

宋代繪畫理論における「形象」の問題

宇佐美 文理

- 一 はしがき
- 二 造化の跡
- 三 胸中の竹
- 四 混成した形象
- 五 おわりに

はしがき

繪畫はおよそ「形象」を表現しなければ繪畫とは言えない。ところが、中國の繪畫理論の歴史をひもといてみると、この「形象」は、いささか忘れ去られた存在であった。端的に言えば、中國の繪畫理論において、形象は「二の次」であつた。彼らが繪畫に求めたものは、「形象を越えたもの」¹⁾だったのである。この「形象」と「形象を越えたもの」の對立は、所謂「形神」問題として先鋭化し、幾多の繪畫理論家によつて議論されてきた問題である。

しかしながら、「形神」を問題にする以前に、我々はまず、そもそも繪畫において「形象」はいかにして作り出されるのかという問題を問題にしなければならぬ。本稿は、彼らが「形」あるいは「神」のいずれを重視したのかという視點ではなく、形象というものが、繪畫

理論においてどのように理解されていたのかを考えようとするものである。言い換えれば「形なきものがいかにして形を形成するのか」という問題である。そしてこの問題は、單に藝術の問題にとどまらない。それは、無形なるものが有形な存在となる、という生成の思想の問題に、ある展望を與えるものと思われる。

ここでは、特に宋代の繪畫理論を中心にとりあげる。この時期、「形象」をめぐつて、いくつかの轉回點を繪畫理論は迎えたと考えられるからである。

一 造化の跡

まず、この時期の代表的な理論家である郭若虚をとりあげる。郭若虚が、繪畫の氣韻は作者の人品によるもので、學んで得られるものではない、という所謂「氣韻生知」論を立てたことはよく知られている。

六法の精論、萬古移らず。然り而して骨法用筆以下の五者は學ぶべきも、其の氣韻の如きは、必ず生知に在り。……人品既已に高ければ、氣韻高からざるを得ず。氣韻既已に高ければ、生動至らざるを得ず。『圖書見聞誌』論氣韻非師

この發言は、形象から離れたところに、さらに言えば、畫面から離れ

たところ「氣韻」を考えるという點で畫期的な考えであるが、しかしながら郭若虛も繪畫の評價をすべて畫家の人品に歸したわけではない。そして、ここで問題にする「形象」に關しては、以下の「論用筆得失」の部分が注目される。

凡そ畫、氣韻は游心に本づき、神彩は用筆に生ず。用筆の難き、斷じて識るべし。……始めより終りに及ぶまで、筆に朝揖有り、連脈相屬き、氣脈斷ぜず。意は筆先に存し、筆は意内に周く、畫盡くるも意在り、像應じて神全き所以なり。〔圖畫見聞誌〕論用筆得失

郭若虛は、游心に基づく氣韻とともに、用筆に基づく効果を見ていたことがわかる。ここで「連脈相屬、氣脈不斷」から思い起こされるのは、彼に先立つ唐の張彥遠『歷代名畫記』における氣の問題である。

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、畫盡くるも意在り、神氣を全うする所以なり。……眞畫一劃、其の生氣を見、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

南齊・謝赫の「對象の氣韻」という考え方を受け継ぎつつ、書論の影響のもと、張彥遠は筆線（筆の動きによって畫面上に残された線）の氣を強調することになる。さて、この引用の中でもとりわけ有名な最後の部分、「不滯於手、不凝於心」の部分については、通常、『莊子』天道篇の、

輪扁曰く……徐からず疾からず、之を手に得て心に應ず。〔莊子〕天道

宋代繪畫理論における「形象」の問題

が意識されて、かの庖丁の牛の解體の説話（養生主篇）につながるところの、『莊子』の技術論との關わりでとらえられている。だが、あるいは我々はこの「不滯於手、不凝於心」に、流れる氣のイメージを見いだすことができるであろう。その流れる氣は作者の心を流れていると同時に、筆の動きの中をも周流貫通している。これにヒントを與えてくれるのは、張彥遠とほぼ同時代、朱景玄『唐朝名畫錄』の以下の記述である。

畫は生成の蹤を體し、畫は自然の理に合す。〔唐朝名畫錄〕韓滉繪畫が、萬物の生成する「あと」と一體であるとは、畫家の行爲は造化が萬物を生成するはたらきと同様であり、従つて、そこには氣が流通していなければならないということの意味する。無論のこと『歷代名畫記』にも「造化に合する」という表現がしばしば見える。さて、この「生成の跡」は、朱子の言葉を借りると、

某れ謂ふに、天地は別に勾當無し。只だ是れ物を生ずるを以て心と爲す。一元の氣、運轉流通し、略ぼ停間無く、只だ是れ許多の萬物を生じ出だすのみ。〔朱子語類〕卷一・十八條

ということになり、その「世界に滯りなく、たえまなく氣が流通して萬物が生成される」というイメージが、そのまま「不滯於手、不凝於心」に對應する。とすれば、生成の跡と一體になるといふ繪畫とは、生成の跡そのものということになる。その「生成の跡」とは、「造化の跡」でもある。

問ふ、伊川言ふ、鬼神は造化の迹と、此れ豈に亦た造化の迹ならんやと。曰く、皆な此れなり。若し正理を論ずれば、則ち樹上に忽として花葉を生じ出だすが似き、此れ便ち是れ造化の迹なり。

〔朱子語類〕卷三・十九條

ここで、花や葉が生ずるのが造化によるものであるのと同様に、造化と一體となつた畫家の筆は、その跡として、形象を畫面に残していくのである。とすれば、筆線に氣が流通していなければと張彦遠が考へるのもうなずけることである。造化は「忽」すなわち氣がつかない間に、であつて、決してその姿を我々に現すことはないわけだが、いまや畫家はその造化の姿を、無形の素地に形象を残すという仕方、自身で演じて見せているわけである。そして造化の様子を示すとすれば、形象を作り出す際に、「我々の目に見えるような速さで」描いては、造化の迹とは言い難いものになる。たとへば、

手に應じ意に隨ひ、倏として造化の若し。『唐朝名畫錄』玉墨
 というように、あつという間に、「はやく」描いたことが評價され、また、

筆は簡にして形は具はる。『益州名畫錄』逸格序

のように、形に關連して「筆簡」がいわれるのも、その傾向の現れであらう。それはまた、張彦遠が、

夫れ自然に失ひて而る後に神、神に失ひて而る後に妙、妙に失ひて而る後に精、精の病爲るや、謹細を成す。『歷代名畫記』論畫體工用攝寫

として、「精」つまり細かいところまできつちり描かれた繪に對して、低い評價を下す考へにつながる。では、この生成の跡という發想において、形象はどのように考へられるのか。張彦遠は、「氣韻が備わっている繪には、形似が必ず備わっている」としている。

今の畫、縦ひ形似を得るも、氣韻生ぜず。氣韻を以て其の畫を求むれば、則ち形似は其の間に在り。『歷代名畫記』論畫六法

造化の跡そのものであれば、形似が自動的に備わるのは當然のことと

なる。造化の跡とは、この世界の形象あるものに他ならないのだから、造化の作り出した形象を離れたものなど、畫家が作り出すはずもないのである。従つて、張彦遠が「筆の跡」にこだわるのも當然である。筆の跡がないものは、造化の跡といえないのである。あるいは所謂濃墨畫も筆の跡がない（造化の跡がない）ので、彼の考へ方では繪畫と見なされないのである。

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、未だ臻妙と爲さず。若し能く綯素を沾濕し、輕粉を點綴して、口を縦ままに之に吹き、之を吹雲と謂ふ。此れ天理を得たり。妙解と曰ふと雖も、筆蹤を見ず、故に之を畫と謂はず。山水家の濃墨有るが如きも、亦た之を畫と謂はず。倣效に堪へず。『歷代名畫記』論畫體工用攝寫

先に「連脈相屬、氣脈不斷」とした郭若虛も、この點では張彦遠を繼承しているとしてよからう。つまり「筆線—造化の跡」という發想で考へた場合、そこに備わる「形象」は、造化が作り出したプロセスに従つて作り出したものである、という説明となる。従つて、「形象はいかにして生み出されるか」という問いについては、「それは造化が作り出すのと同じ」という答へがそこにはある。

しかしながら、筆線を重んじない繪畫の展開、という要因が郭若虛の時代にはある。そのような繪畫は、如何にして評價をしたらよいのか。ここで郭若虛の「游心が氣韻を生む」に戻つて考へてみよう。この發想は、『南齊書』文學傳の論、

文章なる者は、蓋し情性の風標、神明の律呂なり。瀟思毫を含み、游心内に運り、言を放ちて紙に落せば、氣韻天成す。『南齊書』文學傳論

に基づいていると思われる。つまり、氣韻が作品制作の過程で形成される、というイメージである。「氣が運動した餘韻」として「氣韻」を考えると、この「游心」の「游」にこめられた、「運動」のニュアンスが生きてくる。「游心」を持ったものは、人品の高い者のみ。そして、游心が氣韻を生み出す、というより、游心が氣の運動であるならば、氣韻は生じないわけにはいかないであろう。より「游」なる（自由な）心を以て描かれた作品のみが、氣韻を獲得する、という構造である。無論、「筆線の運動」に游心を見ることが可能である。しかしながら、この「游心—氣韻」という構造を考えるとよつて、「筆線」から離れたところで、いわば畫面全體からの「印象」に頼つて評價するための理論的素地が與えられたのである。畫面から受ける印象「X」を、そのまま「X」という性質を持つ作者の氣の反映と考える、というわけである。

さて、この作者の人品あるいは内面が、畫面に現れる、あるいは何らかの形で畫面に反映するという考え方は、次に考察する蘇東坡の「胸中の竹」という發言を機に、新たな展開を見せることになる。

二 胸中の竹

さて、蘇東坡は、

畫を論ずるに形似を以てするは、見 兒童と鄰す。²³（蘇文忠公詩合註）卷二十九「書鄒陵王主簿所畫折枝二首」其一

として、「形似」を以て繪畫を論ずることに異議を唱え、それが「形神」問題を引きおこしていく。そして實際に蘇東坡がどのように形象を作り出そうとしていたかについては、「胸中の竹」という考え方がある。

故に竹を畫くには必ず先に生竹を胸中に得、筆を執りて熟視し、乃ち其の畫かんと欲する所の者を見て、急起之に從ひ、筆を振ひて直ちに遂ぐ。……與可の予に教ふる事此くの如し。²⁴（經進東坡文集事略）卷四十九「文與可畫篔簹谷偃竹記」

よく知られたこの蘇東坡の言では、「竹の形象」を心の中にイメージしており、さらにその形象を心の中で「視」ている。そのことは、蘇東坡の次の發言からも確認できよう。

居士の山に在るや、一物に留まらず。故に其の神は萬物と交はり、其の智は百工と通ず。然りと雖も、道有り藝有り。道有れども藝ならざれば、則ち物は心に形はるるも、手に形はれず。²⁵（東坡題跋）卷五「書李伯時山莊圖後」

「物形於心」つまり物が心にあらわれるとは、心の中に物體の形象があらわれることを指す。そして心のレベルで優れた畫家は、物體の形象が心にはあらわれるが、技術が伴わないと、それが「手」即ち畫面には現れ出ないというわけである。ところがこれが米芾になると、いささか方向がずれている。

子瞻の枯木を作るに、枝幹は虬屈して無端、石皴は硬くして亦た怪怪奇奇として無端、其の胸中の盤鬱の如きなり。²⁶（畫史）

ここでは「怪怪奇奇」と感じられた枯木の繪の「形象」が、蘇東坡の胸中の「盤鬱」という、いわば「心の状態」にすりかえられている。無論、この米芾の言は、鑑賞者の言であり、蘇東坡が制作者の立場から述べているのと對等に比べることはできない。しかしながら、蘇東坡と同時代の評論家達が、蘇東坡と同様、確かに胸中に表象した後でそのイメージを畫面に畫くことを説くのに對し、米芾の意見はやはり看過できない。そして、次の倪瓚に至り、この米芾の方向が、「胸中

に取りこまれた形象」ではなく、「胸中の氣」をあらわすのだ、という形で明確にあらわれてくることになる。

余の竹は聊さか以て胸中の逸氣を寫すのみ。豈に復た其の似たると非なると、葉の繁れると疏なると、枝の斜めなると直なるとを較べんや。『清閨全集』卷九「跋畫竹」

ここで倪瓚は、畫面の竹の形象は、實物の竹の形象とは關わりなく、ただ倪瓚自身の胸中の「逸氣」という、いわば「形象無き存在」を、形象化したものであることを表明している。蘇東坡においては、「實物の持つている形象」↓「心にあらわれた形象」↓「畫面にあらわされた形象」という過程が考えられるのに對し、倪瓚は、實物の形象と心中の形象という過程から離れて、直接心中の「氣」を形象化することを説くわけである。通常「胸中の竹」ということでひとくくりにして考えられている、蘇東坡から倪瓚に至る墨竹の流れは、「形象」を問題としたとき、此の如き轉換のあつたことに注意が必要であると思われる。

なお倪瓚の考え方は、「造化」がものを作り出すことに自らの制作をなぞらえた結果であつたともいえよう。造化が何かをまねして作るということはないはずであり、従つて造化は自身の内に、形象の雛形を持つていなければならぬ。そして「心をそのまま映し出そう」とする場合は、この造化と同様で、實物の形象を取り込む過程を飛び越えて、いきなり形象を作り出してしまふのである。

また東坡の「胸中の竹」の後世への展開には、書の影響を無視するわけにはいかない。繪畫においては、もともと「實物の形象」が、「畫面の形象」と結びついていたわけだが、書においては、それは既に文字の體系の中に抽象されてしまつていたので、「畫家の心」あるいは

「畫家の持つている氣」と、「畫面の形象」とが直接つながることに、かれらは何の抵抗もなかつたと考えられる。

簡単にまとめておこう。蘇東坡の考え方は、倪瓚的な考え方に變質することにより、「もの」の形象↓「心中の形象」↓「畫面の形象」という構造から、「心中の氣」↓「畫面の形象」という構造へ展開した。後者は、畫面の形象の源泉を實物に求めないという考えであると同時に、無形なる氣から有形なる形象が生み出される過程を示すものとなつていく。その過程を、實際の「制作」の上で、目に見える形で、畫家は見せているわけである。しかし「何故「無」形なるものから「有」形なるものが生まれるのか」という問いには、依然として答えは與えられてはいない。

三 混成した形象

前章の如き展開とともに、この時期には、もう一つの新しい流れが指摘できる。それは、無形なる氣から固定した形象に至る流れの「中間物」とも言うべき形象に注目した考えである。それは「混成した形象」として現れる。

先に張彦遠において、筆の跡がないものは造化の跡とはいえなかつた。對して米芾は、

石岸天成、都て筆蹤無し。『畫史』

という評語を残している。筆跡がないので繪ではない、とした張彦遠に對し、ここでは筆跡がないことが評價されている。そして「石岸天成」は、米芾の次のような考え方、

董源、平淡天真多し。……巧趣を裝はず、皆な天真を得たり。

『畫史』

につながるものであり、「筆の跡」つまり「人が描いたな」と思わせるような「作爲的・人爲的」な要素が否定されるのは、彼にとつて當然のことである。ではこの「筆蹤無し」とは何を意味するのか。ここで注目されるのが、郭熙の「混成した筆跡」である。

筆迹混成せざる之を疏と謂ふ。疏なれば則ち眞意無し。墨色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

またこれは、ほぼ同時代の評論家、李廌と董道にも見られる。

書筆は高淡簡遠、用墨に工にして、筆跡渾成し、外に稜刺無し。木身鳥羽、皆な淡色を用ゐ、意就きて成る。『德隅齋畫品』鍾隱棘鶴栢條銅嘴

惟れ自然を失はず、氣象をして全得せしめ、筆墨轍迹無く、然る後に其の妙を盡くす。『廣川畫跋』書燕龍圖寫蜀圖

「筆跡が渾成する」あるいは「筆跡が無い」という表現、あるいは『德隅齋畫品』において「工於用墨」とされていることなどから、輪郭線を主としない畫面であつたことが想像される。逆に、輪郭線で描かれた形象は「明確」に「定着」した形象を持つていると言えよう。ところが、張載のイメージを借りるなら、

太虚は清爲り、清なれば則礙る無く、礙る無きが故に神、清に反すれば濁爲り、濁なれば則ち礙り、礙れば則ち形す。『正蒙』太和篇

であり、「かたまつた」氣は「神」でない。先の郭若虚の「神彩」も、かたまつた氣からは生じないであろう。張彦遠、あるいは郭若虚は筆線に關して、その運動に注目して、そこに氣韻あるいは神彩を見た。しかし、その「制作の過程」でなく、「畫面に定着した形象」に目を

向けるとき、そこにあるのは「固定」した形象ではなかつたか。それに對して郭熙が求めたのは、混然とした筆跡、つまり「明確に形象をとる以前の形象」、「固定していない形象」だつたのである。

さらに注意されるのは、郭熙の「視點」あるいは「時間」に對する見解である。物體は、視點によつて見え方が異なるという反省、つまり、そのもの自身が持つてゐる形象とはいつた何なのかという反省は、郭熙において十二分になされてゐる。

山は近くより看れば此の如く、遠きこと數里より看れば又た此の如く、遠きこと十數里より看れば又た此の如し。看る毎にそのたび毎に異なる。所謂山形步步移るなり。山は正面此の如く、側面又た此の如く、背面又た此の如し。所謂山形面面看るなり。此の如く是れ一山にして數十百山の形狀を兼ね。悉さざるを得べけんや。『林泉高致』山水訓

郭熙によれば、特定の視點からとらえられた形象を描くのみでは宜しくない。さらに郭熙は時間に關しても次のように語つてゐる。

眞山水の雲氣、四時同じからず。……畫は其の大象を見て、斬刻の形を爲さざれば、則ち雲氣の態度活きたり。眞山水の烟嵐、四時同じからず。……畫は其の大意を見て、刻畫の迹を爲さざれば、則ち烟嵐の景象正しからん。『林泉高致』山水訓

ここに大象、大意とは、郭熙自身が「不爲斬刻之形」「不爲刻畫之跡」としてゐるように、視點を限定しないでだけでなく、時間的な限定も越え、さらには人の作爲を越えた形象を目指している。無論、大象は『老子』の「大象無形」(四十一章)が意識されるはずだが、この「無形」を郭熙は「形にならぬ形」つまり、「人間による限定・抽象が行われる以前の形象」として見てゐるとしてよいであろう。また、郭熙

が視點によつて異なる山の「形」を、總合して畫面に表そうとしたことは、「早春圖」(臺北故宮博物院)における所謂「三遠」の表現から確認できる。

以上、簡單にまとめておこう。「混成する筆跡」あるいは「大象」によつて、郭熙が目指したものはいつた何だったのか。ひとつには、「人爲」の否定がある。それは、輪郭線によつて作り出された形象の固定性に問題があつた。繪畫の形象の「非自然性」とは何か。それは、人間の作つた形象は、定着してしまつてゐることにある。それを回避するために、郭熙は「混成した形象」、言い換えれば、固まつていない、定形を持たない状態の形象を畫面上に生み出そうとしたのである。

もう一つは、繪畫の持つてゐる抽象性の問題である。繪畫は、視點と時間を切り取つて、さらに、形象を輪郭というもので極度に抽象して作られるのを常とした。輪郭線の持つ抽象性については、王船山の以下の議論が喝破してゐる。

太極圖を繪くは、已む無くして一圓圈を繪くのみ。匡郭有るに非ざるなり。如へば珠を繪かんとして環を繪くと以て異なる無し。

實は則ち珠環は懸殊せり。珠に中邊の別無し。太極は虚と雖も而れども理氣は充凝し、亦た内外虚實の異なる無し。(『思問錄』外篇) 郭熙はその抽象(あるいは形象化)を拒否して、「もの」を「もの」のままに、描こうとした。「もの」のまま、とは、抽象されることのない状態のまま描き出すことである。造化は抽象などしない。なるほど形象化するのには確かに造化であるように見える。しかし造化の作つた形象は、「もの」の側から言えば、絶えず生成變化しており、「固定」してはいない。また「人間」の側から言えば、固定した形象があ

るかに見えるのは、人間が抽象しているにすぎない、ということになる。「造化を奪おう」とした郭熙は、造化が萬物を「生成變化」させる様子に忠實に、繪畫を制作していつたのであると言えよう。

さて、思想史に目を向けてみよう。氣と形象に關する一般的理解として、しばらく以下の二つの文章を掲げておく。

然れども其の始めを察すれば、本と生無し。徒だ生无きみに非ずして、本と形無し。徒だ形无きみに非ずして、本と氣無し。芒芴の間に雜はりて、變じて氣有り、氣變じて形有り、形變じて生有り。今又た變じて死に之く、是れ相與に春秋冬夏四時の行を爲すなり。(『莊子』至樂)

形法なる者は、九州の勢を大舉し、以て城郭室舎の形、人及び六畜骨法の度數、器物の形容を立て、以て其の聲氣貴賤吉凶を求むること、猶お律に長短有りて、各おの其の聲に徴するがごとし。鬼神有るに非ず、數の自ら然るなり。然れども形と氣との相首尾すること、亦た其の形有れども其の氣無く、其の氣有れども其の形無きこと有り。此れ精微の獨異なり。(『漢書』藝文志・數術略) 氣は本來無形であり、氣が形をとつて現れるとき、氣の持つ性格が形象に現れる、というのは了解事項としてよからう。無論、上記藝文志に見られるように、例外はあるわけであるし、またこの構造を否定しようとする傾向を持つた思考のパターンもある。『荀子』非相篇がそれである。

形を相するは心を論ずるに如かず、心を論ずるは術を擇ぶに如かず……術正しければ心順なり。則ち形相惡しと雖も、而れども心術善ければ、君子爲るに害無きなり。形相善しと雖も、而れども心術惡しければ、小人爲るに害無きなり。(『荀子』非相)

しかしながら、藝術論においては、氣の持つている性格が、メカニカルに、即ち人爲的な變容を認めることなく、自動的に發現することが、基本的な考え方としてある。それを示すのが、『禮記』樂記篇である。

凡そ姦聲の人を感じしむるに、逆氣之に應じ、逆氣象を成して淫樂興る。正聲の人を感じしむるに、順氣之に應じ、順氣象を成して和樂興る……和順中に積りて、英華外に發す。唯だ樂のみ以て偽を爲すべからず。『禮記』樂記

これは所謂「氣象」の典故となる文章でもあり、氣の發現力を示したものと、重要な發言である。なおこの文章の發想は、二段階の構造を持つている。最初に、外界の事象に對して人間がどのように感應するかが述べられ、次に外界との感應にもとづいてどのような音樂が形成されるかが語られている。同じく音樂と氣との關係について述べながら、前者は「感人—應之」即ち「感應」で、後者は「氣象」で説明がなされている。ここで、音が持つている氣が人の氣に働きかける、という發想は、『周易』乾卦文言傳「同氣相求」に従つて説明されるが、逆に氣が何らかの形をとつて現れる際には、それを説明する手だては特にない。そこには「氣」は「象」あるいは「形」をとつて發現するものだという發想のみがある。「氣象」とは、この氣の發現力という發想を示した概念なのである。またここでは、外界との感應によるものだけでなく、人間の内面的な修養によつて、その内容が外に現れてきたものとしての樂が考えられている。そして、「樂不可以爲偽」として、この發現が人爲を介さない「メカニカル」なものであることが示されている。

ところで、そもそも「形」は、無形なる氣からどうやってできると

考えられていたのか。まず思い浮かぶのは、先にも引用した、氣が「聚」まり「礙」つて形ができる、という張載の考え方であろう。

太虚は清爲り、清なれば則礙る無く、礙る無きが故に神、清に反すれば濁爲り、濁なれば則ち礙り、礙れば則ち形す。『正蒙』太

和篇
氣聚れば、則ち離明施すを得て形有り。聚らざれば、則ち離明施すを得ずして形無し。(同左)

また、聚散でなく、基本的に陰陽で説く周敦頤『太極圖説』も、形ができることに關しては「妙合而凝」とし、確かに二氣五行が「妙合」するのだが、結局「凝」という表現を使つており、朱子もそれに基本的に従つてゐる。

無極の眞、二五の精、妙合して凝る。『太極圖説』

朱子解：凝なる者は聚なり。氣聚まりて形を成すなり。

つまり、およそ形ができることについて言えば、どんなモデルで考えるにしても、この「礙」や「凝」がもつている「かたまる」というイメージを以てするほかに、彼らは説明する手だてを持つていなかつたのではない。なるほど「形象」を説明しようとするとき、「どのよ

うな形が作られるのか」を問うときには、いろいろな説明ができる。それは、二氣五行の組み合わせであり、あるいは氣の集まり方の様相であるかもしれない。しかしながら、とにかく「形」になることはどう説明するか、については、「かたまる」というイメージが、氣の思想においては唯一の説明であつたと思われる。そして、この「かたまる」というイメージを拒否したのが郭熙であつた。形象の持つ固定性からの脱却、という點で郭熙の考えをまとめることもできよう。しかし、それでもなお「無形」なる存在と「有

形」なる存在の斷絶は問題として残つてゐる。あるいは朱子などのように、「質」という中間物(質)を考へるか、あるいは劉禹錫や王船山のよう、すでに氣そのものを有形と考へるなど、いろいろと解決法はあろう。

目を以て視るは、形の粗なる者を得るなり。智を以て視るは、形の微なる者を得るなり。烏ぞ天地の内、無形なる者有らんや。古への所謂無形とは、蓋し常形無きのみ。必ず物に因りて後に見ゆるのみ。『劉夢得文集』卷十二「天論」中

形無ければ則ち人得て之を見ず、幽なればなり。無形とは、形無きに非ざるなり。人の目力は微に窺まり、遂に見て無と爲すなり。『張氏正蒙注』太和篇「氣聚則離明得施而有形」條

しかし、無形なる存在から有形なる存在がでるという過程を考へるとき、たとえば中間物を考へねばならない(それで完全に説明できたかどうかは別として)ということ自体が、かえつて氣を持つ「無形から有形への連續性」を示しており、それこそが氣の思想の特徴のひとつであるとも思われる。

おわりに

造化は、また繪畫は、形象あるものを確かに生み出してゐるように見える。かつ繪畫は、「もの」をいささか抽象して、生み出すものである。しかし繪畫は「實際に形象を生み出す作業」の側の發想から、造化による萬物の生成變化を考へ、できるだけ造化に近づこうとした。その結果、有形の存在の問題に對しては、「かたまつた形象の拒否」という發想を以て解答が出される。それは、「言葉で説明しようとする」思想の解釋とは違ひ、繪畫が造化に對して與へた、もうひとつの解釋なのである。

人間の、ものを見て、形象があると思つてゐる。そう思つてゐるからこそ、「かたまる」という發想でそれを説明しようとした。ところが、繪畫はその發想とはいささか異なる。山水が良い例とならう。そこには人間が考へるような「かたまつた」形象などはない。あるいは「確かに川には定まつた形象がないが、山には定まつた形象があるではないか」と言われるかもしれない。しかしながら、彼らにとつては、「山の形象」すらも人間が「人爲的」に作り出したものにすぎない。それは郭熙の考察が示す如くである。繪畫は此の如き世界の解釋を、畫面において示そうとしたのである。

注

(1)

形象を越えたものに對する意識については、拙稿「山水畫と風景詩」『中國思想史研究』第十九號 參照。

(2) この議論を先鋭化させたのは蘇東坡の發言である。以下の議論を參照。

東坡云、論畫以形似、見與兒童鄰、賦詩必此詩、定非知詩人。夫所貴于畫者、爲其似耳。畫而不似、則如勿畫。命題而賦詩、不必此詩、果爲何語。然則坡之論非歟。曰、論妙在形似之外、而非遺其形似。不窘于題、而要不失其題、如是而已耳。世之人不本其寔、無得于心、而借此論以爲高。畫山水者、未能正作一木一石、而托雲煙香霧、謂之氣象。賦詩者茫昧僻遠、案題而索之、不知所謂、乃曰格律貴爾。一有不然、則必相嗤點、以爲淺易而尋常。不求是而求奇、眞僞未知、而先論高下、亦自欺而已矣。豈坡公之本意也哉。『滄南遺老集』卷三十九

また、『楚國文憲公雪樓程先生文集』卷二十五「姜清叟畫格」にも同様の議論が見られる。なお、形神の問題については、成復旺主編『中國美學範疇辭典』(一九九五・北京)「形與神」「形似與神似」、胡經之

主編『中國古典美學叢編』(一九八八・北京) 上冊第一編作品四「形神」、董欣賓・鄭奇著『中國繪畫對偶範疇論』(一九九〇・南京) 第二章四「形—神」などを参照。

(3) 六法精論、萬古不移。然而骨法用筆以下五者可學、如其氣韻、必在生知。……人品既已高矣、氣韻不得不高。氣韻既已高矣、生動不得不至。

(4) 凡畫、氣韻本乎游心、神彩生於用筆、用筆之難、斷可識矣。……自始及終、筆有朝揖、連脈相屬、氣脈不斷、所以意存筆先、筆周意內、盡意在、像應神全。

(5) 顧愷之迹緊勁聯綿、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。……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。

(6) 六朝から張彥遠に至る氣の問題については、拙稿「六朝藝術論における氣の問題」(『東方學報』京都第六十九冊) 参照。

(7) 輪扁曰……不徐不疾、得之於手而應於心。

(8) 長廣敏雄『歷代名畫記』(一九七七・東京) 参照。

(9) 畫體生成之際、書合自然之理。

(10) 因知丹青之妙、有合造化之功、欲觀象以省躬、豈好奇而玩物。(『歷代名畫記』敘畫之興廢)

守其神、專其一、合造化之功、假吳生之筆。(同書・論顧陸張吳用筆)

(11) 某謂天地別無勾當、只是以生物爲心。一元之氣、運轉流通、略無停間、只是生出許多萬物而已。

(12) 問、伊川言鬼神造化之迹、此豈亦造化之迹乎。曰、皆此也。若論正理、則似樹上忽生出花葉、此便是造化之迹。

なお程伊川のこの發言の解釋と、朱子の見解については、三浦國雄『朱子と氣と身體』(一九九七・東京) 第一部第二章鬼神論七十九ページ。

宋代繪畫理論における「形象」の問題

八十五ページ参照。

(13) 忽焉については、『論語』子罕篇「瞻之在前、忽焉在後」の集解、「言恍惚不可爲形象」(朱注・恍惚不可爲象) に見えるように、「氣がつかぬ間に」とは、「形を取らない」「我々の感覺ではとらえられない」ということである。勿論恍惚は『老子』十四章、二十一章。

(14) 應手隨意、倏若造化。

(15) 筆簡形具。

「筆簡」の發想については、以下の發言を参照。
張吳之妙、筆纒一二、像已應焉、離披點畫、時見缺失、此雖筆不周而意周也。(『歷代名畫記』論顧陸張吳用筆)

(16) 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。

(17) 「精」に對する否定的な見方は、『古畫品錄』までさかのぼる。(「非不精謹、乏于生氣。」同書・光評)

(18) 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。

(19) 有好事畫人、自言能畫雲氣。余謂曰、古人畫雲、未爲臻妙、若能沾濕翰素、點綴輕粉、縱口吹之、謂之吹雲。此得天理、雖曰妙解、不見筆蹤、故不謂之畫。如山水家有澀墨、亦不謂之畫、不堪倣效。

(20) 郭若虛の筆に關するこだわりは、所謂沒骨畫に對する彼の發言からも見て取れる。

蔡君謨乃命筆題云、前世所畫、皆以筆墨爲上、至崇嗣始用布彩暈眞、故趙昌輩倣之也。愚謂崇嗣遇興偶有此作、後來所畫、未必皆廢筆墨、且考之六法、用筆爲次。至如趙昌、亦非全無筆墨、但多用定本臨模、筆氣羸懦、惟尙傳彩之功也。(『圖畫見聞誌』卷六・沒骨圖)

(21) 文章者、蓋情性之風標、神明之律呂也、瀟思含毫、游心內運、放言落紙、氣韻天成。

(22) またこの問題は、いわゆる「模寫作品」の評価とも関わってくる。

黃筌畫不足收、易模。徐熙畫不可模。〔畫史〕

は、形象として、そのまま寫し取れるようなものは、認めないという立場である。制作の過程で、游心によつて氣韻が作られるのなら、それは模寫によつては決して生み出され得ない。模寫に評價を與えないのは、この論理に基づく。ただし、筆線自體に關しては別であり、模寫によつてその氣を寫し取ることは可能ということになる。以下の例を参照。

相國寺高益畫壁、經時圯刻、上惜其精筆、將營治之、詔文進曰、丹青誰如益者、對曰、臣雖不及、請以蠟紙模其筆法、後移於壁、毫髮較益當無差矣、遂與李用及李象坤翻傳舊本於壁、盡得益之骨氣。〔聖朝名畫評〕高文進)

なお、模寫に關連して、「版畫」の藝術性が問題となるが、今は詳しく論ずる餘裕がない。しばらく、版「畫」ではないが、版本における複製本の藝術性に關する指摘を擧げておく。

始知宋刻本一翻雕而神氣已失、不必在異代也。〔士禮居藏書題跋記〕卷三・新序)

(23) 論畫以形似、見與兒童鄰。

(24) 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。

(25) 居士之在山也、不留於一物。故其神與萬物交、其智與百工通。雖然有道有藝。有道而不藝、則物形於心、不形於手。

(26) 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。いくつか例を擧げておく。

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。〔豫章黃先生文集〕卷一・東坡居士墨戲賦)

故有以淡墨揮掃、整整斜斜、不專於形似、而獨得於象外者、往往不出畫史、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。〔宣和畫譜〕墨竹序論)

蓋與可工於墨竹之畫、非天資穎異、而胸中有涓川千畝、氣壓十萬丈夫、何以至於此哉。〔宣和畫譜〕文同)

凡賦形出象、發於生意、得之自然、待其見於胸中者、若花若葉、分布而出矣、然後發之於外、假之手而寄色焉、未嘗求其似者而託意也。〔廣川畫跋〕書李元本花木圖)

燕仲穆以畫自娛、而山水尤妙於眞形、然平生不妄落筆、登臨探索、遇物興懷、胸中磊落、自成丘壑、至於意好已傳、然後發之。〔廣川畫跋〕書燕龍圖寫蜀圖)

欲奪其造化、則莫神於好、莫精於謹、莫大於飽游飫看、歷歷羅列於胸中、而目不見絹素、手不知筆墨、磊磊落落、杳杳漠漠、莫非吾畫。〔林泉高致〕山水訓)

なお、形象と畫家の内面との關係(イメージを心の中にまず表して、それを畫面に表現するという思考)は、既に以下の姚最の發言に見られるが、「明確にまずイメージを作り上げてから」という意識がはつきりしたのは、蘇東坡の發言によるところが大きいと思われる。

立萬象于胸懷、傳千祀于豪翰。〔續畫品〕序)

(28) 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。

(29) ここに擧げた三つの形象は、全く違う様相を持っているが、しばらくともに「形象」という言葉で表記する。またここでは、三つの形象の「様相の轉換」が問題になるはずだが、別稿に期したい。

(30) 蘇東坡と倪瓚の相違については既に福永光司氏に指摘があるが、〔藝術論集〕(一九七一・東京 三九二ページ)ここでは、「形似に對してはなお鋭い關心を示していた」蘇東坡と「倪瓚においては、その形似もまた大膽な言葉で否定し去られる」という、「形似」へのこだわりの有無によつて説かれており、同所に「蘇東坡もまた胸中の逸氣を

寫すこと―胸中の成竹を描く精神の藝術を主張した」とされているように、本稿の見解とは異なる。

また、元好問は

亦有文湖州畫意不畫形、一爲坡所賞。『元遺山詩集箋注』卷五「王黃華墨竹」

と蘇東坡の先の發言を米芾的に解釋しているが、無論これは歐陽脩の古畫畫意不畫形、梅詩詠物無離情。『歐陽文忠公集』居士集卷六「盤車圖」

にもとづいており、「形ではなく意を畫くのだ」という「内面の表現」という發想はここにも見られるわけで、元好問はまさにそれに従って蘇東坡を理解したわけである。そして蘇東坡自身についても、この「内面の表現」という要素を全く否定することは、當然不可能である。しかしながら、「形象の起源」を考えるとときには、米芾の意見には注意をしておく必要がある。

(31) 蘇東坡は、書に人格が反映するかどうかについては、微妙な發言を残している。以下の二例を参照。

凡書象其爲人。『東坡題跋』卷四「書唐氏六家書語」

觀其書、有以得其爲人、則君子小人、必見於書。是殆不然。以貌取人、且猶不可、而況書乎。吾觀顏公書、未嘗不想見其風采、非徒得其爲人而已……然人之字畫、工拙之外、蓋皆有趣、亦有以見其爲人邪正之麁云。『東坡題跋』卷四「題魯公帖」

(32) 筆を動かしているものが腕であり、腕を動かす命令を出しているのは心だと考え、あるいはそこに氣を介在させるならば、三浦國雄氏の言われるように「意と氣は運動する、というのが中國心身論の基礎文法である」(前掲『朱子と氣と身體』第二部第三章陸游と養生三三三ページ)ことを考えるなら、その筆によつて描かれた繪畫に、作者の心あるいは作者の氣が反映することについては、何の疑いも持ち得ない。

宋代繪畫理論における「形象」の問題

いだろう。なお繪畫理論においては、石濤『苦瓜和尚畫語錄』運腕章

「腕若虛靈、則畫能折變」を参照。

(33) 石岸天成、都無筆蹤。

(34) 董源平淡天真多、……不裝巧趣、皆得天眞。

(35) 宋迪が崩れた壁に絹を張つて、そこに現れた形象から山水畫を畫いたという『夢溪筆談』書畫に見える有名な話も、同所で「隨意命筆、默以心會、自然境皆天就、不類人爲、是謂活筆」と言われるように、「人爲的に描かない」ための方策の一つである。なお、この『夢溪筆談』の記述については、小川裕充「唐宋山水畫史におけるイマジネーション」(上・中・下)『國華』一〇三四・三五・三六號を参照。また、蘇東坡が言う「酔つて天眞を得て制作する」という方策も、同様の方向にある。なお蘇東坡のこの傾向については、拙稿「蘇東坡の繪畫論と『東坡易傳』」(『日本中國學會報』第四十二集)参照。また、「混成」と「跡」の關係については、『滄浪詩話』詩評「混然天成、絕無痕跡」が參考になる。ちなみに、『宣和畫譜』には、「無斧鑿痕」という表現が、「自然」と關連させて、二カ所現れる。荆浩と邊鸞の條。無論發想は、『莊子』天道「覆載天地、刻雕衆形而不爲巧、此之謂天樂」あたりまでさかのぼることができる。

(36) 筆迹不混成謂之疏、疏則無眞意、墨色不滋潤謂之枯、枯則無生意。

なお、『林泉高致』の概要については、陳傳席『中國山水畫史』(一九八八・南京)第四卷第四章「郭熙和《林泉高致集》」参照。

(37) 畫筆高淡簡遠、工於用墨、筆跡渾成、外無稜刺。木身鳥羽、皆用淡色、意就而成。

惟不失自然、使氣象全得、無筆墨轍迹、然後盡其妙。

(38) 太虛爲清、清則無礙、無礙故神、反清爲濁、濁則礙、礙則形。

(39) 山近看如此、遠數里看又如此、遠十數里看又如此、每看每異、所謂山形步步移也。山正面如此、側面又如此、背面又如此、所謂山形面面

看也、如此是一山而兼數十百山之形狀、可得悉乎。

- (40) 眞山水之雲氣、四時不同、……畫見其大象、而不爲斬刻之形、則雲氣之態度活矣、眞山水之烟嵐、四時不同、……畫見其大意、而不爲刻畫之迹、則烟嵐之景象正矣。

- (41) 同所、王弼は「象而形者非大象」と注する。なお郭熙が、山水大物也。人之看者、須遠而觀之、方見得一障山川之形勢氣象。『林泉高致』山水訓

というように、山水畫においては、畫面に表された個々の形象でなく、「全體から受ける印象」が問題になることは、この「大象」の問題と關わる。山水畫における氣象については、拙稿「鄧椿『畫繼』小考」、『人文科學論集』人間情報學科篇（信州大學人文學部）第三十號）参照。また「氣象」と「全體性」との關連は、以下の『滄浪詩話』を参照。漢魏古詩、氣象混沌、難以句摘。

- (42) 建安之作、全在氣象、不可尋枝摘葉。（ともに『滄浪詩話』詩評）早春圖については、曾布川寛「郭熙と早春圖」、『東洋史研究』三十五―四）参照。また、日本中國學會第四十九回大會における本稿の發表において、この「早春圖」ならびに、唐代における輪郭線を主とした山水畫の例として陝西省富平縣發現唐墓「山水屏風」、『考古與文物』一九九七―四）などを複寫にて資料とした。が、本稿においては紙面の都合上、掲載していない。なお、この「山水屏風」をはじめ、同墓出土の「仙鶴圖」、唐節愍太子墓「壁畫山水圖」、『中國文物精華』（一九九七・北京）圖版百三十二）、北京海澱區八里庄北壁壁畫「花鳥圖」、『文物』一九九五―十二）などの、近年發掘、發表されている作品は、從來の唐代の山水畫、花鳥畫に對する認識を改めさせるものとして注目される。

- (43) 繪太極圖、無已而繪一圓圈爾、非有匡郭也。如繪珠之與繪環無以異、實則珠環懸殊矣。珠無中邊之別、太極雖虛而理氣充發、亦無內外虛實

之異。

- (44) この「抽象Ⅱ形象化」される以前の「もの」とは、

二曰象形、象形者、畫成其物、隨體詰詘、日月是也。『說文解字』敍にいわれる「體」の如きものを想定している。ここに言う「隨體」は、物の持つている「本體」に従って、形象化する（線を畫く）ことを指す。つまり、ここを「隨形」といわないところに注意したい。

- (45) 注(27) 所引「林泉高致」。また、詩人と造化の問題については、山本和義「詩人と造物―蘇詩割記」、『アカデミア』文學語學編第二十七號）、川合康三「詩は世界を創るか―中唐における詩と造物」、『中國文學報』第四十四冊）参照。

- (46) 然察其始而本无生。非徒无生也、而本无形。非徒无形也、而本无氣。雜乎芒芴之間、變而有氣、氣變而有形、形變而有生。今又變而之死、是相與爲春秋冬夏四時行也。なお、成玄英の疏を掲げておく。

大道在恍惚之内、造化芒昧之中、和雜清濁、變成陰陽二氣、二氣凝結、變而有形。

- (47) 形法者、大學九州之勢、以立城郭室舍形、人及六畜骨法之度數、器物之形容以求其聲氣貴賤吉凶、猶律有長短、而各徵其聲、非有鬼神、數自然也。然形與氣相首尾、亦有有其形而無其氣、有其氣而無其形。此精微之獨異也。

- (48) 氣は無形であるのが前提と思われるが、『晉書』天文志中「氣形三角、在日四方爲提、青赤氣橫在日上下爲格」、『隋書』天文志下では、「氣形三抱」に作るの如く、氣そのものに「形」を記述することもある。これは、望氣術が、氣を見て判断するという性格のものゆえ、氣を「視覺なもの」としてとらえなければならなかった、ということを反映している。なお望氣術については、坂出祥伸『中國古代の占法―技術と呪術の周邊』（一九九一・東京）参照。また繪畫が持つていた「本來

無形なる者を有形なものとして視覚化する」作用については、拙稿「思想と圖像―漢代の死生観と畫像石―」(『信州大學教養部紀要』第二十八號) 参照。

(49) 相形不如論心、論心不如擇術……術正而心順、則形相雖惡、而心術善、無害爲君子也、形相雖善、而心術惡、無害爲小人也。

(50) 凡姦聲惑人而逆氣應之、逆氣成象而淫樂興焉。正聲惑人而順氣應之、順氣成象、而和樂興焉……和順積中、而英華發外、唯樂不可以爲偽。

(51) 氣の「發現」が、單に觀念的な物ではなく、ある程度のリアリティーをもって彼らに受け止められていたこと、繪畫ではなく、書であるが、次の表現にも伺われる。

東坡云、吾酒後乘興作數千字、覺酒氣沸沸從十指出也。大是妙語。(趙德麟『侯鯖錄』卷四)

なお、この樂記に見える氣の發現と藝術論の關係については、前掲拙稿「六朝藝術論における氣の問題」参照。

(52) 太虚爲清、清則無礙、無礙故神、反清爲濁、濁則礙、礙則形。氣聚、則離明得施而有形、不聚、則離明不得施而無形。

(53) 無極之眞、二五之精、妙合而凝。朱子解・凝者、聚也、氣聚而成形也。

なお、氣の説明の二つのモデルについては、三浦國雄「太虚の思想史」(『中國人のトポス』(一九八八・東京) 所收) 参照。

(54) この朱子の質については、島田虔次氏の「氣とは、一切の物質的存在の原理をなすもの、具體的にいえばガス状の物質であり、その相當程度コンデンスせられた場合を質―木火土金水のいわゆる五行は質である―と呼ぶこともある」(『大學・中庸』(一九六七・東京) 二―三ページ) と、三浦國雄氏の「質」とは……氣がある程度凝縮して可視的になつた状態をいう……その凝縮度が更に高まつたものが「形」ないし「物」である」(『朱子集』(一九七六・東京) 二六二ページ) に従う。な

宋代繪畫理論における「形象」の問題

お山田慶兒氏の如く、「氣も質も物質であつて、後者は前者の濃密化して可視的な有形の存在となつたもの」(『朱子の自然學』(一九七八・東京) 一一五ページ) であつて、質を「有形」とする解釋もある。(なお、古來質が氣と形の間物であつたわけではない。『白虎通』『周易乾鑿度』などの生成論では、質と形の順序は逆轉している) またこの中間物については、質のみならず、「幾」(『周易』繫辭下傳「幾者動之微」韓康伯注、また『通書』聖第四參照) などがよく知られるところだが、また「象」も、三浦國雄氏によれば、「象とは、本來不可視の氣が凝縮して形を取つて物となる以前の段階、見えるがごとく見えざるがごとき、氣と形の間物、ある曖昧模糊とした状態を指す語のように思われる」(前掲『朱子と氣と身體』第一部第四章易說一五二ページ) として、中間物としてとらえられている。

(55) 以目而視、得形之粗者也。以智而視、得形之微者也。鳥有天地之中有無形者邪。古所謂無形、蓋無常形耳。必因物而後見耳。無形則人不得而見之、幽也。無形、非無形也。人之目力窮於微、遂見爲無也。

(56) なお繪畫史の方面からは、唐宋五代から北宋にかけて、水火の如き、定形を持たぬ事象をモチーフとした繪畫の展開が注意される。鈴木敏『中國繪畫史』上卷(一九八一・東京) 孫位・張南本・石恪の條、また戸田禎佑「水」と「火」の表現」(『日本美術の見方―中國との比較による』(一九九七・東京) 所收) など参照。

(付記) 本稿は、大阪市立大學で行われた日本中國學會第四十九回大會において「中國繪畫理論における「形象」の問題」と題された口頭發表をまとめたものである。