

中国水墨画における「気韻生動」とは何か？

満 柏

基礎教育課程非常勤講師

A Study on “Qiyun”, the Most Important Principle of Chinese Aesthetics: Definition and Artifice

MAN Bai

Division of Liberal Art and Science

(Received October 31, 2014; Accepted December 18, 2014)

要旨

水墨画における優劣判断の基準に「気韻生動」という言葉がある。日本と中国は解釈の違いもあるが、生命力また精神性で解釈されるのが一般的である。しかし、それだけでは絵は判断できない。古い絵画論を考察してみると、実は「気韻生動」には「無形」と「非形似」など限定された表現手法が要求される。「無形」とは対象と関係ない墨色の形態のことであって、「非形似」は絵画の描写方法と鑑賞の方向性を規定する。水墨画の画面に形を越える「象（しょう）」があって「象」を形成させるものは「気」である。本論文は「気韻」の本来の意味を分析し、認知心理学の観点から分析を試みたものである。

1. はじめに

2013年5月、筆者は中国復旦大学校友会の招きで、「気韻生動とは何か？——中国水墨画の奥義」という題名の公開講座を開いた。本論文は講座の内容を整理して加筆したものである。中国では古来、「気韻生動」という言葉は水墨画創作および水墨画の優劣を判断する基準である。この概念は一般に「いきいきとした描写」や「高い気品や品格」という類の言葉で論じられてきたが、美学の特性について具体的な分析と説明があまりなされていない。しかし、それだけで作品が「気韻生動」であるか否かの判断はできない。「高い気品」を感じさせる西洋絵画は「気韻生動」だと言えるかは問題になる。「気韻生動」という言葉は曖昧な概念である点が中国も日本も同じである。日本では、水墨画愛好者が多いが、水墨画理論が少なく、古い技法の伝承もあまりなされていない。方向性を失った水墨画はモノクロ写真のように作られることがよくある。表現の多様性の視点で考えるなら問題ないが、やはり長い歴史をもつ水墨画の本来の

姿を忘れるべきではない。また、水墨画と同様に書道も「気韻生動」が作品に求められるので、この概念を明確に究明する必要がある。

筆者はこの講座で自らの水墨画体験をもとに古い水墨画論を考察し、水墨画の作り方を認知心理学の諸原理に即して分析してみた。結論から言うと、水墨画における「気韻」は「気品」や「精神性」の面から理解しても問題ないが、実は限定された絵作りの方法が「気韻」の土台となっている。「気韻生動」の判断は一定の要件を満たさなければならない。その要件の一つは画面の「余白」である。「余白」があって、それを挟む複数の墨色が特定な形態や位置によって全体が一つの形態と見なされる時に、形を超えた「象（しょう）」が感じとられる。「象」を形成させた心の働きが「気」である。これは水墨画の奥義ではあるが、言葉による説明がなかなか難しいので、画家の感性に頼らざるをえない。そのために長い歴史の中に「気韻」の本意が忘れ去られ、概念が「心」と結びつくことで精神性のみ強調され、神秘化されてしまったのである。

2. 「気韻生動」とは

2.1 「気韻」の一般解釈

「気韻生動」は中国の南北朝時代の画家謝赫が著した画論『古画品録』で初めて提起された絵画の基本原則である。これは絵画の「六法」といわれて概ね「気韻生動・骨法用筆・応物象形・随類賦彩・経営位置・伝模移写」である。「六法」は東晋の画家顧愷之の画論を発展したものだと思われる。顧愷之（344年？—405年？）は「伝神」することを重視し、「形」をもって対象の「(精)神」を写そうとした。謝赫の画論もそれを受け継ぎ、「気韻生動」を六法の第一条で述べたのである。では、「気韻生動」とは何か。一般に「気韻」がどのように解釈されるのかを見てみよう。

世界大百科事典 Web 第2版の【気韻】項によると、「中国画の用語。5世紀、南齊末の画家、謝赫の画論『古画品録』の序にある〈六法〉の第一則に気韻生動とある。気はもと宇宙と人体とに遍満するものであり、陰陽の気として、あるいは元気として世界構成の原質であった。気韻生動とはこのような気が人物画や動物画においても働いて、生けるがごとき写実的表現が達成されていることをいう。ところが線描が素朴から繊細へ、さらに豪放へと発達すると、線描を通して画家の気持が絵画に反映するようになり、張彦遠の『歴代名画記』では気韻を立意と考えていて、生き生きとした写実とは画家の心情が感情移入されるのだという。」

ここは中国哲学の知識があってもなかなか理解しがたい。客観世界にある「気」と平面性をもつ絵画の「気」はどこが違うのか。また自然の中の気はどんな方法で絵画の中に入り込み、鑑賞者に作用するかは大変興味深い問題である。歴史的に見れば、「気韻」はまず人物画や動物画に求められ、後にその適用範囲が広がり、山水画や花鳥画などにも重視されたのである。「気韻生動」に関して、矢代幸雄は『水墨画』という本の中で次のように述べる。「画の精神的本質を指摘するは気韻生動の一項に過ぎず、しかもその気韻生動すら、後代の画家が盛んにこの好文字を用いて主張するような、主観的感興を画面に横溢せしむる、というがごとき意味ではなく、むしろ、画中の物がいきいきとまるで生きているように見えるという生氣ある客観描写、を主として意味したと思われる。かくのごとき客観的なる精神描写が絵画における精神的表現の第一歩であり、これが追々進化して、ついに作者自身の精神の躍動をあらわすところの主観的意義に移転するのは、気韻生動の意義の変遷として、面白い問題をなすのである」¹⁾。ここは気韻生動が客観描写であることと、客観対象の精神性から作者の精神性へ拡大するという、概念のニュアンスの変遷が指摘された。気韻について、江戸時代の写生派画家円山応挙は次のように述べる。「豪放磊落とか気韻生動といったものは写形に熟達したのち自然に表現できるものだ」(原文：豪放磊落気韻生動ノ如キハ、写形純熟ノ后(のち)自然ニ意会スベシ²⁾)。円山応挙は生き生きとした写実の描写が気韻生動の意味として考えた。矢代幸雄の考えは円山の考えを受けついたものかもしれないが、日本では生き生きとした描写が「気韻」の本質だと考える人が少なくはない。日本と違って中国では「気韻生動」を作品の写実性から考えることがあまりなく、作品また作者の精神面で説明するのがほとんどだ。日、中双方の学説から文言を調べてみると、「生き生き、生命感、生命の活力、迫力、リズム、連想、写実、迫真、余韻、情趣、気品、品格、

精神性」などの言葉がよく使われるが、気韻の意味内容と深層構造についての分析があまりなされていない。その結果、水墨画以外の画種、例えば優秀な油絵でも上記の言葉で賞賛できるので、抽象的な精神性だけでは作品に「気韻生動」の有無を判定することはできない。ゆえに「気韻」の概念をさらに掘り下げて、ほかの美学概念とはっきり区別する必要があると思う。

2.2 歴史の中の「気韻」

「気韻」の本来の意味を探るために、まず謝赫の評価した絵を見てみよう。『古画品録』は「六法」に基づいて当時の著名画家27人を第一品から第六品までランクづけて批評した。第一品には陸探微、曹不興、衛協、張墨、荀勗の5人が挙げられたが、彼らの作品は今ほとんどのこっていない。謝赫は顧愷之について「気格体韻は精微で、筆をみだりに下すことはなかった。しかしながら、描かんとした意が作品に表わされきれておらず、名声がその実を越えてしまった者である。」(原文：「格体精微、筆無妄下。跡不逮意、声過其实。」³⁾)といい、高く評価せず、彼を第三品としたが、唐末の張彦遠は謝赫の評を改め、顧愷之を陸探微、張僧繇、呉道玄とともに第一品に修正した。当時の現存作品が大変少ない状況の中で、顧愷之の作品が目につけることができるので、顧愷之の絵を参考に「気韻生動」を考えてみる。顧愷之については「女史箴図」と「洛神賦図」などが現存する。

「女史箴図」(図1)は長い絵巻で10数人の女性が描かれる。しかし、小さい画面の中で女性はみんな似たような容貌をもち、顔だけではあまり区別がつかない。それなのに、顧愷之は「身体四肢の美醜は、絵の美妙に関係なく、伝神になるような描写は、まさに目にある。」(原文：四体妍蚩、本無善於妙処、伝神写照、正在阿堵中⁴⁾)。と言う。彼が作品完成後、人物の目をしばしば何年も入れないことがあって、その理由について上の言葉を述べた。日本では、迫真の描写が「気韻」の要だとする考え



図1 「女史箴図」(24 cm×343 cm)、顧愷之、大英博物館蔵

がここに由来するかもしれない。しかし、ここに一つの矛盾を感じざるをえない。西洋絵画の写実の基準で考えたら、顧愷之の絵は人物や服装などの描写のどこ見ても写実ではない。むしろ簡素で装飾的な画風である。彼が言う「伝神」はかならずしも写実による人物の「神」を伝えることではない。それは作品の「(精)神」ではないかと思う。昔の中国には「天人合一」という言葉ある。主観世界と客観世界を同一視する傾向が強いので、対象、作品と作者の精神性が同一であると思われることこそ、作品から高い精神性を感じ取ることができると、描かれた人物対象にも高い精神性を持つと考えられたのであろう。

顧愷之の時代の絵画はほかを見ても今風の「写実」ではないことがわかる。昔の中国では「写実」の言葉が迫真的な描写の意味でなく、それに相当する言葉は対象の本質を写すことを意味する「写真」である。「写真」の言葉とともに類似の意味をもつ「形似」の言葉もよく使われる。しかし、「形似」が対象の本質を表現できないと考えられた。唐末・五代時代の山水画家荆浩によれば、対象の「真」は「気」と「質」で構成され、対象の形相ではなく、対象の本来の姿である（原文：「真者、氣質俱盛⁹⁾）。質を物質や質料として考えるなら、気は対象の精神性である。画家は絵画を通して対象の「真」を伝えることを目的とするので、対象の「気」も伝えなければならない。そもそも対象の美しさは絵の美しさではない。顧愷之がこれを知っていて、対象の美醜に関係なく「神」を伝えることを求めた。彼にとって「神」は「真」と同じ意味であろう。彼は対象の「(精)神」を絵を通して伝えることに専念し、絵を美しく仕上げれば、描かれた人物も美しく見えると考えた。このように考えて見れば、中国ははじめから「気韻」に写実性を求めなかったのである。「伝神」というのは矢代幸雄がいう「いきいきとまるで生きているように見えるという生氣ある客観描写¹⁾」ではない。「神」は精神性ではあるが、ほんらい「伝神」が作者の「精神性」を伝えることではなく、あくまで対象の「精神性」を伝えることである。中国絵画の「伝神」の意味が対象の精神性から作者の精神性へと変化したのは宋以後の時代になる。

3. 中国水墨画の特徴

「気韻生動」の意味を探るために、次は中国水墨画の特徴を考えてみよう。中国水墨画の特徴は次の内容を挙げられる。

- ① 線描を重視すること。対象を輪郭線で描写することが多い。
- ② 文字を重視すること。絵に文字を書き込むことが

多い。

- ③ 伝統を重視すること。古典を模写して絵の技法を習得する。
- ④ 山水画の地位が高い。早い時期から山水画が独立した画種として成立した。
- ⑤ 散点透視図法である。違う視点で見た景色をひとつの画面に融合する。
- ⑥ 絵作りにはパターンのような「型」がある。

水墨画の使う材料は主に絹、紙、筆と墨である。紙以前の時代では絹に墨と筆を使って作画され、後に絹と紙が両方使われるが、しみと量しの効果容易に出せるので、紙がもっとも重要な画材となった。上の特徴は互いに密接な関係があってその中でも⑤の散点透視図法と⑥の「型」がもっとも重要である。散点透視図法とは、違う視点から見た多くの景色を一枚の画面にシームレスに描き込むことである。たとえば、山水画の場合は、画面の下部には麓の道端で見た旅人を描き、中部には山の真ん中から見た向いの山の岩壁で、上部は鳥になったつもりで俯瞰した遠方の山々である。「型」とは、決まりパターンのような描き方で対象描写を一般化したものである。例えば、木の葉の組み合わせや木の描きかたそれぞれに「型」がある。画面構成にもいろいろな「型」がある。『芥子園画伝』(図2)では、木の葉は木の種類に関係なくすべて決まった組み合わせと似たような外形をもつパターンで描かれる。古い絵画作品を見れば、パターン化した描写の特徴は一目瞭然だ。西洋絵画に黄金比が応用されるのと同じように中国伝統絵画はこのような「型」が美の範例として推奨されたのである。「型」を習えば、誰でも簡単に美しい絵が描けるために、古典の模



図2 『芥子園画伝』、王安節 [編]、清時代 (出版年不明)、龍谷大学貴重資料画像データベースより (芥子園畫傳720.9-4-5)

写が重視された。「型」の存在によって、作画ははっきりしたルールをもち、絵画が囲碁や将棋のようにゲームの性質を持つことで、絵を趣味として楽しむことができる。水墨画が「琴、碁（棋）、書、画」の一つとして古い時代の教養科目となったのも学ぶ方法がしっかり確立されたためだと思う。

伝統的水墨画のこれらの特徴のすべては、光による対象の陰影を無視し、特定の時間と空間を表現しない考え方によるものだ。線で対象の輪郭を描けば、対象の恒久性、抽象性、概念性が強調され、対象の「真」、言い換えれば人間の心にある対象のイメージを表現できる。輪郭線を強調することで画面上に必然に余白が生じ、対象の違う部分が紙の上では同じ余白になり、絵は曖昧性を帯びる。そもそも現実の事物には輪郭線のようなものが存在しないため、線描きすることで、線の太さや濃淡は自由に描け、画家は表現の自由を手に入れた。それが発展して、対象の細部を省略し、絵に託そうとする画家の心意を描写することを重んじる「写意画」と呼ばれるジャンルができた。「写意画」は一層「気韻生動」を追求するようになり、その精神性の表現は対象の精神性の伝達から作者の精神性へと移ったのである。

4. 「気韻」の構造

4.1 荆浩の論述

線による対象の描写は書道と通じる部分が多く、筆さばきの技巧が重視されるのも当然である。唐末・五代時代の山水画家荆浩は2000字弱の文章『筆法記』⁹⁾を著し、架空の老者の口を通して絵作りの要訣、すなわち彼の芸術論を展開した。『筆法記』の中で、彼は筆勢に主に筋、肉、骨、気の種類があると述べ、筆さばきの「気」を「跡画不敗」と説明した。

原文：「凡筆有四勢、謂筋、肉、骨、氣。筆絶而不断、謂之筋。起伏成実、謂之肉。生死剛正、謂之骨。跡画不敗、謂之氣。故知墨大質者、失其体、色微者、敗正氣、筋死者、無肉、跡断者、無筋、苟媚者、無骨。」

この「跡画不敗」は二つの解釈ができる。一つは、「跡画」が前掲の謝赫の「跡不逮意」の「跡」と同じ、画面描写として理解してよい。「不敗」は負けない、ひいては生命力を持つという意味になる。即ち、筆で描かれた線や墨色自体が生き生きと感じさせることである。のち、「気韻」を生命力と考えたのはここに語源があるのではないかとと思われる。そして、「跡画不敗」はまた別の意味での解釈もできる。それは、筆による描写はあってもなくても、線と墨色が切れても、離れても、互いに呼応し、その関連性が消えないことである。荆浩は「跡画不敗、謂之氣」の後に、すぐ「跡断者、無筋」と言っ

たので、「跡」は目に見える描写であって、「気」は目に見えない描写のつながりである、と考えた。このような解釈がもっと文脈に合うと思う。筆者は水墨画の作り方から考えると、「気」というのは離れた墨色が互いに関連性をもち、まとまった形態に見えることは荆浩の本意ではないかと思う。ここで解釈の違いによって「気韻生動」の意味も違ってくるが、作品に触発され、鑑賞者の心が動くことが間違わない。

荆浩の時代は山水画が成熟期に入り、気韻の概念は人物画から山水画に拡大された。「気」について、荆浩は筆さばきだけでなく、絵画全般の作り方においても「六要」という名目で「気、韻、思、景、筆、墨」を提起した。ここでは、「気」と「韻」だけを考えてみる。彼の説明によれば、絵画の「気」は、心が筆の運びに従い、戸惑わずに「象」（しょう）を感じ取ることであり（筆者訳。原文：「気者、心随筆運、取象不惑」）。この「象」も二つの意味あると思う。まず物象の意味で「天象」や「氣象」の言葉で表すように、客観対象の具体的な形ではなく、心のなかにある対象全体のイメージである。これは、紙の上の墨色や線によって実際の景色を想起させる「象」である。このイメージは先に言った散点透視図法で得た対象の全体の印象であって、ひとつの景色ではない。それを画面から戸惑わずに感じ取ることになると、イメージの再現がスムーズにできることを意味する。多くの方はこの意味で「象」を説明する。考えてみれば、抽象な描写や現実に即しない描写は、イメージがスムーズに再現できずに「気」がなくなる。そして「象」のもう一つの意味は、紙の上に描かれる対象の「物象」とは別に、雑多な墨色が共同で構成した特殊な墨色の「形態」である。一つの墨色は「形」と呼ばれるなら、複数の墨色が総じて形成した形態が「象」である。しかし、すべての形態は気韻を感じさせる「象」と呼ばれることもない、気が貫く「象」になれる形態が強く自己主張しなければならない。即ち、「気」は絵画からイメージを看取する「心」の働きであって離れた墨色を形態にまとめあげる脳の働きである。言い換えれば、「気」は「心」から「象」を生成する原動力である。

4.2 知覚的体制化

「気」を理解するのに、認知心理学の「知覚的体制化」の概念を知っておくと少しヒントになると思う。「知覚的体制化」の概念について、心理学者のロバート・L・ソルツが次のように述べる、「1910年代、ドイツの心理学者グループ--マックス・ヴェルトハイマー、クルト・コフカ、ヴェルフガング・ケーラーが、形態は知覚の原素的な単位であるという主張を展開した。彼らは形態と

いう意味のドイツ語を用いて、ゲシュタルト心理学者と呼ばれました。』⁷⁾。ヴェルトハイマーによれば、人間はものを見る時、その時の条件の中で最も簡潔なよい形に成るようにそれを知覚する特性をもっているという。これはプレグナンツの原理ともよぶ。視覚対象を前にして、人間は雑多な刺激情報をまとめ、ひとつの形として認識する心の働きがあって、認知心理学ではこれを「知覚的体制化」と呼ばれる。実は、「気」のことも「知覚的体制化」の概念で説明できると思う。

図3-aを見てみると、一部欠けている三つの黒い円と三本の折れ線によって中心に一つ白い三角形が見える。心理学者はこれを「主観的輪郭」と呼び、知覚が簡潔な形を求めるプレグナンツの原理で説明する⁸⁾。これは絵画における「気」の本質を説明することにもできると思う。この白い三角形が周りより白く見え、強く自己主張する。まさに、荊浩のいう「跡画不敗」である。しかし、白い三角形が見えるのは、あくまで各要素が適当な位置にあるためで、その位置が少しでもずれると、白い三角形が消えていく。また、欠けた円と折れ線は不完全な形であることも重要だ。図3-bは白い三角形のスペースが存在するものの、三角形として顕著に見えない。それは、折れ線と欠けた円がすべて小三角形になり、小三角形自体が強く自己主張するために、囲まれた白い三角形が消えたのである。同じ要素が群化することで図形の体制化が依然存在するが、「気」をもつ特殊な形態としての「象」が存在しなくなった。

絵画にも同じ現象があって水墨画を見るときに、画面に描かれた対象とは別に、墨色自体にもさまざまな形と形態があり、脳がそれをまとめようとする。適当な形や形態が特定な位置にあると、まとまった形態になりやすい。それは「象」として現出し、「気」として感じとられる。優れた作品が「気韻生動」であるのは、その「象」が戸惑わずに感じ取られるためだ。ここで明確にしておきたいことは、形によって構成された「象」は実際にある具体的な形ではなく、心が感じとる形態である。この

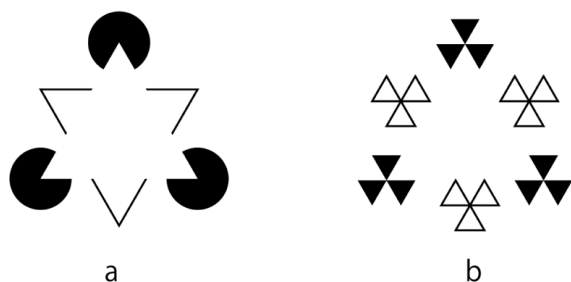


図3 主観的輪郭の図、仲谷洋平・藤本浩一編著、『美と造形の心理学』、北大路書房、2001、p17

ように理解すれば、「気」は決していきいきとした写実的な描写ではないことが分かる。「気」は描かれた具体的な対象でもなければ、対象の精神性の再現でもない。それは視覚認識の原理に基づいて制作された絵画が鑑賞者の心に作用した「力」である。「気」は本質的に人間の認識能力ではあるが、一種の「力」を感じさせられるので、中国哲学のいう自然の背後にあって万物を動かす「気」と相似する。この二つ異なる「気」が混同しやすいので、人間は「気」を自然側から探し求めた。ゆえに、心の動きを対象の精神性だと思い込んだのである。荊浩は「気」と「質」をともに客観的对象の「真」を構成すると言い、彼は「気」を「質」と同じレベルの要素として対象の精神性を指すものと考えた。しかし、われわれは、自然の「気」と絵画の「気」を別物として認識しなければならない。残念ながら、のちの人びとは気韻を「精神性」のみに理解して、画面構成において複数の墨色による形態=象のことを忘れてしまったのである。

4.3 「韻」の意味

次に「韻」について考えてみる。荊浩は「筆法記」の中で、「韻というものは、描写自体を隠して対象のイメージを浮き上らせ、そのあり様は俗離れである」(筆者訳、原文「韻者、隠跡立形、備儀不俗」)という。先に「気」が「跡画不敗」とあったのに、ここは一転して「跡」(描写)を隠すこととは何か? 一見「韻」は「気」と矛盾するが、実は、ここは描写そのものがイメージの生成に妨げてはいけないことを唱えたのである。すなわち、描写自体は自己主張しなければならないが、自己主張しすぎると、思惟判断がスムーズに行われずに「韻」がなくなる。図3-bの小三角形を考えたら、自己主張が強すぎて、中心の白い三角形が見えなくなったことで説明できる。

また、「隠跡立形」を、一部の描写を隠してすべてを見せないという意味で理解してもよい。この点では韻は気と共通する。直接の描写を避け、対象の一部を隠す手法は古典によく見られる技巧の一つである。俗は雅と対語になるので、俗か否かを判断するのに鑑賞者の社会経験と教養知識が必要だ。「韻」は、絵画に見慣れた表現方法を否定し、独創性が要求されたのである。後に「気韻」に高い品格また気品が要求されるのは「韻」のこのニュアンスに由来したのではないかと思われる。そして、「韻」は音偏をもつので言うまでもなく、音楽性の一面がある。中国・南朝梁の劉勰が著した文学理論書『文心彫龍・声律第三十三』の中で「同じ音階の音が相応して韻という」(筆者訳、原文:「同声相应谓之韻。』⁹⁾)と述べる。ゆえに、韻は画面の調和とリズム感としても理解

できる。ゲシュタルト認知心理学の諸原理の中に、「相似する図はまとまる形に見えやすい」とある。絵画に「韻」を持たせるには相似性を有する形や形態を作れば近道である。古典の山水画をみれば、山は相似する模様の繰り返しであることがわかる。また「韻」は余韻の意味もある。宋の書画家黄庭堅は、書画の優劣を韻があるかないかによるものだと考えた。宋の詩人範温も「書画は余意を持つことが韻である」（原文：有余意之谓韵。）¹⁰⁾と言う。実際の制作上、対象の一部を隠すことや曖昧に描写することが多い。それは想像力をはたらかせ、余韻を作り出し、「気韻生動」を追求する技術面の手法である。

4.4 無形と有形

『筆法記』の中で、荊浩はさらに気が「無形」であると述べる。

原文：「夫病有二：一曰無形，二曰有形。有形病者，花木不時，屋小人大，或樹高於山，橋不登於岸，可度形之類也。是如此之病，尚可改図。無形之病，氣韻俱泯，物象全乖，筆墨雖行，類同死物，以斯格拙，不可刪修。」³⁾

ここで彼は絵づくりに犯しやすい二つの問題点を指摘し、一つは「無形」の問題、もう一つは「有形」の問題である。「有形」の問題は対象の比率が常識に合わないことを指し、例えば、描かれた人物が家より大きく見えるなど。そして、「無形」の問題があると、気韻がなくなり、しかも、修正もできないという。彼は「無形」の具体的な意味の説明をしなかったが、「有形」が名称をもつ具体的な事物であることに対し、「無形」は概念名称をもたない、具体的な形もない形態であって、複数の墨色をまとめて見て取られる墨色の「象」であろう。いわば、有形は対象の具象であって無形は画面の抽象的構成である。顧愷之が人物の目を「伝神」の要と言ったのはおそらく「有形」における問題の重要性を強調したもので、絵画の「気」とは無関係である。

荊浩にとって、「気」は「形」と密接な関係がある。気の属性が「無形」であるほか、描写が対象に酷似すると「気」もなくなると考え、「気」は「非形似」であるという。

原文：「似者，得其形，遺其氣。真者，氣質俱盛。凡氣伝於華，遺於象，象之死也。」³⁾

筆者訳：相似するということは、対象の形を得るが、その「気」を無くしてしまう。「真」ということは、対象の「気」と「質」とともに盛り上がることだ。たいてい事物の外貌を通して「気」を伝えようとすると、「気」は「象」から逸失し、「象」が死んでしまう。

中国絵画論のなかで対象の外貌を如実に描くことは、対象の形と似た意味で、「形似」という概念がよく使われる。「形似」は大体対象の精神性を伝えない単に写実的な描写のことを指す。荊浩は形だけの写実描写は「気」の実現を妨げると考えた。ここで図3-bを考えればよい、そこにある小さい三角形が強い独立性を持つため、囲まれた白い三角形がなかなか見えてこない。絵画の場合は、対象への写実な描写が注意力をそこに引き寄せるので、「気」の生成も難しくなるだろう。すでに分析したように「気」は複数の形を一つの形態にまとめる心の動きであるので、それは描かれた対象とは関係ない。絵を見ることを画面の諸要素の情報処理として考えれば、人はまず画面の色や形をいろんな方法でまとめ、経験と照合しながら、イメージを浮かび上がらせる。描かれた対象がわかる時点で、脳の情報処理は終了する。これは一瞬にして終わるが、いろんな墨色をまとめ、「象」を生成させるために、脳はいろんな試行錯誤を行う。描写が対象にそっくりだと、イメージの生成が容易になる反面、離れた墨色をまとめ上げた「象」が却って出来づらい。なぜなら、描写が迫真であると、注意力は対象そのものに注がれるので、墨色をイメージから分離して「象」を成すことは難しくなる。また、「気」は画面の諸要素を処理する過程に現出する現象なので、「非形似」の方法、つまり写実を重視しない描写は、イメージを形成するのに、脳の情報処理が画面全体にエネルギーを注ぐこととなり、それに伴う「気」も感じやすくなる。「非形似」は絵画鑑賞の美意識の方向性を付与するのである。

崇高と滑稽は共存するのが難しいのと同じように、「形似」と「気韻」は実は矛盾する美学の概念である。中国古来多くの画家はこれを明確に認識し、「形似」よりも積極的に「気韻」を追求した。明時代の大家董其昌が曰く、「山水を描くのに写意水墨の表現は最妙である。なぜなら、形と質感が全て対象にそっくりだと、「気韻」が直ちになくなる」（筆者訳、原文：画山水唯写意水墨最妙。何也？形質皆肖，則無氣韻¹¹⁾）。同じ明時代の大家徐渭も形似を求めず「生韻」を求めることを志しとした。宋時代の書画家蘇東坡は「形似で絵を判断するのが、子供の考え方と一緒にだ」（原文：論画以形似、見與兒童隣¹²⁾）。をいう。近代の大家家斎白石は「絵の妙は似と非似の間にある。」¹³⁾といい、古い時代の画家たちの観点を受け継いだ。中国水墨画が迫真の描写を求めない、その根本的な考えはここにある。筆と墨を用いて線で対象を描く結果、「形似」より「気韻」が容易に達成できる。この点において材料が絵づくりの方向性を決めたのである。

4.5 気韻と心

「気韻」を作り出すのに特定の描写の仕方と具体的な処理の方法が要求されるが、時代の推移によって、「気韻」は人間の「心」のみに求められるようになった。北宋時代の郭若虚は6巻の絵画史論『図画見聞志』を著し、彼はその中で「絵画の中の気韻が遊心から由来し」、「それが教わることできない」と述べた（原文：「凡画，気韻本乎遊心」、「气韵非师」⁴⁴）、遊心を画家の自由な心構えとして理解すれば、ここは鑑賞者や作者のとるべき態度を指摘したのである。ここに来て、気韻は「心」と結びつくことになり、作品の精神性から作者の精神性に移り、そして絵画制作における「無形」や「象」のことが無視された。それ以来、気韻はもとの意味がだんだん変容し、誤解されることも多くなってきた。山水画の気韻を作るのに、雲を描けばよいと思うことは古い時代からしばしば見られる誤った考え方の一つである。また、気韻は単に心の表現だと思われ、紙に恣意的に墨を流して製作することが盛んになってしまった。結果的に見れば、そのように作られた絵画に一般に理解された「気韻」の雰囲気がないとは言えないが、「気韻」の本意からの乖離があることも知っておくべきだ。「心」という概念は中国思想のキーワードである一方、学問や思想を「心」で説明しようとする、無限の広がりや深みを見せながらも、混乱に陥って説明不能になることが多い。

以上のように、「気」は無形である。「気」は非形似である。「気」は心である。これは「気」の基本的なあり様と言えよう。絵画の「気」について考察してきたが、その根源が中国哲学の「気」から由来することは言うまでもない。ここでは中国哲学の「気」についても少し考えよう。荘子（紀元前369年～紀元前286年）は「人間の命は気の集まりだ」、「宇宙万物を貫くものは気のみだ」（原文：「人之生、气之聚也」、「通天下一气耳。」⁴⁵）を言う。宇宙の根源に「気」があるとの考えは中国思想の根本的な考えである。「気」の思想を総合的に見ると以下の特徴がある。(1) 気は見えない。(2) 気は動く。(3) 気はエネルギーを持ってものに作用する。このような考えは哲学に限らず、中医学、武術、芸術など多方面にさまざまな影響をもたらし、人々の生活の中に深く入り込んだ。絵画において心を動かすある種の見えない力があるということ、世界を動かす「気」が作用したと思うことは中国哲学に基づいた考えである。ところが、自然の気と絵画の気は、共に事物の背後にあってものを貫くという点では一致するが、けっして同じものではない。絵画の気はあくまで人間の認識能力に伴う心の動きである。

5. 伝統水墨画とフラクタル構造

ここでは、中国絵画の制作方法から「気韻」の作り方を考察する。中国水墨画は筆さばきを重視し、描き方をパターン化した「型」があって、それを応用して絵を作る。実はこの「型」が共通性をもってほとんどフラクタル構造を呈する。フラクタル構造とは、部分と全体が自己相似である。自然の中に海岸線や木の枝などはフラクタル構造だといわれ、羊歯の葉の構造は典型的なフラクタル構造である（図4）。図5は木の描き方の一例である。丸の範囲の中の部分は「鹿の角」と呼ばれる「型」であって、互いに相似することが分かる。もちろん、丸い範囲以外の大きい構造も「鹿の角」の構造になっている。「鹿の角」の基本構造がまっすぐではないS形（赤表記）と枝分かれのY形（青表記）で構成され、すべての枝はこのSとYの組み合わせで構成できる。自然の中の



図4 羊歯の葉 筆者撮影



図5 「鹿の角」木の描き方の「型」、筆者作

事物の形はSとYの構造が多いので、水墨画の「型」が自然を模倣したと言ってもよい。しかし、注目したいのは、古典の傑作を見ればわかるように、水墨画は描かれる対象の構造を強調せず、墨色の形や形態にSとYのような構造を持たせ、濃く見せることが多い。しかも、特に山水画の場合は画面に同じ形を重複させる手法が多く用いられる。それは、画家が意識的に画面にフラクタル構造を応用した結果である。一般にフラクタル構造の図形がきれいと思われる。古代中国の画家はフラクタル幾何学を知らないが、やはり画面の構成要素をフラクタル構造にすれば美しいことがわかっていたのである。『筆法記』の著者荆浩の「匡廬図」(図6)は、山の形がすべて似たような模様で構成され、それは自然の山ではなく、画家の心にある理想の山である。荆浩は対象の「真」を写すことを求めたので、フラクタル構造は画家の心のなかの「真」であろう。

図7は明時代の画家周文靖の作品「古木寒鴉図」である。画面の墨の形態は基本的に赤線で示したSとYのようなフラクタル構造をはっきりと見せている。これは中国絵画の特徴をよく表した絵ではあるが、けっして「気韻生動」といえる絵ではないと考えられる。なぜなら、濃い墨の形態はほとんど切れ目がなく綿々と続いており、墨色が離れて余白を形成するところが少ない。しかも、木と岩の輪郭を強調しすぎて、対象の構造と違う別の墨色の形態が確認されない。画面構成も単純に見え、余韻をあまり感じさせない。先に述べた「気韻生動」の条件と照合してみれば、「無形」の配慮は足りない。つ

まり、対象(木や岩など)の構造と関係のないSとYのような墨色がないのである。おそらく画面処理の方法と能力を反映して、彼は中国絵画史においてそれほど高く評価されていない。周文靖より高く評価される元時代の四大家の一人倪瓚の作品「幽澗寒松図」(図8)を見てみよう。絵の中に数本の松があるが、その幹は輪郭線で描かれたため、あまり目立たない。木の葉が濃いので山と地面の同じ濃さの部分とまとまりを見せている。図9は濃淡の相似する墨色の部分を赤い線で示した。同じ調子の墨色は全体に網のように見えるが、実際は繋がっ

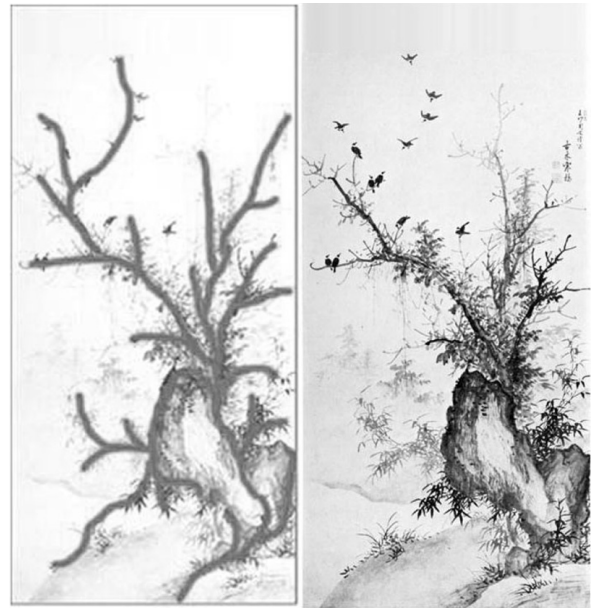


図7 「古木寒鴉図」、周文靖 (?~1463~)、明時代、上海博物院蔵、筆者が赤表記



図6 「匡廬図」、185 cm×106 cm、荆浩、五代、台北故宮博物院蔵



図8 「幽澗寒松図」、倪瓚、元時代、台湾故宮博物院蔵

ば、「気韻」の存在の根源が分かると思う。それは一般原理として次の法則を示している¹⁷⁾。

- (A) 近接の法則—空間的、時間的に接近しているものはまとまって見える。
- (B) 類同の法則—共通の性質をもっているものは、まとまって見える。
- (C) 閉合の法則—輪郭線によって囲まれたものは、まとまり易い。
- (D) 良い形の要因—形の認識の要因で、簡単な図形に見えるよう働く。

図10はこれらの原理を説明する図である。

認知心理学の関係書籍はいつも分かりやすい記号や図案でその原理を説明するが、実は複雑な絵画においてもその諸原理は有効である。図11は図10の図案の諸要素を崩して適当に一つの図に組み合わせてみた。これを図案ではなく、一つの抽象画として見てもよい。元の図案の組み合わせがなくなったと言っても、上の諸原理に従って見れば、同じ形と同じ色の要素がまとまって見えるので、左のたくさんの四角形はSぼい形に見える。見る人はプレグナンツ原理に従い、この図から何らかの馴染みのある形（形態）を見出そうとする。しかし、大変複雑になったため、単純な説明図より、見えてくる形態の数が非常に多くなる。並べ方を変えれば、リズム感やバランス感の強い画面も作り出せる。図11は単純な幾何形以外の描写対象はないが、具象絵画の画面構成の濃淡関係をこの図のような関係に抽出することも可能である。水墨画の場合は、描かれた対象の写実性より、濃淡関係が絵の優劣を決める。同じ濃淡の墨色、相似する形態や

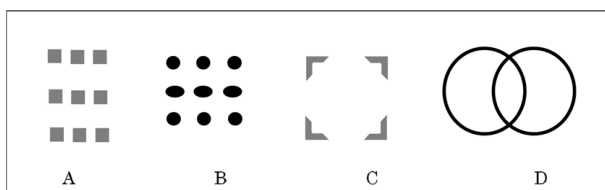


図10 視覚認知の一般原理の例図

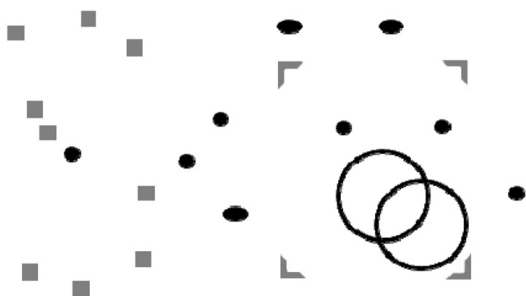


図11 視覚認知の一般原理の例図の要素で作った図、筆者作

類似する面積の余白、同じ密度の線のアつまりなどがすべてまとまった形態に見え、それが墨色の形を超え、「象」となり、気韻につながる。

視覚認知の一般原理で倪瓚の「幽澗寒松図」をみれば、赤い線で示した濃い部分が一つの形態に見えるし、それ以外も類似する部分が一つの形態に見える。余白の隔たりの近接部分がまとまった形態に見えるし、もっと遠く離れた類似形もまとまって一つの形態に見える。これらの形態、いわゆる「象」は、鑑賞者があまり気づかないが、絵の美醜に関わる重要な要素であって、画家はその位置や大きさなどを工夫しなければならない。水墨画を製作するとき、対象の形の相似性より墨色の形の相似性がいっそう重視される。例えば、同じ形の墨が、絵の下部には石ころを、中部には木の葉を、上部には木そのものを表現する。これは「気韻」の説明からすこし離れるが、このように同じ大きさと同じ形の墨が紙の各所にあることによって、画面全体が一つのまとまりの形態ができ、それが画面のバランスと調和性に貢献する。まとまって見える形態ははっきりした形ではないし、描かれた対象とはあまり関係ない。このような形態はネーミングができないので、まさに荊浩がいう「無形」の本来の意味である。絵画の中の無数の「無形」は気韻、リズム、バランスなど美の原理にしたがって構成される。

図12は唐時代の有名な画家呉道玄の作品の模写である。これも前掲の視覚認知の一般原理で考えると、図13の黄色部分は類似する曲線であるために、まとまった形態になる。青の部分が線の密度が相似するので、これもまと



図12 天神図（模写）、呉道玄、唐時代、『中国人物画線描図譜』より、黄均編集、中国和平出版社、1994

まった形態になる。赤の部分は形の相似性で一つのまとまりになる。そして、この絵を一定の距離に置き、目を細めてみれば、線と同じ密度の部分一つの形態として見えてくる。それはおそらく画像処理ソフトでぼかし処理した画像図14のように見える。青の線は類似する密度の部分でできた形態を示して、これを「象」と呼んでもいいと思う。実は、絵画作品は画面のあらゆる方面から、このような関連性を見出せる。ゆえに、いろんなレベルに「象」が存在する。訓練を受けた画家は絵を描くときに、時々絵から離れて目を細めて画面をチェックする。それは、絵をはっきり見ないようにしておけば、描かれ



図13 天神の「象」その1



図14 天神の「象」その2

る対象のイメージが消え、画面の線や墨色などの関係性ある諸要素がまとまった形態として見えてくるためだ。それによって、バランスや全体性などを容易に調整できる。優れた画家は美の原理に即して画面要素の調和と秩序を求めて絵作りをするが、実は技術面では画面のあらゆるレベルでまとまった形態をつくり、その形態の形と大きさと位置関係などを苦心する。

最後に明の大画家董其昌の「葑涇訪古图」(図15)を見てみよう。この絵は気韻の作り方がもっと分かりやすい例であると思う。まず、知っておきたいことは、水墨画の中では、山や木など対象を表現するとき、決まった濃淡がなく、すべて画家の意志によって自由に決められる。この画面の濃く見える部分は赤く表記すれば、切れ目のある網のような模様が見える(図16)。明らかに、画家がこのような形態が形成されるように意識して濃淡処理を施したのである。この模様は基本的にSとYのような基本形で構成される。この絵は「気韻生動」の賞



図15 董其昌、「葑涇訪古图」(80 cm×29.8 cm)、明、台北故宮博物院藏



図16 「封溼訪古图」の「象」

賛に相応しいことは言うまでもない。そのすばらしさの背後には、墨の濃淡でできたこの網模様の形態、つまり、戸惑わずに感じ取られる「象」があるからだ。

7. 終わりに

「気」という概念は大変複雑な意味を内包している。宇宙を動かす気があれば、画面の形態を貫き、それを作り上げる気もある。後者は描かれた対象の精神でもなければ、画面がもつ性質でもない。それは作者また鑑賞者の認識能力であって視覚対象の刺激情報を体制化する心の働きである。しかし、これは描かれた対象を介して顕在化するので、気が写実的描写によってもたらした効果だと思われやすい。「気韻」を対象にある精神性、作品にある写実的な描写だと考えても良いし、作者の高揚した気持ちとして理解しても良い。「気韻」は元々そのような解釈もできるからだ。しかし、忘れてはならないことは、画面に一体感をもつ複数の墨色とそれを分断する余白がないと「気韻」を感じ取ることが決してない。

「気韻」はこのような特定の表現方法に限定される。適当な形と形態の集まりで形成した「象」が欠かせない。言わば、余白によって、東西の美学思想が大きく区別されるのであろう。

今までの芸術論は基本的に「有形」を中心に考えてきた。それはネーミング可能な事物を対象にしか考えていない。実際、鑑賞者が画面に接する際、心の中に作り上げた「無形」——名称概念をもたない形態こそ、芸術のもっとも重要な部分である。一般的な意味で絵画における「象」は離れた諸要素の集まりで形成された形態と考えていいが、よく考えると、具体的かつ独立な形自体も「象」を持つのではないかと思う。実生活の中では、どんな複雑な形でも、一定の距離を置くと、それが曖昧な形になり、個性がなくなる。そして、距離を伸ばすことで、認識対象の形がだんだん丸っぽくなって最終的に一つの点となる。すべての事物は点になる前に、いろんな段階でほかの事物との共通な特徴を呈する。それは人間が判断する手がかりではないかと思う。イメージを意味する日本語（中国語を含む）の「形象」という言葉はまさにこの現象を表した言葉である。つまり、イメージは形だけではなく、「象」もイメージの一部である。形と象とともにイメージを形成する。今後、形と象の関係、象と気の間をもっと研究すべきだと思う。

注

- 1) 矢代幸雄、『水墨画』、岩波新書、1970、p171
- 2) 奥文鳴、『仙齋圓山先生傳』、1801
- 3) 宇佐美文理、『古畫品録』譯注、信州大学教養部紀要。27: 1-28 (1993)、p17
- 4) 『世説新語・巧芸』、劉義慶、中国南朝宋时期 (420-581年)
- 5) 『筆法記』 俞剑华、『中国古代画論類別』、人民美術出版社、1998
- 6) 同上。
- 7) ロバート・L・ソルソ著、鈴木光太郎・小林哲生訳、『脳は絵をどのように理解するか・絵画の認知科学』、新曜社、1997、p101
- 8) 仲谷洋平・藤本浩一編著、『美と造形の心理学』、北大路書房、2001、p17
- 9) 『文心彫龍今訳』、周振甫、中華書局出版、1992
- 10) 範温 (宋) 著『潜溪詩眼・論韻』、阿袁 (陈忠远)、『宋词故事』より引用、北京・九州出版社、2006、p102同上
- 11) 俞剑华、『中国古代画論類別』、人民美術出版社、1998、p724
- 12) 張法、『中国美術史』、四川人民出版社、2006、p185
- 13) 王文治、『清气滿乾坤-齊白石』、山東画報出版社、1998
- 14) 郭若虚 (宋)、『図画見聞録』、俞剑华注釋、上海人民美術出版社、1964
- 15) 莊子、『莊子・知北遊』
- 16) 老子、『道德經・第四十一章』
- 17) 同注7、p105