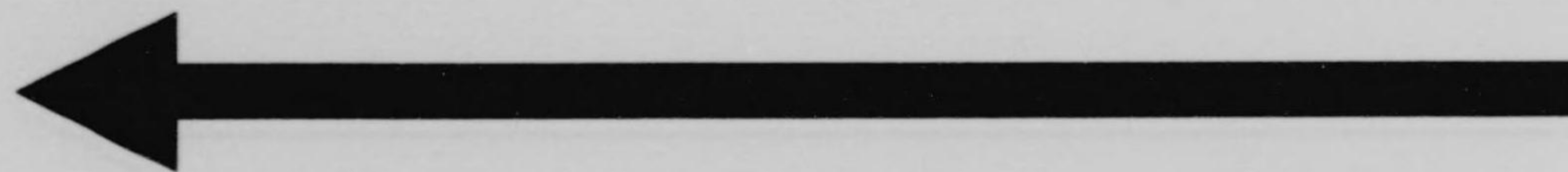


380
1



始



380-6



日本畫の描き方

大正
8. 9. 11
内交

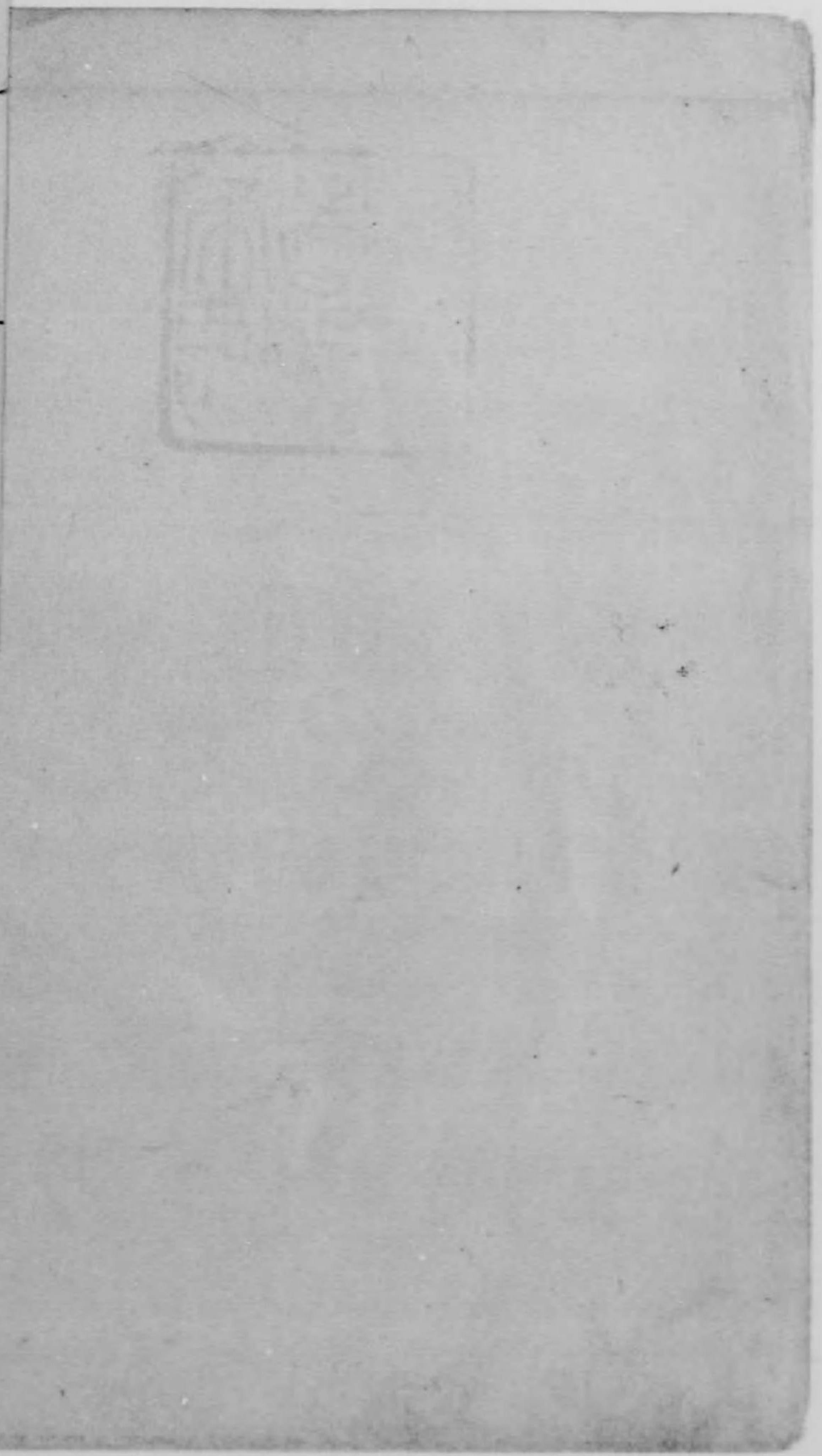


野常信筆柳鳩圖





野常信筆 柳鳩圖





出耶





出歌
[Red Seal]



序

本書は初めて日本畫を學ばんとする者の爲めに編述せしものなり。故に其の説明は簡單を旨とし、平明を主とせり。然れども單に簡單平明のみを以てしては其の眞髓を得べからず、眞髓莫くんば編述の効用失はる、されば平明を用ゆと雖もその畫法を説き描法を述ぶるに當つては、繪畫の眞諦に達するの用意を指示するに努めたり。

本書は又畫道の深きよりは繪畫の廣きに亘らんとし、山水、花鳥、人物、動物の全般に亘つてこれを説き、古人精練の畫法に加ふるに我等が實際の經驗と觀察とを加へ、畫論若くは畫法として如何なる者にも一般的の理解を與ふるに努めたり。特に科學と繪畫との調和を計らん

と試みたる點は、從來嘗て何れの日本美術家も爲さざりし處とす。

惟ふに藝術上の事は凡て鍛鍊を要するが如し、本書は先づ鍛鍊をなすに當つての用意を説きしものなれば、本書一卷に依て大なる畫家となる如き野望を持つ者あらば、そは却て編述者の不幸とする處なり。諸士幸にこれを活用し、これを誤用する勿れ。

大正八年八月

著者識

日本畫の描き方(目次)

第一章	描き方に就て	一
第二章	描き方と種類	三
第三章	描き方の六法	八
第四章	描畫の六要と六長	二一
第五章	描畫の三病と十二忌	二八
第六章	描畫上の四格	三三
第七章	習畫の順序とその法則	三八
第八章	四君子法	七〇・一一一
(一)	竹畫法	七〇
(二)	蘭畫法	八一

(三) 梅 畫 法 九〇

(四) 菊 畫 法 一〇三

第九章 山水畫法

..... 一一二

(一) 樹 畫 法 一一六

(二) 石 畫 法 一二八

(三) 皴 法 一三二

(四) 山 水 法 一四〇

(五) 點景人物法 一六二

第十章 花鳥畫法

..... 一六六

(一) 花卉種別法 一六六

(二) 花卉沒骨法 一七一

(三) 昆蟲畫法 一七四

(四) 魚介畫法 一七六

(五) 翎毛畫法 一七九

(六) 着色鳥類法 一八三

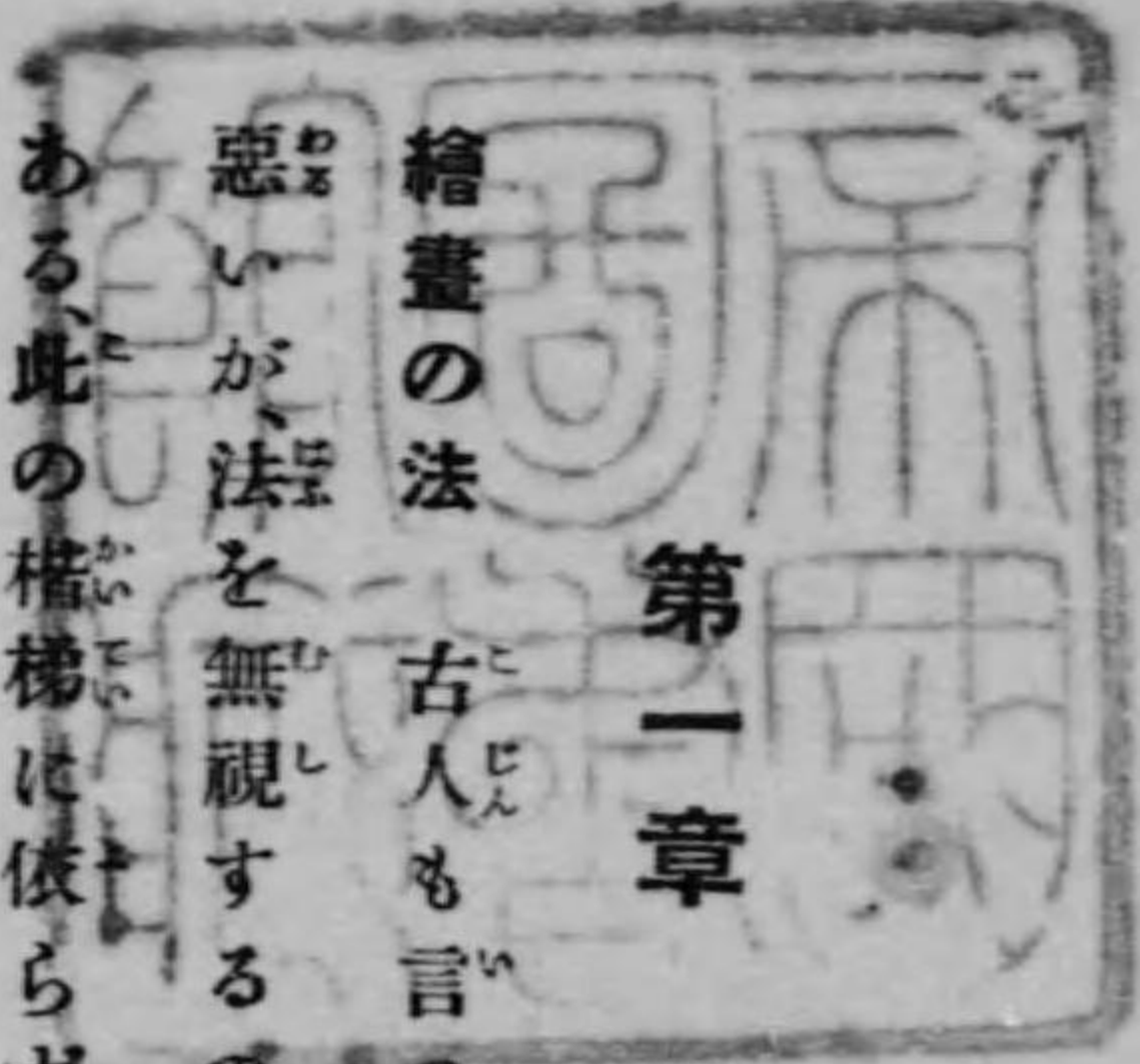
(七) 獸類畫法 一八六

第十一章 人物畫法 一八九

日本畫の描き方

荒木十畝
西澤笛畝著

第一章 描き方に就て



繪畫の法 古人も言つてゐる、法無からんと欲すれば先づ法ありと、法に拘泥するは
悪いが、法を無視するのも又悪い、法は即ち初學者の堂に入るの門であり、畫の楷梯で
ある此の楷梯に依らずして堂に上らんとするのは假令ば地理を學ばずして山中に
入るが如きもので、危険なること夥しい、故に初學者は先づ法を學ばなければならぬ。
法とは則ち日本畫の學理で繪畫成立の順序である。初學者の者は此の法をまづ一ト
通り知り、次にその手法（手段）を知り、運筆を習ひ（これを臨畫といふ）次に先人
の畫を模寫し、先人の運筆位置、用墨、用彩等を知る、是等の外形を知るは要するに其の

内容を得るが爲めである、次に先人の畫を或は全部或は一部縮圖してその變化を知り、後日の參考になし、次に實物に就て寫生を試み、その間古畫譜、古畫傳を見て識を廣め、以てその法を大觀し、又時に臨み機に應じて作畫をなし、我が學び得たる所を活用するのである。

然しこれは一應の順序である、只此の順序に許り拘泥して畫の本義を忘れてはならぬ、畫の本義とは畫をよく畫かんとである。約めて言へば運筆とそれに伴ふ畫家の精神とである、故に運筆はいつの時と雖も棄てはならぬと同時に、畫の精神的或は内面的修養も忘れてはならぬ、常に運筆をなしつゝ、術美を知り其の間寫生をなしつゝ、天然の美を探り復作畫を試み以て其の修養を積まなければならぬ。

次にまづ作畫にかゝるに一の標準がある。即ち茲に畫を成さんとするに花鳥を畫くべきか、山水を畫くべきか、將人物を畫くべきかの區別である、この區別をなすために一應は又繪畫の種類を知つて置かねばならぬ。今その種類と種類に伴ふ法則とを擧ぐれば次の如くなる。

第二章 畫の描き方と種類

作畫の分類法 繪畫を從來の分類法に従つて區別すれば、まづ花鳥、山水、動物、人物の四つに大別し之を描くには即ち四つの手法がある。鈎勒法（左右に線を探つて二重書きにし、其中を著色する法）、沒骨法（物の線を墨描きせず沒線的に直ちに畫く法）、墨筆點染法（單に墨の濃淡を以て描く法）、白描法（描線のまゝにして彩色せぬ法）之れである。而して人物、山水には古來特殊の法則が傳え行なはれているから一寸説明をして置く。

人物 には傳神寫照の二法がある、傳神とはその人物の神韻を寫すもの寫照とは肖像である、手法には略畫と密畫とある。人物を描くには其衣紋に遊絲描、水紋描、混描、琴絃描、擡頭打描、橄欖描、行雲流水描、曹衣出水描、馬蝗描、柳葉描、折芦描、蚯蚓描、鐵線描、竹葉描、減筆描、釘頭鼠尾描、棗核描等の十八描法がある。此の中の遊絲描、琴絃描、鐵線描、行雲流水の四描は普通多く用ひられる手法である。

山水—寫景と寫意 山水にも亦從來の區別がある、その一を寫景山水又は實景山水といひ、四條圓山派の描く山水を此の類ひとする、他を寫意山水と云ひ山水の氣を胸中に蓄へて描くもので南宗派の描く山水は多く此の類である。

寫意山水には淺絳山水、青綠山水、金碧山水の別がある。山を畫く皴法（山の皴の手法）には披麻皴、亂麻皴、大斧劈皴、小斧劈皴、雲頭皴、雨點皴、彈渦皴、荷葉皴、蟹頭皴、解索皴、亂柴皴、折帶皴、芝麻皴、骸體皴、鬼皮皴、牛毛皴、馬牙皴、鬼面皴、卷雲皴、破網皴などの十六皴或は十七皴又は二十皴がある、其外

樹法 には四岐法、對立の成立法があり、描法に鹿角法、蟹爪法などがあり、樹葉を畫く點葉法には介字點以下三十六の手法がある。又山水を畫くには賓主朝揖法以下の數成立法があり、其の分類は頗る多岐に亘つてゐる。

日本の分類法は大體支那と同じであるが、日本畫の方には佛畫、歷史的繪、卷物、歷史畫、浮世繪の外に鳥羽繪、漫畫などがある、但し日本には佛畫はあつても西洋に於て見る如き宗教畫は少い。

法あつて後に法なし 所謂法に就ての吾人の概論を言へば前にも云ふやうに法あ

つて後に法なしと云ふのが吾人の定論である、此の法は土佐、狩野、南畫、北畫の法ではなく、日本畫を學ぶ自然の順序である。永い歴史の中に養成されて來た繪畫を學ぶ順序である、今その源に逆れば山水畫に於ては支那唐代の畫家王維以來、花鳥に於ては支那唐代の畫家邊鸞以來、東洋畫の權威として定められたものである。然して山水畫法、皴法、樹法、四君子法等の如きは即ちその一端である、故に初學のものは之れを用ひて堂に登るの楷梯としなければならぬ、然して後に獲來るものは則ち自然の表現であるが、その前に先づ日本畫の土臺をなす所謂法に就て説かう、此の法は即ち古來存する繪畫の六法、六要、六長、六病、十二忌、四格などいふもので、繪畫の成立法である。前にも述べたやうに花卉に於ける鈎勒法とか衣紋に於ける十八描法とか、山水に於ける皴法とか、樹木に於ける四岐法とか云ふものは繪畫を成り立たせる手法（手段）であるが、六法并に六要、六長等の法は根本的の約束である、此の約束は今日の如き進歩した畫道には死法となつたものであると云ふ者もある、又た幼稚であるとか、舊套

であるとか、短的であるとか、科學の要素に外れてゐるとか云つて議論するものもある。然し之れは只楯の表のみを見てゐる人の議論である、勿論是等の法は故人が立てたもので、而してその法則には個人的要素が含まれてゐるから、法則のみを金科玉條として、此の範疇から脱しないのは悪いが、仔細に玩味して見れば、此の法則の中には、兎に角線を主とする東洋畫の永き經驗から實際的に得來つた貴い「自然」の逢着がある、譬へば西洋畫法に對しても、彼の支那の樹法中の四岐法對立法は、西洋畫法で樹を一株と二株若くは三株と奇數と對立させる法と同じである。西洋畫も審美的觀察でその法を自然から得來つたものとするれば、日本畫も亦審美的眼光でこれを觀たものが法則となつてゐるのである、只その表現の法が異なる爲め、科學的に發達した西洋の事物から比較して見た日本人が彼には及ばぬやうに卑下して見做し言做したので、日本の畫法は如何にも幼稚のやうに言ふ人も出來たのである。吾人が茲に繪畫の法則を云へば西洋畫には西洋畫の長所短所があり、日本畫には又日本畫の長所短所がある、故に前に擧げた法則が西洋畫には短所であり、又幼稚であ

つても日本畫には長所であり、又畫法としても長所である、夫れ故此の法は西洋畫を越えて盛んになつて行くのである、譬へ是等の法則を口にしないものがあつても、現に繪畫を學ぶものは知らず／＼の中に之を應用してゐるのである、各人が畫いてゐるその筆使ひ自身が凡て以上の法則に入つてゐるのである。然らば日本畫家が毛筆を取りつゝ、以上の法則を呪ふのは、尙ほ生れたその身自身を呪ふやうなもので、これを稱して自繩自縛と云ふのである、以下其の法則の個々に就て説くとしやう。

第三章 描き方の六法

繪畫の六法 とは實は元と支那から來たものであつて南齊の謝赫なる人が定めた
 描畫上の六つの手法（手段）である南齊は支那の六朝時代であるから繪畫發達の
 幾んど最初である其法は

氣韻生動。骨法用筆。應物寫形。隨類傳彩。經營位置。傳模移寫。

といふので之が繪畫をなす第一の權威ある法則となつてゐる而も骨法用筆以下は
 學んで得らるべきものであるが氣韻生動に至つては只知るべきものであると云ふ
 以下之に就て説くことにする。

氣韻生動 とは如何なるものか簡短に言へば其の畫く所の人物鬼神鳥獸草木花卉
 等凡て靈氣を含み恰も聲を發し氣を吐き活潑生動して揚躍せんとするものゝ如き
 をいふのである。即ち畫家の至上的精神が其所に現はれたのである又言へば畫家
 のインスピレーションが畫面の裡に躍動するのと言ふのである而してその氣韻は

生動する筆致から生じ生動とは筆致の氣韻から生ずるのである此の二つのものは
 兩々相俟つて活動する故に筆が生動しなければ氣韻が無く氣韻が無ければ筆が生
 動しないといふことになる。支那宗代の畫人郭若虛が氣韻生動は生きながら之を知
 るにあり固より巧密を以ても得べからず復歲月を以ても到るべからず冥契神合
 して後始めて此の境に至るべきなりと言つたのは畫家のインスピレーションが發
 動するのを言つたのである約めて云へば畫家が藝術の自由を得て技の神に入り自
 然に就ての徹底的觀察を全うし是等のものゝ一致を得て畫家の能才が畫面に自由
 に運用されてこそ始めて此の氣韻生動が得られるのである。故に氣韻生動は人か
 ら學んで得べきものでもなく習つて知るべきものでもない要は畫家の修養と精神
 とであるがその精神も悟りを開いた精神である精神の悟りを開くには術に悟りを
 開き自然に悟りを開き手腕と運筆との渾成を必要とする然して得たものは即ち氣
 韻生動である。

骨法用筆 とは如何これ線で描く日本畫の土臺をなすもので此の法が立たなけれ

ば其の他の五法は謂ば死法となる而して此の骨法用筆も亦氣韻生動と同じく骨法と用筆とを別々に見るべきものでなく共に併せて考ふべきものである即ち骨法が立つて用筆があり用筆が全うされて始めて骨法が立つのである。之をまた氣骨ある筆と云ふ元來物を形どつて之を描く時只形似にばかり依る時は實感を導き易く畫の高尙を失ひ精神の茲に活動することが少いから畫人はつとめて形似を離れ纏たる神韻を其の畫に具へんとする而して形似より出て形似を離るゝには此の氣骨を全うしなければならず氣骨を全うするには其の立意に本づいて用筆の妙用に歸さなければならぬ。また骨法とは筆の力畫の骨子となる筆であるから畫面に應じてこの筆勢を現はさなければならぬ。

之を要するに骨氣は作者の精神の現はれでその精神は用筆に籠るのであるから心に應じ線に應じて用筆を以て只形似ばかりでなくその神を得るに力めなければならぬ茲に簡單に日本畫の線の長所を挙げれば、

第一に色彩上の華麗を増し

第二に綜合を善くし

第三に筆力の美を現はし以てその印象を深からしむる

綜合、整齊、統一はこれ線の長所である。

應物寫形とは何んであるか簡單に言ば物に應じてその形を寫すのである然し形を寫すと云つても單に物の形を描き取るのではなく繪畫の上に適當の物象と形似上の精神とが相俟つて動くのを云ふのである。換言すれば自然界の物象をいかによく寫すべきか將畫くべきかを説くのではなく自然界の現象若くば一輪の花、一羽の鳥に就て實際的にその物質と作用とを研究し是等のものに就ての知識觀察を全くし其知識に據て意あり心ある如き繪畫をなすのである。それが應物寫形である従つて日本畫家は西洋畫家のやうに只物の表面から觀て描くことをのみしない力強い、自然への悟入を主とするのである。西洋の或る批評家が日本畫を指してその場面に現はれた感情を描く所の詩は即ち日本畫である故に日本畫は人間の精神で、自然の一瞥を捉へた表現であると言つて居るこれは日本畫に對する善き觀方である

が、而もこれには少し語弊がある、何故なれば日本畫は感情を描く所の詩であると思ふたのは宜いとして、只畫家の眼で見筆にその一瞥を表現するのでは誤解し易い。然し充分に自然を表現するの知識能力があつて一瞥したものであれば悪くはない。此の形似を離れ物象と精神とが融合した畫を寫意の畫といふのである、これ寫生ではない、従つて吾人は單に目に映じたる實物を寫すを以て寫生とせぬ、即ち「物を寫すにあらず」といふ定義を下すを以て妥當とする、物を寫すは寫すにあらず、物の質と作用とを學ぶのである。質と作用とを知つて之れを活用させてこそ、始めて寫生の効があるのである、質と作用とを知つたならば、新態は自然と我が胸中に湧く、それが寫意といふので、筆に意が籠らなければ決して寫意でもなければ應物寫形でもない、即ち應物寫形は寫意と同一義である。茲に物に應ずるといふのは、その實物を根本に調べて、その物に應ずるのである、換言すれば質と作用といふことになる。西洋畫家が梅一輪でもモデルなしでは畫けぬのは、即ち其所にある、日本の畫家は右にいふやうな、苦しい自然への突入があるが、西洋畫家には全くそれが無い、故に極端

に言へば西洋畫家は自然を只表面から見るものであると云へる、その關係からして、我等は西洋畫を以て肉眼で見筆に描くもの、日本畫を以て心眼で觀て描くものとする。而して心眼は前に言ふやうに自然の悟入から得たものでなければならぬ。自然の悟入は即ち寫生を以てその第一とする、故に日本畫を學ばんとする者は、骨法用筆などの練習をなすと共に、早くから寫生を試み、一輪の花でも、一枝の木の葉でも、綿密に寫生してそのノートに留めて置かねばならぬ。

隨類傳彩とは何んであるか、これその寫さんと欲するものに隨つて、適切な着色を施して意あらしめ、又畫の粗密に依つて色彩の淺深を作り以て其の物を活動せしむるのである。

然してその理を得るには平素の修練に依らなければならぬ、同一物を何回も傳彩して見て發見理解しなければならぬ、櫻の花が桃のやうに赤く、桃の花が杏の花のやうに青くては傳彩の當を得たものでない、一片の花びらでも上は赤く下は白く自然の妙工と異るところをなからしむるのが隨類傳彩である、然し傳彩と云つても従らに

塗る許りではならぬ色の内面を見なければならぬ故にこれを傳彩する時は色に就ての反省をなさなければならぬ。從て眞に畫をなす場合と寫生をなして物象をノットに止めて置くだけの場合とは多少傳彩に深淺がある譯である、早く言へば色に意が無ければならぬ元來様式から言へば、日本畫の色彩法は、世界の繪畫中最も華麗で且綜合、整齊の美を極めたものである。此の色彩を短調である、淺薄であるとするのは審美的眼光のない人の云ふことである。

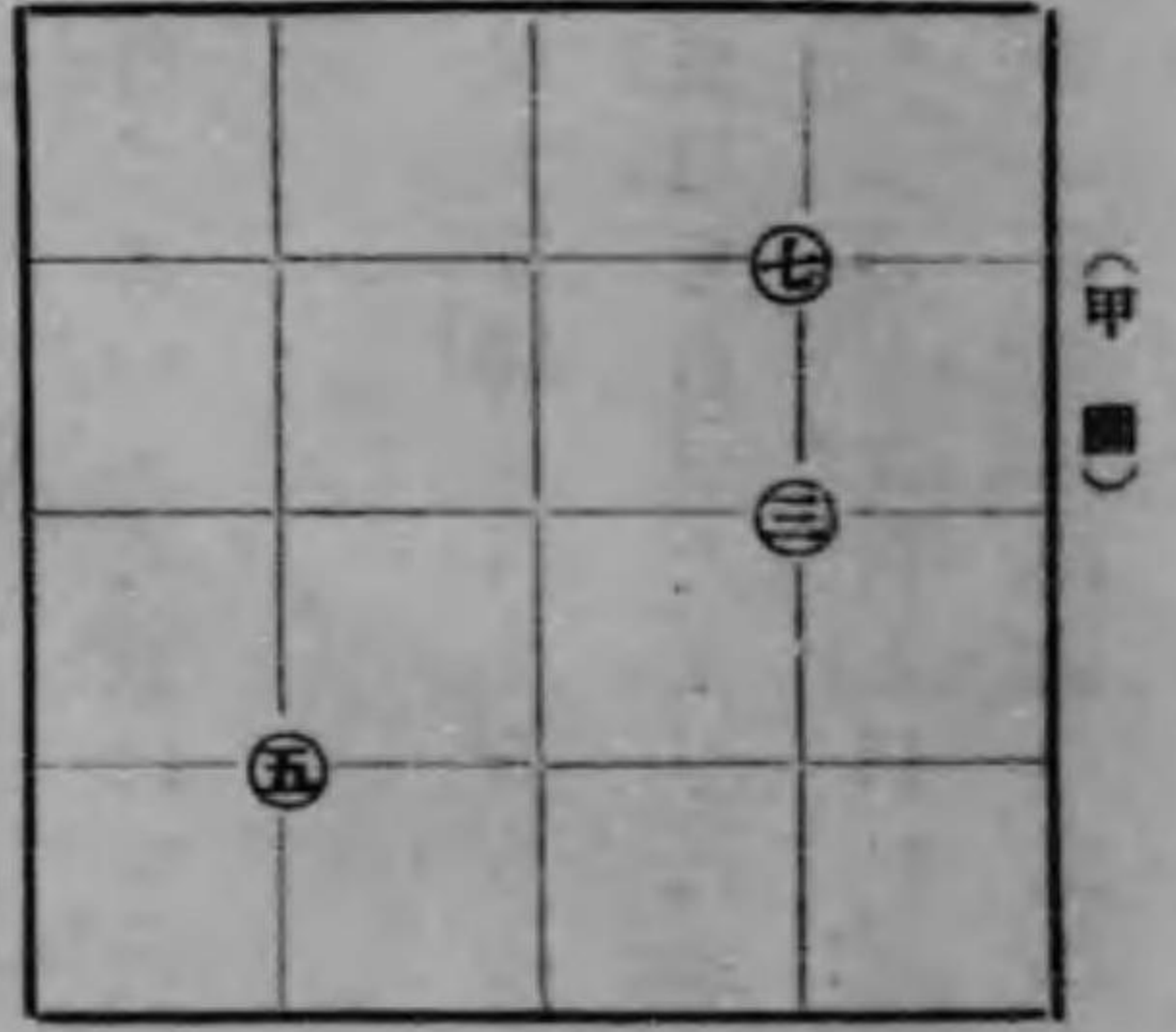
經營位置 とは何であるか、平易には言へば圖取り、または布局構圖である、元來經營とは絹や紙に對して筆を下すに先だち、將に描かんとするものを如何に形象すべきかを言ひ、位置とはその目算せしものを按排羅列するのを言ふのであるが、而もその經營には經營の位置があり、位置には位置の經營がある、經營が成つて位置があり、位置が成つて經營がある譯である。此の二者が兩々相俟つて方向、分量、比例、對整、統一の素質を全うして始めて完全巧妙の圖取りが出来る譯である、寫生は此の時に絹紙に上せて變化を現はすのである。假に此の圖取りを様式で示せば、繪畫の美は七五

一四

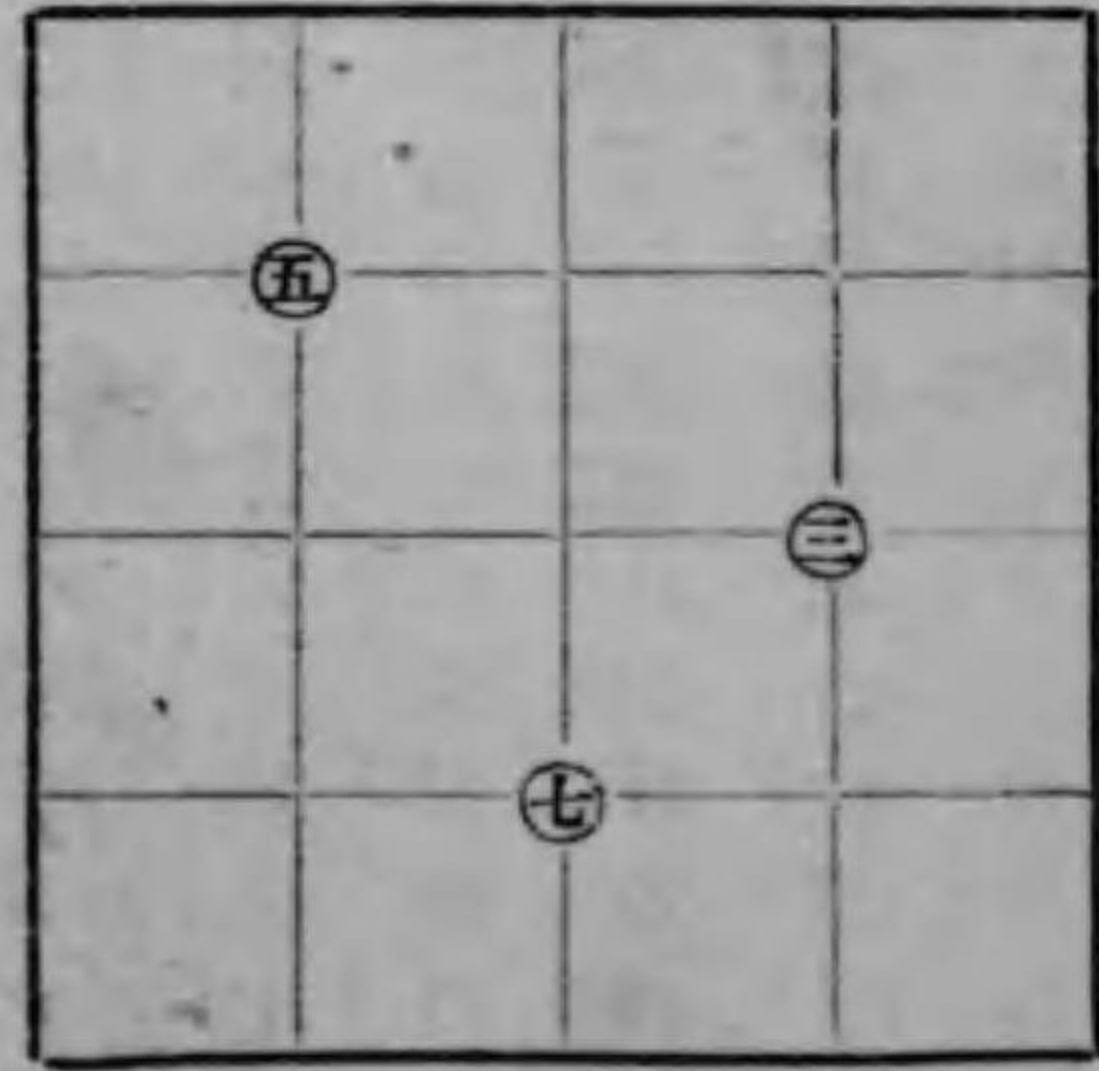
三といふ順序にせず、七三五と左右に開くやうにする、その場合は眞中に描かず、絹紙の右方上部の四分の一から左下部の四分の一に七五と置いてその中央右方に三と置くやうにするのである、即ち甲圖の如くである。

然し裝飾美はこれと反對に中心を立て對照すること乙圖の如くする、然も此の中には統一もあり變化もあるもので無ければならぬ繪畫の美も亦同じである。

此の方向、分量統一を西洋の學問では遠近法と云つて來た、日本の法もそれに違ひはなく、又充分進んでゐるが、只遣り方が少し異なるだけである、近時は西洋畫も盛んに行はれ、是等の法も種々研究せられてゐるから、之れを參酌して用ゆれば尚ほ宜い譯であるが、而も決して幾何學などに奴隸となるべきものでない、只それを應用すべきものである。



(甲圖)



(乙圖)

そこでまづ日本畫の視點の置き方を云へば、山水畫などにて視點を一ヶ所に求めず、上から俯觀した位置に於て、大なる自然を收縮し、小さな布局の中に非常な變化を與へてゐるが、西洋畫は中心點を一ヶ所に求め、其所から起つた眼の届く範圍だけの角度を畫布の中に入れてゐる。故に西洋畫に於ける地平線は下り、日本畫に於ける地平線は上つてゐる。明治の初期橋本雅邦氏は一風を起し、西洋畫に於ける如き位置で日本畫を描いたが、今日は日本畫の如き位置で西洋畫を描くものが多くなつた。即ち日本畫に於ける地平線は下り、西洋畫に於ける地平線は上つたのである。然し此の視點の相違は、只繪畫をなすの一法であつて、素より繪畫の性質でないから、孰れを善、孰れを惡とすることは出来ないのである。

三遠法 茲にまた山水畫に用ゆる三遠法なるものがある、やはり布局に關するもので之れは支那の『芥子園畫傳』にある通り、久しい前からの應用であつた。先づ三遠法とは下から高き嶺を仰ぐのを、高遠と曰ひ、前から其の後を窺ふのを、深遠と曰ひ、近き所から望んで遠きに及ぶのを、平遠と云ふのである。高遠の勢ひは突兀、深遠の意は

重疊、平遠の致は冲融である。若し深くして遠くなければ、則ち淺く平かにして遠くなければ、則ち近く、高くして遠くなければ、則ち下るといふのである。然して高遠はその高きを欲するので、まづ泉を以て之を高からしめる、雁蕩山、千尋、匡廬山、三疊とあるものはこれ高遠である。深遠は深きを欲するので、まづ雲を以てこれを深からしめる。玉女、雲、青迷し、明星、翠鎖すとあるのはこれ深遠である。平遠は其平らかならんと欲するので、先づ煙を以て之を平かにする。岡明らかにして、華子（都人）あり、谷冷やかにして、愚公（田漢）ありとあるのが、その平遠である。

三つの此の法は、則ち日本畫山水の法である。またこれを潤遠、迷遠、幽遠に分つてゐる。その法潤遠とは、近き岸から廣き水を隔て、遙か向ふの山を望み見るやうなのを云ふ。たとへば、住吉の濱邊から淡路島を望み見るやうな形を云ふのである。迷遠とは朝霞、或は雲、或は霞などの棚引いて、何處の山、何の山ともとり處のないやうなのを云ふのである。幽遠とは遠方の山を見れば、景色絶えて山の皴など見えわかず、樹なども只黒々と見ゆるのを云ふのである。又此れを初めの三遠と合して六遠の法とも云

つてゐる。

日本畫の遠近法は只此三つに限られてゐるので、或は日本畫は近くから見れば立派であるが、遠くから観れば何か判らなくなるものが多いと云ふ者がある、此の論は亦日本畫の一面のみを知つて、古代の研究眼がない者の云ふことである、昔支那宋代の少し前に江南(國)に北苑使源なる者があつて、畫を善くした、(源とは畫源である)最も秋風遠景に工みであつた。多く江南(揚子江の南)の眞山を寫して、奇峭の筆をなさなかつた。後健康(即ち金陵)の地の僧巨然なる者、源が法を祖述して其妙理に至つた、大體源及び巨然の畫筆と云ふ者は皆遠觀遠見に宜しかつた、従つてその筆を用ゆるとは甚だ草々であつた、近く其畫を視る時は幾んど物象に類しないが、遠く觀れば則ち景物が粲然として現はれるのである、假令ば源の筆になれる落雁の圖の如きは、近く視るに巧みでないか、遠く觀れば村落杳然として深遠、悉くこれ晚景であつて、遠峰の頂には宛も反照の色があると、これは古人の語であるが、東洋畫の妙味また茲に現はれてゐるのを知るであらう。實に畫源と巨然は南宗山水の大家で、よく自然

に悟入して自然の精神を感得した人である、また此筆あるのを怪まぬと同時に、日本畫の理また茲にあるのを考へねばならぬ。

傳模移寫とは如何これ、和漢古今を問はず、諸家の名蹟妙筆を見るに從ひ、臨摹縮寫し置きて、他日の參考に供するをいふのである、實に傳模とは先人の經營位置を見移寫とは技巧上の妙諦を察するところである、此の二者相俟つて先人の成したるその形と精神とを傳へ得るのである、即ち如何なる精神の下に此の形象に成つたか、此の形象は如何なる精神の現はれであるかといふとを知るのは、此の傳模移寫である。また言へば傳模を以て移寫し、内外兩面から見てこれを完全にするととなる、此の二つの熟字は前々の諸項と同じく、兩々相俟つて一つの完全をなすので、傳模又は移寫許りではそれが全うされない。

更に此の傳模移寫に依て、先人が示せる筆墨の淡密、局勢の變換、并に色彩、精神を觀て、其の靈械妙循により、自己の長所と短所とを合せ考へ、また助長する所を知るの便がある、或は自己の畫かんと欲する所の描法を先人の畫に於て發見し、若くば先人の

性情にして自己の好尚に同じきものあるを覺え、これに依て自己の長所を發揮するに一層の便を得ることがある。凡て先人の意は臨摹の際に於て了解するものであるから、よく之れにつとめて後日自家の本質を顯はす計に用ゐなければならぬ。然し如何に先人の筆墨が精妙であつて、自家の靈氣に合ふものがあつても、これを混化溶成することがなく、其儘に描出するのはいけぬ。如斯は先人の模倣で畫人の大に避くべきことである。

以上はこれ繪畫上に於ける後來の六法を新らしく活用せん爲めに説いたのである。更に畫道には六要と六長とがある。

七
二
二

第四章 描畫の六要と六長

六要とは、描畫上に必要とする六つの條件と六つの長所をいふのである。實は六つ許りでもあるまいが、兎に角前の六法を敷衍したものととして又作畫上の心得として、古來から説かれてゐる。最もこれは支那宋代の畫家劉道醇の説であつて後に日本に傳はつたものであるが、前の南齊六朝時代からは隨唐宋となるのであるから、歴史的に得へば新しい説である。その六要とは、

- 一、氣運力を兼ねるこれ一要なり
- 一、格利俱に老ゆるこれ二要なり
- 一、變異理に合すこれ三要なり
- 一、彩繪澤あるこれ四要なり
- 一、去來同然なるこれ五要なり
- 一、師に學んで短を捨つこれ六要なり

とあるものである。即ち第一の氣運力を兼ねるといふのは運筆の序、陰陽宜しくして力あるものであるが、而もその力は徒らに豪宕を衒ふものではない、次の格利にも老いて力があり、意も籠り、細巧にも失せず、又狂怪ならず、物象が理に合つて生々躍動しなければならぬ。此の言葉は六法の第一項にあり、氣韻生動を別の方面から短かく言ひ現はしたものである。

第二格利俱に老ゆるとは、格式にも品采にも渾然たる所が無ければならぬといふのであるが、而も此の言葉も單獨で活用するのではなく、運筆に力があり、意が籠り、變化自在であつて理に合はなければならぬ。而も徒らに老成振ることは悪く、形似より出て縹緲たる神韻をなし、その氣骨を全うしなければならぬ、これは前の六法の第二項骨法用筆と照應するものである。

第三の變異理に合すとは、綜合の中に變化を與へるも、その變化は理に合ふもので、寫意と精神の全きもの、又變を求めても正を失せぬものである、これ六法中の第三項應物寫形と相對照するものである。

第四の彩繪澤あるとは、その色彩に光澤ある許りでなく、色に内面の反省があり、色に意があり、濃淡粗密形象と對照して、自から作者の精神の現はるゝものでなければならぬ。簡略に言へば用意深き色彩で、實際的である寫生の場合など、異なるものでなければならぬ。この言葉はまた六法中の第四項隨類傳彩と照應するものである。

第五の去來同然なるとは、早く言へば支那山水畫法中にあり、賁主朝揖法の如きもので、國中の物象、彼と是と相應し、右と左と相照し、去らんとする者があれば來らんとするものがあり、花が咲けば野山の水も喜ぶが如く、木が落葉すれば山川も亦寂然たる如くなるのを言ふのである。而してその物象や、前に説く如き方面、分量、比例、對整、統一をなして一國の中に活動するのである、これ六法中の第五項經營位置を抽象的に言ひなした言葉である。

更に第六の師に學んで短を棄つとは、和漢古今を問はず、その學んだ師とする繪畫に就き、その畫の特長とする所を知り、又如何なる意の下に此の形象が成つたか、此の形象は如何なる精神の發現であるかといふとを採つて、傳模移寫するを云ふので、そ

の短を棄つといふのは反對から説いた言葉である、此の語はまた六法中の第六項傳模移寫と照相して見るべきものである。更に
 六長 とは如何、これ又た六法、六要を別の方面から敷衍したもので、その言葉は次の如くである。

- 一、弱鹵筆を求むるは長の一
- 一、僻澁才を求むるは長の二
- 一、細巧力を求むるは長の三
- 一、狂怪理を求むるは長の四
- 一、無墨にして染を求むるは長の五
- 一、平盡にして長を求むるは長の六

此れは主として作畫上の心得を説いたものである、即ち前の方要は、彼うせよ」とその法を積極的に授け、此の六長は、かうしなければならぬ」と消極的に説いたものである。即ち斯様なものには、斯様な筆を用ゆればそれが善くなると説いたものである、思想

は前の六法と同じであるが、六要と對照して一つの組織をしてゐる。先づ

第一に弱とは鹿の子まだらになると、鹵とは干澇、荒鹽、荒地などを意味するから、此の熟語は荒れてざら／＼した、艶のない形容になる、故に此の場合には、畫面が一體にバサ／＼して、生氣も色澤もなく、筆が澁り滯ることになる、左様の畫は畫と云へないから、鹵の畫には陰陽空しくして力あり、濕澤な、そして格利にも老いた運筆を求め、然うすれば其の畫が善くなるといふのである。即ち尅する筆を戒め、用筆の修まりを求め親切を求めさせたものである、即ち六要の第一と照應する。

第二の僻澁とは僻しくして澁るのを云ふので、そのやうな畫も亦畫と云へぬから、これには藝術上の才能を求め、而もその才能たるや徒らに自己の巧妙を衒ふものではなく、運筆自在にして氣骨あり、物象自然にして僻に陥らぬものでなければならぬと云ふのである、これも六要の第二に照應する。

第三の細巧力を求むることは、前二項の言葉を敷衍したやうなもので、鹵ならざらんと欲して用筆を細密にし、僻澁ならざらんと欲して才能を圓滑にし、その結果徒

らに細巧に失すれば、畫面の物象は只濃密厚重して、整齊も統一も失はれるから、それには力を求める力を求むれば細巧の畫も亦見よげになり、而してその力たるや、運筆宜しきを得て、濃密自然に、畫人の立意に本づいて、筆の行くに従ひ、その精神の現はれるものでなければならぬと云ふのである。此の語は前二項と合せ考ふべきである。

第四の狂怪理を求むことは、構圖を経營し、位置を按配し、若くば用筆に變化あらしめんとして、狂怪になつたのは、畫としての價値を減ずるから、假令狂怪でも理を求め、それが又自然の法則に叶つてゐるならば、その畫は藝術上の作品として許されもするといふのである。此の語は六要の第三變異理に合すといふ言葉に照應するもので、決して強ひて變異狂怪なれといふのではない、正の中に變を興へても、理を全うせよといふのである。以上は主として用筆の訓戒に屬する。

第五の無墨にして染を求むるとは、只徒らに墨を以て染め、色彩を施したゞけではならぬ、運筆自在、濃淡自然にして、意筆に餘るもので無ければならぬ、筆餘つて意足らずといふのではならぬ、即ち染めずして染むるが如き思あらしめ、描かずして描ける如き精神を現はせといふのである。而も此の事たる、決して容易の業ではない、六法中にも言へるやうに、藝術の自由を得て、技の神に入り、自然に對する徹底的觀察を全うしてこれを行ひ得るものである、故に此の語は前四項の語と異つて意に屬する。

第六に平畫にして長を求むるとは、前の條項の言葉を一層精神的にしたものである、即ちその畫を見れば、意餘りあつて、畫者の精神、畫面の中に溢れ、縹緲たる神韻、その上に漲るのを観るといふのである。即ち畫の窮極で、藝術の極致であるから、自然を知り、藝術を知り、多年の修養を積んで、茲に到るべきものであると説いたのである。

第五章 描畫の三病と十二忌

三病とは みな用筆にかゝるものでこれらも矢張り支那宋代の畫人郭若虛が定めたものである。即ち板刻結の三つで、板とは手腕軟弱であつて筆癡かに物を畫くこと平編で圓滑なるところがないものである。刻とは運筆暢發ならず中ごろ疑ひて心と手と相戻り、句畫の際妄りに圭角を生ずるものである。結とは行はんと欲して行ふ能はず散せんと欲して散ずる能はず物の凝滯して流暢ならぬものである。是の三つのものは皆用筆の點にかゝるものであるから初學者はよくこゝに意をそゝぎ努めて其病僻に陥らぬやう心掛ねばならぬ更に

十二忌 なるものがある。十二忌とは山水木石を畫くにあたつてその病とする所のものを擧げたので、これも初學者の心得べきことである。之は六要六長を定めた支那宋代後元時代の畫人饒自然が定めたものである。

一、布置拍密なること

二、遠近不分なること

三、山に氣脈なきこと

四、水に源流なきこと

五、境に舜險なきこと

六、路に出入なきこと

七、石只一面なること

八、樹に四枝なきこと

九、人物僂なること

十、樓閣錯雜なること

十一、滄淡宜しきを失ふこと

十二、點染法なきこと

第一に拍密とは、重々幾重にも合せ重り合ふとの形容であるから、布置即ち畫中の形物が幾重にも重なり束ねた如くなる。然らば均勢も統一も缺けてゐるのだから描かぬやうにしなければならぬ。

第二に遠近の不分とは、形物に遠近がなければならぬ。遠近のないものはまた不秩序となつて畫面が徒らに混雜するばかりである。

第三に山に氣脈なきとは、山にも脈絡といふものがあり、大小高低錯綜するところ、皆自然に出てゐる。故に山は孤立せず、脈絡相通じなければならぬ。

第四に水にも源流がある。故に上に瀧あれば下に流れがあり、右に川あれば左に澤

ありといふ形にする。

第五に舜險とは、舜即ち則、險は嚴また、けは、しきことであるから、此の場合嚴たる則（方則）が境にもあるといふ形容になる、故に山川を描くにも山と水と、樹木と雲との間に確かな境が無ければならぬといふのである。

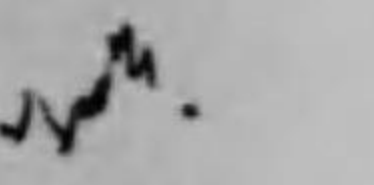
第六の路に出入なきとは、路は貫通するものであるから、山水に道を描いても中途から斷絶してはならぬ、出入自から自然なるを要する。

第七の石只一面なることとは、石を描くには所謂三面の法があるから、只一面を描いては法に外れるといふのである。

第八の樹に四枝なきことは、樹には所調四枝の法があるから、それに依て描く。

第九の人物僂儻なることは、山水中に描く點景人物でも、その氣は清澄に、その態は平靜に、山川と共に在るの態度が無ければならぬ、人物が僂儻では清澄の氣がない。

第十の樓閣錯雜なることは、樓閣の配置も自然に山川と相應する如くし、それが錯雜して束ねるやうな處があつてはならぬ。



第十一の滄淡宜しきを失ふとは、滄は盛んなるとで、淡とは淡きことであるから、濃さも薄さも宜しきを得て、その均勢を保たなければならぬ。

第十二の點線法なきとは、山水の點染をするにも用筆の自然を得て、その道を失つてはならぬ。

要するに十二忌とは十二忌むべき病弊で、布置が重なり合つたり、遠近が分らなかつたり、山に脈が無かつたり、水に源が無かつたり、境が判らなかつたり、路の出入が附かなかつたり、石が一面であつたり、樹に四枝が無かつたり、人物が僂儻であつたり、樓閣が錯雜したり、滄淡を失したり、點染に法が無かつたりするのは忌むべきことである、そよと戒めたものである。

第六章 描畫上の四格

自運、避俗、立格、採神の四法である、この四格はまたまた前の六法以下を別方面から説いたもので、用筆以外主として精神上の心得を説いたものである。

自運とは何であるか、一言以て之れを蔽へば、自から其我たるを成すのである、即ち師に依らず自己の心意を運らして其特色を發揮するを謂ふのである、勿論法の存する所は一定して變らぬけれども、尙自家の收めたる用筆用墨を以て、胸中に畫き來るところの形象を思のまゝに顯出するのである、而して自運の精を得、又その神を得れば初めて成家の域に入るのである、その間の着意揣摩、工夫考察の肝要なることは言ふまでもない。次に

避俗とは何であるか、畫には格俗、韵俗、氣俗、筆俗、圖俗の五つがある。

茲に格俗とは格乗が老ひず、布局が均勢ならず、傳彩が生さず、畫作千篇一律にして平鋪直叙自ら新意を構造するとのない、調子の低い俗氣に満ちた畫をいふのである。

故に此の欠點を補ひ、格乗の高尙老成を期するには常に技を磨き、自然を觀、我が精神をそれに悟入せしめて、高雅優秀の氣のうち之れを成すべきである。六要にある、「格乘俱に老ゆるこれ六要の一」とあるのは、これを積極的に説いたものである。

次に韻俗とは、畫に趣味なく、品質に乏しく、高尙の氣なく、氣韻の生動せぬのを云ふのである、これを救ふには又、藝術の自由を得て、技の神に入り、自然に就ての徹底的觀察を全うし、是等二者の一致を得て、畫者の能才が働くと、格乗の老成と同じであるから、常にその修養と藝術の悟りといふとを心掛ねばならぬ。

次に氣俗とは、氣格の卓出する所がなく、筆意窒き滯りて墨氣も傳彩も昏迷せる如きものを云ふのである、即ち氣俗とは畫の氣韻の低く、卑しげなのを云ふのである。それを救ふも亦日頃の修養にある。

次に筆俗とは、筆に街氣あり、また霸氣のみ過ぎて燥烈に失し、或は用筆に力なくして刷くが如く、若くば平庸にして筆勢なく、或は狂態に近くして沈着ならぬをいふのである。即ち筆使ひの卑し氣なのを云ふのである、これを救ひ筆致の自由、高雅優越な

らんとするは日頃その筆を縦横に用ゐて、技の神を現はさんとを努むるにある。
次に圖俗とは、形物徒らに繁雜にして布置均勢ならず所謂應物寫形の精神を知らぬものである。これを教ふには又、自然の悟入と之れを表現するの知識能力を養ふにある。

是等の五俗は主として畫家の品性の發露するものであるから、畫を描くに當つては常に高雅に常に典理に常に雋雅に常に和柔にあらしめんことを庶幾しなければならぬ俗を來し俗に陷るは、勿論畫人の品質にも據るけれども、而もその天真を失ふか或ひは紛華の外見を飾るか或は聲利のために驅逐するか若くは己惚れ、街氣、自慢、天狗などでこれを書けば其畫は卑俗見るに絶えずして、士人の鑑賞に預からぬこととなる。先人が富貴名聞を求めず、貧賤の中にあつて悠悠自適し、素紙を我友とし、山川勝地を踏破して其士節と眼識を養ふの補けとなし、曾て權勢のために腰を屈し、世の嗜好のために迎合しなかつた氣節は、取て以て我が範とすべきである、而も亦是れのみにては足れりとせぬ、その藝術に對しては、秩序的の研究を遂げ、自然の透徹せる

精神に入り、依て以てその作品を形似上のものにする心掛けが必要である、是等の精神が全うされたならば、五俗の如きは期せずして失はれる。

立格 とは奈何、これ畫の品格をいふので、畫人の精神のそこに顯はれたものである、實に筆格の高下は畫人の品操の高下と同じで、畫の高遠なるか、卑俗なるか、意趣の雋逸なるか、平庸なるか、風格の典雅なるか、呆騷なるかは、畫人の品位に照し合はさるゝものであるから、氣焰の人を凌ぎ、風神の世を絶せんことを望まば、先づその品格の超絶せんことに志さなければならぬ、その道奈何、まづ五つある。

- 其一、心地を清くして、専念畫を思ひ、餘事あらざるべき事
 - 其二、書を読み心を練り、胸懷を清うして、理を明らかにする事
 - 其三、名利を塵外に置き、只畫に親しむべき事
 - 其四、藝術の人たるを自覺し、其體裁を正しうする事
 - 其五、畫に高きを求めず、自から高からんことを欲すべき事
- 心を修めんとする、決してこれのみではないが、その意とする處は大凡此所にある、

畫論に「初め十年にしては筆墨の性情を識り、次の十年にして粗々規模を得る、また十年にして少しく神理を會し、而して此の三十年を過ぎてのち變化を得るに幾かるべし」といふのを見たらば思ひ半ばに過ぎるであらう故に畫人は外觀をつとめず、捷徑をたどらず、塗飾を以てせず、偏執固陋に墮らず、虚心平氣に不屈不撓の勇を持してその實力蘊蓄を深くし、以て我品格の渾然として成らんとするを志すべきである。

採神 畫家が一落の筆、縹緲の妙を生じ、一下の墨、煙雲の形趣を極めるは何故であらう、支那の大畫家王維、李成、董源、巨然が畫くところの山水、平々たる景に過ぎないけれども後人これを眞正の奇として賞観するは何故であらう。これに反し、痛人の畫いたものは、いかに巧緻精美の技を極め、陳設配置の意匠を竭しても看る者は只これを目して怪態奇となすに止まり、寫意の奇を唱へぬのは何故であらう、これ畫が運筆手觀布置のみの如何ではなくて、神韻の妙諦そこに存するものがあつて始めて寫意の奇を生じ來るからである。用筆用墨の理も採神の奥に達することが無かつたならばその妙を活かすこともなく、その奇を唱へしむることもできぬ、その妙活き、其奇發

し、其神動くのは、これ即ち畫法にいふ氣韻生動である。而して畫家の此の境に至るべき道は、習畫元より大切でなるけれども、尙深く自然を觀、よく自己を考へ、自然と我、我と自然とを一にして、我自からまづ神韻縹緲たる境地に立つにある、謝赫が定めた氣韻生動は知るにありといつたのは此所で、畫家の神に至るの道は全く自然を知るにある、自然を知つて默契神合するにある。

更に重ねて言はば、採神の要道は自然の秩序的觀察と藝術の根本的研究と相俟つて、その内外に透徹し悟入し、始めて畫に採神するものが出來るので、求めて得らるべきものでない。道茲に至らば採らざらんと欲しても採れるのである、即ち神に入るのである、然しその神に入るとは自分の觀たる自然で、自から來つたものである、是れ謂ふ所の採神である。

第七章 習畫の順序とその準備

習畫法はまづ何より先にすべきか、初學者の學ぶはまづ四君子即ち蘭竹梅菊或は花鳥である、四君子はこれ曲線と直線との理、整齊、配合、分量の理を學ぶべきものである、かういふ點に於て四君子の畫法は東洋畫法の論理的基礎をなしてゐるのである、然し茲では先づ一般の習畫法を説く。

古人は習畫の順序を定めて、第一臨畫、第二古畫譜、第三古畫傳、若くは縮圖法とした、然し此の中の古畫譜、縮圖法の如きは習畫間の参考とすべきものであつて、職とすべきものでない、職とすべき第一は臨畫寫生である、

臨畫法とは師匠の手本若くは其模本にて畫を學ぶので或る場合はこれを透寫し或は臨寫する、そして運筆、色彩、布局の大態を學ぶのである。臨畫の法は初め手本を見て同じ大さの紙に燒筆を當て圖取りをなし、次に淡墨にて畫き、のち濃墨にて畫くか、或は手本其儘の粉色を用ゆるかして其通り畫くのである、然して臨畫は必ず一

時に多くの圖を亂習せず一枚の手本をくり返して習ふがよい。尤も絹地に畫く時は手本を鈎勒書を籠ヌキにすると同じに寫拔き、是れを絹地の下に入れ、淡墨にて寫し、其上より彩色するか、又は淡墨を用ゐず、直ちに之を畫くのである。

寫生法 寫生法には、花卉、禽鳥、獸畜の如きもの、一個若くは一片を寫生すると、山川の實景を全體寫生するとの二目的がある、而してその孰れのものにせよ、最も綿密なるを要する、又山水に在ては孰れより觀れば最も見よきやを考へ、その見よき方面より寫すことを忘れてはならぬ。特に山川の主眼の如きは其寫さんとするもの、主眼が何處にありや、飛瀑か、人物か、田舎の水車か、水車を廻す人か、孰れか其所に主眼を置きて一幅の圖形の裡に收めなければならぬ、海濱の村、山間の屋、皆この心得あるべきものである、而して寫生は生物の定理を解するものであるから、其の形態、色彩、特長等を寫すに就ては綿密丁寧にして、後日の悔を遺さぬやうにしなければならぬ。

縮圖法 縮圖は古人の粉本を得難き時、又は其畫の變化、形狀、位置などを學び、或は其の参考とすべき部分を得んとする時、これを小冊子に寫し取り置くものであつて、畫

人修養の一道である、而も輕々に寫し取るは寫さるるに如かず、花鳥の密畫の如きは小冊子の善くせざる所であるから、其微に入り難いけれ共、山水の如きは成べく綿密なるを宜しとする。何となればこれに據て古人並に先輩の用意と傳神と意趣と併せて其畫の主眼とを觀之を後日の参照にせんとするものであるからである。

作圖法 作圖法はまた初學入道の門である。この法半折位の素紙に燒筆もて位置を探り、後に淡墨にてこれを畫き、更に濃墨にて仕立て上げるか、然らずんば粉色するので、此法は畫才を増し、且位置の全體活用をなすに於て非常の効果がある、若し初學者其圖を得難き時は、先輩古人の粉本臨摹縮圖等よりあれとこれとを採つて一圖を形成するも宜しい。未だ畫道修行中はかやうの事も許される、然し南宗に北宗の畫を繼ぎ、土佐に狩野の畫を接する如きは避けねばならぬ。

運筆法 運筆法は初學者はまづ筆を持つに第一指(拇指)と第二指(人指)第三指(中指)とを表にかけ、第四指(薬指)と第五指(小指)を裏にかけてこれを支へ、指先にて畫かず、一筆一筆腕より押出すこと、心得にて畫るのである、これ古來の法である。筆は輕く持

ち、さわれば落つるやうにすれば腕がきくものである、更に筆を持つに第二指第三指余りに先に出るは悪く、謂ば爪ぎしにて持ち、軸の上下は畫くものに依て或は上管或は中管或は下管とするのである、即ち句勒は上彩色の如きは中鳥禽の羽毛の如きは下と心得てよろしい、然し能手は筆を忘れ形を忘れ而して後天真を寫すといふともあるから、此法に泥んで畫法を曲げぬがよい、要は自然にある。而して此の筆を運ばせる法、即ち運筆は正偏の區別もあるが、これは書法より出た論であるから、それ等に據らず、只描かんとする品により形によつて左右にも伏し、手前にも伏し、手向ふにも伏し、偏正差別なきものと心得てよろしい、但し運筆の順序は古來より定まつてあるから、初めはまづ運筆の法に循ひ、後自己の特長に據て自由自在にすれば宜しい。

偕て筆を紙上につけて意を寫し、趣を寄せ、氣を放ち、神を傳ふるには、全く筆の運用如何にあるのだから、筆の忽諸にできぬと同時に趣きをよせ、氣を放ち、神を放つのも亦墨色彩色の濃淡如何によるのであるから、墨と彩色とはあろそかにできぬ譯である、通例筆浮べは力輕く、筆鈍れば力重く、之を運らすこと早ければ滑かに走り、之を運

第一

握筆法



し只熟練を待つて、自然に出づることを心掛るのである。如何に格式に叶つても遅筆滯筆溢筆では如何とも致し方がない、然して筆はいかなる場合でも相対さるやう、即ちスガレざるやう畫くものであるが、然し初學者は尅する位に畫いて差支ない餘り筆が遅滯して墨が紙面に浸ひやうでは運筆の熟練を期することが艱い、初學の畫くものは兎もすると、浮筆になり、運筆落付かざるものであるが、強て落付かせ、老成を氣取らなくとも宜しい、それは熟練の後を待て然すべきものである。然してまた大體の作意題意圖標等に依つて筆に緩急のあることを忘れてはならぬ、乃ち大幅は大

らすこと遅ければ滯りを生ずるものである。筆は實に畫を作る骨幹ともいふべきものであるから、大に用筆の道を修めなければならぬ、然してその上達に入るは、他な

幅の氣勢あるを貴び、卷冊は卷冊の結構あるを重んじ、寫意は寫意の風趣あるを主とし、密畫は密畫の用心あるを要するもので、見込が其品に依て違ふものである。これを「落想」と稱し、筆意緩急自から此間に生ずる韻などは高く掲げて觀るものである。から筆太に畫き、屏風などは人の身近に建てるものであるから、密畫も宜しい、冊子の類は机上膝下に展觀するものであるから、一筆一揮の間にも掬すべき情を含ませる用意が肝要である、而して畫を描くには初め燒筆を以て圖取りをなし、それから墨書をなし、順次彩色に及ぶのである。

色彩の筆使ひ 次に色彩に於ける筆使ひは線點以外に「平塗」限取りなどがあり、平塗とは畫中の或る部分を一面に塗ることであつて、たとへば人物の衣服の地、畫の背景の地面等を一面に塗るのをいふのである、その時は太く穂の短かき限筆若しくは彩色刷色を用ゐ、なるべく初めての部分に水を以て一面に塗り置き、その乾かぬうちに墨または所要の繪具にて塗れば斑を生ずることなく塗れるのである。

次に暈は一方を濃くし一方を次第に淡くする法であつて、これを以て色彩上の遠

近向背をつける今此の法をなすのは彩色筆と隈筆とを同時に彩色筆を上にし隈筆を下にして食事用の箸を持つ如くに持ち、いづれも墨と繪具とを適度に含ませ、初め彩色筆を第二指と第三指の間に挟みて畫面を染め、次でその筆を推し上げて指の間に寝かした上手早く隈筆を第三指と第四指の間に立て直して前の部分を暈して行くのである、此の法は至難のやうであるが決して至難ではなく、兩三回すれば直ちに覚えられる。

用墨法 用墨には李成の墨を惜むこと、金の如しといふ言葉がある、古人の墨をよろそかにしないのは之れを以ても明らかであらう、實に墨の雜素に着いて籠つて一つ色になるのはこれ死墨で、濃淡が分明になるのは便ち活墨である、死墨には彩がなく、活墨には光がある。而して南宗畫法には濃墨と破墨とある、破墨を用ゆる者は先づ淡墨を以て大體の匡廓格構をなし、格構已に定まつたならば凹凸を分ち、形體が已に成つたならば漸次に濃き墨を加へ、墨色が潤ふやうにした上、復び焦墨を以て其の界限輪廓を破り、或は苔などを境に加へるのである、濃墨は先づ繪筆を以て一體の圓取

りをなし、淡墨を以て形を成し、濃墨を以て一氣に寫出し、乾くを俟つて少しの淡濃墨を用ゐてその濃き處を籠らしめる。山の頂、峰、石の頭、及び雲氣の山川を掩斷する所などは皆この如くする、つまり一旦濃く描き、二度目の墨でボカシをつけて墨を自然にするのである、後の南宗派は多く前の破墨を用ゐ、北宗は多く後の濃墨を用ゐる。

○破墨と濃墨 破墨とは墨を破つて行く法である、濃墨とは墨を重ねて行く法である、焦墨とはスガレた筆墨、濕墨とは充分墨の濕つた筆である、これを要するに畫の淡濃明晦は墨にある、遠近正側の明も亦墨に依つて定まるものである、然してその墨はまた筆に循つて神彩を見はすものであるから、之れを用ゆることが粗末であり、拙劣であつたならば、只雜素の上に煤が重なるやうで、少しも美をなさない、故に初學者は用墨の法はつとめて綿密に習はんことを要する。そして自由を得たならば、意のまゝに行かして宜しい、又用墨と用筆とに相關聯して、漢畫の法には嫩墨と老墨とがある、これは用筆に依つて墨の雜素の上に見はるゝを云ふので、まづ嫩墨とは筆に水を貯へ、

墨をその尖に蘸入らしめ、墨皿の内にてよく攪勻し、或は重ねて墨を加へ、濃密の度を計つて紙素に拂ふのである。墨畫に於て雲山の隠顯する、煙樹の迷離たる、夜色の蒼涼たる如きものは多くこれを用ゆる。次に老墨とは筆力を藉りて其形態物象を描出するもので骨韻を主とする、雲石に倚り、奇峰崑嶽たるものは此の老墨に據る。老墨は腕に依て顯はし、指頭を以て玩弄し又巧致を弄すべきものでもない、因に墨は一挺五十錢より八十錢乃至は一圓二圓三圓位のものを用ゆるがよい、それに唐紙畫箋紙には柔かな唐墨(支那製)を用ゐ、絹には稍硬い和墨(日本製)を用ゆるがよい。

次に墨を色彩上に用ゆる時第一淡墨の限取をする時は、墨汁へ少量の膠を加へれば墨が十分に暢びて使ひよいものである。

人物の頭髮などを描くには一たん胡粉を加へたる墨(これを具墨といふ)ので下地を塗り、毛の生際を暈し、その上に膠を加へたる墨(これを飽墨といふ)にて毛書きするのである。

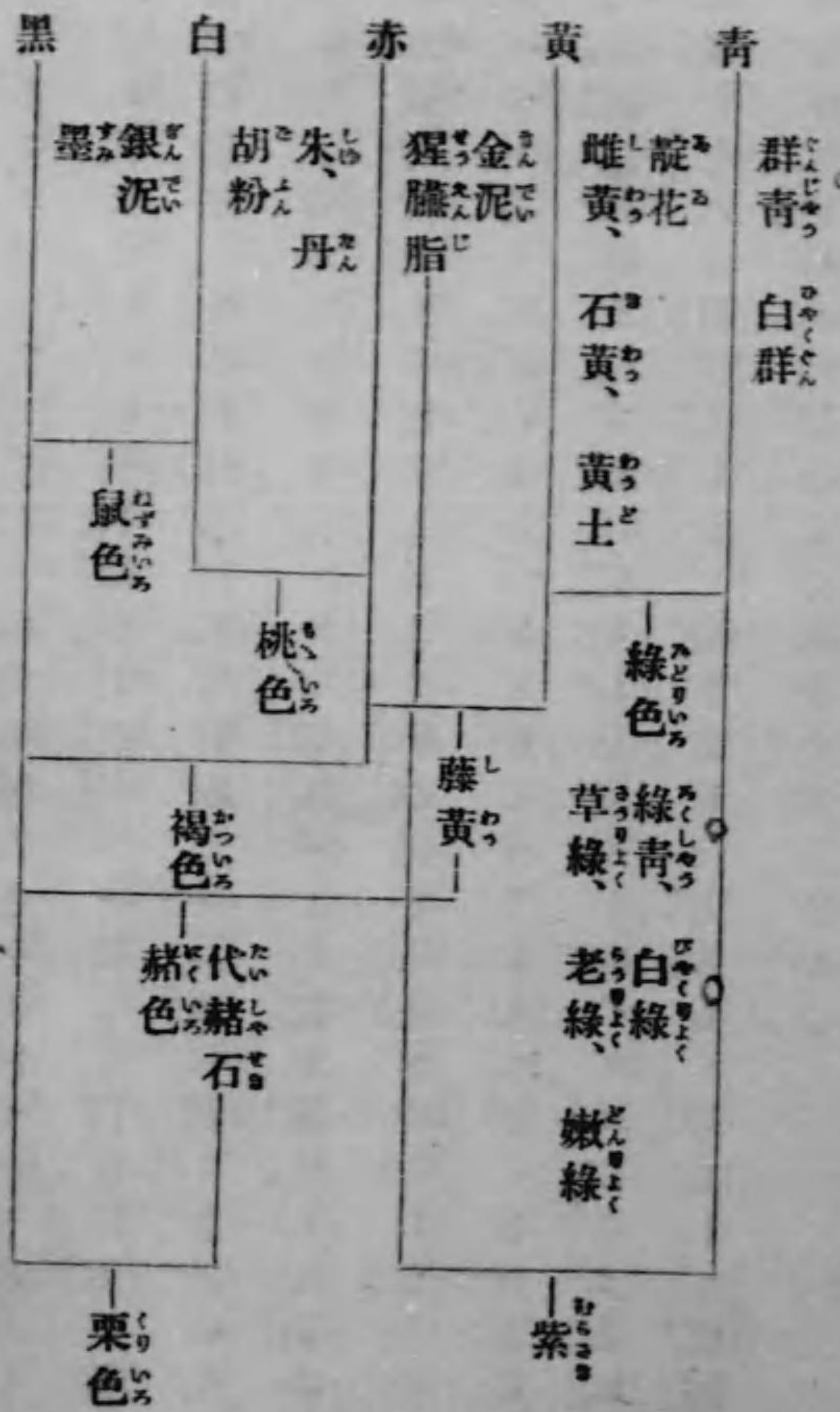
渲染字義 支那の畫法には却々六ツケしい言葉を用ゆる、この言葉は日本畫には多

く用ゐられてゐないが、南宗家などは尙ほこれを説いて居るのみならず、四君子法山水畫法などには又たこの言葉を用ゐなければならぬから、茲に一應説明を試みて、その法は便ち渲染法といふのである。渲とは郭熙が林泉高致に「擦するに、墨を以てし、再三にして之を淋す」とあつて、渲は何遍も撫で廻すのである、擦とは擦るやうな筆をいふのである。即ち渲染といふのは刷毛を用ゆる心で限取を筆でするのである。

色彩法 日本畫の色彩法は前にも説いた通り、華麗整齊、總合の美にある、而して先づ一幅の畫をなすに、決してその色が一樣ではならぬ、一尺の幅には一尺の幅の分量、二尺の幅には二尺の幅の分量がある。若し大幅の氣分が淡きに過ぎれば、則ち遠望の勢ひがなくなつて、瑣碎の弊が生ずる、小幅の氣分が重きに過ぎれば、則ち晦滯があつて、清晰が足らぬ、故にその畫をなすに當てはその幅に應じて之をなさなければならぬ。故に今色彩の一幅の畫に對する分量を云へば、丈余に對して凡そ三分の一の重さを以てその定法としてよからう。

顔料の量 次に顔料の量は、假に山水畫が重青緑を用ゆるには、三四分を墨として、六七分を色とする。淡青緑は六七分を墨として二三分を色とする。淺緯山水は墨を以て主とするから、その墨に依て輕重を定める。但し青緑を用ゐて色調を重くしても、下の墨描きは塗消さぬ様にすべきものである。色を差す時は時々その畫を遠望して色調を窺ひながら層々加上しなければならぬ。豫めて重きところは淡色を嫌はぬ。これ共、淡きところは微茫してその階調を失なはぬ様にする。草木の聚雜せるところも、煙雲の縹緲たるところも、相映發して一のリズムをなすは色彩の上乗なるものである。茲に淺緯山水とあるのは、山水を墨描きにした上、輕き代赭色を施したもので之は支那元の山水大家黃子久から始まつたのである。

次に色彩上の遠近高低輕重明暗杯はどうするかといふと、先づ色彩に於ても前にあるものは宜く重く、後ろにあるものは輕くしてこれを讀者に讀るやうにしなければならぬ。また頂きにあるものは重きを用ゐ下にあるものは輕くして下に讀らなければならぬ。斯く高下前後を以て顯せば、山石峻嶒なるも蒼翠たる中、自から脈絡を存し、樹林の蒙密として、蒼鬱する所は、模糊として強からず、兩々分明してその美をなすのである。尤も此の法は東洋畫の實驗上より論じたもので、洋畫の科學的色彩論とは違ふけれども、西洋の色彩論にしても此の論にしてもその論理は同じである。但しその説き方を異にしてゐるだけである。



第七章 習畫の順序及その準備

以上は南畫に於ける山水の色彩法である之れを以て凡ての畫を律することは出来ないが大凡の理論はまづ此の如くである。餘は寫生、臨模觀察その他に依て學ぶべ

きである、次に顔料の調和と顔料の種類とを掲げて置う。

右の内群青、紺青、綠青、白綠等を岩繪具と稱し、藍代猪腦脂、雌黃を水繪具と稱する。

膠水の製法 是等の繪具は凡て膠液で繪具皿に溶く、膠液の製法は三千本膠又は廣漉と稱ふるものをよく煮て十分溶解せしめ、之を濾過して用ゆる、その分量は膠一匁に水五勺位である、溶いた繪具を再び溶かんとする時は第三指を以て靜かに膠水を加へつゝ溶きて用ゆる筆の尖で磨るやうにして溶けば繪具は片々たる粉末となつて畫面に汚點を残す、更に岩繪具を使用し終つて再び貯ふる時は、その残りの皿へ微温湯を七八分目注入しよく攪きませた上暫らく靜止して沈澱せしめ、その上水を棄て去りて貯へるのである、これを「水飛法」といふ。

繪具使用法

(イ) 白色の部

〔胡粉〕は貝殻から製した白色繪具で粒、片板形又は棒圓形となつたものもあり西洋畫に用ゆるものは押し出しのものも瓶入りのもある、日本流の胡粉を用ゆるにはまづ

圓形のものゝ乳鉢に入れ、乳棒にてよく磨りつぶし始めに少量の膠水を入れまたよく磨りかくすること三四回してその儘使用するか、或は皿に取つて使用する。再び用ひんとする時はこれを少し温め、水或は淡き膠水を加へ乳棒或は指端にて溶くのであるが、膠強ければ胡粉と和せず、弱ければ直ちに剝落するから此の膠水の加減は極めてむづかしい、普通胡粉十匁に膠一匁位の割合にする、それから胡粉を永く使用する時は色が悪しくなるから成るべくは使用の時々新らしくするが宜しい。

(ロ) 赤色の部

〔猩脂〕脂支那の紅蟲と稱する蟲から製した液を綿に浸したものであるといふこと、で圓形の薄い綿である、この綿を適宜の大きさに切り、皿の中に入れ、熱湯を注ぎ、杉箸で振れば濃赤色の液汁を得る、此の液を土瓶鐵瓶の蓋を去りたる上に載せて湯煎するのである、そして乾かす。これを使用せんとする時は、筆に水を含ませ、紅を取る如く皿の隅より取り、別の皿にて膠水を加へ溶して用ひ、脂肪を忌むから決して

指尖で溶いてはならぬ、そして臘脂の皿が少し汚れた時は再び湯にて溶かし、新しい筆を逆に皿の底を擦りて塵を去り、湯煎して貯へ置くのである。

〔朱〕は硫黄と水銀から成るものであつて、鮮紅色の粉末である、これに普通三通りある、一を「赤口」と云ひ、其の色赤味を帯び、一を「黄口」と云ひ、その色黄色を帯び、一を「中口」と云ひ、前二者の中間に位してゐる。これ等は使用の畫面に依つて色を變る、今これを溶くには極少量の膠脂を加へ、指端にて攪せ、漸次に溶きのべる、一時に膠を入れたらば溶きにくいものである。更に三番朱又は上澄を取るには右の朱に水を加へ、少し沈澱させる時は濃厚の朱は下に沈み、上に淡朱色の水が残る、これを別の皿に移して乾かしたものを三番朱又は上澄と稱へて適宜の畫面に使用する、朱は水又は湯を加へ水飛した後に貯へる。

〔洋紅〕猩猩脂の代用に用ゆる紅色の繪具棒に練りたる或は粉末もある、これを溶くには膠液を加へ、指端にて皿中に溶き、使用後はその儘放置し、再び使用する時は又指端にて溶きて用ゆ。

〔丹〕酸化鉛より製したもので、帶黄赤色の粉末である、これを溶くには乳棒で磨り、膠水を入れて用ゆる、以下朱と同じ方法を用ゆる、水飛して貯へる。

〔朱土〕暗赤色の繪具溶き方、胡粉に同じく使用終ればその儘放置し、再び用ひんとすれば微温湯にて溶く。

(ハ)黄色の部

〔雌黄〕圓筒状をなせる繪具で、藤黄樹と稱する樹脂から製したものである、それ故支那では單に藤黄と稱する、これを溶くには水滴を皿の中に垂らし、雌黄を磨ればよいのであるが、或は筆に稀薄な水を加へ、その儘圓筒状の雌黄を靜かに擦りて溶くのもよろしい、多くは後者の使用法を用ゆる。

〔黄土〕類黄色の繪具で、平板状又は不整形をしてゐる、溶き方は胡粉又は朱土と同じである。

〔黄緑青〕鑛石より製したるもので、黄褐色を帯びた粗粉である、これに充分膠液を加へ、使用終れば水飛して貯へるのである。

(二)青色の部

〔紺青、群青〕此の二者は藍青色乃至鈍青色の粉末であつて、礬石で製したものである。この種類に四通りある。

紺青色最も濃し

群青(紺青に次で濃きもの)

淡群青色稍淡し

白群青色(鈍青色)

いづれも膠液にて溶くのであるが紺青は膠の度を強くし、白群は弱くした方が宜しい、のち水飛して貯へ又た使用せんとする時は新らしい膠を加へて溶く。

〔西洋群青〕前者は價が高いので模造群青を用ゆる事がある、使用法は前者と同じである。

〔藍〕通常棒状をなしてあるもので、植物の藍から製したものである、使用法は皿に膠水を垂らしその藍棒を磨る、使用の度にその如くすればよいのである。

(ホ)緑色の部

〔綠青、白綠、綠青〕鮮綠色をなし、白綠は帶白綠色をなしてある粉末で、孔雀石と稱す

る礬石から製する品質に依て左の種類がある。

石綠(最も粗くして)

青二番(稍粗くして)

青三番(青二番の次)

白二番(稍細かくして色淡し)

白三番(白色を帯ぶして)

白綠(更に細かくして)

使用法は群青と同じく膠水を混和して用ひ、石綠には充分の膠液を加へ使用終れば水飛して貯へる。

(ハ)褐色の部

〔代赭〕鐵分を帯びた礬石より製したものであつて、普通藍棒の如く棒状になつてゐるから、これを藍を溶く如くして磨つて用ゆる。但し此繪具に限り溶かした皿の中には多少の滓が沈澱するから、この滓をつけぬ様に上澄だけを用ゆる。

(ト)金銀色の部

〔金泥〕金を微細なる粉末としたものであつて一を燒金と云ひ、純粹の金であつて其色少しく赤味を帯びてゐる、一を常色又は青金と稱し、銀を含み、その色稍青光を帯

びてゐる、また水色といふのもある、用法は皿を火の上に少し温めて膠液を一二滴垂らし、後金泥を投じ指端にて攪和すること再三回する、尤も粗悪な品は粗いからその時は乳鉢に入れてよく磨つた上に右の如くする、而して膠が多ければ金の光澤を損するから膠の分量は少きを宜しとする。使用終れば微温湯を注ぎ入れ、塵の入らぬやう蓋をなして沈澱せしめて上水を棄て再び蓋をして貯へ再び使用せんとする時は又膠水にて溶いて用ゆるのである、又模造金泥があるがこれは真鍮から製したものである。

〔銀泥〕その使用法は金と同じ、粗きものは同じく乳鉢にて磨り、其他繪具の掛け合せは前掲の表の通りであるが、更にその名稱と合せ方を掲ぐれば

- 具墨 胡粉に墨を加へたるもの。
- 艶墨 強き膠を墨に加へたるもの。
- 藍墨 藍を墨に加へたるもの、時として樹木の幹若くは衣服の地色などに用ゆる。

○臙脂墨 臙脂に墨を加へたるもの、栗色に類する赤黒色である。

○代赭墨 代赭に墨を加へたるもの、多く樹木の幹などを描く。

○草色又は草綠 藍に雌黄を加へたるもの。

○黄草 草色に雌黄を加へたるもの、即ち黄色の勝ちたる草色、多く雜草の如きものを描く。

○赭黄 代赭に雌黄を加へたるもの。

○紫 藍に臙脂を加へたるもの。

○群綠 群青に綠青を加へたるもの。

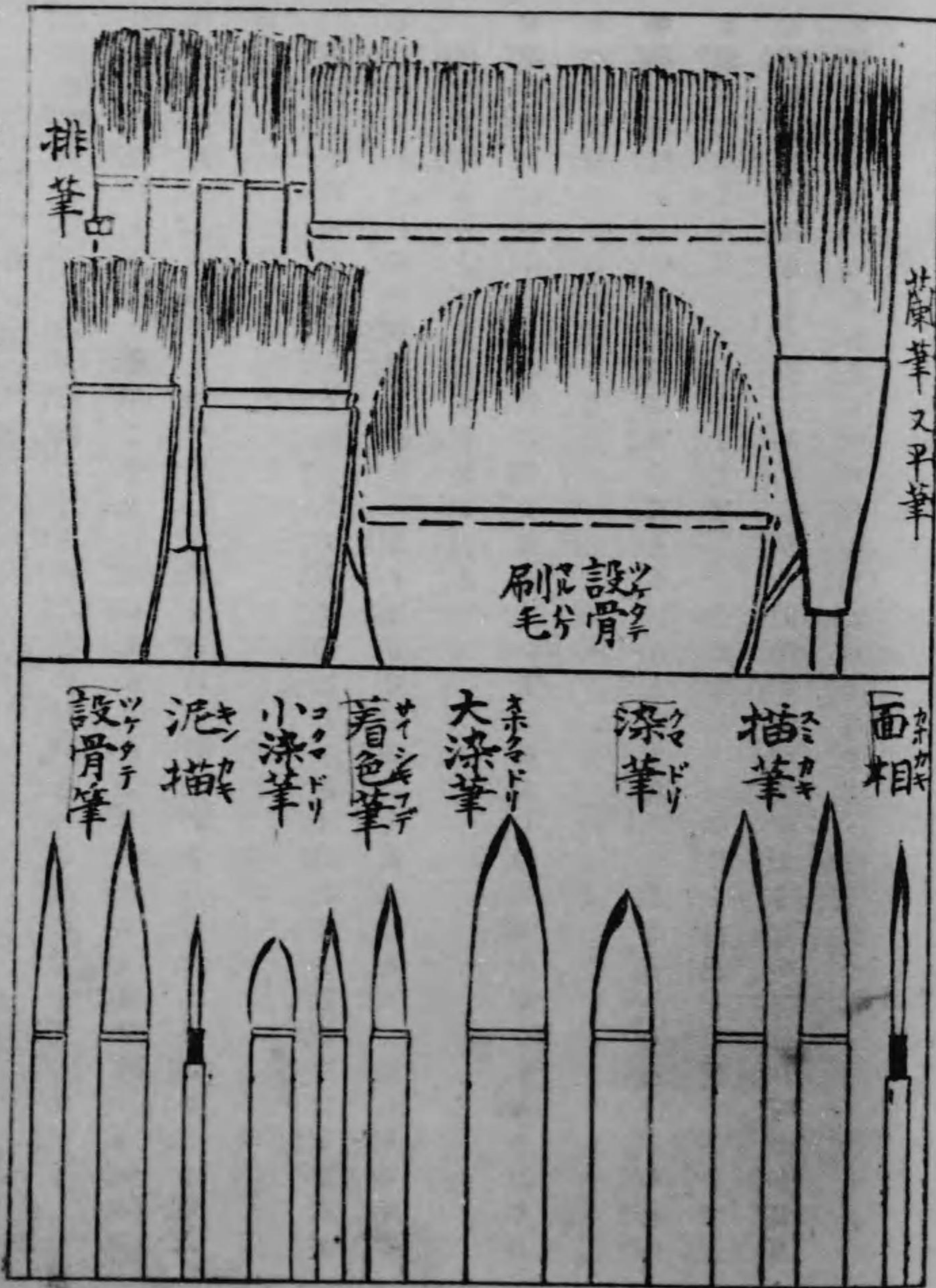
○具 各種の繪具に胡粉を混じたるもの、これを何々の具といふ。
又左の繪具は大抵直接に塗ることなく、先づ下塗りをしてからその上に塗るのを常とする。

綠青
白綠

(下塗)草綠
(下塗)黄草

群青(下塗)藍又は墨
金泥(下塗)丹の具

類種の筆 圖二第



第七章 習畫の順序及其の準備

銀泥

日本畫の描き方
(下塗)胡粉

◎ 筆の種類 筆の種類は流派に據つて多少異なるが、まづ大略の處は設骨筆、描筆、面相、染筆、大染筆、小染筆、着色筆、金粉描及び設骨刷毛、染法刷毛、排筆、亂筆などである。而し南宗畫では大小の設骨筆と染筆と、着色筆とを用ふるだけで刷毛は用ゐない。四條派などではことに蘭筆といふ特製の毛の硬き刷毛を用ゐて、樹木巖などを畫くが、南宗にては設骨法の外石の勾勒には面相を二本合せて古くより常用したものである。又南宗畫家は設骨筆に多く支那筆を用ゆる。

設骨筆又は骨描筆は重に鹿又羊の毛を以て製したもので、剛きものと柔かきものと二種類ある。剛きものでは山水、樹木、巖石などを畫くが、柔かきものでは花、辨又は人物などを畫く。設骨筆は畫筆中の最も重要なものであつて、此の筆一本あれば大概の圖畫は出来る位である。

面相筆は穂の長い筆で、鹿、狸、黃鼠等の毛で製する。長さもの許りでなく、短かきものも非常に細きものも剛きものも柔かきものもあつて、一概でない。花辨に於ける花の

葉の脈、鳥の嘴、脚、人物の面貌、衣紋、頭髮などの細い線には此の筆を用ゐて描く。
 染筆は穂の丸い柔かい筆で彩色の時暈しに用ゆる、これにも大小さまざまある。
 泥描は面相より細いもので毛は稍剛く穂の元に力のある筆である、大小ともにあ

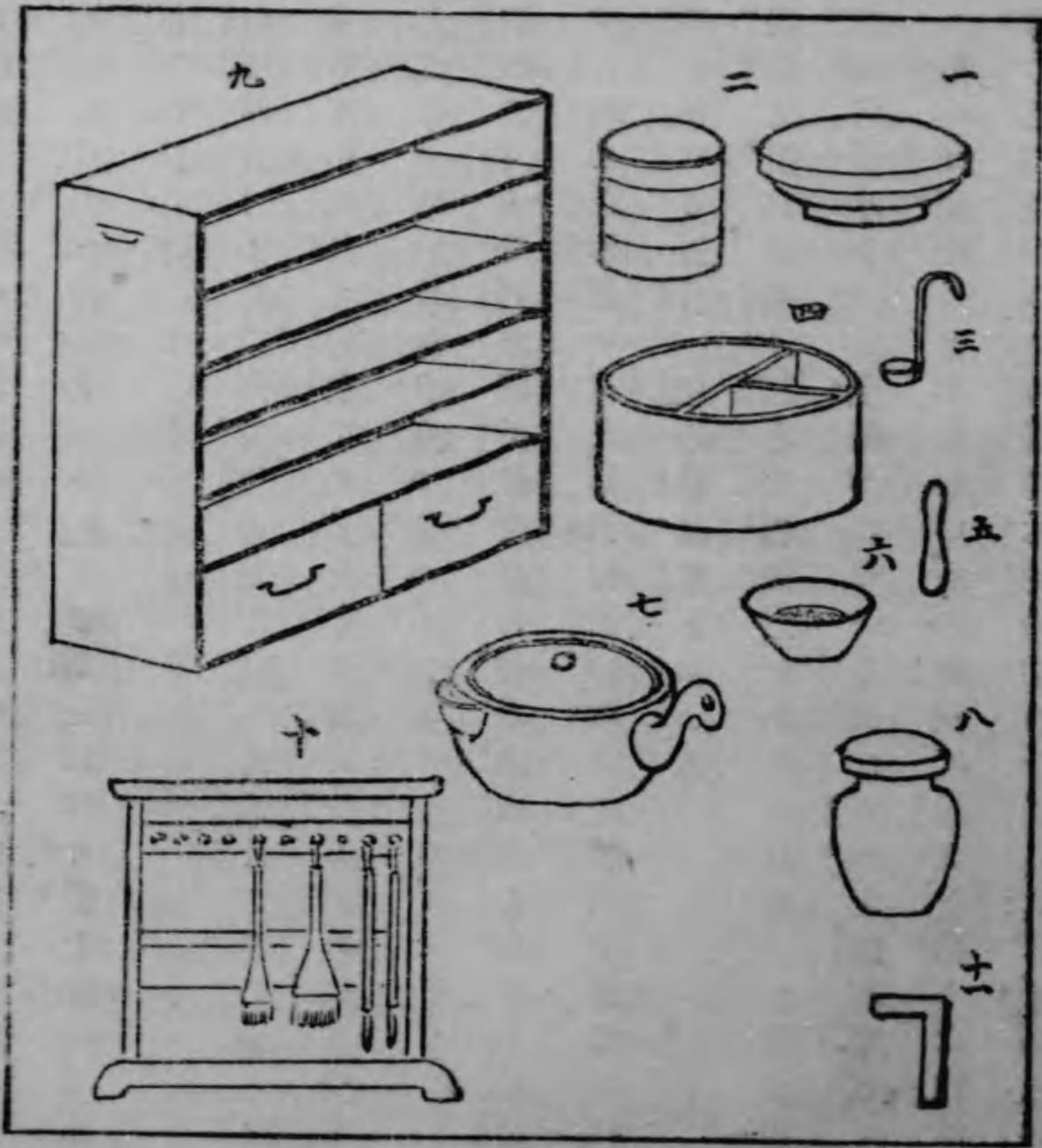
る。
 ●設骨刷毛は總暈及び種々の暈し月水、遠山などを描く時に用ゐる、圓刷毛は同時に左
 右に暈す時に用ゆる、排筆も暈しに用ゐる、蘭筆は巖石若くは大樹を描く時に用ゆる。

繪畫を描かんとするには種々の道具類がある。

●第一硯は成べくその品質の精良なるものを用ゐ、海には宿墨を貯へぬやうにし、日
 々必ず洗はなければならぬ。

●第二毛氈を具へる、毛氈は常に畫を描かんとする場所に敷き置き、その上に紙、梓等
 を載せて畫をなすのである、そしてその色は彩色との關係上白色を可とする、墨で紙
 を描けば墨が浸染して墨に附着し、又た凹凸があつて宜敷くない、毛布は毛が多過ぎ
 て紙が落ちつかぬから必ず毛氈を用ゆべきである。

第三圖 繪畫道具



- (一) (二) 繪具匣 (一) (二) 紙疊をしたるもの (三) 水
- 桶 (四) 筆洗 (五) 乳鉢
- (六) 乳鉢 (七) 膠水用土鍋
- (八) 膠水壺 (九) 繪具桶
- (十) 筆刷毛かけ (十一) 印

○繪具匣に掛ける蓋は日
 本紙の厚いものを丸く張
 って自製し、それに蓋を
 引く、

○是等の道具は繪具屋で
 賣つてゐるが、繪具箱の
 如きは白木で描物屋に作
 らせてもよい

●第三口經四五寸位の筆洗がある(大小二つあれば尚よい)水は常に汚れ勝ちであるから、それには中仕切りのあるものがよい、それに水匙を添へる、水匙は二つ位いる、膠液もこれで搦ふのである。

●第四口經四五寸から二三寸位の皿が同じく大小二三枚いる、これは常に筆尖の墨を案配するもので、凡て白色である、そして縁が少し斜めになつて、普通の皿とは製法を異にしてゐる、これは繪具店で賣つてゐる。

●第五口經二寸五分乃至四寸位までの繪具皿大小取交せ十枚位と、外に各種の繪具を調合する爲め花形皿一枚と、群青、綠青の如き岩繪具を溶くに用ゆる縁の深き繪具皿と携帶に便なる五枚一組の繪具皿とがある。

●第六乳鉢と乳棒は硝子製と陶器製とがある、これは二つ三つ用意するがよい。

●第七膠液と礬水を煮る土鍋が二ついる、又た膠液を貯へて置く小瓶がある、尤も土鍋のまゝ貯へて置いてもよろしい、その膠液は繪具を溶くに用ゆるのである。

●第八筆巾と羽箒がある、前者は木綿の切れを疊み置き、筆の水分を去り又これを拭

ふのである、後者は燒筆の跡を拂ひ、又は紙絹の上で塵を拂ふに用ゆる、畫を彩色する時は一度羽箒にて拂つた上に彩色するが宜しい。

●第九燒筆は朽筆とも云ひ、桐、杉、竹、栗殻を燒いたもので、箱入りになつて賣つて居る、これを挟む竹の軸(木炭挟み)も賣つてゐるから同時に求むればよい、木炭を使用するは極めて軽く使用し痕跡を留めぬやうにする。

●第十印章、肉池、印押へ、筆架、筆箱、縦に長く、縁の淺き角盆のやうなものなどがある。

●第十一皿、繪具その他の雜品を納めて置く爲めに圖の如き棚がある、その他又張枠、踏板があるがそれは下に説く。

紙と絹 紙にはまづ畫箋紙、白紙、唐紙、白唐紙がある、畫箋紙は多く南宗家が用ゐる、唐紙、白唐紙は多く北宗並に四條圓山、人物畫家が用ゐる、白紙は餘り畫家が用ゐない、これは餘り質が軟弱すぎるからである。形には小、中、大の三通りあり、中畫箋を縦半分に切つたのを半折と云ひ、畫を描く時半切の上端を二三寸切ることもある、花鳥畫は多く切つて用ゆる、之れは日本建築の寸法から紙が長過ぎるからである、唐紙と白唐紙

は巾二尺餘立四尺五六寸のものを縦に切つて用ゆる、中畫箋を縦三分の一を切つたものを聯落ちと云ひ、その落ちた三分の一は聯である、前の半折はまた尺二幅一尺二寸の絹に比敵し、聯落ちは尺五の絹に比敵する、而してその巾は豎六尺幅三尺(大立五尺が巾二尺五寸)立四尺が巾二尺一寸(小)とする、是等の紙百九十六枚を以て一反とする、一反若くは半反で買つた方が値が安い。

畫箋紙にせよ唐紙にせよ、その儘用ゆるを生紙と云ひ、唐紙は帛紗唐紙など、呼び、南宗家では多く之れを用ゆる、これに膠礬を引いたものを熟紙と云ひ、南宗家以外のものが多く用ゆる。唐紙を貯ふる時は固く巻きて貯藏し、空氣或は濕氣に當てぬやうにする、畫を描く時に細かき斑點が生じたのは濕氣に當つたのでこれを俗に風を引くといふ。此外玉版、箋、靑、六、疋、雅、邦、紙、八、尺、紙、鳥の子等、數知れぬ程紙の種類がある。畫絹は普通用ゆるは二挺、極と唱ふるものでこれを最も上等とする、これより下等な模造絹もあるが絹の目が荒く、絲平たく、光澤なく、織目薄くして用ゆるに堪えない、然し人によると此の薄い絹に描いて紙の裏打をするものもある。二挺極とは二挺

の極で織つた横二條の糸のものである、幅は尺、尺二、尺三、尺五、尺八、二尺、二尺五寸、三尺と漸次大幅になる、普通山水、花鳥などを描くものは二尺以下、主として尺五、尺八である、人物畫の大畫などは大幅のものをを用ゆる。而して二挺極の一疋は曲尺六丈五尺であるが、一挺極は七丈五尺である、之れも匹で買ふがよい、是等は皆繪絹商が賣つてゐる、又絹に畫を描くには必ず梓に張り、膠礬を引いて用ゆる、礬水の法は別に説く。普通の生絹の外に支那から輸入する吳絹といふものがある、絲質稍粗く、始めから礬水を施したものであるが、日本の密畫を描くには適しない。統も亦吳絹と同じく支那から輸入するものであるが、水を吸収する事が激しいので、畫よりは書を書くに適する。

絹を貯藏するには堅く巻いて紙に包んで置くがよい、久しく空氣又は濕氣に曝して置くと、諸所に斑點を生ずる。

張梓 先づ絹に畫を描くには梓張りをする、それには張梓を用意する要がある、張梓の用材は杉、椴、檜の素なる八分板を巾二寸五分位にして、まづ二本を用意する、これが

縦線である長さは絹の横幅に應ずるが先づ三尺八寸、四尺、四尺五寸、五尺などから絹の張代(縁)をとつて一寸減しにする、また同じ幅の横線を二本用意する、之が一尺二寸一尺五寸即ち尺五尺八二尺と分つこれも張代を取つて一寸べらしにする、そしてそれを組合せるこれが即ち梓張で大工に注文すれば一枚五六拾錢位から出来る。支那の法では縦木と横木に穴を明けて置いて幅を延べたり縮めたり自在にするが此の法は我國で行つて居ない、別個のものを大小幾枚も作り置いて用ゆる。絹をこれに張るには始め絹の天地を梓の天地に姫糊で張りつけ、その上をまた美濃紙の丈夫なもので上から張るのもよい、この時はよく絹の絲縷の正直を極めて張らなければならぬ、此の天地の糊が乾くのを待ち、今度は竹筥の如きものを以て靜かに絲縷を改めながら縁を順々に張り、絹のたるみを無くする、そして乾くのを待つ、以上で梓張が一通り済んだのである、梓には又敷板がある、それは下に置く。

梓張りが済んで糊が乾いたならば晴天の日を選んで髹水を上く、髹水は大なる刷毛を以て順次に上から絲縷に従つてひくのである、更に之に繪を描き此の梓の文々

會場の如きものに出品する時は、梓張の縁を襖紙の如きものにて裝飾して、その儘出品するのである。

髹水法 次に髹水の法は先づ三千本膠か廣瀨膠を一夜水にひたすは冬季のこと、夏は一時か半時にて直ちに湯を入れ火にかけて煮るのであるが、それには小さな土鍋が宜しい、鐵類の鍋は不可、分量は膠一匁、明礬五分、水一升をとろ火にかけて凡そ七分に煮詰るのである、尤も支那の法は夏日は六膠、四礬、冬日は八膠、二礬、春秋は七膠、三礬としてゐる、然して髹水を引くには一度それを絹で濾す、その水を刷毛に浸し梓張りをした絹の上に引く、その上に一度若しくは二度右の髹水を引きて乾かす、二度引く時は先の分が乾くのを待つてしなればならぬ。裏面にも亦引く、これは場合に依れば裏からも色彩する要があるからである、然し髹多きに過ぐれば細かく墨を弾いて墨色を減ずるから多すぎではならぬが、然し又少過ぎれば墨色の光澤を失ふから此の加減をよくしなればならぬ。元來紙絹に髹水を用ゆるのは第一に墨色を華潤ならしめ、第二に浸みを防ぎ、運筆を助けるためであるが、名家は此の髹水の引き加

減で繪が調子よくも出來、調子悪くもできて、髹水を引くのは最も六つかしいと云つてゐる。又明髹は絹地に引くものには、焼明髹を用ゐ、紙に引くには生明髹が宜しい。紙に髹水を引く時は、紙面に皺を生ずるから、美濃紙の如きは中央より四邊に引き、又平らな板の上に縁を十二一重の様に重ねて置き、刷毛にて引くこと前の如くし、一枚宛剝し室内に縁を張りて乾かし、後霧を吹き、これを重ねて板の間に挟み上に置き、ものを載せて置けば皺が延びる、それでなければ髹水を引いた紙を假張りに張るのである。假張りといふのは、經師屋などで用ゆる襖様のもの、これを作るには古襖一枚に強靱なる日本紙を以て其の表面を張り、其上に生澁汁を引いて置けばそれでよい。假張りは斯様な用途のある許りでなく、若し唐紙、畫箋紙の如き紙面に大なる密畫を描かんとする時は、此の假張りに張り、絹に描くが如くにして畫を描くのである。紙を假張りに張るには、紙面に水を引きて假張りに張り、刷毛の角にて周縁に極めて薄き糊をつければよいのである。そして張枠の絹なり、假張りの紙なりに畫を描く時は、敷板を用ゆる敷板は、杉、檜などの四分板を幅六七寸乃至七八寸、横二尺若くは二

尺五寸として同様のものを五六枚づついづれも上面の縁を面取りにして作る、枠に絹を張り、髹水を引いたならば、下繪を絹の下に入れ、順次に繪をなすのであるが、細密のものになつて、色彩に親切ならんとする時は、中々上部に手が届かぬ、この時は敷板を枠の上に並べて行き、その上に乗つて畫くのである。假張りの紙に密畫を描く時も同様にする。

落款 落款は一定の場所がある、簡單に言へば梅枝右より左に出たものは右に落款を書き、竹叢左より右に及んだものは左に落款する、上下は又畫面の如何に依て定める。又落款の字は重に行書楷書で書き、南畫の題句は字大に年月等は小さくする。次には是等の題句、落款は日本畫にあつては位置の明きたる處にして、畫景の上になし、これ畫局の傷なはるゝを恐れるからである、印章は朱文を多く用ゐ、白文を用ゆる時は朱文の下に置く、而し白文のみ用ふる場合もある。

第八章 四君子法

我等が今日日本畫を學ぶに當り支那の四君子法を習ふのは決して所謂文人の餘義清閑の玩賞とするものでない。日本畫の基礎となるべき直線と曲線の理、整齊、配合、分量の理を學ぶのである。即ち竹に於て直線を學び、蘭に於て曲線を學び、梅に於て曲直の交叉を學び、菊に於て之らの集成を學ぶのである。整齊、配合、分量は即ち此中より得來るであらう。然し我等は敢て初學者に四君子の修得を先にせよとは誘めぬ、人物を習ふものは直ちに人物より入門しても可く、山水を學ぶ者は又た山水より入門してもよく、花鳥を學ぶものは又た花鳥より入門しても好いが、而も此の理は一應知るべきで、人物なり花鳥なり學ぶ傍ら四君子も學ぶべきである。去りながら日本畫法の初歩を説くといふ上からは、四君子を先にしなければならぬ故、以下此の畫法を説くこととする。

(一) 竹畫法

竹の品題 東洋畫——特に日本畫に於ける竹の品題は實に廣き範圍を持つてゐる。獨り南宗畫ばかりでなく、北宗でも、四條でも、圓山でも、現代新進の畫でも、竹は獨立して描かれ、又何かの配合として描かれ、背景として描かれる。斯様に多數に竹が描かれるのは、竹が東洋の名産であつて、水蒸氣の多い東洋の氣象に適應して、其の美觀をなす性質を持つてゐるからである。即ち竹が他のものと照應するの美は、雨と月夜とである。雨は勿論水蒸氣であるが、月夜の美觀は、やはり夜が水蒸氣多く、月の光線がその中を透して、光澤のある深綠色の竹の葉に映ずるからである。更にまた竹に對する雨は、春雨が風情を増し、月夜は夏の月夜が風情を増すのは、一つは水蒸氣の理に誤糊とし、一つは月が澄んで竹が夜目にも判然としてゐるからである。冬の景色の好いのは雪景で、寒月に配しては、蕪村翁の句にあるやうに、寒月や枯木の中の竹三竿の閑寂な景色となる。

竹の種類を言へば孟相竹を始めとして、淡竹、苦竹、テツチク、ホテイチク、トラフチク、クロチク、矢竹、其外數十種がある。畫家と雖も是等の事は心得て、孟相竹に苦竹の葉を繼ぐやうな無識な事はしたくないと思ふ。

竹の習畫上に於ける位置は、前にも述べたやうに直線の美を習得するのにあるが、畫の品題としても亦價値あるものであるから、日本畫を學ぶ者は、一應は竹に就ての研究をも成し遂げ置く必要がある。

墨竹法 古來の畫法にもあるやうに竹を畫く必らずまづ竿を立てる竿を立てるは之れ直線を學ぶのである。竿を立てたならば節を留める。梢頭は稍短か目に描き、中に至つて漸く長く、根に至つて又漸く短くする。竿の太さは同じくし、墨の中途に滯りふくれぬ様にする。近きは濃く、遠きは淡く、長短を均くし、節は上下相承ける心得で描き、その勢ひは半環の如く、また心字の點のまゝの様にする。

竿には五節目で枝葉を生せしめる、これ古來の法である。葉を畫くには墨を豊かにし、一筆揮掃する所決して凝滯するを許さない。その葉自然に尖り、桃の葉にもなら

法畫竹圖四第



ず柳の葉にも類せぬ柳の葉は細く桃の葉は鈍圓やうに描かなければならぬ、そして葉の描き方には个字と分字との法がある、此法は葉が「个」といふ字の如くなり、分字の如くなるのである、葉は各々左右を顧眄し、齊對平均する様に描く、結項は枝が散て鳳凰の尾の如くなる様にする。枝は節に著き、葉は枝に著き、葉は各々仰ぎ翻り、眞向き反き俯しなびきする所に形勢があるべく、轉じ側だち、低き高まるところにまた意と理のあるを要する、これは心を盡して求むればその法を自得するものである。若し一葉と雖も妥きを得ず一葉と雖も合はなければ、即ち全壁の玷となる許りでなく、其畫は稚拙たるを免れない。

位置法 墨竹の位置は幹節、枝葉の四者である、是等のもの若し古來の規矩に由らず徒らに工夫を費せば、畫は成らずして苦しむものである。凡て墨を濡すには深淺があり、筆を下すも輕重があらねばならぬ、逆順往來して須らくその去就を知らなければならぬ、濃き淡き、盆き細きところ、葉の枯榮を見、枝を生じ、葉を布くところに由て照應の妙が無ければならぬ。山谷云ふ、枝を生ずる所節に應せざれば、葉亂れて歸す

(一) 法葉竹 圖五第



る所がないと、故に筆ごとに生意があり、面ごとに自然を得、四面圍繞し、枝葉活動してこそ、方に竹を成し來るのである。古來竹を爲す者に名手のないのは、畫くに難いからである。即ち其畫が簡略を失するものでなければ、繁雜に失し、或は其の根は頗る美事であるが、その枝葉を誤り、或は位置が稍當を得ても、向背が法に乖つて居り、或は葉の刀にて截るに似、或は身の板にて束ねた如く、庸俗狼藉していふに勝えないものがある。古來竹を描くもの僅かにその美を盡すのみで、其の善を盡すものに至つては稀である。獨り文湖洲は天縱の才を挺んで、生知の聖に比べる、その筆は神助あるが如く、妙は天成に合し、法度の中に馳聘し、塵垢の外に逍遙し、心の欲するところに従つて、準繩に踰えなかつたと云ふ。

畫竿法 竿を畫くに若し只一二竿ならば墨は便宜に従つてよい、然し若し三竿以上を畫くならば前者の墨色を濃くし、後者の墨色を淡くしなければならぬ。若し一色であつたならば前後を分別する事ができぬ。竿はまた臂を張り、筆を立て、根より梢に向けて畫いて行く。節も一節毎に下より上に畫く、筆は貫き穿つ意を籠め、全竿には

(二) 法葉竹 圖六第



節を留める。根と梢は梢短かく、中に至つて漸く長くなる。毎竿の墨色は必らず勻く停まるべく、行筆は又平直に、兩邊は圓正に滯りなきを宜しとする。若し竿に墨の浸みふくれたのや、墨色の均等ならぬのや、節毎に愈く細く枯れ或は濃き所のあるのや、節等しく長く等しく短くなつたのなどのあるのは皆忌むところである。斷してこれを冒してはならぬ。

畫節法 竿既に定まる節を畫くは最も難しとするところである。節には八字下抱と乙字上抱とある。上の一節は八字點を以て下を抱き、下の二節それを承け、乙字點を以て上を抱くやうにする。中でそれが斷つても意は連續するを要する。上一筆は兩頭を放して起し(八字點)中間は落下すること月の如く少彎にすれば一竿の圓澤を見はすのである。下の一筆は上筆の意趣を看て承接して離れず、自然に連屬の意がなければならぬ。また大なるものゝみ揃ふてもならず、小なるものゝみ揃ふてもならぬ。又甚だ彎つてもならず、太だ遠くてもならぬ。太だ彎れば骨の如く、太だ遠ければ相連屬せぬ。然らば則ち生意を生じない。

(三) 法葉竹 圖七第



畫枝法 枝を畫くには各々名がある、葉の生ずる所を丁香頭といひ、相合ふ所を雀爪といひ、直枝を叙股といひ、一叢の中、外より内に畫き入るを塚疊といひ、裡より畫き出すを迸跳といふ。筆を下には道健にして圓勁ならねばならぬ、行筆は又疾速なるべく、遅緩するを避けなければならぬ。老枝は挺然として起ち、節大にして而して枯瘦する、嫩枝は和柔にして而して婉順である。節また小にして肥滑である、葉多ければ枝を覆ひ葉が少ければ枝が昇る、風に吹かるゝ枝、雨に打たるゝ枝、杯は相觸れて長い。**畫葉法** 葉を畫くには勁利なるを要する、實を按じて虚に起り、一株すなはち過く、少しにても遅留してはならぬ、臂を張り筆を立て上より下す、遅留すれば鈍厚となつて鋭を失ふ、竹を寫すものはこれを最も難しとする、此の一功を虧いたならば又墨竹をなさない。また法に忌むところがあるから、初學者は知るを要する。即ち葉が鹿にして桃に似るを忌み、細くして柳に似るを忌む。一は孤生するを忌み、二は並立するを忌み、三は又の如きを忌み、四は井字の如くなるを忌み、五は手の指の如くなるを忌み、並に蜻蛉に似たるを忌む。是等は皆筆の使ひ方に據るのである、露に潤ひ雨に垂

れ、風に翻り雪に壓する、その葉の反正低昂には各々態度があり、その態を得たならば紙絹みな自由なるを得るのである。更に竹の葉を畫く要訣を云へば、其老嫩を分ち、陰陽宜しく参り、枝先づ葉を承け、葉必らず幹を掩ひ、葉と葉相加はり、勢ひ飛舞する如く描かねばならぬ、一は孤、二は送り、三は攢、四五は聚まるのが其の態である。春は則ち嫩篋であるから上に承け、夏は則ち濃陰であるから下に俯し、秋冬に霜雪の姿を具へる、茲に於てか松梅と伍を爲すに堪ゆるのである。天の晴を帯ぶる時は葉偃り技も亦偃るが、雲雨を帯ぶる時は枝墜ち葉に亦墜つる、風に順ふ時は一字の形をなし、て排かず、雨を帯ぶる時は人字の形を列ねず、掩映して重ね交はらしむるのである。

(二) 蘭 畫 法

蘭の品題 竹は日本畫の品題となつてゐるが、蘭は今日では純然たる文人畫趣味の爲にするもの、杯の外に多く畫かれない。然し花鳥畫などにあつては他の植物の配合などとして多く描かれる、故に日本畫に於ては蘭畫は只曲線の描き方を習ふに過

ぎないやうであるが、而も蘭の描き方は線畫としての日本畫に重要な草一地面を描く時に必要であるばかりでなく、蘭畫は最も線の運用をたすけるものであるから輕視してはならぬ。

蘭葉層次法 蘭を畫くは全く葉にある故に葉を以て先とする、葉は必らず記手一筆よりする、これに釘頭、鼠尾、螳螂肚の法などがある、二筆は交鳳眼、三筆は破象眼、四筆五筆は折葉を交はらしめる、攢根といつて根方の短葉は魚頭の如くする、そしてまた陰筆陽筆の二筆を置き、釘頭と稱する筆で根を畫く、それで一叢の畫蘭ができるので、これを畫蘭の層次法(順序法)とする、層次法は即ち曲線の方向を長短と均齊とを示すのである、故に古傳に於ても葉の俯仰してよく生動し、交つてよく重疊しないのをよしとする。而して其の法も亦竹と同じく懸腕直筆で描く、これ等のものが悟ればまづ入手の法が具はるのである。

それから南畫に於ける蘭畫の法には草蘭、蕙蘭、閩蘭の三種がある、蕙蘭は葉多くして長く、草蘭は長短等しからず、閩蘭は葉潤くして勁、草蘭蕙蘭は春の蘭で、閩蘭は夏の

(一) 法葉畫 圖八第



(矢の方向は筆の運び方を示す)

蘭である春蘭即ち草蘭、蕙蘭はその葉妖媚の致をなしてゐるから文人は多くこれを畫くのである。(蘭蘭といふのは今の福建省地方昔の閩越に生ずる蘭をいふのである。)

斯様に區別してあつても今日では蘭その物を描くが主でない、蘭に依て曲線の美を習ふのであるから種類の如きは第二義に置いて宜いのである、また蘭を畫くには葉と葉と相同じくならぬやうに畫く、これ長短の美である。そして一筆まづ起るものは長きもので、次で起るものは意到つて筆の到らぬ態とする、また一たび太くなつて螳螂の肚の如くし、或はまた細くなつて鼠の尾の如くする、此の邊の意義は南畫の理想とする所で而して南畫を形似以上に上せた點である、かくして其態を得たならば輕重適宜、心手に應じてその妙を盡し得るのである。

蘭葉左右法 蘭の葉を畫くには左右の式がある、これを撒葉といふ、宛も字を寫すこととするのである、それは又曲線を右方にばかり引いて居たのを、今度は左方に引く稽古となる。斯様な畫學上の理論を組立て來た所は、南畫の他に秀でた點である、而

第九圖 蘭及法葉法



(一、二の順は筆の順を示す)

して今之れを爲すに初學者はまづ手を順にし、先に運筆を習ひ、然るのちに逆筆を習ふが宜からう、そしてまた兩叢の交立してゐるものも盡くがよからう、順手(右方)一遍にするのは全法でない。

蘭葉稀密法 葉は數葉と最もその風韻は飄然として霞の裾を翫す如く翻翫自由でなければならず、また一點鹿俗の氣を止めてはならぬ。叢蘭は必ず花を掩ひ、花後また更に葉を挿き、根より發するものでも叢がみだれてはならぬ。能く意到つて筆の到らざるのを老手とする、これ即ち齊々の美である、そして葉は三五葉より數十葉に至る間、少くとも寒悴ならず、多くとも糾紛せぬやうにしなければならぬ、自ら繁簡を有し、各々其宜を得るやうとする。

蘭花法 花は偃つたのがあり、立つたのがあり、反つたのがあり、俯したのがあり、仰いたのがあり、相向つたのがある、また花の全く開いたのがあり、また全く開かぬのがある。而して莖は葉中に挿し、花は葉外に出てゐる、共に向背高下があつて、重疊聯比することがない。然し蕙の花は一幹にして、花四面に分れ、莖直にして立つが如く、花重

第十蘭花法(三)



つて垂るゝが如くである。即ち蕙は植物學でいふ無限花序をなしてゐるのである。花の瓣を畫くには正面に向つたものは潤く、側面に向つたものは狭くする。就れも五瓣であるが然し人が五指を出したやうに直ぐなのは取らぬ。屈伸の勢があり、瓣に輕きがあり、自から照映するところがなければならぬ。習ふこと久しく法に熟すれば心は手に應ずることができ、これも亦花卉を寫す理論的基礎の法となるものである。而して法を得たのちにまた法外に出ても差支はない。

點心法 蘭の點心は美人に目ある如きものである。湘浦の秋波よく全體をして生動せしむるとある。則ち畫の傳神は點心にあり、花の精微も全く此にあるから輕忽にすることができぬ。而して其點は心の如き字、或は正、或は反、或は仰き、或は伏したもので、三點正格は和蘭、四點變格は蕙蘭に用ゆる。

元僧覺穩なるものがいつたやうに、喜氣は以て蘭を寫すべく、怒氣は以て竹を寫すべしと、これ植物の形態に心を應せしめたものである。蘭葉先飛んであがる如く、花蕊物言はんとするが如くにして喜悅の神隨を得るのである。凡そ初學者の者は必ず

まづ肘を正して筆を練り、自然に軽く持つてその宜しきに得せしめなければならぬ。遊勁にして圓活なのは茲にして求められるのである。これ曲線の美である。特に用墨は濃淡を宜しくしなければならぬ。葉は宜しく濃く、花は宜しく淡く、點心は宜しく濃く、莖苞は宜しく淡くする。これ定法である。而して濃淡の美である。若し又色を以て寫生するならば正葉は濃く、背葉は淡く、前葉は濃く、後葉は淡くする。

蘭を寫すの妙 凡て蘭を寫すの妙は氣韻を先とする。墨は精品を選び、水は新泉を用ゐ、硯には宿墨を溜めない。宿墨は必ず洗滌すべきである。筆は純にして堅きを忌み、描いて先づ四葉を分ち、長短その元をなす。一葉は交搭(又)し、媚を求め、妍を求め、各々葉のほとりに交り、一葉は乃ちこれを添はしめるやうにする。又兩葉は生じて長く、而して墨も亦二色を以て老嫩を別ち、瓣は墨を淡くし、莖は焦墨を以て鮮かにする。描く時は手を掣すること雷の如く、遅延するを忌み、正背偏せず、其宜しきを保ち、分布自然に出で、含蕾が三つなれば、開花は五つといふやうにする。更に葉は半ば垂眼し、枝葉の運用は鳳の翻々たる如く、葩夢の飄逸なるは蝶の飛遷するに似せしむる。殼皮

日本畫の描き方
 は装束し、碎葉は亂攪すると古法にある、これ即ち畫蘭の要訣である。 九〇

(三) 梅 畫 法

梅の品題 梅は又た竹と共に、東洋的特質の植物として多く畫の品題となつてゐる、松竹梅と云ふ思想がよし舊式であらうとも、特に秀でた此の特有植物に就て、誰がその美をなすに否むものがあらう。特に梅は寒氣に強い中に咲くので、冬から初春にかけての景色として畫家の細毫を賑はすのである。

諸梅の種類を言へば、白花の外に紅梅、帶青、帶黃などの類ひがある、帶青或は帶黃は青味若くば黃味を帯びてゐるものである。變性したのものには豊後生、難波生、摩紅生、緋梅生など凡そ八九種ある、花の形態は五枚の花弁より成り、一枚づつ離れ〜になつてゐるから、これを植物學上では離瓣花と稱して居る、花の中心にはあまたの雄蕊と一本の雌蕊とがあり、雄蕊の頭から黄色の花粉を吐く、これを雌蕊の頭にふりかけると花粉は又蕊の基部の肥大した處に達し、爰で果實を結ぶのであるが、同じ樹の花

法手起畫梅 圖一十第



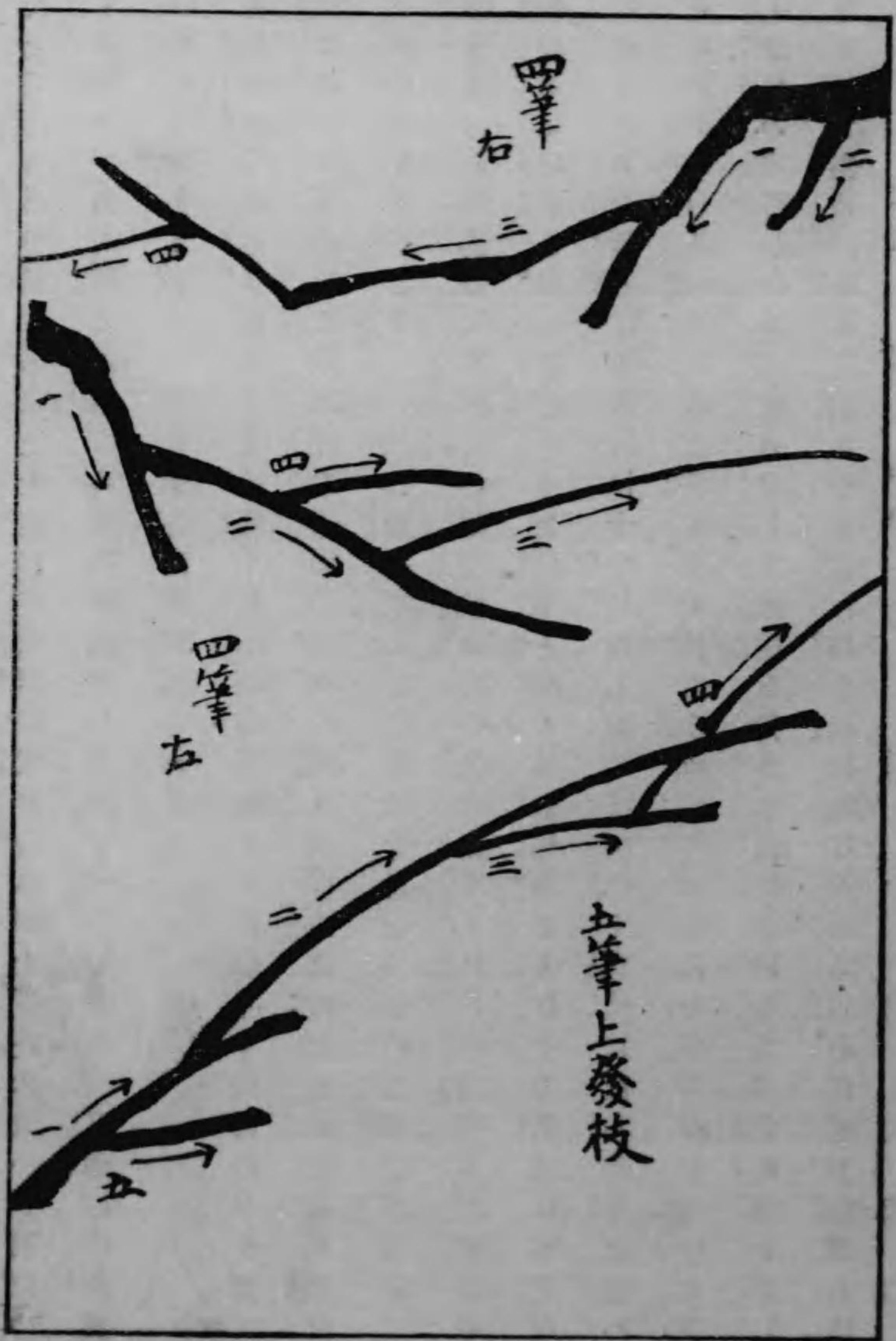
(一、二の順序は筆を運ぶ順序を示す)

粉がかつたのでは實は結ばぬ、必ず他の花の花粉でなければならぬ、それ故花の底部に甘き蜜と芳ばしき馨とを放つて蜂蝶の類を誘ひ、その蜂蝶の次に〜と飛び廻るうちに花粉を運んで茲に受精作用を営むのである。

梅の枝は元來幾何學的の不等偏三角形をなしてゐる、これ直線の竹と取り合せて畫になる所以で、習畫上に於ても竹の直線と蘭の曲線とよく案配を得て一層の功用をなすのである。

畫梅體格法 畫梅體格法は先花を疊ひ品字の如く、枝を交す又字の如く、木を交す極字の如く梢を結ぶ又字の如くするを以て定法とする、自然と亦そのやうである。花は必ず多少を分ち、花は繁からぬを可しとする、枝には細きあり嫩きあり、而してその體形は自然で、枝は多く花は先づ少きを以て全たしとする、枝の老たると花の大なるのは氣の壯なるを示し、枝嫩くして花細きは氣の微なるを示すのである。形態にも高下尊卑の別があり、大小貴賤の辨ちがあり、疎密輕重の象があり、間闊動靜の用があらねばならぬ、枝を並べて二本生せしむるはいけなない、花が二つ並んで咲くのも

法枝梅圖二十第

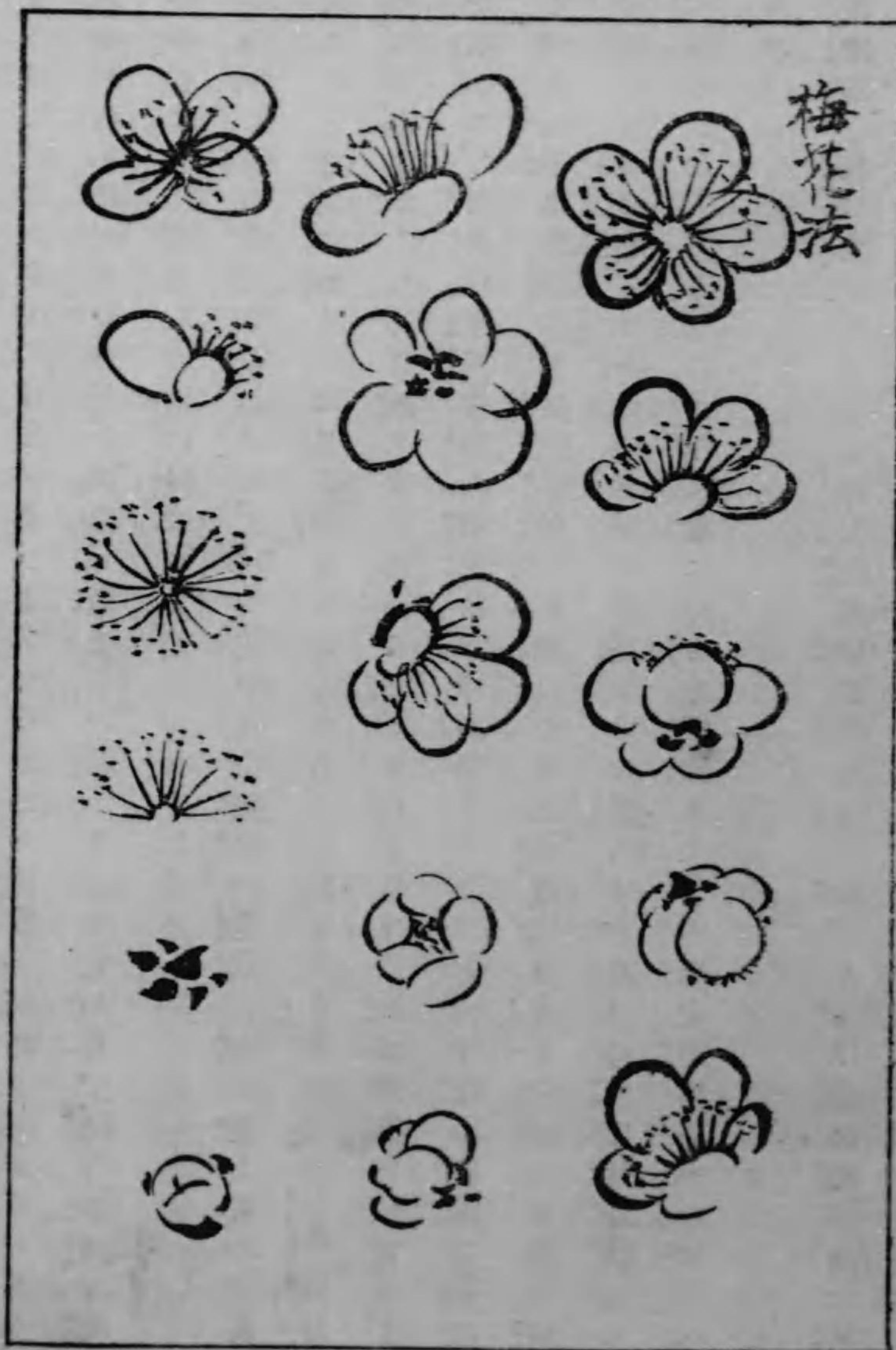


(矢の方は筆を運ぶ順序とす)

不可である木も並び接することを得ぬ。文武剛柔相合ふがあり、花の大小に君臣の相對する如きがあり、同じからざるものがあるやうにすべきである。又蕊には夫妻陰陽相應するがあり、其致一ならず、各區別があらねばならぬ。

凡そ梅を畫くに起筆は必らず捷疾く、狂ふが如く顛するが如く、手飛電の如く、切に亭り或は延びるを避けなければならぬ。枝柯は旋り衍び或は直に、或は彎り燕墨は濃淡に再び填ぐを許さない。根に重折なく、花梢は繁を忌む。新枝は柳に似、舊枝は鞭に類するものである。又梢は弓の如く、枝は鹿の角の如く、又枝に停滯があつてはならぬ、仰げるは弓體と成し、覆したるを鈞竿と號する。氣條根より生ずる若枝には芽なく、根は直ちに天を指してゐる枝は十字にならぬやうに描く。又枝には空眼(芽)を留め、花をその間に着ける。枝嫩ければ花は獨く、枝老ゆれば花は慳み、嫩からず老ひず、花意纏綿し、老嫩みな法に依る。新枝は宜しく樹體を抱き、其舊新を分ち、或は鶴の膝を屈した如きものもある。芽は三點あつて、當に蒂と與に聯なる故に、正芽は五點、背けるは圓く、枯れたのは重眼なく、屈して太圓くするのは宜しくない。花は八面を分ち、正し

法花梅圖三十第



きがあり、偏したのがあり、仰げるがあり、覆したるがあり、開けるがあり、謝するがあり、笑を含むがあり、残れるがあり、その態一樣でない、闊かな處も、冗からず、疎なる處も、開のないやうにせねばならぬ、梢の鞭はまた刺すが如くにする、

又花の中は鏡の眼(穴)の様にする、これが花を畫く發端で、花鬚は後で畫くものである、健なること虎髯の如く、中は長く邊は短かくする。碎點を綴り粘け、或は、榭珠の如く、或は蟹眼の如くし、日に映するに趁つて、妍美を爲さしむ。筆は輕重を分ち、墨は多般を用ゆる。蒔墨は深墨を用ひ、鮮明にして濃烟なるを喜ぶ。嫩枝は梢淡く、宿枝は輕く、刪き、枯樹は古體にし、半墨半乾にし、刺れたるを填め、缺けたるを庭にする。鱗は節に向つて擁き、苞には多くの名がある、花品また同じである、枝の女字法は破らぬやうに描くべきである、兔に角作に應じて奇を觀、限りなきの意を造するやうにすべきである。

畫梅取象法 梅に象ありとする、即ち花は陽に屬し、天に象どり、木は陰に屬し、地に象どる、而してそれ故に各五あるといふ(五ありといふのは木、金、土、水、火の陰陽五行説に

據つてゐるのである) 花の自から出づる所以、太極を象どる(太極は陰陽の根元である)故に一丁がある、房は花の自から彰はる、所であるから三才を象どる(三才とは天地人で、これも支那の易學) 宇宙觀である)故に三點がある、萼は花の自から起る所であるから五行を象どる、故に五葉がある、鬚は花の自から成す所であるから七政を象どる、故に七莖がある(七政とは食貨、司空、司徒、司寇、實師の政治、これ等は皆支那の易學別しては宇宙觀に基くのである) 謝は自から花の究まる所であるから復極數を以てする、故に九變がある(易は九を以て極數とする) 謝とは花の落つるのを云ふのである。是等は陽で皆奇數である、即ち一丁、三才、五葉、七莖、九變、根は梅の自から始まる所であるから二儀を象どる(陰陽あると云ふ)故に二體がある。木は梅の自から放する所であるから四時(春夏秋冬)を象どる、故に四向がある。枝は梅の自から成す所であるから六爻(陰陽各三爻づつ)を象どる、故に六成がある。梢は梅の自から備はる所であるから八卦(太極は陰陽で二、陰陽三爻宛、六爻で合せては八卦)を象どる、故に八結がある。樹は梅の自から全き數を象どるから、故に十種がある。

花の陰陽 是等は皆陰にして偶數である(即ち二體四向、六成、八結、十種)惟之ばかりではない、花の正開する者は其の形が規しくて至圓の象がある、花の背き開く者はその形矩がれるから至方の象がある。枝の下向けるものはその形伏し器を覆した象がある、枝の上向けるものはその形仰ぎ物を載するの象がある。鬚に於てまた然りである、正開する者は老陽の象がある故その鬚七、謝する者は老陰の象がある故其の鬚六、半開せる者は少陽の象がある故其鬚三、半ば謝する者は少陰の象がある故その鬚四。雷は天地の未だ分たざる象であつて、形體や鬚などがまた形どらぬ象である、故に一丁二點がある而して三點を加へないのは、天地未だ分たず而して人種未だ立たざるの象である。花の萼は天地始めて定まる象であつて陰陽分れ、盛衰が相替し、衆象を包含するのである、皆自ら垂る所がない、故に八結九變がある、以て十種に及ぶのである。

此の論は支那畫法の最も因はれた議論で、骨董的にも價值あるものでないが、隠脈なる言語の中、自から又た棄て難い所もあるから、梅畫法を知る上に於て、一應記して置いたのである、以下また其法に依て述ぶるから、今日棄つべきは棄て、其の宜しきを得る手段を構ずるがよい。

一丁 その法は丁香の狀(花の着くシベ)であつて枝に貼て生ずる、其の法一は左一は右について、相並んではならぬ、丁點須らく端楷力あるを必要とし偏し曲ることの無いやうにする。丁法が偏すれば花も偏する、古人の法に丁正しければ花則ち正しく、丁偏すれば花則ち偏すとあるものである。

二體 梅の樹體を謂ふのである、即ち樹は獨り生せず、生ずる時は分つて二とする、一は大にし一は小而してその陰陽を分ち、一は左にし一は右にして以て向背を分つのである、これ自然の法である。

三點 其法は丁字の如く花瓣とシベとの着き際である、上潤く下狭く、兩邊は丁丁を連ぬるの狀をなし、兩角は中間に向ひ、中に據て起り、蒂萼は相接せず、亦斷結せざるべきものである。

四向 此法は花の向きをいふので上よりして下るものもあり、下よりして上るもの

もあり、右よりして左するものもあり、左よりして右なるものもあり、之を描く時は花を左右に布き上下に分けしむる。

五出 これは花瓣の法で、其の法は瓣の端を尖がらしめず、又圓からしめず、或は七分、或は八九に開くのである。

六枝 之れは枝を描く法で、其法偃く枝、仰ぐ枝、覆れる枝、從ふ枝、分つ枝、折る、枝の六法をいふのである、凡そ枝を作るの際は、須く遠近上下の間を是ほにし、而して發してよく生意あらしむべきである。

七鬚 これは蕊を描く法である、其の法は孰れも勁長なるべく、その中蕊なきものは側の六莖短くして不齊である。

八結 之は梢を描く法で、その法長梢、短梢、嫩梢、疊梢、交梢、孤梢、分梢、怪梢などがある、孰れもその勢ひに従はしめて、而して描く、枝に隨て、而して結ぐのである、若し任意にして成さば體格なきに至るとある。

九變 これは畫から花の落つるまでの變化を云ふので、其法、一丁にして、落雷、落雷に

して、萼萼にして、漸開、漸開にして、半折、半折にして、正放、正放にして、爛熳、爛熳にして、半謝、半謝にして、存酸となる之が九變である。

十種 十種とは梅の種類を云ふので、其の法枯梅、新梅、繁梅、山梅、疎梅、野梅、官梅、圓梅、盤梅、枝梅などがある、その木は皆同じからずとある。

畫梅枝幹訣 梅の枝を描くには、まづ女字を分たねばならぬ、大枝、小梗、各々描く所と虚しき所とを節へる。花頭また各様を以てその虚所を畫く、枝は豫め花を畫くと、ころを明けて置くものである、淡墨で根を行き、焦墨で梢を畫くものである、幹には花頭少く、花枝は幹を出て生ずるものである。花を缺いた枝上は再び花を描き添へ、氣條は直上して長く、天に冲する花を添ふるには、自から饒くする事のないやうにする。

畫梅宜忌訣 梅を寫すに五つの要がある、(一)には體の古きを要する、梅を古體ならしめるには、手腕の老練にあるから、枝幹の屈曲ばかりにも、多年の功を積まねばならぬ、(二)には幹の怪古なるを要する、蠶細盤施せるの態が必要である、(三)には枝の清古なるを要する、最も連綿として細く亂れたのを忌む、(四)には梢の健なるを要する、連壁なの

はその貴ぶ所である(五)には花の奇なるを要する、而してその花は媚妍なのが必要である、これ五つの要である。梅にまた忌む所がある、起筆に力がなく、花を描いても枝に粘かず、枯れた枝に眼がなく、交はつた枝が潜るとなく、樹が嫩くて刺が多く、枝に空しく花が集り、枝に鹿角がなく、身に體の端がなく、蟠曲して風情なく、花枝徒らに繁く、嫩枝に鮮が生じ、梢條が一樣に生じ、老木に古き所がなく、嫩き樹に解かな所がなく、外が分明せず、内が顯然ならず、筆に竹の節のやうな墨を停め、助條上を穿ち、氣條筋を生じ、蟹眼が重ね、聯り、枯れて重眼、軽く體に女字法なく、枝梢散亂し、體に骨を抱かず、風に落英せず、花を聚めて拳の如く、稀に勾勒か墨描かを亂してゐるものなどは皆觀るに足らざるものである。

畫梅三十大病 梅を畫くになしてはならぬこと、まづ枝を成すに燃つて成すこと、筆を落した所を再び填めること、筆を起す所に力なきこと、枝に生意なきこと、枝に後先なきこと、枝老ひて刺なきこと、枝嫩くて刺が連なること、落花片多きこと、月を描いて只圓きこと、樹老て花繁く、曲枝重疊すること、花に向背が無きこと、枝に南北が無きこと

と、雪中に花全露し、積雪參差たること、景を寫して景なく、烟あり、月があると、老幹を畫くに墨濃く、新枝に墨軽く、過枝に花なく、枯枝に鮮なく、徒らに強きを掩み、花を描くに大圓樹の陰陽を分たず、賓主情なく、花大にして桃の如く、小にして李の如きは採らぬ、又葉の生じたのに花を寫し、中心に蕊を描き、樹軽く枝重く、花を併せ描き、陽花少く、陰花多く、花を二つ並び生せしめ、樹を二本並び描いてはならぬ。

(四) 菊 畫 法

菊の品題 菊は一般の畫法では植物學上の品質から高尚のものとして竹梅蘭と共に嗜尚して來たが、それは東洋的植物として、實に氣高い氣品を持つてゐるからである。然し今日では單に菊のみを描いたのでは繪畫の上乗とは言へぬ、これも繪畫、美術の一端に違ひないが、美術の眞隨は尙ほ外にある。去りながら菊の畫法を繪畫の理論として見る時は、直線の竹曲線の蘭、幾何學的の不等偏三角形の形を有してゐる梅に對して、これは又幾何學的の圓を求むる描法とでも言ふべきものであらう。此の點

に於て菊の描法も亦棄てたものではない。

菊の植物學上に於ける位置は又非常に廣い種類も亦従つて多い普通にあるのは、大輪、中菊、小菊、また寒菊などで、色は白、黄を最とし、紅、淡紅、淡黄、淡紫、淡青など種々ある。植物學上から云へば全體花は葉の變形したものであるが、それが變形の理の特によく窺はれるのは菊である、又その咲き方には狂ひ咲、亂れ咲、大瓣、中瓣などがある。特殊な菊には秋田菊(食用になるもの)、肥後菊、嵯峨菊、伊勢菊、丁字咲、魚子咲などがある。野生するのは野菊であるが、野菊の若芽は即ち嫁菜である、ダリヤも亦菊科の植物である。

竹と梅とは獨立した繪畫となるけれ共蘭と菊とは獨立した繪畫とならず、多く他のものと併せ描かるゝに止まる、然し獨立して描けぬ事もないが、然る場合は極めて少い。然し菊を充分に描くことが出来たならば他の互生葉植物を描くことも充分に出来るのである、かゝる上からも菊を描く事は決して棄つるべきものでない。

畫菊全法

凡そ菊の花の秀でたる所以は其の性の傲るにある、其の色の佳なるにあ

法花菊圖四十第



る、その香の晚きにある、之れを畫くものは當にその全體を憐ひ方によく其幽致を寫さなければならぬ。全體の致は、花昂低して繁からざるべく、葉掩仰して亂れざるべく、枝穿挿んで離れざるべく、根交かはして比べざるべきものである、これ大略である。若し進んで微を求めたならば、一枝一葉、一花一蕊、亦その致を得せしめなければならぬ、菊は本と草木であるけれども、霜に傲るの姿がある、而して松と並べ稱せられる。則ち枝宜しく孤勁なるべく、春の花の和柔なとは大に異つてゐる、葉宜しく肥潤なるべく、殘卉の蜂窠蜂の巢のやうに異なつてゐる、若しくは細瓣、短瓣、四面高圓し、攢り起つて球のやうなものは即ち無心の態である。花瓣は各々殊なるけれども、衆瓣は皆蒂に由て生じてゐる、稀なるものは根の下に排列し、多きは瓣根皆蒂に由て發してゐる、その形の自から圓きものは、整へる所を觀るべきである。その色は黄紫、紅、白、淡綠、諸種に過ぎないけれども、中濃く外淡く、深淺間雜を加へて設色に窮まる所がない、若し粉染を用ゐるならば、瓣の筋は宜しく鈎勒にすべく、之を畫く者自から能くその意を會得すべきである。而して今菊を寫すには中央はまづ色正しく、貴きものは黄

にし、春の花は柔艶にする、之を描くにも常に晚香に對する如くしなければならぬ。形態に於ては瓣に尖つたのと圓いのとがあり、花に正面と側面との別ちがあり、位置に先後があり、側面のもものは半體で、正面のもものは形が圓い、將に開かんとするものは蓋を吐き、未だ見れざるものは星を攢め、以て蒂夢を加へ、乃ち枝に生せしむる。

畫蕾全法 花を畫くにはまづ蕾を畫く法を知らなければならぬ、而して花蕾には、或は半ば放かんとするものもあり、初めて放かんとするものもあり、將に放かんとするものもあり、未だ放かぬものもあつて、姿致は一様でない。半放けるものは側らに蒂の形を見、嫩蕊が心に集るゆえに、全花未だ舒びざるの勢を具ふべきである。初放は則ち翠苞始めて破るゝもので、小瓣舒び乍じめ、雀の舌香を吐く如き態をなす。將放は、夢尙ほ香を包み、瓣先づ色を露はす態をなし、未放は則ち蕊珠團碧であつて、衆星の枝を綴る如くである。故に各々其の致を得妙をなさなければならぬ。蕾を畫くには、先づ蒂に生ずるを知らなければならぬ、花頭が各々別れても、其蒂は皆同じである。然して衆辨の異なるは之を描く時に心する要がある。而も花の未放は種類に依て

各々其の色を異にするが、苞蕾は盡く緑である。若くは將放は方に少しく花の本色を露すが宜しい。元來菊の姿を逞うし艶を發するはその花にある、而して花の氣を蓄へ香を含むはまた蕾にある、蕾の枝に生じて瓣を吐くは更に蒂にある、此の理は畫家の知らざるべからざる所である、故に花を描く法に更に蕾帯を加ふるのである。

畫葉法 菊の葉は亦尖れるものがあり、圓きものがあり、長きものがあり、短かきものがあり、潤きものがあり、窄まれるものがあり、肥えたるものがあり、瘦せたるものがある、つてその形が同じでない、然してその形は五岐(五つに別れ)にして四缺(四つ缺く)である、葉は最も描寫するに難い、葉と葉と相似て印で捺した様なものは取らない、宜しく正反掩折の法を用ゐなければならぬ、即ち反つたのと正しいのと、掩いたのと折れたのとある法である、葉の面は正で、その裏は反面である。正面の下に反葉の折れたのを見ず、反面の下に正葉の掩いたのを見ない、葉を畫くには此の四法を會得しなければならぬ、これに顯れたものと隠れたものと、並に鈎筋とを加へるのである。風致も亦更に多い、花頭の下に襯く所の葉は、宜しく肥大にして深潤ならなければならぬ、又枝

法葉墨菊圖五十第



(葉の筋は墨畫なれば濃墨で描き、着色なれば草綠で描く)

上の新葉は柔嫩にして輕清の色を帯ばしめなければならぬ。根の下の墜ちたる葉は宜しく蒼老にして枯焦の色を帯ばしめなければならぬ。正葉は色宜しく深く、反葉は色宜しく薄くすべきものである。此に於て菊葉の全法皆具はるのである。

畫根枝法 花須らく葉を掩ふべく、葉宜しく枝を掩ふべく、菊の根枝は先づ花葉を畫かざる時に於て分ち定め花葉完き後を俟つて始めてこれを畫き出し、枝根已に具つたならば再び花葉を添へ、以て花葉四面を分ち根枝その中に藏するやうにすべきである。若し先に枝根を分ち定めなかつたならば、生葉生枝に全く定向なく、若し花葉を畫いて添補しなれば、花も偏し葉も偏し、俱その前邊に列なつて畫は平板になる。故に本枝は宜しく勁にし、傍枝は宜しく嫩にし、根下は宜しく老にし、更に柔なること藤に似ざる要にする。勁きも刺に類せず、偃んで垂れず、風に迎へ日に向ふの姿あらしめなければならぬ。而して仰いで直ぐならず、露を帯び霜を避くるの勢あらしめなければならぬ。花と蕾と枝と葉と根と株と善く交つて、則ち全く菊の致を得るのである。譬へ小枝と雖も、決して言ふに易くはない。更に根を畫くの法は、上枝梢に應じ、

勢ひ蒼老なるべく、意孤高なるべく、立ちて艾に似ぬやうに描かなければならぬ。根の下には草を添へ、清標に映じ、再び泉石を加へ、風致をして更に饒ならしめる。畫菊諸忌訣 筆は宜しく清高なるべきである。最も粗惡なのを怕れる。葉少く花多く、枝強く幹弱く、花枝に應せず、瓣蒂に由らず、筆笨色枯れ、渾として生趣なき斯くの如き數者は、尤も深く忌む所である。

第九章 山水畫法

山水畫の品題 余は茲に繪畫の品題としての山水を少し説く事とする、これ亦自然の順序で、初學者に山水の智識を與へる一片の老婆心である。

元來山水なるものはジョン、ラスキンも言つてゐる通り、恰も人類のために作られたものゝ如くである。かしこは直ちに我等が資材豊富なる學校ともなり、儀式尊嚴なる寺院ともなる、學者が之れに入れば千古萬卷の智識の庫は啓かれ、勞働者がこれに赴けば親切にして簡單なる教訓を與へられ、思想家が之れに親しめば靜かなる生活の隠れ家を得べく、宗教家がこれに登れば聖光赫々する自然の殿堂に至るのである。山は實に地上の大寺院、大學堂となるものであつて、岩の扉、雲の礎、涓々たる水の流れと磊々たる岩の私語とは、以て天領の聖歌に比すべく、確々たる白雪と峨々たる高峰とは、以て學堂の威嚴に較べつべきものである、而して燦爛たる星光の鑲められたる青空は、是れ寺院内の圓天井ではないか。



池米葺

全録石

池大雅筆 (寫生山水圖)

智者は水を愛し、仁者は山を樂しむと云つたのは、古い支那の聖人、これ水の動的で
智ある如く山の靜的で覺れるが如きを言ふのである。山は水のやうに千變萬化の態
はないが、而も靜中自から動あり、動中又自から靜ありで、人のこれを樂しむべき學ぶ
べき事は頗る多い。彼の峨々たる高峰を始めとして、溫泉のある、奔流のある湖水のあ
る、飛瀑のある、奇卉の咲く、孰れもその景象に對して多大の感興を與へるのは、靜中自
から動あるからで、即ち外的にも變化に富むからである。是等に對して或者は慰藉を
起し、教訓を仰ぎ、示導を得、或は威嚴、征服、安息を蒙るのは、山に自然の精心、そは又靜中
の動とも、造化の偉大なる力とも言ふべきものがあるからである。

山の變化 空に聳ゆる山嶽を望む時は、誰も一種崇敬の念にうたれないものはない、
山は一つでも春は平和の光に包まれ、夏は猛烈なる色調を帯び、秋は靜寂な空気に沈
み、冬は豪壯な雨雪に塞される風物の變轉は、無限の詩趣を我等の前に齎す。此景に
對して詩人が詩を作り、文人が文を綴り、畫家が畫を成す、即ち自然と同化せんとする
もので、一つに偉大なる風物の崇拜から生じてゐる、而してその崇拜を力あるものた

らしめ、生命あるものたらしめ、意義あるものたらしめるには、深くその自然——山嶽に突入しなければならぬ。古來の山水畫家が山の壯高なところを描いたのは、山を單に繪畫として現はさんとしたものでなく、山の壯高を自己の精神の壯高なる點に合致させて、その偉大を示さんとしたからである。故に彼等は山に突入し、自然に同化した即ち彼等は彼等自身が山嶽と其の氣を一つにしたのである。

山水の描寫 山水を描かんとするには、山水の組織ばかりでなく、山水を構成する動物植物の配合を認めなければならぬ。彼の深山高山に咲ける花卉の類に、豪壯磊落の趣きのあるものは、到底平地で見ることが得ない。譬へば松杉、檜樺などの喬木が、山中の風雨の爲にその枝を敲かれ、その幹を殺がれ、老幹兀々として直立し、松羅の類の丈餘なるもの、垂々として縁を流した光景や、躑躅石楠などの灌木が、土壤の破壊、岩石の顛覆などの爲に種々なる壓迫を受け、自然の對抗に依て勇猛な形をなし、白岩青苔の間に花咲く處などは、深山でなければ観ることを得ぬ光景である。その他深山すみれ、車百合、岩桔梗、鳥兜、姫岩、菖蒲、駒爪、小櫻草の深山植物が、妍紅鮮黃、その色を擅にして

ゐる所は、平地で見られぬ無限甚大の美をなしてゐるのである。

山の景象が一層雄麗にもなり、壯美にもなり、豪快にもなるのは、要するに是等の花木が、岩石の間を點綴してゐるのと、最一つは鷹、鳶の如き猛禽の類が飛翔し、鳴鳴してゐるのと、雲や霧や霞が絶えず其の間に浮動し、流滯してゐるからである。英國の山のやうに多くの小鳥が飛鳴してゐるのと、瑞西邊の山嶽、若くはアルプス山のやうに、蒼蒼を凌ぐ山嶽の高きに、鷲や鷹などの飛ぶ景色とは、自ら異なるが、我國の山嶽は幸にも此の兩様を具備してゐる。

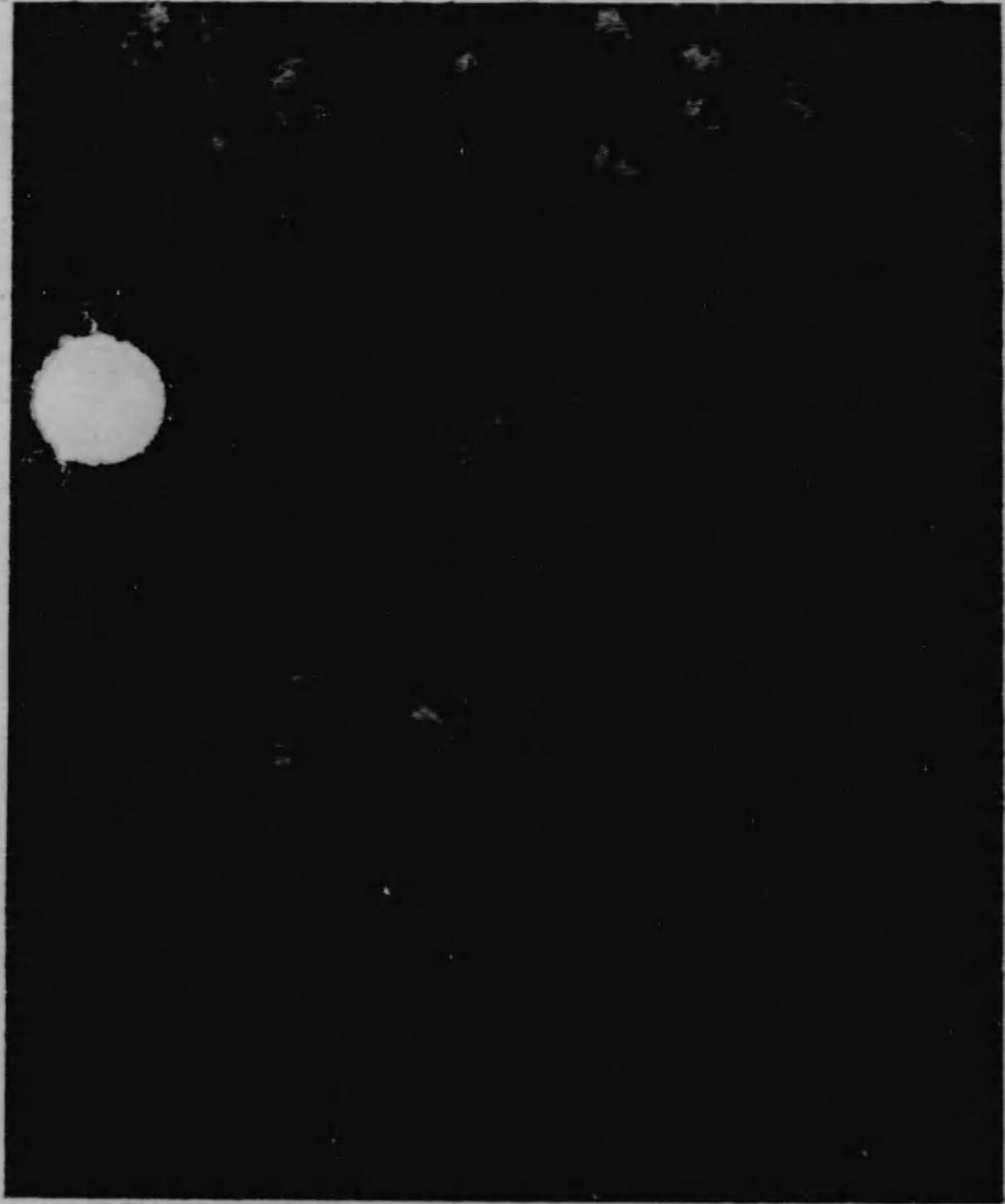
山の色彩 山の豪をして柔ならしむるものは、深山の樹木であるが、「雨」「雲」「霞」「霧」も亦山の豪壯と神秘と幽艶と靈氣とを深からしめる。春の雨、夏の雲、如何にその山をして優麗壯美ならしむるかよ、而して次に日の光は一層山の姿をしてその清新と純潔と幽邃とを深からしむる。否、ひとり山ばかりではなく、平凡な平地の風光に於ても、青空もあれば、緑の草もある、樹林、平野、田畝には、吾人が思ふよりも、澤山の紫影がある。而も山には之れにも優るところの、純粹な紫色、翠色がある、是等の色彩は、遠くなるに

連れて加はり、軸を出て森を過ぐる白雲は、今一層是等の色をして濃艶なる感あらしめる。天色は翠愈々翠に、綠愈々綠であるのに、山の頂きが明け行く日の光と共に蒼微色になり行く所は、尚ほ此の色彩を深からしむる、此の色彩の美は見たことのない人の想像し得ぬところである。空を見ても地を見ても、其の内に自から優美な趣きのないものはないが、遠くより眺めた山の景色に、一層偉大壯重な美のあるのは、蓋し比べ及ばぬ所であらう。

凡そ山水を描かんとするものは、餘暇あれば常に山河を跋渉して自然の趣きを見、これを寫生して一には、其の品題を得、一にはその感情智識を養ふはねばならぬ。

(一) 樹 畫 法

凡そ樹を畫くに法がある、山水畫を描くには必ずまず樹を畫く、樹には必ず幹と枝とを作る。幹と枝とを作つたならば點葉を加へる、茂林増枝そこに成るので、唐人の法は最も嚴密である、従て枯れた樹、枯れた林を畫くは最も至難と稱せられてゐる。



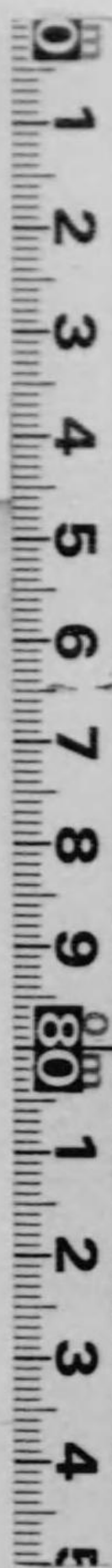
支那王維烈筆 百春平安圖

連れて加はり、岫を出て森を過ぐる白雲は、今一層是等の色をして濃艶なる感あらしめる。天色は翠愈々翠に、綠愈々綠であるのに、山の頂きが明け行く日の光と共に、微色になり行く所は、尚ほ此の色彩を深からしむる此の色彩の美は見たことのない人の想像し得ぬところである。空を見ても地を見ても、其の内に自から優美な趣きのないものはないが、遠くより眺めた山の景色に、一層偉大壯重な美のあるのは、蓋し比べ及ばぬ所であらう。

凡そ山水を描かんとするものは、餘暇あれば常に山河を跋渉して自然の趣きを見、これを寫生して一には其の品題を得、一にはその感情智識を養なはねばならぬ。

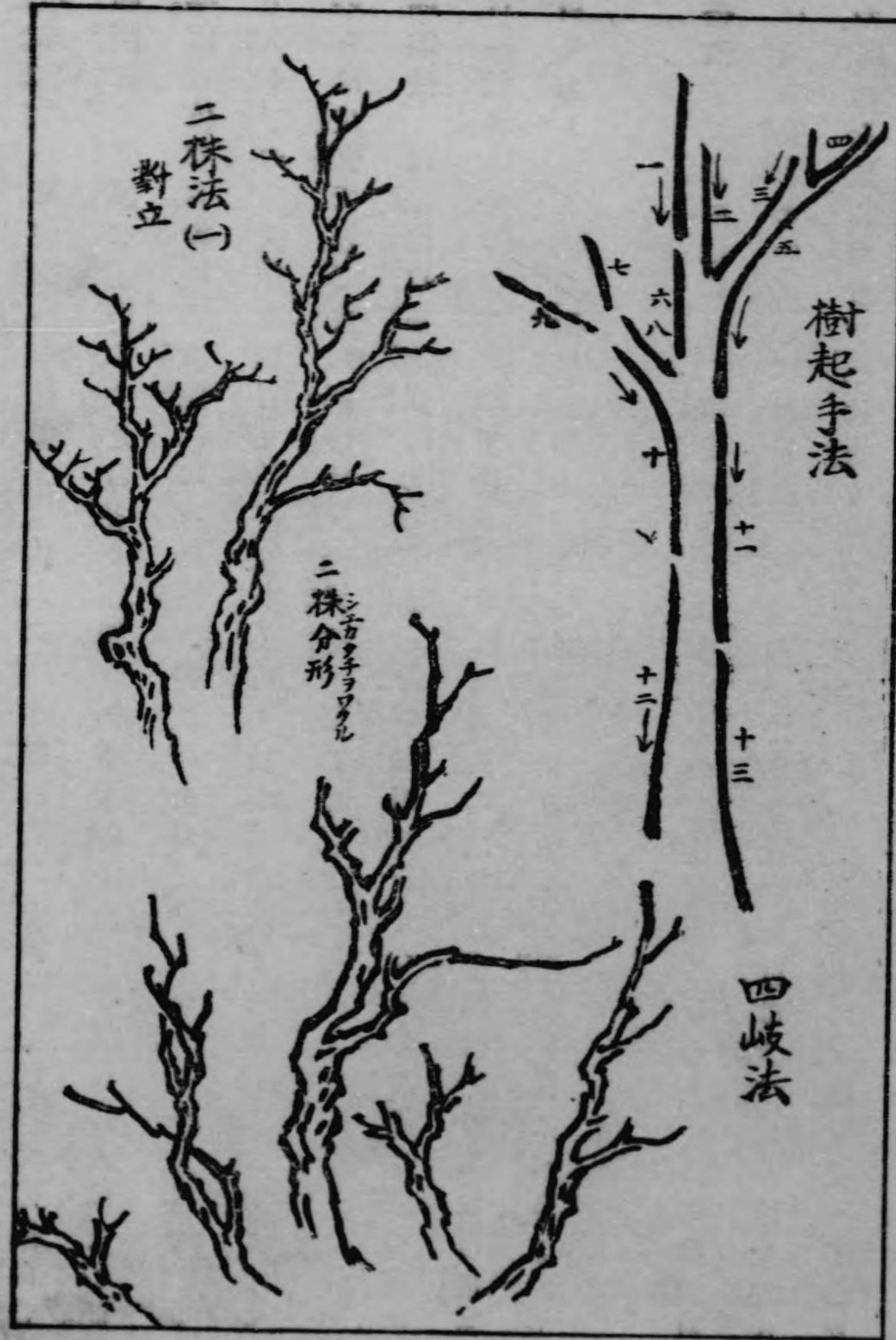
(一) 樹 畫 法

凡そ樹を畫くに法がある、山水畫を描くには必ずまづ樹を畫く樹には必ず幹と枝とを作る。幹と枝とを作つたならば、點葉を加へる、茂林増枝そこに成るので、唐人の法は最も嚴密である。從て古れた樹枯れた林を畫くは最も至難と稱せられてゐる。



支那王維烈筆 百春平安圖

(一) 法書木樹 圖六十第



(一二の數字は幹を描き行く順序を示す)

る。近來寫生の風が交へられて大に古人の法が破れたが、それでも樹枝の陰陽向背、左右顧盼、當爭當讓などいふことは各々樹趣にあるものである。故に畫人はまづ此法を學ばねばならぬ。樹の畫法には次の通りの法がある。即ち圖中の(一)から(十三)の順序で次々下の方に筆を向けて書いて行く、即ち梢から幹幹から根に及ぶので、竹を畫くのととは反對である。此の順序は又西洋畫も同じである。

起手四岐法 四岐法は所謂畫家の「石三面を分ち樹四枝を分つ」もので、石は三つ宛畫き樹は四枝あるやうに畫くのである。これが古人の法で、此の四枝のうちには、面もあり、目もあり、頭もある、陰陽向背を分ち、左右顧盼するやうな形を備ふべきものである。

二株畫法 二株畫法には「二株分形」と「二株交形」との二法がある。分形といふのは、別れに立ち交形といふのは、幹を交へて立つのである。此の兩法は大樹に小樹を加へ、老ひたものを負ふやうな形に畫くが、又大小二株といふて小樹に大樹を交へて幼なもの、ものを携へたやうに畫くのもある。

(二) 法畫太樹 圖七十第



三株對立法 三株交叉して生じてゐる所で前の二株畫法とは相違があるとして樹は大小を並べて畫くのだが、然し根を揃へて薪が立つてゐるやうにせず、必ず左右互譲せしむるものである。

五株畫法 五株のうち三株右にすれば二株左にし、二株右に伏せば三株左に立つやうに畫く。然して四株は畫かない、四株を畫く時は三株に一株を加ふるものである、これ西洋畫法にも行はるゝ對立法で審美的の數理より成立つてゐるのである。

樹の幹の畫き方はこれだけで、これから千態萬狀の樹を描き出すのである、次は樹の枝の畫き方で、これには左の通りある。

鹿角畫法 小さな鹿の角のやうな小枝を畫くので、初春木の起の萌え生める頃、秋林木の葉の紅葉する頃などに多くこれを描く、含苞畫法なるものも亦これに似たるものである。

蟹爪畫法 寒山の景などに畫く樹蟹の爪のやうな枝ぶりをしてゐるので蟹爪畫法といふのである。

第三十八圖 樹木畫法(三)



根露畫法 雜樹一叢中には根を露はした樹一二を加へて平板を破るのである。
次に松樹法、柳樹法、梧桐畫法、遠樹法、山頭遠樹法、巖上樹法、雜樹法、小竹畫法などは、それ／＼眞に就て會得せらるゝるがよい。

點葉畫法 幹枝すでに成つたならば葉を點じなければならぬ點葉法則ち茲にあるので、これは尤も肝心である。何となれば如何に四岐法が満足であつても點葉法にして拙劣であつたならば其畫は幾んど見るに價しないからである、而してこの點葉法なるものは古來頗る數多いけれども、練達向上の域に入らなければ畫くの要がないものもある、ので此所には其平易なものゝみを掲げる。

- 一 介字點(介といふ字のやうな形をした點、綠葉樹から出た形)
- 一 介字點(介といふ字のやうな形をした點、右に似て小なるもの)
- 一 菊花點(菊の花のやうな形をした點、檜の如く細かき葉を寫す)
- 一 胡椒點(胡椒を散した様な形をした點、右の如きを遠方より見たるを寫す)
- 一 梅花點(梅の花のやうな形をした點、菊花點より柔かに描く小葉)

(一) 法葉點 圖九十第



法草雜に并竹遠 圖一十二第



(二) 法葉點 圖十二第



- 一 垂藤點(藤の花の下つたやうな形をした點)
- 一 小混點(大混點)小なれば小、大なれば大なる同じやうな點、葉の遠景を大小に寫せるもの)

- 一 鼠足點(鼠の足跡のやうな影をした點、嫩葉を寫す)
- 一 松葉點(松の葉のやうな形をした點、松の葉を寫す)
- 一 尖頭點(頭の尖つた點)
- 一 柏葉點(柏の葉のやうな點、柏の葉を寫す)
- 一 梧桐點(桐の葉のやうな點、桐の葉を寫す)
- 一 攢三點(三つ宛散つた點)
- 一 垂頭點(頭の垂れた點)
- 一 平頭點(頭の平らな點)
- 一 仰頭點(垂頭點を反對にした點)
- 一 个字間隻勾點(个字のやうにして二つ宛、一葉につける點)

- 一 砂筆點(垂藤點の如くした太く畫く點)
- 一 垂葉點(葉の垂れたる點)

(二) 石 畫 法

石は山の骨である、故に樹法が成つたならばまづ之れを學ぶ。而して石を畫くにも法がある、畫論にいふやうに石は乃ち天地の骨で氣を寓してゐるものである、而して石は頑物であるから之れを畫いて氣あらしむるは畫家の筆である。然りと雖も氣なきが中に氣を捉へて之れを慕するとは至難中の至難である、畫家がその至難なる業を能くするには胸中の練を積まねばならぬ、胸中の練といふのは鬪迫せる精神をいふのである。氣とは所謂生動で、頑々たる石も動いて將に躍らんとする如きものあるをいふのである。

石を畫くの法に數個の形式がある、これは則ち次のやうなものである。
起手法 石の描き初めは左の上から右に描いて行くのである、筆はその上幹を持ち

法筆下石畫 圖三十二第



畫石下筆法

(聚一、聚二とは個々なるもの、聚三を云ふ聚五とは五つの集りなり)

(一) 法石畫 圖二廿第



(矢の方向は筆の運び方を示す)

日本畫の描き方

或は前に向け、或は左に筆の穂を伏せて筆の側面を用ゐつゝ描いて行くのである。然し筆はどんなに伏せてもよろしいが、筆の尖端を使ふことを忘れてはならぬ。筆の穂の尖を使はぬと周邊も皴法は凡て硬くなるおそれがある。勿論その間の取勢及び高下深淺は陵面の緩急に應じて或は筆を伏せ或は筆を立てなければならぬものであるが、石と皴山とは多く筆を内輪に伏せて畫くのである。然してその筆は毛の軟かなものがよく新しい筆よりは尖のザラ／＼に切れたものゝ方が面白く畫かれる。それから石は初め淡墨を以て畫き、のち濃墨を以て邊をなし、其の足らざるを補ひ缺けたるを滿しつゝほんとうの形をなすのである、そして左を皴にして渲染したならば右は必ず淡くするものである。

起手三面法 三面法とは石に凸出した所や、陥入した所や、深淺を分つた所などあるをいふのである。然し元の陶九成は石に三面あるを要せず、或は上にあり左にあり側らみな面となすべしと云つて居るが、然し陶九成のいふ所は、練達した人のいふ言葉で初學者には却て迷ひの種となるから、先づ嚴密にその法則を學ぶがよい。

皴 圖四十二第 (一)法



層累取勢法 此法は石の類々相累つた形をいふ、畫法に所謂聚一、聚二、聚三、聚四、聚五といふものである、一筆始めて下す時は磊落に、あとは漸を以て雄壯に、或は豪宕にこれを盡くのである。

大開小、小間大法 樹が枝を挿し交して生じてゐるやうに、石も亦その脈を挿し交して地に生じてゐるのである、故に水に近き所に布置してゐる石は、幼な子が手を延べて母に抱かれてゐるやうに、山を環る石は老ひたる者が臂を強つて孫を領してゐるやうに盡くべきである、大間に小あり、小間に大ある法は即ちこれである。

(三) 皴 法

元來此の皴法なるものは、石を畫くに用ゐたる法であつたが、進んで山を畫き丘を寫すの用に供したものである、而して山はこれ石の積成したものであるから、石を畫くことを學んだ後は更に此法を學ばねばならぬ。要するに此の皴なるものは山の衣紋をあらはすもので、山の向背、面後、俯仰、屈曲、紆折、積疊等の各體をあらはすものを

第二十五圖 皴 法 (二)



披麻間斧劈法
王維每用之

解索皴法
范寬爲之

いふのである。その皺しわに十七通りある、その内初學しゆがくに宜よろしきものを舉あげれば左ひだりの如ごとくである。

披麻皺ヒマシヅメ 麻あのむきたる皮かわを重ねたる如ごときもの、これが凡すべての皺法しわのほうの元もととなるのである。

亂麻皺ランマシヅメ 麻あの片々風へんげんかぜに吹ふき亂みだれたる如ごとき皺しわあるもの。

大斧劈皺ダイボシバシヅメ 大木たいぼくを斧おのにて削けりたる後あとの切口きりぐちに残のこりたる如ごとき皺しわあるもの。

小斧劈皺コボシバシヅメ 右みぎの如ごとくし更さらに細こかきもの。

雲頭皺ウンカウシヅメ 夏なつ雲うん奇蜂きほうの如ごとく卷まきたる皺しわのあるもの。

荷葉皺カエフシヅメ 蓮はすの葉はを伏ふせてその裏面うらめんより葉はの筋すぢの見みゆる如ごとき皺しわあるもの。

拳頭皺ケンカウシヅメ 拳こぶしを數かず多く積つみ重ねたる如ごとくして皺しわをなすもの。

解索皺カイソクシヅメ 索くわを解とき放はなちたるやうの皺しわあるもの。

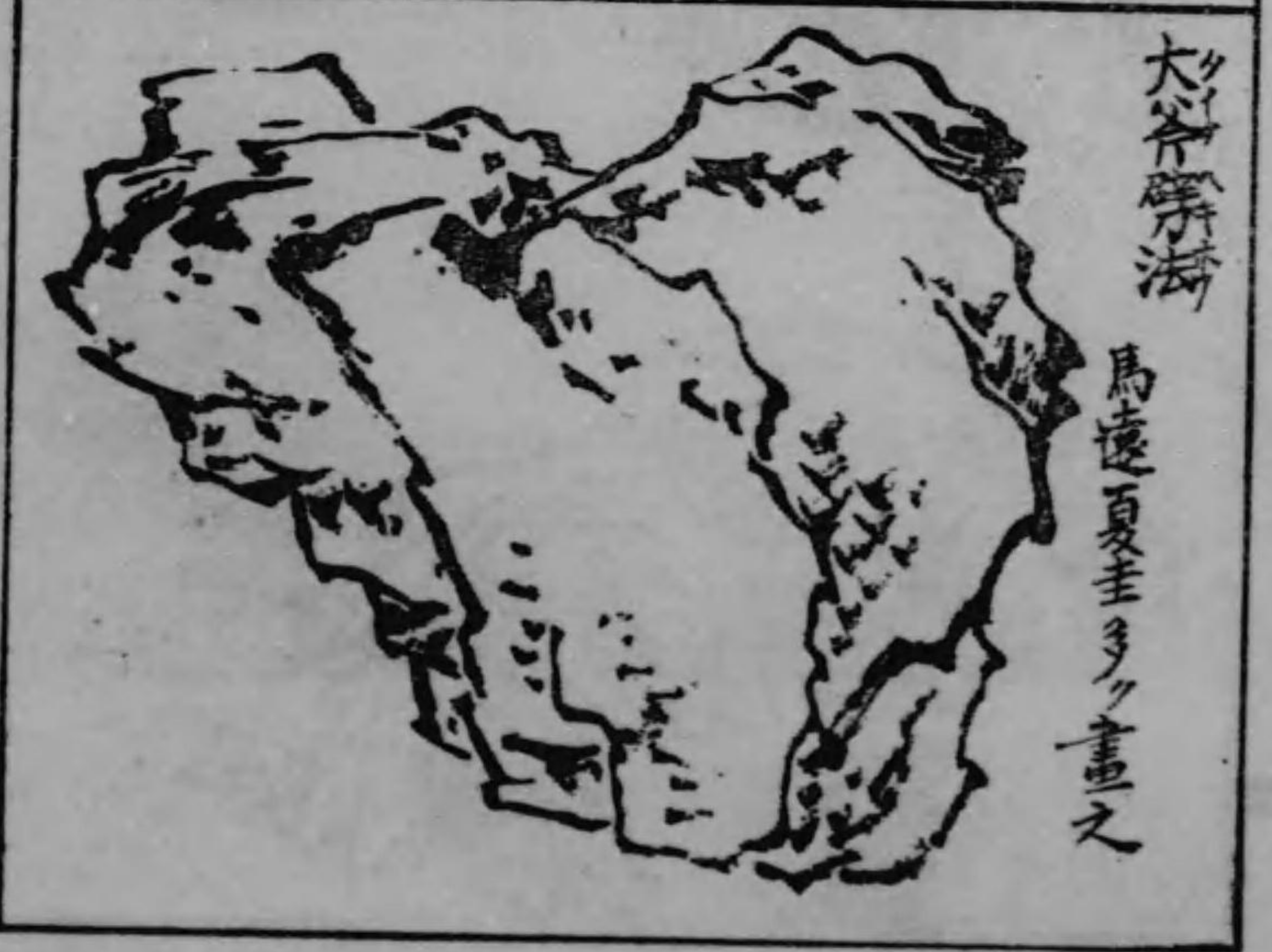
亂葉皺ランエフシヅメ 枯かれたる柴しばの散亂さんらんしたる如ごとき皺しわ。

折帶皺セツタイシヅメ 帶おびを折まり疊たみたる如ごとき皺しわ。

第 六 十 二 圖 皺 法 (三)



第 七 十 二 圖 皴 法 (四)



第 八 十 二 圖 皴 法 (點米) (五)



此の外に芝麻皴雨點皴彈渦皴衝體皴鬼皮皴牛毛皴馬牙皴などを加へて十六皴法若くは十七皴法となすが然し此外にも支那諸家の創出に係る皴法が甚だ多い。鬼皮皴に同じき鬼面皴なるものがあり雲頭皴に類する卷雲皴と稱するものがあり亂麻皴に類する破網皴なるものがあり披麻皴に近き芝麻皴若くは披麻皴に斧劈法を交へ荷葉皴に亂柴法を交へたものもある。然し此の荷葉斧劈解索雲頭破網折帶亂麻鬼面芝麻皴などの各法は多く披麻皴より脱出して來たものであるから諸法中就中披麻皴を熟得すれば他の諸法も自然に畫き得る。又是等の皴法は皆その形狀から名づけたものである。是等の皴なるものは多く支那山水の水成岩に屬する砂岩粘板岩石灰岩雲母片岩片麻岩などを見て描いたのである彼の折帶皴なども粘板岩である。尤も日本には支那にない火山岩の玄武岩のやうに皴角の多い岩があるから其實際を見て描かなければならぬ。

筆下法 皴法の要とする所は滲みて軟かなのを宜しとする皴法成つたならば先づ外形をなし更に焦墨焦げた物の様な濃墨を用ゐて其凹き所を破り陰陽向背をつけ

第百二十九圖 山嶽法(一)



間嶂鉤鐮法

脈絡

正回

日本畫の描き方
 一四〇
 ること畫石法と同じである。此の淡墨で破る時に前の皴が薄いと皴が隠れて見えなくなるから、皴よりも薄い墨を用ゐなければならぬ。又皴が淡ければ凹凸の形を生じて石面が自然に出でない。宋の郭若虚も破墨の功尤も難しといつてゐる。然し又た皴は初めより破らぬ様注意しなければならぬ。故に淡墨を用ゐて凹所を破つた後は、更に淡墨を用ゐて皴を描き起してもよく、初學者の如き特に幾度皴を起してもよいが、初めの皴は破つてはならぬ。又サラ／＼とカスレた所のあるのは、陵面の淺き意であるから石面に於ては右の端に於てし、山面に在ては下方に於てする。

四、山水法

そこで先づ山を畫くはまづその輪廓から始まる。輪廓とは山の側の周圍で、まだ皴を畫かぬのを畫家はこれを無筆といふ。次は氣脈を畫き、次は皴を畫く。皴を畫いてまだ淡墨で陰陽向背をつけぬのを無墨といふ。而して南宗は初め渲淡(淡くかすれた墨)を用ゐ、次に淡墨を以て畫き、更に淡墨を以て破るので、これは破墨法と稱し、北宗は

第十四圖 三 皴法 (一)

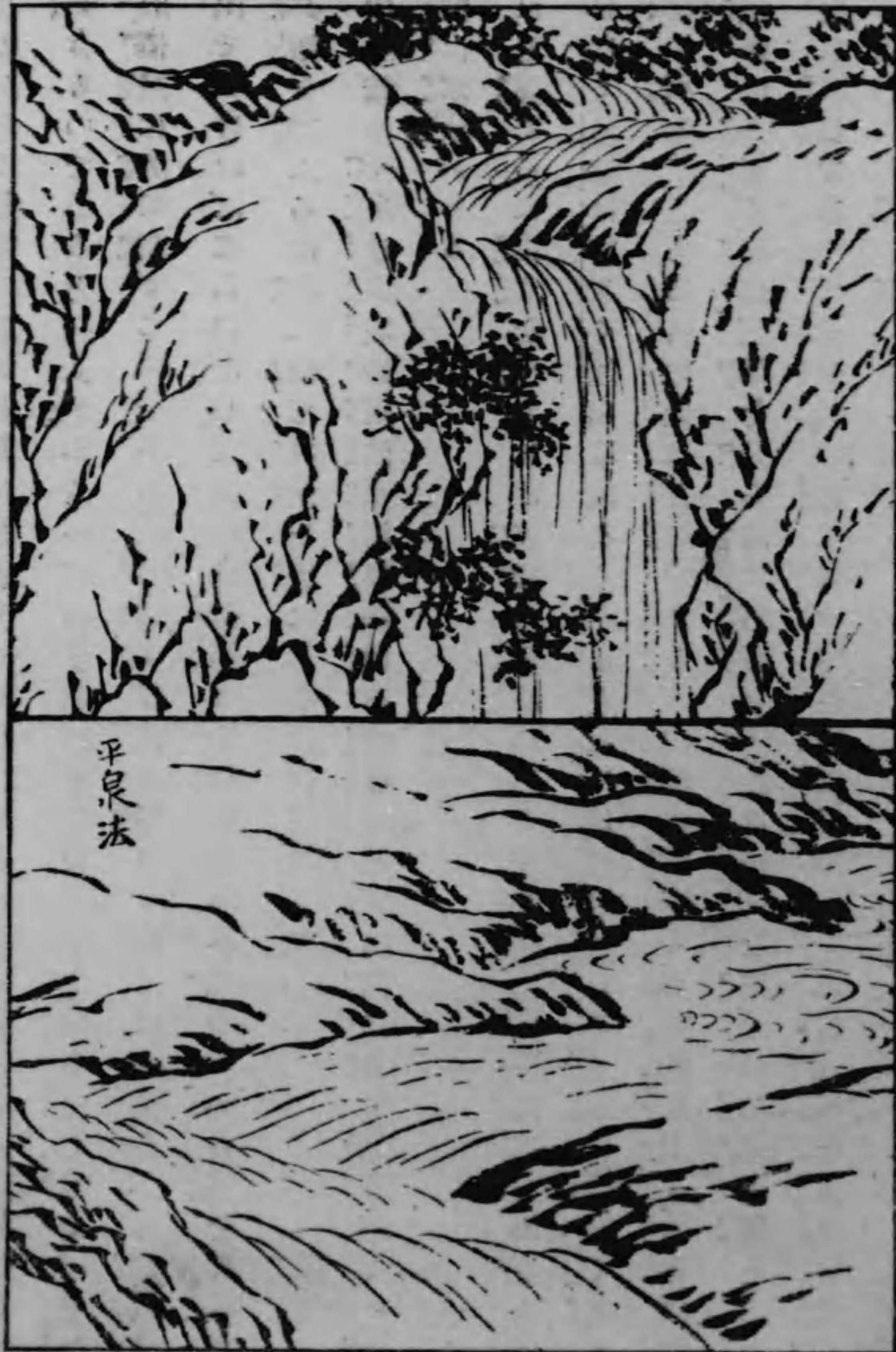


初めより濃墨で畫きのちに淡墨で隈を取つて陰陽向背を別つのでこれを濃墨法と稱する。然し此の二法も嚴然と區別されてある様なものも孰れも其一を取て用ゆる。要は只その比較上から命じた言葉である然しながら初學の徒、淡墨から始めて濃墨で畫けば其缺けたる處誤たる所を救ふことができるが初めから濃墨で畫くと後にこれを改め救ふことができない。

皴は山の輪廓が定まつてから描く初めから碎巖を積んでのちに大山を爲すは宜しくない、而して山の形狀はまづ嶂峰、巒の三つに分つ、嶂とは脈絡連接し、左右顧盼して千重萬重の態をなすものである。次に峰とは勢ひ峻拔なるもので巒とは勢ひ圓轉するものである、峰にも巒にも各々脈絡のあるのは勿論で起伏その宜しきを得なければならぬ、更に畫山の形式としてあるものは間嶂鈎鏤法、賓主朝揖法などである。間嶂鈎鏤法 幾つもの嶂が重なり鏤つたものをいふので正面を鼻頂を顛骨とする、嶂とは蓋し山の顛骨であるから起伏自から一山の主とならなければならぬ。

賓主朝揖法 山には淺山と深山とある、高きと低きとある、基脚の厚壯なのと形勢の

第三十一圖 山嶽法(飛瀑平泉) (三)



平泉法

峻拔しんぱつなのがある、是等これらの群峰ぐんぽうが互たがひに相倚あひたり相重あひかなつてゐる所は客きやくと主人しゆじんと相對あひましてゐる如ごときものであるといふ所から一幅いふくの山水さんすいに主位しゆゐたり賓位ひんゐたる山やまを畫かくので群峰ぐんぽうの威儀ゐぎ茲こゝに於おつて列つするのである。其時そのとき多おほければ亂みだれ少すくなければ慢おごるから形象けいしやう自然ぜんに出いでなければならぬ、而しかして遠山えんざんは脉絡みやくらくなく、只輪廓ただりんかくのみ見みゆるから皴そを加くへない、又また其皴そのそを加くふるは山やまに依よつて其法そのほふを異ことにしなければならぬ。

山やま坡は山溪さんせき法ほふ 平泉へいせん法ほふ、山やま坡は路ろ逕てい法ほふ、平澤へいざく泉せん法ほふ、瀑布はふぶ法ほふ等らうの區別くわくべつは圖ずに就つて見みるがよい、外ほかに半點はんてん山水さんすい法ほふがある。

これを要もちするに山水さんすいを畫かくには王維わうゐの畫論ゑんろんにあるやうに「丈山尺樹ちやうざんじつじゆ、寸馬豆人すんばとうじん、遠人えんじんは目めなく、遠樹えんじゆは枝えだなく、遠山えんざんは皴そなく、隱々いんいんとして眉まゆに似にてゐる、遠水えんすいは皴そなく、高たかうして雲うゑに齊せいし」とあるもの此こゝれ其譯そのわけである。山腰さんゑうは雲塞うゑさふり、石壁せきへきは泉塞せんさふり、樓臺ろうたいは樹塞じゆさふり、道路だうぢゆは人塞おんさふり、石いしは三面さんめんを分わち、路みちは兩蹊りやうせきを看み、樹じゆは頂部ちやうぶを觀かん、水みづは岸基がんきを觀かんとあるもの、此こゝれ其法そのほふであつて初學者しよがくしやの首しゆに知しるべき通則つうそくである。更に「凡たゞそ山水さんすいを畫かくに當あたり、尖峭せんせうなる者ものは峰ほうとなし、平夷へいゐなるものは嶺りやうとなし、峭壁せうへきなるものは崖がきとなし、穴あな

法(草水)澤水 圖二十三第



水澤法

あるものは岫となし、懸石に懸るものは巖形圓なるものは巒となし、路通するものは川となし、兩山路を夾むものは壑となし、兩山水を夾むものは巖となし、水を注ぐものは溪となし、泉の通ずるものは谷となし、小土の山を下るものは坡となし、極目して平かなるものも野と爲す。是れ等の類をよく辨別すれば、則ち粗々山水の彷彿を知る事ができるのである。觀る者まづ氣象を看後ち清濁を辨じ、賓主の朝揖を分ち、群峰の威儀を列する。然も是等のもの徒らに多ければ、則ち亂れ、少なければ、即ち延びる、多からず、少なからず、遠近を分つを要する。次に遠山は近山に連るを得ず、遠水は近水に連るを得ずといふのが其の法則である。山腰廻り抱く寺觀安んずべく、斷岸類堤は小橋を置くべく、路ある所は人が行き路なき處は林木が立ち、岸斷る處は古渡山斷る處は煙村である。水の闊き處は征帆があり、林の密なる處は居舎がある、巖に臨むの古木は根斷つて藤を纏ひ、流れに臨む椎石は欬奇して水痕がある。これ又初學者の服膺せざるべからざる定規であると共に、その自然を洞見して胸に五岳を貯へ眞山水を愛して登臨の樂しみを味ふたもので無ければ、道破し得ぬ言である事を知らねばならぬ。

ねばならぬ。

山水要訣 元の陶九成『寫山水訣』に示した言葉も山水を寫すの要訣である、「山水の中唯水は最も畫き難い。遠水は濶なく、遠人は目がない、水は高源より出て上よりして下るものであるから、これを山水中に畫くに必らず切斷してはならぬ。脈は活流の源を取るを要する、山頭は折搭轉換せんことを要する、山脈もみな此の活法に順ふのである。衆峰相揖遜するが如く、萬樹相從ひて大軍兵を領して、森然として犯すべからざる色あるが如くする、此れ眞山の形を寫すのである。又た山坡の中には屋舎を置くべく、水中には小艇を置くべし、屋舎あり、船あつて生氣が生ずる。山腰に雲氣を用ゐる山を見れば高くして測るべからざるやうにする、又山下に水潭があれば之を瀬といふ。瀬があれば山水に生意がある、而してその四邊には樹木を用ゐて景を深くする。又山水一幅を畫かんとする時は、先づ題目を立て、然る後筆を著けるのも一法である。山水自然の景を寫すのもその主題といふものがなければならぬ。たとへば春は則ち萬物發生する所、夏は則ち樹木繁冗する所、秋は則ち萬象肅殺たる處、冬は則ち煙雲黯淡

たる處、天色模糊能く之を畫くものを上とする、又南畫の法にては冬景は地を借りて雪となし薄粉を以て山頭を暈染するので冬景は彷彿するのである。」と。

已上の如く凡て山水の法は隨機應變に在るのであるから、一つには筆の巧妙なのを要する。巧妙なのは即ち字を寫すと一般熟するを以て始めて出来るのである。

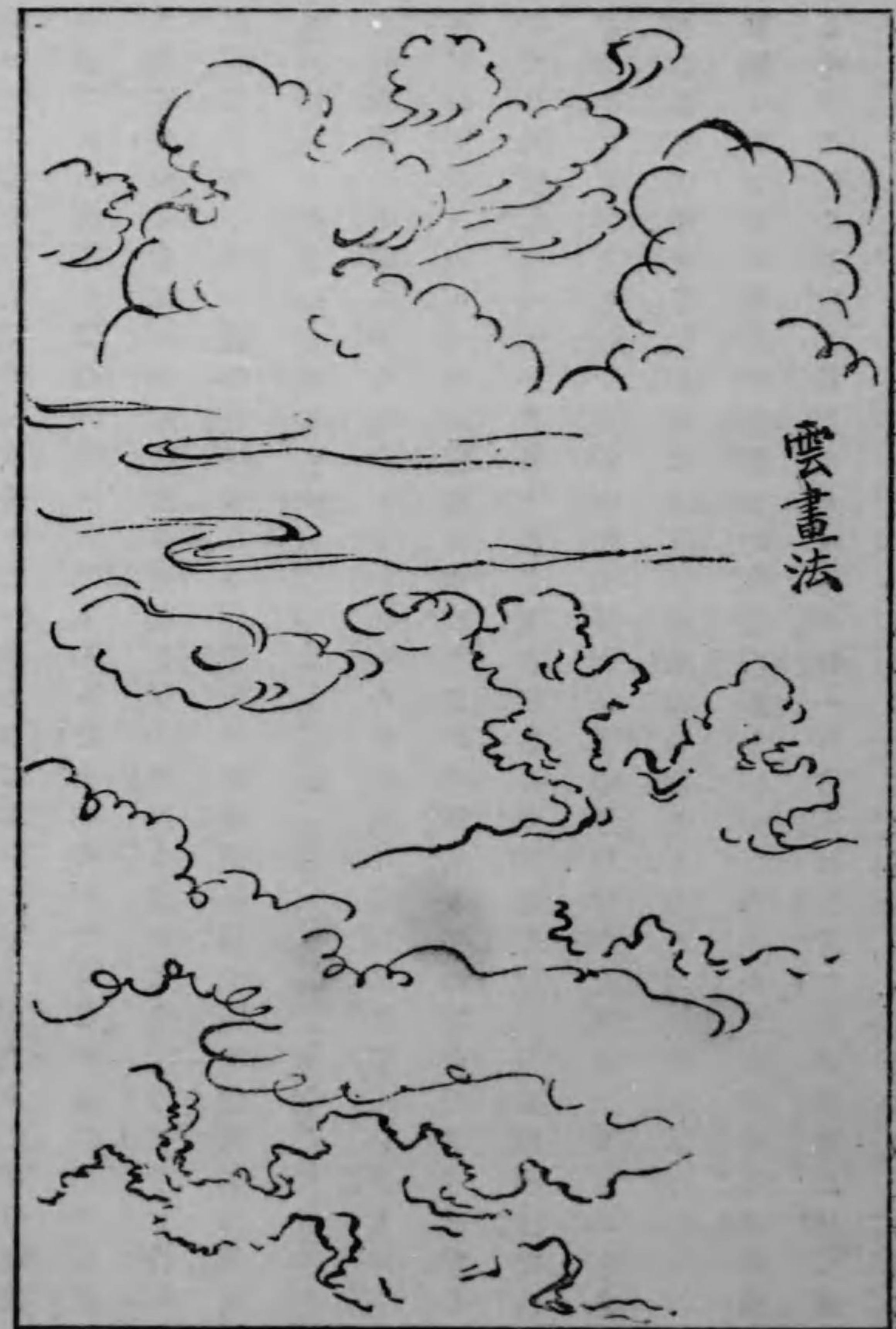
雲描法 古來の法則として日本畫に於て雲を畫くには純ら色を用ゐて漬し、望みて堆起するが如くして、實に墨痕なきものを上乘とする、雲を畫くには從來細勾雲法と

大勾雲法とある。又唐人の法には二種あつて、一を吹雲法とする、此の法は薄粉を以て軽く絹上に染め、その勢ひ層雲の風に隨つて流動する如くする、一は勾粉法すなわ

さを胡粉にする)とする、金碧山水の中に於て胡粉を以て墨痕に照して細勾する、小李將軍多くこれを用ひた。

日本畫に於ける舊來の雲の描法は幾んど以上の外に出ない然し今日では彌新奇の雲を描く者もないではないが元來雲に對する知識が貧弱であるから充分その真姿を現はす事は出来ぬ。此點に關しては嘗て英國の散文詩家ラスキンが、古代の畫

法 畫 雲 圖 三 十 三 第



雲畫法

家を嘲つた言葉を以て能く當嵌めることができる即ち「彼等が雲に對する思想は全く一樣である運筆と觀察の力とに依りや、完全なものを描かないとはないが、小さくして圓く膨れる白體が、他の大なる白體と雜然相連り遙かなる大空の下に浮べるは、これ彼等が能く畫く處の畫法である。正しき理解力を以て畫きたものは、幾んどなく、彼等が雲を見る眼は只青き凹凸の下に懸れる白質の團體に過ぎない」とあるやうに、我國の畫家の多くは、ラスキンの嘲つた古代の畫家の如く、その多くは雲を四十英尺の高さに考へて圓く膨れた白體を畫いて満足してゐるのである。然し近代に於ては葛飾北齋の描いた種々なる雲の如きは確かに超越した雲の畫法である、北齋の畫法には雲その物を描かずして反對に空を染めて雲を現はしたものがあつた、之靈妙の手腕透徹せる觀察がなければ出來ぬ畫法である。

雲の形狀 實に彼の最美な上層雲が白馬の鬣を引いて飛ぶやうな形や、谷水の速かに馳るやうな形や銀蛇の首をもたげて歩むやうな形は、多く初秋の晴天に於て眺めらるゝ光景である、若しまた夏の奇峰の落日の光に反射しつゝ、怪奇な姿を平野の上

に現はし來る有態などは畫にも文にもなるけれども、我國の畫家には能くこれを畫く手腕がない。

雲と地上の狀態と植物の關係とは、雲を研究する上に缺くべからざる要件である、雲は溫暖にして多濕なる大氣が上層に騰つて寒冷なる大氣に會合するか若くは寒風が溫暖なる氣中に逢著するか、孰れにしても其の温度が氷點以下に達すると水蒸氣は凝集して雲となるのである。若し又溫暖なる氣流が雲間に浸入すると、雲は忽ち蒸發して消滅して了ふこととなる、故に浮雲の生滅は大空の氣流——空の色に至大の關係がある。

大空の氣流に變化があれば地上の温度にも勿論影響がある、故に曇つた日などは植物の葉が凡て下方を向いて、何となく淋しげに見え、復秋の日に卷雲の現はるゝ日などは大氣も暖かであるので植物の葉も自から力を表して空間に支持する。

雲の種類 雲は凝集の形狀に依りて科學上先づ四種に分つてゐる、(一)卷雲、(二)層雲、(三)積雲、(四)雨雲であるが、これを又上中下の三層に判ち、更に雲形に依りて十種に區別して

ゐる。

(一)上層雲、卷雲、卷層雲

(二)中層雲、卷積雲、高積雲、高層雲

(三)下層雲、層積雲、亂雲、積雲、積亂雲、層雲

然しラスキンの説に據れば、上、中、下の三層に分ち、上層を織雲の界とし、中層を層雲の界とし、下層を雨雲の界としてある。試みに我國に於ける雲の俗稱と是等の區別とを對照して見やう。

一、はそまひ雲　ラスキンの所謂織雲、上層雲の卷雲である。此の雲が出づれば天氣のよき兆である。と云ふ。

一、かのか雲　卷雲か。

一、いぬし雲　層雲の群合したものか。

一、坂東太郎　下層雲に屬する積雲、晝雲、夏雲、早雲など、同じであらう。

一夜雲　層雲か。

一、蝶々雲　卷積雲か。

一、みづまさ雲　高層雲などであらう。

一、かさ雲　中層雲か。

この内の坂東太郎を、大阪にては丹波太郎、九州にては比古太郎、近江邊では信濃太郎といふさうである。又加賀の鮎雲、安房の岸雲、播磨の岩雲などは土地の人々の呼做したもので一般には通じない、更に雲の美に就て三個に分つて聊か説くこととしやう。

第一織雲　我國の細舞雲で、通常一萬五千英尺の高さに見るものである、その生ずるは快晴數日の後であつて澄碧水の如き秋の日に多く發生し、夏の日などは少い、此の雲は絶えて浮動することなく、刷毛で刷いたやうな優美な白片の細條を爲し、其の體形は齊對で、他の雲の如く綿々たるものでない、ラスキンは織雲の特色を擧げて(一)齊對、(二)條端の尖利、(三)群合、(四)色彩の純麗、(五)變化等とした、然して第一に於ける體形の齊對は織雲に於て一定の定規以外に逸することなく、必ず斜めに按配して並行す

るか、若くは縦線に一行を爲して天頂から地平線に落ちんとする如き有態をなしてゐる。この配列は風の方向に従つてゐるので、之を構成する細條は、一條として齊對の美を亂すことなく、或は幾千の銀蛇の重なり走るやうに、或は幾萬の琴線の相並んで流るゝやうに、同じ長さと同じ太さのものが、所謂牡馬の尾をなして、深碧の空に懸るのだから、空の瑠璃色と、其の白銀色とは、黄金色の秋の日と相映じて、その美觀譽ふるものもない。

また(二)の條端の尖利は、風の強烈なる時、輕微な平行的集合線が、その尖端を吹き拂つて、顯著なる尖利となるもの、(三)の群合は、元來此の雲は輕軟なる水蒸氣であるため、容易に風に吹き碎かれて、優美なる細條忽ち變化し、小塊に縮められ、或は分解し、或は類散するので、此の現象を呈するのである。此の分解し類散した雲は、所謂いわし雲、蝶々雲なのである。

他の種類の雲にあつては、比較的低い所にあるが爲め、大氣中に浮遊せる塵烟若くは煤烟等の影響を受けて、その色も混濁するけれども、縹雲にあつては、三英里の高さ

にあるため、大氣に汚物を混泥せず、従つてその雲も純潔に、日光も明晰に透徹するので、之に反射する雲の色も、自然と美麗に見ゆるのである。これ(四)の純美である、(五)の變化にあつては、他の雲は原形に齊對を缺いて、或は圓く、或は長く、或は細く、瞬時に變化して止む時がないから、却つてその變化を認められず、單調無趣味に見ゆるけれども、縹雲は常に齊對して顯著なる變化を現はさないから、若し風力の爲めに、齊對の形態を少しでも變化させると、一層明白にその整美が現はれるのである。

縹雲の美を現はすには、他の層雲との關係、空色との對照、日光との交渉等がある。先づ雲界には此の雲がある爲め、下層の雲は、笹縁の重げなる運動を明らかにならしめ、人には空の高さと静けさとを諦觀せしめ、若くは浮現する形態の美と、色彩の美と、日午の光線等に發する種々の美なる現象とを凝視せしむる。

第二層雲は海面を抜くこと五千英尺より一萬五千英尺の高さに浮遊し、常に一萬英尺の空際に居て、屢々瑠璃西高山の絶嶺に觸れることがあると言へば、我國一萬英尺以上の高山には、此の雲が懸るであらう。ラスキンが「圓く膨みたる白體」と云つたのは

此の雲の或る形を爲したものである。然しまた此の雲は織雲の如き齊對を欠き、且つ色彩も妍麗ではないが、倏忽として變化する状態の奇妙なものと、光線を傳波する時の光景に至つては、また一の奇觀たるを失はない。今層雲に日光が傳波すると七色の悉くその中に燃え、各個の笹椽相照對して、九天萬里の高さに漲り渡る處は、層雲の單調を補つて餘りあるものである。層雲の本體は全體白色にして、散漫な水蒸氣の凝結したものである。或る場合、水蒸氣が凝結して此の雲を形造るや、或る物は宛う大空より轉び落ちんとする如き右様を以て、圓く重く、且つ厚く、濃き灰色の影を作つて中に懸るのである、それを又仔細に見極めると、雲の輪廓は麗はしき灣曲をなし、構造の細致、創作の妙を極め、或は凹凸の狀をなし、或は鋸齒狀をなし、又は垂線狀、若くは曲線、斜線、重きは輕さと對し、堅きは脆さと對し、前後相錯綜して、各々特殊の美なる姿勢を保つてゐるのである。實に此の雲の變化に富めること、人體筋肉の組織よりも優れてゐるといふから、畫家はまた是れを學ぶべきである。

第三雨雲 此は五千英尺以下にある黒雲で、多く塵煙の交つたものである。此の雲

(甲)法 畫 水 圖 四 十 三 第



の暗膽たるは一種凄怪の姿をなしてゐるが晴天の日に現はるゝことが少ない、只夏日驟雨の場合にばかり現はれるので純美なる雲として取扱ふことは出来ぬが、而も普通畫かるゝのは此の雲である。

水畫法 凡そ繪畫中最もその描寫に困難なものは水である、これ水が他の凡ての物のやうに固有の形狀を有してゐないからで、その形狀の瞬時のうちに變化するからである。西洋畫の如く科學的に進歩した繪畫も、此の水の描寫だけは完全でない、否波浪の如きものに至つては、東洋畫よりも尙短的である。これ彼の科學的知識が容易にその美的整合と相許さないからである、支那畫の波浪水面は科學的には至らぬ點もあるけれ共、理想的には尤も完全してゐる、その内從來存するものとしては江海波濤法と溪間縫綺法とである、然しこれは今日から見れば極めて不合理なものである。それは波浪に遠近がなく、線と線との間隔が同一であるために、波浪が模様化して平板に見ゆるからである、そこへ行くと日本畫の波浪は苦心したものである。日本畫に於ける波浪の描き方を歴史的に言へば、始めは佛畫であるけれども、普通描かれ

第三十五圖 波濤畫法(純日本畫法)(乙)



るやうになつたのは、足利時代、雪舟、雪村のやうな名人が、宋畫の精神を日本に移し植えてからである。従つて狩野派の畫には此の波浪を理想的に畫きこなした畫が澤山ある。茲に描げた水畫法、甲國は近代風を加味した新しい簡略なものであるが、乙圖は舊來の日本畫に行はれてゐる水の畫き方である。此の法はまた四條圓山派の畫などにも多い。水の描き方は何處から筆を起すといふこともないから、今これを描かんとするものは、甲圖の描き方を習ひ、次に乙圖の描き方を習ふべきである。而してその筆觸は圓滑にして擬滯せぬをよしとす。

波浪と風 然し古代の畫家は中々善いことを云つてゐる。夫れは、水を描くは風を描くにありといふことで、西洋の理論にも合つてゐる。實に波浪が水面に生ずるのは風が水上にあるからで、風が無ければ水は動かぬ。故に波浪の中にある船、雲などが動く時は波浪に溯はず、風に從つて浮動する態をなさなければならぬ。次に波浪の高さは、科學者の説に據ると、暴風雨の日にあつては、高さ十丈、長さ一里餘に及ぶといふことである。そして風が上を高く吹く時は波は大きく、下を低く吹く時は波が小さく、夏は細かく、秋は荒いといふから、今波浪を描かんとする者は、それ等の關係をも辨へなければならぬ。

又た波浪と共に畫き悪いのは、その飛沫で、これも支那畫などにはない所である。日本畫にあつては狩野派と四條圓山派がこれを好くしてゐる。その畫き方は前者の乙圖に據つて参照されたい。

(五) 點景人物法

山水中にある人物を點景人物又は寫意人物といふ。山水中の人物の法は古より丈山尺樹、寸馬豆人といつて一丈の山には一尺の樹を畫き、一寸ほどの馬には豆ほどの人物をつくるのである。これ自然の割合で、その人物は餘り工みを加へてはならぬが、また餘り勢がなくてもならぬ。山水と人物とは相顧するやうにすべきである。乃ち人山を看れば、山亦俯して人を看、人琴を聽けば、月亦靜かに琴を聽くが如く、無限多恨の情を寓し、觀る者をしてその内に入つて畫中の人と坐位を争ふ思あらしめぬ。

支那式屋舍法 圖七十三第



支那式
屋舍

法物人景點 圖六十三第



支那人物(寓意)

ばならぬ。山と人と各々相反き彼と是との情趣冥合しないのは、その最も忌むべきところである。而して山と人と相語り相合ふて山か人か、人か山か、二者互に渾裕する時、茲に始めて空山無人の妙境を爲すのである。

人物の態度 山水中の人物また人に依て異なるものがある。山林の間隠逸の士を寫すには雅趣高風に筆を用ひなければならず、樓閣の公卿貴紳を寫すには秀雅優長の態をとらなければならず、村婦野翁を寫し、或は耕夫牧童の狀を寫すには、その態によつて閭閻野朴の情をあらはさなければならぬ。

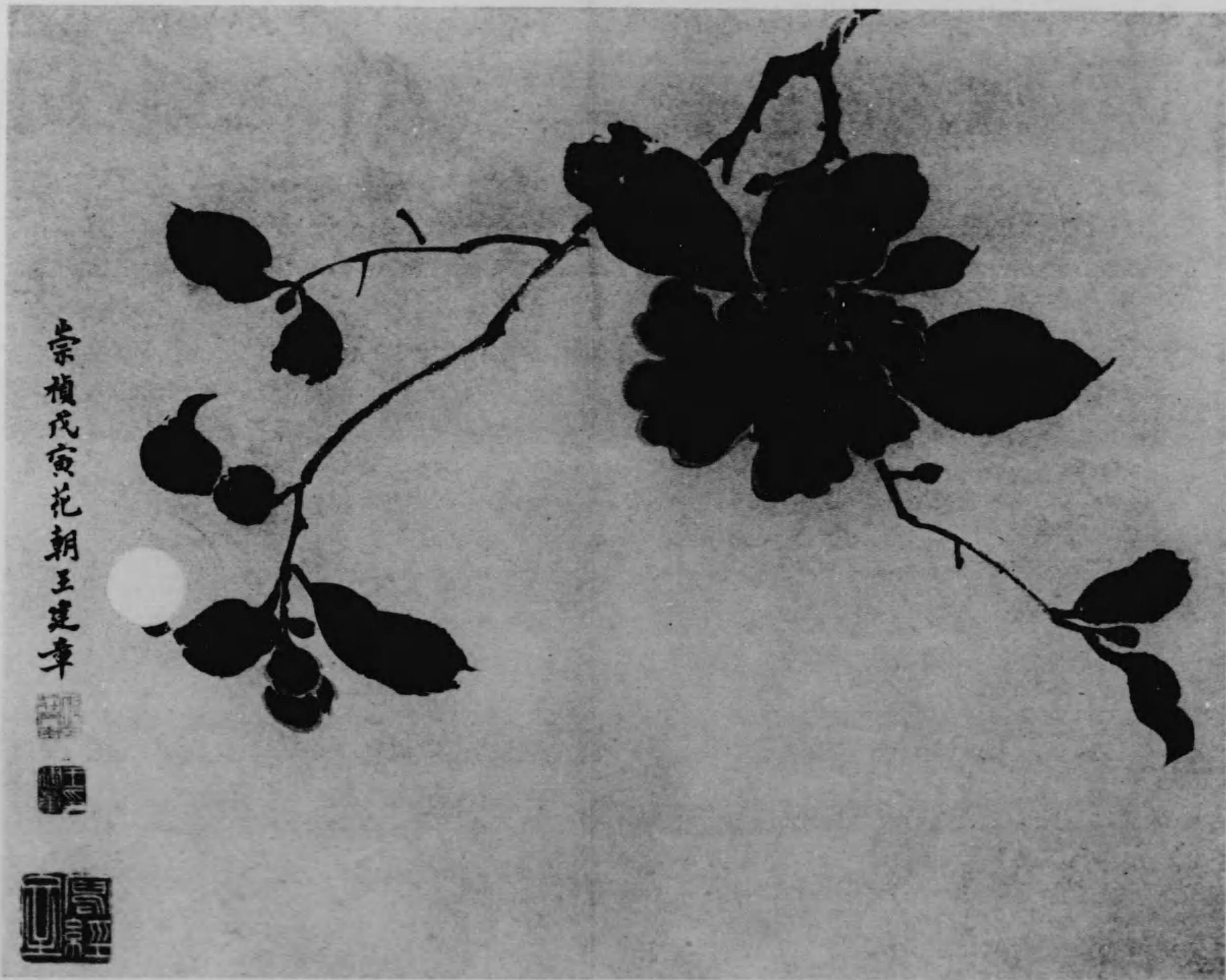
人物の態度に至つてはまた色々ある。或は平原草野の中に獨坐して詩を讀むものもあらう、或は水邊に歩をうつして悠然南山を仰ぐものもあらう、或は杖に倚つて鳴泉を聽き、或は席を展べて長流を俯めるものも、蓬戸に願を支へ、橋に風を拂し、或は獨り釣を垂れ、或は友と行吟するものもあらう、或は山堂に棋を圍み、或は臺榭に遊宴するものもあらう、或は林麓に倨坐して忘世の襟度を放つものもあらう、或は月下に長嘯して物外の情懷をやるものもあらう。その外人事の多岐繁雜にして百態千様を

なすの狀舉げて知るべからざるほどである。是等は各々畫くところの山水によつてこれを點景し來るべきである。尙ほ終りに支那式屋舎の圖解を掲げて置くが、之れは主に南宗風の畫を描くときに用ゆるもので、日本畫としてはやはり日本の家屋を描くべきである。然しあまり趣味のない日本の家屋を何れ程までに美化してその畫中に入れるかはこれ畫人の手腕如何にある。故にまた寫生などをなす場合は、日本建の家屋をその景物と共に寫生し置き、實際の用になすべきであり、西洋風の建築に對した時も同様であるが、是等を寫生する場合は、幾分鉛筆畫の風を帯びしめる時はたやすくそれを寫し得られる、その餘の事は實際に當つてよく會得せられたい。

第十章 花鳥畫法

東洋畫の特色 花鳥畫と云ふことは日本支那にあつて西洋にはない。西洋でも花鳥を描かぬではないが、東洋流に花鳥を主題として描くものは少ない、野若くは花園に咲いた花瓶にさした花籠の中の鳥、さういふものは多く描くけれども、自然の一部としての花と鳥を同一の畫幅の裡に畫くこと、假令ば竹に雀、柳に燕、松に鶴といふ如き取合せにすることはない、是れは東洋畫の特色である。それでまづ我が花鳥畫茲では花卉を畫くには何を以て始めとするか。前にも述べたやうに東洋畫は始めより線を以て主とするものであるから、最初に所謂四君子なるものを學ばせる、四君子とは蘭竹梅菊の四つで、この花の高潔なのを君子人に譬へ、依て四君子と云ふのである。此の四者を自由に描きこなすことを得れば、他の花卉は自由に描かれるのである。夫から花鳥の方の鳥の描法であるが、是は別に法なく、凡て寫生より得來るのであるから、これを學ばんとするものは、初め雀の一羽、鳩の一羽の死せるもの、又

き取合せにすることはない。是れは東洋畫の特色である。それでまづ我が花鳥畫は
 では花卉を畫くには何を以て始めとするか。前にも述べたやうに東洋畫は始めよ
 り線を以て主とするものであるから、最初に所謂四君子なるものを學ばせる、四君子
 とは蘭竹梅菊の四つで、この花の高潔なのを君子人に譬へ、依て四君子と云ふのであ
 る。此の四者を自由に描きこなすことを得れば、他の花卉は自由に描かれるとする
 のである。夫から花鳥の方の鳥の描法であるが、是は別に法なく、凡て寫生より得來
 るのであるから、これを學ばんとするものは、初め雀の一羽、鳩の一羽の死せるもの、又



支那王建章筆椿圖

支那王建章筆花朝



は剝製を座邊に置き、嘴、頭部、背翼、尾と丁寧に寫生すべきである。動物の如きも亦同様で、一々その實物に就き、肢體の如何舉動の靜騷を寫すべきである、一回より二回、二回より三回と、その度を重ねるに従つて我が筆蹟に上るものである。

(一) 花卉種別法

先づ花卉を畫く法は既に樹法蘭菊法に依つて詳しく會得したであらうが、尙その餘のものに就て述ぶるに、古來の畫法としては、花卉を畫くに先づ三通りある(一)は鈎勒着色法と云つて物體の輪廓を取り、二重描きにした上着色する法(二)は顔色點染法と云つて意に従つて色を着けるので其法は洋畫の水彩畫の如きものである。即ち沒骨法である(三)は白描法で鈎勒にして着色しない、南畫にあつては普通の彩色畫の中に此の法を交へて描くところがある。四條圓山の畫法は主に(二)の沒骨法で鳥類の如きものも同時に沒骨法で描くのである。

花を描く法 花はまづ花全體の右方の瓣より描き左方に及び上方に至つて全體を

(甲)法畫卉花 圖八十三第



なし、次に莖葉枝に及ぶ而して其の勢ひには已開高低、向背を分つなど其の法である。これは因はれた議論のやうであるが仔細に検討する時は、實によく自然の造物と面觀して其の法則を擷取し得たのが判るのである。たとへば已放は内瓣色深く、未放は外瓣色淡く已殘のものは色褪せ、正放のものは色鮮かに、未放の者は色濃しといふ所などは、些もない事であるが、自然また此外に出ぬのだから仕方がない、只之れを宛ら活

(乙)法畫卉花 圖九十三第



けるが如くし、或は死せる事造花の如くするか否かは、只その人の用筆にある。又花の種類は千差萬別であるからこれは常に寫生帖を坐右に置いて、餘暇あればその個々に就て寫生を努めなければならぬ。

葉枝を畫く法 葉も各々形がある、桃の葉と櫻の葉との形は別である、是等も宜しく常に寫生を試みてその意を暗んじ置くべきである。葉を描くに當り、淡墨淡彩なればそのまゝに用ひて形を爲し、のち濃墨或は緑を以て葉の隨を描き正葉葉の表は色を濃くし反葉葉の裏は色を淡くする、これ自然の法である、又鈎勒の法は二重描きにし其時は筋をも鈎勒にする。而して草木なれば葉に互生するものと双生するものとあるから其の實物に就て學ぶべきである、互生するといふのは葉の互ひ違ひに生ずること、双生するといふのは葉が並んで莖から生じてゐることである、葉の互生してゐるものは梅桃櫻桔梗などで女郎花、おどり草撫子などは對立してゐる、次に葉には尙ほ子葉といふものがある、櫻、石榴、葡萄、柿、柳、桐、たんぼ、瓜、油菜などの葉には附いてゐる小さな副葉である、之を植物學上では双子葉類と云ひ、竹、稻、麥、薄、百合など



(圖 籠花) 筆 泉 舜 鏡