

Title	中国の美的範疇論：「気韻」の説
Sub Title	Aesthetic categories in Chinese philosophy theory of "qi-yun"
Author	牛, 枝恵(Niu, zhi hui)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1995
Jtitle	哲學 No.99 (1995. 9) ,p.57- 85
JaLC DOI	
Abstract	Category originally is a term for philosophy and philology, which means fundamental form of thought or being. When applied to aesthetics, it becomes aesthetic category, and indicates a concept which divides the aesthetic things into several highest classes according to difference of connotation. "Qi-Yun" (気韻) is one of the most important categories of Chinese aesthetics, and is characteristic of Chinese culture. "Qi-Yun" was used for the first time as an aesthetic concept of picture by Xie He (謝赫) in "the Six Dynasties (222 ~ 589 A. D.)". In his book on the theory of picture "Gu Hua Pin Lu (古画品録)" (a critical essay on Chinese pictures), the first rule is "Qi Yun Sheng Dong (気韻生動)". By this concept, he describes the mode of existence of picture as an artistic phenomenon. "Qi Yun" as an aesthetic category or concept had been found in Chinese philosophy or criticism, and in the theory of music before Xie He. After Xie He, "Qi Yun" has been applied to the various fields of art. And then aesthetic concept and the autonomic system have gradually begun to be formed. In the following, I will study about the system and history of "Qi Yun" as an aesthetic category in Chinese aesthetics.
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000099-0057

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

中国の美的範疇論—「気韻」の説—

牛

枝 恵*

Aesthetic categories in Chinese Philosophy Theory of “Qi-Yun”

Niu zhi hui

Category originally is a term for philosophy and philology, which means fundamental form of thought or being. When applied to aesthetics, it becomes aesthetic category, and indicates a concept which divides the aesthetic things into several highest classes according to difference of connotation.

“Qi-Yun” (気韻) is one of the most important categories of Chinese aesthetics, and is characteristic of Chinese culture. “Qi-Yun” was used for the first time as an aesthetic concept of picture by Xie He (謝赫) in “the Six Dynasties (222~589 A. D.)”. In his book on the theory of picture “Gu Hua Pin Lu (古画品録)” (a critical essay on Chinese pictures), the first rule is “Qi Yun Sheng Dong (気韻生動)”. By this concept, he describes the mode of existence of picture as an artistic phenomenon.

“Qi Yun” as an aesthetic category or concept had been found in Chinese philosophy or criticism, and in the theory of music before Xie He. After Xie He, “Qi Yun” has been applied to the various fields of art. And then aesthetic concept and the autonomic system have gradually begun to be formed.

In the following, I will study about the system and history of “Qi Yun” as an aesthetic category in Chinese aesthetics.

* 慶應義塾大学文学部訪問研究員 (美学美術史学)

序

筆者は先に本誌（1995年1月98期）で発表した『中国の美的範疇論—「中和の美」の説—』において、「中和」が中国の伝統的美的範疇史における最も早く成熟した一つの範疇であることを述べた。今回、美的範疇としてとりあげるのは中国美学史におけるもう一つの重要な範疇である「気韻」である。「気韻」を絵画における美的概念として最初に使用したのは六朝時代南齊の謝赫（紀元479-502）であった。

六朝から近代に至るまでの中国芸術史論の中では、「気韻」についての研究と解釈が盛んに行われた。さらに近代以降「気韻」はヨーロッパおよび日本の学者たちの注目を引き起こし、特に漢語からほかの言語に翻訳された時、「気韻」には様々な解釈が与えられた⁽¹⁾。ヨーロッパの学者は「気韻」を絵画史における美の概念として理解しているが、また重視すべきは日本の学者の解釈と研究である。例えば、田中豊蔵『中国美術の研究』⁽²⁾の中には「気韻」をテーマとする二篇の論考がある。又、鈴木敬『中国絵画史』の総論「中国絵画研究史」⁽³⁾でも「気韻」について詳しく論述されている。さらに自然現象の「気」、神話の「気」を画論の「気韻」と同列に論じる研究もある。以上の研究は大体絵画史論の範囲内で行われている。しかしながら、「気韻」は絵画史理論の概念として論述されるだけでは十分でなく、歴史的体系性・自律性にのっとった美的範疇の一つとみなされるべきである。実際に、謝赫以前にも美的概念として「気韻」は中国古典の哲学、および人物形象の評論など、文化と芸術の伝統の中において既に存在していたのである。謝赫以降、「気韻」は芸術史上のジャンルで活躍し始め、美的範疇として「気韻」の自律的な体系が次第に形成されていった。そこで以下では、中国伝統的美学における美的範疇として「気韻」の歴史と体系について検討したい。

「気」の理念

語義的に言えば、「気韻」とは「気」の「韻」（気之韻）という語法構成である。すなわち「天人合一」⁽⁴⁾の自然の「気」およびその「気」を表現する「韻」（節律）とから成る語であり、あるいは「気」の節律と呼ばれ、美と芸術の領域では美と芸術の存在現象として描写され表現されているものを指す。ここで「気韻」を分析するため、まず「気」に視点を置いて考えてみよう。

中国の古代哲学における概念としての「気」が最初に登場したのは西周である。春秋時代に整理された史書『国語』には、『周語・上』の中に「地の気が震動し（土気震発）」「陽の気が集し蒸発する（陽気具蒸）」の用例が見えるが、ここでの「気」は自然現象の概念として地震を説明するものとして用いられている。春秋・戦国時代になると「気」は思想家たちによって盛んに論じられるようになる。例えば、政治家管仲（紀元前？-前645）と門下生らの言行を纏めた『管子・内業・枢言』に「人の精は気の精である。気があれば生き、気がなければ死ぬ。生者はその気によって生きている（精也者、気之精者。有気則生、無気則死、生者以其気）」ということである。また、道家の莊子（紀元前369-286）は「天地万物を融合することができるのは、気だけである（通天下一気耳）」（『莊子・知北游』）と述べている。これらについての意味は、宇宙、天地、万物を構成するものを「気」という。人間の身体、天地、万物は「気」の凝集によって出来たものであり、すべて「気」により構成され、すなわち「天人合一」の「気」、そして「天気」と「人氣」とは同一物の変形したものに過ぎない。人間の場合もこの「気」が集まれば元気になり、散ずれば病気となる⁽⁵⁾。

また戦国時代の中期の道学書『老子・道篇』には「道は一を生じ、一は二を生じ、二は三を生じ、三は万物を生ず。万物は陰を負い、陽を抱

き、沖氣を以て和をなす（道生一，一生二，二生三，三生万物。万物負陰而抱陽，沖氣以為和）」とある。この意味は、一は万物であり，万物は「氣」である。「氣」は陰と陽を持ち，陰と陽とは相互に関連しているので，この世の事物は一にして二，二にして一であり，対立しながら補完し，分離しながら一体であると言う意味である⁽⁶⁾。

さらに漢代になると劉安（紀元前 179-122）がその著『淮南子・天文訓』の中で「氣」についての系統的論述を展開し始めた。すなわち「宇宙，氣を生ず。氣に涯垠有り，清陽なる者は薄靡して天と為り，重濁なる者は，凝滯して地と為る（略）。天地の襲精は陰陽と成り，陰陽の專精は四時と成り，四時の散精は万物となる（宇宙生氣，氣有涯垠。清陽者，薄靡而為天，重濁者，凝滯而為地。天地之襲精，為陰陽。陰陽之專精，為四時。四時之散精，為万物）」である。この意味は，万物は陰陽の二「氣」を持ち，かつ一体であるという万物はあくまでも一つの「氣」であると同時に常に陰陽の二「氣」である。宇宙，万物は絶えず運行し循環するのは陰陽の二「氣」が循環する性質をもつためである。この陰陽の往来消長こそが万物の生まれ変化するゆえんである。この『淮南子』に見えるのと同様の「氣」の思想および造形表現は漢代の画像の中にも数多く表現されており，例えば，漢代の洛陽空心埴墓の壁画や定県 122 号墓の金具上の彫刻などは天の「氣」と地の「氣」の造形表現をしたものである⁽⁷⁾。

故に中国古化思想史において「元氣自然論」の哲学思想が最終的に形成されたのは漢代であると言われている。範疇としての「氣」は，中国学者の言う「元氣自然論」の哲学の本体であり，日本の学者はこれを「氣の哲学」⁽⁸⁾と呼んでいる。これらは「氣」をもって範疇とする哲学の意である。

以上の内容を概括すれば，すなわち「氣」は天地万物の本体であり，人の生理的・心理的な基盤であり，また，人の生命の過程を表現しているものということになる。天地の「氣」と人体の「氣」は相互に融合し，影響し合うが，これは「氣」の持つ主要な特性が運動性，流動性に立脚して

いるということである。「気」は全ての生命の動き、生命の現象の源泉である。すなわち、生命的な活躍と運動の観点から人と自然（世界）を扱う観念なのである。

従って、このような「気」の観念は、中国古代から近代に至る人の心理、美と芸術に対し影響を与えずにはおかなかったが、かつ人と自然、美と芸術における最高の理念として認識される。

例えば春秋時代の史書『左伝・昭公二十五年』には、「天の明に則り、地の性に因り、その六気を生じ、その五行を用る。気は五味となり、発して五色となり、章により五声となる。九文・六彩・五章を成して、以て五色を奉じ、九歌・八風・七音・六律をなして、以て五声を奉ず（則天之明、因地之性、生其六気、用其五行、氣為五味、発為五色、章為五声、中略、為九文、六彩、五章以奉五色、為九歌、八風、七音、六律以奉五声）」とある。以上の「五声」「五色」などは美と芸術の構成要素であり、これらの要素を形成するのが「気」である。従って「気」は音楽、絵画など芸術的活動の基調ということになる。「六気」とは、陰陽の二「気」を敷衍して生まれたものであり、先に述べた「道は一を生じ、一は二を生じ、二は三を生じ、三は万物を生ず」と言う考えに通じるものである。

また『礼記・楽記・楽礼』には、「地気上齊し、天氣下降し、陰陽相摩し、天地相蕩き、之を鼓するに雷霆を以てし、之を奮うに風雨を以てし、之を動かすに四時を以てし、之を暖むるに日月を以てし、而うして百化興る。此くの如きは則ち樂は天地の和なり（地気上齊、天氣下降、陰陽相摩、天地相蕩、鼓之以雷霆、奮之以風雨、動之以四時、暖之以日月、而百化興焉。如此則樂者、天地之和也）」というが、これは天地陰陽の「気」によって様々な人間の文化が盛んに興り（百化興焉）、その結果、天地の「中和の美」を表現する音楽が生み出されたと言う意味である。

さらに南梁の詩論家鍾嶸（生没年不詳）はその『詩品・序』で「気が万物を動かし、その万物が人の心を感動させる。かくて感情がゆり動かされ

て、それを舞踊や歌謡に表現する。（氣之動物，物之感人，故揺蕩性情，形諸舞咏）」と言っている。すなわち天地万物の根源的な「氣」は自然，人及び人の感情を揺り動かして感動させるのである。その感動を表現する手段として，人は舞い，歌うのだということである。

同じく南梁の文学家劉勰（生没年不詳）は、『文心彫龍』の中で「人間と文学芸術の淵源は，陰陽（太極）によって創造される（人文之元，肇自太極）」という。ここでの陰陽とは前に述べたようにその「氣」こそを示すのである。

これらの意見は，すべて天地万物の「氣」及び「氣」の運動（揺蕩）によって造化されたものである，という観念で一致している。人の性情，音楽，舞踊，詩歌及び文学等々の芸術的活動も例外ではない。これに対し，人間と芸術が天地万物の始源としての「氣」を崇拜し，描写し，表現しようとするのは極めて当然のことであった。漢代の多数の画象，例えば，洛陽の卜千秋墓の壁画は火の「氣」と水の「氣」の造形表現に関する絵画であり，また中国の微山両城の画象石は神仙世界の西王母をモチーフとして，その身体から発した「氣」を描写している⁽⁹⁾。

以上で説明されたのは美的客体としての天地万物の始源たる「氣」の観念と表現である。では一方，美的主体と「氣」はどのような関係にあるのだろうか。

『礼記・楽記・楽言』には「夫れ民，血氣心知の性有りて，哀楽嬉怒の常無く，感に応じ物に起りて動き，然る後に心術形どる（夫民有血氣心知之性，而無哀楽嬉怒之常，應感起物而動，然後心術形焉）」という一文が見えるが，これは，人の知性と感性の活動の中において心理と生理の基調となるのが「氣」であり，「氣」の存在こそが人の美的活動を進行させることのできる必須条件である，との意味である。

同じくまた『礼記・楽記・楽象』には「情深くして文明らかに，氣盛んにして神に化すなり。和順，中に積みて，英華，外に発する（情深而文

明、氣盛而化神、和順積中、英華發外）（略）」という。すなわち、美的主体として人間はその創作の情感が深くて文章が美しく、氣質・才能が優秀ならば、その優秀な氣質・才能は神のような靈感に変化することができた。従って主客体によって創作された芸術の才華こそが表現されたのだ（英華發外）と解釈される。

さらに漢代の哲学者王充（紀元 27-104）は、その『論衡・率性』で「氣を稟くるに厚泊有り、故に性に善惡有るなり（中略）。人の善惡は、共に元氣を一にす。氣に少多有り、故に性に賢愚有り（稟氣有厚泊、故性有善惡也。人之善惡、共一元氣、氣有少多、故性有賢愚）」と言う。人の性格および性格の形成は「氣」によって決定されるものであり、人の性格がいかにより「氣」と不可分の関係にあるのかを述べているのである。

以上で論述されたのは美的主体として芸術家自身が先天的に持つ氣質・個性・天才も、実は「氣」によって決定されるということである。言いかえるならば、「氣」が芸術家に氣質・個性と天才を与え、そのような氣質・個性と天才が内在化されて作品の中に芸術的な生命力と表現力を形成するのである。ゆえに中国の伝統的美的心理は芸術的生命力の根源たる「氣」であり、かつこの「氣」を養うことを最も重視した。

これについて、儒者孟子の『孟子・公孫醜・上』は「私はよく浩然の氣を養う（我善養吾浩然之氣）」といい、五代の画家荊浩（生没年不詳）は『筆法記』の中で「模倣する者はその形（形式）を得て、その「氣」を捨てた。真の画家は「氣」と形とを俱に得ている（似者得其形、遺其氣。真者氣質俱盛）」と言い、「山水の位相は氣とともに生じる（山水之象、氣勢相生）」とも言う。また南宋の詩人陸游（紀元 1125-1210）の『上辛給事書』は「身体を重視し、氣を養わなければならない（務重其身而養其氣）」と言っている。孟子は哲人、陸游は詩人、荊浩は画家であるが、彼らが語った「氣」は共に「天人合一」による理念の「氣」であり、芸術家としてはこの「氣」をもってはじめて真の芸術を創造することができるという

ことである。実際、ここでの「気」の理念は芸術創作に影響しているようだ。

以上のように、自然現象の概念としての「気」、哲学的範疇としての「気」は、こうして美と芸術の領域に引き入れられた。その美的理念の特徴は以下のように説明できる。

1. 「気」は天地万物の根源であり、変化の原因である。あるいは一切の生命の本体である。「気」は人の生理と心理の基盤をなし、人の生命の過程を表現している。

2. 中国古代の先哲らは生命の躍動という観点で世界を扱い、そして芸術と芸術創造を扱ったのである。（これについては、フランスのベルグソン (Henri Bergson) の生命哲学の核心部分にも通じるものがあると思われる。）

さて、「気」という理念を美学的に考察したのは、三国時代の魏の文帝、すなわち中国古典的芸術理論における著述『典論・論文』の著者曹丕（紀元186-226）である。『典論・論文』の主要な論点は「文は気を主とし、気が澄んでいるか濁っているかは自然の体裁である。人の力の及ぶものではない（文以気為主、気之清濁有体、不可力強而致）」ということである。ここで曹丕の言う「気」とは美的主体と美的客体の両方が融合一体した「気」の理念であると考えられる。具体的に言えば、この「気」の理念は一面では作品の風格、特徴を示すと同時に、一面では作家自身の気質、性格、情感を表わしている。つまり、作家の天性（稟性）が作品（文章を含む）の風格・特徴を決定するものであり、その天性は、天地から作家に与えた「気」によって形成されたものだ、というのが曹丕の主張であろう。ここで強調されているのは作家の「気」であり、この「気」とは、「天人合一」の「気」をもって作家や作品を表現するもとである。従って、美的理念としての「気」とは人の天性（人氣）を主に内包していると言えよう。実際、ここで述べられているのは芸術創作における自然と人間を結合

した人性的精神の作用である。これ以後「氣」は、中国の伝統的美と芸術の理念の一つとして存在を確立した。

「韻」の形式

以上は「氣」についての哲学・美学の特徴、すなわち「氣」の理念を内包するものである。ならば次に「氣」という無形の理念を、どのような形式で表わすかという問題が生じてくる。ここに「韻」が「氣」とともに使われることになり、すなわち「氣韻」が美的概念と範疇として出現してくるのである。前述したように、「氣」は「元氣自然論」の哲学の領域から美と芸術の領域に引き入れられ、美と芸術の理念の一つとして存在を確立したが、この理念の「氣」は宇宙万物の元氣（根元的氣）と質的には同じものではない。宇宙万物の本体たる「氣」は物質的なものであり、その理念性と物質性を結合した「氣」が哲学の分野に帰納されたものである。さらに、美と芸術の理念としての「氣」は感性の論理のものである。この感性の理念としての「氣」が美的形態として確立するには、無形の理念「氣」のためにその形式状態を探究すること、喩えるならば、無形のものに衣装を着せるという作業が必要である。その「衣装」の形式状態がすなわち「韻」なのである。

簡単に言うならば、「氣」は生命の躍動であり、その躍動のリズムが「氣韻」と呼ばれる。すなわち「氣」の「韻」という意味である。

「韻」についての価値概念と歴史的な概念についてここで振りかえってみよう。「韻」はリズム (rhythm) という意味であり、形式表現の概念としてそもそも音楽の活動の中において出現した。例えば前漢の『京房伝』(『全漢書』巻 44) に「天子は常に冬至と夏至のとき、御殿の前に八能の楽師を集め、八音を演奏させて、音の韻を聴き、日時計の影を観察する。冬至には陽氣が応じたので音の韻は澄み日時計の影は長く、夏至には陰氣が応じたので音の韻は濁り日時計の影は短くなる（天子常以冬夏至御前

殿，合八能之士，陳八音，聽樂韻，度咎影（中略），冬至陽氣応，則韻清影長，夏至陰氣応，則韻濁影短）」というが，ここでは「韻」を天候の変化と関連づけ，自然を音律の長・短の「韻」によって表現している。

また後漢の文学者であり，書道家・音楽家でもあった蔡邕（紀元 132-192）の『琴賦』には「一つの清音が発せられると，他の五声が鳴り，宮商の韻を取ったのに，徵羽の調子が出る．全ての琴の弦が抑えられると優雅な音楽の韻が響きわたる（清声発兮五音挙，韻宮商兮動徵羽（中略），于是繁弦既抑，雅韻復揚）」とあるが，ここで言う二つの「韻」は，第一に律の標識であり，第二に「雅韻」すなわち優美な音楽である．優美な音楽とは美的音律形式をもった音楽である．つまり「韻」は美的楽音を表現し説明するための形式であった。

以上の文献は音楽における美的概念の一つとして「韻」という語が使用されている例である．その美的価値は楽の音の表現形式ということである。

さらに中国の音声学でいうところの「四声」の声調の「和」や「韻」及び律詩の「押韻」を重んじるのは，中国音楽の伝統によるものである．例えば西晋の文学者陸機（紀元 261-303）の『文賦』は『音声はくり返し変化し，五色の色のように相互に表現される（声音迭代，若五色之相宣）」という．また南朝の文学者沈約（紀元 441-513）の声律論著『四声』は「五言詩の五つの文字はその韻がすべて異なり，二つの句もその音の調子は同じではない（五字之中音韻悉異，両句之内角徵不同）」という．朗読のために文字の声調は音楽のような律の「韻」が要求され，すなわち「押韻」することが求められたということである．こうした点は音楽における「韻」と大きな違いはないといえよう．「気」の理念，すなわち「気」の調和の流動的感覚形式と音の調和の流動的感覚形式が全て「韻」によって表現されるのである．これらはまさに漢言語の妙を示すものであろう．「気韻」とは「韻」という美的感性形態をもって「気」を表現したものなので

ある。

この「韻」についての劉勰の解釈は以下のようなものであった。すなわち「異なる音が順序よく構成されたものを調和と言ひ、同じ音が対応して構成されたものを韻と言ふ（異音相從謂之和、同音相應謂之韻）」と定義したのである。つまり楽の音の形式の一つであり、楽の音の感覚的存在としての形式が「韻」なのである。あるいは調和の音楽の形式を「韻」と呼んでもよいだろう。「韻」とは美的意味をもつ形式の一つであるといえる。

「韻」はそれ自体には深い意味がなく、感性的形式表現を持つにすぎない。しかし一旦「韻」が人や自然と関わると、その意味をはっきりと現すのである。それは例えば、「人物品」、すなわち人物形象を評論する活動と風潮に端的に見ることができる。そこでは「韻」の概念によって人の風采気質・精神風格などを品評することが行われた。すなわち人についての「気」は「韻」と結合されて使われる。例えば、晋の道学者葛洪（紀元283-363）の『抱朴子』⁽¹⁰⁾には「傑出した人物は大きい器のごとくその風格・気韻は秀抜・深遠である（若夫偉人巨器，量逸韻遠）」といい、また『潁州府君碑』の碑文には「矯矯秀姿，卓卓英韻略」のような言葉がある。これらは「遠韻」「英韻」をもって人物の形象を評論しているが、「遠」とは玄遠の意味であり、「英」とは英雄の意味である。「遠韻」は玄遠の「人氣」の韻であり、「英韻」は英雄の「人氣」の「韻」のことであるが、「気」はここでは文字の上に表れていない。しかし、この「韻」は、人の風采気質の「韻」を示しており、まさに美的理念としての「人氣」の「韻」にほかならない。

また、同じ頃に「風韻適込」「澄風韻込達」等の「人物品」に関する言葉が見えるが、ここでは「風韻」という語が使われている。「風韻」とは人物の風采と風格が生き生きと感じられる表現形式を言い、まさに「気韻」そのものを意味している。

そもそも音と楽の律を描写するために「韻」という語を用いたこと、そ

して人物の風采と気質（すなわち「人氣」）を描写するのに、遠・英・風の「韻」を用いたことは、両者が共通した性格をもつことを示すものであろう。つまり、音と楽の律も人の「氣」も共に無形・感覚的なものであり、これら無形・感覚的なものを表現する形式として、これらはまさに同一の「韻」なのである。

また「氣」と「韻」とを直接に組み合わせた「気韻」という範疇によって「人物品」を行う例もある。北魏の『鄭道忠墓誌銘』には「彼は気韻が調和し、風姿も高雅である（君気韻恬和，姿望温雅）」と言うが、これは「気韻」で「人物品」を評論した典型的な例である。

さらに東晋の庾亮の『瞿徵君贊』（『全晋書』卷37）には「晋の南陽の徵士瞿氏は天によって養われた深遠の韻を稟け、秀拔の氣を含む（晋徵士南陽瞿君，稟逸韻于天陶，含冲氣于特秀）」と言うが、これは「気韻」という語を「氣」「韻」に分解して使用し、南陽の瞿氏と言う人物の人品氣質を評論したものである。このように、「人物品」とは人の生命の活動における個人の風采と気質の生動を感じた評論の活動であり、その美的原則と理念は「氣」であって、その美的形式が「韻」によって表現されたのである。従って美的概念と範疇としての「気韻」は「人物品」の中において初めて見直されたといえよう。

「気韻」と「人物品」

ここで「気韻」と「人物品」の関係について若干説明を加えておきたい。

「人物品」とは古代にあっては「人物品藻」と呼ばれ、また現代では「人物形象の評論」と呼ばれるものである。この「人物品」は漢末から魏晋の時代に至る間に出現したが、そこには、司馬遷（紀元前135-93）の『史記』、班固（紀元32-92）の『漢書』、および陳寿（紀元223-297）の『三国志』等の史書に見られるように、秦漢から六朝へかけて独特の性格

をもつ傑出した個人たちがはなばなしく活躍したという歴史的な背景があった。中国古代の哲学観念によれば、ある時期にこのような傑出した人物が活躍するという事実は、「天人合一」の思想によって解釈される。すなわち天と人とが感應し合う状態であり、その共通の原質がすなわち「気」と言われる。漢朝になると自然哲学観として元氣生成論という理論を措定するが、それは宇宙の存在の根源であると共に、社会・政治を変化させる根源であった。こうして、秦漢には「個人政治」の社会、すなわち個人（英雄、賢哲）によって社会を統治する時代が始まり、これによって魏晉という人文自覚の時代を形成するための基礎が措定された。しかし、ここで注目すべきは、その「気」の理念が漢末から「人物品」において用いられたことである。この時期「気」の理念が内包するのは、「天人合一」の「気」を受けた傑出した英雄的人物の人品の象徴であり、この「気」を禀けた人物たちが主役となる時代であった。すなわち「気」を受けた傑出した英雄的人物が社会を統治し、君主になることができるという考え方である。ゆえに、この時期の「気」の理念は、政治的実用性と儒教の道徳的実践性に関するものであった。例えば班固の作成した『古今人表』は、歴史上の人物を九段階に分けて評価している。また魏の劉劭（紀元182-245）の『人物志』は九徵、体別、流業、材理、材能、利害、接識、英雄、八観、七繆、効難、釈争の十二の項目について人間のあり方を考察している。さらに魏に至り曹氏親子により制定された官吏登用法である「九品中正法」は人材を九段階に分けて推薦する制度で、「人物品」を実際に応用したものといえる⁽¹¹⁾。

以上は中国古代における「人物品」の第一段階である。この段階の「人物品」は、まず理念としての「気」によって総合的認識判断を行い、その後さらに詳しい分解の方法を用いて人物の形象と才能という有形のものによって判断し、人物の内包的性（性格）という無形のものを発見する。即ち人間としての個性の本質を発見し、これによってその人物の一生におけ

る「善」と「悪」、および行為性格を判断するのである。但し、これらは「天人合一」による「気」を美的理念としており、その「天子の気」「聖賢の気」「英雄の気」および「善」と「聖」をもって美的内容としており、それは西洋美学史における「崇高」の美的範疇に近いものである。ここでは「善」や「聖」や「美」は汎律的に存在し、「気韻」という自律の美的形態としてはまだはっきりと認識されていない。

このように「人物品」の第一段階の歴史背景において、美的範疇としての「気韻」が初めて胚胎された。

魏晉の正始⁽¹²⁾以降になると、時代の風潮は大きく変わる。特に、貴族や知識文人が社会の階層としての集団を形成し、彼らは哲学から玄学⁽¹³⁾を提起した。この玄学こそがその時代の貴族及び知識人（文人）の生活を芸術化した。実際には、この玄学自体が、生活芸術化の活動の一つと言われた。この点については、正始名士、竹林名士、中朝名士の生活と活動⁽¹⁴⁾を以って証明としている。こうしてこの時期「人物品」は第二階段へと発展する。すなわち、政治的実用性のものから美と芸術的観賞性のものへと変化したのである。貴族及び知識人（文人）にとっては生活の芸術化が目的となった。玄学や莊学の実践性を基礎とし、美的観照をもって人物の風格、個性、気質（才能を含む）などを芸術（趣味）判断としたのである。そこでは人的風格・個性・気質の秀抜は当然のこととして、更に容貌・体軀・举措についても、それ相応の形姿をとらなければならなかった。美しくも堂々たる秀れた個人の風姿は、あたかも芸術作品を見るように語られ観賞され品評されたのである。

この時期の「人物品」についての代表的著作は南朝宋の劉義慶（紀元403-444）の『世説新語』である。その「識鑑篇」「賞誉篇」「容止篇」等々の篇には、実に多種多様な人物の形相が描き出されている。それらの中に人物を天地と山水という自然物に喩えて描写する例がある。例えば、西晉の裴楷が山濤を評し、山に登って下を臨んで幽然としているような深

遠な人物であるといい、同じく西晋の庚凱は和喬を評し、森森として千丈の松のごとく磊呵ではあるが節目あるという。稽康は肖々として松下の風の高く徐に引くがごとしといわれ、東晋の王羲之は、飄々として游雲のごとく矯として驚龍のごとしといわれる⁽¹⁵⁾。以上の評論は、人間の中に自然の形勢を見るという点では、「天人合一」の哲学観によって「人物品」の鑑賞・評論の方法としたのである。その後、書や画や詩の鑑賞・評論でも同一の方法が用いられている。実は「人物品」の鑑賞・評論方法が中国古典芸術史論の全体における鑑賞・評論の方法の源になったのである。このように、この時期の「人物品」及び評論方法は美と芸術の範囲に属しており、それは歴史上では第二段階の「人物品」と呼ばれる。この階段の「人物品」は、美的観賞性をもつ芸術（趣味）判断を行い、且つ、人的気質・個性・風格の追求と鑑賞を探究し、こうしてここから個人の美的自覚が始まったのである。

ところでこの両段階のうち、特に第二段階の「人物品」と「気韻」に関する美学的価値とはどのように解釈すべきか。以下、二点にまとめてみよう。

1. 魏晋の時代に人文の自覚があったことについては既に述べたが、美的自覚ももちろん存在していた⁽¹⁶⁾。美的自覚については、初めて人の形象自体の美を要求することが出現したこと、そしてそれは古代ギリシャ時代にも比すことができよう。

2. 「人物品」における美的意識・概念と方法は書、詩、画など芸術及び文学にも影響を及ぼしていた。まず美術史においては、すなわち「人物品」の中で追求された人の形象の美に対する「気韻」が、絵画や彫刻の中で芸術の技巧をもって表現されるようになったことである。漢代以後のように、特に人物を主題とする絵画が現れ、発展したのもその一例である。また後述するように、伝統的山水画にもその影響が見られるのである。

美的範疇としての「気韻」

魏晉以降、人物画は大きな進歩を遂げた。人物画は形象の真実を追求しながら形象の「気韻」あるいは「伝神」を表現することが、絵画の価値判断の主な基準となった。中国絵画発展の歴史は比較的長いが、しかし絵画自体の自覚、その価値判断の形成、あるいは絵画的自律性の完成は実際にはすべて魏晉の時代に成ったのであり、人物画もまた、この時代に始まったのである。しかもこの時期に優れた人物画作品が作成されると同時に、絵画理論も著しく発展している。例えば東晉の画家であり画論家でもある顧長康（愷之）（生没年不詳）は、有名な「伝神写照」の論説を提出した。顧長康に後れることおよそ70年、南齊の謝赫はその画論『画品』を作成した。すなわち「六法論」である。謝赫の「六法論」は顧長康「伝神写照」の論説を具体化・学術化して整理し帰納したものであるが、ここで用いた概念は「気韻」であった。すなわち「神」を「気」に替えたのである。（中国と日本では「神」と「気」の関係、「伝神」と「気韻」の関係については多数の評論がなされ資料もたくさんあるが、ここでは言及しない。）

謝赫の後、およそ50年にして陳の姚最（紀元？-603）の『続画品』が出現した。姚最是謝赫および「六法」を若干批評したが、一方で客観的に「気韻」の概念を見直した。また唐代の書道家・画論家張顔遠（紀元815-？）の『歴代名画記』には、「鬼神人物は、生動の状すべきものあり、神韻を須ちて而る後に全し、若し気韻の周ねからざれば、空しく形似を陳ぶるのみ、妙にあらずといふなり（鬼神人物有生動之可状、須神韻而後全、若気韻不周（中略）、空陳形似、謂非妙也）」というのが、ここでは「気韻」をもって鬼神人物画を評論するための主要な原則として用いている。

唐、宋になると「気韻」の理論形態は山水画に入ってしまった。これにつ

いては上記『歴代名画記』の他、五代の荆浩『筆法記』、宋代の鄧椿（生没年不詳）『画繼』、明代の画家董其昌（紀元 1555-1636）の『画旨』などに論及されており、ここでは言及しないが、さらに元の楊維禎が、その『図繪宝鑑序』の中で「伝神は気韻生動ということである（伝神者気韻生動是也）」というのと合わせ、これらによって絵画史において「気韻」の概念と理論が確立されたといえる⁽¹⁷⁾。以上のように「気韻」は絵画史論における最高の美的範疇かつ評価基準となったのである。

つまり哲学・美学における「気」の理念・韻の形式、「人物品」における「気韻」、画論における「気韻」等々、歴史的体系の中において美的範疇としての「気韻」は魏晉前後について形成されたのである。では、その美的価値が内包するのはどのようなものであろうか。

美的意識と美的範疇は、その時代の主体的な哲学思想と芸術精神によって支配されることになる。まず、魏晉前後の時代における哲学思想には以下の二つの面があった。

1. 魏晉の玄学。玄学とは、具体的には『老子』、『莊子』、『周易』（すなわち「三玄」と呼ばれる）の三著作をもって基礎理論とする「玄談」形式、およびこれによって形成された社会思潮である。その哲学思想の中核は、先秦および前漢の「天人合一」の宇宙本体論を、人の本体論に替えたことであり、その中心テーマは理想的人格の本体の探究であった。儒学は個人を否定するものではないが、天倫人倫を代表する集団関係を個人よりも無限に高い地位に置く。一方玄学は、天倫人倫を代表する集団関係を否定することもなく、同時に、個性の人格の独立と自由を提唱し強調している。この点については先に述べた魏の劉劭が著した『人物志』が、この時期の哲学の本体思想の代表的作品である。

また玄学および「理想的人性本体の探究」は、この時代の哲学思想として直接的に人の生活、芸術および美的追求などに影響し、それら（絵画など）を指導した。例えば既に述べたように玄学はこの時代の貴族及び知識

文人の生活を芸術化したか、実際にはその玄学自体が生活芸術化の活動の一部であった。またこの時期に「人物品」が第二階段へと発展し、その代表的な例が劉義慶の『世説新語』であった⁽¹⁸⁾。

2. 魏晉の時代には、玄学の影響により貴族及び知識人が人生の意義、人の美的価値、人の気質や風格の内包するものを探究すると共に、道学と仏学における「玄遠」、「清静」、「超俗」を尊び、自然を尊び、自然を発見することがまた時代の風潮となった。東洋ならびに西洋の美学と芸術学における思考の中核となるのは、人と自然、人と芸術、人の本体などに関する問題であることが知られている。それは、すなわち玄学および道学がその時期の生活を芸術化したからであり、さらには道学の芸術精神が魏晉の時代の主導的芸術精神となったからである。その結果が人文の自覚、美的自覚、および芸術的自律の発展であった。

以上の二点を概括すれば、魏晉の時代は人文自覚の芸術時代であったと言うことであろう。その芸術精神の一つの傾向は主体的人性的精神の高揚、すなわち人性的精神である⁽¹⁹⁾。西洋社会が中世の神学と宗教の禁固から解放されたように、魏晉の時代は神格化され経学化された儒学から解放されると同時に人文主義が出現したと言われる。従って人性的精神は、中国伝統的芸術精神における一つの傾向なのである。しかし、中国のこの人性的精神は、西洋で言うところの人性とは異なり、それが「天人合一」により自然を含む人性という点には特色がある。一般的人性の概念を区別するために、ここでは中国の人性的精神と呼ぶことにする。従って、この中国の人性的精神は第一段階の「人物品」において哲学と社会における活動の中に生まれ、第二段階の「人物品」において美と芸術における活動の中で成熟し発展した。

以上に述べた二点のほかに、さらに魏晉の頃は戦乱による暗黒時代であり、これにより人々は道学と仏学における「玄遠」・「清静」・「超俗」を尊び、自然を尊ぶとともに、自然美を発見し、自然に帰ろうとする感情が強

まった。つまり、この時代、晋代の人々は外在に自然美を発見し、内在に人間自身の美と感情を発見したと言われる。これらにより、自然と人性の融合した芸術精神によって「気韻」の美的範疇が人間と芸術の中に表現され、生命の躍動としての生き生きとした美的形態が出現した、その美的形態の特徴は高貴、超俗、幽玄などである。こうしてその時代の美意識は、人物を主題とする絵画や彫刻にも深く影響し、そこに「気韻」の美的範疇が最終的に確立された。すなわち中国の人性的精神および高貴・超俗・幽玄の美を内包したのである。その表現形式は陽剛の韻、陰柔の韻、清韻、虚韻、玄韻、遠韻および自然等である⁽²⁰⁾。あるいはこれらを「気韻」の性格と呼んでも良いだろう。概してこれらは中国の伝統絵画において美学観の中核を構成しているのである。

「気韻」と絵画

ところで「気韻」の美は、中国の伝統的人物画史において十分に表現されているといわれる。その表現は主として、1.「象人の妙」、2. 描線をもって美化すること、3. 人物の「気韻」を表現する所を特に重点的に描写すること、以上の三つの側面である。

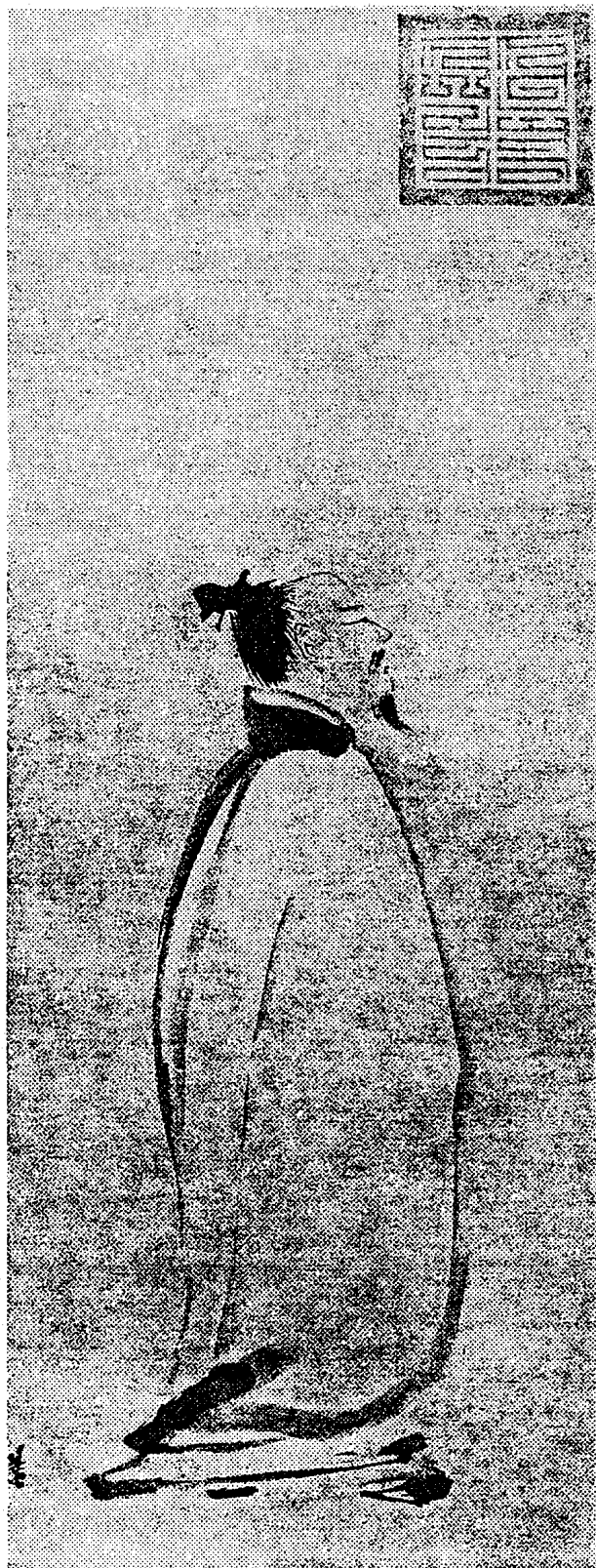
具体的には「象人の妙とは、漢代以来次第に発達した写実主義絵画が一応の帰結点に達したことを意味し、また描線は写実主義絵画が必然的に伴わねばならない発展と展開の過程である。この両者は密接不離であるとされ、単に物の輪郭（形）をリアルに把えることだけではなくて、リアルに把えると同時に描線そのものの美さえ見出しうることになった」といわれる⁽²¹⁾。以上の観点は、美術史の立場からくる象（形）と描線の関係および作用からうまれるものであると考える。これは画面の中において形象の技法の特徴である。しかし、中国の伝統的絵画の発展過程にあっては、絵画自体の写実主義的発展はその一面に過ぎない。すなわち絵画の形式特徴ということである。前述したように、時代の芸術精神とその中で発達し

た「気韻」の美的意識が必然的に絵画の美学（創作思想と表現方法を含む）に影響を及ぼした結果、芸術精神としての中国の人性的精神および創作主体の情感、心境、理想などが絵画において主に表現されるのである。従って、全体的に言えば、「象人之妙」と描線は、中国絵画における表現主義の帰結点に達したことを示すものと言える。ここで表現主義というのは主観的主義と写意性のものをいう。すなわち中国の絵画における独特の表現主義の概念である。例えば、高貴・超俗・幽玄をもって「気質韻度」の人物及び性格を表わす絵画である。

また中国の描線芸術は戦国時代に始まったと言われ、「高古游絲線」⁽²²⁾と呼ばれている。顧愷之はその描線を極致にまで運用し、「春蚕の吐く糸（春蚕吐絲）」の如きものと言われた。その糸の如き線は絹帛や画仙紙上に水墨を沾した‘柔’（毛）筆を自在に游動し表現したので、「行雲流水」の如きものとも呼ばれる。力を入れず、写生を重視せず、画家の心の中から「気」すなわち美的理念の「気」を稟け、画家の靈感を引き出し、意念の象、すなわち画中の人物及び性格は、生き生きと描き出されているのである。中国のこのような「気」の理念と人の意志を帯びた描線の特性の、その美的極致がまさに「気韻」である、ということになる。

さらに人物を描写する際、その人物の精神・風格・気質の凝集した所（部位）を非常に重視して描写しているが、これは芸術の典型的方法であるといえる。典型的方法というのは、個体群によって類的個性の代表的・範例的なものであるとき、これを典型と言い、その概念が個体をその特性と普遍性、個性と類性の両側面において把える方法である。例えば梁楷の『李白吟行図』についての評論は数多い。その評論の焦点はそれが極度に筆数を減らして精妙の効果を極めて出しているということにある。すなわち中国の描線および芸術の典型的方法を問題としているのである。

次に南宋の梁楷（生没年不詳）の人物画『李白吟行図』（図1）を考察してみたい。



梁楷 李白吟行圖（南宋）

图 1

1. この画の構図について。人物身体はほぼ楕円形の構図であるが、平面の左側に二本の虚飾の斜線があるため、楕円は立体的な円柱のように見えるが、実は、わずか四本の線によって人体造形が作成されているのである。この人体造形の構図全体に関する配置は、古典伝統的な平衡・調和の感覚によるもので、人格の高貴・崇高の精神風格が表われているといえよう。しかしながら、梁楷の妙手がここで表現したのは、人体の足下部分に濃い墨色を添えると共に、下斜線を描いているが、これは身体の二斜線に対応して、見る者に動感、すなわち李白の飄逸たる「吟行」を感じさせるもので、これらは「象人の美」、及び描線について深奥の妙たるところといえる。それは人物李白の「気韻」の美が表現された主なところであるともいえる。

2. 画面は人物以外、右上方に押された「大司徒印」の他は余白であり、人物の造形もまた四本の線のほかは余白である。ここには「天人合一」の虚無の中で、「詩仙」と呼ばれた李白の独特な存在意義が示されている。更に、この画の李白がいかなる衣装なのかはよくわからないが、四本の線で描かれた「衣装」には歴史と時間の痕跡が無い。しかしそこからは詩人の叡知、超俗、神聖の「気韻」が感じられ、かつ超時空の恒久性が示されている。

以上の二点は、この人物画における芸術的典型化の描線技法及び効果に関するものであると考える。具体的に言えば、梁楷は李白を超時空の精神の存在としての神聖な人物として描写したので、写意の減筆体を用い、その典型的表現は画家や人物の精神から出てきた「気韻」の美そのものである。

次いで、山水画と「気韻」について述べたい。

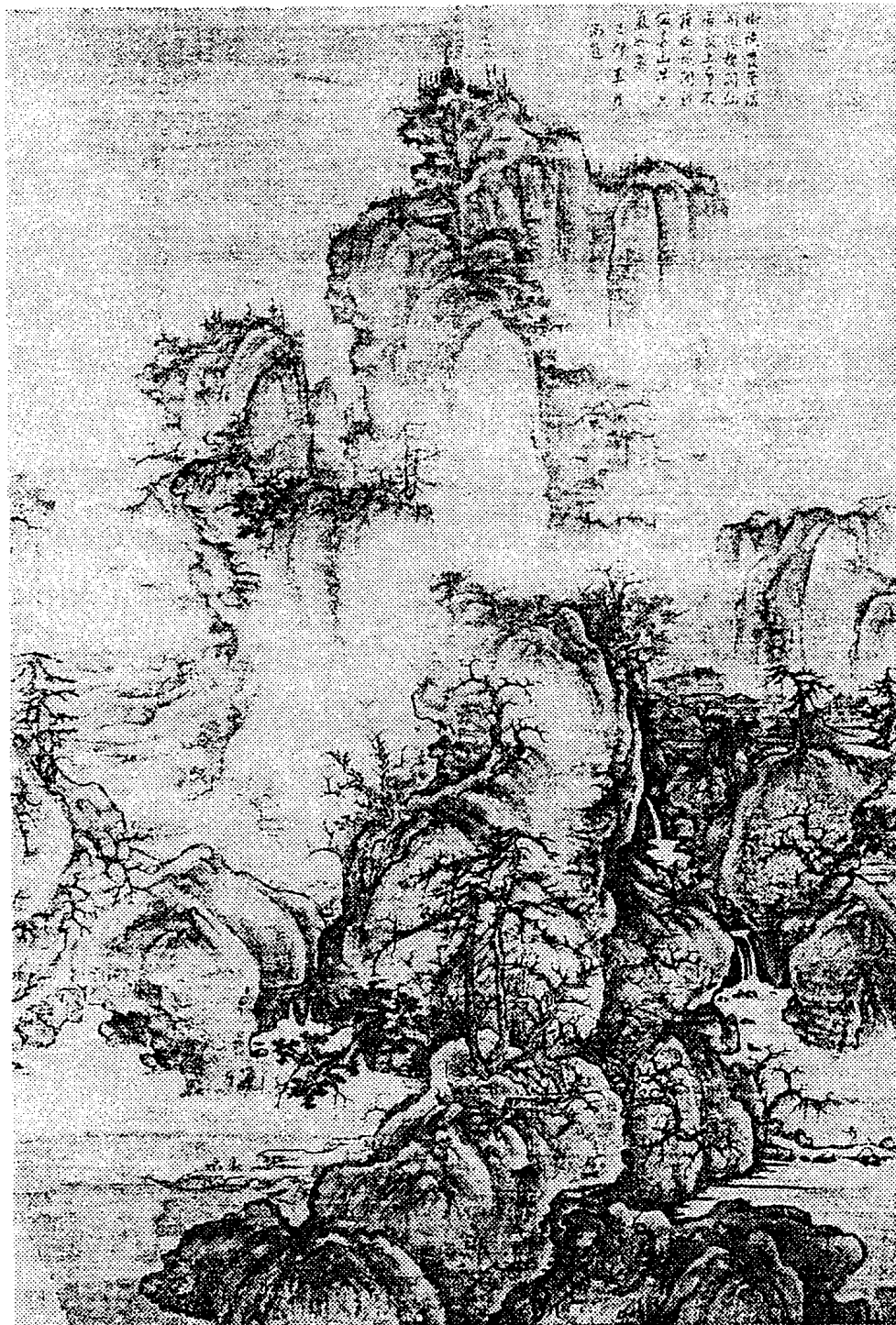
中国の山水思想の出現は非常に早い。例えば孔子の『論語』は「仁者は山を好み、智者は川を好む（仁者乐山，智者乐水）」といい、『礼記』は「季節の雨が天から降り、山川から雲気が噴き出す（天降時雨，山川出

雲)」と言う。また『詩経』の「六義」のうち比・興の方法は自然物の引用を比喻とする。六朝以前、人と自然山水の関係はちょうどこの比・興の関係に似ている。つまり、自然山水を人格化しているのである。

六朝時代になると晋代の人々は在外に自然美を発見し、かつ現実よりももっと美しい自然世界を発見し、その中（自然）に自己の生命と精神を安定させていこうとした。すなわち、老莊思想によって主な玄学は人性的的精神を尊び、自然を尊び、現実の世俗と人生を超越し、自然に帰ることなどを提唱したのである。例えばその時、竹林の七賢などは、「放浪形骸」、「任情自然」を追求し、具体的表現とした。実際は、すべての芸術家達によって追求されたのは、自己（人と精神）を安定させるための芸術世界を発見し捜すことであった。ここでいう芸術世界は、まさに山水画の「世界」であるといわれる。従って晋代の人々の業績は、人物画の他に純粋な山水画を興起したことであった。当然、この時代の芸術精神、すなわち人的主体精神は山水画に融合されるが、その美的意識と形態は「気韻」であるといえよう。その風格と特徴は幽静・玄遠・超俗の理想的境地であり、また高貴・峻厳・崇高の無為の境界である。このように「気韻」を用いた山水画を尊ぶ流派は、宋元時代に至り目覚ましい発展を遂げ、その極致にまで達することとなる。

ここで山水画の「気韻」の一例として、北宋の郭熙（生没年不詳）の『早春図』を分析してみたい（図2）。

1. 郭熙は宮廷画院の画家であり、その筆墨書法に対する造詣の極めて深い人物である。彼は絵画制作の基本原則の一つとして、自然景物の観察によって把えられた山水を「真山水」と呼んだ。その画には自然物の山水林石に対する細かな観察、写生的態度が溢れ、その描写の正確さは驚くほどであるが、それが彼の主たる具体的描写技法であった。彼の山水・樹木・土石の描線と技法には、まさに写実的精神と態度がある。この点は、人物画に「象人の妙」が強調されるのと同様の論理、すなわち写実主義の



郭熙 早春圖（北宋）

図2

帰結点を意味するものであると考えられる⁽²³⁾。

2. 『早春図』は「全山水図（全景山水画）」あるいは「大観の山水」図とも呼ばれる。全構図には、前景から中景を経て遠景へ、すなわち主松と主山によって中軸線を作り、この中軸線によって、両側は客山、客松、樹木、土石及び人物などが対称的に並べられて垂直と水平、高遠と深遠の比較が平衡に達している⁽²⁴⁾。このような全景の構図の思想は、自然主義や写実主義の理論では説明することができない。例えば、郭熙氏親子の絵画理論の著『林泉高致』に「大山は堂々として衆山の主となる。ゆえに分布して以て岡阜林壑を次とし、遠近大小の宗主となる。その像は偉大な君主として赫然に陽面に当り、而も全体の景物が朝会ように歩いて、反対に行く形勢がない（大山堂々、為衆山之主。所以分布以次岡阜林壑、為遠近大小之宗主也。其象若大君、赫然当陽、而百壁奔走朝会、無偃蹇背却之勢也）」と述べるのは、郭熙の構図創作の美学観、すなわち中国伝統的理性精神による「中和」の美意識であり⁽²⁵⁾、この観念によって画家は構図を考え山水などの位置を配置している。その創作思想は中国的な意味での主観的表現主義であると言える。従ってこの理論にのっとって描かれる画には、中和、崇高の美的範疇がある。しかし一方、このような「山水」は非常に“寂しい”。すなわち「真山水」とは言えない。だから、画家の郭熙は単純な「山水」に停まらなかった。つまり、この画を「山水図」ではなく「早春図」と題したのである。その真意は一体どこにあったのだろうか。山の春意は、すなわち郭熙の真意あるいは画の着眼点である。この画面の山は中国北方中原の山で、冬になると深く閉ざされるが、早春には「啓蟄」の言葉通り、万物が復活し、同時に山も復活して、山の春意——山の生命は躍動し始めるのである。これが「早春図」の真意、これこそ「気韻」の美の存在そのものなのである。

3. 郭熙は中和、崇高な「山水」の上に、更に春意が漸く萌した時期の景物をも表現しており、これらについては鈴木敬氏『中国絵画史・上』に

詳しい⁽²⁶⁾ では、中和、崇高な山水の上に春意が表現されることについてはどのように解釈すべきであろうか。

『林泉高致』には「今の山川を觀るに地は數百里を占むるも、遊び居るべきの處は十に三四も無に、而も必ず遊ぶべく、居るべきの處を取る。君子の林泉を渴慕する所以のものは、正に此の佳處を謂い故なり。故に画者は当に此意を以て造るべく、鑑者も又当に此意を以て窮むべし（觀今山川、地占數百里、可遊可居之處、十無三四。而必取可遊可居之處、君子之所以渴慕林泉者、正謂此佳處也。故画者当以此意造、而鑑者又当以此意窮）」という一文が見えるが、ここにいう「遊び居るべきの處（可遊可居之處）」とは自然を含む中国の人性的精神が世俗を超越し、自体を安定させた所、すなわち山水画の芸術精神の凝集した所である。当然、画家も山水の「気韻」の美を追求するために重点的に描写する所である。つまり、この点には芸術創作の典型的手法を用い、ここでいう「画家はまさにこの意を以て造るべし（画者当以此意造）」というのは、画家が主観的表現主義により自然と人の生命の「気韻」を造るという意味なのである。郭熙の『早春図』の「意造」は、山水に漸く萌した春意を描いたことであり、これによって鑑賞者は生き生きとした躍動する春の山水の「気韻」を感じることができるといえよう。

結 び

その後、美と芸術の範疇としての「気韻」は芸術史上のジャンルに入っていく。例えば、『南齊書・列伝』33巻「文章は人の情性・風格の標識であり、神明の律呂である。言葉を紙の上にのせれば、気韻は天によって作成される（文章者、盖情性之風標、神明之律呂也(略)、放言落紙、気韻天成）」は梁の学者肖子頤（紀元489-537）が文章の構成と風格（風骨）に論及した一文であるが、文章の構成法は文学理論の分野に属する。この中で「気韻」は文学理論の一つの範疇として用いられている。つまり「気

韻」という範疇は文学のジャンルに入ったのである。

南北朝以後、「気韻」の範疇は詩歌の領域に入る。例えば、唐の詩人、詩論家司空図（紀元 837-908）の『与李生論詩書』は「韻外之致」といい、南宋の詩論家嚴羽（生没年不詳）の『滄浪詩話』は詩の「入神」を最高の境地といい、宋代の張表臣は（生没年不詳）「詩は意を以て主要とし、清高深渺のものを以て気韻の最高の性格とする（詩以意為主，以気韻清高深渺者絶）」といい、明の詩人、詩論家王士禎（紀元 1634-1711）の『池北偶談』は「神到」といい、つまり詩歌理論における韻味、神韻が出現したのである。更には唐代以後、「詩画同」の説法⁽²⁷⁾によって、「気韻」という範疇は詩や画にも等しく用いられるようになるのである。

以上のように、「気韻」という美的範疇は「人物品」の領域から絵画の領域を経て、同時に文学と詩歌の領域に入っていたが、それは美的範疇として「気韻」がその自律的体系の完熟性を表現していく過程でもあった。こうして「気韻」はこれを量的に整理して行く立場と、質的に秩序づけてゆく立場によって、その個性・自律性を確立したといえよう。

〔謝辞〕 本論文を成すにあたり、河合正朝・慶應義塾大学教授より貴重な御教示を戴いて、貴重な資料を頂いた。紺野敏文・慶應義塾大学教授より有益な御教示を戴いた。ここに記して感謝申し上げたい。

〔附記〕 本論稿は平成六年度松下国際財団から戴いた研究助成による成果の一部である。ここに記して深く謝意を申し上げます。

註

- (1) ロシア・ザウンズガアー『中国古代絵画美学問題』（中国語版・湖南美術出版社 1987 年）参照。
- (2) 田中豊蔵『中国美術の研究』日本・二玄社 1964 年 12 月。
- (3) 鈴木敬『中国絵画史』日本・吉川弘文館 1981 年 3 月。
- (4) 「天人合一」とは天と人が融和・一致すると言う意味の成語である。中国の

古代哲学における重要な命題であり、中国の古代哲学における中心思想である。「天人合一」の思想は最も早く『国語・周語』に「以合神人」との記載が見え、また『尚書』には「神人以和」と記される。ここで言う神とはすなわち天であるという。儒学は「天子と百姓は天地と共に存在する（上下与天地同流）」と言い、道家が「天地は私と共に存在し、万物は私と融合して一体となる（天地与吾並生，万物与吾為一）」というのも、これらが「天人合一」の思想と言えよう。概括的には、人と自然の間は対立ではなく、調和・一体であり、人と自然の統一性を強調することである。この自然哲学観は古代社会に大きな影響を与えた。漢代の董仲舒（紀元前 179—前 104）その哲学著作『春秋繁露』の中で具体的に「天人合一」「天人感応」理論を提出しているが、彼の基本観点は、天を神格化し、人が天の生まれるものであり、天はその性格を人に与え、天と人の間は相応の関係があるということである。「天人合一」の理論は、特別に、自然の変化が人の感情変化と相応に関連する点に関して、中国の伝統的芸術精神と美意識に深い影響を与えた。

- (5) 榊博文「認知の陰陽理論序説」（その 1）（三田『哲学』1994・2 期）145～147 ページ参照。
- (6) 日原利国氏編『中国思想辞典』（山本書店出版部 1983 年）64～65 ページ参照。
- (7) 林己奈夫「中国の古代遺物に表された「気」の表現」（京都大学人文科学研究所『東方学報』61 期）より引用。
- (8) 李沢厚氏等編『美学百科全書』（北京・社会文献出版社 1990 年）参照。
- (9) (7) 所掲論文参照。
- (10) 葛洪は晋代の著名な学者、道教理論家、医学家。号を「抱朴子」と言い、その編著書の題名も『抱朴子』と言う。全 500 卷。
- (11) 吉岡健二郎編『美学を学ぶ人のために』VI の 2「中国の芸術思想」（世界理想社 1994 年）228～229 ページ参照。
- (12) 正始は年号、すなわち三国魏・帝・齊王芳の時紀元 240—249 年である。これは正しい時代が始まるという意味である。
- (13) 李沢厚等編著『中国美学史』（中国社会科学出版社 1987 年）に詳しい。
- (14) 正始時期では賢者の夏侯太初、何晏、王弼等が正始名士と呼ばれ、魏晋の間では竹林七賢者があった。中朝名士も元康賢士と呼ばれ、元康は、すなわち晋の恵帝の年号、すなわち紀元 291—299 年。『世説新語』・「文学篇」に詳しい。
- (15) 李沢厚等編著『中国美学史』に詳しい。『美学を学ぶ人のために』参照。
- (16) 人文自覚の時代については、魏晋時代の文化精神と芸術精神の特徴についての概括的説明である。魯迅は『而已集・魏晋風度及藥同酒之關係』の中で論

- 述しており、また李 沢厚等編著『中国美学史』に詳しい。
- (17) 台湾徐復観『中国の芸術精神』（東海大学出版社 1970 年）参照。
 - (18) 敏沢『中国美学思想史』（齊魯書社 1987 年）参照。
 - (19) 同上
 - (20) 「陰陽剛柔」説は中国古代の「陰陽学」から出ている。陰陽とは『易伝』、『呂氏春秋』と『春秋繁露』の中に専門的に論述してある。大まかに言うと、陰と陽とが天地の根本で、陰と陽の体裁は「気」であり、陰気と陽気の相互補足、相互消長、対立統一の特徴が宇宙の規律である。即ち、自然と人など、およびすべて一切のものの発展と変化の根本である。最初に陰と陽を文学理論の範囲に用いたのは、漢代文学家揚雄の『太玄経』に詳しい。また曹丕は『典論・論文』の中で直接に「気の陰陽」と「気の柔剛」の二つの概念を取り出したのであり、それを創作主体の気質であると言った。さらに、南北朝時代に沈約と劉勰の二人は気の陰陽と気の柔剛をもって文学芸術の体裁と風格を解釈した。沈約『宋書謝靈運伝論』、劉勰『文心彫龍・熔裁』に詳しい。清朝になると文学家姚鼐はその二つの概念を論述し、実際にそれを美的範疇に引き入れ、ここから陰柔の美と陽剛の美という二つの美と芸術に関する風格及び類型が出現した。陽剛の美とは壯美、雄大さなどを表現し、陰柔の美とは優美、優雅、婉美などを表現している。姚鼐『復魯書』と『海愚詩抄序』に詳しい。また、清、遠、玄、虚とは本来仏教と道教の用語であり、その後文学に引用され、かつ美と芸術の理論に借用された。
 - (21) 鈴木敬『中国絵画史・上』46～49 ページ引用。
中村茂夫『中国画論の展開』（中山文華堂 1965 年）参考。
 - (22) 中国中央美院編『中国美術史』（高等教育出版社 1990 年）77～78 ページ、鈴木敬『中国絵画史・上』46～49 ページ参照。
 - (23) 鈴木敬『中国絵画史・上』46～49 ページ参照。
 - (24) 『造形芸術研究』（資料集 1985 年）参照。
 - (25) 拙論「中和の美」に詳しく述べた。（三田『哲学』1995・1 期）
 - (26) 鈴木敬『中国絵画史・上』235～236 ページ参照。
 - (27) 北宋詩人蘇軾の詩の「書摩詰藍田煙雨図」の中では「摩詰（王維）の詩画を評し、その詩中に画あり、画中に詩ありと述べている（味摩詰之詩、詩中有画、觀摩詰之画、画中有詩）」これにより、詩と画同一範疇に属する説法が敷衍され、かつ文人画の特徴の一つになったと言われる。鈴木敬『中国絵画史・上』8～9 ページに詳しい。