



Title	中国の自然認識におけるピクチュアレスク
Author(s)	浅見, 洋二
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 1997, 31, p. 1-18
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/47924
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

中国の自然認識におけるピクチュアレスク

浅見洋二

(一)

魏晋南北朝から宋代に至る古典中国の文人たちの自然認識、風景認識をめぐって、筆者はかつて絵画(風景画)との関わりにおいて考察したことがある。そのうち拙稿「初盛唐詩における風景と絵画」⁽¹⁾、「中晚唐詩における風景と絵画」⁽²⁾では、自然の風景を「如畫(画の如し)」⁽²⁾ || 絵画的 (picturesque) ととらえる認識の在り方を中心に論じたが、もとよりそこでの考察は限られたものであり、なお多くの補足と修正を必要としている。⁽³⁾ 本稿は、前稿の補遺を兼ねて、古典中国の自然(風景)認識における「ピクチュアレスク」の問題を再検討する試みである。

私たちは美しい風景を前にして、まるで絵画を見るかのようにだと感じることもある。中国にあって、この種の自然認識を最も早く問題化したのが南宋の洪邁『容齋隨筆』卷一六の次の一節であった。(詳しくは前稿「初盛唐詩における風景と絵画」を参照。)

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」「天開圖畫卽江山」「身在畫圖中」之語。(江山登臨之美、泉石賞玩の勝、世間の佳境なり。觀る者必らず画の如しと曰う。故に「江山 画の如し」「天の図画を開くは即ち江山」「身は画図の中に在り」の語有り。)

美しい自然の風景を「ピクチャレスク如畫」ととらえる例として洪邁があげる詩句は、蘇軾や黃庭堅をはじめ、いずれも宋代文人のものと考えられる。宋代の詩文には、この種の風景把握を語った言葉は枚挙にいとまがない。(なお、洪邁は右の引用部分につづけて、この種の風景把握は「以眞爲假」——「眞を以つて仮と爲す」ものであると説明する。つまり、実際の風景とそれに比擬される絵画画像との關係を「眞」||オリジナルと「假」||コピーの關係としてとらえているのだが、それについては後にもふれる。)

宋代に広く一般化する自然の風景を「如畫」ととらえる認識の枠組は、唐代において風景画(山水画)の發達にもなつて形成されていったのであるが、更にその系譜を溯れば既に南北朝後期に最初期の發生を認められるものであつた。ただし、南北朝後期における「如畫」の自然認識は、後の宋代などと比較するならば未成熟な萌芽的段階にとどまつたと言わざるをえない。ここには山水画の發展の歴史も深く関わつていたと考えられる。

ところで、前稿「初盛唐詩における風景と絵画」にふれたように、錢鍾書『宋詩選註』⁽⁴⁾は、北宋の文人で絵画にもすぐれた文同について解説するなか「文同是位大畫家、他在詩裏描摹天然風景、常跟繪畫聯結起來、爲中國寫景文學添了一種手法」と述べて、自然認識におけるピクチャレスクの問題に言及している。ここで錢氏は更に、風景を絵画と結び付けてとらえる認識の系譜を溯り、その淵源に位置する資料として、北朝後期、北魏の酈道元『水

經注』卷四清水に見える次の一節を引く。

峰次青松、巖懸積石、於中歷落有翠柏生焉。丹青綺分、望若圖繡矣。（峰は青松を次ね、巖は積石を懸く、中に歷落として翠柏の生ずる有り。丹青 綺のごとく分かれ、望むに図繡の若し。）

青々と茂る松、赤い岩肌、そのなかに入り交る翠の柏。それらから構成される自然の風景を「丹青綺分、望若圖繡矣」ととらえたものである。「丹青」は赤や青の絵の具。転じて絵画を指すこともあるが、ここでは梁の沈約「郊居賦」が郊居の景色について「或異林而分丹青、乍因風而雜紅紫（或いは林を異にして丹青分かれ、乍ち風に因りて紅紫雜わる）」と述べるのと同様、赤や青の色彩に着目して言ったものであろう。「綺分」の語は、既に後漢の班固「西都賦」に「提封五萬、疆場綺分、溝塍刻鏤、原隰龍鱗（提封は五万にして、疆場は綺のごとく分かれ、溝塍は刻鏤するがごとく、原隰は龍鱗のごとし）」とあるのにも見える。これは、田畑の区画が整理され、みぞやあぜが整然と引かれているさまを述べた部分。五臣注本『文選』は「綺分」を「綺紛」に作り、呂延濟の注に「綺紛、刻鏤、龍鱗、皆地之畦疆相交錯成文章（綺紛、刻鏤、龍鱗とは、皆な地の畦疆相い交錯して文章を成すなり）」と説かれる。これによれば「綺紛」とは、多くの色彩の糸が交錯する綺のように文様を成すさまを言う。「紛」と「分」の違いはあるものの「綺分」もほぼ同様の事態を指すと考えてよいだろう。なお、「綺」は「錦」「繡」「縠」などと同類の、美しい彩色・文様を備えた織物のこと。以上を踏まえるなら、「丹青綺分」とは、さまざまな色彩が交錯して文様を成すかのように見えるさまを言うと言解される。そして、『水經注』は更にそれを「圖繡」にたとえている。「圖繡」はあまり見慣れない語だが、彩色と文様に富む、ぬいとりなどの施された織物の類を指すと考えてよいだろう。

つまり、『水經注』の右の一節は、青、赤、翠の色彩が交錯する自然の風景を、文様と色彩に富む装飾的な織物に見立てているのである。

錢鍾書氏は、いま見たような自然のとらえ方を洪邁があげる「江山如畫」や「天開圖畫即江山」といった詩句に示される自然認識と同一の系譜に位置付けるのであるが、それに対して、筆者は前稿「初盛唐詩における風景と絵画」で「ここで風景と結び付けられているものを絵画（風景画）と呼ぶべきか、いささかためられる」と述べて若干の疑問を提示しておいた。「丹青綺分、望若圖繡矣」といわれる「如畫」とでは、その自然認識の在り方に違はないのだろうか。本稿では、この疑問を改めて問うてみたい。

(二)

先に見た『水經注』の一節は、自然の風景を「丹青綺分」と形容されるような「圖繡」すなわち彩色・文様に富んだ装飾的製作物（織物）に結び付けてとらえていたが、この種の自然認識はこれ以前にもかなり早くから見られるものであった。例えば、後漢の班固「西都賦」（前掲）には次のような一節がある。

茂樹蔭蔚、芳草被隄、蘭茝發色、曄曄猗猗、若摛錦布繡、燭燿乎其陂。（茂樹 蔭蔚として、芳草 隄を被い、蘭茝 色を発し、曄々猗々として、錦を摛^のべ繡を布くが若く、其の陂に燭^てり燿^かく。）

色とりどりの草花が萌え盛る自然のさまを「若摛錦布繡」と述べて「錦繡」すなわちぬいとりなどの文様が施された装飾的織物にたとえたものである。「錦繡」は「圖繡」とほぼ同義の語と考えてよいだろう。なお、この一節に

ついで『文選』李善注は後漢の揚雄「蜀都賦」の「麗靡摛燭、若揮錦布繡」という言葉を引く。自然を「錦繡」に比擬する見方は、当時の自然認識にある程度共有されるものであったことがうかがわれる。

総じて、漢賦に叙述される世界は裝飾に富んでおり、それは右に見たような自然を叙述する場合には限られない。例えば、同じく班固「西都賦」には、贅を極めた宮殿のさまを述べた次のような一節がある。

屋不呈材、牆不露形、裏以藻繡、絡以綸連、隨侯明月、錯落其間、金釘銜壁、是爲列錢、……（屋は材を呈にせず、牆は形を露にせず、裏むに藻繡を以つてし、絡うに綸連を以つてし、隨侯の明月、其の間に錯落し、金釘 壁を銜み、是を列錢と爲し、……）

「藻繡」（文様のある布地）や「綸連」（組み紐）といった「圖繡」「錦繡」に類する裝飾によつて蔽いつくされた世界が叙述されている。鶴岡真弓『ケルト／裝飾的思考』がケルトの「文様の世界像」について述べる次の言葉——「〈文様〉は自然のあるひとつの対象を指示する前に、壮大な世界の仕組みを提示するのだ。ケルトの組紐文様は彼らの認識する世界の構造であり、彼らは組紐文様を通して世界を見ている。ケルトにとっての世界像は、文様の連動や転換や結合によつてのみ立ち現われる。……彼らにとつて世界や自然の諸要素は文様によつてのみ認識されるのである。これをわれわれは、〈世界文様〉^{オルトウス・ムンデ}とでも名づけることができるのではないだろうか」は、そのまま漢賦の世界認識、自然認識にあてはめることすらできそうである。漢賦の作家たちは、「錦繡」をはじめとする裝飾品の文様を通して、自然、そして世界を見ていたのである。

漢賦に見られたような、彩色・文様に富む裝飾的製作物を通して、あるいはそれと比較するかたちで自然をとら

えようとする認識の在り方は、次にその一部を例示するように、魏晉南北朝期を一貫して受け継がれてゆく。「水經注」に見られた自然のとらえ方も、この流れのなかに位置付けることができるだろう。

若乃雲錦散文於沙汭之際、綾羅被光於螺蚌之節、繁采揚華、萬色隱鮮。(乃ち雲錦 文を沙汭の際に散じ、綾羅 光を螺蚌の節に被るが若き、繁采 華を揚げ、萬色 鮮を隠す。)

— 晉・木華「海賦」⁽⁸⁾

清潭圓翠會、花薄緣綺紋。(清潭 円翠會し、花薄 綺紋に縁る。)

— 宋・鮑照「三日遊南苑詩」⁽⁹⁾

照爛虹蜺雜、交錯錦繡陳。(照爛して虹蜺雜わり、交錯して錦繡陳なる。)

— 南齊・劉繪「入琵琶峽望積布磯呈玄暉詩」⁽¹⁰⁾

獸生文蔚、鳳亦五色。絢彩火然、豈由畫飾。(獸生じてより文蔚にして、鳳も亦た五色なり。絢彩 火然たるは、豈に画飾に由らんや。)

— 梁・到洽「贈任昉詩」⁽¹¹⁾

芳卉疑綸組、嘉樹似雕飾。(芳卉 綸組かと疑い、嘉樹 雕飾に似たり。)

— 梁・劉孝綽「侍宴餞庾於陵應詔詩」⁽¹²⁾

春花綺繡色、春鳥絃歌聲。(春花 綺繡の色、春鳥 絃歌の声。)

—北魏・王徳「春詞」⁽¹³⁾

卉木滋榮、四時助其雕綺、煙霞舒卷、五色成其藻綯。(卉木 滋榮して、四時 其の雕綺を助け、煙霞 舒卷して、五色 其の藻綯を成す。)

—隋・江總「攝山棲霞寺碑」⁽¹⁴⁾

いずれも、「錦繡」「綾羅」「綺紋」「綸組」「畫飾」「雕飾」「綺繡」「雕綺」「藻綯」といった裝飾の文様を通して自然をとらえている。(到治は「豈由畫飾」と言っているのだが、これも自然を「畫飾」に比擬する認識を前提として始めて成り立つ言葉であり、その意味では他の言葉と大きく異なるものではない。) 梁の劉勰「文心雕龍」原道篇にも次のような言葉が見える。

夫玄黄色雜、方圓體分。日月疊璧、以垂麗天之象、山川煥綺、以鋪理地之形。此蓋道之文也。……傍及萬品、動植皆文。龍鳳以藻繪呈瑞、虎豹以炳蔚凝姿。雲霞雕色、有踰畫工之妙、草木賁華、無待錦匠之奇。夫豈外飾、蓋自然耳。至於林籟結響、調如竽瑟、泉石激韻、和若球鐘。故形立則章成矣、聲發則文生矣。夫以無識之物、鬱然有彩、有心之器、其無文歟。(夫れ玄黄は色雜り、方円は体分かる。日月は壁を疊ねて、以って麗天の象を垂れ、山川は煥綺として、以って理地の形を鋪く。此れ蓋し道の文なり。……傍うて万品に及べば、動植皆な文あり。龍鳳は藻繪を以って瑞を呈わし、虎豹は炳蔚を以って姿を凝らす。雲霞の雕色は、画工の妙を踰ゆる

有り、草木の賁華は、錦匠の奇を待つ無し。夫れ豈に外飾ならんや、蓋し自然なるのみ。林籟の響を結ぶに至つては、調は箏瑟の如く、泉石の韻を激するは、和は球鍠の若し。故に形立てば則ち章成り、声発すれば則ち文生ずるなり。夫れ無識の物を以つて、鬱然として彩有り、有心の器、其れ文無からんや。）

天地万物に「文」オナナメシ 〓 文様・裝飾が備わり、文学をはじめとする人間的営みにもまた必然的に「文」が備わるものであることを述べた、よく知られる一節である。中国的オナトクニへ世界文様を理論的に基礎付けたものと言うこともできよう。ここで劉勰は自然に備わる「文」を「畫工」や「錦匠」の作りだす製作物と比較する形でとらえているのだが、それはこれまで見てきたような「圖繡」「錦繡」の類に自然を比擬する認識の在り方と基本的な枠組を共有していると言つてよいだろう。

「圖繡」「錦繡」は、劉勰が言う「畫工」や「錦匠」といった工芸家によつて作りだされるものであるが、この種の職掌は古くは『周禮』に溯ることができる。『周禮』冬官・考工記には、「設色之工」すなわち色彩に重要な関連を持つ工芸に従事する職掌のひとつとして「畫績」の名が見える。（賈公彦の疏には「畫績二者、別官同職」とあつて「畫」と「績」とは厳密には区別されることもあつたようだ。）そこには「畫績」によつて作られる製作物について次のように述べられている。

畫績之事、雜五色。……青與赤謂之文、赤與白謂之章、白與黑謂之黼、黑與青謂之黻、五彩備謂之繡。（画績の事は、五色を雜う。……青と赤と之を文と謂い、赤と白と之を章と謂い、白と黒と之を黼と謂い、黒と青と之を黻と謂い、五彩の備わる之を繡と謂う。）

「畫績」が主として従事するのは染織・服飾であり、この一節はその製作物である布地・衣服の文様の色彩による区別について記したものの。「文」「章」「黼」「黻」と並んで、「圖繡」「錦繡」と言うときの「繡」があげられている。青、赤、白、黒、黄の五色がすべて備わる布地が「繡」である。「周禮」考工記に言う「畫績」は職掌の名称なのだが、後には彼らによって作りだされる製作物をも指すようになる。これまでに見てきた「圖繡」や「錦繡」の類が、すなわちこの「畫績」である。また、その指し示す範囲も拡大し、布地以外の裝飾的製作物一般をも指すようになる。なお、「績」は「繪」とほぼ同義の語であり（いずれも裝飾に富んだ布地を指す）、「畫績」はしばしば「畫繪」とも表記される。上下を逆にして「績（繪）畫」の形でも用いるが、特にこの場合はいわゆる絵画（主に着色された絵画）の呼称ともなる。

前掲の錢鍾書『宋詩選註』が『水經注』の一節「丹青綺分、望若圖繡矣」を「ピクチュアレスク如畫」の自然認識の系譜に位置付けるのは、この「畫績」の類を広義の絵画のひとつと見なしていたからだと思われる。それに対して筆者が疑問を提示したのは「畫績」をいわゆる絵画の範疇に含めることに抵抗を覚えたからであった。無論、ひとくちに絵画と言つても、後述するようにそこにはさまざまなタイプの絵画があり、錢氏のように「畫績」を絵画の一種としてとらえることは可能であろう。「畫績」とは「績（繪）畫」でもあるのだから。⁽¹⁵⁾しかし、その場合でも、さまざまなタイプの絵画があるなかで「畫績」が占める独自の位置に注意する必要があるのではないだろうか。

(三)

そもそも、絵画とはどのような芸術なのだろうか。近現代の作品を除けば、私たちはふつう絵画というものを、

10 梁の庾肩吾「詠美人看畫應令詩」⁽¹⁶⁾の次の一節に述べられるようなものとしてとらえていないだろうか。

欲知畫能巧、喚取眞來映。並出似分身、相看如照鏡。(画の能く巧みなるを知らんと欲し、眞を喚び取りて来てりて映さしむ。並び出ずること身を分かつに似、相い看ること鏡に照すが如し。)

美人が美人画を鑑賞する情景をうたったもの。画のなかの美人像は本物の美人そっくりで、まるで鏡に映る分身であるかのようなだ、と庾肩吾は言う。絵画が持つ機能を鏡のそれになぞらえ、鏡のように「眞」＝現実の対象物を画面上に再現する芸術として絵画をとらえたものである。冒頭に引いた洪邁『容齋隨筆』は自然の風景を「如畫」ととらえることを「以眞爲假」と説明するが、洪邁にとつての絵画もまた、「眞」＝オリジナル原物を画面上の「假」の形象・映像によつて再現する芸術としての絵画であつた。古く中国にあつては絵画を「寫眞」と呼んだが、ここには絵画が基本的に「眞を写す」芸術であると見なされてきたことがよく示されている。それに対して、前節に見たような「畫續(繪)」の類はどうだろうか。「眞を写す」ことからは、若干異なる位相にあるものと言わざるをえないのではないだろうか。

無論、一般的に言つて、絵画とは「寫眞」の芸術に限定されるものではない。利光功「造形芸術——絵画と彫刻」⁽¹⁷⁾は、絵画一般が持つ機能を次の三類に分かつ見方を提出している。

(a) 再現 representation

(b) 意味表徴 signification

(c) 裝飾 ornamentation

絵画とは、これら三種の機能の総合であるが、そのうちいずれかが優位を占めることにより、それぞれ

- (a) 描写絵画
- (b) 図像絵画
- (c) 裝飾絵画

の三類に分けられる。利光氏によれば (a) 描写絵画は、鏡や写真のように事物の像 (picture) を描写・再現することにより比重を置く絵画、(b) 図像絵画は、端的には幾何学的図形やシンボルマークに代表されるような図 (figure) によつて意味表徴を行うことに比重を置く絵画、(c) 裝飾絵画は、壁面や布地などに施される文様のようないくつかの文 (ornament) による裝飾効果に比重を置く絵画、である。なお、ピクチュア 像や フィギュア 図と異なる オーナメント 文の特徴について利光氏は「文の特徴は元来は何もない空白な平面にわれわれの目を引きつけ、われわれの視覚に快い感覺的刺激を与えるところにある。……像や図も平面にわれわれの目を引きつけるのは確かであるが、この場合われわれは像の背後に原物を見、図の意味を汲み取るのであつて、必ずしも目に感覺的満足が与えられるわけではない」(傍点引用者)と述べている。

右の分類に従うなら、庾肩吾や洪邁らによつてとらえられた「寫眞」としての絵画(それは私たちがふつう念頭に置く絵画でもある)は (a) 描写絵画の一種であり、それに対して「畫續」としての絵画は (c) 裝飾絵画の一

種ということになる。「寫眞」としての絵画のみならず「畫續」の類もまた広義の絵画として位置付けることは可能であるが、同時に、そこには違いを認めることもできよう。つまり、「畫續」の類は、基本的に描写・再現の機制を欠いている点において「寫眞」と言うときの絵画と大きく異なる。(無論、例えば龍や花などをかたどった図柄が施されるような場合には「畫續」もまた龍や花などの像の再現を行わないわけではないが、しかしその場合でも主たる比重は文あやによる裝飾に置かれていると考えるべきである。)文あやによる裝飾に比重を置く「畫續」は、事物の像を指示し、それを再現することを目的とはしていない。古典中国にあって、それは「自然のあるひとつの対象を指示する前に、壮大な世界の仕組みを提示する」(前掲鶴岡真弓)ものであったと言ふことすらできるかもしれない。『周禮』考工記が「畫續」について次のように述べているのを参照してみてもいいだろう。

畫續之事、雜五色。東方謂之青、南方謂之赤、西方謂之白、北方謂之黑、天謂之玄、地謂之黃。(画續の事、五色を雜う。東方 之を青と謂い、南方 之を赤と謂い、西方 之を白と謂い、北方 之を黒と謂い、天 之を玄と謂い、地 之を黄と謂う。)

「設色之工」たる「畫續」が扱う色彩は中国的世界の仕組みそのものを提示するものであったことが、ここには示されている。このほかにも、前掲の『文心雕龍』原道篇は「文」||裝飾・文様を宇宙(世界)の根源たる「道」の顕現としてとらえていた。

さて、以上に述べた描写絵画と裝飾絵画の区別という視点から前稿をふりかえってみると、補足・修正を必要とする点もあることに気付く。前稿「初盛唐詩における風景と絵画」で自然の風景を絵画的ピクチャレスクにとらえる認識の在り方

を語った言葉としてあげた詩句のうち、例えば

樹雜山如畫、林暗澗疑空。(樹雜^{まじ}わりて 山 画の如く、林暗くして 澗 空かと疑う。)

— 梁・元帝蕭繹「巫山高」⁽¹⁸⁾

は、さまざまな色彩の樹木が入り交る山肌を「如畫」ととらえたものだが、ここでの「畫」は色彩の交錯する文様を提示する裝飾絵画、すなわち「畫續」の類であると考えられる。このほかにも、初唐の次にあげる詩句 —

日映層巖圖畫色、風搖雜樹管弦聲。(日は映ず 層巖 図画の色、風は揺らす 雜樹 管弦の声。)

— 宗楚客「奉和幸安樂公主山莊應制」⁽¹⁹⁾

錦續織苔蘚、丹青畫松石。(錦續 苔蘚を織り、丹青 松石を画く。)

— 宋之問「初至崖口」⁽²⁰⁾

鳥和百籟疑調管、花發千巖似畫屏。(鳥は百籟に和して調管かと疑い、花は千巖に発^{ひら}きて画屏に似たり。)

— 李嶠「石淙」⁽²¹⁾

などは、主に裝飾性に着目したかたちでの絵^{ピクチュアレスク}画的な自然認識を語ったものであり、描写絵画を通して自然をとらえる認識を語った他の例から区別することも可能であろう。

美しい自然の風景を裝飾絵画に結び付けてとらえるピクチュアレスクの系譜は、以後、描写絵画に結び付けてと

らえるピクチュアレスクの系譜と並行して受け継がれてゆく。例えば南宋の陸游「嘉州守宅舊無後圃、因農事之際爲種花築亭觀甫成而歸戲作長句」詩に⁽²²⁾

煙雲舒卷水墨圖、草木青紅錦繡段。(煙雲 舒卷す 水墨の図、草木 青紅 錦繡の段。)

とあるのは、多様なピクチュアレスクの系譜が並存する自然認識の在り方を語ったものと言うことができよう。

(四)

以上、本稿では、ひとくちに絵画^{ピクチュアレスク}的な自然と言っても、そこで念頭に置かれているのが映像を描写・再現する描写絵画である場合と、文様・彩色によつて裝飾を行う裝飾絵画である場合とを区別する必要があることを指摘してきた。古典中国にあつて、自然の風景を描写絵画の枠組を通してとらえる認識は、前稿にも述べたように南北朝期にはほとんど見られず唐代に至つて成立すると考えてよいが、裝飾絵画の一種である「畫續」の類に結び付ける認識の系譜はかなり古くまで溯ることが可能であり、そこには「世界文様」^{オルナトリス・ムンダイ}とも言うべき世界認識の在り方を認めることもできた。

ところで、自然認識におけるピクチュアレスクの問題とは別に、現在筆者は古典中国の文学認識におけるピクチュアレスクの問題(特に、詩に絵画性を認める詩学認識、詩と絵画を比較し両者の間に同質性を認める詩学認識の問題)⁽²³⁾に関する考察をすすめている。そこでのピクチュアレスクについても、本稿に述べたのと同様のことが言えるのではないだろうか。つまり、ひとくちに絵画^{ピクチュアレスク}的な詩と言つても、そこで詩に比擬されている絵画はさまざまな

であつて、その多様性に対して不注意であるべきではないだろう。

例えば、明の唐順之「跋周東村長江萬里圖後」⁽²⁴⁾は、杜甫の詩におけるピクチュアレスクの問題を次のように語っている。

少陵詩云「華夷山不斷、吳蜀水常通」。只此二語、寫出長江萬里景如在目中。可謂詩中有畫。(少陵の詩に「華夷 山断えず、吳蜀 水常に通ず」と云う。只だ此の二語のみにて、長江万里の景を写し出して目中に在るが如くす。詩中に画有りと言ふべきなり。)

「詩中有畫」とあるように、杜甫の詩に絵画性を見出したものである。杜甫の詩は長江の広大な「景」に映像を描写して、それを読み手の眼前に現前(再現前)させる。そのことを指して唐順之は「詩中有畫」と言っている。ここで唐順之の念頭に置かれる絵画が対象世界の映像を再現する描写絵画であることは言うまでもないだろう。それに対して、同じく杜甫の詩について元の方回「程斗山吟稿序」⁽²⁵⁾が述べる次の一節に見られる絵画はどうだろうか。

山谷論老杜詩、必斷自夔州以後。試取其庚子至乙巳六年之詩觀之、秦隴劍門行旅跋涉、浣花草堂居處嘯詠、所以然之故、如繡如畫。又取其丙午至辛亥六年詩觀之、則繡與畫之迹俱泯。赤甲白鹽之間、以至巴峽洞庭湘潭、草不頓挫悲壯、剝落浮華。(山谷 老杜の詩を論ずるに、必らず夔州より以後と断ず。試みに其の庚子より乙巳に至る六年へ七六〇―七六五年の詩を取りて之を觀れば、秦・隴・劍門の行旅・跋涉、浣花草堂の居處・嘯詠にして、然る所以の故に、繡の如く画の如し。又た其の丙午より辛亥に至る六年へ七六六―七七一年の詩

を取りて之を觀れば、則ち繡と画との迹 俱に涙ほろぶ。赤甲・白塩の間より、以つて巴峽・洞庭・湘潭に至るは、頓挫・悲壯して、浮華を剝落せざるは莫し。

杜甫の詩のうち、夔州時代（七六六—七六八年）以降の晩年の作を高く評価する黃庭堅の見解を踏まえて、方回は夔州時代以前と以後に杜甫の詩を分け、前者は「繡畫」にも比すべきであるが、後者は「繡畫」に比されるような要素が剝ぎ落されていると述べる。「繡畫」は「畫續」とほぼ同義の語と考えられるが、方回によれば「浮華」の属性を帯びたものである。「浮華」とは実質を欠いた過剰な裝飾の意であり、その点から見てもここで杜甫の詩（特に夔州時代以前の詩）に見出されている絵画性は唐順之のように描写絵画を念頭に置くものではなく、一種の裝飾絵画を念頭に置くものであることが確かめられるだろう。（唐順之が言う詩におけるピクチュアレスクと方回が言うそれとの違いは、言うまでもなく両者の詩に対するとらえ方そのものの違いのあらわれなのであるが、それについてここでは措く。）

右に述べたような中国の詩学認識におけるピクチュアレスクのふたつのタイプをめぐる問題に関して、詳しくは別稿『詩中有畫』と『著壁成繪』——中国における詩と絵画』を用意している。本稿は、それへの予備的考察を兼ねるものでもあった。

注

(1) 『山口大学文学会志』第四二卷、一九九一。

(2) 『日本中国学会報』第四四集、一九九二。

(3) 前稿発表後、中国の自然認識における「如畫」の問題を論じたものに、朱自清「論逼真與如畫——關於傳統的對於自然和藝術的態度的一個考察」（『朱自清全集』第三卷、江蘇教育出版社、一九八八、もと同氏「論雅俗共賞」一九四八）、鶴田武良「詩にみた中国絵画の諸相 その一」（『文化』第三三卷—三号、一九七〇）があることを知った。前稿にはこれらと重複する部分もある。また、前稿「初盛唐詩における風景と絵画」では盛唐の詩人兼画家の王維に自然の風景を「如畫」ととらえる言葉がほとんど見られない点にふれて「風景の中へとじかに踏み入ろうとする山水詩人王維の意識の中に、絵画という枠組みが視線を間接化する余地は存在しなかったのではないだろうか」と述べたが、元の文人画家倪瓚の「爲方崖畫山就題」（『倪雲林先生詩集』卷二）が「摩詰畫山時、見山不見畫。松雪自纏絡、飛鳥亦閒暇。我初學揮染、見物皆畫似。郊行及城遊、物物歸畫筭」と述べるのは筆者と同様の問題点に着目したものと考えられる。以上、ここに付け加えておきたい。

(4) 人民文学出版社、一九八二。初版は一九五六。

(5) 『梁書』沈約伝。『藝文類聚』卷六四。

(6) 『文選』卷一。

(7) 筑摩書房、ちくま学芸文庫、一九九三。引用箇所は三四五頁。

(8) 『文選』卷一一。

(9) 逢欽立輯校『先秦漢魏晉南北朝詩・宋詩』卷八。

(10) 『齊詩』卷五。

(11) 『梁詩』卷一三。

(12) 『梁詩』卷一六。

(13) 『北魏詩』卷二。

(14) 『全隋文』卷一一。

(15) 例えば、王伯敏『中國繪畫史』（上海人民出版社、一九八二）は『周禮』に言う「畫績」を広義の絵画の歴史の一環に位置付けて論述している。

- (16) 『梁詩』卷二三。
- (17) 今道友信編『講座・美学』第四卷、東京大学出版会、一九八四。
- (18) 『梁詩』卷二五。
- (19) 『全唐詩』卷四六。
- (20) 『全唐詩』卷五一。
- (21) 『全唐詩』卷六一。
- (22) 錢仲聯校注『劍南詩稿校注』卷四。
- (23) 拙稿「『詩中有畫』をめぐって―中国における詩と絵画」(『集刊東洋学』第七八号、一九九七)、「『詩中有畫』と宛然在目」―中国における詩と絵画」(松本肇・川合康三編『中唐文学の視角』創文社、一九九八)を参照。
- (24) 『荆川先生文集』卷一七。
- (25) 『桐江集』卷二。

一九九七年九月初
 (文学部助教授)