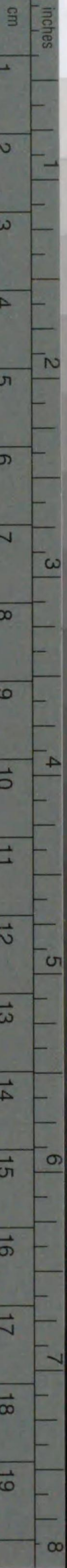


Kodak Gray Scale



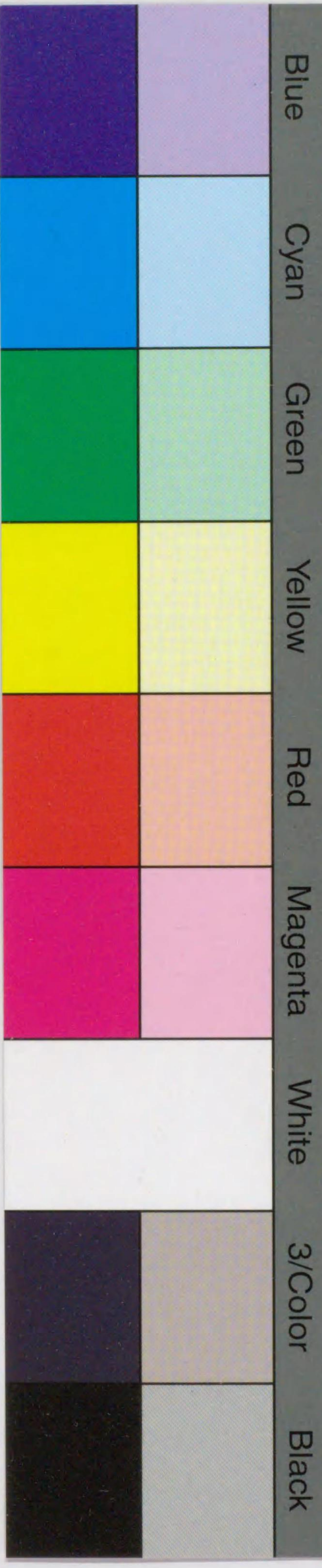
© Kodak, 2007 TM: Kodak

A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19



Kodak Color Control Patches

© Kodak, 2007 TM: Kodak



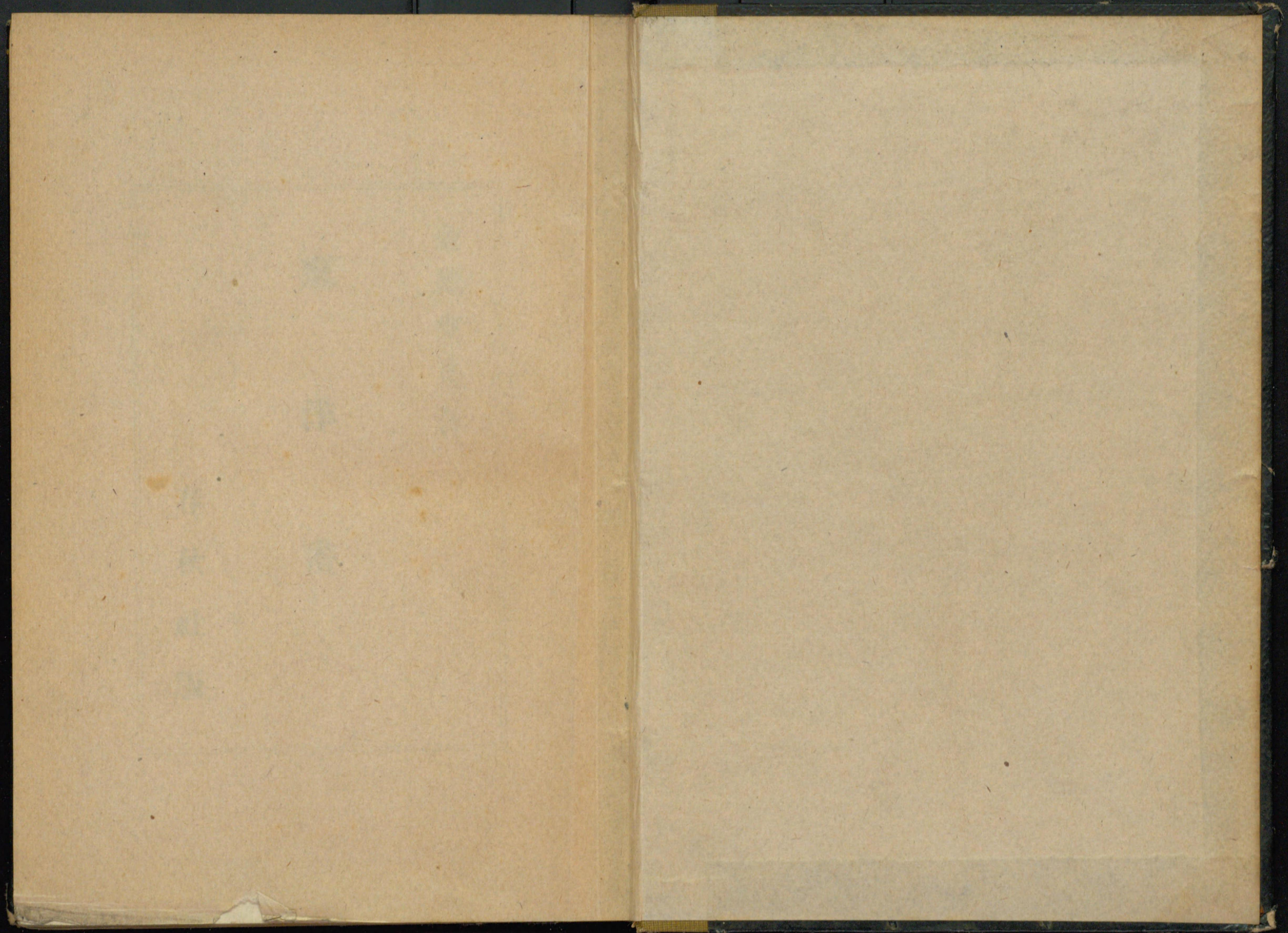
563

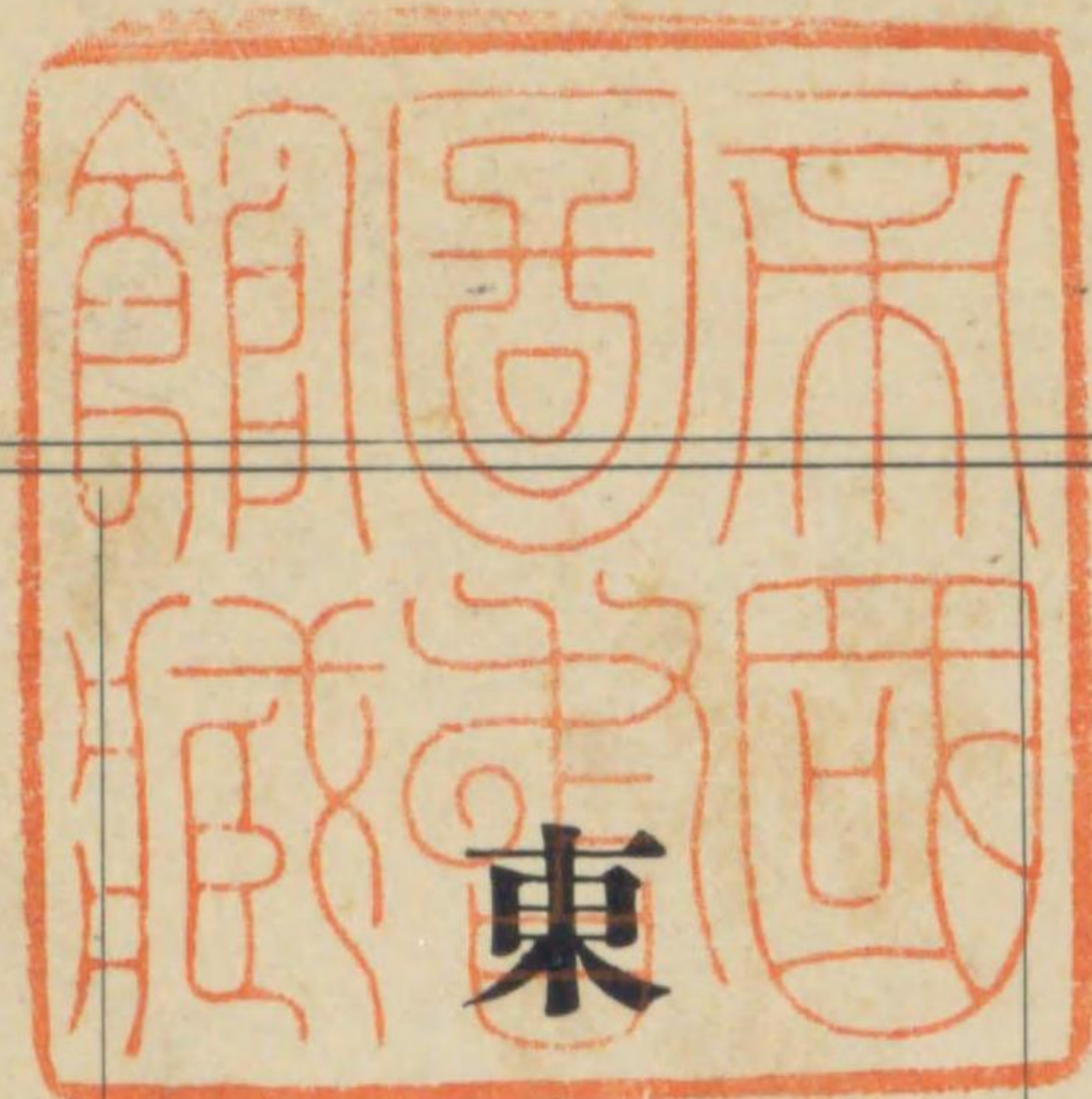
21

563-221



1200501513210





金原省吾著

洋

畫

春秋社版



563-221

目次

第一章 東洋畫の意向

第一節 運動形態……………一

第二節 發生形態……………一七

第三節 線形態……………二六

第二章 東洋畫の性情

第一節 支那畫の性情……………四二

第一項 支那畫の萌芽……………四四

第二項 唐畫……………五〇

第三項 宋元畫……………五三

第二節 日本畫の性情……………五七

第一項 日本的なるもの……………六七

第二項 大和畫……………六八

第三項 漢畫……………七一

第四項 蘭畫……………七九

目次

一

第三章 東洋畫の思潮

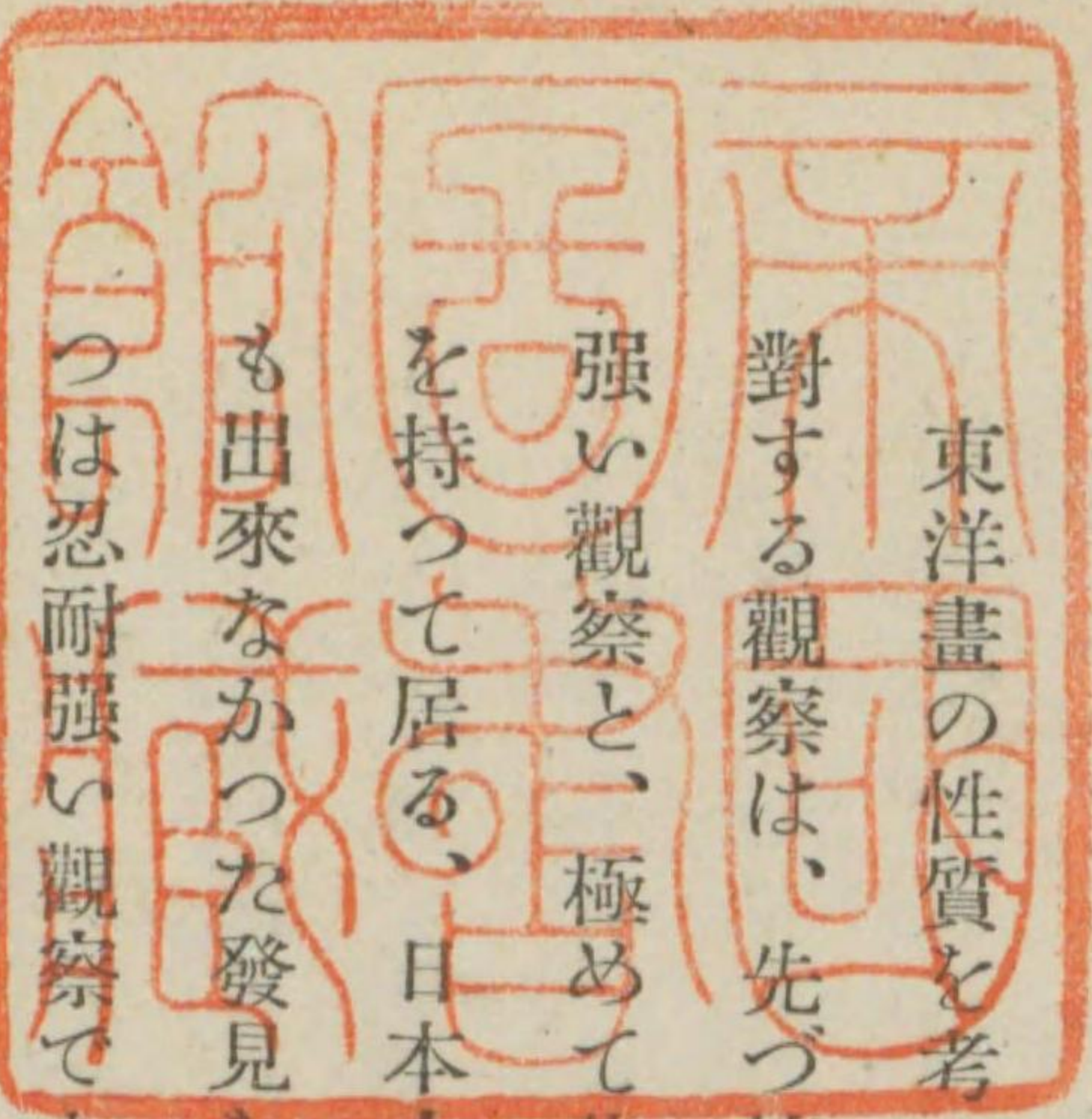
第一節	六法の成立	110
第二節	骨法形體	114
第三節	寫實・寫意・寫生	110
第四節	六法の構成	114
第五節	氣韻生動	117
第六節	氣韻生動の諸様式	115
第一	骨法即氣韻論	115
第二	形似即氣韻論	116
第三	形似骨法即氣韻論	119
第四	骨法即形似即氣韻論	121

附録

一、王維の「山水訣」と南畫	123
二、荆浩の「筆法記」と南畫	127
卷末記	135
索引	139

第一章 東洋畫の意向

第一節 運動形態



東洋畫の性質を考へるに就いては、フレデリック・ロオトンの筆録中にある、ロダンの日本藝術に對する觀察は、先づ第一に注意されなくてはならぬものである。ロダンは日本の藝術は、非常に忍耐強い觀察と、極めて些細なものにふくまれて居る美の探求とによつて、吾々の藝術よりも勝れたものを持つて居る。日本人は他のものが無視して居た一つ一つの葉脈さへも研究した、そして何處の國でも出來なかつた發見をしたと言つて居る。するとロダンが日本の藝術に認めた特色は二つとなる。一つは忍耐強い觀察であり、他の一つは極めて些細なものに含まれて居る美の探求である。そしてこの二つの關係は、ここでは十分に明かではないが、忍耐強い觀察の好んで働いたものが何であるかを考へてみれば、それはほぼ想像がつく。蓋しその忍耐強い觀察は、些細なものに含まるる美の探求に向つたものであらう。然らば非常な忍耐力で、些細なものにある美を求めたのが、日本の藝術の特色となるのである。

而して「些細なもの」は、その形が些細である事は勿論であるが、それと同時に、全體中の些細なる一部分である場合もあるであらう。故に些細なもの、極少なるものといふ意味は、小さい形態とか、或は小さい部分とかいふ意味であらう。そしてこの小さいものに心をひそめねばならぬことは、その些末な形體の中に、いかに卒爾なる心からは、見失つてしまふ様な美が、含まれて居るかといふ事を示してゐる。またその細部の中に、やがて全體となる美の萌芽が含まれて居るか、いかに全體が細部の中に、謹み深く肅然として含まれて居るかといふ事を示してゐる。故にこの些細なるものの中に、ある美は、些細なるものに含まれてゐる美であつて、決して小さい美に限られてゐるものでもなければ、また決して小さいものだけが持つてゐる美でもない。小さくして終つてしまふ様な、狭小の美を意味してゐるものでもない。小さいものでありながら、直に廣く深く大きくなつて行く美である。細部でありながら、直に全體となつて行くところの美である。換言すれば些細なものでありながら、その觀照の中で、直に價值あるものに發達して行く美である。小さいものによつて、部分によつて、大なるもの、全體なるものを示す美である。深くして大なる美が、細かく狭きものの中に、含まれて居る状態である。このことをロダンはまた「極東は見かけのない少しばかりの手段で、効果を作る」といつてゐる。これは東洋の藝術が小さいものによつて、大きいもの、深いものを示し、大きいもの、深いもの

のが、見かけの乏しい些細なものの中から、生起して來る状態を示したのである。故にこれは細かいものばかりにある美ではない。細かいものを據り處とし、それから發達して行く美の姿である。例へば桃山屏風の如き富瞻豊麗な作品が、その題材は笹や岩や梅や雉子や朝顔である。さういふ些細なる「靜物」を以つて、あの堂堂たる大作をなしてゐる。西洋畫の大作に、この種類の題材は少いであらう。あの富瞻なる形態、あの豊麗なる様式、其等がさういふ自然の一隅にある些細なもので行はれてゐる。この些細なるものの美を以つて、富瞻極りなき大作をなし得て、しかも少しも空疎にならぬ所以は、この細部、この零細なる個體に對する忍耐強い觀察によるのである。綠青の獅子、黄金の空氣、群青の水、さういふ爛漫限りなき様式が、少しもそらざらしくなく、少しも蠱礪でないのは何故か。その壯大な構成を貫いて、繊細な周到な自然觀察が行き渡つてゐるからである。東洋畫の裝飾風といはる様式は、寛容なる形態を、繊細周到なる觀察によつて貫く處に成立するのである。放膽なる空想でもなければ、また架空なる配合でもない。それは大きいものにあると共に、獨一層小さいものの中に、はつきり現れて居る美を以つて、大きいものを支持してゐる様式である。

随つてロダンはまたかく言つてゐる。「主題は到る處にある。自然のあらはれは悉く主題である。藝術家よ、此處に立て。此等の花をスケッチせよ。文學者よ、其れを私に書き示せ。いつもやつてゐる

様な、一塊りとしてでなくて、其の機關の驚くべき綿密さを、動物や人間のと同様に變化の多い其の特質を書け。同時に藝術家であり植物學者であること、研究すると同時に、畫き又は塑造することの美しさ。あの偉大な寫生家。日本人にはこれがわかつてゐる。そして植物の智識と栽培とを、彼等の教育の基礎の一つとしてゐる」といつてゐるのである。

さればロダンが日本の藝術に認められた美の特色は、美を結晶状態に於いて示すといふ點にある。故に一つの葉脈をも研究するのである。一つの羽の斑をも研究するのである。忍耐強い觀察とは、その些細な一つの葉脈の中に、やがて葉の全體となり行く美しさを見出す如き觀察を言ふのである。その些細な羽の一つの斑の中に、やがて雉子の全體となり行く美しさを見出す如き觀察を言ふのである。葉の全面にある美、鳥の全體にある美を、結晶の形で見出し、結晶の形で支持するのである。されば葉の全形、鳥の全形をみるのに、其等の全形が、その細部によつて支持せらるる状態で見るのである。葉脈から葉の全體に擴がり、斑から鳥の全體に擴がり、葉と鳥との全體に延びゆく美しさを見るのである。そこには發生し、發達して行く美の状態がある。かくてロダンによれば、日本の藝術の美の特色といはるべきは、忍耐強い觀察によつてなせる發生形を以つて作品を示す點にある。細部によつて

全部を、些少によつて重大を、簡素によつて複雑を示す點にある。

日本の藝術がかかる特色を有するに到つた理由を、シャルル・ヴィルドラックの「日本の近代畫に對する考察」は美しく述べてゐる。

「繪畫は、それがまづ第一に土地に根を下ろしてゐてはじめて、眞に偉大なるものともなり、眞に力強いものとなるのである。繪畫の生命は、ひとへに此の一點に在ると云つていゝ。……そんなわけで、藝術はいづれの國に於いても、自然の薰化をうけてゐる。……しかしそれが最も明らかに認められるのは、日本を措いてほかにない。其の原因は、第一に、日本の山水風物が他の國ではたやすく見られないほど、統一した性質と、様式と、感情とを見せてゐるところにある。そしてまた次ぎには、自然禮讃の念が何れの國に於いても、日本ほどの深さを有つてゐないところにあるのである。日本の藝術は、すべての時代を通じて、花鳥風月の、土地それ／＼の風色の、心こめての表現であつた。それは、日本の庭園が、日本の山水を小さく象つたものである場合と同じことである。」

「ロシアの平原に住む人の場合を考へて見る。彼等は遠くの地平線を大きく眺め渡してゐる。従つて、彼等の郷愁の歌には、盡くるところなき大天地が一杯に持ち込まれてゐる。自己の弱小に悩むころ、絶望の悩みが彼等の冥想となつてゐる。彼等は繪畫の技を用ひておのれの感情を表はさうとはしない。彼等は詩人である。さもなければ音樂家である。」

しかるに日本人の眺めてゐる地平線は、はるかに劃られてゐる。山山の頂は奇巖怪石を峙てて、あらん限りの形を見せてゐる。しかもそれら千態萬容の一たりとも、日本人の視界を洩ることはない。山と山とに擁かれてゐる谿谷、河ぞひの物靜かな風光、畑、稻田、水路、それらは常に人の視界を逸しない。富士山のごとき、瀬戸内海のごとき大きな風色と雖もなほ、日本人の心の動きと調へを一にすることができるのである。

日本の家は岡の麓に建てられてゐる。そして其の前面には、重ねて植ゑられた樹木が美しく立ち並んでゐる。煙のやうな雨がそれらの樹木を繞り包むことも決して稀ではない。されば日本人の靜觀の世界もまた、微に入り細を穿つのである。銀の帯をひく小さな瀧川の流、一もとの美しい樹木、一つの石、一つの葉に留まるのである。實際、日本人は深く自然と親しんでゐる。自然の大きな響音が彼等の耳にはひるなら、また一方では其の驛きの一つにすら耳を澄ましてゐる。この自然との融合感、日本人をして小さな綜合體を拉し來つて、全體を表白せしめる。根本的な主要な表現法に踏み留らしめる。彼は單なる唐草模様をゑがいて、パノラマ的な風光を偲ばせようとする。ただ一つの樹枝を描いて、冬また春を思はせようとする。彼等が辛抱強い、一筆も苟くもせざる手法の必要を感じたのもまた、地上の事物を其の全き姿に於いて靜觀した結果に他ならない。〔内藤濯氏譯〕

かくてロダンの觀察は、單に日本の藝術の特色を示すにとどまらず、東洋藝術全般の特色をも示すものである。

東洋の藝術の特色は、形態を運動状態で示す處にあるが、この状態は、このロダンの觀察中にも、明瞭にされて居る。全形を細部の發生状態で示すといふことは、全形を運動状態で示す事になるからである。發生は最も内部的なる運動状態である。運動をその通過したあとから見るのではなくて、その發展し行く姿に於いて見るのである。この可動的な美は、そのために手法として、色を要求せず、線を要求する。

色は運動性を有つては居ない。色は延びると線にならず、面になる。色は平に且廣くぬられる程、

色として純粹な性質を明瞭にする。故に線は色となつて動くものではない。面となつて擴がるものである。しかし色も純粹であれば、その色は進出性を持つて來る。進出性とは色が活き活きとして、人に働きかける力をいふのである。色が新鮮で透明で、廣くぬられる程、進出性を盛にする。かくの如く色が色としての輝きと暖さとを有するのは、面の場合であるから、色に對しては面の状態が、最も適當である。

線には向きと、太さと、速さと、重さとの四つの重要な性質がある。然るに線が色で描かれた場合には、この四つの性質を満す事が出來ない。線の向きと速さとは色線にも出る。しかし太さと重さは出ない。色線が太ければ面に近くなる。面に接近すれば、色線は線の機能を現すよりも、面にならうとする。故に色線はどうしても細くなくてはならぬといふ制限を受ける。これでは自由なる變化を特質とする線の面目と一致しない。また色には描く時に畫面を壓擦する重さがない。平に面に延びようとするのであつて、壓擦の重さによる運動の味がない。色にも重さに近いものがある。黄は軽く、青は重い。しかしこの輕重は、實は明暗である。重壓ではない。線の重さの運動過程に生ずる重壓とは、全く性質が違ふのであつて、純粹な重壓ではない。故に線は純粹になるためには、面とならずして専ら運動になりざる處の、その墨で描かれなくてはならぬ。吾等が線といへば直下に墨線を想起す

る所以である。

かくの如くして、色は運動の美を示すものでなくて、存在の美を示すものである。即ち色は形態を運動状態で示さずして、存在状態で示すのである。色も勿論線として用ひ得るのであるが、色が色自身として満足に表現するものは、線ではなくて面である。色は面として用ひられて、はじめて個差と共に熱と光澤とを示し得る。故に色は必然に自己の性情を發揮する爲には、線として用ひられず、面として用ひらるるのでなくてはならぬ。色が面として用ひらるる事は、存在の状態を示すには便宜であるが、運動の状態を示すには不便である。されば運動状態を主とする東洋畫が、色よりも一層純粹にして且運動を表はすものを要求するのは、當然である。

この時線は運動を示してゐる。線が形態を表はす場合であつても、色の如くに靜止的に形態を表すのではなくて、形態を可動的な状態で表すのである。即ち線は人の視覺に結合するよりも、運動感覺に結合する。視覺によつて視られ味はるる形態に結合するよりも、運動感覺によりて感ぜられ味はるる形態に結合する。換言すれば力の感に結合する。附加的な偶然的な、複雑な事情にわづらはさるる事なく、直接に力感の中心に結合する。故に運動を重ずる畫面が、色面よりも、墨線を重ずるのは當然である。線は移りやすく定め難くして常なきものである。常に動きつつあるものである。故に線に

依つて現はされたものは、その形態も亦、動的になる。線は形態を包んで、その全體を可動的にする。即ち線自身の有する、この運動性を形態に滲透させて、形態を沈澱の状態から、運動の状態に移して來る。そこで形態は必然に氣分を帯びて來る。

かくの如く形態を運動形で表現する藝術の特色は、その形態を氣分の中に發育して行く形態たらしむる處にある。これが東洋畫の最も著しい特色をなすものである。例へばこの意向を吾等は、東洋畫の空間取扱法の上にも、明瞭に認める事が出来る。故に一應之を吟味することは、東洋畫の性質を明かにする一助となるのである。しかしこの空間取扱法が、西洋畫の空間取扱法と異つてゐる爲に、東洋畫には空間取扱法即ち遠近法が無いといふ非難を、折折聞くことがある。その爲にも、この考察は一應の必要があると考へられる。

東洋畫に用ひらるる空間取扱法の第一類は、視覺に顯はるる様狀の變化による視覺的取扱法である。形態の表面状態が、遠近によつて變化する状態を描いて、空間を暗示するのである。支那の畫論で、遠人に眼なく、遠樹に枝無し、遠山に石なく、遠水に波なしと言つてゐるのが是である。遠ざか

るにつれて、人の顔からは眼が消え、樹からは枝が消え、山からは石が消え、水からは波が消えた状態を描いて、空間の遠さを指示するのである。しかしこれは決して東洋特有の空間取扱法だとは言ひ得ない。即ち形體が存在する状態で取扱はれて居て、發生状態で取扱はれて居ないからである。

第二類の空間取扱法は、視點移動の方法によるのである。東洋の風景畫では、地平線が非常に高い。西洋の畫面では地平線は高くないのに、東洋の畫面では非常に高い。のみならず、西洋の空間取扱法では、地平線に直交し或は斜交する平行線は、それぞれ地平線上に集中する一點を有するのであるが、東洋畫の空間取扱法では、地平線上に集中點を有せず、依然として平行してゐる。随つて地平線前にあるすべてのものは、遠いものほど高く疊重せられてゐる。故に一度にすべての存在が視盡せるやうに、廣い空間に併置せられる。かかる併置法は細部から其の全部が發生して行く形で取扱はれて居るのでないから、發生的だとは言はれない。發生的だと言はれないならば、發生的なることを特色とする東洋畫の意向と相反するものである。

宋の郭熙が「林泉高致」の中で、山水には行くべきもの、望むべきもの、遊ぶべきもの、居るべきものがあり、是等は何れも皆すぐれた作品であるが、遊ぶべきものが最も望ましいと言つてゐる。故に郭熙によれば、山水畫は遊ぶべき居るべき一境地を示すものと見られて居る。このことは

直にその構圖の上にも、空間取扱法の上にも用ひられる。そこには一本の長い路が、山に沿ひ、水を渡つて描かれる。その道はその風景に遊び住むための道である。その道は、その風景の中にあるから、そのまま描き入れられたものではない。描く人も見る人も、その道に沿つて歩みつつ、その風景を見て行く心である。そしてそれが見て行かれるために、そこにあるものが見られるままに並べられねばならぬ。道に沿つて並べられた自然の姿を、一つ一つ見て行くのである。故にそこに併列せられた自然のすべてのものは、この一本の道を中心にして存在する。即ち觀る人の眼が、道に随つて歩むにつれて、その景觀の一つ一つが發顯して來る。その景觀はただ一度に見らるるよりも、道の進むにつれて漸次に現れて來る展開を持つものとして見らるべきである。かくすれば先にこの並列の方法を以つて、發生的でなく、したがつて東洋畫の傳統と相反するが如くに見えたことが誤謬であつた気がつくのである。西洋畫では、畫面の全様狀が一視のもとにあらはれて來るのであるが、東洋畫では相繼いで一つづつあらはれて來るのである。さればこの風景畫の構成並びに觀照は、視點移動の方法に伴つて展開する空間取扱の一方法を示すものである。

かく視點の移動につれて、空間の深さを示す方法をとれば、畫面の構成は必然的に長くならなくてはならない。視點が畫面の一方より他方向へ移動する爲には、必ず移動するだけの廣さがなくては

ならない。故に畫面は上下に長くなるか、左右に長くなるかの何れか一つである。この時西洋畫は一畫面一視點であるから、正方形となる。正方形でない迄も正方形に近い形となる。かかる點に於いても、東洋畫と西洋畫とは、互に相異なるものがある。

この視點移動による空間取扱法はほぼ四種類ある。形體を一定の方向から見たままにして置いて、それを視る人が、漸次に畫面の一方から、畫面の他方に眼を移して、視て行くやうにする方法がその第一である。前述の風景畫中の「道」の爲せる働は、この種類の第一である。しかし觀者の視線を動かす働の中で、空間の奥行を示すのでなくて、描かれた形體そのものの形の變化に導かれて、必然に視點を變へて行く様にするのが其の二である。例へば其れに接續する前の形體は、視線が水平に送られて居る位置に描かれてあるのに、この形體になると、視線は上空から瞰下ろした形に描かれて居る。この場合には其處に忽ちにして空間の高さがあらはれて來る。例へば人の並列する中で、右の人達には水平に視線を送つた形、即ち地上から見た形で描いてある。左の人達は仰いだ顔や手の掌が、上から見下ろした形に描いてある。するとこの左の人達の示す形の爲に、その上に廣い蒼空が指示される。これは傳鳥羽僧正の「志貴山縁起」の飛倉の卷にある、有名な構圖である。山崎長者の倉が鉢に

乗つて空中に浮び上ると、人達が驚いて見てゐる。この人達の一群の右は水平視で、左は鳥眼視である。そこに倉の飛揚する上空の廣さが見られる。或はまた畫の上部を平視の形とし、中部以下を仰視



新羅山人樹鳥圖

の形とする。この時この二つの觀方をつなぐものは、これを見て行く運動である。中部以下は見上げた形であるから、そこに高さが出てくる。上部は平に觀通した形であるから、そこに深さが出てくる。故にこの畫面は見上げられた高い場所に、打ち開けた深さを示すのである。

第三の方法は、畫面上の一形體をたどることによつて空間の深さを感じるでもないし、畫面上の形體の變化によつて空間の深さを示すでもない。畫面のさし示す所に従つて、そこに空間の深さを感じるのである。横卷で物の形がだんだんに左に展開して行き、最後に家と

家中に坐してゐる山居の人とに眼が集中するが如き構成である。例を新羅山人の「華新羅花鳥冊」の中の一圖にとる。柳の樹がある。柳の最も高い梢は畫面の三分の二にとどいてゐる。柳の梢に五羽の燕がとまつてゐる。燕は簡単な墨の塊のやうである。けれども羽ははつきり強く描いてあるから、燕の體はちやんとしまつてゐる。その燕に、眼と嘴とは、小さいが確かに描いてある。この燕ではかう迄かく必要もないのに、きちんと確かに描いてある。羽や體がこれだけにしかみえぬならば、眼や嘴は當然見える筈がない。見える筈のない嘴と眼がこんなにかにかいてある。そこで眼と嘴は大變重要になる。燕をみると先づこの眼と嘴とそして尾羽に眼がひきつけられる。然るにこの眼と嘴とはちやんと一方向を示してゐる。五羽ともそろつて一方向を示してゐる。故にこの畫に對すれば、みる人の眼は自然に一定の方向にひきつけられる。一定の方向といふのは、畫の右の中空である。この中空に一羽の燕が下を向いて飛んでゐる。體が水平で脚と眼と嘴とがやはり同様にはつきり描いてある。のみならず口にくはへてゐる蟲らしいものさへかいてある。この眼と嘴との示す意向が明かで、これが柳の上の燕の群に向つてゐる。この一羽の燕と、五羽の燕との意向の中に、空間の深さがあらはれて來る。この場合の空間は描かれたものではなくて、意向として示されたものである。新羅山人のこの花鳥冊には、このやうな例が外にもいくつもある。そしていつも鳥の眼と嘴とがこれを示し、尾羽

が之を助けてゐるのは興味がある。

而して其の四の方法は、東洋畫で三遠の法と稱するものである。郭熙の「林泉高致」は、三遠を説明して、「山に三遠あり。山下よりして山嶺を仰ぐ、之を高遠といひ、山前より山後を窮む、之を深遠といひ、近山よりして遠山を望む、之を平遠といふ」と言つてゐる。これは描く人の空間に對する態度を示したものであるが、この根據は、畫家の視點移動によつて、如何にして空間の深さが發生するかを考察する處にある。故に郭熙はまた、「高遠の色は清明に、深遠の色は重晦に、平遠の色は明晦あり」と、それを色彩でいふと共に、「高遠の勢は突兀に、深遠の意は重疊に、平遠の意は沖融にして縹縹渺渺たり」と、それを感情でいつてゐる。即ち山の下から、山の嶺を仰ぎ見る空間取扱法に於いては、その色は清明であり、その感情は突兀である。かかる視點の方向より、空間に高遠と呼ぶべき深さを示すのである。山の前から山の後の方に視線を動かせば、この深遠なる空間は、色彩は重晦に、感情は重疊としてあらはれる。平遠は近い山から遠い山を見渡す場合であつて、色には明晦があり、感情は沖融であり、縹縹渺渺である。何れも下から上に、前から後にと視線を動かしたから生じたものを、描きあらはす事によつて、空間の深さを示さうとするのである。故にこれは畫面上で視線を移動させる事から、空間の深さを感ぜしめるものではなくて、視點を動かすことによつて生じた状態を

描くことによつて、空間の深さを感ぜしめるものである。換言すれば、先の二つは畫面の上を、視線を動かして視るために、空間の深さが生じ、第三は畫の意向に指示されて視線を動かし、そこに空間の深さを感ぜしめる。然るに第四は作者自身が視線を動かした成績が、畫面となつてゐるもので、畫面の上を觀者の方で視線を動かさねばならぬ譯ではない。

かくてこの四種の方法には、以上の如き相違あるにも係らず、何れも視線の方向を移動させることに基いて、空間の深さを示すものである。されば東洋畫はその空間取扱法に於いても著しく構成的であつて、彼の西洋畫が、視覺によつて停止的に之をなしてゐるものとは、全然性情を異にするのである。即ち見らるる變化でなくて、生み行く變化である。ここにかへつて東洋畫の心理的必然性がある。随つて形體を一定の方法で歪ませて、その歪によつて遠さを示すものとは、全く異なるものである。形體を歪せずして、深さを示さうとする所から、東洋畫を浸す構成的な敬虔と、幅蕪とを示し得るのである。

第三類の空間取扱法は、運動によつて生ずる形體の變化を描くことによつて、その形體の運動してゐる空間を示す方法である。形體は運動によつて、刻々にその形體を變化する。その變化の姿を描けば、その形體の運動を知り得ると共に、その形體が運動してゐる空間をも知り得る。而してこの方法には二つの様式がある。其の一はその運動態が一畫面一個の様式であり、其の二は一畫面數個の様式である。單數主體には、走つてゐる馬が、その疾走形のために、その疾走してゐる周圍、即ち道路、丘陵、樹木、草原その他のものの空間存在の關係、即ち深さの關係を示すが如き、その例である。その第二の複數主體では、一畫面中に連續して同一主體が數個描かれ、しかもそれぞれ形體を異にして描かれて居る。そこに主體の連續的な運動が示されると共に、その主體の運動する周圍の空間が示される。この様式は繪卷物に多いのであるが、これも亦いかにしてそこに空間が発生するかを示してゐるのである。即ちその運動を中心にして、空間の發生する状態をあらはしてゐる。これまた發生性空間取扱法の一である。而してこの第三類第二のものは、また畫面をして横或は豎に長さを延長せしむることとなるのである。

第二節 發生形態

かかる空間的取扱法の吾等に語るものは、東洋畫の構成が、發生的であるといふことである。發生的であることは、それは手法として線的であることを示すのである。ここに東洋畫は、全體として線

的であるといふ、著しい特色を生じて来る。線條によつて運動的發生的な特色を最もよく表現し得るからである。しかも畫面は説明的ではない。説明的ならば、畫面は自ら鑑賞の結果を示すこととなり、鑑賞の基く處を示すことにはならない。鑑賞の依據するものを示すことにはならない。故に畫面が發生的であることは、畫面が説明的でないこと、即ち暗示的であることを示してゐる。随つて畫面形式は、存在状態を示さずして可能状態を示すことになるのである。

自然を變形させる爲には、それが變形するだけの必然なる理由が、その變形されたる形體の中に明示されて居なくてはならぬ。即ちその變形の中に、その變形を必然であると認めしめるだけの必然性がなくてはならぬ。換言すれば、それは變形の中で、變形せざる生活力と原理とを示してゐなくてはならぬ。形の歪はその歪を生じた状態迄を、その歪の中に含んでゐなくてはならぬ。かかる發生的な歪であるならば、その歪は、その變形の印象を、單なる變更としてではなくて、その形體の藝術的展開として認めしむるに十分なる必然性を有つことになるのである。故に藝術形體は、この歪のために、博物學的形體の持ち得ない、博くして深い形體を成就するのである。

この形體變形の上に、東洋畫の一つの特色を觀てゐるのは、小泉八雲氏である。八雲氏は「日本美術

に於ける顔について」といふ論文で、非常に暗示に富んだ觀察を示してゐる。それは次の如くである。

日本畫は一見した處、人相の上に一つの因襲がある。この人相上の因襲主義は、個性を類型に從屬せしめ、細部を全體に從屬せしめるといふ法則で、その一部分を説明する事が出来る。例へば日本畫家は、一匹の昆蟲を描くのに、その昆蟲の獨特の運動、その性質を描いて、一目して類型として識別し得るものをみせる。しかも筆をふるふことは僅かに數回で、これを成就してゐる。彼は細密に觀察したとは見えない。實際一目で見たままの様に描く。私達は蟋蟀や蝶や蜂が、何處かに止まつてゐるのを見る瞬間に、身體の一一の細部を見はしない。私達はただ如何なる動物であるかを決定するに足りるだけのことを觀察する。私共は類型的のものを見るのであつて、決して各個體の特異の點を見るのではない。極めて綿密な細部は、その細部をみれば、かへつてその類型が認められるといふ様な場合に限つてかく。例へば一本の光線がたまたま蟋蟀の脚の關節に當つたり、或は蜻蛉の甲から、複色の金屬的閃光を反射したりする様な場合に限つてかくのである。彼は種族の形態的法則、即ち象徴的に言へば、形體の裏面に潜める、自然の思想を示すのである。故にこの手法は、科學者をも驚嘆せしむる事がある。アルフレッド・ラッセル・ウォラス(ダルキンとは關係なく、全く獨立に自然淘汰説を發見した科學者)は、日本畫家のかいた植物の寫生畫集をみて、一莖、一枝、一葉、悉く一氣呵成に一と筆で出來てゐるが、極めて複雑な植物

の性質と、配景とが甚だ巧に描かれ、また莖と葉との關節は、最も科學的に示されてゐると言つた。これは類型の性質と類型の法則とを示すからである。以上が小泉八雲氏の日本美術についての觀察である。(小泉八雲全集 第五卷參照)

この類型をかくといふことは一つの歪である。個個特殊であるべき形體が、かくの如き類型であるならば、藝術の形體としては、歪めるものである。

ここで自ら一つの疑問が起る。東洋の藝術が、かかる類型を描いてゐるのに、どうしてそれが概念にならず、博物學の説明圖にならず、「彼はそれを生かしてみせる」事が出来るのであるか。「彼はその一枚一枚の翹面に、一本一本の翹脈を現はしたり、その觸角の各關節を示したりすることはない」し、また「花を描くに際しても、畫家は一個特殊の花でなく、類型的の花を描く」のである。随つて東洋畫の形體は、この點で瞥見された形體である。

だから彼の寫實主義は、ただ不易性、一般性及び類型の研究のみが現はれて居るにも係らず、彼は正しく寫實主義者であつた。そして普通的事實の綜合を示し、自然を法則の體系化したるものとして、日本畫はその手法上、眞正の意味に於いて科學的である。(小泉八雲氏)

東洋畫の寫實は、個差に向ふのでなくて、不易性、一般性、類型性に向ふのである。普通的事實の綜合として、寫實的であると言ふのである。然らばこれは博物學的、自然科學的の眞實であつて、藝術的眞實ではない。博物學の挿畫が示す眞であつて、藝術作品の示す眞ではない。藝術の寫實主義は、類型から離れる處にあるのであつて、類型に向ふ處にあるのではない。故に類型から離れることを目的とする寫實主義が、類型を目的とする類型主義と一致するとは考へられない。換言すれば、瞥見したるものが最も科學的であるとは、吾等の理解し得られぬ所である。且ロダンが日本の藝術は、非常に忍耐強い觀察と、極めて些細なるものにふくまれて居る美の探求とによつて、すぐれてゐるといつた觀方とは、兩立しないのである。些細なる細部にふくまれる美を描くといふ觀方と、類型を描くといふ觀方とは、兩立することが出来ない。ロダンの觀方からは吾等の藝術の寫實主義が導かれるが、八雲氏の觀方からは、かへつて非寫實主義が導かれるのである。故にこの兩者間の矛盾を除去する爲には、この類型主義が、如何にして寫實主義なるかを示さなくてはならぬ。ここに於いて小泉八雲氏は、次の如き明瞭なる言葉で、この關係を最もよく言ひあらはしてゐる。

日本の寫實主義は、ただ「形成中の容貌」、或は寧ろ形成中の容貌の一般法則を私達に與へる。

この「形成中の容貌」の語は、極めてよく東洋藝術の特色を言ひあらはしてゐる。

東洋藝術の形體は、小泉氏の言へるが如く、形成中の形體である。形成し終つた形體、完成しつゝした形體ではない。完成し盡した形體、即ち存在形體として描くのは、西洋畫である。西洋の畫面は、既に完成した形體を描いてゐる。如何に形成せらるべきかといふ、未來の形體ではない。現在完結した形體である。西洋の畫布は、繪之具の保持體である。幾度も幾度も重ねて塗られ、そして一定の效果に達する迄、塗らるのである。然るに東洋の紙は之と異なる。繪之具や墨を保持するのでなく、繪之具や墨と一緒になつて、藝術形體に融け入るのである。故に東洋畫で紙の上に、墨の一點をうつのは、紙に墨の一點を保持させるのではない。紙の中にある紙の性質を、墨で動かすのである。墨は紙を動かすばかりではない。紙によつて自らも動かされるのである。紙に墨をつけるとは、紙と墨とを一緒にして動かすのである。西洋畫の畫面は、繪之具の上に繪之具を築いて行くのである。東洋の畫面は、繪之具の上に繪之具を築いて行くのではない。繪之具や墨が紙と共に動くのである。随つて西洋の畫面は、構成せられた形體を示し、東洋の畫面は、これから形成せられて行く形體を示してゐる。繪之具と墨とが、紙と共に動いてゐては、その形體は定位しない。故に東洋畫の形體は、これから形成されるものを示すのである。これが蓋し「形成中の容貌」の意味であらう。

東洋畫が瞥見した形體を描くといふのは、決して東洋畫の輕卒を示すものではない。瞥見するに、瞥見するだけの用意がある。他の例を以つて言へば、茶室の花がある。

花瓶の花の如きも、書院にては、立花^{りつくわ}、生花を用ふと雖も、草庵にては、挿花^{さくわ}と稱し、無造作拙速の花を用ふ。蓋し花はもと一時、目を慰むるに過ぎざれども、而も生花者流は、なるべく長時間之を活かし置くを本意とし、茶家において唯瞬時の興に備へ、幾分か禪味をふくむものの如し。故に花を生くると云はず。俗に之を挿入^{さしいれ}といふ也。三齋公夏の茶會に、朝顔の花を入れられ、會席の央通ひの者に、花ははやしほれたりやとありしに、其のまま見事なる由答へしかば、夫れ面白からず取入れ候へとありて、

よしさらば散る迄は見じ山櫻

花のさかりを俤にして

と口ずさまれし如き思ひ見るべし。(無茶話法)

この消息は、瞥見の中に、永劫なるものを捉らへようとする用意である。されば根柢に此の用意がなくては、雪舟や鳥羽僧正や梁楷などのしたやうな瞥見はなし得ない。一視の中に全體をみるのである。故にこの一視は、卒然たるが如くにして、しかもそれは末の末まで見通した卒然である。端の端まで見通した卒然である。その視られた刹那に其處に停止した卒然ではない。その卒然の中には、そ

の用意を完成せしめ、その卒然をして必然ならしむる可能性がある。さればこの瞥見形態は、その中に凝視を可能にする凝視形態がある。故にこの瞥見は凝視にたゆる瞥見である。必然を完成する瞥見である。必然を完成せんとする卒然である。

かくて東洋の畫面形態は、卒爾たる假初の形態の中から、確然たる永劫の形態を成立せしむるものである。換言すれば、完成を示す存在形態でなくて、完成に向ふ傾向を示す可能形態である。今あるべきものでなくて、將にあるべきものである。傾向としてあるものを示す「形成中の」形態である。さればこの可能状態をたどつて行けば、それは瞥見の中から生起して來る細部に會ふであらうし、その細部は瞥見の用意が見落さなかつた細部であつて、しかもその細部は完全に全體に従屬しつつ、一隅につつましやかに存し、やがて全形態の展開をまち、その展開の中で、生生と生きて來ようとしてゐるのである。細部は芽である。この芽の探究の後に、類型的の全體が、一瞥の形で捉へられるのである。

東洋の藝術が今あらはしてゐるものは、類型である。しかしやがて現はるるものは、もつと適切に言へば、現はるることを傾向づけるものは、類型の中に働いてゐる「細部」である。類型は細部によつて見透した全體である。類型はこの故に用意である。根氣づよい細部の探究の後に達した全體である。かくて東洋の藝術は、それが類型的であればある程、特殊的である。類型的であればある程、細部的である。換言すれば東洋の藝術は類型を以つて細部となすのである。これが科學的であると言はるる所以である。科學は特殊を包含する類型であるからである。必要に應じて特殊となり來る類型だからである。東洋の藝術は科學的ではあつても、しかし科學ではない。細部が説明に役立つのではないからである。細部は類型の基礎としてかくれてゐるが、細部を説明的に求めようとしても、不可能である。細部は畫面にかくれて、しかも類型の中に姿をあらはすのである。即ち畫面は細部の傾向性によつて、保持せらるるのである。

故に東洋畫に於いて、畫面の有するかかる傾向性が、如何にして生ずるかは、實に重要な問題となるのである。西洋畫の畫面を觀察すれば、西洋畫の畫面を構成する様狀は、面に集中してゐる。ものの形を面として見ることに、面の構成として見ることに、それが西洋の畫面の通有性である。之に反して東洋の畫面は、面で構成せずして、線で構成する。線で描かれ、線の關係で存在する。西洋畫が面形態である時に、東洋畫は線形態である。この差が、西洋畫を存在形態とし、東洋畫を可能形態とするのである。ここに於いて線が如何なる性質を有するかを吟味しなくては、東洋畫の特殊な性質は理

解せられない。線を理解することは、東洋畫を理解することの鍵である。換言すれば線を理解することが、東洋畫の「形成中の」形體を理解することとなるのである。

第三節 線 形 態

線の問題の第一は、線が如何にして發生するかといふことである。その第二の問題は、線は如何なる性質を有するかといふことである。この二つが中心の問題である。

今迄普通に考へらるる處によれば、線は點より直接に發生せられたものである。點は線となり、線は面となり、面は塊となるといふのが、普通の展開の順序である。この考へ方の基礎には、物の形を單純なる形體から、漸次に複雑なる形體に向つて展開したものと考へようとする要求が横つてゐる。

しかしこの考へ方は、してはならぬ豫定を既にしてゐる缺點がある。點が線になるとは、點をしてある一方に展開させることを考へるからである。點の方向を一方に限定して、その展開を考へるからである。線が展開の衝動を有することは、最初の假定である。しかしこの假定は避け難いものである。この假定を否定すれば、點はあくまで點であつて、線や面やその他の形體は、點とは發生的には無關係である。けれども點が展開の衝動を有することは、證明し得ない。理論的にそれは一つの假定である。しかし吾等の直観は、點の展開を一つの事實として肯定し、この假定を支持するのである。

故にもし點の展開性を許すならば、それを一方に限定して許すといふのは、自然ではない。何故に點の展開を一方にばかり決定しなくてはならぬかといふ理由は、少しもないからである。故に點の展開を考へるならば、展開の規定し、制抑せられた、或は指導せられた状態ではなくて、無指導、無規定、無制抑の状態で考へなくてはならぬ。一方に制限すれば、その方向に線の生ずることは勿論であるが、この一方に制限するといふこと自身が、もう既に線を豫想してゐることである。随つてこの出發は既に結果をふくんでゐる。これは決して正しい考へ方とは言ひ得ない譯である。少くとも自然なる考へ方とは言ひ得ない譯である。

されば點の展開の可能性を許し、しかもその展開の無規定なる、自由なる状態を考へると、それは線ではなくて、塊である。點が展開し得るだけ自由に展開したならば、點はその周囲のあらゆる方向に展開をはじめに相違なく、その展開の形態は塊である。されば點の展開は塊である。

點の展開が塊であるとするならば、塊の展開は何であらうか。展開を完成した塊は、完成の状態の中で、面を生ずる。面は塊の展開の完成と満足とを現したものである。面は塊の歡びである。然らば面はその展開の完成に於いて何をあらはすか。ただこの場合注意を要するは、面の展開完成と、塊の

展開完成とが同一なることである。塊が展開を完成した時には、面も完成した時である。故に面の展開完成が何を生ずるか、塊の展開完成が面の外に何を生ずるかといふ問題と同一である。面は塊の象徴である。されば塊はその展開の完成として、自己の象徴たる面を持つのであるが、面と共に何を持つか、それがまた大切な問題である。

この問題を解決する爲には、暫く塊體の容貌を吟味しなくてはならぬ。塊體は塊體の終る處、即ち塊體をつつんでゐる空氣と接觸する處に、必ず一つの限界を有つてゐる。この限界は一定の方向に展開してゐて、その展開は任意でもなければ、多方向でもない。この限定された一方向の展開が、線である。そしてこの線は、實にこの塊體の輪郭線である。一定の方向よりの觀方は、必ず一つの輪郭線を決定する。一つの輪郭線は、一つの視方向に基くものであるから、方向を異にすると共に、そこには異なる輪郭線が生じて来る。故に塊體は無限に豊富なる輪郭線を有つてゐる。これが塊體の線條無限包藏性である。

随つて線の發生は、面の限界、即ち塊の限界の限界としてあらはれる。しかも一つの方向をとつてゐるから、面或は塊の展開の方向限界としてあらはれる。面及び塊は一つの擴がりである。それが方向の形で、換言すれば運動の形で表示されるのは、線に依つてである。塊體は展開の完成に於いて、自己を運動の形で即ち線の形で、限定するのである。故に線は塊體の最後の象徴である。塊は擴がりとして面に象徴せられ、運動として線に象徴せられる。

このことは色と墨との兩者を以つて比較しても明かである。色は擴がりである。擴がることを衝動としてゐる。故に一定の廣さにぬられなくては、色は自身の輝をも熱をもあらはす事は出来ない。色はぬられる擴がりを必然の性質として居るのである。しからば色は延びさへすれば、それで満足であるかといふに、決してさうではない。延びて行つて最後には、自然に輪郭を得んことを要求する。輪郭なしには色は完結しない。色は完結する爲に、自ら輪郭線を豫想するのである。故に色は輪郭線によつて支持せられ、定位せられる。ここに色は畫面の上で面的であること、即ち塊體の象徴たる意味を有する。随つて色は線ではない。色は擴がることを目的とするから、延びる事には専らでない。色は塊として、面として存在し、存在形體を現すのに適當である。然るに線は延びるものである。そして塊の如き重量を持たない。純粹に運動になつてゐる。線は運動になり切ることが出来る。運動になり切る事が出来るのであるから、擴がる性質を持つ色とは異つた性質である。墨は色ではない。色でない墨が、線描に適するのはこの爲である。墨でかく畫は、形體が存在の状態でなくて、運動の状

態である。運動態で物をみるのが、線畫の特色となる所以である。

點が塊になるのも、亦一つの運動である。線だけが運動ではない。線が運動であるならば、面も塊も運動でなくてはならぬ。さういふ考へ方も成り立つ譯である。

しかし塊になる展開は、その展開運動の過程を示さない。吾等は展開したものを見るのである。展開をみるのでなくて、展開せるものを見るのである。故に塊には展開を感じない。存在せる形をみるのである。存在すべき形をみるのではない。形成中の形を見るのではない。形成し終れる形を見るのである。可能態を見るのではない。即ち可能の成就せられたる形をみるのである。傾向の中でみるのではない。成し遂げられたるものを見るのである。塊と面とを存在と見、運動として見ない所以である。

然るに線は之と異なる。A B線は、面が展開して來た究極であると共に、AからBに向ふ面の展開を示す。故にA B線は一面に於いて展開の完成であると共に、一面に於いてはその未完成である。完成と共に未完成を示すのである。形成と共に、形成しつつあるものを示すのである。形成の中で未形成を示し、経過の中で完結を示すのである。形成の未完成、経過の完結である。換言すれば線は存在の

中で形成を、形成の中で存在を示すのである。線が運動であるといふのは、この意味である。故に吾等は線を面と比較し、塊と比較すれば、面や塊の有する形成完了よりも、その有せざる形成過程を感ずる。されば塊を輪郭線でたどるといふことは、塊を運動でたどることである。換言すれば、存在を運動化して見る事である。存在を動態としてみることである。彫刻を見るに、輪郭から見ると、面或は塊から見るとでは、その感受に相違があるのは、この故である。

ここまで吟味して來ると、小泉八雲氏が、東洋の藝術の形體が、形成中の形體であるといったことと、東洋畫の形體が、線的であるといったことが、全然同一の意味であることが理解せられるであらう。東洋畫が線的であること、即ち描かれたものであることは、すべての形體を、形成中の形體として見ることから生ずるのである。西洋畫が面的であること、即ち塗られたものであつて、描かれたものでないことは、形體を形成中のものと見るのでなくて、形成し盡されたもの、現にみるが如く存在するものとして見る所にあるのである。

然らば線は最後のものであらうか。線はその完成に於いて他のものを生じないであらうか。これが

問題となるのである。

線は完成すれば點になる。點の中で線は完成するのである。故に點には二つの相異なるものがある。未展開の最初の點と、展開し完成しつくせる最後の點とである。最初の點は素朴點であり、最後の點は展開點である。この兩者は同一の様に見えて、しかも決して同一ではない。雪舟の點、池大雅の點は、それはただ單なる點の集合と見えて、しかも單なる點ではない。木の葉であり、若草であり、苔である。雪舟の毛利家の「山水畫卷」や、大雅の「十便圖」をみれば、直にその消息が理解せられる。

狩野元信の畫が、元信として定位せられる鑑定上の重要な性質の一つは、その點である。元信の點はどんなに小さい點であつても、必ず墨は下にたまるのである。どんなに小さい假初の點でも、どんなに早く粗末にうつた點でも、必ず墨が點の下にたまるのである。これは點の中を、筆が上から下まで動いて行つて、そして筆先が點の底まで届いた時に畫面から離れるから、下に墨がたまるのである。故に墨が下にたまるといふ事は、筆先が點の中を、必ず上から下まで動いて行つたことを示してゐるのである。もし筆が點の中を動かぬならば、墨は點の上にたまらざる筈である。筆の先が紙についたまゝ、筆の先はそこに止まりながら、筆がおさへられて、筆の元毛の方が紙について、點の形になつた

時に、筆が紙から離れる。離れる順序は先づ元が離れて、それからだんだんに先に及び、最後に筆先が離れる。そこで墨が點の頭にたまらぬ。即ち筆先は、はじめに紙の面についた處を、そのまま動かずに居たから、墨のたまりは、點の始部、即ち上に生ずるのである。かくの如くして、墨のたまりが、點の上部に生ずるものは、押へられた點であつて、描かれた點ではない。素朴點であつて、展開點ではない。元信の如き點は點であつて、しかも線である。線が描かれると同一にして、點が描かれてゐる。これが展開點である。素朴點は押へられただけの點であつて、點の中で筆先は動いてはゐない。展開點は描かれた點で、點の中で筆先が動いてゐる。

されば點は、その展開の順序を追つて塊となり、面となり、線となり、最後にまた再び收縮して點となるのである。そして塊を中心とするものは彫刻であり、面を中心とするものは西洋畫であり、線と點とを中心とするものは東洋畫である。しかも東洋畫の線が、點の中にかへる性質は、東洋畫が畫面を短省にして、しかもその形體を發生形ならしむるに適するのである。一つの點が既に、その中に運動をふくむのであるから、この運動性はその形體を完全に、運動形體たらしめ、運動によつて形成せらるる形體たらしめる。畫面が類型であつて、しかも概念ならざる所以は、此處にあるのである。

ここに於いて線が如何にして發生するかといふ線發生の問題、並びにそれに連關した問題は一先づすんだ。故に線の性質如何といふ第二の問題にうつらなくてはならぬ。

線の性質は、第一に向きがある。向きとは線の展開の方向である。展開が水平であるか、傾斜であるか、直立であるかといふ様な展開方向である。第二に太さがある。向き及び太さの法則は保守性の法則が中心になつて居る。自分の持つてゐる向きと太さとを、なるべく長く保持しようとする性質である。故に變化を生命とする線運動の中では、さまで重大な性質であるとは見えない。

第三は線の描かれる速さである。速さは變化的である。刻々に變化する、この自由な可變性は、線の重要な一性質をなして居る。例へば太さが急激に細くなるやうな變化や、水平線が急に直立線に方向を變へるやうな變化は、太さ、向き其の者としては、適當ではない。さういふ激變は、力の持續の無系統、即ち力の不純薄弱を意味してゐる。然るに速さの變化は、線運動の自由を示すもの、換言すれば面展開の可能性の豊富を示すものであつて、力の薄弱を思はせず、力の豊富を思はせる。その故に向き及び太さの激動にも、この速さが加はれば、それは力の挫折ではなくて、かへつて力の新生として感ぜられる。線の向きと太さとを急激に變化させて、しかもこれを內的に必然ならしむるものは、この速さである。随つて速さが、線性質として、太さ並びに向きに比して、より重要なことを知り得るのである。

線の第四の性質は、重さである。線の重壓である。線の重さは、線の描かれる働きの中で、筆の毛が紙を壓擦する度合である。軽く筆が動いて、紙を壓擦することが少なければ、重さが小さい。筆が強く紙を壓擦すれば、重さが大きい。毛の切れない筆よりも、毛の切れた秃筆の方が、壓が大きい。畫も漸く進んで宋代になり、純粹の水墨線描寫が行はれる様になると共に、この線の重さが重要な位置をしめて來て、秃筆が意識的に用ひられる様になつた。それ以前の唐代にも或は秃筆が用ひられた事がないでもあるまい。筆が使はれてゐる間に毛が切れて、それをそのまま使ふといふ様にして、斷續的に用ひられたことはあるであらう。しかしこれは正則な筆の性質として用ひられるのではない。然るに宋代には秃筆が意識的に正則的に用ひられ、秃筆でなくてはなし難い線の意味を出す様に努めて來た。秃筆ならばそれぞれの毛端が、ぼりぼりと一紙にふれて、十分に紙の面を壓擦する。先銳の筆では、毛が一束にまとまつて、その先の毛だけが紙に觸れる。毛の一本一本が獨立にふれることはないのである。線の重さの美は、東洋の様な線描の國でも、猶その成立する迄に、可成り長い年月を費してゐるのである。これでも線の重さの美が、線の美として高度のものであることが知られる。

この筆が紙を壓へる力は、速さよりもつと變化的であり、隨つて線の中最も精神的な重要な性質をなしてゐる。線の生命は一にこの重さにあると言つてもよい程である。線にこの重さの變化が加はれば、速さの變化だけではまだ完成し得ない様な、激しい屈折をも、起伏をも、力の充實として容易に成し遂げるのである。重さはこの故に、如何なる線形をも、自己の力で完全な線にして行く。向きや太さの保守性は、非精神的な性質である。之を精神的な性質に變へて行くのは、一にこの重さである。されば線の性質中、その中心の位置を占めるものは、この重さである。

しかし前に線の特徴は、完全に運動になりざる所にあると言つた。塊の如き質量と異つて、完全に純粹に運動になりざるのが、線であるといつた。それにもかかはらず、ここに重さを以つて、線の中心性質と見るのは、矛盾ではあるまいか。線から重さをとり去るほど運動は自由になり、且純粹になるのではあるまいか。かういふ疑問が起るに相違ない。しかしこれは誤である。線運動の自由といひ、純粹と言ふことは、方向の變化と、速度の變化との自由と純粹といふことにのみ集中せられる筈はない。ここでいふ線は、もともと畫面上の線であるから、それは描かれた線であり、描かれる働を持つた線である。描かれた線である限、そこに毛が紙をおさへる働を除くことも出来なければ、また

除く必要もない。そして描く働は、この壓の上に最も強く濃くあらはれるとすれば、重さは更に積極的の價値を有するのである。方向の變化、速度の變化の如きは、描線でなくても運動の中ならば常にあらはれる。しかし方向と速度とが、その基礎を重さに置いてゐない場合には、必ず浮動する。描線の場合には、向きも速さも太さも皆、この重さの變化として生じて來るからである。即ち紙を壓さへる力の變化が、この線の各性質の變化として展開するのである。素朴點は、單なる重さである。しかしこれが展開して展開點となる過程の中に、様様の性状を表出する。しかも素朴點より展開點を通ずる性質の中心は重さである。故に重さは線の障害となるかならぬかといふことよりも、もつと根本に、重さなくては、描線は成り立つか成り立たぬかといふ問題がある。かくの如くして線が重さで描かれ、重さの中に他の諸性質が位置づけられる處に、線の内面的な構成を感ずることが出来るのである。

日本の畫と、支那の畫とを比べると、日本の畫は大體に於いて線の質が單純である。單純であると言ふのは、線の太さ、向きについての差異でなくて、速さに結合した重さの差異である。日本の畫家には支那の畫家の様に、非常な筆の速さで、しかも紙面を壓して行く線はかけない。雪舟のやうに大きな堂堂たる畫をかく畫家でさへもさうである。雪舟は筆を紙に置いて、急かすあわてず、ずるずる

と紙の上をひいて行く。重さはあるが、速さはない。重さがあるから、どんなに小さい一羽の鶏でも、一片の山でも、それが大幅の持つ堂堂たる味を持つて居る。四條の畫は、如何に大幅でもなほ小品の味である時に、雪舟の畫は如何に小幅でも、猶大幅の味がある。四條は筆を倒してかく。甚しい時には、芒の葉をかくのに、紙を横にして葉の方向に筆を倒して、筆をひいて行く。毛は墨をふくんで紙の上をすべつて行く。しかもその毛が、狸毛のしやんとした毛であるから、毛と紙との關係が一論理的に明晰であつて、線の外側は削つたやうにはつきりと端麗にかたづいて行く。四條は雪舟とちがつて、速度の方を中心にして、筆の壓をなるべく小にして、線を成り立たせて行くのである。雪舟は秃筆を用ふる外に、藁筆をも用ゐてゐる。藁の穂先を糠味噌につけて筆にしたのである。これがかいた線は、壓そのものと言ひ得る程、重い線である。

かくの如くして、速さはすてても、壓をとつて行かう、壓そのものの中に終始して行かうといふ態度と、壓を捨てて、速さそのものの中に終始して行かうといふ態度とは、著しい相違である。この速度を中心とする傾向は、いはば近世風である。これは必ずしも美術の方面ばかりではない。文學の上にも、更に人人の生活の上にも、速さを基礎とすることは、近代風である。徳川の戯作地口の類、何れも速さでなくて何であらう。現代の文學、現代の都市生活の好尚、これも速さでなくて何であらう。ことに現

代に於いて流行性を有する音樂、映畫、文藝は、全體が既に速さそのものになり終つたかの感がある。

註一 ここまで書いて來て思ひ起すのは、垣内松三氏より聴き得た、燕村の用筆の話である。燕村の筆は軸が長くて、毛は羊毛の長いものであつたといふ。やはらかい羊毛で、その上に長い毛であつては、紙殊に生の紙に線をひくことは困難であらう。毛は紙にすはれて動かなくなる。それでは立意の十分の一も表はし得ない。そこでこの筆でかくには、第一に動機の充實を要し、第二に懸腕であることを要する。そこで燕村の畫をみると、線は伸強い。線の太さは、なる程細長い筆でかいたに相違ないと見える。しかし線はこはくて強い。するとどうもその畫は強い剛い狸毛などの細長い筆ではないかといふ疑問が生ずる。小川芋錢氏は先年一年の間も丹波丹後の地方に居て、燕村の作品を熟視して來た。そこで芋錢氏にこの事を話して教示を乞つた。すると芋錢氏は言下に、「羊毛でせう。羊毛でなくてはあは強くかけません」と言つた。羊毛でなくては、あは強く書けないと言ふ言葉は、意味がある。羊毛の細長い筆でかく線は、静かではすはれて溢ぶる。溢ぶらぬ爲には、それを非常な早さで走らせなくてはならぬ。そこへ動機の充實と懸腕とを持つて來ると、それはびつたり落ちついて、あの強い線が出るのである。柔軟な長い筆で、かへつて、強い線がかけるといふのは、意味の深いことである。そしてこのことは要するに、燕村が速度で線を描くといふ一つの工夫に盡される。この點で燕村も亦近代人である。

註二 總體日本人の筆の毛は粗い硬いものが多く、支那人は殆ど羊毛一色と云つても宜い。そして特に畫筆と云ふものはなく、書畫共通で、書筆を以つて畫を寫し、畫筆を以つて書をかくと云つた有様である。

羊毛は柔かくて粘着力が多く、つかひ馴れない人には非常に使ひ難く、恰も雪駄履きでぬかるみへ這入つたやうに自由を失ふものであるが、つかひ馴れば、畢竟同じことである。そして少し使ひ締めると柔かい毛が磨切れて、粗毛のみが残るから一層使ひよくなる。(橋本關雪氏、西畫の道程)

註三 線については小著「繪畫に於ける線の研究」参照。

然るに支那の畫面は、日本の畫面と違つてゐる。支那の線は、日本の線と違つてゐる。線が強く、剛くて、速くて、しかも味はれて居るのである。換言すれば速くて重いのである。ここに吾等は支那の體力を感じ威力を感じるのである。支那の線には日本の様に柔軟なしなやかな味はない。ともすれば疎剛に墮するのである。日本が柔軟な草假名などを創始してゐる時に、支那はその墨が金を徹し、木を徹すといふが如き沈痛な描線を創始してゐるのである。

これでほぼ線の問題は終つてゐる。なほ更に論ずれば、線の描かれる場合の直倒の問題があるが、之は暫く措いて、ここに類型化の問題にかへらねばならない。

この問題の出發は、東洋の藝術は類型的であるが、これが概念的な、抽象的な形體とならぬのは、その寫實主義からである。その寫實主義は瞥見的な形體に向ふもので、細部を細部として獨立させ、細部の特異性を強調して、それによつてその個體を、特異性あるものとしようとはしてゐない。この類型的にしてしかも瞥見的な寫實主義は、どこで抽象的概念となる危険からのがれ得るか。東洋の藝術が類型的でありながら、しかも極めて科學的な正確さを有する所以は、何處にあるかといふのが問題であつた。そしてそれに對して小泉八雲氏は、あの深い洞察によつて、それが形成中の容貌を描くからである

といつた。然らばこの形成中の容貌、即ち傾向性の形體は、如何にして描かれるか。不十分な形成、不完全な形成を描くことは、形成中の形體を描くことにはならない。そこで線の問題に入つたのである。

線は既に述べたるが如く、存在形でなくて、一つの傾向である。傾向の中で、過程の中で、存在を示すものであると言つた。そして同時に事實として線を強調してゐるのは、東洋の藝術の特色である。これは決して偶然ではない。この線の可能性によつて、傾向性によつて、形體を傾向の中に置くのである。西洋の藝術は存在形であり、東洋の藝術は傾向性であるといふ事實は、かくてこの線形體であるか、面形體であるかといふ問題に集中してゐる。そして線の性質中、速さと重さとが線を中心生命であるから、これによつて形體を傾向性の形體たらしめるのである。故に藝術の形體が類型的であり、且傾向的であることが、東洋の畫面形體を簡素にし、單純にして來たのである。この單純な形體、類型的な形體が、缺乏にあらず、概念に非ずして、永久に生育する形體となり得ることは、畫面上の手法として、線の使用せらるる理由となるのである。

東洋に線が發達したといふことは東洋畫の畫面を簡素にし、類型化したことになり、東洋畫が簡素を欲し、類型を欲することは、またこの線描を助けることになるのである。この兩者は互に相依つて、東洋の藝術をして、深簡ならしめたのである。

第二章 東洋畫の性情

第一節 支那畫の性情

第一項 支那畫の萌芽

支那の繪畫史は六朝からはじまるのであるが、六朝以前にも繪畫の發達してゐたことを吾等に知らしむる様様の材料がある。たとへば漢代に王昭君の話がある。王昭君は元帝の後宮の一人であるが、元帝の時に後宮が多いので、肖像畫を以つて美しい婦人をめすことにしてゐた。随つて後宮の婦人達は畫家にとり入つて美しく描かれることの工夫をした。王昭君は自分の容貌には自信があるので、さういふ工夫を少しもしなかつた。その時匈奴から漢に對して美しい婦人を求めて來たので、元帝は肖像畫の中から最も醜い婦人を選んで送ることにし、その選にあつたのが王昭君であつた。帝が王昭君の美しいのを知つた時は既に晩く、畫家達を死刑にした。その畫家の中に毛延壽が居、その富は巨萬に達してゐたといふことである(西京雜記)。これによつて、漢代には信用し得るまでに肖像畫の寫實的要素が著しく進んでゐたことを知り得るのである。

純粹の繪畫ではないが、漢畫の性質を語る重要な遺品は畫象石である。その主なものは山東省の孝堂山祠と武氏祠とである。孝堂山祠は漢の孝子郭巨をまつた廟で、廟内の石室に陰刻の畫がある。壁畫に残つた後人の題銘で、この西室が永建四年(西曆一二九)前に作られた事が知られる。武氏祠の作られたのはそれより二十年程おくれた建和元年三月(西曆一四九)であつて、この方の畫象は前者と違つて陽刻である。

此等の畫象石の共通性質は、ほぼ二つである。第一は弾力性の特色であり、第二は群落性の特色である。そして弾力性の特色は二つになる。個個の形體の上に於ける弾力性と、全構成の上に於ける弾力性ととの二つである。陽刻でも陰刻でも、共に面を基礎としてゐる。しかしそれは面にはじまつて面に終る形體ではない。徹頭徹尾面に終始する形體ではない。面にはじまつて線に終る形體である。この畫象石の面は、面それ自身としても緊張してゐるのであるが、その緊張してゐる面が線として收約せられて、一層緊張するのである。面はその象徴たる線によつて、緊張する。自律的に緊張する。随つて緊張は、第一に線それ自身の中にあり、第二に線に收約せられる面の關係の中にある。かかる二重の

緊張によつて、面の感情の高まつて行くことは、馬の胴や尻が、脚となり踝となり蹄となつて行く形の收約の中に、明瞭に見ることが出来る。かくの如くして面は線の中に強まつて行くから、線はその中に面の性情を表徴し、そこに形體の撓屈が生ずるのである。この撓屈は、形體を感性的の存在として示すよりも、意志的存在として示すのである。意志的持續の中に、形體の持續を見、形體の變化を意志の變化としてあらはしてゐるのである。故にこの面を線にかへる働は、形體を意志にかへる働である。

この要求の上に既に東洋畫が後にとるべき傾向を看取し得る。これが弾力性の第一の特色である。弾力性の第二の特色は、構圖の上の緊張であるが、その特色は餘白を置かず、形體をぎつしりとつめて並べてゐる處にある。例へば最も重要な形體を前に大きく置き、その空隙に他のものを置く。しかも遠いものでも、形をやや小さくしてゐるだけで、そのまま主體の上の方に並べる。馬の四分の一位もある大きい鳥が居、その鳥の體の下には、渦狀の雲がついてゐて、雲中高く飛ぶ鳥なることを示してゐる。かくの如くに散列し填充する空間の取扱法には、まだ空間の深さを示すことが工夫されて居ない。空間はそれぞれの者を散列せしめる一つの平面に過ぎない。故にここには形體が感ぜられて、空間が感ぜられない。この意味でこの畫象石には空間がない。

かくの如く形體と形體とが近接してゐるから、その感情は切迫し、緊張する。形體がそれ自身既に緊張し弾力性を有してゐる上に、その構成がまた弾力性を有し緊張してゐるのであるから、全體の上では、二重の弾性となつてゐる。戦争などの場合には、その混亂が一層激しく、殆ど渦卷くが如くである。この激しい運動の渦卷きは、またそこに急激な逼迫した息ぐるしい程の緊張を生ぜしむるのである。これが畫象石の弾力性上の特色である。

この弾力性の特色、特にその第二の構成上の弾力性の特色からして、群落性の特色を生ずる。逼迫した形體の集合は、馬や虎や孔雀やその他の動物を、人間生活の中に持つて来る。動物の生活が人間の生活の中に立入つて、密接に人間と交渉してゐる。故に人間の生活はこの點からして、一種の不思議な影響をうける。周代の器物は動物の形態の浸潤によつて、神祕な動物的な調子によつて、原始の世界の消息を示してゐる。その様にこの畫象石も、その動物生活の混淆から、神祕なる世界を示してゐる。しかし植物は取扱はれることが少い。その上に人間の生活に立ち入る迄に其の關係が深くされてゐず、人間並びに動物の一群の生活を補充するものとなつてゐる。植物は僅かに附加的孤立的なる形で存在するのみである。樹枝にとまる鳥があつて、植物と動物とは關係するが、人との關係は疎遠である。まだこの當時には、植物に對して十分なる觀照が現はれなかつたのである。

随つて畫象石の作者の興味は、人と馬と車とに集中してゐる。その上に人も馬も車もそれぞれ類型的であつて、各個體の形體上の變化と相違とは、あまりに著しくはない。けれどもその類型的な形體が、集合狀態の逼迫の爲に、そこに一種の群落的な空氣が醸されて、その空氣に滲潤されるので、類型的とは感じさせないで、かへつてその形體に親みを感じしめる。この群落性は、やがて人の生活を動物の生活と近づけ、随つて花鳥畫、山水畫の生起をうながすことになる。かくの如くして、畫象石は吾等に、當時の繪畫の様狀を指示するのである。(小著、「支那繪畫史」第一章參照)

支那六朝期の繪畫の遺作は、燉煌石室等の中に發見せられた如きもの以外には之を知り得ないが、この時期において既に可成りの進歩をなしてゐたことは疑ひない。この六朝期畫家中で代表的な人は東晋の顧愷之である。今英國の大英博物館にある「女史箴圖」は模本と思はれるが、その作風を知るに足るものである。その上に彼の聰明な畫論が三篇残つて居、彼の思想をも傳へてゐるのは、幸福である。彼はその前代の畫論を統一して、彼の畫論を定位してゐる。彼が畫の要素と考へたのは、神氣と骨法と用筆と傳神と置陳と模寫とである。傳神は寫生である。寫實は骨法と用筆とによつてせられ、骨法は力の積重持續であつて、力の深度を示してゐる。その骨法は用筆即ち線によつて表現せられて、

線形體となる。これが根源形體である。この形體は對象性の基礎をなすもので、傳神はこれによつてはじめて可能である。この傳神の完成せられた形體は、形を以つて神を寫す深き形體である。この形體は神氣である。この神氣をなす働を、



(部一) 圖箴史女 之愷顧

彼は「遷想妙得」と言つてゐる。畫の難易はこの遷想妙得の難易の度にある。人物を描くのが最もむづかしく、山水之に次ぎ、次に動物である。最も樂なのは築造物である。この遷想妙得は、對象の中に骨氣を遷して、對象よりも一歩進んだ形體を創始する意味である。想は骨氣である。遷は對象に遷すのである。妙得は遷想の成績のよきをいふのである。随つて遷想は對象の骨法化であり、妙得せるものは神氣であり、その經過の全體が寫生である。されば神氣の中に骨法と傳神とは最もよく事實となり得たのである。

彼はまたこれを「傳神寫照」の語によつて言ひあらはしてゐる。寫照は選想である。この寫照の作用が、根源形を中心にして展開し、ここに畫面形體を完成する。されば前代にあつた、畫は人格の發動を主とするといふ思想と、寫實を主とするといふ思想とが、ここで十分に統一せられる。

次に彼は神氣ある畫面の構成、即ち形體の相互關係を置陳とし、教養を模寫としてゐる。故に模寫は神氣に關するものとなり、著しく鮮明且直截なるものとなつてきた。この思想は後に謝赫の「畫六法」となつて、支那後代の畫論の中心をなすものである。彼の功績はこの點でも重んぜられなくてはならない。

然らば彼の畫家としての成績は如何。彼の作風の特色が神氣にあることを示す事實が、今も猶傳はつてゐる。瓦棺寺は當時有名な寺であつたが、天下に寄附金を集めたことがあつた。その時の最多額申込者でも、猶十萬錢に過ぐる人のない中で、彼の申込額は百萬錢である。けれども彼は貧しいので、人達はこれを單なる大言壯語に過ぎぬものとしてゐた。期日になつて寄附金の納入を乞はれると、彼は寺の壁に壁畫をかかせてくれと頼み、往來すること月餘で維摩を描きあげた。描きあげて戸を開けると、光彩陸離として一寺を光照し、觀者皆之にむせび、忽にして豫期の百萬錢を得たといふことである。この光彩の陸離たるは、蓋し形體から來るのでなくて、神氣から來るのであり、線から來るのであつたらうと思はれる。

「女史箴圖」は張華の「女史箴」の文を主題として、之に相當する畫を描いたもので、現在の模本はその後半部で、中に山水一圖と、上流生活の數圖を残してゐる。前代の漢の畫象石には、形體を變形して、之を意志的存在の形でかく様な風があつた。この意志的存在形は、面を線化して、線化された緊張の上に、描法上の特色を置いてゐた。しかるにこの圖で示されるものは、面から出てくる線ではなくて、線そのものによつて構成されてゐる。それは變形された面ではなくて、自然にして自由なる線によつて、軽く、やや風にふかれたやうな線によつて描かれてゐる。形體を特に變化させる必要がここには全くない。線に圍まれ、線に支持せられた形體である。これによつて、彼が念としてゐる骨法形體の何なるかを知ることが出来る。

顧愷之の畫は、春蠶の絲を吐くが如く、初め見た時には甚だ平易であるが、細かにみてゐると六法兼ね備はり、その筆意は春雲の空に浮び、流水の地を行くが如く、皆自然に出てゐると「畫鑒」はいつてゐる。また

緊勁聯綿、意筆先に存し、畫盡きて意在り。神氣を全くする所以なり。

と「歷代名畫記」が言つてゐる。これも「畫鑒」と全く同じ特色を言つてゐるのである。

東洋畫の上で、顧愷之が線を重んじた事は注意すべきであるが、その外に猶一つ注意すべきことは、風景畫の獨立である。顧愷之の畫論中に「畫雲臺山記」があつて、風景畫を論じてゐる。西洋ではルネッサンスになつてはじめて獨立した風景畫が、東洋畫では既にこの時期に獨立したのである。そしてその畫論の中で彼は動植物畫を論じて、動植物はその周圍の自然の一部でなくてはならぬと言つてゐる。然らば動植物畫は風景畫の一部であつて、靜物畫ではない。一個の柿も、一本の草も亦風景畫である。この畫境の萌芽が既にこの時に成立してゐたのである。

第二項 唐 畫

閻立本は唐初の畫家で、武德貞觀の頃に生存したのであるから、我國の推古舒明の飛鳥時代にあつたのである(咸亨四年西曆六七三死)。

唐初には二つの畫風があつた。その一は西域系の畫風で、于闐王の唐太宗にすすめた尉遲乙僧などが之を代表してゐる。西域畫風といふのは、色によつて明暗を描く手法であつて、その陰影法による巧な描寫は、當時の人達を驚かしたもので、畫が絹の面より高くなつてゐるが、手をやつてみると高くないと言つてゐる。しかしこの畫風は線で描く骨法用筆風とは甚だ異なるものであるから、これは畫壇の中心勢力をなす迄の力はなかつた。畫壇の中心となつたのは、顧愷之によつて強調された骨法用筆による畫法である。この畫風を代表したのが、閻氏一族である。

閻氏の一門中では、兄の立德と弟の立本とが特にすぐれて居る。彼等は畫を父から學んでゐるが、更に六朝の張僧繇や楊子華などの諸家にも學んでゐる。故に裴孝源は「貞觀公私畫史」で閻氏を論じて、張僧繇を師としてゐるが、師よりも勝さつてゐる、古今を通觀して立德、立本の二人と、楊子華、陸探微の二人とが、最もすぐれてゐると言つてゐる。之に對しては唐末の張彥遠は「歷代名畫記」で、張僧繇を第二位に置くのは不當だといつてゐる。この論争の當否は、今僧繇の遺作を持たない吾等には何とも言ひ難い。しかし閻兄弟の當時重んぜられたことは、これで明瞭である。

猶張彥遠の記す處によれば、彥遠の時代に屏風一扇が楊子華、閻立本、吳道玄の作では二萬、尉遲乙僧、閻立德の作では一萬といふ市場價值を持つて居たといふから、これも彼等の重んぜられた一傍證となるのである。

「唐書」本傳によれば、唐の太宗が侍臣と共に苑池に舟を浮べてゐると、不思議な鳥が波間に漂ひ浮かんでゐる。太宗が喜んで侍臣に歌詠を命じ、急にそれを寫生させようとして立本をよんだ。皆畫師



(部一) 卷圖帝王代歷本立圖

畫師といつて彼をよんだ。彼はその時主爵郎中であつたが、池の端に俯伏して之を寫生し、恥かしさに汗が流れた。彼は退出後、自分の子を戒めて、「余は少時から學問文學を學び、決して仲間のものに劣る處はなかつた。しかるに今はただ畫家として知られて、厠役と同じにみられてゐる。お前達は決して畫を習つてはならぬ」といつた。彼は後に右相となり、甚だ重んぜられたが、好きな道として生涯畫をすてる事は出来なかつた。これを彦遠は評して、畫家畫家と呼んだのは彼の藝を嫉妬するものの仕業であるといつてゐるが、畫が他の學術文學に比して劣つた地位に置かれたことは自ら明かである。

彼の畫風は沈着痛快であり、體法高古であつたと言はれるが、其の體法高古といふにみて、その畫風の六朝風であつたことが知られる。それを知り得る彼の作品「歷代帝王圖卷」の残つてゐることは幸福である。傳來の正しいことでも、畫のすぐれてゐることでも、この畫卷は實に特殊の地位を占めてゐる。

この畫卷には、唐代から近古までの跋文があり、中書省の印もあり、一時支那帝室の御物だつたことが明かである。「玉堂嘉話」には元の世祖の十一年に、江南も平ぎ、その地の圖書禮器は、北の京師に送られたので、著者王氏もその借觀を許されて、古今の書畫二百餘幅を披覽したが、その時この圖が第一であつたといつてゐる。立本の畫ではこの外に、清代に内府にあつた「職貢圖」があるが、革命後消息不明であるから、この圖卷が閣立本の唯一の遺作である。これより古いものが寫經の見返などにあつて今も残つてゐるけれども、これは藝術作品とみる程の價値がある譯ではないから、今の處ではこの「歷代帝王圖卷」を以つて、美術上の繪畫の遺品として最古のものと思はなくてはならぬ。

この畫は朱と黒と胡粉とが重で、外には敷物などの極めて小部に牡丹色のやうな色があらはれてゐる。袖口にはアカンサス模様は朱で白くぬいてあるが、何といつても色は朱が中心になつてゐる。線

描の衣文から朱をぼかして、帝衣をあらはしてゐる。この朱の色が實に莊重である。この朱の用法は、顧愷之の「女史箴圖」にもあるもので、明かにその傳統である。この色を率ゐ、この色の起點となるものは、線である。線は速度の靜かな、相當に壓のある鐵線描であつて、これも明かに六朝の線系統である。この靜蕭なる線があつて、はじめて色は安立する。故にこの作品は線形體の完全なるものの一である。

かくて帝王は堂堂たる重厚であり、傍に立つ侍臣は賢く、侍女は澄みて清く、沈着痛快、體法高古といふ言葉は、よく閣立本の畫の特色を言つてゐるやうである。さればこの畫法が支那唐期の中心畫風となることは當然である。

吳道玄は幼名を道子といひ(歷代名畫記)「唐朝名畫錄」は字だとしてゐる)、ほぼ六朝の張僧繇の系統をひいてゐる。彼ははじめ張旭や賀知章に書を習ひ、書から畫に移つたので、彼の畫には線における特色が著しい。「畫鑒」の記す處によれば、彼の線は生涯に再變してゐる、早年の畫は頗る細小で、中年には行筆磊落であつたと言つてゐる。畫が頗る細かつたといふ處から見ると、彼の畫もはじめのものは、六朝風の高古遊絲描や鐵線描などの、太さの細い、速さのあまり早くない、變化の少い線であつたと思はれる。それが後年になると線の壓の上にも、速さの上にも變化が著しく、線の性質が複雑になつたらしい。線は限界を描くといふ低い意味から出て、その形體の情性をも示すといふ高い意味にまで進んでゐることが知られる。今日吳道玄作として傳へらるるものに、この二つの作風をみるが、しかし確證ある作品は未だ今日見ることが出来ない。

彼は唐の玄宗の時代、日本の聖武の頃の人である。玄宗が天寶年中に蜀道嘉陵江の風景のことを思ひ出し、吳道玄をやつて寫生させた。歸つてから、帝がその様子をたづねると、「臣粉本なし。並びに記して心にあり」と答へた。その後その景色を大同殿に描かせると、嘉陵江三百餘里の山水を、一日でかき終つた。その當時李思訓があつて、山水畫を得意にして居た。帝は思訓をもよび、同じく大同殿に描かせた。然るに思訓の方は月を累ねて漸くにして畢つた。これを見て玄宗は、「李思訓數月の功、吳道子一日の迹、皆其の妙を極む」といつてほめた(唐朝名畫錄)。二人の畫風はそれだけちがつてゐたのである。

彼の畫は何故に斯く速かつたかといへば、これには三つの理由がある。一つはその畫面形體が、簡約なる形體であつたのである。張彥遠が、彼の畫を「歷代名畫記」で批評して、その畫には缺落があ

るが、しかも完備した形體であるといつてゐる。筆はわづかに一二であるが、意味はそれで十分であると言つてゐる。

筆はわづかに一二のみ。像は已に應ぜり。離披たる點劃、時に缺落を見る。此筆周ねからずと雖も、しかも意は周ねきなり。

といふのがこれである。かく簡約形體であつたことは、その畫の描かかることの早い理由の一つである。この簡約形體にしてしかも意の周密なることは、彼の畫境のすぐれてゐた事を證明する。

かかる簡約形體であるから、それは必然に線でかかれたに相違なく、その線が「後年には行筆磊落にして、揮霍すること神の如し」といはれるだけに、線速が甚だ大きかつた。弧、双、柱、梁、佛の圓光まで、定規を使はずに、一一フツイハンドでかき、筆を運ぶこと旋風の如くであつた。彼が興善寺の中門の佛の圓光をかく時には、長安市中の老幼士庶競ひ集り、之を見た、道玄は筆を立てて揮掃し、勢は旋風の如くであつたから、之を見た人達はこれまさしく神助によるものだと言ひ合つたといふ「唐朝名畫錄」の記述がある。彼の筆の強かつたことは、この外郭若虚の「圖畫見聞志」も「歴代名畫記」も等しく之を言つてゐる。ことに「歴代名畫記」の如きは、

神假天造、英靈窮らず。

といひ、また

氣韻雄壯にして幾と縑素に容れず。筆迹磊落にして遂に意を牆壁に恣にする所以なり。

といひ、それは何れも、「天勁毫を付し」た筆の強くして速きことを言つてゐるのである。

第三に、「唐朝名畫錄」の記す處によれば、彼は數俛の大畫を、或は臂から、或は足から自由にかきはじめて、巨壯詭怪、筆力飛動する勢であるから、一年の間に兩京の寺觀三百餘壁の畫をかいたといつてゐる。形體が何處からでも描きはじめられる點から見ても、また「臣粉本なし。並びに記して心に在り」と答へた點からみても、その體形が骨法形體として、内に確立してゐたことが知られる。

さういふ譯であるから、彼の畫には鋭さがあつた。景雲寺の地獄變は、當時の都の屠殺業者、漁業者の間に懼れられて、業を改むるものが往往あつた（唐朝名畫錄）といふことである。

彼はかく線の特色を主としたために、色は輕かつたらしい。この特色を「圖畫見聞志」は吳装といひ、道玄の線は雄勁であり、色は簡淡である、壁畫などに色の重つた處があつても、之は多くは後人の手の入つたものであるといつてゐる。そしてその色の用法には、

焦墨痕中に於いて、ほほ微染を施し、自然に縑素を超出す。

といふ風であつて、之を吳帶當風といつてゐる。彼の畫體が完全に線形體であることを知り得る。

吳道玄と別系統の山水を描いたのは、李思訓である。唐の玄宗皇帝が、「李思訓數月の功、吳道子一日の迹、皆其の妙を極む」と言つた、その「數月の功」の畫體は、周密の「雲煙過眼錄」に、「李思訓の溪山は滿卷皆小景にして甚奇なり」と言ふのに當ると思はれる。彼は唐の宋室の出であつて、則天武后の革命の時には、官をすてて匿れて居たが、後再び用ひられて、玄宗の開元のはじめには、左武衛大將軍に至つたので、李將軍といはれた。開元は奈良の前半である。

その山水樹石を描くや、筆格遒勁なり。

と「歷代名畫記」は言つてゐる。「畫史會要」は、金碧を以つて輝映し、一家の法を作つたので、後人の着色山水は、往往にして思訓を宗とするものがあるといつてゐる。彼の得意とする「金碧輝映」の畫體は、後に北畫と稱せられるものである。

この點で李思訓と對立する位置にあるのは、王維である。王維は南畫の祖と稱せられるからである。

王維は字を摩詰といひ、尚書右丞となつたので、また王右丞とも稱せられた。玄宗が安祿山の亂で蜀に逃れた時に、王維は捉へられ強ひて給事中とされた。亂平げる後、彼も亦獄に投ぜられたが、弟の縉が身を以つて罪を贖ひ、後再び右丞となつた。けれども彼は官を辭して藍田の輞川の別莊に隱居して、水木琴書を友として其生涯をおへた。乾元二年七月六十一歳である。乾元二年は我が奈良の末、唐招提寺建立の年である。

王維は人情にあつく、その母には篤く仕へ、妻を失つてからは再び娶らず、三十年間一室に孤居し、弟と共に深く佛門に歸依し、常に菜食をして、全く葷血をとらなかつたといふことである。

彼の詩、特に五言詩は格高きものであつて、時の人にも重んぜられたが、その畫は「筆蹤措思、造化に參し」ことにその山水は、

山水平遠、雲峰石色、迹を天機に絶し、繪者の及ぶ處に非ざるなり。

といはれ(舊唐書本傳)、普通の畫家とは區別され勝ちであつて、しかもあまり高くは評價されてゐなかつた。「歷代名畫記」も、吳道玄、李思訓を重んじ、王維はそれほど重んじてゐない。「唐朝名畫錄」も、最上級の神品上を吳道玄とし、神品中を周昉とし、神品下は閻立本、閻立德、尉遲乙僧、李思訓等であり、王維はその下の妙品上に置かれてある。然るに後世には王維はむしろ吳道玄と比べられ、李思訓や周昉よりも高く評價されてゐる。王維が唐代批評家に重んぜられなかつた理由はどこにあるか。「舊唐書」の本傳には彼が「創意經圖は即ち缺如する處」ある由を傳へてゐる。彼の畫は「山水に於

て平遠尤も工なり」(唐國史補)と言はるる如く、平淡の奇なき處に得意があつたらしい。故に「創意經圖」を缺くと稱せられたのである。

「歷代名畫記」には、彼が賦彩にあまり得意でなかつたことや、彼の平遠の景觀が、遠樹簇成で、朴拙に過ぐることや、細巧がかへつて眞を失はせたことや、筆力雄壯であつたことや、筆迹勁爽なる破墨山水をかいたこと等がある。この四項は何れも重要であるが、破墨の語には第一に注意しなくてはならぬ。

六朝から「骨法用筆」の要求が重ぜられたが、まだ墨の要求は十分でなかつた。それが唐代には「墨を運ぐらして五彩具はる」(歷代名畫記)といつてある。墨が「隨類賦彩」の位置を占めて來た。色を捨てた畫面は、白畫になるか、墨畫になるかである。白畫は骨法用筆の線畫である。これは吳道玄に到つて完成し、道玄の白畫には後世の人が、彩色をする餘地がなかつたといはれてゐる。道玄は細畫でなくて粗畫であるから、それに色を加へる要もなく、またそれが不可能でもあつたのである。しかしそれに少しく色彩を加へて線が絹の上に浮び出す様にするのは、吳裝である。この吳裝の色を、墨にかへたのが王維の渲淡法である。董其昌の、王維が「始めて渲淡を用ひて、拘研の法を一變す」(畫旨)といふのは、之である。渲淡の法は輪郭線内に墨を加へてぼかすのであるから、吳裝の墨化で

ある。しかも吳裝の色は「微染」であるが、渲淡の墨も微墨である。王維が色に不得意であつたといふことは、王維が墨を得意としてその方に一つの新しい工夫をしたことと相應する。それから平遠の景に遠樹を簇成したといふことも、それを墨でぼかして、幽雅の趣を與へたのである。しかも彼の線は勁利であるといひ、雄壯であるといふから、この線にそつて渲淡が微かにされたものと思はれる。ここに於いて「歷代名畫記」のあげた四つの特徴は、よく王維の畫風を説明し得るのである。破墨とは、彼の畫風の如く、線にて破せられ、線にて率ゐられた墨の意である。これは當時の新體であつて、當時の人には吳道玄の白畫や、李思訓の金碧輝映は從來の傳統によつて認むることに困難はなかつたのであるが、この新體は中中認め難かつたに相違ない。蓋しこれが彼の當時に認められずして、後世に認められし理由であらうと思ふ。

後に考へられる様に、南畫北畫はこの時代の王維と李思訓とはじまるものではない。しかし王維が示した文學的思索的傾向と、水墨的傾向とは、畫の新らしい精神的な世界を拓いてゐる。彼は自らも謂へるが如く、

宿世謬詞客 前身應畫師

第一節 支那畫の性情

であつて、彼の畫は詩と一致したものであることは、後に蘇東坡が「摩詰の詩を味へば、詩中に畫あり。摩詰の畫を觀れば、畫中に詩あり」といつたのでも知られる。そして「舊唐書」は彼の傾向を評して「思」といつてゐる。この文學的思惟的な傾向が、彼の畫を新にし、水墨的傾向が、更に之を新にしたことは、自ら明かである。これは李思訓の金碧輝映とは全然相反する傾向であるから、後世明末に南畫北畫の祖を遡源して求むる時になつて、時代を同じくせるこの王李の二家を得て、それぞれの開祖と定めたのは自然である。けれどもこの二家の手法には一部共通の處があつて、決して後世の南畫北畫の示すが如き截然たる區別を有つてゐなかつたことには、各種の微證がある。

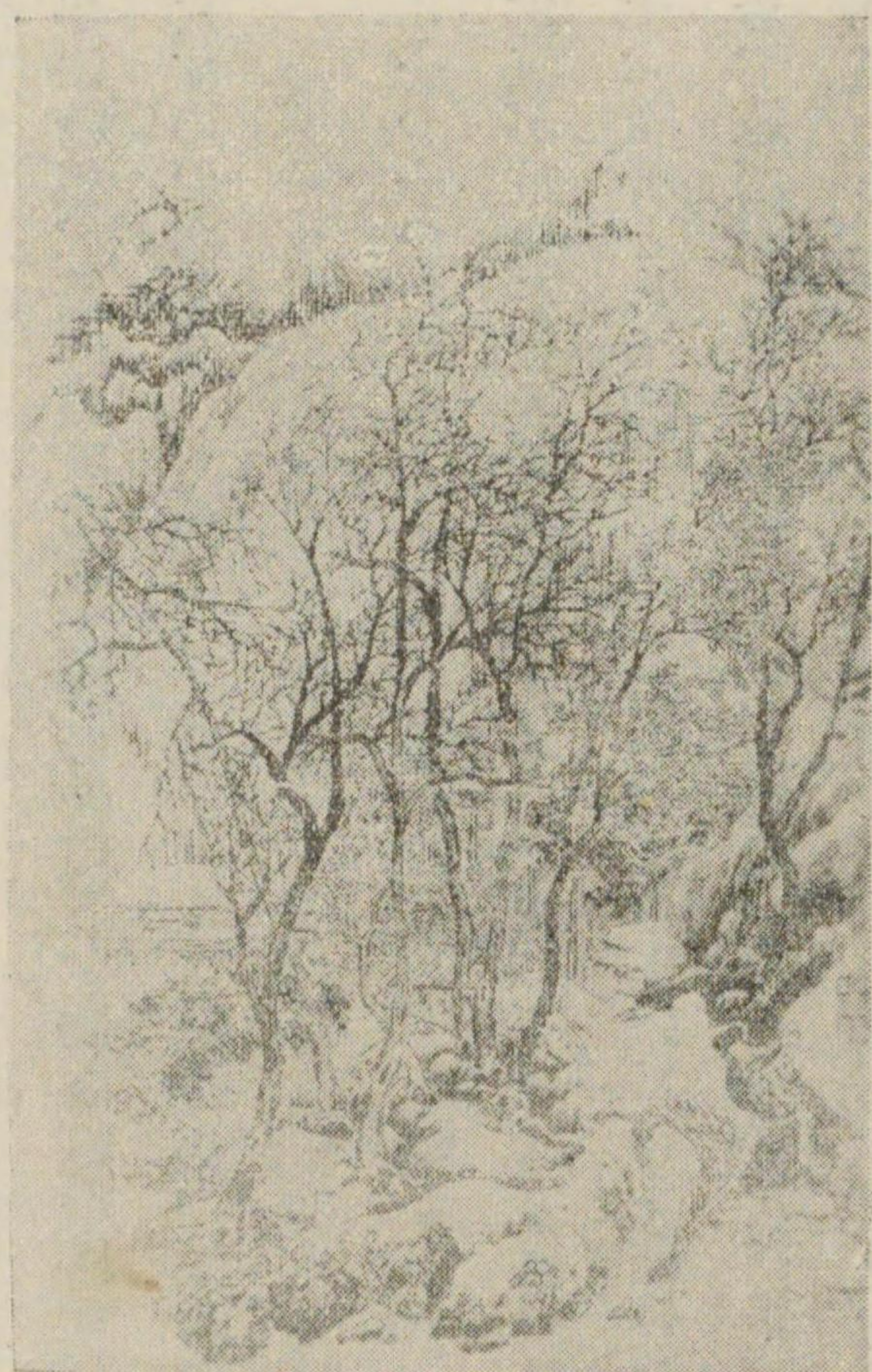
第三項 宋 元 畫

李成は宋初に於ける重要な作家である。唐後の五代の争亂に四方を流寓して、後に營丘に棲んだので、世に李營丘と稱せられ乾德五年(西曆九六七)に死んだ。

世世儒を業とし、胸次磊落にして大志あり。意を山水によせ、凡そ煙雲の變滅、水石の幽閑、平遠險易の形、風雲晦冥の態、つぶさにその妙をつくさざるなし。(畫鑑)

彼の畫の特色は蕭散にあり、「墨を惜むこと金の如し」(費樞、釣磯立談)と言はれた。「聖朝名畫評」で

は「思清格老」といつてゐる。彼は墨を用ふること少く、しかもその意を深からしめたのであるから、その畫面は線によつて描かれ、それに直擦の手法が用ひられた。直擦は乾筆につけた少量の墨で、面を擦し、粗面の感覺を出すと共に、運動の感覺をも生ぜしむるものである。また彼は淡墨を好



李成 寒林圖 (部一)

み、雪景の場合には、山林家屋を皆淡い墨でぬつて、水と天との空所は全く胡粉でうづめた(畫鑑)のである。そこに彼が淡墨を用ひて、重厚ならしめた工夫を見ることが出来る。また畫面を重厚ならしむる爲に、家屋の形體をも工夫したもので、山上の家屋は仰觀した形に描き、山體の高さを表し得た(夢溪筆談)のである。彼が筆と墨とで形體を

描くことはそれで明かであるが、之を江之虞の「皇朝事實類苑」は「筆勢穎脫、墨法精絶」といつてゐる。これはやがて宋代の全傾向を示すもので、彼が宋代に重きをなす所以である。而して彼の畫面

が、「思清格老」であつたといふことは、一度胸中になれる形體を寫した爲である（宣和畫譜）。その思中に形をとることが、また宋代のとれる深き形體である。故に惲南田は彼の雪の圖を批評して、雪の圖は一般に俗だとせられてゐるが、李成の雪の圖は彼の創始であつて、獨絶であると言つてゐる。この墨法精絶、筆勢穎脱なる筆墨の表現と、胸中に形成せらるるといふ思形體とが、宋代で重要な展開をなすのである。

一つ一つのものよりも、全體に注意し、全體を作らうといふ傾向が盛になるにつれて、畫面の持つ空氣が重要な位置を占めて來る。李成の態度は、その得意の寒林をかく場合にも、あはせず、せかず、着着として樹枝を描き進み、描き上げて行く處にあつた。しかも一つ一つの形態が明晰に存して居、遠ざかると共に細部を消失して、主要形體だけに變つて行く。その上一本はあくまで一本の木である。そして其等の各個體の間を、靜肅な寒林の氣が行きわたつて居る。その全體を侵してゐる空氣の爲に、明晰な各個體が全體となる。然るに趙大年になると、かかる最後迄存在する様な部分はない。部分は直に全體の中に身を没し、全體が成立した時には既に部分は部分でなくなつて居る。それ程に全體が有力に畫面を占有してゐる。はじめから全體が有力である。

然るにその全體が、ある具體的な存在にかへられ、それによつて部分が溶解せられて行く様になるのは、少しく後である。その第一に米芾（元章）がある。彼は徽宗皇帝の時代の人であるが、その子の米友仁（元暉）と共に、畫面に水蒸氣を畫いた。この水蒸氣が、全體として畫面の統一をなしてゐる。雲山烟樹を描き、變幻無窮、晴雲出沒、重林濕翠、烟嵐人をおそふものがあつたと稱せられる。子の友仁は、父に對して小米といはれ、父を繼いで雲山の描法を大成し、「畫繼」は、天機超逸、繩墨を事とせず、煙雲を點滴し、草草にして成り、しかも天真を失はず、その風氣は父に肖ると記してゐるのでも彼の畫風はわかる。

米家父子のなした水蒸氣の變幻は、二つの形體をとつてゐる。第一は水蒸氣そのものであつて、濛濛雲と稱せられ、白霧の如く白雲の如き濛濛たる水蒸氣の集團である。第二は水蒸氣が他の形體に及ぼす影響を描いてゐる。即ち水蒸氣にこめられた山體樹木の形態で、木は根を失つて無根樹と稱せられ、樹體、山體は、輪郭並びに細部を消失して、輪郭の不鮮明な塊體となつてゐる。これが米點である。「畫鑑」が友仁を傳へて、「煙雲變滅、生意窮りなし」といつてゐるのが之である。かういふ水蒸氣描寫法のために、紙をなまのままで使つて、紙の水墨に對する感受性の鋭敏を願ふ様になつた。

かくの如くして形體を柔軟にして、濕潤なる状態、即ち明確なる存在状態よりも、それが將に存在せんとする傾向を描く方向は、南畫の傾向である。然るに之に對して嚴格にして偉大なる存在状態を示さうとするのは北畫である。北畫も亦「全體」を重しとする。しかしその「全體」は空位として畫面を占め、水蒸氣そのもの、或は水蒸氣狀形態として示さるることは少い。そこに北畫の嚴格がある。南畫の如く變化的にして暫有的な形體を描くのではなくて、不變化にして永遠に確立せる形體を描くのである。當爲よりも有を示さんとしてゐる。ここに明晰と斷定とによる定位がある。

されば北畫の定位は、三つの構成上の特色を持つてゐる。徽宗が孔雀を描かせた話がある。

嘗て學人に命じて、孔雀の墩にのぼるを障屏に畫かしめしに、大に旨に稱はず。復び餘子に命じて、次第に呈進せしむ。工を極め力を盡すも、亦用ふるを得ざる者あり。乃ち相與に闕にいたりて、謂ふ所の旨を陳請す。曰く、「凡て孔雀の墩にのぼるには、必ず左脚を先にするに、脚等の圖する所は、俱に右脚を先にせり」と。之を検するにまことに然り。群工つひに服せり。その格物の精しきこと、おほむね之に類す。(畫鑑)

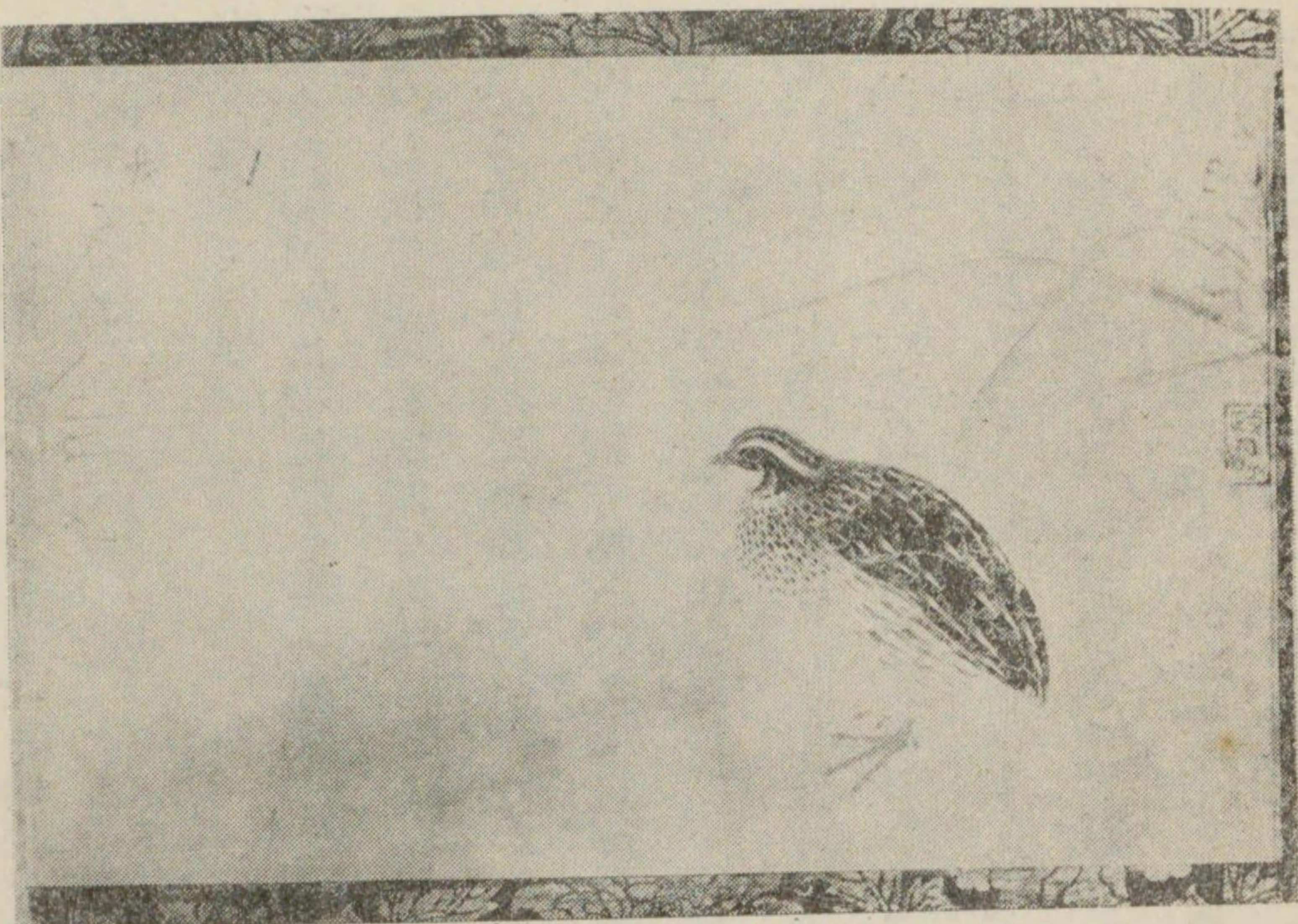
かういふ精緻な觀察が、北畫、ことに北畫の花鳥畫の特色となつてゐる。徽宗皇帝の畫の特色はここにある。

北畫の特色の第二は、かかる精緻なる觀察を定位する定位の仕方にある。畫面の定位が、畫面の中心になくて、一方に偏在することである。この結果甚だ大きい空き間が畫面に生じて来る。この空き間は、存在的な、永劫的な畫面の形體を柔げくつろげて、傾向的な形體たらしめてゐる。この畫面形體は、著しい存在形式であるが、この畫面偏在の歪によつて、存在形體が傾向的に、未確定なるもの、傾向的なるものに移動して、その存在形式を當爲の形式に轉向させようとしてゐる。北畫は存在形式だといつたが、それは畫面の主體の形態であつて、畫面の構成に於いては、當爲の形式をとつてゐる。これが東洋畫の特色であつて、東洋畫の畫面は純粹に有の状態にはなり切れぬのである。徽宗の畫面は、存在の形式に徹せんとする觀察に基づきつつ、しかも最もよく當爲の形式を實現してゐる。この點で南畫と異なる。南畫は畫面の主體そのものを既に當爲化するのである。北畫は畫面構成の歪によりて之をなすのである。

北畫の第二の特色は、畫面定位の位置上の特色であつたが、第三の特色は、畫面定位の様狀上の特色である。北畫の位置の定位は歪によるから、そこには何時でも構成的な主張がある。この主張と相應する様狀上の特色は、二つの方向から来る。第一は北畫の第一の特色たる觀察の周到精緻によつて、色と線とが周到精緻になることである。第二は北畫の第二の特色たる構成上の力感に應じて生ずる色と線との力感である。故に第三の北畫の特色は、北畫の第一第二の特色から導かれて居る。ここ

で北畫は色が精しく、線が強くなる。ことに構成上の特色に應ずる色と線との力感、その盛なるものは、色彩は豊麗であり、線條は強固である。線條の強固は線條の勁直となりやすく、勁直は直線形を保持せんとする要求となり、直線形の保持が困難となれば、激しい角度の屈折線となる。故にこの線の力感が昂進せる結果は、明確であつて且冷酷である。徽宗皇帝の畫では、ここまで力感は昂進して居ない。しかし完全にこの北畫の三つの特色を備へてゐる。

徽宗皇帝(元豐五年1082—紹興五年1135)の畫として傳へらるるものは、吾が國では二つの系統になつてゐる。その一は細微であり、妍麗でありながら、沈着である。これはかの有名な「水仙鶉圖」や「桃鳩圖」によつて代表せらるる花鳥畫の系統である。その二は京都金地院藏の「秋冬山水圖」によつて代表せらるる山水畫の系統である。この系統に屬するものは、第一の如くに筆の尖端でかかずに、掃いて面を示してゐる。色と線とが細緻妍麗でなく、色あるも僅かに藍や緑の系統の色の少許である。そして線は屈折性の直線であつて、力感が大きい。構成上にも畫の中心が、畫面の中心をはづれて一方に偏つてゐるから、そこに生じた大きな空間は、直に描かれたるものをまで包んで、無限なるものに依據する有限なるものをあらはしてゐる。



徽宗皇帝 水仙鶉圖

しかしこの金地院藏の山水圖と、大さも手法も同じで、明かに同種とみらるる「夏景山水圖」が、山梨縣の久遠寺に所藏せられてゐる。故におそらくこの金地院の二幅とこの久遠寺の一幅の外に、もう一幅の「春景山水圖」があつて、四幅の畫であつたであらうが、今一幅の在否は全く不明である。而して「夏景山水圖」は、胡直夫畫として傳へられ、金地院のものとは、筆者が異なる様になつてゐる。「秋冬山水圖」にも落款はなく、徽宗皇帝畫といふのも、極めて大體の言ひ傳へに過ぎない。一方が胡直夫で、一方が徽宗であるのは言ひ傳へが不明確な證據である。故に今日ではこの三幅は徽宗から切り離して、筆者不明とする外はない。その畫風も「水仙鶉圖」などの細緻妍麗なものとは、全く相違してゐる。しか

も「水仙鶉圖」は、徽宗とすべき印章を有して確かであるから、金地院藏の山水圖は之を切り離して考へなくてはならない。

「水仙鶉圖」は、細筆で一細寫して、精緻なる構成力があらはれ、精緻な觀察力があらはれてゐる。鶉は畫面の右下四分の一にかかれ、右上四分の一には、水仙の花の頭部と葉の數枚がかかれてゐる。その他はすべて空隙である。しかもその空隙が、鶉のすみ、水仙の花咲く期節の空間である。水仙と鶉とを浸す全體である。ここに細緻な水仙と鶉とは、廣大なる宇宙に支持せられ、水仙一株と、鶉一羽とが、宇宙の廣大に參與してゐる。かかる北畫の純粹なる味が、是等の花鳥畫にみられるのである。

然らば徽宗の花鳥畫乃至一般の畫作は、かかる精密畫に盡くるのであるかと思ふと、龐萊臣氏藏の「鸚鵡圖」があつて、重大な指示をする。この圖には徽宗の印記があつて信ぜられるが、「水仙鶉圖」の如き細寫ではない。一つの枝と三羽の鳥とを描いた水墨畫で、可成り強い壓擦のある描線でかかれてゐる。この壓擦あるが故に、畫面は沈痛である。鳥體にも鶉の體の様な説明はなく、毛は一つのかたまりと見られて掃かれてゐる。枝の先には松の葉があつて、その葉は鳥の強さとはまるでちがつて、細かくてにぎやかで、やはらかである。葉の間には、あたたかい日光と空氣とさへ感ぜられる。葉の中がすでに一つの宇宙である。これは「桃鳩圖」や「水仙鶉圖」で感じた味と共通である。

されば徽宗には鶉等の示す溫雅の世界と、更にそれを壓擦の世界に押し進めて行つた意志の世界との二つがある。かういふ畫境の豊かさが、一方には畫院の黃筌にはじまる黃氏體の莊麗なる花鳥畫に接し、他方では同じ畫院の馬遠、夏珪等の馬夏體に接する。馬夏體の寒枯な水墨と線壓の山水の世界と、黃氏體の莊麗なる花鳥畫とは、むしろ相反する世界である。それが共に宮廷の畫院として存続した所以は、この徽宗の畫境に統一づけらるるからである。兩者の異なる點は、先に北畫の特色としてあげた第三の色彩線條の點にある。しかしこの相違も、第一、第二兩者の性質を純粹にして行けば、構成の力點の問題となり、壓擦の問題となり、そこで兩者は一つの系統になる。故に徽宗のこの畫は、全北畫系統の上に重要な指示を與へると共に、東洋畫の世界に於ける存在と當爲との問題にも、また重要な指示を與へるのである。

徽宗皇帝の形體に卽した線に較べると、馬遠夏珪の線は、線その物が描き出されて、獨立に存在し

てゐる。換言すれば徽宗の線は形體に依據した線であり、馬遠、夏珪の線は形體を依據せしめた線である。



夏珪山水圖

馬遠、夏珪は共に蒼勁體であるが、特に夏珪は筆法蒼老、墨汁淋漓である(陳善、抗州志)。しかし兩家の作品を比較すれば、その間には自ら相違がある。第一に線である。馬遠の線は、最初の意志が最後まで保持されてゐるが、夏珪にはそれがなく、最後において任意に放散させてゐる、故に線は起點と終點とは、著しい差のある、繼續状態をなしてゐる。馬遠の如く重さの繼續ではなくて、重さの走りをしてゐるのである。第二に夏珪の線はかかる激變による持續であるから、相當に長い線は、以上の如き線の接合によつてなされる。しかもその接合が明瞭であつて、その線は切れ切れに續くか、或は激しい折線狀に續くかである。されば人人はその畫面の到る處に、線の生起と終末とを見るのであるから、全畫面を線の集合として感ぜしめる。かかる線であるから、ここに秃筆があらはれる。秃筆が尖筆に比して、蒼勁體と稱せらるる、線壓の世界を拓くに適するは言をまたない。

この秃筆を更におし進めて行つたのは、梁楷である。故に梁楷はその筆藁の如しと稱せられてゐる。しかし彼の線にはほぼ二種の別がある。第一は夏珪にあつた線で、それを一層鋭くした尖銳の線である。この例は松平家藏の「六祖圖」によく示されてゐる。その松枝、その衣文、その草、何れもそれである。その線は最後に近づくに従つて、速力を増大して居ながら、最後迄意向をたしかに把持してゐる。その變化にも係らず、意志の把持力は依然として最後まで強い。夏珪の線では最後になつてその線の細くなると共に、意志は放棄せられるのに、梁楷ではその細さにも係らず、意志はかたくなに把持せられて居る。これ梁楷の線が、夏珪よりも強いとせらるる所以である。而してこの圖の右手の袖口や、樹幹の如きは、線としての鋭さその者を持ちながら、他の新らしき要素、即ち面に向つて變化せんとしてゐる。この傾向の高まると共に、第二の線を生ずる。第二の線は、これ迄馬遠に見るを得ざりし、藁狀の線である。線といふよりも、むしろ壓擦そのものである。故にこれは揉擦されたる線であると共に、その合成になる面である。この兩種の線の複合によつて、彼の「草草たる減筆」を生ずるのである。

この減筆描を完成したのは、中心的なるものをば最も基本的なる形で保存し、附加的なるものをば除去して行く處になる。「圖繪寶鑑」の傳ふる處によれば、彼も亦馬夏二氏の如く、寧宗の畫院の待詔であるが、金帶を賜つても之を柱にかけて顧みなかつたといふ程に飄逸であつた。しかしこの飄逸とは散漫の象徴ではなくて、集中の象徴である。草草たる減筆が、畫面にただ一つの中心を置き、その他のものはすべて之に附屬せしめ、しかもその中心形體は出來得る限り省略するといふ仕方と相通するるのである。是を徽宗皇帝の鞫などに比較すれば、全く別の世界と言ふべき廓落たる世界である。ここまで來て、吾等は單純化の尊さを知るのである。

「畫史會要」は牧溪を傳へて、

釋法常は牧溪と號す。龍虎猿鶴蘆雁山水人物を畫く。皆筆に隨ひて墨を點じて成り、意思簡當、粧飾を費さず。ただ麤惡にして古法なく、誠に雅玩に非ず。

と言つてゐる。これによれば彼の畫は草略なる水墨畫であつて、意志簡當なりしことが知られる。京都龍光院の「柿圖」の紙本は、數個の墨塊と線とで描かれて居り、「意思簡當」の評語に最も適當である。しかしそれは柿の生育した空氣と日光と風土とを象徴してゐるから、單なる數箇の柿ではない。柿の生育した風景である（東洋美術論第四章、第五章參照）。この畫は意思簡當ではあるが、麤惡にして古法な

く深き鑑賞に値しないといふ批評は、正當ではない。

牧溪の畫はかかる批評に覆はれて、支那では價値が認められず、その多くは日本に渡來し、日本に愛敬し保存せられてゐる。わが國に傳つた作の主なものの一に、京都大徳寺藏の中觀音、左右猿鶴圖



牧溪觀音圖

の水墨の三幅對がある。「觀音圖」には「蜀僧法常製」と落款がある。この圖を見れば、墨色が豊であつて沈着である。そこにあらはれた筆には梁楷の如き二種の描法があり、觀音と岩とにそれを使ひわけてゐる。第一種描線は敷皮にはじまり、細かく柔かに並んだ線がかかれる。その上に佛體がある。佛

像の衣文はやや肉のある柔かい線であり、胸から見える下着は、線も堅く細かく、墨もこはくて、下着と上着との差が明示される。顔もその調子で刻明にかき、眼にはまた靜かな觀音の感をあらはすだけの注意が、ちゃんと形に示されてゐる。髮飾は一つの細部を描きわけたもので、この畫面中での唯

一の細部である。

岩は梁楷の第二種の描法である。しかし梁楷の如き草草たる壓擦ではなくて、もつと柔かさを持つた撫揉である。柔かな毛で撫でさすつてゐる。毛が動く時に畫面に吸はれるので、壓擦とならず、墨となつてゐるのである。随つて其を力的にするために、引きまじめ立ち上らせるために、第一種線が働く。されば岩の間には、濃くて豊かな笹が畫かれて居たり、蘚苔がかかれて居たりする。左下にある笹は、畫面中の最も濃いものであるが、岩の間から生えて岩に生彩を與へると共に、佛體にも働かかけるやうに生えてゐる。上から垂れてゐる隱花植物も亦それで、岩から垂れる自分の働さで、岩を佛の體に働さかける。ここにこの笹と隱花植物とは、岩を緊張させると共に、岩を佛體に働さかける動勢に轉化させて居る。かくて畫面は渾然として一體となる。下部には水がある。その水に岩の連る連り方にも、一つの特色がある。岩脚が同一の角度を以つて、左から漸次に水に接して行く反復が、奥に進むに従つて、穩かに長さを減じて行つて、そこに岩と水との感情の反復と遠近とを示してゐる。實に肅然たる溫藉である。

徽宗皇帝の花鳥や山水にはその背後に廣大なる空間があつた。馬遠の山水は前景を明晰なる存在形に描き、中景は遠景から擴がり來る空間の廣さを示してゐる。然して梁楷にはかかる空間の取扱法がない。總てが描きつめられてある。牧溪になるとまた徽宗皇帝にあつた様な空間の廣大さがある。馬遠の如くに、空間の浸しきれぬ前景を前面に残すこともなく、また當爲形と存在形との交錯互入を用ふることもなく、存在形は直に當爲形に浸されてゐる。徽宗皇帝の形體には、形體のうしろに當爲があつた。馬遠のはそれが漸次に前景に浸入して來たのであるが、牧溪には前景までその浸入がある。故に空間擴大の點に於いて、牧溪は徽宗皇帝に近いが、その形體は全く相反してゐる。馬遠を中間に置いて、兩者は一つの系統を示すのであつて、徽宗皇帝の背後にある空間が、牧溪では、前景に出て來たもので、それは馬遠を通過してゐる。かくの如くして北畫の構成は、南畫の構成を持つて來たのである。

宋代の畫は、かくして一草、一木、一鳥、一蟲の單少なる形體の中に、深き意味を有たせてゐる。それは單なる一植物乃至一動物としての、一草、一木、一鳥、一蟲ではなくて、その下に幽玄なる意味の世界を持つてゐる。荆浩の著と傳へらるる「筆法記」の中に、思が藝術に重要なことを述べてゐるが、その思は宋代に於いてはじめて十分に畫面上の形體を取つて來た。その一草一木は如何にし

て作者の觀照の中に育つたか、そして畫面としての形體を得たかを示してゐる。即ちそこにはその形體の思惟性が、その形體の意味として持ち來たさるるからである。かくて形體は單なる形體ではなくて、一つの世界を示してゐる。この一個の形體に即して、全體的なる意味を得ることを以つて、宋畫の特色とすることが出来る。そしてこの傾向を行き究めたのは、實に梁楷の減筆描である。

されば一言にして之を言へば、宋畫の特色は、形體に關する新解釋の生育せることであり、それが手法として水墨畫の完成となつた事である。そして是等の畫風の培養せられたのは實に畫院である。畫院は既に五代に於いて、南唐にはあつたが、宋代に入つて一層之を擴張し、天下の秀才を集めたので、郭忠恕は周より、黃居采、高文進は蜀より宋の畫院に入つて來た。特に畫院の盛であつたのは、徽宗の時であつて、米元章などもその時にあらはれた一人である。後宋が金人に壓せられて南下し、江南の地を保つに過ぎなかつた時にも、猶畫院は廢せられず、紹興淳熙の頃には、劉松年、李唐、馬遠、夏珪、梁楷等の名手が一時に出て、ここに院體畫の一様式を生じた。特に徽宗より馬遠、夏珪を通じて梁楷に到る道は、東洋畫の最も意味ある大道を指示してゐる。

元の特色は近代の劈頭に位する點にある。近代の特色とは、人生のすべての側面が一樣に重ぜられはじめたことである。これは文學の方面にも同時にあらはれ、劇や小説が新に盛になつた。例へば漢代の樂府は宋では詞曲となり、元に來て戲曲となる。郡英の編輯になる戲曲五百五十六本の中、元の戲曲が五百三十七本を占めてゐるのも、この傾向を知ることが出来る。これが畫の方面には風俗畫を生起せしめる。風俗畫は一般の人人には、最も近い興味と理解とを感ぜしむるのである。しかしこの方面にはすぐれた作品はない。この風俗畫風の描法は道釋畫にも同様にはいつて來て、その道釋の風貌には著しく人間の寫實的描寫が採用せられる。その衣帶は草草たる減筆法であつても、顔や手足には細明な寫實法がとられてゐる。この中にあつて、元の最もすぐれた畫家を求むれば、所謂元の四大家たる黃子久、吳仲圭、王蒙、倪雲林の諸家に盡きるのである。

宋畫の究極は、一草一木の極限に於いて、透明にして深邃なる世界を確立する處にあつた。しかしこの緊張を持續することは容易ではない。その究極たる單純化は、やがて複雑なるものの導入によつて變化されて來た。ここに蒼蒼莽莽と稱せらるる過剩と粗莽の要素が出現して來る。この傾向が黃子久、吳仲圭、王蒙にあらはれ、倪雲林は少しく蒼莽を加へた高簡の中に居る。梁楷等にあらはれた高

簡はここに多くの變容をみ、そしてこの道は次の明時代をも決定する力を有つのである。

元の四大家はほぼ時を同じくして、今の江蘇浙江の地方に生れてゐる。この中最もすぐれてゐるのは、黄子久である（董其昌）。子久は公望の字で一峰或は大痴の號がある。彼は聰明絶倫で、百家の説に通じて居たので、圭元年中（弘安の頃）に書史となつたが、暫らくして去り富春に隱棲した（咸淳五年1335—至正十八年1358）。常に筆紙をたづさへて寫生し、「富春山卷」の如き、惲南田の尊重愛惜した作をなしてゐる。

凡そ十數峰、一峰毎に一狀あり。數百樹、一樹毎に一感あり。雄秀蒼莽、變化極まる。

と言つてゐる。これによつて「富春山卷」の相貌を知ると共に、彼の畫境を知ることが出来る。一草一木にあらずして數百樹あり、しかも一樹一態といふのであるから、畫面の豊饒を見ることが出来る。後に常熟にうつり、ここでは虞山の朝暮の變幻、四時陰霽の氣運を描いた。

彼の畫は大體二つに分つ事が出来る。「大痴の畫格に二あり。一種は淺絳色をなすものにして、山頭に礬石多く、筆勢雄偉なり。一種は水墨を作す者にして皴紋極めて少く、筆意尤も簡遠なり」といふのがこれである。淺絳色は淺き褐色である。この色は「芥子園畫傳」によれば、宋の董源にはじまり、

黄子久に盛であつて、後の文徵明、沈石田に到つて「遂に專尙をなす」といはれてゐる。この由來は、「黄公望の皴は虞山の石面に倣ふ。色はよく赭石を用ひて、淺淺に之を施す。時ありて赭筆を以つて、大概を勾出す」といふのである。宋代に於いて色をすてて、水墨の世界を確立した。しかしその水墨が再び色に近づけば、その最終にあらはるるのは、淺絳色である。ここに淺絳色のあらはれたのは、高簡なる宋畫が草莽の傾向に轉移したのと相應する。

上野精一氏藏の至正八年の春、年八十と落款のある「秋山擁翠圖」は彼の作風を知るべき作であるが、彼の歿年は八十であるから、これは最後の作品中の一つであらう。至正八年は楠木正行戦死の年である。これは清潤なる氣に満ちた作品で、はしから線でかかれてゐる。傾斜した山皴と、斜出した沙洲と、直立した樹體とによつて構成せられてゐる。それは一一が明瞭な



黄子久 秋山擁翠圖

存在形であつて、層層と反覆せられて居る。しかしその存在は輪郭によつてその存在を確保するものではなく、瞬刻にして當爲となり得る存在である。これ子久の畫が清潤なる所以である。然るにこれが清畫になれば、その存在形を描く場合にも、既に當爲がその形の上に身をあらはして形體を崩してゐる。南田は子久に草莽荒率の氣があるといつてゐるが、それは宋畫に比較してのことであつて、明末清初の四王吳惲等の畫に比較すれば、未だ草莽荒率とは言ひ難い。しかし彼がこの傾向の先をなすことは謂ふ迄もない。故に南田は「皴點多くして墨費へず」といひ、更に「點綴曲折して神碎けず。片低尺幅にして氣促らず。激異變化、筆に隨ひて出沒し、而も力傷れず」と言つてゐる。彼の面目を知るに足る評言である。されば彼の草莽には、未だ全く困憊の氣が無くて、渾厚である。

王蒙は、子久よりも一層複雑になつて來てゐる。趙子昂の外孫であつて(明といふ説もある)、叔明、黃鶴山樵ともいつてゐる。彼の特色は、第一は自然形體の明晰なる積重であり、第二は濕と壓とによる自然力の鬱積である。ここにも元の特色がみえる。これが黃鶴山樵風である。彼の線には擦が入り、線が變化して面となり、その面の中から解索皴が出てくる。雲頭皴が出て來る。面はその變化の中から線を分泌してゐるのである。ここに細密な表面の感が出てくる。鬱密なる感情が出てくる。さうい

ふ面と相接するのは水である。水は平遠の景では、砂洲に切られて遠く行き、高遠の景では、山に切



倪雲林西禪室圖

られて、左右處處にあらはれて、重り行く。ここに水の深さ遠さがある。かういふ複雑なる構圖は、またこの頃からはじまり、遠く後世に脈をひくものである。

倪雲林は名は瓚、字は元鎮。家が豊かであつたから、清園閣を築いて、その中に古書古畫を貯へ、

溪山竹石を寫し、詞翰を攻め、皆古意を極めたり。性甚だ娟介にして、潔を好むこと類を絶す。尤もよく自ら晦選し、盡く其の著ふる所を棄て、扁舟に獨坐し、漁夫野叟と跡を五湖三泖の間に混ず。(錢謙益、雲林詩序)

と言はれて居る。倪迂と人に呼ばれたのは、潔癖があつたからだ(畫史會要)と言ふことである。僧寺が好

一たび住すれば、必ず旬日、篝灯木榻、肅然として晏座す。時に紙筆を操り、竹石の小景を作り、客求むれば必ず與ふ。一時好

事の者、之を購ひ、價數金に上る。(顯元慶、雲林遺事)

と言はれて居る(大徳五年[1331]—洪武七年[1374])。

彼の作には壯年の時には巨幅があつて世に寶とせられ(雲林遺事)、その山水は着色せるもの甚少く(六研齋二筆)、多くは小畫で水墨である。彼の手法で著しいのは側筆であるが、「芥子園畫傳」は之を傳へて、子久も王蒙も皆董北苑から出て、何れも畫に側筆が多いが、中でも雲林には一番多く、その皴は「水盡きて潭空しき」が如く、簡にして益簡であると云つてゐる。董其昌が

雲林は多く側筆を用ひ、輕きあり、重きあり、圓筆を用ひず。其の佳なる處は、筆法の秀峭なるにあるのみ。宋人の院體は皆圓皴を用ふるも、北苑獨りやや縦なり。

といひ、また

倪雲林、黃子久、王叔明、皆北苑より起る。故に皆側筆あり。雲林はその最も著しきものなり。

と言つてゐる。かくて彼の線は、その速度の大と、側筆及び縦筆による壓擦の大と、其等を十分に示すための乾筆とを要する。以前では水墨の線は多く濕筆であつたが、彼になつて乾筆が用ひられ、この乾筆によつて線の感情が十分に且直接に畫面化せられてゐる。既に漢の畫象石にみられた線條化の系統は、宋代に於いて甚しく發達をして來たが、宋代ではむしろ、抽象線としての發達が多く、對象性を抽出するといふ意味の描寫線は少なかつた。然るに元代に於いては、一方に黃子久の綿密描寫があり、他方には倪雲林の簡疎描寫がある。故に元代は最もよく線の諸相を具備するものと言ふべきである。

ここに於いて、彼の畫境は清氣に満ちた高簡である。

雲林は石根樹底において輒ち幽篁柔篠を作る。夕陽、茅屋花箔の間に腕晚し、直に簌簌として聲あり。望みて幽人の行徑たるを知る。

と「芥子園畫傳」はいつてゐるし、またその竹の姿致は、「風に梳り月を掃ひ、清逸の致あるを要し、厯雜にして清氣を阻害せざる」ものがよいが、雲林の竹はその旨を得てゐると言つてゐる。この清氣の生ずる處は、南田のいへるが如く、「苔法墨法、人の見ざる所に於いて意を著くること多し」といふ處にあり、ここに於いて、

雲林の畫は天真澹簡にして、一木一石、自ら萬巖萬壑の趣あり。

といふ南田の言が、成立する。

その作「西林禪室圖」を見れば、家、樹木、竹叢、土坡、机、書冊、人、何れも蕭散たる線であり、

かかる線の間にあつて、湖水は限もなく廣い。しかも湖水の先の地平線は畫かれてなく、ただ遠い湖岸の線が、かすかにその邊を暗示してゐる。地平線のないことは必ずしも雲林にはじまつた事ではない。牧溪にも馬麟にも著しくあらはれて、水と空とを一緒にして、限りなく廣漠たらしめて居る。東洋畫が地平線を考慮に入れてゐないことは、地と空とを併せて大とする働を持つてゐる。西洋畫では先づそこから定位する地平線が、東洋畫に於いて省略せらるる事も、東洋畫の一つの特色である。

この畫面には線があつて、湿度がない。寥廓たる自然である。湿度なくして然かも面となる。面となるのは擦によるのである。故にその面は擦で面となるのである。その面は一つの壓を有する運動によつて成立する面であり、その面から速度の大きい樹が立ち上り、枝となる事によつて、清楚にして澄み渡れる清氣に満ちてゐる。澄みて大きいのが彼の特色である。しかもその作は主として小品である。これ南田が「迂老幽澹の筆」といひ、また「余最も倪高士の秋林竹石を愛す。秋室獨座、蕉雨梧風、致めて爽氣あり」といふのが是れである。また「畫史會要」が、

雲林は林木平遠竹石を描きて、殊に市朝塵埃の氣なし。

と言ふのが、また彼の趣致を傳へてゐる。ここに於いて宋の梁楷の簡疎と、明の雲林の簡疎とは、自ら時代としての相違あるを見出し得るのである。梁楷の簡疎は、一切の附加的なものを除去しつ

くした、廓落たる骨である。寒き迄に澄み透れる根源の世界である。然るに雲林の簡疎なる世界は、梁楷の如く骨を露出したものではない。附加的なものを除去し盡くせる者ではない。そこに猶附加的なものをも承認する寛容なる氣がある。附加的なものの除去は、除去された後にも、猶少しく之を残してゐる。故に簡疎が梁楷の如くに骨に徹した寒さではない。南田が雲林を以つて、

此れ眞に寂寞の境にして、再び一點をつくれば、即ち俗。雪舞れて後、天寒くして水落ち、石齒出づるを寫し得たり。

と言つてゐるのは、之を梁楷との比較に用ふる場合には、むしろ梁楷の方に用ふるが適當であらうか。雲林には猶一脈のあたたかさがある。宋學の確實さに比べれば、元學は言ふほどのものなく、かへつて戯曲にその興味を見出す。この近代的な傾向は、簡疎を念とし高簡を意とするこの廓落たる世界にも尙、その味を浸して居るのである。そこに元代と宋代との相違を見ることが出来る。

第二節 日本畫の性情

第一項 日本的なるもの

支那鏡を模造した和鏡は、その特色としてほぼ二つを擧げることが出来るやうである。第一は文字の模様化である。これは吾等の祖先が、まだ漢文字を知らぬ頃に模造した事を示すのである。文字を

知らぬ爲に、文字が一つの模様と感ぜられ、模様化されることは當然である。これは日本がまだ漢文字を知らなかつたといふ事を示すのみで、日本が支那と異なる性質を示すことには役立たない。故に第二の模造鏡の特色が、吾等にはここでは注意をひくのである。

第二の特色は文様の線形におこつた變化である。必ずしも鏡文に限る特色ではないが、支那の線には鬼氣がある。鬼氣とは二つの要素を持つ特色であるが、その一は線形の意味するものが奇怪であること、その二は線形そのものが尖銳だといふことである。然るに日本の模造鏡では、この二つに對してそれぞれの變化を生じてゐる。まづ第一にその奇怪な形體が、平明な形體に變つてくる。例へば異様な怪獸像が、平明な蔓草に變るが如き是である。これを更に一般的にいへば支那鏡の動物形が和鏡では植物形に變る。そしてその變化を生ずるためには、線形が平明にならなくてはならぬ。平明とは線の運動が軽く、線方向の變化が漸進的なることを意味する。線の運動が軽いといふことは、壓に著しい高度なく、進行に澁滞のない意味である。漸變的とは來るべき次の變化が、既に存した前の變化の中に豫知せらるる意味である。運動の變化の突然ならぬことである。壓少くて變化の豫知的なることが、即ち線形の平明といふ意味である。ここに尖銳な線は柔軟になる。手にいたいかと思はれる程明哲で尖銳な線が、支那の貨幣や、戈や、瓦などにある。かういふ尖銳な線が、支那では神氣と呼ばれ

る性質の主要なものである。故に神氣とは意力的に高度なる世界、壓の世界である。この神氣ある線の様状は、鋭い角を持つ線の結合などとしてあらはれるが、模造鏡では彎曲の多い柔かい軽い線となる。かくて奇怪な形状と、神氣ある線形とからの脱失は、即ち鬼氣の脱失である。これが模造鏡の持つ著しい特色である。

かくの如き變化は必ずしも、模造鏡にだけ特有の特色ではない。太刀の環頭に双龍珠をふくんで相對ふ透彫がある。その双龍含珠がだんだんに蔓草化して、最後に完全に蔓草となる。これは全く龍の面影はなく、珠はそのままに残つて、草の露になる。その経過が今も遺品で十分にたどることが出来る。そして模造鏡の場合にも、文字並びに線形の變化が高度である程、支那の原型から遠く離れるものだと認められてゐる。即ち支那原型よりの隔離の度は、文字と線形との變化度と相一致するものと認められてゐる。然らば環頭太刀の場合に於いても亦同一である。そしてこの支那原型よりの隔離とは、日本化を示すことの意味であるから、このことは日本の造形美術の性質が、支那のそれと如何に相違するかを示す一つの視點となつて來るのである。

支那の美術と日本の美術とを比較すると、上代の美術にして既に根本的な次の如き相違を見出すのである。そして支那美術の日本化とは、次の如き性質の間の移行である。

1、支那の美術には力争の感が大きい。力争の感とは意志力の過度の緊張である。故にそれが與へる特色は刺戟の過大性である。刺戟の過大性とは、刺戟の開発する境地を對境とするのではなく、刺戟そのものを對境とするのであるから、そこに一種のけはしさを感ずるのである。このけはしさが力争の感である。之に對して日本の原始藝術は既に著しく異つてゐる。觀る働に満足してゐるのである。觀る働その者を味ふたのしさを持つてゐる。力争の峻しさはなく、平らかな心がある。觀てゐるものに満足し、觀る働に満足してゐる安らかさがある。觀る働に安住するが故に、懷疑的ではない。抗争的ではない。そしてまた幻想的ではない。幻想は觀てゐる對境に満足し得ないで、より以上のものを觀ようとする處におこるからである。

日本の藝術では新鮮な心持も、決して刺戟的におこるのではない。みる働の中に満足する心によつて起されるのである。随つて日本の藝術には物すごさがない。怪異なるものがない。平明である。其れは必ずしも藝術に限らない。料理であつても同様である。日本料理には刺戟的な濃厚な或は辛辣な味はない。即ち刺戟的な要素がないのである。それから材料の調理にも、何を使つたのかわからぬ様な奇怪なものはない。それはほとんど材料の儘で、野菜は野菜、魚は魚として、そのままの色と形で、半透明な汁の中に盛られ、或は鹽をつけただけで焼かれて居る。故に日本料理には不氣味な感がない、それに比べると支那料理は何を使つてあるのかわからなくて、氣味が悪いといふケイベル博士の感想を、そのままに信ずる事が出来るのである。材料の由來を明示し保存するといふ料理法は、平明温雅な心に住むものでなくては、なし難いに相違ない。この平明といふことが、日本の藝術の一つの特色である。故に日本化の作用の中心は、この平明化である。

2、日本の藝術の第二の特色と觀らるるものは、知力的要素の少い點である。支那の藝術には知力的な要素が可成り盛にあらはれてゐる。宋元などの墨畫、例へば梁楷の減筆描にしても、さういふ省略の基礎には著しい知力的な觀方が横つてゐる。同じ減筆描でも日本の宗達や光琳に比べると、其處に非常な相違がある。光琳や宗達の省略は感ぜられたものであつて、考へられたものではない。梁楷は考へられた形の中で、省略せられた。宗達は觀られた形の中で省略せられた。故に梁楷の畫には如何に簡素な形であつても、その中に構成的な組織的な要素がある。日本のものにはさういふ知力的な構成がない。だから日本のものには左右相稱といふ形は少いし、それがあつても觀られた形の左右相稱であつて、思惟的に正しい左右相稱ではない。その證據には日本の上代にも支那風の左右相稱が移

入せられて、法隆寺金堂の止利式佛像となり、或は法隆寺堂塔伽藍の排列となつてゐる。しかしこれは永續しないで、だんだんに頽れてゆき、平安時代になると共に、明瞭にこれが破れて来る。佛像形體の上にも、伽藍配置の上にも、さういふ左右相稱形式はなくなる。しかもそれは考へられた上での左右相稱がなくなつたといふ迄で、その全體を觀とほす時には、なほそこに一つの左右相稱がある。それ等は地勢に應じ、境位に應じて、それと結合した左右相稱的の釣合である。かかる周圍の條件と相應じた釣合と統一とは、個個の事情を先行條件とするものであるから、考へられたものでなくて、直接に見られる働と結合したものである。故に日本本來の形では左右相稱があつても、ここには支那の鏡や畫象石などに見らるる様な、法則的な嚴格な左右相稱はない。この關係は日本の鋸齒文を支那の鋸齒文と比較しても同一である。日本の鋸齒文が支那の模造である時には、いつかその冷固な直線結合をくつろげて、花瓣形に近づいてゐる。もし日本本來のものである時には、それが何かの直觀形の簡約形體であると感じしめる。或は葉片の先端半分の併置とみらるるか、花瓣の併置とみらるるかである。即ち自然形體の退化とみらるるのである。故に如何なる幾何學的形體の基底にも、その幾何學的形體にまで固定する以前の自然形體が、猶何等かの形でみらるのである。直弧文の起源が何であらうとも、支那では既にその起源形を保存しないまでに、思惟形體化されてしまつてゐる。したが

つて支那には機械的な構成的な形體がある。純粹に知力的な形體がある。然るに日本にはさういふ形體はない。どこまでも觀られた形であり、必ずその中に細部をみる心がある。細部を捨てれば、それは描かれて抽象形となる。梁楷の畫にはこの永遠の抽象形がある。宗達の畫には細部をいたはり保存した意味が、明かである。故に如何に簡約なる形體を描いても、永遠の具象形である。この細部を細部として細かに味ふ心は、埴輪の形體、曲玉の形體、古墳出土の甲冑の形體等にも著しくあらはれ、後には茶道の細かい心づかひの上に、最もよくあらはれてゐる。かく細部をいたはり味ふものであるから、そのスケエルは必然的に狭少である。スケエルの大きく、複雑な點に於いて、日本は到底支那には及ばない。支那の葡萄鏡は日本には存しない。存するには奈良の花文や、藤原の花文とならなくてはならぬ。支那の葡萄鏡を奈良藤原の草花獸文の鏡と比較すれば、その相違は直に理解せられる。

以上の如く日本の美術の特色が平明な觀る働に基くものとすれば、ここに日本の美術の到達する高さは、自ら支那の高さと異なるのである。支那の高さを寒く、鋭く、大きく、重い所に置けば、日本の高さは、暖く、柔く、つつましく、軽い所に置かねばならぬ。支那が尖鋭なる透明である時に、日本は柔和なる朗かさである。これを一言にしていへば、日本は平明なる觀る働に依屬する。故に日本化

は、平明なる觀る働に置きかへることである。随つてその結果は模造鏡の特色が、鬼氣の消失であるとしたものと全く一致する。ここに日本の推古以後の美術を考究する依據を得るのである。

推古以前に於いても、吾等の美術は、美術としての發達をなすべき萌芽を持つてゐた。しかしそれはまだほんとの萌芽であつて、之によつて日本美術の全容を知り得ることはもとより不可能である。例へば線形の上から見ても、土器の面にある線は、すべてが同一の太と速と壓とを持つた不變化の線であつて、之が象徴する精神の姿は甚だ稀少だと言はなくてはならぬ。その中で多少複雑になつた線形といへども、中央に於いて太と壓とを加へただけである。これは描く働作からいへば、拂の働によるものであつて、直に完結するものの象徴である。しかしここには精神の深い起伏、陰影を示してはゐない。無變化に曳くか、拂ふかによつて描かるる線であるから、複雑な生活を象徴しては居ないのである。

それが推古期になると今迄に見られないにぎやかさを持つて來る。これは直接に或は間接に及んで來た支那影響である。推古美術の全部をみれば、二つの著しいものが對立してゐる。一つは支那的なるものであり、他の一つは純日本的なるものである。支那的なるものを代表する作者に止利佛師がある。止利佛師はおそらく世に信じられてゐる程にすぐれた藝術家であつたとは思はれない。彼の作或は彼の作の面影を今日に存するものとして法隆寺金堂の藥師並びに釋迦像と、安居院の釋迦像とをみるに、其等は、殆ど同じ形に作られてゐる。安居院の釋迦像と法隆寺の釋迦像とが同一形式なのは當然であるが、光背の銘にも藥師と明記してある藥師像が、釋迦像と全く同一といつてよい程に近似形であるのは、止利佛師の構想力をあまり高く評價し得ない理由の一である。おそらくその祖父司馬達等の支那より將來した佛像の形體をそのままに遵奉したものであり、その將來佛像もおそらくこの一種に外ならなかつたのであらうかと思はれる。

しかしその當時推古天皇から優詔を下された程の名譽の藝術家であるから、止利の作風は推古朝の代表的な作風とみてよく、また遺品の上からもそれが證據立てられてゐる。この造像形式の特色とする處は、その表現せらるる感情から見ても、衣文の手法等から見ても、何れも支那的である。ことにあの左右相稱の繁瑣な衣裾は、前述の如く日本の要求に合するものではない。日本の手法としてはもつと平明に觀る形であつて、ああいふ左右相稱の反覆は、決して日本の觀方を代表するものではない。

しかしかかる支那風の移入も單なる受身でなかつたことは、その全體に通じてゐる盛な調子が之を

現はしてゐる。この時期に日本が支那を學んだのは、巍然として興つて來た新文明に對する熱望によるものであつて、この新興の勢力が、藝術の上に盛なそして莊重な調子をして出してくるのである。この盛にして壯大な味は、模倣で得られるものではない。これは當爲であり、當爲は學ばるべきものではないからである。この調子は奈良迄續くもので、他の時期には見られない特色である。ただ桃山時代に再びこの盛な調子があらはれて來るが、その調子は、全く日本的な境位をもつてゐるものであつて、推古の味とは明かに區別せらるる性質である。

第二項 大和畫

どこの國にあつても線が限界といふ消極的な意味を離れて、積極的な形成の意味を持つてくるには、可成り長い時間を必要とする。日本に於いても線が積極的な形成の働をなしはじめたのは、大和畫の發生からであらうと思ふ。推古期或は天平期に於いても、それぞれ線の積極的な形成の意味を持つ作品がないではなかつた。しかしそれはやや偶然的なる意味を持つのみであつて、完成された作品にはそれが覆はれてゐる。色によつて、或は鳥の羽毛によつて覆はれて、その色は消え勝ちである。線を積極的な形式であるとして見てゐなかつたのである。線を最後の積極的な價值とは見ないのである。

これに積極的な價值を與へるやうになつて來たのは、支那では既に吾が天平期であるが、日本では遙かにおくられてゐる。大和畫の發達自身がそれを明瞭にしてゐるのは、大和畫の發生期に、日本の畫界が線に對して積極的な價值を置きはじめたことを示すものと見られる。

大和畫即ち繪卷物の發達は、既に美術史家の明かにしてゐる如く、ほぼ三つの段階を持つてゐる。第一は作り繪であり、第二は白繪であり、第三はほり塗繪である。

作り繪といふのは、曩に先づ素描をし、その上に厚く繪之具をかけて行く。そして塗り重ねて行く間に、形を自由に直して、畫を仕上げる。これは油繪風の描き方であるから、繪之具も不透明色である。繪之具が塗り上つた處で、最後に線の畫き起しをして、形をまとめ色の境界を明かにしてゐる。「源氏物語」、「紫式部日記」、「寢覺物語」等の繪卷物がこの手法である。この手法はこれ迄の佛畫の手法で、平安朝を通じて來た手法である。即ち在來の佛畫の手法を以つて風俗畫をかいいたのである。この畫風を支持したものは、貴族であつて、この時代の新興勢力たる武士の階級の支持した畫風は、第二以下の手法によるものである。

白畫はもとは素畫の意味で、色を豫想し色を得てはじめて完結する畫風であつた。これは決してそ

れ自身で完成した積極的な畫ではない。この色のない素畫が大和畫にもあらはれて来て、白畫となる。「鳥獸戲畫」の様な畫風で全く色を用ひて居ない。そこで或る人達は、この畫を以つて以前の素畫と同一に視、やがて色を加へらるべき未成品とするのであるが、しかしこの畫は完全に積極的な形成作用をなしてゐて、色を豫想し、色に従屬する性質を持つては居ない。畫の形を存在の形とせず、自由なる運動の形として、働かせてゐる。消極的な色の限界でなくて、積極的な形成である。今存在するものを現すよりも、やがて存在せんとするものをあらはしてゐる。今ある形でなくて、やがて成るべき形をあらはしてゐる。かういふ積極的な形成作用である。そしてこの白描の手法にも自ら二種ある。第一は濃淡のない一樣の墨線でかく手法であり、第二は濃淡の度を異にする二種以上の墨線でかく手法である。「鳥獸戲畫」の如きは第一であり、「枕草子」の如きは第二である。「枕草子」は烏帽子と長い女の髪を濃くかいて、他の細く濃度のひくい線を引き立ててゐる。これは色の感を白描で出さうとしてゐるのである。何れにしても色はここに必要なく、完全に色が墨線化し、墨線は獨立した價値を持つてゐる。

第三のほり塗繪は、一と二との兩手法の併用である。ほり塗りと言はるるのは、線と色との兩要素を對等に見て、色によつて線を侵かさず、線によつて色を棄てぬ意向に立つ手法である。先づ線をかき、その線を避けて色をぬり、線は色の間に残るのである。最初にかいた線を最後迄残すのである。鎌倉及びそれ以後の繪卷物には多くこの手法が用ひられてゐる。「信貴山縁起」、「伴大納言」の外、甚だ多い。作り繪の手法が平安期の大宮人を描くに適するとすれば、この手法は鎌倉期の武家をかくのに適するであらう。かくて鎌倉期に入つてから、作り畫の手法は全くほり塗りの手法に壓倒された。そこで作り繪の手法は、佛畫の一隅に屏息する状態となつた。

もし線の描法が發達の中心にあるとすれば、第一に次いで第二の手法がおこらず、むしろ第三の手法がおこり、更に第三の手法にあらはれた線の重要性を一層高めて行つて、色を捨てて線の獨立した第二の手法がおこるべきである。しかし、この論理的順序をふまなかつた處に、第二の白畫が成育し得なかつた事情がふくまれてゐる。第二の白畫が十分に成育するためには、それは水墨畫としての發達をなすべきであるが、當時にあつては未だ水墨畫は日本にあらはれて居ない。支那で唐の中期即ちわが天平期に吳道玄があつて、白描畫にすぐれ、吳道玄の白描畫には色を入れることが出来なかつたと言はれてゐる。しかしまだこの時に於いて唐に水墨畫はあつて居ないので、吳道玄の白描は一つの時代的飛躍をなせる形であつた。この事情は吾が平安末の大和畫の事情とよく似てゐる。

故に線の發達は、第一の作り繪について第三のほり塗繪のおこるのが自然になつてくる。作り繪の時代がほり塗繪の時代になるのである。作り繪の手法が佛畫の一隅に屏息することのやむなき理由である。けれどもほり塗繪はそれ自身決して安定した手法ではない。線と色との對立があるからである。もともと作り繪からほり塗繪に推移した傾向は、線の重視にあるのであるから、この傾向を高めて行くのが自然である。即ち線の獨立性を盛にして行くのが自然である。換言すれば白畫に轉向するのが自然である。ほり塗は其の中間状態であるから甚しく不安定である。かくて鎌倉の中期後に、線に力があらはれて來るが、この線の描法たるや自己の持つてゐた描法ではなくて、宋畫の描法である。繪卷の描法は、筆に起倒をゆるすのである。筆のはじめと終に筆を立て、その中間には指先を細かに自由に使つて行く描法である。始と終には筆が立つてゐるから線はしつかりする。中間には筆の起倒を自由にするから、線は柔かい。この筆の起倒の自由な、線の抑揚の自由な運動が繪卷の線の色である。

然るに當時の畫界にあらはれてきた宋畫或は元畫の影響は、先づ繪卷の中にも畫面の一部に見えてくる。繪卷に屏風や襖をかくと、その屏風や襖の畫に、宋元の墨畫がある。ここではまだ繪卷の畫風をかへてはゐない。宋元畫風が畫の技法の體系中に入つて來たのではない。畫の一部に混入して來たのであつて、溶融して來たのではない。けれども蓮行が「東征繪傳」をかくにあたつては、支那を描き、そこに宋畫の手法が入つて來、圓伊の「一遍上人繪傳」にも亦宋畫の風があらはれてくる。これは先のやうに畫の一部に宋元風が混入するのでなくて、線の性質が宋元風であるから、繪卷物が宋元風によつて貫かれるのである。故に線に於けるこの變化は、根本的の變化である。

ここで當時の手法を吟味してみなくてはならぬ。

平安の初期に行はれた手法は古春日派の手法である。これは奈良時代に奈良にあつた畫風で、吾等が今日見る藥師寺の吉祥天の畫像などを残したが、平安初期にも猶奈良にゐて以前の風俗を傳へてゐた。地を胡粉で作し、細い線で輪郭を描き、色をぬり、隈取りし、手先や顔の様な肉體の露出してゐる部分には、生咽脂でぼかしをつける。これが古春日の手法である。

京都に都がうつると共に、古春日派の一部が奈良から京都に移つて來て、巨勢派になる。これが平安中期の作風である。地は胡粉仕立で、その上に輪郭線をかく。筆の毛を沈めてかくので、線に太さ細さの變化がなく、細尖である。それに色を入れ、色の上から墨のかき割をする。これは作り繪の手法である。そしてこの手法は古春日派とあまりちがつては居ない。ただ畫面の出來上つた手際がよ

く、優美であり、繊細であり、濃厚でありながら鄙俗でない處が、藤原好みである。そして生咽脂の隈取もなくなつてゐる。ただ後になると墨のかき割りをしなくて、下の墨線を避けて色をぬり、はじめの線の生き生きとした性質を残す様になつた。しかしこの時には、線の性質を重ずる風が既に生じたのであり、その最初の輪郭線と、後の輪郭線とは、同じ輪郭線であつても、線の性質が違つてゐる。これはほり塗の手法である。

宅磨派は、巨勢派から出てゐるが、その手法にはちがつた處が二つある。第一は線に太さ細さの變化がある。巨勢の線は鐵線描の如き、筆を沈めた、太さにも速さにも變化のない固定性の線であつたが、宅磨は筆に打ちつけがあらはれ、尾部の細く長い釘頭鼠尾描や、頭部尾部細く、中部の太い蘭葉描柳葉描等の變化性の線があらはれて来る。線にさういふ變化があると共に、線の變化で陰影をあらはすやうな複雑な描法が出てくる。(しかし宅磨風も最初の間はそれ程に、線に肥瘦があらはれて居なかつた。)第二に色が巨勢とはちがふ。巨勢の色は盛上げであるが、宅磨は平にぬつて色の光澤を見せる風がある。この變化でみらるることは、宅磨は巨勢の色を線に向つて傾けて來たことである。これはほり塗の手法にあたるものである。巨勢も後にはこの手法をとつてゐるのであるから、これは當時の一般の手法であり、繪卷にこの手法の採用されたことも、もとより當然といはねばならぬ。

かくて大和繪の中で、作り繪の作風と、ほり塗繪の作風とが重層的に並ぶことは、巨勢自身の中における推移にも、或は巨勢から宅磨に向ふ推移にも、共通せるものであつて、決して特殊の姿ではな

ら。この繪卷物をかいた主要の畫家は土佐派に屬してゐるが、土佐派は奈良にゐた古春日から出たので之を春日派とよび、經隆が土佐守に任ぜられてから土佐派といつてゐる。この中に住吉神社の繪所にゐたものを住吉派と言つてゐる。かういふ系統であるから、繪卷物の中に巨勢の畫風たる作り繪があつても少しも不思議はない。この畫風はもともと自分の畫風だからである。換言すれば古春日から直接にひいて來た系統である。その一分派たる巨勢が經驗した變化が、この土佐の畫風の上にもあらはれること、これまた何の不思議もない。作り繪からほり塗繪に移るとも、當然すぎる程當然である。

作り繪は前に述べた通り、色彩による定位を主としてゐる。線は細くて無表情で目立たない。線が無表情であるやうに、顔も亦類型的である。目も鼻も出来るだけ細線化し、所謂引目鉤鼻で、線としての存在もはかない。場景は室内が多く、外部はせいぜい庭前であり、色によつて畫面の全體が塗り

こめられてゐる。線を過小にした色の世界である。

而してこの中から多少線の意向を高め、線によつて色を支持しようとして來たのが、ほり塗である。このほり塗の傾向を一層高めて、線を以つて満ちた世界とするものは、白畫である。閉ぢられた引目鉤鼻の世界を、もつと感情に動搖のある世界とするものは、白畫である。作り繪が色で充滿してゐる中で、これは線とそれをつつむ空隙とで満ちてゐる。ただ線は作り繪に近い淡く細い線で細まかくかく「枕草子」風と、線を太くあらくかく「鳥獸戲畫」風との兩者のあることは自然である。そして後者は完全に線形體であり、その形をつつむ線は單なる輪郭線と異つて、積極的な形成作用をあらはしてゐる。かく色を棄てて線を主位とする畫をかくことは、やがて畫を水墨畫に轉向させる用意になるのである。ことに支那は宋の末で、あのすぐれに水墨畫の多くが描かれ、それが既に吾が國にも渡來して、漸く人人の眼にも慣れようとしてゐたからである。そこで宋の畫風は直に繪卷の畫風にも影響を與へる。そしてその影響の最初に取り入れられるのは、ほり塗の畫風によつてである。この畫風は三つの繪卷の畫風中にあつて、最も折衷性を持つてゐるからである。自分自身が既に作り繪と白畫との折衷である。作り繪は宋畫の線を入るるには、すつかり性質が相違し、その線は色の定位を根柢的に振り亂すからである。そして白畫の線の性質は、宋畫の線の性質とは、あまりに性質が相違し

てゐる。随つて、この點からもほり塗の手法の中にも、宋風の線は入ることが出来る。そしてこれが美術史的にも亦正當であつた。

然らば本來の大和畫の手法はどうであるか。

この畫風の特徴は、第一に線の速度の大である。この派の畫家は、繪畫として朝廷或は神社に附屬してゐたから、自然に多作して熟達し、且速度が大きい。この線の速度の大きいことは一つの特徴である。速度はことに白畫並びに白畫に近い畫風に於いて、大きいのである。日本の線描に速度があらはれて來たのは、注意しなくてはならぬ。巨勢は筆を沈めて、靜かにひく。そこには速度がない。宅磨にしてもこれ程ではない。しかし宅磨の線も速くて人達を驚かしたと思はれる傳説がある。宅磨爲成が宇治の平等院の鳳凰堂の壁に九品淨土の圖をかけた時、一夜にして成り、藤原頼通にその速成を嘲けられたと言はれる。この畫がとも一晚や二晩でかける筈はないが、之によつて爲成の筆の速かつたことが知られるのである。

「鳥獸戲畫」をかけたのはおそらく書筆であらうと思ふが、一般の大和畫の筆は面相であつて、之を自由に使つてゐる。そして筆の持ち方は宅磨は大體眞直であるが、少しは腹を用ひて、肥瘦の變化

をつける。土佐では懸腕で指先を細かに使ひ、力をぬいて軽くかく。しかし決して筆を横にまげることはしない。筆の止る處は指先でちゃんととめて、筆は眞直である。かういふ直立した中の精しい變化が、畫面を流麗な自由のものにする。この筆の變化の味が、土佐の第二の特色である。その畫面が流麗だといふことは、畫面に壓の少いといふことである。畫面を動く筆の速さが早く、その變化は精しいが、筆は決して畫面を強くおさへつけてはゐない。筆の運動の間に生ずる壓擦が、ここにはない。淡白な變化である。

第三の特色は色の淡白な味である。巨勢は色を重ねて塗り上げて行くから、これは色の盛り上つた重厚な味である。然るに土佐はいかに色をあつくぬり上げて行つても、その味は淡泊である。宅磨も色を平にぬつてその色澤をみせるものであるが、土佐程に淡泊ではない。土佐のかく淡泊であること、即ち色を重ねても淡泊にみゆる様に心がけることは、既に藤原と鎌倉との世態の變化を語るものであるが、これはやがて色をだんだんに推しつめて行つて、水畫化する傾向を示すのである。

されば土佐が作り繪の畫風からほり塗に轉移し、そしてほり塗からやうやく色の重さを減少して單純にし、他方に宋元風の壓の大きい線を入れてくる事は、自然の推移だと言ひ得る。ただここに問題

となることは、この線である。土佐の如き軽い自由な線の中に、尖く重い線を入れてくることは、線の性質を急激に變化せしむることである。速度あり、變化くはしく、軽やかな線と、淡泊な色が、土佐の繪卷の畫風となつて來た。そこで速度の少い、變化の少い、壓の多い線を之に代へることは、畫を全然變へることである。かくの如く重くして陰鬱なる畫風には、色も陰鬱で寡黙なものが適する。否色を全く拒否した水墨が適する。故にこの線の變改の問題は、やうやく畫面から色をうばひ、水墨化することになるのであるから、之は繪卷の崩壊作用に外ならない。されば繪卷はこの宋元風の線描の採用と共に、衰頽の傾向に向ふのである。土佐の境地は水墨と健硬な線の世界にはなくして、淡泊な色と、柔軟な線との世界になくしてはならぬ。

かかる大和畫の考察は、吾等に次のことを教へる。

大和畫は最も完備せる意味における日本の畫風であると言はれてゐるが、その日本的なるものの意味を、ここに知ることが出来る。

1. 線の速度の大きさ。
2. 線形變化の細かさ。即ち太さ並びに方向の變化の細かさ。

3. 線の輕さ。
 4. 色の淡泊さ。
 5. 全畫面の明るさ。
- を入れなくてはならない。

然らば之を宋の繪畫に比べてみなくてはならぬ。宋に著しいものは、第一に秃筆である。秃筆は唐にも少しくその曙光が見えるのであるが、これが發達したのは宋である。この秃筆をふし進めて行つたのが、梁楷である。梁楷の線は、實に宋代の線を代表するものであるが、その特色は銳さにある。そしてその銳さは速度と合致した壓擦から生ずるのである。強く壓せられたる速度である。之を先に上げた土佐の線と比較すれば、その相違は容易に知られる。

1. 線の速度の大きい點は一致する。
2. 線形變化の細かさはない。
3. 線の輕さはない。線は重壓が大きいのみならず、これが線の中心になつてゐる。

4. 色はなくて、すべて水墨の世界になつてゐる。

5. 畫面は明るくなくて、沈痛である。

かくて一致するものは線速の大であつて、他はすべて相反してゐる。大和畫の線が速度を中心にしてゐる時は、宋畫の線は壓を中心にしてゐる。大和畫は速度ある細かい線形の變化であるのに、宋畫は速度ある壓擦の大なる線形である。故に大和畫の平明に對して、宋畫は沈痛である。故に大和畫がまゝで系統を異にする宋畫の線を、自分に採用することは無意味でもあり、且自己を崩壊させることにもなるのである。随つて大和畫が鎌倉を限界として、沈澱し衰頽するのは必然である。

宋畫の影響をとり入れるには、それを宋畫のなした形でしなくてはならぬ。水墨と線の速さある壓との二つである。これは足利期を通しての努力である。狩野はその一つの試であるが、その筆のとり方は、懸腕直筆で、腕全體でかくのであつて、腕からの力が指先にも行きわたつてゐる。これでは線形の細かい變化などは望むことが出來ないのであつて、明かに宋畫系統の用筆の用意である。しかし、ここでも壓と速度の一致はまだ不十分である。壓を大にすれば速度が分離し、速度を大にすれば壓が分離するのである。これは狩野ばかりではなくて、一般の日本畫の傾向である。これを他に求

むれば雪舟がある。あの雪舟の堂堂たる線描にして猶且同一である。雪舟は秃筆を用ひて、十分な壓を出してゐる。鶏や兔にさへもこの堂堂たる秃筆を以つておして行つて居る。しかしそこには速度がない。筆を紙の面にあてて、行く處まであせらずせかず、静かにひいて行く。この故に紙はよく筆の毛に擦られて光澤を出してくる。沈着なる堂堂たる光澤を出してくる。即ち雪舟は彼の堂堂たる線の世界を壓によつて拓いてゐる。しかしそこには速度なく、速度を問題の外において、壓だけでその線の世界をひらいてゐるのである。

ここに於いて吾等は一つの結論に達することが出来る。我が日本畫の明るさ柔かさは、線の壓と速度との分離に基くのであり、支那畫の沈痛さは壓と速度との一致に基くのである。支那畫には日本の畫の持ち得ない鬼氣がある。人の面をうち人の肺腑をつく様な鬼氣は、この速さを持てる壓に基くのである。この特色は既に古くより支那にあらはれ、支那の古銅器古鏡はそのよき例の一つである。支那と日本とのかかる相違は、我が上代において支那鏡を模造せる鏡の文様を、その原本たる支那鏡に比較すれば直に明かであること前述の如くである。ここに支那と日本との國民性の相違を細かに感じ得るのである。

第三項 漢 畫

雪舟が繪畫を學ぶ注意をのべたものの中に、山水畫は物古りたる感があつて、「幽微」なのがよい、幽微の趣を得るには、筆がらに馬遠や夏珪の作風を基礎として學ぶことと、「目前の景色」を師とすることが大切であるといつてゐる。故に雪舟は繪畫の傳統を宋の馬遠夏珪に置くことと、目前の景色を寫生することとを以つて幽微を得る所以であるとしてゐるのである。畫を幽微ならしむるために、目前の景色を師とするといふ事も、趣の深いことであるが、これは此處では問題の外に置いて、傳統の方を吟味する。雪舟は馬遠夏珪に學ぶことを第一の大事と見てゐるが、その學び方には、「筆がらに」と書き添へてゐる。「筆がらに馬遠夏珪などの筆の跡をも」として、御學び候が第一の御稽古にて候」と言つてゐる。これは注意すべき事である。

然らば馬遠夏珪の畫風はどうであつたか。馬遠と傳へらるる岩崎家藏の「風雨山水圖」や、井上家藏の「獨釣圖」を見る。是等について私はかつて次の如くに記した。

岩崎家藏の「風雨山水圖」も、前景の樹群に對立する岩山があつて、屹立して居る。前景は例によつて此の畫の存在性を示す明瞭確實な存在である。中景はない。遠景は近景と直接に對立するが、輪郭線を消失して、堅い一つの面となつて居る。無限なる非存

在性は、遠い山の面をつつみ、そして霧の形で近景の間間に侵入して、自分の調子で包まうとして居る。主要なる形體は骨法を露はにした線でかいて行くが、一つの物と物との間には、雨霧の介在があつて、遠近關係をわけて居る。岩の中に一條の道があつて、其處を傘を傾けて人が行く。岩をかくと同じ秃筆で、同じ心持で小さい形體ではあるが、堂堂と描いてゐる。遠近を異にする山と山、木と木、木と山との間に必ずある霧は、皆連絡して、高い天空に續く。空間はすべての存在の間間に侵入して、凡てのものを浸



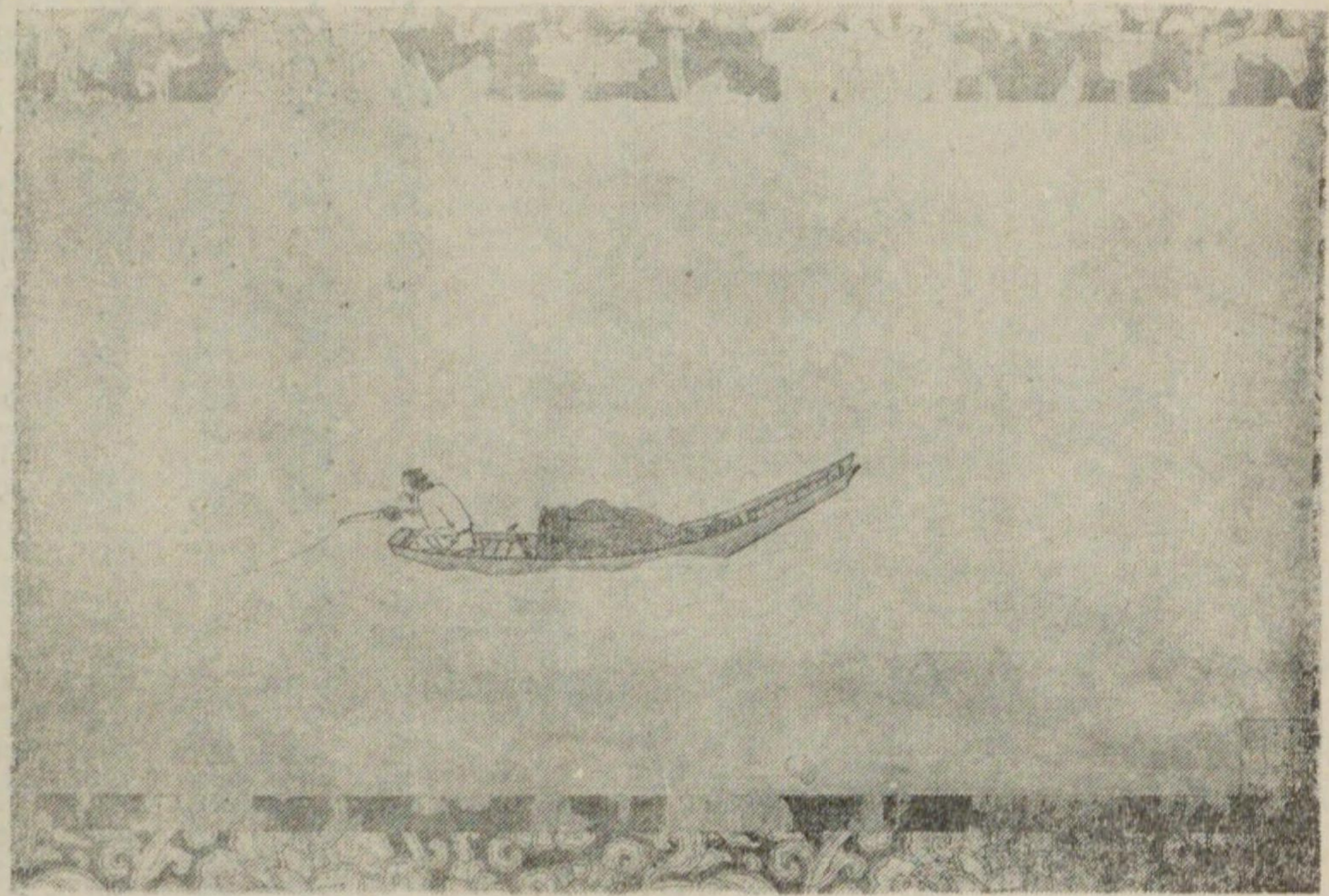
遠馬 風雨山水

し、その空間は一樣の大きさで宇宙に連つて居る。偉大は存在せるものよりも、存在せざるもの間に、湧きいづるのである。

かかる偉大のよく示された作に、また井上家藏の「獨釣圖」がある。一般の船が太く濃く、何の味嘆もなく、沈痛に書いてある。船の周圍には、浪がある。船の上には簑や笠があつて、しつかり編目まで書いてある。船のしには一人の男がすわつて、絲の行方を見つめてゐる。思慮のある澄んだ顔である。それ

だけで後は一面の空間である。廣漠たる空間の中に、一般の船が居るのみである。船あつてその空間は非常な廣さを持つて来る。船はその廣さをはつきりさせる爲に、その身をあらはして居る。しかもそのはかない船が、堂堂たる主張がかかれて居る。實に不思議な畫である。夏珪と共に彼の様式が蒼勁體と稱せらるる所以を知り得る。(小書、支那繪畫史)

されば馬遠は、茫漠として普遍なる空間を、各存在の間間に導き入れる。そしてそれを空間の廣大さ



馬遠寒江獨釣圖

に浸された存在としてゐる。即ち畫面の存在たる各形體は、非存在の空間、當爲の空間によつて、永遠に存在する形體となつたのである。しかしこの畫面上の形體と、それを浸す空間とは、何れも明かに對立して、別個の系統をなしてゐる。故に畫面が力體となるために、此處には對立する二つのものが、組織的に結合せられて居ることを感ずる。岩や船や道や樹木や浪は、何れも存在的なる瞬間の形體である。その形體は、それを浸す無限の空間に包まれて、はじめて永續する廣大なる形體となる。それが如何に些末であり、はかないものであつても、その空間あるがために、存在の根據が明かになる。根據が明かになると共に、その存在は畫面で確定せられる。即ち支持力を持つた永劫形體となる。馬遠の形體に力を感じるのである。馬遠の

形體が、力體となり得るのは、この普遍なる當爲性に浸され、基礎づけらるる故である。しかもこの基礎は、整然として、曖昧ならず、混亂せず、永久の秩序となつてゐる。換言すれば畫面の形體を力體とする働が、組織である。この組織的構成的なるものによつて、馬遠の畫面は力を感じしめ、大さを感じしめ、重さを感じしめる。馬遠の畫面の廣大な、莊重な感は、その力の組織的構成によつて生ずるのである。



夏 珪 鷺 圖

夏珪も馬遠と同じく主として李唐の傳統を受けてゐるが、彼は更に范寛と米家の法を併せ學んでゐるから、その畫面は純然たる北畫のやうに、乾燥枯寒ではなくて、濕潤である。馬遠との相違は先に述べた如く線の上にあるばかりでなくて、面の上にもある。

馬遠の面は、線を輪郭として成立つた面である。それは輪郭線をもたぬ遠景の山でも、その外縁にはかならず一つの線を想定せしめる。かかる性質を夏珪も勿論有つてはゐるが、彼にはその外に線を豫想せぬ柔軟な面がある。黒田家藏の「鷺圖」には、鷺の體やその立つ地面に、かかる面を描いてゐる。しかしそれは面としてそのままに放置することは出来

ないので、空氣のやうに擴がつて居る面には、きつと明瞭な線が加へられて、その面がきちんと定位する。しかしそれは馬遠に於けるが如き面の支持者としての線ではない。この面の上にはあらはれて來る他の状態である。土に生えてゐる蘚や、そこに立つてゐる浪や、其等は何れも線によつて生起した一つの新しい状態である。かくして面は面として保存せられながら、それを貫く線條によつて、分化し支持せられて居る。

かくの如くして面の獨立する傾向は、線で圍まれた形體の中にも、猶また柔軟な面を發生せしめる。その面は線に規定せられた面ではない。ここに夏珪の畫は墨ありと稱せられるのである。「筆法蒼老、墨汁淋漓」といひ「墨色を醞釀して、傳粉の色の如し」と言はるる所以である。(陳善、杭州志)

彼の用ひた一つの技法に拖泥帶水皴がある。先づ水で皴をかき、そのあとを墨でかいて、後の墨を先の水の力で、その許す範圍で面化するのである。ここには線としての皴が、水によつて面化する働、即ち線と面との合成的なる成績を示してゐる。

この事はまた彼が線を描くに秃筆を用ひた事とも相通する。秃筆は尖筆に比して、その描線の成績が面的である。その線の中に面的な要素を、萌芽的にふくんでゐる。しかもその線は、紙に對する觸壓が大きく、畫面上に沈着な感情を表現する。それは岩崎家藏の「暴風圖」に明かである。その筆を以つて堂堂と行く所に、彼の壯大なる歩武を見る事が出来る。故に彼は樓閣を描くにも尺度を用ひず、手にまかせて描き、突尤奇怪にして、氣韻更に高きを得たのである。(小智、支那畫史)

かくの如く馬遠夏珪兩者の間には、その畫面の上に相違を持つてゐるが、共に蒼勁體とよばれて、一つの畫風をなして居る。それは力が構成的組織的に、畫面を作つてゐる所にある。故に雪舟が馬遠

夏珪を學ぶべしと言つた所以は、その力の構成、即ち蒼勁の點にあつたものと思はれる。もし雪舟が蒼勁を蒼勁として學ばしめんとするならば、それに附け添へて、「筆がるに」と言つたのは、不思議である。蒼勁の感は、筆がるではない。筆の莊重なる所に、蒼勁の手法がある。馬夏兩家の差は、莊重なる手法の中にある變異であつて、莊重なる手法を有ち、或は有たぬと言ふ變異ではない。共に莊重蒼勁でありながら、線の變化斷續と、線の發生とを異にする迄である。何れも筆がるには描かれて居ず、また筆輕るに描かれ得る性質の畫ではない。故に雪舟の用意は特殊の注意を吾等に要求するものである。

此處に於いて、余は雪舟の美術史の位置及び彼の描法の性質を吟味しなくてはならぬ。

我國の畫論畫史最古の著の一たる狩野永納の「本朝畫史」は、當時の畫壇を論じて、

古の畫を以つて鳴る者に、大岡あり、巨勢あり。而して今は其の跡明著ならず。然も上世の繪は、大抵眞細の體のみ。此を古畫の式となす。其の後分れて二となる。曰く倭畫、曰く漢畫。倭は漸く氣韻を取ると雖、而も未だ眞體と離れず。藤信實、鳥羽僧正、二法眼等は其の傑者なり。漢は宋元の名跡を學び、而も亦眞旨あり。其の行草二體は、是れ共に粗筆を用ふ。其の法の行はるるや、亦已に久し。可翁及び如拙、周文、方に其の精妙を得。

と言つて居る。

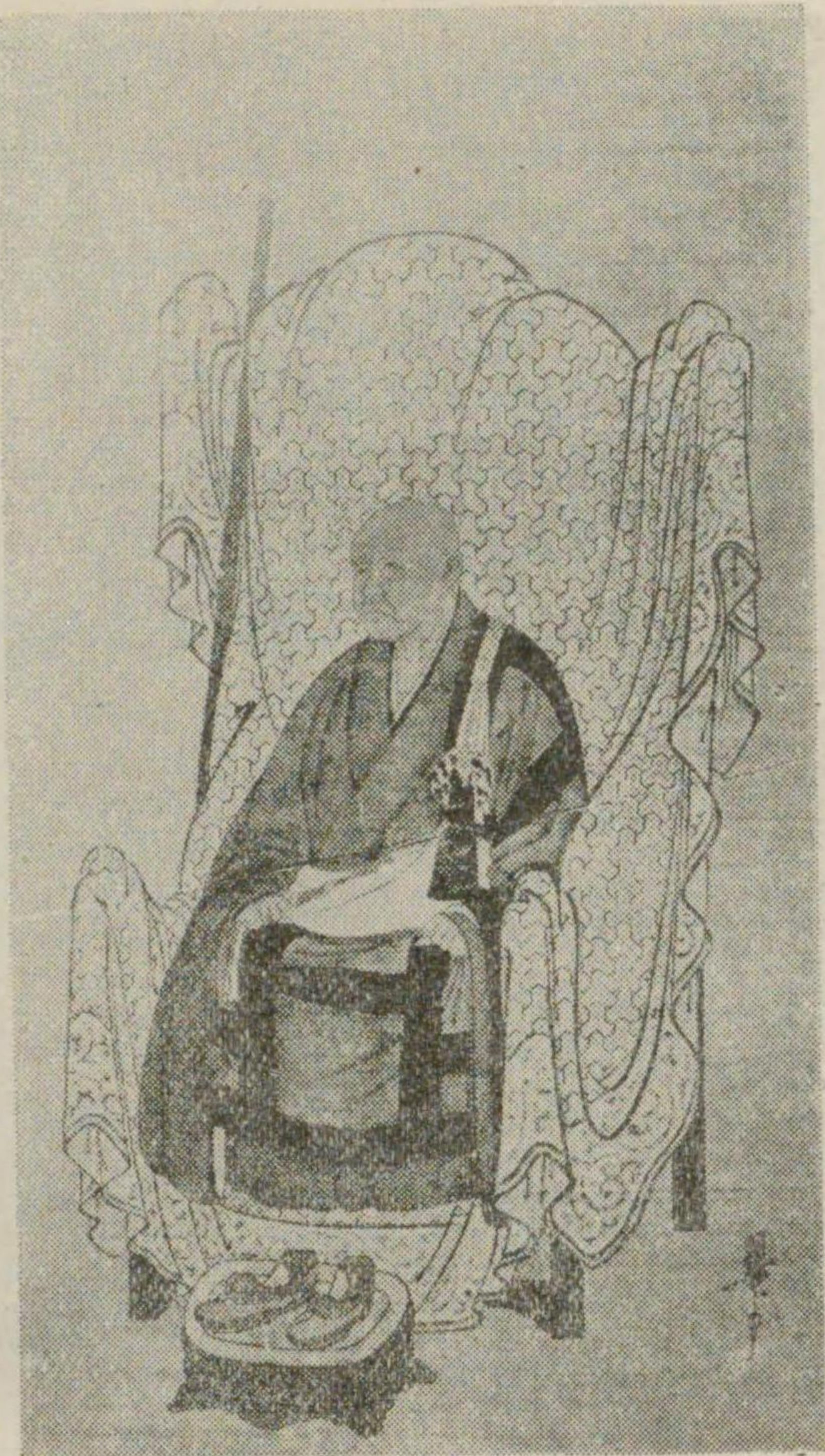
これによれば、上代の畫は眞體の細筆であつたが、その眞細の體から分れたのが倭畫と漢畫である、倭畫は氣韻を得てゐるが、また上代畫の如くに眞體である、漢畫は宋元の傳統をついで、眞體の趣もあるが、行體草體もあり、行草の二體は、粗筆である、と言ふのである。しかしこの中、上代畫の風から倭畫の風の分れたのはよいが、漢畫もそれから分れたと見るのはやや困難であらう。支那にあつては、宋元風も亦、その上代畫風の變化であるが、日本では之をば鎌倉以後に新風として移入してゐるのであるから、我が國に於いて上代畫から分岐したものと見るのは困難である。けれども「其の後分れて二となる」の「其の」を上代畫と見ずに、其の後の日本の畫風はの意味に見て、日本は中代に於いて、倭畫漢畫の二體になつたとみれば、其の困難は消滅する。

次に「氣韻を取ると雖」の氣韻の意味が不明である。前後の關係から見ても、線描の表現の自由なる事を意味するものらしい。即ち上代畫は眞細であり、束縛が多くて、まだ十分に自由なる線の發達なく、倭畫に漸くあらはれ、漢畫になると眞體の趣もあるが、更に行草の粗筆の體があらはれて、線描の發達が十分になつたといふのであるらしい。この上代畫と漢畫とは、唐畫と宋元畫との兩傳統の對立に外ならない。

當時の畫風を見ると、既に前にも述べた如く、奈良には唐の傳統を傳へた古春日派があつて、これが京都に入ると巨勢派である。巨勢派になると、描線の意味が、古春日派よりも重くなる。しかしまだ線には、意味が十分にあらはれては居ない。筆の毛を沈めて、肥瘦をつけず、鐵線描風の硬い骨描きをして居る。然るに巨勢派が宅磨派になると、線の肥瘦が出来て来る。線が單なる輪郭線として描かれるだけではなくて、線につつまれて居る形體の性情と、光線の影響とを示す線になつて来る。これは線の差異であるが、色についても差異がある。同じく極彩色でありながら巨勢の濃厚な感とちがつて、淡彩の感を與へてゐる。ここに於いて宅磨は漸く線を重くし、色を軽くする、輕軟な畫風を生じて來たことが知られる。

それが一變すると土佐となる。これが大和畫である。土佐派は、巨勢派の如くに筆を沈めず、力をぬいて軽く用ひてゐる。肥瘦をつける事は宅磨と同じであるが、宅磨より輕くて軟かである。筆の持ち方は、宅磨巨勢と同様に懸腕であるが、しかし筆はずつと軽く持つ。懸腕と始終二部の直立とを保存して、中間には自由な變化をなす。ここに土佐派のなした力の自由な組みはづしがある。かくて土佐の特色は形と線との柔輕な運動と變化とにあるのである。この要求は、また色にもあらはれて来る。宅磨の淡彩風な色感を一層輕軟にして居る。色も盛上げて重厚にせず、平らに塗つて、色の平な

感を見せてゐる。随つて胡粉下地でなく、紙にかかれる。塗る畫から、描かれる畫になつて来る。かくて古春日派から、巨勢宅磨と漸次に、力の輕軟化が行はれて、土佐即ち大和畫をなして來たのである。この變化の中に輕軟化せんとする日本畫の性情を明かに知ることが出来る。



明兆 聖一國師像

遷は、この宋元畫風の墨畫、即ち墨を主とする描線畫法が、

然るに可翁等によつて、宋元の畫風が移入せられた。可翁に就いては色色の異説があるが、可翁等が宋元風の畫風を我が國に移入した。可翁以前からも、宋元畫は我が國に入つて居たのではあるが、純粹なる影響は可翁あたりから始まるものである。そして古春日から土佐迄の變

この宋元畫風の影響は、足利時代に入ると共に、盛になり、この中から明兆が生れる。明兆は最初

は宅磨派を學んだが、また土佐をも學んでゐる。しかし大和畫風は日本畫の傾向であるから、新來の宋元風は、大和畫と結合せず、巨勢宅磨の唐風と結合する。故に大和畫は獨立し、宅磨が宋元と密接な關係を持つて來る。巨勢宅磨の系統は、やがて宋元の中に流入し、大和畫が對立する。これ「本朝



（部一）像師國一聖 兆明

畫史」が、倭漢の二體を對立せしめた所以である。明兆はこの事實を一身で示して居る。例へば聖一國師頂相は、彼の筆として二つ残つて居る。一つは謹嚴な宅磨風のものである。他の一つは顔を比較的謹んで描き、衣服を草風にくづして書いてゐる、漢畫風のものである。全く手法を異にする二系統が、彼には併せ用ひられてゐる。同一

の畫家に併用せられることは、その關係の近いことを示し、且やがては互に兩者の一致し得る可能性を示してゐるのである。この點に於いて彼は、足利初期の典型的な畫家である。

この明兆の對立は、如拙及び周文に到つて、一元的な漢畫となつて、統一する。彼等は決して二元的な畫家ではない。時代は土佐に代表せらるる大和畫と、宋元に代表せらるる漢畫との二對立をなして居る。随つて更に次の統一に於いて、この倭畫漢畫の對立が、統一せられなくてはならぬ。

而してこの方法は四つある。第一は倭畫漢畫中の何れか一つを捨てるのである。第二は二つの中の一つで、他の一つを代表せしめるのである。第三は兩者を折衷する一新風を創始するのである。第四は兩者を內的に統一するのである。然るにこの四方法の中、第一は消去作用であつて、創作の道ではない。第三は妥協作用であつて、是れ亦創作の道ではない。第二は他方に一方を從屬せしむる道であるから、主位に立つものの有力な間は、統一を失はぬけれども、一度その力が失はれると共に、直に分立する。即ち兩者は、力の關係によつて、僅かに位置的の平衡を得て居るに過ぎない。この道はやや容易ではあるが、しかし未だ全く內的には統一されて居ない。もし第四の方法によつて、兩者の特質を基礎として、更に新しい特質が創始せらるるならば、ここにはじめて藝術としての創始がある。換言すれば、傳統の完成がある。

漢畫即ち宋元風と呼ばれるものは、足利の時代にあつては、宋元畫の中、主として北畫であつて、

南畫の系統はまだ其れに加つて居ない。大和畫は線も自由であり、色も淡泊であつて、畫面は全體として輕軟である。然るに北畫は大和畫に比べると一層複雑である。第一に色を捨ててゐる。色を捨てるといふ事は、畫面を一層内面的に複雑にする。色で捨てたものを、他の形式で補はなければならぬからである。もし單に色を捨てただけで放置するならば、畫面は色にあたるだけ、空白となるからである。故に色が捨てられたために生ずる缺乏を、線で補充する。線がここでは畫面そのものになつて來る。北畫は大和畫の線の如き輕軟な線の外に、なほ重壓ある枯柴描、折蘆描の如き線を用ひる。此等の線描は更に線の重さに變化あるのみならず、その線の太さの變化に於いても、速さの變化に於いても、共に一層複雑に一層精緻になつてゐる。それと共に線は形體の輪郭であり、限界である意味から離れて、面の状態をも表すにいたつた。即ち形體の表面の状態をも、線で表す様になつた。枯柴描、折蘆描は線であると共に、面の性質をも自分の中に導き入れてゐる。しかしこの要求は更に禿筆の描法によつて、或は壓擦等の描法によつて、一層完全になる。かくて墨は水墨の中で、線描の形で内面化せられて來る。大和畫と漢畫との間には、この線描の發達程度に差がある。線の自由といふ上からも、線の内容といふ上からも、共に大和畫は漢畫に及ばない。これが蓋し「本朝畫史」が「倭は漸く氣韻を取ると雖、而も未だ眞體を離れず」といひ、「漢は宋元の名跡を學び、而も亦眞旨あり。其の行草二體は、是れ共に粗筆を用ふ」といふ所以である。眞體の氣韻に乏しきは、線の未發達を言ふものであり、隨つて漢畫が行草の二體を有するに到つて、漸く氣韻の普きを得るのである。粗筆を用ふるのは、描法の上からは省略描法であり、省略描法は形體を全く線運動に託する事を示してゐる。且粗筆は筆の性質から言へば、鋭筆尖筆に對する禿筆の意をもふくむのであつて、禿筆は線運動以外に、更に面の性質をも、運動を通じて現して居る。

かくの如くして、倭畫漢畫は、相並んで特色を有する畫風であつて、一方を他方に從屬させることも、亦一方を消去する事も、共に不可能である。故に足利期に於いてなし得る道は、折衷するか、統一するか、何れか二つである。而して統一の道は困難であり、折衷の道は容易である。然るに一方では二元的なものが、既に一元的なものにならうとしてゐる。故に何れの道であつても、とにかく之を一元的ならしめた人が、時代の好尚に合ひ、時代に迎へらるるにいたるのである。

然らば其れを誰がなしたか。「本朝畫史」は、倭畫漢畫二派の記述に續けて、

其の後また分れて三家となる。曰く土佐、曰く雪舟、曰く狩野。

土佐氏は是れ倭畫の専門なり。雪舟氏は是れ漢畫の粗筆なり。狩野家は是れ漢にして倭を兼ねるものなり。

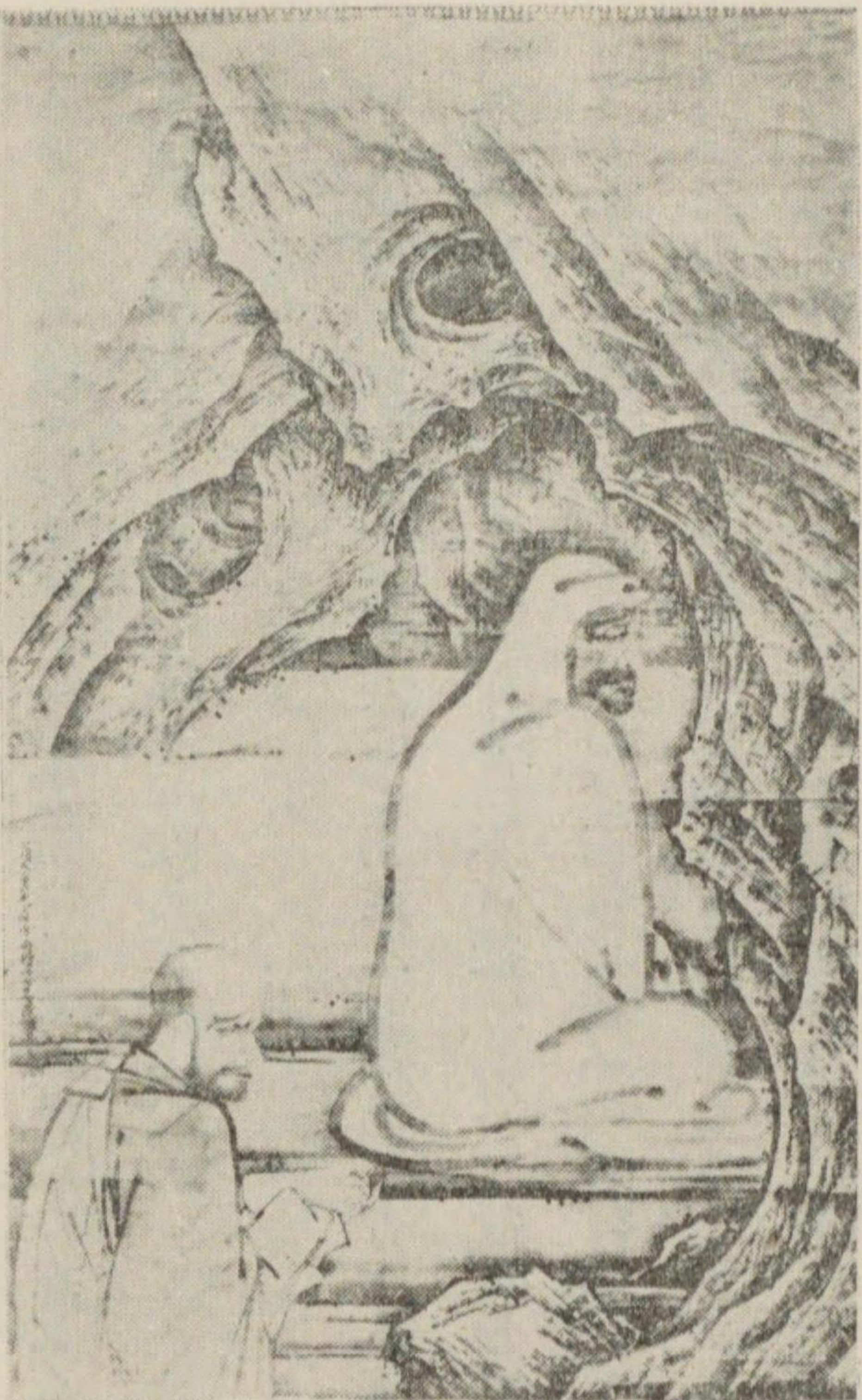
と言つて、狩野派にその位置を與へてゐる。而して狩野が如何にして之を成したかを、次の如くに説明してゐる。

土佐の倭様は、是れ情ありて婉なる者なり。都てその大小の人面、鼻目を引きて成す。

大抵松に於いて、雌を書きて雄を畫かず。其の他皆以つて之を類推すべし。

雪舟は是れ操ありて奇なる者なり。凡て大小の諸畫、其の意を寫し、筆鋒常に中心にあり、行くに表裏翩翩の法なし。皴法只麤齒にして了す。凡そ雪舟狩野同じく周文を學び、而も各一家を成し、之を別つ者なり。

狩野の家法は、每物其の實を求め、其の正を擇ぶ。故に前世の名手の善くする所を集めて、以つて己が有となす。惟其れ筆力を主とす。故に小畫にして繊麗なるものなし。また細筆にして容易なるものなし。土佐雪舟の技術亦能く擧げて之を用ふ。



雪舟可憐斷臂圖

し。狩野は是れ畫家の長、而も家族廣遠にして、家族門弟の間、良才に乏しからず。土佐雪舟の技術亦能く擧げて之を用ふ。

土佐の「情ありて婉なる」に對して、雪舟は「操ありて奇なる」ものである。蓋し支持することの堅きをいふのである。雪舟の線の特色は、「本朝畫史」の言へるが如くに、筆鋒が常に線の中心を通る點である。筆の毛を全く沈めて、筆鋒を線の中心に置いて、ゆつたりとして、行く所まで、あせらず騒がずに行く。この沈着な所が雪舟である。毛は十分に紙の上を撫でて行くから、沈着した墨色の深さがある。線は己を十分に盡した感情を示して居る。あまりに己に専らであつて、不愛想の如くに莊重である。全く他を顧る事なく、線は毛の運動其の者の中に、浸り切つて居るのである。且當時の支那の線は、肉が少く骨があらはれて、錐の如く、痛い程であるのに、この頃の日本の筆は、狸毛に鹿毛をまぜて居るから、肉の厚い、墨を十分にふくんだ線になつてゐる。この渾厚にして莊重な線が實に雪舟の線である。光の沈んだ、沈着にして悠悠せまらぬ、しかも堂堂と壓して行くのが、雪舟の線である。沈着にして己を盡して居るのである。それ故に「行くに表裏翩翩の法なし」といひ、「皴法只麤齒にして了す」といはるる所以である。細巧變化を求めず、自分を露にして壓して行くのである。その皴法も「麤齒」と謂はるるだけあつて、大きい岩の面を、長斧劈で一氣に描きのけて居る。これ等は狩野の立場からすればあまり卒氣なく麤齒であると思はれたもので、語調にやや非難の様子が見られる。「操にして奇」と稱せらるるのである。しかし雪舟の道は自己の道を正面から行つてゐるもので、奇といふのは、少しく當らない。奇とは正道をはづれることを意味してゐるからである。

土佐を以つて情ありて婉となし、雪舟を以つて操ありて奇となすことは、更に他の一つの、もつと
妥當なる道のあることを指すものである。また土佐を以つて「都てその大小の人面、鼻目を引きて爲
す」といふ手法や、松を描くに「雌を畫きて雄を畫かず」といふ手法は、雪舟の「行くに表裏翩翩の
法なし。皴法は只麤鹵にして了す」といふ手法と比較して、更に他の一つの道を想定せしむるのであ
る。

これ狩野の「每物其の實を求め、其の正を擇ぶ」といふ態度を誘致する。そして此の爲には、その
方法として、「前世の名手の善くする所を集めて、以つて己が有となす」より外ない。しかし果して之
が可能であらうか。製造工業の世界では、その機能が機械的であり、再現的であり、反復的であるか
ら、これは比較的容易である。然るに藝術は製造工業とは性質を異にしてゐる。機械的でもなく、再
現的でもなく、反復的でもない。のみならずかかる性質は、全く拒否されなくてはならぬ。即ち藝術
は創始である。固有である。換言すれば最も個性的具體的である。個性的具體的な獨自の世界にあ
つて、他の長所を集成することは果して可能であらうか。他の長所を學ぶ道は、その成績結果を、直
に自分の成績結果として採用することではない。これは藝術の獨自性を破壊する。ただ他の長所が如
何にして生じたか、その理由を明かにして、己も其處から出發する。他の長所を出發點まで遡源し

て、そこから己が出發する。それ以外に他の長所を學ぶことは出来ない。即ち他を學ぶには結果を以
つてせず、出發を以つてする。成績を以つてせず、用意を以つてする。これ以外に道はない筈であ
る。然らば學び得るものは、僅かに機械的な方向、即ち作者の獨自性から抽出された手法のみであ
る。しかしかかる抽出は、それ自身に於いて藝術をなさない。藝術とは最も具體的な、獨自なもの
あるから。随つて狩野が成し得た採集は、實に抽象的な手法である。故にそこには空疎なる熟練のみ
がある。これは折衷であつて、統一ではない。

土佐は輕軟なる道で己を盡してゐる。雪舟は沈着なる道で己を盡して居る。しかるに狩野は、諸家
の長を聚る所に専らであつて、己に専らでない。輕軟にも沈着にも、己を盡しては居ない。「土佐雪舟
の技術亦能く擧げて之を用ゆ」と言ひながら、己を盡すにその出發を以つてせず、他の成績を以つて
してゐる。

狩野の筆の持ち方は、懸腕直筆であつて、指の先迄力を入れてゐる。それは土佐の様に輕軟な持ち
方ではない。また雪舟の様にまかせて専らなる持ち方でもない。元信は筆の尖端が常に線の中心を通
り、點苔でも點の最下部迄筆先が届いて居るので、必ず點苔の下部に墨がたまる。これはたしかに一

つの熟練をば示す。しかし深さをば示さない。周到をば示す。しかし切實をば示さない。

雪舟は自然に學び、傳統に學んで居る。彼の手法はそこから出てゐる。これは自己に専らなる事である。この専らなる中より出たのが、彼の沈着である。然るに狩野には、その發明がない。そのかはりに聚集がある。畫面は細部の集成である。ここにも全體がなくて細部がある。手法が集成である様に、畫面がまた集成である。そして細部が先づ存在し、次に全體が理知的に結合されるので、畫面は全く理知化される。狩野の味は、この理知的な冷却が、中心になつてゐる。「土佐雪舟の技術、亦能く擧げて之を用ふ」と言ふが、此處に於いて、全く別な味となつて來る。細部が全體にましまらねば、畫面の崩壊がある。ましまれば熟練がある。崩壊も熟練も共に藝術そのものからは遠ざかつて居る。故に巧さがあり、巧さの中に空しさがある。その形體は感動に満ちた形體でなくて、計慮に満ちた形體である。成長した形體でなくて、聚集した形體である。

畫面が如何に筆に充ち、墨に充ちても、力がない。ひとのものがあつて、自分のものが無いからである。統一は最も深い自己であるから、自己のない狩野には、自ら統一がない。統一は自己である。

計慮聚集並びに熟練ではないからである。手練ではないからである。更に適切に言へば、手法を通して出て來る自己である。手法になり切つた自己、自己になり切つた手法——それが藝術の統一であ

る。故に自己を盡すより外に統一はない。随つて雪舟には、雪舟としての統一があり、土佐には土佐としての統一がある。狩野には統一はない。得て失つてゐるからである。狩野の得たものは、一つの手法的聚集である。故に狩野後期の衰頹は、その當初に於いて既に含まれて居たのである。

其の故に、人は其の中に多様なものを見る。「前出の善」を皆集めて居たからである。聚集は「全一」を示すものでなくて、「全多」を示すものである。ここに世人の興味がある。されば狩野は、「畫法の長」にして、「宗族廣遠」なるを得たのである。これは足利の事であつて、しかも同時に現在の事である。折衷性なくして、何處に名聲を得るの途が有り得ようか。

支那の繪には、大さがある。最も溫藉な牧溪の畫にも、大さがある。例へば「歸帆圖」の水平線のない無限の水と天との相滲透した廣さや、「鶴圖」の數本の竹群の大さ、「柿圖」の數個の柿の相並べる大さ。それ等は單なる物の並列ではない。その物以上の大さを身に受け、それに浸された大さである。最も溫藉な牧溪にこの大さがある。馬遠や夏珪にある大さは、既に述べた如くである。存在するものは、むしろ假なるものであるが、その存在を浸し、存在によつて姿を得て來る當爲が、大きいのである。形をうしろから支へ、形を組成してゐるものが、大きいのである。存在の中にあらはれた當

爲そのもの大さが、畫面の大さである。支那ではこれを「骨法」と呼んでゐる。もと自然の形體は、そのままでは藝術形體ではない。博物形體であつて、藝術形體ではない。博物形體が藝術形體となるためには、更に作者の情感の中で發展しなくてはならぬ。換言すれば感激に満



牧溪鶴圖

たされた形體とならなくてはならぬ。感激の中で發展した形體とならなくてはならぬ。この對象形體を、畫面形體とするのは、作者を底から動かしてゐる感動である。この感動に浸され、貫かれて始めて、自然は畫面となるのである。かかる感動を、支那では「骨法」

といつてゐる。

然らばこの骨法、則ち感動と、先の骨法、則ち當爲とは如何なる關係を持つてゐるか。骨法思想は支那の六朝時代の中期には、既に確立してゐるので、ほゞ次の如き二様の内容を持つてゐた。第一

は「古畫品錄」の著者謝赫の意見であり、第二は「續畫品」の著者姚最の意見である。謝赫の骨法の意味は、その所論中から歸納するに、

- 1、體韻、風彩の如き普遍的統一的態度、
- 2、力の正しき深さ、
- 3、意志並びに個性、
- 4、畫面の緊張支持、
- 5、基本的形體、
- 6、生氣、

の六様の關係が示された。更に之を整理すれば、

- 1、體韻、風彩の如き統一的特質、
- 2、意志、力、緊張支持、生氣の如き動力的要素、
- 3、基本的形體を把持する把持力、
- 4、個性表示の特質、

となる。随つて繪畫として言へば、基本的形體を把持する把持力の中に、動力的要素があらはれ、ことに個性が表示される。この表示されたる個性は、之を人格として見れば、實に體韻風彩に外ならぬものである。換言すれば、基本的形體の中より發生する力による個性表示である。基本的形體の中にあらはれたる力の感情である。生氣とはその力感が生動と感ぜられたるものに外ならぬ。(小策、支那古代畫論研究)

而して姚最の骨法の意味は、

- 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ものである。
- 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值を實現する。それが氣韻生動である。
- 4、骨法なき眼、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、形體並びに色彩の骨法化は、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、漸次水墨畫を發生せしむるのである。

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畫風が存在し發達して居らねばならぬ。……故に謝赫等に於いて代表せらるる如き、繁華なる手法に繼ぎて、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、漸く其の中心に近づき來り、心の高さを保つ事によつて、支持せられ養はるるものと考へらるるに至つたのである。この點に於いて謝赫が興味を中心を寫實の精緻に置いたものと、著しき對立をなすのである。……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、これ骨法の第七の性質として擧げられたものである。(小智、支那上代畫論研究)

随つて兩者の間に多少の差はあるが、要するに骨法とは、基本的形體を支持する動力的な要素であ

る。この形體は形體として最も基本的なものであるが、それが十分に支持せられるのは、その中に働く動力的な力の働によるものである。この形と力との統一の上に、畫面の體韻とよばれ、或は風彩とよばるる如き特色を生ずるのであり、この特色が即ち個性である。故に個性とは、基本的なる形體の支持せらるる状態である。故にそこに心の深さを見、之れを「深簡」と呼び得るのである。

故に最も骨法的な形體は、深簡なる形體である。文章に文體のあるやうに、畫には素描がある。この素描は畫面形體の中の最も骨法的なるものである。故に素描的性質の明瞭な畫面は、最も骨法的である。このことは換言すれば、形體がその基底より、最も動力的に支持せらるる事である。存在の形では最も小に、意味の形では最も大なる形體である。即ち存在の形が、當爲の形に支持せられてゐるものである。されば骨法とは當爲の意味によつて、支持せらるる存在の最簡なる形體である。これ形體の深であり、簡である。「深簡」である。この形の中に心の深さと高さを見、そして體形のいみじさを見るのである。支那畫の大は、この骨法の露出による深簡にあるのである。形體はますます簡にして、ますます深さが故に、そこに計り難き大さを感じるのである。數個の柿、數本の竹、水平線さへなき水面、其等は簡の簡にして、しかも深の深である。限りなき深さである。ここに思議を絶したる大さがあるのである。

然らばかかる骨法の深さは、卒然として得られたものであらうか。蓋し敬の深い意識に基いてゐる。敬は孔子の教學にあつて、深い意味を持つてゐた。敬のあらはれたものは、禮であるが、禮は和をその中心にしてゐる。敬は和を中心とする。故に敬は愛である。仁は愛敬の發展であるから、敬はやがて仁の中心をなすのである。故に孔子にあつては、敬或は禮は、常にその教學の中心とみられてゐる。而して宋學の示す所によれば、敬とは謹と專とである。謹みて謙抑なる心と、專らにして集中せる心とである。故に朱子は

只敬すれば則ち心便ち一。

と言ひ、また

人常に恭敬なれば、心常に光明なり。敬なれば則ち天理常に明にして、自然に人欲は懲窒消治す。

と言つてゐる。故にかかる境地は、「悠悠蕩蕩として邪僻に入らざる」ものである。この態度からして一一の事物に對して、その理をきはめて本源を養ふことに向へば、「敬に居て理を窮むる」ことになるのである。

この敬の心は、骨法の働を謙と集とに導くのであるから、骨法はその大と深とを疎空ならしめず、

眞率と集中とに保つことが出来る。眞率なるが故に老廢せず、集中するが故に飛散せず、その緊張を支持し、力の深さをなし得るのである。故に深簡とは、敬の心によつてせらるる骨法の成績に外ならない。支那畫に大と深とのある所以である。しかもその大と深とが、根柢的であるために、力の永劫的なる構成を見るのである。それが個體の上に現れるのは、骨法の成形作用に基くものであり、構圖の上に現れるのは、畫面の骨法的成形作用に基くものである。即ち一は部分にあらはれた骨法であり、他は全體統一の上にあらはれた骨法である。骨法たるに於いては、同一である。

この骨法の傳統は、我が國に移されて來る。如何なる國の文明も、外來の影響なしには發達する事が困難である。我が國もこの意味で常に他の形響の中で、發達して來た。然らばこの宋風の畫の影響は如何にあらはれたであらうか。

我が國は唐畫の傳統を白鳳奈良以來、絶えず受けてゐた。これを徐徐に日本化して、土佐の畫風を作つた。この土佐派を作る日本化の働の中で、最も著しいと考へられる特色は、第一に線の輕軟であり、第二に色の平淡であり、第三に構圖の卒直である。これは唐畫の中にあつた力の構成的な要素を、線の上からも、色の上からも、畫面全體の構成の上からも、輕軟にしたものである。換言すれ

ば、力を組みはづしたのである。力を組みはづすとは、力の永劫的な構成を、刹那的な構成にかへる事である。線を輕軟にするとは、永劫的な力の主張持續を、卒然として刹那の發現として、組成することである。色の平淡も亦同一であつて、色を永劫の相から、刹那簡素の相にかへす事である。卒然たる存在の中に、色を支持する事である。第三の構成の卒直も亦、組織的に全體に行き渡つて居る力を、突然生起した力の状態にかへて、その卒然たる力の構成によつて、自由なる力の流動たらしむるのである。この力の組みはづしが、土佐派のなした日本化の内容である。(これは畫ばかりでなく、書の上にも亦同様にあらはれてゐる。假名書の風が之である。)

然るに其の後日本に渡來した、漢畫風の影響に對しては、雪舟はまだ日本化の働をなしてゐない。しかし雪舟の中にも、この日本化の萌芽は、既にあらはれて居た。「筆がるに」馬遠夏珪を學べといつたのが之である。「筆がるに」とは、力の組みはづしを意味する。この「筆がるに」の意味は、漢畫の日本化に對しては、主要な位置を占むるものである。如何となれば、漢畫は色を重んぜざる、墨畫風のものであるから、筆がるに馬夏の風を學ぶとは、線に集中せられたこの宋風の骨法を、力の組みはづしによつて學ぶことである。故に筆がるに學ぶとは、單に畫の一部分に對する注意でなくて、むしろ畫の全體に對する注意となるのである。構成に就いても同一であつて、筆で描き上げて行つた畫面

であるから、之を筆がるに描いて行く事は、また構成をも、打ちくつろがすことになる。雪舟の畫面が堂堂と畫き進められて居るにも係らず、落ちついて、打ちくつろいだ處のあるのは、彼の主張を明かにする。故に雪舟の畫は、未だ十分に力の組みはづしをなし得ては居ないが、その意向の中に、既に日本化の要求は生じてゐたのである。

和辻哲郎氏は、「『ところ』によつて異なる藝術の特殊性」の中に、東洋の畫に就いて次の如く言つてゐる。

長方形の畫面の上部左寄りに濃淡を異にする四五の竹葉が墨を以て描かれてゐる。それを受けた淡い竹幹が左の縁に添うて立つ。その他の大部分の畫面は空白であるが、そのただ中に、竹葉のやや下に、濃く描かれた一羽の雀が飛んでゐる。かかる畫面の構圖にはシンメトリーといふ如きことはいかなる意味でも認められない。しかもそこには寸分の隙間のないつり合ひが感ぜられる。何ものも描かれざる空白が、深い深い空間として濃い雀の影とつり合ひ、この雀の持つ力が淡い竹葉のうちに特に際立つて濃くされた二三の竹葉の力と相呼應する。さうしてそれぞれのものが動かすことの出来ない必然の位置を占めてゐる。このやうな氣合ひとしてのつり合ひの關係によつて、物象がただ片隅に描かれてゐるやうなこの畫面をも豊かなままとまりあるものとして感ぜしめるのである。この種のまとめ方は宋元船載の小さい畫帖の繪にも、足利桃山から徳川へかけての大きい襖繪屏風繪にも、非常に多く認められる。梅の枝に雀のとまつた小畫、梅雀が水に面して立つ屏風繪、御所車のまはり人の群れてゐる小屏風繪、——さういふものに於て不規則に畫面の横から突出した梅の枝の形や、その上の梅の花の配置や、その中にとまつた雀の位置などの間の實に程のいいつり合ひ、或は吹き亂れた紅梅の木の色とそれに面する水や築山の間の程のいい色や線の調和、或は御

所車を畫面の端に寄せて、人物の向きを巧みに配合しつつ空白である他の側に向つて漸次人の群れを薄め減らして行く構圖の程の、いい動きかた、——すべてこれらの程のよさは一目して明瞭であるが、しかしこの程のよさの基礎となつてゐる規則を我我は見出すことは出来ない。それはただ直覺的に得られた、さうして一分も動かすことの出来ない「氣合ひ」である。

かういふ「氣合ひ」は、勿論牧溪のやうな支那畫の中にも見得るものではあるが、しかしこれが畫面の骨法となつてゐるのは、日本畫である。大和畫の意向が示した「全畫面の明るさ」は、支那畫の意向として示される「沈痛」とは可成り異なるものであるから、宋元畫に親しむと共に、宋元畫を「日本的なるもの」に浸して、之を日本化しようといふ要求の起るのは、自然である。唐畫の系統が大和畫になつた傾向は、宋元畫の系統をもまたこの傾向の中に入れようとするのである。

意識的に漢畫の日本化をなしたのは狩野である。しかしそれが諸家の長をとる所にあつて、聚集に終つた爲めに、そのなし得たものは、僅かに折衷に過ぎなかつたのである。支那の畫法を多少變更して、日本の畫法を導き入れたに過ぎないのである。随つてそこには生硬な兩要素の對立があつた。されば土佐派のなした如き日本化を、根本的な態度として採用したのではなくて、手法として、僅かに之を採用したのであるから、漢畫を日本化するに、何の役にも立たなかつた事は、自ら明かである。

故に狩野が後に、浮世繪を描くにあたつては、人物を全き鐵線描でかいて、背景を狩野即ち漢畫の勝つた手法でかいてゐる。その描法は土佐のあつた様な、自由な起倒の多い流暢な線ではない。嘗つてかかる自由な描法のあつた事は、想像も出来ぬ様な、硬い描法である。土佐以前の巨勢などにみられるやうな線で描いてゐる。これで土佐の日本化は、狩野の描法に何等の貢獻もして居ないことが、明かにされる。かかる對立的な不消化な描法はその後の浮世繪派の常法となつて居る。廣重に至つて、風景畫が浮世繪中に獨立すると共に、多少新しい叙述的乃至表現的な手法が出て来るが、それ迄は自然が日本の自然とは成り切つて居なかつたのである。

かかる不消化の状態は、藝術の中では、永く續き得ない。随つて狩野の折衷的妥協的な畫風以外に、新しい日本化の運動が起つて來なくてはならぬ。この日本化の運動が、徳川の初期に出て來る。これが光琳派である。即ち兩者の特色を特色とする、新特色の創始が行はれたのである。これが前述の第四の途である。

尾形光琳の先驅としては、野野村宗達がある。宗達は狩野の長處と土佐の長處とに、眼をつけた。宗達は傳統として先づ狩野を學び、後に土佐を學んだ。これは注意すべきことである。土佐から尤に

學び、狩野を後にすることは、足利の中期前にあつては、意味あることであり、土佐によつて新來の漢畫を消化する可能性を有するのである。しかし足利中期後、土佐の漸く衰へ、狩野その他の漢畫の系統が、畫壇の中心勢力をなす時になつては、土佐より狩野に行く方法は、むしろ間接である。狩野の如き當時の畫壇の中心勢力に入つて、それから土佐に遡ることの方が、より直接でもあり、より自然でもある。そしてその結果は、自然に土佐のなした日本化と、全く別な新しい日本化の行はるる事になるのである。

宗達には狩野のきつい硬い處があり、それに土佐の輕軟さがあるから、水分に富み柔軟なふつくりしたものになつた。土佐には骨がなくて、線の全體が運動になつてゐたが、ここには、線の中に運動になりきらぬ、一つの沈澱がある。その沈澱が線の骨となつてゐる。この骨に支持せられた、肉の輕軟さが宗達である。この骨は狩野あつたが故、更に漢畫あつたが故の成績である。かくて宗達は倭畫に漢畫の精神を取り入れて、しかもこれを折衷或は妥協たらしめず、一つの創始としてゐる。ここに宗達の豪放な味と、暢達な味との一致、即ち落ちついた整つた特色を生じてゐるのである。この趣深い調子が、宗達の味である。

この後から光琳が出た。しかし光琳は宗達とは全く別な道を行んで居る。宗達は狩野から學びはじめたのに、光琳は最初から狩野に反對してゐる。はじめから宗達を學んだのである。しかし狩野に反對してゐるから、宗達のなした道とはちがふ。宗達のなし得た成績を、直ちにその出發としてゐるのである。故に宗達の如く中深く力をつつめる渾厚な畫風ではなくて、もつと華かに細やかに整つたものとなつた。宗達の豪放暢達な處はなく、細纖溫雅な畫風である。且光琳は手ぎはのよいことを目的とした爲に、少しは筆を横にして使つて居る。

宗達は墨で輪郭を畫き、その中に厚く彩色をしてゐる。この方法は在來の方法である。これに對して光琳は、つけ立ての畫を極彩色にしてゐる。下を軽く一筆にかき、その上を彩色筆で墨は墨、色は色と精細に塗り上げて居る。その塗り方は塗つたとみえず、描いたと同じ様に塗るのである。即ち塗つた成績を描いた成績と一致させ様とするのである。かすれが出来るとそれ迄も生かして塗つてゐる。また骨描きを墨でした時は、之に上から骨描きの上まで薄く胡粉をかけ、次に裏胡粉をかけ、更に表から墨を避けて濃く胡粉を塗り、その上に丁寧にぼかし塗りをしてゐる。随つて色も徒らに濃くさわがしくなく、柔かにおちついて、ぼつたりと厚味がある。その上に色の温か味も出る。輪郭線も一度胡粉で調子を下げられては居るが、やはり線としての運動の働を持つてゐる。随つて線は色の系

統の下で、線としての働をしてゐる。故に光琳の畫は色と線との兩方の働きを持つことになる。かくの如く線を色に近づけるのであるから、色は色として著しく獨立するのかと思ふと、さうではない。前に述べた通り、つけ立ての調子を飽く迄保存してゐる。つけ立は色を塗るのでなくて、描くのであるから、色は塗抹の中に、描く働を示してゐる。ゆゑに光琳にあつては描くことは塗ること、塗ることとは描くことになつてゐる。ここに塗ることと描くこととの一致がある。されば光琳には徒らに重ならず、徒らに輕からぬ反省があるのである。随つて屏風の如き大きい畫面に一筆がきをしても、重さが足りぬので、墨でつけ立てにかき、その上から再び塗つて、しかも一筆で描いた様にするのである。これを本式に描くと鹵砂をちやんとやつて地を作り、墨をたつぷり含ませて一筆で描き、尙ほ補筆をして、所所に墨をため、描きの上に塗りの成績を見せるのである。換言すれば一筆描きの線形の上に、塗りの面形を附加するのである。線はそのまま面となり、面はそのまま線となるといふのが、彼の手法である。

宗達はまた力の組みはづしをして居ない。力の中に深く包んで居るのである。然るに光琳になると、力の組みはづしが十分に行はれて來た。重厚な盛り上げさへも、猶つけ立て風に描いて行く處は、光琳が色の上に行つた力の組みはづしである。しかも組みはづしとみゆる中に、力を保存してゐる。これは宗達の傳統である。故に光琳の業績は、塗ることと描くこととの一致である。これが彼の創始である。

彼のこの創始を、嘗て土佐のなした創始と比較してみれば、それぞれ違つた處がある。第一に土佐の線は輕軟であるのに、光琳の線は單なる輕軟ではない。その中に重さがある。これは宗達からの傳統である。第二に土佐の色は輕軟であるのに、光琳の色は重くして輕い。即ち色と線とに於いて、光琳は土佐に比して渾厚である。もとより土佐と雖「源氏繪卷」の系統の如く、重い色と線とのものがあるが、しかしあの傾向は土佐を貫きとほす意向ではない。土佐の傾向は「鳥獸戲畫」や「志貴山縁起」などにみらるる、運動に富んだ輕軟な線や、線の輕軟を損はぬ程の、同じく輕軟な色にある。この點で光琳の線と色とは異つてゐる。

第三はその線と色との關係である。土佐では色と線とは互に對立しない。對立するとしても甚だ輕微な對立である。常に線の運動を中心として、色がその運動に身をまかせてゐる。故に全體は線の運動によつて貫かれてゐる。是に對して光琳は別種な立場にある。土佐は線が主位に立つとしても、其れは感の上のことで、畫面の上には明かに線と色とが對立してゐる。しかるに光琳ではこの關係が反

對である。畫面上には、色と線とは對立しない。色は線形を保ち、線形は色調を保つてゐる。にも拘らず、感受の上には、線と色とは相互に他の存在を豫想し且つ實現してゐる。色はますます色たらんが爲に、線の存在を豫想し、随つてその現れ方を線形にし、自己の中に線形を實現してゐる。故に色は一つの線の豫想であり、且つ同時にその實現である。是と全く同様に、線はますます線たらんが爲には、色の存在を豫想し、一度色の中に身を没して、色の中にその姿を實現せねばならぬ。随つて線形は色調の中に存在する。線が線となる爲には、線は自己の中に、色を豫想し實現しなくてはならぬ。かくの如くして、色と線とは、相互に他を豫想し實現して居る。ここに描線と傳彩との一致がある。土佐にあつては色は線によつて存在したのに、光琳にあつては、同時に存在する。ここに於いて色と線との對立並びに一致の關係が、光琳では土佐におけるよりも一層複雑になつて居る。此處に近代の纖細を見るのである。

即ち土佐の構成にあつては、線と色との對立は、一圖であり、且つ簡素である。然るに光琳にあつては、畫面上では色と線との對立がない。對立がないのに、色はかへつて線を豫想し、線はかへつて色を豫想し實現するといふ具合に、自己の確立の度に應じて、一層たしかに且つ複雑に、他を確立せしむる。この點では土佐よりも強度に、色と線とが對立する。即ち著しく複合的である。けれども此處に注意すべきは、かく複合的であるにも拘らず、決して構成的でない事である。

彼の手法は前述の如く、全く規則正しく、順序を追つて、計画的にいつて居る。けれども構成も、仕上げの効果も、全然計画的ではなくて、如何にも自然であり、おつとりと落ちついてゐる。浮きうきとした所や散漫な所はなく、さつぱりして居る。この計劃によつて、しかも自然な所に光琳のくつろぎがある。構成的でなくて、輕軟なる處に光琳の美がある。

かくの如くして、光琳は畫面の感を土佐風に輕軟なものとしつつ、しかもその構成に對立する二要素を、増勢的に用ひてゐる。増勢的とは、一方の増勢が、そのまま他方の増勢を、自己の中に示すことである。即ち他要素の豫見並びに實現を、自己の中に含有する事である。しかも全體の効果は、全く構成的な力を示してゐない。明かに漢畫の力を組みはづして新しい日本化をなしたものである。これは狩野に於いて行はれず、光琳に於いて、始めて行はれたものである。

しかしこの力の組みはづしと雖も、全き組みはづしではない。組みはづしと見ゆる中に、ちゃんと力を保有してゐる。この力の内的保有は、直接には宗達より導かれたものであるが、宗達は狩野から導かれたのであり、狩野には漢畫より入つて居るのである。故に光琳は一方には狩野を通じて、漢畫

の骨法即ち力壓を入れて居、他方には土佐を通じてその骨法即ち輕軟を入れて居るのである。光琳は狩野を否定しながら、事實としては、狩野を自己の内面として、導き入れてゐるのは、不思議である。かくの如くして、光琳は漢畫移入後の、日本化であるから、随つて土佐が持つてゐない、力感の導入がなされてゐる。換言すれば土佐の持ち得ざりし重さの感を持つてゐる。されば重くして軽く、硬くして軟かきものが、第二の日本化の中心である。即ち渾厚輕軟を徳川初期にあらはれた我が日本化と見ねばならぬ。

重さを有ちつつ、しかもそれを力の構成として示さず、あだかも卒然として成るものであるが如くに見るのが、第二の日本化である。宋畫の骨法の特色がここに姿をあらはして居る。そしてこの力を組みはづして渾成せしむる働は、また實に雪舟が「筆がるに」馬遠、夏珪を學べと言つた處のものを、成し遂げたのである。この故に、光琳は、我が美術史の上で、極めて重要な位置を有するものである。

我が美術史の上で、行はれた二回の日本化の輪郭はほぼ以上の如くである。随つて日本化の働さ

は、この力の組みはづしに存するものと想像する事が出来る。この事は、繪畫以外のもの例へば文學に於いても、また同様であつて、支那の詩を、日本の漢詩に比較すれば、この關係は容易に明かにされる事である。

徳川の初朝後日本は漸く支那より南畫の影響を受け、徳川中期より、特に明治大正に入つて西洋畫の影響を多く受けてゐる。此の兩種の全く別系統な影響が、如何に日本化されるかは、重要な問題である。南畫は移入以來、單に模倣されたに過ぎない。それが眞に日本のもの、吾等のものとなるのはこれからである。南畫の様に、更に力のくみはづしの行はれたものが、日本で重ねて如何様にそれが行はれるか。力のくみはづしを中心にしてゐるのが南畫であるから、重ねて力のくみはづしが行はれるといふことは、單に南畫の日本化を示すばかりでなく、更に南畫自身の深化を示してゐる。この點で南畫の日本化は、北畫の日本化に比して、一層重要な意味を持つものである。先に宋元畫と言つたものは、決して支那の宋元畫壇の全體を言ふものではなくて、北畫系の宋元畫であつた。随つて他の残された支那畫の方面、即ち南畫の日本化は、東洋の美術史上に於いても、亦重要なものである。南畫はその性質の上から、東洋畫の本流をなすべきものであり、支那に於いても、明清時代にその中心を占めてゐた。その南畫が更に日本に於いて深化する見込があるならば、大なる幸と言はねばなら

ぬ。今南畫が衰頹してゐるといふ批評は、未流に屬する南畫の衰頹に外ならぬ。まだ日本に於いては、南畫は十分に消化せられて居ない。南畫はこれからである。南畫がこれからであるとは、同時に南畫の日本化がこれからであることを意味する。

近時日本は漸く、靜かに自分を反省する餘裕を得つつある。日本建國の精神が反省せられ、日本上代の文化の性質が研討せられ、和蘭文明の移入が詮索せられて居る如き、何れも、自身の文化が反省せられて來た證據である。この傾向は不消化に残つてゐるものを消化し、介在してゐるものを同化する働を意味する。随つてそれは南畫の日本化と共に西洋畫の同化をも意味する。しかし唐畫の同化、漢畫の同化には、何れも三四百年を要してゐる。ここにも亦同様の年數を要するものとすれば、南畫も洋畫も共に、まだその時期に達しては居ない。しかし南畫は洋畫の移入によつて、日本化の傾向が漸次に刺戟せられて居るから、その年數を要せずして行はれるであらうし、今日既にその徴候を見得るのである。しかし洋畫はまだその期に入つては居ない。しかしその傾向はほぼ今日に於いても推察し得る程の濃さを供へてゐる。吾等は熱意と靜肅とを以つて、この第三の日本化の時代を待ち迎へねばならぬと思ふのである。

註 この日本畫の手法上の問題に就いては、今泉雄作氏の研究に教へを得てゐる處が多い。

第四項 蘭 畫

享和元年に中林竹洞の「畫道金剛杵」が出てゐるが、その中に、西洋畫の畫風を批評して、

紅毛の畫は、畫中の惡俗魔界なり。まことに下國の風也。しかるを當時の畫者ども、往往この風の畫を好めるは、己が卑俗心にひかるる故なり。近來月仙が變文魔界の基しきものなり。

といつてゐる。西洋畫風は畫中の惡俗魔界であるといふのである。又「畫道手引草」には、畫家の氣格を論じて、

後世の人、凡下の心を以て隨意に製する所の聖賢神佛羅漢高僧等の圖、其の面貌俗態を帯び、特に威容なし。其の紅毛流を雜ふるに到りては鄙陋極る。畫者尤も慎むべし。

と言つて、同様の意味を繰返してゐる。要は洋畫を以つて凡俗鄙陋なるものとするのであり、その凡俗鄙陋とせらるるのは、蓋し手法と意向とが共に、寫實にあるからであらう。

「文晁畫談」中に石川大浪の「泰西の畫法に因る事」の一項がある。これには正月十六日といふ日附があるが、何年のことであるか不明である。

好古者は雅言に非ずとしてとらざれども、……古人の糟粕を舐て、牛尾たらんよりはとて、羈者の風をなし、或は泰西の法によりて、新奇の體を畫出せるも、一見識のしわざなるべし。

と言つてゐる。この意見では、舊きものよりも新らしきものをよしとするのであつて、これこそ竹洞の「卑俗心」であらう。ことに洋畫を珍らしとすることは、當時の我が國でのことであつて、西洋の人達には「古人の糟粕」の範圍に入るものであらうから、洋畫を新らしき故によしといふのは、我が徳川期の一時期にしか通ぜぬ狭少の意見である。

註 大浪を大浪ともかくが「蘭學事始」の「杉田玄伯像」をみると、これは大浪の筆であるが、その落款印章共に大浪ではなくて、大浪である。大浪を正しとすべきである。

名は乗加、七左衛門と稱し、蕪松軒と號す。徳川家の家人であつて、文政十四年十二月二十三日に歿し、行年五十六歳である。杉田玄伯、大槻玄梁（大槻玄澤の父）の像をかいた。寛政八年年三十五で、五百羅漢寺の和蘭畫を模寫してゐる。

また「畫徵録」が、焦秉貞の畫を評し、利瑪竇の言をひいて後、

非_ニ雅賞_一也。好_レ古者所_レ不_レ取。

と断定してゐるのを引用し更に、大浪は、

按ずるに「凡人正面則明、而側處即暗」云々の説は、すこしく盡さざるに似たり。泰西の畫法、其正側にかかはらず、日に向日に背するを以て、暗明をなせり。予が藏せる西土ライレツセなる者の著するところ大_ゴロートシキルデルフツク_ク畫譜に詳かに説けり。唐山の人の泰西法に因て畫けるを見るに、ただ凹凸法を取るのみ。日を一方に置きて、一圖を畫けるものにあらず。

と言つてゐる。

註 「畫徵録」は焦秉貞の畫を評して「其位置自_レ近而遠、由_レ大及_レ小、不_レ爽_ニ毫毛_一。蓋西洋法也」といひ、利瑪竇の言をひいて、「中國紙能畫_ニ陽面_一。故無_ニ凹凸_一。吾國兼畫_ニ陰陽_一。故四面皆圓滿也。凡人正面則明、而側處即暗。染_ニ其暗處_一稍黑。斯正面明者、顯而凸矣」といつてゐる。

「畫徵録」の意も、利瑪竇の意も、畫は常に正面が明くて、側面が暗いといふ事を、絶對的に斷言したのではない。正面が明るければ、側面は暗いといふ事を、相對的に言つたに過ぎない。ここに一事例として挙げたに過ぎぬものを、彼は屈曲して解してゐるのである。これは兎に角として、大浪は西洋畫の特色を陰影法に置いてゐるのである。

彼は更に「揚州畫舫録」の「張恕字近仁、工_ニ泰西畫法_一、自_レ近而遠、由_レ大及_レ小、毫釐皆准_ニ法則_一」といふ語を引用して、「是則ち荷蘭のヘルスヘクチュウと言へるものにて、茲にうき繪といふものなるべし」と言つてゐる。この見方も亦、洋畫を遠近畫法的特色の上から見たものである。

また「文晁畫談」に、文化十年冬十一月十六日山崎宗因とある洋畫の一項がある。これには袁棟の「書隱叢説」を引いて、「西洋畫專用_ニ正筆_一」ものであるが、「用_ニ側筆_一者、其形平而偏。故有_ニ二面_一、而四面具。用_ニ正筆_一者、其形直而尖。故有_ニ一面_一、而四面具。在_ニ陰陽向背處_一、以_ニ細筆_一皴_ニ出黑影_一、令_下

人閉二目一觀之。層層透徹、悠然深遠、而向外楹柱、宛承日光。瓶盞等物、又但圓湛可喜也」といひ、

西洋畫ヲ論ズル事盡セリ。……余嘗テ西洋畫數幅ヲ藏スレドモ、印刷ノ畫ニ均ク意味ナシ。深ク賞スルニ足ラザルコトヲ覺ニ。といつて居る。これも亦形體に丸味の出ることを喜ぶものであつて、陰影法の特徴に價値を置くのである。

當時にあつては西洋畫といつても、名畫をみる機會はなかつたであらうし、鑑賞力も勿論不十分であつたから、「深ク賞スルニ足ラザルナリ」といふ立場は無理がないことであり、随つて洋畫に對する理解は、陰影法と遠近法との二方面に過ぎなかつたことも、自然である。かかる形體の立體的描寫は、東洋畫の遙かに及ばぬ處であり、この點が驚異的であつたのは當然である。

以上の諸論に比べると、司馬江漢の「春波樓筆記」は、その道の人だけに、洋畫を傳へて、要を得てゐる。

然るに畫の妙とする處は、見ざるものを直に見る事にて、畫は其物を眞に寫さざれば、畫の妙用とする處なし。富士山は他國になき山なり。之を見んとするに畫にあらざれば見る事能はず。然りといへども只筆意筆法のみにして、富士山に似ざれば、畫の妙と

する處なし。之を寫眞するの法は關畫なり。關畫といふは我日本唐畫の如く、筆法筆意筆勢といふ事なし。只其物を眞に寫し、山水は其地を踏むが如くする法にして、……故にかつて不見物を描く法なし。……又畫を作るに五彩の畫の具は皆膠水を用ひず、蠟畫を以て調和して之を作る。貴人の席上、酒邊の傍にて畫く事能はず。文字と同じく戲に畫く法にあらず。國用の具なり。吾國の人は、萬物を窮理する事を好まず。天文地理の事も好まず。淺慮短智なり。

我國畫家あり。土佐家、狩野家、近來唐畫家あり。此富士を寫す事を知らず。探幽富士の畫多し。少しも富士に似ず。只筆意筆勢を以てするのみ。又唐國として日本の名山勝景を圖すること能はず。名もなき山を描きて山水と稱す。唐の何と云ふ景色、何といふ名山と云ふにあらず。筆にまかせておもしろき様に山と水を描きたるものなり。是は夢を描きたると同じ事なり。是は見る人も描く人も一向理のわからぬと云ふものならずや。

彼はまた「西洋畫談」の中で、同一の思想をのべてゐる。

彼西洋諸國の畫法は皆國風にして、之を關船齋し來りて、日本に今ある者多し。故に之を呼んで阿蘭陀畫とも云。

そしてこの西洋畫は、「寫眞にして其法を異にす」るものである。和風漢流の畫を作るものは、これは畫ではなくて、全く細工である。「愚かなる事也」。

筆は元、畫を作るの器なり。牛を畫きて牛の意を取らずして、筆意のみならば、一點の墨も牛なり。

之に反して、

西畫は只能く造化の意をとるのみ。和漢の畫は翫物にして用をなさず。且西洋の法に至りては、濃淡を以て陰陽凹凸遠近深淺をなす者にて、其の眞情を模せり。

といひ、また

和漢の畫法にては、決して眞を描く事能はず。その所以は丸圓の物を描くに、輪を描きて彈丸の形とす。中心の堆き處を巧む事能はず。正面の像を描くと雖、鼻の中心の高き處を描く事あたはず。畫、元筆描より起りたるに非ず。日の陰より起る。

と論斷してゐる。畫面形體を線形線とみずして、面形體とみるのである。運動形體とみずして、明暗の存在形體とみるのである。筆描よりおこらず、日の陰影からおこることは、如何にも明瞭な言ひ方である。

かく西洋畫は、寫實的であり、「筆描より起りたるに非ず。日の陰より起る」ものであるから、西洋畫風の精細なる寫實は、之を實用に役立て得るのである。

文字を以て誌すと雖、其の形狀に至りては、畫に非ざれば之を辨じがたし。故に彼國の書籍は、畫圖を以て説き知らせるもの多し。豈和漢の畫の如く、酒邊の一興、翫弄戲技となすの比ならんや。眞に實用の技にして、治術の具なり。

譬へば人魚骨奇藥にして、蘭書中に傳記あり。印度亞の海島安貝那アンベイナと云ふ島に捕へ獲る者にして、其の島の人、その生るる形狀を模寫し、其物は藥汁の内に貯へたり。……色狀と形狀とは粉丹を以て彩り分けて文章に述ぶ。夫れ貯へる物は年月を経ぬれば、其の眞を失ひたれば、書畫に非ざれば其物を知る事能はず。是れ畫は眞に非ざれば用を爲さざる也。

憶ふに畫は博覽多識にして、文字を記憶する如きに非ず。譬へば鴻雁の屬より小雀に至り、目、喙、兩翼、足に至るまで、其趣きと形狀とを異にし、其情を別にす。羽毛の文彩亦復然り。文字は惟墨を以て畫となすのみ。其形をなさず。西洋諸國、畫を以て文字の上とす。惟畫と字、國用をなして翫弄の爲に設くるに非ず。

されば、

世の人西洋畫を惟浮畫と覺へたる輩多し。捧腹にたへざる事といふべし。如何となれば、畫は……寫眞に非ざれば妙とするにたらず。又畫とするに足らず。其寫眞といふは、山水、花鳥、牛羊、木石、昆獸の類を畫くに、毎見新にして、畫中の品物悉く飛動するが如し。是西洋畫風に非ざれば能はざる事也。故に寫眞をなすものより、彼の和漢の畫を見れば、誠に小兒の戯れに幾ちからして、畫となすにたらざるものを、平常眼に觸る故、忽超然たる西洋の妙畫を見て、却つて一種の畫となし、別に浮畫など云ふは、言を解さざる甚きと謂ふべし。

と云ふことになるのである。

この江漢の思想は要するに、三つの重要な點に集中する。第一は繪畫の價値を寫實に置く思想である。繪畫が寫實的であればある程、價値が高いといふのである。第二は繪畫が寫實的であるといふ性質から導かれるものであつて、寫實的であるから、實用的であるといふ思想である。第三は繪畫が實用的なものであるといふ性質から導かれて、随つて繪畫は娛樂に供せらるべきものでないといふ思想である。

是等三個の思想は、當時の畫人等の容易に承認し得ぬ處であつて、それぞれ之に對する反對説がある。

第一の繪畫寫實說に對しては、繪畫氣品說がある。繪畫は筆勢筆力を主とするものであり、筆勢筆力が氣品であるから、洋畫には筆勢筆力なく、隨つて洋畫には氣品がないといふのである。この反對説は、當時の誰の説にも共通した意見である。これは支那でも同一であつて、清の鄒一桂はその著「小山畫譜」で、西洋畫を論じて、

西洋人は勾股法をよくす。故にその繪畫は、陰影遠近に於いて、鋪黍を差へず。畫く所の人物屋樹皆日影あり。其の用ふる所の顔色と筆とは、中華と絶だ異れり。布影は闊きよりして狭く、三角を以つて之を量る。宮室を牆壁に畫き、人をして幾ど走り進まんと欲せしむ。學者よく一二を參用せば、亦其れ醒法ならん。但筆法全く無ければ、工なりと雖、亦匠なり。故に畫品に入らず。

と言つてゐる。工なりと雖、つひに工匠の仕事であつて、畫として品第すべき性質のものではないとするのである。

しかしこの兩者の意見の相違は、決して窮極を示してゐるものとは見られない。氣品は寫實なくしては生ずるものではないし、寫實はやがて氣品にまで深まるべきものであるから、寫實論對氣品論の争は、實に中途の争に過ぎない。これは論の窮極を示すものではない。

それは何れにしても、第三の娛樂論には反對することになる。然るに當時にあつては、繪畫が遊戯玩弄の具となつてゐるのが、實情である。之に反して西洋畫の方は、渡來尙新鮮であつて、そこまで

低下して居ない上に、西洋畫の手法は、卽座に作る席畫などには適しない性質である。西洋畫とても必ずしも席畫がかげぬ譯ではないが、當時にあつてはそこ迄くだけて居ず、重ねて塗つて行く一方であつたであらうから、未だ席畫に墮することなく、隨つて玩弄的頹廢は示して居なかつたに相違ない。この點は實に洋畫が堂堂と主張し得る點であつた。第一の形體の凸凹遠近、即ち立體性は、東洋畫の手法のとても及び得ぬ所であり、第三の娛樂化、玩弄化の傾向を持つ程に墮落して居なかつたことも、東洋畫の及ばぬ處であつたのは、誰も認めずには居られなかつた點である。

註 しかし司馬江漢は、かくの如く斷然席畫を排してゐるにも係らず、安永五年頃には、仙臺侯や、仙臺侯の重臣の前で席畫をしたことを、自ら得意にして書いてゐる。これは日本畫であること勿論である。

第二の繪畫の實用性説は、必ずしも洋畫特有の思想だとは言へない。支那では六朝以前から、繪畫は修身勸戒の力をもつものであり、書の及ばぬ具體的側面を有するものとして信ぜられて居たのである。ことに繪畫を倫理の方便とみる觀方は、支那人にはぬくことの出来ないものであつて、この方面からの繪畫實用性は、誰も疑つては居ない。繪畫の價值といへば、唐の張彦遠の「歷代名畫記」をはじめ、何れもこの倫理の方便としての價值を力説してゐる。

しかし東洋畫の有つ具體性は、西洋畫のもつ具體性には遙かに及ばないのであるから、説明圖として用ゐられる事になると、東洋畫は到底西洋畫には及ばぬのである。それに西洋の自然科学的な、精密な精神が、その手法を貫いて居るのであるから、この點で全く比べものにならなかつた譯である。特にその比較の對象が、當時の狩野派である場合には、この批評は一層適切であつたに相違ない。ここで江漢の批評は、何れもそのままに承認せられなくてはならぬ。

その當時、日本の思想界に與へた蘭學の功績の一つは、實利的方面にある。杉田玄白の「蘭學事始」に、

只幾重にも醫たるもの先第一に臟腑内景諸器の本能官能を知らずしては濟ず。何とぞ各其實を辨へて互に治療の助になさばやと思へるが本意ばかりなり。

といひ、更に

漢學は意を飾れる文ゆへ、其の開け遅く、蘭學は實事を辭書に其ま記せし者ゆへ、取り受けはやく、開け早かりし歟。

とて漢學蘭學兩者の性質を比較し、その事あつて蘭學の開らくるに到りしを叙して、

かへすがへすも翁は殊に喜ぶ。此の道開けなば、千百年の後後の醫學眞術を得て、生民救済の洪益あるべしと、手足舞踏雀躍

に堪へざる所なり。

と言つてゐる。蘭學が「生民救済」に役立つのは、その學が實學であるからである。

また大槻玄澤の「蘭學階梯」も、蘭學の價値を記してゐるが、これを主張するのは、蘭學が實用性を有つてゐるといふ點であつた。これは既に平賀源内の學風をもなしたものであり、この傾向はずつと後迄續いた。彼の福澤諭吉翁の教學に對する態度も、亦この實學性に外ならない。

これを儒學の傾向からみるも、徳川の初世、寛永正保の頃の、程朱學の盛なる時には實學に遠く、元録後にいたつて漸く實學に近づき、享保寶曆の頃にいたると、儒學者も亦大に經濟の方面に着目し、殖産技術に意をそそぎ、産業によつて社會の發達をはからうとする風が行はれた。かういふ傾向であつたから、實學的傾向が盛であつて、時代の一般的傾向を示してゐたのであるから、この傾向が繪畫の上にはあらはれて來たことは、決して怪しむに足らない。

然らば江漢のこの説は、實にわが繪畫思想史の上に特筆せらるべき功績を示したものと言はねばならぬ。けれどもこの功績は不幸にして江漢の獨占すべきものではない。江漢の「春波樓筆記」の出來たのは、文化八年である。文化八年は佐竹曙山の「畫法綱領」と「畫圖理解」との書かれた安永七年より三十四年後である。「西洋畫談」の書かれたのは寛政十一年で、二十一年後である。のみならず江

漢が洋畫に志した天明六年より既に八年前である。その上に曙山の畫論はその條理の整然たる上からも、また議論の徹底せる上からも、遙かに江漢の上に出てゐる。江漢の論は、曙山の論の上に一步も出ては居ない。故に江漢はその功を曙山にゆづらねばならぬ。

註 「余二十五年前より阿蘭陀の法を以て、蠟畫を畫き、諸國の寺院佛閣の額にかけ、諸侯貴客へも屢認め遣しければ、世に之を奇と嘆ず。需むるもの多し」と江漢は「春波樓筆記」にかいてゐる。これによつて彼の洋畫をはじめたのが、天明七年頃であることがわかる。この頃には佐竹曙山は既に長逝し、曙山に洋畫を傳へた小田野直武も病歿してゐる。江漢は決して洋畫家としても最初の地位を占むることは出来ない。

佐竹曙山の「畫法綱領」では、第一に書と畫との兩者を比較して、文字は土地の異ると共に異つて、相通じ難いが、畫の方は、土地の相違、賢愚の如何によらず、「象形賦彩遠近生動」直に「煥然として其物に對するが如し」とし、書と畫とは「並び行はれて足らざるることなし」といつてゐる。故に「畫の用たるや似たるを貴ぶ」のである。然るに今の畫は「畫意不畫形の說出で、氣象高邁、畫圖の實用を失ふ」様になつてしまつた。

甚しきに至りては琴棋書畫と並べ稱して、實に國家無用の弄器の如し。又畫を業とする者も、是を本來の面目とし、地圖を畫き、城池を模するを末業の恥辱とす。最も誤の甚しきなり。

と言つて、繪畫の實用性を強調してゐる。即ち意を畫いて形を畫かぬ様な誤想から、畫の玩弄に墮したことを言ふのである。故に畫は先づ學び方から變へて行かなくてはならぬ。「蘭に鳳眼の傳あり。竹に文字介字あり。梅菊各傳法あり」て各畫法を重じてゐるが、自然をみれば、

生植各形様異なり。枝葉縱横、自ら風姿備る。是れ造物のなす所にして、人工にあらず。何ぞ法格定法あらん。

故に、畫はかくの如き「理に暗さ」法を捨てて、

畫は本體を失はざるを貴ぶ。先づ物を畫かんと欲するときは、假に細筆を以て形様を設け、而して彩色を施し、始の墨痕を埋む。……然るを書字に倣ひて筆法を主とするときは實用を失ふ。

といつて、ここに所謂畫法なるものの束縛から離れて、自由に自然の寫生に向はねばならぬことをいつてゐる。

畫工永雲能く鷹を畫く。眼心を點ずるに漆を用ふ。社中これを惡んで畫法を廢すると、終に交を絶つに至る。笑ふに絶えたり。畫はもと似たるを貴ぶ。故に彩を設けて色を分かつ。何ものか彩物と定まらんや。夫れ漆は木脂なり。今俗雌黃と唱ふところの藤黃も、亦木脂なり。漆の木脂たるを嫌はば、何ぞ藤黃を用ふるや。思はざるの甚しきなり。兆殿司、岸を鑿ちて土石を用ひ、或は草汁を設くと。古人皆かくの如し。醫は萬物の功能あるを藥物とし、畫は萬物の麗色あるを彩色とす。しからば永雲の漆を用ふるも、畫に工なるを以てなり。

彼が徹頭徹尾、對象に直面せんとする熱意をここに見ることが出来る。色についての寫實を強調した

彼は、形體についても同時に、寫實を強調してゐる。

畫家者流、宮殿樓閣を描するに、壁障あつて内を隔つ。いかんともしがたきを以て、悉く天井を畫かず。といふ不自然をしてゐる。また

或は花木を圖する事に地面を畫かず、空中に立つものあり。枝條を畫くに、雲霧なくして、消失するが如きものあり。或は金の雲を設く。只美麗を貴んで、實用を失ふ。其の他の誤、計ふるに勝ゆべからず。

といつて、その非寫實性を排し、その故に實用性を失ふことを言ふのである。

更に彼は東洋畫風の描き能はぬ點を指摘してゐる。

畫家者流、畫くことあたはざる者あり。球及び半圓平圓の三つなり。……又望臨の實體、又山を畫くに左右の岬あれども、向ふところの峻峻なし。人を畫きて正面の鼻形、高低分ならず。或は橋上より河水を臨むところ、水流の遠き分つこと能はず。……且今の畫家、河水を畫く、横流ありて直流なし。舟も亦此の如し。只遠きは上にあり。近きは下にあり。此等遠近の度數を圖する法なきが故なり。

故に東洋畫には畫法もあるも、その畫法は寫實の方法を缺いてゐるのである。この東洋畫に缺けたる寫實の畫法を説いたのが「畫圖理解」である。

「畫圖理解」の第一の原則とする處は、

以_レ所_レ見而爲_二規矩準繩_一。

といふ所にある。しかもその視覺作用の働きの起點となるものは如何なる形であるか。これを彼は「畫法の權輿」としてゐる。彼はその師たる平賀源内の語を引いて、人體については、

鳩溪曰、人身圓形、以_レ臍爲_二中庸_一。蓋人在_二胎中_一矣、如_二菓實通_二蒂氣_一也。人目亦一球。故萬物以_二人目之所_レ見之割圓_一、爲_二規矩_一、爲_二準繩_一。是即畫法之權輿也。

といひ、風景については之を細説して、地平線と陰影と遠近とにしてゐる。

地平線は「眼力の盡くる所」であるとし、「地平線より上は天なり。下は地なり」といつてゐ、地平線上に一點を定むる事も亦、今の遠近法と同一である。そしてこの地平線の定位によつて畫面を定位すること、即ち視覺作用を定位することは、彼の遺作のそれぞれが明示してゐる。

陰影法については、

太陽在_レ東、則暗影在_レ西。太陽在_レ西、則暗影在_レ東。且物近_レ水、則水上移_レ形。不可_レ不_レ畫也。

と言つてゐる。更に光をかくことにも注意して、夜暗いと物の形は見えないが、「月光と火光と物を照せば、亦能く水上に映ず。畫かざるべからず」といつてゐる。而してこの陰影法は、要するに、

明暗之理、因_二照物之向背_一。淡墨濃墨、分_二遠近_一、辨_二高低_一。

であつて、これを明かにすれば、先に東洋畫が不可能とした立體描寫も、可能となる。

而後球圓之立體、望臨之實様及陰山之皴法、直流之水波、向面之鼻形、樓閣之内外、始可_レ知_レ畫也。

次に遠近法には、第一に空氣遠近法を説いて、

樹之近綠色更濃、樹之遠綠色淡。……地氣覆_レ物也。自_レ地平_レ而四十五度、是爲_レ朦氣。圓中八分之一也。

といつて、これを地平線と關係づけて居る。そして幾何遠近法については、

近者大、遠者小、此其常也。……其遠至_レ數里、則眼力盡而不可_レ視。此所_レ盡則地平線也。以降_レ一點、即割圓之權輿、畫圖之中心也。

といつてゐる。この幾何遠近法も、また地平線に歸し、地平線上の一點によつて統一せらるる集中性においても、今の遠近法と同一である。そして數個の説明圖を載せてゐる。故に曙山の描畫法論の中心は、この地平線論と、陰影論から來る寫實論にあるのである。かくの如くであるから、仲山高陽は當時「畫譚鷄肋」によつて、「生寫は和蘭にすぐるはなし」と言つてゐるし、三浦梅園は「不_レ主_レ筆意、唯以_レ寫眞_レ爲_レ務」といつてゐる。曙山の洋畫論のこの精緻は、他に比類なく、しかもそれが洋畫論の最初であることは、注意すべきである。

司馬江漢は天明六七年頃に洋畫をはじめたが、天明八年には長崎に遊んでゐる。この長崎往復の日記が、「西遊日記」である。

註 この日記を基礎として「西遊旅譚」をかき、その再版は「畫圖西遊譚」となつてゐる。五冊本である。

彼は「西遊旅譚」において、西洋畫圖をみて、自分の畫風を一變せんと思ひ、久しく蘭學を習ひ、去年(天明八年)遂に長崎に赴き、蘭館に出入するを得て、油畫銅版の兩技術を傳習して東歸せることが書いてある。

しかし「西遊日記」でみると、彼の西行はこの時がはじめてであり、西行の時には既に洋畫の技法を知つて居、洋畫さへ携へてゐる。

吾今度の旅行始めてなり。是より肥前長崎の方、其の外諸國を巡覽して、三年を経ざれば歸るまじと思ひ立ちしにや、又宿に妻子を置きたる故にや、胸ふさがりて氣分悪しく、

とあり、また

毎毎藤澤迄は來りしに、爰より先は初めてなり。

とあることによつて、また彼が伊勢で月僊にあつた時の事を記して、

爰に於いて色々持ちたる畫を見せけり。其中には蘭法にてかきたる人物あり。鬚のチリチリとして活けるが如き者あり。之を見て忽ち其のあいさつかはりて、先づ内宮に參詣して我方に御宿いたすべし。ゆるゆる滯留し玉へといふ。夫故に參詣して返

りによりけるに、打つて變りたる馳走ぶりにて、酒よ肴よとて、其夜爰に宿りけるに、其夜蘭畫を望みけるに、なかなか蘭畫は蠟油を以て作る故に、一朝に出來ず。彼が如きザツ畫に非ず。故にのがれて前の倡家にゆきて、云々

とかいてゐる。彼の携へて行つた洋畫が果して彼の作かどうかは不明であるが、彼が月僊に蘭畫の製作を所望されてゐる處を見ると、彼が蘭畫をかき得たことは、疑がない。しかも彼は藤澤以西に行つたこともないから、彼の技法の習得は、江戸でされたに相違ない。

註 「源内はヨンストンといふ蘭書は五六十金の物にて、家財夜具まで……賣り拂ひて此書を得たり。此書は世界中の生類をあつめたる本にて、獅子龍その外、日本人見ざる所の物を生寫したる事かず限りなし」(泰波羅雜記)とあり、また「西洋畫談」には平賀源内から銅版畫のことを聞いたとあるから、平賀源内から蘭畫の一般も習つたことと思はれる。

「西遊日記」の天明八年九月二十日は岩國町に泊つてゐるが、そこに「私此度長崎表に畫修行の爲參り候」と答へたことを書いてゐる。しかしこの日記の示す所によれば、

江漢そのものが蘭學の力の薄かつた事、南蠻繪に對して何等の指導を紅毛人より授からなかつた事がわかり、ただ一度此の出島屋敷を、素通りの見物した位のものである。江戸出府の節は三ヶ年位の豫定で、全國をあるくつもりであつたものの、肝心の長崎で、西洋畫の研究や、阿蘭陀人との交友が、至難なるを知り、一年半位で江戸に歸つてしまつたのであらう。(永見德太郎氏、長崎における司馬江漢)

といふことが明かである。けれども彼は、自らは長崎でその法を究明した様に言つてゐる。例へば、彼が退隱の書畫會の引にも、

幼而學畫、中年始慕西洋之畫。然不能寫其妙。又欲問之、而無其人。因探法於和蘭之書、或問之崎陽客。於此乎、如得其眞。

と言つてゐる。

古い油繪の技法について、新村出氏は「南蠻廣記」に次の如く述べてゐる。

1. 攝津東藤次郎氏藏吉利支丹遺品中、天文年間の末に渡來したシャベル聖人の畫像。

その彩色は主として、泥繪具を用ゐ、稀に綠青など使ひし形蹟あるも、金泥の如きは聖者の光背にも使用せず、横書の文字にも黄色の繪具を施して金粉を塗らざる如き粗末なる畫き振りなるは、桃山時代の藝術に比して、あまりに見劣りせらるるの感なきにあらずれども、この畫像製作の依頼者の位置よりも制限せられしなるべし、又新興藝術發達の程度よりするも、之を免れざりしものとすべきなり。

2. 同氏藏、瑪利亞十五玄義圖。

圖様粗雜なれども古拙愛すべし、彩色は幼稚にして、顔料は在來の泥繪具を用ひたり。

3. 田邊朔郎氏藏、南蠻屏風。

人物に比して背景の拙く見劣りせらるるは殆ど別人の手になりしかと怪まるる程なるが……顔料は泥繪具めきたるものを用ひたる背景の部と、専ら油畫具を使ひたる人物の部とあれど、この種の技術的方面に至りては、素人の詳説し難きものありとす。

これによれば多くは泥繪之具を用ひたが、一部には油繪之具を用ひたものもあるらしい。東洋在來の繪之具で洋畫をかくとすれば、泥繪之具が最も之に近い。これは支那乾隆頃の伊太利人朗世寧の書いた動物畫でも明かである。

それが徳川中期になつて、切支丹中心の油畫時代を去ると、蠟油の工夫が生じて來る。

畫を作るには五彩の畫の具は皆膠水を用ひず。蠟油を以て調和して之を作る。(卷後雜記)

蠟油を以て膠に換ふ。故に水に入りても損せず。世俗之を油畫と云ふ。(西洋畫談)

油にて繪具を和し、紙には畫かず、絹布にかく。(畫談助)

といつてゐるのが、何れも油の入つた繪之具である。また「文晁畫談」の石川大浪の論に、「畫徵錄」で、「采色鮮麗可_レ愛」と言ふ語を解して、

是必ず玉板裏面より油に繪具を加へて畫ける額なるべし。

といつてゐる。この畫も亦油の加へられた繪之具である。

文政元年七月に田善が油繪之具の製法を門人の香村(姓不明)に授けてゐる。

生焰硝_三多 密陀僧_二多五 白蠟_二多五 鉛_三多 唐辛_三多 燈心_三多 荏油_三多

右七品鍋に入れて度度煮立て、次に緩火にて半日も煮詰め、其上にて樟腦_二多入る。初より入れては氣ぬけあし。扱跡のから

しぼり、陶器に入れ置く。陶器は圍爐裏の脇に置く。いつまで置いても變はる事なし。但し所用の色合、白は唐土なり、赤は朱、青はベル、黄はきわう、墨は油煙、代赭はべにがら、綠は青と黄を交る。

この製法は明かで、油繪之具の性質がよくわかる。

後文政九年に、本草學者の佐藤中陵が、「中陵漫錄」を作り、その中に蘭畫の項を置いて、精しく説明してゐる。これは蓋し寛政四年或は九年に長崎に遊んだ時の見聞であらうか。

阿蘭陀の地方は唐日本のごとき圖畫なし。みな荏油にて畫す。日本に是を油畫と云。又蘭畫と云。唐にて西洋畫と云。唐より西方の蕃國を西洋と云故也。

唐にても明の頃より此畫法大に行はる。余往年長崎に遊びて、明より清に至る俗畫數十枚を得たり。悉く西洋の畫方にて、高殿樓閣、蕃畫と彷彿たり。日本にても長崎の畫工に、西洋の法を得て畫したるを見るに、眞に蕃と其巧を相争ふ。蘭人も亦此畫工に命じて各持歸る。彼の畫法は唯一法なれば、畫工の巧拙に因て彼膏育に入る者あり。

ガラスか。畫柄は硝子畫なるべし。

其畫の法は「チャン」と云ふ、石岡椽_{ナラノキ}の木の様な木理の板に畫す。數十年を経て、煤_{スス}にて黒くなりて、畫彩の見えざる様に成りたるは、熱湯にて洗ひて、よく煤を去れば、現然として畫色新に彩するが如し。長崎にては其板を求めて寫すなり。又何の板にてもかはる事なし。又麻布、唐紙などよし。先づ裏を打ちて輪區_{註、梓を}に張り、麻布なれば豆腐をその上に碎き塗り、布目なき様に地を平かにして、よく乾したるに、糞糞を乳盆にて細末にして荏油を投じて碎熟し、刷毛にて縦横に塗り乾す也。其上に人物山水鳥獸草木の類、淺く畫して、其上に諸の彩色を用ひてよし。凡板にても麻布唐紙の類にても、みな水飛_{スナヒ}の赭石を荏油

に磨して、至つて淡く一面に塗り、同じく赭石を濃くして是に畫す。

彼の法は日の指す方に依りて陰をとり、東に日あらば面相の陰も東明かに、西には陰あつて暎し。譬へば枇杷蜜柑を畫すならば、西よりさす日を受けて、西の方明かに、東の方は皆日陰なる故、暎く彩を取る也。

彼の畫法と云ふは、唯此一法を正しくして、誤なし。日本人も此法をよく守るといへども、よくよく考へ見れば、其理にかなはざる所あり。赭石一味の畫具あれば、是を九色に用ふる也。先づ枇杷ならば三本枝あり。一本の枝は前に向つてあれば、この枝葉前にて、近きは至つて淡く、此中に又遠近あり。是を分けて三様に濃淡あり。後は少し濃く、前に指したるは至つて淡く、葉の本と末と中と一葉にても、よくよく濃淡を考へしめ、斯三本の枝も左右前後、必ず遠近あり。凡三枝を畫して、三様に遠近を見せ、その枝の中に濃淡の三色を見せ、是を都べて九色の區別を示す。彼の畫にても此法あり。日の陰も日受も、左右遠近、かならずなき事なし。

其畫を畫し得て日乾すべし。一二宿にして荏油乾きたるを見て、輪區より切り取るべし。乾すに美濃紙を隔て覆ひて日に出し、塵のかからぬ所にて、四五日乾すべし。よく枯れて荏油の臭氣なきをよしとす。

彼の畫を見るの法は、三間も去り隔りて見るものなり。直にそばにて見るものにあらず。故に何の畫にても高き所に、三間も先にかける也。是を畫する時も如是して、三間も去り隔りて格構を見て筆を加へ彩色を加へて、其遠近の差等を考へ見る時は、その誤る所尤もすくなし。此の方第一の祕傳也。

彼の畫を手に取り見るに、至つて粗にして、遠く見て密なる所あり。只此の間に於て、終身の勞苦を盡す所也。

又彼の畫は遠近の二つを貴んで、前に大舟あれば、百里も先に小船あり。地を畫す時は、必ず天を畫す。天の色垂れて海中に入る所を畫す。是世界を都べて方寸の中に在る事を貴ぶ。凡彼の畫は如是ならざれば、蘭畫と云ひがたし。

山川人物の畫具は皆石類を用ふるなり。石類は荏油に磨して、其色變る事なし。又四時の節に隨ひて、其色當異同あり。其加減

を知るべし。

石黄は黄粉なり。辨柄は朱粉なり。淡白は錫粉なり。極白は白堊、白堊（白堊）なり。金色は雄黄に石黄を加ふるなり。黒は松煙なるなり。紫は「ハーレン」なり。是は畫具家に「ベル」と云ふ。此上此七品にて大抵畫色足る。是より外に入らば、自ら考へて畫すべし。此他は珍らしき彩色なし。只濃淡を數數製して、彼是を相合して作り出すは、自分の工夫なり。

筆は常の筆にて、只磨き塗りて書くなり。畫具を塗附くる細工畫なる故、數遍畫して自得するなり。始は淡くして段段に濃くすべし。

唐紙に裏を打ちて、白堊を荏油にて一面に白くして、藥草の類、草蓮及び福壽草など赭石にて畫して、其上に「アラビヤゴム」を水にとき引く時は、眞の生葉と異なる事なし。「アラビヤゴム」はアラビヤ國の柘榴の膠なりと言ふ説あり。是を湯に煮て用ふる也。西洋には亞膠なし。故に此「ゴム」を代へて使ふ。

又荏油の中に水を少し加へて、槐の木（槐）の枝にてよく磨きてゆるくして畫す也。槐にあらざれば油と水と相和す事なし。又水少し入る時は、上面早く乾きて、塵の付く事なし。是蘭畫家の祕法也。

近來は江戸にも大に流行して畫すれども、其畫法を知らずして、只奇として見るのみ。猶又市家にて鬻ぐものは、蛤粉にて地をし、青花にて「ベル」の色をなす。是れかの油繪に非ず。畫景は相似て、蘭畫に擬するのみ。此畫は近來の賣買師（シヤガ）の所爲也。

凡日陰の一法を考へ、濃淡の方法を究め、得道すれば外に法なし。しかれども唐畫と異りて、彼の畫面に就て其意を寫さざれば、學び難し。彼の畫を見て、彼の通りに、彼の筆に塗り付けてしかり。雪舟の畫の貴音（音、氣、響）も墨色も、凡畫に秀でたる他の及ばざる筆力なし。只細工畫なるより、自得して、異味なし。亦人面なれば生面の情智も、其相にあらはるるやうに畫すべし。只此處のみ終身の勞苦にて爲す所なり。

曙山の畫論が、一層具體的になり、精説されたものが、この「中陵漫録」の説である。ここで再び遡つて、西洋繪之具の古い文獻をみるのは興味がある。

寶曆十三年に平賀源内は、「物類品隲」を刊行してゐる。その第二卷にベレインプラウや綠鹽やコラルドの記述がある。

ベレインプラウ。紅毛人持來る。扁青に似て質軽く、扁青に比すれば色深くして甚鮮かなり。予家紅毛花譜一帖を藏む。品類凡數千種、形狀設色皆奪眞。其青碧色のものは、此ベレインプラームにて彩ると見えたり。其色至つて妙なり。東璧曰ふ、有三天青、大青、西夷、回回青、竹頭青。種種不同。回回青尤青と。疑らくは此物回回青ならん。

これによつて彼が「紅毛花譜」を所持し、その着色料について知識を持つて居たことが知られる。

綠鹽。一名石綠。蘇恭曰、出三馬者國、水中石上取之。狀如扁青空青。珣曰、出三婆者國、生三石上。按ずるにスペインスグロウと云ふもの是なり。スペインは國の名なり。グロウンは綠色なり。其の色綠にして銅青より淡く、味酸澆なり。紅毛繪の設色に用ふるもの是なり。○蠻產上品、壬午主品中、田村先生具之。

綠鹽は西班牙綠である。

コラルド。和名シヤムデイ。此物往年暹羅人長崎に持ち來る。然れども本邦の人其の用を知らざるが故に、是を貴はず。因て暹羅人はを海中に投ず。今希に長崎海中より出る事あり。故にシヤムデイと云ふ。研きて畫色に用ひて赭黄色をなす。秋景中山腰の平坡、草間の細路、深秋草木、又は松幹の類、此物を用ひて甚妙なり。本邦の畫家、銀朱、墨、藤黄三物を合せて、此色をなす。然れども礫子の中にて、銀朱は沈みて底にあり、藤黄は浮びて上にあり、墨は中にあり、三物交りがたし。漢土にては藤黄

中、代赭石を赭黄色と名づく。是亦代赭は沈み、藤黄は浮む。コラルドの自然色にしかず。○蠻產上品。○伊豆田方郡湯カ島産上品。辛巳歳予始めて是を得。壬午主品中に具す。

以上は「物類品隲」にある西洋系の顔料であるが、佐竹曙山の「畫圖理解」の丹青部中に、これがあらはれる。

ベルレンスブラアウ。

ブラアウインデク。

此二種阿蘭陀人持ち來るものにて、甚得がたし。色扁青に似て深くして、至つて鮮かなり。疑ふらくは此東璧が云ふ所の回回青ならん。青碧色のものを寫して眞を奪ふ。

ウエウレルトアウブ。

阿蘭陀人持ち來るものにして、甚得がたし。色黄土に似てやや黒し。漢名不詳。

コラルド。(標名シヤムデイ)

暹羅人始めて持ち來たるゆへ名とす。畫家朱墨雌黄三物を和して此の色をなす。漢畫にて代赭石藤黄加へて赭黄石と名づく。和したるものは、浮埋分かれてあしし。此物自然の色にして、甚妙なり。漢名未詳。

麒麟竭。

蕃産、紫銅樹の脂なり。研末して、油に和して用ゆ。此物黒紅色のものに用ひて可なり。

アラビヤゴム。

阿蘭陀人持ち渡るものにて、至つて得がたし。つやある類のものに用ひて妙なり。アラビヤ、國名、ゴム脂と譯す。漢名未詳。その他に在來の藍漏、石緑以下金泥銀泥等の合計二十六品を一一説明し、最後に、

アラアウインデク、ベルレンスフラアウ、ウエウレルトアウプ、コラルト、アラビヤゴムの五品、小田野直武始めて彩品の要用なることを得て予に之を傳ふ。

と附記してある。直武は平賀源内から學び、それを自分の主公曙山に傳へたのである。曙山は秋田藩主である。

平賀源内が既に十五年前に、「物類品隲」で記載した所と、この佐竹曙山の丹青部の記載とは殆ど同一である。しかし源内の綠鹽と、この石緑とを比較すれば、材料出處の別なことが知られる。

石緑。倭名イハロクシヤウ

製する時水飛して、濃淡の四品を分かつ。頭綠、(俗に云ふ粉綠膏、又云ふ一掃綠膏) 二綠、(俗に云ふ青二掃) 三綠、(俗に云ふ白二掃) 白青、(俗に云ふ白綠) 此物を用ふ。少しヘルレンへ藤黄を和して此色をなす。

の如くである。故に必ずしも源内そのまゝを繼承したのではない様である。

次に曙山は繪油の製法を述べてゐる。

荏油 九十六匁

金密陀 八匁

金琥珀見合

油こきは多く入れ、油うすきは少し入る。

右煉方。土鍋に入れ、文火にて煮、靜かに沸かし、能く攪ぜ久しきをき、黒み出でざるやうにすべし。尤鍋中に火入らざるやうに心得べし。但し又金琥珀を入れ沸し、毎度攪ぜ、泡を去り、又火よりおろし、手引かげんになるころ、金密陀を入れ、能く攪ぜ、泡を去り、再び鍋を火にかけ、泡をとりつくし、其ののち布にて濾し、渣を去り用ふ。煎じかげん、指に付き、チャンの如くねばり有るを度とす。尤も靜かに煎じ、黒み出ざるやうにすべし。

以上の考究によつて、當時の油繪の描法に三つの形式のあることが知られる。第一は在來の泥繪之具を採用して、その色の盛上げと陰影と遠近とによつて、物の立體性を表現しようとしたものである。これは日本に翻譯した洋畫の最初の形である。第二は日本の在來の繪之具の性質を多少變更して、洋畫の繪の具に近づける方法である。それには油が入られる。これ江漢が蠟油を以つてかくといふ方法や、中陵の荏油をまぜてかくといふ方法である。在來の繪之具の油性化である。第三は中陵の記せる如く、地ごしらへをして、その上に日本畫の在來の描き方をして、上からアラビヤゴムをひくものである。この場合、アラビヤゴムを、葉とか花とかいふ様に、畫面中の一部にひくものと、畫面の全部にひくものとがある。これは畫面の光澤化である。しかし曙山のいつてゐる様に、アラビヤ

ゴムは實に得難いものであるから、當然代用品が工夫されなくてはならぬ。これには在來の亞膠などが用ゐられたものかと思はれる。

江漢によれば、洋畫には膠を用ひず、蠟油を用ふる様にいつてゐるが、曙山の丹青部には、膠が擧げてある。その他丹青部廿六種の大部分は、多くは東洋畫の繪之具である。のみならず、

ドウサ春秋冬の法、夏の法、絹地の法、又法

の四種のドウサ法を述べてゐる。故にこの在來法をも併用したことがわかる。随つて初期の洋畫で一般に油繪といつたものは、今日いふ所の油繪之具で描いたものではなくて、多くは上にアラビヤゴムの如きものを塗つた畫をさすのではあるまいか。

畫面に光澤を持つてゐて、光るといふことは、在來の日本畫の畫面から見れば、甚だ特色のあることであるから、この光澤附與の方法については、常に工夫せられた様である。完全な油繪之具の手に入らぬ場合、畫面に油繪之具状の光澤を附與して、油畫風を模擬するのは、自然だからである。故に曙山は金色油の法を丹青部で説いてゐる。この金色油の用法は、

下地錫箔又は銀箔を置きたる上へ、此の油をぬる。色のよき時分迄幾度もぬる。

のである。その製法は、

金色の法

此油金から革とりのものを用ゆ。

荏油 三百二十匁

此并七合五匁

金琥珀 細末六十四匁

蘆膏 細末約三十二匁

再十二匁より十六匁位まで

右の繪具油の如く、煮かげん能き時分、琥珀蘆膏三十二匁先づ同時に入ると、鍋の内にて玉を爲す。是を嫌ふことなく、火を強くして能く攪ぜれば、火勢を得て、おのづからうすくなる。其後靜かに是を煮し、板か紙の類にぬりて、ねばりの有るを度とす。再び蘆膏十二匁より十六匁位迄を入れる。加減は琥珀はねばりを出し、蘆膏は金色をなす故に、ねばりかぬる時は琥珀を入れ、金色うすき時は蘆膏をます。故に蘆膏の目方だんに増す。加減を試み、能き時分布にて糟を去り、ほかの器へ移し、封しをく。久しき程よし。

ここに於いて當時の日本畫と西洋畫と異なる點は、この畫面の光澤と立體感とであるし、この點に描寫上の多くの力が集中されたことが見られる。故に洋畫の技法の發達を、時代的に見るならば、最初に出たものは、桃山より直に系統を引く泥繪風のものである。しかし之はまだ油繪とは言ひ得ない。立體性は持つが、畫面の油狀光澤を持ち得ぬからである。第一の手法が之である。それが第二期にあると、銅版畫影響の洋風畫の上に、繪油、亞膠、或はアラビヤゴム等をひいたものであつて、ここに立體感と共に、畫面の油狀光澤を生じ得るのである。第三の手法がこれである。初めて日本畫とは容

易に區別せらるる畫面を得る。更に進んで第三期となると、繪之具に荏油をまぜた蠟油繪之具、荏油繪之具を用ひた作風が發達して、繪之具そのものが光澤を有するに到るのである。ここに到つて立體感と光澤との兩種を兼ね有した、純粹洋畫の手法に接近し、一先づ満足することが出来るのである。

かかる苦心によつて日本はここに新らしい一つの畫面を作出すること並びに、それに對する理論的根據を明瞭にすることに成功した。かくてこの新畫面に對して種種の批評の起るのは當然であるが、その批評はただ、

筆法全くなければ、工なりと雖、亦匠なり。故に畫品に入らず。

と鄒一桂が「小山畫譜」で論じてゐる點に行きついてしまふのである。しかし巧ではあるが、工匠の仕事に過ぎず、批評品第の限りではないといふのでは、議論は全く物別れになる外はない。洋畫論はその立體性により、國畫論はその筆法論によつて對立してゐるのである。そしてこれが、洋畫と國畫との終局の相違となるのである。

日本の藝術の標準は、畫面の立體性とは全く別な標準によつて居たのである。これはその前代の足利期の能樂に見ても、その消息は明かである。當時の能には二つの流儀があつた。江州申樂と和州申樂である。世阿彌の和州申樂では、

先づ物眞似を取り立てて、物敷をつくして、しかも幽玄の風體ならんとなり。(風體)

と心掛くるに對して、江州申樂では、幽玄の境を取立てて、物眞似を次にして、かかりを本とするといふ風に、その展開が反對である。世阿彌は藝を寫實から入れて、幽玄に進まうとするのである。故に

遊樂の道は一切物眞似なり。(申樂談)

といひ、また

凡そ何物をも残さず能く似せんが本意なり。(物眞似條)

ともいつてゐる。物眞似をとほして、幽玄に進むのであるから、

ただ幽玄ならんと思はば、生涯幽玄はあるまじ。

といふことになるのである。

ここに於いて能は、悲、喜を、悲み喜び泣き笑ふのみならず、その底に徹したる生命の基礎を示すのである。それによつて物眞似が完成する。これ物眞似が、心に徹するのであつて、これが幽玄の

境地である。ここは静かであつてしかも華かなるものに、支持せられてゐるのである。華麗と素朴とよりなる不思議の美がここにある。

されば能は三段の展開をなすのである。「見よりいってくる能、聞よりいってくる能、心よりいってくる能」である。「見より出でくる能」といふのは、目にみて美しく、花やかな能である。「やがて座敷も色めきて、舞歌曲風面白くて、見物の上下感聲を出してはでばでしくみゆる」能である。「かやうなる手際は、目利は申すに及はず、さほどに能をしらぬ人までも、同心に面白やと思ふ」やうな能である。ここに「花」の美しさがある。

抑花といふは、草木千草に於いて、四季折節に咲くものなれば、その時を得て、珍らしき故に遊ぶなり。申樂も人の心に珍らしきを知る所、即ち面白き所なり。花と面白きと珍らしきと、これ三つは同じ心なり。(前編百傳)

故に時を得て珍らしきものが花である。しかも珍らしく面白きものが花である。總體に上手は、目さかすの眼には面白くはないが、しかも

得たる上手にて、工夫あらん爲手ならば、又目利かすの眼にも、面白しとみる様に能をすべし。この工夫と達者とを究めたらん爲手をば、花を究めたるとも申すべき。(花傳與儀篇)

であつて、目利の目にも面白くみゆるもの、同時に目さかすの目にも面白くみゆるものが「花」であ

る。花とは、藝術の社會性である。新らしく、珍らしく、面白い所に、能の社會性がある。しかしこの花のみでは、決して藝は完成したとは言へない。十二三の子供でも、その藝のあとけなさが、一つの花となる。ことに二十四五の男盛りには、

この道に二つの果報あり。聲と身なりとなり。これ二はこの時分に定まるなり。歳盛に向ふ藝能の生ずる所なり。さる程によき目にも、すは上手出來たりとて、人も目に立つるなり。(年表稽古條條)

といふ得がある。しかしこれは能の眞の味ではなくて、年のもたらず附加的の味である。これが教養洗練を経て、

物數をつくし、工夫をきはめて後、花の失せぬ所をば知るべし。(前儀篇)

といふ境地に到らねばならぬ。「花」もその鍛練の後に、尙その最初のものを持つて失はぬ處に、藝の深さがある。偶然的、一時的ならずして、永久的、必然的なる處に、「花」は藝術の價値に參するのである。これが幽玄の味である。随つて、この見より出でくる能は、「花」の初歩であつて、花がまだ「色めきて」、「面白く」、「はでばでしくみゆる」階段である。

それが第二の「聞より出でくる能」に至ると、

さしよりしみじみとして、やがて音曲調子に合ひて、しとやかに面白きなり。

といふ姿である。しみじみとして、しとやかなのが、この聞よりいである。花やかに閑寂の味を加へてゐる。しかもこまでくると、

かやうに出でくる味をば、田舎目利などは、さほどとも思はぬなり。

といふ様になり、そして

かやうなる能は、無上の上手は、おのづから内心より風體色色に出で来れば、なほいよいよ面白くなるなり。

といはる味に達する。「花」の珍らしさ、新しさ、面白さは底に沈んで内心よりいで来る風體が匂やかである。第三は「無上の上手の申樂」で、

さしてなき能のさびさびとしたる中に、何とやらん感心のある所あり。之を冷えたる曲とも申すなり。

といふ境位をあらはしてゐる。この位にある能は、

善きほどの目利も見知らぬなり。まして田舎目利などは思ひもよるまじき也。これは唯無上の上手の得たる瑞風かと覺えたり。これを心より出で来る能ともいふ。無心の能とも申すなり。(見書條條)

といふ深さがある。このさびをさびとしたる中に、何とやらん感心のある所ありといひ、冷たる曲といふ所に、幽玄の味を見るのである。これを別の言葉で、「しほれたる」ともいふのである。

花を究めんこと一大事なるに、その上とも申すべき事なれば、萎れたる風體、返す返す大事なり。さほどに辭にも申し難し。古歌にいはく、

うす霧の籬の花の朝しめり秋は夕と誰か言ひけむ

かやうなる風體にてやあるべき。心中に當てて公案すべし。

花の味がこのしほれたる所迄来て、幽玄の味となるのである。

この展開深化の段階は、第一の華かなるものが、第二ではしとやかなるものとなり、第三では冷えたるものになるのである。この温度的變化は、藝術の境地の變化をよく示してゐる。ここには寫實を高めて行く働がみえてゐる。寫實を高めて幽玄にまで行かうとする働がみえてゐる。その何れの態度から見ても、日本の徳川中期の洋畫の主張したもの、即ち作品の價値は作品の寫實の度と相應するものであるといふ態度とは、相反するものである。俳諧に於ける「虚實論」も亦同様であつて、虚は實の高められたもの、即ち幽玄の味とみるのである。虚は實以上のもの、實の實なるものとみるのである。

そこで先の論點にかへつて、西洋畫を以つて筆勢筆力なきが故に、價値高からずとする批判の態度を吟味しなくてはならぬ。東洋畫は唐代に於いて、既にこの思想を明瞭にしてゐた。例へば畫面に白粉をふき散らして雲を現す法を、「歴代名畫記」の著者、張彦遠は批評して、それは巧なことは實に巧

であるが、筆迹がないから畫とはいへないと言つてゐる。筆迹がないといふのは、線で描かれてゐない意味である。これは東洋畫の畫面が、線を中心にしてゐることを示すのである。随つて東洋畫が、自ら守るものは、この線の境地である。これ鄒一桂が、筆法全くなきが故に、畫品に入らずといふ所以である。而して徳川中期の西洋畫の苦心したものは、畫面の油狀光澤と立體性であるから、この筆法の問題からは、全然隔離してゐる。されば佐竹曙山は「畫法綱領」に、

先づ物を畫かんと欲するときは、假に細筆を以て形様を設けて彩色を施し、始の墨痕を埋む。古人「畫無筆跡」と云ふものこれなり。

とある。而して「畫無筆跡」とは、畫に輪郭線の見えないことを言ふのではなくて、畫面が混成してゐて、取り立てて眼につく様な箇所がないといふ意味である。それを線のないのを、線を残さぬのを、筆跡なしといふ意味だと解したのは、誤りであると共に、洋風畫の人達が如何に、畫面の線的要素を削去しようと努めたかを知るに十分である。故に東洋畫をこの立場から觀察する事は、東洋畫の性質を明かにすると共に、西洋畫から區別せらるる東洋畫の性質を明かにするのである。

線はその性質として、塊或は面の象徴であると共に、塊或は面を象徴するに、その展開形を以つて

するのである。即ち線は面と塊とを、その展開の姿で象徴するのである。かかる線の性質は、畫面を展開的にする。展開的にするとは、畫面を完成した形として示さず、これから完成するものとして示すのである。畫面は出來上つたものを示さずに、これから出來上るものを示すのである。東洋畫ではかういふ未完成の畫面を成立させる爲に、約二十種の線を工夫してゐる。かかる線の工夫から見れば、完成形を示してゐる洋畫の畫面は、如何にも不満足に思はれるに相違ない。

東洋の畫面は、最も完成した形では、世阿彌の所謂、これと取り立てていふ程の處もない形で、さびさびとした中に、何となく感心する處のあるものである。さびさびとした中に感心する所があるといふのは、畫面はまだ完成したとは見えない簡素な形でありながら、それが何となく感心せらるる處があり、心をひかるる處があることを言ふのである。この心をひかるる處から、畫面は畫を観る人と接觸し、その接觸の中で畫面は成長するのである。何も見處のないやうな簡素な形が、だんだんに接觸の中で生長し、缺落の多い畫面を満して來るのである。さびさびとしたものが、鑑賞の中で、豊かなものに生成して來る。觀らるる畫と、觀る人との接觸で、生長するのである。故に東洋の藝術には古來「秘傳」といふ不思議な拘束的な一地域が定立されてゐる。「秘傳」の發生の中には、これを自分獨が獨占しようといふいやしい動機をふくむ側面もある。しかしそれ以外に大切な要求がふくまれ

てゐる。それは東洋の藝術が一般に觀者によつて生長せしめられ、完成せしめられることを基礎とするから、鑑賞せらるる藝術の方からは、自己を鑑賞し、接觸する鑑賞者を、あらかじめ選擇する必要がある。「秘傳」は實にこの選擇作用である。

幽玄といふことも、この接觸の中で完成せらるる完成を意味してゐる。與へらるるものは少い。能くは泣くことを、打ちしめるといふ程の、低い形であらはず。かういふ與へられた小さい形が、その形の中にめぐまれた生長を、觀者との接觸で完成するのである。觀る人の鑑賞の中で發達して來るこの意味は、觀る人によつて幽玄として感ぜらるるのである。それは畫面から強要せらるるものでもなく、畫面から切迫せらるるものでもなく、自ら味ひ出したものであり、作り出したものである。故にこの味ひ出した境地からその畫面を見かへすと、かかる味を發出した畫面は、更に更に深い鑑賞に耐ゆるものであり、無限の味を把持するものである。その持つものは無限であるのに、その現はしてゐる形は簡素である。しかしこの簡素から無限があらはれて來るならば、その簡素は實に無限なるもの限りなく深きものの根源であると見られる。即ち幽にして玄なるもの、一切の根源なるものとしてみられる。故に幽玄とは根源を與へて、その完全なる展開を求むる接觸である。一見すれば脱落の多い

未完成の畫面が、觀らるる働の中で、無限の完成をなし遂げんとするのが、東洋畫の意向である。この境地を「老境」と呼んでゐる。

かかる東洋畫の性質によつて、東洋畫の畫面は、構成的な複雑なものを描かずして、個物を描くのである。數本の女郎花をかく。一株の秋萩をかく。これが覺猷の「鳥獸戲畫」の秋草の原である。一本の垂れた蘆をかく。一羽の飛ぶ鴈をかく。これは牧溪の「蘆鴈圖」であつて、一本の蘆と一羽の鴈ではなくて、水の上から大空までをこめた廣い空間の風景である。構成的に複雑な畫面、例へば釋迦の涅槃圖の様な畫面もあるが、しかしこれは發達しない。發達するものは、個物の形である。茶室の床の一輪の花は、茶室の庭のすべての花を象徴するものである。一輪の花は庭に咲くべきすべての花の價である。故に描かれた個物は、決して博物的な個物ではない。それが生長した一切の周圍と一切の機縁との全部をふくんでゐる個物である。されば東洋には靜物畫といふ概念がない。靜物もその生長の周圍を象徴してゐるからである。花鳥畫はこの故に風景畫であるのみならず、風景畫の結晶である。(小著、東洋美論 第三章参照)

東洋畫は個物の美をかくと共に、それがかけられる姿は能ふ限り短少でなくてはならぬ。前述の如く東洋畫もその初期では洋畫のなす様な塗り上げ法をとつてゐたが、その發達と共に、布は紙にかはり、繪之具は墨にかはり、塗ることから描く線描法にかはつて來てゐる。これは紙や筆や墨の製法と性質とで、明瞭である。畫面は存在の完成ではなくて、根源の定位である。この根源の定位は、東洋の畫論で、「骨法」といひ、東洋畫では骨法は必然に線形をとるので、「骨法用筆」といふ渾一した概念によつて示されてゐる。根源形を描くに線によるといふ思想は、既に千四五百年前において確立してゐる。故に線によつて、或は線に率ゐられて、根源の形體をあらはすことが、舊くよりの東洋畫の傳統である。ここに於いて東洋畫は、個物の根源の美を描くことから出發するのである。

かく畫面が個物の根源の美をかく以上は、その畫面は鑑賞の中で無限に展開する展開性を持たなくてはならぬ。未完成の如く見ゆる畫面が、接觸によつて完成する力を持たなくてはならぬ。未完成の如くみゆる畫面が、かくの如く完成する力を持つといふ點からみれば、東洋の畫面は美を發生的に示すものである。故に東洋の畫面は、個物のふくむ根源の美を發生的に示す處に特色がある。そしてその特色を貫く技法が線である。故に西洋畫に線がないといふ非難は、東洋畫が西洋畫と區別せらるる

根本的なる性質を言ひあらはしてゐるのである。

以上の如き東洋畫の性質からすれば、徳川中期に於いて示した蘭畫の三つの特色は、東洋畫の性質と著しく相違する事をあらはすものである。第一の特色たる寫實を以つて作品の價値を計る尺度とすることの成立し得ないことは、東洋畫で畫面を根源形とし、未完成とする態度と一致しないからである。東洋畫にあつては、寫實とは畫面を展開形とし、完成形とすることである。第二の挿畫乃至説明圖としての實用も、それが寫實形であること、即ち完成形であり、展開形であることによつて遂げらるるのであるから、根源形を基礎とする東洋畫は、全く別の性格を示したもので、永久の問題ではない。ただ東洋畫が席畫化し、娛樂化した根柢には、東洋畫は短省な形體を描くといふ性質が胚胎せられてゐるが、この短省形は、如何なる場合にも、必然に娛樂化を示すものではないから、之は偶然的一時的の状態とみるべきである。

東洋と西洋との土地としての相異を最も顯著に感ぜしめるものは「濕氣」である。モンスーンの影響を受ける印度、支那、日本にあつては、暑熱の候が雨季であつて、あらゆる植物が水と日光とに恵まれつつ旺盛に發育する。雨量は大體に於てヨーロッパ

の三四倍乃至六七倍であり、空氣の濕度も遙かに高い。……冬を雨季とするヨーロッパは、雨量が少ない上にその雨によつても空氣の濕度がさほど高まらない。夏の乾燥期は地中海沿岸に於ては綠草を枯らすほどではあるが、しかしそのために根強い雜草を繁茂させず、やがて十月の雨と共に柔かい弱い牧草の成育を可能にする。日光の弱い中北ヨーロッパではそれほどの乾燥さへもなく年を通じて同じ柔かい草が茂つてゐる。このやうな濕度と日光との關係が自然の風貌を著しく異つたものにする。濕潤な東洋に於ては日光と水とが豊富に植物を惠むと共に又同じ原因によつて暴風や大雨や洪水などが植物を迫害する。だから濕潤な東洋の植物は旺盛に成育してゐると共にまた荒びひねくれ雜然として立つ。日本の風景が優美であると云はれるのは、變化に富んだ小規模の起伏や鮮やかな色彩や大氣の濃淡などによるのであつて、植物の形が温順であるからではない。植物の形にのみ著目して云へばそれはむしろ荒しい、亂れた風景である。それに反してヨーロッパでは、日本の如き根強い雜草がびこらず、従つて柔かい牧草が穩かに大地を包み、樹木は風の苦勞を知らない整つた姿で立つてゐる。それは實に温順な感じである。人がここから秩序正しさを感ずるのはいかに自然なことであらう。

濕度はまた大氣の感じを著しく異つたものにする。日本に於て我々が日常に觸れてゐる朝霧夕靄、或は春霞などの變化に富んだ大氣の濃淡は、一方では季節や時刻の感じ或は長閑さや爽かきの氣分といふ如きものとして、他方では風景自身の濃淡の面白味として、非常に重大な役目をつとめて居る。しかし濕氣の乏しいヨーロッパの大氣は、單調な靄或は霧を作り出しはしても、それによつて我々の氣分に細かい濃淡を與へるほどの變化には富んでゐない。北歐の特徴である單調に陰鬱な曇り日、南歐の特徴である單調に晴朗な晴天、——この單調さが確かにヨーロッパの特徴であると云へよう。これはまた氣温の變化とも密接に關係する。寒暖計はヨーロッパの一日にも氣温の高低のあることを示してはゐるが、しかしそれは物理的な事實であつて、我々の氣分の上にはそれは決して顯著でない。濕度と温度との相關關係から起るあのさまざまの現象、——例へば夏の夕方の涼しさ、朝の爽やかさ、秋には晝間の暖かさといふ暮れ時の肌寒さとの間に氣分を全然變化させる程の烈しい變化があり、冬でさへ肌をしめる

やうな朝の冷たさの後にほかほかとした小春日の暖かさが来る。さういふ變化に富んだ現象を我々はヨーロッパに於て經驗することが出来ない。北歐の夏の暑さは冬着でも堪へ得るほどの穩かなものには相違ないが、しかし日が暮れても爽やかな涼しさがあるわけがなく、夕立が来てからりと晴れるといふやうな變化があるわけでもない。少しく誇張して言へばそれは數ヶ月に互る單調な一つの夏の氣分である。單調に慣れたヨーロッパ人でもさすがにそれには堪へ兼ねて土地を變へることによりその苦しさを脱れようとする。冬になれば晝間と夜と大差なく零下何度の大氣が靜かにじつと淀んでゐる。我々の肉體を緊縮させるといふ點では零下三度も零下十度も氣分の上で一向變りがない。たまに晴れた日があつて日當りのいい個所に行つても、その日光はちやうど月光と同じやうに何の暖かさもないものであり、従つて日陰と日向に些かの變りもない。それは北を遮つた日向がほかほかと暖かいのに一步外に出れば寒風が肌を刺すといふやうな日本の冬よりも、反つて堪へ易いのみならず、また進んでこの寒さを征服しようとする人間の意力を刺戟するものでもあらう。だから人はこの單調さを人工的に作つた暖かい世界で人工的なさまざまの刺戟によつて克服することに努力する。

かういふ氣候の特性は、人が自ら自覺してゐる以上に我々の體験の深みからみ合つてゐるものである。植物でさへも顯著にそれを示してゐる。日本に於て我々が見る新綠は、春をまちかねた心が鮮やかな新芽の色を心行くばかり見まもるひまもない程迅速に、伸び育ち色を増す。柳が芽をふいたと氣づいてからそれが青青と繁り出すまでは、實にあわただしいと思ふほど早い。然るにヨーロッパの新綠はちやうど時計の針を見まもるやうな感じを與へる。新芽は育つてゐるに相違ないし、一月経てばかなり變りもするが、決して我々の胸を打つやうな變化を示さない。紅葉もまたさうである。八月にはもう黄ばんだ葉がからからと音をさせてゐる。しかし艶のない黒ずんだ綠は相變らず陰鬱に立つてゐる。さうして何時變るともなく綠の色が徐徐に褪せて弱弱しい黄色に變つて行く。十月下旬にあらゆる落葉樹の葉が黄色になるまでの間、曾て我々の目を見はらせるといふ事が無い。夜の間の氣温の激變で初霜が下り、一夜の間に樹の葉が色づくといふやうなあの鮮やかな變化は決して見られない。植物に於けるこの