

3. 沈標

〔續〕右雖無偏擅、觸類皆涉性。尚鉛華其能留意。雖未臻全美、殊有可觀。

〔歷〕姚最云、亡所偏善、觸類涉習、留意鉛華、亦有奇觀。

4. 謝赫

〔續〕右寫貌人物不俟對看。所須一覽、便工操筆、點刷研精、意在切似。目想毫髮、皆無遺失。麗服靚裝隨時變改、直眉曲髻與世事新。別體細微、多自赫始。遂使委巷逐末皆類效顰。至於氣韻精靈、未窮生動之致。筆路纖弱、不副壯雅之懷。然中興以後、象人莫及。

〔歷〕姚最云、點刷精研、意存形似。寫貌人物不俟對看。所須一覽便歸操筆。目想毫髮皆亡遺失。麗服靚粧隨時變改、直眉曲髻與時競新。別體細微多從赫始。遂委巷逐末、皆類效顰。至於氣韻精靈、未窮生動之致。筆路纖弱、不副壯雅之懷。然中興已來、象人為最。在沈標下毛惠秀上。

5. 毛惠秀

〔續〕右其於繪事、頗為詳悉。太自矜持、番成羸鈍。道勁不及惠遠、委曲有過於稜。

〔歷〕姚最云、繪事詳悉、太自矜持、翻成羸鈍。道勁不及惠遠、精細有過稜矣。

6. 蕭資

〔續〕右雅性精密、後來難尚。含毫命素、動必依真。嘗畫團扇上為山川、咫尺之內而瞻萬里之

遙。方寸之中乃辯千尋之峻。學不為人、自娛而已。雖有好事、罕見其迹。

〔歷〕姚最云、雅性精密、後來難比。含毫命素、働必依真。學不為人、自娛而已。人間罕見其迹。

7. 沈粲

〔續〕右筆迹調媚、專工綺羅、屏障所圖、頗有情趣。

〔歷〕姚最云、筆迹調媚、專工綾羅。屏障所圖、頗有情趣。在張僧繇上。

8. 張僧繇

〔續〕右善圖塔廟、超越群工。朝衣野服今古不失。奇形異貌、殊方夷夏、實參其妙。俾畫作夜、未嘗厭怠。惟公及私、手不停筆。但數紀之內、無須臾之間。然聖賢矚矚小乏神氣。豈可求備於一人。雖云晚出、殆亞前品。

〔歷〕姚最云、善圖寺壁、超越群公。價等曇度。朝衣野服古今不失。奇形異貌、殊方夷夏、皆參其妙。唯公及私、手不釋筆。俾畫作夜、未嘗倦怠。數紀之內、亡須臾之間。然聖賢矚矚猶乏神氣。豈可求備於一人。雖云晚出、殆亞前哲。在沈粲下。

9. 陸肅

〔續〕右綬之弟、早籍趨庭之教、未盡敦閱之勤。雖所得不多、猶有名家之法。方効輪扁、甘苦

難投。

〔歷〕陸弘甫。姚最云、早籍庭訓、雖所得不多、亦有家法。在張僧繇、毛稜上。

10. 毛稜

〔續〕右惠遠之子、便捷有餘、真巧不足。善於布置、略不煩草。若比方諸父、則牀上安牀。

〔歷〕姚最云、使速有餘、真巧不足。善於布置。比之叔父、則牀下安牀。

11. 稽寶鈞、弄松

〔續〕右二人無的師範、而意兼真俗。賦彩鮮麗、觀者悅情。若辯其優劣、則僧繇之亞。

〔歷〕稽寶鈞。姚最云、雖亡師範、而意兼真俗。賦彩鮮麗、觀之悅情。

〔弄松〕梁帝云、與稽同品。言其優劣、僧繇亞之。在解情上。

12. 焦寶願

〔續〕右雖早游張謝、而斬固不傳。旁求造請事、均盜道之法、殫極斲輪、遂至兼採之勤。衣文樹色時表新異、點黛施朱、重輕不失。雖未窮秋駕、而見賞春坊。輪奏薄伎、謬得其地。今衣冠緒裔、未聞好學。丹青道堙、良足爲慨。

〔歷〕姚最云、早遊張謝、斬固不傳。傍求造請事、均盜道。衣制樹色皆自新意、點黛施朱、輕重不失。在毛稜上稽寶鈞下。

13 袁質

〔續〕右蒨之子、風神俊爽、不墮家聲。始逾志學之年、便嬰痲瘋之病。曾見草莊周木雁、卞和抱璞兩圖、筆勢道正、繼父之美。若方之體物、則伯仁龍馬之頌。比之書翰、則長胤狸骨之方。雖復語迹異途、而妙理同歸一致。苗而不實、有足悲者。無名之實、諒在斯人。

〔歷〕姚最云、風力爽俊、不墮家聲。始踰志學之年、便嬰痲瘋之疾。曾見莊周木雁圖、卞和抱璞圖、筆勢勁健、繼父之美。若方之體物、伯仁龍馬之詞。比之書翰、則長允狸骨之方。雖語迹異途、而妙理同歸一致。

14. 釋僧珍、釋僧覺

〔續〕右珍蓮道愍之甥、覺姚曇度之子、並弱年漸漬、親訓易。珍乃易於酷似、覺豈難負析薪。染服之中有斯二道。若品其工拙、蓋稽弄之流。

〔歷〕僧珍。姚最云、稽弄之流。與惠覺同品。

〔惠覺〕姚最云、丹青之用、繼父之美。定其優劣、稽弄之流。

15. 釋迦佛陀、吉底俱、麻羅菩提。

〔續〕右數手並外國比丘。既華戎殊體、無以定其差品。光宅威公雅耽好此法、下筆之妙、頗爲京洛所知聞。

(歴) 姚最云、已上三僧既華夷殊體、亡以知其優劣。

(光宅寺僧威公) 姚最云、下筆爲京洛所知。

16. 解舊

(續) 右全法章蓮、筆力不逮。通變巧捷、寺壁最長。

(歴) 姚最云、全法蓮章、筆力不及。通變巧捷、寺壁最長。

以上の比較に見て明かなる如く、その順位も本文引用も殆現本「續畫品」に合し、その改變は「古畫品錄」に於いてなせると同一の態度であるから、「歷代名畫記」引用の「續畫品」が、現本と同一なりしことが推定される。もし細かに引用と本文との差異を検すれば、次の三を得る。

1. 順位の中、焦寶願を以て、「毛稜上嵇寶鈞下」とあるのが、引用中の自己矛盾である。即ち沈粲の項には沈粲—張僧繇、張僧繇の項にも沈粲—張僧繇、とあり、この關係は動かぬ故に、次の陸肅の項に「在張僧繇、毛稜上」とあるは、その通に解すれば、陸肅は沈粲と同列となり。毛稜は張僧繇と同列となる。然るに同列の場合には、「與惠覺同品」の如くいふのが常であるのにそれが無い。特に張僧繇の如くに尊重して長き記述をなしてゐる畫家に同置することは、體制としても他と比較を失する上に、同置には兩者を比較記述するが例であるのに、ここにはこの形跡がない。また毛稜はこの價値に

於いて張僧繇と同置すべきではない。故に「在張僧繇毛稜上」は「在張僧繇下毛稜上」の脱失であり、かかる順位の書き方は、謝赫及び焦寶願に例がある。而してかく解する事に依つて、先の困難は消失し、沈粲—張僧繇—陸肅—毛稜の順序となり現本の順序と全く一致する。

2. 焦寶願の項に「在毛稜上嵇寶鈞下」とあつて、嵇寶鈞—焦寶願—毛稜となり、前項の順位と比較すれば、張僧繇と嵇寶鈞、陸肅と焦寶鈞とが相並ぶこととなる。然るに今何れの順位が正しき形かは決定すべき材料はないのであるが、その兩者は共に許し難く、その何れか一つをとらねばならぬが故に前項の順位を取り、この順位を捨つべきである。如何となればこの焦寶鈞の一項を正とする爲には、「名畫記」の陸肅の項を否定すると共に、現本「續畫品」を否定せねばならぬ。しかるにもしこの項の「在毛稜上嵇寶鈞下」とあるを變改して、「在袁質上嵇寶鈞下」とすれば、何れの矛盾も退け得る。毛稜を袁質と變化する理由は、現本「續畫品」を基礎としたもので外に理由はなく、また何故に袁質を毛稜と誤りしかは不明であるが、他の所に於いて矛盾を生ぜざる限、此處も亦同じく最低抵抗の途を選んで、通過するは問題を明確にする道であると信ずる故に、この解釋を正しとすべきである。

3. 本文引用中張僧繇の項に「價等曇度」の一句があるが、これは現本「續畫品」には、えぬ句であつて、引用は現本の記述に一致するものの中に、これだけを突然挿入してゐる。また全體の態度の上からも、この記述は突然である。「價」は蓋し繪畫の美術的價値の意味でなくて、經濟的價値の意味で

あるから、姚最がかかる記述をここだけに限つて記入する理由を理解し難い。これは其の項の終に「雖云晚出、殆亞前品」とあるに見て、その要がないからである。「前品」は「名畫記」引用には「前哲」としてゐるのでその意味は明かである。張彦遠は「名畫記」に名價品第を論ずるの一項を置き、畫を分ちて三古とし、漢魏三國を上古とし、晋宋を中古とし、齊梁北齊後魏陳後周を以て下古として居る。姚曇度張僧繇は共に下古である。中古のもので顧陸は上古の價に等しく、下古のもので張僧繇揚子華は中古の價に等しいとしてゐる。然らば姚は下古の價であるのに、張は中古の價である。その品第に於いても姚は中品上、張は上品中であつて、その間に大きい差違がある。故に「價等曇度」は張彦遠の意見でもない。且李嗣眞の言の如く、「顧陸已往、鬱爲冠冕。盛稱後業。獨有僧繇。今之學者望其塵躅。如周孔焉。」であるから、それが姚曇度と比せられる事は適當ではない。然らば之を善圖寺壁、超越群公價。等曇度朝衣野服古今不失。

と讀むも、これは讀方が無理である上に、張と姚と比較する無理をしてゐる。姚最としてもその尊重の態度よりして、張は顧陸に比せらるべきであつて、姚と比せらるべきではない。姚の子僧覺(惠覺)を以て「覺豈難負析薪」といひ、その宗風を傳へたるを言ひ、しかも「若品其工拙、蓋稽聶之流」と言つてゐる。稽聶は「若辯其優劣、則僧繇之亞」と言はれて、僧繇に接近はしてゐるが、その間には相當に大きい懸隔のあることは勿論であつて、その文調にも之が示されてゐる。しかし僧繇と曇度と

その畫風は蓋し似て居たであらう。「畫有逸方、巧變鋒出、魘魁神鬼皆能絕妙、同流眞爲雅鄭兼善、莫不俊拔出人意表。天挺生知、非學所及」と言へる點が、稽寶鈞、聶松の「意兼眞俗：則僧繇之亞」と言へる點と、また家風を傳へたる曇度の子が稽聶の流といはれる點と皆よく相合ふ。故にその畫の價値の點は暫く別とするも、その比較をなすことは必ずしも不當ではない。故に是は或は後人によつてなされた記入がやがて本文中に錯入したものであるかもしれない。必然の理由は何等今は明かでないから、姚最にも張彦遠にも關係なきものの偶然に錯入したと考へる外はない。

以上の如き差違を除けば、他は「歷代名畫記」の氣質的變更とみるべきものであつて、本書の存在如何を定むべき程のものではない。故に「名畫記」引用の本書が、現本と同一のものであつたことが決定される。ただその註記に後人の手あることは前述の如くである。

第二節 「續畫品」の意向

「續畫品」に於いて先づ注意すべきは、その序文であつて、彼は序文の中に、自己の態度を明晰に言表して居る。その最初に

夫丹青妙極未易言。雖質沿古意、而文變今情。

と言つてゐる。即ち繪畫の極致は言表し難いものであるが、之を質よりみれば古意に沿ひ、之を形より見れば時に伴つて變化してゐる。故に藝術の本質は不變的であるが、その形體は變化的である。然らば變化的な形體と恒久的な本質の中、何れを重ずべきであるか。勿論質即ち恒久的な要素でなくてはならぬ。ここに傳統の尊重がある。而してこの恒久不變なるものは、蓋し彼にあつては氣韻である。然らば氣韻は唯一の傳統をなすものでなくてはならぬ。しかもその氣韻を、對象より出發せしめんとする謝赫の態度とは反對に、自己の内部より出發せしめて居る。彼は之を

立萬象於胸懷、傳千祀於豪翰。

といふ簡明な言葉で言表して居る。先づ内になりて後之を外にあらはすのである。内に成れるものは古意に沿ふべく、外に現れたるものは、其處に新らしき工夫がある。彼は恒久性を内に、變化性を外に定位して居る。そこに彼の古典主義があり、氣韻と傳寫との内的關係がある。故に彼は謝赫を論じて、「麗服靚粧、隨時變改、……遂使委巷、逐末皆類効顰。氣韻精靈、未窮生動之致。筆路纖弱、不副壯雅之懷」と言つてゐるのである。即ち彼は古意に沿ふの實なく、今情によつて變ずる形がある。形によりて喜ぶ世俗一般の先達とはなり得るが、氣韻精靈を喜ぶ眞の觀照には價しない。されば繪畫はその形體と本質との二つよりして、世俗と壯雅との二つの鑑賞者を生ずるのである。「意兼眞俗」(畫實鈞)の眞俗の區別、「雖未窮秋駕、而見賞春坊」(畫實鈞)の秋駕と春坊との區別も、亦ここより出づ

るのである。

もとより直接に經驗し得るものは、自己である。そして外界を經驗するとは、要するに自己の中に現れたる外界を經驗するに外ならない。吾等の經驗する外界は、畢竟意識的事實としての外界である。意識外の事物は知り得ないある物に過ぎない。故に外界を經驗するとは、外界の中に自己を經驗するに外ならない。されば一切の價値は、自己の内部におこる價値である。外界の有する價値が、價値として最も明かに感ぜらるる時は、自己の内的價値が、最も深く且最も完全に行はるる時である。故に藝術の基礎たる觀照は、外界の對象の中に最も明かに自己を感ずる事である。もし感ぜらるる外界なくば、吾を感ずる事も出来ない。吾とは働としてみれば感ずる働それ自身であるから、働きなき所には、吾は無いのである。もし此の時外界の對象中に感ずる自己の價値を最小にすれば、對象はそこに自己の價値から分離せんとする。かくて分離に傾く自己の價値を作るものは、觀照ではなく、また寫生でもない。自己に感ぜられたるものでなくて、自己より分離したるものであるから、そこに描かれたる者は、自然の觀照即寫生ではなくて、自然を資料化したるもの即ち寫實である。換言すれば藝術の基礎たる寫生でなくて、藝術のデテイルたる寫生となるのである。其處には感ぜられたるものがなくて、採集せられたるものがある。それが有る價値は味はれたる價値でなくして、僅に見られたる價値である。かくて謝赫の藝術及び藝術論の容易に傾く方向は、デテイルとしての寫實であり、形

としての新様であつた。かくては其處には深まり行く自己及び深まり行く自然、即ち藝術の有り得る譯はないのである。深き自己は骨法であるから、骨法を缺き骨法によりて深めらるる自然を缺けば、氣韻を缺くのは必然である。換言すれば骨法を缺く寫實に氣韻精靈のあるべき筈なく、随つて生動のある筈もない。生動は骨法が自然の中に働く働であるから。故に謝赫が「至於氣韻精靈、未窮生動之致」と評せらるる所以である。しかもその最大なる理由は、畫面の性質として是を見れば「筆路纖弱」である。筆路の纖弱なるは骨法用筆の缺乏であつて、骨法用筆の缺乏は、畫面的には生動の缺乏となり、氣韻の缺乏となるのである。此處に氣韻生動の致を窮めざるの原因を知る事が出来る。

而して彼が氣韻にいたるの道は、骨法を重ずると共に、「沿古意」の道である。換言すれば傳移模寫の道である。傳寫によつて恒久的なる繪畫の價值の世界に入らんとするものである。彼の氣韻は、赫の認めたる骨法寫實の二要素以外に更に傳寫の要素が加つて来る。もし寫實に重きを置けば、その對象にのみ終始すれば十分である。然るにもしも内的生活を重んずれば、やがて古意を重じ、古意を重ずるは傳統を重ずるのである。ここに於いてさきに謝赫によつて掲げられ、未だ十分の位置を得なかつた傳寫は、此處にはじめて確定せられたる位置を得るのである。即ち氣韻は自然に學ぶことおよび古に學ぶことなりとの定位である。而して骨法は自己の内面的態度であるから、骨法と傳寫と寫實との相互關係は、骨法によつて寫實と傳寫とが貫かるることによつて一貫し、その一貫せるものは氣韻

となるのである。かくて氣韻は全體の統一の成果である。

彼が更に陳思王の言を引きて、「傳出_二文士_一、圖生_二巧夫_一。性尚_二分流_一、事難_二兼善_一」と言へるを、この「雖質沿古意、而文變今情」と言へるに合せ考へると、こゝに彼の繪畫の進歩に關する意見を捕捉し得る。「性尚分流」といひ、「文變今情」といふに見て、その分化の一般なるを承認してゐる事が知られる。然るに是を質の恒久性の思想と連絡して考へれば、分化するものは形であつて、質でないとする事がわかる。由來藝術と哲學とは人間の生命の全部に關するもの即ち具體的のものであるから、深く省察冥心を加へたものには、古くよりして既にその深さは得られてゐる。たゞ人の素質と境遇の差とよりして、その深さに探り入る道を異にして居る。故にそこに捉へられたるものは、何れも個性である。この個性によつて示された具體的な生命の姿は、時代に依つて其の價値を變ずるものではない。故にその出發に於いて藝術と哲學とは、常に古に還らなくてはならぬ。「沿古意」はこれである。この傳統の意味は姚最に於いて明かにされたのである。

彼は更に

凡斯_二緬邈_一、厥迹難_二詳_一。今之存者、或其人冥滅。自_二非_二淵識博見_一、熟_二究精蘊_一、擴_二落蹄筌_一、方

窮_二致理_一。

と言つてゐる。繪畫の起源は甚だ遠くしてその成績を明かにし難い。淵識博見に非ざれば、その究明は不可能である。故に淵識博見に非ざるものの批評の標準は、好惡に歸する。この缺點を除去せん爲に、彼は

冥心用捨、幸從所好。

と言つて居る。彼はただ漫然と判断の標準を好惡に置くのではなくて、冥心用捨して後、その好惡に置くのである。即ち内的必然の後に成る好惡の用捨である。然らば冥心の内容は如何。蓋し精能の熟究、蹄筌の擯落、窮理の如き理知的なる究明である。もし然らば彼は理知的に究明せる後に於いて、その結果の全部をあげて、情意の好惡中に歸投するのである。彼の最後のものは、もとよりその情意の好惡にあるけれども、その前程となるものは、理知的なる究明である。そこに彼の主觀主義の徹底を見得る。然らば彼が傳寫をなすに當つても、そこに用ゐらるる標準は、また彼の「冥心用捨」である。骨法は純粹に自己の内面的態度であるといつたが、しからばこの冥心用捨は、やがて骨法の一つの特色をなすものに相違ない。

もし人々がかかる態度に於いてその觀照をなすならば、その評價は當を失ふこと少かるべきであるのに、世評は得てその公正を失つてゐる。その理由は蓋し三つである。偶然と激情と優秀なるものの孤立との三つである。

1. 但事有泰否。人經盛衰。或弱齡而價重、或壯齒而聲適。故前後相形、優劣舛錯。

2. 情所抑揚、畫無善惡。

3. 曲高和寡。

即ちその第一は、事と人との泰否盛衰ありて、世評を得るの難易があるが、之は偶然より生ずる幸不幸であつて、その原因は全く偶然である。第二は情の抑揚より生ずる不正である。第三は曲高ければ和するもの寡きこと、即ち優秀なるものの了解され難き事でありて、これまた止み難き社會的事實である。彼がこの書を書いた目的は、是等の理解の狹隘を訂正せんとする要求からである。而して彼の公正を得んとする工夫は、實に理知的究明によつてその質を明瞭にする事及び、その結果を情意の判断に委ねることである。即ち明晰と好惡との二つである。此の二つの方法が公正を得る理由は、この途が、意識の總てを用ひ盡す公正なる途であるからである。

彼は以上の如き態度よりして、謝赫の顧愷之の評に對して批評を加へて居る。

至如長康之美、擅高往策、矯然獨步、終始無双、有若神明。非庸識之所能做。如負日月、豈末學之所能窺。苟衛曹張方之蔑矣。分庭抗禮未不見其人。謝陸聲過於實。良可於邑。列於下品、尤所未安。斯乃情所抑揚、畫無善惡。曲高和寡、非直名謳泣血、謬題寧止。良璞將恐。疇訪理絕、永成淪喪。聊舉一隅、庶同三益。

これはその批判の結果だけを言つたものであつて、その結論に達した理由に就いては明かでないが、その主要なる點は、蓋し骨法用筆に關してであらうか。即ち赫は顧を以て、

格體精微、筆無妄下。

として彼の筆の秀れたるを言ひ、「歷代名畫記」もまた彼を以て、

緊勁聯綿、循環超忽、調格逸易、風趨電疾、意在筆先。畫盡意在。所以全神也。

と言つて居る。この記載と併せ考ふべきは、彼の作として傳へらる洛神賦圖及び女史箴圖である。共に顧愷之の眞作とはしがたきも、彼の畫風を吾等に暗示せしむる力がある。そしてこの畫は實に彼の骨法用筆に優れて居たことを示してゐる。然るに謝赫はその畫は「筆路纖弱」であつたから、彼に對しては顧愷之は最も縁遠くして了解し難き人であつたに相違ない。彼の有するものは寫實の新しさと確かさであつたから、顧の有する骨法とは對立する特色である。即ち彼の勝れたるものは素材に對する技巧であり、彼の氣韻はその點がまたそこに置かれて居たから、顧の骨法を得て格正しく沈重精緻であることも、猶「但述不逮意」とされてゐる。「名畫記」は「意在筆先。畫盡意在、所以全神也」として筆によつて神即氣韻を全うすると見るのに、赫には寫實の缺乏の故に、その畫面は完結せられぬものと思はれたのである。「點刷研精、意在切似。目想毫髮、皆無遺失」ものと比すれば、不十分とせらるるは勿論である。故に顧愷之に二十七人中の第九位を與へ、「聲過其實」と言つてゐるのは、彼としては徹した

見方である。然るに姚最は之に對して激しく反對して、その優秀なることは古今に比なく、凡庸の徒の窺ふ能はざる所である。赫が第二位を與へし曹不興、第三位を與へし衛協、第四位第五位を與へし張墨荀勗の徒の及ぶべからざる所なるのみならず、第一位の陸探微すら、聲價が實に過ぐるものであるとして、優れたるものかへつて失はるゝを嘆いてゐる。姚最の重ずる所は、この内面的なる深さである。内に充ちたるものの現れて透徹せることである。その機械的なる外物模寫にはたとひ缺點ありとするも、それは決して重大な事ではない。骨法用筆による内的生命の流露を以て重しとせるものである。

かゝる差違を検出する爲に、「古畫品錄」に採録せらるべき時代の人にして、しかもその選に漏れ、「續畫品」に採録せられたる人々を検するは、また一つの參考となるものである。即ち宋の劉璞、陸肅、袁質、齊の沈標、謝赫、毛惠秀、沈燦、毛稜の八人である。その八人は何れも「歷代名畫記」に載録せられるけれども、しかしその載録は何れも姚最の引用に終つてゐる。たゞ毛惠秀の項に、

永明中待詔秘閣。世祖將北伐、命惠秀畫漢武北伐圖。中書郎王融監掌其事。融好巧名、秀又善圖。畫成帝極珍貴。置瑯琊臺上、每披玩焉。

との「南齊書」の記事を引用してゐるのみである。故に彼の意見と彦遠の意見とを比較參照するの便はないが、彼が如何なる態度で、赫の殘せるものを選び、赫が如何なるものを殘せるかを知り得るの

便宜がある。

一、劉璞は「少習門風、至老筆法不渝前制。體韻精研、亞於其父」と稱せられ、胤祖は「名畫記」の「古畫品錄」よりの引用によれば、「蟬雀特盡微妙、筆迹超越、爽俊不凡」であり、叔父の紹祖は「至於雀鼠、筆迹歷落、往々出群」とありて共に、骨法用筆のすぐれたることが明白である。「名畫記」は「紹祖及璞並師於胤祖」とあつて、この璞もまた幼より家法を習ひ、筆法父の如くであつたとあるから、また骨法用筆に秀れてゐたことが知られる。赫が骨法用筆ありてしかも「體韻精研」なる璞を採らなかつたのは、既にその一門から二人を取つたとは言へ、猶また骨法用等の尊重の少きを示してゐる。

二、陸肅は陸探微の子であつて、「名畫記」に「探微子綏、弘肅師於父」とあり、「續畫品」は「右綏之弟、早籍趨庭之教、雖所得不多、猶有名家之法」と言つてゐる。陸探微の六法に勝れたるはもとよりであるが、兄の綏は「體韻適舉、風彩飄然、一點一拂、動筆皆奇」(古畫品錄)である。肅の用筆のすぐれたること亦勿論である。

三、袁質は袁蒨の子であつて、「風神俊爽不墮家名」(續畫品)であるが、「名畫記」に「倩子質師於父」といひ、倩は探微を師とし(名畫記)、「比方陸氏、最爲高逸」(古畫品錄)であつた。しかも袁質は、「風神

俊爽」なると共に「筆勢適正、繼父之美」ものであるから、その骨法用筆にすぐれたる人なる事を知り得る。

かくてこの宋代に於いて「古畫品錄」の逸したる三人は、第一に謝赫の既に擧げし名家の子弟なること、第二に骨法用筆を以て優れたるものなることの二つが共通して居る。更に齊代の人々には、四、沈標がある。「觸類皆涉性、尙鉛華、甚能留意。雖未臻全美、殊有可觀」と姚最はいつてゐる。「沈標師於謝赫」(名畫記)とあるから、如何にも謝赫らしい色彩の美しさ、寫實の巧さがあるが、用筆に就いては何とも言つてゐない。蓋し師の如くそれにすぐれて居なかつたものと思はれる。赫がこの人を「古畫品錄」から除いたのは、全く自己の弟子であつた故であつて、でなくば勿論喜んで採録すべき人である。

五、謝赫、自己自身を自著の中で論ずる事は、面はゆい事である。その弟子に沈標を削りしが如く、自己を削りしは勿論であつて、この四と五の兩者の「古畫品錄」にないのは、赫最兩者の差違を検出する参考とは爲し難いものである。

六、毛惠秀。「其於繪事、頗爲詳悉、太自矜持、番成羸鈍。適勁不及惠遠、委曲有過於稜」(姚最)。「南史」王融傳によれば惠秀は惠遠の弟である。惠遠は顧愷之を師とし(名畫記)、「畫體周瞻、無適弗該。出入窮奇、縱橫逸筆、力適韻雅、超邁絕倫」(古畫品錄)で「至於定質、愧然未盡」(古畫品錄)である。寫

實には缺點があるが、骨法用筆にすぐれて氣韻を得たものである。惠秀は兄に比すれば遒勁に於いて及ばず、寫實に於いて勝つてゐ、兄の子の稜に比すればまた寫實に於いて勝つてゐる。

七、毛稜。便捷有餘、真巧不足。善於布置、略不煩草。若比方諸父、則牀上安牀。(姚最)

惠秀及び稜は惠遠を師として、惠遠に及ばぬものなること「名畫記」の記す如くである。共に惠遠の骨法を學んで、惠遠に及ばぬものがあるが、猶その骨法を得てゐたことは、想像するに難くない。構圖なしに「ずんずん書いて」便捷有餘」と言はるゝに見て、この用筆の自由なりしことは知られる。稜に「真巧不足」といふ如き、絶對的の言ひ方ならぬこと明かである。

八、沈燦。「筆迹調媚、專工綺羅、……頗有情趣」(姚最)。故に沈燦の繪畫は美しさものであつたことが知られる。

以上の如くして齊代の五人中、二人は謝赫關係であるから除いたものであつて、あとの三人の中沈燦を除く二人が、赫の先にあげし名家の子弟である。そして三人中一人は骨法用筆にすぐれ、他の二人は骨法用筆よりも寫實の美しさ精しさに勝れて居る。しかしこれは宋と齊との時代的特色に基きしものであつて、謝赫がこの二人を除いたのは、彼にあつては猶寫實の不足として見られたものであらうか。かくて赫の省いた所と最の採つた所の差違は、同一家門より重複して人を取るを厭へるか否かが第一である。これは残れるものより採集する場合には當然出て來る事情である。拾遺は重複を厭は

ないからである。赫が一門を擧げたのは、陸探微とその子綏、戴逵とその子頤、劉胤祖とその弟紹祖の三回のみである。第二に骨法用筆にすぐれた人達である。赫は同族を重ねることを絶對に厭ふのではないことは二十九人中六人が三大家族中より取られてゐるのでもわかる。故にもし彼が骨法用筆を重ざれば、宋代の三人齊代の一人は脱すべきではなかつた。随つて彼が骨法用筆を輕ぜることを知り得る。第三に齊代の二人は寫實に勝れてゐたが、それは彼には十分とは思はれなかつたらしい。第四は自己及び弟子を省略したことである。これ等の中、第一の理由が第二第三に影響したものと、第四の事情とにて、その省略はなされたものである。故にここに知り得ることは彼が繪畫上の理由としては、骨法用等を輕ぜると、寫實を重ねるとの二つである。

姚最の「冥心用捨」なる主觀主義は、繪畫の手法の上には、形を短少にして意を深くする骨法用筆の尊重となつた。即ち描かんとする題材に對して「冥心用捨」すれば、ここに見られる形體は、そのまま採用せらるる事を得ない。冥心によつて形の上一つの抑揚が與へられ、純雜が附せられ、そこに用捨が行はれる。即ち題材の形體は我に對して同値のものではなく、異値のものである。そこには異値を異値としてみる、正しき價值判斷の確立があり、随つて作者の骨法はそこに明瞭となるのである。かくて價值あるもののみが取出されて、純雜は區別せられ、純なるを取ることによつて形は短少

となる。しかもそのとられたる短少の形體は、その「用捨」による作者の態度の故に、意を深くする事が出来る。しかもその表現に直接するものは、部差を捨象し去つた筆墨である。これ「冥心用捨」の用筆尊重となる所以である。

然らば形體の短少は畫面に如何なる特色をもたすか。一言にして言へば畫面は潑刺たる生氣を獲得する。何故に畫面は省略によりて生氣を獲得するか。之は意識の特質から生ずる。意識は常に過去の經驗を保存し、保存せらるる經驗は、常に機會ある毎に意識に發動せんとする衝動を有し、意識の統一力は之を制限し、その制限せられしものの發動の衝動を、背後における力としてゐる。かかる意識の特質から、省略畫面の生氣を生ずる。對象の保有する諸形質諸感情は、價值的に採擇せられ、細部は價値の高下に依つて置換せられる。かくて畫面の形體と情感とは、對象の形體と情感とに比して著しく省略せられ、省略せられたるものは、意識に於ける記憶の如くに背景の中に没してゐる。而してこの背景は畫面に保存せられたる僅少のものを、常に背後より聲援して、見えざる力として存せしめる。畫面の緊張は描れたるものよりも、描れざるものによつて生ずるはこの故である。

もしその省略が機械的に行はれると、形質にも情感にも共に、多くの空隙を生ずる。然るに是が意識的特色を以て、即ち價値の高下によつてなされるれば、省略は直に轉じて補充せられる。省略畫面の

特質は、畫面におけるあらゆる形體が、互に擴大せんとする衝動に生きてゐる點にある。一點に空隙が生ずれば、直に左右から之を補充する。それは與へられたる一定の空間に、氣體は直に擴散せんとする衝動を有すると同一である。たゞこの場合、氣體の擴散は稀薄であるが、畫面の擴大は生長である。故に畫面をしますます擴大せしめ、益生氣あらしめんが爲には、畫面を益省略簡少にして、この擴大を自由且強力にせねばならぬ。

かくの如くにして没して働く力を作ること、畫面の力を深く潛ましむるものであつて、畫面省略の藝術上の効果である。而して省略は之を表象成立の方面より言へば、鍛練である。この鍛練に依つて畫面は二つの特質を得る。即ち第一は背景の深さ、第二は畫面の集中である。然るにこの深さと集中とは、そのまま骨法の要素である。最簡なる畫面は、この深さと集中とによつて、最純となる。物にあつて消失は、そのまゝ消失である。然るに意識にあつては、消失は決して消失ではない。「失はれたる者のみが、眞の所有である」。さればより多く失ふことは、より多く所有することとなる。犠牲の精神的價値は即ち此處にある。骨法は犠牲によつて深簡の途に生くるものである。畫面より漸く沈み行きて、内に於いて擴大する事、即ち畫面の内在性を作る事が、骨法の面目である。換言すれば骨法とは畫面を鏡とする事ではなくて、畫面を意識とする事である。畫面を鏡とするならば、畫面は正確に細部まで對象と對應せねばならぬ。即ち表面に於いて對應せねばならぬ。しかるに畫面を意識とすれ

ば、畫面と對象とは内面に於いて對應する。即ち畫面は自然の細部でなくて、自然の基礎である。

されば姚最は謝赫の如く、畫面を鏡とする傾向を排し、

燦變墨回、治點不息。眼眩素縛、意猶未盡。

如きものを誤とし、「課_レ玆有_レ限、應_レ彼無_レ方」が故に「夫調墨染翰」は「志存_二精謹_一」のである。「精謹」は究明寫照である。

輕重微異、則奸鄙革_レ形。絲髮不_レ從、則歡慘殊_レ觀。加以頃來容服一月三改、首尾未_レ周、俄成_二古拙、欲_レ臻_二其妙_一。不_レ亦難_レ乎。豈未_レ涉_レ川、遽云_レ越_レ海、俄視_二魚鼈_一、謂_レ察_二蛟龍_一。凡厥等曹、未_レ足_二與言_一畫矣。

かくの如きは「冥心用捨」に非ずして、「冥心用捨」すべき題材の細部に捉れたものである。その細部の差を以て、全價値の差として居る。輕重少しく異り、絲髮少しく異なれば、直にそれを以て形を革め、觀を殊にするの差をなすものとする。しかしこれが「冥心用捨」された成績について言へば、その畫面上の存在は、動かし難き最後のものを示して居るから、輕重少しく異り、絲髮從はざるも、これ全體の價値を左右する。個々の存在は、全體の系統中にあり、全體となつたものであるからである。しかし「冥心用捨」せられざる以前の部分に就いては、部分は直に全體ではない。全體が象徴關係で合成されて居ない。故に部分の差を以て、全體の差とする事は出來ない。かくて畫面の價値は、

部分の差が全體の差となる程度によつて定るものである。一絲の差を以て全體の差たらしむる迄に、畫面を緊張せしめんが爲めには、意を精謹にしなくてはならぬ。而して意を精謹にすれば、先づ謹み重ぜらるべきは用筆である。故に筆に妄下なき顧愷之の如きは、姚最の最も意を得たものであり、謝赫の如きデテイルの畫家は、是もその意を得ざるものである。後世氣韻を専ら用筆の技巧の上に置かんとする南畫の一派の如きは、この要求の過大生長である。

骨法を重し略描を認め、精神的意味を強めて、そこに顧愷之の要求が明確にされる。即ち畫面を生命たらしめん爲には、形に迷されず冥心によつて形の中に純雜を明かにするを要する。細部を如實に描き出す方法と、描かれたる形體の如きは、畫面に於ける偶然のものであつて、決して必然のものではない。必然なるものとは、冥心によつて用捨された最後のもの以外にはない。この畫面に働く制限が、畫面を普遍的生命の中に、具體的存在を以て確定するのである。謝赫の意味せる氣韻は、謝赫にあつて既に骨法と寫實とに分れてゐたが、この方法が後竟に對立すべき二要素たる傾向は、既に此處に胚胎せられて居るものと見得られる。即ち謝赫の客觀主義乃至寫實主義と、姚最の主觀主義乃至骨法主義とは、後世の院畫と南畫との對立に關する萌芽の觀がある。

されど變轉生長は、自然の姿なるが故に、質に於いて變化なきものも、その捉へ方並に描き方の上

には變化があり、變化あるが故に進歩がある。古不分明なりしものが、今日分明となり、古漠然たりしものが、今日判然となる。而して社會の文化は、この様式の變化を積んで、精神的財寶の豊富をなすものである。かくて深く冥心してその心を究むれば、その究極する所、萬人に共通であり、古今に恒久である。これ古人の意に沿ふの道である。この究明はやがて其處に来るべき表現によつて、具體となり、客觀的なる妥當となる。彼が「冥心用捨、幸從所好」といふものの、その好惡は主觀に忠實なる各個人に對して、何れも妥當なる感情である。主觀を重ざる事は決して孤立を意味するものではない。更に基礎を重んずることである。而してその表現はその個人の素質と環境とによりて變化する。その質に變化なく、形に變化ありとの觀察は、かくて妥當である。しかも彼は「雖質沿古意、而文變今情」といへる表現の、「雖」及び「而」に着目すれば、これを以て藝術の當然と認むるのみならず、更に之を以て藝術の自然としてゐるが如く思はれる。即ち事實であると共に規範である。しかも不變的なる質は重く、變化的なる形は軽い。この不變的なる質を重じ、變化的なる形を輕しとするもの、即ち形と質との間に價値の輕重を附する判斷は、是骨法である。時の人ともすればその變化的なる形の上に心を奪はれ、形の變化を以て直に質の優秀なりと誤認するの弊あるが故に、「輕重微異、則奸鄙革形、絲髮不從、則歎慘殊觀。加以頃來容服一月三改、首尾未周、俄成古拙、欲臻其妙。不亦難乎。」と言つてゐるのである。是によりて見れば、當時に於いても二つの様式の有つた事がわかる。即

ち一は新様を競ひて日なほ足らざるもの、二は特に古様をなしてその深重を誇示するものである。人情ことにその弱點は、人性より流出するが故に、今も猶同じ姿を示してゐる。

變化は時と人と對象とによりて限なく、力はもとより限がある。故にその形の變化に應ずるの道は、志を精謹にして自重し、形に迷はされざるの用意である。即ち

夫調墨染翰、志存精謹。課茲有限、應彼無方。燧變墨回、治點不息。眼眩素縵、意猶不盡。

である。而して志の精謹は、その究明熟思の極を至れるものである。しかも之に到らんにはよく研鑽自力をつくすと共に、他に學ばねばならぬ。「竹間多識」是である。

要するに彼は藝術發達の問題に就いて、質は不變にして、形は變化なりとし、變化的なる形を偶然とし、不變的なる質を以て必然とし、質に直接するを骨法としてゐる。而してこの骨法につくには、志を精謹にして、その變化の途を輕薄にせざるべきを言つてゐるのである。

彼がその時代を觀察して、その弊としたるものが二つある。その一は前述の如くその態度に關する問題であつて、その志に精謹の缺けたるが故に、一方に於いて價値の實質を以て様式なりとし、隨つて様式を變化せしむれば、質を高め得たるものと誤認し、他方に於いては研鑽の心なきが故に、未だ

川を渉らざるに海を越えたりとし、「雖欲游又理解、終迷空、慕落塵、未全識曲」ものあるを指摘したのである。

第二は前後の問題であつて、書と畫との起源の先後並にそれに連關せる批評である。彼は

若永尋河書、則圖在書前。取譬連山、則由象著。

といつて、畫の起源を以て書の起源よりも古しとする傳統を採用してゐる。勿論當時にあつては、彼の採用せる傳統は定説として時代に信用せられてゐたものであり、彼にも人々にも十分信用せられ得るものであつた。而して彼はこの起源先後の問題より、直に價值高下の問題に轉向して、起源古きものは、起源新しきものよりも、價值多しとの論定に飛躍して居る。かかる混同は何れの世にありても爲され易きものである。で彼は起源古き繪畫が、起源新しき書よりも價值大なりとの假定を承認し、その故に今に於いて書の敬はれ、畫の賤めらるるの事實を以て、本來先後を誤り、價值の錯倒をなせるものとしてゐる。

今莫不貴斯鳥跡、而賤彼龍文。消長相傾、有自來矣。

當事果して繪畫は其の盛、書に及ばざりしや否やは明かではないが、今假に「佩文齋書畫譜」所載の當時における畫家と書家とを、その數に於いて比較すれば次の如くである。

	畫家	書家
吳	一	一五
晉	二五	一九五
宋	三四	五七
齊	二八	三四
梁	一五	七二
陳	三	四九
計	一〇六	四二二

書家の數はまさに畫家の數に四倍してゐる。この數の示すものが、或は姚最の言ふが如くに、當時にあつては書が畫よりも盛であつた事實を示すものであるかもしれない。また王微は「工篆隸者自以書巧爲高、欲其並辯藻繪覈其攸同」と言つてゐる。更にその頃盛に行はれた清談の風の如きも、その嗜好の傾きは、畫よりも書に傾き、竹林の七士の如き何れも名書を以て稱せられた人達であるから、當時の智識階級の間には、書が畫以上に重ぜられたものと想像せられる。未だ水墨畫を有せざりし當時にあつては、その虚無枯淡なる好嗜をやるには、畫の如く表現的方法的に困難なるものよりも、もつと

方法的に直接であり、簡易であるものが、より多く選ばれる傾向がある。唐代後水墨畫の盛行に伴ひて、文人畫なる自由描寫が發達し、書畫一致の思想の確立したのは、かかる清談系統の力であることと思へば、また以て旁證とすべきである。姚最の傳記が不明である限、それは明言し難いが、その批評の態度が、その自由なる情感を重ずるに見て、當時の智識階級の一人であるか、或はかかる交友を有せるものと思はれる。かくて彼が見聞する所の状態より言へば、畫の賤められ、書の重ぜられるのが氣になつてならなかつたものであらう。故に彼はその當代に於ける價値の錯倒を指摘して、時弊を救濟せんと欲したのである。若しこの想像にして中るとすれば、時弊の第一に數へた態度上の問題も或はその多くの實例を、その清談者流の中に見て居たものと推察せられる。

此處に於いて知らるるものは、彼の用筆を重じたのも、書を重じたのではなかつた事である。用筆を重ずると同時に、彼は他の要素の重ずべき事を知つて居た。これは張僧繇の項をみても明かであるが、「善畫塔廟、超越群工。朝衣野服今古不失。奇形異貌、殊方夷夏、實參其妙。……然聖賢矚矚、少乏神氣。豈可求備於一人」と言つて居る。張僧繇の優れて居るのは、その寫實上の巧さにある。そして神氣に於いてはやや乏しきものがある。しかし一人に完備を求むることは出来ないから、その寫實上の巧さを以て満足すべきであると言つてゐる。してみると彼は骨法用筆を重ずると共に、他に對象的な寫實の巧さをも認めて居る。もし彼にして用筆のみを重ずれば、その繪畫は書畫一致の傾向を有

ち、繪畫を著しく書に接近せしむべきであるが、しかし彼は他に用筆以外の對象性を重じてゐるか、彼の用筆尊重は、繪畫の用筆尊重となり、繪畫に特異の位置を與へ、繪畫を以て書よりも價値あるものとするの理由をなしてゐる。その價値の理由を、生起の先後なる點に置いてゐるに過ぎないのは、十分にその論據を充實したものは言ひ難いけれども、とにかく彼の價値批評によつて、繪畫をして價値ありとせしめたのは、彼の用筆尊重と相並びて、更に對象性上の理由を認めて居た故なる事を推量せしめる。随つて彼の主觀主義は、そこに抽象的なるものとなる事から避け得られたのである。しかし是はまた同時に、謝赫に對して著しき對立をなす所以であつて、謝赫のなせる寫實尊重に對して、書に系統を有すと想像せらるる用筆の尊重を主張してゐる。かの客觀性に對して主觀性が姚最によつて主張せられる。かくて彼は一方には書に對して、他方には謝赫及びその系統に對して何れも繪畫のとるべき位置を正確に定位したものである。それ故に彼が一方には當時の尊書輕畫の風に反對し、他方に於いては謝赫の尊寫實輕用筆の態度に反對したのは、極めて當然なる事である。而してこの態度は實に既に早く願愷之の意向中に存したものであつて、姚最によつて明晰にされたものである。故に姚最是最もよき願愷之の繼承者である。

かくて姚最の「續畫品」編著の目的は、一は謝赫の「古畫品錄」に繼ぐことであり二は時弊を批判

することであつた。故に彼は謝赫の態度に對しては激しき批評をなせる後に於いて、自己の立場を述べて「冥心用捨、幸從所好」と言つてゐる。價値の批判は自己の好む所によるものであつて、他の好む所によるものではない。しかし自己の好む所に從ふとの主張は、他に對して自己の立場を自由にするものである。故に彼は赫のなせるが如くに、品第を分けることをせず、ただ人を列擧するに止むるが故に、讀者自ら心にたづねよといふのが彼の態度である。そこにも謝赫の決定的な態度と著しき對立をなせるものがある。彼の本書の目的は次の二つの引用に依つて明かである。

1. 古今書評高下必銓。解畫無多。是故備取、數既少。不復區別其優劣。可以求意也。
 2. 今之所載並謝赫所遺、猶苦文章止於兩卷。其中道有可采、使成一家之集。
- しかしてその記述に當つては充分に慎重な態度を取つてゐる。

冥心用捨、幸從所好。戲陳鄙見、非謂毀養。

彼が論評を以て毀譽を謂ふに非ずとするの見識は偉なりとせねばならぬ。以て彼の用意と見識とを知る事が出来る。然るに張彦遠は、この品第を立てずとの趣意を十分に理解せずして、沈粲の項に於いて、その位置が張僧繇の上にあるを難じ、「彦遠云、專工綺羅、亡所他善。不合在僧繇上。」と言つてゐる。彼はその位置を以て、「古畫品錄」に於けるが如く、品第上の位置と誤解してゐるのである。これ張彦遠の一失である。

彼がその面目を明かにせんとする繪畫の社會的價値に就いては、

立萬象於胸懷、傳千祀於豪翰。故九樓之上、備表仙靈、四門之墟、廣圖聖賢。雲閣興拜伏之感、掖庭致聘遠之別。

と論じてゐる。即ち繪畫の功利を教化と禮拜と威嚴とに置いてゐるのである。繪畫は人々の爲に倫理的方便として、或は宗教的方便として認められてゐたのは通有の事實であり、現在に於いてさへ藝術の起源を宗教の中に置く觀察が、屢且廣く行はれてゐる。最初社會に於いて宗教が生活の理想として、最大なる勢力並に効果を有して居た時代には、藝術も學術も、あたかも宗教の一分枝なるかの觀を呈した。しかし藝術或は學術の性質を考察すれば直に明かなるが如く、藝術及び學術は人生に於いて宗教とは異なる要求によつて、宗教と同時にこの世に生れ出でたるものである。随つて宗教と共に、人間の生長に對して、各異なる要求の側面を有し、互に協力すべき性質を有し、また互に協力する事實を有してゐる。是等を動機の形に還元するのが、東洋の嗜みである。しかし未だ考察の十分ならざる第六世紀の姚暉が、繪畫をこの功利的目的の上に置いたのは、更に怪むに足らざる事である。然し彼は畫家評論に於いては、湘東殿下に「斯乃聽訟部領之隙、文談衆藝之餘、時復遇物援毫」といひ、蕭賁には「學不爲人、自娛而已」といひ、共にそれが全く自己の内的要求として描ける點に好意

を持つてゐる。即ち湘東殿下は政治文藝の餘暇に描き、蕭賁は自娛の爲に描いて居る。この場合に描畫は倫理的或は宗教的の方便としてではなくて、もつと原始的な直接な本能による、自己そのもの爲である。繪畫が作者自身のために描かるゝとは、即ち繪畫そのものの爲に描かると同一である。ここに作者の心意の獨立が認められ、尊重せられ、繪畫が漸く功利より離れて動機となり行くことを示して居る。これは後の文人畫を認むることの第一歩である。

蓋し繪畫はその當時には、倫理的宗教的に見るでなければ、繪畫存在の意味を十分に證明することは不可能だと信ぜられたであらうが、漸くその畫題の意味も、倫理的或は宗教的でないものがあらはれ、其の存在も同感せらるゝ爲に、その存在の理由を動機の有する倫理的或は宗教的價値に轉換し、即ちその宗教的倫理的意義を以て、意向の中に歸せしむる様になつたのであらう。是を意向の中に歸せしむれば、定型的な倫理觀並に宗教觀より解放せられ、本能の中に存する倫理的並に宗教的の要求として認められることとなる。即ちこれは定式でなくて、要求である。成形の倫理宗教でなくて、要求の倫理宗教である。即ち原形の倫理宗教であるから、それは教權或は拘束として働かず、生成の要求として働く。後世永く東洋畫の一精神として、その形を現さず、その成績を支持した倫理的宗教的精神は、かゝる意向への轉向によつてはじめてなされるのである。かくして姚最は美學史上の分水嶺に於いて、その兩斜面に立つたものである。即ち組織としては社會的功利の倫理主義、宗教主義に、

要來としては意向の中にある倫理主義宗教主義に立つてゐる。

かかる點について謝赫は、繪畫の功利を「圖繪者莫不勸戒著升。況千載寂寥。披圖可鑒」と言つて、全く倫理的に見てゐる。しかし彼はこの題材を倫理的のみに限らず、動植物畫風景畫をも許し、自己自らも風俗畫を描いたのである。随つて繪畫を理論通りに倫理上の功利のみに限つては居ない。しかも彼は對象を繪畫上に寫し描くことに興味を持つて居、その興味が人間本性の何處より生じたるかに就いては、少しも考へなかつた。故に繪畫を以て人々の意向の中に歸せしむることは出来なかつたのである。そこにまた姚最に對する性格上の對立を示してゐる。

第三節 六法論

彼が六法の存在を認めて居たことは、本書を作る目的の「古畫品錄」を繼ぐにあつた點からも知られるが、更に彼が湘東殿下の項に、

畫有六法。眞仙爲難。

と言つてゐるによつても知られる。そしてこの六法が謝赫と同一であることも想像に難くはない。即ち謝赫に就いて「至於氣韻精靈、未窮生動之致」と言ふ如き、明かに「氣韻生動」の法則を指示して

ひるからである。しかしその含むものが精しく同一なりや否やはもとより知り難い。

第一應物象形、隨類賦彩。

1. 畫有六法、眞仙爲難。王於象人特盡神妙。心敏手運、不加點治。(湘東殿下)之による湘東殿下は、人物畫に特に秀でて居たことがわかる。その心は敏活であるから、手はその心と共に自由に動いて澁滯する事なく、描くものはそのまゝ完成されたもので、補正を加ふるを要しないといふのである。「歷代名畫記」は記して次の如く言つてゐる。

元帝蕭繹字世誠。中武帝第七子。初生便眇一目。聰慧俊朗、博涉技藝。天生善書畫。初封湘東王、後乃即位。年四十七。追號元帝、廟號世祖。嘗畫聖僧、武帝親爲贊之。任荊州刺史。日、畫蕃客入朝圖。帝極稱善。梁書又畫職貢圖并序。善畫外國來獻之事。序具本集この武帝の極賞した蕃客入朝圖にしても、職貢圖にしても、何れもその繪畫の興味は、畫面に現れる題材の種々の差を明かに描きわくる點にある。

梁元帝畫職貢圖、外國會渠諸蕃、土俗本末、仍各圖其來貢者之狀。(余樓子)また蕃客入朝圖について、李鷹の「畫品」は、「魯國而上三十有五圖、皆寫其使者」しかも「其狀貌各不同」と言つてゐる。また「玉海」によれば「梁元帝鎮荊州、作職貢圖。首齒而終鬚、凡三

十餘國」とある。是等の人々をそれぞれ描き別けたとすれば、姚最が「王於象人、特盡神妙」と言へるのは事實である。しかもその寫實が「心敏手運、不加點治」といふ特質と相關するは勿論であるが、「心敏手運」の特質は更にそのよりて來る所がなくてはならぬ。こは蓋し「梁書」が「聰慧俊朗」といひ、姚最が「天挺命世、幼稟生知、學窮性表、心師造化」といひし點にあらうか。然らばその寫實の妙は一つの成績であつて、寫實だけを抽出するは無意味であり、寫實をして寫實たらしめし心理上の特質を更に重視せねばならぬ。しかも姚最の見方は、先にも述べしが如く、謝赫に比して著しく心理的であるからである。而して此處に寫實の基礎として、生知、性表、造化を得るのである。この故に湘東殿下の畫は、政治衆藝の餘に之を畫くにも係らず、忽にして人を驚絶せしむるに足るものが作り出さるのである。荀勗、衛協、袁蒨、陸探微の如きも皆光を失ふに到るのである。その生知、性表、造化が藝術の基礎としての價值を知り得るのである。

2. 雖無偏擅、觸類皆涉性。尙鉛華、甚能留意。雖未臻全美、殊有可觀。(沈麟)特別に勝れたものもないが、すべての種類についてよくその特性を描き得る。その畫面に色彩を尙んで甚よく留意してゐる。また美を完全に得てゐるものとはいへぬけれども、對象の特性と色彩とを現せるが故に、價值あるものであるとしてゐる。これによつて彼が美の範圍を單なる美しさよりも更に

廣くしてゐることが知られる。即ち美の中に對象の特性、色彩の美しさをも入るは勿論であるが、更にそれ以上の要素をも要求してゐる。故に「歴代名畫記」は之を略説して「觸類涉習、留意鉛華。亦有可觀」といつてゐる。「尙鉛華、甚能留意」の「意」を、作者の意として、作者が鉛華に留意するの意と解すると共に、他に一つの解釋は、「觸類涉性」と關係せしめて、「意」を作者の意とせず、對象の意とする仕方である。これによれば有する意味を、その色彩によつて表現することを意味してゐる。然らば彼の特色は對象の性並びに意を十分に現す點にある。しかし彼が果して色彩によつて「意」をあらはし得たか否かは不明であるが、しかし「名畫記」は彼を謝赫の弟子としてゐるから、その色の美しさは「意」の深さにまでは行つてゐなかつたであらうし、意そのものものはむしろ線によつて現さるるを自然するのであるから、この點よりして彼の意は、作者が色彩に留意したとする「名畫記」の如き解釋がむしろ穩當かと考へる。

とにかく沈標の項に於いて知り得ることは三つある。第一は對象の性を描くべきこと、第二は色彩の重ぜらるべき價值あること、第三は美の價值は第一第二よりも、更に廣き範圍を有することである。

3. 謝赫の寫實は、次の如き特色を有つてゐる。

- a. 人物の寫貌に一々その人を前に置かず或は記憶に依つて畫いたこと。
 - b. その畫は「工操筆、點刷研精」せるものなること。
 - c. その畫の意とする所は、「切似」であつて、「目想毫髮、皆無遺失」を期し、細微なる別體の畫風を創始したこと。
 - d. その畫は時代の流行に先行し、時代の流行を率ゐる力があつたこと。
 - e. 氣韻精靈に就いて言へば、まだ生動の致を得て居ないこと。
 - f. 筆路纖弱で壯雅の懷なきこと。
 - g. しかし人物畫は、中興後第一の名手なること。
- 而して「名畫記」の記述は、姚最を平明にした外には意味に於いて何等の變更もない。姚最の記述中にて注意すべきは、第一は寫實の特質、第二は寫實と氣韻或は骨法との間にある相互關係の暗示である。第一の寫實の特色は、「點刷精研」による「切似」であり(b. c.)、第二は筆路の纖弱によつて生動の致を缺き、生動の致をかくことは即ち氣韻の不十分なるを意味してゐる。かくて寫實は如何に切似を得るも、骨法を缺けば氣韻を失ふことが明かにされる(e. f.)。かくて氣韻を缺く寫實の精彩は要するに時流に投ずる美であつて、それは壯雅の美ではない。壯雅の美は寫實に併せて骨法を有するもの、即ち氣韻を有するもの、即ち生動を有するもの、即ち雅壯の要求を満すものでなくてはならぬ。

然らば先に沈標に於いて美は對象の性及び色を得たるのみにては完結しない。美の範圍は更に一層大なることを言つてゐたのは、直に理解せられる。第一の美は寫實の美であり、第二の美は第一の美に加ふるに骨法用筆を以てせる、即ち氣韻生動を得たるものなることが明かである。

4. 其於繪事頗爲詳悉。太自矜持、番成羸鈍。適勁不及惠遠、委曲有過於稜。(毛惠秀)

毛惠秀の特色は詳悉である。詳悉なる爲にかへつて羸鈍になる。かく羸鈍なるが故に「縦横逸筆、力適韻雅」といはれし兄惠遠に對して、適勁の點に於いて劣るは勿論である。しかるにその甥の毛稜は、「便捷有餘、眞巧不足。布置略不煩草。若比方諸父、則牀上安牀」と言はれ、構圖も一々下圖を作る手数をせずして、ずんずんかいて行く様な便捷なる畫家であるから、その繪畫は蓋し草々としてゐて、惠秀の詳悉なるに比ぶれば安易なりしことは想像にかたくはない。而してこの草々たる描寫の手法に比すれば、毛惠秀のものが委曲なりしことは勿論である。かくて毛惠秀は寫實的に極めて詳悉であるが、それが羸鈍である點が、彼の缺點である。詳悉の陥りやすき缺點は羸鈍であり、羸鈍なることは即ち骨法に缺けたることを示すのであつて、寫實と骨法とが、謝赫に於けるが如くに互に對立することが知られる。

5. 雅性精密、後來難尙。含毫命素、動必依眞。嘗畫團扇上、爲山川。咫尺之內而瞻萬里之遙、方寸之中乃辯千里之峻。學不爲人、自娛而已。(肅賁)

「百川學海」本、「說郊」本、「五朝小説」本は「雅性精密」といひ、「津逮祕書」本、「歷代名畫記」「佩文齋書畫譜」は是を「雅性精密」と言つて居る。之を雅性とするか雅性とするかは、多少の考慮を要する。雅性とすればここに二様の解釋がある。第一は雅性にしてただ精密であつて、後人が之を尙ぶを得ないの意とするもの、第二は雅氣ありて精密にして、後人がこの上に何も加ふべき餘地なしの意とするものである。この中第一はその下にある記述が肅賁の價値を否定してゐるものでないから、この解釋は承認し難い。しかも「名畫記」の引用は、「後來難比」となつてゐるから、一層之を尊び難しの意とするのは困難である。故に第二の解釋をとつて精密も雅性も共に價値あるものであつて、後人の補修附加をまつが如き不完全な點はないとするのが姚最の意である。

次にもし之を雅性とせば如何。雅とは正しくして規範たり得る價値を有するものである。麗、優、緩、靜等の意が雅である。即ち騒々しく急迫なるものでなくて、靜かにして美しきもの、純なるものなるを意味してゐる。然らば雅性は純性であつて、その畫の純粹精密にして、後人の加ふべき餘地なき迄に完成してゐる。その精密にして完成せることは、團扇の山水畫に就いて最の書けるが如くである。しかも雅性と解せずして雅性と解するを便とする次の如き材料がある。

蕭賁字文奐、竟陵王子良之孫也。幼好學有文才。能書善畫。於扇上圖山水、咫尺之內、便覺萬里爲遙。矜慎不傳、自娛而已。起家湘東王、法曹參軍。(南史、齊武帝諸子傳)

蕭賁宗文奐下蘭陵人。多詞學工書畫。會於扇上畫山水。咫尺之內萬里可知。仕梁爲河東太守。見梁書(歷代名畫記)

第一にその繪が「依真」といふ程に正しいことはその習熟を示し、且扇上の山水畫が遠近を十分に描き出すに見ては、雅性とは言ひ得ない。第二に「幼有文才、能書善畫」といひ、「多詞學工書畫」と言ふ如きまた雅性ではない。第三に湘東王及び曹參軍(曹不興)を師としたこともまた彼の雅性でないことを知らしめる。湘東王は「於象人特盡神妙。心運手敏、不加點治」といはれる優秀の技巧があり、曹不興は風骨の優秀を以て認められてゐる。第四に彼の作畫の態度は、自娛のためであつて、矜慎容易にその作を世に傳へない所は、全く雅性でなくて雅性である。故に雅性よりも雅性とするを正しとすべきである。しかして「雅性精密」を「もとより性精密にして」とよみ得るのであるから、雅性を名詞として之にこだはず、その性質が精密であつたから、「後來難尙」程に完全なる畫面を作つたのであつて、その例としては扇上山水畫があると見て行くこともまた一つの道である。けれどもこの讀方に於ては、自娛のために畫けりといふ如き士大夫文人の畫としての特性をここに含ましむるを得ないから、それを含み得るが如き、解釋をとる方が一層適當である。されば「雅性」と名詞狀によ

む方法を自分はここに採用せんとするのである。

彼の畫が「後來難尙」との特色を得たのは、雅性精密の二つの要素の故であつて、彼の「動必依真」の眞が、高き價値を得たのも亦この故である。且その「眞」の意味が、「呎尺之内而瞻萬里之遙、方寸之中乃辯千尋之峻」にあるが、それが十分の價値を得るのは、精密が第一、純正即雅性が第二である。もしそこに雅性なくして、「學不爲人。自娛而已」といふの自由さがなければ、それは單なる精密として止り、謝赫の陥れると全然同一なる失敗となること自ら明かである。故に眞が眞たる爲には、精密と雅性とがその要素をなせること明かである。しかもその精密は必ずしも材料の精密を意味するを要しない。即ちその感受に於いて精密であれば、その細部の如きは問題ではない。その畫面の示すものが精密なる感情なること、即ち雅性精密ならば、それで十分である。そこに志の深きものが表れる。然らばその「眞」は、謝赫の精密なる切似のみならず、純正なる精神上の價値である。ここに寫實が更に深まり行く一つの道を示して居る。即ち寫實は寫實として永久に止るものでなくて、深まり行く可能のあることを示してゐるのである。

6. 筆迹調媚、專工綺羅。屏屏所圖、頗有情趣。(沈粲)

之によつて見ると、沈粲の特色は、美しさにある。そしてその美しさが單なる美しさに終らずして、

一種の心持がある。美しさが情趣を得る道もまた美しさの進む道の一つである。

7. 善圖塔廟、超越群工。朝衣野服、今古不失。奇形異貌、殊方夷夏、實參其妙。俾畫作夜、未嘗厭惡。……然聖賢矚矚、小乏神氣。豈可求備於一人。雖云晚出、殆亞前品。(張僧繇)

これに依れば彼は塔廟に描く事が上手であつて、多くの畫家に超越して居た。朝野の人、古今の人、何れも正しく畫き別けた。また奇異なる姿、外國支那の人々、何れも之を描いて其の妙境に達して居た。その上彼の勉強は大變なもので、日夜描いて厭くことがなかつた。彼はかくの如く寫實に巧で勉強もしたが、聖賢の肖像畫に就いては少しく神氣が缺けて居た。しかし一人に完全を求むるのは求むる方が無理である。時代はあく居るが、殆ど前代の優れた人々に相亞ぐことが出来ると言ふのである。この記述に依つて知らるゝは、彼が様々な對象を適確に描きわくる才能である。是はまた嵇實鈞、聶松兩者が「賦彩鮮麗、觀者悅情」畫家であつて、而して「則僧繇之亞」と稱せられるのも知られる。しかもこの才能と相伴はぬものは、神氣である。如何に寫實が完備して居ても、神氣は必然に之と伴ふものではない。しかしその缺點は許し難き程に大なるものではない。彼に就いて「名畫記」は多くの記事を有してゐる。

一、張僧繇^{上品}、吳中人也。天監中爲武陵王國侍郎、直秘閣、知畫事。歷右軍將軍吳興太守。武帝

崇飾佛寺、多命僧繇畫之。時諸王在外。武帝思之、遣僧繇乘傳寫貌、對之如面也。

二、江陵天皇寺明帝置。內有拍堂。僧繇畫廬舍那佛像及仲尼十哲。帝怪問釋門內如何畫孔聖。僧

繇曰「後當賴此耳。」及後周滅佛法、焚天下寺塔、獨以此殿有宣尼像、乃不令毀折。(これは

「太平廣記」にある。)

三、又金陵安樂寺四白龍不點眼睛。每云「點睛即飛去。」人以爲妄誕、固請點之。須臾雷電破壁、

兩龍乘雲騰去上天。二龍未點眼者見在。(之は「神異記」に見える。)

四、初吳興曹不興圖青谿龍。僧繇見而鄙之。乃廣其像於武帝龍泉亭。其畫草留在秘閣。時未之

重。至太清中震龍泉亭、遂失其壁。方知神妙。この記事は彼が曹不興の骨法を理解し得なかつたことを知らしめると共に、彼がその特色を寫實に有してゐながら、「小乏神氣」と言はるゝ理由を知らしめる。

五、又畫天竺二胡僧。因侯景亂散、坼爲二。後一僧爲唐右常侍陸堅所寶。堅疾篤。夢一胡僧告

云、「我有同侶。離坼多時、今在洛陽李家。若求合之、當以法力助君。」陸以錢帛果於其處購得、疾乃愈。劉長鄉爲述其事。張畫所有靈感不可具記。これは彦遠の言へるが如く

劉長郷の「畫僧記」にあるのであつて、其處には「以俸錢十萬、購而合焉」と記してゐる。この記事も亦寫實の優秀を示してゐる。しかしかゝる傳説を得るためには、それが單に寫實の成績だけでは

得られない。そこには神氣がなくてはならぬ。然らば姚最の言ひし「少乏神氣」とは、文字通りに少しばかりの缺點であつたらうと思はれる。かくて彼の顧愷之陸探微等との比較が、論議せられるのは自然である。猶彼についての傳説はこの外に、次の如き二つがある。

a. 蘇州崑山華嚴寺殿基或曰鬼工。有僧繇畫龍。每風雨如騰躍狀。僧繇畫鎖以釘固之。(唐詩記事)

b. 又潤州興國寺苦鳩鳩棲梁上穢汗尊容。僧繇乃東壁上畫一鷹。西壁上畫一鶴。皆側首向。皆側首向。皆側首向。皆側首向。

是等はその畫が單なる美しさばかりでなくて、神氣を有せるものであつた事を想像せしめる。

彦遠は姚最の説を引用して、「彦遠以此評最謬」として、李嗣真及び張懷瓘の説を引用してゐる。蓋し之を可とするものゝ如くである。

李嗣真云、顧陸已往儻爲冠冕、盛稱後業、獨有僧繇。今之學者望其塵躡、如周孔焉。何寺塔之云乎。且顧陸人物衣冠信稱絕作。未觀其餘。至於張公骨氣奇偉。師模宏遠。豈唯六法精備。實亦萬類皆妙。千變萬化、詭狀殊形、經諸目運諸掌。得之心應之手。意者天降聖人爲後世。則何以制作之妙、擬於陰陽者乎。請與顧陸同居上品。

張懷瓘云、姚最稱「雖云後世、殆亞於前品」未爲知音之言。且張公思若湧泉、取資天

造、筆綫一二。而像已應焉。周材取之。今古獨立。象人之妙、張得其肉、陸得其骨、顧得其神。

李嗣真の説は、顧陸兩氏の後に於いて、張僧繇は傑出してゐる。顧陸は人物衣冠に勝れて居るが、その他のものは勝れて居るとは見えない。然るに張は骨法並びに傳模に勝れ六法を完備し、萬物皆よく描きうるのである。随つて顧陸と張との間に價値の高下をつける事は出来ない。故にこの三者は等しく上品にあるといふのである。蓋し彦遠が姚最の説を誤として李嗣真の説をあげたのは、姚最が張を以て寫實に巧であるが、神氣を缺けりといふのに對して、骨氣傳寫にも併せて勝れて居て、六法を完備するといふ説をとつたものである。寫實と骨氣と傳寫とに勝れたならば、神氣は此處に必然に存することを認めてゐる。彼に就いて問題となるのは、彼の寫實でなくて、骨氣である。故に彼が骨氣を得て居ることを主張したいのが彦遠の意であつて、嗣真も亦是と一致してゐる。彦遠は「論顧陸張吳用筆」の章に於いて、

張僧繇點曳斫拂、依衛夫人筆陣圖、一點一拂別是一巧。鉤戟利劍森々然。

と言つてゐる。また以て彦遠の張に對して骨法用筆の優秀を信ずる事の甚だ篤きを知り得る。而して張懷瓘は、姚最の「殆亞前品」と言へるを評して、これはまだ十分ではない。思は湧泉の如く、天性の優秀が之に加つて、畫面に於いて筆は僅かに一二であるが、しかし像は既に完成してゐる。且題材

が甚廣くて今古に獨立して居る。象人の妙に就いて張顧陸を比較すれば、張は肉、顧は神、陸は骨を得てゐるといふのである。此處にも張をして顧陸と相比すべきものとし、その特質を肉を得てゐる點に置いてゐる。しかも天性の優秀に加ふるに思惟の深さあり、畫面は簡素にしてしかも完成せる點を見れば、その肉を得て居るといふのも、骨法或は神氣を缺いてゐるものとは思はれない。故に張懷瓘も亦李嗣眞の説と相合ふものであり、以て彦遠の之に贊せるを知り得る。彦遠は顧陸張吳の畫面の形體に就いて、

顧陸之神、不可見其盼際。所謂筆迹周密也。張吳之妙、筆纒一二、像已應焉。雖披點畫、時見_二缺落_一。此雖_二筆不周_一、而意周也。若知_二畫有疎密二體_一、方可_二議乎畫_一。(論顧陸張吳用筆)

と言つてゐる。この評論は全く張懷瓘の評論を受くるものである。以て彦遠の懷瓘に贊せるを知りうる。彼の題材廣く、その題材の何れもよく描かるゝ點に就いては何れも異論なきものと思はれる。而して是等の説が果して何れであるかはその遺作に徴するを得ない今日には明かでないが、姚最と雖も、「小乏神氣」と言ひ、直に「豈可求備於一人。雖云晚出、殆亞前品」と言つて之を修正して居るのであつて、その缺點を缺點として擧ぐべき迄に大きいものでなかつた事は明かである。随つて張懷瓘が肉神骨の三者を以て比較し、張僧繇に肉をあてたものは、姚最の見地と又よく相當するものである。神は中に骨を有すと見らるるものであるから、肉を有すとはやがて骨を缺くことの承認である。

最が「續畫品」を書ける感情の基礎には、顧愷之に對する深き尊敬があるのであつて、他の人々が自然に之と比較される傾を持つてゐるから、「小乏神氣」といふ批評の標準は、蓋し顧愷之の作品中からとられたのである。随つて張懷瓘が顧は神を得、張は肉を得とするものと全く一致する。しかし嗣眞の言の如く「骨氣奇偉」だとは認められず、また彦遠の言の如く「鉤戟利劍、森々然」だとは認められぬ様であつたから、姚最と張彦遠李嗣眞との意見は相一致し難いものなるを知るのである。惟ふに彼の傳記の示す所に依れば、先にも檢したるが如く、寫實に巧であつて神氣を缺き(二一五)、しかもその缺點はそう大きいものでなかつたらしい(五a b)。故に大體に於いて姚最の意見を正しとすべきかと思はれる。しかしこの意見の相違はその確定が困難である。たゞこの論評の對立の中で此處に參考となる點は、姚が少しく神氣に乏しといふに對して、嗣眞が「骨氣奇偉、師模宏遠」と言へるものである。神氣の乏しきは蓋し骨氣の乏しきに基いてゐる。故に姚最の非難に對して、之に答ふる道は、その骨氣の優秀なるを言ふの外はない。しからば神氣の内容に對する一つの補説がここにも與へられて居るのである。神氣は骨法を一要素としてゐる事是である。また寫實はその完成に於いて對象の如く生動するを要し、この生動は寫實が更に他の要素たる骨法を加ふるを要することを示すものである。この骨氣こそ寫實をして神氣あらしむるものである。

8. 無的師範、而意兼真俗。賦彩鮮麗、觀者悅情。若辯其優劣、則僧繇之亞。(魯實鈞、孫松)

ここにも僧繇の畫統を以て「意兼真俗、賦彩鮮麗」なる點にありとして、姚最の先の見方を固持してゐる點が參考となる。そして寫實の一特色として「賦彩鮮麗、觀者悅情」の點にあるを示してゐる。しかし真俗を兼ねるの眞俗兩内容に就いては、之を明かにし難いが、謝赫の項に於ける考究の示す所によれば、俗は單なる賦彩鮮麗の畫面上の美しさであり、眞は更にそれが骨法の中でとられたるもの、即神氣に迄發達せる賦彩鮮麗であらうと思はれる。是に就いては「名畫記」は何等外に告ぐる所がない。ただ姚最の言を引くのみであるが、姚最の「無的師範」に對して、「彦遠以畫性所貴天然。何必師範」と言つてゐる。天然とは對象の世界を言ふのか、主觀の世界を言ふのか十分明確ではないが、天性といはずして天然と言ふに見て、蓋し對象の世界の意だと想像される。然らば彦遠は傳統よりも對象を重じたのである。

9. 珍乃易於酷似、覺豈難負析薪。……若品其工拙、蓋稽聶之流。(釋僧珍、釋僧覺)

珍覺共に名家の出であつて、幼くして畫を學んでゐる。珍は遽道惑の甥であり、遽は「人馬分數、毫釐不失、別體之妙、亦爲入神」(古畫品錄)であつて、正確細緻の寫實に巧である。之に學んだ珍はまた「易於酷似」といはれてゐるのは當然である。覺は姚曇度の子であつて、姚は「畫有逸才。巧變鋒出、

魑魅神鬼、皆能絕妙。……莫不俊拔出人意表。天挺生知、非學所及。雖纖微長短、往々失之、而與卓之中、莫與爲匹」(古畫品錄)と言はれて居る。而して覺は姚最の言ふが如く父を繼ぐとせば、彼の繪畫は、骨法に秀でて稍寫實を失ふものなる事が知られる。然らば珍と覺とは同種の畫家ではない。しかるに共に「蓋稽聶之流」となつて居る。稽聶の流は「僧繇之亞」である。僧繇は寫實に巧であつて比較的神氣に乏しい畫家とされて居るから、覺珍二者を等しく僧繇の系統とすることは問題である。珍は僧繇の亞流であつても、覺は之と對立する筈である。しかし最も赫の批評を必ずしもそのまま採用するものでないから、姚曇度の畫を以て先づ寫實的の畫と見るならば、覺をも珍と同系統となし得るのである。もし然らば兩者は「酷似」を特徴としたものなることが想像せられる。

以上に於いては姚最の「續畫品」中にある寫實思想を考察した。それを整理すれば次の如くである。

- 一、寫實には更にその基礎となるべきものの有ること。而してこれこそ藝術における最深最奥の基礎をなすものであつて、即ち生知と學究と自然との三者である。(1)
- 二、對象の性及び色は美の要素として重ずべきものであるが、しかしこの寫實のみでは、美の全範圍を覆ふに足らぬこと。(2)

三、美に二種ある。小なる美と大なる美とである。小なる美は點刷精研によつてなす對象の精緻なる再現、即ち「切似」である。然るに大なる美は寫實と同時に筆の強さによつて、即ち骨法用筆に依つて、氣韻に迄深めて行き、生動の致を得たるものである。小なる美と大なる美との相違は、骨法による深まりの有無である。(3)

四、詳悉は寫實の要素である。しかしこれの缺きやすきものは骨法である。寫實と骨法とは分離しやすき要素關係である。(4)

五、眞は精密と雅性とである。雅性は純正である。而して精密は切似の一様式である。故に寫實が眞となるは、雅性なる價值、即ち精神的の深まりである。寫實は藝術終極を示すものでなくて、その將來の發展の可能を示すものである。(5)

六、美しさが單なる美しさに終らずして、更に一つの心持に向つて、進み得る可能。(6)

七、寫實は一つの價值である。しかし唯一の價值ではない。寫實は更に骨氣によつて生動ある寫實に向つて進むことが出来る。生動ある寫實は神氣である。しかし神氣と寫實とは、必然に相伴ふものではない。伴はせねばならぬものである。而して謝赫を中心としてあらはれた寫實の形體は精密であつたが張僧繇にある畫面は筆乏くして意周きものであつた。即ち寫實に疎密の二體があることを張彦遠は注意してゐる。然らば姚最が僧繇の畫を以て寫實優秀なものとしてゐるから姚最も亦、謝赫の如き

精密描寫と共に、かかる簡素描寫を許したのである。しかしこの略寫を深むれば即ち骨法となるものであつて、精寫が略寫に進む道は寫實が骨法となる價值多き道を示してゐる。(7)

八、畫に眞と俗とがある。俗は單なる美しさであり、之を骨氣化すれば眞の美さとなる。(8)

九、繪畫における對象再現は重ずべきものである。(9)

以上の如くなるが故に、是は次の如き思想に總括し得る。

1. 寫實は價值あるものである。その特質は切似詳悉である。その缺點は羸鈍些末である。
2. しかし寫實は淺き美であつて、美の全範圍ではない。更に深き美がある。この深き美が窮究の價值である。
3. この深き美は骨法の加はる事によつて得られる。骨法とは精神の純正であり、形體の純正である。
4. 生知、學究、自然は繪畫の最深最奥なる三つの基礎であつて、この基礎によつて藝術は氣韻を得る。自然は生知と學究とによつて、即ち寫實は骨法によつて氣韻生動を完成するのである。

第二 骨法用筆

姚最是すべての場合に於いて、常にその詳悉委曲のみを以て満足する事なく、更に求むる所があつ

た。故に彼は寫實の詳悉委曲を以て獨立せる價值として見ず、更にその研精を要すべき事を言つてゐる。湘東殿下に對する賞讃は、「王於象人特盡神妙」の故に非ずして、「心敏手運、不加點治」で自由なること、政治文談衆藝の餘に描いて拘束せらるゝ所なかりし事、生知、學究、自然を基礎とせることである。その成績はまた沈標の涉性と同一なる支持を示してゐる。彼はその切似のみを求めて、「真巧不足」ものを排し、それが精研せられて、その形體色彩の根柢に徹すること、即ち形色の根柢にある永遠性に徹することを要する。換言すれば形體の中に骨氣の輝くことあるを要求してゐる。その事物の形體色彩を通じて、そこに究極なるものの表示せらるることを要するのであつて、かくて彼の寫實論はやがて骨法論に入るのである。

而してこれに第一に注意すべきは、彼の色彩に對する價值である。

意兼眞俗、賦彩鮮麗、觀者悅情。(審實鈞、森松)

衣文樹色、時表新異、點黛施朱、重輕不失。雖未窮秋駕、而見賞春坊。(焦寶順)

筆迹調媚、專工綾羅。屏障所圖、頗有情趣。(沈榮)

の例によりて知らるる如く、色彩の美しさは通俗の賞讃に價するのみであつて、「不副壯雅之懷」ものである。彼は色彩を重じてゐることは事實であるけれども、これを決して窮極の價值として見て居るものではない。彼は色彩の世界を以て、通俗の鑑賞として定位して居る。然らば彼は更に深遠な世界

をそこに開かねばならぬ。而してそれは必然に色彩の世界より光度の世界に向つて轉向することと、線條の世界に向つて轉向する事との二途となり、隨つてここに墨畫の生起を觸發する可能を暗示して居る。前に考察せる如く謝赫の繪畫は、切似には甚だ巧であつたが、「筆路纖弱」で壯雅の懷に副ふ能はざるものであつた。而してその巷間に勢力ありて一世の嗜好を先導せるにも係らず、壯雅の間には重ぜられ難かつた。彼の藝術をして壯雅の間にも重ぜられしめんとすれば、第一に筆路の纖弱を除去し、骨氣を充實せしめねばならぬ。即ち線條の高調を要する。そこに氣韻生動を得る。第二に色彩の世界を、明暗の世界に轉向せしむべきであり、そこに壯雅の懷は満足せられる。然し當時にあつては未だ水墨畫の發達なく、隨つて當然の道なるにも係らず、この道は彼にあつて明かにはされて居なかつた。これは後世の途である。故に彼が骨法を得んとする道は、第一に線條に向つて工夫された。而して色彩を消去して線條を高めしめんとする工夫として、一つの新體が同時に許容された。謝赫にあつて「別體」と稱せられたものは、全く一つの「精微謹細」の對象再現であつたが、姚最にあつてはそれを通過したる後の簡素短省なる畫面であつた。湘東殿下の描畫の態度、毛稜の「便捷有餘」；畧不煩草」の態度の如きは、かゝる畫面を生起せしむべき條件であり、張僧繇の畫面の「筆纒一二。像已應焉。離披點畫、時見缺落。此雖筆不周、而意周也」の如きは、この畫面の特色を明示してゐる。しかも彼はこの畫面に時に缺落あるも、猶是を寫實の上乗なるものとして見てゐる。故に寫實とは必

しも形體の「詳密」なるもののみを意味するものではない。而してかかる離披たる點劃の中にこそ、その形色の根柢にある永遠なるもの、即ち骨法は認めらるべきである。形色が略せらるればそこに重要な位置を生ずる畫面上の要素は、線條でなくてはならぬ。即ち線條の生動性と基本的形體とによつて、對象の作者に認識された個性は明示せられるからである。即ち形體の骨法化である。色彩も亦その形體の簡素に伴つて簡素となり、基本形の中に没し去るのであるが、もしこの色彩にして一層簡素にさるれば、それは必然に水墨畫となり、水墨畫の中にありては、線と色との最も簡素なる一致を生成せしむるのである。これ唐代に到りて漸く完成せる道にして、姚最の道の必然なる歸結である。

1. 胤祖之子、少習門風、至老筆法不渝前制。體韻精研亞於其父。信代有其人。技名不墮矣。(劉璞)
胤祖は「名畫記」の「古畫品錄」の引用によれば、「蟬雀特畫微妙。筆迹超越、俊爽不凡」とあるにみて、劉璞の系統を知る事が出来る。彼が幼よりして父に習ひしものは、「筆迹超越、俊爽不凡」であつて、老年に到るも前制に渝らず、體韻精研、よく父に亞ぐことが出来たといふのである。この時「前制」は「前の制作」の意か、それとも「前代の制」の意であるかが問題となる。然るにこの記述は門風といひ、父といひ、家名を墮さずといひ、何れも父に關係して用ゐられてゐるのであるから、この點から「前制」も亦父に關係して「前代の法」の意味に解すべきであらう。此處に知らるる事は、「體

韻精研」の純粹透徹は、全くその用筆の優秀なるに基いて居る事である。ここに骨法用筆の「體韻精研」に直接なるを知り得る。

2. 謝赫は「氣韻精靈、未窮生動之致。筆路纖弱不副壯雅之懷」との理由で、「點刷研精、意在切似」も、それは十分なる藝術ではなく、點刷研精も亦徹するを得ないのである。また毛惠秀は「其於繪事頗爲詳悉、…番成羸鈍」して、道頭は惠遠に及び難い。骨法と形似詳悉とは、對立しやすきこと謝赫の場合に於けると同一である。

3. 蕭賁の山水が「咫尺之内而瞻萬里遙、方寸之中乃辯千里之峻」が如き精密さも、その細部をして些末たらしめず、精密をして細部たらしめざるを得たるは、その雅性と自娛との故であつて、「雅性精密、後來難尙」といふ所以である。湘東殿下が閑餘に描けることがその繪畫を價值あらしめしが如く、蕭賁も亦自娛のために描いて、その畫を深からしめたのである。詳密なるものが羸弱となるは、それが詳密なる故ではない。心の高さが缺くる故である。心の高さを保てば詳密はかへつて眞としての確實と高さを保ち得るのである。眞をして眞たらしむる心の教養を貴ぶのは、これ骨法の養はるる途が、この外にないのを示してゐる。この心の高さは「冥心用捨」の一つの現れである。而して心

の高さが高さとして示さるるは骨法であるから、骨法は雅性或は自娛の中に最もよく働き得るものなることが知られる。故に雅性なる純一性や、自娛なる自由なる態度が、繪畫の上に價値を持ち來るは、それが雅性や自娛のためではなくて、骨法の爲である。純一なるものの中に骨法は深く究められ、自由なる態度の中に骨法は深く現れ出づるからである。

4. 荷之子、風神俊爽、不墮家聲。……筆勢適正、繼父之美。若方之體物、則伯仁龍馬之頌。比之書翰、則長胤狸骨之方。雖復語述異途、而妙理同歸一致。(袁質)

この中に注意すべきは「筆勢適正」の評語である。「繼父之美」の父は袁荷である。「古畫品錄」が「比方陸氏最爲高逸。象人之妙亞美前賢」と評せられた人である。父の美を繼ぐにみれば、彼が高逸にして象人の妙を得しことが知られる。袁質の風神俊爽は、畫面の要素について言へば、筆勢の適正から來るものであつて、ここに父の美たる高逸をも得たるものに相違ない。かくて筆勢の適正は骨法の面目であつて、これが筆勢としては適正なること明かである。

而してこの項に於いて更に注意すべきは、書と畫とが「異迹而妙理同歸一致」といふ點である。而してこの一致は筆勢適正にして風神俊爽なる骨法に依るのである。書は純然たる骨法の表示であるから、この骨法を中間に置くことに依つて、この兩者は一致するものと考へたのである。序文にてはその兩者の起源を比較して、畫の書に先立てる點よりして、畫を勝れりとしたのであるが、彼は此處に於いては、骨法の一致よりして、兩者の一致を認めてゐるのである。謝赫の道は寫實よりして氣韻に向ふものであるが、姚最の途は、骨法よりして氣韻に向ふ道に傾いてゐる。随つて書畫の一致はここに一層明になるべきである。

以上の吟味によつて

- 一、體韻精研の透徹は、全く骨法用筆より來ること。(1)
 - 二、切似と骨法とは相對するものであつて、骨法の缺乏は氣韻の生動を缺く因たること。(2)
 - 三、その繪の詳密なるものが骨法を缺けば、羸鈍となること。(3)
 - 四、自己自らの爲にする要求によつて、心の高さは保たれ、この心の高さに依つて骨法は明瞭となり、「眞」は充進して氣韻を醸成する。(湘東殿下、3)
 - 五、骨法用筆の面目は風神俊爽である。(4)
 - 六、骨法によつて書畫は內的に一致する。(4)
- なる事を知り得る。然らば

1. 骨法の面目は風神の俊爽にある。

2. 骨法は心の高さその者である。
3. 切似と骨法とは對立し得るものであるが、それは一致して一段高き價値を實現する。それが氣韻生動である。

4. 骨法なき限は、切似は單一なる細部に過ぎない。

5. 氣韻の醸成に對して、骨法のなす貢獻は體韻研精の透徹及びその生動である。

6. 骨法によつて書畫は一致する。

7. 形體並に色彩の骨法化は、その形質の單純化によつてなされ、この單純化はその形質を純正にする事によつて、漸次水墨畫を發成せしむるものである。

この七個の性質を得る。是が姚最の骨法に對する意見である。

骨法はもとの基本的なる形體と力感であるから、時空と規約との最小可能限度に於ける表現である。故に骨法が骨法として明晰になる迄には、必ずそれ以前に精緻なる表現をなす畫風が存在し發達せねばならぬ。例へば悟道に於いて、頓悟は漸悟に次ぐべきものであり、その最初より頓悟であつて、漸悟を通ぜぬ頓悟の如きは、必ず空疎となるべきである。故に謝赫等に於いて代表せられる如き繁華なる表現の手法に繼ぎて、骨法はますますその意義を確定し來るべきである。故に姚最に於ける骨法の意味は、漸くその中心に近づき來り、その教養が心の高さを保つことによつて支持せられ養はれる者と考へらるるに到るのである。この點に於いて謝赫の興味を中心が、寫實の精緻にあつたものと著しき對立をなすのである。而してその最小限度の形式、即ち簡素には自ら二つの道がある。その簡素が分化を経ざる場合にあつては、文化の初期を示すものであつて、それは十分に背景即ち必然なる土壤を有せざる一つの原始に過ぎぬ。然るに一度その繁華を過ぎ來つた簡素にあつては、その味ひ得たる一切の分化をその背後に制限して、その有する張力と、その張力の内に鬱積して爲めに發光する光輝とによつて成立つものである。かかる精神的制限、即ち犠牲を基礎として力づけられたる簡素は、單なる簡素ではなくて實に「深簡」である。姚最が謝赫の精緻謹細を通じて到達せる簡素は、即ちこの深簡であつて、これが先に骨法の第七性質として擧げた所のものである。

小供の中に感ぜらるる素朴なるものは、萌芽としての簡素である。これが分化を経て後感ぜられてはじめて深簡である。骨法とは淺簡よりして深簡に到るすべての中に認めらるるものであるが、その眞の面目、透徹せる面目は、深簡の中に見らるるものであり、その發達に貢獻するものは、之に及ばせる教養である。隨つて彼は謝赫のなせる土地と準備とによつて、漸く人間精神の深奥なるものに達せんとした。即ち氣韻に進むに深簡の道よりせんとしたのである。この意味に於いても彼の「續畫品」は、眞に「古畫品錄」の繼續發展である。かくてこの深簡の道によつて、即ち骨法用筆によつて、氣韻生動に向はんとするのである。而してこの骨法の重視せられると共に、骨法はその生動を中心とし

て、大なる力を有するに到るのである。ここに東洋畫に共通する書法的なる特色を生ずるのである。

The idea of line and line-composition has always been deemed the great strength of Chinese art. In calligraphy each stroke of the brush is supposed to be instructed with its own principle of life and death, and to combine with the other line to accentuate the formal beauty of an ideograph. So the excellence of a great painting rests in its expression or accentuation of outlines and contours, each line having an abstract beauty of its own. (Bushell; Chinese art. vol. 2)

この骨法の重視は、骨法をして氣韻と同視せしむる傾向を生じ、骨法と氣韻と同一視せらるれば、随つて最初骨法と對立せしむる寫實は、今や氣韻と對立するに到るのである。ここに六朝と唐代との中間に位する一位置が作られる。唐の「歷代名畫記」は、

今之畫人粗善寫貌。得_二其形似_一、則無_二其氣韻_一。具_二其彩色_一、則失_二其筆法_一。豈曰_レ畫也。

と言つてゐる。彦遠は即ち氣韻と寫實、色彩と用筆即ち線條とを對立して用ゐてゐる。第一の對立は畫面上の要素と畫面下の要素即ち意味との對立であり、第二の對立は畫面上の要素間の對立である。ここに於いて骨法は氣韻と一致せられ、僅かに隨性的に用語上の形體を保存して、畫面上の一要素、即ち手法上の一として見られて來る。随つて最初の骨法に於ける内面的意味は失はれて、用筆即ち線條なる手法上の意味のみが強められると骨法用筆は線條法と化し去るのである。かくて六法中氣韻生動

を中心生命として、骨法用筆、應物象形、隨類賦彩の三個の法則を以て、線條、形體、色彩の畫面上の形式的要素とする思想が発生する。換言すれば骨法用筆は骨法の意味と用筆の手法とに二分して、骨法は氣韻と合し、用筆は線條として、色彩形體と並ぶ一要素となつたのである。故に六法は氣韻生動、依貌用筆、應物象形、隨類賦彩、經營位置、傳移模寫の六個となるべきである。然らば依貌用筆は、應物象形的一種となるのであつて、即ち隨類賦彩と共に應物象形の要素となるのである。線條と色彩とにて形を表現するのである。張彦遠が「具其彩色、則失其筆法」と云ひて、色彩と線條とを對立せしめた所以である。ここに於いて依貌用筆は外形描寫の意味となり、輪廓を描くことの意味に轉じ去るのは自然であつて、林信篤の

骨法とは畫の墨描のこと、見たり。(畫筌)

と言へるは至當のこととなるのである。かかる甚しき轉向の素因をなせる最初の基礎は姚最の中に既にあつたものであつて、その變遷の經過をみれば一種奇異なる感がする。骨法用筆の意味を高めて行つた結果は、後世に於いてはたまたま以て輪廓描寫の意味に低下せしむる事となつたのである。謝赫の六法選定後久しからずして既にかかる轉向をなせるは、彼の論理上の主張と實行上の主張との溝渠に原因するものである。随つて彼が六法を選定せる時にはもはやこの轉向は豫期せらるべきものであつたのである。

第三「詩品」

「詩品」は梁の鍾嶸の著である。彼は學を好み祠藻に長じ周易に深かつた人である。(梁書文苑傳) 「詩品」は漢魏以下梁にいたる百廿二人の五言古詩を上中下の三品に別ちて批評したものである。その書の成りしは「古畫品錄」と「續畫品」との中間にある。「詩品」の名によつてみると、或は「畫品」に暗示されて詩の批評をなせるものかと思はれる。しかし「詩品」の中には、氣韻その他の特有の術語が用ゐられて居ず、その共有する術語例へば骨氣の如き氣候の如きものは、謝赫以前より既に書論畫論その他に用ゐられたものであるから、「古畫品錄」の影響とは言ひ難い。故に「詩品」がたとひ「古畫品錄」から影響されたとしても、その影響が大きいものだとは思はれない。随つてその思想上の共通は、相互の影響を示すものでなくて、時代の有せるもの、換言すれば彼等のそれぞれが出發した時代そのものの有せる共通と見るべきものであると考へる。かくて「詩品」の考究は吾人に寫實と骨法と氣韻との相互關係を確むべき一つの旁證を與へるのである。即ち「古畫品錄」及び「續畫品」の書かれたる當時の傾向としての氣韻骨法寫實に關するその意見を知り得るのである。

彼は「詩品」上に次の如く言つてゐる。

夫四言、文約意廣。取効風騷、便可多得。每苦文繁而意少。故世罕習焉。五言居文詞之要。是衆作之有滋味者也。故云、會於流俗。豈不以指事造形窮情寫物、最爲詳切者邪。故詩有三義焉。一曰興、二曰比、三曰賦。文已盡而意有餘興也。因物喻志比也。直書其事、寓言寫物賦也。

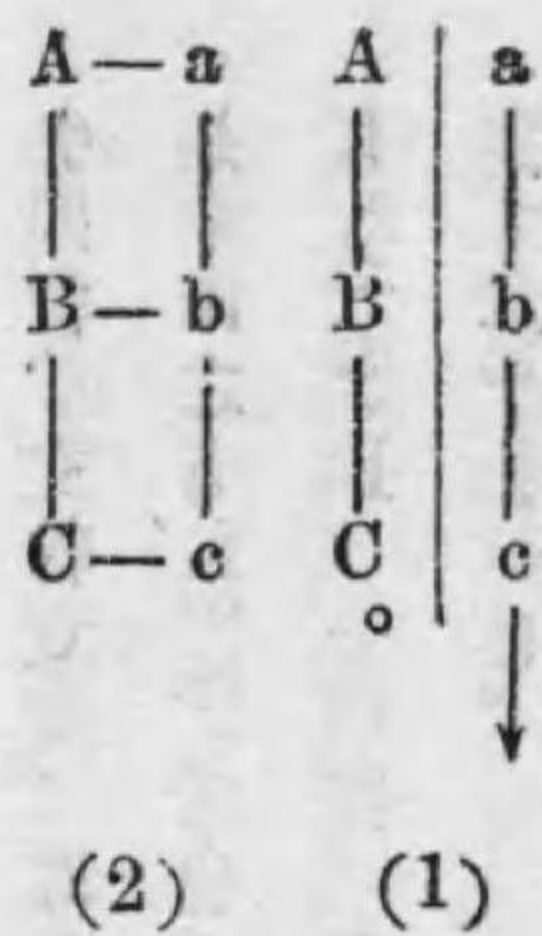
弘斯三義、酌而用之。幹之以風力、潤之以丹青、使味之者無極、聞之者動心。是詩之至也。若專用比興、則患在意深。意深則詞蹟。若但用賦體、則患在意浮。意浮則文散。その意見を見れば、次の如き事が知られる。

一、文學に於いては、指事造形窮情寫物の如き寫實的の方面がなくては、その詩は詳切なるを得ない。然らばそれが詳切なる爲には、詩は如何なる様式をとるべきであるか。
二、詩の三様式は興比賦である。

興は文已に盡きて、意餘りあるもの、即ち餘情あるものである。餘情とは現はれたるものよりも、更にふくまれたる意味の豊かなるをいふのである。この様式の關係は文學の形體と意味との間に、前者小であり、後者大である關係を言つたものである。

比は物によりて志を喻へるものである。即ち現はれたるものが、現はれざるものを代表する様式である。換言すれば形體が意味を擔ふものである。興の暗示力の豊富なるは、形體が小であつて、意味

が大なる関係であるから、この意味に於いて等しく比である。かゝる象徴関係はすべての文學の形體と意味との間にある関係であつて、決して詩に特有な一様式ではない。たゞ比と興とが共に象徴関係でありながら、それが相異なる様式をなす所以は、興はそれを量の関係から言へるに對して、比は質の関係から言つてゐる。形體小意味大は藝術の必然の形式である。その中であつてこれを量關係から見れば興となり、形體と意味とが、それぞれ相應せざる如き異質のものなる點に着目すれば、比である。更に視點をかへれば、擔ふ形體と擔はるゝ意味との關係に於いて興にあつては、意味が何によりて擔はるゝか、その相互關係が不分明である。即ち形體と意味とが全體的の關係であつて、兩者の間に部分的な相關關係が認め難いものである。隨つて意味は全體の中より湧き出づるが如くに感ぜらるるものである。故に文既に盡きて意餘りありと全體的に言つてゐる。然るに比は擔ふものと擔はるるものとの關係が明かである。故に意味と形體との間には、容器と内容の如く相應するものがある。しかもその相應が部分的にも明瞭であるから、物によつて志を喩へるといふのである。物は形體であり



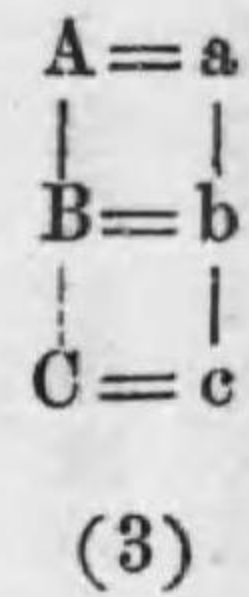
(1)

(2)

志は意味である。ABCを以て文形とし、abcを以て意味とすれば、興は第1の形であつて、cはCの後に更に繼續する。然るに比は第2の形であつて、その進行は相關相應である。1と2とはその象徴關係に於いて、比はやや比論的部分的であり、興は必然的全體的である。興は深

さに於いて勝り、比は知に於いて勝つてゐる。

賦は直にその事を書し、言を寫し物を寫すものである。故にこの象徴關係は、形體と意味とが同質であつて、部分的にも相應するものである。比に於いては異質の相應であつたものが、賦にあつては同質の相應である。即ち第3の圖式に示さるるが如き關係である。ここには形體と意味との相應關係が最も明瞭である。



三、鍾嶸は寫實を重じて、

觀古今勝語、多非補假。皆由直尋。(卷中序)

と言つて居る。古今の勝れたる文學は何れも補假によらずして、直尋によるものである。その補假とは、表面的の補助作用であるから、直尋は之に對して深く直接に對象の世界を探り求めるものである。而して直尋の對象とは如何。

若乃經國文符、應資博古。撰德駁奏、宜窮往烈。至乎吟詠情性、亦何貴於用事。「思君如流水」。既是即目。「高臺多悲風」。亦唯所見。「清晨登隴首」。卷無故實。「明月照積雪」。詎出經史。觀古今勝語、多非補假。皆由直尋。

これによれば經國文符、撰德駁奏の如きものを書く場合には、飽く迄史實によらねばならぬが、しかし情性を書く場合には、全く直接の經驗に依らねばならぬ。「思君如流水」の如きは何れも歴史的事實

ではない。全き直接の経験である。故に情性を描くには直接の経験を以てすべきであり、古今の優秀なる文學は何れもこの直接の経験に立つて居る。即ち直尋によつて作られて居る。然らば直尋とは直接の経験である。自然並に自己の生活を直接に経験するに外ならぬ。故に情性は寫實によつて文學となり得る。しかしして直尋とは即ち「即目」「所見」に直接するの意である。然るに經國文符、撰德意奏は歴史的事實に隨はねばならぬとの意味如何。これまた寫實に外ならぬ。歴史的事實によるとは、その事實のあらはれた時代と境遇とを背景として、その事實に従ふことに外ならない。その事實が屬する時代の一事實として寫實するに外ならない。故にこれ亦寫實である。かくて歴史的事實はその事實と情性、直前の経験はその経験をそのままに直寫すればよい。しかし經國文符に於いては、その扱はるる事實が、直前の経験としてではなくて、過去の事實の一輪廓としてある。経験されたるものでなくて、知られたるものである。故に之は直尋ではない。勝れたる文學がその基礎を直尋に置くとは、それを経験の形に詳細に現し得ることの意味である。随つて寫實は常に勝れたる文學の基礎となつてゐることを示してゐる。

四、比興を専用すれば、意深くして辭蹟き、賦を専用すれば意浮きて文散ずるの弊あることを言つてゐる。これによつて賦の缺點は意浮文散にある事を知り得、比興の缺點は意深詞蹟にある事を知り得る。随つてその兩者の弊を除去する爲には、この兩風の様式を混用するのを要するのである。如何と

なれば賦は正確に形質の相應であるから、それは平明ではあるが淺浮になり、淺浮なるが故に沈重でない。散ずる所以である。比興は質が形に勝つものであるから、それは深重ではあるが、それが深重のために形象の具體性を缺いて、形體が意味にまけることを意味するのである。形體が意味にまくれば、それは具體的でなくて抽象的であり、直尋の形でなくて思惟の形となる。然らばこれ文學ではなくて、經國文符、撰德駁奏の類となるのである。詞蹟の意は蓋し詞が意味にまけて意味を擔ひ難きによつて起るものであつて、詞は僅に符號として、經驗性の陰影を失ふに到ることであり、文散の意は文の散漫して意の是に擔はるることの稀少なるを言ふのである。故に興比賦三體を併用する事によつて、形質の象徴は最も完全なるを得るのである。即ち賦は意識を深からしめ、比興は意深を具體ならしめる。また詞の意を缺く散と、詞の意にまくる蹟とを去つて、詞をして中に意をふくみて暢然として豊かならしめ得るものとなるであらう。即ち形體と意味とは互に深まつて具體的なる立體的なる存在となるのである。

鍾嶸は賦を以て事の意に勝つもの、比興を以て意の事に勝つものと見て居る。然るにそは協力によつて兩傾向は調和せられて、意は事に含まれ、事は意を含みて、事と意とは深きに進み行くのであつて、ここに文學は厚さを得るのである。故に彼は「弘斯三義、酌而用之」と言つてゐる。「幹之以風力、潤之以丹青、使味之者無極、聞之者動心。是詩之至也」といふ所以である。風力を以

て三者の中心生命とし、丹青を以て之に潤澤を與へれば、その文學は餘情限なく、人を動かすものとなるとの意味である。即ち三義の中心となるは風力であり、之を飾るものは丹青であり、かくてこの三義は詩としての完全をなすものである。經驗はこの風力の生命と丹青の美とによつて詩の至極に到着し得るのである。されば彼は文學の基礎を事實に置きつつしかも其の事實の內的に深まり行く消息について考へた時に、更に他の要素あるに氣附いたのである。三義は寫實の表現形式である。しかし三義は如何に之を巧に使つても、それは僅かに表現の様式が完備するを得る事に外ならない。故にその深化には更に他の要素を持來らねばならぬ。かくて三義の外に風力及び丹青の要素が用ゐられる。此等の合同の系統は、寫實の發達の爲であつて、詩の至極に向つて進む道に外ならない。

五、こゝに風力丹青の意味を吟味せねばならぬ。

1. 永嘉時貴黃老、稍尙虛談。于時篇什、理過其辭、淡乎寡味。爰及江表、微波尙傳。……詩皆平典、似道德論。建安風力盡矣。(卷上序)

これに依れば風力とは、「理過其辭、淡乎寡味」もの、反對である。また「平典似道德論」もの、反對である。故に風力は理論と異り、また味豊かなものなること明かである。而してまた風力は丹青とも相異なることは既に明かである。

2. 骨氣奇品、詞彩華茂、情兼雅怨。體被文質。粲溢今古、卓爾不群。(王植)

これによれば骨氣と詞彩とは相對立し、文と質とは相對立する。そして骨氣の特色は奇高であり、詞彩の特色は華茂である。そして質と骨氣、文と詞彩と相應ずることが推測せられる。

3. 仗氣愛奇、動多振絕。真骨凌霜、高風跨俗。但氣過其文、彫潤恨少。(劉楨)

こゝに於いて氣と文と相對し、文の特質は彫潤であることが示される。そして氣の内容に於いては奇といひ、振絶と言ひ、真骨凌霜といひ、高風跨俗といひ、何れも超俗と緊張とに係るものである。そして2の「骨氣奇高」と全く一致する。故に氣と言ふも亦骨氣と言ふも共に同一である。真骨といふ如きまたその間の消息を明かにして居る。

4. 文秀而質羸。(王粲)

文質の對立を示して居る。

5. 無彫蟲之功、而詠懷之作、可陶性靈、發幽思。言在耳目之内、情寄八荒之表。洋洋乎會於風雅、使人忘其鄙遠、自致遠方。頗多感慨之詞。厥旨淵放、歸趣難求。(陸機)

丹青上の技巧は無いが、餘情に富んでゐる。その詞は具體的であるが、その感情は廣く發展してゐる。故に人の心を遠く展く力がある。その意味は深くして自由なるが故に餘情窮る所がないといふのである。かくて餘情の性質に就いて次の如き事が知られる。

- a. 餘情は感覺に即して、しかも感覺以上に發展し得るものである。深くして自由なる所以であ

る。

b. 餘情が感覺以上に發展するとは、その鑑賞者の「陶性靈發幽思」の點にある。即ち意とは内的生活を陶冶開發する成績を指すのである。

6. 才高辭贍、舉體華美。氣少於公幹、文劣於仲宣。尙規矩不貴、綺錯有傷。直致之奇。然其咀嚼英華、厭飫膏澤、文章之淵泉也。(張機)

この中には文と氣とを對立させ、文の優秀より來る特質を擧げてゐる。一言にして言へば文は華美である。しかしこの美しさのよく味はることは文章の淵泉であるとしてゐる。

7. 文體華淨、少病累。又巧構形似之言。風流調達、實曠代之高手。詞彩蔥蒨、音韻鏗鏘、使入味之豐々不レ倦。(張協)

張協の高手なる所以は、文體の華淨なると、用語の寫實的なると、音韻の鏗鏘なるにある。この場合寫實が餘情と離れぬ關係にあること、そして美しさが之を潤して居ることを示すのである。

8. 尙巧似、而逸蕩過之。頗以繁蕪爲累。嶮謂「若人興多才高、寓目輒書。內無乏思、外無遺物。其繁富宜哉。然名章迴句、處々間起、麗典新聲、絡繹奔會、譬猶青松之拔權木、白玉映塵沙。未足貶其高潔也。(謝靈運)

形似を尙ぶも逸蕩之に過ぎ繁蕪である。しかし興多く才高さが故に、一切の者が直に藝術の對象とな

つて居る。その内的生活の豊富がこの繁蕪をすくつて高潔ならしめる。故に謝靈運の場合にあつては、賦が大であつて比興が之と共に得られたものである。しかもその高潔は骨氣の故である。骨氣が之を幹して興比賦が高潔なる精神的意義に高まり行くことを示してゐる。

9. 其體華艷、興託不奇。巧用文字、務爲妍冶。雖名高曩代、而疏亮之士、猶恨其兒女情多、風雲之氣少。今置之中品。疑弱。(張華)

張華に兒女の情多きは、この體華艷であり、文字を巧用して妍冶をなすからである。随つて風雲の氣が乏しい。風雲の氣は兒女の情と相反するものであるから、蓋し丹青と相反するもの、即ち骨氣をいふのである。骨氣を缺くが故に弱いのである。

10. 指事殷勤、雅意深篤、得詩人激刺之旨。(陳應)

表現力強く餘情深く、明確なる印象を與へる。

11. 雖文體未遒、而鮮明緊健、去凡俗遠矣。(袁宏)

12. 文雖不多、氣調警拔。(郭泰機、顧愷之等)

共に骨氣の俊拔を示してゐる。

13. 其源出於應璩、又協左思風力。文體省靜、殆無長語。篤意真古、辭興婉愜、每觀其文、想其人德。世歎其質直。風華清靡、古隱逸詩人之宗也。(陶潛)

文體省靜であつて、意味深く質直清靡であり、直にその人徳を思はせる。その人徳を思はせるのは、質即ち骨氣によるものである。而してかゝる特色は、應璩の寫實に即して意味に到つた深い寫實の系統と、左思の風力即ち骨氣とを併せ有せるによるものである。寫實の深まり行くのは、骨氣（風力）による事が知られる。

14. 尙形似、體裁綺密、情喻淵深、動無虛散。一字一句、皆致意焉。（顏延之）

形似にすぐれ形態が綺密なるのみならず、意味も淵深であつて、全部が意味深いものである。ここには詩の三義が協同せるものを示してゐる。

15. 才力苦弱、故務其清淺。殊得風流媚趣。（謝朓、謝混等）

才力苦弱なるが故に、清淺ならんことを務め、風流媚趣を得て居る。媚趣は風力と異なる味であつて、即ち兒女の情である。

16. 善製形狀寫物之詞、得景陽之諛詭、含茂先之靡曼。骨節強於謝混、驅邁疾於顏延。總四家而擅美。然貴尙巧似、不避危仄。頗傷清雅之調。（鮑照）

鮑照の優れてゐるのは、寫實であり、諛詭、靡曼、骨節、驅邁である。而して是は文と質とを得、寫實と骨氣とを得てゐることを示す。故に「擅美」と言ふのである。しかし巧似を貴びつつ危仄を避けないために、清雅の調を缺くに到るのである。清雅は心境の透徹即ち骨氣の秀純を意味するのであ

る。

17. 善自發詩端、而末篇多躑。此意銳而才弱也。（謝朓）

詩の首部はよく、尾部は躑く。これ銳意くして才弱く、骨氣を以て貫く事が出来ないからである。

18. 翦除淫雜、收其精要。故當詞密於范、意淺於江也。（沈約）

こゝには詞と意との對立がある。

19. 務爲精密、襲積細微、專相凌采。故使文多拘忌、傷其眞美。（卷下序）

淫雜を去つて其の精要をとるは、詞と意とを自由ならしむる骨法なるも、之を細微にのみすれば、そのために拘束せられて、眞美を失ふのである。寫實が形の精細を貴ぶよりも、更に意の精細を貴ぶを知り得る。

20. 彫文織彩、過爲精密。（孝武帝等）

文の鏤彫が徒に美しく精密であつて、かへつて缺くるものがある。而してその缺くるものが、骨法にあることは、自然に明かである。

21. 氣候清雅、不逮於范袁。然典屬閑長、良無鄙促也。（謝莊）

氣候清雅なるは范袁に及ばざるも、典閑長なるが故に、鄙促でない。典によつて鄙促に遠ざかるのである。即ちそこに意味の深きものがある。

以上各種の實例によつて次のことが知られる。

a. 風力と丹青とは相協同し得る要素なると共に(1)、両者は互に相對立する要素である(23918
20その他)。

b. 風力はまた氣、骨氣、質とも呼ばれる要素であつて、その性質としては、奇高(2)超俗、緊張(3)風雲の氣(9)清雅(16)等が擧げられる。即ち高さ深さ清さ等がその内的性質をなすのである。

c. 丹青は亦文、辭、彩ともよばれ、華茂(2)華美(6)華艶(9)兒女の情(9)媚趣(15)等をその性質の内容とするものである。即ち美しさ柔かさ華かさである。

d. しかもこの對立は本來的でない(19)。その協同に依つて「擅美」事が出来る(16)。しからば美しさと共に高さ清さ深さが来るのである。美しさは決して高さ深さ清さと反立する要素ではない。即ち「幹之以風力、潤之以丹青、使味之者無極、聞之者動心」といふものは是である。

六、賦比興は前述の如く、飽く迄並列關係にあるものであらうか、それとも相互に何等かの内的關係を有するものではなからうか。賦は形體と意味との關係が同質相應であり、比は異質相應であり、興は同質或は異質關係中、質の價值増大である。然らば賦と比とは題材表出の二つの様式であつて、これは明かに並列關係である。而して興はそれ等兩者が相應關係より更に價值増大を行つて、意味が形狀以上に發展したものである。故に比と賦とは生長して、興となり得るものである。されば賦と比と

は自己の生長を興の中に見得るものであつて、三者は並列並に生長關係とみるべきものである。而してその生長たる興に就いて見るに次の諸性質を有する。

a. 丹青の之を潤すものなくとも、しかも對象に即して、即ち賦及び比によつて、内的生命を開發し得る價值である。

b. 丹青が之を潤す事に依つて、賦は一層有效に、興の價值に向つて高まつて行く事が出来る。

c. 興は高潔を以て一要素としてゐる(8)。しかもこの高潔は骨氣によつて来るものであつて、高潔とは興が骨氣によりて純粹となり、緊張し成長せる事を意味する。この内的生長力に着目する時、之即ち餘情である。

d. 風力の幹し、丹青の潤す事によつて、寫實が深まり行く時は、それは人格となる所の成績を示すものである(13)。即ち賦及び比は風力丹青の加はる事に依つて、興となる。この内的關係を内觀すれば、これ即ち三義の協同である(14)。かくて興は形によつて意を深めたものである(21)。

されば、三義と風力及び丹青との關係は、寫實に出發したものが、風力丹青の協力によつて、完全なる象徴に到つたものである。ここに鍾嶸の「弘斯三義、酌而用之。幹之以風力、潤之以丹青、使味之者無極、聞之者動心。是詩之至也」の本意であると考へられる。然してこの風力は即ち畫論の骨法であり、興は氣韻であり、賦比は寫實であることも亦明かである。而してこの全體を一系統として見る

ものは、寫照である。寫生である。この思想がかく明かに鍾嶸の中に示されてあることは、顧愷之、謝赫等にあつたこの流が六朝期の美の思想の本流をなすものであると信ぜしむる一つの理由をなすものである。而して姚最も亦この系統にあることが直に知られる。

第四 氣韻生動

氣韻の意味が以上の如くして複合的なる以上は、かゝる意味を合成したる要素に就いて、更に考究するの必要になる。しからばここには氣韻と繪畫との解釋上の各種の態度が見られる。第一に氣韻と骨氣との關係を見ねばならぬ。骨氣とは畫面上の効果から言へば、形似以外にあつて、形似の底に沈んで、觀者に向つて迫り來る力である。即ち畫面の迫力である。價值とは吾人がそれに對して何等かの態度をとるべき要求をなすものであるから、この場合畫面の價值を主張するものは、骨氣である。そして骨氣を本體論的に言へば、氣であるから、氣韻は畫面の價值感の中心をなすものと感ぜらるるのである。これが氣韻の骨法より得し重要な一特質である。そして骨法の思想はその純粹の形としては、その本來よりして書の中に現れるのが自然である。そして書にあつては先に檢したるが如くに、骨法とは言ふも氣韻とは言はない。もし氣韻の内容が後世意味するが如く、抽象的にして且純然たる主觀的なるものであつて、對象性より獨立せるものとすれば、先づ氣韻は書論中に現るべきも

のである。これ書は抽象形體であるから、骨法に純粹になる事は甚だ容易なるが故である。然るに梁の肩庚吾の「書品」中にも亦氣韻の語はない。

1. 若探妙測深、盡形得勢。烟花落紙將動、風彩帶字欲飛。疑神化之所爲、非人世之所學。

妙と深は勢であり、その勢は生動である。そしてそれは骨法の消息である。

2. 季琰、垣玄、筋力共駿。

3. 魏帝筆墨雄贍。吳主體裁綿密。

雄贍は骨法、體裁綿密は反骨法である。

4. 敬仁清舉。致畏逼之詞。

5. 張工夫第一、天然次之。……鍾天然第一、工夫次之。……王工夫不及張。天然過之。天然不及鍾。工夫過之。

天然と工夫とは書にあつては等しく重要であり、しかも對立する。而して天然の意は蓋し先の勢、駿、雄贍、清舉等であり、工夫の意は體裁、綿密等の意であらう。天然は先天的のもの工夫は後天的のものであるからである。「續畫品」中に「氣韻精靈」の語あるに、時に於いて先なりと思はるる「畫品」には全く氣韻の語がない。氣韻が當時の意味に於いては、書に用ゐがたかつたこと、猶「詩品」

に氣韻の語を見ないと同一である。故に骨法を以て直に氣韻と置換へる時は、氣韻は純主觀性となり、書畫一致論を形成する。

第二に氣韻の所在を對象に置き、對象の忠實なる寫實によつて、氣韻に到達し得らるるものと考へれば、氣韻は對象そのものと一致する事になり、こゝに物畫一致論となる。この態度は後世に於いては、院畫の中心思想をなすものである。第三に氣韻を韻と解すれば、そこに詩畫一致論或は樂畫一致論を生ずる。そして更に氣韻の中に思考の性質を高めてくれば、この傾向は一層力を得てくる。唐後の思想にその色濃きものを見るのである。

更に氣韻骨法寫實三者の關係に於いて、そのあらゆる關係を、總括して考へてみる事もまた一つの便宜である。氣韻とK、骨法をC、寫實をSとして、此等の關係を、今等式關係として取れば、次の如き數種を得る。

1. $C=K$. 骨法即氣韻論、即ち書畫一致論。
2. $S=K$. 寫實即氣韻論、即ち物畫一致論。
3. $C=S=K$. 骨法即寫實即氣韻論。
4. $C,S=K$. 寫生即氣韻論。

この四型式の中、3の一元的な考へ方は、未だ現れてゐない。この方面は氣韻の解釋に對する一つの

新しき途を誘導する。而して是は生長關係にて考へるのが、その性質に適合する。4は願愷之にはじまり謝赫に及び、また次代に導かれた道であつて、六朝に通有せる解釋とみるべきものである。而してもしC及びSの兩者の價值を平等に見ずして、その何れかに力點を置けば、5. 6. の二様式を生ずる。

5. $C(S)=K$. これは $C=K$. の原形に近づく。

6. $(C)S=K$. これは $S=K$. の原形に近づく。

5. は願愷之の形であり、6. は謝赫の形である。もしこの強調を大にして遊離度を増加すれば、

5. は $\begin{pmatrix} C \\ S \end{pmatrix} = K$. となり、

6. は $\begin{pmatrix} C \\ S \end{pmatrix} = K$. となる。共に氣韻論の衰頹である。

若しこのK. C. S. 三者の關係を成長關係としてみれば、

1. $C \rightarrow K$. 骨法の成長を氣韻とみるもの。
2. $S \rightarrow K$. 寫實の成長を氣韻とみるもの。

3. $C \rightarrow S \rightarrow K$. 骨法成長して寫實となり、更に氣韻となるとみるもの。
 4. $S \rightarrow C \rightarrow K$. 寫實成長して骨法となり更に氣韻となるとみるもの。
 而しこの3. 4. は、先の等式の關係より誘導せられたるものであつて、この形の方が先の形よりも一層その解釋を妥當にする。

5. $C, S \rightarrow K$. 寫生成長して氣韻となるとみるもの。しかも先の5. より誘導さるる

6. $C, (S) \rightarrow K$.

7. $(C) S \rightarrow K$.

の両者がここにもあり、またこれが衰頹としての、先の5. 6. より誘導せらるる遊離の

8. $C \rightarrow K$.

(S)

9. (C)

$S \rightarrow K$.

の兩者もある。六法の内的性質としては、この成長關係として之を見るが、等式關係として見るよりも一層適切である。而して姚最の氣韻は是等の何れを相當するものであるか。

姚最是謝赫の項に、「氣韻（運）精靈」と言へるのみで他には氣韻の語を用ゐて居ない。それは彼が骨氣骨法或はそれと類似の言葉を一回も用ゐて居ないのとよく似て居る。しかし彼が湘東殿下の項に於いて、「畫有六法」と言へるに見て、彼が六法を認めてゐることは明かである。然るに之を用ゐなかつたものは、彼の意味するものの謝赫の意味と異なるが故に、その誤解を來さんことを恐れたのであるまうか。

1. 湘東殿下の項にて氣韻の組成に必要なりと思はるる要素は、

a. 天挺命世、幼稟生知。

b. 學窮性表。

c. 心師造化。

d. 心敏手運、不加點治。

e. 聽訟部領之隙、文談衆藝之餘、時復遇物援毫。

の五個であつて、第一には天稟を要する。天稟は骨法に關する素質である。第二に學究を要する。この究明は天稟をして益天稟たらしめるからである。これもまた骨法に關するものとなし得る。第三に自然を師とするの敬虔なる寫實を要する。かくて天稟は自然によりても教養せられる。即ち後世氣韻

を以て天稟なりとする見方は、天稟が教養的の側面と、先教養的の側面とを有するものとする見方を以て對立する。第四は第一乃至第三のもの、内的必然による發顯の特色をいつたものである。これ手法的自由を、内的自由とするものである。第五は繪畫を餘技として、職業とせざることの高貴を言つてゐる。後世傳王維なる「山水訣」中の、「手筆硯に親むの餘り、時あつて遊戯三昧し、歲月遙永、頗る幽微を探る。妙悟は多言に非ず」の心境の先行をなすものである。而して餘藝といふは、他にその執る所あるを示すものであつて、その他の部面にてなせる教養が、この繪畫の上に反影し來る反影を重ずるものなる事も亦意味せられてゐる。謝赫が陸探微に就いて、「窮理盡性」と言つてゐるが、それよりもこの方が一層心理的である。かくて氣韻は教養と天稟とを以て到る境地であつて、天稟は骨法に關し、教養は造化と學術との中に成り、こゝに氣韻が醗酵する。而して畫面はこの自然なる自由なる表現である。

2. 少習門風、至老筆法不渝前制。體韻精研、亞於其父。(劉瓛)

この體韻は蓋し氣韻である。而して體韻の精研は筆法の透徹から來て居る。

3. 至於氣韻精靈、未窮生動之致。筆路纖弱、不副壯雅之懷。(謝赫)

4. 雅性精密、後來難尙。含毫命素、動必依眞。……學不爲人。自娛而已。(蕭資)

5. 聖賢矚矚、少乏神氣。(畫僧錄)

以上の如くにして彼の氣韻に對する態度は、骨法を中心とし基礎として、之に加ふるに教養を以てしてゐる。謝赫にあつては、氣韻は寫實精彩であつたが、姚最にあつては其の内容が骨法的であるために、第一に天稟を要し、第二に學藝に依るを要し、第三に造化を師として敬虔なるを要し、第四に「心敏手運、不加點治」であり、「燦變墨回、治點不息。眼眩素縞、意猶不盡」が如きを忌むのである。即ち純深精熟の四者を要するのである。而してこの四者を得ば、氣韻は自ら到るのであつて、これは全く安立自適超俗の境地である。而して彼の精緻は畫面の精緻でなくて、内にある心の精緻である。故にそれは精しくしてしかも清徹である。

かくて彼は骨法寫實以外に、學藝の之に及ぼす影響を確認してゐるのであるから、更に六法以外に一つの要素を許して居るのである。されば後に氣韻の涵養のために「讀万卷書」の必須とせらるゝ先行をなすものである。彼が時勢を慨して「今衣冠緒裔、未聞好學。丹青道墮。良足爲慨」と言つてゐる。その「學」は學畫、即ち傳統或は自然に學ぶの學であるか、學術の學であるか、何れとも解し得る。彼が序文に於いて畫道の書道に及ばざるを慨嘆せること、焦寶願が一意傳統の道に努力せるを喜べる如き、何れも學を以て學畫とせるに似てゐる。しかし湘東殿下の項の「學弱性表」の學は明かに

學術である。その好學を賞讃せるに見て、この好學は或は「論語」雍也篇の哀公が孔子に、「弟子孰爲好學」と問ひし時孔子は「有顔回者。好學、不遷怒。不幸短命死矣。今也則亡。未聞好學者也」の如きその他に多く散見する「好學」なる成語の意味であれば、學は正しく學術の意である。而してこの學を問題とすれば、蕭賁の「學不爲人」の學も亦問題となるのである。しかし是等を前後の關係から見れば、「未聞好學、丹青道堙」といふに見て、好學は丹青にかゝるものであり、隨つて丹青を好學する意である。蕭賁もその前後關係より見て、何處にも學術のことを言つて居ないから、これも學畫の意でなくてはならぬ。故に是等は何れも學術の意とすることは許されぬ。

繪畫の中に學術的教養を必要條件と認むるに到れば、繪畫は單に孤立せるものではなくて、全く人格化されたものとなつて來る。故に氣韻を狭く技術の境域に限らうとする。謝赫と彼との差を此所に見る事が出来る。かくて學藝の教養を氣韻の要素とする時、こゝに新らしき一つの繪畫の態度を生ずる。

1. 謝赫の項に於ける委巷と壯雅との對立。
2. 蕭賁の項に於ける雅性及び眞。
3. 嵇寶鈞、聶松の項に於ける眞俗の對立。
4. 焦寶願の項に於ける秋駕と春坊との對立。

是等に明かなる如く、委巷、俗、春坊に對して、壯雅、雅性、眞、秋駕がある。而して前者は通俗の世界であり、後者は高貴の世界である。今之を簡明に表す爲に雅俗の對立とみれば、俗の世界の鑑賞の中心をなすものは、謝赫の如く切似の繪畫であり、嵇寶鈞の如く賦彩鮮麗の畫であり、焦寶願の如く美しくして新異なるものである。即ち應物象形、隨類賦彩の世界であり、雅の世界の鑑賞の中心をなすものは、之に對する骨法用筆の世界である。しかも彼はこの世界を以て教養の世界を代表せしめてゐるものであるから、雅の世界は、天稟なる天挺生知に加ふるに、學究を以てせるものである。而してこの雅の世界は氣韻の世界であり、俗の世界は寫實の世界である。かくて姚最に於いては骨法をも氣韻の中に攝取して、寫實と對立する一の新態度が確立されたのである。而してここに注意すべきは謝赫にては、「史傳其眞」(史道頌)といひ「纖細過度、彌更失真」(劉瓛)といひ、眞は寫實の境であつたものが、ここには氣韻の境となつてゐる。即ち後世の如く寫實を得るを以て眞にとするものでなくて、そこに骨法と一致せる教養、即ち「高き心」を失へるものを俗とするのである。高き心を含みはじめて寫實は眞となるのである。此處に於いて眞の意義は多義となり、形態的眞實の意義と、人格的眞實の意義との兩義があつて混用せられる。即ち謝赫の意味と姚最の意味との混用である。故に姚最是自らは心づかずして六法を雅俗に分ち、氣韻と骨法との二法則を雅とし、象形賦彩の二法則を俗として整理せる事となるのである。

彼はかくして雅と眞とを重視し、俗とその賞讃とを輕視し、袁質の「無名之實」を貴んでゐる。彼がかくの如く雅俗の對立を立てしこと、換言すれば骨法と寫實との對立を捨てて、氣韻と寫實とを對立せしめたことは、その心的態度の差から来る。即ち氣韻は何れもその内容として、寫實と骨法との兩者をとるべきであるが、之を謝赫の如く形式的的方法的に考察すれば、ここに寫實と骨法とは對立し、之を具體的總合的に考察すれば、氣韻と寫實とは對立する。換言すれば對立するものは、氣韻と氣韻を得ざるものとの對立であるが、謝赫にあつては氣韻を得ざるものは骨法と寫實とであり、これは共に不完全である。この兩者は等しく不完全なるが故に對立し得るものであり、氣韻は是等と對立せざる更に高位なる複合である。然るに姚最にあつては、骨法は氣韻の中に吸入せらるるが故に、骨法と寫實との對立は失はれて、氣韻と寫實との對立、即ち完全に對する不完全の對立があらはれる。故にこの完全を雅とし不完全を俗とせる、更に簡明なる對立をなせるものは姚最の特色である。

以上の如くして氣韻を以て眞雅とし、その中に一般の教養をもふくむものとすれば、制作と鑑賞との態度はやがて超俗的となることを要する。ここに老莊思想、特に當代に及ぼせる清談の影響、即ち當時の知識階級の好尚をみる事が出来る。湘東殿下にその完全を見、當時の畫家にその不完全を見る。かくて一般的教養を重んずる事漸く多きに從ひ、畫家は其の教養の多きを要し、その教養の多き人はやがて畫家に非ざるも、最も高き繪畫が描かれる。故に人は畫家たる前に先づ「高き心」の所有

者たらねばならぬ。然らば此處に生ずるは全く行家外の繪畫であつて、職業的の繪畫は輕ぜられねばならぬ。かくてここに餘技的藝術の萌芽がある。

随つて姚最の氣韻の合成は、等式關係に於ては $C \rightarrow S \parallel K$ 特に $C \rightarrow S \parallel K$ であつて顧愷之に屬する系統であるが、顧愷之よりも更に C を尊んで $C \parallel K$ の方向に進まんとしてゐるのがその特色である。しかも C の強調は單に C の強調でなくて、學術的な教養をさへも導入するものであつて、 C の内容は顧謝に比して著しく複雑になつてゐる。成長關係に於ては $C \rightarrow K$ の傾向を強調せる中における $C \rightarrow S \parallel K$ 特に $C \rightarrow S \parallel K$ であつて、 K を教養即ち人と自然とにおける教養ある人格として見る傾向を生じて來た。

第五、經營位置。

構圖の法則に就いては、たゞ僅かに毛稜の項がある。

惠遠之子、便捷有餘、眞巧不足。善於布置、略不煩草。若比方諸父、則牀上安牀。

而して毛惠遠に就いては、「古畫品錄」は「縱横逸筆、力道韻雅」といつて骨法用筆の點について言つて居て、構圖に就いては言つて居ない。彼が父に似て居るとすれば、その理由からは「縱横逸筆」の

ために、「便捷有餘」であると解せられる。しかるに「歷代名畫記」の引用によれば

出意無窮、縱橫絡繹。位置經略、尤難比儔。筆力遒媚、超邁絕倫。

と言つて居る。即ち構圖に於いて最もすぐれて居たのである。然らば是を、毛稜の「善於布置、略不煩草」と連關させて、便捷なりしことの一つの理由を、布置に巧であつて、一々草稿を作らなかつたからであるとも考へられる。そして毛稜の叔父惠秀は頗る詳悉なる畫をかいて羸鈍であつた。遒勁に於いて兄の惠遠に劣り、委曲に於いて甥の稜に勝つてゐるとある。随つて稜は父ほどに遒勁ではないが叔父よりも遒勁であり、しかも安らかな所があつたのである。是等の事情を綜合して、彼が構圖に巧であつて草稿を作らずにずんずん畫いて行つたことと、父に似て骨法用筆の勝れて居ることの二點から、「便捷有餘」といふ特質が來るのである。この記載に於いて僅かに毛稜が布置に巧なりしことを知るのみで、布置の内容については何等知る所がないのである。

第六、傳移模寫。

先に序文の研究に於いて述べた如く、姚最は變化的なる形體と、恒久的なる本質との間に於いて、恒久的なるものを重じたから、之は直に傳統の尊重をなすのである。即ち繪畫は古意に沿はねばならぬのである。稽實鈞と聶松とに就いて、「右二人無的師範」といひ、その師範なきを言つてゐるが、之

はその師範あるを常とするから、その無きを特に言つたものである。そしてその師授は寫實に於けるよりも骨法に於いて重要であるから、骨法を重ずる姚最には之が重く表れ、新様の寫實を重ずる謝赫には軽く表れるは直に理解せらるる事である。骨法は天稟であるが、それが明瞭になる爲には、研精を要し、研精は積學と傳統とによらねばならぬ。しかるに寫實にその必要が少い。現前の對象を描くこと故である。

1. 胤祖之子。少習門風、至老筆法不渝前制。體韻精研、亞於其父。信代有其人。(劉瓛)
2. 綏之弟。早籍趨庭之教。……雖復所得不多、猶有名家之法。(陸肅)
3. 惠遠之子。……若比之諸父、則牀上安牀。(毛稜)
4. 蒨之子。風神俊爽、不墮家聲。(袁質)
5. 珍蓮道愍之甥、覺姚曇度之子。並弱年漸漬、親承訓勗。(釋僧珍、釋僧覺)

以上はその傳統の由來を示したものであるが、焦實鈞にあつては、

右雖早游張謝、而斬固不傳。旁求造請事、均盜道之法。殫極斲輪、遂至兼採之勤。

とあつて、彼は殆正反對の如き二つの道の間にさへ、その調和を與へて自己の工夫によつて一つの道を開いてゐる事を述べてゐる。

第七、六法所屬の關係。

「續畫品」に載せられし二十人を、その特質と思はるる點に就いて、六法の所屬關係を検すれば次の如くである。

六法全部、湘東殿下。

氣韻、劉璞、蕭賁、張僧繇。

骨法、袁質、毛稜。

寫實、沈標、毛惠秀、沈粲、陸肅、嵇寶鈞、聶松、焦寶願、釋僧珍、釋僧覺、解荷。

構圖、毛稜。

傳寫、焦寶願。

外に、釋迦佛陀、吉底俱、麻羅菩提。

以上に於いて寫實關係最も多く、構圖、傳寫、骨法が最も少い。謝赫では寫實十一、氣韻八、骨法六であつたが、ここには寫實十一、氣韻三、骨法二である。即ち寫實は謝赫と相等しく、氣韻骨法に於いて著しく少い。これ蓋し謝赫にありては寫實を重じたので、反對の骨法が自然に注意せられたのに、姚最には骨法は氣韻中に、吸引せらるる傾向を有すると共に、時代が寫實であるから、骨法が少く、寫實が不調和に多いのである。

故に本書の示す數字は姚最を示すものでなくて、事情によりてゆがめられた數字を示すのである。

第四節 總 收

「古畫品錄」は其の態度が規範的であり、寫實を重じ、內的經驗を次とし、骨法と寫實とを對立せしめたる所に特徴がある。然るに「續畫品」に於いてはその態度が內的經驗を重じ、氣韻と骨法とを相近づけて、是等と寫實とを對立せしめる。且後者は前者が精謹を重じて開放を重ぜざるに反して、特に內的自由を重じてゐる。しかし兩者共に氣韻を以て作品の直接目的とせず、努むれば自然になるものとする點で一致し、後世氣韻を直接目的とせるものとは著しく異つてゐる。

姚最がその內面的自由を重ずるの結果、行家外の畫を重じ、色よりも筆を重じ、骨法用筆より氣韻に入り、精彩よりも教養を重ずるの主觀的態度は、謝赫の態度に比して甚しく南畫的の文人畫的であり、其等の生起を指示すると共に、水墨畫の生起をも指示してゐる。特に謝赫の六法が漸く更に單純化せられんとする要求の想見せらるる點は注意を要する。即ち六法中より經營位置、傳移模寫を暫く除去したる後、他の四法に就いて、是を雅（或は眞）俗の二則とせる事である。しかしこの簡約は謝赫の中にも既にその萌芽はあつたものであつて、姚曇度の項に、「爲雅鄭兼善」とあり、雅鄭は雅俗で

ある。そして彼が雅といふものは氣韻、骨法に關するものであり、俗といふものは、寫實に關するものであるが、しかしその俗といふものも、他に於いては「新意」といひ、「別體之妙」といひ、この分類は十分に徹して居ない。謝赫にありてはこの曖昧は當然である。然るに姚最のこの分類は謝赫に比して甚しく綜合的であり、且明晰である。しかも彼は他方には教養を以て氣韻骨法を補正してゐる。而してこの六法に對する簡約或は補正は、後代唐期以後に於いて六要その他の形をもつて、屢なされたが、姚最はその先行をなせると共に、彼のなせる簡約補正はその中の最も彈性的なるものの一であった。また畫體に關しては謝赫は精微なる別體を以て中心としたが、姚最は更に省略體を認め、粗密の二體を許した。これまた彼の骨法中心の思想から生じてゐる。随つて彼の中心の興味は骨法の意味の亢起にあつた。

第六章 孫暢之及び梁元帝

以上に於いて重要な畫論を検し終つたが、猶研究を要すべきものは孫暢之及び梁の元帝である。

第一節 孫暢之

孫暢之の著述には「述畫記」がある。「歷代名畫記」の細註には「後漢孫暢之有『述畫記』」と言つてゐる。「圖畫見聞誌」は「後魏孫暢之撰『述畫記』」と言つてゐる。本書は今傳らず、その内容を知ることとは出来ないが、比較的多くの引用が、「名畫記」中にあるので、その大體を知り得る。その引用は後漢の蔡邕より齊の謝約迄十箇所ある。故に彼は齊代には猶生きてゐたことは知り得る。随つて彼を以て「名畫記」が後漢の人とするのは誤であつて、「圖畫見聞誌」記載の後魏と言ふを正しとせねばならぬ。後魏は南朝でいへば東晋の孝武帝太元十一年より、梁の武帝の中大通六年迄の百四十九年である。もし「名畫記」の引用が殆その書の全部に渡つて居るものとすれば、齊代即ち後魏の中期後に生存した人であらうと思はれる。而して「名畫記」が「率皆淺薄漏略、不越數紙」と言つて居るから、其量も決して大きいものではなかつたであらう。また「古畫品錄」や「續畫品」所載の人々をもすべ

て記載してゐるものであるから、その著は是等の書と形の上での連絡があるものとは思はれない。
こゝに少しく疑しきは、「名畫記」の曹不興の項に

孫權使畫屏風、誤落筆點素。因就成蠅狀。權疑其真、以手彈之。
といふ記事に就いて、

李嗣真云、不興以一蠅輒擅重價、列於上品。恐爲不當。况拂蠅之事、一說是揚修。謝赫
黜衛進曹。是涉貴耳之論。

とあり、之に就いて

彦遠按、揚修與魏太祖畫扇、誤點蠅成。遂有二事。孫暢之「述畫記」亦云。而李大夫之論、
不亦迂闊。况不興畫名冠絕當時。非止於拂蠅得名。但今代無其迹。若以品第在衛
之上、則未敢知。

とあり、この文中「孫暢之述畫記亦云」以下を「述畫記」の記事とすれば、李嗣真並に謝赫の書に就
いての批評となり、李並びに謝後の人となる。謝は南齊であるから是を不當としないが、李は唐であ
る。故に孫暢之の時代は、唐代後にならねばならぬ。しかし之は少しく注意してよめばわかる様に、
「孫暢之述畫記亦云」は其以後の部分についてゐるのではなくて、それ以前の部分に就いて言つてゐる
のである。彦遠が自分の言説の中に「述畫記」も亦揚修の誤點蠅成の事を言つてゐるとして、その説

を確めたに外ならない。故に之は問題とはならぬ。

「歷代名畫記」引用の「述畫記」の記載は次の如くである。

1. 蔡邕。見東觀漢記并孫暢之述畫記。
2. 衛協。孫暢之述畫（記）云、上林苑國協之迹最妙。又七佛圖人物不敢點睛。
3. 康昕。孫暢之云、勝揚惠、五獸圖傳於代。
4. 顧愷之。孫暢之述畫記云、畫冠冕而亡面貌。勝於戴逵。
5. 史道碩。孫暢之云、道碩兄弟四人並善畫。道碩工人馬及鵝。
6. 溫嶠。見孫暢之述畫記、晉史。
7. 謝巖、曹龍、丁遠、揚惠、江思遠。已上五兼見孫暢之畫記。
8. 戴勃。孫暢之云、山水勝於顧。
9. 謝孫。孫暢之云、綜弟也。爲衛尉參軍。范曄爲傳。善山水。

是等をみれば「述畫記」の記する所は、謝赫姚最等と異り、事實を主とし、考究批判を主としない。
張彦遠は好んでその論評を載録してゐるから、「述畫記」にもし論評があれば、その事實の引用と共
に、論評の引用をもなすべきである。然るにそれの無いのを見て、孫暢之が論評をなさなかつたこと
が知られる。そして彼がその時代の水準に居て、達見を有して居たものでないことは、顧愷之を論じ

て「畫冠冕而亡面貌」と言へるに見ても知られる。即ち彼の畫の標準は謝赫と同一の立場にあつたのである。故に彼の意見はその材料不足からもその興味からも共に、研究の餘地が少ない。

第二節 梁元帝

孫暢之の外にこの時代のものとして信ぜられるのは梁の元帝の「山水松石格」であつて、中に八字の缺字はあるが現存してゐる。「歷代畫史彙傳」は元帝を記して、

梁、世祖、姓蕭氏、緯繹、字世誠、小字七符、武帝第七子。建元承聖。曾繪宣尼像及中外人物故實。撰山水松石格、博極群書。而初爲湘東王時、好著書、紀忠臣義士及文章之美者。筆有三品。忠孝全者以金管書之。德行清粹者、以銀管書之。文章瞻麗者、以斑竹管書之。天監丙戌生、在位三年、歲紀壬申崩。壽四十有七。諡曰元帝。

著孝德傳(三十卷)、忠臣傳(三十卷)、丹陽尹傳(十卷)、註漢書(百十五卷)。又著周易講疏(十卷)、內典博要(百卷)、連山(三十卷)、洞林(三卷)、玉韜(十卷)、補缺子(十卷)、老子講疏(四卷)、全德志、懷舊志(各二卷)、荆南志、江州紀、貢職圖、古人同姓名錄(各一卷)、策經(十二卷)、式贊(三卷)、文集(五十卷)等書。南史梁本紀、南史梁宗室傳、歷代名畫記、畫史、畫品、王氏畫苑、圖繪寶鑑、畫史要、唐詩記事、金樓子(書の卷數は「梁書」及び「南史」によりて記入)

帝の著書はこの外に「金樓子」六卷がある。

金樓子六卷、梁孝元帝撰。原本十五篇、久已散佚。今從「永樂大典錄」尙存十四篇。其書綜括古今、兼資勸戒。所徵引者多周奏古書、非今所及見。(四庫全書前目錄)

金樓子といふのは、元帝が在藩の時の自號である。

「隋」唐「宋」の三志載せて二十卷となし、晁公武の「讀書志」は十五篇に作る。然るに明の宋濂の「諸子辨」、胡應麟の「九流緒論」には皆是書を列せず。故に知る宋代尙闕佚せず、明に至りて散亡せしことを。清に亡び「永樂大典」中より十四篇を録出して六卷と爲せり。

此書古今の事迹に就きて治亂興廢、忠奸貞邪の別無く、見聞するに従ひ之を録し、間々附するに議論を以てし、勸戒の意を致せり。其徵引する所の書にして、今已に傳らざるもの多し。故に之を讀めば頗る異聞を廣むるに足るものあり。(漢籍解題)

帝の篤學であつたことは金樓子その他の編著に就いても知り得るが、「南史」梁本記に「聰悟俊朗、博極群書、工書善畫」と言ひ、また讀書せしめて曉に達したことがかいてある。その畫をよくせる事に就いては、姚最が既に論じた如くである。彼の生れたのは天監七年であり、侯景の亂に侯景を誅して江陵に位に即いたのは承聖元年(五五二 A.D.)であつて、我が欽明の十三年、即ち百濟より佛像經論等を獻じて、佛の功德を告げた年である。後西魏に攻められ、拒戦力屈し、古今の圖書十四萬

卷を焚き白馬表衣して出で降りて殺されたのは承聖三年十二月、四十九の時である。故に「山水松石格」の成れるは帝の生年天監七年より承聖三年（五〇六—五五四 A.D.）の間で、我國にては武烈の晩年より欽明の中期に當るのである。支那にあつてはこの前數年にして「古畫品錄」いで、これと前後して「續畫品」が出てゐる。東洋の畫論史の曉に當つてゐる時代である。

「山水松石格」は、繪畫の本質とその表現と觀察との三方向にその特色を示してゐる。その卷頭には、

夫天地之名造化爲靈、設奇巧之體勢、寫山水之縱橫、或格高而思逸。信筆妙而思逸。由是設粉壁運神情。

と言つてゐる。この思想の根本は顧愷之に於いて謝赫に於いて既に用ゐられた、支那の原始信仰たる「天」の思想から來てゐる。天氣は天及び物の生氣をなし、地氣は其の形體をなすものであつて、孔頴達は「初稟其氣謂之始、成形謂之生」と言つてゐる。即ち始は生であり、生は成である。隨つて天地と萬有との間の關係は、生成の原理と事實との關係である。かくて人と物と天地とは互に融即する。ここに易の可能の根柢があり、まだ繪畫を作成し得る可能の根柢がある。神情を運せば天地萬物に融即し、そして之を表現し得る。蓋しこの神情は、作品の上にあつては、作品の氣韻をなすも

のである。顧愷之の神氣は是であり、謝赫姚最の氣韻も亦是である。其等の三者はそれぞれの細かい差違はありながら、等しくこの點に於いては一致してゐる。易から系統をひいて顧愷之、宗炳、王微、謝赫、姚最等に示された思想が、「山水松石格」に依つて形而上學的基礎を得たのである。是が本書の第一の特色である。

しかし神氣乃至氣韻の原理は廣汎であつて、やや適確を缺くが故に、之に適確な内容を與へることは必要である。かくてここに「設奇巧之體勢、寫山水之縱橫。或格高而思逸、信筆妙而墨精」といひ、格思の精神的特質及び筆墨の手法の特質を持つて來た。格思は神氣或は氣韻の精神的特色であり、筆墨はその手法的特色であり、何れも神氣氣韻よりも更に具體的であるから、やがて鑑賞或は批評の新標準である。かくて氣韻を以て格思とするは顧愷之の中には傾向として或は推定として示されて居たものであるが、其が今此處に始めて明示されたのである。この明示はそれが明確なる故に、且それが氣韻と同一であると明言してゐない故に、また同時に六法以外に新らしき一標準を創始した事となるのである。そしてこの格高くして思逸する事は、實に南畫文人畫の重要な特質をなしてゐるのである。

格とは蓋し「致知在格物。又物格而後知至」の格である。これに就いて後漢の鄭玄は「格來也」と言つてゐる。朱子は「格至也」と言つてゐる。格は窮究することであり、またその窮究によつて得た

もの、即窮極そのものをいふのである。換言すれば格は窮盡透徹である。されば格は至及び正の意味を有し、至正なれば即ち事の準據となる。故に「後漢書」の傅玄傳の「朝廷重其方格」の如き標準の意味となり、標準が固守されると、「唐書」裴光庭傳の「吏人求人、不以資考爲限、所獎拔惟其才。光庭懲之乃爲循資格」の格例の意味となるが、要するに是は格の適用の意味に過ぎない。思は念慮願の意味であり、内的究明の努力及び結果を意味する。故に格思を重ずるとは、内的省察を以て透徹すること、即ち内的究明を意味する。されば「山水松石格」の理想は、格思にあるのであつて、この内的究明の道によつて氣韻を解する點にあることが知られる。而してこの格思は直に表現に連關して、筆墨の手法を生起して来る。「或格高而思逸、信筆妙而墨精」に明かである。格思の如きこの内的究明を表現する直接の道として、塗抹と色彩とを撰ばずして、描出と水墨とを撰べるは、究明の有する簡素にして明淨なる特質より来る自然である。「古畫品錄」は色を重じ切似を重じ、「續畫品」は筆を重じたのに、此の書は筆墨を重じて居る。この心は即ち「易」の繫辭上傳の

1. 乾知大始、坤作成物。乾以易知、坤以簡能。易則易知、簡則易從。易知則有親、易從則有功。有親則可久、有功則可大。可久則賢人之德、可大則賢人之業。易簡而天之理得矣。天下之理得、而成信乎其中矣。

2. 夫乾其靜也專。其動也直。是以大生焉。夫坤其靜也翕。其動也闢。是以廣生焉。廣大配天地、

變通配四時、陰陽之義配日月、易簡之善配至德。

とその心を一にして居る。易簡の道にして初めて格高く思逸し、永遠なるを得るのである。これ洗練久しくして始めて到り得る境地である。筆墨に就いては、本書は更に

一、高墨猶綠、下墨猶赭。

二、或難合於破墨。

三、體向異於丹青。

と言つて居る。一と三とは色と墨との關係を示し、二は筆墨の表現を示してゐる。破墨は淡墨より漸く濃墨に及んで、複雑を隱約の中に約するの法である。ここに於いて色彩は墨の世界となり、形體は線として或は塊として墨の中に現はれる。即ちこの易簡の天地の中に、その最も深い「天下之理」を示すのである。姚最には未だ顯れざりし墨の世界が、ここに完全にあらはれて來たのは注意すべきである。しかし格思は既に氣韻の示す形體存在の世界よりも、即ち對象に直接する世界よりも、味はれ究められたる内部の世界に關するものであるから、氣韻よりも著しく對象に對する直接性を缺き、内面に對して直接して來る。然らばその途は骨法尊重の途であつて、姚最の意向そのものである。然し彼が既に格思といつて、對象を思惟性化してゐる以上、形象の世界よりも意味の世界となつてゐる。随つて姚最が猶捨て得ざりし色彩の世界をも墨の世界とすることが出來たのである。姚最は既に形體

を易簡にする道を認めて、繪畫に疎密の二體あるを言つたが、その形體性上の易簡に加ふるに、元帝は色彩上の易簡をもなして居る。かくて姚最の道を進めて到着した道が元帝の道であることが知られる。

本書の示す觀象上の興味を検すれば、これは對比的に一つの群落を形成せんとする所にある。そしてこの興味から、直に構圖が形成せられる。個物に深く入るよりも、その取合せの上に群落としての興味を興へんとしてゐるので、その興味は對比的である。ここに詩の有する形體と意味との特質と相通ずる。ここに畫と詩との共通親和が見られるのも一つの著しい點である。

- 一、山脉濺瀑、首尾相映、項腹相近。
- 二、樹有大小。叢貫孤平、扶疎曲直、聳拔凌亭。
- 三、隱々半壁、高潛入冥、挿空類劍、陷地如坑。
- 四、秋毛冬骨、夏陰春影、炎緋寒碧、暖月涼星。
- 五、巨松泌水、噴之蔚回。
- 六、褒茂林之幽趣、割雜草之芳情。
- 七、泉源至曲、霧破山明。

八、水因斷而流遠、雲欲墮而霧輕。

九、桂不疎于胡越、松不難于弟兄。

十、路廣石隔天、遙鳥征雲中。

十一、高嶺最嫌隣刻石、遠山大忌學圖經。

是等の構圖と連想とは、繪畫を以て詩の境地に直接せしむるものであつて、五代の荆浩と傳へらるる「筆法記」に、「貴詩賦君子風」と言つてゐる心と一致する。南畫の一特質たる詩畫一致は明かにここに示される。その雲煙樹石を重ずる點は、顧愷之の山水畫論とよき對比をなしてゐる。彼の特色の一つは明瞭なる形色が相照映して一つの動勢に轉ずる所であつたが、この重ずる所は雲煙樹石が更に幽遠なる存在の中に融合し解體し行かんとする所にある。その自然の中に雲煙樹石の中に、自己を味はんとする閑寂な心はここに熟して居る。そして是等の觀察と好尚とを貫く一つの視點は、

丈尺寸分有常程、樹石雲水俱無正形。

である。物の大きさには一定の比例があるが、その形體は時により所によつて常形なきを言へるものである。万象融即して幽遠なる一存在となるの觀察として遺憾なきものである。顧愷之の照映は未だ各個が各個としての存在を確保しつつ一つの全體となる傾向であるが、元帝の融即は各個が互に各個の全體を解體して一つの全體とならんとするものであつて、その動勢は一つの全體に向つて歸向する所

にあらはれてゐる。「樹石雲水俱無正形」といふ所以である。細微潤熟なる觀照をその中に見得る。體之の「寫照」はまだ個體であつたものが、姚最を通じて全體となり、感覺は情緒となつて來たことを知らしめる。この點に於いて「古畫品錄」が精微謹細なる形體描寫並びに、彼の北畫が物象の定形を永劫の姿に於いて描出せんとする意向とは、著しい對立をなしてゐる。本書がこの融即の原形に徹して、そこに製作の機縁を求めた事は、自由と柔軟と潤澤とを欲する南畫の意向を正視せるものである。かくて格高思逸の精神氣魄は、融即の原形にふれて製作する途上には、必然に生起するものである。しかもかかる意向に對して最も便利なるは、自ら雲烟樹木である。萬象がその存在を一つの形體中に融解して情緒となり行くものは、實に此の中である。かくてこの間に機縁を見出でた「山水松石格」の態度は、顧謝姚等に一步を進めたものなる事が知られる。

以上の如くして本書は、形而上學的の見地よりして、繪畫の本質を觀察し、氣韻に格思の心理的内容を與へ、その支持を筆墨に托し、詩的觀察と詩的形體とを以て山水を構成し、之を貫くに物象の形體を無定形とみる認識の眞實さを有つて居る。かかる周到な思想が「古畫品錄」「續畫品」と殆ど時を同じくして出たことは、一つの驚くべき事である。即ちその生起に於いて急激にすぐるの感がある。随つてその事情と組成とを檢査して本書の地位を決定するの要がある。

今日元帝の作品として吾人に知らるゝ主なるものは、

一、宣尼像(南史)

二、職貢圖(金樓子)

三、宣尼像、職貢圖の外に、聖僧圖、蕃客入朝圖を擧げて、更に游春苑白麻紙圖、鹿圖、師利圖、

鶴鶴破澤圖、芙蓉醮鼎圖、並有題印傳於後。(歷代名畫記)

四、文珠像一卷、游春苑圖二卷、芙蓉湖醮鼎圖一卷、鹿圖一卷、鶴鶴弄破澤圖一卷、右六卷梁元帝

畫並有題跋印記。(貞觀公私畫史)

以上に依つて見るにその製作中游春苑圖、芙蓉湖醮鼎圖の二圖以外は皆人物畫或は動物畫である。且是等の二圖とても純粹の風景畫ではない。人物畫を中心とせる風景畫である。即ち背景としての風景が、比較的發達した程度の風景畫である。且元帝の得意とせるものが人物畫にあつたことは、姚最が「王於象人、特盡神妙」と言ひ、且風景に就いては何も言つて居ないことによつても知られる。また「南史」の梁本記にも、「帝工書畫、自圖宣尼像、爲之贊而書之。時人謂之三絶」といへる記載や、「梁元帝畫職貢圖、外國首渠諸蕃本末、仍各圖其來貢之狀」といへる記載や、また李薦の「畫品」に三十五外國の使者を寫して「其狀貌不同」と言はれてゐるのを見て、彼が人物畫に優秀であつたことがわかる。人物は元帝の最も得意の壇場であつたらしく職貢圖の外に、蕃客入朝圖をも畫い

てゐる。職貢圖と蕃客入朝圖と同一でないことは、「名畫記」が、

任荆州刺史。日、畫蕃客入朝圖。帝極稱善。梁書又畫職貢圖并序。善畫外國來獻之事。序具本集

とあるに見ても明かである。彼が漢民族に對してそれぞれ諸蕃の特色を判然と描き分けた事を知り得る。而して彼のかかる描寫の巧妙さは、元帝と同時代の張僧繇が「奇形異貌、殊方夷夏、實參其妙」と言はるるによつても可能なることが知られる。故に彼が人物畫に勝れて居たことの材料は十分に供給せられて居るが、しかも山水畫について、特に雲烟樹石の山水畫に就いての記載は何もない。しかば梁代に山水畫家が無かつたかといふに、蕭賁の如き名人があり、しかも湘東王關係の人である。

蕭賁字文魚、齊竟陵王子良之孫也。幼好學、能書善畫。於扇上圖山水、咫尺之內、便覺萬里之遙。矜慎不傳。自娛而已。起家湘東王、法曹參軍。南史齊武帝諸子傳

「南史」は唐の貞觀中に李廷壽の撰せるものであるが、姚最は之より先に「嘗畫團扇上爲山水。咫尺之內而瞻萬里之遙、方寸之中乃辯千尋之峻。學不爲人、自娛而已。雖有好事罕見其迹」と書いてゐる。姚最がかく山水畫家を記するに見て、しかも蕭賁が湘東殿下關係の人なる以上、それを言ふ位ならば、もし元帝が山水畫に勝れて居るとすれば、彼の最も尊敬せる元帝なるによつて、一言それに言ひ及ぶべきである。然るにその事なくして元帝を單に一畫家としてのみ記述して居る。彼が山水畫家たるの材料はその作品の上からも、その傳記の上からも共に見出し難い。しかし元帝は「幼

生知、學窮生表、心師造化」且「心敏手運、不加點治」の如き特色を有する人であるから、もし元帝が山水畫を描くならば、その作品は必ず「格高思逸」して筆墨の秀れたものであつたであらう。故にもしその時代に賞讃されなかつたとしても、後世必ずその人物畫に劣らず賞讃せられ記憶せらるべきであるのに、當代並に後代に於いて全く山水畫家として元帝を記す事なきは、彼が山水畫家たらずりしことを想像せしむるに十分である。もし元帝にして山水畫家たらずとせば、その著書に純山水畫論たる「山水松石格」あることも亦疑はねばならぬ。されば「四庫全書提要」の存目に、本書を評して、

山水松石格 一卷 浙江鮑士恭家藏本

舊本題梁元帝撰。案是書「宋藝文志」始著錄。其文凡鄙、不類六朝人語。且元帝之畫、「南史」

載有宣尼像、「金樓子」載有職貢圖、「歷代名畫記」載有蕃客入朝圖、遊春苑圖、鹿圖、師利

圖、鸚鵡波波圖、芙蓉湖醴鼎圖、「貞觀畫史」載有文珠像。是其擅長惟在人物。故姚最「續畫

品」惟稱湘東王殿下工於像人、特盡神妙。未聞以山水松石格傳。安有此書也。

と言ふ所以である。故に「存目」は文體が六朝期の風格姿態を有せず、その文章も斷片的であつて「天挺命世、幼稟生知」の如き元帝の風格を示さざること、更に元帝が人物畫家にして山水畫家に非ざること、「宋藝文志」にはじめて所見あること等を以て、その疑としてゐるのである。即ち本書は唐

代迄文書にその書名記録せられず、「南史」及び「梁書」にその著書十八種或は二十種を擧ぐるに、その中に所見なく、張彦遠の「名畫記」も亦之を少しも書いてゐない。もし元帝にこの著あらば、彼は好んで之を引用すべきこと顧愷之王徽宗炳に於けるが如くである。若し本書にして長大のものならばそれを載せ得ないといふこともあるが、僅かに二百七十字の短文である。博引を好む張彦遠にして一言もこの存在に言ひ及ばぬことは、甚だ疑はしいことである。其れが始めて記叙せられたのは「宋藝文志」である。明の王世貞の「王氏畫苑」に「梁元帝撰山水松石格」といひ、「畫史彙傳」にも亦之を言へるは、何れも「宋藝文志」に依るものであらうと思ふ。

本書が元帝の作を疑はるる以上三點の外に、その思想の發現がその時代の状態から見て餘りに突然である。もと山水畫論をなせるものは、東晋の顧愷之と宋の宗炳の二人である。顧愷之の「畫雲臺山記」に現れた山水畫論は、主として山水畫の構成に關するものである。自然を光と色との相映の内に置き、しかも其自然を人と結合せしめる。且この幽深なる自然が、人間の生活の一つの場所となる。しかも其所に住む人は山の感と近く、かくて人は山に近づき、山は人に近づく。そこにある一本の道も亦この營を増す。かくて山水は完全に神明の居たらしめ得る。そして山水の中に石泉があつて、その静けさの中に一つの動きを興へる。そしてそこから水景が展開する。且その自然の中には様々の動物も居て住むのである。されば顧愷之にあつては、山水は住むべき山水であつて、觀るべき山水では

ない。故に人ありて其處に住めば、そこにある鳥獸樹木と共に、全く自然の一要素となり終るのである。

宗炳の山水論は、聖者の道は心を澄ましめて形體を味ふ。神はもと無極であるが、總ての形象の中に顯れて居るから、形像を味ふ事によつて其の心を養ふ事が出来る。しかゝ形には形を以て、色には色を以て「似」を得る故に、形象は十分に描き得る。故に形象を描くことによつて神を寫する事が出来る。さればこの描ける圖を披いて對する事に依つて、「應目會心」神に對する事が出来る。故に山水に愛着しつつ山水に常住し得ぬ事情にあるものは、その山水圖に對することによつて、その缺乏を満し得ると言ふのである。しかも彼は神と形との一致即ち「似」を以て、その根柢として居る。そして「似」によつて作られた繪畫の中に、生活の倫理を見るのである。故に彼に到つては、顧愷之の如く自然に住むべき自然とのみ解するのではなくて、自然は倫理とせられるのである。しかも彼は「似」の態度を以てその可能を證せんとしてゐる。

然るにその後五六十年にして梁の元帝は、その山水を以て完全に一個の視るべきものとし、この自然を如何に視、如何に味ひ、如何に寫すべきかを論じて居る。人と自然とが近づくのではなくて、人が自然を一對象として、之を寫照的に自己の上に移して來、内面化する消息を以て、對象の價值としてゐる。そこに自然に對する人類の優秀、感覺に對する情意の優秀を示して居る。しかもその表現の根柢

をば、自然の中に存する神靈を、この自己の神靈を運して捉へる所に置いて居る。形體の中に神を認むる態度は、顧愷之宗炳と共通するも、その神を寫すに當つて、彼等の如く受動的感覺的でなくて、發動的である。故に自然に一致せんとする謹みよりしての「似」は、元帝の中に存在せざして、吾に自然を一致せしめんとする態度がある。自然の價值は、自然なるが故でなくて、自然が「格高思逸」の人格と一致することに依つて生ずるものとされる。されば自然の中に倫理を學ぶのでなくて、自然を倫理化するのである。先づある倫理は自己の主觀であり、自然はこの倫理によりてはじめて倫理化せらるるのである。故に自然に對して「格高思逸」の態度を押し通して行けばよい。これが「筆妙墨精」の意味である。吾々人格は色彩形體の世界ではない。更に統一せられ本源的にせられた持續の世界である。之を繪畫の形とすれば筆となり墨となる。故にこの筆墨の態度を以て一貫して山水を描けばよいのである。然らば自然中にある他の要素は、總て必然に後からついて來るに相違ない。即ち自然は主觀に従屬すべきものである。故に根本は自己の主觀であり、人格である。「似」は要するに自然に對する人格の彌縫と妥協とを示すに外ならぬものである。故にこの思想はまさに繪畫の根本的修養の一を以て、「讀萬卷書」とするの態度と共通するものである。

以上の如くなるが故にその思想は前代と比較して正反對の位置にある。しかしてもしその思想的正反對が、その五六十年間に於ける變遷そのものとすれば、その畫論に伴ふ製作の上に於いても、また

水墨畫の發生及び發達を見ねばならぬ。しかるに水墨については顧愷之に「墨彩色輕」とあるも、墨彩は墨及び彩色の意味であり、墨は輪廓の描寫に用ゐられた勾勒畫であつて、決して水墨畫を言へるものではない。而してこの思想は「古畫品錄」は勿論、「續畫品」の中にもその發達を證すべき材料はない。水墨畫の發達が何れの時期なるかは明でないが、明末の董其昌は「王摩詰始めて渲淡を用ひ、鈎斫の法を一變す」と言つてゐるから、王維の頃に始まつたものと思はれる。彦遠は王維を論じて、「余曾て破墨山水を見るに、筆迹勁爽なり」といつてゐる。王維は唐の玄宗の時代であるから、王維に始つたものとすれば梁後二百年を経てゐる。故にその水墨の思想はその發生があまりに早きに失する。

且その格思の思想は後代宋の劉道醇の六要「格制俱老、二也」の格にあたり、また五代荆浩の著と傳ふる「筆法記」に六要をあげて、

夫畫有六要。一曰氣、二曰韻、三曰思、四曰景、五曰筆、六曰墨。
言ひまた、

夫隨類賦彩自古有能。如水暈墨章、興吾唐代。故張線貞外樹石氣韻俱盛、筆墨精微、眞思卓然、不貴五彩。曠古絶今、未有之也。王右丞筆墨宛麗、氣韻高靜、巧寫象成、亦動眞思。李將軍理深思遠、筆跡甚精。雖巧而華、大虧墨彩。

項容山人樹石、頑澁稜角無_レ馳、用墨獨得_二玄門_一。用筆全無_二其骨_一。然於_二放逸_一不_レ失_二真氣象_一。元
人大翹_二巧媚_一。

等に於ける思、筆、墨にあつて居る。而して王維の「山水訣」に「夫畫道之中、水墨最爲_レ上」とあるが、本書は後代のものであるから、「山水松石格」と並ぶにたるものは少くとも「名畫記」を下らねばならぬ。また氣韻に形而上的な説明の與へらるるを必要とするのは、氣韻が形式的に考へらるると共に、他方には氣韻が更に、主觀的に考へ得る様になつたことを示してゐる。則ちこれ亦時代の漸く六朝を下ることの久しきを意味する。然らばその思想は當時と關係なく、水墨畫また當時に發達せず、しかもその思想は何れも唐後のものと關係し得るものとするれば、本書の作られた時代を梁とするのは誤謬なること自ら明かである。

更に本書の最後に、「審問既然傳_二筆法_一。秘_レ之勿_レ泄_二於_レ戶庭_一」といふ傳統に對する秘密固守がある。今假に是の二句を以て後人の附加とするも、「丈尺分寸約有_二常程_一。樹石雲水俱無_二正形_一」といひ、或は「體向異_二於_レ丹青_一」といひ、或は「天地之名造化爲_レ靈。設_二奇巧之體勢_一、寫_二山水之縱橫_一」といふ如き卓見が、その全部を貫かず、自然の觀察が著しく定型的になり、附加的になり、規範的になつてゐる。故にこの法則的約束的なる態度は、南畫的思想形成の初期に於ける熱心と強請とを有するものでなくて、その生熟後に於ける固定と安慰とがよせ集めてある。故にこれまた南畫思想完成後のものと

せねばならぬ。而して顧愷之以後の思想中にある南畫的傾向は、未だその一般的態度論以上に出て居ない點にみて、即ち未だ萌芽状態を出でざる點に見て、本書の南畫思想は、それが完成し且固定的因襲的になりつつある一つの傾向あるにみて、後世のものとなせねばならぬ。而してこれが始めて宋の「藝文志」にみゆるよりして、王維の「山水訣」等と共に、宋代の著作であるとせねばならぬ。

かくて本書はそれを元帝の製作に徴するも、その時代に徴するも、共に後代のものなることもとり疑ないが、しかしかかる此南畫思想の畫論が、元帝の名を有する所以は、全く無いでもない。是「續畫品」が彼を記して「心敏手運、不加點治。斯乃聽訟部領之隙、文談衆藝之餘、時復遇物援毫、造次驚絶」と稱せる行家外の畫、即文人畫的の畫家たるの傾向が、濃厚なるに因して居るものではないか。南畫の祖とみらるる王維の名に、「山水論」「山水訣」等の假託せらるゝが如く、その書が更に古く假託の人を求むるとすれば、元帝宗炳を最も適當なる人物とせねばならぬ。顧愷之はその文人畫的傾向宗炳に及ばず、宗炳は「古畫品錄」に於いて十分に優遇せられて居ない。然らば姚最が言を極めて賞讃せる元帝を以てその人とするは、實に當然である。

後編

第七章 東洋畫の基礎概念、即ち六法の意義。

以上を以て六朝期に於ける論畫の研究は終つた。次には等の總括的研究をなすべき必要がある。而して本期の特色は畫六法の樹立であるから、この總括的研究が最後の研究問題となるのである。

第一節 六法相互の關係。神氣或は氣韻生動。

寫生或は寫照が骨法と寫實との合一せる成績なることは既に論じた。而して次に構圖は對象性の構成が直覺せられた形であるから、之は寫生の視點を變へたものであり、當然寫生の中にふくまらるるのである。更に傳統も之に關與することまた前述の通りである。然らば之また寫生の中に入り來る一つの用意である。随つて氣韻生動或は神氣なる概念はその構成内容として、この寫生構圖傳統の三者をふくむのである。即ち六法の第二以下の五法則は、第一法則中に含まるるのである。而して神氣と氣

韻とは、その骨法を含む位置がそれぞれ相違してゐるが、その含まるゝ點に於ては同一である。かくて六法は氣韻生動に於いて他の五法を總括する關係によつて一貫せる法則である。

是を更に一般的な形でいふと、藝術の創作にあつては、それが四部にわかれる。即ち第一に一般的な基礎として、即ち不變なる藝術性そのものとしての骨法A、第二にその周圍のあらゆる環境、即ち風土、時代並に過去、即ち最も廣義の傳統、第三に描かるる形象及び描く働、即ち寫實の對境及び寫實、第四に其等すべての上に働く個人の總合的特質、即ち骨法B。而してその四つ即ち骨法A及びB、傳統、寫實の完全なる融合の上に成立つ新しくして舊く、普遍にして個性たる成績は氣韻である。故に氣韻とは藝術の創作とその意味を等しくしてゐる。

第二節 寫實論

柱の直立に對する「遷想」。柱の下部は上部に對してその基礎となつて居る。吾人が柱の中に柱の働を感ずるとは、柱の下部より上部に向つて生長し行く能動的なる働を感ずることである。上部は下部に支へられ、下部は上部に壓へられる。そしてその間を貫く力を感ずる。この力に依つて各部及び全體を感ずる。この間を貫く力とは、柱が全體として重さに對して立つものであつて、その垂直の延長

に對する耐忍と努力とがそこにある。この力の感が柱の各部を貫いて、柱の各部に相互の力の關係を分擔せしむると共に、その全體を垂直の延長に統一する。しかし統一せられてもその統一に要したる耐忍と努力とがそこに感ぜられる。かくて柱體は「立ち」といふ一つの働作を完成する。そして柱の上部或は下部の飾はその力の堅實と支持との永遠性を象徴する様に役立つて居る。存在は實に一つの働であるが、柱の存在はかくの如くして、その存在を確立せしめる。そしてこの立ちの感は、全く合經驗的に與へられたものである。

吾等は重さに對して打ち勝つて立つて居る。そしてこの立ちつつある感を明確に得てゐる。吾等が吾等自身の直立によつて感ぜらるるものを、柱の中に感ずる。これが直立である。柱の感はもと吾人に感ぜられたものが、そのまま柱の中に感じ込まれたものであつて、それが即ち「遷想」である。故にこの感は柱に屬すると共に吾等自身に屬する。隨つてこの感は、吾人と柱との兩者に契點を持たねばならぬ。第二に柱はその直立の感を受入るに足るだけの形質を持たねばならぬ。更にその柱が一層強き柱となる爲には、その柱が吾人に對してその感を遷入せしむる様に強要せねばならぬ。第一を缺く時は直立の感がない。未だ嘗て一度も立ちし事なき人にあつては、現實の感としての「立ち」は感ぜられない。第二を缺く時は、その始め一度は直立の感を持たしめ得るとしても、もしその形質の之に不適當なるを見出すや、その感は直に一つの錯誤となつて、その感を長く支持し持續せしむる事

が出来ない。例へばその柱の外観は石柱であるが、實は紙の張り子にすぎぬことを發見した場合の如くである。建築の如く材料の質量を觀照の一要素とする藝術に於いて、材料の虚偽の厭はるる所以である。吾等は反省によつてその感を直に一つの幻覺としてしまふのである。更に第三の要素を缺けば、その藝術品は緊張力を有せず、且長き觀照にもたえない。その柱が吾人の投入する感をうくるにやうやくであつて、積極的にその感を以て吾人に壓倒して來なくては、その力は強くはならぬ。法隆寺金堂の柱が、素朴にして内實的なる投感を要求し來る如きがこの例である。この時吾人は受身であり、要求せらるるものである。而してこの第三の要素は、その生成に於いて第一と第二との要素の複合が、一層力強くあらはれ、且第二の要素がその身を露出して再び觀照者に向つて歸り來る場合である。之を迫力といふのである。

吾人の感は力の生長によつて發生する行爲、他の意志に打勝つ自己の意志行爲から發生して來る。この吾人の感を柱は擔ひ得るものとならねばならぬ。この感を擔ひ得る思想上の根據は、生氣論 *Animismus* である。對象は素材を與へ吾等は之を統覺する。かくてそこに直接に與へられたる實在が存する。而してこの統覺の際に、吾人の統覺力を喚起するに最も容易なるは意志の衝動である。意志衝動は吾人の性向中にあつて、最も有力なるものだからである。これが力の感である。力は抵抗によつて

一層強く感ぜられ、鮮明な形となる。即ち自己の意志行動に對して、之を阻止する他の力の存在する時に、換言すれば自己の運動が阻止せらるる傾向のある時に、力の感が一層鮮明になる。もし自己の運動が阻止せられると、阻止せしむるものに力を感じる。それはその阻止を除去するに要する自己の力を、阻止力として對象に投入するからである。此時その阻止を除去する力を、その當面せるものに密着して居る阻止の力そのものとして感ずるのである。この阻止の力の大なる程、對象の力の大を感ずるのであつて、それが即ち迫力である。ここには前に述べた様に、對象の力の嚴然たる存在、即ち吾人の力が之を動かすに困難を感ずる所の嚴然たる存在、即ち阻止力の存在を其要件の第一とし、次に吾人がその阻止力に勝たんとする意志衝動を要件の第二とし、前者によつて高めらるる後者を、前者それ自身の優越として、吾人の意志がこれに反應せざるべからざるものとして表はれ來る時、吾等は今や吾等の上に壓倒し來る力を感じるのである。畫面の迫力も亦同様であつて、畫面が吾人の意志の上に壓倒し來る直接の感じ、即ち吾人の意志の上に働きかける強要力である。次に力の感は價値の感と相關する。價値とは望ましきものであり、それが與へられた時に、吾人は満足の快さを感じる。故に價値は心理的には、快感を與ふるもの一種としてあらはれる。而して吾人に快感を與へぬものは、即ち吾人に望ましきものとしてあらはれぬものは、吾人にとつては無價値である。價値あるものは吾人に對して望ましきもの、即ち吾人がそれに對してある何等かの態度をとるべきものとしてあら

はれる。換言すれば対象が吾人に對して吾人がそれに對して取るべきある一つの態度を要求する時は、その者を以て價值あるものと言ふのである。随つて價值あるものは吾人に對して強要力、即ち迫力としてあらはれる。かくて力は價值である。対象は常にある力を有して吾々に強要する。しかもその強要の内容に就いては、各個人に依つて異つてゐる。即ち個人によつて対象に要求するものを異にしてゐる。野にある一本の柿の木は、農夫と大工と畫家と醫師と動物學者と細菌學者と詩人と寶石商とに對してそれぞれ特異なる價值としてあらはれる。存在は決して決定的なる一様ではない。そして吾等がかかる強要を身に感ずるのは、尊さであると共に樂しさである。その尊さとたのしさとを共に、そのままに示さうとするのが藝術であり、示されたものは美さである。

吾等が最初柱に對した時、その柱を明かに認識する以前に、渾然たる一全體として、柱が經驗される。しかしこれは未だ分化せざる一つの全體であつて、それがやがてその内的發展として、それぞれの側面を分化する。そして一全體としてのその柱には、冷硬硬柔輕重動靜その他の性質が感ぜられる。そして是等の内的發展は、絶えず流動し憧憬し融合する力的關係として存在するのである。しかも其等は個々に分立せるものとして存するのではなくて、直に感情の性質によつて融合し統一する。しかもその綜合たるや主觀的の選擇結合によるものでなくて、印象の中に内在する必然性によつて、

自律的の發展としてあらはれるのである。直觀とは經驗のこの自律的發展である。この情感が統一せられて、純一なる直觀となる時に、吾人に始めて直觀は美と感ぜられ、ここに藝術的形象を生ずるのである。しかもこの形象は最も具體的即ち個性的であつて、他の場合に再現し得べきものではない。そこには感觸ともいふべき感情全體が、対象の存在そのものと、即ち働きそのものと密接に相交る心持がある。而してこの綜合の場合に於いても、また先の内的發展の場合に於いても、常に中心となるべき一貫せる傾向がある。この傾向は統覺の自らなる方向であつて、これが力感そのものである。この力の感が中心となつて、他のものをその發展として定位する。こゝに「冷たく滑かに重くして且靜かなる柱」の如き形象が統覺される。それはかくの如く明言し得る程に確かでもなく、殆ど全體的形容と區別し得ざる程に全體的な感である。ここに於いて感觸は柱を力の中心として置換へ、「柱」は「冷たく滑かに重くして且靜である」といふ認識となるのである。これが判斷である。全體的なるものが柱を力の中心として他の一切をその周圍に置き、是等一切をその力の中心の發表即發展として感ずるのであつて、之が生氣論である。しかしてかかる生氣論の中心をなす統覺は最も根本的なる統覺であるから、*Fundamental apperception* と呼ばれるのである。

吾等は柱に對して冷たく滑かに重くして且靜かなるものと感ずるが、更にもつと意志活動に直接な

るものを感じる。統覺に對し最も力あるものは意志の衝動であるから、力の中心の發展としての諸性質中に、意志衝動そのものを感じる。そしてこの場合に於ては吾等が立つことに依つて感ずる自尊心大膽耐忍其他のものが、之が柱の中に感じ込まれる。一度それが柱の中に感じ込まれると共に、その感力は力の中心としての柱に支持せられて確實となり、その力の中心よりの發展として吾等に感ぜられる。冷たく滑かに重くして且靜かなるものは、更に自己の力によつて立ち、内にその自信を有し、その力に依つて重さを支へ、その耐忍によつてその状態の中に、敢然として立つものとして感ぜられる。そしてここに柱の感力は充實し確定せるものとして統覺せられ、やがてそれが柱それ自身の固有態度として感ぜられる。吾等はこの時この再感せるものを重ねて柱の中に遷し入れる。そしてここに遷し入れたものを、再び柱そのものに固有したものとして見る。然らばそれは柱そのものの本質として更に吾人を感じせしめ、また更に柱そのものとなるのである。この交互作用に依つて、この感情は一層豊富となり、確實となり緊張して来る。この豊富によりて緊張するのが、即ち感の深まることであつて、その深みに於いて觀照は完成するのである。そしてこの交互の増大に永久に耐え得る作品は、永久に價値ある作品である。即ち意味深き作品である。換言すれば遷想と妙得、投入と統覺との交互の作用に依つて、益高まり行く觀照は、「深さ」の感である。この場合に作品の與ふる感情は、作品の有する客觀性として吾等に信ぜられるものである。かく深まり行く觀照に於いて、客觀的に妥當なり

との感を得るのである。されば繪畫は畫面に對象性を描く事から離れ得ぬものとなるのである。例へば模様のある者の如く、對象性なきものは、吾人の感情を投入することは容易いけれども、これを永續する交互作用たらしむることは出来ない。自然物でなくては十分なる自我の投入をなし難い。吾自身をその對象の中に投入し没入して、そこに相互の交感即ち「遷想妙得」をなさんが爲には、その對象が十分なる存在を有するものでなくてはならぬ。しかもそれが吾人に對してその投入を強要する程の力あるものでなくてはならぬ。紙のシ、ミや雲の形等の中にはかへつて、自由に自我を投入し得るけれども、ここには永續的な支持はない。即ち放肆が有つて精緻と沈潜とがないのである。随つて其處に深まり行く觀照を得ない。かくてその對象性を描く必要は、支那に於いても既に古より感ぜられて、それが六法中にあつて、應物象形、隨類賦彩として定位された。ここにある特色は對象性の精緻謹細なる作品を作らんとする意向である。

自然と畫面との關係。素朴な考よりすれば、自然を原因とし、畫面を結果として、忠實に相應する因果關係を、自然と畫面との間に持たしめ得ることは可能であり、これが寫實の完成であると考へ易い。しかし果してこの兩者の間にかかる因果關係が成立し得るや否や。

因果とは一つの現象には、必ず之を惹起する一つの原因があるとする思惟から生ずる。如何なるも

のもかくあつて他とはならざる十分の理由を要するものであつて、即ち十分なる理由があるものでなければ、如何なるものも生起し得ずと信ぜらるる思惟の根本の性質より考へ出されたものである。ここに原因と結果とを生ずる。この因果の關係は、普通には時間的に先後の關係として考へられるが、純粹なる推理にあつては、その間に行はるる論理的なる關係を主として、時間的な關係を主としない。かかる因果の繼起は、一方には意志活動の性質より比論し得るものである。即ち先行する動機と、それに繼起する動作との關係であり、動機は原因、動作は結果である。そしてこの繼起は實に無限の連続性を持つて居ると信ぜられる。そしてこの兩者の關係は、自然の齊一の信念によつて同一なる原因は同一なる結果を生ずるものとされる。而して因果の關係に於いては、時間的關係、空間的連續、現象の變化に於ける基本性質の不變、分量の同一、例外なき適用等を以て重要な性質として居る。しかしこの中分量の同一をば必ずしも必要としない。その等量或は同價を必然とするのは、寧ろ特殊の事情によるものであつて、即ちエネルギーの連續を示す科學の世界の如きは、その例であつて、この兩者の關係を嚴密に定めて、その同價或は等量による因果即ち定量因果の概念を採用する。これ物理的究明の世界は抽象的であつて、推理の世界であるから、推理の世界は必然的であり、其の反對は不可能であるが、事實の世界を見れば、それは具體的世界であつて、ここにある真理は偶然的であり、その反對も亦可能であるからである。

然るにその因果の間に存する事實を見るにそこには、次の四個の特質が示される。

1. 一つの果の生起する爲に、之に與かる條件は無量である。(條件無量)
2. 故に一事實は無量條件の複合である。(條件複合)
3. この無量なる條件の凡てはその果の生起の爲には、何れも缺くべからざるものであつて、この意味に於いて各條件は一切同値である。(條件同値)
4. かかる無量條件の隱現によつて、各の事實は生起する。(條件隱現)

かかる關係をミルは *Plurality of causes* 及び *Intermixture of effects* と稱し彼は *dynamic cause* を *cause* とし、*static cause* を *condition* とし、この因と條件とが多様な複合をなすものと見てゐる。然るに精神には次の如き特質がある。

1. 精神は現實の經驗以外にない。
2. 精神生活は流轉する。
3. この流轉は全く性質的の變化であつて、分量上の關係ではない。
4. 精神生活は内的に意味を有する世界である。

故に精神の世界は、物理的の世界と異つて定量的な因果關係をたどり得るものではない。かかる定量因果の世界を外因果の世界とすれば、精神の世界は正しく内因果の世界である。外因果の世界は數量

の世界であるから、そこには勢力恒存の関係がある。然るに内因果の世界は性質的價値的世界であるから、そこには主觀を離れた數量の世界はなく、主觀に表れた價値の世界がある。即ち不定量因果の世界であつて、そこには實踐的（道德的）なる因果があり、緣重諸生の關係がある。されば勢力恒存に代ふるに價値の増加がある。即ちそこには目的を具へ、各心理過程は、その目的に關係ある事に依つて價値の差等を生ずるのである。しかして直接に與へられたるこの疑ふべからざる現實の世界は、物理的の世界ではなくて、この精神的の世界である。たゞ一定の見地に立つて、それを考察組織する時に、かかる物理的なる世界を生ずるのである。佛教はその内因果の世界に於ける因果關係を考究して、之を緣起論としてゐる。

緣起は *Nidāna* (sub:condition) の意味であつて、與件 *Tatna* が入り來つて、そこにある結果を生起する關係を言ふのである。而してその基礎條件たる與件は、その生起の結果に見て明かにする外はない。而して因は親生果力即ち直接力であり、緣は疎生果力即ち間接力である。ミルの謂ふ因と條件とはこの因と緣とに當るものである。而して其の研究が因と緣との關係に止る時は、緣生論である。因緣に更に果を合せて研究する時は、緣起論である。緣起論はその根本的考究として次の如く主張する。

1. 個在は衆緣の所生である。無量條件の和合である。

2. 衆緣は平等無邊である。そこには價値の高下もなく、緣數の限定もない。

3. 個在は和合體であるから、無常であり苦である。

4. かくてそこには自存的の常住性を有しては居ない。即ち無我である。

5. この因緣の理法を知ることが、成覺（成佛） *abhisambuddha* であり、緣相應の生活を得るのが入滅 *Parinibbana* である。此の成覺並に入滅を成就したのは釋迦である。釋迦の生活の中に最も完成せる緣の相應を見得る。

これ明かに實踐的・道德的に進めたる因果の考察である。因果の觀念はそれが明晰になるに従つて、機械的になる。即ち一切の實在を既成のものとして觀察せんとする。でその中心に靜止してゐる理知的な定量的な因果の部分にのみ着目して、その周圍にある緣量をかへり見ない。しかしその觀察は生命の内的なる面目を把持せんとするにはあまりに形式的である。その因果の全體、即ち中心とその緣量とを併せ用ゐねばならぬ。而してこの緣起論はその緣量に向つて最もよく注意を向けたものである。ここにあつて凡ての條件は、平等無邊であるが、それが有力並びに無力の關係に於いて、相應してゐる。是が即ち自性相應である。然るに吾人の無明が打破せられて、明相應の状態となる時は、其處には何等の束縛もない、全因緣は満足せられ、その全因緣の圓滿具足によつて成佛となるのである。無力なるか或は多障なる有力の状態が吾等の生活であるが、佛の生活にあつては、これが全分有力の状

態となつて居るのである。即ち佛の道は無力なるか或は有力なるも多障なるものを、全縁有力の關係にいたらしむるものである。かくて縁起論は、萬物の融即を認め、その圓通無礙を認め、發展そのものなる實行の完成に入るものである。

而してこの縁起論の立場から、吾人の生活の状態を見れば、吾人の内界は無力から有力に向つて、即ち價値の増大をなしつつあるのを認める。之を部分と全體との關係から見れば、常に單純なる因縁が複合して、渾然として價値の増大をなして居るのである。之は記憶が現在に及ぼす關係よりして明かにし得るものである。記憶は過去の何物かを必ず現在に移植する。故に吾等は時の進むにつれて、重積し來る過去のために、間斷なく増大して行く。吾等は此の重積したる過去を以てたへず將來の中に歩み入り、時と共に増大して行く過去の發展を享有する。かくて過去は絶えず成長し發展するが故に、また限なく保存せられる。過去はかくて現在の中に生きて來る。されば吾或は吾の性格は、畢竟一切の過去の重積生成である。もし吾人が生前の兩親の氣質さへも繼承するものとすれば、吾人は生前よりの重積生長そのものである。吾人が慾望し活動する場合には、吾人は是等の全過去の力に動かされてゐる。全體としての過去は一種の衝動力として、又は一種の傾向として吾人に感ぜらるるもので、明瞭な智的觀念として認めらるるのは僅かにその一部分に過ぎない。而して其處には單に反覆にすぎない運動と、絶へず成長し發展し行く運動とがある。而して自然を齊一なりと言ひ得るの

は、前者の運動のみを對象とする時のみに限られて居る。しかし存在は吾等にとつては「變化」そのものである。しかもその變化は、生長を意味し、創造を意味して居る。創造は再びもとの方向に歸し得る如きものでなくて、全く不可逆の状態である。しかるに物理的にみらるゝものは、現在がそのまますべて過去のものであつて、それ以外のものは何も含んでは居ない。結果の中にあるものは皆原因の中にあるものである。即ちそこに生長がないからである。けれども吾人にあつては生長がその特質であつて、最初の單一は、最後迄あくまで單一ではない。即ち原因の單一はやがて結果の中に豊富としてあらはれる。故に定量因果を以て世界をみるのは、この世界を以て何度も何度も單純に繰り返し得る機械の運轉と等しく見るものである。刹那刹那に死して再び刹那刹那に生れ來る斷片とするものに外ならない。かくてこの生活の中に生長を認むるに到れば、其等の各因縁は、それぞれ相互に助成し相殺し影響しあつて、全體としてその價値を増大して行くのである。そしてその完成に進むに従つて、それぞれの因縁は漸くにして自己の力を有力にして來る。そして各の因縁はそれぞれ自己の意味を明確にすると共に、全體の意味を合成する。更にまたその心理的過程は、その過程の経過につれて、附加的作用があらはれて、新なる作用を喚起し、そこにも更に一種の新らしき價値の世界を生ずる。故に定量性の物理的因果がみとむる如き結果の齊一、或は原因結果相等の如き均衡をなすことは出來ない。結果は常に價値の増大に向つてゐるのである。

以上の如くして物理的世界の中に行はるる外因果と心理生活の中に行はるる内因果の世界とは相等しきを得ない。随つて人が自然を描く時には、そこに二つの要素がある。人格及び自然である。而して自然を原因とし、畫面を結果とする事は出来ない。自然は物理的因果、即ち外因果の存続である。人格は道德的因果、即ち内因果の存続である。而してこの二つの世界の結合は畫面であるが、この結合は人格を自然化するか、自然を人格化するかの何れかでなくてはならぬ。然るに人格を自然化する事は、人格の死であり、人格が死んでは自然と人格とを結合する事が出来ない。然らば畫面を作るの途は自然を人格化するより外なく、もし自然を人格化することが不可能であるならば、吾等は描く事が不可である。然るに事實に於いて描くことは可能であるから、自然を人格化する事も亦事實でなくてはならぬ。然らば自然を人格化するとは何か。自然の物理的因果の系列を以て、道德的因果の系列化すること、即ち定量因果の世界を創造因果の世界に化する事である。即ち自然の中にあつて全分有力とならず、無力或は障害の状態にある因縁を、即ち一分有力多分無力の因縁を、多分有力一分無力の因縁、即ち進んで全分有力の因縁に化するのである。而してかかる因縁の道德化は、即ち自然の人格化であつて、自然はこの働によつて始めて畫面化するのである。換言すれば自然を吾等の生活に組入るる事によつて、人格化された自然によつて、はじめて自然は畫面となるのである。故に畫面は自

然の中に妙得せる作者の人格である。即ち自然に對してなせる作者の「遷想妙得」である。こゝに對象たる自然は、作者に依つて生長せしめられて畫面となつたのであるから、自然を原因と見れば、作品は其の結果である。しかし自然因果上の結果でなくて、道德因果上の結果である。故に自然の因果を其のまま畫面の上に移向せしめた因果ではない。たゞ畫面を過去に遡源し、抽象し、制限すれば、やや自然に近き類似にいたり得る意味で、自然を作品の原因と呼び得るまでである。兩者はもとより同一物でもなく、また同一のものの中に於ける不同でもなく、またそれより分化せる或は異化せるものでもない。たゞ自然と作品とを一系列とせんとすれば、僅かに其の間に作者を挿入することに依つて、斷片的なる繼起をなし、生長の系統を模倣せる如き一つの系統を作り得るのである。故に畫面を自然と作者との間に挿入すれば、全く前後に無關係な一孤立物としての地位を示すのである。かく畫面は自然と作者とに對して、同種に非ずして同一系統、即ち判然たる區別を有する同一として認められる。然らば自然と畫面とをかくの如く差異あらしむるものは何か。これ骨法である。されば純粹なる寫實、即ち對象そのままの畫面化は、存在し得ざることとなるのである。もし假に之が存在するものとすれば、それは要するに單なる一寫真であつて、藝術としては未完成なるものである。自然が全分有力の關係にされたものでなくて、未だ多分に、或は殆全部が無力なるものであるから、それは未完成そのままである。寫真としても撮影者の性情に依つて、位置範圍光線その他の條件を、様々に撰擇

し結合し得るが故に、自然がその条件の中で、其れに相當するだけの發達はなして居るのである。自然の直寫といふが如き事は、吾等の事實としては知り得ないものであるが、寫眞を以て假りに純粹寫實とすれば、これは全く藝術ではない。寫眞はそこに存する撮影者の撰定し得る條件が殆ど決定的であるから、對象を十分に有力化すること、即ち畫面化することは不可能である。随つて寫眞は藝術の出發を示すもの、即ち第一要素を示すものであつて、完成を示すものではない。藝術論の先づ眼を開くのは寫實の中であるが、しかし寫實は其の發達と共に、骨法に向つて其の注意を移行する。

第三節 骨法論

我自身を彼の對象の中に投入したる時、そこには既に以前の我はない。我は對象に投入せらるると共に、その對象の中に生長し、價值を増大せるのである。換言すれば更に深く、深き我の中に活きたのである。これが創造である。創造は存在にても亦非存在にてもない。全く一つの生成である。これを経過的に見れば、以前の存在が對象の中で一度非存在となり、直に再轉して生成となつたものである。而してこの生成は最初の存在に比較して著しく價值を増大せしめて居る。非存在は生れんとするの死であり、始まらんとするの終りである。故に生成は全く新生である。これ我が無限に不完全な我

であつて、同時に無限に完全とならんとする我であるからである。この完全は完全としての終極を示すものではなくて、完全ならんとする傾向そのものである。そこには未完成なるも完成せられ、完成と共に直にまた一つの未完成となるもの、即ち生成がある。この生成たるや常に動き、常に進みてやむ時なき無限の展開と深化とである。換言すればそこには永久の疑問にして同時に永久の解決がある。人生並に藝術は永久に疑問にして同時に永久なる解決としての生成である。而して其の個體に没する我的態度は概念的ではなくて、具體的である。この態度に於いて個體そのものを見ることは、即ち無限そのものを、その傾向の中で見事である。これは遷想に外ならぬ。この時にあたつて妙得せらるるものは、その成長に依つてそれぞれその内容を異にして居るけれども、その間に一つの系統がある。その系統あるが故に、之を以てそれぞれの異同の中で我を感じ得るのである。またそれを全體として「我」の發展と見るを得るのである。そしてこの前後の我を一貫せるものこそ、骨法である。而してこの骨法が他の生活のそれぞれの部分に對する關係は、根本的の統一作用である。即ちそれは感ぜられて力となるものである。無量條件が全體となる爲には、それが全體として包括せらるる爲には、それを統一せしむる一貫せるもの即ち骨法を要する。骨法が全體を包括し統一し得る理由は、それが最初に於いて一つの全體であり、後の各部分はこれが分化し或は吸収せるものであるから、この關係によつて、多くの條件が各側面として多様に豊富にその周圍に統一せられ得るのである。

もし其處に骨法がなければ、全體は茫漠にし分裂せるものであり、その生長は分裂と斷片であつて、全く困迷せる部分關係に過ぎない。成長とは全體なるものが系統的にする價値の増大であるから、多數はこの系統中に攝取せられて、はじめて多様としての價値を得るものに過ぎない。隨つて骨法はその全成長における最初にして且最後なるものである。最初より最後を一貫せるものである。ここに骨法の根本形態と稱せらるる意味がある。多様なものを貫く精神的運動、或は興奮の共通方法である。而して根本性狀の統一性は第一に、その靜的の面目として不變なる絶對的の性質、即ち根本性を有し、第二にその動的の面目として、各部分に對する滲透、即ち全體に行きわたつてゐる性質、即ち全體にしてしかも刻々に部分となる性質を有してゐる。前者を絶對性とすれば後者は普遍性である。全體はこれを見ればもとより部分より成立つものであるが、その生起よりして見れば、部分の前に全體があり、部分は全體の一展開としてのみ眞に部分たり得るのであるから、部分は常に根本性の生長分化と見らるる様狀を有するのである。即ち部分は絶對性の普遍化せる一系統である。故に骨法は畫面のそれぞれの部分を成立せしめ、しかも是を渾然たる一體として存立せしむるものである。單なる骨法の絶對性を抽出すれば、純一にして無味、明徹にして無色、あだかも水の如きものとなる。而して畫面は其の全部にわたつて、かかる純一無雜にして透徹せる骨法の歴々として徴し得るものでなくてはならぬ。かゝる骨法の普遍性が畫面の迫力として、畫面を緊張せしむる基礎である。

る。

然らば骨法の思想は縁起論と相反するものではあるまいか。縁起論は衆縁の平等を説いて居る。この衆縁の同値と、その中の一縁を重じて之を骨法とする思想とは、そこに相一致しがたき矛盾を包含するものであるまいか。しかしその衆縁の同値を言ふのは、それが一物として成立する爲には、その衆縁中の一つをも缺き難いといふ意味の同値であつて、それが一物として存在する時に、總てが同一の價値を有するといふ意味ではない。あらゆる衆縁が、皆平等に何等の力點の差異をも有せずして、結合してゐるとの意味ではない。即ち一切の衆縁はこの結合がたゞ一つの決定的の途しかないとの意味ではない。衆縁は同價であつても、これが複合する場合には自ら位置の差があらはれて、その最も中心をなすものが中心として一つの系統を作り、衆縁の象徴として、一切の衆縁を代表し得る如き地位を得る。さればかかる相互に異なる位置の關係より生ずる價値の差を以て結合する上に、個物が個物としての特異の價値を獲得する。而してこの象徴の位置にある一縁を以て骨法と呼ぶのである。これが他の一切を代表し得るのは、それが他の一切衆縁に比して最初第一に有力の關係にあり、以後繼續してその位置を占めて居たことを意味してゐる。その發達に伴つてその周圍の無力の條件も亦漸次に有力關係として顯れ來り、その發達の完成に於いて、總てが有力關係となること、即ち創造に於い

て骨法はすべての性格を完成して、直に他の一切の衆縁と相合して渾然たる一全體をなし、その完成の頂點に於いては、價値の高下もなく、生起の先後もなく、全く平等無邊なる圓融無礙なる世界となるのである。そしてこの場合に於いては骨法はそれを經過の上に於いてのみ見得るに過ぎなくなる。骨法はその經過の上には全く *Forma substantialis* であつて、*Forma accidentalis* ではない。而して後者を描くことを目的とし或は性格と考ふるは、是漫畫の世界である。然るに骨法に於いては、その前者を以てその性格として居るのである。しかしすべての條件が一切有力となる範圍に於いては、この兩者は互に相一致し、無邊圓融の世界を示すものである。かくて顧愷之或は姚最の如く、骨法を重ざる經過の中には、事後の統一 *Unitas ante rem* があり、謝赫の如く寫實を主として骨法を重んぜざる經過の中には、事後の統一 *unitas post rem* がある。

しかし骨法の意味は後來やがて變化して來て、最初の如く基本的なるもの、*unitas ante rem* ではなくなつて來た。それが「墨描」のこととなり、或は *anatomical structure* となり、或は

骨法は直なるを以てよしとす。只滯る所もなく、筆法を浮ならず沈ならず、何の意もなくさらりさらりと書くべし。(林守篤、畫筌)

となつて居る。即ち骨法は輪廓の意となり、形體構成となり、或は用筆法となつてゐる。骨法を用筆と同一視する見方は顧愷之謝赫に於いて既にあつた事であるが、それが輪廓の意と見らるるは後世の

變化である。しかしそれも骨法が基本的形體の意であつた所に脈絡をひいてゐる。しかし其處に見失はれたるものは、力である。力のない基本形體は、一つの概念形に近いものであり、随つてそこには *Forma substantialis* 及び *unitas antere* を缺いて居る。かくて骨法は一つの位置定位、形體構成、即ち構圖の一種となり、*anatomical structure* となり、或は技術としての用筆となり來るのである。これ骨法の内容が氣韻に移行し、骨法は一つの形體定位の形式となつたからである。

第四節 氣韻論即ち寫生論

然るに骨法ある寫實即ち *Forma substantialis* と *Forma accidentalis* との一致、並に *unitas ante rem* と *unitas post rem* との一致に於いて、之を何と呼ぶべきであるか。是既に述べしが如く、内的生活としては「寫照」であり、畫面化の作用としては「寫生」である。顧愷之は寫真、畫真、圖象、爲象、寫神等の語を以て、この完成を呼んでゐる。「寫生」の語の用ゐられたのは、唐の彦悰と傳へらる、「後畫錄」の中に、唐殷王府法曹王知慎を論じて、

受業閻家、寫生殆庶。風筆爽利、風彩不凡。
とあり、宋の「宣和論畫雜評」に

蔬果於寫生、最爲難工。論者以爲、郊外之蔬易工、於水濱之蔬、而水濱之蔬又易工、於園畦之蔬也。墮地之果又易工、於折枝之果、折枝之果又易工、於林間果也。今以是求畫者之工拙、信乎其知言也。

とあり、宋の許觀の「東齊記事」に、

黃筌父子畫花、不見墨迹。謂之寫生。

とある。是等の用語法によりて明かなるが如く、寫生の語は花鳥畫に就いて呼ばれて居るものであつて、人物畫が傳神と呼ばれて居ると同一である。しかし現在にあつては之を題材の種類に關せずして一般に作品が對象性を表す要求に用ひられて居る。對象にはじまつてその完成を示すものであるから、寫實と相關する寫生の語を以て、この完成を示すのは適當である。而して寫生とは形體の中に骨法をみるものであるから、之をこの方面よりすれば即ち氣韻である。故に氣韻論は之を心理的方面よりみれば寫照論であり、製作の方面よりみれば寫生論である。而してここには主として製作の方面よりみし氣韻論即ち寫生論をなすのである。しかし此處に一つの困難がある。それは「寫生」の語の多義である。藝術上の用語は一般に不明瞭で多義であると共に、時には全く反對の意味をさへふくむものがある。例へば *Classicism* なる語は、古典主義並に尙古主義の兩者に解せられ、*Naturalism* なる語は自然主義並に本能主義の兩者に解せられる如きである。今此處に檢せんとする寫生の語も亦多

義不確定なる意義及び語感をもつてゐるもの、一つである。

畫面とその對象となつた題材との關係に於いて、もとより題材を畫面より取離して考へることは出來ない。題材といふのは既に寫照せられた對象であり、畫面は寫照せられたる對象の象徴である。故に題材と言へば寫照せられたる對象であり、それが寫照せられぬ以前の原始形、即ち露出せる對象そのまゝの形を知ることが不可能であり、畫面はその寫照せられたる對象の象徴であるから、對象と畫面とを分つことは不自然でもあり、且不可能でもある。然し今此處にある畫面は、對象の寫照し得られたる總ての側面を描いてゐるものではない。随つて比較的な態度で畫面を對象と區別する事が出来る。そしてその兩者の關係如何を吟味する事も出来る。寫生なる語の中には、いつか畫面と畫面が出發した對象との對立對照が意味せられて居る。即ちその出發より完成に到る迄の全過程が含まれて居る。然らばこの寫生はこの分割を先行としてほゞ次の如き二様の意味に考へることが出来る。

1. 畫面は對象の寫しなる場合。即ち畫面即對象なる場合。——切似關係。
2. 畫面は對象の寫照なる場合。即ち畫面似對象なる場合。——相似關係。

第一の場合にあつては、その畫面の性質が全く對象の模寫としてあらはれたものであつて、この兩者は可能の範圍に於いて一致する。然るに第二の場合にあつては、畫面は對象の關係を示すものである

から、畫面はそこに作者の感受性をも示してくる。故にそれは畫面即對象の如き關係にあるのではな
くて、畫面は對象よりも更に複雑になつて居る。而して兩者の相似關係とは不一致關係の存在を示す
ものであり、不一致關係を示すとは、價値の差異を示すものに外ならない。されば第一の場合には價
値の相當があり、第二の場合には價値の不等がある。價値の不等は價値が畫面に大なる場合と對象に
大なる場合とがあり得る。この兩關係の中、畫面が創作たらん爲には、必然にその價値は畫面に大で
あつて對象に小でなくてはならぬ。然るにもし此處に於いて畫面が小であつて對象が大であるなら
ば、即ち畫面の價値の貧しさは、それが畫面となるために、對象が畫面に向つて發達したものでなく
て、頽廢したるものなるを示してゐる。故に對象は畫面化したものではない。其處には對象の完成な
く、随つてそれは藝術ではない。故に價値の不同とは、この場合必然に畫面に於ける價値の増大を示
さねばならぬ。

次に第一の場合、即ち切似は明かに不能である。畫面は時間的にも空間的にも、常に對象よりは狭
少であり、且その表現の依據する方法、例へば色彩光輝彈力粗滑剛柔等に於いて甚しく稀薄である。
故に如何に努力するも、リテライイにその對象を畫面化することは不可能である。風景畫に於いてその
畫面は必然に風景より縮小せられ、その色彩は必然に貧しくされ、その細部は必然に簡單にされる。
山川草木を描くにそれと同大の畫面を用意し、それと全然相等しき細部を持たしむる如き特にそれと

同一の厚さを持たしむる如きは全然不可能である。そしてそれは同時に不必要である。吾等は何處に
も對象そのものを再び要求しない。對象は對象そのもので十分であつて、それと同長同大の寫しを必
要とはしない。ある特殊の功利的目的にあつては、同一物の反覆製作を必要とするけれども、それは
工業であつて、藝術ではない。藝術上の存在はたゞ一箇でよい。最も具體的個性的の世界の要求であ
るからである。同一なるものゝ積重は人生を耐え難くし且混亂せしむる。吾等は二つの太陽を要せず
二人の父親を要しない。而して藝術は人生を重複し、耐え難くすることを目的としない。ましてそれ
が技術としても不可能であるならば、即ち要求として不可能であり、且不必要であるならば、畫面が
かゝる様状をとるべき理由は全くないからである。故に畫面と對象との一致の如きは、それが單に比
論としての意味より外には有し得ないことを示して居る。そして既に檢したる如く同時に因果の關係
に於いて見るも亦不可能である。

随つて畫面を畫面の事實と相合するが如く解釋すれば、畫面と對象とが可能の範圍に於いて一致す
る事に外ならない。かくて自ら第一の畫面の意味は、第二の畫面の意味に轉向する。故に第一の意味
が第二の意味中にあつて生存し得る點は、畫面は飽く迄具體なるべしといふ意味に於いてである。畫
面はそこに必然に存する時間並に空間の制限の結果として、對象を容量に於いても表面に於いても短
縮せねばならぬ。即ち對象に對して省略を行ふこと、換言すれば對象の部分に對して價値の高下を附

し、之を選択し取捨することを必要とする。かくて題材は対象そのものでなくて、作者を通過したる対象である。されば畫面の相對して居るものは、対象ではなくて題材である。題材は対象を形量に於いて短少にし、しかも價値に於いて増大せるものでなくてはならぬ。即ち意味に於いて新價値を創始せるものでなくてはならぬ。さればそれを如何に精しく描き得るも、第一に対象と個性との差異、第二に藝術的精練による藝術的變形、第三に畫面化の場合に働くその方法と材料とより來る差違を脱する事は出來ない。

さればその畫面が如何に「事實通り」であるとしても、その「事實通り」の意味は、それが經驗的具體的であるとの意味に外ならない。故に此の意味に於いて第一の場合は第二の中に攝取せられる。故に第一は正しくその意向を第二の中に運び、第二に依つて作品化せらるゝのである。しかしその畫面を更に精査すれば、それは單に具體的と言ふだけではない。具體的と言ふのは畫面の一つの様狀であつて、未だ畫面全部の性質を明かにしては居ない。随つて更に他の要素がなくてはならぬ。換言すれば具體性とは、それが対象と一致すると感ぜらるる傾向であるから、それだけでは第一の場合の根據以上には何も有しないものであつて、畫面の價値の増大とは相係る所がない。價値の増大とは対象が畫面として發達せることを意味するものであるから、其處には対象の中に含まれて、しかも対象以上なるものがなくてはならぬ。そして其處に見出すものは対象よりも更に深きもの、即ち「深所の生」

である。具體的なりとの感は、素材の姿が如實に存すとの意味よりも、其の「深所の生」が具體的にされてゐること、即ち力になつてゐることに外ならない。而して顧愷之、謝赫、姚最等の一樣に主張する骨法とは即ち是であつて、力の感、深所の生の感である。故に畫面が具體的であるとの意味は、対象が單に感覺的に表現せられて居るとの意味でなくて、また單に非抽象的非概念的なりとの意味ではなくて、緊張せる畫面なりとの意味である。即ち形體が力の感としてそれに示されてゐることに外ならない。かくて畫面は対象よりも深くして且單純である。深くして單純なるが故に、それはやがて複雑である。複雑とは多様の集合の意味ではなくて、連續的に發展してゐる意味に外ならない。換言すればその描かれたる自然が、自然として沈澱せず、自然として發展し行く厚さである。厚さがあれば抽象的ではない。抽象的とは全存在よりの部分であり、表面であつて、厚さは表面ではない。厚さとは發展の傾向であり、發展すればそれがよし其時は部分であつても、直に全體となるから、厚さは抽象ではない。而して全體は益全體となる。具體的とはそれが感覺を動かす事はもとよりであるが、更にそれが全體として、或は全體となる様に發展しつつあるものとして感ぜらるる事を意味して居る。即ち全き意味として感ぜらるる事である。故に寫生とは細部を現す事ではなくて、全き意味を表す事である。そこまで行つて対象は始めて完結するからである。故に經驗そのものを表すよりも、經驗を成立たしむるもの、經驗に先立つるものを示さねばならぬ。そしてそれが畫面の中で經驗として發展するこ

とが必要である。「深所の生」即ち *das Allgemeine* が發展して畫面の様狀となるものである。かくてここに最も具體的な作品がある。換言すれば對象が力強くあらはれて居ることに歸するのである。かくてこの意味に於ける具體的なりの特色は、あらゆる藝術の最大にして且唯一なる特色である。寫生の意味も亦もとよりこの意味に外ならぬのである。

以上の如くして第一の意味即ち畫面を對象の模寫とする場合は、嚴密の意味に於いて存在し難く、且假に存立するとしてもその存在は決して望まじきものでないから、もとより價值と相關するものではない。即ち全く偶然なる存在である。第二の意味即ち畫面を對象が寫照によりて發展したるものとする場合は、對象とは完成せられたる對象であり、畫面とはその象徴であるから、寫生とは完成せられたる對象、具體的な題材の意味の創始となるものである。而して發展は聯合によつて行はるるものでなくて、分化によつて行はるるものであり、しかもその分化が原始の傾向からの分化であれば、その本源的の傾向を、常に自己の中に保有する。その保有は即ち寫生に於ける骨法であり、「深所の生」であり、それが畫面全體に擴大するに及んで、寫生は完成する。しかもその完成は對象の様狀の中に於いてのみ行はれ得るものであつて、骨法それ自身は形體的な存在ではない。そして骨法を形體的にすること、即ち畫面化することが寫生の意味である。

畫面が單に作者の要求を示すものと考へれば抽象であり、單に形體を示すものと考へれば模倣であ

る。しかも何れも作者の個性に對する位置に於いて未完成なるは同一である。寫生はそれを動的に見れば力であり、靜的に見れば形であるから、「形の力」を示すものとして見るべきである。然るに意識に於いては、形は即ち力である。力は即ち形である。故に寫生に於いて形を寫すとは、それを情緒形體、或は視覺形體或は記號形體として寫す事であつて、力形體として寫す事である。寫生とは力に外ならない。即ち骨法による形體である。力による形體、形體による力である。

その畫面を驗して力であると言ふのは、既に自然そのまゝを示せるものでなくて、自然以上のものを示す事を意味して居る。即ち自然がその個體の中に於いて發展せるものを示すこと、換言すれば自然以前のものを示すと共に自然以後のものを示す事である。根據を示すと共に其の發展を示す事である。一般を示すと共に特殊を示してゐる。無限を示すと共に有限を示してゐる。故にプラトオン風に通性は個物の先に *universalis sunt ante res* と考へる時は、是即ち骨法を示すものであり、唯名論的に通性は個物の後に *universalis sunt post res* と考へれば、謝赫の意味の氣韻となり、更にアリステレス風に通性は個物の中に *universalis sunt in res* と考へれば顧愷之姚最の意味の氣韻となるのである。かくして寫生は新らしく内面的に形成せらるること、即ち自然を發展せしむる事に外ならない。Croce はその「美學」に於いて、藝術活動は純粹に精神的なること、隨つて一步を精神外に轉ずれば最早、純粹の藝術活動に非ざる事を論じてゐる。さればこの意味に於いて製作は純粹な

る藝術活動ではない。それ以外の夾雜物を混有してゐる。しかしそれ故にその創作は藝術活動でないのではなく、一つの純粹なる藝術活動の眞實なる繼續である。

藝術の本質は、凡ゆる存在を更に形體化すること、即ち展開せしむるにあるから、寫生は實に藝術そのものである。之を實體化して言へば藝術であり、作用化して言へば寫生である。藝術の純粹活動が全然内的のものであるならば、寫生の純粹活動もまた全然内的のものである。故に寫生はその作品よりして之を見れば、その畫面の中に指示せらるゝ意向の中に存するのである。意向の中に於いて働く對象に對する熱心と把持、即ち「遷想妙得」にある。「窮理盡性」にある。意向は寫生的にすれば、その畫面は全く具體的であつて、しかも對象そのものよりも複雑である。作品はもとより純粹なる藝術活動の一繼續であり、その純粹藝術活動に貫れた發展である。換言すれば畫面はその純粹なる藝術活動即ち寫照の、連續發展である。畫面なくしては作者の純粹藝術活動を指示すべきものを有しない。故に作者の寫照を知らんためには、その畫面の刺戟にまたねばならぬ。しかも作者の態度を決定する者は、畫面そのものでなくて、畫面の中に表示せらるる意向である。而してそれが寫生的なりや否やを決定せんには、作品をそのまま題材と比較することによつては得られない。その意向によつてのみ決定せられる。作品を以て直にその對象と比較せんとするのが一般であるけれども、前述の如く畫面と對象とは直接に連續するものでないから、畫面と對象とを比較することは、僅かにその畫面がその

對象の模造なる程度に應じて、いよいよ寫生的なりとなす弊に墮つるのである。即ち寫生を以て第一の場合とするからである。

Rodin は自ら徹頭徹尾自然の模寫を作るものと信じてゐる。いささかの私意をも加へず、戦々兢々として、自然に忠實ならんとする外には、全く他に何も考へてはゐない。自分は全く自然の一奴隸であると言つてゐる。彼は長期にわたつて常に精密寫生を續け、その「黃銅時代」の如きは、直接に人體から型を取つたかたさへ疑はれた。而して彼がかかる長き且熟練せる寫生の後に於いて達した彼の勞作は漸くその様狀を異にして來て、その頭部の如きは一の鑄銅塊と誤られる物になつた。しかも彼は益自己を以て忠實なる寫生家なる事を確信して居る。彼の前期の作品は之を直にその對象と比較して之を寫生であると言ひ得るものであるのに、後期の作品には、作品と對象との間には直接に相接續する性質が無い。作品と對象との間には著しき隔離がある。しかも一度翻つてこの作品が如何に *Die Allgemeine* の發展であるか、即ち如何に具體的なるかに着目すれば、前期の作品に比して驚くべき深さに於て、及び確かさに於いて寫生的である。そこにある意向は、前期の作品の如く、ともすれば或る他の者によつて阻害せらるゝが如き間接のものではない。意向は意向そのものとして裸出して居る。しかも其の意向は眞直に、具體的に行く所迄行つて居る。即ち意向は今完成せられたのである。彼は寫生を深めて行つて、その後果としては對象そのものより著しく異なる外觀を以て、しかも最も寫

生的なる境地に到達したのである。その作品は寫實的とは言へないけれども、より遙かなる確實さを以て寫生的と言ひ得る。換言すれば形に於いて直に對象に接觸せず、意向に於いて直に接觸せしめたのである。故に作品を以て寫生的であるとするのは、その作品を直接に對象と連接せしめるのではなくて、作品を暫く保留して、それが指示する意向の中に、その連接を見出すの謂である。故に寫生とは畫面の内面性に就いての成績に外ならぬ。随つて牧谿の柿栗の如きは、それが畫面の形體として、對象に連接する様狀は實に餘りに貧弱である。しかもこの中より指唆する意向は、直に生々として對象そのものの中に作者の寫照並に意向を以て、即ち力を以て一致し行くのである。されば牧谿の水墨畫柿栗は寫生であり、應舉の鯉魚は僅かに出發のみあつて後結及び完成を缺いたものである。即ち完結せる畫面ではないから、それは寫生とは言ひ難い。故に寫生の問題は、畫面上の様式と、或はかかる様式を得んとする技術に依つて決定してはならぬ。藝術は意向であり、寫生は藝術であるからである。この意味より見て彼の Rig Veda 中の「蛙の歌」の如きはまた一つの寫生の完きものと言はねばならぬ。

蛙は一年を無言に蟄居せり。恰も戒を守れる聖者の如くに。雨伯に促されて茲に初めて聲をあぐ。委びたる皮袋の如くに、澤に伏せる蛙を打ちて、水は天空より落ちそめぬ。茲に群蛙の叫は一齊におこりぬ。轆を打つ牛群の鼓ひ呼ぶが如く。

雨期のはじめに於いて渴き待ちし彼等に、雨潤ふ時は、子の父に於けるが如く、相互に呼應し、打ち興じつつ集ひ來る。雨水の下り來るを相慶する時は、相互に手をとりにて歡び、雨に霑ひて飛び躍る。斑と緑と聲を合す。一は唱へて一は和す。學童の師の口

を眞似るが如く。倆らが美しき聲を以て水の中に歌ひ立つるは、それは倆らの全體なり。恰も身の支分の一様に働く如く。

倆らの一つは牛の如く鳴き、一つは羊の如く嘶く。一は斑にして一は緑なり。冬は一樣なれど姿は異様なり。その唱ふ時は、多様にその聲を調ふ。(下略)(高楠博士譯)

或はまた

烏玉の黒髮山の山菅に小雨降りしき頻々しき思ほゆ (萬葉集第十一卷)

の第一より第四句迄は、何れも皆、それを直に寫照してゐる境地である。頻々を導くための序引ではない。その山菅に降つて居る雨が、人を思ふ心に降つて居るのである。

今靜かなる秋空の下に居ると假定する。この時何の苦痛もなく、また何の缺乏をも感ぜずとすれば、吾等の意識には何も浮んで來ない。意識は要するに缺乏を示すものだからである。そして何等わづらはすものなき故に、意識は靜かに澄んでゐる。この時は恍惚として一切を忘れてゐるが、しかしぼんやりしてゐる心ではない。この意識の中には、靜かに澄めるものの持續がある。この心境は繪畫にありては骨法と呼べるべき靜澄なるものである。この時眼は眼に近き空間に一つの青色をみたとする。この時はまだ「青」としてそれを明瞭には感じない。一つの渾沌たる全體として「青」を経験してゐる。しかるにこの青を暫く注視すれば、その青らしき感かんは漸次に流動し分化して、内容的に發

展し、冷たく和かく靜かに寂びしき情緒として感ぜられて来る。かくて青は明かなる可感的の状態となつたのである。これは印象に内在する必然性によつて、自律的に發展したものである。そして是等の發展が統一せられて、純一なる全體として定位する時に、その最も個性的なる「青」を明かに自分のもものとして感じ得る。之が直観である。この状態を老子は説明して「道之爲物、惟恍惟惚。惚兮恍兮。其中有象。恍兮惚兮。其中有動。窈兮冥兮。其中有精。其精其真、其中有信」と言つてゐる。恍惚窈冥の中より發展し来る生命の流、即ち直観の面目はよく明かにされてゐる。この發展は自然であつて、少しも理路を追ふものではない。もし理路を追ふものとすれば、それは自己本具の性情を、その傾向の傾きのままに延して行つたものに外ならない。換言すれば衝動の直接なる延長である。故に其處にある理路は、衝動の有する論理である。それは理知の論理の如く又同一律の上に立つものであるが、理知の論理はその全體の経過の中に、常に疑を内在せしめて居る。その疑は結論に達して始めて釋放される。しかるに衝動上の論理は最初より自明であつて、少しも疑問を持つてゐない。最初より安定である。そしてこれは他の人に對しても直に肯定せらるるものとして信ぜられる。もし意味を以て推理せられたものであつて、直覺せられたものでないとすれば、かかる意味における「意味」はこの意識の持續中にはない。故に藝術がかかる意識の状態をその根柢とする限、學術及び實踐道德の拘束より超越する事が出来る。藝術を以て道德の方便とせざる迄も、藝術を以て學術及び

實踐道德の制御の下に置かんとするものは、藝術がかかる意味を有するものなりとする誤解に墮ちて居る。藝術は感ぜられ経験せられたるものであつて、即ち直観せられたるものであつて、主張せられたるものではない。もし之が主張となれば、そこに主張の必要よりする價值によつて、上下の排列が行はれ、随つてその上下的即意味的配列の故に、必然に道德の範圍に傾いて行くのである。故に其處には道德の批判が顯れて来る。而してこの關係は具體的のものであるから、個々の作品に就いては個々の判断が必要である。この持續の中にて経験せらるるものは、経験そのままの状態であるから、これを純粹経験と呼ぶのである。而してこの経験の特質は、

1. 直観せられたるものなること、即ち最も生々せる具體的全體的なる経験なること。
2. 自ら限なく開展する含蓄的な可能性を萌芽的にその経験中に有する経験なること。

である。而して是に對して Bergson は次の如き理解を與へて居る。吾人の知力は全然實利の爲であつて、吾人が實利のために外界に働きかける一つの型が知力である。故に如何に知力を組立てても、そこには實在の姿を示さない。然るに直観の門よりする見方があり、この見方のみが吾人に實在の姿をもたらすのである。直観によつて吾人の内部を見れば、其處には一つの絶えざる流動がある。一瞬間も靜止する事なく、常に増大し行く一つの流動がある。これは一方には將來來らんとする状態を指示し、他方には既に去れる状態を含んでゐる。これが内面的持續或は純粹持續である。之を分析すれ

ば多數の連續する意識状態と、之を結合する統一よりなるものであつて、この兩者の綜合が持續である。しかしこの真相は全く直觀にまつの外はない。直觀とは分析的に見る見方でなくて、物自身になつて見る見方である。而してこの見方よりすれば、持續は緊張の感に外ならぬ。而してこの感の生ずる所以は、純粹持續が不斷の創造的發展であつて、隨つて總ての過去を現在に集中するからである。もしこの緊張が弛緩する時は、即ち持續の破らるる時は、そこに固定が生ずる。而してこの固定を破つて、純粹持續の自由なる天地に進むのが生命の面目である。

また次の如くにも言つてゐる。吾人は果しなく前進し行く過去が、絶対に新奇な現在と併合して増大して行く純粹持續の中にある時、始めて深く生命の内面に徹し得た感を抱く。そして同時にまた意志の極度に緊張して來ることを感ずる。この緊張によつて、この持續は益堅くなる。勿論吾人にとつては、強く自我を緊張せしめ得る場合は極めて稀であるが、かかる場合に吾人の行爲は最も自由である。持續の感が深くなり、自我と自我との一致が完全になる程、吾人の生命はますます理智性を超越して、その中に自ら理智性を含む様になる。理智の作用は、同一物を同一物に結合するに過ぎない。そこには反省のみがあてはまり、持續はあてはまらぬ。ただ理智はその通過後に之を捉へ得るに過ぎない。吾人は新らしい意識状態の外面に立つて、之を様々の方面から眺め、それを集めて舊の意識状態を再造してみる。この意味にて意識は理智をふくんでゐると言へるが、しかし本來の意識状態その

ものは、眞に理智以上のもの、純一不可分にて全く新奇なるものである。若し緊張をゆるめて、能ふ限多くの過去を現在に集中せしめんとする努力を停止する。この時もしその弛緩が十分ならば、記憶も意志もなくなる。そこには現在のみを繰返してゐる刹那の生滅のみがある。物質の存在とはかかる意味のものである。然るに吾人が純粹の持續の中に發展するに従ひ、吾人の存在を成形する諸部分は、悉く互にとけ合つて、全人格が一點に集中する。生命と行爲とはこの一境にあつて、はじめて自由である。人格が緊張してゐる間は、過去は緊張し集中して不可分の衝動力となつて吾人を働かして居る。一度それがゆるめば、過去は直に不十分なる追想となつて、それぞれ特定の型に固定する。固定するに隨つて、人間は空間の方向に墮ちて行く。それが更に進んだものが物質である。純粹の空間といふ觀念は、この運動の極限を示したものである。かくて空間は普通に想像せらるる程、吾人の本性に遠いものではない。物質も吾々の感覺や理性の思ひうかべる程、完全に空間に擴つて居るものはなす。

純粹持續は之を經驗として見れば、即ち純粹經驗である。この純粹經驗の中には眞偽なく、たゞその中に有つて最も有力なるもの、即ち最も深奥なるもの最も重要なものが、客觀的に妥當であると感ぜられるのである。この純粹經驗の状態は、統一的全體がその内容の發展力によつて發展せんとす

る最初にあつてとる姿である。そして自分に密接なもの程説明し難いものであり、随つて純粹經驗は最も説明し難い。しかしそれが説明し難いとは、それを理論的な言葉に代へることの困難をいふに過ぎない。

この發展に當つてその一つの状態としてそこに思惟があらはれる。但し其の思惟は論理的なものではなくて、具體的な各要素の背景或は周邊として存する *Fingee* の重りによつて、一から一へと連絡して行く姿である。而してその各が全體となる働には、自由なる生長の感がある。これが融即の感である。かくてここに純粹經驗の發達による一つの系統を作り出すのである。作り出すと言つても是は感情の中に作り出すものであつて、理路によるものでないことはもとよりである。故にここにも亦眞偽の判断を超越する。深くして肝要なりとの自認がその妥當を信ぜしむるのである。而してこの融即の感情は、その思惟の發展の自然なるを證するものであつて、融即の感ある所には純粹經驗中の統一作用の存在を信じ得るのである。統一作用は内部の事實としては、融即の感に外ならない。その持續の感としてそこに自由の感がある。而して純粹經驗はその發展の頂點に於いて對象となるのであつて、換言すれば純粹經驗はその抽象の中にその頂點を示すものである。而してこの對象性の完結、即ち對象として感ぜらるるものの統一ある全體が個體である。もとより純粹經驗に先立つて、一つの全體的なる可能なるものが有るけれども、是はまだ個體ではなくて、やがて後に個體となり得る所の或

る者である。而してこの可能態たる個性が、完結せる個體として發展し完成する事は、純粹經驗即ち直觀に依る事である。而してここに一つの個體を作るこの直觀は、また次に他の個體を作るが故に、純粹經驗は最も容易にその個體を超越する。純粹經過が個體に先じ、且各個體に共通する所以の基礎はここにある。

純粹經過或は直觀によつて、具體的なものが一全體として把持せられる。具體的なものを事實として把へること、更に複雑なる具體的なものを、全體として統一ある一完體として具體的に把持するものである。故にこの發展の中には分化と總合との働が行はれねばならぬ。随つて寫生の基礎を直觀或は純粹經驗に置く以上、この分化と總合との單純なると複雑なるとによつて、第一次的寫生即ち單純寫生と、第二次的寫生即ち複雑寫生との二つの種類を生ずる。一つの對象に依據して、その直觀に依る對象性を示す寫生は第一次的寫生である。そこに行はれる分化と總合とは比較的單純だからである。然るに第二次的寫生にあつては、分化と總合とが更に複雑になる。はじめ一全體としてあつた全體表象の分化の中に、更に他の直觀的な要素が取入れられて、其等が具體的な一つの完體として總合せられること、即ち直覺せられるものの對象性の描かれることである。ここには第一次の對象性に見得られざりし廣さがある。或はまた多くの具體的な個物を、別々に思ひ浮べてそれを *Fingee*

の重りから、一完體として統一する時に生ずる對象性も亦第二次的對象性である。第一次對象性が一完體として直觀せられる様に、第二次の對象性が一完體として直觀せられる爲には、更に多くの總合力を要する。第一次的對象性に於いては、それが始より一つの全體表象として與へられ、その中に於いて分化するのであるから、その分化は常に一完體としての背景の中にある。故にその總合は最初より豫定せられ與へられて、それぞれの分化は、常に其の方向になされてゐるから、總合の上に特に著しい要求を持たない。然るに第二次の對象性にあつては、始めに一つの全體表象が與へられたとしても、其に参加する他の表象漸く多く、随つてこれが一定條件となるために、そこに有力なる總合が要求せられる。更に始より並存する多くの表象が支へられて居る場合には、それが一完體となるべきその表象關係に於いては、何等の方向も豫定されぬのであつて、總合をまつて始めて對象性は作り上げられるのである。第二次的對象性が、總合力にまつ所多き理由である。しかし單複何れにせよ、それが對象性として完成せんが爲には、具體的に一完體として直觀せらるる事を要するは同一である。この直觀性の故に、共に等しくそれが寫生と呼ばれ得るのである。第二次の寫生は第一次の寫生に比して、著しく多量の表象を用ひてゐる。即ち表象の貯藏並に總合が働いてゐる。故に之を表象の關係から見れば、第二次寫生が常に第一次寫生より以上に價值の大なるを示すものではない。畫面上の要素の單複は、畫面の大小と等しく、直に價值そのものではない。價值の大小は是等と直接せずして、そ

の意味の深さに直接せるからである。故によく味はれたる第一次寫生は、複雑なる第二次寫生よりも遙かに深く、随つて絶対に價值あるものである。第一次寫生第二次寫生は、それが構成せらるる表象關係の分量單複を言ひし迄であつて、作品の價值の關係をいひしものではない。

次に寫生の進行が、如何なる心理的變化を經過するか、その過程を吟味せねばならぬ。今秋草の寫生の場合を取つて、その進行の過程をみれば、略次の如き三つの著しき過程を發見する。

第一、秋草に就いての純粹經驗。最初渾沌たる一全體が、やがて自己の內的展開によつて、豊富な秋草となり、その豊富は統一の中に純一なる秋草を感ぜしむる。

第二、第一の發展の中に漸く統一的状态たる骨法の明かになり來たる感。即ち秋草の中に於いて我を感ずるのである。秋草の中に我を感ずるとは、秋草の姿と我との合一して感ぜらるるを言ふのである。秋草の中にて生長する我と秋草とを見る事である。この場合我即ち骨法は、以前の我そのものは異り、一層具體的に新鮮になつて居る。この場合に感ぜらるる秋草は以前の秋草とも異り、我とも異り、一層普遍的にして且一層新鮮である。ここに於いて見る方は生くる力と一致する。我に感ぜらるる秋草、秋草に感ぜらるる我である。かくてそこに對象性は成形する。換言すれば骨法と寫實との一致である。骨法的要素が寫實的要素となりきつたものである。骨法的要素によつて寫實的要素が展

開いたのである。多数の連続する状態は、秋草の貢献によるものであり、それを貫く統一的要素は我の貢献せるものである。我はかくて秋草の中に生くる事によつて緊張と集中とを得るのである。換言すればこの対象性はそこに存在する秋草よりも豊富であり、柔軟であり、永続的發展的である。しかしこの秋草の表象は、秋草の *Halluzination* 或は *Illusion* よりも堅實であり、沈着であり、實質的である。かかる表象を作ることが、藝術の第一次的寫生である。かくてここに作られたる表象即ち對象性は、藝術の基礎をなすものである。もしこの表象なき人にあつては、如何に秋草の作品に對しても、その觀照は不可能であり、また如何に描寫が巧緻であつても、その秋草を作品として作ることは不可能である。この表象なしには意向は生き働くを得ない。故にこの第一次的寫生は力としての寫實である。「寫照」のなし得る寫生であつて、技巧のよくし得る寫生ではない。即ち力として意向としての、換言すれば倫理としての寫生である。しかし藝術上の寫生は、これだけでは完成しない。創作には「力として及び意向としての寫生」外に、更に「方法としての寫生」を要するからである。

第三、秋草の第一次寫生が、移行して藝術品化すること、即ち對象性の畫而化がある。是は全く方法的の寫生でありて、この方法を通しての事によつて、對象性は一層明確にされる。即ち秋草の純粹經驗の發展の頂點たる秋草の對象性、即ち秋草の藝術的表象を、現實の秋草に照し合せつつ、作品の形に移行せしめ、固定せしめるのである。普通に寫生と稱せられるのは、この第二次的寫生を指すの

である。しかしそれは制作としての、方法としての寫生である。色が興へられ、線が運ばれ、比較が定位される。しかしこの點にのみ注意する寫生は、これに先行する表象を輕じやすい。寫生本部たる表象を輕じて、對象を以て純感覺的に自己と對立してゐる存在とみなしやうい。しかしこれは秋草の模造であつて、創作ではない。寫生は創作であるから、これは寫生ではない。そこには作者による特異なる發展がない。純粹經驗の發展なくして、現實の秋草を寫すのは、創作を寫真と混同するものである。寫生の第三過程は寫照せられたる秋草を更に現實の秋草によつて確定するものである。故にこの意味に於いてこの寫生の過程は、藝術表象が修正せられ定着せらるる過程である。さればこの過程は必ずそれに先行して、修正せられ定着せらるべき、內的に寫生せられたる表象あるを要し、是あつて後始めて、意味を有するのである。故に寫生の中心は寫照にあり、顧愷之の「傳神照寫」はこの點を明確にして居る。かくてこの寫照を缺く藝術は、全くその動機と力とを缺くものであつて、即ちそこに藝術はその立つべき基礎を失ふのである。

されば藝術作品のそれぞれの差違は、之をその意向と方法との差違に歸せしめ得るのである。例へば自然主義は有り或は感じたる現實の秋草を、意向及び方法に於いて重じたるものである。浪漫主義は望まじき或は有り得べき秋草を、意向及び方法に於いて重じたるものである。古典主義は現實の秋草を、意向及び方法に於いて同時に望まじき秋草とせるものである。故に寫生の位置を完全ならし

め、公正ならしめるのは、古典主義の立場なること自ら明かである。

以上の如き三段の進行をなせる後に秋草は、その畫面中に、吾即ち骨法を挾んで、三重の現れ方をするのである。そしてこの経過は制作の経過なると共に、觀照の経過である。

a. 秋草の現實を通して、純粹經驗即ち觀照の中に漸く形を現し來る純一なる秋草のあらはるゝこと。

b. 秋草の現實の中に骨法即ち我を感ずることいよいよ明かになり行くこと。

c. その明かになり行く骨法即ち我と共に、秋草の現實は展開し行きて、骨法と秋草とは融即する。而してこの時、その凡ては秋草の現實として、その對象性を確立し、秋草そのものゝ中に集中すること。

こゝに藝術が自然の模寫よりも深くして豊かに、思想よりも細かくして鮮かなる特質がある。而してこの特質は宗教的に原始宗教の特質と相通ずることを示してゐる。寫生はこの意味に於いて宗教的である。

以上の三経過中、aは藝術的對象の特殊化を示し、bは藝術的對象の普遍化を示し、cは藝術的對象の完成を示して居る。此處に於いて純粹經驗はその頂點に達するのであつて、こゝに對象性は完結するのである。かくて藝術はその作者の體驗と確立とを通じて作品化せられる。即ち寫生によつての

み作品の完成せられ得ることを示すのである。かくてこの自然は第二自然であり、畫面はその象徴である。故に吾人が畫面に對するは、認識したる自然を再び認識するに外ならない。こゝに「物即心」の境地がある。

舉一即一切感收。不妨重々無盡。何以故、互相交徹。一多成故。其猶因陀羅網。皆以寶成。由寶明徹、影遞相現、於一珠中、現餘影。盡隨一即爾。更無去來也。今且向西南邊、取一顆珠、驗之。即此一珠、能頓現一切珠珠影。此一珠既爾。餘一々亦然。即一珠、皆一時頓現一切珠影。即此西南邊球、復現一切珠中一切珠影。此珠既爾、餘一々亦然。如是重々、無有邊際。即此重々無邊際之影、皆在此一珠中。炳然遞現、餘皆准此。若入一珠中、即入十方重々一切珠中也。何以故。此一珠中有十方重々一切珠之故。十方重々一切珠中、有此一珠之故。是故入一珠時、即入重々一切珠也。一切亦然。反此思之。即於一切珠中、得入重々一切珠。而竟不出此一珠。於重々一切珠中、入一珠。而竟不離此重々一切珠也。只由不出此一珠、是故得入重々一切珠。若出此一珠、即不得入重々一切珠也。何以故。此一珠之外、無重々一切珠之故。若出此一珠、即不得入重々一切珠也。(寶首)

一を擧ぐればその中に一切は感收せられる。そしてその感收關係は重々無盡である。これは互に相交徹して、一は同時に多であるからである。それは皆珠を以てなれる因陀羅の網の如くである。その寶

が明徹であるから、影が遞に相現れて、網中の一切の珠の中に、その餘の一切の珠の影を現すのである。是は何れについても等しく同様である。今且らく西南の邊に向つて一つの珠を取つて之を驗せよ。しからばこの一珠はよく他の一切の珠の影を現す。この關係は餘の一切の珠に於いても亦同一である。即ち一々の珠が、皆一時にそれぞれ一切の珠の影を現して居る。この西南邊の珠は、一切の珠の中にそれぞれ一切の珠影を現して居る。一珠は、一切をその中に現してゐる所のそれぞれの珠をすべて自己の中に、現してゐるのである。故にこの關係は重々無邊際である。即ちこの重々無邊際の影響が、皆一珠の中に炳然として互に相現れてゐる。その餘の珠に於いても亦同一である。故にもし一珠の中に入らば、是れ即ち十方重々一切珠の中に入るのである。この一珠の中には十方重々一切珠があるからである。換言すれば十方重々一切珠の中にこの珠があるからである。この故に一珠に入ること、即ち重々一切珠に入ることである。一切の珠に於いて亦同一である。次に之と反對の場合を考へよ。即ち一切の珠中に、重々一切珠を入れる事が出来る。しかも竟にこの一珠を離れることは出来ない。また重々一切珠中に於いて、一珠に入る。しかも竟にこの重々一切を離れない。而して此の一珠を出でないによつて、是故に重々一切珠に入るを得るのである。若し此の一珠を出づれば、重々一切珠に入るを得ない。この一の外に重々一切珠がないから、若しこの一珠をいづれば、即ち重々一切珠に入ることを得ないのである。

かゝる境地こそ寫生の完成を示す境地であり、藝術の至境である。一物によりて多物に徹し、多物によりて一物に徹するのである。即ち明徹そのものである。「創造的進化」の著者は之を説明して、生命の進化は畢竟澎湃たる意識の潮が、物質中に侵入し行く姿に外ならずとして居る。即ち意識は物質に働きかけて、物質をして遂に有機作用を営ましむる呼吸或は消化の作用に比すべきものであるが、寫生も亦この作用に比すべきものである。今畫家の一作品を具體的に解釋せんとすれば、そこにはその材料と對象とにて解釋し難き、しかもその描かざりし以前には、全く豫知し難かつた新しき一つの性質を見出すのである。而して以前にその材料と對象との中に存在しなかつた、この新性質こそ、作品の價値を決定するものである。即ち材料としては無であるけれども、絶えず形に現れて來るのが骨法である。對象の中に材料の中に刻々に發達して來るものである。藝術が創造に生くる限、この骨法の自發性を、中心としてゐる。意識の事實よりすれば、その骨法の自發性は、かへつて對象の自發性として感ぜられるものである。もしこの自發性を中心とせねば、それは單に類似と反覆のみなる物質の存在そのものであつて、そこには創始の世界が認められない。模寫は全く二つの世界を重ね合せることであつて、そこには何等の發展もない。發展とは對象の中に澎湃たる意識の潮の浸入し行くことであるから。かくて寫生とは、生命の進化、即ち骨法が對象の中に於いて刻々に我を實現して行くこと、即ちその自我の實現によつて催さるる對象の完成に進む發展である。自らも進み對象をも進まし

ひるものである。然るにともすればこの關係は見失はれる。例へば表現派の運動に於いては自然に還れとの意向を逆倒して、精神に還れと言ひ、精神に還ることは、自然を捨つる事に依つてはじめて可能なりと信じてゐる。しかし自然なくては吾人の繪畫創作の過程は既に成立せず、無表象の繪畫は吾人の思惟し得ざる所であるからである。寫生の第一の過程既に成立せざれば、随つて寫生なく、寫生なき所に繪畫はない。自然なくば藝術なきは、骨法なくば藝術なく、骨法のみにも藝術なきと同一である。故に表現派の主張は、骨法を重ざる事によつて、その畫面を精神的に緊張せしめんとする外には、無意味である。

以上の考察によつて、寫生とは作品を對象と比較對照する效果でなくて、その作品の意向の中に認めらるべきものである。故に寫生に於いて常に作者の意識の主位に立つものは、對象を藝術的に再現せんとする要求である。随つて作品を以て對象の模寫たらしめんとする意向によつて貫かれて居る。しかし之を心理的に考察すれば、印象的なる方向に開展し、更によく見守られて、そこに個性の解釋を導き來るものなることが明かにされる。これは純粹經驗中に一つの不可分な連續として開展し、依然として對象再現の要求として存するのである。しかして對象即畫面は、あくまで寫生の原始形であり、しかも其の最後迄直接の意向として、作者に感ぜられて居るのである。

而して對象性を完成せる自己の寫生系統の頂點は構圖である。されば構圖は純粹經驗の頂點に到る迄の系統的展開の成果を示すものであつて、寫生の可能的側面の一、即構成である。故に「芥子園畫傳」に生育せる如き南畫の畫式的なる方式を以て構圖とするのは、明かに不可である。其は方式であつて直感せられたものでないからである。故に構圖論は寫生論の頂點を變更せるものに外ならない。

第五節 傳統論

レオナルド、ダ、ビンチは、畫家の誠の中に、畫家が他の人達を模範にのみして居ると、その結果は必ず悪しく、自然に教を仰いでゐると、その結果は必ず善くなることを注意してゐる。その實例としてジオットが、山間のわびしき所に育ち、卒直に自然から藝術に向ひ、自分の世話してゐた野羊や、その他の田舎の動物の姿を畫いた。彼はかかる勉強の後に、彼の以前及び同時代のあらゆる畫家を凌いだ。然るに彼以後の人達は、また既に描かれた作品の模倣を事としたから、再び藝術は衰頹したと言つてゐる。もしこの事が文字通りに正しいならば、傳統に學ぶことは、藝術を衰頹せしむる道に外ならない。即ち寫生より外に藝術の道はない事に歸着する。

吾等が自己の生活の條件を反省すれば、吾等が過去と現在との世界に住んでゐることは明かである。過去に住むとは先人の足跡に住む事である。吾人の前に残せる先人の足跡は、一方に遺傳があり、他方に文化的諸財寶がある。吾等が先天的に持てるものは、遺傳である。しかし吾等が遺傳として持つものは、全く一つの傾向である。それは決定的なものではない。而して吾等が先天的に身に持ち得ない祖先の文化的産物、文化的諸財寶である。學藝交通政治、其他何れも世界の財寶として其處に残されて居る。吾等はこの財寶の中に生くるのである。第一に遺傳、第二に文化的財寶、第三にこの現實の自然の世界にすむ。それが一切の吾等の環境であり、これに住むことが事實である。しかも其等是一个の輪廓として存し、内容として決定的に存するものではない。故に吾等はこゝに未來にあける大なる可能性を有する。是あたかも人が本能を以て、生活の基礎とする事なく、衝動を以て其の基礎とするが故に、大なる可能性を保有すると同一である。此が第四の要素である。

而して藝術の上には世界及び過去をそのままに繰返すことは不可能である。過去はそのままに再び還り來らず、もし假に還り來るとするも、それをそのままに藝術上に再現することは不可能である。その容量に於いても、その連續に於いても、藝術は之に耐え得られない。自然の世界に於いても亦同様である。この吾等の前にある世界を、色に於いても、輝に於いても、形に於いても、連續に於いても、そして其等のあらゆる容量に於いても、之を藝術にうつす事は困難である。故に藝術の上にその

まま世界と過去とを移植することは、望むべからざる事である。吾等が世界と過去と共にあるとは、世界と過去とを再現する意でなくて、世界と過去とに學ぶの意に外ならない。吾等が世界に就いて之を學ぶとは、其れを寫生する事である。過去の文化財、特に藝術品に就いて之を學ぶとは、之を傳寫する事である。即ち過去を未來の可能性の中に生かす所の現在である。かくて寫生と傳寫とは、あり且あるべきものである。その學ぶべきものの總ては、一般的である。その學び方は個人的である。ここに個性の生長がある。吾人はこの遺傳と意向との特異よりして、その學び方を異にし、その成績を異にする。一般がここに個性となるのである。

傳寫とは現在に生きかへり來る過去に學ぶことである。而して現在の中に生きかへり來る過去は、傳寫である。傳寫に學ぶ事は、吾等がこの世界に住む以上は、必ず免れぬ運命であるが、その必要の度に於いてはもとより一様ではない。人格的といふ意味よりすれば、科學は部分的である。部分的であるから抽象的である。随つて前人のなし終へたる所に、その成績を繼ぐことが出来る。そして日々にその効果を堆積増大し行く事が出來、その價值は日々に高まつて行く。故に科學にあつては今日存するものが最も價值あるものである。随つて過去に學ぶ事は、その反省する上にも必要であつて、過去の成績そのものは、今日にあつては既に獨立の價值を有し難い。然るに哲學或は藝術にあつて

は、人格的に全部であるから、その形と姿とは、常に異りつつも、その主要なる要求と意味とは、古より有り、且今も尙有るものである。故に過去は依然として現實に生きて居る。過去に於いて價值あると共に、現實に於いても尙價值あるものである。故にこの研究に於いては、前人のなし終へたる所より、なし始むるものでなくて、前人のなし始めたる所より、なし始めなくてはならぬ。藝術が何れにも勝つて、常に過去に學ばねばならぬ理由は此所に存する。科學にありては過去は單に現在に到る道行を知らしめるものであるが、藝術にあつては、其の出發並に今日そのものを知らしむるものである。

發達とは相次ぐ關係に於ける價值の増大である。變化とは價值に關せずして、存在の形の相次ぎて等しからざるを言ふものである。而してこの變化の中には、同質のものゝ繼起の間に於ける變化、即ち同系統の變化と、異質なるものゝ繼起的排列、即ち異系統の變化とがある、今之を藝術作品に就いて言へば、その作品が時代を追ひ相次ぎて社會に積重せられ行く點よりみれば、社會全體の財寶の價值が、各時代毎に増大すること、即ち發達である。即ち作品存在上の價值は、時代を追ひて増加するものである。しかし作品を作り出す働即ち創作に於いては、次の如き場合がある。但しここには發達を變化の概念と結合させて考へる。

優値不變——同一なる同系統の價值の繼起。

1. 同系統の變化——價值増大——増大する同系統の價值の繼起。

價值減退——低下する同系統の價值の繼起。

價值不變——同一なる異系統の價值の繼起。

2. 異系統の變化——價值増大——増大する異系統の價值の繼起。

價值減退——低下する異系統の價值の繼起。

この場合に於いて異質のものを同價増價減價と比較し判定する事は不能である。また作品に於いて1の第一の場合もあり難い。従つて可能なる場合は、1の第二第三の場合のみである。故に作品の價值の變化は、同系統に於ける價值の増大或は減退である。故に作品の時代的變化に於いては、次の四つの場合のみが可能になる。

1. 同系統の價值の増大的繼起。
2. 同系統の價值の減退的繼起。
3. 同系統の價值の増大及び減退の混合的繼起。
4. 同系統の繼起及び排列。

而して之は天才に關するものであつて、1は天才を繼起して有する場合、2は天才を繼起して有せず

る場合、3は1及び2の混在せる場合、即ち天才有無の混淆である。4は時代の状態であつて、是は天才の問題とは無關係である。かくて價値の増大如何は、天才の在否如何に關し、異系統の繼起或は排列は、時代の全體を横斷して、或は縦斷して觀察せる結果である。

生命を全體として長き時代に就いてみれば、そこに價値の増大はあるけれども、短かき時間をとつて、そのあらゆる繼起の關係に於いて、必ず前期は後期に劣り、後期は前期に勝るものとみる如き判定は、決して正しきものではない。然らば科學の世界に於いては、その物質上比較的長き時間を取れば、そこに進歩の成績を見得るに相違ないが、藝術の場合に於いては、進歩の成績を見得る場合と、見得ぬ場合とがある。故に藝術に於いては、時代の繼續を以て變化とし、その變化の間に於ける價値の異同並びに變化を觀察すべきである。随つて吾人の有する或は有すべき美術史は、實に「美術發達史」ではなくて、「美術變遷史」である。されば吾等は過去の藝術に對して、現在の藝術は必ず勝れたるものと決定するのは、これ全く科學的態度と藝術的態度とを混淆せるものである。故に吾等は常に過去の各時代をとつて、是を批判的に觀察せねばならぬ。現在は必ずしも過去よりは勝らず、また劣らざるが故である。かくて批評によりて過去は現在に生き、過去を單に過去の故としてでなく、現在の故として學はねばならぬ事となるのである。過去を過去の故として非ず、現在の故として學ぶのが傳統である。

藝術の經過はその形とその高さとを異にする波の連續である。一つの面から立つた波は再びそのものの平面に歸り、次に他の波を擧げる。而してその波の立つ面は、水平ならずしてゆるき上昇をなしてゐる。その上昇をなす理由は第一にその波と波との成績が残した作品の殘存、第二に作品の物理的方面の科學的發達、即ち紙筆墨硯繪之具其他の科學的發達、第三に鑑賞力の一般的社會的の發達である。故に人々は時代を経るに従つて、その前代の人々のなせる出發よりも、更に便宜の地點から、便宜の方法で出發することを得る便宜なる地位が準備せられて居るのである。しかしこのことは直に次代の藝術を前代の藝術よりも必然に發達せるものとする論據とはならぬ。それは天才の問題だからである。

吾等が面接する系統は蓋し二つの側面を持つて居る。第一は資料並びにその使用法に就いての側面であり、第二は表現の態度に就いての側面である。「手法」なる語は、第一の後半即ち資料の使用法と、第二の表現の態度との具體的なる一致であるから、ここに手法なる語を用ふれば、傳統は第一に制作の資料と、第二に制作の手法となるのである。しかし資料の使用法は、その性質が科學的であつて、科學的に發達せしめ得るものであるから、表現の態度の問題とは、性質を異にして居る。故に

手法なる漠然たる用語によつて、異性質なる兩者を包含せしむるは不當である。即ち資料製法の改良、資料使用の工夫の如きは、科學的に研究工夫し、且學習し繼承せられ得るが故に、一步一步その價值を増大し行くべきものである。故にこの部面の成績は全く科學的である。然るに第二の側面に於いては、表現の態度に關するものであつて、全人格的であり、是を方法的に取扱ふ事は不可能である。随つてこの價值の増大は、天才に俟つものである。而してこの價值の増大とは深化を意味し、深化は個人Aにおけると、個人Bにおけるとは、それぞれ異なる面目を有し、そこに個性の差を示して居る。

しかも傳統は第一第二の側面何れも、共に學ばるべき價值と必要とを有する。第一の側面は繼續の形に於いて、第二の側面は復活の形に於いてせられる。もし傳統に對する學び方が、價值の故ではなくて、たゞその學習者に先行せる故であつたならば、ここに「傳統」は死して因襲となるのである。傳統は判斷によりて現在に生き來るものであるのに、これは批判に依つてでなくて沒批判であり、現在に生きるもでなくて介在するものであり、意味でなくて輪廓であるからである。かくて第一の側面は僅かに繰返さるるのみで發達せず、その科學的本質を失ふ。如何となれば効果を繼ぐものでなくて、單に繰り返さるるに過ぎぬからである。また同時に第二の側面は表面と化して混化しないので、その全人格的な本質を失ふ。何にしても傳統は因襲の中に死ぬのである。兩者は形としては相

近く、價值發達としては全然異なるのである。

傳統はそれを作りし個人によりて、個性を有するそれぞれの價值あるものであるが、之が學ばるゝ時、學ばるゝものゝ上には、その個性を沒却せしむるものとなるであらうか。即ち傳統の學習と個性との關係が考慮されねばならぬ。第一の資料としての傳統は、それを製作者として學ぶ場合には、其處には完全なる一個の製造工業があり、製造工業は個性的と言ひ得る程に、個性化しては居ない。しかしそれを創作者として學ぶのは、製造工業者としてではなくて、如何に描くかの態度の問題、即ち創作者の主觀と結合してゐる。製造工業者としてはこの方法は既に繼承さるべき條件が決定的である。然るにそれが如何に描かるゝやの問題と結合する場合には、それは未だ先行者によつては決定されては居ない。描く態度は自己の態度であるから、自己の決定すべきものである。随つてその資料特にその使用法上には、作者の個性即ち創意が出て來ねばならぬ。創意が出て來て始めてその傳統は完成する。即ち傳統とは先行者にはじまつた道が、自己の道となることによつて完成するものである。然るに資料の傳統に於いては、その方向が科學的であるだけに、個人の主觀から遊離し得る故に、その學習者の主觀から遊離せしめて、單なる方法として採用することゝなりやすい。そこには直に個性が缺ける。個性とは作者個人の主觀が事實と結合したものである。

第二の深化の方向に於ける傳統に於いては、その方向と方法との上に、作者が如何に先人を理解し解釋したか々中心となるのである。深化とは學ぶもの、主觀に基きてなす理解の深さそのものであるからである。而してこの理解は先に最も個性的であつたものを、更に自己に於いて個性的ならしむるのである。先人に於いて個性となり得しは、それが深き理解に依つたものであるが、今人に於いて個性となり得るは、また等しく深き理解によらねばならぬ。故に個性とは第一に深き理解であり、個性の深さは理解の深さに相應するのである。かくて傳統は深くすること、即ち活かすことによつて、その人の中に再生して個性の内容をなすものとなるのである。故に個性とはまた創造である。個性は現實の事實であつて、概形でないからである。

傳統は個性を深むるが故に、それが深く學ぶる、程益個性的である。然るにもしこれが單に一つの形式として或は表面として學ぶる、時は、全く一つの因襲である。因襲は先の個性であつて、今の個性ではないから、過去の事實であつて現實の事實ではない。故に因襲は個性でもなく、創造でもない。而して個人の中最も深く理解するものは天才である。天才あつてはじめて傳統は個性となり、現實の事實即ち創造となる。また吾等が傳統に沈潜して傳統の泉より深く學ぶことは、吾等をしてまた天才たらしむることである。天才によつて傳統は現實に活かされ、藝術は深くされる。天才を豫期せざる限、過去は全く完全なる因襲として存し、それは死するか反覆せられるかに過ぎない。藝術の發

達不發達は、全く天才存在の如何によるものであつて、天才なき限、藝術には衰頹か或は變化あるのみである。而して天才は個性そのもの、創作そのものであるから、之を傳統について見れば、傳統の「事實」化されたものである。されば傳統は個性を傷けざるばかりでなく個性をして益個性たらしめ、創作をして益創作たらしむるものなる事が知られる。

然らば傳統と寫生とが如何なる關係にあるかを注意せねばならぬ。この兩者は互に傷け合ふものであるか、或は互に助け合ふものであるか。而してこの兩者の關係は、過去をば常に現實に變へて、現實の問題を解決して行くといふ意識の特質を以て答ふべきである。傳統は過去が現實の吾の中に生きかへるものであり、寫生は吾が對象の現實の中に生くるものである。即ち對象の中で、個性の傾向が現實の個性となるのである。生きかへるのは作者たる個人その人の中に生きかへるのであり、對象の現實の中に活きるのは作者たる個人その人である。故に兩者共に作者たる個人をその據り所として居る。もし兩者の間に何等かの缺點ありとすれば、その個人の中でなくてはならぬ。この個人の中に過去は常に現在の形に生きかへり、それに依つて現實の問題を解決する。即ち個人の中に於いて傳統は寫生となるものである。傳統は個人と結合して個性となり、對象と結合して再び個性となる。個性は對象と結合する事によつて、藝術的に現實の個性がはじめて完成する。傳統と寫生との系統は、個

性完成の道であつて、單にその方向を異にしてゐる。過去にふりかへつた——過去を依據とする作者の個性は傳統であり、對象に對して對象を依據とする作者の個性は寫生である。傳統は理解であり、寫生は成形である。傳統によつて寫生は深く、寫生によつて傳統は明かである。そこに深き精神の背景と働作との完全なる系統を見る事が出来る。しからばこの兩者は矛盾すべきものではなくて、協力すべきものであり、互に他を豫想して始めて完結するものである。即ち個性と創作との二つの道である。かくてレオナルドの言は、傳統を否定したものでなくて、傳統を因襲としたもの、換言すれば傳統を形式として個性としなかつたものを否定したものと解すべきである。このことは彼が如何に希臘古典の傳統に學べるか、そして如何に深くそれを解せるかを見れば、直に理解せられる事である。

かくて寫生と傳統とは藝術の一貫せる道である。一般的先天的なるもの、即ち不變なる藝術性そのものたる骨法Aと、描かるるものに對する描寫たる寫實との一致よりなる寫生が、風土時代並に過去一切の環境より得る傳統と、更に其等の上に働く個人の総合的な力たる骨法Bとによつて、一層高き價值によつて完成せる一全體となる。ここに氣韻の發生がある。故に六法の關係は、骨法用筆と應物象形と隨類賦彩との一致による寫生が、傳移模寫の傳統によりて深められ、それが再び骨法によりて總合せられて氣韻生動となる關係である。しかしてこの氣韻生動は、之を圖形として見れば經營位置である。さればかかる關係によりて六法は藝術上の創作を完成する。かゝる「六法」の思想が、

如何に時代によりて力點に變化を生ずるか如何に之を變化すべき他の繪畫法則を生ずるか、更に六法の有せざりし新しき要素を生ずるか、是等は次期以後の研究に残された問題である。

大正十三年十月十五日印 刷
大正十三年十月二十日第一刷發行

支那上代畫論研究
定價三圓五十錢

版權
所有

著者	東京市本郷區神田區神保町十一番地
發行所	東京市神田區南神保町十六番地
印刷者	東京市牛込區市谷加賀町一丁目十二番地

發行所

東京市神田區
南神保町十六

岩波書店

電話四谷二九七三番
振替東京二六二四〇番

秀英合印

終