

哲學研究

第百六十八號

第十五卷
第三冊

張彥遠の論畫(二)

伊勢專一郎

三六法論

畫の六法は謝赫が始めて唱へたものであつたが、併し彼はこれを新しく作り出したのではなく、惟だ古來の傳統に整つた一つの表現を與へたに過ぎなかつた。その内容には、彼自身の何等の創始も見ることには出來なかつた。六法の内最も重要な第一の「氣韻生動」に於ても、亦勿論さうであつた。それは、顧愷之以來の傳統——高雅なる精神であり、而してその精神とは、物象其物の精神を畫面に寫したものであり、従つて氣韻生動とは人物山水以外の畫には現れることの出來ないものであつた。従つてこの思想は、一面又摸寫説の立場を離れ得ないものである。この長い歴史の後を繼いだものが、即ち謝赫より四百年ばかりの後に出でた、晚唐の張

彦遠であつた。彼が論畫史上の地位は如何なるものであらうか。これが、少くもその一面が、この小稿の主題である。吾々は先づ最初に、彼が藝術觀の根據をなす、その六法論、殊にその氣韻生動論から、探究の歩を進めやう。

張彦遠は繪畫の本質を如何に解したであらうか、即ち氣韻生動が如何なるものでなければならぬかとしたであらうか。吾々は茲から彼の六法論を明かにして行かなければならぬ。然るに實はそれは、彼が直接的に、然も明確に、説いてゐることではない。惟だ「歷代名畫記十卷」を通じて諸所に散見せられる所説から、吾々はこれを歸納抽出し得るに過ぎない。先づ吾々は、彼が「論畫六法」の章の初めに述べてゐる一齣に、吾々の出發點を求めやう。

昔謝赫云。畫有六法。一曰氣韻生動。二曰骨法用筆。三曰應物象形。四曰隨類賦彩。五曰經營位置。六曰傳模移寫。自古畫人罕能兼之。彦遠試論之曰。古之畫。或能移其形似。而尙其骨氣。以形似之外求其畫。此難可與俗人道也。今之畫。縱得形似。而氣韻不生。以氣韻求其畫。則形似在其間矣。上古之畫。迹簡意澹而雅正。顧陸之流是也。中古之畫。細密精緻而臻麗。展鄭之流是也。近代之畫。煥爛而求備。今人之畫。錯亂而無旨。衆工之迹是也。夫象物必

在於形似。形似須全其骨氣。骨氣形似皆本於立意。而歸乎用筆。故工畫者多善書。此處にも見られるやうに、彼は氣韻生動を氣韻の二字に要約し、而して又これと同義の骨氣、或は神韻、神氣等の文字をも諸所に使用してゐる。是等が凡て同義でなければならぬことは議論の錯雜を避けるために、茲には消略し、惟だ是等が凡て同義語であること云ふことだけを擧げるに止める。彼が單獨に「生動」なる文字を使用してゐる場合は、それは氣韻生動の生動ではなくして、單なる生動、即ち惟だ生き動いてゐると云ふ意味に過ぎないことを、亦茲に併せ記して置く。

張彦遠は、古畫を以て最も理想的なるものとして、「古の畫は、或は能く其の形似を移して、其の骨氣を尙ふ。」と云つてゐる。畫は勿論形似がなければならぬ。併し形似を移したゞけでは眞の畫ではない。其處に氣韻が現れてゐなければならぬ。古への畫が即ちそれである。但だ時代を下ると共に、それは漸次この理想的なるものから遠ざかり、遂に今人の畫に至つては、これを畫と云ふことさへ出来ない程になつた。盡く氣韻を失ひ、何を畫かんとしたか殆んど了解に苦しむものである。即ち彼が、「今の畫は、縱形似を得るも、而も氣韻生せず。」或は又、「上古の畫は、迹簡に意澹にして雅正なり。顧陸の流是なり。中古の畫は、細密精緻にして臻麗なり。展鄭の流是

なり。近代の畫は、煥爛して備はんことを求め、今人の畫は、錯亂して旨無し。衆工の迹是なり。」と云ふ所以のものである。上古の畫は雅正である。氣韻形似俱に併せ備へてゐる。然らば先づ、この氣韻は、如何にして形似の上に現れ來るのであらうか。氣韻を以て其の畫を求むれば、則ち形似は其の間に在り。」である。即ち氣韻は形似を通じて現れるものであり、形似は即ち氣韻を擔ふものである。更にこれを明かにするものは、「夫れ物を象るは、必ず形似に在り、形似は須らく其の骨氣を全くすべし。」であらう。形似は物が本來有すべき骨氣を、即ち其骨氣を、全くしなければならぬ。即ち物象は(少くも或る種の物象は)本來氣韻を有すべきものであるからして、従つてこれを寫せる形似は須らくこれを持つべしではなくして、須らくこれを全くすべしであるのである。即ち氣韻は形似を根據としてのみ現れ得るのである。氣韻の形似に對する關係は、正に色調と色其物との關係にも比せらるべきであらう。後者なくしては前者は在り得ないが、併し勿論前者は後者ではない。惟だこれを根據としてのみ、惟だこれを通じてのみ、現れ得るものである。茲に兩者の關係に關する張彥遠が見解は明かにせられた。次に氣韻の内容は如何なるものであらうか。傳統そのまゝのものであらうか、或は又甚だしくその意味を異にせるものであらうか。

併しそれは實は、殆んど全く此處に説く必要のない、單なる蛇足に過ぎない。古くから「氣韻」とは畫面に現れた、即ちその畫の有する、高雅なる精神の謂であつた。數百年の間、それは唯だこの意味に於てのみ使用せられてゐる文字である。張彦遠と雖も、惟だこの意味のためにのみ、この文字を使用してゐるのである。彼が茲に用語例を無視することは又、本來何等の意義をなすものでもないであらう。實にこの點に就ては、何等の檢討をも、吾々には必要としないのである。但だ吾々が茲に見なければならぬことは、この氣韻が從來の如く、物象其物の高雅な精神をそのまゝに畫面に移したものであるか、或は然らずして、それが作家の人格的、生命的、繪畫的表現の謂であるか、惟だこのことのみである。然るにこの點に關する彼が議論には、兩立することの出来ない二つの見解が竝立してゐるのである。私は議論の混雜を避けるために、先づこの矛盾を、その相反する二つの見解を、茲に最初に掲げて、私の行説の示標としやう。その一は、氣韻とは、物象其物の高雅なる精神を、作家自身がその物象を觀照することによつて、そのまゝに彼自らに取つて、而してこれをそのまゝ繪畫的に表現したものであるとするのである。従つて物象自身が高雅な精神を有しない場合は、作家がこれを見得るわけもないから、この物象を畫くことによつて、その畫に氣韻

は現れ得ないのである。然るに又他面彼は、この氣韻を以て、作家自身の創造、物象の觀照によつて彼自らが構成した繪畫的意味——高雅な繪畫的の意味だとしてゐるのである。従つて畫かるべき物象の如何に拘らず、作家が高雅であれば、その高雅なる人格的生命がその畫に表現せられざるを得ないから、その畫には勿論氣韻が現れざるを得ないのである。斯の如く彼は相反する二つの意見を述べてゐる。然らば茲から吾々には、如何なる結論が與へられるのであらうか。前者の意見は、主として「論畫六法」の章に、述べられてゐる。後者の見解は、主として「論顧陸張吳用筆」の章によつて、窺ふことが出来る。先づ前者の方から見て行かう。

彼は畫が如何なるものでなければならぬかを説いて左の如く云つてゐる。

夫象物必在於形似。形似須全其骨氣。骨氣形似皆本於立意。而歸乎用筆。故工畫者。多善書。然則古之嬪擘。織而胸束。古之馬喙。尖而腹細。古之臺閣。竦峙。古之服飾。容曳。故古畫非獨變態。有奇意也。抑亦物象殊也。至于臺閣。樹石。車輿。器物。無生動之可擬。無氣韻之可侔。直要位置背而已。顧愷之曰。畫人最難。次山水。次狗馬。其臺閣。一定器耳。差易爲也。斯言得之。至於鬼神人物。有生動之可狀。須神韻而後全。

物象を畫く場合には先づ何よりもその物の形が寫されなければならぬ。而して

この形似は、即ちこの畫の外形は、その物象の本來有せる氣韻を全くしななければならない。かくして始めてこの畫は、その完璧を得るのである。斯の如き理想的の畫は即ち古畫であつた。然るにこの形似とは、物象其物の形を寫したと云ふ意味に於ての形似である。従つてこの形似は、その物象其物の形と離れることは出来ない。否寧ろそれは、忠實に物象を寫したものでなければならぬであらう。吾々はこれを以て、彼が單に畫を形似と骨氣とに分つて(例へば普通形式と内容とに分つ如く)、この兩面から惟だ畫を論じてゐるのであるとすることは出来ない。「必ず形似に在り」とは、寧ろ恣に歪められることなき正しき形がなければならぬことを力説せる語句と見なければならぬ。さうであるからこそ、彼は、「應物象形」、「隨類賦彩」なる二項を、この點からして單なる蛇足と見て、少しもこれに論及することがなかつたのであつた。洵にそれは、彼の見地からすれば、不要の言を弄んでゐるに過ぎないのである。

これを又他面から考へても、彼が時代に於ては、現代に於けるが如き、何物を畫いたのであるか全く知る可らざる、即ち如何なる物象を畫いたのでもない繪畫は、これを見ることは出来ない時代であつた。従つて畫と云へば、何等かの物象を畫いたもの、即ちそれを正しく畫いたもの、と彼が考へてゐたと云ふことは、甚だ明かなことであら

う。今日の吾々の目を以て彼を付度することは出来ない。否それは彼のみのことではなく、畫が本來物象を忠實に象らなければならぬと云ふことは、古來からの信條であつた。謝赫の如きは、宋炳が單に略筆を用ひたと云ふばかりに、「炳明於六法。迄無適善。而含毫命素。必有損益。跡非準的。意足師放。」とさへ云つて、六法を具へてゐるにも拘らず、これを最下の第六品に貶してゐるのである。細緻な畫を得意としてゐた専門の畫家謝赫程に、一般の人々がこの點に拘泥してゐたとは云はないが、併し畫かるべき物象の外形に關する當時の人々の考へを、現代の様々なる繪畫に接せる今日の吾々どこれを同一視することは、甚だ不穩當である。この事は更に後に至つて一層明かにせられるであらう。

彼は、畫は正確な、即ち物象其物と隔らざる、骨氣形似を具へてゐなければならぬとしてゐた。而してこの見地から見て、最も理想的なるものは古畫であつた。それは、能くその形似を移して、その骨氣を尙んでゐるのである。然るにこの古畫を見るに、その形甚だ奇異なるものがある。「然らば則ち古の竈の壁織くして胸束ね、古の馬の喙尖くして腹細く、古の臺閣の竦峙し、古の服飾の容曳」してゐるのは、何の故であらうか。若しこの古畫が物象の形をかく任意に歪めて畫いてゐるのであるとするな

らば、それは勿論理想的なる畫ではあり得ない。併しそれは實はさうではなくして、古の物象其物が本來奇異な形をしてゐたのであつて、従つて古畫は依然として理想的なるものである。即ち「もど古畫獨り變態にして奇意あるに非るなり、抑も亦物象殊なればなり。」である。斯の如く彼はその主張に忠實である。畫は物象の形を忠實に描寫しなければならぬ、かくしてこそ、その物象の氣韻が、畫面に如實に現れ來るのであると主張し力説してゐるのである。牽強附會とも思はれる程のこの古畫の辯を敢てしてまでも、この主張を——「夫象物必在於形似。形似須全其骨氣。」なる主張を、維持しやうとしたのであつた。併し實は彼と雖も、實際に於て、前述の如き奇怪なものが古にはあつたとも考へてゐたのではなかつた。古の馬と雖も、何も凡て喙尖く腹細かつたわけでもあるまい。寧ろ彼は、反つて古の畫馬が、獨り奇異に畫かれてゐたのであることを信じ、事實これを、他の箇所でも認めてゐるのである。即ち韓幹の項でこのことを認め、更にそれが、漸次時代と共に、その古朴さを脱し、遂に盛唐に出でた鞍馬の名手韓幹に至つて、全くそれが寫實的な畫馬となつたと云ふことを述べてゐるのである。即ち「古人畫馬。有八駿圖。或云史道碩之迹。或云史乘之迹。皆螭頸龍體。矢激電馳。非馬之狀也。」と云つてゐるのである。古の畫馬は、

龍の如き形をして、肩に火炎の状を畫き、疾走してゐる姿であつた。決してそれは馬の状ではない。それが晋宋の頃から漸次改變され、幾變遷の後、韓幹によつて始めて、眞の畫馬と稱せらるべきものが現れるに至つたと云つてゐるのである。恰も古の畫馬は、朝鮮平壤の附近にある古墳の壁畫の虎や樂浪發見の漆繪の虎を見るが如きものであつたのであらう。彼と雖も古の馬が、決して古の畫馬の如きものではなく、反つて古畫が馬の状でなかつたことを信じてゐたのであつた。然も彼は「夫象物必在於形似。形似須全其骨氣。」とし、而してこの主張に合致するものとして古畫を擧げたからして、この説を徹底的に維持するために、遂に「故古畫非獨變態有奇意也。抑亦物象殊也。」と云はざるを得ざるに至つたのであつた。

然らば何が故に彼は、斯の如き牽強を敢てしてまでも、繪畫が物象の忠實な描寫でなければならぬと云ふその主張を固執したのであらうか。然るに斯の如き繪畫觀は、實は張彥遠に始まつたことでもなく、又彼に限つたことでもない。それは古くからの支那人一般の考へであるのであつた。寧ろその傳統に彼が禍いされたとも云ふべきであらう。然らば彼も亦古來の摸寫說の殘滓を眞に止めてゐるものであるのであらうか。それが彼の眞相であるのであらうか。

彼は畫は物象を忠實に寫したものの、即ち畫は自然の模倣でなければならぬとしてゐる。かく考へたから、其處から形似も骨氣も共に、物象自身のものゝを、然も忠實に畫いたものであるとならざるを得なくなつたのであつた。然らば物象其物が、本來氣韻を有しないが如き場合に於ては、従つてその畫にも亦氣韻は決して現はれ得ないであらう。事實さうであるからこそ、彼は自ら「臺閣樹石車輿器物に至つては、生動の擬す可き無く、氣韻の倅しくす可き無く、直位置向背を要するのみ。」(中略)鬼神人物に至つては、生動の狀す可き有り、神韻を須つて而して後全し。」と云つてゐるのである。即ち屋木器物の如きものは、本來生命を有しないものである。然るに生命精神なき所に、高雅な精神、即ち氣韻の存在し得る筈はない。従つて又斯の如きものゝ畫に、氣韻の畫かれ得る理由はあり得ないであらう。たゞそれは、畫としては、その位置向背が問題になるだけである。然るに鬼神人物に至つては、生命があり、生動がある。即ちそれは、畫かるべき生動を夫自身に持つてゐるのである。従つてこの生動、即ち生命を寫すことによつて、其處に——即ちその畫かれた生命の内に、生命の中にあつて特に最も高い理想的な氣韻が、全くせられなければならないのである。かくして始めてその畫は、その全きを得るのであるとしてゐるのである。

以上の如く彼は、畫は、物象其物を寫すことによつて、始めてその成立を得るものであると考へてゐた。即ち骨氣形似俱に、物象其物のものを摸寫したものであるとするのである。然るに氣韻は、生命の一種である。(さうであるからこそ彼は、鬼神人物に至つては、生動の狀すべき有り、神韻を、須て、而して後全し。と云つてゐるのである。)而してこの彼の謂ふ生命とは、動物的な生物的な生命であり、従つた又この氣韻も、惟だこの動物的な生命の内にもあり得るものである。故に屋木器物には、何等の生命も、何等の氣韻も、現れ得ないのである。然るに氣韻とは高雅なる精神、即ち動物や勿論屋木にはあり得ない人間的な精神——惟だ人間(更に山水)の内にもみ見られる精神である。従つて又斯の如きものゝ畫には、即ち動物や屋木の畫には、氣韻の現はれ得る筈はあり得ないであらう。この點から、従つて斯の如きものゝ畫は、甚だ價值低い畫でなければならぬ筈である。氣韻あるものゝみが、理想的な價值高い畫であるからである。彼が丁光の項に、「丁光。謝云。雖擅名禪雀。筆跡輕羸。非不精謹。乏其生氣。彥遠云。若以蟬雀微藝。況又輕羸。則猥廁畫流。固有慚色。」と云つてゐるのは、即ちその基く所實にここにあるのである。これを要するに彼は、第一に畫は物象其物の摸寫である、第二にはそれはその物象の生命を寫

してゐなければならぬ。第三には單なる生命ではなく、氣韻を寫してゐるものより望ましき理想的なるものである、と考へてゐたのであつた。然らば彼も亦、顧愷之以來の傳統を一步も出てゐないのではないか。洵にさうであるさうであるからこそ、顧愷之の言をそのままに引用して、「斯の言之を得たり」なども云つてゐるのもあらう。

此處に後に述べることのために、一つの注意が忘れられてはならない。若し畫が物象の生命を畫いてゐるものでなければならぬとするならば、これの畫かれ得る筈もない所の臺榭の如きものゝ畫は、それは實は畫とさへ云ふことが出來ず、全く畫の埒外に放逐せられなければならぬものであらう。従つて彼も亦顧愷之の如く、更に一步を進めて、「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。」とこのことを明晰に主張すべきでなければならぬであらう。併し彼は實は惟だ「直要位置向背而已」と云つたゞけで、これ以上には一言も費してはゐないのである。茲に彼が果して屋木の如きを以て畫の中に數へなかつたのであるかどうか、猶吾々には疑問が残されざるを得ない所以のものであるのである。勿論彼は、これを以て自明なことゝして、茲に止めてゐるのではなくして、實はそれは、彼がこの點に

不徹底であつた結果の然らしめたことである。後にそれは、事實によつて、更に明かにせられるであらうが、此處では單にこのことを擧げるだけに止めて置く。

次に蛇足に等しいことではあるが、併し強ひて一二の辯解を茲に述べることも、或は必要なことであるかも知れない。それは今迄、畫には生命が、就中より高き氣韻がなければならぬと云ふことを、特に張彦遠が云つてゐると云ふことなしに、恰もそれは既定の事實であるかの如くにして、説を進めてゐることに就てゝある。併し實はそれは寧ろ既定の事實であるのである。それは、顧愷之以來、勿論謝赫も、それを奉じてゐた傳統的な藝術觀であるのである。而して張彦遠は、その六法論に於ては、前に引用したことによつて明かであるやうに、この謝赫の、即ち傳統そのまゝの、畫の六法を論じてゐるのである。寧ろその注釋をなしてゐると云ふ方が穩當な位である。従つて勿論彼は茲で、畫は生命を有しなければならぬ、就中この生命の内に抱含せられる氣韻を以てその理想とするとして、その説を進めてゐるのである。更にこのことを―その一は氣韻が生命の一種であること、即ち前者は後者に對してその内包を擴大し、その外延を縮小せるものであること、而してその二は畫は生命があれば畫と稱せらるべく、但だ氣韻を以て上乘となすこと(即ち傳統のまゝのこと)を明か

にするものは、次の所説であらう。即ちそれは、王定中略僧琮云。骨氣不足。遁媚有餘。菩薩聖僧。往往驚絶。在張孝師上。彦遠按。定畫骨氣不甚長。既亡骨氣。何故驚絶。の一節である。王定は骨氣を缺いてゐる。菩薩聖僧を畫いても、其處には氣韻が表れてゐない。併し遁媚は餘りあるのである。即ち氣韻こそなければ、或る種の生命即ち遁媚は見られるのである。但だ併し氣韻はこれを缺いてゐる。従つてこれを驚絶と稱することは甚だ不當であると、彼は云つてゐるのである。即ち彼が生命あるものは畫として認めてゐるが、従つて王定を畫家の列傳中に數へてゐるが、併し氣韻を以て最も理想的なるものとしてゐるのであると云ふことが、此處に一層明かに觀取せられるであらう。洵に「神韻を須て、而して後全し」である。

次に氣韻が生命の一部であると云ふことも、前にそのことは述べたことではあるが、又上記の彼の語の中にもそれは明かに認められ得るであらう。それは彼が、僧琮の言をそのままに取つて、自己の新しき説を其處から出してゐることから、彼が僧琮と共に、骨氣と遁媚とを類を同じくせるものとして許してゐると云ふそのことから、導き出されるのである。即ち彼は、骨氣と遁媚とを以て、全くその類を異にせるもの、全く關連のないもの、として考へず、兩者同一の類にぞくし、唯だその種を異にせるも

のどのみ考へてゐるのである。即ち兩者とも、生命精神の或る特殊相とのみ見てゐるのである。即ち氣韻は、廣義の生命の内に、包含せられるものと見てゐるのである。従つてそれは、生命に對し、その外延を縮少し、その内包を擴大せるものであるのである。

曩に彼の六法論を以て古來の六法の寧ろ單なる注釋とも見て然るべきであるかのやうにも云つたが、併し實はそれは、そのまゝに解することは許されないのである。成程一面には、正にその注釋ともせらるべき所もあるが、併し又他面に於て、古來の六法をその出發點として、彼自らの六法論を述べてゐるが如き所もあるのである。茲に彼の態度乃至立場の不徹底或は混淆があるのである。従つて又その論理の混淆も、後に一層詳かにせられることであるが、實は此處から出たものであるとも、或は同情を以て云はれるかも知れないことであるのである。若し彼が謝赫の六法論の忠實な注解に終始してゐたならば、實は吾々は、吾々の謝赫以前の研究を以て、この彼が六法論に關する研究に取り代へて、敢て茲に、この「張彦遠の研究」に於て、これを論ずる必要は全くないことであるのである。以上のことを吾々は念頭に置いてゐなければならぬ。

上來述べ來つたやうに、彼は繪畫を傳統のまゝに解してゐたのであつた。然るに彼は既に引用してゐるやうに、その内に「骨氣形似皆本於立意。而歸乎用筆。故工畫者。多善書。」の一句を挾んでゐるのである。それは果して如何なることを意味してゐるのであらうか。先づ第一に斷定することの出來ることは、彼がこの一句を吐いたと云ふそのことが、彼が畫は物象の生命をそのまゝに機械的に畫布に移し入れたものではなく、作家其人が畫き出すのであると云ふこと、即ち彼が藝術創造の活動に對する明晰な反省を持つてゐたと云ふことを、示してゐると云ふことであるのである。然らばこの句は、本來如何なる意味をその内容としてゐるのであらうか。茲に彼の所説に、大きい矛盾が潜んでゐるのではないであらうか。

畫は骨氣形似から廣義に解すれば生命と形似とから成立してゐるものである。抽象的に見て畫はこの二つの要素からのみ成立してゐる、其處にはその他の何物もないのである。然るにこの畫の成立と云ふことのためには——物象の骨氣形似が畫に表現せられると云ふことのためには、先づ作家の立意と云ふことがなければならぬ。即ち畫が現れるためには、先づ最初に、それが作家の立意に本づくこと云ふことが豫想せられなければならないのである。然るに畫家が自ら立意するとは、彼自

身が自ら觀たものを、彼自身の内面に於て、繪畫的に組み立てること、即ち彼自らがそれを構成することであるのである。物象をそのままに、恰も鏡の物を寫すが如く、寫すのではなく、それを彼自身が繪畫的に構成し、創造するのである（そのまゝに寫すと云ふことは、本來は意味をなさないことであるが）。かくして得られたもの、即ち純粹な視覺的の體驗は、直ちに手の運動と結合するのである。必然に手の運動に發展するのである。即ち畫くと云ふことになるのである。即ち畫とは、作家自身の作つた表象が、畫布の上に表現せられ、發展せしめられたものである。これが即ち「立意に本づき、用筆に歸する所以のものである。以上の如き意味のことが考へられなければ、「骨氣形似皆本於立意。而歸乎用筆。」なる言は、現れることは出來ないのである。張彥遠が、併し丁度斯の如く考へてかく云つたと云つてゐるのではない。斯の如きことの豫想なくしては、かく云ふことが出來ないと云つてゐるのみである。本來吾々の言葉には、意識的無意識的の關係なく、その背後に、これを云はしめるもの、かく判断せしめるもの、或はこれの統一者、または隠れたる思想とも稱せらるべきものが、考へられなければならないのである。

畫家自身の構成と云ふことが豫想されるからこそ、この句の成立があつたのであ

る。即ち彼は茲に、畫とは、立意せられたものゝ筆先に表れたものであるとしてゐるのである。物象をそのままに移しかへたものではないと考へてゐるのである。従つて彼が茲に云ふ用筆とは、普通技巧或は手法と稱せられてゐるが如きものではないことが甚だ明かであらう。それは謝赫の「骨法用筆」とは、全くその意味を異にしてゐるものであるのである。實にそれは、藝術的體驗の表現其物であり、その經過である。藝術の創造活動其物であり、その原理であるのである。茲に彼が云ふ「用筆」の重要な意義があるのである。さうであるからこそ彼も亦、この用筆を論ずるに、特に「論顧陸張吳用筆」の一章を以てしてゐるのである。

繪畫の創造が斯の如きものであるとするならば、然らば畫の生命とは、その實、作家自身の生命の、其人格的生命的、即ち視覺的表象を根據として現れた純一な感情の、人格的生命的、表現せられたものに外ならないであらう。即ち氣韻とは物象其物の氣韻ではなくして、作家自身の氣韻でなければならぬであらう。従つて又其處から、對象の如何に拘らず、作家の藝術家的人格が高貴であるならば、その畫は又必然に高雅な精神を表現せざるを得ないと斷定せざるを得ないであらう。事實さうであるからこそ、彼自らも、宋朝の顧駿之の例を引いて、製作の際、精神の混濁の避くべきこと

をさへも説いてゐるのである。而して更に又「自古善畫者。莫匪衣冠貴胄逸士高人。振妙一時。傳芳千祀。非閭閻鄙賤之所能爲也。」とも云つてゐるのである。即ち古へから氣品ある畫を畫いた人は、夫自身精神の高雅なるべき云々の人達であつて、決して夫自身野鄙であるべき云々の人々ではなかつたと云つてゐるのである。畫が本來斯の如き者であるから、此點に於て、夫は書と一脈相通じる所があるのである。即ちその用筆に於て互いに相通じてゐるのである。この意味に於て、畫に工みなる者は、多く書を善くするのである。このことに關しては、彼は後に、その用筆論に於て、一層詳論してゐる。このことは、更に又これを他方より見れば、書にさへ作家の精神が表れること、即ち何等の寫すべき物象をも有しない書にさへ、生命の表現せられざるべからざることを、彼が説いてゐると云ふことでなければならぬ。斯の如く彼が主張は徹底的であるのである。即ち畫は物象其物の骨氣形似を寫したものである、それは惟だ畫家自身の創造である、従つて氣韻と雖も勿論畫家自身の人格的な高雅な生命の表現せられたものである、だからこそ對象なき書にさへ生命精神が表はれ得るのである、と彼は徹底的に論斷してゐるのである。

以上説き來つた所によつて、彼が六法論には大きな矛盾のあることが直ちに觀取

せられるであらう。前に説く所によれば、彼は傳統をそのままに繼いだ、全く摸寫説の立場を離れざる、即ち何等占むべき論畫史上の地位を有しない人である。然るに後に説く所によれば、彼は全然摸寫説を打破し盡して、論畫史上に、この點だけに於ても、全く一新時代を開いた實に特筆大書すべき、偉大なる批評家であるのである。彼の眞相は、併し果して孰れであらうか。否それよりは寧ろ、このことの決定は、果して可能であるのであらうか。併し吾々は、この決定を求める前に先づ、彼が云ふ用筆は斯の如きものとして、更に、その他の論じ残されてゐる六法に對して、一應吾々の目を向けなければならぬ。

彼は氣韻と形似とを以て、別々の二つの存在とは考へなかつた。而してそれは、初めに述べたやうに、物象のものを、然も正しく寫したものであつた。従つて應物象形、隨類賦彩に就ては、これに言及するの要を認めなかつたのであつた。その點、謝赫が氣韻生動を第一に擧げて、而してこれを得るための手段として、(技法上の、又は修業上の、注意として)、骨法用筆以下の五法を茲に並記したのに對して、彼の著しい相違純粹な論畫家との間の自らなる相違も想見せられるであらう。彼は畫が吾々の觀照となり得る所以のものは、惟だそれが氣韻を持つてゐるからだけである、即ちその氣韻

乃至生命のみが觀照の唯一の對象である、形似は唯だこの生命表現の單なる手段に過ぎず、夫自身としては何等の意味も有しないと考へてゐたから併し此處迄は謝赫も彼も全く同じ見解を持してゐるのであるが、其處から彼には、謝赫に對しては一轉して、批評家の立場として、さうであるからして惟だ畫の畫たる所以の意味と、而してこの繪畫的意味が如何にして表れ來るか、即ちその創造活動の方面とのみが、彼自身の問題となつたのであつた。即ち茲にその「氣韻」と、而して謝赫の「骨法用筆」とは全くその意味を異にせる彼自身の「用筆」との二つの問題が、惟だこの二つだけの問題が、自ら特殊なる意義を以て、彼に臨み來らざるを得ざるに至つたのであつた。従つて彼は、六法の第六、傳模移寫、謝赫は傳移模寫と云つてゐるを、至於傳模移寫。乃畫家末事。」なる數語を以て、これを彼の問題から軽く抹殺してゐるのである。併し彼は、第五の經營位置のみは、これを特に舉げて、至干經營位置。則畫之總要。」と云つてゐるのである。これは併し彼としては、許す可らざる不徹底を敢てしてゐることではないであらうか。然り、彼にして茲に畫の構圖に關することを述べると云ふことは、それは餘りに自己の立場を解しないことであらう。併し又これを翻つて考へれば、彼がこのことを茲に述べざるを得ない所以のものが、換言すれば茲に至らざるを得ない彼

の弱點が、彼には既にその最初から潜んでゐたのであつた。彼は初め畫は物象のそのまゝの模倣であると解してゐた。然らば、自然の物象には夫自身として、繪畫としての整つた構圖のあり得るわけはないから、茲に必然に畫家は、その物象が畫となるべきため組み合せに、即ちその構圖に、關心を有せないわけには行かないのである。寧ろそれは、繪畫成立の必須的な要件で、あるであらう。茲に彼が、經營位置を抹殺し得ざる所以のものがあるのである。併しそれは、論畫家としての彼の弱點であることには、即ちそれがその論理其物の不徹乃至矛盾の歸結として現れざるを得ざるに至つた點に於ては、假令それが目過せらるべき微瑕であらうとも、吾々の注意を促さざるを得ないことであるのである。

彼は一方に於て、摸寫說の立場に立つてゐたが、併し又同時に他方に於ては、盡くこれを打破し、全くこれから脱却してゐた。果して孰れがその眞意であらうか。この矛盾は何等かの意味に於て統一せられ得べきものであらうか。併し吾々は、これを決定するためには、先づ初めに、その準備として、彼がその用筆に關する見解から、論究して行かなければならないのである。

四 用 筆 論

彼の用筆論は、彼の藝術創造の活動に關する考察を説いたものである。而して結論から先に述べれば、それは、畫が作家の藝術的體驗を、その純粹な感情を、そのままに表すものでなければならぬことを、即ちこれを又他方から云へば、畫の生命又は氣韻とは、即ち吾々の觀照の唯一の對象たるべきものとは、唯だ繪畫的に表現せられた作家の精神其物であることを、説いたものである。この考察を説くために、彼は、彼が理想的な畫家と考へた、顧愷之、陸探微、張僧繇、吳道玄の四家の用筆を取つて、その議論を進めてゐるのである。先づ彼は顧愷之のことから説を進めてゐる。

或問余以顧陸張吳用筆如何。對曰。顧愷之之迹。堅勁聯綿。循環超忽。調格逸易。風趨電疾。意存筆先。畫盡意在。所以全神氣也。

顧愷之の畫は、氣韻形似俱に併せ全くせるものである。其間些の間隙もない。一切は彼の精神に張り切つてゐる。彼の高雅な心は、凡ゆる對象を貫いて、夫等の精神となり生命となつてゐるのである。正さしくその畫は、堅經聯綿、循環超忽、調格逸易、風趨電疾とも稱せらるべきものであらう。然らば如何にして斯の如きことがあり得るのであらうか。それは、端的に云へば、意筆先に存するからである。作者の心持が、

その藝術的體驗が、直ちに筆先に現れるからである。それは、製作の際、藝術的體驗を分裂せしめ、これを消滅せしむべき、何等の反省的な意識も働かないからである。筆に役せられる所も、手に滯る所も、心に凝る所もないのである。更に何を畫いてゐるか云ふ意識さへも、筆を下してゐるその時にはない。斯の如き純一な状態であるからこそ、藝術的な純粹な感情が、そのまゝに畫き出されるのである。即ちそれが、彼の所謂「畫盡意在」る所以のものである。かくしてこそ始めて神氣は全ふせられるのである。即ちかくして、作家の精神は、始めてそのまゝに、何等の分裂、何等の破壊も蒙ることなしに、直ちに繪畫的表現を得るのである。それが彼の所謂「意筆先に存し、畫盡き意在り、神氣を全くする所以なり。」である。然るにこれを又他方から見れば、それは筆なくしては、生命の表現が不可能であることを説いてゐることでもあるのである。洵に腕と筆とを通じての外には、畫家の心の表現の路はあり得ないであらう。この路を遮断することは、即ち繪畫の創造活動を否認することに外ならないのである。従つて吹雲法によるものゝ如きは、彼は畫とは認め得なかつたのであつた。自らその「論畫體工用榻寫」の章に「好手の畫人あり、自ら言ふ、能く雲氣を畫く」と。余謂て曰く、古人の雲を畫く、未だ臻妙と爲さず。若し能く絹素を沾濕し、輕粉を

點綴し、口に縦せて之を吹き、之を吹雲と謂ふ。此れ天理を得、妙解と曰ふと雖も、筆蹤を見ず。故に之を畫と謂はずと云つてゐる。筆蹤がなければ、作家の感情の表れ得る道理はないのである。畫家は、單に雲の外形を寫すのではない、彼が雲に得た心境、其物を雲に畫くのである。従つて、筆によるの外、この畫家の心は、繪畫として、その表現を得ることが出來得ないのである。その他の途は絶對にあり得ないのである。寧ろ畫家の視覺的表象は、必然に筆先にのみ發展すべきものであるのである。斯の如く彼は、兩面から、繪畫の本質が、即ち創作觀照双方の唯一の對象が、作家自身の心であることを主張してゐるのである。

彼は更に右に述べた所を一層詳細にするために、吳道玄が建築物を畫く場合に決して定規を用ひなかつたことを傳へて、「弧を彎き、刃を挺き、柱を植て、梁を構ふるに、界筆、直尺を假らずして、虬鬚雲鬚、數尺飛動し、毛根肉より出で、力健にして餘あり。當に口訣あるべきも、人得て知るもの莫し、數仞の畫、或は臂より起り、或は足より先にし、巨壯詭怪、膚脈連結すること、僧繇に過ぎたり。」と云つてゐる。然らば何故に、界筆直尺を用ひないことが、斯の如く畫に生命を畫くこと、内面的な、必然的な關聯を持つてゐるのであらうか。何故にこのことが、神氣を全くせしめる所以のものであるのか。

あらうか。更に彼は説を進めてゐる。

或問余曰。吳生何以不用界筆直尺。而能彎弧挺刃。植柱構梁。對曰。守其神專其一。合造化之功。假吳生之筆。向所謂意存筆先。畫盡意在也。凡事之臻妙者。皆如是乎。豈止畫也與乎。庖丁發矟。郢匠運斤。効鑿者。徒勞捧心。代斲者。必傷其手。意旨亂矣。外物役焉。豈能左手劃圓。右手劃方乎。夫用界筆直尺。界筆是死畫也。守其神專其一。是真畫也。死畫滿壁。曷如汚墁。真畫一劃。見其生氣。夫運思揮毫。自以爲畫。則愈失於畫矣。運思揮毫。意不在於畫。故得於畫矣。不滯於手。不凝於心。不知然而然。雖彎弧挺刃。植柱構梁。則界筆直尺。豈得入於其間矣。

長い直線を引くのに定規を用ひる場合のことを考へて見やう。その際、既に定規の助けを借ると云ふ所に、彼には眞直に線を引かなければならない、震へてはならない、歪めてはならないと云ふ意識が、即ち既に筆を取る前からそれが働いてゐるのである。勿論筆を下してゐる其時にも、歪めず、震へず、眞直に引かなければならないと云ふ意識が——この反省的な意識が、働いてゐるのである。茲に純一な感情状態は、直ちに分裂し、その藝術的境地は直ちに消滅せざるを得ないであらう。従つてその線には、何等の感情も現れることは出来得ない筈である。何等の生命も、何等の精神も、

其處には見られ得ないのである。然るに茲に、定規は勿論これを必要とせず、更に又眞直に線を引くと云ふそのことにさへ何等の緊張をも經驗しない程に熟達せる作家を、例へば吳道玄の如きを、對立せしめて考へて見やう。彼が直線を引く場合には、何等の反省的な意識も働いてはゐない。その線は、欲するがまゝに、恰も線自らが伸び行くがやうに、進み行くのである。然らばその時の彼が感情は、その人格的生命は、そのまゝに、何等の分裂もなく、直ちにその筆先に現れざるを得ないであらう。茲に潑刺たる生氣が畫かれるのである。即ちその場合の彼は、彼自身の藝術的體驗を、その生命に満ちた視覺的表象の表現への傾き或は緊張を、何等亂すことなしに、即ちよくこれを守つて、只管にその純一な表現に動いて行つてゐるのである。其處には何等の作爲も何等の私心もあり得ないのである。恰もそれは造化の働にも比せらるべきものであらう。彼が「その神を守りその一を専らにし、造化の功を合し、吳生の筆を假る。向に所謂意筆先に存し、畫盡き意在るなり。」と云へる所以のものである。斯の如く「其神を守り其一を専らにしてこそ始めて、意筆先に存し、畫盡き意在る」ことが出来るのである。併しこれは止に畫のみのことではない。凡て未熟の者は、何事によらず其神を守り其一を専らにすることが出来ず、皆外物に役せられて、その意

旨は亂れざるを得ないのである。即ち界筆直尺を必要とするが如きものゝ畫いたものは、死畫とならざるを得ないのである。外物に役せられず、その神を守りその一を専らにし得るものゝ畫のみが眞畫であるのである。實に「眞畫の一劃、その生氣を見、」死畫の壁に滿つるも、曷ぞ汚穢に如かんや」である。しかしかくの如く畫に生氣を畫かしめないものは、單に作者を役する外物だけではない。凡て反省的意識と見らるべきものは、皆この創造活動を阻礙するものであるのである。従つて彼は、是等の一切を否定せざるを得ないのである。例へば畫家が、自ら何を畫いてゐるかど云ふことを意識することさへも、彼には許されないのである。何となれば、それは、畫くと云ふそのことを、自ら對象化することであるからである。即ちその際に於て彼が創造活動はその純一な感情は、忽ち分裂し消滅せざるを得ないからである。意は直ちにその筆先から離れざるを得ないからである。彼が「夫れ思を運し毫を揮ひ、自ら以て畫と爲せば、則ち愈畫を失ふ。思を運し毫を揮ひ、意畫に在らず、故に畫に得。手に滯らず、心に凝らず、然るを知らずして然り。弧を彎き、刃を挺き、柱を植て、梁を構ふと雖も、則ち界筆直尺、豈に其間に入るを得んや。」と云へるは、即ちこれであるのである。

以上の如く彼は畫の生命とは、作家自身の精神の表現せられたものであることを主張し力説してゐる。それは決して物象の生命がそのまゝに寫されたものではない。さうであるからこそ、夫自身生命を有しない建築物の畫にも、人物畫と同様に生命が表れざるを得ないのである。更に寫すべき物象を有しない書でさへ、意は筆先に現れるものであるからして、自ら精神を表さざるを得ないのである。實に書畫兩者俱に、彼の所謂「用筆」を同じくしてゐるのである。兩者俱に同じ方式に於て生命を表現するのである。即ち彼は、「昔張芝、崔瑗、杜度が草書の法を學び、因て之を變じ、以て今の草書の體勢を成し、一筆に成り、氣脈通連、行を隔て、斷えず。唯王子敬のみその深旨を明かにす。故に行首の字、往往その前行を繼ぐ。世上之を一筆書と謂ふ。その後陸探微も亦一筆畫を作り、連綿として斷えず。故に知る書畫の用筆は同法なるを。陸探微、精利潤媚、新奇妙絕、名は宋代に高く、時に等倫なし。張僧繇、點曳、斫拂、衛夫人の筆陣圖に依り、一點一畫、別に是れ一巧、鈎戟利劍、森森然たり。又知る書畫の用筆同じきを、國朝の吳道玄、古今獨歩、前に顧陸を見ず、後に來者なく、筆法を張旭に授かる。此れまた知る書畫の用筆同じきを。」と云つてゐるのである。即ち畫の畫たる所以のもの、その生命とは、作家自身の「人格的生命」の繪畫的に表現せられたものであ

るのである。それは他の何物でもあり得ないのである。さうであるからこそ——生命が觀照の唯一の對象であるからこそ、歴史畫にして、歴史的事實と相違せるものをも、即ちこの知識的な誤謬をも、これを畫としては許し得たのであつた(原文消略)。

斯の如く彼は、畫の生命を以て、作家自身の人格的生命と解してゐた。即ちそれは、純粹な視覺的體驗の表現せられたものである。然るに畫家が、純一に自然を見るに云ふことには、彼が繪具乃至墨を通じてのみその自然の色を見ると云ふ一面が、其處に必然に伴はれてゐるのである。繪具乃至墨に實現し得ない自然を見るに云ふのは、眞の畫家には決してあり得ないことである。若し自ら見た自然の色を表すには、繪具が足りなかつたと言ふ畫家があるならば、それは彼が見たと云ふものをその實は見てゐなかつたと云ふこと——彼の視力とその表現力との貧しさを自ら告白してゐること、夫等以外の何物でもないのである。茲に墨を以て自然の畫かれ得る所以のもの、即ち墨畫成立の根據があるのである。畫が自然の摸寫ではなく、作家の創造であるならば、其處に、自然の色とは甚だ相違してゐると考へられる墨畫の存在が、必要に許されなければならぬのである。張彦遠は左の如く云つてゐる。

夫陰陽陶蒸。萬象錯布。玄化亡言。神工獨運。草木敷榮。不待丹雘之采。雲雪飄颻。不待鉛粉而白。山不待空青而翠。鳳不待五色而粹。是故運墨而五色具。謂之得意。意在五色。則物象乖矣。

自然は——視覺の對象としての自然は、實に無窮であり、無限である。それは、玄化言ふことなく、神工獨り運るとも稱せらるべきものであらう。草木の青さや雲雪の白さも、それは必ずしも青や白の色のみを以て表現せらるべきものではない。草も雪も、墨を通じても亦見られ得べきものであるのである。是の故に墨を運しても亦、五色は具はらざるを得ないのである。即ち墨を通じて見た自然が、茲に實現せざるを得ないのである。即ち墨による作家の意が茲に實現せざるを得ないのである。事實それは實現したのである。「之を意を得と謂ふ」のである。(反つて意が物象の五色に囚はるれば、これを繪具に實現することが出來ず、勿論その畫は、凡ての生命を失はざるを得ないのである。)

彼自身の氣韻觀は、以上の如く、その孰れの方面に於ても、徹底的終始一貫してゐる。然らばそれは、曩の摸寫說との間に、茲に許す可らざる矛盾を生じなければならぬであらう。併しそれは、永久に矛盾のまゝに終るべきものであるか、或は又何等かの

解決の得らるべきものであらうか。勿論それは、直ちに解かるべき、寧ろ特に困難な問題であるとも云へない程のものである。これを結論から先に述ぶるならば、彼が古來の摸寫說から盡く脱却してゐたと云ふことが、その氣韻論の語る、彼の眞相であるのである。先の摸寫說的の議論は、單に謝赫の六法を、謝赫が何等の説明をもこれに加へてゐないがために、それが如何なる意味のものであるか、これを記述せんとして、然も單なる記述に止り得ず、夫以上に自ら誤つて出でた所から來た、即ち一種の立場の混亂を敢て自ら犯した所から來た、其議論の混亂と見るが最も穩當であらうと考へられる。決して彼は、畫の氣韻を、物象其物の精神の摸寫であるとは考へてゐなかつたと結局見なければならぬのである。謝赫は摸寫說であつた。張彥遠も亦さう考へてゐたのであつた。それで其「氣韻生動」を説明するために、「夫象物必在於形似。形似須全其骨氣。」と云つたのであつた。然るに彼は、古畫を理想的なものとしてゐたから、この適例としてそれを擧げたのである。そのために茲に不可解のことが起つた。彼が「然則古之嬾云々」のことを云はざるを得ざるに至つた以所のものである。「至干臺閣樹石車輿器物云々」は、顧愷之以來の氣韻觀をそのままに繼いだ謝赫を説くには、最も適切な語である。彼が單に茲に止つてゐたならば、併しその破綻

は決して現れ得なかつたのであつた。然るに彼は一轉して、骨氣形似皆本於立意。而歸乎用筆。故工畫者。多善書。」と云ひ、更に最後に「自古善畫者。莫匪衣冠貴胄逸士高人云々」と云つた。ゆゑに、茲に許す可らざる矛盾を敢てしたと、曩に述べざるを得ないやうなこゝとなつたのであつた。併しそれは彼の氣韻論其物の矛盾と見るよりは、寧ろ單に彼が、謝赫の六法觀と自らのそれとを誤つて同時に述べたために起つた、單なる外觀上の矛盾と見る方が、正しいであらう。寧ろ彼が透徹した氣韻觀を持つてゐたがために——それがあつたばかりに、反つてそれが彼を驅つてこの議論の混亂を敢てなさしめたのであると解すべきであらう。但だ併し、それが假令目過せるべき、小さい立場の混淆であるとは云へ、學者としての彼にとつては、それが決して名譽のことではないのは勿論である。彼は飽迄も氣韻は、作家の高雅なる人格的生命的の繪畫的な表現であると、考へてゐたのであつた。さうだからこそ、謝赫の六法を説きながら、不用意にも、骨氣形似皆本於立意云々、或は「自古善畫者云々」等と遂に筆を誤るにさへ至つたのであつた。さうであるからして、彼自らの用筆論を述べる場合には、彼自身の氣韻觀に徹底し、其處に何等の矛盾も撞着も、敢て犯す所がなかつたのであつた。勿論臺閣にも氣韻はあつた。樹石にも畫馬にも、書にさへも、凡てがさう

である。その歴代名畫記十卷中、第四卷以下第十卷迄凡て、この彼自身の氣韻觀から、凡ての畫家達は批評せられてゐるのである。一々の例證は無用である。唯だ茲に、曩に引用した丁光に關する彼の語のみは、甚だ彼自らを裏切るものである。併しそれは、六法論に議論の混淆をなした程の不用意な彼が、偶傳統的な考へ方に誤られた、眞に所謂白壁の微瑕であらう。勿論これを以て、彼の氣韻論を否定し、引いてはその歴代名畫記十卷をも抹殺すべきでないことは、それ程にそれが致命的に重大視せらるべき矛盾ではないことは、それは餘りにも明かなことであらう。

要するに彼は、古來の摸寫說的の考へ方から盡く脱却して、始めて繪畫的意味を、美を、新しく確立した、論畫史上實に特筆大書すべき、眞に所謂新時代の創始者であるのである。彼によつて始めて繪畫は、それ自身の世界を確保したのであつた。美は始めて、彼によつて、その自律を得たのであつた。

五 美の自律

繪畫が何を畫くべきものであるか、之を又他方から云へば、繪畫に於ける吾々の觀照の對象となるべきものは何でなければならぬか、是等に關する從來の省察は、既に述べたやうに、甚だ不徹底であつた。韓非子は唯だ、畫は單なる、寧ろ機械的な、自然

の模倣であると考へてゐた。淮南子も亦、その一部に於ては、さうであつた。併し又それは、他面に於て、幾分か藝術家の存在に對する反省を示してゐた。「謹毛失貌」と云つてゐる。若し畫が、單なる自然の機械的な模倣であるならば、毛を謹めば謹む程、それは貌を得なければならぬであらう。然るに毛を謹むことは、反つて貌を失ふ所以のものとなるのである。従つてそれは、自然の外形の忠實な模倣が、必ずしも畫をなす所以のものではなく、これに何等かの變更を與へて、同時に他の何等かの對象が畫かれなければならぬことを、豫想してゐることであるのである。即ち茲に先づ畫家の存在が豫想せられてゐるのである。然らば毛を謹まざることには、於て、他に何が畫かれるのであらうか。「畫西施之面。美而不可悅。規孟賁之目。大而不可畏。君形者亡焉。」と云つてゐる。即ち外形を忠實に寫すだけではなく、この形に君たるものを——形の全體を統一し支配するものを、繪畫たるものは同時に畫かなければならないとしてゐるのである。即ち形の支配者、その生命が畫かれなければならぬといとしてゐるのである。「生氣は人形の君。人形を規畫して、生氣あることなし。故に形に君たる者なしと曰ふ。」との註解者の言葉は、洵に至言である。併し淮南子には、その形と生氣とが如何にして同一畫面に於て結合するか、その點の省察はない。

惟だ物象の生命を、その特殊に寫された外形によつて、寫すべきであることを云つてゐるに過ぎない。併しかく外形の變更によつて、生命を寫すと考へた點に於て、それが畫を單なる自然の機械的の模倣と見ず、其處に漠然とは云へ兎に角畫家の存在を藝術的人格の存在を、豫想してゐたと考へられなければならぬと云ふことは、見逃すことの出來ないことである。而してこのことは、顧愷之に至つて一層明瞭に現れるに至つたことであつた。

顧愷之は、畫は生命を(勿論物象其物の生命を)寫さなければならぬ、然もこれが畫の畫たる所以のその本質的なるものであり、而してこれを寫すものは、畫家其人である、明晰に意識してゐた。即ち畫家は、深く物象の精神の内に這入つて——「遷想妙得」を以て、これを捕へなければならぬとしてゐた。然らば物象の精神を捕へるものは作家自身である。従つてその物象の精神が、作家の人格に於て、如何なる程度に於て肯定せられるか、其處にその價值上の差が、必然に彼の問題とならざるを得ざるに至つたのであつた。彼が神氣と生氣との別を主張せざるを得なかつた所以のものである。併し彼は、飽迄もその精神は、神氣も生氣も俱に、物象其物の精神の摸寫せられたものであると考へてゐた。茲に、彼の摸寫說的立場を離れ得ざるための、甚だ

しい不徹底があるのである。即ち吾々が茲に、彼の考へた畫の本質——美を以て、純粹に人格的のものであると云ひ得ない所以のものがあるのである。何となれば、彼は畫の生命とは、動物的な、生物的な、生命の謂であるとしてゐるからである。それを明晰に人格的生命と考へ得なかつたからである。然るに張彥遠に至つて、この傳統的な考へは、全く改められて、美は全然人格的なるものとせられるに至つたのであつた。畫は始めて茲に、夫れ自身の存立を、夫れ自身の價值を、確保するに至つたのであつた。

張彥遠は、畫は人格的生命の表現であると斷定した。従つてそれは、他の何等かのことに役立つ故に價值あるものではなくして、必然に、夫自身に於て價值あるもの——人格的價值とならなければならぬであらう。是に於て吾々は、例へば淮南子に於て、善と美とが、實生活に何等か役立つことに於て、相互の接觸を考へられてゐたことにこれを對照して、即ち美が實生活に役立つ故にその價值を、功利的な價值を、認められてゐたことにこれを對比して、兩者間の思想的な距離の大きさを、長い傳統の誤謬を破り得た彼の偉大な功績を、痛感せざるを得ないであらう。

彼がかく、假令暗々裏にも、美の自律を認めてゐたからこそ、その歴代名畫記の最初

に「夫畫者成教化。助人倫。窮神變。測幽微。與六籍同功。四時並運。發於天然。非由述作。」とも云ひ得たのであつた。「夫れ畫は教化を成し、人倫を助くとは、その功利的な一面を説いてゐるのであつて、實に彼はこれを強調するために、有虞の繪を作るに洎びて「以下數百言をさへ費してゐるのではあるが、併しそれは、彼が畫を此處に依存してゐると云ふことを説いてゐることでは決してないのである。彼自身の氣韻論に於て、彼は既に、氣韻を以て、これを人格的意味と解し、従つてこれが、作爲的に、恣意のまゝに、左右せられることの出來ないものであることを、明かに認めてゐた。さうであるからして、作畫を以て、造化の功にも比したのであつた。實にそれは、天然に發し、述作に由るに非るものであるのである。畫が斯の如きものであるからこそ、神變を窮め、幽微を測り、六籍と功を同じくし、四時と並び運るのである。美は實に人格的價值であるのである。それは何物にも依存せず、夫自身に存立し、夫自身に價値を確保してゐるものである。斯の如き信念があつたからこそ、即ち斯の如き理想を畫に認め得たからこそ、彼自身としては、今弱年より、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、糲食を減じられたれば、妻子僮僕、切切嗤笑せり。或曰く、終日無益の事を爲

す。意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と。是を以て愛好愈篤く、癖を成すに近きことも出來得たのであらう。

六 自然・神妙・精・謹・細

彼は畫に五等の品第を附して、凡ての畫を概括しやうとしてゐる。如何にしてこの五等の別が導き出されたのであらうか。

夫畫物特忌形貌。采章歷歷具足。甚謹甚細。而外露巧密。所以不患不了而患於了。既知其了。亦何必了。此非不了也。若不識其了。是真不了也。夫失於自然而後神。失於神而後妙。失於妙而後精。精之爲病也。而成謹細。自然者爲上品之上。神者爲上品之中。妙者爲上品之下。精者爲中品之上。謹而細者爲中品之中。余今立此五等。以包六法。以貫衆妙。其間詮量。可有數百等。孰能周盡。(論畫體工用榻寫)

畫に於ては、徒らに外形の完備を事とし、只管に謹細をこれつとめ、心筆相應せざるものが最も忌まれる。即ちそれは、徒らに精緻細密な描寫に慎むことを以て、畫の了を得る所以のものであると思ひ誤つてゐることであるのである。後の郭若虛が、用筆の三病として、版刻結を擧げてゐるが如き、或は更に韓純全がこれに醒を加へたるが

如き、その淵源も遠く茲に見られるであらう。斯の如き意味の、即ち誤れる意味の、畫の完了は、従つて最も患ふべきであつて、反つて、この意味に於ての了をなさざるを以て患ふるの要なきものとする所以であるのである。既にこの誤れる了なるものを知らば、亦何ぞ必ずしも了せんやである。即ちこの了せざるは、それは眞の意味に於て了せないのではないのである。若し本當な畫の了と云ふことを識らなかつたならば、それこそ眞に畫の全きを得る所以のものを知らないことである。それこそ眞の了せざるものである。斯の如く彼は、畫の自然に現れる所以のものを、即ちその述作に由るに非る所以のものを、換言すれば畫の生命の表現を、阻管する所のものを明晰に排してゐるのである。

畫は實に人爲や恣意を絶せる、正に造化の功にも比せらるべきものであるのである。それは實に人格的生命の直接的な流露になるものである。従つて其處に聊でも作爲的なるもの、天然の姿に反せるもの、換言すれば生命を中斷するが如きもの、斯の如きものゝ介在することは許されないのである。凡ては、自然のまゝに、恰も造化の功に見るが如くでなければならぬ。彼がこの意味に於て、「自然」を以て第一品となし、この自然を失ふ程度に従つて、神以下四等の品を分つた所以のもので

ある。

從來畫に品等は附せられてゐた。併しこれに合理的な一々の名稱が與へられるに至つたのは、張彦遠の出現を以て、其最初とする。何故であらうか。本來名稱なるものは、その由つて來るべき根據を持たなければならぬ。従つて合理的な名稱がないと云ふとは、其事に對する明瞭な意識を、之を生せしめる程に十分なその證據を、有しないと云ふことに外ならないのである。即ち彼以前に於ては、畫に品等は附しても、その由つてきたるべき所以のもの、その等級の附せらるべき證據、是等が甚だ曖昧であつたのである。寧ろ畫に上下の區別を與ふべきその明晰な證據を缺いてゐたのであつた。然るに張彦遠は、既に述べたやうに畫の本質に對して、その存立の核心に對して、換言すれば畫の理想に對して、明晰な考察を有してゐた。従つてこの畫の本質乃至その理想に照らして、如何なる性質のものを以て、理想的なる畫となすか、茲に明瞭なる見解が現れざるを得ないのである。即ち彼は、茲にその藝術觀上から必然的に、自然を以て、第一品とせざるを得なかつたのであつた。而してこれを失ふに従つて、その品等が低下したのであつた。實に彼が理論は斯の如く終始一貫、その徹底を得てゐるのである。併しこの品等は、後世、繪畫觀の變遷と共に、又幾多の

變遷を経てゐるのである。同じ晩唐の朱景玄の如きも、既にこれを、盛唐の張懷瓘の畫斷に倣つて、神・妙・能・逸となしてゐるのである。

以上は張彥遠が藝術觀の概要である。併しこれのみが、彼の論畫史上の地位を、決定するものでは勿論ない。更に彼には一々の作家に對する、その繪畫に對する、批評のあることが見逃されてはならない。茲に又彼の新しき地位があるのである。併し此處では、單に彼の理論的な方面のみを見ることだけに止めて、一應筆を擱くことにしやう。(完)