

書 評

宇佐美文理著

『中國藝術理論史研究』

成 田 健 太 郎

東京大學

陶淵明に「形影神三首」という詩がある。よく知られて
いると思うので引用しないが、形、影、神の三者が、生と
死の問題について飲酒、積善、諦觀と三者三様の解決を説
く内容である。いささか唐突かもしれないが、本書を讀了
したとき、評者の腦裏をよぎったのがこの詩である。ただ
し「影」について、本書が論ずるのは「かげ」ではなく、
むしろそれと表裏一體をなす「景」すなわち「ひかり」で
あることだけ、まず斷っておこう。本書は、前近代中國に
おける「形」「景」「神」を問題として浮かび上がらせた、

というのが評者なりの總括であり、そのやや廣く感じられ
る書名に對する注解たりうらと思う。

書名について言えば、著者自ら「はじめに」において、
「藝術理論」を標榜した意圖を説明している。評者を含む
多くの研究者が、著者を中國思想、より詳しくは中國繪畫
理論の專家と認めていることと思うし、本書もまた、著者
自ら言うように「扱うのはおおよそ繪畫が中心とな」って
いるのだが、第一に、「形」を問題にする場合、議論は
「形象を使つて表現する」營みすべてに關わるので、その
營みを指し示すために「藝術」を選択したのだという。ま
た、その前近代における異なる意味を措けば、現代におい
て詩文書畫をまとめて表現する言葉として「わかりやす
い」ことも、「藝術」を選んだもう一つの理由であるとい
う。そして著者は「はじめに」の末尾を、「要するにこの
書物は、あくまで中國哲學の研究書である」とご理解いただ
きたい。ただし、藝術を問題にする側からも、いつかきつ
となんらかの役には立つてあろう、そういう書物である」
と結んでいる。「哲學」ないし「思想」と「藝術」とを連

續的に考察する著者らしい自己規定である。

ところで、書名についての右のような説明からは、本書の、もしくは中國藝術理論の、著者の言及していない特質に氣づかされる。一點は、本書は「中國美術史」の研究書ではないということ、つまり、中國藝術理論を中國思想と連續した形で研究するとき、その主要な論點は美術史研究のそれと必ずしも合致しないということである。これと關連するもう一點は、美術史研究の對象となる中國美術のサブカテゴリーとしての中國繪畫と、本書の扱うような藝術理論が主對象とする、詩文書畫のサブカテゴリーとしての中國繪畫とは、その重點を異にすることである。というのも、前近代中國の藝術理論は、主に讀書人階層によつて擔われたため、フアイン・アートの枠組みを基本とする美術史ではなく、讀書人が核心的藝術と見なした詩文書畫という範疇の下に觀察されやすく、主に文献資料によつて傳えられ、讀書人の知識體系を形づくつた中國思想に對する研究に連續しやすい。換言すれば、本書は中國美術史のための繪畫理論研究ではなく、中國思想研究のための、否、そ

の重要な一部としての藝術理論研究の可能性を提示する先驅的著作であると、評者は理解している。

本書の序章「形について」は、「形」ばかりでなく「氣象」等の問題について、錯綜する地圖に「箱モデル」と「角砂糖モデル」という經緯線を引き、本書全體を貫く見取圖として提示している。「箱モデル」とは、「形」の意味を外面の見かけに限定し、その中身を代表させない見方である。「形似」を輕んじ「神似」を貴ぶ考え方は、この「箱モデル」に屬する。一方「角砂糖モデル」は、見かけと中身を一致させる見方である。表現者の「氣」が「象」となつて表れるとする「氣象」の考え方は、つとに『禮記』樂記篇に見え、この「角砂糖モデル」に屬する。中國思想が「形」を問題にするとき、この二つのモデルが臨機應變に使い分けられてきた、という本書の主要な論旨は、この序章において明確に示されている。

第一部「氣と形象の問題」は、第一章「氣の問題」、第

第二章「形象の問題」、第三章「氣象の問題」より成り、右に示したような「形」をめぐる論点を深く掘り下げている。本書の核心を占める部分といつてよいだろう。その議論は、すでに言及したように主に繪畫理論を對象としつつ、個別の繪畫作品もまた議論の材料として示している。そのなかで評者が最も馴染み深く感じたのは、郭熙の「早春圖」である。縦横にかつ廣がりかつ膨らむかのような山容が觀る者を壓する山水畫である。美術館などに行くと、このような繪畫について「こんな形の山が實在するのか」というような質問がまま聞かれるが、それに對して、ひとまず「山は借りものすぎず、實在するかどうかは重要でない、氣を表現しているのだ」と回答し、「その氣というのは作者の氣か、それとも大自然の氣か」とさらに問われれば、「氣はひとつだ、作者の氣も大自然の氣も區別はない」と答え、なんとかその場を切り抜けることはできる。しかし評者は、そのような説明で心底納得しているわけではなかった。ただ中國繪畫の文法に慣れ、「氣」という便利な言葉を知っていたにすぎない。

第二章「形象の問題」で示される「混成した形象」は、そのような素朴ながら本質的な疑問に對する萬全な解答となつてゐる。「氣を表現している」、「作者の氣は大自然の氣と一致する」というのもあながち間違ひではなかったのだが、そもそも「氣」に對する理解を缺いていた。同章では、「氣」の「無形から有形への連續性」（八四頁）という特徴を明らかにするとともに、輪廓線を放棄し、時空を一點に限定しない郭熙の繪畫を「形象の持つ固定性からの脱却」（八三頁）とまとめてゐる。また、「氣」がいかにして「形」をとるかという問題について、哲學文獻は基本的に「かたまる」というモデルしか提示していないが、郭熙はこれを拒否し、「造化」ないしこの世界に對する異なる解釋を示したのだと結論してゐる。『莊子』天下篇に「上は造物者と遊び、下は死生を外にし終始無き者と友と爲る」というが、郭熙こそはかかる境地を實踐した畫家と見なされうるのである。

ところで、藝術實踐を造化のはたらきに擬えることは、繪畫の特權であろうか。詩文書畫の範疇でいえば、まず詩

文には可能性があり、著者も注釋（九〇頁）に擧げる山本和義「詩人と造物―蘇詩劄記―」（『アカデミア』文學言語編第二七號、川合康三「詩は世界を創るか―中唐における詩と造物―」（『中國文學報』第四四冊、のち『終南山の變容―中唐文學論集―』に收録）に關連する考察がある。評者が繪畫と詩文の「造化」力に關連して興味を寄せているのは、繪畫はその性質上形象という束縛を強く受ける一方で、上述のように時空について自由を得たようだが、詩文は形象から自由であるかわりに、時空を特定することにも意義を認めつづけたように思われることである。司空圖の「極浦に與ふる書」（『司空表聖文集』卷三）に、戴叔倫の言として「詩家の景は、藍田 日暖かく、良玉 煙を生ずるが如し、望むべきも眉睫の前に置くべからざるなり」といい、司空圖はこれに對して「題紀の作」すなわち名勝古跡などの實際の景物に即した作の意義を説いている。繪畫は戴叔倫の所謂「詩家の景」への方向を切り開いたようだが、詩文は、實際の景物と一致しない表現ももちろん可能性を廣げたにせよ、時代が下っても「題紀の作」は多く作られ、その時

空はますます詳細に記されるようになったようにも思われる。詩文は何を描こうとしてきたのか、という問題が今後深く議論されるときには、本書がその大きな助けになるだろう。

詩文書畫の一角をなす書は、繪畫と視覺藝術という性質を共有し、兩者の連關は論點として期待される。第一章では、繪畫の「氣」には二つの考え方がありと論じられている。描かれる事物に具わる氣を見ようとするのが「對象の氣」であり、筆の動きや筆を持つ動きに「氣」の流れ・動きを見、これに「作者の人間性」を代表させようとするのが「筆線の氣」である。そして後者の「筆線の氣」という見方には、書の影響があるという。

「筆線」は、繪畫において輪廓線として機能し、世界から「形」を切り取る重要な存在になっているが、實のところ前近代の書畫論に「筆線」は見えず、一般に「點畫」の語が用いられたことには、ここで少しこだわってみたい。というのも、評者の見るかぎり「點畫」は、太さを持たな

い「線」とは見なしがたいからである。

本書にも述べられるように、繪畫の發生ということ考えたとき、「畫」すなわち面を「くぎる」輪廓線という機能こそ肝要である。しかしながら、文字が「形を象る」文法は、輪廓線という約束に基づく繪畫の切り取り方と必ずしも一致しない。たとえば、「日」や「月」の文は輪廓線の文法による象形だけれども、「人」や「大」の文はこれと異なり、われわれはそれらを象形的記號として見るとき、マッチ棒のように瘦せ細った人間を思い描くのではなく、その點畫に實際以上の太さを纏わせて理解することができ。點畫をもつて物の中軸のみ抽象する、あるいは骨のみ描いて肉を悟らせる方法とでも説明できようか。このような、本書で述べられる「形」の發想と異なる、もう一つの世界の取り出し方は、繪畫とは別の文法として發生し發展してきたのではないだろうか。そして書の理論は、この「骨と肉」の文法にこそ、より大きく影響されているのではないだろうか。

一つ例を擧げるならば、梁・陶弘景の「梁武帝に與へて

書を論ずるの啓」(『法書要錄』卷二)に

臣比郭摹所得、雖粗寫字形、而無復其用筆迹勢。

臣が比このころの郭摹の所得は、粗はぼ字形を寫すと雖も、而して復た其の用筆迹勢無し。

という。「郭摹」とは、「雙鉤」とか「籠字を取る」とか呼ばれる書の複製技術で、原本の字の輪廓を敷き寫しにするものである。陶弘景がここで指摘するのは、輪廓のみ正確に模寫しても、肝腎の「用筆迹勢」が再現されないという問題である。「用筆迹勢」は、「筆勢」ないし「筆力」と言い換えてもよく、「骨力」とも近似する。つまり、書において「筆」は「骨」として點畫の中軸を占めると考えられる。

また一方で、これらの語からは、南齊・謝赫『古畫品錄』に説く「畫の六法」の一「骨法用筆」も想起されよう。

「骨法」とは、骨格上の有意な特徴を言い、人相を判斷する相術においても、人物畫においても、ことに顔面のそれが「對象の氣」を表すものとして觀察され重視された。この「骨法」と「用筆」の結びつきは、張彥遠の「筆線の

「氣」の思想を支えている。繪畫の「筆線」は、すでに述べたように輪廓線として機能し、そして偶然にも、人體において頭部だけは例外的に骨格と輪廓が近似する。つまり、繪畫において「筆線」は輪廓でありかつ「骨」と一致するのではないか。

このように、「骨」が「筆」と結びつくところまでは書畫共通であるが、それは書では内部・中心を占め、繪畫では外廓を縁取っているように見える。この違いは、右に述べた書と畫の世界を寫し取る異なる文法とも對應する。張彦遠が「書畫同源」を説くまで、両者はじつは異なる道を辿ったようにも見えるのである。

書と畫の違いとしてもう一つ重要なのは、畫論が「氣」を重視する一方で、六朝の書論が「氣」をほとんど言わないことである。著者はこの事實を認めたくえで、右に述べたような書における「力」を擧げ、「無論、「力」を見れば、そこに「氣」の觀念が背景にあることも同様に豫想される」(四〇頁)と、書における「力」を「氣」に置き換えて論を進めている。このロジックは、別に繪畫について「筆

を動かしているものが腕であり、腕を動かす命令を出しているのは心だと考え、あるいはそこに氣を介在させるならば、「その筆によつて描かれた繪畫に、作者の心あるいは作者の氣が反映することについては、何の疑いも持ち得ないだろう」(八八―八九頁)と述べるのとも揆を一にする。

しかし、著者は同時に「單に文章表現上の問題とはいへ、
「氣」でなく「力」が言われることは注目されよう」(四〇頁)ともいい、評者が書における「氣」の介在に疑いを留めることを許してくれているようだ。

さきに「造化」力について見たとき、書には觸れなかったが、そもそも文字が人間の知性によつて創られたものである以上、書が造化のはたらきを具現する理窟はつけがたい。また、文字には聖人の道を傳えるという崇高な使命があつて、意義は十分に與えられているから、「氣」によつて説明を重ねる必要はなかつたのではないか。そのような原因から、書は「氣」を眞劍に考えてこなかつた、というのが評者の見方である。

さらにいえば、書を作者(書者)の「氣」が表現された

ものと見ることも、決して一般的ではなかった。著者は、繪畫は「對象の氣」を寫すものと見ることができると對し、書はそれができないため、「勢い作者（字を書いた人物）の心情の吐露、あるいは作者（字を書いた人物）の人格の表出という方向に書が向かっていくのは、自然な流れであらう」（四二頁）と述べ、その注釋として梁・庾肩吾「書品」の以下の一節を擧げている（六四頁、書き下しは評者による）。

敏思藏於胸中、巧意發於毫鉅。

敏思 胸中に藏し、巧意 毫鉅に發す。

しかしながら、この例における「思」や「意」は、外物が人間に作用して起こる心情や、人間の總體的人格というよりも、むしろ人間が知性により考え出した個別のアイディアと理解するほうがよいのではないか。

唐・孫過庭『書譜』には、

寫樂毅則情多佛鬱、書畫讀則意涉瓌奇。黃庭經則怡懌

虛無、太師箴又縱橫爭折。暨乎蘭亭興集、思逸神超。

私門誠誓、情拘志慘。所謂涉樂方笑、言哀已歎。

樂毅を寫せば則ち情 佛鬱多く、畫讀を書すれば則ち意 瓌奇に涉る。黃庭經は則ち虛無に怡懌し、太師箴は又た爭折を縱橫にす。蘭亭の興集に暨びては、思逸し神 超ゆ。私門の誠誓は、情 拘し志 慘たり。所謂「樂しきに涉りては方に笑ひ、哀しきを言へば已に歎ずる」なり。

といい、王羲之の書跡『樂毅論』『東方朔畫讚』『黃庭經』『太師箴』『蘭亭集序』『告誓文』それぞれに表現された情感を説いたうえで、陸機「文賦」の一節を引いて結んでいる。要するに「樂しい内容を書けば書も樂しげに、哀しい内容を書けば書も哀しげに」ということであり、書に「對象の氣」を見ているといえるかもしれない。ただし、孫過庭も陸機も「氣」には言及していない。

書を作者（書者）の心情の表現と見る考え方は、韓愈「高閑上人を送るの序」（『韓昌黎文集』卷四）になるとおはつきりと確認できる。

往時張旭善草書、不治他伎、喜怒・窘窮・憂悲・愉快・怨恨・思慕・酣醉・無聊不平、有動於心、必於草

書焉發之。觀於物、見山水崖谷・鳥獸蟲魚・草木之花實・日月列星・風雨水火・雷霆霹靂・歌舞戰鬪、天地事物之變、可喜可愕、一寓於書。

往時張旭は草書を善くし、他伎を治めず、喜怒・窘窮・憂悲・愉快・怨恨・思慕・酣醉・無聊不平、心に動くこと有れば、必ず草書に於て之を發す。物を觀、山水崖谷・鳥獸蟲魚・草木の花實・日月列星・風雨水火・雷霆霹靂・歌舞戰鬪、天地事物の變の、喜ぶべき愕くべきを見れば、一に書に寓す。

杜甫の「飲中八仙歌」にも登場する草書の名手張旭について語るこの例は、「作者の人間性」の表出を言うものとして十分であろう。そして、やはり「氣」を言いはしないものの、天地萬物の有様を見ては喜怒哀樂を催され、それを書に託して形象化するという過程は、本書に述べる「氣の造形力」を髣髴とさせる。

張旭の書がどのようなものであったか、信頼できる作例が少ないため確かなことはいえないが、もし「狂草」と呼ばれる新しいスタイルの書を想定するならば、それは點畫

の連續を強調し一氣呵成に書き上げられ、またその場で實演し鑑賞に供される點で、筆の動きや筆を持つ動きに「氣」の流れ・動きを見るところという「筆線の氣」の考え方とよく馴染むだろう。また、著者は序章の最後に「氣が根本的に持つ流體志向」を指摘し、「繪畫は實に流體であるところの繪の具や水墨を使っていた」という象徴的事實を言い添えている（一六頁）。書の用いる墨ももちろんまた流體であり、中唐には流體性を強調する書のスタイルが流行しだしたともいえる。そして、張彥遠による「筆線の氣」の理論は、このような書の新しい展開が背景にあつてこそ可能となつたのかもしれない。

以上、評者が最も興味を寄せている書の「氣」に關する問題にいささか長くこだわってしまったかもしれないが、この問題は、實は書ばかり見ては浮かび上がつてこなかつた可能性がある。藝術によつて傳達される「精神性」とでも呼ぶべき部分を、「氣」によつて説明することが可能であるか、また必要であるか。繪畫においては可能でありまた必要であることが、本書において十分に示されたわ

けだが、書については、本書はその可能性を前提として議論を進め、評者はその必要性に疑義を呈したところである。言うまでもないことだが、このことは本書の瑕疵を示すものではなく、すでに述べたように書かないし書論研究が「氣」について深く考えてこなかったことを證しているのではないか。

第二部「藝術に關わる諸概念の検討」のうち、第五章「醜の問題」と第六章「模倣の問題」では、「形」の問題がまた別の角度から掘り下げられている。

本書の内容は、「美學的」考察と總括されうらと思うが、著者の考察は決して「美」に終始せず、「醜の美學」に果敢に挑んでいる。著者はまず「外見的美醜と道徳的善惡は一致せず、かつ、美と惡、醜と善がセットになる、という「たすぎがけ」の論理」(二三〇頁)を見出すが、ここまで読み進んだ読者はこれからすぐに「箱モデル」を連想することができる。そして韓愈の詩に見える「奇」への志向、中唐以降の繪畫の「怪石」への志向を経て、「いわば「自

由な造形」をすることが「最も」許されるものとして、「石」は繪畫史上で特異な地位を占めるようになるのである」(二四〇頁)と、繪畫における造形の問題に再び踏みこむのである。また、「醜ということばを、中唐以降の人が、怪奇ではあるが、不快感を伴わぬものに對してあてはめた」(二四三頁)と説いたうえで、議論は山水畫の「醜」にまで及び、董其昌や吳彬、米萬鍾の山水畫の「造形的傾向」(二四七頁)に關する指摘は、さきに觸れた「氣の造形力」を思い起こさせる。

しかしながら、「奇」「怪」「醜」を念頭に置いて「造形」を考えると、「氣」はどこか別のところに置き去られたように感じられた。山水畫が「造形に走」と、「氣」の表現としてはやはりいくらか後退せざるをえないのではないだろうか。第四章「快の問題」に述べられている以下のような事情は、その理由と見てよいかもしれない。すなわち、同じ對象について受け取る人間が違っても同じ美的判断ができることは、「氣のシステム」による説明が可能だが、異なる對象について受け取る人間が違っても同

じ——たとえば「顔が違うが美人はみな美人」という——
美的判断がなされることは、「氣」では説明できない。

「醜」もまた美的判断であるならば、「醜の美學」に
「氣」が割りこんでこないのは當然なのかもしれない。

模倣についての考察にあつても、議論の出発点になつて
いるのは「形と氣」の問題である。その「第一の轉回點」
とする六朝期については、繪畫理論に「氣」が導入されて
「箱モデル」を強調する結果になり、顧愷之の模寫畫家と
しての側面が忘却されたという重要な指摘がなされる。

「第二の轉回點」とする北宋については、「個性の尊重」
すなわち作品を制作という行爲の中で考えようとする發
想」（二六七頁）によつて、模寫の價値が背景に退いたこと
を述べる。「形」が再現可能なものである以上、個性（あ
るいは唯一性）を「形」で擔保することは難しいのである。
中唐以降に興つた潑墨や破墨の技法、輪廓線を使わない徐
熙の沒骨畫法が「技法的再現不可能性」を有し、それが米
芾の理論において「個性の尊重」と結びついているという
指摘は、繪畫史の轉回點をも浮き彫りにしている。さらに

は、すでに述べた「狂草」という書のスタイルがまさに
「制作という行爲」を前面に出したものであることも響
きあうだろう。詩文に目を向ければ、すでに述べたように、
その制作した時空を詳細に記すことがこれと照應するかも
しれない。

模倣の問題については、董其昌の「奇を以て正と爲す」
理論も取りあげられている。「奇」は右のごとく「醜の美
學」を導き出す役割を果たしたが、こんどは「正」を議論
の俎上に導き出した。評者が考えるには、「奇」は「敬」
すなわち「傾き」に通じ、「平正」の義の「正」と對立す
る。しかし董其昌は、平正を斥け、「奇」によつていわば
「真正性」を擔保しようとしたのである。そして、これも
評者の所感にすぎないが、「形」は一般に平正、すなわち
傾きのない状態への傾向を持つている——換言すれば、人
が「形」を意識したとき、それを平正に整えようする本能
的な働きが發動してしまうのではないか。したがつて
「形」を見ているかぎり「奇」は得られず、真正性を損な
つてしまうというのが、董其昌の理論の要點なのではない

だろうか。さらにいえば、平正は安定、ひいては固定に向かうだろう。とすれば、さきに述べたように「郭熙が混成した形象を目指し、固定した形象を作り出すことを避けた」（二〇八頁）ことも、董其昌の「奇」の考え方はつながつてくるように思われる。

第三部は第七章「思想と圖像」單獨で構成され、圖像學と存在論を組み合わせる點がユニークで、本書の中でも異彩を放つ章となっている。死後の「無形」の世界を圖像によって表現するという難題がいかに處理されたか、漢代の畫像から多くの例を擧げて追究するとともに、同時代の文献に見える思想と突き合わせながら論じており、本書全體における位置づけとしては、「形」を「無形」の側から検証するパートといえるだろう。

第四部（第八章、第九章）では、「風景の問題」が二章にわたって議論され、本書のなかでも特に多くの文學文献を引用し、文學研究として見ても優れた論考となっている。

そのなかでまず説きあかされるのは、山水詩は『文選』の分類においても「行旅詩」であり、「身體性」を前提にしていること、山水畫もまた「行旅圖」として「身體性」を求めていることであり、さらに郭熙の所謂「居るべき山水」とは、形象ではなく「身體性」を前提とした風景を描こうとしたものであると述べる。かくして、本書で最も多く議論される「形」とは別に、「景」が問題としてはつきりと提示されたのである。また、評者が新鮮に感じたのは、山水畫中にしばしば小さく描かれている人物が、繪畫に「身體性」を賦與するため、つまり「行旅圖」であることを明示するために考え出されたものであるという指摘である。ついでながら、評者がこのことから得た疑問は、「行旅詩」や「行旅圖」において「行旅」する主體は誰か、ということである。ある人は「作者である」と答え、ある人は「讀者である」と答え、またある人は「誰でもない」、「問いそのものが無意味だ」と言うかもしれない。この問いは、藝術という営みの主體は何か（誰か）という問題にまでつながると思われるが、そのことについては後にまた

觸れたい。

風景についてはもう一つ、その液化と浸透という現象が議論される。蘇軾の詩において、「かぜ」と「ひかり」は液體と捉えられ、詩人の内部にしみこんでくる存在となっているといふのである。「風景の液化」と言われるとにわかには了解しかねるが、すでに見た「氣」の液體としての性質を思い起こすとよい。「氣」が石などの物にしみこむと捉えられるのと同様、風と光が詩人の心肝に入りこんでくると表現するのである。評者はこれを、詩人が藝術における主體性を擴大するために、外界の「氣」をいったん自己の身體によって引き受ける手法と考えている。いわば「浩然の氣を養」うわけだが、それをそのまま言ったのでは哲學文献であり、詩にならない。そこで蘇軾は、風景詩の文脈を借りて、風と光を吸いこむことにより詩人の器量を表現したのではないか。つまりそれは、哲學の「氣」を文學の「風景」に仕立て直す試みだったのではないだろうか。

「景」から評者がさらに連想したのは「色彩」である。著者も「結論」の末尾に、なお残る喫緊の問題として「色」を擧げている。光に照らされた世界は色彩を持つはずだし、色彩の再現は繪畫に期待されたはずである。しかしながら、中國繪畫においてはいわゆる水墨畫、白黒のモノトーンの世界が大きな比重を占めている。著色山水というジャンルもあったし、「畫の六法」の一として「隨類賦彩」が言われているにもかかわらず、繪畫の色彩が深く議論された形跡は見出しがたく、張彦遠に至っては意識的に避けているようにさえ見える。色彩を持たない書との同源關係を張彦遠が強調したために、著色に頼ることが一段低く見られるようになったのだろうか。あるいは董其昌がそうしたように、文人畫というジャンルを確立するうえで、より専門的な技法といえる著色を排除したという事情も考えられる。一方で、本書でも多く論及されている詩は、色彩豊かな世界であると多くの人が認めるだろう。陸機「文賦」に「詩は情に緣りて綺靡たり」といい、唐・樓穎の「國秀集序」にはこれを引いて「彩色相ひ宣べ、烟霞交ご

も映え、風流婉麗たるの謂なり」と釋している。本書にも引かれる杜甫の「絶句」に「江碧くして鳥愈いよ白く、山青くして花燃えんと欲す」などというのは、鮮やかな色彩の對比をもつて山水を描いた詩といえる。山水を描くのに色彩を用いることは、詩では決して避けられることがないのである。ただしもちろん、色彩を用いるとはいっても、詩の色彩は觀念上のものであり、そのニュアンスを一點に特定することはない。いかなる明度・彩度の紅色も、

「紅」とさえ言えば済むのである。一方水墨畫は、明度の表現には意を用いなければならないが、色相を特定する必要のない彩度ゼロの世界である。詩にせよ水墨畫にせよ、色彩の表現に關して制限があり、鑑賞者に一定の想像を強いる點が共通するように思われる。

このような色彩の問題は、第二部第四章「快の問題」とつながってくるのではないか。同章ではまず、「感性的快」と「精神的快」を想定して、後者を前者の上位に置く「通常の觀念」を確認するとともに（一一八頁）、藝術作品が「理解」すべき存在であったことを指摘している（一二

四頁）。色彩が「感性的快」を容易にもたらずものであるとすれば、それを十全に表現した繪畫は下位に置かれ、觀る者に想像を強い「理解」を要求する水墨畫こそ上位に置かれたと説明できるだろうか。評者は明度の表現にさえ消極的な書のことしか知らない分、色彩の問題には特に興味を持っていてるので、今後の研究の進展を期待して未熟な考えを記したところである。

さて、冒頭に「形」「景」「神」の三概念を掲げ、ここまですべて本書の内容に沿って「形」と「景」について短見を書きつらねてきたが、「神」について振り返って考えてみると、實のところ本書には「神」を正面から論じた様子がない。本書評を振り返っても分かるとおり、「形」の次に頻出する重要なタームは「氣」であり、「結論」にも「中國の藝術理論は、「形」という思想と氣の思想という二つの思想の分裂と融合の歴史である。それが本書の結論である」（二八三頁）とはっきりと記されている。「形」「景」「神」などではなく、「形」と「氣」を冒頭に掲げるのが適切で

あったかもしれない。おそらく評者は、平素「氣」を眞劍に考えてこなかった書のことばかり考えていたので、無意識のうちに「氣」を「神」に置き換えて読んでいたのだろう。しかしながら、書のこととは措くとしても、藝術が「形」以外に表現し傳達しうるものとして「精神性」を想定するならば、やはり「神」がそれに相當すると評者は考える。本書においてそれがほぼ「氣」で説明されているのは、繪畫の表現の對象のうち、人物は明らかに「神」を持つが、山水は「神」を持たない可能性があるから、これらを包括するためには「對象の氣」と言わざるをえない事情があるのかもしれない。

ここでかりに、本書に言う「對象の氣」「作者の氣」を、それぞれ「對象の神」「作者の神」と言い換えてみよう。山水畫について「對象の神」に疑問符がついてしまうのは上述のとおりだが、「神」に置き換えることで、新しく「鑑賞者の神」を考えることができる。例えば宗炳「畫山水序」に「神を暢ばす」というその「神」がまさにそれである。「行旅詩」や「行旅圖」において「行旅」する主體

は誰か、という問いをさきに立てたが、この「主體」ということと「神」ということは類似するだろう。つまり、山水畫においては、作者ないし鑑賞者が主體となつて「臥遊」し「神を暢ばす」、一方人物畫においては「對象の神」ないし「作者の神」が主體となる、とまとめられないだろうか。むろん、「神」を取りあげる際にその多義性が問題になることは評者も了解している。「對象の神」は「氣」に近く、「作者の神」は、『文心雕龍』神思篇に言うような人間の創造的なたらきに近く、また「鑑賞者の神」は「精神」に近くなるだろう。

「神」からはもう一つ、本書で論じられなかった「意」も連想された。第六章では、北宋に「個性」がクローズアップされたこと、また「作者」の問題が述べられている。「作者」の問題は、右に述べたような藝術の主體の問題でもあり、例えば蘇軾は、さきに觸れたように詩における作者の主體性を擴張した。そして彼らは、しばしば「意」について發言し、そこに作者性を求めているように思える。なおかつ米芾は、山水畫についても「生意」を見出してお

り、本書の内容を踏まえて議論を展開すべき大きな餘地が廣がついていそうである。

最後に少しだけ不満を記すとすれば、引用に際して基ついた版本が示されていないこと、参考文献一覧がないこと、索引が簡略に過ぎることである。例えば六八頁と一七九頁には同じく董其昌の「萬卷の書を読み萬里の路を行く」の一節が引かれているが、前者は「畫旨」を、後者は「畫禪室隨筆」卷二を出典とし、文字の異同もある。このような場合出典は統一すべきだろうし、版本に對する判断をどこかで示してほしいところである。参考文献一覧については、もしもあればどれほど有用か、という願望にすぎない。著者のウェブページには、「中國藝術研究關連書籍目録」が掲載されていたが、残念ながら現在ページ移轉にともない工事中とのことである。索引については、できれば事項索引をもっと充實させていた良かった。もとよりその因は評者自身の不勉強に歸するのではあるが、本書評の執筆にはかなりの時間と努力を要した。他の讀者にとつても、通讀し咀嚼することは決して簡單ではないだろう。より詳

細な索引を望む所以である。

中國思想史や中國美術史それぞれに長い學術傳統があることは言うまでもないが、本書が對象とする中國藝術理論史の研究は、遺憾ながらもまだ緒に就いたばかりである。本書が號砲を鳴らし、この研究ジャンルに多くの研究者が參與してくれることを願うところであるが、ひとまずはこの重厚な研究書の出版を心から慶賀したい。

(創文社、二〇一五年二月、三〇八頁)

〔附記〕『創文』第二二號に、三浦秀一氏による書評「氣と形のかたちを描く―宇佐美文理『中國藝術理論史研究』―」が掲載された。本書評の内容に反映することはできなかったが、思想史研究の視野から本書の意義が明確に示されているので、ここに附記しておく。