

Title	画法と画趣：点・線・画とリズム・ハーモニー
Sub Title	Technique of painting and spiritual atmosphere
Author	藤江, 正通(Fujie, Masamichi)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1963
Jtitle	哲學 No.44 (1963. 10) ,p.51- 72
JaLC DOI	
Abstract	Point, line and plane in the Painting are most important factors which construct the two-dimensional artistic sphere. But, properly speaking, the things called "point" and "line" do not exist in our empirical world. Therefore, if we should like to deal with this problem, we have firstly to consider about each particular essence. The study of point and line in the painting must be proceeded in parallel with the subject of painter's technique, and there are several doctrines for their school. It is very difficult for us to express and describe the excellent virtue of visual arts by word and letter perfectly, because we have a high regard for the spiritual atmosphere surrounding and resulting in the work of art. Then, I intend to inquire the meaning of rhythm and harmony in the painting for the element communicating that living ether.
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000044-0051

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

画 法 と 画 趣

—— 点・線・面とリズム・ハーモニー ——

藤 江 正 通

名品と呼ばれ、神品とたたえられる芸術作品を、言葉とか文章で説明し、人に語り伝えることの何とむなしいことであろうか。自然の景観、風物の素晴らしさを言葉や文章にて他に伝えることも、同様に相当の抵抗を感じさせる。もちろんそれが全く不可能であるというのではない。

先年私は西那須野駅を降り、塩原温泉をたずねたことがあつたが、その折当然のことの如く想い起したのは、「続続金色夜叉」中に尾崎紅葉の描出したあの一節の文章であつた。

「……輒ち橋を渡りて僅に行けば、日光冥く、山厚く疊み、嵐気冷に壑深く陥りて、幾廻せる葛折の、後には密樹に声々の鳥呼び、前には幽草歩歩の花を発き、逾よ躋れば、遙に木隠の音のみ聞えし流の水上は浅く露れて、驚破や、斯に空山の雷白光を放ちて顔れ落ちたる乎と凄じかり。道の右は山を劉りて長壁と成し、石幽に蘚碧うして、幾条とも白糸を乱し懸けたる細瀑小瀑の珊々として濺げるは、嶺上の松の調も、定て此緒よりやと見捨て難し。……途すがら前面の崖の処々に躑躅の残り、山藤の懸れるが、甚だ興有りと目留まれば、又此辺殊に谿浅く、水澄みて、大いなる古鏡の沈める如く、深く蔽へる岸樹は陰々として眠るに似たり。」

この文章の作者が紅葉山人であり、又紅葉が塩原に遊んでの直叙の文章であるなどといったことを今問題とするのではない。注意したいと思うことは、風景という視覚的な、或いは聴覚的なものを、単に平板な内容伝達

の具にすぎぬ紙上の文字にて効果あるものとするためには、視覚的には絵画的文章ともいわれるべきもの、又聴覚的には声音としての抑揚、リズムにその大きな補助を得てこそ始めて達成出来るのだという実感なのである。自然の風物には、まず色があるし音がある。そしてその両者に共通する生動せるリズムとハーモニーがある。紅葉山人の文章が、もし自然の景觀を叙して成功しているとするならば、それはこの文章から読者が感得した音と色のリズムの力であり、ハーモニーの力なのである。

およそあらゆる人間の行為中にある理論と実践は、本来表裏一体のものであるべきと思う。だが実作者としての画家がスケッチ・ブックやカンバスに向う時、周密な芸術理論が彼を先導するのではない。とにかくこの風景を描きたいのだという衝動が彼の胸奥に生起することが、現象的に一枚の画を成り立たせるのであつて、芸術理論はその後に従うこととなろう。画家が単に平板的な抽象的な芸術理論を軽視することは、十分に理解出来ることである。理論というものは何とでも説明を附することの出来るものであり、精密な検証操作を試み得ぬ芸術理論は、往々ドグマとして、唯信奉すればよいとの安易な妥協を実作者にしいることともなる。技法の伝承とか、祕伝、口伝とかいうものが、そのような傾向を帯びていることは人の知る処であらう。それゆえ私は造型芸術を文章や言葉で理論として語ることに十分の自信をもつことが出来ない。むしろ芸術理論と呼ばれるものは、それ自身の立場を明確に割り切つて、方法論の問題から検討されるべきと考えるのである。

絵画に於ける技法、つまり画法を問題として取り上げるとき、人は直ちにかの「画の六法」を想起するに違いない。南齊の謝赫が古画品録の序文に記した気韻生動、骨法用筆、応物象形、随類賦彩、經營位置、伝模移写がすなわちそれであつて、第一に挙げている気韻生動は作画の全般を支配

する精神であり、解釈の可能性を無限にはらむくせ物的な術語であるが、その他の用筆、象形、賦彩、位置は、具体的な絵画の技法を示すものである。最後の伝模移写は、古画の模写の必要を説くもので画人としての当然の修練であり、他に問題となることではない。従つてこの中四つの画のテクニックとの関連にて規定される術語が、十分に検討されなければならない。

絵画の技法を凝縮的に示すように思われるこの四つの術語には、さまざまな問題が含まれている。骨法用筆という言葉は、直ちに描線と結びつき、用筆ということは筆の使い方そのことに即物的な指示を与える。だが線そのものの意味、線がどのような意味をもつかということは、骨法の解釈如何にかかっている。

一体、自然界に線というものが存在するであろうか。樹々の小枝より小枝へ張り渡された蜘蛛の糸、それは確かに一本の線である。だがそれは本来的には蜘蛛の糸なのであつて、「線的な形をしたもの」に過ぎないのではないか。線というものは存在しない、存在するのはあくまで「線的なもの」であるという前提から私の考えは発足する。つまり線というものは、まず概念としてあるもの、しかして人間が創造し得るもの、それでありながら現実的な現象形態に形造られたときは、すでに「線的なもの」に還元してしまつているもの、それが線というものである。この考えの下にあつて始めて絵画に於ける線の問題が、描線という術語と共に考察の対象となる。

絵画的表現に於ける描線の問題、さまざまな論者にて検討しつくされているように思われる描線も、私には尚線という概念の規定に不明さがあるように思われるのである。紙やカンバスの上に筆をもつて線描を施すとす。線の描出など本当に容易なことである。だが一体この線は何なのであろうか。絵画の表現に於いて線は洋の東西を問わず重要な構成要素の一つであり、東洋絵画、殊に日本の絵画は線の芸術といつてもよい程描線のもつ意味は大きいと識者は言う。少なくとも東洋、狭くは日本の絵画を論ず

るものにあつては、線の問題は線の存在そのものの問題を当初の疑問とせず、描線という少し前進した処から出発しているようである。

「点・線・面」というサブタイトルを附した私の考えの背後には、当然のこととして、カンディンスキーの1926年の著書「点・線・面」がある。カンディンスキーの線に対する考察は、さすがに曖昧さがなく極めて割り切った冷やかな、しかし独断に満ちた定義に発足している。

「幾何学上、線は眼にみえぬ存在である。線は動く点の軌跡、したがって点の所産である。線は、運動から生れる。……しかも、点そのものが内蔵している完全な静止を破壊することによつて、そこには、静的なものから動的なものへの飛躍がある。」（西田秀穂訳「点・線・面」59頁）

カンディンスキーは線の理論を述べる前に、点の意義説明を次のように書いている。

「幾何学上の点は、眼にみえぬ存在である。したがってそれは、非物質的な存在、と定義せざるをえぬ。物質的に考えれば点はゼロにひとしい。……われわれの観念にある幾何学上の点は、沈黙と発言との最高且つ唯一の結合なのである。」（前掲書23頁）

カンディンスキーの点、線についての問題の起し方は理知的であつて、著書の後半に見られる牽強附会的な嫌味さのないことを認めて置きたい。さてこのような観念的な考察方法をひとまず措き、次に具体的な絵画作品を取り上げて考えてみよう。

それは非常に著名な絵画であつて、実物を見ることも容易な、かの東京国立博物館蔵の伝馬遠筆「寒江独釣図」（第一図）である。

「馬の一角」という言葉、又「残山剩水」という術語、私はこれらの言葉にかねてから心惹かれるものを感じていた。今もつてその真意が十分に会得出来ないのであるが、「寒江独釣図」を前にすると、なにか「……というのではないだろうか」という解明への糸口がつかめるような気持がする。

それはどのような岬でもよい。大海原に突き出た岬の突端に立つて、沖



第一図 伝馬遠筆 寒江独釣図

合に船影をみるときの体験を想起していただきたい。岬のすぐ下を通る船ならば、船の姿はもちろんのこと、甲板に立つ人の衣装まではつきり肉眼で見分けられるであろう。船は船であり、人は人であり、衣装は衣装である。だがはるか水平線のあたりに漂航する小舟の形姿、これを観者は何とみるか。船であることは分っている。そして必ずやこう表現するであろう。「あのはるか水平線のあたりに点のようにみえる船」と。この場合、岬に立つ観察者と点たる船の間に何ら遮蔽するものがないことが、現象的事実として認められなければならぬ。だが船はあくまで点ではない。単なる点的存在なのである。では点的存在が船というものに転化するためのモメントは何か。すなわち、船が岬に近寄ればよい、否観察者が船の傍へ行けばよい。——簡単なことである。当り前のことである。

この問題を一挙に解決し、具体的な絵画作品として説明する一例がこの「寒江独釣図」ではないか。小舟の艫に座し、前かがみになつて垂れた釣

糸の方に目を注ぐ一人の貧相な人物、図にはこの男のあごひげまで描出し、小舟の中央部に置かれた蓑や笠とともにすこぶる微細な精妙な描写を示している。左側方にのびる細い釣糸（線ではない、釣糸である）の描出、だが不思議だと思うこと、それはこれほど明細な細部描写の出来る視点は、一体どこにあるのだろうかということである。視点の位置が高所にあることは論を俟たぬ。しかも視点の小舟との距離が、釣糸を明確な一本の釣糸と弁別させるほど近いものであるとは到底考えられない。

翻つて考えてみるに、先に点といい、線といった時、点、線の存在を云云する以前に、たとえばその点のまず定着する場所への考察が残されていた。つまり点の打たれる場所と点との関係、そして点を見る視点と点を置く場所との位置関係。言うまでもないことではあるが、絵画的表現の基本条件として点を打つ場としては、二次元的な拡がりをもつ平面としての面がある。それは紙であり布であり、板でありキャンバスである。しかして抽象的な概念としての平面ではなく、具体的な手に触れ得る平面である。だが一旦画家がこの平面上に点を打つとき、面は直ちに抽象的平面としての様相を帯びる。もはやそれは手に触れ得るものではない。つまり点を打つことによつて、点を打つた人物の視点との間に前後の距離関係が生じ、点を媒として面は速やかなる後退をするのである。後退ばかりであろうか。前進はないのであろうか。面の前進とは何か。

面の前進とは点を打ち消すことである。点を遮蔽する面が、新たに視点の前に立ちはだかることである。すなわち面の存在の強い主張は、絵画的表現に於ける視点と描写対象との距離関係を否定することに発足する。だがもし二つの、否それ以上の面が距離を違えて視点の前に立ち現われた時はどうなるのか。面が面を消す、しかし消し得ずして残る面は、消す面の必ずや後方にある面であるはずである。絵画表現に於ける描線の成立は、まずこの面と面との界線に基因するのである。

先にも述べたことであるが、およそ線というものは実在しないのであ

る。同様に点というものも実在するものではない。実在するものは面のみである。点の存在を認めるものは、そこに点の置かれた面をまず感得する。伝馬遠筆の「寒江独釣図」は、点の存在を面の上に認めることに出発し、点を具象的な釣糸を垂れる人物をのせた小舟の姿に還元するために、面を大河の水、又は広漠たる空として切り取ってくるのである。小舟の形姿は恰かも望遠レンズの正確に合わせた焦点像の如き鮮明さを示している。「馬の一角」とか「辺角の景」とかの究極した実例である。自然の景の一角を切り取るということは、縮小するという作用と拡大するという作用の相反した二つの行為が、同時に行われなければならぬということに独自の意義がある。点を拡大するためには面を縮小する必要がある。点を前景にリアルな実在として浮き立たせるためには、面は背景として無地の景として、後退することにまず純粹さがある。「寒江独釣図」にすぐれた芸術的感銘を受けたとすれば、それはこの純粹さではないであろうか。そこには縮小された面に限りなき拡がりのエレメントを内在する自然を感得することによつて、却つて拡大された人物と舟影に小ささ、寂寥さを感じる不思議な逆説的な芸術的感動が底流するのである。

点の問題を論ずる場合にもう一方の側より問題提起する必要があるであろう。すなわちそれは画法としての点法であつて、点は線の分断されたものという一つの前提に立っている。そして画法としての点法の成立は、当然作画態度として意識的な画法の確立なのであるから、古い時代よりも近世期に至つて多くの例をみるのである。文人画と呼ばれるものには、その豊富な作例をみることが出来るであろう。米法山水の画風を創めたといわれている北宋の米芾のことはさて置き、日本の南画家たる大雅、蕪村、玉堂などの作品に点法の典型をみることが容易である。

さてこの画法としての点法は、全くのコンベンショナルなものに基因することを注意したいのである。適切な訳語が見あたらぬのであるが、一種

の便宜的なものであり、慣習的なものであり、「そう決めたからそうしよう」という甚だ主体性に乏しい性格のものと私は思っている。では点法の場合、点の使用はどのようになされているか。

一つは葉の描法としての点葉法、もう一つは点苔であろう。点葉は樹葉の簇点にうつものであり、点苔は岩などに苔、豆蔲などの気持で打つのである。芥子園画伝などになると一つ一つ特徴に従つて名称をつけるといった御丁寧な操作を示している。たとえば介の字の形に似た介字点、胡椒の実、梅の花に似た胡椒点、梅花点、その他鼠足点、菊花点、松葉点、垂藤点、柏葉点、水藻点、尖頭点、等々。——このような名づけ方ならばバリエーションは無限であろう。では一体点法は何を意味するのか。つまり樹葉を描きたいと思つたとき、眼に見える限りに於いて画家は葉の一枚一枚を克明に描くべきであろう。しかし遠ざかり行き、一枚一枚の葉を識別し得ぬ距離に樹木が位置するとき、点法の便法を取るることとなる。つまり葉の形を描くかわりに点を打つことは、樹木の葉としての点を打つことであつて、面に点を打つという場合の面の意識はないのである。意識しているものは樹木である。点苔にせよ同様であつて、意識するものは岩であり石である。それは画のテクニクであり画法なのである。画趣ではない。点というものの成立に二つの全く異つた方向があることに注意すべきと思う。

次に描線の問題に移ろう。先に私は線などというものは実在しないと書いた。蜘蛛の糸は蜘蛛の糸なのであり線ではない、在るものは「線的なもの」に過ぎぬと言つた。絵画表現に於ける線、つまり描線が問題となる場合、それはまず描写対象を明確に示すための輪郭線としての線なのである。無地の紙の上に人物の顔を描くとする。だが頬を形どり、あごや耳を示す線など実際にあるわけではない。あごの線が角ばつていたりとか、円いとかいう。一体線が円いのであろうか、又線が角ばつていたのであろうか。試みに描く角度を変えてみよう。円い線は直線にもなり、或いは角味

を帯びることともなろう。だが一般に「線的なもの」の实在物は、そのようにた易く円くなつたり、角ばつたりはしないのである。否そうなたては困るのである。電柱や煙突が見る角度によつて歪んだり曲つたりしたら如何であろうか。

「線というものは実在しない」という前提から出発して始めて絵画に於ける描線は論じ得るのではないであろうか。そして描線は、描線によつてつつみ込む面的なものを、その置かれた他の面より区別するために設けられた限界線に過ぎぬはずである。つつみ込む面的なものがない描線、それは「線的なもの」として先の点法に於ける点と同じく便宜的な描写法の一つに過ぎぬのである。

私のこの小文の発想の基には、次のようなことが疑義として横わつている。すなわちそれは、ものの形姿を線として捉えるか、面として捉えるかという、二つのものの形の捉え方が、絵画的表現に際して非常に大きな意味をもっているのではないかということである。これは「線画と彩画」というテーマの発想にも通じるものであり、中国の絵画技法の語を借りるならば「勾勒法と没骨法」というテーマにもまとめられる問題であると思つている。しかし更に進んで考えてみると、線と面の問題は、線画と彩画、勾勒と没骨という二つの対立的なテーマの立て方より、もつと密接なかかわり合いが双方にあることを認めざるを得ない。つまり画法の問題に割り切る以上により重要さのある画趣の問題が、点をも含めた線と面の考察には検討を迫つて来る如く私には思われるのである。

芸術論というものは本来貧寒なるものである。幾百の絵画論も一幅の名画の前には色あせた感じを受ける。長谷川等伯の「松林図」を論じた文章を読むよりも、東京国立博物館のショーウィンドーの前にたたずむ方が賢明であるし、ノーマルな態度であると思う。理解を助けるということは、同時に先入観をおまけとして頂戴するということでもある。解説全てが正しいものであると私は断言出来ぬし、ましてやオーディオ・ガイドと称す

るイヤホーンを耳にさし込み館内をゾロゾロ歩くというに至つては、まさに愚の骨頂である。芸術作品を文章、言葉にて語り伝えることに空しさを感じると述べたことは、たとえ画法は理解出来ても、画趣を得るためには、本人が直接立ち合つてもらわねばならぬということを実感するからである。だが画趣とは何であろうか。そして画趣を分析することは出来るであろうか。

この問題に入る前に画法の典型を一つ示して置きたい。十八世紀前半の大坂の画家、大岡春卜の編した画譜の一つとして「画巧潜覧」六巻がある。これは六冊の板本であるが、元文庚申（五年）春三月の岡白駒の画苑序を有し、その内容は次のようなものである。

卷一 狩野家系図、洛中洛外名画

卷二 十体画法（人物衣文）

百馬百鶴図（探幽巻物）

卷三 探幽写粉本（花鳥山水）

卷四 探幽写粉本（和漢人物）

卷五 和漢地紋集并朱印色方

画家新旧真偽雜記

卷六 近世画印譜、門生名目

尚この板本の奥付は元文五庚申年閏七月吉旦である。

さてこの「画巧潜覧」中の十体画は、それぞれに図を附して説明の便を計っている。冒頭に人物筆法序として「凡人倫を画に、古人各心意を尽して、転変して書頭といへども十体の間を出ず。」と述べて、筆法の大意としての次の十品を挙げている。

すなわち 1, 錐画点. 2, 闇斜点. 3, 遅速点. 4, 急波点. 5, 岫雲点. 6, 禿筆点. 7, 暗過点. 8, 正鋒点. 9, 顕露点. 10, 南路点の 10 点である。試みにその二、三を取り上げて画法とはどのようなものか顧慮してみ

よう。

第一の錐画点（第二図），これは，
「極真の筆法也。石面に錐を以て画くより起る。重からず軽からず，遅速もなき体也……此法人物によつて十変の筆画を定といへども，鳥獸花草木石水雲皆是に順ふ。錐画は元来写生の用法なれば，諸点是より起りて以て変化して，十体をなして生を離するの法なり。」

とある。そして人物図の説明として細字で，

「右にいふごとく，すいくわくのでんは，ものの生をうつすよりおこる筆なる故に極真なり。うつし得て，又生に似る事をはなれることを大事とすべし。

此筆法は，ふとからず，ほそからず，うかず，しづまずとどこほりなく，糸を引たるごとくにかきて，よはからぬやうにせよとなり。筆のいのち毛計にて書心持なり，筆のはら少にてもある時は自らよはし。」

と記している。ものの生をうつし得て，生に似る事をはなれるということ
は如何なることであろうか。

一つの解釈として私が考えることは，画法の前提条件として，まず描線に生命を与えよということを強調したいのではないか。つまり自然界には実在せぬ線をもつて人物を形造ることは，本来的には生命の否定なのであり，形骸としての人物図に生命を吹き込むためには，一旦ものの生命を描線の生たることを示す何ものかへ転化移籍する必要があるのである。画法として描線の成立するモメントは，この「何もの」かを如何に処遇するかにかかっている。

第二の闊斜点，第三の遅速点，第四の急波点は，第一の錐画点のバリエーションであつて，以上の四点は真の法であると言う。第五の岫雲点，第六の正鋒点，第七の暗過点は，筆法の上からは行のスタイルを示すものであつて，特に正鋒点（第三図）は「第六の変化を別て中央として，真行草の三趣の間に備ふ。しかれば真行草ともに此筆法を離るべからず仍て用ひ来る……行なれども真行草の三つ一体にして，真をなせば真，行をなせば行となる所の筆法也，故に十体の中央なり」と説明している。第一の錐



第二図 錐画点の図



第三図 正鋒点の図



第四図 南路点の図

画点と第六の正鋒点のイラストレーションを比較してみると、たしかに描線自体に相違が感得出来る。正鋒点による人物は、もはや人物自身に生命の存在を問う必要のない絵画的人物になり切つているように思われる。描線それ自体に観者の注意を惹きつけることは、画法の成立を首肯させることでもある。真から行のスタイルに移る描法は、その描線に「筆のいきほひ、筆勢」というバイタリティの要素を与えることによつて、第八の禿筆点、第九の顕露点、第十の南路点を説明している。そしてこれらは草の法であるという。

第九の顕露点を語つて「此顕露の法は筆のゆくにまかせ、筆勢をおもてにあらはす也。……筆の勢あらく早し、あたり所もきびしく筆さき破れわるるもいとはず、しぜんにして急なるを草とす、草のはらもあるべし、きらふ事なし。」と述べ、しかして第十の南路点（第四図）に至つては、「夫真は居るがごとく、行は歩するがごとし、草は走也、はしるが如く次第に急成事をしるべし。」と十体画法の極め処を要約し、最後に「草の筆は墨の濃淡を専らとすべし、こきとうすきとをもつて草書の第一とす。」と結んでいるのである。

描線という線の成立を、絵画的人物への生命附与と等価的に考える必要を強調することに出発した大岡春卜が、草の筆法の説明に線の性格を離れた、いわば面的なエレメントを形造るもの、そして又面の論議に必ずや随伴せねばならぬ色彩上の用語たる「濃淡」の語を使用していることは、すこぶる興味深きことと思われるのである。

以上は画法とは如何なるものであるかを、唯一つの典型を挙げて示したわけであるが、イラストレーションを附していることが、幾多の言葉の列記よりはるかに理解会得し易いことを実感しての引用であることを書き留めて置く。

さて先に点の問題を考え、「寒江独釣図」を引例したとき、私は馬の一



第五图 光琳筆 躑躅図

角とか辺角の景とかの術語を使用したか、このことと連想して直ちに想い浮かぶ図例には、尾形光琳筆の「躑躅図」(第五図)がある。原色版にて図示出来ぬため実感に乏しい憾みがあるが、原画の画面からは白、淡青、紅、緑、そして濃淡の墨色といった色彩が、まず目にしみ込んでくる。

それは特定の地の景を示すものではない。深山幽谷の一角であるのか、或いは又庭園の一隅であるのかは知るよしもないが、大自然の景としての規模からみれば殆んど取るに足らぬ些々たる小景であるし、庭園の一隅の景とすれば、凡俗の矚目するには余りに何の特異のないありふれた状景である。そして「躑躅図」の場面設定は、先の「寒江独釣図」の如く自然の景観のほんの一部、わずかな一隅を切り取つてくることに出発している。「躑躅図」を一瞥して、この図に描き現わされている内容、つまり表現内容が何であるかは、ほぼ明瞭に伺い得ると思う。

右手より中央にかけて画面を埋める土坡、その麓をS字状にくねる淡青色の細い清流、中央部に紅色の花をつけた躑躅の小枝、土坡の手前には白色の花をつけた矢張り躑躅の小枝、清流の左手には小塊状の岩石、わずかにあしらわれた緑色の草、いずれも一見して岩石、花、流れを確認出来るものである。それであつて、これ程又真実の岩石、躑躅、小川などの形姿に似て似ざるものもないであろう。第一に清流がこのようなスタイルをもつて流れを形づくるのが可能であろうか。岩石と躑躅との大小関係も変だと思われるが、何よりも不思議なのは、この画を描く光琳の視点は、一体どこにあるのだろうかということである。見上げるような大木の躑躅などあるわけではなく、躑躅の半分下の部分のみを土坡にて覆いかくすためには、土坡自体がさして大きな容量のものでないか、或いは土坡それ自体背部の比較的上部に躑躅が根を下しているかの必要がある。そしてこれをみる眼の位置は、中央の紅色の躑躅と土坡との重切関係に厳重な規制を受けている。この規制は同時に下方に添描された白色の躑躅をはつきりと土坡の前方、つまり観者により近く存在することを認め、且つ左手のS字状

の清流を鳥瞰的に見おろす視点にも働きを及ぼしているはずである。だがこの画に視点の問題はどれ程の意味をもっているであろうか。むしろ視点の問題を離れた処に成立の因を求めるべきであるかも知れない。

東洋の絵画の特色として、画面上に突然何のささえもなく大きな花がクローズ・アップされる作例がある。理知的にものごとを考えるならば、この大輪の花はまるで宙に浮いているではないか、この花の茎なり枝はどこにどうつながって地上的なものとなるのだろうか、といった疑問が当然生じてくる。

人間はどのような場合にも大地、又はそれに類したものに足をつけて行動し、行為している筈である。人間の足が大地を離れるということは、ヨーロッパにあつては絵画表現上見逃し得ぬ大問題であつた。そしてこのことは、ヴィナスの脱衣が沐浴をするという、もつともな条件を有していたこととも理論的に共通している。正当な理由に基づき理性の承認を経た内容を理知的に絵画表現にもちきたらすことは、絵画に無理数を残さぬことであろう。それは批判者の論難に十分に答え得るであろう。「遠近法はなんと素晴らしいものであろうか」と深夜に叫ぶ画家の心情も理解出来ぬものではない。だが「完璧」という言葉の示すものが事実上は存在し得ぬ如く、芸術作品上の真は、色彩を用い、点を打ち、一本の線を引くとき、すでに「ものの真」を離れてしまつていくことに注意しなければならない。

光琳の「躑躅図」などは、本来的には全くの絵空事である。このような状景は、このような形姿で人の目には入らぬはずである。いわば嘘である。そしてこの偉大なる嘘が、芸術上の真を伝え、観者に芸術的感動を喚起する。何故であろうか。

「躑躅図」が主張する世界は面であり、色面の世界である。ものの形姿を「線的なもの」として捉えるか、或いは「面的なもの」として捉えるかによつて、二つの大きな分類がなされると先に述べたのであるが、光琳が

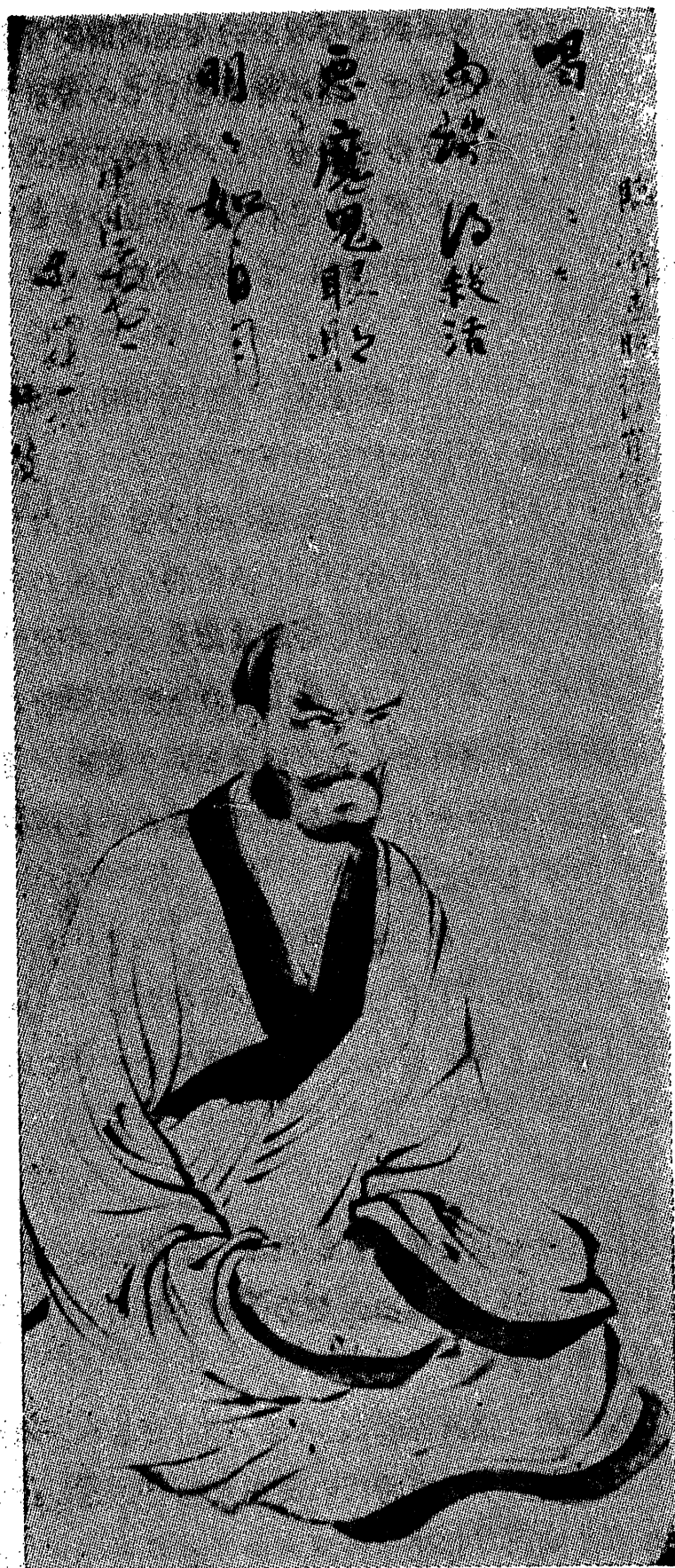
面的把握方法をとる場合、彼は画面の理知的な空間構成をまず破壊することに発足している。無地の背景は、画の背景としての背景ではない。それは第一に面なのである。基体なのである。この背後に面はない。恰かも刺繍を施す布の場合、刺繍された部分とされない素地のままの部分とが同一平面を常に主張し、又布の使用に際しても部分的な効用の有無を問われぬ如く――。

つまり私の言いたいことは、「躑躅図」の色面的画面構成は、無地の背景と色彩を施された色面とが同一位相の下に成り立っていることに特色があるということなのである。この図の無地の部分を「余白」と呼ぶ人もあろう。だがそれは単に残された部分という消極的な意味の余白ではなく、賦彩された色面に対して前進も後退もせぬ基体としての面であることに注目すべきと思うのである。それは安土桃山期の金碧障屏画の金地が、単に濃彩な顔料をのせる素地、素材としての背景という意味を超えて、より積極的な意味をもつ金というマチエールを主張するという存在意義を有していたこととも関連しているのである。

この「躑躅図」には一定の定点的視点はない。つまり中心はない。画面のそれぞれの部分が同一の平面として同一位相を主張する点に特色がある。つまり色彩を生動たらしめる光の照射が画面全部分に均等にゆき渡っているのである。

私は以上に絵画に於ける点と線と面を画法の問題と関連して、あれこれと考へて来たのであつたが、最後に画趣の問題の解明を得る手がかりとして、今一つの作例を引用する。

それは墨溪の真珠庵蔵「臨済禅師図」(第六図)である。臨済禅師は言う迄もなく臨済宗の始祖であり、唐時代の実在人物である。つまりこの図は肖像画なのであり、前例の「寒江独釣図」や「躑躅図」とは別の次元で論ぜねばならぬであろう。それはこの図中の人物が実在の人物、それも高德



第六图 墨溪筆 臨濟禪師図

の僧であり、特定の人格として取り扱わねばならぬ画題であるということであるが、このことは必然的に肖像画の本質論として論じてゆく用意がなされねばならないと思う。だが私は今ここで肖像画論を展開するのではない。ただ肖像画の成立の第一条件として注意しておきたいことは、まず描出される人物に図中の人物が十分に似ているということと、似てはいるが人物そのままであつてはならぬという、一見矛盾した二つの要素を同時にもつていなければならぬことである。

仮にある非常にすぐれた神技的なテクニックをもつ画家がいて、毛筋一本、生毛一本に至る迄精密な描写を示す肖像画が描かれたとする。だが素朴な疑問として、それ程迄に本人に酷似した肖像画が一体何故必要なのであろう。人物が実在し現在するなら、その実在する人物に直接に面接すればよい。だがしかし、もしその人物を直接会えぬ場合とか又幾時代経つて人物が物故した場合、その人物を偲ぶかかる肖像画をみて、「ああこの画は故人そつくりだ」という言葉には、どのような責任を誰がもち得るであろうか。

「似ている」とか「そつくり」とかいうことは比較するものがあつて、二つを並べてみてこそ言い得る言葉なのである。人物を知っているなら、なにも肖像画に頼らなくてもよいであろうし、人物と別れてその人物を偲ぶという意味ならば、それは唯一つの方便の具としての一幅の画であつて、その目的は画自身にあるのではない。つまり現代にあつても、いわゆる記念写真、記念撮影的な写真が単なるドキュメントの価値に留まり、芸術写真とは呼び得ぬ如く、かかる知人を偲ぶ具としての絵画は、芸術作品ではないはずである。つまり肖像画が芸術作品であるためには、「そつくり」ということが排斥されるべきであろう。よく似ている（この言葉は不用意に使用すべきではないが）が、しかしそのものそつくりではないということ、これが肖像画を芸術作品として成立せしめる第一条件である。又、生成変化する人間の相貌をある一瞬間の停止相にて画面上に固定すること

は、本来的に「群盲象を評す」の感すらする。（レンブラントの人間を知ろうと思つたとき、偶然に見る機会を得た彼の自画像の数多くの連作を、時代順に後を追つた展観は、まさに私にとり驚異的な感銘をもたらしたことを今回想する）

臨済禅師を墨溪が直接知つてゐるわけではないのであるから、まず本人に似せるということはナンセンスであろう。それではこれが臨済禅師であるという極め手として、墨溪は何を、どうすればよいのであろうか。

臨済禅師を知らなくても、臨済という人格、臨済禅の戒律、つまり臨済宗の祖師としての高德峻烈な個性、このようなことを墨溪はある程度知つてゐたことであろう。すなわち目を閉じて臨済禅師という人物を想い浮かべるそのイメージ、それが画家としての墨溪の画囊に可視的な像を結ばしめること、そのことがこの「臨済禅師図」成立の第一歩なのであつた。この場合、臨済の鼻が高かつたとか、額が広いとか狭いとかは何ら論ずる要のないことである。口ひげがあつたろうと思えば描けばよし、耳が極端に大きかつたに違いないと思えば大きく描けばよい。すなわち人間の類型一般としてのモデルが臨済禅師にあてはめられてよいのである。ただこの類型一般が一つの強烈な個性をもつものに仕上げられ得るか否か、この点がいつに画家と画神（つまり創造の魔神ともいうべきもの）との間の力と力の角逐相剋にかかつてゐる。

この墨溪筆「臨済禅師図」は、幸いなことに甚だしく大きなパトロンをもつてゐる。パトロンとは誰か、それはかの傑僧、一休宗純である。画の上部に一休が次のような賛を書いているのである。

喝々々々

当機得殺活

悪魔鬼眼睛

明々如日月

恰かもそれは絵画的な形象性をもつ文字の乱舞ではないか。それがこの臨濟禅師の肖像に素晴らしい調和を示している。喝々々々という文字の布置、眼をはり裂けるばかりに見開き一点をにらみつけ、少し開いた口からは次にほとぼしり出る火のような言葉を予想させる緊張感を感じ得出来る如くであつて、全く鬼気せまるという、どちらかと言えば薄気味の悪い絵画である。

この画の場合、描かれている人物が臨濟禅師であるという知識などはむしろ不要であろう。ということは、この画そのものの解釈や説明はあまり意味をもたぬということでもある。人はただ純粹に、知的関心を離れて画の前にたたずんでよい。薄気味の悪さを感じたならそれでよいし、見ひらき見すえられた鋭い眼に、なにか悪魔的なものを感じると思えばそれでもよい。いわば画面に向う観者の関心を、画面上に示された内容から離れた方向にいざなう力を芸術作品がもっているとした場合、それは単なる平面芸術としての絵画作品が、なにか一つの立体的構成をもつグランド・サークル的な存在中の媒的存在であることを示しているのである。

光琳の「躑躅図」からは時刻の進行を告げるセコンドの音は聴えてこない。静謐に沈静に、ひつそりとして幸福な、満ち足りた色彩の世界がそこにはある。伝馬遠筆の「寒江独釣図」はどうか。

それは計算され、割り切られた、どちらかといえば味気なき世界である。先にこの画に関して私は、「純粹さ」という言葉を使つた。そしてこの「純粹さ」には、伸びひろがり、あたりを搔乱しようとする力のエレメントが欠けている。いやむしろ力を出し終つた後の憩の如きものがあるといつた方がよいのかも知れぬ。それは又画面上にて操作される「純粹さ」でもある。

つまり画法の確立、達成は、静力学的な絵画の世界構成の第一条件であるが、画趣の成立のためには、絵画的世界がいずこにか動力学的な力のエレメントを求めてくる必要があるのである。試みに音楽の構成要素を考え

てみよう。それはメロディ、リズム、ハーモニーを三つの基本的エレメントとなしている。メロディを絵画の場合に当てはめるならば、それは表現内容、つまり何が描き現わされているかというテーマに通ずるものであろう。ハーモニーはメロディに幅と厚みを与えるもの、しかして絵画の場合にあつては純粹に絵画的な世界を構成する金の締め具である。

だがこの静穩な絵画的な世界が生動的な活動を要請されるとき、画面上の点、線、面、そして色彩は、それ自身の狭い領域を逸脱し、ハーモニーを打ちこわし、本来の生の鼓動に殉じようとする。空間芸術に時間的現象が入りこもうとすること、このときわれわれが感得するものこそ、この時間体験の進行と新しき運動の秩序であらう。それは有機体としてのわれわれ人間の生活現象そのものに直結するあの生のリズムでもある。

私は絵画的な世界の成立に必要な画法の問題と、その世界を前進させる画趣の問題をそれぞれ別の次元にて論ずべきであると言うのではない。音楽現象に於けるハーモニーとリズムが相即不離である如く、画法に追随するのが画趣であることは言う迄もないが、画法に執着して画趣が置きざりにされ、一方画趣のみに眩惑されて美辞麗句的な讃辞をつらねる絵画への対し方に、自省ともども一考を籌してみたのであつた。(三十八・六・十五)