

淡さの中で

—北宋以降の「淡」の美学的価値を中心に—

青木 優子

はじめに

「淡」は中国美学において重要な概念のひとつである。

『中国美学範疇辞典』を見てみると、「淡」については、「淡泊」の語を筆頭として「平淡」、「古淡」、「冲淡」、「閑淡」、「枯淡」等の周辺概念を例として挙げている²。解釈については、例えば「淡泊」は「淡」と「泊」の趣を組み合わせたものであり、「淡」は「平淡」（あわく）で「清淡」（あっさりしている）であり、「泊」はやすらかで静かな様をそれぞれ意味している³、といった具合である。

これら「淡」を含む中国美学の概念グループが、一定の美学的価値を確立したのは、北宋時代の文人官僚である欧陽脩（1007-1072）、梅堯臣（1002-1060）、蘇軾（1037-1101）等が活躍した時期と重なっている。

北宋初めの頃は、従来の唐代の貴族文化、晩唐の余韻でもある「西崑体」が流行しており、華美な表現と難解さで知られる詩が溢れていた。唐代文化の特徴のひとつでもある徹底したきらびやかな形式美の芸術である。

この風潮を翻すように、北宋の文人官僚達は率直な心情を詩に託すことに積極的であり、自らも筆をふるって水墨の画を熱心に創作した。

彼ら文人達の得意な創作である書と同じ筆を用い、墨の広がりや濃淡によって生まれる画の世界は、とりわけ「淡」に代表される趣をたたえるもの

1 成復旺主編・中国人民大学出版社『中国美学範疇辞典』訳注 第四冊（大東文化大学人文科学研究所・中国美学研究班 2006年刊行）p.176～参照のこと。

2 同上参照。

3 同上参照。

であった。

また、この墨の世界は文人達の「意」の表現の場所でもあり、お互いに評価し合うことで「淡」の世界での自由な表現を極めていった。

北宋文人にとって「淡」は、淡いながらも奥深いこと、「淡」であるにはまず熟成を待たねばならぬことが重要であった。彼らの語る美的世界は、まさに『老子』にいう「道の口に出ずるは、淡乎^{たんこ}として其れ味わい無し」、「之を用うれども既くすべからず⁴」（第三十五章）であり、それをより一層深めたものである。

時代を経て、「淡」はいかなる美的価値を持ち、「淡」の（美学における）世界では何が起こっていたのか。

本稿は、その観点から「淡」の美学を論じてみるものである。

一、「淡」の芸術的価値の確立

「淡」の評語は言うまでもなく、北宋時代に登場したものではない。古来より詩文を評する言葉として多用されてきた語である。

例えば、晋時代の「清談」による老荘思想を主体とする哲学談義の盛行の際に、頻繁に用いられたことは周知のとおりである。永嘉時代の所謂「玄言詩⁵」と呼ばれる作品群も、「淡」の趣と深い関わりを持っていた。これらの作品の背景には、老荘思想の影響が大きく、形而上学的な哲学談義を好んだことが挙げられる。後の東晋時代への影響は大きいものの、当時はあまりに哲学的な面が強調されていたために、『詩品』を編んだ鍾嶸（468-518）は、まさに上記の『老子』の語を引用して「理 其の辞に過ぎ、淡乎として味わい寡^{すくな}し。」と酷評すらしている⁶。この場合の「淡」は、道家的な淡泊さとともに、「道」の追求への傾倒が強すぎるあまり、「詩としての味わい」が「寡」

4 『老子』第三十五章に「道之出口、淡乎其無味。……用之不可既。」とある。

5 東晋時代に盛行した詩であり、とりわけ孫綽・許詢・桓温・庾亮を代表格とする。

6 鍾嶸『詩品』序「鍾嶸『詩品』「永嘉時、貴黄老、稍尚虚談。於時篇什、理過其辞、淡乎寡味。」

=薄く乏しいことを指摘したものである。『老子』における「淡」自体にも文学上では批判の評語となることもあった。

例に漏れず、「淡」も時代によってその美的価値は変遷しているのであるが、ひとつ言えることは、「淡」は常にある一定の重要な評語であり、文学的価値基準として意識されていたことであろう。

そして、時代を経て北宋時代に、「淡」の美学的価値についての大きな展開があった。このことは、科挙に合格した教養ある士大夫達の台頭と深く関係しており、彼らは官僚であって詩文書画に精通した教養を持つため「文人」と称され、北宋以降の文化の担い手となり中国美学を深化・展開させていった。

例えば、北宋初期の文人の代表格でもある欧陽脩は、同じく文人である梅堯臣の詩のよき理解者であり、自身の手による随筆『六一詩話』の中で次のように評している。

聖俞平生苦於吟詠、以閑遠古淡為意。

聖俞（梅堯臣）は普段から詩作において苦吟したが、閑遠古淡の趣を本意とする。

同じく、『六一詩話』において、

聖俞覃思精緻、以深遠閑淡為意。

聖俞（梅堯臣）の深い考えはとても精緻であり、深遠閑淡の趣を本意としている。

欧陽脩は、「閑遠古淡」、「深遠閑淡」とほぼ同じ意味の言葉を用いて梅堯臣詩を評価している。そして上記に共通するのは、「淡」の趣が、熟慮と苦吟の末に導き出されたものであるということだ⁷。

7 湯浅陽子「梅堯臣詩の「平淡」をめぐる」（『人文論叢』第23号 三重大学人文学部文化学科研究紀要 2006）p.29参照のこと。

梅堯臣の詩を評するものとして「平淡」が最たるものであることはよく知られている。ところが、歐陽脩の梅詩評価においては「平淡」の語そのものを直接は用いていない^{8,9}「平淡」の語は、梅堯臣自身が自らの詩を評した表現であった。

では、梅堯臣自身による「平淡」を用いた例をいくつか挙げてみよう。

詩本道情性、不須大厥声。方聞理^レ平淡、昏晓在淵明¹⁰。（「答中道小疾見寄」）

因吟適情性、稍欲到^レ平淡。（「依韻和晏相公」）

中作淵明詩、平淡可擬倫（「寄宋次道中道」）

作詩無古今、唯造^レ平淡難。（「読邵不疑学士詩卷、杜挺之忽来、因出示之、且伏高致、輒書、一時之語、以奉呈」）

これらをまとめてみると、詩作においては、自らの心情を素直に吐き出すことが重要であるというのが梅堯臣の創作論の要である。このことは当時盛行していた「西崑体」のきらびやかな形式美に満ちて内容に乏しい作品に対抗する理論でもあった。さらに、詩は声を大にするものでもなく、心情に沿って「平淡」の趣に到達することを持論とした。とりわけ、「平淡」の趣に関

8 同上、湯浅氏の論文でも同じ旨の指摘がある。「…欧陽脩の梅詩評では「簡遠古淡」「深遠閑淡」、また「清切」「清新」「古淡」という語を用い、その意味内容は近似していても「平淡」の語を直接用いることはなかったことに注意したい。」とある。p.31参照。

9 この他にも、欧陽脩は「水谷夜行寄聖俞子美」において「梅翁事清切、石齒漱寒澗。作詩三十年、視我猶後輩。文辭愈清新、心意雖（一作、難）老大。譬如妖韶女、老自有餘態。近詩尤古硬、咀嚼苦難噉。初如食橄欖、其味久愈在。……梅窮獨我知、古貨真難賣。」と述べており、梅詩はオリーブのように噛めばかむほどに味が滲み出てくると評価している。

10 梅堯臣「答中道小疾見寄」（『宛陵先生集』卷二十四）。

しては、陶淵明詩の境地に回帰することを理想としている¹¹。

詩の内容（物事の理）は、わかりやすく平淡であること。梅堯臣の詩論は、「淡」を価値づける先駆けになったのである。

梅堯臣の詩の最大の特徴が「平淡」として評価されたことは、後の時代に受け継がれている。例えば明の胡応麟（1551-1602）は梅堯臣詩を評して次のように述べた。

梅詩和平簡遠、淡而不枯、麗而有則、実為宋人之冠。学王右丞者梅聖俞¹²。

胡応麟によれば、梅堯臣詩は「和平簡遠」であり、「淡くとも枯れていない」、所謂平淡の詩であると評されている。なお、「梅堯臣が王維の詩を学んだ」という点については、多くの論考があり、先に挙げたように陶淵明詩の影響が強いこともわかる。ただし、本稿ではこの部分については触れない¹³。ここで明らかなのは、歐陽脩の評した「淡」の趣が、梅堯臣自身の評語によって「平淡」として確立し、北宋以降の「淡」の美学の起点となったことを記しておく。

二、北宋文人達による「淡」の新しい解釈

北宋期の「淡」は、作品に味わいが無いことを指すのではなく、かえって味わいが深いことを指していた。一見逆説のようであるが、実は『老子』の「道の口より出づるは、淡乎として其れ味わい無し」（第三十五章）の忠実な解釈であるとも言えよう。

11 梅堯臣詩の文学的意義全般については、笈文生著『梅堯臣』（『中国詩人選集二集』、岩波書店 1972年第四刷）を参照。例えば、解説部分において、「この情性と平淡、わけても平淡の語は、彼の主張の眼目であった」とある。p.9～

12 胡応麟『詩藪』外編卷四（『明詩話全編』所収）。

13 横山伊勢雄の論考「梅堯臣の詩論」でも梅堯臣が影響を受けた詩人として、王維というよりは、陶淵明・阮籍を挙げている。（『宋代文人の詩と詩論』創文社東洋学叢書 2009年6月）p.262～参照のこと。

というのも、上ですでに挙げた鍾嶸の『詩品』序の言葉は、「理 其の辭に過ぎ、淡乎として味^{すくなく}い寡し。」であり、『老子』の「淡乎として其れ味^{すくなく}い無し」との間には、決定的に違う美学があると考ええる。

つまり「無味」は味わいの乏しさを言うのではなく、「味を超えた味わい」を表出するものであるということだ。

この美学的価値とともにもう少し言説を追いかけてみたい。

まず、欧陽脩による梅堯臣評価である苦吟の末の「平淡」とは、言い換えれば円熟の巧の末の趣である。熟練の末にやっと誕生する「淡」は、淘汰された後でないとあらわれない奥深さと豊かさがあり、洗練とも言えるだろう。欧陽脩の評語である「閑遠古淡」「深遠閑淡」そのままに、深く遠く浸透してゆくイメージである。

ただし、欧陽脩の段階では、「淡」の新たな美学的価値を確立するというよりも、当時盛行していた「西崑体」に対抗するものとしてまずは提示された部分が強い。欧陽脩による梅堯臣詩の評価と、梅堯臣自身の詩論、その後の評価が分かれているのもそのためであるということ、ここに付け加えておきたい¹⁴。

北宋において、欧陽脩・梅堯臣以外で「平淡」の語を用いて詩を論じた文人に蘇軾がいる。

蘇軾は次のように言った。

凡文字、少小時須令氣象崢嶸、彩色絢爛、漸老漸熟、乃造平淡。其實不是平淡、絢爛之極也¹⁵。

おおよそ文学というものは、「氣象崢嶸、彩色絢爛」を経て、老熟してからやっとのことで「平淡」に達する。その内容は単なる「平淡」ではなく、

14 例えば、増子和男「欧陽脩の詩の評価基準をめぐって」（早稲田大学中国文学会『中国文学研究』16 p105-117, 1990年）には、梅堯臣本人の作詩への思いと、本人への評価に大きなずれがあったことを指摘している（p113～参照のこと）。

15 「与二郎姪書」（趙令時『侯鯖録』卷八／『蘇軾佚文集編』卷四）参照。

絢爛の極みに成立するのだ¹⁶。

欧陽脩による「平淡」をより一層明晰に美学概念として文章化している。

苦吟の末、長い時間をかけて熟した後にやってくる「平淡」。それらは絢爛なもの、華美なものを全て含んだ「平淡」さである。

あらゆるものを内包した後の「淡」。味わいの豊かな「淡」。これこそ北宋期に確立された美学的価値である。

周知のとおり、蘇軾は（蘇軾も、と言うべきだろうが）とりわけ陶淵明を敬慕していた。一連の「和陶詩」にそれは顕著に表れている。そして、蘇軾は、陶淵明詩を評して「平淡」と並び「枯淡」という美学の評語を用いた。

柳子厚詩在陶淵明下、韋蘇州上。……所貴乎枯淡者、謂其外枯而中膏、似淡而實美、淵明・子厚之流是也。若中辺皆枯淡、亦何足道¹⁷。

柳宗元の詩は陶淵明の下ではあるが、韋応物よりは上である。…「枯淡」さが貴ばれるのは、外は枯れていても中は脂がのっており、味わいが淡いように実は旨みがあることだ。陶淵明、柳宗元はまさにその流れである。中も外も枯れているというのは言うに足りない。

上記は蘇軾が「枯淡¹⁸」を論じた中でも有名な一節である。

「枯淡」とはといっても枯れ果てているのではない。それどころか、中身は充実して豊富な世界が広がっている。詩ならば、言葉に華美さはなく質朴な表現ではあるが、その内容は豊かで味わい深いということだ。蘇軾の言うように、もし中も外も枯れている（「中辺皆枯淡」）であれば論外であり、じっ

16 拙稿「蘇軾の繪畫論」（『立命館文学』第557号 1998年11月 p.1～）参照。

17 蘇軾「評韓柳詩」（『蘇軾文集』卷六十七・題跋）参照。

18 「枯淡」は、もちろん蘇軾のみが用いたのではなく、同時代の欧陽脩も梅堯臣に対して「枯淡」の語を用いている。

くりと熟成された後の「淡」は、あらゆるものを含んだ豊かな世界を提示するのである。

ここには晩唐の司空図の詩論も影響しているだろう。例えば、司空図の『二十四詩品』「綺麗」に「濃尽必枯、淡者屢深（濃厚なものは必ず尽き果て枯れてゆく。淡泊なものはやがて味わい深くなる。）」とあり、華美な表現よりも質朴な表現の中に詩的味わいの奥深さががることを述べた論は、北宋時の「淡」の美学に受容されたひとつであろう。

「淡」の奥深さを感知すること。「淡」ゆえに注意を払い、豊かな意味内容を味わうこと。

「平淡」とともに、蘇軾の陶淵明詩の評語「枯淡」によって、北宋時の「淡」の美学はひとつの定義がなされ確立したのである。

三、墨による「淡」の世界

次に、「淡」の美学の発展に大きく貢献した芸術について考えてみよう。その代表的なものが、北宋以降に開花した中国絵画の一大特徴でもある水墨画や淡彩による画である。

特に水墨画の盛行においては、今まで述べてきた北宋文人達が鑑賞者だけでなく作者となったことと関係しており、「文人画」というジャンルを確立した。彼らは、詩・文・書と同様に絵画芸術を必須の教養とすることで、それまでの専門画家（画工）たちとは一線を引く絵画創作に目覚めたのである。

文人達が操る同じ筆の運動からなる墨の濃淡の世界－水墨画は、彼らの得意とする領域であり、画く対象は主に山水を含む竹や蘭などの自然であった。

唐代までは、顔料を用いて色鮮やかな彩色する専門的な技術が必要な画が主たるものであり、人物画・仏画・変相図などが多い。山水画であっても彩色が施されるものであり（例えば、李思訓の山水画）、この流れは宋代以降も受け継がれていた¹⁹。北宋になると墨で画かれた世界－水墨画の台頭があ

19 唐代李思訓（653-718）の彩色が施された山水画は特に有名で、後世「北宗画」の祖とされる。これに対して、王維の墨で画かれた山水画を「南宗画」の祖とする。

り、「墨戯」と称される水墨画の作者は文人達が主流となった。彼らの画を見れば明らかであるが、対象の伸びた枝や無数に茂る葉の形状は、まさに書と同じ筆遣いから生まれている。

文人達は「詩画一律」の姿勢にあり、文学と書画の目指すべき芸術的境地は同じものとして捉える傾向にあった。

「詩画一致」を説いた蘇軾のあまりにも有名な詩を挙げておこう。王主簿が描いた画について述べた次の部分である。

論画以形似、見与兒童鄰。賦詩必此詩、定非知詩人。
 詩画本一律、天工与清新。辺鸞雀写生、趙昌花伝神。
 何如此兩幅、疎淡含精勻。誰言一点紅、解寄無辺春²⁰。
 (「書鄢陵王主簿所画折枝 二首 其一」)

画を論じる際に、形を似せることに拘泥するのは詩において形式にとらわれることであり、よき詩人と言えないのと同様である。詩と画はもともと同じ創作理論なのであり、重要なのは、自然な巧みさと清らかな新しさである。

「詩画本一律」と断言する蘇軾は、唐代の有名な画家による「写生（生き写し）」や「伝神（精神を伝える）」等、技芸をいくら極めたとしても、この王主簿の描いた画の「疎淡」でありながら「精勻^{せいいん}」さを含む趣にはかなわない、と続ける。

ここに文人達の「淡」の美学の基本を見ることができよう。「疎淡」は「精勻」（精巧緻密であること）さを含むというのは、表面はまばらで淡くとも、内容は豊か味わい深いことを指している。無辺の春を感知させる「一点紅」は、熟成した後にやっと到達できる「淡」の美である。

また、「淡」であるには、画布に描かれていない部分、つまり画の余白も重要な要素である。ある意味「画かないこと」で得られる美の存在を暗示し

20 「書鄢陵王主簿所画折枝 二首」（其一）（蘇軾詩集】卷二十九）参照。

ている。次にこの点について述べてみたい。

文人達の得意とする画は、先述したように水墨画が中心である。

色彩を伴わない水墨が主であることから、この時点で「写生」とは違う位相にある画であった。

勿論、当時の宮中画壇には、プロの画家たちが活躍しており、その高度な写生は一定の評価を得ていた。そのため、文人達が目指したのは、専門画家とは一線を画したものの、例えば詩や文と同じように率直な心情を表す芸術としての絵画を創作することにあった。

「写生」「伝神」に長けることは画家としては基本的技術であるが、文人達が表現したいものとしては写実をあえて重要視せず、筆を振るう際の墨の動き、書き始めから終わるまでの精神の動きを画布上に表出させることに最も関心を寄せた。

ただ、実際のところは、蘇軾にあっても唐代の呉道玄を「画聖」と称したように、専門画家としての最高の賛辞を述べ、専門画家と文人達の画とは位相が違うことを示していた。

知者創物、能者述焉。非一人而成也。君子之於学、百工之於技、自三代歴漢、至唐而備矣。故詩至於杜子美、文至於韓退之、書至於顔魯公、画至於呉道子、天下能事畢矣²¹。

詩の杜甫、散文の韓愈、書の顔真卿と並んで画は呉道玄（呉道子）とし、「聖」を称する（それぞれの領域で成し得ることは全て完備した者という意味である）。

その上で、自分たち文人による画は、いかなるものであるべきかを今度は唐代の詩人王維の画を通じて語った。

「画聖」と賞賛した呉道玄と王維を比べて、

21 「書呉道子画後」（『蘇軾文集』卷七十・題跋）参照。

呉生雖妙絶、猶以画工論。摩詰得之於象外、有如仙翮謝籠樊²²。…

ここでは、呉道玄の画がいくら素晴らしいとは言っても「画工」であり、王維の画が「象外」（画かれたものの外）にまで趣をたたえていることを絶賛する。この意図的な比較によって、文人の画の特徴を際だたせている。さらに、王維画について蘇軾は次のように述べる。

味摩詰之詩、詩中有画。觀摩詰之画、画中有詩²³。…（『書摩詰藍田煙雨図』）

この言葉は「詩画一致」を説く言としてあまりにも有名である。後半部分の画について言えば、王維画は詩と同じような心情の吐露があり、上述のように「今觀此壁画、亦若其詩清且敦²⁴。（今日の前の王維作の壁画を見ると、これもまた王維詩のごとく清らかで敦厚である）」点を強調するのである²⁵。

蘇軾も実際に見たという王維画が現存すれば、より一層明確な解釈ができるのかもしれないが、画と言説とは相互補完の関係であると考えため、ここでは蘇軾の言説を中心として分析を加えることにしたい。

呉道玄の画は、それでもやはり「画聖」と称されるだけの名画であった。呉道玄画が唐代画を象徴するものであったとするならば、王維の画は唐代にあっては別の位相にあり、別の美学の芽生えとなり、北宋以降にますます価値を高めたということになる。

では、文人達の活躍した北宋時代の画は実際にどのようなものであったのだろうか。

北宋時代の文人画家として、蘇軾らとも交流が深かった王誥^{おうしん}（1036-1093）²⁶を挙げておきたい。蘇軾が王誥のために『宝繪堂記』を著しているように、

22 「王維呉道子画」（『蘇軾文集』巻三・「鳳翔八観」）

23 「書摩詰藍田煙雨図」（『蘇軾文集』巻七十・題跋）

24 先述にもある「王維呉道子画」参照。

25 「画のような詩、詩のような画」というのは解釈できたようで実は明晰ではない。なお、今回はこの点については保留する。

非常に高く評価されている文人画家である。彼らの交流は詩や文、書だけでなく、絵画芸術にも及び、それによって「淡」の美学は相互理解によって共有および補完されていった。

この王詵のもとに、当時の文人の代表格でもある蘇軾、米芾、黄庭堅等が集まった「西園雅集」の様子を画いた南宋馬遠（生没年未詳）の「西園雅集図巻」（ネルソン・アトキンズ美術館蔵）は有名であるが、蘇軾ら文人達の集った様子²⁷はその後も多く画かれており、文人間のネットワークの親密さを物語っている²⁸。

王詵の代表的な作品に「煙江疊嶂図巻」（上海博物館蔵）がある（なお、この画は2013年に東京国立博物館で展示された²⁹）。



図 王詵筆「煙江疊嶂図巻」（上海博物館蔵）³⁰

26 王詵（1036-1093）、字は晉卿、山西太原の人。北宋建国の功臣である王全斌の後裔、自身も文人官僚である。蘇軾をはじめ、黄庭堅、米芾らの北宋を代表する文人達と深い交友を結んでいた。特に筆禍事件である烏台詩案で蘇軾が流罪になった頃に、王詵もいったん失脚している。

27 馬遠「西園雅集図巻」には、蘇軾、蘇轍、黄魯直、秦觀、李公麟、米芾、蔡肇、李之儀、鄭靖老、張耒、王欽臣、劉涇、晁補之、円通大師、陳景元ら高名な文人、僧侶が王詵の庭園である西園に集った様を描いている。

28 「西園雅集」についての詳細な研究はすでに多くあり、例えば衣若芬『赤壁漫游與西園雅集』（綏装書局 2001年6月第1版）を参照のこと。

29 2013年10月1日（火）～2013年11月24日（日）に開催された特別展「上海博物館 中国絵画の至宝」（於：東京国立博物館 東洋館8室）で実際に展示された（前期展示）。王詵の作品で唯一現存する画とされる。中国の「一級文物」であり、所謂国宝の位置づけにある。

30 王詵の現存する唯一の作品とされる。

王誥のこの作品を目にすれば「淡」の画がいかなるものであるか一目瞭然である。全体を淡彩で画き、右端にある岸辺の風景と左端に画かれた山水の間には、大きな余白が配置されている。この余白は、果てしなく広がる大河の流れであり、大河には小さい船が浮かぶ様子があり、風景には小さな人の姿もあって、画全体が文人達の理想郷を表現していることがわかる。この淡さと余白である大河が時間とともにゆっくりと詩情となって観る者に浸透してゆく。ここでも、蘇軾が王維画を評した言葉、「詩中有画、…画中有詩」が思い出されるだろう。淡さと余白の効果は、時間をかけて浸透する画趣を待つのであり、観る者に自由な解釈を促す。明確な境界線のない淡い世界は、いくつもの解釈（例えば、理想郷）が可能であり、そのために多くの言説、詩が生まれるのだ。

「淡」の画は、多くを画かない代わりに、多くを語るなのである。観る者とともに。

四、「無味」の画

北宋以降に確立した「淡」の美学は、「平淡」「枯淡」の語の示すように、一見すると淡く枯れているようであっても、時間をかけて熟した後にやっと訪れる深遠な世界の到来を示すものであった。

このことは、冒頭に挙げた老子の言う「無味」の美学への再解釈でもあり、それを実現するものであったと言える。

筆者はここで「淡」の美学に基づいた画を、『老子』の語に基づいて、いったん「無味」の画と呼びたい。

「無味」の画の示す美学的価値はいかなるものであろうか。次に、その点を見てゆこう。

冒頭の老子の語（第三十五章）を美学的に解釈すれば、まさに「無味」であるからこそ味わうことの本質に最大限に近づくのであり、個別の味や具体的なものを備えていないからこそ、「最も味わい深い」境地に到達できる³¹。

味を限定しないことは、「何か」を表象してしまう手前にある状態であり、

固定されないからこそ、表現に自由を与えることになるのだ。

「味わう」ことに関して言えば、蘇軾は次のように指摘する。

仏云、如人食蜜、中辺皆甜。人食五味、知其甘苦者皆是、能分別其中辺者、百無一二也³²。

人は誰しも五味（辛、酸、鹹、苦、甘）なる個別の味は区別できるが、同じ味の中に「中」と「辺」、つまり味の中心とその周辺とを区別できる人は稀である。蘇軾はこのように「味わう」ことそのものの本質を論じた。

これは蘇軾の言う「枯淡」にも繋がるものであり、ただ淡いことなら誰でもわかるが、しかし「枯淡」の趣の中に託された心情のさまざまな味わいまでを知ることはなかなか難しいということだ。

「特定された個別の味」を超えた味を感知すること。これが文人達の言う「淡」の美学であり、あらゆる味を含む中国的「無味」を味わうことで、究極の審美体験を目指したのである³³。

北宋以降の絵画芸術の発展は、水墨を主とする「無味」の画として受容された。そして、「淡」という美学の概念は、淡さゆえ「特定しない」という特徴を持ち、画の作者「他」とそれを鑑賞する「我」との区別をいったん解消した後に、この世界全体を味わうという経験を可能にするものであった。

五、淡さの中で－「我」と根源と－

そもそも中国美学においては、自己を特権化（例えば、「五味」のように）

31 拙論「「無味」を味わうこと－中国美学における「味」と根源の関係」（大東文化大学人文科学研究所紀要「人文科学」第16号 2011年3月）の例えば、p.67～等参照。

32 前出、蘇軾「評韓柳詩」参照。

33 「味を超えた味」という点では、蘇軾より前、晩唐の司空図（837-908）がすでに唱えており、北宋時代文人達にとって、司空図の美学の影響は大きかったことがわかる。司空図には、「象外之象」、「景外之景」、「味外之旨」等の語があり、詩であるならば詩句の外に「美」（旨み、味わい）をたたえることを意味する。

することよりも、この世界と同一となることに対して最も大きな関心が寄せられていた。言うならば、老子の説く「道」を目指すことであり、自他の区別を超えた存在、つまり「根源なるもの」へ向かうことが最大の目的であったということだ³⁴。

このことは、中国の詩文書画文芸全体に反映されており、自己にとってオリジナルである感情も、やがては「根源なるもの」へと同化されるべきものとして捉えていた。さらには、同化されることを熱望していたと言える。

今回、焦点を当てた北宋時代の文人においてもその姿勢は強く見られ、自己の個別の感情というひとつの「我」に執着せず、「他者」をも含む「あらゆる我」が存在する「淡」の美学世界において、自他の区別を解消した後に表れる「根源」への道のりを最終段階として見出そうとしていた。

「無味」が「あらゆる味」を含む全体的なものであると同時に、「無」であるからこそ、あらゆる味の「根源」なのだ。

そもそも、中国においても画には吉祥モチーフのように、ある一定の意味・解釈が定まっており、どのモチーフを画けばどういう意味を指すかの関係が明かな「表象」に満ちた世界が存在している。花鳥画における寓意がその最たるものである³⁵。

文人達が好んで画いたモチーフにも、聖人君子を象徴する竹や蘭が多い。それらを繰り返し画き続けることにおいて、君子の象徴であるモチーフに自らを投影しようとしたことも事実である。ただ、専門画家と違って、それら対象物（竹や蘭等のモチーフ）を徹底して写実することに重きを置かず、むしろ「繰り返し画くこと」に情熱を注いでいたと言えよう。

34 拙論「『無味』を味わうこと－中国美学における「味」と根源の関係」（大東文化大学人文科学研究紀要「人文科学」第16号 2011年3月）の例えば、p.68～等参照。

35 中国の吉祥文様を含む、様々なモチーフについては中国美術史とともに作品を紐解けば、膨大な例があるのでここでは列挙しない。花鳥画のみならず、山水画においても独特のモチーフがあるように、長い絵画の歴史の中で、用いられたモチーフと意味の関係は深い。モチーフと意味の関係を一通りまとめた著の例として、宮崎法子『花鳥・山水画を読み解く－中国絵画の意味－』（角川書店 平成15年）等がある。

それは、周知のとおり、形や姿の写実（「形似」）ではなく精神を写す（「神似」）ことに文人達は徹底して取り組んでいたからである。精神・心情を写すことを絵画芸術において、つまり実際の画布上に「かたち」＝「象」として表現するにはどうしたらよいか。

この課題を前に、まずは幾度も同じモチーフを画き続け、筆の運動と心の動きを一致させることに努めた。技術上の熟練と、精神上での熟練をとまなう「淡」の境地を重ね合わせようとしたのである。

熟練の末に到達できる「淡」の境地は、素朴な「我」、つまり「無我」を感知することに繋がり、ここでやっと「根源的なもの」に最大限に近づくことができるのだ。

「淡」の美学は、あらゆるものを含んだ「根源なるもの」への道を拓き、そこに最大限に近づく可能性を提示する美学なのである。

六、結びにかえて

最後に、「淡」の美学を実践した文人達の創作がいかなるものであったのかを挙げておこう。

蘇軾の従兄弟であり、文人官僚であった文同³⁶(1018-1079)の創作について、蘇軾は多くの詩文を記している。その中で、『西園雅集』にも登場する晁補之が所蔵していた文同の墨竹画について作った詩「書晁補之所藏与可画竹 三首」³⁷があり、其一に次のようにある。

与可画竹時、見竹不見人。豈独不見人、嗒然遺其身。其身与竹化、無窮出清新。莊周世無有、誰知此疑神。

与可の竹を画く時、竹を見て人を見ず。豈に独り人を見ざるのみならんや。

36 文同（1018年-1079）、字は与可。四川梓州永泰の人。枯木、墨竹を得意とし、後の墨竹画の祖とされる。

37 『蘇軾詩集』卷二十九参照。蘇軾が52歳の頃。

とうぜん 嗒然として其の身を遺る。其の身は竹と化し、無窮 清新を出だす。莊周世
 には有ること無し、誰か知らん 此の神に疑たるを。

与可 (=文同) が竹を画く際には、竹だけを見て人 (画家自身) を見ない。
 自分を見ないどころか、自分自身を遺る (忘れる)。莊子でいうところの「坐
 忘」「忘我」の境地に到るゆえに竹と同一化し、完成した画は清新の趣をた
 たえる。

この「嗒然として其の身を遺る」ことによって、竹と一体化する³⁸とはど
 ういうことであろうか。このことは、突き詰めれば「道」と同化する (最大
 限に近づく) 行為として位置づけることができる。

では、竹と「我」が同一化することによって、実際の画布に表出されるの
 は「竹」の本質なのであろうか、それとも、「竹」の本質を体得した「我」
 であろうか。「竹」は聖人君子の象徴であるだけでなく、「我」=自己の表象
 だろうか。

ここでは、「我」の意味が問われている。

結論から言えば、文同というひとりの「我」ではない。個別的な「我」を
 超えたあらゆる「我」であり、さらには「無我」である。

自己と他者の区別を解消した「我」が存在するこの世界を感知し受容する
 ことが肝心なのだ。竹は人ではないが、人の心情を「象」として有すること
 が可能な存在である。蘇軾ら文人達は、目前の竹の形をただ画くのではなく、
 画く最中であって自らの心情を筆に託し、形と心が融合された「象」を作り
 上げる。それを再び「かたち」として画布上に表出した³⁹。

38 前出、横山伊勢雄『宋代文人の詩と詩論』の「蘇東坡の画論」においても、文同の
 竹と同一化する創作について論じている。横山氏は最後に鈴木大拙の言を添え、「自分
 が竹となること、竹を描くとき竹と同一化したことさへ忘れること、これは竹の禅で
 はなからうか。是は画家自身の中にもあれば、竹の中にもある所の「精神の律動的な
 動き」と共に働くことである。……」を引用している。禅思想との関係については本
 稿では触れないが、竹と同一化することによって本質に迫るといふ画家の姿勢は他に
 も多く論じられてきた。

これは、所謂蘇軾の「胸中の成竹」論である。「意」と「象」の固く結びついた「意象」、つまり「胸中の成竹」を得た状態で一気に筆を振るえば、画布上には竹のかたちを有した「象」が表れ、同時に「意」も尽くされるということだ。

「淡」の美学が、何かを特権化しない世界を構築する中で、「意象」というかたちをいくつも作り上げ、更新させる。これが文人達の創作であり理念であった。

あえて画かれていないような淡さによる余白は、「他」と繋がる余地でもあり、「淡」の中で「自己」はいったん浮かび上がり、他と結ばれ、再び「淡」の中に浸透してゆく。

いかなる解釈も受容しつつ、個人が感知できる最大限であり根源的な感覚を目覚めさせ、新たに意味を更新し続ける。表面は枯れて静かでありながら、中は溢れる豊かな詩情に満ちた世界があり、何度も味わうように「わたしたち」にし向けるのだ。淡さの中で。

39 拙論「形なきかたち－中国美学における「意象」について－」（『人文科学』第十七号 大東文化大学人文科学研究所 平成24年三月）p.88～を参照。