

繪畫に映った日本人の他界觀

| | |
|----------|---|
| 著者 | 新田 博衛 |
| 雑誌名 | 日本人の他界觀 |
| 巻 | 3 |
| ページ | 111-149 |
| 発行年 | 1994-03-31 |
| その他のタイトル | Kaiga ni ututta Nihonjin no takaikan |
| URL | http://doi.org/10.15055/00005783 |

繪畫に映った日本人の他界観

新田 博衛

空間と観念

繪畫は目に触れて来ないものを映し出す魔法の鏡である。観念は肉眼では見えない。しかし、ともかくも〈心眼〉——こんな術語を使うのが許されるとして——になら見えている想念だからこそ、それは〈観・念〉と呼ばれるのだろう。〈心眼〉に映った想念をなんとか肉眼でも見てみたい——こうした願いがおそらく繪畫という営みを生んだ。

他界観もひとつの観念である。これを掴もうとすれば言葉に頼るのがいちばん手っとり早いけれども、考えてみれば、言葉も肉眼から、したがってわれわれの生きた身体から完全に縁が切れているわけではない。

われわれが生存のために外界の様子を探るには、手で触ってみるのが最も確実でもあり便利でもある。猿と違ってわれわれは直立しているから両手はいつも空いている。しかし、外界を触って知るのにはつねに危険が伴う。ガラガラ蛇は人類生存の大敵であって是非ともその居場所を心得ておく必要があるが、触覚を使うかぎり、生きるための対象認知がこの場合はそのまま死につながる。聴覚を使ってガラガラしゅーしゅーという音を聞いて逃げ出すに如くはないし、われわれの耳は方向や距離を捕えるのが不得意だから、どちらへ、どれほど遠く逃げれば安全かは視覚を使えばさらに正確に計れる。そして眼で確かめる事さえも省力化しようと思えば、われわれには言葉という便利な道

具が有る。

ガラガラ蛇を車に置きかえればすぐ判るように、文明人と称するわれわれもアメリカ大陸の原始的な自然の中より生命にとってむしろ危険な環境に住んでいる。言葉は視覚の延長線上に成立した生存省力化のための道具にはかならない⁽¹⁾。言葉がわれわれの生ま身と縁が切れていない、というのはこの意味である。味覚は触覚の一種に過ぎず、嗅覚はやや聴覚寄りだが、犬と違つてわれわれの鼻と耳はひどく鈍い。直立しているから比較的遠くが見られるといったところで、眼光の鋭さは鳶や梟に遥かに及ぶまい。人間が桃太郎になつて雉・犬・猿をお伴に威張つていられるのもひとえに言葉を持つているおかげである。

五感のうちでいちばん言葉に近いとはいへ、しかし、視覚が果して見かけほど触覚から離れているのかどうか。それはたんに射程距離の長い触覚というに過ぎないのではないか？

空間は手で触^されない。手応えがあるのは物体だけであつて、物体と物体とのあいだへ延ばした手はつねに空^{そら}を掴む。空間は目にしか映らない。しかし、この目は肉眼なのか、それとも〈心眼〉なのか？

物体は目に見えているけれども、肉眼に映っているのは物体のこちら側だけである。向こう側は見えていない。見えない向こう側を見ようとして物体の周囲をグルグル回つてみても、目に触れてくるのはつねに其のこちら側だけである。しかし、この〈こちら側〉というのはそもそも何の事か？ それは〈向こう側〉に對する〈こちら側〉、〈向こう側〉有つての〈こちら側〉ではないのか。とすれば、〈こちら側〉しか見えない、という時の物体の見え方は、いつでもすでに当の物体の見えない〈向こう側〉を含んで成立している、と言わねばならない。三次元の物体は見えぬ向こう側もろとも見られている。目に触れない所が目に触れた所といつしよに視覚へむかつて立ち現れている。〈目に触れる〉と言われるときの目は、むしろ、肉眼である。では〈目に触れない〉と言われるときの目は何と呼ぶ

べきか。この目もまた肉眼もろとも視覚に属している。とすれば、それは目ならざる目、視覚でありつつ肉眼ならざる視覚として〈心眼〉とでも呼ぶよりほか無いではないか。他にどんな呼び方があるうか？^③

肉眼としての視覚は触覚の延長線上にある。囑目の物しか肉眼には映ってこないからである。視覚による生存省力化をさらに押し進めたところに言葉が在った。肉眼よりも触覚から遠い箇所^④に心眼を位置づけるとすれば、心眼はきわめて言葉に近くなる。いや、心眼は言葉さえ超えてさらに先へ進むのかもしれない。われわれも時たま言語を絶した美しさなどというものに会ったり、言語道断の想いなどというものに捉えられたりする。しかし、この点は今は問わない。とりあえず言葉と心眼とをほぼ同一線上に並べるだけでわれわれの当面の目的は足りる。

空間は心眼にだけ立ち現われてくる。物体は目に触れてくるけれども、この場合の目は射程距離の長い触覚としての目、つまり肉眼なのであって、だからこそ、それはわざわざ志向的に物体へ触^さりに行きもするのである。繪畫は空間を、心眼にだけ立ち現われてくる広がりを描く^⑤。もっと精確に言えばそれは囑目の物を画面に描き込むことによって、物と物とのあいだ、つまり空間を浮かび上がらせる。はじめに、繪畫が魔法の鏡だ、と言っておいたのはこの意味である。

心眼にむかってだけ立ち現われてくるのだから空間は物体から遠く観念に近い。物体を通じて空間を描こうとするのだから繪畫は観念に隣接したものを肉眼の線まで引き寄せる。他界観は観念にちがいないけれども、すでに言葉に移され心眼に映っている以上、それが繪畫に写されてなんの不思議があろうか？ 他界観は画面の空間構成として描き出される。

『高野山阿彌陀聖衆來迎圖』⁽³⁾

他界觀が画面の空間構成として描き出されるからには、そして、およそ画というものが空間描写を抜きにして成り立たないからには、日本の繪畫は——人物を描こうと山水を描こうと花鳥を描こうと静物を描こうと其の他なにを描いていようと——総て日本人の他界觀を表わすはずであり、事実、その通りであるように思われる。日本繪畫の様式は——私見によれば——肉眼化の試みを経た日本人の他界觀の表現として記述されることが出来る。

何を描いても他界觀を表わすとはいえ、しかし、他界觀そのものを主題にした画があれば、その画をまず採りあげるのがやはり物の順序だろう。日本美術の作品群の中では浄土教繪畫の諸作品、とりわけ阿彌陀來迎圖がこの趣旨に適っている。ただし、考えてみれば、阿彌陀が浄土から往生者を迎えに此の世へやって来るという表象——この表象そのものがすでに他界觀としては異色なのではないか？　そもそも〈他・界〉というからは〈此・界〉と次元をまったく異にしていなければならないはずなのに、ここでの他界は此の世を絶対的に超えた所に在るのでなく、どうやら此界と空間的に繋がっていて、両界間は往来が可能らしいからである。画を觀ればこれは一目瞭然である。

画面の大部分を占めるのは白雲に乗った阿彌陀と聖衆たちであるが、その白雲の下の方に山水風景が横に長く広がっている。この大和繪の三次元空間は明らかに現世を表わしている。これに対して白雲上の光景が他界を表わすことは言うまでもない。問題は白雲上の光景と白雲下の山水風景との画面空間内における関係である。

真ん中に大きく描かれた阿彌陀像はしばらく措く。これを取り巻く三十二体の聖衆たちは奥行を備えた三次元空間の中に居る。手前の觀音と勢至。これら二菩薩は阿彌陀を頂点とする正三角形を形作っている。阿彌陀のすぐ後ろには、むかつて右に二体、左に三体、計五体の菩薩が描かれている。手前の二菩薩と背後の五菩薩とに回りを圍繞させることで真ん中の阿彌陀像は白雲上の奥行空間の中へしっかりと組み込まれ、前後左右に広がる奏樂の菩薩群の中心



圖1 高野山阿彌陀聖衆來迎圖

の位置を確保するようになる。そうであれば此の阿彌陀像は—例えば『法華寺本阿彌陀幅』の独尊像のように—たんなる彫像の図絵化にしか見えなかったかもしれない。もっとも、湧き立ちつつ左右に棚引いている白雲が蓮華座の下辺をわずかに隠していて、この白雲の描き方がすでに阿彌陀を手前の観音・勢至の奥の方へ位置付けている。この奥行方向への動きを受けとって奏樂の菩薩群へ渡すのが背後の五菩薩の役目になっているわけである。

この画を観るわれわれの視線はまず中央阿彌陀像へ惹きつけられる。全身を壮麗な黄金色に輝やかせつつ真正面からこちらの視線を受けとめて結跏趺座している尊像は、その場にどっしり鎮座ましましていて、一寸見にはわれわれの方へ迎えに来てくれそうにもない。『法華寺本』の時みたい、にそちらから真ん中の俺を拜んでりゃいいんだ—そう言っているようにさえ思える。しかし、『法華寺本』のどこか補筆めいた白雲と違って、この画の白雲はすでに蓮華座を下から持ち上げてしまっている。此の世へ降りる乗物に載せられたからは、阿彌陀ももう澄まして説法印まがいの手付きなどしてられない。尊像は来迎印を結んでいる。西方浄土からそっちへ迎えに行ってるぞ、という意思表示である。といって、この尊像は、知恩院の『早来迎』の阿彌陀のように猛烈な速度で降下する雲の上に突っ立っ

ているのではない。雲といっしょに画中の往生者めがけて降下するというのは、尊像が〈来迎〉という運動行為を描く画面の空間構造へ完全に溶け込んでいる、ということである。そうでなければ〈早来迎〉などと呼ばれる光景が描写として成り立つわけがない。われわれの『高野山本』の阿彌陀は、『知恩院本』の阿彌陀のようにすすんで来迎活動に挺身しているのではなく、他界に静止したまま此界の往生者に礼拝される彫像としての面影を多分に残している。ということは、つまり、われわれの阿彌陀が本来は運動的であるべき〈来迎〉圖の中でやや浮き上がって静止的に見える、ということである。

われわれの阿彌陀は『法華寺本』と『知恩院本』との中間の在り方で描かれている。阿彌陀の在り方に対応するかのように、画を受容する往生者は『法華寺本』では画面に姿を現わさず、『知恩院本』では画面に描き込まれている。『高野山本』ではどうか？　ここでの白雲上の光景が「迎講」から来ているとすれば、三十二体の聖衆は講衆の姿の写しになるだろう。菩薩衣装を纏った講衆連が念仏を誦しながら丈六の阿彌陀像を取り巻いている、というわけである。『高野山本』の受容者は、この限りでは、画面に、ただし聖衆たちに扮して姿を現わしている、ということになる。

尊像と往生者との在り方に対応するのが白雲の描き方であって、その一端はすでに見た。すなわち、われわれの画の白雲は蓮華座をわずかに下から持ち上げているが、これは『法華寺本』から『知恩院本』へむかう趨勢の中間にある、と言ってよい描き方なのである。そして、画面の全体を見わたせばすぐ判るように、『高野山本』における空間構成の骨格は他ならぬこれら白雲群によって決定されている。それらは阿彌陀のみならず聖衆のすべてを乗せて、まさに今われわれの目の前へ飛び来ったばかりの状態に描かれている。やや右寄りの上の方から俯瞰している（もしくは、もっと精確には、そんなふうに俯瞰するよう画面によって指示されている）われわれの眼には、尊像の遙か後ろ、

とりわけその向かって左に、まだ飛來の動きを収めていない雲が長い尾を引いているさまが映っている。合掌する勢至を乗せた雲は向かって左から大きく回り込んで今しもわれわれの正面へ進み出たかのである。向かって右からは蓮台を捧げる観音を乗せた雲が静かに滑り出ている。

白雲群の動きに合わせて上に乗った奏樂の菩薩たちの姿態も活発に動いている。琵琶や琴を掻き鳴らし、鼓を打ち、笙を吹く。歛ばしげに歌い、齒を見せて微笑む。姿態同士の前後の重なりと大小とが画面にやや誇張された奥行を作りだし、その奥行の感じを奏樂の菩薩たちのあいだに湧き上がりつつ棚引く雲が助けている。

中央の阿彌陀は動かない。観音・勢至も静かに座っている。動いているのは白雲だけである。さらに阿彌陀の背後に見え隠れしている五体の菩薩たちも動かない。尊像を圍繞するこれらの七菩薩が――すでに見たように――蓮華座の下方の白雲ともども阿彌陀を画面の遠近法の中へ組み入れている。前方の観音・勢至と尊像後方の両脇に控える二体の僧形菩薩とを結ぶ線は台形、つまり正方形を手前上から俯瞰した形になっている。この正方形は阿彌陀五尊の曼荼羅的配置だと言われる。⁽⁵⁾ だとすれば『高野山本』来迎圖は曼荼羅という他界の秩序圖をわれわれの遠近法的視覚の構図内へ翻訳引用したものになろう。そして、これと同じ遠近法的視覚によって此処では現世もまた眺められている。

白雲の下には山水の風景が広がっている。現在の三幅仕立てを元の一幅へ戻すように目を働かせると、画面の下方向かって右から左へかけて横に長い水面が小波を立てている。われわれの眼は水辺の葦やオモダカを過ぎりながら向かって左の岸辺へ至る。岩山がある。紅葉した蔦の絡んだ松がある。樹木は赤い花をつけている。この大和繪的風景は、むろん、分量からいえば画面の添え物に過ぎない。しかし遠近法的構図の作り方からいえばどうか？ それは、むしろ、この画の主人公なのではないか。

『高野山本』来迎圖において、われわれは自分たちの視点をまったく変えずに画面の上方から下方へ、白雲上の光

景から白雲下の風景へ、あの世から此の世へと見てゆくことが出来る。眺める順序からいえば「上から下へ」、「他界から此界へ」である。しかし、われわれの日常の視覚には現世の風景がたえず遠近法的奥行において映っているのだから、眼の慣れからいえば「下から上へ」、「此界から他界へ」が反って自然な順序にならう。この画は、したがって、ごく在り来たりの山水風景の上空に阿彌陀と三十二体の聖衆たちが白雲に乗って浮かんでいるさまを描いたもの、として見られることも出来る。いずれにせよ、ここでは白雲上の光景と白雲下の風景とのあいだに、あの世と此の世とのあいだに空間による区別は無い。此界と他界とのこの空間的等質性をあたかも補強するのが画面の全体にわたって舞い下りている紅白の蓮瓣である。舞い下りる紅白の蓮瓣はすでに『法華寺本』の尊像の背後にも描かれていた。この図柄は、あるいは、阿彌陀がわれわれ往生者と同じ次元内に居るぞ、という信号なのかもしれない。そして、やがて『知恩院本・早來迎』が現世の風景の内部に共存する往生者と阿彌陀聖衆を描くことになるだろう。來迎圖では、他界は此界を超越するどころか、むしろ此界に内在する傾きさえ示すのである。

雪舟『秋冬山水圖』⁶⁾

他界は仏教的彼岸に限らない。形而上学的な超越界もまた他界である。宋の山水画、例えば郭熙『早春圖』はこの種の形而上学的他界の重庄による現世空間の有機体的結晶化を示し、雪舟の諸作品は——見掛の類似性にもかかわらず——それを示さない。

『秋冬山水圖』の「秋景」には幾つもの瞩目の物が描かれている。岩、樹木、家屋、水、人、楼閣、等々。どれも明瞭な輪郭線で区切られている。画家の筆はやや性急な速度で動いていて、一つの物がその物としてクッキリ浮かび上がれば其処にはもう用がない、とも言いたげな容子で次の物へ移っている。例えば岩の皴しゅんの粗さ。それは岩の立

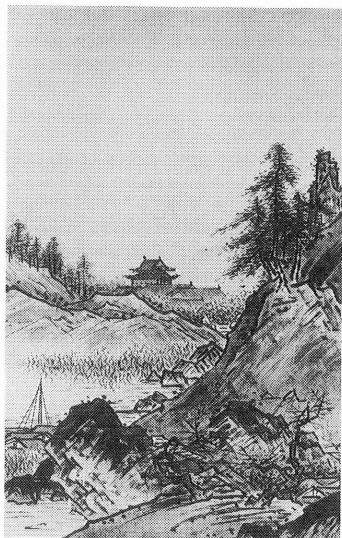


圖2 雪舟『秋冬山水圖』

体感を出すためよりは、むしろ輪郭線で囲まれた区域内を満たすためにだけ描かれているようにさえ見える。まるで岩の形の明晰さを損なうのを虞^{おそ}れているかのようである。この〈藝術意志〉は樹木にも建物にも人物にも首尾一貫して働いている。向かって右下の部分のように物と物との重なり合いが混んでくると、筆はいささかムキになって輪郭^{かたど}を冴^さり、手前の物ほど墨色を濃くして背後の物から浮き出させようと懸命になっているさまが窺^{うかが}われる。しかし、画面の上方へ行くにしたがって筆は余裕を取り戻し、空を背景にした遠山ともなれば、ここにはもう輪郭線も不要だ、と言わんばかりに、わずかに薄墨を刷くだけで済ませている。個々の囑目の物を明瞭に浮かび上げさせさえすれば繪畫を描く目的は足りる——この画から読み取れるのは明らかにこういう意志である。この意志にしたがって視点の位置もその度ごとに動かされている。前景は上から俯瞰されている。家屋、岩、樹木をできるだけ前後の重なりが少ない状態で眺めるにはこの視点が便利だからである。中景は画面の奥へまっすぐ視線が届くように眺められている。水面、葦、岩をそれぞれ区別して描くにはこの高さの視点が良い。中景の視線がやや上向きになったところに後景の樓閣が据えられている。さらに上昇を続けた視線は影のように浮かぶ山を遠望して終わる。

繪畫は空間を描く。それは囑目の物を画面に描き込むことによって、物と物とのあいだ、つまり空間を浮かび上げらせる。われわれの雪舟作品では——繰り返すが——画面構成の主導権を握っているのはあくまで個々の事物である。では、物と物とのあいだの広がりが否認されているのか？ そこまでは言えない。実在するのは個々の物体のみであっ

て空間なるものは存在しない——こういう厳格な空間否定の觀念をこの画から見て取することは出来ない。もしそうなら、岩と樹木、水面と葦、樓閣と遠山、等々のあいだの大小遠近や重なり合いの關係はもっと積極的に無視されねばならなかつたろう。その結果、表現は、あるいは兒童画の「頭足類」に典型的に見られるように、一定方向の軸に沿った物の上下左右・大小遠近の關係をまったく無視したものに近付いたかもしれない。この画はそこまで徹底的に空間を拒否してはいない。なるほど実体として肉眼に触れてくるのは岩や木や人や建物だけに違いないが、それらの大小遠近の關係を表わすものとしての空間もやはり眼にたいして存在しているのだ、というのが恐らくわれわれの「秋景」の主張するところなのである。言い換えれば、空間は此処では囑目の物のような実体としてではなく、物と物とのあいだの單なる關係性の表示として見られている。

郭熙『早春圖』は——私見によれば——これに反して謂わば押せば手応えの有る実体としての空間を造型している。

この画にも、『秋冬山水圖』の「秋景」と同じく、岩、樹木、水、人物、樓閣、および遠山が描かれている。描写の対象は同じでも、しかし、描写の仕方がまるで違う。雪舟に比べて筆遣いの異様なまでの執拗さと綿密さが観る者を驚かせる。この違いはどこから来るのか？ 中国人と日本人との體質の差からか？ 本場の画家と輸入国の画家との伎倆の高下からか？ どちらからでも無い、というのがわれわれの答である。違いは彼我の空間觀念の別から来ているように思われる。

雪舟の關係空間ではまず個物が在った。郭熙の実体空間では個物が個物として自立していない。それは全体の個別化を表わすに過ぎない。雪舟の輪郭線はもっぱら個物、例えば岩を周囲から区切るために使われていたが、郭熙の輪郭線は画面全体に蟠踞する有機体的空間が岩となって分岐してくるさいの顫動を表わしている。前者がかなりの速度でもって引かれているにも拘らず太くて安定した感じを与え、後者が殆ど例外なく片暈しかたばかを加えられて純粹な輪郭線

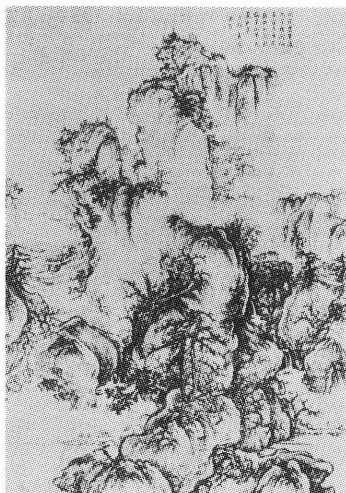


圖3 郭熙『早春圖』

れた個々の岩の内部の単なる限取りとしてそれは用いられていた。皴が輪郭線を圧倒する精気を漲らせて個物から溢れ、細緻な筆触となつて画面全般へ広がることは、雪舟にあってはむしろ積極的に避けられていた。そのことによつて個物と個物との関係が曖昧になり、求める空間が形態化されなくなるのを——おそらくは——虞れたのである。

『早春圖』の空間は上から下へかけて明らかに密度が濃くなっている。これは二つの意味を含んでいる。一つは、画面の全体が連続した空間量塊として描き出されている、ということであり、他は、それにも拘らず、その空間連続体の内部は等質的でない、ということである。どこを採っても同質同形の空間、その中の事物に何の歪みも与えない無差別的媒体としての空間などというものは此処には見られない。画面の上と中と下とでそれぞれ方向量を異にする三つの奥行空間の映像が此処では一つに重ね焼きされている。画面の下方では謂わば空間の網目が密になっていて視線の進行速度が遅い。目は山の表から裏を覗き込む角度で俯瞰しながらジリジリと下へ降って行く。これと逆なのが画面の上方であつて、視線は山麓から山頂を振り仰ぐ角度で急速に上へ引っ張りあげられる。中ほどの空間は、向かっ

として目に映つて来ないのはこの所為である。皴法もまったく違つた意味で用いられている。『早春圖』の皴は肉眼に触れない空間の広がりにあたかも実体として炙り出すための手段である。空間の質量が岩となつて迫り出してくるさいの緊張感をそれは表わしている。皴が画面の隅々にまで亘つて執拗かつ綿密に描き出されるのは、そうしなければ求める実体空間が目に見えるようにならないからである。「秋景」の皴はこれと対蹠的な使われ方をしていた。輪郭線でもって囲ま

て右の比較的密度の高い部分と向かって左の比較的密度の低い部分との組み合わせによって、上下を巧みに繋ぐ中間地帯の役目を果たしている。画面のこの部分はまた囁目の物と物との遠近にとりわけ敏感な領帯でもあって、視線は或る箇所では遅く或る箇所では速く奥行方向へと運ばれる。

郭熙が形態化している空間は三つの異質空間の複合的統一体である。それは、画面中央を起点として視線を奥行方向へと誘い込みつつ、その同じ視線を或るときは急速度で山頂へ上昇させ、或るときは重畳する筆触をかき分けて緩やかに下降させることによって、謂わば一箇の連続的実体としてわれわれの目の前に姿を現わしている。そして、これらの互いに異質な上・中・下をうまく繋ぎあわせて継ぎはぎ細工に見せないための工夫が―私見によれば―例の皺をはじめとして画面の全体におよぶ精緻極まりない筆遣いなのである。烟雲の巧みな使用もこの種の工夫の一つに数えられて良いだろう。

これら三つの異質空間については―よく知られているように―『林泉高致』の「山水訓」で郭熙自らが言葉に直すことを試みている。「山に三遠有り。山下よりして山眞頂を仰ぐ。之を高遠と謂う。山前よりして山後を窺う。之を深遠と謂う。近山よりして遠山を望む。之を平遠と謂う」。「山に三遠有り」―山は三つの視線方向に分節して立ち現れる。「高遠」―すなわち山麓から山頂を仰ぎ見る視線と、「深遠」―すなわち山の手前からその背後を覗き込む視線と、「平遠」―すなわち近山から遠山を望見する視線とである。これら三方向の視線、つまり「三遠」が、山という同一対象を描くに際しては統一されねばならない、というわけである。

雪舟もなるほど『秋冬山水圖』の「秋景」の中でこの「三遠」に似た構図法を用いてはいた。しかし、似ているのは見掛けだけで、その画面効果も空間造型における意味も郭熙の「三遠」とはまるで違ってしまっている。というのも、有機的に連続した実体空間の分枝を描き出すために考案されたと思われるこの技法を、雪舟は関係空間における

個物同士の配置のための範型へと転用しているからである。

雪舟の山水画の空間もけっして等質的な媒体空間ではなかった。其処にもやはり上・中・下の三方向の互いに異質な視線が含まれていた。しかし「秋景」の例えば〈深遠〉は——『早春圖』の「深遠」と違って——漸進的に密度を増しながら沈下してゆく実体量のようなものを描き出すために用いられているのでなく、単に、木と家、家と岩、岩と水との遠近関係を明瞭にするための俯瞰的な視点として選ばれているに過ぎない。〈平遠〉についても同じ事が言える。それは縹緲たる奥行を見せるためではなく、水面からの葦や岩の立上りを際立たせるために用いられているのである。のみならず、〈深遠〉と〈平遠〉との両関係空間はそれぞれ構図の上ではっきり分かれた場所に位置付けられていて、両者をなんとか連続させて画面全体を一箇の量塊にまで仕立て上げようとする意図は此処には認められない。もしそうした〈藝術意志〉が有るのなら、画面の向かって右にかなり広い面積を占めている崖の皴を処理するのが唯一の方法なのであるが、この皴もまた、他の箇所のとと同じく、単に崖の輪郭線の内部における隈取りの役しか果たしていない。〈深遠〉と〈平遠〉とは此処では混ぜ合わされて渾然一体とはならず、謂わば外面的に並列させられているだけなのである。にも拘らず、その割りに画面に統一感が欠けていないのはなぜか？ それは双方の空間の違いが単なる視線の方向の違い、ならびに其に伴う景物の大小遠近の関係の違いに還元されていて、郭熙の場合のような実体的質量感の違いを含んでいないからである。「秋景」もなるほど下へゆくほど密度が濃くなっている。しかし、その密度の漸増は主として描写対象の個数の増加に基づくのであって、筆触の重畳に基づくのではない。これに伴って、〈高遠〉の上方へ向かう視線の速度と〈平遠〉の奥行へ向かう視線の速度と〈深遠〉の下方へ向かう視線の速度とでは、それぞれ余り大きい差異を示さない。この点から言えば、雪舟の空間は郭熙のそれよりずっと等質空間に近づいている。^⑨ 輪郭線が可なりの速度でもって引かれているにも拘らず、「秋景」の画面がどちらかと言えば全体

として静止的に感じられるのはこの所為である。

さて、「秋景」のこうした描かれ方と『早春圖』のあの律動的持続感に満ちた息詰まるような描かれ方との差はいつたい何処から来たのか？ おそらく空間觀念の違いから——これがわれわれの予想だった。この予想の当否を『林泉高致』の記事に探ってみよう。觀念は、とりわけ空間についての觀念は、画にも描けるが言葉にも表わせる。そして言葉に表わす方が画に描くより——どちらが正鵠を得るかは別として——少なくとも手っとり早い。

「山水画」の「山」と「水」とについては夫々次のように言われている。¹⁰⁾

「山は大物なり」。山は人が手足を広げたさまに似た大きい物である。「其の形、聳拔なるを欲す」。肩を聳やかした人のように他からひときわ抜きん出た形を取りたがる。「聳拔」に続いて、山の取りたがる形がさらに二つ挙げられる。「偃蹇」——傲り高ぶった形。「軒豁」——広々と開けた形。「山は」箕踞するを欲し、盤礴するを欲す。アグラをかいて座ったり両足を投げ出して座ったりしたがる。山は、どうやら、人體の挙措動作に似せて振舞いたがるらしい。外だけではない。山は内まで人間に、それも人間の男性に似たがっているようである。「山は」渾厚なるを欲し、雄豪なるを欲し、精神なるを欲し、嚴重なるを欲す。茫洋として輕薄に流れず、雄々しく勁く、精気に溢れ、威嚴に満ちて重々しい。そんな風で山は在ろうとする。再び人間そっくりの動作。「顧盼するを欲し、朝揖するを欲す」。後ろをふり返ろうとし、こちらを向いて会釈しようとする。上下や前後に対してはどうか？ 「上に蓋うもの有るを欲し、下に乗るもの有るを欲し、前に據るもの有るを欲し、後に倚るもの有るを欲す」。山は独りで宙に浮いているわけではない。何かに蓋されようとし、何かの上に乘ろうとし、何かを杖にしようとし、何かに背を凭せ掛けようとする。さいごに「上瞰すれば臨觀するが若きを欲し、下游すれば指麾するが若きを欲す」。山は眼を持ち手指を持つらしい。見下ろしてはさながら間近に迫って見据えんとするかのようであり、降り立ってはさながら仲間指図を与

えんとするかのようなのである。山の大きい體からだについては以上の通り。「此れ山の大體なり」。水についてはどうか？

「水は活物かつぶつなり」。水は生きて動いている物である。「其の形、深靜しんせいなるを欲し、柔滑じゅうかつなるを欲し、汪洋おうようたるを欲す」。水はさまざまに動きつつ形を変え、環かい環かんするを欲し、肥膩ひじなるを欲し、噴薄ひんはくするを欲し、激射げきしゃなるを欲し、多泉たせんなるを欲し、遠流えんりゅうするを然「欲」す。グルグル回り、トロリと澱み、浅瀬せんとなつて騒ぎ、激突げきつしつつ燦きらめき、滾々こんこんと湧き、遠くまで流れて行こうとするのが水である。さいごに、山と同じく、水もまた単独で在るのではない。それは自然の中に他の万物と共存している。「水は」瀑布ばくふを天に挿さすを欲し、濺せん撲ぱくして地に入るを欲し、漁釣りつりうの怡怡いなるを欲し、草木の欣欣きんきんたるを欲し、烟雲えんうんを挟しやうみて秀媚しうびなるを欲し、溪谷けいこくを照らして光輝けいあるを欲す。飛瀑ひばくとなつて天に懸けんかるうとし、叩たたき付けるように降り注いで土砂に滲み入るうとし、魚を棲息せいさせて釣が樂がしめるようにしようとし、草木を生きいきさせようとし、雲霞うんかを真ん中に挟んでひとときわ美しくなろうとし、燦然と光を撥ねて谷間を輝やかせようとする。水の活きた體からだについては以上である。「此れ水の活體なり」。

「山」も「水」も生き物として捉えられている。どちらも「體からだ」を自分の「欲す」るままに動かそうとしている。とりわけ「山」は生き物の中でもわれわれに最も親しい物、人間に似た物として描写されている。「山」と「水」とを合わせた「山水」ともなれば、これはもう人間以外の何者でもない。

「山は水を以て血脈と爲し、草木を以て毛髮と爲し、烟雲を以て神彩と爲す」。山では水が血管、草木が髪の毛。霞と雲が山の容貌を気高く見せている。「故に山は水を得て活き、草木を得て華やかに、烟雲を得て秀媚しうびたり」。水に主眼を置けばどうなるか？ 「水は山を以て面おもてと爲し、亭榭ていせを以て眉目と爲し、漁釣を以て精神と爲す」。水にとつては山が顔、亭が眉目、釣がその心である。「故に水は山を得て媚めび、亭木射を得て明快に、漁釣を得て曠落くわうらくたり」。山が水を艶あでやかにし、亭が水の表情を明るく爽やかにし、釣が水の心を広やかにする。こうした按配に山水は出来上がつ

ている。「此れ山水の布置なり」。

人間その物なのは山水だけでない。山水を代表とする天地万物。その天地万物もまた人間である。山の「血脉」だって水は天地という巨大な人體の血管にもなる。

「水は天地の血なり。血は周流して凝滯せざるを貴ぶ」。水が血なら石は骨である。「石は天地の骨なり。骨は堅深にして淺露ならざるを貴ぶ」。瘦せて骨が出ているようなのはいけない。骨は深い所に在って堅くなければならぬ。

さて、山水を、ひいては天地の全体を、こんな風に人間に準えて記述するのは単なる言葉の綾なのだろうか？ 郭熙は隱喻的修辭の中の一つとしてたまたま擬人法を選んで記述したに過ぎないのか？ そうではない、とわれわれは考える。なぜか？ すでに『早春圖』を觀ているからであり、郭熙の眼に映った空間觀念を自分たちの眼で直接に捉えてしまっているからである。眼で実感する以上に的確な空間把握の仕方が他に有ろうか。

作画とは〈心眼〉の觀念を肉眼の圈内へ引っぱり込む業にほかならず、言葉に移し得る觀念が繪畫に寫されてもいっそう不思議では無い——これがわれわれの抑々の出発点だった。『早春圖』は謂わば押せば手応えの有る実體としての空間を造型していた。有機体さながらの纏まりを備えた空間が一箇目の前に蟠踞している——これが画面から得たわれわれの実感だった。画面に蟠踞していたこの有機体的空間が、いま、言葉によって人間の體として語られる。天地自然は、郭熙の眼にとって、その儘すでに人體だったのであり、擬人法という言葉の綾を弄した結果やっとなつたのではないのである。

例の「山に三遠有り」云々の記事も、したがって、この〈山水人體論〉の文脈の中で読まれねばならない。「三遠」は山の存在構造その物を表わしているのであって、単なる作画の技法を述べているのではない。「山に雲無ければ即ち秀でず、水無ければ即ち媚びず、道路無ければ即ち活きず、林木無ければ即ち生きず、深遠無ければ即ち淺く、平

遠無ければ即ち近く、高遠無ければ即ち下し^{ひげ}。「山に三遠有り」がこの後すぐに続いて現われる。「深遠」、「平遠」、「高遠」は「雲」や「水」や「道路」や「林木」と同じ仕方で山に属している。「三遠」は山の観方ではなく、その在り方なのである。

しかし、天地自然が巨大な人體として在る、とはどういう事なのだろうか？ われわれの日常の視覚に映る自然はそんな纏まりなど持つてはいない。それは物から物へと果てしなく続いていくだけである。物の向こうに物が在り、その物の向こうにまた物が在る。向こうの物は比較的小さく見え、手前の物は比較的大く見える。われわれが立っている場所を移すにつれて、物と物とのこの大小遠近の関係もまた変化する。唯それだけである。われわれの眺めてきた二つの画で言えば、雪舟の『秋冬山水圖』のような山水の見え方のほうがむしろ「自然」なのであって、郭熙『早春圖』のような山水は「不自然」であり、日常の視覚に照らしてそれは尋常でない、と言わねばならない。

では、どうしてこんな「不自然」が天地自然に生じたのか？ 形而上学的観念の圧力によって——これがわれわれの予想だった。この予想を多少とも裏付けてくれるような記事を中国の画論から急いで拾うとすれば、宗炳^{そうへい}『画山水序』の中の次のような言葉がそれに当たるかもしれない。「聖人は道を含んで物を映^{うつ}らし、賢者は懷^{かひ}を澄ませて像を味う。山水に至りては、質は有にして、趣^{おもむき}は靈なり⁽¹⁾」。聖人は「道」、すなわち宇宙の根本原理を体得して万物を叡智で照らし、賢人は心を澄ませて万物の姿を賞味するが、山水の場合、その存在が形而下的な物体に等しいにも拘らず、それは形而上学的な靈妙さを備えている。また、こうも言われる。「夫れ聖人は神^{しん}を以て道を法^りとして、而して賢者は通じ、山水は形を以て道を媚^ひにして、而して仁者は樂しむ。亦に幾^{まこと}からずや」。聖人は「神」、すなわち叡智をもって「道」を禮法として規範化し、それを賢人が世に広めて行くのであるが、山水はこの「道」を美しい形に現わして、その形を仁者が樂しむ。山水を樂しむのは、そうすると、「道」に近い事なのではあるまいか、云々。

ここに謂わゆる「道」が――おそらく――われわれの予想した形而上学的觀念だったのである。此がどうやら現世空間を有機的統一体にまで結晶させたいらしい。繪畫と同じく視覚藝術に属しながら、しかもその源流と目される書について、暫くこの点を確かめてみたい。

良寛『七言絶句』

中国において画の源流は書である。「夫象物必在於形似。形似須全其骨氣。骨氣形似。皆本於立意而歸乎用筆。故工畫者多善書。」「さて、何かを画に描こうとすればその物の形に似せて描く事――形似が必要条件になる。しかし、これではまだ足りない。描こうとする物の骨組と生命感――骨氣の表現を完璧に行なう事が画を描くに当たっての充分条件となる。そして、骨氣ならびに形似は共に《立意》に基づき共に《用筆》に帰着するのである。だから、画に巧みな者には書も善くするのが多い。」（張彦遠「論畫六法」）¹²

「立意」も「用筆」も書に関連して使われる術語である。書の術語が画論に、しかもその精髓ともいうべき箇所に導入されている。「形似」は画の六法の中の「應物象形・隨類賦彩」に当たり、「骨氣」は「氣韻生動・骨法用筆」に当たる。画の六法のうち重要項目の四つまでが（後は「經営位置」と「傳模移寫」を残すに過ぎない）、始点と終点とに關して、書の軌道の上に乗って運ばねばならなかったわけである。

書を善くする者にしか巧みな画は描けない。この事が「論顧陸張吳用筆」¹³では実例をもって論証されている。「顧小豈之之迹。緊勁聯綿。循環超忽。調格逸易。風趨電疾。意存筆先。畫盡意在。所以全神氣也。」「顧小豈之の筆跡は緊まって勁い線が連綿し、循環するかと思えば遙か遠くへ飛躍する。全体の調子がいかにも碎けていて、風が走り稲妻が光るように疾い。筆を下ろすに先立って意が存し、描き終わっても意は失われていなかった。画面に氣力の漲っ

て見えるのはこのためである。」顧小豈之は書の「立意」と「用筆」とに学んだ結果「神氣を全うした」画を描き

得るようになった。ここで説かれているのは、つまり、そういう事である。陸探微についても同じ事が述べられる。

「昔、張芝は崔士愛・杜度に草書の法を學び、因りて之を變じ、以って今の草書の體勢を成す。一筆にして成り、氣脉通連し、行を隔つるも斷たず。唯、王子敬のみ其の深旨を明かにす。故に行首の字は往々其の前行を繼ぐ。世上これを一筆の書と謂う。其の後陸探微も亦一筆の畫を作り、連綿として斷たず。」張芝から王獻之へと受け継がれた

草書の技法が陸探微の画の基礎になった。「故知書畫用筆同法」¹³「これで判る通り書と畫とは用筆において法を同じくするのである。」「書畫用筆同法」は、さらに、張僧繇と吳道玄とについても論証される。「張僧繇の點・曳・石斤・

拂は衛夫人の筆陣圖に依り、一點一畫も別には是れ一巧あり。〔…〕又書と畫とは用筆の同じきことを知る。國朝の吳道玄は〔…〕筆法をば張旭より授かる。此れ又書と畫との用筆の同じきことを知る。」¹⁶

さて、こんな風に、中国においては書が画の源流なのであるが、この事の意味は見掛けより深く、単に「立意」・

「用筆」といった実践面における規範性だけには留まらないように思われる。理論面においても、画は書の理念の一斑を具現しているに過ぎないのではないか？ なぜなら、中国における文字の体系は—私見によれば—宇宙構造の視覚的表現ともいふべき機能を担っており、その文字を造型する技術としての書は、囑目の現象をさらに應物象形して出来上がる画よりもいっそう強く宇宙その物に密着している、と考えられるからである。

「山」という字は《山》という觀念を表わしている。「水」は《水》を、「鳥」は《鳥》を、「魚」は《魚》を表わす。以下同じである。

山の画（山）は、或る特定の視点から眺められた、或る特定の時点における、或る特定の山の姿を写している。

（水）も（鳥）も（魚）も他のあらゆる物の画が同様である。

《X》は一つであって一つしか無い。それに対応して「X」もまた一つである。

これに反して《X》は無限に有り得る。そもそも《X》におけるXが既に無限である。画に描かれる山は、あの山であり、この山であり、まだ見たこともない何処かの山である。《X》はいじつは《X₁》、《X₂》、《X₃》、…《X_n》でなければならない。さらに、その《X₁》そのものがまた無限箇存在する。同じ一つの山も、時間が異なるごとに、見られる視点が異なるごとに、それぞれ違った姿をわれわれに呈示するからである。《X₁》はいじつは《X₁₋₁》、《X₁₋₂》、《X₁₋₃》、…《X_{1-n}》でなければならない。

「山」が「山」から生じた、という象形＝繪畫・文字説は、だから、安易に解すると本末を転倒した議論になる。なぜなら《X₁》が他ならぬ《X₂》の変化形である事を知るには、無数の異なった姿で立ち現われる形₁、形₂、形₃、…形_nの根底にいつでも既に《X》が想定されていなければならないからである。その《X》が「X」として視覚化されるに際して《X₁》の中の任意の一つが利用される—これが象形文字の成立過程である。《X₁》から無媒介的に「X」が抽出されるわけではない。まず存在するのは《山》、《水》、《鳥》、《魚》、等々であり、これらの力で、何とも名付けようのない形₁、形₂、形₃、…形_nの混沌が初めてそれぞれ《山₁》、《水₁》、《鳥₁》、《魚₁》、等々へ振り分けられる。辞書に普通の解字—《山》は山が尖り聳えるさまに象る《だの》《水》は水が流れるさまに象る《だの》《鳥》は鳥の飛翔する形に象る《だの》《魚》は魚の形に象る《だの》に見られる一種の論点先取ないし同義反復、「X」・《X》・《X》は、その代わりに《X》・《X》・《X》と置く事で、つまり、あらかじめ対象の觀念が無ければその対象の形も認知できない、と考える事で、ひとまず回避し得るだろう。

《X》を「X」として表記するについては、むろん、必ず《X₁》を利用せねばならぬ、という法は無かった。げんに多くの言語がそうしているように、表音記号を使うだけで立派に—しかもずっと簡便に—所期の目的は果たせた。

《X》・〔X〕・「X」における《X》は、先ずもって音声による——詳しく言えば若干の音素の組み合わせによる——Xの命名として定着されるからである。しかし、中国の書字法は——なぜか——音声から表音記号へ直進する途を採らず、あえて観念を表意する視覚形象へと迂回する途を選んだのだった。

漢字は表音文字でなく表意文字である。誰でも知っているこの事が当面の議論にとつてはことさら重要になる。というのも、いま森羅万象を観念としてわれわれに所有させてくれるのが言葉であるとする、文字の一つ一つが夫々一つ一つの意味を持っている言語にあつては、宇宙全体がそのまま文字の形の体系としてわれわれの眼に映ってくるからである。そして、この文字体系としての宇宙図形の第一次的表現は——言うまでもなく——書である。字の巧拙が森羅万象を美しくも見せ醜くも見せる。楷・行・草と字体が変わる毎に宇宙もまたその姿を変える。書の美学は——ふうそう見做されている人格の倫理学であるよりも前に——先ずもって宇宙の存在学なのである。

『説文解字』はこの文字による宇宙存在学を『易』に基付けている。書字法が形而上学的超越界に關係付けられた結果、単なる実用の範圍を越えて、やはり同様に形而上学的な体系としての整合性を帯びるに至った。そう考えて良いだろう。

まず文字の役目から。「蓋し文字なる者は經藝の本、王政の始、前人の後に垂るる所以、後人の古を識る所以なり。」⁽¹⁸⁾『易』を始めとする六つの經書は文字で書かれている。經書は宇宙の根本原理と人倫の規範について述べているから、王の統治もそれらに拠らねばならない。文字で書かれている以上、經書の読解は一字一字の正しい解釈から出發しなければならず、經書に拠っている以上、王の統治も文字の正しい解釈なしには有り得ないはずである。人々が後世に範を垂れるにも、前代に学ぶにも、いずれも文字がその武器となる。文字の解説が真理認識に繋がるわけである。

文字の数は九千数百ある。これらを分類するのが差し当たり字書を作るに当たつての急務になる。「其の首を建つるや、一を立てて端と爲し、方は類を以て聚まり、物は群を以て分かる。〔…〕亥に畢終し、化を知りて冥を窮む。」

文字分類の原理「部首」を建てるには先ず「一」から始める、と言われている。しかし、なぜ「一」なのか？

「惟れ初めの太極、道一に立つ、天地を造分し、万物を化成す」るからである。なぜ「亥に畢終」するのか？ 宇宙の時間的推移を表わす十二支の最後の文字が「亥」だからである。そして「亥」は再び「一」へ戻る。「亥にして子を生み、復た一より起つ」。宇宙は永劫回帰する。したがって、文字もまた永久に循環し続ける。「一」に始まり

「亥」に終わる九千数百字が「五百四十部」の部首に分けられる。なぜ「五百四十」なのか？ 五百四十は五十四の十倍であるが、その五十四は六と九の積であり、六と九は『易』において陰と陽を示す象徴の数だったからである。

「二」の次の数字は「三」である。意味からいっても字画からいっても当然「一」に続くと思われる「二」は、しかし、やっと第十三篇下に、つまり『説文解字』全体の末尾近くに収められている。なぜか？ 『易』が万物を天道・人道・地道・の三つの領域に分けており、この「三才」の哲学によれば「二」は「地」を象徴する文字だからである。

部首の数も、それらの配列の仕方、共に『易』の宇宙存在字に則って構成されている事になる。「一」を立てて始源として置けば、あとは同類の物が集まり、異類の物が群になって分かれて行く。その原動力になるのは文字の形である。形による文字の分類がそのまま森羅万象の分類になる。「条を同じくして牽属し、理を共にして相い貫き、雑えて越えず、形に拠りて系聯す」文字の形によって万物を系統的に連ねる。その為の原理が

「指事」、「象形」、「形声」、「会意」、「転注」、「仮借」の六つの法、すなわち「六書」である。「山」、「水」、「鳥」、「魚」のような「象形」については既に見た。「日」とか「月」とかもここへ入る。森羅万象は、しかし、こうした具象的実体だけから成るのではない。「上・下」のような抽象概念は「指事」によって造文される。意義素を組み合わせる

「会意」によって「武・信」のような字が造られ、音声素を組み合わせる「形声」によって「江・河」のような字が造られる。「転注」とは「考・老」のように「互訓」の關係に在る文字同士の用字法を指し、「仮借」とは「令」や「長」のように同音の他の言葉の表記に代用される文字の用字法を指す。「指事・象形」によって作られた文の形が意義と音声とを手掛りに「形声・会意」によって字の形へと複雑化され、さらに、同じく意義と音声とを手掛りにした「転注・仮借」によってその用法を拡大される。こうして文字は宇宙の全体を覆い、その変化を知悉し、やがてはその奥深さを究明するに至るだろう。「引きてこれを申ばし、以て万原を究めん。亥に畢終し、化を知りて冥を窮む。」さて、漢字は宇宙の観念的象徴であると共に其の形象的象徴でもある。ここでは文字の体系に『易』の哲学体系が浸透している。われわれが国語の表記に漢字を借りたとき——当然の事ながら——この哲学体系は脱落した。われわれ日本人も文字を墨書する。しかし、日本の書には——これまた当然の事ながら——単に感性的な美学は有っても宇宙の存在学は無い。良寛『七言絶句』はこの存在学抜き的美学を目に見せてくれる好例であるように思われる。

揮毫者自詠の七絶は次のように読まれる。「十字街頭乞食了八幡／宮邊方徘徊兒童相見共相／語去年癡僧今又來／良寛書」[十字街頭乞食了^{こっしき}、八幡宮邊方^{おわ}に徘徊^{まき}。兒童相見て共に相語る、去年の癡僧今又來たと。良寛書す。]

本来なら一行七字に揃えられるべき所が九・十一・八に分けて三行に書かれている。詩型はこれで完全に崩れる。

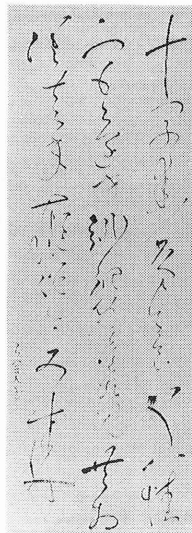


圖4 良寛『七言絶句』

のみならず「八幡／宮邊」と「相／語」という改行によって意義の纏まりも真ん中で切断されている。起承転結を無視する事も字義の纏まりを毀す事も——むろん——意図的に行なわれたに違いない。何の為に？ 見ればすぐ判る通り、字配りを良くする為に、である。一字一字を眺めるとこれが一層明らかになる。

「十字街／頭乞食／了八幡／宮邊方／徘徊兒童相見／共相／語去年／癡僧今／又來／良寛書」線の伸び方、点の打ち方、墨継ぎの仕方などから見て字と字との間はほぼこんな風に切れている。行間でそうだったように、同じ行の中でも「街／頭」、「乞食／了」、「八幡／宮」、「方／徘徊」、「相／語」、「今／又」という風に字義の纏まりは遠慮容赦なく寸断されている。何の為に？ むろん、字配りを良くする為に、である。

この『七言絶句』全体の印象を言葉に定着させるとすれば、どんな単語、どんな文句が合うだろうか？ 〈簡〉、

〈純朴〉、〈天真〉、〈浄〉、〈清朗〉、〈細〉、〈瘦勁〉、〈寛〉、〈飘逸〉、〈達意〉、〈風韻綽々〉、〈律動的〉、等々。言葉遊びはこの後いくらでも続けられる。大事なのは良寛の書から目を放さずに、これらの言葉によって漠然と指し示されている印象を確かめて行く事だろう。

墨の黒と紙の白との関係、つまり字配りは、字の大小関係によって測れる。大きい字としては「十」、「街」、「了」、「幡」、「宮」、「共」、「語」、「癡」、「來」が有る。最も大きいのは終りの「來」であり、始めの「十」がこれに次ぐ。これらの字の横幅は「來」が僅かに広いのを除いて――総てまるで測ったように同じである。横と縦との比率は二・二五から二・三〇強まで。「了」と「幡」との大きさは縦横全く同じであり、「了」の縦長を「八」の横広がりを受け止めて「幡」へ流している。「十」で大きく起こされた筆が行首と行末の字に比較的大きい形を与えながら――おそらく――ゆっくりと動いて「來」に終る。黒と白との関係は墨の濃淡によっても感じ取られる。行首と行末が濃い。行の途中では一行目の「頭」、二行目の「徘徊」が比較的濃い、これらの大きさは比較的小さく、「頭」は「十」の四分の一の長方形の中に、「徘徊」は「宮」の二分の一の正方形の中に収まっている。行末は行首より濃い。しかも、一行目の「了八幡」、二行目の「共相」、三行目の「又來」のように二字ないし三字が続けて濃く書かれている。各行の真ん中よりやや下、一行目の「乞食」、二行目の「兒童相見」、三行目の「僧今」は墨が掠れている上に、形もまた比較的小さい。

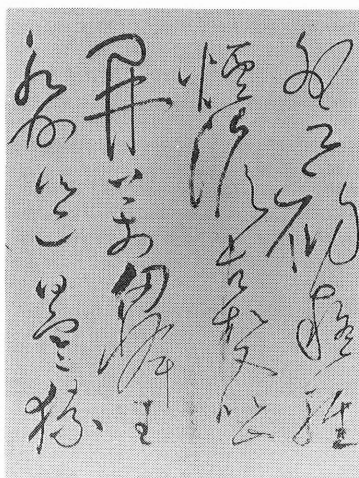


圖5 懷素『自敘帖』

さて、こうした分析—この程度の記述が分析と呼べるとしたら—の話であるが—も続ければ切りがない。この分析に照らして、先に思い付くままに並べておいた諸々の言葉、〈簡〉〈純朴〉〈天真〉等々のうち、さしあたり特に字配りに関わる言葉、〈簡〉、〈瘦勁〉、〈寛〉、〈達意〉、〈律動的〉等だけを残して後は括弧へでも入れておくのが良いかもしれない。〈純朴〉とか〈天真〉とか〈飘逸〉とかは—たとえ直感的な印象としては間違っていないにせよ—容易にこの七絶の意味内容から連想される良寛の生活態度とか想像上の人柄とかに結びつく虞が有るからである。われわれの目標は、当面、書の美学であって揮毫者の倫理学ではない。

単純で瘦せた勁い線が点画を広く取りながら緩やかに推移して行く。筆画も連綿線も同じ律動に貫かれている。起筆から収筆に至るまでの紙面の位置どりには一貫した筆意が流れている。左端に小さく添えられた署名にもこの筆意は浸透している。《意は筆先に存し、書盡くるも意は在り》とでも形容して良いかもしれない。

良寛は懷素『自敘帖』を習った²⁸、と言われる。この草書の名品²⁹の或る部分は次のように読める。「〔盧員〕外云初疑輕／煙澹古松又似山／開萬仞峰王／永州豈曰寒猿〔飲水〕」〔盧員〕外云、「初めは輕煙の古松に澹^{かん}なるかなと疑う、また山、万仞の峰を開くに似たり」と。王永邕曰く、「寒猿〔水に飲みて〕」。文章の意味より字配りに重点が置かれている事は見ればすぐ判る。多少の肥瘦は有るものの全体として比較的瘦せた線が連続しながら大小の文字を紡ぎ出して行く。最も大きい文字は「開」であり、「澹」、「初」がこれに次ぐ。比較的小さいのが「古松又似山」の

五字。「山」の縦横を変換すると「王」になり、最も小さいのは「日」である。総ての文字が正方形ないし長方形の枠内に整然と収まっている。⁽⁴⁰⁾ 文字を大・中・小に分けると、『自敍帖』のこの四行は、ほぼ「中・小・大・中・中／中・大・小・小・小・小／大・中・小・大・小／中・小・中・中・中」という配置になろう。大を三拍、中を二拍、小を一拍と置けば、各行はいずれも十拍になる。「狂草」の評語が訝しく感じられる程である。

良寛はまことに良く懷素に倣っているように思われる。『七言絶句』でも大きい文字を三拍、中くらいの文字を二拍、小さい文字を一拍と置き、最後の特別に大きい「來」に四拍を与え、さらに余白を一拍に数えるとすれば、各行はいずれも同じ十八拍になる。行の拍節を揃える所まで手本に忠実なわけである。しかし『自敍帖』と『七言絶句』との間にはやはり明らかな印象の差が有る。微妙だが紛れもないこの差を一体どう説明すべきか？ 懷素の書法は当然の事ながら漢字という文字の単位を壊していない。いかに画を省略しようと、中国の書である以上、一字一字は必ず表意文字として読まれねばならないからである。『七言絶句』は漢字を崩して仮名になる一步手前で立ち留まっている。立ち留まったのは書いているのが漢詩だからである。しかし、万葉仮名を書いても、これは同じなのではないか。漢字―万葉仮名―仮名の軸の上を良寛は自在に動いている。その書法の原理はひたすら字配りの美学に終始して、懷素と違って表意文字の重苦しい存在字には縛られていない。根無し草の晴朗さがここには有る―こう言うてはいけなйдらうか？

繪卷物が可能になったのは何故か？（結論）

答―日本の空間が他界の圧力を受けていなかったから。

雪舟『秋冬山水圖』の描き方が繪卷物の成立を説明するには一番だろう。其処では空間が囁目の物と物との関係性

として捉えられていた。岩・Aが在り、木・Bが在り、人・Cが在り、水・Dが在り、葦・Eが在り、建物・Fが在った。AとBとが関係し、BとCとが関係し、CとDとが関係し、DとEとが関係し、EとFとが関係していた。そして、それだけだった。A↓B↓C↓D↓E↓Fは継起的に何処までも続いていただけなのであって、構図内の中心極とか座標軸とかによって総てが総てと相互に関係付けられていたわけではなかった。⁽³¹⁾ AやBやCやをそれぞれ一つの画面と考えれば、この山水圖の空間構成はそのまま繪巻物へ移行する。

これに反して、郭熙『早春圖』では、囑目の個物は画面の有機的全體空間を炙り出して眼に見えるようにする為の手段に過ぎなかった。AやBやCやはそれ自体としての独立性を持たず、つねに画面の全体に從属し、その内部の座標点として確定されていた。構図法としての「三遠」は、『秋冬山水圖』の場合と違って、其処では幾何学空間における座標系に似た機能を發揮していた。この場合の個物は、だから、A・B・C・D・E・Fという共時存在なのであって、A↓B↓C↓D↓E↓Fという継起存在ではない。『早春圖』の空間構成から繪巻物を導き出す事は不可能である。

A↓B↓C↓D↓E↓Fは生活世界の中で個々の物がわれわれの眼に立ち現われて来る仕方その儘である。日常の空間の中ではわれわれが動く。繪巻物では画面が動いて次々と巻き取られて行く。時間の推移と共に觀賞されねばならない画は、これを、文藝ジャンルの名を借りて「連歌風」と呼んでも良いし、庭園スタイルの名を借りて「回遊式」と呼んでも良いだろう。ただし、A↓B↓Cを逆に辿ってC↓B↓Aと動く事は、連歌では拒まれ、回遊式庭園では許され、繪巻物では觀賞者の好みに任されている。

日本の繪畫は、タブロオであれ、壁画であれ、襖絵であれ、屏風絵であれ、繪巻物の空間構成をモデルに考えれば判りが早い。同様に、日本の書の字配りは、たとえ漢字ばかりの物であっても、仮名の書をモデルに考えておく方が

理解し易いように思われる。

十世紀初頭、勅撰集『古今和歌集』の全編が仮名で書かれたとき、紀貫之が「おそらくは半ば自覺的に、もしかすると完全に意識的に」遣って退けていたのは、じつは、表音文字を書作品に仕立て上げる、という破天荒な試みだった。書は表意文字としての漢字にとつてのみ意義の有る造型作業である。それは『易』の形而上学に基づいて森羅万象を視覚化する営みだった。それ自体には何の意味も無い単なる符丁、単なる音韻の記号に過ぎぬ物を苦心慘憺して書いて何になるのか？ 何にもなりはしない。この徒勞に似た事業に、しかし、われわれの祖先たちは龐大なエネルギーを注ぎ込み、信じられぬほどの情熱をもって、ついに形而上学抜き的美学、生活世界の美意識を完成させたのである。

良寛の懷素に対する関係は雪舟の郭熙（ないし李在）に対する関係に等しい。『易』、『樂記』、『老子』、『莊子』等、及び仏教の形而上学に基づく中国山水畫の空間を、雪舟は繪卷物風の繼起空間へ翻案した。同様に、良寛は懷素の草書を仮名の字配りにも通じる紙面構成の中へ移植した。『自敘帖』は伝小野道風『秋萩帖』の素地の上に載せられた。異文化の哲学的で晦澁な根は地中深くに残したまま、綺麗に咲いた花だけを巧みに摘み取って来るのが、われわれの身に着いた文化受容の態度なのかもしれない。

文化受容のこの態度は仏教的彼岸を造型するに際しても遺憾なく發揮された。『高野山阿彌陀聖衆來迎圖』では浄土が現世へ内在する物として描かれていた。阿彌陀と聖衆たちは大和繪風の美しい山水の上空に白雲に乗って浮かんでいた。繪畫に映し出された日本人のこの他界観、此界内在的他界観は、やがて徹底されて此界・即・他界という所まで、生活世界がそのまま浄土だ、という所まで、「即身成仏」という所まで行くだらう。そして、もはや大した藝術は産まなくなるだろう。眼に見えぬ他界を何とかして観念し表象しようとする想像力の飛翔こそが藝術を作る根本

衝動だからである。

*

蛇足を二つ、三つ。

われわれの都市は何故こんなにゴタゴタしているのか？ 答―繪巻物風の継起空間の中に次から次へと家を建て、家と家とを最短距離で結ぶ為に道路を作るから。見た目が悪い代わりに郵便や新聞の配達にはじつに便利な空間が出来上がる。大学構内の建物配置もじつはそうであり、研究室内の机、本棚、事務機器、応接セット等の配置も―自慢ではないが―そうである。

われわれは―子供も若者も大人も―何故こんなにマンガが好きなのか？ これは易しい問だろう。答―ほかならぬ繪巻物の伝統が有るから。われわれの感覚は座標系に律された厳格な統一空間に馴染まない。むしろ切れぎれに寸断された空間が好きであり、空間と空間との間に文字記号のような異物が混じり込んで来てもあまり意に介さない。

また、これと―おそらく―似た感覚から、夕餉の団欒の横でTV画面がチカチカ瞬きながら音を出していても、大抵の人がことさら眉を顰めたりはしない。たとえダイニング・キッチン程度のささやかな空間であろうと、およそ空間という物をその中心極から―神の如くに―一元的に支配し管理しようとする事はわれわれの肌に合わないのである。コンクリート造りの住宅の中でもわれわれが襖を手放さないのは何故か？ これも、スッキリさせようと努力しながらどうしても蕪雑になってしまう都市景観や、老若男女を問わぬマンガ好きTV好きと―どうやら―同じ理由に拠る。答―繪巻物を巻き取りながら観賞する際のように一つの同じ空間がそれ自体で閉じたり次の空間へ向かって開いたりするのにわれわれは慣れているから。ドアも似たような機能を備えているが、違うのは、一つの室内空間の完全

了

密閉が可能な事と、その代償として壁の一部分だけしか隣接空間への通路にならない事とである。襖の便利な点は取っ払えば二部屋ないし三部屋が広い一部屋になる事に在る。ふつうの規模の住宅で葬儀が執り行なえるのも、大広間の無い宿屋で団体旅行の宴会が催せるのも、共に襖という繪巻物的家具のお陰である。プライヴァシーの確保が充分でない、と言って怒るのは、繪巻物の各場面が額縁付きのタブプロオになっていない、と文句を付けるようなものだろう。

注

- (1) 言葉が視覚の延長線上に成立した生存省力化のための道具だ、という点については、Arnold Gehlen, *Der Mensch*, Bonn 1958, S. 201f. (アルノルト・ゲーレン、平野具男訳『人間』、法政出版局、一九八五年、一三〇頁) 参照。ついで生存の「省力化」と呼ばれている機能はA・ゲーレンの用語の〈Entlastung〉(負担免除)に当たる。A・ゲーレン、亀井・滝浦他訳『人間学の探求』(紀伊國屋書店、一九七九年)にはこの「言語のもつ負担免除の機能」が簡潔に要約されて述べられている(一四六頁)。

- (2) 物の見え方、心眼、言語、繪畫空間、等々については、新田博衛「作られた空間・作られた時間」(新・岩波講座・哲学7『トポス 空間 時間』所収)及び「論書」(京都大学美学美術史学研究會編『芸術の理論と歴史』所収、思文閣出版、平成二年)参照。

- (3) 稻次保夫「阿弥陀来迎図の空間」(前掲の『芸術の理論と歴史』三五三頁―三六二頁)はこの画を「空間表現」として扱っている。本稿の画面記述はこの稲次論文に負う所が多い。なお、この画の美術史学的考証については、宮島新一「阿弥陀二十五菩薩来迎図の成立と高野山阿弥陀聖衆来迎図の伝来について」(同書、四三六頁―四四五頁)参照。

- (4) 山本興二「浄土教絵画」(国立京都博物館特別展覧會・浄土教絵画展・図録)所収)にこの指摘がある。
同「阿弥陀来迎図の構成についての一試論」(『美術史』六九、昭和四十三年、十三頁―二十六頁)は、鳳凰堂九品往生図や知恩院本のような《斜め構図》来迎図との対比の下に、われわれの扱っている画のような《正面来迎図》を一つの特別な系統として取り出し、その往生者に対する機能及び圖像構成・画面配置と『往生要集』との関連を探っている。われわれの

扱っている高野山本については特に二十一頁―二十四頁に詳しい。この画で現世空間を表わす大和絵風山水については次のように言われている。「鳳凰堂壁扉画では大和絵風の山水の中に、来迎の状態が描かれた。ここでは来迎の片隅に山水が描かれる。〔…〕この画面の中で占める山水のウエイトは鳳凰堂壁扉画とは逆だとはいえないか。〔高野山本の山水は〕阿弥陀と聖衆が遠くから来たのだという距離感の表現のため、浄土と現世との二元的対立の表現のための手段のように思える。」（二十三頁） われわれの言葉に直せば、浄土という他界を現世へ視覚的に内在させる為の手段として山水を利用した、という事になる。山水の描かれていない安楽寿院本や松尾寺本でも浄土を現世へ内在させる為の視覚上の工夫は凝らされている。「この両図は半ば曼荼羅的であり、奥行きや遠さは背景に山水を描くことによってではなく、①仏菩薩と聖衆の群像の配置を真正面から俯瞰的にみおろし、②雲を下から湧出するように描き、③背後へと尾をひかせ、④背後の聖衆を小さく描くことによって実現しているように思える。」（同所） 高野山本は安楽寿院本・松尾寺本と鳳凰堂壁扉画との中間の遣り方で他界を此界へ視覚的に内在させようとしているわけである。

さらに同「来迎図の正面観から斜め構図への展開」（『佛教藝術』七八、昭和四十五年、三十四頁―四十九頁）では、往生者が病床に在りながらも端坐ないし結跏趺坐して臨終を迎えるか、それとも北枕西向きに横臥して臨終を迎えるか、という観点から《斜め構図》来迎図の展開を追っている。「はじめ迎接曼荼羅といわれた阿弥陀来迎図は正面観から始まったであろう。しかしそれはあくまでも平生念仏即臨終念仏としての対象としてではなかっただろうか。しかし、命終に臨んで、北まぐらに西向きの形で、弥陀の画像に対面する時、その画像がいかなる形式をとれば、もっとも弥陀の迎接を迫真的に体験することができるだろうか。〔…〕この時にもっとも捉えやすく、奥行きや、深さ、さらには遠くからの来迎を感じさせる〔ように《正面来迎図》が〕対角線のな構図に変貌していったのではないだろうか。」（四十七頁） 他界としての浄土が横臥して臨終を待つ此の世の人間の目の当たりまで引き寄せられたさまが窺われて興味深い。浄土が現世へ内在して来る度合が強くなればなる程いよいよ画の構図に「遠くからの来迎」を感じさせる為の工夫を凝らす必要が出て来た―来迎図の展開が物語っているのは要するにそういう事ではないのか？

(5)

山本、前掲「阿弥陀来迎図」二十二頁、および稲次、前掲論文、三五九頁を参照。

(6)

この画についての分析記述の部分は、新田博衛「絵画空間について―雪舟の場合―」（『華道』昭和四三年十二月号、池坊

総務所編集部、京都、所収）のほぼ全面的な再録である。

(7)

子供の画における〈空間欠如〉とも謂うべき現象については、鬼丸吉弘『児童画のロゴス』（勁草書房、一九八二年）参照。「頭足類」とは、円形に目や口が付き、そこからいきなり手足の生えている人体像を指す。この円形はじつは顔でなく「全身」を表わすらしい（三四頁）。幼児にとっては円形こそが「生きた具体的存在」（三五頁）なのであり、幼児は円い線を引きながら「未知の世界の触知探求」（同頁）を行なっているのだ、と言われる。手足と見えるのは顔＝全身から四方に放射される「方向線であり触知線である」（三九頁）。さらに二、三歳から五歳ぐらいの幼児の「空間感覚がおとなの目からは奇妙に見える」（四三頁）のは彼等の描く「形体の向きの関係が、私たちおとなの様に、一定の方向、一定の軸の基準に規制されていない」（四四頁）ためである。児童画では触覚ならびに運動感覚が視覚を導いている。そもそも人間の視覚は「純粹の視覚のみではほとんど用をなさない」（一一〇頁）。視覚の世界には「もし触覚や運動感覚の協力がまったくなかったなら、漠然として輪郭のさだかでない」……混乱した光景があるだけだろう。「……目による外界の認識は、体性感覚のはたらきの協力によって、早くから訓練されると考えられる。目に教え、目を訓練するのが触覚や運動感覚なのだ。さわること、つかむこと、這うこと、歩くことが、目に映る世界が実際になんであるかを実感させる。」（一一一頁）

著者の見解は、肉眼としての視覚は触覚の延長線上にある、というわれわれの主張を発達心理学的に裏付けてくれる。さらに、この見解は Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927 の古代エジプト美術に関する見事な記述をすぐさま想起起させるのであって、事実、著者も A・リーグルの説に触れている。すなわち、リーグル説を児童画の「頭足類」の分析結果と突き合わせて補足修正し、「児童画には、触覚的で視覚性がまだ潜在している時期、*haptisch-nicht-sichtig* な段階を考えねばならない」（二〇〇頁）とするのである。

もちろん、著者も抜きなく注釈しているように〈個体発生が系統発生を繰り返す〉という仮説を安易に美術史の展開過程へ適用することは許されないし、第一、リーグルが *haptisch* と並んで古代エジプト美術を性格付けている *nahsichtig* というもう一つの規定によっては「頭足類」の説明ができない」（九四頁）とされる。われわれとしては此処から次のような教訓を引き出しておくべきだろう―繪畫における触覚的描写は必ずしも他界観念の欠落を意味しない、と。幼児は―おそろく―現世で生きるのに没頭していて他の世界の存在など念頭に無いだろうが、古代エジプト人の方は、触覚的描写におい

(8)

て幼児と似ていながら——よく知られているように——死後の世界に関する觀念の重圧の下に生きていた。その古代エジプト人が、リーグルの様式分析によれば *haptisch - nalsichtig* な視覚、われわれの用語を転用すれば完全な「肉眼視」とも謂うべき視覚による造型を行なっているのである。例えばピラミッド。この壮大な墓の外観では、目に映る対象の形が可能なかぎり手で触知し得る対象の形へ還元されていて、其処には隙間のない三角形の板が在るだけである。窓は無い。それが触覚で把握不能のもの、つまり空間を導入するからである。古代エジプト人のこの「空間恐怖」は、幼児の「空間欠如」と區別されて、正しくは「空間拒否」とでも呼ばれるべきだろう。積極的な「空間拒否」によって描かれた古代エジプト人の繪畫はひどく厳格な構図を備えており、単なる「空間欠如」によって描かれた児童画の散乱した表現の対極に在る。他界観の重圧が日常的視覚に映る現世空間を完膚なきまでに変様し尽くしたのである。

『林泉高致』（滑縣于氏校輯『畫論叢刊』、中華印書局印行）、四頁。当画論の訓読には、今関寿麿『東洋画論集成・上』（大正四年、読画書院）四三頁—六三頁を、解釈には、古原宏伸『画論』（昭和四八年、明德出版社）四十頁—四五頁、及び一〇一頁—一二頁を参照した。

この画論の注、解説、訓読、書誌学的資料については河野道房氏から懇切な教示を受けた。貴重な蔵書を閲覧させて頂いた事と併せて、記して感謝の意を表する。

なお、ここに引用した字句について、同氏の「中国絵画の空間表現——大観的山水画の虚と実と——」（前掲の『芸術の理論と歴史』、三三四頁—三四二頁）はひとつの解釈を提案している。「ここでは空間把握・奥行の認識の一環としてこれ「三遠」を捉えたい。つまり、「三遠」を「画面の構図の型としては捉えずに、遠近・奥行の認識に高低差が加わったものと考え」（三四〇頁）。「遠」を視点から景物への距離、つまり文字通りの「遠さ」と解することには賛成である。ただし、この解釈がもし「三・遠」の「遠」の方に重点を置こうとする意図を持っていたとすれば、それには俄かに同じ難い。われわれとしてはむしろ「三」に重点を置いて「三遠」を捉えたい。すなわち、「高」・「深」・「平」の視線方向の分化こそが中国宋代の遠近法の真骨頂なのであって、それが単なる視距離の指摘に終わるものではないことを強調したいわけである。

この論文はさらに『林泉高致』解釈のための作例として李在『山水図』と雪舟『夏景山水図』との比較を試みている。両者の「顕著な類似性」（三三四頁）を考えれば、中国山水画と日本山水画それぞれの特徴を浮き彫りにするには、われわれも

この二作品を採り上げるべきだったかもしれない。雪舟には「李在のような広大な空間は描けなかった、もしくは理解できなかった可能性が大きいのではないか」(三三六頁)という疑念は、しかし「早春圖」と「秋冬山水圖」との比較から得たわれわれの実感と軌を一にしている。「李在」を「郭熙」に替えても、中国山水画と比較した場合、雪舟の空間把握についての評価はほぼ同じなわけである。ただし、「実」景物・「虚」空間と置くのは良いとして、「東博本の李在山水は、実の描写は粗放であるが虚の表現にすぐれ、雪舟の夏景山水は虚の表現は弱いが実の表現は秀抜である」(三四三頁)という結論はやや安易に過ぎるように思われる。繪畫が「実」をもって「虚」を炙り出す技術であるからは、両者はつねに連関して体系的に動いているはずなのであって、同一作品の中で一方が拙く他方が巧い、ということは有り得ないからである。ここは寧ろ「李在山水の虚・実と雪舟山水の虚・実とは互いに全体としてその性質を異にしている」とでも言うべきだったろう。そして、問題は、何故そんな空間觀念の違いが出て来たか、である。

かつて喧伝された雪舟の「近代性」なるものは此処から生じた一種の錯覚に過ぎない——もっとも「近代性」がまだ褒め言葉だった時期の話であるが。ただし「近代性」を「写真ないしルネサンス透視図法に慣れた目に比較的判りやすい」くらいの意味に取れば、この評価もまんざら当たっていないくもない。ルネサンス透視図法の空間は「E・パノフスキが夙に明らかにした通り——無限・等質・連続を特徴とする空間であり、『早春圖』の空間より「秋景」のそのの方がこの西欧近代空間に近く見えるからである。見掛けだけから言えば、雪舟等揚はL・B・アルベルティと郭熙淳夫との中間に居る。しかしながら、中国山水からそうだったように、西欧近代繪畫からも雪舟山水は本質的に隔たっている。そして、この場合もやはり他界との關係が決め手になるのである。

ルネサンス透視図法はキリスト教西欧に固有の構図法である。というのも、それが「無限」を内在させているからである。「無限」を表示するのは一点集中遠近法の「消失点」であって、それは平行線が無限の彼方で交わる点である。「無限」はキリスト教の「神」の属性であり、本来は現世を完全に超越した「他界」に属すべきものである。此の世の空間内に「無限」を象徴する「消失点」を置くことは、したがって、「神」を此の世に内在させることを意味している。超越神の世界内在化がルネサンス透視図法の形而上学的内容なのである。十五世紀フレンツェのルネサンスは「古代復興」を標榜しながら、古代ギリシア人のまったく与り知らなかった創造的唯一神を繪畫の中へ引っ張り込んだ。これは、さらに、キリスト教の内部

でも際どい冒険だった。なぜなら、視空間に「無限」を導入することは創造者としての「神」の属性をその被造物に過ぎぬ世界へ転用することになるからである。〈復古〉を唱えて〈革新〉を断行したのがルネサンスである。そして、これと同じ神学的冒険を経て十七世紀の西欧はニュートンの力学を成立させた。ニュートン空間も、ルネサンス透視図法の空間と同じく、無限・等質・連続を特徴とする。繪畫の技法は二百年のち物理学に受け継がれたわけである。さらに二百年経って、この物理学に先導された西欧近代科学はカメラ・オブスクーラの映像の焼付に成功した。すなわち写真である。カメラ・オブスクーラの焦点はルネサンス透視図法の「消失点」と同じ物なのだから、以後、西欧近代繪畫は器械による無限の生産を許すようになって今日に及んでいる。

身の回りに写真映像が氾濫している所為で、われわれは知らず知らず写真の、したがってルネサンス透視図法の空間を〈普遍的な〉空間と見做しがちである。しかも、写真空間と同じ性質を備えた古典力学の空間が日常近傍の物理現象を説明するのに絶えず使われているので、われわれはこの〈普遍性〉の神話からますます脱け出し難い。そこで、子供の画、古代エジプト繪畫、中国の山水画、等々について、それらは〈特異な〉空間を描いている、という感じがほとんど反射的に起きてしまう。われわれのこうした目に雪舟の画は〈かなり普遍的〉で判りやすく映る。これには二重の錯覚が働いている。第一に、写真空間の〈普遍性〉は本当の普遍性でなく、慣れから来た〈一般性〉ともいうべきものに過ぎない。第二に、雪舟の空間はルネサンス透視図法の空間と本質的に異なっている。それは一言うまでもなくキリスト教の「神」の觀念とまったく無縁だからである。われわれとしては雪舟の画の〈判りやすさ〉の原因を別の所に求めねばならない。

ルネサンス透視図法の空間の詳細については、新田博衛「繪畫空間について―アルベルティとヒルデブランドト―」（『哲学研究』、第五百三十二號、第五百三十五號、第五百四十七號）及び前掲の「作られた空間・作られた時間」参照。

(10) 「林泉高致」、同所。

(11) 福永光司『芸術論集』（中国文明選一四、昭和四十八年、朝日新聞社）一五〇頁以下。

(12) 『歴代名畫記』唐・張彦遠（一九八三年、人民美術出版社）十三頁―十四頁。訳注としては、福永、上掲書、二九五頁―二九八頁、及び、張彦遠撰・小野勝年訳注『歴代名畫記』（一九八五年、岩波文庫）を参照した。貴重な蔵書を貸与された下野健児氏に感謝する。

(13) 『歷代名畫記 唐・張彥遠』、二三頁―二五頁。この章の読解には、青木正兒・奥村伊九良譯註『歷代畫論・唐宋元篇』（昭和十七年、弘文堂書房）二三頁―二七頁を参照した。貴重な藏書を貸与された清水善三氏に感謝する。

(14) 張・小野、上掲書、五六頁。

(15) 『歷代名畫記 唐・張彥遠』、二三頁。

(16) 張・小野、同所。張彥遠はこの「書畫同源」（『歷代名畫記 唐・張彥遠』、「簡介」五頁）をさらに歴史的にも論証しようと試みている（『叙畫之源流』、同書、一頁―四頁）。九世紀中葉の『歷代名畫記』から十一世紀後葉の『林泉高致』になると、画の源流としての書が反って画の末流に擬せられるようになる。「書畫之流也」（『畫論叢刊』、一頁）。その論拠は、しかし、象形文字が繪畫だから、というに尽きる。「爾雅曰畫象也言象之所以爲畫（…）又今之古文篆籀禽魚皆有象形之體即象形畫之法也」（『爾雅に、畫とは象、つまり物に似せた形の事だ、と言われている。物の形を象る、というのが畫を描く事だからである。（…）また、今から見えて古文と謂われている文章を書くに用いられている篆字・籀字のうち、鳥や魚を表わす文字は総て象形文字である。象が畫に他ならないとすれば、これらの文字の字体は畫である』（同所）。つまり、書の源流は画だ、という事になる。しかし、この後すぐ述べるように、また前掲の新田「論書」でやや詳しく論じておいたように、繪畫と象形文字とは本質的に異なっている。

(17) 『説文解字』については、阿辻哲次『漢字學』（二八八六年、東海大学出版会）に拠った。

(18) 阿辻、同書、八〇頁。

(19) 同書、一三八頁。

(20) 同書、一三九頁。

(21) 同書、一六八頁。

(22) 同書、一七〇頁。

(23) 同書、一三五頁。

(24) 同書、一六四頁。

(25) 同書、一六一頁―一六三頁。

(26) 同書、一〇五頁―一三四頁。

(27) 小松茂美編『日本書蹟大鑑』第二十四卷（昭和五十五年、講談社）、図版十二、「解説」二〇二頁参照。

(28) 「臨書」の重要性については、孫過庭『書譜』も之を力説しており（福永、前掲書、二四一頁―二六一頁）、われわれも書を普通に「手習い」と称して憚らないのであるが、しかし、この「臨書」ほど近代藝術論にとって説明の厄介な現象は有るまい。後者の《独創性》の神話が《手本》の存在を拒むからである。「書」の美が古典の模倣から生まれまいということ、古典の研究が、美の創造に重大な役割を演じるということは別であり、また、書「の美が、わがままな恣意からは生まれまい」ということは、書が、独創的であらねばならぬということを、必ずしも排除しないのである。（…）優れた芸術は、常に独創によって形成されるほかはないが、それは内に深く普遍者を宿しているが故に、制作者以外のすべての人間に向かって、いわば美の一つの範例として、普遍的に妥当することができる」（井島勉『書の美学と書教育』、昭和五十七年、墨美社、八頁―十頁）。近代藝術論からする「臨書」の説明ないし弁護としては、こんな所が精一杯なのではないか。しかし、書はそもそも「藝術」なのかどうか。

われわれは漢字を「宇宙構造の視覚的表現」と解しておいた。「臨書」という独特の現象もまた―私見によれば―この《漢字宇宙論》からして説明されねばならない。右の引用文に即して言えば、例えば王羲之の書が「美の一つの範例」として「臨書」の手本になり得るのは「内に深く普遍者を宿している」からではない。此処に「内に深く」と言われているのは、西欧近代の藝術論の常として、むろん《人間性の内に深く》という意味である。しかし、われわれの論旨に合わせて言えば、王羲之の書は「内に深く」ではなく《外に高く》普遍性に達しているから人々の手本となったのである。宇宙に勝る「普遍者」は世に存在しない。王羲之の書によって視覚化されている宇宙以上に完璧な宇宙像が在ると思われぬ、という驚嘆の念が―おそらく―字を書く総ての人々を駆り立てて彼の書法を習わせたのだった。絶対的普遍者としての宇宙構造の学習―これが「臨書」の根本的な意義だと言えはしないか。

もう一つ。近代の繪畫論からすると書は抽象画と見做されがちである。書は「具象的に自然を描写しない」という意味において、一つの抽象芸術である（井島、同書、四十頁）。せっかく其処に文字が書かれているのに、なぜ、その文字が読めない振りをするのか？ なぜ書を黒い点と線から構成された貧弱な抽象画にしてしまわねばならないのか？ 「書は文字では

ない(一)。菊の絵が菊でないのと同様である」(同書、四十三頁)。例えば懷素は、画家が菊を写生するように、対象として自分の向こうに在る文字をたまたま狂草体でもって写生したのだろうか？

もし「抽象」とか「具象」とかを云々するのなら、漢字が表意文字である事を念頭に置く必要が有ろう。というのも、表意文字は「形に拠りて系聯し」つつ「化を知りて冥を窮む」物、つまり森羅万象を視覚的に分類する物であり、われわれにとって存在物それ自体と同格の観念的所有物なのであって、この意味では宇宙的自然の表示としてはむしろ《具象的》だと言わねばならない。こうした文字の造型としての書に比べれば画のほうが反って《抽象的》である。画は、或る特定の対象の、或る特定の時点における、或る特定の視点からの対象の眺めを定着した物に過ぎず、それ以外の総ての眺めを捨象しなければ成り立たない物だからである。菊の絵は、この意味で、菊ではない。しかし、書は、或る特定の文字を、或る特定の時点において、或る特定の視点から眺めた物ではないだろう。

「臨書」と「抽象画」とは近代藝術論で書を割り切ろうとする者にとつての躓きの石である。西欧近代の藝術概念は、現在のわれわれの藝術概念でもあるけれども、しかし万能ではない。(なお書を抽象画と見做そうとする事の誤りについては、新田「論書」の特に七頁―八頁を参照)

(29) 『書道藝術』第五卷(昭和五十七年、中央公論社)、図版九三、「解説」二〇〇頁―二〇一頁。

(30) 下野健児「祝九明の狂草書法について」(京都大学文学部美学美術史学研究室『研究紀要』、第三号、一九九二年)には次のように言われている。「懷素の『自叙帖』は、墨線の律動感という新しい手法を持ち込んだという点で、『王羲之の型』からの逸脱を目指している。その特色は、連続する墨線、文字の大小変化に顕著に表れている。しかし、その紙面構成は、いまだに、『王羲之の型』の書法と同様に、文字を整然と積み重ねる「レンガ型」の枠内にある。」(三十四頁) この論文からは、書の分析について、示唆される所が多かった。

(31) 井上充夫『日本建築の空間』(昭和四十四年、鹿島研究所出版会)では、この種の空間が「位相幾何学的空間」として「解析幾何学的空間」に対立させられ、さらに継続的観照を誘う空間として「行動空間」と性格付けられている(二四〇頁―二四八頁)。「行動空間」はとくに日本近世の建築・庭園等で発展する、とされるのであるが、その「精神的背景」が「流動的世界観」と規定されている。「行動的空間では、たくさんの部分空間が《くさり》あるいは《じゅず》のようにつながっている

(32)

るところに特色がある。このような空間構成と似た構成法は、文学の方面にもみられる。たとえば竹取物語や源氏物語、井原西鶴の『好色一代男』、谷崎潤一郎の『細雪』などの作品は、どれも、いくつかの事件ないしエピソードを一本の糸でつなぎ合わせたような構成をもつ。〔…〕「これらの物語と」たくさんの室を不規則に連続させた日本近世住宅のプランや回遊式庭園の構成が、同じ精神的基盤の上にたつものであることを、まず指摘しておきたい。〔…〕日本建築に見られる空間の運動性は〔…〕「紆余曲折」する点に特色がある。そしてこのような紆余曲折する運動の精神的背景は、最もよく「無常観」の思想に見出だすことができる。〔…〕仏教には、もともと人生をひとつの流動現象とみなす傾向がある。しかし、この流転の思想が「諸行無常」という言葉でいい表わされるときには、さらに特殊の色彩がくわわる。すなわち「常なし」という言葉どおり、その流転は単なる一定方向への等速度運動ではなく、有為転変を伴い、屈折し断続する運動である。』（二七八頁―二八〇頁） やや口早に述べられてはいるが、次の二つの点、すなわち（一）他界と此界との関係についての観念が空間構成として眼に見えるようになる事を指摘している点、及び（二）同じ観念が言語藝術の構成にも見られる事を指摘している点で、傾聴に値する見解である。

福永、前掲書の至る所。例えば石濤『画語録』はこうした中国の書画論の提要として読む事ができる（同書、三八九頁以下）。