

墨竹と文学

西上 勝

—

竹は、松や梅と並んで、中国においては、人間との関わりから様々な比喩のかたちを生み出し、豊かな文学的イメージを蓄積させてきた植物として知られる。松や梅の類縁に当たるアズナギ草などは、西欧においてもシンボルとしての地位を獲得してきたようだが、植生が東アジアに偏って分布していることから、特に中国において竹は古くから変遷を重ねながら独特のシンボリック機能を果たしてきた¹⁾。周知のように、『詩経』にも竹に関わる言辭が見られる。例えば、「衛風」冒頭に配置される「淇奥」は、三つの章からなる詩篇だが、その各々の章が植物のモチーフをもって人間世界への対比を構成する歌い出しで始まる。その最初の章にはこうある。

彼の淇の奥を瞻れば、緑竹 猗猗たり、匪なる君子有り、切する如く磋する如く、琢する如く磨する如し。瑟たり箏たり、赫たり咥たり、匪なる君子有り、終に諤るべからず。

続く第二章は、「彼の淇の奥を瞻れば、緑竹 青青たり、匪なる君子有り」、第三章は「彼の淇の奥を瞻れば、緑竹 簀の如し、匪なる君子有り」と、それぞれ「緑竹」に対する形容句をわずかに変化させながら繰り返される。古注では毛伝が「緑は王芻也、竹は蕭竹也」と種類の異なる二種類の草と解釈する。これに対し、新注、朱熹(1130-1200)『集伝』は、「緑は色也、淇上に竹多く、漢の世も猶然り、所謂淇園の竹是也」と注し、「緑竹」を「みどりの竹」とし、解釈には分岐がある。「緑竹」が草なのか、それとも竹を指すのか、実体同定は相違するけれども、古注、新注とも、「緑竹」は衛の武公を称えた比喩だ、とする点は同じだ。「緑竹」即ち「みどりの竹」説に立つ朱熹の場合、各々の章冒頭の比喩を次のように解している。

第一章＝「衛人 武公の徳を美し、緑竹の始めて生うる美の盛んなるを以て、その

学問自修の進み益すを興す也。」

第二章＝「竹の堅剛茂盛なるを以て、その服飾の尊嚴なるを興し、その徳の称えらるるを見す也。」

第三章＝「竹の至盛なるを以て、その徳の成就するを興す。」

このように新注は、外界の植物・竹の清々しい美しさ、繁茂するありさまに託して、武公の内面が次第に優れた資質を備えていく様が描写されているのだ、と読む。だが、「緑竹」が草に同定されていた古注はもちろんだが、新注の解釈に従っても、この詩篇の「緑竹」は緑という色彩や繁茂状態への着目は見られるものの、竹のもつそれ以外の属性、たとえば直立する幹、節と空洞を持つことなど、これらの特徴すべてに言述が及ぶには至っていないことになる。

六朝時代以降、王徽之や阮籍・嵇康ら士人をめぐる有名なエピソードを通じて、ますます竹は中国の知識人の言語生活に欠かせない外部対象としての地位を占めるようになっていったはずだ。それよりさらに後、貞元十九年（803）のこと、制科に登第し秘書省校書郎の職を得、長安の常楽里にあった元の宰相・關播の邸宅内東亭に仮住まいを始めた白居易（772-846）が、「養竹記」と題する縁起の文章を書いている。この散文の冒頭部分には、竹がその当時までに累積させてきた人間性に関する比喻が、集約的かつ分析的に使用されている例を見ることができる。

竹の賢に似るは何ゆえなるや。竹の本は固し、固は以て徳を樹つ、君子その本を見れば、則ち善く不拔なる者を建つるを思う。竹の性は直し、直は以て身を立つ、君子その性を見れば、則ち中立にして倚らざる者を思う。竹の心は空し、空は以て道を体す、君子その心を見れば、則ち用に^よ応じて虚受する者を思う。竹の節は^{ただ}貞し、貞は以て志を立つ、君子その節を見れば、則ち砥礪なる名行、夷險にも一致する者を思う。それかくの如し。故に君子人は多く之を樹えて庭実と為す。

竹という自然界の外部対象が、こうして知識人好みの豊かな文学的内包を持ち始めると、竹をテーマに選んだ絵画も画き始められるようになる。白居易とほぼ同時代の書画評論家である張彦遠（815?-875?）は、当時名のあった画家についての論評の中で、「蕭悦、協律郎、工竹一色、有雅趣」と記している²（『歴代名畫記』巻十）。張彦遠が挙げる唐代の画家の多くが、「写貌」すなわち肖像画を含む人物画や、鳥獸を得意とする中で、これは「竹」だけを得意の画材としたところに蕭悦の特徴を認めた記述だ。同じ頃の著作である朱景玄『唐朝名画録』も、盧弁の猫、白旻の鷹鴿と並べて、蕭悦の竹を挙げ、「又偏^{ひとえ}に妙也」という（能品下）のも、蕭が執拗に竹を画題としたことに着目する口吻だ。

竹の絵は、これ以降益々頻繁に制作され続ける。例えば黄筌という画家は、五代・蜀を

代表し、北宋画院においても子の黄居采を通じて絶大な影響を与えた花鳥画家として著名だが、彼もまた竹を得意のレパートリーとしたという記録がある。黄休復の作として伝わる『益州名画録』は、唐・乾元年間（758-760）から宋初・乾徳年間（963-968）までの期間に活躍した画家五十八人について論評する書だが、黄筌の幼年の画業について、「幼くして画性有り、長く奇能を負う。刁處士の蜀に入るや、授けてこれに竹石花雀を教う。また孫位の龍水松石墨竹を画くを学び、李昇の山水竹樹を画くを学び、みなその妙を曲尽す」（妙格中品）と記す。黄筌が学んだという墨竹が一体どのようなものであったのか、ここにはこれ以上の言及がなく想像しがたいが、当時最高の画家と『益州名画録』で評される孫位が光啓年間（885-888）に蜀の應天寺と昭覚寺の壁面に画いた龍水と松石墨竹に関しては、「その龍の^{つか}峯み水の^わ洶く有るは、千状万態、勢い飛動せんと欲す。松石墨竹は、筆は精に墨は妙に、雄壯なる氣象は、記述すべからず。天のその能を^{ほしいまま}縦にし、情高く格逸するものに非ざれば、それ孰か能くここに^{あずか}與らんや」とあって、その墨竹図が雄壯なる氣象に富むものであったと評されているから、孫位について学んだという黄筌の墨竹も高い品格を帯びていたのだろう。やや後の北宋仁宗朝の人、劉道醇が残した画評書『聖朝名画評』では、六つに分類されるジャンルの内、人物、山水、花卉翎毛の三つの主要ジャンルに亘って黄筌の名が頻出する。なかでも花卉翎毛類では、黄筌は最高ランク・神品に配され、その小伝に次のような太宗朝の士人・李宗諤（964-1012）の「黄筌竹賛」が引用されている。

太宗朝、参政の蘇公易簡、筌の画きし所の墨竹図を得たり。李公宗諤これを見、その神異なるを賞し、「黄筌竹賛」を作る。その叙に曰く、「丹青に工にして、花木を状する者、一蕊一葉と雖も、必ず五色具わり、しかるのち画は用を為す。蜀人黄筌 則ち然らず。墨を以て竹を染め、ひとり寂寞間に意を得、彩絵をみな長物と顧、鄙しんで施さず。その清姿瘦節、秋色野興、紈素に具わり、灑然として真を為す。故より墨の靈を為すを知らざらんや。惜しいかな、筌の世を去ること遠く、後人に継ぐ者無し。蜀亡びて二十年、蘇公易簡、筌の遺迹兩幅を得、これを宝とすること神の如く、化去せんことを懼恐す。ただ安樂の村民のみ一觀することを得たり。ああ、清瀟碧湘と、會稽雲夢に、竹の萬頃なる有り、我より去ること千里、鮮碧の野を蔽うは、なんぞ人の窺うを得んや。いかんぞこの図、幽虚淡静、満目の煙翠、行立坐臥にも、秋光人を払う。また何ぞ必ずしも、雨中に移し来たり、窗外に種得して、霜庭月檻、蕭騒声有り、然る後子猷の高興を称せんや。余 筌の図の入神なるを歎じ、翰林の好事を美し、毫を拈きて思を抒べ、敢えてこれがために賛す。

ああ黄生、画竹に名有り。能く竹の意を状し、ここに竹の情を得。毫を以て墨に^そ搥

め、丹に匪ず青に匪ず。秋思野態、混然として成る。石に背し水に枕して、蒼蒼たる数莖あり。森然活きんと欲し、颯として声有るが若し。湘江も^{いながら}坐に看、嶰谷も行くに^{まか}隨す。大壁に高く^の展びて、清陰庭に満つ」と。

蘇易簡や李宗諤は、色彩に頼った絵師の作などよりも、黄筌の墨竹図は竹の清々しい様を的確にとらえ、観る者をして居ながらに遠地の竹林の風情を体感させる力作であったと称える。李評の言に従えば、色彩を進んで捨て、墨だけで竹を表現した点において、黄筌のあみ出した技法と作品は、その新機軸を後世に知られるものとなっても不思議ではなかったはずである。しかしながら、同時代人の高評価にもかかわらず、黄筌は中国絵画史上において墨竹画の創始者と見なされることは遂に無かった。「文同(1018-1079)の出現と、彼の墨竹に対する蘇軾(1036-1101)の解釈とが、墨竹に士人の主観表現に於けるシンボリックな役割を与えた³⁾」という言辭に典型的に示されるように、墨竹は文同の名とともに語られる。ではこの通説は、一体どのような文学展開を背景とするものなのだろうか。またその過程で、竹という外部対象に注がれる視線はどのような転換を経てきたのであろうか。本稿では、このような問題について、以下に少し考えを述べてみたい。

二

十二世紀の徽宗朝の秘府には、「風竹図」、「筍竹図」それぞれ一点を含む、合わせて五点の蕭悦の絵画作品が所蔵されていたらしい。所蔵目録たる『宣和畫譜』には、唐代の花鳥画家の一人として蕭悦は列され、次のような小伝が附された。

蕭悦、^{いづれ}何の^{ところ}許の人か知らざる也。時に官協律郎たり、人みな官を以てその名を称し、これを蕭協律と謂う。ただ竹を^{この}画くを喜び、深く竹の生意を得、名は当世に^{ほしいまま}擅なり。白居易の詩名当世に擅にして、一たび題品を経る者、價は数倍に増す。悦の画きし竹に題する詩に云う、「頭を挙げて忽として看れば画に似ず、耳を低くして静かに聴けば声有るかと疑う」と、その推称を被ることかくの如し。悦の画 想見すべし。

『宣和畫譜』のこの記述によれば、蕭悦の竹の絵は白居易の詩によって世に知られ、蕭悦も竹を得意の画材とする画家として後世に名を残すことになった。白居易は長慶二年(822)から四年(824)五十一歳から五十三歳にかけて、杭州に刺史として在任した。その間に絵心のあった下僚・蕭悦と知り合い、蕭悦の名が記される詩を数首残している。『宣和畫譜』が一聯を引くのは、まさしく白居易が蕭悦の画いた竹の絵をテーマとした「画竹歌」であった。この詩は『白氏文集』の感傷詩類に収められて、今日に伝わる。全二十六

句、百八十六字からなるこの古詩は、序文に記されるところでは、竹を得意とする絵師として名高かった蕭悦から、十五株の竹を画いて白居易に贈られた絵への返礼とすることを意図して書かれたものだ。十五株のありさまを画いた蕭悦の絵が、観る者に本物の竹を眼前にしているかのように感じさせる迫真性を帯び、そこから竹をめぐる記憶を呼び覚まされた、と蕭悦の技倆が次のように称赞される。

不根而生從意生	根づかずして生ずるは意より生ぜしがため
不笋而成由筆成	笋ならずして成るは筆によって成るがためなり
野塘水邊碕岸側	野塘の水辺に碕岸側だち
森森兩叢十五莖	森森たる両叢に十五莖あり
嬋娟不失筠粉態	嬋娟 筠粉の態を失わず
蕭颯盡得風煙情	蕭颯 尽く風煙の情を得たり
舉頭忽看不似畫	頭を挙げて忽として看れば画に似ず
低耳靜聽疑有聲	耳を低くして静かに聴けば声有るかと疑う
西叢七莖勁而健	西叢の七莖は勁して健に
省向天竺寺前石上見	かつて天竺寺の前石の上に見しかと省う
東叢八莖疎且寒	東叢の八莖はまばらにして寒く
憶曾湘妃廟裏雨中看	かつて湘妃廟の裏 雨中に看ることを憶ゆ
幽姿遠思少人別	幽姿 遠思 人と別れること少なく
與君相顧空長歎	君とあい顧みて空しく長歎す

画かれた竹は、現実の自然界における竹の有り様や記憶として立ち現れるイメージなど、諸々の外部状況を、観る者・白居易の脳裏にモザイク状に投影する。篇末には、「蕭郎よ蕭郎 老いたるは惜しむべし、手は戦え眼は昏み頭は雪色なり」と、蕭悦がすでに老境にあった絵師であることが言明されてはいるが、この老絵師の創作意欲やそれを支えていた内面的精神性には言葉が費やされないまま、この詩は締めくくられている。画き手の内面にはほとんど関心が及んでいないのである。

これに対し、「善く墨竹を画く」（郭若虚『図画聞見志』）と評され、墨竹という絵画ジャンルを開拓したと見なされた文同の場合はどうだったか。

文同が湖州への刺史赴任途上に亡くなる前年に当たる元豊元年（1078）、都で文同と再会した蘇轍は「墨竹賦」を書いている（『欒城集』巻十七）。賦で蘇轍は、墨竹図の素晴らしい出来栄に驚いた客に対し、文同にこう答えさせている。

「夫れ予の好む所の者は道也、竹に放^なえり。始め予崇山の陽に隠れ、修竹の林に廬す。視聴漠然、予の心を概^はること無し。朝は竹と游を為し、莫は竹と朋と為り、竹間に飲食し、

竹陰に偃息し、竹の変を観ること多し」。

ありとあらゆる竹の有り様に文同は観察を凝らし、遂に「竹の竹為る所以」を発見したのだと言わせている。蘇轍は文同の墨竹に、画き手の自己表象らしきものを読みとっていた。

だが当の文同自身は、竹と竹を画く自分自身をどう見ていたか。郭若虚『図画聞見志』には文同の竹に対する愛着を示す作として「詠竹」詩を、その小伝に引いている。この詩は、文同の晩年、洋州（陝西省洋県）刺史在任中、熙寧末年の作と見られる（『丹淵集』巻十七、また『宋文鑑』巻二十九「詩・雜體」）。

竹	竹よ
竹	竹
森寒	森寒たり
潔緑	潔緑たり
湘江濱	湘江の濱
渭水曲	渭水の曲
帷幔翠錦	帷幔は翠錦
戈矛蒼玉	戈矛は蒼玉
心虚異衆草	心虚く衆草に異なり
節勁踰凡木	節勁く凡木を踰ゆ
化龍枝入仙陂	龍に化して枝は仙陂に入り
呼鳳律鳴神谷	鳳を呼びて律は神谷に鳴る
月娥巾帔静苒苒	月娥の巾帔のごとく静なること苒苒たり
風女笙竽清蔌蔌	風女の笙竽のごとく清らかなること蔌蔌たり
林間飲酒碎影揺罇	林間に酒を飲めば碎影は罇に揺れ
石上圍碁輕陰覆局	石上に碁を囲めば輕陰は局を覆う
屈大夫逐去徒悦椒蘭	屈大夫 逐去せられて徒らに椒蘭を悦び
陶先生歸來但尋松菊	陶先生 歸り来たりて但だ松菊を尋ぬ
若論檀欒之操無敵於君	もし檀欒の操を論ずれば君に敵う無く
欲圖瀟灑之姿莫賢於僕	瀟灑の姿を図かんと欲すれば僕よりも賢なるは莫し

「詠石」と組をなして作られた詩は、文同のなみなみならぬ竹への思い入れを窺わせはする。しかしつまるところ、この詩に見られる文同の竹のとらえ方は、白居易が蕭悦の絵に対して示していた現実感すらない。これは、外界の一事物である竹から感受できる比喩や、費長房が投じた杖が龍に化したなどといった類の読者も共有する文学イメージのスト

ックから、言葉を選んで綴り合わせた遊戯的詠物詩に過ぎない。文同の文集『丹淵集』を検してみても、竹に言寄せる詩はあっても、竹を画く自己の内面に関心を寄せる作は乏しい。画き手の内面が投影された表象としての竹を、文同の墨竹に読みとるのは、第三者的観点に立つことができた友人・蘇軾の登場を待たなければならなかったようだ。

三

図画目録書・『宣和畫譜』には、人物、山水、花鳥などの既成ジャンルのほかに、墨竹という一類が新設されている。そこには、文同を含む画家十余人が著録されているが、その冒頭に附された叙論にこうある。

絵事の形似を求むるに、丹青朱黄鉛粉を捨つれば則ちこれを失すとは、これあに画の貴きを知らんや。有筆はかの丹青朱黄鉛粉の工に在らざる也。故に淡墨を以て揮掃し、整整斜斜、形似を専らにせず、独り象外に得る者有るも、往往にして画史より出でずして、多く詞人墨卿の作る所に出るは、蓋し胸中の得る所、固より已に雲夢の八九を呑めばなり。しかして文章翰墨の、形容すること遠ばざる所あり、故に一に毫楮に寄す。

墨竹を手がける画家は、職業的専門絵師ではなく、士大夫文人であることが多いというその理由を説くこのくだりに、「胸中」という言葉が使われていることに注目したい。外部対象の模写が目的ではなく、言語を用いただけでは十全な表現たりえないところから生じた内発的感興が原動力となって、墨竹は画かれると説く。従前の花卉の一類として竹を写した絵画が、様々な外部的事象を連想させるがゆえに貴重だと見なされてきたのとは、形として現れた絵画と対応する意味内容との関係が逆転しているのだ。文同の小伝にも、やはり「胸中」という語句を伴いながら、こうした転換が記されている。

善く墨竹を画き、名を時に知らる。凡そ翰墨の間に、物に託して興を寓し、則ち水墨の戯に見わす。洋州に守たりし頃、篔簹谷に、その上に亭を構え、朝夕遊ぶ処の地と為す。故に画竹にいよいよ工なり。月落ち亭孤なるとき、檀欒飄発の姿、風の動かすべく、筍ならずして成るかと疑うに至りては、けだしまた妙に進みし者なれば也。或いは古槎老栢を作すを喜び、淡墨にて一掃するは、丹青家の毫楮の妙を極めし者と雖も、形容及ぶ能わざる所也。けだし與可の墨竹の画に工なるは、天資穎異にして、胸中に渭川の千畝あり、氣十万の丈夫を圧するに非ざれば、何を以てここに至らんや。「胸中に渭川の千畝あり」とは、蘇軾の熙寧九年（1076）の作、連作七言詩「洋州三十

詠」のうち一首「篔簹谷」にある「渭濱の千畝は胸中に在り」句に基づく。この小伝では、もとの七言絶句がもっていた豊かな諧謔味は失われ、もっぱら文同の充実した素養を指示するために引かれている。そうになったのは、文同没後直後の元豊二年（1079）七月に、この一首を再録する「文與可画篔簹偃竹記」で、蘇軾が文同から教示された墨竹の技法として記す、有名な「竹を画くには必ず先ず成竹を胸中に得て、筆を執りて熟視す」と始まる一節、この一節を画譜の撰者たちは同時に意識したためだろう。墨竹が外部対象を写し取ろうとする表象ではなく、何よりも先ず画き手の心象を表象するべきものだ、という蘇軾の見方が、職業的絵師の手になる花鳥画から墨竹を分離させる支点となっているのだ。

元豊三年（1080）黄州貶謫時の作「黄州にて再び文與可を祭る文」に、「我 岐に官し、実に始めて君を識れり」と記されているところから、蘇軾は最初の赴任地・鳳翔府在任期間（嘉祐六年 1061～治平元年 1064）に、遠い縁戚に当たる文同を始めて知ったことが分かる。同じく鳳翔在任中の作「石室先生畫竹贊」にも「嘗に竹を画くを好むを顧み」という句が見えるから、当時すでに墨竹の名手としての世評を蘇軾は心得ていたのだろう。それ以降、元豊二年（1079）正月に文同が亡くなるまでの十五年余りの期間、十九歳違いの二人は書画を介して詩の往還を続けた。

現在に伝わる文同の文集『丹淵集』四十巻は、その拾遺を編纂した家誠之が慶元元年（1195）に記すところによれば、文同の子孫が編集した家集が基礎となったようだが、その中に収められる蘇軾宛の詩は、蘇軾の字を「子平」と改めるなどの改変が加えられている。その理由を、家誠之は「蓋し当時党禍未だ解けず、故にその家従いて竄易す。斯文の厄かくの如きに至る。嘆くに勝うべけんや」という。そうした改変が加えられた詩の一つに「夜思寄蘇子平秘丞」（『丹淵集』巻九）があるが、これは蘇軾が鳳翔での任を終え、都に復歸した治平二年（1065）頃の作と見られる。その頃からもう二人の間で詩の往還が始まっていたらしい。文同は三十二歳で進士に及第したにもかかわらず、地方職を長く勤め、結局都で高位に昇ることなく一生を終えた。なかでも熙寧三年（1070）三月、五十三歳のとき母の服喪を終え、中央政府復歸を果たすが、執務上の過誤から官を下げられ、知陵州として再び外任に出ることになってしまったことは、大きな失意を生む原因になったかもしれない。陵州着任後の上表に「伏して念うに、臣は顯蒙淺陋、素より才術無く、但だ偶たま辞律を以て科選に中るを獲。既にこれを用って、また館閣に列す。ただ是れ稟賦孱薄、動もすれば艱梗に渉る。凡そ近歳已来より、愈いよ患難に罹り、連綿たる家禍に、ほとんど死に濱す。纔かに舊官を得るも、復た罪を以て失えり。臣常て自ら念うに生平の蹤跡かくの如し」（「陵州謝上任表」『丹淵集』巻二十八）と、苦々しさにみちた言葉が見える。現在伝わる蘇軾の詩集で文同宛の詩で最も早いものは、この文同の外任を契機として書か

れた「文與可が出でて陵州に守たるを送る」詩（巻六）である。蘇軾は「官を奪われ遣去さるるも自ら覺らず、曉梳の脱髮誰か能く收めん」と記し、京官を取り上げられても全く怯むことのないよう、墨竹から喚起される文同の「素節」を称えていた。

文同陵州在任の二年目、熙寧五年（1072）は、その時杭州通判の職にあった蘇軾ととりわけ頻繁に詩のやり取りが行われた年であったが、その年の冬、文同は役所の北の崖に曲竹を見出し、「紆竹」と名付け水墨画を画いた。その題画記「紆竹記」は、家誠之が拾遺に載せる。『丹淵集』に収められることが無かったのは、多分にこの文章に露わな現状に対する不満の意を汲んでのことだったのかもしれない。竹に紆と名付けるその訳を文同は文中でこう述べる。

竹の物たるや、乃ち草木の中甚だ賢なる者なり。今これ不幸にして、その地を得て以てその生を完うせず、上は蔽われ旁は闕がり、自ら通ぜしめずして、遂に質状かくの如きに至る。然るにその天の与うる所、奮迅條達して以てその性を尽くす能わずと雖も、その短長巨細の分を得る所は、まさにまた理に縁りてこれを浸長すべし。故にその氣その内に暢茂すること能わずして、その勢いその外に促蹙する所以也。それそのこのごとき所以の者は、それあに已むを得ざらんや。今その已むを得ざる所以の者に就きてこれに名づけて曰く紆と、こいねがわくは後の人をしてその名を得る由已むを得ざるを以てこれを取るを知らしめん。

この多分に迂遠な言い回しからも、文同の苦衷を窺うことができる。適所を得ずして志を全うできなかった自分を、地の利を得ずによんどころなく身をくねらせるしかすべのなかった竹に重ね合わせている。この「紆」竹は、意を得ずにいる文同自身から発した個別的なものに転化している。今では既に失われてしまった紆竹図も、筆を奮った画き手の思いを伝えるものだったに違いない。後にその模本を手に入れた蘇軾は、文同の没後このような跋文を書いている。

吾が亡友の文與可 陵陽の守たりしとき、見てこれを異とし、墨を以てその形を^{えが}図けり。余その摹本を得、以て玉冊官の祁永に遺り、これを石に刻ましめ、以て好事者の動心駭目せん詭特の観と為さんとす。且つは以て亡友の風節を想見せんとす。その屈すれども撓まざる者、蓋しかくの如し。（「跋與可紆竹」『蘇軾文集』巻七十）

蘇軾の方は、文同の画いた紆竹図を、文同という画き手の内面を表現したものと端的にとらえたようである。こうした見方は、文同の没後から八年経った元祐二年（1087）、蘇軾が門人・晁補之が所蔵していた文同作の墨竹図を目にして書いた、次のよく知られた五言詩では、さらに一步踏み込んだ表現で述べられている。

「晁補之所藏與可畫竹三首」 其一 （『蘇軾詩集』巻二十九）

與可畫竹時	與可 竹を画く時
見竹不見人	竹を見て人を見ざりき
豈獨不見人	あにただ人を見ざるのみならんや
嗒然遺其身	嗒然としてその身を遺る
其身與竹化	その身 竹と化して
無窮出清新	無窮に清新を出だせり
莊周世無有	莊周は世に有る無し
誰知此疑神	誰かこの神にいたるを知らん

「文與可が竹の画をかいている時には、目の中には竹だけがあり、人など見えもしなかった。人が目にはいらないばかりか、自身の肉体さえすっかり忘れていたのだ。かれ自身が竹と一体になりきってしまっ、新鮮な構図がかぎりなく現れてきた。莊周のごときすぐれた哲学者は今の世には決していない。とすれば、この画の奥にある精神の統一を理解する人があるであろうか（それは鬼神かと疑われるほどである。）」（小川環樹の訳）

これに続く第二首の冒頭には、「若の人今は已に無く、此の竹寧ぞ復た有らん」と書かれた。清の汪師韓は、「画を見てその人を思うも、却って言う人亡く画また得られずと、これを珍惜すること至れり」と評した（『蘇詩選評箋釋』巻四）が、墨竹と文同の人格とがぴったりと重ね見られている。

上の詩に見られる画き手の内面を注視しようとする言説は、前節で見た白居易の詩や文同自身の詠物詩と対比してみたとき、その特徴は一層鮮やかだ。竹を単に外部の自然物ととらえるのではなく、墨の竹が制作される過程や制作者の内面に関心が移っていることが分かる。墨竹画は、敷彩のための顔料使用については放棄し、書と同じ媒体だけを活用した竹の絵であることにも注意すべきかもしれない。蘇軾が注目したのは、現実の竹をありのままに写し取った絵が呼び起こす多様な意匠ではなく、自らを含む士大夫文人が腕を奮うことができる新しい表現領域が切り開かれた事実だったのだ。

四

父の何去非が元祐年間に蘇軾の知遇を得たという北宋末の士人、何遠が「近世の士人、翰墨に遊戯し、その資地高韻なるに因りて、創意し奇を出せり」（『春渚紀聞』巻八「墨説・南海松煤」）と記すように、蘇軾によって文同の墨竹を含む墨戯の意義が説き明かされると、墨竹画は文人趣味として広汎かつ持続的に受容されていく。それは絵画史草創期の

著作に、「大抵篆隸行草飛白の法、皆画竹中に納入すべく、揺風吟月、籠烟滴雨の態、皆豪楮を以てこれを形容す。下は元、明に逮び、作者輩出し、今に至るもなお流風いまだ混びず」（陳衡恪（1876-1923）『中国絵画史』1926年刊、第三節宋朝画派之沿革（三）花鳥画及雜画之沿革）と述べられたように、中国の文化的な営みとして根をおろしていくことになる。

墨竹画が画き手の「胸中」を淵源とする表象である、という考えも、文同と蘇軾の場合にそうだったような特定の交友関係を前提とすることもなく、一般化して広く適用されるようになっていく。そうした一般化は、黄庭堅（1045-1105）からすでに早くも生じていたようだ。

元祐年間初年、都で史局に勤務することになった黄庭堅は、蘇軾と親しく交流する機会を得た。その頃に作られた賦の一つ「東坡居士墨戲賦」は、「東坡居士 管城子楮先生の間に遊戯し、枯槎壽木、叢篠断山を作る。筆力 風煙無人の境に跌宕するは、蓋し道人の易くする所なれども、画工の難しとする所、印泥に印するが如く、霜枝風葉は先ず胸次に成る者か」（『豫章黄先生文集』巻一）と書き起こされている。同じ頃、蘇軾が画いた枯木の画に題された詩には、「胸中に元もと自ら丘壑ことさら有り、故に老木を作して風霜に蟠らしむ」（『山谷詩集』巻九「題子瞻枯木」）、これよりずっと後、荆南にあった頃の作と任淵が見る詩にも、「東坡老人 翰林公、酔いし時 吐き出だす胸中の墨」（『山谷詩集』巻十五「題子瞻画竹石」）などと、「胸中」という語を含む句が繰り返される。しかし竹叢、古石や枯木など、枯れたイメージを伴う身の日常的対象を普段から使い慣れた墨と筆を使って紙上に書き出す行為が、画き手の素養の流露にほかならない、と見る黄庭堅のこれらの言説は、蘇軾が文同の作画行為に与えた言説に比べてみたとき、はるかにスムーズで自動化されて発せられているように見える。墨竹画は画き手と一体化して考えることが、当然視されていると言えないだろうか。

だからこうした言説は、黄庭堅の場合、蘇軾に対してのみ使用されるわけではなくなる。墨竹をめぐる言説の汎用化が新たにもたらした変化といえるだろう。例えば、紹聖（1094-1097）元符（1098-1100）の頃、黄庭堅は都から追いやられて僻遠の地に居たとき、文同・墨竹の技法を継承するという遠い縁戚に当たる後進たちの墨竹画を目にし、次のような詩を残している。

「吹韻黄斌老所畫横竹」（『山谷詩集』巻十二 任淵は元符二年（1099）に繋げる）

酒澆胸次不能平	酒澆 <small>そそ</small> がるるも胸次平らかなる能わず
吐出蒼竹歲崢嶸	蒼竹を吐き出し 歳は崢嶸たり
臥龍偃蹇雷不驚	臥龍 偃蹇として雷にも驚かず

公與此君俱忘形	公と此君 俱に形を忘る
晴窗影落石泓處	晴窗 影を石泓の処に落とし
松煤淺染飽霜兔	松煤 浅く染めて霜兔を飽かしむ
中安三石使屈蟠	中に三石を安 <small>お</small> きて屈蟠せしむるは
亦恐形全便飛去	また恐る 形全ければすなわち飛び去らんことを

「酒を飲んで心の中は高ぶりを抑えきれずに、黒い竹を吐き出しているうちに年の瀬を迎えようとしている。寝そべった龍がとぐろを巻いて雷鳴にもびくともしない（ように画かれた竹）、あなたもこの君も同じように身を忘れ果てているのだろう。日の光が硯の窪みに溜まった墨に反射し、松の煤から作られたその墨が兔の毛で作られた筆を浅く染めていた。画中に三つの石を置いてとぐろの重しにしているのは、形が完成すると絵から抜け飛んでいってしまうのを心配されたからなのではないでしょうか。」（荒井健の訳による）画き手と墨竹図との一体感を称揚するこの詩では、「臥龍 偃蹇として雷にも驚かず」と、竹がどのような形状で画きなされているかにも、踏み込んで述べる部分が現れていることにも注意したい。

さらにまた、元符年間（1098-1100）頃の作と推定される、張耒（1054-1114）の甥・楊克一、字は道孚が画いた竹に題した文章「題楊道孚画竹」（『黄文節公全集・別集』巻六）でも、冒頭にまずこういう言葉が記される。

先竹 胸中に有らば、則ち本末暢茂し、成竹 胸中に有らば、則ち筆墨 物と俱に化す。

この命題の提示に続き、河辺の住人ならば舟を見たことがなくても舟を容易に操ることが出来る、それと同じように筆墨に親しんでいる者と造化との関わりも同じだ、次第に自覚しつつ習熟することが大切である。荘子に見える説話に、庖丁が見事に牛を解体するように、心技一体の境地に到達することこそ肝心だ。この竹の画を見れば、画き手の人品が奥深さを有する（有韻）ことが知れる。さすがに我が友・張文潜の甥だけのことはある、と説き進んだ後、黄庭堅は、彼のお気に入りの言い回しを使い、後進をこう激励してこの文章を結んでいる。

もし胸中に数千巻の書を有らしめば、便ちまさに千金を賞購すべし、いづくんぞ用て靈を文湖州（文同）に乞わんや。

墨竹画が一流と評されるかどうかの成否は一に係って表現者の教養如何だと見る、黄庭堅が示すこのような主知主義的絵画観は、「胸中」という語で画き手の個別性に言及した蘇軾の段階ですでに胚胎していたものではあるが、それがはっきりと士大夫的教養と関連づけられている。本来、素人の余技であった絵画が士人画あるいは文人画として、一定の

領域が絵画の世界に確保されるとともに、こうした画き手の創意を第一に貴ぶ絵画観が、黄庭堅の時代から一気に広まっていったに違いない。その結果の一つが、前節の冒頭に見た秘府所蔵目録『宣和畫譜』での墨竹画の位置づけであった。

墨竹は中国の絵画領域において確固たる地位を占めた。水墨による竹の造形は、さらに墨梅や墨蘭、墨菊等の亜種を次々と派生する⁴。と同時に、墨竹の類型が枚挙され、李衍（1244-1320）『竹譜詳録』に見られるような細密なカタログが作成されるまでになる。「墨竹の位置は一に竹を画く法の如し、ただ幹節枝葉の四者は、もし規矩に由らざれば、徒らに工夫を費やして、終に画を成す能わず」（墨竹譜）と李衍は言う。早くも墨竹図の制作には、前提と成るべき外部形式、「規矩」が現れた。墨竹図は本来形式を離脱したところに成立したものであったはずなのだが、士大夫の「胸中」たる心象風景が新たな形をもった外部対象として備わった。ここには芸術創作につきものの、習熟と逸脱によって糾われる循環現象が立ち現れている。後世、墨竹を積極的に手がけた作者から発せられた画論史上有名な次のような題辞も、そうした循環の罫から逃れ出ることを希求するものとして読むことはできないであろうか。元末四大文人画家の一人とされる倪瓚（1301-1374）は、自作の竹図に題して「余の竹は、聊か以て胸中の逸氣を写するのみ。あに復たその似か非か、葉の繁か疎か、枝の斜か直かを較べんや。或は塗抹これを久しくし、它人は視て以て麻と為し芦と為すも、僕はまた辨じて竹と為す能わざるも、真に覽者をいかんともする^な没し。」（「跋畫竹」『全元文』卷一四四〇）と記した。また、後に揚州八怪の一人に数えられる清の鄭燮（1693-1766）は、自作の竹石図⁵に、「文與可の竹を画くは、胸に成竹有り。鄭板橋の竹を画くは、胸に成竹無し。濃淡疎密、短長肥瘦、手に隨いて写去し、自らかくして局を成し、その神理具足する也。藐茲たる後学、何ぞ敢えて妄りに前賢を擬せんや。然らば成竹有ると成竹無しとは、その実ただ是れ一個の道理なり」と韜晦じみた題辞を記した（「板橋題画」竹）。

既存の規範となった形「形似」や心象「胸中」から逃れることを試みる行為が目指すところであるという芸術の至極真正な認識が、倪瓚や鄭燮の言葉には見られる。規範を踏まえるや、直ちに規範を超越することが希求される循環運動は、現在においても新たな芸術を創作する際の回避できない機制として認識され続けているのではないか。墨竹をめぐる現れた文学の転変は、それを示唆するものであった。

-
- *1 アト・ド・フリース (Ad de Vries) 『イメージ・シンボル事典 (Dictionary of Symbols and Imagery)』(山下主一郎ほか訳、1984年、大修館書店、原著は1974年の刊行)には、pine は「不滅性、不老長寿を表す」象徴、apricot は簡略な記述ながら、実は「両性具有」を含意し、花(白)は「臆病な愛のしるし」とある。
- *2 「一色」という語の使用例は、『歴代名畫記』では、この箇所以外には見当たらない。朱景玄の蕭悦への言及、次節に示す『宣和畫譜』の蕭悦小伝の記述と併せ考えるならば、やはり谷口鉄雄氏が翻訳するように、「竹の絵だけがじょうず」と解するのが適切であるように思われる。
- *3 戸田禎佑「五代・北宋の墨竹」(1962年、『美術史』46所収)。また文同によって創始された墨竹から生じた絵画流派については、「北宋の末近く興った墨竹は、従来の墨竹とは形式、表現内容を全く異にしたものであった。この墨竹畫法は文同によって創始されたといわれ、その影響は蘇軾、華光仲仁の墨竹、古木竹石圖に及んだ。これらの水墨畫が墨畫と異なる本質を言いあらわすには、墨戲と稱した方がより適切なようにも思われる。墨戲は墨竹、墨梅、枯木、竹石畫等から米友仁、牧溪による山水畫、道釋畫に至る廣範な畫題をカバーする」とする概説がすでに示されている。鈴木敬『中国繪畫史・上』(1981年、吉川弘文館)Ⅱ8 北宋の墨戲。
- *4 青木正兒「水墨画四君子の由来」(もと『文化』第二卷第十号1935年、のち『支那文学芸術考』1942年、また『青木正兒全集』第二卷1970年所収)参照。
- *5 卞孝萱編『鄭板橋全集』(1985年、齊魯書社)には、この題辭に注が附され、故宮博物院所蔵の「乾隆壬午(27年、1762)夏五月午後写此」の署記を有する竹石の大幅画のこれとほぼ同文の題辭があるという。200頁。

(附記) 本稿は、平成20年度から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。