

# 「画の六法」と写実についての一考察

松 永 拓 己

## A Study on “Six Principles of Drawing” and Reality

Takumi MATSUNAGA

(Received by October 1, 2012)

This paper studied the relation between “six principles of drawing” and reality. There has been argument of drawing in Chinese pictures for a long time. They are six principles of drawing. I take up the history of six principles of drawing in Chapter 2. Six principles of drawing are as follows. 1Qiyuu shengdong 氣韻生動, 2Technique of an outline and a brush, 3About a form, 4About a color, 5About composition, 6The copy of a masterpiece. Famous critics about this are Xie He 謝赫, Zhang Yanyuan 張彥遠, Guo Ruoxu 郭若虛, and Dong Qichang 董基昌, etc. Chinese pictures had many drawings in India ink. The drawing in India ink developed into the tendency to lose form and color. Brush technique and qiyuu shengdong acquired the immovable status. Critics announced various views of six principles of drawing. In Japan, this argument entered in the Edo period. The painter of Japan of those days learned pictures from the argument. However, There was an idea of scorning the likeness of a form, and the form in drawing was ambiguous. However, the view referred to as drawing truth in it happened. Chapter3 has described that the likeness of a form differs from drawing truth. The painters who practiced it are Jakutyu Itou, Oukyo Maruyama, and Koukann Shiba, etc. The soul of six principles of drawing is wonderful. I thought that Kazan Watanabe would unite the soul of Oriental pictures, and the idea of Western pictures. He tried to take in both the idea of six principles and the true way of drawing. In Chapter 4, I have taken up about Kazan Watanabe. Chapter the conclusion has described that reality also fulfills the idea of six principles.

Pictures not only draw the likeness of a form, but aim at something in the true. The word “drawing truth”, “sketch”, and “reality” is used in the same meaning today. “drawing truth” became a “photograph” and it replaced the word “reality”. I think that “drawing truth” is unsolvable only in the sense of the language of Western pictures. In six principles of drawing, the contents of “drawing truth” are better than “the likeness of a form”. It leads to the soul of drawing. Qiyuu shengdong have a view beyond the likeness of the form, and It still remains as an important idea by Oriental pictures. In Western pictures, the impressioniste separated from the likeness of the form soon. I think reality have high target point. It is not the likeness of the form. It is like the qiyuu shengdong in Oriental pictures.

**Key words** : six principles of drawing, reality, likeness of the form, drawing truth, drawing pictures

## 1 はじめに

江戸後期の画家、渡辺華山（1793～1841）は、中国の北宋の詩人、東坡（蘇軾）（1037-1101）のことばから、

作画事形似、見與兒童隣<sup>1)</sup>  
 （画を作るに形似を事とするは、見、兒童に隣す）

という引用を「絵事問答」の中で説いている。意味深いことばであり、これは、華山の晩年、蛮社の獄に連座し田原（愛知）に蟄居していた時期、書かれたものである。その後、華山は幽閉先で自刃し、その生涯を49歳で終える。そのような境遇下、蘭学を通して西洋を把握し、進歩的な思想を持った先覚者であり、田原藩家老としての優れた為政者でもあった華山は門人の椿椿山（1801-1854）に書簡にて画を教授する。形を似せて画を描くことが稚拙であると暗に示しているこのことばにどのような深い意味を託したのであろうか。華山は文人画家であるが、西洋画を重視し、写実に着目していた画家である。西洋画のリアリズムの力を重視し、実践した文人画家である華山は、東洋と西洋の狭間で、絵画の何が見えたのであろうか。

本稿では、中国から齎され、日本の文人画家に多大な影響を与えつづけ、東洋画の世界においてゆるぎない画の秘訣ともいえる「画之六法」を分析し、そして、写実について中国での論と日本での見方の展開を取り上げ、主に渡辺華山の考え方を分析し、画を描く上で「画之六法」と写実の関係を考察する。

## 2 画之六法について

東洋画において、あまりにも有名な「画之六法」は、中国の南斉の謝赫（5世紀後半～6世紀前半）『古画品録』の古画品録序に記述されていることが記録上の始まりであり、東洋画の理念の柱をなしている。以降、張彦遠（815～874 異説あり）、郭若虚（11世紀）、董基昌（1555～1636）、等、多くの論客が論じ、日本の江戸期文人画家（南画家）等への影響は多大である。

謝赫の「画の六法」は以下の六つの内容である。<sup>2)</sup>

- 一、気韻生動
- 二、骨法用筆
- 三、応物象形
- 四、随類賦彩
- 五、経営位置
- 六、伝移模写

画に六法ありと雖も、能く盡く該るもの罕にして、古より今に及ぶまで、各々一節を善くせり。六法とは何ぞや。一、気韻生動、是なり、二、骨法用筆、是なり、三、応物象形、是なり、四、随類賦彩、是なり、五、経営位置、是なり、六、伝移模写、是なり。唯、陸探微、衛協のみ之を備該せり。<sup>3)</sup>  
 （画に六法があるというが、そのすべてを兼ね備えている画家は極めて少ない。古より今日に至るまで、その一部をこなすにすぎない。六法とは何か。第一法は、気韻生動であり、第二法は、骨法用筆であり、第三法は、応物象形であり、第四法は、随類賦彩であり、第五法は、経営位置であり、第六法は、伝移模写である。ただ、陸探微、衛協のみはこれらを備えている。）

上記文章の記述のとおり、「画に六法ありと雖も～」と謝赫がかならずしも提唱した考えという訳ではなく、そのころには知られた考え方であったことが伺える。

しかしながら、この六法は困窮する。謝赫は一～六の説明をせず、それぞれを四文字のことばとして後世に残す。このことばはおおらかに画の要点をつかみとるため、以後の論客は様々な解釈を試み、人に説く。特に第一法の「気韻生動」の解釈は難解であり、四文字を2つに分けて解釈を行うことも行われ、気韻とは何かの論議に様々な論が湧きたつ。また、気韻は気運と置きかえられることも見られ、時代を経ながら、画を導くが、東洋画は以降、水墨画の隆盛となり、六法は水墨画家、画壇の下、受け継がれていく。

気韻生動の時代展開における解釈を、古原宏伸、田中豊藏の論を参考に以下記述する。<sup>4)</sup>

南斉の謝赫の気韻生動は、画に表現された対象の生命、精神の意であり、真に生きているようだ、生き生きと描かれているということの意味する。本物のように描くこと、対象の気質や性格が描き出されていることを賛美している。

晩唐の張彦遠は『歴代名画記』の中で、「画之六法」を取り上げ、説明をつけた。盛唐期に起こる「山水の変」、中唐期の水墨画の成立を経た後の時代の彼の考えは、対象物から建築、樹石、車輿、器物を除き、それらには生動は起こらないとする。すなわち、生命のある動物を描くことが気韻生動を起こすとの見解である。命を持ち、動くものを描いた時、あたかも動き出すかのような描写に対して認めている。

彦遠試みにこれを論ぜん、日く「古の画は或ひは

よくその形似を移してその骨気を尚ぶ。形似の外を以てその画を求むれば、これ俗人と道ふべきこと難し。今の画は縦ひ形似を得るも気韻生ぜず、気韻を以てその画に求むれば、すなはち形似はその間にあり。上古の画は迹は簡、意は澹にして雅正、顧陸の流、これなり。<sup>5)</sup>  
(私が一つこれを論じてみよう。古人の画は上手に形を写して、核心となっているいきおいを大切に。形を超えたもの、形態の類似以上のものを画に求めるのだから、俗人と議論してもわかってもらえない。今の画は仮に形がうまく描けていても、気韻が生まれてこない。だから、昔の画家のように気韻を描くよう努力すれば、形は自然と整ってくるものだ。上古の画は筆迹は少なく、心構えはあっさりしており、上品で正しい。顧愷之や陸探微のたぐいがこれである。)

彦遠は、形似ということばを用いた。形似と気韻は密接な関係にあるが、外面的な要素に対し、気韻は別の所にあり、精神的な存在として位置付け、形が似ているということだけでは良い画ではなく、必ずしも気韻生動は起こらず、その形が生命感の表現を伴うことを求めた。

北宋の郭若虚は『图画见闻志』において、まず気韻生動は天賦のものであることを説く。

六法の精論、万古移らず、然り而して骨法用筆以下の五者は学ぶべくも、その気韻のごときは、必ず生知にありて、固より巧密を以て得べからず、復た歳月を以て到るべからず、黙契神会、然るを知らずして然るなり。<sup>6)</sup>  
(謝赫の六法に関するこの見事な意見は、古今を通じて変わらぬものである。けれども骨法用筆以下の五つは学ぶことができても、気韻となると生まれながら体得しているものに限られていて、とうてい手先が器用で、こまやかなことができるからといって表現できるものでないし、また長い年月をかけたからといって到達できるものでない。)

描ける人は描けるが、描けない人は気韻生動は表現出来ないという。それは作者の人格の卑賤によって生じるという道徳的側面を挙げ、人格の修養、内省的制作態度を画家に求めている。画を描くことは職人とは異なり、小手先のものでなく、気韻が画面に行きわたっているものを画とすると位置付ける。ここでは、対象物は限定的な動物の生き生きとした感じ、生命感という枠を超えて、絵画に宿る気韻を唱え、画面の精神性、気品、品格となる。人格論となる。

明の董基昌は『画禅室随筆』の中で、郭若虚と同様に天授のものであるが、学ぶこともできると唱える。

画家の六法、一に気韻生動なり。気韻は学ぶべからず、これ生まれながらにしてこれを知る、自ら天授あり。然れども亦た学んで得る処あり、万卷の書を読み、万里の道を行き、胸中より塵濁を脱去せば、自然丘壑に営まれ、鄞鄂を成立す。<sup>7)</sup>  
(画家にとっては六法のうちで、気韻生動を第一とする。気韻は学んで得られるものでなく、生まれつき天から授かったものである。けれども、学んで体得できるものもあるものであって、万卷の書籍を読み、万里の郊野を旅することによって、胸中から俗世間の汚れたちりやほこりを除き去れば、おのずと胸中に丘壑が出来上がり、輪郭が完成される。)

基昌により、人格論ではあるが、気韻生動は努力すれば誰でも体得し、表現できることへと展開した。

そのような、人格の反映から、ただの技巧による気韻生動の発生を述べ、技術の練磨を重要視する技巧説を唱える清の画家達が登場する。それらは用墨用筆により気韻生動を求める。例えば、張浦山は『浦山論画』の中で、墨による輪郭・点染、筆による乾筆皴擦、意による疎密多寡、濃淡渴潤、そして最高は無意により気韻を発生させることを述べる。空漠とした概念的気分により南画家(文人画家)の有力な精神的柱となる。形似を離れ、気韻を求めるものとなる。

歴史的展開を経て今日に至る「画之六法」であるが、田中豊藏の解釈を基に説明をまとめ、一、気韻生動(絵画の最高等の精神的美的要素。作者が物象に吹き込んだ生命。)、二、骨法用筆(「骨法は画の輪郭線を指すもの」と解かれている。「その象られたる形体、とくにそれを構成する骨法が如何なる用筆法に基いて居るかを問うた」こととする。)、三、応物象形(「写形」)、四、随類賦彩(「著色」)、五、経営位置(「構図」)、六、伝移模写(「名画の模写」、と私は解釈する。

さらに、具体的に内容を考察すると、第一法の気韻生動を目的として画を描くが、第二法の骨法用筆は、輪郭線と筆技法が重視される。筆技法は描写技法でもあり、輪郭線は必要な要素であるが、画家の意の中に託される。線の使い方、表し方において画家は様々な研究を行い、取り組んできた。第三法の応物象形は対象物を形を写し取り表すこと、第四法の随類賦彩は対象に則した色を着彩すること、第五法の経営位置は「構図」であり、第六法の伝移模写は「名画の模写」によ

り、画を学び、何か大切な質のようなものもしくはそれに付随する技法を学びとること、ひいてはそれを自己の作品に活かすことの大切さを伝えたものであると解釈する。

江戸期の日本において流入した「画之六法」は明清画家の技巧説である。気韻生動は用筆用墨により起こるものとされ、画を描く上で対象物を観察することを離れ、六法の三、応物象形（「写形」）、四、随類賦彩（「著色」）、は意識が薄く、技法、技巧が重要視されている。

当時、流通していた『芥子園画伝』は画の技法書であり、お手本として重宝される。「画之六法」における伝移模写に近い画の学び方とも受け取れるが、木版で印刷されたお手本絵柄を見て描き方を学ぶものである。当時の印刷技術の限界と、名画とはけしていえない絵柄を基に画を学ぶものであった。気韻生動を目指して画を描くものでもあったが、明清の技巧的「画之六法」観と、不鮮明な印刷物の粉本による画の学習は如何なるものであったのであろうか。当時のわずかなお手本資料による画家の研鑽を思うと大変な苦学の状況と思われる。美術館はなく、名画は鑑賞できず、絵画指導のことを考えると、指導において本物の価値観・技術は今日でも細心であり遠大であることの必要性を感じる。気韻生動という古来不変の目標点が時代毎に、そこに至る様々な試行と指導がなされてきた。各々全力で取り組み、画の存在に立ち向かった歴史であると画論の推移を感じる。

### 3 形似と写実について

形似ということばは、前述のとおり張彦遠の『歴代名画記』の中で使われている。そこでは、「画之六法」の説明の後、

古の画は或いは能く其の形似を移し、而もその骨気を尚ぶ。形似の外を以って、その画に求む。此れ俗人と道う可きこと難きなり。今の画は、縦い形似を得るも、而も気韻生ぜず。気韻を以って其の画に求むれば、則ち形似はその間に在り。上古の画は、迹は簡、意は澹にして雅正なり。<sup>8)</sup>

（訳：前述）

と述べている。「画之六法」の、一、気韻生動、二、骨法用筆をまとめて骨法とし、三、応物象形（「写形」）、四、随類賦彩（「著色」）を形似としている。形似は外形を正確に写し取ることであり、形・色が対象物に似ているということと、形似を定義づけている。

それ物を象るは必ず形似にあり。形似は須らく其の骨気を全うすべし。<sup>9)</sup>

（いったい物をかたどるには、形似は必要であるが、形似ということは、その対象の骨気本質をものにする必要がある。）

と述べる。これは、「画之六法」に則った説明であり、形・色が似ていることは上位の骨気（気韻生動・骨法用筆）を伴うものであることを説明している。

これらは、画を描く上で、似せて描くことを認めるが、それは、気韻生動へ向かうものである。両者は独立した概念であるが、対立するものではない。さらに、

骨気と形似は、皆な立意に本づき、而して用筆に帰す。<sup>10)</sup>

（骨気と形似は、みな立意を基本として つづまるところは筆の扱いいかんということに帰着する。）

ここで、意という概念が持ち出される。作者のイメージにより操作され筆を運ぶことにより画が出来上がるという。この意は、写意という表現概念を持ち、以降の水墨画に多大な影響を齎す。水墨画において、破墨・澆墨の在り方が形似を否定し、形と色の束縛を避け、時代は水墨画の下、画の方向性を形作る。しかし、彦遠は、澆墨を「澆墨は絵画ではない」<sup>11)</sup>と排斥しているが、しかしながらそれまでの伝統を否定する水墨澆墨法は以降、水墨画の必要な要素と組み入れられる。そして写意の存在感が高まり、形似を駆逐していくこととなる。

形・色を正確に描くことを意味する形似という言い方は現在あまり使われないが、前述のとおり張彦遠の『歴代名画記』には頻繁に使われていることばである。

元の湯屋（13世紀後半～1323）の『画鑿』には

一種の気韻が自らそなわっている。形似を以ってこれに要求すべきでない。<sup>12)</sup>

墨竹は凡て十四巻を見たが大抵は意を写して形似を求めている。<sup>13)</sup>

形似位置に拘泥すると神韻気色がおろそかになる。<sup>14)</sup>

形似は卑賤な造形用語として扱われている。外見に執着してそれを似せて描くことは、張彦遠も湯屋も否定的である。東洋画の各論においても形似の扱いは低い。

「画之六法」における3,4番目にあたる項目であり,1,2番にあたる骨法や気韻の下に置かれる内容であり,東洋画にその影響は少なからず及んでいる。

唐末・五代の荆浩(10世紀前半)は『筆法記』において

画者,画也。度物象而取其真。物之華,取其華,物之実,取其实。華為実。若不知術,苟似可也,圖真不可及也。<sup>15)</sup>

(画とは計ることである。物象を心中ではかつてその真を取るの意である。物の表面の美からはその華を取り,物の内面の美からはその実を取る。華だけをとらえて,実というものも之であるということとはできない。若し方法をしらなければ,ちょっと似せることくらいは出来ようが,真を企図してもできないものだ。)

華と真と実を分けて絵画表現の違いを言い換えている。華は外見のことであり,実はその内側にあるものを表し,描くことは,実を捉えて真を取らねばならないことを述べている。

真を使ったことばは,書に真行草がある。

図真不悟,習草将迷。<sup>16)</sup>

(真をえがきて悟らず,草を習いてまさに迷わんとす。)

書法における,楷書と草書の心得を述べている唐の孫過庭(7世紀後半～8世紀前半)の『書譜』の一説である。

或不能真行。此大妄也。真生行。行生草。真如立。行如立。草如走。<sup>17)</sup>

(あるいは真・行を能くせざるは,これ大妄なり。真は行を生じ,行は草を生ず。真は立つがごとく,行は歩くがごとく,草は走るがごとく。)

北宋の東坡(蘇軾)の『東坡論書』の一説である。真の大切さを述べている。

書法における真はもっとも形のはっきりとした楷書を指す。形の明瞭明確な真は狩野派の画法である真の画体にも通じる。真は形がはっきりとした写実的な描き方に近い。

真を取ることは,荆浩が述べていることであるが,書においても画においても重要なことである。

梁の劉勰(5世紀後半～6世紀前半)の『文心雕龍』の情采には

昔詩人什篇,為情而造文,辭人賦頌,為文而造情。何以明其然。蓋風雅之興,志思蓄憤,而吟詠脛性,以諷其上。此為情而造文也。諸子之徒,心非鬱陶,苟馳夸飾,鬻聲釣世。此為文而造情也。故為情者要約而写真,為文者,淫麗而煩濫。<sup>18)</sup>

(昔,詩経詩人の詩は,感情を吐露するために文を造り,辞賦の作家の賦や頌は,文を作るために感情を作為した。何を理由としてその事実が証明できるか。けだし、『詩経』の詩が作られたのは,時世に対する憤りが詩人の心のうちに鬱積し,其の感情を歌い上げて,為政者を風刺するためであった。これは,感情を吐露するために文を作ったのである。しかるに,その他の作家たちは,心のうちに晴れやらぬものがあるわけでもないのに,いたずらに文章を飾り立てて,それで世間の名声を求めようとしたのである。これは,文章を作るために感情を作為したのである。感情を吐露するために作った文章は,簡潔な修辞の中に真実を描写できるが,文章を作るために作った文章は,飾りすぎて真実を失う結果になる。)

情とは,文学の核心となる思想・感情・情緒のことであり,采はかざりである。思想や感情が先に在り,その真実を表現することの大切さを述べている。装飾は技巧であり,それらが先行することは邪道であるという。文章作成を説明する中で真を写しだしたる文を,写真と言いつわっている。

日本の江戸期における伊藤若冲(1716～1800)の宝暦五年(1755)作<虎図>の自筆画文には

我画物象非真不図 国無猛虎傲毛益模<sup>19)</sup>

(私の画のモチーフは真ではない。我が国には虎はいないので毛益の描いた虎を模して描く)

実物を見て描くことを本望としていた若冲の模して描いた虎を真ではないと自ら記しているものである。真へのこだわりを認める文である。

奥文鳴(不詳～1813)の『仙斎円山先生伝』において記述された円山応挙(1733～1795)については

昆虫草本写真一百幀ヲ描ク<sup>20)</sup>

(昆虫や草本の写真を百幀描く)

とある。

司馬江漢（1747～1818）の『西洋画談』においては

写真に非ざれば妙と爲るにたらず。又画とするにたらず。其写真と云は、山水花鳥牛羊木石昆虫の類を描くに、毎見新たにして、画中の品物悉く飛動するが如し<sup>21)</sup>

（写真でなければ妙となるには足りない。また画となるにも足りない。その写真というのは山水や花鳥、牛、羊、樹木、石、昆虫のたぐいを描くにおいて、見るたびに、画の中のモチーフがすべて飛び回り動き回るかのようなものである）

さらに

故に写真を為者より、彼和漢の画を見れば、誠に小児の戯れに幾ふして、画と為にたらず。<sup>22)</sup>

（だから、写真を行う者から、日本や中国の画を見れば、誠に子どもの戯れのように、それを画というには足りない）

と真を写す者からの視点を明確に述べている。

もはや、形似とはいわず、写真ということばで正確に描くことを述べている。

江漢は写真にこだわりをもつ。写意を標榜する文人画家達と一線を隔す。形似は写意によって、低俗な描写行為と為されてしまい、形似の持つ意義は表面的・皮相的で軽薄な描写であるという位置にある。しかし、ただの皮相的な描写（形似）と違い正確に描くことを写真ということばで表し、今日の写実につながる、合理的西洋画法を積極的に取り入れていく。

写真ということばは、今日、フォトグラフ (photograph) という意味合いが強い。写真機 (camera) で撮影され、紙に焼き付けられた映像を指す。古来、写真とは、ありのままを写し取ることであり、絵画に限らず、真を表わすことは文学、書の概念としても存在していた。

日本においては、江戸末期の写真機の普及により、ことばに2つの伝達意味が併存し、今日に至る。むしろフォトグラフの訳語としての意味が広く使われ定着している。

江漢は、蘭学者の平賀源内（1728～1780）との交友で、西洋知識を取り入れ、西洋画の研究による江戸期における洋風画の確立と、銅版画の創製、視眼鏡器具の開発を行い、写真鏡と呼んだ。

江漢の『春波楼筆記』には次のような記述がある。

然るに画の妙とする處は、見ざる物を直に見る事

にて、画は其物を真に写さざれば、画の妙用とする處なし、之を写真する方法は、蘭画なり、蘭画と云うは、吾日本唐画の如く筆法、筆意、筆勢という事なし、只其物を真に写し、山水は其地を踏むが如くする法にして、写真鏡という器あり、之を以て萬物をうつす。故にかつて不見物を描く法なし。唐画の如く、無名の山水を写すことなし。<sup>23)</sup>

（そこで、画の妙とするところは、実際に見ていなかったものを直に見ることによって、そのものを真に写さなければ、画の妙用とすることはできない。画を描くに真を描く方法は、オランダ絵画である。オランダ絵画というのは日本や中国絵画のように、筆法、筆意、筆勢という事はない。ただ、そのものを真に写し取り、山水画はその地に行って歩いているかのように描ける方法である。写真鏡というものがある。これを使ってなんでも描写することができる。だから、見ていないものを描くことはない。中国画のように名も知らぬ山を描くことはない。）

江漢は、中国の絵画に対し、オランダの絵画を称賛している。その理由は、見ているものを描けることである。見ているものを、見るとおりに描いてよいからである。骨法が重視される中国画は、筆法の決まりや、筆意の存在の意識、筆勢の意識を働かせることに、描写が束縛されていたが、写真鏡を使えばリアルに描き出せることを書き述べている。

写真鏡はリアルに描き出すことがたやすくできる用具である。このころは、写真機はまだ存在していない。写真鏡を使って実景の描写を行っている時代である。写真に描くに（真を描き出すに）、写真鏡という名前の用具が司馬江漢のこの1811年の記述にあることが確認できる。今日でも写真ということばには、「ありのままをうつすこと。」と、写生、写実と同じ意味を持つが、混乱を避けるためか、フォトグラフ (photograph) の意味で扱われている現在である。

写生は、スケッチ (sketch) の訳を持つ。事物の実相を臨場で写すことであり、臨本からではなく、実物から描き起こすことである。

写実はリアル (real) の訳を持つ。実際の状態のままを写すことであり、明治期に西洋から日本に写実主義が流入する。

雑誌『ホトトギス』第3巻（明治31年）における、文学美術批評の中で、正岡子規（1867～1902）は写生・写実論を述べる。

日本の絵画界にて写生という事やかましくなったのは百年計り前の事で、これはいくらか西洋画の影響を受けたものと見える。絵師が今更の写生写生と騒ぎ出したのは可笑しい分け譯で、元來絵を画くのに写生より他に書き様のあった筈はないのであるが、それは我邦の絵が昔から一種奇妙な發達をして、ひどく実物と離れてしまふた為に、いはば大もとに戻ってきたのであろう。併し、日本の画といふてもずっと昔の金岡とか少し下って住吉土佐の起こった頃の画は、矢張写生であったので、其写生が今日の西洋派の写生と違ふて居るのは、ことさらに違へたのでは無く、思ふやうに写生ができなかつたのである。……

今日写生写生といふて居る人でも何うやら写生といふ事が分つて居らぬやうな。……なぜといふに同記者は不折の道草の画を目して何の躊躇も無く直に写生にあらざと断言したのは、不折が平生写生に依るか依らぬかを知らんからであらう。……これは實際あの画の通りの者があって、不折がそれを写生したのは知つて居る。……写生の味を悟り得ぬのを咎むるのである。……

写生に精神を加へるといふのは大作には必要であるが、普通の画は写生したばかりで多少の精神が加はるものである。……天然の景色をありの儘に写して画になる。……<sup>24)</sup>

子規は写生による俳句・短歌の革新を行った人物であるが、画家の中村不折(1866～1943)との交友もあり、写生とは何かを考えた人物でもあり、写生についての理論も際立っている。この記述から、明治30年頃の世間での写生についての認識と普及の様子が窺える。

写生は、直に対象を見て描くことである。そこに、画家の精神的なものが付随されていっても構わないが、直接対象を見て描くことがなければ写生ではなく、形が似ることが目的とされる形似という概念とも幾分異なることが分かる。

写真は真を捉えるところが核であり、写生も近い意味を含むが、写生(スケッチ)は、直に見て捉えるところに核がある。

そして、写実に至る。西洋からの流入した概念も含み、實際を写すことである。実世界の真の認識を求めて描くこと(リアルに描くこと)である。西洋においてリアリズム(realism)はロマン主義・理想主義に対するものであり、クールベ(Gustave Courbet 1819～1877)が提唱する。日本に移入され、それまでの写真、写生ということばに融合するかのようにして、入れ替わるかのようには現在では写実ということばが使われるようになる。

合理的解釈では形が似ているか否かが写実という向

きもある。それは、形似のことである。東洋画的解釈では、形似は表層が似ているか似ていないかのみを意識するが、実というものを捉え写す写実には表層の問題だけではなく、そのものを捉えているかが核となるものであるのではなかろうか。リアルの訳語が与えられているこのことばには、虚偽がなく真実を明らかにするという意味も含まれる。前述の『筆法記』における、華と実の関係で、外も内も表わすならば東洋画という形似ではなく、写実というものは形似も含みながら真も齎す概念となるものではないかと思われる。

#### 4 渡辺華山の「絵事問答」について

作画事形似、見與兒童隣<sup>25)</sup>

(画を作るに形似を事とするは、見、兒童に隣す。)

これは本稿の冒頭で取り上げた一文であるが、江戸後期に生きた渡辺華山はなぜそのことばを門人に説いたのか。形似は子どものような画であるという、一見解りにくい見解である。華山は何を伝えたかったのかを、遺稿である「絵事問答」より考えてみる。

渡辺華山(1793～1841)は三河田原藩江戸屋敷に生まれ、江戸詰めの藩士であった。16歳で画工白川芝山に入門、17歳で文人画の大家である谷文晁の門下である金子金陵に入門、その後、谷文晁(1763～1841)に入門した。蘭医の者吉田長淑(1779～1824)と交際もあり、高野長英(1804～1850)とも交友が繋がる。華山は谷文晁の門下の文人画家であるが、蘭学との繋がりや蘭画と接する。華山は意識的に西洋のリアリズムを摂取していく。ここで、リアリズムということばを使うが、このころは、写実主義(リアリズム)は発生しておらず、適当なことばが当てはまらない。華山は、いうなれば写実・写真を吸収し解釈していく。

元々、谷文晁のもと関東南画には写実的要素がある。狩野派に対する文人画は中国の南宗派の流れをうけるものであり、古くは王維に由来する(董基昌「南北二派論」という。写実・写真とはかけ離れた方向性をもつものであるが、極めて寛容に或いは積極的に摂取していく。

華山は東洋画論も西洋的視点も双方柔軟に学び取り、自分の中に宿し、醸成している。そして、写生(写実)と写意の対立を解決し統一を図る努力を感じる。〈鷹見泉石像〉、〈佐藤一斎象〉をはじめ、真景図、俳画、虫魚図、ヒポクラテス像、ヨンストン動物図鑑写図など、作品群がそれを物語る。

さて、天保十年(1839年)、「蛮社の獄」による田

原塾居において、門人の椿椿山への書簡による問答には華山の画論が述べられている。

六法論、是は心掛候得共未出来不申。・・・新たに写形傳采法を考申候。・・・大体根元は点線、方圓形質、面体、横斜、曲直、単浅、疊深、遠近、大小等、一法制萬、少儀御多等、法立便画成、画成陰陽成、陰陽成色生、陽陰云々、色采云々、色なれば其原五なるもあり、七なるも有之候得共、僕が考は

茶褐

赤 — — 黄色 明 白 暗 黒  
紫 \ / 緑  
青

など何分学淺識隘候間、棟撓み可申存候<sup>26)</sup>

(画之六法の論は考えているが未だ明確に解決できない。・・・新しく、写形と色彩の法を考えました。・・・画の根本は、点線、角形、円、面、斜め傾斜、曲線直線、浅さ、深さ、遠近、大小などであり、一つの法則に多くがあり、少ない法則に多くの等級があり、法則の都合で画を成す、画を成すには陰陽(明暗)を成す、陰陽を成して色彩が生まれる。陰陽も多様、色彩も多様、色は5とも7とも有るといいますが、私の考えは次のとおりである。・・・)

以上なにぶん浅はかな狭い知識で申しておきます。)

華山は東洋画論の解明を行うべく、西洋的解釈で点線面と色彩、遠近の問題を解決しようと試みている。陰陽・五色・七色の東洋的知識を押さえるものも色相環を捉え、明暗と色彩の関係を計っている。

来画、気韻の気は、筆気の気と申が正説と御示被下候にて、分明に会得仕候得共、正説は何人の説に御座候哉

此は唐志契『絵事微言』の説に御座候、其論に有筆氣有墨氣有色氣俱に云之氣云々、扱、此氣韻生動の説、古人諸論ありて、其指陳一定不致、或は煙潤とし、・・・其他高上の説に至りては、天地の真氣、人品之高邁、或は読書破萬卷、下筆如有神の詩を引き候など・・・志契が氣宇を解し候は、正意穩当と被存候<sup>27)</sup>

(中国から舶来した絵画で、気韻の気は筆気の気が正しいと理解していますが、この説は誰の説でしょうか。

これは、唐志契(1579～1651)『絵事微言』の

説です。その論には、筆氣、墨氣、色氣があります。ところで、氣韻生動の説は昔から多くの論があり、一定せず、或るものは煙に満たされているようなものとし、・・・高上の説としては天地の真の氣、人品が立派であること、或いは多くの本を読むことで神が宿る筆のようなものという詩を引き合いにし・・・唐志契の説は穩当といえます。)

華山は、歴代の東洋画論についての学識が高い。その中で唐志契の画論に考えをまとめていたことがわかる。

写生切近なれば、俗套に陥り候、是は第一避くべし<sup>28)</sup>

(写生が似すぎると、世俗的になり、これはまず避けなさい)

写生論であり、写生は大切であるが、描きすぎること失うものがあることを述べる。描写の感覚を教えている。

作画事形似見與兒童隣、東坡の詩、見は見識なり<sup>29)</sup>  
(画を描く時、形似を事とするのは、子どもの絵に近い。東坡の詩、しっかりとした考えを持っている)

画を描くことは、形似が目的でないことを述べ伝えようとしている。

人物花禽蟲魚は古今皆写真なり、山水も古は其通りにて、五岳四瀆の図なり、黄河流勢図、山川地形図、江湖九州山岳勢図也、人物は何人、花鳥何花何鳥と指し可申を画という何れの所の山水か、唯雲霞煙靄四時の氣を画くのみ山水とは申しがたく、聖人は事を創、賢者は述ぶ、人あり土地ありて礼政興る、皆ものあり則あるの意、今の山水は老莊異端の如く、画の真面目に害あり、山水は空疎の極みなり。<sup>30)</sup>

(人物、花、鳥、虫、魚を描くのは古今みな写真で描いている。山水を描くも昔はその通りに描いていた。五岳四瀆の図であり、黄河流勢図、山川地形図、江湖九州山岳勢図であった。人物は誰なのか、花鳥は花は何の花か、鳥は何の鳥かわかるものを画といていた。どこの山水なのか、ただ、雲霞煙靄の4つの氣を描くのみでは山水とはいいがたく、聖人は仕事をはじめ、賢者は話をする。人がいて土地があって礼政がおこる。みんな物が



そこにあるということがわかった。今の山水は老荘の考えの異端のようで、真面目な画に害がある。山水は何もないことのきわまりである。）

画を描くには、写真で描くことを述べている。  
(華山の時代の) 山水画が老荘表現とは遠い表現であることを述べ、何を描いたのか分るように描くことを論じている。

氣と申は大極一元の氣、程子の所謂造化不窮の生氣、……ここに云氣韻の氣は、悪と小と殺とに不適、大と善と生との氣を指す也、扱氣と申は、天地万物生々の事にして、単義也、韻は音の和諧致事にて、衆音を合して言義也、右故に、氣云は、筆の氣、墨の氣、色の氣と一つ一つの生氣にて、韻と云は、其筆墨色の衆生氣力運動するを韻と申候。<sup>31)</sup>

(氣というのは大極一元の氣、程子のいう造化不窮の生氣である、……ここにいうが、氣韻の氣は、悪や小、殺には適さないものであり、大、善、生の氣をさすものである。さて、氣といえは、天地万物生々の事であって、それにつくる。韻は音の和諧でことであり、音を集め合わせるこの意味である。だから、氣は筆・墨・色の生氣であり、韻はその筆・墨・色の氣が一つに集まりあたかも動くかのことを韻という)

氣韻生動のもっとも難解な、氣について持論を述べている。大極一元の氣、造化不窮の氣というのは、存在が大きすぎて分りにくい感があるが、氣の存在は、この世界の存在に関わるものであり、芸術家が、作品を作りだすにおいて、新しく創造する造形することの意味・意義をことばとして説明している。韻については、音楽用語として説明し、氣が韻をなすことを述べている。

有筆有墨謂之画有韻有趣、謂之筆墨、筆もなく墨も無くては紙ばかりなればこそ、筆にて形をなし、墨にて陰陽向背を隈りて、曲線横斜が見る様に分る故、是を人は画をいう可し、されど形備り、影日向有れども、作り花でも模様でも其位のことはあるなり、ここに其筆墨の跡に氣韻、筆墨の経営格構に風趣がなければ、我は又是を筆墨とは申さぬなり、風流瀟灑、謂之韻盡變窮奇、謂之趣、韻と言ふても、其韻に俗韻もあり、雅韻もあり、趣と言ふても、その趣に俗趣もあり、雅趣もあり…<sup>32)</sup>

(筆有り、墨有り、これ画にいう。韻が有り、趣があり、これ筆墨にいう。筆もなく墨もなくしては

紙だけであるので、筆で形をなし、墨で陰陽向背を隈どりを入れて、曲線、横線、斜線を入れて見る人にわかるので、これを人は画というのである。しかし、形があり、陰影がついたとしても、作った花でも模様でもそのくらいのものはある。そこに、筆墨の痕跡に氣韻がなければならぬし、筆墨の構図位置に風趣がなければ、私は、これを筆墨とは言わない。風流瀟灑で韻といい、変がきわまり、奇がざわめくことが趣という。韻といっても、その韻にも俗っぽい韻もあり、雅な韻もある。趣といっても、その趣にも俗っぽい趣もあり、雅な趣もある…)

画を描くとはどういうことかを分かりやすく説明している。形と陰影をつけること。しかし、それだけではない。雅な韻をふみ、趣を携えて造形することを述べている。

東洋画と西洋画の両者の視点で画を考え、まとめていこうとした華山は、塾居中の書簡で門人に託す。写真と六法の深遠な結びつきを模索していることが窺える。陰影による写真表現と六法の双方の利点・注意点等探求し述べているが、華山にはその研究の成果を十分に作品に昇華するまでには残された時間はあまりにも短い。自刃の間に描き上げた<黄梁一炊図>は想いを託した胸中の丘壑が描かれている。

## 5 結論

東洋画は水墨画の存在を抜きにしては語れない。日本においても雪舟(1420～1506)をはじめ、狩野派、文人画家への数百年に及ぶ影響は大きい。そして、明治期の西洋画の流入は日本の絵画に写実という革新を齎し今日に至っている。

本稿で論じている写実という概念は、東洋画においても元々あったものである。上古の時代の顧愷之(東晋の画家)(345～406)などの緻密に描かれた着彩絵画作品からも伺う事ができる。その時代に提唱された「画之六法」は必ずしも水墨画の為のものではなく、絵画表現全般に及ぶ考え方であったはずである。

絵画には形似を超えた何かがあり、それを目的として制作を行う事は今の絵画制作でも通じるものがある。

今日、写実ということばと概念は浸透し日常的である。それは、形似とは異なる。形似を超えた概念であるが、形似を取り除いては成立しない。外観の正確さを知覚することは必要な要素であり、そこを通して実を掴み、真に至ることが不可欠である。真や実は抽象

的な表現であり、感覚としては分るが、何なのか実態がない。しかし、多くの画人が写真に至るように入り組んできた。形似ではなく写真（写実）である。「画之六法」では、形似の上に、気韻生動がある。似る似ないことよりも大切なものがあるという。

東洋画は形似を駆逐することで当時新鮮な表現を隆した。水墨画の破墨・澆墨による画作りと、写意の覆いによる絵画の世界観の確立は、やがて、陰影についておおらかになり、形似に拘らない表現は必ずしも間違いではない。西洋画においても、リアリズム（写実主義）のみがあるわけではなく、その後、印象派や、象徴派、フォーヴィスム（fauvisme）、キュビスム（cubisme）、シュルリアリズム（surréalisme）、抽象表現主義などが登場している。それらは寧ろ、形態・色彩の正確さに執着することはなく、束縛のない人の感性の自由な働きが表現を動かしている。写意という絵画表現における心の在り方は、常に働いていると思われる。違いは墨と筆という限定された画材ではなく、油彩、水彩、ナイフ、鉛筆など、東洋人にとって身近に無かった画材が、西洋で発展しつづけ、その墨以外の異素材の表現の可能性が流入して来たことで、墨以外の新素材の練磨と表現の可能性が広がったといえる。東洋画の難があるとすれば、墨筆の画一な表現技法と臨画による硬直が絵画表現の自由さを計らずも縛ってしまったことと考える。

しかしながら東洋画の魅力と可能性が失われたわけではない。

田中豊藏は「謝赫の所謂気韻生動が、画かれたる物象の形体に付随し来る生命の流露であるとするならば、題材の生物なると無生物なるとを問わず、東西を通じてあらゆる芸術的作品に先ず第一に要求せねばならぬものである。」<sup>33)</sup>と述べる。そもそも、「画之六法」の原点において、写実は否定されておらず、画の生命のようなものは、物象に向かった作者の全的気分が技巧の介在を伴い画面に痕跡として残り、画が仕上がる。謝赫の時代は、水墨画はまだ隆盛を見ず、丁寧に描かれた彩色の施された画が描かれていた。その頃の画の精神に基づく六法は世界中の絵画に共通する法でなかろうか。そうであれば、気韻生動という名の何か崇高なものが存在し、写実を行う上でも対象物を観察し、作者の精神を伴い魅力的な画を描き上げることは大事なことである。形似により対象物を正確に描くことが最終目的でなく、作者の意識・精神的なものを伴った気韻生動に至ることで吹き込んだ画の生命に、世界中の絵画の或る目標点のようなものを感じる次第である。

## おわりに

子どもに絵を描かせる場合、よく見て描くことを指導するものである。よく見て描かないと、実物と印象が異なるものが出来上がる。それでは、描き手は自信を無くし、描くことに嫌悪感をすら抱く。描く上で、形似は避けて通れるものではなく、避けるべきではない。華山が門人に伝えたことは、子どもの絵を否定しているのではなく、見識ある大人が形似の絵に対して、見出さねばならないものがその奥にあることを伝えている。子どもが形似に依拠し、絵を描くことは成長段階として無理はなく、必ずしも間違いではなく、一度は、その段階を通り、その形似を体得した上で、その向こうにある写実へ意識が向かい、気韻生動を見出すことが、求められていることであると理解する。しかし子どもであるとも、形似を探り、それを超える視座で表現する者もいるであろう。見識を得て、華山のように見極めて説いていかねばならないことである。

## 注及び参考文献

- 1) 渡辺華山、神木猶之助編、『学画問答 筆椿尺牘』(1911)、P.268.
- 2) 田中豊藏、『中国美術の研究』、二玄社（1964）、P.25.
- 3) 古原宏伸、『画論』、明德出版社（1973）、PP.56-57.
- 4) 古原、前掲書、PP.55-89.
- 5) 田中、前掲書、PP.85-104.
- 6) 古原、前掲書、P.61.
- 7) 古原、前掲書、P.73.
- 8) 古原、前掲書、P.81.
- 9) 古原、前掲書、P.61.
- 10) 古原、前掲書、P.63.
- 11) 張彦遠著、長浩敏雄訳注、『歴代名画記 1』、平凡社（1977）、P.127.
- 12) 唐宋元編、青木正克・奥村伊九良訳注、『歴代画論』、弘文堂、（1942）、P.182.
- 13) 唐宋元編、青木正克・奥村伊九良訳注、前掲書、P.203.
- 14) 唐宋元編、青木正克・奥村伊九良訳注、前掲書、P.215.
- 15) 俞劍華編、『中国画論類編』、中華書局香港分局、（1973）、P.605.
- 16) 福永光司、『芸術論集』、朝日新聞社、（1971）、P.203.
- 17) 福永、前掲書、P.346.
- 18) 戸田浩暁、『文心雕龍』、明德出版社、（1972）、PP.144-145.
- 19) 京都国立博物館『伊藤若冲大全 解説編』、小学館、（2002）、P.46.

- 20) 山川武, 『日本美術絵画全集 22 卷 応挙/呉春』, 集英社, (1977), P.119.
- 21) 司馬江漢, 『洋学 上 日本思想体系 64』, 岩波書店, (1976), P.493.
- 22) 司馬, 前掲書, P.493.
- 23) 成瀬不二雄, 『日本美術絵画全集 25 卷 司馬江漢』, 集英社, (1977), P.125.
- 24) 『ホトトギズ 第三巻』, ホトトギス発行所, (1898), P.43.
- 25) 渡辺, 前掲書, P.268.
- 26) 渡辺, 前掲書, P.279.
- 27) 渡辺, 前掲書, PP.264-265.
- 28) 金原宏行, 『幕末から明治へのめまぐるしい美術』, 沖穂社, (2006), P.141.
- 29) 渡辺, 前掲書, P.268.
- 30) 渡辺, 前掲書, P.269.
- 31) 渡辺, 前掲書, PP.270-271.
- 32) 渡辺, 前掲書, PP.275-276.
- 33) 田中, 前掲書, PP.96-97.

## 参考文献

- ・ 田中一松・米沢嘉圃, 『原色日本の美術 11 水墨画』, 小学館, (1970).
- ・ 米沢嘉圃, 「唐代における「山水の変」『國華』, 國華社, (1992).
- ・ 米沢嘉圃, 「気韻生動の源流を探る - 「古代」分期への試み-」『國華』, 國華社, (1991).
- ・ 田中豊藏, 『中国美術の研究』, 二玄社, (1964).
- ・ 古原宏伸, 『画論』, 明德出版社, (1973).
- ・ 『世界の美術 10 11 12 13』, 朝日新聞社, (1980).
- ・ 金原宏行, 『幕末から明治へのめまぐるしい美術』, 沖穂社, (2006).
- ・ 司馬江漢, 『洋学 上 日本思想体系 64』, 岩波書店, (1976).
- ・ 唐宋元編, 青木正兒・奥村伊九良訳注, 『歴代画論』, 弘文堂, (1942).
- ・ 山川武, 『日本美術絵画全集 22 卷 応挙/呉春』, 集英社, (1977).
- ・ 成瀬不二雄, 『日本美術絵画全集 25 卷 司馬江漢』, 集英社, (1977).
- ・ 鈴木進 尾崎正明, 『日本美術絵画全集 24 卷 渡辺華山』, 集英社, (1977).
- ・ 中田勇次郎, 『文人画論集』, 中央公論社, (1982).