。松石墨竹、筆は精にして墨は妙たり。雄壯の氣象、記述すべき莫し。天は其の能を縱にし、情高く格逸なるに非ざれば、其れ孰か能く此に與らんや。

先行研究は黃休復の逸格について分析する際に、概ね畫面様式に主眼を置いて、逸格の説明である「規矩を方圓に拙しとし、精研を彩繪

に鄙しみ、筆簡にして形具はる」と、孫位の畫風についての評價である。「鷹犬の類、皆三五筆にて成る。弓弦斧柄の屬、竝びに筆を掇りて描くも、繩に従ふが如くして正し」とを併せて論じている。そして、逸格に屬する孫位の畫風は、畫の六法のうち「應物象形」及び「隨類賦彩」から逸脱しており、形象を輕視し、粗放な筆法、簡略な描寫を特徴とするものと考えられてきた⁽¹⁰⁾。このような畫風は、朱景玄の提起した潑墨の逸品畫風とは異なるものであるが、正統的畫法に反するという点において兩者の考えは類似するとみなされている。しかし、畫風が異なる以上、朱景玄の意味する「逸品」と黃休復の意圖する「逸格」とは、その考えも別の流れのものではないかと筆者は考えている。残念ながら、朱景玄と黃休復が逸品に舉げた畫家は、彼らの畫風を知ることができる確かな作品が現存しないため、實作品からそれを把握することができない。そこで、ひとまず文獻上の記述を踏まえて確認していく。

黃休復の記述によれば、孫位が應天寺で描いたのは松石龍水及び天王鬼神像、昭覺寺で描いたのは松石墨竹と戰勝天王像で、兩者ともに傳統的な寺院壁畫の題材である。「鷹犬の類、皆三五筆にて成る。弓弦斧柄の屬、竝びに筆を掇りて描くも、繩に従ふが如くして正し」という黃休復の評價から、孫位は道具を用いずに簡略な筆法だけで精確かつ生き生きと形象を描寫しており、決して形象を輕視したのではないということが窺える。また、『益州名畫錄』において、上記と類似する評價は他には見出せないことから見れば、孫位の獨創性はまさにここにあるのではないかと考えられる。

一方、「松石墨竹、筆精墨妙」に用いられた「精」と「妙」という評語は、孫位の筆遣いの精緻さと墨の運用の巧妙さを示している。さ

らに、『益州名畫錄』張玄の條の、「曹畫衣紋稠疊、吳畫衣紋簡略。其曹畫、今昭覺寺孫位戰勝天王是也。（曹畫の衣紋稠疊たり、吳畫の衣紋簡略たり。其の曹畫、今昭覺寺孫位の戰勝天王是なり。）」という記述から、孫位が昭覺寺で描いた戰勝天王も精細な描線によつて描かれたものであることがわかる。

また、北宋後期の郭若虛は孫位の壁畫を「不以傳彩爲功。（傳彩を以て功と爲さず。）」と記し、加えて黃休復は逸格の特徴に「精研を彩繪に鄙しむ」を擧げていることから、孫位の畫風は、粗放で簡略な筆法及び正統畫に屬する精緻な描法の兩方で優れており、濃彩を施さないものであつたと考えられる。

(二) 黃休復の「逸格」理念

こうしてみると、孫位の畫風は盛唐の吳道玄に近似すると思われる。吳道玄も道具を用いずに完全な方圓の形を描くことができ、粗放と精細という二種類の筆法を得意とし、その上、彼の作品も概ね白描あるいは淡彩で作られたのであつた。

吳道玄は朱景玄が「神品上」に擧げた唯一の人物であり、天賦の才があり、各種の畫題に長じて世に抜きんでしていると評されている。それに對して、孫位も佛畫、鷹犬、松石、墨竹といった多方面の題材で優れており、さらに黃休復の孫位に與えた「天縱其能」という評價は朱景玄が吳道玄を稱贊するのと同じである。また、北宋の陳師道（二〇五三〜一一〇二）が記した蘇軾（一〇三七〜一一〇七）の言には、「孫位方不用矩、圓不用規、乃吳生之流也。（孫位方に矩を用ひず、圓に規を用ひず、乃ち吳生の流れなり。）」とあることから、孫位の繪畫は吳道玄の流れのものであることが明白である。

以上により、黃休復の言う「逸格」は恐らく朱景玄の「神品上」に

基づくものではないかと考えられる。この點については、『茅亭客話』にある黃休復と童益の會話からその考えが窺える。

童益は人物肖像畫に長けた畫家である。ある日、彼が肖像畫を繪畫として認めないという當時の人々の言説を持ち出して、その是非を問ひかけた。それに對して黃休復は次のように答えている。

南齊謝赫論畫有六法、一曰氣韻生動、二曰骨法用筆、三曰應物象形、四曰隨類傳彩、五曰經營位置、六曰傳移模寫。其寫眞者、於畫六法中一法爾、豈不謂之畫乎。若祇以畫人頭面而已、豈曰畫善。若祇以寫眞擅名、不亦寡乎。

南齊の謝赫論するに畫に六法有り、一に氣韻生動と曰ひ、二に骨法用筆と曰ひ、三に應物象形と曰ひ、四に隨類傳彩と曰ひ、五に經營位置と曰ひ、六に傳移模寫と曰ふ。其の寫眞なる者は、畫の六法の中に於いて一法なるのみ、豈に之を畫と謂はざらんや。若し祇だ人の頭面を畫くを以てするのみならば、豈に善を盡くすと曰はんや。若し祇だ寫眞を以て名を擅にすれば、亦た寡からずや。

ここから黃休復の繪畫を評價する基準は「畫の六法」に依據するものであることがわかる。さらに、彼は孔子の「畫善」の語を引用し、人物を描く際、その外見を描寫するのみならず、對象の内面を表現することも必要であり、また肖像畫だけで名高くても十分とは言えないと述べている。最後に、「則知君子之道貴乎全也。畫與學雖殊、功用奚異。君其全和。（則ち君子の道は全を貴ぶを知るなり。畫と學と殊なりと雖も、功用奚ぞ異ならん。君其れ全和せん。）」と締め括つて、繪畫を學問に擬え、童益に様々なことを廣く修めて、各種の畫題に關わつて精通するようにと勵ました。

ここで黃休復がイメージしている理想の畫家は、まさに吳道玄や孫

位の類の者であろう。ただし、吳道玄は粗放な畫風にも長じるが、彼の作品は、一般的に、六法を兼ね備えており、描かれた形象は明確な輪廓線があつて力強い肥瘦を持つ描線によつて作られたものとされる。²⁸それに對して、黃休復の定義した「逸格」と「應物象形」を強調する「神格」の内容とを照らし合わせて見ると、孫位の持つ粗放な畫風は恐らく傳統的な畫法とやや異なり、形象を重んずる一方で、その輪廓にすべて明確な描線をつけるわけではなく、對象物を部分的に抽象化して簡略化したものではないかと考えられる。つまり、孫位の畫風は吳道玄の跡を繼いだ上で、目新しい要素をも附加したものである。²⁹これこそ孫位が逸格に推稱された注目すべき理由であると考えられる。

以上検討してきたように、黃休復の考えた「逸格」は、「神品上」に基づきながら、それを超えて朱景玄の言う「逸品」の新奇な個性をも具備するものであると察知できる。しかし、潑墨を特徴とする「逸品」と異なり、黃休復の提唱した「逸格」は、依然として筆法に重きを置いたものである。このような「逸格」に超逸の品質が備わると同時に、常軌から逸脱する傾向も帯びている。

三、絶格と末品

北宋には、中唐の逸品畫家のように筆線を重んぜず、特異な畫法を用いて繪畫を創作するという記事がしばしば見られる。例えば、北宋初期の文人畫家郭忠恕（？～九九七）は、極めて精密な屋木界畫で廣く知られているが、彼も酒に酔つてほしいままに墨を畫面上に注ぎ、自然に形成された形状に従つて山水畫を制作したという有名な逸話が、王得臣（一〇三六～一一一六）により記載されている。³⁰文人畫家のほか、

神宗朝の畫院畫家である郭熙（約一〇二三～一〇八五）は、自然主義という寫生的態度及び精緻な描寫を重視し、逸品畫のように放埒に水墨を用いて作畫することを批判している。³⁰しかし、彼も文人宋迪（？～一〇八三）の「張素敗壁」を模倣して、左官職人にコテを使わずに直接手で泥を壁に塗らせて、その偶然に形成された凹凸から山水のイメージを見出し、それに従つて筆墨を加えて創作したということが傳えられている。³⁰にもかかわらず、黃休復の後、このような作品を逸品と評價する言論は見出せない。

一方、北宋中期の劉道醇（生没年不詳）は『聖朝名畫評』と『五代名畫補遺』（一〇五九年陳洵直序）の二書において、朱景玄と黃休復と同様に、品第法を採用して畫家に格付けをしたが、彼は「神妙能」の三品等に區分しているだけである。四庫提要によると、劉道醇は逸品が神品に含まれている、あるいは逸品に該當する人物がいらないと考えたため、逸品の名を使わなかつたという。³³しかし、劉道醇は恐らく朱・黃の言う「逸品」とは少し異なる見解を持つていたため、「逸品」を踏襲しなかつたと考えられる。實際に、彼は「逸品」に代わるものとして「絶格」と「末品」という對になる評語を創出している。『五代名畫補遺』の陸晃の條には次の言説がある。

陸晃、嘉禾人。性疎逸、不修人事、好交尙氣、每沉湎於酒。亦善丹曩、多畫村野人物。凡酒興情逸、遇筆揮灑、出於臨時、略不預構。故妍醜互出、或在絶格、或入末品。

陸晃、嘉禾の人。性は疎逸、人事を修めず、交はるを好み氣を尙び、毎に酒に沉湎す。亦た丹曩を善くし、多く村野の人物を畫く。凡そ酒興り情逸すれば、筆に遇ひ揮灑し、臨時に出で、略ぼ預構せず。故に妍醜互ひに出で、或いは絶格に在り、或いは末品に入る。

陸晃は世俗を脱し、性格は豪放であり、よく酒に酔った状態で恣意的に畫を描くため、完成した作品には優れたものもあるが、出来映えの悪いものもあるという。この陸晃も先述した中唐の逸品畫家である王墨や張志和の性格及び振る舞いに類似し、彼らと同様にいつも酔った勢いで作畫している。ここで彼らの繪畫制作に共通している「酒」という媒介を手がかりとして「絶格」と「末品」との關係を考えていく。飲酒が藝術創作にどのような影響を与えたのかについては、蘇軾の次の言がこれを示唆している。

張長史草書、必俟醉、或以爲奇、醒即天真不全。此乃長史未妙。猶有醉醒之辨。若逸少何嘗寄於酒乎。僕亦未免此事。

も、醒むれば即ち天真全からず。此れ乃ち長史未だ妙ならず。猶ほ酔醒の辨有り。逸少(王羲之)の若きは何ぞ嘗て酒に寄らんや。僕も亦た未だ此の事を免れず。

中唐の狂草の代表的な書家である張旭(約六八五〜七五九)は酒に任せて書を書くので有名である。ここでの酒は「天真」を全うする方法であるとみなされる。一般に、畫家が創作する際には、筆墨の運用、形象の描寫、畫面の位置構成といった工夫をしなければならぬ外的な制限が多いと考えられる。そこで、作者は酒の力を借りてこのような束縛から解放され、自由自在の境地に至って畫を描くと、過度な技巧や人爲の痕跡を取り除くことができる上、自分の「天真」も容易に作品に表出できる。朱景玄が逸品に挙げた王墨や李靈省の酒に酔った状態での作畫に對し、「物勢皆出自然(物勢は皆自然に出づ)」、「宛若神巧(宛も神巧の若し)」と評したのもこの意味であろう。つまり、酒醉での繪畫創作は、もし首尾よく自分の「天真」を畫面上に表現したな

らば、「絶格」となる。しかしながら、このような状態で作った作品の良し悪しは作者自身がコントロールできるわけではなく、恐らく多くの場合、完成した作品は、劉道醇の提起した「末品」としか言えないものとなる。また、このような制作方法がもし行き過ぎると、放縱や粗野である極端な作畫行爲になりやすいとも言えよう。

酒は藝術創作にとって重要な役割があるが、不可缺のものではない。飲酒を通じて良い作品を作り上げるのは、まだ至妙の境地に至っていないからである。蘇軾の言うように、王羲之なら全く酒に頼らなくても自由な精神状態に持つていける。これも黃休復が孫位に對して「雖好飲酒、未嘗沈醺。(飲酒を好むと雖も、未だ嘗て沈醺せず。)」と評したのと同趣である。

すでに述べたように、「逸品」に超越の意味が備わる一方、極端に走って放逸や縱逸になる傾向もある。劉道醇は恐らく畫家がこの作畫行爲だけを模倣して邪道に陥るのを警戒していたため、「逸品」という名稱を敢えて取り上げなかつたのではないかと考えられる。

四、墨戲について

北宋中後期には、文人による傳統的な畫法を無視し、戯れに作った繪畫が多く現れてきた。このような餘技としての繪畫は墨戲と呼ばれ、水墨畫法を主とし、具體的な形象にこだわらず、自由な作畫方法で描かれるという特徴が備わっている。これらは朱景玄が提示した逸品畫の性格にも當てはまるため、文人墨戲畫はしばしば中唐の逸品畫から導き出されたものとされている。しかし、両者は別物と考えるのが妥當であろう。

北宋の墨戲畫は、一般的に、文同(字與可、一〇二八〜一〇七九)や

蘇軾といった文人が作った墨竹を代表とし、その理念も墨竹と深い關係があるとされている。墨竹は唐代にはすでに見られるが、鈴木敬は、北宋末近くに興った墨竹は、従来の墨竹とは様式や畫法が全く異なるものであり、この墨竹は文同により創始され、蘇軾になつてさらに枯木竹石といった主題に變じていったと指摘している。そこで、まず文同の墨竹について蘇軾が作った題詩を見てみよう。

斯人定何人、游戲得自在。詩鳴草聖餘、兼入竹三昧。

斯の人定めて何人や、游戲して自在を得。詩鳴草聖の餘、兼ねて竹の三昧に入る。

蘇軾はここで墨竹を作る際の遊戲自在の精神状態を指摘し、また墨竹に含まれた詩的象徴及び草書の用筆法も提示した。これらは後に墨戲畫の最も重要な特徴とされた。文同の墨竹を作る理由については、蘇軾が記録した彼の發言は次のとおりである。

與可曰、吾乃者學道未至、意有所不適、而無所遣之、故一發於墨竹。

與可曰く、吾れ乃者道を學ぶも未だ至らず、意は適はざる所有り、而して之を遣る所無く、故に一に墨竹に發す。

文同は自分が道を十分に修得していなかつたので、心に満足できないことがあると、その氣持ちを解き放つ方法として墨竹を描いて自分の感情を託したという。このような墨竹は繪を描くことを目的としたため、通常の畫法や外的様式に執著する必要がなく、正統畫家の畫法とも當然異なるものになる。ただし、文同の墨竹は恣意的に描かれたものでもない。それについて、蘇軾は、

與可之文、其德之糟粕。與可之詩、其文之毫末。詩不能盡、溢而爲書、變而爲畫。皆詩之餘。

與可の文は、其の德の糟粕。與可の詩は、其の文の毫末。詩に盡くす能はず、溢れて書と爲り、變じて畫と爲る。皆詩の餘なり。

と述べている。文同の詩文は彼の德が派生したもので、さらに、詩に表現し盡くせないことがあれば、溢れて書と爲り、變じて畫と爲るといふ。つまり、文同の墨竹は、彼の德の表れのほんの一端であるが、この德こそ墨竹の根本的なものである。德があるため、戲れの繪畫制作であつても放縱で低俗な品質のものに陥らず、自由自在でありながら高雅な品格を保つことができている。この發想は、まさに孔子が語る「志於道、據於德、依於仁、游於藝。(道に志し、德に據り、仁に依り、藝に遊ぶ。)(『論語』述而)」の考えに基づくものであろう。

蘇軾の墨戲畫も同様である。「墨戲」という言葉が最初に提起されたのは、黃庭堅(一〇四五―一〇五)が蘇軾の枯木竹石畫のために書いた「東坡居士墨戲賦」という一文である。

東坡居士遊戲於管城子楮先生之間、作枯槎壽木、叢篠斷山、筆力跌宕於風煙無人之境。蓋道人之所易、而工之所難。

東坡居士 管城子と楮先生の間に遊戲し、枯槎壽木、叢篠斷山を作り、筆力は風煙無人の境に跌宕す。蓋し道人の易しとする所、而して工の難しとする所なり。

ここでの管城子と楮先生とは韓愈の「毛穎傳」に基づく筆と紙の比喩である。黃庭堅は畫工と道人とを區別し、墨戲畫は學識者や修養の高い人以外には容易ではないと述べ、墨戲畫を文人と密接に結びつけたのである。

文同や蘇軾を始めとし、北宋後期には、墨戲を作る文人たちが多くなつており、畫題もさらに草蟲、墨梅、山水といったジャンルに廣がつていった。また、批評用語として、墨戲のほか、「戲墨」や「遊戲翰墨」

といった言い方もよく見られる。⁽⁴⁶⁾

墨戲畫の作者は概ね文人であるが、北宋期の文人の繪畫制作は單なる墨戲畫だけではなく、正統畫に關與する人物も少なくない。徽宗畫院に勤めていた畫家韓拙（生没年不詳）は文人の繪畫制作を大きく墨戲畫と正統畫という二種に分けた。彼が正統畫に擧げた畫家には、郭熙のような宮廷畫家がいる一方、李公麟（一〇四九～一一〇六）や王詵（一一〇四八～一一〇四）といった高名な文人もいる。⁽⁴⁷⁾そして、このような畫法を守った上で作られた正統畫が戲畫に數えられることもしばしばある。例えば、北宋末の董道（約一〇七一～一一三八）が李公麟の「霽山圖」について述べた次の言説がある。

嘗以筆墨爲游戲。不立寸度、放情蕩意、遇物則畫。初不計其妍蚩得失、至其成功、則無毫髮遺恨。此殆進技於道而天機自張者邪。⁽⁴⁸⁾
 （李公麟）嘗に筆墨を以て游戲と爲す。寸度を立てず、情を放ち意を蕩^{ほい}にし、物に遇へば則ち畫く。初めより其の妍蚩得失を計らざるも、其の成功に至れば、則ち毫髮の遺恨無し。此れ殆ど技を道に進めて天機自ら張る者ならんや。

李公麟は常々戲れのように繪を描くのであるが、その完成した作品は常軌を逸することはなく、精緻で優れているものであるという。それは彼が繪畫の技法を完全に會得して自分と一體となつてゐるため、ほしいままに描いても對象物の形象に合致している上、自分の天性も損なわず、自然に畫面上に表出できるのである。いわゆる「技を道に進めり」の境地に至つてゐるということである。この「以筆墨爲游戲」は、戲れの作畫行爲自体を意味するというより、むしろ作者の自由な精神状態を意味しているのであろう。

要するに、北宋の墨戲創作は文人である作者が自分の内面に向かい、

探究し、それを畫面上に描き出すという過程である。彼らが關心を持つてゐるのは「遊戲」に内在する「道」、自らの人格の表出である。そのため、このような繪畫は具體的な畫法や畫面様式など外的な要素にとらわれず、「法」なるものはここではもはや重要ではなくなつてゐるとも言える。

繪畫史の連續性から見れば、氣のむくままに筆墨を驅使して自分の心象を描くという點では、文人墨戲畫の淵源を中唐逸品畫に求めることができる。ただし、文人墨戲畫に比して、中唐逸品畫はより外面的なものを重視している。通常の畫法から逸脱したか否かがその評價基準であるほかに、偶發的な畫面効果及びパフォーマンスのような制作行爲も重要な特徴である。一般的に、このような中唐逸品畫は繪畫史に新たな展開をもたらしたとみなされる。しかし、畫法の革新より、むしろ繪畫觀の轉換こそ繪畫史を進展させる根本的要因であろう。そして畫法や畫面様式が新しい繪畫觀に應じて變化していく。北宋の文人が提唱した墨戲は、まさに作畫の意圖及び鑑賞方法から、傳統的繪畫觀の基盤を揺るがし、繪畫に新たな思想を付與したと考えられる。それに伴い、同じ水墨技法を用いた自由な性格を持つ中唐逸品畫も再び注目されるようになったのであろう。

五、鄧椿による逸品の再解釋

北宋末に生まれた鄧椿（約一一〇九～一一八〇）は、代々高官の家系であり、彼の家は優れた書畫のコレクションを持ち得たのである。その關係で鄧椿も幼い頃から繪畫に強い興味を持つており、靖康の變の際に（一二二七年頃）蜀に歸し、當地の寺院壁畫や收藏家の書畫を數多く實見することもできた。⁽⁴⁹⁾晩年、鄧椿は北宋中後期から南宋初期の

繪畫史を記述する際に、再び「逸品」を持ち出して新たな意味を付與した。その著述『畫繼』（二一六八年序）の成立年代は南宋の初めであるが、鄧椿の生涯及び著述の理念から見ると、彼の考えは北宋末の延長線上にあるとみなすことが可能であり、そこから振り返って北宋の逸品の特徴を浮き彫りにできるのではないかと考えられる。

鄧椿は『畫繼』卷九「論遠」の冒頭に、まず「畫者、文之極也。畫なる者は、文の極なり。」と、繪畫を定義している。文人はこの「文」の代表とされ、繪畫は文人にとつて極めて重要なことであるとされた。續いて、鄧椿は郭若虚の氣韻生知論（作品の優劣は畫家の生得的な氣韻、つまり人格によること）の言説を引用しつつ、畫家の氣韻を重要視すると同時に、描かれた對象物の氣韻を上手く表現できることも強調している。そして、彼は高雅な人格を持っている人こそ對象物の氣韻を察知してそれを描寫することができると述べており、優れた繪畫の作者を教養の高い文人のみに限定した。次に、繪畫品評の内容を見ていく。

自昔鑒賞家分品有三、曰神、曰妙、曰能。獨唐朱景眞撰『唐賢畫錄』、三品之外更增逸品。其後黃休復作『益州名畫記』、乃以逸爲先、而神妙能次之。景眞雖云「逸格不拘常法、用表賢愚」、然逸之高、豈得附於三品之末。未若休復首推之爲當也。

昔より鑒賞家は品を分くるに三有り、神と曰ひ、妙と曰ひ、能と曰ふ。獨り唐の朱景眞『唐賢畫錄』を撰し、三品の外に更に逸品を増す。其の後に黃休復『益州名畫記』を作り、乃ち逸を以て先と爲し、而して神妙能之に次ぐ。景眞「逸格は常法に拘らず、用て賢愚を表す」と云ふと雖も、然れども逸の高きことは、豈に三品の末に附するを得んや。未だ休復首めて之を推すこと當と爲すに若かざるなり。

ここから、鄧椿が意圖する「逸品」は、朱景玄の言う「不拘常法」の畫風と黃休復の唱えた最高位の格付けを組み合わせたものであることがわかる。ただし、注意すべきは、鄧椿は朱景玄の説を少し改めている點である。『唐朝名畫錄』の序文に語られる「直以能畫定其品格、不計其冠冕賢愚。（直だ畫を能くするを以て其の品格を定め、其の冠冕賢愚を計らず。）」のように、すなわち、朱景玄の理念は、作者の人格を問わず、繪畫を繪畫として評價するということである。しかし、鄧椿は彼の「其格外有不拘常法、又有逸品、以表其優劣也。（其の格外に常法に拘らざる有り、又逸品有り、以て其の優劣を表すなり。）」という言説を引用した際、「優劣」という言葉を「賢愚」に置き換え、「賢愚」という畫家の人格を基準として作品の優劣を評價することとした。これを踏まえて彼は「予作此錄、獨推高雅二門。（予此の錄を作るに、獨り高雅の二門を推すのみ。）」と述べ、「高雅」という文人の上質で洗練された趣味をさらに強調している。反面、この發言の直後に、鄧椿は黃休復が逸格に舉げた孫位と彼を模倣した景朴の繪畫との比較を例とし、景朴は孫位を模倣しているが、意圖的に怪奇な形象を作るため、孫位に遠く及ばないと評している。

つまり、鄧椿は自分の再構築した「逸品」に朱景玄と黃休復それぞれの考えを部分的に取り入れ、繪畫における「文」の要素及び畫家の人格を強調した上で、逸品を創出しうるのは創作において高雅を辨えて怪奇に流れることのない文人に限られるとし、「逸品」を繪畫の最高位に舉げた。従来の研究は概ね鄧椿のこの言説を踏襲して、逸品の意味を把握している。そのため、朱・黃それぞれの考えた逸品が同一視され、唐・宋の逸品もひとつの範疇として扱われるようになったのであろう。

また、鄧椿が景朴の畫を評した「怪^⑤」という特徴は、逸品畫風の規範から逸脱する側面が極端になつて生じたものである。逸品畫の系譜について、彼は次のように述べている。

畫之逸格、至孫位極矣。後人往往益爲狂肆。石恪・孫太古猶之可也、然未免乎龕鄙。至貫休・雲子輩、則又無所忌憚者也。意欲高而未嘗不卑、實斯人之徒歟。

畫の逸格、孫位に至りて極まれり。後人往往にして益ます狂肆を爲す。石恪・孫太古（孫知微）猶ほ之れ可なり、然れども未だ龕鄙を免れず。貫休・雲子（趙雲子）の輩に至りては、則ち又忌憚する所無き者なり。意は高からんと欲するも未だ嘗て卑からずんばあらず、實に斯の人の徒なるか。

鄧椿は逸品を稱賛するものの、全面的に支持しているわけではない。彼は逸品畫の系譜に畫家五人を擧げたが、逸品と公認された孫位以外の四人をあまり評價していない。この四人は意圖的に「逸」を求めるあまり、逆効果をもたらしたと鄧椿は考えた。石恪と孫知微の繪畫はやや卑俗である一方、貫休と趙雲子はさらに憚ることなく放縱であると評された。ただし、鄧椿はこの四人を逸品畫風の流れに数えたが、北宋にはこのような見解は見出せない。先行研究はよく石恪や貫休を手がかりとして逸品畫風の特徴を検討しているが、これも鄧椿の發言に大きく影響されているのではないかと筆者は考える。

品第法による繪畫批評は、評者の嗜好によつて基準も異なっている。とりわけ作品自體の優劣より作者の人格が重要とされ、その評價の基準もさらに主觀化して曖昧になつた。加えて評價對象とした眞跡の散逸によつて作品を實見することが困難になつたため、品第という批評手法が衰えていき、「逸品」も「逸神妙能」の四品等の體系から

離れて獨立していった。ここで、鄧椿は「狂肆」や「龕鄙」といった要素を除去し、より一層文人の趣味に合わせた「逸品」を作り出した。それと同時に、逸品を最上位に据えることによつて文人畫の最高地位も確立したと言える。北宋以後、「逸品」は高逸や隱逸の人となりを示す象徴として使ひ繼がれており、逸品畫も文人畫と同一視されるようになっていった。これは鄧椿の發言の持つ大きな意義である。

おわりに

中唐時代は繪畫の主題や技法が大きく轉換した時期である。「不拘常法」の「逸品」は、まさに盛唐の正統畫の爛熟期の後を承けて、その固定化して類型に陥りつつあつた畫風を打破するために打ち立てられたものであるとみなされる。潑墨は水墨技法の發達を促し、畫法の重心も徐々に着色から水墨へと移っていく。

従來、朱景玄が提言した「逸品」は黃休復が唱えた「逸格」と、その理念は一致するとみなされている。しかし本論の分析によつて両者は異質なものであることが明白になつた。潑墨といつた特異な畫法を特徴とする朱景玄の言う「逸品」に比して、黃休復は依然として評價の重心を筆法に置いた。彼が品等の最上位に擧げた「逸格」は、朱景玄の批評體系における「神品上」に據りながら、さらにその「逸品」の新奇な性格を付加したものである。このような「逸品」は超逸である一方、放逸の面も持つている。そして、規範から極端に逸脱すれば、放縱で出來映えの悪い作品に陥りやすいため、劉道醇が「逸品」という評語を避けて、その持つ両面性に對して「絶格」と「末品」という對になる評語を創出したと考えられる。また、北宋には、中唐逸品畫のような畫法によつて作られた作品は少なくないが、これらを「逸

品」とランク付けする言説はなかった。

これまでの研究者は、様式上に共通点があるため、北宋の文人墨戲畫は中唐の逸品畫から生じて發展してきたものとみなしているが、本論の考察を通じて、兩者それぞれが持つ性格は異なることがわかった。中唐の逸品畫家がより外的な面に目を向けたのに對して、北宋の墨戲畫は文人自己の内面の自由な表出である。このような戯れの作品は、正統繪畫と完全に乖離していたのではなく、正統と逸脱の間で微妙なバランスを取って構築されたものであり、その基盤となるのは作者の人格及び教養である。むしろ文人の關與によつて繪畫が格上げされていくにつれて、その畫法の端緒とされる中唐逸品畫も再び注目を集めるようになったのであろう。

一般的に、黄休復が逸品を品等の首位に置いたのと同時に、逸品の繪畫批評における最も尊重される地位も確立したとみなされる。しかし、本論の考察によつて、逸品への推稱は北宋末・南宋初の鄧椿を待たなければならぬことがわかった。鄧椿は朱景玄と黄休復の逸品を結合させ、特異な畫風を持つ逸品を最上位に格付けした上で、極端に走つて生じた「狂怪」の要素を排除し、さらにその作者を文人に限定することで、新たな「逸品」を再構築した。そして、鄧椿の言説を受けて従来多くの研究は朱・黄の考えた逸品を同一に扱い、逸品畫の特徴とするに至つたと考えられる。

唐代の逸品と北宋の逸品とは、名稱は共通しているものの、その考えや理念は幾度か變わつていった。こうした「逸品」の變容過程の中に、作品自體から作者の人格へという繪畫の評價基準を左右する要素の變遷が端的に反映されている。逸品畫は文人の作として定着していき、文人逸品畫は後世の繪畫理論の展開に多大な影響を及ぼしている。こ

れは北宋期に起こつた「逸品」の變容が持つ大きな意義であると言える。

注

(1) 李嗣眞は詩書畫にそれぞれ品第法を用いた批評書を著したが、『書後品』のみが現存する(張彦遠『法書要錄』卷三に收められている)。彼が書の逸品に擧げた五人に與えた評語には「古今妙絕」、「皆可稱曠代絕作」、「超然逸品」とあるから、李嗣眞の考えた「逸品」は極めて優れているという意味であると考えられる。また、李嗣眞の繪畫論については、島田修二郎「李嗣眞の畫論書」(『中國繪畫史研究』、中央公論美術出版社、一九九三年)参照。

(2) 『唐朝名畫錄』序には「以張懷瓘『畫品』斷神妙能三品、定其等格、上中下又分爲三。其格外有不拘常法、又有逸品、以表其優劣也。」とある。また、同書「逸品・張志和」の最後には、「此三人非畫之本法、故目之爲逸品。蓋前古未之有也、故書之。」とある。以下、『唐朝名畫錄』は王氏畫苑本を用いる。

(3) 島田修二郎「逸品畫風について」(前掲注(1) 島田書、初出は『美術研究』一六一、一九五一年)

(4) 重要な先行研究としては、鈴木敬『中國繪畫史』上巻、特に第四章・第五章(吉川弘文館、一九八一年)、小川裕充「唐宋山水畫史におけるイメージーション」(上)(中)(下)(『國華』一〇三四・一〇三五・一〇三六號、一九八〇年)、古原宏伸「唐朝後半期における逸格水墨畫風の成立とその展開」(『中國文化叢書』七『藝術』、大修館書店、一九七一年)、中田勇次郎「逸格の藝術」(『大手前女子大學論集』第十二號、一九七八年)、徐復觀「逸格地位的奠定」(『中國藝術精神』第七章、臺北・學生書局、一九七六年)、章寶「益州名畫錄」非黄休復作考」(『宋元畫學研究』、甘肅人民出版社、二〇〇九年)が擧げられる。

- (5) 張彥遠『歷代名畫記』卷二「論畫體工用拓寫」には「不見筆蹤、故不謂之畫、如山水家有澹墨亦不謂之畫。」という有名な發言がある。以下、『歷代名畫記』は津逮祕書本を用いる。
- (6) 王墨の作畫については、『唐朝名畫錄』逸品・王墨條には「凡欲畫圖障、先飲。醺酣之後、即以墨潑、或笑或吟、脚蹙手抹、或揮或掃、或淡或濃、隨其形狀、爲山爲石、爲雲爲水、應手隨意、倏若造化。」とある。張志和の繪畫制作に關する記述は、『顏眞卿が彼のために書いた碑文に「性好畫山水、皆因酒酣乘興、擊鼓吹笛、或閉目、或背面、舞筆飛墨、應節而成。」（浪跡先生玄眞子張志和碑）、『顏魯公文集』卷九、四部叢刊本）とあり、王墨と同じような振る舞いで作畫したことが窺える。李靈省に關する文獻は少ないが、朱景玄の記載「但以酒生思、傲然自得。（中略）若畫山水竹樹、皆一點一抹、便得其象。」によると、彼も酒によつて發想を湧かせ、一點一畫で山水の形象を描き出すのである。ここから見れば、傳統的な畫法ではない可能性が高いと考えられる。
- (7) 張彥遠は王墨（王默）について「風顛酒狂、畫松石山水、雖乏高奇、流俗亦好。醉後以頭髻取墨、抵於絹畫。」と述べ、このような繪畫制作や振る舞いはただ世俗の好みに迎合しただけであると批判した（『歷代名畫記』卷十・王默條）。また、小川には中唐の潑墨畫家の創作には觀者の存在が不可缺であるという指摘もある。前掲注（4）小川論文、特に上篇の記述を参照。
- (8) 前掲注（3）島田論文、一〇頁。また、張彥は、『唐朝名畫錄』では「張藻」に作る。
- (9) 『益州名畫錄』は王氏畫苑本を用いる。
- (10) 前掲注（3）島田論文、前掲注（4）鈴木書・古原論文参照。
- (11) 前掲注（4）鈴木書、特に一五二頁、前掲注（4）古原論文、特に七三頁の記述を参照。
- (12) 「逸」と「精」との関係については、宇佐美文理「中國藝術における「精」」（『中國思想における美・氣・忌・死』（科學研究費補助金基盤研究（A）「醜」と「排除」の感性論―否定美の力學に關する基盤研究―）研究報告書、二〇〇八年）参照。
- (13) 「衣紋稠疊」の曹畫と「衣紋簡略」の吳畫とは、佛畫や羅漢圖を描く際の兩種の衣紋の描き方である。その作者については、一般的に曹仲達（北齊）と吳道玄（唐）とされる。郭若虛『圖畫見聞誌』卷一「論曹吳體法」に詳説がある。以下、『圖畫見聞誌』は津逮祕書本を用いる。
- (14) 『圖畫見聞誌』卷二・孫遇條。孫遇は孫位の別名である。
- (15) 『唐朝名畫錄』神品上・吳道玄條「凡圖圓光皆不用尺度規畫、一筆而成。」、『歷代名畫記』卷二「論顧陸張吳用筆」（吳道玄）彎弧挺刃、植柱構梁、不假界筆直尺。」
- (16) 『歷代名畫記』卷一「論畫之六法」（吳道玄）筆跡磊落、遂恣意於牆壁。其細畫又甚稠密、此神異也。」
- (17) 『唐朝名畫錄』神品上・吳道玄條「又數處圖壁、只以墨蹤爲之、近代莫能加其綵繪。」、『圖畫見聞誌』卷一「論吳生設色」落筆雄勁、而傳彩簡淡。」
- (18) 『唐朝名畫錄』序「惟吳道子、天縱其能、獨步當世。」また、同書神品上・吳道玄條「凡畫人物、佛像、神鬼、禽獸、山水、臺殿、草木、皆冠絕於世、國朝第一。」
- (19) 上注参照。
- (20) 陳師道『後山叢談』卷一、學海類編本。
- (21) 島田は朱景玄と黃休復の逸品を同一視し、逸品畫風の簡略な描寫と吳道玄の簡疏の體とは同種のものではないと指摘している（前掲注（3）島田論文、九頁・一四頁）。しかし、鈴木敬と戸田禎佑のように、孫位の畫風は吳道玄の粗放體にまで遡ることができるという見解もある。前

掲注(4) 鈴木書、一五一頁、戸田禎佑「五代・北宋の墨竹」(『美術史』四十六、一九六二年) 五四頁の記述を参照。

(22) 童益は、『圖書見聞誌』、『宣和書譜』では「童仁益」に作る。

(23) 祥符中、於愚茅亭圖水石六堵、謂愚曰、時輩皆云、彈琴非是樂、寫眞非是畫、是耶非耶、請爲言之。愚對曰(後略)。

(24) 『茅亭客話』卷十「小童處士」、津逮祕書本。

(25) 『論語』八佾「子謂韶、盡美矣、又盡善也。謂武、盡美矣、未盡善也。」

(26) 吳道玄の畫風については、前掲注(4) 鈴木書、六一〜六九頁、米澤嘉圃「雲中麒麟圖―吳道子の畫風を偲んで―」(『國華』一〇七八號、一九八四年) 参照。

(27) 『益州名畫錄』神格「大凡畫藝、應物象形。其天機迴高、思與神合、創意立體、妙合化權。非謂開厨已走、拔壁而飛。故目之曰神格爾。」また、同書「神格」に擧げられた趙公祐、范瓊の記述を参照。

(28) 蘇轍は吳道玄の作品と黃休復が逸品と神品それぞれに擧げた畫家の作品を比較して、「蓋道子之迹、比范(范瓊)・趙(趙公祐)爲奇、而比孫遇爲正、其稱畫聖、抑以此耶。」と指摘した。つまり正統畫風を持つ吳道子と比較すれば、孫位の畫風はさらに「奇」という特徴があるという。(汝州龍興寺修吳畫殿記)、『欒城後集』卷二十一、嘉靖二十年序刊本)

(29) 王得臣『塵史』卷中「書畫」時俟其飲酣、請之。(郭忠恕)乃令濃爲墨汁、悉以潑漬其上、亟攜就澗水滌之、徐以筆隨其濃淡、爲山水之形勢。(知不足齋叢書本)

(30) 例えば、『林泉高致』「山水訓」には「今執筆者、所養之不擴充、所覽之不淳熟、所經之不衆多、所取之不精粹、而得紙拂壁、水墨遽下、不知何以撥景於煙霞之表、發興於溪山之顛哉。」(王氏畫苑本、『畫苑補益』に収録されている)とある。この「得紙拂壁、水墨遽下」というやり方

は逸品畫の作法に近いと考えられる。

(31) 「張素敗壁」とは、崩れた壁に素絹を張って壁の凸凹によって生じた影を利用して山水を描く方法。沈括『夢溪筆談』卷十七「書畫」にある宋迪の記述を参照。

(32) (郭熙)遂令巧者不用泥掌、止以手槍泥於壁。或凹或凸、俱所不問。乾則以墨隨其形跡、量成峯巒林壑、加之樓閣人物之屬。宛然天成、謂之影壁。(中略)此宋復古(宋迪)張素敗壁之餘意也。(鄧椿『畫繼』卷九「論遠」)以下、『畫繼』は津逮祕書本を用いる。

(33) 『四庫全書總目』の『宋朝名畫評』の條には、「案朱景元名畫錄分神妙能逸四品。而此仍從張懷瓘例、僅分三品。殆謂神品足以該逸品、故不再加分析。抑或無其人以當之、姑虛其等也。」とある。(王氏畫苑本は書名を『聖朝名畫評』に作る。)

(34) 『五代名畫補遺』人物門・能品、陸兗條、王氏畫苑本。

(35) 「書張長史草書」、『東坡題跋』卷四、津逮祕書本。

(36) 例えば、李肇『唐國史補』卷上に「旭飲酒輒草書、揮筆而大叫、以頭搥水墨中而書之、天下呼爲張顛。」(津逮祕書本)とある。

(37) 蘇軾の「天真」については、宇佐美文理『蘇東坡の繪畫論と『東坡易傳』』(『日本中國學會報』第四十二號、一九九〇年) 参照。また、酒と書との關係については、矢淵孝良『蘇軾の酒と藝術』(一)『言語文化論叢』(七、二〇〇三年) 参照。

(38) 前掲注(3) 島田論文、西上勝「墨戲について」(『山形大學紀要』(人文科學) 第十七期、二〇一一年) 参照。

(39) 宇佐美文理にも、「できあがった形象にこだわらぬのを基調とするものに、中唐以來の「逸品畫風」があるが、それと東坡を中心とする「文人畫」とは、考え方を異にする別の流れである。」という指摘がある。(前掲注(37) 宇佐美論文の注十五参照)

- (40) 前掲注(38) 西上論文参照。
- (41) 前掲注(4) 鈴木書、三三二・三三五頁。また、墨竹については、前掲注(21) 戸田論文、同氏「湖州竹派について」(『美術研究』二二六、一九六四年)、張高評「詩畫禪與蘇軾・黃庭堅詠竹題畫研究」(『唐宋題畫詩及其流韻』、萬卷樓、二〇一五年)、韋寶「墨竹與宋元士大夫」(前掲注(4) 韋書、三六九〜三八四頁参照)。
- (42) 「題文與可墨竹(并敘)」、『蘇文忠公詩合注』卷二十八、乾隆五十八年序踵息齋刊本。
- (43) 「跋文與可墨竹李通叔篆」、『東坡題跋』卷五、津逮祕書本。
- (44) 「文與可畫墨竹屏風贊」、『東坡集』卷二十、光緒三十四年刊宣統元年成寶華齋刊本。
- (45) 「東坡居士墨戲賦」、『豫章黃先生文集』卷一、四部叢刊本。
- (46) 例えば、『宣和畫譜』(津逮祕書本)には、童貫の山水制作について「或見筆墨在旁、則弄翰遊戲、作山林泉石、隨意點綴、興盡則止。」(卷十二)とあり、また、趙令穰の墨竹小景畫について「戲弄翰墨、尤得意於丹青之妙。」(卷二十)とあることなどが挙げられる。いずれも興に乗って制作する状態を指している。
- (47) 今有名卿士大夫之畫、自得優遊閒適之餘、握管濡毫、落筆有意、多求簡易而取清逸、出于自然之性、無一點俗氣、以世之格法、在所勿識也。古之名流士大夫、皆從格法。南唐以來、李成、郭熙、范寬、燕穆公、宋復古、李伯時、王晉卿亦然、信能悉之于此乎。(『山水純全集』「論觀畫別識」、說郛本卷四十二)
- (48) 「書伯時縣雷山圖」、『廣川畫跋』卷五、適園叢書本。
- (49) 鄧椿の經歷については、『四庫全書總目』の「畫繼」條に、「椿雙流人、祖洵武、政和中知樞密院、其時最重畫學。椿以家世聞見、綴成此書。」とある。また、『畫繼』の序文に、「予雖生承平時、自少歸蜀、見故家名勝。避難於蜀者十五六、古軸舊圖不期而聚。而又先世所藏、殊尤絕異之品。」とある。
- (50) 鄧椿が『畫繼』を執筆する動機は、郭若虚の『圖畫見聞誌』の跡を繼ぎ、その後の繪畫史を記述するためだったのである。彼の考えも郭若虚及び北宋文人から大きな影響を受けたと考えられる。『畫繼』序文に詳しい。
- (51) 世徒知人之有神、而不知物之有神、此若虚深鄙衆工、謂雖曰畫而非畫者。蓋止能傳其形、不能傳其神也。故畫法以氣韻生動爲第一、而若虚獨歸於軒冕巖穴、有以哉。(「神」はずなわち「氣韻」のこと)。
- (52) 『唐朝名畫錄』序。
- (53) 嘗考郭若虚論成都應天孫位・景朴天王曰、二藝爭鋒、一時壯觀、傾城士庶、看之闐噎。予嘗按圖熟觀其下、則知朴務變怪以徼位。
- (54) 景朴の畫風の「怪」と、注(28)で言及した孫位の畫風の「奇」という特徴と、兩者の意味はやや異なる。川合康三はその區別について、「奇」はふつうなもの、規範的なものからの隔たりであったが、その隔たりの度合いが更に進むと、常規を逸した地點にまで至り、それは「怪」の語で表わされる。」と指摘した。(奇―中唐における文學言語の規範の逸脱―)(『終南山の變容―中唐文學論集』研文出版、一九九九年、初出は『東北大學文學部研究年報』第三〇號、一九八〇年)一一六頁)つまり、「怪」は「奇」より過度に規範からずれた否定的評語であると考えられる。
- (55) 前掲注(3)、注(4)参照。
- (56) 書畫批評における品第法の衰退は中唐期にはすでに始まっていたとみなされている。書論における品第法の崩壊について、大野修作『述書賦』の性格(『書論と中國文學』、研文出版、二〇〇一年)四七〜四九頁で言及されている。書論の場合も同様であると考えられる。