東方學報　京都第六九册（一九九七）：二〇五―二四五頁

六朝藝術論における氣の問題

宇佐美　文　理

はしがき……二〇五
一　六朝に至るまでの氣の表現……二〇六
二　謝赫と顧愷之における氣の問題……二〇九
三　張彥遠における氣と六朝の書論……二一九
四　六朝文學論における氣……二二五
五　樂記と氣の問題……二二九
おわりに……二二九

はしがき

六朝時代が、藝術理論史[1]の實質上の出發點として大きな意味を持つことは言を俟たぬであろう。繪畫においては顧愷之の活躍と『古畫品錄』の成立、書においては王羲之の活躍と『書品』等の書論の成立、等に見られるように、後世から名手とたたえられる畫人・書人が活躍したと同時に、專門の批評書の出現を見たのが、この時代であった。また、文學においても、曹丕『典論』論文の如き、「文學」の成立をうながす文章[2]が現れると同時に、『文心雕龍』・『詩品』という代表

的な文學理論書が生まれた時代でもある。

そして、これらの著作を通じて現れる概念に、「氣」がある。およそ中國の文獻を讀む際に、「氣」が重要な概念であることは勿論であるが、とりわけ、この藝術理論の興隆を見た時期に、「文以氣爲主」（典論論文）とされ、あるいは畫の六法の筆頭に「氣韻」（古畫品錄）があげられていることは注目すべきであろう。中國藝術理論史を考える上では、この「氣」が書畫文學等の諸藝術において、何を意味するのかを考えることが、まず重要な課題としてある。古來、氣韻が何を指すのかについては、やかましい議論があるが、本稿では、書畫文學を廣く見渡して、同時代の意識を探ると同時に、續く唐代への見通しも含めて、繪畫論を中心に、藝術における氣の問題を探ってみたい。

本稿は、まず、謝赫の氣韻が、對象の氣を中心とするものであることを確認し、かつ、顧愷之の制作論を繼承するものであることを示す。さらに、六朝期の書論・文學論における氣の意味を概觀し、繪畫論との關わりを考察する。そして最後に『禮記』樂記篇を取り上げる。そこでは、藝術論一般における、樂記篇の役割を示す。卽ち、後世の藝術論に見える考え方が多く樂記篇に基づくことを示し、その上で、六朝繪畫論の特質を明らかにする。

一　六朝に至るまでの氣の表現

われわれはまず、六朝に先立つ漢代の繪畫に於ける氣の表現を、現存する文物から確認する事からはじめるのが便宜であるが、漢代に至る氣の表象については、既に林巳奈夫氏に詳細な研究[3]があるので、ここでは漢代の畫象石からいくつかを掲げるにとどめる。

漢代における氣の表象ということになると、雲氣（雲の如き形象を與えられた氣）の表現がもっともよく見られるものであ

ろう。圖一に掲げたのは、祀堂の側面をなす部分に畫かれた、西王母を表した畫象石（山東微山縣兩城出土）である。中央に西王母（向かって右側の肩のあたりに「西王母」と題記がある）が表され、その兩肩からのびているのが雲氣である。[4] また、圖二は同じく祀堂の畫象石（山東嘉祥縣宋山出土）である。西王母が表された最上段に、仙藥を作っている樣子、あるいは羽人たちとともに、雲氣が畫かれている。これらは、西王母が通常の人間とは異なること、あるいは西王母の世界が、我々の通常の世界とは違うことを示すために、雲氣が畫かれているのだと考えられる。

ここで一つ確認しておきたいのは、氣とは本來無形のものである、ということである。これらの雲氣は、「雲」ではない。もちろん、「雲」も、氣からできている。しかし、これらは、「元來（その存在の本質からして）視覺的でない」つまり「我々には見えない」ものを形象化して表現したものである。氣に對して、かりに形象を與えようとして、雲のようなものとして描いた、ということである。端的に言って、漢代までの氣の表象は、「氣の視覺的・形象的表象」といってよかろう。なるほど、氣は本來「無形」なるものであり、この「視覺的・形象的」というのは多分に逆說的である。が、漢代畫象石が、その祀堂あるいは墓室に畫かれたという性格から、「非日常生活空閒」であることの表現、あるいは登場人物（西王母など）の、一般の生きた人閒とは異なる「特殊性」を表現するために、この「無形なる氣の形象化」が要請されたものであると考えられる。[5]

さらに、形象的には、この雲氣と同じものを、唐代以降の繪畫に見ることができる。たとえば、正倉院の山岳圖（黑柿蘇芳染金銀山水繪箱蓋・圖三）にみられる雲氣にそれをうかがうことができる。これは、現存する漢代繪畫が、畫象石や、墓室の壁畫、あるいは墓內から出土する帛畫などに限られているので、「非日常生活空閒」を示す氣の例が自ずと目に付くわけであるが、おそらくは、漢代の地上の壁畫においても、この正倉院の山岳圖と同樣な形象の雲氣が描かれていたであろうことは想像に難くない。この山岳圖に畫かれた氣は、山からわき上がっているように畫かれている。かつ、山から立

ち上る氣とは、われわれには「雲」という形象を持つものとして見えているもの（要するに雲）に他ならないので、この氣の表象は、「雲」であるともいえよう。そして、この雲の形象を持った「雲氣」は、この山岳圖に見られるように、後世まで描かれ續けるのだが、六朝期に「氣韻」等として語られるのは、氣としての形象を持った表現ではない。それは、「氣の形象化」ではなく、「視覺的な物體の形象を描くことによって、非視覺的な氣を表現する」という方向に進んだのである。それは、顧愷之・謝赫の發言と、同時代の作品から確認されるであろう。

二　謝赫と顧愷之における氣の問題

謝赫における「氣」の問題を考える際、しばしば語られるのは「氣韻とは何か」という問題である。その問題は、端的に言って、その氣韻とは「對象の氣か作者の氣か」ということに歸着する。[6] ここでは、「謝赫の氣韻は對象の氣を表そうとすることを指す」と考える。なるほど作者の氣韻が表される（べき）とするのは、後に確認するように、『禮記』樂記篇に基づく發想であり、中國の藝術理論史全體にわたる基調といってよいものである。しかし、謝赫、顧愷之においては、その構造から自由なところで評論がなされている。以下、謝赫が對象の氣を表現することを評價の基準としていたことを確認しつつ、もう一つの問題、「用筆」と氣の問題について檢討する。

謝赫は、「象形」「賦彩」という、「形似」卽ち物の形象を寫し取るという繪畫の要素を越えたところに評價の基準を見いだした。[7]

形色に略なりと雖も、頗る神氣を得たり。筆跡は超越して、又た奇觀有り。（『古畫品錄』晉明帝）[8]

形色、卽ち「象形」「賦彩」を離れた觀點として「神氣」が擧げられている。この「神氣」は、後に確認するように、顧愷之においても現れるものだが、畫かれる對象（當時は無論人物畫中心の制作である）の「神氣」つまり、「こころ」を中心とする、その人物の精氣を意味する。それは、その人物の精神性を示すと同時に、その人物の外面的容貌をも形成する要素である。

そして、右の引用の後半部分では、「筆跡」卽ち六法で言えば「骨法」が說かれる。これは、明らかに用筆を言う。この六法の前二者、卽ち「氣韻」「骨法」を對にして評價するスタイルは、この『古畫品錄』の一つのパターンである。例えば、以下の張墨・荀勗評がそれである。

風範氣候は、妙を極め神に參ず。但だ精靈を取りて、其の骨法を遺す。（『古畫品錄』張墨荀勗）

「風範氣候」も、對象の氣の現れと見てよかろう。また、次の條、

力は遒く韻は雅にして、超邁絕倫たり。（『古畫品錄』毛惠遠）

において、「力遒」卽ち「力が強い」とは、骨法を指し、その筆線の力強いことを評價し、「韻雅」は、對象が持っている「雅」なる雰圍氣を、畫面において再現していることを指す。

さて、ここで注目すべきは、謝赫は用筆については「強弱」を主に語っていることである。以下のいくつかの例を見てみよう。

用意は綿密、畫體は纖細。而れども筆跡は困弱、形製は單省。（『古畫品錄』劉瑱）

名を蟬雀に擅ままにすと雖も、而れども筆跡は輕羸。精謹ならずんば非ざるも、生氣に乏し。（同書丁光）

用筆は骨梗、甚だ師法有り。（同書江僧寶）

これらは、みな用筆に謝赫が強弱を見た例としてよかろう。謝赫の「用筆」に關する考えは、「氣韻」からは區別された、

もう一つの觀點であり、そこでは「強弱」を評價の基準とするものだったのである。

ただ、「氣」とは「氣韻」のみに關わり、「骨法」とは無縁であったかというとそうではない。「氣力」とは「力」そのものでもあり、「用筆」に「力」が語られれば、そこに「氣」が絡んでくるのは當然のことである。先の丁光評において、筆跡の弱さが、生氣に乏しい原因の如くに記されているのはそれを示す。そしてまた、逆に、次のようにも言われるのである。

體韻は遒く擧がり、風采は飄然たり。一點一拂、動筆皆な奇なり。(『古畫品錄』陸綏)

ここでは、先と同様に、前半が氣韻、後半が骨法であろうが、韻に「遒」が語られている。つまり、力強い氣が描かれている、と評價されているのだと考えられる。

さらに、次の一條、

意思は横逸、動筆は新奇。(『古畫品錄』張則)

も、後半は「骨法」關連として問題なかろう。さて前半部は、あるいは「作者の意思」とも考えられよう。が、以上のように考えてくれば、「意思横逸」は、氣韻と關わるものと考えるべきではなかろうか。『歷代名畫記』が、この部分を引用して、「意態宏逸、動筆新奇」に作るのも、その傍證となろう。描かれた人物の「こころもち」あるいは「すがた」が、「横逸」あるいは「宏逸」であることが、畫面上で再現されているのを評價したのだと考えられる。

そして、

其の風骨を觀るに、名　豈に虛成ならん。(『古畫品錄』曹不興)

の「風骨」は、「風」[9]は「氣韻」、「骨」は「用筆」がおそらく意識され、謝赫は、六法における第一・第二の觀點「氣韻・骨法」を評價して、曹不興の名聲を確認していると考えられる。[10]

ただ、ここで確認しておかなければならないのは、そもそもこの「風骨」、あるいは「氣韻」「骨法」という言葉は、後漢末から六朝期の人物評の用語であったということである。

長ずるに及び、身の長け七尺六寸、風骨奇特たり。（『宋書』武帝紀上）

次の『人物志』の用例も同様である。

是の故に骨質氣清なれば則ち休名生じ、氣清力勁なれば則ち烈名生ず。（『人物志』八觀）

ここでは、「氣」と「骨」、あるいは「氣」と「力」が對置されて使われてはいるものの、その區別は明確でない。つまり、「風」と「骨」において、どちらにどこまで「氣」の要素を見るかということについては、これまで見てきたように、謝赫において、ある程度の分析は許されようが、明確に分析しきることは、かえって危險であるように感じられる。

神韻氣力は、前賢に逮ばず。（『古畫品錄』顧駿之）

氣力足らずと雖も、而れども精彩に餘り有り。（『古畫品錄』夏瞻）

例えばここで、謝赫が氣にも「力」という要素を見ていたのは明らかであり、「神韻氣力」は、そのまま「氣韻骨法」と讀み替えられるであろう。

そして、この「氣韻」と「骨法」の關係は、先にも引用した丁光評がヒントを與えてくれる。つまり、謝赫は、「氣韻」として「生き生きしていること」を、「骨法」として「力強さ」を要請するのだが、この二つの要素はそれぞれ獨立したものではなく、用筆の力強さが氣韻の表出に大きく關わるということになる。ここでは我々は、謝赫においては、氣は「氣韻」によりウェイトがあることを指摘するにとどめよう。このことは、後に作品を檢討する際に再確認する。なお、「風骨」の分析については、文學における氣を考える際、再び取り上げる。(11)

さて、謝赫の考え方、つまり、對象の「氣」を生き生きと表すという考えのもとにあるのは、顧愷之であろう。

顧愷之の論畫[12]に曰く……小列女、面は恨むが如く、刻削して容儀を爲り、生氣を盡さず。

又愷之の魏晉勝流畫贊に曰く……若し長短剛軟、深淺廣狹と點睛の節の上下大小醲薄とに一毫の小失有らば、則ち神氣は之と俱に變ぜん。（ともに『歷代名畫記』顧愷之）

ここに見られるように、顧愷之においてはより明確に「對象の氣」と考えてよかろう。ただ顧愷之の場合には、この「神氣」の語は、「神」にウエイトがあると考えられる。卽ち、より人閒の「こころ」に關わりが感じられる、ということである。それは、

天師を畫くに瘦形にして神氣は遠し。（『歷代名畫記』引「畫雲臺山記」）

などからも見て取れる。[13]そしてこれは、謝赫の發言、

形色に略なりと雖も、頗る神氣を得たり。筆跡は超越して、又た奇觀有り。（『古畫品錄』晉明帝）

と比べた場合、次のことが讀みとれないであろうか。つまり、謝赫は、「神氣」を描くべきことを、顧愷之の議論から引き繼いだ。そしてさらにこの「氣」を、「骨法」という基準とともに、六法のはじめに置く。ただ、顧愷之と異なるのは、顧愷之が「人の精神」を描こうと努めたのに對して、謝赫は「形似という觀點から離れたところでの氣」を強調するために、この顧愷之の議論を受け繼いだという點である。つまり、顧愷之は、あくまで「形態を描くことによって、人の精神までも寫しだそうとした」のに對し、謝赫は、「あくまで氣が寫し出されることが最重要課題で、形象は二次的」ということだったのである。應物（象形）が、氣韻・骨法のあとに來るのはそれを示している。顧愷之は、先にも引用したように「有一毫小失、則神氣與之俱變矣」として、形體と神氣の連關（連動）に注意したり、あるいは、有名な『世說新語』巧藝篇の顧愷之の議論、

傳神寫照は、正に阿堵の中に在り。

に見られるように、「神」を描くポイントとして、人の目の描寫の重要性を擧げており、あくまでも形象を描くことと連動して、氣の表現は行われると考えていたことがわかる。對して謝赫は、先にも見たように、

形妙を備うるを說ばずと雖も、頗る壯氣を得たり。(『古畫品錄』衞協)

として、形體の描寫に關わらず、氣というものは表しうるのだという考えを示す。(『歷代名畫記』は「雖該備形似、妙有氣韻」に作る)そして、後に問題となっていく「象外」の問題について、謝赫が

若し拘わるるに體物を以てすれば、則ち未だ精粹を見ざるも、若し之を象外に取れば、方に膏腴に厭く。(『古畫品錄』張墨荀勗)

と發言していることにも、謝赫の形象に對する考え方が端的に現れていよう。

對象の形象に氣を見ようとした謝赫ではあったが、繪畫理論の形象からの乖離は、既に謝赫において始まっていたのである。このことは、のち張彥遠を檢討する際に再び確認する。

ここで、顧愷之あるいは謝赫の「氣」あるいは「氣韻」とは、いかなるものであったかを、作品を通じて考えてみよう。われわれは、顧愷之、謝赫のいう氣を、先に考察したような、「雲氣」を中心とする、「氣の形象的表現」ではないと考えた。つまり、「神氣」あるいは「生動」が、その說明となるわけであり、「神氣」については、人物畫に於ける「その畫かれた對象の神氣」が描き出されていることであろうと考えられ、「生動」に關しては、「生き生きとしていること」としてよかろう。まず、この時代の人物畫の「氣」を考える上で、最も注目すべきは、南齊・丹陽仙塘灣出土の墓室の磚畫に見られる「羽人戲虎圖」[14]である。(圖四)「羽人」たることを示す、腕からのびる「羽」の表現、あるいは腰のあたりの衣

の飜るさまは、躍動感ある表現となっている。さらに、衣から感じられる躍動感のみならず、羽人の形象全體が、生き生きと表現されており、「生氣」（顧愷之）「生動」（謝赫）という言葉に十分あてはまるといってよかろう。

實は、この羽人の衣の飜るさまは、六朝期の繪畫にしばしば見られるものである。以下に掲げる、北魏司馬金龍墓出土の屏風に畫かれた人物像[15]（圖五）、河南鄧縣出土の彩色畫像磚（圖六）にみられる表現、あるいは、六朝期の繪畫と何らかのつながりをもつであろう「女史箴圖」（大英博物館・圖七）にも同様に、衣が飜る表現が見られる。

あるいは、これらの衣の飜る表現に、謝赫の言う氣韻を見いだすことも可能かもしれない。しかし、これらの表現を見てみると、全く衣が飜ることが豫想されぬ畫面、卽ち形象がほとんど靜止し、かつ風も吹いていないような畫面において、飜る衣が表現されていることに氣がつく。ここからいくつかのことが推測されよう。

ひとつは、この表現が、ひとつのステレオタイプとして、女性の衣はかく畫くべきであるというイメージが出來上がっていたらしいということ。もうひとつは、この表現によって、彼らが何らかの效果を要請していたということである。

おそらく、この一連の衣の飜る表現は、その類似の系統を、佛教における「飛天」の表現に求めることができる。例えば敦煌第二八四窟の飛天を掲げておく。（圖八）ただし、その衣は、彼らが「飛んでいる」が故に、飜っているのであった。そして、その形象的な面のみを寫し取って、司馬金龍墓出土屏風等の作者は、人物を描いた。しかし、彼らが最終的に求めたのは、衣が飜ることではない。そのことを確認させてくれるのが、北魏の石棺に刻された「孝子傳圖」（ネルソン美術館・圖九）[16]である。この畫面においては、中央一番右側の女性の衣は、無意味に飜るのではなく、畫面全體を吹き渡る風によって飜っている。畫面全體が風によって息づいているといってもよかろう。中でも、樹木の枝や葉が搖らぐ表現は、「生き生きと」という評語にふさわしいものとなっている。しかしながら、この孝子傳圖においては、今度は「畫面」と「內容」の間に不自然が生じている。この孝子傳を畫くために、その孝子傳の內容を表現することだけを考えるならば、畫面

に風を吹かせる必要はない。つまり、主題と關わりなく、彼らが繪畫に求めた、ある要請される「效果」のために、この孝子傳圖における風は吹いているのである。そして、そこで要請されたものが「生動」であったと考えられる。つまり、その內容との不整合に目をつぶれば、畫家が畫面に求めたものは、この孝子傳圖においては達成されていると考えられる。そして、このことを、孝子傳圖におけるような不整合なく、畫面上に達成しているのが「羽人戲虎圖」であろうと考えられる。再び、「羽人戲虎圖」の別ヴァージョン、吳家村出土の羽人・龍の全體像を掲げておく。(圖十) 細部の描線の流麗さにおいては、先に掲げた金家村版に一歩讓るが、羽人の生動表現のみならず、その龍と羽人の配置の妙と畫面全體の生動感など、この畫家のなみなみならぬ力量が感じられよう。

あるいは、「女史箴圖」や「司馬金龍墓」、「孝子傳圖」のごとき、衣の表現に「生動」を見ることも不可能ではなかろう。そして、「羽人戲虎圖」も含めて、この衣の躍動感に注目し、「筆線の生氣」をここに見て取ろうとすることも可能かもしれない。しかし、この「羽人戲虎圖」を前にすると、六朝時代の繪畫のレベルの高さ、つまり、對象の「氣」の表現のレベルの高さを確認することができ、謝赫の「生動」が、「形象全體から感じられる氣」を評價していたことを確認することができるのである。

また、「氣韻」は、「生動」といわれ、以上に見たような「動き」というものに、いささか重點があるように思われるが、無論そればかりでなく、顧愷之が語ったような「神氣」つまり、描かれた人物の精神性を指すことも、確認しておかねばならない。それは、先の「羽人戲虎圖」に、「羽人」の神氣を見ることができるとともに、ここではいわゆる「竹林七賢圖」の一つを擧げておこう。圖十一は、そのうちの阮籍・嵇康等を描いたものである。彼らの人となりについてはここで述べる必要もなかろう。「肆意酣暢」[17]した竹林七賢のこころばえがこの繪には現れている。此の如き觀點をもって、謝赫は繪畫を評價したと考えられるのである。

さて、この對象の氣を表すのが繪畫の主なる評價基準である、という考え方が、この時期の「繪畫における氣論」の特徴であったと考えられる。かつ、「繪畫論」として考える場合には、この顧愷之・謝赫の考え、つまり、「氣そのものを形象化するのでなく、（氣そのものではない）可視的な物體の形象を使って対象の氣を表現する」という考え方は、他の諸藝術、書あるいは文學とは一線を畫す、獨自の評價體系に發展する可能性を持っていたものである、という點が重要である。しかし、中國の藝術は、幾多のジャンルが連攜していたので、以後、この顧愷之・謝赫の考えは、「繪畫獨自の要素」であったが故に、いささか忘れ去られる運命にあった。繪畫に求められていくのは、ひとつは書との連關上にある「線」の問題であり、そこに「氣」が求められる。もうひとつは文學との連關で、よりすべての藝術に共通な問題である「作者の人閒性」が問題となり、そこに氣が求められることになる。このそれぞれが張彥遠であり、郭若虛である。

我々は次に、張彥遠においてどのように氣韻に對する考えが變化したのかを探り、その原因として、六朝期における書論の影響を考える。

三　張彥遠における氣と六朝の書論

ここでまず問題にするのは、張彥遠の考えにおける「繪畫の氣」には、二通りあることである。一つは、謝赫の考えに沿った、「對象の氣」を表そうとするものである。

臺閣樹石、車輿器物に至りては、生動の擬すべき無く、氣韻の倂ふべき無し。直だ位置向背を要するのみ。……鬼神人物に至りては、生動の狀すべき有り、神韻を須ちて後に全し。若し氣韻周ねからず、空しく形似を陳ね、筆力未だ遒からず、空しく賦彩を善くすれば、妙に非ずと謂ふなり。（『歷代名畫記』論畫六法）

畫かれる對象の違いによって、生動あるいは氣韻の有無を語っているわけであるから、生動あるいは氣韻が對象にもとづくものであることは明らかである。かつ、臺閣樹石、車輿器物に關しては、「氣韻」も「生動」も表しようがないというのであるから、まず「生動」から、「生き生きとしている」「生きている」という內容を表すことが求められていたと考えられ、さらに、「樹石」に氣韻・生動がないということは、とりわけ人間の「神」つまり「こころ」に關わるものを考えていたことがうかがわれる。さらにこの文章の後半部分では、「氣韻—形似」、「筆力—賦彩」と對比させており、それぞれの組において前者、すなわち氣韻と筆力を重視している。この氣韻と筆力を區別して對置する點（要するに、六法のうちの最初の四つをここに示しているわけだが）も謝赫の考えに沿うものである。

さて、謝赫の路線を繼承したと同時に、張彥遠が行った氣論の展開の重要な點がもうひとつある、それは、筆の動き、あるいは筆を持つ動き全體の中に「氣」の流れ・動きを見ようとするものである。

或るひと余に問ふに顧陸張吳の用筆の如何を以てす。對へて曰く、顧愷之の迹は緊勁聯綿、循環超忽、調格逸易、風趨電疾、意は筆先に存し、畫盡くるも意は在り。神氣を全うする所以なり。昔、張芝は崔瑗・杜度の草書の法を學び、因りて之を變じ、以て今の草書の體勢を成す。一筆にして成り、氣脈通連し、行を隔つも斷たず。唯だ王子敬のみ其の深旨を明らかにす。故に行首の字、往往にして其の前行を繼ぐ。世上之を一筆書と謂ふ。其の後、陸探微亦た一筆畫を作り、連綿不斷たり。故に知る、書畫の用筆は法を同じくするを。……夫れ界筆直尺を用ゐるに、界筆は是れ死畫なり。其の神を守り、其の一を專らにする、是れ眞畫なり。死畫滿壁、汚墁に曷如れぞ。眞畫一劃、其の生氣を見る。夫れ運思揮毫、自ら以て畫と爲せば、則ち愈いよ畫に失ふ。運思揮毫、意は畫に在らず、故に畫に得たり。手に滯らず、心に凝らず、然るを知らずして然る。（『歷代名畫記』論顧陸張吳用筆）

ここにおいて張彥遠は、筆線にはっきり氣を見ている。「神氣」といい、「生氣」といい、形體とは關わりなく、ともかく

線自體について氣を語るものである。しかも謝赫においては、「力」に重點が置かれたのに對し、張彥遠においては「連續」的要素に重點があるようである。さらに、次の例は重要である。

古の畫は、或いは能く其の形似を移し、而も其の骨氣を尙ぶ。形似の外を以て其の畫を求むるは、此れ俗人と道ふべきは難し。今の畫は、縱ひ形似を得るも、氣韻生ぜず。氣韻を以て其の畫を求むれば、則ち形似は其の閒に在り。(『歷代名畫記』論畫六法)

ここに見える「骨氣」は、謝赫のいう對象の氣と、張彥遠のいう線の氣を複合したものであると考えるべきであろうか。そしてここで注意すべきは、最後の部分である。「繪畫に氣韻を要求すれば、おのずと形似はそこにそなわるはず」というこの主張は、先に見たように、「形體との連關を考えた顧愷之」から「形體とは別のところに氣を考えようとした謝赫」を經て、ここに張彥遠は「氣韻が備われば形似が備わる」という。これは、形體との連關を考えるという意味では顧愷之への回歸であると言えよう。しかし、張彥遠の論理は、あくまでも氣韻が先行したものであることに注意が必要である。この發言は、繪畫の制作者が、氣韻を第一と考えて繪を制作すれば、そこに自ずと形似が備わる、とも讀める。しかしながら、この張彥遠の發言は、多分に鑑賞者の論理によることは否定できないのではないか。つまり「氣韻でもって評價して、よい作品は、必ず形似も備わっている」ということである。對して顧愷之の論理は、はっきりと制作者の論理である。兩者にとって重要なことは、同樣に對象の氣を描くことであった。しかし顧愷之においては、いかに「對象を描きながら氣を描くか」ということであった。

さらに考えておかなければならないのは、張彥遠は、繪畫における「線」を非常に重要視した人物であり、「筆」が第一の觀點であった、ということである。それは、繪畫における「形象」の忘却に大きく關わる。張彥遠が如何に筆を重んじたか、それは、以下の發言に端的に表れている。

好手の畫人有り。自ら能く雲氣を畫くと言ふ。余謂ひて曰く、古人の雲を畫くは、未だ臻妙と爲さず。能く素に沾濕し、輕粉を點綴し、口に縱せて之を吹き、之を吹雲と謂ふ。此れ天理を得たり。妙解と曰ふと雖も、筆蹤を見ざる、故より之を畫と謂はず。山水家に潑墨有るが如きも、亦た之を畫と謂はず。倣效に堪へず。(『歷代名畫記』論畫體工用搨寫)

從って、張彥遠において、「骨」と「氣」が合體したのもうなずけることである。もちろん張彥遠が書を重視する、あるいは繪畫の持つ書的要素を重視するのは、「書畫同源」がそのベースにはあるということ、そして、より藝術として市民權を持っていた書と肩を竝べることが、彼にとって重要なことであったという要因は注意すべきである。書畫同源に關しては、張彥遠自身、『歷代名畫記』の冒頭部分で述べることであり、この繪畫と書は同源であるということを述べることによって、繪畫の位置を高めようとしたことについては、顏延之の王微宛の書簡の影響を見ることができよう。

顏光祿の書を辱けなくするに、以へらく、圖畫は止に藝行の成るのみに非ず、當に易象と體を同じくすべし。而して象隸に工なる者、自ら書の巧みなるを以て高しと爲す。其の藻繪を竝辯し、其の同じき攸を覈らかにせんと欲すと。(『歷代名畫記』引王微「敍畫」)

そして、張彥遠が筆線に氣を見ようとしたことに関しては、「書」の影響を考えてやらねばなるまい。次に、われわれは、六朝期の書論における「氣」ついて考察を進める。

「氣」に關連して六朝の書論を見てすぐに氣がつくことは、「筆力」あるいは「筆勢」を大きく問題にしていることである。

其の書迹は雅に高祖の重んずる所と爲る。嘗て子雲の書を論じて曰く、筆力勁駿、心手相い應じ、巧は杜度を踰え、美は崔寔を過ぎ、當に元常と竝び驅けて先を爭ふべしと。其の賞さるること此くの如し。(『梁書』蕭子雲傳)

孔琳の書、天然絶逸、極めて筆力有り。（王僧虔「論書」）

蕭思話全く羊欣に法り、風流趣好、殆んど當に減ぜざるべきも、而れども筆力は恨むらくは弱し。（王僧虔「論書」）

筆勢は父に及ばざるも、而れども媚趣は之に過ぐ。（羊欣「古來能書人名」）

言うまでもないが、これは謝赫が筆線の力に注目し、その強弱を評價基準としたのに對應する。つまり、筆線に關しては、六朝期の藝術論においては、書畫を問わず、まず最初に「力」が問題となったとしてよかろう。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。しかし、單に文章表現上の問題とはいえ、「氣」でなく「力」がいわれることは注目されよう。

また、書作品から受ける「印象」を「風流趣好」などといっていることに注目すべきであろう。謝赫が骨法と對にして氣韻を述べた如く、ここには「筆力・筆勢」と對になって、「風流趣好」あるいは「媚趣」が擧げられている。ここに、筆力と對にして、書の批評に此くの如き標語を持ってきているのは、謝赫との連關で注意が必要である。ただし、言うまでもないが、書は人物畫と違い、「描かれる對象（人物）の風流」などは存在しない。從って、書かれた文字から受ける印象を指していることが推測され、それがやがて作者の人間性、あるいは心情を表したものと解されていくのは、想像に難くない。[18]

さて、肝心の筆の「氣」である。まず、漢魏の人物の發言とされる、「氣」を使って書を說く例を拾ってみよう。

夫れ書は自然に肇まる。自然既に立てば、陰陽生ず。陰陽既に生ずれば、形勢出ず。（蔡邕「九勢」）

放縱嘗に宜しく氣力を存し、筆を視て勢を取るべし。（王羲之「筆勢論」）

書の氣、筆は道に達し、混元の理に同じうす。……陽氣明かなれば則ち華壁立ち、陰氣太んなれば則ち風神生ず。（王羲之「記白雲先生書訣」）

ただ、すぐに氣づかれることであろうが、この三者は、皆その成立に疑問がもたれるものである。蔡邕「九勢」は、『書苑菁華』のみに見えるもの、「筆勢論」は、孫過庭が「書譜」のなかで筆勢論が存在することに言及し、怪しいとするものである。[19]『法書要錄』には引かれず、『墨池篇』において見える。「記白雲先生書訣」は、『墨池篇』にもなく、『書苑菁華』に現れる。

つまり、六朝も早い時期にはおそらく氣を以て書を說くことはなかったと推測される。[20]實に、梁の袁昂の「古今書評」に至り、「氣」は自在に評論に使われるようになるのである。

王右軍の書、謝家の子弟の如し。縱ひ復た端正ならざる者も、亦た爽爽として一種の風氣有り。（「古今書評」）

殷鈞の書、高麗の使人の如し。浪に抗し甚だ意氣有るも、滋韻終に精味に乏し。（同右）

蔡邕の書、骨氣洞達、爽爽として神有り。（同右）

臣謂へらく、鍾繇の書、意氣は密麗、飛鴻の海に戲れ、舞鶴の天に遊ぶが若し。（同右）

ただし、繪畫においては、「描かれる對象の神、あるいは對象の生動感」と「描線の力強さ」という對置ができたが、書の場合には、それは、繪畫のように、はっきりと對置できるものではおそらくない。

つまり、繪畫ならば、假に嵇康の肖像畫を例とするなら、嵇康本人に對する觀者の印象と、畫面に表された嵇康の形象から受ける印象というものは、區別する事ができる。そして、あるいはそれが一致すれば、「嵇康の神氣をよく寫す繪」ということになろう。しかし、嵇康の「養生論」を書いた作品があって、その內容（の印象）に一致した形象を文字に與えようというのは至難の業であろう。從って、繪畫のように「對象」の氣の表出を考えることは難しく、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、自然な流れであろうと思われる。

なお、唐になれば氣は頻出することは周知に屬そう。しばらくいくつか例として擧げておく。

假令、衆妙の歸する攸なるも、務むるは骨氣に存す。骨既に存すれば、遒潤之に加ふ。（孫過庭「書譜」）

評して曰く、古の學ぶ者、皆師法有り。今の學ぶ者、但だ胸懷に任す。自然の逸氣無く、師心の獨往有り。（李嗣眞「書後品」）

さらにここで確認しておくべきことは、この「筆に氣を見る」考え方は、無論「筆に力を見る」ことに由來するわけだが、この「筆に力を見る」というのは、文學における「筆力」にヒントを得たものだということである。

谷子雲唐子高、章奏百上、筆に餘力あり。（『論衡』效力篇）

循吏以下及び六夷諸序論に至りては、筆勢縱放、實に天下の奇作なり。其の中の合者、往往にして過秦篇を減ぜず。（范曄「獄中與諸甥姪書」）

「筆」は後に、有韻の文を「文」と呼ぶのとペアになって、無韻の文を指すことになることから、あるいは「氣韻―文」「骨法―筆」というイメージにつながっていくと推測される。が、ともかく、「文學作品に力がある、あるいは自在豪放な印象を受ける」際に、此の如く筆力なり筆勢なりが言われることが、そのまま、「筆を用いて制作する藝術」であるところの、書あるいは繪畫の評論に持ち込まれることになったのだと考えられる。

さて我々はここで、文學における氣についてふれておかねばなるまい。

四　六朝文學論における氣

まず曹丕の典論論文を確認しておきたい。

文は氣を以て主と爲す。氣の清濁に體有り。力強して致すべからず。諸を音樂に譬ふれば、曲度均しと雖も、節奏檢を同じくするも、引氣の齊しからざるに至りては、巧拙に素有り、父兄に在りと雖も、以て子弟に移す能はず。（典論論文『文選』卷五十二）

氣を以て文を說くこと、この發言の重要な點であるが、さらに注意すべきは、「氣之清濁有體、不可力強而致」として、その氣を生得のものと考えたところにある。また、それが、作者の個性を形成するものであること、以下の文章から讀みとれる。

徐幹は時に齊氣有り。然れども粲の匹なり。

孔融は體氣高妙にして、人に過ぐる者有り。（ともに典論論文）

また、次に揭げる、同じく曹丕の「與吳質書」に見られる「逸氣」という表現も、以上の用例につながるものである。

公幹は逸氣有るも、但だ未だ遒からざるのみ。（『文選』卷四十二）

さらに、ここで確認しておきたいのは、これらの作者たちは、なんらかの特徵的な「氣」を、生得的なものとして持っているわけだが、それが、作品にそのまま反映される、と考えていたということである。卽ち、「齊の氣」を持った徐幹が作った作品は、「齊の氣」を持った作品である、と考えられていることである。

次に重要なものとして、『文心雕龍』風骨篇がある。そこで述べられる「風骨」に關しては、興膳宏氏の「風は作品の思想・情緖において外にほとばしり出る生命力、骨は構造・表現の面で作品を支える生命力」[21]あるいは「氣に近い概念と考えてよい」[22]とされる見解に從う。そしてここで我々が注目すべきは、劉勰は、この風骨篇の中で、曹丕の氣についての先の見解を引用し、この風骨の說明に使っているということである。つまり、曹丕が「氣」によって說明しようとしたことを、劉勰は「風骨」という概念に敷衍して述べているわけである。また、「風力」という言葉がしばしば用いられ、劉

勰においては、風骨は、骨が力に關わるものであるのはもちろんのこと、「風」に關しても「力」と關連させている。ただ、骨は表現に關わるものであるが、あくまでも「構造・表現の面で作品を支えている生命力」であって、修辭そのものではない。修辭をささえているものなのである。それは、

若し風骨ありて采に乏しければ、則ち鷙は翰林に集まり、采ありて風骨に乏しければ、則ち雉は文囿に竄る。唯だ藻耀きて高く翔るは、固より文章の鳴鳳なり。（『文心雕龍』風骨）

によく見て取れよう。つまり、劉勰においては、「風氣」＋「骨氣」＋修辭によって説かれることになる。

また、劉勰は、

近代より以來、文は形似を貴ぶ。情を風景の上に窺ひ、貌を草木の上に鑽む。（『文心雕龍』物色）

としており、風骨則ち「氣」を尊ぶのだが、それは、形似によらないで氣を求める、あるいは、形似を越えたところに求めた、というのではなく、あくまでも對象に密着したうえで「氣」を求めたと考えてよかろう。[23] その點は、繪畫の理論が、のちに「人格の表現」として、本來述ぶべき形象の問題を閑却していったのとは異なり、文學の理論においては、作品の示す世界と作品の関係に卽して文學理論が形成されていったと言える。

さて、次に『詩品』であるが、端的に言って、『詩品』の目指すところは、「文質彬彬」である。

之を幹とするに風力を以てし、之を潤すに丹彩を以てす。（『詩品』序）

骨氣奇高、詞彩華茂。（同書曹植評）

氣は公幹より少なく、文は仲宣より劣る。（同書陸機評）

但だ氣は其文に過ぎ、雕潤恨むらくは少し。（同書劉楨評）

文秀ずるも質は羸し。（同書王粲評）

『詩品』は氣の中に骨を含ませてしまい、氣を文（文彩）との對比でとらえるものである。骨氣という言葉はその考えの上から出てくる。そして、この『詩品』のパターンで行くと、「風」もが「骨」に引き寄せられる。

氣に仗りて奇を愛し、動に振絶多く、眞骨霜を凌ぎ、高風俗に跨る。（『詩品』劉楨評）

の後半二句も、「風骨」と熟すべき用例であろう。また、先に引いた序の部分、さらに次に見える「風力」という言葉からも、「風」の「骨」への接近が確かめられる。

又た左思の風力に協ふ。（『詩品』陶淵明評）

無論左思は「其源出於公幹」（『詩品』左思評）であって、劉楨の風骨につながるものである。[24]

そして、この『文心雕龍』『詩品』に見られる二つの「風骨」の見方が、六朝期の氣による評價の基本的なパターンをなすと考えられる。

一つは、『文心雕龍』の如く、まず「作品を支える氣」と「作品の修辭」を分け、さらに「氣」を「風」と「骨」に分析するもの。今一つは、『詩品』の如く、「骨氣」として「質」を、「詞彩」として「文」を考え、「氣」にはその「力」あるいは「質」を重點的に見、氣は「文」から離れ、かつ「風」が「力」に接近していったものである。そして、後者『詩品』の見解は、興膳宏氏の指摘される如く、[25]王僧虔「論書」の「力—媚」の對照に對應するものである。では謝赫の氣は、この中でどこに位置づけられるのか。謝赫において、氣は對象の氣韻を第一とし、加えて筆線の力にも氣の要素が關係していた。では、文學においては、その對象の氣韻はどこにあてはまるのか。『文心雕龍』の「風」か「骨」か、あるいは『詩品』の「骨氣」か。謝赫は、曹不興評において、「風骨」という言葉を使っている。これは、曹不興を高く評價する評語であり、「氣韻」「骨法」を兼ね備えたことを示すものと考えられる。つまり、『詩品』の如く、「骨氣」という、「風」をも含む方向でなく、あくまでも「風—氣韻」、「骨—骨法」という二つの要素を謝赫は見ていたと思われる。[26]つまり、『文

心雕龍』のパターンにより近いものと考えられる。卽ち、『文心雕龍』の「思想・情緒」における氣が、對象の氣を表そうとする「氣韻」に相當し、「構造・表現」における氣が、「骨法」に相當しよう。ただし、あくまでも謝赫においては、氣は「氣韻」の側によりウエイトがあると考えられる。それは、あるいは「神氣」ということを重視した、顧愷之の影響であるかもしれない。この、氣韻に重點があるということを除けば、謝赫の風骨は、そのまま『文心雕龍』の風骨に合致するのである。

五　樂記と氣の問題

最後に、『禮記』樂記篇をとりあげる。ここでは、樂記篇の理論が如何に六朝藝術論に受け繼がれているかを考察し、その上でこの時代の特徴を考える。簡單にまず樂記篇の基本的な論理をまとめておこう。

凡そ音の起こるは、人心由り生ずるなり。人心の動くは、物　之をして然らしむるなり。物に感じて動く、故に聲に形はる。聲相い應ず、故に變を生ず。變は方を成す、之を音と謂ふ。音を比べて之を樂とし、干戚羽旄に及ぶ、之を樂と謂ふ。（『禮記』樂記篇）[27]

これが樂記篇全體の中心となる、樂の成立の說明である。そして、樂は二つの意味で「鏡」の役割を果たす。一つは「精神の鏡」であり、一つは「政治の鏡」である。まず、「精神の鏡」である。

德なる者は、性の端なり。樂なる者は、德の華なり。金石絲竹、樂の器なり。詩は其の志を言ふなり。歌は其の性を詠ずるなり。舞は其の容を動かすなり。三者は心に本づき、然る後に樂器之に從ふ。是の故に情深くして文明らか、氣盛にして化は神なり。和順中に積りて、英華外に發す。唯だ樂のみ以て僞を爲すべからず。（『禮記』樂記篇）

「不可以爲僞」と明確に述べられているように、樂は心の内をそのまま表現するものであり、「僞＝人爲」によってどうなるものでもないのである。つまり、心を寫す鏡としてよい。

もう一つは「政治の鏡」である。

凡そ音なる者は、人心より生ずる者なり。情中に動く、故に聲に形はる。聲文を成す、之を音と謂ふ。是の故に治政の音は安にして以て樂。其の政和なればなり。亂世の音は怨にして以て怒。其の政乖ればなり。亡國の音は哀にして以て思。其の民困しめばなり。聲音の道は、政と通ず。（『禮記』樂記篇）

従って、その國の音樂を聽けば、その國の政治狀態がわかるというものである。つまり、樂記篇においては、「樂」は、人爲を介することなく、いわばメカニカルに、人間の心情、あるいは政治の狀態を反映するものと考えられていたのである。

では、このメカニカルなシステムを成立させていたものは何か。それこそが「氣」に他ならない。

凡そ姦聲人を感ぜしむれば、逆氣之に應ず。逆氣象を成せば、淫樂興る。正聲人を感ぜしむれば、順氣之に應ず。順氣象を成せば、和樂興る。（『禮記』樂記篇）

この「姦聲感人」・「正聲感人」以下の構造、これは、人間の外部の何らかの存在が、「氣」によって人間に働きかけ、それによって人間の氣が影響を受け、その氣が現れたものが作品であるという構造である。この「氣」をベースにした「外物」―「作者」―「作品」というメカニカルな構造は、およそ中國の藝術制作論の基本の部分を形成する。また、制作論のみならず、觀賞論の方面においてもこの構造は大きな意味を持つ。とりわけ六朝期には、老莊の思想と結びついて、道との一體化をめざすための方策として取り入れられる。有名な宗炳の「畫山水序」の「山水を見て神を暢ばす」という考えも、その流れの中にあり、繪畫の鑑賞論の基本を成すものとして重要なものである。[28] これは、音樂についても、阮籍・嵇康に次のような發言を見い出せる。

故に孔子は齊に在りて韶を聞き、三月肉の好きを知らず。言うこころは至樂は人をして無欲ならしめ、心は平かに氣は定まり、肉を以て滋味と爲さざるなり。此を以て之を觀れば、聖人の樂は和なるのみを知る。（阮籍「樂論」）

余は少きより音聲を好み、長じて之を翫び、以爲く、物に盛衰有るも、而れども此は無變、滋味は厭う有るも、而れども此は不倦。以て神氣を導養し、情志を宣和すべく、窮獨に處りて悶へざる者は音聲より近きは莫きなり。（嵇康「琴賦」）

さて、音樂は、氣を媒介にして、以上のような原理を與えられ、心を寫す鏡として、あるいは政治を寫す鏡として働くことになった。そして、音樂がそのようなシステムであるが故に、

禮は以て其の志を道びき、樂は以て其の聲を和し、政は以て其の行を一にし、刑は以て其の姦を防ぐ。禮樂刑政は、其の極は一なり。民心を同じくして治道を出す所以なり。（『禮記』樂記篇）

とされて、儒の政治・教化のシステムのなかに組み込まれることになったのである。また、このメカニカルな構造をよく示すものとして、いわゆる「禮樂射御書數」の「六藝」として樂と竝べられる、「射」がある。

故に射なる者は、進退周還必ず禮に中り、内に志正しく、外に體直にして、然る後に弓矢を持ちて審固たり。弓矢を持ちて審固にして、然る後に以て中るを言ふべし。此れ以て德行を觀るべし。

孔子曰く、射なる者は何を以て射、何を以て聽くや。聲に循ひて發し、發して正鵠を失わざる者は、其れ唯だ賢者のみなるか。夫の不肖の人の若きは、則ち彼れ將た安んぞ能く以て中らん。（ともに『禮記』射義篇）

德の優れた者のみが、命中するわけであり[29]、そこには、精神的な要素からは獨立した「弓矢の技術」という要素の入り込む餘地はない。だからこそ、「射」が、「德に優れた人材」登用の手段として認められていたのである[30]。

さて、ここで再び文學、繪畫に話を戻してみよう。

齊氣を持った徐幹の作品が、なぜ齊氣を持った作品となるのか。その説明を、あえて行おうとするならば、この樂記篇の構造を持ち出せばよかろう。（おそらく、彼らにとってはあまりにも自明のことであったがために、彼らにとっては説明など必要ないことであったと思われるが。）逆に、作品から何かある「氣」が感じ取られた場合、その「氣」を作者にも求めることができるのも、この樂記の構造からあきらかである。

つまり、曹丕の考え、あるいは後世郭若虛の如き考えは、樂記の論理に從うものであり、この「氣」のもつ、メカニカルな構造の忠實な應用ということができよう。

中國藝術理論史上における樂記篇の位置は、なにをおいてもまず、この「メカニカル」な構造の提示にあった。この構造の提示は、「禮樂」のシステムを支えるものとして、思想史上も重要な出來事である。そしてこの構造が提示されたことにより、「藝術は人格の表出である」という一つの理念が形成される。中國の藝術理論は、いたるところでこの理念をその根底に持っていると言ってよかろう。

しかしながら、この樂記篇の考え方は、なるほど禮樂のシステムを基礎づけるためには、そのようにメカニカルに考えることも必要であったわけだが、すべてメカニカルには説明できないところがやはり殘っている。さきの樂の成立に關する樂記篇の引用において、「外物」から「音」までの流れは、あくまでもメカニカルに説明される。それは、同氣相應などの氣のそれを用いて説明することが可能である。しかし、次の「比音而樂之」という、最後の部分には、それを説明するものがない。つまり、この部分こそが、實に「人爲」の部分として殘されているのである。最後の「比音而樂之」を無視するならば、藝術作品は完全にメカニカルなものとなる。しかし、藝術の、藝術としての本質は、實はこの「比音而樂之」の部分にあったはずである。そして、この部分こそが、「藝術理論」を形成する部分となるべきものだったのである。

結局、この「比而樂之」の部分を、樂記篇は、

大樂は天地と和を同じうし、大禮は天地と節を同じうす。

故に聖人は樂を作りて以て天に應じ、禮を制して以て地に配す。（ともに『禮記』樂記篇）

というところに求めることになる。つまり、メカニカルな發現としての「樂」と、聖人が天地に則って制作する「樂」とを、區別してやらなければならないことになる。ただし、もちろん聖人の心は天地の心であるので、聖人の心の發現が、そのまま天地の和に則ったものになるわけだが。

この樂記篇の「與天地同和」あるいは「作樂以應天」という考え方は、しばしば語られる、「倫理への從屬から脱皮して、天地との一體化、すなわち、「自然」との一體化を繪畫はその目的として持つようになり、それが繪畫を藝術として成り立たせる（技術より區別する）要因となった」という見方の根本にあるものである。張彥遠が、莊子的心境でもって繪を描くことを主張する際の、「然るを知らずして然る」という行爲は、「自然との一體化」を意味する。それは、聖人が天地の調和に從って樂を制作したことと對應する。この考えは、「儒教的聖人」という枠を取り拂ってしまい、「造物者と一體となった制作」という觀念へと展開していくのである。

しかし、注意すべきは、この「自然との一體化」とは、「描寫の過程」に重點を置くものであるということである。要するに、畫家は「造物者」と一體となることにより、あたかも造物者卽ち自然がものを作り出すように、形象を作り出すのである。これは、「造物者と一體になれば、造物者と同じ造形ができる」ということであり、ここにもまた、あの「メカニカル」な構造がある。無論、この場合は、先の樂記篇の「外物との感から音へ」において見られる如きメカニカルな構造とは違い、張彥遠も語るように、「心手相應」することが要求される。つまり、それはテクニックの問題となり、この考え方が、後に「作者の精神性」と、その精神性を畫面に「そのまま」定着させるための「技術」という繪畫制作の二大原理となって中國の繪畫論は展開する。莊子的境地（まず、精神的な天地・自然との一體化）が求められるのみならず、そ

れを描き出すところの「手」が滯らぬこと、が要求される。

が、ここで問題なのは、「描写の過程」はそれでよいとしても、あくまでも描き出された「形象」に關しては、その議論の埒外にある、ということである。

以上の如く、中國藝術理論の基本的な考え方、ないし、藝術論における氣の考え方の基本的なところは、樂記篇にほぼ出盡くしているとみてよい。作品を作者の氣のあらわれとする制作論、作品による人間の精神ないし氣に對する影響を說く鑑賞論、さらに自然との一體化をめざす制作論など、すべて樂記篇に基づく。その中で、顧愷之・謝赫の「氣」は、對象の「氣」を表現するものであり、樂記篇からは出てこないものである。これは、中國の藝術論の中では、非常に特異な位置を占めるのではないだろうか。

これは、繪畫は音樂とは異なり、「形象」をその基礎に持つ藝術であるという要因による。繪畫は今の言葉で言えば「造形藝術」であり、ここで取り上げた「書」あるいは「文學」とも一線を畫すものである。「書」は形象を問題とするが、その現實の事物との關係は、繪畫とは大きく異なるものと言ってよかろう。[31] そして「造形藝術」としての繪畫の理論は、「造形」たるべき本質に基づいたものが現れるのは當然のことであり、「形象」を無視した理論はもはや繪畫の理論とは言えない。しかしながら、この「形象無視」の傾向は、既に本文で確認したように、謝赫の時點で始まっており、張彥遠を經て、郭若虛に極まる。

これは、現實に存在する「名畫」が、制作者の「德」など要求すべくもない、單なる畫工の作品であった、ということと大きく關わる。そこに横たわる要因は、「單なる技術からの脫皮」という性格付けを、謝赫が使命として負っていたということである。單に「形象」を扱うもの、卽ち單なる「技術」は、「雅」なる人閒のすべきことでないという觀念の存

在は、繪畫が「單なる技術ではない」ことを示す理論を要請する。それがそのまま「形象を問題としない」理論に發展するのは理の當然であろう。その際、あるいは作者の人格に「單なる技術でない」という性格付けを求めることもできたであろう。しかし、現實には、名作を殘しているのは、繪畫以外に名の知られぬ畫工である。『古畫品錄』の上位に名を連ねる畫家達、陸探微・曹不興・衞協など、皆そうである。荀勗・顧愷之・王微・宗炳といった名士は、どちらかといえば例外的存在である。この「人物」の上下を問題にせず、「作品」を問題にしようという方向は、『詩品』において、

人は非にして文才は是、愈いよ甚だ嘉とすべし。（『詩品』下品）

とされるのと同樣に、人格的倫理的本性と、文學的才能を區別する可能性を祕めていたはずである。ここで鍾嶸は、「その人の持っている全人的氣からのメカニカルな發現」という構造から少し拔け出して、「藝術的氣」あるいは「藝術的才能」の如何を問うている。曹丕が「文以氣爲主」とした際には、「徐幹は齊の生まれで齊氣があるから、作品にも齊氣がある」とし、發現するものを全人的な氣と考えていたのに對し、鍾嶸は天賦の氣を、その內部において倫理と藝術に分けて考えている點で、一歩進んでいると考えられる。この閒の事情に關しては、興膳宏氏が『文心雕龍』に關して、明快に述べておられる。

曹丕のいう氣とは、人閒が先天的にもって生まれた資質であり、文學作品はこの個人の意志を越えた資質によってすべてを決定される存在だった。これに對して劉勰は先天的な個性の存在を認め、またその作用を重視しながらも、「作家の個性イコール作品の風格」という直接的な結びつきを否定し、作家が個性を核としつつ努力と習練によって自己の作風を形成してゆくべきことを說いている。（同氏前揭『文心雕龍』譯注・體性篇）

しかし、殘念ながら、繪畫においてはその方向へは進まなかった。

繪畫においては、文學のように「既に社會的地位の確立した人物たちのなせる技」であるという性格を持たなかった、

に勞れ、涕は巾を霑す。（潘岳「楊仲武誄」『文選』巻五十六）

「有造有寫」であるから、本人の作った文章もあるわけで、その文章からその人を想見するという面も當然あろうが、その「文字の形象」からその人を想見したという要素も、ここからは汲み取ることができよう。つまり、文學においても、書においても、作品にその作者の人となりを見ようとする考え方は、一つの底流としてあったと考えられる。では、繪畫においては、そういうものが全くなかったかと言えば、實はそうではない。

戴安道、中年に行像を畫き、甚だ精妙なり。庾道季之を看て戴に語げて云ふ、神明太だ俗なり、由ほ卿の世情未だ盡さざるがごときなりと。戴云ふ、唯だ務光のみ當に卿の此の語を免がるべきのみ。（『世說新語』巧藝篇）

さらに、姚最『續畫品』にも注目すべき條がある。

氣運精靈に至りては、未だ生動の致を窮めず、筆路は纖弱にして、壯雅の懷に副はず。（『續畫品』謝赫）

筆迹調媚、專ら綺羅に工みなり。屏障に圖く所、頗る情趣有り。（『續畫品』沈粲）

右蒨の子、風神俊爽、家聲を墜さず。（『續畫品』袁質）

謝赫の條、氣運（『歷代名畫記』は「氣韻」に作る）は、「生動」しているかどうかを基準としており、謝赫の流れに沿うものである。また、沈粲の條、「情趣」は、謝赫の言う氣韻と同様、描かれた對象の情趣が描き出されているとしてよかろう。「筆迹」と「情趣」を對應させること、謝赫が「氣韻」と「骨法」を對比させるのと同様である。さらに、謝赫評において、氣韻と分けて、「筆路纖弱」とするのも謝赫と同様だが、ところで「不副壯雅之懷」とは何を指すのか。畫かれた人物の胸懷、あるいは謝赫の胸懷と、二通り考えられるが、後者とすれば、袁質評の「風神俊爽」も、その畫家の人物を言っているのではないかという推測が成り立つ。

もう一つは、張懷瓘の發言である。

張懐瓘云ふ、顧公は運思精微、襟靈測る莫く、迹を翰墨に寄すと雖も、其の神氣は飄然として、煙霄の上に在り。以て圖畫の閒に求むべからず。(『歴代名畫記』顧愷之)

圖畫とは、描線もしくは形體を指すのであろう。張懐瓘は、「神氣」を、顧愷之自身の神氣と考えているようである。「襟靈莫測」も同様であろう。この姚最・張懐瓘に見られる考え方は、のち、郭若虚につながっていくものである。有名な議論であるが、しばらく引用しておこう。

謝赫云ふ、一に曰く、氣韻生動、二曰……六法の精論、萬古移らず。然れども骨法用筆より以下、五者は學ぶべきも、其の氣韻の如きは、必ず生知に在り。固より巧密を以て得べからず。復た歳月を以て到るべからず。默契神會、然るを知らずして然るなり。嘗試みに之を論ずるに、竊かに古よりの奇迹を觀るに、多くは是れ軒冕才賢、巖穴上士、仁に依り藝に游び、探賾鉤深、高雅の情、一に畫に寄す。人品既已に高ければ、氣韻高からざるを得ず、生動至らざるを得ず。所謂る神の又た神、而して能く精なるもの。凡そ畫は必ず氣韻を周くして、方めて世珍と號す。爾らずんば、巧思を竭すと雖も、止だ衆工の事に同じく、畫と曰ふと雖も、而れども畫に非ず。(『圖畫見聞誌』論氣韻非師[32])

郭若虚にいたって、氣韻生知は確立し、いわゆる文人畫の理論付けの地盤も固まったわけである。

しかし、ことこの六朝期に關しては、作者自身の内面が必ずしも高尚でないということがほとんど前提條件のようなものである。謝赫の時代、荀勗・宗炳らが、みな繪畫界に冠たる作品を殘していたならば、先の『世説新語』の如き發言が、隨所に見られたかもしれない。しかし、當代隨一は、謝赫によれば「陸探微・衞協」であり、畫聖といえば、

善く圖畫するの人に過ぐる者、則ち之を畫聖と謂ふ。故に衞協張墨、今に於て畫聖の名有り。(『抱朴子』内篇辨問)

であった。それは、書聖に王羲之が有り、文學では、たとえば『詩品』が上品に李陵・曹植その他の名士を擧げるという狀況とは、相當の開きがあるのである。

おわりに

六朝を代表する議論として、嵇康の「聲無哀樂論」[33]がある。この中で嵇康は、「和聲無象」とし、音樂は特定の心情を象ったものではないことを説いた。

作者の氣が音樂作品に反映すると考える、あるいは演奏者の氣が反映するとする考え方は、既に見た如く、樂記篇に由來するものである。これは『論語』憲問、『韓詩外傳』の孔子擊磬、孔子鼓琴[34]の説話に典型的に見ることができる。前者は、演奏者孔子の心を道行く農夫が讀みとり、後者は作品に現れた文王の心あるいは人柄を孔子が讀みとる。通常、作品が含む「哀」なる調べ（無論その實質は哀なる氣ということになる）が、聽く人の心に働きかけて、そこに哀なる心つまり哀なる氣を引き出す、というメカニズムが豫想される。ここで注意すべきは、この傳統的音樂論は、作者と作品と聽者、あるいは奏者と作品と聽者の間の關係を、完全にメカニカルに考えており、創作論（演奏論）としては、展開の餘地がないということである。悲しい心で作品を作れば、メカニカルにその作品は哀情に滿ちたものとなる。その點、嵇康の「聲無哀樂論」は、このメカニカルな構造を否定し、「和聲無象」を唱えた。嵇康は、同じ音樂を聽いているのに、ある人は樂しい感情が搖さぶられ、ある人は悲しい感情が搖さぶられるという經驗的事象から出發する。つまり、音樂作品の働きは、如何に聽く者の心を搖さぶるかどうかであり、音樂作品の評價は、その作品に込められた「內容」ではなく、「聽く者の心を動かす度合い」というものがその基準となる可能性を祕めている。それは、「描かれる對象の性格」に左右されないで、藝術作品を評價できるという萌芽である。あるいは、特定の心情なり、作者の特定の人格の表出という觀點を越えたところでの藝術の評價を成し得るための第一歩である。その點で、嵇康の「聲無哀樂論」の意味は大きい。そして、この嵇康の、樂記のメカニズムに疑問を呈した發言は、あるいは六朝期を代表する動きと考えられないだろうか。樂記篇のメカ

ニズムに對する反論、それは、藝術を藝術として發展させるための一つの契機となり得たはずなのである。そして謝赫・顧愷之の繪畫論はまた、この樂記篇の論理からは出てこない、「形象」に氣をみるという、「繪畫の本質」に關わる議論を展開する契機を持つものであった。しかし、この嵇康の議論は原理的部分を述べるにとどまり、實際に藝術作品を評價する際に應用されることはなかったのであり、形象に注目する議論も影を潜めていくのである。

藝術が藝術として認められたのは六朝期とされる。それは諸藝術が技術からの獨立を成し遂げることによって達成されるものであった。が、少なくとも繪畫においては、藝術として認められようとするが故に、自己の繪畫としての本質を閑却する結果となったのである。

注

(1) 「藝術」という言葉の中國における意味については、拙稿「藝術と目錄」(『汲古』二十三號) 參照。

(2) 六朝期における文學の成立に關しては、興膳宏「六朝期における文學觀の成立」(『中國の文學理論』(東京　一九八八) 所收) 參照。

(3) 林巳奈夫「中國古代の遺物に表はされた「氣」の圖像的表現」(『東方學報』京都第六十一册)

(4) 山東では、西王母あるいは東王公に關して、肩の部分に羽を表現したものがまま見られる。山東嘉祥縣宋山出土のもの、山東滕縣大郭村出土のもの、武氏祀あるいは沂南出土の西王母、あるいは山東以外でも陝西綏德の墓門の畫象石に表された西王母などにも、同樣に羽の表現が見られる。なお、漢代畫象石全般にわたる圖像的意味に關しては、曾布川寛「漢代畫像石における昇仙圖の系譜」(『東方學報』京都第六十五册) 參照。

(5) この形象化の問題については拙稿「思想と圖像—漢代の死生觀と畫像石」(『信州大學教養部紀要』第二十八號) 參照。

(6) 氣韻の意味するところについて、いくつかの代表的な見解を擧げておく。

「謝赫の當時の繪畫制作の狀況、文獻に殘る作品名、畫題からいって、描かれた人物、鳥獸、花蟲などの生命感にあふれた姿、生氣、生き生きとした迫力を意味すると考えられる」(古原宏伸『畫論』(東京　一九七三))

「「氣韻」は藝術作品のもつ生き生きとした情趣ないしは力強い生命感」(福永光司『藝術論集』(東京　一九七一))

「氣韻とはほかでもない、圖中の人物のいきいきとまるで生きているかの如きすがたのことをさす」(錢鍾書『管錐篇』(北京　一九七九) 第四册)

「繪畫の用筆、形象に「氣力」があり「生氣」があることを求めるということは、それが生命力を表現していることを求めるものに他ならない。同時に、謝赫の言うところの「壯氣」・「神氣」は、また明らかに生命力のみならず、人の精神とも關わりがある。つまり、謝赫の氣に對する理解は、生命力を指すばかりでなく、人の精神・氣質の表

現でもあり、兩者は密接に關連している。……つまるところ、「氣」は生命と精神の力強い表現（對象と、畫家自身の生命と精神の兩者の表現）を意味しており、「氣」がなければ成功した繪畫とは言えないのである」（李澤厚・劉綱紀主篇『中國美學史』第二卷下（北京　一九八七））

「謝赫當時の考えでは、後代の文人畫論で見るような作者の高遠な精神の表現を意味したのではなく、あくまで畫の對象にそなわる、そして身體の運動や姿勢に卽した現實的な生氣という意味で用いられたのである」（中村茂夫『中國畫論の展開』（京都　一九六五））

「畫上的人物精神狀態」（陳傳席『六朝畫論研究』（臺北　一九九一））

「氣韻生動（すぐれた精神が生きいきと脈動していること）……「氣韻」とは、生命的なもののひびき合い」（長廣敏雄『歷代名畫記』（東京　一九七七））

「氣韻は精神のひびき、生動は生命の動き」（米澤嘉圃「氣韻生動考」『米澤嘉圃美術史論集』上卷（東京　一九九四）（米澤氏は、神氣と生氣を區別し、それぞれに氣韻と生動をあてる））

「萬物の根源である「氣」換言すれば生命力・エネルギーが「韻（ひび）」いているさま、ハーモニーをかなでている様子」、「繪畫表現に認められる「氣韻（神氣）」にしても、顧愷之では畫く對象に屬するものとされていたのに對し、『古畫品錄』では、畫家の內面性との關連が著しく意識されるようになってきている。」（山名伸生「古畫品錄ノート」平成三年度科學研究費補助金研究成果報告書『觀賞・消費の觀點から見た藝術』）

なお、敏澤『中國美學思想史（濟南　一九七八）』は、錢鍾書說をそのまま受ける。

また、しばしば問題となる六法の句讀についてであるが、ここでは、

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。

の如く讀み、「一、氣韻。生動のことである。」と解釋する。

島田修二郎氏は、氣韻のあとに句讀を入れるのは、「氣韻生動、骨法用筆、經營位置などの所では一見妥當のやうに見える」が、「應物と隨類とは語は違うが同じ意味である。それが何故に一は象形となり、他は賦彩であるのか說明がつかない。」としてその說に反對する。（「古畫品錄札記」『中國繪畫史研究』（東京　一九九三）所收）が、その「なぜ應物が象形でなければならないか」について、あえて說明が必要であるとは考えられない。卑見によれば、「應物―賦彩」「隨類―象形」でも何ら問題ないと考える。

また、同樣に、氣韻のあとに句讀を入れるのに反對する『中國美學史』の論點は、次のⅠ・Ⅱ・Ⅲの三點である。

Ⅰ・張彥遠・郭若虛の引用例が、明らかに「氣韻生動」としていること。

Ⅱ・各法に「是也」があることに關しては、

『華嚴五敎止觀』

① 言病三者、一、內執六根總相爲我者是也。二、外執六塵總想爲我所者是也。

② 第二外六塵者、一一是有六種。一者名、口中言說、色塵者是也。二者事、名下所詮一念、與眼識相應者是也。

『文心雕龍』情采

③ 立文之道、其理有三。一曰形文、五色是也。二曰聲文、五音是也。

このうち、謝赫六法には「者」「曰」字がないので、①の形である。

Ⅲ・「氣韻」と「生動」が同一概念ということになるが、そうではない。謝赫の原意は、「生動」で「氣韻」の狀態を形容したものであり、畫家に、人物の「氣韻」を「生動（いきいき）」と傳えることが求められており、「氣韻」と「生動」が同じ意味であることは決してない。

以下、いささか檢討を加えておこう。Ⅰ・Ⅱに關しては、文の構造からして、「一氣韻生動是也」が、二通りの句讀を可能にするという

ことである。「者」字「曰」字がないことを以て①しかあり得ないとするのは卽斷にすぎよう。②③の例は、そのまま、氣韻のあとに句讀を入れる說の傍證として使用できるものと考えられる。そして、この謝赫六法の二重の解釋の可能性のうち、張彥遠・郭若虛の場合は、句讀を入れないというように解釋した、ということにすぎない。

問題は、意味の解釋の上で重要になる、Ⅲの論點である。あえて反論するならば、まず、「氣韻が生動している」と考えると、氣韻はそれでよいとしても、以下、「骨法が用筆である（用筆している）」等と讀むことは難しい。また、意味の上からも、句讀を入れた場合に、「氣」が生き生きと表されていることを拒否するものではない。つまり、句讀を入れたからといって、「氣韻」と「生動」が同一概念になるわけではなく、あくまでも、「六つの大事な觀點」を擧げるために、六つの旗印となる言葉を選び出した。そして、それぞれがどのような意味なのかを說明したのが、「生動」であり、「用筆」なのであり、「旗印」と「說明」が同一概念である必要はない。あえて言うならば、旗印の方は、繪畫に限定されない、より一般的な言葉が用いられ、それに對して、說明の方は、「それは繪畫においてはこういうことをいっているのだ」ということを示していると考えられる。なお、そうすると、張彥遠・郭若虛らの「氣韻生動」という解釋を無視することになるのかと言えばそうではない。以上のように考えれば、「旗印」として「氣韻生動」としても、何ら問題ないことがわかろう。中國の畫論の中で、おそらく嚴可均の時代まで、みな「氣韻生動」を旗印として考えてきたわけであり、この旗印をそのまま認めることに問題はなかろうと思われる。

（7）謝赫において、この形似という觀點と、「精神性」という側面が對置されて評價が行われていることについては、興膳宏「『詩品』と書畫論」（『中國の文學理論』所收）參照。

（8）以下、『古畫品錄』のテキストと解釋に關しては、拙稿「『古畫品錄』譯注」（『信州大學教養部紀要』第二十七号）參照。

（9）「風」に關連して、「風流」の字義の變遷については小川環樹「風流の語義の變化」（『中國語學研究』（東京　一九七七）所收）參照。

（10）謝赫が「風骨」をいう、曹不興の例が、「龍」の繪であったことには注意が必要である。顧愷之が專ら人物の「神」について語っていたと思われるのに對し、少なくともこの例においては、描かれた人物の精神とは違うところで評價されていることが明らかであるからである。また、顧愷之評の「但跡不逮意、聲過其實」における「意」については、あえて言うならば、描こうとする意象が、描き切れていないということになろうが、この「意」は、後世言われるような、畫家の心情、胸懷なり、作者の人となりを表すものではないと考える。この「跡不逮意」は、陸機・文賦序の「恆患意不稱物、文不逮意」を借りた表現と思われ、「意」は、「顧愷之が描こうと思ったもの」という內容にとどまると思われる。なお「意」については、すべてが對象に引き寄せられているわけではない。あるいは劉瑱の條「用意綿密、畫體纖細」は、畫面に表された作者の意とするのが妥當な解釋であろう。では、この「意」とは何かと言うことになるが、これについては、『歷代名畫記』の次の記事が參考になる。

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。（『歷代名畫記』論畫六法）

顧生首創維摩詰像、有淸羸示病之容、隱几忘言之狀、陸與張皆效之、終不及矣。張墨陸探微張僧繇、竝畫維摩詰居士、終不及顧之所創者也。（『歷代名畫記』論畫體工用搨寫）

つまり、作者の構想とも言うべきものであり、維摩詰を例に取れば、どのような形象を以て維摩詰を描くかということであろう。從って、この用例を以て、「意思橫逸」の意をも、作者の意とする必要はない。また、「意」の意味するところについては、別稿を準備する。

さらに、袁蒨評「比方陸氏、最爲高逸」は、あるいは袁蒨が高逸な人

となりであって、それが繪畫に反映されて高逸な作品となったとも解されよう。が、ここでは『歴代名畫記』にこの文章を引いて「北面陸氏、最爲高足」とすることもあり、その解釋はとらない。

(12) 『歴代名畫記』が引用する、顧愷之の「論畫」と「魏晉勝流畫贊」の名前がそれぞれ逆になっていることについては、既に先人に指摘があるが、しばらくそのまま引用する。なお長廣敏雄『歴代名畫記』參照。

(13) なお、同じく「畫雲臺山記」の、
清氣帶山下、三分倨一以上、使耿然成二重。
は、先に見てきた様に、漢代の畫象石に見られる氣の表象の傳統を受け繼ぎ、雲氣に代表される「氣の視覺的・形象的表現」を顧愷之は繼承していることには注意しておかねばなるまい。ここで顧愷之は、明確に形象を持った雲氣を、山のふもとのあたりに「形象を用いて」描いたものと考えられる。あるいは女史箴圖に見える山の雲氣の表現から、顧愷之のここに言う「清氣」の表現を窺うこともできるかもしれない。

(14) 羽人戲虎圖については、曾布川寛「南朝帝陵の石獸と磚畫」(『東方學報』京都第六十三册)參照。なお曾布川氏は、この羽人戲虎圖(同様の圖様で三件知られている)の原畫となったものを、南齊の宮廷畫家、それも陸探微の周邊の畫家と推定されている。

(15) 女史箴圖と司馬金龍墓の衣の類似については、鈴木敬『中國繪畫史』上卷(東京　一九八一)「魏晉南北朝時代の繪畫」の章を參照。

(16) 孝子傳圖については、長廣敏雄「KB本孝子傳圖について」(『六朝時代美術の研究』(東京　一九六九)所收)を參照。

(17) 『世說新語』任誕篇
七人常集于竹林之下、肆意酣暢、故世謂竹林七賢。

(18) 樂記篇の如く、作者の心情の吐露であるという考えは、文學においては言うまでもなかろうが、書論においても見える。
敏思藏於胸中、巧意發於毫銛。(『書品』上之上)

さらに書においては、有名な「書は心の畫」(『法言』問神)があるが、この言葉の意味するところがもつ問題に關しては、日原利國「「書は心の畫なり」の解釋への疑問」(『漢代思想の研究』(東京　一九八六)所收)參照。

(19) 孫過庭「書譜」
代傳羲之與子敬筆勢論十章、文鄙理疎、意乖言拙、詳其旨趣、殊非右軍。

(20) 以下の文章の、
夫欲書者、先乾研墨、凝神靜思、預想字形大小偃仰、平直振動、令筋脈相連、意在筆前、然後作字。(『法書要錄』卷一・「王右軍題衛夫人筆陣圖後」)
「筋脈相連」の部分に、「氣の流れ」を見ることも不可能ではない。しかし、この「題筆陣圖後」という文章の成立自體が既に疑われるものである。中田勇次郎「中國書論史」(一)漢魏晉南北朝(『中國書論大系』第一卷漢魏晉南北朝)(東京　一九七七)參照。

(21) 興膳宏『文心雕龍』譯注(『世界古典文學大系』陶淵明・文心雕龍(東京　一九六八))

(22) 興膳宏「『文心雕龍』と『詩品』の文學觀の對立」(『中國の文學理論』所收)

(23) 文學における「形似」から「氣」への轉換については、『宋書』謝靈運傳論のいわゆる文體三變說が參考になる。興膳宏「「宋書謝靈運傳論」をめぐって」(『中國の文學理論』所收)參照。

(24) 鍾嶸が作風の說明に其の源流を示すのは彼の常套手段である。それは、この『詩品』等の品等書を目錄の一種と考えるならば、目錄(學)のパターンといってもよい。目錄の意味を「考鏡源流・辨章學術」としたのは、かの章學誠である。(『校讎通義』自序)また源流に注意する實際の例については『漢書』藝文志を參照。

(25) 興膳宏前揭「『詩品』と書畫論」

(26)『詩品』との關連で今一つ注目すべきことは、『詩品』は「文をして拘忌多く、其の眞美を傷はしむ」とし、沈約らの韻律の影響を苦々しく思っていながら、本文においてはしばしば「氣」を使って論評していることである。つまり、「骨氣」といわれるごとく、「力強さ、あるいは生動感」で氣を說こうとする傾向が鍾嶸は強かったと考えられ、これは繪畫においては筆線に氣を見る考えに對應する。これにたいして、謝赫は「韻」に力點を見いだしたのではないか。つまり、沈約の流れに乘ったものが謝赫と考えられる。

(27)この樂記篇の構造が、文學理論の根底にあることは言うまでもない。詩者、志之所之也。在心爲志、發言爲志。情動于中而形于言、言之不足故嗟嘆之、嗟嘆之不足故詠歌之、詠歌之不足、不知手之舞之、足之蹈之也。情發于聲、聲成文謂之音。治世之音安以樂、其政和。亂世之音怨以怒、其政乖。(詩序)
氣之動物、物之感人。故搖蕩性情、形諸舞詠。照燭三才、煇麗萬有。靈祇待之以致饗、幽微藉之昭告。動天地、感鬼神、莫近于詩。(『詩品』序)
なお、樂記篇の議論はしばしば『荀子』樂論と重なるが、本稿では皆樂記篇として引用している。

(28)於是、閒居理氣、拂觴鳴琴、披圖幽對、坐究四荒、……余復何爲哉。暢神而已。神之所暢、孰有先焉。(宗炳「畫山水序」)
また、山水の氣に關する一般的見解については、以下の『國語』の記事を參照。
太子晉曰、夫山土之聚也。川氣之導也。天地成而聚於高、歸物於下、疏而爲谷、以導其氣。(『國語』周語下)
なお、藝術的なものによって心をのばす例が、六朝に始まるというわけではない。
玩琴書以條暢。(劉歆「遂初賦」『文選』卷二四何劭贈張華詩李善注所引)

(29)ここで、このメカニカルなシステムを認めないとどうなるか。つまり、實際には「德など關係なく、練習を積みさえすれば當たるようになる」という經驗則が知られていたことは想像に難くない。そこで應用されるのが、先の樂においても見られた、「正樂が人心を動かす」というフィードバックの構造である。「射」という修養によって、それが德を進めたのだ、それで當たるようになったのだ、という說明である。ただし、射を「氣」によって說く例は見あたらない。わずかに白虎通・鄉射に、
天子所以親射何。助陽氣達萬物也。春〈陽〉氣微弱、恐物有窒塞、不能自達者。夫射、自內發外、貫堅入剛、象物之生。故以射達之也。(春下陽字舊脫。盧文弨據御覽七百四十六補)

(30)書と繪畫との性格の違いについては、新田博衞「論書」(『藝術の理論と歷史』(京都　一九九〇)所收)參照。

(31)また、この氣韻生知を受け繼ぎながら、加えて後天的要素を加えて說いたのは董其昌である。
畫家六法、一曰氣韻生動。氣韻不可學、此生而知之、自然天授、然又有學得處、讀萬卷書、行萬里路、胸中脫去塵濁、自然丘壑內營、立成郛郭、隨手寫出、皆爲山水傳神矣。(董其昌「畫旨」)
つまり、郭若虛に沿いつつ、「氣質の變化」の觀點も取り入れて統合したのがこの董其昌の議論である。さらに、「山水傳神」から豫想されるように、謝赫の觀點も取り込まれた總合的な「氣韻」解釋となっているといえるであろう。だが、董其昌について論じる餘裕は今はない。この「氣質の變化」あるいは「養氣」の問題は、本稿が論じ殘した大きな問題であり、別稿に期したい。

(32)「聲無哀樂論」が「養生論」「言盡意論」とともに、淸談の重要な論目であったのは、『世說新語』文學篇の記述。
舊云、王丞相過江左、止道聲無哀樂、養生、言盡意三理而已。然宛轉關生、無所不入。

(34) なお、『史記』孔子世家はこの二つの話を續けて載せている。

圖版出處

圖一　山東省博物館、山西省文物考古研究所編『山東漢畫像石選集』(濟南　一九八二) 圖三
圖二　同上　圖一八二
圖三　『正倉院の繪畫』(東京　一九六八) 圖一〇二
圖四　姚遷、古兵編『六朝藝術』(北京　一九八一) 圖二一四
圖五　『文化大革命期閒出土文物　第一輯』(北京　一九七二) 圖一四三
圖六　河南省博物館編『河南省博物館』(東京　一九八三) 圖一〇三
圖七　Cahill, James. Chinese Painting, Cleveland, 1960, P.14.
圖八　中國旅遊出版社『敦煌飛天』(北京　一九八〇) 圖版八
圖九　Handbook of the Collections in the William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City, 1973, P.44.
圖十　『六朝藝術』圖一八九
圖十一　同上　圖一六二

本研究は、共同研究「六朝美術の研究」(班長　曾布川寛) の報告である。