きは(李成は直ちにこれを學んでゐる)、それ以後、北畫家特有の描法と云ふも、過論ではない。

(四) 董源が眞價は、久しく知られなかつた。劉道醇(聖朝名畫評)は、李成・范寬を神品とし、董源は全然數へなかつた。唯だ纖かに巨然を能品に列してゐるに過ぎない。郭若虛(圖畫見聞誌)は、李成・關同・范寬を擧げて三家とし、董源の名はこゝに列して居らぬ。次に宣和畫譜は、李成を古今第一となし、次に范寬・郭熙を擧げて、董源が本領は少しも理解する所がなかつた。漸く米芾に至つて、始めて彼は神品に數へられ「董源、平淡天眞、唐に此品なく、畢宏が上に在り。近世の神品、格高く與に比するなし」(畫史)として、古今第一流の山水畫家とせられたのであつた。爾來仰がれて南畫中興の祖とせられる。

(五) 美或は藝術は、吾々の最も具體的なる體驗である。その內容は、無限であり無窮である。從つてその美の種類が述べられた場合は、それは、この無限なる內容を、その要素によつて分類し、これを一定の類型概念に統一せる上のことであることは明かであらう。從つて崇高が(抗爭の感情移入をその素因とし、その中核とせる、凡ゆる種類の崇高美が)、それのみが單獨に、作品にあるわけはあるまい。唯だ前後の時代に對照して、これがその特殊性の標識とせられるから、これを擧げるに過ぎない。更に又、文人畫と雖もその凡てが、何等の崇高も、其僅少なる程度に於てさへも、これを有しないと云ふのでは勿論ない。因に云ふ、美の種類其物に就ての攻究は、美術史の任務ではない。

(六) 文人畫を專門家的なるものに對し、南畫を北畫に北畫を南畫に、其々對立的に分類するためには、其々に其々の「特殊性」がなければならない。これが、この分類を可能ならしめる、その唯一の標識であるのである。併し玆に謂ふその標識は——予が本文に述べてゐる所のものとは多少の齟齬がある。予は、彼等の所說に必ずしも拘泥する所なく、唯だ一般に文人畫と云ひ、或は南畫北畫と呼ばれてゐるものから(これをその長い歷史に於て通觀して)、其等の間を貫いてゐる所のその「各々の特殊性」を抽出して、この分類を試みたのであつた。玆に、其々の分立の根據を、求めたのであつた。彼等論畫家達の云ふ所には、實は、多くの不純なるものが殘されてゐるのである。特殊性に非るものをその特殊性であるかの如くに、これを混同してゐる所が、甚だ多いのである。さうであるからして、若し彼等に從へば、文人畫も南北の畫も、實は有り得ないことにならなければならない。分類が抹殺されなければならないのである。然るにも拘らず、其々の稱呼に當る作品は、嚴存してゐるのである。玆に予が、是等の名稱を存せんがために、この試みを敢てせざるを得なかつた所以のものがあるのである。

文人畫は支那では士夫畫と呼ばれてゐる。それは、言葉としては、唐寅がその『畫譜』に、元の王思善の說として錄してゐる所に見られるものが、恐らくはその最初であらう。但だ思想としては、畫の氣韻が物象其物の生命ではなく——これが畫に摸寫されるのではなく、それは、作家其人の人格的生命のその畫に表現せられたものであることを說いた荊浩(『筆法記』)を發端として、遂にこれが、軒冕の才賢・巖穴の上士の如きを俟つて始めて(所謂畫工に於てゞはなく)現るゝものであることを主張した郭若虛(『圖畫見聞誌』)に至つて、それは——士夫畫は、既に、その形成を得てゐるのでなければならない。卽ち玆に、「士夫畫」なる名稱の成立し得べきその根據が與へられてゐるのでなければならない。但だ「士夫畫」なる名稱を、卽ち「士夫畫」なるものを創定したのは、唐寅でなければならないであらう。彼は、「趙子昂問錢舜擧曰。如何是士夫畫。舜擧答曰。隸體畫也。子昂曰。然觀之王維・李成・徐熙・李伯時。皆士夫之高尙所畫。蓋與物傳神盡其妙也。近世作士夫畫者其謬甚矣。」としてゐるのである。隸體畫とは、恐らく彼唐寅の畫の如き正確な描寫による正面な畫のことであらう。徐熙は知らず、王維・李成・李公麟の如き、皆それである。當時は、徒らに粗略な畫を畫いて、獨り自ら士氣の高きを負ふ者が多かつた。是等に對する、それは彼自身の抗議であり、警告でなければならないであらう。この點に於て、それは甚だ重要な意義を持つてゐる。但だその說は、理論としては、特殊なる士夫畫を規定するものではない。第一に、斯の如き作風のみが、獨り「士夫之高尙所畫」でもな

く、又それのみが「與物傳神盡其妙」す所以のものでもあるまい。或は又氣韻の高きことのみを以て士夫畫とすることは、それは、支那畫の理想よりして、結局、單に上手な繪と下手な繪との區別をなすことのみに過ぎないであらう。要するに彼の說は、理論としても成立せず、且つ又一般の共鳴をも得なかつたのであつた。事實、士夫畫と數へられてゐるものを見るに、それは必ずしも彼の意味には該當してゐないのである。氣韻の高き事は、士夫畫の必須條件ではあるが、併しそれの「特殊性」では有り得ないのである。これがなければ士夫畫ではないが、併しこれは、屢〻繰り返したやうに、士夫畫以外のもの、凡ての支那畫にも、要求せられてゐる所の、其一般の理想である。但だ士夫畫なる觀念が、近代院體の、徒らに畫史の習氣に泥み、氣韻の從て亦見るべきものなきに對して起つたものであるからして、本來この點が、恰もその唯一の特殊性でゞもあるかの如くにも、强調せられざるを得ない運命を擔つてゐるに過ぎないのである。その「特殊性」は、實に唯だ、素人的なること、この一事にあるのみである。茲に注意すべきことは、既に本文に於て自らに明かにせられてゐることではあるが、この素人的と云ふことが、技術の幼稚であると云ふことを決して意味してゐないと云ふことである。片言の大詩人もあるまい。唯だ技術を征服し盡してのみ、茲に眞に偉大なる彼の藝術は、その現れ來るべき途を、實にその唯一の途を、先づ見出すのである。

董其昌は、「文人之畫。自王右丞始。其後。董源・僧巨然・李成・范寬。爲嫡子。李龍眠・王晉卿・米南宮及虎兒芾友仁。皆從董・巨得來。直至元四大家黃子久・王叔明・倪元鎭・吳仲圭。皆其正傳。吾朝文・沈徵明。周則又遠接衣鉢。如馬・夏及李唐・劉松年。又是大李將軍之派。非吾曹易學也。」（畫禪室隨筆）と云つてゐる。此「文人之畫」とは如何なる意味であらうか。先づこれを、「文人が畫いた畫」と云ふ意味に解しよう。然らば茲に擧げられた人達は凡て文人でなければならない筈であるが、中に少くも董源は、これを文人と稱することは困難であらう。少くも明人董其昌が、この事を主張することに就ては、何等の根據も有り得ないのである。卽ち、この「文人之畫」を、「文人が畫いた畫」と解することは、結局許され得ないことでなければならない。次にこれを「文人畫」と解しよう。然るに、彼等の內少くも李成・范寬・董源の如きは、一般に文人畫家としては數へられてはゐないのである。併し先づ、茲に擧げられてゐる人々を、二群として、これを對立的に見よう。この兩派の間に、然るに、最も顯著に見られる對立的なるものは、後者が凡て院體であつて、前者が凡てさうでないことではあるが、併し彼が、六朝以來の傳統をそのまゝに繼承してゐる點を取つて、これを院體の最も遠き淵源となすことは、必ずしも不當ではない。然らば董其昌が云ふ所の「文人之畫」とは、院體に非るもの、稱呼でなければならないであらう。卽ちそれは、所謂「文人畫」以外の意味には、解し得られないものであるのである。但だ此彼が說は、やはり、これを徹底せしむれば、結局、單に上手な繪と下手な繪との區別を立てる唯だそのことに、なり終らざるを得ないものである。かくては「文人畫」なる名稱も、その內容を伴ひ得ない名稱とならざるを得ないであらう。併し、さうではあるが、彼の「文人之畫」は、結局、「文人畫」と解するより外に解し得られないのである。但だ其云ふ所が甚だ粗雜であるのみである。さうであるからこそ、その列擧した畫家の中に、一般に文人畫家とせられてゐないものも含まれてゐるのである。又其等の人々は、予自身の理論の上からも、これをその內には數へ得られないのである。

（七）　院體の排斥は、實は董其昌が始めてゞはない。元初に既に趙子昂がある。當時は南宋以來の院體の全盛時代で、南宗は最も衰微の時期であつた。彼はこの院體の弊を打破せんとして、復古の運動を起したのであつた（彼の「古」とは唐北宋のことである）。彼の一族門弟友人等の一團が、その傘下に集つた。併し彼等は、結局、院體を打破し、古を復興し得たのみで、未だ新しき、眞の元畫を、完成し得たのではなかつた。此復古精神が、眞に其實を結んだのは、當代末の所謂四大家に於てゞあつた。茲に子昂の意志は、始めてその實現を得たのであつた。卽ち、子昂の出現によつて始めて元は、南宋を離れて、元なる一時代を作り得たと云ふべきであらう。

（八）「文苑圖」は、宣和の御府に藏せられてゐたもので、題は徽宗の眞蹟である。但だ宣和畫譜には逸せられてゐる。左に長尾雨山氏の跋文を抄鈔する。

唐韓晉公滉文苑圖橫幅。左上宋徽宗趨韓滉文苑圖已亥御札九字。下署押。並字上鈐璽。已亥卽宣和元年也。攷宣和畫錄。滉畫三十六。而此圖佚其載。或曰。宋中興館閣儲藏目錄・紅豆樹館畫錄。並有著錄第。未暇查核耳。（下略）

四荊　浩

開元・天寶以來の山水畫の歩み來つた途は――その最も主要なる一つの經路は、古き圖式の世界、その構成の意志からの、解放に對する努力の歷史であつた。而して王維が、この運動の、（少くも一人の）劃期者であつた。彼は、自然の印象に卽することによつて、この解放の第一歩を、現實性への要求の第一歩を、實現しようとしたのであつた。併し彼は、猶古人の精神を殘すこと多く、おのづからその印象に徹底することを妨げられたのであつた。遂に現實を越えた、彼の詩の世界が、現れたのであつた。古き夢幻の世界を出でながら、併し多くの古き要素を殘すことによつて、飜つて又、一つの・併し新しき・空想の世界を、作つたのであつた。換言すれば、彼は、現實なるが故に自然を畫いたのではなく、詩なるが故に自然を畫いたのであつた。

古くから山水畫の底深く潛められた現實性への要求が、卽ち王維に於て、その實現の半途に、再び古人の世界に逸れたのであつた。併しそのことは、勿論偶然的なることではなく、必然的に、さうあるべきことであるのである。顧愷

之以來、山水畫に於ては、相矛盾し相背反する二つの要求が、同時に存在してゐたことは、上來述べ來つた所によつて既に明かであらう。卽ち、一は、現實にあるがまゝの自然を、自然其物の生命を、そのまゝに、再現し再生せんとする要求である。その畫に見られる客觀性と云へやう。二は、自分自身の、或は自分だけの、換言すれば自然の直接なる印象に基かざる、對象のみを、畫かんと欲するのである。自然を離れて自ら構成した所の對象のみを——自然を離れたその畫かんと欲する意圖の對象のみを、併しこれを自然の(或は自然の如き)形に於て——この要求の上に印象とは無關係に惟だ存在たる自然の考へられ得るその屬性を想像的に或は知的に統一することによつて、表現せんとするのである。從つて自然は、これを畫くための、單なる手段に過ぎない。この要求が強ければ強い程、さうであるからして、愈〻その自然は、惟だ圖式的に抽象的に、組み立てられ、築き上げられたに過ぎない所の、自然とならざるを得ないであらう。それは顧愷之に、最も徹底的に、見られる所のものであつた。主觀性と名附けやう。是等背反する兩樣の要求が、然も同時に、充たされなければならないのである。從來の山水畫に見られた、相對立し、相抗爭する、二つの世界である

のである。

この主客兩面があると云ふこと、是等が相對立してゐると云ふことは、さうであるからして、寧ろ必然的に、是等の兩者が遂に一つの世界に統一せられなければならないものであることを、而して又統一せられるであらうことを、かくして遂に全く新しき世界が拓かれるであらうことを、豫想せしめざるを得ないものであらう。背反せる兩者の統一は、然るにこの兩者が、互に融合調和することによつて、(その融合調和が如何なる形式に於て現れるかは別問題として)、その實現を得るより外に途は有り得ないであらう。それは、一が他に、變容せられるとも云へやう。從つてこの統一に現れたものは、一でもなければ、他でもない、全く新しき、別の一つの世界でなければならない。卽ち茲に始めて、支那山水畫史上に、一つの全く新しき時代が開かれるのである。この新時代の開拓者が、理論の先走りをすれば、荊浩であるのである。

顧愷之より王維に至るまでの(韓滉を茲に加ふれば彼に至るまでの)歷史は、この主客兩面の抗爭其物の歷史であつたとも云へやう。顧愷之に於ては、この抗爭が、兩者の最も判然たる對立に於て、現れてゐた。兩者が別々のものとして、

互に孤立して、卽ち抗爭其物が圖式的に、示されてゐた。その非現實性が、一面に、知識的に不合理な形式を取つてさへ、現れざるを得なかつた所以のものである。

王維に於ても、この兩者の顖頏は、併し別な形式に於て、亦依然として持續せられてゐるのである。併し彼は、先づ、客觀の中に主觀を、自然の中に我を、見ようとした。自然の印象其物を、畫かうとしたのであつた。茲に旣に彼が顧愷之を出でゝ、自ら一時代を劃する所以のものが見られるのである。卽ち彼に於ては、主客の兩者は、互に獨立して、相對立してゐるのではなく、前者は兎に角後者の中に現れたものであり、或は現れんとしたものであり、從つて又後者は前者の中に其自身を實現し、或はせんとしたものでなければなるまい。然らば茲に、兩者はその全き統一を得たのであらうか。併し實は彼は旣に前節に述べたやうに、茲に全然的には徹底し得なかつたのであつた。統一の代りに、さうであるからして、依然として、併し新しき、矛盾と顖頏とが持續せられたのであつた。一面自然の印象に隨ひながら、然も他面彼は、飜つてこれを他の立場から、他の要求の上に、構成しなほしたのであつた。茲に彼の自然は、一

面生新なその生命を畫きながら、然も他面それは、抽象的な姿を以て、現れ來らざるを得ざるに至つたのであつた。卽ち彼は、自然の直接なる印象を、彼自身の意圖に——その畫かんと欲する意圖の對象に、適合するやうに、構成しなほしたのであつた。茲に、彼の自然に見られる。その圖式性抽象性があるのである。就中それが——この主客兩面の顖頏が、近景の岩に現れてゐることは、而して遠樹にこの傾向の殆んど見られないことは、その事實は、卽に述べた如くである。卽ちこの矛盾性が、彼が猶(その半面に)顧愷之の流れを汲めることを、從つて彼が、なほ未だ、全く新しき時代の開拓者たるを得ないことを、自ら語るものであるのである。韓滉も、山水畫ではないが、やはり王維の域を出でないものである。但だ客觀性が、主觀性を、甚だしく凌駕してゐるだけの相違に過ぎない。

この長き山水畫の歷史に、偉大なる一つの結論を與ふると同時に、更に又來るべき時代の總ての序論をなしたものが、卽ち荊浩であるのである、

荊浩(字浩然、號浩谷子)は、河南沁水の人、その生涯は、晩唐五代の間に亘つてゐるが、普通五代の梁人とせられる。その畫の師傳は明かでないが、自ら「吳道子山水を畫く、筆有りて墨なく、項容は墨有りて筆なし、吾當に二子の長ずる所を采つて、一家の體を成すべし」と云つたと傳へられてゐる(圖畫見聞誌)。彼には畫論『筆法記』(又『山水錄』とも呼ばれてゐる。古くは『山水訣』と云はれてゐるが、今日傳へられてゐるものは上記の名である)がある。畫迹は、清初には、『式古堂書畫彙考』『庚子銷夏記』等によるに、數幅あつたやうだが、現在は是等とは別に唯だ一幅が、阿部房次郎氏に藏せられてゐるだけである。即ち「秋山瑞靄圖」(圖版六)である。

墨筆の山水は、恐らくは、開元·天寶の間に興り、而して吳道玄が、その方面の代表者であつたと思はれる。荊浩が「夫れ類に隨ひて彩を賦くこと、古より能あれども、水暈墨章の如きは、我が唐代に興れり。」と云つて、その方の代表的な畫家を列擧してゐるが、其等が凡て盛唐以後の人々である所から見ても、この水墨山水が、盛唐以後のものであらうことが知られる。その後中唐より晩唐に至り、その技法の愈發達したであらうことは、既に又推定した如くである。晩

唐の張彥遠が、「夫れ陰陽陶蒸して、萬象錯布し、元化言ふこと云く、神工獨り運る。草木敷榮し、丹碌の采を待たず、雲雪飄颺し、鉛粉を待たずして白く、山は青空を待たずして翠に、鳳は五色を待たずして綵なり。是の故に墨を運して五色具はる、之を意を得と謂ふ。」と云つてゐる所から見ても亦、當時の墨畫の技法の進んでゐたことが推測せられるであらう。

この吳道玄以來の墨畫、就中彼が得意とした墨筆の白描、これの大成者と見らるべきものが、卽ち荊浩であるのである。同時に又彼は、この墨筆白描の山水から、彼以後の水墨山水(彼以後のべきものではない。而して現今に至るまで、水墨山水として行はれてゐるものは、皆彼以後の方式のものである)に至る、その轉廻點に立てる、或はその過渡段階をなせる、その唯一の代表者であるのである。古き描法の大成者であると同時に、又新しき描寫の先驅者であるのである。既に彼自身が、その論畫『筆法記』に於て、盛唐以來の山水畫家を、彼獨自の立場より、批評し、同時に茲に、彼自身の畫を、山水畫家としてのその立脚地を、確立せんとしてゐるのである。この新時代の先驅者たらんとする彼自らの抱負は、卽ち、先づその描法に於て、

従つて又(後に説くやうに)その畫の意味それの美的意味に於て、正確に云へば、その畫自身に於て、そのまゝ如實に、實現せられてゐるのである。實に彼は、近世山水畫の父であつた。

荊浩は、その『筆法記』に於ても知られるやうに、實に忠實なる自然の觀察者であつた。或る意味に於て、これを寫實家とも云ひ得やう。現實自然の、その直接なる印象に卽して、畫くのである。併しそれには二つの場合が考へられるであらう。一は、自然の色や形を、そのまゝ忠實に——知識にも一致するやうに、畫くのである。卽ち自然を、外面的に、再生するのである。二は、自然の外形に囚はれることなく——これを知的に正確緻密に畫くことなくして、惟だ自然の與へる感情を、その感情其物の體驗を、さうであるからして云はゞ自然の本質を、自然の內面其物を、直接的に畫くのである。荊浩を寫實家と云ふのは、(若しさう呼び得るのならば)、それは勿論、この後者の意味に於てゞある。彼は、然らば如何なる方式に於て、この意味の寫實家たることを、成し遂げたのであらうか。彼は、曩に云つたやうに、山水畫に於ける、墨筆白描の大成者であつた。然らば先づ、この彼が畫的原理に於て、それの特有な性質として現れ來るべき、(寫實家たる彼の)、その對象の見方は、果して如何なるものであつたのであらうか。

荊浩は忠實なる自然の觀察者である。現實自然を、そのまゝ與へられたものとして、これをそのまゝに、その直接なる印象そのまゝを、墨筆の白描に於て、畫くのである。自然を自然として、そのまゝこれに——この內に、我自らを透徹せんとするのである。さうであるからして、彼に於ては、先づ自然と我との對立が、最初に豫想せられなければならないのである。彼のこの態度は、又直ちにその『筆法記』に於ける、彼の立脚地でもあるのである。茲に最も明晰に、彼自身が、これを說明してゐるのである。先づその說を擧げて、この點を明かにしよう。(『筆法記』は、彼が山中に遇へる叟との問答として書かれてゐる)。

夫畫有六要。一曰氣。二曰韻。三曰思。四曰景。五曰筆。六曰墨。曰畫者華

也。但貴似得眞。豈此撓矣。叟曰不然。畫者畫也。度物象而取其眞。物之華取其華。物之實取其實。不可執華爲實。若不知術。苟似可也。圖眞不可及也。曰何以爲似。何以爲眞。叟曰似者得其形。遺其氣。眞氣質俱盛。凡氣傳於華。遺於象。[1] 象[2]之死也(中略) 氣者心隨筆運。取象不惑。韻者隱跡立形。備儀不俗。思者刪發大要。凝想形物。景者制度時因。搜妙創眞。筆者雖依法則。運轉變通。不質不形。如飛如動。墨者高低暈淡。品物淺深。文彩自然。似非因筆。復曰。神妙奇巧。神者亡有所爲。任運成象。妙者思經天地。萬類性情。文理合儀。品物流形。奇者蕩跡不測。與眞景或乖異。致其理偏得。此者亦爲有筆無思。巧者雕綴小娟。假合大經。强寫文章。增邀氣象。此謂實不足而華有餘。

彼は、古來の傳統「氣韻」を、「氣」と「韻」との二つに分つてゐる。そのことは、彼が新しき態度から來た、その必然の歸結である。同時に又それは、理論としては、論畫史上に、彼をして一新時期を劃せしめる所の、其中心的な思想其物から來た所のものであるのである。謝赫に始めて唱へられた氣韻は、古來の傳統のまゝに、物象其物の精神である。畫家は、これを、その物象の外形と共に、畫布に寫すのである。これを摸寫するのである。從つて、その畫に氣韻があるか否

かは、既に、畫題其物に於て、豫定せられてゐることでなければならない。作家其人は茲に與らないのである。遙かに下つて、張彥遠でさへも、依然としてこの思想のまゝに從つてゐる。併し彼には又別に、この氣韻が、作家其人の人格的生命であることを明かに說ける(このことを根據としてしか云ひ得られないことを主張せる)所がある。[三] この點、相容れぬ理論の混亂が、この點の無反省が、彼には見られるのである。[四] これが荊浩に於て全く改められた。繪畫の生命が、全く作家其人の(人格的)生命に外ならないことが論斷せられたのであつた。それは、支那論畫史上の、或は藝術思想史上の、劃期的な重大事件である。後に郭若虛が說く所も(圖畫見聞誌)、畢竟はこれを出でないのである。然らば、これが思想史上の意味或は意義は茲に別問題として、彼は、如何にして茲に到らざるを得なかつたのであらうか。何故にこのことを主張せざるを得なかつたのであらうか。

彼は、畫が、物象を對象として、これを手本として、出來上るものであることを述べてゐる。自然(人間も含めた廣義の)と我との對立が、先づ要求せられるのである。先づ自然を寫すと云ふことが、畫の最初の要件であるのである。「畫

は畫なり、物象を度りて其の眞を取る」と云ふのである。若しさうであるならば、畫は、單に物象の外形を摸倣することだけで、卽ち似ると云ふことだけで、終ると考へられるかも知れない。卽ち「曰く、畫は華なり。但だ似を貴びて眞を得。豈に此れ撓れんや」と云はれるかも知れない。併し實はさうではない。「畫は畫なり。物象を度りて其の眞を取る。物の華は其の華を取り、物の實は其の實を取る。華を執りて實と爲すべからず。若し術を知らずんば、苟似にして可なり。眞を圖くこと及ぶべからざるなり」と云ふのである。

彼は茲に物象を、抽象的に、兩面に分つて、その說を進めてゐる。卽ち「華」と「實」とである。「華」は物象の色や形、その外面的なるもの、その外形である。「實」はこの外形に包まれるその中味或は內容とも云ふべきものであらう。物象は其々の外形に應じて、其々の中味、其々の性質がある。外形は同樣でも、その性質に至つては、全然異るものさへもある。この性質、或はその個性、又はその內容を、その外形「華」に對して、「實」と呼ぶのである。從つて物象の「眞」とは、この華實の兩面を指すのでなければならない。畫は、この物象の眞を捕ふることが、その最初の要件であるのである。然らば、畫の「似」と「眞」とは、如何なる意味のものであらうか。

「曰く、何を以て似と爲し、何を以て眞と爲すと。叟曰く、似は其の形を得て、其の氣を遺し、眞は氣質俱に盛なり。凡そ氣の華に傳はり、象に遺るは、象の死なり」としてゐる。茲に「氣」とは、物象のものではなく、畫家が物象を寫す時に現るゝその人格的生命の謂である。物象の精神ではなく、畫家其人の精神である。筆先に現れた畫家の心である。卽ち「氣は心筆に隨ひて運り、象を取ることに於ける眞のことであり、前揭の「眞」は、物象の眞であることである。惑はず」と云ふ意味の「氣」である。更に注意すべきは、此處に云ふ二つの「眞」は、畫

「似」とは、物象の「形」だけを得て、其處に氣が現れないことである。併し茲に謂ふ「形」とは、必ずしも物の外形、その華と解する要はない。これを華實の兩面に分つ要のない場合だからである。さうであるから彼も、亦、形なる文字を、始めて用ひたのかも知れない。次に「眞」とは、「氣質」の兩者を得たものである。質とは氣に對せしめられたものである。從つてそれは、物象の眞、物の華と實との謂でなければならない。物の眞を寫し得て、然もそれが、生命に滿ち溢れてゐるのである。これが眞畫である。彼はこのことを强調するために、更に同樣な

ことを繰り返して云つてゐる。卽ち、「凡そ氣の華に傳はり、象[1]に遺るは、象[2]の死なり」と云ふのである。茲に謂ふ象[1]と象[2]とは、同一の文字が然も相接して用ひられてゐるにも拘らず、各〻その意味内容を全く異にせるものである。若し强ひて、これを同一の意味と解すれば、然らばこの項は、抹殺せられなければならない。「氣」が「華」だけに傳はつて、象[1]に——それは華に對する象從つて實に——傳はらないのは、象[2]の死である、と云ふのである。この象[2]は、さうであるからして、必然に畫の謂である。「神とは爲す所あること亡く、運るに任せて象を成す」の象と同義語である。

以上の如く彼は、自然と我との對立を前提として、卽ち抽象的に我と自然との二元を對立せしめて、その議論を進めてゐるのである。先づ畫かるべき自然があつて、畫家がこれを畫くのである。その畫くことに於て、茲に畫家の心精神が、(其畫に)現れるのである。若し茲に精神が現れなかつたならば、それは畫と云ふことは出來ない。卽ち畫の生命は、畫家其人の生命、その人格的生命に外ならないのである。然るに、畫家には高下があり、畫には理想がある。卽ち氣が更に韻を帶びなければならない所以のものである。

この論畫家としての立場が、直ちに又彼の畫家として態度でゞもあるのであつた。

彼は、自然を、何等の人間的な精神をも、古き幽玄も詩も、持たぬ自然として、所謂現實自然として、さうであるからして、それは惟だ與へられたまゝのものとして、この內に、そのまゝに、吾自身を沒入し、その內に吾自身を生きんとするのである。自然に於て、何等か人間的なるものを、構成せんとする所は少しもないのである。惟だこの現實自然に滲透することによつて、それの本體を、それの內面共物を、直接的に捕へんと欲するのみである、かくして彼は、眞に自然を、發見し得たのであつた。然らば彼は、如何なる方式に於て、これを成し遂げたのであらうか。自然は、如何なる姿を以て、彼に現れ來つたのであらうか。

彼は、曩にも云ふやうに、墨筆白描の大成者であつた。凡ゆる對象を、實線

の輪郭のみを以て、畫いて行かうとするのである。惟だこれのみを以て、一切の對象を、規定せんとするのである。さうであるからして、この種の描法、卽ち白描に於ては、その輪郭は、單に對象を劃限するだけのものでは有り得ない筈である。その輪郭は必然に、それが、表面の方向を、その圓狀奥行等、その對象の表現すべき凡ゆる意味を、規定すべきことを、自ら要求せざるを得ないのである。それは、單に對象の外形を劃するだけではなく、その外形を通じて表現せらるべき、その對象の凡ゆる意味を、創造しなければならないのである。勢ひその輪郭は、所謂筆意を、その大小の變化を、自らに生ぜざるを得ないであらう。勿論必ず筆意が現るべきだと云ふのではないが、併し輪郭が、白描の輪郭として、其自身に、其自身の要求に、徹底する所、寧ろ必然的に、その外形上の變化を招致せざるを得ないと云ふのである。吳道玄は、この意味の白描の、眞の創始者であつた。古くから彼が、白描の祖とせられるのも、故あることである。

先づ、彼が描法を見るに就て、吾々が第一に注目すべきことは、彼が筆意を

籠めた輪郭を以て畫いてゐることである(主として山石に取られた短線の反復は、この內に屬する)。第二は明暗を、光と影とを、畫かなかつたことである。第三は、(これは古人と共通に)、視點の移動のないことである。

彼は、既に述べたやうに、古き空想の世界を對象とするのではない。自然に、人間的なるものを構成せんとするのでもなく、或は又それに、形式上の美を求めんとするのでもない。さうであるからして、古人が、主として、その對象の外形とその相互の關係との上に、其々の精神を、構成するのに對して、彼は、彼自らを自然其物に凝集し(他の一切の要求を、盡く捨てゝ)、惟だこの自然其物に於て、其自身の精神を、從つて對象其物の個性として、これを直接的に畫くのである。さうであるからして、前者のものを、對象の外形とその相互の關係との上に現れた精神であるとするならば、換言すれば、それを、對象の外から與へられた精神であるとするならば、後者のものは、對象其物の精神、對象の中に含まれた其自身の個性、とすべきであらう。

彼は、凡ゆる對象を、白描に於て畫いた。白描を以て、對象其物の精神を、

捕へんとするのである。さうであるからして、その輪郭は、必然に著しい筆意を、對象其々に應ずる其々の筆意を、生ぜざるを得ないのである。その最も著しいのは、樹石の描寫に於てゞある。併しそれは、近景に最も著しく、遠景になるに從つて、その線自身の太さを減少すると共に、その度を減じてゐる。

彼の線は、總じて太い線である。この線に、大小の變化を籠めて、自然を、有るべきがまゝの自然を、そのまゝに捕へんとするのである。例へば、山や岩や土坡や或は樹木等、其自身として圓狀を持つてゐるものには、其々の圓狀を畫いて、其々の形に應ずる、卽ち其々の對象自身の、その各〻の精神・生命を、そのまゝに捕へんとするのである。併し其等を作る彼の線は、太くして然も筆意を籠めた線である。從つて其處に、現實自然のものとは思はれない程の、多量な精神が、表出せられないであらうか、多少の疑問が抱かれざるを得まい。成程彼の線は太くはある。併しそれは長さ連續を持たぬ線である。然もそれは、その終始の部分に於て、常にその太さを、卽ちその力を、急激に減少してゐる。次にその筆意には、洵に著しいものはあるが、併しそれは、對象其物の形に應ずる、對象自身の要求する、筆意である。其處に

は、何等の音樂的な諧調も、或は又絕ゆることも知らぬ生命不斷の抑揚もない。惟だ箇々對象其物の要求する小忙しき筆意と、これに伴ふその線の斷續があるのみである。茲に、對象を强力に支配する、現實自然に見られるとも思はれぬ、多量な生命の、或はその强き生命の、顯るゝ筈はあるまい。惟だ、與へられたまゝの自然自身の生命が、さうであるからして又如何なる小さい對象にも、其自身としての、その特殊な生命が、盡かれるのみである。洵に彼は、凡てを、與へられたものとして、そのまゝに見るのである。この點正に王維と背反的である。前者を主觀的と云へば、從つて後者は、客觀的とせられなければならないであらう。併し彼は、其處に或る對象があるから、單にこれを寫すと云ふのでは、勿論ない。或は强ひて、彼はこれがあるから寫したのだと云へば、但だ彼は、これに、例へばその小さい一つの木の節にも、彼の凡ての興味を託し、その凡ての視力を集中し得たのであつた。この一分に足りない一つの點にも、「彼自身」を生かすことを忘れなかつたのであつた。さうであるからこそ、吾々は、この小さい一つの點にも、其自身としての、木の節としての、特殊な內面を、その深さを——深さの感情を、體驗せざるを得ないのである。

彼は、凡ゆる對象を、自然其物として、靜かにこれを觀照した。從つて、對象其々の相違によつて、描法も亦自ら其々に異らなければならないであらう。例へば、水を畫く線は、山石や樹木と異り、長き連續を持つ線であらう。それは、長い、然も多少の波動を含む、線である。併しそれは、細く優しい、而して柔かい線である。畫布を壓へる力も輕い線である。茲に柔かく穩やかな、不斷の水の動きが見られる。その他樓閣も人物も水草も瀧も、皆凡て、其物として、有るがまゝに、畫かれるのである。曩に云つた、遠景に於ける、線の太さとその筆意の減少は、惟だそれが遠景なるが故である。

かくして彼は、凡ゆる對象を、その有るがまゝに、畫いた。其處には、古人の一切を外から包む人間的な精神も、或はまた彼以後の人々の、一切の對象の內を貫く、自然の精神とも思はれぬ程の、その多量な精神も、其等は悉く見られない。惟だ自然が、自然として、そのまゝに現るゝのみである。茲に、寫實家としての彼の、而して自然の發見者としての彼の、その第一の意味が、見られなければならないであらう。實に彼は、自然を自然として、其自身意識を持たぬ自然其物として、見たのであつた。其處には、人間的なる精神の動くべき

筈はあるまい。一切は、自然として、極めて靜かに、惟だ纔かに、其々の形、其々の存在に應ずる、其自身の生命を表現するのみである。

吾々はこれまで、彼の描法を、單に白描と呼んで來た。併し彼の對象は、輪郭だけでは、作られてはゐない。その表面には、殊に著しくは山や岩には、多くの短線が反復せられてゐる。所々には、渲線さへ加へられてゐる。然らばそれは、白描とは呼ぶべからざるものであらうか。

山石の表面は、三四本を一群とせる短線に掩はれてゐる。その點から云へば、彼の畫は、確かに單純な白描ではない。併し其等の短線は、其自身として——自分自身の力で、或は自分自身が擴がることによつて、表面を規定し、表面を創造するのではない。其等は惟だ、輪郭が既に規定し、既に創造した所の表面を、後から、靜かに承認するのみである。輪郭の指し示す方向を、より小さく、然も同樣の性質に於て、惟だ繰り返すのみである。さうであるからして、其等は、輪郭から見ては、單にそれの派生的なる存在に過ぎない。從つて其等が茲に、何等かの新しき意味を、創造する所は有り得ない筈であらう。この點から

見て、この山水は、純粋なる白描とは呼ばれ得ないまでも、少くも白描の範疇を出でないものでなければならない。

是等の短線は、輪郭の意味を、そのまゝ繰り返すのみである。併し繰り返してゐる以上は、縦しより小さい姿に於てゞはあつても、原の意味は、そのために、より強められなければならないであらう。然るに、この強められたと云ふことは、又立場を換へて見れば、直ちに新しき意味が創造せられたと云ふことでなければならない。卽ち其等が、表面に新しき意味を、附け加へたのである。この點それは、後世の皴と、正さしく相通じるものであらう。實にそれは、皴の原始型である。これに多少の變化を加へるならば、其等相互の關係は(現在に於ても其等はその方向に於て――それが亂雜でないことのために――相互の全然たる孤立は脫してゐるが)より有機的なることを得て、或は又其自身の連續を得て、直ちに其自身、表面を創造し行く、皴とならざるを得ないであらう。茲に、彼が墨筆白描の大成者たると同時に、又來るべき水墨山水の、その技法の、先驅者たる所以のものがあるのである。

彼は、表面を短線に掩ふたばかりではない、更に(全體に亘つてゞはないが)渲染をさへ加へてゐるのである。併し彼の渲染は、對象の圓狀を作る明暗としての、渲染ではない。それは、惟だ對象相互の遠近の關係を、遠近による對象の、その輪郭の明瞭性の相違を、換言すれば空氣に基く遠近の相違を、畫くのみの原理に過ぎない(茲に遠近法に一つの新しき屬性を附加したのである)。そのことは、これが白描たることを妨げないばかりではなく、更に又それは、他の一つのより重要なることを自ら語つてゐるのである。

墨筆白描に於て、渲染が明暗を畫いてゐないと云ふことは、それは直ちに、光に於て對象を見ないと云ふそのことでなければならない。然るに、光に於て(その半面として色に於て)對象を見ないと云ふことは――この世界の外面的なるものに於て對象を見ないと云ふことは――それは直ちに、對象の外面的なる再生を去つて、對象其物の本體を、或はそれの本體を、其儘直接に畫くと云ふそのことを語るものでなければならないであらう。それは、色を去つた、墨畫の究竟地でなければならない。卽ち墨畫は、荊浩に於て、始めてその眞正の基礎を得たのであつた。同樣に、「胸中の丘壑」は、茲にその出現の素地を、始めて與へられたのであつた。今は惟だ關同が出現を俟つばかりである。

明暗は凡て捨てられた。さうであるからして、對象の圓狀は、惟だ輪郭か皴、或はその兩者に於て、捕へられなければならない。白描に從つた彼の山水が、必然に著しい筆意を取らざるを得なかつた所以のものである。併しそれだけでは、奥行や圓狀を畫くには、殊に廣き表面——廣大な空間の、圓狀を、更に又其等各對象間の奥行の關係を、畫くには、十分ではない。茲に順次なる視點の移動が、この方式による圓狀と奥行との創造が、必然に要求せられるのである。併し荊浩は、かくあらざることを示したのみで、これをその畫に實現したのではなかつた。さうであるからして、彼の山水は、箇々の對象の圓狀は畫いても、其等の奥行の關係や全體の圓狀の如きは、やゝ不明瞭なることを免れ得なかつたのであつた。これを大成したのは、又關同であつた。

彼は誠實な自然の追究者である。如何なる小さい對象にも、その鋭い視力を集中するのである。その態度は、寧ろ冷靜とも云ふべく、それは或は科學者の態度にも比せらるべきであらうか。この冷靜精緻な觀察を、彼特有の畫的原理に於て、構成するのである。茲に、彼の、寫實家としての、而して自然の發見者としての、第二及び第三の意味が、現れ來るのである、一は、彼が冷やかな、而して極めて靜止的な、と云ふよりは寧ろ固定的なとも云ふべき程の、自然を畫いたことである。他は所謂胸中の丘壑をなさないことである。

彼の線には著しい筆意はあるが、併し其處には、王維に於けるが如き、何等音樂的な意味は見られない。或は又、その輪郭及び表面は、范寬の如き强さも、又は李成に見られるが如き强靱性も、其等凡て强力な內面は、これを缺いでゐる。その輪郭は、遙かに冷やかであるからして、この實線、この輪郭に、規定せられる表面も、畫かない。さうであるからして、又何等の動搖も、旋律も、亦同じ性質を頒たなければならない。偶〻その表面に畫かれた飛白の如き短線の反復も、それは寧ろ連續なき點とも云ひ得べきものであるからして、その表面に何等强力な內面を附加することは出來ない。加之それは、凡て皆同質のものであり、而して其自身として(その一群として)、更に又其等(各群)相互に於て、凡て規則正しき間隔に於て同一の方向を取つてゐるがために、特に激しい(併し表面的ではあるが)刺戟も齎さない。但だ、一から他に、併し亂雜でなく順

次に、その間隔を越えて、吾々の眼が、或は意識が、移り行くための、惟だそのための、僅少な表面的な刺戟を齎すのみである。さうであるからしてそれは、その對象の底から沸き出づる、何等の特殊な内面も、その表面に附け加へる所は有り得ない。この輪郭と表面とに於いて畫かれた彼の對象の生命は、從つて、李成范寬、或は董源等に比して、遙かに冷かであり、遙かに靜止的でなければならない。彼等の生命が、全畫面に漲り溢れるのに對して、彼のは、その對象の輪郭の中に、靜かに冷やかに、閉ぢ込められてゐるのである。洵にそれは、現實自然其物の生命であらう。彼の構圖が、凡て垂直線と水平線との方向に於て、構成せられるのも、更に又その箇々の對象が、その對象自身の外形の要求する彎曲や屈折は別として、凡て直線的な方向を底深く要求してゐるのも、その深き根柢は、卽ち茲にあるのである。それは、凡ての對象の靜止的なることを、他面から支える、その一つの支柱であらう。自然其物の發見者たる彼の第二の意味である。

この彼の精神は、さうであるからして、これを他面から云へば、我自身を、我自身の深き奥底を、靜かに凝視する精神でなければならない。それは、卽ち、

彼に見られる、その底知らぬ深さであり、觀る人をその深き奥底に引き込まなければ止まぬ、その壓し迫るが如き靜かさである。それは、彼が自然に見た、彼自身の藝術家的素質としての、深さであり、その靜かに壓し迫る視覺への重さ——大きさ、である。靜まれる大いさと深さとの崇高である。

彼は細心な自然の觀察者である。その明晰な、冷やかな緊張を潜めた線を以て、その觀察を、箇々の對象に於て、一つ一つ、或はそれの其々の部分に於て、見ゆるがまゝに精確に、畫き上げて行くのである。さうであるからして、その輪郭の筆意は、小忙しく、其々の小さい表面を、其々の生命を、箇々に創造しなければならないのである。然るに彼には、その視點の順次なる移動がない。茲に、對象其々の關係が、その奥行上の相互の關係も、遂にやゝ不明瞭たらざるを得ざるに至つたのであつた。一層茲に明確に、箇々の對象は、其々箇々の存在を、其々各自に、主張せざるを得ないのである。そのことは、換言すれば、彼が、凡ゆる對象を、與へられたまゝの自然其物として、其々に、我を打ち込んで、觀照したと云ふそのことに外ならないのである。凡ての對象

を、皆同じ意味に、同じ重要さに、見たと云ふそのことに外ならないのである。茲に、凡ての對象の生命が、その輪郭の中に、靜かに冷やかに、閉ぢ込められざるを得なかつた所以の、その一面の根據が、あるのである。事實彼の凡ての對象は、その遠近の關係を絶して、(渲染による些少の程度の差はあれ)皆同じ明晰さに、同じ精密さに、而して凡て直筆を以てする同一の筆法に於て、卽ち皆同じ性質に於て、畫かれてゐるのである。遠景も、近景と殆んど同じ程度に明晰であり、その細部も、亦同じ程度に精緻である。それは、結果としては、遠景が餘りに小さ過ぎると感じられる程であらう。併しそれは小さ過ぎるのではない。それは、彼の空氣が、餘りに透明なるが故である。一切の對象が、この透明にして、而して冷凉なる、空氣の下に、現れてゐるからである。然るにこの空氣の透明なることは、自然の追究者たる彼がその觀照の態度に於ける、その必然的なる要求であるのである。その冷凉なることは、彼の本質のその一面であるのである。凡て皆彼が畫的原理の一面の姿であるのである。假令彼が、この圖にも見られるやうに、又『荊浩善く雲中の山頂を爲る、四面峻厚』(米芾『畫史』)と云ふが如く、雲煙を畫いたとしても、併しそれは、單なる空間精神としての――對象を遮るものとしての、雲煙ではなく、寧ろそれは、純粹にその雲其自身が、その追究の對象であるのである。

一切の自然から、人間的なる意志感情を除き、自然を惟だ與へられたまゝの自然として、その中に惟だそのまゝに徹し入らんとした彼としては、かく、その凡ての對象に對して、同じ態度、同じ興味に於て、接せざるを得なかつたのであつた。寫實家としての必然の歸結である。それは、自然の發見者としての、彼の第三の意味である。それが併し聽て、彼が胸中の丘壑をなさない、そのことであるのである。

六朝以來五百年の彷徨を經て、自然は遂に發見せられた。背反的な兩面の要求は、遂にその融合統一を得たのであつた。始めて自然の本體が捕へられたのであつた。後來の畫家は、惟だこの彼を出發點とし、その根據として、其々の方向に進むべきのみである。事實彼以後の人々は、皆彼によつて、中に彼以前の作家に直接結合する者でさへも、凡て彼を經過した後に、其々に自分の途を拓いてゐるのである。

彼は眞に自然の發見者であつた。實に眞なる意味の「山水畫」の、その建設者で

あり、その開祖であると云ふべきであらう。さうであるが故に、彼は所謂胸中の丘壑をなさなかつたのであつた。併しそのことは、支那人一般の趣味の上からは、飽足らない感を抱かしめざるを得ないものであらう。或は又その不滿は、藝術に新しき發展(それが其自身として、勿論價値の高下に無關係であることは、既に序にも述べた如くであるが)を要求し豫想することの上に、その根據を持つ、即ち後を見た者の前を顧る、飽足りなさであるかも知れない。いづれにしても、併しそれは、荊浩を、或は一個の藝術作品を、純粹に觀る立場ではない。

【註】

(一) 本圖に就ては、圖版中に內藤博士の跋文が揭げられてゐる。敢て予の蛇足は要しない。

因に謂ふ、「荊浩」なる款識は(圖の左邊、下より三分一に在り)宋以後の筆ではない。當時のものとすべきであらう。或は荊浩の眞筆であるかも知れない。但だ惜むらくは、改裝の結果、字の右半部のみを殘すだけになつたことである。改裝前は左半の半は見られたのであつた。圖版中、原寸圖のみは、改裝後の撮影である。その他は改裝前である。對照を得るであらう。

近年これは黃白雨氏より爽籟館の有に歸したものである。

(二) 拙稿「張彥遠の論畫」(『哲學研究』昭和四年二月第百五十五號及び昭和五年三月第百六十八號)に精しく論究してゐる。

昭和九年三月十五日印刷
昭和九年三月二十日發行
京都市左京區北白川小倉町五〇
發行者　東方文化學院京都研究所
京都市左京區百萬遍山內
右代表者　伊津野直
京都市下京區壬生川通五條下ル
印刷者　藤澤淨圓
京都市下區京油小路御前通下ル
印刷者　小林忠治郎
大阪市北區曾根崎第一曾根崎ビルディング內
發賣所　博文堂
東京市神田區錦町百十六番地
發賣所　彙文堂
京都市上京區寺町通九太町下ル
發賣所　丸善株式會社
東京市日本橋區通二丁目六番地

하122ㄹ1