

Title	中国における樹石図の発生とその意義
Sub Title	The process and meaning of the establishment of painting of "Trees and rocks" in China
Author	宗像, 清彦(Munakata, Kiyohiko)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1968
Jtitle	哲學 No.53 (1968. 9) ,p.159- 179
JaLC DOI	
Abstract	<p>The motif of "trees and rocks" became an independent subject of painting during the T'ang dynasty. The writings from the period show that "trees and rocks" was even clearly distinguished from another landscape subject "mountains and streams." The usage of the term "trees and rocks" in the T'ang literature indicates that "trees" in this context were mainly pine trees and p'o trees, the two prominent evergreens in China. These two trees were used as symbols of "the immutable" in both a spiritual and a physical sense from as early as the Late Chou period. During the Six Dynasties, both in literature and paintings, these evergreens and rocks were used quite commonly as symbols of the perseverance of virtuous men's minds. These motifs, however, were used rather as elements subordinate to the central themes, in order to emphasize the spiritual meaning implied in the works. It was in the T'ang dynasty when "trees and rocks" received attention from the poets and painters for their own value as revelation of cosmic force. This trend first appeared in the realm of poems as evidenced by some early T'ang fu. In the field of painting, "trees and rocks" gained greater importance, along with the evolution of technical means of representing natural objects developed by the masters of the eighth century. As attested in a poem by Tu Fu, this process resulted in the use of "trees and rocks" as central motifs and with human figures showing the moralistic implication of the paintings. And from the late eighth through the ninth century, even the figures attached to the "trees and rocks" could be omitted without diminishing the moralistic implications of the theme. There were several types of compositions of this subject as found in the literary sources of the period, such as "one or a few trees with smaller rocks at the bottom," "a single tree at the bottom of a cliff" and so forth, corresponding mostly to the earlier symbolism for various types of virtuous men with the minds of "perseverance." The evergreens with accompanying rocks were certainly a beautiful image of the ideals of the intellectual gentlemen. Yet, it may be noted here that the logical choice of the subject was only possible when their minds were oriented towards the full potential value of the natural objects and when the technical means of representation were fully explored. And when the generalized cosmic concept was developed by the Neo-Confucianists in the Sung dynasty, the subject tended to become a part of, or at least a special case of, the all-enclusive "mountains and streams" paintings.</p>
Notes	守屋謙二先生古稀記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000053-0165

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

中国における樹石図の発生とその意義

The Process and Meaning of the Establishment of Painting of “Trees and Rocks” in China

宗 像 清 彦
Kiyohiko Munakata

Résumé

The motif of “trees and rocks” became an independent subject of painting during the T'ang dynasty. The writings from the period show that “trees and rocks” was even clearly distinguished from another landscape subject “mountains and streams.”

The usage of the term “trees and rocks” in the T'ang literature indicates that “trees” in this context were mainly pine trees and *p'o* trees, the two prominent evergreens in China. These two trees were used as symbols of “the immutable” in both a spiritual and a physical sense from as early as the Late Chou period. During the Six Dynasties, both in literature and paintings, these evergreens and rocks were used quite commonly as symbols of the perseverance of virtuous men's minds. These motifs, however, were used rather as elements subordinate to the central themes, in order to emphasize the spiritual meaning implied in the works.

It was in the T'ang dynasty when “trees and rocks” received attention from the poets and painters for their own value as revelation of cosmic force. This trend first appeared in the realm of poems as evidenced by some early T'ang *fu*. In the field of painting, “trees and rocks” gained greater importance, along with the evolu-

tion of technical means of representing natural objects developed by the masters of the eighth century. As attested in a poem by Tu Fu, this process resulted in the use of “trees and rocks” as central motifs and with human figures showing the moralistic implication of the paintings. And from the late eighth through the ninth century, even the figures attached to the “trees and rocks” could be omitted without diminishing the moralistic implications of the theme.

There were several types of compositions of this subject as found in the literary sources of the period, such as “one or a few trees with smaller rocks at the bottom,” “a single tree at the bottom of a cliff” and so forth, corresponding mostly to the earlier symbolism for various types of virtuous men with the minds of “perseverance.”

The evergreens with accompanying rocks were certainly a beautiful image of the ideals of the intellectual gentlemen. Yet, it may be noted here that the logical choice of the subject was only possible when their minds were oriented towards the full potential value of the natural objects and when the technical means of representation were fully explored. And when the generalized cosmic concept was developed by the Neo-Confucianists in the Sung dynasty, the subject tended to become a part of, or at least a special case of, the all-enclusive “mountains and streams” paintings.

序 論

クリスマス・ツリーが、北欧の遠く原始に於ける常緑樹信仰に起源を発すると言われるように、中国の樹石図も、太古の素朴な常緑樹に対する崇敬の念と無縁なものではなさそうである。満目蕭条の冬景色の中に緑を保ちつづける松柏の姿は、吾等現代人にとってすら、力強い自然の生命力の象徴として心に訴えるものを持っている。強い呪術的傾向を持つと考えら

れる中国史前時代の仰韶期の彩陶器の文様に、杉のごとき樹木が画かれていることが報告されているが¹⁾、中国人の意識の深層に樹木の姿が焼きつけられたのは誠に古いことと言わねばならない。此の小論は、しかし乍ら、中国画に於ける樹木表現の歴史を辿ろうというのではない。極めて普遍的な、この人間—樹木関係が、樹石図という画題として、中国の高度に洗練された文化の中に定着された、その過程と意義を探ろうというのが、本論の基本的主題である。

「樹石図」の定義

樹石は勿論自然景の要因であって、一般的な意味では「樹石図」は風景画と呼ぶ中に含まれる。しかし乍ら、唐代の人は甚だ潔癖に、「山水・樹石」と樹石を独立して取り上げる傾向がある。「山水」の語は古い。早く田中豊蔵氏が詳述されているごとく、孔子の“智者楽水，仁者乐山”に対概念として使はれ、四世紀末の顧愷之に於いては、“凡画，人最難，次山水，次狗馬……”として画の分類としての「山水」が既に成立している。そして特に「山水」という用語の底に、単なる自然の描写と異る、宗教的或は哲学的な意味が秘められている事は言うまでもない²⁾。そうしてみると、「樹石」の方にもそれと見合うだけの意義がなければならないように思はれる。

「樹石」の熟語（或は対語）としての用法は、その古さに於いてとても「山水」には及ばないが、「木石」ならば『孟子』に“舜之居深山之中，与木石居，与鹿豕遊”（尽心章，上）とあって、木と石の組合せが、世俗から離れた生活という觀念と早く結びついていたことがわかる。但し、此の語は漢六朝には“身は木石に非ざれば”（司馬遷，「報任安書」）とか、人とつき合うよりは“木石と鄰を為すに若かず”（阮籍，「大人先生伝」）といった人間的なものと反対なものという意味が強くなり過ぎてしまう。「樹石」という言葉は、唐代では特に画の分類の一つとして普遍的に使はれ

るが、「木石」の意味が特殊化して来たために、清新な組合せとして「樹石」が新たに登場して来たと見てよいかと思はれる。尚、京都大学人文科学研究所の「文選索引」には「樹石」の熟語は一例も現れない。

絵画史上から見ると、「樹石」は画題としては勿論、画の分類としても隋以前に用いられた可能性は少い。九世紀に書かれた張彦遠の『歴代名画記』では、隋の孫尚子の項（巻八）で竇蒙（八世紀後半に活躍）の言を引いて、孫は“鞍馬、樹石は（鄭）法士に如かず”と言っているのが、最も早い画家に「樹石」という分類が適用された例となっている。張彦遠は同書巻一の「論画山水樹石」の項で、唐以前では、樹石は画の附帶物として、其の地を映帶するに用いらただけであり、樹石が真に態をなすのは、隋初唐の楊契丹・展子虔・閻立本兄弟等の過度期を経て、盛唐に入って以来のことであると言っている。そして、具体的には、呉道子、韋鸞、張璪の貢献を高く評価している。これを裏づけるものとして、同書の各画家を扱った記述に於いては、“樹石（又は松石）を工みとする”という一項が、八世紀初頭の李思訓を始めとして、其れ以後の画家に到って頻繁に用いられるようになる。同時代に書かれた、朱景玄の『唐朝名画録』でも全く同じことが観察される。

此処に注意すべきは、朱景玄は、張彦遠が「樹石」と言った所を「松石」の語で置き換えている事実である。この事は、「樹石」は「松石」を主体とするものであることを示めす。此の場合、「松石」の「松」は文字通り松のことが事実上多いようであるが、一般には松と柏（日本のカシワでなく、ヒノキ、コノテガシワなどの常緑樹）即ち常緑樹を指している。唐の李善は、文選の古詩“青青陵上柏”に註して、此の詩が人生を行人にたとえるのは、それが、“松石と異なるを言う”と言っている（『文選』巻二十九、李善註）。柏と松とは異なる植物であるが、理念的には、松柏として同じに扱われるようである。六朝詩では擬古詩などで、松と柏を自由に置き換えている。

勿論、松柏の他に画題や詩文の題に取り上げられるものに「枯樹」があり、更に桃李、或は扶桑樹などがある。然し乍ら、「樹石」と唐人が呼ぶ時には、「松石」という特殊の内容を持つものを中心とし、多少その範囲を拡げたものと見て差し支えないようである。事実、韋鷗、張璪、劉商等、当時の樹石の名人と言はれる人達の画題を文献に徴するに、全て松石図が主体となっていることが確められる。

約言すれば、唐人の所謂「樹石図」は、松石を中心とし、その象徴的意義を内包して唐代、特に八世紀初頭以来大きく発展した、絵画主題の一領域であると言える。

「樹石」の象徴的意味

唐代の「樹石図」が主として「松石図」であることは以上で明らかであるが、それではこのような「樹石」はいかなる意味を持っていたであろうか。

中国では、古来松柏を永世不変の象徴として用いている。『詩経』の小雅の「天保」にある、“松柏の茂るが如く、爾に承くるあらざるはなし”の句は、松柏の枝葉が常に繁茂し、衰えることがないのを、子孫の繁栄にたとえたものである。これに対して『礼記』の“松柏の心あるや、四時を貫き、而して柯を改め、葉を易えることあらず”（礼器編）は松柏を心の不変即ち節操にたとえる。この物心二面に於ける「不変」の主題が、漢魏六朝から唐代へと発展する松柏観の基調をなす。”中国の象徴主義は、儒家的な、或は道家的な屈折を持っていて、狭義な一義的な定義は出来ないが、いずれにしても、絵画、詩文に現れる松柏の意味は、如上の基本概念から導き出されるものである。

松柏が道教思想と結びついたものに、晉の何劭（二三六？-三〇一）の「遊仙詩」（『文選』卷二十一）がある。

“青青陵上松	亭亭高山柏
光色冬夏茂	根柢無凋落
吉士懷貞心	悟物思遠託
揚志玄雲際	流目矚巖石
.....”

此の詩の骨子は、高山の亭亭たる松柏に貞心の象徴を見た吉士が、悟る所あって飛鶴に乗り峻岳を越えて仙人の世界へと遊びに行くというにある。引用はその書き出しで、松柏と巖石が象徴的に用いられている。³⁾ 所で、歴代名画記引用の晉の顧愷之（三四四—四〇五）の「画雲台山記」の中に、“中段の東西、円砂の絶崕及び廕あり。当に嵒巖高驪ならしめ、孤松を其の上に植うべし”とある（『名画記』卷五）。「画雲台山記」については米沢嘉圃氏を始め多くの研究があるが、⁴⁾ 要するに、後漢の道士張道陵の雲台山に於ける逸話を、象徴的な山水を背景に構成する方法を述べたものである。従って、引用の絶崕上の孤松は、何劭の詩の場合と同じく、仙界に入る条件としての貞心の象徴と見ることができる。

中国には根強い隠士に対する尊敬がある。隠士にも各種の型があるが、何れも節を守って屈しない美德がたたえられる。⁵⁾ 「商山四皓」は所謂隱遯の一例である。商山は陝西省商洛の地の東にあり、又南山の名によっても知られる。⁶⁾ 秦の時、四人の鬚眉の白くなった老人が此処に隠れた。世乱を避けて天下の定まるのを待ったのである。⁷⁾ 河南省鄧県で 1958 年に発掘された南朝基の画像磚に「南山四皓」と銘のあるのは、此の図様の早い例である（挿図 1）。重疊とした山々に囲まれた山中で、四人の老人が、音楽を奏で、或は水際で想を凝らすなど、一時を楽しむ姿が画かれている。山山の尾根や、四人の老人を分割するような位置に、簡便化された柏と思はれる木々があり、画面の両端で山が谷に落ち込んでいく所に、各一本づつの高い松が画かれている。又大小の闕状の石が、幾つかの場所に画かれ、空には鳳凰が舞っている。顧愷之の「画雲台山記」とくらべると、構図は



挿図 1 「南山四皓図」鄧県六朝墓画像磚

勿論異なるが、その象徴的要因に於いては非常に近いものがある。四皓が、節操を貫き、高く自らを持した心事を、松柏や岩石が象徴的に説明しているのである。

此の図に關聯して、所謂「澗底の松」の概念がある。左思（二五〇?—三〇五）の「詠史詩」（『文選』卷二十一）に、

鬱鬱澗底松 離離山上苗
以彼徑寸莖 蔭此百尺条⁹⁾

とある。これはすぐれた人士でも、門地が悪ければ、なよなよとした苗にすら頭を蔭はれてしまうと皮肉った詩である。此の詩は唐代の詩文によく引用されるものであるが、普通に「澗底の松」の象徴するものとしては、特に門地がどうかということでなく、世に知られずに孤高を保っている隠士一般に通ずるものである。先の四皓図の高松が、山の低く落ち込んだ両側から高く伸びているのは、「澗底の松」のこの一般的な意味を持たせている可能性が大きい。

隱逸の思想については、誰しも竹林の七賢に思いを馳せるが、1960年に南京近郊で発現した東晉墓の竹林七賢画像磚が注目に値する¹⁰⁾（挿図2）。此の図は中国の樹下人物の形式原型としても興味が深い。既に長広・ソーパ



挿図 2 「竹林七賢図」南京西善橋六朝墓磚刻壁画

一両氏の考証が発表されているが、七賢と春秋時代の高士榮啓期と計八人が、並列して、一人ずつ樹下に坐している。此の樹下人物型式は、六朝の仏教芸術に現れる、樹神図や太子瞑想図の表現と構図的に極めて近いから、或は元来西方の影響があったかと思はれる。併し、樹種として、中国的な松・柏・柳などが加えられて、林間に於ける七賢の隱逸の生活を性格づけている。特に松・柏・は節操、孤高、脱俗等の意味を強調する為のものであることに間違いあるまい。例えば、七賢の一人山濤は仲間の嵇康について、「嵇叔夜の為人たるや、巖巖、孤松が独立の如し」と述べている（『世説新語』下、容止第十四）。

松石に於ける石の意味であるが、「巖上の松」や「澗底の松」の場合は、樹木の環境として石（広義に巨巖・斫崖を含む）が入って来ることは自明である。しかし、元来、独立しても、石には「不変・不動」の概念が結びついている。先に少し触れた『文選』の古詩第三首に、

青青陵上柏	磊磊澗中石
人生天地間	勿如遠行客

とある（『文選』卷三十）。ここでは、陵上の柏と並んで、澗中の石が不変なる自然を象徴し、はかなき人生と対比される。

如上の中国古来の松石観は、唐代に入っても決して変るわけではないのであるが、唐人の樹石を取り扱う態度には違った色合いが観取される。

唐初の謝偃（？一六四三）の高松賦は、“前に万仞を絶し、却いては千尋に倚り、崢嶸の深谷を俯し、迢遰たる層岑を仰ぐ”孤松を詠う。極寒の厚き氷と密なる霧、林をわたる疾風、空を籠める愁雲、そして零墜する衆草・群木に対して、“独り潔固として渝らず、常に猗猗として翠を結ぶ”その姿に、初めて貞潔のあらわれを見る。これは実にこの松が、“深山に性を遂げ、液を委し津^ツを流し、天地の粹質に感じ、陰陽の精純を稟け、根は氷を含んで弥固く、枝は雪を負うて更に新たとなる”からなのである（『文苑英華』、卷一四三）。ここには、対象とその環境との詳しい観察があり、その上に立っての象徴的意義が追究されている。これを例えば、前出の「古詩」や何劭の「遊仙詩」の“青青たる陵上の松（又は柏）”の如き、未分化で端的な象徴主義とくらべる時、作者の物自体に対する志向が遙かに強く現れている事が理解される。

「澗底の松」の主題も、王勃（六四八—六七五）の「澗底寒松賦并序」（『文苑英華』卷一四三）を始めとして唐代に大きな発展を見せる。例えば、『文苑英華』所載の「幽松賦」（卷一四五）は、“地勢卑くして路脩廻る所”の孤山の曲澗にあり、千仞の谷に聳え立っている挺々たること百尺の幽松を詠ずる。其の容は、^{エダ}柯や幹は夭矯と伸び育ち、枝葉は拡がって鶴の栖棲のごとく、そのふしおおう姿はうづくまる竜のごとく、その皮膚はごつごつと皴が重なりあっている。木匠も足を踏み入れない谷深い所で慨節を持し、孤高を保つ。其の貞堅たるや代を絶し、俗をはるかに越える、と言うのである。有徳の士が世に表れずして、孤高を持すという基本テーマが、幽松そのものの問題として深められ、拡大されて論ぜられ、それが人間への比喩となっている。前に引いた左思の「詠史詩」に於いては、「澗底の松」が最初の四

句にイメージとして導入され、其の後“世胄躡高位，英俊沈下僚……”と、人間の問題が中心主題として論ぜられる。ひとしく象徴主義といっても、志向の仕方が逆になっていることが認められる。

勿論、上述の例の示す対比のみによって、唐とそれ以前を劃然とわかつ事は極端に過ぎよう。小尾郊一氏が中国の自然観を論じて、唐代の叙景詩発展には、六朝に既にその強い胎動があったことを論証されている。¹²⁾ 同様のことが、此の時代の象徴主義にもあてはまるであろう。¹³⁾ しかし、一般的な傾向として、中国の知識人の意識が、自然物を概念として見ることから、実体として見ることへと転換していった過程を見逃がすことは出来ない。そしてそれは、唐代絵画に於ける樹石描写の発展と、決して無縁なものではないのである。

唐代に於ける樹石図の内容と意義

唐代の遺品で、はっきり樹石図と題されたものはない。しかし樹石を扱った作品は幾つかあり、文献の記載するところと照合すると、その概略のあり方を推定することが出来る。前述の如く、唐以前の樹石は、元来竹林七賢図の如く、商山四皓図の台地を囲む樹木の如く、或は顧愷之の雲台山記の孤峯上の松の如く、人物図様の象徴的意味を明確ならしめる附帶的意義を持っていた。張彦遠が、唐以前の樹石が“其の地を映帶する”のみであると言ったことと照応する。このことから、人物に重要度を与える樹石図が、唐代に見出される幾種かの樹石図の形式の中で、発生的に初期的形式であると言うことが出来る。

先づ、竹林七賢図の系統のものとしては、七世紀末と推定される、太原金勝村発現の唐墓の「樹下老人図八幅」の壁画がある。¹⁴⁾ 人物は立っていて、樹木と同時に石も画き込んであって、「樹石」というはっきりした形式を取っている。樹種は松・柏・柳で、隱士の理想の象徴として前代を踏襲して

いる。正倉院の「鳥毛立女屏風」はこれと構図が非常に近いが、隠士を仕女で置き換えてあって、詩文の所謂「松石」の図とは異った内容を持っている。つまり、構図的には「樹石図」で、内容的には「仕女図」という変則的なものであるが、八世紀前半の樹石図の構図をよく示めしている点で重要である。同屏風の図では、前代の樹下人物図とくらべて、樹木の重要度が増し、且つその描写が一段と詳しくなっている（挿図3）。特に樹石の劈の内部描線の写実性の増加と、それに沿った濃墨の隈取り（所謂破墨法の初期的段階と考えられる）などに注目したい。之は、張彦遠の歴代名画記に於ける証言の如く、八世紀前半の呉道子¹⁵⁾、畢宏¹⁶⁾、王維¹⁷⁾といった画家達による樹石描写法の進歩の反映と言える。しかして、樹石描写の発達が樹石と人物の相対的關係に変化を及ぼしつつあることが認められる。隠逸思想を強く打ち出しているものには、他に正倉院に「樹下囲碁図」¹⁸⁾や「樹下彈奏図」¹⁹⁾の例があり、何れも高士は樹下に、太湖石のごとき石にかこまれて画かれている。以上の諸例に於いては、しかし乍ら、樹石が尚“其の地を映帶”しているという意味で、前代の形式の踏襲である。



挿図 3 「樹下美人図」（鳥毛立女屏風）正倉院北倉

樹石そのものに更に重要性が加った例として、文献上で、杜甫（七一三—七七〇）の「戲為韋僊雙松図歌」²⁰⁾で知られる韋僊（八世紀中葉から後半に活躍）²¹⁾の「雙松図」がある（註十八）。杜甫は言う。

“.....

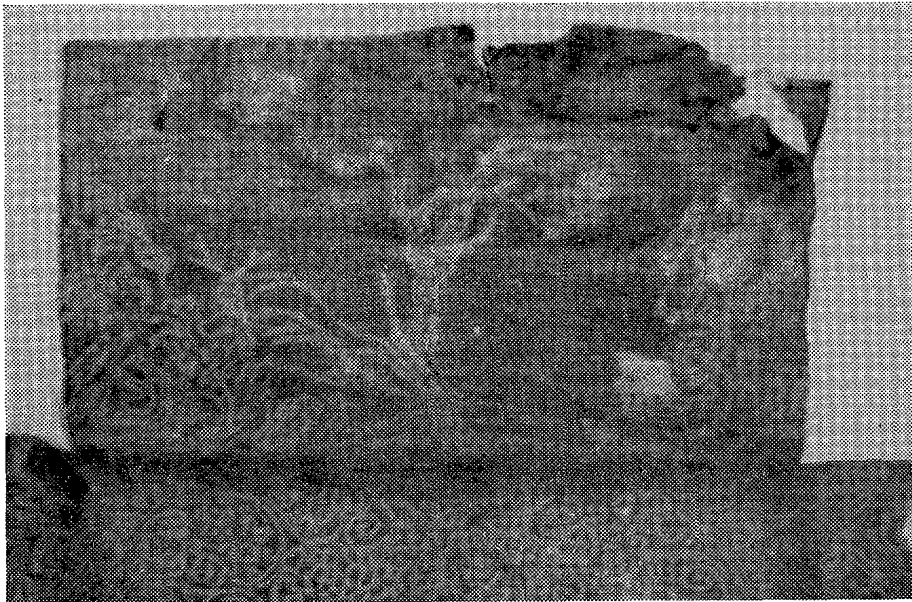
兩種慘裂苔鮮皮	屈鉄交錯迴高枝
白摧朽骨竜虎死	黒入太陰雷雨垂
松根胡僧憩寂莫	龐眉皓首無住著
偏袒右肩露雙脚	葉裏松子僧前落
.....”

松根に胡僧が憩っているのであるが、既に画題からして「雙松図」となっていて、人物は雙松を意味づける為存在している。杜甫は此の詩に於いて、図の雙松に孤高の士の生と死の凄絶を見ているかの如くであって、さてこそ、松根の胡僧の寂莫なる憩いに永遠の回帰の相を見出すのである。杜甫が、“戯れに”と自ら題する如く、これはかなり主観的な図の解釈であるけれども、基本的に人物が雙松に従属的に存在している点が、前代の画と異った新しい価値観を示めしているゆえんである。

杜甫には他に、「題李尊師松樹障子歌」がある（『杜工部集』卷四）。これも「松樹」の図といいながら、“……松下丈人巾履同，偶坐似是商山翁，悵望聊歌紫芝曲，時危慘淡來悲風”とあって、松下に同じような巾を被り履をはいた何人かの老人が画かれていたことを知り得る。杜甫が人物を商山四皓に比し、且つ四皓が秦の虐政をみて作ったという「紫芝曲」の演奏に言及しているところからみて、人物は一グループをなして、弹琴・嘯詠の態をしていたと推察出来る。明らかに、鄧県出土の「四皓図」の系統を引いたものの如くである。しかし、同時に杜甫は、詩の前段で、此の図が陰崖即ち北側の崖に面した松林の図であり、松の偃蓋の形は反りかえって蚪や竜に似ていると言っている。つまり、四皓の形式が林中の松下におさめられていて、構図上の重点は松林の描出の方に移っているのである。因みに、松の形を竜や蚪に比するのは唐宋の詩文によく見られることであって、小林太市郎氏は、陰陽論と結びつけて、松に竜の心を見るべきことを強調されている。²²⁾それはそれで卓説であるが、杜甫は此の詩に於いて、「紫芝曲」に触れて、“時に危うし、慘淡として悲風来る”と結び、商士の隱逸生活にも吹きこんで来る俗世の悲風に焦点をあてている。即ち、商士の思

想と生活が、松林図に反映され、拡大されている点に、図の主眼とする所を見るべきであろう。

東大寺蔵「²³⁾葡萄唐草文染革」上の「弹琴図」と「説法聴聞図」の二図は、中央に巨大な樹木が画かれ、その両側に崖を背景とする人物が画かれる。一図には長髯の老人が弹琴するのを樹の反対側で几による人物が聴き入っている。他の一図では、一方では高僧が説法（或は読経）しているのを他方で合掌した僧が聴聞している（挿図4）。樹石の個々の描線は、正倉院



挿図 4 「説法聴聞図」（「葡萄唐草文染革」部分）東大寺蔵

の「樹下美人図」のものと比較すると、定型的な便法化されたものであるが、複雑な岩の畳み方や、樹木の幹や枝のひねりと交差などには意外に進んだ空間描写が見られる。より発展した樹石図を工芸化したものと解釈することが出来る。事実、前記の杜甫の詩の“屈鉄交錯する迴高の枝”などという描写があてはまらなくもないのである。此の二図は、なお人物が主であると言うべきであるが、中央の樹木が抜きんでて大きく観者の注目を引く為に、杜甫ならずとも、樹石を中心とした解釈を“戯れに”附したくなる要素を持っている。樹下人物形式が、より本格的「樹石図」の形式に

移行する過渡的なものと考えられる。

張彦遠が“樹石の状は韋偃に妙ありて、張通（璪）に窮はまる”（『名画記』卷一）と述べた張璪（八世紀後半）に関しては、符載の記録が興味深い。²⁴⁾ 符載は、「江陵陸侍御宅讌集觀張員外画松石図」と「江陵府陟岵寺雲上人院壁張璪員外画雙松讚」（共に『全唐文』卷六九〇）の二つを残しているが、²⁵⁾ いづれに於いても、張璪の画の虬の蹲るとき根、いり交った枝、裂開した蒼老の皴皮など、適確な描写と恐るべき力感、一種惨淡の趣きなどを讃えている。ここで注目すべきは、符載が張璪画中に於ける人物の存在に触れていないことである。これは、張璪画中に人物は画かれなかったか、或は言及に値するだけの重要度を持って居なかったかを意味する。張璪の画について、朱景玄は唐朝名画録（神品下）で“手に雙管を握り、一時に斉しく下して一は生枝を為し、一は枯枝を為した”と言う。そして、“生枝は則ち潤にして春沢を含み、枯枝は則ち惨として秋色に同じ”であったと述べている。樹木そのものを画いて、既にして春秋を分ち、潤と惨を表はして、生命の劇的対立を表出する事が可能となったのである。かくして、人物を必要としない、本格的な「樹石図」が成立する。

詩僧皎然（七三〇—七九九）の「觀裴秀才松石障歌」（『皎然集』（四部叢刊本）卷七）はかかる本格的樹石図について詳しく述べているので次に訳出する。

“誰か工ならんか此の松の、唯墨を払いしのみなるを。巧思も丹青も営むを得ざらん。初めて松梢に風の正に生ずるを写し得たり。此の中の勢、まさに真松と争う。高柯細葉の動き颯颯、乍ら幽飈（そよ風）の声有るが如きを聴く。左右の雙松は更に奇絶、竜鱗と麈尾^{シユビ}は乃ち半折す。春を経て寒色を聚めて散らさず、座に逼ることを陰陰として將に雪の下らんか。荆門の石状は璵璠^{シユクセイ}を凌ぎ、蹙成（よりあつまる）して数片松根に倚る、何年蓓蓓とせるか苔黏の跡、幾夜潺潺とせるか水撃の痕。裴生詩家は後来の客、我が為に図を開いて松石を翫す。之に対するに自ら高世の心あり。何事ぞ

君に上山の屐を労らはしめしや。”

湖北省の長江南岸にある荆門の絶険に於ける松石の姿であろう。梢に風を生ずる一本の長松と、その左右の雙松、蒼老たる松根の石、水墨を主体とした暗色の松石図の持つ神秘的な力が、見事に詩の中に再現されている。そこに人物の姿はない。松の寒色を聚めて散らさない陰陰たる雰囲気が、苔の跡と水撃の痕を留めてなを魯の宝玉たる璵璠を凌ぐ石が“おのづかなる高世の心”を伝えるのである。尚、裴秀才は誰か不明であるが、詩中に“裴生詩家は後來の客”とある如く、皎然よりも大分若く、詩をも工みにした青年らしい。皎然集には、「裴秀才往会稽山読書」（巻八）或は「岷山送裴秀才赴举」（巻四）等があり、皎然は此の若者に愛情を注いでいる。八世紀後半のことである。

「澗底の松」の主題がはっきり明示された画題詩が唐詩中に見出されるのも此の頃からである。張璪の画の弟子である劉商²⁷⁾の「与湛上人画松」（「歷代題画詩類」巻七十一）に“水墨乍らに成す巖下の樹”といい、施肩吾（七九一一？）の「観吾偃画松」（同上書）は“忽然として写し出す澗底の松”といい、徐夔（唐末・五代の人）の「画松」（同上書）では“澗底陰森、筆精を験ず”という。いづれも、巖下の孤松、即ち「澗底の松」を画いたものである。此の種の構図の実例として、正倉院南倉の「密陀絵盆」中に、澗底の水流に沿う岸边から松がくねり乍ら上にのびている図様が見られる（挿図5）。松の傍の崖は更に高く、その頂上には若木のようなものが見える。前引の「古詩」の所謂“鬱鬱たり澗底の松、離離たり山上の苗”を殆んど字義通り視覚化しているわけである。此の図には、しかし、水流の中央から現出する竜の姿があり、近景には二匹の動物が走っている。元来「昇竜図」といったものに象徴的に使はれていた松石が、発展したものと考えることが出来よう。此の盆の実製作年代も、又その唐に於けるモデルの年代もさだかではないが、系統としては米沢嘉圃氏が同一グループに属する他の盆について指摘されているごとく呉道子風の白画に属する²⁸⁾。松石図の発展



挿図 5 「澗底松図」密陀絵盆 正倉院南倉

は、前述の如く松石の描写技術の発展に限定される面が多いから、「澗底の松の図様も他の松石図様と同様、呉道子の頃から次第に独立性を加えて行って、八世紀後半にそれ自体として成立したと見てよいであろう。吾が正倉院の密陀絵盆は、過渡期の要素を持っはいるが、少なくともその基本的構図を伝えている点で貴重な資料と言える。そして、それが伝統的な象徴的な意味を、一種の図像として構図上に保っている事を見逃がすことは出来ない。

此の他、幾種かの形式が文献上に見出されるが、ここでは最後に、「臨江の樹石」の形式を取り上げる。『唐朝名画録』の王宰（八世紀後半²⁹⁾）の項に“図障臨江雙樹，一松一柏とある。又、徐凝（九世紀前半³⁰⁾）の「傷画松道芬上人³¹⁾」『全唐詩』卷四七四）には、“因みに、釣台の江山を画いて逝く”と序がついていて、富春江岸の嚴子陵釣台（挿図 6）が画かれていた事が知られる。嚴子陵は後漢の嚴光で、光武帝の任命を固辞して、富春山に隠棲し、

一生を清貧に過ごした高士である。所で、李白(七〇一一七六二)の「古風」の詩の十二に、³²⁾“松柏本孤直，難為桃李顏，昭昭嚴子陵，垂釣滄波間，身將客星隱，心与浮雲閑，……，使我長歎息，冥棲巖石間”とある。江岸の樹石にも，高士の“浮雲と与に閑”なる心が結びついてゐる事がわかる。道芬の画には，徐凝の詩の内容から五株の松が画かれていたことが知れるから，李白の詩とは直接の関係はないが，王宰の“臨江の松柏”が李白の詩と同じ背景を持つものであっても決して不思議ではない。勿論，江岸の景にも多種あった筈で，特に富春江の嚴子陵釣台に拘はることはない。そこに松柏があり巖があれば，高士の心が想起されるのである。晩唐の陸龜蒙（？一八八一）の「松石暎景図」の詩（『題画詩類』卷七十二）には“写し得たり松



挿図 6 富春江七里淹嚴子陵釣台（写真）

江岸上の秋”の一句があって，これは松江の景であったことが知られる。

附言すれば，樹石が実景と結びつくのは，九世紀の題画詩其の他に時々見られることであって，張彦遠が呉興の郡庁で見たという徐宗偃（道芬の弟子）の樹石図は呉興の茶山のものであり（『名画記』卷一），張祐（七九二一八五二）は同じく徐宗偃の「画松石」（『題画詩類』卷七十二「招徐宗偃画松石」）を江南の勝を取ったものだと言う。八世紀中葉以来次第に一定の故事や伝統的画題の束縛から脱した樹石図が更に一般化して行く姿がそこにあるのである。

結 語

唐代に於ける「樹石図」という特殊の画題の成立は、この時代に於ける樹石の描写法の発展に伴うものであるが、その成立の基本動機は、決して自然美の再現というようなものでなく、精神的内容の表出にあった。唐代の樹石図には種々の形式があり、中には「樹下美人図」の如く仕女図と結びついた例もあるが、その中心は飽くまでも松柏にあり、松柏の心にあった。

松柏は元来常緑樹として、不変の精神の象徴を意味していて、既に漢・六朝以来、詩文及び絵画に用いられていたが、それ等は人間を中心とする主題の附加的地位に置かれていた。唐代に入る頃になって、樹石の位置は、描写法に於いても、又内容に於いても次第に傍役から主役へと移行して行く。そして、八世紀に於いて「樹石図」という樹石それ自体が中心主題となる画題が成立する。中国の知識人の関心が、物それ自体の本質へと強く志向するようになったことの、一つの表れと言える。勿論、その根底には易経以来の中国的自然観が働いていて、人々の関心は、樹石の中に見出される強剛な孤高の心、緊固な節操にあった。人々は物の中に形を求め、形の中に心を見出したのである。それは前代の人々が冬にも翠を結ぶといった単純な理由で直観的に神秘化し象徴化していたものの中に、より深い自然の摂理を見出したことを意味する。

樹石図の形式も用語も、宋元へと後代に受けつがれて行くのであるが、一般的傾向としては、宣和画譜にも見られる如く、山水の中の特殊画題として取り上げられる傾向が強くなる。少くとも、「樹石図」としての発生的な独立した意味は次第に忘れ去られて行ったようである。此の傾向は、実は唐代の末期には既に見られるものであって、宋代山水画の成立や宋代理学の宇宙観の成立が唐末に胚胎するのと機を一にしている。即ち、新しい精神志向の局面がそこに準備されているの対応する。唐代に於ける「樹石

図」の発生という此の小さな出来事も、中国精神史の大きな底流と、決して無関係なものではないのである。（イリノイ大学 芸術学科助教授）

- 註 1) 中国科学院考古研究所『西安半坡』1963. 図 122, (22) (23).
 2) 田中豊蔵「中国美術思想」(『中国美術の研究』東京, 1964, 所収), 17 頁.
 3) 和訳註解は、内田泉之助・網祐次共著『文選』(新釈漢文大系 15) 1963, 144-5 頁.
 4) 米沢嘉圃「顧愷之の画雲台山記」『国華』617-632 (1942-43). 小林太市郎「支那画の構図とその理論」(上), 『支那学』1940, 第 1 号 55-110 頁.
 Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China*, 1962, Berkley and Los Angeles, p. 93-102. 其の他.
 5) 隠士性格については、斯波六郎『中国文学に於ける孤独感』東京, 1958. 特に其の第 2 章隠者参照.
 6) 商山——南山については、中国古今地名辞典, 582, 786 頁参照.
 7) 『漢書』卷 72 に, “此四人者, 当秦之世, 避而入商雒深山, 待天下之定也” とある.
 8) 河南省文化局文物工作隊『鄧県彩色画像碑墓』文物出版社, 1958, 参照.
 9) 同詩の作詩時の環境等については、前出『中国文学に於ける孤独感』206-281 頁が詳しい.
 10) 南京博物院等「南京西善橋, 南朝墓及其碑刻壁画」『文物』1960, 8・9 期, 37-42 頁.
 11) Soper, A., “A New Chinese Tomb Discovery: The Earliest Representation of A Famous Literary Theme,” *Artibus Asiae*, vol. XXIV, 1961, p. 79-86. 長広敏雄「晉宋間の竹林七賢と榮啓期の画図」『国華』857, 1963, 15-21 頁.
 12) 小尾郊一『中国文学に現れた自然と自然観』東京, 1962.
 13) 北斎の魏収の「庭柏」や隋煬帝の「北郷古松樹」(共に『文苑英華』卷 324) は此の傾向の初期的な形を示めすものとして注目される.
 14) 山西省文物管理委員会「太原南郊金勝村唐墓 (4・5 号)」『考古』1959, 第 9 号, 473-476 頁, 図版 5.
 15) 小林太市郎「下筆有神論」『国華』585, 1933, 王伯敏『呉道子』上海, 1961 は共に呉道子の生没年を略 690-750 以後, と推定している.
 16) 小林太市郎「画松論」『南画鑑賞』1943, 第 1 号, 2-7 頁, は畢宏の活躍年代を, 740-770 とする.

- 17) 王維 (701-761) は新旧唐書の生没年に異同があるが、趙殿成『王右丞集箋註』の推定が基準にされる。
- 18) 『正倉院宝物, (南倉)』朝日新聞社, 東京, 1961, 第 104 図「桑木阮咸の捍撥」。
- 19) 『同前, (北倉)』第 10 図, 「金銀平文琴」。此の琴は銘記により, 唐の 735 年の作と推定されている。同上「解説」15-16 頁参照。
- 20) 此の詩は, 題の字句に多少の異同があるが, 殆ど杜甫の詩集に含まれる。例えば, 四部備要本『杜工部集』巻 4。
- 21) 韋僊の活躍年代は, 此の詩の書き出しの“畢宏已に老い, 韋僊は少し”によって, 畢宏より大部年少と推定される。なお, 此の詩は, 杜甫在蜀中のこととして, 760 年頃に推定される。小林太市郎「画松論」(前出)参照。
- 22) 小林太市郎「画松論」(前出)。
- 23) 『国宝』毎日新聞社, 東京, 1963, I, 第 126 図。
- 24) 張璪の伝は, 『歴代名画記』巻 10, 符載の伝は, 『唐詩紀事』巻 51。
- 25) 符載の詩は, その序文から, 張璪が司馬に謫され, 符載が廬山の隠居生活より出た後で, 785 年以後と推定される。
- 26) 二本の松に, 竜の鱗の如き幹と, 弘子(大シカの尾で作られる)状の枝葉が, 均等に分れ表されている。という程の意であろう。麈尾は版によって塵と書かれるが, それでは意味をなさない。
- 27) 劉商の活躍年代は, 武元衡(758-815)がその「劉商郎中集序」(『全唐文』巻 531)で, 商は自分の親族で略同年代と言っているので, 見当がつく。
- 28) 米沢嘉圃「山水の変と騎象鼓楽図の画風」(『中国絵画史研究』東京, 1962, 所収) 95 頁。
- 29) 王宰は杜甫の在蜀中(760-765)の詩「戲題画山水図歌」(『杜工部集』巻四)によって特に著名。『唐朝名画録』(妙品上)は貞元中(785-805)蜀で韋令公によって客礼の扱いを受けたという。
- 30) 『唐詩紀事』(巻 52)は徐凝は張祐(792-852?)と詩風を争ったという。『唐才子伝』(巻 6)は施肩吾(791-?)と同郷で日夜親しくしたという。又, “元和間(806-820)有詩名”という。
- 31) 道芬は『歴代名画記』(巻 10)に, “曾稽僧道芬……格高”と簡単に記される。併し, 当時の文人と相当の交友があった如く, 劉商, 顧況, 竇庠等の題画詩其の他が残っている。此の徐凝の詩はその没を悼むものである。道芬の活躍が 8 世紀後半から 9 世紀初にわたるものである事を確め得る。
- 32) 此の詩は李白の殆どの詩集にある。花房英樹『李白歌詩索引』京都, 1957,

(索引番号 0011) 参照.

挿 図

1. 「南山四皓図」鄧県六朝墓画像碑.
2. 「竹林七賢図」南京西善橋六朝墓碑刻壁画.
3. 「樹下美人図（鳥毛立女屏風）」, 正倉院北倉.
4. 「説法聴聞図」（「葡萄唐草文染革」部分）東大寺蔵.
5. 「澗底松図」（「密陀絵盆」）正倉院南倉.
6. 「富春江七里瀧巖子陵釣台」（写真）.

（後註） 此の論文は、先にシカゴに於ける Colledge Art Association の米国中南部部会（1967 年 11 月）において発表した小論を中核とし、今回守屋先生のご古稀をお祝いすべく増補、発表せしめたものである。終りに、先生の更に一層の御長寿と御活躍を、遙か米国よりお祈り申し上げる。