

論 文

中国絵画にみる漢字文化的思考

朱 捷

同志社女子大学
現代社会学部・社会システム学科
教授

Abstract

My research into concepts of Chinese culture in the Chinese language seeks the contemporary meanings of those concepts by examining the relationships that connect the structure of Chinese characters to Chinese words and the characteristic features found in the modes of thought typical of the cultural and geographical regions that use or were influenced by the character. This research paper, focusing on painting, explores the relationships between various aspects of Chinese painting and Chinese cultural concepts as they occur in the Chinese language.

Western thinking is very insistent on separating painting from poetry. In contrast, this paper concentrates on the connection between Chinese painting and poetry in order to argue that the origin of Chinese painting resides in poetry—that, Chinese painters do not imitate nature, but paint as if they were writing a poem. I argue, moreover, that a search for the primitive form of Chinese painting leads back to the patterns in oracle bone scripts and bronze ware.

はじめに

漢字文化圏の思考様式にみられる諸特徴が漢字・漢語の構造とどんな関係にあるのか、その一端を解明し、漢字文化的思考の今日的な意味を探ろうとするのが、筆者が取り組んでいる漢字文化的思考に関する研究の趣旨である。本稿は「論語にみる漢字文化的思考」（同志社女子大学学術研究年報第57巻）にひきつづき、とくに絵画をとりあげて、中国絵画の特質と漢字文化的思考とのかかわりを論じようとするものである。中国絵画の特質を明かすために、比較参照として西洋美学史の芸術模倣説をはじめ、感情移入説、絵画と詩の比較論、ダ・ヴィンチの画論などにも触れていくが、主たる資料は、『石濤画語録』をはじめ中国絵画関係の資料に

Looking at Concepts of Chinese Culture in the Chinese Language through Chinese Painting

拠っている。

1. 壊れる「真」・壊れない「真」

題画詩の有無

図1は現代中国を代表する画家呉冠中（1919-2010）の作品（油絵）である。ただしここでは絵の内容を吟味しようとしているわけではない。画題、正確には画題に付随する一文に注目したい。画題「荷塘春秋」（蓮池の春秋）の下に、つぎのような題跋ともとれる一文がある。

她展现的不止于荷之生命历程，想吐露的，是人的精灵的生生死死，是无奈，是挣扎，是傲视，是长歌当哭。

（これは蓮の生命のプロセスのみを表しているものではない。訴えたいのは、人の魂の生と死や無気力、もがき、負けん気、悲痛な叫びなのである。）



図1 呉冠中 荷塘春秋 (蓮池の春秋)
『呉冠中：我負丹青』上海書店出版社 2009年 155頁

呉冠中の油絵作品には、カンバスの外にこのような性格の文がしばしば記される。長い場合は数百字にもなる。

西洋の絵画に詩を伴うものとして、図2のような、16世紀から18世紀にかけてヨーロッパで盛行したエンブレムが挙げられる。しかし、エンブレムは木版画である。油絵に詩を伴うものは知られない。しかも、モットー・図像・エビグラム（寸鉄詩）から構成されるエンブレムは、モットーや詩が先あって、それを図像化したものである¹⁾。

呉冠中の油絵に題跋が頻出するのは、詩や題跋を好んで絵画に記す中国絵画の影響によるものであろう。詩と図像を総合的に表現するエンブレムは、西洋においては「特異な文学・美術的ジャンルである²⁾」が、中国では、明の大画家仇英が自らの絵画に題画詩が作れないため蔑まされていたように、絵画には詩がむしろ欠かせないものとする考えられていた。

題画詩や題跋を伴うかどうかは、中国絵画と西洋絵画の大きな違いのひとつである。なぜ西洋絵画が同じカンバスに詩や題跋を書き込もうとしないのか。後述するような絵画と文学の分

報われるべき情愛
GRATIAM REFERENDAM.



献身で名高いコウノトリは、空中の巢で、
羽根の生えない雛、愛しい絆を養う。
そして母は、自身が援助を必要とするときに、
同様な奉仕が返されることを期待する。
忠実な子はこの希望を裏切らず、両親の
疲れた身体を背負い、嘴から食物を与える。

図2 アンドレア・アルチャーティ『エンブレム集』
ありな書房 2000年 13頁

業意識が強いことのほか（エンブレムも本来は「詰めこまれたもの」、したがって「着脱可能」を意味し³⁾、実際、図像の元になっている詩は図像の枠の外に記されていた）、より本質的な理由として、西洋絵画が重んじる「写実」、「真」が壊れるからだと指摘される⁴⁾。

「真」のとらえ方の違い

そもそも「真」について、中国と西洋でのとらえ方がずいぶん異なる。その一例に、同じく種まきを画題とする2点の作品を観てみよう。図3は、後漢（25-220）の画像磚（レンガに刻まれた絵）「種まき」、図4はジャン＝フランソワ・ミレー（1814-1875）の「種まく人」。時代

の違いをあえて不問にするが、後者がカメラのレンズにも収まりそうなリアルな風景であるのに対して、種まきを迎えたことを人間ばかりでなく樹木までも体を踊らせて喜んでいる前者は、カメラが捕捉しえない、作者の心に映った風景といえる。カメラのレンズに収まる物理的な空間には詩が混じり込む余地がないのに対して、心理的な空間では物理的な時空の束縛を受けないので、詩が絵画の空間を豊かにこそすれ、壊すことはない。中国人にとって、ひとまず絵画に限定して言ってもよいが、こちらのほうこそ



図3 播種画像磚 後漢 (25-220)
『中国美術全集』絵画編 18 上海人民出版社 1988年 159頁



図4 ジャン=フランソワ・ミレー (1814-1875)
種まく人

が「真」なのである。

図3に詩や題跋に類するものがみられないが、しかしそこに出現した非物理的な空間には、すでに詩や題跋のための余白が用意されていた。題画詩の歴史の研究によれば、まさに同じ後漢時代の画像磚に最初の画賛があらわれ、題画詩の源流をひらいたのである⁵⁾。

2. 「画は心に従う」

模倣説の枠

西洋美学史や美術史において、客観の「真」(真実や真理)に対する強い信念がひとつの主旋律をなしている。その基調は早くも、芸術を模倣とみなすプラトン(前428-349)によって定められていた。

プラトン以前にも、ギリシアの「自然哲学者たちの多くは、美あるいはそれに相当するものを全く客観的で絶対的なものとしてとらえている」⁶⁾。美の存立根拠を、内面ではなく、客観に求め、しかも絶対的な根拠を求めるプラトンの模倣説は、この自然哲学者の思索を受け継ぎながらさらに推し進めたものである。

たとえば寝椅子がある。プラトンによれば、神が寝椅子のアイデアをつくり、職人はそのアイデアにならって寝椅子を制作し、画家は職人の制作した寝椅子を描く。寝椅子の絶対的な真実あるいは真理はアイデアにある。画家が描いたのはその模倣(職人の制作した寝椅子)のまた模倣なので、「影像」にすぎない。「影像」にすぎないものはしたがって、職人の制作よりさらに真理から遠く離れる。こうしてアイデアの真実や真理を表現しえないという理由により、絵画や詩も含めた芸術は、プラトンによって否定されてしまう。

アリストテレス(前384-322)は、プラトンの模倣説を受け継ぎつつも、「芸術が模倣するのは個別的な事柄ではなく普遍的な事柄である⁷⁾」として、プラトンの説を修正する。つまり、実在した個別的な事柄に「真実」があるだけでなく、実在していなくても実在しうる普遍的な事柄にも「真実らしさ」を認めることによって、

アリストテレスは、芸術家の模倣行為それ自身の意義を擁護したのである。

小田部胤久は、「プラトン以後の美学ないし芸術論の多くは、プラトンによる芸術批判から芸術を救い出すことを目指している、といっても過言ではない」と指摘している⁸⁾。アリストテレスはそれに最初に挑んだ一人である。

しかし、アリストテレスは確かに、芸術の存在意義を積極的に評価したことにより、プラトンから芸術を救い出すことに成功したが、芸術が「真理」あるいは「真実」を模倣するという点においては、プラトンの枠組みから出たわけではない。違いは「真実」の中身である。一方は実在する「真実」、あるいは神の手にある「真実」、他方は実在しうるだろうと仮定された「真実」。

プラトンから始まって、芸術と真理が西洋美学史を貫く中心的な命題となっており、小田部は、その20世紀における展開として、ハイデガー(1889-1976)やガーター(1900-2002)などを取りあげている。しかし、「芸術とは真理が自己自身を作品へと据えることである」とするハイデガーにしても、模倣の「再認識」としての効用を説き、『「既知のもの」は再認識されることによって初めてその真の存在に到達し、存在するがままに自己を示す⁹⁾』とするガーターにしても、アリストテレス同様、芸術が「真理」あるいは「真実」を模倣するという点においては、プラトンの枠組みから逸脱していない。

石濤の「一画」

ところが、中国の芸術家は西洋の模倣説とは対蹠的な立場をとる。以下は主として、石濤(1642-1707)の画論『石濤画語録』にしたがって、中国人の芸術観の一端を述べていくことにする。

石濤は中国絵画の17世紀における最高峰を極めた画家であり、自らの絵画探索で得た奥義をしたためた『石濤画語録』は、中国の画論史上もっとも優れた論著でもある。その『石濤画語録』において、中核をなす概念は「一画」である。そこに石濤の奥義が集約されていると

いってもよい。

「一画は万物の元、万象の根である（「一画者、衆有之本、万象之根」第一¹⁰⁾）」、と石濤はいう。では「一画」とはなにか。徐復観によれば、「一」は荘子の「故に其の霊台は一にして桎がらず」（「達生篇」）などから由来し、虚静なる心、純一無雑な心を意味し、「画」は心がそのような物我一如の境地に入り森羅万象が心に融けこんだときに立ち現れた図像のことだ¹¹⁾、という。

「一画」についての解釈は諸説紛々で誤解も少なくないが、徐復観の説がもっとも石濤の神髓を得ているように思われる。

「一画」——物我一如の境地に心に立ち現れた図像が、万物の元、万象の根だと石濤がいうとき、万物・万象はいうまでもなく自然存在としてのそれではなく、絵画にとっての万物・万象を指している。自然とひとつに融けあい、精神がありとあらゆる桎梏から解き放たれ、心が虚静になり、あたかも塵やさざ波ひとつない明鏡止水になれば、そこに森羅万象の至極純粋な姿が映ってくる。絵画の法（法則、奥義）は、このような「一画」にねぞす（「法於何立、立於一画」第一）、と石濤はいう。

ここには、西洋の模倣説でつねに問題とされる原像と模倣あるいは影像との対立がみられない。森羅万象は心において彼我を分かちがたいほどに融けあっており、もはや他者ではない。このような状態において、画家が描いているのは自分の外にある「原像」ではなく、自らの心なのである。だから「一画の法は我にねぞし」（「所以一画之法、乃自我立」第一）、「画（絵画）は心に従う」（「夫画者、従於心者也」第一）のだ、という。

さらに「画は心に従う」のは、森羅万象が心に融けあっているからだけではない。物我一如の境地において、心に融けこんでくるのはもはや、物理的な森羅万象ではなく、虚静なる心に映るのは、森羅万象を成り立たせる宇宙生成の本源的な、生气満ちあふれた姿である。画家はここではじめて、森羅万象を森羅万象たらしめるものに触れ、森羅万象の物理的な姿形から解

き放たれるのである。

そうなれば、画家の絵画制作はあたかも天地創世に参画するかのようになる（「如天之造生、地之造成」第五）。「天には天地万物の精霊をあやつる力があり、地には山川に気脈を運行させる力があるが、画家には、山川の姿形に生气を吹き込む『一画』がある」（「天有是権、能變天地之精靈、地有是衡、能運山川之氣脈、我有是一画、能貫山川之形神」第八）。

「一画」に従って、天地創世に参画するかのよう絵に向かえば、画家は「墨の海に天地万物を含ませ、筆先で山川を走らせる」ことができるのだ（「必使墨海抱負、筆山駕馭」第十七）。

すべてが画家の心から生まれてくるのだから、原像うんぬんはおよそ画家の意識にない。ゆえに、「絵はまるで水が低きに流れ、火が高きに上るようにいささかの無理もなく自然に姿をあらわす」（「如水之就深、如火之炎上、自然而不容毫毛強也」）。「見る人はいかに出来上がったのかすらわからない」（「人不見其画之成」第一）。

鏡と明鏡止水の心

絵画を「影像」と見なしたプラトン以降、西洋美学史では絵画につねになんらかの原像を求めていた。たとえばレオナルド・ダ・ヴィンチ（1452-1519）においてもそうであった。芸術の巨匠であると同時にすぐれた芸術論や絵画論を著した点において、ダ・ヴィンチは石濤と共通点を有する。しかし二人の絵画論は多くの点で対蹠的である。試みにダ・ヴィンチのつぎの言葉を見てみよう。

どうして鏡は画家の師匠であるのか——君の絵が写生された対象とすっかり合致しているかどうか検べる場合には、鏡をとって、それに実物を映し、この映ったものを君の絵と比較したうえ、実物とその映像とが相一致しているか否か深く考えるべきである¹²⁾。

描かれた絵画が原像の実物と似ているかどうかを検証するのに鏡を用いるようにと説いている。絵画に対する原像優位の意識が著しく見て

取れる。

ところが中国では絵画についての見方がまったく反対である。たとえば蘇東坡（1036-1101）のつぎのような詩が中国で知られている。「論画以形似、見與兒童隣」。形が似ているかどうかで絵画を論ずるのは、見戯に等しい考え方だ、という。

石濤にも似たような言葉がある。「書画は戯れごとではないのに、世の人は形が似ているかどうかしか知らない」（「書画非小道、世人形似耳」¹³⁾）。そして、『石濤画語録』において石濤はいう。「人は天から授かったものに従って絵を描くのであって、山が人にその姿を描かせるのではない」（「人能受天之任而任、非山之任而任人也」第十七）。いいかえれば、山は原像ではない。山をそのまま写してきても絵にはならないのである。だから「山に束縛されず、川に束縛されず」（「不任於山、不任於水」第十七）という。「山の姿形にとらわれなければ、山を山たらしめるものがあらわれてくる」（「任不在山、則任其可静」第十七）。山を描くのにによりもまず、心が山を山たらしめるものに触れることが求められる。そうしてはじめて、「森羅万象を感受するのにその外形にとらわれず、森羅万象を絵に描くのにその姿形に束縛されない」（「受事則無形、治形則無迹」第十六）境地に立てる。

鏡をもちいて絵画が原像に似ているかどうかを精密に検証するやうにと主張するとき、ダ・ヴィンチが絵画に求めたのは、客観世界を理性的に観察する精神であった。一方、ものの姿形にとらわれぬやうにというとき、石濤が絵画に求めているのは、明鏡止水やうな物我一如の境地である。

観察は理性の働きだが、物我一如の境地に入るのには、理性の働きを止揚しなければならぬ。『石濤画語録』には、「受」の尊重をことさらに説く一章、「尊受章第四」が設けられている。

石濤はいう。「受と識は、受が先で識がその後だ。識して後に受すは、受にあらぬ」（「受與識、先受而後識也、識然後受、非受也」）。この「受」はよく「感性」と解釈されるが、感性

にとどまっているようでは、西洋でいう理性との対立がまだ抜ききれない。石濤のいう「受」は感性・理性の対立が止揚された物我一如の境地を指しているとするべきであろう。「受」は純一無雑な心の状態であり、そこに「識」が混じり込む余地がない。だから、「識して後に受すは、受にあらず」という。「識」が混じる「受」、「受」を語ろうとする「識」はしよせん「小受小識」にすぎない。

「受」と「識」がならべて論じられている以上、「受」も「感」のひとつであろう。ただし、「識」などが混じり込まない純一無雑な「感」である。いいかえれば、この場合の「受」は「一画」の「一」と理解してもよい。石濤が画家に「受」を尊ぶようことさらに説いているのは、このような「受」や「一」の境地においてはじめて、森羅万象を森羅万象たらしめるものの姿が立ち現れるからにはかならない。「一画」の世界の顕現である。

逆にこの「一」が曇ると、万物が見えなくなる（「一有不明則万物障」第八）とされる。美の存立根拠を客観に求める西洋では、観察力を磨くことがおのずと大切だが、「画は心に従う」と考える中国では、心を磨くことが画家に欠かせない修行であった。

3. 「山川は予より脱胎し、予は山川より脱胎する」

感情移入と生命体としての山川

模倣説の19世紀における新たな展開のひとつとして、テオドール・リップス（1851-1914）の感情移入説がある。他者の中に自分の感情や自我を移入し、他者と「同一化」することによって、他者認識に達する、というのがこの説の要点である。感情移入は内的模倣ともいえるので、リップスの説も大枠としてはプラトン模倣説の延長線上にあると考えられる。

感情移入説は様々な内容を含むが、ここでの議論との関連で、人間以外のものへの感情移入について見てみると、それはひとことでいえば人間以外のもの人間化といえよう。中山将の

要約に従えば、「私は対象を私の感情に引き寄せ、対象の中に私自身を移入することによってこれを精神的に所有する。（中略）人間以外のものへの美的感情移入は、いわば美的人間化として自然物中最美の人間を範型とする拡大的自己享受とも見なし得ることになろう」¹⁴⁾という。

一方『石濤画語録』によれば、石濤が松柏などの樹木を描くとき、あたかも英雄が踊るように描いたりする（「其勢似英雄起舞」第十二）という。踊るような樹木は、図3でも見たが、一種の感情移入のようにもとれる。

樹木のみならず、石濤の画において山も水も豊かな表情をみせる。山は精神を宿し、仁愛も礼儀正しさと従順さ、慎み深さ、雅さ、知恵もあり、躍動したり潜まったりしており、まるで人間のようである（「山之薦霊也以神、山の変幻也以化、山之蒙養也以仁、山之縦横也以動、山之潜伏也以静、山之拱揖也以礼、山之紆徐也以和、山之環聚也以謹、山之虚霊也以智、山之純秀也以文」第十七）。

しかし石濤において、山や水が披露している表情は、人間から移入されたものではけっしてない。「山川をはじめ万物がその霊、たましいを人間に開示して、画家はそれを受け取って生氣満ちあふれた姿を絵にするのだ」（「山川万物之薦霊於人、因人操此蒙養生活之権」第五）と石濤はいう。

感情移入説では、山川に生命や感情がないのが前提であり、感情を注ぎ込むのは人間からのアプローチとなっている。ところが石濤は、山川にこそ画家が汲み取らなければならない、生命を生命たらしめるものがあると考えた。「山川を描く使命を天から授かった人間はまず、山川を山川たらしめるものをそこから汲み取らなければならない」（「有是任者、必先資其任之所任」第十八）。山川やものの「理」に深く入っていかなければ、「一画」の世界はついに顕現できない（「未能深入其理……終未得一画之洪規也」第一）という。この場合の「理」は、近代西洋科学の法則や原理ではなく、生きとし生けるものを生成する本源的な生氣である¹⁵⁾。

たとえば「海濤章第十三」にいう。「海には滔々とした流れがあれば、山には潜まる静かさがある。海には呑み込む威厳があれば、山には互いにおじぎする温和がある」（「海有洪流、山有潜伏、海有吞吐、山有拱揖」）。すなわち、海と山にそれぞれ自分の表情がある。ところが時には山も海のような表情をあらわすこともある。しかしだからといって、これは海が自らのたましいを山に移らせたわけではなく、「山にも本来そういうものが備わっていたからである」（「此非海之薦靈、亦山之自居於海也」）。むしろ逆も同じである。

だから、「海の表情がわかったからといって、それを無理に山に重ねようとすれば、山のことを見失うことになる。海の表情を無理に山に重ねようとするのは人間の勝手な思い込みだ」（「若得之於海、失之於山・・・是人妄受也」）。そして石濤はいう。「わたしにとって、山はつまり海、海はつまり山なのだ」（「我之受、山即海也、海即山也」）。

いいかえれば、山も海も生命体である。生命体である以上、さまざまな生き生きとした表情や立ち振る舞いがあり、山が海のような、海が山のような表情や立ち振る舞いをすることもありうる。したがって海のそれを山に、山のそれを海に移すまでもない。山の中に海のような生気があり、海の中に山のような生気がある。そうと悟れば、山と海の表情を固定化することなく、山と海に内在する滾々とした生命の流れが見て取れ、「山即海也、海即山」の世界が開けてくる、ということであろう。

人間と山川の相互脱胎

人間以外のものの人間化をはかる感情移入説は、人間と人間以外のものとの対立が出发点である。そしてその対立において人間以外のものが受動で、人間が主動と考える。人間は自分を中心に、「自然物中最美の人間を範型」に、自分の自我を人間以外のものに投影して、拡大的自己を享受しようとする。これに対して、山川やものの「理」に入ろうとするのには、自我が

止揚されなければならない。自我が止揚される状態を石濤の言葉でいうと、「山川がわれから脱胎し、われが山川から脱胎する」（「山川脱胎於予也、予脱胎於山川也」第八）、ということである。

人間と山川は相互脱胎において、一体となる。人間は山川から山川を山川たらしめるものを得て生まれ変わり、生まれ変わった人間から山川の絵が滾々とした生命の流れを帯びて生まれてくる。これは前章で見た石濤の「一画」の世界である。人間と山川との対立がここにはない。

このような人間と山川との相互脱胎は、もはや絵画技法の次元に収まるものではない。プラトンやアリストテレスにおいて、芸術は技術のひとつと位置づけられ、「プラトンはまたしばしば模倣ないし模倣技術を真面目なことではなく遊びと規定」¹⁶⁾していたのである。しかし、石濤はいう。「筆墨を借りて天地万物を写して、我を陶冶する」（「借筆墨以写天地万物而陶冶乎我也」第三）。別のところでは、前章でも触れたように、「書画非小道」、書画は戯れごとではないともいっている。いいかえれば、石濤にとって、絵画は技術でも遊戯でもなく、精神を陶冶する修行なのである。

この修行は、石濤の言葉でいうと、「蒙養」である。徐復観に従えば、「蒙養」は周易蒙卦象伝の「蒙は以て正を養う、聖の功なり」に由来し、物我一如の境地に入るのを阻むさまざまな「蒙」をとりはらって、心の虚静なる本性を回復することだという¹⁷⁾。人間と山川との相互脱胎は、技術の修煉で成し遂げられるものではなく、このような心の修行によってはじめて達成されうるとされる。

修行はしかし、最終的に精神の解放、解脱を目指す。石濤は「其の心を快す」（「快其心」第十五）という。これも一種の「遊び」とすれば、それは人間とものの対立がかき消え、物我一如の境地に達した究極的な悦楽であろう。石濤には、「哪得不遊戯」（遊戯せずにはいられない）との跋がはいった山水画があり（図5）、これはまさにそのような究極の遊戯と快心を伝えて



図5 山水花卉 12開之十
『石濤書畫全集』上巻 天津人民美術出版社 1995年
161頁

いる作品だろう。

4. 「画は即ち詩中の意」

絵画と詩の限界と境界

ギリシアの詩人シモーニデース（前 556-468）は、「絵は無声の詩、詩は有声の絵」との名言を残している。しかし、西洋美学史においては、詩と絵画は必ずしもこの言葉の通りに睦まじい関係にはなかったようである。

たとえばダ・ヴィンチのつぎのような言葉を見ればわかる。

「詩」は畢竟するに盲者に働きかける学、「絵画」は聾に働きかける学だと言ってよかろう。だが「絵画」は一段と高級な感官に仕えるだけそれだけ値打があるのだ。

聴覚は眼より価値の低いものである。なぜかなら〔音は〕生まれるにつれて片っぱしから死んでゆき、生れるも死ぬも同じように迅速だからである。

この世の美しさは、つらつらおもんみれば、ただ視覚をたのしみますだけではないか。

実際「詩」は自分の領分をもたず、各種各様の職人の手で作られた商品をかきあつめる商人以上の値打はない。

しかし絵画科学の神聖なる所以は、人間の手になるおよび神の手になるもろもろの作品を観照するにある¹⁸⁾。

画家のダ・ヴィンチは詩人をまるで認めよう

としない。詩と絵画の分業意識の強さ、互いに取り入れようとする意識のなさがここに見て取れる。ダ・ヴィンチがここまで詩人を拒んでいたところから見ても、「絵は無声の詩、詩は有声の絵」が示したような詩と絵画との融合の理想は、西洋美術史では実現を見なかったであろう。

その意味において、レッシング（1729-81）の『ラオコーン』は、そのサブタイトル「絵画と文学との限界について」に記されているように、絵画と詩の分業——それぞれの依拠する表現媒体に由来した限界に、理論的な裏付けを与えたともいえる。レッシングによれば、同じく模倣でありながら、絵画と詩はまったく異なる手段ないしは記号を使う。絵画は空間における形や色、詩は時間における分節音を用いる。前者は並列的、後者は継起的である。並列的な記号は並列的に存在する対象、すなわち物体しか表現できず、継起的な記号は継的に存在する対象、すなわち行為しか表現できないという¹⁹⁾。

いいかえれば、絵画は空間的に静止する物体、詩は時間的に連続する（動く）行為を、それぞれ自らの領分、あるいは得意分野としている一方、そこにまたそれぞれの限界があるということである。このような絵画と詩の関係を、レッシングは「友好的な二つの隣国」に喩えている。相手国が自分の国の中心部で勝手放題の振り舞いをするのは許さないが、遠い国境地方での些細な侵害は互いに寛容に解決するという²⁰⁾。

確かに小田部の指摘するように、「レッシングにとって〈ラオコーン問題〉とは、芸術ジャンルを相互に区別するものであるばかりか、芸術ジャンル間の相互交渉を主題とするものでもある²¹⁾」のであるが、その相互交渉は遠い国境地方に限られていることは否めない。

西洋美学史において、はじめて表現媒体や記号の重要性を指摘したレッシングの存在は大きい。しかし、レッシングも結局模倣説の枠の内にとどまっている。しかも彼は、美は純粹に静態や幾何学的な形式にあり、行為を模倣する詩は形式の美を有しないと考えていたと指摘され

ているのも注意すべきである²²⁾。

中国絵画の原点は詩

さて、このようなレッスンの視点から見ると、中国絵画はまさに境界線を深く攻め込まれて、自陣のど真ん中で相手に勝手放題の振る舞いを許しているように映るだろう。図6では、画面の大半を詩で占められており、庇を貸して母屋を取られる観すらある。

シモーニデースの「絵は無声の詩、詩は有声の絵」という言葉は、レッスンによると、「お

そらくどの教科書にも載っていないもので、むしろこれは絵画と詩を混同したはきちがえとしてきびしく指摘されていたのである²³⁾。しかしこの言葉が示唆した絵画と詩の融合は、中国絵画ではごく自然に実現されている。中国の画家は、だれしもこの融合を「はきちがい」とは思わない。石濤はいう。「わたしは詩の趣で画を描く」（「予拈詩意以為画意」）、「画は即ち詩中の意、詩は画のなかの禪ではなかるうか」（「可知画即詩中意、詩非画里禪乎」第十四）。

絵画と詩の融合は形式的には、絵画の画面に詩を書き込むことと、内容的には詩の趣で画を描くことに分けられるが、いずれも中国絵画にとって欠かせないものとなっている。

そもそもなぜ中国の画家が好んで自らの絵画に詩を取り入れようとするのか。本質的な理由として恐らく、中国絵画の原点は詩にある、すなわち中国の画家は詩を詠むように絵画制作をしている、ということであろう。

絵画は空間的な物体しか描けないとレッスンはいうが、それは絵画が客観的な静止した物体の模倣を前提としているという枠の内ではその通りである。しかし、中国絵画は形の模倣を前提としていない。すでに見たように、中国絵画は心に映ったものを描くことを重要視する。心に映った図像は二次元で静止したものではなく、多次元で生成してやまないものである。

早くもおよそ5世紀に謝赫によってまとめられた「画の六法」の筆頭に、「気韻生動」が挙げられていた。西洋でもっとも重要視する「形」に関する記述はそれより下位に位置づけられており、あくまでも「気韻生動」が絵画にとってもっとも大切な心得だとされる。「気韻生動」の「気」は森羅万象を生成する本源的な生氣、ひいては人間の精神、たましいを、「韻」は音楽のような生命の律動を、「生動」は生命の生き生きとした動きを、それぞれ意味している。このような「気韻生動」に最高の位置づけを与えた中国絵画の特質はひとことで言うと、「動」の表現を重要視している、といえよう。

むしろこの場合の「動」は物理的な運動では



図6 對牛彈琴圖

『石濤書畫全集』上巻 天津人民美術出版社 1995年
207頁

なく、生命の生き生きしたものに触れて心が感動したの「動」である。したがってこの「動」は視覚で捕捉するようなものではなく、心で感得し、心に映った「動」なのである。このような「動」はまさに詩の領分である。詩経の毛詩大序によると、詩は人心の発露したものであり、心中に感情が動けば、おのずと言葉にあらわれるという。詩は心の感動をうたうものだとされる。

石濤がいう「画は即ち詩中の意」の「意」も、中国絵画が尊ぶ「写意」の「意」も、詩が伝えようとするこのような心の発露にほかならない。中国絵画はまさに心に響いた物事の気韻生動を重んじる点において、中国の詩と表現媒体の垣根を越えて深く結びついている。詩は中国絵画の通奏低音をなしているといいかえてもよい。

このような中国絵画における形は、西洋絵画が重んじる客観的な物体を精確に模倣した幾何学的な形とおのずと異なる。中国絵画における形は、画家の心に映った形であり、画家が感じとった生命の律動が内在している形である。したがって、同じ空間芸術としてより立つ形でありながら、画家の心の濾過を経た中国絵画におけるそれはもはや、平面的で静止した形でもなければ、物理的な形でもない。その一例をすでに図3で見たとおりである。石濤のいう「一画」、虚静なる心に映る生きとし生けるものの生氣満ちあふれた図像は、この形の究極の姿であろう。

このような詩を原点とする中国絵画に、題画詩が登場してくるのはいわば必然といえる。題画詩が盛行したのは、宋・元以降であるが、その下地は中国絵画の根底に用意されていた。題画詩が登場する以前に、中国の画家はすでに詩の趣を画に取り入れていた。あるいは詩の作り方で絵を描こうとしていた。たとえば、画家の顧愷之(346-407)は絵画についてこう語ったと伝えられている。『手に五弦を揮ふ』は易しく、『目に帰雁を送る』は難しい²⁴⁾、と。「手に五弦を揮ひ、目に帰雁を送る」は、嵇康(224-263)の詩で、これを好む顧愷之はよくこれを絵に描いたとされる。

このように詩を取り入れて絵を描こうとすることは、空間芸術としての媒体の制約を乗り越えて、物事の「動」、気韻生動を醸し出そうとする意識の芽生えだったといえよう。そして絵画の画面に詩が登場すると、絵画の形に音楽を添える効果が生まれ、媒体に制約された二次元の形に音楽的な動感が生じるようになる。

詩と絵画の融合

ここでは、すぐれた詩人でもあった石濤の絵画を例に、中国絵画における題画詩と絵画の融合について見てみよう。

図7は寺院の夜の風景を描いた作品。しんと静まりかえりながらも、大地のほのかな脈動が伝わってきそうな画面に音楽(詩)が流れてくる。

夜深月上林西寺

風送菱花香满床

音楽とともに、月光が照らし、菱の花の香りは風に送られてきて宿坊をいっぱい満たす。

詩と絵は絶妙に交響して、幻想的な景観を醸し出している。互いに領分の境界線をめぐって



図7 山水図冊 15 開之四

『石濤書畫全集』上巻 天津人民美術出版社 1995年 4頁

争うどころか、詩は絵に動感や立体感を与え、絵は詩を引き立てている。

図8には、桃の花が描かれている。その下方に詩が添えられている。

度索山光酔月華
碧空無際染朝霞
東風得意垂消息
變作夭桃世上花

花だけの絵は西洋なら静物画になるが、中国絵画には静止した花などを対象とする静物画が見出せない。たとえ花瓶に生けた花でも画家が描こうとするのはその静態ならぬ動態である。この絵にある桃の花も、詩の韻律と響き合って、躍動感を湛えている。

度索山は東海に浮かぶとされる仙山。山頂に枝幅が三千里にも及ぶ桃の巨木が生え、その桃を食べれば不老長寿になるという。青空が朝焼けに染まった春の日に、風は意気揚々と吹き渡り、度索山の麗しい桃の花を地上に運んで咲かせた、という詩の晴れやかな旋律が、画面に和



図8 花卉 12 開之五
『石濤書畫全集』上巻 天津人民美術出版社 1995年
104頁

やかな春風をもたらしている。

もう一例、図9も観てみよう。「丹崖巨壑図」と題するこの大作は、石濤の代表作のひとつに挙げられるくらいの逸品。絵もさることながら題画詩も優れた傑作である。紙幅の関係でその一部を抄出してみる。

朝来興發長至前
狂濤大点生雲煙
煙雲起処随波瀾
樹頭樹底堆成团
崩空狂壑走天半
飛泉錯落高岩寒
朝に興が湧いたので紙に向かい、筆を疾走させては雲煙を生み落とす。雲煙のたちのぼったところに波瀾が随い、樹木のでっぺんや根元に群がる。空を崩さんばかりに狂壑が天の半ばまで走り、泉は空から切り立つ高岩に飛び散る。

絵画制作にかかるときの画家の心の内面が垣間見える詩である。画家はまさに天地創世に参画するかのように、雲煙や高岩などをつぎつぎと筆先から生み落としていく。あたかも「一画」誕生の現場に立ち会わせてくれたような情景を、詩は絵と響き合わせながら紡ぎ出している。

ところで、詩を原点とする中国絵画に、題画詩が登場してくるのはいわば必然といえる、と述べたが、題画詩の登場によって、絵画はいっ



図9 丹崖巨壑図
『石濤書畫全集』上巻 天津人民美術出版社 1995年
209頁

そう詩的になっていったともいえる。

画家は同時に詩人であるように求められる。このことは結局、詩の発想で絵を描くよう画家をいっそう促したのである。実際、図10の跋から、画家が先に詩を作り、その後それにもとづいて絵を描いたことがわかる。心に詩の余韻を漂わせながら、いかにいえば眼が物理的な形に束縛されないで絵に向かうと、絵画は、早い段階に自らに定めた目標である気韻生動により近づいていくだろう。

再びダ・ヴィンチを引こう。「耳を眼の代用品として用いようとするは自然に反する罪悪でもある。〔本来〕耳には音楽の役目を果たさせるがいいのであって、万物の自然の形姿をあるがままに写す絵画科学を耳に任せてはならぬ。²⁵⁾」

詩を原点とする中国絵画は、「耳に任せてはならぬ」といって詩を拒絶した西洋絵画と違う道をたどり、詩を自らの中に深く取り入れることによって、詩と絵画が融合した、心の総合芸



図10 花卉12開之六
『石濤書畫全集』上巻 天津人民美術出版社 1995年
105頁

術を作り上げたのである。

5. すべてが甲骨の線から

全身全霊が乗り移った線

心を描くことを自らの領分とする中国絵画は、石濤において理論的にも創作的にも頂点に達した。ここまで石濤の画論と作品を中心にみてきたが、最後にこのような特質をもった中国絵画の源流について考えてみたい。

図3では、後漢時代の画像磚を挙げたが、それは客観的物体を模倣するより、心に映った図像を描くことを重んじる中国絵画の早い例である。そこからさらに遡ると、図11のような殷の青銅器に刻まれた饗饗文様に、その先蹤を見出すことができる。



図11-1 爵 殷中期
陳佩芬『夏商周青銅器研究』夏商編上 上海古籍出版社 2004年 78、81頁



図11-2

饗養とは戦国時代（前 475-221）の文献に見える欲張り、大食いの怪物のことだったが、図 11 にみるような青銅器の文様を饗養と呼ぶのは、宋人の命名によるもので、殷の人がはたしてそれをどう呼んでいたのかはわからない²⁶⁾。むしろ殷の人が今日饗養と呼ぶ文様で何を表現しようとしていたのか、怪獣や神など、様々な説があって定かではない。

しかし饗養文様は何を「原像」にしているにせよ、恐らく実在していないものなので、物理的な原像があるわけではなく、作り手の心にあった像に従っているだろう。さらに注目したいのはその文様の描き方。作り手の心にあった像は、抽象的でリズムカルな線によって描出されている。躍動している線が伝えようとしているのは、姿形のリアルさというより、生命の律動である。

ところで、輝かしい青銅器文明を作り出した殷の人々は、一方で非常に独特な卜い行事を日常的に営んでいたことでも知られている。その卜いのキーポイントは、ほかならぬ線だった。まえもって専門的な加工を施した亀の甲や牛の



図 12 阿辻哲次『図説漢字の歴史』より 大修館書店 1989年

骨などを火にあぶり、加熱によって発生した亀裂の線によって、神の意思を伺っていたのである。そこでは、線は神の意思を感じとるよりどころでもあれば、神の意思を表現する媒体でもあった。

一方、線によって神意を占っていた殷の人々は、同じ線で文字も発明した。現在知られているもっとも古い漢字は、神の意思を伺う線が縦横する亀の甲や牛の骨に刻まれていた甲骨文字である（図 12）。恐らくまず卜いの線が生まれ、その後その傍らに神の意志を書き留めるために、似たような線を駆使して漢字が考案されたのだろう。

漢字は象形文字とよくいわれるが、エジプトのヒエログリフと並べてみると、一方は抽象的一方は写実的の違いは顕著に見て取れる（図 13、14）。同じ象形でありながら、漢字は対象の形を見たまに模写するのではなく、心に感じとった対象内在のリズムや生命の律動を抽象化している。ヒエログリフが写実画なら、漢字は抽象画である。



図 13 『白川静著作集』4より 平凡社 2000年 39頁



図14 『Newton』2008年5月号より

漢字のこのような世界のとらえ方は、神の意志を伺うトいの線に由来していよう。神の意志を伺うのに全身全霊で感じとらなければならない。トいの線はその全身全霊が乗り移った線である。漢字はそのような甲骨の上を走るトいの線の図像化したものと見ることもできる。

中国絵画の原型

神の意思を伺う甲骨の上で産声を上げたことの意義は、漢字にとって計り知れない。漢字の根底にいわば、神の意志を全身全霊で感じとるトいの遺伝子が埋め込まれたのである。このことは、漢字のみならず、漢字文化全般のその後の長き歴史に決定的な影響を与えたといってもよい。

絵画とのかかわりに限っていうと、図像としての漢字の成り立ち方やその世界のとらえ方は、心を描くことを重んじる中国絵画の原型を作ったといえる。

ここでは最後に、その原型の放射力が現代美術にまで及んでいることについて、趙無極

(1921-) の作品を通して見てみよう。

中国生まれの画家趙無極は、印象派に傾倒して27歳の時に渡仏し、フランスで大成し、抽象画の巨匠と評され世界に名を馳せた。日本ではフランス語の呼び名ザオ・ウーキーで知られる。抽象画に転じた以降の彼の作品にはむろん具象が姿を消しているが、しかし図15の作品を初めて眼にしたとき、甲骨文字らしき線、あるいは甲骨に刻まれたトいのひび割れを彷彿とさせる線が、キャンバス一面の色彩に混じって躍動しているのに思わず目を見張った。これが個人的な勘違いではないことはその後、専門家の論評で確認できた²⁷⁾。

趙無極自身は、「わたしはフランス籍になったが、創作の源泉はつねに中国にある」と語っていたと伝えられている。彼は西洋画を習っていたが、結局西洋画を中国画に脱胎している。そういう彼の中に、甲骨文字に遡る中国画の原型が深く根を下ろしていた。

同じことは図1でみた呉冠中についてもいえ



図15 趙無極 向屈原致敬（屈原に敬礼）
『趙無極絵画六十年回顧』上海三聯書店 2007年
121頁

る。西洋画にない題跋を好んでつけるのみならず、中国の線の油絵のキャンパスに走らせているところからみても、彼も漢字が作った原型の恩恵を受けているのである。

甲骨に刻まれた最初の一本の線は、その後数千年の漢字文化の歩みを方向付けたともいえよう。

むすび

ここまで主に石濤の画論や作品を中心に、中国絵画の特質を見てきたが、それは、生きとし生けるものの動態を描く、というひとことに要約してもよい。

生きとし生けるものの動態を描くのに、心が虚静にならなければならない。心が純一無雑になってはじめて生きとし生けるものを生きとし生けるものたらしめる本源的なものの姿が見えてくる。そこで画家はついにももの物理的な形の束縛から解き放たれ、あたかも天地創世に参画するかのよう絵に向かうことができるようになる。

物体の静止した形を精確にとらえようとする西洋絵画では、客観の原像を模倣するが、中国絵画では画家自身の心を描く。森羅万象とひとつに融けあった心からは無尽蔵の絵が紡ぎ出されていく。しかもそれは二次元で静止したものではなく、多次元で生成してやまないものである。

そのような中国絵画は、視覚芸術でありながら、心を描く点において詩を原点としている。それゆえに、中国絵画では、西洋で見られるような分業意識がなく、詩は自然に絵画の中に取り入れられている。

そしてそのような中国絵画の世界のとらえ方は、甲骨文字に遡る、図像としての漢字の成り立ち方やその世界のとらえ方に、原型を見出すことができる。その意味において、中国絵画も漢字文化的思考研究の考察対象になる。

ただ絵画を漢字文化的思考の中でとらえるためには、漢字文化的思考の根幹となる漢字そのものについて、もう少し考察しなければなら

い。しかしそれは本稿の紙幅を超えてしまうので、改めて稿を起すことにする。

〈付記〉

この研究は2010年同志社女子大学研究助成金（個人研究）による成果の一部である。

注

- 1) アンドレア・アルチャーティ『エンブレム集』伊藤博明訳 ありな書房 2000年 149、151頁（伊藤博明による解題、以下同じ）
- 2) 同上 149頁
- 3) 同上 150頁
- 4) 宗白華『美学散步』上海人民出版社 1891年 102頁
- 5) 沈樹華『中国画題款芸術』学林出版社（上海）2009年 4頁
- 6) 森谷宇一「古代美学史」今道友信編集『講座美学1』東京大学出版会 1984年 35頁
- 7) 小田部胤久『西洋美学史』東京大学出版会 2009年 21頁
- 8) 同上 11頁
- 9) 同上 22～24頁
- 10) 『石濤画語録』の引用は「苦瓜和尚画語録」（吳冠中『我讀石濤画語録』所収）に依る 榮宝齋出版社 1996年。引用文後の数字は章の番号を示す。以下同様
- 11) 徐復觀『石濤之一研究』民主評論社（台湾）1968年 27～28頁
- 12) 杉浦明平訳『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』上 岩波文庫 1954年 222頁（引用に漢字を現在通用する文字に直した）
- 13) 石濤題画詩跋 同10 65頁
- 14) 中山将「リップス」今道友道編『西洋美学のエッセンス』ペリカン社 1994年 232頁
- 15) 同10 38～39頁
- 16) 同6 47頁
- 17) 同10 61～62頁
- 18) 同11 195～199頁
- 19) レッシング『ラオコオン』斎藤栄治訳 岩波文庫 1970年 198～199頁
- 20) 同上 223～224頁
- 21) 同7 130頁
- 22) 朱光潜『詩論』『朱光潜美学文集』第二卷所収

上海文芸出版社 1982年 131～135頁

23) 同 18 11頁

24) 『世説新語』巧芸第二十一

25) 同 11 197頁

26) 林巳奈夫『殷周時代青銅器文様の研究』殷周青銅器総覧二 吉川弘文館 1986年 17頁

27) 孫建平編『趙無極講学筆録』天津楊柳青画社 1987年 9～10頁