

繪畫修養論——「氣韻生知」から「氣韻學知」へ

王 俊鈞

はじめに

繪畫における「氣韻生動」は、謝赫（南齊の人、生没年不詳）の『古畫品錄』にある六法の一つであり、「氣韻」は中國繪畫理論に欠くことができない最も重要なテーマの一つとして扱われてきた。謝赫が論じた氣韻は主に被寫體の氣韻であり、繪畫作品に表れる被寫體の精神的特質である。

郭若虛が論じた「氣韻生動」⁽¹⁾は、作者の人格要素が加えられた。先行研究で論じられているように郭若虛の氣韻の考えは文人畫理論の基礎となり⁽²⁾、この人格が作品に反映するという考えは『禮記』樂記篇によるもので、中國藝術理論史の基調になった⁽³⁾。本論では更に「この「形象無視」の傾向は……謝赫の時點で始まっており、張彥遠を経て、郭若虛に極まる」⁽⁴⁾と言われるという點を踏まえた上で「繪畫修養論」について論じていく。郭若虛は、「氣韻」とは生まれつきのもので、學ぶことができないものとし、それが宿命的にみえ、畫家はいくら努力しても最終的に「氣韻」を學び得ることはできないとした。これについて後の理論家はどう捉えていたのだろうか。實は、清代に郭氏の「非師論」

「生知論」へ疑問を持つ者もいた。

郭若虚以降、董其昌に至るまでの長い間に、郭氏の氣韻説に對しての真つ向からの反論や、氣韻は學べるといような發言は見られない。だが、そのような状況が變わり始めたのは董其昌からであった。先行研究で指摘されるように董其昌が「氣質の變化」の觀念を取り入れたのである⁵⁾。特に董氏「氣韻亦た學びて得る處有り」という發言が問題解決の糸口となり、後に繪畫における様々な修養法が提示されるようになった。

本論では主に董其昌以降の理論家や畫家が、どのように郭若虚の「氣韻」を理解していたか、再解釋していたか、どのような繪畫修養論を提示していたかを明らかにしたい。

一 『圖畫見聞誌』における「氣韻非師」「氣韻生知」の問題

(一) 郭若虚の所論

まず郭若虚の發言をふりかえる。

謝赫云、一曰氣韻生動、二曰骨濃用筆、三曰應物像形、四曰隨類賦彩、五曰經營位置、六曰傳模移寫。六濃精論、萬古不移。然而骨濃用筆以下五者可學。如其氣韻必在生知、固不可以巧密得、復不可以歲月到。默契神會、不知然而然也。嘗試論之、竊觀自古奇蹟、多是軒冕才賢、巖穴上士、依仁游藝、探蹟鉤深、高雅之情、一寄於畫。人品既已高矣、氣韻不得不高、氣韻既已高矣、生動不得不至。……凡畫必周氣韻、方號世珍。不尔雖竭巧思、止同衆工之

事、雖曰畫而非畫。……輪扁不能傳其子。繫乎得自天機、出於靈府也。且如世之相押字之術、謂之心印、本自心源、想成形跡、跡與心合、是之謂印。……書畫豈逃乎氣韻高卑。(『圖畫見聞誌』卷一「論氣韻非師」)⁶⁾

謝赫云ふ、一に曰く氣韻生動、二に曰く骨灑用筆、三に曰く應物像形、四に曰く隨類賦彩、五に曰く經營位置、六に曰く傳模移寫と。六灑の精論は、萬古移らず。然り而して骨灑用筆以下五者は學ぶべし。其の氣韻の如きは必ず生知に在りて、固より巧密を以て得べからず、復た歲月を以て到るべからず。默契神會して、然るを知らずして然るなり。嘗て試みに之れを論ずるに、竊かに古自り奇蹟を觀るに、多くは是れ軒冕才賢、巖穴上士、仁に依りて藝に遊び、蹟を探り深を鉤り、高雅の情は、一に畫に寄す。人品既已に高ければ、氣韻は高からざるを得ず。氣韻既に高ければ、生動は至らざるを得ず。……凡そ畫は必ず氣韻を周くして、方めて世珍と號す。尔らざれば巧思を竭すと雖も、止だ衆工の事と同じく、畫と曰ふと雖も畫に非ず。……輪扁も其の子に傳ふる能はず。天機自り得、靈府に出づるに繋るなり。且つ世の押字を相する術の如きは、之れを心印と謂い、本心源よりし、想は形跡を成し、跡は心と合す、是れを之れ印と謂う。……書畫豈に氣韻の高卑より逃れん。

まず郭若虚のいう「氣韻」は、作者の氣という側面もあるのだが、單に作者の氣ではなく、素質の面としても論じられており、畫工は「描く對象の氣韻(神)」を表すことができず、精神性の高い人しかそれができないという捉え方もある。⁷⁾ いずれも郭氏の論において後者五法は學べるが、氣韻は必ず生まれついたものであるため、學ぶことができなるとされるのである。だが、ここで注意すべき點が二つある。一つは、後者五法は全て繪畫技術面であり、もう一つは『莊子』の輪扁の話を借りつつ、この體得された境地は他者に傳えることはできないということである。一つ目の學をめぐる問題は、技術を習得してもそこから氣韻を學ぶことができないため、氣韻が如何に學び得られるのか、或は技術

習得以外の方法によって可能になるのか。二つ目は、個々人の氣質や精神的源は異なるため、他者を模倣したり他者に移植したりすることはできないということである。要するに、氣韻生動とは、人格が高い人にしか表せないだけでなく、個人の精神的境地を他人に伝えることができず、かつ各人の精神的境地から様々な氣韻が現れるというものである。「必在生知」を一先ずおき、郭氏の「氣韻非師論」をこのように理解すると、氣韻における他の可能性を再解釋する余地がある。さらに人の精神境地や人格が變革ができて、表す氣韻は本當に變えられないのか、また軒冕才賢、巖穴上士以外の一般人が「仁に依り、藝に遊ぶ」のは不可能であるのか、このような素朴な疑問點も出てくるだろう。

(二)「氣韻生知」への疑問

上述のような、氣韻を學ぶことができずとも、後天的に得られるのではないかという意識は、大きな議論の対象にはならずとも、いくらかは存在していたようである。例えば、氣韻生動は學ぶことで得られるのかという次のような疑問が清代に見受けられた。

問、聆夫子之教、諄諄以氣韻生動爲主。日久自獲管城効靈、則是氣韻生動、人力可能也。而謝赫所論六法、氣韻生動、必在生知、固不可以巧密得。於此疑信相參、請夫子明示之。(布顏圖『畫學心法問答』)⁽⁸⁾

問う、夫子の教えを聆くに、諄諄として氣韻生動を以て主と爲す。日久しくして自づから管城効靈を獲れば、則ち是れ氣韻生動にして、人力能くすべきなりと。而るに謝赫論する所の六法、氣韻生動は、必ず生知に在り、固より巧密を以て得べからず。此に於いて疑信相い參ずれば、夫子に請ふらくは之れを明示せられよ。

(ここでは「氣韻生知」が問答形式で取り上げられている。布顏圖(清の人、生没年不詳)は、普段生徒に氣韻生動は

人の力で致すことができると教えていたが、生徒は「人力可能」と「氣韻生動、必在生知」に矛盾を感じ疑問を持った。ここで示したのは一例に過ぎないが、氣韻は一體學べるか否かという疑問を持つ人が少なくはなかったことは、想像するに難くない。⁽⁹⁾

氣韻は學べるか、という問題に發する分岐は、おそらく郭若虚の「非師」「生知」「不可學」をどのように理解するかという點にあるだろう。

一一 氣韻非師解釋の變容と自己變革⁽¹⁰⁾

(一)繪畫理論における「生知」「學知」の構造

前述の通り郭若虚の「氣韻」は議論できる點が残っており、ここでは氣韻における先天と後天の發言をみてみたい。趙孟深（南宋の人、生没年不詳）⁽¹¹⁾の話に

畫謂之無聲詩、乃賢哲寄興、有神品、有能品。神者才識清高、揮毫自逸、生而知之者也。能者源流傳授、下筆有法、學而知之者也。（『趙氏鐵網珊瑚』卷十二「趙子固梅竹詩」の条）⁽¹²⁾

畫之れを無聲の詩と謂い、乃ち賢哲興を寄せ、神品有り、能品有り。神なる者は才識清高たりて、揮毫自ずと逸たりて、生まれながらにして之れを知る者なり。能なる者は源流より傳授され、筆を下すに法有りて、學びて之れを知る者なり。

とある。言うまでもなくこの「生知」「學知」の論理構造は『論語』季氏にそったものであるが、繪畫論として用いられていることに注意すべきである。郭若虚の場合は、「生知」を使用し、「學知」という言葉は直接用いてないが、「然而骨法用筆以下五者可學」という句に「學知」が滲みだしている。一方趙孟深の話では郭氏と類似し、「生知」に「賢哲寄興」を挙げながら、「氣韻」ではなく「才識」という言葉を用いており、精神境地と關わる意味としてはほぼ同一と言える。趙孟深は、神なる者は生まれながらにして之れを知り、能なる者は學びて之れを知ると考える。即ち才識の清高なもの「生知」であり、その一方で傳授によって習得したものは「學知」である。この傳授は精神的境地でなく、畫法を指している。

再び郭若虚の話に戻る。郭若虚が唱えた六法のうち氣韻だけは「生知」のみで「學知」はないとされた。骨法用筆などの五法は「可學」と郭若虚が定義しているから、「學知」と理解できる。郭氏の論じた「可學」は單に技術面のみを指すのであり、精神面を含まない。一方で氣韻に關して、人格修養によって到達できると説いていないが、その可能性への否定も見られない。郭氏の後、繪畫理論における氣韻論の「生知」「學知」に對する解釋が焦點となつていったと考えられる。

(二) 董其昌の所論

前述のように郭若虚の「輪扁」を引用した話や（氣韻）不可學の話から、彼の「論氣韻非師」は二つの方向から新たに理解する余地があると思われる。一つは「非師」の「氣韻」として表れる精神境地は師から繼承できない、もう一つは「不可學」の「氣韻は繪畫技法レベルの學習では得られない」ということである。さらに「生知、學知」の構造に沿

う中身の變容に注意すべきである。先の趙孟藻以外には郭若虚から董其昌に至るまで繪畫理論では「生知」や「學知」の議論は殆どなされておらず、さらに郭氏の氣韻説に新しい解釋を加えた者も見られない。郭氏の氣韻説への再解釋に關してまず董其昌（1555～1636）の發言をみる。

余病其欠淡。淡乃天骨帶來、非學可及。内典所謂無師智、畫家謂之氣韻也。（『容臺集』別集卷三、題跋、書目）⁽¹³⁾
余れ其の淡を欠くを病とす。淡は乃ち天骨帶來し、學んで及ぶべきに非ず。内典の所謂無師智、畫家之れを氣韻と謂うなり。

董其昌は「淡」を氣韻によるものとし、さらに郭若虚の主張を繼承して「氣韻」は學ぶことで到達できるものではない、と論じた。⁽¹⁴⁾ さらに「氣韻」（を發揮できる精神境地）とは佛典に説かれる「無師智」であるとしたり。「無師智」について

若有衆生、從佛世尊聞法信受、勤修精進、求一切智、佛智、自然智、無師智。（鳩摩羅什譯『法華經』比喻品）⁽¹⁵⁾
若し衆生有りて、佛世尊従り法を聞き信受し、勤修精進し、一切智、佛智、自然智、無師智を求む。

無師智者、前之三智並不從師得、故云無師智。（吉藏『法華義疏』卷六）⁽¹⁶⁾
無師智なる者、前の三智は並びて師従りするを得ず、故に無師智と云ふ。

佛教では、「無師智」とは衆生に本來具わる佛智のことを指し、無明であるが故にそれを悟ることができないと説かれる。この無師智はその名の通り、師から授かることはできない。しかし自證することはできるとされる。⁽¹⁷⁾ つまり本性に返ること、外から學び得るのではなく、修行によって顯現するわけである。彼のいう氣韻或は氣韻を發する精神境地は即ち無師智であるため、郭若虚の「非師」「不可學」に當てはまり、即ち人々皆が本來持つ潜在力と解釋できる。

つまり、氣韻は外側から得られるのではなく、何らかの手段を通じて本来ある内在的な能力を引き出すものという意味となる。このように、董其昌は郭若虚の説を繼承しつつ、大いにその説を發展させているのである。董其昌はさらに「學」に焦點を當てた主張をしている。

畫家六法、一氣韻生動、氣韻不可學、此生而知之、自有天授、亦有學得處。讀萬卷書、行萬里路、胸中脫去塵濁、自然邱壑內營、立成鄠鄂、隨手寫出、皆爲山水傳神。〔畫禪室隨筆〕卷二「畫訣」⁽¹⁸⁾

畫家六法、一氣韻生動、氣韻は學ぶべからず、此れ生まれながらにして之れを知り、自ずから天授有るも、亦た學びて得る處有り。萬卷の書を読み、萬里の路を行き、胸中塵濁を脱去し、自然邱壑內營し、立ちどころに鄠鄂を成し、手に隨い寫出すれば、皆な山水の傳神と爲る。

周知のことであるが、理論の行き詰りを解決する手立てを見出した董其昌は、郭若虚の論を受けながらも巧みに郭氏の「必在生知」を避けたことで「亦有學得處」という方向にうまく轉換できた。董其昌の論じた氣韻の一部の定義は郭若虚と同じく生まれつきのものとされるが、董其昌の論じた氣韻は皆が本来持ち、或は努力で顯現できる。しかし前の一文で「非學可及」といつているにも関わらず、この一文では「亦有學得處」と述べられ、しかも學べる具體的な實踐法をも提示している。一見矛盾して見えるが、その後ろの句をみればわかるように、董氏の示したそれらの方法の最終的な目的は一つしかない。それは内心の塵濁を取り除くということである。彼のいう「無師智」の比喻に即して考えれば、塵濁を取り除かれれば、本来の「無師智」氣韻（を發す精神境地）が現れるわけである。

彼のいう「學」の定義について考えると、繪畫に關する話であつたにもかかわらず、彼の示した「學」の手段は、繪畫そのものと直接關連するものが一つもない。かつ「無師智」の論理に沿って考えれば、彼のいう「學」は「反る」と

いう點に中心がおかれ、本然の性に戻すというニュアンスが強く含まれている。彼の氣韻における「生知」「學知」の問題は「聖人學びて至るべきか。曰く、然りと。……之れを性にする者は生まれながらにして之れを知る者なり、之れに反る者は學びて之れを知る者なり、又た曰く、孔子は則ち生まれながらにして之れを知るなり。孟子は則ち學びて之れを知るなり。後人達せず、聖は本より生知にして、學びて至るべきに非ずと以謂い、爲學の道遂に失う。(『河南程氏文集』卷八、伊川先生文四、「顔子所好學論」)⁽¹⁹⁾」という宋學の「聖人學びて至る可し」ということを思い出させる。董氏はこれと近似する理論モデルで問題解決を試みたというようにみえるが、但しなぜこうした哲學上の進展は、董其昌に至るまでの數百年繪畫理論に反映されず、繪畫理論において沈黙が續いていたかは今のところ不可解である。とりわけ董氏は心性レベルまで取り上げ、この繪畫理論の問題を繪畫での解決ではなく自己變革或は本性の回帰の問題にさせて結び付けた。そのことから、彼は郭若虛の論じた「氣韻は學べない」を「繪畫そのものから學べない」「外側から學び得ることができない」と解釋したと讀み取れる。以上のような董其昌の所論によって、氣韻は何らかの手段で到達できるという可能性が開かれたのである。

(三) 氣韻における「生知」「學知」の變容

董其昌の氣韻再解釋をきっかけとし、彼以後の理論家も近い見解を持ち始め「氣韻」に關する様々な主張を打ち出した。まず方薰(1736～1799)の發言をみる。

昔人謂氣韻生動是天分。然思有利鈍、覺有後先、未可概論之也。委心古人、學之而無外慕、久必有悟。悟後與生知殊途同歸。(方薰『山靜居論畫』卷上)⁽²⁰⁾

昔人 氣韻生動は是れ天分と謂ふ。然るに思には利鈍有り、覺には後先有りて、未だ之れを概論すべからず。心を古人に委ね、之れを學びて外慕無ければ、久しくして必ず悟る有り。悟りて後に生知と途を殊にして歸を同じくす。方薰は、昔人は氣韻生動を生まれつきと言つたが、それは一概には言えないと主張した。即ち「生知」以外、古人に心を寄せ長く學べば體得することができ、さらに先天にせよ後天的な領得にせよ最終的な結果は同じであるという。だが、ここでの一つの問題は即ち悟後や生知において何が學べ何が學べないかということである。方薰のほかの發言を合わせて検討しよう。

畫法可學而得之。畫意非學而有之者、惟多讀書卷以發之、廣聞見以廓之。（『山靜居論畫』卷上）⁽²¹⁾
畫法は學びて之れを得べし。畫意は學びて之れ有る者に非ず、惟だ多く書卷を讀みて以て之れを發し、聞見を廣げて以て之れを廓す。

方薰のこの發言では、繪畫制作を二つの側面に分けている。一つは畫法、もう一つは畫意である。それによれば、畫法は學ぶことができるが、畫意については直接學ぶことはできないという。更に畫意は讀書や見聞を廣げたりすることで間接的に到達し發することができるものであると考えた。ここに氣韻という言葉は直接出されていないが、畫意は氣韻と同じく作者によって發せられて作品に投射されるもので、その意味で畫意も氣韻も作者の精神的境地に關わる點では變わりがない。

彼の「可學」と「非學」に注目したい。董其昌は、讀書と行萬里路を氣韻への學習と見做した。方薰の表現はやや異なり、最初畫意は學んで得られないと述べながら、後半に讀書したり見聞を廣げることと畫意に到達できると論ずる。要するに畫意と氣韻は、繪畫そのものから直接學ぶことはできず、繪畫活動以外の修養を通じて追及できる、と考えら

れていることである。

氣韻における先天と後天の問題については、清代の繪畫論でもしばしば論じられる。例えば、鄒一桂（1688～1772）は「筆の雅俗、性に本づきて生じ、亦た學習に由る。生まれて俗なる者を医すべからず、習ひて俗なる者猶お救ふ可し」と述べている。氣韻の語を使っていないものの、繪畫における雅俗は作者自身の氣質によるものとされる。彼は、生まれつき「俗」であるなら變えることはできないが、後天的に「俗」であれば變えられると論じた。鄒氏の持論は、董其昌と若干の違いがあるが、全體的に郭若虚の發言と比べれば、後天的な努力による向上の可能性がある。

續いて「生知」と「學知」の問題について、王昱（1714～1748）に以下の發言がある。

吾夫子自幼明敏。初落筆便有書卷氣。蓋生而知之、直接董巨倪黃衣鉢。常人由學而知、必須讀書以明理、遊覽以廣識、苦心探索、循習有年、亦可到神明地位。（『東莊論畫』）⁽²³⁾

吾が夫子幼き自り明敏たり。初めて筆を落すに便ち書卷の氣有り。蓋し生まれながらにして之れを知り、直ちに董巨倪黃の衣鉢を接す。常人は學に由りて知り、必ず書を読み以て理を明らかにし、遊覽して以て識を廣くし、苦心して探索し、循習して年有るを須ちて、亦た神明の地位に到るべし。

王昱は、自分の師である王原祁が幼い頃初めて繪を描いた時既に書卷の氣⁽²⁴⁾を表現できたと述べている。つまり初めての描畫でも作品によき氣韻が現れる。⁽²⁵⁾王原祁は常人と異なり「生而知之」ような人とされた。しかし常人が學んで知ることができるといふ點は、注目に値する。勿論その考えは基本的に董其昌の説を踏襲したものであるが、言葉の表現として前述した趙孟深の話にある「生知・學知」と同じ構造を持っている。しかし方向性は遙かに異なる。なぜなら趙孟深の「學知」は郭氏の「五法可學」の中身と相應して單に繪畫技術面の話であるのに對して、王昱の「學知」は董

其昌の「亦有學得處」を繼承して、精神面の話であるからである。つまり繪畫における「生知」「學知」をセットにした構造は、前者の「生知＝氣韻」「學知＝繪畫技法」から完全に「氣韻」の話に轉換しているのである。即ち氣韻は「生知」でありながら、「學知」も可能とされるのである。

もし「無師智」の比喻に沿って考えれば、氣韻或は氣韻の源である性は普遍性を有し、誰でもそのような潜在力があるように思える。ではその潜在的な能力と人の資質や氣韻の高低については一體どういう關係性を持っているか。次に張庚（1685～1760）の話を見て考えたい。

人之稟質、固有敏鈍之殊。然其資始資生一也。豈鈍者性命有不正者乎。惟是習氣之誤傷不淺耳。（『浦山論畫』論入門）⁽²⁶⁾

人の稟質、固より敏鈍の殊なること有り。然れどもその資始資生は一なり。豈に鈍なる者の性命に正しからざる者有らんや。惟だ是れ習氣の誤傷淺からざるのみ。

張庚は、人には生まれつき資質の違いがあるが、性命が不正なる者はいないと主張した。彼の考えでは、資質の違いは先天的に決定しているものではなく、最も厄介なのは習氣である。そして表層的な相違（習氣）に對し、根本とされる性命は平等なものとされる。

（四）郭若虚説への批判

そのほか、一步踏み込んで郭若虚の觀點を強く批判する者もいた。秦祖永（1825～1884）がその代表である。彼は以下のように言う。

性者天所賦機者、神之用。氣韻生動則根於性而成於習。若郭若虛氏謂五法可學、如其氣韻必在生知。此謬說也。〔畫學心印〕卷二、雜採諸家山水論⁽²⁷⁾

性なる者は天の機を賦する所の者にして、神の用なり。氣韻生動は則ち性に根づきて習に成る。郭若虛氏の五法は學ぶべく、其の氣韻の如きは必ず生知に在りと謂ふが若きは、此れ謬說なり。

秦祖永は郭若虛を強烈に批判するが、このような例は極めて稀である。張載のいう「人の性は同じと雖も氣則ち異有り……學に志せば則ち以て其の氣と習に勝るべし。」⁽²⁸⁾と、秦祖永の考えは似たような論理を持つことが窺える。これまで述べてきた各理論家の發言から、董其昌以後、郭氏による「氣韻」の問題が繪畫理論に道學的な要素として取り入れられてきたことがわかる。かつ氣質變化などの道學的な發想や佛教的な修養法は必然的に繪畫理論に吸収され一般化の趨勢にあったのであろう。郭若虛から董其昌までの繪畫理論において郭氏の氣韻說への異論などがあつたはずであるが、ただ董其昌以前この問題が表面化しなかつたと思われる。

先述の如く董其昌の「無師智」「氣韻……亦有可學處」、張庚のいう「性命」、方薰が論じる「悟後與生知殊途同歸」、王昱が主張する「常人由學而知」の語は、いずれも、基本的に郭氏の觀點を真つ向から否定するのではなく、後天的な學習の重要性を盛んに主張している。董其昌は、「師より授かるに非ず」と言う「無師智」を行き詰まった郭若虛の氣韻說にすり替えて突破口を開いた。それが「氣韻は必ず生知に在り」から「氣韻學びて之れを知る」への最大の轉換點とみられる。

しかし興味深いのは、彼らの言うところの學習や努力は殆ど繪畫そのものから着手するものでないところである。こうした觀點は、繪畫理論上における郭若虛の氣韻說における未解決の課題に對し打ち出した新解釋或は解決策とも言え

よう。

三 繪畫理論にみられる修養法や身心性命の學への言及

(一) 修養法

前述の董其昌の發言をはじめ、幾つかの修養法が提示されたが、それらはまぎれもなく直接精神上に向かう方法とみられ、特に董氏がヒントを與えてくれたのは、人間本來の心性のあり方に反ることであり、つまりそのような考えと方法は、聖人になるためとも捉えられ、自ら道を學ぶと意識しながらその姿勢を取っているわけである。續いて修養に關する方法としてその所謂「氣質變化」を取り入れた理論的根據を確認しておく。龔賢（1618～1689）の發言に

畫於衆技中最末……士生天地間、學道爲上、養氣讀書次之。卽遊名山川、出交賢豪長者皆不可少。餘力則攻詞賦書畫棋琴。（『虛齋名畫錄』卷六「龔賢山水卷跋」）⁽²⁹⁾

畫は衆技の中に於いて最も末なり……士は天地の間に生まれ、學道を上と爲し、養氣讀書之れに次ぐ。卽ひ名山川に遊び、出でて賢豪長者と交はるも皆な少かるべからず。餘力あれば則ち詞賦書畫棋琴を攻む。

とあるように、道を學ぶことを根本とし、養氣や讀書を次とし、そして名山水に行つたり、賢者などと交友したりして、余裕があれば、詞・賦・書・畫・棋・琴を學ぶべきであると論じられている。その考えによれば、繪畫活動も行うが、直接の關心は繪畫そのものではない、という構造になっている。⁽³⁰⁾ 一見繪畫自身から離れていくようにみえるが、極論

すれば、少なくとも建前としては彼の論理において彼自身が呈示した學道・養氣・讀書といった修養論的な行いは、決して繪畫のために設けられたものではない。だが、繪畫を基軸とした場合、彼の擧げた學道・養氣・讀書という具體的な方法論は、繪畫における實踐的な手段の中で、畫家の修養論として扱うことができる。⁽³¹⁾

まず彼のいう「學道」には言うまでもなく宗炳の「唯だ當に懷を澄みて道を觀ずべし、臥して以て之れに遊ぶ」などの影響もあったが、⁽³²⁾その「學道」を「養氣」「讀書」と合わせて考えると、理想的な士大夫像に即して行われるべきものとなり、すなわち儒學で説かれた讀書人としての志や行いに重なることが多い。⁽³³⁾そして畫家が「道」を求めることを第一の務めとする姿勢、そして「養氣」「讀書」への言及から、繪畫理論において「自己變革」や「聖人可學」という論理が根を張り巡らせている實態が見いだせる。⁽³⁴⁾この「學道」は聖人になる道と類似するもの⁽³⁵⁾と思われ、そして勿論「養氣」は單なる氣質變化という側面のみでは捉えられないが、⁽³⁶⁾この場合においては氣質變化的な意味合いが強い。⁽³⁷⁾

既に述べたように、董其昌が「氣質變化」の要素及び宋學的な考えを取り入れてからの氣質變化における「養氣」は、繪畫理論で重要な役割として働いており、龔賢の論じる「養氣」をはじめとする修養法も當然その流れに沿ってできたものと思われるが、ここで一度張載の言葉をみて確認しておく。

形而後有氣質之性。善反之、則天地之性存焉。故氣質之性、君子有弗性焉。人之剛柔緩急、有才與不才、氣之偏也。

天本參和不偏。養其氣、反之本而不偏、則盡性而天矣。（張載『正蒙』誠明）

形ありて後に氣質の性有り。善く之れに反れば、則ち天地の性存す。故に氣質の性は、君子は性とせざる有り。人の剛柔緩急に才と不才と有るは、氣の偏なり。天は本より參和して偏らず。其の氣を養い、之れを本に反して偏ら

ざれば、則ち性を盡して天なり。

氣質の性を天地の性に戻すという論理は「養氣」「氣質の變化」の基本的な理論根據となる。言うまでもなく、この道徳的な修鍊⁽³⁸⁾は、「成性」そして「成聖」を目的とする。三浦國雄氏に指摘されるように、氣の純化は「學」の一字に集約される精神的かつ論理的な修養であり、この「學」は廣いもので讀書・思索なども含んでいる⁽³⁹⁾。

龔賢の擧げる「學道・養氣・讀書」という構造は、まさに宋學における自己變革説と近似するものである。哲學上の修養の論理や養氣、讀書、思索などの方法は、繪畫理論の中にも反映されていたように思われる。つまり董其昌以降の文人において、「氣韻非師」や「氣韻生知」という難題は、「聖人可學」という命題に繼いで「氣韻可學」となったといえる。このような経緯で「養氣」などが清の繪畫理論において非常に重要な修養法として扱われるようになったとみられる。

そして「讀書」という方法も董其昌の發言にみられるが、龔賢の提示した「讀書」も「自己變革」の手段と同時に繪畫修養論の一環としても扱われるわけである。かつ「讀書」は多くの畫論において最も薦められている方法でもある。結局それも精神を向上させるため、わかりやすく言えば學識で天資の不足を補い、内心の俗を取り除く手段の一つである⁽⁴⁰⁾。

しかし留意すべきなのは、董其昌から引き繼いだ龔賢の「讀書」の提案は、その後半の説明にある「即遊名山川、出交賢豪長者皆不可少」と合わせて考えれば、繪畫理論においては「讀書」のほかの意味合いも含まれると思われる。それは繪畫制作上、造形のインスピレーションを得る爲の行いというニュアンスもあるだろう。それについて唐志契(1579〜1651)の話から考える。

昔人評大年畫、謂胸中必有千卷書、非真有千卷書也。蓋大年以宋宗室內、不得遠游。每集四方遠客山人、縱談名山大川、以爲古今至快、能動筆者、便令其想像而出之。故其胸中富於聞見、便富於丘壑。然則不行萬里路、不讀萬卷書、欲作畫祖、其可得乎。此在士夫勉之、無望於庸史矣。（唐志契『繪事微言』卷下、畫要讀書）⁽⁴¹⁾

昔人大年の畫を評し、胸中必ず千卷の書有りと謂ふは、真に千卷の書有るに非ざるなり。蓋し大年は宋の宗室の内なるを以て、遠く遊ぶを得ず。毎に四方の遠客山人を集め、縦に名山大川を談じ、以て古今の至快と爲し、能く筆を動かす者、便ち其の想像をして之れを出ださしむ⁽⁴²⁾。故に其の胸中見聞に富み、便ち丘壑に富む。然らば則ち萬里の路を行かず、萬卷の書を読まず、畫祖と作らんと欲するも、其れ得べけんや。此れ士夫に在りては之れを勉め、庸史に望むこと無し。

讀書や見聞が廣ければ、繪畫制作において有効的な助力となるわけである。したがって、繪畫修養法は單に人格革新の意味合いのみでなく、繪畫制作におけるインスピレーションを得るための行爲、という側面も現實的には含まれていた。

包括的にいうと、そもそも聖人の學が彼らの中心的信念であり、少なくとも表面上繪畫より道德的な自己變革が先に要求される。繪畫はその外延であるに過ぎない。そのため、繪畫制作の理論とは言え、その土臺は儒學をはじめとする自己變革における理論モデルが同様に要求される。氣質變化をはじめとする自己變革という課題は、繪畫理論上、重要な命題となる。概していえば繪畫理論における氣韻や氣質變化の説の最終的な目的とは精神性を高め、俗を除くことであり、その方法としては養氣、讀書、遊歷などがある。

こうした修養論は自己變革の哲學理論を背景にして展開してきたものである。氣質變化の立場からいうと、人格の變

革は極めて個人的なものであり、さらに個人的な氣質はそもそも人から人に移すことができない。そして理論上、郭若虚が「輪扁」の話を引用して展開した論の意味合いに合致させる努力がなされた。そのため、郭若虚の「氣韻非師」を「氣韻は師から得られない」つまり他人から得られない、そして聖人への道と同様、「生知」以外に「學知」というルートもあると理解したのである。氣韻或は氣韻を表す精神性というものは、自己の努力により到達できるという前提のもと、生れつきの資質が足りなくても自らの後天的な精神向上によって（よき）氣韻への變容が可能であるという論理が立てられていった。

(二) 身心性命の學への言及

以上確認したように、繪畫理論における修養法は、氣質變化や自己變革論を根底にしたものである。要するに繪畫における修養法は單に繪畫の爲に行うものではないと論じられてきた。それはさらに後に進展がみられる。沈宗騫の『芥舟學畫編』に

筆墨之道本乎性情。凡所以涵養性情者則存之、所以殘賊性情者則去之、自然俗日離而雅可日幾也。……畫直一藝耳。

乃同於身心性命之學、不繫難哉。〔『芥舟學畫編』卷二、山水、避俗〕⁽⁴³⁾

筆墨の道は性情に本づく。凡そ性情を涵養する所以の者は則ち之れを存し、性情を殘賊する所以の者は則ち之れを去れば、自然に俗は日に離れ雅は日に幾かるべきなり。……畫は直だ一藝たるのみ。乃ち身心性命の學に同じく、繫あ難からざらんや。

とあるように繪畫はただの技術ではなく、身心性命の學にも等しいと明言されている。⁽⁴⁴⁾

この發言は、繪畫修養論における最も重要な規定でありかつ總括であるといえよう。いままで論じたように、哲學上における「自己變革」の論理は、繪畫理論に反映されつつ、繪畫理論上は「氣韻非師」や「氣韻不可學」から、「氣韻可學」まで進展を成し遂げ、更に身心性命の學のレベルに引き上げられていった。そもそも繪畫修養論は哲學における自己變革という基軸から離れることはなく、まさにこのような理論モデルが根底にあると考えられる。ただ表面上の動きとしては段階を追って明確化されるわけで、沈宗騫のこの宣言はやはり非常に劃期的であろう。

終わりに

繪畫理論における「氣韻學知」などの修養論は董其昌による主張以前には表面化することなく、潜在的なものであったと考えられ、董其昌がこの理論を提示したことがきっかけとなり、その修養論が一般化していったと言えよう。理論家、畫家たちは、郭若虛の論を継ぎながらもそれを巧妙に變容させた。前述のように郭若虛の論じた「氣韻非師」と「氣韻不可學」には、さらなる解釋を加える余地があつたが故に、董其昌をはじめとする理論家や文人畫家は、「氣韻」を普遍性のある「性命」や「無師智」などにすり替えた。そして氣韻は心性の修養を通じて表出することができる、つまり本來内面に具足するものであるため、外側から授かることができないという論理を立てた。また郭若虛の「不可學」を「繪畫の技術面から學べない」という方向に進み、さらに學道・養氣・讀書などを手段とする精神修養の方向に變わつた。要するにそれは「學」における對象の問題であり、氣韻は繪畫技術から學び得るのでなく、精神修養の方法から學び得られるということである。即ち一旦氣韻を心性修養の論理モデルに繋げようとするなら、氣韻の向上や變化が必

然的に要請される。

哲學上における「生知」「學知」の問題につづいて繪畫理論上の「氣韻生知」の問題が長い時間を經て變貌を遂げた。これを基礎にして氣韻は「學ぶ可し」になり、それに伴って繪畫において「養氣」「讀書」「見聞を廣げる」などという修養法が發展してきた。理論上、彼らが最終的に關心を持つのは繪畫そのものではなく、精神性の向上或は道や聖人を志すことである。一見繪畫に向かつていないようであるが、實際は繪畫制作に深く繋がっている、という論理構造が文人の繪畫制作者に要求される。さらに興味深いのは、所謂繪畫修養法が多く現れると同時に序文に擧げた「形象無視の傾向」⁽⁴⁵⁾が、彼らの多くの議論や修養法の提示、特に沈宗騫の「身心性命の學と同じ」という發言によつて、さらに強まったことである。

注

- (1) 「氣韻生動」「氣韻非師」などについては徐復觀『中國藝術精神』第三章釋氣韻生動（臺北、學生書局、一九六七年、一四四～二二四頁）があり、その中で「氣韻」や「氣韻は學べるか學べないか」などの問題が論じられているが、「氣韻可學」の發展やその理論根據について深くは觸れられていない。また「生知說」に對して古原宏伸氏は「まして郭若虛の生知說、人格主義の理論は、氣韻を雲の上に祭り上げるものであつても、制作面で何のプラスにもならなかつた。畫家の意氣をかえつて沮喪させるものである……大きな障害となつたのは争えぬ事實である」と批評する。古原氏『畫論』、東京、明德出版、一九七三年、八十四頁參照。

- (2) 宇佐美文理「六朝藝術論における氣の問題」、『東方學報』京都第六九冊、一九九七年三月、二三八頁参照。
- (3) 宇佐美文理氏前掲論文二〇九頁や二二九～二三八頁参照。同論文の二四〇頁の注(六)では「氣韻生動」に関する代表的な見解を挙げながら、氣韻生動に關する問題も論じる。また同論文の注(三十二)に「この氣韻生知を受け継ぎながら、加えて後天的要素を加えて説いたのは董其昌である。……つまり郭若虛に沿いつつ、「氣質の變化」の觀點も取り入れて統合したのがこの董其昌の議論である。」とある。また、形と氣の問題について「箱モデル」「角砂糖モデル」で説明する論考(「形」についての小考)、『中國文學報』七十三、二〇〇七年四月、所收)「形」についての再考)、『中國思想史研究』第三十五号、二〇一四年六月)などは、中國藝術理論における氣や形の問題を理解する際の参考となる。
- (4) 前掲宇佐美文理「六朝藝術論における氣の問題」、二三四頁参照。また同氏「宋代繪畫理論における「形象」の問題」(『日本中國學會報』第五十集、一九九八年十月)一二四～一二五頁参照。
- (5) 前掲註三参照。
- (6) 津速秘書本。
- (7) 畫之爲用大矣、盈天地之間者萬物、悉皆含毫運思、曲盡其態、而所以能曲盡者、止一法耳、一者何也、曰傳神而已矣、世徒知人之有神而不知物之有神、此若虛深鄙衆工、謂雖曰畫而非畫者、蓋止能傳其形不能傳其神也、故畫法以氣韻生動爲第一、而若虛獨歸於軒冕巖穴有以哉。(鄧椿『畫繼』卷九「論遠」)。
- (8) 畫論叢刊本(于安瀾編、人民美術出版、北京、一九八九年)。
- (9) 續いて布氏は質問に對して「謝赫所謂生知之知字活、蓋知者鮮矣。知而爲之、卽用力也。用力未有不能也。知而

不爲、是自棄也。〔畫學心法問答〕と答えた。ここでは誤つて郭若虚の發言を謝赫の發言とし、しかも「生知」についても普通の「生知」の理解とも異なる。布顔圖は、弟子の質問に一般的な理解と若干異なる獨特な解釋を返しており、更に人格的境地との關連についても全く觸れていない。

(10) 三浦國雄氏の「氣質變化考」(『日本中國學會報』第四十五集、一九九三年、九十五―一一〇頁)では、成聖や道德的な修養を自己變革と稱しているため、その言葉を借用する。

(11) 趙孟深、字は君澤、號は直齋であり、それ以外に關しては不詳であるが、本文に挙げた文章の最後に「咸淳戊辰中秋趙孟深題」とあることから、南宋の人とわかる。この趙孟深の文章は、『式古堂書畫彙考』『佩文齋書畫譜』などにも収録されている。

(12) 四庫全書本。

(13) 董其昌全集本(上海、上海書畫出版社、二〇一三年)

(14) ここでは書の話であるが、書と畫における「淡」或は「氣韻」はほぼ同じであると思われる。

(15) 『大正藏』第九卷、十三頁中。

(16) 『大正藏』第三十四卷、五三二頁中。

(17) 今謂一切智智、即智中之智也……如是自證之境、說者無言、觀者無見。不同手中菴摩勒果可轉授他人也。(一行『大毘盧遮那成佛經疏』卷二) 参照。

(18) 戲鴻堂藏板(乾隆三十三年)

(19) 聖人可學而至歟。曰、然。……性之者生而知之者也、反之者學而知之者也、又曰、孔子則生而知之也。孟子則學

而知之也。後人不達、以謂聖本生知、非學可至、而爲學之道遂失。

(20) 畫論叢刊本。

(21) 同上。

(22) 筆之雅俗、本於性生、亦由於學習。生而俗者不可醫、習而俗者猶可救。(鄒一桂『小山畫譜』卷下、雅俗)

(23) 畫論叢刊本。

(24) 書卷の氣は、主に人格や學問の高い文人によって作品に現れる氣韻や俗っぽさのないことを指している。また「秀韻」や「卷軸の氣」などともいう。書卷の氣について、拙論「繪畫理論における「邪甜俗頼」とその周邊について」(『中國思想史研究』、第三十九號、京都大學中國哲學史研究會、二〇一八年、十月)を参照されたい。

(25) 「筆底深秀自然有氣韻、此關係人之學問品詣、人品高學問深、下筆自然有書卷氣、有書卷氣卽有氣韻。(蔣驥『傳神秘要』氣韻)」のように、書卷氣は(よき)氣韻の別稱でもある。

(26) 畫論叢刊本。

(27) 續修四庫全書本。

(28) 氣者在性學之間、性猶有氣之惡者爲病、氣又有習以害之……人之性雖同氣則有異……志于學則可以勝其氣與習。
(『張子語錄』語錄下)

(29) 烏程龐氏刊本(宣統元年)。この文章の最後に「戊辰秋抄半畝畫並題」と書かれており、かつ「朱文…龔賢、白文…鍾山野老」と示されているので、龔賢の發言と見做しておく。

(30) 畫者詩之餘、詩者文之餘、文者道之餘、吾輩日以學道爲事(龔賢『柴丈畫說』)。こうした論理は、朱熹のいう

「道者文之根本、文者道之枝葉。」(『朱子語類』卷一三九、論文上)を想起させる。それと同様の論理を主張する龔賢は、繪・詩・文の制作全てが「道」の外延であり、繪畫が最も末のものであると規定した。

(31) また、ほかの論からも繪畫修養法として讀書聞道が挙げられていることが見られる。例えば「爲文詞、爲筆墨、其用雖殊、而其理則一……且必由乎讀書聞道、鑒古入神……。」(沈宗騫『芥舟學畫編』卷二、山水)がある。

(32) 「唯當澄懷觀道、臥以游之」(『歷代名畫記』卷六、宗炳の条)。また「天地生萬物、唯人獨秀……如宗少文張圖繪於四壁、撫絃動操則衆山皆響、前賢之好畫往如是、烏能悉數」(『虛齋名畫錄』卷六、龔半千山水卷)のような影響があった。

(33) 「天下之物多矣、學者本以道爲生、道息則死也、終是僞物……」、また「讀書少則無由考校得精義、蓋書以維持此心、一時放下則一時德性有解……」(張載『經學理窟』義理)

(34) 張載のいう「人之氣質美惡與貴賤夭壽之理、皆是所受定分。如氣質惡者學即能移。」(『經學理窟』氣質)を用いて松年(1837～1906)のこう「再觀古今畫家骨格氣勢、理路精神、皆在筆端而出。惟靜穆豐韻、潤澤名貴爲難。

若使四善兼備、似非讀書養氣不可、不但有關畫中才學、實有關此人一生之窮通貴賤、福壽長促耳。勉之。」(『頤園論畫』)を照らし合わせてわかるように晩清になると、自己變革の哲學思想の影響を受けて更に具体化した。

(35) 文人畫家らの求める「道」は様々で、彼らの求める「道」は必ずしも一致しているわけではない。佛教、儒教、道教いずれも「道」を求める姿勢は同じであり、それが繪畫理論に反映されている。彼の最終的な關心は「道」であり、道の把握を志す姿勢はまさに知識人の一般的な認識であろう。

(36) 藝術理論上の「養氣」にも様々な側面があるが、文藝創作のために精神状態を良好に保つ方法としてよく知られ、

また養生的な意味で扱われる場合もある。繪畫と養氣や養生の關係については、拙論「繪畫養生論―董其昌の發言を手がかりとして」（『日本中國學會報』第六十七集、二〇一五年十月、一三四―一四七頁）参照。また繪畫制作面に直接關係する「養氣」の考えもある。例えば「山形樹態、受天地之生氣而成、墨水宰筆痕托心腕之靈氣以出、則氣之在是亦即勢之在是也。氣以成勢、勢以御氣、勢可見而氣不可見、故欲得勢必先養其氣。」（沈宗騫の『芥舟學畫編』卷二、山水）。

(37) 「天地之氣各以方殊……至於局量氣象、關乎天資、天質少虧、須憑識學以挽之。（沈宗騫『芥舟學畫編』卷一、山水、宗派）」をみると、氣質變化のために集約される「學」の方向性（注四十参照）、またその具體的な方法に類似するところがあるといえよう。

(38) 惟其能克己則爲能變、化却習俗之氣性、制得習俗之氣。所以養浩然之氣是集義所生者、集義猶言積善也。義須是常集、勿使有息、故能生浩然道德之氣。（張載『經學理窟』學太原上）

(39) 三浦國雄「氣質變化考」、『日本中國學會報』第四十五集、一九九三年、九十七頁参照。

(40) 修養法としての讀書は多くの書論に散見される。例えば「雖日對重巨倪黃之跡、百摹千臨、亦自無解於俗……如欲避俗、當多讀書、參名理、始以盪滌、繼以消融、須令方寸之際、纖俗不留。」（沈宗騫『芥舟學畫編』卷二、山水、避俗）、「……去俗無他法、多讀書則書卷氣上升、市俗之氣下降。學者其慎旃哉。」（王概『學畫淺說』去俗）「六法之難、氣韻爲最……讀書萬卷、庶幾心會。」（黃鉞『二十四畫品』氣韻）、「筆格之高下、亦如人品……夫求格之高、其道有四。一曰清心地以消俗慮。二曰善讀書以明理境……筆墨雖出於手、實根於心」（沈宗騫『芥舟學畫編』卷二、山水、立格）など。

(41) 畫論叢刊本。

(42) 趙令穰の繪畫制作に關して『畫繼』卷二「趙令穰の條」、そして宇佐美文理「小景畫小考」（京都大學文學研究科美術史學研究室編『四大（地・水・火・風）の感性論：思想・アート・自然科學の關わりについての基盤研究』、2005年）五十一～五十二頁を参照。

(43) 畫論叢刊本。

(44) 繪畫と心性の學の關係について、鄭績（1813～1874）の語に「夫爲學之道、自外而入者、見聞之學、非己有也。自内而出者、心性之學、乃實得也。善學者重其内、以輕其外、務心性而次見聞、庶學得其本、而知其要矣。故凡有所見聞也、必因其然、而求所以然、執其端而擴充之、乃爲己有……因思畫雖小技、當究用筆用墨、煉形煉意、得氣得神、方是學心」（『夢幻居畫學簡明』卷一「山水畫總論」）とある。そして類似する主張は李日華（1565～1635）の「大都古人不可及處、全在靈明灑脫不掛一絲、而義理融通、備有萬妙、斷斷非塵襟俗韻所能肖而得者、以此知吾輩學問當一意以充拓心胸爲主。（周亮工『讀畫錄』卷一、李君實の條）」にもみられる。さらに王昱（1714～1748）の「畫中理氣二字、人所共知、亦人所共忽。其要在修養心性、則理正氣清、胸中有自發浩蕩之思、腕底乃生奇逸之趣、然後可稱名作（『東莊論畫』）」にも宋學の痕跡がある。彼は繪畫の重點を理氣の二文字にまとめ、それに達するために心性を修養することが必要であると述べた。哲學上の存在論や修養論が繪畫理論に持ち込まれたと理解できる。

(45) 前掲注四参照。