

日本中國學會報 第七十四集  
二〇二二年十月八日 發行 拔刷

二〇世紀前期中國の「氣韻生動」論

丁

乙

## 二〇世紀前期中國の「氣韻生動」論

丁 乙

はじめに

本論は、中國藝術論の中樞的概念「氣韻生動」解釋の近代における變遷について、一九二〇、三〇年代の言説を中心に検討することによつて、中國藝術論の發展経緯の一側面を描き出すことを目的とする。

「氣韻生動」は六朝時代、謝赫によつて藝術批評の基準として提唱されたもので、描かれる對象が「生き生きとしている」ことを意味するが、その後長きにわたる繪畫史の展開のなかで、この概念の解釋には大きな振れ幅が生じた。二〇世紀初頭に入ると、寫實性に優れた西洋繪畫の衝撃により、文人畫に代表される中國の傳統的繪畫は社會改革運動家をはじめとする多くの論者による批判にさらされた<sup>1)</sup>。それに對し、一九二〇年代から中國繪畫を再評價しようとする動きも起こり、「氣韻生動」はその獨自性を浮き立たせるものとして注目された。先行研究ではすでに、當時の重要な論者（陳師曾、豐子愷、滕固、余紹宋、宗白華、鄧以蛰、錢鍾書等）の言説の内容・手法・思想的基礎を論じ、近代における「氣韻生動」概念の理解の多様性を示してきた<sup>2)</sup>。

しかし、それらの理解それぞれの關係性によつて示されうるような

この概念への解釋の深化や發展は十分明らかにされてこなかった。先行研究は諸論の前後關係には注目してきたが、ここではそれぞれの論が示す認識の段階を考えてみたい。例えば、「氣韻生動」概念が藝術批評に用いられる獨立した語彙として確立されるまでの過程も、上記の諸論者の言説の比較によつて確認できるのである。つまり、今日の「氣韻生動」觀から當時の各論がこの概念のいかなる側面を理解しえ、また理解しえなかつたのかを説明するのではなく、各論を通して歴史的文脈に立ち戻りながら、この概念自身がいかに豊富な解釋可能性を開示してきたかという變遷をたどることが重要である。それによつて、當時の學術的進歩を眞に把握できるであろう。

そこで本論では、陳師曾（一八七六～一九二三）、滕固（一九〇一～一九四三）、鄧以蛰（一八九二～一九七三）、宗白華（一八九七～一九八六）という「氣韻生動」概念の解釋に畫期的轉換をもたらした論者を取りあげ検討する。當時の論者の「氣韻生動」論は斷片的な論述に留まるものが多く、それぞれを個別に分析したとしても「氣韻生動」論の展開を廣く理解するには限界がある。それゆえ本論では、彼らの「氣韻生動」論がいかに生成してきたかという個別的考察よりも、むしろ彼

らの理解をマクロ的に相互比較することによって、當時の學術界における「氣韻生動」論の發展経緯を説明する。

以下、主に「氣韻生動」を理解するために要となる二つの視點を中心に考察する。一つは、「氣韻生動」の在處——「生き生きとしている」のは、繪畫に描かれた對象か、それとも畫家かという問題である。もう一つは、「氣韻生動」と密接に結びついている「形似」、すなわち形態における類似との關係、つまり「氣韻生動」は繪畫の形態に依存するののか、もしくは對立するののかという問題である。

## 第一章 初期的用例・陳師曾「文人畫之價值」（一九二二）

中國近代における「氣韻生動」概念の初期の用例は、一九二二年の陳師曾による「文人畫之價值」まで遡るとされている。李運亨・張聖潔（二〇〇八）は、陳師曾は中國において「理論的形式をもって」中國文人畫を肯定する發端となった人物だと説く<sup>④</sup>。しかし、胡繼華（二〇〇五）が指摘するように、陳師曾は中國の藝術精神の所在（「氣韻生動」）を摘出しながらも傳統的文人畫への強い辯護には至らなかった。

陳師曾は篆刻家、畫家、理論家として二〇年代の北京畫壇や繪畫理論界を牽引した人物で、一九〇一〜〇九年に日本へ留學した経歴を持っている。「文人畫之價值」では二箇所で「氣韻」概念が使われている。

### （A）

〔文人畫は〕純任天真、修飾を借りず、まさに個性を發揮し、獨立した精神を振るうに足りるものである。（中略）ゆえに、謝赫の六法は、第一に「氣韻」を重んじ、次に「骨法用筆」を強調

し、まず大きな意義を明らかにし、基礎を定め、當門の棒喝とした。「因物賦形」「應物象形」「隨類傳彩」「隨類賦彩」「傳摹移寫」「傳移模寫」等に至っては、入門の方法、藝術造形の方便に過ぎず、入聖超凡の方法は、これらに拘るべきではない。<sup>⑤</sup> 龜甲括弧は引用者注、以下同じ。

### （B）

藝術の勝境は、表相のみをもって定めることはできない。（中略）「氣韻」「骨法」を捨てて求めなければ、（中略）文人畫の旨には達しないであろう。<sup>⑥</sup>

引用（A）から見れば、陳師曾が「氣韻」概念を用いる際、その元來の文脈、いわゆる「畫の六法」の枠組みに即していたことは明らかである。謝赫『古畫品錄』によれば、六法とは氣韻生動、骨法用筆（筆遣い）、應物象形（形を取る）、隨類賦彩（色遣い）、經營位置（構圖）、傳移模寫（名作の模寫）を指す。この六法について、陳師曾は「氣韻生動」と「骨法用筆」を文人畫の「個性」「精神」にかかわる肝心なものとし、對照的に他の法則は便宜的に設置されたもので、藝術作品の本質と無關係だという。また、引用（B）を参照すれば、陳師曾は「氣韻生動」を「表相」（繪畫の物質的見目）と對置されるものと考えていることがわかる。

なお、上記の引用（A）からは、「氣韻生動」は文人畫の「個性」「精神」の同義語と考えられるが、「文人畫之價值」には、「氣韻」という語はこれ以上用いられていない。對照的に、「個性」「精神」といった語彙は幾度も現れる。この論考の冒頭には、

文人畫とは何であろうか。それは畫中に文人の性質を帯び、文人の趣味を含んでおり、畫中に藝術上の工夫を考究せず、繪畫（の物質的存在）の外に（を越えて）文人のもつ感想を多く見出せねばならない。これがいわゆる文人畫である。(33)

とあり、「性質」「趣味」「感想」を持ち出している。別の箇所では、繪畫の「理想と趣味」といった言い方もある(34)。こうして見れば、「氣韻」は單にそれらの言葉の言い換えに過ぎないように思われる。

實際、彼は未だ「氣韻」を明確に定義された藝術學的概念として使用していないようである。廣く知られているように、「文人畫之價值」(一九二二)は、一年前に完成した白話の「文人畫的價值」を、美術史家大村西崖との交流によつて發展させたものである。前稿の「文人畫的價值」は、主旨としては形よりも精神を重視する點で二二年の「文人畫之價值」と一致しているが、「氣韻生動」という言葉は出てこず、ただ「趣味」「思想」「感想」といった語が用いられている。

それに對し、大村西崖『文人畫の復興』(一九二二)は、「氣韻の眞價」という一節を設け、そこで「文人畫の尙ぶべき所以は、…更に偉大なる一事なり。即ち氣韻を主とするに在り。」と明言している。「氣」については、「即ち作者自身の感想に外ならず。」と解釋している。そこから、陳師曾は「氣韻生動」概念が文人畫の特徴と合致すると考え、二二年の修正版にこの概念を導入したと推測される。こうして、陳師曾は「氣韻」の在處を作者の能力や氣質に歸し、「文人畫之價值」の結論として「文人畫の要素は、第一に人品、第二に學問、第三に才情、第四に思想である」と説く。

陳師曾の「氣韻生動」への理解が未熟なものであることは、彼のもう一つの名著、一九二二年に濟南で行つた講義録に基づく『中國繪畫史』からも推察される。彼はそのうちの第五章「南北朝之繪畫」で謝赫の論を取り上げるが、謝赫以降の「氣韻」に關する重要な言説には言及せず、ただ漠然とこの語彙を使用している。例えば、李公麟、夏珪、董其昌に對し、とくに理由を述べずにこの概念を用いており、ただ感覺的に優れた畫家や作品を稱賛するための用語に過ぎないようである(35)。

以上、中國近代の「氣韻生動」論の起點となる陳師曾の論の初期的性格を明らかにしてきた。ここでいう「初期的」の意味は、單に他の論者に先行して時間的に早いというだけでなく、この概念を未だ獨立した繪畫批評の用語として術語化していないということである。とはいえ、彼の論は中國近代の「氣韻生動」論の基本的方向を定めたと言える。「文人畫之價值」は發表されるや否や、多くの論者に反響を起し、「氣韻生動」論の重要な論者の一人とされる余紹宋も、明らかに陳師曾の論を受け繼いでいる。余紹宋の一九三七年の國立中央大學での講演「中國畫之氣韻問題」も、繪畫は「必ず性靈や感想に基づいて形成され」、「畫家の」個性が表現されれば、氣韻もおのずと發生する」と述べている。さらに余紹宋は、陳師曾に注目されなかつた謝赫以降の各時代の論を取り上げたが、彼もまたこの概念の發展や用法の系譜を描いてはいない。

## 第二章 美術史的考察・滕固「氣韻生動略辨」(一九二六)

### 第一節 萬物の生動と感情の結合としての「氣韻生動」

陳師曾「文人畫之價值」や『中國繪畫史』の四年後、滕固は「氣韻

生動略辨」(二九二六)のなかで新たに中國美術史の發展に即して「氣韻生動」概念の系譜を整理した。滕固は美術史家、美學者で、一九二〇年から日本に留學して日本語を修め、一九二一、二二年に東洋大學に在籍して藝術について廣く學び、一九三一年からベルリン大學にて美術史を學び博士學位を取得した。塚本麿充(二〇一六)が指摘する通り、彼はそれまでの中國の「畫家」美術史家のモデル——前述の陳師曾はまさにこのモデルに屬している——を克服し、H・ヴェルリンの様式論を導入することで、中國近代の美術史の發展に大きな轉換をもたらした。<sup>(18)</sup>

「氣韻生動略辨」(一九二六)という小論は、ドイツ留學以前、本格的に美術史家として活動する前のものであるが、美術史への關心、そして美學者としての鋭い視線を示している。この論の中で、滕固は謝赫以降の、唐代の張彥遠『歷代名畫記』、宋代の郭若虛『圖畫見聞志』、明代の董其昌『畫禪室隨筆』、清代の方薰『山靜居論畫』などの關連する言説を引きながら、「氣韻生動」論を説いている。この四つの文獻はいずれも今日の研究でも重視されている。

滕固はまず張彥遠『歷代名畫記』を論ずる。彼は『歷代名畫記』の以下の箇所を引用する。

〔α〕古の繪畫というものは、物體の「形似」をわきに置き〔原文「遺」〕。版本により「移」に作る)、「氣骨」(「骨氣」というものを尊んだ。「形似」を超えたものを繪畫に求めたのである。〔β〕……ただ、臺閣樹石、輿車器物については、寫し取るべき「生動」がなく、なぞらえるべき「氣韻」もない。ただ配置や前後關係が問題になるだけである。……鬼神や人物は、寫し取るべき「生動」

があり、「神韻」があつてこそ完全に表現される。(α)。滕固の引用の一部を省略する。(α)と(β)の表記は筆者より。以下は同じ。)

これに對して滕固の評は以下である。

〔α〕について、彼(張彥遠)のいう「骨氣」「氣韻」「神韻」の三語の意義はほとんど同じであり、形似と對立している。「形似」は繪畫の對象として扱ふ外的な形で、「骨氣」「氣韻」はその形の意義を表すもの、もしくは精神と呼ばれるものである。「だが」彼のこうした二元的考察の結果は、未だ徹底的でないようである。この論は、繪畫が後者(意義、精神)に依據してその價値を保つことができるという一種の思想として尊ぶべきものであるが、しかしその後半の論(β)をみれば、この見解には大きな限界がある。彼が後半にあげる臺閣樹石といった無生命のものを描くときには、氣韻生動が實現できず、ただ鬼神人物において求められるという。彼の思想では、「對象物に由來する」氣韻生動は繪畫の材料となつており、未だ「自身の生命の再現」に基づくものとなつていないのである。(20)

つまり、滕固によれば、張彥遠の「氣韻」と「形似」についての「二元的考察」は氣韻の重要性を指摘したが、無生物には「氣韻」がないと考えている點で限界がある。その不足は具體的に言えば、「氣韻」を「いまだ自身の生命の再現に基づくものと見なしていない」點にある。では、彼の考える「氣韻」が眞に意味する「自身の生命の再現」とは何であろうか。

膝固は、張彦遠に續き、郭若虛、董其昌、方薰の論に注目する。膝固によれば、郭若虛の解釋には「人品が高ければ、氣韻も高くならねばならず、氣韻が高ければ、生動も至らねばならない。」と言ひ、「氣韻」を「全人格の現れ」、「他人が學ぶところでないもの」とすることに獨自性がある(65)。また董其昌は、その考えを繼承して「氣韻は學ぶことができず、これは生まれながらに知るもので、おのずと天から授かるものだ」といひ、「氣韻」を「生知」即ち「先驗的」(「アプリオリ的」)なものと捉える(65)。つまり、膝固の理解では、張彦遠はもっぱら對象の生命を重視するのに對し、郭若虛、董其昌は畫家側の能力を大いに強調する。それに對し、方薰の論はそれらを總括したものであり、「氣韻生動」の「眞の意義がようやく現れた」といふ。

彼の〔方薰〕考えによれば、萬事萬物の生動のなかに、我々の純粹な感情のリズム(氣韻)も存在する。感情が激しくなるとき、この感情のリズムは自然に事物の生動と結合することになる。事物は對象、感情は自己である。自己を對象に移入させ、對象を精神化し、それによつて内的な快感を醸し出す。これは Lipps の感情移入説(Einfu[er]ungstheories)と同じ主旨である。(66)

つまり、「氣韻生動」の發生は、畫家の感情と對象の生動とを結合することに由來するものとされる。こうして、膝固の言う「自身の生命」とは、畫家の感情を指すのみならず、その對象との合致も要請されることをも意味することが明らかになつた。また膝固による歴代の「氣韻」論の整理によつて、前章で検討した「氣韻」を畫家の能力や素質に歸するような陳師曾の議論は、歴代の「氣韻」論の一側面にす

ぎないことが明らかになつた。ちなみに、膝固が『歴代名畫記』、『圖畫見聞志』、『畫禪室隨筆』、『山靜居論畫』に依據しつつ「氣韻」の發展を論じ、さらにその大成を『山靜居論畫』に見出した論は、のちの豐子愷「中國美術の現代藝術上の勝利」(一九三〇)にも繼承されている。

ただし、膝固の解釋は、ただ中國の前近代藝術論を踏まえるのみならず、彼の(中國ではなく)藝術一般に對する理解とも關連している。同時期の膝固『中國美術小史』(一九二六)<sup>(2)</sup>の謝赫に關する一節によれば、

その〔畫の六法の〕第一の「氣韻生動」は、永遠に中國の藝術批評の最高の基準となつた。今日の美學から言えば、氣韻は Rhythmus〔リズム〕、生動は Lebendigkeit〔1〕 + Vital〔生き生きとした生命力〕で、ともに藝術上の最高の要件である。(82)

「生動」に Lebendigkeit〔1〕 + Vital が當てられていることは、考察のヒントとなる。膝固の二年前の論考、「藝術與科學」では、西洋藝術を含め藝術一般に對して「藝術の要素は『動』という字にある」(22)と主張し、その「動」は「肉面的生命」であり、藝術家が彼らの「感情」に繪畫の神髓を求めべきであるという(23)。またより正確に言えば、「感情に求めるのではなく、感情によつてもたらされた生動 Lebendiger〔Lebendige〕 Aktivität〔生き生きとする活動〕」に求めている(23)という。この論述の仕方は、膝固の「氣韻生動」解釋と類似している。「藝術與科學」は膝固が日本留學の成果を發揮し、一定程度成熟した美學思想を提示した著作と位置付けられており、こ

の段階での彼の「氣韻生動」解釋もまた彼の藝術一般への態度から生まれたものと考えられるであろう。

また、膝固が「氣韻生動」にリズムや生き生きとした生命力という譯語を當てたことには、當時の英譯の影響が指摘される。例えば、岡倉天心は一九〇三年に、英文で執筆した *The Ideals of the East: With Special Reference to the Art of Japan* に「氣韻生動」を「*The Life-movement of the Spirit through the Rhythm of Things*」〔萬物のリズムを通じての精神の生命ある動き〕と譯しており、また一九〇五年にイギリスの H. A. Giles は *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art* に「*Rhythmic vitality*」〔リズム的な生命力〕と譯している。なお、留意すべきは、膝固によれば、氣韻||リズムの發生は感情、すなわち外的自然ではなく人間にあることである。これは日本の論述と對照的であり、例えば天心の解釋によればリズムは「*Things*」〔萬物〕に屬し、したがって「*harmonic laws of matter*」〔調和的な物質の諸法則〕<sup>(26)</sup>、すなわち形而下的なレベルにあるとされる。膝固の論は中國の氣韻生動論の一つの獨特な發展を示唆している。美學者の宗白華は三〇年代にリズムは宇宙生命（道）の動きであるとともに、人間の「心の感情・情趣||心のリズム」でもあるという圖式を打ち出しているのである。

## 第二節 文人畫と院體畫の關係からみる「氣韻生動」と「形似」の關係

さらに、膝固は「氣韻生動」と結びつけられてきた文人畫について新たな考えを提示し、そこから新たな「氣韻生動」解釋を生み出した。彼は『中國美術小史』（一九二六）で、文人畫と院體畫の交叉關係を論じる。院體畫、即ち宮廷に勤める職人畫家の作品は、一般に士大夫の

餘技とされる文人畫と區別される。前述の陳師曾の中國繪畫を辯護する論では、院體畫はそもそも取り上げられていない。

それに對し、膝固は『中國美術小史』（一九二六）において文人畫の最も隆盛した元代に續ぎ、明初の畫壇においては再び「形似」を重視する思潮が臺頭し、王履、戴進、唐寅、仇英という流れによって院體畫が復興したことを指摘する<sup>(27)</sup>。そこで、膝固は「純粹な文人畫」と「院體畫の體制を参照する文人畫」という新たな分類法を打ち出している。さらに、この考えは後の「院體畫と文人畫の史的考察に關して」（一九三一）や、主著『唐宋繪畫史』（一九三三）に引き繼がれた、膝固の思想のなかで獨創的な部分と考えられる。「院體畫と文人畫の史的考察に關して」は文人畫と院體畫の區別について以下のように言う。

∴それは、士大夫と技術家の區別ではなく、同じ身分の士大夫の生活のなかに潜んでいる二種の異なる傾向の區別である。いま二つの名稱を假に作れば、前者は士大夫が規律や法則に拘ることに甘んじず、世事を輕んじて高蹈しようとする「高蹈式」であり、後者は士大夫が科擧制度に束縛され、規則や法則の枠において行動するような「館閣式」である。（108）<sup>(28)</sup>

膝固によれば、文人畫と院體畫は、雙方とも士大夫による藝術の内部における傾向の區別に過ぎないという。そして、特に宋代では、この二式は「上下の差」がなく共存しており、その後元代から「高蹈式」の文人畫が主流となり、院體畫の「形似」と「格法」が崩れ、繪畫史の轉換點を迎えたという（108-109）。

滕固のこの論の重要性は、それまでの「文人畫—氣韻」／「院體畫—形似」という簡単な圖式を破つて、氣韻を（陳師曾の主張するように）文人畫が専有するものでないという見方を提供したことにある。彼はここで氣韻について論じているわけではないが、「氣韻」に類似する「意」などの概念に言及しており、そこでの彼の理解においては、「文人畫—氣韻」ではなく、（例えば南宋の）文人的院體畫も「氣韻」を持つことが可能で、他方で（王履のような）院體畫の要素のある文人畫も「形似」を有すると言える。これは陳師曾が「氣韻」を寫實性が足りない」と批判された文人畫の擁護に持ち出したのとは大いに異なっている。

以上の考察を通して、滕固の論は近代における「氣韻生動」概念の理解の歴史的文脈を回復し重要な轉換をもたらしたことが明らかになった。彼の論をもつて、前近代の「氣韻生動」論の輪郭は描かれたといえる。これに對し、中國前近代の藝術論に即するのみならず、近代的な藝術觀から「氣韻」について興味深い論を提示したのは、鄧以蟄である。

### 第三章 哲學的美學的考察：鄧以蟄「氣韻生動」（一九三五）

鄧以蟄は、美學者であり、書家の鄧石如の五世孫として、藝術實踐の深い素養を持ち、繪畫の鑑定なども多く行っていた。彼は一九〇七〜一年に日本留學し、早稻田大學で文學學士號を取得したのち、一九一七〜二三年までにコロンビア大學にて哲學、美學を學んだ。現在、「美學者」と稱される多くの論者は、當初は教育學、心理學、文學、あるいは藝術學 (Kunstwissenschaft) を學んでいた場合が多いが、鄧以蟄はその中で珍しく、キャリア初期から哲學の下位分野としての

美學を専門としていた。鄧以蟄の重要な「氣韻生動」解釋は一九三五年の小論「氣韻生動」（のちに「畫理探微」に収録）、そして一九四一〜四二年の「六法通詮」に見られる。後述するように、特に一九三五年の小論にて、彼は獨特な論を打ち出している。

#### 第一節 「形似」と相容れない「氣韻」

鄧以蟄は明確に、「氣韻生動」を「藝術の外」の「理」として捉える(205)、「諸藝術のあいだには、ただジャンルの相違があるが、藝術の〔理想としての〕理は一致すべきである。」(206)という。彼の言う「理」を理解するためには、彼の藝術論全體に立ち戻つて説明を加える必要がある。

彼は藝術を論じる際に、「體」「形」「理」という三つの基礎概念を導入する。「體」は實用性を持ち、かつ三次元の體積のある器物、「形」はその紋様、そして「理」は「物理〔物の理〕」もしくは「生命」である。たとえば青銅器の場合、實用的な器物の「體」の上に紋様の「形」がある。商周時代には、紋様は器物のために描かれており、「體形一致」とされるが、秦漢時代に両者が分離し、紋様の「形」が藝術的なものとして獨立し始めた。さらに、漢代から唐代に至ると、作品制作は紋様の描寫に満足せず、「物理自身の模寫」となったという(206)。そこに「氣韻」が生じてくる。王有亮(二〇〇五)は上記の鄧以蟄の時期區分を、當時の畫期的な美術史の書物、鄭午昌『中國畫學全史』(一九二九)と比較し、兩者の分期は大まかに一致しているが、鄭午昌はより事實の變遷に注目するのに對し、鄧以蟄はより概念(體・形・理)の變遷を重視する點で獨特だと指摘する。本論にとって重要なのは、「氣韻」は「形」を克服してから成立するものである



り、「氣韻」は「形似」のみならず、繪畫の「形」によつてすら左右されないという鄧以蟄の認識である。

これを論證するための一環として、鄧以蟄は一般に「氣韻」と緊密にかかわるとされる幾つかの繪畫表現を取り上げ、それぞれが「氣韻生動」でないことを論ずる。

彼は山水畫ジャンル——鬼神人物の繪と異なり、山水畫の描くところの山や川には生命がない——に注目し、「氣韻」の在處を問う。まず、鄧以蟄は「光」の問題をとりあげる。確かに南宋の北派（院體畫派）の畫家は光の表現を重視するが、その後の南宋の文人畫派は光を表現するための「渲染烘託」（水墨などで輪郭を塗ってぼかす描法）を「巧取」の技とし、正統的な方法としていなかった（214）。次に、重視されてきた「雲煙」に關しては、唐志契の「氣韻生動は煙潤と異なる」という語を援用し、「氣韻」でないことを述べる（214）。さらに、よく「氣韻」と共に言及される「空虛」も、「感情」「境地」に依據する表現であり、王綬の批判する「頼」（ほかの物を借りる）に當たるので、「氣韻」ではないという（214, 215）。また、「氣韻」と最も緊密な關係を持つ「筆墨」であっても、「ただ形似を得る筆墨」もあるので、「筆墨」のみで「氣韻」が保證されるわけではないという結論を下した（215）。以上、鄧以蟄は從來の繪畫論の言説を引用しながら、「氣韻生動」というものは「光」「雲煙」「空虛」「筆墨」の表現とは無關係だと主張する。

とはいえ、繪畫作品の實態から言えば、たとえすべての「光」「雲煙」「空虛」「筆墨」が「氣韻」であるとは限らないとしても、「氣韻」のある繪畫にこうした要素が働いている可能性は否認できない。鄧以蟄自身もこの論の問題に氣付いていたようであり、後の「六法通

詮」（一九四一—四二）では、歴代の畫論に即しつつ、「氣韻生動」が「意境（意の境地）」「古意」「筆墨」などである可能性を論じている（240, 243）。しかし、これは前稿の結論と矛盾するものではない。鄧以蟄の一九三五年の推論の根據は、「氣韻生動」をほかの要素によつて影響されえない「藝術の外」の「理」、すなわちある種の絶対的なアイデア的存在とみなしていることにある。つまり、西歐の觀念論美學の系譜の理論に従えば、あらゆる具象、存在物と無關係な「理」としての「氣韻」は、しかしそれゆえに、あらゆる具象の中に具象を超越した觀念として見出されるというロジックになつていたのである。もし「六法通詮」だけを見れば、鄧以蟄の論は前近代の藝術論の整理という點で他の論者と似たものようであるが、彼の三五年の「氣韻生動」に見られる前提的枠組みとともに考慮すれば、彼の哲學的美學的な思索方法の獨自性が端的に示されていると言える。

彼の獨自性とはさらに言えば、氣韻が何であるかを存在論的に問う姿勢である。これは中國の傳統的藝術論の思索の仕方、すなわち前述した陳師曾や滕固が行つた、中國藝術はいかなる場面において氣韻が生じるか、もしくはいかにして氣韻を獲得できるのかという考察と對照をなす。中國の傳統的思索と西洋的藝術觀の相違を理解するために、滕固がベルリン大學へ提出した博士論文の審査意見を参照しよう。李雪濤（二〇一七）はベルリン大學所藏の關連資料を精讀し、滕固の一九三二年に提出した博士學位論文（*Chinesische Malkunsttheorie in der Tang und Sungzeit*（唐宋時代の中國繪畫理論）が、當時西洋で研究蓄積のほとんどなかつた中國藝術論を精緻に論じた點で高く評價されているが、審査員 A. E. Brinckmann 教授からは「しばしば用いられている「氣韻」（Rhythmus）はいかに分析されているのか」とい

う批判的意見が出されていたことを明らかにしている。<sup>(25)</sup>ここで期待されていたのは、「氣韻」そのものに屬する性質の解明、例えば、氣韻とはこうした性質を持つものである、という明確な定義のようなものである。滕固のこの博士論文のちに、『唐宋繪畫史』(一九三三)として中國語で出版された。前章で検討したように、その時期の彼は「氣韻生動」について畫期的な論を打ち出しているが、「氣韻」の性質などについては眞正面から説明を施していない。だが、滕固の論を辯護するならば、彼が無視して論じ漏らしたのではなく、そもそもこの問いは中國の傳統的な文脈にはなかつたのである。

それらと比べ、鄧以蟄はここでは西洋的な視點を導入して考察を行ったと考えられる。多く指摘されるように、鄧以蟄に重要な影響を与えた西洋思想の中でも、特にヘーゲル思想が注目され、さらに鄧以蟄はヘーゲルの「絶対精神」や「理念」を解釋するために「氣韻生動」を持ち出している。<sup>(26)</sup>そこに、鄧以蟄の「氣韻生動」解釋も、ヘーゲルの考える概念と客觀的存在の統一としての理念の性質が反映されているであろう。西洋美學の視點によつた「氣韻」とは何かを問う鄧以蟄の分析は、當時の中國の學術界では極めて斬新なものであつた。

## 第二節 創作論と鑑賞論としての「氣韻」

鄧以蟄は「氣韻」が形に依存するものでないと主張するのだが、彼自身も認めるように、全ての繪畫は造形藝術である限り、「形」が必要である。そこで、繪畫の「氣韻」はどこに存在するのかという疑問に對して、鄧以蟄は引き續き興味深い見方を提示する。繪畫は「形」のほかに「なお二つの要因があり、一つは創作、一つは鑑賞」(211)、すなわち「氣韻」は作者と鑑賞者の側にあると言う。

「氣韻」が創作側にあることは、歐陽脩『試筆』「鑑畫」の次の一節に最もよく示されているとされる。

「蕭條澹泊」は、描ぎがたい「意」である。作者がそれを得ているとしても、觀者は必ずしもそれを見出すことができない。従つて、「飛走遲速」といった意の淺はかな物は見出しやすいが、「閑和嚴靜」といった趣の遠大な心は形を取りにくい。また「高下向背遠近重複」は畫工の技術に過ぎず、鑑賞に通じた者の仕事ではない。(215)。鄧以蟄の引用の一部を省略)

鄧以蟄によれば、「氣韻生動」は形(「飛走遲速」「高下向背遠近重複」)によつて現れるのではなく、「蕭條澹泊」「閑和嚴靜」といった畫家の「意」もしくは「心」にあるということになる。こうした「意」「心」はたとえ畫家がつけているとしても、必ずしも觀者に傳わるわけではない。従つて、「氣韻生動」は畫家側にあると言う(215)。

他方、「氣韻生動」は鑑賞側にもあり、「畫はそもそも觀者のために興る」という原理に基づいて、畫家の「意」「心」は眞の鑑賞者に傳わるとされる(216)。鄧以蟄は、鄒一桂『小山畫譜』の「氣韻は第一に鑑賞者の言であり、作者の法ではない」という言葉を評して、「智でもあり愚でもある」と言う(217)。「愚」というのは、鄒一桂が「氣韻」は作者の法でもあることをわかつていないからである(217)。「智」というのは、「鑑賞を畫が完成した後のこととし、描いたときには未だ氣韻生動がなく、従つて氣韻生動とは鑑賞者に屬する」という事態を指摘しているからである(217)。鄧以蟄は鄒一桂の「作者―作品―鑑賞者」の三者の關係性のもとに藝術を考察するという視點に贊

同するが、鄒一桂が氣韻を（作者ではなく）鑑賞者のみと結びつけているのには賛同しない。鄧以蜚の考えでは、氣韻は作者とも鑑賞者とも関わっているからである。こうした考察は、やはり前述したように中國の傳統的藝術論に固有のものではない。「作者—作品—鑑賞者」という連鎖の考え方も、無論（鄧以蜚の認識の通り）中國の傳統的文献に言及されてはいたが、それをもって前近代の言説を再整理するのはむしろ新たな藝術觀に基づいている。

#### 第四章 中國藝術の理想へ…宗白華以降

以上、本論は二〇世紀前期の「氣韻生動」論の進展の一端を見てきた。陳師曾は早くからこの概念を使用し始め、未だ獨立した術語とするに至らなかったが、近代中國の「氣韻生動」論の基本的方向を定めた。滕固は美術史的文脈に立ち戻り、關連する諸言説を整理し、「氣韻生動」概念の歴史的變遷を辿ることによってその内實の振幅を明らかにした。また、彼の文人畫と院體畫との關係についての再考は、單純化して捉えられてきた「氣韻生動」と文人畫との關係を見直す契機となった。一方、鄧以蜚は藝術の最上の基準とされる「氣韻生動」をある種のイデア的存在とし、それと「形」との峻別を述べつつ、創作論と鑑賞論の二つの視點から再解釋した。こうして、「氣韻生動」概念は最初「畫の六法」の第一としてのみ注目されていたが、少しずつその概念自身の歴史的變容の文脈という深みを取り戻し、さらに近代西洋的藝術觀からの考察を加えられた。

ただし、彼らの論は單に傳統的藝術論の「氣韻生動」概念を明らかにしたのみならず、彼ら自身的美學的思想全般から敷衍したものである。例えば、滕固はまず、（西洋藝術を含め）藝術について理想像

——畫家の生命と對象の生動との合致——を持ち、そしてそうした理想を「氣韻生動」に投影した側面がある。また鄧以蜚は、中國の言説を踏まえていたとはいえ、根本的に言えば中國藝術の文脈から離れた西洋の藝術觀に基づいて「氣韻生動」を解析しようとしたと言える<sup>①7</sup>。これらの試みは、二〇、三〇年代、中國藝術のアイデンティティが未だ確立されていなかった時期に、西洋思想を参照しつつ行われた模索のあり様を如實に物語っている。

他方、同時期に中國の固有の思想によって「氣韻生動」を解釋した者も存在する。美學者の宗白華である。彼は二〇、三〇年代に中央大學にて鄧以蜚の同僚として教鞭をとり、また、一九三七年に滕固と共に中國藝術史學會を立ち上げ、重要なメンバーとなっていた。宗白華と鄧以蜚・滕固らは多くの學術的交流を持っていた。この時期に彼が「氣韻生動」に關して正面から論じたものはないが、すでにのちの「氣韻生動」理解に繋がる別の視點を提示している。彼の最初期の中國藝術についての論考、「中國畫學の書物二冊を紹介して中國繪畫を論じる」（一九三二、以下「中國畫學」と略稱する）によれば、

それ〔中國繪畫〕の示す境地は靜かなものであるが、自然法則に従つて運行する宇宙は動でありながら靜であるため、自然精神と合一している人生も動でありながら靜である。その描いた對象、すなわち山川、人物、花鳥、蟲魚、すべてが生命の動——氣韻生動——に満ちている。

という。この箇所は、彼の中國藝術論における「氣韻生動」の初出である。中國繪畫の描く對象はそれ自體が生命をもつか否かにかかわら

ず、それらが運行する宇宙の一部として生命の動きを有するという。この宇宙を支配する法則は、宗白華は「老子・莊子のいう『道』」であると明言する。中國繪畫の表している「氣韻生動」は古典哲學の「道」概念と結び付けられて説明されている。

この段階の宗白華の論は、彼自身の直觀的感覺に基づいて進められていた部分が多いが、「氣韻」が歴代の藝術論でいかに發展したかのみならず、その思想の發生を道家思想、すなわち中國の古典思想に根據を求めた點で重要である。謝赫の時代から最上の理想とされる「氣韻」は、宗白華によつて（藝術一般ではなく）中國藝術の理想としての理論的基礎を提示された。彼は最終的に古典哲學と「氣韻生動」との關係を説明できなかったが、彼の學生、葉朗はこの路線にしたがつて、『中國美學史大綱』（一九八五）にて「道」概念と關連する「氣」や「象」概念、そして「氣韻生動」の關連概念である「氣」や「韻」を摘出し、それらの關連をより精緻に論證し、中國藝術の理想とされる「氣韻」が道家思想を踏まえたものであることを明らかにした。

また、宗白華は「氣韻」を古典思想によつて解釋すること、「氣韻」と「形似」との關係について新たな解釋を提示した。自然・宇宙の原理や法則を指し「氣韻」を有する中國繪畫を、彼は「最も客觀的」で、「最も寫實的」（『中國畫學』）であると斷言し、「中國古代の繪畫は、まことに形態における類似を極めてから、『神奇の妙境』に至つたものである」（『徐悲鴻と中國繪畫』、一九三二年）と述べる。こうして「氣韻」は、宗白華によれば、寫實性——形態の類似ではなく、宇宙の眞相を目指すという意味において——の一部分として認識されてきた。

宗白華以降、例えば徐復觀『中國藝術の精神』（一九六六）は、「氣

韻と形似との關係は、「氣韻が」形似を超えながらも、再び對象の本質としての形似を表現しようように復歸するというような關係だ」と論證している。また、李澤厚『美の歷程』（一九八二）は、「氣韻生動」概念がいかに宋元時代に山水畫のジャンルに擴大するかを論じる際に、中國繪畫の寫實性について明確に外面的な形似（いわゆる西洋の）と內面的な眞實（宇宙・自然のそれ）を區別し、中國繪畫は自然を綿密に觀察しつつ概括的に表現し、西洋繪畫のような感覺的なイリュージョンではなく、想像によつた眞實を追求すると述べている。これらは宗白華の論を踏まえているであろう。付言すべきは、宗白華は、西洋藝術の理想は「生命の動き」の表現にあることも論じている——「ロダンの彫刻を見た後」（一九二〇）にてロダンの彫刻作品に生命力を見出しそれを藝術の理想としている——が、やはり「氣韻生動」の思想的根源を中國の古典哲學に見出し、中國藝術の理想を語るものとして意識し始めたのである。その過程から、現在の中國美學における「氣韻生動」の考察と繋がる視點が生じてきたが、本論で扱つた三人の論者は、宗白華と同時期に、他の「氣韻生動」論の發展可能性があつたことを示していたのである。

以上、西洋藝術から區別される中國藝術の獨自性として「氣韻生動」を考察するために、西洋思想を取り入れたり元來の中國思想の文脈に立ち戻つたりしながら理解を深めた二〇世紀前期の動きを考察した。本文にも少し觸れたように、この動きにおける日本美學の影響は重要である。日本で、中國における重要な言説を先取りするような美學的検討はすでに存在したが、そこではまた異なる歴史的文脈と考察の方向性が見られる。日中の近代における「氣韻生動」論に關する比較検討は、今後の課題としたい。

注

- (1) 二〇世紀中國繪畫の批判と再評價については潘公凱著『中國現代美術の道』、石井理等譯、左右社、二〇二〇年を参照。
- (2) 例えば、曾肖「氣韻範疇在現代化進程中的多維闡釋——以宗白華、鄧以蟄、錢鍾書、徐復觀爲例」、『學術研究』、二〇一八年第一期。また宇佐美文理『中國藝術理論史研究』（創文社、二〇一五年）第一部第一章の注釋（6）、五八〜六〇頁にて日中の重要な言説を網羅的に提示し論じている。
- (3) 本論では、「氣韻生動」に關するもう一つの重要な論點、「氣韻生動なり」か「氣韻は、生動なり」か（「氣韻」と「生動」はそれぞれ意味をもつか、同義語か）という問題を主題としない。この問題は基本的に訓詁學的考察に重きが置かれており、また本論の扱う時代はこの問題の踏み込んだ考察には至らなかつたからである。この問題についての代表的な検討は一九六〇、七〇年代の錢鍾書に見られ、彼は「氣韻は、生動なり」に賛成している（錢鍾書『管錘編』卷四、全四卷、北京・三聯書店、二〇〇七年、二二〇九〜二二二七頁）。
- (4) 李運亨・張聖潔・閔立君編注『陳師曾畫論』、李運亨・張聖潔「朽者不朽——寫在『陳師曾畫論』出版之前」、中國書店、二〇〇八年、四頁。
- (5) 胡繼華『宗白華 文化幽懷與審美象徵』、文津出版社、二〇〇五年、一一〇頁。
- (6) 以下陳師曾「文人畫之價值」の引用は吳曉明編著『民國畫論精選』、西泠印社出版社、二〇一三年から（頁數）のように示す。「純任天真、不假修飾、正足以發揮個性、振起獨立之精神、（中略）故謝赫六法、首重氣韻、次言骨法用筆、即其開宗明義、立定基礎、爲當門之棒喝。至于因物賦形、隨類傳彩、傳摹移寫等、不過入學之法門、藝術造形之方便、入聖超凡之借徑、未可拘泥于此者也。」（35）
- (7) 「藝術之勝境、豈僅以表相而定之哉？（中略）舍氣韻骨法之不求、（中略）蓋不達乎文人畫之旨耳。」（36）
- (8) 宇佐美文理『古畫品錄』譯註、信州大學教養部紀要第二七號、一九九三年を参照。また宇佐美文理『中國繪畫入門』岩波新書、二〇一四年、四二〜四三頁にわかりやすく説明されている。
- (9) 「何謂文人畫？即畫中帶有文人之性質、含有文人之趣味、不在畫中考究藝術上之工夫、必須于畫外看出許多文人之感想、此之所謂文人畫。」（34）
- (10) 羽田ジェシカ・甲斐勝二・間ふさ子「陳師曾（衡恪）「文人畫的價值」譯注」（『福岡大學人文論叢』第四八卷第四號、一〜一八頁）の第一部分を参照。
- (11) 陳師曾「文人畫的價值」、郎紹君・水天中編『二〇世紀中國美術文選』上卷、上海書畫出版社、一九九九年。
- (12) 大村西崖『文人畫の復興』、巧藝社、一九二二年、二七〜二八頁。
- (13) 大村西崖、前掲書、二八頁。
- (14) 「文人畫之要素、第一人品、第二學問、第三才情、第四思想。」（38）
- (15) それぞれ陳師曾『中國繪畫史』、浙江人民美術出版社、二〇一三年、第七六、七二、二二九頁を参照。
- (16) 例えば、陳半丁、余紹宋、胡佩衡、秦仲文といった人物がある。成佩「陳師曾關於文人畫的理論」、『美術研究』、二〇〇五年、六二頁を参照。
- (17) 『民國畫論精選』、前掲書、二〇二〜二二二頁。
- (18) 塚本麿充『北宋繪畫史の成立』、中央公論美術出版、二〇一六年、序論を参照。
- (19) 以下滕固の言説の引用は『滕固藝術文集』、上海人民美術出版社、二〇〇三年から（頁數）のように示す。「古之畫或遺其形似、而尙其氣骨、以形似之外求其畫……至于臺閣樹石、車輿器物、無生動之可擬、無氣韻

之可俾，直要位置向背而已。……鬼神人物，有生動之可狀，須神韻而後全。」(63。滕固引『歷代名畫記』)

(20) 「他(張彥遠)所謂「骨氣」、氣韻、神韻」三語，其意義略同，與形似相對立的。」形似「是畫的所對之外的形；骨氣」等的三語是涌現其形的意義，或可以名之為精神。他這樣二元的考察之結果，似尙未免不徹底。所可貴之處，就是畫依于後者，而保持其價值的一種思想；然而轉過來，觀其後半，這個見解上有一個重大的限制了。他在後半所舉「畫臺閣樹石等的無生物，氣韻生動不會實現，惟在鬼神人物上求索。他的思想以氣韻生動為畫的材料，未以為根據自身所有的生命之再現。」(466)

(21) 「照他的意思：萬事萬物的生動之中，我們純粹感情的節奏(氣韻)，也在其中。感情旺盛的時候，這感情的節奏，自然而然與事物的生動相結合的了。事物是對象，感情是自己；以自己移入對象，以對象為精神化，而釀出內的快感。這是與Lippes的感情移入說(Einfühlungs-theories)同其究竟的了。」(66)感情移入説をもつて中國近代の「氣韻生動」論を檢討することの重要性はすでに指摘されており、その考察を展開させた人物は滕固を繼承した豐子愷とされている。だが、西洋思想由來の感情移入説を導入した氣韻生動の解釋は、中國近代の美學の發展の重要な側面を示すが、必ずしも「氣韻生動」の理解に貢獻したとは言い難いため、本論では主題として取り上げない。陳師曾『文人畫之價值』(一九二二)の末尾にも「近世美學家の唱える」ところの「感情移入」を援用し、文人畫が「感想」「精神」を有するからこそ成立しうると述べており、感情移入説を(思想的基礎を無視して)一般的な見解として用いる。美學者の朱光潛も『詩論』(一九三〇、四〇年代)のなかで氣韻生動の理解に感情移入説、さらにその思想的基礎となるヘーゲル思想を念頭に置いていようであるが、「氣韻」や「氣」ではなく「生動」を重視している點に、傳統的文脈からの乖離が窺える(李雷「氣韻生動」與「感

情移入」、『美學與美育研究』二〇二二年第五期、八二〜八九頁を参照)。なお、日本でも「感情移入」をもつて「氣韻生動」を(思想的に正しく突き止めるより)翻譯し解釋する日本における動きがあった。稻賀繁美「感情移入と氣韻生動とのあいだ——發散と收束…重譯の重疊と譯し戻しの逸脱とのあいだ」『比較文學研究』一〇七號、二〇二二年、三四〜五一頁を参照。

(22) この著は滕固が一九二六年に上海美術專門學校で行った講義に基づいたものである。

(23) 「其第一義氣韻生動，永為中國藝術批評的最高準則。在現今美學上說，氣韻就是 Rhythmus，生動就是 Lebendigkeit Vital，都是藝術上最高的事件。」(82)

(24) 吳鍵「藝術何以「科學」：「科玄論戰」語境中滕固「藝術學」之辨」、『藝術學研究』二〇二二年第五期を参照。

(25) 李雷「二〇世紀上半期「氣韻生動」概念的跨語際實踐」、『文藝研究』二〇二二年第二期を参照。

(26) 「藝術というものは、彼(謝赫)にとつては、調和的な物質の諸法則——それがつまりリズムなのだ——のなかにこちらからそちらへと動いているところの、あの大きいなる宇宙のムード(氣)だからである。(For art is to him the great Mood of the Universe, moving hither and thither amidst those harmonic laws of matter which are Rhythm.)」Kakuzo Oyakura, *The Ideals of the East: With Special Reference to the Art of Japan*, Albany: Stone Bridge Press, 2007, p. 37. 日本語譯は岡倉天心著、淺野晃譯『東洋の理想』、東京：角川文庫、一九五五年、五〇頁を参照している。

(27) 丁乙「宗白華の中國藝術論における儒家と道家の應用」、『美學』第七二卷第二號、二〇二〇年、一六頁を参照。なお、「リズム」は中國の一

九二〇、三〇年代の學術界の一つのキーワードであり、當時の動きや思想的背景に關して胡繼華『中國文化精神的審美維度——宗白華美學思想簡論』、北京：北京大學出版社、二〇〇九年、第六章を参照。

- (28) 「：不是士大夫與工技的分別；乃同一身分的士大夫生活之中，潛藏着兩種不同的傾向之分別。我現在假定二個名稱：前一種是士大夫不甘囿于規矩法度，而傾向于玩世高蹈的“高蹈型式”；后一種是士大夫被科舉制度所束縛，進退于規矩法度之中的“館閣型式。”(108)

- (29) 例えば、滕固は王履の「意在形，取意舍形，無所求意；意溢乎形，失其形者，意云何哉」を援用している(109)。

- (30) 例えば前述の滕固は文學者としても活躍し、藝術學を専攻していた。現在中國の二大美學者とされる朱光潛と宗白華はそれぞれ教育學・心理學、藝術學を専攻していた。

- (31) 以下鄧以蠡の言説の引用は前掲書の『鄧以蠡全集』から(頁數)のよう示す。

- (32) 王有亮、『現代性』語境中的鄧以蠡美學、北京：新華書店、二〇〇五、四九～五九頁。

- (33) 李雪濤『有關滕固博士論文的幾份原始文獻(中)』、『美術研究』、二〇一五年。なお、この論文ではドイツ語の審査意見の原文が載せられていないので、本論の翻譯は李氏による中國語譯に基づいたものである。

- (34) そのほか、ヴァインケルマンやクロウチエの藝術における「理念」や「精神」をめぐる思想が挙げられる。劉綱紀「中國現代美學家和美術史家鄧以蠡的生平及其貢獻」(一九八二)、前掲書『鄧以蠡全集』、四三五頁や、宋學勤「鄧以蠡對西方美學的借鑑和再闡釋及當代啓示」、『中國文藝評論』、二〇二二年第五期、五一～六一頁などを参照。

- (35) 宋學勤、前掲文獻、五二～五三頁。

- (36) 「蕭條澹泊，此難畫之意，畫者得之，覽者未必識也。故飛走遲速意淺

之物易見，而閑和嚴靜趣遠之心難形，若乃高下向背遠近重複，此畫工之藝耳，非精鑑者之事也。」(215)鄧以蠡引歐陽脩

- (37) 鄧以蠡は「氣韻生動」の發生について漢代の藝術における楚風や道家の汎神論との關わりを論じているが(それぞれ『鄧以蠡全集』二四〇頁、二八一頁、三四三頁)、しかし前者は様式論に依據する美術史的説明に近いもので、後者はごく簡潔な指摘にとどまっている。

- (38) 「它所啓示的境界是靜的，因為順着自然法則運行的宇宙是雖動而靜的，與自然精神合一的人生也是雖動而靜的。它所描寫的對象，山川、人物、花鳥、蟲魚，都充滿着生命的動——氣韻生動。」(『中國畫學』、林同華主編『宗白華全集』共四卷、合肥：安徽教育出版社、一九九四年、第二卷、四四頁。)

- (39) 『宗白華全集』、前掲書、第二卷、四四頁。

- (40) 宗白華の中國藝術論に關しては、丁乙、前掲論文を参照。

- (41) 葉朗『中國美術史大綱』、上海：上海人民出版社、二〇一七年、第一章を参照。

- (42) 『宗白華全集』、前掲書、第二卷、四五～四六頁。

- (43) 『宗白華全集』、前掲書、第二卷、五二頁。

- (44) 「氣韻與形似的關係，是由形似的超越，又復歸於能表現出作爲對象本質的形似的關係。」(徐復觀『中國藝術精神』、北京：九州出版社、二〇一四年、一九六頁。)

- (45) 李澤厚『美的歷程』、北京：三聯書店、二〇一六年、一七四～一七五頁。

本研究は科研費20114297の助成を受けたものである。