

墨戯について

西 上 勝

(中国文学)

はじめに

墨戯という言葉は、その文字面から見れば墨をもちいた遊びや戯れを意味するに過ぎないが、中国絵画史上ではそれだけに止まらない特別な位置づけが与えられてきた。絵画史上説かれる墨戯の意義について、その概略をまとめれば以下のようなだろうか。

墨戯は、士大夫や僧侶など知識人が余戯として行う、墨による戯れごと遊びであって、専門画家が腐心する運筆法や構図法などには頓着せず、草書や飛白などの書法と一脈通ずる粗放で自由な制作行為を意味する。と同時に、北宋末から南宋の時代にかけて、そうした制作行為の結果として生み出された、従来の墨画とは異なる様相の主として竹、梅、枯木や石などを画題とする水墨画そのものを指して、墨戯と呼び習わされるようになった。さらに、南宋時代の米友仁や画僧であった牧溪といった制作者によって、山水や道釈に至る広い題材が扱われるようになる。墨戯という命名には、自身が士大夫の身分でもあった米友仁が山水面に戯作や戯墨と自ら款することから分かるように、画作を賤者の事業と見る世間の批判をかわし、自らの夢想や心象風景を自由に画くための口実の言葉として使われたと推測される。元時代になると、墨戯は一層普遍化し、元代末年には墨竹や墨梅はすでにパターン化が進んで、画き手独自の心象を形象化した表現とはもはや見なすことが難しくなってしまう*1。

ここに示した説明の中で、南宋後期から元代にかけて普遍化したと説かれる、知識人が余戯として制作した水墨画すなわち墨戯とする見方、それは例えば次のようないくつかの言説に典型的に見て取ることができる。

宋末元初の士人・周密(1232-1298)の筆記『癸辛雜識』の前集に記載された一条「趙子固梅譜」には、宋末の宗室・趙孟堅が墨梅の系譜を述べる詩二首が記録されるが、それに先だつ説明に「諸王孫の趙孟堅、字は子固、墨戯を善くし、水仙において尤も意を得。晩に梅を作し、自ら一家を成す」と記される。また、元末の詩評家であった韋居安は、その著『梅磴詩話』で、南宋の士人・胡銓(1102-1180)の自題の詩をともなう水墨画「湘瀟夜雨図」について言及し、「世は但だその詩文を見て、そのもっとも墨戯に長ざるを知らず。澹菴(胡銓の号)三絶と謂うべし」と述べる。さらに、後に元末四大家の一人として文人画家を代表

する一人に見なされ、自身も墨戯の伝統を強く意識していたといわれる呉鎮（1280-1354）*²は、宋代の画家、揚補之（1097-1169）の墨梅図に至正八年（1348）付した跋文の冒頭に、「墨戯の作は、蓋し士大夫詞翰の餘、一時の興趣に適うものにして、かの評画の流とは、大いに寥廓たる有り」と世俗絵師の作品との違いを説明する*³。

以上に列挙した例に見られる墨戯という言葉は、本来の戯れとしての作画行為の意をその底流になお残しながらも、知識人にふさわしい絵画制作あるいは作品そのものを指示する言葉としてすでに確固とした意義を伴って用いられている。*⁴作品そのものを指示する傾向が強まるのにしたが、これらの批評では、「墨による戯れ」というこの言葉が発案された時の一種言い逃れめいた弁明の気分がすっかり薄らぎ、知識人にとっての正当な表現行為の一として主張されている語感がある。

墨による戯れ、遊びという表現に、本来込められていた気分は一体どんなものだったのか、遊びや戯れの存在意義はどう主張されていたのか、また墨によって実現できる遊びや戯れとはどのようにすれば再体験することができると言われたのか。こうしたことを、「墨戯」がどう表明されてきたか、その系譜を軸に据えながら、以下に少し検討してみることにしたい。

—

墨戯という語句が最初に使われたのは、それまで筆や墨が担っていた桎梏から解放されることを目指して蘇軾が試みた自由な筆使いに接して、観賞者としての立場から黄庭堅（1045-1105）が発した札讀の文中であった。これについてはすでに絵画史上での指摘があり、その宣言文とも位置づける作が「東坡居士墨戯賦」（『豫章黄先生文集』巻一）であることも知られる。難解な語句を含むこの賦に一応の解釈を試みると、以下のようになるだろうか。

東坡居士は、管城子と楮先生の間を遊戯される。枯れ枝や老木、笹むらや切り立つ山を画き、その筆力は無人の境地を自在に動かすかのようだ。これは道を心得た人には容易でも、職業絵師にとっては困難なことだ。印泥に印を押したように、霜がおりた枝や風にそよぐ葉は、真っ先に胸中に像を結ぶのだろうか。自在に伸縮緩急し、何度も震動するのは、草書に熱中することから見出された筆使いなのか。寓話の中のあの大工のように、堅い絆で結ばれた相手はすでにこの世になくとも、その精神は左官の鼻についた泥を削るのに、まさかりを振って風を巻き起こすだけの手腕を保っている者なのか。いったい天才だけが俗流を離れても、精神は新たな手法をうみ、筆は精神と協調して、堅い氷を融かして水の流れを生むかのようだ。こうした人を南向きの軒下に立たせ、その胸中を観察するならば、へだて無く、何のわだかまりもなく透き通っているのだろうか。私はこの人のことをこれまでこう聞いてい

墨戯について

た、深く道理をとらえて、硯や筆はきちんとしまわれ、禪の修行に打ち込むあまり、筆や硯などといった物は、もう日の目を見ることはないのではないか、と。ところが公は、赤い絹布で十重にして保管していたものを取り出し、塵をきれいに払い除かれた。明るく日が射す机に、今やその人が向かっておられるのだ。

（東坡居士、管城子と楮先生の間に遊戯す。枯槎寿木、叢篠断山を作し、筆力 風煙無人の境に跌宕す。蓋し道人の易くする所にして、画工の難しとする所なり。印泥に印するが如く、霜枝風葉は、先ず胸次に成る者か。顰申奮迅し、六反震動するは、草書三昧の苗裔たる者か。金石の友質は已に死するも、心は泥を郢人の鼻に斲り、斤を運んで風を成すの手に在る者なるか。夫れ惟だ天才のみは群を逸るも、心は無軌に法り、筆は心と機り、氷を積かして水と為す。これを南榮に立たしめ、その胸中を視れば、哇吟有る無く、八窗玲瓏たる者なり。吾れ聞く斯の人、深く理窟に入り、研を積し筆を囊して、枯禪縛律し、この物の輩、復得べからざることを恐る。公それ緹衣もて十襲せしもの*⁵、蛛塵を払除す。明窗棊几に、その人を見るが如し。）

黄庭堅のこの賦では、蘇軾自身がそれまで封じてきた筆墨の遊びを、長い左遷生活から都にもどって、今まさに自在に筆を振るって再開し始めた様子が語られている。冒頭で、筆とは言わずに「管城子」、紙ではなく「楮先生」というように韓愈「毛穎伝」に由来する諧謔味を帯びる言葉を手始めとして、由来ある語句を駆使し筆墨による表現行為の自在さを表象し称揚しようと試みている。文中には、この賦が書かれた時期を特定するに足る語句は見当たらないが、熙寧年間（1068-1077）末年に知遇を得、元豊元年（1078）に黄庭堅から蘇軾に向けて詩文を捧げて開始された二人の本格的な交渉が、翌元豊二年から足かけ五年に亘る蘇軾の黄州貶謫をはさみ、元祐年間（1086-1093）初年に二人が都で再会、詩文のみならず書画をも介した交渉が再び頻繁に行われるようになった頃の作、と見なすのがやはり妥当なのだろう*⁶。

墨戯という語は散文臭が強いためか、詩語として使われることはなかったようだが、同じ頃に書画を契機として書かれた二人の詩には、例えば文與可の墨竹図に蘇軾が題した詩*⁷で、「斯の人定めて何人ならん、遊戯して自在を得。詩は鳴る草聖の餘、兼ねて竹の三昧に入る」とあり、また、李公麟が唐の韓幹の馬の絵に模した図に黄庭堅が題した詩*⁸には、「李侯の画は百僚の底に隠れ、初めより自ら人の誤りて知るを期せず。丹青を戲弄して聊か歳を卒えるは、また世を閱せし老禪師の如し」といい、さらに、黄庭堅が自らの書への没入を弁解する詩*⁹に、「偶たま兒戯に随いて墨汁を灑ぎ、衆人 崔杜の行に在るを許せり。晩に長沙の小三昧を学び、万物を幻出して真に狂を成す」などと記すように、上の賦と同じように、書画を創作する行為を戯れと関連づけながら述べる句が散見する。

勝手知った筆墨を使って枯れ枝や篠竹といった身の回りのありふれた物を画き、職業画家にとっては想定外の領域で、筆記用具本来の用途から逸脱した使い方で、蘇軾が遊ぶことができて、と黄庭堅はこの賦で表現しようと苦心しているわけだが、書画につけられた題跋の文章の中には、墨戯という言葉がずっと気楽にずばりそのまま用いられているものがある。

「元符三年（1100）十二月己亥」と期日が記される、黄庭堅五十六歳、都に向かうため戎州を出立した頃、外甥の張大同からの求めに応じて送った書に付した文には、「此の高紙は、小字に宜からず、老夫また臂は痛く眼には花あり。聊か墨戯を作して以て白を塞ぎ、且つは永く苦海に沈むより免れんとす」とある*10。ここでは、折り目正しい楷書の小字を、という後進からの注文には応じられないものの、自由に筆をふるった自作の書を謙遜している言葉として墨戯が使われている。この用例からすると、墨戯の最大公約数的な含意はその場その場にふさわしい解放感をともなった自在な筆使い、ということになるだろうか。

自在な動きにともなう解放感あるいは高揚感を伝えるために活用されたのが、「草書三昧」いう句なのではなからうか。この句は上に引いた墨戯賦にも書き加えられていたが、先例としてよく知られるものは、狂草で著名な唐代の書僧・懷素について伝わる、「長沙の僧懷素は草書を好み、自ら草聖三昧を得たりと言えり」という言説であろう*11。墨戯賦では蘇軾が粗放ながら自由な筆使いから生み出したとされるのは、「枯槎寿木、叢篠断山」といったありふれた外界物に過ぎなかったが、称揚はそれらの外界物があるがままを画き出していることすなわち「形似」に向けられているのではなく、それらを生み出した筆使いそのものであることを言い表したいがために、「草書三昧」が用いられていると読むべきなのである。

また、同じく書かれた時期は不明ながら、蘇軾の画いた水流と岩石の絵に黄庭堅が題した文では、「東坡の墨戯は、水活き石潤い、今の草書三昧に與し、いわゆる、戸を閉じて車を造るも、門を出れば轍に合す、なり」*12と記されており、「本来法と世間法の見事な合一をいう」禅語の句*13を用いて、自在な筆の動きから描き出された水と石が、外界のものそのままとしても通用する形象になったことが称揚される。客観的な写生を前提としない筆の動きに意識を集中した無目的な行為から新奇な形象が結果したこと、この短小な書き付けもそうしたことを言わんがために記されたものに違いない。

片や蘇軾自身もまた自らの草書を評して、「僕 酔いて後すなわち草書十数行を作れば、便ち酒気拂拂として、十指の間従り出で去るを覚ゆるなり」と記して*14いる。これも同じく何を書いたかよりも如何に書いたかに自らの関心が向かったことを如実に示す言葉だが、こうした筆の動きそのものに関心を集中させた「草書三昧」のあり方は、第三者から見れば完成後の称賛を意図しない、いわば無心な行為としてとらえられることになる。たとえば、蘇軾が執筆するさまを、恐らく自らの目で目撃する機会にも恵まれたであろう李之儀（1048-

墨戯について

1128 ?) は、蘇軾の書「蘭阜園の記」に次のような跋文をつけている*15。

世に伝う、蘭亭の縦横なる運用は、皆な人意の到る所に非ず、故に右軍の書中において第一と為す、と。然り而して能くここに至る者、特に心手両つながら忘れ、初めより未だかつて意を経ず。是を以て僚の丸における、秋の奕における、輪扁の輪を斲り、庖丁の牛を解するは、直ちに神を以て遇い、力を以て致さざるなり。一時の興に乗り、淋漓たる醉笑の間に
出づるにあらざるよりは、またふたたび能くせず。故に曰く、瓦を以て注する者は全く、鉤を以て注する者は巧みにして、黄金を以てこれに注すれば則ち昏なり、と。東坡のこの字、それまたこれを是に得るか。しからざれば、豈に復た常日の書を度越して遠きこと甚だしや。

蘇軾の書が王羲之の蘭亭序とともに優れるのは、宜僚、奕秋、輪扁や庖丁ら寓話の中で知られた一事に巧みな職人と同じように、後の賞賛を意図せず、書写行為を生み出す感興そのものに忠実でいられる手腕があったからであることを、李之儀はさらに莊子・達生篇の欲心が賭け事の適中度をにぶらせることをいう言葉を引いて補強しつつ主張するのである。

またさらにこれから三世ほど後、後世における文人画の確立に大いにあずかることになった倪瓚（1301-1374）も、蘇軾の草書を目撃して書きつけた跋文*16にこう言う。

右 蘇文忠公真跡一卷。公の書は、縦横斜直、率意にして成ると雖も、意の如くならざるは無し。深くその妙を賞識する者は、ただ涪翁一人のみ。圓活適媚、或いは顔魯公に似、或いは徐季海に似る。蓋しその才徳文章、溢れてこれを為なせばなり、故に綱韃鬱勃の氣、日に映えて奕奕たるのみ。陸東之、孫虔禮、周越、王著のごときは、善書ならずんばあらざれども、これを顔魯公、楊少師、蘇文忠公の列に賞かば、則ち神巫の壺丘子に見ゆるが如し。癸丑（洪武六年1373）八月八日、倪瓚。

倪瓚もまた蘇軾の書が「率意」の結果であること、すなわち意図に従うことなく縦横に筆を振るいながらも称賛の対象たりうる表現を獲得できた、と称賛するのである。

こうした執筆後の評価を度外視した筆の動きそのものへの熱中没入、それが「草書三昧」という句が指示しようとする意であるように見られる。しかしながら、事後の評価を一切顧慮することのないまま発動された墨戯は、理念抜きの全く無意識な行為なのであろうか。いや、そうは言えまい。絵画史上においても、蘇軾の墨戯を含む「元豊元祐の文人画の新しい潮は逸品画風に乗つて高まつたことは否定できない」*17という見解が示されて久しいし、米芾・米友仁の水墨画についても、「草書三昧のように自由に筆墨を使用し、写形の目的から外

れたものだけを即ち形式的特色から墨戯と称したわけでもない。むしろ造形の理念として筆と墨の桎梏から解放された自由さをもつという自覚に於いてのみ墨戯と呼んだ」*18といった知見がすでに公にされているのだ。それでは、そうした風潮あるいは造形の理念は、一体どのような言葉で語られたのか。次に考えてみなければならないのは、そうした問題だ。

二

七世紀に活躍した書家・孫過庭は、書が到達すべき境地を、「変態（書体の変容）を毫端に窮め、情調を紙上に合し、心手^{へだて}に間無く、楷則を懐うことを忘るれば、自ら羲獻に背くも失無く、鍾張に違うも尚お工みなるべし」と述べていた。ここには、執筆者独自の感興を尊重することの重要性のみならず、「楷則を懐うこと忘る」こと、すなわち伝統的な書法から自由になることの重要性も同時に表明されている。前節に示した黄庭堅の墨戯賦でも、「夫れ惟だ天才のみは群を逸るも、心は無軌に法り、筆は心と^{はか}機り、氷を^と積かして水と為す」と、孫過庭の見解に類似するかに見えるくだりが織り込まれていた。

蘇軾と黄庭堅が書画につけた題跋では、もっと具体的な言葉で伝統的手法から解き放たれることが重要だと訴えるものがある。ことに彼ら自身や相手の書について述べる場合にとりわけ直截だ。蘇軾は自らの草書を評して、こう述べた。

書は初めより佳に意無くば、乃ち佳なるのみ。草書はこれ学を積んで乃ち成ると雖も、然れども要はこれ速やかならんと欲するに出づ。古人は「匆々にして及ばず、草書す」と云えり。この語は是に非ず。もし匆々にして及ばざれば、乃ちこれ平時はまた学ぶに意有り。この弊の極むるや、遂に周越仲翼に至るは、怪しむに足るもの無し。吾が書は甚だしくは佳からずと雖も、然れども自ら新意を出だして、古人を踐まず、これ一快なり。*19

草書とは、その名の通り草卒の間に書き上げてしまう書のことであって、学んで獲得する書法ではない、自分の草書は我流ではあるが、教えられるべき手法に法っていないからこそ良いのだ、と言う。「古人を踐まず」とは、ここでは伝統的な書法からの解放を肯定する言葉だ。蘇軾はその晩年、紹聖四年（1097）六十二歳で南海の配流先にあるとき、黄庭堅の草書が手元にもたらされたのを契機として次のような跋文*20を書いている。

曇秀 海上に來たりて、東坡に見え、黔安居士の草書一軸を出し、この書 如何と問えり。坡云う、張融に言有り、臣に二王の法無きを恨まず、二王に臣の法無きを恨む、と。吾 黔安においてまた云う。他日 黔安まさに捧腹軒渠すべし、と。丁丑正月四日。

墨戯について

張融の言は、『南史』本伝の逸話に見えるものである。草書に堪能であった張融に、時の皇帝、齊の高帝が、「卿の書には骨力は有るが、ただ残念なのは二王の法が無いことだ」と評したのに対し、張融は「臣に二王の法無きを恨むに非ず、また二王に臣の法無きを恨む」と強弁したと記録される。蘇軾は曇秀に黄庭堅も張融と同じだと答えた。二王すなわち書聖と見なす世の通念への異議申し立てこそ、黄庭堅の草書を称えるのにふさわしいというのである。蘇軾が示すこうした伝統的表現法を墨守してすますことに対する批判的な姿勢は、黄庭堅も共有するものだったらしい。黄庭堅は蘇軾の書について付した跋文で、「士大夫は多く東坡の用筆は古法に合せずと譏るも、彼は蓋し古法の何より出づるかを知らざるのみ」*²¹とか、「東坡の書は、大小真行に随って、皆な嫉媚にして喜ぶべき処有り。今の俗子は東坡を譏評するを喜ぶも、彼は蓋し翰林侍書の繩墨尺度を用う、これ豈に法の意を知らんや。余謂えらく東坡の書は、学問文章の氣、鬱鬱芊芊として、筆墨の間に発す、これ他人の終に能く及ぶもの莫き所以なるのみ。」*²²とか言うように、同時代の知識人が有する書法の通念を基準にしていたのでは蘇軾の書を評価することができないのだ、と繰り返し訴えている。墨戯という言い逃れめいた自嘲的な命名の裏には、同時代が従う通俗的書画観を乗り越えようとする批判的理念が確固として存在していたのだと考えるべきである。

こうした批判理念を絵画の領域にまで押し広め、それを初めての的確に述べた言説として位置づけることができるのが、蘇軾が唐の画家・呉道子の画について述べたよく知られた「新意を法度の中より出だし、妙理を豪放の外に寄せる」*²³という一句であろう。ここでいわれる「法度」とはすなわち既存の法則、「新意」や「妙理」といった語は新たなすぐれた意趣をそれぞれ意味するだろう。すなわち、呉道子は「豪放」自在な筆遣いによって、「法度」を超越し、「新意」「妙理」を創出した、と蘇軾は主張するのである。ここに見られる「新意を法度の中より出だす」という見解は、上に見た蘇軾が自らの草書について述べる「自ら新意を出だして、古人を踐まず」というものと合致しているが分かる。こう考えると、唐代に興った新しい草書の技法と逸品と呼ばれる新しい画風、それらを生み出した表現者の奇矯な創作の様子を伝える逸話には共通点が見られたことも納得される。書の領域では、狂草と呼ばれる書風を生み出した懷素の師に当たる張旭に関するエピソードに、彼はすっかり酩酊してしまっただけ、鬢を墨に漬けて書いたというものがあった*²⁴。一方、画の領域においても、澆墨の技法によって従来の基準から外れた画風を創出したと伝えられる王黙（墨）にも、酔うとまげを墨につけ絹の画面にぶつけて画いた、という逸話があった*²⁵ことが思い合わされるのである。「草書三昧」という句で絵画の新たなあり方が指示されたように、書の領域で先行して現れた新しい制作態度が、北宋末に知識人によって画の領域にも押しひろげられた。絵画史でしばしば言及される、趙希鵠の米芾の画風に対する評語、「その墨戯を作すに、専ら筆

を用いず、或いは紙筋を以てし、或いは蔗滓を以てし、或いは蓮房を以てするも、皆な画たるべし」も伝統的画法を墨守することへの批判理念の流れの中に位置づけられよう。

蘇軾や黄庭堅が、同時代の他の絵画制作者の表現行為を墨戯と呼んだ例は残念ながら見当たらない。しかしながら、12世紀、南宋の後半期には、「墨色の極めて淡薄なるを指して」「岡両画」*²⁶と呼ばれた画風を獲得した画僧・智融があり、同時代の士大夫である樓鑰（1137-1213）が、智融に揮毫を求めて贈った「催老融墨戯」と題する七言古詩*²⁷が残ることがすでに知られる。その詩中、「中に太古を含むも意を尽くさず、筆墨 超然として畦逕を絶つ」の句も、やはり智融の画法が伝統から逸脱するものであったことを言う。要請に応えた智融から実作を得た後に樓鑰は改めて智融の来し方と画風を内容とする散文「書老牛智融事」*²⁸を書いた。その文中にも、「山林の雲気、四時に万変し、眼に到り心に入れば、一に筆端に寓し、游戲点化して、自然高勝、前に古人無く、翰墨の畦畛を超え出でて、ほぼ画家の三尺を以てこれを繩すべからず」と記される。ここにいう「翰墨の畦畛」とは、前人の成果の下に蓄積されてきた伝統的な用墨用筆のあり方である。樓鑰は智融が伝統的画風を乗り越えて、独自の表現領域を開拓したことを称揚する。こうした主張こそ、自嘲的な墨戯の底流を為す批判精神が正面に現れ出たものと見ることができるだろう。

三

墨戯に込められた自ら卑下する語感と批判理念の記憶が薄らぎ、逆に蘇軾や黄庭堅の書が今度は新たな基準作と見なされるようになる時代には、書画制作行為を墨戯と呼んで新たな意義を表現してみようとする散文的試みも少なくなる。そうなってしまった時代、蘇軾や黄庭堅の書画を対象として書かれた文章の内容の多くは、蘇軾や黄庭堅の内的精神性に焦点を絞って称揚するか、あるいは作品の真贋鑑定をめぐる考証かのどちらかになった。これはまた元時代以降に蓄積されてきた、書画を対象とする膨大な題跋作品全体を通じて見られる傾向であるとも言えそうだ*²⁹。

例えば、蘇軾の死後間もなく息・蘇過（1072-1123）は、父の書の後に冒頭こう書きつけている*³⁰。「吾が先君子 豈に書を以て自ら名あらんや。ただその至大至剛の気を以て胸中より発してこれを手に応ず。故にそれ刻画嫵媚の工を見ずして、端章甫して色を犯すべからざるもの有るが若し。これを知りて然る後以てその書を知るべし。」蘇過は書に現れた心中の端嚴な氣質ごうとを理解して、はじめて父・蘇軾の書が分かると言う。これに続けて蘇過は父が若年の頃、書を二王に習いはじめたことなどの過程とその成果を書き加えるが、この文章には伝統との対決や制作への熱中などは全く語られていない。

また例えば、歐陽脩の文集を校訂編纂したことで知られる周必大（1126-1204）は、歐陽

墨戯について

脩にならって法書名画の蒐集に傾注し、それらをめぐる多数の題跋を残している*³¹。歐陽脩ばかりでなく、蘇軾や黄庭堅の書に関する題跋も多いが、その中で蘇軾「遠遊庵の銘」に付された題跋*³²は、題跋という散文様式で周必大が表現しようとした関心のありかを典型的な形で示しているように思われる。この題跋では、蘇軾が呉子野という人物のために銘文を執筆するに至った経緯や書字の形態やその特長には全く言及されていない。廬陵の僧・知頤から委託されたこの書が、蘇軾の真筆であることを「信じて疑わざるべし」という結果を得るに至った真贋判定の顛末にのみただひたすら焦点が置かれて文字が費やされる。周必大にとっては、蘇軾の書が貴重視されるべき基準作であることはもはや言を費やすまでもない事実と見なされていたからなのだろう。

ではいったい、もともと墨戯という表現行為に伴っていたはずの熱中の感覚は、どうすれば再び体験することができると考えられたのだろうか。それを考えるための示唆とすることができるのではないと思われる事柄について、最後に簡単に触れてこの論を終えることにしたい。

明末清初の画家・石濤（1643-1707）は、絵画のあり方についても非常に多弁な画家であって、彼には多くの題画詩、題跋のほか、独自の観点からまとめた絵画論『画語録』があることで知られる。石濤が記す文章には、かつて蘇軾が黄庭堅の草書を評した際に記した南齊・張融の言葉「臣に二王の法無きを恨むに非ず、また二王に臣の法無きを恨む」がしばしば引かれている、という指摘がある*³³。その一例、康熙二十三年（1684）に制作された「山水冊」に書き加えられた自題はこういうものだ。

画には南北の宗有り、書には二王の法有り。張融の言える有り、臣に二王の法無きを恨まず、二王に臣の法無きを恨む、と。今 南北の宗を問えるあり。我が宗とするか、我を宗とするか、と。一時捧腹して曰く、我は自ら我が法を用いん、と。時に甲子の新夏、闔翁大詞宗に呈す。清湘秃髮人濟。*³⁴

董其昌（1555-1636）によって絵画の南北二宗、南宗画すなわち文人画という見解が提起されて以来、画家が流派の違いを意識せざるを得なくなった時代に生きた石濤にとっては、蘇軾の時代以上に既存の手法にとらわれることなく独自の画風を模索する必要が痛感されていたに違いない。上の題跋の文章には、そうした彼の希求をよく読み取ることができる。ここに「自ら我が法を用いん」と言うほかにも、石濤は古人が定立した手法を乗り越えるすべを画き手は探求すべきだと繰り返し訴えている。「古人の跡を師として、古人の心を師とせずんば、その一頭地を出す能わざるは宜なり。冤ならんや」とは、他の自画跋に見える一節である。また、石濤の著述を代表する全十八章からなる山水画原論、『画語録』、その第三章、

画法の変遷を説く変化章にも、次のような一節が書き加えられている。

或るひと余に謂う有りて曰く、「某家は我を博くするなり、某家は我を約するなり、我はた何において門戸とし、何において階級（上達の足がかり）とし、何において比擬（模倣する）し、何において效驗（検証する）し、何において点染（点描渲染する）し、何において鞞皴（輪郭をとる）し、何において形勢（構成する）すれば、能く我は即ち古にして、古は即ち我ならしむるや」と。かくの如き者は、古有るを知りて我有るを知らざる者なり。我の我たるや、自ずから我の在る有り。古の鬚眉は、生じて我の面目に在る能わず。古の肺腑は、安んじて我の腹腸に入る能わず。我は自ら我の肺腑を發し、^{みずか}我の鬚眉を掲ぐ。たとい時有りて某家に觸著するも、これ某家の我に就くなり、^{ことさら}我の故に某家を為すに非ざるなり。天然これを授くるなり。我 古において何をか師としてこれを化せざることこれ有らんや。

「たとい時有りて某家に觸著するも、これ某家の我に就くなり、我の故に某家を為すに非ざるなり。天然これを授くるなり。我 古において何をか師としてこれを化せざることこれ有らんや」、すなわち「たとい、ときには古人の某家に近似することがあっても、それは某家が自分に似ているのであって、自分がわざわざ某家を学んだのではない。画法というのは天然が授けてくれたものである。古人のなかのだれを師としたところで、自分は自由に変化（創作）してゆくことができるのである」（中田勇次郎の訳^{*35}）という主張は、まさしく樓鑰の「前に古人無く、翰墨の畦畛を超え出」という言葉と同じく、既存の画法を乗り越え独自の画風を獲得することの重要性を説くものにほかならない。

ただ、石濤は墨戲という語をもはや用いない。文人画家であると同時に職業絵師でもあった石濤にとっては、墨戲などという言葉を用いて自らの画業を卑下する必要などもはや全く無かった。だから石濤は誰はばかることなく、我が意に従って筆を揮うことを何にもまして強調するのである。

だが、我が意に従って絵筆を執るとは、いったいどのように身体を使うことなのか。石濤はそれについてこう言っている。「画は墨に受け、墨は筆に受け、筆は腕に受け、腕は心に受く。天の造生し、地の造成するが如し。これその受くる所以なり。然らば人の能く尊ぶを貴しとす。その受くるを得て尊ばざるは、自ら棄つるなり。その画を得て化せざるは、自ら縛るなり。」^{*36}すでに指摘がなされているように、ここで石濤がいう「受」とは、仏教用語「五蘊」の一たる「受」のこと、すなわち心の感受作用を意味するだろう。自らの感受を大切にしつつ独自の画風を獲得し、固定した伝統手法に縛られないこと、つまり自らの心に従って身体を動かし、筆墨を操作して表現する、一連の行為の流れを素直に受け入れることの大切さを、石濤はこのように説く^{*37}。ここで気づくのは、石濤が記すこの言葉がかつて黄庭堅が

墨戯について

主張した書のあり方と時代を隔てて響き合っているように思われることだ。黄庭堅は、元豊八年（1085）にこう記していた。「心能く腕を転じ、手能く筆を転ずれば、書字すなわち人の意の如し。古人の書に工みなるは他の異なること無し、但だ能く筆を用うのみ。元豊八年夏五月の戊申、趙正夫この書を平原の官舎に出す。会して観る者三人、江南の石庭簡、嘉興の柳子文、豫章の黄庭堅なり。」*³⁸宋代以前の書論においても、心と手が即応して動かなければならないという主張は、孫過庭の書譜をはじめとして書法論にも度々見られたものではある。しかし石濤は黄庭堅と同じように、筆を執る精神が身体をも統括するべきである、と表現者の精神のあり方にまで遡及して述べることによって、かつて墨戯と呼ばれた行為をもはや卑下する必要のない正当な人間的行為とみなしていると言うことはできないだろうか。意のまま筆墨を用いて画き成す絵画が、ここでようやく書と同じく知的な営みであることが堂々と宣言されている。石濤は、心のおもむくまま画くとは一体どういう営みなのかを問い詰めることができた。だがそれがどのように結実したのかは、稿を改めて問うてみなければならぬことがらである。

*1 鈴木敬『中国絵画史』上（1981.3吉川弘文館）「I 中国絵画研究史概観」に、「北宋末にはじまる作画理念としての「墨戯」（8頁）と総括されるほか、「II 中国絵画の史的考察」の「八 宋時代の絵画」8節「北宋の墨戯」、『同上』中之一（南宋・遼・金）（1984.3吉川弘文館）3節「北宋末・南宋初の復古運動」c「米芾と米友仁 一墨戯の変質一」、『同上』中之二（元）（1988.9吉川弘文館）「十二 元の絵画」11節「花卉翎毛画」f「墨戯花木画」を参照。

*2 鈴木敬『中国絵画史』中之二（元）6節「元末四大家」b「呉鎮」。

*3 「呉鎮跋揚補之墨梅図」、『趙氏鐵網珊瑚』卷十一。

*4 士大夫にふさわしい作画行為を指して墨戯という語を使うのは、すでに指摘があるように、『宣和画譜』の墨竹類ジャンルの作者小伝に見られる。墨竹の始祖として知られる文同（1018-1079）の小伝には、「善く墨竹を画き、名を時に知らる。おおそ翰墨の間において、物に託して興を寓し、則ち水墨の戯に見わす」とあり、更に文同に先立つ閩士安という画家についても、「性 墨戯を作すを喜ぶ」と書かれる。これらの用例では、墨戯に肯定的価値を認めているが、鈴木敬氏は、元代の画評家・湯屋『画鑑』（『学海類編』所収本）の牧溪評「近世、牧溪僧法常は墨戯を作せども麤惡にして古法無し」では、芸術的価値は度外視されて、単に籊筆による水墨画という意味しかない、と言われた（『中国絵画史』上「北宋の墨戯」334頁）。しかし、この牧溪評は一本では「墨竹」と記されているものがある。湯屋は、この牧溪評の他にも、宋の画僧・石恪について「戲筆の人物を画く」、蘇軾について「東坡先生の文章翰墨は千古に照耀す。復た能く筆墨に留心し、墨竹を戯作す」と記すほか、周密の記録に倣って、趙孟堅の画作についても「墨蘭最も其の妙を得、其の葉は鉄の如く、花茎また佳く、石を作すに用筆輕払、飛白書の状の如し。前人にこの作無し。梅竹水仙松枝を画き、墨戯みな妙に入る」と肯定的に評価している。湯屋が、墨戯という語そのものに否定的評価を担わせているわけではないようだ。

*5 『後漢書』卷四十八、應劭伝に「宋愚夫亦宝燕石、緹縞十重」とあり、その注に『阙子』「宋之愚人得燕石梧臺之東、帰而藏之、以為大宝。周客聞而觀之。主人父齋七日、端冕之衣、豊之以特牲、革匱十重、緹巾十襲」の件を引き、さらに縞音襲、緹、赤色繪也、と注する。

- *6 鄭永曉『黄庭堅年譜新編』（1997年、社会科学文献出版社）は、元祐三年（1088）、四十四歳の時、秘書省にあって史局に勤務するとともに蘇軾の下で礼部の試験に監督官として加わっていた年に繋げる。
- *7 「題文與可墨竹 并叙」、『蘇文忠公詩合註』巻二十八。
- *8 「詠李伯時摹韓幹三馬、次蘇子由韻、簡伯時兼寄李德素」、『山谷詩集注』巻七。
- *9 「戲答趙伯充勸莫学書、及為席子澤解嘲」、『山谷詩集注』巻八。
- *10 『豫章先生遺文』巻九、いま『黄庭堅全集』（2001年、四川大学出版社）「黄文節公全集・補遺巻第九」による。
- *11 李肇『唐國史補』巻中。この後さらに有名な、「棄筆堆積、埋於山下、号曰筆塚」という一文が続く。『唐國史補』では「草聖三昧」であるが、後の『宣和書譜』巻十九、草書類の小伝では、「一夕觀夏雲隨風、頓悟筆意、自謂得草書三昧」と記される。また、すでに引いた蘇軾「題文與可墨竹」の句「兼入竹三昧」の施注も、『法書苑』「懷素自言得草書筆法三昧」を引く。
- *12 「題東坡水石」、『黄庭堅全集』「黄文節公全集・別集巻第七」
- *13 古賀英彦編著『禪語辞典』（1991年、思文閣出版）414頁。
- *14 『重編東坡先生外集』巻四十八、孔凡禮点校『蘇軾文集』（1986年、中華書局）巻六十九。
- *15 「跋東坡蘭亭園記」、『姑溪居士前集』（『四庫全書』本、百部叢書集成影印『粵雅堂叢書』本）巻三十八題跋
- *16 「東坡草書」、『趙氏鐵網珊瑚』巻四。
- *17 島田修二郎「逸品画風について」（もと『美術研究』161号、1951年、のち島田修二郎『中国絵画史研究』、中央公論美術出版、1993年、所収）。
- *18 鈴木敬『中国絵画史』上、「北宋の墨戲」。
- *19 「評草書」、『重編東坡先生外集』巻四十八、『蘇軾文集』巻六十九。
- *20 「跋山谷草書」、『重編東坡先生外集』巻四十九、『蘇軾文集』巻六十九。
- *21 「跋東坡水陸賛」、『豫章黄先生文集』巻二十九。
- *22 「跋東坡書遠景樓賦後」、『豫章黄先生文集』巻二十九。
- *23 「元豊六年七月十日」と日付のある「跋呉道子地獄变相」（『重編東坡先生外集』巻五十、『蘇軾文集』巻七十）には、「道子、画聖也、出新意於法度之内、寄妙理於豪放之外、蓋所謂游刃餘地、運斤成風者耶」とあり、二年後の「元豊八年十一月七日」と日付される「書呉道子画後」（『東坡集』巻二十三、『蘇軾文集』巻七十）では、「道子画人物（中略）出新意於法度之中、寄妙理於豪放之外、所謂游刃餘地、運斤成風、蓋古今一人而已」と記された。
- *24 李肇『唐國史補』巻上「張旭得筆法」に、「旭飲酒輒草書、揮筆而大叫、以頭搥水墨中而書之、天下呼為張顛。」
- *25 張彦遠『歷代名画記』巻十「唐朝下」王黙に、「師項容、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。」とある。朱景玄『唐朝名畫録』逸品「王墨」にも類似の記事がある。その他、島田修二郎「逸品画風について」参照。
- *26 島田修二郎「岡両画」（もと『美術研究』84号86号、1938年および1939年、のち島田修二郎『中国絵画史研究』、中央公論美術出版、1993年、所収）。
- *27 樓鑰『攻媿集』巻二。
- *28 『攻媿集』巻七十九。
- *29 これより後の明代に書かれた題跋の扱う内容について、明代画評を広く視野に入れた上で、「万曆以前の題跋の筆者は、考証、伝歴、雑事のほかに、題跋として何を書くべきかという問いに答えるなど、全く念頭になかったのではないか。それは絵画を絵画として素直に見、自分の言葉で印象を表現するという態度の存在しなかったことを物語る。」（古原宏伸「晩明画評」、古原宏伸『中国画論の研究』（2003年、中央公論美術出版）所収）、という辛辣な見解が示されている。
- *30 蘇過「書先公字後」、『斜川集』巻八。
- *31 明の毛晉が編纂した『益公題跋』十二巻には、周必大全集『文忠集』に集録された二つの詩文集『省

墨戯について

齋文藁』『平園續藁』から、合わせて四百四十篇余にのぼる題跋の文章が集められている。

- *32 周必大「題東坡遠遊菴銘」、『省齋文藁』卷十五および『益公題跋』卷八。蘇軾「遠遊菴銘」はその叙文を伴って、『東坡集』卷二十、『蘇軾文集』卷十九に収録される。
- *33 朱良志『石涛研究』（2005年、北京大学出版社）第三十一章「石涛偽作考（上）」の四「關於“我自用法”的幾幅作品」。
- *34 朱良志前掲論に引用されるテキストによる。朱良志『石涛研究』569頁。
- *35 文人画粹編第8巻『石涛』（1976年、中央公論社）所載の中田勇次郎「石涛の「画語録」」より。
- *36 『画語録』尊受章第四。
- *37 福永光司「画語録」訳注（『中国文明選・第十四巻・芸術論集』（1971年、朝日新聞社）所収）および朱良志前掲書、第三章「論石涛的“尊受”説」を参照。
- *38 「題絳本法帖」、『豫章黄先生文集』卷二十八。

（付記）本稿は、平成22年度に交付を受けた科学研究費補助金（基盤研究(C)「宋人題跋の文学的研究」課題番号：20520315）による研究成果の一部である。

A Literary Study on Ink Play

NISHIGAMI Masaru

In Chinese art-historical studies Ink Play (Moxi) is the phrase commonly used to designate scholar's painting that is distinct from painting of the painter-craftsmen and become the basis for the school of literati-painting. Huang Tingjian who was a scholar-literate wrote the Poetic Exposition on Ink Play(Moxi Fu) to celebrate Su Shi's brush works in 1088.

We could find two literary subjects from Huang Tingjian's Poetic Exposition. Firstly why did absorbing in 'drafting script' (cao shu san mei) mean a new set of brush works, secondly how was the new set of brush works free from two Wang(Wang Xizhi and Wang Xianzhi)'s traditional set of practices and could form a new canon of painting.

I will investigate relevant colophons from this points in my paper.