

## 東洋に於ける畫論の骨格

小笠原 秀實

元の倪瓚が己が畫竹を論し、形似を離れて胸中の逸氣を寫したものに過ぎないと云つたことは、全東洋の藝術精神のみならず、文化一般の精神にも接觸するのであるが、特にこの表現は、その後の畫論に向つて強い影響を與へてゐると考へられる。それはもとより、倪瓚のこの表現なくとも、東洋に於ける藝術一般は、この傾向を甚だ強く持つてゐたのであるが、單純にして率直に精神の眞髓を指示した標語的意味に於て忘るべからざるものである。この標語的指定は、既に己に幾度も讀みふるされて、こゝに改めて反復する要の無いほど人口膾炙的であるが、案外、思想の朦朧性がこの間に宿つて居たり、やゝもすると誤謬とも思はれるやうな考へが、この間に醗酵される恐れさへも、あまりに屢である。煩瑣を厭はず、こゝにその表現を一讀したのである。

「以中每愛余畫竹。余之竹、聊以寫胸中逸氣耳。豈復較其似與非、葉之繁與疎、枝之斜與直哉。或塗抹久之、他人視以爲麻爲蘆、僕亦不能強辯爲竹。眞沒奈覽者何。但不知以中視爲何物耳。」

(以中毎に余の畫竹を愛す。余の竹、聊以て胸中の逸氣を寫すのみ。豈復その似と非と、葉の繁と疎と、枝の斜と直とを較べんや。或は塗抹久しくして、他人視て以て麻と爲し蓋と爲すも、僕亦強辯し、竹と爲す能はず。眞に覽る者没きを余何。但以中視て何物と爲すかを知らざるのみ。)

「僕之所謂畫者、不過逸筆草草。不求形似。聊以自娛耳。近迂遊來城邑。索畫者、必欲依彼所指授。又欲應時而得。鄙辱怒罵、無所不有。寃矣乎。詎可責寺人以不髯也。」

(僕の所謂畫は、逸筆草草に適ぎず。形似を求めず。聊か以て自ら娛むのみ。近ぐる迂、城邑に遊來す。畫を索むる者、必ず彼の指授する所に依ることを欲す。又時に應じて得んと欲す。

鄙辱怒罵、有らざる所無し。寃なるかな。詎んぞ、寺人を責むるに髯せざるを以てす可けんや。)

されば單純に主觀主義藝術論であり、更に表現主義論であり、超寫實主義であり、寧ろ寫意主義であると云へば、それまでである。それはさうしたものでなく、以下でもない。然しかうした位置附けに於て、我々の學びたいことが終結するのではなく、正にこのことから問題が誘發されるのである。

倪瓚のこの表現には、二つの要點がある。

①、形似を求めざること——消極否定の方面、

「豈復較其似與非……」

「不求形似」

②、胸中逸氣の表現——積極肯定の方面。

A 「寫胸中逸氣耳」

B 「聊以自娛耳」

①の形似を求めざることとは、形似そのものの直寫でなく、寫實でなく、少くともさうしたものを離れたものであることを主張してゐるが、それは別に内容を積極的に表示してゐるのではない。形似を求めないと云ふ否定的な表示である。これに反して、②は胸中の逸氣を寫すのであると云ふ積極的表示である。胸中の逸氣なるものが何か、それは後に考究されるべきものであるが、「逸」は「のがれる」であり、とに角、俗情的なもの、常識的なもの、利害關心的なものから「のがれる」ものである。然しこの「のがれる」も「のがれる」逸脱の形態であつて、積極的表示ではあるが、尙内容そのものの表示が、極めて明白に提示されてゐると云ふのではない。かくてこゝに、②に於て更に、(A)と(B)との二つが區別され、(A)としては「胸中の逸氣」が擧げられ、(B)として「自ら

「娛む」が表示される。かくて①形似を求めざることに、②胸中の逸氣と、③自ら娛むとは、この主觀主義的藝術論の三段階を構成する。

この藝術論の論議は、この三つの段階に従つて考究されるべきである。

## 三

①形似を求めざるこの意味が、最初に學ばるべきである。

これは形似を求めないと云ふのであるが、畫であり、造型的表現である限り、全く形似より自由であると云ふ譯はもとより無い。倪瓚自身も、「他人視て以て、麻となし、蘆と爲すも、僕亦強辯して竹と爲す能はず」と云つてゐるが、これは竹と云ふ形は離れて居るにしても、大體似てゐる麻か、蘆のやうなものになつてゐるのであらう。竹が山に見えたり、海に見えたりと云ふ程、かけ離れてはゐるのに相違ない。元の四大家である倪雲林の竹が七百年後の今日、やすやすと眼福の資にならう筈はないので、何う云ふものであつたかは、よく解らず、殊に以中が愛賞した竹が何んなであつたか、誠に以つて知り難いものである。然したゞ竹を離れてゐるにしても、麻か蘆かに近かつたものであらう。それがシュールの手法のやうに、デフォームされたものでないと云ふことは、他の作品から推しても推定される。迂翁の眞韻は「蕭散」と云ふことにあると云はれ、そして眞蹟と

思はれるものも、如實に「蕭散」の眞韻を傳へて居ると共に、寒葉枯木、遠山白水の形似、求めずして、却つて眞に迫つてゐる。従つて「形似を求めず」と云ふのは表面的な、俗情的な、常識的な規矩打算的な形似ではなく、のみならず、曖昧模糊たる鬱密暗猥のものでもなく、幽怪混濁の粘液質的不可解のものでもなかつたと思はれるのである。それは寧ろ、自ら説明せるが如く、「逸筆草草」のものであり、「胸中逸氣」を寫せるものであり、「塗抹久之」も蕭散の致を失はなかつたものに近かつたのである。

#### 四

「不求形似」はいろいろの形に於て、その後、畫論的展開をしてゐる。それを擧げるとは殆んど不可能である程多種多様である。然しこゝでは極めて要約的意味に於て、そして又論理の精確さに於て學ぶべき、清初、惲格の「甌香館畫跋」に依りたいのである。

「余嘗有詩。題魯得之竹云。倪迂畫竹不似竹。魯生下筆能破俗。言畫竹當有逸氣也。」

これはたゞ迂翁が形似を求めなかつたことの是認に過ぎないのであるが、「逸」は「俗」からの逸脱であることが暗示されてゐる。「破俗」と「有逸氣」との關聯が、そのことを示唆してゐる。然し迂翁の形似を求めずして、而も形似に合する底の説明として、次の一節が讀まるべきである。

「迂翁之妙會、在不似處。其不似、正是潛移默化、而與天游。此神駿滅沒處也。近人只在求似。愈似、所以愈離。可與言此者鮮矣。」

(迂翁の妙會は、似ざる處に在り。其似ざるは、正に是れ造化に潛移して、天と與に遊ぶ。此神駿滅沒の處なり。近人只似ることを求むるに在り。愈似れば、愈離るゝ所以なり。與に此を言ふべき者は鮮し)

迂翁は似を求めないが、而もそこに妙會とも云ふべき一致がある。この妙會は似るところに在るのでなく、似ざる處に在る。その似ないのは、正に造化の根本精神に透入し、造化と共に天游し、神駿滅沒の處、主客合一の創造境に遊化するのである。形似は似ないけれども形似以上の精神に於て同化し融合してゐる爲に、似ること以上に一つの妙會がある。然し近來の人々は、偏に形の似ることを求める。愈似れば愈離れるのである。それは造化の精髓に滲透しないからである。このことを與に語ることの出來る人々は鮮いと云ふのであり、甚だ了解的である。似と不似と、甚だ對立矛盾であるが、これが妙會であり、一致的であるやうにも解釋される。然しこれは、造化の精神云はゞ藝術的内包律動とも稱するものに妙會し、酷似するのであつて、形似、關心的規矩準繩形態と妙會するのではない。藝術としての形は、關心的規矩形ではなく、内包律であり、自然そのものが既に内包律の暗示者、示唆者として定立されてゐる。この示唆に従ひ、この示唆を活かして、一さ

う深く我が内包律を構成表示する處に制作があり、創造がある。造化に潜移し、神駿滅没の所に遊ぶと云ふのは、このことに外ならぬと解釋されるのである。

更にこの内包律への論理的指標として次の一節が考究されるべきである。

「香山翁曰、須知千樹萬樹、無一筆是樹、千山萬山、無一筆是山、千筆萬筆、無一筆是筆。有處恰是無、無處恰是有。所以爲逸。」

(香山翁曰く、須らく千樹萬樹一筆の是れ樹無く、千山萬山一筆の是れ山なく、千筆萬筆一筆の是れ筆無きことを知るべし。有なる處は恰も是れ無、無なる處は恰も是れ有、逸たる所以なり)

これは香山翁の語を借りて有無の辯證關係を解示してゐるものとも考へられる。千樹萬樹あるも一筆の樹なく、千山萬山あるも一筆の山なく、千筆萬筆あるも一筆もないと云ふのであり、結局有るのは無いのであり、無いのは有るのであると云ふのであり、これが逸となる理由であるとするのである。

千樹萬樹あるも一樹なく、千山萬山あるも一山無しと云ふのは、甚だ深遠なる定立であり、この間に怪誕なる辯證思辨を含むやうでもある。これを幽遠に意味付けるならば、かのスコラ學的教義學の一切をも莊嚴量として採用することが出来る。それほど確實であり、同時に又容易である。然

しこゝではかゝる逆説的説明の系列を避け、卒直にこのことは千樹萬樹の間に一定の脈絡があつて、内包的律動を感せしむるものに過ぎないと云ふように解釋したいと思ふ。畫論では、樹間には風が通つてゐなければならぬし、水面には風脚が見られるやうにすべきであると屢々云つてゐる。畫かれざる風が見えると云ふことは、結局樹間と水面とは、一定の脈絡があり、抑揚があり、粗密があり、明暗があつて、一つの内包律を實現すると云ふことに歸着する。内包律と云ふことは、難解のものやうであるが、單純に一つの面白さ、嬉しさ、離れたくない心の落付きに過ぎない。このことが、理論的分析の形態を取る場合、「有處恰は無、無處恰是有」と云ふことになるのであり、別にこゝに辯證思辨的な有無の對立、若しくは *Coincidentia oppositorum* と云ふやうな形而上學的原理にまで上昇される要は、直接無いやうである。畫かれた形象に脈絡があり、律動が感じ出され、俗情と關心とが脱離されるならば、よき藝術であり、實に「逸」の情趣を實現し得るのである。

## 五

韻致に對する論理分析の明快性に於て、惲格は東洋畫論中最も卓越性を示してゐる。然しこのことは香山翁惲本初以來、惲家の傾向でもあつたのであらう。南田頗るこのことを香山翁に受けてゐるのである。「有處」「無處」に關聯して疏密に關する一つの辯證が提示されてゐる。

「文徵中述古云、看吳仲圭畫、當於密處求疏。看倪雲林畫、當於疏處求密。家香山翁每愛此語。嘗謂、此古人眼光礮破四天下處。余則更進而反之曰、須疏處用疏、密處加密。合兩公神趣而參取之、則兩公參用合一之元微也。」

梅花道人吳仲圭は密ではあるが、その中に疏の清致があり、これに反して倪雲林は疏であるが、その中に緊密性がある。このことを知らねばならぬと云ふのが文徵仲の提言である。香山翁は常にこの語を愛したと云ふのであるから、惲家の思考傾向として、有無、疏密の間に於ける辯證的與奪を注視することが有つたやうに思はれる。即ち翁は「古人の眼光、四天下を礮破する」としてこの考を推賞してゐる。然し南田は更に一步を進めて高次辯證を實現しようと云ふのである。それは疏處更に疏を増し、密處更に密を加へ、且つこれを綜合しようと云ふのである。これは論理分析として誠に妥當であり、適應的であるが、表現の逆説性に眩惑して、殆んど人間の達し得られない超人間的、超意識的存在であると考へてしまふことは穩當でない。たとひその境地は幽遠であるにしても、雲林並びに梅花道人が實現し、創定してゐる人間的意識界である。かゝる逆説的分析は、一個の肅散と云ふやうな氣韻を、つとめて了解され易いやうに分解されてゐるものであつて、暗中模索を誘導せんが爲の企圖ではない。寧ろそれは甚だ要領的な表示であるが、云はゞ言葉から、「市場の偶像」(idola fori)から難解なものになつたのに過ぎない。もとより「疏處に密を求め」「密處

に疏を求め」と云ふ表現は、要領的ではあるが、表現の面目さとして、詩的遊戯があり、逆語的誇張が藏されてゐる。そしてそのことは理解的ではないが、極めて暗語的であり、銘記的であり、反復諷誦的である。理解と銘記との間には距離がある。銘記的であるもの、必ずしも理解されてゐるのではないからである。

惲家傳承の逆說的提示の最後のものとして尙の次の小節を誦すべきである。

「方圓畫不俱成。左右視不並見。此論衡之說。獨山水不然。畫方不可離圓。視左不可離右。此造化之妙。文人筆端、不妨左無不宜、右無不有。」

(方圓を畫く、俱に成らず。左右を視る。並に見えず。此れ論衡の説なり。獨山水は然らず。

方を畫くも圓を離る可からず。左を視るも右を離る可からず。此れ造化の妙なり。文人の筆端は、左宜しからざる無く、右有らざる無きを妨げず)

方と圓とを同時に畫けば成らず、左右を同時に見ると云ふことも出來ない。これは論衡の説である。然し藝術はさうではない。方を畫いても圓を離れてはならず、左を視ても右を離れてはならぬ。これは造化創生界の真理である。従つて文人の筆端は、左右共に有ることを許されると云ふ考である。辯證的綜合を畫境の全面に認める思想ではあるが、論衡の世界に於て、方圓俱成を許さず、左右同視を許さない點に於て、内外兩界、自ら規格を別にすることを確認してゐるやうであ

る。そは方は圓でなく、左は右でないからである。分別關心界に於て、この差別を認めないことは、惡平等觀に墮するのであり、現實規範の格調を無視する斷見に屬するのである。然し藝術は論衡と意識面を異にし、現實的規矩の遊離と創生とを本質とする。方圓の規矩的識別は融化して方中に圓を藏し圓中に方を攝めるの無關心的闊達性を實現する。それは文字通りに方ではなく、圓でもない。方圓の規矩を離れた別の心境表示の象徴性を具備してゐる別の資材である。左右も亦字義と概念とを離れ、従つて又空間性と云ふ規定をも離れて、無關心的造化の一心境を構成してゐる。従つて方圓俱成も左右同視も可能と云へば可能なのである。

然し更にこのことを嚴密に修正するならば、方圓、左右の規矩なき心境に於て、論衡の規矩であり準繩であるべき方圓、左右の指標を使ふと云ふことは、止を得ないのではあるが、率直ではない。これも亦 *ibola tori* を驅使して、内外兩界の分岐點に於て逆説的感興を遊戯させてゐる。止を得ない指標ではあるが、寧ろ詩的銘記性に於て豊かである。詩であることを知つて、その眞實を掴むべきであり、方圓左右の文字に膠着して、藝術がかゝる奇蹟を實現すると云ふやうに了解することは妥當ではない。

## 六

以上に於て倪瓚の所謂、形似を求めざる意味の大意を學んだのであり、同時に又(三)として提示した「胸中の逸氣」なるもの、大體に接したのである。前掲「有處恰は無、無處恰是有、所以爲逸」に於て「有」「無」の解釋をしたのであるが、それが「逸」であると云ふことは残されてゐたのである。(三)として擧げられた「逸」の意味を解く爲に、こゝに又この一節が取り上げられるべきである。

「逸」は「のがる」「のがれる」であり、逸脱であり、逸離であること、そしてそれは「俗」からの逸脱であることを大體前に見たのである。こゝの有無交渉に於ける「逸」も結局このことに歸するのである。それへの段階として「甌香館畫跋」の次の考が引用される。

「不落畦徑、謂之士氣。不入時趨、謂之逸格。」

(畦徑に落ちざる、これを士氣と謂ひ、時趨に入らざる、これを逸と謂ふ。)

又

「高逸一種、蓋欲脫盡縱橫習氣。」

(高逸の一種、蓋し縱横の習氣を脱盡せんと欲するなり)

畦徑は關心的規矩であり、常奪的なるものであり、時趨は一般的俗情の好尚である。これを脱却するが故に「逸」なのである。又縱横の習氣も關心的常奪の俗情である。かゝるものを脱盡する處

に「高逸」が實現されるのである。

「有處」必ず「無」を備へ、「無處」必ず亦「有」を備へることは、「有」の濃密暗符を脱却する所以であり、「無」の粗漫怠惰を逸脱する所以である。之は逆説を實現途上に送ることではなく、藝術に於ては、純粹な内包的律動の抑揚を畫面に構成することに外ならぬ。

東洋畫論は屢畫の四病を論ずる。それは甜、邪、俗、賴であり、甜は「甘い」のであり、邪は畫として格調を離れたものであり、俗は關心性に於て拘束されてゐるものであり、賴は常套墨守のマシネリズムである。小林竹洞は「畫道金剛杵」中、この四病を我が近世畫家に配當してゐる。適否は別として、大體傾向の一般を學ぶべきである。

甜——應舉、松花堂

邪——蕭白

俗——元信、熊斐、五岳、醉月、等

賴——常信、光起、周信

近世に於ける代表的作家の美點は別として、かりにその弊所に近いものを擧げるならば、かうしたことも云はれ得るであらう。「逸」は結局この四病からの逸脱を意味するものと解釋すべきである。

かゝる逸脱性も尙藝術の内包律を具象的に提示するものではない。かくて、(三)として擧げられた「聊以自娛耳」の考察に進むべきである。

## 七

「形似を求めず」「胸中の逸氣を寫す」こと、そこに様々の逆説を見、時には人間の實現を不可能にするが故に深遠な表示をも見たのである。そしてこれら深遠なるもの、逆説的なるものは畢竟、藝術に於ては精神の内包的律動であることを考へたのである。律動は少くとも二つのものの交互關聯より成立する。明暗、強弱、抑揚、粗密、動靜、有無、かうした對立的なるものゝ有機的構成に依つて成立する。それは強弱二音の時間的結合が、特殊性能とそれの融合とを自覺せしむることに依つて、單純なる音響の律動感を構成することに類比される。然しかうした律動としての分解も、尙未だ眞の内包律そのものではない。その最も内面に於ける性質は、正に精神として、常識として、他に求めざる自存自律の遊化であり、自足であり、悅樂である。特殊化と統一化との結構に於て、如何に分化と合一との形態を外面的に具備するにしても、内面に於ける自足の淨悅、聖悅を伴はざるものは、藝術の眞髓を離れる。

迂翁の「自娛耳」以後、藝術の悅樂性は諸家の齊しく奉ずる處ではあるが、畫論は主として制作

の態度方法を説くのに急であつて、悦樂性の提示、分量的に甚だ乏しいのである。これに、①語らずとも既に已に了解されてゐるものとして省略されたと云ふこともあり、②果分不可説の分際に在ることも一つの理由であり、③時代の推移に應じて、技術的末葉尊重の事、甚だ重要性を示すに至つたことなどの理由が擧げられるであらう。南田の「甌香館畫跋」は、理論分析に於て先人未到であるが、この総合的悦樂性を提示する場合、全く無いのではないが、犀利なる理論分析に比して甚だ貧しいのである。然しかゝる悦樂を説く點に於て、明の董其昌は諸家の最たるものであらう。時代尙未だ清に下らず、綜合包括の内觀、人と時との和を得たのであらう。「畫眼」に云ふ。

「黃大癡九十而貌如童顏。米友仁八十餘、神明不衰、無疾而逝。蓋畫中煙雲供養也」

(黃大癡九十にして貌童顏の如し。米友仁八十餘にして神明衰へず、疾無くして逝く。蓋し畫中煙雲の供養なり)

煙雲に供養されるのは、自然と造化の樂を同じくするものである。又曰く、

「畫の道所謂宇宙手に在る者、眼前生機に非らざるは無し。故に其人往往多壽なり。刻畫細謹の如きに至りては、造物に役せられる者、乃ち能く壽を損ず。蓋し生機無きなり。黃子久、沈石田、文徵仲、皆大老至なり。仇英は短命。趙吳興は、六十餘。仇と趙と品格同じからずと雖も、皆習者の流、畫を以て寄と爲し、畫を以て樂と爲す者に非らざるなり。樂を畫に寄する

こと、黄公望より始めて此の門庭を開くのみ」

造化に參與するものは眼前悉く生機である。これは悅樂であり、悅樂を眼前のすべてに寄するのである。従つてかゝる人々は往々多壽であるが、刻畫細謹の密畫は、外物に使役されて却つて天壽を失ふ。これは生機が無いからである。黄子久、沈石田、文徵仲は、八十歳以上の高齡であつたが仇英は短命、趙子昂はたゞ六十餘歳に過ぎなかつた。仇英と子昂とは品格同じではなく、子昂が遙かに高いのではあるが、然し共に習者の流であり、俗情を交へてゐる。従つて畫を以て悅樂となし又悅樂を寄するものではないのである。樂を畫に寄するのは黄子久から始つたと云ふ意味である。託興寄情が生機を興へ多壽ならしめるか何うかは、肉體の問題であるから、單純に規定することは出来ない。然しかゝる寄樂の間に、時間以上のものを感じ出すのであらうし、又その生機が天壽をも養ひ得る可能性を甚だ多く持つのもあらう。南田は康熙二十九年、五十八歳を以つて逝き、董其昌は崇禎九年、八十二歳（一説、八十三歳）を以つて終つてゐる。肉體事であり、生理事であるが、又一つの感興である。南田、清初に於ける最大の作家、雄渾にして更に精妙妍絶をも併へ持つのではあるが、董玄宰の秀潤渾厚の致に比するならば、この差、必ずしも天壽の相違のみではないやうである。時と境と、天地の恩遇必ずしも一樣では無いやうである。

玄宰曾て王維の眞蹟と想定される江山霽雪圖一卷を見、その喜びを叙してゐる。「余この巻中に

於て清福を消受するか。老子云く、道に同ずる者は、道も亦これを得ることを樂しむと。余且にこれを珍として以て俟つ」と。老子の「道」は全存在の根源であるが、それは抽象的存在ではなく、道に同ずるものを得て、かゝるものを得たることを樂しむ具象的自覺の存在である。藝術並びに藝術に於ける自然は特にこの完全性の自覺であり、自足の聖悅たるべきである。

## 八

藝術は一般に思索的根據として汎神論的傾向を備へる。殊に近世に於てそれは明確である。ゲルテは自ら道德家としては一神教徒であり、藝術家としては汎神主義者であると云つてゐる。藝術は一般に有限的者中に無限的者を見出すことであると考へられてゐるが、このことシェリングに於て明白である。感覺的者中に超感覺的者を見出すことは、カントに於て、象徴の意味をなすが、そのこと又、有限中に無限を見出すと云ふことゝ甚だ一致的である。然しかうした場合、有限者とは何か無限者とは何か、感覺的者並びに超感覺的者とは抑も何か。有限者、感覺的者は、藝術の場合形象であり、對象であり、花であり、鳥であり、雲林の所謂竹であり、香山翁の所謂千樹萬樹、千山萬山である。さてかゝる形象中に見出されるべき無限とは何であるか。

無限は有限の否定されたものである。我々の認識し、意識し、限定し能ふものは、悉く有限なる

ものである。無限はたゞこのものゝ否定として了解され、他者として想定され、超限定者として意識される。思索され、意識され能ふ限り、限定者であるが、然しこの限定は超限定としての限定であり、無限定としての限定である。云はゞそれは消極的否定の姿に於て定立されてゐるのである。然しこのことは甚だ不可解な限定であり、甚だ自己矛盾的な定立である。このことの思辨的探求は別の場合に譲られるべきであり、その思辨的價值性に關しても綜括を避けるべきである。然しかうしたものが藝的思辨の領域に於て取扱はれる場合、それは畢竟「完全者」と云ふことと一致する。このことは特に藝術的能力を豊滿に懷いてゐた希臘思想に於て有力であるが、この傳統は就中藝術的無限の領域に向つて貴重であり、價值充足的である。

無限を完全に置きかへることに依つて、何が解決されるのであるか。無限は消極的否定の形に於ける限定であるが、完全は積極的肯定の形に於ける限定である。そしてそれは限定と云ふ形に於ては有限であらうけれども、それが完全であることと云ふことに依つて限定性一般の不完全性を解除する。このことは結局同意反復に終るのではないか。然しそれはさうでない。完全は單純なる完全としての概念規定ではなく「他に求めざる自覺の自足性」として體得し得らるゝ意識の當相である。それは超意識的抽象の想定ではなく、最も明確に識野の中心を構成してゐる自足の悦樂であり、他に何ものゝ求むべきものを知らない自存の聖悦である。藝術はかゝる悦樂に於てその眞髓とそれ

の尊嚴とを見出す。有限中に於ける無限の認識と云ふことが、理の追求を離れて具象的な意識として自覺される場合、この形態の外に何を提示することが出来るであらうか。かりにそれが提示されるにしても、自足の一點に飽和してゐる精神の實象に向つて、何を加へ、何を減することが出来るであらうか。スピノーザ汎神論に於ける「永遠相下に於ける個物」の認識もこのことに一致的であり、第三種の知として定立されてゐる直観知 *scientia intuitiva* もかゝる完全性の把握に歸着するのである。畫論に天游と云ひ、神駿滅没と云ひ、煙雲供養と云ひ、生機と云ひ、象外之賞と云ふもの畢竟この完全性の自覺であり、自足の悅樂に外ならぬのである。雲林の「聊以自娛耳」の一句、閒放蕭散の心境を支柱として、誠に内容溢れたる標語的指示である。

## 九

以上の考察、倪瓚の長からざる心境開示の章句を根據として、東洋畫論の骨格を概観したのである。そして之れは畫の理論たるにとゞまらず、又東洋に於ける繪畫藝術の眞髓をも指標するのである。更にそれは形象の自律創造であること、俗情逸脱であること、内包的律動の綜合的自覺として悅樂であることを提示したのである。然しかゝる根本的性質は、詳細にそれを考究することに依つて、單に獨り東洋繪畫藝術に限られるものではなく、洋の東西、時の古今を問はず、全意識活動に

遍通する原則にも接觸することを見出したのである。従つて内包律の純粹悅樂を持たず、俗情的關心を逸脱せざる藝術は、洋の東西を問はず、時の古今を問はず、推獎に値しない作物である。

一般に東洋に於ける藝術は寫意表現的であり、精神的であり、内觀的であり、靜寂幽玄的であり實感逸脱的であり、線條の美を重んじて非色彩的であり、墨華筆觸の綜合諧調的であり、その他様々の特質が擧げられてゐる。そして又西洋に於ける藝術は全くこれと對蹠的であり、即ちそれは寫實的であり、感覺的であり、客觀尊重的であり、動的炯爛であり、實感的であり、色彩的であり實體的であると云ふやうに云はれてゐるのである。これらの觀察悉く首肯されるものである。東洋には牧溪の「柿」があるが、西洋にはさうしたものなく、又西洋にはヴェインチの「最後の晚餐」があるが、東洋にはそれが無いと云ふことは明白である。これらの識別を一層明白にすると共に、又一面それらの間にある通性を一層深處から洞察し、共に長を採り、短を補ふと云ふことは、望ましいことである。これらの相違の中、或は單純に度差に過ぎないものもあり、或は又質差として取扱はねばならぬものもあるであらう。學的關心としては、質差を精密に分析して度差の方向に近付かしめ、互に損益する處を見出し、各の特性を最も健實なるものとして展開せしむべきであり、途上に於ける離合集散はすべて健實なる基體の上に實現されるべきである。これらのこと、又時代推移の傾向とも綜合して規定されるべきであるが、甚だ多岐であり、別に稿を改むべきである。