中国における画論書の思想形態

―『歴代名画記』以前の絵画理論について―

道津綾乃

一、本論文の目的

画論とは絵画理論の略であり、画論書とはそれを展開している書物である。中国の画論書研究には、二つの方向があると考えている。一方は思想研究[1]で、大概「老荘思想」の影響という結論に落ち着いている。もう一方は歴史研究[2]で、主に唐代の張彦遠によって書かれた、長編の画論書『歴代名画記』の歴史観を解明し、それに照らし合わせながら同書前後の画論を解釈する方向で進んでいる。

筆者は画論書を、絵画理論を展開している哲学書と捉えている。故に、「思想研究」の方向で本論文は進行する。しかし、「老荘思想」というオールマイティな結論を用意したくはない。なぜならば、それを提示することで神秘性が否応なくついてまわること、それによって理論の分析をする必要がなくなってしまい、哲学書としての画論書研究が不可能となるからである。筆者の哲学に対する知識は甚だ浅薄であるが、画論書の大まかな流れを認識することを目的に本論をすすめたいと考えている。ただし、画論書は非常に長い歴史を持っているので、今回は前述の『歴代名画記』（以下、『名画記』）以前について論じてみたい。

二、ある先行研究の検討

思想研究としての画論書研究の先駆は、中村茂夫氏であろう。論文『中国画論の展開　晋唐宋元篇』は、題名どおり、晋～元代に至るおよそ千年の間に書かれた画論書の全体像を捉えた大著であり、管見ながら、未だ同書の影響を受けていない論文を読んだことはない。冒頭の「序言」は、この書の総論といえる。これによれば、『名画記』以前の画論書の傾向を次のように分析している[3]。

a、写実性（または写実主義）……「（描かれる）対象にそなわ

る神気の伝移と解し、写実迫真の効果を標榜する」

b、理想性（または理想的性格）……「対象の本質と非本質とを選別する骨法の観念と、画面構成や添景物の選択、用筆賦彩等に関する構成原理として絵画の自立性の観念とを確立して絵画制作の理想的性格を明らかにする。」

つまり、aは「実」即ち物の本質を写すという主義、bは用筆などの絵画制作論といえる。この分類の実例として各時代の画論を（著者名で）a、bに振り分ける。

・東晋の顧愷之は「写実性と理想性との二律背反」。しかし、「魏晋頃に盛んであった老荘的世界観による統一」を行い、それが「次代の齊梁時代に大成される芸術観の出発点となった」

・宗炳は、「当時の新知識であった縁起空観による『現象即無生法身（絶対者）』という仏教的論理によってその写実主義を基礎づける」

・「王微も同じく写実主義に立ちながら画の表現問題に着眼して、（中略）書画同筆論を立て」た。

・謝赫や姚最などの「齊梁時代は老荘哲学による気韻実在論を根底とした写実的芸術観が大成された時期」である。

・張彦遠は「作画の主観的理想的性格を強く主張した」

以上のような中村氏の分析から、画論書は物を「形」と「本質」との関係と捉えるか、「形」のみと捉えて描写するかという二者択一の理論展開を計っていることを、筆者は理解したのである。しかし、中村氏の分析には多くの矛盾があり、同意できかねる部分が少なくない。その中でも筆者の考える中村論文の問題点を三つほど挙げておきたい。

・元来区別していたはずの概念a、bの違いを「老荘哲学」の単語を設定することで、曖昧にしているのではないか。

・仏教の縁起観に基づいたとき、中村氏のいう写実性は成立するのだろうか。

・中村氏のいう「写実」は、美術用語・哲学用語で使われる「リアリズム」とは正反対の概念設定であって後学者の混乱を招きはしないか。

これらを踏まえて、画論書の研究は、

・「形」と「本質」、または「形」のみという二者択一の議論がどのように展開するのか。

・論理の形態を大別し、わかりやすい用語を使用して論説する。

・その論理形態が、中国のどのような思想に依拠しているのか。

という観点から分析する必要があると考える。

三、中国哲学における物の分析

物の「形」と「本質」をめぐる議論は、中国画論のみの特殊なものではない。物について考えることは、全ての哲学の出発点と筆者は捉えているからである。そこで、はじめに中国哲学を西洋哲学用語で分類し、そこに画論を当てはめてみたい。とはいうものの、筆者の西洋哲学の知識は稚拙なので、ごく簡単な概論書[4]レベルで考えてみる。

中国哲学は二つの思想に大別できる。即ち「唯心論」と「唯物論」である。両者については周知の通りであろうが、筆者の確認の意味を含めて略説すれば、前者は物の構成要素

は「本質」とそれを蔽い不規則に変化していく「形」であるとする説で、後者は「本質」を排除し、原子と空間によって「形」のみが存在するという認識である。この「唯心論」は『荘子』[5]の思想に非常によく似ている。

『荘子』の「形」と「本質」についての文章は内・外・雑篇のいずれにも見出せるが、最も単純な論理形態は、内篇「徳充符篇」だと考えている。例えば、

適見狙子食於其死母者、少焉眴若皆棄之而走。不見己焉爾、不得類焉爾。所愛其母者、非愛其形也、愛使其形者也。

と、子豚が母豚を慕うのは、形が豚だからではなく、「豚たらしめるもの」があるからだとする。この「豚たらしめるもの」は、醜男や障害者の比喩を経て、最後の恵子と荘子の問答で全貌を明らかにする。すなわち、

恵子謂荘子曰、人故無情乎。荘子曰、然。恵子曰、人而無情、何以謂之人。荘子曰、道與之貌、天與之形。悪得不謂之人。恵子曰、既謂之人、悪得無情。荘子曰、是非吾所謂情也。吾所謂無情者、言人之不以好悪内傷其身、常因自然而不益生也。恵子曰、不益生、何以有其身。荘子曰、道與之貌、天與之形。無以好悪内傷其身。今、子外乎子之神、労乎子之精、倚樹而吟、拠槁梧而瞑。天選子之形、子以堅白鳴。

の文章から、「豚たらしめるもの」つまり「本質」として「情」「神」「精」を挙げていることがわかる。このような、「形」は不規則に変化するが、内に変化しない「本質」があるという論理は、唯心論に他ならず、物の分析における『荘子』の特徴である。

唯心論に対する唯物論に割り当てるべき書物は、『荘子』の唯心論ほどはっきりとした特徴が見えないため非常に難しいが、あえて『論語』[6]を選んだ。「本質」と定義できるような言葉はきわめて少ないと考えるからである。（これについては、諸氏のご批判を仰ぎたい。）例えば、「子罕第九」に「子絶四。毋意、毋必、毋固、毋我。」とある「意」は、心の働きや心自体を表わす場合もあるが、否定されている。また、『論語』にはもう一つ、唯物論をとるがゆえに現われる特徴がある。それは、倫理的概念としてとらえたとき、唯物論が現実主義をとることである。偶然は起こらないのだ。「述而第七」には「子不語怪・力・乱・神」とある。怪とは奇怪なこと、力は権力、乱は混乱、神は鬼神であり、どれも『論語』からすれば、世の常道から外れて始めて認識される偶然をさしている。唯物論の生みの親、デモクリトスは「何事も偶然には起こらない。一切のことは根拠に基づいて、かつ必然の強制の下に起こる」といったそうである。[7] このデモクリトスがいうところの「根拠」「必然の強制」を『論語』は設定している。即ち「六言」（仁知信直勇剛）の学習・実践と、それによって生じる「徳」である。「徳を崇ぶ」ことは「悪を攻める」こと[8]即ち「勧善懲悪」の精神が、六言の根底にある。このような経緯から、筆者は『論語』が唯物論に近いと

考えるに至ったのである。

これらを踏まえて、画論書を、『荘子』型（特徴は唯心論）と『論語』型（唯物論）とに分類していこうと考える。

四、画論書の分析

今回扱う画論書は、①顧愷之「魏晋勝流画讃」[9]、②宗炳「画山水序」[10]、③王微「叙画」[11]、④謝赫『古画品録』[12]、⑤姚最『後画品録』（または『続画品録』）[13]、⑥張彦遠『歴代名画記』[14]の六点[15]である。これらを分類すれば、

（1）『荘子』型　①、②、③
（2）『論語』型　④

とすることができる。何故、資料⑤⑥を表内に入れないかというと、両者は（1）（2）の折衷を試みた著作（3）であると考えているからである。これについては、後述する。

（1）『荘子』型

①顧愷之「魏晋勝流画讃」

凡將摸者、皆當先尋此要、而後次以即事。凡吾所造諸畫、素幅皆廣二尺三寸。其素絲邪者不可用。久而還正、則儀容失。以素摸素、當正掩二素。任其自正、而下鎮、使莫動其正。筆在前運、而眼向前視者、則新畫近我矣。可常使眼臨筆、止隔紙素一重、則所摸之本遠我耳。則一摸蹉、積蹉彌小矣。可令新迹掩本迹而防其近内。防内若輕物宜利其筆、重宜陳其迹。各以全其想。譬如畫山。迹利則想動、傷其所以疑。用筆或好婉、則於折楞不雋。或多曲取、則於婉者增折。不兼之累、難以言悉輪扁而已矣。寫自頸以上、寧遅而不雋。不使遠而有失、其於諸像、則像各異迹。皆令新迹彌舊本。若長短・剛軟・深浅・廣狭。與點睛之節、上下・大小・醲薄。有一亳小失、則神氣與之俱變矣。竹木土、可令墨彩色輕、而松竹葉醲也。凡膠清及彩色、不可進素之上下也。若良畫黄満素者、寧當開際耳。猶於幅之兩邊、各不至三分、人有長短。今既定遠近、以矚其對、則不可改易闊促、錯置高下也。凡生人亡有手揖眼視、而前亡所對者。以形寫神、而空其實對。荃生之用乖。傳神之趣失矣。空其實對、則大失。對而不正、則小失。不可不察也。一像之明昧、不若悟對之通神也。

特に、筆者は傍線部に注目している。描かれた対象について「ほんの少しでも誤りがあれば、（対象の）《神気》は誤りとともに変化してしまう」であるとか、「形だけで《神》を写し取ろうとすると、対象の本当の姿を写し損じてしまう」「（描かれる）対象の明暗（賢愚など）は、（実物に）相対したときの《通神》（精神的な共鳴）には及ばない」などから考えて、ここで使われている「神」とは、「形」に内在されているが容貌はなく、実物に対したとき感じるものと考えられていたようである。筆者はこの「神」は『荘子』でいうところの「神」つまり「本質」と同義で使われていると考える。

②宗炳「画山水序」

聖人含道應物、賢者澄懐味像。至於山水、質有而趣靈。是以軒轅・堯・孔・廣成・大塊・許由・孤竹之流。必有崆峒・具茨・藐姑・箕・首・大蒙之遊焉。又稱仁智之樂焉。夫聖人以神法道、而賢者通。山水以形媚道、而仁者樂。不亦幾乎。余眷戀

廬・衡、契闊荊・巫。不知老之將至。愧不能凝氣怡身、傷跕石門之流。於是畫象布色、構茲雲嶺。夫理絶於中古之上者、可意求於千載之下。旨微於言象之外者、可心取於書策之内。況乎身所盤桓、目所綢繆。以形寫形、以色貌色也。且夫崑崙山之大、瞳子之小、迫目以寸、則其形莫覩。迥以數里、則可圍於寸眸。誠由去之稍闊、則其見彌小。今張絹素以遠暎、則崑閬之形。可圍於方寸之内、竪劃三寸、當千仞之高、横墨數尺、體百里之迥。是以觀畫圖者、徒患類之不巧、不以制小而累其似。此自然之勢、如是則嵩・華之秀、玄牝之靈、皆可得之於一圖矣。夫以應目會心爲理者、類之成巧、則目亦同應、心亦俱會。應會感神、神超理得。雖復虚求幽巖、何以加焉。又神本亡端、栖形感類。理入影迹、誠能妙寫、亦誠盡矣。於是閒居理氣、拂觴鳴琴、披圖幽對、坐究四荒。不違天勵之聚、獨應無人之野。峰岫巍嶷、雲林森眇。聖賢暎於絶代、萬趣融其神思。余復何爲哉。暢神而已。神之所暢、孰有先焉。

本文は、題名どおり山水画を描く意義と描き方について述べられている。特に傍線部は「形」と「神」（本質）の対比が明確で興味深い。「《神》は本来境界・区切りがないが、形に宿っているので種類・同別を感じてしまうのだ。」「私はどうしたらよいか。（それは）《神》を行き渡らせるだけだ。《神》が行き渡ればどちらに先（後）の区別があろうか。」と言っている。「暢神」は「神」を「形」中いっぱいに広げた、もはや区別できない状態をさしていると思われる。この文章にも「本質」が「形」の中に入っているという『荘子』型の論理形態がうかがえる。

③王微「叙画」

所収している『名画記』に「微作叙畫一篇、其略曰」とあることから、要約か又は省略のある文章であろう。ただし原著は存在しないので、確認はできない。

辱顔光祿書、以圖畫非止藝行成。當與易象同體、而工篆隷者。自以書巧爲高、欲其並辯藻繪、覈其攸同。夫言繪畫者、竟求容勢而已。且古人之作畫也。非以案城域、辯方州、標鎮阜、劃漫流。本乎形者融靈、而動者變心也。靈亡所見、故所託不動。目有所極、故所見不周。於是乎以一管之筆、擬太虚之體。以判躯之状、畫寸眸之明。曲以爲嵩高、趣以爲方丈。以友之畫、齊乎太華。枉之點、表夫隆準。眉額頰輔、若晏笑兮。孤巖鬱秀、若吐雲兮。横變縱化、故動生焉。前矩後方出焉。然後宮觀舟車、器以類聚。犬馬禽魚、物以状分。此畫之致也。望秋雲神飛揚、臨春風思浩蕩。雖有金石之樂、珪璋之琛、豈能髣髴之哉。披圖按牒、效異山海、緑林揚風、白水激澗。嗚呼、豈獨運諸指掌、亦以明神降之、此畫之情也。

傍線部「本来、形は《霊》を融化し、（その）動きは（見ている者の）心を変化させる。（融けている）霊は見える部分（姿）がないので、拠り所とされて変動することはない。（しかし）目には限界があるので、目の行き届く部分は普遍ではない」という「形」と「本質」（ここでは「霊」）についての解釈は、やはり唯心論であり『荘子』型である。しかし、資料①②と違っている点もある。それは「霊」の他に、認識主体としての「心」が登場していることだ。おそらく、目などの感覚器官から送られた情報を分析する器官として「心」があり、そ

の根元に「霊」（本質）があるという考え方だろう。こうした考えは、『荘子』内篇ではなく、外篇の「在宥篇」に顕著である。[16]

（2）『論語』型

④謝赫『古画品録』序

夫畫品者、蓋衆畫之優劣也。圖繪者、莫不明勸戒、著升沈。千載寂寥、披圖可鑑。雖畫有六法、罕能盡該。而自古及今、各善一節。六法者何、一気韻、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。五経営、位置是也。六傳移、模寫是也。唯陸探微・衛協備該之矣。然迹有巧拙、藝無古今。謹依遠近、隨其品題。裁成序引、故此所述不廣。其源但傳自神仙、莫之聞見也。南齊謝赫撰。

この文章の重要な単語に傍線を引いてみた。「勸戒」とは、勸善懲悪の意味であることを考えれば、『論語』型の性格に適っているといえよう。[17] また、「六法」を実践するべき条件と捉えると『論語』の「六言」が想起できる。[18] マイケル・サリヴァン氏『中国山水画の誕生』に、従来の「六法」解釈と、以下のようなウィリアム・アッカー氏の解釈が掲載されている。[19]

一、気韻。これは活力を意味する。
二、骨法。これは筆づかいの一つである。
三、応物。これは象形、つまり形を描くことである。
四、随類。これは彩色することである。
五、経営。これは場所と配置のことである。
六、伝移。これはモデルを模写することである。

筆者はアッカー氏の解釈に近いが、ただし、一は生物があたかも生きているように、動いているように描くこと、六はモデルをそっくり写し取るように描くことという意味があると考えている。アッカー氏はこの『古画品録』に、文章構成上「儒教の影響がある」と指摘しているが、[20] 筆者は、思想自体にそれを見ようとするのである。

この「六法」をいくつ備えているかで、優劣をつけ評価するという方法は、機械的に品等を定めることを可能にした。事実、『古画品録』は第一品から第六品の品等が二十七人の画家及び作品に下されている。[21] また、「六法」による評価法が、後代の画論に非常に大きな影響を与えたことは疑いない。それは『後画品録』の筆頭「湘東殿下」の評価に「畫有六法」と明記されたり、『名画記』に「論畫六法」として一章を設けられているところからも明白なのである。しかし、筆者は、「六法」の理論が後代、単純に継承されたとは考えていない。なぜならば、『後画品録』や『名画記』[22]には『荘子』型の思想が入り込んでいると考えるからである。

（3）折衷型

⑤姚最『後画品録』

同書の序文[23]末尾の、

今之所載、並謝赫所遺、猶若文章止於兩卷。其中道有可采。使

成一定之集。且古今書評、高下必銓、解畫無多。是故備取人數
既少、不復區別其優劣。可以意求也。呉興姚最撰。

から、同書が『古画品録』の続きで、「道」がこの二冊にこそあるので採用するべきだと明言していることがわかる。しかし、同書には『古画品録』と決定的に異なる点がある。同じく序文にこうある。

至如長康之美、擅高往策、矯然獨步、終始無雙。

長康とは、「魏晋勝流画賛」を著した顧愷之のことである。「終始に双ぶものなし」という評価は、後にも先にもこれ以上の作品を残した人はいない、最高の絵画を残した人であるという意味である。だが、『古画品録』の謝赫は、顧愷之を第三品に位置づけている。この違いは何故か。筆者は、その原因の解明が思想に関係しているのではないかと考えるのである。これを解くヒントは、姚最の「謝赫」評にあるかもしれない。

謝赫
右寫貌人物。不俟對看、所須一覧便工。操筆點刷研精。意在切似、目想毫髮、皆無遺失。麗服靚莊、隨時變改、直眉曲髻。與世事新、別體細微、多自赫始。遂使委巷逐末、皆類效顰。至於気韻精霊、未窮生動之致。筆路纖弱、不副壯雅之懐。然中興以後、象人莫及。

前述のサリヴァン氏[24]は、特に傍線部について、姚最が謝赫批判をしていると解釈し、

姚最は、「気運（「気運」は、謝赫みずからもその重要性を強調した要素である）と精霊にいたっては、生き生きした活力の意味をまったく追求していない」と、不満をもらしている。かくも痛烈な裁断が下されたのは、謝赫の画家としての凡庸さに加え、ひろく賞賛されていた顧愷之について、謝赫が「この人の絵は着想を生かしきっていない。またその名声は、本人の実力をしのいでいる」という評を下し、第三品に入れたからである。

と述べ、この批判は、単に謝赫の「画家としての凡庸さ」を原因としていると結論づけている。しかし筆者は、

斯乃情有抑揚、畫無善悪。始信曲高和寡、非直名謳。泣血謬題、寧止良璞。

という『古画品録』序文から、別の答えを出してみたい。後半の比喩、「始めから『曲高和寡』（この音楽は神妙で理解できる者などいない）と信じていたら、名曲に値するという評価は有り得ず、悲しくなるくらい見当違いな題（の曲）も、むしろ良玉と評価されてしまう」から考えると、絵画そのものには善悪がないのに、鑑賞者の「情」の抑揚で評価が決まってしまうと主張しているといえる。ここで、漢字表記は違うものの、よく似た概念が想起できる。王微「叙画」の「心」についてである。認識主体の「心」は「霊」つまり「本質」と密接な関係にあった。姚最の「情」と王微の「心」の類似は、姚最が『荘子』型画論を多分に意識していたと考えてよい。その結果、顧愷之に対しての評価のように、謝赫の提示した品等とは変わってしまったが、反面、相容れるはずのな

かった『荘子』型の思想を、「情」という単語を使ってつなげるに至り、「六法」と写実を重んじた謝赫に「未だ生動の致を窮めず」と批評したと考えるのである。ただし、姚最は『荘子』型との接点を設けたものの、「本質」の存在までを提示することはなかった。

この『論語』型を基本に『荘子』型をつなげる路線は、張彦遠の『名画記』において、さらに進められたのである。

⑥張彦遠『歴代名画記』

『名画記』の冒頭で、張彦遠は

夫畫者成教化、助人倫、窮神變、測幽微、與六籍同功。

と述べる。長広敏雄氏の論説[25]によれば、「成教化、助人倫」は儒教的勧戒主義にもとづき、六籍とは易経・書経・詩経・礼記・楽記・春秋の儒教経典である。張彦遠の「是知、存乎鑑戒者圖畫也」という言葉を見ても、これが『論語』型に合致し、また前述のとおり、「六法」について一章を設け論説するところから考えると、やはり謝赫の影響を受けた『論語』型がその基本姿勢といえるだろう。それはなにより巻一の「叙画之源流」章に、

洎乎有虞作繪、繪畫明焉。既就彰施、仍深比象。於是禮樂大闡、教化由興。故能揖讓而天下治、煥乎而詞章備。

「有虞（舜）に至って絵画が成立したが、それは模様が施され、対象をコピーする技術が、より深められたからだ」と述べられているように、姿、形を重視した文章が随所に表れるところからも明らかであろう[26]。

しかし、現代における同書の分析から、根底に老荘思想があるとする論文が少なくない。例えば、長広氏は「解説」で、「彦遠の表明は、老荘哲学の濃い色合いのある立論がその背後にひそんでいる[27]。」と述べ、福永光司氏は「彼（張彦遠）の絵画の哲学は、（中略）『楽記』と『荘子』の芸術哲学を根底において深くふまえ、その源流と伝統とを忠実に継承するものにほかならない[28]」と論じている。確かに、『名画記』の絵画理論について、「儒教的」であり「老荘思想」も含まれるという相容れない理論[29]の成立を明らかにした結論は、大きな業績であったと思われるが、では、張彦遠はいかにしてその矛盾を解決しようとしていたのかについては、論じられることがない。

そこで、『論語』型の特徴である「六法」に注目してみたい。この「六法」の研究において、アッカー氏は『名画記』と謝赫『古画品録』の原本とを比較し、「私が（つね日ごろ）抱いていた疑問にはそれなりの根拠があることがすぐさまわかった。すなわち、張彦遠の引用はまったく逐語的ではないのである」という見解を出している[30]。謝赫の六法の一は、「気韻、生動是也」という文章であるが、張彦遠のそれは、「一曰、気韻生動」と四字熟語に改変されてしまっていると

いう指摘である。筆者はこの改変が、思想上においても、『荘子』型折衷の足がかりだったのではないかと考えるのである。

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、古之畫或能其形似、而尚其骨氣。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。（中略）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。

文章構成上から見て、「骨気」と「気韻」の概念はごく近いと考えている。張彦遠はこう試論している、「昔の絵画は、その《形》を（画面に）移し、同時に《骨気》を（写し取ることを）尊んだ。（つまり）《形》以外のところに（《骨気》をも含んだ、理想的な）絵画を求めたのである。これについて、一般の人に解説してあげるのは難しい。今の絵画は、たとえ《形》がうまく描かれていても、《気韻》が生じていない。《気韻》を絵画に求めてみても、その中にあるのは《形》（だけ）なのだ」と。「気韻」（または「骨気」）は「形似」と対立した概念であり、この二元論を用いて絵画理論を構築していることは一目瞭然である。張彦遠は、この「気韻」に実質の「本質」の役割を担わせ、「六法」を「気韻」と「形似」即ち「本質」と「形」に分けたのではないだろうか。換言すれば、一を「本質」、二～六を「形」に属する概念として単純に振り分けるため、「六法」は四字熟語でなければならなかったのである。もし、筆者の解釈が正しければ、「六法」を採りながらも、

夫象物必在於形似。形似須全其骨氣。

といった唯心論が展開されたり、本来は見解が違う『荘子』型を主張した顧愷之を「上品之上」と評価しても、矛盾として扱われなかったのは不思議ではない。

張彦遠が巧みだったのは、「本質」にあたる「気韻」「骨気」の語を、決して「神」や「霊」に言い換えなかったことである。これにより、謝赫以来の「六法」の画論を動かすことなく、『荘子』型の画論もそっくり取り込むことに成功したのである。さらに、

骨氣形似、皆本於立意、而歸乎用筆。

「《骨気》と《形似》はみな目的を同じところに設定していて、用筆に行き着くのである。」と、最後には用筆に帰着したい様子を見せているのは、折衷案にありがちな結論のつけ方であろう。[31]

このように、姚最『後画品録』で試みられた『論語』型と『荘子』型の折衷は、張彦遠によって、さらに巧妙に行われたのである。

五、結　論

『歴代名画記』以前の画論書には、『荘子』型と『論語』型、すなわち唯心論と唯物論の二つの思想形態があり、『後画品録』と『歴代名画記』において、その折衷案が作り出された。これが結論である。論旨には、やや強引なところがあったかもしれないが、何故哲学の分野としての考察が必要なのかを示したかった。画論書にはそれぞれ独自の思想形態がある。それにも関わらず、「中国思想」例えば老荘思想や禅的といった神秘的なニュアンスを持った言葉を結論にすることで、哲学書としての検討がおろそかとなり、歴史書やガイドブックとしてしか扱われなかったのは問題ではないかと考えているからである。

今回の考察を通して、画論は一種の世界観ではないかと感じた。言い換えれば、絵画には「世界」が描かれているという理論が画論書には論述されているのではないかと考えるのである。

本論文は『歴代名画記』以前の資料について検討したわけであるが、未見の裴孝源『貞観公私画録』、朱景玄『唐朝名画録』は考察していない。また、当然ながら『名画記』以降の画論の分析も必要である。筆者は、題画文学（画賛や題跋文）にも画論が展開されていると考えているので、その検討も不可欠である。また哲学としながら、土台となる知識が浅薄であることも隠せない。これらの不十分な点は、全て今後の課題としたい。

註

（1）画論書の思想研究は、本文の通り、中村茂夫『中国画論の展開　晋唐宋元篇』（中山文華堂　一九六五年六月）が先駆的であるが、その他、マイケル・サリヴァン著、中野美代子・杉野目康子訳『中国山水画の誕生』（青土社　一九九五年六月　ただし原著は一九六二年発表）には六朝時代までくわしく、古原宏伸『画論』（中国古典新書シリーズ　明徳出版社　一九七三年）も有力である。

（2）王伯敏著、遠藤光一訳『中国絵画史事典』（雄山閣出版　一九九六年　原著は一九六六年）や、鈴木敬『中国絵画史』上～下（吉川弘文館　一九八一年～一九八八年）は、網羅的著作といえる。長広敏雄『歴代名画記』1・2（東洋文庫三〇五・三一一　平凡社　一九八五・八六年）の論説は思想研究とまたがって展開している。また、最近では、山岡泰造「絵画史における日本と中国（一）（二）」（『関西大学 東西学術研究所紀要』二九・三〇　平成八・九年三月）が、長広氏の論説に影響されたと思われる論文を発表している。

（3）前掲中村氏「序言」二頁～五頁参照。

（4）筆者の参照した概論書とは谷川徹三『哲学案内』（講談社学術文庫　一九七七年六月）である。

（5）『荘子』は、金谷治（岩波文庫　一九七一年～）と福永光司（朝日文庫 中国古典選12　朝日新聞社　一九七八年七月）両氏の訳注を参考に、大濱晧『荘子の哲学』（勁草書房　一

九八七年新装版）、森三樹三郎『老子・荘子』（講談社学術文庫　一九九四年十二月）を参照して読解した。

（6）『論語』は、宇野哲人『論語新釈』（講談社学術文庫　一九八〇年一月）を主に参照している。

（7）前掲谷川氏、五二頁参照。

（8）『論語』顔淵第十二に

樊遲従遊於舞雩之下。曰、敢問、崇徳・脩慝・辨惑。子曰、善哉問。先事後得、非崇徳與。攻其悪、無攻人之悪、非脩慝與。一朝之忿、忘其身、以及其親、非惑與。

とある。

（9）顧愷之（三四六～四〇七）、字は長康。現存する絵画の代表作に「女史箴図」「洛神賦図」がある。著作は単行として存在しないが、『歴代名画記』巻五に「論画」「魏晋勝流画賛」「画雲台山記」が引用されているところから、彼の絵画理論を知ることができる。

（10）宗炳（三七五～四二二）、字は少文。老荘思想に通じ、かつ僧侶慧遠と白蓮社で共同生活を送るなど、仏教にも精通していた。「画山水序」は（9）に同じく、単行として存在しないが、『名画記』巻六に引用されている。

（11）王微（四一四～四四三）、字は景玄。「叙画」も（9）（10）に同じく単行として残っていないが、『名画記』巻六に引用されている。

（12）謝赫は南斉（四七九～五〇二）に活躍し、『古画品録』で絵画理論に初めて「六法」を導入した人物として重要視されている。本文中の『古画品録』は、『蛍雪軒論画叢書』第一巻を参照している。

（13）姚最（五五七年前後に活躍）の『後画品録』は、『続画品』または『続画品録』とする本がある。後・続は『古画品録』の後継の意味で付けられたとされている。本文中の同書は『蛍雪軒論画叢書』第一巻を参照している。

（14）張彦遠（八一五?～八七四?）は、『歴代名画記』（八四七年序）のほかに書論『法書要録』も執筆している。『歴代名画記』は現在多く出版されていて、本論文においても、小野勝年注の岩波文庫本（岩波書店　一九三八年二月初版、一九九六年十月再版）、長広敏雄訳注の東洋文庫本（平凡社　一九七七年三月・七月）、W.R.B.Ackerの英訳 "A Record of the Famous Painters of all the Dynasties" ("Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting" 所収 Hyperion Press,Inc. 一九七九年）を参照している。

（15）『名画記』以前の画論書には、他に裴孝源『貞観公私画録』（六三九年序）・朱景玄（七八七頃～?）『唐朝名画録』があるが、未見であるので論述しない。しかし、今後の課題として検討しなければならないと考えている。

（16）『荘子』在宥篇に、

廣成子蹷然而起曰、善哉問乎。来。吾語女（汝）至道。至道之精、窈窈冥冥。至道之極、昏昏黙黙。無視無聴、抱神以静、形將自正。必静必清、無労女形、無揺女精。乃可以長生。目無所見、耳無所聞、心無所知、女神将守形、形乃長生。慎女内、閉女外、多知爲敗。我爲女遂於大明之上矣。至彼至陽之原也。爲女入於窈冥之門矣。至彼至陰之原也。天地有官、陰陽有蔵。慎守女身、物將自壮。我守其一、以處其和。故我脩身千二百歳矣。吾形未嘗衰。

の一段がある。「至道の究極は見聞できるものではない。必ず《神》を静寂に保っていれば、形を正しく守っておくことができ、長生きできる。《神》を静寂に保つとは、目で見る

ことなく、耳で聞くことなく、心で知覚することのない状態である。」という文脈は、「心」が知覚器官であり、「神」はその深層として存在していると読み取れる。

(17) 「勧戒」は、辞書に用例として『春秋左氏伝』序を引用していることが多い。『春秋左氏伝』の春秋は、もともと国史一般を指したようだが、孔子が魯の国史に基づいて書をなしたといわれることから、後に『春秋』といえば孔子の書を呼ぶようになった。魯史の春秋は紀伝体であり、為政者の政策に対し善悪を説き、勧善懲悪の姿勢を示しているが、その性格は孔子によって強調され、さらに左氏による解説が付されることでいよいよ顕著となった。後漢の鄭玄（一二七～二〇〇）は、『春秋』の三つの解説書について、「左氏は礼に善く、公羊は讖に善く、穀梁は経に善し」（穀梁伝序疏）と述べているという。くわしくは、新釈漢文体系三〇　『春秋左氏伝』解説（鎌田正　明治書院　一九七一年十月）参照。

(18) マイケル・サリヴァン氏『中国山水画の誕生』は、一九六二年に "The Birth of Landscape Painting in China" の原題で出版されたが、一九九五年に、中野美代子・杉野目康子によって翻訳された（青土社　一九九五年六月）。該当個所は日本語訳本、二二六～七頁参照。

(19) アッカー氏解釈の原文は以下の通り。（前掲書、KU HU-A P'IN LU章　四頁）

First, Spirit Resonance which means vitality: second, Bone Method which is (a way of) using the brush: third, Correspondence to the Object which means the depicting of forms: fourth, Suitability to Type which has to do with the laying on of colours: fifth, Division and Planning, i.e.

placing and arrangement: and sixth, Transmission by Copying, that is to say the copying of models.

(20) 前掲アッカー氏　INTRODUCTION　XLⅧ頁に、

Where there are literary allusions in his work, these are mostly to Confucian sources.

と指摘している。

(21) 『古画品録』の評論には、二つの方向性が入り交じっていると考える。つまり、画家の技量に対する評価と、絵画作品の筆致に対する評価が混在しているのである。例えば、第一品の陸探微は

窮理盡性、事絶言象。包前孕後、古今獨立。非復激揚、所能稱贊。但價重之極乎。上上品之外、無他寄言。故屈標第一等。

のように、前者によって評価され、同じく衛協は

古畫之略、至協始精。六法之中、迨爲兼善。雖不説備形妙、頗得壯氣、凌跨群雄、曠代絶筆。

のように、後者によって評価されている。

(22) 前掲アッカー氏は、姚最『続画品録』が『荘子』に依拠している点を指摘している。（INTRODUCTION XLⅥ頁）

Yao Tsui on the other hand continually refers to Chuang Tze.

しかし、その原因については明確にしていない。

(23) 『後画品録』の序文は次のように書かれている。

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、四門之墉、廣圖賢聖。雲閣興拜伏之感、掖庭致聘遠之別。凡斯緬邈、厥迹難詳。今之存者、或其人冥滅、自非淵識博見。孰究精麁、擯落蹄筌、方窮致理。但事有否泰、人經盛衰。或

弱齢而價重、或壯齒而聲遒。故前後相形、優劣舛錯。至如長康之美、擅高往策、嬌然獨步、終始無雙。有若神明、非庸識之所能傚。如負日月、豈末學之所能窺。苟衛曹張、方之篋矣。分庭抗禮、未見其人。謝陸聲過於實。良可於邑、列於下品、尤所未安。斯乃情有抑揚、畫無善悪。始信曲高和寡、非直名謳。泣血謬題、寧止良璞。將恐疇訪理絶、永成淪喪。聊擧一隅、庶同三益。夫調墨染翰、志存精謹。課茲有限、應彼無方。燧變墨回、治點不息。眼眩素縟、意猶未盡。輕重微異、則奸鄙革形。絲髪不從、則歡慘殊觀。加以頃来容服一月三改。首尾未周、俄成古拙。欲臻其妙、不亦難乎。豈可曾未渉川、遽云越海。俄覩魚鰲、謂察蛟龍。凡厥等曹、未足與言畫矣。陳思王云、傳出文士、圖生巧夫。性尚分流、事難兼善。躡方趾之迹易、不知圓行之歩難。遇象谷之風翔、莫測呂梁之水蹈。雖欲游刄、理解終迷。空慕落塵、未全識曲。若永尋河書、則圖在書前。取譬連山、則言由象著。今莫不貴斯鳥跡、而賤彼龍文。消長相傾、有自来矣。故倕斷其指、巧不可爲。杖策坐忘、既慚經國。據梧喪偶、寧足命家。若悪居下流、自可焚筆。若冥心用舍、幸従所好。戯陳鄙見、非謂毀誉、十室難誣、佇聞多識。今之所載、並謝赫所遺、猶若文章止於兩巻。其中道有可采。使成一定之集。且古今書評、高下必銓、解畫無多。是故備取人數既少、不復區別其優劣。可以意求也。呉興姚最撰。

(24) 前掲サリヴァン氏論文、二二四頁。

(25) 前掲長広氏、『名画記』1　三～四頁。

(26) 『名画記』巻一「叙画之源流」から、「書画同源論」なる絵画理論を導き出す論文が多く、最近ではそれが定説となっている。前掲長広氏の論説もしかり、長谷川昌弘氏「中国画論における禅の影響」（印度学仏教学研究　第四十二巻二号平成六年三月）冒頭には、「造形芸術である書と絵画については、ともに『易』の哲学をふまえながら古くから同源のものとして考えられてきた」とされたり、前掲山岡氏は、「絵画史における中国と日本（二）」で、昭和三十一年の島田修二郎氏「詩書画三絶」に展開される書画一致説を評価している。確かに、『名画記』には

造化不能蔵其秘、故天雨粟。霊怪不能遁其形、故鬼夜哭。是時也書畫同體而未分。象制肇創而猶略。無以傳其意、故有書。無以見其形、故有畫。天地聖人之意也。

とあり、書画同源を説いている。しかし、何故「書」と「画」が同源でなければならなかったかについて、考察している論文は極めて少ない。長広氏は張彦遠の「天地聖人之意也」の一文を重視し、「それは天地聖人の意志なのだ。つまり、そうあるべきこと（当為）だった」と論説して、張彦遠が何故そう結論付けたのかを論じていない。山岡氏は、文人の「自我つまり精神をもとにして世界を構成する人間」という性格が書画同源説を生んだと、島田氏論文より導き出している。

張彦遠は画が「形を見わす」ことに優れているという利点をこの一文で明らかにしていると、筆者は考える。右文の続きに文字学の分類や、顔光禄の言葉、『周官』や『周礼』を引用しているのは、絵画が形を象るために発展したことを論証しているのである。ここにおいて、筆者は書画同源論も、唯物論的な絵画理論の派生ではないかと考えるのである。

(27) 前掲長広氏『名画記』2　三二七頁からの「解説」（3）を参照

(28) 福永光司氏『中国文明選14　芸術論集』（朝日新聞社　一九七一年九月）の「論画六法」章　二八五頁参照。

(29) 「儒教的」論理と「老荘思想」が相容れないという考えは、前掲古原氏「解説」十二頁の「中国の画論で今一つ忘れてならないのは、その根底に老荘の哲学のあることである。固苦しい儒教では芸術論を組みたてることはできない。快楽を肯定し、精神の自由を主張する老荘の思想がぜひ必要であった」という指摘からも明白である。

(30) 前掲アッカー氏、INTRODUCTION　XXI頁参照。（日本語訳　サリヴァン氏論文、二二六頁）

(31) 前掲長広氏及び山岡氏は、「立意」に重要な意味があると指摘している。長広氏は「書法でも文章法でも、その基礎となり根元たるものは『意』であり、『意を立てる』ことにあるとする。こういう立意の重要性を絵画論のなかにとりこんだのは、張彦遠の達見であり、書芸術と絵画との根源的同一性を説く彼は、この「立意」を強調することで、謝赫の六法の『気韻・骨法』に作家的立脚点を据えたことになる。」とし、「要するに、『意』は作者の意志・構想力、軽くとれば着想を指す。」と結んでいる。山岡氏は「立意」を画家の表現意志と解釈し、「張彦遠は気韻生動を画家の表現意志の働きと考えた」としている（「絵画史における中国と日本（一）」）。ただし、筆者にとっては、この解釈は不明瞭なので、「立意」を『漢語大詞典』で調べたところ、「用意・持念」つまり「意図するところ、ねらい」という意味で、例文として「書法不同、立意是一个様的」とあるので「（書くまたは描く）目的」と採るのが妥当ではないかと思われる。

補記　本論文は駒沢大学教授、石井修道先生のお力添えにより掲載がかないました。ここに末筆ながら御礼申し上げます。また、ご助言くださった多くの学友に感謝の意を表します。