

528
103

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 50 1 2 3 4 5

始



26. 2. 13

15205
✓



金原省吾著

畫概論

東京古今書院發行

大正
13. 10 24
内交

528-103

序

本書は「支那上代畫論研究」及び「やがて出づべき線條論」の考へ方に於いても、材料に於いても、互に共通し關係してゐる部分が多い。

本書は本年一月長野縣松本市に於いて「東洋畫概論」といふ同一の題目で三日間講演したものが、その基礎をなしてゐる。余は畫家でない上に、描寫の手法に就いては知る處皆無であるし、且その時聽講された諸君も亦畫家ではなかつた爲に、手法上の問題には殆ど觸れなかつた。本書にもその故に手法上の記述を全く缺いてゐる。この記述に就いては自ら他に人あるを信じてゐる。然るに本書中に當然含まるべくして、しかもそれを缺けるものは南畫の研究である。これは後日新らたに獨立して研究し得る機會があると思ふ。

余は本書に於いてつとめて古人の思想に據らんを欲した。随つて本書は比較的多くをその引用に費してゐる。而してその引用文中、漢文はすべて書き下し文に改めたが、東洋畫論集成にあるものは、皆其れによつて、大なる便益を得た。

かかる廣汎にして難澁なる研究は、未だ余の十分に爲し遂げ得る所ではない。更に長き研究によりてこの結果を發展せしめんことは今や余の切なる願である。

古今書院主なる橋本先生は、余の長き恩師である。憶へば吾等が知識の曉さとも言ふべき、十六歳十七歳の頃に、地文學と人類學を講義して、新鮮なる學術の喜を、吾等の心に與へて下さつたのである。本書の成るに當つて非常なる好意を得しことは、言ふ迄もないことである。

大正十三年九月十五日 記

目次

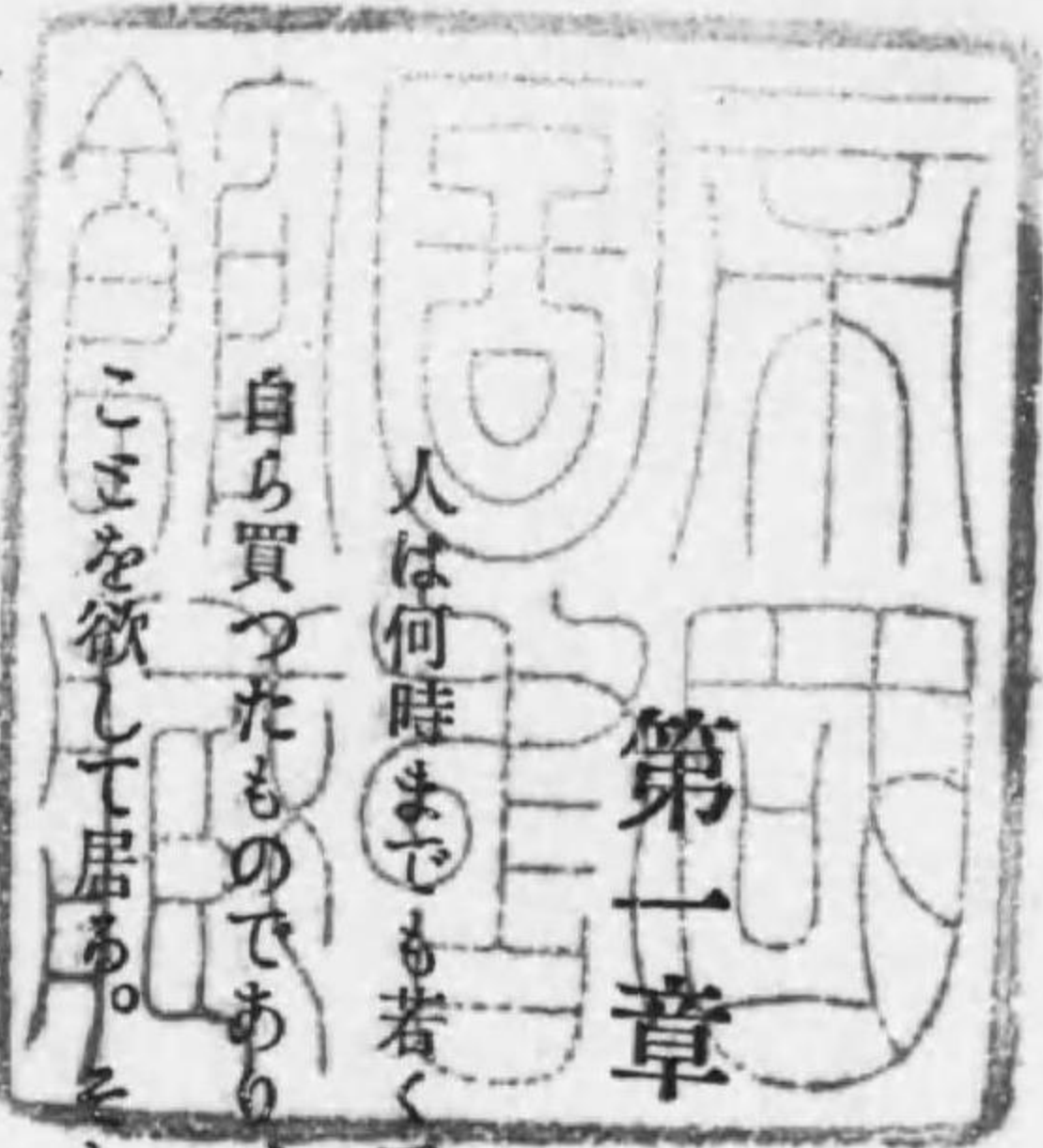
第一章	老境	一
第二章	六法	三二
第三章	氣韻	七三
第四章	寫生	一〇五
第五章	傳統	一八三
第六章	六要	二三三
第七章	存在	二四二
第八章	關係	二七五
第九章	發生	二九一
第十章	水墨	三七

挿圖目次

竹窓	平福百穂氏筆	九
兎と蛙の相撲	烏羽僧正筆	一〇七
松	平福百穂氏筆	一六七
柿	牧溪筆	二八五
蘆	牧溪筆(蘆雁圖の下半部)	二八五
飛倉	(志貴山縁起)	三〇七
大佛前	(志貴山縁起)	三〇九
水田	森田恒友氏筆	三三三

東洋畫概論

第一章 老境



人は何時までも若くて居たがる。その一つは女の身のまはりの裝飾に現れて居る。女が自ら買ったものであり、得意とするものならば、それはかならず年よりも若く、或は若きことを欲して居る。そして女は自分の年をかくす。この二つの傾向は常に文學に現れて居る。若き命の保留の願ひは、過ぎ行く若き命を痛む心は、文學、特に詩の一つの性癖をなして居る。その三は人人が戀と結婚の話を楽しむ心理の中にあらはれて居る。戀と結婚は若き者の心と體との歡びであり、そして話す人達の心と體とを、永遠の若き命の思慕に引き着けるものである。

人が若くて居たいと言ふ心は、即ち人が命の経過に對する悲しみである。人の老い行く事は刻刻に事實であつて、誰も之を如何にも爲し難い。入る日を招き返したといふ平氏の榮華でも、ただ一夕の夢である。行く水を止めあへねば、吾身の上にはあらはれ来る老をも亦止め得ない。

生活をただ一筋に考へるに、今日は明日の準備となり、明日は明後日の準備となる。随つて今日は明日の爲に存在し、明日なくては、今日は既に存在の價値がない。明日は明後日の爲に存し、明後日なくては存在の價値がない。しかしその連続が一度であつて、再び繰返し難いものであるならば、人はまた別な態度を取る。その中の最も精彩ある時期をその連続の中心に置いて、その前後左右を之れに附屬させる。故に人の生涯にあつては、壯年期をその生涯の絶頂に置いて、最も重要な、そして價値多い時期とする。そして其の前後をその準備の時期にあて、その後を休息の時期にあてるのが一般である。されば少年期も老年期も共に壯年期の附屬となり、獨立の價値あるものはされてゐない、親が子供に向つて常に言ふのは、「そんな事をして何になる」言ふ事である。「何になる」言ふは、成人して

後、何程有益であるかといふ意味である。少年期は少年そのものの爲であつて、後に來る壯年の爲ではない。それは壯年期が壯年のためであつて、後に來る老年の爲でないのと同じである。少年は少年、壯年は壯年として、それぞれ完結した獨自の價値を持つてゐる生活である、子供は子供のために存在する。大人になるためではない。遊戲の定義を下して、スタンリイホオルは祖先の仕事の繰返しであるをなしグロツスの如きは將來に於いて有用なるべき能力の練習であるとしてゐる。共に少年期を以て過去或は將來の附屬と見、且つ發達の一階段と見る見方である。しかし遊戲は不幸にも遊戲それ自身として興味があるのであつて將來の爲にも、或は過去に於いても、何等有用で無い種類が多いのである。遊戲は遊戲であつて、それが將來或は過去に役立つといふことは、それが役立たぬと同様に偶然である。

けれども生活を階段的に見る見方は、極めて一般的である。故にその働きの盛なる壯年期を眞の人生の生活の頂點と見、人生の生活に頂點を有しない女子にあつては、長くその生活前期を保留せんとし、凋落しやすい人人が、戀の話と結婚の話とを喜ぶのは當然であ

る。女性と文學者と新聞の讀者とにまつては、人生は若い時に限られ、一年は春に限られ、老年は若年の死せる者であり、秋は春の凋めるものである。老は即ちあらゆる保守と廢滅と固陋と無活動と——故に死を意味して居る。されば老は死の前期である。

故に若くして居たいといふ要求は、長く「生ける人」としてありたいと言ふ要求である。しかし眞に人が長く「生ける人」である爲めには、果して常に若年でなくてはならぬか。我國の現状に於いては、眞に「生ける人」は多く若年である。中年は既に半ば死し、老年は既に全部死してゐる。老年者は既に肉體に於いて無力である如く、精神に於いても亦無力である。しかも更に悪い事には、その精神は因襲の巢窟である。そして心身共に安惰であつて、その周圍を弛緩ならしめて居る。無用の長物として老者を見るまたやむを得ず、常に生長を望む人の老年を忌むまた當然である。かくて壯年期を中心として、其の前期を準備の時代、其の後期を剩餘の時代とみる見方の成立するのも自然である。

しかるに此處に不思議なことは、東洋に於ける教學の精神が老境にあつた事である。藝術の究極が若でなくして老であつたことである。孔子のその欲する所にしたがひて規を超

えざる心境は老境である。老莊の逍遙自適、行雲の如き心境も亦老境である。佛教の寂靜涅槃の心境も亦老境である。東洋の畫論が、この枯淡な石や苔に就いて、常に喜んで説くのも、またその老境を愛惜する心である。郭熙の「林泉高致」は、「石は天地の骨なり。骨は堅深にして淺露なるを尊ぶ。」といつてゐる。その石に對する感慨の深きをしるべきである。「凡そ繪を學ぶには、先づ宜しく石を作るべし。蓋し筆を用ふる法は石より難きはなく、また石より備はるはなく、能くその法に精明なれば、一切のもの、推して之を致すに裕如なり。」と沈芥舟の「芥舟學畫編」はいつてゐる。學畫の中心を石に置き、まづ石からはじめる心は、そこに老澁高古なる天地を見る所以である。

董其昌の石を畫く法、瘦、透、漏也。石を看るも亦然り。(惲南田、甌香館畫跋)

石は最も蠻なるを忌む。亦巧なるに宜しからず。巧は小方に近きも、蠻は取るまことろなし。

石は方に宜しからず。方は板に近し。更に圓に宜しからず。……妙は方ならず。圓ならざる間にあり。(畫訣、饜賢)

寫石三十六種

飛白	無色竹蘭上用	雲母	中等	山字	太青石
太湖	大黒石	磐陀		石筍	上尖下大
佛座	大石	鬼面		骷髏	與上同
獅子	可大石	臥虎	同上	羊肚	白色小石植竹蒲盆中
馬牙勾描		馬鞍	半大石	鵝子	小碎石
鷹座	大石	蚌蛤	小石	牡礪	如雲母
蝦蟆		彈窩	大石	漿腦	白粉點出小石亦可置盆
筆架	勢如山	挿劍	細長如劍	坡脚	亂石
靈碑	青墨色仕女竹木上用	勾勒	白描		

(汪氏珊瑚網畫法)

畫に苔を用ふる者あり。苔は草痕、石跡をなすも、或は亦石に非ず草に非ず、卻つて此の一片あれば、便ち應に此の一點あるべきに似たり。之を人、目あれば通體皆靈なるに譬ふ。究竟するに通體皆靈、獨り眼のみに非ざれども、然れども眼を離れては不

欠

欠

す。惟蒼老の中能く饒秀なれば、嫩の致乃ち之を得るに庶からん。……入門の始は、筆力
稚弱なれば宜く蒼老を求むべし。故に嫩なるべからず。成功以後に至りて如し務めて蒼老
をなさば、板秃に失す。即ち之を覇悍に失せば、何の生趣あらんや。煙客耕煙兩大家の如
きは、各其の妙を極むも、而も煙客最も神韻天然にして、作家の習氣を脱盡する者に
して、其の妙處は正に嫩にあり。耕煙晩年の作をみるに、其の老を極めざるに非ず、一種
神逸天然の致に到れるも、已に遠く煙客に及ばず。吾曰く煙客の嫩は正に煙客之れ及ぶべ
からざるなり。石谷の老は正に石谷之れ猶未だ足らざるなり。」と言つてゐる。以て老に到
るの用意深きを知ることが出来る。もしこの用意を缺けば、郭鵬の「林泉高致」の言へる
疎、枯の如き缺點を生ずる。

筆迹の混成せざる之を疎いふ。疎なれば即ち真意なし。墨色の滋潤せざる之を枯い
ふ。枯なれば即ち生意なし。水の潺湲たらざる即ち之を死水いひ、雲の自由なら
ざる即ち之を凍雲いひ、山の明晦なき即ち之を日影なしいひ、山の隠見なき即ち
之を烟霏なしいふ。

而してかかる缺點を除去するためには、「凡そ物は天地の氣を得て以て成るものにして、各其の神あらざるはなし。」（芥舟學畫編）この信念に基いて、「晦晦なれば即ち清からず。……煩瑣なれば亦清からず。二つの者を除かんを欲せば、その骨幹を顯かにし、以て模糊を破るに若くはなし。その大方を審かにして、以て刻畫を消すときは、即ち氣は清きを求めずして、自ら清し。」（芥舟學畫編）といふのである。ここに「清」を得ることによつて老を得ることが知られた。然るに他に鄒一桂の「小山畫譜」は、「畫に兩字の訣あり。曰く活、曰く脱。活は生動なり。用意用筆用色、一一生動して方めて之を寫生といふ。或は曰く、當に一の潑字を加ふべし。知らず活は以て潑を兼ねべし。而して潑は未だ必ずしも皆活ならざるを。」或は「脱は筆筆醒透なるときは、即ち畫紙と絹とを離るるなり。筆墨跳脱の意に非ざるなり。」といつてゐる。老は沈着にしてはじめて到り得る境地である。この沈着については、

設色の巧に至りては、極めて淺淡をなし、愈淺淡にして愈沈深を見る。……ただ澹極りて沈深なるは、蓋しよくその神氣を、人の見ざる地に運らせばなり。（甌香館畫跋）

設色最も沖淡にして沈深、浮氣盡く斂まり、絢爛を爲さず。これ成風の妙手にして、時史の知る處に非ず。（同）

によつて明かである。しかもその淺淡による沈深は、直にこの對象の世界から離れ去ることを意味しない。「小山畫譜」は故に「古人の畫、細なること毫髮に入る。故に能く靈に通じ、聖に入る。」といひ、また「人言へるあり。雲を繪くものは其の清を繪く能はず。……花を繪くものは其の馨を繪く能はず。……數者は虚にして形を以て求むべからざるを以てなり。知らず實のもの逼肖するときは、即ち虚なる者、自ら出づるを。」と言つてゐる。老が對象の世界を離脱したものでないことが知られる。ただ「眞蘭を畫かんを欲するものは、必ず先づ塵俗の氣を脱し、胸中清淨なることを得て、以て蘭の清秀高雅の精神を畫き出さざるべからず。此の如く氣至り、神至るときは、自然に清香を發するが如き活畫を寫し出し得べし。然る時は之をみるものも亦、自然に俗塵を離れ、胸襟を清淨にするに到るべし。」（鐵翁畫談）の用意を要するのである。また洪自誠が、

山林泉石の間に徜徉して、而して塵心漸く息み、詩書圖畫の中に夷猶して、俗氣潛か

に消ゆ。(畫境)

こいふものが是である。かくて沈芥舟は、

夫れ格の高きを求むるに、其の道四あり。一に曰く心地を清くして以て俗慮を消す。二に曰く善く書をよみて以て理境を明かにす。三に曰く早譽を却けて以て遠到を幾ふ。四に曰く風雅に親みて以て體裁を正くす。この四者を具ふれば、格の高きを求めずして、自ら高からん。(芥舟學畫編)

而して、「格高きものは……但其の意愈簡にして愈多く、態愈老いて愈媚ふるを覺ゆ。」(芥舟學畫編)である。かくてここに、仲山高陽の「畫譚鷄肋」の「凡そ墨畫は古人も蕭散を妙とす。」と言ひし境地に達する。

然らば「老」の美は、

微茫慘愴、渾璞明秀、渾厚清雅、清、脫、活、淺淡沈深、

であつて、之れを約すれば清と書と遠と雅、即ち清明なる透徹である。脱といひ、活といふのも、この透徹を發生的に見、或は發動的に見た視點を示してゐる。故にこれを更に約

すれば蕭散となる。蕭散は中にふくむこ蓋し深くして、その顯るるもの蓋し少きをいふのである。而してこの蕭散の美こそ老の美である。そこには平淡にして寂莫たるものがある。「離騷」に「山中人兮芳杜若、飲石泉兮陰松柏」といふ、自然にまかせた静けさがある。南田は「甌香館畫跋」に、これを繪畫の實行に移して、

承公孫子いふ、……故に寧ろ恒に足らざるを見るも、餘あらしむるなかれ。其の自ら許し、漸く老い漸く熟するときは、乃ち平淡にいたらん。

こいふ、その平淡なるべきを言つてゐる。平淡は深くして簡なる美しさである。また「筆に隨ひて花葉を點するには、須らく意致をして極めて幽ならしむべし。」といつてゐる。これまた同一の消息である。故に「青綠重色、濃厚なるは易く、淺淡をなすは難し。淺淡をなして而して愈濃厚を見るは尤も難しとす。」ものである。しかも「此眞に寂莫の境にして、再び一點を着くれば即ち俗。」である。寂莫の境の徹したるものなるこことが知られる。

錫山の舟次、一望するに山水、林屋、舟輿、橋梁、豆草、黍稷争ひて相位置す。八月既望、水の宜しく落つべき時なり。而も迷離離たる猶かくの如きか。(甌香館畫跋)

竹は肅澹にして華無し、柳は秋に向ひて先づ零つ。(甌香館畫跋)

その自然の觀察に向ふ寂莫の味をここに見るべきである。故にまた、老の美は次の如くである。

高簡は淺きに非ざるなり。鬱密は深きに非ざるなり。……意は遠きを貴ぶ。靜かならざれば遠からざるなり。境は深きを貴ぶ。曲さならざれば深からざるなり。一勺の水もまた曲さなる處あり。一斤の石もまた深き處あり。俗を絶つ。故に遠し。天游、故に靜かなり。(甌香館畫跋)

その委曲を盡して深く靜かなる天地は、また老いて徹れる天地である。

老松危崖、淙々たる瀑泉。人間に此の境ありや否や。(甌香館畫跋)

人の心の特色は、現在の中に過去を生かし得る點にある、現在の一點はあらゆる過去の經驗を集めた力の一點である。現在に萬善を盡して生くるは、あらゆる過去に萬善を盡して生くることである。故に一年は一年より生活の底の力は強く深くなつて行く。現在に強

い力を持たずして、活き來る過去の力にまければ、保守主義となる。老人の墮入る意味はここにある。

けれども今假に、この分ち難き人の生涯を三分して、若、壯、老とするならば、それは時間の上には繼起の關係にあること勿論であるが、その本質に於いてはそれぞれ特立した生活の面目であり、境地である。前者が後者に附屬し、或は後者が前者の殘剩であるといふ如き事は全然ない。そしてその三期の特色を言ひ表すに若し、若を熱と動とすれば、壯は強と確とであり、老は深と靜とである。而して若の熱と動とは強い肉體の特質と相應する。深と靜とはその肉體の諸漏既に盡き、諸慾既に消えた状態と相應する。生活力は老に於いて寂靜澄徹して來たのである。かくてここに東洋教學の精神と藝術の理想とがあらはれて來る。

凝神遐想、妙悟自然、物我兩つながら忘れ、形を離れ智を離る。身固より槁木の如くならしむべく、心固より死灰の如くならしむべし。亦妙理に臻らずや。引謂畫の道なり。(張彦遠、歷代名畫記)

そして其の境地は、精進やまざる努力によつて、そのあらゆる過去の経験の、この心に活き来るものを内容として、生活はつぶさに深くして遠く、諸漏つきて、靜かにして安らかなるものである。然らばこの境地をも尙固陋廢滅・既に死せる時期としてみるべきであらうか。絶頂を下りて尙徒らに生き残れる生をなすべきであらうか。

我國近時の文化の徒らに騒がしく、その定着と深致と靜肅を缺く所以は、それが單に若者流の文化であつて、老者は之に加らず、もしたまたま之に加はればそれを障害してゐるのに過ぎない。即ち老者はその特質を以て、之に積極的に貢献してゐないからである。老境を以て理想とし、老境を以て精神とした東洋教學の面目は、今や恰も萎靡したものと見ねばならぬ。吾國は若年の文化である。そこに熱と動きを有すれども、しかも深き靜さを有しない。我國は明治を過ぎて漸くにして、壯年期に入りつつある。そして強き確きを得んとしつつある。されば今やまた特に徐徐に老年期の特色をも得ねばならない。吾が國の人人は眞に老年となつては居ない。しかし急いでではない。久暫を要する。老年期を缺いた我國は、健實な若者に、一年一年を與へて、蕭散たる老境を得しめねばならぬ。そして

てそれは、今、日に總ての人人の上に来つつある様な老境であつてはならぬ。老境は否定ではない。精進して吾等は深く靜かなる老境に達せねばならぬ。

用墨本貴清、	清每易混薄、	用筆固宜渾、
渾亦動成弱、	結習竟未除、	又被塵緣縛、
援毫漫塗鴉、	心手迭相錯、	清渾尙未熟、
不如守素撲。	(浦上春琴、論畫詩)	

一邱又一壑、	開闔方寸裏、	脫離時流氣、
直與古人比、	落筆墨淋漓、	何必論形似、
濛濛有無山、	淡淡遠近水、	去來得自然、
不顧人譽毀。	(同)	

淺絳作山水、	墨筆原相同、	傳色有定格、
濃淡無定蹤、	重處或用輕、	淡處或用濃、
雲影明晦處、	向背現其中、	畫筆至渲染、
又更見化工。(同)		

第二章 六法

東洋畫の望む境地の一つが老であることは前章に之を述べた。然らばかかる境地は、東洋繪畫思想の全體系中にあつて、如何なる位置を占むるものであらうか。これを吟味せねばならぬ。東洋畫の思想の體系は、「畫六法」であり、それは支那六朝の南齊の謝赫に依つて定立せられたものである。故に六法の吟味は、やがて「老」に對する位置に答へるこゝこゝなるのである。

支那に於いて繪畫に對する思想が、一つの體系をなしはじめた時期は、六朝東晉の顧愷之の時からである。顧愷之は穆帝より安帝へかけての人であるから、ほほ是を四世紀としてよい。彼以前にあつた論畫は甚だ斷片的であるが、それを總じて六個とするこゝこゝが出来る。

1、作品は畫家の人格を基礎とするものであるから、畫家は常に人格の教養を心掛け

ねばならぬ。(王羲之學畫論)

2、繪畫の世界の道德は、世の常の世界の道德を超越したものである。即ち作品の價値の増大が畫家の道德を決定する。(莊周畫史論)

3、繪畫の對象を如實に寫し出さねばならぬ。作品の價値は對象に切似する程大きい(韓非及び張衡論畫)

4、繪畫は部分以上のもの、即ち全畫面の統一が重きをなす。(劉安論畫)

5、繪畫の原理を立てることが出来る。(王羲之學畫論)

6、繪畫は模寫に依つて發達する。(同)

而して是等の思想は不安定のものであるが、繪畫は合則的に制作もし、鑑賞もし得るもので、かかる原理が立てられるものであるといふのが、5であるから、それ以外の五個はその原理の内容に當るものである。即ち人格と道德と切似と統一と模寫とが、その原理の一つ一つとして立てられることとなる。これが顧愷之以前の時代を、一全體として見る場合に言へることである。

この原理の中では、第一に作品を作者の人格に歸し、その人格の世界は特異の世界であつて、全く作品の中に終始し得る自足の世界であるとする。第二に作品を對象の性情に歸し作品は對象に切似する時にはじめて價値を生するのであつて、作品は對象に従屬するものとする。而してこの作品を人格に歸する原理と、對象に歸する原理とは對立する二つの原理である。そして更に他に一つの對立がある。それは繪畫が模寫に依つて發達するといふ模寫の原理が、先の第一の人格の原理と、第二の對象の原理とに對立する。即ち先づ第一に作品の人格を重ずることは模寫によつて他に學ぶことと對立する。第二に對象に従屬する要求は、他の作品に従屬する要求と對立する。作品は作者の人格に歸するならば、よき作品を得る途は、ただ一途に個性を發揮すれば十分である。しかるに他の作品は他の人が自己の個性を發揮したものであつて、その個性の發揮される度の大きいものほご、その價値は大きいのであり、模寫する必要も大きいのである。即ち模寫する必要の大きいもの程自己の個性と對立する。また他方では作品の性質が、その素材たる對象に歸するならば、よき作品を作らんがためには、専念に對象を研究すればよい。對象と異つた他の作品を模

寫する要はない。他の作品は他の個性によつて作られてゐる。他の個性は既にこの對象とは對立してゐるものである。故に二つの別種なるものに對して自分を適合させることは、これまた態度を二つにするものである。さればここにも亦この對立がある。

かくてこの人格と對象との對立、人格と模寫との對立、對象と模寫との對立の三個の對立問題を、如何に解決すべきかは、顧愷之が彼の前時代より受取つた重大な問題であつた。既に全體としては、一つの方向を確定して居ながら、内部に猶この矛盾を包有する。この矛盾を如何に整理すべきかは、顧愷之に與へられたる問題である。而して彼は神氣、骨法、用筆、傳神、置陳、模寫の六個の要素を以て、この問題に對してゐる。

一、神氣。彼に依れば「美麗の形、尺寸の制、陰陽の數、纖妙の迹」は世の貴ぶ所であるが、神は心にある。そして神は「長短、剛軟、深淺、廣狹」も異り、「山高くして人遠き」趣のあるものである。かくして神氣は感覺的存在とは異つて居る。しかし「長短、剛軟、深淺、廣狹、點睛、上下、大小、醜薄」等に「一毫一失」でもある時には、神氣は之

と共に變ずる。即ち外形の變化は神氣の變化と相應する。兩者はもつ同一でなくて、しかも相應する。換言すれば兩者の關係は、その内面に於いて相關相即である。この感覺的存在たる形象と、超感覺的存在たる神氣とは、異りつつ相應するのである。故にこの關係から見て兩者はもつ同一の根據に立つてゐるものなることを想像せしめる。神氣の眼に見ゆるものは形象である。形象の中にふくむ意味は神氣である。故に神氣は外に形象となつてはじめてその意味が完結する。形象は内に神氣を得てはじめてその意味が完結する。故に彼はその「實對」なくして描くのは最も危険であると言つてゐる。またよし「實對」はあつても、それに對する「寫照」が正しく深くなければ、また同じく危険であるとしてゐる。彼が人物畫に於いて「實對」の感覺的側面たる長短剛軟その他と並べて、「點睛之節」に重きを置いて居るので、彼の態度は明かである。彼は人物畫を描いて、數年の間、目睛を點じない事がある。人がその理由を問ふと、「四體の妍蚩はもつ妙處に關ることなし。傳神寫照は正に阿堵の中にあり。」と答へてゐる。四體の美醜は妙處には無關係である。傳神寫照は正にこの目睛の中にあることを言ふのである。かくて彼は「一像の明昧」は對象の神に通

かるか、通じないかに依つて生ずるものにして居る。神を寫す事によつてはじめて、對象を寫すことは完結するものゝ考へられる。しかも形を離れては神はないのであるから、神を寫すことは同時に形を寫すことである。されば「形を以て神を寫す」所に、形象を寫すことは完結する。故に彼にあつては神氣の問題は全く寫生の問題である。

神を寫すべき寫生は、實に對象に對する「寂照」である。寂照とは「遷想妙得」である。

凡そ人を畫くは最も難し。次に山水、次に狗馬。臺榭は一疋器のみ。成し難きも而も好みやすし。遷想妙得を待たざればなり。

こ彼は言つてゐる。人を描くことの困難は、全く遷想妙得を要するこの肝要なるに基くのである。建築物を描くのは煩瑣であるが、遷想妙得を要せざるが故に容易である。畫の難易は遷想妙得を要する程度に比例するものである。而して遷想妙得とは蓋し其の對象に自己の「想」を移し入れて、對象の神氣を妙得する事を意味するのである。ただこの「想」は思惟でもなく、また感情でもなく、未だその何れにも分化せず、しかもやがてそれは思想でも感情でもあり得る如き、萌芽狀の内生活である。故に遷想妙得は、對象に對する感動

洞察及びその生果を意味するものであつて、かくて其等は、其處に神氣の世界に入るのである。

大なるかな乾元。萬物資りて始む。乃ち天を統ぶ。雲行き雨施し、品物形を流く。

至れるかな坤元、萬物資りて生ず。乃ち順にして天を承く。坤は厚くして物を載せ、

徳は無彊に合ふ。含弘光大、品物享る。(易經、上象傳)

これは支那の根本思想であつて、一切は天より始り、地に依つて成される。天の氣は人及び物の生氣をなすのであり、地の氣は人及び物の形體をなすのである。神氣はこの天氣にあたり、骨氣は地氣に當るのである。天氣と地氣とは一切の生成の原理である。故に神氣は一切のものにある。對象にもある。自分にもある。吾も他も一切萬物すべて神氣の所成である。随つて自己の神氣を以て、對象の神氣に反應せしむる事は可能である。そして對象の神氣に反應することは、即ち對象の神氣を得る事である。これが彼の「傳神寫照」であり、「遷想妙得」である。即ち其處に描れたるものを、對象の神氣を中心として見れば、それはもこより對象の形象化された神氣である。之を自己の神氣に就いて見れば、描く時

に働いた自己の神氣が、對象の形象化されたものである。何れよりするも共に形體の中にある神氣である。對象の中にある人格である。かくて作品の中にあつては、人格と對象とは新らしき一致をなしてゐる、そこには何等の對立がない。この對立を新らしき一致とするところが則ち創作である。

一切は神氣に依つてなるものであるから、創作とは一切に對して遷想妙得するものでなくてはならぬ。然るに願愷之以前にあつては、未だこの考に到達せず、繪畫の難易を描寫の難易に置いてゐたのである。

狗馬は最も難く、鬼魅は最も易し。狗馬は人の知る所なり。且暮前に於いてし、之に類すべからず。故に難し。鬼魅は形無し。形無きものは観るべからず。故に易し。(韓非子)

と言つて居るが如き、また

畫工は犬馬を圖するを惡みて、鬼魅を作るを好む。誠に實事なるを以て作くるに難く、而して虚偽は窮らざるなり。(後漢書、張衡傳)

と言つて居るが如き共にこれである。そこには對象の形體に壓せられて居るものがある。されば願愷之に到つて始めて、形體は深められて、意味ある事實となつたのである。深められたる形體にあつては、既に作者の人格は對象となつて居り、對象は作者の人格の中にあるから、人格と對象との對立は調和せられてゐる。彼によつて形體は深められること、深められたる形體は神氣であることが明かにされた。しかしその神氣となり得る形體の範圍は狭少であつて、對象の全部を覆ひ得る迄にはなつてゐない。建造物の如きは遷想妙得の範圍外にあるのである。そこには形體の深めらるる可能性はない。建造物が遷想妙得を缺くことは、猶ほ唐代になつても、張彦遠によつて「生動の擬すべきなく、氣韻の伴しくすべきなく、ただ位置向背を要するのみ。」と考へられたのでも知られる。蓋し建造物は全く最初から利用價值として製作せられ、完全に實用化せられて居るから、人人に依つて遷想妙得せらるることは困難であるからだと思はれる。

かくて彼は神氣の關係に依つて二種の自然を區別する。第一は繪畫材料としての自然であつて、「實對」になるものである。第二は繪畫の理想としての自然であつて、神氣即ち遷

理想妙得によつて形成せられるたる自然である。この藝術的自然は清澄神爽であつて、内に深く神氣をふくんで居る。この第一次的自然、即ち材料的自然を、第二次的自然、即ち藝術的自然に生長せしむる事は、彼にあつては洞察であり遷想であり、而して妙得である。かくの如き繪畫的生長、即ち畫面の形成を自然の形でみる時に、そこに畫面即ち構圖を得る。構圖は自然に對する理想的状態である。

顧愷之は神氣の特色を、想、善、識、達等の性質であらはしてゐる。然るに彼に次ぐ畫論家たる南齊の謝赫は、神氣に換ふるに氣韻を以てし、且その特色たる想、善、識、達等の性質を捨て、之に換ふるに自然と其の統一を以てした。故に謝赫は顧愷之の第二次の自然の特色をなしてゐた想、善、識、達等の諸性質を棄て去つたので、その結果彼の氣韻の中には第一次的自然のみが残る傾きを持つてゐる。かくて創作は遷想妙得を意味するものでなくて、全き自然直寫のみになつたのである。されば顧愷之以前にあつて對立した人格と對象との關係が、一度顧愷之によつて解決せられ、再び謝赫に到つて分裂したのである。

× 二、骨法。骨法は骨氣の表出せらるる傾向である。顧愷之は骨氣に二つの意味を與へてゐる。第一は力の積重持續であつて、力の深度を示してゐる。第二は第一の性質を他と關係的に見たものであつて、これは「美好」或は「細美」と對立する。彼は一般的に意味せらるる美しさを、藝術上の美しさとして區別して、一般的な美しさよりも更に深く廣きものを以て藝術上の美しさとしてゐる。骨氣が美好細美と對立するは、四體の妍蚩はもと好美に關ることなしの意である。換言すれば基本的な必然的な形體の美が、附加的な偶然的な形態の美と對立する意味である。而してこの兩者の美の間には性質的に本末があるが、全然對立しつくすものでなくて、一致し得る境地が有る。この可能なる状態を彼は神氣として居る。基本的なる美しさ、即ちかの深さが、形體の美しさを得て、それが藝術上の形體となる。形を以て神を寫すといふのが之である。その状態を以て神氣と呼ぶのである。形體はもとより純然たる形體に終るものではなく、骨法の確保によつて藝術上の形體となるのである。即ち神氣となるのである。随つて形體に神氣となる可能性のあるといふことは、形體が神氣と相通することの意味してゐる。そしてこの相通する特質は、骨法であ

つて力の積重持續そのものである。この力の深さを以て形體を貫いた時、それは深められたる形體であり、同時に視られ味はれたる形體であり、寫照せられたる形體である。

かく骨法を第一に描かれたる、或は描くべき形體と關係して考へる時は、それは基本的なる形體の意味である。基本的形體とはその形體が絶えず觀照の中で發展して行く形體の部分と情感とを有する意味である。故に基本的形體と言へばそれは必然に基本的意味を意味する事となる。即ち基本形の有する形體及びその形體に本具する感情の意味である。故に藝術にあつて力といひ、或は骨氣と呼ばるべきは、この基本形並びに基本形の有する感情の意味であつて、それは單に力或は骨氣そのものとして止るものではなくて、細美好に向つても展開する。それが自己の一展開として是等の美しさを具有する時は、そのまま神氣となる。故に神氣とは骨氣及びその發展が、一全體として畫面化したものの全體である。而して先に細美好は骨氣と結合するといつたが、それは異なる兩者が外的に結合する意味ではなくして、基本的形體がその内具の展開によつて、細美好となつた事を意味する。しかもその展開の全過程に於いて、骨氣を常に一つの衝動としてその中に保有せねば

ならぬ。骨氣が消えて美しさが残つてはならぬ。骨氣を保有する美の展開でなくてはならぬ。骨氣と美好との結合はこれを意味する。しかるに骨氣と離れて獨立に對象の世界を眺め、或は自己の世界を眺める時、其處に先つあつて眼にふれるものは、美しさである。この美しさは、若き美しさである。この若き美しさを遡源して、その内なる骨氣に達すれば、そこには更に透徹して渾厚清爽なる基礎の形體並びに感情がある。これこそ前に吟味した「老」そのものである。脱によりて遡源し、遡源して達し得たる境地が活である。格高き「老」である。蕭散なる心である。老に達せんとして努めた清慮讀書遠到の如き工夫は、何れも「深簡」なる老に到る努力であつた。されば「老」は若の否定によつて得らるものでなくて、若の遡源によつて得られる。若を内にふくめる、或は、若を外に展開せしむる老である。枯といひ清といふも、死といひ寒をいふべきものでないことは、勿論である。

骨氣と美しさとの一致、即ち老の持つ美しさこそ、腐朽する事なき永遠の美しさである。力の美である。これが神氣である。かくて神氣は二つの側面を有する。第一は力であつて

第二は美しさである。神氣の各側面たる想、善、識、達の如き性情は何れも、力と美しさとの内的一致に外ならない。そして力と美しさとの一致は、人格が對象と對立した世界には不可能である。力によつて形體を力の系統とするこゝに、即ち人格が對象の中に生きて、對象が人格の開展となるこゝによつて、始めて得られる。

三、用筆。骨法は骨氣の表出せらるる傾斜であるが、用筆はこの傾斜を現實にするものである。換言すれば用筆によつて骨氣は骨法となるのである。即ち用筆によつて骨氣は畫面化する。骨氣は基本的の形體とそれが有する感情である。力體と力感である。その力體と力感が、筆によつて畫面となる。かくて「實對」は畫面の上に力の形と感とを確保する。力の確保に依つて實對はその想を全くして、直に神氣を髣髴せしめる。用筆を重するこゝは、骨氣を以て神氣に直接するこゝである。しかも用筆を重するこゝは、線條を重するこゝである。線條は色彩に比して、對象性が少ない。この少い對象性によつて、基本的なる形體と感性とを表現するこゝである。即ち線條によつて神氣に到る道である。

而して力の世界に於いては、個々の部分の分立よりも、全體としての統一が勝つて居る。しかもこの統一は色彩よりも線條の中にあらはれる。即ち線は形や色を時間化するこゝによつて、その活動性を得、その基本的形體とその感情とを生き生きとして完成する。されば骨氣は用筆によつてその望む所を實現する。即ち骨氣は用筆によつて骨法となる。用筆は表現である。骨法は骨氣の表現されたものである。線條は畫面上の要素である。骨氣は畫面下の要素である。この兩者の總收は骨法である。かくて骨法は線條と線條の意味の上に立つのである。

四、傳神。傳神の第一は「形を以て神を寫す」こゝに、即ち「以形寫神」である。傳神の第二は色を以て神を寫す以色寫神である。故に傳神とは顧愷之にあつては、形と色とを以て神氣の象徴たらしむるこゝである。換言すれば神氣が形と色との中に表現されてゐるこゝである。畫面上の要素たる形色が、畫面下の要素たる神氣となるこゝである。之が形及び色を以て神を寫すこゝいふ意味である、故に傳神とは、形體色彩を以て始つたものが形體

色彩の中に於いて神氣なることである。

彼の傳神思想の要點は二つある。第一に對象性の重視、第二に對象性の純雜分別である。對象性とは作者の「遷想妙得」したる對象の意味である。作者が働きて得たる最も具體的な形象である。而して對象を自己のものとする道は、畫家にあつては、對象を具體的に描くことである。働くとは描くことである。そしてその他にない。これ故に「一毫一失」をも謹むのであり、一毫一失の差が、即ち神氣の差となる。神氣はそれに即する故である。しかし如何なる存在に就いても、一毫一失なからしむることは不可能である。随つて此處に選擇を生ずる。對象中における純雜の分別が之である。この純雜の分別によつて、對象性は漸く純化せられ、それは遂に對象の存在の中心に達する。一切を集中し、一切を集中せしむるものを感じらるる中心である。その中心こそ最も基本的なる形之感、即ち力そのものである。骨氣そのものである。されば顧愷之は形色によつてその中心たる骨氣に到達せんとしたものである。これは展開の形や存在から逆に遡つて見たものである。この時この經過は形色にはじまつて骨氣に終つてゐる。始點に形色の美を有し、終點に骨氣の美を有す

る。されば形色の美にはじまつて力の美に到るものが、傳神の道である。しかも骨氣のあらはれたものは骨法であるから、骨法が形色の道で現れれば、それは骨法である。随つてこの意味からみれば、傳神は骨法の道である。しかし傳神は形や色の中に力を示すものである、この時力は露出せず、色彩に没してゐる。顯れてゐるものは依然として色彩である。吾等はその色彩の中に力を感じるのである。然るに骨法は色彩の中に力を感じるのではなくて、力の中に色彩を感じるのである。顯れてゐるのは力である。もよりの力の顯るためには、そこに形色を要する。しかし形色を要すると言ふことは、もよりの最少限度に要する事であつて、形や色を目的としてゐることではない。形を形として、色を色として感ぜしむる前に、力を感じしめねばならない。力の中に形や色を没して感ぜしめねばならぬ。

傳神には形色を感じしむる。骨法には力を感じしむる。然るにもし形色と力とが互に、相即相入して、圓融無礙なる畫面があればそれは何であるか。形色の中に力を、力の中に形色を感じしめ、力と形色とを觀照の中にて區別せしめない畫面があつたらそれは何

であるか。これこそ神氣である。故に形色にはじまつて力に到るも、力にはじまつて形色に到るも、その兩者にして圓融無礙であるならば、この全經過は神氣を畫面に満ちしむる道であり、神氣を畫面化する道である。

されば彼の神氣は三部を以て成立つ。第一は寫實、第二は骨法、第三は神氣である。寫實は深められて骨法に達し、或は骨法は形を得て寫實に達し、そこに神氣を得る。形が神氣となり、骨法が神氣となつて、畫面は最も直接に且つ具體的な存在となるのである。故に最も具體的にして直接なる畫面を神氣といふ事が出来る。換言すれば寫實が展開して形體化せる道を、具體的に見たものであつて、この全經過が傳神寫照であり、即ち寫生の道である。「以形寫神」といふ意味はここにある。而してかかる時に於て、吾等は自己の存在を知り、併せて對象の存在を知るのである。然らば何故に自己と對象とを知るかといふに、骨法の所在を吟味すれば直に明かである。骨氣は吾にもある。同じく對象にもある。しかしその骨氣は只ではあらはれない。自分を描くか對象か描くかせねばならぬ。自己を描くも、この時は自己を對象として描くことで、對象たるに於ては同一である。而して其

等の對象を描くには、對象の骨氣を現さねばならぬ。對象の骨氣を現すには、對象の骨氣を認めねばならぬ。認めることは暫く自己を隠して對象の骨氣に終始することである。即ち對象の骨氣を自己の中に味ふことである。味ふ働きの中には自己の骨氣が働いてゐる。對象の骨氣と自己の骨氣との合一があつて、はじめて十分に味ひ得る。自己の骨氣が對象の骨氣になりきる働きの中で、はじめて十分に味ひ得る。故に描く働きは、自己の骨氣を對象の骨氣の中で感じ、自己の骨氣の中で對象の骨氣を感じることである。されば畫面の骨氣は自己の骨氣となると共に對象の骨氣である。自己の骨氣と對象の骨氣と、相即相入して分ち難きに到つて、傳神寫照は完成するのである。故に寫生とは、自己の骨氣を不問に附して、對象の骨氣に終始する繪畫上の態度である。かかる態度の中に、自己の骨法は最も明晰にあらはれる。對象の骨法も明晰にあらはれる。即ち自己並びに對象の骨氣をして骨法ならしむるものが寫生である。故に神氣とは、形色に即する自他の骨法を指すのである。

五、置陳。傳神は形勢を通じて神氣を完成する一貫せる道である。彼の「置陳布勢」もまたこの道に外ならぬ。畫面に存在する各部が、それぞれの位置に於いて、それぞれの意味を發揮し、更にそれに依つて全體としての意味を發揮することである。即ち畫面の組織によつて、力を展開せしむる一つの生長である。換言すれば神氣發生の状態を、畫面の構成の上に見るのが、置陳布勢である。そしてその基礎となるものは、自然を純粹に且つ深く寫照する事にある。かかる寫照は遷想妙得であり、遷想妙得よりして構圖を生ずることは、先に述べし如くである。

六、模寫。傳神は對象に學ぶことである。模寫は傳統に學ぶことである。傳統とは過去が再び吾の現在中に生き來ることである。自然科學は前人のなし終つた功績に次ぐものであるが、藝術は常に前人と同一の點から出發せねばならぬ。随つて前人のなし始め、なし遂げた事は、また自分のなし始め、またなし終けねばならぬ所である。故に前人の足跡は同時に吾の進路である。かくて傳統は吾等の藝術の上に重き地位をしめる。ただその傳統

を最もよく吾等の現實たらしめんが爲には、先づ第一に自然から出發せねばならぬ。自然から出なくては、傳統の中に眼を開くことが出來ぬ。苦しみしもののみが、苦しみを知り、解決の有難さを知り得る。先づ傳統に入つては、その傳統の價值を理解する事が出來ない。傳統を學ぶには傳統を理解せねばならぬ。傳統を理解するには、その傳統が如何にして生れて來たかを理解せねばならぬ。そしてその生れて來た理由を知る爲には、必ず先づその解決の必要と解決の苦心とを明かにせねばならぬ。其れを明かにするには先づ自らその必要と苦心とを爲さねばならぬ。その苦心なくては傳統は單に一つの形式即ち因襲に過ぎぬ。かくて傳統を理解することは、その傳統を自己の中に生きかへらしむる第一の基礎となる。自己の中に現在たらしむることは、自己に同化する事である。自己に同化せしむることは、それに對する愛なくしてはかなはぬことである。かくて先づ自ら努め、而して後傳統に學ばねばならぬ。傳神が先であり、傳統は後である。

新鮮にして誠實なる傳統も、はじめは新鮮にして誠實なる寫照であつた。それが傳統となるのは、時間の關係で吾等に先行するからである。故に傳統は吾等と時を異にした傳神

寫照の成績である。故に傳統は傳神寫照の心によつて學ばねばならぬ。ここに顧愷之が模寫を傳神と區別せず、傳神を重ずると同時に、且同様に模寫を重じた精神がある。模寫とは吾に先行せる傳神寫照に學ぶ事である。隨てその前代に行はれた對象と模寫との對立即ち自然研究と傳統との對立は、この「傳神」の思想に依つて十分に除去されたのである。

次にまた藝術の道は個性の道であり、傳統の道は他の個性の道であり、その相互の間に對立の生ぜざること、即ち人格と對象との對立も、亦この「傳神」の思想に依つて除去せられる。藝術にあつて、その個性を最も明晰にする途は、對象の中に没頭することであり、對象の中に没頭する事は「傳神」である。傳神こそ藝術の途に於いて個性をして個性たらしむるものである。他方に於いて天氣及び地氣の合成に於いて、吾も他も作らるることを信するならば、即ち神氣を共通にするならば、古人の或は他人のなせる傳神も、吾のなし或はなすべき傳神と無關係ではない。この神氣同源の思想より誘導されたる傳神は、吾の個性を最もよく個性たらしむると同時に、他の個性をも最もよく個性たらしめる。然らば他の個性は吾の個性と同源である。故に吾が傳統に學ぶことは、吾をして吾たらしめし基礎

とこの發表に學ぶことである。若し吾をして益個性たらしめんが爲には、益他の個性に學ばねばならぬ。吾が個性の獨立が他の個性の獨立と矛盾せず、吾の個性の發達が、他の個性の發達に學ぶことと矛盾せぬ。これその模寫に先立ちて傳神があるからである。

かくの如くして彼は彼以前に存せる人格と對象との對立、人格と模寫との對立、對象と模寫との對立の三者を、何れも神氣乃至傳神の道に於いて除去して居る。彼の傳神寫照即ち寫生はかくの如くにして完全に徹底し得たのである。

顧愷之以前にあつた畫の主要なる性質は、人格、道德、切似、統一、合則、模寫の六個であつたが、其等は彼によつて新に整理せられた。即ち彼は繪畫の合則性を中心として、それぞれの特質を定位した。先づその對象性は傳神に始つて、それが骨法と用筆との相即相入を得て神氣となる。神氣は對象性の定成であると共に、人格、統一の定成である。更に之に貢獻するものとして模寫があり、神氣完成の側面として關係が注視されること置陳がある。しかし彼は道德に就いては何も言つて居ない。支那は道德的な功利性がなければ、

存在の價值のない様に考へる傾きのある國である、畫に於いても同様であつた。然るに彼がこの間に在つて少しも之を論じなかつたのは、彼の一つの見識を示すものである。彼は繪畫の獨立を、他のものに從屬せしめ、その功利を分有する事によつて保有せんとはせずして、繪畫そのものの完成によつてその存在を確保せしめんとしたのである。随つて彼は人格或は統一の如き原理をも、氣韻といひ、或は置陳と言ふ如き、繪畫それ自身の特有の世界に移し入れて居る。此處に全く繪畫獨自の世界が定位せられんとして居るのである。而して彼に繼ぎて謝赫がいで、その原理は一層明かに示された。これが彼の「畫六法」である。

謝赫は南齊の人である。顧愷之に後るる事約七十年、吾國の雄略帝から武烈帝へかけての人である。その著書には「古畫品錄」がある。彼に就いては其後五六十年にして出でたる姚最の「續畫品」に記述せられた外には記述がない。其の記述によれば謝赫は肖像畫を描くには、一度見ただけで甚巧妙に之を描き得た。そして彼は對象に切似する事を以て意

向したもので、その作品は細部に到るまで精細を極めて居た。常に世の新裝を寫して、流行の先行をなし、世人に之を模倣せしむる程であつた。かくて繪畫の上に細微なる一新體が創始せられた。しかし氣韻精靈に到つては、未だ不十分なので、生動の致を極める迄になつて居ない。その上筆が弱くて高き鑑賞に耐へ得らるるものではない。しかし何と言つても人物畫では彼に及ぶものはないと記されてゐる。是に依つて彼の繪畫の如何なるものであつたかを、ほほ知る事が出来る。その傳統は延ひて畫院の發源をなせるものとも見られ得るのである。

その著「古畫品錄」は、東洋の畫論のましまつたものの最初である。その特徴は、第一に東洋最古の畫家評論なることであり、第二に畫の六法の明示された最初のものなることであり、第三に畫の六法は繪畫の批評及び創作に共に用ひらるるものなることである。その六法とは「古畫品錄」の序文に、

畫に六法ありと雖も、罕によく盡該す。而して古より今に及びて各一節を善くす。六法とは何ぞや。

一に氣韻生動是なり。 二に骨法用筆是なり。
 三に應物象形是なり。 四に隨類賦彩是なり。
 五に經營位置是なり。 六に傳移模寫是なり。
 此あるのが是である。これに對して「四庫全書總目提要」は「言ふ所の六法は畫家之を宗
 とす。亦今に至りて千載易らざるなり。」と言つてゐる。正しくその通りである。

一、骨法用筆。之は顧愷之に於いて既に明かなるが如く、最も基本的な形態及びその有
 する感情である。随つて骨法は美しさ精しさ相對立するものである。骨法用筆が骨法を
 あらはず用筆であるならば、之に對して細美をあらはず用筆が有るべきである。しかるに
 線條の固有性は一般的基礎的な骨法を示し、線條の對象性は分化的部分的の寫實を示して
 居る。然るにこの時代の線條は蓋し界線であつて、比較的内容的でなくて、之に色彩を施
 して始めて畫面の完結する如き拘斫の法であつた。筆によつて對象の性情向背を細微に現
 し得るが如き發達を爲しては居なかつた。故に當時の用筆は骨法を表す用筆であつて、細

美を表す用筆を缺いて居たらしい。即ち線條の一般性に基いた線條のみが主であつて、對
 象性に基いた線條は行はれて居なかつたのである。随つて當時にあつては用筆といへば、
 寫實用筆でなくて、骨法用筆であつた。

謝赫は六法の名を擧げてゐるのみで、その意味を説明してゐない。故に骨法用筆の意味
 も明かに知り難い。されば彼のなせる畫家批評の各の場合を吟味し歸納する外はない。而
 してその結果として明かにせらるる所は次の如くである。

- 1、體韻、風彩、意志の如き一般的基礎的な精神の特質、
- 2、力、生氣の如き動力的特質、
- 3、基本的形體把持の特質、
- 4、個性表示の特質、

然るに力、生氣の如き動力的特質は、體韻意志の如き一般的基本的の特質であるから、
 ここに1と2とは一致し、随つて基本的精神と基本的形體と個性表示とがその特色となる。
 而して基本的精神といふも、畫面直接の性質から言へば、基本的形體中に存するものであ

り、随つて觀照の形よりいへば基本的形體とその感の意味となる。この把持と表現との上に、個性はあるのである。即ち個性とは示されたものであるから、その基本的形體の中にある精神が最も生々として示される所に、最も個性的なるものの表示があるのである。更にこの事實を略言すれば、それは基本的形體の中にある力の感情であつて、彼が骨法表示に用ひた風骨、氣力、骨梗、體法、生氣等の言葉によつても、この消息を知る事が出来るのである。

謝赫が劉瓊を評して、「用意綿密。畫體纖細にして筆迹困弱形製單省なり。その長ずる所は婦人を最もなす。但纖細度に過ぎ、翻つて更に眞を失ふ。觀察詳審、甚だ姿態を得たり。」と言つて居る。この意は蓋し綿密なる用意を以て、觀察の詳密にして甚だ姿態を得たる畫をかくのが、劉瓊の特色である。しかし其の缺點は畫體が纖細すぎて、筆も弱く、随つて形も充實して居ない。婦人を畫くのに最も長じてゐるが、纖細すぎてかへつて眞を失ふ所に缺點があるのである。然らば此處に缺く所のは實に骨法であり、有り餘るものは寫實の精密さである。しかも其の精密さは、骨法を缺く爲に纖弱になつてしまつて、それよ

り受くる感はかへつて「形製單省」であり、「失真」である。即ち骨法がなくては形體は完結しないことを知り得る。故にこの逆に、骨法とは物の形の究極であり、精神の高さであるとする事が出来る。そして其處に最も基本的な存在と心の高さがあつて、劉瓊にあつては未だ對象が力になりきつて居ない。その形體は窮盡せる形體として存せず、外物として存して居る。そこには對象性がなくて、單なる對象の模寫がある。換言すれば骨法の展開としての形體を缺くのである。かくして骨法の特質は、「形妙の該備」でなくて、「力の該備」にある。故に彼は衡協を評して、

形妙を該備せず雖も、頗る壯氣を得。

と言つて居る。之その例である。

然るに此處に注意すべきは、力を得るには如何にすべきかといふ事である。顧愷之は衡協を批評して、「偉にして情勢あり。」といひ、また「精思に巧密にして、世の並び貴ぶ所なり。」と言ひ、更に衡協の畫は「明識」を以て味ふべきであると言つてゐる。明識は即ち思である。この思の故に偉となり得るのである。精思に巧密なるが故に、偉にして情勢あるを得

るのである。然るに謝赫は衛協を評して、形妙を該備せざるも壯氣ありと云つてゐるのはまたこの成績に外ならぬ。果して然らば力を得る道に、思を要することを知り得る。思によつて基本的形體が得られ、基本的形體が得られるが故に、對象が明識せられる。故に骨氣を解して「骨力氣格」と云へるこゝの正當なるを知り得るのである。

また姚曇度を評して、謝赫は

畫に逸才あり。巧變鋒出、魑魅神鬼、皆能く絶妙。固流眞に雅鄭兼善とす。俊拔人の意表に出でざるなし。天挺生知學びて及ぶ所に非ず。纖微長短、往々之を失ふと雖も、而も輿卓の中、與に匹をなすもの莫し。

と云つて居る。姚曇度がその眞實に於いては缺點を有ちながら、その繪畫に自由な所があつて、俊拔である。然も骨法は學びて得らるべきものでなくて、全く天挺生知である。然らば骨法は經驗によつて成立つものでなくて、經驗を成立たしむるものなることを示して居る。されば骨法に依りて繪畫が支持せられるのは當然である。換言すれば繪畫の圖形的經驗的な要素が骨法に依つて支持せられるのである。かくてここに畫と書との接近がある。

即ち書畫は骨法によつて連關する。

随つて畫の中に線條の意味が高まつて行くにつれてこの書畫一致の思想も高まる。例へば唐の張彦遠の「歷代名畫記」は、吹畫を論じて、

若しよく消素を沾溼し、輕粉を點綴し、口に縱かせて之を吹く。之を吹畫といふ。此天理を得、妙解といふと雖も、筆蹤を見ず。之を畫と謂はず。

と云つてゐる。吹畫を排するのは、それは線條の要素がないからである。線がなくては畫とは言へないと言ふのである。

昔張芝は……以て今の草書の體勢をなし、一筆に成り、氣脉通連、行を隔てて斷えず。……故に行首の字往往其の前行を繼ぐ。世上之を一筆書といふ。其後陸探微も亦一筆畫を作り、連綿として斷えず。故に知る書畫の用筆は同法なるを。……張僧繇、點曳、斫拂、衛夫人の筆陣圖に依り、一點一劃、別には是れ一巧。鉤戟利劍、森々然たり。又知る書畫の用筆同じきを。國朝の吳道玄古今獨歩、前に顧、陸を見ず後者なく。畫法を張旭に授かる。此又知る書畫の用筆同じきを。

と言つて、書畫の用筆を同視してゐる。畫に線條を重じ、その線條を書き同一視するならば、書畫の相近きこともよりである。また宋の郭若虛の「圖畫見聞誌」にも「凡そ畫氣韻は游心に本き、神彩は用筆に生ずれば、用筆の難きこと斷じて知るべし。」と言ひ、「又畫に三病あり。皆用筆に繋る。」といつて、筆を重じてゐる。かくて董棨の「畫學鉤元」は、蓋し畫は即ち是書の理なり。書は即ち是畫の法なり。……種々なる奇異不測の法、書家にあらざる所なし。然らば即ち畫道得て書に通ずべし。書道得て畫に通ずべし。途を異にして歸を同くす。畫書二なし。

と言つてゐる。沈芥舟の「芥舟學畫編」また「畫と書と京二道なし。」といつてゐる。書畫一致の思想の動かぬことを知り得る。

謝赫の當時にあつて、書論はその對立要素として、「骨體」と「形狀」の兩者を擧げてゐる。性質より言へば骨體は力を示し、形狀は美しさを示し、發生より言へば骨體は先天的なるを示し、形狀は後天的なるを示して居る。價值より言へば骨體は上にあり、形狀は

下にある。而して兩者はかく對立しつつしかも調和して書を完成する。(梁の袁昂の「古今書評」等)

書に於けるかかる性質は、全く畫に於けること同一である。書と畫との何れに早くかかる骨法の思想があらはれたかは、之を明かに知り得ない。しかし書には對象性を全く缺いて居るから、その形體と言ふも既に可變的な任意の形體であつて、決定的に與へられて居るものは極めて大體の結合關係のみである。この性質より見る時は、書の方が先づ骨法的になり得る可能性を持つてゐる。書は純粹なる骨法だと言ひ得るからである。随つて書の方に先に骨法思想が現れて畫に影響を與へたものとしても大なる過は無であらう。そして書畫の兩者が骨法を共通する様になれば、此處には書畫一致の思想を誘發するのである。

支那に於いて書畫一致の思想の根據は、畫は象形であり、書も亦象形より出てゐるこゝにふ點にある。しかしそれは誤謬である。第一に書はその初、象形より起つたものであつても、後其の意味は漸く稀薄になり、遡元關係に於てのみ、僅かに之を見得るに過ぎない。書は畫の如く對象性を有しない。即ち魚形より生じたる魚の字は、その最初の魚の形體を

生生と現しては居ない。書はその形體の起源として、原形を髣髴し得るのみであつて、現在の書形は決して具體的な對象を直觀せしめない。全く抽象的概念的な形體である。随つて兩者に於ける象形の意味と價值とは甚しく相違してゐる。更に文字は象形のみによつて形成せられたものではない。文字の形成には普通には六つの方法、即ち六書が數へられ、象形はその六書中の一たるに過ぎぬ。文字はもつて象形に始つても、それが獨自の發展をなすに伴ひ、對象性を重要とせず、指事、諧聲、會意、轉注、假借の如き、對象なき文字作成の方法が生じてゐる。随つて文字を象形なりとして畫と一致せしむるのは、既に兩者間の象形の性質上の差を不問に附せるのみならず、一部を以て全部とし、異質を以て等質とし、材料として借り用ひたるものを、直にそのものの本性とする誤謬をなして居る。

もし亦書を畫と比較するに、書の方法たる六書を以てせずして、謝赫の方法を以てするも、骨法と位置と模寫とは、之を書の上に通じて用ひ得るのであるが、對象性に關する法則、即ち形狀、色彩に就いては通じ用ふるこゝが出来ない。而してこの對象性を繪畫の中より抹去し得ざる限りは、この議論は全く獨斷であり、且つ抽象である。然るにも係らず、

書畫一致の長く信ぜらるるのは、六法中の三が共通してゐるからである。然してその六法中氣韻は後に考究するが如く、謝赫にありては寫實と骨法との兩要素から成立つてゐるので、寫實を缺く所には、この意味でも氣韻は又成立し得ぬ。かくて對象性なき時、ここに重要なものは骨法用筆である。されば書に於いて氣韻と稱するものは、また謝赫にあつては骨法用筆と稱するものと同一なるのである。随つて骨法用筆は、用筆によつて力の深さを示すもので、畫の立場は全く此處にある。故に書畫一致論は、骨法用筆の尊重によつて僅かに成り立ち得るに過ぎない。

かくて畫面には、經驗によつて成り立ち得る形と色とを略するも、猶其處に存するものは骨法である。しかも骨法の存する事によつて、寫實は始めて內的に支持せられ、その寫實の起點たりし形似は完成せられる。故に骨法を成り立たしめる線條は、實に繪畫の基礎と認められるのである。然も畫面に形色を失へば、畫面は抽象化される。畫面を抽象に非ずして具體ならしめ、骨法をしてその堅梗の故に固陋ならしめず、緻密沈着であつて、そ

の守る所保つ所開く所を、力道く柔軟ならしめ、自在にして沈滞なからしめん爲には、骨氣は其の基礎が異つて居て、しかも協力し得る他の要素が必要である。この協力によつてその意向を完成したものは氣韻である。しかも骨氣はその基礎的緊張であるから、氣韻に對して他の要素よりも直接であり、随つて氣韻の起點となるものである。かくて骨法は氣韻と混じりやすい。

しかし寫實はその色や形の對象に對する切似は、對象に根據を有し、その根據を有する對象は外物なることが明瞭であるだけに、骨氣と混ぜらるることもなく、また同時に氣韻と混ぜらるる事もない。後世氣韻と骨氣との相互關係に就いては、種々の起點を生じて來るのであるが、その理由はここにある。

二、應物象形、隨類賦彩。この法則は寫實的要素に關するものである。謝赫の畫が寫實に優れて居たことは、前述の如くであるから、彼自身もこの自己に適した方面を尊重してゐる。それは自然の傾である。故に骨法を缺くことも、寫實が巧なる爲めに、多くの人人が

「古畫品錄」中に採録せられて居る。彼がその寫實に重んじた所は、精微謹細であつて、一人馬分數、毫釐も失はず。」といふ様な精密寫實を要求してゐる。

自己を表現する方便として、對象をかりようとするのは、寫實ではない。對象を方便とすることは、便宜であつて藝術ではない。藝術としての寫實は全く外物に終始することである。作者の全部を以て、對象の中に没し切る態度である。しかし寫實が外物に終始する爲には、そこに終始する個人の特質が寫實の根柢として存する。故に寫實はこの個人的特質の基礎を暫く問題外に置いて、専ら對象の特質に没入する點を問題とする意味である。故に之を具體的に見れば、一つの寫實作用も、之を對象とその對象に働く個性との二種に見ねばならぬ。即ち之れを畫面的にいへば寫實と骨法とは寫實作用の二要素であり、互に具體的な制作の協力要素である。ここに於いて、感じ得られた骨法ははじめて視らるる骨法となり、視られた寫實ははじめて感じ得らるるものとなるのである。かくて眞に存在する世界は、描くものと描かるものとの二なる世界である。即ち寫す働きそのものが骨法であり、骨法そのものが寫す働きであるが如き世界である。故に寫實の中に骨法の姿態をみ

る。骨法の姿態といふよりも、寫實の可能の基礎たる骨法をみるこいふ方が一層適當である。骨法と寫實との一致せる世界、即ち最も具體的な世界を氣韻とするのである。

而して骨法と寫實と用筆との關係は、ここに於いて更に少しく考慮せねばならぬ。骨氣が畫面化するためには、何等かの形を取らねばならぬ上に、その形は對象の形に依屬する故に、骨法は骨氣の基本的な力性と、對象的の形體性を共に有するこころなるのである。しかしこの力性と形體性とは、其儘骨法と相合するものと速斷する事は出来ない。故に骨法の發展した形即ち畫面の形をこつて、是等相互の關係を検すべきである。

骨法の發展せる形は、形體と色彩と線條との三者である。骨氣の基本的なる力性は線條に現はれ、對象的の形體性は形體と色彩とに現はれる。故にこの三種の性質と骨法との結合を作つて、その結合が最も骨法自身の性質に適合するかを觀るこころが必要である。而してその結合は次の五種とある。(今形體、色彩、線條をば謝赫の創作的見地による用語法に従ひ、之を象形、賦彩、用筆と呼ぶ。)

- A、骨法象形 B、骨法賦彩 C、骨法用筆
- D、象形用筆 E、賦彩用筆

その他の組合せ、例へば「骨法骨法」「象形象形」等の如きは無意味であり、「象形骨法」「賦彩骨法」等の如きは、A、B、と同一であるから、其等の全部を除去すれば、以上の五の組合せが得られる。

A、骨法象形は、基本的形體とその感情とを有するものの形體としての展開及びその逆。

B、骨法賦彩は、基本的形體と其感情とを有するものの色彩としての展開及びその逆。

C、骨法用筆は、基本的形體と其感情とを有するものの線條としての展開及びその逆。

D、象形用筆は、形體が線條によりてなされる展開及びその逆。

E、賦彩用筆は、色彩が線條によりてなされる展開及びその逆。

而して骨氣の展開は、形體としてはA及びBの形となる。A及びBの示す畫面の特色は、形體が骨法によりて氣韻に進む道である。且ABを畫そのものの有する特質として見れ

ば、D及びEとなる。故にA及びBは繪畫の意味の世界であり、D及びEは繪畫の畫面の世界である。然るにCは骨氣の有する基本的形體とその感情が、線條の固有性たる運動として展開するものであつて、骨氣が運動そのものとなるのである。ここに線條は自己の十分の本質を示し、骨氣も亦十分にその自己の道を、そのままの方向に展開せしむることを得たのである。されば骨法を用筆は、その意味を異にしつつ、しかも互に相合ふ事を得るのは、實にこの道の上に於いてである。この道に於いて骨法及び線條は自己の系統的展開を完成し得るからである。故に骨法及び用筆を、それぞれ最も純粹なる畫面上の要素としてみる道は、この道以外に求め得られぬのである。随つて是は理論的には顧愷之の如く分立せしむべきでありながら、謝赫がこの兩者を以て合して「骨法用筆」となせるは、また當然である。而してA、B及びDの方向には畫面形式としては白描畫或は水墨畫を生じ、Eの方向には拘勒畫を生ずることとなるのである。

A、B及びD、Eの方向に於いては、形體性が力性一致して、形體色彩は力となり、力は形體色彩となり、渾然たる畫面を醸成する。故に五種の結合形體式の中、C形式を殘

して他は等しく骨法形體形式として、具體的なる畫面の世界に展開する。ここに繪畫の正道あること自ら明かである。そしてこの展開が氣韻である。

三、氣韻生動。寫實にあつては、對象の性情をそのまま、畫面の特質とせんとするものであり、随つてそこにはその作者の個性的骨法的なる深さを缺いてゐる。即ち其處には心を潜めた深さが無い。そこには作者自身の深く對象を味ひわけける眞實さが無い。もし對象の中に深く没入し、その基礎に達すれば、そこには最もよく味はれたる眞實がある。そしてそれは普遍的であり個性的である。即ち個性的なるものは、その基礎に於いて最も普遍的であるから、それが特殊化される程、益明晰なる普遍性を得てくる。謝赫は六法を盡く備へてゐるものは甚だしく、僅かに陸探微の衛協之のみであると言つてゐる。その陸探微に就いて彼は、「窮理盡性、事言象を絶す。」と言つてゐるのが、この消息を示してゐる。故に制作は普遍的なるものを特殊化し、その特殊化の方法によつて一層それを普遍化することである。即ち二重の普遍化である。かくてその作品は、その作者との關係に於いても、また或

は、對象との關係に對しても、共に深まつた安靜なるのである。この状態が氣韻である。かくて氣韻は彼の思惟したる如く、寫實と骨法との合成であり、換言すれば骨法の基本的性質の展開を、一つの全體として探つたものである。

謝赫は骨法を先天的であるとしたのみならず、氣韻をも亦先天的であるとした。これ骨法が先天的なる故ではない。蓋し氣韻は現さんとして現し得るものではなく、對象の寫生に没頭して、その後果として始めて自然に成就するものであること、即ち氣韻は直接の目的として求め得るものでなくて、自然に醸成し來るべきものだからである。然るに後世にあつては、この關係が見失はれて、單獨に氣韻を現さんとして、それを直接の目的としたから、そこに著しき繪畫の頹廢を生じたのである。目的となるべきは畫家にあつては常に應物象形、隨類賦彩である。

骨法は起源として先天的であり、持續としては永遠的であり、作用としては個人的である。然るに寫實は起源としては經驗的であり、持續としては一時的であり、作用としては一般的である。骨法が萬人に共通し、永劫不滅の感を與へる所以は、それが先天的である

からである。偉大なるものは最も普遍的なるものの中にあるが、繪畫に於いてもその偉大性は、骨法なる普遍性に基いてゐる。しかも骨法はかくの如く普遍的でありながら、その表出は方便と比較に依據しないから極めて直接であること共に特殊のあり、即ち具體的である。しかるに寫實のよる對象の形體は普遍的であるが、骨法の如くに偉大性を持ち得ないのは、その普遍性が廣さの中に在つて、深さの中にないからである。随つて寫實は骨法に比して派生的となる。色彩は靜止的經驗的分化的であり、線は進行的先天的全體的である。故に骨法はより多く線に現はれる。そして線は運動を現はすものであるから、そこに生動を示し、氣韻生動はこの方面からも、必然に骨法用筆と連關する。

四、經營位置及び傳移模寫。この構圖並びに模寫に就ては、十分に彼の意見を知ることが出来ない。たゞ模寫に就いては、「用筆骨梗甚だ師法あり。」と言ひ、或は「全く陸家を法とす。」と言ふ如く、傳統を重じてゐるが、劉紹祖が「傳寫に善き」も模寫のままで、そこには自己の天地が缺けてゐる。故に「述べて作らず。畫の先とする所に非ざるなり。」と

言つてゐる。従つて彼が模寫に獨立の價値を與へて居ないことが知られる。

以上に於いて略六法の意味を考究した。次にはこの六法思想の起源を検すべきである。顧愷之はその繪畫の要素として、

1. 神氣。神氣は對象性ミ異りつつ對象性ミ相即し、カミ美しさミの一致した世界を造る。
2. 骨法。基本的な形ミ感ミを有し、性質的には美好細美ミ相對立し、しかも其等ミ結合して神氣ミなる。
3. 用筆。用筆は骨氣を骨法化するこゝ、即ち畫面化する方法である。
4. 傳神。その内容を美好細美ミし、對象の存在に始まり、骨法の展開ミ相俟ちて、神氣に向つて生長する。
5. 置陳。畫面が神氣化せらるる時にこゝる畫面の部分關係である。
6. 模寫。過去を現在の吾の中に如何に生かすか、即ち吾人の先行者に學ぶべき教養

である。

の六個を擧げてゐる。故に顧愷之にあつては、一切を神氣の系統の中に置き、以下を神氣ミ關係せしめて、それぞれの歸向を神氣に誘導してゐる。然るに謝赫にあつては、

- ㄐ 1. 氣韻生動。骨法ミ寫實ミの內的一致によつて釀成せられ、對象性の完成を示すものである。
- ㄎ 2. 骨法用筆。骨法の基本的形體ミその感情ミを、用筆によつて表現するものである。
- ㄏ 3. 應物象形。隨類賦彩。精謹の態度によつて、對象性を精しく寫し出し、美しくして新意あらしめんミするものである。
- ㄏ 4. 經營位置。氣韻生動を畫面の上で位置關係ミして見たものである。
- ㄏ 5. 傳移模寫。古に學ぶ教養である。

であるから、此處にも亦一切を氣韻生動の系統中に置き、2以下を1の中に歸向せしめて居る。かくて顧愷之ミ謝赫ミの兩者の間には、次の如き關係を有する。

1. 氣韻生動ミ神氣ミは互に相一致する思想である。それが繪畫の中心思想ミなされる

る點に於いても、骨法と寫實との内的一致によつて完成せらるる點に於いても、共に同様である。

2. 骨法用筆は、骨法及び用筆の思想と一致する。
3. 應物象形及び隨類賦彩と、傳神との思想は互に一致する。即ち形を深むることによつて、形の中に神即ち氣韻をふくみ得るものと見るこの一致である。
4. 經營位置と置陳とは又同一の思想である。
5. 傳移模寫と模寫とは又同一の思想である。

然らば謝赫の六法は、彼の獨自のものを一つも包含してゐない。またその構成も既に前人の所有して居たものであつて、彼は之を集成し定位したものに過ぎない。即ち明かにされてゐた原則樹立の可能に依つて、それを六個の原則として集成したものである。彼以前に「六法」なる繪畫法則の定立はあつたものと思はれぬにも係らず、彼は「雖畫有六法、罕能盡該。而自古及今、各善一節」と、當然のこゝであるかの如く、安安と言つてゐる。六法を以て自己の創始とは考へて居なかつたのである。また彼の後に出でて、彼の所説に

激しき批評を加へてゐる陳の姚最が、その六法をば最初から其儘承認してゐる所に依つてみるも、六法思想が謝赫のみに特有のもので無かつたことが知られる。また彼が六個の原則を掲げたのみで、何の説明も之に加へず、そのまま批評に適用して居るのを見れば、またこの原則の意味内容が既に周知のものであつて、容易にその知識を豫想し得るからであつたものと思はれる。そして六法の定立は、論理的であるよりも、感想的であり、その感想に貢献したものは、彼が畫家として有せる寫實家としての特徴、彼の時代並に先代の畫論の示す所、詩、書、樂等の批評に用ひられし氣韻の思想、風水論の如き一般信仰より得し骨法の思想、時代の好尚たりし華麗より得し寫實内容等である。

彼はかかる影響の中にあつて、特に最も多く顧愷之の思想を傳へ、顧愷之以外に出ないにも係らず、しかも顧愷之は次の如き差異を有つてゐる。

1. 顧愷之の神氣中にある想、善、識、達の如き思惟的傾向は、謝赫の氣韻中には十分に含まれて居ない。

2. 謝赫は顧愷之に比して骨法の思想が、不安定不明瞭である。これ謝赫に缺くものであり、随つて内的必然性を缺くのである。
3. 謝赫は寫實を氣韻に従屬する一要素を考へつつも、尙もすれば分裂して獨立の一要素ならんことを傾向を有して居る。随つて寫實は氣韻の内的關係が不安定である。かくてこの系統上の不安定は、骨法と氣韻とを一致せしめんことを後世の一解釋を誘導する。
4. 謝赫は寫實と骨法との關係を固定的にみて居るのに、顧愷之は之を展開して見て居る。即ち一方は並列關係であるが、他方は作用關係である。一方は内なるものと外なるものとの二個として見、他は一なるものの連關せる内的展開として見て居る。一方に於いて異物と見らるるものが、他方に於いては異働として見られる。故に謝赫にあつては、寫實と骨法との兩者は、氣韻に到らざれば一致し難いものであるが、顧愷之にあつては歩歩に一致する。一方は二者の複合であり他方は一者の發展である。

5. 顧愷之は神を重じ、謝赫は似を重ずる。故に一方は感ぜらるるものを重じ、他方は見ゆるものを重ずる。
6. 謝赫の經營位置は、之を原因として氣韻ある結果を誘導せんことをするのである。即ち各部分を全體的に構成して、氣韻を作らんことをするのである。其處には方法的構造的なる態度がある。然るに顧愷之に於ける畫面の各部分は、先づ部分があつて、然る後に全體を生ずるが如き部分ではない。先づ全體があつてその全體を分散的に見た部分である。即ち作らるべきものは既にあり、その既にあるものが、畫面上に展開する。そしてその努力の中にあつても、亦發達すべきは勿論であり、神氣は構圖によつて發達する。故に先づ存するものが部分なるか全體なるかが、謝赫と顧愷之との兩者の差である。

以上の比較の示すが如く、謝赫は顧愷之より最も多くのものを受けつつ、然もかかる差違を示してゐる。而してかかる差違を生じたる原因は、要するに顧愷之が學者として有つて居た高き心が、謝赫にあつては全く缺乏して居たのに外ならない。

六法の全體としての組織は上述の如くであるが、その個々の法則についての組成を少しく吟味せねばならぬ。例へば氣韻生動は、氣韻と生動との二種の概念の結合を見るべきであるか、或は氣韻の生動、即ち氣韻が生動するといふ一つの活動として見るべきであるか、或は氣韻ある生動として見るべきであるかの如き問題である。骨法用筆の上にも同様に、骨法並びに用筆として見るべきであるか、骨法によりて筆を用ふと見るべきであるか、或は骨法ある用筆として見るべきであるかの問題を生ずる。

この問題は明瞭に決定し難い。然し他の應物象形、隨類賦彩、經營位置、傳移模寫の四法は、物に應じて形を象る、類に隨ひて彩を賦く、經營して位置す、傳へ移して模寫す、讀むべき事は勿論である。即ち應物象形を讀みて、應物と象形と、或は應物ある象形とし、隨類賦彩を讀みて、隨類と賦彩とし、或は隨類ある賦彩とする如きは、全く無意味である。若し之を一つの手がかりと爲し得るならば、氣韻生動、骨法用筆も、氣韻と生動、氣韻ある生動を讀まず、骨法と用筆、骨法ある用筆と讀まずして、氣韻によりて生動す

讀み、骨法によりて筆を用ふと讀むべきであるを推察し得る。もし氣韻によりて生動すを解すれば、生動は氣韻の働であるから、生動はここに氣韻の標徴となる。故に生動といふも氣韻といふも、共に同一なるものを指すのである。されば清の方薰の「山清居畫論」には、「氣韻生動は須らく、生動の二字を以て省悟すべし。よく生動に會せば、氣韻自在なり。」と言つてゐる。そして骨法用筆も、骨法によりて筆を用ふるのであつて、用筆は骨法の標徴となるのであり、用筆といふも、骨法と言ふも、共に同一である。かくて氣韻の生動は、直に骨法に向つて關係する。生動は力であるからである。かくてこの「力透りて光自ら浮ぶもの」(張浦山、論畫)は實に老の境である。老は骨法によつて對象性を浸したる面目、即ち氣韻の肅散なる面目である。

第三章 氣韻

「四庫全書總目提要」は「古畫品錄」を評して、「言ふ所の六法は畫家之々宗こし、また今に至り千載易らざるなり。」といつてゐる。六法は實に東洋畫の中心思想をなすものであるが、その六法中で特にその中心をなすものは氣韻思想である。故に更に氣韻の内容と、その變化に就いて吟味せねばならぬ。

謝赫の氣韻思想は、顧愷之の「遷想妙得」の思想から出たものであることは既に吟味した。しかし氣韻なる言葉には、氣韻それ自身の理由を持つてゐる。氣韻は氣と韻との合成であるから、暫くこの兩者を別々に考究することが出来る。氣の意味は「説文」に「雲氣なり。一に息を曰ふなり。」と説明してある。呼吸は人體の生死の一指標である。故に「爾雅」は天氣下つて地應ぜざるを雪といひ、地氣上つて天應ぜざるを霧といふこしてゐる。雲氣は天地の呼吸である。故に天地にのつては雲氣、人體にのつては息、これは共に同種のもので

あり、天地並びに人體の生成の指標である。随つて氣は存在の基礎になる。「易經」の繫辭傳に「精氣は物を爲す。」といつてゐるし、「大極圖說」は「二氣交感して萬物を生ず。」と言つてゐる。二氣は氣の二種であつて、陰陽の二つである。氣によつて物は生するのであるから、「形は生の舍なり。氣は生の元なり。」(文子守弱篇)と言つて居る。形が氣に支持せらるる關係を知り得る。その生起は、「寒、熱、風、燥、濕は五氣の聚なり。寒は水を生じ、熱は火を生じ、風は木を生じ、燥は金を生じ、濕は土を生ず。」(素問)といふ關係である。氣が形體の基礎をなす點に於いて、繪畫の原形をなし得る資格を持つてゐる。且これが形體の基礎であること直に思ひおこされるのは、氣が骨氣を甚だ近い性質を持つてゐることである。氣が骨氣に相近いことは、骨氣が氣韻の一要素となつてゐることからも、首肯し得る事である。かくて雲氣を重する思想は、後に風景畫特に南方系の風景畫の重ぜらるること共に力を得て來る。例へば郭熙の「林泉高致」は山を畫くことを論じて、

山は大物なり。……水は活物なり。山は水を以て血脈をなし、草木を以て毛髮をなし、烟雲を以て神彩をなす。故に山は水を得て活き、草木を得て華かに、烟雲を得て秀媚な

り。……山に雲なければ則ち秀です。水なければ則ち媚びず。道路なければ則ち活きず。林木なければ則ち生きず。深遠なければ則ち淺く、手遠なければ則ち近く、高遠なければ則ち下くし。

と言つてゐる。烟雲は山の神彩をなすといふ觀察が是れを明示する。董其昌は「畫禪室隨筆」中に「畫家の妙は全く烟雲變滅の中にあり。……當に墨を以て漬出し、氣蒸冉冉して墮ちんを欲するが如くならしむべし。乃ち生動の韻を稱すべし。」と言つてゐる、また惲南田の「甌香館畫跋」に「北苑正峯を畫くに、能く山氣をして動かんを欲せしめ、青天中風雨をして變化せしむ。氣韻筆墨に藏まり、筆墨すべて氣韻をなす。」と言つてゐる等、よく雲烟山氣を氣韻生動との關係を示すものである。而して南田は更にその描法を述べて、

霧を烟を畫くは同じからず。烟を雲を畫くは同じからず。霏微迷漫は烟の態なり。疎密掩映は烟の趣なり。空洞沈冥は烟の色なり。或は沈み或は浮び、聚るが若く散するが若きは烟の意なり。水を覆ふこと續の如く、山に横ること練の如きは烟の狀なり。其の理を得るものは之を解するに庶幾し。(甌香館畫跋)

と言つてゐる。これはもよより雲氣をいつてはゐないが、烟を吟味する用意から雲氣の描寫に對する用意を知り得るのである。伊勢專一郎氏は「水墨畫の手法の發展」といふ論文の中で、水氣の消息を極めて明かに述べてゐる。

王維の山水は、多少筆意を示した柔かく彈力ある細線を以て輪廓とし、これに水墨渲染が施されてゐる。樹葉は濃淡の度を異にした點を以てせられ、遠山は殆んご實線を用ひず渲染のみで畫かれてゐる。從來の細緻な描線を以て對象の細部を一一精密に畫いたものゝ甚だ異つてゐる。彼に於いては對象の細部は殆んご省略せられ、渲染のため間間輪廓の明晰々さへ缺いてゐる場合がある。これ即ち彼の世界が空氣、或は水氣も稱す可き一種の空間精神に掩れてゐることを示すものである。此の空間精神・即ち對象を掩ふ所の柔かいメデイウムは、爾來南宗畫を一貫せる重大なる特長の一つである。

薰源は江南に宦遊して其の地の山水を畫いてゐた。……彼に始めて見る皴は、其の前期の作に於ては、接近して並行的に引かれた線に依つて作られてゐる。而して是等の線は

滑刷の爲めににじんで所謂披麻皴の原始的な形をなしてゐる。然るに此の線的の皴は、後期に至ると其の一つ一つの線に互に溶け合つて、併し其の痕跡を遺しながら一つの面をなさんとしてゐる。從來の渲染の手法を一步進めたものであつて、この傾向は皴のみならず凡ゆる對象を掩ふものである。斯くて彼の對象は各其の明確の限界を失つて、柔かい水氣の中に没した。後世彼を師父と仰ぐ南宗派の人人が學ぶ所も亦此の水氣も謂ふ可き柔かき空間精神である。

董源が水氣の描寫を更に徹底せしめたものは、一方に王洽の筆法をも學んだと謂はれる米家父子である。……米友仁の雲山圖(山本氏藏)に依ると其の水氣の描寫には二つの方式がある。一は連山を籠むる雲烟其の物を畫き、濃き霧も或は白雲も見られる所謂「濛鴻雲」である。連山を籠めて渦巻き亂るる雲烟其の物の姿である。他は所謂米點による描寫であつて、對象の表面は凡て其の滑かさや失ひ、輪廓は不明瞭となり、細部は悉く消えて見られない。これ即ち彼の世界に於ては、對象の細部を輪廓を明かに示すことを妨ぐる所の水氣の存在があつたことであつて、薰源より一層水氣を畫

くここに徹底した點である。(東洋、大正十一年十月號)

韻は音後に用ひられたもので、「古韻字なし。均即ち韻なり。」(説文先訓)と言はれてゐる。均は「説文」によるこ平かならしむるこ、即ち調ふるこである。韻はまた音こもいはれる。「禮記」の樂記には、その音の生起を説明して、「凡そ音は人の心に生ずるものなり。情中に動き、故に聲にあらはる。聲文を成す。之を音こ謂ふ。」といつてゐる。而して「樂は音の由りて生ずる所なり。」であつて、「天高く地下く、萬物散殊して、禮制行はる。流れて息まず。合同して化し、樂興る。春作り夏長ずるは仁なり。秋斂め冬藏むるは義なり。仁は樂に近く、義は禮に近し。」と言つてゐる。故に樂は自然の統一的方面であり、禮は差別的方面である。かくて韻は第一に感動によりておこり、第二にそれが表出され、第三にそれが美しく、第四に樂こなるための統一がある。しかるにかかる性質は、音樂上の性質であつて、畫の中にあらはるべき性質ではない。音の世界について言ふべきこであつて、畫の世界に言ふべきこではない。それを繪畫の上と言ふのは何故か。

今暫く畫面に對した時に吾等の上に現れる意識展開の過程を吟味する。第一にはそれが整へられ、緊張せる意識の状態があらはれる。それは態度或は傾向の意識こ呼ばるべきもので、將に起らんこするものに對する豫期の態度である。こには、豊富なる可能的状態がある。然るに第二の過程に於いては、その緊張せる意識に物の來てふれる感がある。その接觸に對して吾等の意識は何等かの態度を取るべきこを要求する。もしこの時その接觸が吾等に何等の態度をも要求せぬ時には、それは吾等に對して何等の價値なきこを示すものである。第三の過程はこの接觸或は輕き衝突が、意識の態度こ一致すれば、その接觸の個所から、四方に發射する如き光を感じる。それと同時に意識は明るくなり、生生こして生長する。第四過程は時間に於いて第三過程と同時にある。その光を感じるこ同時に全體に響き渡る如き響を感じる。この響を感じるのを第四過程とする。この光こ響この中に意識は明るく眼ざめて緊張する。而して第五過程に於いて意識は整然こして緊張して明くなり、最初に意識の表面を覆つて居た様に感じた薄い霧は、漸く消失して、畫面よりの印象がだんだん緊縮して來て、表象こなる。それと共に腹から胸にかけて重く物の満ちて

來る感がする。そしてその光と音とは表象を統一する基本的なものとして残る。即ちこれが力の感じである。力の感じの中に發展して來た表象の世界である。然してこの時吾等の意識を満す事實は、畫面から來る表象の系統である。

是等の過程の中、第四の過程、即ち響こそ、繪畫觀照の際に、或は創作の際に、畫面或は素材より受くる覺醒の感であつて、「韻」なる内省の基礎をなすものである。「韻」を感じぬ畫面や對象は、藝術でもなく、素材でもないのである。故に謝赫が氣韻と言へるのは、その觀照の意識に來て直接に鳴るものをさして居る。随つて響による系統は、骨氣が對象と一致する系統である。即ち骨氣の中で對象が發展することも、或は對象の中で骨氣が發展することも言ひ難い。而して同時に兩者であるこの發展の面目を示してゐる。されば氣は韻と結合せられて、「氣韻」なる語を合成する時は、骨氣と對象との融即生長を示す完全なる状態の表示となる。かかる考察によつて到達したる結果は、先に六法の内容の吟味によつて到達したる結果と全く一致する。

然らば氣韻の合成にあたりて働く骨法要素と寫實要素との關係はさうであるか。その關係によつて氣韻は種々の方向に分化し得るのであるし、また事實に於いても分化したのである。今氣韻をK、骨法をO、寫實をSとすれば、次の如き各種の形式を得る。

1. $O=K$. 骨法即氣韻論。

この形式は二つの方向を以て現れる。第一は書畫一致論であり、第二は氣韻生知論である。第一の書畫一致論は既に吟味した様に、書の骨法を畫の骨法と一致せしめて同視するものであつて、書の骨法を以て全部と見る態度を、即ち非形象性を以て、畫に向ふものである。書にも勿論形體はある。しかしその形體は骨法の有する程度の基本形であつて、決して對象形ではない。故に書に論ぜらるるものは、全く畫には骨法である。この骨法を以て第一とするところは、やがて氣韻と同視することである。氣韻が六法の第一位にあることは全く疑ひなきことであるから、骨法を第一とすればそれは必然に氣韻と合一せねばならぬ。故に書畫一致論は形を更へるに直に骨法即氣韻論となるのである。

第二の氣韻生知論は、郭若虛の「圖畫見聞誌」に現はれた思想の如きが是である。

六法の精論は萬古移らず。骨法用筆以下の五法は、學びてよくすべきも、其の氣韻の如きは、必ず生知にありて、もこより巧密を以て得べからず。復歲月を以て到るべからず。默契神會、然るを知らずして然るなり。

即ち氣韻は生知であつて、後天的に如何にも爲難い點が、骨法以下の五法と異なるこいふのである。然らば骨法と氣韻とは同一でない。しかし彼は更に次の如くいつてゐる。

○人品既に高ければ、氣韻高からざるを得ず。氣韻既に高ければ、生動至らざるを得ず。所謂神の又神にして、而して能く精し。凡そ畫は必ず氣韻を周くして、方めて世珍と號す。爾らざれば巧思を竭すも雖も、ただ衆工の事に同じきのみ。畫と曰ふも雖も畫に非ず。故に楊氏は其の師より授けらるる能はず。輪扁も其の子に傳ふる能はず。天機より得、靈府より出づるに繋ればなり。且つ世の中の押字を相する術の如き、之を心印といふ。もこ心源よりして形迹を想成し、迹と心と合する、是を印といふ。ここに萬法に及ぶまで慮によりて施爲し、心の合する所に隨ひて皆名印を得。いはんや書畫は之を情思に發し、之を絹楮に契するなれば、即ち印に非ずして何ぞ。押字すら

且諸の貴賤禍福を存す。書畫豈に氣韻の高卑を逃れんや。夫れ畫は猶書のここきなり。

楊子曰く言は心聲なり。書は心畫なりと。聲、畫、形には、君子小人見はる。

氣韻を人品と同視するものであつて、書畫は心の直接の現れであるから、書畫の上に直接にその人品の面目を見得るものとこするのである。人品は心の態度であるから、人品とこふもまた心とこ言ふも同一である。人品は先天的なるが故に、氣韻も亦先天的である。氣韻を重する書畫も亦この點で先天的である。これが書畫の生知論である。然るに骨法用筆を以て郭若虛は生知に非ずとしてゐるが、既に檢したる如く骨法は先天性そのものであるから、骨法を原始の意味にこれば、骨法と氣韻とは共に生知であり、随つて合一する。骨法と氣韻とを異なるものとこするのは骨法の解釋を變更してゐるのである。もしこれを顧愷之謝赫の原始の意味に用ふれば、兩者は一致する。故にこの説は骨法の意味を變へず、そのまま氣韻思想に連結すれば、氣韻即骨法論となるのである。骨法の意味を線描の意味にして、色彩形體等と同置すれば、骨法は勿論氣韻とは一致する筈なく、一つの寫實的要素となる。されば「骨法より以下の五端は學びて成るべきも、氣韻は必ず生知にあり。」(芥子園

畫傳)と言ふ事なるのである。しかしこれは同語異議の用法である。

氣墨は墨に發するものあり。筆に發するものあり。意に發するものあり。意なきに發するものあり。意無きに發するものを上となし、意に發するもの之に次ぎ、筆に發するものまた之に次ぎ、墨に發するものは下なり。何をか墨に發するものといふか。既に輪廓に就いて墨を以て點染渲暈して成るもの是なり。何をか筆に發するものと言ふか。乾燥皴擦、力透りて光自ら浮ぶもの是なり。何をか意に發するものといふか。筆を走らし墨をめぐらし、我是の如くならんを欲して、是の如きを得、疎密多寡、濃淡乾潤、各其の當を得る是なり。何をか無意に發するものといふか。其の神を凝らし、想を注ぎ、盼を流し腕を運らすに當つて、初め意是くの如くならずして、忽然として是の如き是なり。之を足れりて爲すといふ。則ち實は未だ足らず。之を未だ足らずといふ。則ちまた増加すべきなし。ひこり筆情墨趣の外に得。蓋し天機の勃露なり。惟靜かなるもの能く先づ之を知る。(張浦山、論畫)

これまた氣韻の「天機の勃露」なるをいふもので、一種の生知論である。この生知論を較

も明白に言ひ現したものに、蘇東坡の「論畫以形似、見與兒童隣。」といふ詩がある。倪雲林の「余の竹、聊か以て胸中の逸氣を寫すのみ。豈また其の似と非と、葉の繁と疎と、枝の斜と直とを較べんや。或は塗抹之を久うして、他人視て以て麻と爲し、蘆とす。僕亦強辯して竹とす能はず。」と言つてゐる。何れも「胸中の逸氣」を寫すにある。「胸中の逸氣」は六法原始の意味から言へば、正しく骨法である。しかしてこの缺點は、書畫一致論も、氣韻生知論も、共に畫と書とを同一に視る點にあり、その誤りは先に論じた如くである。ここに鄒一桂の「小山畫譜」の東坡の詩を論じた部分を引く。

これ詩を論ずれば即ち可なるも、畫を論ずれば即ち不可なり。未だ形似して反つて其の神を得るものあらず。……唐の白易居いふ、畫に常工なし。似を以て工とす。宋の郭熙亦曰く、詩はは無形の畫にして、畫は是れ有形の詩なり。而して東坡は乃ち形似を以て非とす。正に之を門外人といひて可なり。

2. S=K. 寫實即氣韻論。

第三章 氣韻

この氣韻の解釋は言はば物畫一致論である。畫面は自然を直指すべきものであつて、畫面の價値は畫面が對象に切似する程度によつて定まるものである。故に氣韻の所在は對象の中にあるものである。謝赫の人物描寫の態度の如きは是である。「點刷研精・意切似にあり。目想豪髮遺失なし。」姚最は「續畫品」に書いてゐる。森島長志は「繁碑勝話」中に、「凡そ畫圖は眞を寫す事なれば、眞に迫らざれば巧きは言ひ難し。……眞は天然自然物の所爲にして、誠に筆墨の及ばざる所なり。畫は其の眞に迫る景を爲し得て巧に作るべきなれば、眞にも越えたる様に人をして思を動かさしむ。」といつてゐる。この態度は極めて普通の態度であるけれども、畫論の中には十分に現れてゐない。多くはこの態度を否定してゐる。張彦遠の「歷代名畫記」は「今の畫はたゞ形似を得るも氣韻生ぜず。」かかる繪畫はこれ要するに「衆工の迹」であるといつてゐる。切似は畫家の目的でなくて、職工の目的であるといつてゐる。「圖畫見聞誌」も氣韻を得ざれば「巧思をつくすも雖も、ただ衆工の事に同じきのみ。畫といふも雖も、而も畫に非ず。」といひ、切似と氣韻との別なるものなることを主張してゐる。切似を棄てて氣韻をこるこいふのが、東洋畫論にあつては常態で

ある。東坡が畫を論ずるに形似を以てするここの短見を嗤ひ、倪雲林が「余の竹、聊か以て胸中の逸氣を寫すのみ。」といつてゐる如きは、最も明かに之に反對してゐるのである。橋本關雪氏は「南畫への道程」に

畫は形似より精神を尙ふこいふことは、その端を早く發し、寧ろ畫が起るこ共に唱へられ古く行はれてゐたに拘らず、その運動が露骨になつたのは、漸く明末清初からである。そして形似を輕ずるここが露骨になるこ共に、古拙若くは樸拙と稱するものに對する美が、新たに表面上の運動として認められたのである。

同時に畫論も餘程自由になつてゐる。生命の流露即ち個性の發現を重要視したここは、他の言葉にても能く判る。

寧ろ拙でも巧みなるな。寧ろ樸でも華みなるな。寧ろ粗でも弱みなるな。寧ろ僻でも俗みなるな。

と言つてある。

清の黃左田は樸拙のここを左の如く形容してゐる。

大巧は拙なる如し。樸に歸し、眞に返る。草衣卉服、三代人の相遇ふて、殊に野。相言ふて彌よ親むが如し。

と言つてゐる。痴或は拙が重ぜられるのは、切似の華き巧に對する一つの態度である。

古畫有_二痴氣_一、此氣不可_レ缺、用_レ之有_二要處_一、

多用_レ輒成拙、拙亦不可_レ無、古拙見_二風骨_一、

苟涉_二彼市俗_一、竟陷_二眞髴劣_一、譬若_二顧與懶_一、

可_レ說不可_レ說。(浦上春琴、續論畫詩)

氣韻在_二全局_一、不必論_二筆筆_一、山欲帶_二雲高_一、

石頑因_レ樹活、胸中無_二滯礙_一、筆墨必暢濶、

所謂_二全局者_一、筆竭意未_レ竭、始可_レ鑒_二古畫_一、

始可_レ議_二優劣_一、(同)

春琴の第一の詩は、痴拙の要を説き第二の詩は氣韻が對象のみの存在に非ざることを明示してゐる。

何故に切似のみが完全な畫面の要素でないかに就いては、本居宣長の「玉勝間」が、對象の畫面との差を述べてゐる。

人の像を寫すことは、つめてその人の形に似んことを要す。面やうは更にも言はず、そのなりすがた衣服のさまにいたるまで、よく似たらんことを心すべし。されば人の像はつめてくはしくこまかに寫すべきことなり。

しかれどもまことの物に繪はこなる事もありて、まことのあるままに書きては、かへりて其物に似ずして、あしきこともある物なり。

草木をかくに葉も莖も地との際の筋をかかず。これわろし。是また際の筋は實はなきものなれば、實によれるなれども、繪にかく時は筋なくては、あざやかにわかれず。すべてよろづの物、その實の物は、何もなき所が地にて、何もなき所は色なき物なるを、繪は白きが地にして、何もなき所が白し。その白き所へかくこなれば、實の何もなき空の地とは異れば、きはの筋なきことあたはず。から繪にこの筋なきは此のわきまへを知らざるなり。

即ち描畫の材料と自然とは異なるものであるから、自然にはないものでも、之を描かなくては、形の完結しないことを言つたものである。畫面の世界は自然の世界よりも特異なものである。ここを材料の方面から見たのである。然るにこの關係は更に感情の方面にもある。自然に對する人の感情は異り、しかも感情は自然そのものと異つたものである。この異り異なるものが、畫面にあらはれることによつて、はじめて畫面は完結する。故に南田は「颯香館畫跋」で、次の如く言つてゐる。

秋は人をして悲ましめ、又能く人をして思はしむ。秋を寫すもの、必ず悲しむべく思ふべき意を得、而して後に能く之を爲す。然らずんば寒蟬と蟋蟀との鳴くにしかざるなり。

8. C.S.=K. 寫生即氣韻論。

これは寫生即ち骨法と寫實との相合せるものを以て、氣韻なりとみるもので、顧愷之にも謝赫にも認められた形式である。「歷代名畫記」は、

この畫は或はよくその形似を移してその骨氣を尙ぶ。形似の外を以てその畫を求む。

此れ俗人といふべきこと難きなり。今の畫はたゞ形似を得るも、而も氣韻生ぜず。

氣韻を以てその畫を求むれば、則ち形似は其の間にあり。

と言つてゐる。形似と骨氣とを區別して、骨氣を尙び、また形似と氣韻とを區別して氣韻を尊ぶ。骨氣と氣韻との關係は明かでないが、氣韻の中に形似のふくまれてゐることは明かである。故に此處で骨氣の位置を明かにすれば、即ち三者の關係は明瞭となる。

臺閣、樹石、車輿、器物に至りては、生動の擬すべきなく、氣韻の伴しきべきなく、ただ位置向背を要するのみ。顧愷之曰く、人を畫くは最も難し。次は山水、次は狗馬。その臺閣は一定器のみ。ややなし易し。この言之を得たり。鬼神人物に至りては生動の狀すべきものありて、神韻をまちて後に全し。若し氣韻あまねからず、空しく形似を陳ね、筆力未だ適からず、空しく賦彩によきは、妙に非ざるを言ふなり。

この記述によれば、氣韻と形似を對立させ、筆力と賦彩とを對立させてゐる。しかも夫れ物を象るは必ず形似にあり。形似は須らくその骨氣を全くすべし。骨氣形似は皆

立意に本きて、而して用筆に歸す。故に畫に巧なるもの多く書を善くす。

と言つてゐる。形似と骨氣とは對立しながら、それが立意用筆の點で一致し、書畫一致の關係をなしてゐる。而して形似の中には賦彩もふくまれてゐるのであるから、筆力と賦彩との對立は實は骨法との對立であるから、この對立關係は、氣韻と形似、骨法と形似である。しかも骨法と形似との對立は取り去り得るのみならず、「形似は須らく其の骨氣を全くすべし。」といふに見て、形似と骨氣との調和は積極的にも要求せられる。然らばここに新らしく形似骨氣と氣韻との對立が作られ、この對立がその凡ての對立を總括させた形となつたのである。しかるに「氣韻を以てその畫を求むれば、即ち形似はその間にあり。」といふのであるから、この對立も一時的であつて、氣韻の中に形似はふくまれる。随つて形似と一致した骨法もふくまれる。かくて $骨法 = 氣韻$ が成立し、この問題は明瞭になる。しかし骨法と寫實とは全然同一の價値で結合するものではなくて、寫實よりも骨法は上位にあるのである。而して「經營位置に至りては即ち畫の總要なり。」と言つて、氣韻の畫面上の定位を構圖に置いてゐるのも亦當然である。故にこの關係を「小山畫譜」は、即ち六法を以てい

ふ時は、亦當に經營を以て第一とすべし。用筆之に次ぎ、傳彩また之に次ぎ、傳模は應に畫内に非ざるべし。而して氣韻は畫きなして後に之を得るにて、一筆筆にして氣韻を謀らば、何れよりか手をつけん。氣韻を以て第一とすものは、乃ち賞鑑者の言にして、作家の法に非ざるなり。」と言つてゐる。構圖を第一に置くのは、構圖の中に氣韻は畫面として成立する故であるからであつて、模寫を退けてゐるのは、畫面を中心としていふ時に模寫は自らの貌をそこに顯すべきではなくて、教養としてあくまで畫面から隠れて居ねばならないからである。それが「畫内に在らざるべし。」の意である。故に、

花卉は北宋に盛なり。……之を要するに畫きて以て形を象り、之を造物に取りて師傳を假らざりしが、臨摹家専ら粉本を事せしより、生氣索きぬ。今萬物を以て師となし、生機を以て運となし、一花一草を見、諦視して之を熟察し、以て其の然る所以を得れば、即ち韻致丰采、自然に生動し、而して造物は吾にあり。

寫生を重するの意を知るべきである。故に鄧椿は

而して能く曲盡する所以のものは、たゞ一法のみ。一とは何ぞや。曰く傳神のみ。世

徒に人の神あるを知つて、物の神あるを知らず。此れ若虚が深く衆工を鄙みて、畫ミ曰ふも雖も而も畫に非ずミ謂へるは、蓋しただよくその形を傳へて、その神を傳ふる能はざればなり。(畫繼)

形のみで完結せず、そこに骨氣を要し、その合一は自ら氣韻を湧き立させる。氣韻は畫面の自然であつて目的ではない。

除熙が花を畫くに、落筆頗る重く、中に略丹粉を施し、生意勃然たり。(畫鑒、湯屋)はその畫面の生きて行く消息を示してゐる。

虞美人草はこれ卉の極麗なるものなり。その花光あり、態あり、韻あり、綽約便娟、風に因りて拂舞し、乍ち低く乍ち揚り、語るが如く笑ふが如し。予の作る者は能く工なるも輒ち似る能はず。似るも輒ち佳なる能はざるを見る。蓋し色、光、態、韻は形似の外にあり。故に之を得るもの鮮きなり。此の種の妍色、余甚だ之を畏れ、携へて吳門の山齋にあり。新涼人に快きさき、始めて爲に筆を拈る。未だ識らず、色、光、韻、態に於いて、略得るありや否やを。(惲南田、驅香箱畫跋)

寫生は先づ浮氣を歛め、意志の靜專なるを待ちて、然して後に筆を落さば、方に能く塵俗を洗脱して新趣を發せん。(同)

凡そ花卉を畫くには須らく生動の致を極むべし。向背欹正、日に烘り、風を迎へ、露に挹ふ。各その變を盡さば、ただ清芬拂々として、紙間よりするを覺えん。(同)大抵穠麗にすぐれば、即ち風神爽かならず、氣韻索然たり。惟能く澹遠にして輕浮に入らず、沈厚にして靜滯に流れず、傳染いよいよ新にして、光暉愈古きを乃ち極則す。(同)

然るに、CとSとの結合に於いて、何時かその個性によつて何れか一方に力點を置くことが生ずる。「歴代名畫記」の張彦遠の如きは、Cに重きを置いてゐる。これは第三形式中の第一偏向であつて、この關係は、

$$C:S=K.$$

と書くべきであり、Cの力點漸く大なるに従つて、第一の形式 $C=K.$ に近づく。

畫家の六法、一は氣韻生動。氣韻は學ぶべからず。これ生れて之を知り、自ら天授あり。然れども亦學び得る處あり。萬卷の書を読み、萬里の道を行き、胸中に塵濁を脱去する時は、自然に丘壑内營して、立どころに鄆鄂をなし、手に隨ひて寫出するも、皆山水の傳神ならん。(董其昌、畫禪室隨筆)

李成は墨を惜む、こゝ金のこゝく、王洽は墨澆を澆して畫を成す。夫れ畫を學ぶもの、毎に惜墨澆墨の四字を思はば六法三品に於いて、思半ばに過ぎん。(同)

是を反對にSに力點を置くものは、第三形式中の第二偏向であつて、

$$O.S' = K.$$

なる。これは既に知らるる如く、謝赫の偏向であつた。この偏向が更に著しくなれば、第二形式たる $S = K.$ に近づく。畫論の上に第二形式の主張が少い如く、この第二偏向の主張も亦少い。しかし第二形式の考へ方が實際には多い様に、この第二偏向の考へ方も實際には多い。しかしこれが成立の難きこゝは第二形式の所に於いて論じたこと同一である。若しこの時、OとSとの結合がゆるんで、その一方が遊離をはじめると、そこに氣韻論

の衰頹が生ずる。

畫を觀るの法、先づ氣韻を觀、次に筆意、骨法、位置、傳染を觀、然る後に形似。此六法なり。(畫論、湯臣)

これ形似の遊離であつて、第一偏向より導かれたもので、

$$O = K.$$

なり、第一形式よりも無氣力である。然るにそれが第二偏向より導かれて遊離すれば、

$$O \dots S$$

$$S = K.$$

なり、第二形式に近い。しかしそれよりも亦無氣力であり、且つ不純である。是等の第一類廢、第二類廢よりして、畫に忌むべき六氣を生ずる。(小山畫譜)

一に曰く、俗氣。村女の脂を塗るが如し。

二に曰く、匠氣。工にして韻なし。

三に曰く、火氣。筆仗ありて鋒芒太だ露る。

四に曰く、草氣。粗率過甚にして絶えて文雅なし。

五に曰く、關閑氣。描條軟弱にして全く骨力なし。

六に曰く、蹴墨氣。無知妄作にして惡耐ふべからず。

かかる類廢弛緩より進みて、再び前にまさる緊張を取りかへし得るならば、更に一つの氣韻形式を得る。これが第四形式である。

4. $O=S=K$.

ここに非常なる力の強さがある。この状態は透徹して、殆ど恍惚たる状態であり、感激の状態である。

樹石もさ定形なく、筆を落して便ち定まる。形勢豈窮相あらんや。觸るれば即ち窮りなし。態は意に隨ひて變じ、意は觸るるを以て成り、宛轉關生、遂に妙悟に臻る。意は筆先にあり。趣は筆を以て傳ふれば、即ち筆は畫を作る骨幹なり。(芥舟學畫編)

かかる態度に立つて、顧愷之にあらはれた神氣を、この渾一せる完成の道に進めて、この第四形式を明瞭にしたものは、沈芥舟である。

畫法の門類は至つて多きも、傳神寫照最も古し。形さいひ、貌さいはずして神さいふは、天下の人、形同じきもの之あり。貌にたるもの之あれども、神に至りては、即ち相同じき能はざる者あるを以てなり。作者若し之を形似のみに求むる時は、即ち方員肥瘦、即ち數十人の中、まさに相似たるものあらんさす。何ぞ之を傳神さいふを得んや。前には肥えしが後には瘦せ前には白かりしが後には蒼く、前には鬚髭なかりしが後には髻多ければ、たちまち之を見て相識る能はざれども、即ち之を見れば必ず恍惚さして言はん。此即ち某々なりさ。蓋し形は變ずさ雖も、しかも神は變ぜざればなり。故に形は或は少しく失ふさも、猶之れ可なるも、若し神少しく乖く時は、即ち竟にその人にあらず。然れども神たる所以の故は、即ちまた形を離れず。耳目口鼻は固より是形の大要なるが、骨格の起伏高下、皺紋の多寡隠現に到るまで、一一謬らざる時は、即ち形得て而して神自ら來らん。そのまた骨格皺紋一一謬らざるありて、而して神竟

に來らざるものは、必ずその用筆未だ盡さざるころあるなり。

用筆の法は、須らく其の面上、皮色、或は寬、或は緊、或は略微笑を帶び、若くは人
と相接する意態を相すべし。然して後當に何等の筆意を以て、之を取らんを商量すれ
ば、即ち斷じて其の神を得ざる者なく、夫れ神の相異なる所以、實に各同じからざる處あ
り。故に用筆も亦各同じからざる法ありて、或は渲暈によりしく、或は勾勒によりし
く、或は點剔によりしく、或は皴擦によりしく、之を用ひて其の法に違はざれば、自
ら能く百に一失なからん。

夫れ用筆の法は、もこ是れここさらに造出するを爲さず。乃ちその面上に各自ら具ふ
る所の者を、吾因つて之を爲がくに過ぎずして、ただ是れ當面に一幅天然名作の像を
おきたるを、我は即ち從ひて之を縮臨するのみ。

形ある處はまさにはれかき得ざる筆、墨ある處はまさにはれ免るべからざる墨、色有
る處はまさにはれ有るを得べき色にして、層々傳上し。以て其の分の如きを待ちて止
む。工夫純熟に做し到らば、自然に心手妙合して、形神逼肖せん。初學は須らく多く

古への名作を見るべし。其の用筆の法は、實に天然自ら具るものよりして來るを識り、
細心體認、意を盡して揣摩し、能く面上に天然の筆法あるを識らば、自ら筆下に天然
の神理あらん。若し之に向ひて工を加へずして、從に方員肥瘦長短老幼の間に規規
して、縦ひ或は形少しく似るをうるも、而も神盡く得難きときは、傳神といはんや。

(芥舟學畫編)

故に傳神はまさはその神の正を傳寫すべきなり。神は形に出でたれば、形開かざる時
は即ち神現れず。(同)

竹垞老人、沈爾調に謂つて曰く、人の神を見るは飛鳥の目を過ぐるが如し。其の去る
ここ愈速かにして、その神愈全し。故に瞥見の時に當りて、神乃ち全くして眞なら
ば、作者能く數筆を以て勾出し、手を脱して神活現せん。是筆機と神理とを湊合して
自ら一段天然の妙あればなり。若し工夫未だ純熟に至らずんば、須らく添湊を待ちて
成すべし。たこひ部位、顔色一一甚相遠からざるを得て、幾分の相肖たるあるも、只
是れ天趣未だ臻らずんば、尙傳神の妙を爲すを得ざるなり。(同)

盆尺の面を以て、方寸の中に縮むるに、其の眉目鼻口の方位、若し之を失ふこと毫釐ならば、何ぞただに千里のみならん。故に約さば、約きは束ねて之を取る謂なり。(同) 細細較對して一處として合はざるなきときは、即ち神を期せずして神自ら來る。(同) 萬物の形神は一ならざれども、筆を以て勾取すれば、即ち形神畢く肖ざるなし。蓋し不靈の筆はただその形を得るのみ。必ずよく靈變して、乃ちその神を得べし。能く神を得れば、即ち筆數愈減じて、而して神いよいよ全く、其の輕重、疾徐、曲直、皆自然に出でて、浮、滑、鈍、滯等の病なし。(同)

兩間のもの以て之を盈ぐべからざるものなきは惟筆のみ。夫れ筆を以て物を取りて之を肖せんを欲すれば、用筆の法を得るものに非ざれば能はず。況んや人の面貌は、最も靈氣發現の處たるをや。若し徒らに凹凸蒼黃白晳黃潤の色に藉るのみならば、之を形似に得るに過ぎざるのみにして、その靈秀韶韻の趣を得んを欲して、筆法のある所を講求せずんば、亦萬萬得るに要なきなり。(同)

以上の如くにしてその氣韻の如何にして生起するか、その境界の如何なるものなるかを知り得る。この境地は一言にして盡せば、「老」の境地である。洪自誠が「道德を棲守するものは、一時に寂寞たるも、權勢に依阿するものは、萬古に凄凉たり。」といふ道德的なる寂寞境である。而して「凡そ事物の能く久遠に垂るる者は、必ずしも徒らに華美の觀を尙ぶのみにあらずして、切實の體あるを要す。」(芥舟學畫編)といふ永遠なる切實である。然らば切實とは何か。「華は美の外に現はるるものなり。……質は美の中に藏するものなり。……華の用を巧みなす。巧にして織なる時は、即ち日に大方に遠し。……質の趣は古に近し。……精神内に瀰みて光華發越し、磨滅すべからざる光景あり。……故に質を存せんを欲するものは、先ず須らく理徑明透して、識量宏遠なるべし、之に加ふるに學力を以てし、之に參するに見聞を以てせば、自然に意趣古に近くして、波瀾老成ならん。……境の極にして藝の絶なり。各家に參透し、萬變を窮究し、而して後璞に復歸したるものに非ずんば、曷ぞ以て此を語るに足らん。」(芥舟學畫編)然らば、

何ぞ生にして拙を取る。生なれば莽氣なし。故に文なり。所謂文人の筆なり。拙なれ

ば即ち作氣なし。故に雅なり。所謂雅人の深致なり。(顧凝遠、論畫)

以上の關係を、生長關係に書きかへる。

1. $C \rightarrow K$.

2. $S \rightarrow K$.

3. $C.S \rightarrow K$.

$C.S \rightarrow K$. $C.S \rightarrow K$.

$C \rightarrow K$.

C

$S \dots$ $S \rightarrow K$.

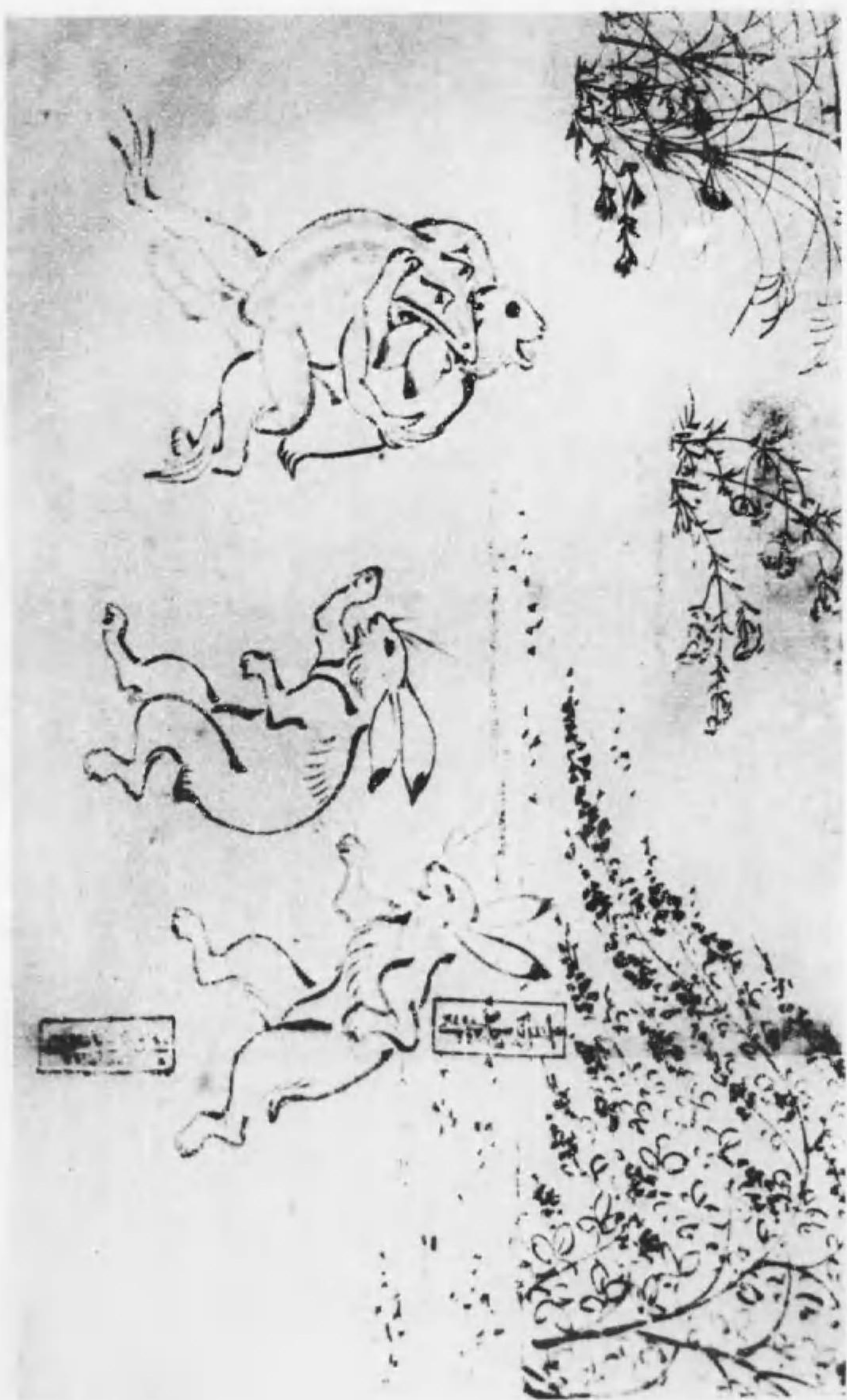
4. $C \rightarrow S \rightarrow K$. $S \rightarrow C \rightarrow K$.

而してこの關係の方が一層先に述べた各種の性質を説明し得る。しかしここに再び前論を反覆する要はない。ただ次に研究すべき事は、寫生の内容の更に精密なる吟味であり、次の章は特にこのために費されねばならぬ。

第四章 寫生

繪畫出發の基礎となるものは、對象である。對象は必ずしも自分と對立する自然の世界のみを限らるべきものではない。自然そのままを對象とするものは、單純なる對象である。これは自然がそのまま一全體として維持せられるものだからである。然るにはじめ一全體としてあつた全體表象の分化の中に、更に他の直觀的な要素が取入れられて、其等が更に具體的な一つの全體として成立つ場合には、之を複雑なる對象とする。單純なる對象は、それが最初より一つの全體表象として與へられ、その與へられた全體表象それ自身の中で分化し總合せられるのであるから、その分化は常に一全體として、始めより豫定せられたものであり、その發展ははじめより豫定せられた傾向の中にある。随つてその總合性は著しい複雑を有たない。然るに後の場合にあつては、そのはじめに一つの全體表象が與へられたとしても、それに參加する他の表象が漸く多いために、それが再び一全體となるには

前者よりも更に有力な總合性があらはれて來ねばならぬ。特に並存する多くの表象が始から與へられてゐる場合には、その一全體として總合せらるる方向は豫定せられて居ない。故に總合をまつてはじめて對象性は作り上げらるのである。例へば秋草の原の兎の表象はそれが個個の秋草となり、兎の各部となりて分化する。しかもその分化は最初よりその直觀の中に與へられたものの分化であるから、その表象の總合性は複雑ではない。然るにそれが鳥羽僧正の鳥獸戲畫にあつては、兎は單に野にすむ一つの動物でなくて、人間生活と共通せる生活者であり、且人間生活を示す一つの生體となりてゐる。或は組み合ひ或は其れを見てゐる。凡ては之に參與する一團となる。更にそこには大きに於いても兎と匹敵する大蛙が顯れて來て、之も亦人間生活を示す一全體となる。蛙は兎の二つの耳を一口にくはへ、兩手でその脇下から抱き、右足を兎の左足にからめて、眼を見開いてゐる。兎は口を上を開いてあへぎながら、蛙の頭を兩手でかかへてゐる。二つの兎はそれぞれの表情と姿態で熱心に、この角力なみつけてゐる。その背景には秋草と秋萩がある。かかる多數の表象の參加し、それが更にかから全體として直觀せらるることは、何れも複合性對



象の例である。

それが單純性對象であつても、複合性對象であつても、共に吾等が是に形々與へ、感覺の對境として、直觀し得るものであるならば、それを等しく對象と呼び得るのである。かかる對象が全體として總合せらるることは、これが創作の行爲である。この創作の行爲は、可能であれば十分である。行爲の後果を考量するは、倫理的行爲である。創作は倫理的行爲でないから、そこには何等の後果をも要しない。實際問題を起すべき何等の性質を有しない。そしてこの性質の由來する所は、藝術が空想の如く行爲化せらるる十分の理由を有せざる、不完全の性質に依るものではない。藝術は藝術として、それ自身完全なる一全體であるからである。創造の行爲にして完全なる程、それ自身に完全にして、他に何等要求する所なき故である。それ自身に完全であるといふ事は、それが全體として完成してゐること、即ち具體的なることを意味する。具體的であることは、それが生生として吾等の直觀に表れて來ることの意味する。それが實行に亘らないのは、全く創作作用の有する

十全なる現實性によるのである。故にあらゆる實際問題を離れて、しかも十全なる現實性を有するものが、作品である。美の價值は之である。

對象が畫面上の要素として形象化せられる。その形象は單なる形象ではなくて、意味ある形象である。意味は形を代表する値である。形の價值である。そしてこれを畫面下の要素とする。かくて作品にはその關係に二つの方向が示される。第一は畫面上の要素と對象との關係、第二は畫面上の要素と畫面下の要素との關係である。

畫面は對象に比して、その時間並に空間の廣がりについて、またその輝きに於いて、いづれもその對象に及ばない。畫面のあらはし得る時間は僅少である。畫面のあらはし得る空間は、左右上下に狭少に、前後には絶無である。且つ溫暖、冷熱、明暗、粗滑、輕重は何れよりするも、對象に及ばない。随つてこれ等の諸點に於いて、畫面は對象の缺乏其の者である。

然らばよし畫面は對象の缺乏であつても、畫面と對象との間には互に因果の關係が有る

であらうか。即ち對象は原因であつて、畫面はその結果であるといふ關係が有るであらうか。もし因果には二種の關係がある。定量因果及び不定量因果である。定量因果は物理的なる世界に於いて最も得意なものである。この因果は現象變化の系列中に於いて、その基本的な性質は依然として變らぬのみならず、分量に於いても全く同一なることを示す繼續關係である。しかし物理的なる世界を一步離れて、意識的なる世界に來ると、その面目は一變する。即ち意識は絶えず流轉し、しかもその流轉は性質的の變化である。且つ内的に意味を有する世界であつて、全く分量上の關係ではない。故にこの因果は不定量因果である。定量因果即ち外因果の世界は、數量の世界であるから、そこには勢力恒存の世界がある。不定量因果即ち内因果の世界は、性質的價值的の世界であるから、それは主觀を離れた數量の世界ではなくて、價值増加の世界である。その世界は目的を供へ、その目的によつて計らるる價値の變化の世界である。この因果は道德的實踐的の因果であり、行の因果である。

しかも各因果の間の事實を考察すれば、そこに四つの條件がある。第一は一つの果の生

起には、それに與る無量の條件がある。第二に一つの事實は無量の條件の複合である。第三にその無量の條件は、その中の如何に微細なる條件も除き難いといふ意味で、各條件は互に同價である。第四にかかる無量にして同價なる條件の複合中、その各條件は一樣に有力にあらはるるものでなくて、それぞれ特色のある隠現をなす事によつて、特色ある各事實は生起する。以上四つの條件によつて生起する因果が、増大して行くこの價値の世界にあらはるる時、そこに意識生活がある。描くこゝはこゝの意識生活の一種である。即ち外因果の世界が、内因果の世界に貫かれて、その意義も價値も増大することである。畫面はその増大の定位せられたるものである。故に創作が對象を原因とするといふのは、この意味に外ならない。換言すれば對象も畫面もは、直接にその現在の價値で相應するものではなくて、價値の増大によつて、相應するのである。即ち價値の不變において相應するものでなくて、價値の増大に於いて相應するものである。されば畫面は對象より形體に於いて狭少であるにも係らず、その價値に於いては増大せるものである。

佛教の縁起論の觀察は、またこの意味を他の方面より明かにする。全法界即ち實在の全體は、無量縁起に依るのである。萬有の如何なるものも縁の顯起せる状態である。縁は因態である。顯起は果態である。一物の生起は、無量縁中の一縁がこの中心となり、他の一切の縁は未顯起のまま和合してゐる結果である。即ち無量縁中の一縁が有力となり、他は無力となりて和合した結果である。故に多縁和合の關係は、一縁相應他縁不相應の状態から、其の逆の諸多縁相應一縁不相應の状態まで無量の状態がある。されば一物は同時に多物である。如何になれば一物はこの各縁の有力關係に依つて、無量の變化をなし得るからである。この關係は一物が如何なる物にも成り得る働のあることを示すもの故、この關係の進行は、最後には諸多縁全分相應となる。かくてこの全法界の全分相應は、全體全用であつて、この状態にあつては、一物中に宇宙の全活動が全く顯れて居るのである。然らば即ちこれは佛である。山川草木是成佛とは即ちこの全分相應の状態である。

此處に假に一事一物を見ゆるものは、その中にある材料も能力もの中に一つのみが有力となり、主となり、他は隠れてゐるのである。故にその顯起した一つをたぎつて行けば、

他の隠れたる一切をあらはし得る。即ちもこの一物はその一つが顯るる爲に、他の一切を無力に爲たものであるから、この顯れた一つを働かして行けば、他の隠れた一切の成分を働かし出す事が出来る。かくて一事一物を見えたものは、單なる一事一物ではない。物質を見えたものは生命である。生命ならば、生きねばならぬ。生きるのは漸次に相互に、重重融即する故であり、かくて他の一切もまた生くるのである。換言すれば諸多縁相應一縁不相應である。かくてはじめて全體が完全に統一されたのである。有るものご成る働きの一致即ち有る者を作るのである。即ち有る者を有らせることが是であり、知る事が是である。知識は、新らしく作り行くことである。かくて「知る事」は「價值ある事」なる。そして價値の實現が十分なる時は、あらゆる力は總て働き、自由にして充足せる生活となる。是が全體全用である。一切のものが此處に認められ、一切のものが此處に作り出さるるのである。是は即ち佛である。換言すれば法界顯起が一切有力なる場合である。如何なる一事一物でも、全體全用即一切有力なるこの状態をなし得ざるものはない。そこに有力無力の別ある限り、有力は因であり、無力は縁である。けれども全體が本具の働きてして理解され

た場合には、そこに因縁有無の別がなくなる。

藝術上寫生を稱せらるるは、「芥舟學畫編」が描くは「ただ是れ當面に一幅大然名作の像をおきたるを、我は即ち從ひて之を縮臨するのみ。」と言つてゐる様に、客觀的態度に終始してその志向を完成するものである。故に先づ客觀の一事一物に依らねばならない。客觀の一事一物は、無量縁中の一縁が顯起したものである。故に客觀に依るは、顯起の一縁に依ることである。そこに描くこの出發點がある。そして其の顯起の一縁をたぎつて、諸多の未顯起和合の縁を動かして行けば、やがて一縁相應の状態より、全縁相應の状態、即ち全體全用の状態に到り得る。しかも之は顯起の一縁を所依してゐる故に、ここに現はれた全體全用は、他の一縁を所依して到達した全體全用は其の面目を異にして居る。その姿に於いて、この全體全用は他の全體全用と異つて居る。ここに畫面か一事一物に所依してしかも普遍なる完成をなし得る理由がある。かくてその特殊性ある所以が普遍性ある所以、普遍性ある所以が特殊性ある所以となるのである。

次に藝術がある特異なる一物に出發して、全體全用の成佛境に到るには、未顯起の多縁を動かし出すの苦心を要する。そしてそこに動かし出し得たる縁は、總て自己の發見或は創造と言ふべきものである。藝術は一事一物に、全部の縁を具足せしむべき努力であるから、この顯起の一縁にはじまつて、隠れたる他の無量縁を顯起する方法は、即ち對象を畫面化する方法である。悟道はその究極の精進に於いて、全體全用相入相即無礙の天地を開き、天地の中に於いては、山川草木皆是成佛せるものなる事を明かにするにある。藝術もその究極は所依の一事一物の中に、圓融無礙の一切無量縁の顯起活動を現はし出す事にある。

次にこの縁の顯起の階段は、畫面深化の階段を意味する。その第一は一縁が相應するのみで、まだ知識にはなつてゐない。一縁相應諸他縁不知の世界に没頭するのである。この意味の畫面は、一事一物の顯起せる一有力縁を以て満足する、制限された淺いものである。それは顯起一縁の摸倣を以て、一事一物の全部とする誤謬を持つてゐる。

第二は多縁相應不知の世界である。各縁は相互に共存の關係にある。即多縁の相應は爲されて居るが、なほ智慧はなつてゐない。この意味の畫面は縁と縁との關係に注意さ

れ、外的制限から稍自由になつて來る。第三の世界は知的の一縁相應であつて、顯起の一縁をたぎつて行く。この意味の畫面は、その確實と精緻とを特色として居、この効果は寫實主義乃至自然主義のなし得た所である。この特色が機械的科學的であるのは、一縁に満足する淺薄から來る。この畫面はまだ外的一縁の束縛中にある。

第四の世界は知的多縁相應の世界である。多縁がここに相應し調和して、それぞれの理想の實現せる世界である。知が多縁となつて行の上に現れて來た世界である。この意味の畫面では、吾も物もは相應じて味はれて居る。この寫生を更に深めて行けば、第五の全體全用の世界に到る。智に於ても行に於ても、全く多縁相應し、相應關係が完全である。これは佛の慈悲の世界である。この慈悲は完全に一切所に働き全く無不縁である。かくて一事一物は凡て此無限慈悲界にあらはれて來る。是が敬法である。眼前の一切物が即ち佛であつて、それは吾等には最も尊貴なものとしてあらはれて來る。ここに一切所一切物の雄大さがある。知行全縁のこの相應の世界、無限の尊重と慈悲の世界の中に於いては、この畫面は無礙自由である。ここに畫面の深さと全さがある。かくて藝術或は道德と呼ぶよ

りも慈悲であり、敬法である。故に畫面は一事一物の佛なる途である。これが顯起の藝術的完成である。

かくてその藝術完成の境地にあつては、畫面は完全に象徴關係をなすものである。畫面は感觸によつて對象の中に深まつたものの成績である。即ち畫面は感觸によつて深められたる對象である。この畫面化された對象を對象性といふのである。故に畫面は對象性に對しては直接であるが、對象に對しては直接ではない。象徴關係である。畫面は象徴の完體であつて、象徴化せられることによつて深められる。これ生命のこる進化の途に同一である。充つ服従して、然る後に征服して行くからである。これ藝術の象徴主義である。

象徴は、對象と意義との合一並に不合一によつて生ずる。兩者が合一せざれば象徴をなさない。また兩者が全然合一しきつても象徴をなさない、そこには不合一なる點がなければならぬ。故にこの合一は部分的暫定的な合一である。多くの相違を明晰に持つて居ながら、結合する合一である。故にその合一は一時的であり、一縁相應であるから符號狀を

なし一部分的であり、諸他縁不相應であるから比喩狀をなしてゐる。符號狀比喩狀なるもの意味を解するのは探索的である。随つてそれが全く理解し盡されるでなければ、吾等を感じしむることは出来ない。故に象徴は一の探索を以て、疑惑を以て追求せしむる一つの態度である。故に之は藝術ではなくて、問題である。しかるにもかかる部分的の一致を捨てて、形の全部が残る所なく感觸の中に意味として展開するならば、それは符號狀比喩狀ではなくなる。即ち自然の存在の意義の中に、圓融無礙なる相即をみるこゝである。ここに成立するものは對象性であり、この對象性は一方には畫面が對象に對する象徴であり、同時に他方には畫面の意味に對する象徴である。即ち對象性は、象徴關係を以て對象と意味とに對する。即ちこの意味に於いて描くは象徴であり、畫面上の一切の存在は、象徴そのものに外ならない。

次に象徴に於いては、一致の認めらるるに共に、不一致も亦ますます高く認められる。でなければ兩者は全く同一物となるからである。合一の中に挿入せらるる不合一に依つて、兩者はそれぞれ、自己存在の價値と可能、即ち個性を保持する。個性を保持しながら、そ

の一致がますます深められる。故に象徴は對立の著しいと共に、一致も亦著しくなければならぬ。この不一致によつて一致は高められ、一致によつて不一致は高められ、總じて象徴は高められ、緊張せしめられる。随つて對象の形は畫面上の要素として、象徴關係に於いて發達し、畫面上の要素は更に畫面下の要素として、象徴關係に於いて發達する。されば創作は二重の象徴を以て發達する。換言すれば畫面の形は、對象の形と異りつつしかも同じものであり、畫面の形は、畫面の意味と異りつつしかも同じものである。そしてこの象徴關係を通じて、對象は意味に向つて生長するのである。ここに畫面は對象に對して、並びに作者に對して、自己の位置を完成する。非人格を以て人格を示し、人格をして益人格たらしむるのである。個物の中に骨法が示され、骨法はますます骨法となり、それが同一物である度の高まるに伴つて、畫面は益作者の畫面となる。即ち作品たらしむる。故に對象は象徴の出發であつて、畫面下の要素たる意味は、その完成である。そして形はこの時意味となり切つて居るのであるから、形の中に意味を感じ、意味の中に形を感じるのである。故に單なる形體であつて、それが意味として發達せざるものは、象徴でもなく、ま

た畫面でもない。畫面は形體が意味と一致する深まりである。即ち對象性を中間に置いて前後にわたる象徴の世界である。随つて寫眞は創作ではなくて「複製」である。創作とは對象と畫面との間に、象徴關係を作り出すことである。形體中に人格的内容を作り出すことである。されば藝術とは世界を以て意味の象徴とするものである。かくて對象を對象性化するこゝ、即ち寫生によつて、畫面を象徴の世界化し得るのである。

藝術の初期にあつては、藝術を以て象徴の世界となし得なかつた。ただ形體の大き、形態の異ミの場合にのみ、その印象力を高まらせるこゝを得た。随つて古代の藝術は、大にして異常である。しかし象徴化の進むと同時に、それは集中と緊張によつて、小なる形體を以て僅かに單小なる形體とは觀ない。またその異常を以て印象を刺戟し、意味の亢進をなさしむる事も必要でない。通常にして小なる形體の中に、深くして廣き世界の展開を見得るのである。ここに古典主義の藝術が生ずる。古典主義はその形體と意味との完全なる一致を主とするのであるけれども、しかしその反省に於いては形體はもとより意味でな

いから、そこに不一致があり、その異と同とによつて象徴を成立せしめ得るのである。然るにもしその象徴中に反省をまたずして分散があれば、それは浪漫主義である。即ち意味が物象に遊離して形に勝つ所の感情の激しさがある。故に浪漫主義にあつては象徴關係が疎空に傾く。もしこの不合一を整理して、其の象徴關係を完成せんことを、それは必然に對象の存在を明確にして、意味をその中から發生させなくてはならぬ。かくて確實なる象徴を得るものは自然主義である。浪漫主義では遊離した意味が、またここで形體存在の中に安定する。しかし古典主義では、形がそのまま意味であつたのであるが、自然主義では形を基礎として意味がそこより出て居ることを明かにしてゐる。即ち古典主義にあつては存在的であつた意味が、自然主義にあつては發生的である。

古典主義復興と浪漫主義とに於いては、未だ寫生は重要な位置を占むるに到らなかつた。前者は古代の希臘拉丁の精神を學ぶにせはしく、後者は自己の情緒の高翔に忙しかつたからである。

古典主義復興の直接要求は、古代精神の復活であり、第二の要求はその圓滿と純粹と適度との精神に依つて、一切の文化を改造せんことをする事にあつた。随つて彼等の見る自然は圓滿完全なる實在のみに限られて、この信念を先行條件とする以外に彼等の立場は無かつたので、そこには自然に對する打ち開けた經驗的態度は顯れ得なかつた。

次に浪漫主義の情緒の特質は、明るく華かにして且壯なる處にあつたので、それは遠隔作用に依つて、意識的にも無意識的にも益著しくされた。けれども其れは情緒に於ける自由なる追憶と連想とであつたために、知覺が取る程の明確さを有しなかつた。情緒は客觀に對する一般的態度であつて、知覺や思考程に密接且つ適切ではない。故にその情緒は自分の羽に乗つて、内なるものが高めらるる事のみ興味を有つて居た。内に留る時に寫生が重要であり得べき筈はない。

けれども此の主觀的演繹的な態度は醒めて見るこゝ、外物に對する確實さが無い。つねに缺乏したものを強く思ひ浮べるのが意識の性質であるから、此の場合には外物に對する考察が意識の中心に持ち來たされた。そして其の興味が亢進するこゝ、物質を研究の對象とす

る科學の方法と結果とを採用して、それを直に精神現象に適用する。精神現象は物質現象の繼續となり、事實を重する經驗主義が藝術の精神となる。是が自然主義である。

かくて事實を尊重する精神は、その明確の爲に全く情意的着色を離脱して、事實その者に即き、忠實精細なる記述をなさんとした。人生に於ける凡ゆる事實は、人間情意の所産に非ずして環境と遺傳との所産である。故に人間を描くは、環境と遺傳とを觀察し分析する事に盡きる。しかも彼等はこの事實に面と向き合ふ勇氣を十分に持つて居た。その藝術上の態度は徹頭徹尾寫生主義である。そしてあの寫生主義の特質は、如何なる事實に對しても公平にして、全く私意を交へざる觀察を築き行くべき事、而してその事實の分析的にして精細嚴密なる記述をなすべき事、以上の効果はその事實の個性に徹すべき事である。

自然主義は前主義の缺點を正す爲に、正當以上に反對の方向に進んだ者である。故に自己を正當にするには、反動の成分を除去すると共に、漸次自己に缺けて居、しかも反對者の所有であつた美點をも、何等かの方法で取入れなければならなかつた。かくて一つの知覺も單なる物理現象ではなく、その中から豊富な主觀の要素が見出され、亦個性が單に受

動的なものでない事が見出された。印象派から後期印象派とこの色が濃くなつた。

然し新印象派立體派未來派の如きは依然として分析的機械的である。古來物質主義者は最も急激に且迷信をさへ伴つて神秘主義者となるのであるから、彼等はここに於て容易に一種の神秘主義者となり得た。かくて今迄反抗して來た主觀と、彼等の尊重してゐた事實の價值及び關係に就いて、漸次落附いた公平な評價をする事が出來た。主觀と外界との關係が考へられるにつれて、認識の内容も十分に明かにされる。ここに自然主義は完成されて象徴主義となる。

吾人の知り得る世界は吾人の意識に成立つた者である。故に吾人の知れる世界は吾人の表象である。けれども彼の觀念論者の言ふが如く、世界を單に觀念のみとする事は吾人が認識に當つて、一種の壓迫を感じる感情の事實からも、彼の「同胞問題」からも共に誤である。認識は吾人より獨立せる客觀的要素と、吾人自身の物理的並びに心理的體制とより生じたものである。そして其の感官知覺の資料は、獨立に存在する實際的のもの現象である。即ちこの外物は一定の條件のもとに於て、一定の知覺を起さしむべき性質を持つて

居る。そして是は吾人の無い限は全然内容のないもので有るが、しかしこの感官知覺を起さしむべき條件は依然として存する。また吾人の主觀は是等の外的條件がない限は、亦同じく空虚である——働く事のないものは無き同一である。自然主義も浪漫主義も共に、認識の上に物心の兩者を峻別し過ぎた。隨てその寫生は徒らに物象の周圍を廻つてゐる記述になるか、或は殆ど不必要な者になつた。然るに象徴主義に於て寫生は次の如き意義となる

第一、對象を認識し形成する感受性の微妙並びに形成の堅實。故に南田は「ただよく極似して乃ち花の爲に神を傳ふ。」といひ、「鐵翁禪師書談」には「能を一轉して寫意の神妙に入らんを欲せば、必ず意を切似に寄する事なく、先づ胸中に其の寫さん欲する所の眞情を感じして、而して後に筆を下して天然の妙趣を寫し成すべし。故に筆と意と相合するに至らざれば、之を寫意といふべからず。」といひ、また「之を要するに其の畫自然の理に協はざるものは、之を學ぶこと勿れ。古語に云はずや。詩をよくするものは仙、意を轉ずるものは佛。是れ皆天然を了悟するものなり。果して是の理を了悟するときは、是れ南畫の眞境に至るの階梯なり。」と言つてゐる。何れもこの意である。更に董其昌の「畫禪室隨

筆」は、

畫家は古人を以て師と爲すも、己に自ら上乘ならば此より進みて當に天地を以て師となすべし。毎朝起きて雲氣の變幻を見るに、はなはだ畫中の山に近し。……看得て熟せば自然に神を傳へん。神を傳ふるには必ず形を以てす。形と心手と相湊り、而して相忘るるは神の托する所なり。

と言つて、微妙なる感受性を要求してゐる。黄子久が「寫山水訣」に、

山水の中、唯水のみ最も描き難し。

山下に水潭ある之を瀨といふ。此を書けば甚生意あり、四邊は樹を用ひて之を簇す。と言ふのも亦それである。山水に水を描いて、山の全體を動勢に轉ずるのは、微妙な感受性を以てはじめて可能である。

第二、この充實せる主觀が外物にくひ入る深さ。この深さに伴つて、ここに個性の差違が顯れる。外物はそれぞれの特性を有つてゐるから、主觀が是にくひ入る時には甚しき抵抗を感じる。この時この抵抗に對して柔順に沿ひながら、吾人に對して意義ある方面を認

識して來る。かくて吾人に知らるる者はこの外物の一方面であるが、是は吾人の達し得べく、同時に吾人に對して意義ある唯一の方面である。されば吾人は努力に依つて。常に對象の新らしい方面を發見し得る。「一笑にして萬斛の涙を藏するものあり。泣かざれば泣くと思はぬものに、此笑は無意義ならやも知るべからず。」かくてここに藝術の個性があらはれる。これは對象の個性なるに共に、又作者の個性である。故に個性は洞見を發見によりて、即ち深さによりて生ずるものである。

かかる深さの要求せらるる限り、その作品は必ずしも對象の物理的外容と一致するとは言ひ得ない。故に「甌香館畫跋」に、

予は則ち極似を以つて、其の似ざるを師とするのみ、蔬果は最も作り易からず。甚だ似たれば則ち俗に近く、似ざれば則ち離る。惟能く筆外の意に通じ、筆に隨ひて點染し、生動して韻あれば、斯に二障を免る。

迂翁の妙會は似ざる處にあり。其の似ざるは正に是れ造化に潛移して天を遊ぶにして此れ神駿滅没の處なり。近人は只似るを求むるに在り。愈似るは愈離るる所以なり。

さいひ、深さを求めて行く途を此處に見得るのである。これを「鐵翁禪師畫談」は「畫訣」に附語あり。寫意は似するに非ず。似すれば則ち其の形似を得、似せざれば則ち其の神を得。似るに似ざるの間に筆墨の妙存せり。此語は故らに似せざるを以て神を得るに似ふにあらず。唯其の形似に意をよするの念を離れて、其の筆自然に至るを謂ふなり。「と言つてゐる。同一の意である。

近來邦畫境を通過して、二つの傾向を見出すことが出来る。一つは丹念なる細密描寫によつて對象を如實に寫さむとするもの、即ち寫實主義の一派、一つは皮相なる文學及び宗教上の思想を借り來つて、内面的に意義づけむとするもの、そのいづれも藝術の本質に離反するものである。

一は中世期の洋畫、例へば故意に陰翳なさを着けて形似上の實在感を與へむとするものにて、藝術の最も墮落した時の遺産物であり、藝術が人智の靈能を離れて手巧の範疇に陥りつつあるものである。普通の物を見る常識と立志傳的根氣さへあれば、誰れにも出来る藝である。

他に繪畫を淺薄なる文學や宗教に應用することは已に藝術の域外にあるもので、純正なる繪畫と言ふことは言ひ得られない。そしてその作家に何等宗教的信仰さへなく、一時の流行に迎合するに止まるに於ては、只見戯に等しきもので、無智と淺薄で識者の笑ひを買ふに過ぎぬ程度のものである。

一面近來技巧が極端に排斥せらるる餘弊として、故意にこぼけた稚拙を眞似た畫、所謂新南畫と稱し、形似を態と無視した一夜づくりの飄逸を衒つた畫、又は特に色調を弱めて畫品を高尙らしく見せた畫が、漸盛することも見遁し難い現象である。

そのいづれも中性的にして且つ妥協性を帯びるもので、藝術的内部生命を極度に醜醜としたものでなく、作家が畫を作るに際して、先づある目安を立て、その限度に於いて技巧を積むだに過ぎないものである。(橋本關雪氏、南畫への道程)

この求むる所また切實なる深さにある。而してかかる深さがそこに示すものは、他に於いて見る能はざる「發見」である。彼の王維の著と傳へらるる「山水訣」に「山は樹に藉りて衣と爲し、樹は山に藉りて骨と爲す。樹は繁なるべからず。山の秀麗を見ずを要す。

山は亂なつべからず。須らく樹の精神を顯すべし。」といひ、また郭熙の「林泉高致」に、「水は活物なり。其の形深靜なるを欲し、柔滑なるを欲し、汪洋なるを欲し、回環なるを欲し、肥膩なるを欲し、噴薄なるを欲し、激射なるを欲し、多泉なるを欲し、遠流なるを欲し、瀑布の天に挿むを欲し、濺撲して地に入るを欲し、漁釣の怡怡たるを欲し、草木の欣欣たるを欲し、烟雲を挾みて秀媚なるを欲し、溪谷を照して光輝あるを欲す。此れ水の活體なり。」と言へる、何れもその發見の面目である。

第三、寫生の表現に於いては、細寫と略寫とが共に用ひ得られる。細寫はより多くの對象の感覺的性狀を傳ふるに便であり、略寫は對象の情意的性狀を暗示するに便である。全く對象の模寫以外に出ないと言ふ事は、認識論的に不可能であるが、自然主義のなした方法の如きは、主觀の活動を機械的に制限した者である。

「芥舟學畫編」が「筆墨既に精しければ、則ち形神且に當に離即の間にあるべし。」と言ふは、その描寫の精を言つたものであるが、「歷代名畫記」は、

墨を運して五色具はる。之を意を得といふ。意五色にあれば則ち物象乖く。夫れ物を

畫くには特に形貌を忌む。采章歷々として具足し、甚だ謹み甚だ細かに、而して外に巧密を露すは、了せざるを患へずして、了するを患ふる所以なり。

と言ひ、或は「余今この五等をたてて以て六法を包み、衆妙を貫く。」と言つてゐる。その五等は、

夫れ自然に失ひて而して後に神、神に失ひて而して後に妙、妙に失ひて而して後に精。精の病たるや謹細をなす。自然は上品の上をなし、神は中品の中をなし、妙は上品の下をなし、精は中品の上をなし、謹細なるは中品の中をなす。

である。謹細の可は高き位置を占めてゐない。(王世貞は「藝園卮言」の中でこの五等の分類中、自然と神との區別に反對して、「夫れ畫は神に至りて而して能事盡く。豈自然ならざるものあらんや。若し毫髪も自然ならざるあらば、則ち神に非ず。」といつてゐる)總じて東洋畫にあつては精謹なる美よりも、簡素の美が尊まれる。色彩を水墨に還元する如きはその最も著しい例である。

天下の物は形と色とに外ならず、既に筆を以て形をさる時は、自ら當に墨を以て色を

さるべし。故に畫の色は丹鉛青綠の謂に非ずして、乃ち濃淡明晦の間にあり。能くその道を得れば、則ち情態此に於いて見はれ、遠近此に於いて分れ、精神此に於いて發越し、景物此に於いて鮮妍なり。所謂氣韻生動とは、實に用墨の法を得るに賴りて、光彩をして奕然たらしむるなり。(芥舟學畫編)

要するにその畫面が簡であつても精であつても、

蓋し模糊ならざれば則ち渾融の中、清朗の神氣を没せず。迹を著けざれば則ち顯露の中、圓潤の意志を失はず。是に於いて精神奕奕、秀骨珊珊、尋常の形狀と雖も、一たびその筆を経るときは、風趣喜ぶべからざるなくして、仍ち能く宛として以て之に肖ん。

(芥舟學畫編)

吾が所謂醞釀といふは、歛蓄の謂なり。意は歛を以てして愈深く、氣は蓄を以てして愈厚く、神は乃ち斯に至し。暴著のもの歛蓄すれば、則ち將に退藏に反らん。易のものよく歛蓄すれば、則ち將に厚生に歸らん。よく退藏すれば則ち神長く、能く重厚なれば則ち神固し。(同)

でなくてはならぬ。

自然主義の公平な私意を離れた寫生の主張は、文字通りの意味では不可能であるが、寫生に際しての感情としては、ここにも許される。即ち主觀の力の自由なる活動は自己の忠實なる活動であるから、そこに對象に對して忠實に働いたさいふ感情が生ずる。忠實公平にして私意を離脱した寫生ださいふ感情が生ずる。この感情の満足の度の高い程、この寫生は個性的である。されば寫生が個性的人格的である爲には、一圖に對象にくひ入るべきであつて、これが寫生の頂點である。最も寫生的なるものが最も個性的である。

所謂天さは人の天なり。人能く天を去らざれば、則ち天もまた豈長く人を去らんや。

(芥舟學畫編)

故に原始の藝術或は少年の藝術には、不十分な寫生的技巧の下から、その眞實な寫生の精神の光つて見える純樸さを持つて居る。橋本關雪氏は、

船張山は、

「扁舟は葉よりも小さく、一鶴屋よりも大なり。畫神畫理に非ず。神足れば理もまた足る。」

と言つて居る。……吾等が時に子供の畫に感心させらるることは、その當初の直覺を偽らぬからである。舟が木の葉よりも小さく、鶴が家よりも大きくても意をこらぬ。自然に對して第一の印象を得ることなく、内部の欲求のまま、外界の刺戟を理智の支配に累ひさるる事のないやうに率直に表したい。……實感を偽ることなく、見たままの心持なり感じなりが出て居れば、條理も自ら通るわけである。

この誠實なる點から出發するのが寫生である。かくて自然主義が見失つてゐた人間の内部の力を強く見て、科學的方法の缺點を救ひ、認識の妥當を得しめたのが、象徴主義の寫生の意味である。

かくて畫面上の要素即ち畫面ミ、畫面下の要素即ち意味ミの關係は、互に象徴關係である。この點に於いて對象ミ畫面ミが象徴關係であること同一である。而して畫面上の要素よ

り言へば、その對象の形象をよりよく傳へたりと信ぜられ、畫面下の要素よりいへば、その對象の意味をよく傳へたりと信ぜらるる時に、その作品は對象性のよき表現なりと認められる。しかし作品上のあらゆる性質と對象のあるゆる性質との間には、互に通じ難き溝渠があるのであるから、そこには外因果の系統がなくて、内因果の系統がある。されば畫面の形象即ち對象性を中心として、それは一方には對象に對して、他方には意味に對して共に物理的因果、外因果の關係を離脱し、そこに内因果の關係を完成する。即ち象徴關係を完成する。故に畫面は對象と意味とに對して、相等ではなくて、「異同」である。畫面は對象の模寫でもなく、また對象の否定でもなく、その完成である。意味は畫面の附屬でもなく、また畫面の沈澱でもなく、その完成である。故に畫面は對象の完成に向ふ指示である。即ち創作は外因果の世界を内因果の世界に化すること、即ち象徴化することである。

而してこの場合に對象の意味性質といふのは、對象の有する價值の中で、その固有價值に屬するものを意味し、功利價值に屬するものを意味しない。即ち對象そのものが有する

價值であつて、對象が作者に對して有する關係的の價值を意味しない。されば對象が利用せらるる状態を描くことすれば、それは題材の状態としては功利價值の状態である。しかし描く作者の態度にあつては功利的でない。而して功利的に利用せらるる事は、既にその對象の中に内具せる性質によるものであるから、この場合の功利的状態は、功利的に觀ざる人にあつては、即ち非功利的の態度の下にあつては、これ亦たしかなる一つの固有價值である。故にその如何なる價值に屬するかを決定するものは、その現にある状態ではなくて作者の之に對する態度である。作者の態度は、同一状態の中にあるものに對して、是を経済的價值とも藝術的價值ともなし得るのである。かくて作者が功利的態度によらずして即ち關係的に取出せるものでなくて、對象そのものの中に深く見出す價值を以て、固有價值とするものである。その對象が如何なる状態にあるかは、重要ではない。

而して固有價值が、作者の態度に依つて決せらるるものとすれば、對象の象徴たる對象性即ち畫面も、また其作者の態度如何によつて異なるに相違ない。作者の態度に依つて異なるは、更に作者其のものによつて、並に作者の態度によつて異なることを意味する。然らば

對象性とは、作者が對象を起縁として、それによつて其の中より發見せるものである。故に同一のものより發見せらるる對象性は、作者によつて、また時によりて異なる。そこに藝術の特異性がある。而してこの特長は、作者その人の個性に基くと同時に、またその生長に基く。發見と對象を基礎として、その中に發達せる作者の生活である。かくて對象は製作の出發點を示し、對象性はその成績を示してゐる。されば對象性は對象の外にあるものではない。對象の内にあるものである。對象と同一ではない。對象による生長である。故に畫面は創造である。而して創造とは對象に對する發見である。

故に發見の容易なるもの程、その美を感じるここが容易である。もつて價值とは其の物が吾人に對して、ある態度を要求するここである。そのものに對して取るべき態度を要求するここである。換言すれば吾人に對して、決定的の態度を強要するものである。故に吾人は何等強要を感じざる如きものは、現實にあるもよく、また無きもよく、即ち吾人に對して没交渉のものである。さればその發見の容易なるものは、容易に發見せられ、且容易に強

要せらるるが故に、價值を感じるここも亦隨つて容易である。對象の固有價值を感じるここも容易なるものはまた美を感じるここも容易である。

人類にあつて、美を最も容易に感ぜしむるものは、人體である。樹石雲水の中には美を認め得ぬ程の人でも、猶人體に對しては美を感じる。これは人間の生活そのものを擔ふからである。そして吾人の發見は、對象性の性質並に自己の性質に規定せられるものであるから對象の性質が吾人の精神活動の傾向と一致して居る程、その發見即ち對象性の定位は完全である。この故に人體には最も美を認め易い。換言すれば、その美に動かさるる範圍が廣いのである。隨つて製作としては、人體は最も困難である。故に顧愷之は

凡そ人を畫くは最も難し。次に山水、次に狗馬、臺榭は一定器のみ。成し難きもしかも好み易し。還想妙得を待たざればなり。(論畫)

と言つてゐる。「還想妙得」とは、對象の中より對象性を發見して來るここである。人體は無限の「還想妙得」の可能を持つてゐる。風景動物建築物の如きはその可能性が少い。隨つて「還想妙得」の深みを持たないと言ふのである。しかし顧愷之のこの「論畫」の後部は訂正を

要する。「遷想妙得」の深さの可能に於て、器物乃至自然は決して人體に劣るものではない。しかしこの「論畫」は現存せる支那最初の畫論であるから、この畫論が先づ人體に美を見出してゐるのは、その人體製作の困難なるを言ふと共に、吾等に參考となることである。

而して左右相稱の如き形式が、美しく感ぜられるのも亦、畢竟人體自然の構成に基くものである。即ち人體構成の左右相稱なるに基くのである。旋律が美しい形式にして感ぜられるも亦、心臟並に肺の旋律に基くものであらう。されば人はその音楽にきき入る時、呼吸を音楽の旋律と一致させる。そしてこれらの有機組織の形式も、最も簡明なる呼應を示せるものは裝飾模様である。随つてこの中には、最も容易にその意味を發見し得るのであり、そこに最も容易に美しさを感じ得るのである。ここに吾人の藝術的要求は明確に且つ純粹に示される。これは創作に於ても、鑑賞に於ても同一の關係にある。これ原始の器物に既に早くオルナメントの現れた理由であり、子供の描く繪畫の模様化せらるる理由である。オルナメントの特色は、第一にそれが人間の體制的に變容せらるること、第二にその變容せられしものが、また人間の體制的に排列せらるることにある。この變容と變容せら

れしものの排列は、人間によりて最も發見しやすき状態を示してゐる。しかし此の中に發見せらるるものは、容易なれども深きことを得ない。深きことは、發見につぐに發見を以てして、猶その發見の止まず、停るなきを言ふものである。然るに模様は發見そのままの形であつて、發見を湧き出さしむべき新らしき力ではないからである。吾等は模様の中に、自己の體そのものを感じる。體に觸れ體を感じる。しかしその感は更に更に新らしくなる様な力ではない。故に模様は發見の對象として、十分なものではない。即ち直にその發見に接續するものであるけれども、長き刺戟に耐ふるものではない。故にその發見たるや一回性である。換言すれば、模様は自己を屈曲して發見に適應させるものであつて發見を規定し規定して、絶えず新らしき發見に向はしむるものではない。即ちオルナメントは其の中に無限の新らしき價値を包藏するものではない。容易に入りて、しかし容易に行止りとなる道である。随つてここに確然たる對象として、この發見につぐに發見を以てする力あらしむるものを提出することが必要となつて來る。

原始民族の裝飾模様を研究した結果は、模様の起源が對象性の上にある事を明かにした。オーストラリヤ人、ミンコピー及び一部分の北極地方民族が、その器具の上に彫刻し或は描付ける文様は、簡単な幾何學的圖形である。そして彼等が是を愛好する事實に基いて、最も原始的な人類が最も簡単に構成せられた美の形式を愛する事が結論される。美が人間に愛せらるる起源を、この簡単な幾何學的圖形に置くことが正當とせられる。しかし彼等のそれを愛好する内容に立入つて考察すれば、これは斯くの如く簡單なることではない。即ち彼等の愛好するものは、そこに示されたままの幾何學的圖形ではない。かへつて幾何學的圖形によつて示された意味にあることが明かにされる。そこに顯れたものは、幾何學的圖形であるが、彼等はそれを幾何學的圖形の故に愛好するのではない。その下にふくむ畫面下の意味の世界の故に愛好するのである。彼等が幾何學的圖形に満足してゐるのはそれを愛するが故ではなくて、表出手段の幼稚なるが故に、此の中に暫く立止るや餘儀なくされて居るのである。随つて彼等は新らしき表出の手段を獲得すれば、直にそれを畫面上の要素として、その要求する畫面下の要素即ち意味を表出するのである。その圖形は固

執さるべきものではない。もし固執されることすれば、畫面上の要素と畫面下の要素との象徴關係が、習慣的に固着した故であつて、決して本質的なものではない。

彼等は全然自由に、幾何學的線條の分離並びに接合に依つて、オルナメントの重要な部分を組成することはない。重要な部分と部分との間の埋めくさとして、或は此の機械的な方法が採用される。しかし重要な部分にはそれはない。そのみならず原始民族にあつては、裝飾の主題を、想像から誘導し來る事は全くない。それを自然の中より採用する。即ち彼等は一切を、自然の源泉より汲み來つたものに外ならない。かくて彼等のオルナメントは、種々なる自然物の寫しである。この點に於て吾等のオルナメントと同一である。ただ彼等の主題は人體及び動物であるのに、吾等のものは主題を植物にまつてゐる。彼等には主題を植物に取つたものはない。これ人體並に之に近きものの中に、先づ美の認めらるる事情に基くものである。動物は人體に近く、植物は人體に遠いといふ事情に基くのである。そして更にこの民族が未だ農業時代に達せず、その經濟的生活の當面の問題が、人類及び動物に向つて開かるるここにも基因してゐる。彼等の愛憎が人間にあるは勿論、あ

るが、彼等の生活を支へ、或は彼等をおびやかすものが、動物にあることの事情に基因してゐる。是等の感情上並に棲息上の事情に基いて、その模様が作らるる故に、それは動物と人間とに關するものに限られて来る。例へばブラジル種族間に於いて、打違ひに對立した點を有する波線は、大きい黒い斑紋を有する巨大なる蛇アナコンダを示し、一箇の三角形は、三つの隅角を有する婦人の小衣類を示す如きものである。故に是等の模様をみゆるのも、彼等にあつては、寫實的の一つの繪畫である。

寫實的な一つの繪畫が何故に裝飾模様と見えるか。それは第一に畫面上の要素が對象と相應する性質の狭小なること、第二にその完結せる主題的要素が數回くりかへさるることである。そして第一の特質は體制的の變容であり、第二の特質は體制的の排列である。故に吾等の有するオルナメントの鑑賞に依つて、これを亦一つのオルナメントとする事もより然るべき事である。その意向に於いて繪畫なるものが、その形體に於いて裝飾模様なることは、全く彼等原始民族の有する表出技術の無邪氣そのものによるものである。

然しこの繪畫がその意向に於いても、存在に於いても共に、裝飾模様となるのは、その意向の退化に依るのである。退化とは方式化を意味してゐる。今之を一つの例によつて見れば、土器の表面に一枚の葉を押付けて、その模寫を作つたとする。しかしこの方法では模寫は不鮮明であるから、之を二つの細き弧線で圍んだ紡錘狀の圖形とする。且つこれを連結し反覆する。そしてこれは木の葉の連続であり或は茂林の風光である。然るに之が何回もその土器の表面に作られてゐる間に、いつかその意向は減退し、その紡錘形も楕圓形に退化して行く。かくてここに圖式的な楕圓の連続かあらはれて来る。しかもいつかこの連続は既に、それが木の葉なりしことを忘れて居る。そして圖形だけが幾何學的に習慣として、反覆し用ひられる。そこには既に「木の葉」の意向がなくて、器具の面を飾る楕圓の連続がある。かくて、ここに純粹なる幾何學的模様が作り出されたのである。これが更に單純にされること、やがて二條の平行線或は平行せる波線、或は二條のヂグザグとなる。ここに於いては全く前の對象に對する意向を喪失して、完全なる抽象的な幾何學的線條となつてゐる。これが意向の退化によつて、幾何學的線様を生ずるこいふ余の意味である。

更に他の例をすれば、之は土器の面にある繩絞や籠の編目紋の如きものの起源である。その初めに於いては土器が堅固であるために、之を繩にて結び或は編籠の中に入れる。之が後には土器が堅固に作られ、それを要しなくなつても、猶紋様として保存される。それは紋様の土器の柔かき間に、繩或は籠が與へられて、そこに出來た形から寫された場合もあらう。或は其の土器の表面に卷いた繩或は包んだ籠の状態の寫された場合も有らう。何れにしてもそれが新らしき土器の表に寫し出されるのは、二つの理由がある。第一はその原形が習慣的の親しみによつて保存され、やがてヴントの目的異様の原理 *Prinzip der Heterogenie der Zwecke* によつて、美しさになつたものである。即ち精神過程の比較的長く複雑に繼續する間に、直接出來た結果は全く異なる他の偶然の作用が顯れて、それが新たな作用を呼起す條件となり、かくて一層複雑な結果が出來るのをいふのである。かくて確實のためにされたこの繩や籠が、今は不要になつても尙習慣的に保存されて、その親しみから、その對象よりの發見が容易にされ、一つの美しさが感ぜられる。これが第一の

理由である。第二の理由は、その當初の實利即ち堅固の感がそのまま保存されることである。吾等は籠にてつむこみや、繩にて縛ることによつて、確さを感じ慣れこむ。随つてこの確なる感を、繩や籠の中から再認する。そしてこの確さは土器の功利をして一層確かにする。また一方に於いては之に魔術的意味が附加される。等しきものは互に相呼應するこの信仰が魔術である。そして繩紋或は籠目紋は繩或は籠と相通じ、その確かさをここに呼出し得るこの信仰が附加される場合も多い。かくてここに生じた確らしさは、功利的のものであつて、固有價值ではない。故に美ではない。しかし器物はも二つの方向を持つてゐる。功利と美とである。功利の増加は、美をして生彩あらしめる。美の増加は、功利をして生彩あらしめる。も器物の形體色彩模様等は、その機能の外部をなすものである。外部は機能の象徴である。この土器が内に物を盛る機能を有し、その機能が永遠に充さるることを外部の形體その他が表現する時、その土器の固有價值は完全する。外形が最もよく機能化することによつて、即ち象徴化することによつて、固有價值を増す。固有價值を増すことは、之をして美しからしむることである。外形その他によつて機能の完全を

信ぜしめ、機能によつて外形の切實を信ぜしめる。この相互の交互的進行によつて、固有價値は増加され、その美は増加される。功利そのものはもごより美ではないが、かくの如くして固有價値の中に其の姿を没するに及んで、即ち固有價値の一側面となることによつて、發見せられて美となる。されば繩紋及び籠目紋はかくの如くして美となる。これが第二の理由である。

以上の如くして生じたる土器の模様は、やがて反覆さるる事によつて、やうやく機械的符號的となり、幾何學的線條となり終るのである。ここでもその反覆によりて麻痺し退化した意向が、幾何學的模様を作つてゐる。

かくて模様は對象性の退化であるから、作り易く、感じ易い。しかもまた同時に直に行き止りとなるものであるから、その中に固有價値の無限の發見を以て、深さミ力ミをたたふるものを求めねばならぬ。而してこれは再び對象性に還ることを要求する。裝飾模様は發見されたままのものであるから、その發見に甘へ、之を規定し指示し發達せしむる力ミ

深さミを缺いてゐる。ここに於いて、一度模様に行つた道を再び元にかへつて、對象性の世界を求めねばならぬ。換言すれば對象の規定性を採用せねばならぬ。

もご對象の規定性は三部より成立つ。それは「遷想」の性質によるものである。例へば吾等は柱や樹木に「立ち」の感を感じる。そしてこの「立ち」の感の基礎は、吾等が重さに對して打勝つて立つて居ることに原因する。吾等は自身の直立によりて感ぜらるるものを、柱の中に感ずる。これが「立ち」である。吾等の中に感ぜられたものが、そのまま柱や樹木の中に感ぜられたのである。故にこの遷想は柱及び樹木に屬するに共に吾等に屬する。故にこの感は柱及び樹木の性質ミ、吾等の性質ミの兩者に契點を持つ。即ち第一に吾等は直立の經驗を持たねばならぬ。第二に柱及び樹木はその直立の感を投入せらるるに足るだけの、形質を持たねばならぬ。第三に更にその柱及び樹木が吾人に對してその感を「遷想」する様に強要せねばならぬ。第一を缺けば直立の感は成立たない。第二を缺けばその直立の感は一回性となる。即ちその形質がこの遷感に不適當なり感ずるに共に、先の「遷想」を錯覺或は幻覺なりして、之を否定するに共に、再びかかる錯誤の起り來るべき

その「遷想」を拒否し消滅せしめる。更に第三を缺けばその対象は緊張力を有せず、且つ長き觀照に耐へない。その対象は吾人の「遷想」に壓倒せられて、たじろがざるを得ないからである。もしその対象にしてこの「遷想」に十分である時は、その「遷想」を頻に繼續的に刺戟する。即ち柱及び樹木に遷想せられた感は、それが再び吾人に歸つて來て、その歸つて來たものは、更に重ねて、その対象に投入される。対象に投入せられた感は、それが吾人に屬するこゝを感じしめず、そのままそれが対象そのものの性情であるこゝ感ぜられる。その対象の中で、対象そのものの性情が感ぜられたのであるこゝ信ぜられる。かく信ぜられるこゝ共にその感はまだ対象に投入せられる。投入せられたものはまた遷つて來る。この「遷想」の往復によつて対象性は、漸次に著しくなる。即ち対象は漸次に吾人の上に壓倒して來る。換言すれば第一と第二の要素の複合が一層力強くあらはれ、且つ第二の要素が其の身を露出して、再び觀照に向つて迫つて來る。これが対象の規定性である。

対象は觀照に對して常に一つの規定を持つてゐる。然るに藝術は之に比べて、更に一層

高い規定性を持つてゐる。之がその藝術の「迫力」である。これは対象にあつては、その固有價值によつて、作品にあつては作者のなせる「發見」によつてである。この發見は作者に迫つて來る迫力を、自己原因として感ずるのである。即ちそれが反省によつて自己の努力によるものとして感ずるのである。その対象性を規定して感ずるこゝ、發見として感ずるこゝの差は、第三の要素を強く感ずるか、それとも第一の要素を強く感ずるかによるのである。それはまた他方に、その觀照が鑑賞であるか、創作であるかに關する。鑑賞の場合にあつては、自分は受身であるから、それは作品の性質として感ぜられる。しかるにそれが創作の場合にあつては、自分が發動であるから、それは自己の活動の結果として感ぜられる。故に規定と發見とは、その基礎を對象の理由に置くか、自己の理由に置くかの差となるのである。

而してこの發見を他面より見れば、即ち否定である。發見か否定なる所以は、對象の性情中に、自ら價值の高下を判定し、最も本質的なりと信ぜらるるものを取出し、他のもの一切を否定するのである。故に發見につぐに發見を以てするこゝは、否定につぐに否定を

る。規定の深さは、吾等の感受の形に於いては、迫力の深さである。而してこの深さ——發見性の深さは、對象性の深さであるから、對象性の深さによる規定即否定によつて、ここに畫面は忍耐によつて、理性の光の照す所にも尙成立し得る具體の價値を得るのである、かくの如くして裝飾模様の安易の世界は、更に對象性の耐忍と深沈との世界に向つて進むに到るのである。

對象性を用ふることは對象の規定を用ひ、併せて自己の規定を具體的に活き働かしむるためであるから、そこには拘束の堆積がある。この堆積の中に耐へて、東縛の中で働くことによつて、一層廣く且つ深き働き、即ち發見の可能が得られるのである。もし是を厭はば再びオルナメントの世界に歸るの外はない。それはその様式化の中に於いて、發見を狭く制限するものである。故に吾等は繪畫の世界に在らんが爲には、史實を描く時は史學に従ふべく、植物を描く時は植物學に従ふべきである。

しかしその従ふことの意味には自ら、二つの許容の範圍がある。第一は考察によればその

誤謬なる事が信ぜられるが直観によりては許容せらるる範圍、第二は穿鑿に依りて始めて知らるる如き専門的知識の缺乏による誤謬の範圍である。例へば第一の場合のものとして

行く春や鳥は鳴き魚の目は涙 芭蕉

しづかさや岩にしみ入る蟬の聲 同

の如きは、魚眼の涙といひ、蟬聲の岩にしみ入る言ひ、何れもその誤謬なることを信じて、しかも吾等の直観に於いては之を許容してゐる。この時動物學或は物理學と矛盾するところを、直観は恐れない。作者の純粹經驗の世界の眞實が、やがて藝術の眞實である。自然科学の世界は、この場合之と對立する別の世界である。直観の態度と考究の態度とは互に相侵すべからざる二つの態度である。日西山に落ちたりといふ態度と、地球廻轉せりといふ態度とは、互に自立せる態度である。そして共に正しい。この關係に於いては、考究によりて誤謬なるを知るところは、直観によりて正當とするところを害しない。故にこの範圍の誤謬は、誤謬と見えても、誤謬と見るは既に他の態度よりするものであつて、態度の

混亂である。随つて誤謬を認めざるも誤謬ではない。これ許容さるべき第一の範圍である。然るに聖德太子が飛行機に乗り給ふが如きは直觀の世界に屬するものではない。即ち態度の差ではない。直觀の更に分化せる範圍に屬してゐる。故にそれは今や直觀の世界に入つてゐる。されば之は切實を以て直に眞とする直觀の世界の法則によることは出来ない。事實の世界であるから、之はやがて眞偽判定の世界に屬する。そしてそれは直に偽である。藝術は偽であつてはならない。故にこれは既に第一の許容の範圍より脱する。

されば、今聖德太子を描いて、御物傳阿佐太子筆「聖德太子御影」の服裝を以てした場合を考へよ。この服裝は黒川眞頼氏考證では、實は孝德天皇より持統天皇までの間のものである。その持ちたまへる笏は孝德天皇の新制に始りしものであり、その衣の朱色は文武天皇の世に皇族の服色を定められ、文武天皇の世に到りて深紫を改められたものである。またその冠は漆紗冠であつて、紗に漆を施したもので、これも亦文武天皇より文武天皇の間のものだといふ事である。これには他に異論もあるが、もし果してそれとすればこの御影は百濟の阿佐太子が來朝して寫したる眞影だといふことは成立しない。そして文武天皇

以後のものといふことが決定される。しかしこの御影は如何にも高古であつて、太子の御風望もよく想像される。千三百年後の今日にあつて衣冠の制の多少の變化の如きは直觀の世界を亂すには足りない。故に我等は太子御影を描くにあたつて、この御影によることを憂へしめない。かくの如き異同は故實學者の研究を待ちて初めて可能であつて、直觀の世界を擾亂せしむる如きものではない。故に之を畫面の誤謬とせず、第二に許容せらるべき範圍とする。かかる穿鑿を俟ちて初めて可能なる如き知識は生物學、生理學、故實學その他の専門學の範圍に委ねて安心すべきである。もし吾等がかかる誤をしたりせば、それは吾等が生物學者或は故實學者に非ずといふ證明を得しまでであつて、藝術家に非ずこの證明はならない。藝術の範圍に於いては、その考究よりも更に必要なことがある。それこそ藝術家たりや否やの問題を決定すべき重大なるものとして存する。例へば花を描きて雄蕊の數の誤差は意へしめない。しかしその雄蕊がその花の雄蕊としての性格を有せざるを憂へるのである。畫面の對象性は、科學の考究を満足せしむる如き條件ではなくて、直觀の中にあはれ來る生彩である。畫家は學者に非ざるが故に、穿鑿によらざれば

明かにしがたき細部を恐るるを要しない。源善家を描きて、傳惟久筆「後三年軍記畫卷」により、蒙古襲來を描きて傳長隆筆「蒙古襲來畫卷」により、しかも故實家に指摘せらるる如き誤謬をなすも、敢て意をすべきでない。物語本に題材をとりて、物語本の侵せる史的誤謬を傳へたりとするも、意をすべきでないと同様である。しかし誤謬は依然として誤謬である。誤謬なきの勝るこゝ萬萬である。故實に精しければ、精しき程尊い。故に「歷代名畫記」は「古今のものを詳辯し、士風の宜しきを商較し、事を指し形を繪くときは時代を驗すべし。その或は南朝に生長して、北朝の人物を見ず。……江東に遊處して京洛の盛なるを知らざる、此則ち繪畫の病に非ざるなり。」といひ、「圖畫見聞誌」はかゝる缺あるは「名蹤たる害をせず雖も、亦丹青の病なり。」といつてゐる。しかし藝術家としてはただ故實に精しいだけでは、無價値である。この故實に精しい價値は先づ藝術家であつて後に生ずる價値である。

然らば寫生とは何か。この意味を明かにするためには、感ずるものの基礎を明かにせね

ばならぬ。

吾等がよく晴れて暖かな日に、苦痛の有機感覺が起らぬ平穩な状態で、靜かに丘の上に居る。この時自分の意識は澄みつつ恍惚として居る。意識には殆ど何も登つて來ない。意識は要するに缺乏の感であるからである。即ち缺乏なき所に意識はないからである。丘も野も路も空も木も草も、意識の事實になつて居ない。自分の中に感ぜらるるものは、ただ一つの持續に過ぎない。この持續は澄んでゐる。しかも反省の事實はならない。澄みつつそのまま恍惚たる状態である。けれどもこの状態は長く續かぬ。意識の中ではその本具の分化成長の力が、直に芽を出すからである。この芽はその過去におけるあらゆる經驗を現在に集中する意識の性質によつて、過去のあらゆる經驗を背景として、現在の意識を成長せしめんとする。しかもその經驗は、何等理路によるこゝなくして、自己の性情を性情のままに發展して行く。この經驗の状態は、最も純粹に經驗せらるる状態であるから純粹經驗と呼ばれる。しかもそれが内省に於いては、最も純粹に持續し發展するが故に、純粹持續とも呼ばれる。それが理路に依らずして、自然の性情によるが故に、論理上の眞

偽の判斷は、全く別の系統の中にある。且つ意識の事實そのままであつて、觀念の從屬關係を作り出さぬ故に、之は道德上の善惡の判斷も、全く別の系統中にある。しかも經驗があつて然る後に、個人があるのであるから、この最も純粹なる經驗は、經驗中の最も基礎なるもの、即ち人間の最も基礎なるものである。かくて感ずるものの基礎であり、その波はあらゆる人間の性情の生成の基礎をなすものである。藝術は最も純粹なる對象の經驗である。故に藝術はあらゆる文化の中で、最も直接にこの純粹經驗に立つものである。而して對象に對するこの純粹經驗の態度を寫生といふのである。この純粹經驗の中にあつては、對象をそのままに模寫する自然の再現、或は對象の感情をそのままに把持する自然の印象、或は對象を全く自己の主觀によつて解釋する自然の解釋の如き、この三様の態度は區別されない。この自然の再現、印象、解釋なる三様の態度は、藝術家の自然に對する態度の主要なるものさされてゐるけれども、その純粹經驗の境地の中にあつては、かかる區別は全然不可能でもあり、且つその性情混合はない。寫生における對自然の關係は、誠に明瞭單一である。即ち純粹經驗に直接する事に外ならないのである。寫生はこの純粹經

驗に直接しながら、それが自然に生長するのに身をまかせて行くのである。經驗が深められ、誠にされるは此の事である。かくてその發展の頂上に於いて、その經驗は、渾然として具體的なる個性の特色の下にあつて客觀化するのである。この經驗が客觀化するこゝに即ち對象化するこゝは、對象の再現、印象、解釋の三様の何れか一つでなくて、しかも同時にその何れでもあり得るのである。

東洋に於いては古くより、一切の差別を放棄した、純粹無雜の態度の中に、藝術の心境を置いて居る。この心境は、虚偽も銜氣もない心の誠さを示してゐる。この中に於いてなされる經驗は、即ち純粹經驗及びその發展に外ならぬのである。無我は我が我を以て抽象的に感ぜられぬ、意識の渾一状態に外ならぬ。無我の状態を以て、自然の色相を排するものとするのは、藝術の本質を見誤つてゐる。自然の色相を排して、何處に藝術の具體的なる經驗があり得るか。

而してこの純粹經驗の境地は、それが純粹無雜なるが故に、清淨、靜寂、純一である。

東洋畫の中心思想たる氣韻の特質は、この清き静けさに外ならない。随つて氣韻は純粹經驗の心境である。換言すれば寫生によつて、開かれた清淨にして靜寂なる統一に外ならない。純粹經驗をその持續即ち形式よりみれば、氣韻であり、その對象關係、即ち内容よりみれば寫生である。その描かれたる素材にはもごより單純なるものも、複雑なるものもある。且つまたその手法の上にも、單純なるものも複雑なるものがある。その單純なるものも貧しからず、複雑なるものも騒がしからずして、淨く靜かに統一されて感ぜらるるものは、即ち氣韻である。故に氣韻は計畫される目標ではなくて、即ち意志の目的ではなくて、自然に成就せらるるものである。清淨と靜寂と統一とある所に、その存在の故に立ちのほる香氣である。氣韻は繪畫の目的とさるるものではなくて、寫生の完成を證する香氣である。

寫生といふ用語は、普通にその畫面Aが、對象Bに相應する形である時に、用ひられる。即ちA=B或は更に適切にはA≡Bなる時に用ひられる。しかしまたその近似さへも繪畫の用ふる材料と畫面の耐え得る大きさの制限に依つて、甚だしく局限される。故に

その近似價も、成績としてではなくて、意向として存するのである。次に $A=B$ 或は $A \equiv B$ を吟味の上に置かず、受容の上に置けば、その成績は印象の上に置かれる。印象とは、吟味の價でなくて、受容の價である。しかもその受容に於いて、作者は對象に對してそれを最も價値ある對應の仕方と考へてゐるから、この對應の價も意向に存してゐて、成績には存してゐない。更に第三者の場合たるAがBを寫すことに力を注がずに、AがBの解釋なること、即ちAがBの性質を發揚する様に積極的になつて居る場合が出てくる。第一の場合には、AはBに對して比較的消極的であつた。第二の場合には、AはBに對して比較的平衡の態度であつた。この第三の場合に到つて、その關係がはじめて積極的になつてくる。しかしこの場合に於いても、作者がAはBの價値を最もよく傳へてゐるこの信念を、持つてゐる點については、前と同様である。AがBに對應する價が、この場合にも亦意向の中に存するのである。故に三つの場合の何れをこつても、AB對應の價が意向の中に存し、成績の中に存しないことは同一である。しかもその何れも共に、純粹經驗の中に於いてなされることはもごより同一である。故にこの再現と印象と解釋との三者の區別さ

るべきは、僅かにその色合に過ぎない。作品Aを細かに吟味すれば、Aの中には、三者中の何れかその一つを中心として、他の二つがその周縁に存在して居る事を發見する。例へば池大雅の畫面は、第三の性質に勝つてゐるゝされる。しかし大雅の解釋は、再現と印象とを經て來た道を明示してゐる。圓山應舉の畫面は、第一の性質に勝つてゐるゝされる。しかし應舉の再現は、彼の印象並に彼の解釋の上に立つてゐる。ただその中再現の要素が最も強く示されて居る迄である。純粹經驗の發展の順序は、對象Bはその意識に一つの模寫の形であらわれ、更に印象の形に變へられ、印象は更に經驗者の態度の中に見守られてその態度によつて系統立てられる。これが解釋である。随つてこの三者は純粹經驗の中に於いて、互に連續して、互に不可分な、寧ろ差別を不當とする一聯の持續として發展して來たものである。是等の全系統が寫生である。その三者中何れが中心として現はれるも寫生なるに於いては變りはない。ただそこに味の異なるものがあるのは當然である。

もしAが嚴密にBであつて、それ以外に何者でもなかつたならば、Aは寫眞の成績その

者に外ならない。そしてそこには構圖はない。構圖は對象Bに對する作者の態度である。純粹經驗がその發展を行きつめた時に達するものは、この對象に對する自己の系統の存在であつて、その存在は換言すればBの價値を最もよく發達せしめた信心ぜらるるものである。故に寫生の意味にして前述の如くであつたならば、寫生はその頂點に於いて構圖を作るのである。しかしこの構圖は、決して方式化されたものであつてはならぬ。方式は知識であつて、純粹經驗ではない。それ故に、その構圖は直感されたものでなくてはならぬ。雪舟の畫面A中にある素材の個性、即ち岩、波の畫等はいづれも $a, a', a'', \dots = b, b', b'', \dots$ の形ではない。またその全系統も $\Delta \parallel \square$ ではない。しかしその畫をして寫生だと認めさせるものは、その直感の故である。直感とは純粹經驗の謂である。嚴密に $\Delta \parallel \square$ たらしめる事は不可能である。若し我等の意識を一つの鏡だとしても、その鏡面はそれぞれ特異の曲率を有してゐる。鏡面の像AはBの如何なる程度にか變更されたものである。感は、この曲率による變更に相當するものである。即ち經驗されたるAの持つものである。

寫生の意味は、 $A=B$ であるのに、Aが變更されることを許容して、竟にその對應を意

向の中に留めて、 $A=B$ をも尙寫生の中に許すは不都合ではないか。しかし $A=B$ が寫生の原始の形であつて、またそれが作者の最後迄の意向であり、 $A=B$ は意向の差でなくて形式の差であるから、是等の一切を寫生として認めることは、漸く深められて行く純粹經驗の道を指示し得るからである。それが直感されたものであり、その感情が清く靜かなれば、深められたものであり、それは寫生されたる作品なることを直指するものである。随つて大雅、華山、宗達、雪舟、覺猷等の畫は寫生であつて、探幽、應舉、吳春、抱一、芳崖、北齋等の如き畫は何れも寫生ではないか、或は寫生の缺乏したものである。

今假に秋草の寫生の場合について、寫生の心理的過程を考察すれば、ほほ次の四つの過程が考へられる。

第一は秋草に就いての感覺である。

第二は秋草の感覺の中に、漸く明かになり來る私の感である。即ち秋草の中に我を感じるのである。秋草の中に我を感じることは、秋草の姿の中に、我を滲透せしむる事である。

即ち秋草の中に、我を生長せしむる事である。この場合の我は「我」その者とも異り、また秋草そのものとも異り、一層具體的にして新鮮なるものである。この場合に感ぜらるる秋草は、以前の秋草と異り、また我とも異り、一層普遍的にして新鮮なるものである。我に感ぜらるる秋草、秋草に感ぜらるる我である。これ即ち秋草の藝術表象である。換言すれば、この表象は秋草の現實より豊富であり、柔軟であり、且つ永續的である。またこの表象は秋草の Halluzination 或は Illusion よりは堅實であり、沈着であり、實質的である。かかる表象を作る事が、藝術の第一寫生である。そしてこの表象は藝術の鑑賞に對しても藝術の製作に對しても、常に必ずその根柢をなす點から見て、藝術の基礎をなすものなる事を知り得る。この表象なき人は作品に對しても、その鑑賞は不可能であるし、また如何に描寫の技巧に勝れて居ても、作品を製作する事は不可能である。この表象なしには意向は生きないからである。力みならないからである。故にこの第一寫生は力みしての寫生である。觀照の寫生であつて、技術の寫生ではない。製作上の寫生は之だけではまだ完成しない。製作には更に力みして意向をこしての外に、方法があるからである。觀照の寫生

は、力ミして意向ミして、即ち倫理ミしての藝術である。

この寫生の場合に於いて、その表象の内容が、自然の模寫そのものでない事に注意するを要する。第一寫生に依つて捉へたものは、自然の形體に於いても、存在の意義に於いても最も原始的なものである。顧愷之は、この點に注目して、寫生に於ける骨法を重視してゐる。彼は「魏晉勝流畫讚」に於いて「繪畫に於ける對象性の肝要を説きて、對象性の中核即ち神氣の問題に入つてゐる。

一、若し長短剛軟、深淺廣狹・點睛の節ミ、上下大小、醜薄に、一毫一失あれば、則ち神氣之れミ俱に變ず。

二、凡そ生人手揖眼視あるなく、而も前に所對なければ、形を以て神を寫すも、而も其の實對空しく、莖生の用乖き、傳神の趨失はる。其實對空しければ、即ち入に失ひ、對して正しからざれば、即ち少しく失ふ。察せざるべからざるなり。一像の明昧は悟對の通神に若かざるなり。



しかしその骨法は、基本的形體竝に基本的情意であつて、神氣の内容をなすものである。この骨法は東洋畫が一草一木を描きつつ、しかもそれがあらゆる宇宙の存在に共通せる普遍的永恒的なる形體並びに情意を代表的且つ具體的に描き得る所以である。後世東洋畫には相反對せる各種の系統を生じてゐるが、其等が共に一致した點は、骨法を重じて、神氣に逼るの一點である。

寫生の骨法に於いて、その形體と情感とは最も簡素にせらるるが故に、それは既に正確に細部まで對象と共通せるものではない。對象の形質と情感とは價值的に採擇せられ、細部は價值の高下に於いて置換される。かくてここには自然の形體と情感とに比して著しい省略の姿が認められる。省略が機械的に行はれると形質にも情感にも、多くの空隙を生ずる。しかるにこれが精神的特質を以て、即ち價值の高下に依つてなされた場合には、省略は直ちに補充せられる。優秀なる畫面の特色は、畫面に於けるあらゆる形體が、互に擴入せんとする衝動に生きてゐる點にある。一點に空隙が生ずれば、直に左右から是を補充する。氣體が與へられた一定の空間に、直に擴散せんとする衝動を有するに同一である。ただこ

の場合、氣體の擴散は稀薄であるが、畫面の擴大は生長である。故に畫面をますます擴充せしめ、ますます生氣あらしめんためには、畫面をますます省略して、その擴大を容易且つ自由ならしむるを要する。

何故に畫面が省略されるれば、畫面は生氣を保つか。之は意識の特質から生ずる。意識は常に過去の經驗を保存し、保存せらるる經驗は常に機會ある毎に、自ら意識に發動せんとする衝動を有してゐる。しかるに意識の統一力は之を制限し、その制限されしもの、發動の衝動を、背景の力に没してゐる。この意識の特質から來てゐるのである。對象の諸形質諸感情は、この第一寫生たる觀照に依つて、中の僅少のもののみが保存せられ、他の大部分は、記憶の如くに背景に没してゐる。しかしその背景は、常にあらはれたる僅少のものを背後より聲援する。力にして存する畫面の緊張が、描かれたるものよりも、描かれざるものによりて生ずるはこの理である。かく没して働く力を作ることには、即ち觀照寫生に於ける省略である。省略は之を表象成立の方面より言へば、即ち鍛鍊である。この省略によ

つて、畫面は二つの特質を得る。即ち一は背景の深さ、一は畫面の集中である。

この深さと集中とは、そのまま骨法の要素である。最簡なる畫面は、この深さと集中に依つて、最も純潔なる。物に於いては消去は即ち消失である。然るに心に於いては、消去は決して消失ではない。イブセンの言へるが如く、「失はれたるもののみが誠の所有である。かく多く失ふことが、多く所有することになる。犠牲の精神的價值は即ち此處にある。骨法は犠牲によつて活くる道である。畫面より漸く沈み行きて、内に於いて擴大する事、即ち畫面の内面性は此處に生ずる。」

以上の特質は寫生に依つて生ずる特質である。寫生はその意向に於いて、對象に全然盲従するも、その成果たる表象は對象と異なる性質を得てくる。その態度は科學的であるがその成果は非科學的である。故に寫生は科學的の態度に於いて、非科學的の成果に到達するものである。

第三の寫生の進行過程は、第一次寫生が、第二次寫生に移行して作品化されることであ

る。是は方法的であつて、寫生の中心部ではない。意識の表現的なる一性質より來る自然の經路である。即ち秋草の藝術表象を、現實の秋草に照し合せつつ、作品の形に移行し固定せしむるのである。普通に寫生を稱せらるるものは、この第二次寫生を指してゐる。しかし是は製作としての、技巧としての寫生である。色が選ばれ、線が選ばれ、比較が定位される。しかしこの點にのみ注意する寫生論は、これに先行する表象を輕じやすい。寫生本部的たる表象を輕じて、感覺の形のまゝに寫す事であるを考へやすい。しかし是は秋草の模寫であつて、寫生ではない。觀照されたる秋草を、更に現實の秋草に依つて確實にするのである。随つてこの寫生は修正及び定着の寫生である。故にこの寫生は、內的に寫生された表象があつて、後はじめて意義を有し、是なくてはその効果は、寫生が吾等に寄與するよりも、更に不完全あり、薄弱である。その觀照を缺けば、藝術は全く動機を力きを缺くものである。ここに藝術はその立つべき基礎を失ふのである。

故に藝術作品上の各種の差違は、その意向と技巧との差違に歸着せしめ得る。例へば自

然主義は、有り或は感じたる現實の秋草を、技巧的にも重じたものである。浪漫主義は望ましき或は有り得べき秋草を、技巧的にも意向的にも重じたものである。古典主義は現實の秋草を、技巧的にも意向的にも、同時に望ましき秋草とせるものである。故に古典主義は藝術上の寫生として、最も完全と公認を得てゐる。

以上の如く三段の進行の後に、作品の中に秋草は我を挾んで、二重の表れ方をする。

a 秋草の現實を通じて秋草のあらはるる事。

b 秋草の現實を通じて、我の暗示せらるる事。

c 暗示せられたる吾を通じて、秋草のあらはるる事。

ここに藝術が自然の模寫よりも深くして豊かに、學術よりも細くして鮮かなる特質がある。そしてこの特質は、宗教特に原始宗教の特質と相通するところを不してゐる。

a は藝術的對象の特殊化を示し、

b は藝術的對象の普遍化を示し、

c は藝術的對象の藝術的完成を示す。

故に藝術はその體驗を固定を通じて作品化せられる。即ち作品は寫生に依つてのみ完成せらるる事を示すものである。

何故に人が前述の如き藝術的表象を作るかといふ問題に、解答を與へるのは困難であるが、極めて輪廓的にいへば、一個の生命が、他の生命或は物質中に滲透して、自己を増進生長せしむる衝動による言ひ得る。そして之は可成り廣汎なる事實として存在する。生命がその環境の影響を受くることの汎くして深き事が是である。例へば動物の色彩模様形態動作が周圍に類似する事、即ち保護色及び擬態は、動物學者の言ふが如く、環境の中に自己を巧に埋没させて、危害より逃れんとする計劃の故ではなくて、環境を藝術的に表象した事である。即ち第一次的寫生の進行が、いつか身體の上に第二次寫生の Production を形成し、その形成が遺傳的に固定したこゝ、即ち作品化された結果であるを想像せられる。故に擬態或は、保護色は其動物の功利を意味せずして、藝術を意味するのである。此

寫生的進行の結果が、ただ偶然且幸福に、其動物自體の生存に便利になつたのである。その幸福は全く偶然である。之を反對に鮮明なる色彩或は模様も亦動物の藝術的要求によるものである。之は保護色或は擬態よりも更に Romantic なる藝術的衝動に原因してゐる。自然科学者は兎もするに、その後果を直に意味に着歸せしめんとする。その習癖からして、避害に便なるの事實を見て、之を直にしかせんを欲したる願望に歸着せしめんとする。この願望を動機として、この結果を得たを思惟するの正しくない。功利は常に偶然である。蝶の美しい羽は、子供が想像する様に、彼等の藝術である。蛙或は Chameleon が周圍の色に依つて常に體の色を變へるのも、彼等の功利的動機でなくて、寫生的動機である。

藝術の目的は形象に即して、その發展によつて、意味の世界を與へるこゝである。作品にあつては形象の世界は、畫面上の世界であり、意味の世界は畫面下の世界である。形象を意味は、象徴關係である。即ち形象の世界は、意味の世界の象徴である。吾等に見らるる畫面上の要素の直接なる發展の中に、畫面下の要素は熟するのである。かくて畫面上

の要素は、畫面下の要素となりきれないのである。而して意味は形象中に發展せられ、醇熟したる世界である。その意味が畫面の中に生々として經驗せられてゐる限、積極的な人生を吾等に與へて居るのである。形象の中にある意味、即ち積極的な人生を與ふることが藝術の目的である。積極的な人生は今や全く形式になり切つてゐる。故に藝術品の價値は内容できめられるといつてもまた形式できめられるといつても同一である。この意味で宗教上の象徴は、符號的であつて、藝術的ではない。儀軌の如きは造像上の約束の一つである。例へば地藏菩薩像中、最も世に流布してゐる立像形式は、常貴院心覺阿闍梨の「地藏道場觀」に見ゆるものである。

出家菩薩の形相を示し、解脱幢相の衲衣を着け、右手に淨菩提心の寶珠を執り、左手に六度圓滿の錫杖を持つ。

こいふものは是である。その衲衣、寶珠、錫杖の如き何れも、地藏菩薩内面の世界の象徴としてののみ、意味あるものである。故に地藏菩薩の形相は必ずしも之に限らるべきではない。若し之に限られしならば、その形相は徒らに、符號に墮するものである。「地藏菩薩本願功

徳經「地藏十輪經」によれば、切利天にありて釋迦如來の附屬をうけ、毎日晨朝恒沙の禪定に入り、二佛の中間無佛世界に於いて、六道の衆生を教化する大悲の菩薩である。そして地藏の名の起源は、安忍不動なるこゝ大地の如く、靜慮深密なるこゝ秘藏の如くであるからである。随つて造像には、その性情の直觀せらるべき形相を貴しとするのである。「大日經」具緣品には、

其座極めて巧麗にして、身胎胎に處し、雜寶莊嚴の地、綺錯互に相間し、四寶を蓮華
 となす。聖者の安住する所なり。

こいひ、疏卷五は之を精述して、

種種間飾せる雜寶莊嚴の地上に於いて、金、銀、頗脂、水精の四寶を以て蓮華座となし、亦巧麗を窮極せしむ。その菩薩華座の上にあつて、光焰その身を周遍し、胎藏に在るが如し。故に胎胎に處すこいふなり。この聖者寶王心地中の性起功德無邊の寶藏を主持するが故に、その幪識は一切の珠奇雜寶を以て、綺錯莊嚴せるなり。

こ言つてゐる。之を更に細に入り、微に入つて規定するが如きは、末技である。錫杖を持

たねば地藏菩薩でないといふ如きことは有り得ない。地藏菩薩の約束をしらぬ場合の直觀にあらはるる形は、杖を持つものは「杖突き佛」であつて、必ずしも地藏菩薩でない。されば法隆寺金堂の百濟觀音を、左手に寶瓶を持つが故に、之を「酒買ひ觀音」と呼ぶが如きは、無邪氣にして、しかもあたたかき直觀である。形象が直觀によつて意味となり得るもののみが、藝術上の形象であり、象徴である。何等の豫備知識並びに何等の説明をも俟たずして、直下の形象の中に促へらるる人生でなくてはならぬ。符號によつて指示せらるるものは、象徴の世界ではない。象徴ならざる世界は藝術の世界ではない。工業或は學術の世界である。藝術は符號によらずして、眼前の經驗に即して、その作者の特殊の生活、即ち意味を發展せしむるのである。故に鑑賞者は、この特殊に即して、更に自己の發見相即の生活を創始するものである。かくて創作は第一次的創始、鑑賞は第二次的創始である。而して鑑賞者がその創始の生活を、自然其他の對象とした場合、作品を對象とした場合には自ら差異がある。自然物にあつては創始の内容に對する規定性小なるに、作品にあつては規定性が大である。のみならず自然物におけるよりは作品における規定性は、

純粹適確である。即ち作品は自然物におけるよりも迫力の高ささ深ささみに於いて勝つてゐる。そしてこのことは、作者が自然物の中に高め深めたる内生活の成績に負ふのである。

詩人の詠物、畫家の寫生は同一機軸なり。形似はやや易く、傳神は甚だ難し。孤山處士が梅を詠する諸作の如し。字句毎に、盡く玉蕊珠花の傳神なる。時史は菊を采るものを陶靖節を爲し、蓮に對するものを周濂溪を爲し、酔ひて瓮によるものを李謫仙を爲し、笠して履をつくる者を蘇玉局を爲す。これ它物を借りて其の人を證するにて、或は菊、若くは蓮、若くは瓮履の類を除くときは、則ち誰なるかを知らざるなり。故に宋人寫生を論じて曰く、その形を寫生するは、必ずその神を傳へ、其神を傳ふるは必ずその心を寫す。否らざれば則ち君子小人、貌同じく心異に、貴賤忠惡、爰に自りてか別たん。形は似たりも雖も何の益がある。故に曰く、心を寫すこと難し。 (田能村竹田、山中人饒舌)

次にかかる規定の中に働くことが何故に不自由と束縛を感じしめぬか。我等は作品に於いてよりも、自然に於いてより多く自由と創始を感じすべきではないかこの疑問が生ずべ

きである。しかしこの答は簡明である。對象の中に働くより外に自己の働くべき道はない。對象中に没入するこの深さ高さに伴つて、その働は益高く深い。

神をなす所以の故は、即ち又形を離れず。耳目口鼻、是形の大要なり。骨格の起伏高下、皴紋の多寡隠現に至りて、一一謬らざれば、即ち形を得て神自ら來る。(芥舟學畫編) 而して對象性はその働の完結である。故に對象性の中に深く没入するこのは、對象の中に没入するよりも純粹にして深き故に、より高く深きを得るのである。かくてその活動は自由にして束縛を脱するのである。作品の規定性が、かへつてその活動を指示し、補導し深めて行くのである。吾等は作品に接することにによりて、即ち對象性の規定によつて、日常生活の間にあつては、感受し得ざる深められたる生活を享受し得るのである。これ藝術品によりて吾人の生活の生長し得る所以である。而して自由の感は生活の生長の感に外ならないから、生長ある所に自由の感ある所以である。

更に創作乃至鑑賞の自由なる感を有する他の理由がある。これは對象或は對象性の中に全き自己没入をなすことによりて得らるる忘我である。エクススタシイ 對象或は對象性の世界に没入する

こは、對象の規定或は對象性の規定以外の他の何等の關係にも交る事なく、全く分離して立つことを意味する。即ちその他のあらゆる一切のもののこの分離によつて、専心になることを意味する。そしてこの純一によつて、對象性は益明かになり、その創作の活動は、益深められ高められる。即ち忘我によつて創作し、第一次並に第二次の創作作用は、障害なく進まんこする所まで、着着こ進み得るのである。ここに自由の内感を得る所以がある。

手に筆硯に親む餘、時あつて遊戯三昧し、歲月遙永、頗る幽微を探る。妙悟は多言に在らず。善學は規矩に従ふ。(王維、山水訣)

藝術の意義は必然的、決定力な勢力の中に、能ふかぎり豊富なる不決定を挿入するにある。そしてその挿入のためには、專一に對象の中に没入する外はない。此没入は一方にあつては、それが生活を自由ならしめ、他方にはその發見を深め高めて、歩歩に作者の個性即ち意味を發展せしむる。而して作品の香氣は、この挿入せる不決定の全體である。發見はこの不決定の創始である。この故に一般の形象が、特殊の意味を創造するのである。

しかしもし視點を變へて、その創造せられたる意味に着眼すれば、その意味は主觀的なる故に一般的であり、その形象は個個的存在である。故に、藝術は一般を特殊化するものである。換言すれば特殊なる對象に没頭して、普遍的なる意味の世界を醇熟せしむるのである。この普遍的なる意味の世界が即ち形象の象徴であつて、畫面にあらはれたる對象性の完成を示すものである。故に繪畫の對象性は、畫面の形象にはじまつて、畫面の意味を完成する一つの發達である。これを作者の勞作にみれば創作であり、その心象にみれば發見である。かくて對象性は對象の中にひそむことによつてはじめて得らるる發見の開展によりて、畫面の上下に表示せる一系統の完成をなすのである。而してかかる完成は、實にこれ寫生のみがよくしうる所のものである。

書法の關紐の透りて畫中に入る者は、唯栲亭先生作る所の竹のみ然りきな。余喜晴一枝を藏す。用筆圓熟、墨澁蒼潤、枝を分ち葉を布くこと、昆吾刀にて玉を鐫るが如し。自ら題していふ。詞人毎に稱す、雲は絮に似、雨は絲に似たり。雲堂に絮なら

んや。雨豈絲ならんや。見るべし物の相似たる者、皆その眞に非ざるを。余がこの竹を畫く。以て蘆を爲せば即ち蘆に非ず、以て柳を爲せば即ち柳に非ず。果して似ざるを以て眞となすときは、則ち我乃ち其の眞を得たり。試に窓前の竹に問ふに、竹答ふる能はず。もし竹をして道はしめば、汝が畫乍麼ぞ吾に似ん。我將に此を以て之に答へん。其の言超超たり。畫竹の三昧を謂ふべし。倪迂云ふ、他人視て以て麻を爲し蘆となすとも、僕も亦強辯して竹を爲す能はず。先生蓋しその意を視ん。するに似たり。(田能村竹田、山中人饒舌)

第五章 傳統

雪舟は繪畫に就いての注意を人に書き與へて次の如く言つてゐる。

山水の趣は、木立物古り、遙かに幽微なるがよく候。筆がるに馬遠夏珪なごの筆の跡をもここして、御學び候が第一の御稽古にて候。唯別物に似るを畫させずこ、古人も申し置かれ候へども、皆目前の景色、畫の師にて候。

この雪舟の注意は、二つの要點なるのであつて、其の一は古に學ぶここ、其の二は自然に學ぶここである。即ち畫の師は先進者こ自然の二つである。山水畫の趣は幽微なるがよく、幽微なる山水畫をかくためには、第一は馬遠や夏珪の如き先進に學ばなくてはならぬ。これが何よりの稽古である。また繪畫は形似を主にするものではないこ古人も言つてゐるが、しかし目前の景色が皆、山水畫の師すべきものであるこ言ふのが、雪舟の意見である。この文書は誰に與へたものか不幸にしてその宛名が記されてないが、彼がその

畫の弟子に與へたものである事は、その態度と意味とによつて知られる。そしてこれは山水畫に就いての注意として書き記されてゐるが、然し單に山水畫に就いてのみならず、繪畫一般に就いての注意と見るべきである。かくて古に學ぶこと先進者に學ぶことは、即ち傳統である。自然に學ぶこと對象に學ぶことは、寫生である。随つて雪舟は繪畫學習の要素即ち繪畫制作の要素を、傳統と寫生との二つに定位してゐるのである。

何故に繪畫に於いては、古に學ぶ事が必要であるか。最も獨自なる個性を尊重する繪畫に、何故古の傳統を必要とするのであるか。繪畫が傳統に學ぶことは、この獨自性を傷つはしないか。これが第一に考究されねばならぬことである。

繪畫は最も具體的な生命全部の問題であるから、いつもその出發は生命の全部に於いてなされなくてはならぬ。この性質が獨自性を主とする繪畫に、傳統を重ぜしむる所以なるのである。繪畫にあつては、常に先人のなし始めた所からなし始めねばならぬ。先人の疑問と或は喜した所は、また私の疑問と或は喜する所である。全體の生命にあり

ては時代と共に變る事なく、劫久に存続するものだからである。故に生命全體に關するものは、常に永久に新しくして、且つ永久に古いものである。されば繪畫にあつても、最も古き問題が、常に最も新らしき問題となつてゐるのである。即ち繪畫の問題は、生命の問題であつて永久に新らしくして、且つ永久に古き問題である。

しかるに科學は、生命全部の問題でなくて、その一部分の問題に過ぎない。即ち生命を部分的即ち抽象的に取扱つてゐる。その藝術が生命を全體的且つ具體的に見てゐるものと比べて、全くその本能を異にして居る。随つて科學は先人のなし終つた所から、なし始めればよい。先人のなし終つた効果に、更に後人の後果を積んで、科學は日にその効果を増大して行く。かくて科學の問題は、日に新らしい。一つの問題の解決は、同時にその問題の消失である。人人はその問題の解決をそこに得て、次の問題を問題とすればよい。科學の解決は永久的である。然るに藝術にあつては、その解決は永久的なる解決でない。ある個人がその個人の生命に與へた一解決であつて、全體的の解決ではない。その解決と共に全く反對の他の解決も存立し、同様の價值を持ち得るのである。藝術の解決には、