

な性質であり、吾が畫境も忠實に之に學んで、これを心としたものであり、かくてこの畫性質は、同時に東洋の美の中心となるものを持つてゐるのである。かくてその美が常に根源にかへり、この根源の美によつて支持せらるる處に、東洋の美の源はあるのである。然るに支那ではやがて對象性を細巧であり、卑俗であるとしてこれを輕視し、ひとり對應性のみを重んじ、對應性は對象性を放棄して成立するものなるが如くに考へた。それ故支那では繪畫表現は完全に對應的であるとし、一應對象の性質から傾けることをせず、反射的に對應的にしたのである。かくてこの對應性はかへつて決定的對象的となり、對象的に對應性となる故に、表現が全く餘技的であると考へられた。對象性表現は俗畫の境域であり、直にこれから脱却すべきである。高い畫境はそれを棄てて、餘技的になるところにあるとする。即ち細巧に拘らざれば、そこに高邁なる骨氣の世界が現出するものとした。かくてこの立場からは、骨氣の世界が、表現の全體となるのであるから、對應性表現が、對象性の表現に向つて對應することがない。ここには傾きの形成が全く失はれてゐる。技の細巧をすてて、意の高邁をなすが、表現の餘技説である。かかる表現の餘技説は、結果として支那の繪畫表現を、消滅させることになるのである。

然るに日本には由來藝術餘技説はない。對應性表現が、對象性表現の中で展開してゆくのが、

日本の藝術の方向である。そして對象性の展開は常にその根源にある對應性の中に還元され、この還元の中にあつて對象性が成立する。この對應性が對象性に向ふ展開と、對象性が對應性に向ふ還元との、この二方向の中に、日本の美術の成立がある。故に日本の深簡は對象性の對應性への還元によつて形成されるのである。即ち日本の形成は傾いてゐる。

#### 四十雀

吾等の美の究竟は、格の世界にある。格とは傾いて定立する品位である。

長野の善光寺の裏の赤松林である。この赤松林に四十雀が群れて、松かさの實をほじつてゐる。三月末の空がよく晴れて、その松林の土にある。明朗な天氣である。四十雀がしきりにないで何十羽となく、枝をとびまはつてゐる。實によい天氣である。その赤松の梢を見上げて、しかしこれでは畫にならないと思つた。松の枝から小さいかたまりが一つ落ちて來る。それが下の茨の枝にとまる。四十雀である。茨には赤い實がつてゐる。梢の落葉が二三枚ついてゐる。それを見て、そしてこれならば畫になると思つた。かく信濃の友が自分に語つた。かく信濃の友が自分に語つた。ここに東洋畫の大切な契機がある。赤松林と四十雀群では畫にならぬものが、一羽の四十雀と



芙蓉とになると畫になるのである。もと東洋畫の花鳥は、西洋畫の靜物畫と同一ではない。今ここに  
あるものを描くのでなくて、集中したものを描くのである。一株の蔬菜は、只一株の籠の中  
の蔬菜ではない。それは畑にあつて、畑に育つた蔬菜である。背後に畑と、日光と、風雨とを持  
つた蔬菜である。故に東洋畫には昔から靜物といふ概念がない。花鳥は靜物でなくて、風景であ  
る。なぜ風景であるかといへば、一本の花は、一本の花として野の姿を持つてゐなくてはならぬ  
からである。ここに花瓶の花がある。しかしそれは花瓶裏の花ではなくて、野に咲いてゐる花  
野の趣である。花瓶裏の花をみて、人は花野を見る思がする。一本の花が單に一本の花でなく  
て、その花の咲いてゐた野に傾き、やがて野の姿の全體であるとすれば、その一本の花はそのま  
ま風景である。花野の風景である。

そして花野の風景は、花野として描き得ること勿論であるが、しかし東洋畫として最も得意な  
畫境は、それを一本の花として描くことである。野を描いてそこに鳥を置かず、單に一羽の鳥を  
描くのみで、それがそのまま鳥の居る風景となる。そこに東洋畫がある。東洋畫の花鳥畫は、描  
かれた花鳥よりも、更に廣汎なるものを、その背後に持つてゐる。畫面はその背後のもの集中  
である。花鳥が一花一鳥の境を出で、花野の風景の集約であり、鳥の居る風景の集約であるに到  
りて、東洋畫の中に、花鳥畫が成立するのである。

随つて松林に群れてゐる四十雀が、一羽だけ藪におりて來た時に、畫になると思つたのは當然  
である。藪に一羽おりて來て、東洋畫の畫境の對應は熟したのである。赤松林と四十雀群とは、  
この藪と一羽の四十雀とに傾き集中したのである。かかる傾きは、必ずしも風景畫と花鳥畫に限  
られたものではなくて、すべての東洋畫に共通してゐる。そしてこの集中の完成したものを「格」  
といふのである。故に畫面形が最も簡素にして、しかもそのふくむ意味が最も豊富なる時に、吾  
等はその畫面に格を感じる(小養、東洋美學)。形が意味に傾いてゐるからである。

### 靜 寂

かつて森田恒友氏によき畫のもつべき性質を尋ねた處が、暫く考へた後に、「靜かな處のある  
畫でせうね」と答へられた。藤井達吉氏は同様の質問に對して、「さみしい處のある畫でせうね」  
と答へられた。吾等の畫論は、由來格の高きものを、「靜」としてゐる。「靜」とは嗜慾をすて  
て聰明に集中した境地である。この傾いた境地を、田能村竹田は最も明かに言つてゐる。

朝夕披對して、愈久しく、愈熟すれば、即ち心自ら靜かなり。心靜かにして意自ら消ければ、嗜慾消え  
て聰明生ず。

靜とはこの境地である。故に至境は靜かにして清い。森田氏、藤井氏が、作品の根本的價値を、



静寂或は寂寥の境地に置く所以である。静寂は寂寥の境地は、嗜慾消えて聰明に集中した境地である。そこに作品の根本的価値を置くのである。そして静の境は、「格」の到れるものであるから、静に基礎を置くことは、即ち畫の価値を「格」に置くことである（小菅、東洋美學）。

### 色、彩、陰、影

然らば嗜慾は靜に對してどんな關係をもつか。美術史的にみれば、支那は六朝期に於いて西域の畫風を移入してゐる。西域の畫風とは、色彩陰影を中心とする畫風である。陰影法による立體性と、色彩法による切似性とが西域の畫風である。この畫風に對して珍らしく思ひ、これを支那は一時喜んだのであるが、いつかこの畫風の影響は稀薄になつて、陰影の如きも僅かに線に附屬して施される一様狀にすぎない状態になつてしまつた。立體性、切似性によつて畫面を現實的にするよりも、これを寂寞たる空氣に浸すことを宜しとしたのである。故に色彩の發達の頂點にあつて、いつか東洋は水墨畫を工夫してゐる。ここに於いて色彩と陰影とは、水墨と線とに集中し、その背後のものとなつてゐる。東洋畫によれば、色と陰とは騒々あり、墨と線とは靜である。即ち色と陰との騒を墨と線との靜に統一したのである。

この立場は後世、西洋畫に對しても同一であつて、清の鄭一桂は「小山畫譜」中に「西洋畫を論じ、その畫面は陰影遠近、寸分もたがはず、人物家屋樹木、その何れにも日光の姿があるといつて、その對象性の確實なるを重んじてゐるが、ただ筆法全くなければ、工なりと雖も、亦匠なり。故に畫派に入らず」といつて、その畫位の低きを言ひ、明確に西洋畫の位置を決定してしまつてゐる。これによつて見るも東洋畫の意向は明瞭である。筆法といふのは線表現である。線のないものは、畫として批評するだけの價值が無いといふのである。陰影遠近の境地は、東洋畫の目からは騒に外ならぬのである。即ち嗜慾の境地である。これ故に西洋畫は畫として積極性を有たぬといふのである。靜の境は更に高次なる世界、集中せられたる世界と考へたのである。

而して靜の境は其處に達する爲には、「朝夕對披して、愈久しく、愈熟する」を要するのであるから、對應に到る前に長く正しく、對象の境地を通らなくてはならぬのである。秦觀永は「耕煙晩年の作をみるに、其の老を極めざるに非ず、一種神逸天然の致に到れるも、已に遠く煙客に及ばず」と言つてゐるが、耕煙が老を極めながら煙客に及ばざる理由如何とみれば、煙客には猶ほ若境がある。「其の妙處は正に嫩にあり」といふのである。若は「浮氣ことごとく斂まり、綯爛をなさず」と言ふ傾きに到つて、はじめて老境の背後のものとなり得るのである。即ち老の境



地は若の境地の傾くことを必要としてゐるのである。

老はその背後に若を持ち、その中にも若を持たねばならぬ。即ち老境は若境の静かにして清く、浮氣のおさまれるものである。これ老境の格高き所以である。枯れた芝は寒い。その枯れた芝に、冬の日がさせば、芝もやや暖かく、柔かく、冬の芝は一層静かである。老の中にある若は、いはば枯芝にさす冬の日さしの如きものである。これは静の中にある艶である。艶を通じて静は成立する。艶は静に還元する。静は虚の姿である。

#### 格

これも藤井達吉氏の話である。さる書院を拜見したことがあるがその折、床には現代の名家の墨畫があつた。しかるにその畫は部屋をひきしめる力がなく、また自分も落ちつく力がない。あれこれと變へてみたが、結局歌切ではじめて落ちつき、それで部屋も引きしまつたさうである。床にかけてみれば、不思議にそのもの持つ格が明かになる。部屋全體をおちつかせ、自らも落ちつくのは、格の力である。格は虚の形である。

もとより作品には様様の面がある。それ故にその作品に接する毎に、時によつて全く別なもの

を感じることもある。時によつて別なものを感じながら、その時その時の異質の面を統べて、常に一つの系脈となつてゐるのは格である。それぞれの異質の面の集中が格である。故に格がないとは、自己自身の中に集中を持たぬことである。自己に集中を持たねば、他に集中を與へることも、もとより出来ない筈である。

床の間にかけてみれば、その作品自らの集中は言ふ迄もなく、部屋全體に働きかける集中力も擴大してあらはれて来て、展覽會場では見られぬ位置が、そこに生ずる。即ち部屋の中心になる力があらはれて来るのである。もともと床は、部屋の中心である。のみならず庭まで率ゐて、その中心である。されば庭には花草を避けると聞いてゐる。庭に花を避けて縁の庭とする。部屋も庭も床に傾ける。この時床に花がある。その花は庭全體の縁を集中して、そして床の花となるのである。床の花はそれだけの集中力を持たねばならぬし、またそれだけの對應力を持つてはじめて床の花となり得る。これが花の格である。花の虚である。故に床にある畫は、一層格調の高いものでなくてはならぬ。

#### 支持軸

東洋の藝術は、表現面に注意するよりも、より以上に支持軸の性質に注意する。支持軸は生産



點の銀鍊から生れる。かかる経過の中に生ずる藝術は、存在の形を重んぶるよりも、存在の形と  
する形を重んぶる。これが東洋藝術の第一の性質である。

支持軸を重んぶるといふことは、やがて傾きを重んぶることである。故に傾きの美を持つ東洋  
の藝術は、この點より見るもまた生産點の銀鍊を基礎とする。かくて傾きは、その全幅を示して  
之を決定するのであるから、ここにその形體は存在の形でなくて、發生の形をとる。發生の形を  
とるのは、發生は常に生存に傾いてゐる、決定せるものを持たないからである。それがいかに存在  
するかでなくて、如何に發生するかの問題に答へるのが吾が藝術の形である。線の手法の發達せ  
る如きはそのよき例である。畫は存在の形を示すよりも、一層よく發生の形を示すからである。  
また東洋畫に靜物畫なく、花鳥畫は風景畫であるといふ性質の如きも、亦このよき例である。花  
鳥と山水風景とは、互に發生關係に於いてあるからである。されば東洋の藝術が、發生形體であ  
ることが、東洋藝術の第二の特色である。

以上の二つの特色を有すること、即ちその傾きであり、發生的であることは、その畫境の「傾  
き」なるを示すのである。故に傾きの美は、この意味によつて、吾等の藝術の中心である。傾き  
の美を持ち、そのために基礎たる骨氣を重んじ、虛を重んぶる態度は畫境に於いてこそなる。そ

の一とは「寂」である。されば東洋の遠近畫法、陰影畫法、線描法、水墨畫法等、一切の東洋的  
なる手法は、常にこの傾斜的なるもの、即ち「寂」より發し來れるものである。しかも傾斜せる  
ことは、これが確定的、定形的なる形體を離脱すると共に、その形體が如何にして發生し來れる  
かを示すものとなる。即ちその發生を、未決定の形、傾きの形で示すのである。傾きの形で示す  
が故に、その形體は未決定であり、この未決定は表現の意味で決定されなくてはならぬのである  
から、その時畫面は自ら發生的なる形をとるのである。それが發生的に決定されるために、それ  
等の傾きを支持する支持軸と、その軸の基礎たる生産點との定立を要する。この生産點の銀鍊に  
よつて、傾きは發生的系統の中に明かに決定される。かかる過程に立つが故に、吾等の畫面形體  
は定形なしとせられ、定形なきが故に、一層それは無定形を背後に持つて一つの定形に向ふので  
ある。ここに傾きがある。この形成の全體を吾等は「傾き」と呼び、この傾きの決定されたるも  
のを、吾等は「清寂」と呼ぶのである。

故に東洋の美が傾きをもつことは、やがて東洋の美が靜けさに決定することを意味するのであ  
る。決定のない傾きが未熟を有し、傾きの決定が成熟を有するのは、やがて清寂に定位せらるる  
ことを必要とする吾等の美の性質を示すものである。かくて傾きの發生と成立とは、吾等の美の全



範圍を語るものである。寫實の問題も、氣韻骨法寫實の問題も、常形無常形の問題も、皆その傾きの解決によつて、完全に定位せらるるのである。かくて傾きの問題は、その中に吾等の美の全容を示してゐるのである。

361

傾きの美

定價 四拾貳圓

著作者 金原省吾

發行者 吉田信造

印刷所 河北印刷工業所

配給元 日本出版配給株式會社

發行所 晃文社

昭和廿二年六月一日印刷  
昭和廿二年六月五日發行



傾きの美	定價 四拾貳圓
著作者 金原省吾	
發行者 吉田信造	京都市三條廣道東
印刷所 河北印刷工業所	京都市中區三條通西馬場町西入
配給元 日本出版配給株式會社	東京神田區淡路町二ノ九
發行所 晃文社	日本出版協會會員第A二二〇七三 京都市三條廣道東 振替京都一一九一五



012  
442

70.1  
K:42



終

