



始



伯奇定·翁

金原省吾著

支那上代畫論研究

岩波書店刊行

521

112



住友務氏寄贈書

683854

序

この研究は大正七年から始めたもので、その目的は東洋の繪畫思想の變遷を吟味して、その中から東洋に特有なる繪畫の法則を検出せんとするのである。東洋といつてもここに取扱ひ得る範圍は支那と日本とである。

今迄の東洋研究は、西洋の研究の結果を東洋に向つて適用したものであつて、眞に獨立した東洋研究は稀であつた。しかし之を繪畫の上から見ると、東洋には西洋と全く素質性情を異にした東洋畫がある。西洋畫の法則をそのまま適用するには、其の何れか一方を矯めねばならなかつた。東洋畫には東洋畫としての其れ自身の法則が有る筈であり、其の法則によつて吟味さるる方が、東洋畫にとつては喜びであるに相違ない。もとより異系統の法則であつても、同じく繪畫である限りは、互に相通じ得ることは勿論であるが、自身の法則による程親しく且切ではない。随つて東洋畫自身の法則を、その繪畫思想の史的吟味の上から検出したいといふのが、余の望であり、この望の故にこの研究は始められたのである。しかしこの事業は甚しく困難であつて、所期の成績を擧げ得るや否やは、今猶疑問である。ただ忍耐強く進むならば、或はその結果に近く歩みよることが出来るであらうかと思つてゐる。

而して本書は其の研究の最初の部分たる支那六朝期の繪畫思想を取扱つたもので、二部から成つてゐる。前編は六朝期の畫論發生の研究であつて、後編はここに發生した六法思想の論理的考察である。本書に續いて支那中代、支那近代並びに日本の研究がなされて、その總括に達せんとする豫定である。

本書の成るに及んで今更の如くに感謝の念の新なるものがある。少年時代からの恩師であつて、事に御世話になつてゐる久保田俊彦先生、學生時代に長期にわたつて學費を給與された飯田太金治氏、土橋源藏氏、武川又兵衛氏、常に繪畫に就いての指導と研究の便宜とを與へられてゐる平福百穂先生、勉學に本書の出版に好意ををしまれなかつた岩波茂雄氏に對する感謝の念がこれである。是等の方々の指導と助力とによつて僅かに本書はなつたのである。ただ余がその質の乏しくして、何等の成果をも擧げ得ぬことを恥づるものである。

大正十三年九月十日記

目次

前編

第一章 序説……………一頁

第二章 顧愷之……………六

 第一節 藝術並に作品……………六

 第二節 畫論……………三〇

 第一 前期の傳統……………三四

 第二 神氣……………四二

 第三 骨法……………六八

 第四 用筆……………七

 第五 傳神……………八〇

 第六 置陳……………九六

 第七 模寫……………九九

第三節	山水畫並に花鳥畫の獨立	一〇八
第一	山水畫の思想上に於ける起源	一〇九
第二	山水畫の生活上に於ける起源	一一二
第三	花鳥畫の起源	一五〇
第四	「畫雲臺山記」	一五五
第三章	宗炳及び王微	一六八
第一節	宗炳	一六八
第二節	王微	一八四
第四章	謝赫	一九一
第一節	藝術並に意向	一九一
第二節	「古畫品錄」	一九七
第三節	「古畫品錄」の態度	二三四
第四節	時代	二五六
第五節	畫六法論	二六四

第一	骨法用筆	二六四
第二	應物象形、隨類賦彩	二八四
第三	氣韻生動	二九一
第四	經營位置	三三五
第五	傳移模寫	三三七
第六節	六法の起源	三四一
第七節	總收	三七〇
第五章	姚最	三七六
第一節	「續畫品」	三七六
第二節	「續畫品」の意向	三九三
第三節	六法論	四一九
第一	應物象形、隨類賦彩	四三〇
第二	骨法用筆	四三七
第三	「詩品」	四四八

第四	氣韻生動	四六三
第五	經營位置	四七三
第六	傳移模寫	四七四
第七	六法所屬の關係	四七六
第四節	總收	四七七
第六章 孫暢之及び梁元帝		
第一節	孫暢之	四七九
第二節	梁元帝	四八二

後編

第七章 東洋畫の基礎概念即ち六法の意義		
第一節	六法相互の關係	五〇一
第二節	寫實論	五〇三
第三節	骨法論	五二八

第四節	氣韻論	五三三
第五節	傳統論	五三一

前編

第一章 序 説

ここに支那上代と言ふのは、支那六朝の時代を指すのである。六朝の畫論の書に就いては、唐の張彦遠がその著「歷代名畫記」の「叙畫之興廢」の項中に、「聊因暇日、編爲此記、且撮諸評品、用明乎所業、亦探於史傳、以廣其所知」と言ひ、次に書名を註記して居る。

後漢孫暢之有述畫記。梁武帝、陳姚最、謝赫、隋沙門彥悰、唐御史大夫李嗣真、祕書正劉整、著作郎顧況、並兼有畫評。中書舍人裴孝源有畫錄、竇蒙有畫拾遺錄。率皆淺薄漏略、不越數紙。僧彥悰之評最爲誤謬。傳寫又復脫錯、殊不足看也。

と言つてゐる。しかし孫暢之が後漢でない事は、彦遠が後にその「述畫記」の記載を「歷代名畫記」中に引用したのを見れば、後漢より六朝の宋にわたつて居るので明かである。宋の郭若虛の「圖畫見聞誌」は

述畫記 後魏孫暢之撰

と記して居る。而して南北朝時代に於いて、宋と後魏とは相並ぶ時代であるから、「圖畫見聞誌」が、

孫暢之を以て後魏とするを正しいとせねばならぬ。随つて「歴代名畫記」の後漢は、蓋し傳寫の誤とみざるべである。また「陳姚最、謝赫」と言つて、謝赫をも陳代であるかの如くに言つてゐるのも、謝赫の著「古畫品錄」の内容と一致しない。張彥遠が後に「叙歴代能畫人名」の中に、謝赫を以て南齊に列して居る。謝赫を南齊とする事は、疑ふべきでない。かくて張彥遠のここに擧げた六朝期の書目には、後魏の孫暢之、南齊の謝赫、梁の武帝、陳の姚最の四家である。

然るに宋の郭若虛は、その著「圖畫見聞誌」をつくるに當つて、「自古及近代、紀評畫筆文字非一、一難悉具載。聊其所見聞以篇目次之。凡三十家」といつて、その中に六朝期の書目を次の如く擧げてゐる。

名畫集 南齊高帝撰

古畫品錄 謝赫撰

裝馬譜 毛惠遠撰

昭公錄 梁武帝撰

僧繇錄 亡名氏

畫說文 亡名氏

述畫記 後魏孫暢之撰

續畫品錄 陳姚最撰

高帝の「名畫集」の如何なるものなるかは、今明瞭ではないが、「歴代名畫記」が、

南齊高帝、科其尤精者、錄古來名筆。不以遠近爲次、但以優劣爲差。自陸探微至范惟賢四十二人、爲四十二等。二十七秩、三百四十八卷。聽政之餘、且夕披玩。

と言つてゐるこの「錄古來名筆」が、即ち「名畫集」であらう。そしてその内容は蓋し人名とその作品の模寫とを集めたものであり、之に指唆されてその中の若干人に批評を附加したのが、謝赫の「古畫品錄」であらうか。そして「歴代名畫記」中に、「名畫集」の引用してないのは、それが單に畫人の列擧に止り、他の記載がなかつた故であらうと思ふ。毛惠遠の「裝馬譜」、亡名氏の「僧繇錄」及び「畫說文」に就いては、その題名によつて僅かに内容を推察し得る外、今は之を明かに爲し難い。

次に梁武帝の「昭公錄」は、「歴代名畫記」が、

梁武帝尤加寶異、仍更搜覓。

と言つてゐるこの蒐集に關したものであらうか。而して「名畫記」の聶松の項に、

梁帝云、與嵇同品。言其優劣、僧繇亞之。在解情上。

とある梁帝が或は武帝を指せるものであらうか。もし果して然らば聶松と嵇寶鈞とを同品とし、之を僧繇及び解情等と關係つけたのは、これ正しくその時代の畫人に就いての論評であつて、その扱方は姚最の「續畫品」と似て居る。

嵇寶鈞 聶松

右二人無的師範、而意兼眞俗。賦彩鮮麗、觀者悅情。若辯其優劣、則僧繇之亞。(續畫品)

故に若しここにこの兩者の關係を想像すれば、或は謝赫の「古畫品錄」が高帝の「名畫集」に依れるが

如くに、姚最の「續畫品」は梁の武帝の「昭公錄」に依つたものであらうか。そして「昭公錄」にあるものはまた「續畫品」にもあるので、彦遠が「歷代名畫記」に引用する場合にも、姚最を引用すれば、姚最程に發達してゐない「昭公錄」は自然その要なく、随つてすてられたのであるかもしれない。

以上六種の畫論中、現存するものは謝赫の「古畫品錄」と、姚最の「續畫品」の二種であつて、孫暢之の「述畫記」は、僅かに「歷代名畫記」中に引用せられて、その斷片を残して居るに過ぎない。この外には東晋の顧愷之の「論畫」「魏晉勝流畫贊」「畫雲臺山記」の三篇が、「自古相傳脫錯、未得妙本勘校」との註記を有しつつ「歷代名畫記」の中に残つてゐる。また宋の宗炳の「畫山水序」、王微の「叙畫」も亦その要約が、「歷代名畫記」中に載せられて残つてゐる。梁の元帝の「山水松石格」は久しく山水畫論の權威として尊重せられて來たが、その思想に於いても、文體に於いても、共に唐代後のものであつて、六朝期には列し難いものである。故に「四庫全書」は之を存目中においてゐる。随つて現存の當代論畫は次の數種に限られてゐる。

晋、顧愷之の「論畫」、「魏晉勝流畫贊」、「畫雲臺山記」（歷代名畫記中）

宋、宗炳の「畫山水序」、王微の「叙畫」（歷代名畫記中）

後魏、孫暢之の「述畫記」（斷片、歷代名畫記中）

齊、謝赫の「古畫品錄」

梁、元帝の「山水松石格」（？）

陳、姚最の「續畫品」

随つて是等が本書に於いて研究さるべき材料の全部をなすものである。而してこの中顧愷之、謝赫、姚最の三者は實にその中心をなすものであつて、この三者の研究は、六朝期の研究であり、また同時に支那に於ける畫論思想の淵源の研究である。かくてこの上代畫論の考究は、支那日本の繪畫の思想上に重要な位置を占むるものとなるのである。

第二章 顧愷之

第一節 藝術並に作品

支那に於いて畫論が意識的に行はれ、且之の現存するものは、顧愷之が最初である。彼が畫論に精しかつたことは、劉義慶の「世説」に「垣大司馬、每請長康、與羊欣論書畫、竟夕忘疲」とあるによりても知られる。

顧愷之の時代を推測する材料としては、彼が東晋の興寧年中に瓦棺寺の寺壁に描きしこと、「義熙初、爲散騎常侍」及び「年六十二卒於官」(晋書)との三つがある。而して興寧は東晋哀帝の時であつて、A.D.363-365の三年間である。此は瓦棺寺に約束した寄附金を請求せらるゝに及び、寺壁を乞ひて描いたものである。然るにその寺には後義熙の初年に、印度より獻せる玉像を安置し、また戴安道の佛像五軀があつて、顧愷之の畫壁と共に三絶と稱せられたのである。

獅子國晋義熙初、獻玉像。高四尺二寸、玉色特異、製作非人工力。歷晉宋朝、在瓦棺寺。寺內戴安道手制佛五軀及長康(註、愷之)所畫維摩詰、時稱三絶。齊東昏侯取玉像、爲寵妃釵釧。俄爾而東昏侯暴卒。(梁書外域傳)

かゝる大寺が無名の一畫家をして、大切の寺壁に描かしむる事は有り得ないのであるから、この興寧の頃にあつて、彼は既に社會から認められて居たのであり、また彼の年齢も相當に長じて居るべき筈である。随つてこの時の彼の年齢を二十代以下と考へる事は困難である。

次に彼が散騎常侍となつた義熙年間は、興寧より後るる四十年の安帝の世である。(A.D.405-418) 彼が興寧元年に廿歳とすれば、義熙元年には六十二歳である。然るに彼は「晋書」には六十二歳にて散騎常侍として死せることを言つてゐるので、もし瓦棺寺の事件を二十歳とすれば、彼は散騎常侍となると共に死んで居るのであり、この推定はやや窮屈である。彼が散騎常侍となりし後、三年にして死んだとすれば、瓦棺寺に描いたのが、十七八歳となるので、稍若年に失する。故に或はこの六十二歳説は二三年の誤があるかもしれない。しかしこれを正確として、彼の歿年をこの義熙三年とすれば、その出生は永和二年となる。随つて彼は實に東晋の穆帝より安帝にわたる時代(A.D.346-407)の人であつたものと推定し得るのである。これは我が仁徳より允恭の朝である。

「晋書」本傳は、「顧愷之字長康、博學有才氣。尤善丹青、圖寫特妙」といひ、「佩文齋書畫譜」は「長康亦善書」(書譜、載鴻卷帖目有)と言ひ、「歷代名畫記」は

顧愷之字長康、小字虎頭。上。晋陵無錫人。多才藝。尤工丹青、傳寫形勢、莫不妙絶。

と言つて居る。然るに顧愷之に後るる半世紀なる南齊の謝赫は、その著「古畫品錄」中に於いて、畫の品第を六級とし、その中の第三品の第二位、即ち二十七畫家中の第九位に彼を置いてゐる。そしてその特質に就いては、

格體精微、筆亡妄下。但迹不迨意、聲過其實。(古畫品錄)

と言つてゐる。說郊本、百川學海本は「格體」と記し、津逮祕書本は「除體」と記し、「歷代名畫記」は「深體」と引用し、明の王世貞の「藝苑卮言」は「骨體」と引用して居る。而して除は治であるから、除體は治體と解せられ、治體十分なれば深體となるが故に、除體と深體とは一致する。骨體は肉體に對して深くして且基礎的なものを示してゐるから、また骨體を以て深體と同一視する事が出来る。しかして格の意味は、樹の高長なる形即ち優越なる形であるから、「書經」の用法の如く、窮究する働、及び窮究せる成果を意味する。「大學」の「致知在格物」の意、或は「物格而後知至」の意となるのである。故に深體除體骨體はまた格體とその意を等しくする。随つて四者何れを以てするも、共にその意を現し得るも、その下に接續する精微を生かすためには、格體を以て一層適切とするが如くに思はれる。

かくて謝赫は、顧愷之の特色に就いて、

一、格體精微、二、筆亡妄下、

三、迹不迨意

の三點を注目してゐる。即ち彼の畫はその格體深體或は骨體の精微なるにも係らず、その畫面の性質は意向が勝れて、畫面上の性質、即ち表出は之に伴はずとするのである。故に格體精微、深體精微なる言葉の指唆する作品の形體は、窮究せる形體であり、意味の充實せる形體であつたことが想像せられる。換言すれば畫面上の形體は、單なる形體に非ずして、骨體であり、深體であつたのである。しかもこの究窮は主として用筆に於いてせられ、甚だ謹み深くして妄下せざる用筆なりしことが知られる。しかも其の作品には、この意味が意向として滿ち、叙述としては缺けて居たのである。この素材表出の缺乏せりと思はるる點に就いては、宋の董道の「廣川畫跋」に次の如き記述があつて、參考となる。

董道書顧愷之畫牧羊圖云、「牧羊圖本曾魯公子紆以鼻沒入祕閣。畫羊皆作異狀、如墳墓間蹲羊伏獸。牧者即羽服道士。初未有賞者。以是不入校錄。明年少監羅時始令工者就裝軸、列畫錄中。」

以て彼の繪畫が人々に好まれ難かつた事を知るべきである。故に後代宋の夏文彥はその著「圖繪寶鑑」の中に、

愷之博學有才氣、丹青亦造其妙。筆法如春蠶吐絲。初見甚平易、且形似或有失。細視之六法兼備、傳染以濃色、微加點綴、不求暉飾。

と言つてゐる。最よくこの間の消息を言得てゐる。彼の畫は一見甚平易にして、或は時にその形の狂ひさへあり、暉飾を用ゐないのであるから、容易に人に好まれず、細視してはじめてその價值がわかつたのである。以て「深體精微」の意味を知るべきである。

「歷代名畫記」の「圖寫特妙」の意は、極めて一般的な形容であつて、解釋の手がかりとはならないが、その「傳寫形勢、莫不妙絶」は注意を要する。「形勢」は「形體」と區別して考へねばならぬ。即ち「形勢」は「形體」よりも更に嚴密なものであり、形體の基底に持續する意向を示すものである。換言すれば形體の基底をなすものとして感ぜらるゝ意向そのものを描出せることを暗示してゐる。これ王世貞の「骨體」であり、謝赫の「筆亡妄下」の意味である。彼の畫は形勢を寫すために筆を謹んで居、その故に畫面の調子が緊張してゐたことが想像せられる。故に「歷代名畫記」は「世説」を引用して

劉義慶「世説」云、謝安謂長康曰、「卿畫自生人以來、未_レ有也。」又云卿畫者韻古來未_レ有也。

といひ、「晉書」には、「謝安深重_レ之、以有_レ蒼生以來未_レ之有_レ也」と記されてゐる。謝安は「晉書」によるに、東土に遂遲し、情を丘壑に放にしてゐて、召さるるも出でないので、時人が「安石不肯出、將如_レ蒼生何」といつてゐた。後出でて仕へ、符堅を破り太保となり、死後太傅を贈られた人である。しかしこの語の中には彼の畫の優秀なる理由に就いては何も別に言つて居ない。

彼が三絶と稱せられたのは、著しく彼の性格を示して居る。

嘗以_レ一厨畫、糊_レ題其前、寄_レ恒玄。皆其深所_レ珍惜者。玄乃發_レ其厨後、竊取_レ畫、而絨閉如_レ舊以還_レ之。給云「未_レ開。」愷之見_レ封題如_レ初。但失_レ其畫。直云「妙畫通_レ靈化而去、亦猶_レ人之登仙。」了無_レ怪色。愷之矜伐過_レ實。少年因相稱譽、以爲_レ戲弄。文好吟咏、自謂得_レ先賢風制。……與_レ謝瞻_レ連_レ省、夜於_レ月下_レ長詠。瞻每遙贊_レ之。愷之彌自力忘_レ倦。瞻將_レ眠、令_レ人代_レ己。愷之_レ覺_レ有_レ異、遂申_レ且而止。尤信_レ小術。以爲_レ求_レ之必得。恒玄嘗以_レ柳葉、給_レ之曰「此蟬所_レ翳葉也。取以_レ自蔽、人不_レ見_レ己也。」愷之喜引_レ葉自蔽。玄就溺焉。愷之信_レ其不_レ見_レ己也。甚以_レ珍_レ之。初在_レ桓溫府。常云「愷之體中癡點各半。合而論_レ之、正得_レ平耳。」故俗傳愷之有_レ三絶。才絶、畫絶、癡絶。(晉

この才絶といふのは、知力の優秀を示し、畫絶は畫の優秀を示し、癡絶は性格の優秀を示してゐる。蓋し彼の癡絶には三つの要素がある。第一は彼の諧謔である。彼が「好_レ諧謔、人多愛_レ狎之。每_レ食_レ甘蔗、常自_レ尾至_レ本。人或怪_レ之。云「漸入_レ佳境」といふに見ても、彼の善良なそして含蓄のある性情を有せる事を知るべきである。そしてこの陰影は當面の生活に取つては、諧謔である。第二は彼の藝術家としての率直と無關心とである。第三は信じ易き心の善良さである。恒玄に對する態度が之を

示してゐる。かくてここに彼の「癡絶」がある。しかし彼は一方に於ては、「矜伐過實」と言はるゝ程に、自己の價値に對して誇を持つてゐた。しかも自らを信ずる如く、人をも信じてゐたので、「少年因相稱譽、以爲戲弄」ことの可能がある。一方に於いて自己を信じ、他方に於いて人を信ずる。この自己並に他に對する陰影ある性格は、桓温をして「癡點相半」といはしめたのである。點とは善良さを以て故意なりと解した處から生じたものに外ならない。

彼ははじめ桓温の知遇を受けた。桓温は桓玄の父である。後謝安に重んぜられ、謝安死後は荆州刺史殷仲堪の秘書となつたのである。この仲堪の肖像畫に就いて、彼の陰影ある側面をあらはした事柄が「晋書」、「世説」、「名畫記」によつて記されてゐる。

顧長康好寫起人形。欲圖殷荆州。殷曰「我形惡。不煩爾」。顧曰「明府正爲眼爾。但明點童子、飛白拂其上、使如輕雲之蔽日」。(世説)

「晋書」及び「名畫記」は「我形惡」を、目に病ありし故なりとして居る。そこに彼の柔軟な適合性を見ることが出来る。かかる側面は「癡絶」と全く相異なるものの如くに見えるが、共に生活に對する陰影性より來てゐるのである。

以上の如き性情は、彼の繪畫の上には「神氣」Geistとしてあらはれて來る。「格體精微」といはる

る所以である。

又常悅隣女、乃畫女於壁、當心釘之。女患心痛、告於長康。拔去釘、乃愈。此一說事亦見劉義慶世説

この話は以上の書物の外「晋書」にもある。「晋書」には「挑之弗從。及圖其形於壁、以棘針釘其心。女遂患心痛。愷之因致其情、女從之。遂密去針而愈」とある。この説話の人々に喜ばれたものであることは、かく多くの書物に記載せられる事に依つても知られる。然しかかる説話は決して類の少ないものではない。例へば「吳道元嘗畫殿内五龍。鱗甲飛動。每欲大雨、即生煙霧」(世説)の如きである。即ち畫かれたるものが、生動することを示すのである。即ちこの説話をして説話たらしめたるものは、繪畫をして生きたるものとして見んとする要求である。然るに愷之の場合に有つては、その描かれたる素材が生動を得たる上に、更にその素材たりし原物と相感通する事を示して居る。之一種の「Telepathy」である。ここには更に深められた精神生活がある。随つてこの説話は彼の畫に形象の知覺的特質以上に、ある天意的なるもの、即ち「神氣」を感ぜしむるものにあつたことを推察せしめる。而してかかる神氣は普遍的であり、等しきものは等しきものに通じ得るが故に、普遍的なる神氣は、互に相感通し得るといふ神祕主義の基礎感情をなすものである。そしてこの感情は實に彼の畫論の根柢をなしてゐる。

彼は老莊を喜び清談を好んだ。或は善く笛をふきて月明の夜、曉に徹したといふが如き、彼の風貌を想像せしむるに足るものであるが、その隣女の説話は蓋し早年の顧愷之に現れた事であり、この老莊月夜は後年の顧愷之にあらはれたものであらう。しかし共に彼の一向の心ひとこころを示すことに於いては同一である。

彼の畫が「神氣」を有せる明證は、瓦棺寺の壁畫に依つて知られる。

長康又曾於瓦棺寺北小殿、畫維摩詰。畫訖光彩耀目數日。「京師寺記」曰、興寧中瓦棺寺初置僧衆設會。請朝賢鳴刹注疏。其時士大夫莫有過十萬者。既至長康、直打刹注百萬。長康素貧、衆以爲大言。後寺衆請句疏。長康曰「宜備一壁。」遂閉戶往來一月餘日。所畫維摩詰一軀、工畢將欲點眸子。乃謂寺僧曰、「第一日觀者請施十萬。第二日可五萬。第三日可任例責施。」及開戶、光照一寺、施者填咽、俄而得百萬錢。(歷代名畫記)

この維摩詰像が「及開戶、光照一寺、施者填咽」といふのは、これが畫面の有する物的條件の媒介に依つてなされたものでなくて、むしろその畫面に内在する神氣によるものであつたと想像せられる。然らばこの輝は何によつてであるか。

張彥遠は顧陸張吳の用筆を論じて、

顧愷之之迹、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。

(歷代名畫記)

といつて彼の神氣の據る所をその筆の性質に歸して居る。しかもかかる特質は如何なる精神的特質に由來して居るか。

壁畫維摩詰。「歷代名畫記」第三卷。

會昌五年武帝毀天下寺塔。兩京各留三兩所。故名畫在寺壁者、唯存一二。當時有好事者、或揭取陷於屋壁。已前所記者存之益寡。先是宰相李德裕、鎮浙西、創立甘露寺。唯不毀甘露。取管内諸寺壁畫、置於寺內。大約有、

顧愷之畫維摩詰、在大殿外西壁。

戴安道文殊、在正殿外西壁。

謝靈運菩薩六壁、在天王堂外壁。

陸探微菩薩、在殿後面。

張僧繇神、在禪院三聖堂外壁。

張僧繇菩薩十壁、在大殿兩頭。

張僧繇菩薩并神、在文殊堂外壁。

展子虔菩薩兩壁、在大殿外。

韓幹行道僧四壁、在文殊堂內。

陸暉行道僧四壁、在文殊堂內前面。

唐僧十善十惡、在三門外兩頭。

吳道子僧二軀、在釋迦道場外壁。

吳道子鬼神、在二僧伽和尚南外壁。

王施子須彌山海水、在二僧伽和尚外壁。

顧畫維摩詰、初置二甘露寺中。後爲三盧尚書簡辭所取、實三於家、以畫之。大中七年今上因訪三宰臣、此畫遂詔三壽州刺史盧簡辭、求以進、贈三之金巾。以畫示三百寮、後收入三內。

此所に彼の描寫の態度を知り得べき四箇の事實がある。何れも「晋書」「世說」「歷代名畫記」に見えて大體同一なる説話を傳へてゐる。今之を「歷代名畫記」に據つて記せば次の如くである。

- 一、嘗欲寫殷仲堪眞。仲堪素有目疾。固辭。長康曰「明府當緣隱眼也。若明點瞳子、飛白拂上、使如輕雲蔽月。」
- 二、畫裴楷眞、頰上加三毛。云「楷俊朗有識具。此正是其識具。觀者詳之。定覺神明殊勝。」
- 三、又畫謝幼輿一巖裏。人問所以。顧云「一丘一壑自謂過之。此子宜置巖壑中。」
- 四、畫人嘗數年、不點目睛。人問其故。答曰「四體妍蚩、本亡關於妙所。傳神寫照、正在阿堵之中。」

是等の説話は何れも、彼が附加的なるもの、偶然的なるものと、本質的なるもの、必然的なるものとの間に於ける關係を見出し、本質的なるもの必然的なるものを完成せんとする、誠實と明敏とを有する事を示してゐる。性情の區別は、それが現に有するもののみでは判定し難い。それが有し、或は有

せざるもやがて之を有せんとしつゝある傾向に就いて見ねばならぬ。今あるも之がやがて實現し完成せんとする目的に向ふものでなければ、之が存在は偶然であり、之が含有は附加である。然るに今は之を有せずとも、やがて之を有せんとし、或は今之を有しつゝあるものは——所有の方向に向ふものは、やがてその本質をなすものであり、その必然的存在となるものである。もし本質が其處に存するものの中、最も著しいものなりとの意味に過ぎなかつたならば、外的に目立つもののみが捉へられ、深くして微かなるものは見失れ易い。現れずしてしかも意味深く持續するものが、捉へられ得べくもない。彼が才絶といはれ畫絶といはれし所以は、本質に向ふ働の深さを、結果として見たものに外ならぬ。そしてまた彼が癡絶と稱せられし所以も、彼がその附加的なるものを去つて、必然的なるものの中に深く入り行く態度を常識的に觀察し、その矛盾の點に興味を有せるものに外ならない。故に Binyon は「It was said of Ku that he was supreme in poetry, supreme in painting, and supreme in foolishness. We may conceive of him as an original nature, careless of the world's opinion, going his own way and rather enjoying the bewilderment of ordinary people at his behaviour.」(Pain-ting in the Far East)と云つてゐる。沈芥舟は、「作畫宜癡。癡則與世俗相忘。而不致傷其雅。」(芥舟學畫論)といつてゐる。然らば彼が三絶と稱せられし所以は、要するにこの本質的に集中する優秀を示せるものに外ならないのである。彼が桓温によつて「癡點相半」と評せられたものは、外觀癡

の如くでありながら、しかもこの内観をまで癡なりとする観察の追求は、やがて全く反対のものに對して顛覆せらるるが故に、癡の如くにして實は癡でない。その癡と見えながら癡でないのは、是點であるとする観察に外ならない。されば彼を以て癡點相半とする観察は、實はその視點を錯雜して用ふるより起れる混亂であつて、彼の性情は一向なる深さにあつたことが知られる。

彼に於けるかかる性質は、實に彼の繪畫をして、神氣あらしめた直接の要素である。神氣とは本質が力として感ぜられたものである。かの瓦棺寺の維摩像が、一寺を光照せしめたといふのは、この神氣に據るものに外ならない。彼の「傳神寫照」は、表面存在の状態そのものではなくて、直に人の肺腑をつく鋭い力を求むる要求に外ならない。故に仲堪の寫生にも神明を寫さんとし、その故に自然の外形に就いては、變形並に取捨を加へてゐる。裴楷に於いては、この必然性を示さんとして、その形象を撰びて之を中心の價值とし、幼輿に於いては、彼が一丘一壑の間に栖釣して、世外に高く清くすむことをいつた彼の言葉を巧に捉へて、彼をその言葉の中の自然に置いて居るのである。顧愷之に於いてはその形體の價值が、常に一定不變ではない。その形體に價値の關係を置くのが、「傳神寫照」である。そこに「神明殊勝」なるものを得るのである。故に「建康實錄」は記して

謝赫論江左畫人、吳曹不興、晉顧長康、宋陸探微皆爲上品、餘皆中下品。連五十尺絹畫一像、心

敏手運、須臾立成。頭面手足、胸臆肩背、亡遺失尺度。此其難也。曹不興能之。(名畫記引用)

といつてゐる。しかし謝赫の論評といふものが、「古畫品錄」とすれば顧愷之を上品となしたとは、どうもうけ取れぬことであるが、彼が「心敏手運」を特質とし、細部の正確さに於いては、曹不興に及ばなかつたといふ評は事實であると思はれる。故に「名畫記」が、

又常畫中興、帝相列傳、妙極一時。

といひ、また「晉書」が、

每寫起人形、妙絕於時。

といつたのも、その優秀さは、謝赫の畫の如く、「點刷研精、意在切似。目想毫髮無遺失」の優秀とは、自ら異なるものであつた事と思はれる。その優秀さはその「事前の統一」を重じ、「事後の統一」を以て、「事前の統一」に隨從せしめんとすること、即ち在るものよりも、在るべきもの及びその基礎を重ずるの優秀さである。彼の父は「晉書」によれば、顧愷之であり、「字君叔、少有義行。與簡文同年而髮早白。帝問其故。對曰『松柏之姿、經霜猶茂、蒲柳常質、望秋先零。』簡文悅其對。始將抗表治浩。親故多謂『非宜。』愷之決意以聞。又與朝臣爭論、故衆無以奪焉。時代咸稱之。爲州別駕、歷尚書右丞卒。子凱之別有傳。」と記されてゐる。愷之がかゝる性格を得たのは偶然ではない。かゝる特質はこの性格にあると共に、實に彼の教育にもあつたのである。彼は「博學而有才氣」

及び「所著文集及啓蒙記、傳於世」(晉書)といふにみて、また梁の鍾嶸の「詩品」は、彼を中品に置き、「晋常侍顧愷之。長康能以二韻答四首之美」と言つてゐる。彼の學藝に對する教養を知るべきである。しかも散騎常侍は、「秦及漢置散騎及中常侍各一人官並無員。散騎騎馬夾乘輿車、獻可替否」(應劭漢書)あつて、皇帝の左右に居て承答顧問を職とし、詔命を掌贊するので、「故前世多參用言語文學之士」(華嬌集)である。彼の學識を知ることが出来る。且彼の交友には高士が多かつた。彼が「每重嵇康四言詩」たその嵇康は竹林の人であつて、老莊に精しく天然自然、寡欲の人であり、「名畫記」の記す所によれば「能屬詞、善鼓琴、工書畫。有獅子擊象圖、巢由圖。傳於代」であつた。「世説」はその「風姿特秀、見者歎曰『蕭々肅々、爽朗清舉』」と言つてゐる。然るに「世説」は

或問顧長康、「君筆賦如何嵇康琴賦。顧曰「不賞者作後出相遺、深識者亦以高貴見貴」

との事實を記してゐる。そこに自ら許し他を許す生活の深さを示してゐる。その他殷仲堪は其の性眞素であつて老莊に精しく、裴楷は俊朗明悟であり、風神高邁、學識秀逸であつた。また謝幼輿は通簡高識であり、心を自然に任せてゐた。是等の人々を交友としてゐた彼も老莊の學に沈潜して、是に通ずることが甚だ深かつた。随つて彼の立場は老莊にあつて、本質に即き、附加的なるものを捨てて行つたことは容易に理解せられる。偶然なる形體を性格と考へるのは漫畫である。彼は漫畫を捨てて本然なる形體を支持した。彼が「點睛」を重ねる如きはその一例である。し

かし點睛は彼にはじまつたことではない。秦の烈裔にもこの説話がある。

含丹青以漱地、即成魑魅及詭怪群物之象。以指畫地長百丈、直如繩墨。方寸之内、畫以四瀆五岳列國之圖。又畫爲龍鳳鸞翥若飛。皆不可點睛。或點之必飛走也。(王子年拾遺記)

「目睛」を形體の中心とする思想は古いものであるが、形體に抑揚を附することを性格とする顧愷之の中に、これが再現することは至當である。しかるに謝赫にありては、形體に對する價値の批評を、そのままの存在に集中したのである。随つてかかる相互に相反する態度は、謝赫をして「迹不迫意」と言はしめたのである。觀察は性格であるから、かく觀る人にも見らるる人にも、共に心理的なる至當を見得るのである。

顧愷之の作品として書き記されたものを、「貞觀公私畫史」「歷代名畫記」「宣和畫譜」の三者によつて見れば次の如くである。

一、唐 裴高源、「貞觀公私畫史」

司馬宣像、謝安像、劉牢之像、桓玄像、烈仙圖、上五卷梁太目所有

唐僧會像、沅湘像、三天女像、八國分舍利圖、木雁圖、水府圖、盧山圖、楞蒲會圖、行龍圖、虎嘯圖、虎豹雜鷺圖、鳧雁水洋圖、右十七卷顧愷之畫、九卷隋朝官本。

二、唐 張彥遠、「歷代名畫記」

顧畫有、異獸古人圖、桓溫像、桓玄像、蘇門先生像、中朝名士像、謝安像、阿谷處女扇圖、招隱
鷺鷥圖、筍圖、王安期圖、列女仙白麻紙、三獅子、晉帝相列像、阮修像、阮咸像、十一頭獅子白麻紙
司馬宣王像一素紙、劉牢之像、虎豹雜鷺鷥鳥圖、廬山會圖、水府圖、司馬宣王並魏二太子像、鳧雁水
鳥圖、列仙圖、木雁圖、三天女圖、三龍圖、絹六幅圖、山水、古賢、榮啓期、夫子、玩湘、並水鳥、
屏風珪陽王美人圖、蕩舟圖、七賢、陳思王詩、並傳於後代。

三、宋 「宣和畫譜」、道釋部

晉顧愷之御府所藏九

淨名居士圖一、三天女美人圖一、夏禹治水圖一、皇初平牧羊圖一、古賢圖一、春龍出蟄圖一、女史
箴圖一、琴瑟圖一、牧羊圖一、

此等によりても彼の作品には、人物動植物風景等あらゆるものあつた事が知られる。そして人物
は多く彼の周囲の人であり、その傳記に示さるる様にその寫生であり、風景も動植物もまた寫生であ
つたであらうと想像せられる。この想像は彼の畫論の考察に一つの手がかりを與へる。

唐宋に於いてはその遺作の列記が多いが、元以後に於いては著しく減少して、列記の作品が各書一
二になつて居る。而して現存するものは故端方氏藏の洛神賦圖と、英國博物館の女史箴圖と、宋版の

「烈女傳」のみであると言はれてゐる。而も「烈女傳」は宋に於いて過半畫き更へられてゐるので、彼の
作品として見うるものは、僅に洛神賦圖と女史箴圖との二種に過ぎない。洛神賦圖に就いては「國華」
〔明治四十四年六月〕に、女史箴圖に就いては「國華」〔大正三年四月號〕に、更に兩者に就いては「東洋學報」
〔大正四年第一號〕に何れも瀧精一氏の研究がある。それに據れば次の如くである。

故端方氏藏の洛神賦圖は、魏の曹植の洛神賦を描いたものであつて、高さ八寸餘、長さ十尺餘の絹
本着色横卷である。しかしその前半は缺けてゐる。その構想は奇逸で如何にも古代的である。宓妃の
雲車に駕する趣は、武梁祠の神話的題材と近似してゐる。龍や腰部以下が獸體となれる人物や諸神と
並にこれらの活躍の状態が甚だ近似してゐる。武梁祠は後漢のものであるから、之と近似してゐるこ
とは、顧愷之筆とすることの一證である。また魏の所作たる龍門の彫刻とも山陵樹木の形體が酷似し
て居る。山は一種特別の曲線で、外の輪廓に平行して、大きく陰影部を作り、樹は芝菌の簇生せる如
くである。また人物は長妍であり、筒形の冠及び着衣等もそれと殆同一である。更にまた全體の構圖
からいつても、漢式を傳へた六朝の作なることが想像せられる。

〔附記〕龍人物の形體其の他が、朝鮮高句麗時代の古墳内の壁畫に酷似し、鬼氣身にせまるが如きもののあるのも亦この一證であ
る。更に明の王世貞が「張彥遠の言に古の續は臂細くして胸束ぬとあるが、周防以後少しく變化し、古の馬は喙尖くして腹細しと
いつてゐるが、韓幹後少しく變化した。また山水は或は水浮ぶべからず、或は人が山よりも大であるが、それは其の長ずる所を顯

すための意向である」と言つてゐる。(藝苑厄言) 洛神賦圖にも、女史箴圖にも共にこの彦達と言ふ所の古代がある。

しかし第一にその絹は宋絹である。中央亞細亞發見の唐畫の絹に薄手軟質のものがあるから、この絹の如きものが、絶対に宋前になかつたことは言へないが、これは宋前の絹とは思はれぬ。第二にはその手法である。全部の意匠と局部の技巧とで、反對の傾向を現してゐる。即ちその布置と形象とは六朝的な古拙を有して居るのに、賦色と用筆とは六朝的でない。細微流暢である。その賦色は水繪の具のみ用ゐられて淡泊であり、且暈渲迄用ゐられて居る所は、南宋の人物畫に餘分に似てゐる。第三にはある部分には模寫の爲に起ると想像せらるる形體上の衰頽がある。故に之を宋代の摸本であらうと想像する。

洛神賦圖の畫名は、「貞觀公私畫史」に晉明帝の畫として、隋朝官本中にあるものにはじめて見えてゐるが、顧愷之の作は載つて居ない。その記録に見えるのは宋末の湯垢の「畫鑒」が最初である。また明の茅維の「南陽名畫表」や、汪珂玉の「珊瑚網」にも出て居る。しかし「珊瑚網」記載の如くこの畫は重着色ではないが、その他の點はよく合つてゐる。また清の胡敬の「西清筍記」は、彼が嘉應年間に清朝御府の寶物を見ての記載であるが、現存のものとはよく合ふので、この畫はもと御府本であつたと想像せられる。けれども別に款識もなく、ただ宋朝の藏印があるのみである。

絹本設色、畫「洛神賦」圖。御「飛車」旁「神執」轡、以「龍爲」馬凡六。後「二龍」隨之。左右異魚翼轉而進衛、旌旆飛揚。無「款識」。

次に英國博物館の女史箴圖は、もと清朝御府にあつたもので、義和團騷擾の際商人の手に入り、英國に賣られたものである。張華作の女史箴を描き、絹地横卷、高さ八寸餘、長さ一丈五尺餘。九段にわかれ、文章と繪畫と相交互して居る。その詞書は我國天平の過去現在因果經、宋版の顧愷之の「烈女傳」等の如くに、上に畫があり下に書がある形式と異り、我國の繪卷物の如くに、詞書と畫とが交互に畫かれてゐる。本圖は英國博物館の圖書及び印刷部長たる Binyon 氏によつて在英日本人の手に色摺木版として出され、同氏の精しい考證がついて居る。氏は佛國の Chavannes 教授と共に、是を以て顧愷之の眞蹟と認めて居る。

張華の文章は全部で三百三十五字であるが、此の詞書には初の部分百十四字を缺いて居る。「西清劄記」には、この圖の有する詞書全部を引用して居るので、他本で無いたことが知られるが、紙本設色とあるのは誤記であらう。本圖は淡墨銳線の白描式なるものの上に、強い朱の渲暈を施してある。風俗は漢より六朝に當り、構圖も亦唐以前のものである。洛陽龍門の六朝期の彫刻中、賓陽洞入口の左右兩側の高さ約三十尺の壁面の浮彫は、是と最もよく類似して居る。衣冠の風俗、丈高細長の姿體の如きが是である。題材及び材料の扱ひ方は明かに六朝の様式であるが、ビニオン氏によれば印章外装の上からも、それが證明されて居る。即ち宋の徽宗の御府より出たもので、「宣和畫譜」の顧愷之の條に

女史箴圖とあるものと符合するといつて居る。政和宣和の瓢形の御印は宋代の形式であるが、由來支那人は撲刻に巧であるから、ただ是だけの理由では確かでない。しかも明人項墨林の奥書があり、乾隆帝の御印と御題とがあり、以來御府の收藏である。

ビニオン氏は絹は唐前のもので、是を宋絹で修繕してあると言ふが、絹の時代的區別は困難である上に、甚しく宋絹に似て居る。また詞書を後の書入としてゐる。その書振は繪畫に肉迫して居たりして位置がよくない。墨も繪に用ゐられたものと異り、表面に浮いて居ると言つてゐる。字が畫より後れて書かれて居ることは勿論であるが、時代を異にする程後れて居るとは考へられない。畫と書と筆者を異にする事は普通であり、随つて墨の異なるのは勿論であるし、且書に焦墨を用ふる時は、幾分絹面から浮いて見える事がある。之は時代の新古の故ではない。そして字が畫に肉迫するのは、書寫の拙なる故である。第三段以下の畫は、文章を數段に分ち、之に畫をはめるものであるから、詞書なくば畫を了解しがたい。故に最初から記入を豫想して居、詞書なくして時代を経過したものとは考へられない。しかも現行の刊文に比して誤字があり、且臨寫の調子がある。而してこの字は六朝風でなくて、中唐後の寫經と様式を同くし、且稍くづれて居るから、宋朝の寫字生が唐書を摸寫せるものと推定する。またその畫には宋に於けると同じく、模寫のための衰頹 Degradation by copying がある。例へば人物の一般に高長なのは、六朝畫としてあやしむに足らないが、中には甚しく高長に過ぎて、比

例を失してゐるものがある。龍門の浮彫にも高長の人物があるが、その技巧は幼稚でありながら、しかも斯くの如く不釣合ではない。その出來から言へば、龍門以上であるにも係らず、かゝる形體の衰頹がある。また第五段の蚊帳も形體に條理の通じがたき所多く、第四段の鏡その他の器物にも、模寫上の不用意から來る頹れが多い。これは畫象石の不用意とは、性質が違つて居る。更にまた畫の風趣が古代的なるに係らず、その中には意外に發達せる技巧をふくんで居る。その古代的なる調子は、構圖と形體との上にあつて、用筆と賦彩との上にはない。用筆賦彩は、構圖と形體に比べて、不釣合な程巧である。随つて意匠が古くて技巧の新らしいことが想像せられる。故にこの原本は六朝のものであつて、現存の作品は宋朝且北宋あたりの模寫と思はれる。

女史箴圖に就いての最初の評は、米芾の「畫史」である。「女史箴橫卷、在劉有方家。筆彩生動、髭髮秀潤」とある。「宣和畫譜」の道釋門にもこの圖名が見え、明の陳繼儒の「妃古錄」には、「女史箴余見于吳門。向來謂是顧愷之。其寔宋初筆。乃高宗書、非愷之也。」と言つて居る。詞書を高宗筆とするは、卷初の瓢形の朱文御書の印によるのである。陳繼儒は書畫共に宋代として居る。また「西清劄記」は米氏と眉公の説を引いて之を唐摸として居る。古く附會するのを習慣としてゐる支那人さへ、猶之を六朝の作とはしてゐない。これが瀧精一氏の意見である。

顧愷之が以上の二圖を描いたといふ記録は宋前に見えないが、明の豊坊撰の「書訣」によれば、彼と時代を同くする書家王獻之が洛神賦をかけた事があり、當時にあつてよく書かれたものである事が想像せられるし、また彼の畫きそうな畫題である。且彼の作品は、張彦遠の記す所によれば、

緊勁聯綿、循環超忽、調格逸易、風趣電疾。

であつて、意筆先にあり、畫盡きて意あり、神氣を全くする所以であると記されてゐる。また元の湯垢によれば、春蠶の絲を吐くが如くであり、また春雲の空に浮び、流水の地を行くが如くであると記されてゐる。是等の特質がこの二圖からも見得らるので、他に反證のない限、古傳の如く彼の原作を模寫したものとなし得るのである。

この繪畫によつて知らるる特色に就して Bushell が “the delicacy and fine rhythm of the brush line characteristic of the artist” (Chinese Art. Vol. II) と云つてゐる。また Binyon が

In actual beauty of delicately modulated brushline, sensitively sweet, yet confident in power, no painting of later ages surpasses this. It is suave and tender, yet never soft or weak; firm and precise, yet never dry. The calligraphic element is there, as in all Chinese painting; but there is also unusual lifelikeness and humour. How beautifully felt is the action of the hands of the tall maiden knotting up the coil of hair in the toilet scene! How delightfully realised

the boy strug gling on his nurse's knees! How one feels pride, courage, and will in the attitude of the lady who faces the raging bear! How the bearers groan and struggle under the weight of the palanquin bearing the serene Emperor! We are made to feel all this, and at the same time we feel the painter's enjoyment of pure rhythm in following with his fine brush the wave of the light drapery that streams from the ladies' robes. (Painting in the Far East.)

と言つてゐる。更に伊勢專一郎氏は「支那の繪畫」に於いて、

形の美しさに貫かれた彼の世界は、必然に靜かな平和な世界である。人物は凡て、靜かなる姿勢、動作、運動を表してゐる。彼の人物の美しさを規定するものは、其の身體各部の程よき比例である。長さ幅の比例である。更に此の美しさを支へる他の半面は、夫等人物の姿勢、動作に現れた均衡と旋律の類なき美しさである。特に立像に最も著しい。例へば「女史司箴敢告庶姬」の右端の女や、髪を梳ぐる女の如きは、其の代表的のものであらう。音樂的な旋律を畫いた嫺やかな姿態は、更に一定の方向に延びた廣い裳裾の旋律と美しい均衡を保つてゐる。斯の如き形の美しさは單に此の代表的な二人の人物のみに限らない。怪獸と矛を持つて戦つてゐる二人の人物でさへも僅に自體を捻つて程よい均衡を保つてゐる。そこには激しい運動は決して畫かれてはゐな

い。而して其の側には殆んど此の事件と關係なきが如く、靜かに立つてゐる女——閑散者があ
る。彼の世界は、實に、此の二つの世界が同時に存在し得る世界である。
と言ひ、また

此の靜かな、併し潑刺たる精神は、必然に其の人物に一種の氣高さを與へる。教養ある貴さを與
へる。彼れには、心を掻き亂す激情はない。
と言つてゐる。何れも共に參考とすべきである。

第二節 畫 論

「歷代名畫記」の顧愷之の項には、

著魏晉名臣畫贊評量甚多。又有論畫一篇、皆模寫要法。

と書いて居る。然るにその後には「又愷之魏晉勝流畫贊」といつてその文を掲げてゐる。随つて「名
臣」と「勝流」とその名に多少の差はあるが、蓋し同一のものであらう。而してその内容はその題名
によつて知らるる如く魏晉時代における名家の畫贊である。にも係らず此所に載せられたものは、主

として模寫に就いてであつて、全く「勝流」の畫贊に關せる事項は含れてゐない。「皆模寫要法」は、
「論畫」にのみ係り、「魏晉勝流畫贊」には係らぬのであるか如何か、この記述では曖昧であるが、「皆」
といふに見れば、「論畫」のみならず、「畫贊」にもかゝらねばならぬ。しかしその題名が正しく内容を
指示するのを常とする點から見れば、これは「論畫」にのみ係るものと解すべきである。「評量甚多」
の語によれば、その「畫贊」がその畫に對する批評であつたことと、その批評も亦可成り多かつたこ
ととが想像される。然らば「名畫記」所載の「畫贊」は疑はねばならない。

次に「論畫」に就いては、顧愷之の項に、「顧愷之論曰」とあり、また「叙師資傳授南北時代」の項に
及覽顧生集、有論畫一篇。

とある。故に「名畫記」は之を「顧生集」の中から引いたことがわかるが、「顧生集」と「晉書」記載
の「文集」「啓蒙記」との關係は、今日同書を見ることは出来ないから不明である。（「名畫記」は「顧生集」
をまた「顧集」ともいつてゐる。顧愷之の項に「見晉史中興書」及顧集」がその例である。）而して
「論畫」の内容とする所は、「模寫要法」であるべきである。然るに「名畫記」所載の「論畫」は全く
「模寫要法」ではなくて、作品批評である。作品の畫題をあたへて、時々作者名例へば衛協、戴逵を
も記して之を批評してゐる。題名と内容とがこの場合にも全く相反して居る。

次に「名畫記」が顧愷之の項に掲げてゐる畫論は、「又畫雲臺山記曰」とある「畫雲臺山記」である。

之は正しく雲臺山を描く記述であつて、この場合に題名はその内容と全く一致して居る。故にここに問題となるのは、「魏晉勝流畫讚」と「論畫」との関係である。即ちその各の内容と題名とが一致せず、しかもその不一致は相互に、その題名を取換へれば取除かるる如き不一致であるから、ここに何等かの理由によつて、張彦遠の「名畫記」編著の後に於いて、相互に置換へられたものであらうと思ふ。そしてこの想像を助ける材料としては「名畫記」の「叙師資傳授南北時代」に「余見顧生評論魏晉畫人深自推_二顧衛協_一」と言つてゐる。而して衛協の作をあげて推賞してゐるのは「七佛及夏殷與大列女」の繪畫について、「皆衛協之手、傳而有情勢」といひ、また「北風詩」の繪畫に「亦衛手。巧密於情思名作」といつてゐる如きをさすもので、これは「魏晉勝流畫讚」中になくて「論畫」の中にある。故に「論畫」は「魏晉勝流畫讚」と内容をかへたのであり、しかもそれが張彦遠以後である事が知られる。されば是等の三書は顧愷之記載の全部であらうか、その摘要であらうか。これも「顧生集」等の亡失によつて、亦知り難いものであるが、張彦遠がこの三篇を掲げたる後に附記して、

以上並長康所著、因載于篇。自古相傳脫錯、未得妙本勘校。

と言つてゐる。之に依つて唐代に於いてすら既に脱錯が多くて読み難いものであり、その脱錯を正すべき正本の得られなかつたことが知られる。此に於いてまた蓋しこの三書が摘要でないことの證を得る。即ち第一に若しその現存の書が摘要ならば読み難い理はない。原本が如何に読み難いとしても、

その摘要は読み難からず、一通り意は通すべき筈であるのに、この書は甚しく意を通じ難い。「名畫記」は、「古畫品錄」「續畫品」その他多くの書を引用して居るが、その引用は後に檢するが如く、何れも理路は明晰であり、措辭も平明にされて居る。然るに是に於いては全く異つて居る。第二にその附記の中に少しも摘要であるとの意味が示されてゐない。「以上並長康所著」といひ、「未得妙本勘校」といひ、共にその載録の原本のまゝなるを思はせる。もしこれが摘要であるならば、單に「長康所著」といふの理なく、また妙本を得ば勘校すべしとの意を示すことも正當ではない。第三に原本が既に脱錯して読み難いものなる時に於いて之が摘要を作るのは、張彦遠の如き人のすべき事とは思はれぬ。

この三篇の畫論は支那に於ける最初のものであつて、實に支那の繪畫思想の根本をなすものである。即ち後來の一切の思想の起源がこの中に見出される。この點に於いて彼の畫論の研究は、正しく東洋畫論の研究の發足となるべきものである。而して彼以前にも、莊子、韓非子、劉安、張衡、王廙等の畫論がある。しかし是等は何れも斷片的なるものであるが、その凡てが顧愷之に到つて漸くその系統中に定位されて来る。彼は實にその前を受けて、後の源泉となり、後代のあらゆる要素をその中に包んでゐる。顧愷之を得て東洋ははじめて、畫論を得、且彼に先行する數氏はその萌芽となり得たのである。彼が藝術家にして同時に學者であつた事が、彼をこの位置に置いたのである。随つて彼の畫論

を検するには、先づ第一に彼に先行せる思想の數種に就いて檢する事を要するのである。

第一、前期の傳統

一、「莊子」外篇田子方の章に、畫史を叙する記事がある。

宋元君、將畫畫。衆史皆至、受揖而立、舐筆和墨。在外者半。有一史後至者、僵々然不趨、受揖不立。公使人視之、則解衣槃礴贏。君曰「可矣。是真畫者也。」

「莊子」中外篇及び雜篇はおそらく莊子の徒が、内篇に擬作したものであらう。しかし其の意は内篇の思想の敷衍にあるから、その思想に近いものである。故にこの記述をもその意味に於いて採用し得る。而してこの記述は描寫に當つてとるべき、精神及び身體の態度は、必ずしも、普通の習慣に拘束せらるるを要せぬことを示してゐるのである。即ち其處に描かるるものを論ずるのでなくて、畫くものの態度を論じたのである。畫家に許さるる道德は、些末な禮讓でないといふ點である。即ち作者に要求するものは、態度でなくて作品である。作品の中に一切の價值を委託する。作者がそうであるばかりでなく、社會の人もまたそうであるといふ事である。即ち作者は、作品の價值の故に、社會に對して、一種のゆるさで結合することを許すといふことである。

二、秦の「韓非子」に畫の難易を論ずる記述がある。

狗馬最難。鬼魅最易。狗馬人所知也。且暮於前、不可類之。故難。鬼魅無形。無形者不可視。故易。

この難易論は、即ち題材論である。題材取扱の難易論である。人の熟知する所のものの難きは、その形の些細なるくるひをも、直に見出し得らるるからである。この思想の根柢をなすものは、自然に對する模寫説である。この思想からは後世の寫實論が出る。

三、然るに劉安の論畫は、かゝる模寫説より、更に一步を進めて居る。

謹毛而失貌。高誘註曰、謹委微毛、留意於小、則失其大貌。(淮南子、鴻烈解)

こゝにはその題材の部分に對する價值批判がある。即ち細部に即して大局を失ふことの無價值なるを言つて居る。細部を輕じ、大要を重ずるは、細部と大要との價值を批判して後、細部を捨てたのである。而して大要を以て細部以上なりとするものは、對象をそのままに模寫するといふが如き、受身の態度を捨てて、對象に對する作者の位置を認めて居るのである。莊子にあつては態度の上に認められたものが、ここでは更に題材の上に認められる。そして「莊子」の態度論は、心理的に深められたものであつて、即ち感ずる力が、總括する力として深められたのである。かくて題材の上に働く心理の認めらるる事は、作品の鑑賞に就いても、それを自然の模倣として取扱ふものでなくて、作品を自然以上のものとして取扱つて居るのである。この細部よりも全體を重ずるといふ立場からは、必然に後

世の氣韻論構圖論等が生ずるのである。

四、後漢の張衡の論畫は、

畫工惡圖犬馬、而好作鬼魅。誠以實事難形、而虛僞不窮也。(後漢書、張衡傳)

と言ふにある。犬馬を描くを惡むは、犬馬は實事であるから、形を描く困難がある。しかるに鬼魅は虚僞であるから、それを如何に描くも窮することなく、甚だ容易であるとするのである。随つてこの論點は、韓非子と同一であつて、寫實は困難であり、虚僞架空は容易なる事を示して居る。即ち前者にあつては描かれたる形體が、直に對象と比較さるる困難があるのに、後者にあつては、比較さるべき對象なく、その困難からまぬがれ得る事を言ふのである。かかる畫論はそれが繪畫の手法的發達の幼稚にして、畫面が常に對象の形體に壓せられてゐることを、間接に示してゐるのである。

五、晋の王虞がその兄の子王羲之に與へて學畫を論ずるものが、「王南平集」にある。「歷代名畫記」の方が一層精しいから、其に依ると次の如くである。

畫孔子十弟子、贊曰、余兄子羲之、幼而岐嶷、必將隆余堂構。今始年十六、學藝之外、書畫過目、便能就。余請書畫法。余畫孔子十弟子圖、以勵之。嗟爾羲之、可不易哉。畫乃吾自畫、書乃吾自書。吾餘事雖不足法、而書畫固可法。欲汝學書、則知積學可。以致遠。學畫可。以知師弟子行己之道。又各爲汝贊之。

この「畫孔子十弟子贊」は愛情にあふれて書いて居る。この中「書畫過目便能就、余請書畫法」とある故に、當時既に書畫の「法」のあつたことが知られる。その法の如何なるものであつたかは、今は明かにしがたいが、「吾餘事雖不足法、而書畫固可法」といふに見て、その「法」は可成り明確であつたものと想像せられる。或はこの「法」といふも、もとより正確な規則的な法ではなくて、手本位の軽い意味であつたかも知れないが、既に手本といふ以上、そこには意識的に一つの規範が造られ、或は造られつつあつた事が想像せられる。そして次に「欲汝學書、則知積學可。以致遠」といふに見て、書の根柢に手法以外のもの、即ち教養を重じたことが明かである。而してこの事はやがて繪畫の上にも移つて來る。即ち畫の基礎として描寫の手法以外に、教養を重じた事が明かである。この事實は當時の繪畫が、既に進歩して對象描寫の困難には耐へ得る様になつた事を示し、他方には繪畫が寫實的なる經驗より以上の要素を、含んで居ることを示してゐる。即ちそこには教養が必要とせられて居る。換言すれば、見えざる力、即ち現れしものを支持する背後の力が重ぜられてゐる。その教養は「積學以致遠」にある。かかることは此處にあつては、未だ書についてのみ言はれて居るのに過ぎないけれども、彼が「書畫法」と一緒にして言つてゐるに見ても、書と畫とは、それが著しく異性質のものであるとは思はれぬ。即ち書に於ける要素は、同時に畫に於ける要素であること、書畫は同性質のものなることを指示してゐる。故に書に於いて言ひしこのことは同時に、畫の上にもまた言ひ得ることに相

遠ない。而してかかる教養は畫の上には二つの方向として現れて居る。一つは古畫に學ぶこと、即ち謝赫の畫六法中の「傳移模寫」であり、他は畫面の特色とはなるが、畫面の姿とはならぬ人格の基礎である。董其昌が「畫禪室隨筆」中に於いて、「畫家六法一曰氣韻生動。氣韻不可學。此生而知之。自然天授。然亦有學得處。讀萬卷書、行萬里路、胸中脫去塵濁、自然丘壑內營、成立鄴鄂、隨手寫出、皆爲山水傳神」と言つたのも、黄左田が「二十四畫品」に氣韻を論じて、「六法之難、氣韻爲最。意居筆先、妙在畫外。如音樓絃、如烟成靄。天風冷々、水波滌々、體物周流。無小無大、讀萬卷書、庶幾心會」といつて居る。また「芥子園畫傳」が、「去俗無他法。多讀書則書卷之氣上升、市俗之氣下降矣」といひ、また沈芥舟の「芥舟學畫編」に「如欲避俗、當多讀書、參名理。始以藹滌、繼以消融。須令方寸之際纖俗不留。若少著一點滯重挑達意思、即痛自裁抑、則筆墨間、自日幾於溫文爾雅矣」と言つてゐる等が是である。

而して王虞は之を畫の事とせずして、書のこととして居る。後世多く氣韻を性情の倫理と解して、之を生命とすると共に、他方に書畫一致の思想を生じ、畫は胸中の逸氣を寫すのみと言ふ迄になる。かくて書に於ける必要が、そのまゝ畫にも移される。書は畫の有する對象性を必要とせず、全く直接なる内面的態度の表出であるから、讀書はそのまゝ中心の要素となる。然るに畫に於いては、董其昌の如く、「讀萬卷書」と共に「行萬里路」を要する。王虞が書に於いて重要なりとした「積學致遠」は、

常に藝術上の一つの基礎となるのである。

渡邊華山の座右銘五の中、最初と最終とは次の二つである。

讀萬卷書而行千里路。

志拙畫拙、心淺畫俗。欲去醜俗、不如讀萬卷書。

而して畫に就いては、「學畫可_レ以知師弟子行己之道」と言ひ、師を得て學び、己の道を完成すべきことを教へて居る。書にあつては讀書によつて、畫にあつては師によつて、己を教養し、己の道を完成せねばならぬ。藝術を以て自己に歸せしめ、自己の獨自性を表すを以て藝術の主とする思想は、既にここに明かにされてゐる。

随つて藝術を以て己に歸する以上、描くにあたつては、その態度の自由なるを要すること「莊子」に於けるが如く、しかもその畫には確定した性質があつて、法則を立て得る。その法則の一つは部分に先立ちて全體をとるべきことである。而して法を守るとはまた己にかへる道である。師によつて己の道を知るが如く、部分よりも先づ全體につくことも亦、己にかへる道である。かくて「莊子」と劉安と王虞とは、韓非子に對立する。故に顧愷之以前にあつて、既に繪畫に對する態度が、作品を以て對象に依屬せしめんとする要求と、對象を作品化せんとする要求と、即ち自己を對象化する要求と、對象を自己化する要求との二つがあつたのである。

以上の考察によりて知り得ることは、ほぼ次の六個である。

- 1、作品はその性質を畫家の人格に發するものであるから、畫家は常に基礎的な教養を積まねばならぬ。(王展)
- 2、繪畫の世界は、世の常の世界を超越した道德を有する世界である。即ち作品の價値が、畫家の道德を擔ふ世界である。(莊子)
- 3、繪畫の對象となれるものを、如實に寫し出さねばならぬ。作品の價値は、全く對象を如何に寫し出したかに依つて定るのである。(韓非子、張衡)
- 4、部分以上のもの、即ち全體的統一を重ぜねばならぬ。(劉安)
- 5、繪畫の上に規範を立つることは可能である。(王展)
- 6、繪畫は傳統によつて發達する。(王展)

而して是等の思想は何れもそのままでは不安定であるが、とにかくそこには繪畫の上に法則が立て得られ、合則的に制作し鑑賞し得らるるものなることが信ぜられてゐる。故にそれ以外の五個を以てその合則性の内容となし得る。即ち人格、道德、對象、統一、傳統の五個を以て、繪畫に於ける法則と見得ることになる。これは願愷之以前の時代を、一全體として見る場合に就いて言ひ得るのである。

そしてその中には、第一に作品を作者の人格に歸し、その人格の世界は特異の世界であるとする事、第二に作品を對象即ち素材の性質に歸し、作品は之の對象に従屬しなければ、無價値であるとする事との、この二つの態度が對立する。ここに藝術上の主觀主義と、客觀主義との對立が示される。そして更に他の一つの對立がある。それは第一に作者の人格と傳統、第二に對象と傳統との對立である。作品の性質が作者の人格に歸するならば、繪畫をよくする道は、專一に個性を發揮する道であつて、同時に他の作者或は作品に學ぶことは、之と對立せねばならぬ。また作品の性質が素材たる對象に歸するならば、最もよく對象を研究すれば十分である。他の作者或は作品に學ぶが如きは、これまた態度を二にするものである。故にここにも亦、この對立がある。この人格と對象との對立、及び人格と對象とのそれぞれと傳統との對立は、今や願愷之が受取つた二つの問題である。既に全體としては一つの方向を確定して居ながら、猶内部に包有するこの矛盾を如何に整理するかは、願愷之に與へられた問題である。而して彼は神氣、骨法、用筆、傳神、置陳、模寫の六個の要素を以て、この問題に對して居る。

第二、神氣。

、刻削爲容儀、不畫生氣。(以下論畫)

刻削には二義が與へられる。第一は對象その者の性質であつて、瘦せて弱々しいことである。この意味にとれば、その容貌が瘦せて弱々しいので、畫面に生氣が現れて居ないと解するのである。しかしかく解すれば「不畫生氣」が生硬になる。故に第二の解釋によつて刻削を以て作者の態度として、即ち寫實に苦心して專念工夫する意味に取り、細部に苦心し刻削して形體を作るために、その畫面は生氣を失ふとするのである。かくすれば「不畫生氣」は無理でなくなる。「生氣を畫かず」と言ふに見て、その生氣が對象の中に感ぜられる生氣であることは明かであるが、生氣はこの場合、細部以上のもの、即ち全體的統一なる事も明かである。故に生氣の所在は對象の中において感ぜらるゝ事、生氣の性情は全體的統一なる事の二つが、ここに於いて明かにされる。

2、神屬冥芒、居然有得一之想。

芒は光輝の發射であり、また芒と通ずるから、冥芒は非感覺的なるものの意である。居然は安然である。得一は、「老子」よりの出典である。「昔之得一者、天得一以清、地得一以寧。神得一以靈、谷得一以盈、萬物得一以生。王侯得一以為天下貞。其致之一也」である。「淮南子」は「夫天地運而相通、萬物總爲一」と言つてゐる。故に一は萬物の統一原理である。而して「老子」には此の統一原理を名づけて道と言つてゐる。

「老子」は更に一に就いては、

1、載營魄抱一、能無離乎。專氣致柔、能如嬰兒乎。

2、三十輻、共一轂。

3、視之不見。名曰夷。聽之不聞。名曰希。搏之不得。名曰微。此三者不可致詰。故混而爲一。其上不皦、其下不

レ味、繩々兮不可レ名。復歸於無物。是謂無狀之狀、無象之象。是謂惚恍。

4、曲則全。枉則直。窪則盈。弊則新。少則得。多則惑。是以聖人抱一爲天下式。と

いつてゐる。以て「一」の意味を知るべきである。

而して神は、之を字の成立よりいへば示と申との二つに分れる。示の二は上字であつて天の意味があり、小は日月星の三者がその象を垂るる意味である。故に示は「天垂象見吉凶、所人示以也。从二。三垂日月星也。觀乎天文以察時變。示神事也」である。申は引申の意であつて、萬物造化の本原は天にある事を示してゐる。故に「神」は「引出萬物者也」である。（許慎の「說文」）神はそれ自身としては冥芒に屬するも、全體的統一をなして居、そこから一切のものを引出して、吾等の可視の中に表れて來る事をいつてゐるのである。顧愷之の老莊の學者であつた面影はここにあらはれてゐる。

3、居然爲神靈之器、不似世中生人也。

而してこの場合の神靈は、肉體から區別された意味の精神をさしてゐる。

4、傳而有情勢。

之は「七佛及夏殷與大列女」の畫を論じたもので、「二皆衛協之手、傳而有情勢」といつてゐる。その

畫面が素材の神を傳へて、情勢に満ちて居ると解すべきである。一書には傳を偉としてゐる。是であつても意は通ずる。或は之を讀みて、「二皆衛協之手傳、而有情勢」とするけれども、それでは「而」が突然であるから、この讀方を取らぬ。特に傳を偉の誤記と見れば一層其の讀方では意味が通じない。かくて「神」と「情勢」とは要するに同一なるものであつて、それを全體の統一の形と見て神といひ、感情に見て情勢といふのである。

5、美麗之形、尺寸之制、陰陽之數、織妙之迹、世所並貴、神儀在心。

美麗の形、尺寸の制、陰影の數、織妙の迹の如きは、畫面に材料的感覺的に示されて居るものであつて、之は何れも世人に貴まるる所である。しかし神儀は心にある。心にあるとは材料的に畫面に示されて居ないことを意味してゐる。ここに於いては、神氣と畫の素材とはその表れ方を異にせることを示してゐる。神氣はその材料的感覺的にあらはれたものを、自らは形を表さずして支持し統一するものなる事を意味する。

6、林木雍容調暢、亦有天趣。

此の場合には、5の如き分析的な態度を措きて、畫面を全體として觀察し、その情勢をみたのである。即ち神氣が素材の中に現れた形そのものの觀察である。

7、若長短剛軟、深淺廣狹、與點睛之節、上下大小醜薄、有二毫一失、則神氣與之俱變矣。

(以下魏晉勝流畫譜)

是は素材の形體と、神氣との關係を論じたものである。「上下大小醜薄」は蓋し「深淺廣狹」に續き「與點睛之節」と位置を交換すべきものである。素材の形體上の表現は、微妙に神氣に影響する。長短剛軟その他に、一毫の變化あるも、直に之は神氣の變化として感ぜられる。神はもと形のあるものではないが、しかも全體の統一の原理として存するもの故、之を發生的にみれば、萬物は神によつて引出されて来る。しかし之を吾等の觀照として見れば、引出された萬物よりして逆に神に達する。随つてその形體にして少しく異れば、その異なるものは、直にそれをして異らしめた原因の差異として吾等に感ぜられる。これ形體上の一毫の差が、神氣に直接して直にその差として表はるゝ理由である。

8、凡生人亡、有手揖眼視、而前亡所對者、以形寫神、而空其實對、莖生之用乖、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、不可不悟對之通神也。

對象なくして描けば、如何に寫實的に描いても、その神を傳へる事は不可能である。對象なくして描けば、その傳神は甚しき缺乏を示し、對象が不正ならば、またそれに相應じて缺點が生ずる。作品の明晰或は曖昧は、要するに對象の神、即ち對象の「得一の想」に通じ得るか否かにある。換言すればそれは全くかかつて觀照の上にあるのである。

9、畫_二天師、瘦形而神氣遠。(以下畫_二雲臺山記)

「神氣遠」は、神氣の情勢を示してゐる。神氣は超俗性である。觀照の遠く深きものだからである。然らば對象の神氣を描くとは、對象に對してなせる、遠く深き觀照の成績を描くことである。しかもこの遠く深き神氣は、畫くに形を以てし、形の中にこの遠くして深き觀照の成績をよするのである。故に神氣を描くとは、形を描くこと、形を描くとは神氣を描くことである。しかもそれは甚だ調子の張つた高き現れ方をするので、

10、山有_レ面則背面有_レ影。可_レ令_レ慶雲西而吐_二於東方清天中_一。凡_レ天及水色、盡用_二空青_一、竟素上下以映。日西去_レ山、別詳_二其遠近_一。

といふ風である。竟素は蓋し全畫面である。神氣はかくの如くして現るるのである。

11、作_二王良_一穆然坐。間而超昇、神爽精詣、俯盼_二桃樹_一。

12、又別作_二王趙趨_一。一人隱_二西壁傾巖_一、餘_レ見衣裾。一人全見_二室中_一、使_二輕妙冷然_一。

13、凡_レ畫_レ人坐時可_二七分_一。衣服彩色殊鮮微。此正蓋山高而人遠耳。

14、對_二天師所壁_一、以成_レ礪。礪可_二甚相近_一。相近者欲_レ令_二双壁之内_一、悽愴澄清、神明之居、必有_二與立_一焉。

是等何れも皆その神氣のあらはるる形である。その清澄なること知るべきである。

以上の如く彼の神氣に關する言説を列擧すれば、神氣は用語としては、生氣、神儀及び神と殆ど同義に用ゐられてゐることがわかる。而して「歷代名畫記」中徐邈の項に、神の解釋を指唆すべき一つの記載がある。

魏明帝遊_二洛水_一、見_二白獺_一愛_レ之不可_レ得。邈曰「獺嗜_二鯖魚_一乃不_レ避_レ死。」遂畫_レ板作_二鯖魚_一懸_レ岸。群獺競來、一時執得。帝嘉嘆曰「卿畫何其神也。」

鯖魚は鮓である。この話は「續齊諧記」にも見ゆるものである。

故に神は眞である。随つて願愷之が「傳神寫照、正在_二阿堵之中_一」及び「傳神之趨失矣」の傳神は、傳眞である。しかしこの眞は、單に形體の切似を以て完結する程度の眞ではない。もし形體の切似を以て完結するものとすれば、「傳神寫照、正在_二阿堵之中_一」とは言ひ得ない筈である。また「四體妍蚩、本亡_レ關_二於妙所_一」とは言ひ得ない筈である。傳神寫照は目睛の中にのみ有り得ず、四體の妍蚩は大に妙處に關するものであり、更に妙處は四體の妍蚩そのものとも言ひ得べきであるからである。即ち四體の妍蚩は妙處そのものであり、目睛の如きは實にその些末と細部に過ぎない譯である。然るに神の中心をそこに置いて、「寫照」と言ふのは、人間の全體的統一の眞を意味して居る。即ち眞はその背後に、その形體をして眞たらしめた發生の原因、即ち神を有し、その形體として成績としての眞は、同時に

理由としての、根據としての神を現して居ねばならぬ。形の深さとは之をいふのである。「易經」は「陰陽不測。之謂神」といひ、「孟子」は「聖而不可知。謂之神」と言つてゐる。この知り難きものを、知り得る形とするのが、即ち藝術上の眞である。故に形の眞とは、形の深さ或は深められたる形を意味してゐる。換言すれば神といひ神氣と言ふは、生氣ある眞であり、この生氣ある眞を寫すのが、藝術上の「神」である。されば先に引用せる、

寫_二殷仲堪眞_一、

畫_二裴楷眞_一、

圖_二裴楷象_一、(晉書本傳) 爲_二謝鯤象_一、(同上)

以_レ形寫_レ神、

の寫眞、畫眞、圖象、爲象、寫神は、何れも共に同一の事實を言つたものであつて、皆ひとしくその肖像を描くのである。また王羲之の作として「歷代名畫記」の傳へたものに、臨鏡自寫眞圖がある。畫、圖、爲、寫が皆相通ずるが如く、眞、象、神また相通ずる。「眞」といふはその「象」にあり、「神」といふも亦その「象」を離れず、何れも深められたる形體の意味に外ならない。肖像を描くとはその容貌の中に、描かれし人の人格が、明かに示さるゝを要する。靜物には人格の如き全體の統一の明晰なる觀念なく、たゞ情緒の陰影が感ぜらるるに過ぎない。故に靜物を描く場合のみを擧げて眞と言ふならばそれは或は抽象された形體の意味となし得るかもしれないが、これが人物描寫の場合に於いては、そ

の形體の意味する意味が、更に大きい譯である。勿論靜物の場合に於いても、その形體は決して單なる幾何學的圖形ではないが、靜物の形體は人物の場合よりも漫然と見過され易き傾があるから、靜物の場合にのみ言はれた眞は、人體の場合に言はれたものとは、その間に相當の隔のある事は想像に難くはない。

顧愷之が傳神と並べて「寫照」といふ語を用ひて居るのは注意すべきである。寫照は觀察とは區別されねばならぬ。慧遠は A. D. 416 八十三才で廬山に歿した人で、顧愷之と時代を同くしてゐる。

彼は初には儒學を學び、老莊を學んだのであるが、後に佛教に移つた。彼が人に實相如何を問はれた時に「莊子」に依つて答へたと傳へられる。天子を爾したる桓玄さへも、彼をばかり廬山を道德の山として之れには手を觸れ得なかつた。才氣あつて天下を怖れなかつた謝靈運も、彼には頭を上げ得なかつた。慧遠のこの充實した境地は、彼が自然と人生との間に、法身即ち大自然中の佛を感じ得たからである、彼は靈感即ち法身の加護によつて引上げられつつ、他方には業報による不可抗の障害を内感した。そしてその解脱を戒行の中に求めた。かくて現實の念々利那に寂照あらしめんとしたのである。この生活が當時空有の議論中に動きのとれなかつた佛教を生かし得たのである。

この慧遠の「念佛三昧經」序に、「念佛三昧とは何ぞ。思專想寂の謂なり。思專ならば、則ち志一つにして撓まず。想寂ならば、則ち氣虛にして神朗かなり」と言つてあるその「思專想寂」の寫照である。また後秦の鳩摩羅什が弘治四年夏より七年十二月 (A. D. 402-405) 即義熙元年に譯了した「大智度論」の第十七卷に

此の常樂の涅槃は實智慧より生じ、實智慧は一心禪定より生ず。譬へば燈を然すに、燈はよく照すと雖も、大風の中に在つては用をなすこと能はず。若し之を密室に置けば、其の用乃ち全きが如し。散心の中の智慧も亦是の如く、若し禪定の靜室なくんば、智慧ありと雖も其の用全からず。禪定を得れば則ち實智慧生ず。是の故に菩薩は衆生を離れて、遠く靜處に在りて禪定を求得すと雖も、禪定清淨なるを以ての故に、智慧も亦淨し。譬へば油炷淨きが故に、其の明も亦淨きが如し。是の故に淨智慧を得んと欲せば、此の禪定を行す。

とある。この清淨なる觀照によつて、寫すことを意味する。覺賢は東晋の安帝の隆安二年より永初二年(A.D.398-421)にわたつて譯經に従事したのであるが、その覺賢の「廬山出修行方便禪經」の序に、慧遠はまた次の如くに書いてゐる。

禪智に非ざれば、以てその寂を究むるなし。智も禪に非ざれば、以てその照を深くするなし。則ち禪智の要、照寂の謂、其れ相濟すなり。照は寂を離れず、寂は照を離れず。……この故に心を洗ひ亂を靜むるものは、之を以て慮を研き、微を悟る。微に入るものは之を以て神を究むるなり。而して禪は *Dhyāna* の音釋であつて、語源は *Dhi*(*Dhyai*) から來て居る。即ち思惟觀察の義である。即ち禪は意識を集中して不動ならしむる事である。故に之を定或は靜慮と譯する。その境地は三昧 *Samādhi* (等持) である。持續である。故に禪の境地は寂照の持續である。故に禪によつてのみはじ

めてその照、即ち思惟觀察が深められるのである。先に王廙が王羲之に教へて、基礎的教養を重ずべき事を言つてゐるのは、實にこの境地を得しめんが爲である。

既に寂照によりて微に入り、神を究むるを得るのであるから、神とは寂照によつて深められ寫されたる眞である。即ち寂照の形體である。「寫照」である。されば傳神は寫照を以て、その心理とするのである。その成績より言へば傳神であり、その過程より言へば寫照である。故に傳神寫照は、寫照によりて傳神を完成するの意である。蓋し傳神の言語上の起源は、「寫眞」「畫眞」「寫神」であり、思想上の起源は、「寫照」である。畫論にあつては、これ以前の思想中には、これより更に適切なる他の十分の根據を見出し難いのである。

かくて神氣は願愷之によつて次の如き性質を有する。

1、神氣は感覺的存在と異なる。

神は冥芒に屬し(2)、且美麗の形、尺寸の制、陰陽の數、織妙の迹は、世の貴ぶ所であるが、神は心にある(5)のである。また神は長短剛軟深淺廣狹とも異り(7)、山高くして人遠き趣あるものである。故に神氣そのものは、決して感覺的存在ではない。「雖不極體、以爲舉勢、變動多方」(論畫)なる存在である。

2、神氣は感覺的存在に相即する。

神氣は感覺的存在とは相異なるけれども、しかもそれと無關係のものではない。もしかかる感覺的形體と無關係ならば、繪畫彫刻の如きは、全く神氣の消息と縁なくして、博物學幾何學の一部となるべく、神氣は音樂或は倫理宗教の天地に局限せられる。しからは願愷之が繪畫の中に、神氣を重じたことは自己矛盾とならねばならぬ。故に彼は一度神氣と區別した形體を、その内面に於いて神氣と相即せしめて居る。即ち形體を刻削して容儀をなせる故に、生氣を描くこと能はざる(1)ことを言ひ、生氣の缺乏が形體の刻削に基因せるを明かにして居る。もしまた長短、剛軟、深淺、廣狹、上下、大小、醜薄點睛等に一毫一失ある時は、則ち神氣は之と共に變ずるのである(2)。外形の變化は神氣の變化と一致する。即ち兩者の關係は、相關相即である。故に感覺的存在たる形體と、非感覺的存在たる神氣とは、やがて同一の起源にあることを想像せしめる。それが現れた形よりいへば存在であり、それが現れる理由より言へば神である。しかし彼はかゝる兩者の關係を、智識的にどの點迄考へてゐたかは不明であるが、かかる思想に達するためには、二つの理由のあつた事は明かである。一つは彼が老莊の學に精しかつた事であり、他は彼が藝術家であつた事である。彼が藝術家であつたといふのは、彼がその制作に當つて、その神氣とその形體とが、相即關係にあるものなることの内的經驗を得てゐたことを言ふのである。この二つの方向の合一は、彼の感想の形としてこの畫論を作らしめる。それが

理路に非ずして經驗なる所に、その具體的なる面目がある。

彼が一度感覺的形體と神氣との相關相即を認めれば、容易に次のことが言ひ得られる。もし人が官知覺と對象との一方或は双方を失つたならば、如何に形を以て神を寫すも、「傳神之趨失矣」ことになる。即ち實對空しければ大に失ひ、實對にして不正なれば少しく失ふことになる(3)。かくて彼は實對なくして描くことの過失の大なるに注意すると共に、實對あるもこれに對する寫照にして不正であれば、またここよりも過失の生ずることを注意して居る。彼が對象の感覺的側面たる長短剛軟等と並べて、「點睛之節」に重きを置いたのは、彼が對象に對する態度の中心を示して居る。彼の畫が神氣に於いて勝れたることは、瓦棺寺の壁畫の成績によつても明かであるが、その神氣が彼のこの寫照の態度に依つて生じたものである事は、容易に想像出来る。隨つて彼はその實對に對するに、常に寫照を重じ、「一像之明昧、不若悟對之通神也」(4)と言つてゐる。一像の明昧とは、それが與ふる印象の明或は昧をいふものであつて、その明をなすものは、神即ち全體の統一であるから、印象の明不明はその統一の確否によつてゐる。即ち神氣を得る程度の如何に依つてゐる。全體の統一が内觀寫照せらるれば神となり、神を原因として形體を發展せしむれば、繪畫の實對としての形象となる。實對の中に、寫照せらるゝ全體の統一が常に把持せらるれば、その形象は深さを有する形象である。即ち神氣は對象なしにはあらはれない。對象あつて對象の中にはじめて、統一の具體的なる事實としての神があらは

れる。考へらるべき神ではなくて、見らるべき神があらはれる。対象なくして何處に働き得る統一があらうか。また統一なくして何處に全體としての形體があらうか。統一なき形體は漫然たる事實の一群に過ぎない。その内観せらるる統一の成績が、その素材たる対象の事實によつて變化するのは、當然である。蓋し彼が神氣と實體とを相即せしむる事實は、かかる内的關係によるものであらう。神氣が全體的統一なる以上、「點睛之節」は當然重ぜられねばならぬ。「點睛之節」は即ち全形體を統一する焦點であり、随つて全體的統一と最も直接に相關するからである。彼が點睛を重じて傳神寫照の中にありと言へる事實は、彼のこの意味を直接に示すものである。統一にして具體的なる以上、その素材が變ずれば、その統一の面目も亦之と相伴つて變ずるのは當然である。神氣を重ずるのは、形象を重ずること、形象に忠實なるは、神氣に忠實なる所以である。而してこの忠實あつて初めて畫面がある。

故に願愷之は神氣と対象即ち自然との關係を二様の方向から見てゐる。第一は繪畫の實對としての自然である。即ち繪畫の材料となり來る自然である。彼はこの自然を觀察して次の如く言つてゐる。

凡畫人最難。次山水、次狗馬。臺榭一定器耳。難成而易好。不待遷想妙得也。(論畫)

即ち人を描くことの困難なるは、「遷想妙得」を要するが故である。然るに臺榭の描寫は繁雜であつてうるさいけれども、「遷想妙得」を要しないから随つてただ單にその形體の描寫をするのみで、人の嗜

好をひき得るのである。即ち遷想妙得を要することの程度に随つて難易がある。最も困難なるは人物であり、山水狗馬が之につき、最も容易なるは建造物である。建造物も困難ではあるが、その困難なるは僅に、その技巧の上の問題であるとせられてゐる。さればその遷想妙得は、二種の意味にとれる。第一は創作者の制作の上にはあらはれる心理とし、第二は鑑賞者の鑑賞の上にはあらはるゝ心理とするのである。而してこの意味は何れであつてもよい。制作も鑑賞も共に寫照である。ただ創作者の素材に向つてなす寫照と、鑑賞者の作品に向つてなす寫照との差である。そこにある性質の差は、制作の場合にあつては、自然に對する制作者の寫照であるが、鑑賞の場合にあつては、作者の素材になした寫照の上に、更に鑑賞者の寫照が重ねられる點である。重ねられた寫照である。故に單に「遷想妙得」といふ限は、その兩者をふくむとみてよい。

遷想妙得とは、対象の中に於いて具體的に感ずること及び、其の感じたる成績を意味するのである。即ち寫照の作用並に成果を意味するのである。意識に落ちて來た經驗が、何等の作意と關心と理路とを要せず、その意識と対象との性質によつて、素直に發展して行く時、その自發的發展の絶頂に於いて、その經驗は対象の形となる。即ち客觀的に感ぜらるる対象の存在となる。即ち寫照は自然的發展の後に於いて、經驗を對象化するのである。而してこの定位は、人類の性情の根本的なものであつて、この形にして始めて人はその中に住み得るのである。その經驗が未だ經驗といひ難き程、漠然た

りし最初より、その判然として明晰たるに到りし最後迄、何れの場合をとるも、等しく全體的統一であるが、対象が客観化するに到つて、最も明晰にして完結せるものとなり得るのである。自己も経験の素材も、その不明晰なるものより、明晰なる全體となるからである。全體的統一の最も間隙なき状態は、その全系列中の最初及び最後に現れるのであるが、最も明晰判然たる統一はその最後のものがある。ここに制作はその基礎を示してゐる。制作に當つて、それが最もよく寫照せられたる時、最もよく対象を寫し得たりと信ずる根據はここにある。換言すれば最もよく寫照せられたる時、最もよく対象に従屬してゐると感ずるのは、経験が完全に對象化して居るからである。間斷なき経験は意識的ではない。即ち完全なる統一は意識されないからである。かへつてそこには経験の依據のみが明かに感ぜられる。その故である。

顧愷之はこの遷想妙得、即ち *Imaginität* とその成果とを得ることの難易の度と、制作の難易とが比例するものであるとした。換言すれば寫照の對象化さるゝことの難易を以て、制作の難易を測定する根據とした。然るに彼以前にあつては、その描寫の難易は、全くその描寫の難易にあつて、遷想妙得の難易ではなかつた。寫照を以て制作の根據とするに到つて、形體は今や深められて、内面的の事實となつて来る。而して此所に注意すべきは、その山水には遷想妙得を要するに反し、築造物には之を要せずとする點である。築造物に對しては、唐の張彥遠も猶、生動の擬すべきなく、氣韻の伴しくすべき

なく、たゞ位置向背を要するのみ（歴代名畫記）と言つてゐる。築造物をも遷想妙得の對象となり得るものと考ふるに到つたのは、可成り後世のことである。蓋し是等は人々によつて利用價値の爲に製作せられて、完全に實用器具化されて居、即ち人の遷想妙得の對象と爲し難いからである。

彼のかゝる徹したる寫照の態度は、その因由する所蓋し次の二點にある。第一は彼の遺作の畫題が示す暗示である。その畫題は甚だ廣く、前述の如く佛像、帝王、將相、學者、婦人等の人物をはじめとして、龍、虎、獅子、兔、雞、雁、魚、筍等の動物植物、更に築造物、山水に到る迄悉く描いてゐる。即ち彼が畫家としての才能の、豊富なりしことを想像せしめる。そしてかかる特質は、同時にその對象に對する寫照の興味と、その周到とを示すものである。かく多くを描き得る事は要するに、多くを見得る事に歸するからである。第二は彼の思想上の生活であつて、彼の博學宏才、特に老莊の學に精しかつた事と、彼の友人が清談の徒であつた事とは、彼をして寂照の生活に導く必然の原因である。

かくてこの觀察上の特質と、思想上の特質とは、一方には寫實的傾向をとらせ、他方には寂照的傾向をとらせる。そしてそれが深き藝術的内觀によつて、兩者に一致が與へられた時、ここに「傳神寫照」と「以形寫神」との特質が表はれる。彼の繪畫が後代の人によつて、時に形似に於いて缺陷あり、神氣に於いて俊朗なりとせらるるものは、それが古人的の特質を有すると共に、以上の二傾向中、より多く第二の傾向の特質が強く表れたのであつて、彼が決して第一の傾向特質を輕じたことを示すもので

はない。彼が二つの傾向を統一するに用ゐた藝術的内觀即ち寫照は、やがて彼の神氣の特質をなすものである。

3、神氣は寫照によりて生ずる。

以上の1、2の特色は、神氣の性情をなす特質であるが、3は生起の特質である。この特質は前に考究せる所によつて明かであり、これが重要な位置を有することも亦既に明かである。彼のこの寫照の思想を明晰にしたものは、清の沈芥舟の「芥舟學畫編」である。沈芥舟はかく言つてゐる。「畫法の門類は至りて多きも、傳神寫照最も古し。形といひ貌といはずして神といふは、天下の人、形同じき者あり、貌似たるものあるも、神に到りては則ち同じき能はざるものあるを以てなり。作者もし之を形似のみに用ふる時は、則ち方圓肥瘦、即ち數十人の中、且に相似たるもの有らんとす。何ぞ之を傳神と言ふを得んや。今一人あり、前には肥えしが後には瘦せ、前には白かりしが後には蒼く、前には鬚髯なかりしが後には髯多ければ、乍ち之を見て相識る能はざれども、即ち之を見れば、必ず恍然としていはん。此れ即ち某々なりと。蓋し形は變ずと雖も、しかも神は變ぜざればなり。故に形は或は失ふとも、猶之可なるも、若し神少しく乖く時は、則ち竟にその人に非ず。然れども神たる所以は、即ち形を離れず。耳目口鼻は固より是形の大要なるが、骨格の起伏高下、皺紋の多寡隱現に到る迄、一々謬らざる時は、則ち形得て而して神自ら來らん。そのまた骨格皺紋一々謬らざるありて、而して神竟に來らざるものは、その用筆末だ盡さざる所あるなり。」またかく言つてゐる。「故に傳神はまさにその神の正を傳寫すべきなり。神は形に出でたれば、形開かざる時は即ち神現れず。」以て参考とすべきである。

願愷之の神氣は、寫照によりて得らるるのであるが、その特質を其の各側面に就いて析出し得る。

一、寫照自身の思惟として神氣を見れば、想となる。もし之を更に思惟自身の性質に任せれば、即ち思惟的側面となり、後世繪畫の中に移植せらるる傾を生じた、思想的側面をなすものである。その畫材の難易を論じた「遷想妙得」の如きはこれである。臺榭を描くに就いて困難と思はるるは、ただ手續きの上の困難に過ぎない。故にこの手續の困難より離脱し得ること、即ち技巧の練習に依つて、この困難を避け得るのである。故にその作品は、眞に品第することが出来ない。單に一定器を描けるものであつて、それは決して深められたる形體ではない。換言すれば、遷想によりて妙得せらるゝ何者もない。而して遷想によりて妙得せらるゝものは神氣である。故に彼は、

臺榭一定器耳。……不待遷想妙得也。此以巧歷不能差其品也。(論畫)
と言つてゐる。

また「論畫」に北風詩の畫を論じて、亦衝協の作であつて名作であるが、その名作とせらるる所以は「巧密於精思」なるにあるとしてゐる。「精思」は思に精しいものであつて、畫における思は、遷想で

あるから、これは遷想に巧密なるを示してゐるのである。而して精思の所産は神氣であり、精思に巧密なることは、即ち神氣に巧密なることである。然らば晝北風詩が名作なること勿論である。また「論晝」に伏羲神農の神を論じて、その人物が今の人には似ず、奇骨があつて美好を兼ねてゐる事を論じ、次には神は冥芒に屬し、居然として得一の想があるといつて居る。この「一」は前述の如く最も根柢的な總括的な全體である。而して神氣が總括的統一的全體であるから、是は想として内觀せらるるものなることを明かにして居る。

次に「魏晉勝流晝讚」の中に、

凡將摹者、皆當先尋其要、而後即事。

とある。模寫の場合には、先づその統一的全體を明かにして後着手すべく、かくすることに依つて、すべてが全體の中に系統立てらるることを言つてゐる。「得一之想」の求むる所と同一である。また用筆に就いて、

若輕物宜利其筆。重宜陳其迹。各以全其想。譬如晝山。迹利即想動、傷其所以巖。

と言つてゐる。輕き物を描くには、その筆を利くし、重きものはその反對にゆつくりかく。かくてはじめてその對象の情感を表し得る。譬へば山を描くのに、その筆を利くすれば、想が動いて、その高峻なる趣を失ふといふのである。而して「全其想」の言表に注意すべきである。これ對象が一つの寫

照として表れた時に、是を反省して想として見たものである。則ち對象の經驗となり終れる面目を言へるのである。

二、寫照がその反省に於いて自己に肯定さるゝ形、即ち最強く最大しく最深しと感ぜらるゝものは、善として表象される。「論晝」中にこの例が三つある。

1、有骨俱然蘭生。恨急烈不似英賢之慨。……凡此類雖美、而不盡善也。

2、雋骨天奇、其騰罩如躡虛空、於馬勢盡善也。

前者は烈士の晝を論ぜるものである。その晝面が激しすぎて、英賢の面影がない。この類は美ではあるが、善を盡さないと言ふのである。美について「論晝」中に「二婕以隣美之體」(孫武)と言ひ、「有奇骨、兼美好」と言つてゐる。美は美しさである。「皆相與成其豔姿」(小烈女の豔姿などがその「美」である。美と善とは願愷之にあつてそれぞれ特殊の概念である。「論語」に「子謂韶。盡美。又盡善也。謂武。盡美。未盡善也」(八佾第三)とある。韶は舜樂、武は武王樂である。そして音樂にあつて美は「聲容之盛」であり、善は「美之實」である。韶樂の善美を兼ねるは舜の治と徳との到れる故であり、武樂の美を盡して善を盡さないのは、武王の治あるも徳の缺乏せる故であるとせられる。即ち徳に缺くればその藝術も亦、善を盡し得ぬものとされる。そして孔子の道德は、師と藝とをふくみ、文化の全

體を覆ふものであるから、善とは文化の全特質を指すものである。美とは感官を動かし得る存在に就いて言ひ、善は更に廣汎なる文野を指して言ふ。善は美よりも更に深く廣く大なりとせられて居る。「易經」は「一陰一陽之謂道。繼之者善也」(繫辭傳)といつてゐる。故に宇宙の全則に合するものの現れを善といふのである。顧愷之の美と善とを對立せしむる意味も亦蓋しここに有るのである。

後者は三馬圖の批評である。美を盡せるのみでは神を得がたい。藝術にありては、美に加ふるに更に善を得て神とされる。美は彼には單に「美好」の意味に用ゐられて、未だ藝術の全野を覆ふものではない。故に、

3、美麗之形、尺寸之制、陰陽之數、織妙之迹、世所並貴。神儀在心。

と言ふを得るのである。美麗の形と共に尺寸陰陽織妙を擧げてゐる。尺寸の制は形體の正確さであり、織妙の迹は形體の細かさをいふと解するよりも、形體によつて感ぜらるる情緒の細かさであると解すべきである。形體の表現にすぐれて、織妙なる情緒を與へるのである。でなくては尺寸の制とやや重複する。而して陰陽の數は兩様に解せられる。一つは光線上の陰陽であり、他は世界觀上の陰陽である。「畫雲臺山記」に「山有面背面有影」とあり、影は陰であらうから、それに見て、こゝもまた光線上の陰陽と考へることが出来る。しかし當時一般に意味せられた意味とすれば、「易經」における陰陽の意味である。けれどもその前に美麗の形、尺寸の制があり、その後織妙の迹がある。この前後

が一貫して畫面の上にある直接の性質を説いてゐるに見て、之もまた畫面上の直接性質と解し、光線上の陰陽即ち物體の立體的な表現と解すべきであらう。梁の張僧繇が描いた一乘寺の扁額は、天竺の遺法と稱して遠望すれば眼量して凹凸が見えたので、人がこの寺を凹凸寺といつたと傳へられる。顧愷之の時代にかゝる精しき陰影法を有つて居たかどうかは不明であるが、既に佛教藝術は移入されて居たのであるし、女史箴圖には強い朱の渲暈がある點から見て、陰影の手法が畫面の一要素として與へられたものと想像される。かくてこの陰陽の迹は、光線上のものであると解するのを妥當とすべきである。而して以上四箇の畫面の要素は世の貴ぶ所であるが、神儀は更にその内奥にあつて「神儀在心」とせられる。之によつて見れば、彼は美と美以上のものとの兩者の存在を以て、藝術の要素として居る。然るに美しさ以上のものは善である。故に藝術の外的性質を美とすれば、内的性質は善である。そして外的性質即ち畫面によつて内的性質に到ること、換言すれば美によつて善に到ることが、神に到るの道である。神とは美によつて善に到るの道である。

三、寫照の反省に於いて、その反省が經驗の内容に向ふと、識として感ぜられる。

1、夫人心之達、不可惑以衆論、執偏見以擬通者。亦必貴觀於明識。末學詳此思過半矣。

この明識はその対象を我の中にとることであつて、明識によつて対象ははじめて價值あるものとなるのである。或は衆論を以てし、或は偏見を以て自ら通達せるものと思つてはならぬ。明識によつて対象を見ねばならぬ。こゝに繪畫の要があるといふのである。彼の藝術が対象を重ずるのは、ここにも現れてゐる。彼はこの識に依つて自然の神に觸れて行く。随つて「畫讚」中の長短剛軟その他にして一毫と雖も變ずれば、神氣も亦共に變ずることを言ひ、繪畫は形を以て神を寫すのであり、その實對が空しければ全く畫をなすことが出来ない。實對の神に通ずることが最も大切だといつて居るのは、皆この明識の要を言へるものに外ならない。而して「畫雲臺山記」は、明識によつて人と自然とが相交錯し融即する事を論じたもので、この融即が明識されれば、ここに神氣を得るものとしたのである。

2、畫_二天師_一。瘦形而神氣遠。

3、一人隱_二西壁傾巖_一、餘_二見衣裾_一。一人全見_二室中_一。使_二輕妙冷然_一。

是等は自然に對する明識の何なるかを生生と現してゐる一例である。一人は壁と巖に隠れて僅かに着物の裾だけが見え、彼の一人は室中にありありと見えて居るといふ如きは、物を見る明かさを示してゐる。また

4、山有_レ面則背面有_レ影。可_レ令_二慶雲西而吐_一於東方清天中。凡天及水色盡用_二空青_一、竟素上下以映。日西去_レ山、別詳_二其遠近_一。

と言つて居る。この寫照の中には、見られたる自然と、感ぜられたる自然とが、最もよく融即して居る。見られたるものは「東方清天中」の如く、感情生活を背景として明晰に現れてゐる。明識とは即ち是である。

5、凡畫_レ人坐時可_二七分_一。衣服彩色殊鮮微。此正蓋山高而人遠耳。は、明識による自然と人との融即である。

6、中段東面、丹絕砂嶽及蔭、當_レ使_二嵒嶠高驪_一。孤松植_二其上_一。

といふは、自然に對する人の要求が妥當とされる事を示し、この妥當の根據もまた明識によるのである。もと自然と人が同一の起源から出て、統一的法則にて支配せらるることは、支那における古くよりの信賴であるから、人の要求の深くして大なれば、それは同時に自然に對しても深くして大なりと信ぜられるのである。この妥當を自然の中に見る事が、即ち明識である。

7、礪可_二其相近_一。相近者欲_レ令_二双壁之内_一、悽愴澄清、神明之居、必有_二與立_一焉。

と言ふも亦、前と同一の例である。彼は寫照によりて神氣を得るものであり、神氣はそれをその意識の性質よりすれば明識であるとしてゐる。故に神氣を得るには明識を得べきであるといふも、また神氣を得たるものは明識を有すといふも、全く同一であり、彼はこの意味に於いて明識をその神氣の指標としてゐる。

四、顧愷之は神氣の境地を反省して達と言つてゐる。孔子は「夫達者、質直而好義、察言而觀色、慮以下人」といひ、而して「不拘曰達」と解せられてゐる。随つて達とは自由なる心境をさしてゐるのである。而して達に達せんが爲には顧愷之は、前出の如く、

一、夫人心之達、不可惑以衆論、執偏見以擬通者。亦必貴觀於明識。末學詳此、思過半矣。

と言つてゐる。然らば達は明識に依つて得らるるといふよりも、明識の境地そのものが達であると言ふべきである。而して明識は神氣の認識的特質によつて見られたものであり、達とは神氣の作用的特質によつて見られたものである。是等の二は實に後世の南畫思想の中心をなすものである。

かくて想、善、識、達共に寫照の究極即ち神氣を表すものである。即ち是れは神氣に對する異なる視點を示してゐる。而して後に明かなる如く神氣は顧愷之の畫論の中心をなすものであるから、やがてこの四要素は、彼の畫論の中心思想であつて、以後これが東洋の畫論の中心に持せらるることは、一貫して變らぬのである。而して之がその先行として、王廙を有せることは直に想起せらるる所である。

然るにこの神氣を更に他の方面より見れば、それは融即の状態であるといひ得る。「雖不極體、以爲舉勢、變動多方」といふ如く、その變化の重ぜられたことを知るべく、しかも「林木雍容調暢、亦有天趣」といひ、「衣服彩色殊鮮微、此正蓋山高而人遠耳」といふ如きは、その變化の中に現れしものが、融即し滲潤して一なるを示してゐる。これ「居然有得一之想」ものである。しかもその一となるのは、それが全く寫照に依つてなされる融即關係の一であつて、決して機械的になされたものではない。故に「調暢」といひ、達といふ。その各が變化をそのままに含みて、しかも全體として内面的に、印象の形で結合してゐるのであるから、調暢たり達たり得るのである。そしてその統一の清澄なることは、「畫雲臺山記」に「悽慘清澄、神明之居」といひ、「間而超昇、神爽精詣、俯盼桃樹」といひ、「下爲礪、物景皆倒作、清氣帶山」といふ如き、何れも之を明示してゐる。

かくて顧愷之にはこの神氣の關係によつて、二種の自然がある。その第一は材料としての自然であつて、繪畫の實對となるものである。第二は理想としての自然であつて、神氣によつて味ひ感ぜられたるもの、即ち遷想妙得によつて形成せられたる自然である。この藝術的自然は、清澄神爽であつて、中深く神氣を含んで居る。第一の材料的自然が第二の藝術的自然に創作されることは、彼にあつては寫照で對出で遷想妙得である。思故に五更に前述の畫材の難易論が生ずる。されば彼に有つては、梅蕊風血畫の難症を盡す草素絳絳自然の第其次的爾然了觀游あゆる科學の對象ともなる自然と、之

が遷想妙得を經たる後の第二次的自然とがある。而して藝術上のすべての努力は、第一次自然から第二次自然を作出することである。理想とは實現せらるべき傾向であるから、生長の可能性に満ち、種の要求に満ちてゐる。その要求は畫面にあつては、構圖としても現れて来る。そこに神氣論が構圖論を伴ふ内的必然がある。

要するに神氣はその特質たる想、善、識、達並びに融即の關係に於いて存するものとされたのである。そして彼に繼ぐ論畫家たる謝赫に到れば、氣韻を以て神氣にかへ、且その氣韻は神氣に於ける想、善、識、達とその融即とを捨てて、是に代ふるに自然と統一とを採用してゐる。そしてその自然は是等を捨て去るが故に、既に第二次自然でなくて、第一次自然となり、創作は寫照によるものでなくて、自然模寫即寫實となり行くのである。

第三、骨法

彼は「重疊彌綸有骨法」といつて、骨法の語を「論畫」の周本記の論評に用ゐてゐる。當時にあつて骨法とは、一般には骨相を意味する語であつた。「史記」の淮陰侯傳には、「劇通曰、貴賤在于骨法、憂喜在于容色、成敗在于決斷。以此參之萬不失一」とあり、後漢の王充の「論衡」には、「貴賤貧富命也。參行清濁性也。非惟命有骨法、性亦有骨法」といつて、一切は骨法にあらはれるこ

とを言つてゐる。また六朝の宋の范曄撰の「後漢書」馬援傳に「援嘗師事子阿、受相馬骨法。考之于行事、輒有驗效」といつてゐる。皆骨相である。

一夜僧珍忽頭痛、吐熱及レ明。而類骨益大、其骨法蓋有異焉。(唐李延壽撰、南史、呂僧珍傳)

豫章人有善術者。于鑪起家一見錢鏐曰、「子骨法非常類。自愛」。(宋歐陽修撰、五代史、吳越世家)

骨法多奇。應君之相。(宋玉神女賦)

駿驥骨法異。伯樂觀知之。(母丘儉詩)

古人相馬不相皮。瘦馬雖瘦骨法奇。(歐陽修詩)

然るに願愷之の「骨法」の意は稍之と用法を異にしてゐる。「論畫」中に次の如く「骨法」を指示すべき記述がある。

- 1、有奇骨而兼美好。神屬冥芒、居然有得一之想。(伏羲神農)
- 2、有天骨少細美。至龍眼一像、超俗高雄、覽之若面也。(漢本記)
- 3、骨趣甚奇。(孫武)
- 4、作人形、骨成而制衣服。慢之亦以助醉神。(醉客)
- 5、多有骨。俱然蘭生。變趣佳作者矣。(全)
- 6、多骨俱然蘭生。恨急烈不似英賢之慨。(烈士)
- 7、雋骨天奇。其騰罩如躡虛空。(三馬)

8、作_二嘯人_一似_二人_一。然容悴不似_二中散_一。處_二置意事_一既佳。又林木雍容調暢、亦有_二天趣_一。(晉書
車詩)

以上の引用に依つて骨法の意味する所はほぼ知られる。最初のもものは「重疊彌綸」を以て骨法の特質としてゐるものであるが、彌綸の意味が不明である。しかし綸の意味を中心として之に彌を結合して考へれば、彌綸とは綸の如く續きて絶へざる連續を意味するものであらうか。然らば重疊は力の重疊と考へられ、かくて「重疊彌綸」は力の「積重持續」と考へられる。之を手がかりとすれば3の「骨趣甚奇」の骨趣も、ほぼ想像がつく。即ち力の「積重持續の趣」である。「多有骨、俱然蘭生」であつて、骨法がすぐれて居て、變趣佳作であると、5も亦想像がつく。しかし「俱然蘭生」の意味は解し難い。蘭は草であるから、蘭生は或は蘭草の生ずる様に、叢生してゐる意味かもしれぬ。そして俱然を具る形とすれば、「俱然蘭生」は、骨法の俱りて繁き様を形容したものであると爲し得る。そしてこの解釋は6の「多骨俱然蘭生」なるが故に、その結果として畫面を急烈にしすぎて、沈着沈思なる英賢の調子を破つてゐるとの記載ともまた善く合ふ。5に於いても骨法多き故に之を「變趣佳作」と言つてゐるのである。即ちこの變つた趣は骨法の豊なるに依つて生じたのである。而してこの力の積重持續を骨法と解すれば、7の「三馬」を評して、「雋骨天奇」云々と言へる意味も理解せられる。その「騰罩如躡_二虚空_一」は、力の積重持續の故に生ずるのである。8の「處置意事既佳」も亦この趣である。

次に骨法の特質の一は、それが美好或は細美と對立する事である。1の伏羲神農を評して「有_二奇骨_一而兼_二美好_一」といひ、この漢本記を評して、「有_二天骨_一少_二細美_一」といひ、また周本記を評して、骨法はあるが、人形は小列女の畫の豔姿を存せるには及ばぬといへるが如き是である。もし骨法が美好或は細美と對立せぬものであるならば、奇骨ありて「而兼美好」といひ、或は天骨ありと言ひて、「少細美」といひ、骨法あるも豔姿に於いて劣るといふ理がないからである。彼にあつて既に一般的な「美しさ」そのものと、藝術が意味する美との間に相違あることを示して居る。藝術上の美は、單なる美しさよりも深くして廣きものなる事が明かにされてゐる。神氣の如きも亦美しさ以上のものである。而して骨法と「美しさ」との結合は、1にありては神氣となり、2にありては「超俗高雄」として、あたかも面接したる如き調子の張つたものとなつて居る。これは神氣といふも亦同一である。神氣は全體の統一であり、骨法も亦寫照の統一面である。随つてこの統一的な働は、神氣の中核として、そのまゝ神氣の中にくくまるるのである。されば神氣と骨法とはこの點に於いて結合する。然らば神氣と骨法との關係が更に考察されねばならぬ。この理解を助くるものは、4の醉客の評である。人形を作るには骨が成立つてから、之に衣服を着せるべきである。この方法を慢れば形がくづれるから、随つてその醉神を助け、醉態を明かにすると言ふのである。是に依つて見れば、骨を作るとは、その畫の基本的形體を作るの意味であつて、一般の人形は基本的形體の後に、衣服その他が附加せらるべきであ

ることを示してゐる。この基本的形體と、後に附加せらるるもの、即ち美好或は細美が合して、ここに神氣となるものと考へられる。然らば骨法は神氣に對して、基本的形體をなす要素として存することとなる。けれども顧愷之にあつては、形體はもとより純然たる形體に終るものでなくて、形體の一毫一失は、直に神氣に影響するから、形體と神氣とは相即不離である。随つて具體的に之が形體と言はるる時には、之が内にふくむ神氣をも同時に意味し、神氣といふ場合にもまた、之が必然に依據する所の形體をふくんで居る。随つて基本的形體といふ限、その形體は其中にふくむ何等かの内的特質を支持せねばならぬ。而してこの内的特質は、即ち先に骨法の特質とした力の積重持續であると推定せられる。かくて骨法とは分析的には二つの意味を有し、一は基本的形體の意味であり、二は基本的形體の有する意味、即ち力威の意味である。故に全體としては、骨法とは基本的形體がふくむ力の威である。故に完結せる形體は、この骨法即ち基本的形體と、形體中より骨法を除去せる殘餘たる美しさ精しさ、即ち附加的形體との合成の意味となる。而して完結せる形體は即ち神氣なるが故に、神氣は骨法と美好との合成である。換言すればこの原始的なる骨法が、それが細美或は美好と呼ばれる分化した形體と情感とを得て、神氣となるのである。この消息は

唐太宗謂朝臣曰、「吾臨古人書、殊不學其形勢。惟在求其骨法。」(會要)

といふにも明かである。これは後世に屬する事であるが、書を形勢と骨法との兩面より見てゐること

を知り得る。骨法と細美或は美好との對立と全く同一關係である。

骨の意味は、ほゞ體、支持者支持物、風度、極致、意義、主旨等となる。そのうち體、極致、主旨等は同一の意味であつて、基本的の意義を示し、支持者支持物は基本的の形體或は意味を示し、風度意義等は一般的なる意義を示して、何れも本質の意味を持つてゐる。また「人命稟於天、則有表候於體。察表候於知命、猶察斗斛以容之矣。表候者骨法之謂也。」(王充の論衡)と言へる如く、骨法とは表れたる所を指標として、表れたる以上のものを知るを意味して居る。表るる所少く、含まるる所多き關係である。故に之を表れたる形にみれば、基本的なる形體であり、これをふくまれたる意味に見れば、基本的の意味である。何れも顧愷之の骨法の意味に合ふのである。されば要するに骨法とは、美好細美と相對する基本的なる形と力との意味であつて、之が細美美好と結合して神氣となるのである。故に神は二つの側面を有する。一つは基本形の有する力であつて、他は分化形の有する美しさである。そして力と美しさとの結合を神氣とするも、その制作上の方法的前後よりすれば、骨法が美好に先立たねばならぬ。これ醉客の項に言へるが如くである。

骨法の語の一般に意味する所は骨相の意であるが、顧愷之は之を變更して繪畫論に用ゐたことは前述の如くである。而して彼が之を變更して畫論上に用ゐるに至つた機縁の一と想像せらるるものに、

風水論の一信仰がある。

風水論は畢竟天地の二氣から出て来る信仰である。「易經」の信ずる如く、天覆ひ地載せ万物育するのであつて、人も亦天地の氣に依つて生じ、生長するものである。故にその完全なる生長をなさん爲には、その住居を天地の二氣の調和する地點に撰ばねばならぬといふのがこの基礎である。この選地の思想は、既に「詩經」の中にあつて居る。その大雅蕤篇に古公稟父が戎狄に迫られて、邪を去り岐に遷らんとし、地勢を考察して、「周原嗶々、董荼如飴」を見て、ここに居を定めたことがある。又儀禮に父を葬る時に哀子が筮人をしてその他の可否を筮せしむる禮がある。これはすべての階級に通じて行はれたものである。「漢書」藝文志に、「宮宅地形」二十卷、「堪輿金匱」十四卷がある。共に都城宮室の造營を論ずるものであるが、前者は地形地勢によつて、後者は五行説に依つて、方位等から論じたものらしい。しかしここでは、都城宮室の造營論であつて、葬術には論及して居ない様である。葬術に就いては「魏志」に管輅が之をよくしたと見えるが、風水に就いては晉の郭璞の「葬經」が世に行はれて、風水説の原則を立てるものとして尊崇せられた。風水の語の最初にみゆるのもこの書中である。後唐宋を経て現代に到り、特に盛である。しかし六朝に於いて既に一つの形を定めて居ることが、畫論に一つの暗示を與へるのである。

風水に二派がある。第一は江西の法である。唐代の揚筠松がその祖で、山形水勢に依つて、葬地都

城宮室の地を選ぶのである。第二は屋宅の法であつて、宋代の王伋が祖である。コンパス等で方位を考へて葬地を選ぶのである。この兩者は所説に互に相反する所があるが、既にその起源を漢代に有してゐる。漢代には地理堪輿として研究されたものが、風水と稱せらるる様になつてから葬術を主とすることになつた。漢代の地理風水は、春秋戰國の時代より起つて來た五行、天文、圖讖、崑緯の學の盛な時代であつたから、風水論も自然にその影響を受けて、五行天文等の説を交へ、「易經」を引用して之に依つてゐる。

人は天地の氣によつて生ずるものであるが、天より受くるは氣、地より受くるは形である。即ち人は氣形を合せてなるのである。故に天地の二氣と人とは不斷の交渉がある。氣は人にあつては魂であり、形は人にあつては魄である。人が死すると魄は地に、魂は天に歸る。死後の魂魄の所在については、儒教の思想では魂は天にありて下を鑑みるといふのであるが、一般の思想では、共に幽界に住むものとせられて居る。そして兩者の共通した點は、死者と人生、即ち祖先と子孫との間には、不斷の交通があり、吉凶互に相交渉するといふ事である。これは魂魄の兩者が互に交渉するからである。魂氣は天より成つて無形であるが、魄氣は地より成つて有形である。そしてそれに精粗厚薄がある。地氣の精は骨をなし、地氣の粗は肉を作る。骨は地氣を受くること厚く、肉は薄い。そこで魄は骨を本據として、魂との交渉を持続する。然るにもし骨が全く乾枯して生氣を失へば、魄は之に據る事が出

來なくなる。随つて魄はその基礎を失ひ、魂との關係は繼續されない。かくて兩者互に交渉し難きに到れば、各歸する所を得ずして厲をなすのである。「易經」の繫辭傳に「遊魂爲變」とあるは是である。之を避くる爲には、骨をして永久に生氣を有せしむるが大切である。即ち黍盛酒醴等を以て祭らねばならぬ。かくして若し祖先の生氣を永く保たしむるを得れば、子孫は繁榮し得るのである。

葬術は全くこの理に基くものであつて、第一に魂魄の交渉を永續せしむる爲に、天地の二氣が完全に調和する地を選んで、死體を安置すること、第二に骨中に永く魄氣を納めて、魂魄の交渉を永續せしむることが必要である。そしてこれは全く生者を保護する目的を以てなされるのである。

而して地を選ぶ標準は、風を藏し、水を得るといふ事である。天地の氣が噓んで風となり、昇つて雲となり、降つて雨となり、地に入つて水となる。水は地中を流行して生氣となる。土は氣の體であつて、土があればそこに氣がある。氣は水の母であつて、氣のある時そこに水がある。水は氣であり、土中に流るゝ氣は内氣である。土中に藏せる氣は發して風となる。故によく内氣を聚めて散ぜざらしめ、外氣を流行せしめて、然も止る所あらしむれば、天地の二氣がここに完全に調和する。ここに形骸を置けば、魄はよく骨に止り、魂をして歸する所あらしめ、子孫をして高貴ならしむる事が出来る。内氣を聚むるは藏風である。外氣を流行して止る所あらしむるは得水である。そして藏風得水によき地は、背面兩側に山があり、南面が宏廠で、水が山から出て南流する地である。かかる地は北

及び西北の風を避けて、冬暖かに夏涼しく、且水利があつて、住居に便である。

以上の如き風水論に於いて、骨は地氣を受くる事厚く、地氣の精をなし、魄の據り所となる。然るに肉は地氣を受くること薄く、やがて消去るものとするならば、骨は形體の中心をなすものであつて、形體支持の中心たる事は容易に考へ得らるのである。随つて天の氣に對して、地の氣の據所たる骨が重ぜらるゝのは當然である。かくてこの思想信仰が畫論に入つたとすれば、それが「骨法」となることも亦容易に理解せられる。骨法が美好細美と相對し、基本的なる形と力とを有するものとする事は、即ち風水論の「骨」の意義と相通するものなることも亦明かである。もとより顧愷之の畫論が、風水論より影響を受けたといふ積極的な證據は何もないけれども、一つの參考として之を考へることが出来るのである。

第四、用 筆

用筆は畫面の成績より言へば線條である。彼が書に巧であつたことは、「長康亦善書」によつて知られ、それによつて線をよくすることも知られるのであるが、女史箴圖によつて彼の描いたと想像せらるる線條の特色について、伊勢專一郎氏は次の如く言つてゐる。

彼の畫面に於いては、線が最も重要な位置を占めてゐる。彼の線は洗練された技巧を示す暢達にして彈力ある線である。施律的

な方向を有する極めて自由な線である。それは必然に、調度品にも、山にも、更に衣服にも潑刺たる生命を興へる。續つてゐる衣文は風に吹かれたのではなく、其れ自身の旋律的な運動と見られる程に、活潑な生命を持つて居る。併しそれは、興奮、激情を意味する動きを持った線ではない。複雑多様ではなくして、単一なる方向を持った線である。従つてその有する内面は、静かきである。而して其れ等の線は、肥瘠の變化のない單調な細い線である。細くして、然も柔かな丸みを有する線である。従つて、静かな優しく親しみ深い線である。凡ての對象は、斯の如き線から作られてゐる。かくて人物も山も調度品も皆この静かな親しみ深い色に染められて居る。而して堅い緊張性を缺いて、柔かい丸みを持ったこの線が、其の本質的の形を取つた場合に、彼の對象は皆角の少い丸ろやかさを得る。山も衣文も其の輪廓の曲る部分は皆丸みを持つてゐる。少しのとげとげしさもない。深い優しみを喚び起す人物の柔和な表情は、最も顯著にこの特性を現してゐるものである。而して同じ程度に於いて、其の身體四肢にも同様の精神が現はれて居る。衣服の柔かく丸い、然も弾力に充ちた輪廓は、更に所々に施された隈取りによる明暗の對比に依つて、特にその眼に表れたるが如く、優しく静かな、而して潑刺たる生命を喚び起してゐる。坐した人物も精神は生々と動いてゐる。衣服の下には、温かく、血液の循る肉體がある。彼等は程よく太つて、健康と平和に充ちてゐる。氣高く然も小供の如く無邪氣である。彼等の世界には何等の苦痛も、何等の動亂もない。春の日の如き世界である。彼等の目は、嘗て恐怖に怯え、激情に燃えたことはない。其の口は、嘗て苦痛に呻吟し、激怒の大聲を發したことはない。其の肢體は、靜かな動作の經驗があつても、激しい運動の經驗はない。彼が、靜かではあるが、併し動ける對象を捕へたと云ふことは、一方、彼の線其の物が優美であることであり、他方が鋭敏な自然の觀察者であつたといふことである。彼の線は其の方向、速度又は畫布を押へる力に甚だしい拘束もなければ、又激しい緊張もない。寧ろ自由な線である。此の優美といふ彼の線の一つの性質が、彼の對象をして、柔かい自由な、こだはる所のない動作をなさしめたのである。更に、彼が動ける對象を捕へたといふこと、即ち運動の瞬間を鋭く捕へて、劇的の場面を畫いたといふことは、彼が鋭敏な自然の觀察者であつたと云ふことである。即ち彼が一步自然に近づいたことである。リアリストたるの一面を、彼が深く内に藏してゐたことである。(支那の繪畫)

彼の線の特徴は實に春蠶の絲を吐くが如くであり、また春雲の空に浮び流水の地を行くが如くに自由なる所にある。それは彼の「善書」とよく相應する。而して彼はその線を描くことに於いても決して注意を怠らなかつた。

1、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、傷其所以巖。用筆或好婉則於折楞不雋。或多曲取則於婉者增折。(畫譜)

輕き物は其の筆の運びを軽くせよ。重き物は重くせよ。然らばその想をそれぞれ十分に現すとが出来。譬へば山を畫くのに筆が輕すぎると山から受ける「想」が動いて、山の高峻なる感が失はれる。また用筆が好婉であると威重を缺く。(楞は稜であり角なるが故に、折楞は蓋し威重を意味する。随つて「於折楞不雋」は威重のないことを意味するものであらう。)また巧妙に寫すことが多ければ、婉になり過ぎるといふのである。以てその用筆に注意したことを知り得る。しかし用筆の問題は纖細であつて、精言し難いことをその後に加してゐる。「不兼之累、難以言悉、輪扁而已矣。」

2、寫自頸以上、寧遲而不雋、不使速而不失。(畫譜)

頸以上を寫すには、むしろ筆の速度が遅くて雋ならざることがあるも、かへつて速くて失ふ所あらしめぬ様にせよといふのである。顔面描寫における筆の注意である。

3、俯仰中一點一劃、皆相與成其豔姿。(論畫)

一點一劃、用筆は皆それが豔姿をなす上に協力することを言ふ。

以上によつて知らるる如く、用筆によつて、彼はその対象の力と形とを表しその想を全くし、神氣を得るものと信じてゐる。しかし用筆の性質は直接にして且純粹であるから、寫照と密接する。然るに対象の各情性の中、美しさ精しさ等については、線條よりもむしろ色彩によるを便とするが、その骨法的方面に就いては線條が適當である。故に骨法の重ぜらるる限、用筆も亦重ぜらるるのである。而してこの線條が骨法と結合し易いといふこと、即ち対象の基本的形體とその力とをよく表現し得るといふことは、その対象の想を全くするに當つてとる道が骨法の道であることになる。換言すれば用筆が神氣と相關係する方向は、骨法が神氣と相關係する方向に於いて、最も容易であることを意味してゐる。故に歩を進めて、骨法としての道を完成するに最も適當なる道は、用筆であると言ふべきである。かくて骨法はその表現の上に、自然に用筆即ち線條をとる。かくて一般には骨法といふも用筆線條といふも同一であつて、意味に就いては骨法であり、畫面に就いては用筆線條であると考へられる。

第五、傳 神

顧愷之が形體に就いての思想は、ビニョンの記載があつて參考せられる。

Many of his pictures were of Buddhist subjects, but he was especially famed for the spirituality and expressiveness of his portraits. Expression, not merely likeness, was what he aimed at. He remarked himself on the difficulty in portraiture of imparting to his subject's the air that each should have—in short, of revealing personality. The bloom and soft modelling of a young girl's face appealed to him less than features showing character and experience.

故に彼の傳神は寫照であつて、單なる形體の切似でない。然らばその寫照に於いて、形體の位置は如何に現れてゐるか。それを吟味するのが、この傳神論である。

a、形體に就いて。

1、兢戰之形、異佳有_レ裁。(以下論畫)

戴逵作の臨深履薄の批評であつて、その戰々兢々たる様子は特殊なる面白さがあるから、これをとる事が出来るといふのである。是はその形體描寫の正しさを言つてゐるのである。

2、面如_レ恨、刻削爲_レ容儀、不_レ畫_二生氣_一。又挿_二置丈夫支體_一、不_レ以_二自然_一。然服章與_二衆物_一既其奇。作_二女子_一尤麗_二衣髻_一。俯仰一點一劃、皆相與成_二豔姿_一。且尊卑貴賤之形、覺然易_レ了。難_レ可_二遠過_一之也。

之は小列女の畫評である。服章その他が皆善くかけてゐる。女子を描いて衣髻がすぐれて麗しい。一點一割皆與に美しい姿を作つてゐる。且尊卑貴賤の形もつきり畫きわけてある。生氣を缺いてゐるのは缺點であるが、畫の美しさは十分にあり、衣服も髪もまたその人物の社會的地位も、皆よく描きあらはしてゐる。この美しさ判然さは遠く他人の及ばぬ所であると言ふのである。小列女の畫の寫實に勝れて居たことは、次の周本記の畫評に、「然人形不_レ如_二小列女_一也」と言つてゐるのも明かである。かゝる寫實の完全さを有しつゝも、その寫實にあまり拘つてゐるので、それに害せられて生氣があらはれてゐない。故に寫實の正しさ精しさのみでは生氣に達することは出来ない。而してこの生氣即ち神氣は、自己の主觀的な生氣ではなくて、對象にありと感ぜらるゝ生氣である。しかし對象は感ぜらるゝ限に於いて存するものであり、感ずるとは、既に感ずる人の生活であるから、感ずることの深き程、そこに作者の主觀的特質も出て來る。對象の性質に没する事の深き程、その極度に於いて、對象の生氣の中に作者の生氣を感ずるのである。この生氣に達せざる間は、その畫面は完結したものと云ひ難い。其れが如何に艶にして麗であつても、また「覺然易了」とも、未だ十分ではない。それは僅かに刻削して形體を描くのみで、生氣を描かないからである。生氣を描き得ないのは、即ちその描き得たる美好或は細美が骨法を兼ねて居ないからである。感ずる吾が、最も直接に現はるゝは、その形體の基本形の中である。基本形は露出されたものでなくて、感ぜられた統一であるからである。

故に描く順序の如きも、先づ「骨成」りて、「制衣服」でなくてはならぬ。

3、美麗之形、尺寸之制、陰陽之數、纖妙之迹、世所並貴。神儀在_レ心。而手稱_二其目_一者、玄賞則不_レ待_レ喻。

美麗の形以下は皆世人の貴ぶ所であるが、是のみでは未だ完成した作品ではない。神儀はその奥底にあり、その寫照したる神儀を、よく表現し得るに到つて、その作品は最も優れたものとなることを言つてゐる。世俗の貴ぶ所は美しさにあるも、それを深むるに到つてはじめて畫面は完結する。美しさのみにては、完結せる十分の價值ではない。形體のみを獨立して價值と見ない所に彼の用意がある。

彼は更に「畫讚」の中で、輕き物と重き物とを畫き表すに就いての用筆上の注意及び其の適用を述べ、形體が形體以上の背景を有することを明にし、且

4、今既定_二遠近_一、以_レ囑_二其對_一、則不_レ可_レ改_二易_一闊促、錯_二置高下_一。

と言つて居る。今遠近を定めて位置を確定したならば、そこでよく對象を観察して、その對象の廣狹(闊促)をかへ、高下を錯置してはならぬ。こゝに寫實に對する用意が現れてゐる。

而して長短剛軟その他の形體に、一毫一失あれば神氣は是と共に變ずるのであるから、神氣は形體に直接して居る。故に形を以て神を寫すのであつて、寫照なく、また寫照のよるべき對象もなければ、如何に「以形寫神」してもその成績は見るに足らない。而して描くべき對象なきが第一の缺、對

象あるも寫照の不足が第二の缺である。作品の明昧は一に繋つて「悟對の通神」にある。是等のことは既に研究した事であつて、この思想の中心は、「以形寫神」にある。形と神とを區別して、形が深め高められて神となつた時に、はじめて作品は完成する。それが深且高となるためには、その形體が骨法によつて支持せられ、それが基本的形體と情感との中に深められ、更にその分化をなすを要する。この時、そこに形體は單純にして且多様であつて、全體の統一が與へられる。若し之を形體に對して働く寫照に見る時は、形體によつ始められた寫照が、その形體を全體の統一と分化との中に深めて行き、力と形との統一に依つて完成する時、それが作品となるのである。形體を以て始まつたものが、更に深奥高致なる形體として安定する時、この境地を神氣とする。

b、色彩に就いて。

彼は色彩に就いては「畫讚」に於いて、

1、竹木土可_レ令_二墨彩色輕、而松竹葉醜_一也。

2、凡膠清及彩色、不可_レ進_二素上下_一也。若良畫黃滿_レ素者、寧當_二開隙_一耳。猶_レ於_二幅之兩邊_一、各不_レ至_二三分_一。

といつて居る。1の墨彩は墨及び彩色の意味とも解せられ、また水墨の意味とも解せられるが、當時

未だ水墨畫が發生して居たとは思はれぬので、之は墨及び色彩の意味に取るべきである。

1は墨彩に於いて、竹木土は輕く、松竹葉は濃からしめよとの注意である。こゝには既に繪畫が外物を如實に感覺の形で寫すことよりも、更にそれが有する寫照の成績によつて、その對象を描かうとすること、即ち心に與ふる調子を重じ、その調子を以つて畫面の調子とせんとしてゐることが示される。即ち墨彩を用ふるにまた骨法を以てするのである。形における原本形と情感とを形の骨法とすれば、色における原本形と情感とは等しく色に於ける骨法である。而してそれは調子そのものである。骨法を重ずる心は、調子を重ずる心である。色を骨法的に扱ふ時は、それは必然に調子となるべきである。而しその色彩の調子が更に原本形となれば、水墨の調子となる。水墨は色彩の沈着沈思である。しかし六朝期にあつては、未だ水墨は起つてゐない。けれどこの隱逸清談を好み山水に優遊するものは、色を去つて墨につくの心と相通ずる。故に調子を重ずる心と、隱逸の心の中には、後世水墨畫を生ずる起源を既に見出し得るのである。2の膠清及び彩色を畫面の上下にいたらしめずとは、その畫面の急促狭少を厭ふからであらう。「畫雲臺山記」にみれば、

3、凡天及水色盡用_二空青_一、竟素上下以映。

と言つて居る。天及び水は空青を用ゐて、天色と水色とを以て、畫面の上下を相映せしめて、畫面を明るく靜かに保たうとするのである。また

4、衣服彩色殊鮮微。

と言ひ、衣服の色を鮮にしてしかも微なるものとしてゐる。此場合鮮美と言はずして「鮮微」と言ふに注意すべきである。其色が色としての力を持たんには鮮なるべきであるが、その有する情感は微でなくてはならぬ。鮮にすぐれば外に失ふ。微なるによつて之を内に保つのである。而して鮮にして且微ならしめんが爲には、空青の如きは素の上下に用ゐてもとより不可なきも、他の色を其四隅迄用ゐ盡すべきではない。随つて「黃滿素者」は、「寧當開隙耳。猶於幅之兩邊、各不_レ至_二三分_一」を要するのである。畫面に色を鮮微に保たんとする要求は、「畫雲臺山記」中には、多く示されて居る。

5、山有_レ面則背面有_レ影。可_レ令_二慶雲西而吐_一於東方清天中_一。

6、日西去_レ山、別詳_二其遠近_一。發_二迹東基_一、轉上未_レ半作_二紫石如_二堅雲_一者五六枚、夾_二岡乘_一其間_二而上_一。

7、峭峰西連_二西向之丹崖下_一、據_二絕磡_一。畫_二丹崖_一臨_二澗上_一、當_レ使_二赫_一隆崇、畫_二險絕之勢_一。

是等は何れも氣象や地質の上に現れる色の美しさである。慶雲を西より東方清天の中に吐かしむること、日高くして遠近を明かにし、紫石、丹崖、赫き險山何れも皆色の美しさと鮮かさを保ちつゝ、一つの調子によつて整へられてゐる。随つてその色彩の効果は著しく印象的である。また

8、宜_二磡中桃傍_一生石間。畫_二天師_一、瘦_レ形而神氣遠。據_二磡指_レ桃。

の如きも、磡中に桃葉の緑と桃實の紅とを置きて、磡の幽邃と桃の清麗とを共に生かしてゐる。桃が天師によりて指さるれば、その印象的なものは、更に構圖的にも強められる。

9、丹砂絕磡及蔭、當_レ使_二嵯峨高驪_一、孤松植_二其上_一。

丹砂絶崖は松を得、その感情を集中する。

10、下爲_レ磡、物景皆倒作、清色帶_レ山。

こゝにはすべてが清明なる一となつてゐる。總ての色は互に印象的に並べられて、しかもそれは單なる美しさ鮮かさに終らずして、その全體の調子の清さによつて、微となり、そこに滿ち來る清氣を拘まんとするのである。彼が色の上に働かせた統覺の特質を此處に知ることが出来る。

以上の如くにして彼の傳神に關する思想の要點を、大略次の如く決定することが出来る。

一、對象の重視。而して是は對象の形體的存在に内接する性情、即ち最も具體的な性情の重視である。

二、對象の中深く感ぜらるゝ性情の重視。而して是は彼の「悟對之通神」である。かくてこの性情の重視によつて「遷想妙得」の思想が出てくる。是即ち對象の中に性情を感ずるの謂であつて、こゝに到れば既に單なる傳神ではない。神氣である。神氣はこの方面よりすれば形體に結合せる性格であ

る。彼の傳記に示さるゝ畫面の光耀の如きは、何れも形體に結合せる性情の直觀である。即ち最も具體的にして最も直接なる成績の意である。かくてもすれば分離し易き、形を重んずること、性情を重んずることは、彼にあつては一致する。神氣を得る道は形體を具體的に求むることであり、具體的に形を求むることは、神氣を得る事である。働かねばそれを自己のものとは爲し難い。對象を自己のものとする道は、畫家において對象を具體的に描くことより外ない。一毫一失をも謹む所以である。しかし形體のあらゆる部分に對して、一毫一失なからしめんとする事は不可能である。そこに藝術と自然の存在との間の越え難き溝がある。かくて必然に形體に對して選擇的の働をする事が意識的にも無意識的にも起る。

三、對象の性情及び形體に對する純雜の分別。この分別に伴つて、形體及び性情が、漸く純粹に進めば、更にその一切の形體及び性情の中心に對する。この中心によりて一切は支持せられ、一切の力はこゝに集中する。これが即ち骨法である。骨法はかくしてそこに細美なきも、一切の細美を支持するものであるから、漢本記の評に言へるが如く、「有天骨而少細美」きも、その骨法（天骨）の故に「超俗高雄」であつて、「覽之若面」き感がある。即ち骨法は純粹ではあるが、抽象ではない。純粹にして具體なる點に骨法の特徴がある。彼の畫面の緊張は實に茲にあるのである。彼の傳記の示すが如く、仲堪の眞、裴楷の眞を寫せる態度及びその目睛に就いて言へる「四體研蚩、本亡關妙處」傳

神寫照、正在阿堵之中」の如き、何れもこの純雜分別の態度を明かにしたものである。

されば彼の傳神は二部より成り立つ。一は寫實、二は骨法である。寫實はそれがその存在の中心に達して骨法を得、そこに最も深く直接にして具體的な神氣となる。即ち傳神は寫實が骨法を経て寫實以上のものとなる道を示してゐる。そしてこの寫實にはじまりて神氣に到る全體の道を、寫實の道より區別して「寫生」の道とする。「寫生」とは「寫照」によつて、「以形寫神」道をいふのである。而して彼のかゝる態度を得るに到つたのは、もとより彼の精勵と天分とに依るものではあるが、しかし一方に於いて、彼の傳統によつて得た所がありはしないであらうか。次に少しく之を吟味して見ねばならぬ。

顧愷之の畫の傳統は、「歷代名畫記」の「叙師資傳授南北時代」に據れば、次の如くである。

衛協師於曹不興。顧愷之、張墨、荀勗師於衛協。史道碩、王微師於荀勗。衛協戴逵師於范宣。

逵子敦、敦弟暕師於父。已上陸探微師於顧愷之。探微子綏、宏肅並師於父。顧寶光、袁倩師於

陸。倩子質師於父。顧駿之師於張墨。

この人達は實に「古畫品錄」の第一品、第二品の全部と第三品の一部をふくむものであるが、これを作表すれば



である。是等の傳統關係を吟味することに依つて、また顧愷之の位置を明かにし得ると信ずる。

1、曹不興。謝赫は彼を評して「觀其風骨、名豈虛成」といひ、「古畫品錄」中の第二位を與へてゐる。彼がその風骨のすぐれて居るとした畫は、南齊に於いても作品の傳へらるゝもの少く、僅に「唯秘閣之内一龍」をみたのみである。之に就いて「尙書故實」は、「謝赫善畫。嘗閱秘閣」して「曹不興所畫龍首」をみて感嘆して「以爲若見真龍」としたと言つてゐる。そしてこの畫は陸探微も是を見て感嘆して居る。これは青谿にあらはれた赤龍である。宋文帝の時、この龍畫をとつて兩乞のため水上に置いた所が、「應時蓄水成霖經旬霽霽」と言はれてゐる（朱彛玄「唐朝畫錄」）。そして「建業實錄」は、曹不興が尺度を遺失せず正確に描くことに秀でて居たといつてゐる。是れによりて知らるゝ所は、彼の畫が第一に風骨に勝れ第二に寫實に勝れ、この二特質よりして深く人の心にせまるもの、あつたことである。而してこの一と二とは相合して神氣となるものであり、顧愷之に對しては、主と

してその第一の風骨が衛協を通じて傳へられてゐる。

2、范宣。「晋書本傳」によれば、「少尙隱遁、博綜群書、徵並不就。譙國戴逵等皆聞風宗仰、自遠而至」とある。彼の繪畫に就いては知り難いけれども、彼が畫を學んだ動機は、弟子の戴逵に就いてである。「世說」によれば戴逵が范宣の所で勉強して居る。范宣が書を読むと自分も讀む。書を抄すると自分も抄する。所が戴逵はよく畫をかく。范宣はつまらぬことに心を勞したものだと思つてゐる。戴逵が南都賦圖を描いて范宣に見せると、見終つて非常に感嘆して、畫を重ずる事を知つた。自分もそれから畫を學んだといふのである。戴逵の畫は「情韻連綿、風趣巧拔、善圖賢聖、百工所範。」（古畫品錄）である。范宣は隱逸な生活をしてゐる學者であり、戴逵がさういふ畫をかいてゐるので、彼の畫も自然に調子の高いものであつたに相違ない。この范宣の高逸と曹不興の神氣とを併せ學んだものが、顧愷之の師衛協である。

3、衛協。顧愷之は師衛協の畫を論じて、七佛及夏殷大烈女は衛協の手になつたもので「有情勢」といひ、また北風詩もその手になり「巧密於精思」と言つてゐる。そして形の美しさ、形の鈞合、纖妙の迹何れも世の貴ぶ所であるが、更にその美しさ精しさの根柢をなす神氣を尊ばねばならぬ。そして神氣を得んが爲には、明識を要する。衛協の畫は明識を以て味はるべきであると言つてゐる（論畫）。「古畫品錄」は彼を第三位に置いて、衛協に至つて始めて精しく描く事が出来る様になつた。六法を發

備へてゐるが、その缺點とすべきは、形に稍缺くる所のある點である。しかし頗る壯氣があり、曠代の絶筆であると言つてゐる。この「雖不該備形妙、頗得壯氣」といふ此點は、顧愷之の見た所を更に一層明晰にしてゐる。「宣和畫譜」に「衛協以畫名於時。作道釋人物、冠絶當代」といつてゐる。李嗣真もその繪に神氣があるが、顧愷之に比べては劣るといつてゐる。是等の記する所によれば、その畫に壯氣と呼ばれ得る迫力があり、しかも「巧密於精思」に依つて「精」の性質を得て居る。しかしこの精は形體の精密完成ではなくて、情思の感じ得る精である。故に形體に缺點を有しつゝ、尙且情思をして満足せしめ、「精」と感ぜしむるの充實があつた。随つて彼の畫は精思に訴へる性質のものであつて、網膜に終始する性質のものではなかつた。彼の畫の力はかくて精思の上に立つものである。そこに思と氣とによつて深まつて行く力の深さがある。これ骨法に依つて神氣に進む道である。この道は曹不興の神氣と范宣の高逸との兩者より得たものである。而して其れは更にその弟子顧愷之の中にうつがれ發達せしめられた事が知られる。然らば顧愷之の弟子陸探微はどうであつたか。

4、陸探微。謝赫は彼を論じて六法を備へたものは陸探微と衛協との二人であるといひ、更にまた「窮理盡性、事絶言象」ものであつて古今の比較を絶し、「價重之極」であり、上々品といふ外に言ひ様がない。故に第一等とするといつてゐる。是に對して李嗣真はそれは賞讚し過ぎる。少くも顧陸は同位に置くべきであると言ひ、張懷瓘はその「畫斷」の中で、顧愷之、陸探微、張僧繇を批評するもの

は、各其の中の一人を重じて、それを妥當だとしてゐる。しかるに陸探微は靈に參し妙を酌み動いて神に會するものである。その筆は勁利であつて錐刀の如くである。秀骨清像、生動を覺えしめる。故に之に對すれば慄然として神明に對するが如き緊張を感じる。その畫は妙を象中に極めて居るが、しかも思は象外に満ちて居るものとは言へない。故に人物畫に就いて風骨の點から言へば、張僧繇は顧愷之陸探微に劣るものである。張僧繇は其の肉を得、陸探微は其の骨を得、顧愷之はその神を得てゐる。神妙の價値は比較的のものではない。絶對のものである。故にこの三人の中で、顧愷之が第一であると言つてゐる。そして張彦遠も亦この說に賛意を表してゐる。是等に依つて知らるゝものは、第一に彼が窮理盡性、即ち形によつて神に到る事の完全さ即ち神氣あること、第二に用筆勁利であつたこと、第三にそれ等の結果としてその畫品が秀骨清像、神明に對する如き透徹のあつた事である。形に依つて神に澄むこの道は、やがて衛協より顧愷之を経て來た正しき道である。

5、陸探微の門下。

a、陸綬。探微の子である。謝赫は「體韻遒舉、風彩飄然、一點一拂、動筆皆奇」と言つて居る。「宣和畫譜」は、綬の麻紙に描いた釋迦像を時の人が珍重した。麻紙は緩膚飲墨の性があつて、推筆をうけないから、畫家に因難とされてゐるからであらうと言つて居る。然らばこの特質も亦筆にある。筆に依つてその向ふ所に直接してゐる所、即ち骨法が彼の勝れた所であり、これまたその師授傳統の中

に得たものであらうと想像される。

b、弘肅(或は肅)。綏の弟である。姚最の「續畫品」は早くより家庭で教へられたので、得る所は多いとはいへぬが、名家の法を得てゐると言つてゐる。「名家の法」とは傳統である。その内容を知ることが出来ないが、とにかく「名家の法」といふ如き一つの道が存せる事を、消極的に知り得る。

c、顧寶光(或曰顧寶先)。謝赫は「全法陸家」といひ、王敖鑿「姑蘇志」は「寶先善畫、全法陸探微」といつて居る。

d、袁倩。謝赫は「比方陸氏最爲高逸。象人之妙、亞美前賢。但志守師法、更無新意。然和璧微玷豈貶十城之價也」と言つて居る。こゝにも陸氏の法が繼れて居る。その法が既に一つの完成せる傳統をなせること明かである。其の子の袁倩も「續畫品」に風神俊爽であつて家聲を墮さない。筆勢適正で父の美を繼いでゐると言はれて居る。父の美とは「風神俊爽」であつて、これがやがて陸氏の法であることが知られる。

次に顧愷之同門の荀勗張墨及び其の門下の系統を吟味する。

6、荀勗及び其の門下

a、荀勗。風範氣候妙を極め神に參して居る。しかしその精靈を取るのに骨法の道によつてゐないので、形體は完成せず、隨つて精粹を見ないが、もし骨法を得れば高腹に厭くことが出来るといはれ

てゐる(古畫品錄)。「魏志」及び「世說」に鐘會の祖父の形を新宅の壁に描いて感動せしめた説話が載つて居る。荀勗は衛協から寫生的方面を學んだことが知られる。即ち顧陸に傳つた道と別の道がそこにある。衛協からこの二つの異なる道の出たのは、注意すべきである。

b、王微及び史道碩。共に衛協と荀勗とを師として畫の各體に通じてゐる。王微はその細を得、史道碩はその眞を得てゐると謝赫は論じてゐる。しかるに張彦遠はそれを引用して、王微の細を「意」としてゐる。「宋書」本傳によれば彼は「常住門屋一間、尋書玩古、如此者十餘年」とあり、「名畫記」はその畫の「意遠く迹高き」ことを言つてゐる。この點に於いて王微は實に范宣の道をうけてゐる。顧愷之にあつては感情であつたこの道が、王微にあつては生活となつたのである。かくして荀勗の門に史と王との對立の見出されるのは興味が多い。之は衛協の門下に見出された二つの道に正しく同一である。即ち骨氣と寫實とは分離しやすき二つの道なることを示してゐる。

7、張墨及び其の門下

a、張墨は荀勗と共に等しく寫實家であつた。謝赫は荀勗と同一項に置いて同一の評語を與へてゐる。

b、顧駿之。張墨の弟子であつて、謝赫によれば彼の特色は精微謹細で新意があつたが、彼の缺點は神韻氣力の缺乏であり、特質は寫實の巧さであつた。荀勗張墨の道は彼によつて更に一步をすゝめ

たのである。然るに彼は畫樓を構へて「天和氣爽之日」にのみ描き、梯子を去つて妻子にも見せなかつた。彼がかかる集中のための環境を作つた所に、范宣等の面影の痕迹がある。

以上の吟味に依つて明かなる如く、顧愷之の傳統の周圍には、骨氣によつて寫實を完成して神氣に到る途と、寫實一條の途とがある。そして前者はその正系であり、後者は傍系である。然るに更に一つの傍系がある。是繪畫を性情に即せしむる途である。第一は曹不興、衛協、顧愷之を通じて陸探微及びその門下に到る途である。即ち「陸家之法」である。第二は荀勗張墨より史道碩、顧駿之に及ぶ道であつて、事前の統一よりも事後の統一を重じたものである。ここには正系の一部のみの發達がある。第三は第一と精神的に連續し、第二と反對するもので、謂はゞ後世の南畫である。(もしこれを南畫的といはば第二は、更に院畫的である。)范宣より衛協を経て傳つた王微の途である。かくの如き考察は稍顧愷之の位置をして明かならしめたと信ずる。

第六、置 陳

神氣、骨法、用筆、傳神は、形體を通じて神氣に到る一貫せる道である。置陳布勢も亦この一つの道である。

1、骨趣甚奇。二疑以憐美之體、有驚劇之則。若以臨見妙、裁尋其置陳布勢。是達畫之變也。

これ「論畫」の孫武の項である。この畫は骨法の趣が甚だ奇である。二人の美しき人は美憐でありながら、しかも驚劇の趣がある。もしこの畫の優秀なるを見れば、その構圖を研究せよ。然らば「畫之變」に達する事が出来るとの意である。随つて逆にこの繪畫の中にも、「畫之變」の含れてゐる事が知られる。憐美と驚劇とを兼ねる所に「畫之變」があり、それが「置陳布勢」の巧さであり、また「骨趣甚奇」と言はるる所以であらう。而してここに注意すべきは、骨法は美好細美と相對して基本形の有する情感であつたから、もし骨法が憐美と驚劇とを併有する時は、骨法は可成り複雑な内容を以て神氣の中に總合せられる。「畫之變」は蓋しこの意味である。そしてこの複雑なる統一は、その統一にして完全なる限、其處に自由にして透明なるものを有する。これ「畫之變」であつて、而してかかる構成が「置陳布勢」である。然らば「置陳布勢」は單なる置陳でなくて、置陳によつて力が合成することを要する。即ち材料を組成して畫面に力を發生せしむる畫面上の傾向である。故に神氣が如何にして畫面の要素の位置關係から生じ来るかを注視せるものが、置陳布勢である。随つて神氣を離れて置陳はない。彼はまたその小列女の批評中に、

2、又挿置大夫之支體、不以自然。然服章與衆物既其奇。作女子尤麗衣髻。俯仰中一點

一劃、皆相與成其豔姿。

と言つてゐる。「挿置大夫之支體」の挿置は置陳に當り、「一點一劃、皆相與成其豔姿」は布勢である。以上は「論畫」中の置陳であるが、「畫雲臺山記」にあつては、これが最も精しい。畫面を神氣化するとは、畫面の個々の材料を一分相應の境より全分相應の境に到らしむるものである。かくて個々の材料は融即關係を保つが故に畫面は深き內的統一を得て神氣化するのである。先に「畫雲臺山記」の中に、色彩の關係が印象的なる事を研究した。印象的なることは統一的事である。即ち全體が完全に融即して、分割せられたる斷片のそこに遊離せざることを意味する。而してその中に現れ來る材料は、

山雲、日、石、岡、峰、崖、磧、天師、桃、弟子、王良その他の人物、巖、松、雲臺、路、樹根、石泉、石瀨、淵、鳳、白虎、倒影其他。

であつて、「欲使自然」の態度に依つて置陳して居る。その構成は畫面の全體を神氣化する要求に依つてゐるが、其れは彼の浪漫主義に於けるが如く、直接に缺乏と要求との意識に立つものではなくて、全く「自然」によつてゐるのである。しかし「自然」によることは、その自然を全く變更することを拒否する意味ではない。自然に對して要求を有する以上、その要求に依つて自然は變更される。第一に寫照の中に於いて、自然は純雜が分析せられる。寫照は平面でないからである。そして第二にその

位置が整理せられる。それが畫面である。しかしそれは決して變更せられたる自然であつてはならぬ。自然によつて自然の力が進展せる方向をなすものでなくてはならぬ。即ち「布勢」でなくてはならぬ。一つの形成はある地ある物にそのまま一致する事ではなくて、即ちある個の一自然そのままなりとの意でなくて、自然と感ぜらるるものであればよい。故に畫面の自然は、寫眞の自然とは自ら異なるものである。ある特種の個體と一致する意味でなくて、それがもつと一般的な全體的自然と一致することを意味する。これ彼の「自然」たらしめんと欲する意味である。即ち自然に學ぶことであり、自然を純粹に感ずることである。神氣はこの純粹に視且つ感ずる事によつて成立つ。

この構圖上の特色は、對照の關係によつて、畫面の働を明かにすると共に、その變化を神氣の中に統一して、一完體としての畫面を生ずる。故にこの構圖上の工夫はすべて神氣の中に含まるる内容を適用せるものであつて、獨立せる繪畫の要素と見るよりは、神氣の方法論として見るべきである。

第七、模寫

模寫とは傳統に學ぶことであつて、模寫が成立せんが爲には、それが學ぶべき一つの傳統の存立を要するのであるが、是は既に檢したるが如く存立してゐたのであるから、その可能は十分であつた。

「魏晉勝流畫讚」として傳へらるるものは、すべて模寫に就いての要法を述べたものであるが、その

中重要なるものはほゞ次の諸點である。

- 1、大要先行。
- 2、素の用法に就いての注意。
- 3、用筆に就いての注意。
用筆と眼との關係、用筆と對象との關係。
- 4、對象と神氣との關係。
形體、色彩、位置と神氣との關係。
- 5、對象の價値。

是等をその記述に依つて、順次に吟味する。

1、凡將模者、皆當先尋其要、而後次以即事。
はその大要先行を説いたものである。大要を重ずるは、全部が細部に先立つ故である。これ部分の總和以上に全部を置くからである。神氣は細部の集積でなくて、「得一之想」によるものなれば、先づその大要より出發せねばならぬ。模寫に於けるも亦もとより同一である。

2、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。

その素の大きさと正しきものを用ふべき事と言つたのである。素の正しからざる時は、描ける後正し

きに還り、爲に畫の形體ゆがみて、儀容失はるといふに於て、當時の畫題が人物畫に多かつたことを推定し得る。この注意はまた模寫と共に制作にも等しく通用する。

3、以素模素、當正掩二素、任其自正、而下鎮、使莫動其正。

これは模寫に當つて、素を安定ならしむるを言ふのである。これに依つて彼の重しとした模寫の法が、模搨であつて臨模ではないこともわかる。

4、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、則所模之本、遠我耳。則一模蹉積蹉彌小矣。可令新畫掩本迹、而防其近。内防内。

これは筆と眼との關係に依つて、模寫の成績に正否を生ずることを注意したものである。しかしこの記述は理解し難い。新畫といひ、新迹といふは模寫した畫であるし、所模之本といひ本迹といふは模寫の原本であらう。「則一模蹉積」云々は不明であるが、若し蹉を模寫の過失と解し、蹉積をその過失の積重と解すれば、模寫の過失が彌少くなる事を言つたものであらう。然らばその位置にあつては前との連絡がつかない。則も突然である。次に最後の「内防内」も不完結な記述である。而も次は「若輕物」であつて連続しないから、「則一模蹉積」云々を位置の錯誤と見て、「内防内」の次に置換へる。更に「遠我耳」の遠と一致させる爲に、「防其近」の近を遠と換へる。するとやや意味が通ずる。筆が前にあり眼が前を向いて見ると、新畫が我に近く見える。故に常に眼を正しく筆に臨ましめねばなら

ぬ。たゞ紙素を隔つること一重であると、新畫が我より遠くなる。故に新畫で原畫を掩つて、新畫の我より遠ざかるのを防がねばならぬ。かくして注意すれば、模寫の錯誤がいよいよ少くなるといふのであらう。しかし「止隔紙素一重」は依然として不明である。或は新畫と原畫との間に一枚の紙或は素を挿入して原畫の汚染をふせぐ用意をした模寫の場合を言ふのであるかもしれない。今我等はこゝに於ける確實な内容をこの記載からは知り得ないので、たゞ彼のかゝる用意を重じた態度に關して知るのみである。ここでまた紙素といへば、紙と素とを共に用いた材料上の一つの智識を得る。

5、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、傷其所以巖。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、寧遲而不雋。不使速而不失。

これは既に前に吟味した。これはもと模寫に就いての用筆を述べたものであるが、同時に模寫ならざる時の用筆にも當る。原畫もかくの如くして描けるものであり、随つて模寫も亦かくの如くして描くべきであらう。模寫に於ける用筆はこれ制作における用筆である。また然ればこそ模寫が制作に役立つのである。

6、其於諸像、則像各異迹、皆令新迹彌舊本。

これ模寫によつて、諸像のそれぞれの特色を學ぶべき事を言つてゐる。その前に用筆の對象について

注意をのべたのであるから、其等の注意によつてよく舊本を學べといつてゐるのである。

7、若長短剛軟、深淺廣狹、與點睛之節、上下大小醜薄、有一毫一失、則神氣與之俱變矣。

これも既に吟味した所である。その模寫にあつて、一毫一失も神氣に關するから謹むべきを言つてゐる。しかし是も亦直に制作の場合に移す事が出来る。その模寫の原本はもと對象の眞を寫したものであるから、その原作に學ぶに一毫一失をも謹むといふことは、即ち原作に全く相違なく學ぶといふ事は、對象を原本として制作する場合と等しい。ただその差は前者にあつてはその寫照の態度と寫照の表現手法とを主として學ぶのであるのに、後者にあつては、對象に對する寫照とその表現とを自ら作り出すのである。模寫に於ける一毫一失を謹む心は、制作に於ける一毫一失を謹む心であり、制作の故に模寫があるのであるから、模寫に於いて言へることは、即ち寫生に於いても亦言ひ得ることである。故に余は先に先づ之を對象に就いて言へることと解したのである。模寫とは、制作に於いて形體と神氣との直接するものを學ぶべき事を示せるのである。

8、竹木土可令墨彩色輕、而松竹葉醜也。凡膠清及彩色、不可進素之上下也。若良畫黃滿素者、寧當開際耳。猶於幅之兩邊各不三分。

これは色彩に就いて言つてゐるのである。物の輕重が用筆の場合に觀察されてゐるが、この觀察はそのまゝ直に色彩の上にも移されてゐる。輕重は淡濃に比定される。淡濃に比定することは、畫面を解

するに調子を以てすることである。次に色を畫面全部に満すを禁じ、その四邊に三分の空隙を止むべきを言へるは、模寫の場合に原本を汚染するを怖れてあるとも解せられるが、色彩は原作に重置しないで行はれるのであるから、色の効果を對照的に鮮微ならしめんとする注意であると解せられる。然らばこれは模寫の要法中に入るを要せぬものであるが、先に制作の場合にも通ずる用筆その他の注意を擧げて來たので、こゝにも亦色彩に就いての注意を擧げたものと思はれる。

9、人有長短、今既定遠近、以囑其對、則不可改易闊促、錯置高下也。

これは形體と構圖との兩者に關して、自然の存在の意義を重すべしと言ふのである。これまた模寫に就いて、原作を改作すべからざるを言ふのであるが、同時にまた自然に對する制作の用意である。

10、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、傳神之趨失矣。空其實對則大失、對而不正則小失。不可不察也。一像之明昧、不可不若悟對之通神也。

この「畫讚」は模寫の要法を述べたもの故、9及び10の「對」を原本の意味に解し得ることはもとよりであるが、その原本と新本との關係はやがて、原本と原本がその對とする所のものとの關係であるから、對を以て模寫の場合には原本の意とし、制作の場合には自然の意とすべきである。しかし特に10の場合に於いては、その敘述の上から模寫の要法でなくて、寫生の要法と解するを妥當とすべきであるから、8より漸く寫生上の注意に向つて來たものの總括を、10に於いて與へたものと解し得る。

「魏晉勝流畫讚」の全文は以上の如くであるが、この文中には、何故に模寫が繪畫の上に重要な位置を占むるかに就いては述べてゐない。しかし模寫の要法を述べてしかもその中に對象の繪畫上に於ける價值等を論ずるのを見て、對象に對する遷想妙得の態度並びに式形を傳統に學べとの意向であることは想像に難くない。用筆と對象との關係を、殆ど模寫とは無關係に説きて後、6の如き模寫の注意を挿入するに見て、その意向を知る可きである。されば孔子の「述べて作らず」の敬虔眞摯なる態度に學んで、先人が自然を如何に見しか、また我が如何に見るべきかを學ばしむる爲であらうと思はれるのである。

傳神は自然に學ぶことである。模寫は傳統に學ぶことである。傳統とは過去が再び現在の吾の中に生き來ることである。自然科學の如く、前人のなし終つた所より研究を始むる事を以て十分とする者とは異り、藝術は常に前人のなし始めた所より研究を始めねばならぬ。随つて藝術にあつては、傳統は常に重き位置を占める。たゞその傳統を以て最もよく吾等の現實ならしめんが爲には、必ず傳神に學ばねばならぬ。先づ第一に自然より出發して、自己の道を進むるに傳神を以てし、そして後始めて傳

統の中に眼を開くことが出来る。傳統ももと自然から出て來た遷想妙得である。換言すれば傳統は吾等と時を異にした傳神である。故に模寫は傳神の心に依つて學ばねばならぬ。こゝに顧愷之が模寫を傳神と區別せず、傳神を重ぜると同時に且同様に模寫を重じた精神がある。過去の傳神に學ぶ―これ以外に彼は模寫を考へて居なかつたであらう。隨つてその前代に行はれた對象と模寫との對立、即ち自然研究との對立は、この「傳神」の思想に依つて十分に除去されたのである。次にまた藝術の道は個性の道であり、傳統の道は他の個性の途であり、その相互の間に對立の生ぜること、即ち人格と對象との對立も、亦この傳神の思想に依つて除去される。藝術に於いてその個性をして明瞭ならしむる道は、對象の中に没頭することであり、對象の中に没頭する事は、「傳神」である。故に傳神こそ藝術に於て個性を個性たらしむるものである。他方に於いて吾人の生成がその長き信仰たる天氣及び地氣の合成であると思はれるならば、即ち人々は互に神氣を共通にして、同一の神氣の分有に與るものならば、古人或は他人のなせる傳神も、吾のなし或はなすべき傳神と相通する。この神氣同源の思想より誘導されたる傳神は、吾の個性を最もよく個性たらしむると同時に、他の個性をも最もよく個性たらしめる。而して他の個性は吾の個性と同源である。故に吾が傳統に學ぶとは、吾が吾をして吾ならしめたる基礎とその表現とに學ぶことである。若し吾の個性をして益個性たらしめんとせば、益他の個性に學ばねばならぬ。吾が個性の獨立が他の個性の獨立と矛盾せず、吾の個性の發達が、他の個

性の發達に學ぶことと矛盾しない。その模寫に先立つて、傳神があるからである。かくて彼は彼以前に存せる人格と對象との對立、人格と模寫との對立、對象と模寫との對立の三者を、何れも神氣乃至傳神の道に於いて除去して居る。彼の傳神主義即ち寫生主義は、以上の如くにして完成したのである。

顧愷之以前にあつた畫の主要な性質は、人格、道德、對象、統一、合則、傳統の六個であつたが、其等は彼に依つて新にされた。即ち彼は繪畫の合則性を中心として、それぞれの特質を定位した。先づその對象性は傳神に始つて、その中に骨法と用筆との協同を得て神氣となる。神氣は對象性の完成なると共に、人格、統一の完成でもある。更に之に貢獻するものとして模寫があり、神氣完成の側面として部分關係が統一的に注視されると置陳が生ずる。しかし彼は道德に就いては何とも言つてゐない。支那の如く繪畫の獨立を常に道德的功利性の具有によつて、僅かに存在し得るものとして考へてゐる間にあつて、彼が少しも是を論じなかつたのは、彼の一つの見識を示すものである。隨つて人格或は統一の如き考方も、骨法と言ひ用筆といふが如き、繪畫特有の範圍に移入せられて居る。かくて此處に漸く繪畫獨自の世界が定位せられんとしてゐるのである。即ち彼は繪畫の要素を

神氣、骨法、用筆（線條）、傳神（形態及び色彩）、置陳

の五個とし、神氣はその總括的な原理であつて他は之に分與せられ、模寫は神氣に對する教養であつ

て、畫面の直接の要素ではないとされる。而して彼に繼ぎて出でしものは南齋の謝赫であつて、謝赫に依つてそれが一層明白な法則として定立された。

第三節 山水畫並に花鳥畫の獨立

西洋に於いて山水畫の祖と稱せらるゝのは Albrecht Dürer (1471—1528) であつて、十五六世紀であるのに、支那には四世紀の顧愷之の時代には、既に彼の「論畫」に於いて人物、山水、動物、建築物等についてその難易を論ぜることにもみるも、またその遺作にもみるも、共に山水畫並に花鳥畫の描かれてゐたことは明かである。山水畫は今その起源を明かにするは困難であるが、秦代に烈裔が四瀆五岳及び列國圖を描き、後漢に劉褒が雲漢圖及び北風圖を描き人をして熱涼を感ぜしめ、吳王趙夫人は皇子の出陣に際し、その軍服に山河の形勢を繡作した事が傳つてゐる。更に晋には明帝の輕舟迅邁圖、衛協の穆天子宴瑤池圖、戴逵の吳中溪山邑居圖の如きがある。そしてこの時代には人々が漸く自然の中に身を置くことを好み、且重じたことは、孫悼が山水に優遊すること十餘年、「天台山賦」を作つて友人に示して言ふのに、「卿試擲地、當作金石聲」と言つたことが「晋書」に見える。この類が甚だ多い。かゝる自然を愛敬する生活は、そこに山水畫を生起せしむる必然の一原因となる。

第一、山水畫の思想上に於ける起源

山水畫の起源は、風景に對する「遷想妙得」の可能にはじまる。然るに風景に對して「遷想妙得」する可能性は、既に古代よりしてあつた。「易經」の擊辭下傳に

古者包犧氏之王天下也、仰則觀象於天、俯則視法於地、觀鳥獸之文與地之宜、近取諸身、遠取諸物、於是始作八卦、以通神明之德、以類萬物之情。

は之を彷彿する。八卦が妥當を得るの根據は、天地萬物の中より、その法を取つて作つた處にある。天地萬物より作れる法なるが故に、この法は逆に天地萬物に適用し得るとの演釋が、この理論の根據をなして居る。そしてその可能なるが爲には、天地萬物にそれを可能ならしめるもの、即ち天地萬物を一貫するものがなくてはならぬ。この理由を説明して、「易經」の上象傳は、

大哉乾元。萬物資始、乃統天。雲行雨施、品物流形。

至哉坤元。萬物資生、乃順承天。坤厚載物、德合无疆、含弘光大、品物咸亨。

と言つて居る。即ち天によつて萬物は始り、地によりて生ずる。孔穎達は之に註して、「初稟其氣、謂之始。成形謂之生」と言つて居る。故に始は生、生は成である。天氣は人及び物の生氣をなし、

地氣は人及び物の形體をなす。生氣と形體との合一は生であり、分離は死である。この點に於いて天と地とは相對原理であるが、天は地に先じて存し、且地を作るが故に、天は地の上に立つ絕對原理である。この場合に於いて天は地に對する天でなくて、人に對する天である。即ち天といふ時は、天地を合して言ふのである。されば廣義の天にあつては、地と狹義の天とを含んでゐる。廣義の天は感覺的なる天と、超感覺的の原理たる天とを有し、狹義の天は、純形而上學的に考究されたる發達の原理であり、地はその發達の條件である。老子にあつては絕對の觀念を個體より分離することを避くるが故に、廣義の天のみを有し、狹義の天を缺いて居るのに、孔子にあつてはこの兩様の天を有する。かゝる考察によつて、宇宙と人生とは全く同一の根據に立つが故に、人及び物はその存在の法則を、全く宇宙の法則より得ねばならぬのである。「天地設位、易行乎其中矣」といふのが之である。しかも「易經」に「生々之謂易」（繫辭上傳）と言ひ、「一陰一陽之謂道。繼之者善也。成之者性也」（繫辭上傳）と言ひ、「天地大徳曰生」（繫辭上傳）と言つて居る。之に依つても實在を活動的に見て居る事がわかる。そして是等の「易」を貫いてゐる態度は、一切の存在を全體的且合理的に解釋せんとする經驗主義合理主義である。そこに孔子の優れたる性情がある。

天尊地卑、乾坤定矣。……在天成象、在地成形、變化見矣。

易與天地準。故能彌綸天地之道。仰以觀於天文、俯以察於地理。是故知幽明之故、原始

反終。故知死生之境。精氣爲物、游魂爲變。是故知鬼神之情狀。與天地相似。故不違。

知周乎萬物、而道濟天下。故不過。旁行而不流。樂天知命。故不憂。安土敦乎仁。故能愛。範圍天地之化、而不過。曲成萬物、而不遺。通乎晝夜之道、而知。故神无方、而易无體。（繫辭上傳）

孔子の時代には、天は宗教的にも哲學的にも考へられた。しかし孔子の透徹した態度は、その間にあつて、あくまで經驗的に、あくまで合理的に進んで行つた。その道が以上の繫辭上傳の引用によつて明かである。孔子の意味する天は、吾等の上にある高きこの天なると共に、聰明なる識知と強大なる意志とを有する實體である。随つて孔子は天に對して非常に敬虔であつた。孔子が「迅雷風烈必變」ぜるも、雷風を以て天の意志と感じたからである。この天に對する敬虔な態度は、支那風景畫中に長く残り、その風景畫を嚴肅なるものたらしめてゐる。

この孔子が天を以て識知と意志との實體として感じたことは、やがて天を以て宇宙の主宰者とするの思想を導く。故に堯が天に則れるを嘆じて「唯天爲大。唯堯則之」と驚嘆して居、子路が「禱爾于上下神祇」といへるに對して、「丘之禱久矣」と答へて居る。また「論語」陽貨第十七なる孔子と子貢との問答も注意すべきである。

子曰「予欲無言」

子貢曰「子如不言、則小子何述焉」

子曰「天何言哉。四時行焉。百物生焉。天何言哉」

そして之に「四時行、百物生。莫非天理。發見流行之實、不待言而可見」と註してある。この道をとつて孔子は、その晩年「易」に見るが如き、天人合一の思想に到達してゐる。而してこれは次の三つの要素から成つて居る。

- 一、宇宙と人生とはその根柢を等しくする事。
- 二、随つて宇宙と人生とは、共に等しき統一的法則に依りて支配せらるゝ事。
- 三、故に人生は宇宙の法則に従ふべき事。

このことは「孔子家語」に精神山川にあらはるゝは地なりとの思想を述べてゐる。また一つの参考である。

孔子はその初、「論語」に示さるるが如く、天を人格的に見て居た。しかしかく天を人格的に感じたのは、悲や憂によつて情意の高揚して居る時であつたから、その自分の心を訴ふるものとして、高く高くして深き直觀的な天に對して居るのである。かく天が直觀的に感ぜられたのは、支那に於ける長き民族的の信仰に基いてゐるのである。

天の意味が經驗的であつたことは、「玄」の意味からも之が暗示せられる。老子は常無と常有とを論じて、兩者は同出であつてしかも異名である。共に之を玄といふ。玄の又玄であると言つて居る。この場合玄とは深く遠くして思議を絶せる事を意味する。しかし「易經」の坤の卦には、

天玄而地黄。

とある。玄は天の色であり、黄は地の色である。そして「說文」によれば玄とは黒くして黄をふくむ色である。暗き或は黒き色は、本能の故に深遠なるものに比せられる。「易經」に於いて玄と言ふのは、蓋しこの感覺的なる性質である。それが老子の本體論にあつては、感覺に基く心理的なる暗示の成績を以て、直に本體の面目としてゐる。かかる比定にも彼の絶體を具體の中に見る傾向を知り得る。即ち感ぜらるゝ深遠を、存する深遠としたのである。また揚雄の「甘泉賦」に、「郊上玄」とあり、上玄は天である。天が帶黄黒色であることと、仰ぎて深遠なる事とが結合して、玄は何れか一方、或は双方の意味に解せらるるに到つた消息を示してゐる。

而してこの帶黄黒色の天と黄なる地とは、實に漢族最初の住地であつた。碧き天と綠なる地とに比べて、如何に荒寥なるものであるかが知られる。「爾雅」の釋水に、

河出崑崙崑崙虚色白。所渠并千七百、一川色黄。

と言つてゐる。その天と地との間を流るゝ川の姿を眼に浮べる事が出来る。この寒く荒れたる地に

住みて、天地に寄する感慨の古くし寒きを知るべきである。かくしてこゝに著しきは畏敬の情であつて、孔子の天に對する敬虔の情も、この基底に立つものと考へらるのである。果して然らば支那の風景畫の嚴肅なる價值は、この自然の中にはぐくまれたものである。

パプア人は黒と青とに對して、同一の言葉を用ゐてゐる。蓋しその天の高く青くして光強きが故に、黒しと感ぜらるゝ、彼等の上に懸れる天を示してゐるのであらう。

然るにこの人格的なる意味は、「易經」の繫辭傳に到つて變化する。たとへ繫辭傳が全部孔子の著でないとしても、その中に孔子の思想は十分に知り得らるるからである。即ち先に人格であつたものは、ここには原理となる。これは孔子の中に有つた合理主義が發展してその經驗を整理した結果であると考へられる。しかしその整理は決して抽象的ではないから、その理路の中には猶依然として、その經驗が生きて居る。自然に對して敬ひ虔み従ひ愛する心が出て居る。そはいかに嚴しくとも、所出の父母は愛敬し得るからである。そこに天を敬愛する心の生ずるのは當然である。天は萬物を生ずるが故に、天に對するこの心は、即ちその所出たる萬物に對する心である。そこには自然なる心の流れがある。

天何言哉。四時行焉、百物生焉。天何言哉。

といふものは、その天に對する寫照に基くものである。更に

子曰。「知者樂水、仁者樂山。知者動、仁者靜。知者樂、仁者壽。」(雍也第六)

に見れば一層明かである。合理的な原理の中に、自然を觀照し、自然に就くをその生活の面目として居る趣が明である。先進第十一に、「子路、曾皙、再有、公西華侍坐」せる時の問答がある。汝を知つて用うる人あらば、何をなさんとするかとの孔子の問に對して、人々はそれぞれ氣張つた答をして居る。その中であつて曾皙は最後に事もなげに答へて居る。

暮春春服既成、冠者五六人、浴乎沂、風乎舞雩、詠而歸。

と答へてゐる。沂は溫泉のある所で、舞雩は天を祭り雨を禱する所である。その時

夫子喟然歎曰、「吾與點。」

といつたかと「論語」は書殘してゐる。點は曾皙である。

孔子はその本體論に於いて、人生と宇宙との同根を認め、次にその同根なるが故に、人生と宇宙とが同一なる法則の下に支配せらるることを認め、之を直に倫理上の問題に適用して、人生の規範を天に置くこと、即ち天を以て行爲の原則とすることを信じてゐる。これカントが「實踐理性批判」の終末に於いて到達した、天にありては彼の星、地にありてはこの道德律といふ感慨と全く同一である。そしてこの心が孔子をして自然を敬すると共に、自然を愛するに到らしめたのである。

自然を觀照して、その中から人間生活の法則を見出すのは、「易經」の特質であるが、これは「易」の特質をなすと共に、古代支那の思考一般の特色をなして居る。随つて老子の中にも亦之が示されてゐる。

上善若水。水善利萬物、而不爭、處衆人所惡。故幾於道矣。

かくて老子はその道徳を流るる水の中に觀察したのである。彼はここに發見したる道を以て、逆に萬物の存在を説明して行く。

道生一、一生二、二生三、三生萬物。

道から萬物が生起するのである。道は無である。その無から分化して、有たる萬物になるのである。しかしこの道が無なりとの意味は、決して存在の無を言ふのではない。その存在の無限にして限定し難きを言ふものである。この無限が一度限定されるれば、それは直に有限の性質を有する個物となる。故に萬物は竟に道に歸するのである。されば老子はかくいふ。

故常無欲以觀其妙、常有欲以觀其微。此兩者同出而異名。同謂之玄。

微とは歸する所を言ふのである。

致虚極、守静篤、萬物並作、吾以觀其復。夫物芸々各歸其根。歸根曰静。静曰復。命。復命曰常。知常曰明。不知常妄作凶。知常容。容乃公。公乃王。王乃天。天乃道。道乃久。

没身不殆。

この意味も亦明かである。萬物がその根に復るを静といふ。静に於いて萬物は一となり、即ち道に歸するのである。されば莊子が逍遙遊に於いて、

今子有大樹、患其無用。何不樹之於無何有之鄉、廣莫之野、彷徨乎無爲其側、逍遙乎寢臥其下。不夭斤斧、物無害者。無所可用、安所困苦哉。

と言つてゐる。今之に「遊無窮」といふ意味を適用すると、萬物に遊ぶは道に遊ぶこととなり、自然の中に身を置いて、自然と共に住む事となるのである。自然と人とを區別せざることに於いて、孔子と全く同一である。

漢人種が最初に支那に移り來つて住んだのは黄河の邊である。しかるに黄河の邊は地味が瘦せ居て、その常食たる農作物は、黍や高粱に過ぎなかつたので、その後東或は南に發展して米を得るに及んでも、祖先の祭祀には、尙黍や高粱を用ゐて居た。彼等は黄河岸から四方に移つて行つて絶へず異民族と接觸し、之を同化して居た。そして支那はこの同化に成功した。支那が同化の特色ある事は、その言語にも明かである。言語の性質として佛蘭西語伊太利語の如く、母音に富める語は、悠かで和いである。獨逸語の如く子音に富み且つまる事の多い語は激する。しかるに支那には平上去入の

四聲があつて、兩者の長所を有し、音樂的な響を持つてゐる。故に支那語は巧に禮讓と社交とに用ゐられ、同化に便宜を興へてゐる。またその特色は道教の如きものの上にも現れて居る。道教が今日猶ほ難駁な基礎の上に立つて、少しも進歩を示して居ないのは、その他にも猶多くの原因はあるが、その同化力にまけて、徒らに包含的なる爲である。支那の平和的であり、包含的であるこの特色は、その本能なると共に、自然の必要に育てられたものである。

この同化力に富める彼等が、異なる風土と生活とに接觸する毎に、自然並に民族の研究に興味を持ち、且是の研究を必要とせしめた。この興味と必要とに依つて、自然研究は早くから進み、「書經」の中には既に天文地理動物植物人體等に關する記載があり、「國語」の中には土地の肥瘦、水土の異同、氣質の關係等に關する記載がある。そして其の記載に共通した著しい特色は、自然に對する懷疑思想の全く存在せぬ事である。孔子も天地に則り水土によると言つて居る。しかもその自然を準據とするに際して、全くうち任せた心である。そこに畏敬と信賴との心を見る。かくてこの感情は、自然を蔽ひ、自然に親みて、その中に住むことを喜とする心である。而してそれは親みなつきつゝ、しかも狎るゝに墮せぬ所以である。これ宋元時代の風景畫中にも明瞭な特質として現れてゐる所である。かゝる地と人との關係は、地の源をなせる天と人との關係であり、地と人との間に見られたる關係は、また天と人との間に見られる。かくて天と人との關係は、地と人との關係の擴大であるけれども、地と

人との關係よりも更に思惟的である。天に人の順應する方面より見れば、この關係は物理的となり、産業的となる。天が人を主宰する方面より見れば、倫理的となり宗教的となる。

この天人相關は、孔子と老子とに於いて、その見方が二種となる。老子は自然の道より人生を説き、孔子は人生より自然をとく。故に孔子にあつては人生が表に現れ、自然は比較的裏面に隠れてゐる。

孔子の道德は、師即ち徳と、藝即ち儒との兩者を含むもの故、今一般に道德の意味するものよりも、範圍が廣い。隨つてその道德の意味は、人生のすべての文化を指すものである。

この立場からして老子の天人相關は、天が人に發達の力と法則とを興へたものと見るのである。隨つて人生の發達は自然に完成するものなることを豫想してゐる。かくて老子の思想はその根柢に物質的條件の充足が假定せられてゐるから、老子は必然に自然を厭離せずして、喜んで自然に復歸するものである。自然に屈從すれば自由がない。決定されてゐる。ただ自然に復歸する限に於いて、自然と合一し、自然が自由なる限に於いて、自由なる事が出来る。其處に彼の人生觀たる無爲活潑があり、思惟の自由がある。我等の對象たる自然は、感ずる主體でなくて、感ぜらるる對象であるから、自然に復歸する事は、感ずる主體を働さの中に解放する事である。そこに働きの自由がある。働きの自由

は即ち人格の自由である。老子は更に現在の種々の状態を以て、基礎をなす所の實在の破壊から來ると見て居る。そしてその破壊は統一的の全體が、内具の力に依つて、生長し個體化して行くことを意味する。個體はその全體に對して、その生長なると共に破壊である。是が價値を複雑精緻にする點に於いては生長であり、異なる價値と面目とを有する點に於いては破壊である。「道生一、一生二」にて限なきは、その何れの見方をも共に包含してゐるものである。

老子はかかる自然的完成を豫期してゐるのに、孔子は人類の上に働く天の制御と助力とを豫想してゐる。即ち人生は發達の可能を天から享けてゐるが、この上に更に天の制御と助力とを得て、始めてその可能を事實とする事が出來ると考へるのである。老子にあつては、人は自然の法則に對しては全然服従する外に道はない。その發達は決定的であるとしてゐる。然るに孔子はそれを老子程に強く決定的には考へてゐない。自然に對して人の生活を運命的に考へては居ない。孔子は天が主宰者たるの觀念よりして、天命の觀念、例へば「五十而知天命」の如き觀念を生じて來る。生成は全く人の自由意志ではない。天なる主宰者の決定に俟つものである。かくて主宰者として天を見れば、天は其處に人格的に現れる。その大と高と深とに對して敬虔の念の湧くのを禁ずることは出來ない。しかし之と同時に天を経験的に見て行く時、其處には猶人に許された撰擇の自由と統一の自由とがある。そこでこの事實をも、猶天の働に歸しつつ、決定的な發展の中に挿入する。かくて天は人の生涯を全く決

定的に作り終らず、天の監視と保護の下に發展し行くべき可能を、不決定の部分として残して置く。即ち人性を一部決定的に、一部不決定的に見て行く。そして人間の自由をここに導く。ここに孔子の經驗主義と合理主義との優れた統一がある。かくて老子の靜觀的な態度に對して、孔子の活動的な態度が見られる。この態度とその假定とは實に孔子並びに老子の固有する性情に基くものである。孔子の繼承者たる子思は、本體たる天を誠としてあらはし、中庸で「誠者天之道也。誠之者人之道也」と言つてゐる。誠は宇宙の基礎であり、誠よりして萬物は出づるのである。故に「誠者自成也。誠者物之終始。不誠無物」(中庸)と言ふ事が出来る。誠は實に超感覺的のものであり、永劫不變のものである。花咲き花散り、風吹き雲行き、燕の身を翻して飛ぶ、皆これ天の道の現れである。是即ち誠の道である。かくて子思は誠を宇宙の根本原理とすると共に、之に附するに悠遠、博厚、高明の三特質を以てしてゐる(中庸)。是等の三特質が何れも天の直觀から得られたものなる事は明かである。子思のこの態度が、孔子の中にその起原を持つて居ることも亦明かである。子思は孔子の活動的世界觀を持して、更に是を發展せしめたものに外ならない。

故至誠無息。不息則久。久則徵。徵則悠遠。悠遠則博厚。博厚則高明。博厚所以載物也。高明所以覆物也。悠久所以成物也。博厚配地、高明配天、悠久無疆。如此者不見而章、不動而變、無爲而成。

天地之道、可一言而盡也。其爲物不貳。則其生物不測。天地之道、博也。厚也。高也。明也。悠也。久也。

今夫天、斯悠々之多。及其無窮也、日月星辰繫焉、萬物覆焉。今夫地、一撮土之多。及其廣厚、載華嶽而不重。振河海而不洩。萬物載焉。今夫山、一卷石之多。及其廣大、艸木生之、禽獸居之、寶藏興焉。今夫水、一勺之多。及其不測、黿鼉蛟龍魚鼈生焉、貨財殖焉。(中庸)

この中に子思の思想は、甚だ明になつてゐる。この考察によつて、彼は容易に次の判断をなし得る。

唯天下至誠、爲能盡其性。能盡其性、則盡人之性。能盡人之性、則能盡物之性。能盡物之性、則可以贊天地之化育。可以贊天地之化育、則可以與天地參矣。(中庸)

人の性を盡せば物の性を盡し、物の性を盡せば天地の化育に賛するものであるとの思想は、支那の畫論に於いて長く中心の思想をなすものであつた。人と自然とはこの關係にあるが故に、人を描くことは自然を描くことであり、自然を描くことは人を描くことである。人の情感は自然の中に顯れ、自然は人の情感をなす。故に風景畫は人物畫と同一の性質である。人物畫行はれて、次で風景畫の行はるは當然である。而して人を描き自然を描く事は、天地の化育に賛することである。天地生長の意志を助成するものである。かくて張彦遠はその「歷代名畫記」に、繪畫の源流を叙して、

夫畫者成教化、助人倫、窮神變、測幽微、與六籍同功、四時並運、發於天然、非由述

作。

とするの思想は全く是に基いてゐる。また唐の王維と傳へらる、「山水論」に、自然の性に肇り、造化の功をなすものが繪畫であるとする思想も亦是である。

子思の思想は孔子の思想に更に倫理的にし、之に哲學的基礎を與へたものである。老子は「吾不知其名。字之曰道」といひ、その本體の超認識的なるを言ひ、莊子に到つては、その傾向を更に明かにしてゐる。しかるに子思の思想には認識論がない。これ老莊學と異なる點である。次に老子の道は自然と共に遊ばんことを希ふ點にあり、孔子の道は自然を道德と見んとする點にある。しかも道德の意味は、學術と實行とを含んだものであるから、自然を道德とする事は、自然を學術及び實行とする事である。その何れの中にもやがて宋の郭熙の「林泉高致」に現るるが如き、山水を以て活物活體と見る思想がふくまれてゐる。子思が

自誠明謂之性、自明誠謂之教。誠則明矣。明則誠矣。(中庸)

誠則形、形則著、著則明、明則動、動則變、變則化。唯天下至誠爲能化。(中庸)

の中には、先づ表れ、表れたるものの動き生成する道を示して居る。この思想を以て先に引用せる天地山水の面目を検すれば、山水を活物活體とみる思想の生起を必然なりと感ぜしむるのである。よし當時のものが物活論的であり、「林泉高致」が象徴主義的であつても、共にそれが支那が古代の人々の

中に正しき脈を引ける發展なることは明かである。

佛教の中には其の起源に於いて既に、自然の中に佛を觀するの直觀、即ち山川草木是成佛なる直觀があつた。この直觀は釋迦傳の中に美しくいみじく始つて居る。四月八日、日の初めて出づる時に、摩耶夫人が花色香鮮枝葉分布し、茂盛なる無憂樹をつまんとして手を舉げし時、釋迦は生れ出でたと記されて居る。即ち釋迦の生れ落ちたのは、美しき朝の自然の中であつた。その後彼が深き思念に入れるも、彼が輝く如き大覺を得しも、皆この樹下であり、また最後に彼の涅槃に入つたのも、その樹下である。當時の人の印象には、釋迦は樹下の人として残つてゐる。彼等の追憶には長く樹下禪定の釋迦が語られ、漸く日を経るに隨つて、樹木崇拜に類似せる形として釋迦崇拜が行はれる。即ちそこに描き刻まれた樹木は、單なる樹木でなくて、その樹木の下に人々は形として表れねど、猶釋迦の存在を感ずるのである。かく迄彼は自然の中に住み、且感じ且教へたのである。またその徒の修行の地は、野外森林の地であつた。「佛陀または弟子は遠離したる無事の所を求めて、或は林間の樹下、岩窟、山谷、墓地、森林、平野の草の上に坐す」と記されてゐる。迦樓陀夷の春を詠じたるものは、その生活の一面を示してゐる。

木々は今萌え立ち榮え、葉の若芽は苞を撤き、若緑は火の如く燃え立つ。時は方に味ふに樂し。

と言つてゐる。また獨住は林居を詠じて、

前も後もなく、又何物もなきものは、獨り林間に住して喜餘りあり。

と言ひ、また一弟子が大迦葉の山上觀法を詠じて、

人は多く登り得ぬ巖の山に登り、彼の佛陀の法嗣にして正念正智の人たる迦葉は、神力にてその上に住す。

乞食經行し終りて迦葉は山に登り、執着をすて、禪思す。碧空の光尤ち、清き水の面照きて、玉虫空に飛ぶこの榮ぞ樂しき。麻の花咲き揃ひ群れ果なれる間、種々の禽鳥群れ遊ぶこの峰ぞ樂しき。

と言つてゐる。その生活が自然の中に營まれ、且その自然が思想となつてゐるのが知られる。この自然が思想となる傾は、釋迦の説法の中に甚だ多い。山川草木雲雨風光鳥獸何れも之れである。釋迦がその子に説いた授法の中に、先の雨に後の雨は追及ばねど、鉢を以てうくれば、雨は鉢に滿つるのであるとの言葉がある。是も亦恐らく釋迦の樹下石上の思索か或は托鉢中の思索か何れかの中に入來つた自然の景観であらう。釋迦は弟子大迦旃延に「一切は有りと云ふ一つの極端。一切は無しといふ是他の極端。如來はこの兩極端に陥らず中道にして道を説く」と教へてゐる。生も死も同じく苦である。故に生を願はず、死を怖れない。一切は無常である。故に變轉に驚かない。「苦生すれば生ぜしなり。苦滅すれば滅せしなり。願はず疑はず。この知見は自ら得る所にして、他より得る所に非ず。是正見なり。」また次の如く説く。「二端の見あり。世界は有ると言ひ、また無しといふ。されど世界の集

を如實に知見すれば、世界は無しと言ふ能はず。世界の滅を見れば、世界は有りと言ふ能はず。この世界は全く方便、取着、執持に縛せらる。この世界にありて心は之に入らず、執せず、また我有りと考へず。かゝれば苦生ずる時は生じ、滅する時は滅したりとて、樂著せず、疑惑せず、而して他によらずして自らよく知る。」

かく自由な心の境界にあつて、寂靜な心を以て自然をみる時は、一切の自然は寫照の姿となる。かく心を澄して自然の中に住み且感ずるのは、佛徒の修業であり、その澄める心にうつる自然の景觀は、寫照の姿であつて、そのまゝ思惟ともなつて行つた。佛陀が阿難に對して説ける教訓は之を明にしてゐる。

恰も鹿子母東園には象も牛も鳥もなく、金も銀も男女の人衆もなく、只一つの不空即ち比丘衆のみあり。此の如く人は村と言ふ想を棄て、人といふ想を棄て、森といふ想のみを唯一に想ふべし。森といふ想の中に、心は快く靜まり安穩とならん。……斯くして村といふ想を空うし、人といふ想を空うして、只森といふ想のみを空うせず。……かくて人といふ想を棄て、又森といふ想をも棄てて、次に大地といふ想のみを唯一に想ふべし。大地といふ想の中に心は快く靜まり、安穩とならん。……かくて森といふ想を棄て、又大地といふ想を棄てて、無量諸處といふ想を唯一に想ふべし。

かく人間を離れて森林に入り、森林の心を再びまた心にかへして來る所に、佛教の一つの面目がある。

この理論的な面目は、更に佛教の緣起觀の中に見得られる。佛教に於いて全法界即實在の全體は、

無量緣起に依るものとされる。そして全法界とは萬有の差別し得る限の全體である。そしてこの萬有の如何なるものも、皆緣の顯起せる状態であると考へる。緣は因態であり、顯起は果態である。一物の生起は、無量緣中の一緣がその中心となり、他の一切の緣はその周圍に、未顯起の姿で和合してゐる所にもこるのである。即ち無量に多い緣の中一緣のみが有力となり、他は無力となりて和合したる結果である。故に無量の多緣が和合する關係は、一緣相應、他緣不相應の状態から、その逆の多緣相應、一緣不相應の状態に到る迄の、無量の關係である。随つてその關係に着目する時は、こゝに一物と見ゆるものは、同時に多物である。これ一物は、この緣の有力無力の關係によつて、無量の變化をなし得るからである。これは一物が如何なるものにも變り行くことの出来る關係である。かくて各緣相應の力を展げて行けば、最後には諸多緣の全分相應となり得るのである。かくて全法界の全分相應は、全體全用であつて、一物中に宇宙の全活動が全く顯れて居る事を示すのである。然らば宇宙は是即ち佛である。或る僧が芭蕉義禪師に向つて、「如何なるか是れ佛」と問ふ。禪師之に答へて、「山は青く水は綠なり」といつた。天地自然はその究極なる形に於いて是即ち佛なるをいへるのである。山川草木を以て成佛とみるのも、是と共に、その存在の全分相應の状態を言へるものに外ならぬ。

されば此處にあつて、一事一物と見らるるものは、その總ての能力の中で、その一つのみが有力となり、他は皆隠れて居るのである。随つてその顯起したるもの一つを辿つて行けば、やがて他の隠れ

たるものの全部を顯し得る。一事一物は、一縁が顯るるために、他の一切の縁が無力となつたものであるから、この一つを働かして行けば、他の隠れたる成分を漸次に有力にすること、即ち働かし出す事が出来る。かくてここに一事一物と見えたるものは、單なる一事一物ではない。物質と見えたるものも、やがて生命である。生命ならば生きねばならぬ。生きるとは各成分が漸次に相互に重々融即する事であり、かくてその生きる力を一物の中に展げて行けば、その一物は生くる力によつて満ちて来る。かくて他の一切も亦生きて来る。換言すれば諸多縁の全分相應である。かくて全體は統一される。之は交換に依つて成立し得ることではない。有るものと成る働との一致、即ち有るものを成らせる事を意味する。之が即ち知る事である。知るとは新らしく作り行く事である。かくて「知る」事は「値ある」事となる。そして價値の實現にして十全なる時は、あらゆる力は總て活き、自由にして充足せる生活となる。即ち全體が生きているのである。これ全體全用である。一切のものがここに知られ、ここに作り出さるるのである。是即ち佛である。換言すれば法界顯起一切有力となつたのである。こゝには終局迄一物一事に終つて、全體全用、即ち一切有力なる状態に到り得ざる如きものはない。そこに有力無力の別ある限は、有力は因であり、無力は縁である。けれども全體が本具の働として理解され、場合には、そこには因縁有無の別はなくなる。繪畫に於ける寫照は、一事一物の一縁をたどつて、全分相應の境に到るの精進であり、構圖とは各個物を全分相應の關係に融即せしむる事である。一事一物を

全分相應に擴げて行く時に、佛教の「敬法」がある。自然に對する尊敬がある。自然に就くは即ちこの故である。佛に供ふるものは花である。佛の來給ふ時、天より落ち来るものも花である。佛の歩み給ふ時、人々の地に敷くものも亦花である。

支那へ佛教の入つて來たのは、周末であるとする説もあるが、これには確證がない。秦の始皇帝の時に、十二人の異人が來たので、金人を作つたのが佛教の傳來であると言ふけれども、證據が不十分である。更に前漢の武帝の時西域との交通につれて佛教が入つて來たといふ説があるが、この頃西域は佛教が盛であつたから、幾分はいつて來たかもしれぬが、これも十分に明かではない。明かに信ぜらるべきは、後漢の明帝の時、佛教の名によつて西域交通を行つた時からである。對西域政策と商業上の必要以外に、好奇心と道教に近い神仙思想の影響とによつて佛教は移入された。後漢の末年に到つて初めて經論の譯出があつて、佛教の本質が漸く知れて來たが、譯出に係るものは皆西域の歸化人であつて、支那人は之を見學するばかりであつた。三國の時代には佛教が弘通し獎勵されたが、普通には格義とて老莊の思想で教理を理解するに止つてゐたし、主として讀まれたものは般若經であり、でなければ、三世因果應報の説明に過ぎなかつた。然るに東晋になると、佛徒の中に有力の學者を生じ、格義の風を廢して、直に經典に就いて研究した。その中で有力なるは彌天の道安である。道安の

主とせるは般若であるが、後世の實相論を理解してゐたものと傳へられてゐる。般若の空は吾等の認むる現象の中に、無我を完了するものであつて、現象を滅して空に歸するのではない。

當時の一般信仰を見るを得る材料が東晋の干寶撰の「挿神記」にある。干寶は元帝の時召されて著作郎となり、「晋記」三十卷を著し良史と稱せられた人である。この「挿神記」中に武王が大きな神樹の精を退治した話、狐狸が二少年に化けて張華の才を試みた話、志玄が法力を以て女子に化けた老狐を斃した話、猪妖が女となつて李汾に通じた話等がある。是等は何れも皆當時にあつて樹木野獸の靈が人と交通し得る事を信じた消息を示せるものである。更に魚屬が放たれた恩を報じた次の話の如きは、魚屬に靈ある事を示すと共に、佛教の輪廻思想の一般的滲潤を示してゐる。是の思想信仰は現象の中に實相を認むる山川草木成佛の思想信仰に傾注するものである。

彭蠡湖側有郷人李進勅者。以販彭蠡湖魚爲業。常以大船、滿載其魚於金陵及維揚津中、積有年矣。一旦復販魚於金陵、夜泊三山之浦。其夕風靜波澄、月色如晝。進勅乃步于岸側、聞船內有千萬人誦經聲。勅驚而異之、伺聽于岸。其音清亮非常。勅即登舟察之、乃船內魚耳。進勅曰「由我鄙見、販衆生輪廻之身、不可測也」。因悉放魚於江中。臨放魚時、言曰「諸魚既各通靈。他日某若困苦、敢希方便垂恩」。由是改業、販露菘薪。數年之間、大作簾筏、載薪於金陵、貨之。未到間值大風吹。溺簾筏、一時沈沒。惟進勅墮於江中、不溺。足

下如有所履。俄而吹風颭竹數竿、至於進勅身側。進勅扶其竹而獲稍其濟。乃見大魚數百頭於進勅足下乘之。及有竹頭、共拽竹而行。于時到於洲、乃得登岸、回顧諸魚各已散去。至夜不得渡江。乃栖於洲上。將更深矣。進勅即獨坐、愁苦兩淚迸灑。嗟身之蹇躓一至于茲。忽見菘叢碎罅中、光芒然。進勅即以手摸之、獲金二斤。乃袖於懷中、愁悶頗息。俄見一人者白衣、向波心踴立、謂進勅曰、「朝來得存性命、及獲金、乃于前者所放諸魚、今報子恩也」。言訖不見。待日即有魚數十頭、又拽一葉舟來。橈棹俱備。進勅因得及岸而歸矣。余嘗覽佛書、見論十千天子報恩、何異於是乎。

第二、山水畫の生活上に於ける起源。

山水中に優遊する生活は、以上の如き思想的發展以外に、一つは氣質の影響である。氣質は衝動の有する感情であり、衝動は自然の中に働きかける生命の直接の智識と實行であるから、氣質の有する特質は、一方に生命の有する特質と共に、自然に働きかけて、自然のために影響せられ、且自然に働きかけるために、便宜なる形に變化して行つたものとの保存である。氣質は一方には甚しき固執を保ちつゝ、他方には漸次に高まり來る變化を持つてゐる。即ち氣質はその中に、自己の面目と、自己の周圍に永續的に働くものゝ影響を含んでゐる。

支那は南北に於いて地理的狀態を異にして居る。北は氣候寒く、乾燥し且地は瘦せてゐる。然るに南方は氣候暖く濕潤であり且地は肥えてゐる。随つてかかる自然の影響と必要とを自己の中に貯藏すれば、氣質は北方にあつては思惟的でなくて實際的になる。然るに南方には富があつて政權がないから、清俊であり、またそこには思惟のもたらす一種の沈鬱がある。故に孔子の言へるが如く、

寛柔以教、不報無道。南方之強也。君子居之。衽金革、死而不厭。北方之強也。而強者居之。(中庸)

と言ふ特質が出てくる。南方に於ける氣質は高雅であり、北方に於ける氣質は遒勁である。この差はまた姿態にも表はれてゐる。南人も亦漢族であるが色白く體瘦せて丈低く、且眼は細く鼻は平かである。そこには柔和にして温順な表情が表はれる。言語も亦同一であつて、楚夏の二音が吳漢音となり助辭が多く平滑流暢である。要するに南方人は北方人に比して理想的であり、精神が自由であり豊かであり、固定的でないといふ特質がある。然るに漢族が兩漢三國の時代から、漸く北方の夷族に壓迫せられ、東晋の元帝に到り遂に南方に遷り、建康に位に即いて南方を保つに及んで、漢民族全部の上に、明瞭に南方的影響が現れて來た。そしてその間に、この傾向を高むる更に他の有力なる一原因が、時代を背景として生れて來た。是は老莊の思想が道教と清談との中に轉回して來たことであつて、この自然主義は吳晋の間に於いて發達の頂點に達して居る。

老子の高き宇宙論が、理路を追つて發展し得る力を缺く場合には、他に向つて容易に轉向すべき性質がある。この一轉向を東晋の葛洪の「抱朴子」の書に於いて見る事が出来る。この書は内外二篇通計七十二章より成つてゐる。その思想の出發は勿論老子であるが、その生育した土壤は、時代の擾亂とそれに對する嫌惡に基く超俗生活の好尚である。支那における超俗生活の好尚はその由來深く、傳説によれば堯時代に於いて既に是を見ることが出来る。堯が天下の實情を知る爲に微服して康衢に遊べる時に遇つたと傳へらるゝ一老人及び一封人の言が是である。その老人は哺を含んで腹を鼓ち、壤を撃つて歌つて「日出而作、日入而息。鑿井而飲、晔田而食。帝力何有於我哉」と言つてゐる。この自然生活の好愛はやがて華の卦人の思想に導かれる。

天生萬民、必授之職。多男子而授之職、何懼之有。富而使一人分之、何事之有。……天下有道、與物皆昌。天下無道、修德就間。千歲厭世、去而上僊、乘彼白雲、至于帝鄉。……何辱之有。(莊子天地篇)

そしてそれを實行した人には彼の伯夷叔齊がある。しかもそれが社會に有力になつて來たのは、漢後擾亂の代である。「抱朴子」の意向は仙を求むるにあり、その方法は丹を服するに歸するのである。仙は「老而不死曰仙。仙遷也。遷入山也」の意味である。故に仙は長生のために、自然の中に於て

する生活である。玄は一切自然の起源であつて、微妙にして窮りなく、これを身に得れば、眞に足る事を得。かくて浩然の氣を得る。醇樸にして無欲無憂、眞を全くし器を虚くする。これ萬物の根源と一致したからである。天地の大道は生々である。故に道家の至秘は長生の法に盡さる。人生は短かく、一步毎に死は近い。この死から離れてその生を全くせんには神仙の道を求むるより外ない。第一に恬淡無欲にして世間に染まらず移されざることを要し、第二に山林の中に入つて清淨潔白なる生活を營むことを要し、第三に内視反聽し、尸居無心ならんことを要し、第四に忠孝和順であつて仁心を基とし徳行を修むることを要する。即ち自然生活と道德生活とによりて道に合すれば世間の因果を離れて長生なるを得る。しかし仙の究極境に到達するには、神丹を服さねばならぬ。神丹の法は老子の師元君に出で、「大清觀天經」九篇がある。上三篇は教授すべきものでない。中三篇は世に傳ふるに足るものがない。下三篇は「丹經」であつて、上中下の三卷より成つてゐる。上士道を得ば天官となり、中士道を得ば崑崙に棲み、下士道を得ば世間に長生する事が出来る。そして神丹には精粗の別がある。第一丹は丹華、第二丹は神符、第三丹は神丹であつて、それぞれ三年二年一年で仙となる。第四丹還丹は半年、第五丹餌丹は百日、第六丹練丹は四十日、第七丹柔丹は三十日、第八丹伏丹は十日、第九丹寒丹は三日で仙となる。(抱朴子内篇卷四金丹)かゝる系統が時人に信ぜられた事は、「搜神後記」の記事が之を證する。本書は東晋の陶淵明の撰と稱するも實は假託であるが、「隋志」には既に陶淵明の

撰としてゐる。とにかく六朝の遺書である。その上卷に次の法がある。

南陽劉麟之、字子驥、好遊山水。嘗採藥至衡山。深入忘反。見有一澗水。水南有二石困。一閉一開。水深廣不得渡。欲還失道、遇伐薪人問徑、僅得還家。或說、困中皆仙方靈藥及諸雜物。麟之欲更尋索、不復知處。

石困は石庫である。麟之は陶淵明の「桃花源記」に「高尚士也」とあつて、當代の人なるを知り得る。以て仙の思想の一般に信ぜられたことを知り得る。

嘗て老子にあつては、心を鍛鍊して、世に住みつゝ世の上に住むこと、即ち教養であつたものが、道教になつては、仙即ち身體上の要求になつて來た。老子にあつては理想的な比論的な思辨的な記述であつたものが、道教に有つては凡てが、現實的な方法的な應用的なもの、即ち利用そのものとなつて來た。これが道教のなした老子學の變更である。老子にあつては思想的であつたことが、そのまま處生的に變更せられ、且その根據は理路を踏んで居ないので、なるべく暗示的にされ、漸く道教の功利主義的な傾向が濃厚になつて行くのである。

道教は老子を長仙の長とし、心神を清めて長生飛昇の術を得んとするのであるが、この傾向は周末に於いて既に行れた所である。秦の始皇がこの道を好み、前漢の武帝は方士を信じ、封禪巡遊を事と

した。この時方士李少君は竈を祠る祠竈と、穀食を断つ穀道と、老を卻くる卻老の法に依つて武帝に仕へた。また後漢の末に張陵は「道書」二十四篇を著して長生の術を稱へ、張角はこの妖術を太平道といひ、符水を以て病を治し暴民を煽動して亂を起した。此等の神仙術は全く一つの方法化されたものであるが、その初に於いては未だ方法化されてゐない。黄老養性の道と稱へて、黄帝老子の教に依つて、己が先天性を養つて、身心の平安をはかり、悠々自適せんとしたものである。しかしこの精神は依然として中心思想となつて居ながら、それが著く方法化されるに到つたのである。この方法化された方法、即ち神仙の術は、魏晉に及んで一層盛になつた。葛洪の「抱朴子」の神丹の法などはその代表的なるものである。しかしこの方法主義はやがて再び以前の教養の中に還元さるべきものであつて、清初の學者劉一明には、この傾向が最も明かにされてゐる。彼はその著「象言破疑」に於いて、金丹をねつて自己の本性を修養し、身心の平和を保たねばならぬと言つてゐる。そしてその金丹とは「先天眞一の氣」である。有形の藥は僅かに有形の病を治むるのみであつて、無形の病を治め得ない。この無形の病を治めんためには、先天眞一の氣たる金丹による外はないと言つてゐる。そして先天眞一の氣の位置を論じて「周易闡眞」には、中よりして始まり中よりして終る。一氣に非ざるはなく、一中に非ざるはないといつて、五行四徳共にその一氣の分生變化に外ならぬものとしてゐる。「會心内集」にはこの一氣を論じて天にありて一たるものは、人にあつては心である。一の外に心なく、

心の外に一はない。一と心とは二事でない。しかもこの心は肉心でなくて、天地の心である。天地の心は誠一であつて二ではない。渾然として内成し、寂然として動かず、感じて而して遂に通ずるものである。かく感じて通ずれば寂然として不動である。之を擴大すれば六合に彌り、之を卷けば則ち密に退蔵する。道を殊にして歸を同し、百慮して一致である。修丹の道一を以て己を煉り、一を以て藥を採り、一を以て火を運し、一を以て丹を結び、一を以て温養し、一を以て沐浴すると言つてゐる。こゝに於いて丹はその方法でなくて、用意となつて居る。かぐの如くして道教それ自身は幾度も變遷をして居るけれども、それが繪畫の上に與へた影響は、人間の窮極の生活は、人間の世界の中にあるのでなくて、自然の世界の中にあるといふ點である。即ちその動機は他にあつたけれども人をして自然に對して、遷想妙得し得るに到らしめた點である。換言すれば自然に對する寫照を價值ある事たらしめたのである。かく山水畫が道教を伴つて生じて來たことは、顧愷之の「畫雲臺山記」の中に現れる人物が、道教の人々であることに依つても知られる。

この道教の隆盛に伴つて、道教は更に一轉し得る。即ち老子の學を、社會生活上の一様式として取る傾向であつて、この轉向の下に生ずるは清談である。魏晉時代の學者には老莊の學を好み、清虛高遠の談論を事とするものが多く、之を清談と言つた。清談の話は「後漢書」鄭太傅に山東の諸將を

評して、孔公緒が「清談高論」して枯を嘘し生を吹くも、並に軍旅の才、執銳の幹なきことをいつてゐる所から出たものらしい。その特色は第一、老莊及び易の思想に立脚してゐること、第二、形式的な道德の境界を去つて、自然の中で自由な生活をすることを樂みとしたこと、第三、博辯宏辭自ら高しとしたことである。即ち儒教の輕視及び老莊の尊重である。道教にあつては一つの方法となつたものが、こゝには思想となつてゐる。漢代一般に好まれた驕奢は、やがて人々を倦怠せしめ、遊惰ならしめる。且漢代後の長い争亂の間にあつて、功名に向ふものは戰亂の中に身を投じ、活動と成功との機會を常に得て居たのに反し、功名を欲しない人達は、靜平と教養の中に身を置かうとした。しかもその靜平の境は戰亂多き人間の社會に求められず、山川自然の中に求められる。學術と思索と文學と音學と美術との中に、靜かに自由に、自らを高置したのである。故に同一の思想の中に育ちつゝ、道教が反理知的方向に傾きかけるに對して、清談は簡素と靜肅と陶醉と自慰との自慰の中にあつたのである。清談の徳は唐代後の繁雜擾亂に對する簡明統一の要求によつて興つてゐるが、その一面更に人に對する價值評價の標準の變化にも基いてゐる。此の時代は既に文化と政治との結合が緩くなつてゐる。隨つて政治を離れても文化は獨立し得るに到つた。この文化は完全なる一つの價值であるから、この存在は一つの價值の表示であつて、官職なくとも文化ある處に人々は價值を認め得るに到つた。即ち文化の獨立に依つて、官職を離れても尚ほ人を評價し得るに到らしめたのである。故に人間

の價值は、必ずしも政治上の位置と連結せしむるを要しない。故に政治上の混亂から獨立して、自己を保ち得るのである。次に清談者は何れも一方に各自高き官位を得てゐる。そしてこの人々が清談の中に身を置いた事が、政治的位置以外の高き價值ある生活を認識したることに基き、他方に一般社會をして、それを認識せしむるに有效であつた。かくて人の價值を單に政治的位置に於てのみ計量するの狭少を除去し、價值批評に就いての、自由と靜肅と妥當とを得たのである。故に清談者の生起は、一方に時代の混亂を原因とし、他方に文化の獨立を原因としてゐる。かくて政治を離れて文化の生活を是認すれば、且時代の混亂を離るゝことを要件とすれば、その生活の地位は必然に自然の中でなくてはならぬ。また學術文學美術の中でなくてはならぬ。かくて清談は自然の價值並びに自然を描く山水畫の價值に貢獻する所の多かつた事は、言ふ迄もない。

清談者は次の如く考へる。天地萬物はすべて無である。人生も亦無である。無の世界にあつては道德も亦もとより無である。この短かき人生に於ては、社會約束縛に左右せらるゝ要はない。社會を棄て、自由なる快樂を享有すべきである。かゝる快樂主義を根柢とする清談は、その中には必然に南方自然の物資の豊富即ち生活條件の安定と、南方思想の政權の所在に遠ざかることによつて保たれる精神的の高さの肯定とを二の特色として含有する。之に對して裴頠は「崇有論」を以て、清談者の思

想の根柢を批評してゐる。利慾は節すべきものであつて、根絶しがたいものである。萬物の性は有を本質としてゐる。心は事物ではない。事物を製するものである。故によし事物を無にしても心を無にすることは出来ない。職工は器物ではない。器物の製作は必ず職工を要する。器物の製作を無にしても職工を無にする事は出来ない。故に有を濟ふのは有である。人の生活に於てもまた有を重しとする。虚無は役なきものであるといつてゐる。これが裴頠の論據である。この時また晋の諫官傅玄が上疏して、先王の天下を御するに當つては、必ず教化は上に盛であり、清議は下に行はれた。近頃魏武の法術を好むや天下刑名を貴び、魏文の通達を慕ふや天下守節を賤むに到つた。その以後網羅攝せず、放誕朝に満ち、遂に天下をして復た清議なからしむるの弊をなした。陛下隆興の禪を受け、堯舜の化を弘むるが、唯未だ清遠有禮の臣を擧げ、風節を敦くすることが出来ない。未だ虚鄙の士を退け、以て不格を懲することも出来ない。臣是の故に敢て云ふのであると云つてゐる。しかし是等の批評特に後者の批評の如きは、全く態度を異にするものであつて、批評としての實質を現してゐない。

清談の特質は文化の獨立を認められた點であるが、その缺點は反社會的なる生活の傾向、即ち利己主義なる點である。例へば竹林の七賢と呼ばれた阮籍山濤嵇康等の如き人達は、その竹林にあつて酒杯を手にするに當つても、其の酒の改良者と醸造者とが、姿を顯さねども、猶彼等の酒杯の傍にある事實を忘れてゐる。彼等が詩を賦するに當つて、その言語と文字と格調とに對する多くの作者が、彼等に

先じ且彼等と共にあることを忘れて居る。彼等がものを書くに當つて、彼等の傍に猶その姿を現さぬにも係らず、筆の發明者が居て、等しく物を書きつつあることを忘れてゐる。彼等はその先行者或は同時代の人々から、その殆總てを得てゐる事を忘れてゐる。即ち人々を連結する系統を忘れてゐる。もと人の發達には二つの條件が必要である。第一は人間の發達は其の基礎として個人の自由に立つべきこと、即ち自由の條件。第二は人間生活は精しき状態に於いて互に重り合つてゐる事、即ち系統の條件である。しかるに清談者にあつては、その第一條件たる自由の条件のみを重じて、第二條件たる系統の條件を重じない。随つて系統の條件に伴ふ自己の社會的責務をも全く棄て去つてゐる。社會からは得つゝ、しかも自らは興へる事をしない爲に、その生活の状態は必然に利己主義となるのである。社會の共存せる事實とその事實に對する責務とを全く忘れて仕舞つたのである。しかし彼等のこの態度は、彼等の剛情我儘なる硬き心より出でたるものでなく、寧ろ彼等の暖かき弱き心がとれるつまづきに外ならない。この點を同情の眼でみたのが丁南湖の評である。「史に七賢の放達を譏る。禮法を輕蔑し、世事を遺落するに到りては、固より鄙むべし。然れどもそれ特に竹林會飲の時に、然るをいふのみ。若し即ち地竹林に非ず、時會飲に非ざれば、その法を執りて、世事を慎むもの少からざるなり。嘗て山濤母に仕ふるの孝を盡し、廉官の節を守り、阮籍曹爽の名を藉り、晋武の婚を卻け、嵇康養生の道を悟り、選部の擧を絶つを見るに、これ皆名教の係る所、概して醉客を以て、之を忽にす

べからざるなり。阮咸、白秀、劉伶録するに足るなしと雖も、皆飲に當つて自ら全うすべく、智士たるを失はず。ひとり怪む、王戎の利を好むも、願てまた遊達と稱せらる。謬れるかな。蓋し適評である。また劉勰は彼等の詩を論じて、「嵇志は清峻にして阮旨は遙深なり」と言つてゐるのもまた参考となる。

要するに風景畫の發生について必要な條件は、自然に對する好尚の感情であつて、これは一方に自然に對する功利によつて、他方に自然に對する寫照によつて生ずる。自然に對する農牧上の功利は言ふ迄もないが、道教が仙を求むるために山に住み神丹をねることの必要も亦、一種の功利である。しかし風景畫の生起に必要なことは第二の條件たる寫照であつて、精神生活の自由と豊富とによつて、主觀の深さを得ると共に、自然はそのよき對象となるのである。道教に於いても清談に於いても、共に自然の中に自己を托することを以て價值ありとしたのであるから、ここにその寫照は完成する。かくて黄河の流域にあつて發生した天人合一の思想が、この揚子江流域の和潤の地に於いて、一層その豊熟をなして、山水自然の生活と寫照とに向つたのは、もとより當然である。而して山水自然の中に、自己の性情の實現せらるるを見たのである。南方の自然と北方の自然とは、もとより著しい相違がある。王昌齡の「出塞行」に黄河流域の景物が表れてゐる。

白草原頭望京師、黄河水流無盡時、

秋天曠野行人絕、馬首東來知是誰。

「白草原頭」の句の中に、荒涼たる此地の景觀が既に十分に示されてゐる。然るに南方の自然は、徐凝の「長慶春」に

山頭水色薄籠烟、遠客新愁長慶年、

身上五勞仍病酒、天桃窓下背華眠。

とあり、杜牧の「江南春」には

千里鶯啼綠映江、水村山廓酒旗風、

南朝四百八十寺、多少樓臺煙雨中。

とある。この和潤なる自然の中に、漢族はその感情の暖く柔げらるるを感じた。北方の自然の中に於いては、天人合一の思念も、尙一つの嚴肅なる強き力の下に壓せられて感じた。天の色をば帶黃黒色と感じ、地の色を黃と感じた北地にあつては、自然を感じるに和潤なる心持よりも、更に畏敬の心持を以てした。然るにこの北地で感じたものを持つて南に來ると、其處には自然の差がある。その差はその感情を變化させるが、しかしそれは根本的ではない。北地より齎したものが、自然の恩恵の中で、更に發達して色濃くなり、畏敬の情の中に親和の情を加へるに到つた。ここに天人合一の思念は

一層深まる。普通に考へらるゝ南方思想と北方思想との差は、條件的な色合の差であつて、もとより根本的な色合の差を示したのではない。随つて親和感情の中にも尙、漢族の古來よりして抱き來つた自然に對する畏敬の念が残り、長く藝術と倫理との中核をなして後世に及んでゐる。支那の風景畫の特質たる尊嚴なる感情はこゝに基いてゐる。

支那人が自然と親む心の一つの事實として、こゝに茶の味に於いて少しく書いてみたい。これは清朝の梁苴林中亟が茶の名産地たる福建の武夷に遊び、天遊觀に宿して、靜參羽士の話を筆記したものに依るのである。

茶の名に四等ある。茶品にも四等ある。福州城内の官吏富豪は競つて武夷の茶を尊ぶ。武夷の茶の中で最も著れてゐるのは花香である。花香よりよいものは小種である。小種の上を名種といひ、名種より勝るものは奇種である。雪梅、木瓜の類が之である。凡そ梅花に近い茶の樹は、梅花の味を引き、木瓜に近い茶の樹は、木瓜の味を引くのである。茶を烹る時は、また必ず山中の水を用ひて、その精英を出さしめねばならぬ。茶は時がたつに従つて味が悪くなる。三十六峰中で之の奇種を産するのは極く僅かであるし、寺でも之を藏するもの毎種何れも一斤とはない。之を極小の錫瓶に入れ、之を更に名種を入れた大瓶の中に入れて置く。奇種の小瓶を入れるに用ふる名種も亦、奇種と呼ばれ

る。之は木瓜或は梅花等を混ぜて、その香を助けるものであつて、眞の奇種ではない。

茶品を四等に分つ、一は香である。花香小種の類が之である。今茶の品評には香を以て唯一の原則として居るが、更にその他に清、甘、活の三要素がある。たとひ香あるも清ならざる時は、凡品である。香あるも甘からざる時は苦茗たるに過ぎぬ。またそれがよし甘であつても活でなければ、只の好茶と言はるゝに過ぎない。活の味は舌本を以て判断しなければならぬ。微であるからである。そして活の味を明かにするには、山中の水を以て煮ねばならぬ。

以上が靜參羽士の談話であるが、一體支那人は高山に野生した茶を好む風がある。葉茶屋の軒先の看板に「雲霧茶」と書くのは、この意味である。茶の眞の味を知るのは容易でない。そこで福建廣東の地方では「工夫茶」といふ事が行はれて、色々の穿鑿や選好みをする。その爲に財産を蕩盡したものがさへある。工夫茶に用ふるのは武夷茶に限られ、武夷茶でも名種以上のものに限られて居る。茶を煮るにはその茶と同じ産地の泉水が最もよい。例へば龍井ロンジンの茶は虎跑フイアオの水で煮るといふ如くである。雪水も尊ばれる。雪水で茶を煮れば俊味ありと言はれる。乾隆帝が嘗て一つの銀斗を作り、全國の水を集めてその品評をしたが、京師の海淀及び鎮南の玉泉が第一、中冷が第二、無錫の惠泉、杭州の虎跑が第三であつた。そして雪水は最も軽く第一位にある彼の玉泉と双び賞すべしと判定せられた。

爐に用ふる炭は、質が固くて臭氣がなく、灰を生ぜぬものを選ぶのであつて、多くは橄欖の種を以

て之を製するのである。工夫茶には必ず煎茶が用ゐられる。抹茶は現在支那にはない。福建人邱子明の方法は頗る念入りである。先づガラス壺を庭に置き、一月たつてから新しい泉を汲み込み、之で茶を煮る。その上宵越しの水は用ゐるので、次の日はまた別の壺を用ゐる。この壺も亦一月庭にさらしたものであることは勿論である。次に橄欖の炭火を爐の底に入れ、釜をかけて水を張る。火力は強いのがよいから、小さな甌で盛に炭火をおこす。湯加減に三通りある。初沸を蟹眼、再沸を魚眼、最高を聯珠沸といふ。この熱度を得るのがまた中々困難である。湯が沸いて蟹眼となると、一杯くんで急須にそそぎ、急須を洗ふ。次に茶の葉を冷水に入れて塵滓を去り、水を切つて急須に入れる。この時既に水は魚眼に達するから、直に湯を急須につぎ、之に蓋をして銅盤の中に置く。間もなく水は聯珠沸に達する故に、一杯くみとり、ポツポツ氣長に急須の上に萬遍なく滴らす。是が急須の外側を傳つて銅盤に落ち、だんだん溜つて、それが銅盤から溢れさうになる時、湯を滴す事を休めて、急須の上に拭巾をかぶせ、やがて茶の薫が十分に發した頃を見計らつて、茶碗に注ぎ之を客に出すのである。(井上紅梅氏「支那風俗」上巻による。)以て茶の中に自然の世界を見る消息を知るべきである。

晋の陶淵明(元嘉四年六十三歿)が「歸去來辭」を作つて引退したのは、彼が自然の中にその生活をかへしたものである。彼が彭澤の縣令として仕へて居るのを「以心爲形役」と感じて、郡守

督郵の事件あるや、即日印綬を解いて歸つてしまつた。そして「三徑就荒、松菊猶存。携幼入室、有酒盈樽。引壺觴以自酌。眴庭柯以怡顏。倚南窓以寄傲、審容膝之易安」と感じ、「雲無心以出岫、鳥倦飛而知還。景翳々以將入。撫孤松而盤桓」の生活あり、「請息交以絕游、世與我而相遺。復駕言兮焉求」の生活に入る。而して「窈窕以尋壑、崎嶇而經丘。木欣々以向榮、泉涓々而始流。善萬物之得時、感吾生之行休。已矣乎寓形宇內、復幾時。曷不悉心任去留。胡爲乎遑々欲何之。富貴非吾願、帝鄉不可期。懷良辰以孤往、或植杖而耘耔。登東阜以舒嘯、臨清流而賦詩。聊乘化以歸盡。樂夫天命、復矣疑」といふ生活がそこに示される。かゝる彼の自然生活は、また「歸田園居」及び「讀山海經」の中にも現れてゐる。

歸田園居

少無適俗韻、性本愛邱山、誤落塵網中、

一去三十年、羈鳥戀舊林、池魚思故淵、

開荒南野際、守拙歸園田、方宅十餘畝、

草屋八九間、榆柳蔭後簷、桃李羅堂前、

曖々遠人村、依依墟里烟、狗吠深巷中、

鷄鳴桑樹顛、戶庭無塵雜、虛空有餘閒、

久在樊籠裏、復得返自然。

彼が田園に歸らんとせるは、自然に返らんことを欲せるが故である。その純と簡と透とに於いて清談者或は神仙家の及ぶ所ではない。彼等の生活には嗜慾或は妄佚の多量の混入が有るからである。

讀山海經

孟夏草木長、繞屋樹木疎、衆鳥欣有託、

吾亦愛吾廬、既耕亦已種、時還讀我書、

窮巷隔深轍、頗迴故人車、歡言酌春酒、

摘我園中蔬、微雨從東來、好風與之俱、

泛覽周王傳、流觀山海圖、俯仰終宇宙、

不樂復何如。

かゝる生活の中にあつて、かゝる文學の創作せらるゝは當然である。次にかゝる文學の創作せらるる以上、等しくかかる生活に住む限、その生活の繪畫上の創作となることも亦自然である。

人と自然とを同一起源とみる思想は、人間を自然の中に置いて味ひ、或は自己の中に置いて味ふことが多くなる。人が自然の中にあればある程、人と自然との共通點は高められる。かくて山水の風光

を自己の性情と同一視すれば、人の自然的側面は重ぜられる。そこに静けさと安けさがある。かくて自然と相反する嗜慾の側面、例へば人間の肉體に關する興味の如きは、漸く疎せられる。肉體を獨立なる價值と認めぬ事は、老儒佛何れにも共通であり、この傾向はかくて一層盛となる。されば風景畫中に出て來る人物は、その感情に於いてもその姿態に於いても、自然化せられ、風物化せられて居る。これ顧愷之の「神氣遠」といひ、「山高而人遠耳」といふ意味である。しかしこれは人間を自然化した者でもなく、また自然を人間化したものでもなく、人と自然とは互にその共通點を高めて行つて、融即せる結果に外ならぬ。即ち兩方より歩みよつて居るのである。そしてこれはもと自然と人間とが同源である限に於いて可能であり、隨つて支那の山水畫は、この視點を外にしては、その意味を解し難い。さればこの意味に於いて山水畫は、極致的である。極致的とは、それが究極の姿を示して居るのを意味する。人と自然とを同源と見、人と自然とをそこ迄追究して行つて、その極限を示して居るのである。もし人と自然が同源でないならば、如何にこの兩者を追究して行つても、その極限を示す事は、全然不可能であるべき筈である。而してその究極の姿は意志である。人と自然との相關する姿を一つの波と見、更にその波の擴がり行く姿を見る時、それが擴がり行く波の究極の形は意志である。かくて支那の山水畫は、それが極致的であるといふ意味で、意志的である。而してこの意味が、彼の骨法の中心の意味となるのである。されば支那の山水畫が嚴肅なるは必然である。自然に親

ひ水すら既に之が生命ある「活物」「活體」として取られる時に、植物動物が「生體」として取らるる能はざる事が有り得やうか。もし植物動物が生物として取られ得るに當つては、特に動物がその動作に於いて、観察されることもまた當然である。故にビニオンは、顧愷之に連關して、東洋の花鳥畫の特色を説いて次の如く言つてゐる。

He said of a favourite poem: 'It is easier to illustrate the verse, *The hand sweeps the five strings of the lute*, than this other verse, *The eyes follow the flight of the wild goose*.' We may perhaps infer from this saying that Chinese art was already grappling with the study of finds in flight and animals in motion, which was to play so potent a part in the painting of the Far East.

而してこの中に引用せられてゐる詩の原形は蓋し、「手揮五絃易、目送歸鴻難」であらう。

花鳥畫は小にして部分的なる山水畫である。花鳥畫の構圖が自然の一斷片として取出さるるは必然である。且山水畫が理想的にされて構圖となつた爲に、花鳥畫も亦理想的にされて構圖を生ずる。嘗て筍の一小古支那畫を見た事があつた。それは圖の中央に一本の地から取られた筍が置かれてあり、その上に一羽の蝶が飛んでゐる構圖であつた。花の傍に蝶の飛ぶのは自然であるが、筍に蝶の飛ぶのは不思議である。しかしその繪を見てゐて少しも不自然でない。それを暫く見てゐると、筍の上は空

と見え、空に蝶が飛んでゐる。筍は掘られてゐるが、それは置かれた今の場所を示さずして、前に生えてゐた竹の林を示してゐる。筍の上に飛ぶ蝶は、竹の林に飛ぶ蝶である。然らば蝶と筍とは竹の林と其處に飛ぶ蝶をあらはしたものである。しかも筍に飛ぶ蝶を描く心は、如何にも自然の究極の姿を表してゐるのである。青天白日の下に寂語する趣がある。もしこれが西洋畫であつたならば、筍は直に靜物として取扱はれ、随つて蝶は直に撤去されるのである。この構圖と意向とを見ても、支那畫に於ける花鳥畫の性質を理解し得べきである。

花鳥畫もその始は人物畫の一附屬としてあつた事は、風景畫が人物畫の背景として用ゐられたと同様であらう。しかしその位置に於いては、花鳥畫は僅かに一つの附加物に過ぎない。人物の右に或は左に置かるゝ器具等と等しきものである。さればもし花鳥畫が、この人物の一附屬としての位置より、其の儘發達して獨立の一位置を取るに到つたものとすれば、それは一つの靜物畫に外ならない。而してそれは樓閣器具等が單に一つの築造物或は製作物として見られて、その中に「遷想妙得」をなすことの可能と必要とを許されなかつたものと全く同一の位置にあるべきである。故に花鳥畫の獨立の早くして確かなつたのは、實に其等が風景畫の一部として見られ、風景畫に於ける遷想妙得が、そのまゝそこに遷されたのである。故に支那の花鳥畫は自然の一斷片として見るべきであり、その後自然の大きく深く安らかなる心のあることを理解せねばならない。もし之を一靜物畫として見た

ならば、必ずそこに多くの剰餘がある。しかし動物は必ずその生命を有し、随つて吾等の如く情意を有するものと観られるから、人類に對してなした遷想妙得は、直に動物に移されて、そこに動物畫を生じたものとも考へられる。且顧愷之は「狗馬」といふも、花鳥といつて植物をふくませることをしなつた。しかしこの動物畫を人物畫起源のものとして考へるには一つの困難がある。もし狗馬が人物の遷想妙得より分出したとすれば、そして人物に對するが如くして狗馬に對したものとせば、
凡畫、人最難。次山水、次狗馬。
といふのは不適當であつて、
一、凡畫、人最難。次狗馬、次山水。
といふべきである。山水はその意識生活を有せざる點に於いて、「臺樹」と相連續すべきであり、むしろ、
凡畫、人最難。次狗馬。山水臺樹一事物耳。不待遷想妙得也。
と言ふが適當である。然るに山水を以て人物の次に置き、狗馬をその次に置く點よりみて、人物の寫照よりして山水畫を生じ、それと同一の理由よりしてまた動物畫を生じたものと考へることが自然である。而して顧愷之が狗馬といつて鳥禽樹木を言はないのは、かへつて花鳥畫が山水畫から出てゐることを示す。如何となれば、彼の遺作の題名にみるも動物はその周圍の自然即ち土石水波草木と共に

描かれたと想像せらるゝし、ことに王廙に吳楚放牧圖があつて、これは動物と共に植物を描かねば完結せぬ畫題であること、女史箴圖中の山水畫がその中に虎雉子等の動物をふくむこと、及び「畫雲臺山記」の中にはその中に描かるべき動物について記述してゐる。然らば彼の動物はまたそれが草木と共に描かれたのである。且彼は筍の如き植物を主題として描き或は畫論に竹木土と言ひつつしかも、畫の難易を論ずる種目の中に植物を略してゐる。然らばそこに略されしが如く見えた草木も蓋し略されたものでなくて、何れかの種目の中に含まれて居たものと想像せられる。狗馬とのみいつて、雁雉子その他の鳥類をいつて居ないが、それは同じく動物として狗馬の種目中に包含せらるる意味なることは想像に難くない。狗馬は單に狗及馬のみを表すものでなくて、全動物を代表してゐるものである。然らば草木は人物、山水、狗馬、築造物中の何れに含有せらるべきであるか。狗馬中に入るべきは直に明かである。故に狗馬は廣く動物及び植物即ち花鳥畫を代表するの意味である。かくして人物畫の寫照より山水畫、次に花鳥畫を生じたものと考へるのは決して不當ではない。山水畫は人物畫以上の如くして花鳥畫も亦、人と自然とを同一の源より生ぜるものと信ずる寫照の中に生れ出でたる心の所産である。一度こゝに思ひ到れば東洋の生活の奇しき運命を思はずには居られない。

山水自然の風光を、自己の性情と同一視すれば、山水を以て單に偶然なる存在として見ることなく、必然なる存在として見る様になる。益その己の内なるものが實現して行く傾向とみて來るのである。理想とはこの實現せらるべき要求と、實現せらるゝ傾向とである。故にここに山水風光は理想的にみらるゝに到る。随つてそこに實現せらるべきものの要求が現れて來る。かくて自然は益その存在に於いても要求に於いても、理想的になつて來る。自然を理想的に見る事はやがて、山水畫花鳥畫を構圖的にみることになる。構圖は繪畫の上に表るゝ理想であるからである。こゝに顧愷之の「畫雲臺山記」は山水畫花鳥畫に對する特色を示してゐる。

されば「畫雲臺山記」を検するは、即ち彼の山水畫論及び花鳥畫論を検することになる。以下その記述を順次に見るのであるが、その初に當つて、彼の山水に對する態度を集約して示すべきものが、「世説」に載せられてあるから引用する。

顧長康從會稽還。人問山川之美。顧曰

「千巖競秀、萬壑爭流、草木蒙籠其上、若雲興霞蔚。」

「畫雲臺山記」も亦、かゝる態度に依つて書かれて居る。

1. 山有_レ面則背面有_レ影。

是は山を日光の效果に關連して檢したものである。この觀察は簡明であつて、且生々としてゐる。そして是は直に彼の畫面の性質を指示する。この觀察から出發して、彼はあらゆるものに、この陰影を投げかける。

2. 可_レ令慶雲西而以吐_二於東方清天中_一。凡天及水色、盡用_二空青_一、竟素上下以映。日西去_レ山、別詳_二其遠近_一。

是は前の觀察を以て、光と色との相映の中に置くのである。かくて其處には爽かなる光と色との映射がある。且その斜陽の中に明かにせらるゝ遠近位置の關係の如きも亦優れたる視點の一である。

3. 發_二迹東基_一、轉上未_レ半、作_二紫石如_二堅雲_一者、五六枚_上。

迹は蓋し道であらう。東から出發して廻つて中腹まで上らぬ間に、紫の石を五六枚作つて、それを雲と相通じた感情の中に置く。

4. 夾_レ岡乘_二其間_一而上。使_二勢蜿蜒如_二龍_一。因抱_レ峰直頓而上下作_二積岡_一。使_二望_レ之蓬々然凝而上_一。次復_二一峰是石_一。東隣向者峙。峭峰西連_二西向之丹崖_一、下據_二絕磧_一。畫_二丹崖臨_二澗上_一、當_レ使_二赫嶽隆崇_一畫_二險絕之勢_上。

これ岡の遠く連りて遠くわたる姿である。この幽谷の中に一つの石峰を作り、石峰の東に峭峰があつてその西は丹崖に連り、下に絶磧がある。其等はその幽谷の意味を深める。しかもその丹崖は水に

臨み、「天及水色盡用空青」といふ水の空青と相照應せしめるのみならず、その崖は丹くして高く、險絶の勢が畫き出されねばならぬ。

5. 天師坐其上、合所坐石及廢。宜礪中桃傍生石間。畫天師、瘦形神氣遠。據礪指桃。

廻面謂弟子。弟子中有二人、臨下到身大怖。流汗失色。

かゝる險絶の山を描いて示し之を人と結合する。その人は天師であつて、丹崖の上に坐つてゐ、その坐つてゐる石や木蔭とよく適合した趣がなくてはならぬ。礪中に桃があつて其は石間に傍生してゐる。天師は形瘦せて神氣遠く描れ、礪に據つて桃を指しながら、弟子の方に面を向けて何か言つてゐる。弟子が二人居る。「到身」は蓋し「倒身」であつて、弟子は桃を見下して非常におそれてゐる。或は之を「臨下到、身大怖」とよむ固より意は通ずる。そこには自然の中に神氣遠く安かに住む人と、自然の險絶をおそるる人と二人ある。そしてその自然を怖るゝことは、更に自然の險絶を助長する。

6. 作王良。穆然坐、問答而超昇、神爽精詣、俯盼桃樹。

7. 又別作王趙趨。一人隱西崖傾巖、餘見衣裾。一人全見室中、使輕妙冷然。

王良も礪中の桃樹に視線をそそぎ、桃によつて天師の一群に統一される。王趙趨の下に二人のことが書いてあるが、これは二様に考へられる。第一は一人を王良とし、一人を王趙趨とする見方、第二は

王趙趨の下に一人の人名を脱失したものと見る見方。第二の見方の據る所は既に王良の状態は説明せられて居るから、これから説明するべきは、王趙趨とも一人の他の人物でなくてはならぬからである。しかしここに説かれてゐるのは、その人々の位置であるから、更に王良の位置を説明し、次に王趙趨の位置を説明したとも解せられる。もしその中の一人が王良でないとするれば、王趙趨等が天師や王良との關係が不明になるからである。しかし王良は先に「俯盼桃樹」をいつて、その態度が明示されてゐるのに、次に西崖傾巖にかくれて衣裾が少ししか見えなと言ふのは調和しない。然らば更に他の一人を以て王良とするかといふに、その一人は室中に居て、礪中の桃を見下すには不適當である。故に第二の解釋をとつて、王趙趨の下に一人人名を脱失したものと解すべきである。

かゝりの如く人が顯れて来て、深い山中が忽ちにして人間生活の地域となる。しかもその人達はその自然の中で、何れも各個性的な特質を示してゐる。しかも人々の中心となるものは、深く見下さる礪中の石間の桃樹であることも亦一つの興味である。

8. 凡畫人、坐時可七分、衣服彩色殊鮮微。此正蓋山高而人遠耳。

これは山中に人を描く場合の一般的注意である。七分は長さであるか或は割合であるか不明である。もし長さとする、願愷之の畫面の大きさは、前に「魏晉勝流畫讚」に「凡吾所造諸畫、素幅皆廣二尺三寸」といつてゐるから、大體想像することが出来る。その中に七分の人を描くのは不適當ではな

5。しかるに之を割合として、立てる身長七分と解すれば、坐長としては如何なるプロポーションによつても高すぎる。故に蓋しこれは畫面上の實長を言つてゐるものと思はれる。衣服の色は鮮微であつて山高く人遠き趣あらしめよと言つてゐる。鮮微とは鮮かにしてしかも浮華ならず、明晰にして且微かなるものである。鮮とはその色と他との對比であり、微とはその色自身の感受である。鮮かにしてしかも微かなる趣を有するものを以て、彼は山水畫中の人物の服色としたものである。かくて山を人に近づけ、人を山に近づけ、人と自然とを一致した状態に置いたのである。而してこの状態は當時の山中隱棲者の趣を示してゐるものと想像せられる。

9. 中段東面、丹砂絕巒及蔭、當使_レ嵯峨高麗、孤松植_二其上_一。

彼がその山景を上中下の三段に分けてゐることは、後に「凡三段山」と言つてゐるに見て明かであるが、ここはその中段の山景である。そしてその高峻なる山を松によつて活かしてゐる。ここにも自然を敬愛する彼の心がみえる。

10. 對_二天師所壁_一、以成_レ礪。礪可_二甚相近_一。相近者、欲_レ令_二双壁之内_一、悽愴澄清、神明之居、必有_二與立_一焉。

礪を相近からしめて、悽愴澄清たらしめ神明の居たるの趣を得しめんとする。自然と人間との一致は、かくして人間の最も高さものと、自然の最も清きものとの一致によつて完成する。即ち人と自然

との深奥なる究極の形に於いて、初めて一致せしめ得ることを信ずるのである。換言すればこの一致は從屬關係でもなく、また並列關係でもなく、全く還元關係に於いてであり、支那の風景畫成立の因縁とよく合ふものである。

11. 可_レ於_二次峰頭_一、作_二一紫石_一、亭立以象_二左闕之夾_一。高麗絕巒西通_二雲臺_一、以表_レ路。路左闕峰、似_二巖爲_レ根。根下空絕、并諸石重勢、巖相承以合、臨_二東礪_一。

それ等の石峰の中に路を通ずる。道は人と自然との交渉を示す一つの象徴である。寂しくして親しき道を、高峻澄清なる自然の中に見る心は、はかなけれどもなつかしき人の一つの營である。路の兩側の自然は、それぞれの變化を持ちつゝ、人間の關係や位置の關係によつて結合する。「似巖爲根」は、或は似を以の誤であるとすれば、「以巖爲根」となり、一層平明である。

12. 其西石泉又見。乃因_二絕際_一作_二通闕伏流潛降_一。小復東出、下_レ礪爲_二石瀨_一、淪_二沒于淵_一。所以一西一東而下_二者_一、欲_レ使_二自然爲_レ因。

かゝる靜かにして動かぬ景色の中に、湧きほとばしる石泉を持つて来る。そしてその靜謐な山景に動勢を與へる。そしてその石泉が中心になつて、そこに水景を展開する。しかもその上部は堅い山の畫面であるから、下部に作らるる水景は、その色と形によつて、畫面をうらくつろがしむる。かくて自然の感情を更に密にする。そしてその水の景色の展開も亦自然を因として、畫面を自然の感情に依

つて浸さんとするものである。

13. 雲臺西北二面、可一圖、圍繞之。上爲雙碣石、象左右闕。石上作孤遊生鳳。當其髮體、儀羽秀而詳、軒尾翼以眺絕磧上。

14. 後一段赤斨、當使釋辨如列電。對雲臺西鳳所臨壁、以成磧。磧下有清流。其側壁外面作一白虎、匍石飲水。後爲降勢而絕。

この二項は何れも主に山水中の動物に對する記述である。最初は自然の一角を築造物の様にすること、これも畫面の一變化である。そして次に自然の一部に鳳を作り、秀詳たる羽翼を描く。しかもその鳳の向ふ所は絶磧である。14の初部は山の傍の赤石に裂電の如き龜裂を作り、その石の引締つた堅さを現す事をのべてゐる。鳳の居る所は雲臺の西であるが、その下を清流は流れ、その清流の側壁外に白虎があつて水を飲んでゐる。随つて虎と鳳とは相對してゐる。如何にも稚拙な構圖と感興である。松や桃や動物を風景の一部とすることは、彼の自然觀を明かにしてゐる。稀に自然の中に歩み入つた人にあつては、自然の中に見出づる動物をば、偶然として畫面から見棄てるであらうが、久しく自然の中に住む人にあつては、そこに見出づる動物は、極めて安易な當然な景觀と感情とである。家の縁に猫が居、家の庭に鶏の居るが如く當然である。家の縁に居る猫をかく様な心持でこの動物をかけたのであらう。ただ此所に鳳を作り、之と相對して虎を作り、これが共にその川流に向つてゐるといふ様な構圖の

上に、それによつて鳥獸を代表させんとする傳奇的な嗜好がふくまれる。しかしこの構圖は後世宋元等の墨畫の龍虎に普通に見る一つの型式なることは注意に値する。けれども代表的なものを風景の一部に對比的に並べる如き嗜好は幼稚であり、且雜駁であるから、これが風景畫からは除去されて、動物畫の構圖として保存されるに到つたのは當然である。人を描くに鮮微なれといひし心持とは全く別なかくる幼稚さが、その風景畫中に保存されるといふことは、花鳥畫が風景畫中より發生し來りしこと及び彼の時代にあつては、その風景畫の中に猶花鳥畫となり行くべき要素を包含したこと、即ち風景畫が花鳥畫を析出することの未だ甚だ若かつたことを知らしめる。彼の時代にあつては、花鳥畫は蓋し風景畫より分立して未だ日短く、風景畫は猶その中に花鳥畫の痕跡を残留せしめて居たのである。故にその畫面中より鳳或は虎の一方或は双方をその周圍と共に切り取れば、こゝに一つの動物畫を生ずる。以て花鳥畫と風景畫との關係を知るべきである。而して最後の「後爲降勢而絶」の意は、あとは靜かに力をぬいて行つて最後とするの意味であらうか。

15. 凡三段山、畫之雖長、當使畫甚促。不爾不稱。

以上の如くして山川及び人物動物を描くことを述べたので、漸くこの項から結論に入つたのである。三段の山を畫くに、それは長くとも甚促せしめねばならぬ。促すとは山の勢と位置とを近接急促せしめる意味であらう。然らばそこに山の深さと威重が生じ來るのである。でなくては山の緊張を描くこ

とが不可能であらう。以て彼が山の本質を何處に置くかを知り得る。

16. 鳥獸之中、時有用之者、可定其儀而用之。

こゝは山水畫中にある動物についての注意であつて、儀は準則の意或は動作服装態度の修整せる意であるから、その動作態度の整ひて、準則とすべきものを描けとの意味である。即ち多くの個物中、最も代表的な形を描けといふの意味である。而して最も代表的と感ぜらるゝ形は、最も究極な形、即ち骨法的な形である。先に述べた鳳の形體の如きは是蓋しその「儀」とすべきものであらう。直觀の形であつてしかもこれが概念の形に退化すれば、畫面は全く一の定型となる。これが東洋畫の陥る缺點の一つである。

17. 下爲礮、物景皆倒作、清氣帶山。下三分倨一、以上使耿然成二重。

その初の部分は、下の礮に物景の倒映を描きて、そこより生ずる清氣を發生せしめんとするのである。後の部分は意味困難であるが、蓋し畫面を三分して、その一を下部とし、そこには水景を中心とする。それ以上の二を上部とし、その上部の二分中を二段に分けてそれぞれ山景とする。しかもこれが山の二重なることを明瞭にして、山景の深さを現せとの意味であらうか。しからば先に山を三段にかくべしとの注意とも一致する。山の最下の一段は水景中にあるものであり、その上に二重の山部がある。そしてその上が空であつて、最上部の空と最下部の水とが、互に親しさを以て相映する。これが彼の

山水畫の構成である。

かゝる山水畫の構成は、正しく彼の欲するものであつて、彼の女史箴圖中の山水畫が、この記述と相近いものである。またピニオンを引用すれば次の如くである。

A mountain, wrinkled with fissures, rears up its crags. On a lower ledge are two hares; higher up is a tiger. Apparently belonging to this subject is a man aiming with a cross-bow at a flying pheasant. The tiger is many times too large; there is no sense of diminishing planes, nor of atmosphere.

しかしその畫としての成績は、その人物畫には遙かに及ばないのであつた。風景畫が畫として眞の發達を遂ぐるのは、六朝以後にまたねばならぬ。

以上の彼の山水畫及び動物植物畫に就ての重要な點は次の如くである。

A. 山水畫

1. 各組成の成分がそれぞれの特質を豊かに有すべきこと。例へば山は或は險絶に岩壁の間は或は澄清に、人は或は神氣遠く、動物は或は秀詳なるが如くである。この特質は要するに鮮である。
2. 各組成の成分が、統一を保つべきこと。その統一に三つの方向がある。第一は各成分の空間的

連続が密接なることであつて、是を山にあつては或は「促」として表し、それぞれの状態を列擧してゐる。第二は各成分の連続が特質的に相融合すること、天師と周囲とが相合ひ、空と水、水と山とが相映する如きもので、鮮微なる感情で代表し得る。第三は統一の中心を與へて各要素の重さをそこに向つて集中する方法であつて、桃に對する天師その他の關係、水に對する動物の關係、山に對する水及び道の關係の如きが是である。

3. 各成分の群落が全畫面に分布する關係である。即ち畫面の構成である。之を三段に分けて、第一段は山と水と動物との群落であつて、そこに清氣がある。第二段はその上の群落で山の各種の状態と人とであり、第三段は山の最高部分であつて、或はそこに人あり、上に空と雲とがある。而してこの最高の空と最下の水とは互に相映じ合ふことによつて、全畫面を渾成する。

4. 以上のすべての状態を通じてその根柢をなすものは「自然」である。「欲使自然爲因」の自然の感情である。山の靜肅が石泉を得て動に轉ずる如きが是である。或は光によつて變化して山の疊重を詳かにする如きが是である。

B. 動物畫（植物畫）

1. 位置並に形に於いて何れも代表的なるものを選ぶこと。
2. 重さの相如く或成分は對照的に取扱はれて、畫面を平衡せしむること。

3. 動物はその周圍の自然と働作によつて連絡してゐること。

第三章 宗炳及び王微

第一節 宗炳

宗炳には畫論として「畫山水序」がある。「嘗自爲畫山水序」(名畫記)。而して彼の時代を知るに足るものは、沈約の「宋書」であつて「元嘉二十年炳卒、年六十九」とある。然らば彼の生年は東晋の孝武帝より寧康三年(仁德六三、西紀三七五)であつて、歿年は宋の文帝の元嘉二十年(允恭三二、西紀四四三)である。随つて彼は顧愷之よりも約三十年後れて死んだので、顧愷之の晩年には彼は三十代であつた。彼が顧愷之とは年代を同じくするばかりでなく、更にもつと近い關係があつたと想像されるのは、「刺史殷仲堪桓玄並辟主簿、舉秀才。不就」(宋書)である。顧ははじめ桓玄の父の桓温に「桓温引爲大司馬參軍、甚見親昵」(晋書)「後爲殷仲堪參軍、亦深被眷接」(晋書)であり、且桓玄とも親交があつた。その殷仲堪や桓玄が宗炳を辟したのであるから、顧愷之とも何等かの關係があつたかとも思はれる。また彼が嵇中散の白畫を描いたこと(歷代名畫記)もその關係を推察させる一つとなる。

彼は「宗炳字少文、南陽涅陽人也。祖承宜都太守。父繇之相郷令、母同郡師氏、聰辯有學義、教

授諸子。炳居喪過禮。郷閭所稱」(宋書)であるが、彼の温かい心を持つてゐたことは、「妻羅氏亦有高情、與少文協趣。羅氏沒少文哀之過甚。既乃悲憤頓釋。謂沙門釋慧堅曰『死生之分、未易可達。三復至教、方能遣哀』」(南史)によつても知られる。「宋書」にも又同一の記載がある。また彼がの遺子のためにつくしたことは、「二兄蚤卒、孤累甚多。家貧無以相贍。頗營稼穡。高祖又數致餼賚。」(宋書)によつても知られる。彼がかゝる貧困の中にありながらも、彼は辟される毎に之を辭して出なかつた。宋の武帝が劉毅を誅して荊州を領した時、申永に「今日何施而可」と問ふと、「顯擢才能」と答へたので、武帝は之を納れて宗炳を主簿として辟したが出ない。「問其故。答曰『炳栖丘領谷三十餘年』。武帝善其對而止。」(南史、宋書)彼の志を知ることが出来る。彼はまた「妙善琴書圖畫、精言理」(宋書、南史)「乃下入廬山就釋慧遠、考尋文義。兄臧爲南平太守、逼與俱還。乃於江陵三湖立宅、閑居無事」(宋書、南史)の如く思惟的にして隱逸な生活を好んでゐた。慧遠は一代の大徳であり、宗炳が之に心を傾注したことを知ることが出来る。

宋武帝東征劉毅、道廬山。隱士宗炳獻一筆畫一百事。帝賜以犀柄麈尾。(東觀餘錄)

これは武帝が未だ即位しない前で、東晋の安帝の義熙八年十月である。劉毅が江陵に居るのを、建康から船で上つて行つたから、廬山によつたのは、その歸路であつたと思ふ。とにかく彼はこの時武帝に認められて、直に拔擢されたのであるが、其の後も再三辟され、文帝の「元嘉中頻徵並不應」(南

史であつた。彼は「閑居無事」を好み、「栖丘領谷」を好んだからである。彼が山水を好んだことは、

每游山水、往輒忘歸。(南史、宋書)

好山水、愛遠遊、西陟荆巫、而登衡岳。因結宇衡山、欲懷尚平之志、有疾還江陵。歎曰「老疾俱至、名山恐難遍視。唯澄懷觀道、臥以遊之」。凡所遊履、皆圖之於室、謂之「撫琴動操、欲令衆山皆響」。(南史、宋書)

によつて知られる。彼の一族はその妻羅氏、孫測、從父弟或之等皆「高情」があつた。また彼が音楽に巧であつたことは、「古有金石弄、爲諸桓所重。桓氏亡其聲道絕。唯少文傳焉。文帝遣樂師楊歡、就受之」(南史、宋書)によつても知られる。かくの如く彼の性格が自然を好み、思惟を好み、琴書圖畫に妙善であり、言理に精しかつたので、彼の生活の面目は明瞭である。また彼が張彥遠のいふ様に

宗公高士。飄然物外情、不可_レ以_レ俗畫傳其意旨。

であるから、その畫がまた秀れてゐたことが知られる。庾元威の「論書」に

宗炳造畫瑞應圖。千古卓絕。

といつてゐるのも至當であらう。彼の遺作として傳へらるるものは、唐代には

有_二嵇中散白畫、孔子弟子像、獅子擊象圖、潁川先賢圖、永嘉邑屋圖、周_{一作}禮圖、惠持師像、並傳_二於代_一。凡七本。(歷代名畫記)

であつたが、また唐の裴孝源は

潁川先賢圖得於楊素、惠持師像、問禮圖、永嘉屋邑圖已上皆梁太清日中所有

右四卷 宗炳畫隋朝官本(貞觀公私畫史)

の四卷を擧げている。然るに宋の「宣和畫譜」にはその作品が見えない。彼が嵇康の白描畫を描いたことも一つの注意すべき點であつて彼の畫が漸く色彩の世界から轉向せんとしてゐたこと及び、それが筆の力を重じてゐたことを推察せしめる。そしてまた彼の用筆的傾向の洗練を思はせるものは、彼の一筆畫である。一筆畫とは、「歷代名畫記」が言つて居る如く、「昔張芝は崔瑗、杜度の草書の法を學び、因て之を變じ、以て今の草書の體勢をなす。一筆になり、氣脈通連、行を隔て、絶えず。唯王子敬のみその深旨を明かにす。故に行首の字、往々その前行を繼ぐ。世上之を一筆書といふ。其の後陸探微も亦一筆畫を作り、連綿として斷えず。知る書畫の用筆は同法なるを」。随つて用筆に精熟せねば一筆畫はかけないのである。そしてこの宗炳の一筆畫について

蘇軾書_二宗少文一筆畫詩_一云、

宛轉回紋錦、繁盈連枝花

と「東坡集」にいつてゐる。東坡が彼の一筆畫を見たかどうかは不明であり、むしろ見ないとする方が正しいと思はれるが、彼の用筆の精熟を旁証するものとして一參考とはなるのである。

以上に依つて彼の繪畫の特色は、その題材としては風景畫を主としたこと、その表現としては用筆を主としたことが知られるが、その特色は彼が高士であつて、深く自然を愛したことから來てゐる。随つて彼の特色は著しく後世の南畫の特色を思はせるものである。彼はこの意味から、南畫の先行者として見るべきであると思ふ。謝赫は、宗炳に就いて、

炳明_ニ於六法_一、迄無_ニ適善_一。而含_レ毫命_レ素、必有_ニ損益_一。跡非_ニ準的_一、意足_ニ師倣_一。(古畫品錄)

といつてゐる。しかるに「名畫記」は之を引用して、
謝赫云「炳六法亡_レ所_ニ遺善_一。然含_レ毫命_レ素、必有_ニ損益_一。迹非_ニ準的_一、意可_ニ師効_一。」
といつてゐる。「古畫品錄」の本文に依れば、宗炳は六法に明かであるが、六法中これといつて一つを確實に善くしてはゐない。その作品も出來不出来がある。故にその作品は模範とすることは出來ないが、その意向は模範とするに足るとの意であるから、張彦遠の引用とは、その初項が相違する。即ち彦遠にあつては、「炳明_ニ於六法_一、迄亡_ニ適善_一」を、「炳六法亡_レ所_ニ遺善_一」としてゐる。これが筆寫の誤でないことは、その後自己の意見を附して、「既云_ニ六法亡_ニ遺善_一」といつてゐるのにも明かである。故

に彦遠は「適善」を讀んで「遺善」としたものである。六法に遺善なしとは、六法に精通して一も遺失することなしの意である。蓋し「適善」とあるは現本「古畫品錄」の誤謬であつて、彦遠の時代には遺善であつたことと思はれる。遺善を一層正しいものとせねばならぬ。他は全く現本と引用とが一致する。かくて謝赫の宗炳論は、

1. 完全に六法に通じてゐる。
2. 作品には良否がある。技巧を缺く故であらう。即ち專家の風なく餘戲の風のあつたことが想像せられる。
3. 故に作品の總てを主とすることは出來ぬが、何れも六法を中に得てゐるから、その作意を學ぶべきである。

随つて宗炳の繪畫は技術の優良になくて、作意を主とせる南畫風のものであつたことが、こゝにも知られる。張彦遠は、謝赫評を引用した後に、

彦遠曰、「既云_ニ必損益_一、又云_レ非_ニ準的_一。既云_ニ六法亡_ニ遺善_一、又云_レ可_ニ師効_一。謝赫之評、固不_レ足_レ采也。」

と言つて居る。即ち損益ありといひ又準的に非ずと言ひながら、六法完備と言ひ又師効の價值ありと言つてゐる矛盾を指摘して、謝赫の論のとるに足らざるを言ふのである。しかしこれは既に吟味した

るが如く、その作品の個々には損益あるが故に、準的にあらざるのであり、六法を完備するが故に、師効すべきである。これ矛盾の如くにして實は矛盾ではない。蓋し彼の繪畫は、謝赫の言へる如く如何にも過不足が多かつたであらうし、その故にどこか素人らしい所があつたに相違ない。王維の著と傳へらるゝ「山水訣」の「手筆硯、親む餘、時ありて遊戯三昧し、歲月遙永、頗る幽微を探る」といふ趣が有つたであらう。故に如何にも其個々の作品には損益があり、技術に拙い所がありながら、その用筆の精熟とその主觀の高さに依つて、その畫面の何處かに、「意」の優秀があり、六法の完備を信ぜしむるものがあつたであらう。その意を師とすべしといふはこゝにある。しかし謝赫はその畫論に於いて形體寫實に重きを置く傾があつたから、彼の如く用筆を主とし意を主として、形體寫實に缺くことあるものは、自然にその位置を低く評價される傾がある。故に彼は「古畫品錄」の品第中の最下級に入れられ、全人員の最後より第二位に置かれてゐる。謝赫は「意」即ち畫面に於ける深さの傾向を自己の作品に缺き、その批評にも缺いてゐた。随つて宗炳の興へられたるかかる位置と、彼の高士たりしことと、謝赫の批評態度とは、彼の本質を確定せしむる一つの參考となる。されば張彦遠は宗炳の項の最後に、前掲の謝赫の批評の取るに足らざるを言ひ、「且宗公高士也。飄然物外情、不可、以、俗畫傳其意旨」と結んでゐる。謝赫は宗炳を解し難しと言ひ、宗の繪畫の高きものなること、俗畫にては宗炳の如き高士の「意旨」を傳ふることの困難を言ふのである。そして「俗畫」は暗に謝

赫の繪畫を指してゐるらしい。彦遠はまた王微の項の最後に於いて、謝赫の王微論を引用したる後、

宗炳王微皆擬迹巢由、放情林壑、與琴酒而俱適、縱烟霞而獨往。各有畫序。意遠迹高。

不知畫者難可與論。因著于篇以俟智者。

以て謝赫が宗炳等の心の高さを理解し難かつた事を知るべきである。而して張彦遠は、宗炳を上品上としてゐる。荀勗は中品下、張墨は下品であり、この二人は謝赫が「古畫品錄」第一品の五人中に置いた人達である。

宗炳が以上の如き生活と藝術とを有てりとせば、その「畫山水序」の如き畫論を遺したことは至當である。この山水畫論は、顧愷之の「畫雲臺山記」よりも更に系統的にされて居る。彼の意見は次の如くである。

聖人は道より物に向ふ。賢者は心を澄ましめて形像を味ふ。即ち心より物に向ふのである。然るに山水は、「質有而趣靈」ものであつて、物から心に向ふのである。有は存在の意味、質は指標の意味であるから、存在に依つて、その存在の靈に趨くのである。故に山水に遊ぶことは、仁智の樂に稱ふのである。山水に遊ぶことは遊戯ではなくて、倫理である。そして靈は存在の究極の姿であるが、有を指標として靈に達した人より見れば、靈はその有によつて生長したるものである。即ち個體によつ

て究極に至ることに外ならぬ。特殊によつて一般に到るのである。而してかゝる可能の基礎については、宗炳は少しも言つては居ないが、それが天人合一の信念に基くことは容易に推察し得られる。而して聖人は神を以て道に法り、賢者も亦この方向をとる。然るに山水は、形より入つて道に進むのである。山水の道と聖賢の道とはその方向が互に逆である。しかし山水に就く道は有によつて靈に赴く故に、その心を養ふことが出来る。そしてその養つた心を以て物に對する。またその物に對することに依つて心が養はれる。故に山水の遊も亦仁者の樂である。聖賢の道の演釋なるに對して、山水の道は歸納の道である。

聖人含道應物、賢者澄懷味像。至於山水、質有而趣靈。是以軒轅堯孔廣成大隗許由孤竹之流、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。

自分は山水に愛着して、老の將に到らんとするのを忘れてゐる。しかし自分には常に身を自然の中に置いて、氣を凝らし身を悦すことの出来ない事情がある。故にこの雲嶺を描くのである。眞理の如き超經驗的な事さへも、それを靜思し讀書することによつて明かにし得る。まして身の愛着し、眼の纏綿する所の經驗的存在に對しては、形には形を以て、色には色を以て、是を現す事が出来る。即ち畫面は眼のみたものを示して居る。然らばその繪畫の對應となつた素材は、複寫の如きそのままの寫し

であらうか。崑崙山は大であるが、眼の瞳子は小さい。随つて山に近づけば、山が眼に満ちて見ることが出来ない。山から離れてはじめて、之を寸眸の中に集める事が出来る。されば畫面は遠望の形である。かくて「豎劃三寸、千仞の高に當り、横墨數尺、百里の迥を體す」る事が出来る。故に畫面の小は對應の大に當る。随つて形の小は、畫面の患ではない。小を以て大となし得る可能性を尊しとするのである。繪畫の標準は「似」であるが、大を小に描くも、この故に「似」を缺くものではない。かくてこの似を害せずして、如何なる自然も一圖に描き得るのである。

また「應目會心」を以て繪畫の根據とするものであるから、繪畫がその「似」を得れば、人々はその繪畫に依つて「應目會心」する事が出来る。かくて人が繪畫に依つて「應會感神、神超利得」することが出来れば、幽巖に虛求する以上の精神的効果を得るのである。

余眷戀盧衡、契關荆巫、不知老之將至、愧不能凝氣怡身傷跼石門之流。於是畫象布色、構茲雲嶺。

夫理絕於千古之上者、可意求於千載之下、旨微於言象之外者、可心取於書策之內。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、則其形莫觀。迥以數里、則可圍於寸眸。誠由去之稍闊則其見彌小。今張絹素以遠映、則崑閔之形、可圍於方寸之內。豎劃三寸、當千仞之高、横墨數尺、體百里之迥。是以觀圖畫

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、雖復虛求
幽巖、何以加焉。

次に神は無極である。故に神は形を持たない。しかし總ての形の中に、神はあるのであるから、そ
の形を描く事によつて、神を妙寫し、之を盡すことが出来る。されば閑居し、圖を披いて幽對し、四
荒を究め、無人の野に應ずることが出来るのである。かくてその繪畫を鑑賞することに依つて、聖賢
は絶代に映じ、萬趣その神思を融かすことが出来るのである。されば自分も亦、山水を描くことによ
つて、神を暢ぶるを得るのである。

又神本亡端。栖形感類。理入影迹、誠能妙寫。亦誠盡矣。於是間居理氣、拂觴鳴琴、
披圖幽對、坐究四荒、不違天勵之叢。獨應無人之野、峰岫崑崙、雲林森渺、聖賢映於絶
代、萬趣融其神思。余復何爲哉。暢神而已。神之所暢、孰有先焉。

以上が「畫山水序」であるが、この意味を整理すれば、次の如くなる。

1. 聖人は神を以て道にいたり、道より物に應ずるのである。即ち神より物に到る渾然たる道であ

る。賢者も亦懷を澄ましめて像を味ふのである。

2. 然るに山水は有より靈に向ふのである。即ち形より神に向ふのである。この道は前の聖賢の途
とはその性質が異つて、全く方向が反對である。けれども一度靈に向つた道は、再び物に向ふ事が出
來るのであるから、この點に着目すれば、1の道と一致する。この行きて歸る道に於いて、行を異に
して歸を同くするのが、1と2との關係である。故に山水に遊ぶのもまた仁智の樂である。仁者は山
を樂み智者は水を樂むのであつて、この山水を樂む心は、實に倫理そのものである。

3. 1と2とはそれが倫理としての價值並に狀態を論じたものであるが、次には「形」の吟味に依
つて、繪畫の可能の理由が発見せられる。超經驗的な理旨さへも、之を明かにすることは可能であ
る。随つて經驗的なものは、更にその經驗の事情を縁として之を容易になし得る。即ち經驗した所の
意識内容を以て、その經驗の縁たる對象を指示することが可能だといふのである。換言すれば畫面上
の形體は、對象の形體と相應じ、畫面上の色彩は、對象の色彩と相應するものである。

4. 而してその可能なる條件は、畫面を遠望の形とする所にある。山は大で眼は小である。小なる
眼を以て大なる山を寫すには遠望する外はない。畫面はこの場合人の眼と相應する。故に畫面に描く
には遠望の形を以てすべきである。かくて小は大に應ずる。

5. 然らば畫面が對象と比較して小なることは、繪畫そのものの價值には關係しない。繪畫の主と

するものは「似」であるからである。故に畫面は「遠映」によつて對應の似を得る時に成立せるものである。随つて4及び5よりして、

畫面の價値は畫面の大小に關せず。似による。畫面の小は似を傷けず。畫面の小はよく對應の大に應ず。

故に山水畫を描くを得。

この論理を取出し得るのである。されば畫の條件は遠映であり、要素は形の似である。

6. 然らば形の似は唯一の要素であるかといふに、彼は更に他の要素を立てる。この第二の要素は「神」である。目の應ずるものは、心も之に應ずるから、今似を得て目が之に應ずれば、心も亦之に應ずる。こゝに「應會感神、神超理得」するを得るのである。形より入つて神に到ること、即ち神を以て繪畫の第二の要素としてゐる。

7. かくて第一要素たる形と、第二要素たる神との相互の内的關係如何、是が問題となる。

a. 「神本亡端、栖形感類、理入影迹」のであるから、神（心或は理）と心とは相異り、且その異なる要點は、有形なるか無形なるかにある。而して無形なる神は、普遍的なる原理である。故に「萬趣融其神思」と言つて、萬物の基礎に一貫した神の存在を觀、且この一致を認めて居る。

b. 神と形とは相關する。神は形にあらはれ、形は神に趨く。「神本亡端、栖形感類、理入影迹」

といひ、「質有而趨靈」と言ふものは是である。

e. 形を描くことは可能である。而して形を描きて完全なるものは「似」である。(4・5)

d. 形を描くことに依つて、神を描くことが出来る。即ち「似」は「神」に趨くのである。これ「質有而趨靈」といひ、「神本亡端。栖形感類、理入影迹。誠能妙寫亦誠盡矣」といひ、「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、雖復虛求幽巖何以加焉」といふもの總てこの消息である。即ち妙寫すれば、神を盡すを得るのであるから、神を盡すには妙寫するを要し、逆にまた神を盡したものでなくては、妙寫したものとは言ひ難い。神と妙寫とは「似」を中項として同一の事實を示してゐるのである。

かゝる關係を「列子」は次の如く説明して居る。黃帝書曰、形動不生、形而生影。聲動不生、聲而生響。無動不生、無而生有。形必終者也。天地終乎、與我偕終。終進乎不知也。道終乎、本無始。進乎本不久。有生則復於不生、有形則復於無形。不生者非本不生者也。無形者非本無形者也。生者理之必終者也。終者不得終、亦如生者之不得生。而欲恒其生、畫其終、惑於數也。(大瑞篇)

有形なる者と無形なるものとは、根本的な區別ではない。それが有形となり無形となるには、それだけの理由があつて、その理由によつて必然になるものである。而してその理由とは何か。即ち妙寫で

ある。妙寫は神を形と等しからしむるものであるから、畫面はそれが作られた経過から見れば妙寫であり、形に即いてみれば似であり、成績に即いて見れば神である。形も神も永久なる固着ではない。これ「欲恒其生畫其終惑於數也」の意である。

形を以て神を表し、神はまた形に表はれる。随つてもと二つの要素であつた形と神とは、互に融即すべきものであり、その融即したるものの一は畫面である。「萬趣融其神思」とは是である。形あるより見れば形である。その意味よりみれば神である。神は形の深さである。形は神の象徴である。かくして形と神との二要素は、その融即せる存在の中に於いて一致せられる。藝術はその一つの方法並びに成績である。

8. されば繪畫の鑑賞は神を暢ぶるものであるが、同時に繪畫の制作にも神氣を暢ばす事が肝要となる。而してその要件は間居理氣、酒、琴、繪畫である。更に自然の中に遊遊する事にある。そこに於いて神は暢ぶるを得るのである。

9. かくてこゝに繪畫の人生に對する功利を生ずる。繪畫は其の神思を融かし、無人の野に遊ぶことを得しめる。この神を暢す論理上の價值が、繪畫の人生に於ける價值となるのである。この倫理的享有が、即ち仁智の樂である。かくて此處に、

聖人含道應物、賢者澄情味像。至於山水。質有而趣靈。是以軒轅堯孔廣成大隗許由孤竹

之流、必有崆洞具茨藐姑箕首大蒙之遊焉。又稱仁智之樂焉。

といひ、或は

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。

と言ふ事が出来るのである。されば倫理的緊張を以て自然と同化するのである。この自然主義は孔子の仁者智者の山水の樂と、また老莊の自然の心と互に相通するものである。主觀に徹して自然と人生とを同一視し、その融即の中に心の靜平を味ふ心である。心を澄して像を味ふ心である。この心は即ち「寂照」の心である。この心から、藝術を出發させる所に倫理と藝術との内面的緊張を見る事が出来る。この心境は既に顧愷之にあつたものであるが、宗炳に到つてはじめて明晰になり、ここに南畫の心境の定位を見得るに到るのである。随つて南畫の思想的起源はここ迄遡る事が必要である。

かくて彼の思想の特色は、寫照主義並に倫理主義である。そして彼の音樂を重ぜるは、謝赫に於ける氣韻思想の成立を暗示し、その神を重ずるは氣韻思想の内容を示してゐる。而して應物、畫象、布色、寫形、貌色の如き各個は何れも寫照の各項を示して居る。そして是等を貫いて、澄懷理氣暢神神思の如き倫理を以てし、その倫理的効果を、繪畫の倫理的方便價值に置かず、内的なる清澄と發達とに置いた態度は、實に後代の南畫の態度そのものである。且彼の藝術が用筆に重きを置いた事も亦、

その重要な一をなすものである。

第二節 王 微

王微について、「南史」本傳は「字景玄弘弟光祿大夫孺之子也。小好學善屬文工書。爲中書侍郎贈秘書監。」と言ひ、「宋書」本傳は「字景玄、臨沂人、少好學無不通覽。善屬文、能書畫兼解音律醫方陰陽術數。微答何偃書云、吾性知畫績、蓋亦鳴鶴識夜之機。盤紆糾紛、咸記心目。故兼山水之愛、一往跡、求皆彷彿像也。微常住門屋一間、尋書玩古、如此者十餘年。太祖以其善筮、賜以名著。」と言ひ、「王微別傳」は「微作叙畫五編」と言つてゐる。また「弟僧謙亦有才譽、爲太子舍人。遇疾。微自處治而僧謙服藥失度遂卒。微深自咎、恨發病。元嘉二十年。時年二十九。僧謙卒後四旬」(宋書) 以て彼の心事を知る事が出来る。而して彼が二十九で元嘉二十年に死んだとすれば、彼の生年は東晋の安帝の義熙十一年である。彼の生れた時は顧愷之既に死し、彼の死せる年に、宗炳も同じく死んでゐる。宗炳と王微とが歿年を同じくする事は、もとより偶然であるが、また一つの不思議である。世祖が即位するや詔して其高潔なりしを惜み「不幸蚤世朕甚悼之。可追贈秘書監」と言つてゐる(宋書)。世祖は孝武帝である。そして彼の「所著文集傳於世」

と「宋書」は記してゐる。「歷代名畫記」は是等の記載を集めて、次の如く書いてゐる。

王微字景賢一作下、琅琊監沂人、善書畫。嘗居一屋、讀書玩古、不出十餘年。與友人何偃書曰、「吾性知畫、蓋鳴鶴識夜之機。盤紆糾紛、咸記心目。故山水之好、一往迹、求皆得髣髴。竟不就時。世祖以貞栖絕俗、贈秘書監。微作叙畫一篇。」(宋書有傳及王智深宋記序有別傳) 彦遠論曰、圖畫者所以鑒戒賢愚、怡悅性情。若非窮玄妙於意表、安能合神變乎天機。宗炳王微皆擬迹巢由、放情林壑、與琴書而俱適。縱烟霞而獨往。各有畫序。意遠迹高。不知畫者、難可與論。因著千篇以俟知者。

然るに謝赫は「古畫品錄」中に於て王微と史道碩とを論じて、並師荀衛、各體善能。然王得其細、史傳其似真。細而論之。景玄爲劣。

と言つてゐる。彼の作品に山水畫の有つたことは明かであるが、その畫題さへ、「歷代名畫記」「貞觀公私畫史」「宣和畫譜」等に所見がない。しかしその傳記の示す所によつて、彼は學者であり、書畫音律醫方陰陽術數に通じてゐ、名聞を世に求めぬ「貞栖絕俗」の士であつた事が明かであつたから、彼の繪畫も亦必然に調子の高いものであることが推察し得られる。故におそらく謝赫は彼を十分に理解し得ずして、僅かに「得其細」と言つてゐるのみである。「古畫品錄」の二十七人中最後より五人目が王微の與へられた位置である。しかし彦遠は「名畫記」に、多少之と異つた引用をして居る。