

# 石濤『畫語録』の新解釈

中 村 茂 夫

## 序

本書は『苦瓜和尚畫語録』の名で通用し、その版本はいろいろあるが、鮑廷博の知不足齋叢書本には巻末に石濤没後ほ二十一年と推定される雍正六年（一七二八）七月の張沅跋があり、その中で張沅は石濤の行実とその画の高韻においてこれを南宋末の趙孟堅に比し、「吾觀大滌子論画、鉤元挾輿、独抒胸臆。文乃簡質古峭、莫可端倪、直是一子。海内不<sub>レ</sub>乏解人、当<sub>レ</sub>不<sub>レ</sub>以<sub>レ</sub>余言<sub>レ</sub>為<sub>レ</sub>河漢也」と称するのみで、その書の成立の経緯については一言も触れていない。次に昭代叢書に収められた刊本には乾隆四十八年（一七八三）の楊復吉跋があり、その中で「茲睹尊者（石濤のこと）以<sub>レ</sub>古禪<sub>レ</sub>而闡<sub>レ</sub>画理、更為<sub>レ</sub>超<sub>レ</sub>象外<sub>レ</sub>而入<sub>レ</sub>環中<sub>レ</sub>。試一焚香、展<sub>レ</sub>誦之、不<sub>レ</sub>弁<sub>レ</sub>是画是禪。但覺<sub>レ</sub>烟雲糺縷<sub>レ</sub>耳」と述べている。この跋は正しく石濤の真意を尽したものだと思う。

本書はこの二本の他にも清朝の数種の叢書に、近時は美術叢書や画苑秘笈や画論叢刊等にも収められているが、いずれも内容や字句の異同は殆どない。ところが近時石濤の自筆とされる「大滌堂」刊の形の刻本『畫譜』が発見された。これには康熙庚寅（一七一〇）十月の胡琪の序文があり、巻首の本文頁の右下に「清湘大滌子極著、広寧閩山子樹胡琪閱」とある。胡琪の伝は明かでなく、『畫譜』の本文の文字も影印本に拠ってみても明かに石濤の自書を刻したのではない。胡琪の序文は、石濤の死（おそらく康熙四十六、七年）の直前であるのに、内容はただ石濤の人と芸術を称賛するのみで、その成立の経緯や個人的関係について全く触れていないのは奇妙で、また「胡琪閱」とあるにも拘らずかなりの誤字が見いだされる。この刻本と『畫語録』のそれとを比較すると、誤字は別として、文字の異同のほか省略や附加の語句が少からず見られる。そ

これらの変更は草稿を推敲して論旨を簡潔明瞭にしたためとは必ずしも云えず、むしろ変更したために意味が不明瞭になった個処さえある。さらに『畫譜』本文の運腕章の初めに「或曰、繪譜、畫訓」云々の句や、丙戌(康熙四十五年)に「常摸畫譜、臨、眼前名太厭」(題記「写」梅十首)の句があり、これを見れば石濤が自ら自著に『畫譜』と名づけたとは到底考えられぬ。この両本の比較についてはすでに徐復觀氏(後引)や古原宏伸氏の詳細な研究(国華、第七四篇参册)があり、『畫譜』を以て偽書とする偽托説に私も同意見である。

『畫語録』の意図は、上記乾隆四十八年の楊復吉跋にもいうように「古禅を以て畫理を闡き、更に象外に超えて環中(莊子「枢始得其環中」以應無窮。注是非反覆。)に入るとなす。試みに一たび香を焚きこれを展誦すれば、是の画、是の禅を弁ぜず、ただ烟雲の糺縷するを覚ゆるのみ」とあるのがよく石濤の真意を得ている。本文の体裁も用語も、古い禅籍、殊に『六祖壇經』から、石濤自身がその継承者である黄檗禅の祖黄檗希運の『伝心法要』や『宛陵録』、希運の師百丈懷海の法弟で馬祖道一を継いだ大珠慧海の『頓悟要門』に倣ったように思う。この四書はまさに石濤禅の基本を育てたものであった。『畫語録』も明らかに上掲禅書の語録の体裁をもち、内容上それを十八章に分かつて体系化したものであるが、文体は門人の筆録による上記語録類とちがって石濤自身の彫琢鏤心の作であることは間違いない。おそらく石濤が畢生の念願とする画禅一致説を屢々門人の前でも講じ、後にこの講案に手を加えて完成したのであろう。

この書の製作時期は石濤の最晩年の揚州在任期で、文体からみてもかなりの時日を要したであろう。本文中に「予五十年前未脱胎山川也」の句があり、題画跋にも学画は十五、六歳から始まるという、画禅一致説を志したのは、開悟前後の康熙十年頃と思われる、彼の晩年の題画跋、たとえば「山水大册」(ポストン)その他に本文と同一の長文や或は同じ片言隻句に随処に出逢う。近年学界に紹介された李鱗の『虬峯文集』はその完本はまだ複製されていないが、汪世清氏のくわしい紹介(文物、一九七九年二期)によれば、この文集は康熙丁亥冬か戊子春に刻され、中に「大滌子伝」なる伝記や、石濤の詩文がある。詩文では「清湘賦七律二首」が「辛巳(一七〇二)五月」および「間居」の二詩の後、そして「夏日雨中集李氏園亭、予有事未赴」、「黄三仲賓客宅内、玉蘭秋開。索賦」、「刻集未成。黄三仲、慨然助鐫一卷」。賦詩、「八月十一日、紅橋餞黄燕思之天都」および「壬午(一七〇二)元旦、祀先人畢、自取三所刻文集、灯下、檢閱。志三感四首」の前に介在しているというから、ここにいう文集とはおそらく『畫語録』をさし、辛巳から壬午の間に板刻されたと推定する。他に石濤の詩文の刻本は存しないからである。この「文集」が『畫語録』と称せられるようになった理由は、石濤自身の命名かどうかは判らぬが、古来、教外別伝、不立文字を標榜

する禅宗では伝来の古尊宿の禅籍はほとんどが語録とよばれ、門弟の筆録に成り、本人の序跋を欠くのが普通であるから、石濤もおそらくこの古来の例に倣うて自作の文集を語録、或はこの内容から考えて畫語録と名づけ、またその掣みに倣うてこれに自作の序や跋を付することを遠慮したものと思う。

本稿を『畫語録』の新解、釈と題したことに一言触れておく。別の機会に石濤系年を記述する際に立証するつもりであるが、石濤は幼時、父の桂林王朱亨嘉が明朝に叛して桂林府を攻囲された時、一内官に助けられて府城を脱して以後禅門に身を投じ、死ぬまで禅僧としての生涯を貫いたのであるから、彼の思想が禅宗であることは断定してよい。ところが『畫語録』には禅籍のほか老荘や儒教を典拠とする語句が非常に多い。これらの語句をその出典の原義通りに解すると、当然のことだが、老荘、儒教、禅の所説が対立するように、各処で屢々解釈の矛盾撞着が生じ、論旨が一貫しなくなる。そこで私は老荘や儒教を出典とした語句はすべて石濤がこれを恣に換骨脱胎して自由に自己の所説に適用するように引用して使っていると判断し、引用の外典の用語はすべて禅宗の立場からこれを新しく解釈し直さなければ一貫した石濤の思想は把握できぬと考える。石濤が晩年禅を棄てて道教に帰依したとする学者（例えば徐復觀氏「石濤之二研究」）もあるが、晩年までの石濤の題畫詩跋類をよめばこの説は信ぜられぬ。彼は生涯禅僧の生活を貫き、天賦の畫才を生かして画禅一致を理論でも実践においても実現した人であった。

禅宗史を顧ると、古くから三教一致の思想があり、唐代の六祖慧能は「一切の修多羅及び諸の文字、大小二乗、十二部經は皆人に因りて置き、智慧の性によりて方に能く建立す。若し世人なくんば一切の万法は本より有らず。故に知る、万法は本より人が興し、一切の經書は人が説くに因りてあるを。その人に縁りて中に愚あり、智あり。愚を小人となし、智を大人となす。愚者は智人に問い、智者は愚人のために法を説くも、愚人にして忽然と悟解し、心開けば則ち智人と別なし」（六祖壇經 般若第二）という。これは大小二乗の區別について説いたものだが、儒道釈の三教については馬祖道一の弟子大珠慧海は門人からこれら三教は同じか、異なるかと問われた時、「大量（大度）の者がこれを用うれば即ち同じ。小機の者がこれを用うれば即ち異なる。総じて一性の上より用きを起すも、機に差別を見れば三となる。迷悟は人により、教えの異同にあらず」（頓悟要門）と答え、また「もし見性せる人ならば是と道うも亦得たり。不是というも亦得たり。用に随うて説き、是非に滞らず。もし見性せざる人ならば翠の竹を道えば翠の竹に〔執〕着し、黄の華を道えば黄の華に着す。法身を説けば法身に滞り、般若を説くも般若を識らず。所以に皆諍論の種となる」（同書下一四）と対えた。故に石濤が『畫語録』で儒、道の用語を用いたとしても「見性の人」であればその用語の背後にひそむ

著者の真意が十分汲み取れる筈であるが、もしその用語の典拠や原典考証に拘泥すれば却って著者の真意を誤解することになる。もう一つ、慧海と道家との間の問答を引こう。道家の徒が「世間に法の自然（老子の語）に過ぎたるもの有りや」と問うた時、師は「有り」と答えた。道家問う「何の法か過ぎ得たる」。師答う「能く自然を知る者なり」と。又問う「元氣は是れ道なりや否や」。師答う「元氣は自ら元氣、道は自ら道」。さらに問う「もしかくの如くならば則ち応に二あるべし」。師答う「両箇（箇はもと人とあるが築摩版『禪家語』あることなし）」。又問う「いかんか邪となし、いかんか正となす」。師答う「心が物を逐うを邪となし、物が心に随うを正となす」と（同書下、七）。誠に懇切丁寧な教え方で、六祖慧能も同じように「心迷えば法華に転ぜられ、心悟れば法華を転ず」（六祖壇經機緣卷七）という。道家のいう自然、道、氣はむろんだが、仏教の般若、法性、涅槃の語でさえ、これらをすべて自己の外に知識ものと措定するかぎり、それらは自己には妄念となる。それを論議することなど全く閑葛藤で、それに引き廻されるのは真の禅者の態度ではない。禅者にとっては、自己の脚下の地盤が炸裂する瞬間のごとくさし迫った、ぎりぎりの実践の問題として捉え、この瞬間に大死一番底の決断を行う際に忽然と現成する悟りであり、この境界では道儒仏の差別も消えて、百丈のいわゆる「独坐大雄峯」（大雄峯は百丈山）の証悟が開かれる。臨濟が「你、仏（なんじ）に作らんと欲せば、万物に随うことなかれ。心生ずれば種々の法生じ、心滅すれば種々の法滅す。心生ぜざれば方法（とが）に咎なし」というように、語言の穿鑿は全く無益のこととされる。もう改めていう必要はないと思うが、三教一致といっても、倫理を基にした儒教は出世間（超越）を知らず、老荘は無為自然の否定的自然主義（現実否定の隠逸）にとどまるから、三教一致とは実際には禅による儒道の包容を意味するのである。

以上のような禅思想の立場から、『畫語録』の用語の逐一検討して従来のような出典考証に捉われた解釈を改めて考え直す試みが本稿の趣旨である。それによって石濤が意図した書禅一致説の独創的意味が明かになると思う。石濤が好んで經書や老荘の字句を用いたのは当時の読書人の理解を得ようとする方便であったと思うが、その結果は逆に今日の考証学者に多くの誤解を与え、著者の真意を誤らせることになったのである。しかし石濤生前の康熙年間はもちろん、乾隆期になってもまだ上引の楊復吉の跋が証するように、石濤を知る一般の文人は彼の真意を正しく理解することができたのである。

近年この書に関する註釈や現代語訳ははなはだ盛んで、全釈には俞劍華（一九五九年）、鄭拙盧（一九六一年）、朱季海（『畫譜』影印本附録、一九六二年）、黄蘭波（一九六三年）があり、畫論の要旨については羅家倫（傳抱石氏『石濤年譜』の序一九四八年）、徐復觀（『石濤一畫章の研究』一九七二年）などがある。我



が国でも古原宏伸(氏の書は未見)、福永光司(『藝術論集』一九七一年)、中田勇次郎(『文人画粹編』石濤一九七六年)の諸氏の解説が出ている。字句の  
出典についてはおおむね中国学者の考証が詳細であるが、いずれの註釈書も大体として大同小異で、出典にこだわり、石濤のいわゆる画禅一致  
の説について一貫した解釈はみられず、明確な論理を欠いているように思う。そこで私もこれらの通説とは異なる新しい解釈を加えて学界に提出  
し、一つの参考に資したいと考える。

主要な引用書の略字を次にあげておく。「大濂子題画詩跋」(雍正、汪繹辰抄本)および「石濤題畫錄」(程霖生抄本)の二書は『美術叢書』に収められ、四卷  
本として『大濂子題画詩跋』となっているので、この四卷本を「題画詩跋」と略記する。『清湘老人題記』汪繹辰抄本は「題記」と略し、『歴代名画家作品選集』十  
八卷(香港版)のうち石濤書画集がそのまま日本東京堂発行『石濤書画集』四卷本となっているので、これを「書画集」と略記し、巻数はローマ数字で表わす。  
『石濤画集』(上海、人民美術出版社)は「画集」、「文人画粹編」(中央公論美術出版)の石濤の部は「粹編」と略記する。

## 一画章第一

太古無<sup>①</sup>法、太朴不<sup>②</sup>散。太朴一散、而法立矣。法於何立。立於一画<sup>④</sup>。一画者、衆有之本、万象之根<sup>⑥</sup>。見用於  
神、藏用於人、而世人不知<sup>⑦</sup>。所以一画之法、乃自我立。立一画之法者、蓋以無法生有法、以有法  
貫衆法也<sup>⑧</sup>。夫画者、從於心者也。山川人物之秀錯、鳥獸草木之性情、池榭樓台之矩度、未<sup>⑨</sup>能深入其理、  
曲尽其能、終未得一画之洪規也。行遠登高、悉起膚寸<sup>⑩</sup>。此一画、收尽鴻濛之外<sup>⑪</sup>。即億万万筆墨、未<sup>⑫</sup>  
有<sup>⑬</sup>不始於此、而終於此。惟聽人之握取之耳。人能以一画具体而微、意明筆透<sup>⑭</sup>。腕不虛則画非是。  
画非是則腕不靈。動之以旋、潤之以轉、居之以曠。出如截、入如揭。能円能方、能直能曲、能上能  
下。左右均齊、凸凹突兀、斷截橫斜<sup>⑮</sup>。如水之就深、如火之炎上。自然而不容毫髮強也。用無不神、而  
法無不貫也。理無不入、而態無不盡也。信手一揮、山川人物、鳥獸草木、池榭樓台、取形用勢、写  
生揣意、運情摹景、顯露隱含。人不見其画之成、画不違其心之用。蓋自太朴散而一画之法立矣。  
一画之法立而万物著矣。我故曰、吾道一以貫之。

①太古については、「太古之時、則與人同処、與人並行(列子黃帝)」、「告之  
以太古」(荀子非十二子)、「韶舞備、大古畢。(注)太古、遠古也」(後漢書禮

圖註。老莊には太古の成語は見当らぬが、古の字は多く用いられ、いずれも  
時間的に今に対し遠い昔の時代をいう。この時期を老子は「道可道非常

道。名可名非常名。無名天下之始。有名万物之母。(二章)、「有物混成。先天地生。寂兮寥兮。独立而不改。周行而不殆。可為天地之母。吾不知其名。字之曰道。強為之名、曰大」(二五章)という。

以上はいずれも時間的に遠い天地万物の成立時のことをいうが、本書における石濤の思想は、かような老荘思想では後章の論旨と一貫しない。こうした考証学的論議は黄檗希運なら直ちに「葛藤を説いて什麼をか作さんや。本来清浄、何ぞ言説の問答を仮らん」と一喝するであろう。臨済和尚なら「それ真の学道人の如きは、並びに仏を取らず、菩薩を取らず、三界の殊勝を取らず。迥然独脱して物と拘らず。三界唯心、万法唯識。所以にいう、夢幻空花、何ぞ把握を勞せんや」と叱呵するであろう。故に太古とは禅の公案でいえば「父母未生以前の面目」であり、「蓮花未だ水を出でざる時」をさすと解される。

②法は周礼、易、中庸では法式、制度、準則などの義で、老荘もほぼ同じ義に用いられるのが普通であるが、ここでは仏教の Dharma 即ち一切法、有為法、無為法のように存在の義である。この無常流転の法はさらに次元を越えた立場から、即超越性の意味をもち、『大乘起信論』の「法性真如海」や『臨済録』の「法是心法。心法無形。通貫十方。目前現用」や、『頓悟要門』の「法身乃是万化之本。随处立名。智用無尽。名無尽蔵。能生万法」などの思想が禅籍の随处にみえる。

③朴は樸と同義で、『老子』に「道常無名。樸雖小、天下不敢臣。(王注)樸之為物無心」(二章)や、「知其榮、守其辱、為天下谷。為天下之谷。常德乃足、復歸於朴。朴散則為器。(王注)故將得道、莫若守朴。朴質也、凡器未成者、謂之樸」(一章)の例がある。かように老荘では樸を重んずるが、石濤では反対に「太朴が一散して法立つ」という。朴は上述のように樸と通じ、樸はまた叢生する小木をいい、「樸、木密也」(集韻)から「樸、枹者。(注)叢生者、為枹(爾雅枹木)や、「樸、叢也」(小爾雅)の義がある。禅では「人性本浄。由妄念故、蓋覆真如」。但無妄想、性

自清浄」(頓悟要門)や、「妄本無体。即汝心所起。汝若識心是仏、心本無妄、那得起心更認於妄。汝若不生心動念、自然無妄」(宛陵懸とあることを併せ考えると、樸はこれを「群がり起る妄念」と解することができよう。

④一畫については禅籍に多くの例があり、その二、三を引く。『臨済録』に「師問院主、什麼処来。主云、州中糶黄米去来。師云、糶得尽麼。主云、糶得尽。師以杖面前畫一畫云、還糶得這箇麼。主便喝、師便打」や、『景德伝燈録』馬祖伝などにも見え、「石濤に近い頃の禅僧では、彼の師旅菴本月の「一日(報恩) 琇問、一字不加畫、是甚麼字。師(旅菴) 曰、文彩已彰。琇領之」(五燈全書)や、この通琇の上堂の問答に「拈拄杖曰、明眼禅人出衆相見。二僧競出。師以拄杖畫一畫曰、領取鈎頭意。莫認定盤星」(同書卷六九)とあり、この後文は『碧巖録』十二則頌にみえる語で、定盤星は天秤の桿の起点にある目盛の星印で、盤星は秤る物の軽重によって動く。この意味は、事を固定して考えず、随時随处に即応すべきをいう。また先登皓月の「雪子」浄、以足畫一畫曰、者裏道三句句、看。師(皓月) 曰、請和尚収足。浄曰、未在三更道。師便喝。浄領之」(同書卷一〇二)の例がある。

⑤『老子』には衆有之本の句はないが、「衆妙之門」や「万物之宗」(四章)がある。

⑥「万象之根」の句もないが、「天地之根」(六章)がある。

⑦「見用於神、蔵用於人」の句は「一陰一陽、之謂道。継之者善也。成之者性也。……百姓日用而不知」(易繫辭)に拠る。

⑧「自我立」の典拠に「我無為而民自化。……我無欲而民自樸」(老子五六章)を引く者があるが、これはむしろ禅思想に拠ると考えるのが正しい。「一切万法、本自不有。故知、万法本自人興」(六祖壇經)や、「覓仏者、尽是不識自心是仏」(達磨大師血脈論、有名な『臨済録』の「道流。你、欲如法見界、但莫受三人惑。向裏向外、逢着便殺。逢仏殺仏。逢祖殺祖。

逢羅漢「殺羅漢」。逢父母「殺父母」。始得「解脫」。不與物拘、透脫自在」などのように、「自我立」は、すべて禪の学道の出発点であると共に到達点でもある。

⑨「問、何者は無為法。答、有為是。問、今問無為法、因何答有為是。答、有因無立。無因有顯。本不立有、無從何生。若論真無為者、即不取有為。亦不取無為。是真無為法也」(頓悟要門)。又「馬鳴法師云、所說法者、謂衆生心。心生、故一切法生。若心無生、法無從生、亦無名字」(同書)

⑩「君子之道、譬如行遠、必自邇」(中庸)。「膚寸而合、(注)側手為膚、案指為寸」(春秋公羊傳僖公卅一年)。

⑪「以鴻蒙、為景柱」。(高誘注、鴻蒙東方之野、曰所出)。(淮南子俶真訓)。

又「鴻蒙、元氣也」(康熙字典)。

⑫「冉牛、閔子、顏淵、則具體而微」(孟子、公孫丑)。

冒頭の句は明かに『老子道德經』の文体を仮っている上に、その字句の出典も老莊や易にもとづいているので、これまでの注釈者はいずれもその出典に拠って解釈し、論理の矛盾に行き当る場合にはこれを明末における道仏混交思想をもってその矛盾を糊塗しているようである。そこでわれわれも初めに老子の思想に触れておく必要がある。「太古無法。太樸不散」の太古は、老子では道について「道可道、非常道」。名可名、非常名。無名、天地之始。有名、天地之母」や、「無状之状、無物之行」というように、道は言詮を越えた存在で、天地の前にあり、「有物混成、先天地生。寂兮(音声なく)寥兮(形もなし)。独立而不改、周行而不殆。可為天下之母」。吾不知其名、字之曰道」とある。即ち道は独立しているが、天地に広く通行して入らぬ処とてない。そしてこの混沌たる道から万物が混成して生れるという。この万物発生の仕方は「道生一。一生二。二生三。三生万物」。万物負陰而抱陽、冲氣以為和」とあるように、陰陽二気が離合聚散して万物が生れ、陰陽二気が調和する時は冲という。その働きは「無為而無不為」とか「周行而不殆」というように絶え間なく普遍的に働いているものの、それが生んだ万物に対しては少しも愛憎をもたぬ極めて非人格的な存在で、「我不知其誰子。象(似)帝之先」という。故に老子の道がかように今日にいう自然法則に近い、非人格的な天という存在であるとすれば、人間の生も、この天と同じ無為自然のはたらきに随うこと

⑬「於一毫頭上透過、放大光明、七縱八橫、於法自在自由。信手拈來、無有不是」(碧巖錄七則)。

⑭「貴、富、顯、嚴、名、利、六者、勃志也。容、動、色、理、氣、意六者、謬心者也。惡、欲、喜、怒、哀、樂六者、累德也。去、就、取、與、知、能六者、塞道者也。此四六者、不盪胸中則正。正則靜。靜則明。明則虛。虛則無為而無不為也」(莊子、齊俗)。また「工倕旋而蓋規矩。指与物化、而不以心稽。故其靈台一而不桮(桮は拘礙)」(同、達生)。「一志無聽之以耳、而聽之以心。無聽之以心、而聽之以氣。聽止於耳、心止於符。氣也者、虛而待物者也。唯道集虛。虛者心齋也」(同、人間世)。

⑮「動之以旋」以下の用腕法は、伝王羲之「題筆陣圖後」以来の書論に見える。拙著『中国画論の展開』の「唐代の書論」参照。

⑯「子曰、吾道、一以貫之」(論語、里仁篇)。

の他にはない。たとえば「恵心致柔、能嬰児乎」や、「含徳（含懐道德）之厚、比於赤子」の在り方がその理想となる。従って儒家のように人を仁義や巧知、孝慈に教え導くことは「大道癡有仁義」。知慧出有<sub>二</sub>大偽<sub>一</sub>。六親不和有<sub>二</sub>孝慈<sub>一</sub>というわけで、結局は「絶<sub>レ</sub>聖棄<sub>レ</sub>智、民利百倍。絶<sub>レ</sub>仁棄<sub>レ</sub>義、民復<sub>二</sub>孝慈<sub>一</sub>。……見<sub>レ</sub>素抱<sub>レ</sub>朴、少<sub>レ</sub>私寡<sub>レ</sub>欲」を理想とする。「五色令<sub>二</sub>人目盲<sub>一</sub>、五音令<sub>二</sub>人耳聾<sub>一</sub>。五味令<sub>二</sub>人口爽（亡）<sub>一</sub>。馳驅田獵、令<sub>二</sub>人心発<sub>レ</sub>狂<sub>一</sub>」とか、「絶<sub>レ</sub>学無<sub>レ</sub>憂」のように、人間の感覚の悦びはむろん、知情意のすべての働きを否定し、ただ樸即ち原始に帰れというのである。しかし現世に生きる人間の知情意はすでに人性に備われる自然であるから、今の人に対してこれを抑制し否定せよというのは、方向は逆でも強制という点では儒家が説く仁義の強制と同じで、決して無為自然ではない。それ故に仁義礼知を理想にして文化をうち立てることが儒家の道であるとすれば、知情意の欲求をすべて棄てて文化を否定し、太古の自然である樸を理想として現実界から逃避し隠遁することが道家の道であった。「為<sub>レ</sub>学日益。為<sub>レ</sub>道日損。損<sub>レ</sub>之又損<sub>レ</sub>之、以至<sub>二</sub>無為<sub>一</sub>。無為而無<sub>レ</sub>不為<sub>一</sub>」という「日損」も、「無為」も凡俗の身にとってはやはり強制である。老莊思想を以上のように解釈すれば、『畫語録』の一章章ではその道家的用語に惑わされず、むしろ人間の知情意の存在を有りの俚に認めてその上に立つ文化を積極的に肯定するような基礎づけを行うことこそ、石濤の画<sub>レ</sub>禅<sub>レ</sub>の真意でなければならぬ。それでは本章の道家的字句はどのように解すべきであるか。

まず「太古無法、太朴不散」の解釈であるが、太<sub>レ</sub>古<sub>レ</sub>を老子のように万物発生以前の原始の状態と解すると、後段の文と意味が通じない。これは時間的な宇宙発生論ではなく、注にあげたように私はあえて禅の公案に屢々用いられる「父母未生以前の本来面目」とか、「蓮華未<sub>レ</sub>出水時如何」の問いの意と同じ主旨と解する。換言すれば人が未だ自性の法身たることを悟らぬ時分、即ち未<sub>レ</sub>証<sub>レ</sub>の時をさすとす。それは衆生のすべてが本来具えている真如の本性即ち仏性が妄念によって曇らされ、いまだそれが自覚されない時であり、太<sub>レ</sub>朴<sub>レ</sub>をこの妄念と解する。注に引いたように、朴はもと木皮でまた樸と通ずる。樸は木地の俚でまだ加工せぬ素材（未<sub>レ</sub>成<sub>レ</sub>器者）の義から、さらに密生、叢生の義がある、「樸、枹者。

（注）叢生者為<sub>レ</sub>枹」や、「樸、叢也」という義があるから、これを妄念が叢生する貌と解したい。法とは梵語 dharmā の訳で、存在するものをい、又行為や規範から智慧や法界（超越界）をも含んだ広い意味に用いられ、衆法や方法などの法は現象的存在の義である。石濤は上述のように六祖慧能から出た南岳懷讓、馬祖道一、百丈懷海、黄檗希運、臨濟義玄の法嗣を継ぎ、同じ馬祖道一会下の大珠慧海も同じ系統に属するから、これらの禅僧たちの語録や著書は幼時から石濤が暗記するほど熟読した筈である。故にたとえ石濤が儒道の文字を用いてもその真義は、禅の理解を

前提していると解せざるを得ないのである。そこで私は朴即ち樸を上述のように、道家が説く原始時の嬰兒のごとき素朴性ではなく、仏教の妄心と解する。例えば「妄は本体無し。即ち是れ汝が心の起す所なり、汝若し心は是れ仏にして、心本妄なきを識らば、那んぞ心を起して更に妄を認むるを得ん。汝若し心を生じ念を動かすことなくば、自然に妄は無けん」(宛陵録)とか、或は黄檗と僧との問答に「師云う、妄を起し、妄を遣るも、亦妄を成す。妄もと根なし。祇分別に因りて有り。你、但凡聖の兩処に於て、情尽きなば自然に妄無からん。更に若為(如何)か他に遣らんと擬(為)せん。都て纖毫の依執あるを得ざるを、名づけて我捨兩臂、必当得仏となすと。僧云う、既に依執なくんば、当に何をか伝承すべきや。師云う、心を以て心を伝うと。〔僧〕云う、若し心相い伝うれば云(如)何か心も亦た無しと云うや。師云う、一法を得ざるを名づけて心を伝うとなす。若し此の心を了せば、即ち是れ無心無法なり」(伝心法要)とある。この黄檗希運の言葉に拠って、朴即ち樸が上述のように叢がり起る妄念と解することを納得されるであろう。従って人は太古即ち未証時には、自己の本性が真如の法性であることを悟らないから法即ち法性は自覚されず、樸即ち妄念が心意識を蔽うている。この妄念が一たび霧消飛散すれば、法即ち真如の法性は忽然と悟られる。これが「太朴一散而法立矣」の義である。石濤が心印を得た禅僧であるかぎり、道家のいうような宇宙生成論としてこの冒頭の一文を解することは石濤の本旨ではない。従って又、近年羅家倫氏(『石濤年譜』序文)が樸と法を解釈するのに、アリストテレスの質料と形相、潜勢と現勢の關係を持ち出したり、或は徐復觀氏(石濤一画之研究)が次にのべる一畫の法をフッサールの現象学の純粹直観や、クローチエの美学などを持ち出して、西欧哲学のように理性認識を基とする論理主義によって石濤禅の宗教的悟得の境地を説明するのも全く的外れである。

次に「一画之法」であるが、禅の公案にみえる一画の例は本文注に幾つか引用した。ここで少し説明を加えると、まず臨済と院主(禅寺の執事)との問答がある。師が院主に何処へ行つて来たのかと問うと、院主は州都に黄米を糶(賣)って来ました。師、売れたか。院主、皆売りました。師、杖を以て面前に一画を画いて云う、また這箇も売れたか。院主便ち喝す。師便ち打す、とある。また『碧巖録』六九則に南泉一円相の話がある。或る時南泉、帰宗、麻谷の三僧が同行脚して長安にある光宅寺の慧忠国師に拜面に行くことになった。その途中で南泉は地上に一円相を画いて云う「道い得れば即ち行こう。でなければ帰ろうよ」と。するとそれを聞いた帰宗はその円相の中にどっかと坐り込んだ。麻谷は女人拜(立ちながら膝を折り、両手を胸に当てて拜すること)をした。南泉は「よろしい。それなら引返すにも及ぶまい」と云う。それを聞いて帰宗は「何とした下らぬ振舞い(心行)ぢゃ。さっさと行こう」と云ったという。一画でも、画円相でも、この問答の主旨には変りはない。画いたものは宇宙乾坤の大地そのも

の象徴である。特に石濤が生きた前後の禪家の語録（五燈全書）には、石濤の師旅菴本月（同書卷七三）が師の玉林通琇（同卷六八）から「一字も画を加えず、是れ麼の字ぞ」と問われ、「文彩已に彰かなり」と答え、琇がこれを頷いたとある。旅菴の答はたとえ『碧巖録』廿一則の「僧問う、蓮華未出水時如何。智問云う蓮華。僧云う、出水後如何。門云う荷葉」という問答の頷に「蓮華、荷葉。報君、知老婆心切」。見成公案。文彩已彰」とあるように、これも禪門の常套句である。この一画の公案は旅菴から皓月（同書卷一〇三）にも伝えられている。禪の問答では、問者に対する答者は、間髪を入れぬ動作のうちに、随処に主となり、方法を捉えてこれと一枚になり得た境地を相手に知らせることが必要であり、これは言詮を越えた一瞬の行為で、その現わし方は何でもよいが、禪語録では古来多く拄杖や棒喝を用いた行為が伝えられている。また六祖慧能の偈や、永嘉の『証道歌』や『碧巖録』などの頌偈のような言語表現の例も夥だしく見出される。この伝統をふまえて石濤はそれを「一画」によって表現しようとしたのである。画といっても必ずしも文字や紙絹に描いた書画にかぎらず、地上に拄杖で描いた一や円の形でもよいわけで、現に臨済や南泉でそれを見てきたが、石濤があえて「一画之法」を持ち出したのは、第一に、方法唯心の開悟の心境を伝達する随機応変の行為は、行動にしる、言語、書画にしるすべて形をもち、形による表現行為（維摩のように黙することも一つの行為である）であるからには、一を画くことが方法を象徴するもっとも単純な行為であること、第二に、そしてこれが実は石濤の真意と思えるが、一画は特に書画という造形表現のうちもっとも単純で基本的要因であるから、この一画から彼は念願の画禅一致の思想をうち出そうとしたのである。北宋の蘇軾以来師弟間の開悟の伝達、言いかえると唯仏与仏の心印伝授の境涯は、筆墨による造形を通じてこれが可能だとしても、そういう書画の表現は書画者自身の開悟の達成が、何よりも先に前提になる。この開悟の達成の伝達は、従来ではただ棒喝や偈（文字表現）にとどまり、書画は単に開悟者自身の内面から湧発する抑えがたい表現衝動から生まれたもので、その結果もただその人の人品を表わす象徴にすぎず、従ってそれ自身が目的となる自律性をもたず、教養人の単なる墨戯とされた。これが宋代に起った士大夫画の理論であり、元代でもその精神は受けつがれたが、単なる墨戯や象徴では絵画表現の必然性は正当に理由づけられない。明末清初に出た石濤は天賦の画癖を正当づけるとともに、これを無の禅思想によって自律的な芸術にまで高めようとした。そして一画が方法の基礎であるとすれば、それは広く万画即ちあらゆる書画表現の基礎にもなると考えた。即ち一画は「衆有の本、万象の根」であり、「用を神に見わし、用を人に蔽すも、世人は知らず」といい、この法は我れの主体的自覚によって生まれ、「一画の法立ちて万物著る」といいながらも、この章末に「人はその成るを見ざるに、画はその心の用に違わず」という。ここで

成るとは画く作用の結果をいい、心の用とは一画を現わす主体的活動をいう。次の「一画之法、乃自我立」の一句は、自性法身の自覚は、妄念を消尽し、自己の否定（無心）を通じて豁然と開かれる証悟をいい、たとえ二祖慧可が達磨に「乞う弟子をして安心せしめよ」と請うたのに達磨が「汝の心を將ち来れ。汝がために安んぜん」と答え（これは達磨二入四行論では、（これは達磨が慧可になつてゐる）、また臨済が或る僧に「你、如法の見界を得んと欲せば、但だ人の惑を受くることなかれ。裏に向かい外に向かい、逢着すれば便ち殺せ。仏に逢わば仏を殺し、祖に逢わば祖を殺し、父母に逢わば父母を殺せ。…始めて解脱を得て物のために拘われず、透脱自在ならん」とか、或は前引の百丈禪師の「独坐大雄峯」など禪の伝統を踏まえた句である。「我自らして立つ」とは決して石濤の自画自賛の思いつた言ではない。次の「以無法一法生有法」。以有法一法生有法の一文は、老子の有無の觀念では理解できない句である。大珠慧海と一僧との問答に「問う、何者か是れ無為法。答う、有為是れなり。問う、今無為法を問ひしに何に因りて有為是れなりと答うや。答う、有は無に因りて立ち、無は有に因りて顕わる。本有を立てずば、何に従りて生ぜんや。若し真の無為を論ぜば、即ち有為を取らず、亦無為をも取らず、是れ真の無為法なり。何を以ての故に。經に云う、若し法相を取らば即ち我が人に着す。若し非法相を取るも即ち我が人に着す。是の故に応に法を取るべからず、応に非法をも取るべからずと。即ち是れ真の法を取るなり。もしこの理を了らば即ち真の解脱なり。即ち不二法門を会せるなり」（頓悟要門）とあり、また「馬鳴祖師云う。言う所の法とは、衆生心を言う。心生ずる故に一切法生ず。もし心生ずることなくば法も従つて生ずることなし。亦名字も無し」（同書）とある。上引の前文「真の無為法」とはいわゆる清淨法身であり、後引の馬鳴のいう法は有無の対立に迷う衆生心の存在をさし、「もし心生ずることなくば」云々とは、妄に執する衆生心がなければ、一切の有為無為の法もないことをいう。

本文の「夫画者従於心者也」以下は、一転して絵画についての論になる。画が「心に従うもの」とは、上述のように万法唯心であるから、煩惱も菩提も唯一心の所作であるが、しかしその間に、後述する『大乘起信論』の阿黎耶識でいえば不覺から本覺に到るまでにいろいろな段階があることをいう。そして心が山川人物から池榭樓台におよぶ種々の現象（衆法）について、「遠きに行き高きに登るは、悉く膚寸より起る」とあるように最も身近い現象から始めてその理に入り態を悉くすることによってはじめて「一画の洪基」が得られるが、その握取（成否）の能不能は人の努力の如何によるというから、ここで画者の作画には、写生による物象の理と態（法性）の把握が根本になるとする理論への道を開いていることは注意を要する。さてこうして一画の法を体得した人は「意明かに筆透り」、腕は無心の心に応じて靈妙自在に動く。手の動くが俛に、筆墨

を一たび揮うと、山川、人物、鳥獸以下囑目する万象の一切の形勢を捉え、生意を写し、情景を摸して誤ることがない。それ故に画者は、たとえその画の成る（結果）を見なくても心の用きに違うことがない。かように、一画の法は、ひろく鴻蒙の外まで収め尽し、天地の始終を尽すことができるという。最後に孔子の「吾道一以貫之」を引用しているが、この道もむろん儒教のそれではなく、上述したような一画の法という禅の解釈による。このような儒道や禅の用語上の混同についてはすでに述べたが、もう一度慧海の理解を引用して、私の石濤解釈の弁護にしたがい。すなわち儒、仏、道の三教は「大量の者がこれを用うれば即ち同じきも、小機の者がこれに執すれば即ち異なる。総て一性の上より用きを起すも、機に差別を見て三と成す。迷悟は人に由り、教の異同にあらず」と。

## 了法章第二<sup>①</sup>

規矩者<sup>②</sup>、方円之極則也。天地者、規矩之運行也。世知有規矩、而不知夫乾旋坤轉之義<sup>③</sup>。此天地之縛人於法、人之役法於蒙<sup>④</sup>。雖攘先天、後天之法、終不得其理之所存。所以有是法不能了者、反為法障之也。古今法障不了、由一画之理不明。一画明、則障不在目、而画可從心。画從心而障自遠矣<sup>⑤</sup>。夫画者、形天地万物者也。舍筆墨其何以形之哉。墨受於天、濃淡枯潤隨之。筆操於人、勾皴烘染隨之。古之人未嘗不以法為一也。無法則于世無限焉。是一画者、非無限而限之也。非有法而限之也。法無障、障無法。法自画生、障自画退。法障不參、而乾旋坤轉之義得矣。画道彰矣、一画了矣。

①了法は了義と同じで、仏典で普く用いられ、(たとえば大方広圓覺修多羅了義經)、

是名無不知者(論悟要門)。

百丈広録にも「須識了義、不了義語。了義教弁清、不了義教弁濁」と

②規矩は「離婁之明、公輸子之巧、不以規矩、不能成方員。規矩、方員之至也。聖人、人倫至也」(孟、離婁)。

か、「了則業障本來空、未了還須償宿債」(永嘉証道歌)や、「問、涅槃經

③乾坤は「天尊地卑、乾坤定矣」(易、繫辭)、「乾為天、坤為地」(易、說)。

者、為自性体無形、不可得。故是名不可見也。然見不可得者、体

④攘先天後天法は「其吉凶先天而弗違。後天而奉天時」(易、繫辭)。「攘

寂湛然。無有去來、不離世流、世流不能流。坦然自在。即是了了

羊。(注、攘盜也) (論語、子路)。「盜聖知之法」(莊子、胠篋篇)。

見也。無有知者、為自性無形、本無分別。是名無有知者。無

⑤法障、「執空、執有者、皆愚。苦行求仏者、俱迷。求仏者、外道。

不知者、無分別体中、具有恒沙之用。若能分別一切、即無事不知。

執心是仏者、為魔。心是仏、不用將仏求仏。不用將法求法



(頓悟要門)。「若見一切法、心不染着、是為無念。用即遍一切處。亦不著一切處。…即是般若三昧、自在解脫。名無念行。若百物不思、

當令念絶。即是法縛。即名辺見」(六祖壇經)。「無一法可得、不被法障。透脱三界凡聖境界、始得名為出世仏」(黃檗宛陵錄)。

前章では、妄念を去った透脱の境を以て有為、無為を越えた真の無為法であるとして、自らこれを証得することで天地自然の理と体とを尽すことができるとして、これを「一画の法」と名づけた。そして作画についてもその透脱した無心の境において筆墨を連かせばその結果は現象の理と態に通貫しておのずから神を得、一個の現象を画いてもそれに万法を収尽することができるとした。本章ではこの境地における画者の心得を説く。

まず字句を注する。題名の了法の語は仏典にひろく用いられ、たとえば「須く了義、不了義の教の語を識るべし。…了義教は弁清く、不了義教は弁濁れり」(百丈広録)とあり、永嘉の「証道歌」にも「真を求めず、妄を断ぜず。了に二法の空無の相を知る」や、「了すれば則ち業障は本来空なり。未だ了せざれば還た須く宿債を償うべし」とある。そのほか「身を了するは心を了して休するに何似(如)ぞや。心を了得すれば、身は愁いず。若し也心身具に了たらば、神仙何ぞ必ずしも更に侯に封ぜん」(無門関)などの例のように了に知ること、即ち諸法皆空の理を証得することをいう。次の文の規矩は孟子の「離婁の明、公輸子の巧も規矩を以てせずば方円を成すこと能わず。規矩は方員の至りなり。聖人は人倫の至りなり」に拠り、乾坤は「乾を天とし地を坤とす」(易説卦)、および「天は尊く地は卑く、乾坤定まる」(易纂辭上)に拠る。この文は、四角や円の形は定規やコンパスを用いると簡単に正確に描けるが、天地の運行は正にこの方円の法に従って行われているのに、世人はこの理を知らぬ。その上この乾坤の法を世人の外に客観的に存在する自然法と考える限り、世人自身もその法に縛られ、人間としての自由は全くその法に使役される結果になるという意味である。次の攘先天後天法も、『易上経乾伝』の「其の吉凶は天に先立つも天違わず。天の後にするも天の時を奉ず」に拠り、攘は盗で「攘羊」(論語)や「盗聖知之法」(莊子胠篋篇)の用例がある。そこでこの文は次のように解されよう。たとえ法が天地に先立って客観的に存在するにしろ、或は天地が生成してから以後に人間が帰納的にそれを知るにしろ、禪の立場でいえば先天、後天のいずれにせよそれは真に法を知ることではない。天地の法はわれわれの外に存在するのではなく、われわれ自身の自由な主体的行為の中で体得されて始めて現成するのである。もしそうでなく、天地の法がわれわれと無関係に客観的に存在すると考えるならば、われわれの知慧は外にある法に支配され拘束されることになる。これを法障又は法縛という。一画の法がわれわれによって自証されればこの法障は消滅する。この

法がたとえ仏教の説く諸法皆空や、心即是仏の法であっても、この法に執するならばそれもやはり法障である。法障についての仮借なき反省は、慧海の「空に執し、有に執する者は皆愚なり。苦行して仏を求むる者は俱に迷う。心を離れて仏を求むる者は外道なり。心は是れ仏なりと執する者は魔となす」とか、「心は是れ仏なり。仏を將て仏を求むることを用いざれ。心は是れ法なり。法を將って法を求むることを用いざれ」(頓悟要門)にみられる。外界の法(存在)を信ずる素朴实在論は論外としても、生滅(生死)と涅槃とを対立させ、生滅を離れて涅槃を逐い求める二元論もやはり外道の見で、これに執することが法障である。石濤が説く一画の法は心即法、生滅即涅槃の法性一元論なのである。すでに六祖慧能が「智慧もて觀照し、内外明徹ならば、自らの本心を識る。若し本心を識れば、即ち本より解脱す。即ち是れ般若三昧なり。即ち是れ無念なり。……若し一切法を見て心染着せざれば、是れ乃ち無念なり。……但本心を淨うし、六識をして六門(感覺器官)を出でて六塵に於て染なく雜なく、来去自由、通用して滯ることなからしむれば、即ち是れ般若三昧なり。自在に解脱するを無念行と名づく。……若し百物を思わず、当に念をして絶え令むるべしとせば、即ち是れ法縛なり。即ち辺見と名づく」(壇經般若二)といい、ここでは上の二元論を法縛とよんでいゝる。法縛も法障もその意味にvarietyはない。「夫画者」以下の文は、絵画についての論である。絵画は天地万物を造形化するもので、それには筆、墨を用いる。筆墨は画者には単なる外的な工具であるが、画者がそれを用いる場合、墨の濃淡枯潤は、画者の心が天地と一枚になり、万法即我一心の境地になればこれを用いてはじめてその効果が發揮される。筆も同様にこの境地においてその勾皴烘染の効果が發揮されるという。古人はこれまでも法を用いて為さざるものなく、あらゆることを成し得た。俗見では法がなければ限定し規則するものがないから恣に勝手に何事もできると考えるが、ここでいう一画の法は、そのように限定や規則がない故に恣に自分勝手な限定を加えることでもなく、又法を自分の外にあるものとしてそれによって他律的に限定されるのでもない。一画の法は我先立って外在しているのではなく、我が心即ち法であると証得する時に始めて一画の法が存在するわけであるから、この法は画者を拘束し、その障害になるどころか、逆にいかなる障害もここには消滅する。法も障も互に干渉し合うことがないから、この自在の境地にあっては、天地乾坤の旋轉する理も自己の理としておのずから証得されるが、この証得そのものもまた一画の法の現成と完成の中に働いているというのである。

### 變化章第三

古者、識<sup>①</sup>之具也。化者、識<sup>②</sup>其具而弗為也。具古以化、未見夫人也。嘗憾其泥古不化者、是識拘之也。識拘于似則不広。故君子惟借古以開今也。又曰、至人無法。非無法也、無法而法、乃為至法。凡事有經必有權、有法必有化。一知其經、即變其權。一知其法、即功于化。夫画天下交通之大法也。山川形勢之精英也。古今造物之陶冶也。陰陽氣度之流行也。借筆墨以写天地万物、而陶泳乎我也。今人不明乎此。動則曰、某家皴点、可以立脚。非似某家山水、不能伝久。某家清澹、可以立品。非似某家工功、祇足娛人。是我為某家役、非某家為我用也。縦逼似某家、亦食某家殘羹耳。于我何有哉。或有謂余、曰、某家博我也。某家約我也。我将于何門戸。于何階級。于何比擬。于何効驗。于何点染。于何鞞皴。于何形勢。能使我即古、而古即我。如是者、知有古而不知有我者也。我之為我、自有我在。古之鬚眉、不能生在我之面目。古之肺腑、不能安入我之腹腸。我自發我之肺腑、揭我之鬚眉。縦有時觸著某家、是某家就我也。非我故為某家也。天然授之也。我于古何師而不化之有。

①識は「知、認、能別」(康熙字典)などの一般用語のほか、仏教では特に深い哲学的意味で用いられている専門語である。これは次章にも見えるので、ここに基本的な出典をかかげる。それも唯識宗とちがって石濤の思想的根拠である黄檗希運の『伝心法要』、『宛陵録』のほか大珠慧海の『頓悟要門』などの禪籍およびその源泉である『大乘起信論』等から摘出する。「心生滅者、依如来藏。故有生滅心。所謂不生不滅(者)、与生滅和合、非一、非異。名為阿黎耶識。此識有二種義。…一者覺義、二者不覺義。…所謂覺義者、謂心体離念。離念相者、等虚空界、無所不徧、法界一相、即是如来、平等法身。依此法身、說名本覺。…所謂不覺義、謂不如実知真如法。故不覺心起而有其念。念無自相、不離本覺。…依覺故迷。若離覺性、則無不覺。…以一切法本來唯心、実無於念而有安心。若心有動、非真識知。…故心性無動、則有過恒沙等諸功德相示現。…如是淨法無量功德、即是一心。更無所念。是故滿足。名為法身如来之藏」(大乘起信論)。かように識を二

石濤『畫語録』の新解釈

種に分つが、不覺から覺に到って開悟は達成される。覺の例は「自不見性、不是無性。何以故。見即是性。無性不能見。識即是性。故名識性」。了即是性。喚作了性。能生方法、喚作法性、亦名法身(頓悟要門)。不覺の例は「僧問、方法尽空。識性亦爾。…師(希運)曰、汝信有明朝、否。曰、信。師曰、試將明朝来看。曰、明朝是有、如今不可得。師曰、明朝不可得、不是無明朝。汝自不見性、不可見無性。今見(現)着衣喫飯、行住坐臥、對面不識。可謂愚迷。汝欲見明朝与今日、不異將性覓性。万劫遂不見」や、「如来者、即諸法如義。如即無生、如即無滅。…等閑無事、莫強弃他境。弃著、便成識。所以曰、円成沈識海、流転若飄蓬」(宛陵録)にみえる。禪の教えは直ちに妄念を破って悟りに達することである。「但如今識取自心、見自本性、更莫別求。云何識自心。即如今言語者、正是汝心。若不言語、又不作用。心体如虚空相似。…心無所住而生其心」(同録)のように不覺から直ちに本覺に超入する頓教であるが、それでは言語や畫面の心作

用の否定になる。それを解決することが石濤の画禪の問題であった。

②化は「革物曰化」(周礼)や、「合天地之化」。(注)能生非類、曰化」(同)のように無から有を生むのではなく、過去の体を革めることをいう。

③法については「法亦無法。法即是心。所以祖師云、付此心法時、法法何曾法。無法、無本心、始解心心法。実無一法可得、名坐道場。道場祇是不起諸見。悟法本空、喚作空如来藏」。本来無一物。何処有塵埃」(宛陵錄)とあり、空如来藏とは老子風に云えば至人である。

画の法について述べた石濤の題跋では、辛未秋七月「山水册」に「我昔□□我用我法、四□□甚之。蓋為近世畫家專一法、襲古人。論之者、亦且曰某筆肖某法、某筆不肖。可唾矣。此公能自用我法、不超過尋常輩耶。及今翻悟之、却又不然。夫茫茫大益之中、只有一法。得此一法、則往無非法而必拘々然。名之為法。情生則力拳。力拳則発而為制度文章。共実不過本来之一悟。遂能變化、無窮規模。吾今享此數幅、並不求合古人。亦並不定用我法。皆是動乎意、生乎情、拳乎力、発乎文章、以成變化規模。噫嘻、後之論者、指

本章と次章の解釈には殊に仏教の基本用語の理解が必要と思うので、本文に付した注の出典には特に留意した。まず冒頭の「古者識之具也。化者識其具而弗為也」にみえる識は、単に知るという意味ではなく、仏教では、唯識哲学の八識説として禪宗の思想の基底に置かれ、『六祖壇經』や『伝心法要』にも各所に見える語である。阿黎耶識という八識説のうち、第一識以下第六識までは色(現象)界によって触発される心意識の作用で、第七識は分別識、第八識は阿黎耶識といわれ、ここで始めて方法唯心の超越識となる。石濤のいう「一画の法」もこの超越識の一作用と解してよい。

次に「古」というのは古人の相承した伝統であり、禪宗では世尊以来の単伝の法をいうが、これを絵画に応用すれば古来の画統にあたるであろう。識は先ずその伝統を学習し、完全に我が物にすることでであるが、しかしその教え通りにこれを墨守するのではない。学道者は自心を空しうし、完全に己れを否定することで世尊以来の諸仏の悟境に達しようとする。その時何かの機縁で豁然と自分の前にその悟境が開ける。その時自分が仏祖と同じ仏になることである。即ち唯我独尊という自己の独立であり、これを自己の家風というが、絵画でも同じように古来の画統を

而為吾法□□(也可)、指而為古人之法、也無不可(書画集Ⅱ)という語がある。文中□は判読できぬ字で、大益の語は、益が饒也、富也とあるから茫々たる饒かな宇宙という意であろうか。

④「陶冶万物、与造化為人」(淮南子)、(淮南子)「方且与造化為人」(莊子大宗師)、(莊子大宗師)「子游曰、人喜則斯陶。陶斯咏。(鄭玄注、陶、鬱陶也。疏、鬱陶者心初悦而未暢之意也)」(禮記檀弓)、(禮記檀弓)「泳、游也」(爾雅)、(爾雅)⑥「不悟、即仏是衆生。一念悟時、衆生是仏。故知、万法尽在自心中」。何不從自心中頓見真如法性」(六祖壇經)。

⑦古と化、過去と今という時間については「菩薩之心、如虚空。一切俱捨。過去心不可得、是過去捨。現在心不可得、是現在捨。未來心不可得、是未來捨。所謂三世俱捨。自如來付法迦葉已來、以心印心。心心不異。然心即無心。得即無得、また「終日不離一切事、不被諸境惑、方名自在人。念々不見一切相。莫認前後之際。前際無去、今際無住。後際無來。安心端坐、任運不拘。方名解脫」。以上の二句はともに『伝心法要』にみえる。

無心に学べば何時かは必ず豁然と自己の個性が自覚され、自己の作風が確立する時がある。むろんそれには学画者の絶えざる学習と、古人が行じた通りの創意工夫が必要であろう。かように古を具えてしかもそれを改易して自己の作風をうち立てることは、「いまだ其人を見ず」というほど稀有であるかもしれぬが、自分がいつも残念に思うのは、古をたゞ墨守するだけでこれを真に自分のものに化しうるような人がいないことである。これは識が古(伝統)という工具に拘束されているからである。識が古の通りにひたすら真似るように拘束されると、その人の世界は偏狭になる。君子は「古を借りて以て今を開く」といわれ、又「至人には法無し」というが、それは法が無いのではなく、法が無くてもおのずから法に合うことであるから、むしろ至法といふべきである。ここでいう至法とは、前章で述べた有為法、無為法の対立を越えた「真の無為法」或は高次の法(真如法身)をさし、このような「無法而法」という法の絶対肯定は、阿黎耶識のいわゆる本覚(大乘起信論)にあたり、現実即真如という大乘思想を根底にするもので、このような現実の絶対的肯定は道家思想には全くみられぬものである。

次の一段は「事に経があれば必ず権があるように、法があれば必ず化がある」といい、又「一にその経を知れば即ちその化に功あり」ともいう。ここでは経と権、法と化とを対照して論を進めている。字句を少し注すると、経は「道の常」(左伝、昭廿五年「礼、天之経也」の注)、権は「経に反するも道に合うものなり」(易纂辞「異以」行権の注)の義であるから、常道とその変化をいう。本文の「一知其法、即功於化」の功とは「功、利民也」(墨子上)や「以、勞定、国、曰、功」(説文)とあるから、上文は、もっぱら経である一画の法を悟れば法の万般の変化を可能にするという意である。これを要するに、一画の法は単に固定した軌則ではなく、随時随処に変に応じてこれを化する(はたさ)用をも含むが、この一画が方法に変化するという意味は、一画という禅的象徴の証悟はさらに進んで万象の具体的表現(絵画)を仮りてこれを観る者にその法を示教し開明することをいう。

次段は、画をかくことは天下の交通の大法であり、山川の形勢の精英であり、古今の造物の陶冶であり、陰陽の気度の流行であるという。判り易くいえば、画をかくには一画の法を体得することが必要で、これによって天下の万物の変化に応ずることができる。即ち山川の形勢の大綱を把握し、古今の万象を造形化(陶冶)し、天地間に不断に活動する陰陽の気の流行を表現することができる。そして、筆墨を仮りてこのように天地間の万物を写せば心が暢(た)び、「斯(すなわ)ち陶(たう)び、斯(すなわ)ち泳(あそ)ぶ」(礼記檀弓、下に「斯陶斯咏」とある)という。これは絵画表現の喜びを述べた言葉である。

つづいて本文は、現今の人は上述の一画の法を知らないから、動もすればある画家の皴法や点染はこれに抛り模すべきであり、ある画家の山水に似た画でなければ長く伝わる事ができぬとか、ある画家の画の清澹は一般に画の品等の基準になるといい、又ある画家の画技の工巧に似

るのでなければ、祇人を娯しませるだけだという。これは自分がそれらの画家の奴隷になることで、某家を自分の画に役立たせることではない。たとえどんなにある画家の画風に似るようになるにせよ、それはその画家の食べ残した残羹を食うことであるから、そんなことは自分には全く無縁である。或る人は自分に次のようなことを云った。ある画家は私を博大にしてくれたし、ある画家は私の面に簡潔を教えてくれた。「然るべき師に抛らなければ」私は一体何を学画の門戸にし、何を進歩の尺度にし、何を模範し、何を私の画の成否の基準にし、何を私の点染鉤勒や、形勢の取り方の規範にしたらよいか。又何によって私が即ち古人、古人が即ち私という程度にまで私を向上させてくれることができるかと。こんなことを云う人は、古の権威を知るだけで自分の存在を知らぬ者である。自分が自分であるのは、自分が自覚的に存在することによる。古人の鬚や眉はそのまま自分の顔に生やすことはできぬし、古人の肺腑はそのまま自分の腹腸の中に入れることはできぬ。自分は自らの手で自分の肺腑を發き、自分の鬚眉を伸び生やさなければならぬ。たとえ或る時には某家の画風に接近することがあっても、それは某家が自分に相似たのであって自分が故に某家を真似たのではない。それは自分が画法を天授に得て、自然にそうなったまでである。古人の誰を師にしても、自分はこれに自己の中に化することができるのである。

石濤の畫蹟でこの伝統論に触れた題跋を探すと、「山水大冊」(ボストン美術館蔵)の題識に「筆墨当随時代、猶詩文風氣所轉。上古之画、迹簡而意澹、如漢魏六朝之句。然。中古之画、如初唐盛唐、雄渾壯麗。下古之画、如晚唐之句、雖清灑而漸々薄矣。到元、則如阮籍、王粲矣。倪黃之輩、如口誦陶潛之句。悲佳人之屢々沐、從白水以枯煎。恐無復佳矣」。この文の上古、中古、下古の句は『歷代名画記』(論畫六法)に抛り、末句の「悲佳人」以下は陶潛「閑情賦」に拠る。同じ画冊に「此道見地透脱、只須放筆直掃」。千嶼万壑、縦目一覽、若驚電奔雲、屯々自起。荆関耶。董巨耶。沈趙耶。誰与安名。余嘗見諸諸名家、動輒倣某家、法某派。書与画、人生自有一人職掌。一代之事從何処説起」とあり、さらに同じ画冊に「古人未立法之先、不知古人法何法」。古人既立法之後、便不容今人出古法。千百年来、遂使今人不能一出頭地也。師古人之跡、而不師古人心、宜其不能一出頭地也。冤哉」とある。この『山水大冊』は康熙四十二年、石濤六十三歳の作であるから、この題識と『畫語録』のテクストとを較べてみると、ほぼ同じ思想から出た文であることが知れる。従って『畫語録』の思想の骨格はこの頃すでに完成していたのであろう。

## 尊受章第四

受<sub>レ</sub>与<sub>レ</sub>識。先受而後識也。識然後受、非<sub>レ</sub>受也。古今至明之士、藉<sub>二</sub>其識<sub>一</sub>而発<sub>二</sub>其所<sub>レ</sub>受、知<sub>二</sub>其受<sub>一</sub>而発<sub>二</sub>其所<sub>レ</sub>識。不<sub>レ</sub>過<sub>二</sub>一事之能<sub>一</sub>、其小受小識也。未<sub>レ</sub>能<sub>レ</sub>識<sub>二</sub>一画之權<sub>一</sub>、拓而大<sub>レ</sub>之也。夫一画含<sub>二</sub>万物於中<sub>一</sub>。画受<sub>レ</sub>墨、墨受<sub>レ</sub>筆、筆受<sub>レ</sub>腕、腕受<sub>レ</sub>心。如<sub>二</sub>天之造生、地之造成<sub>一</sub>。此其所<sub>レ</sub>以受<sub>レ</sub>也。然貴<sub>二</sub>乎人<sub>一</sub>、能尊<sub>レ</sub>得<sub>二</sub>其受<sub>一</sub>。而不<sub>レ</sub>尊<sub>レ</sub>自棄也。得<sub>二</sub>其画<sub>一</sub>而不化、自縛也。夫受<sub>レ</sub>画者、必尊而守<sub>レ</sub>之、強而用<sub>レ</sub>之。無<sub>レ</sub>間<sub>二</sub>於外<sub>一</sub>、無<sub>レ</sub>息<sub>二</sub>於内<sub>一</sub>。易曰、天行健。君子以自強不息。此乃所以尊<sub>レ</sub>受<sub>レ</sub>之也。

①受はもと「得、承、容納」(康熙字典)の義で、又周易説卦にも受の觀念があるが、それでは本章の趣旨が判らぬ。仏典にも多く受の文字が用いられ、五蘊は色、受、想、行、識をさし、この場合の受は感覺機官による受容をいうが、それは前章の注にあげた真如縁起説の不覚であり、不覚と雖も妄念の断除によって本覚に転ぜられることは既に述べた。本章の題名があえて尊受とされている点に注意を要する。「先受而後識也」の句も、單なる受授の意とは解されぬ。禅籍からその一例をあげよう。「問曰、未知<sub>二</sub>從上仏祖<sub>一</sub>現以来、伝授幾代」。願垂<sub>二</sub>開示<sub>一</sub>。師(六祖慧能)曰、古仏<sub>二</sub>應<sub>レ</sub>世已無量、不<sub>レ</sub>可<sub>レ</sub>計也。今以<sub>二</sub>七仏<sub>一</sub>為<sub>レ</sub>始、<sub>二</sub>二十八菩提達磨尊者<sub>一</sub>(此土是為<sub>二</sub>初祖<sub>一</sub>)。二十九惠可大師、三十僧璨大師、三十一道信大師、三十二弘忍大師、惠能是三十三祖。從上諸祖、各有<sub>二</sub>稟承<sub>一</sub>。汝等向後通代流伝、母<sub>レ</sub>令<sub>二</sub>乖誤<sub>一</sub>(六祖壇經)。「如是之法、仏祖密付。汝今得<sub>レ</sub>之。宜<sub>レ</sub>能<sub>二</sub>保護<sub>一</sub>。要合<sub>二</sub>古轍<sub>一</sub>、請觀<sub>二</sub>前古<sub>一</sub>。」(前山宝鏡三昧)。「諸仏法身入<sub>二</sub>我性<sub>一</sub>。我性還与<sub>二</sub>如来<sub>一</sub>合」(永嘉証道歌)。禅宗のこの資師相承の伝統は、我々衆生からいえば、まずこの資師相授を受けて己れの識を開き、この識をさらに深めて阿黎耶

識の本覚に到るのである。このような受と識との相互の媒介によって達せられる人法無我の思想を石濤が画道に適用したのが本章である。尊受という語もそこからくる。

②上の解説によれば、受を単に容納とか感覺機関による受容に止めておけば、これは一事の能で小受小識にとどまり、万法唯心の広大な境涯には達せぬことになる。なお小知大知の語は「君子不<sub>レ</sub>可<sub>レ</sub>以<sub>二</sub>小知<sub>一</sub>而可<sub>二</sub>大受<sub>一</sub>」(論語)や、「大知閑々、小知聞々」(莊子、齊物論)に拠る。

③「畫受墨、墨受筆、筆受腕、腕受心」の句は、「以<sub>二</sub>一切法本來唯心<sub>一</sub>、實無<sub>二</sub>於<sub>レ</sub>念而有<sub>二</sub>妄心<sub>一</sub>。心有<sub>レ</sub>動非<sub>二</sub>真識知<sub>一</sub>。故心性無<sub>レ</sub>動、則有<sub>二</sub>恒沙等諸淨功德<sub>一</sub>。相義示現如是。淨法無量功德、即是一心、更無<sub>レ</sub>所<sub>レ</sub>念。是故名為<sub>二</sub>法身如来<sub>一</sub>」(大乘起信論)とあるに拠り、心をこの解脫自在心と解する。そうすればこの心が腕を動かし、腕は筆を、筆は墨を動かして一画が成るといふことになる。

④「天行健。君子以自強不息」(易、乾伝)。

題名の尊受も、冒頭の一文も、禅の理解なしには正しく解釈することができない。まず冒頭の「受与<sub>レ</sub>識、先受後識也」の句から考察する。

受は一般は受容、識は認知などの義(康熙字典)で、仏教の五蘊の色受想行識でも受は感覺機官による容納の義といわれるが、それだけでは題

名の尊受の意味が判らないし、識も単に認知の作用というだけの意味に取ればこの一章は理解できぬ。そもそも識は上述のように大乘仏教の根本概念であるから、前に少しく触れた『大乘起信論』の所説を改めてここで紹介する（以下の原文は変化章）。「心生滅とは、如来蔵に依るが故に、生滅の心有り。所謂不生不滅は生滅と和合して、一に非ず、異に非ず。名づけて阿黎耶識と為す。此の識に二種の義ありて能く一切の法を摂し、一切の法を生ず。云何か二と為す。一は覚の義、二は不覚の義なり。言う所の覚の義とは、謂く、心体、念を離る。離念の相は虚空界に等しうして徧からざる所なく、法界一相、即ち是れ如来の平等法身なり。この法身に依りて説いて本覚と名づく。……言う所の不覚の義とは、謂く、如実に真如の法が一なるを知らざるが故に、不覚の心起りて而してその念あり。念に自性なし、本覚を離れず。猶迷人の方に依るが故に迷い、若し方を離るれば則ち迷いの有ることなきがごとし。衆生も亦爾り。覚に依るが故に迷う。若し覚性を離るれば則ち不覚なし」。

かように阿黎耶識に覚から不覚にいたる段階に分け、そして更に覚について「諸仏如来法身は平等にして一切処に徧くして、作意有ることなし。故に自然と説く。但だ衆生心に依りて現ず。衆生心とは、猶鏡の如し。鏡に若し垢あれば法身現ぜざるが故に」とも、「一切法は本来唯心にして実に念において妄心あることなし。……若し心に動あれば真の識知にあらず。……故に心性に動なければ則ち過恒沙等の諸の淨の功德相の義、示現することあり。……是の如き淨法の無量の功德は、即ち是れ一心にして、更に念う所なし。この故に満足するを名づけて法身如来の蔵となす」とある。判り易くいえば、天地の一切の法（存在、現象）はただ我が一心即ち阿黎耶識の所作であり、この識は不覚から覚にいたる無数の段階がある。覚とは悟りであり、成仏である。存在はたえず生滅をくり返すが、この存在の生滅相だけを見るのは阿黎耶識のうち第七識までの識で、これを不覚という。これは心（識）が妄念に捉われて迷うことから起るのであり、この存在の生滅相をありの俣に観れば、実はその生滅こそが真如の法の相であり、それを悟ることが阿黎耶識（法身如来蔵）の第八識で、これが覚である。故に妄念によって生ずる不覚も、迷妄散じて如実に実相を観る覚も、ともに阿黎耶識の二面にすぎぬ。その思想を承けて禪宗でも「自性能く方法を含めば、含藏識（阿黎耶識）と名づく。若し思量（分別識）を起せば即ちこれ転識（能見の相）にして、六識を生じ、六門を出だし、六塵を見る」（六祖壇經、付囑）とか、「自ら見性せざるも、是れ性なきにあらず。何を以ての故に。見は即ち是れ性、性なくば見ること能わざればなり。識は即ち是れ性、故に識性と名づく。了は即ち是れ性、喚んで了性とす。能く方法を生ずれば喚んで法性とす。亦法身と名づく」（頓悟要門）とあることで知れる。このことはもう一度章末で触れる。



本文に帰って、「受与<sup>レ</sup>識、先受而後識也。識然後受、非<sup>レ</sup>受也」とあり、受が識よりも先で、受によって識が生ずるといふのは、この受が前述の阿黎耶識の不覺の側面だからである。章題に「尊受」とあるように受を重んずるのは、禪宗の伝統である。例えば「如是の法は仏祖密かに附<sup>あ</sup>えたまう。汝今これを得たり。宜しくよく保護すべし。……要<sup>かな</sup>らず古轍に合い、前古を諦観せよ」(洞山宝鏡三昧)や、注に引いた六祖慧能と一僧との問答で僧が「未だ従上の仏祖は応現以来、伝授幾代なるかを知らず。願わくば垂示したまえ」と問うたのに対して、慧能は「古仏の応世は已に無量にして計るべからず。今七仏を以て始となす。……二十六は菩提達磨尊者、此土に是を初祖となす。二十九は慧可大師、三十は僧璨大師、三十一は道信大師、三十二は弘忍大師、慧能は是れ三十三祖となす。従上の諸祖は各禀承あり。汝等は向後通代に流伝して乖誤せしむることなかれ」(壇經付囑)といったように、禪宗では古來資師相承を重んずる。相承は授受であり、本章の尊受はこの伝統にもとづくもので、「受と識とは、先ず受けて然る後に識るなり。識りて然る後に受くるは受にあらざ」という文では、この授受の意義、および阿黎耶識のまだ覺に到らない低次の識と本覺の識とを明確に区別した言である。しかしつづいて「古今の至明の士はその識を藉りて、その受くる所を発<sup>は</sup>く」という文で「その識を藉りて」とは、古い伝統を我が物に摂り入れた知識を土台にして、その知識を新しい創造面に發揮することを意味する。したがって受(低次の識)即ち不覺から、識即ち本覺へと自覺を深めるに当り、発<sup>は</sup>く<sup>は</sup>、たら<sup>き</sup>が重要な創造作用となる。そして又伝統を受けつぐ識<sup>の</sup>、高<sup>さ</sup>の如何に、その創造のはたらきを博大にするか否かが懸っている。もしその識の作用が「一事の能」、即ち題材や表現の方法が狭小であれば、結局小受小識にとどまり、一画の法のはたらきを拡大する術<sup>すべ</sup>を識らないことになる。それは所詮新しい博大な創造世界を「発<sup>は</sup>く」ことではない。そもそも一画の法は一画章でのべたように万法をその中に含んでいる。およそ絵画は墨によって造形されるが、墨は筆の意志を受け、筆は腕の意志を受け、腕は心の命ずるがままに働く。心が一画の法を悟得すれば、その心は造物主の意志による天地万物の造成のはたらきに似ている。受とはこの悟得の意味である。前に受を方法即真如法身の証得の自証であり、これは唯仏与仏の心印伝受であると説明したが、この自証の内容には一画の法も含まれる。そしてこの自証のはたらきが同時に腕を動かし、筆を動かし、墨を動かしして絵画の造形作用となるわけである。それ故に人で貴いものは、その受を尊ぶことであり、それを尊ばないのは自らを棄てることである。人が一画の法を得ても隨機応変の化の働きがでぬのは、真に一画の法を証得したことにならず、従って自分で自分を束縛するにすぎない。だから一画の法を受けた者は必ずこれを尊び、これを守る。常にこれを用いるならば、外に対しても間<sup>や</sup>む時なく、内(心)も休息する時はない。易に「天行は健なれば君子は以て自ら強

いて息まず」というが、これは即ち法を受けてつねにこれを化するという働きの尊ぶべきことを述べた言葉である。

やや傍道に外れるかもしれないが、ここで仏教の五蘊説の色受想行識についてその認識論に少し触れておく。まず感覺機官による認識主体について或る僧が慧海に「一切の色像に対する時、即ち名づけて見ると為す。色像に対せざる時をも亦名づけて見るとなすや」と訊ねたのに答えて慧海は「今見ると言うは、物に対すると、物に対せざるを論ぜず。何を以ての故に。見の性は常なるが為めなり。故に物有る時も即ち見、物無き時も亦見るなり。故に知る、物は自ら去来有るも、見の性は来去無きことを。諸根（他の感覺機官）も亦爾り」（頓悟要門）という。さらにこの自性見とは「自性は本来清浄、湛然として空寂なるが為に、即ち空寂の体中に於て能くこの見を生ず」とある。或はこれを黄檗希運の言でいえば「山は是れ山。僧は是れ僧。俗は是れ俗。山河大地日月星辰も総じて汝の心を出でず、三千世界は都来是れ汝の箇の自己なり。何れの処にか許多般あらん。心外に法無し。満目の青山、虚空世界は皎皎地にして絲毫許りも汝のために見解を作すことなし。一切の声色は是れ仏の慧目なり。法は孤り起らず、境に仗りて方めて生ず。物の為の故に、其の多智あり」（宛陵録）である。同じことを述べた最も判り易い句を探すと「真をも求めず。妄をも断ぜず。了らかに知りぬ、二法は空にして無相なることを。無相は空なく、不空もなし。即ちこれ如来の真実相」（永嘉、証道歌）がある。要するに我の心は何物にも捉われぬ故に無心、無相である。従って心はつねに虚なるが故に、我の外にある一切のものを如実に見ることができるといっているのである。

### 筆墨章第五

古之人有<sub>レ</sub>筆有<sub>レ</sub>墨者<sup>①</sup>。亦有<sub>レ</sub>筆無<sub>レ</sub>墨者<sup>②</sup>。亦有<sub>レ</sub>墨無<sub>レ</sub>筆者<sup>③</sup>。非<sub>レ</sub>山川之限<sub>二</sub>于一偏<sub>一</sub>、而人之賦受不<sub>レ</sub>齊也。墨之濺<sub>レ</sub>筆也以<sub>レ</sub>靈、筆之運<sub>レ</sub>墨也以<sub>レ</sub>神。墨非<sub>レ</sub>蒙養<sup>④</sup>不<sub>レ</sub>靈、筆非<sub>レ</sub>生活<sup>⑤</sup>不<sub>レ</sub>神。能受<sub>レ</sub>蒙養之靈<sub>一</sub>、而不<sub>レ</sub>解<sub>レ</sub>生活之神<sub>一</sub>。是有<sub>レ</sub>墨無<sub>レ</sub>筆也。能受<sub>レ</sub>生活之神<sub>一</sub>、而不<sub>レ</sub>變<sub>レ</sub>蒙養之靈<sub>一</sub>。是有<sub>レ</sub>筆無<sub>レ</sub>墨也。山川万物之具<sub>レ</sub>体、有<sub>レ</sub>反有<sub>レ</sub>正、有<sub>レ</sub>偏有<sub>レ</sub>側、有<sub>レ</sub>聚有<sub>レ</sub>散、有<sub>レ</sub>近有<sub>レ</sub>遠、有<sub>レ</sub>内有<sub>レ</sub>外、有<sub>レ</sub>虚有<sub>レ</sub>実、有<sub>レ</sub>断有<sub>レ</sub>連、有<sub>レ</sub>層次<sub>一</sub>、有<sub>レ</sub>剝落<sub>一</sub>、有<sub>レ</sub>丰致<sub>一</sub>、有<sub>レ</sub>飄縵<sub>一</sub>。此生活之大端也。故山川万物之薦<sub>レ</sub>靈于人<sub>一</sub>、因<sub>レ</sub>人操<sub>レ</sub>此蒙養生活之權<sub>一</sub>。苟非<sub>レ</sub>其然<sub>一</sub>、焉能使<sub>レ</sub>筆墨之下、有<sub>レ</sub>胎有<sub>レ</sub>骨、有<sub>レ</sub>開有<sub>レ</sub>合、有<sub>レ</sub>体有用、有<sub>レ</sub>形有<sub>レ</sub>勢、有<sub>レ</sub>拱有<sub>レ</sub>立、有<sub>レ</sub>蹲跳<sub>一</sub>、有<sub>レ</sub>潜伏<sub>一</sub>、有<sub>レ</sub>衝霄<sub>一</sub>、有<sub>レ</sub>則

力<sup>一</sup>。有<sup>二</sup>磅礪<sup>一</sup>、有<sup>二</sup>嵯峨<sup>一</sup>、有<sup>二</sup>巖岼<sup>一</sup>。有<sup>二</sup>奇峭<sup>一</sup>、有<sup>二</sup>險峻<sup>一</sup>。一一<sup>三</sup>尽<sup>二</sup>其靈<sup>一</sup>而足<sup>二</sup>其神<sup>一</sup>。

①有筆有墨、有筆無墨、有墨無筆については「荆浩：語人曰、吳道子画山水、有<sup>レ</sup>筆無<sup>レ</sup>墨。項容、有<sup>レ</sup>墨而無<sup>レ</sup>筆。吾將<sup>レ</sup>采<sup>二</sup>子之長<sup>一</sup>、成<sup>一</sup>一家之体<sup>一</sup>」(郭若虚「圖畫見聞記」)や、荆浩「筆法記」を参照。

②「陽之精氣曰<sup>レ</sup>神。陰之精氣曰<sup>レ</sup>靈」(大戴礼)

③蒙養は「易説卦」に「有<sup>二</sup>天地<sup>一</sup>、然後万物生。…物生必蒙。蒙者蒙也。物之輝也。物輝、不<sup>レ</sup>可<sup>レ</sup>不<sup>レ</sup>養。」

④生活の生は「天生<sup>二</sup>万物<sup>一</sup>」(易、上引)や、「事死如<sup>レ</sup>事<sup>レ</sup>生」(中庸)、「古作<sup>レ</sup>生、進也、象<sup>二</sup>艸木<sup>一</sup>、生出<sup>二</sup>土上<sup>一</sup>」(説文)の例参照。活は生気の盛んなこととて、例に「雨餘山態活」(杜牧、池州送)や、「人心活、則周流、無<sup>二</sup>偏係<sup>一</sup>即活」(朱子語類)の用例がある。

⑤有筆無墨については、石濤では次の題識がある。「昔人作画、每惜<sup>二</sup>墨<sup>一</sup>。余觀<sup>二</sup>心惜<sup>レ</sup>墨<sup>一</sup>、反費<sup>二</sup>墨<sup>一</sup>。何識<sup>二</sup>画理<sup>一</sup>。即如<sup>二</sup>余画<sup>一</sup>、此崇<sup>二</sup>山峻嶺<sup>一</sup>、窮谷<sup>二</sup>悬崖<sup>一</sup>、則墨氣淋漓、宛得<sup>二</sup>雲高<sup>一</sup>、日之勢<sup>一</sup>。若<sup>二</sup>輕淡<sup>一</sup>墨華、雖<sup>二</sup>復刻意<sup>一</sup>爲<sup>レ</sup>之、恐<sup>二</sup>不<sup>レ</sup>能<sup>レ</sup>得<sup>二</sup>本来面目<sup>一</sup>」(題記)

⑥石濤の題識に「古人立<sup>二</sup>一法<sup>一</sup>、非<sup>レ</sup>空。問者公閑時、拈<sup>二</sup>一<sup>レ</sup>个<sup>レ</sup>虚靈<sup>一</sup>、隻字莫<sup>レ</sup>作<sup>レ</sup>真。識想如<sup>二</sup>鏡中取<sup>レ</sup>影。山水真趣、須<sup>二</sup>入<sup>レ</sup>野看<sup>レ</sup>山。時見<sup>レ</sup>他、或真、或幻。皆是我筆頭靈氣。下<sup>レ</sup>手時、他人尋<sup>レ</sup>起止、不<sup>レ</sup>可<sup>レ</sup>得。此真大家也。不<sup>レ</sup>必論<sup>二</sup>古今<sup>一</sup>」(題記)

なお『画語録』が作られた時期の前後(康熙四十四年三月)に、烏龍潭に桃花を見る舟中で「雲山図」(虚齋卷十)が作られた。その題識は参考になるので次に引用して解釈を施しておく。「写<sup>レ</sup>畫、凡末<sup>二</sup>落筆<sup>一</sup>、先以<sup>二</sup>神念<sup>一</sup>。至<sup>二</sup>落筆時<sup>一</sup>、勿<sup>レ</sup>促迫、勿<sup>レ</sup>怠緩、勿<sup>レ</sup>陡削、勿<sup>レ</sup>散神、勿<sup>レ</sup>太舒。務先精思<sup>二</sup>天蒙<sup>一</sup>。山川歩武、林木位置、不<sup>レ</sup>是、先生樹、後布地。入<sup>二</sup>於林<sup>一</sup>、出<sup>二</sup>於地也。以<sup>レ</sup>我襟含<sup>二</sup>氣度<sup>一</sup>、不<sup>レ</sup>在<sup>二</sup>山川林木之内<sup>一</sup>、其精神、駕<sup>レ</sup>御於山川林木之外、隨<sup>レ</sup>筆一落、隨意一発、自成<sup>二</sup>天蒙<sup>一</sup>。処処通<sup>レ</sup>情、処処脱<sup>レ</sup>塵。而生活自脱<sup>二</sup>天地

### 石濤『畫語録』の新解釈

牢籠之手、歸<sup>二</sup>於自然<sup>一</sup>矣」とあり、なお云い足りぬのか、頼まれて再び次の語を書き加えている。「用筆有<sup>二</sup>三<sup>一</sup>、探<sup>一</sup>立、二探<sup>レ</sup>側、三探<sup>レ</sup>畫。有<sup>レ</sup>立、有<sup>レ</sup>側、有<sup>レ</sup>畫、始<sup>二</sup>三入<sup>一</sup>」(堂)也。一在<sup>レ</sup>力、二在<sup>レ</sup>易、三在<sup>レ</sup>變。力過<sup>二</sup>於畫<sup>一</sup>、則神。不<sup>レ</sup>行<sup>二</sup>字<sup>一</sup>、則靈。能<sup>二</sup>變<sup>レ</sup>於畫<sup>一</sup>、則奇。此三格也。一變<sup>二</sup>於水<sup>一</sup>、二運<sup>二</sup>於墨<sup>一</sup>、三受<sup>二</sup>於蒙<sup>一</sup>。水不<sup>レ</sup>變、不<sup>レ</sup>醒。墨不<sup>レ</sup>運、不<sup>レ</sup>透。醒透不<sup>レ</sup>蒙、則素(空)。此三勝也。筆不<sup>レ</sup>透而力、筆不<sup>レ</sup>過而得。如(若)筆尖、墨不<sup>レ</sup>老、則正好<sup>レ</sup>下<sup>レ</sup>手處。此不<sup>レ</sup>擅<sup>二</sup>用筆<sup>一</sup>之言。惟恐<sup>レ</sup>失<sup>二</sup>之老<sup>一</sup>。究竟探<sup>レ</sup>筆之人、不<sup>レ</sup>背<sup>二</sup>其尖<sup>一</sup>。其力在中。中者、力過<sup>二</sup>於尖<sup>一</sup>也。用<sup>レ</sup>尖而不<sup>レ</sup>尖、地力得<sup>レ</sup>矣。用<sup>レ</sup>尖而識<sup>レ</sup>尖、則畫人(堂)矣。」この題識のうち最初の文は画をかく時には執筆の前に描くべき対象の本性を神(心が透徹して理會し、筆を動かす場合には静かに慎重に運び、天蒙(天の隠れた道)を深く思う。もし山川、樹木の布置がよくなければ、樹木を先に描き大地は後に描く。画者の心は天地の気を含むから、描かれた景はたとえ山川林木の一隅であっても、その精神は一隅を越えて天地自然の道(禪宗でいう)を象徴することになるという。

再題の文は運筆法に関して、『畫語録』よりもくわしい。用筆には、筆管を真直ぐに立てて用いる、側筆にする、画(縦横の線)をえがく、の三つがあり、いずれも筆力、易難快、変化、が必要である。そして力が筆画を超えるほど充溢すれば神、側筆が軽快であれば靈、画の変化が自由自在であれば奇といひ、この神、靈、奇を画の三格という。さらに大切なこととして、一は墨を磨る水を変えること、二は必要な時にその都度墨を磨ること(以上の解釈は『書学提要』の「生水、新法」に拠る)、三は蒙を受けること、を挙げている。水が古いとばやけ(不醒)、墨はその都度磨るようにせぬと透き通らぬ。またばやけず、透き通った墨跡でも天蒙を得ないと空虚である。これを三勝という。運筆については、筆の迹が、透き通って明快でなくとも力があり、筆法をのみ出さなくても十分に効果が得られる。筆鋒が尖り、墨が古くばやけないのが、

画くの最もよい時である。筆鋒が尖っていてもそれを外に現わさなければ力が得られ、尖鋒を用いてもその尖の効果をよく識って用うれば、その画は

堂に入ったことになるといふ。この識語は舟中で卒爾に記した文なので意味が十分判りかねる個処もあるが、一応以上のように解する。

最初の有筆有墨、有筆無墨、有墨無筆の説は、注に記したように唐宋荆浩の『筆法記』および郭若虚撰『図画見聞誌』の荆浩の項が出典である。荆浩では筆は描線を意味し、墨は濃淡枯潤など墨の色面を意味している。しかし石濤では古人のように筆墨の技術上の是非を云わない。現実の山川を画くには、筆と墨との併用、乃至どちらか一つに限られるというわけではなく、また画者の賦受（才能）もいろいろ異り、筆墨のいづれを主にすべきかは一概に云えぬから、ただ一般論として両者の表現上の効用の相違を述べるに止まる。本文によれば、墨が筆毫に含まれて紙上に滲がれる時は、濃淡枯潤いづれにしろその効果は盡でなければならず、墨を含んだ筆毫が自由に運らる時は、そのはたらきは神でなければならぬ。それには墨が蒙養をうけ、筆が生活にもとづいて初めてそれらが生きてくるという。靈、神は「靈は神なり」とか、「陽の精気を神」といい、陰の精気を靈という」とあるから、いづれも精気の義である。そして蒙養は「蒙以養生、聖功也」（周易、蒙）の疏に「能く蒙昧隠黙を以て自ら正道を養えば、乃ち至聖の功を成す」とあるから、外見は蒙昧隠黙の貌で心に正道を養う意となり、莊子の「大人は己れ無し」（秋水）や、老子の「大巧は拙なるごとし」（四五章）の語を借りて、禪の無我、無心の境涯をいう。生活の生は「死生、命あり」（論語）のように死の反対の生きるとか、生まれるの義で、生類、生長、生命などと熟されるほか、「民は生を懐う」（左伝、僖王二十七年）の疏に「生を懐うとは義を懐う心あるをいふ」とあるように生人の義理という意味もある。活も生と同じく、生まれる、生きるの義から、「人心活けば則ち周流し、偏係なければ即ち活く」（朱子語類）のようにあまねく活々と動き、偏り滞ることがないという意味となり、活力や、活眼（生きたものの中）などに理を把む明識などと熟される。大槻盤溪が「以活眼讀活書」（近古史談）というのもその意味で用いたのである。以上のように生と活の義から考えると、生活とは生々澆々の力をもって道に随って動くといふ意味に解される。従って上引の文は、墨は画者の無心の悟境で用いなければ精気がなく、筆は活潑な生命力でもって道に随って運くのでなければ精気がないといふ意味に解してよい。

ところで実際の山川の姿をよく見ると、万物はそれぞれ体を具え、反あり正あり、偏よるものあり、側むくものあり、聚集するものあり、疎散するものあり、近きものあり遠きものあり、内あり外あり、空虚あり充実あり、断れるものあり連なるものあり、層をなして積むものあり、剥落（削り落したもの）あり丰致（豊満）あり、飄渺たるものあり、これらが山川の生々活動する姿の大体である。故に山川の万物は生々活動しながら

その靈（精氣）を人に提供してくれる。因って人はこの無心の道の悟境（蒙養）と、山川の活動する靈（生活）との権を自在にはたらかせるのである。もしそうでなければ、どうしてその運かす筆墨の下に山川の胎（体内）や骨〔格〕、開や合、体や用、形や勢い、拱立や躡跳、地下への潜伏や天空に聳立する姿、また岩石の削方（高く連なる姿）や磅礴、峭立や巉岈（険しい連山）、奇峭や險峻など、いろいろな景物の一幕についてその靈を尽し、その神を表わし切ることができようかという。かように本章ではまず筆墨を運かす画者の心境を説いて、画者が蒙養（無我）の悟りと山川の生命活動の理とに達し得てはじめて山川の万物の神靈が十分に表現することができるのであるが、ここにいる画者の悟りも、山川の道理も所詮「一画の法」を意味し、その両者は筆墨という表現手段によって初めて達成できるという。

筆墨に関して識した石濤の題跋句を探すと、まず墨については「野夫惜墨貴如金。瘦樹枯山澹淺深。偶向溪辺設享子。世人又道似雲林」（IV、85）や、「墨汁十斗莫教惜。安坐但聽声清蒼」（望綠堂中）（作山水冊）、や本章注⑤の題識があり、註⑤では惜墨ばかりでなく画によっては墨氣淋漓たる必要があるとし、刻意墨を用いるだけでは「本来の面目」は得られぬという。用筆については註⑥を参照されたい。

## 運腕章第六

或曰、繪譜画訓、章章發明。用筆用墨、処処精細。自古以來、從久未<sub>レ</sub>有<sub>レ</sub>山海之形勢、駕<sub>レ</sub>諸空言、託<sub>レ</sub>之同好。想大滌子性分太高、世外立法。不<sub>レ</sub>屑<sub>レ</sub>從<sub>レ</sub>淺近<sub>レ</sub>下<sub>レ</sub>手耶。異哉斯言也。受<sub>レ</sub>之於遠<sub>レ</sub>、得<sub>レ</sub>之最近<sub>レ</sub>。識<sub>レ</sub>之於近<sub>レ</sub>、役<sub>レ</sub>之於遠<sub>レ</sub>。一画者、字画下<sub>レ</sub>手之淺近功夫也。变画者、用筆用墨之淺近法度也。山海者、一邱一壑之淺近張本也。形勢者、鞞皴之淺近綱領也。苟徒知<sub>レ</sub>方隅之識<sub>レ</sub>、則有<sub>レ</sub>方隅之張本<sub>レ</sub>。譬如<sub>レ</sub>方隅中有<sub>レ</sub>山焉、有<sub>レ</sub>峯焉。斯人也、得<sub>レ</sub>之一山<sub>レ</sub>、始終凶<sub>レ</sub>之。得<sub>レ</sub>之一峯<sub>レ</sub>、始終不<sub>レ</sub>变。是山也、是峯也、転使<sub>レ</sub>脱<sub>レ</sub>瓠<sub>レ</sub>鑿<sub>レ</sub>于斯人之手<sub>レ</sub>。可乎、不可乎。且也形勢不<sub>レ</sub>变、徒知<sub>レ</sub>鞞皴之皮毛<sub>レ</sub>。画法不<sub>レ</sub>变、徒知<sub>レ</sub>形勢之拘泥<sub>レ</sub>。蒙養不<sub>レ</sub>齊、徒知<sub>レ</sub>山川之結列<sub>レ</sub>。山林不<sub>レ</sub>備、徒知<sub>レ</sub>張本之空虚<sub>レ</sub>。欲<sub>レ</sub>化<sub>レ</sub>此四者<sub>レ</sub>、必先從<sub>レ</sub>運腕<sub>レ</sub>入手也。腕若虚靈、則画能折变。筆如<sub>レ</sub>截揭、則形不<sub>レ</sub>癡蒙<sub>レ</sub>。腕受<sub>レ</sub>実則沉著透徹。腕受<sub>レ</sub>虚則飛舞悠揚。腕受<sub>レ</sub>正則中直藏<sub>レ</sub>鋒。腕受<sub>レ</sub>仄則欹斜尽<sub>レ</sub>致。腕受<sub>レ</sub>疾則操縱得<sub>レ</sub>勢。腕受<sub>レ</sub>遲則拱揖有<sub>レ</sub>情。腕受<sub>レ</sub>化則渾<sub>レ</sub>合自然<sub>レ</sub>。腕受<sub>レ</sub>变則陸離譎怪。腕受<sub>レ</sub>奇則神工鬼斧。腕受<sub>レ</sub>神則川嶽薦<sub>レ</sub>靈。

- ①「受之於遠、得之於近」は、前章注⑥「雲山図」の題識を参照。  
 ②「腕受変、腕受奇、腕受神」の語は、前章注⑥にみえる。

- ③薦靈の薦は「進、欲、供、饌」などの意（説文通訓定声）のほか、仮借して瀟（同、臻爾雅）、至（芸文類聚、礼部）とあり、ここでは臻いたると解する。

本章は、世人が石濤の画論に対して加えた批判をあげてこれに反駁する形式をとっているが、この問答形式は前に屢々引用した『六祖壇經』や『伝心法要』などの語録にもその例がある。すなわち石濤は或る人の批判を取り上げていう。世上にはすでに絵譜、画訓があつて各章に啓発される所が多く、用筆や用墨もそれぞれ精細に論ぜられている。いったい山海の形勢を論ずるに空虚な大言壮語を以てし、仲間の同好の士を掩（憑）んで得意気にこれを説得するような者はこれまでまだ一人も居ない。ところが大滌子は性は甚だ高踏的で、世外（形而上の世界）に法を立て、われわれのもっとも手近な処から手を下して作画することを屑しとしないと難ずる。この非難に対して、石濤は云う。この批評は大へん可笑しい。私の画論の基礎はたしかに高遠な教えから受けてはいるが、もっとも手近かな処でそれを会得している。その理をもっとも卑近なものにおいて識得し、これを高遠の境界において役うのである。私がいう一画とは書や画で手を下す際のもっとも卑近な工夫であり、変画とは筆墨を用う際のもっとも卑近な規則である。山海とは一つの邱、一つの壑を画く場合のもっとも卑近な基本（張本）である。形勢とは山の鞞を画く場合のもっとも卑近な要領である。もし山海を描く時にただ山海のうちの方隅（辺景）を識るだけでは、方隅を描く基本しか知らぬことになる。譬えば方隅の景のうちに山があり峯があれば、画者はこれをその一山や一峯から取材していつも同じパターンの図を描き、少しも変化がない。この山や峯を転（移）してこの画者の手で型通りに模制（脱甌）し、刻画（雕鑿）するとすれば、これが果して良いことか、良くないことかは誰にもすぐ判らう。さらにまた山川の構成（形勢）にいつも変化がないのは、ただ山を描く鞞の表面（皮毛）しか知らないからである。画法にいつも変化がないのは、その知識がただ型通りの形勢（構図）に拘われているからである。無我（蒙養）の心境が得られないのは、ただ山川の配列や結合の一部に拘われているからである。山林の表現が不備なのは、ただ基本（張本）を知るだけで変化を知らぬために空虚になるからである。以上の四者に変化をあたえようとするには、必ずまず運腕から始むべきである。腕がもし一面の法を体得し、一切の妄念を放下した無心の境にあれば、その腕の虚心の働きの画はよく変化することができる。もし筆を刀で物を截するように進め、高く掲げるように収めると、その描く形は決して癡蒙（ぼやけること）にはならぬ。腕がもし無我の心から実（安心）を受ければ、画は沈着透徹し、虚（無心）を受ければ飛舞悠揚、正を得れば筆毛中に直に鋒を蔵し、仄（筆を傾けること）を得れば欹斜いろいろな趣を發揮し、その速度は疾さを得れば操縦に勢いを得、遲を得れば拱揖（恭虔）

の情がこもり、化を得れば自然に渾合し、変を得れば入り乱れて謠怪、奇を得れば鬼神が斧を入れた工のごとく、神を得ればその描く山川はすべて靈の境地に達することができる。

## 網縕章第七

筆与墨会、是為網縕<sup>①</sup>。網縕不分、是為混沌<sup>②</sup>。鬪混沌者、舍一画而誰耶。画於山則靈之。画於水則動之。画於林則生之。画於人則逸之。得筆墨之会、解網縕之分。作鬪混沌手、伝諸古今、自成一家。是皆智得之也。不可雕鑿。不可板腐。不可沉泥。不可牽連。不可脱節。不可無理。在於墨海中、立定精神、筆鋒下決出生活。尺幅上換去毛骨。混沌裏放出光明<sup>④</sup>。縱使筆不筆、墨不墨、画不画、自有我在。蓋以運夫墨、非墨運也。操夫筆、非筆操也。脱夫胎、非胎脱也。自一以分万、自万以治一。化一而成網縕、天下之能事畢矣。

①網縕は『易繫辭』に「天地網縕、万物化醇。(疏)網縕、相付着之義。

言天地無心、自然得一。唯二氣網縕、共和合。万物感之、變化精醇也」、また「網縕、言周密相包裹也」(周易姚氏学)とあり、さらに「網縕相感(注、天地之氣也)」(劉岐)や「靈山多秀色、空水共氤氳」(張九齡廬山詩)などの例がある。

②混沌は「太始經云、昔一儀未分之時、号曰洪源。溟滓濛鴻、如雞狀子。名曰混沌。玄黃無光、無象、無音、無声、無宗、無祖。幽々冥々」(雲笈七籤)。

③智は儒、道では「智、知也。無所不知也」(釈名)や「絶学棄智」(老子)の意であるが、仏教では「照見名智。解了称慧。此二者各別。知世諦者、名之智。照第一義者、説以為慧。通則義齊」(大乘義章)という。禅でも既述の了法(了法章)や本覚(变化章の注)と同じ。

④放出光明は「声前一句(仏祖が未だ法を説かぬ前の一句で、自)己未生以前の、本来の仏性現前をいう)、千聖不伝、…(若

石濤『畫語録』の新解釈

其現前之時)於一毫頭上、透得、放大光明、七縱八橫、於法自在自由。信手拈来、無有不是」(碧巖録)、「天下大平、何人眼不開、頂門上、放大光明、始得」(同三六則頌)

⑤操筆は「陳廷尉、宜便操」(後漢書)、「聊染簡、以操筆、遂有愧于璆琳」(金華賦)。

⑥脱胎。胎は「母殺孩虫胎火飛鳥」。(疏)謂在腹中、来也出(凡、月令)、「剖明月之珠胎」(注、師古曰、珠在蛤中。若懷妊然。故謂之胎也)。(漢書揚雄伝)の本義から、脱胎と熟して道家では聖胎を修養して出世するをいい、「作丹之時、脱胎入口、功成後、脱胎。出殺」(周易參同契)。しかし仏教では例えば「(見法身)菩薩隨(拔一切衆生之苦、利他)願力、能現八種利益、利益衆生。所謂從兜率天(弥勒菩薩)退、入胎、住胎、出胎、出家成道、転法輪、入於涅槃」(大乘起信論)とあり、禅籍では「出身猶易、脱体道心難」(碧巖録)や「脱体是道場」(趙州録)の語があり、ここ

では脱胎も脱体も同義と考え、現象即法身と解し、万法即ち法身の現成と

みているようである。

網縊の語の出典は注にあげたように易の「天地網縊、万物醇化す」の疏に「網縊は相付着の義なり。天心無心、自然に一を得るを言う。唯二氣網縊して相会し、万物これに感じて変化すること精醇なり」や、また「網縊は周密して相い包裹するを言う」、或は「鳥の雀の如きものあり、五色の気を吐き、網縊雲のごとし」の例がある。これに抛れば、天地生成の時に陰陽二氣が相い附着し、それより万物が生れた。この陰陽二氣が周密して、互に包裹するという意味のようである。これは易の宇宙生成論であるが、本章の冒頭の「筆与墨会、是為網縊。網縊不分。是一画とするのは、「太古無法、太朴不散。太朴一散而法立矣」にいう法である。前に解したように朴は樸で妄念の叢生であり、それをここで混沌というが、一画の法の証得によって、万法の実在がはじめて肯定される。そしてこの万法は易の網縊説のように陰陽二氣が周密して相い包裹う」状態にあるというから、現代の用語でいえば網縊は大気現象(atmosphere)を意味するが、しかし単なる自然現象ではなく、もっと深い、精神の充満した形而上的空間ともいべきものである。だからこの章の注に『易繫辞』の宇宙生成論を持ち出すと、論理が混乱して筋の通った解釈が困難になる。しかも石濤があえてここで網縊の語を用いたのは、一画の法の証得によって肯定された万物がつねに陰陽二氣のような精神的雰囲気（中脱）に包まれていることを云いたかった故かと思われる。例えば彼の題跋詩に「……道氣氤（中脱）裏（中脱）雲漢開天章。吾道欣有附。宗風審所懼。喝棒応当機。豁然開豹露」（題詩画跋）一〇頁）や、「天地氤氳秀結。四時朝暮垂々。透過蒙鴻之理。堪留百代之氣」（苦瓜妙諦）にそれがうかがえる。それ故にここで網縊を直ちに「筆墨の会」に結びつけて論ずる主旨が理解できる。筆線だけではただ天地万物の外面的な象形描写に傾き、天地間の精神的空間の表現はむしろ墨の効果に負う処が大きい。たとえばこの墨の平面に筆線のアクセントを附けたり、画面の各処に水墨の点を無雑作に撒布すること（同妙諦冊題識および後述の林本章第十二、註①を参照）で山川の形勢や景物の描写が忽ち鋭い生氣を帯び、天地間に滂礴する氣韻が十分に表わされる。だから山を描けばこれに靈（精氣）を与え、水を描けばこれに生動を与え、林を描けばこれに生氣を与え、人物を描けば天地間の万物を主宰する存在としてこれを高逸ならしめることができるという。このように画者は筆墨の効用をみごとに渾融して、大氣にみちた天地の精神的空間を捉え、天地間の万象を表現することで「混沌を闢く者」となる。そしてこの一画の法を古今に伝え、その伝統の中で、自らも自家の作風を位置づけるのであるが、このような働きは智によってはじめて得られるという。しかしこの智は『老子』のように「常に民を



して無知無欲ならしめ、かの知者をして敢て為さざらしむ」(三章)とか、「大道擁れて仁義あり、智慧出でて大偽あり」(二章)というような否定的、退嬰的な智ではなく、むしろ仏教の般若智にあたるものである。「照見するを智と名づけ、解了するを慧と称す。此の二は各別なり。世諦を知る者はこれを智と名づけ、第一義諦を照らす者は説いて以て慧となす。通せば別なれども、義は齊し」(大乘義章)とあり、或は「般若は唐にては智慧と言う。一切処所、一切時中、念に愚ならず、常に智慧を行す。即ち是れ般若行なり。一念愚なれば即ち般若は絶ゆ。一念智なれば即ち般若を生ず。般若は形相なし。智慧即ち是れ」(六祖壇經般若第二)の智慧をさす。前述の阿黎耶識のうちの本覚である。妄念は六門(六つの感)から出入する六塵に迷わされて起るものだから、妄念が消えれば真如の法界が現成する。その悟りを三智に分けて説くが結局は一つの般若智である。この智によって衆物は、天地間の精神的形而上的世界の存在として表現されるであろう。さて石濤によればこうして開悟された智の作用は「刻画し、穿鑿したり、平板陳腐に陥ったり、また型に縛られて沈滞拘泥したり、他に牽きずられたり、要処を逸したり、理に背いたりすることもない」という。

次の段で「墨采の中に物象の精神を確立し、筆鋒の下に物象の生命活動を現出し、また尺幅の紙絹の上に毛骨を換去した仙化の境界(道家ではした後凡胎を脱却し、凡骨を換去して仙化するという)を發揮し、混沌裏に光明を放出することができる。その時たとえ私の用筆が伝統の筆法に合わず、私の画が画の理に合わなくても、そこにはおのずから私の独自の法が發揮されている。思うに、この時墨を運らすのは墨が自ら運いて画者たる私がこれに使役されるのではなく、また筆を操かすのは筆が自ら働いて私がこれに使役されるのではない。また物象が写実の拘束を脱する(脱夫胎)のは、物象が自ら拘束を脱して画者たる私がこれに使役されるのではない」という。石濤が好んで用いるこの脱胎の語を少しく説明すると、胎は『康熙字典』では「子を孕み、いまだ生れぬ状態」の原義から「胚胎未成、亦物之始也」と注し、また「剖明月之珠胎」。(注)師古曰、珠在蚌中、若懷妊然。故所謂之胎也」(漢書揚雄傳)の例をあげているから、ここでは画かれる対象が天地の懐から脱却し画者の対象として表現されることであって、対象自らの脱胎ではない。画者が一画の法の悟得によって対象を天地から脱胎させると観ずるをいう。最後に「一より以て方を分ち、万より以て一を始む。一を化して細縊を成し天下の事畢る」とある文は、「以近知遠。以一知万。以微知明」(荀子非相)を応用して一画の法におし拡めたものである。一画の法の自覚は、天地の万法を分ち、又万法から帰納して一画の法を悟る。かように一画の法の悟得から万法を化して、たとえ一木一草を描いてもそれを包む縊、縊即ち精神的空間を表現し得て天下の能事は畢るといっているのである。

山川章第八

得<sub>二</sub>乾坤之理<sub>一</sub>者、山川之質也<sup>①</sup>。得<sub>二</sub>筆墨之法<sub>一</sub>者、山川之飾也<sup>②</sup>。知<sub>二</sub>其飾<sub>一</sub>而非<sub>二</sub>理<sub>一</sub>、其理危矣。知<sub>二</sub>其質<sub>一</sub>而非<sub>二</sub>法<sub>一</sub>、其法微矣。是故古人知<sub>二</sub>其微危<sub>一</sub>、必獲<sub>二</sub>於一<sub>一</sub>。一有<sub>レ</sub>不<sub>レ</sub>明、則万物障。一無<sub>レ</sub>不<sub>レ</sub>明、則万物齊。画之理、筆之法、不<sub>レ</sub>過<sub>二</sub>天地之質与<sub>レ</sub>飾也<sub>一</sub>。山川、天地之形勢也。風雨晦明、山川之氣象也。疎密深遠、山川之約徑也。縱横吞吐、山川之節奏也。陰陽濃淡、山川之凝神也。水雲聚散、山川之聯属也。蹲跳向背、山川之行蔵也。高明者、天之權也。博厚者、地之衡也。風雲者、天之束縛山川也。水石者、地之激躍山川也。非<sub>二</sub>天地之權衡<sub>一</sub>、不<sub>レ</sub>能<sub>二</sub>變<sub>一</sub>化山川之不測也。雖<sub>二</sub>風雲之束縛<sub>一</sub>、不<sub>レ</sub>能<sub>レ</sub>等<sub>二</sub>九区之山川於同模<sub>一</sub>。雖<sub>二</sub>水石之激躍<sub>一</sub>、不<sub>レ</sub>能<sub>レ</sub>別<sub>二</sub>山川之形勢於筆端<sub>一</sub>。且山水之大、広<sub>二</sub>土千里<sub>一</sub>。結<sub>二</sub>雲万里<sub>一</sub>、羅<sub>二</sub>峯列嶂<sub>一</sub>。以一<sub>レ</sub>管<sub>一</sub>窺<sub>レ</sub>之、即飛仙恐不<sub>レ</sub>能<sub>二</sub>周旋<sub>一</sub>也。以一<sub>レ</sub>画<sub>一</sub>測<sub>レ</sub>之、即可<sub>レ</sub>參<sub>二</sub>天地之化育<sub>一</sub>也。測<sub>二</sub>山川之形勢<sub>一</sub>、度<sub>二</sub>地土之広遠<sub>一</sub>、審<sub>二</sub>峯嶂之疎密<sub>一</sub>、識<sub>二</sub>雲煙之蒙昧<sub>一</sub>。正踞千里、邪睨万重。統<sub>二</sub>歸於天之權<sub>一</sub>、地之衡也。天有<sub>二</sub>是權<sub>一</sub>、能<sub>二</sub>變<sub>二</sub>山川之精靈<sub>一</sub>。地有<sub>二</sub>是衡<sub>一</sub>、能<sub>二</sub>運<sub>二</sub>山川之氣脈<sub>一</sub>。我有<sub>二</sub>是一画<sub>一</sub>、能<sub>二</sub>貫<sub>二</sub>山川之形神<sub>一</sub>。此予五十年前。未<sub>レ</sub>脱<sub>二</sub>胎于山川也<sub>一</sub>。亦非<sub>二</sub>糟粕其山川<sub>一</sub>、而使<sub>二</sub>山川自私也<sub>一</sub>。山川使<sub>二</sub>予代<sub>二</sub>山川<sub>一</sub>而言也、山川脱<sub>二</sub>胎於予也<sub>一</sub>。予脱<sub>二</sub>胎于山川也<sub>一</sub>、搜<sub>二</sub>尽奇峯<sub>一</sub>、打<sub>二</sub>草稿也<sub>一</sub>。山川与<sub>レ</sub>予神遇而跡化也、所以終歸<sub>二</sub>之于大滌也<sub>一</sub>。

①質は「原<sub>レ</sub>始要<sub>レ</sub>終、以<sub>レ</sub>為<sub>レ</sub>質。(注)質、体也」(易繫辭)。「民之質矣。(朱伝)質、実也」(詩小雅)の義がある。

②飾は「修飾也」(玉篇)や、「声者楽之象也。文采節奏、声之飾也。故君子動<sub>二</sub>其本<sub>一</sub>、樂<sub>二</sub>其象<sub>一</sub>、然後治<sub>二</sub>其飾<sub>一</sub>。(注)以<sub>レ</sub>声而被<sub>二</sub>之器也」(礼楽記)の用例がある。

③一は一畫章の一畫のこと。

④天地之化育は、「贊<sub>二</sub>天地之化育<sub>一</sub>」(中庸)、「化<sub>二</sub>育万物<sub>一</sub>、不<sub>レ</sub>可<sub>レ</sub>為<sub>レ</sub>象」(莊子、刻意)。

山川の質は天地乾坤の理を悟得することで達せられ、山川の飾は筆墨の用法を得ることで發揮される。だから山川の飾を知っていても、その

⑤精靈は、「陰陽精靈之氣、氤氳積聚而為<sub>二</sub>万物也」(易繫辭)。

⑥氣脈は「氣脈調和、而邪氣無<sub>レ</sub>所留矣」(塩鉄論)。

⑦形神は身体と精神のこと。「形大勞、則敝。形神離則死」(漢書司馬遷伝)。ただしここでは山川の物象と精神をいう。

⑧脱胎は細編章注⑤参照。

⑨神遇は「臣以<sub>レ</sub>神遇、而不<sub>レ</sub>以<sub>レ</sub>目視」(莊子、養生主)。

飾の本体である乾坤の理に違うならば、その理は不安で危うい。また山川の質に通じていてもそれを表現すべき筆墨の法に違うならば、その法は微(卑)しくなる。それ故に古人は乾坤の理と筆墨の法において自分の会得が危うげで卑しいことをよく弁えているので、必ずや一画の法の証得に努めている。一画の法に些かも不明な点があれば万物の表現に支障が生じ、些かも不明な点がなければ万物は悉く齊う。画の理も、筆の法も所詮天地の質と飾とを達成するものに他ならぬ。

山川は天地の形勢(形と構成)であり、風雨や晦明は山川の氣象であり、景物の疎密や遠近は山川の約徑(要諦)であり、縦横に吞吐する勢いは山川の節奏であり、陰陽や濃淡は山川の凝神(神髓をいう。「用志不分」)であり、水雲の聚散するは山川の連属(諸の景物を天地の精神空)であり、景物が蹲り跳ね、正面を向き又は背をむけるなどの動きは山川の動静(行蔵、「用之則行、舍之則蔵」論語述而)である。天の権は高く明るいことにあり、地の衡は博く大なることにある。風雲は天の氣象が山川を一定の形に束縛する要因で、水石は地が山川を激躍せしめる要素である。このような天と地の権衡がなければ、測りがたい山川の態(すがた)を変化させることはできぬ。しかし風雲が山川をいかに特定の態に束縛しても、天下(九区)の山川を等しく同じ型にはめるように描くことはできぬし、水石がいかに激躍しても山川の形勢を筆端によって描き分けることはできぬ。そのように現実の山川の形勢は無限である上に、山川は博大で、千里の広土に万里の結雲が蔽い、その中に峰峭が羅列しているのであるから、一管の孔からこれを覗けば飛ぶ仙人すらその周囲を周旋(めぐ)することはできぬであろうが、しかしもしこれを一画の法を以て測ればよくその神随を把み取って天地の化育に参加することができる。山川の形勢を測り、地土の広遠を度り、峯や嶂(やま)の疎密を審かにし、雲烟の蒙昧(くらま)を識り、正しく踞(すわ)って観る千里の距離も、邪(なま)に睨(み)る万重の山も、すべては天地の権と衡とに帰着する。天にこの権があつてよく山川の精霊を変換することができる。あつてよく山川の氣脈を運(うご)かすことができるが、自分にもこの一画の法があつてよく山川の形勢と精氣を捉え尽すことができる。次に石濤は自分の画業を顧みていう。私は五十年前にはまだ山川の胎から脱却することができなかつた。またその山川を私の糟粕に化することができず、山川をして恣に自存させ、山川は自分を私によって代弁させていたが、これは山川が自分の胎から超越脱却していたからである。しかし今や私は一画の法を開悟して以後は、山川の胎から完全に脱却した。そして山川の奇峰を搜し尽し、私の草稿に仕上げた。山川と私とは神(心)が一つになり、その筆墨の跡(畫)は造化と一つに化してしまう。故に天地山川は終に大滌子(自分)の中に帰するようになったという。「滌大滌子」とは、大滌子即ち石濤が一画の法の開悟によって、天地山川が我が心と一枚になったことをいうのである。

皴法章第九

筆之於皴也、開生面也。山之為形万状、則其開面非一端。世人知其皴、失却生面。縱使皴也、于山乎何有。或石或土、徒写其石与土、此方隅之皴也。非山川自具之皴。如山川自具之皴、則有峯名各異。体奇面生、具状不等。故皴法自別。有捲雲皴、劈斧皴、披麻皴、解索皴、鬼面皴、骷髏皴、乱柴皴、芝麻皴、金碧皴、玉屑皴、彈窩皴、礮頭皴、没骨皴。皆是皴也。必因峯之体異。峯之面生、峯与皴合、皴自峯生。峯不能變皴之体用、皴却能資峯之形声。不得其峯何以變。不得其皴何以現。峯之變与不變、在於皴之現与不現。皴有是名、峯亦有是形(画譜)。如天柱峯、明星峯、蓮花峯、仙人峯、五老峯、七賢峯、雲台峯、天馬峯、獅子峯、峨眉峯、瑯琊峯、金輪峯、香爐峯、小華峯、匹練峯、回雁峯。是峯也居其形、是皴也開其面。然于運墨操筆之時、又何待有峯皴之見。一画落紙、衆画隨之。一理纔具、衆理付之。審一画之來去、達衆理之範圍。山川之形勢得定、古今之皴法不殊。山川之形勢在画。画之蒙養在墨。墨之生活在操。操之作用在持。善操運者、内実而外空。因受一画之理而応諸万方、所以豪無悖謬。亦有内空而外実者。因法之化、不假思索、外形已具而内不載也。是故古之人虚実中、度、内外合操。画法變備、無疵無病。得蒙養之靈、運用之神。正則正、仄則仄、偏側則偏側。若夫面牆塵蔽而物障、有不生憎于造物者乎。

①開生面は「杜甫、丹青引贈曹將軍霸」に「凌煙功臣少顏色」。將軍筆下開生面」の例がある。

②皴法については既に『芥子園畫伝初集』（康熙十八年）が出ていたので、その説明をここで借りる。(イ)捲雲皴は「畫伝」に特にその名は見えぬが、郭熙について「山輒作雲頭頗覺雄麗」。古人云、夏多奇峰、天開凶画。則熙寔師造化矣。」又蕭照について「得北苑法而皴以過勁過之。猶喜為奇峰怪石。望之、有波濤汹涌、雲屯風捲之勢」とあるから、風勢によって雲の動きを見るような山皴の描き方である。(ロ)劈斧皴は「畫伝」では大小に分ち、李思訓を「小斧劈皴也。筆格遒勁、是為北宗」。号

大李將軍。善用金碧為一家法。却肉中有骨。豐滿中、氣勢峻嶒。後人着色工画、往往宗之、終不能夢見。其子昭道稍變其勢。智思筆力視父為未及、却亦足伝。号小李將軍。宋趙幹、趙伯駒、伯驥、馬遠、夏珪、李唐、劉松年、皆宗思訓。元之丁野夫、錢舜拳及仇十洲、俱倣之、得其工、未得其雅。以至戴文進、吳小仙、張平山、日就狐禪、北宗之衣鉢塵土矣。「李唐、拈思訓之皴、而尽筆力以騁之。又變小斧劈而為大斧劈矣」。(イ)披麻皴「北苑、巨然及松雪、大癡、仲圭、皆画之。中有正開石面、如鼻準然。号曰石準。子久尤喜為此」。「仲圭披麻皴、最為純熟」。(ロ)解索皴「惟王叔明畫之、神采絕倫。

叔明于此皴却雜入披麻及礬頭」。〔范寬常用之。〕<sup>(ハ)</sup>乱柴皴「若網在綱、有條而不紊」。〔芝麻皴は汪珂玉『珊瑚網』に「雨点皴、俗名芝麻皴」とあり、『畫伝』では「以乱柴、乱麻、在皴法中、為變調、不得不以變例系之」ともいうが、又「吳鎮、山多負石、〔雨〕点則擲点」や、「此米点、而微間芝麻皴也。元暉父子、于高山茂林中、時置之。層々点染、以烟雲為主。雖不露石法稜角、然視其暈廓下手处、寔披麻也」。〔礬頭皴「董源峰巒、情深、意趣高古……巨然得北苑正伝」。其峯巒頂竇外、及林麓間、輒作卵石。不可不知。〕「黄公望、山以董源、能變其法、自成大家。頂多巖石、却有「一種風度」。今亦學其礬頭二則、一為戴石插土各半、二為純石山。當下審其他而用之也。このほか『芥子園畫伝』にあつて此章にないのは倪瓚の折帶皴（方解体の石画）と、荷葉皴であるが、後者は「全以骨法為主、色以青緑」とか、「以其筋々相属、如荷葉状」。即六書中、所謂象形是也」とあるから、(イ)斧劈皴の原始形であろう。本章の骷髏皴、玉屑皴（小さい雨点皴か）、金碧皴、鬼面皴などについては金原省吾『絵画における線の研究』（昭和三八年）を参照。

皴はもと、「皮細起也」（説文）や「散也」（玉篇）の意で、例えば寒冬に筆を持つ時に手に生ずる皴裂をいい、後には人物の衣紋の皴皴から、山肌や岩肌の皴の表面をさすようになった。画論でいう皴法とは一に後の意味である。本章の初めに、山の皴を描くとき筆は山の生氣を表わし、その新生面を開くという。しかし山の形は変化万状であるから、その生氣を表わすのもただ一法によるとは限らぬ。世人はその皴法の形を知つて真似ても却つて生氣を失うのが常で、そういう山皴を描いても山には何の益にもならぬ。石や土があつても、ただその石と土との外形を写すだけでは、山の一部（方隅）の皴にすぎず、生きた山川が自ら具えている皴ではない。生きた山川が自ら具えている皴というのは、現実の峯にはその名もそれぞれ異なるように、峯の体は奇しく、面に生氣があり、それに具わっている状も同じではない。故に皴法はおのずから皆異なるものである。たとえば捲雲皴、劈斧皴、披麻皴、解索皴、鬼面皴、骷髏皴、乱柴皴、芝麻皴、金碧皴、玉屑皴、彈窩皴、礬頭皴、没骨皴のごときであり、これらの皴は皆必ず峯の体によつて異り、峯の面から生まれるのである。峯と皴とは合致し、皴は峯から生まれる。峯は皴の体と

石濤『畫語録』の新解釈

③「如天柱峯……回雁峯」の句中の峯名は、朱李海氏の注釈（石濤『畫語録』）に拠れば同名の峯が各地にあり、例えば天柱峯の名は、雁蕩、武夷、衡山等にあり、明星峯は圭峰にあり、蓮花峯は黄山のほか衡山、廬山にもあり、仙人峯は仙遊にも黄山にもあり、五老峯は廬山にあり、雲台峰は雲台山にある。天馬峰、獅子峯は圭山のほか衡山、廬山、黄山にあり、峨嵋峰は峨嵋山に、瑯琊峯は瑯琊台にある。香爐峯は廬山、崇山のほか紹興の禹陵にあり、華山には太華、小華があり、回雁峯は衡山にある。金輪峯は廬山にある。匹練峯はどこにあるか判らぬ。一般に峯名はその峯の形によつて呼ばれるから同名の峯がどこにあつてもよいわけであるという。

④「不假思索」の句は「石濤題画詩跋」(三〇頁)に「前人云、遠山難置、水口難安……若冷丘壑、不由人处、只在臨池之間。定有先天造化時辰八字。相貌清奇古怪、非人思索得来者。世尊云、昨説定法、今日説不定法。吾以此悟解脱法門」とある。

⑤面牆は「不学而牆面（注、人而不学。其猶正牆面而立。必無所見）」（尚書）に拠る。

用とを交ずることはできぬけれども、皴はよく峯の形声を資けることができる。しかし皴とても、峯の体を得なければ変化のしようがない。峯もそれに適った皴を得なければ、何によってその峯の本性を現わすことができよう。峯が交ずるか否かは、皴がそれをよく現わせるか否かによる。皴に上掲の名称があるように、峯にもそのような名(名は画譜に拠る)がある。天柱峯、明星峯、蓮花峯、仙人峯、五老峯、七賢峯、雲台峯、天馬峯、獅子峯、峨眉峯、瑯琊峯、金輪峯、香爐峯、小華峯、匹練峯、廻雁峯のごときである。これらの峯はその形に居やんじこれらの皴はその峯の新生面を開くのである。しかしながら筆墨を操とって運とかす時には、またどうしてその峯や皴に関する知見を予め待つ必要がある。紙上に筆で一画を引くと自然に他の画が次々にこれに随い、わずかに一理でも具わると忽ち衆理がこれに随うて展開されるものである。このように一画に附随して生れる衆画の来去や、一理に附随する衆理の範囲を理解すれば、山川の形勢はびたりと定まり、その皴法は古今に殊なることはない。

山川の形勢は一画の法にあり、一画の法を悟る無心の境は用墨において發揮され、用墨の生々した精気は操筆に現われ(筆墨章の注⑥参照)、操筆のほたらきは、持ににある。持とは操筆に際して常に一画の法を心に堅持することであろう。この持も仏籍には屢々用いられる用語である。「諸仏甚深大義、我今随順總持説」(大乘起信論、末偈)や、「汝能總持、吾亦隨喜」(全唐文經山大師碑銘)など例が多い。ところで、よく筆墨を操とり運とかせる者は、内(心)は一画の法を受けて充実しているが、外に向って空即ち白紙の状態である。これは心に法を体得している故に外への千變万化に対して随時随処に対応して少しも道に悖謬することがない。しかし又心が空(虚心)であるのに、外部の表現は充実し備わっているものもある。それは描法の変化に関しあれこれと工夫や思案を用いなければならないけれども画の外形は完備し、内(画者の心)は別段に載まかされないからだという。ここでは載を「承ける、事とする、成す、行う」(康熙字典)の義を借りたが、載には同じく「満ちる」の義もあり、これに拠れば反対に、心は「一画の法」を得ない故に載まちず、空虚で、ただ外面だけを徒らに完備し飾るにすぎぬという意味になる。どちらの解釈がよいか判じかねるが、いづれにせよここで「法の化は思案を仮らず」という句は、分別や思案をしないという意味で、禪の公案にある「不思議の思量、即ち非思量」(伝燈録卷十四、葉山)の境地をいうのであろう。注⑤にあげた石濤の跋語に「……只有臨池問、定有先天造化、時辰八字、相貌、清奇古怪、非人思索得來者。世尊昨説三定法。今日説三不定法。吾以此悟解脱法門」(注⑤)とある文中の思索(分別識)とは次元の違った用法である。さてこのように古人は虚実度の中に、内外操はたらに合あい、画法の変備わり、全く疵病がなく、虚心の靈と、運用の神とを得ているから、時に応じて千變万化し、正は即ち正、仄は則ち仄、偏側は則ち偏側である。もしも一画の法を知らずただ牆かに面して突立たっているだけならば画者の心は塵に蔽われ、外物に障

えられ、ただ造化者に疎んぜられるだけであろう。

## 境界章第十

分疆、三疊、兩段<sup>①</sup>、似乎山水之失<sup>②</sup>。然有不<sup>レ</sup>失<sup>レ</sup>之者如<sup>ニ</sup>自然<sup>一</sup>。分疆者、到<sup>レ</sup>江吳地尽、隔<sup>レ</sup>岸越山多<sup>③</sup>是也。每每写<sup>ニ</sup>山水<sup>一</sup>如<sup>ニ</sup>開闢分破<sup>一</sup>、豪無<sup>ニ</sup>生活<sup>一</sup>、見<sup>レ</sup>之即知<sup>ニ</sup>分疆<sup>一</sup>。三疊者、一層地、二層樹、三層山。望<sup>レ</sup>之何分<sup>ニ</sup>遠近<sup>一</sup>。写<sup>ニ</sup>此三疊<sup>一</sup>、奚音印刻。兩段者、景在<sup>レ</sup>下、山在<sup>レ</sup>上。俗以<sup>レ</sup>雲在<sup>レ</sup>中、分明隔做<sup>ニ</sup>兩段<sup>一</sup>。為<sup>ニ</sup>此三者<sup>一</sup>、先要<sup>ニ</sup>貫<sup>ニ</sup>通<sup>一</sup>一氣<sup>一</sup>。不<sup>レ</sup>可<sup>ニ</sup>拘<sup>ニ</sup>泥分疆<sup>一</sup>、三疊、兩段<sup>一</sup>。偏要<sup>ニ</sup>突手作用<sup>一</sup><sup>③</sup>。纔見<sup>ニ</sup>筆力<sup>一</sup>、即入<sup>ニ</sup>千峯万壑<sup>一</sup>、俱無<sup>ニ</sup>俗迹<sup>一</sup>。為<sup>ニ</sup>此三者<sup>一</sup>入<sup>レ</sup>神、則於<sup>ニ</sup>細碎<sup>一</sup>有<sup>レ</sup>失、亦不<sup>レ</sup>礙矣。

①分疆、三疊、兩段はこれを三項に分けず、分疆を別かつて三疊と、兩段との二項にする解釈があるが、私は取らない。

②「到<sup>レ</sup>江吳地尽、隔<sup>レ</sup>岸越山多」は『唐詩紀事』(卷七七)に「唐僧如默、題聖果寺云、路自<sup>ニ</sup>中峰<sup>一</sup>上、盤廻出<sup>ニ</sup>薛蘿<sup>一</sup>」云々とある。

③「偏要突出作用」は、画面の景物構成を纏めるのに、「突出作用」、即ち画

者の間髪を入れぬ応答の強い意志方に拠るといのである。画面構成を画者の意気が画面の隅にまで偏通することによって纏めるといふ説は、『歴代名画記』の「論畫六法」にもみえる(拙著『中國畫論の展』「開」二九四頁以下参照)。また「突出作用」といふ語は本文で述べる。

本章は画面構成についての論であるが、冒頭の「分疆三疊兩段」の六字には二つの解釈がある。一は「壇を分つに三疊、兩段」と切つて読み、三疊と兩段との二つの構成法と解する説で、二は「分壇、三疊、兩段」と切つて三つの構成法を説くと解する説であるか、私は後説をとる。本文に拠れば分疆、三疊、兩段という風な画面構成の三つの仕方は、山水画のわざとらしい欠点のように思えるが、しかしそれが欠点でなく自然に見えるものもある。分疆<sup>①</sup>というのは「江に到れば吳の地は尽き。岸を隔つれば越の山多し」の詩のように、吳と越という兩地方の風土差を分けて写したものである。しかし山水を写して、異なる土地を画面に分割して描きその間に一つの生命が貫いていない場合には、一見して分疆の欠点が判る。三疊<sup>②</sup>とは一層に土地、二層に樹木、三層に山を描く場合であるが、ただこれを望み見るだけでは真の遠近はない。区切られた三層の景を写すだけでは版刻のように機械的な描写にとどまるからである。兩段<sup>③</sup>とは景物が下にあり山が上にある場合で、俗工がこれを写す時に雲を中間に置いて画面を明確に上下に分断するときをいう。上にあげた分疆、三疊、兩段という三つの画面構成を行う場合は、まず画面の

全体に一氣、即ち一つの生命を貫通させることが何より必要であって、分彊、三疊、兩段のいずれに拘泥してもいけない。偏えに「突出の作用」がなければならぬという。「突出の作用」の語は『碧巖録』廿二則にも見える。ある時雪峰が法堂で会下の僧衆に示している。「南の山に一匹の鼈鼻蛇(コブラの如き毒蛇)が居るぞ。汝等諸人、切に須く好く看よ」と。それを聞いた長慶慧稜は「いや、今日この法堂の中でも雲水がその蛇のために命を落しましたぞ」と云った。この出来事を一僧が同門の玄沙師備に語った。玄沙は「さすがに長慶でなければそうは答えられまい。しかし俺わならそうは云わんよ。僧わいう「では和尚ならどうなさる」。玄沙は「南の山など持ち出して何とする(毒蛇は天下の到る処に居るぞの意)」と云った。するとその弟子の雲門は手にした拄杖を師の雪峰の面前に投げ出して「おお怖い」と云って、恐れる様子をして見せたという。この問答は、師の雪峰義存が持ち出した一匹の毒蛇(妄念)の寓話を中心に展開される三弟子長慶、玄沙、雲門の応対である。三人ともそれぞれ禪機にみちた言動で面白いが、そのうち雲門が手にした拄杖を師雪峰の面前に抛り出して「おお怖い」といって恐れる様子をして見せたことの頷に、「忽然突出す拄杖の頭。雪峰に抛対して大いに口を張る」とある。このような動作の活潑澆地の禪の機鋒をふまえて、石濤は「突出作用」といったのである。このような悟達の機鋒を以てすれば「わずかに筆力を現わせば、即ち千峯万壑に入るも俱に俗迹なし」というようにどんなに多くの峯壑を描いても一点の俗気がないというわけで、上記の三つの画面構成においてもこのような神氣(禪機)を發揮すれば、画の細部に多少の欠点があろうとも、全体に格別の障碍にはならないというのである。

## 蹊径章第十一

写画有蹊径六則。对景不对山。对山不对景。倒景。借景。截断。險峻。此六則者、須弁明之。对景不对山者、山之古貌如冬、境界如春。此对景不对山也。樹木古朴如冬、其山如春。此对山不对景也。如樹木正、山石倒。山石正、樹木倒。皆倒景也。如空山杳冥、無物生態、借以疎柳嫩竹、橋梁草閣。此借景也。截断者、無塵俗之境。山水樹木、翦頭去尾。筆筆处处、皆以截断。而截断之法、非至鬆之筆、莫能入也。險峻者、人跡不能到、無路可入也。如島山、渤海、蓬萊、方壺、非仙人莫居。非世人可測。此山海之險峻也。若以画図險峻、只在峭峯懸崖、棧道崎嶇之險耳。須見筆力是妙。



①対景不对山と対山不对景とは、郭熙の『林泉高致集』に、「山…所謂四時

之景、不同也。…所謂朝暮之變態、不同也。…春山烟雲連綿、人欣々。夏山

嘉木繁陰、人坦々。秋山明淨搖落、人肅々。冬山昏霾、翳塞、人寂々」とあ

り、韓拙(山水純全集)にも「品四時景物、務要明乎物理」とある。

②島山、勃海、蓬萊、方壺はいずれも神仙の住むという海上の仙境。

③「筆力之妙」は、次章の注①にみえる「氣概」と同じであろう。

蹊も径もともに道を意味し、本章では画面に配置して描写すべき景物についての論である。それには六則がある。一は対景不对山、二は対山不对景、三は例景、四は借景、五は截断、六は險峻という。一の対景不对山とは、山の枯れた古貌は冬らしいのに周囲の景は春の季節を表わしているのをいう。二の対山不对景は、周囲の樹木は古朴で冬の姿をしているのに山の趣は春らしいのをいう。三の倒景とは、樹木は真直ぐに立っているのに山石は横倒しになっていたり、逆に山石は正しく安定しているのに樹木は横ぎまに倒れる形になっているのをいう。四の借景とは、空山は杳か(はる)で冥(くら)く、物や草樹は一物もないのに、周囲に疎柳や嫩竹(わかたけ)や橋梁や草閣などを配して人氣を表わすときである。五の截断とは、塵俗から離れた世界を描くのに、その山川樹木を描く筆線はわざと頭を截り尾を去り、筆も柳葉描のように流麗または奔放に描かず、処々に分断があるというのであるから、例をあげれば梁楷の折蘆描のような描線を用いる法で、これは至鬆(鬆は粗、亂の意)の筆でなければとても堂に入ることはいできぬ。六の險峻とは、人迹未踏の立ち入ることのできない境をいい、例えば島山、渤海、蓬萊、方壺のように仙人でなければ居ることができぬような境地で、世人の想像を絶した世界である。こういうのが山海の險峻というものである。もしも画によって險峻の境をえがこうとすれば、外形の上ではただ峭(たか)い峯や懸崖、棧道の高く崎(け)わしい景しか描けないが、眞の險峻とはそこに塵俗を超えた筆力の妙を現わさねばならぬというが、筆力とは画者の悟得による強い自信と自由の精神に支えられた用筆の力である。これは前に画者の「氣概」と云ったのと同じである。

## 林木草章第十二

古人写樹<sup>①</sup>。或三株五株、九株十株。令其反正陰陽、各自面目、參差高下、生動有致。吾写松柏古槐古檜之法、如三五株、其勢似英雄起舞、俛仰蹲立、踞蹠排宕、或硬或軟。運筆運腕、大都多以写石之法写之。五指四指三指、皆随其腕轉。与肘伸去縮來、齊並一力。其運筆極重處、却須飛提紙上、消去猛氣。所以或濃或淡、虚而靈、空而妙。大山亦如此法。余者不足用。生辣中求破碎之相。此不說之說矣<sup>②</sup>。

①写樹は石濤の「苦瓜妙諦冊」の題識に「古人写樹葉苔色有深墨、濃墨。成分字、个字、一字、品字、么字、以至攢三聚五。梧葉、松葉、柏葉、柳葉等、垂頭、斜頭諸葉、而形容樹木山色、風神態度。吾則不然。點有雨雪、風晴、四時得宜。點有反正陰陽襯貼。點有夾水夾墨、一氣混雜。點有含苞藻絲、纓絡連索。點有空空瀾瀾、乾燥沒味。點有墨無墨、飛白如煙。點有焦似漆、邈邈透明。點更有雨點、未肯向學人道破、有沒天沒地、当面劈面。點有千巖万壑、明淨無一點。噫、法無定相、氣概成章耳」とある。また「枯木竹石図卷」(書圖集I)に

題していう。「枯木竹石、非妙在形似之工巧。而妙在枯木竹石之趣。之(此)韻、之(此)生動靈秀之奇、較之茂林長松、尤為峭拔孤矯。如異人舉止、乃為貴也。不然、直枯木耳。枯竹耳。枯石耳。奚以奪高明之目、而鼓之以生其情性耶。余於新秋雨餘、溽暑既散、意致一清。展卷為此。亦似有默契於心、而出之於手者。識者鑒諸。」

②不説之説は「理論(這)簡法(一心法)、豈是汝於言句上解得他。亦不<sub>レ</sub>是於一抹一境上、見得他。此意唯是默契」(法要)でいう以心伝心の意で、「学道人直<sub>レ</sub>無<sub>レ</sub>心、默契而已」(同書)の例もある。

古人は樹を写すとき、三株、五株、九株、十株などの場合は、それぞれの樹木に反くものや、正しいもの、陰(暗)いものや陽(明)いものなどそれぞれの樹の特徴と面目を發揮させ、その配置も参差、高下いろいろの位置において生動の趣を現わすようにしている。私が松柏や古松や古松を写す法は、もし三、五株の場合はその樹の勢いがさながら英雄が起って舞う状に描き、俛し、仰ぎ、蹲り、立ち、蹠躑とめぐり舞い、或は排しのけたり、宕なるようにし、時には硬く、時には柔かな姿に描く。筆と腕を運かすのは大都多くは写石の法を用いて描く。五指、四指、三指はみな筆をもつ腕の動きに随うて転じ、肘とともに伸縮して去来する。そしてそれぞれの指に同じ力を加える。その運筆でもっとも重い個所は、逆に筆を紙上に提(挙)げて飛ぶように動かし、強い力(猛気)を抜くようにするがよい。そうすれば濃あり、淡あり、力を抜いたために一見空しく虚にみえるが、実はそれで靈妙が發揮される。大山を描くのもこれと同じ法によればよく、別に他の法を用いる必要はない。筆の生疎の中に、それを打ち消してやわらぎの相を加えるのであるが、これは口では説けないことである。「不説之説」は禪の教外別伝、不立文字の禪家の用語をふまえた語である。

写樹については石濤はその画の題識の二個所で触れている。一は康熙四十二年の「苦瓜妙諦冊」で、その題識(注①)の一部に「古人写樹葉苔色有深墨濃墨。成分字、个字、一字、品字、仏字、以至攢三聚五。梧葉、松葉、柏葉、柳葉等、垂頭、斜頭諸葉、而形容山色風神態度」とあり、古人の写樹について用墨と写字の例をあげ、次に樹の種類に触れてそれらが山色の風神態度を形容するというが、石濤は「我則不然。點有雨雪、風晴、四時得宜。點有反正、陰陽、襯貼(近接)。點有夾(雜)水夾墨、一氣混雜。點有含苞(蕾)、藻(采色)絲、纓絡連索」

點有<sub>二</sub>空々濶々、乾燥没<sub>レ</sub>味。點有<sub>二</sub>有墨、無墨、飛白如<sub>レ</sub>煙。點有<sub>二</sub>焦似<sub>レ</sub>漆、邇邇透明<sub>一</sub>。點更有<sub>二</sub>雨點<sub>一</sub>。未<sub>レ</sub>肯向<sub>二</sub>学人<sub>一</sub>道破<sub>レ</sub>、有<sub>二</sub>没<sub>レ</sub>（無<sub>二</sub>天没<sub>一</sub>地、当<sub>レ</sub>面劈<sub>レ</sub>面。點有<sub>二</sub>千巖万壑、明淨無<sub>二</sub>一点<sub>一</sub>。噫、法無<sub>二</sub>定相<sub>一</sub>。感慨成<sub>レ</sub>章耳<sub>一</sub>）と述べて写樹において古人と異なる独自の法、即ち墨点による描法をあげている。墨点のことは『画語録』には見えぬが、その表現は彼の作品にはしばしば見出せる。その効果はここに述べるようにそれぞれ画によって違うが、末句に「感慨、章を成す」とあるように、画面に滂薄する作者の気が、画面の精神空間を充溢するという効用がある。このことはすでに細細章で触れた。おそらくこの点墨の画統は董源、巨然から米芾、高克恭、呉鎮に継承されたものと思うが、それが単に雨点皴のような個々の山岩の描法を越えて、天地の全体にまで拡大して用いられた技法という点に、石濤の特徴と独創がある。点墨は用筆よりも用墨に近いから『畫語録』ではこの考えは筆墨章で触れた方が適切であったと思うが、ここでは筆墨の一般論に終始したためにこれを詳述する余裕がなかったのか、或はこの題識の康熙四十二年以前に『畫語録』が成立したとも推測される資料である。

二は記年はないが「枯木竹石図卷」（書画集I）のそれである。「枯木竹石、非<sub>二</sub>妙在<sub>二</sub>形似之巧<sub>一</sub>。而妙在<sub>二</sub>枯木竹石之趣<sub>一</sub>。之（此）韻、之（此）生動靈秀之奇、較<sub>二</sub>之茂林長松<sub>一</sub>、尤為<sub>二</sub>峭拔孤矯<sub>一</sub>。如<sub>二</sub>異人举止<sub>一</sub>、乃為<sub>二</sub>貴也<sub>一</sub>。不然直枯木耳。枯竹耳。枯石耳。奚以奪<sub>二</sub>高明之目<sub>一</sub>、而鼓<sub>二</sub>之舞<sub>レ</sub>之、以生<sub>二</sub>其情性<sub>一</sub>耶。余於<sub>二</sub>新秋雨後暑既散<sub>一</sub>、意致一清。展<sub>レ</sub>卷為<sub>レ</sub>此。亦似<sub>二</sub>有<sub>二</sub>默<sub>一</sub>契於心<sub>一</sub>、而出<sub>二</sub>之手<sub>一</sub>者<sub>一</sub>。識者鑒<sub>レ</sub>諸<sub>一</sub>」とあるこの識語では、枯木竹石の画の妙は、形似の巧みさでなくて韻趣生動、靈秀の奇にあるといい、新秋の雨後爽涼の時にこれを作り心に默契あるように感じたと記している。本章で林木描写における運腕の「虚而靈、空而妙」の境地を説いたが、ここでは画の妙はその韻趣の生動、靈秀の奇にあるとして、この画を描くには心に默契あるがごとしという。默契は本章の「不説之説」と同じく、例えば「者箇法（汝心是仏）を理論するは、豈是れ汝が言句の上に於て他を解得することならんや。亦是れ一機一境の上に於て他を見得するにあらず。此の意は唯だ是れ默契するのみ」（宛陵録）とあるように、唯仏与仏の心印伝授と同じ意味である。

### 海濤章第十三

海有<sub>二</sub>洪流<sub>一</sub>、山有<sub>二</sub>潜伏<sub>一</sub>。海有<sub>二</sub>吞吐<sub>一</sub>、山有<sub>二</sub>拱揖<sub>一</sub>。海能薦<sub>レ</sub>靈、山能脈運。山有<sub>二</sub>層巒疊嶂、邃谷深崖、巒岈突

石濤『畫語録』の新解釈

兀、嵐氣霧露、煙雲畢至<sup>二</sup>。猶如<sup>三</sup>海之洪流、海之吞吐。此非<sup>四</sup>海之薦<sup>レ</sup>靈、亦山之自居<sup>五</sup>於海<sup>一</sup>也。海亦能自居<sup>六</sup>於山<sup>一</sup>也。海之汪洋、海之含泓、海之激笑、海之蜃樓雉氣<sup>①</sup>、海之鯨躍龍騰。海潮如<sup>レ</sup>峯、海汐如<sup>レ</sup>嶺。此海之自居<sup>七</sup>於山<sup>一</sup>也、非<sup>八</sup>山之自居<sup>九</sup>於海<sup>一</sup>也。山海自居若<sup>レ</sup>是。而人亦有<sup>下</sup>目<sup>ニ</sup>視<sup>レ</sup>之<sup>上</sup>者<sup>一</sup>。如<sup>三</sup>瀛洲閩苑、弱水蓬萊、玄圃方壺<sup>二</sup>、縱使<sup>レ</sup>（從<sup>レ</sup>令）棋布星分、亦可<sup>下</sup>以<sup>ニ</sup>水源龍脈<sup>一</sup>、推而知<sup>レ</sup>之。若得<sup>ニ</sup>之於海<sup>一</sup>、失<sup>ニ</sup>之於山<sup>一</sup>。得<sup>ニ</sup>之於山<sup>一</sup>、失<sup>ニ</sup>之於海<sup>一</sup>。是人妄受<sup>レ</sup>之也。我之受也、山即海也、海即山也。山海而知<sup>ニ</sup>我受<sup>一</sup>也。皆在<sup>ニ</sup>人一筆一墨之風流<sup>一</sup>也<sup>②</sup>。

① 蜃樓雉氣は『史記天官書』に、「海旁蜃氣、象<sup>二</sup>樓台<sup>一</sup>」とあり、蜃は大蛤、雉氣は蜃氣に同じ（礼記月令云、雉。入天水、為<sup>レ</sup>蜃）。

② 瀛洲：方壺は「史記、秦始皇本紀」に「齊人徐市等上<sup>レ</sup>書言、海中有<sup>三</sup>神山<sup>一</sup>。名曰<sup>二</sup>蓬萊、方丈、瀛洲<sup>一</sup>」、閩苑は「西王母伝」に「王母所<sup>レ</sup>居、在<sup>ニ</sup>崑崙之圃、閩風之苑<sup>一</sup>」とある。

弱水は「海内崑崙之墟、弱水出<sup>ニ</sup>西南隅<sup>一</sup>」（山海經）、方壺は「海中有<sup>三</sup>神山<sup>一</sup>」

山<sup>一</sup>。其形如<sup>レ</sup>壺。方丈曰<sup>二</sup>方壺<sup>一</sup>、蓬萊曰<sup>二</sup>蓬壺<sup>一</sup>、瀛洲曰<sup>二</sup>瀛壺<sup>一</sup>（拾遺記）。玄圃は又崑崙に作る。「離騷」に「夕余至<sup>ニ</sup>乎縣圃<sup>一</sup>」。王逸注、縣圃、神山、在<sup>ニ</sup>崑崙之上<sup>一</sup>」とある。

③ 風流は流風余韻で、「士女沾<sup>ニ</sup>教化<sup>一</sup>、黔首仰<sup>ニ</sup>風流<sup>一</sup>」（後漢書）や「標榜風流、遠朋管樂」（三國名臣序贊）の例がある。

海には大きな海流があり、山には地下の厚い層脈がある。海には激しい波濤の吞吐があり、山には連峯相互の拱揖がある。海には至靈のはたらきがあり、山には生ける脈運がある。山には層なる巒や壘嶂、邃き谷や深崖があり、連山が高く囲み突兀たる形をなし、嵐氣や霧露による煙雲が絶え間なく現われる情景は、ちょうど海が洪流し、吞吐するのと同じである。しかしそれは海が山に至靈を与えたのではなく、山自身みずから海と同じ至靈に達し、海も亦みずから山と同じ至靈に達したのである。海には汪きい洋さや深い淵、激しい轟音、また蜃気楼のような現象があり、海には鯨が躍り龍が騰る。海の潮は山の峯の如く、汐の満干は嶺の起伏のようである。これは海の自然がおのずから山の自然と一体であるからで、山が海にその脈運を与えたのではない。かような山も海もそれぞれ独立して存在しながら互いに相に通じている。さればわれわれも山海を見ると、瀛洲、閩苑、弱水、蓬萊、玄圃、方壺のように仙境がたとえ将棋の駒や星のように分布しているにしろ、われわれは現実の山海の水源や地脈から推して、その境景を知ることができる。もし海を描いて成功しても山では失敗し、山で成功しても海で失敗するのは、山と海とが互いに居然として独立しながらもおのずからその体が一である所以を誤って受け取るからである。山海に関する私の受け取り方（認識）は、山は即ち海、海は即ち山ということであり、山も海も私のこの受（悟り）を知っている。これらのことはすべて人が一面の法を悟った時にはじめ

て、その一筆一墨に發揮される風流である。

#### 四時章第十四

凡写<sup>ニ</sup>四時之景、風味不<sup>レ</sup>同、陰晴各異。審<sup>レ</sup>時度<sup>レ</sup>候為<sup>レ</sup>之。古人寄<sup>ニ</sup>景于詩、其春日、每同<sup>ニ</sup>沙草<sup>①</sup>、長共<sup>ニ</sup>水雲<sup>②</sup>。其夏日、樹下地常陰、水辺風最涼。其秋日、寒城一以眺、平楚正蒼然。其冬日、路渺筆先到、池寒墨更<sup>③</sup>。亦有<sup>ニ</sup>冬不<sup>レ</sup>正令者<sup>④</sup>。其詩曰、雪慳天欠<sup>レ</sup>冷、年近日添<sup>レ</sup>長。雖<sup>レ</sup>值<sup>レ</sup>冬似<sup>レ</sup>無<sup>ニ</sup>寒意<sup>⑤</sup>。亦有<sup>レ</sup>詩曰、殘年日易<sup>レ</sup>曉、夾<sup>レ</sup>雪雨天晴。以<sup>ニ</sup>二詩論<sup>レ</sup>画、欠<sup>レ</sup>冷、添<sup>レ</sup>長、易<sup>レ</sup>曉、夾<sup>レ</sup>雪。摹<sup>レ</sup>之、不<sup>ニ</sup>独於冬<sup>⑥</sup>、推<sup>ニ</sup>於三時<sup>⑦</sup>、各隨<sup>ニ</sup>其令<sup>⑧</sup>。亦有<sup>ニ</sup>半晴半陰者<sup>⑨</sup>。如<sup>ニ</sup>片雲明月暗<sup>⑩</sup>、斜日雨辺晴<sup>⑪</sup>。亦有<sup>ニ</sup>似<sup>レ</sup>晴似<sup>レ</sup>陰者<sup>⑫</sup>。未<sup>レ</sup>須<sup>レ</sup>愁<sup>ニ</sup>日暮<sup>⑬</sup>、天際是<sup>レ</sup>輕陰。予拈<sup>ニ</sup>詩意<sup>⑭</sup>以為<sup>ニ</sup>画意<sup>⑮</sup>、未<sup>レ</sup>有<sup>ニ</sup>景不<sup>レ</sup>隨時者<sup>⑯</sup>。滿目雲山、隨時而變、以此哦<sup>レ</sup>之。可知<sup>ニ</sup>画即詩中意<sup>⑰</sup>。詩非<sup>ニ</sup>画裏禪<sup>⑱</sup>乎。

① 毎同沙草発云々の二句は出所不明。

② 樹下地常陰云々の二句も出所不明。

③ 寒城一以眺云々は『文選』卷卅(謝眺「郡内」)。

④ 路渺筆先到云々の二句も出所不明。

⑤ 雪慳天欠冷云々の二句も出所不明。

⑥ 殘年日易曉云々は、宋謙父「一室」詩。

⑦ 片雲明月暗云々は唐子西「惠州雜詩」。

⑧ 未須愁日暮云々は『宋詩別載集』卷四一の末、程伯子「賦於陳公廣園、修楔事席上」。

⑨ 畫即詩中意については「写山水冊」(書画集Ⅳ)に「秋澗石橫泉韻細。擘花從<sup>レ</sup>蝶怯<sup>ニ</sup>陰寒<sup>①</sup>。殘紅霜打詩中畫。輸<sup>ニ</sup>与雲山<sup>②</sup>冷眼看<sup>③</sup>」とあり、「望綠堂作

從<sup>レ</sup>蝶怯<sup>ニ</sup>陰寒<sup>①</sup>。殘紅霜打詩中畫。輸<sup>ニ</sup>与雲山<sup>②</sup>冷眼看<sup>③</sup>」とあり、「望綠堂作

山水冊」にも「詩情画情兩無心。松竹蕭疎意自深。興到図成秋思遠。人間又道似<sup>ニ</sup>雲林<sup>④</sup>」とみえ、また北京へ行く途中、庚午(康熙二十九年)の「山水冊」(画集43)に「詩中畫、性情中来者也。則畫不<sup>ニ</sup>是<sup>レ</sup>可<sup>ニ</sup>擬<sup>レ</sup>李而後作<sup>レ</sup>詩。畫中詩、乃境趣時生者也。則不<sup>ニ</sup>是<sup>レ</sup>便生吞生剝而後成<sup>レ</sup>畫。真識相触、如<sup>ニ</sup>鏡写<sup>レ</sup>影。初何容<sup>レ</sup>心。今人不<sup>レ</sup>免<sup>ニ</sup>唐突詩画<sup>⑤</sup>矣」の例がある。

⑩ 畫裏禪については「雨荷図」(書画集Ⅰ)に「誰明<sup>ニ</sup>畫裏禪<sup>⑥</sup>」、また「溪山垂綸図」(同上、複製館)に「<sup>ニ</sup>離<sup>レ</sup>心離<sup>レ</sup>道別無<sup>レ</sup>縁。唯憑<sup>ニ</sup>一味筆墨禪<sup>⑦</sup>」の文があり、「石濤設色山水冊」にも「三十年立<sup>ニ</sup>画禪<sup>⑧</sup>。搜<sup>レ</sup>奇索<sup>レ</sup>怪豈無<sup>レ</sup>顛。夜來朗誦青城語。身到<sup>ニ</sup>廬山瀑布前<sup>⑨</sup>」や、梅清の目に映じた禪僧石濤は「逸興偶然聚。相携問<sup>ニ</sup>二濤<sup>⑩</sup>。…嘯自<sup>ニ</sup>林中<sup>⑪</sup>出。禪於<sup>ニ</sup>画裏<sup>⑫</sup>逃<sup>⑬</sup>」(天延閣圖後)とある。

およそ四季の景を写す時は、それぞれ季節によって風趣が違い、一日の陰晴によっても異なるから、その季節をよく知り、氣候をよく考えて画くべきである。古人は詩に托してそれぞれの景を詠うている。春には「毎に沙草とともに発き、長く水雲とともに連なる」といい、夏には「樹下の地は常に蔭く、水辺の風は最も涼し」、秋には「寒き城は一以て眺むれば、平らなる楚は正に蒼然たり」、冬には「路渺にして筆先ず

り、池寒たくして墨更に円かなり」のごときである。ところが冬でも『礼記月令』(月令疏「名曰月令、以記其十二月、政之所行也」とあり、十二月の氣候とその月々に行う年中行事を政令を以て記したもの)の季に合わない例がある。例えばその詩は「雪は慳しみて天は冷を欠き、年近きに日は長きを添う」は冬でも寒気を欠き、また「残年に日は明け易く、雪を挟んで雨天晴る」も同様で、これらの二詩から画を論ずると、「冷を欠き」、「長きを添う」、「明け易き」、「雪を挟んで」の詩意を摸すのは、別に冬にかぎらず他の三つの季節に推してもよいが、それぞれ『月令』に随うべきである。また半ば晴れ半ば陰る景もある。例えば「片雲に明月は暗く、斜日に雨辺晴る」のごときで、また晴れとも陰りとも判然としない景もある。「未だ日の暮るるを愁うを須いず、天の際には暁ちやや陰し」のごときである。自分はこれまで詩の意をとってこれを画のモチーフとするとき、景が季節に合わないような画は一つもない。「満目の雲山、時に随うて変ず」の句も、このような季節感(おそろ)から哦うたものと思う。以上の意味から考えれば、画は即ち詩中の意を表わすものであるといえる。然らば詩は「画裏の禅」といつてよいのではないか。

本章では二つの重要なことを述べている。一は詩が一年の季節や一日の三時の景に応じて詠われるべきで、稀に『月令』に背くようにみえる時でも季節感の実景を詠うべきであり、画も詩意をモチーフに取る場合にはそれに随わねばならぬということである。二は「画即詩中意」、「詩即画裏禅」の思想である。一の考えはすでに北宋の郭熙や韓拙等がくわしく説いているから改めて述べることを省くが、それを画にした石濤の「東坡時序詩画冊」(大阪市立美術館)の例だけを挙げておく、次の二も、同じく「詩は無形画、画是有形詩」とか、詩画一致の説として北宋来盛んに説かれた思想で、石濤は画中の詩情を画者の天賦の性情(注⑨)にもとづくとしていたが、後段の「詩即画裏禅」という考えは新しい。これは本語録の初章で開陳された禅を基にした「一画の法」を明確に詩の領域にまで拡大したもので、この思想は注にも引いたように石濤の題画跋にしばしば見られるものである。注⑨の引用と重複するが、次にこれらの題詩に少しく説明を加えよう。

年代の判る画跋では康熙三十年「谿山尋勝図」の題識「詩中画、性情中来者也。則画不可擬、張擬李而後作詩。画中詩、乃境趣時生者也。則詩不<sub>レ</sub>是<sub>レ</sub>便生吞生剝、而後成<sub>レ</sub>画。真機相触、如<sub>レ</sub>鏡写<sub>レ</sub>影、初何容<sub>レ</sub>心。今<sub>レ</sub>人不<sub>レ</sub>免<sub>レ</sub>唐突詩画<sub>レ</sub>矣」(画集43)には、詩中の画は画者の性情から生まれ、画中詩は境趣から生れるもので、張三李四のようにありふれた他人の真似をして作った詩は実感が伴わず、又剽窃(生吞生剝)した詩を画にするのも誤である。詩も画も、表現の対象と画者とが真機相触れた実体験から生れるもので、そうでない詩画は唐突で不自然であるという。詩中画の句は「咸翁のための山水冊」(康熙三十八年)の「秋澗石横泉韻細。埜花徒<sub>レ</sub>蝶怯<sub>レ</sub>陰寒。残紅霜打詩中画。輪<sub>レ</sub>与雲山<sub>レ</sub>冷眼看」

(書画集Ⅳ)とある。この句は「苦瓜妙諦冊」の「秋澗石橫泉韻細。曉峯煙樹乍生寒。殘紅霜葉詩中画。増意任性冷眼看」(康熙四十二年)と文字が多小違うが主旨は同じい。また康熙四十年の「望綵堂中作山水冊」の「詩情画法兩無心。松竹蕭疎意自深。興到図成秋思遠。人間又道似雲林」は一年後の「傲雲林溪亭図」(康熙四十一年)の題詩と全く同じである。以上は詩画同法説の例であるが、「詩情画法兩無心」とある句で判るように、その同法説の根柢は、無心という禅の悟境を媒介にしている。本章末の「画裏禅」の句も「雨荷図」(康熙四十年)の題識にみえ、さらに同年の「雲山無尽図冊」には「三十余年立画禅。搜奇索怪豈無顛。夜来朗誦青城詩。身到廬山瀑布前」とあるから画禅の思想は石濤の三十歳前後の開悟の時から彼が自らに課した公案であったといつてよい。以上は石濤画の年記ある作品から摘出した資料であるが、記年のない「溪山垂綸図」(書画集Ⅰ)には「非癡非夢豈非顛。別有関心別有伝。一夜西風解脱尽。万峰青挿碧雲天。即此是心即此道。離心離道別無縁。唯憑一味筆墨禅。時々拈放活心焉。人間宮紙不多得。内府收藏三百年。朝来興發長至前。狂濤大点生雲煙。煙雲起処随波瀾。樹頭樹底堆成円。崩去狂壑走天平。飛泉錯落高巖寒。攀之不可極。望之徒眼酸。秋高水落石頭出。漁翁束手謝書閑。丹岳倒影澄巨巖。洗耳堂懸一破顔」とある。この画の作風は原図を見ないのでよく判らぬが、康熙二十四年乙丑の「万点墨墨図巻」の頃かそれよりやや以前かと思う。いずれにせよ石濤の終生の念願は画禅一致を明かにすることにあり、その意味ではこの『畫語録』一巻は彼が達し得た最後の境地であったことが知られる。

## 遠塵章第十五

人為物蔽、則与塵交。人為物使、則心受勞。勞心於刻画而自毀。蔽塵於筆墨而自拘。此局隘人也。但損無益、終不快其心也。我則物随物蔽、塵随塵交、則心不勞。心不勞則有画矣。画乃人之所有一画人所未有。夫画貴乎思。思其一則心有所著而快。所以画則精微之入、不可測矣。想古人未必言此、特深發之。

①「与塵交」は『三祖信心銘』に「六塵不惡。還同正覺。智者無為。愚人自縛」又『永嘉証道歌』に「君不見。絶学無為閑道人。不除妄想不求真。無明実性即仏性。幻化空身即法身」とある。

②心不勞則有畫矣より以下は、「一畫の法」を即仏性の現成(六祖壇經坐禪第五)と想つて、畫禅一致の思想にみちびき、これを古人未發の言とするのである。

人は外物に蔽われると俗塵と交じわり、外物に使役されると心は勞しきを受け、心を勞して骨を刻むほど制作に勤める（急就篇、顔注「刻」ならば、自分の心身を傷ない、俗塵で筆墨が塗れ蔽われると、わが身を自分で拘束することになる。これらはただ人を狭隘にするだけであり、身を損うだけで何の益もなく、遂には自分の心を不快にするに終る。しかし私はそんなことはせず、ただ物は物が蔽うに任せるだけである。塵は塵が交わる俛にさせれば、自分の心は何の勞苦もない。心に勞苦がなければ則ち画が生まれる。画をかくことは誰にでもできるが、一画の法は誰も有たないものである。そもそも画では思を貴ぶという。ここにいう思は皴法章という思索ではなく、變化章第二の識、或は網綱章の智にあたる語で、前に引いた「思量夫不思量底」の思量、即ち非思量の作用である。故に一画の法の非思量という境地において心ははじめて落ち着くことができ、快しい。それ故に画けば則ち精微の極に到り、そのはたらきは測ることができぬ。古人でこのことを云った者はまだいないことを考えて、自分は特にこのことを述べておく。

上の解釈で「有所著」の著は一般には執着即ち煩惱妄念と解されるが、ここでは私は禪語録にしばしば見る道著や著語の用例に随い、所著を究竟処の意に解する。画禅については既に随処で触れたが、石濤の題跋詩のうちさらに二、三引用しておく。「滾寒涯枯禪我欲。掃文字却為高懷漫」（苦瓜妙諦冊、十二頓）、また「論画者、如論禪相似」。貴、不在知解。入第一義諦、方為高手。否、則落第二義矣。絶非敏手」（山水冊、149）。次に快の字は饒と同じ意味で、「他生未識此生饒。看他白昼渾無礙」（探梅圖、画集63）の例がある。

### 脱俗章第十六

愚者与俗同識。愚不蒙則智<sup>①</sup>。俗不濺則清。俗因愚受。愚因蒙昧。故至人不能不達、不能不明。達則變。明則化。受事則無形。治形則無迹。運墨如已成<sup>②</sup>。操筆如無為<sup>③</sup>。尺幅管天地山川万物。而心淡若無者<sup>④</sup>。愚去智生。俗除清至也。

①「愚者与俗同識」云々の句は、『六祖壇經』にみえる有名な故事に拠る。神秀上座の偈「身是菩提樹。心如明鏡台。時々勤拭拭。勿使惹塵埃」に対する六祖慧能の偈「菩提本無樹。明鏡亦無台。本來無一物。何処惹塵埃」の思想、および同書（坐禪第五）の「此門坐禪、元不著心、

亦不著淨、亦不是不動。若言著心、心元是妄、知心如幻。故無所著也。若言著淨、人性本淨、由妄念故、蓋覆眞如。但無妄想、性自清淨。起心著淨、却生淨妄。妄無處所、著者是妄。淨無形相、却立淨相、言是工夫。作此見者、障自本性。却被淨縛」を参照



されたい。また自性清浄や眞如は、変化章第三（註①）の如来蔵や眞如法身、本覚などを参照。

②「運墨已成」以下の説は、石濤の所謂畫禪で、禪思想を絵画の表現作用に応用したものである。なおこの文の「受事則無形。治形則無跡」の出

典は「道無<sub>レ</sub>爲<sub>レ</sub>無<sub>レ</sub>形」（莊子、大）や、「反<sub>レ</sub>一<sub>レ</sub>無<sub>レ</sub>迹」（同、性篇）であろうが、本旨は全く別である。

③「淡若<sub>レ</sub>無<sub>レ</sub>者」も「淡若<sub>レ</sub>無<sub>レ</sub>」（老子、三五章）を仮りているが、ここでもその「智」は全く別な禪の般若智をさす。

前章の遠塵も本章の脱俗も、意味は同じであるが、内容は少しく異り、本章の主眼は「遠塵」の実践的理論的根拠として仏教思想を明確にしている点にある。

愚者も俗人もすべて同じ識を有している。これは大乘仏教の一切衆生、悉有<sub>レ</sub>仏性をふまえた思想で、識とはこれまでも屢々引用した自性即真如法身を悟るはたらき（大乘起信論）である。それ故に愚妄の雜念が識を味まさないければ、識は本然の円性智（本覚）であり、俗念がこの法性に濺いでこれを汚さなければ本然清浄である。故に俗とは愚のはたらきを被ること、愚は無知のために識が味まされることをいう。故に愚や俗の妄念に味まされることのない至人は、何事をも達<sub>レ</sub>り得ないものはなく、明かにし得ないものはない。そしてすべてを達れば則ちいかなる機に<sub>レ</sub>応じても変じ、明徹であれば則ち境に<sub>レ</sub>応じて万化する。外からどんな事を受けてもいつも定まった形として現わすことなく、どんな形のものもを処理してもその迹を見せぬ。筆に含んだ墨を運かせば既に完成したものと同じで、筆を操<sub>レ</sub>かせばその働きは無為と同じである。尺幅の書面が天地の山川万物を管<sub>レ</sub>（統）めるが、しかも画者の心は淡として無なるものようである。その人の心は一点の愚妄の曇りもなく、自性の円性智そのもので、俗念は去り本然の清浄に達する。この境地については、注にも引き、しばしば引用してきた『六祖壇經』、『頓悟要門』、『伝心法要』など、黄檗禪を嗣いだ石濤か平素熟読していた筈の文献を参照されたい。

### 兼字章第十七

墨能裁<sub>レ</sub>培山川之形、筆能傾<sub>レ</sub>覆山川之勢。未<sub>レ</sub>可<sub>レ</sub>以一邱一壑<sub>レ</sub>而限<sub>レ</sub>量之也。古今人物、無<sub>レ</sub>不<sub>レ</sub>細悉。必使<sub>レ</sub>墨海抱負、筆山駕馭、然後広<sub>レ</sub>其用。所以八極之表、九土之變、五嶽之尊、四海之広、放<sub>レ</sub>之無<sub>レ</sub>外、収<sub>レ</sub>之無<sub>レ</sub>内。世不<sub>レ</sub>執<sub>レ</sub>法、天不<sub>レ</sub>執<sub>レ</sub>能。不<sub>レ</sub>但其顯<sub>レ</sub>于画、而又顯<sub>レ</sub>于字。字与<sub>レ</sub>画者、其具兩端、其功一体。一画者、字画先有之根本也。字画者、一画後天之経権也。能知<sub>レ</sub>経権而忘<sub>レ</sub>一画之本者、是出<sub>レ</sub>（猶）子孫而失<sub>レ</sub>其宗支也。能知<sub>レ</sub>

古今不<sub>レ</sub>泯、而忘<sub>レ</sub>其功之不<sub>レ</sub>在<sub>レ</sub>人者、亦由<sub>レ</sub>百物而失<sub>レ</sub>其天之授<sub>レ</sub>也。天能授<sub>レ</sub>人以<sub>レ</sub>法、不<sub>レ</sub>能授<sub>レ</sub>人以<sub>レ</sub>功。天能授<sub>レ</sub>人以<sub>レ</sub>画、不<sub>レ</sub>能授<sub>レ</sub>人以<sub>レ</sub>变。人或<sub>レ</sub>有<sub>レ</sub>棄<sub>レ</sub>法以<sub>レ</sub>伐<sub>レ</sub>功。人或<sub>レ</sub>離<sub>レ</sub>画以<sub>レ</sub>務<sub>レ</sub>变。是天之不<sub>レ</sub>在<sub>レ</sub>於人。雖<sub>レ</sub>有<sub>レ</sub>字画、亦不<sub>レ</sub>伝焉。天之授<sub>レ</sub>人也、因<sub>レ</sub>其可<sub>レ</sub>授而授<sub>レ</sub>之。亦有<sub>レ</sub>大知而大授、小知而小授<sub>レ</sub>也。所以古今字画、本<sub>レ</sub>之天、而全<sub>レ</sub>之人也。自<sub>レ</sub>天之有<sub>レ</sub>所<sub>レ</sub>授、而人之大知小知者、皆莫<sub>レ</sub>不<sub>レ</sub>有<sub>レ</sub>字画之法存<sub>レ</sub>焉。而又得<sub>レ</sub>偏広<sub>レ</sub>者也。我故有<sub>レ</sub>兼字之論<sub>レ</sub>也。

① 八極之表は「天地之間、九州八極(注、八極、八方之極也)」、(淮南子、)にある語。

② 九土之变も同書に「何謂<sub>レ</sub>九州。東南神州曰<sub>レ</sub>農土、正南次州曰<sub>レ</sub>沃土、西南戎州曰<sub>レ</sub>滔土、正西兗州曰<sub>レ</sub>并土、正中冀州曰<sub>レ</sub>中土、西北台州曰<sub>レ</sub>肥土、正北沛州曰<sub>レ</sub>成土、東北薄州曰<sub>レ</sub>隱土、正東陽州曰<sub>レ</sub>申土。」

③ 五岳は東岳泰山、西岳華山、南岳衡山、北岳恒山、中岳嵩山をいう。

④ 「不但其顯于畫、而又顯于字」の書画、一論は、古くは六朝の王微や晩唐の張彦遠にその命脈が辿られるが、石濤ではそれを「一畫の原理」によって理由づけている処が新しい。現に彼の面蹟を見ると殆どの画に題識の書を付している。ここに兼字章を設けざるを得なかった所以がある。たとえば石濤「山水画為鳴六先生」の題語に「畫法関通書法律。蒼々莽々率<sub>レ</sub>天真。不<sub>レ</sub>然、試問<sub>レ</sub>張顛老解<sub>レ</sub>。何觀<sub>レ</sub>舞劍人」とある。

⑤ 「天能授<sub>レ</sub>人以<sub>レ</sub>法、不<sub>レ</sub>能授<sub>レ</sub>人以<sub>レ</sub>功」は『頓悟要門』(下)に「仏不<sub>レ</sub>遠<sub>レ</sub>人。而人遠<sub>レ</sub>仏。仏是心作。迷人向<sub>レ</sub>文字中<sub>レ</sub>求。悟人向<sub>レ</sub>心而悟。迷人修<sub>レ</sub>因待<sub>レ</sub>果。悟人<sub>レ</sub>了<sub>レ</sub>心無<sub>レ</sub>想。迷人執<sub>レ</sub>物守<sub>レ</sub>我、為<sub>レ</sub>己。悟人般若現前」とある文中の般若、仏の語を「一畫之法」に読み換えればよい。また同書の「夫法雖<sub>レ</sub>無<sub>レ</sub>種性、応<sub>レ</sub>物俱現。心幻也、一切俱幻。迷時人逐<sub>レ</sub>法。悟時

この章の主旨の一つは、古来しばしば説かれてきた書画同筆説の根柢に一画の法を置きこれによってこの説を基礎づけたこと、二は一画の法は天が万人に授けているのに、それを受ける側の人の功に大知小知の差があることを説く。

法由<sub>レ</sub>人。如<sub>レ</sub>森羅万象、至<sub>レ</sub>空而極。百川衆流、至<sub>レ</sub>海而極。一切賢聖、至<sub>レ</sub>仏而極。…心是總持之妙本。万法洪源。亦名<sub>レ</sub>大智慧藏」とある。この文中の種性は大知大授、小知小授にいう知、即ち各人の自覚の程度をいい、大智慧藏は阿黎耶識の本覚又は真如法身で、石濤の畫禪によれば「一畫の法の握取」にあたる。

⑥ 授。前の尊受章の受は衆生、即ち学人からいう語で、天即ち真如法身からすれば授であるが、受も授も所詮は「師師密付の自悟自解」(壇經)である。なお別の典拠に「君子不<sub>レ</sub>可<sub>レ</sub>小知、而可<sub>レ</sub>大受」(論語)がある。

⑦ 石濤の自題跋には「此中何能下<sub>レ</sub>二点、以<sub>レ</sub>書代<sub>レ</sub>之。或可<sub>レ</sub>」(山水花卉冊)とか、「此如<sub>レ</sub>魯中書」(以<sub>レ</sub>没骨雜<sub>レ</sub>飛白法)など、書に関する句が非常に多い。その一つ「桃源図」(庚辰)の識語にも「古人云、作<sub>レ</sub>畫當<sub>レ</sub>以<sub>レ</sub>草隸之法<sub>レ</sub>為<sub>レ</sub>之。樹如<sub>レ</sub>屈鉄、山如<sub>レ</sub>畫<sub>レ</sub>沙。絶去<sub>レ</sub>甜俗蹊徑、乃為<sub>レ</sub>士氣。不<sub>レ</sub>爾、縱儼然成<sub>レ</sub>格、已落<sub>レ</sub>畫師魔界。不<sub>レ</sub>復可<sub>レ</sub>救藥<sub>レ</sub>矣。或云、東坡成<sub>レ</sub>戈字、多用<sub>レ</sub>病筆。又云、腕着而筆臥、故左秀而右枯。是畫家渴筆側筆說也。西施捧<sub>レ</sub>心而嘔病<sub>レ</sub>、妍美百出。但不<sub>レ</sub>願<sub>レ</sub>隣家效<sub>レ</sub>之。…古人云、詩文字畫、得<sub>レ</sub>到<sub>レ</sub>極<sub>レ</sub>、足<sub>レ</sub>以<sub>レ</sub>却<sub>レ</sub>病解<sub>レ</sub>悶消<sub>レ</sub>愁。誠哉斯言哉」とある。古人とは張彦遠の『歷代名畫記』で、甜俗の説は黄公望『写山水訣』にある。

はじめに筆墨を論じて、墨は山川の形を造築(原文の栽培は、栽が土を盛り上げるこ)と、培はつちかい、養うことを意味する。することができ、筆は山川の勢いを或は傾け或は覆えして自由に構成することができるから、画は単に自然の一角である一丘一壑に局限されることはない。古今の名人といわれる者は何事につけくわしく知らぬものはないから、必ずや墨の分野を存分に活動させ、筆の活動を自由に放任し、然る後にその作用を広く發揮するのである。それ故に八極の地、九土の交、五岳の崇さ、四海の広さといった天地の博厚と変化を、その内外にわたって広大にこれを収め納めることができる。世間の事は法に縛られないし、天も人びとの一事の才能に執着するものではないから、人はそれをただ画に現わすだけでなく、文字の上にも發揮することができる。故に字と画とは、物の両端のように違うにせよ、その功は正に一体である。そもそも一画の法とは字と画とが生まれる以前の法で、字と画とは、一画の法が外に現成した後の、表現界の経と権(実と仮、又は原)である。故にもし人が外に現われた経(原理)とその権(応用)とを知っていても、その根源にある一画の法を忘れるなら、それは子孫がその祖先から血脈を引いていることを忘れるのと同様である。故人が古今の芸術が混びないことを知っていても、その功(成果)が実はそれを作った人(一畫の法を体得した人)にあることを忘れるのは、ちょうど天下に存在する百物がことごとく皆天が授けたものであることを知らぬと同じであるという。

次に第二の論が展開される。天は人に法を授けることができるが、その法を受けた人(画者)の働きをまで授けることはできぬ。天は人に一画の法を授けることができるが、それを受けた人にそれを變化應用する働きをまで授けることはできぬ。世間の書画家で一画の法を棄てて顧みないのただ自分の功だけを伐る者もあり、また法の真義から離れ去りながらもただその末梢の變化だけに憂き身をやつす者もある。すなわち(是)天の意志は人にこの法を授けるにあるが、「それを授けられてもその真意を悟る人でなければ」字画の法はあっても後世にそれを伝えることはできぬ。天が人にこれを授けるのは、それが万人に授くべきものであるから授けるのである。もしその人がその真義を悟る大知の者であれば偉大な授受になるが、それを悟り得ない小知の者ではその授受の意義も貧弱である。故に古今の字画の芸術を見ると、その法は天に基づき、それを受ける人の功によって全うされる。故に天が人にこの法を授けることから始まって、それを受ける側の人間に大知小知の差があるにせよ、いずれの人にも皆字画の法が授けられているにかかわらず、受ける人の努力の如何によって偏と広との差が生ずる。自分があえて兼字章の論を立てた所以もそこにあるという。

この章では天は一画の法をすべての人に授けるのであるが、それを受ける側の人間のはたらきの如何によって大知小知の差ができるという。

ここでは中国人の思想にもっとも受け容れられ易い「天」の觀念を持ち出しているが、仏教では天のことは論じない。天授は最初から「一切衆生、悉有仏性」として前提されている。最初の一画章でも述べたように仏教では造物主や天による宇宙生成論ではなく、現在のわれわれ人間がどうすべきかという開悟への道、即ち発菩提心から出発するからである。故に本章で大授を天が大知たるべき人を選んでこれに授けると解釈するのは誤りである。法は万人に授けられているけれども、万人が本来具有する自性を悟るか否か、またその悟りがどれだけ深いかは、その人の努力の如何によって分れると解すべきである。今一つの主張は、字と画、即ち書画はともにこの「一画の法」を基本にするという説である。現存する石濤の画蹟には、画だけでなく、画中に題詩や題識を記したものが非常に多い。これらの画蹟はこれを觀照する側では、書と画とを併せて觀なければならぬことが、本章で説かれているのである。

### 資任章第十八

古之人寄興于筆墨、仮道于山川。不化而応化、無為而有為、身不炫而名立。因有蒙養之功、生活之操、載之寰宇、已受山川之質也。以墨運觀之、則受蒙養之任。以筆操觀之、則受生活之任。以山川觀之、則受胎骨之任。以鞞皴觀之、則受画變之任。以滄海觀之、則受天地之任。以坳堂觀之、則受須臾之任。以無為觀之、則受有為之任。以一画觀之、則受万画之任。以虚腕觀之、則受顯脱之任。有是任者、必先資其任之所任。然後可以施之于筆。如(若不)資之、則局隘淺陋、有(不)任其任之所為。且天之任于山、無窮。山之得(體)也以位。山之薦(靈)也以神。山之變幻也以化。山之蒙養也以仁。山之縱横也以動。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。山之虚靈也以智。山之純秀也以文。山之躡跳也以武。山之峻厲也以險。山之逼(漢)也以高。山之渾厚也以洪。山之淺近也以小。此山之任而任、非山受任以任天也。人能受天之任而任、非山之任而任人也。由此推之、此山自任而任也。不能遷山之任而任也。是以仁者不遷于仁、而樂山也。山有是任、水豈無任耶。水非無為而無任也。夫水汪洋広沢也以徳。卑下循礼也以義。潮汐不息也以道。決行激躍也以勇。滌洄平一也以法。盈

遠通達也以<sub>レ</sub>察。沁泓鮮潔也以<sub>レ</sub>善。折旋朝<sub>レ</sub>東也以<sub>レ</sub>志。其水見<sub>ニ</sub>任<sub>ニ</sub>於瀛潮溟渤之間<sub>ニ</sub>者、非<sub>ニ</sub>此素行<sub>ニ</sub>其任<sub>ニ</sub>、則又何能周<sub>ニ</sub>天下之山川<sub>ニ</sub>、通<sub>ニ</sub>天下之血脈<sub>ニ</sub>乎。人之所<sub>レ</sub>任<sub>ニ</sub>于山<sub>ニ</sub>、不<sub>レ</sub>任<sub>ニ</sub>于水<sub>ニ</sub>者、是猶<sub>レ</sub>沉<sub>ニ</sub>于滄海<sub>ニ</sub>而不知<sub>ニ</sub>其岸<sub>ニ</sub>也。亦猶<sub>ニ</sub>岸之不知<sub>ニ</sub>有<sub>ニ</sub>滄海<sub>ニ</sub>也。是故知者知<sub>ニ</sub>其畔岸<sub>ニ</sub>、逝<sub>ニ</sub>于川上<sub>ニ</sub>。聽<sub>ニ</sub>于源泉<sub>ニ</sub>而樂<sub>ニ</sub>水也。非<sub>ニ</sub>山之任<sub>ニ</sub>、不足<sub>ニ</sub>以見<sub>ニ</sub>天下之広<sub>ニ</sub>。非<sub>ニ</sub>水之任<sub>ニ</sub>、不足<sub>ニ</sub>以見<sub>ニ</sub>天下之大<sub>ニ</sub>。非<sub>ニ</sub>山之任<sub>ニ</sub>水、不足<sub>ニ</sub>以見<sub>ニ</sub>乎環抱<sub>ニ</sub>。周流環抱不<sub>レ</sub>著、則周流環抱無<sub>レ</sub>由。周流環抱不<sub>レ</sub>著、則蒙養生活無<sub>レ</sub>方。蒙養生活有<sub>レ</sub>操、則周流環抱有<sub>レ</sub>由。周流環抱有<sub>レ</sub>由、則山水之任息矣。吾人之任<sub>ニ</sub>山水<sub>ニ</sub>也、任不<sub>レ</sub>在<sub>レ</sub>広、則任<sub>ニ</sub>其可<sub>レ</sub>制。任不<sub>レ</sub>在<sub>レ</sub>多、則任<sub>ニ</sub>其可<sub>レ</sub>易。非<sub>レ</sub>易、不能<sub>レ</sub>任<sub>ニ</sub>多。非<sub>レ</sub>制、不能<sub>レ</sub>任<sub>ニ</sub>広。任不<sub>レ</sub>在<sub>レ</sub>筆、則任<sub>ニ</sub>其可<sub>レ</sub>伝。任不<sub>レ</sub>在<sub>レ</sub>墨、則任<sub>ニ</sub>其可<sub>レ</sub>受。任不<sub>レ</sub>在<sub>レ</sub>山、則任<sub>ニ</sub>其可<sub>レ</sub>静。任不<sub>レ</sub>在<sub>レ</sub>水、則任<sub>ニ</sub>其可<sub>レ</sub>動。任不<sub>レ</sub>在<sub>レ</sub>古、則任<sub>ニ</sub>其無<sub>レ</sub>荒。任不<sub>レ</sub>在<sub>レ</sub>今、則任<sub>ニ</sub>其無<sub>レ</sub>障。是以古今不<sub>レ</sub>乱、筆墨常存。因<sub>ニ</sub>其決<sub>ニ</sub>洽斯任<sub>ニ</sub>而已矣。然則此任者、誠蒙養生活之理。以<sub>レ</sub>一治<sub>レ</sub>万、以<sub>レ</sub>万治<sub>レ</sub>一。不<sub>レ</sub>任<sub>ニ</sub>于山<sub>ニ</sub>、不<sub>レ</sub>任<sub>ニ</sub>于水<sub>ニ</sub>、不<sub>レ</sub>任<sub>ニ</sub>于筆墨<sub>ニ</sub>、不<sub>レ</sub>任<sub>ニ</sub>于古今<sub>ニ</sub>、不<sub>レ</sub>任<sub>ニ</sub>于聖人<sub>ニ</sub>。是任也、是有<sub>ニ</sub>其資<sub>ニ</sub>也。

①資任の字の出典をあげる。資は「一曰、助也」(集韻)の義で、その例は「楚何以資<sub>レ</sub>汝。注、資者給濟之謂也」(莊子、大宗師)、また「資、操也」(公雅)で、その例は「万物資<sub>レ</sub>始、(疏)万象之物、皆資<sub>ニ</sub>取乾元<sub>ニ</sub>、而各得<sub>レ</sub>始<sub>レ</sub>生」(易、乾)や、「或通<sub>ニ</sub>四方之珍異<sub>ニ</sub>、以資<sub>レ</sub>之」(注)資、取也、操也」(考工記)がある。任は「以任<sub>ニ</sub>邦國」(注、任猶<sub>レ</sub>事也、事、以<sub>ニ</sub>其力之所<sub>レ</sub>堪<sub>ニ</sub>) (周礼、)のように仕事、職務の義から「任<sub>レ</sub>君賜<sub>レ</sub>賞」(注)任、委也」(管子、)のように、任用、委任、授ける等の義がある。

しかしこれらの出典よりも、本章で説く山川河海などの存在意義はやはりこれを禅思想で解釈する方が妥当である。

「祖説<sub>ニ</sub>性海<sub>ニ</sub>曰、山河大地、皆依<sub>ニ</sub>「仏性海<sub>ニ</sub>」建立。三昧六通、由<sub>レ</sub>茲

資任の資は注でいうように取る、操る、助けるなどの義で、任は授ける任用する等の義から職務などを任す意味となる。しかし本章は、宇宙の法である一画の法の実現を説いた本書の論旨を締め括る意味があるから、画者の任が一画の法の開悟であるとすれば、彼が描く山川草木もまたそれぞれ独自の法性を授けられている筈で、画者とこれら山川草木の法性海との関係がここで説かれている。

發現」(五燈嚴)や、「瀉山問<sub>ニ</sub>仰山<sub>ニ</sub>、妙淨明心、汝作<sub>レ</sub>麼生會。仰山云、山河大地、日月星辰」の問答(拈<sub>ニ</sub>八方珠<sub>ニ</sub>、玉集上)があり、要するに真如法海においては人の開悟は同時に、境である草木国土の一々もすべて真如法身であることの証である。このことは我が国の道元が『正法眼蔵』の溪声山色、山水経、仏性などの各巻で説き尽している。

②劫堂の出典は「覆<sub>ニ</sub>杯水於劫堂之上、則芥為<sub>ニ</sub>之舟」(莊子、)である。

③楽山は「知者楽<sub>レ</sub>水、仁者楽<sub>レ</sub>山。知者動、仁者静。知者楽、仁者静」(論語、)に拠る。

④天下之血脈の語は「以<sub>レ</sub>山為<sub>ニ</sub>血脈」(郭熙『林泉高致集』山水訓)にある。



り聚まる様子は謹しむことにより、山の虚靈（無心）なるは智により、山の純秀なるは文により、山の蹲ったり跳ねたりする姿は武による。さらに山の峻厲なる姿は險により、山が天漢に逼る姿は高き心により、山の渾厚なるは洪大な心により、山の浅近の姿は小やかな心による。このように山はよく自らに与えられた使命を受けて自らこれを果しているのであって、山が天から与えられた任を自ら果さずに天にその遂行を押しつけているのではない。人も一画の法の開悟という与えられた使命をよく受けて自らこれを果すのであって、山に与えられた使命を人が代って果すのではない。これから推して考えると、山は自らの任をすでに果しているのである。山に与えられた任を他に遷し転嫁して、他にこれを果させるのではない。だからこそ「仁者は仁を遷さず、山を樂しむ」というのである。

山にこのような使命があるとすれば、水にもそれが無い筈はない。水は無為の俛で天の与えた使命（自性法身）がないわけではない。そもそも水が汪洋と大きく、広く万物を沢おすのはその徳による。自から遜り下って礼に循うのはその義により、潮汐がたえず流れて息まぬのはその道により、決行して激躍するのはその勇により、滌洄り流れて平一な状はその法により、遠くまで盈ち周く通達するのはその明察のはたらきにより、浸透して深く鮮しく潔らかなのはその善により、折返し旋りながら東（中国では海）に向うのはその志の純一なるによる。水はこのように大海の潮や溟く湧き立つ潮においてその任を現わすが、これは水が自らの使命を果していると考えなければ、どうして水が天下の山川に周ねく流れ、天下の血脈を通ずることができようか。もし人が山に果す所の使命を水において果さないと思うのは、自分が滄海に沈んでいる時には海に岸があるのを知らぬようなもので、又岸に立っている時には滄海の大なるを知らぬのと同じである。それ故に知者は畔岸を知らばその川上行き、水の源泉の音を聞いて水を樂しむのである。山の任を外にしては天下の広さを知ることができぬし、水の任を外にしては天下の大なるを知ることはできぬ。しかしまた山は水の任を助けなければ、水の周流する姿を見わすることができぬし、水は山の任を助けなければ山々の環抱（谷による）を現わすことはできぬ。このように山水はそれぞれ自らの任を受けながら互に付著して協力調和し合うのでなければ、水の周流も山の環抱も成り立つわけがない。現実の天地の景觀には、山と水の周流と環抱とがこのように密接して相即、相入して現われている（画者がその）のでなければ、蒙養も生活も現われようがない。故に画者が「一画の法」を体得した結果、蒙養と生活がはたらき、はじめて山川の周流も環抱も法性海の一部としてその存在の理由が発揮され、山水画の使命は終るのである。

われわれ画者が山水において任とする所はその任、従って山水画の使命が徒らに内容の広いことではなく、制、即ち制限省略すべきものを制し

略するにある。その使命が徒らに多繁なることなく、簡易たるべきにある。簡易でなければ本当の多くの任が果せないし、省略しなければ真の広いことの任が果せない。また筆を濫りに使うことなく、用筆に際し真に伝うべき画者の生活の任を果すにあり、墨を徒らに塗抹することなく、用墨に際し真に受けるべき画者の養蒙の任を果すにある。山水画ではただ山を描くことがその任ではなく、山の静大なる相を現わすことにあり、ただ水を描くことがその任ではなく、水の動くべき相を現わすことにある。画家の任はただ古きを墨守するのではなく、古きものの精粹を廢れさせ失わせぬようにすることであり、また徒らに今の新奇を逐うのではなく、新しいものもつ真に障礙なき自由を發揮するにある。これによって古今の価値はその秩序が乱れず、筆墨の理は永久に存することになる。それはこの任が互に浹あまなく洽あきわたって一つに調和しているからである。それ故にこの任は誠に蒙養と生活の原理であり、一を以て万を治め、万を以て一を治める。任はただ山にあるだけでなく、水にあらなければならない、また任は筆墨だけでなく、古今の時代だけでなく、聖人だけではない。万法にはすべてこの任がある。こういうことが任の真義で、ここに資任の深い意義がある。これを要するに、画者は一画の法の自覚によって自然即ち山川国土がそのまま、それぞれの個性を具えた法性海なることを悟ることができ、このような証悟の境位において山水の画もはじめて完成するわけである。

## 結 び

本稿で試みた石濤の『畫語録』の解釈には、序に述べたように一つの前提がある。それは石濤のいう畫禪一致の思想を根柢にして、引用された内外典の語句をすべて禪の立場から解釈したことである。石濤の伝記をみると、明室の末裔である父朱亨嘉（靖江王）が叛を起して敗れた順治三年、当時六歳前後の石濤は一内官によってひそかに桂林府を逃れて後、禪門に投じ、以後法兄喝濤に導かれて匡廬や杭浙の間を徧歴して禪の修行を積み、最後に崑山の本月旅菴の下で開悟した。その後師の指教によって各地を遊歴した数年後の康熙三年、本月師が寧國奉聖寺に招かれここで説法した時石濤はその会下に参じ、おそらくここで心印をうけ南嶽下三十六世の法嗣となった。この寺は昔黄檗希運が裴休に請われて説法した縁ゆかりの寺である。康熙六年旅菴がこの地を去って崑山に帰るや、彼も別れて秦淮江蘇の間を行脚し、同九年法兄喝濤とともに宣城に行つた。喝濤は敬亭山南の広教寺の住持となり、石濤もここに留った。石濤の自伝詩「生平行」に「不道還期黄檗蹤。敬亭又伴孤雲往。留凡上下師道場」とあり、その間、喝濤を助けて荒廢した広教寺を復旧し、同十九年春南京に移るまで十二年ほど宣城に居た。南京では初めてささやか



な一枝閣という一寺の住持となり、会下に衆生を集めて説法を行った(五燈全書 卷九四)。その後康熙二十九年におそらく博爾都に招かれて北京に滞りし、中央の名士たちと交わり、三年後の康熙三十三年には揚州に帰り住んだ。そして大滌堂や耕心堂南楼を住处とし、屢々真州や燕子磯(石谿の故地)や南京などを往来し、画禅三昧の生活を送った。時には法話や画禅の思想をも説いたのであろうし、又画を索める者には描いて与え画料をも貰ったことであろう。そういうことを以て、石濤が選俗して売画生活を送ったという人もあるけれども、それは石濤の心事を知らぬ者である。彼には画を描くことも、禅の説法や公案と同じ意味をもっていたから、俗人から金品を貰ってもそれは布施であり、禅僧の生活としては当然のことであった。四十七年丁亥七月の耕心草堂南楼でえがいた「設色山水畫冊」の題詩に「独眠一室心逾淡。飽食三餐分已過」の句や、「寸草寸花堪玩世」。一琴一鶴総忘貧。明朝却恐西風急。吹飽蒲帆送我還」、また「繞郭波先新漲後。隔溪山色晚晴初。日暮肅々風色寒。荒齋獨自倚欄干」の詩があり、本来無一物の禅僧の生活がよく表われている。この頃彼はすでに、尊崇する黄檗希運の「仏と衆生とは尽くこれ汝のなせる妄見にして、ただ本心を識らざるがために、誤りに見解をなすのみ。纔かに仏見を作せば便ち仏に障えられ、衆生見を作せば衆生に障えらる。凡となし、聖となし、浄となし穢となす等の見は尽くその障となる。……凡もなく聖もなく、浄もなく垢もなく、大もなく小もなく、無漏無為なり。是の如く一心の中に方便して勤めて莊嚴せよ」(伝心法要)という教えを行ずる透脱した心境にあったようである。そしてこの心境において、彼の画禅一致論を提唱するこの『畫語録』一卷を製作し、従来の棒喝や偈などによらぬ書画表現という方法によって禅の説法を試みたのが、彼の晩年の行実であった。この意味では蘇軾、文同や、倪瓚などのいわゆる士夫文人画の伝統を、禅という宗教によって根拠づけようとした、中国絵画史の上で最後の試みであった。故に彼の画禅論から禅思想を捨象すれば、次代のいわゆる揚州八怪のごとき主観主義的な畫派が生れるのは当然であったといえよう。

(五六・七・二〇)