

哲學研究

第三百四十號

第二十九卷
第七冊

東洋の繪畫における「疎と密と一體」の解釋

植田 壽藏

一輪の朝顔の花が、吾々の目において、一個の柿から區別せられるのは、この花の形と色がこの果物の形と色とは違つてゐるからである。云ひかへると、この花のもつ輪郭の線の方向、長さ、この輪郭に圍まれた表面が柿のもつ輪郭、表面と違つてゐるからである。ひとり一輪の花、一つの果物のみには限らない、何ものにしても、それが目の見る對象として在るためには、必ずそのもの特有の輪郭、表面をもたねばならない。一つの特殊な方向に延長する輪郭をもつ、輪郭によつて限られた「もの」が在るといふことは、この輪郭の仕切る、取圍む、それが限定する空間が、それならざる空間、即ち無限定なる空間、即ち背景をもたねばならないといふことを豫想する。「一つのもの」は根源的に、無限の背景を豫想しなければならぬ。

一輪の朝顔の花、一つの柿は、それが青く澄み切つた空を背景としてもつやうな位置において見られることができる。しかし最も普通に吾々が見出す事實としては、一輪の花の後ろには葉の繁みが見える。一つの柿の向ふには、それと一緒に盆の上に載せられて、一層高く積まれた他の柿が見られることができる。朝顔の花の後ろに見られる葉の繁みは、その表面が「花のもつ輪郭」に接する、即ちそれ自身の輪郭をもたない表面として見られるかぎり、その花に對する背景としての意味をもつ。しかしその葉はまた一枚の、もしくは幾枚かの葉の繁みとして、それぞれ特有の輪郭をもつてゐる。「朝顔の葉」として他のいかなるものからも區別せられた視覚存在である。この葉の繁みもまた直ちに青空に對して見出されることが出来る。しかし最も普通に見られるやうに、垣

根に這うて見られることができる。垣根はこの時この葉や花の背景である。垣根の後ろには、向ふの庭や白壁などの背景を見出すことができる。

一つの「もの」が背景をもつとは背景の「前」に立つといふことである。それが背景を豫想するとは、「後ろ」において豫想するのである。それが奥行の成立である。

「一つのもの」が成立することは、根源的に奥行即ち「深さ」の成立を豫想しなければならぬ。背景は右にその一二の例を挙げてみたやうに、一つの物が直ちに無限の空をその背後に負ふものと、さまざまの段階を重ねるものとしてあることができる。段階は、實に無限に多様なものであることができる。背景が多くの段階をなして見られるといふことは、それだけ奥行が深いといふことである。奥行は「遠さ」である。私の立つてゐる足許の——そこに一輪の花の咲く——草原から、奥行の方向へ、即ち「彼方」へ、野を見越し、川を臨み、町を眺め、その上に連る遠い連山を仰ぐのは、單に壁の前に置かれた卓上に一つの果物を見るのに比べて、はるかに遠く、深い天地を見るのである。

諸君はしかし私とともに一つの疑ひに逢はれないであらうか、多くの背景を積み重ねた深い世界を、現實の自

然においても、それを畫いた繪畫の世界においても、ひとしく見ることが出来るやうに、單に一二の果物や花などが、たとへば壁を後ろにした卓上に置かれたことは、日常の生活においてとひとしく繪畫における主題としてもしばしば吾々の見出しうるものである。このわづかなる果物や花とその背景の壁との間における一つの視覚構造は、視覚の世界に成立しうる最も浅い奥行をもつ世界である。このやうな浅い構造をもつ世界を畫く繪畫は、さきに見たやうな深い世界を畫く繪畫に比べて、奥行の浅いそれだけ劣る作品として評價せられるものであらうか。云ひかへると、多くの對象を奥行の方向に添うて畫いた作品は、わづかな對象を畫いた作品に比べて「より深い作品」として見るべきであらうか。南宋の畫僧牧谿の名によつて傳はる柿圖のやうに(大徳寺、龍光院)、六個の柿をほとんど一列に並べたに過ぎない作品や、元の畫家、錢選の名において傳はる「雞頭圖」のやうに(本法寺)わづかに一本の雞頭の花を何ものもない空間に斜に置いた繪畫などは、到るところに見ることのできる、多くの對象をもつ廣い自然を畫いた山水畫に比べて「より深い世界」を畫くに止まるといふべきであらうか。

深さの世界が多くの對象を畫くことによつて成立する

といふことは、同じ事實の一つの場合として次のやうなものにおいても見出すことができる。多くの對象が集められて一つの山水が畫かれるのは、それらの對象が一つの山水の全體を形成するための部分をなすのである。多くの對象が一つの山水を形作るやうに、「一つの對象」の全體を形成するために、「多くの部分」が見出されることもできる。云ひかへると、一つの對象の「細部」が精密に見られることができる。畫かれたものは一本の雞頭の花に過ぎない。しかしその花の盃のやうに開いた形を、波のやうに揺れた頂きの輪郭と、幾つかの部分を形作る皴と、それぞれの部分の丸味と、それらの表面を羅紗のやうに織る細い毛の敷きつめた層とを精密に畫き分けるやうに、その花を支へる莖の細部と、そこに叢生する葉の、表面と脈とを緻密に畫き分けることができる。そこには種々の段階において、前景をなす部分とそれに對する背景をなす部分が、更にその背景をなすより高い部分を負うて、畫かれることができる。この一本の雞頭は、このさまざまな段階をなす部分と全體の關係が見出され、さうしてそれが畫かれるやうな目の人に取つては、そこに單なる「一本の雞頭」を見るより外に見るものを知らない目には全く諒解することのできない、一つの深

い世界を形作つて存在するのである。そのやうに緻密な、その意味において深い世界を畫く繪畫は、このやうな細部を畫かない作品に比べて、より深い繪畫であるといふべきであらうか。——東洋の繪畫における疎と密と二體の意味を解釋してみることが、この問ひに答へるための、一つの手掛りを與へないであらうか。

唐代の畫論、畫史として名高い張彥遠の「歷代名畫記」に次ぎのやうな一節がある。

又余に問うて曰く、それ思ひを運らすこと精深なるものは筆迹周密なり。其の筆の周からざるものあるはこれを如何と謂ふかと。余對へて曰く、顧、陸の神は其の矜際を見るべからず、謂ゆる筆跡の周密なるものなり。張、吳の妙は筆纒かに一二にして像已に應ず。點畫を離披し、時に缺落あるを見る。此れ筆周からずと雖も而も意は周きなり。若し畫に疎と密と二體あることを知らば、方に畫を議すべしと。或る者之れを領きて去る。(卷第二)

すでにこの唐代の論畫家が、疎と密と二つの作風を繪畫において區別したのである。しかしこの二體がいかなるものとして、この人によつて意味せられたかを諒解す

るためには、今少しこの書の始めに遡つて、その論述の詳細を聞かねばならぬ。

それは卷第二「畫體の工用と榻寫とを論ず」る章である。曰く、

山は空青を待たずして翠なり、鳳は五色を待たずして絳なり。是の故に墨を連らして五色具はる、之を意を得と謂ふ。意、五色に在れば、則ち物象乖く。夫れ物を盡くには特に形貌采章歴々として具足し、甚だ謹み甚だ細かに、而して外に巧密を露はすを忌む。了らざるを患へず、而して、了るを患ふる所以なり。既に其の了るを知らば亦何ぞ必ずしも了らん。此れ了らざるに非ざるなり。若し其の了るを識らざれば、是れ眞に了らざるなり。夫れ自然に失ひて而して後に神、神に失ひて而して後に妙、妙に失ひて而して後に精なり。精の病たるや謹細に成る。自然なるものは上品の上と爲し、神なるものは上品の中と爲し、妙なるものは上品の下と爲し、精なるものは中品の上と爲し、謹にして而して細なるものは中品の中と爲す。

と論ぜられた。これによつて見ると張彦遠は自然を捉へたといふべきものを最上の繪畫と考へたのである。墨をもつて畫くのもそのためであつた。ただその方法の精な

ること、即ち、「甚謹甚細」に對象の形貌采章を寫すものを下級のものとして輕視した。即ち彼れのいふ自然とは、對象の色や形を精密に傳へる寫實主義的自然ではなくて、「意を得る」といふ言葉で語られるやうな自然であつた。とすればそれは、いはば形や色を越えた自然の内面的なものであつた。墨を連らして五色の具はることが要求せられたのは、このやうな意味の自然を畫くことが要求せられたのである。彼れのいふ自然が何を意味するかは、六朝の畫家顧愷之及び唐代の畫家吳道子を評した彼れの言葉が、より明らかに説くやうである。

顧愷之の迹は堅勁にして聯綿、循環にして超忽、調格遡易にして風趨電疾なり。意筆先に存し畫盡くるも意在り。神氣を全うする所以なり。(略)國朝の吳道元は古今獨歩なり、前に顧陸(陸探微)を見ず、後に來者無し。(略)吳は宜しく畫聖と爲すべし。神假し天造る。英靈窮らず。衆は皆盼際に密なるに我は則ち其の點畫を離披す。衆は皆象似に謹むに我は則ち其の凡俗を脱落す。(略)或もの余に問うて曰く、吳生は何を以て界筆、直尺を用ゐず而して能く地を寫き、刃を挺き、柱を植て梁を構ふるかと。對へて曰く、其の神を守り其の一を専らにす。造化の功に合し、吳生の筆を假る。

向きに謂ゆる意筆先に存し、畫盡きて意あるなり。(略) 臻妙なる者は皆是の如きか。豈に止に畫のみならんや。(略) それ界筆直尺を用ふ、界筆は是れ死畫なり。其の神を守り其の一を専らにするは是れ眞畫なり。死畫の壁に滿つるは葛んぞ坊壇に如かん。眞畫の一劃は其の生氣を見る。それ思を運らし毫を揮ひ、自ら以て畫となさば則ち愈々畫に失ふ。思を運らし毫を揮ひ、意、畫に在らず、故に畫に得。手に滯らず心に凝らず、然るを知らずして而も然り。弧を彎き刃を挺き柱を植て、梁を構ふと雖も則ち界筆、直尺豈に其の間に入るを得んやと。さうして次ぎに始めに引いた「又余に問うて曰く」の一節が続くのである。

即ちこの一節に説く言葉によつてみると、彼が張、吳の妙を推賞するのは、多くの畫家が輪郭、表面の細部を精密に寫すのに反し、それらを省略し、わづかに一二の筆によつて一つの對象を畫くやうなところにあつた。もちろん、細部がそれほど思ひ切つて離披せらるれば「時に缺落あるを見る」のは當然である。云ふまでもなく、彼が賞したのは、單にその筆の周かざることをではない、それによつて見出された「意の周きことそのこと」を賞したのである。彼は繪畫に疎密二體のあることを認めて

ゐる。張、吳の疏畫に對する顧、陸の密畫であつた。さうしてその双方が意筆先に存し、畫盡くるも意あるものであつた。どうしてしかしそのやうに著るしく違つた作風が、どちらもそれを均しく表はすと認められたのであらうか。

彼らはそれを、多くの畫家が、單に意識的に努力するのみにとどまつて、自然の精神、生命を捉へ得ないのに反し、彼らが畫かんとするもの即ち「眞に見るもの」を見るはたらしに集中するゆゑに、即ち神を守り一を専らにするゆゑに、それは自然に捉へられるのである。徒らに思ひを運らし、筆を動かすのではない、「さうなるやうに意識することなしにさうなる」といふ。勿論、眠りながら畫くのではない。彼もまたたしかに意識して畫かうとする。ただその意識的動作には、意識を越えたものが結びつくのである。「意識せられたもの」と「せられざるもの」との合一である。

傑れた藝術作品の製作が、意識せられた藝術家の意圖のほかに、これを越えた無意識なるものの關與を豫想するといふ考へは、近代に及ぶまでしばしばさまざまの姿において現れた。吾々は張彦遠の思想において、この——たとへばシェリングをその著るしい一人としてもつ

——思想の早い萌芽を見るのである。シェリングは、一八〇〇年に發表した *System des transzendenten Idealismus* においてこの考へを述べた。即ちシェリングによると、藝術家の意識的なる意圖、それを實現するための熟考反省等、即ち技巧テクニックと、無意識的なる、もしくは客觀的なる活動、即ち詩が、絶對的なる一にまで結合せられて一つの作品が成立する。この双方の活動の無限なる對抗を調和せしめるものは、吾々の智識以上の不變なる同一、即ち絶對であり、客觀的なるものを意識に持來る、暗き、知られざる力である。それが天才である。もとより藝術は、單に天才の活動のみによつて成立することはできない、藝術が眞に客觀的となるのはそれが作品として物質に現象することによらねばならない。藝術における客觀的なるものは、同時に材料の被形象性でなければならぬ。

カントにおいても藝術は、それを産出せんとする藝術家の發意と、意識を越えて、自然によつて與へられた才能、即ち天才を豫想した。天才を組成するものは構想力と悟性との二つの認識能力である、これらの能力の調和する活動によつて成立する美的理念こそ藝術作品の核心を爲すものであり、それは、自然に類してしかも自然を

越えた、別の自然ともいふべきものであつた。生命を與へられた自然であつた。

歴代名畫記の著者は、然るを知らずしてしかも然りと説いて、さらにそれ以上に精しくは説かなかつた。しかもさうして畫かれたものが疏密二體の著るしい相異にもかかわらず、どちらも「意の周き」を力説した。吾々は彼が繪畫において意を最も重視したことを知つた。然るを知らずして然ることを得るものとは、外でもない、繪畫において彼が最も重視した自然なるものを見出すもの、繪畫の根源をなす主體性そのものを指すのではないであらうか。彼れのこの思想は、さらに一つのより深き背後をもつてゐた。

吾々はそれを「歴代名畫記」の卷第一に「畫の六法を論ず」る章の内容として見出すと思ふ。

昔謝赫云ふ、「畫に六法あり、一に曰く氣韻生動、二に曰く骨法用筆、三に曰く應物象形、四に曰く隨類賦彩、五に曰く經營位置、六に曰く傳模移寫。古より畫人の能く之れを兼ねるは罕なり」と。彦遠試みに之れを論じて曰く、古の畫は或ひは能く其の形似を移す、而も其の骨氣を尙ぶ。(略)今の畫は縦ひ形似を得るも、

而も氣韻生ぜず、氣韻を以て其畫に求むれば、則ち形似は其間に在り。上古の畫は、迹簡にして意澹り、而して雅正なり。顧、陸の流是れなり。中古の畫は細密精緻にして而して綺麗なり。展(子虔)鄭(法士)の流是れ也。近代の畫は煥爛にして備を求む。今人の畫は錯亂して旨無し。衆工の迹是れなり。夫れ物を象るは必ず形似に在り。形似は須らく其骨氣を全うすべし。骨氣形似は皆立意に木づき、而して用筆に歸す。故に畫に工みなる者は多く書を善くす。(略)臺閣、樹石、車輿、器物に至りては生動の擬すべきなく、氣韻の俾しくす可きなし。直だ位置向背を要するのみ。顧愷之曰く、人を畫くこと最も難し。次ぎは山水、次ぎは狗馬。其れ臺閣は一定の器のみ、差爲し易き也と。斯の言之れを得たり。鬼神、人物に至りては生動の狀すべき有り、神韻を須ちて而して後に全し。若し氣韻周からざれば空しく形似を陳ぶるなり。筆力未だ遒からざれば空しく賦彩を善くするなり。妙に非すと謂ふ也。故に韓子曰く、狗馬は難く鬼神は易し。狗馬は乃ち凡俗の見る所、鬼神は乃ち譎怪の狀なりと。斯の言之れを得たり。經營位置に至りては則ち畫の總要なり。顧陸より以降、畫迹の存するもの鮮く、悉くは之れを詳かにし難し。

東洋の繪畫に於ける「疎と密と二體」の解釋

唯だ吳道玄の迹を觀るに六法俱に全しと謂ふべし。萬象必ず盡す、神人手を假し造化を窮極すれば也。氣韻の雄壯なる幾んど絹素に容れず、筆迹の磊落なる遂に意を壁壘に恣にする所以なり。其細畫も又甚だ稠密なり。此れ神異なり。傳模移寫に至りては乃ち畫家の末事なり。然るに今の畫人、粗ぼ寫貌を善くす。其形似を得れば則ち其氣韻無し、其彩色を具ふれば則ち其筆法を失ふ、豈に畫と曰はんや。(卷第二)

繪畫の六法は、張彥遠も始めにことわつてゐるやうに、謝赫が唱導し始めた畫説として一般に認められてゐる。謝赫は南齊の畫家。歷代名畫記卷第七に、「點刷精研意形似に存す、人物を寫貌するに對看することを俟たず、須ふる所一覽にして便ち歸つて筆を操る、毛髮を目想し皆遺失亡しといふ姚最の言を(續畫品)傳へるところによると、精審な寫實によつて對象の特徴を把へることに長じた人と見える。張彥遠が引く六法の説は、彼が撰した「古畫品錄」のはじめに述べられた考へである。

夫れ畫品とは蓋し衆畫の優劣なり、圖繪は勸戒を明かにし、什沈を著はさざるは莫し。千載の寂寥も圖を披いて鑒すべし。畫に六法有りと雖も能く畫き該ぬるは罕れなり。而して古より今に及び各一節を善くす。

六法とは(略)唯だ陸探微、衛協のみ備く之れを該ぬ」
ともそこに述べられた。

張彦遠の解するところによると、六法のうち「應物象形」即ち物の形體を畫くことと、「隨類賦彩」、物の色彩を寫すことと、傳模移寫、即ちおそらく右の二つの場合においてのやうに、單に一般的なる眞實を畫くのみではなく、個性的なる肖像を畫くこととの三項は、それのみによつては、單に自然の外面的なるものを畫くといふに過ぎない。繪畫を眞にすぐれたものたらしめるためには、これらの外面的なるものに、他の三つのもの、即ちそれから區別せられた内面的なるものが結びつけられねばならない。氣韻といひ骨氣といふのは、いづれもそれを云ふのではないであらうか。形似は骨氣を全うすべしといふのは、この内面的なるものを含んだ形象の畫かれることを要求するのではないか。骨氣と形似、二つのものの渾然たる統一は、立意に本づき用筆に歸すといふ。骨氣は輪郭、皴などの線の内面として畫かれることを説く。それゆえにこそ徒らに外觀を畫く賦彩でないためには、筆力の遣さが要求せられたのであらう。徒らに外形のみを寫すにとどまらないためには、氣韻の周きことが要求せられたのであらう。形似を得ても氣韻は必ずしも生じ

ない。これに反して氣韻が表はされたならば、形似は自然にそこに畫かれるといふのである。さうしてそれが吳道子らのわづかに一二筆をもつて畫いた疏畫の意の周きことを説くのと同じ考へである。上古の畫は迹簡にして意澹りとはそれをいふのである。即ちこれによると、張彦遠の解する氣韻は彼が最も重視する「意」即ち「自然」に深い關係をもつものでなければならぬ。彼は第二に「神」を擧げた。その意味は説かれなかつた。唐宋から五代に及ぶ梁の荆浩が「神とは爲す所ある亡く、運るに任せて象を成すなり」と説くが(筆法記)この無意識的な主體性は、張彦遠が「然るを知らずしてしかも然り」と説くものに共通するものではないか。おそらくそれは張彦遠が顧陸張吳のものとして見出したやうな繪畫の根源的主體性を意味するものであらう。それが「自然」と呼ばれたのは、それが畫かれた對象そのものの側において即ち客觀的立場において語られたのである。その畫かれた對象のもつ精神として即ち主觀的立場において語られたのが氣韻である。二つのものは一つの根源的なる藝術精神の單に二つの面である。一面においてはそこに畫かれた自然の本質である、一面においてはその對象の精神である。人間以外の精神をもたない對象に氣韻を見出しえな

いといつたのは、これによるのであらう。馬や犬などのやうに人の見馴れた對象が鬼神のやうな非自然的なるものよりも困難であるといふのは、自然の本質を畫くことの意味をそこに諒解するからであらう。骨氣、形似を得ることが「立意に本づく」といつたのは、意即ち精神、生命、もしくは對象の本質を、即ち、畫くべきものを、見出すことをいふのでなければならぬ。いはば、生氣の興へられたる概念を、一つの「美的理念」を表象することではなければならぬ。それは骨氣と形似の統一を得ることである、單なる骨氣でもなくまして單なる形似でもない。骨氣を含む、骨氣をもつて貫かれたる形似を見ることがなければならぬ。

一つの對象はこのやうなものとして畫かれ、それらの物の他の物に對する位置を定めること、即ち畫面における對象の構成即ち構圖が、「經營位置」といふ項目ではないか。もしそれならば、それはまことに「畫の總要なり」と說かれるに値ひするほど重要である。それはすべての對象が統一せられたることである。云ひかへると、それを統一する一つの精神を負ふことである。それらの對象を結びつける一つの精神がそこに緊張することである。畫面全體に漲る氣韻は、それによつてはじめて生動

することができるのである。

氣韻も、骨氣も、ともに、内面的なるものを意味することは明白であるが、しかしこの二つの概念が全く同じ意味をもつてあらうか。既に謝赫は、氣韻と骨法を明かに二つの項目に分けて説いた。張彦遠は、古の畫が形似を移すと同時に骨氣をも尙ぶと云ひ、直ちにつづけて今の畫は形似を得るも氣韻は生じないと云つた。どちらもひとしく形似に對立する概念として同様に取扱はれたやうに見える。しかし果してさうであらうか。骨氣が輪郭、皴などの線、筆觸における緊張、力、速さのやうな動的なる精神を意味するであらうといふことはさきにも云つたとほりである。顧愷之の迹は堅勁にして聯綿、循環にして超忽、(略)「風趨電疾の如し」といふ言葉によつてもそれを察知することができる。(卷第二「顧陸張吳の用筆を論ず」)氣韻はそれと同じ意味であらうか。晝闇、樹石等の、それ自身意識をもたない、自ら動かない對象について「生動の擬すべきなく、氣韻の伴しくすべきなし」といふのは何を云はうとするのであらうか。生動と氣韻が分けて述べられた。氣韻生動といふのは、氣韻の生動することではなくて、「氣韻と生動」であつたのか。

生動の擬すべきなくといふのは、それらの物が自ら動かさない、永久に靜止するものだから、人間、鳥獸などのやうに運動を盡く、といふ課題が成立しないといふのであらう。それなればこそ「鬼神、人物に至りては生動の狀すべき有り」とも云ふのであらう。それは明白である。するとその「狀すべき」生動から區別せられた氣韻は、當然、その畫かれた運動以外の精神的なるものでなければならぬ。このやうな精神的なものとして第一に吾々の注意と呼ぶものは、人物の容貌、身體の形狀、態度に現れるもの、たとへば氣高さ、大きさ、洒脫などのやうなものであらう。さうしてそれが、手や指の細部においても現れるものであると同時に、それが最も著るしく現れるのは、精神の窓なる目と口においてであらう。私は諸君が特にこの最後の事實を注意して觀察せられることを願ふ。さうしてそれは、目と口において明晰な精神が見出されるのは、目の見はる、もしくは閉ぢる、口のつむがれもしくは閉かれる、このさまざまの運動における緊張、弛緩が見られるといふ事實に注意せられることを願ふのである。實に目や口の運動はきはめて繊細な運動ではあらう。しかもそこには最も明確な精神の姿が見出されるのである。それは云ひかへると、その輪郭の延長、

表面の擴がりとしての運動がもつ精神である。同様に手や指先に、すべての身體において見られる精神も、實にこのやうな線、表面の運動において見出されるのである。さうすると、一人の人物の、運動以外の形體そのものに含まれる精神、即ち氣韻も、またひとしく運動の内面として見出されるのである。吾々は、強く見張られた目とつむがれた口とにおける靜止的なる緊張を中心として、一方には手足もしくは全身の大きい運動への、運動の一つの徑列を置き、他の方には一本の指や鼻や額のやうな全く靜止するものの徑列を置くことによつて、そこに成立する一つの徑列の興味を感ずることもできる。しかしその徑列のどこに位置づけられるにはしても、繪畫の對象であるかぎり、線と面との一つとして、運動において見られるほかはない、云ひかへると、氣韻は生動において見られるほかはないのである。私は謝赫や張彥遠が、私が右に試みたやうな考察をしたか否かを知らない。しかしこれらの人々が、一つの繪畫において見出した氣韻は、このやうな生動において見出されたはずである。氣韻生動といふ言葉にはその經驗が目ざされたのであらうことは、ほぼ誤りなく確言することができると思ふ。生動の狀の内面としての精神的なるものも、身體の靜止的

なる部分に現れる精神も、すべてが畫かれた物の内面的なる精神として氣韻とよばれることもできる。張彦遠は有意的なる存在の表はす精神即ち氣韻の生動と解したのであらう。もし、さうでなくて、氣韻は生動と區別せられた精神内容であり、靜止的なる對象のすべてにそれが現れることができるでも考へるならば、臺閣、樹石すべてが氣韻を表はしうるはずであつた。さうしてそれを彼は明らかに否定したのである。

ただ生動の状すべきなく、氣韻の伴しくすべきなしと——彼れの深意は知らず——事實において二つのものが區別して説かれたことは、人間の手足や身體全部などにおける大きい運動の内面と、靜止的なる對象のもつ精神との、たとひ本質においては同一であるにはしても、表現の形式そのものにおける著るしい相異を區別して説いたのであらう。山水樹石その他の自然に精神を見ることは、あからさまには彼には否定せられたが、にもかかはらず、それを見る思想の萌芽は、すでに彼においても見るのである。近く宋代に至つて、鄧椿が「畫法は氣韻生動を以て第一と爲す」と説く點においては遠く先人の思想を傳へながら、しかも「世徒だ人の神あるを知りて物の神あるを知らず」と論じて、「此れ若虚が深く衆工を鄙

みて、畫と曰ふと雖も而も畫に非ずと謂へるもの、蓋し止だ能く其の形を傳へて其の神を傳ふる能はざるなり。故に畫法は氣韻生動を以て第一を爲す」と論じて（畫繼卷之九、雜説、論遠）氣韻論の展開に對して、即ち繪畫觀の歴史において、一つの著るしい轉廻を爲したのは、少くともここにその一つの重大なる先蹤をもつのである。

彦遠の論じた氣韻が精神的なるものをさすことは、以上考へてみたとほりであらう。それが——吾々がはじめに問うたやうに——骨氣とはどう遠ふのであるか。吾々はそのを、彼れの直接なる言葉によつて確定するすべたをもたない。わづかに骨氣が、物の輪郭や皴などの線そのものの内面として、その外面の形體そのものに附着する精神そのものとして見出されるに對して、氣韻は、物の底から、即ち形象に着いてではなく、形象の彼方において見出される精神をさすのではないかと推定しうるのである。もとよりそれらの精神も本質においては同一のものである、ただそれをこのやうな二つの現れとして區別しうるといふのみである。荊浩の「筆法記」もまたその一節によつてこの推定を私に暗示した。彼もまたそこに繪畫の六要を論じて、氣韻を問題とした。彼は云ふ。

夫れ畫に六要あり。一に曰く氣、二に曰く韻、三に

曰く思、四に曰く景、五に曰く筆、六に曰く墨と。曰く畫は華なり、但だ似を貴び、眞を得、豈に此れ撓れんや。叟曰く、然らず、畫は畫なり、物象を度りて而して其の眞を取る、物の華は其の華を取り、物の實は其の實を取る、華を執りて實と爲すべからず。若し術を知らざれば苟似にして可なり、眞を圖くこと及ぶべからざるなり。(略) 似るものは其の形を得て其の氣を遣し、眞なるものは氣質に盛なり。(略) 氣は心、筆に隨ひて運り象を取りて惑はざるなり。韻は跡を隠し、形を立て、儀を備へて俗ならざるなり。思は大要を刪撥して想を形物に凝らすなり。景は制度時因、妙を搜り眞を創むるなり。筆は法則に依ると雖も運轉變通し、質ならず形ならず、飛ぶが如く動くが如きなり。墨は高低、暈淡、品物、淺深、文彩自然にして筆に因るに非ざるに似たるなり。復曰く、神、妙、奇、巧と。神とは爲す所ある亡く、運るに任せて象を成すなり。妙とは思ひ天地を經り、萬類の性情文理、儀に合し、品物筆に流まるなり。奇とは蕩跡測らず、眞景と或ひは乖異するも其理を致す。(略) 巧とは小媚を雕綴して大經に假合し、文章を強寫して氣象を増進す。此れを實足らず華餘りありと謂ふ。凡そ筆に四勢あり。筋肉骨

氣を謂ふなり。筆絶えて斷つ、之れを筋と謂ふ。起伏して實を成す、之れを肉と謂ふ。生死剛正、之れを骨と謂ふ。跡畫して敗れず、之れを氣と謂ふ。

と。これによると、骨といふのは、線そのものにおいて見られる力もしくは強さではないか。筆にいかなる滯滯もなく思ひのままに對象を畫くところに見出されるもの、個々の對象、個々の線そのものを超え、それらのものを産出するもの、それらのものの背後として見られる精神ではないか。その畫家としての美術精神そのものの姿と見える。彼もまた氣と韻とを區別した。氣は畫家の畫かんとする心と筆の動きが全く一致して、何の惑ひもなく、畫かれるものの形象において現れる。韻は跡を隠し、形を立て、儀を備へて俗ならざるものであつた。それ自らの姿を表はさずして、しかも對象の形を立てるとすれば、韻もまた正しく畫家その人の根源的なる精神の姿ではないか。筆法記の著者は、名畫記の著者を去ること遠からず、當時の人に理解せられた彦遠の意味を傳へて、いはば一つの敷衍せられた注解を書いたと見ることはできないであらうか。そこには無論、彼自らの解釋は加へられた、既に氣韻と骨氣との、それぞれ一つの概念として理解せられてゐたものが、明白に二つに分けて考へら

れた。さらに「つの、吾々の注意を引くものは、韻の意味として、跡を隠し形を立て」ることの外に「儀を備へて俗ならず」と述べられたことである。「俗」とは「ならひ」、「なみ」、「つね」、「いやし」などといふことである。「俗ならず」とは、もとより「いやしからず」、即ち「人並み」をいふのではなく、普通を越えたもの、高さ、即ち崇高なるものをさすほかはない。即ち韻は荆浩においては、單なる美術精神、美術家の創造性の現れとして、畫面に見られる精神的なるものといふ意味のみでなく、さらに氣高き精神としての特種な規定を受けたのである。もとよりそれは張彦遠においても、さらに謝赫においても、暗には含まれてゐたに違ひない。謝赫においては陸探微、衛協のやうな六法兼ね備はると彼が認めた諸名家のやうな、張彦遠においては、顧陸張吳のやうな群を抜く大畫家達が、俗ならざる精神として尊敬せられたことは餘りにも明白であり、彼らの作品に現れる精神的なるものが、この高きものの影として見られたことはきはめて自然であつたであらう。ただ荆浩はそれを明らかに言葉において述べたのである。後半宋の郭若虚がその著「圖畫見聞誌」の、「氣韻は師よりするに非るを論ず」る章において「人品既に已に高し、氣韻高からざるを得ず。

氣韻既に已に高し、生動至らざるを得ず」と云ふが（佩文齋書畫譜卷十五）氣韻の生動と人品の高下を直ちに同一視することはできないとしても、氣韻の現れに人物の高下を問題とするのは、遠く荆浩の思想を傳へたのである。この考へもまた氣韻論の一つの轉回を意味するのである。

張彦遠はしかし「畫の六法を論ずる章の内では」上古の畫は迹簡にして意澹り而して雅正なり、顧陸の流是なり。中古の畫は細密精緻にして而して臻麗なり。展鄭の流是なり」と云ふ。然るに「顧陸張吳の用筆を論ず」る章では、恰もそれと矛盾するやうに、「張吳の妙は筆纒かに一二にして像已に應ず」るに對し、顧陸の神は其の形際を見るべからず、謂ゆる筆跡の周密なるものなり」と云ひ、疎密二體のあることを知るべしと説いた。これは矛盾であるか。彦遠の引用する謝赫の言のうちにも「深體精緻にして筆妄に下す」とあり、同じく引かれた張懷瓘の言葉には「顧公は運思精緻にして襟靈測る莫し、迹を翰墨に寄すと雖も其の神氣飄然として煙霄の上に在り、圖畫の間をもつて求むべからず、人を象るの美、張は其の肉を得、陸はその骨を得、顧はその神を得、神

妙方たからぶ亡し、顧を以て最と爲す」とあるのは、畫かれたものものの形象の内に含まれた精神が、その形象を越えた深さをもつ、それは陸張のやうな名畫家よりもすぐれてゐたといふのである。それはおそらく、その精神が圖畫の間に求むべからずといはしめたほど、形象が、その精神の深さ、豊かさに比べて著るしく簡素であつたことを語るものではないであらうか。

陸探微についても彼はまた張懷瓘の言を引いた。

陸公は靈に參じ、妙を酌み、動うごち神と會す。筆迹勁利にして錐刀の如し。秀骨清像にして生動を覺ゆるに似たり。人をして懷々神明に對する若からしむ。妙を象中に極むといへども而も思は墨外に融けず。夫れ象人の風骨は張は顧陸に亞ぐ。張は其の肉を得、陸は其の骨を得、顧は其の神を得たり。(卷第六)

この記述にも明らかに伺はれるものは、そこに畫かれた精神の生動であるらしく、特に精緻な描寫があつたとは見えない。「彼は骨を得」た。といふのは、顧愷之の畫いた精神が形象を越えたものとして見られるのに反し、形象そのものにおいてあるものと見られるといふのではないか。もしこの骨が荆浩の説くのとほぼ同じ意味をもつとすれば、その精神は、物の輪郭を形作る線そのもの

において、形體そのものに附く精神として見られたであらう。それを畫いた筆迹は錐刀の如く勁利であつた。それが、甚謹甚細なる寫生であつたと見ることは困難であらう。彼は繪畫に疎密二體のあることに注意したが、しかし繪畫において彼が最も重く見たものは——さきにも云つたやうに——第一に自然なるもの、第二に神なるものであつた。これに反して最下位に置いたものは謹細に陥る病をもつ精なるものであつた。彼があれほど高く評價した顧陸張吳のやうな大畫家達がそのやうな精なるものの畫家であつたであらうとは考へることはできない。彼が疏の體と云ふものは、實にただ一二筆をもつて一つの形象を表はすほど簡疏なものである、これに對する密なる體といふものといへども、迹簡にして、自然なるもの、神なるもの、云ひかへると意の周きを得たものであつたことは、ほぼ正當に推定しうるであらう。

吾々は當然ここにおいて、次ぎのやうな考へに誘はれざるを得ない。繪畫において最も重視せられたものは自然なるものであり、それに次いで神なるものであつた。それを云ひかへると、氣韻もしくは骨氣として語られた精神的なるものであつた。神なるものが精神的なる内面

をもつべきであることは明白である。それが意を得ること、即ち「自然なるもの」であることは、これらの精神的なるものといかに關係するのであるか。

たとひ自然を謹細に寫すことを戒めたにしても、彼もまた自然の對象を寫すことそのことを否定したのではない。應物象形、隨類賦彩は六法の二つの項目として十分認められた。主要な對象としての人物をはじめ、鬼神、その他の臺閣、樹石など無意識的なる存在も、それぞれものを形作る線によつて畫かれることが認められた。筆蹤を見ない吹雲、潑墨の法は、彼には繪畫とは認められなかつた。すべての對象の外形と細部は、それが繪畫であるためには、線によつて畫かれねばならなかつた。さうしてそれが精細に過ぎる描寫であつてはならなかつたのである。當然、彼が要求したものは、一つの對象の、形象において、それを他のものから區別してその特有の存在たらしめる、さうしてそのためにこそ畫家がそれを畫かうとするものを、精細な寫實に陥らない、簡素な形象として、即ちわづかな筆において寫すことでなければならなかつたのである。その對象の視覺的特殊を形成する線を、その多様な細部の内から見出すことであつた。對象の本質的なる表象を畫くとそれを云ひかへることが

できないであらうか。

ただ吾々はなほ問ふべきであらう、なぜ彼はそのやうな「本質的なもの」のみを畫くことを要求しなければならなかつたのか。彼が否定した精細な寫生といへども、一つの對象のものとして見出されるゆゑにこそ寫されるのでなければならぬ。それが見出されるのは、それらの部分がその對象の要素として存在するからでなければならぬ。細部を豫想せずして全體が成立することはできない。なぜその細部が省かれねばならなかつたのか。それをおそらく事實が彼に教へたのではないであらうか。

吾々は彼がどのやうな考察を歴史的事實を離れて試みたかを知らない。歴代名畫記はそれを推定するための明確な資料を與へない。それに反して、彼はおそらく精密に物を寫した繪畫が彼れの貴ぶ自然をも、神をも得たものとして認めることができなかつたといふ事實を明白に彼の眼前に見た。却つて顧陸張吳らの迹簡なるもの、疏なるものにおいて最も優れたものを見た。さうしてそこに六法を兼ね備へたものを見た。少くとも氣韻、骨氣の生動をそこに見たのである。

吾々の問ひは形を次ぎのやうに變へねばならない、對象を精しく寫して自然と神を得ないのに對し、簡疏に畫

いて却つてそれを得たのはなぜであるか。精しく畫くものは必ず精神を畫き得ないとは、吾々は決して考へることはできない。繪畫史の多くの事實がそれを承認せしめないからである。しかし、簡疏に畫かれた繪畫の含む精神が、その簡疏なる表象そのものに、根源的に規定せられたものであること、従つてそれが精密な繪畫の畫く精神に比べて著るしい相異をもつことももちろん明白であらう。それは云ひかへると、一つの物の細部を寫すことを意味する小さい形象をもたない、即ちより大きい形象のみに見出しうる精神でなければならぬ。張彥遠はこのやうな精神を要求したのではないか。この精神が畫かれるために、物の細部が見られないこと、一つの物の表象としては「時に脱落」のあることをさへ許さうとしたのではないか。それがこの論畫家の貴ぶ「意」もしくは「自然」の内包ではないか。さうしてそれがさきにも云つたやうに、彼が墨畫に要求したものであつた。「墨を運らして五色具はる、之を意を得」といふのは、このやうな意味での物の本質を畫くと云ふのではないであらうか。

(次回完結)