

顧愷之の画論

笠 原 幸 雄

張彥遠の「歷代名画記」に顧愷之の画論「論画」、「魏晉勝流画讃」、「画雲台山記」の三があり、古来中国最古の画論として諸家の研究が少くない。(註1)「論画」の内容は作品批評であり、「魏晉勝流画讃」は模写の要領を述べ、「画雲台山記」は雲台山の描き方を説明したものである。(註2)何れも張彥遠が「自古相伝脱錯未得妙本勘校」と註記している如く脱錯多く、各方面の専門的研究を経た今日もなお意味不明の点が少くないが、然し大体我々は前二篇に於て愷之の絵画に対する一般的態度を察知し得、後者に於て雲台山を主題としての彼の實際的具体的描法的一端を知る事が出来る。本論文は後者の研究は略し、前二篇に就いてその内容を総括的に分析整理する事に依つて、顧愷之の絵画に対する根本的態度を検討せんとするものである。

先ず二篇に記述されている事項を逐一その意味内容に従つて整頓すると、絵画に関する内容的面と形式的面(或は技巧的面)とに二大別する事が出来、更に内容面としては神氣・骨・美の三要素を区別し得、形式面としては置陳布勢(構図)・用筆・彩色の三要素を数える事が出来る。以下此の六項目に關して夫々關係ある文を逐一挙げ、愷之が此に對して如何なる考え方を持していたかを説明して行く事とする。(註3)

一、内 容

a. 神 氣

① 凡画、人最難、次山水、次狗馬、台榭一定器耳。難成而易好。不待遷想妙得也。此以巧歷不能差其品也。（「論画」）

之は主題の難易と其の理由を述べたものである。人物・山水・動物・建造物の難易の順は、一に遷想妙得の必要度に依つて決せられている。従つて遷想妙得の意味が問題であるが、金原氏は之には（一）創作者の制作の上に表われた心理と、（二）鑑賞者の鑑賞の上に表われた心理との二者が含まれると見ておられるが（註4）、私には原文を素直に読み下す時は之を（一）の場合についてのみの言葉と見る方が自然な解釈と思われる。而して之にはリップスの所謂感情移入説が其儘の形で当嵌る。対象に依つて触発された創作者の一種の感情内容が、自然的發展を経て対象の中に移入せられ、対象の持つ感情内容として意識せられる。

換言すれば対象の形式は対象に依つて触発された創作者の感情内容の形式化である。其限りに於ては、人物も建造物も同様に創作者の感情の形式化であつて、其の形体描写に何等難易の差はないわけである。現代絵画に於て人物・生物に難易高下の差を認めないのは其故に依る。然るに愷之が其間に難易の差を云々するのは何故であらうか。それは対象に依つて触発せられる、乃至対象の形式に定着せしめられる創作者の感情内容が、其の対象の性格に応じて複雑深淺の差のある事を云っているものと思われる。描写せらるべきものは対象の外形でなく、その外形の荷う創作者の感情内容である。人物の形体の荷っている感情内容が、建造物の形体の荷う感情内容より、より高級複雑であるからより難しいのである。而して此の場合の感情とは勿論狭い意味の感情ではなく、より広い意味の即ち感情化された創作者の自然観・世界観である。愷之にとっては唯一絶対の神氣なのである。この神氣が人物に於ては最も深く、最

も高く、最も広く、最も複雑に表われ、乃至移入せられており、建造物にあつては浅く低く、狭く、單純にしか表され移入せられないと考へてゐるのである。而して又「此以巧歴不能差其品也」とある如く、難易の差は価値の問題に連なる。内容豊富な人物は形体の單純複雑に關係せず描写困難で、その内容を巧みに捕え表現し得れば価値高き作品となり、一方内容の淺薄な建造物は形体の複雑なるに拘らず表現容易で、従つて又如何によく其の複雑な形体を巧緻に表現しても其の価値は低い。愷之に取つて大切なのは内容把握であつて外形描写の巧妙ではない。

② 刻削為容儀、不_レ尽_ニ生氣_一。（「論画」小列女）

刻削を諸家の見解に従つて作者の制作態度と解すれば、此の文も亦対象の外形描写より内容表現の方がより重要である事を云々したものである。即ち細部の形姿に拘泥しあくせく形体を追求した結果、大切な対象の生命を尽す事が出来なかつたと評するのである。生氣は対象の内容であり、之こそその対象を存在せしめる神髓である。対象の奥に内在し、対象の外形を制約する原動力である。之は対象に属する生命であるが、又同時に対象の中に認められる創作者自らの生命でもある。内容を忘れて外形のみに苦心するのは、同時に自己自らの生命の薄弱さを意味する。我々は彼が容儀に對立するものとして生氣を挙げておる事に依り、絵画にとって重要な内容は、生々躍動する生命的存在である事を知り得る。

③ 神属_ニ冥芒_一、居然有_ニ得_一思想_一。（「一論画」伏羲、神農）

伏羲、神農は神である。その神の性質を説明した文である。冥芒の芒は茫に通ずるから、冥芒は非感覺的存在である。居然は泰然で、得一は「老子」よりの出典で（註5）道の義である。道は万物の統一原理であり、宇宙の一切は此処に歸一し此処より発する。即ち神は直接には眼に見、耳に聞く事は出来ないが、泰然自若と道に安住し、万物の統一原理となつてゐる。我々は此処に愷之の老莊的思想を知る事が出来る。我々の可視の中に表われている一切の存

在は、総てこの神に通じ、之こそ森羅万象の精髓である。絵画は可視的存在の奥に潜むこの道（即ち神氣）を把握し、之を再び可視的形式に定着せしめる技である。単に伏羲・神農の如き神的存在のみならず、一切の対象の中に神を所謂想を遷して把握しなければならない。道（神氣）こそ愷之思想の中核である。絵画の品等の高下は、この神氣表現の深淺に依つて決する。

(4) 居然為「神靈之器」、不似「世中生人」也。（「論画」東王公）

神靈は神の精神即ち神氣で、描かれた東王公は安然として神氣を具有した形姿に表現されているが、世中の一般生人の形姿とは似ていないと云うのである。即ち此處では神氣表現の爲には必ずしも外形の写実に従う必要のない事を意味しているものと思われる。寧ろ現代的に言うならばデフォルマシヨンの可能を云々したものであり、矢張り内容が主、形式が従である。

(5) 二皆衛協之手。伝而有「情勢」。（「論画」七仏及夏殷大列女）

情勢とは神氣のたゞえられている有様を感情的に見た言葉と思われる。形体表現の巧拙には一言も触れず、只内容の有無のみで評価を下している所に彼の面目躍如たるものがある。

(6) 巧「密精思」而名作。……美麗之形、尺寸之制、陰陽之數、織妙之迹世所「並貴」。神儀在「心」而手称「其目」者。玄賞則不「待」喻。不「然」真絶也。夫人心之達不「可」惑、以「衆論」執「偏見」、以「擬中」通者「上」。亦必貴「觀」於明識。夫学詳「此思過」半矣。（「論画」北風詩）

精思に巧密とは作画に當つて思を凝らす事であり、而も其の効果が十分挙げられて名作に属すると言うのである。所で想を練るのに二つの方向があり、一は主題の内容把握の方向に向い、一は把握された内容の表現技巧の方向に向

う。此処では勿論その二方向を含めての精思と考えられるが、何れかと言うならば後続の文に依つて想像するに矢張前者、即ち内容把握に主眼が置かれていた様である。美麗之形以下纖妙之迹迄は之等を並記して神儀在心と対立せしめていた所からも、総て形式的面を連ねたものと考えられる。而して此等の要素は総て世の一般人の高く買う処であるが、神儀即ち得一之想は之等可視的形式とは異なつて、それ等の奥底に潜むもの、肉眼ではなしに直観的に把握される性質のものであり、之こそが絵の生命である。世人は真観の把握力に乏しく、徒に外形の美麗巧緻等へののみ心酔するが、画家たるもの宜しく心眼を開いて神儀の把握表現に徹すべきであると説いているのである。従つて又、かゝる淺薄な世人の所謂衆論や、或は至らざる自らの偏見をもつて自分を通達せるものと思ひ誤つてはならぬ。明識とは神儀を把握する直観力所謂心眼を意味する。心眼の必要なのは制作者のみならず観賞者も亦同様で、衆評に惑わされて絵画の眞価を見失つてはならない。

(7) 見_レ竜虎雜獸。雖_レ不_レ極_レ体拳_レ勢。變動多方。(「論画」清遊池)

体を極めずとは形体描写精緻ならざる事を意味し、勢を拳ぐとは竜虎雜獸の荒々しく盛んなる生命表現の成果を指しているのであらう。竜虎雜獸の眞骨はその逞しき野生的生命にある。神の竜虎雜獸への現われは其の生命に他ならない。生々躍動する生命の把握表現こそ動物画を名品となし、従つてその印象は變動多方と言わべき性格を帯びる。

(8) 雖_レ不_レ妙合_レ比_レ前諸竹林画_レ無_レ能及者。(「論画」七賢)

此迄見て来た所からして不_レ妙合とは如何なる意味か自ら明白であらう。即ち嵇生以外の六賢の絵には夫々の神氣が十分に表現されているとは言えないとの意味である。神は既述の如く万物の統一原理にして唯一絶対ではあるが、飽く迄も多面的内容を有する生きた存在であつて、全体を其儘に現象界に現わす事はない。万物は謂わば此の包括的な神の属性の一面的具現者である。七賢の各々は夫々異なつた神の属性の具有者である。従つて七賢の絵も亦夫々そ

の内容を異にすると共に、万物の統一原理たる神そのものに連なり包括される性格を帯びねばならぬ。

⑨ 林木雍容調達亦有「天趣」(「論画」輟車詩)

林木雍容調達は林全体の形容であり、天は神に通ずるから、神氣は前述の如き個々の形体に現われるのみならず集合体にも現われる事が分る。山水は此の意味に於ける神氣の具現者である。中国に於て古来特に山水の重んぜられる理由は、天に最も近く神の降り立つ場処と見做された五嶽に対する信仰に初まり、此に四瀆が加わり、更に幽邃なる山水総てを神氣の宿る所と見做すに至ったに依る。山水は神の住家として神氣に染まり、動物は神の属性の一たる活潑なる生命力を赤裸々に具有する。建築物に至っては一定の器に過ぎず最も神氣から遠ざかる従って此等描写の難易は⑪の如き順位を示すこととなるのである。

⑩ 若輟物宜「利」其筆、重宜「陳」其迹。各以全「其想」。(「画讚」)

想を全くするとは精思を凝らして把握された対象の真髓、即ち対象に具現されている神の属性を十分に表現する事を意味するものと思われる。而して之を成し遂げる為の用筆上の注意を述べているのであるが、此については用筆の項で詳説する。

⑪ 若長短剛軟、深淺広狭与点晴之節、上下大小醜薄、有「一毫小失」則神氣与「之俱變矣」。(「画讚」)

一筆一筆に少しでも狂いが生ずれば、之と共に神氣が変化する。⑩と共に神氣(内容)を荷うものは用筆(形式)である事を強調している。

⑫ 凡人入亡「有」手揖眼視「而前亡」所「对者」。以「形写」神。而空「其実对」、荃生之用乖、伝神之趨失矣。空「其実对」則大失、对而不「正則小失」。不「可」不「察也」。一像之明昧不「若」悟对之通神「也」。(「画讚」)

一人人間は手揖眼視の如き感覺器官を通さずには対象を認識する事が出来ない。従って絵画に於てはこの感覺器官

にうったえる形式をもって、非感覺的な神氣を内包せしめるのである。而も対象たらしめている真髓、即ち其の対象の神氣を見落せば、絵画も生氣を欠いて伝神の趣（趣）は消失する。対象の真髓を見落せば大きく失敗し、真髓さえ把握しておれば、形姿の写実には忠実を欠くも大して失う所はない。されば対象の表面的写実は、対象の真骨を悟って神氣に通達するに及ばないのである。（註 6）此処に於て愷之は至って明瞭に形而下的写実に対する形而上的内容表現の優越を唱え、而も其の内容をなすものは神氣、即ち老莊的「得一之想」である事を表明している。

偕て以上を要約すれば、神とは老子の所謂道であつて万物の統一原理を為し、茫洋として把え難き非感覺的存在である。従つて神氣を把握するには想を遷して妙得、即ち單に感覺器官に頼るだけでなく、人間精神の全体的活動、謂わば純粹直観、愷之の言葉で言へば明識をもつて對せねばならぬ。而してこの神氣を荷っているものは自然物に於ても亦絵画に於ても、結局は其の形姿なのであるが、何れの形姿にもこの包括的神氣が全体として統一的に表われる事はなく、すべてが神氣の属性の一面的具有者に過ぎない。而して特定の属性は特定の形式を要請するが、形式を只形式として感覺的に把握するだけでは神の属性を認識する事は出来ない。神は形式の奥に潜む非感覺的存在なのである従つて如何に巧緻を極めて対象の形式を写実しても、その対象の神氣を表現する事は不可能である。神氣表現の爲には寧ろ写実的正確さを欠いてもよい。換言すれば神氣表現の爲、写実的真髓を捨てデフォルマシヨシに依らねばならぬ事もある。又更に画面全体も、画中の個々の形体同様一つの統一原理（神氣）に依つて纏つていなければならない而して対象が異なる毎にその神氣は異なるから、その神氣に適合した用筆をしなければならぬ。絵画に於て神氣を荷うものは結局形式であり、一つの形式にはその形式だけの内容が備わる。或は形式は内容の形成であると言つてよい従つて一筆たりともおろそかにすれば、それに應じて神氣は變化を來す。結局絵画の眼目は感覺的形姿の明確巧妙な写実にあるのではなく、一にかかつて対象の神氣を把握表現しているか否かにある。

b. 骨 法

① 重疊弥綸、有骨法。然人形不レ如小列女也。（「論画」周本紀）

重疊弥綸は骨法の形容であつて、金原氏に依れば次の如き意味となる。「弥綸とは綸の如く続きて絶えざる連続を意味するものであろうか。然らば重疊は力の重疊と考えられ、かくて重疊弥綸は力の積重持續と考えられる」と。（註 7）何れにせよ人形と対置してある所から察するに、骨法は人形、即ち人物の外面的形姿に対立する何らかの性質を有する内容的存在である事が分る。重疊弥綸の語の解釈が明確を欠くため、之だけでは骨法の意味内容も確實に把握出来ないが、更に先を見て行く事により自ら説明する所がある。

② 雖不レ似今世人、有奇骨。而兼美好。神属冥芒。居然有得一之想。（「論画」伏羲、神農）

此処に骨と美・好と神との三種の言葉が出て来、之等の間には如何なる関係があるかを察知する事が愷之画論理解の山である。奇は骨の形容であつて、上に不似今世人とある所からすれば普通ならざるの意味か。而も奇骨は美好とは異なつた意味内容を有し、この二つが兼ね備われれば神を体现する。して見ると骨と美好とは神の二大属性乃至神が現象界に自らを實現せしめる場合の二大方向を意味するのではなからうか。美好は優美即ち狹義の美を意味すると見えてよく、骨は先に重疊弥綸、此処に奇、後に天・甚奇・俱然藺生・雋・天奇等の形容詞と共に常に用いられる所からすると、之は矢張り金原氏の説く如く或る力動的存在を意味するものと思われる。斯様に解すれば美好は神の静的側面であり、骨は神の動的側面となる。換言すれば神氣が靜的に現われる時美好となり、生々躍動の姿をとつて實現する時骨として観ぜられるのである。

③ 李王之首也。有二天骨一少二細美一。至龍顏一像超俗高雄、覽之若面也。（「論画」漢本紀）

此處でも②同様天骨と細美とが対置せしめられており、骨と美との関係が更に明白となつて来る。即ち天骨さえ備

われれば細美に十全ならざる所があつても、天子の像を超俗高雄ならしめ、之を覽れば面するが如く天子たるものの精髓を具現せしむる事が出来るのである。此の言葉の奥に潜む愷之の意向を推すれば、彼にとつて骨と美とは神氣の二大側面として共に重要であるが、何れかと言へば、美よりも寧ろ骨により比重がかかっている。それは彼の画論を通じて、骨についての言及が、美に対する記述より一層精密なのを見てもうなづける所である

(4) 大荀之首也。骨趣甚奇。二姬以憐美之体一有驚劇之則。(「論画」孫武)

大荀の首は前の季王の首と共に意味不明であるが、要するに或る偉人の肖像画を指しているのであろう。而して、その人物の真髓たる動的生命力が甚だ巧みに捕えられており、之に配するに二美人を以てし、その真髓たる靜的美をして動に対応せしめている。骨も美も神氣の二側面でありながら性格は全く相反する。相反する内容を有する二者を対照せしめる事に依り画之變に達する事が出来ると言うのである。

(5) 作人形骨成而制衣服。慢之亦助醉神耳。多有骨俱然蘭生。變種佳作者矣。(「論画」醉客)

前段の作人形骨成而制衣服。慢之亦助醉神耳。の骨と後段の多有骨俱然蘭生。變種佳作者也の骨との間には若干の意味の相異がある様に思われる。前段は「人物を描くには先ず人体の基本的形体を作ってから後衣服等の附加物を整備する。若しこの原則を乱せば支離滅裂となつて終うであらう」と解すべきで、後段は骨を前段の如く基本形体と解すると基本形体が多いと云う事になり意味をなさない。俱然具る様、蘭はる草であるから、俱然蘭生は骨の多く備わる形容となる。變種佳作は普通の人物とは甚だ變つた趣を有して佳品であると云うのであるが、その理由は骨多き為である。前段の骨は衣服に対するものとして、衣服同様矢張り有形のもの、力や生命の如き形のものでなく、可視的形体と見た方が自然で、その意味から之を衣服の如き附加的形体に対する人体の基本形体と考えた訳である。人物が如何に變つた姿態を示そうとも基本形は元来一つである。多や俱然蘭生の形容は無理である。そこで後段の意味を

通ぜしめる為に、後段の骨は前段の骨、即ち基形体の内容即ち力乃至生命を指していると見たい。この酔客の絵に表現されている生命力が単純なものではなく、甚だ多面的で力強いからこそ変種佳作と言われるのである。斯様に解する事が出来るならば、骨の意味に有形の基本形体と、無形の生命力との二つがある事になって来る。而も後者は前者の内容であり、換言すれば後者を荷う形式の根幹は前者である。我々は既に骨と美とを神氣発現の二側面と見たがここに至って骨には神氣の生命力的側面と、それを内容とする形式たる基本形体との二つが含まれる事を知った。然らば当然美に対しても、内容面とそれに対する形式面とが予測され、愷之はこの点をどの様に考えていたかが次の問題となる。

(6) 有_レ骨。俱然蘭生。恨急烈、不_レ似_二英賢之慨_一。(「論画」烈士)

此処の骨は内容的意味、即ち力と見れば、力が余りにも強烈多様で英賢の重々しい落着きを欠いているとなつて素直に理解される。

(7) 雋骨天奇。其騰罩如_レ躡_二虚空_一。於_二馬勢_一尽_二善也_一。(「論画」三馬)

勢盛んな馬の絵である。骨を生命力と見れば雋・天奇の形容詞は無理なく通ずる。

愷之の二画論で骨に関する記述は以上に尽きるが之を要約すれば、骨は美と並んで神氣の力動的面を意味し、且つ力そのものの意味で使用される場合と、その力を内容とする基本形体を意味する場合とがある。

C 美

(1) 面如_レ恨。刻削為_二容儀_一。不_レ尽_二生氣_一……作_二女子_一。尤麗_二衣髻_一。俯仰一点一劃、皆相与成_二豔姿_一。(「論画」小列女)

余りにも細部に拘泥して生氣は十分は画き尽されていないが、衣や髻を特に美しく整え、俯仰の一点一劃が相寄つて美しい女子の姿を作り上げている。刻削為容儀の態度は生氣を描くには通さないが、美を表現するには大きくあつて力があるようである。此の麗・豔は専ら女性的美（優美）を意味しており、それを表現するには極めて繊細な技巧と態度が必要である事が分る。

(2) 有_レ奇骨。而兼_二美好_一。（「論画」伏羲・神農）

美好が骨と並んで神氣の一側面、即ち骨の動的面に対して靜的面を代表する事は既に述べた。

(3) 有_二天骨_一少_二細美_一。（「論画」漢本紀）

動的な力の表現には勝れているが、靜的な繊細美には欠ける処がある。

(4) 骨趣甚奇。二婕以_二憐美之体_一有_二驚劇之則_一。若以_レ臨見_レ妙、裁_二尋其置陳布勢_一。是達_二画之變_一也。（論画）
孫武）

此の文についても既述したが、美之体に対する形容憐は前文細美の細と共に矢張り繊細にして優麗な内容を含んでいる。

(5) 凡此類雖_レ美而不_レ尽_二善也_一。（「論画」列士）

善との対置であるが、善の語の出て来るのは此の他に「論画」三馬の「於馬勢尽善也」がある、善と美に就いては既に諸家の指摘される如く、「論語」八佾第三に「子謂韶。尽美矣。又尽善也。謂武。尽美矣。未尽善也」とあるに依つたもので、この場合の善は徳、即ち孔子にとつての最高価値を意味すると思われる。従つて之は老子に於ては道に該当し、愷之にあつては絵画の最高目標たる神氣となる。於馬勢尽善也とは、馬の馬たる真髓は一に其の馬勢にあつて、狹義の美はなくてもよいのであるから、馬を描くに當つてその馬勢を十分に表現し尽せば、その儘善即ち神氣

を表現した事になるのであろう。然るに烈士と呼ばれるが如き人物を描くに当っては美のみでその真髓を突く事は出来ない。従つて美なりと雖も善即ち神氣を尽していない事となるわけである。

(6) 美麗之形、尺寸之制、陰陽之數、織妙之迹世所並貴。神儀在心。〔論画〕北風詩)

美麗の形は狹義の美を内容とする形。尺寸之制は形体の正確さ。陰陽之數は「易經」に於ける陰陽の數上の規則か或は光線上の影と陽の置き方を云うのか不明であるが、何れにしても形式的側面を意味し、織妙之迹は細い技巧の迹を云う。而して此等絵画に於ける視覚的感覚的側面に対して、「神儀在心」と内容面の重要性を云々しているのであるが、之に依ると美は感覚的面と甚だ密接な關係にある事が分り、又「世所貴」でもある事が推せられる。

以上美に関する記述を綜合して考えるに、先ず内容的には骨の力に対立する狹義の美(特に女性的靜的美)を意味しており、之を荷う形式は、骨の基本形体に対して織妙な一点一劃又衣髻の如き附加的形体である。而して斯様な内容や形式は一般人の甚だ貴しとする處であるけれど、価値的に見て神氣には勿論、骨にも遠く及ばないものである。

二、形式

A、置陳布勢(構図)

(1) 骨趣甚奇。二健以憐美之体、有驚劇之則。若以臨見妙、裁尋其置陳布勢。是達画之变也。〔論画〕孫武)

金原氏は憐美之体と驚劇之則とを兼ねる所に置陳布勢(構図)の妙所があると解しておられるが(註7)、私は骨趣と憐美との対照する所に驚劇の趣が表現され、それは一に構図に基づくのであるから、此の絵について「以臨見妙、裁尋置陳布勢」すれば、必ず絵画の勘所を獲得する事が出来るであらうと云う意味に解したい。骨・美は共に神氣の

二側面でも動と静、力と優の相反する性格を持っている。此の対立する二要素が一面面に構図される所に画の変がある。愷之は既に絵画に於けるコントラストの妙味を意識しておった事が之に依って分るが、然しながらそれも、専ら内容上のコントラストであって、形式面の夫に就いては一言も言及していない。之は愷之画論の顯著な特徴で徹底的内容主義、即ち神氣や骨法の重視にすべてが貫かれている。

(2) 美麗之形、尺寸之制、(「論画」北風詩)

尺寸之制は個々の形体の部分間の比例とも見られるが、又各形体間の比例と見てもよく、かく解すれば一面面上に描かれる種々物体の大きさの間に、その各大きさを定める何らかの法則がある事となり、矢張り構図の問題に係りて来る。而して其の法則は絵心なき一般人にも甚だ理解し易き法則であって、この法則を守る事は一般人の好評を博するゆえんであるが、然しながらそれは感覺的形式に過ぎず、心に在る神儀に比すべくもない。

(3) 人有長短。今既定遠近以屬其對。則不可改易闊促。錯置高上也。(「画贊」)

遠近の差に依って人物の大きさに大小が生ずる。だからよく遠近を見極めて対象を観察し、広狭を変えたり高下を倒錯してはならないとの意であらう。之は遠近法に対しての言及であるから、前文の形体間に大小を決する法則とは或は遠近法であるかも知れない。而して遠近に依る大小広狭の差は問題なく意味が通ずるが高下に対しては説明を要する。之は東洋古来の遠近法の一つである遠は上、近は下に表現する意味の高下であって、遠近を斯様に表現する処に構図の問題が関係して来る。然しながら此の文に於てもその具体的説明を聞く事は出来ない。

構図に關係ある愷之の言葉は以上三つしかなく、而も其の説明は既述の如く至って簡単である。即ち画面に描かれた形体間に於ける遠近法的大小位置広狭の關係、及びコントラスト(内容的面からの)の二点が注目されているに過ぎない。

B 用 筆

(1) 可_レ常使_二眼臨_一筆。(「画讀」)

筆を用うる時は常に眼が筆先を辿って進まねばならぬとの意で、実技上の要領である。

(2) 若_レ輕物宜_レ利_二其筆_一、重宜_二陳_二其迹_一、各以全_二其想_一。譬如_二画_二山_一。迹利則想動傷_二其所_二以疑_一。用筆或好婉則於_二析_二楞_一不_レ雋、或多_二曲取_一則於_二婉者_一增_レ析。不_レ兼之累難_二以言悉_一。輪扁而已矣。写_二自_レ頸以上_一寧遲而不_レ雋。不_レ使_レ遠而不_レ失。其於_二諸像_一則像各異_レ迹。皆令_二新迹弥_二旧本_一。若長短剛軟、深淺広狭と点晴之節、上下大小醜薄、有_二一毫一失_一、則神氣与_レ之俱變矣。(「画讀」)

対象の性格に応じての用筆の変化を云々した極めく具体的な説明である。即ち輕妙な性格を有する対象を描くには筆を早く輕くし、重厚な性格を帶ぶる対象に対しては遅く重くすべきである。例えば山の如き対象に対して筆を輕くすると山の特質が失われて高峻な趣がなくなる。又用筆が柔くなめらかであると、ゴツゴツと重く角だった感を欠く事となる。又巧妙に過ぎると婉になり過ぎる。蓋し用筆の問題はなかなか微妙で言葉では言い尽し難い。頸より上を写す場合は、丁寧に遅い筆を用いて雋ならざる様にし、速筆(速は速の誤写)を用いて失敗する様な事があつてはならない。一体一つ一つの像は皆その性格に応じて用筆を異にしているから、模写の場合はよく手本に忠実に従わねばならない。長短・剛軟・深淺・広狭・点晴之節・上下・大小・醜薄総て一筆でも失敗すれば、それに応じて内容の神氣に変化を来すから余程注意せねばならぬと。

構図に対する説明の貧しさに比し、斯様に用筆に対して詳述する所に我々は書画一致の伝統に立つ支那画論の面目躍如たるものを見る。対象の性格、従つて又画家の意図が筆が遅速・剛軟・肥瘦・圧等に依つて表現され、そこに神氣表現の可能性を意識する所に用筆の特別の尊重があるのである。

C 色 彩

色彩に就いての言は最も少い。或は當時は白描に重点が置かれ、色彩は単に象徴的にしか用いられていなかった為、愷之の注意を惹くに至らなかったのであらうか。少くとも愷之にとつては、神氣を荷う主たるものは形体であつて色彩は従であつたらしく、彼の二画論中色彩に関する言葉は次の如きものに過ぎない。

(1) 若長短……醜薄有二毫一失則神氣与之俱变矣。(「画讚」)

醜薄は色彩の濃薄ともとれるし、又墨の濃淡とも取れる。何れにしても神氣に微妙に関係する。

(2) 竹木土可令墨彩色輕、而松竹葉醜。(「画讚」)

墨と色彩の具体的説明であるが、何故に竹木土を淡くし、松竹の葉を濃く塗るべきかの理由は分らない。重く固く雋なる性格の竹木土と、軽く柔かい性格の松竹の葉とでは其の性格からするならば、用筆の項にならつて寧ろ逆になるべきと思われる。或は墨彩色の用法は対象の性格に従うより、寧ろ画面上の効果を主に見るのであらうか。それとも實際の自然に対する時には光と影の關係で、葉の方がより暗く濃く見えるのであらうか。

この他もう一箇所「凡膠清及彩色、不可進素上下也。若良画黃湍素者、寧当開際耳。猶於幅之兩辺各不至三分」が色彩に関する記述であるが意味は不明である。手本に紙を重ねて敷写しに模写する場合、手本を汚さない為の注意事項であると見る説もある。

偕て以上が愷之の二画論に於ける内容形式両面に凡ゆる言説の全部である。勿論この二画論は絵画に対する愷之の根本思想を述べた一般論であるから、具体的な詳説を尽してはいない。而して其の根本思想を纏めるならば、愷之は飽く迄も内容主義者であり、その内容の根幹をなすものは老莊的神氣である。神氣の発現に二側面あり動的生命力と靜的優美となる。動的生命力を荷う形式は対象の基本形体で、美を荷う形式は、從屬的附加的形体である。

この二要素が完備すれば神氣は旺盛し、その絵は善を全うする。然しながら対象の性格に応じて何れか一方に重点が置かれるのは当然であるが、神氣を全うするには美は欠いても骨を欠いてはならぬ。美は情緒的面、骨は対象の精髓をなすからである。

形式面としては構図・用筆・色彩が注目され、中でも用筆に関して最も詳しい。而して総てが神氣表現の手段として、何等かの形で神氣と関連しながら説かれている。

註

一、小野勝年氏「歴代名画記」訳註（岩波文庫文）

金原省吾氏「支那上代画論研究」

堂谷憲勇氏「顧愷之試論」（「文化」第十一号）

伊勢専一郎氏「支那山水画史」

鎌倉芳太郎氏「顧愷之の画論と鳳凰琴附属琴台に就て」（「造形芸術」第十七号）

米沢嘉圃氏「顧愷之の画雲台山記に就て」（「国華」第六一七号—第六三六号）

小林太市郎氏「支那画の構図と其理論」（「支那学」第十卷第一号、第二号）

二、「絵画」と「魏晉勝流画叢」とは其の内容から見て題名が逆に人替っているものであろうと一般に認められている。然し本来は一画論であつたものが、何等かの理由で誤つて二分されたのではないかとの説もある。（川上渥一氏「顧愷之の魏晉勝流画貨について」美術研究第一八八号）

三、読み方は小野氏の訳註に従つたが、小野氏の和文読み下しを原文返り点式に更めた。

四、金原氏「支那上代画論研究」五五頁。

五、「老子」第三九

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、万物得一以生、侯王得一以為天下正、其致之一也。

六、実対に對し小野氏は「実存して画家に對立する事物を指す」と註され、金原氏は実対を空うするを「対象なくして描く」意味に取つておられる。（同氏前掲書四五頁）

- 七、金原氏上掲書七〇頁。小野氏は前掲書に於て「包括的なこと」と註しておられる。
- 八、金原氏上掲書九七頁