

東洋画論の研究

——「気韻生動」から「気運生動」へ——

遠藤光一

中国の南朝の齊の謝赫の《古画品録》の序文に記された絵画に関する6つの法則、①気韻生動、②骨法用筆、③応物象形、④随類賦彩、⑤経営位置、⑥伝移模写のうち冒頭に掲げられている「気韻生動」は東洋画論の中心的理念として創作の面と批評の面の両面から尊重されてきた。最近の中国において上記の六法に関する理論の面と実際の創作の両面で「気韻生動」の研究が盛んに行われているのでこれに関する調査研究を下記に述べると「気韻生動」の「気」の解釈がまちまちで一定した解釈がないが、現代の解釈としてまず秦漢魏晋南北朝の文献を調査すると、漢の許慎の《説文解字》は「気、雲気也。象形」といい、段玉裁は「気本雲気、引申爲凡気之称」といい、《莊子・天運篇》には「乗乎雲気」とあり、《黄帝内経・陰陽応象大論》には「地気上爲雲、天氣下爲雨」と記されているように「気」の本義は4種である。

次に古代人の感覚では世界は空気が充滿し天地万物が生まれる前にまず「気」が存在したことを知っていたし、天地万物は「気」の集合体と解した。つまり「気」は最も原始的な極微細の物質のもとであると見られたのである。また《周易・系辞上》に「精気爲物、游魂爲変」とあり、《淮南子・天文訓》に「宇宙生氣、氣有涯垠。清陽者、薄靡而爲天、重濁者、凝滯而爲地」とあり、《論衡・自然篇》に「天地合気、万物自生」とあり、《莊子・知北游》に「人之生、氣之聚也、聚爲生、散則爲死」とあり、《論衡・論死篇》は「人未生、在元氣之中、既死、復歸元氣、元氣荒忽、人氣在其中」とか「人之善惡、共一元氣、氣有多少、故性有賢愚」とある。つまり元氣は本質を決定するもので、この元氣の学説は非常に深遠である。天地をはじめ人間の生命はすべてこの「気」によって構成さ

れ、人間の精神は一種の特殊な物とされているゆえに気によって構成されているが、形体を構成する気より精緻であることが多い。また《管子・内業》には「精也者、氣之精者也、氣通乃生、生乃思、思乃知、知乃止矣」とあり、《莊子・天地》には「汝方將忘汝神氣、墮汝形骸」とあり、《左伝・莊十年》には「夫哉、勇氣也、一鼓作氣、再而衰、三而竭」とあり、《孫子・軍争》には「是故朝氣鋭、昼氣随、暮氣歸」とあり、《孟子・公孫丑上》には「我善養吾浩然之氣」とあり、《潜夫論・徳化》には「和徳氣以化民心」とあり、《三国志・陳登伝》には「湖海之士、豪氣不除」とあり、《晋書・王舒伝》には「舒其逸氣」とあり、《世説・雅量》には「嵇中散臨刑東市、神氣不變」とあって、神気は形体と対立し、神気は人間の精神を指している。漢末以後、気概念は漸次文芸の領域における批評と研究の両面に引用され始め、特に東漢の後期に現われた清談は、人物批評の面に社会的風潮を生み出し、曹魏のときに「九品中正」制を設立し、人材の品評、官吏の拔擢に利用された。劉勰は《文心雕龍》で「綴慮成篇、務盈守気」また「意気駿爽則文風清焉」（《風骨》）といい、「公幹気褊」（《体性》）「相如賦山、気号凌雲」（《風骨》）とある。鐘嶸は《詩品》で曹植の詩を「骨気高奇」と評し、陸機の詩を「気少于公幹」と述べ劉琨、盧諶の詩を「有清拔之気」といい、《顔氏家訓・文章》には「古人之文、宏纒逸気」とか「何遜詩……饒貧寒気」とある。書の評論では伝王羲之の《題衛夫人筆陣図后》に「夫書、先須引八分章草入隸字中發人意気」とあり、梁の武帝の《書評》に「王僧虔書……奕奕皆有一種風気」また袁昂の《古今書評》に「鍾繇書意気密麗」とある。文学上の「気」を「文気」、詩歌上の「気」を「詩気」、

書法上の「氣」を「書氣」といっているから絵画上の「氣」は当然「画氣」といえる。この「画氣」は具体的にいえば創作上の様式とか画面構成とか着色、技法等を指し、抽象的には創造の精神とか画想とか造形の理念等を指す。前者を「体」といい、後者を「氣」といい、これらを結合させてそこにはじめて「芸術作品」が生まれるのである。

謝赫は多くの作品を批評している中で特に陸探微の作品を批評して「窮理尽性、事絶言象、包前孕后、古今独立」と第一級の作家であると述べている。芸術の最高の境地はまさに「窮理尽性、事絶言象」であるが六法の中には「理」も「性」もないが、この2つは気韻生動の「氣」と密接に関連している。「理」と「氣」は即一体で二位であり宇宙の根源である。世界の物質的根源は「氣」であり、万物の根本的原理は「理」である。そして理即氣、氣即理である。この理論のもととなるのは《易経》で、「一陰一陽之謂道」とか「陰陽不測之謂神」とあって、氣は道であり神であり理であるという語の概念から、謝赫の画論はこの《周易》の視点を基礎として立論しているのである。また「性」とは何かといえば《周易》に「一陰一陽之謂道、継之者善也、成之者性也」とあり、《中庸》には「天命之謂性」とある等から道即理であり理即氣であり氣即性でありそして性は道において完成するのである。謝赫がいうところの気韻の「氣」は実は理、道、神…等の意味を包含してここに見い出せるのは謝赫の気韻の「氣」は顧愷之の伝神の「神」と極めて似ていることである。ただ時代や見解の相異によって両者の間にある程度の差異のあることがわかる。

前述のことから魏晋南北朝の有識者は「氣」をもって文、詩、書、画等を論じ、その心の用い方は極めて深かった。謝赫は絵画芸術の最高の画境を「窮理尽性」におき、当代の有識者間において論じられた「氣」を「窮理尽性」に替えて「気韻生動」とし、六法の筆頭に挙げて重要性を強調したものと考えられる。客観的対象を表現する精神作用の「画氣」は欠落がなく対象を描写する精神作用は必然的にその本性を表

現するし、事物に内在する原理や規則に対する深い研究のうえに樹立することである。これが「画氣」の客観的な要素であるが、直接作者の「氣」に関連する精神や気質については、謝赫の《古画品録》に提示されていて、姚曇度を批評した「画有逸方、巧变鋒出、魑魅神鬼、皆能絶妙、固流真為、雅鄭兼善、莫不俊拔、出人意表、天挺生知、非学所及、雖纖微長短、往往失之、而與皂之中、莫与爲匹」という文章である。前述の劉勰は作品の優劣、高低、善悪等を決定する要因として「才(才能)」、「氣(気質)」、「学(学識)」、「習(習性)」の四つを挙げていて、これは謝赫の六法説と非常に近い。これらは主として画氣の主観的な面で要するに画氣は作家自身の創造精神の横溢した所産であり流露である。謝赫は表現上の「氣」を用筆や着色等の技法が創造への精神をも包含したものを「筆氣」とし、謝赫が衛協を批評した言葉に「雖不該備形妙、頗得壯氣、凌跨群雄、曠代絶筆」とあって、「曠代絶筆」と称賛したのは、とりもなおさず衛協が用筆にすぐれていたからである。筆法の成功は必然的に「筆氣」を充足させ、筆法の本質は作品の本質と深く関連して特に書法芸術はこのことを最も端的に表わしている。中国における書と画に用いる用筆の道理は共通している部分をもっていることを謝赫はよく認識していた。以上の論理を推し進めると色彩には「色氣」用墨には「墨氣」があり、意氣盛んで人の耳目を醒ますのを「氣機」といっている。

韻は古代においては韵に作り魏晋時代に新しい字が作られた。晋代の呂静の《韵集》に始めて見い出せ、北宋の許鉉が《説文》を校訂したときに《新附》の部門に収め、「韵、和也從音、貝声、裴光運云：『古与均同、未知其審』」とある。宋の丁度等の《集韵》には「韵…或作韻」といい、《説文》には「均、平偏也、從土從勻、勻亦声」とあって等しく土地の平廣な意味となる。更に拡大解釈すれば均、諧調、調節、統一…等の意味となる。《莊子・天道》には「天地雖大、其化均也」とか「所以均調天下、与人和者也」とあって後世音楽にも応用され、音楽上の協調の和諧と構成の統一ある調子を指して

いる。《荀子・礼論篇》には「琴瑟張而不均」とあり鄭玄の注には「無宮商三調也」とある。また《楚辞・惜誓》には「二子擁瑟而調均分、余因称乎清商」とあり、朱熹の注には「均亦調也」とある。いわば音楽上の韻は均調があり詩賦吟詠にも均調が要求されることをいっている。この文字が魏晋時代に作られたことはもっぱら音楽、詩賦の韻調を指し、陸厥の《与沈約書》には「一簡之内、音韻尽殊」とあり、沈約の《答陸厥書》には「文章之音韻、同管弦之声曲」といい、ここで韻調は風致の意味を生み、《詩品》には「張協詩……音韻鏗鏘、使人味之、豊豊不倦」とある。以上が音楽上の韻について引用だが、晋代以後になると人物論にこの韻の概念が応用され、人の言辞による問答や動作の節奏、音容の形態…等がかもし出す一種の風度意態を指し、《世説新語》は「阮渾長成、風氣韻度似父」また同じ書の《雅量》の劉孝の注に「孚別伝曰：孚風韻疏誕、少有門風」とあり、また《南史・謝弘微伝》には「康樂誕通、度実有名家韻」とある。この「韻度」「風韻」「韻」は同義語で、いずれも人物の風度意態を指している。この人物論上の韻は次第に文学作品の評論の中心概念へと発展した。《南齊書・文学伝論》には「文章者、盖性情之風標、神明之律品也、蘊思含毫、游心内運；放言落紙、氣韻天成」とあり、《東觀余論》には「王逸少書、凝之得其韻」とある。

このような時代と思想それから芸術世界の動向等を背景にして画家の謝赫は「韻」の概念を絵画の鑑賞、批評、評価の面に応用して六法論を樹立したのである。絵画上の韻は作品の風致意味を指し画家は形象の処理、筆法の節奏、色墨の配色…等をとおして画面に風致律趣と儀表態度を表現するもので、謝赫の《古画品録》には陸綏の作品を批評した言葉に「体韻遒拳、風采飄然」とあり、毛惠遠の作品を批評した言葉に「力遒韻雅、超邁絶倫」とある。前者は画体は韻致遒勁で風采は翩翩として超然洒脱であり後者は骨力の遒勁、韻致の高雅はともに絶倫の境地に到達していることを物語っている。そして更に謝赫は「氣」はどちらかといえば内在本

質の面を有し、「韻」は外在現象の面を有していて互いに相関関係にあって「氣」がなくては「韻」は落ちつく手段がなく、「韻」がより高められれば人を感動させるのである。

次に生動に関しては《説文》は「生、進也。象草木生出土上」とあり「進、登也」「登、上車也」といい、段の注には「引申之凡上升曰登」といっている。先に「生、進也」とあるように向上生発するの意味で、草木が土地から生え出ることを「生」といい、拡大解釈すれば、すべての万物の生成、産生はみな「生」であるといえる。《周易》には「天地之大徳曰生」とあり、《易・系辞上》に「故知死生之説」とあり、《孟子・告子上》に「生亦我所欲也」とある。それから清の方薰は《山静居画論》の中で「氣韻生動、須將生動二字省悟、能会生動、則氣韻自在」といっている。これらより「生」は次の二つの意味をもっている。即ち一つは向上、発展、生発の充滿しているものであり、二つは活動、生命、不死なものである。また「動」は《説文》に「作也、従力重声」とあり、許慎は「作也」とし《易・系辞下》には「變動不居」とあり虞の注には「動、行也」とあり、《呂氏春秋・論威》には「物莫之能動」とあり、注に「動、移也」とある。《内経・五行運大論》には「其變動」とあり、注に「動、反静也」とあり、《呂氏春秋・具備》には「其動人心不神」とあり、注に「動、感也」とある。《淮南子・説山訓》に「同氣相動」とあり、注に「動、感」とある。《漢書・礼楽志》に「皆肅然動心焉」とある。前者は生きとし生けるものはすべて「生」であり、後者は感動、動人、感化させるものはすべて「動」である。また要約すれば「動」は氣韻生動の中で靈動なもの、躍動するもの、静止や停滞しないもの等を意味し、もう一つは人を感動させるもの、魅力あるもの、惹きつけるもの等を意味している。

詩批評家の鐘嶸は《詩品序》の中で「動」に論及し、南朝人の特徴を遺憾なく具えていて次のように記している。即ち「氣之動物、物之感人、故揺蕩性情、形諸舞詠、照燭三才（天、地、人）、輝麗万有（万物）、靈祇待之以致飡、幽微

藉之以昭告、動天地、感鬼神、莫近于詩」とあって、元気が事物を活動させ、その事物が人を感動させ、性情の発露が文芸作品を形成する。そして創作の精神は遺憾なく発揮され、事物の道理は深くきわめられてこそ感動を呼ぶのである。鐘嶸の論は詩論であり、謝赫の論は画論であるが、両者を貫く芸術創造への精神、原理、原則は合致している。

気韻は画面上に表出されたところの創造精神であり、生動は気韻が必ず具えるべき特性である。明の唐志契は「生動」を「生者、生生不窮、深遠難尽。動者、動而不板、活発迎人」（《絵事微言》）と解していることから、「生動」は気韻が必ず向上し、活発化し、靈動して深く観賞者の心理にはいりこみ、無限の生命力を表現することにある。そして《古画品録》によると気韻は人物画にのみ求められるばかりでなく、竜、馬、蟬、雀、鼠等にも求めるべきで、謝赫が丁光の蟬雀画に気韻が不足していると指摘していることは、そのことを証明している。張彦遠の《歴代名画記》には晋代以後、山水、花木、禽魚、走獸等を描いた作品にもみな気韻と生動感が表現されていると論じているが、謝赫はとくに人物画に気韻と生動感をもたせるばかりでなく大自然の各種の形態を描写した作品にも気韻と生動感をもたせるべきであるとしていて、前述の張彦遠と同じ趣旨を述べている。また別に「気韻有筆墨間兩種、筆端氣韻人多会的、墨中氣韻世每渺知」とし気韻生動は「節奏（リズム）」であると指摘している。謝赫より約50年後に輩出した姚最はその著《統画品》の中で謝赫の画を批評して「至于氣運精靈、未窮生動之致」と論じ、「氣運」の二字が鮮明に記録されている。（明の毛晋編の《津逮秘書本》）即ち「気韻生動」が「氣運生動」に転化されているのである。これは「水墨」が「水量墨章」の「水」と「墨」を一つの語句として造語したように、「氣運生動」は「至于氣運精靈、未窮生動之致」の中から「氣運」と「生動」を一つの語句として造語したと考えられる。「気韻」は「風氣韻度」の中の「気韻」を一つの語句としたものである。

古代における「六」は六天、六經、六礼、六

芸、六氣、六書、六根、六徳等あって一つ一つに内的関連性がある場合もあるが必ずしも系統化されてなく、ただ数列上の組合せになっているにすぎない。「画有六法」も当然この理窟と同じである。そこで姚最が述べている「氣運生動」の方がより一層「六法」の本旨に合致しているように思える。「韻」は謝赫、姚最以後に起った語で東漢の許慎の《説文解字》には「韻」の字はなく、錢鐘書の《管錐篇》には「謝赫以“生動”詮“氣韻”、尚未達意尽蘊僅道“氣”而未申“韻”也」と論じている。これによると「氣運生動」の表現は六法の本意に合致している。「氣運」と「氣韻」の差異は「六法」の流伝過程の中で変化し、あるいは異なった抄本や後人の改ざん等で誤記されたのかもしれないがいずれにせよ両者は矛盾でなくより合理的表現ということになれば「氣運」の方が本意に合致している。「氣運」の方が素朴で現実的、具象的、即物的、直截的、可視的、形而下的である。しかも骨法用筆とよく連動し、更に以下四つの法とも連動する。画六法は謝赫が提示したのであるが、東漢から魏晋の間に形成され謝赫より早い時期にできあがっていたのである。そこで六法の内容の新しい意味を認識することで、或る人は「総合的綱領」であるといい、また或る人は「鑒賞作品的最高準則属于美学的範疇、不是講具体的技法」といっている。それでは「氣韻生動」は具体的画法かといえば、必ずしも画法とはいえない。技法または手法としての要素がなく、きわめて観念的要素が強い。これに対し「氣運生動」は「運」を「運動」「ムーブマン」と解したとき技法的要素が加味されてくる。「六法」は中国の古代絵画の創作実践の中で数種にまとめた総合的結論で、中国の古代絵画の創作実践と発展の中で結合したのである。「氣」は前述したとおり「雲氣」を指し、この雲氣を画くことが求められたのである。古代の絵画は建築物と一体として考えられ、宮殿や寺院に絵画が画かれ、墓壁にも壁画が画かれていることは、すべてそのことを証明している。例えば魯靈光殿の建造は「規矩制度、上応星宿」で、御殿内の精巧な絵画や壁画は「図画天地、

品類群生、雑物奇怪、山神海靈」であり、梁の上には雲気が画かれ「雲節藻」について李善の注には「画雲氣爲山節也」とあり、「飛禽走獸、因木生姿」、「神仙岳岳于欄間、玉女窺窓而下視」とあるように誠に天地万有を表現し、一切の神靈は三皇五帝、忠孝賢愚に至るまで等しく「包陰陽之變化、含天氣之網緼」(《魯靈光殿賦》)とある。そして見るべきものはこの壁画で「彤彩之飾」は「上応星宿」の建物と混然一体で、天人に感応して「成教化、助人倫、窮神變、側幽微」という功用がなされたのである。また東漢の王逸の《楚辞章句》の中の《天問》の序文に「楚有先王之廟及公卿祠堂、図画天地、山川神靈、琦璋儔儷、及古聖賢、怪物行事」とある。この「図画天地」というのは伝統的に先秦から兩漢魏晉に至るまで一貫して伝承されたもので、屈原の《天問》にはこの壁画を見て制作しその下に坐臥して170もの問題を提出した。現在に至っても幽秘な雰囲気をかもし出している。つまり古代の「図画天地」は「雲氣」を画くことであり陰陽の變化を表現することであり、天氣網緼を包含していることである。もう一つの例をあげると山東省臨沂県の金雀山十一号漢墓出土の漆盒石硯(《文物》1984、11月号)の蓋と底の彩絵図(紋飾ではない)は画面全体に雲気が表現されていて、その中の「奔虎」、「玄熊」、「白鹿」、「朱鳥」、「狡兔」等それぞれの氣運がよく表出されている。このように漢代の漆画と文献の記録とは明らかに生きて、まさに「氣運生動」の本来の意味をよく示している。

「氣運生動」の意味は二つあって、一つは人物や動物等の生靈の生動の状態を表現することで、動勢、飛動、静勢等の美を画くことであり、二つは人物と動物の「生動之状」を画くことで構図と速度と色彩を調和させ、施雲した中に力と美を表現することである。またはリズム感を表現し、ムーブマンを力強く表現することである。前述の魯靈光殿の壁画や硯の動物画は如何にも飄逸な姿態をかもし出していて人を感動させる。中国上古の動物画や動物彫塑は西洋の芸術史家のいう「動物風格(Animal style)」を形成し、世界各国の彫塑界に大きな感動と影響を

与えている。また敦煌の壁画から少し降った西魏時代における狩獵図(249窟)には動物の黄羊、奔馬、飛竜等の千姿万態いろいろ怪奇な動物、天地山野を馴けまわる雲気が遺憾なく表現されているこの作品こそ本当に「氣運生動」そのものであるといえよう。また人物画の観点からいえば出土した墓葬の帛画を調べると、その意味は死者を祈り引導する亡霊が昇天して行く図柄で直接間接「氣」の動きを表現し昇天の意味を象徴的に表現している。また馬王堆及び山東省金雀山出土の漢墓の帛画は奇怪を呈し地下、人間、天上が互いに交叉し、竜蛇が飛舞し、上方に日月雲天が描かれていて氣運はいやがうえにも盛り上っている。漢墓の《樂舞百戰図》及び漢画像石にある人物の生き生きした姿は、のちの東晉の顧愷之の《女史箴図》の中の婦女の飄揚しているもすそのひもようであり、《洛神賦図》の中の軽やかでなよなよとして、はてしのない風勢は如何にも「氣運生動」の本旨に合致している。中国の絵画が如何に「氣」を重視し、「六法」の中に「氣韻(運)生動」を首位に置いたかは、中国古代の宇宙観及び秦漢以降の陰陽五行の学説の盛行と切りはなすことはできない。中国の古代は非常に「天象」「星象」を重視し常に「氣」の存在することを望み、天地の間に「氣」のあることを認め、「氣」は天地間に充滿している一種の物質としているのである。即ち「地氣上爲雲、天氣下爲雨、雨出地氣、雲出天氣」(《黄帝内經》)である。それから天地間の氣は陰陽に分けられ、陰氣は凝物、陽氣は化物で、「氣合而有形」となり、《周易》には「天地網緼、万物化醇」とあって人間及び一切の生命も「氣」によって成り立っている。《莊子・知北游》には「人之生、氣之聚也、聚則爲生、散則爲死」とあり、また「故曰通天下—氣耳」とあり、《内經・素問》に「人以天地之氣生、四時之法成」とあり、王充も「人未生、在元氣之中、既死、復臨元氣」(《論衡》)といっている。文字の起源も「仰則觀象于天、俯則觀法于地」(許慎《說文解字・序》)と関連していて、「鳥書之流也」の図画は当然直接に「存在」で、天地万物の「形」を必要とし、「存形莫善

于画」陸機)しかも「形」は「気合」によって成り「元氣」の中に表われるゆえに上古の絵画は天地の「気」(日月風雲)を画くものである。曹植のいう「故天画、所見多矣、上形太極混元之前、却将来未萌之事」(《画賛序》)である。

中国上古の絵画に人物、走獸、花鳥、山水等の各分野がなかったわけではない。だがこの種の分け方はのちの唐宋時代になって分化されてきたのであるから、「図画天地、品類群生」というようにすべてを「雲気」の中に処理したのである。張彦遠の「至于鬼神人物、有生動之可状須神韻而后全、若氣韻不周、空陳形似」(《歷代名画記》)は生命のある対象の描写を強調し「生動之状」を表現することで、これこそ氣運が全体に横溢するようにしていることである。彼はまた「至于台閣、樹石、車輿、器物、無生動之可拟、無氣韻之可侔、直要位置向背而已」(同上)と述べ、生命のない静観するような対象に「氣運」の生動の状を強く求めるには及ばないし、「位置向背」を重視することは大切なことである。この事実から張彦遠はさすがに「氣運」に対する認識が的確で却って「氣韻(運)生動」の原意に近づいているとしている。

中国の古代は先秦から魏晋に至る長い時代、

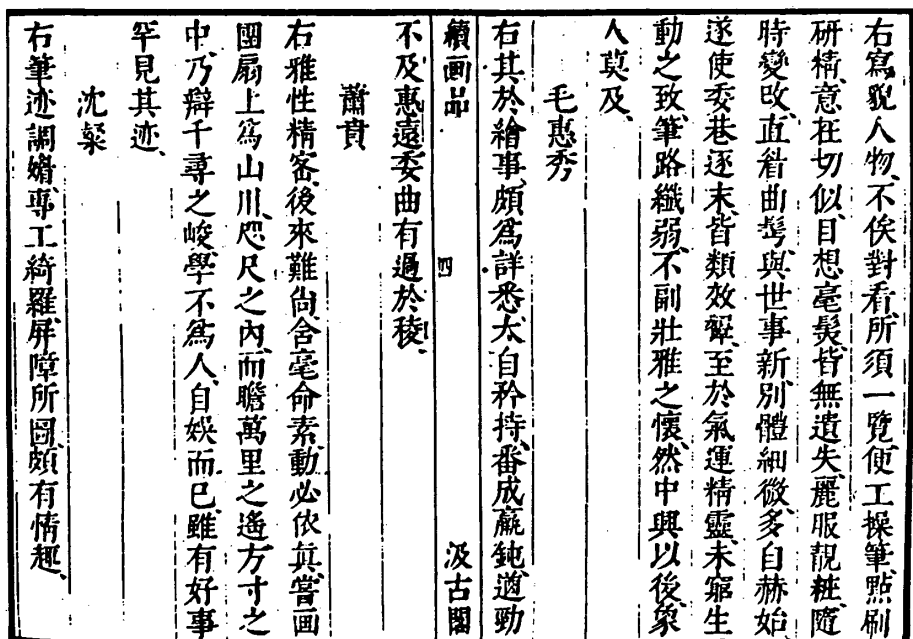
政治、軍事、医薬、学術及び芸術等に至るまで等しく一種の「気」を尚ぶ風潮があって、古代宇宙観の表われともいえる。そして「気」の道理を重視することは特に東漢から東晋に至る間のすぐれた伝統が芸術の分野に深い影響を与えたのである。この理論は曹丕が提出した有名な「文以気」であり、書法の方で蔡邕が提出した「気不盈息、沈密神彩」である。また詩の方でいえば、鐘嶸は「気之動物、物之感人、故揺蕩性情、形諸舞咏」と論じている。前述のように「気」を尚ぶ時代に生まれた「画有六法」はまさに「氣韻(運)生動」を六法の冒頭に冠したことはまことに自然の成り行きであったと考えられる。後世の識者が画を論ずるのに「神韻」を強調したのも尚氣説の発展の当然の帰結であり、謝赫が提示した「画六法」は彼一人で書いたわけではないかも知れないが、非常な感慨をもって「雖画有六法、罕能尽該、而自古及今、各善一節」といっている。これより見れば謝赫は「氣韻(運)生動」を六法上最も重要なものと見るよりも非常に「尽該」なものであると見たのである。この種の認識態度は「六法」の原義に合致し、当時の画人に深い感銘を与えたのである。

図版1 「氣運生動」

が記録されている著作物は、明代の学者毛晋(1598~1659)の編集した《津逮秘書本》である。

毛晋は江蘇省常熟県の人で、あざ名を子晋、号を讀礼齋、篤素居士といった。著書に《六十種目》、《毛詩陸疏広要》などがある。

図版右から4行目の上から13と14と19番目の字並びに5行目の最初の字が該当する。





図版2 顧愷之の《女史箴図巻》は西晋の武将で学者、文人であった張華（232～300）が撰した「女史箴」を絵画化したもの。内容は惠帝の皇后賈（か）氏が放縦な生活をしたのでそれを危懼した張華が後宮で王后の礼事を司る女史たちの職を戒め、皇后一族を風刺する意図で画かれた本で、

初唐模本（英国博物館蔵）並びに制作年代の降る模本（北京故宮博物館蔵）の2種類がある。

本図は前漢の元帝劉爽が宮廷の人を連れて動物園に動物を見に行ったところ突然一匹の黒熊がとびかかってきて御殿の欄干に攀じのぼって来たのであわてふためき傅昭義はびっくりして逃げ出したが元帝は剣を抜いて立ち向かった。ただ馮婕好だけが逃げなかつただけでなく熊に正面から向かって少しも恐れなかつた。そしてやっと熊を殺して一同胸をなでおろした。

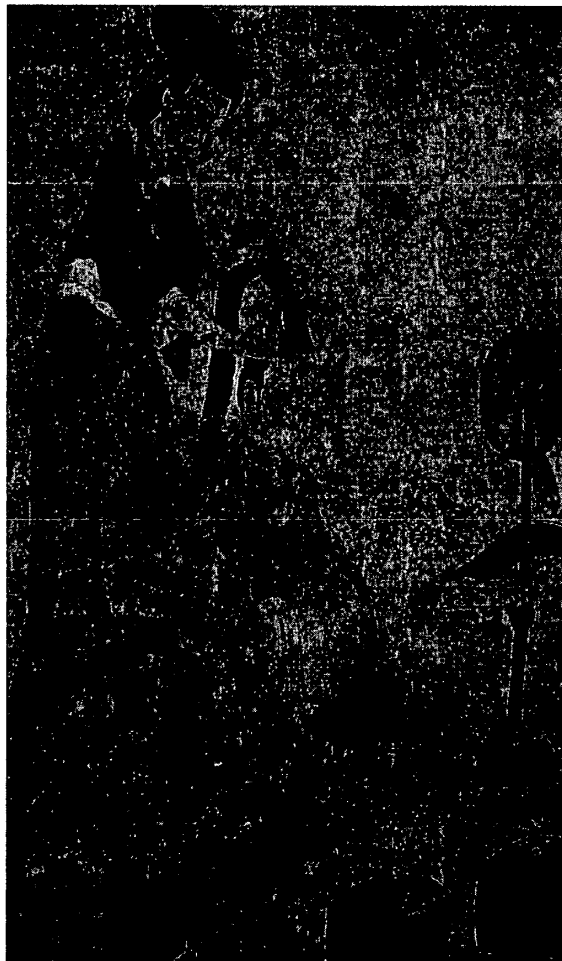
この熊という動物表現における「気運」に関し、人物の場合よりやや劣るが、熊としての形は一応成立しているところから当時気韻生動を人物に限定していたようでもやはりこの描写には気運の働きが認められると思う、なお槍をかまえている2人の武士の描写と対比すると熊の造型が口と目だけ赤くその他体全体をまっ黒に塗りつぶして黒熊の生態が遺憾なく表現されている。

図版3 同図巻中唯一の山水画で高く、険しい山を画き、山頂の左右に日月を画いて日の中に鳥を月の中に兎を画きそれぞれ着色している。日月を用いて“日が中天にすれば西に傾き、月満ちれば欠ける”道理を表現しているが、これは形象でもって抽象的原理を巧みに表現しているばかりでなく人物画以外の一切の山水や動物も実に上手に画いている。山石は輪郭線だけで画いて皴擦がなく樹は小さく夾葉を画き漢画像石や敦煌北魏壁画の中の山水画法とやや似ていて、上下関係でものの遠近を示す平面の追求から遠小近大関係の立体感を譲出しようとする意図がうかがえる。加えて遠濃近淡の着色法を用いているのでより一層立体感が表出されていて、画法上からいって大変進歩している。



山石は輪郭線だけで画いて皴擦がなく樹は小さく夾葉を画き漢画像石や敦煌北魏壁画の中の山水画法とやや似ていて、上下関係でものの遠近を示す平面の追求から遠小近大関係の立体感を譲出しようとする意図がうかがえる。加えて遠濃近淡の着色法を用いているのでより一層立体感が表出されていて、画法上からいって大変進歩している。

図版4 ふたりの婦人が鏡に向かいひとりが髪を梳いていて幽雅文静な感覚がみなぎり髪を梳く婦人はひときわ美しい。これは当時の風俗生活画で生活の息吹きが非常に濃厚である。婦人の衣文の描線は春の蚕が糸を吐く如く巖しい筆意の中に飄然たる趣があり、静中に動あり動中に静あって、極めて個性的精神的な描線で表現されている。そして後世この描線が東洋画の伝統となるのである。



図版5 本図では部屋の描き方に注目していただきたい。部屋の天井からさがる絞りあげた幕の襷の窪みには陰影を表現するためにくまどりが用いられ量感表現に巧みな技術が見られる。部屋自体も近狭遠広の手法が用いられて人物を誇張するのに成功している。作者の言葉に「画かれる人物は皆同一の高さではなくそれぞれ長短の差があり、人物間の間隔や位置も違うがいったん遠近を定めて画面を見れば各人物の長短、間隔の広狭、位置の高下等のみだりに改易してはならない」とある。物象の大小によって遠近を表現することで、それを包む空間の設定によってそれぞれの場を得るので、そうしてこそ堅確な画面が生まれると定義している作者の高い見識が感取されるのである。ここにも顧愷之芸術における「気韻(運)生動」の意義の高さ、深さ、大きさというものを見出すのである。



最後に本稿を執筆するにあたり李徳仁先生の「気韻生動析分」《美術研究》1986・3と丁義元先生の「気韻生動之本意是什么?——兼談“六法”是“法”」——《中国画》1985・2を引用並びに参考にさせて頂いた。ここに心からお礼を申し上げる次第である。