

張彦遠の論畫（一）

伊勢專一郎

一、歷代名畫記

張彦遠が「歷代名畫記」を書いたのは、晚唐の武宗が會昌元年から大中元年まで（八四一—八四七）の六年の間である。更に彼には「法書要錄」の著述があるが、併し茲では書の問題には觸れない。支那に始めて論畫が現れてから、即ち東晉の顧愷之の出現から畫に關する斷片的な議論は古く先奏の時代から見られるが、併し眞に畫論と稱すべきは顧愷之のものを以て最初としなければならぬ。彼がこの歷代名畫記に至るまで凡そ五百年の歲月を閲してゐる。併しこの長い年月も、張彦遠を見るまでは、支那の論畫史上に目覺しき發展を齎したとは、未だ必ずしも云ふことは出来ない。寧ろ張彦遠を俟つて始めて、それは一大飛躍をなしたのであつた。洵に彼は、從來の論畫に凡ての結論を與ふると共に、更に又來るべき時代のために總序論をなして、支那論畫史上に最も重要な地位を占むると共に、更に又その所論の優れたる點に於ても史上第一位の地位を占むべき人であるのであつた。彼がこの論畫史上の地位を

明かにせんとすることが、この小稿の目的である。

歴代名畫記は凡て十卷からなつてゐる。その内初めの三卷は皆畫論で、四卷以下が畫家の小傳となつてゐる。然るに第一卷中に、叙歴代能畫人名自軒輅至唐會昌凡三百七十一人の一章があつて、夫等の人名が録せられてゐる。これに就て、四庫全書總目提要の著者は、然即第一卷内所録之三百七十人。既俱列其傳於後。則第一卷内所出姓名一篇。殊爲繁複。其書初爲三卷。但録畫人姓名。後裒輯其事蹟評論。續之於後。而未刪其前之姓名一篇。故重出也。」と云つてゐる。併し彼が初めの三卷だけで打ち切つて、後に四卷以下を書いたかどうかは、推測以外、何等證據はないことである。唯だ彼が最初から、此處では四卷以下に収録せられてゐる畫家の小傳を書かうと思つてゐたことは、後に説くことによつて明かである。更に彼には、晁公武の「讀書志」によれば、名畫獵精六卷があることせられるが、併し彼はその歴代名畫記の中に、畫に關係のない法書要録のことには言及しながら、これに就ては何等述べる所がない。而して北宋の郭若虛は、その「圖畫見聞誌」に、これを亡名氏撰として、張懷瓘が「畫斷」の後、李嗣真が「後畫品錄」の前に録してゐる。則ちこれは、彦遠の作ではなく、單に晁氏の誤りであらう。

張彦遠は六年の歲月を費して歴代名畫記十卷を出したが、彼をしてこれを取てせ

しめた程の何等かの事情が、外部的にも存在しなかつたであらうか。然るに、これを知ることは、聽て又彼が述作の或る特長が何處にあるかを、先づ吾々に豫想せしめる縁がともなるであらう。

彼以前に著はされた畫論の數は必ずしも少しとはしない。併し夫等の著者の多くは、古い傳統に固執し、或は自己の好惡に囚はれて、正當に畫を解する所がない。幼より書畫に親しみ、生來鋭い鑑賞力を持つてゐた彼が、どうして是等に満足することが出來やうか、寧ろそれは不可能事であつた。殊に支那の繪畫は、盛唐玄宗の開元天寶の頃に、六朝以來の古い傳統を破つて、悉く面目を一新せるかの觀がある。世の論畫家達のこれを受け容れ得ざること、一層甚しかつたのであつた。後自らも「後漢の孫暢之に述畫記あり、梁の武帝、陳の姚最、謝赫、隋の沙門彥悰、唐の御史大夫李嗣真、祕書正宗劉整、著作郎顧況並びに兼ねて畫評あり、中書舍人裴孝源に畫錄あり、竇蒙に畫拾遺錄あれども、率ね皆淺薄漏略にして、數紙を越えず。僧悰の評、最も謬誤となす。傳寫又復脱錯したれば、殊に看るに足らず。」と云つてゐるが、事實彼が先人の誤解を指摘し、正當の評價を與へて、夫等の畫人に、後世に至るも動かざる地位を與へた例は決して少しとしない。其一二の例を舉げ、併て彼が鑑賞の態度も瞥見しやう。

六朝の繪畫は、主題としては、人物動物宮觀の類であつて、偶山水が畫かれても、それは單に他の背景としての存在以上に出ることは出來なかつた。而して描寫は勿論細緻に刻畫して行くのである。然るに劉宋の時に、宗炳・王微の二人の畫家が現れて、この時流を擢で、専ら山水を、然も減筆の法を以て畫いたのであつた。然るに精緻な筆を以て専ら切似を旨としてゐた人物畫家、南齋の謝赫は、全くこれを解し得ず、その「古畫品錄」に宗炳を評して「毫を含み素を命ずれば、必ず損益あり」として、彼が減筆を用ひたることを述べ、これを貶して「跡準的に非ず」として、その正確緻密に物を畫かざること非難し、これを最下級の第六品に墜してゐる。これに對して、張彥遠は、斯の如く、單なる表現の方式を以て、或は又單なる自己の好惡によつて、評價を與ふべきではなく、凡て習慣や傳統を離れ廣く求めてこれを決定すべきであるとして、「此須らく廣見博論すべく、匆々一概して取る可らず。昔斐孝源都て畫を知らず、妄りに品第を定めしが、大いに觀るに足らざりき。但だ之を好めば則ち金玉より貴く、好まざれば則ち瓦礫より賤し。」と云つてゐる。而して謝赫が宗炳を評せる語、炳は六法に明かに、迄に適善なし。而して毫を含み素を命ずれば、必ず損益あり。跡準的に非ず。意は師放するに足る。」を以て、彥遠曰へらく、既に損益ありと云ひ、又準的に非ずと云ふ。

既に六法善を遺す亡しと云ひ、又師效すべしと云ふ。謝赫の評、固より採るに足らざるなり。且つ宗公は高士なり。物外に飄然として、俗畫を以て、その意旨を傳ふ可らず。」と云つてこの謝赫が偏見を排し、宗炳を第四等の中品上に上げてゐる。即ち彼は畫に見るべきものは、單なる其技巧手法ではなくして、唯だ是等を通じて現れたる意味でなければならぬことを——宗炳が山水に現れた高雅な生命を見なければならぬことを、主張してゐるのである。

曩にも云つたやうに、開元天寶は、支那畫の一大變遷の時期であつた。それは併し、六朝以來の傳統を襲へる畫家が、當時片影を止めなかつたと云ふことではない。事實同じときに鞍馬の名手として曹霸とその弟子韓幹との二人が並び立ち、その内前者は六朝以來の傳統を繼いでゐる。曹霸が畫く所は、東晉の史道碩が作とせられる周の穆王が八駿に乗つて周遊せる圖、八駿圖の如きものであつた。即ち彦遠の「皆螭頸龍體。矢激電馳。非馬之狀也。」と云へるが如きものであつた。それは輕快な龍の如き形で、肩に火炎の狀を畫き、疾風の如く走つてゐる極めて圖式的なものであるのである。而して毛色も亦「騮騮駉駉」他に少しも變つた所がなかつた。恰もそれは朝鮮樂浪の墓壁に見られる龍の如きものであらう。即ち曹霸の畫く所はこれに類

するものであつた。然るに韓幹が畫く所は、玄宗皇帝が腕の年月を費して筋骨歩行を調へられた、現實の美しき肥大なる馬であつた。而してそれは曹霸に見られるが如き「翹舉之姿」ではなくして、「安徐之體」を得たものであつた。恐らく兩者の畫馬は、類を絶したものであつたに違ひない。この目新しきものを當時の人々が受け容れ得なかつたのは寧ろ當然のことであらう。而して當時美術批評家としても著れてゐた杜甫が、曹霸に贈つた畫馬歌に、「弟子韓幹早入室。亦能畫馬窮殊相。幹唯畫肉不畫骨。忍使驂鬟氣凋喪。」と云つてゐるのは、正にこの間の消息を傳へるものであらう。然るに彦遠は「杜甫豈に畫を知る者ならんや。徒らに幹が馬肥大なるを以て、遂に肉を畫くの諛あり。」と冒頭に一蹴して、畫馬の變遷を述べ、最後に韓幹が畫かんとした所を説いて、幹は「遂に古今獨歩となる」と云つてゐる。而して現在に至るまで、幹は唐第一流の鞍馬の名手として、その位置の動く所はない。現在にも彼が作は「照夜白」の一圖が遺されてゐる。思ひ半に過ぎるものがある。

更に彼以前の畫史には遺脱が至つて多い。例へば當時の能畫謝希逸、顧野王の脱漏せるが如きである。かくては多くの畫人も遂にその堙滅を免れ得ないであらう。彼としては正確な畫史を著はさざるを得ないのである。自ら「宋朝の謝希逸、陳の顧

野王が流の如きは當時の能畫なるも評品に載せず。之を近古に詳にすれば遺脱至つて多し。蓋し是れ世上未だ其踪を見ず、又述作の人廣く求めざるのみ。嗚呼古より忠孝義烈湮沒して稱せられざる者、曷ぞ勝て記せんや。況んや書畫をや。」と慨してゐる。

加之當時は武宗の廢佛の時であつて、佛寺の破壞せられ、壁畫の失はるゝものはその數を知らなかつた。彼はこれに刺戟せられて、兩京その他の寺院に就て、その壁畫の品目でも收録しやうとの願を起した。併し武宗の廢佛は凡てに及んだわけではなく、且つ幸にして破壞せられた壁畫は一々録せられてゐる。彼はこれを又收録したのであつた。

更に彼が家は代々好尚あり、書畫の收藏家として古くから有名であつた。併し年と共に失はれ、或は又宮廷に進獻して、彼に至つては殆んど「存する者纔かに二三軸のみ」となつてゐた。大父高平公の如きは憲宗に數十卷も進奉せしめられてゐる。併し彼は幼より書畫を好み、機會ある毎にこれを集めた。自ら「余弱年より、遺失を鳩集し、鑒玩裝理し、晝夜精勤し、一卷を獲一幅に遇ふ毎に、必ず孜孜葺綴して日を竟へ、寶玩の致すべき者は必ず貸し、弊衣を貸し、糲食を減じたれば、妻子僮僕切切嗤笑せり。或

曰く、終日無益の事をなす。竟に何の補あらんやと。既にして歎じて曰く、若し復無益の事を爲さずんば、則ち安ぞ能く涯ある生を悦ばしめんやと。是を以て愛好愈篤く、癖を成すに近し。」と云つてゐる。かくして獲られた收藏を録しやうとは又彼の願であつた。

上來述べ來つたやうな種々なる事情は、遂に彼を驅つて述作に従はしめねば惜かなかつたのであつた。彼が筆を取つたのは、武宗の會昌元年である。それは丁度武宗の廢佛の時代であつた。それから六年の歲月を費したことは既に述べた。一技の採るべきものあれば、悉くこれを收め、三百七十一人を録した。「史皇より今の大唐會昌元年に至るまで、凡そ三百七十餘人、編次して差ふ無く、銓量して頗る定まる。この外、旁求錯綜して、心目の鑒る所、之を言ひて之を隠すなし。將來の者、能く撰述するあらば、それ或は之を繼がん。時に大中元年、歲丁卯に在り。」と云つてゐる。併し會昌元年以後、筆を擱くまでのことが、間録せられてゐる。彼はこの歷代名畫記と法書要録と、共に深き自信を以て世に薦め、好事ありて余が二書を得ば書畫のこと畢ると云つてゐる。彼が後を繼いだ者は、「圖畫見聞誌」の著者、北宋末の郭若虛であつた。

一、張彥遠以前の氣韻生動論

氣韻生動に關する議論は、支那の論畫史の上に於て、恐らくはその最も重要な部分を占めるものであらう。然もその淵源する所は甚だ遠い。張彥遠がこれに關する所説を探究する前に、吾々は先づ彼に至るまでのその發展の跡を概觀して、彼が説く所を一層明晰にしなければならぬ。(私は嘗て雜誌「思想」に「昭和二年三月號」上代より謝赫に至るまでのこの氣韻生動論の發展をや、精しく論じてゐる。重複の感なきを得ないが、併し唯だ張彥遠を説くためにのみ直接彼に關係ある彼に至るまでのこの氣韻生動論の概要を、茲に略叙しなければならぬ。)

支那人は始め、畫は對象の單なる模倣でなければならぬと考へゐた(韓非子、後漢書張衡傳、淮南子)。併し彼等は臆て、畫は單に對象の外形を精密に模寫するだけでなく、これに多少の變更を與へても、この形に、君たる者——形の統一者、即ちその精神生命をも、亦畫かなければならぬと考へるやうになつた。即ち畫は生きてゐなければならぬとするのである(淮南子)。茲に、理想として、如何なる生命が畫かなければならないかと云ふ問題が起らざるを得ないであらう。それは、氣韻生動論の萌芽でなければならぬ。

氣韻生動なる語を畫論に始めて使用したのは、南齊の謝赫であつた。彼はその著「古畫品錄」に繪畫成立の六つの要素畫の六法を説いて、始めて氣韻生動なる成語を用ひたのであつた。曰く。

雖畫有六法。罕能盡該。而自古及今。各善一節。六法者何。一氣韻生動是也。二骨法用筆是也。三應物象形是也。四隨類賦彩是也。五經營位置是也。六傳移模寫是也。唯陸探微衛協備該之矣。

彼はかく六法を擧げただけで、併しこれに就ては何等の説明も試みてはゐない。

唯だこれを字面より解すれば、第二以下は、畫の單なる技巧手法やその修業上の問題に過ぎない。郭著虚もその「圖畫見聞誌」に爾く解してゐる。然らば第一は如何なる意味であらうか。これも亦字面より解しやう。氣は古く先奏より用ひられ、本來氣體のことであるが、比喩的に用ひられては、勇氣才氣等となる。然るに韻は、古くは見られず、説文にも出てゐない。古くはこれに均を代用してゐる（詩經、莊子等）。玉篇によるに、韻は「聲音和曰韻」とせられる。即ち韻は音階中の和聲に屬する要素を云ひ表す語とせられてゐるのである。更に轉じてそれは、旋律或は音響の意にも用ひられる。晉以後に作られた文字であつて、齋梁の頃に四聲が定められ、切韻が制定せられ

て以來、今日に至るまで、それは専ら詩の韻を表す語とせられる。併しこれに他の語が結合して一個の熟字を作れば、又他の種々なる意味の概念を表すのである。先づ手懸りとして、謝赫の頃までのこの韻の熟字を求めて（宋書、世說、文選、晉書——これは唐初の編纂であるが史料は多く兩晉南北朝に取つてゐる——等より）彼が氣韻生動（生動は古く老子に出てゐる。現時の用法と同様）なる語の慣用上から推定される意味を求むれば、それは「繪畫に流露せる或る生命が生き動いてゐる」とならざるを得ないのである。（從來の熟字、例へば神韻雅韻等は、凡て人に關するものであつて、それはその人に現れた人格の匂ひ、即ち或る人物に「表出せられたる或る種の生命」を指してゐるのである。）然らば第一にこの或る生命とは如何なる性質のものであらうか。第二にこの氣韻生動の適用の範圍——凡ての畫かれたる對象に適用されるや否。第三にこの生命は、畫かるべき物象を見て、これによつて作家自身が内に體驗した所の生命の繪畫的表現を指せるのであるか、或は又物象自身の有する生命をそのまま複寫したものであるとするのであるか。是等三個の問題に吾々の目は先づ向けられねばならない。

最後に氣韻生動とそれ以下との關係——假令第一はこれを缺くとも、第二以下の、

少くともその孰れかの一を備ふれば、これを畫と稱し得るのであるかどうか、或は又第二以下は唯だ第一のためにのみ存するのであるか——是等の關係も亦彼自身の説明に聞くことは出来ない。併し彼は六法を悉く備へたとして第一品に擧げてゐる衛協を述べて、「六法之中。迨爲兼善。雖不該備形似。頗得壯氣。凌跨群雄。曠代絕筆。」と云つてゐる。畫かれたるものゝ外形を取つて見れば、即ちその技巧の方面のみを取つて見れば、それは必ずしも十分とは云ひ難い。併し頗る壯氣を得てゐる。洵に曠代の絶筆と云ふべきであるとしてゐるのである。即ちこの場合彼の畫は壯氣を有するが故に、それは曠代の絶筆であり、第一品であるのである。これを換言すれば、繪畫には何等かの生命精神があれば、それは眞の繪畫と稱すべく、技巧上の問題は直接これに與らない、是等は唯だ生命精神に與る點に於てのみその意義を有すると云ふ考へである。少くもこの豫想を俟つて始めてこの評品は成立し得るのである。更にこれを確めるものは、同じく第一品の張墨荀勗を述べた「風範氣候。極妙參神。但取精靈。遺其骨法。若拘以體物。則未見精粹。若取之象外。方厭高腴。可謂微妙也。」である。先づその畫風や筆加減の極めて優れた點を擧げ、彼等が唯だ物の精神を捕へ、これをその筆力の中に現してゐることを述べてゐる。さうしてこ

れを観る者が若しその形體にのみ囚はれるならば、即ち技巧の末にのみ囚はれるならば、その精神を見ることは出来ない。然るに若し形體を離れてこれを見るならば、始めてその精神の秀で、畫風に滋味のある點を解するであらう。洵に微妙と謂ふべきである。云ふのである。即ち畫は、形似に拘々たらずして、唯だその生命、精神のみが見られなければならぬ、換言すれば形似は唯だ生命のためにのみ存する、と彼は考へてゐたと解せられるのである。然らば、彼の説く所は、第二以下は唯だ第一のため、にのみその存在の意義がある、畫の畫たる所以のものは唯だ氣韻生動のみであると云ふことにならなければならぬであらう。茲に第一と第二以下との關係は、兎に角闡明せられた。

氣韻生動なる言葉は最初に謝赫に用ひられたが、併しこの思想は既に早く顧愷之が畫論、それは今は唯だその一部分が歷代名畫記の中に「古より相傳脱錯せるまゝを未だ妙本を得て勘校せずして収録せられてゐるのみである。」に發してゐるのである。その「魏晉勝流畫讚」、「論畫」、「畫雲臺山記」に見ると、彼は畫は第一に生きてゐなければならぬと云ふことを度々云つてゐるが、併し彼は、かく單に廣義の生命が―彼

の所謂「心」が、或は「生氣」があると云ふことだけを以て満足せず、更にこれが如何なる性質のものでなければならぬかと云ふことを更に進んで述べてゐる。「論畫」の「北風詩」の中に「美麗之形。尺寸之制。陰陽之數。纖妙之迹。世所並貴。神儀在心。」と云つてゐる。技巧的な外形の美しさは俗人の貴ぶ所であるが、併し神儀はこの外形其物ではなくして、茲に現れた心或は精神の内にあると云ふのである。即ち神儀は（時に彼は「神氣」又「神」或は「神靈」等の語も用ふる。凡て同義である。）心に比してその外延を縮少し、その内包を擴大してゐるのである。而して彼が、その廣義の心よりも、この狹義の心である神儀をより望しきもの、一層高きものと考へてゐたと云ふことは、心或は生氣以外に、この神儀なる觀念を殊更に立てたと云ふ點よりしても、或は又彼が老莊の學に傾倒してゐた點から推しても、強ち想像に難くはないであらう。然らば神儀神氣等は、果して如何なる意味をその内容としてゐるのであらうか。

「論畫」の「伏羲神農」の項に「雖不似今世人。有奇骨而兼美好。神屬冥芒。居然有得一之想。」とある（得一は老子に得てゐる、二は又「道」と同様の意であり、莊子の「太一」と比せられる）。神は幽玄の世界に屬してゐる。さうしてこの神あるが故にそれは安然として「得一」の様子を示し、而してこの「得一」あるが故にそれが普通の人に見られない奇

怪な相貌を持ちながら、然も一面に狹義の美しさ、(美好)をも亦併せ持つてゐるのである。即ちそれは、神が此畫の統一者であり、その精神であるが故にさうであるのである。「居然爲神靈之器。不似世中生人也。」(同、東王公)は、この點を更に明かにするものであつて、是等は即ち彼が、神を一種幽玄な、普通の精神よりも一段高きものと見てゐたと云ふことを語るものである。然らば斯の如き神氣が、何によつて表現せられるのであらうか。

「魏晉勝流畫贊」及び「論畫」によれば、神氣は對象を畫くことによつて傳へられる、即ちそれは對象の形を借りて畫面に現はれ來るのである。而してこの神を描ふるためには、畫家は對象に接して、「明識」を以て捕へなければならぬ。斯の如く外形はその精神を宿すものであるからして、従つてその畫の外形に寸毫の相違でもあれば、従つて又その神氣も自ら變化せざるを得ない。即ち彼は、形は單に精神のためにのみ存するものではあるが、併し形を外にしては神氣の現れ得る路は絶對にない、神氣は形其物でこそないが、併し唯だ形を通じて、唯だこれを根據としてのみ、その顯現が可能であるとするのである。

次に顧愷之が謂ふ所の神氣とは、然らば對象自身のことを畫面にそのまゝに移植

したものであらうか、或は又それは作家自身の體驗の表現であるのであらうか。然るに彼も亦韓非子や淮南子と相去る遠からざる模寫説に踟躇してゐた。「凡畫人最難。次山水。次狗馬。臺榭一定器耳。難成而易好。不待遷想妙得也。此以巧歷不能差其品也。」(論畫)。最も六ヶ敷しいのは人物で、次は山水、更に狗馬の類である。是等は夫自身精神を持つてゐる。(支那人は古くから山水は夫自身精神を持つてゐると考へてゐた。)従つて畫家は深くその精神の内に這入つて、これを捕へ、而してこれを畫面に移さなければならぬ。即ち其處に「遷想妙得」がなければならぬ。然るに臺榭は一定器に過ぎない。それは何等の生命をも有しない。従つて「遷想妙得」の茲に介在する餘地はない。唯だそれは形を如何に畫くかと云ふ技法上の點に問題があるだけである。従つてこれに畫の品等を附することは出来ない。即ち彼の立場からすれば、かく夫自身に精神を有しないものゝ畫は、畫面にその精神の現れ得る理由もないからして、これを畫として、その品第を附することも出来ないのである。端的に云へば、それは畫とさへ稱し得られないのである。以上の如く彼は明かに素朴な模寫説ではあるが、併しこの彼が模寫説的な考には、これをなすものは少くも作家である、即ち作家自身が對象の内に潛入して、この對象の有する生命を捕へるので

あると云ふことが、即ち或る程度に作家の藝術的體驗が、考へられてゐるのである。機械的な模寫説と同一視することは出來ないであらう。斯の如く彼は作家の體驗を或る程度に認めてゐるが故に、このことから、懸て又他面に於て、同じ生命の中にも高下の差のあることを認めざるを得ないのである。何となれば作家は對象の内に没入して其生命を捕へるのであるからして、従つてこの生命が、直ちに藝術家の、更に廣くは一般人間の、人格に如何なる程度に肯定せられるかと云ふことが、茲に必然に問題とならざるを得ないからである。即ち茲に價值上の差が認められ得ざるを得ないのである。即ち彼が、同じ生命の内にも、高下の差のあることを、心或は生氣と神或は神氣との別のあることを、認めざるを得なかつた所以のものであるのである。

顧愷之を繼いだものは宗炳であつた〔畫山水序〕―歷代名畫記收録〕。彼は自然の山水が靈を待つてゐるものであつて、而してこれは、有を質として現れるものである―形態を根據として現れるものであると先づ説いてゐる。繪畫は然るに、象を畫くし色を布き、茲に雲嶺を構へるものであるからして、直ちに神其物を寫すことは出來ない。然も神は本來端なきもの、即ち形なきもの、例へば無極とも稱せらるべきもの

であるからして、猶更さうである。併し神は凡ての形の内にあるものである。従つてこの形を妙寫することによつて、この神を盡すことが出来なければならない。「又神本亡端。栖形感類。理入影迹。誠能妙寫。亦誠盡矣。」である。

併し吾々には對象をそのまま寫すことは出来ない。崑崙は大であるが、吾々の瞳子は小である。従つて吾々は山を隔てること數里にして、始めてこれを「寸眸の内に圍む」ことが出来るのである。かくして「豎劃三寸は千仞の高きに當り、横墨數尺は百里の迥を體するのである。更に彼はこれに附加して、併し精神は飽迄も形を根據として現れるものであるからして、この形の變化は又直ちに神の變化を伴はざるを得ない、従つて或る對象の精神を寫すためには、その外形に「似てゐなければならぬ」と云ふ、この「似」と云ふことが缺く可らざる要件をなすのであるとしてゐる。茲に必然に藝術家の觀照がある。而して「形を以て形を寫し、色を以て色を貌る」のであるからして、それは純粹に見ることではなければならぬ。純粹な視覺の活動が體て藝術的活動となるのである。顧愷之の所謂遷想妙得がなければならぬのである。「目に應じ心に會する所がなければならぬのである。従つてかくして得られたる畫によつて、吾々は又「應目會心」し「應會感神。神超理得。」を得るのである。

以上の如く彼は、外形と精神との關係を闡明し、而して此外形を「觀」とによつて、其精神を畫くことを繪畫の繪畫たる所以のものとしてゐるのである。此點彼は顧愷之の所説を一層明晰にせるものである。而して更に彼が外形の變更を許した點は、顧愷之を一步進めて、明かに作家の體驗へ其目を向けかけたものではあるが、併し眞に自ら之を解してゐたのではなかつた。それで彼が茲に觀ると云つてゐることも、それは作家自身の創造であり、構成であると云ふ意味ではなくして、それは矢張り鏡が物を寫すやうに對象の精神を見て、而してこれを畫面に寫すといふ謂であるのである。彼も亦模寫説を脱却したとせられることは出來ない。併し彼が觀照を以て對象の神に通じ、この靈を捕へることが繪畫成立の核心であるとせる點は、正さしく氣韻生動の外郭を説いてゐるものである。而して更に彼が畫かるべき對象の精神を以て、狹義の精神、即ち高雅幽玄なる精神であることを既定の事實として議論を進めてゐる點は、即ち靈を畫くべきことを主張してゐる點は、この氣韻生動が如何なる性質のものであるかを、即ち氣韻生動の内容を、早くも吾々に説き明すものであらう。

王微は宗炳と歿年を同じくせるその後輩である。彼が「叙畫」も亦歷代名畫記に「其

略曰」として録せられてゐるだけである。

王微は宗炳の徒である。彼も亦最初より畫は高雅幽玄なる萬物の精神、即ち靈を畫かなければならないとして、これを易の象と比較し、畫は神明の徳に通じ、萬物の情に類すとしてゐる。然るに彼は、靈は動を以て現れると云つてゐる。然るに靈があるとは、生命があることであるからして、これに動を附加することは一種蛇足の感がないでもない。何となれば生命は、必ず廣義の「動」を豫想してゐるからである。併し又これを他面より見れば、生命が畫の核心である以上、これを強調するため、殊更に「動」と云ひ、或は「横變縦化、故に動生ず」と云ふも、甚だ理あることであらう。謝赫が氣韻に「生動」を附加するのも、この點にその根據を有し、茲にその端を發してゐるとせられなければならないであらう。

彼も亦「靈の見るゝ所なし、故に託する所動かす」と云ふ言葉によつて、靈が一切の物象に見られるのではないことを暗々裏に認めてゐる。恐らく臺榭器物の類であらう。即ち彼も亦靈を物象、其物の精神としたのであつた。併し彼は云つてゐる。畫は生動する靈を畫かなければならないが、併し人間の目はその及ぶ所に限りがある。故に見る所はその一切に行き渡ることが出来ない。是に於て一管の筆を以て太虚

の體に擬する所以のものがあるのである。それは換言すれば、見ることの出来る部分だけを、或は見得るものゝ内でその一部分だけを取つて、然もその對象の全精神を茲に象徴せんと欲することである。従つてそれは一種の餘韻の可能を、換言すれば繪畫の上に作家の想像力を許したことでなければならぬ。これは宗炳を一步進めて、物象其物の靈のみが唯一の繪畫の對象ではないこと従つて彼が作家の藝術的體驗に對する反省の、從來の論畫家に比して、一層著しくなつたことを語ると共に、又それは崩壞への路を辿れる模寫說への挽歌とも稱せらるべきものであらう。かくてこそ始めて、一管の筆を以て太虛の體に擬し得る所以のものがあるのである。

氣韻生動は榭赫によつて始めて唱えられた言葉ではあつたが、併しそれは、上來述べ來つたやうに、既に彼の先行者達によつて確立せられた思想であつた。然らばこれに關して、彼は他に何等かの功績を遺して——これに何等か新しき屬性を附加してゐるのであらうか。

先づ彼が功績として第一に擧げらるべきことは、この傳來の思想に、彼が始めて的確に表現を與へたと云ふことである。而してそのことは、又この思想に彼が如何に

明瞭に意識的であつたかど云ふことを示すものである。それは換言すれば、繪畫の理想或は規範が、彼によつて始めて設定されたと云つてもいゝことかも知れない。かく彼は明晰に繪畫の理想を設定したがために、従つて又彼は、規範其物の要求により、この規範から作品の上下優劣を批判せざるを得なかつたのであつた。即ち、古畫品録の述作である。彼がこの著述に刺戟せられて、その後梁には庾肩吾の「書品」、鐘嶸の「詩品」等が現れてゐる。

氣韻生動の字義は既に述べたが、然らば謝赫はこれを最も廣義に取つて、これを單に生命と同義語としたのであらうか。然るに彼以前の韻の熟字は、凡て其人物の稱讚すべき人格的生命的現れを指してゐる。否寧ろ更に一步を進めて、これをその稱讚すべき内でも、特に高雅と名づけられるべき精神を指してゐるとも限定することが出来るであらう。従つて謝赫が、高雅なる生命を指すためにこそ、特にこの慣用による韻の新しき熟字、氣韻なる語を撰んだとも解して然るべきではないであらうか。加之顧愷之以來の傳統も――高雅幽玄なる精神を繪畫の核心とする傳統も、亦この推定を根據づけるものであらう。要するに謝赫は傳統より足一步も出でなかつたとするのが最も穩當であらう。既に謝赫自らも、始めて六法を整へながら、然もこの

六法を以て彼自らの創始とせず、古くから存在してゐたものとして、突然に「畫に六法あり」と雖も、能く盡該するは罕なり。而して古より今に及び、各一節を善くす。六法とは何ぞ。」云々と云つてゐる。即ちそれは、古くから畫に六法のあることを、彼自ら承認し、自己を以て傳統の繼承者としてゐることに外ならない。従つて彼が六法を擧げたゞけで、殊更にこれに説明を加へなかつたのも、六法が古き傳統で一般周知のことであるを考へたからこそ、さうであつたと見ることも亦許され得ることであらう。即ち彼の氣韻生動は傳統のまゝに解せられることが最も穩當であるのである。次に彼はこの氣韻生動を如何なる對象に適用したであらうか。顧愷之はその神或は神氣を人物のみに適用してゐる。謝赫も亦これに従つて、それを人物には適用してゐる。何となれば、彼の評品に載せられたるものは人物畫家であるからである（當時の畫家はまた皆人物畫家であつた）。但だ彼は體韻、神韻、情韻等の語を以てこれを評してゐるが、併し是等の語は氣韻と恐らく同義語であらう。假令是等が氣韻に比して、その文字自身の持つてゐる特殊な意味から推して、多少その内容に限定せられる所があるとしても、少くも夫等は氣韻の内に包括せらるべきものである。次に人物以外にも彼はこれを適用したであらうか。珍らしき山人畫家宗炳、王微は、山水

に靈を説いた。然るに謝赫も亦この時代を抜いた二人の天才家にそのまゝ随つてゐるのである。即ち炳明於六法。迄無適善。」と云つて、宗炳の山水が六法を具へてゐることを、即ちそれに氣韻生動のあることを述べてゐるのである。以上によつて彼が人物畫と山水畫とに氣韻生動を適用したことは明かである。

人物山水以外は、然らばどうであらうか。丁光の項に彼は「雖擅名蟬雀。而筆跡輕羸。非不精謹。乏於生氣。」と云つてゐる。若しこの生氣が氣韻と同義に解せられるならば、彼は動物畫にもこれを適用したと云ひ得るであらう。先づ彼が氣に韻以外の字を結合せしめた例を擧ぐれば、人物畫家衛協の項に「壯氣がある。併しそれは「六法之中。迨爲兼善。」によつて、それが氣韻と同様の意味であることが知られる。然るにこの生氣には、斯の如き解釋を下すべき根據がその丁光の項には見出されない。況してそれは人物でなくして蟬雀の畫である。

動物畫に氣韻の認められた例が彼以前にあるであらうか。顧愷之は「論畫」の「三馬」の項に「雋骨天奇。其騰罩如躡虛空。於馬勢盡善也。」と云つてゐる。古くから善及悪は美及醜と同義に用ひられてゐる。又或る場合には、美の一層完成なるものを善とせられてゐる。「論語」の「八佾」の「子謂韶。盡美矣。盡善也。謂武。盡美矣。未盡善、

也。」の善は即ち後者の意味の善である。而して顧愷之の用ひた善も亦この意味である。それは前後の關係からも推定されるが更に彼が「烈士」の項に「有骨俱然藺生。恨意列不似英賢之慨。以求古人。未之見也。然秦王之對荆卿。及覆大蘭。凡此類。雖美而不盡善也。」と云つて、善を美の一層高きものとしてこの善なる文字を用ひてゐる所からも爾く推定されるであらう。

かく善が美の完全なるものであるとするならば、然らば顧愷之は、これを同じくより高き美である所の神に代へても差し支へないやうであるが、併し神には更にこの上に高雅幽玄と云ふ内容が附加せられてゐる。然らば彼の模寫説の立場からして、この神を以て畫馬に適用することは困難であらう。何となれば動物に、人間的である所の高雅幽玄なる精神は、求め得られないからである。即ち顧愷之が神を人物に限つたこと、少くも動物に適用しなかつたことは甚だ明かであらう。

氣韻生動の内容に於て全然傳統に隨つてゐる謝赫が、唯だその適用の範圍に於てのみ、彼自身の獨創を持つてゐやうとは甚だ信じ難いことである。否寧ろ彼は始めより六法に於て傳統の繼承者を以て自らを任じてゐたのであつた。従つて丁光の場合の生氣を單なる生命と解して、これを氣韻より徐外し、依然として彼が氣韻生

動を以て、人物と山水とだけに限定してゐたと解することが最も穩當であらうと考へられる。即ち彼に於ても亦先行の人々と同様に、主題によつてその畫が氣韻を現し得べきか否か始めから定つてゐたのであつた。例へば臺榭器物或は動物の畫の如きは、氣韻の表現が出来ないことは既定の事實であるのである。唯だ人物山水にのみ氣韻生動があり得るのである。茲に彼が依然として模寫說の立場を離れ得なかつたことも、亦看取せられ得るであらう。

次に然らば氣韻と生命とは、謝赫に於て如何なる關係にあつたのであらうか。謝赫が生命ある畫を、この生命あるが故に畫として許したと云ふことは、丁光の項に述べてゐる所から、直ちに承認せられることであらう。然るに生命は、既に述べたやうに、氣韻と相掩ふものではない。然らば結論としては、謝赫は氣韻生動を以て、生命の内でも、より願はしきもの、最も高き理想的なものとしたのであつて、これを缺くものは畫と稱することが出来ないとしたのではないと云ふことにならなければならぬ。さうであるからこそ、畫に六法ありと雖も、能く盡該するは罕なり。而して古より今に及び、各一節を善くす。』として、彼は一節を善くするものを、即ち氣韻その他は缺いでも兎に角生命あるものを畫として許し、これを評論したのであつた。従つて

彼の云ふ六法とは、特定の對象を主題とせるものに、最も高き繪畫的理想を與へんがための法則であり、是等を品評せんがための規準であるとせられなければならないのである。要するに謝赫は、氣韻生動の如何なる點に於ても、先行の人々から、足一步も出づることは出来なかつたのであつた。

以上は謝赫に至るまでの氣韻生動論の大様である。然るに彼等より張彥遠に至るまでの途上に於て、一種中間的な地位を占めるものとして、更に茲に陳の姚最續畫品が擧げられなければならない。彼はその續畫品の序の劈頭に「夫丹青妙極。未易言盡。雖質沿古意。而文變今情。立萬象於胸懷。傳千祀於毫翰。故九樓之上。備表仙靈。四門之壚。廣圖賢聖。」云々と云つてゐる。

彼の氣韻生動論に關聯ある文章は、唯だ右に擧げた簡單な一小部分だけである。餘りに簡單にして、然も全文駢麗の體を用ひたるがために、意旨の存する所一層曖昧にして、その意を捕捉することが甚だ困難である。併し彼が眼前に存しない對象を繪畫の對象として認めたことだけは茲に明かに知られる。それは即ち彼が明かに想像力を製作に認めたことではなければならぬ。それは換言すれば、繪畫が物象の

模寫でないことを彼が断定したことではなければならぬ。唯だ併し、かくして彼によつて模寫説が破られたとは云へ、その程度乃至その内容は、吾々には全然不明である。併し吾々は彼に關する探究は唯だこれだけに止めて、直ちに目的とせる張彦遠に這入らなければならぬ。(未完)