

## 博士學位論文要約

Summary of Doctoral dissertation

論文題目： 大観から小景へ

Title of Doctoral Dissertation —11世紀から15世紀の東アジア山水画史試論—

氏名： 汪文磊

Name

要約：

Summary

### ●課題設定と本論の目的

東アジアの山水画は、盛唐期の李思訓（653-718）・呉道玄（生没年不詳）の頃に急速な発展を遂げ、地平線に景物が収斂してゆく透視図法的奥行き表現を用い、立体的で自然なスタイルが確立し、唐末五代には荆浩（生没年不詳）、関仝（生没年不詳）らをはじめとする華北山水画が生まれるに至った。これを受けて五代北宋初期には、李成（919?-967?）范寛（?-1023-1032-?）らが現れ、彼らの山水画風を経て華北の山東に李成派、陝西に范寛派という二大流派が生まれ、李成と范寛の大観様式は北宋時代を通じて流行した。その後、北宋後期に李成派から出て神宗朝（1067-1085）の宮廷画家として活躍した郭熙（?-1054-1087-?）は、李成と范寛の山水様式を統合し、「三遠」構成の山水画を打ち立てるに至った。

この郭熙を境目にして、山水画の様式は急速に変容していき、自然を再現する表現から次第に遠ざかり、詩的境地を求める南宋院体山水の辺角の景へと変貌を遂げてくる。のちに南宋院体山水様式は室町時代において漢画系山水画の価値評価の基準となり、雪舟（1420-1506?）の山水様式の形成に巨大な影響を与えた。しかし郭熙の大観様式と南宋院体山水様式は造形が異なり、前者から後者に至る変容の経緯は十分に解明されたとはいえない。また、北宋末期に登場した趙令穰（?-1061-1100-?）の小景画は南宋院体山水画の形成に大きな役割を果たしたと認識され、北宋末南宋初の様式の転換期において大観山水から北宋末の多様な山水画、そして南宋院体山水画への激変の過程が如何にして進行してくるか、という大きな課題が生じる。

広く文献や実作品に当たったところ、大観様式と「小景」を両方制作した郭熙はその課題を解決する糸口であり、大観様式から南宋院体山水画への変容の過程を究明できれば、北宋後期から元明に至る山水画の辿った全体像がより明確になると同時に、これまで様式別に考えられてきた大観様式や北宋末期の小景画、そして室町漢画系山水画の三者がもつ造形的な関連も新たに見え、東アジアの古典的山水画の展開を再構築できると考えられる。

本論の目的は11世紀後半から15世紀までの山水画史、いわゆる16世紀後半以降に文人山水画が主流となる以前の山水画史に注目し、宋代、元代、明代、室町時代の代表的な山水画群を手掛かりにし、郭熙の大観山水がどのような経緯で「小景」、北宋末期の小景画、そして南宋院体山水画へと変容していったかを検証することにある。その上、この変容の過程が元明の山水画および室町漢画系山水画にどのような影響を与えたかを検討し、東アジアにおける古典的山水画の変容の一様相を解明するものである。

### ●先行研究と本論の方法論

大観様式と小景画に関する先行研究の蓄積は豊富である。前者に関する研究は、郭熙の真筆とされる《早春図》(国立故宮博物院蔵)を中心に行われてきた。主なものとして、《早春図》にみられる大観的な画面構成が郭熙の山水画論『林泉高致集』における記述と一致し、郭熙が大観的な山水画を求めたという見解(山岡泰造、1970)や《早春図》は「三遠法」で画面を統合し、官画の性格が強いという指摘(曾布川寛、1977)、あるいは《早春図》における「三遠法」が北宋大観様式の規範となり、そこに表れる自然主義的な対象把握とイマジネーションが郭熙大観様式の特色であるという見解(小川裕充、1980)を挙げることができる。また、「三遠」は構図の型ではなく、一つの画面空間内で人為的に作られた複合的な奥行き表現であるという見解(河野道房、1990)や郭熙の大観様式と元代李郭派、明代絵画、清代袁派の親近性に関する分析(塚本麿充、2016)、そして大観様式から皇帝の徳治を称賛する儒教的思想を見出す指摘(竹浪遠、2022)などがある。この時点で大観様式の特色とその意義は、ほぼ全面的に解明されている。

一方、小景画に関する研究は、主に伝趙令穰筆《秋塘図》(大和文華館蔵)をめぐって議論されてきた。50年代に小景画の概念(米澤嘉圃、1959)が定義されて以来、小景画のイメージが定着するようになり、水辺に水禽など卑近な景色を描く小画面の作品を小景画と称することが一般的となった。それに対し、北宋において小景画の概念が多義的に扱われて、場合によって山水画の部門に入り、花鳥門に付随し、墨竹門に属する見解(戸田禎佑、1983)や大画面の小景画の存在を示す実作品が残されているという意見(林柏亭、1995)、そして文献上において大幅の小景画が存在したという指摘(鈴木敬、1997)も散見される。近年、郭熙の「小景」が注目され、その『林泉高致集』における記述に対して「小画面画卷説」(Ping Foong、2000)と「大画面障壁画説」(李慧漱、2017)が提示されている。

このように見てくると、郭熙大観様式と郭熙小景画の関連性は知られておらず、とりわけ後者の形式(画面サイズ)、様式特徴が曖昧であり、小景画自体の主題内容や系譜およびその展開に関する検討はなされてこなかった。また、大観様式と小景画に対する学問的なアプローチは別々に行われ、東アジアにおける古典的山水画様式の変遷の全体像をつかむ鍵として認識されてこなかった。

本論は、こうした問題を解決するために、大観様式と小景画をそれぞれ別に発展してきたものと見なさず、古典的山水画の様式変遷の全体像をつかむ手掛かりとして考察を行うものである。また、信憑性の高い実作品を厳選し、造形的分析や同時代資料によって検証することを前提にして論考を進める。これらの二つの基本方針にしたがうことによって、北宋の大観様式山水画がどのような経緯で南宋院体山水画の辺角の景へと変容したか、またそれらが如何に後世の中国や日本に影響を与えたかを、総体として捉え直すことが可能となる。この方法論により、本論はこれまでの絵画史研究と異なる着眼点で東アジアにおける山水画の展開を再編成することを目指したものである。具体的に言うと本論では、まず大観様式山水画を代表する郭熙の《早春図》とその著作『林泉高致集』を再検討し(第一章)、郭熙が説く「宏図」、いわゆる大観様式と「小景」に重点を置き、両者の関係性を明らかにした。さらに伝李成筆《喬松平遠図》(澄懷堂美術館蔵)を手掛かりにして郭熙小景画の様式特徴、画面サイズおよびその系譜を分析した(第二章)。また、「小景」から変容した伝趙令穰筆《秋塘図》を検討し、それ以降派生した南宋院体山水画の辺角の景や元末の文人山水画との造形的関連を示した(第三章)。そして「小景」画の展開、変容という観点から明代の李在(1400?-1487?)や室町時代の雪舟の山水画を再検討した(第四章、第五章)。最後に宋代から明代、室町時代の山水画は大観様式から小景画へと変容したプロセスを整理し、東アジアの山水画の展開において郭熙の大観様式と小景画が担った役割の大きさを明らかにした。

## ●各章の要約

以上のような構成を踏まえ、各章の内容をここで改めて要約していくと次のようになる。

第一章は、作品とその制作理論が両方残される郭熙に焦点をあわせ、郭熙の制作理念と後世「古典」とされた彼の大観様式の特徴を再検討し、郭熙の大観様式がのちに登場する江南系山水画と元代李郭派の作品に与えた影響を分析した。すなわち、李成画の模倣から出発し、生涯にわたる障壁画の制作を経て「三遠」様式を確立した郭熙の画業を第一節で、山水画を描く理由と準備や、山水という理想郷を構成するための描写対象の設定、画面構成の要領、写実的かつ理想的な作画態度という四つの角度から、『林泉高致集』にみられる郭熙の山水画観を第二節で確認した。『林泉高致集』「山水訓」に基づき、①世間を離れずに想像の旅に出ることによって自らの立場を守りながら精神的な憩いを求める、という山水画の効能やそれを意図した制作要因、②くつろぎながらも芸術的精神が高揚する状態に入ることが山水画制作の最も重要な準備であること、③自然観察を徹底的に行いながらも景観の最も特徴的な部分を重点的に山水画の中に取り入れ、写実性に依拠したモチーフを理想的配置に構成する手法が同一画面内で絶妙な均衡性を保つことが、郭熙山水理論の核心であることを指摘した。第三節では、郭熙の現存唯一の真筆とされる《早春図》を再検討し、景物のすべてを意識し、巨視的視野で景観を捉え、近景から遠景まで細かく描き込みながら、画面空間の広さ・高さ・奥行を作為的かつ複合的に表現する、写実的かつ詩的な描写を高度に統合した点が、郭熙大観様式の造形的特徴であると指摘した。第四節では、《瀟湘臥遊図巻》（東京国立博物館蔵）、唐棣筆《倣郭熙秋山行旅図》（国立故宮博物院蔵）を取り上げ、南宋前期の江南山水画と元代李郭派にみられる郭熙大観様式の影響を分析した。景観を全体的に捉える画面構成、高遠を除いた平遠、深遠を表現する複合的な空間表現、大自然に圧倒される人間の営みの描写から、郭熙の大観様式との共通項が見受けられるため、《瀟湘臥遊図巻》は南宋の作品ではあるが大観様式の山水画と考えられ、南宋前期の乾道年間に至っても、大観様式の名残があったことを指摘した。また、《倣郭熙秋山行旅図》を通して元代李郭派の手によって大観様式が再興し、多様な山水画様式の一つになったことを述べた。

第二章では、『林泉高致集』における「小景」の記述から郭熙小景画の具体像を考え、伝李成筆《喬松平遠図》を手掛かりにし、郭熙小景画の造形的特徴、実寸およびその系譜について検討した。すなわち、蓄積豊かな小景画研究を振り返り、そこに見出される郭熙小景画の造形的特徴や実寸、系譜に関する問題を第一節で、伝李成筆《喬松平遠図》を郭熙系作品と見なしてよいことを第二節で指摘した。第三節では、『林泉高致集』における小景画の典型例「松石平遠」と「松石濺撲」に注目し、現存する『林泉高致集』のテキストを見比べることによって、その記述を厳密に検証し、《喬松平遠図》を郭熙小景画の「松石平遠様」と見なしてよいこと、《早春図》の画面右側にある「深遠」部分の描写を通して、「松石濺撲様」の当初の様子を想像できることを論述した。その上、「松石平遠様」は近接描写への傾斜を見せながらも、平遠的奥行表現で大きな空間を示すと同時に、拡大して描く近景と縮めて描く遠景の対比で見ると人に強烈な視覚的インパクトを与えるものであり、「松石濺撲様」は画面前後の重なりによって重層的な「深遠」の表現に成功し、近接的かつ閉塞的な空間を示しながら景観における静と動の対比をめざすものであることを論述した。さらに両者とも近接描写への傾斜を示しており、大観様式と比べて簡潔な画面構成をもちつつ、画面構成や主要モチーフを含めたすべてが大観様式に包含されることを指摘した。第四節では、「松石平遠様」を手掛かりにし、南宋・周季常筆《五百羅漢図》（大徳寺蔵）のうちの「講説筆記」幅（大徳寺蔵）と、《韓熙載夜宴図》（故宮博物院蔵）における画中画や《樹色平遠図》（メトロポリタン美術館蔵）、黄庭堅の詩「子瞻の郭熙画山に題するに次韻す」を通して、郭熙小景画は実寸や形式に制限されないことを指摘した。第五節では『五代名画補遺』に記載される荆浩の逸話や《喬松平遠図》と伝許道寧筆《秋山蕭寺図巻》（藤井斉成会有鄰館蔵）との造形的共通項によって、郭熙の「松石平遠様」が荆浩画と李成画につながることを示し、《日想観》（敦煌莫高窟第320窟北壁）や《崔氏墓山水壁画》（河北省平

山県王母村唐崔氏墓椁室北壁)によって、郭熙小景画の「松石平遠様」は唐代樹石画の延長にあることを明らかにした。また従来小景画の典型とされる恵崇・趙令穰系の作品と郭熙小景画の造形上の相違点を第六節で分析した。すなわち、恵崇様小景画は精緻な鳥類の表現を重視する花鳥的山水画であるのに対して、郭熙様小景画は樹木と岩石を描写対象の主体とする山水画であり、趙令穰様小景画はそれら両者の特徴を併せ持つ絵画様式と認識すべきであり、近接描写の画面構成をもつのが三者造形上の共通する特色であることを論述した。さらに恵崇様小景画は北宋末期の梁師閔(生没年不詳)によって継承され、趙令穰によって郭熙様小景画との融合が実現した展開を提示し、北宋末期に至って小景画の形式と実寸が多彩な状況にあったことを指摘した。

第三章では、郭熙小景画の「松石平遠様」につながる、伝趙令穰筆《秋塘図》に注目し、郭熙大観様式が衰退へ向かい、徽宗画院の伝統が確立する前の過渡期において小景画の変容の具体像を考察し、さらにその延長にある南宋院体画と元明の山水画との比較によってその発展の軌跡を示した。すなわち、第一節では、従来の先行研究を振り返り、本図の研究経緯および従来説による趙令穰像の形成を確認し、第二節では従来説にみられる諸問題を検討した。第三節では支持体の状況や作品の経年変化を考慮し、趙令穰の伝承をもつ《湖莊清夏図》(ボストン美術館蔵)と《江邨秋晚図巻》(メトロポリタン美術館蔵)との比較によって《秋塘図》の格段に高いレベルの画風を示し、本図は北宋末期の趙令穰が描いた蓋然性が高いことを提示した。さらに自然科学的な証拠から本図の主要モチーフは、シダレヤナギ、コノテガシワ、アカツクシガモ、コクマルガラスであることを示し、図像学の立場から鴨が春を告げるという象徴的な意味をもつことを確認したうえ、本図は三月から四月にかけての春の夕暮れを描いた可能性が高いことを指摘した。第四節では三月から四月頃、各動植物の共存地域は華北と江南地方に跨る地域であることを示したうえ、文献での趙令穰像と、《秋塘図》で描かれたコノテガシワが墓を連想させることを指摘し、さらに当時の皇族の墓参の状況を踏まえ、本図は清明節の頃に宋陵付近で趙令穰が実際に目にした春の夕暮れの景観をもとに構成された可能性が高いことを指摘した。第五節では《秋塘図》の様式的特徴を改めて検証し、そこに見出される作画理念が、郭熙の写実的かつ理想的な作画態度を継承し、厳密な自然観察に基づいて自然の理を詩的なイメージで絵画的に表す、徽宗朝の伝統につながることを指摘した。第六節では伝馬遠筆《柳岸遠山図》(ボストン美術館蔵)や伝夏珪筆《風雨行舟図》(ボストン美術館蔵)、朱德潤筆《林下鳴琴図》(国立故宮博物院蔵)、吳鎮筆《双松図》(国立故宮博物院蔵)、倪瓚《容膝齋図》(国立故宮博物院蔵)を取り上げ、郭熙「松石平遠様」を変容させた《秋塘図》の画面構成は南宋院体山水画や元の山水画に与えた影響の大きさを考察した。元の時代に至って筆墨技法が全く異なる方向に発展しても、手前に樹木を、背後に平遠の景色を配するという郭熙「松石平遠様」の画面構成の名残は存続したことを指摘した。

第四章では、画技の幅が広く古典をよく学習したとされる、明代の宮廷画家・李在に焦点をあわせ、著録類における李在像と対照しながら、信憑性の高い李在画を選定し、各作品の制作年代を検討したうえで、明代前期の宮廷山水画における大観様式と小景画様式の特徴を考察した。すなわち、画史・画家伝における李在像を第一節で確認し、それを手がかりにし、現在世界各地の美術館に収蔵される李在筆と伝わる作品の中で信憑性の高いものを厳選したうえで、各李在画の制作年代やその画風変遷を第二節で考察した。世界各地で分散される李在の現存遺品の中、東京国立博物館所蔵の《山水図》、個人蔵の《雪山山水図》、香港中文大学文物館所蔵の《崇山水榭図》、上海博物館所蔵の《琴高乘鯉図》、北京故宮の《闕渚遙峰図軸》《山村図軸》、台北故宮の《山莊高逸図》《圯上授書図》、淮安市楚州博物館の《米氏雲山図》《萱花図》、遼寧博物館の《歸去来図巻》は李在作品として信憑性が高く、それらの作品を詳細な造形分析を行った結果、1484年に制作された《歸去来図巻》が李在の基準作と見なすことができると指摘した。また李在の画風は彼の書風と同時に、滲みが多く含まれ丁寧で柔らかい筆致から、擦れが多く用いられ打ち込み・止めが強調さ

れる筆致になっていく傾向にあることを示した。第三節では応詔制作と思われる《山村図軸》と《琴高乗鯉図》に焦点をあわせ、李在による大観様式は画面内景物の大きさの増大・視点の接近という李唐様式の特徴を継承しつつも、モチーフの選択や描き方において郭熙様式への強い傾斜が認められるのに対し、その小景画様式は「松石平遠様」に連なる画面構成を示しつつ、各景物の図像と描法では馬夏様式の造形語彙も取り入れていることを明らかにした。また、《米氏雲山図》《萱花図》や《帰去来図巻》のような注文主のニーズに応じて制作された私的な作品から、李在のような明代の宮廷絵師は場面に応じて公的な応詔制作と私的な鑑賞制作を描き分ける様子が窺える。李在作品に代表される、明代前期の宮廷山水画様式は郭熙派作品、南宋院体山水画を主な造形淵源とし、それらの造形語彙を自由に組み合わせ、さらに荒々しい筆遣いで描写することが特徴であることを論述した。

最後に第五章では、李在に画法を学んだと自ら語った室町時代の雪舟に注目し、彼の代表作《秋冬山水図》（東京国立博物館蔵）を手掛かりにし、モチーフの形・配置・描き方を分析することによって、その造形的特質がどのようなものであるかを、中国絵画との関係の中で明らかにした。《秋冬山水図》の制作年代を雪舟の四点の基準作との関連において決定し、《秋冬山水図》にみられる造形的な特質が雪舟の四点の基準作にも反復して現れるかどうかを検証した。その上、雪舟の典型的表現を考察し、その造形の源を検討した。すなわち、第一節では《秋冬山水図》を概観し、室町水墨画の手本となった宋代絵画との比較を通して、図像と画面構成は殆ど中国絵画からの引用であることを示した。また《秋冬山水図》の筆墨表現においては宋代絵画と異なる、①輪郭線の単純化、②皴法の均質化、③線と面の分離、④濃淡の両極化という四つの特質が認められることを明らかにした。第二節では、《秋冬山水図》の制作年代を推定し、その位置づけを明らかにした上で、①～④の造形的特質が、《秋冬山水図》以前、即ち雪舟による在明中の作品である《四季山水図》（東京国立博物館蔵）にも見られるかどうかを検討した。《秋冬山水図》の落款と様式を、基準作のものと対照分析を行い、《秋冬山水図》の制作年代は雪舟の六十歳から六十七歳の間であると推定でき、《秋冬山水図》を、雪舟入明中の作品で第一基準作とみなされる《四季山水図・秋冬》（四点うちの二点）と比較して、その造形的特質が《四季山水図》にも認められることを示した。そして《秋冬山水図》の造形的特質が、単に模写によって強化されたものではないことを考察したうえ、雪舟によって巧まらずして増幅されたものである可能性を指摘した。第三節では《秋冬山水図》を、それぞれ第二基準作《山水長巻》（毛利博物館蔵）、第三基準作《破墨山水図》（東京国立博物館蔵）、第四基準作《慧可断臂図》（愛知齊年寺蔵）と比較し、《秋冬山水図》に見られる特質が程度の差はあっても、共通して認められることを指摘した。雪舟の学習期の作品《四季山水図》が示すように、雪舟は北宋の郭熙によって大成された古典的な大観様式を受け継ぐ、明代風の大観様式を学んだことがわかる。しかし、《四季山水図》を含め、画風成熟期の作品《山水長巻》や《秋冬山水図》における図像が南宋院体山水画から借用され、《四季山水図》以外ほかの三点の基準作《山水長巻》や《破墨山水図》《慧可断臂図》、そして《秋冬山水図》が対角線を基本とし、近接描写の画面構成を有することは、雪舟の南宋院体山水画への強い憧れを示すと言えよう。馬遠・夏珪によって代表される南宋院体山水画は、郭熙小景画「松石平遠様」を受け継ぐ様式であり、この意味で雪舟の山水画は小景様式を受容した作品とみなしてよいと考える。

## ●結論

郭熙の大観様式は北宋末期に小景画の発展によって解体し、南宋に至って郭熙小景画の延長にある、南宋院体画の盛隆を経たのち元代李郭派や明の宮廷画家・李在の手によって制作され断続的に継承された。しかし、主流という立場を失い多様な山水様式の中の一つである立場となった。それに対し、大観様式に包含される郭熙の小景画は大観様式の小景化の基盤を作り、その「松石平遠様」が北宋末期に趙令穰などの小景画家によって変容し、その後馬遠・夏珪によって南宋院体山水を代表する「辺角の景」と一变し、元代李郭派、元

末四大家のうちの呉鎮・倪瓚や明の李在を経てさらに変貌を遂げて、間接的に南宋院体山水を理想とする、室町時代の雪舟の個人様式に大きな影響を及ぼしたと考えられる。従って、現存遺品から見れば、郭熙大観様式の確立は郭熙小景画の成立の基盤でもあり、同時に画面構成では趙令穰様小景画の成立をうながし、それが南宋院体山水画や元の山水画へと引き継がれた点、ひいては室町漢画系山水画の様式の源となった点において大きな意義を有し、東アジア山水画の歴史の中で重要な位置づけを占めると言える。

このような変容の流れを画面構成原理の立場から考えれば、自然の景観を大観的かつ複合的に表現する画面構成から、近接的かつ部分的に描写する構図へと変化していく過程であろう。つまり、自然景観を大きく切り取って、巨視的視野でその広さ・高さ・奥行を大観的かつ複合的に統合する大観様式の画面構成は解体し、自然の一角を切り取って、近景を重点的に表現する小景様式の画面構成が主流となってくる。よって、時代の推移につれて接近描写がますます強調されるようになり、画面構成において中景あるいは遠景を省略して描写する傾向にあり、画面内景物の連続性と奥行表現も次第に稀薄になってくるように思われる。また、筆墨技法の立場から見ていくと、郭熙の頃に使用された、肥瘦、強弱の変化をつけた抑揚豊かな描線やグラデーションの豊かな墨づかいは、時代の変化につれて段々と線質の変化や墨の中間トーンを失ってゆく。とりわけ雪舟にあっては、肥瘦の変化を捉えない筆線や中間トーンが殆ど失われた、白と黒のコントラストを強調する墨法が用いられるようになり、一種個性的で平明化した筆墨技法が創出された。このような、雪舟によって創出された、簡潔さを極める筆墨技法は日本的と考えられる。従って、東アジアにおける大観様式から小景画への変貌は、画面構成と筆墨技法が次第に簡略化されるようになってくるプロセスでもある。こうした様式的変遷の背後には、自然に匹敵する雄大な山水を写實的に描く作画態度から、詩情に溢れる表現を目指す作画態度への移行があると考える。大観山水にあっては、その二種の作画態度は絶妙な均衡を維持していたが、以降その均衡は破れ、徐々に前者から後者へと傾斜していく傾向をみせ、山水画の小景化の進行は写實的作画態度から詩的作画態度に移行する過程と、軌を一にしているように思われる。

北宋時代に成立した山水画は、まさしく中国山水画の古典と呼ぶべきものであり、その一角を担うのが郭熙の大観様式である。郭熙は先行する大観様式、すなわち地平線の広がりや奥行きを強調した李成の「平遠」山水と、陝西地方に特有の雄渾な山々を仰ぎ見るような范寛の「高遠」山水を一つの画面で統合する特殊な大観様式を打ち立てた。このような縦、横、奥の方向に奥行き感が豊かに感じられる、重層的かつ幻想的な郭熙の大観様式は当時最先端の複合的な山水画様式と見なすことができる。彼は先行する絵画様式を統合しただけではなく、小景画の規範も作ろうとしていた。この意味で、彼は北宋大観山水を集大成した画家であると同時に、伝統を破った革新派の画家でもあると言える。また、郭熙の山水画が単に中国本土にとどまらず、雪舟画をはじめとする、室町漢画系山水画にまで影響を及ぼした点言えば、郭熙は東アジアの山水画の発展を促した偉大な画家として評価すべきである。彼が先行する絵画様式をパズルのように組み立て画面を構成し、絵画を詩的に表現する点は「胸中の丘壑」のイメージを強調する文人山水画の制作理念に共通しており、それも郭熙の山水画が蘇軾・黄庭堅などの文人から高い評価を得た理由と考えられる。しかし、北宗院体画を貶しめ、南宗文人画の優位性を主張した明末の董其昌は郭熙画における文人画的な側面を十分に理解していない。現実世界をそのまま写すだけでなく、詩情豊かな理想美も追求する郭熙の作画態度は北宋末期の徽宗にもつながり、それが16世紀後半以降に主流となる文人画への踏み台になったとも言える。