

張彦遠の品等論にみえる「自然」について

谷口, 鉄雄

<https://doi.org/10.15017/2543242>

出版情報：哲學年報. 23, pp.269-294, 1961-09-20. 九州大学文学部
バージョン：
権利関係：

張彦遠の品等論にみえる「自然」について

谷 口 鉄 雄

1 張彦遠の「自然」の位置

唐の張彦遠の著「歷代名画記」(大中元年八四七)は、その巻第二の「画体の工用と撮写を論ず」の項において、品第の最高のものでして「自然」を立てている。

夫失於自然而後神、失於神而後妙、失於妙而後精、精之為病也、而成謹細。自然者為上品之上、神者為上品之中、妙者為上品之下、精者為中品之上、謹而細者為中品之中。余、今立此五等、以包六法、以貫衆妙。其間詮量可有數百等。孰能周尽。非夫神邁識高、情超心慮者、豈可議乎知画。(学津討原本の第二卷六丁の裏。以下II 6bのごとく略す。)すなわち彦遠は、自然、神、妙、精、謹細の五等を立て、それを上品の上から中品の中までに当てて、品第の基準

としている。(張彦遠が、九品等の中の上から五等までに名称を与え、なぜ九品等の全部に名称を与えなかったかについては、のちに述べる。)ここに「自然」という言葉がみえるが、自然という概念が品第法の歴史の上に現われたのはこれがはじめてであり、しかも神、妙などの上に置かれて最高の位置を占めている。このことは特別の注目に値すると思う。

もっとも彦遠は、同書の巻第四以下の「歴代能画の人名を敍ぶ」の各画家の列伝の条においては、上品の上から下品の下に至る三品九等法によって実際の品第を行っていて、自然、神、妙、精、謹細という彼自身の挙げた実質的な概念を使っていない。これは何故であるかという疑問が生ずるが、今はその問題には立ち入らないことにして、とにかく彼が品等の最高位に自然という概念を立てたことに注目したい。

彦遠以前における品等法をみると、だいたい六朝時代においては三品九等法が一般であり、初唐の李嗣真(永昌〔六八九—六九〇〕中、右御史中丞)の「画後品」に至って、三品九等の上にさらに「逸品」を立てるに至った。(品等法の変遷については、島田修二郎氏の論文「逸品画風について」〔美術研究、一六一、昭和二十六年四月〕を参照。)李嗣真の「画後品」は佚書であるが、彼の著の「書後品」(張彦遠撰「法書要録」卷三所収)の序の中の言葉によって、彼が書家についてと同様に画家についても逸品画家を挙げていたことが知られる。彼は、三品九等法はそのままにしておいて、その上に逸品の目を立て、いわば十等法を立てたのである。しかし李嗣真のいう逸品は、のちの朱景玄の「唐朝名画録」や宋の黄休復の「益州名画録」の挙げる「逸品」や「逸格」とは異なって、ただ三品九等の枠内に納まらない特別に傑出した品等という意味であって、いわば三品九等と同じ連続線上の特別の高さをいっているにすぎない。

盛唐時代に入ると、張懷瓘(開元〔七二一—七四一〕中、翰林待詔)がその著「書断」(開元十五年、七二七)において

はじめて「神、妙、能」という実質的な名称の三品を立てた。彼の「画断」は佚書であるが、それにおいても同様であったろうと推測される。とにかく張懷瓘⁷によって品第の名称が実質的なものになったのであるが、しかし品第の立て方そのものにおいては、従来の三品法の域を出るものではなかったといっている。

次いで中唐から晩唐にかけての朱景玄（元和「八〇六—八二〇」の進士）に至って、その著「唐朝名画録」において神、妙、能の他に、別格として「逸品」の目を立てた。朱景玄の挙げる逸品は、李嗣真の逸品が三品九等の上にいえばその延長線上の傑出したものとして立てられたのと異なって、常法に拘らない格外的、奇逸な画法を指しているのである。彼は具体的に三名の画家を挙げてそれを明らかにしている。彼は神妙能の正統的な画風の三品に対して、逸品をそれらの下位に別格として位置させているけれど、ここに一つの奇逸な画風としてのいわゆる「逸品画」が、その芸術的価値を認められる端緒を得たのである。それが、蜀の仁顕や宋初の勾爽龍を経て、ついに宋の黄休復の「益州名画録」（一〇〇四—七）に至って、「逸格」（内容的には朱景玄の逸品と同じ）が神妙能の上に位置されるようになり、品等の最高位を占めるに至るのである。

以上において張彦遠以前からその前後に至る間の品等法の概要を記したが、彦遠の品等法にみえる「自然」という名称は、この歴史を通じてみて全く独特のもであり、孤立した概念である。

しかし彦遠の「自然」という品目は、その位置からみると、李嗣真の逸品にもっとも近いように思われる。李嗣真は、三品九等の上にさらにそれを越える傑出したものとして逸品を立てたが、それは実質的には、次の張懷瓘の立てた神、妙、能の三品の中の神品にほぼ該当するものであり、張彦遠も「自然」を三品九等の最上位の上品の上に当て

ている。彦遠のいう精と謹細とを従来の三品法の能の更に細分されたものとみることができるとすれば、彼は従来の神妙能の三品の上に自然を立てたことになる。従って形式的には李嗣真の逸品、張懷瓘の神品、張彦遠の自然はほぼ相蔽うものであるといつていいであろう。実際に彦遠が上品の上（すなわち自然）に当てている画家は、晋の王廙と顧愷之、宋の陸探微の三人だけであり、上品の中（すなわち神）に当てている画家は梁の張僧繇、隋の孫尚子と楊契丹の三人であり、上品の下（すなわち妙）に当てている画家は、晋の衛協と史道碩、唐の閻立徳と閻立本の四人である。これからみても、彦遠の自然は、李嗣真の逸品、張懷瓘の神品とほぼ位置を同じくするものであることがわかる。

しかし品等上の位置こそほぼ同じであるとはいえ、彦遠の自然が李嗣真の逸品や張懷瓘の神品とその意味内容、少くとも彦遠が自然という概念に含ませようとした意図まで同じであったかどうかは別の問題である。というのは、彦遠が実際に三品九等の品第を適用しているのは、初唐の閻立徳、閻立本兄弟の前後の画家までであって、すでに呉道玄や李思訓などに至っては品等を下していない。（何故に張彦遠が唐初以後の画家に対して品等を下さなかったかは、別に追求すべき問題であろう。）もし仮りに彦遠のいう自然という概念が、朱景玄や黄休復のいう逸品・逸格の概念といくらかでも内容において相通するものを含んでいるとすれば、それは中唐以後の一群の特異な画家について品第が適用された場合でなければならない。朱景玄が挙げた三人の逸品画家の中、張志和は大曆（七六六―七七九）中、顔真卿と交遊があり、王墨は貞元（七八五―八〇四）の末に歿したのであるから、いずれも中唐の画家であり、中唐のころから奇逸な、朱景玄のいわゆる逸品画家が現われたのである。ところが張彦遠は、もはや中唐の画家に対し

ては品等を下していない。従つて品等という形式的な面からは、必ずしも彦遠の自然という概念が、具体的な画家との關係においてどのような意味内容を持たせられていたかは、明らかでない。

一般的にみて彦遠は、中唐以後に現われた異端的な、いわゆる逸品画家の新しい画風に対して必ずしも同情的、同調的でないといつていい。彼は筆法を重んじ、筆迹、筆力を重視する伝統的な書画同体論の立場に立っており、朱景玄に比べてむしろ保守的な画論家とみられ得る面がある。画絹をぬらしてそれに輕粉を点綴し、それを口で吹きまくつて雲氣を描く、いわゆる「吹雲法」に対しては、それが筆迹を示さないが故に画でないといひ、山水画家の「澹墨」に対しても、これを画といわずと評している(Ⅱ7b)。

しかし彦遠は、果してそのように中唐以後の革新的な画風に対して全く無理解であつたのであろうか。彼の自然という言葉の中には、中唐以後の新しい画風に対するなんらかの態度、關係を含んでいるのではなからうか。彼は歴代名画記の中で、自然という言葉を上に掲げた箇所(Ⅱ6b)以外には全く使っていないのであるから、彦遠自身の自然という言葉の使用法そのものから、その概念内容を明らかにすることは困難である。しかし彼をして自然という言葉を使わせるに至つたなんらかの動機、あるいは周囲の事情があつたのではあるまいか。ここでは彦遠における自然という言葉の意味内容そのものを明らかにするよりも、むしろ彼をして自然という言葉を使わせるに至つた事情を彼の教養、交友といった範囲から探つてみたいと思う。彦遠の自然とほぼ同じ位置にある逸品という言葉をはじめて品等法に使つた李嗣真是、その「書後品」の序の中で、詩品についてはあるが、逸品の芸術家を「神に合し自然と交わり冥契する者」といつている。そこでは自然という言葉を使いながら、それをいまだ神と分離させていない。張彦遠

は明らかに自然と神とを分離させて自然を神の上に置いたのであるから、彼をしてそのように自然を高く位置させるに至ったならかの事情がなければならぬと思う。

以上において張彦遠の品等論における自然の位置についてだいたい述べてきたが、自然という言葉は、その言葉だけをとり上げてみれば、もちろん彦遠以前から使われている。寡見にして画論の方面ではそれをほとんどみないが、書論の方面では古くから使われている。ただ書論の分野で自然という言葉が使われている場合でも、それは或る書家あるいはその書風を形容する形容詞として使われているのであった、彦遠の場合のように特定の品等を指す言葉として使われているのではない。そこに大きな逕庭があるのであるが、しかしそれでも彦遠の自然の品目の先駆とみられるような用法がある。

今、自然と類語の「天然」という言葉をも合わせて先例をさぐってみると、すでに南齊の王僧虔（四二六―四八五）の「論書」（張彦遠撰「法書要録」卷一所収）に、

宋文帝書、自謂、不減王子敬（獻之）。時議者云、天然勝羊欣、功夫不及欣。

宋の文帝の書が、当時の評者の言葉によると、天然においては羊欣（字は敬元、三七〇―四二二）に勝り、功夫においては羊欣に及ばなかったというのである。ここでは「天然」と「功夫」とが対立的あるいは相関的な概念として用いられている。次いで梁の虞綏の「論書表」（法書要録卷二）に、後漢の張芝（字は伯英、初平〔一九〇―一九三〕年間歿）と魏の鍾繇（字は元常、一五一―二三〇）と晋の二王との書を比較論評するところで、羊欣の言葉を引いて、

（羊）欣又云、張（芝）字形不及右軍（王羲之）、自然不如小王（王獻之）。

といっている。張芝が字形では王羲之に及ばず、自然という点では王獻之に及ばないというのである。ここでは、自然と字形とが対照的に使われている。この字形は、先きの功夫にほぼ該当するものであろう。

梁の庾肩吾（字は子慎または叔慎、慎之、号は玄静先生、五五〇歿か）の「書品」（法書要録卷二）に至ると、はじめて三品九等法を書家に適用して、上品の上に張芝と鍾繇と晋の王羲之（字は逸少、三〇七？—三六五？）の三人を当て、その三人を比較して、

張（芝）工夫第一、天然次之（略）。鍾（繇）天然第一、功夫次之（略）。王（羲之）工夫不及張、天然過之、天然不及鍾、工夫過之。

といっている。これを整理すると、天然では鍾繇が第一で、王羲之がこれに次ぎ、最後に張芝という順になり、工夫では張芝が第一で王羲之、鍾繇の順になる。それはともかくとして、上品の上に挙げられた三人の書家を、自然と功夫との二面から比較論評していることに注目しなければならない。最高の書家を、自然と功夫（虞繇の字形は功夫に当たるであろう）との二面から論評するのが、王僧虔、虞繇以来の伝統であって、それが庾肩吾の「書品」に至って定式化されたといっているであろう。

この伝統が初唐の李嗣真の「書後品」にも受けつがれている。李嗣真は、先にも述べたように、三品九等の上に逸品の目を立て、逸品書家として、庾肩吾の挙げた上品の上の書家三人の他に更に秦の李斯（字は通古、前二〇八歿）と晋の王獻之（字は子敬、三四四—三八八）の二人を加えて五人を挙げているが、これらの逸品書家を通じてそのものも重要な素質として、李嗣真は恐らく「自然」を考えていたものと思う。李嗣真は、先に述べたように、一般的に逸品

の芸術家について「神に合し自然と交わり冥契する者」といっているだけで、特別に逸品の書家について自然ということをしていっているのではないが、彼が逸品以外の書家について述べている内容から推して、逸品書家の特質として自然を重視していたものと察せられる。例えば上下品の項で唐の褚遂良（字は登善、五九六―六五八）について次のように述べている。

褚氏臨写右軍（王羲之）、亦為高足。豊饒雕刻、盛為当今所尚。但恨乏自然、功勤精悉耳。

逸品書家の王羲之に比べて、その自然に乏しいことを指摘している。また中品の項では、総評して次のごとく述べている。

評曰、古之学者、皆有師法。今之学者、但任胸懷無自然之逸氣。

昔に比べて今の書家には自然の逸気がないといっている。「自然に乏し」とか「自然の逸気なし」とかいう評は、すべて逸品書家の特質としての自然を念頭に置いて、それとの比較で下した評語であろうと思う。

この伝統を継いで盛唐の張懷瓘は、その著「文字論」（法書要録巻四）の中で、彼が神品に挙げる張芝、鍾繇、王羲之の書を論じて自然の語を使っている。

夫鍾（繇）王（羲之）真行、一今一古、各有自然天骨。猶千里之迹、遯不可追。今之自量可以比於廋（世南）褚（遂良）而已。其草、諸賢未_レ尽之得。惟張有道創意、物象近於自然、又精熟絶倫、是其長也。

鍾繇と王羲之の真行には自然の天骨があり、張芝の草書は自然に近いものである。

張懷瓘がまたその著「議書」（法書要録巻四）の中で、草書を論じて「自然の功と同じ」といっているのも、草書が

その性格においてこの評語にもっとも近かったからであろう。

草(略)、雖至貴不能抑其高、雖妙算不能量其力。是以無為而用同自然之功。物類其形得造化之理、皆不知其然也。

さらに張懷瓘は、その著「書斷」(法書要録卷七、八、九)の中で、彼が神品に挙げる周の史籀(大篆の創始者と伝えられる)について「自然機発」といい、やはり神品の張芝については、

其草書急就章字、皆一筆而成、合於自然。可謂變化至極。

といっている。もっとも張懷瓘は妙品の嵇康についても「その(草書の)体勢をみるに、これを自然に得て、意は筆墨に在らず」とか「天質自然」とか、或は「自然意遠」とかいつているけれど、これはむしろ嵇康の書そのものの評というよりも、嵇康の体質や氣風に対する張懷瓘の歎美が、書の評価へと転じてきたものであろうと思う。そのことは、張懷瓘が「議書」の中で嵇康について次のようにいつていることから察せられる。

嵇叔夜身長七尺六寸、美音声偉容色。雖土木形体而龍章鳳姿、天質自然。加以孝友温恭、吾慕其為人。

また張懷瓘は「書斷」の中で、妙品の宋の文帝の書についても「天然」ということをいつているけれど、これは王僧虔の「論書」以来の時論を採っただけであって、特別の意味はないと思う。

このようにみえてくると、張懷瓘においても「自然」という評語は、最高の品等(神品)の書家についてその最も重要な特質を現わすものとして使われた言葉であり、梁の庾肩吾以来、初唐の李嗣真を通して盛唐の張懷瓘に至るまで、「自然」は最高の品等の書家に対する評語であったのである。

張彦遠は、書論史上の一大宝庫ともいべき「法書要録」十巻を編集した人であるから、書論にもっとも精通した

人であつたであらうし、彼がこの書論の伝統の上に立って、それを活かしたであらうことは容易に察せられることである。その彼が更に一步を進めて「自然」をはっきりと品第の最高のものとして立て、それを画の品等に用いたということも、極めてあり得ることである。恐らく張彦遠の画の品等論における「自然」の源流は、直接にはこの書論の伝統にあつたといつても過言ではあるまい。

しかし、張彦遠が書論の伝統から最高の品目の「自然」の概念を得てきたにしても、彼のように自然を特定の品目として立てたということ、彼以前のように単にそれを評語として使つたということとの間には、大きな逕庭がある。しかも、先に引いたように庾肩吾は、最高の品等の張芝と鍾繇と王羲之の三人を比較する場合に、天然を工夫と対立させて使っているし、李嗣真是逸品の芸術家を評して「神に合し自然と交わり冥契する者」といって、いまだ自然と神とを分離させていない。そのようにみえてくると、やはり彦遠が自然の品目を最高の品等として立てた背後には、単なる書論の伝統だけですまされないものがある。更に別にもっと直接の動機あるいは誘因になるものが存在したのではなかつたかと考えられる。それを彦遠の教養、あるいは彼の周辺の事情から探ってみたい。

2 張彦遠と李約

六朝以来の書論や張彦遠の面論にみえる自然という言葉が、「老子」から出たであろうことはいうまでもない。張彦遠の自然が、その背後に書論の伝統をもっているにしても、彼をしてあのように自然の品目を最高の品等として立てさせた事情には、更に溯源的に「老子」そのものへと彼を導き、「老子」における自然を強く意識させる機縁になつ

たものが存在したのではなかったか。先に張彦遠が自然の品目を立てた文章を引いたが、その文章、すなわち

夫失於自然而後神、失於神而後妙、失於妙而後精、精之為病也、而成謹細。

という語法は「老子」第三十八章の

故失道而後徳、失徳而後仁、失仁而後義、失義而後礼。夫礼者忠信薄而乱之首也。

の語法とほとんど同じている。「老子」が道、徳、仁、義、礼の順位に五等の価値づけをなしたのに対して、張彦遠は自然、神、妙、精、謹細の五等を立てたのである。彼が九品等の中の上から五等までにだけ名称を与えたのも、ここから理解されると思う。

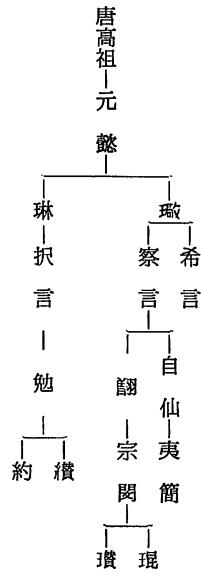
「老子」には、その第二十五章に

道大、天大、地大、王亦大。域中有四大、而王居其一焉。人法地、地法天、天法道、道法自然。

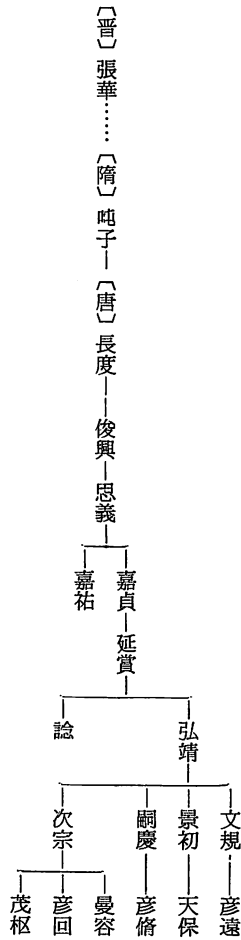
とあり、その他第二十三章、第六十三章などにも自然の語がみえる。これを張彦遠がどのように受け取ったかは、直接には明らかでないが、彼を「老子」へと導く有力な機縁になったであろうと考えられる人物がいる。それは彼の家と親しかった李約（字は存博、号は蕭齋）である。李約には「道德真經新註」（道藏洞神部玉訣類所収、全唐文五一四に序文のみ収録）の著があり、それが彦遠をして「老子」に親しませる有力な機縁になったのではないかと推測される。

李約は汧国公李勉（字は玄卿、七一七―七八八）の子で、張彦遠（元和十年〔八一五〕ごろ生まれ、乾符〔八七四―八七九〕中、大理卿）より二世代前の人であるが、彦遠の家と李約の家とは古くより親しく、彦遠は当然李約のことを詳しく知っていたはずである。李約の家系は唐の宗室より出で、唐高祖の第十三子の鄭王李元懿がその祖で、元懿の曾孫の

李勉が李約の父である。勉には二子があり、長子が纘、次子が約である。(旧唐書六四、一三一、唐書七九、一三二)。



張彦遠の家は晋の張華より出で、宰相の家柄で、書画の收藏をもって知られていた。(旧唐書九九、一二九、唐書七二、一二七)。



張彦遠の高祖父の張嘉貞(河東公、六六六—七二九)と、李約の祖父の李玝言との親交は世人の評判であったといわれ(旧唐書一三二)、彦遠の曾祖父の張延賞(魏国公、七三三—七八七)は、李約の父の李勉(汧国公、七一七—七八八)と同時代であり、ともに行軍司馬として王思礼(霍国公)の軍幕下にあり、のちに共に宰相の位に居るに至るまで終生交誼の厚かったことは彦遠自身の詳しく語るところである(I 6a)。李勉は琴をよくするのみでなく、みずから琴を製

作し、それが天下の宝とせられ、その最も善きものは響泉、韻磬と命名されて樂家の間に伝えられたほどであるが、それらを李勉は張延賞に贈ったというほどに胸襟相照らす交友であった。(唐書一三二、I 6b)。

張彦遠の祖父の張弘靖(高平公)は、その弟の張諗と共に、李勉の二子の李纘及び李約と旧交を温め、李約が江南で梁の蕭子雲の壁書の飛白の蕭字を得て洛陽の仁風里の第に運び、斎を蕭斎と名づけると、弘靖は「蕭斎記」の一文を作って李約に贈っている。(蕭子雲の蕭字の顛末については、張彦遠撰「法書要録」卷三に収録されている崔備の「壁書飛白蕭字記」、李約の「壁書飛白蕭字贊」、張弘靖の「蕭斎記」を参照)。歴代名画記(II 6b)によると、李約はその蕭字をさらに彦遠の叔祖の張諗に贈り、張諗はこれを洛陽の修善里の第に遷して一亭を構え、そこをやはり蕭斎と名づけたようである。

このように張彦遠の一家と親しかった李約の著書やその思想について彦遠が知らないはずはない。李約の著書「道徳真經新註」が「老子」の解釈史上どのような位置を占め、どのような思想を根本にもっているものか、今にわかに明らかにすることが私にはできないが、ただ李約は、先に挙げた「老子」第二十五章の解釈において全く独特の説を立てている。先に挙げた文の後半は、彼以前においては一般に先に挙げたように、

人は地に法り、地は天に法り、天は地に法り、道は自然に法る。
と読まれていたのであるが、李約はこれを、

人法^レ地^レ、地法^レ天^レ、天法^レ道^レ。道法^レ自然^ニ。(人は地に法って地、天に法って天、道に法って道なり。自然に法れ。)
と読んでいる(新註序)。さらにその義を説いて次のごとくいっている。

其義云、法地地、如地之無私載。法天天、如天之無私覆。法道道、如道之無私生成而已矣。如君君、臣臣、父父、子子之例也。後之學者、不得聖人之旨謬妄相伝。凡二十家注義皆云「人法地、地法天、天法道、道法自然。即域中五大矣。与經文乖謬而失教之意也。豈王者只得法地、而不得法天道乎。又況地法天、天法道、道法自然、義理疎遠矣。源流既撓、支脈遂昏。」（新註序）

この解釈は全く独特のものであったとみえ、日本では大田晴軒（一七九六—一八七四）の著「老子全解」（関儀一郎編「老子諸注大成」所収）がこの説を採って李約の解釈を称揚している。

このように独特の解釈をもった李約の説を、張彦遠が知らなかったはずがない。否むしろ李約のこの新しい解釈を通すことによって、先に挙げた「老子」の道、徳、仁、義、礼の五等と、張彦遠の自然、神、妙、精、謹細の五等とが、斉合的に併行関係をもつことになるし、張彦遠が何故に五等にとどめたかも理解されるのである。もっとも李約のこの新しい解釈によって「自然」という概念そのものがどのような意味内容の変容を与えられるものか、にわかに知り難いが、少くとも張彦遠の周辺にこのような独特の老子解釈をもった人物がいたということは注目していい。

これが直ちに彦遠をして品第の最高位に自然を立てさせる原因であったとはいえないにしても、少くともこれが彦遠をして「老子」へと溯源させ、自然の品目を立てさせる有力な機縁になったであろうということは、考え得られることである。

李約との関係だけでは、張彦遠が自然という品目を立てるに至った機縁の一端はうかがわれるにしても、彦遠が自然の品目によって具体的にどういふ画家を考え、どういふ画風を想定していたかは分からない。そこで具体的に画家との関係において彦遠が自然の品目によって意図するところを推測しなければならないのであるが、先にも述べたように、彦遠は初唐以前の画家についてこそ自然の品目に相当する上品の上の画家を三人立てているが、初唐以後の画家に対しては品等を下してはいないのであるから、初唐以後、殊に新しい異端的な画風の現われた中唐からのちの画家に対しては、それらと自然の品目との関係がどういふものであるか、表面的には明らかでない。一般的には、彦遠は中唐以後の新しい画風に対しては非同調的であり、むしろ反撥的であつて、保守的であつたと解釈されているし、事実そういう面が多い。しかし彦遠の自然という品目には、その言葉のニュアンスや、「老子」からの出典ということからして、むしろ中唐以後の新しい画風に適用すべく掲げられた概念ではなかつたかという予感すら伴うのである。もしそうであるとすれば、彦遠の自然の品目は、一方では（初唐以前の画家について）李嗣真の逸品と相通じるし、他方では（中唐以後の画家について）朱景玄のいう逸品と相通じることになる。彦遠の自然の品目には、この二重の性格があつたのではないかという予感がするし、その後者の性格の有無の如何を、ここに張璪という一人の画家を取り出して、それとの関係で検討してみたいのである。

張璪（或は張藻）は、歴代名画記（X5b）によれば、字を文通といい、呉郡（江蘇省呉興）の人で、はじめ宰相の劉晏（七一五—七八〇）に知られ、王維の弟で代宗朝（七六三—七七九）の宰相の王縉（七〇〇—七八一）の推薦で檢校祠部員外郎、塩鉄判官に任ぜられたが、のち事に坐して衡州（湖南省）の武陵郡の司馬に貶され、次いで忠州（四川

省)の司馬に移された。(なお唐文粹九七に所収の符載〔字は厚之〕の「江陵陸侍御宅讌集觀張員外画松石序」を参照。)代宗朝から徳宗朝(七八〇—八〇四)にかけて活躍した画家で、彦遠が父老から聞いたところによると、張瓌は彦遠の宗族に当たり、いつも彦遠の家に行ったので、彦遠の家には張瓌の画がたくさんあったという。かつて張瓌がもつとも意を用いた八幅の山水の障子が長安の平原里の彦遠の家にあったが、破墨がまだ終らないうちに朱泚の乱(七八三)に会い、京城が騒然となったために、張瓌も直ちに避難して逃げ去った。まだ画架に張ったままの画があるのを家人がみて、急ぎはぎ落したと彦遠は記している。

張瓌は、彦遠よりほぼ二世代前の人であるが、このように彦遠と同族関係にあり、彦遠はその画風をよく知っていたはずである。その上に張瓌の画と、先に述べた李約とがまた深い関係にある。名画記(X 6a)によると、李約は癖になると画が好きで、かって或る士人の家に張瓌の松石の障子のあることを知り、これを買わんとしたが、その家の若い妻がすでに練って衣の裏にしていたために、ただ面幅を得たのみで嗟歎すること久しく、「絵練紀」を作って張瓌の画意を述べ尽したという。(なお太平広記二二二、图画見聞誌五を参照。)この「絵練紀」は「李兵部員外郎集」に収めてあったと彦遠みずから記しているから、もちろん彦遠はそれを読んだはずである。惜しいことに今は佚文であり、「全唐文」にもその片鱗をうかがうことすらできない。

張瓌は、このように彦遠と同族関係にあり、しかも李約が張瓌の画意を述べた一文を作ったのであるから、彦遠には張瓌の画風は全く身近いものであったことと思う。殊に張瓌はみずから「絵境」一篇を撰して画の要訳を述べたというのであるから、いっそうである。

張璪は誰を師としたか分からないが、おそらく彼の故郷である呉郡（江南）地方の画風を受けて、彼独特の画境へと発展させたのであろう。先きに述べたように、張彦遠の家で彼の描いた山水の障子は破墨を用いたものであったのであるから、彼は盛唐の王維や呉道玄などの山水画家の開いた破墨の法を心得ていたのである。それだけではない。彼は両手に筆を執り、同時に筆を下して、一筆は生枝を描き、一筆は枯枝を描くという、遊戯的な用筆法まで能くした。朱景玄の「唐朝名画録」（神品下）にはそのことを次の如く述べている。

張藻員外、衣冠文学、時之名流。画松石山水、当代擅価、惟松樹出古今。能用筆法、嘗以手握隻管、一時齊下、一為生枝、一為枯枝。气傲煙霞、勢凌風雨、槎牙之形、鱗皴之状、随意縱橫、应手間出。生枝則潤含春沢、枯枝則慘同秋色。

しかし、これは余技的な、曲芸的な用筆法であって、彼の本質はそういうところになかった。彼の斬新な特色は「ただに禿毫を用うるのみでなく、或は手をもって絹素を摸する」（X5b）ところにあった。手でもって絹地に墨や色彩をなすって煙雨や樹石を表わすのである。名画記の「山水樹石を画くことを論ず」（I17b）の項でも、次のようにいっている。

樹石之状、妙於韋、窮於張通、通能用紫毫禿鋒、以掌摸色、中遺巧飾、外若混成。そういう新奇な山水のありさまを、朱景玄の「唐朝名画録」は次のように述べている。

其山水之状、則高低秀麗、咫尺重深、石尖欲落、泉噴如吼。其近也若逼人而寒、其遠也若極天之尽。當時、樹石を描いて有名であった畢宏（大暦二年〔七六七〕給事中、のち太子庶子）は、この張璪の禿筆と手摸の新奇

な画風を一見して驚歎し、張璪にその師受するところを問うたが、張璪は、「外は造化を師とし、内は心源に得たり」と答えた。その独自の境地のほどがうかがわれる。畢宏はこのために筆を擱いたということである。畢宏は樹木の描法において古風を一変したといわれる画家であるが、その畢宏すら張璪のこの新奇な画法には全く驚歎したのである。

このような張璪の山水樹石は、当時においては全く新奇警拔な手法でなければならぬ。同時代の符載(字は厚之、上柱国李巽〔七四七—八〇九〕の書記)は、その「江陵陸侍御宅讌集觀張員外面松石序」(唐文粹九七、全唐文六九〇)なる一文において、張璪の手法を眼のあたりみてその感動を述べている。それによると、張璪ははじめ尚書祠部員外郎として長安におり、画名が高かったが、問もなく(恐らく朱泚の乱〔七八三〕以後のことであろう)謫遷されて武陵郡司馬となった。或る年の秋七月、荊州從事監察御史の陸澧(字は深源)が士人を招いて宴会を催したところ、それに列席していた張璪は忽然として画想の湧出するを覚え、主人に絹素を請うて客入注視の中に筆を揮いはじめた。

公(張藻)天縱之思、歛有所詣暴、請霜素願搗奇縱。主人(陸澧)奮裾嗚呼相和。是時座客声聞士凡二十四人、在其左右、皆岑立注視而觀之。員外(張藻)居中箕坐鼓氣、神機始發、其駭人也、若流電激空、驚颺辰天、摧挫幹掣、搗霍臂、列毫飛黑噴、擘、掌如裂離合、惝恍忽生怪狀。及其終也、則松鱗、皴石、巉巖、水滲漚、雲竒眇。投筆而起、為之回顧、若雷雨之澄霽、見万物之性情。

彼はまず箕坐して深呼吸を激しくし、ようやく神機が発動すると、人を驚かすほどの激しい体当たりの制作活動をはじめめる。筆をならべて墨を飛ばすと噴出して砕け散るが如く、掌は裂けるが如くに離合し、忽ちにして怪状を生み

出すというのである。(なお符載の「江陵府陟祀寺雲上人院壁張瓌員外画雙松讚」〔全唐文六九〇〕参照)符載の表現を借りると、技巧を棄て去って、その意は玄化に冥合し、物は心靈にあつて耳目にない。それ故にまさに「心に得て手に応ずる」のである。符載は張瓌の芸を「画にあらず、真道なり」といつている。伝統的な画法からみれば、こういう制作法は「画にあらず」であり、それでいて他面からみればこれこそ「真道」であり、すなわち「自然」であつたのではないか。

— こういう制作態度は、朱景玄が「唐朝名画録」に挙げる中唐の逸品画家、王墨、張志和たちの画法と相通するものであり、島田修二郎氏の説くごとく、まさに張瓌はそういう逸品画家の先駆者の一人であつたのである。そういう張瓌が張彦遠の同族であり、張彦遠の祖父や父の時代には彦遠の家にはしばしば出入りして画を制作し、破墨などの新しい手法を示していたのである。しかも張瓌自身に「絵境」という画の要訣を述べた一文があり、彦遠の家と親しかった李約にも張瓌の画意を述べた「絵練紀」があつたのである。彦遠がそういう張瓌の新奇警拔な画法を知悉していなかったはずはない。

— それでは彦遠は、張瓌の画に対してどういう態度をとつていたであろうか。張瓌は、先に述べたように、破墨法をよくした画家である。彦遠の家で張瓌の描いた八幅の山水障子は、朱泚の乱に会つたために破墨がまだ終らないうちに逃げ去つたというのであるから、明らかに破墨法を用いた山水画であつた。破墨法がどういう画法であつたかについては諸家の説の分かれるところであるが、彦遠自身が王維の破墨山水について語るところによれば、

余曾見破墨山水、筆迹勁爽。(X1a)

張彦遠の品等論にみえる「自然」について

というのであるから、それは筆迹をとどめる画法であったのである。(名画記には、まだ水墨という言葉が全くみられない。彦遠のいう破墨は、のちの水墨というほどの意味ではなかったかと思う。)とにかく筆迹をとどめる画法であったのであるから、筆迹を重んずる彦遠にとっては、張璪の破墨山水はそれほど意外のものではなかったであろう。

しかし張璪の画法は、破墨の域だけにとどまらなかった。彦遠がみずから張璪の画法を「紫毫の秃鋒を用い、掌を以て色を摸す」と記し、符載が「毫を列ね墨を飛ばして噴搾し、掌は裂けるが如くに離合す」と述べているように、張璪の画法は破墨の域を起え、中唐のいわゆる逸品画家の画法に甚だ近かったようである。

それでは彦遠は、一般的に、中唐の逸品画家、朱景玄の挙げる王墨、李靈省、張志和らに対してどういう評価の態度をとっていたのであろうか。先にも述べたように彦遠は、そういう逸品画家の新奇異体の画風に対して必ずしも同調的でない。それは彼の伝統的な、古典的な教養が根本においてそういう新奇異体の画風に同調することを妨げたからであろう。しかし、それにもかかわらず彼の周辺の事情、張璪や李約の存在は、新しい画風に対しても理解と同調を強要したのではなかったか。

朱景玄の挙げる王墨、李靈省、張志和の三人の逸品画家の中、李靈省については張彦遠は全く言及していない。張志和(字は子同、本名龜齡、号は烟波釣徒、肅宗の朝(七五六―七六二)左金吾衛録事参軍)については(X9a)、彼に「玄真子」十巻の著があり、顔真卿や陸羽と交友のあったことなどを記しているが、その画風については、甚だ「逸思」があったと記しているだけである。この「逸思」という評語の中に、いくぶんの反撥と異端視の語調があるにしても、そ

れほど非難の語気は強く出ていない。王墨（王黙）については（X9b）、彼が風顛酒狂で、松石山水を描くのに、酔後に頭髻をもって墨を取り、絹にいたって画くという奇態な画法を紹介しているが、ただ「落筆に奇趣あり」とか「高奇に乏し」と評しているだけである。むしろ彦遠は、従兄の張厚と王黙の画を論じたときの結論として、「甚しくは黙の面に奇あるを覚えず」といつている。ここでも、張志和の場合におけると同様に、積極的に同調的ではないにしても、非難の語気はそれほど強くない。むしろ「甚しくは奇あるを覚えず」という風に、この奇抜な画風に対してどこか冷淡ですらある。そういう態度を彦遠にとらせたのは、彼がすでに張璪についてそういう画法を知悉していたからではないか。王黙の異様な画法も、彦遠にとっては張璪という先駆者を通して、すでに周知の画法であったのではないか。

このようにすでに張璪にみられ、いわゆる逸品画家において顕著になった異体の画法を、彦遠のいう潑墨（あるいはそれをすら更に逸脱した画法）であるとすれば、彦遠はすでに潑墨を「画にあらず」と全面的に否定しているのである（H7b）。この彦遠の態度をどう解釈すべきであろうか。「画にあらず」という評価は、先に引いたように、すでに符載が下している。しかし符載の場合には、「画にあらず」と評しながら、他方ではそれを「真道なり」と規定している。「真道」という言葉は、やがて自然に通ずる言葉であろう。符載の評価には、張璪の画法を自然という方向に規定しようとする傾きがみられる。彦遠には全くそれがなかったのであるか。

彦遠が張璪あるいは逸品画家の画法を「画にあらず」と規定する態度の背後には、二つの理由が考えられる。一つは、広くいって、彼の伝統的、古典的な教養のせいである。彼の書画同体論に発する古典的な教養は、新しい画法を

卒直にそのまま認めることを妨げる素地であったといっている。今一つは、彼の山水画に対する態度である。これも彼の古典的、伝統的教養の一部をなすものであろうが、彼はもともと山水画そのものを高く評価していない。ところが新しい画風の画家の主題としたところは、多くは山水画である。彦遠自身も「山水家の潑墨あるが如きも、またこれを画といわず」といっているように、潑墨画はほとんど山水画家の画法であったのである。

山水画については晋の顧愷之が「およそ画は、人もっとも難く、次には山水、次には狗馬、台榭は一定の器のみ」といって、山水画を人物画の次に位置させている (Yen)。その伝統を受けて彦遠は、画の六法の氣韻生動を説くに当たって、「台閣・樹石・車輿・器物に至りては生動の擬すべきなく、氣韻の伴うべきなし」「鬼神・人物に至りては生動の状すべきあり、神韻をまて後全し」(Ito) といっている。鬼神人物については氣韻生動が可能であるが、台閣・樹石・車輿・器物については氣韻生動の表現のしようがないというのである。ここに樹石といって山水とはいっていないが、樹石は山水の一部である。それにもかかわらず、山水という言葉をここに使っていないところにむしろ彦遠の微妙な立場があると思う。もちろん樹石は山水の一部であるとはいえ、山水とは別に樹石だけが一つの独立の画題上のジャンルをなしていたとみななければならない面もある。しかし彦遠自身が名画記の巻一の「山水樹石を画くことを論ず」の項では、すでに山水と樹石をそれほど厳密に分離して論じていない。もはや山水と樹石とを分離して論ずるには、両者はあまりにも接近し融合しつつあったのではないか。それにもかかわらず彦遠は、先に引いたように、氣韻生動を説くに当って山水には全く触れず、樹石を台閣などと共に「生動の擬すべきなく、氣韻の伴うべきなき」部類に入れている。

この顧愷之から伝統を引く氣韻生動論は、描くべき対象（客体）の氣韻生動と、それを描く画家あるいは画そのもの（主体）の氣韻生動とを混同した素朴な見方である。彦遠はこの伝統を受けて樹石を台閣器物などと共に低く評価しながら、他方では、彼自身も説くように、呉道玄に始まる「山水の変」（*山水の變*）を高く評価せざるを得なかったのである。そこに彼が氣韻生動を説くに当って、樹石に触れながら山水に全く言及しなかったという微妙な態度があったのではないか。

彦遠は名画記の卷二の「顧・陸・張・呉の用筆を論ず」の項で呉道玄の用筆を論じ、界筆・直尺を用いる死画に対して呉道玄の画を「真画」と評し、呉達玄が「その神を守り、その一を専らにし、造化の功と合する」が故に真画であるといっている。そして死画と真画とを比較して次のようにいっている。

夫運思揮毫、自以為画、則愈失於画矣。運思揮毫、不在於画、故得於画矣。不滯於手、不凝於心、不知然而然。
(略) 則界筆直尺豈得入於其間矣。

それに次いでさらに疎密二体論を展開し、顧愷之や陸探微の周密な画体に対して、張僧繇や呉道玄の画風を疎体と説き、疎体の画は「筆わずかに一二にして、像すでに応ずる」ところのものであり、それは「点画を離披し、時に缺落あり、筆は周からずといえども、しかも意は周き」画体であるといっている。この疎体の画が、中唐以後のいわゆる逸品画風を導き出す萌芽であったことは、すでに諸家の指摘したところである。

ここで注目したいことは、呉道玄が山水を一変した人であることであり、その呉道玄を彦遠が極力称揚していることである。もちろん彦遠は、呉道玄を称揚するにしても、依然として書と画とがその用筆を同じくするものであると

いう前提を確認した上でこれを行っている。しかしわざわざ書画同体論を再確認しなければならなかったところに、すでに彦遠にとって呉道玄の疎体の画が彼の伝統的教養の理解の範囲を逸脱しようとする傾きをもっていたことを示している。いずれにせよ、彦遠は呉道玄を通して山水画の位置を改めて高く評価せざるを得ない事情に迫られたつあったということが出来る。彼が、画の六法を論じたあとで、わざわざ「山水樹石を画くことを論ず」という一項を立てて山水画を論じたのは、こういう事情の反映ではなかったか。

しかも彦遠は、呉道玄の画を評して「手に滞らず、心に凝らず、然るを知らずして然れば（中略）則ち界筆・直尺の豈にその間に入るを得んや」と評しているが、この「然るを知らずして然る」という表現は、まさに自然に相当すべき語である。例えば西晉の郭象はその「莊子注」において「自然とは、為さずしておのずから然るもの」（逍遙遊篇）、「然るゆえんを知らずして然るもの」（齊物論篇）といっている。彦遠の呉道玄評は、まさに自然の概念を適用すべき一歩手前であり、彼の「自然」（上品の上）の品等はまさに呉道玄にも当てて然るべきところである。ところが彦遠は、先にも述べたように、呉道玄などに対してはもはや品等を下していない。呉道玄の筆法を、一方では「然るを知らずして然るもの」（自然）と評しながら、自然の品第を下さなかったのは呉道玄の疎体の画が、他方ではすでに中唐の逸品画家たちの澱墨などの画法へと展開する萌芽であることを感知していたからではなかったか。呉道玄に対して自然（上品の上）の品等を下せば、その勢いのおのずからな延長として中唐以後の逸品画家に対しても自然の品等を下さざるを得ない趨勢におちいる。そこに張彦遠の、新しい時代の動向に対する理解と、彼の古典的な教養との間の矛盾が生じたのではなかったか。新しい画風に対しても彦遠は張璪や李約を通して十分の理解をもちなが

ら、その承認と同調へと踏み切ることができなかったために、彼の「自然」の品目が曖昧な性格に終わったのではないか。しかも彼の「然るを知らずして然るもの」という自然の評語は、山水を一変した呉道玄の疎体の画法に対して下されているのである。張瓌や逸品画家に対して自然の評語を下す一歩手前まで来ているのである。

このようにみえてくると、彦遠は中唐の奇逸な逸品画に対しても、必ずしも反撥的、否定的にばかり評価を下したのではなかったのではないか。もちろん彼の根本の態度が伝統的、古典的であったことに変わりはないにしても、張瓌を通して新しい画風への理解と同感を強要されつつあったことは事実ではなかったか。そしてこの新しい画風こそ「自然」の名に価するものであったはずである。彦遠自身の言葉ではないが、朱景玄がこの逸品画家の一人、李靈省の画風を述べた言葉の中に自然という語がみえる。

若画山水竹樹、皆一点一抹、便得其象。物勢皆出自然、成為峯岑雲際、成為島嶼江辺。得非常之体、符造化之功。非常の体であるが造化の功に合し、物勢は皆「自然」に出づというのである。彦遠も、彼の品等の目に「自然」を立てたとき、暗々裡にこの逸品画風をその背後に想定していたのではなかったか。

しかも、先に述べたように、彦遠の周辺には彼を「老子」へと導くに足る李約のごとき人物がいた。それだけではない。張瓌の弟子の中には、道教へ走ったと思われる人物すらいる。張瓌には沈寧と劉商（字は子夏、大歴〔七六六—七七九〕の進士）の二人の弟子があるが（X69）、劉商は、のちに道術を得たといわれている人物である。しかも劉商は、張瓌が衡州の司馬に左遷されたとき、悵然として「張瓌を懐う」という詩（全唐文三〇四）を賦したほどの間柄であり、張瓌自身の周辺にもそういう雰囲気があったよってたと察せられる。

とにかく彦遠の周囲には、彼が自然の品目を立てるだけの条件が、画風においても思想においても生活振りにおいても一応整っていたわけである。もしこのような推測が可能であるとすれば、彦遠は彼の自然の品目を、彼の周囲の事情に迫られて立てたものとみていいであろう。

ところが実際には、彦遠は自然の品目を、推測されるような動機とは無関係に、三品九等の中の上品の上に当て、初唐以前の画家三人をこれに該当させている。そこに彦遠の絵画評価における二重の性格、すなわち彼の伝統的、古典的な教養と、彼の現在立っている環境からの影響と、この二つの面からくる折衷的な性格が生じたのではなかったか。せつかく現在の情況の上に立って自然の品目を立てながら、それを彼自身の伝統的教養の重さのために李嗣真的方向に適用させてしまい、朱景玄的方向に発展させることができなかった。そのために「自然」の品目の本来的な性格が失われてしまい、これを初唐以後、殊に中唐以後の新奇な画風の画家に適用することができなくなった。そこに彼の自然の品目のあいまいさが生じ、結局これを十分に説明することができなくなったのではないか。あの浩瀚な歴代名画記の全篇を通じて、自然の語を掲げるのは上述のただ一箇所だけであり、他のどこにもそれを直接敷衍した箇所が見当らないということは、こういう事情から生じたことではなかったか。

以上が、張彦遠にみえる自然の品目の位置と、その設定の事情と、その二重の性格とについての考察である。