

中国伝統山水画の彩色

―その用語定義及び色材運用の関連性について―

丸川 直人

一、はじめに 問題の所在

近代以降の中国絵画研究は、基本的に北宋絵画を最高峰に位置づけつつ、元代以降の文人画を主流とし、水墨画の問題に重点を置いてきた。「筆墨」を至高とする文人的価値観の中、彩色画は画工の専らとする分野として比較的軽視され、結果としてその研究は水墨画に遅れて進行してきた。しかし彩色画研究は、中国国内においてこの二、三十年程で活発化し、関連した論著が続々と発表されている⁽¹⁾。二〇〇〇年代以降、中国経済の発展に伴う展覧会の充実や、彩色図録・図版出版の拡大、インターネット環境の普及とデジタルアーカイヴの整理など、それ以前と比べてカラー図版を入手しやすくなったことが、中国画の色彩研究を促進させてきた一因であろう。

特に山水画は非常に長い間東洋絵画の主題であつたため、その発展形態は多様であり、一般にイメージされる水墨画風にとどまるものではない。花鳥・人物画に比べ、その用語分類はとりわけ多く確認され、歴史的に「着色」、「著色」、「設色」、「青緑」、「金碧」、「浅絳」、など様々な用語が、「〳〵山水」として呼称、制作されてきた。山水という大空間を描く関係から、花鳥・人物を包括する造形や彩色技法も多く見られ、東洋絵画における伝統的色彩を理解するうえで、非常に重要な一面をもつといえよう。

しかしその定義と理解については、今日の多くの研究・展覧会図録などを見ても、単に「彩色」など、曖昧なまま記載される傾向にある。また実践の現場においても、中国では山水画は今日も盛んに描かれているが、近代以降に開発されたチューブ絵具が主に用いられ、伝統的色彩はほぼ用いられない状況にある⁽²⁾。そのため伝統的な色材の運用は、その多くが「岩彩」と呼ばれる比較的新しい表現領域⁽³⁾に偏っており、色材研究と伝統中国画の理論研究には隔たりがある。

今日、伝統的な色材は、専ら日本画の領域において用いられ続けているが、現

代日本画教育中に、筆墨を中心とした東洋的な絵画原理は失われているため⁽⁴⁾、所謂伝統的な山水・花鳥・人物が描かれること自体が非常に稀である。やまと絵など作り絵系の「塗る絵画」を除いて、古典的色彩法の運用に対する理論研究に目を向けることは少ない。

主要な東洋伝統色材運用に関する研究は、于非闇『中国画顔色の研究』（朝花美術出版社、一九五五年）、王定理『中国画顔色の運用與製作』（藝術家出版社、一九九三年）、渡邊明義『古代絵画の技術』（至文堂、一九九四年）などがあり、伝統的な色材の名称や産地、基本的な使用方法に関して言及がなされてきた。また日本画における岩絵具の運用を念頭に、美術手帖増刊号編集部編『日本画 材料と表現』（美術出版社、一九八二年）など、多くの書籍によって色材が紹介されている⁽⁵⁾。さらに、近代以降に発展した色材に関する研究には荒井経『日本画と材料 近代に創られた伝統』（武蔵野美術大学出版局、二〇一五年）などがあり、素材と運用に関する分析的なアプローチは、近年益々詳細な研究がなされている。

これら先行研究においては、顔料の分類や接着原理など、科学的側面のものが多いが注目される。ついで模写を通した個別の作品に対する技法研究などが多く、そのほとんどが日本絵画を対象としている。中国においては牛克誠『色彩的中国画』（湖南美術出版社、二〇〇一年）が中国絵画史を色彩の観点から体系的に整理研究した画期的なものとして、今日の研究の規範ともなっている。しかしその論理展開には技法としての分類が試みられているものの、「敷色体」、「積色体」などの造語によって論じられているため、新たな分類法と伝統的に使われた用語に齟齬が生まれている。以降の研究も、その多くは色彩に関する哲学・美学に重点が置かれており、討論の中心は基本的に宋代以前に集中している。また、素材と画題の関係性についても、同時に言及されることは少ない。

そこで本稿では、色材の特性という実践的あるいは材料学的観点から、歴代画論中に見られる彩色理論の関係を整理し、歴代中国山水画に関する用語および色材運用の変遷を明らかにしたい。なお、二十世紀以降の山水画は海外からもたらされた外国由来の顔料、あるいは科学的に合成された人工絵具も利用されている可能性があり、実践理論も拡大するため、本稿は十九世紀以前の山水画を主な研究対象とする。

二、中国山水画における色材

まず始めに、中国山水画において一般的に使用される色材について触れておきたい。古くは張彦遠『歴代名画記』などに数多くの伝統的な色材が記されているが⁽⁶⁾、基本的に多くの画論に記載されるものは、画題を分けていない。山水画が画題として成立した後、どのような色材が用いられたかを体系的に記載するものは、やや時代を下る。とりわけ山水画に特化してアーカイブ化しているものは、後に山水画の教科書として広く知られる清の王概（一六四五―一七〇七頃）の著、『芥子園画伝』初集であろう。本書に色材として羅列されるのは、以下の順である。

石青、石緑、朱砂、銀朱、珊瑚末、雄黄、石黄、乳金、傅粉、調脂、藤黄、靛花、草緑、赭石、赭黄色、老紅色、蒼綠色⁽⁷⁾

傅粉は今日一般に鉛白、調脂は臘脂と呼ばれるため、以下本稿では現代の呼称を用いる。これらの色名は時代によって様々な表記が存在しているが、実際にはほとんどが『歴代名画記』などに古くから記載されるものと大きく変わりが無い。本稿では逐一列挙することは控えるが、先行研究にはこれら色材の成分や産地、別名などの詳細が纏められている⁽⁸⁾。

一般的に色材の分類は、顔料と染料に大別することができる。顔料は水に溶けない有色の粉末であり、さらに無機顔料と有機顔料に区別される。天然の鉱石を砕いた鉱物顔料や、金属を化学合成して作り出した金属酸化物も同じく無機顔料である。『芥子園画伝』に記載される色材では、石青・石緑・朱砂・銀朱・珊瑚末・雄黄・石黄・赭石・鉛白が該当する。対して染料は水に溶ける着色材を指すが、これも動物性のものと植物性のものに分けることができる。『芥子園画伝』では植物由来の藤黄と、動物由来の臘脂⁽⁹⁾が該当する。また染料を顔料化したものをレーキ顔料とよぶが、これは有機顔料の一種である。靛花は、藍の染料を石灰に固着させたレーキ顔料である⁽¹⁰⁾。『芥子園画伝』にはさらに乳金の項目にて、金箔から金泥を作る方法を記しており、金属材料の使用を示す。他方、これらの色材は、特に日本画において、材質や製造方法などによって、岩絵具、水干絵具、泥絵具、水絵具など、さまざまな呼称、分類が存在する。さらに天然のものか人工的に合成されたものかなど、今日、その区分は多様であ

る。材料的特色から分類するならば、中国山水画における色材もまた、鉱物を砕いたものや、泥土を精製したもの、動物植物由来の染料あるいはそのレーキ顔料、金属材料など、ある程度分類することができる。当然ながら、これらの分類は伝統的な日本絵画に使用された色材と共通するものである。近代以降に開発された新岩絵具や合成岩絵具などと違い、色相・色材ごとに著しく物性の異なる色材が用いられているため、『芥子園画伝』を見るだけでも、各色材によって全く異なる使用法が存在し、性質の違いがあることがわかる。

鉱物顔料の特徴として、岩石を砕いて砂状の顔料を精製するため、基本的に粒子が粗いほど彩度が高く、細かいほど光が乱反射して白色を帯び、彩度が下がる。近代以降、精製技術の発展により、一番から白番まで、約十数段階の粒子と色調の区別があるが、かつては数段階しかなく、石緑・石青にのみ区別が存在するものであった⁽¹¹⁾。今日でも古来の粒子分類で販売している会社があるが、現在の粗さにして、十一十三番程度の細かさであり⁽¹²⁾、最も粗いものでも、今日製造される一―五番のような、目に見えて粗い粒子や高彩度のものを使うことは少なかったと考えられる。しかしながら、十一十三番程度の石緑・石青は、やはり他の色材に比して粒子が大きく、伸びが悪い。絵の具の濃度を濃くすると筆跡が凹凸化しやすく、また下地がある場合、それを不均一に被覆してしまう（例えば彩色層の下に墨線がある場合、絵の具が粉を吹いて下地の造形を潰してしまう状態となる）。逆に水分量を多くすると、水の中を粒子が漂うように拡散し、非常に淡い色調となつて、彩色に伴う筆跡は殆ど生じない。

石緑、石青以外の鉱物顔料は、雄黄、石黄、鉛白、赭石、朱砂は可能な限り細かくして使用することが記される⁽¹³⁾が、やはり同じ微粒子でも各々性質に差がある。例えば鉛白は被覆力が強く、展延性の高い不透明色である。対して、朱砂は絵皿で溶いた後、上澄みを朱漂とよび、高い透明度と展延性を持つ。沈殿したものの上澄みを使い分ける、あるいは比率を調整することで、透明度や濃度の選択ができる色材である。赭石は『芥子園画伝』にも、水飛した上でさらに上澄みのみを使用すると記されており、ほぼ透明色に近い状態で使用していたことがわかる⁽¹⁴⁾。朱砂と赭石は粒子が細かいほど彩度が高くなるという特性があり、できるだけ細かい粒子のものを使用していたとみられる⁽¹⁵⁾。

レーキ顔料である靛花もまた微粒子であり、高い透明度を持つ。『芥子園画伝』には、臘脂は綿臘脂であり、藤黄は海藤樹の樹脂を用いることが記される

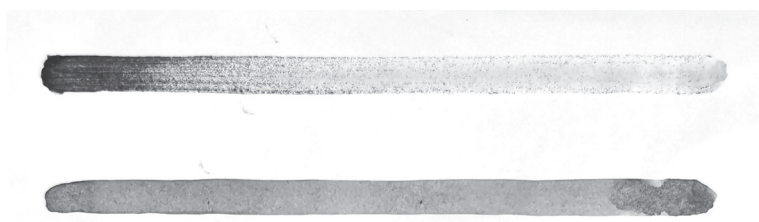


図1 上は石緑（頭緑／九番）、下は草緑を用い、左から右へ一筆で線を引いたもの。

が、いずれも粒子を持たない透明色の染料である。これらの色材は粒子が非常に細かい、或いは存在しないため、伸びがよい。その透明度ゆえ被覆力に欠けるが、色水として使用でき、下地の色によっては明瞭な筆跡が残る。例えば一本の線を引いてみても、粒子の大きな石緑・石膏と比べ、その展延性と伸び具合の差は明瞭であろう（図1）。

『芥子園画伝』中の色名には、さらに草緑、赭黄色、老紅色、蒼綠色があるが、これらは複数の色材を事前に皿の中で調合した色である。その素材は草緑（靛花と藤黄）、赭黄色（藤黄と赭石）、老紅色（銀朱と赭石）、蒼綠色（靛花と藤黄と赭石）となっている。いずれも微粒子の鉱物顔料やレーキ顔料、あるいは染料の混色であり、粒子サイズやその有無などの特性を生かした配合となっている。

以上のような色材ごとの粒子の有無、大きさの差異は、絵の具の透明度や画面上での厚み、骨格となる骨描きの墨線とその描写に大きく影響を与える要素と言える。

その他にも、各色材ごとの性質の違いから、その準備段階にも差があることが指摘できよう。歴代画論中にみられる各色材の記載はやや曖昧であり、原料が絵の具として精製され、画家の手に渡る以前の段階なのか、画家が使う直前の準備段階なのか、判別が困難である。しかし一般的に、顔料はいずれも膠液で溶いて使用せねばならず、特に鉱物顔料は使用後の膠抜きと、再使用時の膠液との再混合が必要である⁽¹⁶⁾。『芥子園画伝』では発色の劣化からも、特に石緑石膏について使用毎の膠抜きの必要性を強調している⁽¹⁷⁾。微粒子の顔料である赭石や靛花には膠抜きについての記述はないが、やはり定着には膠分を必要とする。藤黄や藤黄などの染料には膠の使用が書かれぬが、藤黄はそもそも樹脂であり、それ自体接着力をもつ。綿臘脂に用いられる色材原料（ラック貝殻虫）にも樹脂成分が含まれるため、これも同様に膠なしで用いることができる。これら色材の準備は、画家本

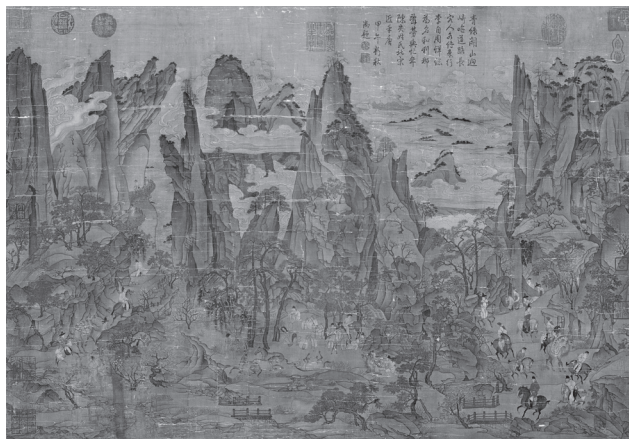


図2 (伝) 李昭道「明皇幸蜀図」(台北故宮博物院)

人でなく助手に相当する人物が担当していた可能性もあるが、いずれにせよ色材の使用法の違いによる利便性の差は存在したものと考えられる。

また、原料の産出量によって当然価格も異なり、例えば同じ赤系統の色材でも、朱砂に比べ赭石は大量に産出し、価格も安価だったはずである。高価な石膏の代わりに藍は大量に用いられていたし、金は当然ながら貴重なものであった。金銭の面からも色材の利便性には相当な差があっただろう。

以上のように、『芥子園画伝』に記載される山水画の色材だけでも、さまざまな物性と用法、作画における効果、利便性の違いが存在することがわかる。これら色材の名称と特性を念頭に、次章では彩色用語と色材の関連性を明確にしたい。

三、彩色された山水画における用語の変遷

今日、彩色された山水画全般に用いられる用語として、「青緑山水」という語が最も一般的であろう。彩色された山水画全般を青緑山水と捉える傾向もあり、あらゆる時代の作品に対して用いられている。しかし実際には、各用語にはそれぞれ変遷が存在する。

既に知られるとおり、唐以前の絵画は全て着色されたものであった。唐代以前に中原地域で描かれた確実な作品は現存しないため、(伝) 展子虔「遊春図」(北京故宮博物院蔵) や (伝) 李昭道「明皇幸蜀図」(図2、台北故宮博物院蔵) などから推測するほかないが、重ね塗りをういた濃厚な色彩の画風であったと考えられる。このような色彩に溢れた山水画風が、唐末王維(六九一―七五九)に前後する水墨画風の確立によって新たな時代を迎えることになったとされる⁽¹⁸⁾。現存する

確実な唐以前の作例であり、五胡十六国（北凉）～元代に渡って制作された敦煌壁画群からも、色彩に溢れた絵画から水墨画様式の後発的な影響があったことが確認できる⁽¹⁹⁾。しかし唐末以後、水墨画が主流とされる時期においても、（伝董源『潇湘図巻』（北京故宫博物院蔵）や、郭熙（一〇三頃～八五）『早春図』（台北故宫博物院蔵）のように、全体的には水墨画であっても、楼閣や人物に淡彩を施すのは当時通常のことであった⁽²⁰⁾。さらに李唐『万壑松風図』（台北故宫博物院蔵）には元々近景に石緑を使用していたことが近年の分析により判明している⁽²¹⁾が、現存の状態では水墨のように見えるし、馬遠『華灯待宴図』（台北故宫博物院蔵）のように、極淡彩を施した南宋院体画も数多く残されている。

『歴代名画記』など宋以前の文献には、丹青、著色、設色、と言った語が散見されるが、これらは単に「彩色画」の意味であった。純粹な水墨画による作品が主となり、色彩に関する用語が細分化され始めるのは元代前後からであろう。以下に彩色山水画に関する各用語を挙げる。

①金碧

具体的な山水画の用語区分がなされたものとしては「金碧」の使用が最も早い。この語は北宋代に編纂された『宣和画譜』に既に記載されている。ただし、当時輸入された日本の屏風絵について触れたもので、具体的記述はない⁽²²⁾。金碧山水画を通して、実際に色材の特性と山水画技法の関連性について最初に記したのは、元初・饒自然『絵宗十二忌』であろう。饒自然は生没年不詳であり、『絵宗十二忌』の記された原書も既にないが、彩色法について素材による具体的な記述がある。

謂設色與金碧也。設有輕重…輕者山用螺青、樹石用合緑、染為人物不用粉襯、重者山用石青緑、並綴樹石、為人物用粉襯；金碧則下筆之時、其石便帶皴法、當留白面、却以螺青合緑染之、後再加以石青緑、逐摺染之。然後間有用石青緑皴者。樹葉多夾筆、則以合緑染、再以石青緑綴金泥、則當於石腳沙嘴霞彩用之。……人物樓閣、雖用粉襯、亦須清淡、除紅葉外、不可妄用朱金丹青之屬、方是家數。如唐李將軍父子、宋董源、王晉卿、趙大年諸家可法。⁽²³⁾

本文は金碧のみならず、彩色法を重・輕に分けて具体的な画材を列挙しながら紹介し、さらに画家にまで言及している。

先に述べた伝統彩色色材の特性を踏まえたうえで『絵宗十二忌』の彩色の言説を見ると、「輕者は山に螺青を用い、樹石に合緑を用いて染め、人物のためには粉襯を用いず」、「重者は山に石の青緑を用い、並びに樹石を綴り、人物のために粉襯を用いる」と言う分類は、素材の特性から違いが発生していることが分かる。「輕者」に用いられる「螺青」は暗めの青色のことであり、即ち靛花を指す。「合緑」は即ち草緑、あるいはそれに近似したものであろう。何れも染料由来の色材である。一方「重者」に用いられるものは石青・石緑、さらに鉛白（粉襯⁽²⁴⁾）であり、明確に鉱物顔料を使用している。金碧は更にそれらを複合的に用いた上に部分的に金泥を用いて彩色したものであったらしい。しかし大多数の濃厚な色彩の現存作例において、鉱物顔料のみを用いて制作した作品は壁画を除いて確認できず、饒自然の挙げる画家達の現存作にも、靛花や赭石を使用しない作例はない⁽²⁵⁾。靛花や赭石のみを用いたものを「輕」、更に石青・石緑などを加えたものを「重」、それらに更に金泥を加えたものを「金碧」と名づけていたとみられる。

②青緑

「青緑」の語が山水画として初めて使用されるのは大徳二年（二九八年）出版の庄肅『画繼補遺』中の「趙伯駒：善青緑山水」の僅か一文が恐らく初出であり、次いで至正二五年（一三六五年）夏文彦『図絵宝鑑』において「青緑山水」の語が複数回使用されている⁽²⁶⁾。『図絵宝鑑』においては特に宋代後期～元代において青緑山水と記す部分もあるが、李思訓（六五三～七一八）や董源、王詵等には「著色山水」の語が多用されている。これは部分的にそのまま『歴代名画記』や『宣和画譜』が転用されている為であろうと思われる、南宋後期以降「青緑」と言う語が山水画における用語として成立した可能性を示す。

ほぼ同じ時期、天曆元年（一三三八）に成立した湯屋『古今画鑑』において、青緑の語は使用されず、「著色」が使用されている⁽²⁷⁾。時代の重なる黄公望（一二六九～一三五四）の『写山水訣』も同様である。これらのことから、青緑と言う語は南宋後期に出現するものの、元代には未だ定着はしていなかった可能性も考えられる。時代が下って明代以降の画論にはほぼ普遍的に青緑の語が使用され

ている。

「青緑」という名の示すとおり、色材としては石青・石緑の使用が要点であつたらしい。唐志契『絵事微言』の「金碧山水」の項目では、同時に青緑山水の素材を説明している。

画院有金碧山水。自宣和年間已有之。…蓋金碧者、石青石緑也。即青緑山水之謂也。後人不察。悞于青緑山水上加以泥金。謂之金筆山水。夫以金碧之名。而易之以金筆之名。可笑也。⁽²⁸⁾

ここでは金碧山水すなわち青緑山水であり、単に青緑山水の上に金泥を引いただけのものではないと否定している。「絵宗十二忌」に対応するかのような文面であり興味深い、いずれにせよ石青・石緑の使用を以て青緑山水としている。さらに明代後期には詹景鳳（一五三二―一六〇二）『詹東園玄覽編』、李日華（一五六五―一六三三）『味水軒日記』など多くの文獻に、大設色、大青緑、大著色、重着色等、彩色濃厚な表現に「大」や「重」を付与する表記が始まる⁽²⁹⁾。名称に完全な統一感はないものの、いずれも色彩のより濃厚な青緑山水のことを指していると考えられ、前の時代よりも細分化が進んだことが理解される。

反対に、通常の青緑彩色よりも淡いものに対する「小青緑」という用語が、今日多くの中国国内の研究論文に多用されている⁽³⁰⁾。しかしその初出は清代以前の画論には確認できなかった。その語源を明記した先行研究も確認できず、近代以降、濃淡の区別のため便宜的に呼称され始めたものと考えられる。『詹東園玄覽編』や『味水軒日記』にも「浅着色」や「浅色」と言う語が散見されるのみ⁽³¹⁾であり、これが今日の意味での小青緑を指すのか定かではない。ただし、沈宗騫（一七三六―一八二〇）『芥舟学画編』には「淡青緑」という語が見られる。

用重青緑者、三四分是墨、六七分是色。淡青緑者、六七分墨、二三分是色。⁽³²⁾

このように具体的な地塗りの墨色と、上に被覆する顔料の比率にまで細かく言及しており、粒子の比較的大きな石青・石緑を使う「青緑」の範囲内においても重・淡という対比が意識されていたことが確認できる。

③浅絳

青緑に対して、「浅絳」は日本では馴染みのない呼称と思われるが、今日の中国山水画の、いわゆる淡彩表現において多用される用語である。山水画におけるこの語の使用は青緑より更に遅く、明半ばから山水画に対する用語として定着したようである⁽³³⁾。最も早く具体的に記述したのは、『詹東園玄覽編』であろう。その内二十数回「浅絳」と記載されているが、その意味が一律ではない。一つは靛青、赭石、草緑等、透明度の高い色材による淡彩を指している。これは王維「山水図」の項、「色は浅絳にして、山石は靛花を以て少し苦緑を加え、淡淡と籠罩す。」⁽³⁴⁾などが該当する。二つ目は青緑と併用して用いられる場合。例えば「三生図二段」の項「浅絳の為に石緑を用いる」⁽³⁵⁾、董源「龍宿郊民図」の項「其の山の染法、下は苦緑を用いて脚を打ち、上は淡き石緑を用いて籠過す。都て浅絳なり。山脚及び石脚は赭石を用いる。」⁽³⁶⁾など、単に石緑を淡く用いるという意味となっている。

このように、浅絳の語は当初曖昧なものであったが、ほどなくして靛花・赭石を主とした淡彩表現の意味となったらしい。李日華『紫桃軒又綴』には「画家の浅絳色は董元より始め、黄子久より盛んにす。之を呉装と謂う。文、沈に至りて遂に専ら尚と成る。」⁽³⁷⁾と記され、「浅絳」イコール「呉装」という定義がなされる。「呉装」は盛唐の画家・呉道子が始めたとされる彩色法である。呉道子は古くから画聖とされた人物で、その作品は一点も現存しないが、筆法に抜きん出た画家であったことが知られる。有名な逸話として、見事な出来栄であった呉道子の壁画が、画工の彩色によつて台無しになってしまった、というものがある⁽³⁸⁾。恐らく壁面に彩色していく過程で塗りが厚くなり、線描の魅力を殺してしまったのだろう。ここから呉道子による「呉装」という彩色方法は、線描を潰さない彩色、つまり淡彩であったことが推測される。

ただし、この単語の初出は恐らく北宋郭若虚『図画見聞誌』であり、これが人物画を指すのか、山水画を指すのかは不明である⁽³⁹⁾。明確に「呉装」を山水画の彩色法として触れるのは、黄公望『写山水訣』であろう。

画石之妙、用藤黄水浸入墨筆、自然潤色。不可用多、多則要滯筆。間用螺青入墨、亦妙。呉装容易入眼、使墨士氣。⁽⁴⁰⁾

着色螺青弘石上。藤黄入墨樹、甚色潤好看。(41)

墨と色の混色を説き、詹景鳳の言う浅絳よりも更に淡い色彩であり、この場合ほぼ水墨のような極超淡彩であったと考えられる。実際に、黄公望「丹崖玉樹図」(北京故宫博物院蔵)など、ほとんど白黒に見えるが、樹石には極淡彩が施されており、線描にも若干の色調が見られる。

『芥子園画伝』には李日華の一文が引用されるほか、さらに黄公望や元四大家のひとり王蒙(一三〇八―一三八五)の浅絳法に触れている。

黄公望皴傲虞山石面、色善用赭石、浅浅施之、有时再以赭笔勾出大概。王蒙多以赭石和藤黄着山水、其山頭喜蓬蓬松松画草、再以赭石勾出、時而竟不着色、隻以赭石着山水中人面及松皮而已。(42)

ここでは赭石の多用が強調されており、『写山水訣』とはやや異なる印象を受ける。実際王蒙の現存作「具区林屋図」(図3、台北故宫博物院蔵)や「太白山図」(遼寧省博物館蔵)などにはそれなりの濃度の色彩が用いられており、『芥子園画伝』の記すような赤・黄の色調が目立つ。『写山水訣』にいう「呉装」の浅絳法とは視覚的な印象の異なるものとなっている。

このように、「浅絳」にもいくつかのバリエーションが存在したらしい。色材の観点で言えば、まず饒自然の言う「輕者」と同一の、染料やレーキ顔料を主体とするものが挙げられる。あるいは先述したように、粒子が細いほど彩度が高く、本来鉱物顔料に分類される朱砂と赭石も、例外的に淡色と

認識され、「浅絳」の範疇に含まれたものと考えられよう。

④ 没骨山水

また、明代以降、「没骨山水」と称される様式概念が発生する。これは墨によ



図3 王蒙「具区林屋図」
(台北故宫博物院蔵)

る輪郭線などの線描を用いず、直接色によって造形を描く、「没骨法」を用いて描かれた山水画である。「没骨法」はもともと五代ごろ、徐崇嗣らの花鳥画風に對して用いられた概念である(43)。五代の花鳥画風と明代の山水画風の色材の共通性は不明だが、今日「没骨山水」と呼ばれる該当作例は、いずれも明瞭かつ濃厚な色彩をもつ。『絵事微言』にも「大青大緑、大丹大粉」の使用が書かれており、厚めに彩色された、「大青緑山水」の様式と認識されていたことが分かる(44)。

「没骨山水」の源流として、南朝の張僧繇、あるいはその系譜にあるという唐の楊昇に起源が設定されているが、実際の絵画史上に同様の画風は見受けられず、唐突に出現した復古様式とみられる(45)。「没骨山水」様式自体が明末文人の領袖・董其昌(一五五五―一六三六)によって始まった可能性が清代半ばには指摘されており(46)、(伝)張僧繇「雪山紅樹図」(台北故宫博物院蔵)など、制作年不明の作例も董其昌以降のものと考えられている(47)。「没骨山水」はいずれにせよ董其昌の影響力によって拡散・様式化したのは疑いない。その後、清初の藍瑛、四王から、金城(一八七八―一九二六)や張大千(一八九九―一九八三)といった近代の画家まで描き続けられてきた。壁画との類似性や日本の大和絵との関係も指摘されており、近年比較的注目を集めている画風である(48)。

以上、山水画における彩色用語ごとに項目分けて記述した。いずれも色材や彩色の厚みによって、ある程度明確な区分が存在したことが理解されよう。また、時系列をより分かりやすくするため、図表によって整理したものが図4である。ただし、これらは用語の成立時期を示したものであり、実際にはその語が生まれる以前から、制作自体はなされていたことに留意する必要がある。

四、色材運用の多元化と彩色意識への言及

彩色用語の出現した時期を通してみると、時代が下るにつれ用語の分類が細分化していることがわかる。古い画論ほど伝承が少なく、明代半ばの出版ブームを通して、それ以降の画論の量が増える(49)のは当然だが、明代以前の画論は、不思議なほど彩色に対する心構え、意識に対する言及が少ないことに気づく。北宋・郭熙の『林泉高致集』など、筆墨や山水空間の捉え方など、非常に詳しく論述するのに對し、彩色についてはわずか数文、使用法が書かれるのみである(50)。先述した『絵宗十二忌』や『写山水訣』も同様で、どのような意識を持って彩

	用語		代表作例
唐	・彩色山水画/水墨山水画の分岐（唐末）		・伝 李思訓「江帆樓閣図」 （青緑） ・伝 李昭道「明皇幸蜀図」 （青緑）
五代			・伝 董源「龍宿郊民図」 （青緑）
宋	①金碧（北宋「宣和画譜」） 石緑、石青、藤黄、靛花、赭石など、様々な色材を用いた濃彩の上に金泥を用いたもの。 ・濃彩と淡彩の用語上の分岐 （南宋末～元初・饒自然『絵宗十二忌』） 重者	軽者	・伝 趙伯駒「江山秋色図」 （青緑） ・王希孟「千里江山図」 （青緑） ・王詵「着色本煙江疊嶂図」 （金碧） ・李唐「万壑松風図」 （青緑）
元	②青緑 （庄肅「画繼補遺」など） 石緑・石青を用いた彩色。 基本的に藤黄、靛花、赭石を併用している。	・呉装 （山水画の用語として。 黄公望『画山水訣』） 藤黄、靛花等を墨に混入させた超淡彩。	・趙孟頫「謝幼輿丘壑図」 （青緑） ・黄公望「丹崖玉樹図」 （浅絳/呉装） ・王蒙「具区林屋図」 （浅絳）
明	・青緑の細分化 （明末・李日華『味水軒日記』など） 大青緑、重青緑など、濃彩の青緑。 ④没骨山水 （明末・董其昌『画禪室隨筆』など） 没骨法による濃彩。	③浅絳 （明末・詹景鳳『詹東図玄覽編』など） 赭石、藤黄、靛花を中心とした淡彩。石緑、石青や鉛白は用いられない。	・沈周「廬山高図」 （浅絳） ・唐寅「山路松声図」 （浅絳） ・文徵明「雨余春樹図」 （青緑） ・仇英「仙山樓閣図」 （青緑） ・呉彬「山陰道上図」 （浅絳） ・董其昌「燕吳八景図冊」 第五図「西山雪霽」（没骨山水）
清		・淡青緑 （清中期・沈宗騫『芥舟学画編』） 石緑・石青を用いた淡彩。	・藍瑛「白雲紅樹図」 （没骨山水） ・王鑑「浮嵐遠岫図」 （浅絳） ・王原祁「盧鴻草堂十志図」 第十図「傲趙承旨千里」（青緑） ・王翬「小間現大冊・夏山幽居図」（青緑）
近現代		・小青緑 （初出不明）	・金城「秋山雨後」 （没骨山水） ・張大千「倣張僧繇山水図」 （没骨山水） ・賀天健「錦繡河山」（金碧）

図4 彩色山水画の用語成立と時系列一覧。代表作例の彩色分類については、現在一般的に用いられる呼称を記した。

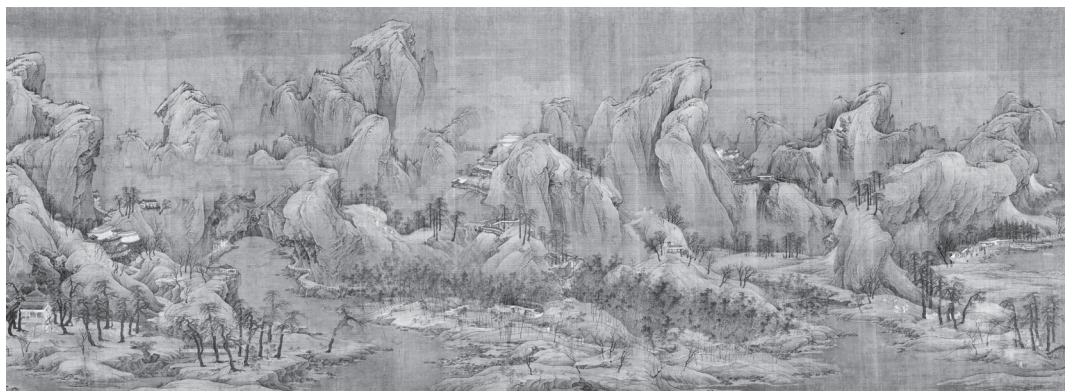


図5 (伝) 趙伯駒「江山秋色図巻」部分(北京故宮博物院蔵)

色するかは説かれない。明代には彩色法の呼称が拡大するものの、先述した『詹東図玄覽編』など、個別の作品への言及が詳細になるのみである⁽⁵¹⁾。

それに対して清代以降の彩色における言説は、ほとんどが彩色意識に関するものであり、色材の説明よりもはるかに抽象的なものとなっている。またその数も増えており、例えば近代に纏め

られた余紹宋(一八八二—一九四九)『画法要録』中の「設色法」を見ても、そのほとんどが清代以降の著述となっている⁽⁵²⁾。

このような言説がうまれた背景には、まさに文人的価値観の台頭であり、明代半ば以降の「南北宗論」と、その背後にある雅俗融合の状況に端を発すると考えられよう。明の文徵明(一四七〇—一五五九)は歴代の色彩運用について簡潔に述べる。

余聞上古之画、全尚設色、墨法次之、故多用青緑。中古始变为浅絳、水墨雜出。以故上古之画盡於神、中古之画入於逸。均之各有至理、未可以優劣論也。⁽⁵³⁾

上古の時代の画は全て彩色されており、故に青緑を用いたという。これは即ち盛唐以前の山水画の状況であろう。そして中古の時代から浅絳や水墨が入り混じると述べる。先に発生した彩色画に対して、水墨画は後に発明されたものであり、新旧の対比が存在していたことが分かる⁽⁵⁴⁾。

文徵明はこの対比に優劣はないと強調しており、それは彼自身が青緑山水画を多作し、多くの蘇州文人が後に続いたことと矛盾しない。しかし一方で、むしろ彩色画と水墨画の間に優劣の論争が存在していたことを示すものである。この一文自体は清代に編纂されたものであり、文徵明本人の弁でない可能性もあるが、いずれにせよ明清の頃にはこのような対比意識が存在していた。

特に青緑山水には常に「復古」の意義が見受けられ⁽⁵⁵⁾、北宋末の(伝)趙伯駒「江山秋色図」(図5、北京故宮博物院蔵)、王希孟「千里江山図」(北京故宮博物院蔵)、王詠「煙江疊嶂図(着色本)」(上海博物館蔵)、南宋末元初の銭選「山居図」(北京故宮博物院蔵)、趙孟頫(一二五四—一三三三)「謝幼輿丘壑図」(プリンストン大学美術館蔵)など、いずれも濃厚な色彩が用いられている。所謂文人画と言われる呼称や主義が発生する以前であり、身分や所属としても、宋代以前の青緑山水画は、宮廷画家や民間画工ら職業画家の手によるものが大半であった。

この彩色画と水墨画の対比は、明末の文人・董其昌によって提唱あるいは流布された「南北宗論」に鮮明に打ち出される。南北宗論は既によく知られるように、南宗画を文人画として称揚し、北宗画を職業画家のものとして貶斥するものであった。その理論は様々な矛盾をはらむことが古くから知られるが⁽⁵⁶⁾、一見わかりやすい系譜が示される。

禪家有南北二宗、唐時始分。…北宗則李思訓父子、着色山、流伝而為宋之趙干、趙伯駒、伯驥、以至馬、夏輩。南宗則王摩詰、始用渲淡、一變勾斫之法、其伝為張躁、荆、関、郭忠恕、董、巨、米家父子、以至元之四大家、亦如六祖之後有馬駒、雲門、臨濟兒孫之盛、而北宗微矣。⁽⁵⁷⁾

この「渲淡」の王維を尊び、「着色」の李思訓に続く者を批判する姿勢は、否応なく水墨と彩色の対立を感じさせる。実際、清代半ばには、王維による「水墨為上」との言い伝えによって水墨を上品、着色を下品と誤解する者がいたらしい⁽⁵⁸⁾。王維評価の高揚自体が董其昌による影響であり⁽⁵⁹⁾、この「誤解」の出現は明末以降の話であろう。

「着色」とは単に彩色のことであるが、当時の彩色法を大別する「浅絳」と「青緑」からすれば、董其昌の崇拜する元四大家、中でも黄公望と王蒙は多くの「浅絳」彩色の山水画を描いており、これを分類上用いているとは考えられず、

彼の言う「着色山水」とは「青緑山水」を指すことは疑いない。

明代半ばから、蘇州を中心に「蘇州片」と呼ばれる職業画家による大量の偽画が制作されており、とりわけ色彩絢爛な青緑山水図は多作された⁽⁶⁰⁾。また、職業画家に限った話ではないが、彩色された作品は水墨画に比べ値段が高かったことが明末清初・呂留良（一六二九―一六八三）『菴芸文』からも見受けられ⁽⁶¹⁾、青緑山水画の市場の存在が感じられる。多くの文人らも金銭のやりとりを行っていたことが指摘されており⁽⁶²⁾、彼らにとっても色彩の運用は無視できないものであったと考えられよう。

また、仇英（一四九四頃―一五五二頃）のように、文徵明ら蘇州文人と交流し、蘇州文人画風の青緑山水を描いた職業画家も存在した⁽⁶³⁾。逆に蘇州文人も仇英から宋画的青緑山水画風の影響を受けた可能性が高い⁽⁶⁴⁾。このように、彩色の観点からみても、文人と職業画家は意識の上では区別されつつも、次第に融合していくかのような状況であったことが分かる。董其昌の南北宗論は、そういった意味でも雅俗合一の流れに楔を打ち込むという意義があったものと思われる。

五、彩色意識の一元化

しかしながら、董其昌の北宗画否定の要点は青緑表現そのものではなく、「刻画」⁽⁶⁵⁾という細かく描き込んで塗っていくという作業性・職人性であった。董其昌は北宗画を否定する際、たびたび仇英の精緻な画風を否定しており、後世の仇英評価に多大な影響を与えている⁽⁶⁶⁾。

董其昌は自作の青緑山水画についてほぼ言及していないものの、一定数制作しており、なおかつ南宗画としての新たな青緑山水様式を確立させたことが指摘されている⁽⁶⁷⁾。さらに彼の系譜を引き継ぐ四王呉惲以降も、多くの青緑山水画が制作され続けた⁽⁶⁸⁾。実際に董其昌の死からそれほど経たずとも、王原祁（一六四二―一七一五）は「今の人はたびたび彩色の話を喜ぶ」と述べ⁽⁶⁹⁾、彼自身彩色山水画に関する題跋と作品を数多く残している。王翬（一六三二―一七一七）に至っては「三百年來の名手」と呼ばれるほど青緑山水画を得意とし⁽⁷⁰⁾、後にその画風は中央画壇に継承されていくことになる⁽⁷¹⁾。

このように、職人的彩色法が否定される流れの中で、むしろ多くの文人が彩色法について言及している。とりわけその中心となったものは、王原祁による次の二項であろう。

画中設色之法、与用墨無異、全論火候、不在取色、而在取氣。故墨中有色、色中有墨。…今人但取傳彩悅目、不問節腴、不入皴要、宜其浮而不実也。⁽⁷²⁾

設色即用筆用墨、意所以補筆墨之不足、顯筆墨之妙處。今人不解此意、色自為色、筆墨自為筆墨、不合山水之勢、不入絹素之骨、惟見紅綠火氣、可憎可厭而已。惟不重取色、專重取氣、于陰陽向背處逐漸醒出、則色由氣發、不浮不滯、自然成文、非可以躁心從事也。至于陰陽顯晦、朝光暮靄、巒容樹色、更須于平時留心。淡粧濃抹、觸處相宜、是在心得、非成法之可定矣。⁽⁷³⁾

いずれも彩色は筆墨の意識と同義と説き、明らかに墨と色を同立視している。墨の中の色、色の中の墨であり、色のための色でも、墨のための墨でもない。「火氣」とは表面的な華美を指すのだろう。筆勢に従って澱まず浮つかず、自然に彩色されることが理想であり、一定の法は存在しないと言う。計画的に順序だてて描く「刻画」とはまさに真逆の心持ちである。

実際の王原祁の彩色法が張庚（一六八五―一六七〇）『国朝画徵録』に具体的に記述されている。

「子其看余点染。」乃展紙審顧良久、以淡墨略分輪廓、既而稍辯林壑之概、次立峰石層折、樹木株干、每筆一筆、必審顧反復、而日已夕矣。次日復招過第、取前卷少加皴擦、即用淡赭入藤黃少許、渲染山石、以一小鬚斗、貯微火熨之干、再以墨筆干擦石骨、疎点木葉、而山林樓宇、橋渡溪沙瞭然矣。然後以墨綠水、疎疎緩緩、渲出陰陽向背、復如前熨之干、再勾再勒、再染再点、自淡及濃、自疎而密、半閏月而成。⁽⁷⁴⁾

ここに記載される色材は淺絳法のものだが、色から墨、墨から色、また色から墨へと、臨機応変に描かれる様が窺える。例えば晩年の作例と考えられる「盧鴻草堂十志圖」（北京故宮博物院蔵）は、全十図中六図の設色画があるが、青緑山水である第十図「傲趙承旨千里」（図6）を含め、いずれも色調が共通し、淡彩も濃彩も自然になされると言う評通り、絶妙なバランスの色彩を保っている。この濃淡、あるいは深淺、輕重という対比の中の微妙な兼ね合いが、清代文人画

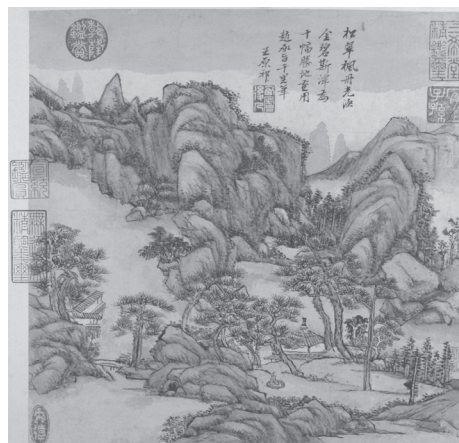


図6 王原祁「盧鴻草堂十志図」第十図「傲趙承旨千里」（北京故宮博物院蔵）

の共通認識となつていったらしい。例えば王翬は以下のように述べる。

青緑重色、為濃厚易、為淺淡難。為淺淡易、淺淡而瘳見濃厚為尤難。惟趙吳興洗脫宋人之刻画、運以虛和、出之妍雅、濃纖得中、靈氣洞目、所謂絢爛之極仍歸自然、画法之一變也。⁽⁷⁵⁾

画中設色、所以補筆墨之不足、顯筆墨之妙處。若使色自爲色、筆墨自爲筆墨、必至如塗塗附矣。⁽⁸¹⁾（王學浩『山南論畫』）

このように、「青緑と淡彩の区別はあれど意は同一である」、「彩色に一定の法はない」、「色のための色ではない」という認識が継承されている。筆墨によつて得た色調と彩色に言及する『芥舟学画編』の一節は、視覚的な色価の説明のようだが、やはり墨と色の一致を説いている。いずれも色のもつ「火氣」が敬遠され、色は墨を補い、墨は色を補うという、筆墨と彩色は切つても切れない関係として語り続けられていると捉えられよう。

他方、先に述べたように、明末から突如「没骨山水」様式が出現する。この画法は、本来文人には否定されるべき「大青緑山水」の様式でありながら、董其昌以降の文人画家によつて度々描かれた。没骨法は色彩を線として捉えたものであり、当然ながら一般的な「塗る」方法よりも「書く」筆意に繋がる。董其昌は「傲古山水図冊」第八図「傲楊昇」（図7、北京故宮博物院蔵）の跋文に言う。

唐楊升嗣関蒲雪図、見之明州朱定国少府、以張僧繇為師、隻為没骨山、都不落墨、嘗見日本画有無筆者、意亦唐法也、米元章謂王晉卿山水似補陀岩、以丹青染成、王治止潑墨渾、多種法門屈李成、董源以前独擅者。⁽⁸²⁾

ここでも抽象的な濃淡の兼ね合いが争点となつているが、同時に宋画的刻画の態度を趙孟頫が一変させたことを挙げている。趙孟頫は元代を代表する文人で、宋代を越えて唐代・六朝様式の濃麗な青緑山水画を描いたことで有名である⁽⁷⁶⁾。董其昌は趙孟頫の傑作「鵲華秋色図」（台北故宮博物院蔵）など数点の青緑山水画を所有していた時期があり、彩色学習において影響を受けた重要な画家の一人でもあった⁽⁷⁷⁾。四王らはいずれも董其昌経由で作品を閲覧・臨模する⁽⁷⁸⁾など、彩色に対する意識の共有があったと考えられる。

王原祁と王翬によつて明確化された言説を基に、その後の正統派の支持者たちによつて似通つた内容が語り継がれていくことになる。

青緑法與淺色有別、而意実同、要秀潤而兼逸氣。益淡妝濃抹間、全在心得渾化、無定法可拘。若火氣眩目、則入惡道矣。⁽⁷⁹⁾（王昱『東莊論画』）

天下之物、不外形色而已。既以筆取形、自当以墨取色。故画之色、非丹鉛青絳之謂、乃在濃淡明晦之間。今以一局作二幀、一幀用墨、一幀用重青綠色、其青緑重處、即是用墨濃處。是色且傲墨而為之、墨非即画之色乎……傳色者、色居筆後、是筆為帥而色從之。以二幀並置、遠而望之、要色之分兩與墨之分兩若相等者、而後色即是墨、墨即是色也。⁽⁸⁰⁾（沈宗騫『芥舟学画編』）

董其昌はここで楊昇は張僧繇を師とすると説き、全く墨を用いない「没骨」であることを挙げる。張僧繇の画法でありながら「唐法」と位置づけており、李成・董源ら五代北宋以前の法としている。題跋中に張僧繇と楊昇は墨を用いないことを記すが、恐らく本図でも墨は用いられていない（使用されているとしてもわずかな淡墨と見られる）。本図はさまざまな色の線が見られるが、何れも靛青・草緑・赭石・朱砂を直接または混合して作り出した色である。目視では画面上での混色と、絵皿の上で事前に混色したものが用いられていると思われる。

「没骨」とはいうものの、線描がないわけではなく、遠景以外は色による線描が明確に確認される（遠景にも若干の下描き線が見える。恐らく超淡彩の靛花で輪郭線を描き、彩色して線描を埋没させているのだろう。）特に近景の石塊は石緑・石青を彩色した後、再度、朱砂によつて輪郭線をなぞり、中景との差別化を図っている。本図では



図7 董其昌「做古山水図冊」第八図「做楊昇」（北京故宮博物院蔵）

墨線から色線に置き換えつつも、水墨画と共通する空間意識・筆勢を用いていることが窺える。

このように「没骨山水」は、北宋画の祖・李思訓以前の色彩系譜という建前を成立させると同時に、色彩と筆意を技法の面からも両立させる、特徴的な様式であった。このような没骨山水の色彩に關しても王原祁の言葉として語りつがれており、やはり単なる色ではなく、墨との同立が唱えられている。

麓臺夫子嘗論設色画云：「色不礙墨、墨不礙色。又須色中有墨、墨中有色。」余起而對曰：「作水墨画、墨不礙墨、作没骨法、色不礙色、自然色中色、墨中有墨。」夫子曰：「如是、如是。」⁽⁸³⁾

この一文は王昱（一七一四―一七四八）『東莊論画』、盛大士（一七七一―一八三六）『溪山臥游録』、林紓（一八五二―一九二四）『春覚齋論画』など、「正統派」や「伝統派」の系譜に連なる画家たちによって、そのまま引用され続けていった。

以上のように、明末清初を発端として、筆墨と色彩の關係は、意識の上でも、技法の上でも同一化、あるいは並列化を引き起こしていた。これは文人的な筆墨中心主義が色彩にまで適用された結果であり、実際の制作上では色材や技法による区別がありつつも、根底では工程的に「塗り」重なる彩色から「書く」彩色へと、意識が統一化されたものと言えよう。

六、おわりに

本稿では、十九世紀以前の画論をもとに、彩色された山水画における用語と技法、およびその運用についての論を展開した。基本的に限られた色材の中で、その特性、濃淡を様々に扱うことによって、多様な色彩表現を獲得していったことが理解されよう。他方、その彩色意識については、明代までの画論中にはほとんど見当たらなかった。清代以降、突然の彩色意識の強調は、その著者たちの立場からして、職人的な彩色との間に距離を置くべきという文人的価値観の定着による影響が大きい。これは玄人（職人）よりも素人（文人）の画を好む、という中国ならではの絵画観が、彩色運用にまで大きく作用していたことを示す結果となったと言えよう。

「筆墨と彩色の一致」という意識は、近代以降、中国画の彩色におけるベースとなっていたと考えられる。本稿では詳しく触れなかったが、十九世紀の終わり、所謂近代化の流れの中で、中国画においても色彩は西洋と対峙する重要な要素となっていたことが知られる⁽⁸⁴⁾。林風眠（一九〇〇―一九九一）ら西洋的色彩と折衷を図る画家も出現し、中国絵画の彩色意識は大きく幅を広げていった。しかし、伝統の保持につとめつつ青緑山水を多作した金城・張大千・吳湖帆（一八九四―一九六八）らは、いずれもその基礎に筆墨が強調されており、その意味で明末以降の文人的彩色価値観もまた保持されていたと考えられる。

例えば伝統派の指導者であった金城は、李昭道（六七五―七五八）の青緑山水を做古して制作したと言う「秋山雨後」（図8、中国美術館蔵）について「刻画を一変する」と記す⁽⁸⁵⁾。本図は北宋の大家を意識した濃厚な色彩をもつが、むしろ水彩画のような雲気をはらんでおり、全体的には南宗画のような穏やかさをたた



図8 金城「秋山雨後」
(中国美術館蔵)

えている。金城の著書『画学講義』には彩色心得および彩色法、色材の製造法までが非常に詳細に語られているが、やはり「彩色の法は筆墨と同様である」という捉え方を基本としている。他方、厳密に彩色方法を分けるような記載もなされており、手順の説明はむしろ北宗画的職人性を感じさせる⁽⁸⁶⁾。理論と実践に関して、南北宗に通じた金城らしい総論といえよう。

これは青緑山水や没骨山水、さらにそれを発展させた「澆墨澆彩」の山水画を多作した張大千についても同様である。張大千は幾度となく董其昌の没骨山水画を模写しており⁽⁸⁷⁾、色彩運用に大きな影響があったものと考えられる。はじめ没骨法で描いていたものに、途中から線を付け加えることにして倣李思訓・李昭道の作品に仕立てたという青緑山水画まで存在している⁽⁸⁸⁾。張大千が董其昌から学んだ最大のものは筆墨ではなく、その集大成理論だと指摘されているとおり⁽⁸⁹⁾、まず先に学んだ南宗画的な彩色意識の上に、北宗画的濃彩を融合させてゆくという図式となっていたのだろう。

「正統派」の基礎のもとに発展した彼ら近代の画家たちは、例えば北宗画のような彩色技法であろうと、その根底には明末以降の文人的彩色意識を保持し続けていたと言えるのではないだろうか。

常に「筆」が第一という価値観は、当然ながら今日に続く中国画における中心的思想である。だからこそ、彩色に対しても材質や質感への意識ではなく、筆意が優先され続けるのだろう。このような認識のもと、色材の特性は、より線表現に適したものが多用されるようになっていったものと考えられる。当然ながら伸びの悪い、粒子の大きな石緑や石青よりも、伸びがよく墨と同様に扱える赭石や染料、レーキ顔料のほうが線の表現に適している。また「気持ちの発露」という即興性に関しても、準備に時間のかかる色材は相性が悪い。その

意味では、化学合成により生成された微粒子の顔料を用いるチューブ絵具は、高い彩度と無限の混色性と利便性を有し、筆意との親和性の高い画材であり、今日、その使用が普遍化したことも首肯できよう。

本稿では紙面の関係から、特に彩色意識の変遷について、通史的な形での紹介になってしまったが、今後さらに特定の時代、画家、作品を通した実践と理論の併存する研究を展開していく必要があるだろう。

ただ、岩絵具そのものに重点を置く日本画や、保存・修復の関係上、彩色方法や素材が詳しく研究される近代以前の日本絵画と比べ、技法的に単純（のうに見える）な中国絵画は、科学分析を経て素材的な理解の進んだ作品は非常に限られている。現在の研究では、その多くを博物館での目視及び高精細画像からの確認に頼る他なく、青や赤などの単純な色名で記載されることが多い。それ故、現在一般に鉱物顔料を使ったと思われる作品も浅絳であったり、逆に浅絳と言われながら鉱物顔料を使ったりした作品もありえる。さらに未知の色材の使用や、特殊な技法が活用されていた可能性もあるだろう。これらの問題については新たな研究、科学分析を待ちたい。

註

- (1) 中国本土における二〇〇〇年以降の彩色画に関する研究は、牛克誠『色彩的中国画』（湖南美術出版社、二〇〇一年）、陳彦青『觀念之色：中国伝統色彩研究』（北京大学出版社、二〇一五年）、北京故宫博物院編『千里江山 历代青绿山水画特展』（故宫出版社、二〇一七年）、黄文祥『文徵明青绿山水研究』（广西師範大学出版社、二〇二〇年）、牛克誠編『中国伝統色彩研究』（文化艺术出版社、二〇二二年）などがある。

- (2) 荒井経一『現代東方絵画中的軟管顔料と表現』、何韻旺訳、牛克誠編『中国伝統色彩研究』、文化艺术出版社、二〇二二年所収。

- (3) 荒井経一『日本画と材料近代に創られた伝統』、武蔵野美術大学出版局、二〇一五年、二六〇―二六三頁。

- (4) 荒井経一 前掲書3、二二七―二五三頁。

- (5) 他の類似資料に、武蔵野美術大学日本画科研究室編『日本画「表現と技法」』（武蔵野美術大学出版局、二〇〇二年）、東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研

- (9) 究室編『図解日本画用語事典』（東京美術、二〇〇七年）などがある。さらに日本画の画材知識を基に中国で出版された王雄飛『岩彩画教材』（中国美术学院出版社、二〇一二年）などが普及している。
- (6) 唐代以前の色材については渡邊明義「古代絵画の彩画材料と技術」鈴木敬先生還暦記念会編『中国絵画史論集』鈴木敬先生還暦記念、吉川弘文館、一九八一年所収に詳しい。
- (7) 本稿の王概『芥子園画伝』初集の引用は『芥子園画伝（葉勛臨本）』山水集、人民美術出版社、一九六〇年によった。
- (8) 各色材の原料や古名は王定理『中国画顔色の運用與製作』、藝術家出版社、一九九三年などに詳しい。
- (9) 臘脂はラック貝殻虫から抽出される動物性のものと、紅花より抽出される植物性のものがある。『芥子園画伝』に記載されるものは綿臘脂であり、ラック貝殻虫から抽出されたものを使用していた可能性が高い。古代の臘脂の使用状況および綿臘脂については杳名弘美、杳名貴彦「綿臘脂の再現にむけて」（『オレオサイエンス』第一八巻第十号、二〇一八年）や、曹智健「シルクロード沿線の美術品で用いられたラック絵具について」（『東京藝術大学博士後期課程学位論文、二〇一三年』）に詳しい。
- (10) 全ての時代の靛花が顔料化されたものであったかについては疑義があり、時代によっては直接生藍を使用していた可能性もある。その場合は染料をそのまま使用していたことになる。（渡邊明義『古代絵画の技術』、至文堂、一九九四年、二二二―二四頁を参照。）ただし、『芥子園画伝』の書かれた時代はレーキ顔料化させていたと考えられ、石灰を用いた精製法が『芥子園画伝』に詳しく記載されている。（沈宗騫『芥子園画伝』、于安瀾編『画論叢刊』第二冊、河南大学出版社、二〇一五年、六八二―六八三頁。）
- (11) 例えば『芥子園画伝』には石緑について頭緑・二緑・三緑の三種類、石青については頭青・二青の二種類が記載される。（前掲註7、二八頁。
- (12) 筆者が直接中国画A社の顔料を購入し、日本画材専門店にて比較した。石緑は頭緑、二緑、三緑、四緑の四種類に分けられている。石青も同様である。
- (13) 『芥子園画伝』には、石黄については細かく研磨して使用する以外、その特性について記述が見られない。また、石黄は毒性があり、現在販売が禁止されているため、筆者は購入して検証することができなかった。雄黄に関
- (14) しても同様である。珊瑚末は唐代など古代の絵画に使われていたと記されるのみで、その製法や用法に関しての記述はない。
- (15) 王概『芥子園画伝』前掲註7、三二頁。
- (16) 荒井経「日本画材の基本型」（『美術手帖』五七号、二〇〇五年五月、三十頁。）また、朱砂について、『芥子園画伝』には、粗い粒子のものは人物画に用いられるが山水には用いられないと記される。王概『芥子園画伝』前掲註7、二十九頁。
- (17) 美術手帖増刊号編集部編『日本画材料と表現』、美術出版社、一九八二年、六六頁。また、『小山画譜』は金の輝きの問題から、金泥の膠抜きについて触れている。（鄭一桂『小山画譜』、于安瀾編『画論叢刊』第四冊、河南大学出版社、二〇一五年、一三七〇頁。）
- (18) 王概『芥子園画伝』前掲註7、二十八頁。
- (19) 鈴木敬『中国絵画史 上』、吉川弘文館、一九八一年、一〇四―一二三頁。
- (20) 趙声良「從敦煌壁畫看唐代青綠山水」、《故宮博物院院刊》、二〇一八年五期。
- (21) 小川裕充「水墨画と着色画」静嘉堂文庫美術館「筆墨の美 水墨画展」、嘉堂文庫美術館、二〇〇九年所収。氏は「水墨淡彩」なる語を用いている。
- (22) 何伝馨、陳韻如等編『李唐「万壑松風圖」光学檢測報告』（台北故宮博物院、二〇一一年）を参照。
- (23) 「日本国、古倭奴国也。…有画不知姓名、伝写其国風物山水小景、設色甚重、多用金碧。考其真未必有此。第欲彩絵粲然以取觀美也。」（『宣和画譜』、浙江人民美術出版社、二〇一二年、一三九頁。）
- (24) 饒自然『絵宗十二忌』の引用は于安瀾編『画論叢刊』第一冊、河南大学出版社、二〇一五年、一〇八頁によった。
- (25) 鉛白を用いた裏彩色という意味をもつ可能性も指摘されている。（渡邊明義『古代絵画の技術』、至文堂、一九九四年、八〇頁。）
- (26) (伝)董源「龍宿郊民図」（台北故宮博物院藏）、王詠「煙江疊嶂図（着色本）」（上海博物館藏）、(伝)趙令穰「湖莊清夏図」（ボストン美術館藏）など、真筆か否かの疑義はもたれるが、いずれも画面多くの部分に赭石が用いられている。
- (27) 庄肅『画繼補遺』の引用は盧輔聖主編『中国書画全書』第三冊（上海书画出版社、二〇〇九年、四八八頁）、夏文彦『図繪寶鑑』は于安瀾編『画史叢書』第三冊（河南大学出版社、二〇一五年）を参照。

- (27) 湯堂『古今画鑑』は盧輔聖主編『中国書画全書』第三冊、上海书画出版社、二〇〇九年、四六八―四七七頁を参照。
- (28) 唐志契『絵事微言』、王伯敏編、人民美術出版社、二〇一六年版、三三―三四頁。
- (29) 詹景鳳『詹東図玄覽編』、は盧輔聖主編『中国書画全書』第五冊（上海书画出版社、二〇〇九年、四一〇―四六八頁）、李日華『味水軒日記』は同『中国書画全書』第五冊（二〇一四〇九頁）を参照。
- (30) 教育部芸術教育委員会組織編『美術表現 中国画・書法』浙江人民美術出版社、二〇一三年など、中国における高等教育教材にも普遍的に用いられる用語となっている。
- (31) 詹景鳳『詹東図玄覽編』、李日華『味水軒日記』を参照。（盧輔聖主編『中国書画全書』第五冊、前掲書29。）
- (32) 沈宗騫『芥舟学画編』の引用は于安瀾編『画論叢刊』第二冊、河南大学出版社、二〇一五年、六八〇頁によった。
- (33) 『浅絳』と言う単語そのものは唐代から存在する。元々は赤色を意味し、染料の原料にもなる植物の名でもあったが、ここでは山水画の用語としての成立を指す。
- (34) 「色浅絳、山石以靛花少加苦緑、淡淡籠罩。」（詹景鳳『詹東図玄覽編』前掲註29、四二〇頁。）
- (35) 「用石緑為浅絳」（詹景鳳『詹東図玄覽編』前掲註29、四二二頁。）
- (36) 「其山染法。下用苦緑打脚。上用淡石緑籠過。都浅絳。山脚及石脚用赭石。」（詹景鳳『詹東図玄覽編』前掲註29、四二二頁。）
- (37) 李日華『紫桃軒又綴』、『四庫全書存募叢書』子部第一〇八冊、齊魯書社、一九九五年、一三七頁。
- (38) 張彦遠『明嘉靖刻本歷代名画記』、中国美术学院出版社、二〇一八年、七一―九五頁、「記阿京壁画外州寺觀画壁」を参照。
- (39) 郭若虚『図画見聞誌』より「論呉生設色」。于安瀾編『画史叢書』第一冊、河南大学出版社、二〇一五年、二〇五頁を参照。
- (40) 黄公望『写山水訣』の引用は于安瀾編『画論叢刊』第一冊、河南大学出版社、二〇一五年、一二二頁によった。
- (41) 黄公望『写山水訣』前掲書40、一一五頁。
- (42) 王概『芥子園画伝』前掲註7、二七頁。
- (43) 「画花鳥綽有祖風、又出新意、不用描写、止以丹粉点染而成、号「没骨図」、以其無筆墨骨氣而名之、始于崇嗣也。」（夏文彦『図繪宝鑑』前掲註22、九〇六―九〇七頁。）
- (44) 「崇嗣。擅名花卉。不墨勾。逕迭色漬染而成、予謂只可施之花卉耳。不謂宋人有用大青大緑、大丹大粉。遂成山水。命為没骨山水。」（唐志契『絵事微言』前掲註24、九九頁。）
- (45) 蔡佳蓓『晚明「没骨山水」研究』、台湾師範大学修士論文、二〇一一年。
- (46) 「：相伝設色没骨山水昔始于張僧繇。然考歷期鑑藏及図繪宝鑑未嘗有僧繇山水之語。即楊升之作亦未見聞。：此法誠謂妙絶千古若非文敏拈出必至淹滅無伝。今得以古反新思翁之力也。」（安岐『墨緣彙觀』、盧輔聖主編『中国書画全書』第十四冊、上海书画出版社二〇〇九年、七〇四頁。）
- (47) 何伝馨「博古、拟古与变化——十六至十八世紀做古風氣下的绘画」李玉民主編『古色：十六至十八世紀芸術的做古風』、台北国立故宫博物院、二〇〇四年。
- (48) 方聞『敦煌的凹凸画』（故宫博物院院刊、二〇〇七年七期）、蔡佳蓓論文（前掲註40）、吴雪杉『董其昌与日本画』（『世界藝術』、二〇一八年一期）など。
- (49) 大木康『明末江南の出版文化』、研文出版、二〇〇五年を参照。
- (50) 「風色用黄土或埃墨而得之。土色用淡墨埃墨而得之。石色用青黛和墨而浅深取之。瀑布用縑素本色、但焦墨作其旁以得之。」（郭熙『林泉高致集』于安瀾編『画論叢刊』第一冊、河南大学出版社、二〇一五年、六〇頁。）
- (51) 詹景鳳『詹東図玄覽編』前掲註29を参照。
- (52) 余紹宋編『画法要録』、中国書店出版、一九九〇年、五四―六二頁を参照。
- (53) 『設色法』の項には歴代画論から数多くの引用があるが、そのうち明代以前のものはずか二項目しかない。
- (54) 文徵明『岳雪楼書画記』の引用は俞劍華『中国古代画論類編』、人民美術出版社、二〇〇四年所収、七二―四頁によった。
- (55) 小川裕充論文、前掲註20。
- (56) 孔令鳳「復古思潮中的青緑山水」、『原道』、二〇〇七年第一期。
- (57) 南北論宗に関する論文は枚挙に暇ないが、古くから田中豊蔵「南画新論」（『中国美術の研究』、二玄社、一九六四年所収）、米澤嘉圃「明清画の諸問題」（『東方學

- (57) 董其昌『画禪室隨筆』、浙江人民美術出版社、二〇一六年、六二頁。
(58) 「王右丞曰…「画道之中、水墨为上。」上与尚同、非上下之上。後人誤会、竟認水墨為上品、着色為下品矣。」(張式『画譚』于安瀾編『画論叢刊』第三冊、河南大學出版社、二〇一五年、七四頁。)
- (59) 古原宏伸「董其昌における王維の概念」古原宏伸編『董其昌の書画』二玄社、一九八一年所収。
- (60) 板倉聖哲「蘇州片と『倭寇図卷』『抗寇図卷』」(『東京大学史料編纂室紀要』二五号、二〇一五年三月)、台北故宫博物院「偽好物十六―十八世紀蘇州片及其影響」(台北国立故宫博物院、二〇一八年)など。
- (61) 澤田雅弘「潤例の発生と展開」、『書学書道史研究』七号、一九九七年九月。
- (62) 單国霖「明代文人書画交易方式初探」、『上海博物館集刊』、一九九二年第二期。
- (63) 宮崎法子、須貝美紗貴「雲溪仙館図」「仙山樓閣図」から見る仇英の山水画風の展開」、『実践女子大学美術史学』二八号、二〇一四年三月。
- (64) 文嘉、陸治、文伯仁、陳道複合作による「呉門諸家寿袁方齋三絶冊」(北京故宫博物院)など、文徵明の弟子らによる北宗画風青緑山水画冊が現存する。文徵明と同じく、彼らも仇英と交流する機会が十分あり得たと考えられる。
- (65) 「画之道、所謂宇宙在乎手者。眼前無非生機、故其人往往多寿。至如刻画細謹、為造物役者、乃能損寿。蓋無生機也。黃子久、沈石田、文徵仲皆大耋、仇英短命、趙吳興止六十余。仇与趙雖品格不同、皆習者之流、非以画為寄、以画為業者也。」(董其昌『画禪室隨筆』前掲註57、六六頁。)
- (66) 顏曉軍「論董其昌对仇英形象塑造的影響」、『新美術』、二〇一六年九期。
- (67) 顏曉軍「董其昌对晚明青緑山水画發展大転变的作用」、『故宫博物院院刊』、二〇一八年五期。
- (68) 四王の彩色画風については、許彤「試論四王筆下的借色現象」(『故宫博物院院刊』、二〇一九年五期)、田芸珉『清初「四王」摹古研究』(故宫出版社、二〇一六年)など。
- (69) 「又今人多喜談設色、然古人五墨法、如風行水面、自然成文、荒率蒼莽之致、非可学而至。」(王原祁『麓台題画稿』の引用は俞豊編著『四王山水画論輯注』、上海書画出版社、二〇一七年、二二七頁によった。)
- (70) 「青緑設色至趙吳興而一变、一洗宋人刻画之跡…石谷子二十年静悟、始于秘妙处爽然心開、独契神会。觀其渲染、直欲令古人歌筆出地、三百年来所未有也。」(王翬『群峰春霽圖』上海博物館藏、惲寿平跋。)
- (71) 李普文、陳俊宇「傳承与潜变 清初「四王」的人生与繪画」、浙江大学出版社、二〇二二年、二五―四二頁。
- (72) 王原祁『麓台題画稿』前掲註69、二二頁。
- (73) 王原祁『雨窓漫筆』の引用は俞豊編著『四王山水画論輯注』、上海書画出版社、二〇一七年、二二三頁によった。
- (74) 張庚『国朝画徵録』の引用は于安瀾編『画史叢書』第五冊、河南大学出版社、二〇一五年、一六四―三頁によった。
- (75) 王翬「小間現大冊・夏山幽居図」(上海博物館藏)惲寿平跋。
- (76) 王耀庭「古意新情 趙孟頫青緑山水及其周边」王連起、吳敢主編『趙孟頫再研究國際學術研討論文集』、上海書画出版社、二〇二〇年。
- (77) 汪元「董其昌青緑山水画論略」(『中国美術』、二〇二〇年三期)、飛田優樹「董其昌「秋興八景図冊」の做古意識と南北二宗論」(『美術史』、二〇二二年十月)。
- (78) 許彤論文(前掲書註68)、飛田優樹論文(前掲註77)。
- (79) 王昱「東莊論画」の引用は于安瀾編『画論叢刊』第二冊、河南大学出版社、二〇一五年、四六六頁によった。
- (80) 沈宗騫『芥舟学画編』前掲註32、五七八頁。
- (81) 王学浩『山南論画』の引用は于安瀾編『画論叢刊』第二冊、河南大学出版社、二〇一五年、七三八頁によった。
- (82) 董其昌『做古山水図冊』第八開「做楊昇」、董其昌自跋。
- (83) 王昱『東莊論画』前掲註79、四六五頁。
- (84) 楊新「晚清繪画中色彩的回歸」中国近代繪画芸術研討会『世変・形象・流風…中国近代繪画一九六―一九四九學術検討会論文集』、二〇〇七年。
- (85) 中国美術館編『萬里江山…中国山水画的二十世紀』、東京国立博物館、二〇一二年、八八―八九頁。
- (86) 金城『画学講義』、浙江人民美術出版、二〇二二年を参照。

- (87) 張大千初期の彩色学習については、馮幼衡「張大千早期（一九二〇―一九四〇）的青緑山水」、《台美術史研究集刊》、二〇一〇年。
- (88) 「此卷初師僧繇法、繼而略加勾勒、遂似李將軍矣。」（張大千「華山雲海圖卷」榮寶齋藏、自跋）。
- (89) 傅申『張大千的世界』、義之堂文化出版社、一九九八年、六六頁。

Colour in Chinese Landscape Painting: Defining its Terminology in Relation to the Use of Colour Materials

MARUKAWA Naoto

Summary

Countless works in colours are to be found in Oriental painting. Landscape painting, which has occupied a place of honour in Oriental painting since ancient times, presents a highly rich developmental history that is in no way limited to pure ink painting currents. Throughout its history, “zhuose” (着色, to apply colour), “shese” (设色, to colour), “qinglü” (青绿, blue-and-green), “jinbi” (金碧, gold-and-green), and “qianjiang” (浅绛, light crimson), have all been used as qualifiers to accompany the phrase “landscape painting”.

A problem presented by many modern studies and exhibition catalogues is a tendency towards vagueness and generalisation when discussing the use of colours and its related theories in Oriental painting. In China, landscape painting is also prevalent art form today, but in terms of painting materials, painters mostly use industrially produced pigments. On the contrary, in modern Japanese painting, and although traditional colour materials such as mineral pigments continue to be used, painters depicting so-called traditional subjects are themselves very rare because the principles of Eastern painting, now centered on the

use of brush and ink, have gradually disappeared.

The prerequisite for the study of traditional colours must be a concrete understanding of the materials involved and their characteristics. So far, the study of pigments and their related materials has mostly been analyzed in terms of Japanese art or modern Japanese painting. This is why the author has chosen to take the theories of Chinese landscape painting through the ages as a starting point, and explore how the colour terminology used in these theories was developed, so as to clarify the use of pigments as discussed in these theories.

After the Ming Dynasty, while the use of pigments and their related materials diversified, colour consciousness as expressed in painting theories actually gained in unity. This may be explained by the influence exerted on painting theories by the Chinese literati. It is generally assumed that the literati paid more attention to ink-and-wash painting, but in fact, and particularly after the Qing Dynasty, colour theories were also dominated by the scholar-painters. The present paper discusses changes that informed consciousness in colour theory by placing them in their own social context..