

## 「形」と氣象

宇佐美文理

はしがき

本稿が基本的に關心を持つのは、「形」とは何であるのかという問題である。本稿では、それを「氣象」との関係から考えることとするが、まず最初にことわっておきたいことが三點ある。

まず第一點。形という漢字で表記されるこの言葉は、前近代の中國の文獻の中では、二つの意味を合わせて持っている。ひとつは、われわれがフォルムとかフィギュアとかよんでいる、日本語の「かたち」の意味。もうひとつは、ボディとでも譯すより仕方がない、人間なら「からだ」だが、この「ボディ」「からだ」にあたる意味をも持っている、ということである。

第二點は、形について何が問題になるのが、西洋とは恐らく決定的に違うということである。中國ではそもそも「形」を主題的に問題にすることはない。<sup>(1)</sup>また、中國の場合には、「氣」という發想がベースにあるので、西洋の「形」に關わる議論とは、基本的にかみあわない。ただ、それをなんとかかみあわせよう、比較してなにか新しい議論が出来るように考えてみよう、というふうにはここでは考えない。あくまでも、中國思想の文脈の中でのみ考える。

このことは、次の點とも連續する。第三點は、中國繪畫はすばらしい作品を残しているという事實である。そのすば

らしさは、だれでも享受できるものだろうと思われる。繪畫は形によって成立している。本稿は西洋の「形」との連關には手を出さないが、この事實を説明するために、「形」という概念について考える。

さて、では主題的に問題にならない「形」が、なぜ問題になるのか。

所謂「形而上」という言葉が『周易』繫辭上傳に基づくことはよく知られている。ただ、ここで問題になるのは、形と形なき存在との境界である。形而上と形而下をわけるその境界をいつたいどのように考えればいいのか。

道は形を超えたものであり、形あるものは道がはたらく場である、と言っているだけのこと、としてしまえば話は簡単なのだが、この二者の境界をどう考えるのかは非常に難しい問題である。繫辭上傳に對する『正義』も、この形という存在が、「形而上」なる「道」と「形而下」なる「器」の境界のところにあるものの、結局形は器の世界のものであって、道の世界のものではないということ、さらにおよそ存在は形質があつて始めてなんらかのはたらきをもつものであることを指摘し、「形」は形而下のものとする。<sup>(2)</sup>が、結局この「境界」については判断を中止している。

この問題は、後世の敏感な學者には問題として残り續ける。たとえば張載は「知りがたい」と、その境界に興味をもち、思考がそこに一應向いたということは明らかである。しかし、それ以上には進んでいない。<sup>(3)</sup>なお張載は、形の存在を生成論的に考えている。生成論的に考えた場合には、その生成の時間の流れを考えることになるので、その流れの中の「結節點」を考えることができる。そこに「形と無形」が設定される。つまり、「不形以上(形せざる以上)」として、「形」をいわば動詞的に考えることによって、説明をつけようとする。それに對して朱子はこれを存在論的に考えてうまく言い逃れている。<sup>(4)</sup>「有形無形としてしまうと、有形である「物」と無形である「理」のあいだに「斷絶」ができてしまう」が、この「形而上、形而下」という言い方ならば、その「連續性」(時間的連續性ではない。いわば存在論的連續性)が確保される、と朱子は考えた。理と物、そして道と器は、はっきり區別して考えるべきものではあるのだが、あくまでも一體のものとして「存在」している、と考えるのである。そして朱子は、理は形而上のもの、氣は形

而下のものとして、その區別をうるさく言う。理氣二元論とせばしば稱される所以である。

確かに存在論的に考えるなら、朱子の如く、問題は解決したかに見える。しかし、形あるものが生まれるということ  
を發想する場合（繪畫はまさにそれのだが）、即ち張載の如く生成論的に考える時にはどうなるだろうという疑念が残り續ける。<sup>(5)</sup>

つまり氣は連續性をその發想の根本として持っているのだが、形はそれに對して、閉じよう、個別化しようとする。従って、形を氣によって説明することは非常に難しい。<sup>(6)</sup>

話を繪畫に向けてみよう。繪畫は形象から成り立っている。従って、繪畫は形象を問題にすべきであるはずなのに、  
形象を越えたものを志向した。それは、よく知られる「氣韻生動」が「畫の六法」の筆頭に擧げられ、繪畫の最重要課  
題とする、という六朝時代の發言に代表され、北宋時代の郭若虚が、これもよく知られる「氣韻生知論」を唱え、それ  
が近代まで重要な考え方として力を持ち續けた。<sup>(7)</sup>「氣韻生知論」は、繪畫に於いて表現されるべき氣韻というものは、  
繪を勉強して表現出来るようになるものではなく、畫家が生まれつき持っている氣がそのまま畫面に出てくるものなの  
で、要するに繪畫の品格を決定するのは、畫家の品格、人品である、という考え方である。<sup>(8)</sup>そして、この氣韻や「氣韻  
生知論」を支えている發想は、「氣象」という考え方である。<sup>(9)</sup>目に見えない氣が、我々の感覚にとらえられる形で現れ  
てきたものが氣象であるというこの發想は、醫學の文獻には頻出していたのだが、<sup>(10)</sup>宋代になって思想文獻、とりわけ朱  
子學の文獻に顔を出すようになる。<sup>(11)</sup>従って思想的にも重要な概念なのだが、われわれが目にする人間や山や川の形、  
形象、あるいは人物畫や山水畫の畫面に現れた形象と、人間や山や川の氣とはどのような關係にあるのか。<sup>(12)</sup>

これについては、彼らはふた通りの發想を持っている。

ひとつは氣の思想に基づく發想。要するに、その存在が持っている氣の性格が、その存在のありようすべてを決定し、  
外面的にとらえられる性格が、内容を含めてその存在の性格全體を表わすという發想である。先の「氣象」の發想はこ

れに基づく。對してもう一つは、外面は外面としてあるのであって、内面とはかわりがない、という發想である。それを筆者は箱モデルと呼んでいるのだが、<sup>(13)</sup>要するに外形は箱のようなものであって、中身のことは箱を開けてみないと分からない、という發想である。これは、模寫作品を考えるときに問題となる。形象だけをそっくり寫した作品が、果たしてもとの作品が持っていた氣をもっているかどうかという問題である。<sup>(14)</sup>

實はこの二つのモデル、箱モデルと非—箱モデルは、ある思想家はどちらのモデルで考えているかということではなく、彼らは状況に應じてこのモデルを使い分けている。こうやって使い分けていること自體が重要だとは思うのだが、ともかく、ここでは、形と氣については、いずれの考え方もありうるということを感じておいていただきたい。

### 氣と形——胸中の丘壑

さて、本稿が問題にするのは、この氣象と形は、いったいどのような關係にあるのか、という問題である。

ここではそれを「胸中の丘壑」という考え方を手がかりにして考えようと思う。よく知られるように、胸中の丘壑とは、畫家の心の中に丘壑、あるいは山水があつて、それがもたになつて、山水畫が描かれるという、畫家の心の中の山水のことである。これは、同じくよく知られる、胸中の竹、つまり、畫家の心の中に現れた竹のイメージ、あるいは畫家の心のありよう（氣そのもの）が畫面に現れたものが、理想的な墨竹畫であり、單に外界で見えている竹の形象を畫面に寫し取つたものではない、という考え方である。

この胸中の丘壑や、胸中の逸氣が竹の形象を取つて畫面に表現されるといふ發言は、あるいは「文學的な表現」にすぎないといふ見方も出來よう。ただ、氣象の發想からすれば、それはごく當たり前のことである。<sup>(15)</sup>そこでこの胸中の丘壑あるいは胸中の竹だが、胸中の竹については、蘇東坡の胸中の竹と倪瓚の胸中の竹には大きな違いがあることを指摘したことがある。即ち、蘇東坡は胸中に竹のイメージをあらかじめ持つてそれを畫面に表すとし、倪瓚は胸中の「形を

持たぬ」氣を竹という形象を持った存在に形象化して表すという違いである。<sup>(16)</sup>

そしてここでは、これに似た構造が胸中の丘壑にもある、ということにまず注目しておきたい。さしあたり、黄庭堅の發言を考察する。繪畫においてこの胸中の丘壑が問題になるのは、黄庭堅の發言に多くを負っていると思われるからである。

さて、その胸中の丘壑だが、現在、胸中の丘壑、あるいは胸中の山水は、心に（理想的な）山水を思い浮かべてそれを畫面に表現する、と解釋されていることが多いように思われる。<sup>(17)</sup>しかし、もともとこの言葉は、胸中に山水のイメージをもつことを意味していない。

折衝儒墨陣堂堂 儒墨を折衝して陣は堂堂

書入顔楊鴻鴈行 書は顔楊に入りて鴻鴈行たり

胸中元自有丘壑 胸中元もとより丘壑有り

故作老木蟠風霜 故に老木の風霜に蟠まるを作る

〔山谷詩集注〕卷九「題子瞻枯木」

この黄庭堅の「胸中に丘壑有り」ということばが、後世大きな影響力を持つことになるわけだが、しかし、すぐ氣がつくように、これは枯木の繪に對する題畫詩であって、山水畫の話ではない。つまり、黄庭堅のこの詩は、胸中に山水のイメージを持って、それを畫面に描き出すという話ではありえない。實はここで言う丘壑とは、以下の『世説新語』の言葉に基づいている。

明帝 謝鯤に問ふ、君自ら庾亮に何如と謂ふと。答へて曰く、廟堂に端委たりて、百僚の準則たらしむるは、臣は亮に如かざるも、一丘一壑は、自ら謂へらく之に過ぎたりと。〔世説新語〕品藻

この「一丘一壑、自謂過之」は、顧愷之が謝鯤を山の中に描いたときに、この文章を引用して、「彼にはそれがふさ

わしい」としたという有名な部分である。<sup>(18)</sup>そしてさらにこの「一丘一壑」は、以下の文章がもとになっている。

獨り師は造化を友として世俗の役する所と爲らざる者なり。一壑に漁釣しては則ち萬物も其の志を好さず、一丘に  
 栖遲しては則ち天下も其の樂しみを易へず。〔漢書〕敘傳

世俗から離れて山水に身を置いた生活というイメージである。

黄庭堅は、この胸中の丘壑についてはよく言及している。しかし、黄庭堅が胸中の丘壑を山水畫に表わすのだといっ  
 ている發言には出會えない。この丘壑を黄庭堅は例えば、

或ひと言ふ、子瞻は當に伯時を目して前身は畫師と爲すべからずと。流俗の人は領せず。便ち是れ語病なり。伯時  
 は一丘一壑、古人を減ぜず。誰か當に此の癡計を作すべけん。子瞻の此の語は是れ眞に相い知る。〔豫章黄先生文

集〕卷二十七「題李伯時憩寂圖」

のように使う。これも、李伯時（公麟）が前身は畫師だったという蘇東坡の言葉をそのまま受け取って、「蘇東坡は李  
 公麟のことが分かっていないので、前身は（文人ではなく）専門畫家だったのだらうなど言ってしまう<sup>(19)</sup>」とい  
 う俗人の誤った見解に對し、李公麟も「一丘一壑」という點では、すなわち「胸中に丘壑ある人物としては」誰にもひ  
 けを取らぬとし、蘇東坡を弁護している。つまり、確かに李公麟も山水畫を描く畫家ではあるが、ここでも一丘一壑は  
 山水畫に限定した表現ではない。

さらに、黄庭堅の表現で注目すべきは、胸中の「韻」についてである。

陳元達は千載の人なり。惜むらくは、扃業に畫を作る者、胸中に千載の韻無きのみ。〔豫章黄先生文集〕卷二十七  
 「題摹鎖諫圖」

鎖諫圖という畫題で始めて繪をかけた畫家が、胸中に「韻」がなかったために、この黄庭堅の見た模本の鎖諫圖も韻  
 がないものとなってしまった、というわけである。<sup>(20)</sup>

いずれにしても、黄庭堅が胸中に求めたのは、特に山水(畫)に限定されない、文人としてのあるべき精神的「境地」であったと思われる。しかし彼以降、山水畫にこの胸中の丘壑が重要な意味を持って登場してくる。そして、そのきっかけとなったのは、これもまた實は黄庭堅なのだが、以下の詩の意味が大きかったと思われる。

丹青王右轄 丹青王右轄

詩句妙九州 詩句 九州に妙たり

物外常獨往 物外常に獨往し

人間無所求 人間に求むる所無し

袖手南山雨 手を袖にする南山の雨

輞川桑柘秋 輞川桑柘の秋

胸中有佳處 胸中に佳處有り

涇渭看同流 涇渭 同流と看る<sup>(21)</sup>

〔山谷外集注〕卷十三「摩詰畫」

王維の繪についての題畫詩であり、有名な王維作とされる「輞川圖」との關わりも示されるので、山水畫と關連した黄庭堅の「胸中」に關する發言ということになる。ただし、以上の考察によれば、これもやはり、山水を胸中にイメージすることを語っているわけではない<sup>(22)</sup>。

ここで黄庭堅が「有佳處」とするのは、よく知られている以下の司馬承禎の話が關係している。さればこそ、胸中の丘壑が、山水畫(王維の)と關係づけて話されるようになるのである。

盧藏用始め終南山中に隱る。中宗朝、累りに要職に居るに、道士司馬承禎なる者有り、睿宗迎へて京へ至らしむ。將に還らんとするに、藏用、終南山を指して之に謂ひて曰く、此の中に大いに佳處有り。何ぞ必ずしも遠きに在ら

ん、と。承禎徐ろに答へて曰く、以僕の觀る所を以てすれば、乃ち仕宦の捷徑なるのみ、と。藏用慙色有り。(『大唐新語』卷十)

實は、この「胸中に佳處あり」は、蘇東坡も何度か使っている表現である。

山人昔與雲俱出 山人 昔 雲と俱に出で

俗駕今隨水不回 俗駕 今 水に隨ひて回らず

頼我胸中有佳處 頼まはひに我が胸中に佳處有り

一尊時對畫圖開 一尊 時に畫圖に對して開く

〔蘇文忠詩合註〕卷三十三「次韻子由書王晉卿畫山水二首其(一)」<sup>(23)</sup>

胸中有佳處 胸中に佳處有れば

海瘴不能腓 海瘴も腓する能はず

〔蘇文忠詩合註〕卷四十二「和陶王撫軍座送客」<sup>(24)</sup>

いずれも、胸中に「佳處」があるので、世間にあっても精神的には清澄な氣持ちを、あるいは健康な精神を保つことが出来ることを詠うのであって、やはり「胸中の佳處」は山水の形象的イメージではないと思われる。

では胸中に形象的イメージを持って「山水を」描くと言ったのは誰なのか。まず挙げるべきは郭熙の『林泉高致』である。

嵩山は好溪多し……天台……武當は、皆な天下の名山巨鎮、天地寶藏の出だす所、仙聖窟宅の隠るる所にして、奇崛神秀、其の要妙を窮め、其の造化を奪ふべきは莫し。則ち好むより神なるは莫く、勤より精なるは莫く、遊ぶに飽き看るに飲くより大なるは莫し。歴歴として胸中に羅列し、目に絹素を見ず、手に筆墨を知らず、磊磊磕磕、杳杳漠漠、吾が畫に非ざるは莫し。此れ懷素夜に嘉陵の江水の聲を聞きて草聖益ます佳、張顛公孫大娘の劔器を舞ふ

を見て筆勢益ます俊なる者なり。今筆を執る者、養ふ所の擴大ならず、覽る所の淳熟ならず、經る所の衆多ならず、求むる所の精粹ならずして、紙を得て壁に拂ひ、水墨遽かに下すせば、何を以て景を烟霞の表に撥し、興を溪山の顛に發するやを知らず。(『林泉高致』山水訓)

郭熙は明確に「歴史として山水が胸中に羅列」することを要求している。そしてこれをより明確に表明したのは、『宣和畫譜』の山水序論である。

嶽鎮川靈、海は涵み地は負ひ、造化の神秀、陰陽の明晦に至るまで、萬里の遠きも、之を咫尺の間に得べし。其れ胸中に自ら丘壑有りて諸を形容に發見するに非ざれば、未だ必ずしも此を知らず。(『宣和畫譜』山水敘論)<sup>(26)</sup>

さてそこで問題になるのは、郭熙である。ひとつは、「氣象」についての發言。もうひとつは「混成した形象」についての發言である。

山水は大物なり。人の看る者は、須らく遠くよりして之を觀て、方めて一障の山川の形勢氣象を見得べし。(『林泉高致』山水訓)

離れて見ろということからは、全體から受ける印象、あるいは全體の形象から受け取るものであることは確かである。

氣象は原理的には見えているはずである。氣象は我々の感覺に訴える様相を持っているものはずだからである。ただ、純粹に形とおそらく言い切れず、しかも、部分からではわからない。そこが重要である。畫面全體を見なければいけないのであって、早春圖なら、主山のうねりだとか、中景の竊なども含めて、ということになる。<sup>(27)</sup> 圖版には、郭熙の基準作、『早春圖』(台北故宮博物院藏)を掲げておいた。

そして、ここで求められるのが「混成した形象」である。<sup>(28)</sup>

筆迹の混成せざる之を疏と謂ふ。疏なれば則ち眞意無し。墨色の滋潤ならざる之を枯と謂ふ。枯なれば則ち生意無し。(『林泉高致』山水訓)

ただ、先に見たように、「歴歴羅列於胸中」であるからには、山水のイメージは既に心の中で作られたと考えねばならない。いわば、「理想的山水のイメージ」が作られた後で、制作がなされることになる。もちろん、「山川の形勢氣象」は、畫家のそれではなく、山水が持っている氣象ということになる。

つまり、氣象はここで、郭若虚の言う畫家の氣象から、對象の氣象にスライドしていることが重要である。そして、考えねばならないのは、「歴歴羅列」といながら「混成」と言わざるを得なかった郭熙の事情である。郭熙は、山水は時間によって、また見る方向によって、姿を變えるということを強調している。それはわかるとして、ではどんな姿を畫けばいいのか、郭熙は「大象」という『老子』の言葉を使ってほんやりとした發言ですませているのだが、ともかくその結果が早春圖である。單純に一方から特定の時間の映像を切り取ってはいけない、というのが、彼の主張である。形というものの持っている一つの特性、ある方向からの、ある一瞬の映像、という特性を拒否しようというわけである。

結局、「形」とは、郭熙の畫面に現れているもの（筆と墨でつくられた畫面）と比べると、對局とまでは言えないが、いささか異なる側面を持った言葉ということになる。そして、郭熙が目指したのは、いわば「形ならぬ形」であった。<sup>(29)</sup> 黄庭堅が理想的精神状態として「丘壑」を持ち出し、それが山水を示すものだったので、これは都合がいいと、山水畫はそれに飛びついた。しかし、最も重要なことは、氣象の發想は、確かに彼らの基本的發想ではあるものの、氣象と形を結びつける論理は準備されていない、ということだった。悲しげな音楽を聴けば悲しくなり、悲しいときに歌を歌う、あるいは歌を作ると悲しいメロディーが生まれる、という経験則から出發した氣象の發想は、あくまでも音楽の話だった。<sup>(30)</sup>

悲しい形というものがあるのか、問題はそこにもどってしまふ。もちろん、そのようなものは存在しない。

誤解を恐れずに言えば、氣象は形を持たない。しかし、我々の目前にそれはある。北宋期、郭熙に至って、それをな



郭熙「早春圖」、北宋熙寧五年（1072）、絹本墨畫淡彩、臺北故宮博物院藏

んとかして表現してみようと試みたのである。

### 文章における氣象

さて、上文でもとりあげたが、宋代にこの氣象という言葉は朱子學系統の文獻に頻出する。それがこれまでの話とどのように關わるのか、少し觸れておきたい。

後來曾子の如き、善く聖人の氣象を形容して曰く、子は温にして厲、威にして猛ならず、恭にして安、と。〔二程遺書〕卷十八)

形になっていない氣象を、形ある（より我々の直接的な把握に近づいた）ものとしてあらわしたのがここである。具體的には、文章化したこととも言える。そして、既に指摘されているように、この「氣象」という言葉は、宋代に「人物のトータルな評價」<sup>31)</sup>を述べるときに使われるのだが、これは例えば朱子の師である李延平が、先に問題にした黄庭堅と關連させて述べた文章がある。

嘗て黄魯直の作れる濂溪詩序を愛す。云ひえらく、春陵の周茂叔、人品甚だ高く、胸中灑落、光風霽月の如し、と。此の句、有道者の氣象を形容して絶佳、胸中灑落なれば、即ち作爲は盡く灑落なり。學ぶ者は此に至ること甚だ遠しと雖も、亦た常に此の體段を存して胸中に在らしめざるべからず。庶幾くは事に遇ひては廓然として、道理に於ては方に少進し、願はくは更に存養すること此の如きを。〔延平答問〕卷上)

要するに、胸中の洒落は、作品になっても洒落（という氣象）のままなのだが、それを光風霽月と表現した黄庭堅がほめられている。黄庭堅がいなければ、周敦頤の胸中も作品に表われる氣象も、「聖人の氣象」のまま、形容不能なものとして存在する。

この「氣象を形容する」という發想は、郭熙の傾向と軌を一にする。氣象そのものはとらえることはできるが（とら

えられるから氣象なのだが）、それを形を取って表現（再現）することは難しい。

つまり、氣象が、人間が表現するものとして意識されることになったとも言える。ものも持っていると思定された形を再現するのではなく、山や川が持っている氣象を、繪畫という形式で表現することに郭熙は挑んだのである。つまり、先ほど問題にした郭熙の言う「歴々たる」存在は「氣象」であって、山水の形象ではない、ということになるだろうか。<sup>(32)</sup>つまり、氣象というものは、「固定的な形がない」ものなのだとすることを意識した上で、それを「表現」することは可能である、という段階に進んだということが言えるであろう。つまり、氣象を描けるようなレベルにまで、山水畫の技法が進化してきたのである。

畫家の營爲を造物と同じにする、即ち畫家が繪を描くのは造物者が世界を生成變化させていくのと同じ、という理想の状態を觀念的に考える時には、胸中の丘壑が自然に形象化するという「メカニカルなシステム」つまり、氣象という發想が有効である。しかし、一旦、藝術的創造という行爲を現實的に考えた場合、この氣象というシステムはどれほど有効性を持つのか。つまり、畫家が自發的に形象を作ろうとする場合には、その時点で氣象のシステムはうまく機能しない。東坡の胸中の竹は、氣象というシステムを否定したところに成立する發想であった。對して米芾や倪瓚の胸中の竹は、あくまでこの氣象のシステムを有効にする考え方である。どちらがどうかということは言えないが、これが併存しつつ、彼らは「形象化」をすすめていき、その一方で、郭熙の若き、「非形象化」がなされたのである。

### 文學的連想の問題

最初に、この氣象の繪畫理論は、決して文學的表現にとどまるものではなく、少なくとも氣の理論からすれば、まさしく合理的なのだということを述べたが、實は文學の場に於いても考察が必要である。

黃庭堅には以下のような句がある。

平生四海蘇太史 平生四海の蘇太史

酒澆不下胸崔嵬 酒澆ぐも胸の崔嵬を下さず

〔山谷詩集注〕卷五「次韻子瞻武昌西山」

蘇太史は蘇東坡のことだが、ここで黃庭堅が、東坡が「胸の崔嵬」に酒を澆ぐと表現した時、黃庭堅が意識したのは『世說新語』の以下の記事である。

王孝伯、王大に問ふ、阮籍は司馬相如に何如と。王大曰く、阮籍は胸中壘塊、故に須らく酒もて之に澆ぐべし。  
〔世說新語〕任誕)

このように文學的連想の中では、このように胸中にある山は山でもあり、鬱屈でもある。

黃庭堅の「胸中」のイメージを示すものとして、黃庭堅が陳寔（陳太丘）に見せるイメージをすこし追ってみよう。陳寔のイメージを、黃庭堅は

太丘胸量闊 太丘 胸量闊し

一葦莫杭之 一葦 之を杭する莫し<sup>(34)</sup>

〔山谷詩集注〕卷十八「陳榮緒惠示之字韻詩推獎過實非所敢當輒次高韻三首」其二

あるいは

太丘心灑落 太丘 心は灑落

古松韻清深 古松 韻は清深

〔山谷詩集注〕卷十八「晚發咸寧行松徑至蘆子」

としている。陳太丘のイメージは、これは『文選』の

徵士陳君、岳瀆の精を稟け、靈曜の純を苞む。〔文選〕卷五十八「陳太丘碑文」<sup>(35)</sup>

あるいは『世説新語』の、泰(太)山の阿(丘)に立つ桂の木イメージ、

客に陳季方に問ふ有り、足下の家君の太丘、何の功德有りて天下の重名を荷ふかと。季方曰く、吾家君は譬うれば桂樹の泰山の阿に生ずるが如く、上に萬仞の高さ有り、下に不測の深き有り。上は甘露の霑す所と爲り、下は淵泉の潤す所と爲る。斯の時に當り、桂樹焉ぞ泰山の高く淵泉の深きを知らん。功德有ると無きとを知らず。〔世説新語〕德行七條)

などにもとづいている。また、この「胸中」という言葉自體が、胸中に山水あるいは三次元的空間がある、ということを含み持っているとするなら、そこでは司馬相如の「子虛賦」の以下の記述がおそらくすぐに思い浮かぶに違いない。

雲夢の若き者八九を呑むも、其の胸中に於いて曾ち滯芥せず。〔文選〕卷七)

胸中に廣大な空間を包み込んでいくというイメージは、古典を讀むものに既に共有されたものとして出來上がっているとも言えるのである。<sup>(36)</sup>

つまり、黃庭堅が語る胸中の丘壑は、このような文學的なイメージの連鎖によっても存在していることを考慮に入れておく必要がある。このようなイメージ群の中にある人々、すなわち詩人ということになるが、胸中の丘壑は、理想的境地であると同時に、そのような表象をも必然的に伴うと言うべきかもしれない。従って、本稿の如き胸中の丘壑の「分析」は、あくまで「分析可能性」を示したものにすぎない。なおまたこの分析は、すぐれて「鑑賞者」の發想であることも指摘しておく必要がある。そして「作者」郭熙は、また別のことを考えたのだった。

### おわりに

道は見えないもの、見えているものは、道をせた器である、と觀念的に考えることは簡單だが、彼らにとっては重要なものは道であって、形ではない。その基本的な構造の中で、どうやって形にとらわれずに、形をつくっていくのか、

それが繪畫の仕事だった。

胸中の丘壑は、そのなかで、「あるべき精神状態」を持った作者が作り出す山水の形象として、もう一方で「あるべき山水の形象」を寫しだした山水の形象として、中國山水畫史の中で大きな意味を持って存在してきた。

それは、理論家の考えた、「形象を超えた山水畫のあるべきすがた」として、意味があつたわけだが、畫家である郭熙は、「形ならぬ形」あるいは「形を持たないが知覺はされるもの」である「氣象」を「表現」するということに意を用いた。そして、それができるほどに、中國山水畫は成熟してきたのであり、また、畫家郭熙はそれを可能にするだけの技量を持つており、それを現實に作品として示し得たのである。

つまり山水畫理論は、理論として、胸中の丘壑というものを表現する意味を示し續けたわけだが、この「形と氣象」の問題に對して現實に解答を示したのは、郭熙であり、早春圖であつた、とも言えるのである。

注

(1) もちろん、様々な概念を説明するとき、「形」ということばをつかうことはある。しかし、「形」そのものを問題にはしない。たとえば西洋でこの「形」が問題になるときは、たとえば、「もの」と「かたち」との関係として問題になったりする。「質量と形相」、あるいは「材料と形」として問題に上るとも言えよう。しかし、中國に西洋的な「もの」という概念を認めるかどうかには問題が残る。そして、中國近世で大きな意味を持ち始める「理」というものを持ち出すと、質料をともかく形成するはずの「氣」は、「形」の世界へ追いやられてしまう。またたとえば西洋的に此岸的な肉體と彼岸的な形、と考えると、中國の場合は、肉體がそのまま「形」であつて、それをささえている(ささえているということは検討する余地があるが)のが「氣」だということになる。

(2) 「是故形而上者謂之道、形而下者謂之器」(『周易』繫辭上傳) 同所「正義」「是故形而上者謂之道形而下者謂之器者、道是无體之名、形是有質之稱、凡有從无而生、形由道而立、是先道而後形、是道在形之上、形在道之下、故自形外已上者謂之道也、自形内而下者謂之器也、形雖處道器兩畔之際、形在器不在道也、既有形質可爲器用、故云形而下者謂之器也」

(3) 「形而上是无形體者也、故形以上者謂之道也、形而下是有形體者、故形以下者謂之器、无形迹者即道也、如大德敦化是也、有形迹者即器也、見於事實、如禮義是也」 「凡不以以上者皆謂之道、惟是有无相接、與形不形處、知之爲難、須知氣從此首、蓋爲氣能有无、无則氣自然生、是道也、是易也」 (ともに張載『易說』(『張子全書本』による))

(4) 「問、形而上下如何以形言、曰、此言最的當、設若以有形無形言之、便是物與理相間斷了、所以謂截得分明者、只是上下之間分別得一箇界止分明、器亦道、道亦器、有分別而不相離也」 (『朱子語類』卷七十五) 「截得分明」は程明道の語。『程氏遺書』十一に見える。また『性理大全』はこの部分を「所以明道謂截得分明者」に作る。

(5) ともかく、『周易』の繫辭上傳は、この形という概念を非常に重要な概念として取り込んだ。もちろん、繫辭上傳は、それによって説明するということは特に意識に上しておらず、またその必要もないわけだが、この繫辭上傳の部分を非常に重要な文章として位置づける宋學者達にとっては、宋學というものが本来氣の思想を基礎にして構築された體系であるからには、ともかく説明する必要があった。しかし、それを説明しきることは出来ていない。

(6) 「形」はそもそも氣の發想を離れたところで生み出されたものであると筆者は考えている。繪畫の發生とともに生まれたのではないかと考えている。これについては既に議論したこともあるので、ここでは觸れない。また、それに關連して、前近代の中國における、目に見えない氣がいかにして形ある存在に變化しうるのかという問題については、水の三態をモデルにしているという指摘があり、それはまさしくその通りだと考えている。ただ、これも議論したことがあるのだが、彼らは氣體と液體というものをどの程度區別していたかは疑問であり、光をも液體的なイメージでとらえており、いわゆる風景、ランドスケープの風景も含めてだが、それはある意味では形象あるものであろうけれど、それを液體のようなイメージでとらえることがある。されば、形と液體との關係はそれはそれで考えねばならないのだが、しばらくそれはおく。なお拙稿「形」についての小考」(『中國文學報』第七十三册) 參照。

(7) 拙稿「六朝藝術論における氣の問題」(『東方學報』京都第六十九册) 參照。

(8) この藝術作品と人間の品格との關係は、現代でも生きているが、誤解を恐れずに言えば、何の根據もない。というか、氣の思想を背景にしたものだから、氣の思想を認めるならば根據はあるのだが、おそらく日本の藝術思想は、その氣の思想を今でも引きずっているのではないかと思われる。

(9) 以下の樂記篇の文章に基づく考え方である。「凡茲聲感人而逆氣應之、逆氣成象而淫樂興焉、正聲感人而順氣應之、順氣成象

而和樂興焉」(「禮記」樂記)

- (10) 拙稿「病と「かたち」」(「美學と病理學——人間經驗の解釋學としての美學に關する基盤研究」平成九—二年度文部省科學研究費補助金基盤研究(A)(1)(代表者・京都大學文學研究科教授・岩城見一)研究成果報告書) 參照。
- (11) 三浦國雄『朱子集』(朝日新聞社一九七六年)一七三頁以下、また垣内景子「朱熹門人・黃榦——「氣象」と「工夫」」「心」と「理」をめぐる朱熹思想構造の研究」第三章第一節(汲古書院・二〇〇五年) 參照。
- (12) ここで指摘しておきたいのは、この言葉の「譯語」についてである。この「氣象」は、現代の日本語に置き換えようとすると、「雰圍氣」などの言葉が用いられるわけだが、(三浦前掲書四五三頁參照) 實は日本語には「氣象廳」あるいは「氣象情報」という言葉で使われており、その使い方は、この中國の「思想」をある程度受け継いでいると思われるので、氣象という「譯語」を用いることは問題がないと思っている。つまり、上空の氣(大氣)の状況は、氣象衛星などの觀測機械がないものとして考えられ、そのもの自體は把握出来ないが、その氣がわれわれに知覺可能なものとして、即ち「晴れた空」や「降雪」として現れている。そしてわれわれはその知覺される「氣象」によって、氣(大氣)の状態をある程度知ることも可能なのである。
- (13) 前掲拙稿「形」についての小考」參照。
- (14) 模寫の問題については、拙稿「模倣の價值」(「中國思想史研究」第三十一號) 參照。
- (15) 却って「胸中の山水のイメージを畫面に現す」あるいは「胸中に竹のイメージを作り上げてからそれを畫面に現す」という發想の方が、氣の發想からは離れたところにある、「變わった」思想である。それは、「イメージ」という、「形」が先行した理論であるということもできよう。あるいは「形」というものが繪畫が作り出した概念であるとするならば、まさにそれは繪畫的な發想ということができる。つまり、すべてに優先して「形」が存在するという發想であると言ってもいい。
- (16) 「故畫竹必先得成竹於胸中、執筆熟視、乃見其所欲畫者、急起從之、振筆直遂……與可之教予如此」(「經進東坡文集事略」卷四十九「文與可畫篔簹谷偃竹記」)「余之竹聊以寫胸中逸氣耳、豈復較其似與非、葉之繁與疏、枝之斜與直哉」(倪瓚「清閨全集」卷九「跋畫竹」)なお、これには、米芾の意見が大きな影響力を持った。「子瞻作枯木、枝幹虬屈無端、石皴硬亦怪怪奇奇無端、如其胸中盤鬱也」(米芾「畫史」) 拙稿「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) 參照。
- (17) 一例に過ぎないが、參考までに示しておく。(文中( )は原文のまま)「范寬は終日實際の山水に對照して觀察し、その本質(山なり水なりの「理」)を把握しようとした。それは、それによって自然をたんにそのまま描寫する(形似)ためではなく、室

内にもどって、作家の心に生じた山水の本質（胸中の丘壑）を描こうとしたのである。」（『世界歴史大系・中國史・三』（山川出版社・一九九七年）二二二頁）

(18) 「顧長康畫謝幼輿在巖石裏、人間所以、顧曰、一丘一壑、自謂過之、此子宜置丘壑中」（『世説新語』巧藝）

(19) これは以下の蘇東坡の詩を指すと思われる。「東坡雖是湖州派、竹石風流各一時、前世畫師今姓李、不妨還作輞川詩」（『蘇文忠詩合註』卷三十「次韻子由題憩寂園後」）

(20) なお、胸中ということでは、よく知られる「胸中に萬卷の書有り」についても、黃庭堅の以下の文章がよく知られる。「大年學東坡先生作小山叢竹、殊有思致、但竹石皆覺筆意柔嫩、蓋年少喜奇故耳、使大年耆老自當十倍於此、若更屏聲色裘馬、使胸中有數百卷書、便當不愧文與可矣」（『豫章黃先生文集』卷二十七「題宗室大年永年畫」）

(21) 外集注「詩谷風注云、涇渭相入而有清濁、杜詩、濁涇清渭何當分」。谷風の詩は、渭水は澄んでおり、涇水は濁っているのだが、涇水が澄んだ渭水と交わると、その濁っていることが余計にわかる。容色の衰えた女性が、若い女性と並ぶとよけいにその衰えが目立つことを詠うとされる。なお、この「涇渭を等しく見る」という部分を、黃庭堅の禪理解と結びつける解釋（『黃寶華』『黃庭堅選集』上海古籍出版社・一九九一年）があるが、筆者は取らない。これについては稿を改める必要があるが、これまで黃庭堅の發言の多くを黃庭堅の佛教信仰に基づくものとして解釋されることが多かった部分について、必ずしもその必要はないという見解を筆者は持っている。

(22) 黃庭堅は「胸中」について、丘壑や韻の他にも、「墨」や「書物」などの表現を用いている。「風枝雨葉瘠土竹、龍蹲虎踞蒼薛石、東坡老人翰林公、醉時吐出胸中墨」（『山谷詩集注』卷十五「題子瞻畫竹石」）終句は、任淵注が指摘するように「韓昌黎文集」卷十九「代張籍與浙東觀察李中丞書」のなかの「一吐出胸中之奇」にもとづき、書のイメージによる。また、注20のような「胸中萬卷書」の發想を使うものもある。「若使胸中有書數千卷、不隨世碌碌、則書不病韻」（『豫章黃先生文集』卷二十七「跋周子發帖」）

(23) 同詩「四河入海」一韓「坡言ハ、我レ山ニ歸ルコトヲハ不得トモ、幸ニ胸中ニ江山カアル程ニ、サテ今樽前ニ畫中ノ山水ニ對シテ胸中ノ江山ノ佳處カ相映發スルソ、サテトチカ見事ナルヘキソ、胸中ノ江山ハ可勝歎ソ、ナセニナレハ胸中ノ江山ハ無盡程ニソ」

(24) 先の黃庭堅の摩詰畫の詩は元豐六年（一〇八三）、こちらの王晉卿の題畫詩は元祐六年（一〇九一）に編年されており、（和陶

詩は無論それよりも後、蘇東坡がこの黄庭堅の使い方の影響を受けたのではないかという予想さえ可能である。

(25) 單に「丘壑」「佳處」にこだわらず、蘇東坡が「胸中の山水」をどう考えたかについて見てみるなら、やはり山水畫に關連させて發言はするのだが、それは胸中のイメージを繪畫に表したという發言ではない。「白髮四老人、何曾在商顏、煩君紙上影、照我胸中山、山中亦何有、木老土石頑、正賴天日光、澗谷紛紛斑、我心空無物、斯文定何間、君看古井水、萬象自往還」(蘇文忠詩合註)卷三十一「書王定國所藏王晉卿畫着色山二首」其一)所謂隱者の代名詞である商山の四皓は、商山だけにいるわけではない。すなわち、東坡の胸中の山にも居る、要するに東坡も自らの胸中の山のなかに隱者として存在するといふ構造になっている。「山中亦何有」は陶弘景の詩「山中何所有、嶺上白雲多、只自可怡悅、不堪持寄君」にもとづく。これは南齊高帝蕭道成の「山中何所有」という問いに詩を以て答えたものとされている。終句は「ですから君の所に持つてまいることはできません。」なお、ここで注意する必要があるのは、黄庭堅も、墨竹については東坡の考え(胸中の竹のイメージ)を引き繼いで發言しているということである。「蓋道人之所易、畫工之所難、如印印泥、霜枝風葉、先成于胸次者歟」(豫章黄先生文集)卷一・東坡居士墨戲賦)そして、東坡はと言えば、墨竹だけでなく、馬の繪についても同じことを發言する。「龍眠胸中有千駟、不獨畫肉兼畫骨」(蘇文忠詩合註)卷三十六「次韻吳傳正枯木歌」

(26) 『宣和畫譜』の成立に關してはいろいろな意見があり、序論は元になってからではないかという説もあるので(たとえば章寶「宣和畫譜」名出金元説)(宋元畫學研究)二〇〇九年・甘肅人民出版社)少し慎重になるなら、あるいは高克明の條が參考になる。「高克明絳州人、端愿謙厚、不事矜持、喜游佳山水間、窮幽探絕、終日忘歸、心期得處、即歸、燕坐靜室、沈屏思慮、幾與造化者游、於是落筆、則胸中丘壑盡在目前」(宣和畫譜)さらに『宣和畫譜』には、胸中の氣をそのまま形象化するという、米芾や倪瓚の發言につながる山水畫についての發言もある。「一皆吐其胸中而寫之筆下」(宣和畫譜)李成)李成は山水畫として名をはせており、これも墨竹ではなく山水畫の話であることは明らかである。

(27) 『林泉高致』には、「遠望之以取其勢、近看之以取其質」という發言もある。

(28) この「混成した形象」については、かつて、固定(固體)性、抽象性の面から考察したことがある。前掲拙稿「宋代繪畫理論における形象の問題」参照。

(29) それは六朝以來の人々が形象を拒否したのとは別の形で形象の拒否である。先にも少し觸れたが、かたちというのは、繪畫とともに發生したのではないか、と考えている。かたちがある、ということとは、繪畫とともにある。従って、繪畫は形を否定出來

ないのだが、中國の繪畫理論はそれを否定することが、ある意味でのアイデンティティだった。ごくまっとうな思想家は、「かたちなどにていなくてもよい」というのは、繪がへたな人間のたわごとである」と粗放なだけの文人畫を喝破することになるのだが、すくなくともこの北宋の時代にはそうは考えていない。前掲拙稿「模倣の價值」参照。

(30) 同じ音楽をきいても、楽しい人は楽しくなり、悲しい人は悲しくなるということを既に嵇康は「聲無哀樂論」で指摘しているが。

(31) 三浦前掲書一七四頁。

(32) そして、郭熙が個々の形象ではなく、全體からとらえられるものを氣象と呼んだのは、畫面全體で一つの作品である、という意味でもひとつの見識であったと言えよう。

(33) ここで黃庭堅は、もとの「壘塊」を、「崔嵬」に置き換えている。「崔嵬」は『毛詩』（周南卷耳）の言葉で、険しい岩山を指す。なお、東坡の胸中のわだかまりと言えば、先にも觸れた米芾の言葉が思い出される。注16参照。

(34) 『毛詩』河廣「誰謂河廣、一葦杭之」毛傳「杭渡也」

(35) 李善注が言うように、この岳瀆の精が人となると聖人、という發想は緯書などに見られ、墓志銘などにも常見する發想である。

(36) 山水畫については、たとえば晁補之「自畫山水留春堂大屏題其上」（『雞肋集』卷二十二）の「胸中正可吞雲夢、盞裏何妨對聖賢、有意清秋入衡霍、爲君無盡寫江天」、あるいは墨竹についてもこのイメージは使われている。「故有以淡墨揮掃整斜斜、不專於形似而獨得於象外者、往往不出於畫史、而多出於詞人墨卿之所作蓋胸中所得、固已吞雲夢之八九、而文章翰墨形容所不逮故一寄於毫楮、則拂雲而高寒、傲雪而玉立、與夫招月吟風之狀、雖執熱使人亟挾纈也至於布景致思、不盈咫尺而萬里可論、則又豈俗所能到哉」（『宣和畫譜』墨竹敘論）

（筆者 うさみ・ぶんり 京都大学大学院文学研究科教授／中国哲学史）

name of the family. We may say that both types of familialism have failed in constructing a sustainable social system.

---

## Xing 「形」 and Qixiang 氣象

*by*

Bunri USAMI

Professor of the History of Chinese Philosophy  
Graduate School of Letters  
Kyoto University

This article examines following two issues to appreciate the concepts of xing and qixiang: the first issue is about the concept of ‘xiongzhongqiuhu 胸中丘壑’ in the theory of Chinese shanshui 山水 painting, and the second is about Guoxi 郭熙, a painter in Song 宋 era, and his work of “Zaochuntu 早春圖.”

Dao 道 is an invisible concept. In contrast, qi 器 is a visible entity. Xing is a visible entity in the same way as qi is, because xing has its physical object. On the other hand, qixiang is an invisible but perceptible entity, and the only painters who truly appreciate dao could draw qixiang. For premodern Chinese people, the invisible concept of dao was much more important than the visible entity of qi. This thought has strongly affected the Chinese painting from ancient periods. For this reason, traditionally, Chinese painters attempted to draw essential images of xing without being concerned to particular visible forms of xing, even though painting is certainly the visual art.

The Chinese painting of shanshui is also affected by the traditional thought. ‘Xiongzhongqiuhu’ has been a very important issue of Chinese painting theory, and it is related to essential images of landscape beyond the reality of xing. Many theorists have been discussing about what should be landscape images idealized by painters in their mind. This article demonstrates that ‘xiongzhongqiuhu’ has another meaning of optimum and supreme mental attitudes with which painters draw their ideal landscapes.

Regardless of these theoretical discussion, Guoxi, an outstanding shanshui painter in Song era, succeeded in presenting his own ideal landscape images. “Zaochuntu” is one of his greatest masterpieces. He pursued to draw his ideal landscape images that were faint, vague and without clear visible forms. His “Zaochuntu” is quite different from realistic pictures of xing. It seems to present

Guoxi's ideal landscape which is very close to the concept of qixiang, even if not the very qixiang.

---

## 写真的芸術作品の様相フレキシビリティ

網谷 祐一

ピッツバーグ大学科学哲学センター（ポスト・ドクトラル・フェロー）  
科学哲学

文学や音楽、写真のような芸術作品の存在論では、多くの哲学者がタイプ説と呼ばれる立場を支持してきた。タイプ説によれば、例えばアルフレッド・スティーグリッツの「三等船室」(The Steerage)のような芸術作品は個物 (individual) ではなくタイプであり、ネガから現像された一枚一枚の写真 (プリント) はその事例 (instance) である。そうした写真が他にもない「三等船室」の事例であるのは、それらが共通に持つ本質的性質 (例えば構図や色合い) のためである。

これに対し Guy Rohrbaugh は、タイプ説の問題点として様相フレキシビリティ (modal flexibility) に対応できないことを指摘し、個物説を提唱する。例えば「三等船室」が現実の作品とはやや異なる構図をもつ可能性があったことは真だと思われる。しかしこの作品が現にもつ構図を作品の本質的性質としてしまうと、それとは異なる構図をもつ写真はどの可能世界でもこの作品の事例とはなれない。しかし「三等船室」が個物であるとする、構図や色合いはこの作品の本質的性質とはならないため、様相フレキシビリティに対応することが容易になる。これはアル・ゴアのような個人が様相的性質の豊かなリストをもっている (例えば 2000 年の選挙で大統領に選ばれる可能性があった) のと同様である。

本論文では、こうした議論を認めた上で、個物説でも別種の様相フレキシビリティに対応することが困難なことを、特に写真を例にして論じる。この困難は Rohrbaugh が、写真家が作品を発表するときに自分のテーマをよりよく表現するような写真をいくつかの候補から選択することを見逃しているために生じる。これによりスティーグリッツが「三等船室」という同じ作品のために、異なる写真を充てた可能性が出てくる。こうした可能性は de dicto 様相の可能性であり、個物説が要請する de re 様相の可能性とは異なる。Rohrbaugh が支持するような個物説は、こうした de dicto 様相にある様相的性質が作品の個別化に関わることを説明できないのである。