

色は形に傾き、形は胎に傾き、胎は色に傾いて、色形胎の三者何れも自己を存在形として主張せず、自らなる傾斜として傾いてゐるからである。色は色の中であらわれず、形の中で、胎の中であらわれ、胎はそれを形と色との中であらはしてゐる。されば存在形體でなくて、傾向としての形體であるといふことが、東洋の陶磁の特色であつて、如何にも著しい東洋的美を持つてゐるのである。

これは陶磁の形體であるが、更にその色についても、もつと別な傾向性がある。おそらく東洋の陶磁で、使ふにつれて美しくなつて行かぬものはないであらうが、ことに樂燒では、色を全く發生的な傾向に置いてゐる。樂燒の釉は粗質で、これは茶を少しは通すのである。茶は釉を通し中に入る。樂は胎の質が弱い火力で焼かれてゐるので、土の締りも十分でない。胎質が焼きしめられず、ガラス状には勿論なつて居ず、もとの土質の形が少し残つてゐる。そこへ茶がしみて來るので、この胎にだんだん茶の色がついて來る。そこで樂は使はれると共に、色が深くなつてくる。色さへも、現在の存在形ではなくて、やがて實現さるべき當爲の形として存在するのである。色も完全に傾向性の美として存在するのである。

そして更に陶磁の美しさの一つに、肌のさはりや暖かさがある。肌のさはりや形や色や胎を、

持つ人の手の感覺の中であらはすのである。眼の形としてのみならず、手の觸覺の中でも實現しようとするのである。肌ざはりには、純然たる觸覺ばかりではなくて、これに重さも加はり、色や形の性質まで加はつてくる。ことに形と胎とは、手に持たれて一層よく自分の性質を表出する。故に胎も、色も形も共にこの手の感覺の中に傾いてゐると見られる。

次に暖かさである。陶磁が茶をくまれて、手の中にかかへられると、其の暖かさは、陶磁の胎をあたたためて外に出て來て、それが手に訴へる。手の中にかかへられて感ぜられてゐる形、肌ざはり、色、それからこの暖かさ、これ等のすべてが融合する。暖かさの中に前の一切が傾いてゐると見らるのである。暖かさの中で、陶磁の様々の性質を全一體として感ずるならば、陶磁は實に一切の傾きをここに見るのである。かくの如くして陶磁は完全に傾向性の中に、その一切の性質をあらはしてゐる。如何となれば、暖かさは陶磁としては、傾向そのものだからである。

この性質は、東洋の繪畫や彫刻が、線を重する性質と一致する。線は存在でなくて、傾向である。運動の中で實現する傾向である（小著、線の研究、参照）。この線の性質を吟味すれば、東洋の佛教美術に與へた、印度の佛教美術の影響をば甚だ少なく見つもらなくてはならない。今迄のやうに東洋の佛教美術を、全部印度影響として見ることは、許されないのである。佛像を作ること

は印度の影響であるが、それを作る働は支那日本の特有の技法であり、藝術の本部は題材でなく技法であるからである。

かういふ西洋と東洋との相違を示す著しい美意識が、今我が國にもあらはれて来た。

ふと寝たままみると、……寢臺の内部が眼にとまる。見て居ると、こんなメカニクな構圖ばかり書く人の意圖がどこから來てゐるか始めてわかつた様な気がした。こんな題材は昔はなかつた。現代の少年等が自動車、オートバイ、飛行機、ラディオなどに我我の感じなかつた特殊の興味をひかれてゐるやうに、現代の藝術家が、それ等の新文明に興味を持つたからといつて、夫れを非難すべき理由は一つもないのである。彼等はさういふ時代に生れて來た爲に、それを描くといふに過ぎない。

これは有島生馬氏が、東京朝日の昭和二年五月十三日にかいた「吉野行」中の一節である。

前代にも器械はあつたし、それが喜んでかかれた。例へば繪卷をひらけば、殆どいつも出てくるのは牛車である。その牛車が非常な速度で廻轉してゐたりする。その牛車を描き、牛車の運動を描く心持は、現代の少年等が自動車や汽車などを描く心持と共通してゐる。しかしその心持は、ある工業的な機械や、組織を、冷かにメカニクにかく心持とは同一ではない。子供は、その器

械が動いてゐる處に、子供達をものせて動いてゐる處に興味があるのである。繪卷物は人と共に、疾驅してゐる牛車に興味があるのである。機械そのものの構造が面白いのではない。ことに機械の力學的な構造に興味を持つのではない。然るに近代工業的な作品には、力學的な、物其者の確固たる存在がある。それをうづめ盡してゐるのは、物其者の確固たる存在形である。子供の汽車を喜ぶとは自ら自ら性質を異にしてゐる。

かういふ純粹なる存在形が、今の若い青年達の中に喜ばれるのは、日本にも西洋風の存在形が入つて來たことを意味し、日本の美意識も追追に複雑になつてゆくことを示してゐる。しかしかかる存在直指の藝術が、どこ迄日本で地歩を占めるか、そして傾向性の美と如何に關係するかは、重要な問題である。

そして我が國將來の問題の一つが、またこの傾向性の美から導かれる。即ち傾向性の美を重ずる處には、風景畫が花鳥畫に導かれる。然らば人物畫と宗教畫とが、この花鳥畫乃至風景畫と如何に關係するかの問題である。西洋の美とする處が存在直指であるから、風景畫はあくまで風景畫であつて、靜物畫、動植物畫でもなければ、宗教畫でもない。しかるに東洋の花鳥畫は前述の如く、敬法の念から發してゐる。敬法の念に基くが故に花鳥畫は、花鳥を描くことによつて其の

宗教的精神に結合する。然らば花鳥畫は遂に宗教畫ではないか。

この我が國に導入された存在直指の美と、宗教畫に關する問題とは、實にこの傾向性の美に於ける當來の二つの大切な問題である。

京都の大徳寺に、牧谿の中央が觀音で、兩側が猿と鶴の三幅對の大作のあることは、誰も知つてゐる。これが觀音を中央にもつてゐるから、佛畫であることは、疑ふ人はない。しかしこれが佛畫であるかどうかは疑ふを要しない程、明瞭ではない。中央の觀音に問題はない。問題は左右の動物である。枝にゐる猿も、土をあるいてゐる鶴も、何れも純然たる動物畫で、意味の上では中央の觀音と別に關係はない。中央の觀音は水邊の岩石上に坐してゐるし、猿と鶴とは、之とは何の連絡もない枝と土とに居る。その上に猿も鶴も獨立に、しかも大きく扱はれてゐる。構圖の上から見ても觀音に従屬する様子がない。別々な空氣の中に、獨立に存在するのである。これが西洋の宗教畫ならば、耶穌とか聖母とかいふ様な宗教的人物が居て、その周圍のもの一つとしてか、或はこれと密接に關係するものとしてか、何れかの状態で、動物が描かれてゐる。かういふ全く無關係な動物が堂堂と大きく獨立にかかれることはない。

けれどもかくの如き疑問は、この作品の前にある時には、全然おこつて來ない。三幅が完全に一つの連絡した世界として感ぜられるのみならず、今假に中央の觀音を取り去つて、あとに残る鶴と猿とがどうなるかを考へてみたい。これでも人人は依然としてこの畫を宗教畫として見るに相違ない。この時、猿と鶴とがこれ迄觀世音菩薩と一つの組織になつてゐたので、觀世音菩薩の佛としての感情がここにも習慣的に結合したのだと、考へる人があるかもしれない。しかしこの三幅は全く別別の畫であるにも係らず、不思議に內的の連絡があつて、鶴と猿とが觀音に對して變だと氣づかずに居るのである。鶴や猿が觀音と一緒になつて、佛畫となつてゐるのは變だといふ氣もおこらぬのである。然らばこの三幅を通じてゐる共通なものとは何であるか。靜肅にして高度の透徹である。即ち高度の敬虔である。動物として鶴や猿の生活からは見出し難い、高度の透徹である。故にこの鶴は鶴であるが、しかも鶴以上ものを實現してゐる。猿も猿以上のものを實現してゐる。鶴と猿とのこの高度の實現は、何であるか。これは佛の世界である。鶴と猿とはこの故に、觀音と並んで少しも唐突でなく、また偶然でもない。必然に且當然に、觀音と並び得るのである。鶴と猿とを動物と見ず、動物以上のものとみるのである。随つて鶴と猿とは、ここに於いて佛となるのである。吾等はこの鶴に對する時、野に居、或は動物園に居る鶴を思ひ出す

ことはない。吾等の望むところの世界の實現せられたものとして、崇敬の念を以つて襟を正すのである。猿に於いてもまた同様である。吾等が猿にみる處のものは、人間のより低度なもの、しかも人間を極めて拙劣に學ぶものとしての、一個の動物である。然るにこの牧谿の猿は、それに對して先づ滑稽を感じる處のものではなくて、かへつて肅然として襟を正す處のものである。鶴に對しては或は襟を正すことは有り得る。猿に對して襟を正すのは、甚だ不思議なことである。この敬虔の念を一羽或は一匹の動物によせることは、これは宗教でなくて何であらうか。

かくて鶴と猿とが、鶴以上のもの猿以上のもの、となることによつて、藝術形象を完成する。猿は猿以上となつてはじめて最もよき猿の實在であり、鶴も鶴以上となつて、はじめて最もよき鶴の實在である。鶴の畫として、また猿の畫として、この牧谿の畫は、おそらく最も傑出したものである。ここに鶴と猿は最もよき鶴と猿とであつて、同時に鶴以上、猿以上である。これが鶴と猿とであつて、しかも觀音と並び得る理由である。この故に、この三幅對は、たとへ中央の觀音を失ふと雖も、しかも鶴と猿とで完全に宗教畫たり得るのである。

東洋の藝術論に虛實論がある。實とは存在直指である。作品の形象が、對象と一致するほど、價値ありとするのが「實」の標準である。然るに虚は實の反對である。存在の直指ではない。換言すれば存在の直指を以つて、藝術形象を完成したものと考へないのである。虚とは虚偽ではない。實以上のものを求めるのである。藝術形象が、對象以上のものであるならば、藝術形象は、對象とならぶものではない。對象の性質を實とするのであるから、對象の性質以上のものは、虚である。「虚」とは假空を意味するものではなくて、實以上のものである。實を否定するのではなくて、實以上のものを求めるのである。動物の鶴と猿とを意味するは實である。動物以上の敬虔なる存在、嚴肅なる存在を意味する鶴と猿とは虚である。故に虚は實をふくんで、更に眞實なるものである。實の實である。實は虚に到つてはじめて實を完成する。

支那六朝の惠遠は、念佛三昧を論じて「思專にして想寂」であるといつてゐる。「思專ならば、則ち志一つにして撓まず。想寂ならば、則ち氣虚にして神朗かなり」といつてゐる。この「思專想寂」によつて、實は虚となるのである。また惠遠は他の處に於いて「照は寂を離れず。寂は照を離れず」といつてゐる。この寂照によつて、實は虚となるのである。

今現に實現せられてゐるもの、即ち實は、完全ではない。その實の底を貫いて、更に十分なる實たらんとするものがあるが、これが展開の傾向である。故に既に現れたる實よりも、更に現は

れんとする實の方が、もつと根本的の實である。傾向としての實の方が、實よりも一層實である。故に實とは現に實なるもの、虚とは更に實ならんとする傾向である。傾向の實が虚である。

この虚の思想を以つて、先の牧谿の鶴と猿とに對すれば、其の消息を更によく明かにすることが出来る。鶴と猿とが、動物の鶴と猿以上であるといふことは、實以上の實であること、即ち虚であることを示すのである。然らばこの鶴と猿とは虚である。實が虚にまで高まれば、「寂照」の域である。「思專想寂」の域である。これは現在の域でなくて、傾向としての存在の域である。當爲としての存在の域である。この故に、鶴と猿とは最も高度なるものとして、吾等の崇敬に値すること、即ち動物畫にして完全に宗教畫たり得る所以である。故に鶴と猿とが、中央の觀音と並べられてゐるために習慣的にこつた敬意でないことを、明かにし得るのである。ここに於いて宗教畫必ずしも、佛をかくを要せず。一塊の蕪であり、一本の松であつてもよいのである。「柳緑花紅」これ悟道の域たるのである。ただ柳の緑にして花の紅なるもの、すべて必ずしも悟道に値しない。柳の緑と花の紅とは悟道の域たり得ることを示すのである。實の實、即ち虚なる柳の緑と花の紅とは、悟道の域である。

而してこの一切をして宗教たらしむるものの基礎は、實に敬である。故にこの敬は、眞面目なる寺の人達には、常に非常な用意で守られてゐる。ここに永平寺の箸の袋がある。その袋にかいてある言葉は、食物が如何に敬の心で食べられて居るかを示すのである。

食事訓

- 一には功の多少を計り彼の來處を計る。
- 二には己が徳行の全缺を付つて供に應ず。
- 三には心を防ぎ過を離るるは貪等を宗とす。
- 四には特に良藥を事とするは形枯を療せんがためなり。
- 五には成道のための故にいま此の食を受く。

物を食べる時には、先づ自分がそれを食べるに價する價值を有つかどうかを反省するのである。その反省の後に於いて、成道のために積極的に進んで此の食を受くるのである。これは食を輕じてはなし得ないことである。

そして袋の裏には次の二章の語がある。第一は

上分三寶。中分四恩。下及六道。皆同供養。

である。上は三寶に、中は四恩に、下は六道に、即ち世界の一切のものと、一切の徳に向つてこの食を分ち、供養するのである。故にこの食をとるは、己が食べるのではなくて、一切の徳と、一切の者と共に食べるのである。成道のために此の食をうくるのであるから、この食をたべるのは、三寶、四恩、六道の供養にあたるのである。一碗の食もここにおいて、全宇宙に擴大して來る處の、非常な敬虔の心をこの中に見るのである。

その二は積極的な食の心をして、

一口爲斷一切惡。

二口爲修一切善。

三口爲度諸衆生皆共成佛道。

といつてゐるのである。一口は自らの一切の惡を遮斷し、二口は一切の善を増進し、三口はすべての衆生と共に佛道を成就するのである。ここに於いて、食も亦成道に進んで直接に貢獻するのである。食をもここまで高めてくれば、單に物質といふことは出來ない。食もまた人生における高い精神生活に參與するものとなるのである。かく佛教には敬法の態度が確立してゐる。故に東

洋では自然を人格化せずして、眞に信仰の對象とし得るのである。山川草木何れも佛道を成就するものとして觀らるのである。吾等も轉生して草木となると共に、草木も轉生して吾等となり得るのであるから、草木と吾等との間には決して根本的な相違はない。吾等が佛になるならば、草木もまた佛になる。佛とそれを圍む一切の自然が總括せられて、それが宗教の禮拜の對象となるのは當然である。彼の鶴と猿とが一つの動物でなくて、人間にあらはるる高き價值の一つとなり得た如く、食も亦人生の高き價值となるのである。この食をも人の高き精神生活に高めて行く用意の中に、鶴も猿も亦高き精神生活に高められる。然らば食が直接なる宗教生活であるが如く、鶴や猿も亦高き宗教生活である。敬の心で根源の形をとらへたならば、一切は崇敬の對象となるのである。即ち謹める骨法は、崇敬の對象である。故に佛のかかれてゐない畫面も、禮拜の對象となることが出来る。彼の「奈智之瀧圖」の如き、瀧と樹立と日輪とのみを描いた畫面が完全な宗教畫となるのである。されば一草一木を描いて、猶それが宗教畫たり得ることは、東洋の觀方の自らなる特色の一つである。

小川芋錢氏がかつて送られた手紙の中に、「昨夜樓上より東方に立てる銚杉の上にかかる寒月の

光を望み、思はず一種の法悦を感じ合掌いたし申し候」の一節があつた。この心もまた、直接に自然を敬虔なる存在と感ずること、即ち自然を精神生活にまで高めて感ずる「敬法」の態度を明かにするものである。この手紙をよんで、おのづから深い東洋の心に浸る思がしたのであつた。

佛典の中には、常に豊富な、むしろ過多な比喩がある。この比喩を以つて挿話とするかどうかは、佛典に讀み入る態度の上には重大な相違を生ずる。例へば釋迦が樹下石上の禪道の場所に、その肉身の子ラフラがたづねて來た。釋迦はその子をみると、手にしてゐた鉢をさして、「この鉢をみよ。天から降る雨をみよ。先の雨は先におち、後の雨は後に落ち、後の雨は先の雨に追ひ及ぶことはない。けれどもこの鉢をみよ。その鉢で雨をうくれば、先の雨と後の雨とはこの鉢の中で相遭ふのである。あひ難きものも、ここで遭ふのである。法も亦さうである。吾は先の雨である。汝は後の雨である。しかしこの法の鉢の中では、この雨の様に、二人は相遭ふのである」と語つてゐる。この時、雨が降つてゐたかどうかは知らない。しかし釋迦は天から降る雨が、手にもつ鉢にたまふのを見て、心ひそかにこの再會を期してゐたかもしれない。或は今ふつてゐる雨を鉢にうけて、この思を新たにしたのかもしれない。何れにしても釋迦にはこの雨と鉢とは假初なる雨と鉢ではない。その雨は心に降る雨であり、その鉢は我が子をも待ちうけて、父子共に

佛道をなす因縁である。雨も鉢も共に、「皆共成佛道」のものである。然らばこの雨の比喩は挿話ではない。經の本文である。雨も鉢も比喩ではない。これこそ本旨である。即ち雨と鉢とは、一つの自然現象としての雨でもなく、また一つの道具としての鉢でもない。父子皆共成佛道の面目であり、成佛道にまで高まつて行つた心の誠である。ここに於て佛典の比喩とみゆるもの、決して比喩にあらず、挿話にあらず、直接に高き精神の意義に參與するのである。ここに萬法は心の緊張によつて崇敬の對象となるのである。一切はここに皆佛道の縁である。然らばこの心に於いて、花鳥も亦、直に崇敬の對象となるのであり、花鳥畫は即ち宗教畫となるのである。換言すれば、傾向化することによつて、花鳥畫は宗教畫となるのである。

崇敬の對象には昔から色色の變遷がある。しかも之を形量の上から言へば、大なるものから小なるものに向つてゐる。奈良の昔に於いては東大寺大佛の大によつて、甚だ深く人を動かした。しかし人の感受力の進むと共に、一掌の上に乗る程の小を以つてして、猶且その大に及ぶ崇敬を導くことが出来るやうになつた。必ずしも形の大を要しないのである。

次に之を題材の上から言へば、或は佛ならざるも、佛の如くに崇敬の對象となり得るのである。

佛に合掌した心は、鉢杉の上の寒月に合掌する心である。この故に傳巨勢金岡の「那智之瀧圖」は、風景畫にしてもしかも宗教畫である。ここに宗教畫は第一に大きさを縮め、第二に題材を變化して來て、なほ宗教畫たり得るのである。

美術の形體は常に變遷する。建築からみても、これからはもはや、奈良平安期におけるが如く、佛寺建築はおこる見込はない。これは世が末になつて人心が頹廢したのでも何でもない。人達の要求が變化したのである。昔の佛教は佛教以外の學術や藝術をも、五明の名で統一して持つてゐたが、今日寺院は佛教さへも放擲しがちになつて、昔の様な信頼をつなぐことが出來なくなつてゐる。そして佛教についての講説も、佛寺でなくて、學校の講堂や、他の目的の爲に建てられた會館の様な建物が用ひられる。故に佛寺建築がおこらぬばかりでなく、それに代用する會館などの建築が盛である。昔の様な佛寺建築は、もはや現代の興味ではない。この故に昔の佛寺は既に再び造られ難いので、貴重な文化財となつてゐる。佛寺はここで一つの美術上の存在となり、且その中に多くの美術品を包藏するが故に、自ら博物館となつて居る。建物自身がすぐれた美術である。その建物が更に中に美術を包藏するのであるから、完全に美術化されてゐる。佛教はかく

て今は美術であるか、思想であるかの何れかになつて、信仰の域から隔離した形になつた。これからの主要建築は、病院學校會館等の公共建築に集中せられる様である。

かくて佛教寺院が、既に新興の勢力を代表しがたくなつて居る時に、佛畫だけが昔の態度である譯はない。毎年の秋の展覽會をみても、佛畫佛像は相當の力作が、毎年出品されてゐる。しかし私達はさういふ佛畫や佛像に多くの同情を持ち得ないのが普通である。推古奈良の佛畫佛像に心をひかること多きにつけても、現代の佛畫佛像は、益多く吾等から遠ざかるものである。これは新築の佛寺が吾等の興味を遠ざかると同一である。佛寺建築がやうやく公共建築に變られようとしてゐる時に、どうしてこの繪畫彫刻だけが、同様の變化を示して居ないことがあらうか。

然らばこの佛畫佛像に變るべきものは何であるか。これは重要な問題の一つである。繪にあつては花鳥畫であり、彫刻にあつては人物彫刻である。

東洋の畫題とその分類とを研究した結果によれば、東洋畫では人物畫と風景畫とに二分される。そして花鳥畫は風景畫の一部を描いたものとせられて、風景畫に屬してゐた。しかし小が漸く大にかはるに到つて、花鳥畫は風景畫の位置に置き換へられる。一本の花は、その花の生えてゐる

草原の景色である。一羽の雁は、雁の飛んでゐる大空の景色である。花鳥は一花一鳥の姿でなく、その周囲のすべてを象徴するもの、即ち風景となるのである。故に東洋畫には静物畫がない。静物畫は遂に一個の存在として終るべきもので、風景畫にまで擴大するものではない。故に東洋には静物畫はない。籠の果實をかき、卓上の花をかいても、これは直に風景であつて、静物ではない。ここに於いて風景畫は、漸く花鳥畫によつて代表せらるるに到るのである。

人物畫は肖像畫と風俗畫と道釋畫とであるが、肖像畫もその他も共に、常に風景畫化せらるる傾向がある。その根柢は花鳥畫をも猶風景とみる働と共通するものであつて、一花一鳥を以つて風景とみる様に、一人或は數人を以つてまた一つの自然の一部とみるのである。鳥が風景であるが如くに、人物も亦風景である。故に前述の如く支那では畫を習ふのに石からはじめて、石を描くことに熟すれば、他のものも一切が描けるといふのである。然るに西洋では、畫の入門は人物である。しかも裸婦である。東洋では石から花鳥も風景も人物も引き出す時に、西洋では婦人の裸像から人物は勿論、静物や風景をも引き出さうとするのである。西洋はこの點で徹底的に人物畫中心である。風景畫の獨立が漸く文藝復興期からであることにみても、それが知られる。然る

に東洋での風景畫の獨立は六朝初期であつて、十一二世紀も舊いのである。人物畫から風景畫をも引き出さうといふ態度と、風景畫から人物畫をも引き出さうといふ態度とは非常な相違であると言はなくてはならぬ。西洋畫の中心は人物であり、東洋畫の中心は風景である。

而して東洋畫の中では、第一に人物畫が風景畫化されて行つた。第二に風景畫が花鳥畫化されて來た。これと同時に人物畫の中で、道釋畫、即ち宗教畫が、人物畫の風景畫化によつて風景畫化した。後に風景畫が花鳥畫化すると共に道釋畫はまた花鳥畫化された。花鳥畫が宗教畫化する理由は、敬法によること、前述の如くである。

ここに於いて風景畫を花鳥畫で象徴すると共に、道釋畫まで象徴すれば、人物畫は肖像畫風俗畫となるが、これも風景畫化することによつてやがて花鳥畫化するのである。ここに東洋畫はすべてを花鳥畫化するのである。かくて東洋畫に於ける花鳥畫の位置は、如何にも特殊にして重要なことを感ずるのである。

第七節 用筆

線は面から発生したものである。故に彫刻の面は、常に線によつて緊張し集中する。吾等は全く線を缺いた彫刻を想像することは出来ない。純粹なる面のみの彫刻は、彫刻にならぬばかりではなく、面その者をも消失せしめる。面は線がなくては、流れて、或は融けて、消え去るからである。彫刻が彫刻として成り立つには、彫刻の面が線になつて行かなくてはならぬ。彫刻は一つの面が終り、次の面の始まる所に、必ず線を持つ。線を持たねば、面は終りもせねば、また始まりもしない。その上に面は、面のあらゆる箇所から、無限に線を發出する。一つの肩の面は、その彫刻體の前に立つ人の眼が、動き、位置を變へるにつれて、刻々に新しい線をあらはして來る。肩の面は線となる要求に満ちてゐるのである。

面がかく線になる要求に満ちて居る時に、線はまた線で、常に面になる要求に満ちてゐる。線は、線を發生させた面を、內的必然として持つて居る。同時にその線から發生すべき面を、また內的の必然として持つて居る。線は面の終る所であると共に、面のはじまるところである。線は決して面ではない。線は面ではないが、面の發生と完成とを示すものであるから、線は完全に面の象徴である。故に必ず線によつて辿られねばならぬ。面が線によつて辿られるとは、面が運動の形でたどられることである。静止し固定した形でなくて、動き展開し行くものとして辿らるる

ことである。そして同時に展開の完成した折の形がその運動の中から、豫見せられる。換言すれば、面は一つの確定した不動の形としてではなくて、一つの展開する傾向として、しかも展開の終局の豫見せらるる傾向として、示されるのである。随つてこの性質をおしつめて行くと、彫刻の最簡形體は筋彫となり、繪畫の最簡形體は、線描となるのである。線を描く働は、物の存在を傾向の中に、傾けつくす働である。傾向とは、少い表現形體でありながら、その依據せる點と、その落ちつくべき點とを、同時に活き活きと示す性質をいふのである。味といひ、餘韻といひ、面といひ、何れもこの傾向を、他の言葉で言ひあらはしたものに外ならない。

繪畫では、彫刻よりも一層限定的に線が使はれる。彫刻の面は、背後に塊をひかへてゐる。塊の先端が面である。故に彫刻の線は、面から豫見せらるる傾向として存する。限定した線ではない。そのかはり線の産出は無限である。先にも言つた通り、肩の面は無数の線を發生してゐる。その線はその前にある日の位置につれて變化する。面は線になる傾向としてあるのである。線を限定するのではない。然るに繪畫は塊の上に立つものではない。面の上に立つ。故に畫の面は線になる傾向を持つばかりでなく、線になりきることが出来る。彫刻では僅かに豫見せられてゐた

に過ぎない線の發生が、事實として存在して来る。畫は線を豫見するのではなくて、線の結果を豫見するのである。線はその結果をも豫見せられて、線としての働を完成する。彫刻の線傾向は線となる傾向で、線となりきつた姿ではない。畫の傾向は線になり切つた傾向である。即ち線に率ゐられた傾向である。

かく線の働が精細になつて來ると、一方には線のもつてゐる各種の傾向が、それぞれの線形として獨立して來る。この線形は線描法に關する研究である。他方には線形の獨立によつて、形體を線のみで指示しやうとする要求が生じて來る。すると白描並びに水墨の手法が生ずるのである。

色彩の中にあつては、墨は積極的な性質を示すものではない。「黒は可能性を有たざる虚無、太陽滅亡後の死滅せる虚無、未來も希望も有たざる永遠の沈黙の如くに内面に響いて居る」(カンデンスキイ)のものである。黒の示すものは「虚無」である。隨つて「黒を音樂的に表現すれば、全く遮斷的なポーズのやうなもので、此のポーズによつて遮斷されたものは、永遠に終結してしまつたものであるから、そのあとに繼續して全く異つた他の世界が展開し始める様に現はれて來る」

(カンデンスキイ)のである。かくて黒は色彩の中にあつては、その遮斷作用をつとめるに過ぎない。しかし遮斷作用は、無表情な遮斷作用ではない。そのあとから異つた世界を展開しはじめる事の出來る遮斷作用である。ただ異つた新しい世界が展開するといつても、その新世界の發展は、遮斷作用を勤めた黒によつて作り出されたものではない。黒は虚無であるし、「黒は生命が死んでしまつた體が、沈黙してゐるやうである」から、決して積極的な新生作用に、直接に積極的には貢獻し得ない。故に「此は外面的には最も響のない色である。だから他のどんなに弱い響しかもつて居ない色でも、此の黒に對しては、強いはつきりした響を發するやうになる」といふ、消極的な働しか持たぬものである。然らば黒によつて描く水墨の手法は、實にはかなく、無氣力なものであると言はねばならぬ。

けれどもこれは黒が他の色彩の中にあつて、しかも主として面の形で存在する場合の事である。それが線として用ひられたり、その上に一切の色を棄て去つて、墨だけが用ひられた場合ではない。この場合にはおのづから他の状態が生じて來る。色は形に結合してゐる。形に結合してゐるとは、色はすぐに面化して、形のもつ一つの性質となることを意味するのである。即ち線の如くに傾向として存するものではなくて、存在の形として存することを意味するのである。故に形を

離れては色を考へられない。みづからも喜んですぐに形と結合する。随つて色は線をかくのに、決して適當なものではない。存在を以つて傾向をかくのは適當でも直接でもないからである。傾向を描くには、傾向を以つてせねばならぬ。

黒は之を他の色彩に比較すれば、「無」である。存在を表はすのでなくて、非存在をあらはすのである。故に黒のあらはすものは、若でなくて老である。黒は存在せざるものを現すことによつて、次に新らしく生じ來るべきものを現すのである。即ち黒はここに傾向性を得てくる。黒は當爲である。然らば傾向そのものである線を描くに、黒の傾向性を以つてするのは、當然である。線といへば必ず黒の豫想せらるるのは、この内的必然性によるのである。

西洋畫ではラスキンの考へた様に、線は決して究極の存在ではない。線は色の中に没して、色の骨體となり終るのを目的として居る。消失せんが爲に存在してゐる。消失せんが爲に存在するのは、消失すべき時を目的として存在してゐるのである。かかる瞬間的な存在をなしてゐるのである。瞬間的な存在であるから、線はこの頃迄、それ程に高い價值ではなかつたのである。謂はば西洋畫は、畫の彫刻である。彫刻の如く線を傾向としてのみ示してゐたのである。純粹な色は

それが面になり切ると共に、中にあつた傾向性が、漸次に明瞭になつて、一種の進出性を持つて來る。ここに色が線としての傾向性、運動性を現はすのである。しかしこの運動性は、色であらはれる。色の進出性としてあらはされる。線の形ではあらはされてゐない。

然るに東洋畫にあつては、線が色彩の中から漸次に發育して來た。はじめ輪郭であつた線は、間もなく形の象徴となり、色は必ずこの線によつて定位せられ、支持せられるやうになつた。暫くは線は色の置かれる位置の目標であつた。故に色は遠慮なくこの線をぬりつふした。けれども次にはその塗られた色の上から、再び線で描きおこしがされる。色の位置的準備であつた線が、色の支持者となつて來たのである。後には最初にかかれた線が、最初から塗りつふされず、最後まで存し、色は之に従屬する様になつて來たのである。色あつての線ではなくて、線あつての色である。その後ますます線の價值を高めて行くと、換言すれば畫面を傾向化して行くと、線は色を要せずして完結したものとなる。しかも線はおのづから墨線であるから、この畫面は白畫である。白畫はいつでも色の塗られることを豫想する様な、準備的なものではない。それ自身で完結したものである。

かくの如くして白畫が発生したといふことは、墨そのものが、積極的な性質を有するに到つたといふ事である。黒は色彩の中では、一つの無であり、遮断であり、僅かに遮断の後に展開するものを傾向づけたに過ぎなかつたのであるが、この傾向性を高めることによつて、今や全く積極性を得て來たのである。即ち畫面が傾向性に充ちて來るといふのは、畫面を存在形より傾向形に變へて來ることである。存在的には無力であつた黒が、傾向性畫面の中で、有力になつて來るのは勿論である。換言すれば、黒が有力となつたのは、線に率ゐられてである。同時に線の有力となつたのは、黒によつてである。されば線の意味を高めることは、やがて墨の意味を高めることであり、墨の意味を高めることは、線の意味を高めることである。畫面にあつては、線といふも墨といふも同一である。線と墨とは描かれる作用の上で、相即不離である。相即不離であるから畫面上で同一とせらるるのは當然である。具體的に同一であるからである。かくて水墨畫は、色彩畫と全く性質を異にする畫面であることが明かにされるのである。

されば線が線として、獨特な働をなすことは、同時に墨の世界の發現を意味してゐる。墨は線の最も明白なる形式である。色線では線を、何等かの存在に規定せしめんとする。線を線としての確立せしむるには、それ自身の世界のみを有する墨が最もふさはしい。墨でなくては、線は明白に傾向性になりきらぬからである。故に墨法即ち用筆の問題は、必然的に水墨の世界に向つて行くのである。

随つて用筆は單に賦彩の準備として描かれて、徹頭徹尾輪郭に過ぎない象形用筆や、賦彩用筆とはならない。即ち面の方便ではない。面の完成と共に消失する様な、豫備的行動ではない。墨を以つて一切存在の傾向とすること、即ち一切の象徴とすることではなくてはならぬ。故に用筆は必然的に骨法用筆である。

第八節 氣韻

六朝の南齊の謝赫が、「古畫品錄」の序において、繪畫の根本法則として畫六法をたててゐる。

氣韻生動 骨法用筆

應物象形 隨類賦彩

經營位置 傳移模寫

が之である。その中骨法の概念が先づ吟味されなくてはならぬ。骨法とは必ずしも繪畫のみの法

則ではなくて、書にも亦用ひられるものである。書の場合には肉體或は肉法と對照的に用ひられ、肉を去つた、緊縮した畫體をいつてゐる。畫の骨法も同一であつて、すべての附加的な後天的な性質を全く除去した、最簡形體である。これは中なるものあらはれた形、即ち和の中の最簡形體である。和の最も緊縮した形體、和のとつた最初の形體である。この中庸の最初の且根本形體が深簡と呼ばれるものであり、これが骨法形體である。これをまた時に力體ともよぶ。人に迫る力があるからである。かかる骨法がとる形體はまだ分化し盡した形體ではないから、十分な意味では形體といへぬものである。これが十分な形をとるには、ここに「應物象形」と「隨類賦彩」とを要するのである。「應物象形」は形體の存在方面であり、「隨類賦彩」は色彩の存在的方面である。ここに當爲としての骨法形體は畫面形體となり得るのである。骨法の形體は可視的な、傾向的な形體で、まだ畫面を作るものではない。畫面化の作用には猶この展開作用がなされなくてはならぬ。そしてこの骨法の展開形體が成立すると、その成立した全體の形、即ち畫面における様狀を全體的にみて、之を「經營位置」といふのである。

そしてこの骨法の展開を先人のあとについて學ぶのが、傳移模寫である。先人のなした骨法の展開を、先人の內的根據に求め、そしてそれを自己の內的根據として習ぶのである。骨法そのも

のは進歩するものでも、退歩するものでもない。天才の中にのみ育つものである。この天才のなせる道を學ぶことによつて、自己の骨法の展開に貢獻せんとするのである。自然科学は先人の結果に結果をついで、その結果を推移し得るのである。しかるに藝術は先人のなしとげた結果は結果として残る。それに爲しつくことは出来ない。自然科学の如く、その研究者の生活から、抽象することは出来ないからである。先人の身を以つてなしたものが藝術である。故に後人は先人に學ぶには、先人のなし終へた所から出發するのではなくて、先人のなし始めた處からなしはじめねばならぬ。藝術には永久の解決はない。身を以つてなすのであるから、人が變れば、なす處もまた變はるのである。倪雲林の松と、王蒙の松とはちがつてゐる。倪雲林や王蒙が如何によく松をかくても、それは倪雲林や王蒙の松である。その解決は、倪雲林や王蒙の解決である。他の人の解決を奪つてしまふ性質ではない。違ふ道から歩み入ることが出来、違ふ道はまた違ふ解決を與へるからである。故に藝術にはなし終へた問題はない。常になし始めるべき問題のみある。創始のみがある。然るに自然科学の與へた解決は、永久である。その永久は事實としてはなし遂げられず、何人もの繼續した功績にまつべきものであるとしても、その中には永久の解決に到達し得べき可能があり、少くとも之を希望として持つてゐる。けれども藝術にはさういふ解決はない。

倪雲林と王蒙との間にその関係がないばかりでなく、倪雲林自身、王蒙自身に於いてさへそれが無い。常に新しい創始がなされる。そして次の新らしき創始は、その前になされた創始を破壊するものではない。前の松の畫なるが故に價値なしとはされない。今の松の畫一枚あれば、その前の松の畫はすべて破棄されねばならぬものではない。それが相並んで存在し得る。事實としてはその各の松の畫の間に優劣の價値の相違があつて、或るものはすてねばならぬであらうが、それは前後の關係の故ではなくて、それぞれの畫の價値の故である。故に藝術は他によつて消されぬ、獨立の價値に參するのである。一人一人の作者に於いて然るが如く、作者と作者との間に於いても亦同一である。「鳥獸戲畫」の蛙がすぐれてゐるからとて、鎌倉後の人は蛙を描き得ず、描く要がないのではない。何人もこれを描いて、また新らしき創意を示し得るのである。かくて各の作品と、各の作者は、その創意の故に獨立の價値に參與するものである。これ骨法の展開は、常に創意であり、また創意であるべきが故である。作品を作品として學ばずして、それを創意の傾向として、骨法展開の傾向として學ばねばならぬ。それは學ぶものの創意の傾向に、即ち骨法化の傾向に、關與するからである。これが傳移模寫である。先人の作品を模寫することによつて先人の道を傳移するのである。先人の骨法展開の道を傳移し模寫するのである。

故に六法は中に自ら二つの系統がある。一つは骨法にはしまつて象形賦彩に至る骨法の展開である。他の一つはこの骨法の展開を先人に學ぶ道である。即ち自己の營む骨法の展開と、先人に學ぶ骨法の展開とである。創始と學習とである。しからばその二者の完成の上に何がなされるか。これが氣韻生動である。されば氣韻は骨法によつて貫かれてゐる。この組織が六法の組織である。

次に骨法と用筆との關係如何。先に基本形體、最簡形體は、東洋では色で描かれずに、線でかかれるを言つた。然らば骨法形體の形は、賦彩ではなくて、用筆である。骨法賦彩でなくて、骨法用筆である。この故に東洋では骨法は用筆と同一の取扱をうけてゐる。このことは構圖にもあらはれる。構圖とは骨法の展開を完成した様狀であるといつた。この骨法の展開を完成した様狀は、これを發生的にみれば、即ち構圖を結果から見ずに、生起からみれば、基礎的形體、最簡形體が、その展開のすべての經過において、常に畫面を主宰する事である。骨法形體が、畫面の全體を、生起的に主宰することである。故に構圖も亦、骨法によつて貫かれる。傳統は骨法の展開を學ぶことであるから、骨法によつて貫かれること勿論である。應物象形、隨類賦彩も、骨法

の展開であるから、骨法に貫かれる。故に何一つとして骨法に貫かれぬものはない。氣韻生動の骨法に貫かれる所以である。そして骨法に貫かれるとは、用筆に貫かれることである。象形も賦彩も用筆により、畫面の全構成も用筆によりて支持せられ、傳統も先づ用筆から學ばれる。これが東洋畫の特色である。換言すれば東洋畫は、線によつて構成せられ、線によつて成立するのである。即ち東洋畫の形體は線形體である。故に氣韻生動も亦、線によつて貫かれる。後に氣韻生動は、用筆のみによつて得らるるが如く、排他的にも考へらるるに到つた所以である。しかもその線が更に、水墨と結合するに到つて、一層東洋畫を貫くものとなり得たのである。

筆墨の世界は、一切の存在を線條及び水墨の世界、即ち筆墨の世界に變化せしめたる世界である。随つて筆墨の世界は、第一に自然と隔離する。しかもこの隔離は、隔離として其の儘に終る様な、弾力に乏しいものではない。一舉にして傾向の中に、その全存在を取りかへして來る所の隔離である。これは東洋の特色をなす一つの働きである。否定し否定して行つて、一切のものを否定し盡した後、一舉にして一切の肯定に轉するといふ考へ方は、宗教の方面に於いても、教學の方面に於いても、決して新らしいものではない。繪畫の方面にも、この消極から身を翻して、

一舉にもて積極に轉するのが、この水墨の道である。しかして水墨の世界が現はす自然は、決して博物學的に正しさを持つては居ない。博物學的な正しさは、畫面となる時に、ひとたび之を棄ててゐる。更に色彩をのぞいて水墨となる時に、再び之を棄ててゐる。かく再度にわたつて棄てて來た自然に、この水墨の畫面が、近似する譯はない。故に水墨の畫面は、必然に自然其物に相對するのではなくて、自然の基礎をなす形體と相對するものである。自然の基礎形體は、これを支那では舊くより骨體と呼んでゐたものであり、この表現が骨法である。骨法形體を表現するのに最も直接なのは、水墨畫である。水墨畫は形體を傾向化するものであり、傾向化するとは、最簡なる形體によつて、發生的に全局面を示すものである。即ちこの最簡形體は、組織としては單純であり、意味としては完全である。單純にしてしかも完全なるが故に、この形體は骨法形體である。されば水墨畫は、骨法形體を畫面とするものである。自然の存在形體を骨法の當爲形體にまで遡源して、そこで自然と相對應するのが、水墨畫である。水墨畫の有する形體上の深さは、これに基いてゐるのである。水墨畫は線に基礎附けせられて、形體の深さを此處に示してゐる。線なしにはこの深さに達し得ない。かくて線の獨立による二つの方向、即ち線描法と水墨畫の二つの方向を理解し得るのである。

支那で獨立した繪畫論の最古のものは謝赫の「古畫品錄」であるが、之につぐのは姚最の「續畫品」であり、「續畫品」と相前後して、「山水松石格」がある。「山水松石格」は、梁の元帝の著と傳へられ、支那の山水畫論として、最古の書であるとせられる。しかもこれより前に顧愷之は、「畫雲臺山記」をかいてゐるが、また山水畫論として十分に體をなしたものと云ひ難い。「山水松石格」の卷頭には、

奇巧の體勢を設け、山水の縱横を寫す。或は格高くして思逸し、信に筆妙にして墨精し。

と言つてゐる。「奇巧の體勢を設け」とは、蓋しその形體が、博物學的な形體ではなくて、骨法的な形體であるといふ意味であらう。骨法形體を何故に、奇巧の體勢といふか。骨法形體は、博物學的形體よりも、深簡であるから、これは必然的に奇であり、且巧である。しかも形體と言はずして、「體勢」と言つてゐる處に、この筆者の意味がある。體勢とは、力ある形體の意味であり、力ある形體とは、活き活きととして觀者に逼る形體である。この體勢は、精緻なる博物學的形體の有する性質ではない。深簡なる形體の有する傾向性を、博物學的な傾向から區別する言ひ表し方である。この故にはじめて「山水の縱横を寫し得る」のである。

かくの如くして、傾向の中で自然を描くのであるから、描かれた自然は、自ら「格高し」して「思逸す」るものとなるであらう。「格高而思逸」とは、深簡なる骨法形體、即ち「奇巧の體勢」の有する鑑賞の價值であり、且「奇巧の體勢」を構成する創作の態度である。而して格とは窮盡透徹の意であり、思とは內的明晰の意である。故に格思は深さに徹する究明である。この究明を以つて、この骨法形體の特色とすることは、甚だ妥當である、骨法形體は、自然の博物的形體ではなく、基本形體である。基本形體は、表面にあらはれたものではなくて、究明によつてはじめて得らるる價值だからである。

しかもこの格思は、直に畫面の性質をも決定する。格思の高逸による骨法形體の形成は、これ迄の叙述によつて既に明かなるが如く、直に筆墨の形式に連續する。「格高くして思逸し、信に筆妙にして墨精し」といふのが、この消息である。格思に満ちた形體ならば、それは筆墨でなくては、あらはし難い。塗抹につぐに塗抹を以つてし、賦彩につぐに賦彩を以つてするのは、格思の充ちた形體、骨法の形體をあらはす所以ではない。此所まで思ひ窮めて來たのが、實に東洋畫の特色である。究明し究明し盡した、簡素にして明淨なる形體は、筆墨でなくてはあらはし難いと

考へられてゐるのである。これが敬の心である。この心持は敬の心なしには、理解し難い。格思窮明の形體は敬の形體である。深簡の形體である。かかる形體は筆墨のみがあらはし得る形體である。色と墨とに對する敬の心は、自らにして此處に到るのである。故にこの格思形體、即ち骨法形體と筆墨との一致結合は、正しく東洋畫の著しい轉廻であり、この轉廻によつて、東洋畫は確立したものと云ひ得るのである。然らばこの「山水松石格」は、東洋畫の歴史の上で、重要な位置を有するものと爲なくてはならぬ。

しかし本書は六朝期の著作ではない。元帝はその遺品から見ても、「續畫品」の記載からみるも人物畫家であつて、山水畫家ではなかつたらしい。故に山水畫論を残すことは疑はしい。次に本書は唐代迄は記録にあらはれず、宋代に到つてはじめて藝文志に記されてゐる。張彦遠の「歷代名畫記」は特に好んで、畫論を紹介するのであるが、本書については一言も言つて居ない。更に文體が六朝期のものでない上に、その前代の各種の畫論に比べて、著しく思想的に突然である。顧愷之の山水論、宗炳の山水論の示すものと、全く性質を異にしてゐる。その上にこの時代に於いては未だ、水墨畫の獨立を見ないのであるから、畫壇の状態に對しても突然である。然し畫壇が未だ水墨畫を創始せぬとしても、せめて元帝が自らは之を描くべきであるのに、その事も全く

傳はらぬ。「續畫品」が言をきはめて稱揚してゐる程に、畫家としてすぐれてゐた元帝であるから、水墨の位置をかく高く置いて考へるならば、彼にまた水墨畫の作がなくてはならぬのにその事が全くない。是等の故に、「山水松石格」は元帝の著として信じ難いのである（小著、支那上代畫論研究、第六章參照）。蓋し南畫思想の確立した唐代以後の作であらうと思はれる。

けれども既に「古畫品錄」に示されたやうな精彩緻密の畫風にして窮り、しかも骨法用筆を重する傾向の中では、この筆墨に對する轉向は必然に生起すべきものである。即ち賦彩形體が、精神的究明の高調によつて、骨法形體に轉向し、筆墨の世界に轉向することは、當然すぎる程當然である。即ち「氣韻生動」が、水墨と線條との世界に於いて、はじめて充され、はじめて完全せらるるに到ると考へること、換言すれば「骨法用筆」の意味を深めて行つて、「氣韻生動」の意味たらしむるに到る事は、事の自然と言はねばならぬ。

「山水松石格」の著者と傳へらるる元帝が、即位以前、まだ湘東王であつた時代に、姚最によつて作られたと思はれるのが、「續畫品」である。これは確かな信じられる書物であるが、「古畫品錄」の批評態度に満足せられず、別の新しい態度で、「古畫品錄」から漏れた畫家を論評してゐる

るのである。その中に、

それ丹青の妙極は、未だ言ひ易からず。質は古意に沿ふと雖も、而かも文は今情に變ず。

と言つて居る。この意味は、之を質の關係より見れば、古よりの傳統に沿ひ、變化しない恒久の性質を持つてゐるが、これを藝術作品の形の上から言へば、時と共に變化し、決して恒久な形といふやうなものはないと言ふのである。即ち藝術の本質は恒久的であるが、藝術の形相は變化的であるとするのである。恒久的であるのは骨法の故である。變化的であるのは科學が之に加はる故である。この思想は直に承認せらるる思想であつて、ここに藝術の變化性と恒久性とを明瞭にとり出して居るので、實に見事である。

姚最は時代によつて變化する藝術手法上の様式と、各時代を通じて變化することなき、藝術の意味の世界とを明かにした上で、この不變なるそして恒久なる形を捉へることが、繪畫の最も重要な事であり、この不變恒久の形が、即ち骨法であると考へたのである。然らばこの不變なる形相は、最も基礎的な形相で、先に述べた格思の形體、深簡の形體である。これは「萬象を胸懷に立つ」と言ふ言葉でも明かである。單に眼に見られたのみの形體ではなくて、胸懷に成り立て

る形體、究明によつて成り立てる形體なることが知られる。その形體は自己の内部に發生し、成り立した形體、即ち和の形體であつて、この故に不變恒久であり得るのである。「萬象を胸懷に立つ」は、簡明な言ひ表はしといはねばならぬ。

されば内になれるものは、古意に沿ふべく、外にあらはれて來る形は、時によつて形を異にする。内にある恒久性は、變化性を外に持つてゐる。故に姚最の形體は、志を「精謹」にして、究明熟慮の極に到り得たものである。格思の極、不變なる質を得て、變化的なる形相の中にあられるのである。これ中庸の道である。志が精謹なれば、その畫面の形體も精謹であり、表現の時代的變化も、輕易ではないからである。而して「精謹」によつて得られた形體は、實に易簡にして、しかも發展的である。易簡は易簡に終らず、精謹なる易簡なるが故に、一切の變化をつくしてゐる。かかる骨法形體は、精謹の極、はじめて胸懷に成り立ち得るのである。決して卒爾に成り立つのではない。如何なる形相の中にも、不變的恒久的な價值、即ち骨氣を有しなくてはならぬ。一箇の果實も、一本の草花も、彼によれば、「窺性表心」せられたるものでなくてはならぬ。骨氣に貫かれたる形體、即ち骨體でなくてはならぬ。彼は寫實の詳悉と委曲とを以つて、完全なる價值とは見ない。精謹なる志によつて、研精せられて、「窮性表心」せるものとならねばなら

ぬ。作者の性によつて、格思によつて、成り立てるものでなくてはならぬ。即ち胸懐に成り立てるものでなくてはならぬ。この形體こそ、始めて創始せられたる形體であり、藝術の形體である。博物學的な形體の如くに、精謹による窮性表心を缺けるものではない。

かくて骨法形體の重ぜられる所に、用筆の重ぜらるるのは、勿論である。格思せられたる形體は、一方には簡素な形體となり、他方には簡素な色彩となる。骨法の形體構成と、骨法の色彩構成である。形體の骨法は、線描形體である。色彩の骨法は水墨状態である。故に骨法形體は、筆墨形體となつて、始めてそこで純粹となる。

姚最は骨法用筆を以つて、人の性情に深く根ざしたものと觀、この途よりして氣韻生動に到らんとしたのである。形體を人の性情の中で深め、あらためて、寡黙な形にして來たのである。かかる最小限度の表現によつて、直に人の性深く到らんとする態度は、必ずそれ以前に精細なる存在形體の描寫が、發達して居たことを指示する。之を他に求めるに、頓悟は頓悟に次ぐ事實と相應する漸悟を通ぜざる頓悟は必ず粗空である。姚最に至つてこの骨法の重ぜられたことは、謝赫の「古畫品錄」にあらはれた様な六朝繁華の風を通じて、轉向し來たれるものなることを示すの

である。姚最是謝赫の精緻謹細を通じて、この易簡に到達したのである。故にこの易簡の背後には、必ずそれが通過して來た精細を保有するのである。さればこの易簡は「深簡」である。かくて姚最是、謝赫のなせる土地と準備とによつて、漸く人間精神の秩序を、確立せんとしたのである。即ち氣韻生動を得るために、骨法によるのが、即ちこの易簡の道によるのが、彼の願であつたのである。

かく姚最是氣韻の内容を、骨法的にし、畫の姿に、雅俗の區別を立てた。博物學的な精細を持つのみで、骨法を失つたものを俗とし、骨法を得たものを、雅或は眞とした。謝赫では、眞とは博物的精細を意味するのであつたが、姚最では志向の透徹を意味するのである。故に彼は「眞」とは、寫實的な形相ではなくて、更に内的になつた形體、即ち「窮性表心」せる形體を意味するのである。博物的な形體は眞ではなく、眞の不完全なるものと見たのである。随つて後世の南畫の如くに、博物的形體を具備することを以つて、直に俗とするが如き輕卒とは、雲泥の差がある。寫實は雅ともなり、俗ともなり得る性質であつて、その雅俗兩路の分岐點は、骨法の有無に基くのである。寫實形體をそのままに眞とするものではない。

されば雅なる形體、即ち骨法形體を作ることが、藝術の働である。氣韻生動とは、雅なる形體

の特色である。故に氣韻生動は、線と墨との世界に於いて、最も直接にして且十分なる根據を獲得するのである。かくの如くして筆墨本位の思想は、既に「續畫品」の中に用意せられてゐる。随つて後に「山水松石格」の如き筆墨思想を生ずるのは、自然である。ここに於いて「續畫品」は筆墨思想の淵源とせらるべきである。

唐の王維にいたつて、その著に「山水訣」がある。この書は、南畫山水の精神を示すものとして、尊重せられてゐる。その中に、

手筆硯に親む餘り、時ありて遊戯三昧し、歲月遙永、頗る幽微を探る。妙悟は多言に非ず。と言つて居る。

遊戯三昧とは、何等拘束せらるることなしに、藝術活動の自由に行はれる意味である。自由活動の満足を以つて、満足とするものであるから、作家の境地の、遊戯三昧境中にあることは、言ふまでもない。この遊戯三昧の中に於いて、「窮性表心」の働が完成せられる。そして人は、この自然と共に、天の所出であるから、この三昧境における無礙と自適とは、久しくして自ら、天地の無窮永遠なる幽微を探ることが出来るのである。この幽微なるものこそ、「窮性表心」せるものであり、完成せる藝術形體である。その本源に於いて完全なるものは、人である。この故に人は

その本源に遡れば、直に完全になり得る。人は天に還り、遊戯三昧、年久しくしておのづから、幽微の境に臻り得るのである。そしてこの幽微なるものは、もとより寡黙なるものであるから、妙悟は多言にあらずと言はるるのである。骨體は最簡形體だからである。その妙悟は、「有るが似く、無きが似し」と言はるるのである。この寡黙にして、有るがごとく無きがごとき幽微は、遊戯三昧と歲月の遙永とによつて、はじめて到達し得る。換言すれば年久しくして靜思によるのである。

この故に彼は「山水訣」の卷頭に

自然の性に肇り、造化の功を成す。或は咫尺の圖、百千里の景を寫し、東西南北、目前に宛爾たり。春夏秋冬、筆下に生ず。

と言つてゐる。自然の性に肇まるとは、骨法形體の創始によつて、自然の美を深めて行くのである。この深められた美は、即ち「造化の功」をなせるものである。咫尺の圖に、百千里の廣濶なる景を寫し得、東西南北の景をさながらに寫し、春夏秋冬の景を筆下に描き得るものは、この「造化の功」をなすことによりて、はじめて得られるのである。「幽微」がこれである。かくてここには清明、光自ら澄み、溫潤、氣自ら柔ぐものがある。

由來支那に於いては、その思想にも哲學にも、過程については言ふ所なく、到達せる點のみを直截に表示する。卒然として成績のみを示すのである。これは繪畫に於いても同一であるが、ここにこの傾向は南畫に著しい。形體は著しく省略せられ、媒介はすべて撤去せられ、最も緊縮した、最も直接な、印象の形で示される。ここで自然は全く個性化して來る。新らしい形體を創始したのである。かくてこの媒會物を除去した感銘、即ち骨體を主とするのであるから、觀照の中では非常な深さを以つて、演繹的である。随つてこの點で、畫は書に近づく。直觀の直接表示だからである。書が色彩を脱却してゐる様に、畫も亦色彩を脱却して、「水墨最上」となるのである。故に「山水訣」は、先づ

夫れ畫道の中、水墨を最上となす。

と明言してゐるのである。ここに水量上位説は明晰となるのである。

之を我が國の繪畫に就いてみるも、空海筆と傳へらるる眞言の高僧像は、その輪郭線が鐵線の如く堅くて細い。起倒もなく、一樣の力で引かれてゐる。それが彩色の豊富となるに従つて、彩色の上から墨線で描きわりをして色にくくりをつけてゐる。なほ後になると最初にかいた墨線を、

必ずさけて厚色をぬり、描き割りと同じ感を與へようとする。しかし線はまだ種類が少く、肥瘦のない細尖なる一本調子の線である。それが鎌倉期に近づくと共に、色の盛り上げを低めて行つて、漸く線の意義を高めた。線は肥瘦もあり、起倒もあり、描く働が中心になつて來る。これが鎌倉期を通じて一層著しく、繪卷なども、例へば「後三年軍記」の如く、色は漸くその位置を墨に代へ、墨がすべての色の中心となり、すべての色を率ひて立つてゐる。線は、色の中から湧いてまた墨の力を率ゐて、畫面を緊張せしめる。しかしこれは不幸にして、繪卷物を衰退せしむる原因となつたが、それと共に足利の水墨畫を生起せしめた。もつともこれ以前に既に純粹な白描畫があらはれて、「鳥獸戲畫」となり「枕の草子」となつてゐるか、「後三年軍記」は、色の中に立つ墨と線との力を、最も具體的に示す點で參考になるのである。是等の後に足利は水墨畫を畫壇の中心に置いた。この足利の墨も、色の中から湧き出でた墨に外ならない。

第九節 正形

純粹なるものは、必ず二つの特色を持つてゐる。第一に最簡な形體を持つてゐる。第二にその最簡形體が、盛なる展開力を持つてゐる。この二つである。最簡なるものの、無限なる展開可能

が、純粹の意味である。即ち純粹とは、最も簡単な形體が、非常なる展開力によつて、無限に豊富なる意味を産出することである。然らば畫面が筆墨化せらるる事は、畫面が純粹にせられたことを意味する。幽微といひ、悟の寡黙なるを言ふ所以である。

水墨は墨を筆の力で傾動化することである。故に水墨の性質は純粹であるが、その性質は二つの方向に認められる。第一に水墨は最も單純な色である。もつと正しく言へば色の骨法である。第二に墨は色の傾向である。これ「歷代名畫記」が「草木榮を敷き、丹碌の采を待たず、雲雪飄颻、鉛粉を待たずして白く、空青を待たずして翠に、鳳は五色を待たずして粹なり。是の故に墨を運らして五色具る。これを意を得といふ。意五色にあれば、則ち物象乖く」と言へる所以である。

もとより墨は色ではない。色と墨とは比較することが出来ない。墨は明暗の光度であつて、色ではない。墨を色にかへることも出来ない。色を墨にかへることも出来ない。兩者は並列左右の關係ではない。これは前後の關係である。色は墨の展開である。墨の展開の中に、色があらはれる。「墨を運らして五色具る」といふ意味である。色をもとに返へせば、そこに墨を得る。墨は色の根本的なものである。色と墨とを同列に置いて比較するのは無意味である。墨によつて色をあらはさうとするのは、誤である。「意五色にあれば、則ち物象乖く」所以である。そして

「意」とは、展開せざるも、やがて展開し得る無限の可能性を言ふのであるから、墨によつて描くのは、この無限の可能性によつて描くのである。「意」によつて描くのである。これが「意を得」といはるる理由である。「老子道德經」に、一切は根にかへりて、そこに靜を得ると言つてゐるが、墨で描くのは、この根にかへりて靜を得る所以である。骨法によつて描くのである。

されば水墨は第一に、色墨の世界を、骨法の世界に轉廻し、第二に一切の色墨を衝動化し、沈靜に素朴に、自然の形象を、傾向の中に置くのである。換言すれば、分化の形で描かるるのではなくて、分化以前の形にて、描かるるのである。より以前の形で描かれるのである。そこには寡黙と産出との二つの性質の充ちた形象があるのである。この形象は自由にして且靜肅なる沈潜の後、久しくて到達せられるのである。これ遊戯三昧、歲月遙永、頗る幽微を探る所以である。

前にも述べた通りに、佛教の心理學は、吾等が眼をひらいて、この窓外に、或は窓下にみる對象の形相を以つて、存在の形とはしまい。眼を閉ぢて窓外も窓下もなき世界に來て、はじめて存在を認めて居る。この消息は同時に水墨の消息である。もしこの佛教心理學の觀察の、深さと細かさとに味ひ到るを得るならば、容易に東洋畫の筆墨の世界の消息にも、疏通し得るであらう。

「山水松石格」は、「樹石山水、俱に正形無し」と明言して居る。五形なしとは、蓋し樹石山水の畫面上の形體は、作者の觀照を経て、はじめて成立するのであつて、最初から成立し、確立してゐるものではない。幽微をさぐり得て、はじめて畫面上の形體が、創始せられるといふ意味であらう。かくの如くして樹石雲水の、深簡なる形が創始せられるのであるから、「自然の性に肇り、造化の功を成す」と言はるのである。もし樹石雲水に正形があるならば、藝術は成立しない。博物學幾何學が成立する。故に後人が之に附加して、筆墨を落して、はじめて形の定まることを言つた所以である。しかして「正形」の創始に中心となるのは、骨法形體であり、骨法形體の直接形は筆墨であるから、筆墨の畫に於ける位置は、甚だ明瞭であるとしなくてはならぬ。

謝赫の「古畫品錄」は、形體を確定的なものとするから、之に對して専ら謹細精緻なる事を以つて、畫家の唯一最上の態度とみる、固定的な態度を主張することになる。かく自然を確定したものと見るのは、一方ではそれを認識的に既定とみる意味に解せられる。自然はすべての人に對して、一樣に且確定的に示されて居る。畫の働は、單に之を如實に傳へ得れば十分である。畫の價値は、この再現の状態によつて決定せらるるものと見るのである。換言すれば、吾等の前にあ

る自然は、決定的である。既定の事實である。畫の働は全く之に従屬する從屬的なる働であるとするのである。これに反對するのは、山水無定形の思想である。山水を確定形とみるのは、畫面を再現とみるのであり、山水を無定形とみるのは、畫面を創始とみるのである。即ち畫面は自然をそのままに再現した形であるとするのが、謝赫の態度であり、畫面の形は、自然の新らしき創始であるとするのが、姚最の態度である。再言すれば、既定の事實たる自然を、畫面に再現するのが、「古畫品錄」の態度で、未定の事實たる自然を、畫面に創始するのが、「續畫品」の思想である。この兩者は常に明確に對立する思想である。

而してこの兩態度は、混合し得るかどうかを考へなくてはならぬ。即ち既定の事實が創始せられ、或は未定の事實が、再現せられるかどうかを見なくてはならぬ。然るに既定とは、決定的に事實が成立してゐることであつて、既に創始の餘地をば残して居ないことである。なほ變更の餘地があるか、或は創始によつて、始めて成立するやうな、さういふ形體であるならば、それは決して既定であるとは言ひ得ない。故に既定であるといふ以上は、變更の餘地もなく、創始の餘地もない意味でなくてはならぬ。隨つて自然が既定事實であるとせらるる所には、必然に再現があり、

それ以外の態度はあり得ない。

次に自然が未定の事實であるならば、未定の形は再現し得ない。形をなさぬものを再現しても、藝術とはならぬ。藝術は完成せる独自の世界の創始だからである。故に自然を未定形とみる處には、再現はなく、必然的に創始がある。されば自然を既定事實とみるか、未定事實とみるかは、畫面が再現であるか、創始であるかを決定することとなるのである。

然るに自然を既定事實とみるか、未定事實とみるかといふ態度の前に、自然の景觀の氣象的相違を考へることが出来る。支那の北地は、氣候が寒冷であり、空氣が乾燥してゐるから、自然の輪郭が明確であり、その上に自然が堅くて、骨立つてゐる。支那の南地は、氣候が溫暖であり、空氣が濕潤であるから、自然の輪郭が不明確であり、その上に自然が柔かく滑かである。即ち北地は氣象的に明確であり、南地は氣象的に不明確である。

前に吟味した所によつて、自然を既定の事實とみれば、畫面を作る働は、再現であり、自然を未定の事實とみれば、畫面を作る働は、創始である。然らば明確な自然を描くには、再現の方法が採用せられ、不明確な自然を描くには、創始の方法が採用せらるべきである。明確に見らるる

ものは、既定の事實となり、不明確にみらるるものは、未定の事實となるからである。

随つてこの認識的並びに氣象的の、兩層の事實を重ね合せると、次の二つの形が出来る。

- 1 氣象的に明確な自然は、既定の事實として觀られ、既定の事實なるが故に、畫面に再現せられ易い。
- 2 氣象的に不明確な自然は、未定の事實として觀られ、未定の事實なるが故に、畫面に創始せられ易い。

されば、この「古畫品錄」並びに「續畫品」に示された兩様の態度は、漢民族の南方轉移と共に、氣象的な自然の差をも加へて、一層明白に對立し、第一の形は所謂北畫となり、第二の形は所謂南畫となつたのである。故に南北二畫の源流は、思想的には、「古畫品錄」及び「續畫品」迄、遡り得るのである。

南方濕潤の空氣中にある形體は、北方乾固の空氣中にある形態とは異なるのであるから、ここに濕山水を作る。この濕山水は、濕潤なる空氣の中に、流れ動くのみゆる自然の景觀と、並びに主觀の自由なる活動とによつて、融即せる形體を描いたのである。而してかかる山水畫は、墨に對して、並びに筆に對して最も鋭敏な生紙が適當である。生紙の上に侵潤する水墨と、變化自在

なる毛筆とを以つて、描いて行くのであるから、畫面は全く一つの傾向となつて、働きゆくのである。ここに力徹りて光おのづから、浮ぶものがあるのである。これが完全なる骨法用筆の世界である。

この骨法の世界が、敬の心に徹し、老の心に徹し、中庸の心に徹したるものなることは言ふを要しない。東洋畫の世界にこの骨法の世界、筆墨の世界の確立したことは、ここで東洋美術史を截然と二分するに足るほどの著しい特色である。ここに於いて東洋美術思潮は一先づ定位したものと云はなくてはならぬ。

第十節 立意

以上の如くにして筆墨の思想は、確立するのであるが、この確立が王維の時代であるとして誤ないであらうか。これはまさしく疑問である。如何となれば、この「山水訣」もまたこの文體と、彼の畫と、全思想の系統と、記録とに徴して、之を王維の著とはなし難い。蓋し「山水訣」は、次代宋の所撰であらう。また等しく彼の著として傳へらるる「山水論」には、

凡そ山水を描くには、意筆先にあり。

と言つて居るのであつて、筆墨が繪畫の中心意義をなすものであることを、明言してゐるのは、大に参考となる。惟ふに筆墨思想の完成したのは、是等の書物の作られた頃であつて、之を宋代としなくてはならぬ。この故には更に、唐代の書として確實と思はれる、張彦遠の「歷代名畫記」の思想を吟味してみなくてはならぬであらう。

王維の畫のたしかな遺作は知り難いので、記録にあらはれた處を信する外はない。「歷代名畫記」の中に、王維の破墨山水をみたことがあるから、王維が水墨畫を描いた事は疑がない。しかも其の記載によれば、彼について注意すべきことが四つある。第一は彼があまり賦彩を得意とせず、それには人手によつたといふことである。第二は彼の平遠の景觀は遠樹を簇成して、朴拙で細かかつたことである。第三は彼の「輞川圖」が筆力雄壯であつたことである。この圖は、やはり唐代の書「唐朝名畫錄」に、「山谷爵盤、雲水飛助、意塵外に出で、怪筆端に生ず」と記してゐるもので、力の充満し、雄壯であつたことがたしかである。第四はその破墨山水が「筆迹勁爽」であつたことである。

もと畫面から色を捨てると、そのとる方向は二つある。一つは線を進めるものであるし、他の

一つは墨を進めるものである。前者は白畫であり、後者は墨畫である。白畫の地獄變を吳道玄が畫いたことは有名であり、「唐朝名畫錄」は、白畫を墨蹤といふ言葉で言ひあらはし、吳道玄の墨蹤は、完全なもので、これに彩色を加へる餘地がなかつたといつてゐる。墨畫ならば彩色を加へるといふことは、問題にならない。色のぬられる所に、既に墨があるからである。しかし吳道玄の白畫は、細かい畫でなくて、粗らい畫であつた。之に少し色彩を加へて、畫面がぬけ出して見える様にしたのが、「吳裝」である。この吳裝の色を去つて、之を墨にするとこれが王維の渲淡である。董其昌が王維を論じて、「始めて渲淡を用ひて、拘研の法を一變す」と言へるのが之である。渲淡法は輪郭線の中に墨を加へてばかすのであるから、吳裝の墨化である。しかも吳裝の色は「微染」であるから、この墨も輕かつたに相違ない。それ故、平遠の景色には遠樹を簇成し、それを墨でばかして、幽遠高雅の趣を與へたのである。しかも王維は色があまり得意でないのであるから、墨によつたものであり、しかもその墨は高度のものでなくて、線に率ゐられたのである。その線は筆力雄壯、筆迹勁利と「歷代名畫記」が言ふ所である。随つて彼はこの強い輪郭線を主要素とし、これに率ゐられた渲淡であつたに相違ない。この破墨とは、線に率ゐらるる墨のことである。線で破せる墨である。沈芥舟が、淡より漸く墨を加へ、最後に焦墨で「その界限輪郭を破

す」といつてゐるそれである。故に彼の水墨畫はまだ、後世吾等が想像する程に、高度のものではなかつたのである。彼の畫風は「重深」であると「歷代名畫記」は記してゐるが、その「筆力雄壯」、「筆迹勁爽」と言ふのにみて、「重深」とは筆の強さ、即ち線の強さによつて得られた成績であると思はれる。さればその水墨上位説は信じ難いのである。しかしてこのことは、また當時の水墨畫の發達程度を吟味すれば、明かである。

「歷代名畫記」は畫六法を論じて、次の如く言つてゐる。古の畫は形似よりも、骨氣を重じて居る。畫には骨氣が重要である。然るに今の畫は形似を得て居ても、氣韻の方は缺けてゐる。氣韻が備りさへすれば、形似の方も自然に備はる。形似が骨氣を得さへすれば、それが氣韻である。氣韻のある畫とは、骨氣に貫かれた形似である。かかる畫面は立意が基礎となり、用筆に支持されてゐる。これが彼の畫六法論である。

故に畫面は立意と用筆との問題となる。用筆とは描線の意味である。畫面は、畫面の意味としては意向に、畫面の形式としては線描に歸着する。これを彦遠は、「骨氣形似は、皆立意に基きて、用筆に歸す」と言ふ言葉で言ひ表はしてゐる。かく畫面が立意と用筆とを中心の性質とするなら

ば、この點で畫と書とは甚だ接近する。書は意向と線との二つより外には、何もないからである。随つて、

臺閣、樹石、車輿、器物に至りては、生動の擬すべきものなく、氣韻の俾しくすべきものなく、ただ位置向背を要するのみ。……鬼神人物に至りては、生動の狀すべきありて、神韻を須ちて、而して後に全し。若し氣韻周ねからずして、空しく形似を陳ね、筆力未だ適からずして、空しく賦彩に善しとは、妙に非ざるを謂ふなり。

と言ふ有名な論考が、これから生じて来る。生動を得たものは神韻を得たものであり、生動神韻を得て形似がはじめて完成する。生動神韻を缺いた形似は、空粗な畫面形體である。そして畫面上の生動は、筆力の適さから生ずる。用筆の充實がなくては、賦彩も「妙」ではないと言ふのである。形體色彩が、立意に充ち、用筆によつて貫かれなくてはならぬのである。かかる立意に充ち、用筆に貫かれた形體が、完全に畫面の形體となり得るのである。この要件を備へた畫面の形體は、吳道玄の畫にみられる。

唯吳道玄の迹をみれば、立法俱に全く、萬象必ず盡し、神人手を假し、造化を窮極すと謂ふべし。氣韻雄壯にして幾ど縑素に容れず。筆迹磊落にして遂に意を牆壁に恣にする所以なり。其の細畫はまた甚だ

稠密なり。これ神異ればなり。……然れども今の畫人、粗寫貌をよくして、其の形似を得る時は、則ちその氣韻なし。其の彩色を具する時は、則ちその筆法を失ふ。豈畫と曰はんや。古より善畫のものは、衣冠華胄逸士高人にあらざるはなし。

張彦遠の考ふる所によれば、氣韻の標識は生動であり、その内容は骨氣、形似、賦彩の三者である。そして是等のものが有する内的關係は、形似と氣韻、骨氣と賦彩とは、互に對立し、且形似は賦彩をもふくむのであるから、ここに必然に氣韻と骨氣とは連續する。しかも形似は骨氣を全くすることによつて、氣韻となるのであるから、形似と骨氣との連續が、骨氣と氣韻との連續となるのである。換言すれば自然の存在的形體は、骨氣を通じて氣韻となるのである。博物的形體は、骨氣を通じない形體である。氣韻なき形體である。畫面の當爲的形體は、骨氣を通じた形態である。氣韻ある形體である。故に氣韻ある形體とは、畫面形體の謂である。而して「骨氣形似は、皆立意に本づきて用筆に歸す」と彦遠は言つてゐる。形似が立意に基きて用筆に歸するの似は、形似の骨法化であり、形似を氣韻にまで高める働である。然るに骨氣も亦立意に基きて用筆に歸すべきものであるといふ意味は不明である。これは蓋し骨氣が畫面化せらるる働に就いて、言つたものであらう。骨氣が畫面化する働は形似の中である。形似の中で立意を確立にし、用筆

を確實にする事によつて、骨法が意向でなくて、畫面上の事實となるのである。随つて形似が骨氣化するのも、骨氣が形似化するのも、同一の働とみられる。骨氣が形似の脊梁となり、形質となる。この消息を、彦遠は「骨氣形似は皆立意に本づきて用筆に歸す」といつたのであらう。それはその前に來る「夫れ物を象るは必ず形似にあり。形似は須らく其の骨氣を全くすべし」と言ふ意見に接續してみれば、容易にその眞意を知り得るのである。

用筆は骨氣の法、即ち骨法である。骨法が線描法、特に輪郭線描法と解せらるる原因がここにある。骨法は形似の脊梁支持であり、その大様描寫である。この大様描寫の中に、その形似の立意があらはれる。骨法が基本形體の描寫とせらるる所以である。ここに形體は立意をふくめる形體となり、立意をふくめる形體は、鑑賞の度毎に、常に新に人の觀照の中に生起する形體である。ここに深い形體がある。王維の畫が「重深」にして、「筆迹勁爽」なりとせらるるに見て、彼の畫が骨法形體に透徹して居たことを知り得る。形似が骨法を通じて氣韻となることが、畫面形體の創始であり、重深なる形體の創始である。ここに於いて用筆は明瞭に氣韻に直接する。随つて線の價値が張彦遠によつて確立するのである。線には對象をあらはす形似的性質と、立意をあらはす構成的性質との二つの性質があるのであるが、第一の形似的性質と雖も、立意的構成的性質に

貫かれて居る處に、線の特徴がある。張彦遠はこの線の立意的構成的性質に着目して、「故に畫に工なるもの、多くは書を善くす」と言つて、畫と書との關係を接近せしめてゐる。吳道玄がすぐれた畫家とせらるる根據は、その線の特徴、即ち畫の書道的特色によるものである。この畫の書道的特色は、實に東洋畫の一大特色をなすものである。

張彦遠の論ずる所によれば、陸探微の線は精利潤媚、新奇妙絶であるが、彼に於いて特に注意すべきは、一筆畫である。一筆畫は一筆書と關係がある。「昔張芝：今の草書の體勢をなし、一筆に成り、氣脈通連、行を隔てて斷えず。世之を一筆書といふ。その後陸探微も亦一筆畫を作り、連綿として斷えず」と張彦遠は書いてゐる。「氣脈通連、行を隔てて斷えず」と言ふのは、線の展開の無限なるを示してゐる。一つの線の展開は、更に他の線の展開を呼び、一線は一線と、無限に展開して行くのである。そこには無窮なる立意がある。この無窮なる立意を、畫の方に持つて來れば、一筆畫を生ずる。線に貫かれた無限の持續をここに見るのである。彼はここに附記して、「故に知る書畫の用筆は、同法なるを」と言つてゐる。

張僧繇、點曳斫拂、衛夫人の筆陣圖により、一點一畫、別にこれ一巧。鉤戟利劍、森然たり。又知る書

畫の用筆同じきを。

と言ひ、また吳道玄を論じて、

筆法を張旭に授かる。また知る書畫の用筆同じきを。

と言ひ、それより彼の繪畫が「神假天造、英靈窮らず」といふ特色を有することを論じてゐる。「神假天造、英靈不窮」の特色が、書畫共通のものなること明かであり、ここに書畫一致の可能性がある。而して「英靈不窮」は、實に立意に基きて、用筆に歸するものである。

しかし書畫の一致とは、書と畫との全部的一致ではない。彦遠も明かにことわつてゐるやうに、「書畫の用筆」が同一なのである。書畫の一致は、その線條的方面のみの一致である。用筆同體論である。如何となれば、畫には形似があるからである。書には缺けてゐる形似があるからである。氣韻を以つて、線の立意的構成的なる特色と見る考へ方は、氣韻が線の立意的構成的なる性質を以て、氣韻の標識とするものである。しかも張彦遠は他方に於いては、生動を以つて氣韻の表示として居るのであるから、この生動と線の立意的性質とは、相合するのではなくてはならぬ。随つて線の立意的性質は、生動の形をとることによつて、氣韻に入り來るのである。王維の畫の筆迹勁爽なる事は、彼の畫の氣韻を有せることを示すものである。用筆とは生動であり、生動は

用筆によつてのみ表現せられる。かかる骨法と氣韻との連繋は、畫に形似的要素を重するよりも、骨法的要素を重することになる。ここから氣韻研究を、用筆研究とする後世の方法が發源するのである。換言すれば氣韻と骨法との一致が、ここに生起するのである。

故に彼によれば、用筆を缺くことは、氣韻生動を缺くことになる。絹をぬらして、軽い粉を所所に置き、これを吹きちらすと、雲の形が生ずる。之を吹雲といふのである。「此れ天理を得、妙解と曰ふと雖、筆蹤を見ず。故に之を畫といはず。山水家に潑墨あるが如き、亦之を畫といはず。倣倣に堪へず」と言つてゐる。

張彦遠はその用筆研究を更にすすめて、特にそのために、一つの項目を作つてゐる。顧愷之、陸探微、張僧繇、吳道玄の四家を擧げてその特質を考究してゐる。「顧陸張吳の用筆を論ず」といふのが、是である。

先づ顧愷之については、「緊勁連綿、循環超忽、調格逸易、風趨電疾、意筆先に存し、畫盡きて意在り。神氣を完うする所以なり」と言つてゐる。緊勁連綿、循環超忽、調格逸易、風趨電疾の四特色は、何れも線の運動性の自由にして滯らず、高く澄める消息を示してゐるのである。「意筆

先に存し、畫盡きて意在り」とは、立意が線に満ち、畫面が無限恒常なる立意に満ちてゐることを言ふのである。彼の畫面がこの線の高澄と、立意の無限とによつて、神氣を完成してゐることが知られる。換言すれば、線に寄託せる生命の無限なることを言ひ現してゐるのである。

陸探微の線は精利潤媚、新奇妙絶であり、張僧繚の線は鈎戟利劍、森森然として居、吳道玄の線は神假天造、英靈不窮である。これは彦遠の最もすぐれた作者と認むる人人の線の特色であり、随つて線の至境を示すものと見られる。然らばこれに示さるる線の至境は、透徹と犀利とにあること明かである。一切を超脱して、清明なる道を何の狐疑もなく、直接に歩み行く道である。骨法の途である。

然らば用筆の用意はどうであらうか。或人が張彦遠に、吳道玄は何故に、界筆直尺を用ひずに能く弧刃柱梁を描き得るのであるかと質問した。これに答へて彼は、

其の神を守り、其の一を專にし、造化の功に合す。吳生の筆を假るに、さきに所謂意筆先に存し、畫盡きて意在るなり。凡そ事の妙に臻るもの、皆是の如きか。……それ界筆直尺を用ふるも、界筆は是死畫なり。其の神を守り、其の一を專にする、是真畫なり。……真畫の一劃、その生氣を見る。夫れ思を運し、毫を揮ひ、自ら以つて畫をつくる時は、即ち愈畫を失ふ。思を運し、毫を揮ひ、意思に在らず。故

に畫を得。手に滯らず、心に凝らず、然るを知らずして然り。弧を彎き、双を挺き、柱を植て、梁を構ふと雖も、則ち界筆直尺、豈其の間に入るを得んや。

と言つてゐる。

用筆の心とする所は、「神を守り、其の一を專にし、造化の功に合す」にある。即ち「專一自然」である。而してその「專一自然」とは、筆に先立ちて意あり、畫盡きて猶意あることである。意は筆の前後を一貫する。即ち意の透徹によるのである。「專一自然」とは、意の透徹に外ならぬ。意に身をまかせて、自然なることである。かくの如くであれば、ここに生氣がある。生氣は蓋し生動である。真畫と死畫との區別は、「專一自然」の有無によつて決する。換言すれば、氣韻の有無によつて決するのである。

そしてこの「專一自然」、即ち意の透徹は、作意のあとがあつてはならないのである。作意を捨てて、「意不在於畫」であつて、ここにはじめて「故得於畫」である。意をすてて、はじめて意が得られる。意の透徹とは、ここに意の放棄である。作意を棄て、營作を棄て、專一自然であればそこに自ら滿ち來るものは、意の透徹である。執意は一度棄てられて、はじめて一つの高さとし

て生れて來るのである。かくて「手に滯らず、心に凝らず、然るを知らずして然り」の境地に到るのである。ここに於いて線條は生氣を得、その生氣こそ氣韻生動の内容をなすものである。故に計劃によつて、或は手術によつて得たものではない。心を専らにし、意を一にして、そこに自らにして満ち來る緊張をまたねばならぬ。その緊張は得んとしても得られぬ。また得んとせずしては得られない。心がまへしつ待つことの静けさによつてのみ得られる。

第十一節 粗密

線がかくの如き透徹を獲得すれば、畫面はここに新らしい一つの様状を示して來る。彦遠は吳道玄の線を論じて、

衆は皆眇際に密なるも、我は即ち其の點畫を離披す。衆は皆象似に謹むも、我は即ち其の風俗を脱落す。と言ひ、また或人との問答を記して、

又余に問ひて曰く、「夫れ思を運すこと精深なるものは、筆迹周密なり。其の筆の周からざるものあるに、之を如何といふか」と。余對へて曰く、「顧陸の神は、その眇際を見るべからず。所謂筆迹周密なり。張吳の妙は、筆纒に一二のみ。像は已に應ぜり。離披たる點劃、時に缺落を見る。此の筆周からずと雖も、

而も意周きなり。若し畫に粗密の二體あるを知らば、方に畫を議すべし」と。

即ち線の發達は、畫體に粗密の二體を生じたのである。線の發達と共に、精密の畫體を生ずることは、直に理解出來る。顧愷之、陸探微の如きは、その神深くして遠いものであるが、その筆迹は周密である。然るに張僧繇や吳道玄の如きは、「筆纒一二、像已應焉。離披點劃、時見缺落、此雖筆不周、初意周也」といはれて、粗略體である。粗略體と周密體との區別は、これは畫面の意味ではなくて、畫面の形である。點劃離披し、缺落あるも、しかも意は周き畫面である。

用筆は一般に、初步の場合には、可視點な部分に密であるが、後には漸くそれから離披して、粗になつて來る。用筆の粗は、觀照の精を先行條件とする。用筆が周密であることは、形似の精微を示すが、未だ觀照の働の精微を示しては居ない。觀照の精微は、見ゆるものを見るばかりでなくて、見らるべきものに依つて、見るべきものを支持するのである。現はるべきものが、現はれしものの根柢になるのである。即ち現るる傾向が、現はれしもの理由となるのである。故に其の場合には、形體は存在の形でなくて、傾向の形である。彦遠が立意に基くといつたのは、現はれし形が、現るべき形體を先行とし、基礎とする意味である。現はれしものは、現はれしことの理由のみならず、現はるべきことの理由をも併せて示すのである。立意とは未だ現れずして、

しかも現れ出づべきものの豫見である。現出の傾向の豫見である。この立意に立つが故に、その畫面形體は、形體なると同時に、形體となる理由をも併せて示すのである。而してこの傾向性は説明ではなくて、啓示であるから、形體の精細周密では示し得ない。形體が理由から生起する傾向で示さなくてはならぬ。換言すれば、畫面形體が、鑑賞の中に成立する状態で示さなくてはならぬ。畫面形體の簡素が、鑑賞せる形體の複雑を支持し、示唆しなくてはならぬ。然らばこの鑑賞の状態では、畫面形體は、先行形體、理由形體であり、鑑賞せられたる形體は、發生形體、存在形體である。随つてこの鑑賞の状態は、受動的でなくて完全に發動的である。鑑賞によつて新生せらるる形體の創始である。畫面は鏡面の如くに、受動的必至的に反影するものではない。この弾力あり厚味ある鑑賞による創始の形體は、王維の繪畫の特徴として彦遠の記した「重深」そのものである。或はまた凡俗を離披して形似の高さに到るといへるものである。その形體は筆纒に一二、しかもその像は直下に之に應ずる。像が之に應ずるとは、之に應ずる周到なる形體を、鑑賞の中で形成することを意味するのである。故にこの畫面の形體は、鑑賞をまぢてはじめて完全する形體である。かくして用筆は周密より粗略に向ひ、粗略によりて周密よりもより以上に、彈力ある形體、透徹せる形體を、實現し得るのである。されば線は立意に立つことによつて、説明

的形似的方向をすて、線の構成的書道的方向に集中して來る。ここに線の完全な發展が示されるのである。

かくの如く略體畫を生ずるに及んで、用筆の思想は遺憾なく展開をなしたのである。しかし用筆思想は、そのまま水墨思想とみることには出來ない。水墨思想は、用筆の性質に、更に用墨の性質を加へた思想である。張彦遠は、用筆の意義を十分に發展せしめたのみならず、用筆の種類についても、點曳研拂の四種を擧げてゐる。點は線の原始形であり、曳は線の通常形である。點が運動形をとつて、線形に展開したものである。研はその運動の突然の斷絶である。線運動の急速消滅である。拂は線運動の疾走による完結である。研は急止によつて線を完結したが、それは疾走の中に完結したのである。故にこの點曳研拂の四者は、線の原始形と通常形と、線運動の速度による線形の變化とを示してゐるのである。曳は展開運動に變化がないから、その線延長は平滑であり、線性質の太さ重き速さには變化がない。然るに研は突然休止であるから、線運動は最後に甚しい重壓を以つて終り、随つて線の尾端は太さを増し、速度は突如として消滅する。拂はその性質が研と反對であつて、線は終りに到るにしたがつて、速度を増加し、重壓は減少し、太さ

も減少する。斫は尾端が太いの、拂は尾端が細い。線形としては、未だ線としての展開運動をおこさぬ點が、或は線展開の終末が、持続か斷絶か急變かの三状態たる曳斫拂の何れかであるに外ならぬ。故にこの彥遠の線の四種は、完全にして且單純化せられた線形式であつて、彼の線に對する見識を示すものである。

第十二節 墨法

かくて彼の線即ち用筆研究は、ここに完備するのであるけれども、彼は墨については、別に言つてゐない。「山水家に潑墨あり」と言ひ、王維の「破墨山水」をみたといひ、破墨並びに潑墨の二つの用墨の名稱を擧げてゐる。

この破墨潑墨の意味は、支那と日本とは意味が違つてゐるらしいが、沈芥舟の「芥舟學畫編」は、用墨の項に於いて明瞭にこれを説明してゐる。

破墨を用ふる者は、先づ淡墨を以つて匡郭を勻定し、匡郭已に定りて、乃ち凸凹を分ち、形體已に成りて、漸次に濃を加へ、墨氣をして淹潤して常に潤ふが如くならしめ、また焦墨を以つて、その界限輪郭を破り、或は疎苔を界所に作る。

これが破墨法である。即ち破墨は濃墨を以つて淡墨を破する方法である。破とは輪郭の中を、「或は横に、或は直に、或は斜に、筆を以つて劃開する」ものである。また作法の項に、

蓋し淡墨を以つて濃墨を潤すときは、則ち晦にして鈍、濃墨を破するときは、則ち鮮にして靈なり。故に必ず先づ淡くして後に濃き者を得たりと爲す。此即ち所謂破墨法なり。

と言つてゐる。故に用墨の原則を、先淡後濃法に置き、先濃後淡法を棄ててゐる。

しかしかかる進んだ破墨法が、王維にあつたものとは考へられぬ。「歷代名畫記」が王維の破墨は筆迹勁利であつたといふにみて、墨法を主とするものでなくて、線法を主としたものであつたことが想像せられる。王維の「江山雪霽圖卷」に跋をかいて、吳匏庵は、かつてみし王維の「雪江圖」は、「すべて皴染せず、但輪郭あるのみ」といひ、趙大年の「林塘清夏圖」も細皴せず、「雪江圖」と似てゐるし、また郭忠恕の輞川の粉本も極めて細潤なりし由を言つてゐる。また王維を學んだ趙子昂の「雪圖」は、多く金粉を用ひてゐるが間遠清潤であると言つてゐる。王維の畫があるものは、輪郭のみの白畫であり、他は之に少しく染を入れ、細潤にしてしかも皴なかりしを知る事が出来る。輪郭線を以つて要素とし、輪郭にひきゐられた渣淡でなくてはならぬ。破墨とは後世の如き墨法でなくて、この線に率ゐらるる墨のことである。線で破せられた墨の意であ

る。色彩にかへし墨彩である。これ沈芥舟の破を劃開の意とし、淡より濃に向つて墨を加へ、最後に焦墨を以つて「その界限輪郭を破す」といつてゐる、これがその意味である。王維の破墨の如き、蓋しこの程度のものである。線がなくては畫とはいへぬといふ張彦遠であるから、破墨も亦、線を重じた墨である。

破墨は先淡後濃法であるが、潑墨も亦、この先淡後濃法の一ツである。「芥舟學畫編」は潑墨を説明して、

潑墨は先づ土筆を以つて、通幅の局を約定し、要は山石林木をして照映聯絡し、一氣相通する勢あり。

交接虚實の處に於いて、再び淡墨を以つて落定し、濕墨を蘸して一氣に寫出し、乾くを俟ちて少しく淡濕墨を用ひて、其の濃處を籠す。主山の頂、峰石の頭及び雲氣掩斷の處の如きは皆是なり。

と言ふのである。破墨の法にあつては、一つの與へられたる空間を對象性化するものであるが、潑墨の法では、對象化して與へられた空間相互の間を、「照映聯絡し、一氣相通する勢」あらしむる點にある。前者は一空間を對象化すること、後者は對象化せる數箇の空間關係を氣化することである。氣化とは大氣及び水蒸氣の中間作用化することである。前者には濃墨が働き、後者には淡墨が働いて、それぞれの要求を満して居る。かくて沈芥舟は、

南宗は多く破墨を用ひ、北宗は多く潑墨を用ふるが、その光彩淹潤なるは則ち一なり。

と言つてゐる。共に墨氣の光潤を主としてゐるのである。

潑墨を描いた唐代の畫家には王墨がある。「歷代名畫記」は王默といひ、彼は「風顛酒狂、松石山水を畫きて、高奇に乏しく俗に流ると雖、好醉せる後、頭髻を以つて墨を作り、絹に抵して畫く」と言ひ、潑墨のことに及んで居ないが、「唐朝名畫錄」は、王墨は生國も名も知れない。潑墨をよくし、山水を畫くので、時の人が之を王墨といったといつてゐる。彼は多く江湖の間に遊び常に山水樹石雜樹を描いたが、酒がすぎで、畫をかくには先づ酔ひ、「即ち墨を以つて潑し、或は笑ひ或は吟じ、脚蹙み、手抹し、或は揮ひ或は掃き、或は淡く或は濃く、其の形狀に隨ひて山を爲り、石を爲り、雲を爲り、水を爲り、手に應じ、意に隨ひ、倏として造化の若し。雲霞を圖出し、風雨を染成し、宛ら神巧の若く、俯觀して其の墨汚の迹を見ず。皆之を奇異と謂ふ」といつてゐる。その熟達を見ることが出来る。王墨は或は淡く或は濃く、墨を潑して作るのである。王墨には墨的の要素の強いのを知る事が出来る。しかしこの潑墨は、張彦遠には、「山水家に潑墨あるが如き、亦之を畫といはず」といひ、その理由は「吹雲」と同一であつて、線がないからであ

る。墨があつて筆のない潑墨は、白畫と全く反對である。白畫は筆があつて墨がないのである。故に之は奇異とみられ、一種の戲とみらるるのみで、之は重要な價値が與へられなかつたのである。彦遠は線の畫家、吳道玄等を畫の正位にあるものと見てゐるのである。然らば彼の畫は全く線の要素がなかつたかといふのに、「或は揮ひ、或は掃き、或は淡く、或は濃く」といふに見て、それが單に墨の濃淡ばかりによるものでなくて、曳斫拂の趣があつたことが知られ、しかもその墨の用法も、破墨で線が基礎となつてゐた様に、線が墨の中心になつてゐたことが想像せられる。彼が頭の毛で畫をかけたのは、早年書道を習つたためであるのとあるのみにみて、彼に書道的熟達、即ち線の熟達のあつたことが知られる。潑墨もこの線を基礎としての潑墨であつたことが知られる。

かくの如くして、張彦遠の記述は、墨法に就いては不十分であるが、當時既に手法として墨法の相當に發達してゐたことは、許してよい様である。荆浩の「筆法記」は、その撰述の時代については問題があるが、墨を六要の中に、氣、韻、思、景、筆、墨として擧げ、且

夫れ類に隨ひて彩を賦くこと、古より能あれど、水暈墨章の如きは、我が唐代に興れり。

と言つてゐるのも、この場合参考になる。かく墨が手法として、相當に發達し、色なくして畫面

を作り得るに到つたにも係らず、思想としての發達が之に及ばなかつたのは、注意すべきである。

東洋畫の傳統中、重要な精神をなすものが二つある。第一は偶然性の効果を重する精神であり、他は傾向性の意味を重する精神である。前者は手法上の特質であり、後者は意味上の特質である。

東洋畫は浸潤しやすき墨と色とを、柔かい毛筆にふくませて、浸潤しやすい紙の上に描くのであるから、計劃的に効果の上に、効果を積んで描いて行くことは、困難である。随つて水暈墨章の浸潤した偶然の効果を利用して、その中に暗示の多い畫面を作つて行かうとしてゐる。即ち暗示によつて、説明によるよりも更に深さを感じしめんとしてゐるのである。暗示は手法的には説明よりも間接であるが、鑑賞の上ではかへつて直接である。説明は媒介の理解によつて、一定の効果に達する方法であるのに、暗示は直接の反應によつて、直下に展開せらるる發生であるからである。偶然の効果を必然的に用ひて、自由な發生關係を、相異なる意味の間に與へて行くのは、東洋畫の手法上の特異なる傳統をなすものである。而してかかる偶然性をも猶必然的な成績となし得るのは、東洋畫の畫面が、傾向的であるからである。畫面が確定した形體を示すものでなくて、將に成形せんとする傾向を示すものであるから、畫面は常に未來の形に向つて傾斜してゐる。

る。この傾斜の故に、手法上の偶然が、單なる偶然として終らず、必然として新らしき意味を發生し得るのである。

東洋畫に於ける意味上の傳統は、傾向性である。傾向性とは、畫面が現に存在する形で描かず、將に存在すべき要求の形で描かれることの意味である。

先づ畫面が全然存在の形で描かれた形體、即ち存在形について吟味する。張彦遠の用語にならつて、畫面に先行する形體を立意といひ、鑑賞の中にあらはれて來る形體を避想といふ。立意の無なるもの、即ち骨法化の行はれぬ形體が、畫面となり得る筈はないのであるから、避想も無となるが當然であつて、有とはなり得ない。今有をA、無をBであらして、立意、畫面、避想の順序で、之の關係を示すと次の如くである。

B、A、B、 全き畫面の缺乏。虚偽の畫面。

B、A、A、 不可能。

次に立意は無、畫面は存在形であつて、避想の無なるものは、

A、A、B、 意味の缺乏。

である。しかも避想のBといふのは、既に立意そのもののAが、むしろBに近い事を示してゐる。この故に、この關係は實に第一の様式に還元し得るのである。随つてこの存在狀の畫面で、成立し得る様式は、ただA、A、Aの一様式である。A、A、Aは實に嚴密な存在様式である。しかし東洋畫の如く、手法が偶然性を主としてゐて、西洋畫の如く、畫面を架構的に、建設し架構して行き得ないものにあつては、この様式は不可能である。西洋畫の畫布と繪の具とは、一步一步効果に効果を重ねて、建設して行くのに適當な材料であるから、A、A、Aの畫面様式こそ、西洋畫に適當な様式であるといはねばならぬ。東洋の傳統的精神からは、この道はあまりに堅硬に過ぎるのである。

次に畫面が非存在形體即ち當爲形體をとる場合、即ち略體をとる場合を吟味する。畫面が存在形式でないといふことは、畫面が白のまま、形體が全くかれてゐないことの意味ではない。可及的に簡略形體なることを意味する。故に畫面の非存在形體とは、畫面の略體の意味に外ならない。そして略體とは骨法形體の意味に外ならない。存在形式の場合に吟味したと同様に、立意Bなる場合の二形式は、

L、B、B、 虚偽の畫面。

B、B、A、 不可能。

である。立意Aなる場合の避想Bの様式は、

A、B、B、 意味の缺乏。

である。そしてこれは前述の如く、AはBであつて、B、B、Bの様式に還元し得る。故にこの形式でも存在し得るものは、

A、B、A

である。この様式こそ東洋畫の畫面状態である。

東洋畫の畫面は、西洋畫の畫面に比較して常に簡素である。西洋畫の得意とする表現は、その有たんとするものの全部を、畫面に擔はせて、露はすのである。然るに東洋畫の畫面では、有するものの多くを、畫面から隠してゐる。畫面から缺き、之を畫面の外に保持するのである。即ち東洋畫では、畫面の擔ふべきものを、畫面の傾向性によつて、避想の中に發生せしむるのである。随つて畫面は、畫面の最も最も重要なものを、畫面から缺いてゐる。しかし避想の中では、それが明白且完全に成立してゐる。故に直接に畫面に就いて言へば、畫面の無から、避想の有が生

じたのである。東洋畫が、畫面を簡素にして、しかもその意味を深からしめるのは、この傾向性によるものである。これ張彦遠の「離披たる點劃、時に缺落を見る。此筆周からずと雖、而も意周きなり」の意である。

かく畫面を簡素に保つことは、畫面構成に立意を重する事になる。立意を重するといふ事は、骨氣骨法を重するといふ事と一致する。骨氣骨法を重するといふ事は、線を重するといふ事になる。線を重するといふ事は、畫面に墨を重するといふ事になる。線は墨でかけられることを要求し墨でかけられるのが適當だからである。これ實に色は存在であつて、墨の如く純粹なる傾向を示さないからである。かくの如くして再び線構成は、畫面に水墨を持ち來たすことになる。畫面の偶然性、傾向性共に、線と墨とを、東洋畫の最適なる要素となすものである。

されば思想の連關からみても、用筆の思想は、必然に水墨の思想に及び、用筆尊重説は、水墨上位説を生すべきである。その上に唐代既に水墨畫を生じたのであるから、一層水墨上位説が生すべきである。然るに張彦遠の「歷代名畫記」には、用筆の思想がかく鮮明でありながら、水墨の思想は之に伴はない。ただ墨に於いて、「墨を運らして五色具はる。之を意を得といふ」と言つ

てゐるのに見て、墨が有する特異の世界の價値がみとめられ、色が墨に還元せらるる事が明かである。而して色にあたる墨の價値は、これが了せざる點にある。傾向性にある。これを「歴代名畫記」は最もよく言つてゐる。

采章歴歴として具足し、甚だ謹み甚だ細かに、而して外に巧密を露はすは、了せざるを患へずして、了するを患ふる所以なり。

と言つてゐる。了せざらんとするのは、形體を傾向性中に置く所以である。「夫れ物を畫くには、特に形貌を忌む」とは、傾向性の形貌を忌むのでなくて、完了性の形貌を忌むのである。存在性の形貌を忌むのである。墨を以つて描くのは、形を未了として描かんとする要求に外ならない。しかも未完了の形を描くには、それが完了の形をも知りつくさねばならぬ。了するを知ることが了せざるものを知る道の一つである。即ち

既に其の了するを知らば、亦何ぞ必ずしも了せん、此れ了せざるに非ざるなり。若しその了するを識らずんば、是眞に了せざるなり。

と言ふ意味である。

これによれば張彦遠は、よく墨の價値を心得て居たのであり、随つて墨の手法に對してもつと

同情を有つて然るべきであつた。然るに彼には墨法をあまり重じた風の見えかねるのは、當時なほ破墨潑墨の如き水墨畫の手法は、まだ十分に發達せず、水墨に關する理論を十分に確立し得る迄には行かなかつたからであらう。水墨畫といへども墨法を主にしたものではなくて、線法を主にしたものであらう。王維の破墨山水といふも、線描を主にした墨渣であつて、墨は常に線にひきゐられて居たのである。潑墨も亦同様に、線を主にした潑墨である。線を除外した潑墨ではない。これは同時代の色彩畫が勾勒畫であつて、色彩が輪郭線にひきゐられて居たのと同いであらう。然らば當時の水墨畫論は、實は墨線論であつて、随つて用筆論の範圍を出なかつたのである。これは大阪の小川爲次郎氏藏の、王維と傳へらるる「江山霽雪圖卷」にみらるる様に、勾勒によつて、墨渣が施されたのによつて知ることが出来る。王維の破墨山水といふも、蓋しこの程度のものであつたであらうと思はれる。故に董其昌が「始めて渲淡を用ひ、拘研の法を一變す」といつて、王維を傳へてゐるのも、これは高度のものではなかつたであらう。また「筆法記」の「水暈墨章の如きは、我が唐代に興れり」の意味も、さまで高度の水暈墨章であつたとは考へられない。線の意味による「水暈墨章」であつたに相違ない。故に「歴代名畫記」は墨を論じつつ、線を主とし、墨の價値よりも線の價値を重しとした理由を知り得るのである。

「歴代名畫記」に水墨の記述の少いのは、この理由であるが、このことは直に王維の「山水訣」が「夫れ畫道の中、水墨を最も上となす」といつた説の眞偽の判定に貢献する。王維の水墨畫が後世の水墨畫ほどに、水墨が高度のものでなかつたらしいといふ推定は、この水墨上位説をうたがはせる唯一の理由となる。繪畫論は一般に、繪畫の制作よりも遅るるを通例とするからである。

また張彦遠は、前人の畫論の主なる著述は忠實に之を擧げ、之を用ひて居るのに、王維の畫論については何等記して居ない。これはこの論の存存を疑はせるに十分である。その上に水墨上位説の如き、著しい説が彼以前にあつたとすれば、彦遠の思想は既にその一步前迄到達してゐたのであるから、彼は直に之を採用したに相違ない。然るに彼は全く之に觸れて居ないのであるから、この説の存在は疑はねばならない。そして張彦遠がこの水墨上位説を採用し得なかつたと思はれる様な事情は、一つも發見せられない、この故に「歴代名畫記」の書かれた唐末期、大中年間には、未だ水墨の手法も十分に發達せず、水墨の理論も組織せられては居なかつたものと考へなくてはならぬ。されば王維の「水墨上位説」は彼以後、しかも唐後の思想としなくてはならぬ。この事は併せて「山水訣」が王維の著にあらざる事の論據ともなるのである。されば水墨畫とその

思想との對立したのは、今現に水墨畫の完全なる遺品を見得る唐後の時代である。そしてこの水墨思想の確立するに到つて、東洋畫ははじめて完全なる發達に向つたのである。

董其昌が「畫禪室隨筆」中に、「李成は墨を惜むこと金の如く、王洽は墨瀋を潑して畫を成す」のであるが、毎に墨を惜み、墨を潑することがわかればしめたものだといつてゐる。墨を惜むとは如何なることかと言へば、黄子久の「寫山水訣」に、「先づ淡墨を用ひ、積みて觀るべき處に至り、然して後に焦墨濃墨を用ひて、畦徑遠近を分出す。故に生紙上にありて、許多の滋潤の處あり。李成が墨を惜むこと金の如しとは是なり」とある。先淡後濃法によりて空間の深きをあらはし、滋潤ならしむるのである。しかもそれが簡でなくてはならぬ。これが李成惜墨の法である。かくて墨を情しみ、墨を潑するのは、墨法を貫くに簡を以つてするのである。董其昌は更に、輪郭のみがあつて、皴法のないのは筆がないのであるし、皴法があつて輕重、向背、明晦のないのは墨のないのである。筆有り墨有るものでなくてはならぬ。しかもそれは筆にして墨なりといふ状態でなくてはならぬと言つてゐる。さればここにはじめて、

畫は簡貴を以つて尙しとなす。簡の微に入る、則ち塵滓を洗ひつくして、獨り孤迥を存す。

と「甌香館畫跋」の言へる境地に入り得るのである。これは手法としてみれば、筆墨の道に外な

らない。

第四章 總收

支那の細勁なる敬の味は、やがて六朝を通じて唐に及ぶと共に、漸次に變化した。細勁なものが、六朝では華麗になつた。唐では艶麗になつた。骨法に暖かさ柔かさが入つて來たのである。この華麗乃至艶麗も、敬の心に貫かれて居るならば、中に高くして充ちたものを有つのである。漢民族の最初に住んだ黄河の地は、土地は肥沃でなく、天の色を玄といふ程の荒寒な地である。随つてもつと天産の豊かな地に移りたいといふことは、漢族の盛な意志であつた。そして漸次に南の揚子江地方に向つて行つた。南の地方はこれ迄の北の地方とは、景觀が著しく違つてゐる。北の地方は王昌齡の詩にも見ゆるやうに、「白草原頭京師を望めば、黄河水流れて盡くる時なし」といふ様な、荒涼として眼に滿つる景觀である。この時江南の地は、徐凝の詩にあるやうに、「山頭水色薄く煙を籠む」るの時「天桃窓下、華に背きて眠る」が如き、和煦たる自然である。或は杜牧の「千里鶯啼いて、緑、江に映す。水村山廓、酒旗の風。南朝四百八十の寺、多少の樓臺煙雨の中」といふが如き、和潤なる風光である。ここに來て漢族は謹嚴な畏敬の情の中に、漸く暖く柔きものを感じ得たに相違ない。

かかる地理的な事情が、唐の變化になつてゐるのである。しかし唐の骨法的變化は、地理によつてのみ生じたものではない。かういふ土地の南北に相當する様な思想の傾向は、未だ漢族が黄河の沿岸を離れない當初からあつたものである。それが孔子と老子の中に、特に明瞭にあらはれて居る。

これは色色の方面から見ることが出来るのであるが、問題の範圍を狭くするために、天の問題に限つて之を考へる。天の問題は、天と人との關係の問題である。その第一は人が天に對する無限の畏敬である。この點では孔子と老子とは全く同一である。孔子はあの深い憂鬱の中で、度度天に訴へ且祈つてゐる。であるから老子と孔子との差異は、第一の點ではなくて第二の點である。人が天よりの所出であるといふ考方は、これもまた畏敬の念と同様に漢民族共通の考方であるから、老子と孔子との間に相違がない。相違はその後である。第二の點にはそれである。その所出の後に於いて、天と人が如何なる關係にあるかは、二つの方向から考へられ、これが老子と孔子との差異をなす重要な點である。老子の考へる所によると、人は天から與へられた力と法則によつて、完全に發展するものである。随つて人は所出後には天の補助を要せぬのであると考へら

れる。これは人を最初から完全なものとする樂天的な思想である。人は自然のままに既に完全であるから、人はその自然に據り、自然のままに任せればよいといふのである。

之に反して孔子の考へる處では、人は生れたままでは、まだ不完全であるから、天は更に之を補助し、發育を遂げ得る様に導いてゐる。随つて人は現状では未完成のものであつて、絶えず天の助成を得て、はじめて完成するのである。吾等の生活は完成の途上にあるものであると見るのである。

この二つの思想は、天に對する畏敬の念に對しては同一であるが、視點の方向が異なるものであつて、老子と孔子とによつて大成せられたものである。そこで老子を南方の人とし、南方思想の代表者とし、孔子を北方思想の代表者として、截然と對立させるのである。しかし老子は前述の如く孔子や孟子の出生地に近い黄河流域の土地に育つた人であつて、老子を南方の人、南方思想の代表者とするのは、當らない。孔子は心を虚靜にして、自然と一致する様な生活に入らうとするのであるが、老子は人はその源を天に享けて、自ら完全なものであると考へる漢民族の一傾向を大成したのである。そしてかくの如く人生を靜寂に味はうとする思想は、荒涼酷薄な自然の中に於いてよりも、豊沃和照な自然の中に於いて、より完全に發達し得べき可能性がある。故に漢

族の南渡後に、老子のこの思想が一層盛になり、或は南方固有の思想であるかの如くに見られるのは、理由なき事ではない。

繪畫が唐代から南畫と北畫との二つに分かれたといひ出したのは、あまり古い事ではない。記録によれば明末のことで、莫是龍と董其昌にはじまるらしい。董其昌は「畫禪室隨筆」で、畫源を論じて、禪宗に南北の二宗があるが、これは唐代にはじめて分かれたのである。ただ南畫をかく人、必ずしも南方人ではなく、北畫をかく人、必ずしも北方人ではないといふ事を述べてゐる。南畫北畫の區別は、畫の性質の區別であり、作者の出身地の區別ではないと言つてゐて、之は正しい。しかし禪宗に南北二派の分岐したことが、畫の南北分岐と共に起つた様に言つて、兩者の間に何かの關係があるらしい風にはのめかして居るが、具體的には何とも言つてゐない。後に沈灝は「畫塵」で禪と畫との南北二分は、同時であるばかりでなくて、氣運も亦互に相應じてゐるといつてゐる。兩者の間には並行關係があると言つてゐる。畫がもとで禪が分れたのではないし、また禪がもとで畫が分れたのではない。兩者は同様な事情で、同時に二分したといふのである。方薰の「山靜居畫論」は更にこの兩者の關係を密接に考へて、畫の南北の區別は、禪の南北の區

別に基づいてゐる。「頓は性に根し、漸は行に成る」ものであるが、畫の南北もこれによつてゐるといふのである。南禪の頓といふのは、速時に悟り得るから、修行の段階もなく、またそれに要する時間もない。然るに北禪では悟に向つて徐々に進み近づくものであるから、その間にいくつかの段階を通過し、通過するのに時間を要するのである。支那で揚子江南に行はるる禪は頓であり、江北に行はるる禪は漸である。南禪は性に直接して氣に成就するものである。北禪はその行に據つて、徐々に成就するものである。南畫の率性寛容なるは、南禪に類似し、北畫の堅凝緻密なるは、北禪に類似する。しかしこの禪の區分が直に畫の區分を導いたもので、兩者の間に本來關係があるとするのは、困難である。

この兩者の類似は何かの同一なる性情から發したものであり、その間に因果關係がある可きではないと見るのが、むしろ妥當ではあるまいか。この見方が沈芥舟の「芥舟學畫編」の態度である。土地の南北によつて、地理的の狀態が違ひ、従つてその地に住む人人の性情にも違ひが生ずる。この差違が禪の上にも畫の上にも南北の差違を生じたものだとするのである。ただ沈芥舟は、禪の區別が地理に基くとは言つてゐないが、その所論から推して、當然かくの如き意見を有せるものと見なくてはならない。

天地の氣は處によつて異なる。南方は山水が蘊藉縈紆であるから、そこに生れ育つた人は、正しく天地の氣を受けた場合には、溫潤和畫となり、偏つた場合には、輕佻浮薄となる。故に南畫のよい所は、溫潤和雅であり、その悪い所は輕佻浮薄である。然るに江北の自然は、南方とちがつて、奇傑雄厚であるから、正しいものは剛健爽直となり、偏したものは麤厲強横となる。ここに北畫の長短がある。南北何れもよく學べば正しい特色が得られるし、學ばなければ偏つて來る。そしてこの兩特色の中、何れがよいといふのではない。正しきものがよく正しからざるものが悪い。南北兩畫は傾向の差でありて、價値の差ではない。これが芥舟の説である。

芥舟は南北二宗の區別をかくの如く、地理的狀態に置いてゐるが、しかしそれを以つて唯一の條件とはして居ない。人人には生來氣質の差があるのであるから、南方の人であつても北畫を好む場合も生ずる。或は南方の人でありながら、その師が北畫系統であるから、北畫をかくといふ様な場合も生ずる。南方の人であるから、必ず南畫家になるといふ様に、生育の地が直にその畫派を決定することにはなり得ないといふことを附け加へてゐる。

故に芥舟は南北兩畫の區別について、一般の原則として、地理的環境を擧げ、更にその一般原則を變更する特殊條件として、個人稟性の差と、個人學習の差とを擧げたのである。随つて南方の地必ずしも、南畫流行の地でなく、北方の地必ずしも、北畫流行の地ではない。一般には南畫が南に行はれ、北畫が北に行はれることを言ひ得るに過ぎない。王維の遺作は明かでないが、王維の畫いたものは、多くは此の景色ではなからうか。彼は河東の人といひ、また太原の人といふが、太原は今の山西省の太原の地であつて、決して江南の地ではない。また彼の別業は輞川であるが、輞川は陝西省であり、彼の詩によつて嵩山にも亦別業があつたかと考へられるが、この地も河南である。彼には使塞の詩があつて、遠く塞北の地に使したことは明かであるが、南方には行つたかどうか不明である。随つて彼の畫題となつたのは、長安を中心とした地方か、別業たる輞川嵩山等の地方であつた様である。また北畫の馬遠戴文進唐伯虎等は何れも南方の人であつて、北方の人ではない。南畫家必ずしも南方出身ではなく、北畫家必ずしも北方出身ではない。南畫の畫題も、南畫の畫家も、南方に限らず、北畫の畫題も、北畫の畫家も、北方に限らない。されば南畫北畫といふ區別は、この畫の行はれてゐる土地方位の區別ではない。畫面の性質が、溫潤和雅であるか、それとも剛健爽直であるかといふに過ぎない。即ち作者の生育地を言ふので

はなくて、個個の作品の性質を言ふのである。

かく解すれば芥舟の所説は、變化の法則を重じたもので、その根本となる一般の法則を輕じたことになるといふ、非難を受けるかもしれない。しかしもし藝術が全く地理的狀態に支配せられるものであるとすると、既に變化の法則は成立する餘地がなくなる。その上に正しく學ぶことによつて正を得るといふ、芥舟の見地も成り立たない。地理的條件だけを重ずれば、學ぶことは無意味であつて、必然にさうなつて行く外はない。正を得るも得ないもない。到る到らぬは、全く天稟の差になり、なほ進んでは天稟の差さへも認め得ぬことになる。誰でも一樣にその土地にあつては、一樣の作者になる筈である。この關係は決定的だからである。故に學ぶことによつて正しきを得るといひ、また師授によつて得る處がちがふといつた事を考へ合せれば、事實の解釋としては、變化の法則を主とすべきものと思はれる。隨つて一般法則は事實を解釋する力としては、變化の法則に及ばぬのである。もし地の南北に執着すれば、南畫の祖として信ぜらるる王維が、江北出身であることは、全く矛盾である。事實に於いても、兩派の作者は地理的には、錯雜してゐる。のみならず同一作家にして、兩派にまたがる人もあるのであるから、この區別は出身地の地理的區分によるものでなくて、一つ一つの作品の性質を示す區分とみるべきものである。同一

作者の作品であつても、一つの作品は南畫であり、他の一つの作品は北畫であるといふ様な事は、當然有り得るのである。

かかる兩種の傾向は、もともと人人の性情が持つ二つの傾向であり、支那上代に於いて既にあらはれて居た傾向である。即ち孔子の大成した傾向との差である。老子風の傾向は、早くよりあつたのであるが、老子に到つて大成せられ、後に漢族が南に移るに及んで、一層盛になつた。しかし孔子の大成した傾向も亦民族の根柢に深く根ざしたもので、深く廣く行はれて居たものである。道教と儒教とは、是正しく支那民族の性情である。これが發顯は地理的根據によるものではない。民族性によるものである。しかし一方の發育には、より多く南地が之に適するといふやうな事情があり得る。芥舟の言つたのはこの點である。南畫の發生が南地で、北畫の發生が北地であつて、南北兩畫、各その地特有の生育生長を遂げたものであるといつたのである。他の地では生育生長を遂げ得ないものだと言つてゐるのではない。隨つて地理的條件は、容易に他の稟性及び傳統の條件によつて變更し得、且その變更の法則の方が、一層よく事實に合ふ所以である。故に芥舟の地理説を以つて、南畫南方發祥説、北畫北方發祥説とみるならば、誤謬である。南方は

南畫の發育に便宜であり、北方は北畫の發育に便宜であるといふ迄である。そしてこの便宜はもと一つの便宜或は一般的な傾向の意味であつて、容易に變更し得るものとみるべきである。かくてこの解釋は、北方思想、南方思想と稱せらるる、孔子老子の思想の關係とも、全然合致するものである。

畫界にこの南北二派の傾向がきざした事は、既に六朝時代に見られることである。謝赫と姚最との態度が、これである。それが後に宮廷に畫院が設けられて、宮廷藝術家を生ずると共に、非宮廷藝術家は之と對立して、兩者の傾向を一層明かにした。宮廷必ずしも藝術の理解者ではない。この宮廷に認められやうとする藝術家の意向と、それを目標としない藝術家の意向とは、その態度が自然に反對する譯である。前者が細緻華麗なる時に、後者は質直清楚であることも亦自然である。そこでその二傾向の著しい事實上の起源を、前代に求めようとすれば唐代に於いて李思訓と王維とを得るのである。社會上の地位からも、生活の様式からも、其等を反影する作品の上からも、この時を同じくして出でたる二作家は實によい對比である。随つてことに南畫北畫の起源を想定するのは當然である。故に董其昌等が後になつて、王維と李思訓とを唐代に求め得

た理由は、推定するに難くはない。

李思訓は唐の宗室の出である。戦功によつて武衛大將軍となつたので、時の人は之を李將軍と言つた。畫風は筆格迺勁(歴代名畫記)であり、金碧輝映(畫鑑)であつたから、線は勁く、色の濃かつた事は明かである。線は勁かつたが決して粗大ではなく、細勁であつた事は、「李思訓の溪山は、滿卷皆小景、甚だ奇なり」(周密)と言つて居るのでも知られる。この細勁の畫風は、おそらく周漢より續いて來た手法の一であつて、今吾等が周漢の出土品にみる性質と相通するものであらう。李思訓の手法として有名なものは、小斧劈皴である。斧劈皴とは、斧で切つた時に生ずる山體岩體等の断面状態である。「芥子園畫傳」は、「小斧劈の皴にして、筆格迺勁なり。是を北宗となす。善く金碧を用ひて一家の法となす。却つて肉中に骨あり、豐滿中に氣勢峻嶒なり」と言つてゐる。如何にも緊密な畫風であつたらしい。此處には孔子風の敬の心が、完全にあらはれてゐるのである。これが北畫である。

この金碧重厚な畫風に對して、水墨或は清楚なる畫風の起り得る事は勿論であつて、之が王維

の畫風であり、南畫の源流をなすものと考へられてゐる。

王維は摩詰といひ、尙書右丞とあつたので、王右丞と稱せられた。後に官をやめて輞川の別荘に隠れ住み、水木琴書を反としてその生涯を終つた。王維は情にあつい性質で、よく母に仕へ、その喪には瘦せ枯れて骨立ち、殆ど喪服にも耐え得られなかつたといはれて居る。妻を失つてからは再び娶らず、三十年間一室に孤居して、世の累を絶ち、弟の縉と共に深く佛門に歸依し、常に菜食して絶対に肉食を取らなかつた。是等にも彼の生活の清さを見ることが出来る。彼の詩は格調の深いものであり、その畫も亦、之に適ふものであつた。ここに李家の風とは、明かに別な系純を見るのである。

彼の手法の特色は、董其昌の書いた所では、「始めて渲淡を用ひて、拘研の法を一變す」といふ點にあるけれども王維の渲淡はそれほど高度のものではなくて、一つの輪郭を豫想するものであり、また輪郭は渲淡を豫想するものであつたことは前述の通りである。彼の作品は、李思訓の作品と共に、確かなものを残さないが、その中で比較的彼の作に近いと思はれる畫によると、彼の畫は漸く輪郭線の意味が軽くなり、塗られる面の世界に向ふ轉向をなしてゐる。しかし東洋畫では、面化するとしても西洋畫のやうに、あくまで存在の面ではない。存在形の面といふ點から言

へば、北畫の方がもつと著しい。王維の面は面そのものではなくて、非存在形の面である。雰圍氣化せらるる面である。彼の水墨は水墨を以つて存在形を描かうといふのではない。水墨は存在形を描くのを得意としないからである。線に率ゐられて面化する場合に、水墨を上となすの意である。線の意味を失はぬ面であり、しかもその面が水墨化せらるるのである。且唐代は線を重じたのであるから、王維の渲染は、常に線條を基礎として豫想して居たことは、少しも不思議ではない。

また王維の畫が、可成り細かつた事は、謝肇淛の説でも明かである。初唐の山水畫は何れも精工を尙んでゐた。従つて李思訓や王維などになつてもその線は、皆細かであつたといつてゐる。陳繼儒の「書畫史」には、徽宗皇帝の御題のある王維の畫があつて、その手法は「松針石脈」で、疑ひもなく宋以前のものである。この畫は最初には李思訓とされて居たものであるが、董其昌の鑑定から王維作とされたものだと言つてゐる。随つて王李一家の作風は、今日吾等が想像する程に、それ程に著しく違つたものではないことが知られる。且王維の畫は皆精巧で眞に逼つて居、世の普通に言ふ南畫とは異つてゐるとも言つてゐる。されば宋の米友仁が、王維の畫を評して、「皆刻劃するが如し。學ぶに足らず」といつた理由を知り得る。されば嘉陵の山水を描いて、五日

に一石、十日に一水、月を累ねてやうやく工を終つたといふ李思訓とは、その細に於いて區別し難いものあつたことが知られる。

しかし李思訓は多く金碧青深であり、王維は主として水墨渲淡であつた。故に王維を以つて學ぶに足らずとなした米友仁が、「雲山を以つて墨戲となす」と言つて、その水墨の價値を認めて居る。されば吳道玄が嘉陵の山水を描き一日にして終つたといふ調子とは、全く別種である。吳道玄の粗略體に對して、王維李思訓は精密體であつたことが知られる。唯王維の畫は細畫ではあつたが、卒直であつて、構圖その他にあまり拘泥してゐなかつた様である。この點は吳道玄の直情性と共通して居る。その上に「唐書」本傳には、王維を評して、「筆致措思、造化に參す」といつて深い思惟性のあつたことを明かにしてゐる。また「山水平遠にして、雲峰石色の如きは、跡を天機に絶つ。繪者の及ぶ所に非ざるなり」といふのもこれである。しかも「創意經圖は即ち缺如する所あり」といふのもこれである。彼が構圖にこだはる事なく、草草として筆をつけた事が知られる。この草草たる素朴と、素朴にして且細密なる事とが、彼の畫面を思惟性の深さに導き、跡を天機に絶せしめたものである。「甌香館畫跋」が、「寂寞として奈何ともなすべきなきの境、最

も想に入るに宜しく、すみやかに筆を著くるに宜し」と言つてゐるが、その境である。また同書が、「造化の理、至つて靜かに至つて深し」と言つてゐるが、この至靜至深の中に入つたものも、また彼のこの思惟の深さに基くのである。そしてこの思惟性は、彼の教學や詩文に對する教養の深さによること勿論である。これ董其昌が「昔人大年の畫を評して謂ふ。胸中萬卷の書を得ば、更に奇なりと。：萬里の路を行かず。萬卷の書を読まずして畫祖とならんと欲するも、それ得べけんや」と「畫禪室隨筆」に言つてゐるやうに、後世南畫が畫面に思惟を重じ、書卷の氣あるべしと言へる消息を、此處に見るのであり、北畫とこの點で著しく異つてゐる。

王維は渲淡の法によつて、並びに思惟の深さによつて、金碧にして且思惟性少なき李思訓と對立したのである。然るに後人が墨の用法を盛にして、畫面を一層溫潤ならしむる様になると、細部は自然に全體中に融け入つて、細部は消失し、素朴性のみが残つて來る。しかし藝術の素朴性は、細部を放漫にしては完成せられぬものであるから、王維の細部性のかくれしてしまった後にも、心がけとしては保たれなくてはならぬ。もしこの用意が失はれば、畫面は一舉にして粗空になり終るのである。故にこの細部性は、常に回復せらるる傾向のあるものであるが、支那では元時代、特に之が著しくなる。さればかの「畫意また精工を求めず」といふが如き、後世の南畫或

は文人畫の主張は、亂暴であり、誤謬であるとしなくてはならぬ。

以上の如くにして、李思訓と王維とは、北畫南畫の源流として考へるに、適當な人であつた。随つて後世此の兩畫の畫風が確立した時に於いて、李王兩家にその源を歸したのである。しかし兩家にあつては、まだその差が少く、時に判別に困しむ様な場合もあつたことは、前述の如くである。

然らば事實の上で、南北兩派の分立したのは、何時であらうか。宋代に於いて畫院の制が確立して、この畫風が明瞭になつた時は、同時に之に對立する非畫院の畫風も明晰になつた時である。而してこの院體と非畫院體との比較は、直に北畫と南畫との比較になるのでも知られる。畫院の畫は緻密精麗であつて、細部の寫生を基礎として居るのに、非畫院の畫は、雅醇樸茂であつて、細部よりも全體を基礎としてゐる。畫院は線も色も強く緊くして峻峭たるものであるのに對して、非院畫は線も色も、共に柔かく潤つてゐて、漂茫たるものであつた。前者は畫面より高揚せらるる意味の世界を有する。そして是等の性質上の差は、實に芥舟が北畫を以つて剛健爽直といひ、南畫を以つて溫潤和雅と言つた性質と、全く同一である。

このことはまた手法上の研究からも同一に見ることが出来る。これは斧劈皴の研究からなし得る。「この系統は、由來北畫の中心皴法をなすものであるが、南畫の祖と稱せらるる王維も亦之を用ひたことは、『芥子圖畫傳』が、『披麻間斧劈の法は王維毎に之を用ふ』といひ、また『徵古畫傳』が、『王右丞は之(小斧劈)を用ひて披麻に開る。後關同、李唐皆之に由る』と言ふのでも知られる。披麻皴系が南畫の中心皴法であることは勿論であるが、小斧劈はこれに混用せられたのである。故に此の畫の最も特色を用なす皴法は、斧劈皴系であり、しかもその中でも大斧劈である。『徵古畫傳』が、大斧劈を『馬夏の由つて變ずる處なり。遂に北畫となる』と言つてゐるが、これである。大斧劈は李唐の創出と考へられて居る。しからば、北畫の確立を李唐の頃と決定するのも一つの理由となるであらう。馬夏の『變ずる』の意は不明瞭であるが、馬遠夏珪共に李唐を學んだものであるから、李唐にはじまつた大斧劈が、馬夏の手によつて再變せられたることを言ふものと思はれる。かくの如くして、この手法が李唐、馬遠夏珪を経て、北畫の中心手法をなすに到つたことを示すのである」(小著、繪畫に於ける線の研究、第三章皴法參照)

かくの如くして南北二畫派の區別は、大體の傾向としては、地理的なる性質と相應するもので

あるが、この相應は輪郭的であつて、決定的ではない。精密に一つ一つの細部まで、相應するものではない。之を變更する各種の性質がある。即ち作者の氣風、傳統、畫壇の分野等が之である。故にかかる偶然を包含するものを、直に地理的環境に結合させようとするのは、困難である。またその源流を王維と李思訓とに見出さんとするのも、全く妥當だとは言ひ得ない。それは唐後の撰なる「山水訣」等を、王維の作とし、南畫の根本精神を此處に見ようとするのと同一なる困難である。しかしこの書を王維に歸した心は、また南畫の祖を王維に歸した心と同一である。

東洋畫の法則中、最も正しいと信ぜらるるものは、謝赫の六法である。而して六法の中核は氣韻生動である。氣韻生動の意味については數種の考へ方があり、それぞれ特色を持つてゐるが、その中で骨法が對象を貫き、對象化すると同時に、對象が骨法に貫かれて骨法化した形體であるとする見方が、特にすぐれて居ると思はれる。芥舟が神は形に示されて居るから、形を描けば神も亦自ら出る。正しい寫生の中で、神は自らにして來ると言つてゐるのは、この意味である。このことは南畫に於いても北畫に於いても、全く同一である。骨法の對象形體を貫いた形體が、氣韻であると南畫が言ふならば、それは同様に北畫にも言ひ得る。然らば南畫と北畫との相違は何

處にあるか。この問題は骨法化するか、せぬかの問題ではなくて、全く骨法化が如何に行はれるかの問題である。即ち骨法化の行はれ方によつて、南畫と北畫との様狀の差を生するのである。骨法化の作用は、常にこの方向を取つて働く。第一は自發的の展開である。點は何等の制限なき展開によつて塊となる。塊はその象徴として面となる。故に面はその背後に量を持つ。塊の象徴だからである。然るに面は更にその象徴として線を持つ。線は面の象徴であり、面の象徴なるが故に、塊の象徴である。線は粗滑輕重等の面及び塊の性質を、壓擦の働の中に持つてゐる。壓擦の働は、線に粗滑輕重硬軟等の性質を與へるのである。線は線の有する壓擦の働を以つて、この自由展開の諸性情を象徴する。されば形體中、最も骨法的なるものは、線である。線以外の骨體は、線を骨法として存在する。故に形體を描く繪畫に、線が骨法形體として重ぜらるるのである。

この線の骨法に於いて、北畫は粗と硬と重とを主とし、南畫は滑と軟と輕とを主としてゐる。随つて北畫には重壓の多い線が多く用ひられ、南畫には重壓の少ない線が多く用ひられる。線描法中にて、南畫には重壓の少ない線が多く用ひられる。線描法中にて、南畫には多く高古遊絲描や、行雲流水描の様な輕軟な線が多く用ひられるのに、北畫には折蘆描枯柴描といふ様な、屈折

の激しい重壓粗厲の線が多く用ひられる。軽い線でも高古遊絲描ではなくて、鐵線描のやうな堅いのが用ひられる。南畫の皴には披麻皴系のもの多く、北畫には斧劈皴系のものが多い。斧劈皴が北畫の代表的の特徴として認められる所以である。

形體の受動的展開は、その形體の上に及ぼす他よりの影響である。即ち光線及び水蒸氣の關係によつて生ずる展開であつて、色と光と及び潤である。色は寒暖と明暗、光は明暗、潤は乾濕である。この關係的展開では、南畫は明暖濕をとり、北畫は暗寒乾をとる。北畫の金碧輝映でも、南畫の水蒸氣の多い變幻自由な明には及ばない。而して特に重要なことは、この受動的展開の中で、南畫の特色をなす骨法は、色を主とせずして、明暗、乾濕を主とせることである。これ南畫が江南の湿度の大なる自然を描くに適する所以である。北畫の金碧青緑の色は、寒く乾いた空氣の中で、歴歴たる存在形を描くのを特色とする。故に南畫は北畫の重厚なる色彩に對して、輕軟な水墨を得意とするのである。北畫ももとより墨を重用する。しかしその墨は、或は金碧と對立し、或は金碧の如くに之を用ひて、屈曲と重壓との峻峭雄厚なる感情を現すを主として居る。南畫に用ひらるる水墨の輕軟なるものとは、全く面目を異にしてゐる。

水墨は明暗と乾濕とを直接に現はし、更に色の有つ寒暖をも現はす。色は赤青黃、様様であるが、その骨法は寒暖明暗である。色は寒暖明暗のそれぞれの分化の頂點に於いて、五彩となる。五彩は色の現實である。寒暖明暗はその骨法である。水墨は光と潤との象徴であると共に、寒暖の象徴でもある。水墨はこの故に色彩の象徴でもある。色彩は決して水墨ではない。しかし水墨は色の骨法なるが故に、色彩と相應する。かくて水墨は色や光や潤やの、即ち受動的展開の全骨法をなすものである。水墨にて描くとは、形體を骨法化することに外ならない。水墨は存在を存在の形で現さず、骨法の形で現はす。換言すれば傾向の形であらはずのである。水墨化の働は、南畫が先づ之を爲しとげたのであるが、しかし北畫とても之を爲さぬのではない。その著しいものは、馬遠夏珪梁楷等の水墨畫である。中にも梁楷の減筆描の如きは、水墨でかけられることを、絶對的條件としてゐる。之は南畫の影響かとも見られるのであるが、しかしこの中にふくまれる冷たさは、北畫特有のものであつて、南畫にはない處のものであるから、之を南畫の影響と見るのは困難である。即ち之を思想的にみるならば、老莊の影響とみることは、困難である。老莊の思想は、支那原始の思想の一であるから、之に影響され得ることは勿論であるが、梁楷等にあらは

れたものは、やはり孔子の思想である。孔子の易簡の思想、即ち敬に居て簡を行ふ思想は、この減筆描等に見らるる、一種の冷めたさを有つて嚴肅にあらはれるものであるから、之を孔子の畏敬易簡の思想から来る影響とみる事が出来る。これは注意すべきである。

かくて南畫が、輕、滑、暖、明、濕の骨法で、形體を傾向化する時に、北畫では重、粗、寒、乾の骨法で、形體を存在化するのである。もとより北畫のあるもの、例へば馬夏梁の諸家の如きは、その畫を決して存在的だとは言ひ得ないものであり、かへつて此等をこそ眞に非存在的骨法的と言ふべきであるが、一般に言つて、北畫はその傾向に於いて存在的である。しかも南畫が水墨化する事は、北畫が色彩を以つて存在化するのちがつて、一層高度の骨法化である。この高度の骨法化によつて、南畫は高さを獲得するのである。

しかし南畫の高さは、水墨から来る高さばかりではない。之に教養の高さが加はつてゐる。南畫が北畫よりも一層骨法化の働きの高いといふことが、骨法化の働きの中に、教養の高さの導入せらるる事情となるのである。そしてこの高さが、王維にあらはれた思惟性である。詩や書の如き他の藝術の教養に、更に學術の教養が加はつて、「書卷の氣」が満ちて居ねばならぬとされて居る。

この思の傾向は荆浩撰と傳ふる「筆法記」の中に、既に之を見ることが出来る。思とは「大要を刪撥して、想を形物に凝らす」ことであるといつてゐる。思惟性の高さは、對象の存在に想をこらし、その大要をとることである。大要をとるとは、その形體の意向をとることである。傾向としての存在をとることである。傾向の中で存在をみることである。然らば教養が之に與かることも、もとより明かである。

宋の郭熙は「林泉高致」で、「嚴ならざれば、則ち思深からず」といひ、「恪めざれば、則ち景完からず」といつてゐる。恪勤してはじめてその畫面の存在を完くする。その存在の定位を嚴にすれば、思惟が高まるのである。ここに於いて思惟性とは敬に外ならぬことが知られる。敬によつてなされた傾向性が思惟性である。故に畫面そのものは決して思想でもなく、存在でもない。しかしやがて思想ともなり得、存在ともなり得る傾向である。自らは思想ならず、自らは存在ならずして、しかも存在となり、思想となり得る傾向である。傾向に浸された形體である。即ち骨法化された形體である。敬に浸された形體である。されば六法中の「應物象形」といひ、「隨類賦彩」といふも、存在を存在として再現せる意味ではない。形を象るといひ、彩を賦すといひ、そこには自らにして、形體を思惟化すること、即ち傾向化すること、即ち骨法化することが意味せられ

てゐる。敬なき形體は、東洋畫にあつては想像し得ないのである。

されば湯垢は、その「畫論」で、

梅を畫く、之を梅を寫すといひ、竹を畫く、之を竹を寫すといひ、蘭を畫く、之を蘭を寫すといふは何ぞや。蓋し花の至りて清きもの、之を畫くには、當に意を以つて寫すべし。形似に非ざるのみ。

と言つてゐる。これ自然を以つて我が生命の事實とするのである。自然形を思惟形にすることである。骨法形にすることである。これが寫生である。この故に吾等は南畫に於いて、はじめて眞の寫生をみるのである。

以上の如くであるから、南畫はほゞ次の如き各種の特色を得てくる。

宮廷藝術が作意的であるのに對して、南畫は自然的である。宮廷藝術は作者自身の價值評價を目的とせず、宮廷者の評價を目的としてゐるのに、南畫は作者自身の價值評價により、作品そのものを目的として居る。この點から二つの特色を生ずる。第一には純眞なる感情である。第二には超越的なる高き感情である。而して純眞性は常に素朴である。自己を目的とし、目的に誠實なれば誠實なる程、外的な附加的な要素が、作品から除去せられる。しかもこの除去は、大要を刪

發するのであるから、準備せられた深さを有する素朴である。缺乏を示した素朴ではない。そこには誠實と透徹とがある。これ「歷代名畫記」が、「江南は地潤ひて塵なく、人に精藝多し」といひし意味である。北畫と雖も、もとより誠實はある。しかもその誠實は素朴な形で顯れはしない。附加的な條件の中に埋もれて居る。附加的な條件を全く除去し得て、透徹し得たものは、北畫と雖も、南畫の如き素朴性を得るのである。馬遠、夏珪、梁楷の如き、何れもこの素朴性を得たものである。この點でこれ等の諸字は、今や敬の態度を異にして、等しく誠實性に向つて澄み且至れるものである。

素朴性は、畫面に隱逸性を與へる。存在の澄み通れる高さ、超越的な高さを與へる。この形で高められた畫面は、高まるに隨つて、ますます作品自身を獨立せしめる。かくの如き境地をば、かの「山水訣」は、「手、筆硯に親しむ餘、時ありて遊戯三昧し、歲月遙永、頗る幽微を探る」といつてゐる。遊戯三昧とは放漫を言ふのではない。敬虔の極、おのづから超越し得たる境地をいふのである。また「山水訣」は「妙悟は多言に非ず。善く學ぶものは、また規矩に従ふ」といつてゐる。規矩に従ふとは、規矩に従ひし後、謹んで規矩を超越することをいふのである。準備深き

素朴と、超越と言ふこと、即ち敬の心を言ふのである。この境地に於いてのみ、形體の骨法化はなし得るのである。

この事から、南畫の山水は重厚なる色彩の世界ではなくて、幽微なる水墨の世界となる。そしてこれは三重の必然からである。第一は題材の性質から来るものである。一般に山水畫は、花鳥畫や人物畫よりも、水墨を用ふるに適して居る。第二はこの山水畫の中でも、南畫の描いてゐる江南山水の特色から來てゐる。江南の山水は、江北の山水よりも濕潤であるから、水墨に對して敏感な紙に、水墨を以つて、雲煙の濕潤をあらはす、濕山水とすることが適當である。これと反對に、氣澄みて乾枯せる北地の山水には、明確なる輪郭を以つて、形體を包む此畫の乾山水が適當である。第三は素朴の要求から來るものである。素朴の要求によつて、畫面を深化させるに従ひ、附加的なる成素は之を棄てて、全存在を骨法化すれば、重厚な色彩畫は、簡素な水墨畫にかはるべきである。故に「山水訣」の「夫れ畫道の中、水墨を最も上となす」といふ水墨上位説を生ずるのである。

更に南畫の特色として見るべき點は、他の文學藝術と精神的な連絡をなして來たことである。その第一は文學との接近である。王維は「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」と蘇東坡に稱せられたのを見ても、彼の畫が詩の味を持つてゐたことが知られる。文學的の教養の高まる事は、畫の骨化の深化を示すのであるから、「書卷の氣」の存在を缺くべからざるものと考へる様になつた。その第二は書道との連絡である。これは既に吳道玄に明かになつてゐる。しかるに張彥遠は王維を評して、破墨山水は吳道玄に似て、筆力が勁爽であるといつてゐる。彼の畫の書と連絡を有することが推察せられる。この書と畫との一致は、必ずしも南畫のみの特色ではない。南北兩畫分離以前からの、一般的特色である。張彥遠は「歷代名畫記」で、夫れ物を象るは、必ず形似にあり。形似は須らく其の骨氣を全くすべし。骨氣形似は皆立意に本づきて用筆に歸す。故に畫に工なるものは、多く書を善くす。

と言つてゐるが、これによれば形態の基礎は骨法にあり、骨法を全くすることによつて形似を得、畫面の形體、即ち象形を完成し得る。しかもその骨氣は立意にはじまり、用筆に終るものであるから、線描を主とすること明かである。東洋畫が線描を主とすることが、畫を書に近づけるのである。されば張彥遠は、顧愷之、陸探微、張僧繇、吳道玄の四家の線を論じて、書畫の用筆の同

一性質なることを論證してゐる。随つてこの書との接近は、北畫の上にも認められる。ただ北畫は楷書に近く、南畫は行書、草書に近いと見らるるやうである。即ち北畫は峻峭であり、南畫は和潤である。しかし書と畫との接近は、決して全部的ではない。畫は對象性の上に立つてゐるのに、書は全く之を棄ててゐるのである。たとひ書は象形文字であつても、その象形とは對象性を有する意味ではない。符號的に形と接近してゐるといふ迄である。對象形をすてて符號形をとつてゐることによつて、畫とは全く性質的に異つてゐる。

書がかくの如きものなるが故に、畫が書の影響を受けると、畫の對象寫形から遠ざからしめるといふ論者もあるが、これは理由なきことである。書のあらはすものは線の美であるが、線には二つの性質がある。一つは線それ自身の感情を表出する線自體の表出性であり、他は對象の性質を表出する對象表出性である。しかもこの對象表出性は、線感情の表出性と矛盾するものではない。線感情は一方には對象性のあるものとそれぞれ一致するから、之を用ひて對象性を示すと共に、線感情をも示し得るのである。されば線條の發表が、寫實的性質を缺損せしめざると共に、對象性を高度に豊富に示し得るのである。對象性の中に對象性以上のものを示し得るのである。

かくの如くして、繪畫が多くの性質を含んでくるに従つて、畫面は對象から隔離した性質を持つて來る。隔離したとは、畫面が對象以上の豊富なる性質を含むことである。これが畫面の隔離性である。畫面が素朴であり、骨法化されてゐるから、水墨によつて描かれる事になると、一層對象の世界と違つてくる。墨一色の山水草木は、決してこの世にあり得ないからである。畫面は直接に對象と對應する性質を稀薄にする。しかしこれは非現實といふ意味ではない。一層豊富にして高度なる現實となつて居るのである。畫面が骨法的であり、素朴的であるから、必然的に當爲の形となる。形を短小にし、意味の世界を深邃ならしめたのである。このことは物象の世界を更に發達せしめて、一層高度の世界を實現したこととなる。ここに畫面は新らしき創造となるのである。

されば畫面は、對象の世界と比較せらるべきものではなくて、對象以上の世界と比較せらるべきものとなつたのである。これ「山水訣」が、

夫れ畫道の中、水墨を最も上となす。自然の性に肇り、造化の功をなす。

と言へる意味である。この隔離性の中に於て、ますます完全な寫生の働は完成するのであり、而してその完成は、水墨の手法によつて、一層完全になし遂げらるのである。南畫が非寫生的なら

すして、完全に寫生的なる所以である。そしてこの水墨の途によつて、造化の未だなしとげざりし、或はなしとげつつあるものを、なしとぐるのが、東洋畫の道である。水墨は「中」なるものである。この「中」なる水墨が発して節にあるが、和であり、描く働である。水墨を以つて描くことは、この故に「中庸」の道に合するのである。この故に水墨を以つて描くことは、同時に敬の心である。しかも易簡の道である。敬に居て簡を行ふ道である。されば東洋畫の道は、この中庸の道、易簡の道に窮るものであり、この外に道なしと言ひ得る。随つて東洋畫のなす賦彩は、それが如何に濃き場合にも、必ず墨に還り得るものでなくてはならぬ。これが墨に貫かるるの意味である。そして墨は破墨であつても潑墨であつても、その發生の最初の如くに、これが線に還るのである。如何に畫面の形からは、線をもたぬものであつても、それが描かれる働の上で線ではなくてはならぬ。没骨も、それが線をその背後に持つものでなくては、畫面で確定することが出来ない。故に墨はやがて線に貫かるるのである。かくの如くにして東洋の畫面は、色は墨に貫かれ、墨は線に貫かれ、ここにはじめてその本具の中庸性を完成する。ここに老境がある。然るが故に、金碧輝映の上に立つた北畫も、日を経るに従ひ、その宋代に於いてはいつか色をすてて墨に還つて居る。墨にかへらなくては落ちつかぬのである。宋代の北畫はここに墨を貫く線の鋭さ

強さを、その極度に於いて示してゐる。この水墨に徹し、線條に徹する「筆墨上位」の思想は、東洋美術を一貫する思潮であつて、東洋藝術史の長き歴史を通じて、ますます深まり行くのを感じるのである。さればこの水墨と線條とに身を託する、東洋の藝術の生命を惟へば、一種の不思議な、そして測りがたき、東洋の心を思はずには居られないのである。

昭和四年四月十五日印刷
昭和四年四月廿八日發行

〔定價金壹圓五拾錢〕



東洋美論

著者 金原省吾

發行者 神田豐 總

印刷者 小島爲吉

印刷所 小島印刷所
東京市小石川區初音町八番地

東京市麴町區內山下町一丁目一番地

發行所

株式會社

春秋社

振替東京二四八六一番
電話銀座(57)一五六五三番

春秋文庫

三五版、總クローズ、本綴
* 一つ五拾錢、送料八錢

『春秋文庫』は思想的、藝術的名作の最も理想的のチープ・エディションである。且本文庫はその装幀の永久的の點に於て、その價格の低廉の點に於て、類似の叢書とは全然選を異にする。(一冊平均二百頁但し第三卷は四三六頁壹圓)

- (1) 永井 潜著 科學的生命觀 * (新刊)
- (2) 出井盛之著 經濟學說史 * (新刊)
- (3) 久保良英著 輓近の心理學 ** (新刊)
- (4) 瀧本誠一著 日本經濟學史 (近刊)
- (5) 宮島新三郎著 文藝批評史 * (新刊)
- (6) 阿部重孝著 教 育 學 * (新刊)
- (7) 入澤宗壽著 教 育 史 * (新刊)
- (8) 高野辰之著 民謠・童謠論 * (新刊)
- (9) 住谷悅治著 社會主義經濟思想史 * (新刊)
- (10) 美濃部達吉著 選舉法概說 * (新刊)





