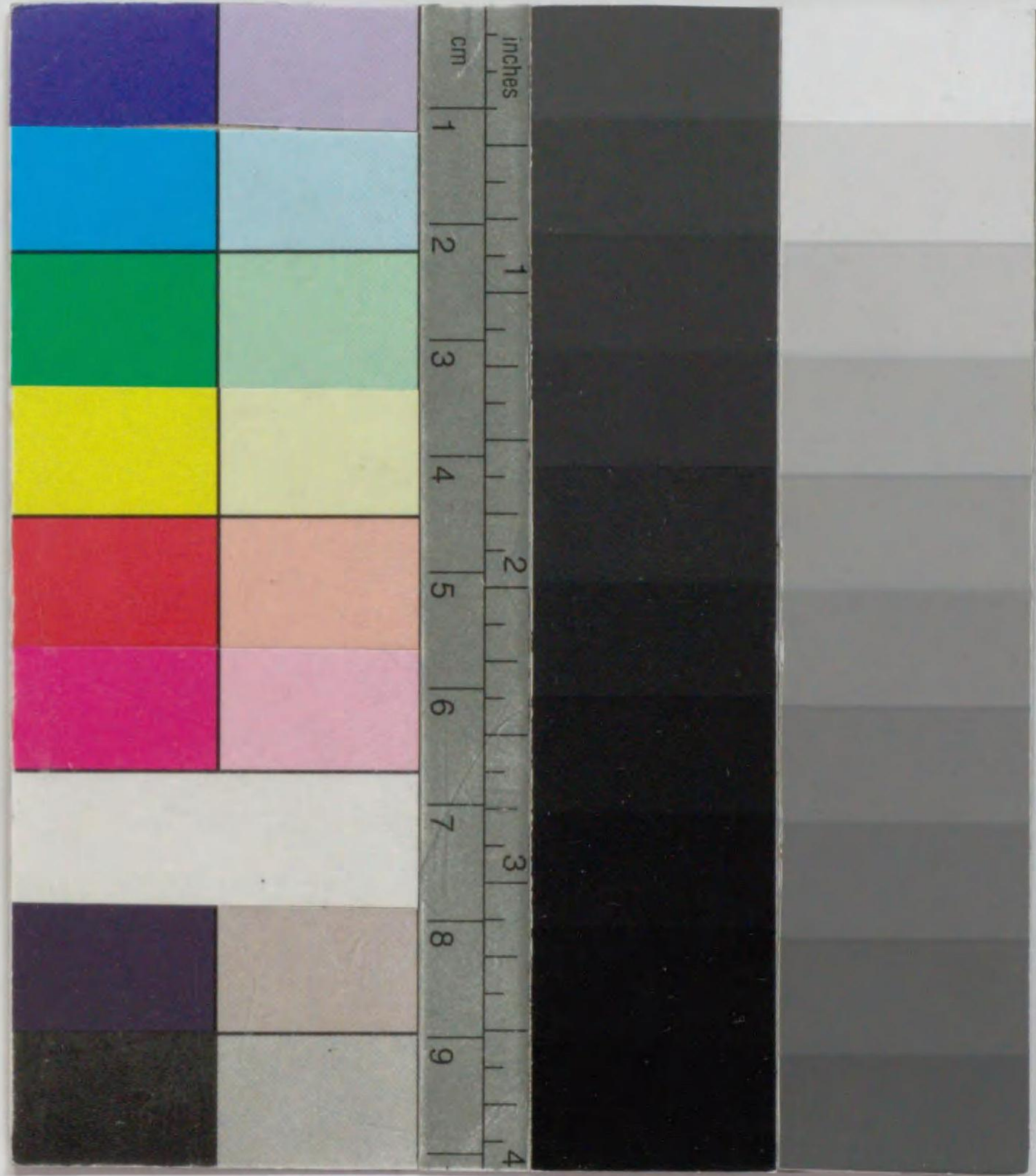
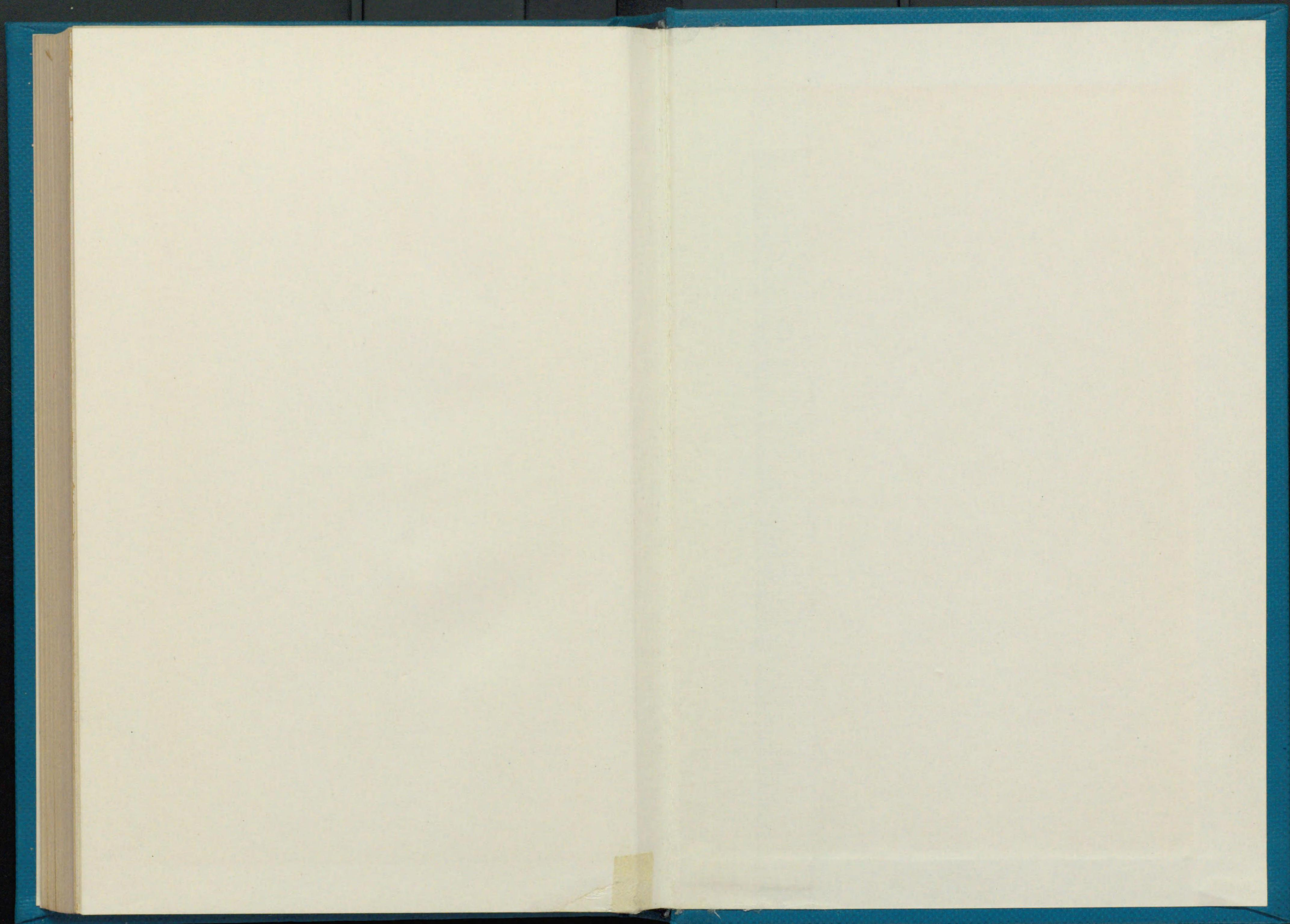


586  
257

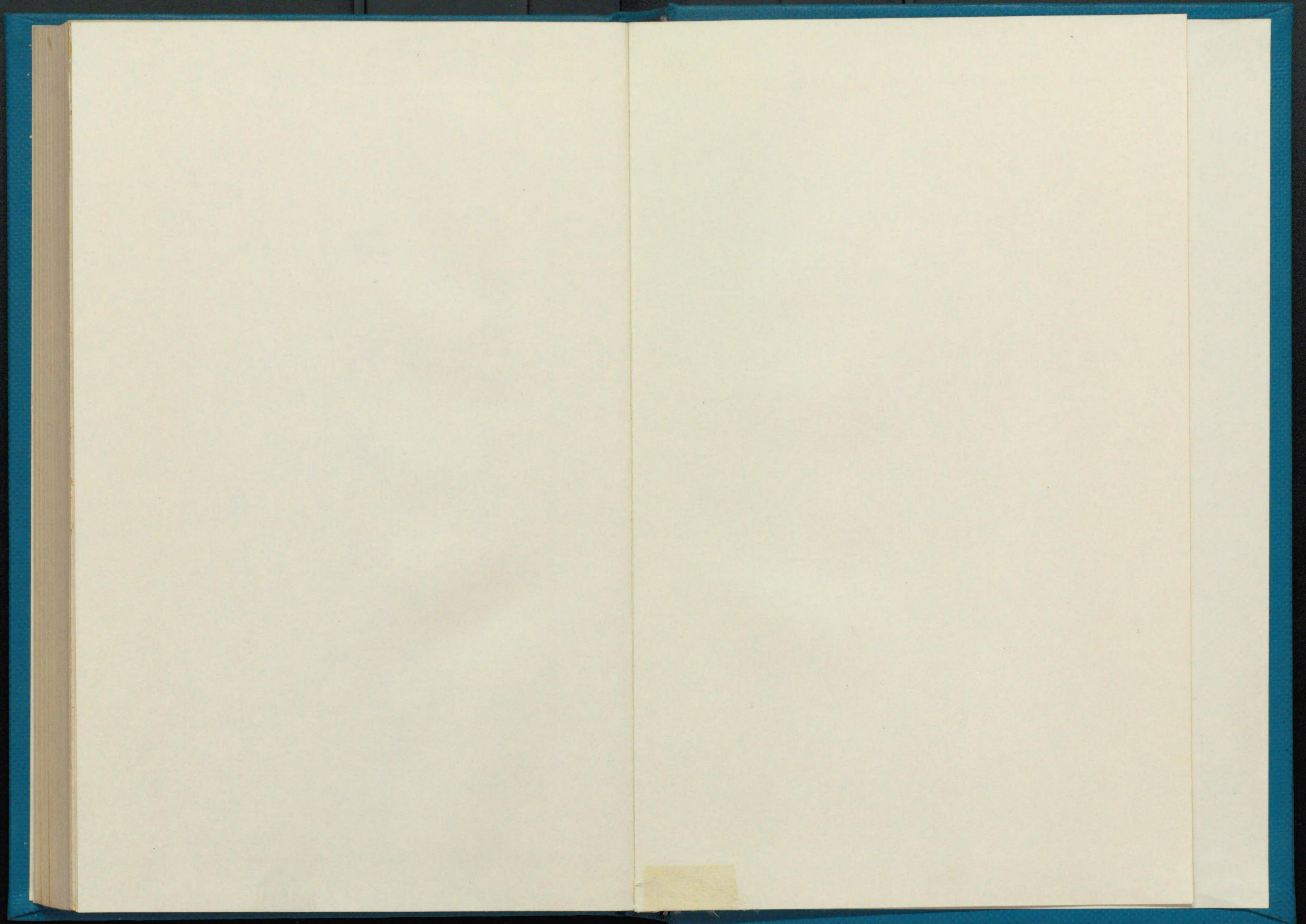
586-257  
1200501524121













工7082 586-257



金原省吾著

東洋美論

春秋社版







7th 25







期  
林  
江  
三  
德  
松







丁巳仲夏  
三德堂





## 序

本書は四つの章から成り立つてゐる。第一の章では、東洋の藝術形體が持つ特色についての概観をなした。この概観の後に、かかる特色の淵源する處として、東洋の心の問題に向つた。これが第二の章である。東洋の心の問題はもとより實に複雑であるが、余は視點を老境の方向に置いて之を定位した。第三の章はこの東洋の心を土壤として、如何なる美が生育したかを吟味した。即ち老境の美が如何なる藝術形體を成立せしめたかの問題を吟味し、第四の章では前章に連絡してその生育の事情を吟味した。

故にこの書は自らにして二つの觀察から成立してゐる。第一の觀察は東洋の心が、如何なる特色を有つてゐるかといふ點に向けられてゐる、第二の觀察はその東洋の心を基礎として、東洋の美が如何なる様狀を示してゐるかといふ點に向けられてゐる。かくてこの觀察の結果は老境並びに老境の美を定位する點にある。ここに東洋の美が如何なる基礎から如何に生育したかの問題に概観を與へ得たのである。ただ著者は東洋畫の研究を主としてゐる爲に、ことに東洋の美の問題



に於いて、繪畫の部門に偏してゐる。ただこの偏向も他の文學その他の部門に多少の暗示を與へ得るかと思つてゐる。

この書は東洋の美の性質を平らに自由に觀察しようとしたものであり、この觀察は他方に於いて歴史的並びに論理的なる方面からの觀察によつて、根據づけられなくてはならぬ。この方面の觀察は今著者の意向の中にあるものである。

本書には平福百穂、小川芋錢の兩畫伯から挿畫を頂くことが出來た。この常に敬ひ慕へる方々の挿畫を得たことは著者の言ひ盡し難きよろこびである。

昭和四年四月十二日下谷中初音町の寓居にて記す

著者

725-282

## 目次

第一章	序	三
第二章	東洋の心	一六
第一節	天	一六
第二節	老	二三
第三節	無	二七
第四節	明	三五
第五節	中	四一
第六節	隱	五〇
第七節	淡	五九
第八節	知	七一



第九節	骨……………	二八
第十節	敬……………	二九
第十一節	恒……………	二九

第三章 東洋の美……………二〇六

第一節	深簡……………	一〇六
第二節	線條……………	一一〇
第三節	寂寞……………	一一五
第四節	畫類……………	一二〇
第五節	清氣……………	一二六
第六節	當爲……………	一三〇
第七節	用筆……………	一三七
第八節	氣韻……………	一四五

第九節	正形……………	一二三
第十節	立意……………	一二〇
第十一節	粗密……………	一二四
第十二節	墨法……………	一二六

第四章 總收……………二六一

東洋美術論

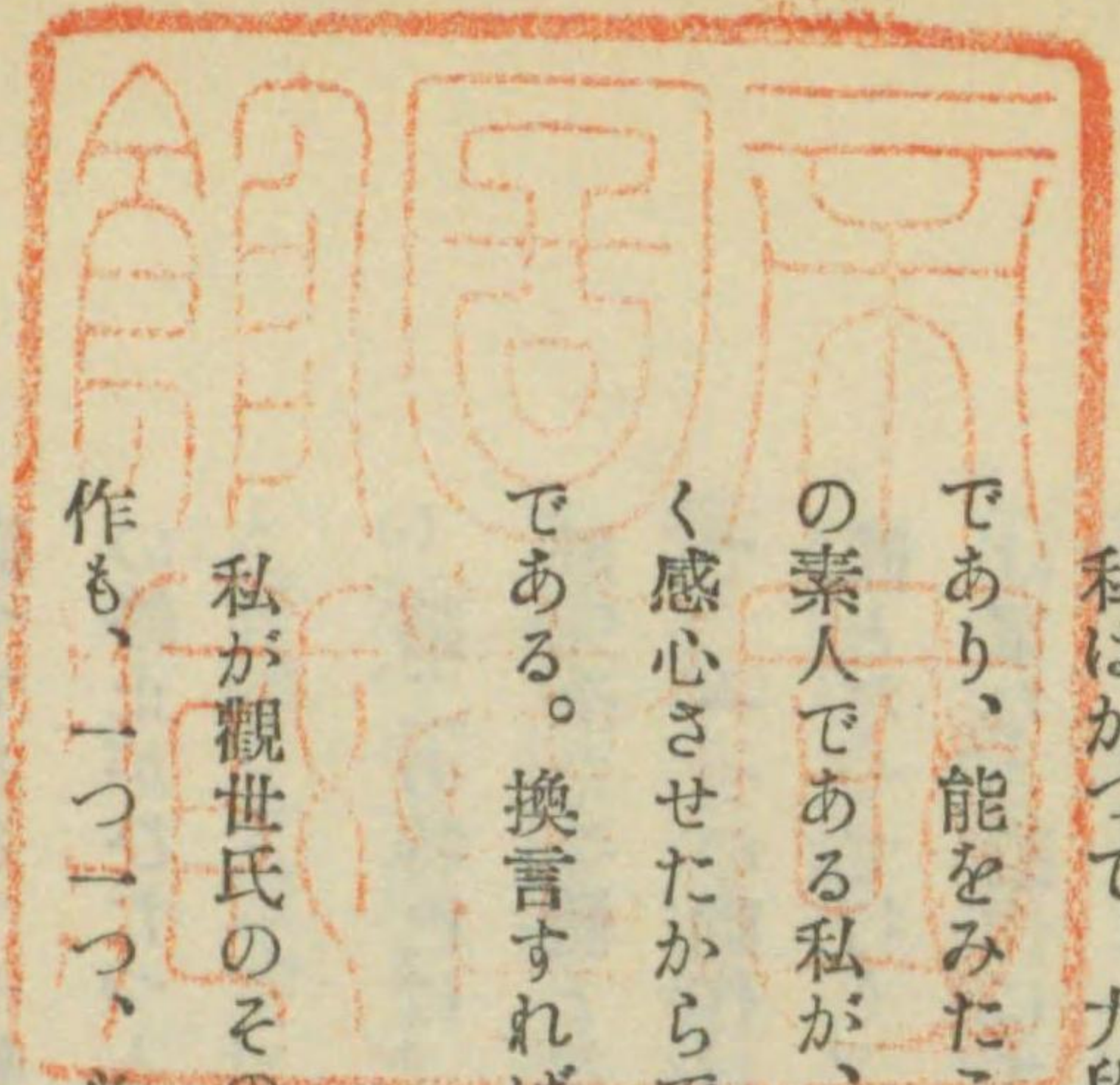


東洋美論



第一章 序 説

私はかつて、九段の能樂堂で、觀世元滋氏の能をみた。私はもとより能については全くの素人であり、能をみたこともただこの一回のみであるから、能については、徹底的な素人である。この素人である私が、自分の考察を、この能から始めやうとするのは、この能が、素人の私を、強く感心させたからである。私は能の事をいふのでなくて、私が能に就いて感心したことを言ふのである。換言すれば、能が私を感心させた點をいふのである。



私が觀世氏のお能について感動した點は、ほぼ三つにまとまる様である。第一は、どの動作も、一つ一つ、必ず完全に完結してゐることである。何故に動作の一つ一つが、かく完全に、ひたひたと断ち切つた様に、音を立てて完結してゐるであらうか。蓋しこの動作は、如何に些細な動作であつても、その動作は背後に甚だ豊かな動作を必ず持つてゐる。かかる豊富なる背後を有しながら、それが動作に顯れる段になると、如何にも短少である。僅かなる一舉手一投足である。故に一舉手一投足も、それが動作にあらはれる前には、非常に多くの準備を持つてゐる。そ



の持つてゐる多くの準備が、あらはれた形は、僅少である。それ故に些少の行動も、必ず深い準備と、その壓縮の上に立つてゐる。かくの如く深い基礎の上に立つてゐるから、その顯る所は少くして、含むものは多いのである。ふくむもの多くして、あらはるるもの少きが故に、透き徹つてゐる。一擧手の終りも、單なる一擧手の終りではない。全體の基礎の終りである。一動作の終止がひたつと音を立てて、完結する所以である。

第二の特色は、一つ一つの動作が、他の一つ一つの動作と、完全に結合し、結合する毎に、一層完全な全體となつて行く所にある。故に動作の間には、完全な連絡をなしとげる傾向性があつて、一つの動作は、どんなに些細な動作でも、そのまま終つてしまふ様な事はない。完全に全體となつて行く。もし一つの動作が、そのまま一つの動作として終る様であつたなら、その動作は單なる動作にすぎない。些末なる斷片に過ぎない。然るに一つの行動の終止は、直に次の行動を喚起する。自分は消えて、そして次のものの中に生れる。その故に終止は、發生である。より完全なる發生である。

たとへば、今全く行動の消失した舞臺をみる。この時舞臺の上には、今は全く何の動作もないけれども、前の動作は猶その空氣の中に残り、立ち渡つて居て、やがて次の動作の中に發生せんとしてゐる。この靜肅な無動作とみゆる舞臺は、やがて一つの行動を、深い緊張の中で、豫想せしめて居る。この豫想的な行動性は、ここで一脈の笛に起されて来る。笛の終から次の鼓が連絡する。鼓の中に割りこんで来るのが、太鼓である。豫想的なる行動性は、ここまで来ると、もう行動性を現實にして来る。もう一息で行動である。そこで行動が呼び起される。かういふ風に氣分が漸次に行動化して行く面影が、背影の中で、即ち豫想の中で、ひたひたと續いて来る。そこで吾等は行動豫感の意識の中から、立ち上つて来る姿を、眼のあたりにみる。行動の意識を感ずるの形の中で見るのである。意識から動作に進む道を、ありありと眼にみるのである。動作の基礎と展開とを完全に準備の形で眼に見るのである。

以上の二つから、第三の特色を生じてくる。各の行爲が背景を有し、系統を有するが故に、戰慄を伴ふ迄の深さを感じる。ここに吾等は意識の深淵を臨み見るのである。戰慄を伴ふ深さはこの故である。靜かにその兩袖を開く時には、その袖の開きにつれて、無限に開き行く力の擴大を感ずる。それは未だ嘗つて眼に見た事もない程の、大さである。袖を閉ぢて来る時には、小さく



小さく身の内に、すべてが縮まつて来るものの姿を見る。その行爲には全く何等の特別なものはない。形はその表面から、全く激動を消して行つた、靜肅な行動の姿である。すなほに、すなほにして行つた行動の姿である。ただひたすらにすなほにして靜かである。何等の歪もなく、何等の誇張もない。

けれどもそれが單純化された時の、即ち背景の中に一切を置いて來た處の、その背後の力によつて、緊張する。靜肅にして緊張する。故に靜寂である。寂びがこれである。

そこにある徐行は、疾走以上の疾走である。その半身の廻轉は、手に汗をにぎらせる程の、偉大なる廻轉である。苦惱に苦惱を重ねて、はじめて廻轉した生活ほどの、廻轉の深さがある。吾等は僅かに一斷片としか見得ぬ程の、些末の行動の中に、その行動をおこしたあらゆる原因と、あらゆる關係とを見得るのである。常には思ひもよらなかつた様な、複雑の關係を、單純極まる靜肅極まる行動の中で見るのである。戰慄を伴ふ深さが是である。左の親指と左の四本の指の間に、着物の袖を一寸はさんで、腕を彎曲したまま、眼を手首にやつて靜かに内側にまく様に曲げて行く。この單純極まる動作が、みてゐる人々の涙をばらはらと誘ふのはこの故である。眼をそこに落して手首を少しばかり彎曲させる動作が、これで泣く姿である。恐らく現實の世界では、

これは泣く姿にも何にもなつてはゐない。殆ど意味を持たぬ程の、不完全な些末なる行爲である。この些末なる行爲が、觀る人の涙を一樣に誘つたのは何か。これ全く準備ある行動の深さである。

如何にして緊張が作られ、如何にしてそれが深まり行くかを、吾等はこの行動を通して知り得る。東洋の藝術を貫いてゐる骨法を、そこに見ることが出来る。これに較べると他の人の能は、まだ藝の浅いもの、即ちまだ藝の骨法化せぬものであつた。一つ一つの行動が、準備も完結せず結末も完結せず、しかもこの未完結の行動が、そのまま走りになつたり、歪みになつたりしてゐる。靜肅に靜肅に、その藝を立てて行くことが出来ない風に見えた。そこには、行動化して行くものの基礎がないのである。すべてのことがそれである様に、藝術も亦問題とする處は、基礎である。基礎を養ひ、しかも基礎を基礎として、深く藏する處に藝術の出發がある。

この事は、東洋風の草根木皮の藥にもある特色である。朝比奈泰彦博士の語る處によれば、獨逸風の醫藥は、精練した化學品をなるべく單味の形で、主として對症的に用ふる處に、その特色がある。然るに漢法藥では、純粹に藥品成分を抽出することが出来なかつたからでもあるが、複雑



な混合態のままで使用してゐる。中には無意味な配合もあるが、長い間の經驗に教へられて、可

成りよく調合されてゐるものもある。かかる漢法薬は、効驗の迅速なる點では、とても西洋薬には及ばない。東洋薬は遅鈍ではあるが、しかし漸次に病の根源をなす病體の缺乏成分を補充して行く。故に病氣は徐徐ではあるが、根源的に治療せられて行く。化學的な純粹品のみで、治病せんとするのは危険である。天産品を以つて、缺乏成分を補充してゆくのが、一層適切である。この病の原因からなほして行かうとする東洋薬の方法は、西洋流の對症的單味薬使用と、性質的に異つてゐる。

この基礎を養ふといふことは、效驗は徐徐であるが、それは根本的である。能のつつしみは、一にこの基礎を養ふ處にある。しかしこれだけでは、まだ不十分である。二にはその養つた基礎を、出来るだけ背面に置いて、前面に顯さない様にするのである。即ち教養並びに教養の背面沈下が、その藝術を妥當ならしむる基礎をなしてゐる。この基礎に培ふことを外にしては、藝術は成り立たない。

この故に藝術の問題は寫生の問題となつて來る。寫生とは基礎問題を、自然に對する深き沈潜に置き、然る後に自然の背面沈下をなす働きたからである。この考察が能の問題から始つたから、ここでも亦、この考察を能の寫生からはじめる。

寶生九郎氏の「謠曲口傳」を見ると、能は完成した藝術であるから、幼少の時から身を入れて全く自己をあらはさず、傳統のままに、一分一厘も違ふ所なく、何處、如何なる時に於ても、全然同一に出來得る迄、修練をつまなくてはならぬ。自分の特色を出さうなどと、毛頭考へてはならぬ。「謠曲口傳」はかういふ事を言つてゐる。ここ迄傳統できたへて來なくては、ほんとに個性はあらはれて來ない。意識的に示される個性ほどいやなものはない。おさへにおさへてゐる底から、氣づかすにあらはれて來て、その藝につける色がほんとの個性である。個性とは表はさんとして表はし得るものでなく、あらはすまいとしても、表はれずには居ないものである。そしてこの意味の個性は、習ひぬいてからでなくては、現れ得る筈はない。個性は中中容易ならぬことである。個性を尊重すればする程、容易に個性を示すことを、許してはならぬ。

この事はまた寫生に於いても同一である。自然の姿の中に没頭する。自然に身をまかせる。そ



のこと以外には寫生はない。個性をあらはさうとは夢にも思ひはしない。この夢にも思はぬ中から、個性は筆の一つのかすれにも、色の流れにも、或は色の重ねにも、一一あらはれて来て、畫面に立ちこむる香氣となつて居る。個性は目的として要求せらるるものではない。目的とするためには、あまりに深かすぎる。自然に出てくるのである。自然に没頭すること深ければ、自ら出てくるのである。故に個性は、要求の目的とされるものではなくて、自然に出て来るものである。汗は出さうと思つても、出るものではない。激しく體を動かせば、汗を出すまいと思つても、自然に出てくる。汗は生活の目的とはならぬ。要求の目的とされるものではない。自然に出てくるものである。個性は藝術活動における汗の如きものである。これを目的とするも、直接にあらはれず、目的とせずしても、自らあらはれて来る。

それ故に吾等は、個性を暫く、注意の焦點から除外してもよい。當面の問題としては、對象に没頭すればよい。對象に没頭する事の深さによつて、個性の深さは養はれ、且表はれて来る。これは傳統に學ぶ上にも亦同一である。それに學ぶこと深くして、はじめて個性の深さを知る。この時大切なのは、飽く迄傳統に學びぬく覺悟である。對象に學びぬく覺悟である。對象に學ぶのが、自分の寫生である。古人に學ぶのは古人の寫生に學ぶことである。寫生の寫生である。故に

藝術の途が、寫生と傳統とにあるといふ意味は、全然別な寫生と傳統とにあるといふ意味ではない。兩者は互に無關係な別途のものではない。一つは前代の寫生であり、他は現在の寫生である。されば寫生と傳統とは、別なものではなくて、一方によつて他方をなすものである。故に藝術は寫生によつてのみ、その深さを示し得る。寫生の問題は深さの問題である。

能の動作は自然を示すものではない。自然の表示を以つて、その世界とするものではない。然らばこの能の藝術は、全く寫生的要素を缺いて居る。しかもその藝が前述の如き深さに達してゐるとすれば、深さの問題は、寫生問題とは、或は關係し、或は隔離する問題ではないか。即ち深さは寫生によつて得らるると共に、寫生より離れても得らるる事になるのではないか。これがここに問題となる。

もと自然が藝術作品化せられた後の形には、二様の區別がある。第一は自然が作品化されても猶以前の自然形を保存し、自然の形様と相應する性質を保持するものである。第二は之と反對で作品化せられた自然は、既に以前の自然と様狀を變へて、互に相應する性質の少いものである。即ち第二にあつては、その題材となつた自然と、作品にあらはれた自然とは、別種のものである。



かに見ゆるのである。第一はそれが寫生であることに、暫く問題はない。問題は専ら第二にある、第二が果して寫生であるかどうか、問題となるのである。

第二の如き題材と畫面との相違は、畫面の形相が、多く簡素にされて居る場合に生ずる。しかしこの時、如何にその形相が簡素にされて居やうとも、その形相が吾人に自然であるといふ感を與へればよい。如何に題材が自然と異なる様に見えても、畫面が自然であると感ぜられればよい。或は眼が省略せられ、或は口が省略せられる。この形は明かに、如何なる人とも相應じ難い。しかし眼或は口の省略せられた形相が、その觀照の中で省略を補充し得る力があれば、その省略は決して畫面の缺乏とはならない。自らは形をあらはさずに、觀照の中に形を現はすのであるから、この存在形式は、畫面の深さとして感ぜられる。之と反對に、畫面は全く完備してゐて、しかも感ぜらるる意味には缺落のある様な畫面がある。かかる畫面は様相が如何に完備してゐても、之を完備したものとはなしがたい。故に畫面の完否は、畫面の様相よりは、畫面の意義に基くものである。随つて畫面の自然不自然も亦、畫面の様相を、描いた自然と直接に對應せしめて定むべきではなくて、その畫面があらはす意味の自然不自然を以つて定むべきである。

而して畫面のかかる變容は、作品が作品として完成する迄に、久暫を要すれば要する程、大きいのが常である。換言すれば藝術となる迄の貯藏が、時を長く要する程、素材の形を變更する。蓄へられ、保たれて、容易に變化する。かかる變化は、勿論第一の場合にも存在し得るのであるが、ただこれが著しくない迄である。寫生とは畫面の様相を、素材の様相に比較するのではなくて、畫面の意味を以つて言ふのであるから、この變容如何は、寫生如何に直接の關係がない。

然らば能も亦、それが寫生の藝術たることは、少しも疑ふ餘地がない。能が自然や人生の様相を、このままに反映し再現する藝術でなくて、久暫を要する藝術であるから、この背面沈下の作用の深さにつれて、そこに著しい變容を生じてゐる。前述の如き、各動作の完全なる完結と連絡とによる深さとは、背面沈下による洗練によつて生ずる。この故にその現れた形は、決して自然形ではないが、自然形以上に自然である。手首の彎曲と涙との關係は、決して自然形の中にある關係ではない。しかしそれが自然形以上に涙を催すのは、その形のふくむ意味が、自然形以上に自然だったからである。この意味から能はその自然なる點に於いて、他の如何なる劇にもおとらぬ。のみならず、他の如何なる劇にも勝つて、自然的である。

ただ能は背面沈下の作用の完成をなしとげてから、長い年月を経て居る。この關係から、先づ



この道に志す人は、この成立の久しきものに學ばねばならぬ。これ能の傳統を主とする所以である。

支那の繪畫史の中で、宋代に氣のつくことは、この時代に一つの特徴ある構圖の生じたことである。それは畫面の全部に物を描きうづめる事をしないで、畫面の一部にかたよつて、中心的な材料を描き、他の多くの部分は、全く一つの空隙として残して置くことである。これは今では既に一つのコンベンションになつて、人の注意をひく程のことでもないが、全體を描きうづめた畫面が、ここに來る迄には、決して一通りのことではなかつたと思はれる。そしてこの事は、彼の芭蕉が「靜かにみれば物みな自得すといへり」と言ひ、「朝を思ひまた夕を思ふべし」といひし心と相通ふものである。かういふ靜かにして寂寞に耐える心にして、はじめてこの構圖の切實さを味ひ知り得るであらう。用意なくして、水に入るものは必ずおぼれる。用意なくして、火に入るものは必ず焼かれる。然らば藝術に於いても、また同一である。何故に藝術だけは、用意を必要とせざるが如く考へなされて居るであらうか。この構圖の意味を知るだけでも、中容易のことではないと思はれる。

この用意の最も周密にされて居るのは、蓋し能である。久暫によつて、貯藏によつて成立した経過と成績とに學ぶのである。一毫の私意をも許されずして、成立した形その儘を學ぶのである。故に能では、傳統の形を以つて、傳統の形を通して、自然を學ぶのである。自然を學ぶのに、傳統の形を以てするのである。換言すれば、傳統を以つて、自然を完成するのである。能の藝術は、この故に傳統を底の底まで學びぬくことを要するのであり、その學びぬいた底からは寫生と傳統との完成の故に、必然に個性が出てくる。この點で能は、最も個性的な成績を示してゐる。かく自然と傳統との底に徹して、その源から汲み來る個性的なる味を藝術の深さと呼ぶのである。東洋の美のもつこの深さの特色を考へてみるのが、この考究の目的である。



## 第二章 東洋の心

### 第一節 天

漢の大儒董仲舒は「道の本源は天にあり」と云つてゐる。この考へ方は支那の國民性を形成する、最も基礎的なものを言ひ表して、意味深い言葉である。

支那の原始文明は、同じ原始文明であつても、之を印度その外の熱帯地方に發現した原始文明に比較すると、その成立の事情に、著しい相違がある。支那の最古の時代はしばらく措き、信じ得る周代に就いて観るに、周代發育の根據となつた地は、今の陝西省即ち關中の地である。その都の鎬京はその根據地であると共に、支那全土の支配者たる「宗周」の一大都城である。この鎬京の北を廻り流れてゐる渭水の流域は、古來沃野千里の稱がある。その西北に連つてゐる華山一帯の地は、物資が豊富である。ここに居た周の人人は勤勉であり、且農業に堪能であつたから、支那の中心となり得たのである。周につぐ秦も、秦につぐ漢も亦この地を占有して初めて、支那に重きをなしたものである。この地の有つ價值については、漢の高祖に諮問せられて答へた張良の關中奠都論がよくそれを表してゐる。

關中左<sub>二</sub>穀函<sub>一</sub>、右<sub>二</sub>隴蜀<sub>一</sub>、沃野千里、南有<sub>二</sub>巴蜀之饒<sub>一</sub>、北有<sub>二</sub>胡苑之利<sub>一</sub>、阻<sub>二</sub>三面<sub>一</sub>而守、獨以<sub>二</sub>一面<sub>一</sub>、東制<sub>二</sub>諸侯<sub>一</sub>、諸侯安定、河渭漕<sub>二</sub>輓天下<sub>一</sub>、西給<sub>二</sub>京師<sub>一</sub>、諸侯有<sub>二</sub>變<sub>一</sub>、順<sub>二</sub>流而下<sub>一</sub>、足以<sub>二</sub>委輸<sub>一</sub>、此所謂金城千里、天府之國也。

關中はさういふ地であるが、しかし黄河の邊は、今でも米を産出しない。黍や高粱であるから、周代は黍や高粱を常食とし、祖先の祭にも米を供へず、黍や高粱を以つてしたのである。米を食べる様になつたのは、東や南に發展してからである。かかる地にあつては、農耕の苦勞であることは勿論である。關中の地が肥沃であるといつても、それは決して絶對的のことではなくて、支那の當時の知識の中で言ひ得た相對的のことである。支那の農耕は中々容易ではなかつたのである。

それに支那は周圍に多くの異民族を持つてゐた。支那本部を南部中部北部と三部に分てば、南の揚子江流域は黎族の根據地であり、北部は葷粥族の根據地であり、漢族は中部の黄河流域を根據地としてゐた。支那はこの外族の爲に常に壓せられたもので、支那の歴史はこの外族についての記述が精しい。

かくの如くにして、漢民族は一方に於いては、常に冷酷な自然と戦ひ、他方に於いては異民族



と戦はなくてはならぬのであるから、勤勉であり、且天恵を希願しなくてはならなかつた。随つて支那は他の豊饒な自然の中で、容易に發達した他の原始文明とは自ら異なる處がなくてはならぬ。そしてこれは、董仲舒の「道の本源は天にあり」といふ語に盡されてゐる。

天の意義は、「詩經」を見ても吾等が眼に見る宇宙としての天を指す場合のあることは勿論であるが、更に天がすべてのものを生産し、且之を主裁するものと見る場合が多い。一切の生産の基礎を天に置き、之を發育せしむるのが地であり、天地の合力の上に、生育が完成すると見るのである。故に「周易」象傳の、乾元には「萬物資始」といひ、坤元には「萬物資生」とある。孔穎達はこの始と生とを説明して、「初め其の氣を稟く、之を始といふ。形を成す、之を生といふ」と云つてゐる。天は萬物生成の基礎であり、地はそれを形體として完成させるものである。天は始め、地は成すのである。しかし地も亦、天と對立するものでなくて、天の所産であるから、天と地との關係は、始と生との二つの作用の行はるる姿としての區別であつて、何等根本的の區別ではない。故に生成は歸して天に集るのである。天はかく一切を生育するものであるから、同時に天はその自己の生育せしめた萬物に對して、主裁力を有するのである。換言すれば天は普く萬物を作り、萬物を育て、廣くして深き恵を有すると共に、十分なる威力を有して畏敬の對象となるのである。

然らば人は天と如何なる關係を有するか。董仲舒は「春秋繁露」の十三卷に於いて、次の如く云つてゐる。天の徳は「施」であり、地の徳は「化」であり、人の徳は「義」である。天の氣は上、地の氣は下、而して人の氣は天と地との間にある。春生じ、夏長じ、百物がここに興り、秋は枯れ、冬は收め、百物はここに藏まるのである。故に氣よりも精細なるものはなく、地よりも富有なるものはなく、天よりも神聖なるものはなく。そして人は命を天にうけてゐるから、人は他の萬物よりもすぐれて居、よく仁義を爲し、天地に象るのである。人に三百六十節あるのは、天の數、即ち曆日の數である。形體骨肉は地の厚に象る。上に耳目聰明のあるのは日月に象る。體に空竅理脈のあるのは川谷の象である。心に哀樂喜怒のあるのは神氣の象である。人の體を見ると、すべて天地に象れるものである。即ち人は天の象徴であるといふのである。

人の體は魂と魄とから出來てゐる。魂は精神作用で、天よりうくるもの、魄は運動や感覺等の肉體作用で、地よりうくるものである。魂と魄とは不死であるが、この合離によつて生と死とが生ずるのである。合すれば人となる。離れば魂は天に歸り、魄は地にかへる。故に人は天地の



合成せるものであり、その合成せられた人は、他の萬物よりも最もよく天地を象徴するのである。

されば人の道は、一に天意に従はねばならぬ。天意に従ふには天意を知らねばならぬ。そこで巫がある。故に「漢書」の郊祀志には、巫の意味をのべて、祀は人類の祖先に對する孝道を昭かにし、併せて神明に通ずる所以であり、神明に通ずる道は、巫によるのである。人の中で精爽不貳、齊肅聰明なものがあれば、神が之に降る。男の場合には覲であり、女の場合には巫である。と云つてゐる。巫によつて神明に通ずることは、決して珍らしいことではないが、神明が天を意味してゐるのは、注意すべきであり、その根據は天に對する信頼によるのである。

かくて孔子も「天」については、

一、天は明昭であつて欺くことは出来ない。

二、天は賞罰を司る。

三、人は天に左右せられ、天を左右することは出来ない。

といふ三つの點を明瞭に認めて居る。このことは人は天の所出であつて、天と根柢を一にしてゐること、隨つて人は宇宙の法則に従はねばならぬといふことの、二つになるのである。これが後

に董仲舒によつて、

道之大原出於天。天不變、道不變。〔對策〕

と確言せられたものである。この天意を體して行ふのは巫であるが、更にもつと完全なものは、人の中の人である聖人である。天は萬物主裁の業を自らせずして、人の中適當な人に命じてなましめる。これが聖人である。されば支那の天に對する信頼畏敬は、宗教となるよりも倫理となつたのである。支那の生活が、自ら耕して食はねばならぬ必要によるものである。この故に支那の國民は、現實的であり、倫理的である。もし支那の國民性が、現實的でなく、倫理的でないならば、この困難の事情の中で、その文化を展開させることは不可能であるから、この現實性、倫理性は、支那國民の固有性と見なくてはならぬ。

この形から、支那は行爲の判斷の根據をも天に置き、

天は言はず。唯象を垂れて下民に示す。

といふ形式が生じて來る。これから周易の判斷を生じ、それから五行の展開を生じて來る。五行の文獻に現れた最初のもは「書經」の洪範で、木火土金水の五つを擧げてゐる。「漢書」の五行志は劉向の洪範傳を主として系統的に記してゐるが、第一の木についてその例を見る。木は洪範



には「曲直を曰ふ」とあつて、木は曲らすことも出来、又直くすることも出来るが、木の本性か  
らいへば曲らないのである。之を劉向の洪範傳に帝王が民の爲を思はず、田獵その外の勝手なこ  
とで民の農時を奪ふやうなことをすれば、木に變異が生ずるとあるのを五行志は更に説明して

木東方也。於易地上之木爲觀。其於王事、威儀容貌亦可觀者也。故行步有佩玉之度、登車有和鸞  
之節、田狩有三驅之制、飲食有享獻之禮、出入有名、使民以時、務在勸桑、謀安百姓。如此  
則木得其性矣。

と云つてゐる。「木」が如何に倫理化せられてゐるかを知ることが出来る。火以下皆同一である。

天といふ一元思想は、陰陽即ち天地の二元思想となり、更に五行の思想になつて来る。易、五  
行の思想は、天徳によりて人事を斷するのである。この経過を貫いてゐるものは、「道の本原は天  
にあり」といふ、天人合一の思想である。この觀照の中に、支那の國民の性格を見るのである。

## 第二節 老

人の生涯の各時期は、それぞれ独自の價値を持つてゐる。少年期は少年期として独自の價値を  
持ち、必ずしも青年期の準備時代ではない。少年期でなくては持ち得ない一の特徴がある。同様

に老年期には又老年期のみが持ち得る老年期の特徴がある。今、人の生涯を若と老とに二分する  
と、ここには自ら著しい二つの特徴があり、この特色の相違は同時に、一般の文化の特色とも相  
通じてゐる。

若にあつては體感と嗜慾とが盛であり、その體感と嗜慾とが要求と結合するので、思索の上  
にも創作の上にも、輝かしい熱を持つて来る。しかるに老にあつては體感と嗜慾とは既に消え、若  
の持つ熱を除去して思考し創作することが出来る。例へば存在に對する態度でも、若には嗜慾す  
る熱があり、存在を存在として、その儘それに結合する。故にそこには明瞭な存在形が成り立つ。  
然るに老にあつては、かかる存在形がない。存在を直視せず、存在を關係的に見る。それを寧ろ  
周圍の空氣の中で觀、且味ふのである。若の持つ一向の心は沈んで、更に博大な立場から、存在  
を見通すのである。故に若では存在形であるものが、老では生成形となるのである。既に成形し  
たものでなくて、今成形しつつあるものとして存在するのである。それが所謂嗜慾消えて聰明生  
ずる所以である。

而してかかる兩者の特色は、之を西洋と東洋との兩者の文化の特色についても亦言ひ得るので  
ある。西洋の文化は若を重んじ、東洋の文化は老を重んずる。東洋にももとより若がある。しか



し若は決して、藝術の上でも思想の上でも、その頂點を占めることは出来ない。故に東洋の文化では、若とは未熟を意味するのである。永遠の青春を以つて西洋の要求とすれば、永遠の老境こそ東洋の要求である。

このことを島崎藤村氏は、「飯倉だより」の中で、最も明晰に云つてゐる。「私の五十といふ年も、二十日ばかりのうちに暮れやうとしてゐる。どうして私は年を取らう。あのファウストのやうな紅顔緑髪の願は私にはない。今更若い昔にかへらうとする様なことは、私の願とする所ではない。どうかして私はまことの老年に行きたい。おそらく青春に徹することを日頃の願として、日时刻刻の刺戟に最もよく生きようとするやうな年若な人達には、この私の心を理解して貰へるだらうと思ふ」と云ひ、又「私のそばへ来たものの顔をよく見ると、今迄私が胸に描いて居たものは眞實の「老」ではなくて、「萎縮」であつたことがわかつて来た。自分のそばへ来たものは、もつと光つたものだ。もつと有難味のあるものだ。しかしこの訪問者が、私の所へ来る様になつてからまだ日は浅い。私はもつとよく話してみなければ、ほんとうにこの客のことはわからない。唯私には「老」の微笑といふことがわかつて来ただけだ。どうかして私はこの客をよく知りたい。そして自分もほんとうに年を取りたいものだと思つてゐる」と云つてゐる。そして更に氏は

「老」の到りがたきことを説いて、「老年は私が達したいと思ふ理想境だ。今更私は若くなりたいたなぞと望まない。どうかしてほんとに年を取りたいものだと思ふ。十人の九人までは、年を取らないで萎れてしまふ。その中の一人だけが僅かに眞の老年に達し得るかと思ふ」と云つてゐる。

そしてこの境地は又芭蕉のそれぞれの記にもよく現れてゐる。例へば、「元祿四年辛未卯月十八日、嵯峨に遊びて去來が落柿舎に至る。凡兆共に來りて、暮に及びて市に歸る。予は猶暫くとどむべきよしにて、障子つづくり、葎かなぐり、舎中の片隅一間なる所、休憩と定む。机一、硯、文庫、白氏文集、本朝一人一首、世繼物語、源氏物語、土佐日記、松葉集を置き、唐の蔣繪かきたる五重の器に、さまざまの菓子盛り、名酒一壺、盃をそへたり。夜のふすま、調菜の物共、京より持來て貧しからず。我貧賤を忘れて清閑を樂む」といふのが之である。

又唐の王維の生活の如きも、このよい例の一つである。彼は晩年官を辭して藍田の輞川の別莊に退去し、水木琴書を友として、その生涯を終へた。「舊唐書」本傳はこの別莊のことを記して「輞口にあり、輞水舎下を周る」といつてゐる。彼は人情に敦く、「九月九日憶兄弟」の詩には、

獨在異鄉爲異客 每逢佳節倍思親

と云つてゐる。その母崔氏に事へること篤く、その喪にはすつかり瘦せてしまつて骨立ち、殆ど喪服にも耐へなかつたといふことである。妻を失つてからは再び娶らず、三十年間一室に孤居し、世累を絶ち、弟



籍と共に深く佛門に歸依して、常に菜食し、全く肉食をとらなかつた。

さういふ生活であるから、彼の詩はその生活の「老」を示すものが少くない。

鹿柴

空山不見人 但聞人語響 返景入深林 復照青苔上

竹里館

獨坐幽篁裏 彈琴復長嘯 深林人不知 明月來相照

終南別業

中歲頗好道 晚家南山陲 興來每獨往 勝事空自知  
行到水窮處 坐看雲起時 偶然值林叟 談笑無還期

これ等の詩は何れも、自然のなかに没入した心境を表してゐる。これ嗜慾消えて聰明生じたる境地である。

この嗜慾消えて聰明生じたる境地、即ち嗜慾枯れて、水の如く淡く、水の如く冷き趣が、東洋の境地である。「老」の境地である。枯淡清冷なる老境が、東洋の文化と教學とに共通した心境である。

しかし老境は卒然として到るものではない。自らにして到るのである。霜をふみて堅氷いたるが如くに、自らにして到るのである。しかも老境とは、年老いしのみ、老年の意味ではない。老朽萎縮の心ではない。老朽萎縮の無価値は、未熟浮動の無価値と、何等選ぶ處はない。若者の軽卒と模倣とが無価値なる如く、老者の保守と遲鈍とも亦無価値である。若者の価値は嗜慾の中に燃ゆる聰明である。熱き聰明である。老の価値は嗜慾の消えし聰明である。枯淡なる聰明である。教學の若といひ、老といふは、若者の若と老者の老ではない。故に藝術の重んずる處の「老」は、何等爲すなくして到達せる老朽の境ではない。然らば価値ある老とは如何。老朽と區別せらるる老境とは如何。

### 第三節 無

「老」の意味を最もよく示してゐるのは「老子道德經」である。老子は李聃であつて、老はその姓ではない。彼が老境を具現してゐたので、人がこれを尊んで老と呼んだものである。これは丁度我國で、芭蕉は未だ壯年にして、しかも翁と呼ばれたのと、同一の事情である。



「老子道德經」卷頭の章は、よく老子の根本の意味を示してゐる。

道の道ふべきは常の道に非ず。名の名づくべきは常の名に非ず。無を天地の始に名づけ、有を萬物の母に名づく。此の兩者は同じきも、出でて名を異にす。

而して叡樾によれば常は尙である。常と尙とは古字相通じたのであるから、常道は尙道であり、尙は上であるから上道である。道ひ得る道、名づけ得る名は、すぐれた道、すぐれた名ではない。恒久の意味を持つものは、道ひ或は名づけ得るものではない。ただここに無を以つて一切の基礎とし有を以つて一切の分化とする。而して有無兩者は全く同じものであつて、それが現れ出でし姿に於いて、相違を示すのみである。これが「老子道德經」の意味である。有無を同一と観、有を無の展開として観、無を基礎として有を觀る。これが老子の精神であり、同時に東洋教學の精神である。このことは佛敎の心理學で、眼を閉ぢてそこに現れて來る世界を、一層價值ある認識の對象とする意向と相通するものがある。而して無は決して數學的の無ではない。無限に有を産出する可能である。有と判然區別し、有と對立せらるる無ではなくて、刻刻に有となる様に充實してゐる無である。自らは現るることなくして、しかも常に現はるるのが無である。有にならぬ無は、私達には考へることすら出來ない、全き一の空虛である。

然らば「無」の様状は如何。「老子道德經」は之を説いて、

之を視るも見えず。名づけて夷といふ。之を聽くも聞えず。名づけて希といふ。之を搏つも得ず。名づけて微といふ。此の三者は致詰すべからず。故に混じて一となる。其の上は微かならず。其の下は昧ならず。細々として名づくべからず。無物に復歸す。是を無狀の狀、無象の象といふ。是を恍惚といふ。と云つて居る。

無の様状は夷であり、希であり、微であるから、これは感覺的な様状を具備して居ない。然らば全く感覺的な様状を具備せざるが故に、之を昧しと言ひ得るかと思へば、昧くはない。昧くないから明かであると言はうとすれば、明かではない。明かでもなく、昧くもないが、しかも生生として止む時なく、盡くる處なきものである。この狀は無狀であり、この象は無象である。無狀の狀、無象の象である。現るるなくして、しかも常に現れて止むことなく、生生として盡くることなきものが「細細として名づくべからず」といふ、無の様状である。見えずして見ゆるもの、聞えずして聞ゆるものである。「恍惚」といふのが之である。

然らばこの恍惚とは如何。

道の物たるただ恍、ただ惚。惚たり、恍たり。其の中に象あり。恍たり。惚たり。其の中に物あり。窈



たり、冥たり。其の中に精あり。其の精甚だ眞なり。其の中に信あり。

といふのが、恍と惚との姿である。その様状の名づくべきものなき、恍惚たる中に、自ら現れ来る形象を見ることが出来る。信とは眞にして、不變不易なる意味である。眞なる、不變不易なる形象が、この恍たり惚たるものの中より、現出する。これが無より有の展開する状態である。この中には恍惚たる無と、無より有を生起し来るけは、ひとを明かに知ることが出来るのである。更に

物ありて混成し、天地に先だちて生ず。寂たり、寥たり。獨立して改めず、周行してつかれず。以つて天下の母たるべし。吾其の名を知らず。故に之に字して、道といひ、強ひて之が名を爲して大といふ。

と云つてある。渾然として天地に先行するもの、即ち無の状態は、實に寂たり、寥たるものである。その状は言ひ難く、感覺を超えて居るが、それは澄みて徹せる、寂寥たるものである。獨立して改めず、周行してつかれず、永久に一切の原因となり得るものである。之を道といひ、大といふも、これ「無」である。故に「無」は、

道の言を出すや、淡として其の味無し。之を視るも見るに足らず、之を聴くも聞くに足らざるも、之を用ゐて既すべからず。

と云はるるのである。その味は淡淡たるもので、視聽に足る程の特色はない。それが無の味である。しかもその働は無盡である。故に無より有の生起することは無盡である。

然らば有の無に對する關係はどうであるか。

虚を致すこと極まり、靜を守ること篤ければ、萬物並び作るも、吾以つて其の復を觀ん。夫れ物芸芸たれども、各其の根に歸す。根に歸るを靜といふ。靜を命に復るといふ。命に復るを常といふ。常を知るを明といふ。

これが有の無に對する關係である。芸芸といふのは生長し繁茂する様である。萬物並びおこり、芸芸たる様であつても、すべてはその根元たる無に復るものである。有がこの根元の無に復るのが靜である。「虚を致すこと極まり、靜を守ること篤ければ」一切のものがその源に復るのを見ることが出来る。これが常である。この恒常の道を知るのが明である。故に聰明とは、有が再び無に復る消息を知ることである。有が無に復る姿が靜である。靜と常とは同一である。故に聰明とは靜を知り、常を知ることである。

随つて有と無との關係は、一度無より生じた有が、再びもとの無に復る關係である。かくて有



無は去來する。この去來が靜であり、常であり、そして知識である。されば  
玄徳は深し。遠く物に反る。乃ち大順に至る。

と云はるるのである。

かく有はその展開の基礎たる無に向つて常に復り、その性を充すのである。その復歸の作用によつて有は支持せられる。即ち有は無によつて支持せらるるのである。換言すれば無に満たされた有にして、初めて恒常性を有するのである。無に復る有、有に成り切らざる無、これが恒常の存在である。而して有は無を持つものであるから、

萬物作りて始を爲さず。生じて有せず。爲して恃まず。功成りて居らず。

といふ状態に居るのである。有のみでは存在とはならない。再び無に復らなければならない。無は存在ではない。有となる處に、又有の無に復る處に、無の存在がある。故に有に成り切つた有もなく、無に成り切つた無もない。萬物は生起すれば既に無ではない。これが「萬物作りて始を爲さず」の意である。生ずるも恒常の存在ではない。無に復らねばならぬ。これが「生じて有せず」の意である。故に「爲して恃まず。功成りて居らず」と云ひ得るのである。これ「玄徳は深し」と云はれ、「遠く物に反る。乃ち大順に至る」と云はるる所以である。

この深さ、この遠さ、この自由さ、これ實に孔子が心の欲する處に隨ひて、常に矩をこゆる事なきものと同じの心境である。されば「その光を和し、その塵に同す」ことが出来るのである。光に同するものは塵に同することは出来ない。光と塵とは全く相反するものである。しかるに光と塵との相反するのは、有を絶對状態と見るからである。有をその無に復るものと見れば、光も塵も同じものに歸復するから、相反するものと見ゆる光と塵とが、和し且同することが出来るのである。藝術がその善に和すると共に、その惡に同する所以も、その光明に和すると共に、その暗黒に同する所以も、同一である。皆この有無の去來性に基くのである。故にその存在は實に老子が意味深く言ひ表せるが如く、

湛として常に存す。

である。深く湛へて、深く存するのは、この去來性を認むる處にあるのである。この形の奥に湛として湛へたる無を見ること、存在のうしろに無を見ること、これが形の深さである。聰明とはこれである。靜觀とはこれである。深さとは形のうしろに形となるもの、形の基礎となるものを見るのである。この有のうしろにある無、有を通じて見る無を、東洋畫では舊く六朝より「骨法」と呼びなして居るのである。



かくて道は、老子によれば、陰なるが故に昧、昧なるが故に拙、拙なるが故に樸、樸なるが故に純、純なるが故に素である。無欲無知にして争はず、競はず、謙に下り、弱に居る。無欲無知なるが故に静であり、静なるが故に知である。されば無知なるが故に知である。この無知の聰明によつて知らるるものは無であるが、無は實に拙樸純素である。即ち中に無限の可能性を含むのである。その形は無限の消極であつて、しかもその中から無限の積極を展開するのである。無は、それが有に展開する形に於いて初めて見らるべきものであり、有は、それが無に復歸する形に於いて初めて見らるべきものである。有は、無が既に豫見せるものであり、并に無が發生せるものである。拙樸純素なるものが、精細周到なるものに展開するのが、老子の認めた世界である。そしてその展開が如何に遠く及んでも常に源に復るのが、これ又宇宙展開の面目である。有限は常に無限に、積極は常に消極に復る處に、湛へたる味、淡き味を有するのである。そこに無限の深さ、無限の明さを見なくてはならぬ。

この味に徹することが、生活の味であるから、老子は多く言へば數<sup>しは</sup>窮まる。中を守らんには如かず。

と云つてゐる。中は内にありて未だ現れざるものである。しかも常に現るる可能である。そして現れては必ず中なるものである。即ち常に妥當となり來るものである、かくて中は、現るる可能の中にあり、しかも常に妥當なるべきものである。即ち老子の無である。然るに言は有である。有限である。故に言は窮まるものである。ここにも老子の面目がある。しかしこの言説の中には、計量的考察の痕跡がある。效果考察の痕跡がある。この點から見て、彼が世を全く捨て去つた隱士であるといふ事は、少しく疑はしいのである。

#### 第四節 明

老子は楚の苦縣の人で、ほぼ周の靈王の初年に生れ、初め周の寶藏の官吏となつて居たが、後遠く西の關を越えて仙居し、歿年を知らずと傳へられて居るが、「莊子」の養生篇には、「老聃死す。秦失之を弔ひ、三たび號して出づ」とあるから、彼の仙去説はうたがはしい。のみならず老子の子孫は、後世まで存續し、大史公の時に及んでゐる。彼は蓋し清閑を愛し、清閑に住んだ人であらうが、化して行く處を知らずといふ風な人ではなかつたであらう。

彼は當時の政事状態には憤慨して、



朝甚だ除なれば、文采を服し、利劍を帯び、飲食に厭き、財貨餘あれば、之を盜奪と謂ふ。

と云つてゐる。彼は退いて隱逸に身を置き清閑を愛したけれども、猶世の政事を棄てることが出来なかつた。この故に老子の中には孔子に於けるよりも一層高度の、世俗の味を見るのである。

「史記」の老子傳は、老子傳中の最古なるものであるが、儒家に對抗する爲めに孔子との關係を説いたもので、その中には假託の寓言の多くを有し、この假託の寓言を取り除けば、「史記」の老子傳の記述は甚だ簡單になるのである。その記述中最も力を注いだのは、孔子が老子に禮を尋ねた事である。司馬遷の父談は、道家を以つて儒家よりも完美であるとし、遷も亦父の意見を繼ぎ、この考によつて老子傳を書いた。

孔子と老子との會見は、實は孔子と老萊子との會見であり、老子が周の寶藏室の吏であることと、西方に行つたといふこととの二つは、大史儋の事蹟である。大史儋は孔子の後百年餘の人であるが、この人が周の大史となり、後周を辭して秦に赴いたことを老子傳中に混じたのである。

老子は李聃といふ隱君子であつて、子孫は七代續き、漢の孝文帝の時に至つて居る。之より逆算すれば、老子の時代は、紀元前四百年前後、即ち孔子の後百年であつて、孔子の孫子思よりはやや後輩であり、孟子よりはやや先輩となる譯である。

「老子道德經」には、その文體に有韻の部と無韻の部とがあり、一人が一時に書いたものとは思はれない。隨つて「史記」の傳記に記すが如く、西に去る時に、關の令尹喜の求によつて之を書いたといふ説は信ぜられない。蓋し種種の場合に語つた寓言を集めたものであらう。そしてこの編纂は、戰國末秦初の頃に、法家の系統の學者の手に成つたもので、この中には可也多く後世の思想を混入して居るのである。そしてこの書の所傳は韓非子學派の力によるものであり、その間に法家言、兵家言、縱橫家言等が混入したのである。そして今の「老子道德經」は、慎到より韓非に至る四十餘年間に編纂せられたものであるから、「孟子」七篇中には一度も批評せられず、やうやく「荀子」に至つて、その批評が現れるのである。故に本書編纂の時代は一層局限せられて、紀元前二百五十年を中心とする前後二三十年間に定位することになるのである。(武内義雄氏著「老子の研究」による)

然らばかかる「無」の思想は、老子に始まつた老子獨特の思想であらうか。即ち孔子等の儒學には認め難い思想であらうか。これを吟味する事は、この思想の基く處を知るに便宜となるであらう。



老子の思想を孔子の思想と區別して考へる人の中に、最も普通にとらるる態度は、孔子を北方思想とし、老子を南方思想として、兩者の間に截然と線を引くことである。支那の南方揚子江地方に黎族が居、黎族以外にも諸族があつて、それぞれ特有の思想を有つてゐたと思はれるが、今それがどんな性質のものであるかは、明かにし難い。且南方の文明も北方の漢民族の文明によつて開拓せられ、北方の系列によつて傳へられ、展開してゐるから、兩者の區別をつけることは困難である。老子を南方思想と見る人達は、老子の出身地が南方であることと、老子の思想が、孔子の思想と異なることに着目してゐるのであつて、老子を黎族等の固有文明を有つものと迄は云つてゐない。

そこで第一には、老子の生地の問題であるが、「史記」の本傳には、老子のは楚苦縣厲鄉曲仁里の人とあり、「史記索隱」には苦縣は楚の縣であるといひ、「史記集解」には、苦縣は陳に屬すといつて、區區である。そこで楚か陳かといふ事が第一に問題になる。之を楚といつてゐるのは、實は春秋時代の楚ではなくて、漢代の楚である。春秋時代の楚は、周の文王が師たりし熊繹の封國であつて、湖北省荊州府を都とせる大國である。「左傳」によれば楚の言語は、北方民族と非常に違つて居、言語も違つて居る。そして文化も春秋の初め迄は、北方よりも劣つてゐたが、春秋に

入つて漸く勢力を得、力を北方に延し、楚の文王の時には、今の河南省に迄及んだ。然るに河南省には、王室があつて、天子を挟みて天下に號令した齊の桓公があつて、之と衝突し、楚は敗退した。後に文王の孫莊王の時に、楚は陳に向つて力を延し、陳靈公の時、その亂に乗じて之を滅した。春秋時代の陳は、周の武王が、舜の後たる胡公滿を封じた國であつて、河南省陳州府淮寧縣を中心として居る。楚に滅された陳は、再び復興したが、孔子が李氏に事へた頃、楚の靈王が又陳を滅してしまつた。靈王の弟が兄を弑して平王となるに及んで、諸侯の歡心を得んとして、陳を立てたが、孔子の歿せる年、又楚の惠王が之を滅してしまつた。この後陳は獨立することなく、楚に屬してゐたのである。故に老子の生れた頃は、陳は楚に屬してゐる。而して「漢書」の地理志等によつて見れば、苦縣は陳の縣であることに疑ひはない。故に老子は楚に合せられた陳の苦縣に生れたので、河南省である。孔子の出でし宋、周室の支封たる鄭等が皆ここにあつた、漢族の早くよりして發展した地である。かくて老子は決して南方人といふことは出来ない。孔子等の儒家と同一地方の出身者である。

然らば「無」の思想は、老子特有のもので、孔子の思想の中には全くなかつたものであらうか。



孔子が接したと思はれる老子風の人では、前述の老萊子の外に、楚の狂者接輿があり、長沮と桀溺とがあり、又荷蓀の丈人がある。

皇侃は接輿を以つて陸通の字としてゐるが、他説には孔子の輿に接した人といふ意味だともいはれる。荷蓀の丈人も亦同一で、蓋し人名ではないであらう。楚の狂者接輿は孔子を過ぎりて、鳳や鳳や、何ぞ徳の衰へたる。往く者は諫むべからず。來る者は猶追ふべし。已みなむ、已みなむ、今の政に従ふ者は殆し。

と歌つた。鳳とは孔子をいつて居るのであつて、過去は如何ともなし難く、未來は未だ來らず、道を天下に説く要なしといふのである。之に對して、

孔子下りて、之と言はんと欲す。趨りて之を辟け、之と言ふことを得ざりき。  
と書いてある。孔子の態度を見ることが出来る。

長沮と桀溺とは隱者である。これをその名とするのは鄭玄の説であるが、長は丈高きこと、桀は肥えてゐることであり、沮溺は共に濕地であるから、かかる濕地を耕してゐる長と肥との二人をいつたものだとの説もある。二人が耕してゐる處に孔子が通りかかり、子路を遣つて渡場を尋ねさせた。子路が魯の孔丘の徒であると聞いて、

滔滔たる者、天下皆是なり。而して誰と共にか之を易へん。且而其の人を辟くるの士に従はんより、豈世を辟くるの士に従ふに若かんや。

と言つて耕して止めない。孔子は之を聞いて、憮然として、

鳥獸は與に羣を同じうすべからず。吾斯の人の徒と與にするに非ずして、誰と與にかせん。天下道有らば、丘與に易へざるなり。

と言つてゐる。孔子の心では、天下道なき時に、徒に退いてゐることは出来なかつたのである。

又子路が孔子に従つて周遊の途、孔子に離れておくれってしまったので、杖で竹籠を荷つてゐる老人に、孔子を見はしないかと尋ねるところがある。

四體つとめ、五穀を分つ。孰をか夫子と爲さん。

と言つて取り合はない。しかし子路の困つてゐるのを見て、黍の飯を作り、雞をつぶして御馳走をし、其夜そこに泊めた。孔子は之を聞いて、「隱者なり」と言ひ、子路に再び逢ひに行かせた。孔子が隱者を重んじたことがこれでもわかる。

更に孔子が世を遁れて、高く住む人を逸民とし、伯夷・叔齊以下七人を擧げて、之に短評を加へてゐる。伯夷・叔齊をば、「其の志を降さず。其の身を辱しめず」と評し、柳下惠・小蓮をば、



「言は倫に中り、行は慮に中る」と評し、虞仲・夷逸をば、「身は清に中り、廢することは權に中る」と評してゐる。かく逸民に價値を置いてゐるのであるが、しかし最後に孔子は、

吾は則ち是に異る。可もなく、不可もなし。

と言つて、自分の態度を明かにしてゐる。孔子は世の中に居て、進むべきには進み、退くべきには退き、逸民として全く世から隔離することはしないといふのである。ここに孔子の態度がある。故に孔子はかかる隱逸なる生活を清く高いものと思ひながら、それをば明かに一の偏した生活と觀てゐる様である。孔子にあつては、克己復禮を以つて正しと見てゐた。故に「朝に道を聞く。夕に死すとも可なり」といふ精進を以つて、自己の道として居たのである。崔子が齊の君を弑せし時、陳文子は馬十乘を棄てて他邦に去つたが、そこにも亦崔子の如き者を見、再び之を去つた。その道徳的價値を問はれて孔子は、「清し」と答へてゐる。然らば仁かと問はれて、「焉んぞ仁を得ん」と言つてゐる。身を清くする價値を計ることが出来る。故に「孔夫子は、天に神を説かず、地に異靈を説かず、人間の『地の心』の上に、彼の宗教を樹立した。されば彼の説くところは、深遠な哲學でもなく、又神祕な啓示でもなく、日常の人間の純情純感の上に刻みつけられてゐる經驗そのものである」(ラルフ)と云はるる所以である。

然らば孔子は老子の如くに、無の價値を認め得なかつたであらうか。彼の理想としたものは、堯舜であつた。その堯について孔子は何と言つてゐるか。

大なる哉、堯の君たるや。巍巍乎たり。ただ天を大なりとす。ただ堯之に則る。蕩蕩乎たり。民能く名づくること無し。

則ち堯の大なる所以は、天の大に則つて巍巍たり、蕩蕩たる所にある。そしてこの巍巍蕩蕩は、單に巍巍蕩蕩たるのみならず、それが實に非常な大なる動きであることである。澄みとほつて大であり、動いてゐることである。この高朗明徹にある。而して舜に對しては、

無爲にして治するはそれ舜か。

と言つてゐる。無爲の治が舜の政事の特色である。この特色に對する讚嘆と合せて考へると、無爲にして自ら完成する高朗明徹である。妥協と彌縫とを有せざる高朗明徹である。此處に於いて孔子は、「克己復禮」の自らにして到る境地を仁となしてゐるが、しかもこの仁の心境は、自ら完成する高朗明徹である。そしてこの境は「無」の境である。孔子が堯を比較した天の大は、又「無」そのものである。彼は又子貢に答へて、



天何をか言はん。四時行はれ、百物生ず。天何をか言はん。  
と言つてゐる。天の「無」なること知るべきである。

而してこの「無」は、決して空しき無ではない。動の極の無である。緊張を有する沈潜、充實を有する清澄、巧緻を有する全一である。これ老子が「光りて耀かず」と云ひしものである。全くしてしかも現れざるものである。かくて「無」は即ち「老」である。

前に老は聰明であると言つた。嗜慾消えて残れる聰明であると言つた。淮南子は知るは深からず、知らざるを深しとすと云つて居る。知るの知は若である。知らざるの知は老である。知らざるの知にまで入つて行くのが老である。又「老子道德經」には、

人を知る、之を知といひ、己を知る、之を明といふ。

と云つてゐる。己を知るの知に至るのが「老」である。これが聰明である。されば莊子は、聰とは自ら聽くのであり、明とは自ら見るのであると云つてゐる。自ら照し、自ら觀るのが「老」である。

而してかかる明を得る爲めには、確立した基礎がなくてはならぬ。故に孔子は十五にして學に

志せるより、三十にして立ち、四十にして惑はず、五十にして天命を知り、六十にして耳順ふといふ順序を経て、漸く七十にして、心の欲する所に従ひて、しかも矩を踰えざる境地に達し得たことを云つてゐる。孔子の精進にして猶且、七十にして初めてこの老境に達し得た所以は、それが確立した基礎を必要とするからである。故に、

天下の廣居に居り、天下の正位に立ち、天下の大道を行ふ。志を得れば民と與に之に由り、志を得ざれば獨り其の道を行ふ。富貴も淫する能はず、貧賤も移す能はず、威武も屈する能はず。これをこれ大丈夫と謂ふ。

と孟子は云つてゐるが、この博大なる、私せざる堂堂たる基礎に立ちて後、初めて老境に到り得るのである。

この天下と共に歩む心を、更に自己の中に集中して來て、

君子は其の位に素して行ひ、其の外を願はず。富貴に素しては富貴に行ひ、貧賤に素しては貧賤に行ひ、夷狄に素しては夷狄に行ひ、患難に素しては患難に行ふ。君子は入るとして自得せざるは無し。〔中庸〕の境に居て、出入擧止、安立の中に在る時、初めて聰明を得るのである。〔中庸〕には更に、  
天の命、之を性と謂ひ、性に率ふ、之を道と謂ひ、道を脩むる之を教と謂ふ。



と云つてゐる。天の命とは、吾等の基礎たる天が、吾等を作り、且吾等を主裁する、この全體である。この全體なるものが、更に展開し完成して行く過程が、孔子の「十有五にして學に志す」以下の言葉に、十分且明晰に示されてゐる。この性に率つて進む道が「道」であり、この道を完成するのが教養である。この全體的展開の頂點を「老境」とするのである。

### 第五節 中

天と人との關係に於いて、老子の觀方と、孔子の觀方とは、相違がある。老子は天が人を作るに當つては、人に對して自らその生を成就する力を與へ、自然にその生が完成せらるるやうにすると考へて居る。然るに孔子は老子よりも更にも一つの要素を加へてゐる。人は天より與へられた力によつて、自然に完成せらるるのであるが、それと同時に、尙天の支配を受けて、その支配の下で、その完成が成就されると考へるのである。老子と孔子との相違は、天の主裁力を、想定するかどうかといふ點にあるのである。老子は天の與へた力によつて自ら完成すると觀、孔子は更にその上に繼續的に働いてゐる天の主裁力を觀るのである。換言すればこの相違は、老子が自然より人生を説くのに對して、孔子は人生より自然を説く所にある。故に老子の天人相關は、天は

人に對して自然に發達すべき發達の力と法則とを與へたものであるから、人生の發達は、自然に完成するものと見てゐる。故に老子の思想にはその根柢に、物質的條件の充足が假定せられて居る。然るに孔子は最初から、かかる自然的完成を豫期しない。人類の上に働く天の制御と助力とを豫想してゐる。人は天より發達の可能を享け、更に天の制御と助力とを得て、その可能を完成することが出來ると考へるのである。されば孔子には老子の如き宿命觀と、決定論とがない。孔子は一方に天を人類の主裁者として觀、その大と高と深とに對して、敬虔の念を禁じ得ないのであるが、しかも猶そこに天の主裁の下に自らの生命を發展し行くべき可能を認めてゐる。孔子の生涯は實にこの決定の中に挿入せらるる不決定に對する努力である。しかるに老子は一切を天の中に假定し、人類は天の可能をそのままに享けて、必然的に發達すると觀るのである。ここに老子の靜觀がある。そしてこの靜觀的なる宇宙觀は、舊くから支那に存在した隱の生活の基礎をなして居るものである。而して易はこの點で老子と一致する。易の思想は、この故に孔子の思想と一致し難い處がある。

而して「天の命、之を性と謂ひ、性に率ふ、之を道と謂ふ」ならば、この「道」の意味如何を吟味しなくてはならぬ。



「中庸」に、

誠は天の道なり。誠は人の道なり。

と云つて居る、天の意味よりして、天の道は、同時に人の道でなくてはならぬが、この天の道にして且人の道たるものは「誠」である。天を「誠」と観るは、支那の倫理的に考へる考へ方の特色を發揮したものであるが、この誠なるものが一切物の基礎であり、この基礎より一切物は生じ且完成するのである。ここに「中庸」の誠は物の終始であり、誠がなければ物が無いといふ、「不誠無物」の思想が出て来る。そしてこれから「至誠無息。不息則久」といふ、誠の恒久性、恒常性が出て来る。春、花の咲くのも誠の發現であれば、秋、葉の散るのも亦誠の發現である。「鳶飛んで天に戻り、魚淵に躍る」も亦、この發現である。故に「中庸」には、

唯天下の至誠、能く其の性を盡すを爲す。能く其の性を盡せば、則ち能く人の性を盡す。能く人の性を盡せば、則ち能く物の性を盡す。能く物の性を盡せば、則ち以つて天地の化育を贊すべし。以つて天地の化育を贊すべければ、則ち以つて天地と參なるべし。

と云つてゐる。この至誠の展開によつて、天地萬物の相まじはる消息を観ることが出来る。かくて「道」は「誠」である。天が如何に倫理的に展開するかを観れば、支那の固有の考へ方でありあり

と感ずることが出来る。

この誠が、人には如何なる形で存在するか。これを「中庸」には、

喜怒哀樂の未だ發せざる、之を中と謂ふ。發して皆節に中る、之を和と謂ふ。中は天下の大本なり。和は天下の達道なり。

と云ひ、尙ほ

中和を致して、天地位し、萬物育す。

と云つてゐる。中とは喜怒哀樂の未だ發せざる形である。これは形を持つては居ない。しかし無ではない。やがて現れて形となる可能性を有つてゐるのである。中にあつて、やがて外に現れるものである。この中なるものが外に現れると、それは妥當なるものとなるのである。この中にあるものとは、先に言つた性である。全體的なるものである。この性が外に發して妥當となり来る状態が和である。故に中は一切の基礎であり、和はその表現であり、展開である。和とは妥當の意である。この故に中和によつて一切は成り、一切は育つのである。「中は天下の大本なり。和は天下の達道なり」と云ひ、「中和を致して、天地位し、萬物育す」と云はるる所以である。「無」はこの「性」であり、この「中」である。有とは中が和として展開するもの、即ち中和である。



故に子思は有を性の完成と観るのである。これは老子が認めたと有無兩者の考へ方と同一である。

老子と儒家との相違は「庸」である。儒家は中に更に庸の思想を結合してゐる。「庸」は常であつて、恒常なるもの並びに普通なるものの意味である。恒常の存在、平庸なる存在である。「中」の意味を常に平常なるものに観るのが中庸である。中庸の思想は、中に於いて未だ現れず、しかも常に現るべき傾向を觀、庸に於いて常に實現さるる中を觀るのである。中は傾向であり、庸は實現である。そしてその兩者を貫くものは、子思にあつては「誠」である。孔子にあつては仁である。

中の思想を、庸にまで展開することは、しかも之をも誠とすることは、儒家の倫理である。老子には中の思想が著しい。即ち傾向の中で觀ようとする傾向性の意味が強くて、存在性の意味が少い。それを子思は、傾向並びに實現を以つて、完結した思想とした。

しかしこの相違は決して、根本的な相違ではない、その思想展開の相違である。故に孔子と老子との一致は、これを漢民族の性情に本具する一致であると觀なくてはならぬ。孔子を南方思想

と觀ることは出来ないと共に、老子と孔子とを別系統の思想と見ることとも亦不可能である。

孔子がその展開を自然にし、性に率ふことを目的としたことは、孔子が弟子と問答して、己の志を言はしめた「論語」の一節がよく之を語つてゐる。子路は千乗の國を治めんと言ひ、冉有は小國を治めてその生活を安定にせんと言ひ、公西華は禮式に關して働かんと言ひ、曾皙は、

暮春には春服既に成りて、冠者五六人、童子六七人、沂に浴し、舞雩に風し、詠じて歸らん。

と答へ、孔子は之に賛成してゐる。春服を着て春郊に遊ぼうといふのである。孔子は、その安居には心やはらぎ、形がのびやかであつたと言ひ、又顔回を述べて、

賢なるかな回や。一簞の食、一瓢の飲、陋巷に在りて、人其の憂に堪へず。回や其の樂を改めず。賢なるかな回や。

とほめてゐる事、或は「疏食を飯ひ、水を飲み、肱を曲げて、之を枕とす。樂亦其の中に在り」と言つてゐる事等と共に、至簡の生活の中に無限の樂みを味つてゐたことを知り得るのである。そしてかかる、貧に素して貧を行ふ態度を以つて、孔子は賢なりと言つてゐる。賢きことの意味が全く別の意味である。この賢さは、即ち老境の示す賢さである。春服を着て春郊に遊ぶは、大國を治むるよりも、孔子には賢である。少量の粗食、陋巷の貧居に之を樂むもの、又最上の聰明



である。しかも同時に孔子は、

食は精を厭はず。膾は細を厭はず。

と言つて、食物の美厚精緻を厭はなかつたのである。貧賤に素して、貧賤に安住する心は、富貴に素しては、又富貴に安住する心である。この自由は青雲の空にうかび、流水の野を行くが如くである。ここに初めて、心の欲するものすべてが、規範に合するのを見るのである。故に

知者は水を樂み、仁者は山を樂む。

知者は動き、仁者は靜かなり。知者は樂み、仁者は壽し。

との感慨を生ずる所以である。さればこの自然と自由とを有せざるもの、即ち聰明なる者を厭ひ、幼にして孫弟ならず、長じて述ぶるなく、老いて死せず。是を賊となす。と言つて、かかるものに對してやみ難き倦惡の情を示してゐる。

かくて全體を見通す沈着を以つて聰明としてゐる。春郊の遊を賢しとし、貧素の居を賢しとし、更に美味の食をも賢しとするのである。この賢さは、全體を見通す賢さである。全體的なるもの展開と、その展開の再びもにかへる復歸との、この靜肅を見、且味ふ心である。聰明とは自ら聽き、自ら見るのである。自らを照し自らを識るのである。内へ内へと潜み入る心が、これが聰明であり、老である。故に老とは己より己にかへることである。無より有に、而して有より無にかへる意味である。孔子を以つて現實であると、ラルフが云つた意味は、現れた現實のみを重んじ、現實のみに固着する意味ではなく、現實の背後に中を觀ること、庸の背後に中を觀ることを意味してゐる。即ち現實を展開の姿でながめることを謂つてゐるのである。その現實の生起と復歸とを併せ見る所に、即ち性に率ふ所に、現實の意味が完結する。それは愚かさにも、賢さにも徹する現實である。ここにこの現實は高朗清徹となり、高朗清徹なる現實は、即ち老境である。この現實は嗜慾から來る聰明ではない。嗜慾を對象とした聰明は若である。若から嗜慾を除去して初めて、そこに高朗清徹なる老境を現出する。嗜慾は現實に固着して、庸を庸として、中の意味を見逃してゐるからである。故に老の傾向は既に孔子の中に現れたもので、決して老子に初めて見られた生活ではない。

ここに夏の草山がある。この草山はその現實の形としては、一の滑かに傾斜する斜面である。この夏草山を、面として見るのは、これは若の心である。然るにこの山の縁に沿つて、空と山との境を見てゆくと、それはなだらかな一の線である。山の面の生起を示すと共に、山の復歸を示



す、山の線である。山の線はその山の有と共に、有の根據となつてゐる無を示すのである。有を無の中で示すのである。無に裏づけられた有を示すのである。この見方からは、この草山は緑の面として描かれず、線の平行状として描かれる。これが東洋畫の草山描法たる披麻皴描法である。故に草山は東洋の見方の中では、披麻皴複合として描かれる時に、「老境」を示すのである。

「列子」天瑞篇は、老を以つて耄なりとして居るし、「釋名」は老朽なりとしてゐる。かかる老の解釋は、ただ年老いしことを示すものであつて、ここに言ふ老境の老の意味ではない。老境は決して老耄し、老朽した精神、即ち精神の低下を示すものではない。却つて全體を見通す深さである。夏草山を披麻皴として見るのは、決して精神の働の頽廢を示すものではない。更に細かい深い内省に於いて、之を見てゐるのである。

かういふ老境に住まんとする生活は、日本にも深く滲み渡つた生活の様式であつて、かかる消息を、吾等はわが「枕の草紙」から讀み得るのである。例へば、「祭のころはいみじうをかし。木木の木の葉、まだ繁うはなうて、わかやかに青みたるに、霜も霞もへだてぬ空の景色の、何となくそぞろをかしきに、少し曇りたる夕つかた、夜など、忍びたる杜鵑の、遠うそら耳かと覺ゆるまで、たどたどしきを聞きつけたらん、何ごこちかはせん。祭近くなりて、青朽葉、二藍などのものもおしまきつつ、細櫃の蓋に入れ、紙にけしきばかり包みて、行きちがひもて歩くこそをかしけれ。未濃、村濃、巻染など常よりもをかしう見ゆ。」

かういふ物の見方は、けはひで見る觀方である。即ち「老」の觀方である。この觀方を最も明白にいつたのは「徒然草」である。「花は盛に、月は隅なきをのみ見るものは。雨にむかひて月を戀ひ、たれこめて春のゆくへ知らぬも、なほあはれに情ふかし。咲きぬべきほどの梢、散りしほれたる庭などこそ見どころ多けれ。歌の詞書にも、『花見に罷りけるにはやく散り過ぎにければ』とも、『さはる事ありて罷らで』などと書けるは、『花を見て』といへるに劣れる事かは。花の散り、月の傾くを慕ふならひはさる事なれど、ことにかたくななる人ぞ、『この枝、かの枝散りにけり。今は見所なし』などはいふめる。」

さればこの觀方の特色は、淺く見て、深く感ずる所にある。淺く見るといつても、そのもとが確立してゐるのでなくては淺くは見られない。確立してゐない、培養されてゐない觀方では、淺く観ることは出来ても、深く感ずることは出来ない。淺く観て深く感ずるのが、この觀方の中心をなすものである。この觀方からは、「萬の事も、始終こそをかしけれ」といふ、視點を生ずるのである。故に兼好は、之について「萬の事も始終こそをかしけれ。男女の情も、偏にあひ見るをばいふものかは。逢はでやみにし憂さを思ひ、あだなる契をかこち、長き夜をひとり明かし、遠き雲を思ひやり、淺茅が宿に昔を忍ぶこそ、色このむ



とはいはめ」と云つてゐる。戀をも、これをすべての形の中で見ようとしてゐるのである。これも亦淺く入りて深く感ずる、さういふ緊張の心である。聰明なる緊張の心である。

望月の隈なきを、千里の外まで眺めたるよりも、曉近くなりて待ちいでたるが、いと心ぶかう青みたる様にて、深き山の杉の梢に見えたる木の間のかげ、うちしぐれたるむら雲がくれのほど、またなくあはれなり。椎柴白檜などの、濡れたるやうなる葉の上にきらめきたるこそ、身にしみて心あらん友もがなと、都こひしう覺ゆれ。

随つて自然を觀るのは、目で觀るのではないといふ觀方が、ここから引き出される。

すべて月花をば、さのみ目にて見る物かは。春は家を立ちさらでも、月の夜は闇のうちながらも思へるこそ、いと頼もしうをかしけれ。

思ふといふ働で、觀る動を代表させるのが、兼好の觀方である。故に「よき人は、偏にすける様にも見えず、興ずる様もなほざりあり」と云はるるのである。之と全く違つた觀方をするのは「片田舎の人」である。

片田舎の人こそ色こくよろづはもて興ずれ。花のもとには、ねぢより、立ちより、あからめもせずまもりて、酒飲み、連歌して、はては大なる枝、心なく折り取りぬ。泉には手足さしひたして、雪にはおりたちて跡つけななど、萬の物よそながら見ることなし。さやうの人の祭見しさま、いとめづらかる。

なりき。「見ごといとおそし。その程は棧敷不用なり」とて、奥なる屋にて酒飲み、物食ひ、圍碁双六など遊びて、棧敷には人をおきたれば、「わたり候ふ」といふ時に、おのおの肝つぶるやうに争ひ走り上りて、落ちぬべきまで籐張りいでて、押しあひつつ、一事も見洩さじとまぼりて、とありかかりと物事にいひて、わたり過ぎぬれば、又渡らんといひて降りぬ。唯物をのみ見んとするなるべし。

この觀方は、目だけで觀ようとするのであつて、その周圍と空氣とを觀る觀方がない。ここには未熟なる「若」の要素が満ちてゐる。之に反して「都の人」の觀方は、祭を觀るよりも、祭の過ぐる大路を觀るのである。けはひで觀るのである。

都の人のゆゆしげなるは眠りていとも見ず。若くすゑすゑなるは、宮仕にたちる、人の後にさぶらふはさまあしくも及びかからず、わりなく見んとする人もなし。何んとなく葵かけ渡してなまめかしきに、明け離れぬほど、忍びて寄する車どものゆかしきを、それかかれかなんと思ひよすれば、牛飼下部などの見知れるもあり、をかしくもきらきらしくも、さまざまに行きかふ。見るもつれづれならず。暮るる程には立て並べつる車ども、所なくなみあつる人も、いづかたへ行きつらん、程なく稀になりて、車どものらうがはしさも濟みぬれば、籐疊も取り拂ひ、目の前に淋しげになり行くこそ、世のためしも思ひ知られてあはれなれ。大路見たるこそ祭見たるにてはあれ。



## 第六節 隱

孔子が學を好み、學に對して自信のあつたことは、特に目に立つことである。孔子は匡で陽虎とまちがへられて、野に圍まること五日であつたが、その時に、

文王既に没したれども、文ことに在るにあらずや。天將にこの文を喪ぼさんとするや、後に死する者は斯の文に與かるを得ざるなり。天未だこの文を喪ぼさず。匡人それ予を如何。

と言つた有名の覺悟は、實に孔子が、學を己の一身に保有してゐることの自覺を示すものである。謙讓なる孔子にこの語あるは、孔子の覺悟の程を知り得るのである。孔子は下學して上達したと稱せらるる如く、すべての人を師としたのである。

それ程の孔子であるから、

吾に數年を加へて、五十以つて易を學ばば、以つて大過なかるべし。

と云つて、これからの研究に對しても、多くの抱負を持つてゐたのである。しかしこの「五十以學易」の「學易」は、「魯論」には、「學亦」となつてゐて、「五十以學、亦可以無大過」である。孔子が晩年易を學んだことについては、疑ふ人が多い。孔子が易を學んだとは思はれぬ傍證は、「論

語」の他の場所には、弟子と易について問答した事はないし、又その後繼者である子思や孟子より、荀子に至る間、儒家は勿論、墨子の學徒に至るまで、その學の上に何等の研究も、何等の影響も現してはゐない。ただ「列子」は、漢代の擬書であるから、この書は問題外である。蓋し易は古來から極めて簡単な形式で、疑問を決する書物に過ぎなかつたのである。随つて現在の様那樣の思想を網羅した思辨的の書物ではないから、先秦諸家の學術的對象とはなり得なかつたものであらう。

然らば孔子は易については全く興味を持たなかつたかといふに、さうではないらしい。孔子の弟子の中で、孔子の最も重んじたものは顔回である。顔回が好學の士であつたことは、孔子が哀公から好學の弟子の誰なるかを問はれた時に、

顔回といふものあり。學を好み、怒を遷さず、過をふたたびせず。不幸短命にして死す。今や則ち亡し。未だ學を好む者を聞かざるなり。

と答へてゐる。顔回の死後、その弟子の中に、顔回の如き好學の士を見出し得なかつたのである。季康子が又同様の問を出し、その時も孔子は同様の答をしてゐる。されば顔回の死せる時に、



ああ天子を喪ぼせり。天子を喪ぼせり。

といつて、孔子は慟哭した。従者があとでこのことを言ふと、

慟するあり。かの人の爲に慟するに非ずして、誰が爲にかせん。

と答へてゐる。顔回の死を以つて、天子を亡せりと感じたのである。匡人それ予を如何と言つて平然たりし孔子が、ここでは天子を喪ぼせりと言つて慟哭したのである。

然らば孔子は果して何を顔回に期待したであらうか。惟ふにこれは主として、未だ孔子が成し遂げなかつた點に就いてである。孔子の未だ成し遂げなかつた事は、第一に一般民俗信仰たる易である。第二に一般社會生活の根柢たる隱遁生活である。易が舊い信仰であつて、龜甲に卜することから系統を引いて廣く行きわたつて居たことは言ふ迄もない。隱遁生活はその起源甚だ古く、堯の時既に一老人が哺をふくみ、腹を鼓ち、壤を撃つて、

日出でて作し、日入つて息ふ。

井を鑿つて飲み、田を耕して食ふ。

帝の力何ぞ我に有らんや。

と歌つたことが記されてある。

それから一方には組織が完備し過ぎて、そろ／＼その弊が見えて來ると、組織に反對する反對運動がおこる。これは「史記」から、適切な例がいくつもとれる。例へば秦の繆公が曾て戎人の使者由余にその宮室積聚を視させた所が、由余はこれに少しも賛成しない。繆公がその理由をきいて、「中國には詩書禮樂の法度が備つて、之で政事をしてゐてさへも、尙時に國の亂れることがある。戎夷には詩書禮樂の組織が何もない。何で政治が出來ようか」と言つた。すると由余が笑つて、「これが中國の亂るる理由である。中國の禮樂法度は、已に人王の驕淫を防ぐに足らず、法度は徒に下民を督責する具となるばかりであつて、上下怨争し、相篡殺して亡びる様になる。戎夷は之と反對で、一國の政治をするのに、一身を治むると同一で、別に法らしい法もない。是こそ眞に聖人の治である」と答へた。後繆公は由余を用ゐて霸業をなした。これ老子の言はんとする所である。故にこの思想は古くして、しかも常に現れて來る可能を持つものである。

故に孔子が一方に詩書禮樂の完成に努力したならば、それと同時に他方にこの易と隱との兩種の「易簡」の思想は、非常な注意をひかなくてはならぬ。殊に孔子はその周遊の途に於いて、度隱者に會ひ、その價值をも知つてゐた。孔子の如く現實を重んずる學者の眼に、この問題が逸し去る筈はないのであるから、これ等は常に孔子の念頭にあつたに相違ない。その上この易と隱



との兩種の思想がまだなされてゐないことは、集大成を意とした孔子としては、著しく氣になつてゐたに相違ない。

顔回は孔子よりも四十年の年少であつた。哀公十四年春西の狩に叔孫氏の車子麟を獲て不祥と言はれたが、間もなく顔回が死ぬ。その翌年に子路が死ぬ。これより先既に、子供の伯魚も死んでゐる。これから孔子の健康俄に衰へ、哀公十六年、即ち子路の死んだ翌年、顔回の死んだ翌翌年に、年七十四で死んでゐる。漸く年の老いしを知る孔子にとつては、自分の爲し残した事業の完成に望をかけ得る弟子は顔回一人である。顔回の上に向けた望が又この易と隱との問題であつた。この故に顔回の早世は實に、孔子にとつては「天子を喪ぼせり」といふ骨を嚙むが如き痛恨であつたのである。孔子の學術の體系は、子思に到つて完成して「中庸」となつたのであるから、この方面には十分なる後繼者があつたのである。しかし他の易と隱との問題は、殆どそのままに残留して、後繼者の出づるのを待つた。そしてこの後繼者は孔子の死後百年にして現れた老子その人であつた。老子の學は實に孔子の爲し残した處に始まつてゐるのである。

易の思想は太極より陰陽兩儀を生じ、それより四象を生ずる。太陽(夏)、小陰(春)、小陽(秋)、

太陰(冬)を生ずるのである。これを自然界にあてはめて、天、澤、火、雷、風、水、山、地の如くし、家族にあてはめて、父、少女、中女、長男、長女、中男、少男、母とする。かくの如く自然の世界と人間の世界とを、同一の法則で貫いたのは、是もとより天地人合一の法則によるのである。天から地を生じ、天地から人を生じたといふ觀方は、支那固有のものであるから、これは孔子に現れ、又老子にも現れて居る。ただ孔子の時代では、天は宗教的にも亦哲學的にも考へられた。この時孔子はあくまで合理的に、且あくまで經驗的に進んで行つた。故に孔子にあつては天は吾等の上にあるこの高さ天なると共に、聰明なる識知と、強大なる意志とを有する實在である。ここに孔子の天に對する敬虔なる態度が生じて來る。この天に對する敵愾なる態度は、長く支那に残つて、その風景畫を嚴肅なる靈場の如くにさせたのである。されば孔子は、宇宙と人生とが同一根柢に立ち、等しき統一的法則によつて貫かれ、人生は天の法則によつて支配せらるることを認めるのであつて、これは後に「易經」として大成し得るものである。

しかし孔子と老子とではこの天人相關の觀方にも相違がある。孔子は人生の方より自然を觀るのに對して、老子は自然より人生を觀るのであつて、この相違は、更に老子の隱の生活の肯定と相俟つて、易と老子との關係を一層深く結合させることになる。



易と老子とはその關係が密接で、宇宙觀は同一である。

道は一を生じ、一は二を生じ、二は三を生じ、三は萬物を生ず。萬物は陰を負ひて陽を抱き、冲氣以つて和を爲す。

といふ萬物生起の過程は、「易經」の

太極ありて、是に兩儀を生じ、兩儀四象を生じ、四象八卦を生ず。

といふ繫辭傳の思想と全く同一である。又老子は常に、有無、剛柔、善惡、動靜の如き性質を相對的に對照させ、且陰陽の中では、陰の消極を用ゐてゐる。然るに易は陰陽を併せ用ゐて、偶數的積極的である。「周易」で象象傳と繫辭傳とは、思想が全く異り、文體も異り、離合的で一貫してゐない。且「史記」に引用してある商瞿子木、馯臂子弘以下の人は、幾ど齊楚の人であつて、中國には聞きなれない名である。又孔子が易を商瞿子木に傳へたといふ事も、「論語」には全くその徵を求め得ない。孔子より司馬談に至る四百年、師承相承くる八世といふのも世代が長きに過ぎる。しかも相稟けし人人は、何れも楚齊燕の地方の人であるから、周末齊楚の地に於いて、古來の簡單なる筮書に、老子の本體觀や、孔子の道德說等を按配して成立せしめたものであらう。要するに文王より孔子を経て、漢代に至る思想の合成である。中には老子最も多く、儒家、陰陽

家の思想が之に次いで多い。決して一人一家の説ではない。その中でも象象の二傳が最も古く、「詩經」「書經」の思想と相通じてゐる。易の原理論は後世の添加である。(渡邊秀方氏「支那哲學史概論」による)

而して「老子道德經」と「易經」との同一思想を比較すれば、一般に後者は或は要を得て鮮明であるか、或は詳かに細述してあるかである。故に「易經」は「老子道德經」よりも後に作られたものと思はれる。かくて孔子の爲し残した事業は、先づ老子によつてなされ、更に「易經」によつてなされたことを知り得る。孔子の道はここに一度完結する。孔子の道の完結し成形するとは、東洋の思想の一度完結し、成形したことである。無の思想、隱の思想も、ここで定位したのであるから、これは周末からのものであつて、この思想の如何にも舊くして久しいことを知らしめる。故に是等の思想は、思想といふよりも、寧ろ生活の根柢をなす當爲そのものである。これが思想と見らるるよりも、性質そのものと見らるる所以である。



## 第七節 淡

以上によつてほぼ、無並びに隱の思想を述べたのであるが、然らば無と隱との關係はどうであらうか。更に其等と老との關係如何を考へねばならぬ。

隱は、有が再びもとの基礎たる無に復る姿を示し、しかもこれを行爲化したものである。即ち行爲生活の上で、無に復歸する生活様式である。しかもそれが社會生活を棄てることから始まるのである。社會生活を棄てて、自然の中に復つて、そこに生活する。この生活が隱である。

然らば無と老との關係は如何。老とは有が無に復る姿である。無を基礎とせる有の姿である。有の姿をして常に無の姿に歸せしむるのが老である。故に老は有と無との展開復歸の上にあるのである。

かくて老も隱も、有の無に復る姿である。無から有の作られる方面は若である。有が無に復る方面が老と隱とである。故に隱と老とは有を出發點としてゐる。この點に於いて兩者は同一である。それから、有より無に復る。この點に於いても兩者は同一である。ただ隱が自分と對照させるのは社會生活であるのに、老はそれ自身が目的であつて、對照さすべきものは全く無い。この

點が相違する。隱は社會生活の様式である。老は精神生活上の様式である。隱は社會生活の上に、老の態度を採用した様式である。随つて隱よりも老の方が、更に根本的である。

レオナルド・ダ・ヴィンチの畫を見ると、畫面の構成が明確に統一し集中する。例へばその「最後の晚餐」についても、周圍の壁はうしろ中央の窓に向つて集中し、窓はそこからさし込む光に集中する。長方形の卓に並んでゐる使徒は、それぞれの表情の中で、さし延ばした手や、曲げた體で、觀者の注意を、自然に中央のキリストに集中せしめる。しかも卓は小さくて、その使徒を置くには十分でない。故に使徒は密集して四つの塊となつて、中央に集中するのである。そしてキリストは背面の窓からさして來た、その光線の中に顔を浮かせてゐる。光線は光の集中である。その光がキリストに集中する。既にキリストは使徒等の集中である。故にキリストは集中の集中である。かくの如くしてこの畫面は完全に複合して中心に集中する。そして畫面の存在を、避け難い軌道で決定する。畫面は全き存在の様狀をなしてゐる。

東洋でかかる傾向にあるものに、釋迦の涅槃圖や金棺出現圖がある。けれども東洋ではこの種の存在形の畫に、決して完全な位置を與へてはゐない。かかる畫は、主として藝術としてではな



くて、説明或は何等かの功利的目的として存在するものである。繪畫としてではなくて、繪畫以外の或るものとして存在するのである。

西洋畫にも勿論細寫がある。レオナルドの如きはその一例である。指の皺一筋をも描き表さうといふのである。レオナルドの細寫は、その明かさ細かさを通して、存在の形に肉迫するのである。その細かさ明かさに徹した形である。科學的明晰、論理的明晰を有する細緻である。東洋の細寫は、これとはその意向が違つて居る。支那の明畫などに、果實を描いて、その細毫髪に入るものがある。しかしこの細は如何に細であつても、それは感ずる形を明かに且細かく描くのである。觀察した形の精細ではない。感じにうちまかせた形の細かさである。自分の感じを究め求めて行く明細である。存在の觀察を精細に描いて、感じはそれから自然に出るにまかせる。畫面は觀察の成績であり、記録であり、報告であるが如き明晰さではない。

故に西洋畫は人物の形を描いても、人物は中と厚さと丸さと重さによつて描かれる。塊の存在状態として描かれ、直に材料となつた對象に連結する。然るに東洋畫では、人物の形を描いても、人物は線で描かれる。成形中の形で描かれる。畫面は現實の存在に連結するのでなくて、作者の感じた形體に連結される。西洋近代の畫風は、存在形を漸次に生成形にかへて來てはゐるが、

しかしまだ塊として描かれる限りは、東洋畫との間に相當に大きい距離のあることを思はせる。西洋畫にも線はある。しかしその線は、塊形體の一状態として存在するか、塊の分散として存在するかである。決して感受の中で融けた形として描かれてはゐない。これは例へば、レオナルドの「聖ピローム」と、牧谿の「伐那波斯尊者圖」とを比較すれば明かである。レオナルドは之を中さと厚さと重さ、即ち塊で描いてゐるのに、牧谿は巾さと厚さとをすてて、流るる線の動きで描いてゐる。

又レオナルドの「最後の晩餐」その他に見るも、その中の人物は身振りをし、體をゆがめ、實に騒騒しい。然るに東洋にはゼスチュアがない。佛像にはそれぞれ固有の、印相と呼ぶるゼスチュアがあるが、これは甚だ靜肅で、レオナルドの人物とは全く違つてゐる。レオナルドのゼスチュアが示すものは、この前の刹那には既に違つて居、この次の刹那には更に違つてあらう、さういふ刹那のものである。しかるに東洋の佛のゼスチュアは永久に不變なるものである。過現未にわたつて不變なるゼスチュアである。それは耳や鼻の如く、常住の存在である。ゼスチュアといふには、それが固定せず、その時その時に人の注意をひきよせる様な身振でなくてはならぬ。しかるに佛像の印相は、人に示すのが直接でなくて、不變に永久に自らを現すのである。故にこ



れはゼスチユアとは言ひ得ないのである。西洋にくらべて東洋の畫は、靜止そのものである。しかしそれは運動を否定した靜止ではなくて、運動をも靜止にかへした靜止である。有を無にかへして來た靜止である。西洋の藝術が現さうとする時に、東洋の藝術はふくまうとする。この故に東洋の美は老境の美である、西洋の美は若境の美である。一切を存在の状態、即ち有の状態で現さうと努力してゐるからである。塊は有である。線は有が無に復る姿である。ここに東洋の美の「老」なる特色を知る事が出来る。

「老境」の美は、有を無にかへして來た美である。これが嗜慾消えて聰明生すと云はるる特色である。老子の語を以つてすれば、有をふくみて恍惚たる状態である。恍惚とは感銘の遠きを謂ふのである。有がこの恍惚の中で、遠く長く感ぜられるのである。この中にある有は、それ自身としては、僅少の形である。しかしそれは無に色づけられて、象として展開して來るから、その形は無盡無窮として感ぜられる。寂寥たる形である。寂寥にして無窮なるが故に、澄みて徹するのである。恍惚として、しかも明徹である。聰と明とは、自ら觀、自ら聽ける明徹であるから、ここには巧緻繁饒な形はなくて、拙樸純素なる形がある。淡くしてしかも味窮り無きが故に、湛として深しと云はれる。この自ら視、自ら照す所の美は、高朗明徹であつて、中に深く湛へし力を持

つのである。これは全體を見通す聰明によつてなされ、淺く觀て深く感ずるものとせられるのである。老子は之を天の道は争はずしてよく勝つといふ言葉で言ひ表してゐる。

## 第八節 知

かかる聰明は、如何にして生ずるか。これを華嚴の六相の觀察の上から見る事が出来る。六相の教理とは、一切の世界に重重無盡の關係あることを説くのである。

六相の觀察は「起信論」の體、相、用、即ち本體、事相、活動の上に立つてゐる。そしてこの三者にそれぞれ二相をたてる。體に總別、相に同異、用に成壞の二相をたてるのである。體の總と言ふのは、例へば家の中に多くのものが藏せられる様に、一物中に多くの徳のふくまれてゐる相である。體の別は、この一物中にふくまれた多徳が、それぞれ別であつて、柱は柱、屋根は屋根と異つてゐる如く、多徳不一致の相である。相の同とは柱が屋根とその性質を異にしつつ、しかも相互に矛盾したり、破壊しあつたりすることなく、それぞれの相を保つて居ることである。即ち多義不相違、同成一徳である。相の異とは多義相望各各異であつて、その助け合ふものが各助け合ひつつ、それぞれに相異つてゐるのである。異なるものの一致である。用の成はこの一物中



に共存する各要素が、独自の個性的差違を有しつつ、互に相合成して一物を完成することである。即ち由此諸義縁起成である。壞の相は各要素が各その自己の姿を移さず、相應せず、その儘になつて居る爲に生ずるのであつて、即ち諸義自法不移である。

随つて六相中、總、同、成の三相は圓融門、平等門であり、一致の方面を表はしてゐる。別、異、壞の三相は行布門、差別門であつて、差別の方面をあらはしてゐる。かくの如く體相用三者の上に、平等と差別との觀察を加へて行くと、萬有の間に存する重重無盡の關係が明かになる。

次にかかる事情が何故に成立つて居るかといふ問題になると、ヘエゲルとは異つてゐる。ヘエゲルはかかる順序が思考にあるから、宇宙にも亦之があるとするのである。然るに華嚴では、思想の上にかかる順序のあることは勿論であるが、同時に他の客觀的事相の上にも、亦之が存在すると考へる。即ち思考も存在であるが、同時に事物も亦存在である。ヘエゲルの思考のみが存在するといふ態度とは異つてゐる。實現せられぬ限り、それをたしかなる存在とは言ふ事は出来なから、如何に巧妙なる思考と雖、ここに存在する如何に些少なる事物程にも完全ではあり得ないといふのである。之が華嚴の考へ方である。如何に巧妙なる思考も、一粒の葡萄の完全さには

及ばぬとするのである。

實在の全體、即ち全法界は、量りがたき程多くの多量縁起によるのである。そして無量縁となつてゐるものは、一定の概念にあてはめる事は出来ない。随つて萬有の差別し得るだけに差別する外はないのである。即ち萬有の差別し得る全體である。萬有の如何なるものも、縁の顯起せるものである。縁は未だ顯起せぬ状態、即ち未顯起の状態である。縁は因態であり、顯起は果態である。一法即一物の生起は、無量縁の中で、一縁が主となり、他は未顯起のまま和合して居るのである。即ち無量縁中一縁が有力となり、他は無力となつて和合し、有力なる一縁が爲主となるものである。故に多縁和合の關係は、一縁相應、多縁不相應の状態から、その反對なる多縁相應、一縁不相應の状態まで、無限にある。

されば一物は同時に多物である。一物はその多縁の有力となり、或は無力となる關係によつて、無限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を言ふのであるが、これをおしつめて行くと、最後には諸多縁が全く力をあらして來る、諸多縁全分相應の状態となり得る。かくて全法界の全分相應は、全體全用であつて、一物中に宇宙の全活動が、全く顯れて居るのである。ここまですばすばに物ではなくて佛である。一粒の葡萄もこれが多縁を動



かして行つて、全分相應の境にいたらしむれば、佛である。この全分相應の境にいたらしむるのが成佛である。山川草木、この故にすべて成佛し得るのである。山川草木是成佛とは是である。これが一切世界の重重無盡なる關係の面目である。

茲にある一事一物は、その中にある可能性の一つのみが有力となり、他は無力となり、有力なるもののみが現れ、他は隠れてゐるのである。随つてその顯起した一つをたどつて行けば、他の隠れた可能性の全部を顯起せしむることが出来る。一物は一力のあらはるる爲に、他の一切を無力にした形であるから、この一つを動かして行けば、他の成分の全體を動かし出すことが出来るのである。かくて物質と見えたものは、今や單なる物質ではない。ここに物質論は自ら一轉向せざるを得ない。

されば物質と見えたものは精神である。精神であるから生きねばならぬ。物の生くるのは、その者が漸次に相互に、重重融即する故であり、重重融即するが故に、他の一切も生くるのである。換言すれば多くの縁はすべて相應し、一縁だけが不相應なのである。全縁が相應しつくせば、一切が等しくなり、個差が消滅するのである。諸多縁相應一縁不相應で、個物の重重融即はその頂點に達するのである。かくて全體が統一される。



そして知るとは有る姿と成る働との一致である。即ち有る者を作る、即ち有る者をあらせる様にする事である。この考へ方はカントと相通するものであり、知るとは新らしく作り行く働である。知りつくした時は、それが有つすべての力は働き、全體全用の状態になる。これが自由にして且完全なる時である。一縁相應の状態から、全縁相應の状態にすることは、一つの創造である。故に知る働きは作る働である。かくて一切のものが認められ、一切のものが作り出さるる時、これが佛である。佛とは知る働の極である。創め造る働の極である。換言すれば佛とは法界顯起の一切有力になつた場合である。如何なるものも、一切有力なる場合を創め造り得る。即ち如何なるものも、必ず之を知り、之を創造し得る。ここに萬有の全體が本具の働として理解されることを得る。もし一物に有力無力の別があれば、有力なる要素は因であり、無力なる要素は縁である。しかし一切の要素が有力に働けば、因縁有無の別はなくなり、ここに知の極、創の極を生じ、そして佛と成るのである。

賢首はこの六相を甚だ單純に述べてゐるばかりであるから、その弟子の惠苑が之を補説せんとしたが、その原理がわからなかつた爲に、僅かにその末節を改めたきりであつた。惠苑門下の澄觀が縁起の古に



歸つてこの原理を明かにしようとし、それが「華嚴支談」或は「大疏章」中に論ぜられてゐる。

この華嚴の六相の觀察は、知る働を最も周到に教へてゐる。知るには先づその爲主たる顯起の一縁によらねばならない。そこに知る働の出發がある。そして其の顯起の一縁をたどつて、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から、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としてゐる爲に、ここにあらはれた全體全用は、他の一縁を所依として到達した全體全用とは、その色合を異にして居る。即ち今の全體全用と、他の全體全用とは、その過程に於いて互に相異つて居る。この故に一外物に所依して、一外物の面目を傳へてゐる寫生の途が、しかも普遍妥當であり、一外物に依據することによつてかへつて普遍妥當を得るのであり、且その普遍妥當が作品のそれぞれによつて異なるのである。寫生とは知る働の一つである。知る働を作品に向つて進めたのである。これ藝術の特異性は、同時に普遍性なる所以である。特異性を全うするもの程、圓融平等である。

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途上に於いては、未顯起の多縁を動かして出さねばならぬ。これが知る働、即ち作る働の苦心である。そしてそこに動かし出し

得たる縁は、これ總て發見であり、創造である。藝術は一事一物に即して、全縁を具足せしむる努力であるから、この顯起の一縁にはじまつて、隠れたる他の無量縁を喚起する方法、即ち寫生の外には道がない譯である。故に藝術とは寫生といふことであり、知識といふことである。

華嚴が六相の觀察よりはじまつて、その重重無盡の關係を生ずる理由とした縁の有力無力の關係は、その究極完成の天地として、全體全用、相入相即、無礙の天地をひらき、その天地の中に於いて、山川草木悉皆成佛の全體全用の境地を認めるのである。藝術もその所依の一事物の中にその全體のものが、何等の束縛なく、自由圓融に働く境地、即ち山川草木の悉皆成佛せる境地をあらはし出すとするのである。かくて知る事、寫生する事が藝術であり、知る事寫生する事の目的は、藝術の目的を實現することに外ならない。

然らば知る働、作る働の發達段階は如何。これを再び華嚴の觀察から求めなくてはならぬ。

今この萬法の世界を、五眼、即ち肉眼、天眼、慧眼、法眼、佛眼のそれぞれの眼から見る時には、その世界は次の如き姿となる。この世界の姿はもと見る者との關係であるから、肉眼にて見得る自然界は、一縁が相應するのみであつて、まだ知識とはなつてゐない。一縁相應の不知の世



界である。これでは知識ではない。一關係の調和はあるが、之を分析せず其儘に見て居るために、一縁相應の中に没頭して、全法界との關係を考へて居ない。この状態の集合が物質界である。この態度における知或は寫生は、外物の一有力縁を模擬するに留り、束縛と制限との中にあつて、内外共に自由ではない。しかも單に有力の一縁を以つて、對象の全部と速斷速認するから、論理的誤謬が先に立つて、知る働も作る働も共に全く表れない。

天眼にて見る世界は、多縁相應なるも猶不知の世界である。各部が相互關係を保つて、働いてゐるのが生物である。その共存の關係、即ち多縁相應は知られて居るが、尙之を知識の世界といふ事は出来ない。ただこの世界と肉眼の物質的自然世界との關係を考へると、物質的自然世界は一轉して、生活の便宜に利用せられ、動かされて行くものとなるのである。生物は自分の周圍の一切を、衣食住の便宜として即ち利用價值として、考へ且見て行くのである。ここに經濟生活が見れて来る。この自然利用自然征服が明白となつて行くにつれて、科學の萌芽を生ずるのである。この態度の中で知り作る働は、やや動的になり、深くなつて來たのであるが、それは利用價值の範圍を出ない。けれども縁と縁との關係が、關係的に明かにされ、環境の上にやや注意が向けられ、外的束縛的の制限から、少しく自由になり得たのである。

慧眼による世界は、知的の一縁相應である。一縁についてたどつて行く。ここに科學が出来る。光の縁、音の縁によつて、光學や音響學が出来る。されば科學は自己に相應せる世界を、抽象的にあつかつてゐるものであることが知られる。この態度における知の働、作る働は、確實と精緻とを特色とし、外的束縛より十分に自由ではない。

法眼の世界は、知的の多縁相應の世界である。多縁がここに相應し調和して、小供は小供として、成人は成人として、それぞれの理想の實現せらるる世界である。知が多縁となり、働の上にあらはれて來た世界である。道德の世界、信仰の世界、藝術の世界等が之である。ここに藝術は味はれたものとなり、我と物とは相應じ、よく知られ、實現せられる。吾は物によつて最も確實に契點を得、物は吾によつて最もよく契點を得るのである。ここに吾も物も、より自由な、知り、創め、造る働の主體となり對象となるのである。

最後に佛眼によつて見られた世界は、先に述べた全體全用の世界である。理想の完全なる現れの世界である。知に於いても、行に於いても、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、全く無縁である。かくてはじめの自然界に存した物質的な一事一物も、この眼の中には、無限慈悲界中のもものとして現れて来る。是



が即ち敬法である。自然がすべて佛である所には、すべてに對して尊敬の心なきを得ない。一切所一切物は、これ敬の對象だからである。佛眼の中には、一切が尊敬せらるべきもの、敬虔なるものとしてあらはれる。これが敬法である。眼前の一切法一切物が、即ち佛であつて、十分に尊重せられ、完全に力をあらはして來るのである。ここに華嚴の雄大がある。知行全縁のこの全相應の世界に於いては、對象は對象でありながら、直に吾である。吾は吾でありながら、直に對象である。一切所一切物、直に佛である。ここには尊敬と慈悲との中に、無礙自由なる知と創との生活が實現せられる。ここに於いて法眼の世界で對立した、道德と學術と宗教と藝術との間の障壁が排除せられる。藝術或は道德或は學術と呼ぶよりも、慈悲であり敬法である。ここには知る働も、創め造る働も、圓融自在なると共に、佛そのものとなるのである。この知とこの行とを、聰明とよぶのである。これが華嚴の知と行との段階である。故に若とは法眼以下の知であり、行である。老とは佛眼の知であり、行である。老の聰明はこの佛眼の世界の聰明である。自ら觀、自ら聽き、自ら照すこと、ここにその頂點を示すのである。

故に吾等の知は確知せられたものを含むのみならず、同時にまた更に進んで確知を求むる展開をふくんでゐる。この求められて居る確知は、まだ得られたものでないから、この意味では、一

つの疑惑である。しかしやがて得らるべきものであるから、當爲としての確知である。かかる存在としての確知に、當爲としての確知をふくむこと、即ち傾向としての知に立つのが、東洋の古くからの知である。中にふくまれて居る疑惑までも、一緒にふくんで、これを知の傾向とする。疑惑とさるる要求を満すと共に、更に新らしい要求に向ふのである。ここに有の常に無にかへ姿、無の常に有となり行く姿を見るのである。

されば有が無にかへると言ふことは、有力になつた一つの縁が、無力である縁にかへること、即ち無力の全縁を眼覺ますことである。中にふくむ疑惑を、確知とすることである。かくみれば有から無にかへることは、極度の消極である。しかし有から無にかへることは、有をして單なる無、即ち有ならざりし以前の單なる無にかへらしむる事ではない。無を有力ならしむること、無の全部を有力ならしむることにある。この故に消極と見えた復歸は、その實非常に大なる積極である。しかも無は、決して無力ではない。一切を生起せしむるものであるから、甚だ深遠なる有力である。この一縁の有を、この根本的な有にかへすことである。これが復歸である。

かくて知は無に對する復歸であるから、老境は決して老朽ではないことを知り得る。有るものとどまらず、將に有るべきものに展開すること、即ち一層高次なる知に進むことを意味する。



然らば、知ることは確知の有なると共に、疑惑の無である。しかもこの無は否定の無でなくて、更に高く深き有たらしめんとする無である。無を永久に中にふくむことは、有が永久に當爲の形をとることを意味する。傾向の形をとることを意味する。無を中にふくむことによつて、有は永久に活くるのである。故に老子は死して亡びざるものは壽なりと言つてゐる。死するはこの無に復歸することである。無難に展開する可能にかへることである。無は永續する有力である。然らば無に復歸することは、永遠なる有との一致である。ただ無は絶大なる有力であるが、この有力は形としてあらはれるには、深且大にすぎる。すべてを浸して、すべてを絶しての有力である。ここに復歸したものの圓融無礙なることは、孔子が心の欲する所にしたがひて、しかも矩をこえざりし事によつて之を見得るのである。そして東洋藝術の有つ不思議な寂寥も亦、この無の深さを示すのである。

## 第九節 骨

東洋藝術の概念の中で、老境に近い意味を有するものは、「骨法」である。骨法の思想は、六朝の東晋時代には既に成立し、南齊の時代には確立してゐたものである。これは書にも畫にも明か

になつてゐた思想である。然らばこの骨法とは何であるか。それを吟味してその後、これを老境と比較しなくてはならぬ。

骨法はその最初に於いて次の如き内容を持つて居た。これは「古畫品録」の著者謝赫の意見である。謝赫の骨法の意味は、それをその所論の中から歸納すれば、

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

の六様の關係が示された。之を整理すれば、

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



#### 4 個性表示の特質

となる。随つて繪畫として之を言へば、基本的形體を把持する把持力の中に、動力要素があらはれ、ここに個性が表示される。この表示された個性は、之を人格として見れば、實に體韻風彩に外ならぬものである。換言すれば基本的形體の中より發生する力による個性表示である。基本的形體の中にあらはれたる力感である。(小著、支那上代畫論研究)

「要するに骨法とは、基本的形體を支持する動力的な要素である。この形體は形體として最も基本的なものであるが、それが十分に支持せられるのは、その中に働く動力的な力の働によるものである。この形と力との統一の上に、畫面の體韻とよばれ、或は風彩とよばれる如き特色を生ずるものであり、この特色が即ち個性である。故に個性とは、基本的なる形體の支持せらるる状態である。故にそこに心の深さを見、之を『深簡』と呼び得るのである。故に最も骨法的な形體は深簡なる形體である。換言すれば、最も寡黙な形體が、その基底より、最も動力的に支持せられるのである。存在の形では最も小に、意味の形では最も大なる形體である。即ち存在の形が、非存在の形に支持せられてゐるのである。されば骨法とは非存在の意味によつて、支持せらるる存在の最簡なる形體である。これ形體の深であり、簡である。深簡である。この形の中に心の深さ

と高さを見、そして體形のいみじさを見るのである。支那畫の大きさは、この骨法の露出したる深簡によるのである。形體はますます簡にして、ますます深が故に、そこに計り難き大きさを感じるのである。數個の柿、數本の竹、水平線さへなき水面、其等は簡の簡にして、しかも深の深である。限りなき深さである。ここに思議を絶したる大きさがあるのである。」(拙稿、繪畫の日本化)

ここで先に述べた「中庸」の語を、も一度見かへさなくてはならぬ。

天の命、之を性と謂ひ、性に率ふ、之を道と謂ひ、道を脩むる、之を教と謂ふ。

これは性の展開を謂ふのである。而して性とは基本的な持續である。即ち意志力である。この意志力より道も生じ、教も生ずるのである。そして骨法とは基本的統一であるから、この場合の性と同一である。故にこの語は之を藝術の場合にあてはめれば、骨法の展開である。

喜怒哀樂の未だ發せざる、之を中と謂ふ。發して皆節に中る、之を和と謂ふ。中は天下の大本なり。和は天下の達道なり。中和を致して天地位し、萬物育す。

中は中にあるものであつて、且常に中るものたらんとする傾向、即ち妥當なるものたらんとする傾向である。故に中とは中にあつて妥當なる傾向である。即ち當爲である。性であり、骨法で



ある。和とは中の妥當となりしもの、即ち妥當の事實である。之を骨法の言語でいふならば、骨法が對象を骨法化して、個性的形體を作つたものである。随つて中和とは、將に妥當ならんとする傾向の、妥當となりし實現である。骨法化せる形體である。骨法に支へられたる形體である。形體が骨法の基礎に立つてゐる状態である。中和によりて天地位し、萬物育すとは、意義ある形體が中によつて和を成立することを謂ふのである。かかる中和であるから、それは庸つんに如何なる物にも現れ、中和の存在は庸に恒久の價值である。これを示すのが中庸である。中和を致して天地の位し、萬物の育するのが「中庸」である、故に中庸は骨法の展開である。

「老境」とは、有が無に復つて、無の中で有を更に深める働である。故に老境は中庸の展開の逆である。中庸は無より有に向つて、有を恒久に妥當ならしむるものである。老境は有が無に復る働である。庸が中に復る働である。中が庸になる働ではない。この故に兩者は互に相反するもの如くである。しかし中庸が有として展開する爲には、しかもその展開が完全なる爲には、有は再び無に復ることをしなくてはならぬ。そして老境の有が無に復るには、一度有となる中庸の展開がなくてはならぬ。老子の老が有の條件を豫定する所以である。随つて老境は中庸を豫想し、中庸は老境を豫想し、一聯の展開として存在する。我國に於いて幽玄といひ、寂さびといふ藝術原理

の生起も、之と相通する。中庸なき老はなく、老なき中庸もない。この中と老との去來性に恒久性が成立つ。この去來性を缺けば、それは若の境になるのである。

而して骨法の示す基本形態とは、「無」の示されたる形體である。この無の意味を重んずるが故に、東洋には「書」なる藝術が古くから發達した。書が藝術となるのみならず、或は繪畫や彫刻よりも重んぜられた理由は、西洋では見られない特殊の事情であるが、その根據は「無」の理念に基くのである。

この東洋の藝術を貫いてゐる骨法形體が、深簡なる所以は、無によつて有が支へられて居るからである。有が無に復り、有が無によつて支へられ、無の意志力が、有の全體に響きわたつて居るからである。然らば骨法は老境と一致する。しかも骨法が働いて、骨法形體を作る働は、中が和となつて、中庸形體を作ると同一である。中庸と骨法とは、形態を構成の方面から見たものである。しかも骨法が形體を支持してゐる働は、老が無に歸着した消息と同一である。故に骨法の語は、中庸と老境との兩者の境を示してゐるものと見られる。けれども中庸と骨法とは創造性の意味が濃く、老境には復歸性の意味が濃い。三者は相聯關するものであるから、他の二者は必ずその一者の背後にあつて、之を補充しなくてはその意味が十分でない。



故に老境の他の同種の概念との、相互關係が理解せられる。随つて老境の意味は之を次の如く要約し得るのである。

- 1 附加的後天的の性質を除去して、高朗明徹なる味に住むこと。この性質は枯淡である。
- 2 意志力の開展であるから、根本的に道德的である。この性質は緊張である。
- 3 源に復るのであるから、これは重ねて生れ來たる新生の意味を持つてゐる。この性質は永久に老廢せざる若さである。

ここに於いて老境は嗜慾消えて生じたる聰明である。永久に老廢せざる枯淡なる緊張である。これ死して猶壽しと云はるる所以である。この老境の思想が、周末既に確立して、永く東洋の生活、或は東洋の文化を支持して來たのは、注意すべき事である。

されば島崎藤村氏は、「飯倉だより」の中で、

生活の内容が複雑であれば、随つてその人の書かうとするものは複雑な氣持に適した形式を取るやうになる。これは一應尤もらしく聞える言葉だ。これを詩歌の歴史にあてはめて見ると、われらの生活の内容はそれほど複雑なものでは無い。だから和歌といひ俳句といふやうな單純な詩形が——他の國に類が無いやうな短い詩の形が發達したのだといふことになる。

ところが私は近頃これと反對なことを胸に浮べるやうに成つた。

われらは單純だらうか。どうして、われらの生活の内容ほど複雑なものはあるまい。長いことこの島國に立て籠つて來たことが、こんななわれらの生活を複雑にしたのであらうか。われらが日常心に經驗することは、あまりに複雑で、窮屈で、蔭日向が多過ぎる。とてもわれらが心に經驗することを單純な言葉で言ひあらはすことは出来ないやうな氣がする。

われらの複雑な性質を證據立てるに好い一つの例が自分の胸に浮んで來た。われらは遠廻しにこそ親を愛し、兄弟を愛し、妻を愛し、友達を愛するとは言へるが、それらの人達に面とむかつて、一語愛するといふ言葉を持たない。われらの生活の内容は單純なものではなくて、寧ろそれほど複雑なのだ。

そこで私は詩歌の上に立ち歸つて、吾國に極く單純な詩形が發達して來たといふのは、われらの心に經驗することがあまりに複雑であるからではないかといふ疑問を起して來るやうになつた。

和歌なり俳句なりの英譯を讀んで見ると、奈何にわれらの複雑な心があつた短い詩形に織り込まれて居るかがわかる。和歌や俳句の英譯ほど原詩に遠い感じのするものは無い。

これは譯者の罪に歸すべきものだらうか。それほどわれらの用ふる言葉は單純でないことを證據立てるのではあるまいか。

私は詩歌としての形の短く單純なのを好いとか悪いとか言ふつもりではない。唯その裏にある心持の複



雑なのに思ひ到つたまでだ。

梅若菜まりこの宿のとろろ汁

何程の旅情、友愛、宗教的な情緒、動搖に安座する飄泊者の心なぞが、この短い言葉のかげに隠されてあるだらう。言ふことがなくて、こんなに短い言葉になつたとても考へるものがあらば——東西の兩詩を比較して、この短い言葉を詩想の貧しさに歸するものがあらば、それこそ大早計だ。

と書いて来て、「言はうとしても言へない複雑な心から、こんな僅かな言葉がアンプレッシヨニスチックな形を取つて生れて来て居る。そこにはわれらの祖先の光つた特色が認められると同時に、苦しい複雑さが感知せられる」と云ひ、更に「この性質を受け継いで、われらは今の時代に對して行かねばならない。われらの焦燥もわれらの不安も、あまりにわれらの複雑なところから来て居るやうな氣もする」とつづけて居る。この短い表現の中に安住する心が老である。この複雑な有を、この簡純な無にかへす所に、又苦しい複雑を清朗な平淡にかへす所に、老の意味がある。かういふ位置は、同じく「飯倉だより」に「緑の地平」の歌を列擧した後に、

離離と暮してゐる私達の生活の中にも、この歌のかずかずによくあらはれて居るやうな瞬間がある。さういふ瞬間にこそ、私達はその日その日のことに没頭する自分等自身の姿を顧みて、平素は氣づかずに居るやうな象徴的な位置にかへることを感ずる。

といふ、その象徴的な位置である。即ちこの象徴的な至簡が「老境」である。

第拾節 敬

支那の純粹なる生活で、いつも中心となるのは敬の心である。道徳でも習慣でも、すべて敬の心によつて統一せられ、敬を原則としてゐるのは著しい事實である。孔子の教學でも、その重んじたものは禮であるが、この禮は態度の敬虔を意味するに他ならない。

支那の原始の信仰は、天に對する崇敬である。この崇敬の念は、吾等の上にあるこの天に對して直接に向けられてゐる。支那では古くより玄を以つて天の色としてゐる。玄とは黄を帯びた黒き色である。この帶黄黒色を以つて天の色と見る心は、天に對する質實な謙抑な心、即ち敬の心である。そして天に對するこの敬の心は、やがて一切の存在を覆ふのである。自然の存在は、山川草木すべて皆天の所産であると信ぜられて居るからである。自然の一切を敬の心で見らば、藝術の形象も亦、敬の心による事は明かである。故に支那の骨法は敬である。支那の藝術が、敬の心で味はれ、敬の心で集中し、敬の心によつて完成する事は、容易に信じ得られる。これが支那の藝術史を通じての特色をなすのである。



支那の周漢の出土品に現れた輪郭や、文様の鋭さに見入る人は、この制作が敬の心に基いてゐるのを疑ふことは出来ない。此等の出土品を見ると、その面は素朴である。その素朴な面の上に突然生起した細線がある。この線は一見神経性の鋭さを持つて居る様である。しかしこれを細かに見れば、徹して行つた鋭さである。神経質のものが一擧にして成した鋭さではない。即ち脆い鋭さではない。この鋭さには根柢がある。鍛へに鍛へて行つた鋭さがある。底の深い鋭さがある。この鋭さに達し得たことは、中容易ならぬことである。敬の心なくては達し得ぬ深さである。支那は周漢の時代に於いて、既にこの深さに達して居たのである。そしてこの深さは敬によつてのみ、初めて達し得る深さである。

かういふ心持を支那では、人の肖像を寫すに當つても、「傳神寫照」といふ言葉で言ひ表して居る。殊に寫照といふ言葉は、描かるる人を重んじ、且描く人自らも虔める敬虔の心のあふれたものである。そしてその敬虔の心が、いみじくも傳へんとするものは「神」である。神とは一層高く澄める存在の姿である。敬の心なくしては得られぬ境地である。支那の上代に於いて、自然を敬重し、あはせて己自身をも敬重せる所以を知る事が出来る。

かく支那の生活では、敬が中心となつてゐる。道德法律習慣、その他すべてが敬の現れとして見られる。即ち禮として見られる。禮とは敬の態度であり、敬の表現であるから、一切の文化が禮であることは言ふ迄もない。故に藝術と雖も亦禮の一種であることは勿論である。自然を敬ふ心が藝術である。しかるに支那には、孔子などによつて代表せらるる、この方面と全く別な方面がある。これは既に舊く支那の古代に萌し、一般生活を浸してゐた、解放的な方面である。一切の慾を捨て智を絶ち、相對的なものを棄て去つて、自然に順應し、自然の中に安住の地を見出さうとするものである。この方面が明瞭になつたのは、孔子よりもやや後れた時代で、周末の老子によるのであることは前述の通りである。これは時を経て支那に争亂が多く、私利の多い生活が現れて來ると共に、漸く濃厚となるのである。しかもこの傾向は佛教と近くて、一切の執を棄てて、中道に安んじようとする集中である。禪とは心の集中して浮動しない寂靜の心境であるが、一切を棄て去つて、寂靜に歸するといふ心は、この集中の寂靜を得んが爲である。故に解放的傾向は、やがて集中の準備となつて居る。そしてこの寂靜の世界は、明澄にして敬虔なるものである。

この事は又、佛教の中道思想と通じ、敬法と通ずる。佛教の中道思想は空有の思想から出て居



る。小乗では有は存在、空は存在の全き否定である。然るに大乘では「亦有亦空、非有非空」である。有であると共に空である。有にもあらず、空にもあらざるものである。小乗の有を代表するものは世親の俱舍論、空を代表するものは訶梨跋摩の成實論である。大乘の有は世親の唯識論から華嚴となり、その空は訶梨跋摩の三論から禪になつてゐる。印度にあつて護法と清辨とが有空を争ひ、之を統一する必要から、有と空との内容が變化して來た。これ以前には、有は存在を認めたとあり、空は存在を否定せる空であつたものが、その意味内容に變化を生じて來たものである。小乗の有は偏在、頑有であり、空は偏空、頑空であつて、眞にその面目をつくした有空ではない。故に大乘にあつては、小乗の有空に對して妙有眞空となり、そのふくむ所が豊かになつたのである。この妙有眞空は、小乗の有空思想を調和統一したものであつて、三論宗が「有に非ず、無に非ず。亦有亦無にも非ず。言語道斷、心行處滅、湛湛として寄るなく、寥寥として據を絶す。知らず何を以つてか名づけん。強ひて顯正と名づく」と云つてゐるのがこれである。湛湛として寄るなく、寥寥として據を絶すといふこの境地が、靜寂であり、敬虔であること勿論である。そしてこの非有非空の境は中道、中庸の境である。

この思想は、例へば法相宗が、釋迦一代の教説を説いて、三時に分くる三時教判にも明かである。「八宗綱要」は之を次の如く記してゐる。

三時教を立てて、一代教を攝す。是即ち解深密經の誠説分明なるが故なり。一には有教。佛初時の中に彼の聲聞乘に發趣するもの爲めに、外道實我の執を破し、我空法有の旨を明かにす。法部の小乗は皆此の教に攝す。且らく之を有の義に約す。餘は皆攝すべきが故に。二には空教。第二時に於いて大乘に發趣するもの爲めに、諸法皆空の旨を明かし、以つて前の實法の執を破す。三には中道教。第三時の中に非空非有の旨を説き、以つて前の偏有偏空の執を破す。

然らば即ち初時は唯依地に約して、有と説き、第二時は唯我執に約して、空と説く。未だこれ三性三無性顯了の説に非ず。故に前二時を名づけて未了詳論安足處所となす。第三時の中に具さに三性三無性を説く。偏計所執の故に、有に非ず。依他起性の故に無に非ず。是れ則ち非空非有中道の妙理、元より二邊を離れ、直に正路に入る。一代の中、最も甚深にして、八萬の間、特に微妙なり。華嚴、深密、金光明、法華、涅槃等の諸の深大乘は、皆此の中に攝す。諸部の般若は、皆第二時に攝し、諸部の小乗は并びに初時に攝す。

さればこの見地によれば、第一時には外道の空我實在の妄執を破り、我は五蘊假和合のものであるから、空であることを示したもので、その和合の基礎たる五蘊法體は恒有であると觀るので



ある。これが我空法有であり、これは有教である。第二時は空教であつて、法有の執を破し、諸法皆空とする。小乗より大乘に發心趣向するのである。第三時は中道教であつて、小乗の偏有と般若の偏空とを排して、非有非空とするものである。眞理は非有非空の中道であつて、一方よりは五蘊假和合の故に有、他方よりは我法二執共に迷執の故に空である。即ち依他の故に有、偏計の故に空である。眞理は中道であつて、これ圓成である。前の二時は三性三無性の全體を盡さず、第三時に到つて初めて之を盡してゐる。遍計所執性の故に有ではない。依他起性の故に無ではない。故に非有非空の中道たる圓成實性の妙理を現すのである。(この説明は境野哲氏による)

かくて佛の中道も亦、非有非空の状態、即ち無限の可能状態である。これが支那でよく理解せられ、展開したのは、支那の舊い思想、即ち恒に永久に妥當となり來る可能性たる中の思想に基いてゐる。

そして此等の態度は、何れもそれが快樂論的になることを拒否するのであるから、支那の藝術は、藝術を快樂の手段とする事には得意でなかつた。故にそれがどんなに打ちくつるいでも、餘戲となるに止まるのである。この餘戲となることは、遊戯に墮することではなくて、却つて功利か

ら解き放たれて、一層自由に且喜を以つて集中することを意味してゐる。故に藝術を餘戲と觀るのは、之を軽んじいやしめることでなくて、更に高く之を保つことになるのである。功利から無關係になつて、一層發達し深化した世界をそこに觀ようとするのである。その恬淡といひ、幽玄といふが如きは、自然を一の可知的な神祕と觀る所より生ずるのではなくて、更に我等に近い親しい、そして明かなるものとして感ずることを意味して居る。ここに繪畫はその形式として水墨畫を生ずる。

水墨畫は墨の状態を、墨の線によつて支持する畫面である。墨線に率ゐらるる墨の畫面である。この形式の中で、東洋の美術は最も度み且満ちたるものを示すのである。色彩の中では、存在は現在形と直に一致して、集中緊張に向ふことを困難とする。然るに水墨畫では直接に中庸と結合する。のみならず色では、それが敬む態度、殊に行動の中で敬む態度を現しにくいのに對して、墨の中では、これを容易に且直接に現し得る。隨つて敬はこの形の中に確立する。この消息は如何にして南畫と北畫とが分立したか、そして如何に變化し展開したか、そして如何にして北畫は遂に南畫風になつたか、北畫がなさんとした靜寂境が、何故に十分に立ち得なかつたか。さういふ消息がこの問題に事實上の解決を與へてゐる。



支那に於ける原始の信仰は、天に對する崇敬である。そしてこの自然一切は、天の直接の表現と觀られて居るのであるから、天に對する崇敬は、そのまま自然に對する崇敬となつて居る。そしてこの自然觀の中に、天に對して持つた崇敬の感が、禮の形で現れて居る。この自然觀からも自然そのものが敬の要素を有するが故に、藝術形象の形成が、敬を中心とすることは、如何にも容易なことである。即ち自然に對する態度が敬であり、自然が藝術形象となる集中が又敬であるならば、藝術の全過程が敬の中で完成することを知り得るのである。これが東洋の美術史を通じての特色である。

## 第十一節 恒

もとより支那は包括的な性質を有し、他の文化を迫害する事はなかつた。そして東洋が包括的である以上、直に之に續いて、統一の作用が現れねばならぬ。この統一の要求は、又敬の心によるのである。敬の心あればこそ、それが統一を企つるのである。かくてこの統一の要求が、一般性、類型性の尊重を持ち來たすのである。あらゆる處、あらゆる時に於いて變化する様な、變化的な性質の尊重でなくて、もつと不變的な性質を尊重するのである。蜻蛉の眼の細かい光の變化

や、山の壁に流れこむ細かい霧の變化を畫くことが、必ずしも東洋の藝術の目的ではない。それを描いてはならぬのではない。必ずしもそれを描く事を要しないのである。さういふ瞬間的の變化や、瞬間的な形態よりも、もつと平常な、すべての場合に通ずるものを求めるのである。この點で東洋の藝術は著しく一般的であり、類型的である。そしてこの類型性を描くには、それが既に完成した状態で描かずに、それが形成されつつある状態、形成中の状態として描くのである。「中」の状態として描くのである。

そしてこの形成中の状態は、色で描かるるよりも、墨で描かれる。色は須臾も同じではあり得ない。色は又最も純粹なものではない。一の色は、それにさす一筋の光線で、直に別の色に變化する。色は變化的である。そしてかく變化的であるといふことは、同時にそれが純粹であるとは言へない。純粹とは無限の可能性を中にくむ意味である。形が單純であつて、然も無限の可能性を有する意味である。かく變化的であり純粹であり得ないといふことは、形成中の形體を作るに耐へぬことを意味して居る。暫くにして他と變らなくてはならぬならば、展開中の形體の形としては不適切である。故に一般的であり、類型的である東洋の藝術が、色よりも墨をとることが理解せられる。このことは日本の能の持つ動作にも認められる。變化的な性質をすべて除去して、



永劫的な形にしようとする努力である。寶生九郎氏は、何時何處でも全く同じに寸分違はなくなし得るのでなくては、能の極致に達して居るとは言へないと云つた。變化的な性質を厭ふのである。泣く動作が、手をかざすのである。手をかざす働は、泣くのみには限らない。様様な場合に用ひらるる動作である。様様な場合に用ひらるるこの極めて一般的な動作を、泣く場合に用ひて來るといふのは、青にも赤にも白にも紫にも用ひらるる墨を、藍の場合に用ひて來ると同じである。水墨畫的傾向は、能の各動作の中に現れて居るのである。

かういふ一般的なそして同時に基本的なものが、形體を支持するのである。この支持の仕方を更に集約して行くと、面として存するのでなくて、線として存するのである。線は輪郭線として存するのである。水墨が塊として存在し、色に代つて存在するばかりでなく、輪郭線によつて支持せらるるに到つて、一般的、不變的、類型的でありながら、個別的、變化的、運動的となり得るのである。水墨が塊として用ひらるる外に、それが更に基礎的な不變的な形體となる要求に導かれて、ここに線を析出するのである。故にここに不變性の中から、變化性を析出する。かくの如くして一般性の要求がなし得たものは、不變の中に於ける變化である。類型の中に於ける個差で

ある。存在はもと變化的形體であるのに、それを變化的形體として現さずに、普遍的形體として現す處に、東洋畫の様狀が寫意的であつて、寫實的でないとせらるる特徴が生じて來る。綠竹を墨で描き、紅の牡丹をも亦墨で描くといふことは、これをそのまま寫實的であるとは言ひ得ないからである。具體的であるとは言ひ得ないからである。しかし寫意的だといふことは、直に非寫生的であるとは言へない。寫生とは常に對象性を刺戟する形體であること、換言すれば形體が對象性を指さず可能性を有してゐることである。随つてその形體が對象を寫す鏡であることを要求するのではない。されば寫意とは、形體が對象の鏡像となることではなくて、形體が對象となり得る傾向を有してゐることの意味である。畫面が對象と直接に相應するのでなくて、相應し得る可能性としてあることである。故に畫面の形體は可能的對象形である。これが自然を、氣韻生動といふ形で示す東洋畫の方法である。この場合に形體は、對象が智慧と感情とによつて、即ち直觀的に發展したものである。かくて東洋畫は、その形體を對象に對して間接に置くことによつて、却つて直接に人の感動に訴へるのである。これが寫意であり、これが氣韻生動である。然もかかる経過は、自然に對する敬があつて、初めて出來る事であるから、この場合にも亦敬がその中心的態度をなしてゐる。されば東洋の藝術史は、その全體を以つて、敬の藝術的變遷の跡を示した



ものと見ることが出来るのである。

かかる傾向の一表示として、北畫のとつた経過は著しいものである。もと北畫の成立は、南畫の濕潤なる形體に對して、乾固な形體を成立せしむる處にある。乾いて峻しい空氣の中に、明確な輪郭を以つて存在する、存在形體を成立せしむるのである。岩も木も水も永劫の存在であり、その形體は明確に支持せらるることを要求してゐる。この點で北畫の意向は西洋畫の意向と相通するのである。線は運動を示し、色は運動を示さない。色は存在状態である。しかして面は存在状態であるから、色彩を要求する。西洋畫に於いて、線は面の準備であるが故に、消滅することを目的とし、或は關係的に存在することを意味してゐる。西洋畫で線を要素するのは素描である。しかしこれとても線に圍まれた形體、即ち線を主とする形體の意味であつて、純粹なる線畫ではない。即ち色の關係を示す方法が必ず採用せられて居る。色を考へずしては、西洋畫は不満足である。故に西洋畫の線は、完成を示す線ではなくて、出發を示すか、關係を示すかの線である。完成した畫面、畫面が完成すればする程線となるやうな畫面は、西洋畫にはないのである。

北畫は強健なる線と莊重なる色とを以つて出發するものであるから、この點で面の藝術である。

しからば北畫は長くこの面の状態を保持し得たであらうか。北畫はいつかその色を捨てて水墨化した。水墨化せざる迄も、水墨化し得る程度の單純なるものとなつた。これは色としてでなくて水墨として見らるるもの、水墨に混ぜ用ひて、水墨の位をおかすことなきものとなつた。色を失へば跡には線が残る。もしこの強健なる線を、輪郭線として固定せずに、運動線として展開すれば、ここに北畫は南畫化するのである。しかし出發のその始から異なる本能は、やはり終迄残るものであつて、それは存在的形體の輪郭線たる意味を失はない。しかし全部を存在形とせず、馬遠の畫面に於けるが如く、前景を存在形とし、中景遠景を當爲形とするが如き形式を生じて來る。存在形とは感覺し得る形體、即ち經驗的現實的な形體であり、これに對して當爲的形體とは、非感覺的な形體、即ち非經驗的、非現實的な形體である。換言すれば、存在形體は實現的形體であり、當爲形體は可能的形體である。前者は鏡像的形體であり、後者は中庸的形體である。畫面の全部を南畫の如く、當爲形、中庸形で埋めることは不可能であるから、前景のみを存在形とし、その先を當爲形にすることによつて、この困難を緩和するのである。又徽宗皇帝の花鳥畫の如きは、その花鳥の當體のみを存在形として、その他のすべてを當爲形でつつみ、その廣大なる當爲形中に埋めて置くのである。即ち當爲形を存在の第一原理とし、その表示形として、象徴



形として、描くべき當體を置くのである。

その始は全く反對の方向に向つて發達した北畫でさへも、これを南畫化するのではなくては存續し得ない點から見ても、東洋畫がその面目を中庸形體に置く所以を知り得るのである。かくの如くして存在形が當爲形に身をまかせることは、専らなること、即ち敬である。

されば存在を當爲によりて浸し、存在によりて當爲を浸して、圓成せる面目を示すものが、東洋畫の畫面である。この存在と當爲の形を畫面に示すのは水墨である。即ちそれを面の形とせずして、線の形として示すことである。換言すれば、確定せる形としてではなくて、傾向の形として、刻刻に實現せらるる形として示すことである。空間の形として示さず、時間の形として示すのである。これが東洋畫の直接の意向であつて、山體を描くに線による皴法を以つてし、或は雲煙によつて變幻する米點を用ひるのはこの故である。然るに西洋畫にあつては、物を空間で示すのみならず、時間をも亦空間状態として示してゐる。これは文法の上で、西洋の語法が時を示すのに精密なること、東洋の語法の遠く及ばざる處であることと相通する。これ時を傾向として示さずして、形として示すからである。さればこれによつて東洋の藝術が定型的でなくて、傾向的

である事を知り得るのである。漢の畫象石や、周の銅器等に見得た傾向が、即ち線を中心とする傾向が、支那の、やがて東洋の全藝術史を通じて、その姿を展開して來たのは決して偶然ではない。「老境」の由つて來る處の遠く且深いものを感じ得るのである。かくて東洋の藝術思潮を貫くものは、實に「老」であり、藝術の境地は「老境」である。



### 第三章 東洋の美

#### 第一節 深簡

惲南田は、「甌香館畫跋」で、畫の「妙」を論じて、

妙は平淡にあり。

妙は淺近にあり。

妙は一水一石にあり。

といひ、奇は遠く平淡に及ばず、遠は遠く淺近に及ばず、千崖萬壑は遠く一水一石に及ばざることを言つてゐる。この平淡にして淺近なるもの、即ち何等の奇のないものに、藝術の至境を認め、一水一石なるもの、即ち何等の趣もないものに、藝術の至境を認めて居る。かかる味は寂寞の味である。故に南田はまた

寂寞としていかんともすべきなきの境は、最も想に入るに宜しく、すみやかに筆をつくるに宜し。

と言つてゐる。この寂寞の味は、想の味であり、作品の味である。かかる味に住むのは、老境の美に住むのであり、老境の美は平淡の美であり、淺近の美であり、一草一木の美であり、一石一

水の美である。ここに自らにして東洋の美の特色が生じて来る。

随つて東洋の鑑賞生活で著しいのは、石に對する愛惜である。「顔寒木堂氏藏の明陳治設色人物畫卷中に、一人の支那人が大きい芭蕉の葉を敷いて、ごつごつした大きい岩の間に坐つてゐる圖がある。岩は體の周圍を廻つて、肩の上まで行つてゐる。左の脇で岩によりかかり、芭蕉の葉の上に硯がある。詩でも作るらしい物案じ顔をして居る。人と石と葉との外には、屋外か屋内かといふ判斷のつく材料はないが、しかし感は室内である。室内にあつても猶岩石の間に坐し、詩を案じてゐることは、如何にも支那人らしい。この石を愛する心は、東洋人の間に共通した心の傾きである。つめたく堅く、じつとしてゐる石を、庭に置き、床に飾り、之を愛する。時にはその石の間に、直接に身を置くのである。石を石そのままに置いて愛する心は、東洋の心の一つの色である。」(小著、繪畫に於ける線の研究)

かかる石の愛惜は、支那に於いても古くはじまつた事であり、支那六朝期にこの消息が見られる。東晋の顧愷之が、謝幼輿の像を巖の中に描いてゐる。人がその像を巖裏に描いた理由を問ふと、「一丘一壑、自謂過之。此子宜置巖壑中」と答へたといふ説話が、「晋書」「世説」「歷代名



畫記」等の諸書に傳へられてゐる。顧愷之は東晋の穆帝から安帝にかけての、第四世紀の畫人である。即ち吾が仁徳より允恭にあたる時代である。この時代に既に石が價値の象徴として、愛惜せられたのは著しいことと言はねばならぬ。さういふ譯で、人を岩石の中に描くことは、可成普通の事として認められ、「晩笑堂畫傳」にも、杜子美は巖石に腰かけて居、岩石の外には一木の草も、一枚の葉もないのである。

石が東洋の愛惜を得てゐることは、庭園での石の位置を考へても、自然に明かである。庭園を造るには、先づ石を据え、次に道をつけ、後に庭木を植ゑよと教へてゐる。庭木は常に延び老い絶えず形を變へてゐる。その常に形を變へてやまぬ草木を支持する、不變的な材料が石である。庭の常變的形態を支持する不變的形態、骨法的形態が、石である。先づ石を据えよといふ所以である。

されば繪畫の世界にあつても、先づ石を描くことから始めやうとする。沈芥舟の「芥舟學畫編」は、畫學の順序を述べて、

凡そ畫を學ぶには、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たり。

と言つてゐる。石はすべての形體の中最も困難であり、最も完備したものであるから、石を描く法に精通すれば、一切の形體は、これをもとにして十分に描き得るに到るといふのである。

東洋では先づ石から習へといつてゐる時に、西洋畫ではどうであるか。先づ裸形から、しかも若かい婦人の裸形から習へといふのである。一切の形と色とはこの裸形中にあり、この習熟によつて一切のものが、描き得るといふのである。婦人裸形を一切形の根本を觀じ、これから風景さへも引き出さうとする時に、東洋では一切形の根源を、石に認め、人間さへもこの石の中に認めようといふのであるから、これによつても東西兩者の意向の相違の、甚しきを見る事が出来るのである。

郭熙は「林泉高致」の中で、「石は天地の骨なり。骨は堅深にして淺露なるを尊ぶ」と言つて居る。石は自然を支持する中心の形態である。その形質は堅深である。永久的な性質である。しかもその存在の状態は、淺露である。淺くして露はであつて、しかも永久的である。淺露にして且堅深なるが、石である。淺露であるから形は周密である。隠るる所なき故である。堅深なるが故に、意味は永久的である。顯れざるが故である。この故に石を描くことは、やがてすべてを描く



ことである。先づ石から手をつけようといふ心の基礎は此處にある。淺露なるものの持つ堅深なる味、これこそ東洋畫の専ら念とする所である。

齋藤茂吉氏は「童馬山房漫筆」中の「ゲゾイゼ鹿谷」の項に、次の如く書いてゐる。これは味ふべき觀察である。

これからの山奥の Johnsbach といふ町まで二里半ある。そこまで行かうとしたが、なかなかではなかつた。ただ Enns に瀝ぐ幾つかの川が滾々として流れて来るさまが僕を喜ばしめた。そのみではない大きな山が幾つも直ぐ僕の額を壓して立つてゐた。この盡くが、ががあんとした巖山で、秀靈の氣などはちつともなかつた。アルプス連峰が實にそれであつたから、ここに兀立してゐる幾つかの名のある山もそれに相違なかつた。ただ是等の大山を凝視してゐると、直ぐ支那の山水畫が頭に浮んで來た。支那の山水畫法では、山の巖などにいろいろと面倒に命名して畫分けて居り、それを單純直截な毛筆法でやつてのけてゐるのであるが、僕はこの山中に來てはじめて支那山水畫家の偉かつたことが分かつた。あれらの「法」といふものは盡く寫生から來てゐたのであつた。それが粉本を辿るやうになり、信濃飛騨の連山といへども、此處ほどの大山が無いのであるから、僕は發祥期に活躍した支那山水畫家の偉さは分からなかつたのである。それだけでも僕は嬉しかつた。そういふ時には僕は沈鬱になつてしまふから、黙りこけて娘とも滅多には話をしなかつた。

西洋がすぐれた岩山を持ちながら、岩石描法が發達せず、東洋にそれがかへつて發達したことは、東洋が石に對する愛惜の情を持ち、西洋にはそれが缺けて居たことに基くのである。

石の描法は大體に於いて三種である。染と擦と皴とである。染は水墨或は繪の具で染めるのである。染めるとは、面を面として塗つて行くのである。西洋の畫法で石をかくのはこの法である。面を面として描くのは、擦も亦同一であるが、染の如く水分を中心として塗るのではない。水の力で水墨や繪の具を擴げ延べて行くのではない。擦は面を描くに水の力を用ひず、壓擦の力によるのである。乾いた筆に墨をつけて、撫でるのである。濕度を除去して、壓擦の力で面を作るのである。そこには毛と紙と、毛で紙をこすつた成績とが、示されるのである。染の方は畫面を壓擦する力で描かれず、畫面を軽く塗る力で描かれる。然るに皴は線をかくののである。石を描くに、面で描かずに線でかくのである。そして石の描法中、染と擦とは、分類される程の發達と分化とをなしては居ないけれども、皴の方は多くの發達をなして居る。「芥子園畫傳」は皴の描法を十六といつてゐるが、決して十六に限られはしない。その倍數以上にのぼるであらう。(小著、繪畫に於ける線の研究、第三篇參照)



一般に言つて東洋の畫は、描く畫である。塗る畫ではない。塗る手法をとるには、東洋の紙や繪の具は、滲潤しすぎるのである。東洋の紙や繪の具が滲潤しやすいといふ事は、それだけ東洋の畫の材料は、神經が鋭いものであるといふ事を示すのである。些細の水にも猶鋭敏に反應するのである。西洋の畫布では、あとに何等の痕跡も残さぬのに、東洋の紙は水の飛沫でさへも、明かに痕を残すのである。さういふ鋭敏な浸潤性を有する紙や繪の具の材料では、効果に効果をつんで塗り上げて行くといふ様な、手法は用ひ難い。むしろ感はにぶくて、一回毎に鋭敏に反應しない様な材料でなくては、塗る手法には不適當である。ただ一回で完成し、最初の一筆が即ち最後の筆であるといふ様な、さういふ手法でなくてはならぬ。訂正に訂正をつみ、補正に補正をつんで、要求する所まで形と色とを押し進めて行く手法は、西洋畫の畫布と繪の具ではじめてなし得るのである。東洋畫は最初から最後の事をなすのである。これが東洋の一つの特色をなしてゐる。東洋の思想は、思想に到達する方法と経過とを明かにしない。卒然として結果だけを示すのである。故に東洋には方法論は發達しない。カントの哲學があの方法論の組織に満ちてゐるのに比べると、著しい相違と言はねばならぬ。思想が方法論ぬきの思想である如く、畫面も亦方法ぬ

きの畫面である。幾日となく、幾回となく、描いたり削したりしてゐて、その後にようやく畫面形體が出来る。長い準備の時期を通して、その結果は卒直な簡素な形で、僅かに示されるに過ぎない。かかる寡黙な形は、塗る働でつくられるのではなくて、描く働でつくられるのが適當である。面の形で、面の性質で示されるのではなくて、線の形で、線の性質で示される。線は面の象徴だからである。

線は面の象徴である。面の象徴であるといふ意味は、面はその展開の完成に於いて線を生ずるといふ意味である。線から面を生ずるのでなくて、面から線を生ずるのである。面はすべての消息を線の中に持つてゐるのである。

一つの面が展開する時、展開の方向に並行する側面は、展開側面の限定によつて、そこに一つの輪郭線を生ずる。輪郭線はこの側面に於いては、面の展開の既に終を告げたことを示すと共に、更に展開の方向と性質とを示してゐる。面の展開の終極を示すと共に、傾向を示すのである。即ち面展開の完成を示すのである。その終極は傾向を有する終極であるから、面はその中に最も完全に活き、完全に示される。故にこれが面の完成である。随つて輪郭線は面の完成を示すもので



ある。これ線が面の象徴であるといふ所以である。

次に面展開の方向に直交する輪郭線は、この側面に於いて、面展開の完成し終れることを示すのである。しかもこの側面に於ける面展開の終極は、面全體の展開の終極を示すと共に、面展開の一切の経過を示すのである。ここにも終極と傾向とを示すのである。故に線で形體を描くといふことは、即ち輪郭線で描くといふことは、形態を展開の傾向並びに終極限界として描くことである。換言すれば、展開の完成として描くことである。ただ側面の示す傾向には、自ら二種の區別がある。展開方向に並行する側面は、傾向を當爲の形であらはし、展開方向に直交する側面は傾向を存在の形で示してゐる。前者は要求であり、後者は實現である。この統一が象徴である。(小著、繪畫に於ける線の研究、第一章、第二章参照)

故に形體を描くに線を以つとするのは、その形體を要求と現實との形で描くこと、即ち生長の形で描くことである。線の形で對象を捉へるのは、對象の形を展開運動の中で捉へることである。生長運動の形で捉へることである。輪郭線は決して單なる輪郭線ではない。輪郭線が單なる限界線として終るのは、幾何學的輪郭線であつて、藝術的輪郭線ではない。藝術が地圖や、解剖圖や設計圖と異なるのは、生長形で見られるか、或は限定形で見られるかの相違である。そして面でかかれた形體よりも、線でかかれた形體に、生長運動の感の一層深い所以である。されば石を描くに、染擦の法によらずして、線描の法によること、即ち皴法によることの當然なるを知り得るのである。

汪珂玉の「珊瑚網畫法」は、三十六種を擧げて、石の形體を區別し、「十竹齋書畫譜」は、書畫、墨華、果譜、翎毛、蘭譜、竹譜、梅譜と共に石譜の一卷ををき、石の圖二十を並べてゐる。果實翎毛の屬と石とを、同列に視てゐるのは、意味深きことと言はねばならぬ。そしてこの二十圖中に、染を用ひしものは僅かに一圖であつて、他の十九圖はすべて皴を以つて描いてある。東洋にももとより塗る手法が行はれるのであるが、その塗る手法も必ず描く手法に率ゐられて存在するのである。塗るだけの働では、決して形體は支持せられぬ。線描に支持せられて、始めて形體を保つのである。故に塗る働、特に繪の具を塗る働は、ともすれば粉飾の一種とさへ考へられてゐる。故に東洋の畫面形體は、面形體でなくて線形體である。

以上によつて東洋の生活が、古くより石に親みを持つてゐること、そして石の描法の發達して



ゐること、しかもその石の描法の大部分を占めるものは、皴石法であること、その據る所は、東洋畫が形體を描くに線によるが故であることが明かになつた。

然らば東洋で石を愛惜する心は、東洋の傳統をなす心と、如何に相通する所があるであらうか、即ち石を愛する心理は、東洋の心に如何なる關係を有するかを吟味しなくてはならぬ。

石を愛惜する心理の第一は、石は自然の中で最も不變的なものであるからである。石は草木の如くに葉を延し、花咲き、散ることもなければ、盛え衰ふる事もない。四季にわたつて變動しない。寒暑にわたつて變動しない。さういふ點では石は土に似てゐる。しかし土には一定の定まつた形はない。石の様に一定の形を持続する特色がない。形の上からも、姿の上からも、常に一定の状態を持続してゐるのである。故に石は永劫である。

しかもさういふ不變恒久の形態に到る迄には、石はあらゆる附加的なものを去つて來たのである。これが石を愛惜する心理の第二である。人人の愛興に訴へる様な様様の美しさ、楽しさ、愛らしさをば、すべて棄ててゐる。石にはこれといふ取り立ててみる形體もなければ、色もなければ、香もない。冷たく寂然としたものである。みづからは働くことなく、寂び寂びと冷かに横つてゐるのである。故に石を愛する心は、その働く事なき冷さと、浮動することなき物さびしさと、

その冷かさと物さびしさととの永劫に持續する姿とに、見入るのである。

しかも石は決して遲鈍ではない。それが石を愛惜する心理の第三である。その點で石は土と相通じてゐる。土も石も自分の感情を示しては居ない。自分の感情を示してゐないから、之を愚かなる、遅きものと思つてはならぬ。その石の上に茂る木の蔭をうつし、空の晴曇をうつし、雨雪をうつす。葉の蔭が石の肌にしみるならば、石は生き生きとして笑ましげである。雨が石の肌に降りそそぐならば、石は雨にぬれてわびしい。ことに風のあとなどで、青い葉がぬれて、石にびつしよりついてゐるのは、若かき人達の死に逢ふ程に、あはれである。石は決して無感情、無表情ではない。みづからは働かざるも、決して消極ではなく、生き生きとして居て、しかもあらはではない。これが石の姿である。枯淡なるが石の姿である。そしてかかる心境は、「中庸」による心の姿である。石は可能状態として存し、しかも刻刻にその可能を實現する状態である。即ち「中庸」の状態である。石の愛惜せらるるのは、決して偶然ではない。

そしてかかる境地は老境である。物寂びて枯れ枯れとしたる中に、生き生きとしたるあたたかきものあり、その寂びと力との恒久なるものが、老境である。この故に東洋は石を愛し、水を愛するのである。世界の國歌の中で、我が國の如く、石の姿を以つて國の姿を示さうとしてゐるの



は特異な事と言はねばならない。アメリカ、伊太利、佛蘭西、何れの國に、果して國歌を石によつて現さうとする國柄があらうか。東洋は不思議な味覺を有する國と言はねばならぬ。

また東洋の人人の愛惜する文房具の一に硯がある。硯についての精しい鑑賞、精しい考究は、實に微を極め、精を盡してゐる。支那端溪の硯石坑に就いてさへも、幾多の獨立した著書が残されてゐる。硯を机上に置いて愛撫し、心を正くして墨を磨する心掛けは、これ亦西洋の人達の想像し難い處であらう。この一塊の石を、かく迄に深く愛惜し、尊敬する心は、これ實に東洋教學の精神に通じてゐるものである。

東洋の教學の重するものが敬である。孔子の生涯は敬に終始してゐる。孔子の量り知られぬ程の、傳統に對する深い信頼も、深い自信も、皆この敬である。しかし孔子は、この敬の心をあらはすに、常に簡を以つてしたのである。「敬に居て簡を行ふ」と「論語」は記してゐる。

「己を脩めて以つて敬す」(論語)

といふ深い敬の心も、それは簡の形であらはされるのである。内に敬にして外繁ならず、中に満ちたる敬をあらはすに簡を以つてするのは、孔子の精神である。喜怒を現すことをかりそめにせ

ざらんとする東洋の態度も、またこの孔子の精神より流をひくのである。内に充ちて外に現れぬ謙讓の姿が東洋の心である。禮とはこの謙讓なる姿である。内には充ちて居て、しかも外に少しくあらはれる姿が禮である。禮とは敬が簡なる姿で表現された様狀である。孔子は禮から媚を區別して、媚を甚しく嫌つて居る。媚とは内虚しくして、外繁き姿である。含む所なくして、現る所多き姿である。禮は内充外簡なる敬である。媚は内虚外繁なる敬である。故に禮は敬に居て簡を行ふ姿である。深きよりいづる簡なる姿である。この深簡が、東洋藝術の願ひである。

されば憚南田は、「甌香館畫跋」に於いて、この消息について、次の如く言つてゐる。

高簡は淺きに非ざるなり。鬱密は深きに非ざるなり。……意は遠きを尊ぶ。靜かならざれば遠からざるなり。境は深きを尊ぶ。曲つまひらかならざれば深からざるなり。一勺の水にも亦曲かなる處あり。一斤の石にもまた深き處あり。俗を絶つ。故に遠し。天游、故に靜かなり。

淺くして靜かなる所に、深さを見るのである。一勺の水、一斤の石にも、深さを見るのである。この一勺の水の中、一斤の石の中に深さを見るのは、その願とする處が、深簡にあるからである。同書は更にこの境地を説いて、

一日に一水、五日に一石。造化の理は至つて靜かに、至つて深し。



と言つてゐる。一水に思ひ入る一日を要し、一石に思ひ入る五日を要する。一水、一石、靜かにして深いのである。この深簡の境、この靜深の境は、中庸の境であり、老境の域である。平淡なるもの、淺近なるものの中に、至味を見るのである。一水一石の中に、千崖萬壑も及び難き至味を見るのである。一筆の中に、巧妙なる千筆のなし難きものを見るのである。これが深簡の境である。居敬行簡の境である。

## 第二節 線條

東洋畫の畫面は、これを西洋畫に比べると、多くは卒然として成り、未成の味である。しかしその未成の味が、決して味の缺落ではない。味の不完全ではない。東洋の畫面形體は、間隙に満ち、缺落に満ちて居る。しかもこの間隙缺落は、決して貧寒な味ではない。間隙未成の味は、謙讓の味である。未成間隙が、直に人の觀照の中で、完成し充實するからである。内に充ちたるものを感じしむる未成間隙である。形簡にして、意深である。

故に東洋の畫面は、説明的形體ではない。缺落の多いかかる形體は、説明形體とはなり得ないからである。一水一石が、千崖萬壑に當るとすれば、説明ではない。説明となるには、一水一石を、千崖萬壑で現すでなくてはならぬ。一水一石が千崖萬壑に當るといふのは、觀照の中で、一水一石が千崖萬壑に展開するのである。千崖萬壑を以つて、一水一石を示すのではない。形體としては單なる斷片破片の如くみゆるものが、それが斷片破片とみえずして、おのづから心にたまるのは、その形態が缺落の中から、その缺落を補充し、その缺落を完成せしむるものがあるからである。故にその畫面形體は簡素であるが、貧寒に止るものではない。直に豊富になり得るものである。かかる形體をここで發生形體と呼ぶ。存在を示す存在形體でもなければ、また説明を希ふ説明形體でもない。未成の形から完成を發生し、缺落の形から充實を生育せしむる發生形體である。非存在形にして同時に發生形なるが、東洋畫の畫面である。

發生形體のとりべき様狀は二つある。簡素の形體であることと、線の形體であることとである。簡素でない形體は、説明形體、存在形體であつて、發生形體ではない。簡素の形體から深さの意味に到るのが、發生形體だからである。線でかけられない形體は、これまた説明形體、存在形體であつて、發生形體ではない。線でかけられた簡素の形體が、發生形體である。

存在の様狀から言へば線は積極的存在ではない。ラスキンの言へるが如く、線は形體の限界と



して暫有するに過ぎぬものである。故に線はなるべく細くて、隈につかぬ程よいのである。線は消滅を目的として暫有するに過ぎない。線はこの意味で決して積極的存在ではない。故に線によつて形體を描かうといふのは、面によつて描かうとするよりも、著しく消極的である。

ここに一つのなだらかな草山がある。その草山は西洋畫の手法から見れば、なだらかな面でかこまれた一つの存在である。故に緑の面で描かれなくてはならぬ。然るに東洋畫の手法では、前述の如く之を披麻皴でかく。草山の山體を、細かい、大體並行した、長い線でかくのである。草山の面は之を如何に細視しても、披麻皴は此處にはあらはれて來ない。平らな、なだらかな面があらはれてゐるばかりである。しかし披麻皴の山體をみれば、直下にそれがなだらかな草山であることを感ずるのである。この矛盾を何と考へるべきであるか。

輪郭線は東洋畫では、單なる境界線ではなくて、その中の面の展開の完成である。即ち要求と實現との、同時の表現である。故に輪郭線は決して消極的抽象的なものではない。今なだらかな草山を注視すれば、輪郭はなだらかな、柔かな、披麻皴の線である。その輪郭が披麻皴で示されるとすれば、輪郭線は山の面の要求とその實現とを示すものであるから、山の面も亦、輪郭線と同一に、披麻線状で示されるのである。故に山體はここに完全に披麻皴によつて現されるのである。

る。山の面に披麻皴なくして、しかも披麻皴の用ひらるる所以である。

これは草山描寫の一例であるが、これと同一の理由によつて、東洋畫の形體は、すべて線形體として描かるるのである。換言すれば東洋畫の形體はすべて輪郭線を以つてたどらるのである。

而して簡素なる形體は、色によるか線によるかを考へなくてはならぬ。これは必然的に何れでなくてはならぬといふことはない。色でもよければ線でもよい譯である。しかし東洋では、その畫面形體を輪郭線がたどるのであるから、この意味によつて形は輪郭線に支持せられ、他の一切を省略することが出来る。これが白畫である。もしこの輪郭線を更に高度にして行つて、輪郭線がたとへば梁楷の減筆描の如くになれば、これは白畫ではなくて、草畫となる。「草草たる減筆」である。白畫はまだ色を豫想し、或は色にかはる他のものを豫想する傾があるのであるが、唐の吳道玄の白畫は、後人がこれに色を加へることが出来ない程、緊張したものであつたといふ。故に張彦遠は「歷代名畫記」で之を評して次の如くいつてゐる。顧愷之や陸探微の畫面は「筆迹周密」であるが、張僧繇や吳道玄の畫面は、筆は纔かに一二のみである。しかもその纔かに一二の線でかかれた形體が、已に完成してゐる。その形體に缺けた所があつても、意は缺けてはゐない。



「筆周ひまねからすと雖、而も意周きなり」といつてゐる。これ線形體は運動形體であり、發生形體であるからである。線の形體は、畫面で完成する形體でなくて、觀照の中で、完成する形體である。意味として完成する形體である。簡素なる形體も、畫面で完成するのでなくて、意味で完成するのである。線形體も意味で完成する形體である以上、簡素なる形體の畫面上の様式は、必然に線形體でなくてはならぬ。もし之を色にてあらはせば、その色に塗られる働の中に、運動を示してゐなくてはならぬ。働作化された色でなくてはならぬ。運動を示す速さと壓とを持つてゐなくてはならぬ。その運動化によつて、色の簡素形體は成立つ。換言すれば色の線化によつて、色の簡素形體は成立つのである。故に色にても、その中に線的要素を入れる必要がある。されば東洋の如くに最初から線を中心とした畫風に於いては、簡素形體と、線形體とが、直接に結合するのは必然である。そしてこのことは、美術史の上からいつてもまた事實である。簡素形體は張僧繇或は吳道玄の如き、すぐれた線描家の出現せる後にあらはれてゐる。

かくて發生形體のとりべき二つの様狀たる、簡素と線との二性質は、東洋畫では直に結合した。故に東洋畫の代表的な畫面形體は、簡素なる線形體、即ち深簡なる發生形體である。この特色の故に、東洋畫はまた一つの新しい性質を獲得する。

前引の憚南田の言に、一勺の水、一斤の石も曲かなるを得、曲かなるに隨つて深きを得る特色を言ひあらはして居た。深さとは曲かなる事であり、曲かとは必ずしも精密細微の意ではない。曲かとは形の曲かをいふのではなくて、意味の曲かを言ふものだからである。故に簡にして尙曲かなり得ると共に、密にして尙曲かならざるものがある。曲かとは意味の曲かなるを言ふものであるから、觀者の觀照に訴へる力の曲かを言ふのである。即ち畫面形體の博物的、歴史的の曲かをいふのではない。そこで一勺の水、一斤の石を曲かにして行く事によつて、如何なる性質を生ずるか。ことに東洋畫の特色たる、靜物畫の問題を生ずるのである。

一箇の石、一箇の果物は、西洋畫では之を靜物畫といつてゐる。然るに東洋畫には、古來靜物畫といふ考へ方がない。

### 第三節 寂寞

かつて上野の博物館で、王石谷の「江山無盡圖卷」を見た。その時陳列棚の中に開かれて居た所は、鶴群が川の中を走る處であつた。川は細線の波で一面にかきうづめてある。この川の向岸



を何羽もの鶴が體を水に浸して、上流に向つて走つてゐる。岸の竹林は墨と草色でかき、遠山は趙仲穆風の披麻皴でかいてある。筆を立ててはしからはしまで、一一かいて行くのである。江山が無盡なるが如くに、筆も亦無盡である。その中で自分の心をひいたのは鶴である。吾等が普通にみる鶴は、一羽か二羽の大鶴である。然るにこれは瓜の種程の大きさの鶴である。この鶴がそつて頸を立てて上流に走るのには、清爽である。この畫で鶴は、私達に「動物」といふ感を與へない。流るる水の如く、動く草の如くである。完全に自然の一部である。並んで動いてゐる草の一種である。そしてこれが東洋の畫面の一種の特徴である。動物をも草木風土と同じに、風景の一部となし終る事である。大きい自然の中にある、小さい動物群であつたが、その關係は或は小さい自然の中にある大きい動物でも猶、同一である。

かういふ自然の中で、吾等は清爽な健康を感じる。けれども健康といふ點からいへば、東洋の畫だけがひとり健康ではない。西洋の畫も特にルネッサンス期の藝術には、あふれる如き健康がある。これは如何にも高度なる健康である。しかし東洋の健康は、それとは少しく趣を異にして居るやうである。西洋の健康はどこまでも組織的な明確さを持つてゐる。組織の明確な構成が、

健康の感である。然るに東洋畫にはこれ程に明確な構成はない。むしろ組織の上の明確さでなくて、この明確に歸る處、明確の基礎にかへる處に、その健康の感がある。西洋の富の問題は、富に徹する處にあるが、東洋の富の問題は、貧に徹する處にある。さういふ相違が、畫面の健康の問題の上にも亦あらはれて來る。健康を示すのでなくて、健康の基礎を示すのである。故に西洋畫の健康には著しい量の感がある。東洋畫には量の感がない。西洋の美に嗜慾の感が濃く、東洋の藝術に嗜慾の感の淡い所以である。されば西洋の健康は見ゆるものであり、東洋の健康は見えざるものである。動態を描いても、動態が靜態にかへる處を捉へるのでなくて、動態は遂に完成しないのである。動きさへも、その背後なるもの、動かざるものの状態で捉へられなくてはならぬ。健かさも、嗜慾の盛に統一せらるる状態で捉へらるのでなくて、嗜慾の動かない靜肅な形の中でとらへられなくてはならぬ。これは東洋の畫が、常に空をかかない事實とも相通する。西洋の畫面では、必ず先づかかれなくてはならぬ空が、東洋の畫面では常に省略せられてゐる。金地や銀地の上に、墨を落して行く。それが梅であつたり、鶴であつたりする。そして梅でも鶴でもなくその餘りの銀地や金地が、大空であつたり、大地であつたりする。この略し難い空と地とが、平然として省略せられる。この不思議な大膽さは、見えざるものの中で見ようとする、或



は見えざるものの中で現さうとする、その東洋の心である。

されば東洋の畫には、滲み入るやうな寂寞がある。永徳等の豪華な屏風、宗達等の豊贍な屏風、これ等は東洋の藝術の中では、壮大なものの一つである。しかし其等は豪華であり、豊贍ではあるが、決して華麗ではない。金の雲、青い獅子、緑青の岩。さういふ世にも不思議な存在が、必ずこのしみ入るやうな寂寞につつまれて居る。光悦の描く清い流は、淡黄色と銀とで描いてある。淡黄色と銀とで清流を描くなどといふ事は、おそらく西洋畫では想像もして見様のない事であらう。かういふ滲み入る様な寂寞につつまれることによつて、東洋畫は常に永遠の感を獲得する。東洋の永遠とはこの寂寞である。然るに西洋の永遠とは存在の確實さである。東洋畫では如何にはりつめた緊張であつても、例へば金の雲や、青い獅子や、緑青の岩として、緊張の極度に達してゐるものであつても、その緊張の周圍には、必ず非常なる空虚がある。この空虚の中で、この緊張が永遠性を保つのである。この寂寞なくしては、青い獅子は突然であり、蹉跌であるに相違ない。この寂寞なくしては、健康も疾走もつひに永遠性を持ち得ないのである。

さういふ永遠性の空間につつまれる畫面は、決して激越した心の状態では、得られない。畫面の形體は博物の形體とちがつて、必ず感激を通らねばならぬ。感激がなくては、畫面形體は普遍的ではない。しかし東洋畫は、感激の中でせられずに、感激を通つて、再びもとの靜肅に歸つた時に、はじめてそれが見返へされ、見返へされた中で、はじめて藝術形體が完成するのである。かういふ感激の靜止化の中で、漸次にあらはれて來るのが、この不思議な寂寞、浩大な空虚である。随つてここに「態度」が明かにされる。態度の確立が、東洋の藝術では最も重要なものと見られ、その故に藝術に志す人には、藝術以外の教養、即ち文學の教養が、必ず缺くべからざるものとされて來るのである。「書卷の氣」が之である。書卷の氣なくしては、畫面は氣格を失ふのである。匠氣は書卷の氣を缺除せる巧さであり、手工の巧さである。感激が靜止にかへるが故に、ここに書卷の氣が導入せられて、これによつて寂寞が得られるのである。寂寞なしには畫面形體は得られないのである。

かういふ間接な働は、實に東洋藝術の重大な部分をなすものである。例へば繪之具である。緑青などの岩繪之具は、一寸四方だけの廣さを平にぬり得れば、徳川期には一人前の畫家の技能と認められた様である。西洋畫にはおそらく一寸四方塗り得れば、一人前だといはれる様な困難な



手法があるやうには聞いて居ない。東洋畫の繪之具は、西洋畫よりも困難であるばかりではなく、筆にしても、紙にしても、畫にしても東洋畫の材料は、西洋畫のブラッシや、畫布などよりも著しく困難である。西洋畫ではあとからあとと改修して行くことは容易である。はじめからこの改修を豫定してゐる。しかるに東洋の水墨畫では、最初の一筆が最後である。改修することの出来ない、最後のことを最初からやつて居るのである。かういふ不自由な、心のままにならぬ材料を使つて、表現のことに従ふのであるから、表現に至る迄に、精しい感受力を先行としなくてはならぬ。鑑賞するものも同一である。見る人は作る働で之を見なくてはならぬ。見ることは作ることに外ならない。作る働を中心にして、觀且味ふのが、人の心の誠である。味ふ人はこの故に同時に作者である。

東洋の藝術は、茶にしても、能にしても、短歌にしても、俳句にしても、それを味ふためには非常な精しい作者としての良心と同情とを持たねばならぬ。見る爲には作者が之を作るが如く、作者と共に、それを作つて行かねばならぬ。故に東洋では、觀ることは作者に導かれて、作者と共に作ることである。随つて東洋の藝術は、觀る人を、作る人の方で選擇する場合さへもある。「秘傳」などといふことは、藝術そのものの本來からいへば、藝術の意圖からは全く遠ざかつたも

のである。秘傳が藝術の機能を阻害したことも、數へ難い程多い。しかしそれが生ずるには、生ずるだけの理由がある。蓋し秘傳はその生起の理由を、作者或は演者が、觀者を選択しようとする、この細かい意向に置くのである。このゆき渡つた細かい心づかひに置くのである。

すべての色を捨て、形を究竟の單調さまでおし究めて行つた東洋の藝術は、それを味ふ爲には、それを味ふだけの教養を要するのである。味ふ人は作者の一部である。然らばこの教養を假定し得ない場合には、作り或は演ずることは、無意味である。秘傳とはこの教養の専門的の極限を示すものである。惟ふに秘傳は決して尊いことではない。しかしそれが生じて來た理由は、認めなくてはなるまい。

ここで東洋藝術には、一種獨得な力點附加が生じて來る。文學の形では「てには」がある。「てには」は言葉としては萌芽である。言葉としてみれば、甚だ不十分な分化しかしてゐない。同一の言葉が様様の意味に用ひられるからである。例へば「や」は疑問の意味を持つてゐる。疑問は判定の障害である。「有りや」の「や」が之である。然るに此「有りや」の「や」も、他方には反語として用ひられる。反語は言葉の表面の意味を、一舉にして翻すのである。表面の意味を一舉に



して翻すには、可成り高度の判定がある。「無し」といふ判定よりも、反語としての「有りや」の判定の方が、より以上に高度にして明確な判定である。故に微弱性の、或は障害性の判定が、この否定性の判定に到る距離は、可成り大きい。否定は肯定よりも、より以上の判定だからである。かく同一の「や」に距離の大きい用法を許されることは、「や」の不分化に基くことは勿論であるが、それと同時に、感受性の精細を要素とするのである。

されば日本の詩歌が、「てには」を以つて権能の中心とすることは、繪畫が水墨を機能の中心とすることと、一致する。この「てには」はその使用の上に、微細な變化、時には反対な表現をも可能とするものであるから、この中で態度を決定することは容易である。この不確定なるものを確定するのが態度である。態度は全體がとる傾向である。かういふ傾向、かういふ態度がなされるといふことが、即ち力點附加の事實である。

東洋の藝術は、藝術形體をとるために、必ず力點附加の作用がなされなくてはならぬ。この力點附加の明確である爲に、東洋では「格」を重んずる。格とは附加された力點である。しかもそれはゼスチュアではない。ゼスチュアは分化したものである。ゼスチュアをすてて格をとるのが、動かぬ形である。骨法の形である。光悦が清い流を淡黄色と銀とで描いた如きは、これは格であり、

光悦の力點附加である。故に東洋の藝術の「自然」は、必ず力點附加をされたもの、即ち骨法化せられたものである。西洋の人達には、容易に眼をひかれさうにも思はれない秋の七草などに、奈良の昔から心をひかれたのは、この七草をみる眼が、力點附加をしてゐるからである。この消息は傳鳥羽僧正畫の「鳥獸戲畫」の萩や芒や女郎花を見ればわかる。この骨法附加、この力點附加が、藝術形體の構成である。そしてこの力點附加は、形體そのものにあてられると共に、更にあの不思議な寂寞に浸すことがなされる。東洋の力點附加の最も特異な働は、この不思議な寂寞に形をひたすことである。

このことは東洋畫で草花を描く場合にも、よくあらはれる。草の花は一つでよい。この草花は一つの寂寞につつまれてゐる。寂寞につつまれて、永遠の形となつてゐる。故にこの草花は一本ではあるが、これは單に一つといふ乏しい數ではない。この草一つは永遠のものである。幽かな光ではあるが、永遠のものである。單純極るものであるが、しかも完結せる深さを持つてゐる。孤簡にしてしかも生き生きとしてゐる。東洋の傳統の中には、複雑をたのしみよりも、單純をたのしみがある。清閑をたのしみがある。この心は草花の畫をたのしみである。金地に墨で



芒をかく心、或は墨や胡粉や緑青で芒をかく心は、沈厚な清閑な心である。青芒の中に一輪の濃紫の桔梗をかく心もこれである。倫常を守り、道念にすむ心にして、はじめて達し得る境地である。この故に藝術は道徳であり、宗教である。吾等の生れてゐるこの世の姿が、無常であり、無常の來ることが迅速であると知る心は、この一本の秋草に深く思ひ入る心である。「生れ得たる心の潔ぎよき」を守る人の姿である。これが生れ得たる心の潔ぎよきである。木に棲む鳥、水に鳴く蛙、何れか歌をよまざりけると觀する心は、草花の中に人の心を觀、佛の心を觀る心である。人の唄も、蛙の聲も同じ唄とみるのである。この故に人間も亦自然の一部である。

かくの如くしてこの草花に見入る心は、單純なるものの美さに見入る心である。全數を盡して示さず、一つのものに深く見入る心である。妙は平淡にありて、奇にあらず、妙は淺近にあつて高遠にあらず、妙は一水一石にあつて、千山萬水にあらざる所以である。この平淡なるもの、淺近なるもの、一水一石なるものが、平淡、淺近、一水一石に終らざる所以のものは、その一石一水の平淡にして淺近なるものの中に、一石一水以上、平淡、淺近以上のものがふくまれてゐるからである。一石一水も亦、つまびらかなるものありて、心の潔ぎよく深きを得るのである。一つ

のもの決して一つにあらず、一つのもは背後に存する多くのものの象徴として存するのである。一本の竹は大なる竹藪である。一本の草は、大なる草原である。すべては一つの風景畫である。いかに小人さへも自然の一部であるから、人さへも風景畫である。宗教畫もまた風景畫である。いかに小なる庭の水の音も、これは溪谷の音である。茶釜ににえる湯の音も、松ふく風の音である。上野の帝室博物館藏の乾山の茶碗がある。白い花と、褐色の蕾と、藍色の莖との三色の桔梗である。それはやはらかに手に受ける土の味で、その全體を白白とした寂寞の味が包んでゐる。この白の花と藍色の葉と褐色の莖との、この簡素な秋草は、ただ一本の秋草ではない。この世にありとあらゆる靜かなるものの姿である。これも亦一つの風景である。一本の草が風景となるのである。京都の光悅の墓に、一つの手水鉢がある。肉をもつてふつくりと、地上に露出してゐる。この地石に露出してゐる部分は、あたたかい薄墨色であり、その上に點點たる苔があつて、それが手水鉢の模様になつてゐる。薄墨の手水鉢とよばれるのが是である。これは一塊石にすぎない。しかしこの一塊石が、ただ單なる石の一つではない。その上に落ちる葉の蔭と共に、豊かなる一つの世界である。風景である。また光悅の「舟橋時繪硯箱」がある。やはらかい肉を持った、小高い蓋である。鉛の橋、金の波、金の舟、銀の文字、これに覆ひかかる不思議な寂寞。これも亦一



つの風景である。しかも鉛と銀とにあらはれた特に著しい時代の錆。これは既に最初から豫想せられたものである。この錆におほはれた色の暗さが、一層その寂寞を深くする。かういふ静かな落ついた味は、敬の心をおこさせるもので、宗教畫に共通した敬ひと、虔みとをあらはしてゐる。或はかへつて宗教畫には見られぬ程の細かな心づかひと、謙みとを持つてゐるのである。されば「徒然草」も、王子猷が鳥を愛して、しかもその鳥が林に喜び遊ぶを樂み、「逍遙の友としき」と、いみじき事に書いてゐる。これも鳥を風景とみる心づかひの一つである。のみならず、人の姿をも、自然の風景と観る觀方がある。例へば正岡子規氏が、「仰臥漫録」の「九月五日(明治卅四年)五日雨」の項に、

午前陸妻君巴サントオシマサントヲツレテ來ル。陸氏ノ持歸リタル朝鮮少女ノ服ヲ巴サンニ着セテ見ントナリ。服ハ立派ナリ。日本モ友禪ナドヤメテ此ヤウナモノニシタシ。

とかき、少女が朝鮮服を着て兩手を廣げた着色畫をかいてゐる。朝鮮の少女服は袖が赤く、上袴が紫で、下袴が黄である。背景は全くなくて、少女だけを一人ぼつとりと描いてゐる。そしてその上に、

芙蓉よりも朝顔よりもうつくしく

と俳句が書きつけてある。この爽かな朝鮮服の少女を、草花にたとへる心は、この少女を風景と観る心である。人物さへも風景とみらるのである。

一草一木の美を風景として観る心の中には、更に人をも風景として観る心の中には、宗教そのものの心の虔みをみるのである。一草一木を、風景とする心には、同時に之を宗教畫とする心がある。そしてかういふ態度で人生を肯定しようとするのである。

日光の建築は、それを建築とみるよりも、風景として見ようとしてゐる處に、特色がある。日光廟は第一にそこにあつた自然をそこなはぬ様に、氣をつけてゐる。樹のために、わざわざ參道を曲げたりしてゐる。樹をよけて樹の間間に建物を建ててゐる。第二にこの廟の建坪は小さい。廻廊水屋その他一切をふくめても、八百二十五坪しかない。僅かに淺草の觀音堂の二倍の廣さである。秋元子爵家にある御造營目録によれば、その工費は大よそ二十萬圓であるから、一坪當りは二萬四千五百圓である。特に陽明門は一坪當りは十五萬兩である。かういふ工費のかかつた建物が、杉の間に野ざらしになつてゐる。この建物は實に耐久性に乏しい。これを雨露にあてて、野ざらしにしてゐるから、徳川時代にも十五箇年位毎には、手入れをしなくてはならなかつた。



この様な高價な建物を、野ざらしにしてゐるのは、一方には桃山時代から續いてゐる豪華の風によるのであるが、その外に東洋の藝術の持つ一つの重大な特色がある。この廟が比較的小さくても工費の過多である處から觀れば、これは建物といふよりも、むしろ工藝品である。工藝品ならば、野ざらしにすべきではなくて、上覆をかけて、雨露から保護しなくてはならぬ。これが上覆なしに放置してある處をみれば、これをも飽く迄自然の一部として觀ようとした要求を示すのである。東洋では建物を自然から分離することなく、樹や石と同じに自然の一部とみるからである。建物をも風景としてみるのである。その當時迄に行はれた殆どすべての様式を用ひつくし、色彩塗料等の様式のあらゆる變化を試みて居ながら、最後まで自然を變改せず、立樹のためには參道さへも曲げる事をして、自然に従順であり、自然に身をまかせ、自然の中に放置するといふ事は、これは實に東洋の心である。

第三にこの日光廟の中心をなすものは、その拜殿でもなく、陽明門でもない。そのうしろにある奥院である。しめやかな沈黙してゐる、陰の多い小山である。杉の果の落ちころげる奥院である。そしてこの奥院は、これ迄の一切の様式と工夫と巧緻とを、全然棄て去つた、自然の姿である。杉におほはれた、しめれる石と土との丘である。更に、その全山をつつめる杉である。され

ば陽明門の金が尊いのではない。杉の間から輝きいづる、しづかな金の光が尊いのである。すべてをあげて自然の中に埋没せしめんとする計劃である。かくして日光の全建築は、一つの風景中に埋まるのである。人工の極を盡したと稱せらるる日光を、最後にはその人工の一切をあげて、自然の中に置くのである。これが東洋の企圖である。日光建築は、おそらく建築として最下位にあるものである。しかしこの下位にある建築でさへも、その念とする所は、自然化である。即ちその力點を置く處、骨法化する處はそこにある。自然の中に埋没して、風景化する處にあるのである。

建築のかかる風景的展開は、繪畫の構成の上にも、常に明かにあらはれて居る。光悦の「蓮華の卷」について、小倉清之助氏の記す處は、よくこの消息を傳へてゐる。「卷頭五六尺の間に徑四五寸の蓮の圓形の葉八箇を散らして描き、次約四尺の間には唯徑二寸のぜに葉一箇を落せるのみ。次凡二丈の間には蓮葉を描く。はじめに小なる蕾、或は三、或は一、或は二。極めて疎なるが、漸次群生し、加ふるに數多の蕾遠近林立し、其の間に半開花の加はるに至り、進めば満開の花も交り、更に進みては顛倒して殆ど満開華のみとなり、蕾は曉星も昏ならず。葉は蕾、華、半開華



連続の間には、唯徑七八寸のもの半圓を描くあるのみ。満開華の簇生する所に到りてはじめて大なる蓮葉卷、面を壓して來り、或は上方に或は下方に、或は卷を捧ぐるが如く、或は卷を提ぐるが如し。かくて満開の花はうつりて亂開の華と化し、大なる葉はやがて凋葉の葉と傾き、卷末凡一丈に亘る間は、或は破葉倒まに倒れ、或は亂華靡爛、落花狼藉の有様にて、卷尾漸く一軸の蓮實の現はるるに至りて終をつぐ。之を季節に考ふれば、春より秋迄の蓮池の風景を順序的に描寫したるものにして、蓮生涯の經過を語れるものなり。」

かくの如き構圖上の展開も、おそらく東洋畫の特色をなすものであり、西洋畫では見ることに出來ないものであらうと思ふ。そしてかかる展開は、これ蓮をもつて風景をみる觀方に基いてゐる。東洋畫にあつては、花を描き、草を描いても、そこに風景畫をみるのであつて、これは蔬菜果實を描いた場合にも亦同一である。卓上の蔬果をも猶之を風景と見ようとする。然らば東洋では畫論畫史の上で、靜物を如何に取扱つてゐるであらうか。

#### 第四節 畫類

支那で畫題の分類を如何にしたかについては、たしかな事を知り得ない。「歷代名畫記」にして

も「貞觀公私畫史」にしても、米芾の「畫史」にしても、「中興館閣儲藏」にしても、「紹興御府書畫式」にしても、「雲煙過眼錄」にしても、「好古堂家藏書畫記」にしても、その他歴代の鑑藏家の記録は夥多であるが、其等は何れもただ藏品の名を列記してゐるにとどまり、これを分類してゐない。分類しても筆者によつて分類してゐるのであつて、畫の科目によつて分類してゐるのではない。ただこの中で、唐の「唐朝名畫錄」だけは、その目録の中に、畫家の特意とする題目を註記してゐる。その彙類が約七十ある。

動物。鞍馬、鷹鷂、犬兔、雉兔、猫兒、蜂蟬、燕雀、驢子、水牛、青牛、禽獸、異獸、鳥獸、水物等。

植物。檜木、花竹、松柏、草木、雜樹、竹樹、竹木、花木等。

博物配合。鶴竹、竹鷄、花鳥、雲龍、龍水、松石、樹石、竹石、屋木等。

風景。山水、村田、風月、山澤、雲水。

築造物。舟舡、樓臺、宮苑、臺殿等。

人物。寫真、士女、人物、貴公子、古賢、商工、武將、越人等。

風俗。車服、風俗等。

宗教。瑞應圖、功德、佛像、鬼神、地獄、天王、眞仙、菩薩、高僧、儒、佛等。



外國、蕃馬、蕃落、職貢圖等。  
描寫様式。圖障、潑墨等。

ただ此等の中、鶴竹の如きは、鶴及び竹であるか、竹の下に遊ぶ鶴であるかや不明であるが、その兩者の場合をふくむとみることが出来る。

それが次の時代の宋になると、宣和御府所藏の目錄である「宣和畫譜」があつて、これは

道釋 三教、鍾馗氏、鬼神附。 人物 寫真附。

宮室 舟車附。 蕃族 畜獸附。

龍魚 水族附。 山水

畜獸 花鳥

墨竹 蔬果

の十分類である。この中蕃族の項中の畜獸と、獨立項目の畜獸とは、重複するのではない。前の畜獸は、蕃族の畜獸、例へば「番部驢駝圖」の如きものであり、後のは支那産の畜獸である。ただこの「宣和畫譜」は、かく十種に分類しながら、中の記載は必ずしも之によつて居ない。類別を擧ぐれば、道釋部に顧愷之を擧げ、道釋畫ならざる「春龍出蟄圖」、「牧羊圖」等をのせ、展子虔

には「人馬圖」、「人騎圖」、「挾彈游騎圖」、「十馬圖」、「摘瓜圖」、「按鷹圖」等を載せ、閣立本には「西域圖」、「職貢圖」、「異國鬪寶圖」、「職貢獅子圖」、李昇には「江山清樂圖」、「江上避暑圖」、「出峽圖」、「遠山圖」、「山水圖」を載せ、王齋翰に「水閣圖」、「海岸圖」、「秀峰圖」、「清釣圖」、「設色山水圖」、「林汀遙岑圖」、陸文通に「群峰雪霽圖卷」を載せてゐる如き、何れも、道釋部に入り難いものである。これはまた他の人物部に於いても同一であつて、韓滉に「村社圖」、「豊稔圖」、「古岸鳴牛圖」、丘文晁に「渡水羅漢圖」、「牧牛圖」あり、周文矩に「慈氏菩薩像」、「兜率宮内慈氏像」、石恪に「羅漢像」、「鍾馗氏圖」、李公麟に「無量壽佛像」、「釋迦佛像」、「山莊圖」、「寫生折枝花」を載する如き、何れもこの分類に合致せぬものである。山水部の王維に「淨名居士像」、「渡水羅漢像」、「寫須菩提像」、「十六羅漢像」等があるのも、亦この例である。かかる無理が出来たのは、分類を一一の作品に適用せずして、作者に適用した結果である。當時猶作者を主とする傾向が消えないので、先づ作者の得意とする所に従つて、それぞれの作者を、道釋以下の分類中に入れて、その作者の下に作者の作品を全部あつめたから、かういふことになつたのである。故に顧愷之が一度道釋部に入れられると、「牧羊圖」、「春龍出蟄圖」の如き、畜獸龍魚の二部に分屬せしめらるべきものも、一括してここに納められたのである。故に顧愷之は道釋部外には



如何なる作品も載せられず、王維は一度山水部に分類せられると、「淨名居士像」の如く、當然道釋部に入れらるべき作品も、この山水部中に納められるのである。随つてこの分類は不十分であるが、鑑藏畫は作者別を自然とするから、その型を破つて、とにかく道釋宮室等の十種に作品の畫題分類をしたのは、大なる進歩である。

「唐朝名畫錄」の各項目は、すべて「宣和畫譜」の分類中にふくまれる。

唐朝名畫錄	宣和畫譜
宗教	道釋
人物	人物
築造物	宮室
外國	番族
雲龍、龍水、水物	龍魚
山水	山水
動物	畜獸

植物、鶴竹、竹鷄、花鳥	花鳥
(澆墨)	墨竹
	蔬果

そして「宣和畫譜」の墨竹にあたるものはない。墨竹といふ分類は水墨描法の竹であつて、描法の加はつた畫題で、分類としては、少し變である。他のすべては題材の種類によるものであるのに、これは題材と描法との兩者を結合させてゐる。描法よりいへば「唐朝名畫錄」の澆墨などに近い關係があるのであるが、題材からいへば、これは花鳥中に入るべきである。かういふ分類をはじめれば、山水道釋にも水墨と設色とを分かつたなくてはならぬ。次に蔬果にあたる項目は、「唐朝名畫錄」にはないが、これも強いてすれば花鳥中にも入れ得るのであるが、墨竹と共に主として宋代に發達したものであるから、特に之を分立したものと思はれる。

而してここに注意せらるべきは、「唐朝名畫錄」中に、博物配合として假に分類した項目中の、松石、樹石、竹石、屋木の如きものである。これは「宣和畫譜」では山水中に入れられてゐる。例へば唐の畢宏は山水中に彙類されて、作品はただ一つだけ載せられてゐる。故にこの作品は明かに山水でなくてはならぬが「松石圖」である。「松石圖」は山水である。また宋の劉瑗に「竹石



圖」があり、山水中にある。これはその外に「竹石小景圖」を残してゐる。是等もまた風景とみられたであらう。然らば「唐朝名畫錄」の松石、樹石、竹石、屋木等は何れも、「宣和畫譜」では山水として見たものと思はれる。松石、竹石の如き、博物群落であつて、山水といふには、あまり小規模であるものが、宋代には既に明かに山水として見られたのは、注意すべきである。その他山水部中に屬してしかも唯一種のみを載せられてゐるものに、宋道の「松竹圖」があり、童貫の「窠石」がある。窠石は、同じく山水部中の盧鴻の最初の作品がそれであり、許道寧中にも、「雙松圖」、「林石圖」等と共にふくまれてゐる。故に是等の窠石や、松竹や、雙松や、林石もまた山水圖である。穴のあるだけの石、二本の松、かういふ簡素なものを、風景とみる心は、一石一木を風景とみる心と相通じ、南田が一水一石にして、しかも千崖萬壑も及び過ぐるものありとしてゐる心と相通するのである。

更に「宣和畫譜」の著しいことは、描寫の上に二つの明瞭に對立するものを掲げてゐることである。寫真と寫生とである。寫真は閻立本の「寫李思摩真」や楊庭光の「寫武后真」や、周文矩の「寫僞主李煜真」、「寫謝女真」、「寫眞士女圖」、「謝女寫眞圖」等をはじめ、十三四の例がある。そしてそれは何れも肖像畫である。寫生は李公麟の「寫生折枝花」、袁義の「寫生鱸魚圖」等をは

じめとして、「寫生草花圖」、「寫生龜圖」、「寫生離禽圖」、「寫生花果圖」、「寫生禽果圖」、「寫生雙鶉圖」、「寫生草蟲圖」等の百餘圖がある。これは明かに花鳥である。中には「寫生盆池圖」の如きものもあるが、寫生のふくむものは、明かに花鳥中心である。寫真が肖像畫である時に、寫生は動植物畫である。随つて寫眞の對象となるものと、寫生の對象となるものとは、截然として區別せられるのである。

寫生の語は「後畫錄」に、「受業閻家、寫生殆庶、用筆爽利、風彩不凡」とあるのが舊い方であるが、しかし寫生の意味は明かにしてゐない。「宣和論畫雜評」は、「蔬菜は寫生に於いて、最も工を難しとなす」といつて、寫生が蔬菜を描くことを明かにしてゐる。宋の許觀の「東齊記事」は、「黃荃父子の畫花は、墨迹を見さす。之を寫生といふ」とあるのも、不分明である。明の汪珂玉が、「論畫」に繪事名目を述べて、傳と寫をあげ、

傳對面  
寫眞

寫花果草木  
禽獸寫生

とあるのが、最も明かである。寫生は「花果草木禽獸」を描くのである。そして「對面して」その人の眞を傳へるのが、寫眞である。傳と寫眞とは同一である。



然らば、肖像畫の寫眞の語は、すべての人物畫に通じて用ひられるであらうか。同時に寫生の語は、花鳥畫と共に、山水畫にも通じて用ひられるであらうか。この關係を考へるためには、像と圖との兩語がある。

「貞觀公私畫史」には、像と圖とは、可成り嚴密に使ひ別けてゐる様である。像の語は、「宋明帝像」とか、「孝武功臣像」とかいふ様に、人物畫の場合に用ひられ、圖の語は、「蟬雀圖」、「吳中溪山邑居圖」、「田家社會圖」とかいふ様に、動植物及び風景に用ひられ、その間には截然たる區別がされてゐる。しかし「吳王舟師圖」の如き、或は「胡人獻獸圖」の如きは、人物を中心にしたものであるが、肖像的な人物畫でない場合には、之を圖と言ふらしい。更に「列女圖」、「勳賢圖」、「游仙圖」、「巢由洗耳圖」の如き例がある。此等の構造がどうであつたかは知りたいが、「列女圖」は、現に存してゐる願愷之の原畫と稱せらるる刊本「列女傳」の挿畫にみるに、これは背景を有つてゐる。即ち背景ある婦人の畫である。背景を有する人物畫とは、人物を人物として抽象したものでなくて、人物を生活の背景の中で描くのである。肖像畫として、記念像の意味をふくむものと異り、その人を生活の狀態の中で描くのである。「列女傳貞節圖」とある圖がこの種

のものであることは、想像し得る。「勳賢圖」、「游仙圖」の如き何れも背景を有する人物畫であつたと思はれる。ことに「游仙」のふくむ意味は、背景を要求するものである。「巢由洗耳圖」にいたつては、背景あること勿論であつて、背景あつてはじめて巢由は耳のけがれを洗ひ得るのである。故に人物畫であつても、背景を持つて、生活の狀態でかかれたものは、圖と呼ばれて、山水並びに花鳥と同一視せられたことがわかる。圖と像との區別は、自然物なるか、或は背景を有する人物畫なるかによるのである。

「宣和畫譜」に於いても同一であつたらしい。「夏禹治水圖」、「皇初平牧羊圖」、「女史箴圖」が圖とよばれるのは、「貞觀公私畫史」と同一である。同じ淨名居士をかきつつ、一方は「維摩像」、「維摩菩薩像」、或は「淨名居士像」と呼ばれつつ、他に「維摩詰圖」、「淨名居士圖」といふのが出てくる。「維摩詰圖」、「淨名居士圖」は變であるが、この圖には蓋し背景があつたのであらう。これと同一の性質を示すのは、「十六羅漢圖」と「十六羅漢像」である。これは外に「林泉十六羅漢圖」があつて、林泉中にある十六羅漢畫であつて、林泉を背景とする故に、之は圖とよばれることが、容易に推察し得る。「林壑五賢圖」、「竹林七賢圖」、何れも背景を有して圖と呼ばれ、同様の性質で「佛十弟子圖」、「十高僧圖」、「無量壽佛圖」も圖と呼ばれるのである。



されば「渡水僧圖」及び「渡水羅漢圖」が、渡水の姿であるから、圖と稱せられるのは、不思議ではない。けれども外に、「渡水羅漢像」、「巖中羅漢像」があつて、像と稱せられてゐる。これ等が背景を有することは疑ひないが、ただその背景の意味が稀小であつて、圖といふよりも像といふに近かつたのではあるまいか。足下に一二線の波あるのみか、背後に短省の輪郭にてかけられし巖あるに過ぎないかであつたと思はれる。

若し是等の推定にしてあやまらずとすれば、圖と像との區別は、人物畫と動植畫風景畫との區別にはじまつてゐる。故に背景あるもの、即ち背後に花鳥畫或は風景畫的要素を有するものは、その要素の故に圖と稱せられる。随つて圖とは、花鳥山水畫的要素の有無に基く區別であることが知られる。さればここに東洋畫は、花鳥山水畫的要素を重要とし、之によつて人物畫をも、花鳥山水畫的順位に導くものなることを推し得るのである。この故に東洋畫を貫くものが、花鳥山水畫である。花鳥畫は山水畫であるのみならず、その結晶であるから、山水畫的傾向が東洋畫をも貫き、東洋畫の全範圍を山水畫化し、やがて花鳥畫に結晶せんとしてゐるのである。

先にのべた寫眞或は傳なる描寫法は、肖像畫をかくにあつて、かけられる人に直面してかくのである。即ち直接なる肖像畫である。同じ肖像畫であつても、寫眞でない場合には、そして背景なき場合に像である。寫眞でも背景あれば、之は像でなくて、圖であることは、「寫眞士女圖」、「謝女寫眞圖」と「宣和畫譜」がいふ處で明かである。されば寫眞と像との概念は、別種のものであることが知られる。人物畫が直面してかければ寫眞であり、間接に即ち直面せずしてかければ、像である。しかし寫眞であつても、背景がかけられれば像ではない。像は直面せずしてかけられ、しかも背景なき人物畫である。像並びに寫眞の概念では、人物畫の全部を覆ひ得ず、その中の一部を覆ひ得るに過ぎない。寫生は花鳥畫に直面してかくのである。山水畫では寫生と言はない。しかしすべての花鳥畫山水畫は、直面の如何に關せず、何れも圖である。

随つて寫眞及び寫生、像及び圖の兩種の概念が、東洋畫の分類に貢獻する處は、人物畫と花鳥風景畫との截然たる區別であり、しかも人物畫よりも風景畫花鳥畫の意味が重要であることである。圖と像とはその山水畫の要素の有無で區別せられ、寫生と寫眞とは人物畫花鳥畫を言ひ得るのみであつて、風景畫には全く及び得ないのである。このことは東洋畫の性質の重要な性質を示すのである。

然らば「宣和畫譜」は如何なる立場から、この分類をなしたのであらうか。これを「宣和論畫



「雜評」によつて見る事が出来る。

「宣和論畫雜評」の態度は、之を概括して言へば、經驗的であるといふことである。繪畫は經驗的のものであるから、繪畫によつて人達はその經驗を廣くし、非經驗的なことも、經驗的な形にかへ得る。かういふ處にその繪畫の性質と効利とを置いてゐる。故に道釋像は、人をして之を瞻、之を仰ぎ、その形を見て悟る所あらしめんとするのである。人物畫は、その人物の品位の高さを一見して知り得、議論の及び難きものをも如實にあらはすのである。番族は、異域の風を描くもので、その風は中華とは異なるけれども、異ると言つて捨てることは出来ない。蠻夷の風を陋とし中華の文化の發原を崇ぶことが出来るといふのである。且その圖に對すれば異域の風俗を知り得て、その經驗を廣むることが出来るといつてゐる。そして道釋は宗教的經驗であり、番族は人類學的經驗であつて、之を人物の一目中に總括することが出来る。

龍魚の中、龍は變化超忽の趣を示し、魚は「游深、泳廣、江湖を相忘す」る故之を賢者に比すべしと言ふのである。しかも魚は日常觸目のものであるから、その畫は「庖中几上の物を作りて、乘風破浪の勢を爲す所以に乏し」き缺點がある。故に魚をかくには、庖中几上の物として描かず

游深泳廣のものとして描かねばならぬ。禽獸も亦これと同一で、牛馬、犬羊、猫狸、何れもその生活状態から、その特色を捉へねばならぬし、野獸はその「原野荒寒、跳梁奔逸」の狀を寫せといつてゐる。即ちその生活をその環境の中で描かねばならぬのである。花鳥は羽蟲三百六十あり、それぞれその聲音顔色飲啄の態度で沙に眠り、浦に泳ぎ、遊び戯れて居る様をかく。是等のもとより人間生活には無關係であるが、上古から之を宮室に用ひ、象類に配し、冠冕につけ、車服にかいてゐるから、多少の効利がないでもない。花や鳥は或は富貴をあらはし、幽閑をあらはし、節義をあらはすので、「圖繪を展張して人の意を興起し」、「人の精神遐想を移す」働をなすと言つてゐる。また蔬菜は郊外の蔬よりも水濱の蔬、水濱の蔬よりも田畦の蔬が困難である。果は墜地の果よりも折枝の果、折枝の果よりは林間の果が困難であると言つてゐる。この困難の理由はかいてないが、蓋し後のもの程、その周圍をかかなくてはならぬからであらう。かくの如く龍魚、畜獸、花鳥、蔬果何れも、それをかくのに周圍の中でしなくてはならぬとすれば、花鳥は花鳥として單獨なものではなく、一つの小さい自然界を示すものであり、蔬果も一株或は一個の果ではなくて、蔬果によつて代表され、集中された自然の一部である。かくて龍魚以下、何れも自然の一部であり、隨つて風景畫である。然らば山水は如何。山水は造化の神秀、陰陽の明晦、萬里の



遠さを、咫尺の中に得るものであるが、これは胸中におのづから形成せられた自然があつて、これの象徴である。自然は滲潤すること深くして、おのづからなる自然の藝術形體が醸成せられ、それが畫面にあらはれるのである。故にかくの如くして自然に對するのは、心を高くする所以である。されば蔬果鳥獸何れも、自然の一景として一たび作者の中に醸成せられて、そこで畫面形體となるのである。宮室の如きはそのすべてに一定の制があつて、一點一筆といへども之に背くことは出来ないときれて居るが、しかしこれも亦、胸中に一度は成形した形體であつて、また作者の内的自律性に従ふものである。この故に宮室も亦吾等と無關係な形ではない。而して宮室も亦、他の動植物と同一に、その周圍の中におかれて、はじめてその形を完成するのであるから、これもまた山水の一種となるのである。

「宣和論畫雜評」の意見は、繪畫を経験的なものと見て來るのでありながら、しかもここに墨竹の一科を設けた。そして繪畫がもし形似を求むるものとすれば、丹青朱黃鉛粉を失へば、繪畫をそこなふことになる。しかるに繪畫で貴いのは經驗的な形、即ち形似ではなくて、筆にある。丹青朱黃鉛粉にあるのではない。筆墨にあるのであるから、淡い墨で揮掃し、楚楚斜斜、形似を專とせず、形似以外のものの中に、得なくてはならぬといふ意味をのべてゐる。然らば他の九科の

形似を重んじ、その經驗的な形の故に價值ありとしたのは、誤でなくてはならぬ。かくて「宣和畫譜」は、經驗的な形體を、畫面形體としつつ、ここにこれを否定して、非經驗的形體を以つて、繪畫の中心形體とするの誤に陥つたのである。然らば「宣和畫譜」は果してこの矛盾をみづからなしてゐるのであらうか。既に山水の所のみた様に、山水の形體は、胸中に成形した形體にはじまるといつてゐる。畫面は胸中になりし形體の象徴である。故に形似とは鏡像的の形體ではなくて、胸中に醸成し成形した形體である。この故に丹青朱黃を捨て得るのである。随つてこの分類は、そのはじめ鏡像的な形體にいでて、いつか氣づかぬ間に、それ以外の形體、即ち藝術形體に移動したのであり、それを自身では氣づかぬのである。故に矛盾とみえしこの考も、それに内的必然性を有してゐるのである。而してこの墨竹も花鳥と共に、風景の一種なることは勿論である。風景とはそれを抽象形のみず、周圍と共にみることであるからである。

かくの如く見來れば、「宣和畫譜」の分類は、之を二個の彙類に約し得る。即ち人物と山水とである。



## 第五節 清氣

一箇の石、一個の果は、西洋畫では、之を靜物畫として取扱ふのである。然るに東洋畫では之を風景畫として取扱ふのである。一箇の石にも、猶大山に勝る深さあり、一個の果にも、猶大果園に勝る大きさがある。一個の石、一個の果は、それ故に大山大果園と相當るのである。東洋の禽獸、花鳥、蔬菜等の目は決して靜物の概念にまとめ得る性質ではない。東洋畫に靜物の概念のないのは、それぞれの個物を、その周囲の境遇の中でかくからである。たとへ畫面にはその境遇をあらはさずとも、それは境遇から抽象されたものではなくて、境遇の中で見られた藝術形體である。その形體の醸成の働の中に、既にその周囲を充してゐる境遇が織りこまれてゐる。

「雲林石譜」は、上中下三卷に於いて、靈壁石以下百十六種の石の產地、採取法、形狀、色澤を説明してゐる。また「長物志」は石を論じて、

石は靈壁を以つて上となし、英石之に次ぐ。二種は品甚だ貴く、之を購ふこと頗る難し。大なる者は尤も得易からず。高さ數尺を踰ゆるものは、便ち奇品に屬す。小なる者は凡案の間に置くべし。色漆の如く、擊玉の如き者、最も佳なり。

といひ、靈壁石、英石、大湖石以下六つをのべて居る。靈壁石は、深山沙土中にあり、細白の紋ありて玉の如しといひ、大湖石は石が水中にあつて、久しく波にうたれて空孔を生じたもので、石の面は玲瓏としてゐる。假山に之を用ふるのである。小石が湖中に久しく沈むと、靈壁や英石と似て來るが、聲の方は清響をたてないといつてゐる。また諸九鼎の「石譜」は、滄浪獨釣石以下十九の石を載せて解釋してゐる。かういふ精しい石の研究は、石そのものに對する興味はもとよりであるが、しかしそれよりも石にみらるる、一つの世界があるからである。例へば大濂子の「題畫詩跋」に「水面晴霞石上苔」と言ふのがある。かういふ様にみるのは、石や苔に深い廣い自然の姿をみることである。之を更に梁九圖の「談石」には、石を風景として作る工夫を説いてゐる。

石上種蒔の法は、竹と木と俱に宜しく極小なるべし。然る後亦山を重ね、嶂を疊み、始めて大觀を露す。唯必ず其の小にして枝柯の蒼勁なる者を選びて之を栽ゑよ。

しからば、そこに「窮谷深山の想」が生ずる。一苔一草、俱に深く心を用ひよといつてゐる。毎日朝早くおきて石を見ると、「石の蒼潤愛すべし」といふ趣があるが、しかるに晝すぎになれば、石の色も黯然としてゐる。その時は山間極清の水をこれにそそげといひ、そのそそぐ水も、町に近いものはどうか、雨水はどうかといふことまで吟味してゐる。これは、石を石として見る心持



から、風景として見る心持までを吟味したものである。「談石」はその石を風景としてみるだけに満足せず、之を風景に作つてみようとしたのである。しかしこの努力をだんだんにあとに歸せば、この一つの石の中に「談石」が語らうとする景觀を見得るであらう。ここに一個の石が山水化する重大な性質がある。

龍賢の山水畫冊中の一畫に、中央にただ一つの岩を描いた圖がある。その石體はすつかり重厚な擦で行つてゐるが、輪郭線は堂堂たる威重のある線である。この一箇の岩石は、西洋畫では完全に靜物畫である。然るにこの畫には少しも、さういふ空氣がない。草もあり空氣もあり、雲煙さへもある。岩を描いて、草をかきそへるのは不思議はないが、雲煙をかきそへるのは、東洋でなくてはしないことであらう。一箇の石、一箇の果、數本の竹、何れもそれは自然から引き出された存在ではない。博物教室の卓上にある石や、果や、木の葉とは異なるのである。自然の一隅である。自然の一隅をそのままに見て居るのである。故に籠に盛られた數顆の果物と雖も、決して抽象的の果物ではない。それはその果物が成育して來た自然の土壤と、日光と、空氣と、濕度とを示してゐるのである。龍賢の岩は、その岩の存在する周圍の一切の條件をここに集中して描いて

ゐるのである。一叢の竹葉にふれる雲煙をも、描き残すことの出來ない所以である。(小著、東洋畫概論、第八章参照)

かくの如く東洋はそれを、それが生じた機縁、熟した機縁の中でかく。故にそのかかれた形體は、周圍の象徴である。周圍の象徴であるから、一個物即ち風景である。一個物即ち風景といふ見方は、その個物を生成的に見た見方に基くのである。しかるにこの個物を周圍から抽出して、その、一個物を獨立せる存在形體として、その構成態を觀れば、これは靜物畫である。一つの果を、それが生成の機縁で見ずに、存在の形態でみるのである。東洋畫の特色は、その構成を生成中の形體としてかく處にあり、存在の形體としてかかぬ處にあるといつた。それは畫面形態の畫面上の様狀を言つたのであるが、さういふ藝術形體の構成せられる觀照に於いても亦同一であつて、あくまでそれを形成的に考へて行かうとするのである。このことは東洋畫の畫面の特殊な形體を形成する。西洋畫は特別の事情なき限は、正方形に近い方形である。然るに東洋畫は上下或は左右に甚だ長い形がとられる。この頃の展覽會の畫には、西洋風な畫面形が主となつてゐるが、在來の形は上下に長いか、左右に長いかである。その極端なものは、繪卷物の形である。豎が一尺内外で、横は三丈七尺に及ぶ「鳥獸戲畫」の様なものがある。かういふ極端な形は何に基くの



であるか。これは畫面を形成的に作つて行かうとする意志に基くのである。西洋畫の畫面は一つに統一せられたものである。それは西洋畫の遠近法が明示してゐる。一畫面は必ず一つの中心に集中せられるのである。然るに東洋畫には、かかる集中の中心はない。豎一尺で横三丈七尺に餘る畫に、一中心を設定することの困難なるは、言ふ迄もない。これは畫面を一つに統一することを意志するものでなくて、畫面を一端から漸次に他端に向つて展開せしむることを意味するのである。卷物が延びほぐさると共に、自然に且次第に延びほぐれて行くのが、東洋畫の卷物の形である。故に如何に長さも意としないのである。ただ繪卷物は東洋畫の中でも特殊な形である。筋をたどり、筋の展開につれて展開して行く形である。筋のないのが普通である山水畫には、これが適用出来ない。然るに山水圖卷で可成り長いものが多い。かかる長卷は何によつて展開するか。山水畫論の中で、吾等はよく、道を描けといふ注意に出あふ。道を描けとは何の必要であらうか。吾等が山水の中に歩み入るのは、道によつてである。道を歩みながら、山深く入つて行く心で、その畫に見入るのである。畫中の道に沿つて、歩みつつその畫をみて行くのである。隨つてその畫は左右或は上下に如何にながとも、困難を生じないのである。山水畫は山水の中を歩むが如く、その道に隨つて、その道に沿つて、たどり進むのである。

されば東洋畫の畫面は、順次に展開して行く様に構成せられてゐる。畫面は決して一中心に集中する様に、集中性があるのではない。西洋畫にくらべては、實に散漫なものである。その散漫にも係らず、畫面が分散しないのは、この構成的になされた展開によるのである。一草一木が既に風景である。風景の結晶が花鳥畫である。この風景畫たる花鳥畫が、構成的に、展開の性質によつて作られてゆくのが、山水畫である。山水畫とは、花鳥畫が展開的排列をなせるものである。山水畫は大なる、複雑なる花鳥畫である。かういふ組織は、その一つ一つが存在の形體として描かれては、なし得ないのである。個個に分散するからである。然るにそれが周圍の機縁を象徴する象徴體として描くならば、その機縁の展開的な構成によつて、機縁は一つの展開として結合せられる。故にそれは觀照せらるる形において、觀照しつつ歩み行く形において、形成されなくてはならぬ。漸次に展開し、完成し行く全體として觀られなくてはならぬのである。ここに東洋の生成がある。しかもその生成を自然の態にかへすことによつて完成しようとするのである。東洋で庭園に石を置くのは、その庭園を自然の態ならしめんとするのである。一つの石をみるも、之を自然の態としてみるのである。水を流すも亦、自らなる傾きによつて、之をせせらぎ流れしめて、その自然の音をきかうとするのである。然るに西洋の石は自然から正確に區別せられて、並



べられる。西洋の水は鑄造の小兒像の指先から、空中高く噴出する。東洋の庭園はそれを自然的に置くのである。しかしこの自然といふのも、鏡像的自然ではない。水墨畫的自然であることは言ふ迄もない。西洋の庭園は、先づ之を自然から切り離して、そしてこれを人間態にするのである。東洋が畫を石からはじめようとする時に、西洋が畫を婦人の裸體からはじめようとするのと同一である。ここに於いてその自然の傾きとして、西洋畫はすべて、人物畫を中心とし、人物畫に契點を求める。風景畫さへ、人體の修練の中から生まれてくる。この時東洋畫は、風景畫を中心として、人體をも生んでくるのである。石一個を風景として生成せしめ、その風景が人體をも自分にひきつけてくるのである。故に一顆の卓上の果物も、風景畫としてかかれ、謝幼輿の像も自然の岩石體の中に、岩石體の一部として描かれるのである。

東洋畫には舊くから、山水畫の思想が確立してゐる。顧愷之に「畫雲臺山記」があつて、「歷代名畫記」中に採録せられ、それによつて知ることが出来るのである。この中にあらはれた思想を總括すると、ほぼ四個の特色が見られる。

第一 山水畫の各組成の成分は、それぞれの特質を明かに有しなくてはならぬ。例へば山は險絶に、岩

壁の間は澄清に、人は神氣遠く、動物は秀祥でなくてはならぬ。この特質は鮮である。

第二 鮮なる各の組成成分が統一を保たねばならぬ。そのうち空間的連續の密接な促、特質的融合による鮮微、中心に集中する重さでこの統一を代表し得る。

第三 各成分の群落、畫面を構成するには、三段になる。第一段は山と水と動物との群落で、そこに清氣がある。第二段はその上の群落で、山の各種の状態と人とである。第三段は山の最高の部分であつて、或はそこに人が居、上には空と雲とがある。そしてその最高の空と最下の水とは、互に相映し合ふことによつて、全畫面を渾成する。

第四 以上のすべての状態を通じて、其の根柢を自然の觀察に置いてゐる。山の靜肅が石泉を得て、動勢に轉ずるが如き、或は光によつて變化して、山の疊重を詳かにするが如き、之である。これを自然をして因たらしめんと欲すと言つてゐる。(小著、支那上代畫論研究、第二章参照)

然らば東洋の風景畫は、その始に於いて、清氣に満ちた自然の觀察に出發して居る。この清氣に満ちた自然を、顧愷之は鮮微の感情で言ひあらはして居る。清氣ある自然の觀察を、鮮微ならしむる事は、清澄なる境地であつて、これ實に老境である。「居敬而行簡」のである。風景畫も亦、この老境を旨ざして居る。



かく風景畫の獨立したと同時に、花鳥畫も亦獨立してゐる。しかもその花鳥畫の特色は、

第一 位置並びに形が何れも代表的なものを選ばねばならぬ。

第二 其の周圍の自然と、動作或は存在状態で、連絡してゐなければならぬ。

の二點に要約し得る。此も顧愷之の畫論に明かである。

この第一の特色からは、東洋畫の花鳥が類型的代表的の性質を持つといふ特色を生じてくる。第二の特色からは、花鳥畫は要するに自然の一部として動植物を描くこと、即ち自然の一隅における動植物を描くことの特色を生じて来る。されば東洋の花鳥畫は、山水畫の一部の擴大である。山水畫中にあらはるる草木鳥獸蟲魚が、その部分だけ擴大して描寫せられたものと見てよいのである。故に花鳥畫は山水畫の特定部分より發達して、後風景畫の結晶となつたのである。

この山水畫、花鳥畫が東洋では六朝初期には既に確立してゐたのであるが、西洋ではこの確立は可成りあとで、文藝復興期にいつてからである。この時期の遲速も亦、東西兩洋の興味之差を測定する一つの尺度になる。

しかも東洋畫に於いては、花鳥畫は人物畫より生じたものではない。風景畫より生じたもので

ある。

「花鳥畫もその始は人物畫の一附屬であつた事は、風景畫が人物畫の背景として用ゐられたと同一であらう。しかしその位置に於いては、花鳥畫は僅かに一つの附加物たるに過ぎない。人物の右に或は左に置かるる器具などと等しきものである。さればもし花鳥畫が、この人物の一附屬としての位置より、其の儘發達して獨立の位置をとるに到つたものとすれば、それは一つの靜物畫に外ならない。而してそれは樓閣器具等が、單に一つの築造物或は製作物として見られて、その中に『遷想妙得』をなすことの可能と必要とを許されなかつたものと全く同一の位置にあるべきである。故に花鳥畫の獨立の早くして確かになつたのは、實に其等が風景畫の一部として見られ、風景畫に於ける遷想妙得が、そのままそこに遷されたのである。故に支那の花鳥畫は自然の一斷片として見るべきであり、その背後には自然の大きく深く安らかなる心のあることを理解せねばならない。もし之を一靜物畫として見たならば、必ずそこに多くの剩餘がある。しかし動物は必ずその生命を有し、隨つて吾等の如く情意を有するものと觀られるから、人類に對してなした遷想妙得は、直に動物に移されて、そこに動物畫を生じたものとも考へられる。且顧愷之は『狗馬』といふも、花鳥といつて植物をふくませることをしなかつた。しかしこの動物畫を人物畫起源



のものとして考へるには、一つの困難がある。もし狗馬が人物の遷想妙得より分出したとすれば、そして人物に對するが如くして狗馬に對したものとせば、

凡畫人最難。次山水、次狗馬。

といふのは不適當であつて、

凡畫人最難。次狗馬、次山水。

といふべきである。山水はその意識生活を有せざる點に於いて、「臺榭」と相連續すべきであり、むしろ

凡畫人最難。次狗馬。山水臺榭一事物耳。不待遷想妙得也。

と言ふが適當である。然るに山水を以つて人物の次に置き、狗馬をその次に置く點よりみて、人物の寫照よりして山水畫を生じ、それと同一の理由よりして、また動物畫を生じたものと考へることが自然である。而して顧愷之が狗馬といつて、鳥禽樹木をいはなかつたのは、かへつて花鳥畫が山水畫から出てゐることを示すのである。如何となれば、彼の遺作の題名にみるも、動物はその周圍の自然、即ち土石水波草木と共に描かれたと想像されるし、ことに王廙に『吳楚放牧圖』があつて、これは、動物と共に植物を描かねば完結せぬ畫題であること、『女史箴圖』中の山水畫がその中に、

虎雉子等の動物をふくむこと、及び『畫雲臺山記』の中にはその描かるべき動物について記述してゐる。然らば彼の動物はまたそれが草木と共に描かれたのである。且彼は筍の如き植物を主題として描き或は畫論に竹木土と言ひつつしかも、畫の難易を論ずる種目の中に植物を略してゐる。然らばそこに略されしが如く見えた草木も蓋し略されたものでなくて、何れかの種目の中に含まれて居たものと想像せられる。狗馬とのみ言つて、雁雉子その他の鳥類を言つて居ないが、それは同じく動物として狗馬の種目中に包含せらるる意味なることは想像に難くない。狗馬は單に狗及び馬のみを表すものでなくて、全動物を代表してゐるものである。然らば草木は、人物、山水、狗馬、築造等の何れに含有せらるべきであるか。狗馬中に入るべきは直に明かである。故に狗馬は廣く動物及び植物、即ち花鳥畫を代表するの意味である。かくして人物畫の寫照より山水畫、次に花鳥畫を生じたものと考へるのは決して不當ではない。

以上の如くして花鳥畫も亦、人と自然とを同一の源より生ぜるものと信ずる寫照の中に、生れ出でたる心の所産である。一度ここに思ひ到れば、東洋の生活の奇しき運命を思はずには居られない。』（小著、支那上代畫論研究、第二章、第三節）

されば東洋畫の部門は、人物を描く人物畫、即ち傳神畫と、自然を描く風景畫、即ち山水畫と



に二大別することが出来る。しかも支那では第一の存在は天であり、天より地を生じ而して人を生じたものと信するのであるから、人をも天地の自然に歸する信頼がある。故に鳥獸蟲魚を、自然の一部として描く様に、人物をも自然の一部として描くことが行はれる。顧愷之が謝幼輿を巖石中に描いた如きことである。人をも自然の一部としてみるのである。この故に松樹の下に鶴を描くと同様な心持で、陶淵明を描き、蘇東坡を描くのである。ただ記念像たる「寫眞」或は「眞」は、おのづから別の要求を持ち、別の動機によつて居るのであるから、この範疇には入れ難いのであるが、その他の人物畫は花鳥畫と共に、風景畫の一部である。

随つて東洋畫は一般に言つて、風景畫である。少くとも風景畫的傾向である。風景畫中心である。ここに於いて西洋の人物畫中心とは、激しい對立を示すのである。この東洋が肉體的でないと言ふ動機が、東洋人をして石を愛せしめ、老境を重ぜしむるのである。石の愛惜はここに於いて、更に非肉體的であり、嗜慾から遠ざからしむる特色を生じて來る。この故に東洋畫が石を學畫の出發とし、西洋畫が肉體を出發とする所以を、一層よく理解せしめる。

かくて一塊の石もまた一つの風景である。故に庭園には先づ石を据えよといふのである。一塊

の石にして既に一つの風景であるならば、苔は既に草木である。苔を草木と觀するならば、石は僅かに一塊にして、同時に宇宙の廣さに參するのである。この小さき世界の中に、無限の大を見る味は、これまた老の味である。

老の味は、肉體をも自然の中に還元し、嗜慾消えて聰明生ずるに到つた味である。一塊の天地に無盡の味を觀し、一瞬の時間に無窮の味を得るもの、實に老境の美である。茂林の下に靜かに坐せば、蒼茫として限りなき心境に住み得るのである。この寂寞の極まれる境地が老境である。嗜慾消えて聰明の生ずる靜寂澄徹の境地である。故にその畫面もまた靜寂極まらず「白日寂語」の趣があるのである。西洋が永久の「若」を重する時に、東洋が永久の「老」を重し、西洋が嗜慾を重する時に、東洋が恬淡を重する消息が、東西兩洋の文化の相違であると共に、東西兩洋の美術の相違である。これは石の觀照の中に表れてゐる、石の愛惜は東洋藝術の一面をよく象徴する。そしてかかる寂寞恬淡なる老境は、「居敬而行簡」の精神によつて、簡素なる畫體となり、簡素なる畫體は線條によつて描かれる。故に線によつて老境が描かれる。この世界は嗜慾より遠ざかるが故に、畫の部門としては、人物畫を中心とせず、風景畫を中心として居る。されば風景畫中心の簡素なる線條形體が、東洋の畫面の中心形體であり、この形體の中に老境は具現せられ、この「老境」



の具現せられた味を、「深簡」といふのである。

## 第六節 當爲

夏目漱石氏の「三四郎」の中で、三四郎が先生の新しい轉居先に行つて掃除をする處は、あの小説の中でも特色のある一つの場面である。この「三四郎」の家にある關係を持つかと思はれる、漱石氏が一時居られた本郷臺の家は、今でも残つてゐるといふことである。その庭は平な何の工夫もない庭である。白水しみずでもまいて土を養つたかと思はれて、四五月頃になると、一面に苔ともつかず地の微ともつかぬやうな青いものが、土の上にうかび出して来る。この土の先に樹立がある。座敷の中では、その樹立がよくは見えない。みえるのは地の上に落ちてゐる樹の蔭である。土と樹の蔭とでこの庭は作られ、日影が移るにつれて、樹の蔭もうつる。青い土の上に落ちる。そして變化して行く樹の蔭をみるのは實に楽しいといふことである。この庭で觀るものは第一に土である。どんな庭でも土をみないことはない。土は庭の存在としては最小限度の存在である。土をとつたら庭はない。芝生があつたり、コンクリートでかためられたりしてゐるのは、これはまた別の「土」を感じさせるが、とにかく何等かの形で土を感じぬ庭は、私達には想像出來ない。

この土をのぞくとあとには樹の蔭がある。有るものは樹でなくて、樹の蔭である。かういふ閑寂な庭は、心に思ひうかべてみるだけでもたのしい。

庭のことでまた思ひ浮べらるるのは、利休の庭である。利休の泉州堺の庭は、海岸であるが、この庭の周圍を木で圍んで、すつかり海を隔ててしまつた。庭のどこからも海は見へないが、ただ一處、手洗の所からだけ海がみえる。冷たい清い水で手を洗ふ。そして頭をあげると、庭の繁つた樹立が少しきれてゐて、そこから海がみえる。海を見ずして、海を感じしむるのである。清涼な心持である。漱石氏の庭で、樹を見ずに、木の蔭を觀る心持と相通じてゐる。

ここでまた小川芋錢氏の庭をも、思ひ出すのである。芋錢氏の庭は、常陸の國牛久沼の畔の丘の上にある。庭の下はすぐ沼である。沼の方には栗の樹などの大きい立並んでゐて、私の訪ねて行つた時には、沼の水がみえなかつた。冬になつて樹の葉がおちて、枝がまばらになつたらば、或はその間から、水がみえるかもしれないが、道傍の土手の上に落の白い綿毛などの風がふかれてゐる晩春の季節には、緑の蔭も深く、沼の水は全くみえなかつた。家の疊の上にはつてゐると風がくる。この風が沼の水のほひをもつてくる。風をかぐと、沼の近くだと思ふ。水鳥の羽音がする。それから蛙のぐつぐつといふ聲がする。私の郷國の信濃では蛙の聲はもつと



細く鋭くて、天から聞えるのであるが、ここの蛙は如何にも沼の蛙らしく、ぐつぐつと水の中で鳴いてゐる。そのぐつぐつといふにふい聲が、きこえてくる。此の風のほひと、蛙の聲とを聞くと、この庭が沼続きだと思ふ。私は話の間間に、ちつと沼のけはひに感じ入つて、全身沼であるが如く感じたのである。沼を全くけはひで感ずるのである。

このけはひで感ずるといふ感じ方の中に、東洋の美の意味深い感じ方を、發見するのである。けはひとは物の存在を直接に存在として感ぜず、他の存在の中で感ずることの意味である。

東洋の美の一つに「幽玄」といふ味がある。この味は、存在を存在とせずして、存在が他の存在の姿の中に、あらはれて來るのを見る處にある。他の存在の中に姿をあらはしてくる、その姿が幽玄である。海を直視せずして、風の中や、蛙の聲の中であらはれてくる海をみるのが、幽玄である。海を直接にみず、木の間をとほして、僅にみるのが幽玄である。木の姿をみず、土の上の蔭としてみるのが幽玄である。これがけはひである。

もしこの「幽玄」が常に觀る働の基本的態度となつて居れば、それは寂である。寂の研究は美術よりも俳諧の方に盛であつて、例へば去來が句の寂を説明したものの如きは、よく寂の消息を

傳へてゐる。

さびは句の色なり。閑寂なる句をいふにあらず。たとへば老人の甲冑を帶し戰場に働き、錦繡をかざり御宴に侍りても、老の姿有るが如く、賑かなる句にもあるなり。

といつてゐる。この意味は、寂とは寂しいものを句にしてゐる意味ではない。景色でいへば寂しい景色にも寂があり、賑かな景色にも寂がある。たとへば甲冑を着て戰場で働いてゐても、綿繡を着て御宴に待つてゐても、老人の老の姿は著しくそこにあらはれて居るといふのである。であるから寂とは、題材の姿ではなくて、こちらの態度である。常に幽玄の態度によつて觀るのが寂である。物を見るのではなくて、物のけはひを見るのである。部屋の中で沸いてゐる鐵瓶の湯の音を、山の松をふいて行く松風と聞き、谷の中を流れて通る谿流の音と聞くのは、この心である。谷川をみるのではなくて、谷川を感ずるのである。沸いてゐる湯の音に、谷深くわいて流れる谿流の音をきくのは、寂の心である。であるから、正しく深く物のけはひを感ずれば、みるものについて悉く「花月の想」をなすと言つてある。花月の想は自然を寫照する心である。にえたぎる湯の音にも、清冽なる谿流の音をきくのが、花月の想をなすのである。



かういふ態度の中には、静かなるつめたさがある。世阿彌の能藝論に、

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

といつて、これが藝の極致だといつてゐる。あらはれた所は何でもない。別に眼にたてて見る程の所もない。しかしその「さびさびとしたる中に」、何となく心のひかれ、心の動かされる所のあつたのを、冷えたる曲といふのである。これを畫の例でいふならば、國畫創作會の土田麥僊氏の「朝顔」の如きは、實にこのよい例である。あれだけ色をあつく重ねて行き、濃くぬつて行つて、しかも「さしてなき」ものである。何といつて取りたてて言ふ程のものでもない。しかもこのさびさびとしたものの中に、何とやらん感心のある所があるのである。この趣あるものは世阿彌の能では無上の上手の能とせられてゐる。ある美術批評家は、國畫創作會の東洋畫を批評して、このやうに厚くぬつてくれば、西洋畫との區別がつかなくなるといふ意味のことを言つてゐる。しかし私はこれとは全く反對の感を持つてゐた。塗つても塗つても、東洋畫はますます東洋畫である。どこかにさびさびとしたる中に、何とやらん感心のある處がある。どんなに調子を高めて行つても、東洋畫の表現するものは、西洋畫の存在の直接視とちがつて、間接視である、存在を他の存在の中にあはれた處でみるのである。けはひ、を感ずるのである。土田氏のあの努力を以つてし

たものも、西洋畫風が、非常な熱と積重とを以つて、對象に肉迫して行く處とは、全然ちがつてゐる。朝顔の上を飛ぶ鳥も、朝顔の花も、葉も、さびさびとしてゐる。朝顔は朝さいて、もう晝にはちるはかないものの例にひかれてゐるが、花の姿は、決してはかないものではない。特に葉のかさなつて少しのむだも残さぬ茂りと、びつしりと張つて緊つた葉の輪郭とは、中中力の充ちた、盛な感である。さういふ盛な朝顔をかいて、それをあの寂寞の空氣につつませて行くのは寂である。土田氏が前年の國畫創作會に出品した、あの苦心の作「大原女」にしても、あれだけあつたでやかに塗り上げて行つて、しかも現し得たものは、西洋畫のもつ存在ではなくて、やはりさびさびとしたものである。ここに東洋畫の持つ一つの特色がある。

この頃巴里から歸つて來た畫家でもあり彫刻家でもある一人の友達の話であるが、その友達はあちらに居て、君はどうしてそんなに寂しい畫をかくのか、君の畫にはたのしさが少しもないとよく言はれてゐたと話した。その友の春陽會に出した畫をみても、私達の眼からみれば、別にさびしさも感じないのに、それを佛蘭西の人達は、寂しくてたまらぬやうに言ふのである。この點から見れば、このさびさびした味は、東洋畫の特色といふよりも、かかる東洋畫を作り出した東



洋の人種の特徴であるとも言へるのである。人種の特徴であるから、それは畫にもあらはれ、音樂にもあらはれ、建築にもあらはれ、學術にもあらはれるのであらう。然らばこれは吾等東洋人の一つの運命である。しかしこれは如何ともしがたい運命ではなくて、究竟域として觀られてゐる價值である。如何ともなし難い寂寞に達して、はじめて藝術は究竟域に達したものであると、支那の畫論では確言してゐる。

形を注意してみると、それが現に存在してゐる状態よりも、既に存在してゐた状態から、今現に存在してゐる状態を通じて、將に存在せんとする状態に到る傾向の上に、形の眞實があるやうに思ふ。随つて形をかくのに、今現に存在して居る状態をかく存在形と、存在を實現する傾向をかく傾向形とある。傾向形は既に存したる形から、將に存在を實現せんとする當爲の形、ゾレンの形をかくのである。東洋で骨法形體といふのは、この傾向をかく形體である。傳鳥羽僧正の「鳥獸戲畫」は、蓋し一人の手になるものではないが、これを通ずる形體上の特色は、存在形ではなくて傾向形である。日本の美術史でも、支那の美術史でも、あるすぐれた藝術品は必ず傾向形を、藝術形體としてゐる。然るにそれが頽廢するに伴つて、傾向形體はいつか存在形體にか

はつて行く。宗達光琳の光琳派が如何に存在形體に變つて行つたか、雪舟の雲谷派が如何にその弟子の手で存在形に變つたか、また桃山の狩野派が如何に徳川中期後の狩野派に變つたか。さういふ例は既に吾等の眼に親しい處の事實である。

然るに西洋の觀方はこれと全然異ふやうにみえる。ミケランジェロやラファエロやダ・ビンチの形體をとつてみて、之を宗達や光琳に比べてみたら、西洋畫がどの位高度の存在形であるかを、了解し得ることと思ふ。この點から印度は、地理的に東洋でありながら、支那や日本を東洋といふ意味とは、著しくちがつてゐる。印度の藝術が面的であり、支那日本の藝術が線的であることの相違も、もとは印度の觀方が存在性であり、支那日本の觀方が傾向性であることに基くのである。故に印度の美術史を東洋美術史中に入れるのは、地理的分類であつて、藝術的分類では無いと思ふのである。

東洋では今存在する形體を直に眞の形體だとは信じない。形體の存在の底に流轉を信ずる。今の形が究竟形體ではない。輪廻する。この我は、前生に於いて動物であつたかもしれぬ。そして來世に於いても亦動物であるかもしれぬ。今眼の前に咲いてゐるこの芥子の花が、或は既に、なき父の輪廻の姿でもあるかもしれない。かう考へてくると、この自然の一切の形體、即ち「法」は



尊敬せられなくてはならない。而してかかる敬法の思想は、もと佛教の思想であるが、それが支那、特に日本に来て發達してゐることは、印度よりも支那や日本の方が、一層、敬法的であることを吾等に告げるのである。かかる準備がなくては、たとへ種はおちてもその種は生育しないからである。

かくて存在の形體を傾向として觀、當爲として觀るならば、存在の形體は「物」でなくて、物が前後左右に連りつながら居る關係になつて來る。佛教が因果を否定して、因縁をとる理由が此處にある。一つの形を前後左右に連結した傾向の上でみるから、華嚴の有名な因陀羅網の證明が出てくる。(小著、東洋畫概論、参照)

故に物をみるに、東洋で精神的といふ意味は、それを物の現在形でみずに、關係連續の形でみるのである。花をみるに、花片と葉と莖との形でみずに、それを土にかへして土の形でみるのである。一本の花を描くにも、それを花の生えた土と空氣と日光との關係においてみるのである。

東洋の動植物畫は、この點で風景畫である。はじめには風景畫の一部分であつたこの動植物畫が、後には風景畫の中心となつて來たのである。一本の花、一羽の鳥は、大きい植物群や、鳥の居る

自然のひろい地域を示すものとして、風景畫の中心をなして來る。動植物畫が風景畫だと言ふのは、動植物を現在形として見ては認め難いものであつて、動植物の形を、傾向とみて、空間的には左右に、時間的には前後に連續する形として見て來てはじめて成立つのである。この前後左右の關係でみるといふのは、先に述べたけはひでみるといふことと一致する。けはひとはその物の前後左右の關係である。そしてこの觀方の上に、寂の態度が確立し、幽玄の味が發生するのである。

このことは陶磁に於ける東洋と西洋との關係でも同一である。西洋の陶磁は、ある素地の上に精巧な彫刻とか、模様とかが作られ、陶磁の胎はその彫刻乃至模様の負擔者たるに過ぎないことが頻繁である。その陶磁は強く人の視覺を動かすもので、明確な存在形體である。然るに、日本の陶磁はさういふ存在形ではない。胎と釉と形とは、はじめから融合したもので、釉の色を形にみれば、それが陶磁の形體である。色や形を質量にみれば胎である。胎を離れて色なく、形なく、胎と色と形とは渾然たる一である。何といふこともなく、とりとめたこともなくて、しかも底にたまつたものを感じる。之を西洋に比べれば、光が底に沈んでゐる。支那では表面にうかんで光るのを浮光といふが、西洋のものは多く浮光である。東洋の陶磁が玉の如く瑩然としてゐるのは、