

# 葉朗著『中国美学史大綱』第9章 魏晋南北朝の美学（上） 第5節～第6節 訳注

監訳 河内利治  
訳注 陳柏伋・亀澤孝幸  
中村薫・川内佑毅

【解題】本訳注は平成25（2013）年度大東文化大学大学院文学研究科書道学専攻博士課程後期課程開設科目「中国書学演習（五）」における受講者の演習発表の成果の一部である。すでに2008年度より演習発表成果を公刊しつづけており、「葉朗著『中国美学史大綱』序論訳注」（『書道学論集』6）、同「第11章唐五代書画美学訳注」（『書道学論集』7）、同「第13章宋元書画美学訳注」（『書道学論集』8）、同「第9章魏晋南北朝の美学（上）第1節訳注」（『書道学論集』9）、同「司（上）第2節～第4節訳注」（『書道学論集』10）がそれである。本訳注はその継続である。一昨年度から、より平易な日本語訳を目標とした。今回は、第9章の第5節と6節の公刊となる。テキストはこれまでと同じく、葉朗著『中国美学史大綱』上海人民出版社1985年11月第1版、2002年9月第6次印刷本を使用した。（監訳者）

## 第五節 懐を澄まし象を味う

「懐を澄まし象を味う」は、宗炳（375-443）<sup>①</sup>が『画山水序』で提出した重要な美学命題である。

宗炳は仏教徒であり、著した『明仏論』<sup>1</sup>で次のように述べた。「老子と莊周の道、松・喬列真の術の若きは、信に以て心を洗い身を養うべし。」（老子・莊周の道や、赤松子・王子喬等の神仙の術などは、まことに心を洗い身を養うにたるべきである。）<sup>②</sup>彼の『画山水序』は老莊美学思想を具体的に表現したものである。

『画山水序』の冒頭で次のようにいう。

聖人は道を含んで物を応じ<sup>3</sup>、賢者は懐を澄ませて象<sup>4</sup>を味わう。山水に至りては、質は有にして趣は靈なり、是を以て軒轅、堯、孔、広成、大隗<sup>5</sup>、許由、孤竹の流も、必ず崆峒、具茨、藐姑、箕、首、大蒙の遊び有り<sup>6</sup>。又た仁智の楽しみと称す<sup>7</sup>。夫れ聖人は神を以て道を法として、而して賢者は通じ、山水は形を以て道を媚にして、而して仁者は楽しむ。亦に幾からずや。

（聖人は「道」すなわち宇宙と人生の根源的な真理を体得して万物に呼応し、賢者は心を澄まして万物のすがたを賞味するが、万物の一つである山水の場合、その存在は形而下的であるが靈妙な精神性をそなえている。だから、そのかみの聖賢、黄帝や、堯、孔子や広成子、大隗、許由、伯夷、叔齊といった人々は、必ず崆峒山や具茨山、藐姑山や箕山、首陽山、大蒙山などに遊んだのであり、また山水を仁者智者の楽しみとよんでいるのである。聖人は「神」すなわち靈妙な英知のはたらきによって道を礼法として規格化し、規格化されると賢人がそれを世に広め行ってゆく。山水は具体的な形<sup>すがた</sup>によって道を美的に象徴し、その象徴としての美を仁者が楽しんでゆく。つまり山水は道を美的に象徴することによって、道を規格化する聖人と共通する性格をもつものであり、したがって山水をたのしむことは道をたのしむことでもあるのである。これこそいわゆる「道」に幾きもの一理想の境地ではないか。）<sup>8</sup>

ここでは、宗炳は主体と客体の両者の二つの異なる関係を明確に区別した。「聖人は道を含んで物に応ず」は「聖人」は「道」すなわち根源的な真理を体得して、客観的世界に向かって現実の仕事をするをいう。これは哲学的、政治的、現実的關係のことである。「賢者は懷を澄ませて象を味わう」は、「賢者」が自然山水の具体的な形から愉悦と享受を得るをいう。これは審美的關係のことである。「懷を澄ませて象を味わう」こそは主体と客体の間の審美關係の命題を概括するものである。

宗炳はここで「味」という概念を使っている。この「味」の概念は老子美学<sup>9</sup>から来たものである。それはものを食べる時の「味」や、味覚の「味」ではなく、精神の愉悦であり、精神の享受であり、いわゆる審美の「味」なのである。

宗炳の『画山水序』に自然の山水と山水畫の鑑賞について述べ、また「氣を凝らし身を怡らぐ」<sup>10</sup>、「万趣は其の神思に融す」、「神を暢ばすのみ」<sup>11</sup>などを述べた。これらは「味」(美の快樂、美の享受)の生理的、心理的内容の説明とみなすことができる。「味」は「氣を凝をらし身を怡らぐ」(「氣」を体内に集中させて全身に心地よさと喜びを感じさせる)であり、「万趣は其の神思に融す」であり、「神を暢ばす」である。

宗炳と同時代の山水畫家王微(415-443)は『叙畫』の中で次のようにいう。「秋雲を望んでは、神飛揚し、春風に臨んでは、思浩蕩たり、金石の樂、珪璋の琛有りとも、豈に能く之を彷彿せんや。」<sup>12</sup>(秋雲を眺めると心が舞い上がり、春風に吹かれると思いがのんびりとしてくる。たとえ金(鐘)・石(磬)などの樂器、珪璋(玉の貴いもの)の宝があったとしても、どうしてこの感じをさながらにありありとだすことができようか。)(岡村繁、谷口鉄雄『文学芸術論集』歴代名畫記 叙歴代能畫人名、平凡社359頁)王微のこの言葉は、「万趣は其の神思に融す」そのものであり、また「神を暢ばす」の具体的描写にふさわしいものである。王微は自然美が人に与えるこの精神の享受は「金石の樂、珪璋の琛」を超越するものであることを認識していた。(「珪璋の琛」とは玉器の珍寶をいう。)

宗炳はまた「目に応じ心に会す」<sup>13</sup>と「懷を澄まし道を観る」のこの二つの命題を提出し、「味」という審美の心理活動を一步進めて規定した。

宗炳は『画山水序』の中で、自然の山水や山水畫の鑑賞では人はみな「目に応じ心に会すを理と為す」とみなす。さらに言えば、「目に応じ心に会す」は鑑賞の規律であり、「味」を生みだす規律である。はじめは「目」でとらえ、次に「心」でうなずき、「応会して神を感じれば、神は超え理は得らる」(目でとらえ心にうなずいて靈妙な心のはたらきを心に感じひらけば、精神が高く飛翔して真理を会得を理となす)となるという。心でうなずくことは「万趣は其の神思に融す」(さまざまな風趣を持つ万象はその靈妙な精神と一つに融和する)であり、従って「身を怡らぐ」、「神を暢ばす」を感じさせる結果に至る。これこそ「味」である。だから「目に応じ心に会す」は「味」についての審美の心理活動の規定である。

『宋書』隱逸伝でこのように述べている。

(宗炳) 疾を以て江陵に還り、嘆じて曰う「老と疾と俱に至る。名山は恐く遍く觀ること難し、惟だ当に懷を澄まし道を觀て、臥して以てこれに遊ぶべし」と。凡そ游履する所、皆な之を室に図し、人に謂て曰く「琴を撫し動操す、衆山をして皆な響かしめんと欲す。」と。

(宗炳は) 病んで江陵に還り、嘆いて次のように曰った、「老いと病がいっしょにやってきて、名山は恐くすべてを見ることは困難であろう。ひたすら懷を澄ませ道に遊び、坐臥してこれを見て遊ぶことにしよう。」と。游歴したすべての所を、みな図いて部屋に掛け、人に曰うには「琴をにぎやかに奏でて、すべての山々に響きわたらせたいと思う。」と。)<sup>14</sup>

この文は、「象を味う」と「道を観る」は同じものであり、同じ心理の過程であることを明らかにしている。

「味」(美の享受、美の快楽)は同時にまた(「道」に対する観照)「観」である。これは当然ながら「味」の心理内容に対する重要な説明である。

それでは、このような「味」はどのようにして現れるのであろうか。言い換えれば、主体と客体の間の審美関係はどのようにして生みだされるのであろうか。

宗炳は主体と客体の二つの側から説明した。

主体の側から言えば、「懐を澄す」という条件がある。「懐を澄す」は老、荘の美学より継承されて来た概念である。老子は「玄鑿を滌除す」<sup>15</sup>の命題を提起した。荘子は老子のこの命題をとらえて「心齋」<sup>16</sup>、「坐忘」<sup>17</sup>の命題に膨らませ、審美の心についての理論を打ち建てた。宗炳のいう「懐を澄す」は、老子のいう「滌除」、荘子のいう「心齋」、「坐忘」であり、これは虚静空明<sup>18</sup>の心境でもある。宗炳は「懐を澄す」が審美観照を実現することの必要条件であり、「懐を澄ます」をしてやっと「象を味わう」ができると考えた。審美観照を実現するには、観照者は審美の心を持たねばならず、「玄を以て山水に対さねばならない」<sup>19</sup>ともいう。

客体の側から言えば、まず当然ながら「象」(形象)が必要である。老子が「象」を説明し、「象」の実体は「道」であることを指摘したことを我々は知っている。『易伝』も「象」を説明した。『易伝』の「象」は老子の「象」に比べて審美形象の概念により近いものである。宗炳のいう「象」は、また大きな進歩であった。宗炳は、「聖人は神を以て道を法とす」、「山水は形を以て道を媚にす」という。「聖人」はその「神」でもって「道」をならい法とし、「道」を具体的なものに表して「賢者」に理解させる。山水は即ちその「形」でもって「道」を現わして美を成し、「媚」を成して「仁者」を楽しませる。「媚」は悦ぶことである。

山水が美をなして人を悦ばせる理由は、それが具体的な形象を既に具えているからであり、また「道」の顕れでもある。有限の「形」は無限の「道」を顕わし、宇宙の無限の生命力を顕わせば、はじめて美となり、「媚」となって、審美の自然となる。山水の形象が審美の形象となり、山水が審美の自然となる理由は、山水が「形を以て道を媚にす」からである。だから「山水質は有にして趣は霊なり」ともいう。山水の形質は「道」の顕れであり、「霊」であり、「趣」である。王微の『叙画』でいう、「古人の画を作るや、・・・形に本づくものは霊を融す」<sup>20</sup>、はこの考えでもある。「霊」と「趣」は「道」と不可分であり、だから宗炳が「霊」を「玄牝の霊」<sup>21</sup>といったのである。「形を以て道を媚にす」と「質は有にして趣は霊なり」は「象」に対して一歩進めた規定である。このような規定を経て、「象」は一般的な形象ではなくなり審美の形象となる。ただ審美の形象が有ればそこで審美観照の対象とすることができ、そこで鑑賞者の美の快楽をひき起こすことができる。この「象」は「道」の顕れであるから、「象を味わう」は同時にまた「道を観る」となる。「懐を澄まし象を味わう」と「懐を澄まし道を観る」は同じ過程である。それゆえ宗炳の見立てたところは、審美観照の本質は乃ち宇宙の実体と生命に対するものであり、「道」の観照であり、また老子のいう「玄鑿」や、荘子のいう「朝徹」<sup>22</sup>や「見独」<sup>23</sup>や「心を物の初めに遊ばしむ」<sup>24</sup>に他ならない。

宗炳は、「形を以て道を媚にする」自然の山水が人に美の愉悅を与えられるのみならず、山水画も同じく「身を怡らぐ」<sup>25</sup>、「神を暢ばす」<sup>26</sup>ので、人に美の愉悅を与えられると考えている。何故ならば、山水画は「之に類して巧を成し」、自然の山水の真に迫る美の反映だからである。彼は、

夫れ目に応じ心に会するを以て理と為す者は、之に類して巧を成せば、則ち目も同じく応じ、心も亦た俱に会す。応会して神を感ずれば、神を超え理は得らる。復た虚しく幽巖を求むと雖も、何を以て加えんや。<sup>27</sup>

と言う。すなわち、「之に類して巧を成す(なぞらえてそっくり描く)」山水画は、自然の山水と同様に「身を怡らぐ」「神を暢ばす」ことができる。

宗炳が提起した「懐を澄まし象を味わう」(「懐を澄まし道を観る」)の命題は、老子美学に対する重要な発展

である。彼は、老子美学の中の「象」「味」「道」「玄鑒を滌除す」といった範疇や命題を一つの新しい美学命題とし、審美関係を高度に概括した。これは、美学史上一つの飛躍的な成果である。「懐を澄まし象を味わう」の命題と孔子の「知者は水を楽しみ、仁者は山を楽しむ」<sup>28</sup>の命題とは、根本的に異なっている。宗炳は自然の「象」、「形」に着目した。彼は、自然の山水の形象そのものが人を楽しませる働き（美の享受）があると考えている。もちろん、宗炳からすると、山水形象が美の対象になり、「身を怡らぐ」、「神を暢ばす」ことができるのは、山水の形象が「道」のあらわれだからである。しかし、この「道」は老子の「道」、自然の道であり、人間の道徳観念ではない。宗炳は主体が「懐を澄まして」象を味わうことを要求する。すなわち空明で虚静の精神状態によって自然そのものの中から美の享受を得るためである。ところが、孔子の「知者は水を楽しみ、仁者は山を楽しむ」の命題は、自然の山水を人間の道徳観念の象徴とし、客体が主体の道徳観念に従わないと美の対象になれない。宗炳は、字面では「仁智の楽しみ」<sup>29</sup>という言葉を用いているが、実のところ「懐を澄まし象を味わう」、「懐を澄まし道を観る」という命題は、孔子の「知者は水を楽しみ、仁者は山を楽しむ」の命題の否定である。これは老子美学への回帰、もちろんもっと高い次元の回帰である。前述のとおり、魏晉南北朝の美学の展開は、孔子美学の否定であり、老莊美学に逆戻りする動勢であったと見なされる。

老子の「玄鑒を滌除す」の命題は、認識の最終目的が「道」における観照にあると見なしている。しかし、どのようにすれば「道」を観照できるか、老子ははっきり言っていない。宗炳は「象を味わう」ことが「道を観る」ことであると考えている。自然の山水の形象を見る時に、「道」に通じることができ、「道」を観照できる。言い換えれば、人間は形質のある自然の山水を味わうという感覚経験があってはじめて、「道」を観照できる。逆に言うと、「道」を観照できてはじめて、感覚経験は美の経験になるのである。この点から見ると、宗炳の「懐を澄まし象を味わう」（「懐を澄まし道を観る」）という命題は、老子美学に対する重要な展開と考えられる。しかし、目を向けなければならない点がある。老子哲学における「象」の本体と生命は、もとより「道」であるが、単なる有形の「象」は、決して「道」を体現していない。「道」は「有」と「無」の統一だからである。したがって、後に莊子は「象罔」<sup>30</sup>によって「道」を得られる命題を提起した。莊子の命題は、老子哲学を十分に展開するものである。宗炳は山水の形象が「道」のあらわれであることを肯定した時に、老子の「道」という性質、莊子の老子哲学の展開もまた見落としていたようである。

宗炳の「懐を澄まし象を味わう」の命題は、「味」と「象」という二つの概念を結び付けた。「象」が美の形象になるため、必ず「味」（美の享受）を引き起こさなければならない。魏晉南北朝の美学者の中では、これは普遍的な考え方である。宗炳の前後に登場した陸機、劉勰、鍾嶸、顔之推は、みな「味」という概念で文学作品の美の形象を定めた。例えば、陸機『文賦』には、「毎に煩を除いて濫を去り、大羹の遺味を闕く」<sup>31</sup>とあり、劉勰『文心雕龍』には、「滋味は下句に流れる」<sup>32</sup>、「余味は日に新たに」<sup>33</sup>、「味を飄飄として軽く挙がり、情を曄曄として更に新ならしむ」<sup>34</sup>とある。鍾嶸は『詩品序』に、当時の玄言詩が「平典にして道徳論に似」<sup>35</sup>、「淡乎として味わい寡なし」<sup>36</sup>と批判し、五言詩が「衆作の滋味有る者なり」<sup>37</sup>と称え、また「斯の三義を宏める（「興」「比」「賦」<sup>38</sup>を指し）、酌みて之を用う。之を幹とするに風力を以てし、之を潤すに丹彩を以てし、之を味わう者をして極まり無く、之を聞く者をして心を動かさしむるは、是れ詩の至りなり」<sup>39</sup>と言う。顔之推『顔氏家訓』には、「性靈を陶冶し、その滋味に入る。亦樂事なり」<sup>40</sup>と書かれる。「味」という概念のその内包は、唐宋兩代においてさらに豊になり、発展するとともに、中国古典美学の重要な美の範疇になった。宗炳が提起した「懐を澄まし象を味わう」の命題は、「味」という範疇の全体の発展過程において、要となる大きな一歩であった。

## 第六節 「氣韻生動」

「氣韻生動」の命題は、南朝の画家である謝赫（生没年不明）の『古画品録』が初見である。謝赫は『古画品

録』の序に、絵画の「六法」を提起し、「気韻生動」を「六法」の第一位においた。「六法」は、先人から「千載易わらず」、「万古移らず」と称賛され、中国絵画史における影響が極めて大きく、中でも「気韻生動」の影響が大きい。中国古典美学の体系の中で、「気韻生動」の命題は非常に重要な地位を占めている。もし「気韻生動」を把握しないと、中国古典美学の体系を把握できないと言える。

#### 一、「六法」の二つの問題について

謝赫は、次のように述べている。

六法とは何ぞ。一に気韻生動これなり。二に骨法用筆これなり。三に応物象形これなり。四に随類賦彩これなり。五に経営位置これなり。六に伝移模写これなり。

(六法とは何であるか。第一は「気韻生動」すなわち生命のリズム—生き生きとした趣が画面に躍動していること。第二は「骨法用筆」すなわち力強い骨ぐみをもつがっしりとした筆づかい。第三は「応物象形」—物に応じて形に象る—すなわち対象に応じてその形を似せる、つまり写實的に画くこと。第四は「随類賦彩」—類に随い彩を賦つ—すなわち対象の種類に従ってそれぞれに色彩をほどこすこと。第五は「経営位置」すなわち画面の構成、構図。第六は「伝移模写」すなわち古人の画の忠実な模写。)<sup>41</sup>

「六法」について、逐一紹介するつもりはない。しかし、二つの問題をここで述べようと思う。

第一の問題は、「六法」の起源に関することである。

ヨーロッパでは、かつてある学者が、「六法」はインドから移植されたと考えていた。イギリスのブラウン(Percy Brown)は、『インド絵画 (Indian Painting)』という本で最初にこの説を提起した<sup>42</sup>。彼は、インドの『欲経』<sup>43</sup>(または『欲論』)に「絵画六支」があり、南齊の謝赫に「絵画六法」があるが、謝赫(五世紀)⑤より『欲経』(約紀元三から五世紀まで)の方が早く完成していることから、中国の「六法」はインドから伝わったと述べている(葉朗氏は1932年第4版23頁を参照、本文は1927年第2版23頁を参照する)。

ブラウンのこの論説には根拠がなく、中国の多くの学者は、事実に基づいてこの論説をくつがえした。

ブラウンのいう「六支」が先で、「六法」が後に生まれたという論説には根拠がない。インドの「絵画六支」の詩歌体による秘訣は、『欲経』の本文ではなく、注である。この注は、『欲経』のもっとも古く唯一の注であり、「勝利吉祥注(Jayamangalā)」と呼ばれる。この注の年代は十三世紀であり、謝赫とかなり離れている<sup>④</sup>。さらに、「六法」は謝赫の『古画品録』にもっとも早く見られるとはいえ、初出ではない。謝赫より先に、「六法」という言葉がある<sup>⑤</sup>。

したがって、『欲経』に基づいて「六支」が「六法」より先に生まれたと断定すること、そして「六法」が「六支」を踏襲したという結論は、全く根拠がない。

次に、「六支」と「六法」の内容から見ても、「六法」が「六支」から源とするという説は成り立てない。

謝赫の「六法」は前に引用された。次にはインド絵画の「六支」(Sadangaつまり六つの部分、或いは六項、六条、音訳は「サダンガ」である)について考えてみる。

『欲経』の注は、本文の第一章、第三節、第十六段の「六十四芸」<sup>44</sup>を説明する時に、一節の詩を引いて絵画を説明する。この節の詩は二行に分けられ、四句と読み、六つの名目を並べている。総称は、「六支」である。直訳は、以下の通り。

形別と諸量、情と美は相に應じる、  
似と筆墨は分かれ、是れは芸六支と謂う。

金克木<sup>45</sup>は、アバニンドラナート・タゴール<sup>46</sup>の読み方にしたがって、「六支」を以下のように解釈している。

一、「形別」 さまざまな異なる形象の区別をいう。

二、「量」 大小や遠近といった対比をいう。

三、「情」 心情や情調をいう。

四、「美相応」 「美」とは文雅で優美なさまをいい、たんに見た目の美しさをいうのではない。その語源は「塩」であるから、「味わいがある」という意味に解せられよう。「相応」とはつながり、むすびつきを意味する。したがって、「美相応」とは、「美」が加わっている、「美」を具えているという意味である。

五、「似」 似ていることをいう。

六、「筆墨分」 筆で色をつけることをいう（サンスクリット語で筆墨は同一語であらわされ、色彩という意味のほか、画筆という意味もある）。

「六法」と「六支」を比較してみれば、両者の違いを見出すのはたやすい。他はさておき、謝赫の「六法」の「気韻」、「骨法」の二つの概念だけをとってみても、インドの「六支」にはまったくない。「気韻」、「骨法」の二つの概念は中国文化の土壌から生まれたものなのである。中国の先秦時代以降の古典哲学、古典美学、古典芸術の発展が、両概念のゆたかな内容を育んだのだ。中国の「六法」はインドの「六支」を起源とするというブラウンの主張は、彼が中国の「六法」を実はまったく理解していないことを明かすだけである。

ヨーロッパの学者のなかにブラウンの説を熱心に繰り返す人がいるのは、東洋文化の起源が西洋文化にあることを論証するためである。かれらのロジックはこうだ—中国文化はインドを起源とし、インド文化はギリシアを起源とする。いうまでもなく、これは偏った考えであり、非科学的である。

第二の問題は「六法」の句読に関するものである。

すでに引用した「六法」の句読は、唐代の張彦遠にはじまるものである。かつては張彦遠による句読に従うことが一般的だった。だが近年、錢鍾書によって張彦遠の句読は間違っているという説が出された<sup>47</sup>。錢氏はつぎのような文章の区切り方を示し、このように読むべきだと主張した。

六法とは何ぞ。一 気韻、生動是れなり。二 骨法、用筆是れなり。三 応物、象形是れなり。四 随類、賦彩是れなり。五 経営、位置是れなり。六 伝移、模写是れなり。

錢氏がこのように主張する理由はおもに以下の二点である。第一に、張彦遠の句読に従えば、「是也」は六つもある必要はなく、「伝移模写」のうしろにひとつあればすむ。第二に、「六法」の一、三、四、五、六の各「法」は四字をまとめて読むこともできないわけではないが、二の「骨法用筆」の四字はくっつけがたい。錢氏の考えによれば、謝赫の本来の意図はこうである—「気韻」、「骨法」、「随類」、「伝移」の四法はいずれもわかりにくく、「応物」、「経営」の二法はわかりやすいが表面的である。そこで各法をわかりやすく身近なことばで説明した、というわけだ。ひとつひとつに「是也」がついているのは、「気韻」すなわち生動である。「骨法」すなわち用筆である。「応物」すなわち象形である……<sup>48</sup>という意味である。

錢氏のこうした見方について、私個人としてはなお疑問がある。第一に、張彦遠『歴代名画記』と宋初の黄休復『益州名画録』に引かれる「六法」の原文には、一から六まで数字の下に「曰」の文字がついていて、「一に曰く、……。二に曰く、……」となっている。もしこれらの画論が引く「六法」の原文が信頼できるものなら、「是也」が六つあると意味は通じる。第二に、錢氏の句読にしたがえば、「気韻」、「骨法」はそれだけで独立した完全な概念とみなし得るが、「随類」、「応物」はそうしがたい。第三に、最も重要な点として、錢氏の句読によれば「生動」とは「気韻」についての解釈であり、「用筆」とは「骨法」についての解釈である。すると「気韻」

と「骨法」はごくありふれた概念になってしまい、そこに内包されている独特でゆたかな美学的意味が失われてしまう。したがって、私の見解では、さしあたり張彦遠の句読を踏襲しておくのが妥当だろう。

## 二、「気」の哲学範疇から美学範疇への転化

いまもむかしも、「気韻生動」の解釈は、学者のあいだで大きく食い違っている。

私の考えでは、「気韻生動」という命題を把握するにはまず「気」という範疇を把握しなければならない。「気」の範疇を理解せずして、「気韻生動」の命題がもつ意味をはっきりさせることはできない。

これまでの数章ですでに述べたとおり、「気」という範疇は先秦哲学および漢代哲学においてきわだって重要な位置を占めている<sup>48</sup>。老子、『管子』四編、孟子、莊子、荀子、『淮南子』、王充にはいずれも「気」にかかわる多くの論述がみられる<sup>49</sup>。『淮南子』と王充の哲学は元氣自然論の哲学である<sup>50</sup>。魏晋南北朝になると、数多くの思想家が元氣自然論の哲学の影響を受けた。たとえば阮籍（210-263）はつぎのようにいう。

天地は自然より生じ、万物は天地より生ず。自然は外無きが故に天地もて名づけ、天地は内有るが故に万物ここに生ず。（「達莊論」<sup>51</sup>）

（天地は自然から生まれ、万物は天地から生まれる。自然には外部がない（無限である）、ゆえに天地と名づける。天地には内部がある（有限である）、ゆえに万物が生まれる。）

昇る、之を陽と謂い、降る、之を陰と謂う。地に在り、之を理と謂い、天に在り、之を文と謂う。蒸す、之を雨と謂い、散ず、之を風と謂う。炎ゆ、之を火と謂い、凝る、之を氷と謂う。形る、之を石と謂い、象る、之を星と謂う。朔る、之を朝と謂い、晦し、之を冥と謂う。通ず、之を川と謂い、回る、之を淵と謂う。平らかなり、之を土と謂い、積もる、之を山と謂う。……自然は一体なれば、則ち万物 其の常を経。入る、之を幽と謂い、出づ、之を章と謂う。一気の盛衰、変化して傷れず。（「達莊論」）

（「気」が上昇するを陽といい、下降するを陰という。地にあらわるを理といい、天にあらわれるを文という。蒸留するを雨といい、発散するを風という。燃えるを火といい、凝固するを氷という。押し固まるを石といい、天空にあらわれるを星という。夜が明けるを朝といい、暗くなるを冥という。通り抜けるを川といい、回流するを淵という。平らからなるを土といい、積み重なるを山という。……自然は一体であるから、万物は自然の經常性に従う。隠れるを幽かといい、現れるを章らかという。全体的な調和性において捉えられる気の盛衰は、変化するが損傷することはない。）

また、たとえば嵇康はつぎのようにいう。

夫れ元氣 陶鑠し、衆生はこれを稟く。（「明胆論」）

（元氣が生まれ、生きとし生けるものはそれを享受する。）

浩浩たる太素、陽に曜き陰に凝る。二儀陶化して、人倫 肇めて興る。（「太師箴」）

（広大なる太素、陽にはかがやき、陰にはかたまる。陰陽が生まれて、はじめて人間があらわれた。）

阮籍や嵇康の考えでは、天地万物の根源は元氣であり、天地万物は元氣に支配されている。元氣には陰と陽があり、陰陽ふたつの気の変化して天地万物を生じる。これはあきらかに王充の元氣自然論の思想である。

阮籍や嵇康と近い同時代の哲学者・楊泉は、『物理論』などの著作で同じく王充の元氣自然論を受け継いでいる<sup>52</sup>。楊泉はつぎのようにいう。「蓋し気は自然の体なり。」（思うに気は自然の本体である。）、「夫れ天は元氣

なり。)(そもそも天は元氣である。)、「元氣皓大なれば、則ち皓天と称す。皓天は元氣なり。皓然なるのみにして、他物無し。」(元氣が廣大であるので皓天と呼ぶ。皓天とは元氣である。ただ広々としているだけで、ほかには何もない。)、「星は元氣の英なり。」(星は元氣の精華である。)、「風は陰陽の乱氣激しく發して起こる者なり。……方土 氣を異にし、疾徐 同じからず。和平なれば則ち順<sup>53</sup>、違逆なれば則ち凶。之をして使むる者有るに非ざるなり。氣積もるは自然、怒れば則ち沙を飛ばし礫を揚げ、屋を發き樹を抜く。喜べば則ち枝を動かし草を揺らさず、物に順いて氣を布く。天[地]の性、自然の理なり。」(風は陰陽の氣が乱れて發生するものである。……その土地によって氣は異なり、緩急もちがう。氣が調和していれば順風だが、そむけば逆風が吹く。何かかそうさせているわけではなく、自然とそうなるものなのだ。氣がつもることは自然であり、怒れば砂や小石を吹き飛ばし、家を壊して木をなぎ倒す。喜べば枝を動かしたり草を揺らすことなく、物の理にしたがって氣をゆきわたらせる。それが天地の本性であり、自然の摂理である。)<sup>54</sup>、「積氣は風を成し、涌氣は雨を成す。」(集まった氣が風を起こし、湧き出した氣が雨を降らす。)<sup>55</sup>、「積風は雷を成し、熱氣は散じて電を為す。」(風が集まって雷鳴となり、熱氣が拡散して電光となる。)、「游濁 土を為し」(重濁した氣が土となり)、「土精 石を為す」(土の精なる氣が固まって石となる)、「石は氣の核なり」(石は氣が結晶したものである。)、「土氣和合して庶類自ずから生ず。」(土の氣がむすびあって万物がおのずと生まれる。)、「人、氣を含みて生じ、精尽きて死す。」(人は氣を内に含んで生まれ、精氣が尽きれば死ぬ。)<sup>56</sup>、「惟だ陰陽の産物あるのみ、氣は陶化して播流し、物は氣を受けて生を含む。皆な纏綿<sup>てんめん</sup>して自ずから周<sup>あまね</sup>し。」(この世に存在するものは陰陽から生まれたものだけである。氣が融和してあまねく広まり、物は氣を受けて生命を宿す。氣はあらゆるものから離れず、おのずからゆきわたる。)<sup>57</sup>

つまり楊泉の考えでは、天地万物の本体は「氣」である。陰陽二つの氣が「陶化」(融和)して万物を生むのは「自然の理」によるもので、「何かかそうさせているわけではない」。これはあきらかに唯物論的な元氣自然論である。

阮籍、嵇康、楊泉の三人の思想から、元氣自然論の魏晉南北朝における大きな影響を見出すことができる。

このような元氣自然論の思潮が魏晉南北朝の美学の発展にわずかな影響も与えていない、あるいは魏晉南北朝の「氣韻生動」の美学思想と元氣自然論の哲学はなんら関係ないなどということは想像しがたい。

実際、魏晉南北朝の「氣韻生動」の美学は、まさしく元氣自然論哲学の影響を受けて生まれたものなのである。

魏晉南北朝における文芸批評と美学理論の大きな進歩には、ある一つの美学範疇が文芸と審美問題を極めて高い次元で概括する必要があった。上述の元氣自然論哲学の大きな影響のもと、美学者達はごく自然に「氣」という範疇を見出すに至った。彼らは、様々な美学問題を説く最終的な根拠として「氣」の範疇を用いた。このように「氣」は、哲学範疇から転化して美学範疇となり、哲学上の元氣論は転化して美学上の元氣論になった。

「氣」は、一つの美学範疇として、どのような意味を持つのだろうか。言い換えれば、魏晉南北朝の美学の元氣論は、どのような内容を含んでいるだろうか。

それは主に以下の三点である。

第一に、「氣」は、芸術の根源を概括した範疇である。

鍾嶸『詩品』序に、「氣の物を動かし、物の人を感ぜしむ。故に性情を揺蕩して、諧<sup>こね</sup>を舞詠<sup>あう</sup>に形わす。(氣が森羅万象に様々な変化を生じさせ、その変化によって人間の心もまた動かされる。それゆえ、人の心は複雑微妙に揺れ動き、その感情を歌や舞によって外界へ顕示する。)<sup>58</sup>とある。これは、宇宙の元氣は万物の生命を構成し、その変化を推し進め、それによって人の精神が触発され、芸術が生まれるということである。それゆえ、芸術作品は物の姿形を描写するだけでなく、宇宙万物の本体と生命の「氣」を描写しなければならない。劉勰『文心雕龍』における「氣を写し貌を図<sup>えが</sup>く(天地の氣を描写し、万物の形を表現する)」<sup>59</sup>と、王微(415-453)『叙画』の「一管の筆を以て、太虚の体を擬<sup>まね</sup>る(一管の筆を用いて、宇宙の本体を写しとる)」<sup>60</sup>は、このような意味を表して



いる。「美」は「氣」と離れることができず、「真」もまた「氣」と離れることができない（後述の第11章唐五代書画美学にて再びこの問題に触れる）。

第二に、「氣」は芸術家の生命力と想像力を概括した範疇である。

曹丕『典論・論文』に「文は氣を以て主と為す。氣の清濁に体有り。力め強いて致すべからず。（文学は氣を基礎に成り立つ。氣の清濁には人それぞれの持ちまえがあり、努力によって得られるものではない。）」<sup>58</sup>とある。この「氣」は、芸術家の生命力と創造力を指し、それは生理的な面と心理的な面の両方を含んでいる。哲学上の元氣自然論によると、人は元氣によって生み出され、「人は氣を含みて生まれ（人は氣を内包して生まれ）」<sup>59</sup>、「氣凝りて人と為る（精氣が凝縮されて人となる）」<sup>60</sup>。人の身体は氣であり（「氣は、身の充なり（氣は身体中に充実するものである）」<sup>61</sup>、人の精神・知恵もまた氣である（「精神本氣血を以て主と為し、血氣常に形体に附く。（精神は元來、血氣を主体とし、血氣はいつも形体に内在している。）」<sup>62</sup>。「氣」は、人の生命力と創造力の根源である。芸術家の創造活動もまた「氣」が運用したものである。それは既に生理活動であり、また心理（精神）活動であり、芸術家の心身すべてが調和一致した活動である。よって、曹丕が言うところの「氣」は、「情」・「志」・「意」・「才」などの範疇と同じではない。「情」・「志」・「意」・「才」などの範疇は、芸術家の身上におけるある種の精神的要素、或いは心理的作用を概括したものである。しかし、「氣」の範疇は、芸術家の行為全体における生命力と創造力を概括したものであり、それは芸術家の精神世界の総体を包括するだけでなく、芸術家の生理的作用をも含んでいる。

第三に、「氣」は芸術の生命を概括した範疇である。

「氣」は、この世の万物の本体と生命を構成し、芸術家の生命力と創造力の全体を構成するだけでなく、芸術作品の生命も構成している。絵画「六法」中の「氣韻生動」の命題は、「氣」にこのような意味が含まれていることを表している。

### 三、「氣韻生動」のもつ意味

以上より、「氣韻生動」は決して一つの孤立した命題ではないということが窺えよう。「氣韻生動」を孤立したものと捉えてしまうと、「氣韻生動」がもつ意味がはっきりせず、「氣韻生動」の命題がなぜ歴史上かくも大きく深い影響を生み出したことは理解できないであろう。老子と『管子』四篇<sup>63</sup>以来の哲学と美学の歴史の発展全てと関連させて、そして魏晋南北朝における元氣論の哲学の美学思想全てと関連させてはじめて、「氣韻生動」の含む意味を正確に把握することができ、「氣韻生動」の命題がなぜ歴史上かくも大きく深い影響を生み出したのかを理解することができる。

「氣韻生動」の命題のうち、「生動」の二字は「氣韻」に対する一種の形容でしかなく、鍵は「氣韻」の二字にある。

「氣韻」の「氣」は、上記の元氣論の美学により、画面（作品）の元氣と理解すべきである。この画面（作品）の元氣は宇宙の元氣と芸術家自身の元氣から生まれ、宇宙の元氣と芸術家自身の元氣の化合物である。このような画面（作品）の元氣は、芸術の生命である。

「韻」は本来音韻・声韻を指す。劉勰『文心雕龍』にかつて、「異音相従う、これを和と謂い、同声相応ず、これを韻と謂う。（異種の音声と調和することを和といい、同種の音声と調和することを韻という。）」<sup>64</sup>と云う<sup>64</sup>。しかし、「氣韻生動」の「韻」は、音韻や声韻を指すのではなく、リズムや韻律を指すのでもない。「氣韻生動」の「韻」は、当時の人物品評に由来する概念であり、人物容姿が表現する個性、情調から言ったものである。『世説新語』に見える人物品評の故事において、「韻」字の用例は極めて多い。「風韻」、「高韻」、「天韻」、「性韻」、「風氣韻度」、「風韻邁達」、「風韻適邁」、「風韻疏誕」、「拔俗之韻」などである<sup>65</sup>。当時の人物品評に用いられるこの「韻」の字は、人物の風神、風韻、「風姿神貌」を指しており<sup>66</sup>、また人物に内在する個性・情調（この種

の個性・情調は、必ず玄学の要求、玄遠・拔俗などと一致しなければならない)の表れである。これはもちろん人の外観と切り離すことはできないが、一方、人の外観を超越して出てくるものでもある。それは一般的な「姿(容姿)」や「貌(外観)」ではなく、「風姿神貌」である。言い換えれば、それは人物の形状(姿かたち)を示すのではなく、人物の審美的な形象を指すものである。人物品評のこのような観念が絵画に転じ、人物画において人物の「風姿神貌」が表現されることが要求された。これが、「韻」のもつ意味である。清代の王士禛『師友伝習録』に「韻は風神を謂う」とあり<sup>67</sup>、方東樹『昭昧詹言』に「韻は風韻態度なり」とある<sup>68</sup>。これらの説は、「六法」における「韻」の本義と符合する。

「韻」と「気」は、分けることができない。「韻」は「気」によって決定され、「気」は「韻」の本体であり生命である。「気」がなければ、「韻」もないのである。「気」と「韻」を比較すると、「気」はより高い次元に属するものである。故に、「気」を「韻」と同等とすることは不可能である。絵画作品で言えば、「気」は画面全体に表現されるものであり、個々の人物の形象に表現されるものではない。

「気韻」があれば、画面は自然に「生動」する。言い換えれば、「気韻」があれば、画に生命が宿り、画中の形象は活力を帯びる。故に、明代の顧凝遠(1580-1645)『画引』は次のように説いている。「六法、第一は気韻生動。気韻有らば、則ち生動有り。(六法の第一は気韻生動。気韻があれば、生動が生じる。)」<sup>69</sup>

「気韻」があつて、画面の形は自然に「形似」(写実)の要求と符合する。なぜなら「気韻」には、人の「風姿神貌」の表現が要求され、人の「風姿神貌」は、人間の自然な姿かたちと切り離せず、また一方で、人間の自然な姿かたちを越えて表出されることもある。人の「風姿神貌」が、人間の自然な姿かたちと切り離しできない点から言えば、「気韻」があれば「形似」が必ずあると言える(或る者曰く、一枚の画に「気韻生動」が備わるには、必ず「応物象形」が備わることが必要であるという)。人の「風姿神貌」が人間の自然な姿かたちを越えて表出される点から言えば、「形似」があれば「気韻」があるとは必ずしも言えない(或る者曰く、一枚の画に「応物象形」が備わるには、「気韻生動」が備わることは必ずしも必要ではない)。故に、唐代の張彦遠は「歴代名画記」において、次のように説いている。「今の画は、縦い形似を得るも、気韻生ぜず。気韻を以つてその画に求むれば、則ち形似はその間に在り。(今の画は、たとえ形似はうまくできていても、気韻のおもむきがない。実に、気韻をこそ本質的なものとして絵画に立ち向かえば、形似(写実)はおのずからそこに備わるものだ。)」<sup>70</sup> また、「若し気韻周ねからざれば、空しく形似を陳べ、筆力未だ過からず、空しく賦彩を善くすれば、妙に非ずと謂うなり。(もし気韻が十分でなく、無駄に形似(写実)を追いかけるだけで、かつまた、筆力が強くなく、ただ色彩をうまく塗るというだけでは、それはすぐれた画とはいえないのだ。)」<sup>71</sup>と説く。

「気韻生動」に対して過去によく見られた解釈は「気韻」が「伝神」と同じものだととして、「気韻」は「神韻」であると認識し、今日いわれるような内在する精神の様相や、精神の気質や、精神の風采等々である。例えば元の楊維禎<sup>72</sup>(1296-1370)は「神を伝うるものは気韻、生動是なり」<sup>73</sup>といい、「気韻生動」を「伝神」の同義語とした。近現代の多くの学者は、楊維禎のこの解釈が「六法」の本義に合致するものであるとは認めているが、実のところはそうではない。楊維禎は歴史の発展に従って「気」の持つ意義を把握してなかったので、「気韻生動」の理解が正確ではない。「気韻生動」と「伝神」は当然関係するものである。なぜなら元氣自然論からすれば、「神」もまた元氣が構成するものである。王充は、「陽気は主として精神と為る」<sup>74</sup>、「気去り、精神絶ゆ」<sup>75</sup>といった。それゆえ「神」と「気」の二つの概念はしばしば連用された。(例えば謝赫の評する晋の明帝の画は「形色に略なりと雖も、頗る神氣を得る。』<sup>76</sup>とある。)しかし、「気韻生動」と「伝神」は結局のところ二つの命題であり、一つの命題ではない。「韻」の持つ意義はおおむね「神を伝え写照す」と同じであるが、「気」の持つ意義は「神を伝え写照す」の範囲を超えている。「気」は宇宙万物の本体と生命であり、人物の「風姿神貌」の本体と生命でもある。それは「神」であるが、「神」に帰すことはできない。「気」は芸術が描写すべき客体であるだけではない。同時に芸術家の生命力と創造力の総体とを概括するものである。もし「気韻生動」をただ精神気

質や品格人柄を表現すると解釈し外部環境、全宇宙の元氣、芸術家自身の元氣（芸術家の生命力と創造力）が乖離すると明らかに魏晋南北朝美学の元氣論から逸脱し、「六法」の本義から乖離する。

顧愷之が取り上げた「伝神写照」という命題には、一つの形而上の追求が含まれている。謝赫が取り上げた「氣韻生動」という命題にも、同じく一つの形而上の追求が含まれている。謝赫は、『古画品録』に張墨、荀勗<sup>77</sup>の絵を以下のように評している。

風範氣候は、妙を極め、神に參る。但だ精靈を取りて、その骨法を遺る。若し拘はるに体物を以てすれば、則ちいまだ精粹を見ざるも、若しこれを象の外に取れば、方に膏腴に厭く。微妙と謂ふべきなり<sup>78</sup>。

（〔張墨と荀勗の画の〕風範（風采）と氣候（氣韻）は、極めて精妙で神技の域に達している。ただ本質的な生氣（精靈）こそ把握しているが、骨組みの具合（骨法）は、おろそかである。もし対象の形を写しとる（体物）という点に拘われれば、すなわち未だ精緻を極めていない。もし形象を越えて取れば、あり余るほどの味わいに厭き、微妙と言うべきである<sup>79</sup>。）

このことから分かるように、謝赫が取り上げた「氣韻生動」の要求は、「神」、「妙」という境地を追求するためでもあり、画中の形象を氣韻生動に通じ合わせ、宇宙の本体と生命の「道」としななければならないのである。「氣」（「精」）は、「道」である。「氣」（「道」）は、無限と有限、虚と実の統一である。もし「拘はるに体物を以てす（孤立した対象を描く限る）」れば、「氣韻生動」に達することができず、「道」を体現することができない。「これを象の外に取り」、有限の形象を超えてはじめて、「氣韻生動」に達することができ、「道」を体現することができる。それによって、「神」、「妙」の境地に至るのである。従って、謝赫の「氣韻生動」の命題は、顧愷之の「伝神写照」の命題と同じく老子美学からの影響を含んでいる。「伝神写照」の命題よりも、「氣韻生動」の命題の方が、老子美学からの影響をより直接的に現われている。

謝赫の「氣韻生動」の命題と中国古典美学の意境説とは、内在的なつながりがある。謝赫の「これを象の外に取る」という論述は、唐代美学における「境」という範疇を直接に引き起こされた。後の第十二章（「第4節 意境説の誕生」の「2、境一象外の象」）で詳しく論述する。

謝赫は「氣韻生動」を「六法」の第一位におき、絵画創作の全ての原則、要求を解いた。後に、謝赫が「氣韻生動」を「六法」の第一位においた考えに異議を唱えた人物がいる。清代の鄒一桂<sup>80</sup>がこう述べている。

即ち六法を以て言え、亦た当に經營を以て第一と為すべし。用筆之に次ぎ、賦彩又た之に次ぐ。伝模は常に画の内に在らざるべく、而して氣韻は則ち画成りて後に之を得。一たび筆を挙げければ、即ち氣韻を謀る。何によりてか手を著けん。氣韻を以て第一と為すは、乃ち賞鑑家の言にして、作家の法に非ず。（『小山画譜』卷下「六法前後」）

（もし六法を論じれば、まさに經營を第一とすべきである。用筆はその次であり、賦彩はまたその次である。伝模は画の内に含むべきではないが、氣韻は描き終えてはじめて得られるものである。もし筆を取り上げ直ちに氣韻をはかろうとしたら、一体何所より手をつけるか。氣韻を第一と見なすのは、鑑賞家の言葉であり、作家の手法ではない。）

林紆もこの見方に賛同している<sup>81</sup>。ところが、この見方は間違っている。彼らを取り上げるこの見方は、「氣韻生動」の真意を全く理解していないことを表わしている。「氣韻生動」を「六法」の首位において最後尾におかないわけは、これが「六法」の全ての原則、全ての要求を貫き、他の五法の根柢となるからである。他の五法が「氣韻生動」という最終的な効果をもたらす理由は、画家がまず「氣韻生動」の原則と要求に従った結果だから

らである<sup>82</sup>。

#### 四、「気韻生動」からみた中国古典美学の特徴

『易伝』の美学について論じた際に触れたのは、中国美学（または中国の芸術体系）と西洋美学（または西洋の芸術体系）の違いという問題であった。すでに述べたとおり、よくある見方は、西洋美学は「再現」や模倣を重視する一方、中国美学は「表現」、情を述べること、意を写くことを重視するというものである。中国美学と西洋美学をこのように区別することが、果たしてほんとうに中国美学（または中国の芸術体系）の真意をしっかりと理解したことになるのか、私はかねてから疑問を抱いてきた。中国美学が「再現」や模倣を重視しないなどということは決してないからだ。『易伝』の「物を観て象を取る（観物取象）」という命題は、まさしく「再現」について述べたものではないだろうか<sup>82</sup>。

今や、この問題についての議論をさらに進めることができる。中国美学が先秦時代の段階にあったとき、中国美学と西洋美学の違いは、いまだ明確ではなかった。芸術の対象自体の特殊性も、歴史発展の過程にあって、いまだ十分にあらわれてはいなかったからである。だが、中国美学が魏晋南北朝の段階まで発展すると、両者の違いが比較的是っきりとしてくる。そのため、この問題についての議論も、今一步深めることが可能になるのである。「気」という概念が、両者の違いを理解するための鍵を与えてくれると思う。西洋の模倣説は具体的な事物のすがたをそっくり再現することに目を向けるのに対して、中国美学の元氣論は宇宙・歴史・人生のすべて、すなわち造化の自然すべてに目を向ける。中国美学が芸術家に求めるのは、ひとつの対象を表現することだけでなく、胸に宇宙をつらね、思いは千古につなぐこと、仰いで宇宙の広さを見、俯しては万物の盛んなさまを見ること、すなわち宇宙・歴史・人生のすべての秘奥を窺い知ることである。中国美学が求めるのは、芸術作品の境界が天地全体となって、宇宙の気韻・生命・生気をあらわし、深い宇宙・歴史・人生の感覚を内包することであって、たんに人ひとり、物ひとつを描くことではない。したがって、中国古代の画家は、一個の石、一匹の虫、数羽の水鳥、数本の竹を描くにせよ、みな全宇宙の生気を表現し、画面に宇宙の元気を流動させなければならない。これこそ王微のいう「一管の筆を以て、太虚の体を擬る」であり、のちに杜甫がいう「元氣淋漓として、障猶お湿う」<sup>83</sup>ということである。こういうわけで、中国絵画（中国芸術）は、西洋絵画（西洋芸術）よりも哲学的意味がゆたかであることを要求するのである。王羲之の「仰ぎては宇宙の大なるを觀、俯しては品類の盛んなるを察す」<sup>84</sup>、嵇康の「目は帰鴻を送り、手は五弦を揮う。俯仰自得し、心を太玄に遊ばしむ」<sup>84</sup>、杜甫の「乾坤万里の眼、時序百年の心」<sup>85</sup>といった名句は、いずれもこの点を表している。これがひとつの側面である。

もうひとつは、中国美学の元氣論が示す芸術家（芸術を創造する主体）に対する見方も西洋の模倣説とは違うという点だ。それは主観と客観の統一を重視するが、外界の物象を反映する際に、加工・抽出・典型化する必要があるということを指すだけではない。あるいはまた、主観的な情感を表現することを指すだけでもない。芸術家は心身の気すべてを、宇宙の元氣と一体化させなければならないのである。中国美学のこうした特徴は、「表現説」や「写意説」などといった言葉でくくれるものではないのだ。

#### 【 原注 】

① 宗炳、字は小文、南陽涅陽（今の河南鎮平）の人。南朝宋の山水画家である。『歴代名画記』叙歴代能画人名に、宗炳は「書画を善くす。江夏王の義恭は嘗て炳を宰相に薦す。前後辟召（官に任ずるために召し出す）せられしも竟に就かず。琴書を善くし、山水を好くす、西は荆巫に陟り、南は衡岳に登り、困って宇を衡山に結ぶ。」と記されている。

② 『弘明集』巻二

『弘明集』は梁の僧祐（445-518）の編。14巻、518年（天監17）の成書。仏教と道教の論争に関する文章を

集めた論書。宗炳著『明仏論』はこの中に収録されている。僧祐は『高僧伝』僧祐伝に「僧祐俗姓俞、祖籍彭城下邳（江蘇徐州邳県）」と記載されている。

- ③ 引用文は『文心雕龍』の声律、宗經、物色各篇に見える。
- ④ 『顔氏家訓』文章篇に見える。
- ⑤ 謝赫が主に活躍した時代は梁で、六世紀と推測される。
- ⑥ 金克木『印度的繪画六支和中国的繪画六法』（『読書』、第5期、1979年）を参考。
- ⑦ 謝赫『古画品録』序の「画には六法がありと雖も、能く尽該すること罕れなり。而して古より今に及び、各一節に善くす。（雖画有六法、罕能尽該。而自古及今、各善一節）」からみれば、「六法」が彼の独創ではないことがわかる。また、謝赫は晋から宋にかけての画家、宗炳（375-443）を評して、「炳は六法に明るし」と言っている。したがって、「六法」という言葉は、謝赫以前にあり、少なくとも宗炳の時代には使用されていたことが明らかである。そうではないと、宗炳は「六法」を通じることができない。
- ⑧ 錢鍾書『管錘編』第四冊（中華書局、1979年版）1353頁。
- ⑨、⑩ 『物理論』
- ⑪ 『意林』に引く『太玄経』
- ⑫ 『蚕賦』、嚴可均輯『全三国文』卷75
- ⑬ 『文心雕龍』序志
- ⑭ 楊泉『物理論』
- ⑮ 王充『論衡・無形』
- ⑯ 『管子・心術下』
- ⑰ 王充『論衡・論死』
- ⑱ 『文心雕龍』声律
- ⑲ 『図繪宝鑿』序
- ⑳ 王充『論衡』訂鬼
- ㉑ 王充『論衡』論死
- ㉒ 林紓『春覚齋論画』に見える。
- ㉓ 魯慕迅「談中国画中的氣」（月刊『美術』第10期、第11期、1982年に掲載）。本文は「氣韻生動」についての展開と解釈を論じ、詳細に考証する。
- ㉔ 杜甫「奉先劉少府彩画山水障歌」〔鈴木虎雄訳注『杜甫全詩集』第一卷（続国訳漢文大成、誠進社、1978年、318頁）ほか諸本は「奉先劉少府新画山水障歌」につくる〕

## 【 訳注 】

- 1 『明仏論』、福永光司『芸術論集』画山水序（中国文明選14、朝日新聞）148-149頁によれば、宗炳が『明仏論』を著した主要な意図は、「人間が不滅なる精神一識一によって究極的には仏一解脱者一となり得る事を論証するにあった。」「『易』の「神」の哲学と老荘の「養神」の哲学によって、山水の精神と人間の精神の感応を説く『画山水序』と密接な思想的関連を持つ」という。
- 2 『明仏論』に「若老子与莊周之道、松喬列真之術、信可以洗心養身。而亦皆無取於六経」（老子と莊周の道、松・喬列真の術の若きは、信に以て心を洗い身を養うべし。而るに亦た皆六経に取ること無し。（老子・莊周の道や赤松子・王子喬の神仙の術などは、まことに心を洗い身を養うにたるべきものであるのに、いずれも六経に取り入れていない）。（金岡照光『東洋大学大学院紀要』通号26、356頁）とある。

「松」とは赤松子のこと。秦漢出伝説中の上古の仙人。『神仙伝』赤松子に次の記載がある。「丹溪人皇初平

十五歳時外出牧羊、被道士携至金華山石室中、四十余年不復念家。其兄初起行山尋索、歷年不得。」また、「喬」とは王子喬のこと。周の靈王の太子。名は晋。王喬ともいう。『神仙伝』王子喬や『後漢書』列伝 方術列伝第七十二上 王喬に、「王子喬者、周靈王太子晋也」とある。

3 「応」を王氏画苑本では「応」に、津逮秘書本、張海鵬編学津討原本、四庫全書本では「映」につくる。

4 「象」を王氏画苑本、津逮秘書本、張海鵬編学津討原本、四庫全書本では「像」につくる。

5 「隗」を王氏画苑本では「塊」に、津逮秘書本、張海鵬編学津討原本、四庫全書本では「隗」につくる。

6 軒轅は、『史記』五帝本紀 黄帝に「居軒轅之丘、登崆峒」とある。

堯は、『莊子』逍遥遊に「堯治天下之民、平海内之政。往見四子、藐姑射之山」とある。

孔（子）は、『孟子』尽心に「孔子登東山而小魯。登太山而小天下」とある。

広成は、『神仙伝』広成子に「広成子者、古之仙人也。居崆峒之山石室之中。黄帝聞而造焉。」とある。

大隗は、『莊子』徐無鬼に「黄帝将見大隗乎具茨山」とある。

許由は、『後漢書』馮衍に「許由字武仲。堯時高士、隱居箕山。」とある。

孤竹は、『史記』伯夷列伝に「伯夷、叔齊恥之、義不食周粟、隱於首陽山」とある。

7 「称仁智之楽」は『論語』雍也に「子曰、知者楽水、仁者乐山、知者動、仁者静、知者楽、仁者寿。」とある。

8 福永光司『芸術論集』画山水序（中国文明選、朝日新聞）150-153頁を参考。

9 『老子』仁徳に「道之出口、淡乎其無味。視之不足見。聴之不足聞。用之不足既。」とある。

10 「凝気怡身」とは、気を体内に集中させて全身に心地よさと喜びを感じさせること。『画山水序』に次のように記載あり。「余眷恋廬、衡、契闊荆、巫、不知老之将至。愧不能凝気怡身、傷玷石門之流。於是画象布色、構茲雲嶺。」

11 「万趣融于神思」とは、さまざまな風趣を持つ万象がその靈妙な精神と一つに融和すること。

「暢神而已」とは、ただ精神をのびのびとさせること。『画山水序』に次のように記載あり。

「於是間居理氣、弘觴鳴琴、披幽對、坐突四荒。不違天勵之叢、独応無人之野。峰岫崑崙、雲林森渺。

聖賢映於絶代、万趣融其神思。余復何為哉。暢神而已。神之所暢、孰有先焉。」

12 『歴代名画記』卷6にひく「叙画」に、「望秋雲、神飛揚、臨春風、思浩蕩。雖有金石之楽、珪璋之琛、豈能彷彿之哉。」とある。

13 「応目会心」とは、目でとらえて心でうなづく境地。

「応会感神」とは、目でとらえ心にうなずいて靈妙な心のはたらきを心に感じひらくこと。

「神超理得」とは、精神が高く飛翔して真理を会得すること。『画山水序』に次のように記載されている。

「夫以応目会心為理者、類之成巧、則目亦同応、心亦俱会。応会感神、神超理得、雖復虚求幽巖、何以加焉。又神本亡端、栖形感類、理入影跡、誠能妙写、亦誠尽矣。（夫れ目に応じ心に会すを以て理と為す者は、之に類して巧を成せば、則ち目も亦た同じく応じ、心も亦た俱に会す。応会して神を感じれば、神は超え理は得らる、復た虚しく幽巖を求むと雖も、何を以てか加えんや。又た神は本と端亡し、形に栖み類に感ずれば、理影跡に入る、誠に能く妙写すれば、亦た誠に尽す。）」

（いったい目でとらえて心でうなづく境地を真理とする者は、うまく写實的に画かれた山水画であれば、目でとらえると同時に心もそれとともにうなづくものである。目でとらえ心にうなずいて靈妙な心のはたらきを感じれば、精神は高く飛翔し、真理は会得される。ただ観念的に幽邃な山水の自然を求めても山水画にまさるものはないのである。また精神というものは、もともととらえどころのない無形のものであるが、形をもつものに宿って同じ形をもつものと感応してゆくから、真理が影された形すなわち画図の中にも入って来る。もしも写實の妙を得ることができれば、いかにも至上の境地が実現されるのである。）

福永光司『芸術論集』画山水序（中国文明選、朝日新聞）160-161頁参照。

14 百衲本『宋書』台湾商務省版、台湾中央研究所蔵本では、「以」を「有」に、「遍」を「徧」に、「惟」を「唯」につくる。

15 滌除玄鑒：「宋版河上公本」では「鑒」を「覽」につくる。何れもこころを洗いきよめること。「滌除」は水で洗い清めること。玄鑒（玄覽）とは心のこと。心は奥深く暗い所において万事を観ることからこのようにいう。『老子』能為に次のように記載されている。

「載營魄抱一、能無離乎。專氣致柔、能嬰兒乎。滌除玄鑒、能無疵乎。愛民治國、能無為乎。天門開闔、能為雌乎。明白四達、能無知乎。生之畜之、生而不有、為而不恃、長而不宰。是謂玄德。（營魄に載り、一を抱いて、能く離ること無からん。氣を専らにし柔を致して、能く嬰兒たらん。玄鑒を滌除して、能く疵無からん。民を愛し國を治めて、能く無為ならん。天門開闔して、能く雌為らん。明白四達にして、能く無知ならん。之を生じ之を畜い、生じて有せず、為して恃まず、長じて宰せず。是を玄德と謂う。）」（心を取りまいて肉体に乗る、心中に道を抱いて、これから離れないようにしよう。精氣を專一に保ち身体に十分に柔軟性をまねいて、嬰兒のようであろう。心を洗い清めて過誤の無いようにしよう。民を愛し國を治めて無為でありたいものだ。天門の開閉、すなわち万物の生滅変化に応じて、雌のように従順でありたいものだ。心は明らかで四方の出来事に通じていながら愚者でありたいものだ。道が万物を生じ、徳が万物を畜っているが、自らが生み出しておきながら我がものとせず、自らがしておきながらその功を恃まず、自らが成長させておきながらそれを支配しない。こういうのを玄德という。）阿部吉雄、山本敏夫『老子』（新釈漢文大系、明治書院）26頁参照。

16 心齋：神を祭る時、あらかじめ飲食をつつしみ身を清めること。ここでは、ただ心のもちかただけについていう。『莊子』人間世に次のように記載されている。

「曰、敢問心齋。仲尼曰、若一志。無聽之以耳、而聽之以心。無聽之以心、而聽之以氣。聽止於耳、心止於符。氣也者、虚而待物者也。唯道集虚。虚者心齋也。（曰く、敢て心齋を問う。仲尼曰く、若志を一にせよ。之を聴くに耳を以てする無く、之を聴くに心を以てせよ。之を聴くに心を以てすることなく、之を聴くに氣を以てせよ。聴くは耳に止まり、心は符に止まる。氣とは、虚しくして物を待つ者なり。唯だ道は虚に集まる。虚とは心齋なり。）」

（「心齋とはどうすることでしょうか。」「雑念を去りたまえ。耳でものを聴かず、心で聴くことだし、心でものを聴かず、氣で聴くことだね。耳はものの音を聴くだけだし、心は外の現象を受けとめるにすぎない。氣は中をからにして物に対応する。道はからのところに集まってくる。からであることが心の齋である。」）市川安司、遠藤哲夫『莊子』（新釈漢文大系、明治書院）203頁参照。

17 坐忘：座ったままで我が身を忘れてしまうこと。すべてのものを忘れ無心の状態になること。『莊子』大宗師に次のように記載されている。

「顔回曰、回益矣。仲尼曰、何謂也。曰、回忘仁義矣。曰可矣。猶未也。它曰復見曰、回益矣。曰、何謂也。曰、回忘礼楽矣。曰、可矣。猶未也。它曰復見曰、回益矣。曰、何謂也。曰、回坐忘矣。仲尼蹴然曰、何謂坐忘。顔回曰、墮肢体、黜聰明、離形去知、同於大道、此謂坐忘。仲尼曰、同則無好也。化則無常也。而果其賢乎。丘也請從而後也。（顔回曰く、回益せり、と。仲尼曰く、何の謂ぞや、と。曰く、回仁義を忘れてたり、と。曰く可なり。猶お未だし。它曰復び見えて曰く、回益せり、と。曰く、何の謂ぞや、と。曰く、回礼楽を忘れてたり、と。曰く、可なり。猶お未だし、と。它曰復び見えて曰く、回益せり、と。曰く、何の謂ぞや、と。曰く、回坐忘せり、と。仲尼蹴然として曰く、何をか坐忘と謂う、と。顔回曰く、肢体を墮し、聰明を黜け、形を離れ知を去り、大道に同ず、此を坐忘と謂う、と。仲尼曰く、同ずれば則ち好無く、化すれば則ち常無し。而果して其れ賢なるか。丘や請う從いて後せん、と。）」（顔回が「私は進歩しましたという」と。孔子が訊ねた。「どうしてだね」「私は仁義を忘れました。」「ま

あよかろうが、まだだね。」他曰再び孔子にあったとき、「私は進歩しました。」「どうしてだね」「私は礼樂を忘れるようになりました。」「まあよかろうが、まだまだだね。」他曰重ねて孔子の前に出て、「私は進歩しました。」「どうしてだね」「私は坐忘するようになりました。」この答えを聞くと孔子は驚いて訊ねた。「坐忘とはどういうことだろう」「手足をだらしとし、耳や目を働かさず、形から離れ、知を捨てて、大道と一体になること、これを坐忘と申します。」「大道と一体になれば、好悪の差別は起こらず、大道そのものになれば即ち人間臭がなくなろう。きみはほんとうにすばらしい。私はきみのお供をさしてもらおう。）」市川安司、遠藤哲夫『莊子』（新釈漢文大系、明治書院）276頁参照。

- 18 「虚静空明」、「虚静」は一物も胸中に止めず、心を落ち着けて居ること。「空明」は広がって澄みきっているさま。『老子』帰根に次のように記載されている。

「致虚極、守静篤。万物並作、吾以觀其復。夫物芸芸、各復歸其根。帰根曰静、是謂復命。（虚を致すこと極まり、静を守ること篤ければ万物並び作るも、吾以て其の復るを觀る。夫れ物の芸芸たるも、各々其の根に復歸す。根に歸るを静と曰い、是を命に復ると謂う。）」

（心を虚しくしきり、心を静かに保つことが篤いと、万物が並び生じてても、やがてその根源である道に復歸してゆくという自然の理法を私は觀取することができる。そもそも万物は草が繁茂するように生じ栄えるが、それぞれの根源である道に復歸して行く。根源たる道に歸って行くことは静といえよう。）阿部吉雄、山本敏夫『老子』（新釈漢文大系、明治書院）37-38頁参照。

- 19 「以玄対山水」は幽玄な心境で山水に対すること。『世説新語』容止の古注に次のように記載されている。

「孫綽庾亮碑文曰、「公雅好所託、常在塵垢之外。雖柔心応世、螻屈其跡、而方寸湛然、固以玄対山水。（孫綽「庾亮碑文」に曰う、「公の雅好んで託す所は、常に塵垢の外に在り。柔心して世に応ずと雖も、其の跡に螻屈し、而方寸湛然、固より玄を以て山水に對す。）」

（孫綽「庾亮碑文」にいう、「庾公はもとより好んで世俗の外に心を寄せていた。柔軟な態度で世をわたり、身を韜晦していたが、その心中は深く静かで、幽玄な心境で山水に對した。」目加田誠『世説新語』（新釈漢文大系、明治書院）777頁参照。

- 20 「古人作画也、・・・本乎形者融靈」は、王微『叙画』に次のように記載されている。

「古人作画也。非以案城域、弁方州、標鎮阜、劃漫流。本乎形者融靈。而動変者心也。靈亡所見。故所託不動。（古人の画を作るや、以て城域を案じ、方州を弁じ、鎮阜を標し、漫流を劃するのみに非ず。形に本づく者は靈を融す、而るに動変する者は心なり。靈は見る所亡し。故に託する所動かず。）」

（古人が絵画を画く場合、なにもそれによって城内を調べたり、各地の州の区分を明らかにしたり、要害の山丘を標示したり、河川の区画を示したりしたのではない。形によって成り立っているものは靈妙さがかはつきりとわかり、反対に変動するものは心である。心の靈妙さは直接に目に見えないが、それゆえにかえって動かない形のあるものに宿るのである。）

- 21 「玄牝之靈」とは、奥深い溪谷の神秘をいう。玄牝は『老子』成象に「谷神不死、是謂玄牝」とあり、谷神とは谷間の神靈、道の異名。玄牝は言妙不可思議な働きを持つ雌の意。『画山水序』に次のような記載がある。

「是以觀画図者、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、皆可得之於一図矣。（是を以て画図を觀る者は、徒だ類の巧ならざるを患い、制小にしてその似を累と以わず。此れ自然の勢なり。是の如くんば、則ち嵩、華の秀、玄牝の靈も、皆な得之を一図に得可し。）」

（だから画図を眺める者は、ただ写実のまずさを問題にするだけで、サイズが小さいからといって、その写実が損なわれるとは考えない。それは自然のなりゆきである。そうだとすれば、嵩山、華山の秀麗さや、奥深い溪谷の神秘も、みな一幅の画図の中にとらえることができるのである。）福永光司『芸術論集』画山水序（中国文明選、朝日新聞社）158-159頁参照。



22 「朝徹」とは突然開悟して妙道に達することをいう。『莊子』大宗師に次のような記載がある。

「以聖人之道、告聖人之才、亦易矣。吾猶守而告之、三日而後能外天下。已外天下矣。吾又守之七日、而後能外物。已外物矣、吾又守之九日、而後能外生。已外生矣。而後能朝徹。(聖人の道を以て、聖人の才に告ぐるは、亦た易し。吾猶お守りて之に告ぐ、三日にして而る後に能く天下を外にす。已に天下を外にせり。吾又た之を守ること七日にして、而る後に能く物を外にす。已に物を外にせり、吾又た之を守ること九日にして、而る後に能く生を外にす。已に生を外にせり。而る後に能く朝徹す。)」

(聖人の道を聖人の才能あるものに教えるのは、楽です。それで、やはり私は道をよく修めてから、あの男に教えてやりました。私は、三日間道を修めてから天下が忘れられるようになりました。天下を忘れると、次に七日間修め続け、そこでやっと物がわすられるようになり、物を忘れると、それから又、九日間修め続けて、生が忘れられるようになりました。生を忘れてから、ぱっと悟りが開けました。) 市川安司、遠藤哲夫『莊子』(新釈漢文大系、明治書院) 259-260頁参照。

23 「見独」の独とは一、即ち道をいう。「見独」とは道を見ること。『莊子』大宗師に次のような記載がある。

「朝徹、而後能見独。見独、而後能無古今。無古今而後能入於不死不生。(朝徹して、而る後に能く独を見る。独を見て、而る後に能く古今無し。古今無くして而る後に能く不死不生に入る。)」

(悟りが開けてから、道がわかり、道がわかってから古今を超越することができ、古今を越えてから死にもせず生きてもいないといった境地に入れたのです。) 市川安司、遠藤哲夫『莊子』(新釈漢文大系、明治書院) 260頁参照。

24 「游心于物之初」とは、心を万物の生ずる以前に遊ばせること。『莊子』田子方に次のような記載がある。

「老聃曰「吾游心于物之初」。孔子曰「何謂邪」。曰「心困焉而不能知、口辟焉而不能言」。(老聃曰く、「吾は心を物の初めに遊ばしむ」と。孔子曰く、「何の謂ぞや」と。曰く、「心、困焉として知ること能わず、口、辟焉として言うこと能わず」と。))

(老子「私は心を万物の生ずる以前に遊ばせていたのだ。」孔子「それはどう意味でしょうか。」老子「真の道はこれを求めても苦しむばかりで知ることはできず、ことばに表そうとしても口が自由に動かさず言うことができないものである。)」市川安司、遠藤哲夫『莊子』(新釈漢文大系、明治書院) 556頁参照。

25 原文は、「氣を凝らし身を身を怡らぐる能わざるを愧じる」とある。福永光司は、「身を怡らぐ」が『老子』第十章の「氣を専にし柔を致す」と同義し、体内の精気を純粹に保ち体を柔軟にする道術の一種である、と考える。福永光司『芸術論集』画山水序(中国文明選、第14巻、朝日新聞) 155頁参照。

26 「神を暢ばす」も孫綽の『天台山賦』の「超然の高情を暢ばす」と同義である。「暢神」の語は、宗炳にやや先立つ四世紀の詩人劉琨も既に用いており(『答盧諶詩』)、精神を世俗の束縛から解いてのびのびと自由にさせること。暢神の極致において「道」と一体になるというのが宗炳の「神」の哲学であった。福永光司『芸術論集』画山水序(中国文明選、第14巻、朝日新聞) 164頁参照。

27 福永光司『芸術論集』画山水序(中国文明選、第14巻、朝日新聞)を参照した。

28 『論語』「雍也第六」(新釈漢文大系、明治書院、1972年) 142頁参照。

29 『論語』「雍也第六」に載せられる語、「知者は水を楽しみ、仁者は山を楽しむ」にもとづく。

30 「象罔」:「知」や「喫話」と同じく擬人的に扱われている。『莊子』下「天地第十二」(新釈漢文大系第8巻、明治書院、1989年、370頁)には、「黃帝、赤水の北に遊び、崑崙の丘に登り、南望して還帰するに、其の玄珠を遺へり。知をして之を索めしむるも得ず、喫話をして索めしむるも得ざるなり。乃ち象罔に使しむ。象罔之を得たり。黃帝曰く、異なるかな象罔、乃ち以て之を得可きか、と」とある。象罔だけが玄珠を得られることが明白である。葉朗の「象罔を以て道を得る」の文意は、玄珠を道に喩えて象罔によって道を得られることである。つまり、「象罔を以て道を得る」の象罔は、「形象があるように見えて実はほんやりしたもの」の意味で

ある。福永光司、興膳宏訳『老子莊子』（世界古典文学全集第17巻、筑摩書房、2004年、211頁）の象罔は、内篇齊物論篇八の「罔兩」に近く、形を持たず、人間の感覚や知覚ではとらえきれない存在、すなわち「道」の意をこめる、という解釈を加味すれば、葉朗の「象罔を以て道を得る」をはっきり理解できよう。

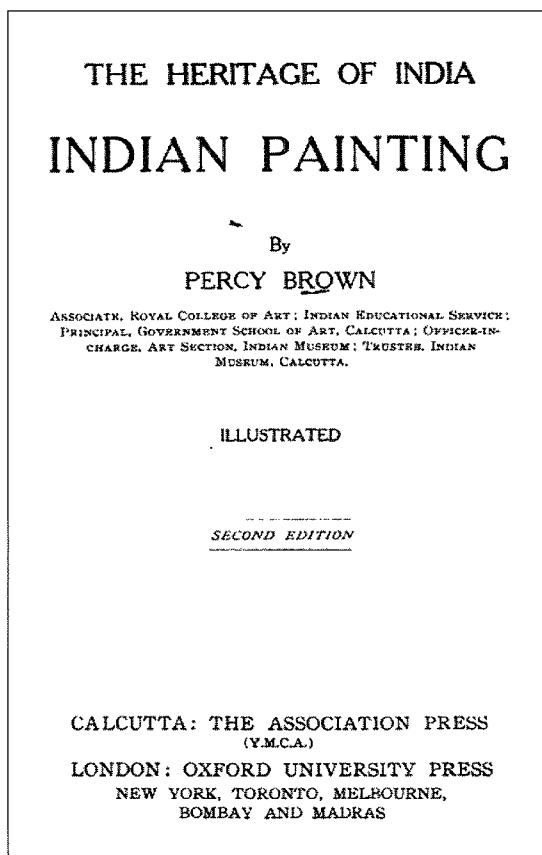
- 31 陸機『文賦』には、「或いは清虚にして以て婉約なれば、毎に煩を除いて濫を去る。大羹の遺味を闕き、朱絃の清汎なるに同じ。（また、あっさりとした簡約な文章を書くとき、それはいつも複雑さが除かれ乱雑さがなくなっているものである。例えてみると、大羹においては五味は持たぬがしかるべきこくがある、そのこくがなくなったり、清廟の朱絃の音楽が淡く質朴であるのと同じようなものである）」とある。『文選』（全釈漢文大系第27巻、集英社、1974年）350頁より。テキストの原文は、「毎除繁而去濫、闕大羹之遺味」とあるが、陸機著・張少康集釈『文賦集釈』（人民文学出版社、2002年）と『文選』（全釈漢文大系、集英社）は、「繁」を「煩」に作る。なお、『文賦集釈』205頁には、清汎を“清淡の如し”と解釈する。
- 32 劉勰『文心雕龍』には、「滋味は下句に流れ、風力は和韻に窮まる（文章のうまみは、下句の中に流動し、又その風力は和韻ということに帰着する）」とある。『文心雕龍（下）』『声律第三十三』（新釈漢文大系第65巻、明治書院、1978年）464頁より。
- 33 原文は、「是を以て、往く者は旧りたりと雖も、余味は日に新たに、後進追取すとも晩きに非ず、前修久しく用いたれども未だ先んぜず（それゆえ、今や五経は古典と化したけれども、その後世に伝えられた味わいは日に新たなものがあり、後進の者が範を五経に取ろうとしても時代おくれということは無いし、前代修徳の人は久しく五経を利用したけれども、未だかつて五経より傑出したものも無い）」である。『文心雕龍（上）』『宗經第三』（新釈漢文大系第64巻、明治書院、1978年）45頁より。
- 34 原文は、「味をして飄飄として軽く挙り、情をして曄曄として更に新ならしむ（文章の風味をあっさりした表現の中に發揮し、しかも感情をきらきらと蘇らせる。）」である。『文心雕龍（下）』『物色第四十六』（新釈漢文大系第65巻、明治書院、1977年）624頁より。
- 35 鍾嶸（468-518、潁川長社人）『詩品』には、「孫綽、許詢、桓、庾の諸公、詩は皆平典にして、道德論に似、建安の風力尽きたり」とある。『鍾嶸詩品』高木正一訳注（東海大学出版社、1978年）53頁より。
- 36 原文は、「理其の辭に過ぎ、淡乎として味わい寡なし」である。「淡乎として味わい寡なし」とは、『老子』の第三十五章に、「道の口に出づるは、淡乎として其れ味わい無し」と見える語で、道家的な淡白さに支配されて文学的な風味に乏しいことをいう。『鍾嶸詩品』高木正一訳注（東海大学出版社、1978年）52頁より。
- 37 原文は、「五言は文辭の要に居り、是れ衆作の滋味有る者なり」とある。詩形としての五言詩の優越性を論証せんとするものである。その五言詩が「文辭の要に居る」とは、詩的言語の中核の位置を占めることである。『鍾嶸詩品』高木正一訳注（東海大学出版社、1978年）65頁より。
- 38 「三義」について、原文には「故に詩に三義有り、一に興と曰い、二に比と曰い、三に賦と曰う」である。「興」とは、「文已に尽きて而して意余り有るは、興なり」である。「比」とは、「物に困りて志を喩うるは、比なり」である。「賦」とは、「其の事を直書し、言に寓せて物を写すは、賦なり」である。興、比、賦という三義の排列順序は、『毛詩大序』の賦、比、興といった順序を全く逆にしてしまい、特に「興」について、伝統にとらわれぬ、鍾嶸独自の定義づけを行なったのである。『鍾嶸詩品』高木正一訳注（東海大学出版社、1978年）70頁より。
- 39 『鍾嶸詩品』高木正一訳注（東海大学出版社、1978年）70頁には、上述の三義に関しては、以下のような意を述べている。これを拡充しつつ、「酌みて之を用うべし」という。すなわち三義を適宜に取捨、参酌しながら使用せよとの意である。しかしそれだけでは理想的な詩とはなり得ない。さらに「風力」、すなわち躍動する生命力をその根幹とするとともに、「丹彩」、すなわち表現の洗練による美しい色どりをもって詩に潤沢を加えることの必要性を説く。これは、彼が最高の詩人とした曹植の詩に加えた批評、「骨気は奇高にして、詞彩は華茂な

り」に合致する。そのように工夫をこらしてこそ、それを味わう者に無限の妙味を感じさせ、それを聞く者の心を感動にうちふるえさせる詩、つまり「詩之至也」—最高至上の傑作になるのだという。この四字は、「毛詩大序」の表現をそのまま借用する。

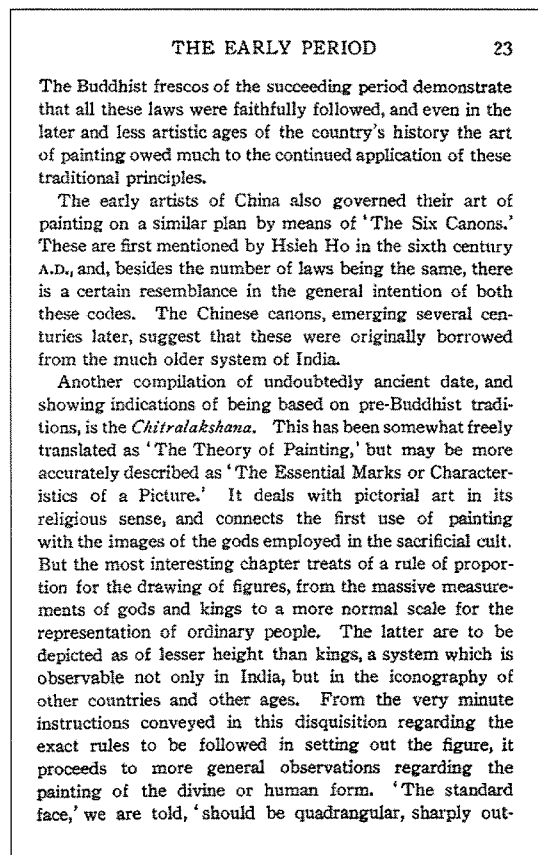
40 顔之推『顔氏家訓』には、「性靈を陶冶し諷諫を従容するに至りては、その滋味に入る。亦樂事なり。(至陶冶性靈、従容諷諫、入其滋味、亦樂事也)」とある。『顔氏家訓』宇野精一著(中国古典新書、明德出版社、1982年)114頁より。

41 和訳は、福永光司『芸術論集』論画六法(中国文明選、第14巻、朝日新聞)287頁を参照する。漢文は、黄賓虹・鄧實編『美術叢書』(13、3集、第六輯、芸文印書館、台北、1972年)103頁を参照する。

42 パーシー・ブラウン(Percy Brown、1872-1955)イギリスの芸術史、歴史学者。1889年Royal College of Art(イギリス、ロンドン)を卒業し、1909-1913年Mayo School of Arts(パキスタン、ラホール)の学長、1913-1927年Government School of Art(インド、カルカッタ)の学長、1927年にVictoria and Albert Museum(イギリス、ロンドン)の館長になった。インドの建築と芸術についていくつかの著作があり、特に『Indian Painting』(1927年、The Association Press、SECOND EDITION)が広く知られている。



↑ Percy Brown 『Indian Painting』表紙



↑ 訳注参考箇所

43 『カーマ・スートラ (Kāmasutra)』は、古代インドの性愛論書である。中国では、『欲経』、『欲論』と訳された。『完訳カーマ・スートラ』岩本裕訳著(東洋文庫、平凡社、1998年)、『南方民俗誌叢書5 印度』辻直四朗編輯(偕成社、1943年)には、詳しい説明がある。

44 六十四芸とは、古代インド人の都会生活の遊戯娯楽を指すことである。

1 歌唱、2 楽器の演奏、3 舞踊、4 絵画、5 標識の搔傷をつけること、…33詩頌の一部(普通に最後の一詩節)を示して全体を完成すること、…52人と一緒に朗誦すること、53詩句の脱落している部分を補うこと、54

- 辞典に関する知識、55韻律に関する知識、56作詩法、57身振り、手真似とともに歌頌を詠う方法、…62上品なものごしに関する知識、63権謀術策、64狩猟などの運動に関する知識。『完訳カーマ・スートラ』岩本裕訳著（東洋文庫、平凡社、1998年）82頁より。
- 45 金克木（1912-2000）は、文学家・インド哲学研究者・仏教学者。『梵語文学史』、『印度文化論集』などの著書がある。本論で葉朗が参照している金克木の論文「印度的絵画六支和中国的絵画六法」は、金克木『印度文化余論』（学苑出版社、2002年）所収。
- 46 アバニンドラナート・タゴール（Abanindranath Tagore, 1871-1951）は、インドの美術家。インド伝統美術にもとづく美術運動を展開したベンガル派を主導し、近代インド絵画に大きな影響をあたえた。金克木が「印度的絵画六支和中国的絵画六法」において参照したA・タゴールの文献は、前掲書にみえる金克木の注によれば、もと1915年発表され、1942年刊『国際大学季刊』（Visva Bharati Quarterly）の「A・タゴール特集号」に転載されたものであるという。
- 47 銭鍾書（1910-1998）は作家、学者。その学術的著作をまとめた『管錐編』第四冊（中華書局、1979年）、「全上古秦漢三国之朝文」の「一八九 全齊文卷二五」において「六法」の問題を論じている。
- 48 小野沢精一、福永光司、山井勇編『氣の思想—中国における自然観と人間観の展開』（東京大学出版会、1978年）参照。
- 49 たとえば『老子』四二章に「道は一を生じ、一は二を生じ、二は三を生じ、三は万物を生ず。万物は陰を負い陽を抱き、沖氣以て和を為す」、『管子』内業に「精なる者は、氣の精なる者なり」、同心術篇に「氣は身の充なり」、『孟子』公孫丑上に「我、吾が浩然の氣を善く養う」、『莊子』人間世に「氣なる者は、虚にして物を待つ者なり」、『荀子』王制に「人は氣有り生有り、知有り亦た且つ義有り、故に最も天下の貴と為すなり」、王充『論衡』談天に、「含氣の類、長ぜざる有る無く、天地は含氣の自然なるなり」、『淮南子』原道訓に「氣なる者は生の充なり」などとみえる。
- 50 元氣自然論とは、元氣、すなわち根源的な氣から万物が生成するという考え方。元氣説ともいう。「元氣は……西漢春秋家の元思想である正本主義から主として展開して、「易伝」の数理的な合則性と結合して、一挙に宇宙生成論の体系のなかで、天地万物に生命を賦与し形体を成育せしめる根元の活源力となり、ひいては存在の根拠としての真実在となった」（前掲『氣の思想』、205頁）。たとえば『淮南子』天文訓には「道は一に始まる。一にしては生まれず。故に分かれて陰陽と為り、陰陽合和して万物生まる」とある。
- 51 明・張溥輯『漢魏六朝百三家集』の『阮步兵集』所収。葉朗総主編『中国美学文庫 魏晉南北朝卷』上（江東教育出版社）に採録されている。
- 52 楊泉（生没年不詳）は、西晉の哲学者。唯物論的な氣の一元論を唱えた。著書に、揚雄に倣った『太玄経』、また『物理論』があるが、南宋に亡佚した。しかし広く類書に引かれていることからその思想の概要を知ることができる。内山俊彦「楊泉の思想—合理主義的自然観の一道標」（史学研究会編『史林』第50巻1号、1967年）を参照。
- 53 『太平御覽』卷九、天部九「風」（中華書局出版影印本、1960年、第一冊、47頁）に引く『物理論』では「和平則慎」につくる。
- 54 前掲の『物理論』では、「天地之性、自然之体」につくる。
- 55 高木正一『鍾嶸詩品』（東海大学出版会、1978年）および興膳宏『合璧 詩品書品』（研文出版、2011年）参照。両書とも訓読に差異はなし。
- 56 序志篇ではなく、物色篇に見える。該当箇所は以下の通り。「氣を写し貌を図けば、既に物に随って以て宛転し、采を属し声を付すれば、亦心と与に徘徊す。（天地の氣を描写し、万物の形を表現すれば、風物さながらに筆をめぐらし、花の彩りを述べ、鳥の声を記せば、言葉は心の動きと共に行きつ戻りつしたのである。）」

戸田浩暁『文心雕龍 下』（新釈漢文大系65）620頁参照。

- 57 該当箇所は、「目有所極、故所見不周。于是乎以一管之筆，擬太虛之體。以判軀之狀，尺寸眸之明。（目は極まる所有り、故に見る所<sup>あまね</sup>周からず。是に于てや一管の筆を以て、太虚の体<sup>まね</sup>を擬る。判軀の状を以て、寸眸の明を尽くす。）」（視覚には限りがあるから、全てを見尽くすというわけにはいかない。かくて、一管の筆でもって宇宙の本体を写しとり、たかが身体半分の形で寸眸の明（瞳のかがやき。全身全霊の焦点の意か）をえがく。）訓読・解釈は、長廣敏雄『歴代名画記2』（東洋文庫305、平凡社、1977年）26頁の叙画の引用を参照。

※「判軀」の解釈

- 1、身体を判別する。（判、分。『淮南子』俶真訓“天地未剖、陰陽未判。”）判軀の状→物体の局部（葉朗総主編『中国歴代美学文庫魏晉南北朝卷』（高等教育出版社、2003年）注、参照。）
- 2、半身。（『周礼』地官 媒氏“掌万民之判”鄭玄注；判、半也。）判軀の状→半身の形（身体の一部）（雲告訳注『漢魏六朝書画論』（湖南美術出版社、1997年）参照。）

長廣敏雄『歴代名画記』訳注では、2の意味で解釈している。

同じく2の意味に準じた解釈として、以下の文献が挙げられる。

画家は、一本の絵筆をもって宇宙のすがたを象徴的に写し、断片的な自然の描写によって、その目に見えるひろい視野を集約的に描くのである。（岡本繁・谷口鉄雄訳『文学芸術論集』「歴代名画記」、平凡社、1974年）

- 58 出典箇所の前後は以下の通り。

「夫文本同而未異。蓋奏議宜雅、書論宜理、銘誄尚実、詩賦欲麗。此四科不同、故能之者偏也。唯通才能備其体。文以氣為主、氣之清濁有体、不可力強而致。（夫れ文は本<sup>もと</sup>同じくして末異なる。蓋し奏・議は雅なるが宜しく、書・論は理なるが宜しく、銘・誄<sup>るい</sup>は実<sup>たつと</sup>を尚び、詩・賦は麗ならんことを欲す。此の四科は同じからず、故に之を能くする者は偏る。唯通才のみ能く其の体を備う。文は氣を以て主と為し、氣の清濁に体あり、力め強いて致すべからず。）」

（そもそも文学の根本精神はひとつだが、その表現にはそれぞれ特徴があるものだ。思うに奏・議は典雅であること、書・論は論理的であること、銘・誄は事実と一致していること、詩・賦は華麗であることが要求される。これらの4つは同じではなく、故に得意とする人は分野に偏りが生じる。ただ万能の素質をもつ者だけが、それらすべてをこなすことができるのである。文学は氣を基礎に成り立つが、氣の清濁には各自の個性があるので、努力によって得られるものではない。）伊藤虎丸、横山伊勢編『中国の文学論』「曹丕の文学論」（汲古書院、1987年）47頁及び、興膳宏『中国文学理論の展開』「中国における文学理論の誕生と発展」（清文堂出版、2008年）12頁を参照。

- 59 原文は、『太平御覽』卷五四八 礼儀部二七 死 に見える。

「人含氣而生、精尽而死。猶漸也、滅也。譬如火焉。薪尽而火滅、則無光。故滅火之余、無遺炎矣。人死之後、無遺魂矣。（人は氣を含みて生まれ、精尽きて死す。猶お漸なり、滅のごとし。譬うるに火の如し。薪尽きて火滅せば、則ち光無し。故に滅火の余、遺炎無く、人死の後、遺魂無し。）」

（人は氣を含んで生まれ、精が尽きて死ぬ。まさに消滅である。例えて言えば火のようである。薪が尽きれば火は消え、光はなくなる。従って消えた火の後に残る炎はない。同じく人が死んだ後に遺る魂はない。）

- 60 無形篇ではなく、論死篇に見える。原文箇所の一連は以下の通り。「氣の人を生ずるは、猶お水の氷と為るが如し。水凝りて氷と為り、氣凝りて人と為り、氷積けて水と為り、人死して神に復る。（精氣が人となるのは水が氷になるようなものだ。水は凝って氷となり、精氣は凝って人となるが、氷は解けると水になり、人は死ぬと神氣に戻る。）」山田勝美『論衡 下』（新釈漢文大系94）1315頁参照。

- 61 遠藤哲夫『管子』（新釈漢文大系43）参照。解釈は、「氣が身体中に充実するものである。」であり、「内徳」

を論じた部分の一節。これに続く一文に、「充不美、則心得。(充、美ならざれば、即ち心得ず。)(体中に充実する気が純美でなければ、心は正しい働きをすることができない。）」とある。

62 山田勝美『論衡 下』(新釈漢文大系94) 1321頁参照。

63 『管子』四篇とは、心術上・下篇、白心篇、内業篇を指す。このことは、本書 第一篇第四章「管子四篇と中国美学」に明記されている。

64 戸田浩暁『文心雕龍 下』(新釈漢文大系65) 465頁参照。

65 それぞれの出典は以下の通り。訓読は、目加田誠『世説新語』上・中・下(新釈漢文大系78)に従う。

「風韻」:「孫興公為庾公參軍、共遊白石山、衛君長在坐。孫曰、此子神情都不關山水、而能作文。庾公曰、衛風韻雖不及卿諸人、傾倒所亦不近。孫遂沐浴此言。(孫興公、庾公の參軍為りしとき、共に白石山に遊ぶ。衛君長坐に在り。孫曰く、此の子、神情都べて山水に関わらざるも、能く文を作る、と。庾公曰く、衛の風韻卿諸人に及ばずと雖も、傾倒する所亦た近からず、と。孫遂に此の言に沐浴す。)(賞誉篇)

「高韻」:「冀州刺史楊淮二子喬与髦、俱総角為成器。淮与裴頠、樂広友善、遣見之。頠性弘方、愛喬之有高韻、謂淮曰、喬当及卿、髦小減也。(冀州刺史楊淮の二子、喬と髦、俱に総角にして成器為り。淮は裴頠、樂広と友とし善く、之に見えしむ。頠は性弘方、喬の高韻有るを愛し、淮に謂いて曰く、喬は当に卿に及ぶべし、髦は小減するなり、と。)(品藻篇)

「天韻」:「玠別伝曰、玠穎識通達、天韻標令。(玠別伝に曰く、玠穎識通達にして、天韻標令たり。)(言語篇「衛洗馬初欲渡江」劉孝標注)

「性韻」:「郗曇別伝曰、曇字重淵、鑿少子。性韻方質、和正沈簡。(郗曇別伝曰く、曇字は重淵。鑿の少子。性韻方質にして、和正沈簡たり。)(賢媛篇「王右軍郗夫人」劉孝標注)

「風氣韻度」:「阮渾長成、風氣韻度似父。亦欲作達。歩兵曰、仲容已預之、卿不得復爾。(阮渾長成して、風氣韻度父に似たり。亦た達を作さんと欲す。歩兵曰く、仲容已に之に預かる、卿復た爾(しか)ることを得ず。))

「風韻邁達」:「王澄別伝曰、澄風韻邁達、志氣不群。從兄戎、兄夷甫、名冠当年、四海人士、一為澄所題目、則二兄不復措意、云、已經平子。(王澄別伝曰く、澄風韻邁達にして、志氣群れず。從兄戎、兄夷甫の名、当年に冠するも、四海の人士、一たび澄の題目する所と為るに、則ち二兄復た意を措かず、云く、已に平子を経ては、と。))

「風韻適邁」:「和尚天姿高朗、風韻適邁。丞相王公一見奇之、以為吾之徒也。(和尚天姿高朗にして、風韻適邁たり。丞相王公、一見して之を奇とし、以吾の徒と為すなり。))

「風韻疏誕」:「中興書曰、孚風韻疏誕、少有門風、初為安東參軍、蓬發飲酒、不以王務嬰心。(中興書曰く、孚風韻疏誕にして、<sup>わか</sup>少くして門風有り。初め安東參軍と為る。蓬發飲酒にして、王務を以て心に<sup>わか</sup>嬰れず。))

「拔俗之韻」:「向秀別伝曰、秀字子期、少為同郡山濤所知、又与譙国嵇康、東平吕安友善、並有拔俗之韻。其進止無固必、而造事營生業、亦不異。(向秀別伝曰く、秀字は子期、少くして同郡山濤の知る所と為り、又た譙国の嵇康、東平の吕安と善く友とし、並びに拔俗の韻有り。其の進止に固必無く、事を造り生業を営むこと亦た異ならず。))

66 「風姿神貌」は、『世説新語』容止篇に以下のように見える。

「庾風姿神貌、陶一見便改觀。談宴竟日、愛重頓至。(庾風姿神貌あり。陶一見して便ち觀を改め、談宴して日を<sup>とみ</sup>竟へ、愛重頓に至る。))

(庾亮はひとときわ優れた風貌を備えていた。陶公は一見して彼を見なおし、終日歓談し、にわか親しみ重んずるようになった。) 目加田誠『世説新語 下』(新釈漢文大系78) 774頁参照。

67 出典は、王士禎『漁洋詩話』附 劉大勤編『師友詩伝録・続録』。

※『師友詩伝録・続録』は、『師友詩伝録』（郎廷槐編）の続編。

「問、孟襄陽詩、昔人称其格韻双絶。敢問格与韻之別。答、格謂品格、韻謂風神。（問う、孟襄陽詩、昔人其の格韻双絶たるを称す。敢えて格と韻の別を問う。答うるに、格は品格を謂い、韻は風神を謂う。）」

（私（劉大勤）が、「孟浩然の詩について昔の人は格韻双絶であると称した。格と韻の違いは何でしょうか。」と問うと、師（王士禎）は答えて言った。「格とは品格のことであり、韻とは風神のことである。」）

景印文淵閣『四庫全書』集部、詩文評類、第1483冊参照。

「風神」：芸術作品の文采神韻を指す。『南史』褚彦回伝「彦回援琴奏別鵠之曲，宮商既調，風神諧暢。」明・唐順之「題夏中書画竹」詩「中書醉墨滿人間，此幅風神更不俗。」

「文采」：文章の巧みな言い回し。

「神韻」：詩文・絵画などのすぐれた趣。

68 原文は、方東樹『昭昧詹言』卷一「通論」に見える。

「読古人詩、須觀其氣韻。氣者氣味也。韻者態度風致也。如對名花、其可愛處、必在形色之外。氣韻分雅俗、意象分大小高下、氣勢分強弱、而古人妙處十得六七矣。（古人の詩を読むに、須らく其の氣韻を觀るべし。氣は氣味なり。韻は態度・風致なり。名花に対するに、其の愛すべき處は必ず形色の外に在るが如し。氣韻は雅俗を分ち、意象は大小高下を分ち、氣勢は強弱を分ち、而して古人妙處十に六七を得たり。）」

（古人の詩を読むにあたっては、必ずその氣韻を觀るべきである。氣は氣味（味わい）である。韻は風韻（趣き）である。美しい花と接した時、鑑賞したいと感じる所は形や色の外にあるようなものである。氣韻は雅か俗かを分け、意象は大小や高低を分け、氣勢は強弱を分ける。そうして古人の素晴らしい所の十のうち六七を得るのである。）

氣味：おもむき、けはい。意趣・情調の比喩。（晋 葛洪《抱朴子》自叙「不喜星書及算術、九宮、三棊、太一、飛符之屬、了不從焉、由其苦人而少氣味也。」）風致：風韻、風度品格。（《新唐書・崔遠傳》「子遠、有文而風致整峻、世慕其為、目曰『釘座梨』、言座所珍也。」）

69 原文は以下の通り。

「六法中第一氣韻生動。有氣韻則有生動矣。氣韻或在境中、亦或在境外。取之於四時寒暑晴雨晦明、非徒積墨也。（六法中、第一は氣韻生動。氣韻有らば、則ち生動有り。氣韻は或は境中に在り、亦た或は境外に在り。之を四時の寒暑、晴雨の晦明において取らば、徒に積墨するに非ざるなり。）」

（六法のうち、第一は氣韻生動である。氣韻があれば、生動が生じる。氣韻は境界の内側、或いは外側に生じる。四季の寒暑、晴雨の明暗を描く際にこれがあれば、いたずらに筆を重ねることはない。）黄賓虹鄧實編『美術叢書』（藝文印書館、1975年）参照。

70 長廣敏雄『歴代名画記1』（東洋文庫305、平凡社、1977年）67頁参照。

71 長廣敏雄『歴代名画記1』（東洋文庫305、平凡社、1977年）72頁参照。

72 楊維禎：字廉夫、号は鉄崖。山陰人。泰定4年（1327）の進士。詩名は一時擅にするほどであり、倪瓚らと親交があった。洪武二年（1369）に明太祖に前朝の文学に老たる者として招聘された記事が有る。（『明史』文苑 楊維禎）

73 「伝神者、氣韻生動是也」：夏文彦著『図繪宝鑑』の序文に楊維禎は次のようにいう。

「画品優劣、関于人品之高下。……苟有天資超凡入聖、即可冠当代、而名後世矣。其不然者或事模擬、雖入譜格而自家所得于心伝意領者則蔑矣。故論画之高下者、有伝形、有伝神。伝神者、氣韻生動是也。（画品の優劣は、人品の高下に關る。……苟も天資超凡にして聖に入る、即ち当代に冠たる可し。後世に名

あるもの有り。其の然らざる者、或は模擬を事とし、譜格に入るといども、自家心伝意領を得る所の者は則ち蔑さる。故に画の高下を論ずる者は形を伝うるもの有り、神を伝うるもの有り。神を伝うるものは、気韻、生動是なり。)とある。

『図絵宝鑑』：夏文彦の著、夏文彦（生卒不詳）字は士良、号は蘭渚。呉興の人。『図絵宝鑑』は至誠25年（1365）成書。

- 74 「陽気生為精神」：葉朗氏は「生」につくるが、津逮秘書本本や四庫全書本など多くのものが孫詒讓の説に従い「主」につくる。本訳注もこれに従った。『論衡』に次のようにいう。

「夫人所以生者、陰陽気也。陰気主為骨肉、陽気主為精神。人之生也。陰陽気具、故骨肉堅、精気盛。」

（いったい人が生まれるのは、陰気と陽気とによる。陰気は主として骨肉となり、陽気は主として精神となる。人が生まれるとき、陰気と陽気がそろうので、骨肉は堅固で、精気は強盛である。）山田勝美『論衡』下 訂鬼（『新釈漢文大系』、明治書院、1984年）1436頁参照。

- 75 「氣去精神絶」：山田勝美『論衡』は、黄暉の説をうけて次のように句読し訓読する。

「氣為形体、形体微弱、猶未能害人。況死氣去、精神絶微弱猶（乎）、未（安）能害人。（氣は形体を為すも、形体微弱なれば、猶お未だ人を害する能わず。況や死して氣去り、精神絶微弱えん猶（乎）、未（安）くんぞ能く人を害せん。」

（精神は固まって形体を作るが、形体が微弱だと、人に対してさえ害を加えられない。まして人が死んで氣が身体から離れ、精神が消滅したらならば、どうして人に害を加えられようか。）山田勝美『論衡』下 論死（『新釈漢文大系』、明治書院、1984年）1332頁参照。

- 76 「雖略于形色、頗得神氣」：『歴代名画記』に次のようにある。

「謝云雖略於形色、頗得神氣、筆跡超越。（謝赫はいう、「晋の明帝は輪郭や色彩にはおおまかだけれども、かなり神気をつかんでおり、筆さばきも人並みすぐれている）」岡村繁、谷口哲雄『歴代名画記』巻五 晋（『文学芸術論集』、平凡社、1977年）331頁参照。

- 77 張墨：西晋の人。『歴代名画記』によれば、彼の作品「維摩詰變相図巻」、「擣練図」、「屏風図」などは唐代には伝わっていたが、宋元以後の著録には見られない。

荀勗：魏末西晋初の人。籍は潁川潁陰。彼は衛協の画法を学び、人物に精通する。謝赫は、彼と張墨とを第一品に評している。『歴代名画記』によって、「搜神記図」、「大烈女小烈女図」が伝わっていることがわかる。

- 78 訓読は、中村茂夫『中国画論の展開』（同朋舎、1965年）142頁を参照。

- 79 現代語は、谷口鉄雄『文学芸術論集』（『中国古典文学大系54』、平凡社、1975年）331頁を参照。

- 80 鄒一桂（1688-1772）、江蘇無錫の人。字元褒、号は小山。工筆画を善くし、清代初期の宮廷画家で花卉画によりその名を馳せた。『小山画譜』を著わした。

- 81 林紆、清末の福建省閩侯の人。字は琴南、号は冷紅生、畏廬。桐城派の古文に学び、京師大学堂（北京大学の前身）の教習に任じた。

林紆は、「六法」の第一位が経営位置であると考え、『春覚齋論画』にこう述べている。

「古人論六法、以気韻森動為第一。明謝在杭則曰、以六法而言、以経営為第一、用筆次之、傳采又次之、伝模応不在画内。而気韻則画成後得之、一挙筆即謀気韻、從何著手。以気韻為第一者、是賞鑑家言、非作家言。余読之擊節者再、猶之作文不講意境義法、而先標神韻。亦正是選家語、非作家語。能経営、則能得古人用心所在矣古人。（六法を論じ、気韻森動を以て第一と為す。明の謝在杭、則ち曰く「六法を以て言えば、経営を第一と為し、用筆之に次ぎ、傳采又た之に次ぎ、伝模応に画の内に在らざるべく、而して気韻は則ち画成りて後に之を得。一たび筆を挙げれば、即ち気韻を謀る。何によりてか手を著けん。気韻を以て第一と為すは、乃ち賞鑑家の言にして、作家の法に非ず。」と。余これを読むに再び擊節するは猶お



文を作るごとく意境義法を講じず、而して先に神韻を標わす。亦た是れ正に選家の語にして、作家の語に非ず。経営を能くすれば、則ち古人の用心所在を得るなり。)」

于安瀾編『画論叢刊』（人民美術出版社、1960年）651頁参照。

謝在杭：謝肇淛（1567-1624）、字は在杭。福建長樂人。明代万曆二十年進士。『小草齋詩文』、『五雜俎』等を著わした。

擊節：激賞する意味。

82 本書「序論」第四節「中国古典美学に関するいくつかの流行する觀念の考察」（原著11-13頁、邦訳『書道学論集』6、(6)-(8)頁）を参照。

83 王羲之「蘭亭序」

84 『嵇康集』所収「兄秀才公穆入軍贈詩十九首」其十五。韓格平訳注『竹林七賢詩文全集訳注』（中国古代名著今訳叢書、吉林文史出版社、1997年、288頁）を参照。

85 杜甫「春日江村五首」其一。鈴木虎雄訳注『杜甫全詩集』第三卷（続国訳漢文大成、誠進社、1978年、216頁）を参照。