

美術原理

—人間と美術表現について—

Art principle

— About a human being and art expression —

薬本武則

Takenori YAKUMOTO

概要

今日の美術教育は、新たな転換期に立っている。日本における明治期以降の西洋的教育方法が、キリスト教精神を取り除いた技術中心の方法であったために、人間にとって最も大切な心を忘れた教育が繰り返し実施されて来たことに気づいた人たちによる心と技術の融合を求めた教育方法を新たに模索している。その中の一つに、心の支えを日本の伝統的教育方法を生み出した仏教に求めている現状がある。過去の歴史の中で、いつの間にかその時代の権力者達によって歪められて来た支配者のための仏教意識を、仏教本来の「皆成仏道」と言う正常な考え方にまで戻せば、そこには、人間存在の根本まで考察した優れた理論と実践論があるのだから、新たに民衆仏法を基調にした美術原理を創り出す第1歩にするのが、ここでの文章目的である。

キーワード：人間と美術

Abstract

Art education today is standing at a new turning point. People are beginning to notice that the western teaching methods of the Meiji period and later only focused on technique and removed the Christian pneuma. Those engaged in art education seem to have forgotten the most important part of art the human heart. While recently some have sought new teaching methods through combining technique and human emotion. They relied on Buddhism as the foundation for the Japanese teaching method. However, they were unaware how that idea of Buddhism had been distorted by those in power. If Buddhism can be returned to its original undistorted form, then this would be the first step in developing art education with its pneuma based on Buddhism.

Keywords: A human being and art

目次

序論

本論

第1章 人間とは何か

第2章 美とは何か

第3章 術とは何か

結論

序論

美術表現と人間とが切り離すことのできないほど密接な関係にあることは、美術史や人間史を学べば誰にでも理解できることではあるが、今日のようなパソコンなどの機器の発達によって知的労働までもが人間にとって代わろうとしている状況においては感性労働である「美術表現までもが機器に委ねることができるのではないか」と言う錯覚にとらわれている現状がある。そのことに気づいた人間の一人として、ここでは、美術と人間の関係について、できるだけ明確に説明しておかないと、その錯覚が現実となる危険性がある。

ここでは、まず、「人間とは何か」、について考察し、次に、美術の中の「美とは何か」について考察して、最後に「術とは何か」について考察した。このことによって、美術が人間感情と密接な関係にあることに気付くことを願っている。

本論

第1章では、人間について徹底的に観察した上での定法を創りだした天台仏法の根本意識である「一念三千論」¹⁾について説明して、それに基づく美術表現について考察する。次に、第2章では、美について、薬本的美・東洋の美意識・西洋の美意識と「一念三千論」の関係について考察する。最後に、第3章では、術について、東洋画の教育方法である「画の六法及び十法」と「一念三千論」の関係について説明し、最後に、明治期に行われた西洋画の教育方法についての説明と考察をする。

第1章 人間とは何か

仏教經典のひとつである法華經の基本的姿勢は「無作三身如来の体得」²⁾だから、現代の言葉に置き換えれば「自由・平等・博愛を体得する人間を目指す」と言うことになる。この意味するところは、老若男女が、社会的階層に関係なく妙法を信じることによって、

すべての人（身体・精神・生命）が美しくなれるというのが骨子である。

この考え方を明確に示したのは、中国の天台大師である。天台大師の法華経は、釈迦の法華経を教義内容に基づいて再編成して人間研究の道標とした人で、その考え方を摩訶止観の中で、人間の生命が「一念三千」とであると解説した。天台の優れた所は、人間行動を行動としてだけでなく精神活動としてとらえ、さらには精神活動を乗り越えた生命活動までたどり着き、生命とは「一念三千」と悟達したところにある。「一念三千」の、「念」とは、「①気持ち、思い、②かねての願い、手落ちのないように細かいところまで注意する。」などの意味があるが、その一つの念（総合）の中に三千（分析）の生命活動が宿っていると説明した。これは、今までの心理学者がたどり着くことの出来なかった人間心理の究極の分析である。「三千」とは、まず、十界³⁾であり、さらに、十界互具（十界に十界）があり、それに十如是を加えて千界で、それに三世間（五陰世間・衆生世間・国土世間）を加えて三千界と説明した。

ここでは、まず、1、十界について説明し、2、十界互具（十界の中の十界）を説明し、3、十如是について説明し、4、三世間（五陰世間・衆生世間・国土世間）について説明し、5、で「一念三千論」と美術表現の関係について考察する。

1.1 十界について

地獄界は、苦悩に振り回される生命、餓鬼界は、欲望に振り回される生命、畜生界は、卑屈さ（勝他）に振り回される生命、修羅界は、怒りに振り回される生命（ここまでを四悪趣）、人界は、優しさに振り回される生命、天界は、喜びに振り回される生命（ここまでを六道）、声聞界は、真実を理性的に求める生命、縁覚界は、あらゆる所に真実を見つける感覚的生命、菩薩界は、善を人に伝える理性と感性の分離した生命、仏界は、理性と感性の融合した美に満ち溢れた生命である。

これが十界であるが、この心は、人の心に常住する存在だが、ここにも認識の違いにより捉え方が異なる。つまり、十界を並列的に捉えるのか、それとも発展的に捉えるのかの違いがある。前者は今までの説明で良いのであるが、後者は、まず、個人的意識として、まず、苦しみ生まれ、それが欲望に変わり、欲望が差別（勝他）を生み出し、それが怒りとなるが、それを乗り越えれば平穏が訪れ喜びが生まれる。ここまでは感情的意識であるが、それを乗り越えれば、知性的意識が芽生え、真実を求め、現実のあらゆるところに真実を発見し、それを他者に伝えて、より良い生活を求める善が生まれ、ついには、感情的意識と知性的意識の融合による美が生まれると捉える意識である。

1.2 十界互具（十界の中の十界）について

ここでは、地獄界の十界と、天界の十界と、声聞界の十界と、菩薩界の十界と、仏界の

十界について説明する。

まず、地獄界の十界は、苦悩に苦しむ地獄界、苦悩を求める餓鬼界、苦悩に卑屈になる畜生界、苦悩を怒る修羅界、苦悩を忘れた人界、苦悩を喜ぶ天界、苦悩が人間に存在する真実であることを知る声聞界、苦悩が誰にでも存在する真実であることを感じる縁覚界、苦悩の存在を他人に伝えることで善行（同苦・抜苦与楽）する菩薩界、苦悩が美しく輝く仏界、である。次に天界の十界は、喜びに苦しむ地獄界、喜びを求める餓鬼界、喜びに卑屈になる畜生界、喜びを受け入れる人界、喜びを喜ぶ天界、喜びが人間に存在する真実であることを知る声聞界、喜びが誰にでも存在する真実であることを感じる縁覚界、喜びを他人と共に分かち合おうとする菩薩界、喜びに満ち溢れた美しい仏界である。次に声聞界の十界は、真実に苦しむ地獄界、真実を求める餓鬼界、真実に卑屈となる畜生界、真実に怒る修羅界、真実を受け入れる人界、真実に喜ぶ天界、真実に目覚める声聞界、真実が誰にでもあることを感じる縁覚界、真実を他人に伝えようとする菩薩界、真実に包まれた美しい仏界である。次に菩薩界の十界である。善行に苦しむ地獄界、善行を求める餓鬼界、善行を軽蔑する畜生界、善行を怒る修羅界、善行を受け入れる人界、善行を喜ぶ天界、善行が人間の真実の姿だと知る声聞界、善行が誰にでも出来ることを感じる縁覚界、善行に邁進する菩薩界、善行をして美しさに包まれた仏界である。次に仏界の十界である。美しさに苦しむ地獄界、美しさを欲する餓鬼界、美しさに卑屈となる畜生界、美しさに怒る修羅界、美しさを受け入れる人界、美しさを喜ぶ天界、美しさを求める声聞界、美しさがどこにでも存在する真実であることを感じる縁覚界、美しく人助けをする菩薩界、美しさに満ち溢れる仏界である。

1.3 十如是关于

十如关于は「如关于相、如关于性、如关于体、如关于力、如关于作、如关于因、如关于縁、如关于果、如关于報、如关于本末究鏡等」である。如关于とは、国語辞典によれば、「かくのごとく、あるいは、そのまま・その通り」という意味で、十如关于とは「ありのままの姿、ありのままの性格、ありのままの人間に、ありのままの力が働き、それがありのままの因縁となり、ありのままの結果となり、ありのままの報いを受ける、これが生命における人間行動なのである」ということである。このことは開高健が完璧なことの言い回しに「何も足さない、何も引かない」と言いつたが、日常生活のすべてが、その人の境涯を決めるということで、地獄に行くか、仏になるかは、その人の振る舞いによると説明している。つまり、十界は観念的説明であり、具体的に十界のどこに行くかは、意識を超えたその人の生命活動としての生活行動により決まるということで、ことわざの中にも、「過去の因を知らんと欲せば現在の果を見よ。未来の果を知らんと欲せば現在の因を見よ」とある。この十如关于は、十界は固定的な存在ではなく、日常の生存行動が、その境涯を決めることを理解させるために説

明している。

1.4 三世間について

三世間は、五陰世間、衆生世間、国土世間である。五陰世間とは、人間が、地（肉体）、水（体内の水）、火（体温）、風（呼吸）、空（環境）によって成り立っていて、そのどれかが不調になると病気などにかかると考えられている。また、人間にも地獄から来たような人もいれば、欲望の虜にされた人もいれば、卑屈・勝他の奴隷になった人もいれば、怒りに満ちた人もいれば、平穏な人もいるし、喜びに溢れた人もいる。また、「真・善・美とは何か」を考えている人もいれば、「真・善・美」があらゆる人に存在することに気づく人もいれば、自己犠牲をしながら「真・善・美」を訴え続ける人もいるし、「真・善・美」に包まれた人もいる。次に衆生世間は、人間の集まる場所のことで、現代では人間社会と言うことになる。社会も苦しみに満ちた地獄のような社会もあれば、欲望に溢れた社会もあるし、卑屈・勝他の虜になった社会もあるし、怒りの満ちた社会もあるし、平和な社会もあるし、喜びの満ちた社会もあるし、「真・善・美」を求める社会もあるし、「真・善・美」が全ての人に存在していることを感じる社会もあるし、「真・善・美」を啓蒙する社会もあるし、「真・善・美」に支えられた社会もある。最後は国土世間である。国土とは、その国の統治権の行きわたる地域のことで、地域にも十界がある。戦争ばかりしている地域もあれば、資本主義社会のように欲望のあふれた地域もあれば、傲慢と卑屈の渦巻く地域もあれば、怒りをあらわにしている地域もあれば、平和な地域もあれば、喜びの溢れた地域もある。また、人間としての「真・善・美」の振る舞いを求める地域もあれば、「真・善・美」を共感し合う地域もある。また、「真・善・美」に支えられた地域にするために努力している地域もあれば、「真・善・美」に支えられた福祉の充実した地域もある。

出来れば、豊かな文化活動に支えられた政治・経済活動の溢れる福祉社会の実現のために努力する人間集団であってほしいと願わずにはいられない。

1.5 一念三千論と美術表現について

繰り返しになるが、一念とは、刹那の総合的生命活動のことで、その中に、十界・十界互具（十界の中に十界がある事）・十如是・三世間（五陰世間・衆生世間・国土世間）の三千の活動があると分析したのが、一念三千論の骨子である。このことを美術表現に当てはめて説明すると、十界論では、苦しい美術表現（地獄界）、欲望的な美術表現（餓鬼界）、卑屈・勝他な美術表現（畜生界）、怒りの美術表現（修羅界）、静かな美術表現（人界）、喜びの美術表現（天界）、真実を求める美術表現（声聞界）、真実に支えられた美術表現（縁覚界）、善なる美術表現（菩薩界）、美しい美術表現（仏界）、となる。

さらに、十界互具論から、地獄界、餓鬼界、天界、声聞界、菩薩界、仏界を美術表現と

関連付けて説明すると、次のようになる。

まず、地獄界の十界では、苦しみに支えられた苦しい美術表現、苦しみに支えられた欲望の美術表現、苦しみに支えられた卑屈・勝他な美術表現、苦しみに支えられた怒りの美術表現、苦しみに支えられた静かな美術表現、苦しみに支えられた喜びの美術表現、苦しみに支えられた真実の美術表現、苦しみに支えられた真実応用の美術表現、苦しみに支えられた善なる美術表現、苦しみに支えられた美しい美術表現となる。次に、餓鬼界の十界では、欲望に支えられた苦しい美術表現、欲望に支えられた欲望の美術表現、欲望に支えられた卑屈・勝他な美術表現、欲望に支えられた怒りの美術表現、欲望に支えられた静かな美術表現、欲望に支えられた喜びの美術表現、欲望に支えられた真実追究の美術表現、欲望に支えられた真実応用の美術表現、欲望に支えられた善なる美術表現、欲望に支えられた美しい美術表現になる。次に、天界の十界では、喜びに支えられた苦しい美術表現、喜びに支えられた欲望の美術表現、喜びに支えられた卑屈・勝他な美術表現、喜びに支えられた怒りの美術表現、喜びに支えられた静かな美術表現、喜びに支えられた喜びの美術表現、喜びに支えられた真実追究の美術表現、喜びに支えられた真実応用の美術表現、喜びに支えられた善なる美術表現、喜びに支えられた美しい美術表現になる。次に、声聞界の十界では、真実に支えられた苦しい美術表現、真実に支えられた欲望の美術表現、真実に支えられた卑屈・勝他な美術表現、真実に支えられた怒りの美術表現、真実に支えられた静かな美術表現、真実に支えられた喜びの美術表現、真実に支えられた真実の美術表現、真実に支えられた日常的な美術表現、真実に支えられた善なる美術表現、真実に支えられた美しい美術表現がある。次に、菩薩界の十界では、善なる心に支えられた苦しい美術表現、善なる心に支えられた欲望の美術表現、善なる心に支えられた卑屈・勝他な美術表現、善なる心に支えられた怒りの美術表現、善なる心に支えられた静かな美術表現、善なる心に支えられた喜びの美術表現、善なる心に支えられた真実的美術表現、善なる心に支えられた日常的な美術表現、善なる心に支えられた善なる美術表現、善なる心に支えられた美しい美術表現がある。次に、仏界の十界では、美しい心に支えられた苦しい美術表現、美しい心に支えられた欲望の美術表現、美しい心に支えられた卑屈・勝他な美術表現、美しい心に支えられた怒りの美術表現、美しい心に支えられた静かな美術表現、美しい心に支えられた喜びのある美術表現、美しい心に支えられた真実的美術表現、美しい心に支えられた日常的美術表現、美しい心に支えられた善なる美術表現、美しい心に支えられた美しい美術表現がある。

さらに、十如是論では、この表現活動は、「形・心・姿」を描くためには、まず、「人間の顔・心・姿から受け入れた外的刺激が生命に感動の力として働き、それが人間精神に作用として働き、それが表現の因としての具体的イメージとなり、それが表現材料を決める縁となり、それが具体的表現の果になり、それが人々からの評価を受ける報になるが、この

表現活動は人間の中での螺旋的運動による」と説明できる。そうして、この活動は、人間自身の存在、社会的存在、地域が存在によっても影響を受けて表現されるのだと説明できる。また、三世間では、人々や社会や国の意識や心情が美術表現を決定する。

このように、ここでの美術表現には三千種類の表現があり、それぞれが人間生命の向上に根ざした表現であり、その中の、どの表現を選択するのかは、表現する人の境涯に影響されるが、この境涯も、また可変のものだから、できれば「仏界即九界」の生命境涯で描けるようになることが望ましい。だから、この「一念三千論」を身につけて、良き師・良き仲間とともに表現活動を繰り返していけば、いつの日か、必ず「仏界即九界」の生命となり、妙法に支えられた美術表現活動にたどりつけるはずである。

第2章 美とは何か

美についての考察は、西洋にも東洋にもあり、多くの人たちが、美と向かい合い、美を論理的に理解しようと努力しているが、その最終結論が出ることはないと考えられる。なぜなら、美は感性の中に宿り、仏教で説明しているように、「感性の理解は悟達しかない」と言っているからである。それを具体的な例で説明すれば、ラッキョの皮むきに例えられる。なぜなら、ラッキョは、全体の形としてラッキョ（総合的意識）であるが、皮をむいてゆく（分析的意識）と、最後には何も残らないからである。だから、仏教でも「仏」を理解する方法は「総合的意識の確立・悟達」しかないと言っているように、美の理解は、感性に支えられた悟達しかない。そのことを理解した上での飽くなき知的洞察をするのが美学者達でなくてはならない。ここでは、その立場にある美学者たちの考え方の一部を紹介することで、悟達に向かう「美」についての理解が深まることを期待している。

ここでは、まず、仏法の影響を受けた「薬本的美」について、次に、同じく仏教の影響を受けた「謝赫的美」について、最後にドニ・ユイスマンの「美学」を参考にした「西洋の美」について説明する。また、ここでは必要に応じて薬本的美（三身即一身）との関係についても考察する。

2.1 薬本的美意識について

私たちが「美について」考える時には、人間を無視して語るができないから、まず、「人間とは何か」について考察しなければならない。

人間とはいったい何から成り立っているのか。前文の説明にもあったが、常識的に考えれば、「肉体・精神・生命」から成り立っている。このことについて、仏教では、人間の三つの相、「空・仮・中」と説明し、その最後に「三身（分析）即一身（総合）」⁴⁾と言っている。一身とは「自分自身」のことで、それが「肉体・精神・生命」の3つに分けるこ

とができるけれども、それらは調和していなくてはならず、その中の1つが欠けても人間に成ることができないと説明している。たとえば、身体だけがあって精神も生命もなければ死人である。また精神だけあって身体も生命もなければ幽霊である。また、生命だけあって精神も肉体もなければ、ウイルスである。

ともかく、仏教による人間は「肉体・精神・生命」によって成り立っているのだから、この3つの関係で美を考えると、どのように説明できるのか。

この関係の組み合わせには2つあり、肉体→精神→生命→肉体と肉体→生命→精神→肉体があるから、ここでは、どちらのプロセスが美を生み出すのかを考察することにしよう。

そのためには、まず、優れた美術教師が風景写生をする生徒に、どのような指導をしているかを考えると判りやすい。美術教師は、まず「君たちが絵を描く時に一番大切なことは、見た風景の中で感動した場面を、意識の中で想像して、それを具体的な技術で表現すると良い絵が描けるよ」と指導する。このことを考えてゆくと、美術は、「対象→身体（六根）→生命（感性）→精神（知性）→身体（技術）→外的刺激の螺旋的運動」になる。このことを、ヴィゴツキーが美術表現は「情動（感性）→想像（知性）→表現（技術）である」と言っている。だから、葉本の美とは「身体から入った外的刺激が感性に支えられた生命に感動を湧き立たせ、その感動を知性に支えられた豊かな精神で想像したものを、技術に支えられた身体活動を通じて表現する螺旋的運動である」と定義することができる。

この葉本の美に基づけば、まず、どのような対象に触れるか、そうして、その対象を六根（眼・鼻・口・耳・触・意識）の何で受け入れるか、そうして、受け入れた感動は、生命の「一念三千」の何処で受け入れるか、また、その感動は、教養に支えられた知的精神の音楽・美術・文学・演劇などの何処で受け入れるか、また、それを、どの分野の技術に支えられた身体活動で表現されるか、によって判断しなくてはならない。しかも、それは、螺旋的運動として向上すると説明しているのだから、「葉本の美」とは、まさに、人間存在の総合力に基づいた運動であり「人間の感性を促進させる運動である」と言える。だから、美術表現での独創的な作品は「平凡な意識を突き抜けた人間の生と死の狭間に支えられた感動に基づく豊かな知識と技術によって生まれる表現活動である」と言いきっておこう。

このことを、前文で説明した「一念三千論」を使って、ここでさらに分かり易く説明すると、「一念」は生命に関係を持ち、「三千論」は精神に関係するのだから、感性に支えられた生命の一瞬の感情を、理性に支えられた三千の精神の中で、どこに関連するかを判断して、様々な教養によって想像化して、技術に支えられた身体で表現すれば、謝赫の言う「気韻生動」が必ず表現できる。

それに対して学習は、感動などを伴う感情を否定した冷静な判断を伴うから、身体を通

じて入る外的刺激は、まず、知性（知識等）に支えられた精神に流入し、そこから溢れ出たエネルギー（一文字一文字をかみしめるように読む・命に刻むように読む）が生命に入って感動を引き起こす（学ぶことの面白さ・読むことから湧き上がる感動）と考えられる。そうして、その感動によって外的刺激をよりよく認識すれば、その刺激は、より良い知識として蓄積される。そのように考えると、「外的刺激→身体（六根）→精神（知識による想像化）→生命（感動）→身体（技術による表現）→外的刺激の螺旋的運動」が知的活動になる。つまり、葉本の知は「外的刺激を受け入れた六根を通じて知性に支えられた精神に知識として蓄えられ、その知識がある限度を超えた時、感性に支えられた生命で感動になり、その感動に基づく技術に支えられた身体による説明の螺旋的運動である」と定義することができる。だから、「葉本の知」とは、まさに人間存在の総合力に基づく運動であり、「人間の知性を促進させる運動である」と言える。だから、学習説明における独創的な論文は「平凡な意識を突き抜けた人間の技術と知識の狭間に支えられた豊かな知性に基づく感動によって生まれる説明活動である」と言っておこう。

この事を、前文で説明した一念三千論を使って、さらに説明すると「三千」は精神に関係し「一念」とは生命に関係するのだから、知性に支えられた「三千」の意識が「一念」に集約される時、生命感動が生まれ、それを技術に支えられた身体で表現すれば謝赫の言う「画の五法」は必ず体得できる。（葉本の美・知的プロセスは、ギルフォード・J・Pが「創造的能力と知能テストとの関係性は極めて少ない」と言っていることに対する説明にもなる）。また、この考え方をEQ（感情指数）とIQ（知能指数）に当てはめると、EQは創造力育成のための「対象→身体（六根）→生命（感情）→精神（知識）→身体（技術）の螺旋的運動」の美的プロセスになり、IQは知模倣力育成のための「対象→身体（六根）→精神（知識）→生命（感情）→身体（技術）の螺旋的運動」の知的プロセスになると言っておこう。この延長線上で、新たな提案をすれば、美的プロセスを用いた説明を感性的知識論と言い「感性に基づく文章化→文章の合理化→文章内容の実証化」などに基づく論文などが該当すると思われるし、知的プロセスを用いた説明を理性的感情論と言い「考察目標→先行事例→論証→結論」などに基づく論文などが該当すると思われる。

このことから具体例を提示すると、たとえば、よく見かける標語に「技術を磨き、心を育てる」と言うのががあるが、これは明らかに知的プロセスになる。なぜなら、技術は身体活動に基づき、心は精神活動に基づくからである。だから、美的プロセスで説明すれば「心を育て、技術を磨く」とならなくてはならない。この言葉の位置関係が、実は説明（知的プロセス）と表現（美的プロセス）の違いとなって表れるのである。つまり、作家としての理想的成長は、基本的感性を育て、その後に心を学び、最後に技術を身につけるのである。だから、絵を描く人で、感じることを優先する人の絵は表現になり、考えることを優先する人の絵は説明となる。

次に、ここでは、第3章の術の所で具体的な説明が行われる「画の六法」について、解釈の違いがある長彦遠と円山応挙の「画の六法」の逆転した説明方法によって、美的表現と知的説明の違いが生まれることについて述べておこう。

まず、「気韻生動」については、謝赫の画論を唐末の論画家、張彦遠（推定815～877）が「歴代名画記」で紹介し、それを中村茂夫が「中国画論の展開」の中で「気韻生動（総合力）」について説明して「気韻生動」とは、「作者がみずから体験した妙理を画面に定着し表現したものを通じて、鑑賞者はそれを再び体験する」⁵⁾と説明して、描くべき対象の生命力が画面に生き生きと表現されていることを求めているが、その具体的表現技術として「画の五法（分析力）一骨法用筆・随類賦彩・応物象形・経営位置・伝移模写」を説明しているので、「気韻生動」と「画の五法」とは車の両輪のように「気韻生動即画の五法」になり、現代的な説明によれば、「気韻生動」を感性（生命・総合化）として捉え「画の五法」を理性（技術・分析化）として捉えることができる。それに対し、日本の江戸時代中期の円山応挙（1733～1795）が「気韻生動」は、「豪放磊落気韻生動の如きは、写形純熟の後に自然に意会すべし。拙手の得て窺ふべきにあらず」⁶⁾と言い「画の九法等」などが表現できれば、おのずと「気韻生動」も表現できるとして、「画の五法及び九法」の大切さを述べているが、これも「画の五法等」と「気韻生動」を両立させて考えれば理解できる。つまり、感性と理性は対比して説明されることが多いので、別々の認識を持ちがちだが、人間を基軸にすれば、人間の感情を優先させれば感性となり、人間の知的能力を優先させれば理性になるから、「気韻生動（感性）」の表現を求めれば、必然的に、その具体的表現活動として「画の五法（理性）」が必要になり、反対に「画の五法（理性）」を求めれば、必然的に「気韻生動（感性）」を求めるようになると捉えるのが一般的な捉え方であるが、葉本の美・知意識の説明によれば、張彦遠の捉え方が美的意識になり、円山応挙の捉え方は知的意識になる。だから、張彦遠の意識からは、優れた創造作品（表現）が創り出される起因となり、円山応挙の意識からは、優れた模写（説明）が生み出される起因になる。

2.2 東洋の美意識について

謝赫（推定479～502）は、仏教思想がインドから積極的に輸入されていた中国の南北朝時代に生まれた画家であり批評家である。彼は画家としてより批評家として後世に名前を残した人物である。批評家としての得意な才能は、仏教思想の影響を受けて「古画品録」⁷⁾を著わしたことである。「古画品録」は中国の作品を批評したものだが、その中に「画の六法」⁸⁾があり、その第1の「気韻生動」は日本の画家にまで影響を与え、今日でも作家や鑑賞者の美的表現の判断基準になっている。

「気韻生動」については、B・ローランドが「東西の美術」の中で、「拘束された厳格な

動きのとれない規則ではなく、むしろ、制作の極致を定める基準であり、すべての画家が進んで切望するものであった。芸術家の主たる狙いは自然や精神的調和を、彼が描くもろもろの形式に吹き込むこと《気韻生動》であった。」⁹⁾ と言っているように、大きな影響力を持っていた。「気韻」とは、天地や人間の体内に起こるエネルギーが自他間の中で響き渡ると言う感性的意識ことであり、それによって、生まれ動く作用を知性的意識に置き換えて「生動」と言うのである。真剣に生きている人が真剣に生活している人に出会うと、その体内にある気がぶつかり合って響き合い、そこに「生動」が起こり、何かが生まれると言うことなのだろうか。

これは、後述するカントが「無概念に満足なもの、いつも感動するものが美である」と言っている言葉と共通点が見出せる。カントも謝赫も結局は、「生き生きと」それこそが絶対的な感動であり、それがソクラテスの求めた「本源の美」であると言ったのである。ソクラテスやプラトンが人間社会を超越した美として「本源の美」や「絶対の美」と言ったものを、アリストテレスは、人間の中に存在する「理想美」として説明し、カントは、「人間の感性の中に宿る美」として説明した。だから、ここでは、謝赫が東洋の美を仏教的悟達によって説明したものを、西洋の美学者たちが論理的に説明したと捉えることもできる。また、仏教的な説明によれば、対象物と人間の間には生命交流があり、それを「気」として説明したとも考えられるが、この事をトルストイが具体的な説明として「一度経験した感じを自分の中に呼び起こすこと。そして、それを自分の中に呼び起こしたら、動作、線、色、音、言葉で表わされた形などの手段によって、この感じを他人にもこれを経験できるように伝えること—これが芸術の働きである。すなわち、芸術とは、ある人が自分の経験した感じを意識的に一定の外面的な符号によって他人に伝え、他人はこの感じに感染して、それを経験するというで成り立つ人間の働きである」¹⁰⁾ と分かり易く説明している。

仏教的立場に立った美についての結論を出すならば、美は「生き生きと生きようとする人たちが生き生きとした対象に触れることによって、より生き生きとしようとする人間生命の内在性の中に潜んでいる実在」と言えるだろう。

2.3 西洋の美意識について

西洋では、美についての考察がいつ頃から始まったのかははっきりとはしないが、ギリシャ時代にあったことは、プラトンによって記録されてソクラテスの言葉を読めば明らかである。ソクラテス（B・C470～B・C397）は、「美とは何か」の問いに対して「本源の美」と答えている。「本源の美」とは、「それが存在するというそのことによって、われわれが美しいと呼ぶものを美しくするのである。われわれとの交渉がどのような方法で行われていようと問題ではない」¹¹⁾ と言っている。ここで言う「それ」とは「本源の美」であ

る。「本源の美」があるから私たちが日常生活の中で美しいと思う物を美しくしている。

ソクラテスの「本源の美」とは、結局は、アテーナイの美の神を意味し、現代風に言うならば、絶対的普遍の美（生命の美）の存在を暗示していることになる。

また、仏教心理学に立てば、ソクラテスの「本源の美」とは「仏の美」を意味し、仏とは「無作三身如来」だから、「身体・精神・生命」の総合的絶対存在を意味することになる。

次にプラトン（B・C427～B・C347）である。プラトンは「美を求める人は、まず、美しい肉体（あるいは物）を愛することを試みる。次に愛する人は、感覚的な単なる形態への愛の貧しさを知り、愛する者の魂にひかれる。そして、この物質的な外皮は何物でもないことを観て、感覚的な形を超えた上に心の営みの美、すなわち、人倫的行為の美を捕えねばならぬことがわかるだろう。しかし、これもまた何物でもない。なぜなら、道徳的準則への愛もまた、絶対的倫理への愛によって超えられるからである。そうして、この入門者は、かつ然として、道徳と認識を隔てる深淵の広さを悟る。彼は、まったく我を忘れて苦しみの中に没頭する。そして、本当の美を知ろうとの努力の中で、ついに、それ自身をして、また、それ自身によって美なる超越的、絶対的な美を感じることができるのである。手本の中の手本、観念の中の観念に触れることができるのである。すべての美しいものが美しくなる根源に、この「美」の働きがあるからであり、芸術家が、部分的で一面的な個性を芸術に表現することができるのは、この「美」の働きによるからである。すべては、これより発し、同時にこれに達する。それは感覚的なものの起源であり終局である。すなわち、絶対的なものである」¹²⁾と言っている。

これをまとめると、プラトンは、美を3つの層に分け、肉体の美（形の美）→心の美（人倫的行為の美）→根源の美（神の美）へと昇華をすると説明した。ここでは、ソクラテスが感覚的に述べた「本源の美」に論理性を持たせたところに彼の優れた着眼能力があった。

この考え方を仏教心理学から説明すれば「空・仮・中の三諦論」の考え方に当てはまる。肉体の美は「仮」に該当し、「仮」とは「しばらく、間に合わせ、偽、偽り」のことで可変を意味する。つまり、人間であれば、生まれた時の3キログラムの体重は、20歳になれば、60キログラムになり、40歳になれば75キログラムになり、70歳では71キログラムになるというように、亡くなるまで、変化し続ける。このように変化するものを「仮」と言い、肉体の美は、これと同じように「限りなく変化する不安定な存在だ」と言ったのである。次に、心の美とは、「空」に該当し、「空とは実体はないが実在するもの」ということで、たとえば、生まれたばかりの時には泣いたばかりいた赤ちゃんも、20歳になれば人生について語り、40歳になれば経済について語り、70歳になれば死について語るようになるけれども、それは、確実に人間を動かす原動力になっていることは間違い

ないし、一度築いた信念は、年齢を重ねるごとに概念化して行くので、このように心の美と言ひ、肉体の美に比べれば「不変の存在だ」と言ったのだが、しかし、やはり、変化する存在であることは否定できない。次に、根源の美とは、「本源の美」のことで、永遠不変の美である神の美を意味しているのだろうが、ここでは「中」になる。「中」とは、「まんなか、なかほど、偏らないこと」で、ここでは「生命」を意味している。生命現象には三千あると言われているが、それも、すべて一念に収まると言ひ、この一念が、ここでは「本源の美」になる。だから、永遠不滅の美とは、躍動する生命のことで、仏教では「仏」のことだから、西洋での「美の神」が東洋では「美の仏」になる。そうなれば、「仏」とは美の象徴的存在になり、究極的には生きることに根ざした生命存在を意味することになるので、美への理解は、必然的に人間尊厳に根ざした生命の存在意識になる。さらに厳密に言えば、仏教における神とは、生命と生命を結びつける力のことで、その最高の力を秘密神通力と言ひ、この「仏の力」を用いて生活をすれば美に包まれた生活ができると言っている。

次にアリストテレス（B・C384～B・C322）である。アリストテレスは、ソクラテレスやプラトンの形而上学的にとらえた美の説明を論理的に置き換えた人である。

彼は、次のように言っている。「様々な部分を持って構成される物、あるいは、ある存在は、それらの部分が一定の秩序の中に配置されている限りにおいては、さらにまた、それらの部分が正当な大きさを持っている限りにおいてのみ美を持ち得る。なぜなら、美は秩序と大きさの中に存在するからである。」¹³⁾と言ひ、また、「秩序や大きさを捉えるのは人間の心である」と言ひ「美自体のアイデアは人間の精神に内在する。(すなわち、われわれ自身の外に求められない) 典型である。もはや、ここには、超人間的な理想も、超世界的な理想もない。すべてわれわれの中にある。理想は人間の中にあるのだ。」¹⁴⁾と言った。

私たちの中には、美をプラトンのように自分以外の世界に存在する象徴的なものとして捉えようとしている人もいるかも知れないが、青年達は、アリストテレスのような考え方のほうが真実を見つめることのできる心が養われる。すべては自分の中にある。自分の中にある理想美を努力の汗で掘り当てなくてはならない。このように彼の考え方は、プラトンよりも進んだ考え方だったのだが、美の理想という概念は失っておらず、「美とは何かを人間の内証性としての理想に置き換えただけだ」とも言える。

この考え方を仏教心理学に置き換えれば、アリストテレスの美とは、「理想的身体」を説明しているのであり「それは人間の意識によって形作られる」と言っているのだから、精神の分野まで踏み込んだ説明をしているが、「生命の存在」については説明していないから、この文章から判断する限りでは、仏教心理学の基本である「三身即一身」を説明していないので「仏の存在」とはかけ離れた説明になっていることが判る。

次に、ヨーロッパで、冒険的気運が起こり、世界に船出してゆく 16 世紀になると、

ヨーロッパ文明と世界各地の様々な文明がぶつかり合うようになると、ヨーロッパ人の美意識に変化が見られるようになる。モンテーニュ（1533～1592）は、「正直なところ、本源の美とか本質的な美とかと言うものは、どうしても我々には合点がいきかねる。」¹⁵⁾ と言い、「インド人は大きな分厚い口と平べったい鼻が美しいというし、ペルー人は、でっかい耳が美しいと言う。赤く染めたり黒く染めたりした歯が美しいという民族もある。」¹⁶⁾ と言った。その他、首は長い方が良い。体には入れ墨をした方が良い、などという民族もある。こうなると、ギリシャの理想美は地域特有の理想美であり、地球全体の絶対的で普遍的な理想美ではなくなってしまった。インド人のように大きな分厚い唇と、平べったい鼻や黒い肌を理想美にしている民族から見ると、ヨーロッパ人の白い肌、卵型の顔、細い眼や鼻は、醜いものになってしまう。そこで、モンテーニュは、「本源的な美とか絶対美とか、あるいは、理想美とかがあるのだろうか」という懐疑の言葉になったのである。

このことについて、カント（1724～1804）は「本源の美、絶対の美、理想美はある。それは人間の感性の中にある」ことを説明して、問題点となった理想美について言及している。そこで、カントは美を、質、量、関係、様態の4つに分けて説明している。

まず、質の観点から考察される趣味判断では、「趣味は、ある対象を、またはある表層の様態を、まったく無関心な仕方でも満足または不快により判断する能力であり、かかる満足の対象が美と呼ばれるものである」と説明し、量の観点から見られた趣味判断では、「普遍的に無概念的に快なるものが美である」と説明し、関係の観点から検証された趣味判断では、「美は、対象の合目的性の形式である。ただし、そこにおいては目的の表象なしに知覚されたものでなくてはならない」と説明し、様態の観点から考察された趣味判断では、「無概念に必然的な満足の対象と認められるものが美である」¹⁷⁾ と説明した。つまり、美は固定的精神性の中には宿らず自由で開放的な精神の中に宿る存在であり、外的刺激を六根で受け入れたものを感動する生命力にゆだねる心であると説明した。そうして、「美とは生命を促進させる感情である」¹⁸⁾ と結論づけたのである。

この事を仏教心理学から説明すれば、カントは「生命の存在（満足・無概念等）」を見つめ、そこから「精神の存在（判断する能力等）」を説明し、また「身体の説明（合目的性の形式等）」をしているのだから、仏教での「一身即三身の仏」を説明していると共に、薬本の美を説明していることにもなる。

第3章 術について

明治以前の日本文化は、中国文化からの影響が中心だったので、まず、日本の美術に大きな影響を与えて伝統美術の基礎的存在になった人に謝赫がいる。彼は中国の南北朝時代に生まれ、仏教の影響を受けて「古画品録」⁷⁾ を創作し、その序に述べた「画の六法」⁸⁾

に基づく美術教育（指導）法が有名であるが、この教育方法は、基本的に口伝（教化別伝・以心伝心—感覚の伝達）であるから、ここでは、美術の定法に支えられた独断論として、まず、謝赫の六法である「気韻生動」「骨法用筆」「応物象形」「随類賦彩」「経営位置」「伝移模写」を西洋画で用いられる絵画用語と関連づけて説明しながら仏法の「一念三千論」との関係についても考察する。

次に世界には、国により地域により様々な技術があるが、ここでは、明治以降の日本美術に大きな影響を与えた西洋の技術方法について説明する。明治時代初期に日本に西洋画を伝えたフォンタネージは、西欧で行われていた一般的美術方法として、西洋画（特に版画）の模写から、石膏（古代彫刻のレプリカ）デッサン、人体描写、そして、風景写生へと移り、最終目標として油彩による風景写生をするという手順で教授した。

3.1 東洋画の教育方法について

明治時代以前の日本では一般的に用いられていた教育（指導）方法で、今日でも日本人の精神的支えとなっているし、特に日本画や水墨画では今日でも用いられている。日本の伝統教育（指導）法では、一般的に感性と理性の融合による悟達を求めるのであるが、ここでは、言葉の意味だけから考えることにした。また、年齢別の説明に関しては、一般的な定説となっている発達心理学を転用した。

3.1.1 気韻生動（生命力）について

「気」は、「はっきりとは見えないが、その場に漂うと感じられるものの総称」で、「韻」は、「自他共に響き渡る事」で、「生」は、「生命誕生の事」で、「動」は、「それによって自他の生命が動く事」を意味するから「気韻生動」とは、はっきりとは見えないが、そこに感じられる生なるものが作品の中に込められていて、生命力を持った表現が見る人にも感じられる物を優れた美術作品としたのだから、生命力に置き換える事が出来る。

このことを仏教心理学の「一念三千論」から説明するために、張彦遠著「歴代名画記1」を論説した「長廣敏雄」が「気韻」を画家の存在意識（生命力）におき、「生動」を表現（技術力）におく¹⁹⁾ 考えを紹介しているので、「気韻」とは、生命活動の事で総合的認識であるから「一念」に該当し、「生動」は、技術のことで分析的表現だから「三千」に該当する。つまり、「気韻生動」とは、「仏の思い（一念）」が三千の現象となって表れること」であるから、画を描く人間生命の具体的表現には、三千種類があることを意味している。

その根本が生命力の向上であるから、生命力を向上させるためにはどのようにすればよいかについて説明をしなくてはならない。最も一般的な方法は、展覧会や画集などの作品を見るとか、豊かな自然に触れて生命力を増強する方法もあるが、最も有効な方法は、自分より豊かな生命力を持つ人と接して、自分の気を高める方法が最も良い方法である（この事を以心伝心と言う）。

3.1.2 骨法用筆（素描力）について

「骨」は要領、微妙なやり方の呼吸、具合、調子、の事で、「法」は、作業の一定の手順、やり方、の事で、「用」は、使う、役立てる、用いる事で、「筆」は、柄の先に毛の束をつけ、これに絵の具をつけて描く道具の事だから、「骨法用筆」とは、絵の基本である表現を1つの手順により筆を用いて描く事だから素描力に置き換える事ができる。素描には、クロッキー、スケッチ、デッサンなどが含まれる。

このことを仏教心理学の「一念三千論」から説明するために、「気韻生動」と同じ考え方を用いれば「骨法」を画家の存在意識（生命力）におき、「用筆」を画家の表現（技術力）におくことができるので、この考えに基づけば「骨法」とは「画家の生命力」つまり、総合的認識の事だから「一念」に該当し、「用筆」とは分析的表現の事になるから「三千」に該当する。だから、線で描く方法には三千種類の表現があることを意味している。

では、物の本質を描く素描力向上のためにはどのようにすればよいのだろうか。最も一般的な方法は、張彦遠が「歴代名画記」の中で、「骨気に支えられた立意表現が大切である」²⁰⁾と言っているが、その具体的方法には、次のような一例がある。

よく利用される方法には、いろいろの紙を用いて、その上に、木炭、鉛筆、クレヨン、パステル、コンテ、ペン、などで、点・線・面などの形を描き、その上に光と陰と影を描いて面と空間を表現する方法があるが、そこに到達するためには、次のような手順がある。

まず、幼児期の場合には、クレヨンなどを持たせると筋肉運動に支えられた、たたきつけ表現により点が描かれ、それが、やがて線になり、自我意識が芽生えるようになると人間の顔などの形を描くようになるから、様々な画材で自由に描かせる。次に小学生高学年（10歳～12歳程度）以降の、対象を具体的に描きたい年齢になると、木炭紙に木炭を用いて描く方法が描きたい様々の表現研究と共に失敗した時に簡単にパンで修正出来るので良い。それが出来るようになると鉛筆で描く。この方法だと、木炭では表現しにくかった繊細な表現が出来るようになる。ただし、木炭に比べて練り消しゴムなどでの修正が難しくなるし鉛筆の筆圧が強いと画用紙などに筆跡が残る場合もある。これが出来るようになるとコンテ（黒・茶）を用いて描く。画用紙にコンテで描くと消しゴムなどの修正は難しくなるからの確に描く描写力が要求されるが、最近では、ペン修正液があるから、それを使うと修正ができるし、その上からもコンテが使えるから、工夫次第では、正確で雰囲気のある作品を描く事ができる。次に用いるのは色ペンである。最近ではペン先がプラスチックで出来た物もあるから、それらを用いて描くとコンテでは表現し難かった繊細な表現が簡単にできると共にペン修正液を用いると修正も簡単に出来て正確な表現が出来るから工夫次第である。ともかく、それらの材料を用いて生命力の宿る形と明暗を描く事で、形とそれを取り巻く空間を描くのが素描の目的である。この日本語の素描をフランス語で

はデッサンと言い英語ではドローイングと言う事もある。

ところで、デッサンは、基本的に静止した対象の形の正確な把握の仕方、量感の出し方、色調の問題、空間の出し方、そうして木炭や鉛筆などの描画材の使い方を求めるのに対して、スケッチを支えとしたドローイングは、躍動する対象の形を自由な描画行為としての線を中心とした表現で描くことを求めるもので、躍動感のある線が形、量感、色調や空間までも暗示する表現が求められる。

また、ここには線画と立体表現がある。線画は東洋を中心として表現されてきた方法だが、原始時代の洞窟壁画も線画だし、今日、描く幼児画も線画としての、殴り書き期・図式期・想像画期などがあるが、それらの基本表現は線画だし、線画を基本意識とした芸術表現も多くあるので、線画が技術的に未熟だとは必ずしも言えない。次に、立体表現だが、これは、西洋の15世紀頃のイタリア・ルネッサンス期の人間主義に支えられた写実表現を求めた結果、生み出された方法で、面による立体表現や、遠近法による空間表現や、光の明暗による立体表現などがある。そのどれを用いるかは描く人の意識によるから、どの方法が良いとは一概には言えない。ともかく、どの方法を用いても躍動感のある表現としての写実表現や心象表現が目標になる。

3.1.3 応物象形（描写力）について

「応」は、他の動きに従う、他の力に釣り合う事であり、「物」は具体的に感覚で捕らえられる対象の事であり、「象」は眼で見られない物を何らかの形によって示す事であり、「形」は、表に表れた姿の事だから、描写力に置き換える事ができる。つまり、描写力とは、形や色を含んだ対象を、精神力によって調和の取れた描写をする事である。

このことを仏教心理学の「一念三千論」から説明するために「気韻生動」と同じ考え方を用いれば「応物」を画家の存在意識（生命力）におき、「象形」を画家の表現（技術力）におくことができるので、「応物」は「一念（総合的認識）」になり「象形」は「三千（分析的表現）」になる。つまり、感性で捉える対象を表現する方法には三千種類があることを意味する。また、ここでは張彦遠が「歴代名画記1・画の六法を論ず p.67 - p.78」の中で「形似よりも生命力のある表現を求めている」ので、気の充実した表現が大切である。

では、描写力の向上のためには、どうすればよいのだろうか。この意識が芽生える年齢（10歳～12歳程度）以降になると、写実表現を求めると共に描写力の向上を求めるようになるから、描写力向上のための指導が必要になる。ここではその一例として、あるがままの姿（形・性質・存在）を浮かび上がらせるように描く描写を中心として、ペン、色鉛筆、パステル、水彩絵の具、アクリル絵の具、油絵の具などで、人体、静物、花、風景などを生命力ある表現（気骨）になるように描く事から説明する。人物描写の場合は、紙などの画面に色鉛筆や色コンテや彩色ペン（ボールペンを含む）などの筆記用具や、その他

様々な画材で頭から足までを心象と現実人物との接点の中での的確に描けるように工夫する。静物の場合は、材木、布、花瓶などの陶器類、果物、金属、などの材質と性質を的確な描写で表現できるようにする。花の場合は、生けられている容器と花の持つ生き生きとした華やかさを表現できるように工夫する。風景の場合は、様々な性質の物が含まれているから、それらを的確に描写できるようにする。たとえば、手前に川があり、その川の周囲には様々な樹木が花をつけ、その中に白壁の家があり、その背景には抜けるような青空が広がっている風景を描く時には、それぞれの特徴を的確に表現出来る描写力が求められる。特に、ここでは、生氣ある形と色彩が如実感を持った表現「気韻生動」になることが求められる。

3.1.4 随類賦彩（彩色力）について

「随」は、成り行きに任せる事であり、「類」は、似た物の集まりの事で、「賦」は、割り当てて与える事だし、「彩」は、彩りや飾りをつける事だから、彩色力に置き換える事が出来る。つまり、彩色力とは、現実の存在する複雑な色の中から必要な色を的確に選択して描く事である。

このことを仏教心理学の「一念三千論」から説明するために「気韻生動」と同じ考え方を用いれば「随類」を画家の存在意識（生命力）におき、「賦彩」を画家の表現（技術力）におくことができるので、「随類」とは、総合的認識（生命力）の事になるから「一念」に該当し、「賦彩」とは分析的表現（技術）の事になるから「三千」に該当する。つまり、対象物を彩色する方法には、三千種類あることを意味している。

では、彩色力の向上のためには、どうすればよいのだろうか。まず、幼児期の場合には、色に対する意識が無いところから始まり、次第に色を意識できるようになるのは3歳くらいだから、そこから、できるだけ自然の中にある色彩感覚（例えば、青い空に白い雲・緑の葉に赤い花など）を身につけるように指導する。そうして、小学校高学年（10歳～12歳程度）以降になれば、彩色力向上のための教育をする。そのためには、光（加算混合—赤・緑・青）の三原色と絵の具（減算混合—シアン：明るい青色・マゼンタ：明るい赤紫・イエロー）の三原色を学び、また、マンセル表色系（色相環）によって、明度、彩度、色相を学ぶと共に、補色や類似色を学び、それらを基礎にして自然界に存在する色の組み合わせを研究するように指導する。たとえば、青い空に白い雲、緑色の葉に対して類似色である黄色や黄緑色の花を咲かせる、また、同じ葉に対して、補色である朱色の花を咲かせるなどを研究すると共に、色の対比による色相心理などを学ぶ。

ところで、ここでは明度、彩度、色相についての概要だけを説明をしておこう。絵の具の明度とは、白と黒の事で、白が一番高明度で黒が一番低明度で、その間を灰色で表し、白い方に近づくにつれて明度は高くなり、黒い方に近づくにつれて明度は低くなる。彩度は、赤や黄色や緑や青色の原色が一番高く、白や黒や灰色が加わるにつれて低くなる。色

相は、赤や黄色や緑や青色がその色を保持している事を言うが、同じ色でも周囲に置かれた色との関係によって見え方が違って見える事も色相の違いで表わす。たとえば、青色の中にある灰色は、赤味を帯びて見え、赤色の中にある灰色は青みを帯びて見えるなど、自然界には、原色の色の絶対知覚だけではなく周囲の色との関係において相対的な見かけの錯覚色があることを知って、それを絵画表現に用いる事も大切である。このような絵画表現をフランス語ではパンチュールと言い英語ではペインティングとも言う。

また、追加として具象画と抽象画の違いについて説明する。色彩における具象画は、形に準じた色彩が求められ、例えば、木の葉であれば、まず、木の葉の形が描かれ、その木の葉の形をより効果的に表現するために彩色される。だから、葉の色が実在感を持たず、例えば、緑の葉が緑の絵具の色をしていれば、生色として排除される。それに対して抽象画の中で形よりも色が優先する場合には、色が形を表すことになる。つまり、ここでは、緑色が緑色としての存在感を示し、その緑色がどのような形をしているのかが大切になる。つまり、抽象画では、色が色として存在して色が形を表わす表現になることが求められる。

3.1.4.1 形と色の組み合わせによる心理について

客観的な比較のできる年齢（15歳程度）になると理解ができるようになる形や色の違いは人間の心に違った印象を創る。これを造形心理と言いい、色彩心理と言う。造形心理では、まず、形の基本である水平線、垂直線、対角線がある。水平線は、理性的、冷静沈着、静か、孤独、寂しさなどを顕わし、垂直線は、感情的、情熱高揚、行動的、希望、夢、憧れなどを顕わし、対角線は、悟性的、安定、平和、豊かさ、などを顕わすと言われ、また、鋭角を持つ直線は、攻撃的、排他的、革新的な印象を持ち、曲線は、平和、寛容、調和、保守的な印象を持たせる。また、色彩心理では、赤は、情熱的、攻撃的、感情的な印象を持ち、黄色は、希望、夢、理想、憧れなどの印象を持ち、緑色は、寛容、平和、安定などの印象を持ち、青色は、自由、開放、不安、などの印象を持つ。また、仏教では「苦しみを黒、欲望を青、卑屈・傲慢を赤、怒りを黄色、人間を白、喜びを純白で表す」²¹⁾ これらの造形心理と色彩心理を組み合わせながら、自分の目指す表現を創るように心がける。

3.1.5 経営位置（構成力）について

「経」は、筋道をつける、おさめ整える事で、「営」は、こしらえる、計画する事で「位置」は、物のあるところや場所の事だから、構成力に置き換える事ができる。つまり、構成力とは、描く対象を見つけ、それを表現するための計画を立て、それぞれの対象をあるべき位置に置く事である。

このことを仏教心理学の「一念三千論」から説明するために「気韻生動」と同じ考え方を用いれば「経営」を画家の存在意識（生命力）におき、「位置」を画家の表現（技術力）

におくことができるので「経営」とは総合的認識（生命力）の事になるから「一念」に該当し、「位置」とは分析的表現（技術力）の事になるから、「三千」に該当する。つまり、画面構成の方法には、三千種類があることになる。

では、この意識が芽生える年齢（13歳～15歳程度）以降での構成力向上のための指導には、どのような方法があるのだろうか。一般的な方法としては、正方形が絵画の画面構成の基本で、そこから、黄金矩形、白銀矩形などが作り出される。黄金矩形は、正方形の底辺の中点から上辺の左右のどちらかの点を結んだ線を半径とする線を左右のどちらかに落とした線と底辺の延長線との接点を結んで出来た長方形が黄金矩形になり、正方形の対角線を半径とする線と底辺の延長線との接点を結んだ長方形は白銀矩形、つまり、 $\sqrt{2}$ 矩形になる。その他、 $\sqrt{3}$ 矩形、 $\sqrt{5}$ 矩形、その他、正三角形、二等辺三角形、などがある。これらを的確に用いながら画面構成の出来る力を基礎的構成力と言う。

西洋では黄金矩形を構成の基本にしているが、日本では正方形を2つ並べた形（1畳）が構成の基本になる。また、ここにおける具象画は、現実をよりよく見せるために構成され、抽象画においては、構成こそが、その生命線だと解釈されるのが一般的である。

3.1.5.1 遠近法とグリッド図法について

立体構成は、西洋にもあり、それが15世紀頃のイタリアでのルネッサンス期にピエロ・デラ・フランチェスカ（1412～1492）の作図入りで説明したと言われる遠近法（透視図法）やレオナルド・ダ・ビンチ（1452～1519）の描いたグリッド図法がある。小学校高学年（10歳～12歳程度）以降になると理解ができるようになる遠近法は、同じ大きさの物が見る位置によって違って見える事が考えの中心にある。たとえば、目の前に立つ身長1メートル80センチの人が、遠くに行くにつれて小さく見え、やがて、ゼロメートルになる。このゼロメートルになるところを消点と言う。その点が水平に動いた線が消線である。では、どのくらいの移動距離で、どの位小さくなって行くのかを図で説明するのがグリッド図法である。この図法を知っておくと自動的に大きさの変化が描き出される。ただ、この図法も、その元になる遠近法も、現実とは少し違った表現になり違和感が生まれるが、それは、現実が、より複雑な遠近を持っていると共に錯視を伴って認識されているからである。

3.1.5.2 三遠について

立体構成は、東洋にも中国の郭熙（推定1023～1085）が画の表現方法を整理したと言われる「六遠—高遠・平遠・深遠・闊遠・迷遠・幽遠」があるが、ここではその中の「三遠—高遠・平遠・深遠」についてのみ説明する。小学校高学年（10歳～12歳程度）以降になると理解ができるようになる三遠とは、空高く見上げたように表現する高遠と、平面に奥深い印象を与えるように表現する深遠と、大地を広々と見渡すように表現する平遠がある。これは、東洋人独特の宇宙観から来ているもので、低い位置から見上げた山な

どを雄大に描く表現や、山が奥に向かって折り重なって行く様な表現や、高い位置から大地を見下ろすように描く俯瞰図などが、これらに該当する。

3.1.6 伝移模写（表現力）について

「伝」は、人から人へと伝える事で、「移」は、位置が変わる事で、「模写」は、ある物にまねて写し取る事だから、表現力に置き換える事ができる。つまり、今までの作品を模写する事によって表現の中に込められた普遍的美的感性や技術力を吸収しながら、自分の作品の中にも生かして行こうとする力である。

このことを仏教心理学の「一念三千論」から説明するために「気韻生動」と同じ考え方を用いれば「伝移」を画家の存在意識（生命力）におき「模写」を表現（技術力）におくことができるので、「伝移」は総合的認識で「一念」に該当し、「模写」は分析的表現（技術力）であるから「三千」に該当する。だから、ここでは表現を伝える方法には、三千種類があることを意味する。

では、この意識の芽生える年令（16歳～18歳程度）以降での表現力向上のための指導には、どのような方法があるのか。例えば、優れた作品を正確に模写しながら、そこに自分独自の精神性を織り交ぜて描くためには、正確な技術力と共に想像力の持続できる螺旋運動を伴った精神力が求められる。その向上のためには、デッサン力や描写力の向上が求められると共に馴れ合いを排した精神力向上の為の気力の充実した人との対話が欠かせない。その継続によってのみ生命力・精神力・技術力の向上が測れる。

その外に「画の四法」という捉え方もあるので、その概略だけを説明しておこう。

3.1.7 真物臨写（写実力）について

「真」は、嘘、偽り、飾り気が無い、本当の所の事で、「物」は、何らかの事柄、対象を漠然と捉えて言う言葉で、「臨写」は、手本を見て写す事だから、転じて対象物を正確に描く事を意味するから、写実力に置き換える事ができる。つまり、写実力とは、視覚上で眼にした対象を正確に描く力の事である。

この事を仏教心理学の「一念三千論」から説明すれば、「真物」が「一念」に該当し、「臨写」が「三千」に該当する。では、この意識の芽生える中学生頃（13歳～15歳）以降での写実力向上のための指導には、どのような方法があるのか。一般的には、目に映る物を既成の概念や生活感情によって動かされる事のない理性に基づく表現技術を徹底的に育成する事に尽きる。大げさな言い方をすれば器械人間になる事によって達成される。

3.1.8 画図編述（論述力）について

「画図」は、絵の事で、「編」は、文章を集め綴って書物にする事で、「述」は、事実に従って言う事であり、転じて作品解説をする事である。この事を仏教心理学の「一念三千論」から説明すれば、「画図」が「一念」に該当し「編述」が「三千」に該当する。

幼児期を除く児童期以降になれば、作品解説の文章を書いて、自分の描いた作品を的確

に説明できる能力を育てなくてはならない。たとえば、作品表現の方法には、様式化した理性を重んじる記述式方法と、現実的感性を優先させた直感的な記述式方法と、それらを融合させた総合的方法としての調和的記述方法がある。まず、理性的方法は、計画を立てて、準備（地塗りなど）をして、作画して（下描き・中描き・上描き）、全体的調和のための作品表現手順の整理をして文章を完成させることになるし、感性的方法は、現実に基づき感動を即座に描き、瞬間の感情を記述表現するもので、ここでは方法も手段もない。そこにあるのは、作家のむき出しの感情と表現材料があるばかりである。調和的表現方法は、対象から受けた感動を大切にしながらも、その感動をより良く表現するために精神活動を整理して、そこでの確かな方法を見つけ出して記述する。

確かに、実際に表現活動を行っている時には、感情を優先させて描かなければ優れた作品は生まれない事は誰もが知っているのだから、表現する手順を意識化できない現実突き当たるが、それでも、それらの過程を意識化して問題点の発見と解決を図る事は、より良い作品作りのためには欠かす事ができないから、作品過程を出来るだけ正確に文章化する様に努めなくてはならない。

ところで、「画の四法」の中での、この内容には違和感を感じることに気づかされる。なぜなら、ここでは、「画の表現」での精神的役割説明をしているにもかかわらず、「図画編述」は直接的役割をしていない。だから、この項目は、「画の十法」の全体を説明するために必要な総括に置き換え、ここでは、「創意工夫」に差し替えることを提案する。

3.1.8.1 「創意工夫」（創造力）について

「創意」は、「それまでの考え方・しきたりなどにとらわれず、物事を新しい見方でつくりだす、心の働き」とあり、「工夫」は、「あれこれと考え、良い方法を得ようとする事。また、その考えついたうまい方法」とあるから、創造力に置き換えることができる。

このことを仏教心理学の「一念三千論」から説明すれば、「創意」が「一念」に該当し、「工夫」が「三千」に該当する。では、創造力向上のためには、どうすれば良いのだろうか。具体的には、眼で見て新たな感性で感じるものを心で想像して、それを手で描き、描かれた作品を再度見て、又、新たな感性で感じる所に従って描く事の繰り返しによって独創的な作品が創られる過程が望ましい。

3.1.9 写形純熟（持続力）について

「写」は、原図通りに書く、まねて書く事で、「形」は、表に現れた姿の事で、「純」は、混じりけがない、ありのまま、偽りや飾りがない事で、「熟」は、十分に作る、よくよく慣れる事だから、転じて、同じよう絵でも繰り返し描いていけば、自分らしい作品が描けるようになるという事で、幼児期を除く児童期以降になれば、年齢には関係なく持続する事の大切さを理解する必要がある。

この事を仏教心理学の「一念三千論」から説明すれば、「写形」が「三千」になり「純

熟」が「一念」になる。(この項目は、他が精神論→技術論に従って記述されているのに、ここでは技術論→精神論と逆になっているのはなぜか)

3.1.10 画龍点睛（完成力）について

「画龍点睛」の「睛」は瞳の事で、「龍を描いて、最後に瞳を書き加えたら、画龍が天に昇った」²²⁾ という説明からも分かるように、絵を完成するために最後に加える大切な仕上げの意味で用いられる。この事を判り易く説明すると、「絵は形だけではなく心を込めて描きなさい」という戒めの言葉であるが、このことを判るためには、作者と描かれた作品との直接的な生命交流のできる状態、つまり「気韻生動」が必要になる。

このことを仏教心理学の「一念三千論」から説明すると、「画龍」が「一念」になり「点睛」が「三千」になるが、日本語には、この事を具体的に説明する方法として、「腕を上げると腕を使う」の二つがある。「腕を上げる」は「一念」に属し、生命力や精神力の拡大と深化を意味し、「腕を使う」は、「三千」に属し、技術力の拡大を意味する。これらはすべて、感覚的人間力の向上と具体的技術力の向上を意味しており、感覚的人間力の向上による創造力の育成を図り、具体的技術力の向上による表現力の育成を求めている。

これで、「画の十法」を説明した。これらを支えとして絵の制作を続けていけば、いつの日か優れた作品が創れるようになれるだろうし、表現に行き詰まった時には、足りない所や欠けている所を見つけ出して、それを補いながら成長して行くことができれば優れた作品を生み出す原動力になる。

3.2 西洋画の教育方法について

西洋で19世紀頃には盛んに行われていた教育方法で、それを明治以降にフェノロサやフォンタネージなどが日本にも持ち込んで学校教育の中で一般的に用いられるようになった。今日では、これらを基本とした応用方法が盛んに利用されている。

3.2.1 模写について

美術における知的能力育成のために、ここでは優れた歴史的な作品を写し取る事によって、絵を描く基本的技術と精神的な心構えを秩序立てて身につけるために行われた。日本では、この方法を臨画教育（知的教育法）と言った時期もあった。具体的には、まず、先生が描いてほしい作品（主に版画などの無彩色作品）を生徒に渡し、生徒は、それをできるだけ正確に写すことを求めた。たとえば、客観的認識のできるようになる10歳～12歳程度の少年期では、模写する作品と移す画用紙の両方に将棋盤のようなマス目を入れて正確に写し取る訓練をして、青年期になると、形だけでなく作家の制作意図にまで迫ろうとし、壮年期になると、作品の持つ感情にまで迫るような表現方法を教授した。

3.2.2 石膏デッサンについて

美術での知的教育のために、ここでは、形を正確に描く方法としての線画と半濃淡の明

暗を中心とした立体表現を優先させた教育方法として用いられた。優れた歴史的彫刻を教材として用いるために石膏像が多量生産され、それを描く事で多くの画学生に明暗と立体と空間表現が身につくように工夫された。具体的には、全体の形や明暗を簡単に修正が出来る描き易くするために工夫された木炭紙に木炭を用いて描き、また、修正は難しいが正確な表現を求めめるため、画用紙に鉛筆（色鉛筆・チョーク・パステル・コンテ・サンギエヌ）を用いて描き、さらには、精密な描写を求めめるためのペン画（ボールペン・プラスチックペン）などがあった。ここでは特に平面上に現実的な空間を描き出す研究がなされた。

3.2.3 人体描写について

石膏デッサンでは、知的説明能力育成訓練として、正確な描写は出来るようになるのだが、無機質な存在だから、どうしても生命感のある表現はできない。それを補うために有機質な物の中で、最も機能的で複雑な表情を持った人体を描く事によって、形に伴う精神や生命力までも描写訓練することによって感性教育を求めた。もちろん、ここでは、コンテや鉛筆を使った線画表現と共に、明暗表現や彩色表現をし、それを取り巻く空間表現までも追及した。一般的に線画表現をクロッキーと言い、明暗表現をデッサンと言う。

3.2.4 風景写生について

石や建物などの無機質なものと樹木や生物などの有機質なものとが複雑に絡み合った風景は、絵画表現での知・感性能力育成のための総仕上げである。ここでは、形を中心にして明暗や空間を表現する方法としてのスケッチがある。スケッチでは、まず、画面に鉛筆・コンテなどで感覚的線画をする。次に、それらの材料を用いて感覚的明暗を描く。そうして、画面に自然の空間表現が出来るように工夫する。この教育方法を自由画教育と言った事もある。この教育方法が実施された時期には、学校行事として、クレヨンや水彩絵の具を用いた写生会が行われ、コンクールまで実施された。

3.2.5 油彩画による表現について

模写、石膏デッサン、人体描写、風景写生などの表現が出来ると、いよいよ油彩による表現研究である。まず、油彩についての知的教育としての材料学習が行われる。顔料について、溶剤について、筆について、キャンパスについて、などを学習して表現手順を学ぶ。地塗りの材料及び技法、下描き、中描き、上描きの材料及び技法なども合理的に学んだ。

3.2.6 西洋画と仏法と「画の六法」の関係について

この西洋画の教育法を仏法心理学の「一念三千論」から説明すると、「一念」とは「西洋画を描くぞ」という意欲であり、「三千」とは、その具体的表現に三千種類の方法があり、また、「画の六法」に当てはめると、西洋画の教育方法の中に、この全てが総合的に含まれている。だから、ここでの教育方法は「画の六法」を全習させることになる。

結論

これからの美術教育は、美という言葉で示されているように悟性に支えられた感性力（総合力）の向上と、術という言葉で示されているように理性に基づく科学的技術力（分析力）が必要になるだろう。今までのように感情だけを露出させた不毛な文章表現（天台大師は暗証文と言った）²³⁾は避けて、論理性に裏付けられた感情論議が求められるし、又、それとは逆に論理だけを露出させた不毛な文章表現（天台大師は誦文と言った）²³⁾は避けて、感性を支えにした論理的議論（悟文）が求められる様にならなくては、美術教育が美術教育として社会の中で定着するのは難しくなる。かつては、宗教が一人の優れた実践行動（個人力）に支えられて来た歴史があるので学にはなりにくいものだったが、論理的思考を取り入れて宗教学になったように、宗教と密接な関係にある美術教育も宗教学の論理的方法を取り入れて、新たな学問体系を創るべき時期に来ている。なぜなら、創造教育のためには杭論（自由意思に支えられた理念・目標）としての基本原理が求められるからである。そして、その基本原理は、「個人力に支えられた文証（説明文がある）・理証（論理的である）・現証（実践できる）」になるのである。

引用文献

- 1) 中村元・福永光司・田村芳朗・今野達編「一念三千」仏教辞典 岩波書店 1989 (p.33)
- 2) 池田大作監修「無作三身」御書辞典 創価学会教学部編 聖教新聞社 1976 (p.1042)
- 3) 新村出編「十界論」広辞苑 岩波新書 2008 (p.1249)
- 4) 池田大作監修「三身即一身」御書辞典 創価学会教学部編 聖教新聞社 1976 (p.356)
- 5) 中村茂夫著 晋唐・栄元篇「中国画論の展開」京都中山文華堂刊 1965 (p.310)
- 6) 橋本綾子著 円山応挙の作風について 科学研究費助成事業データベース 1969 (p.21)
- 7) 古画品録「日本大百科全書」小学館 1986 (p.109)
- 8) 画の六法「世界大百科事典」平凡社 2007 (p.397-3)
- 9) B・ローランド著 八代修次・高橋巖・海津忠雄共著「東西の美術」筑摩書房 1970 (p.37)
- 10) トルストイ著「芸術とは何か」中村融訳 角川文庫 1990 (p.56)
- 11) ドニ・ユイスマン著 久保伊平訳「美学」白水社 1971 (P.12)
- 12) 同上 (P.14-15) 13) 同上 (P.25) 14) 同上 (P.27) 15) 同上 (P.31)
- 16) 同上 (P.31) 17) 同上 (P.38-39)
- 18) 岩崎武雄著「カント」勁草書房、1972 (p.271)
- 19) 張彦遠著「歴代名画記1」長廣敏雄訳注 平凡社 1985 (p.70)
- 20) 張彦遠著「歴代名画記1」長廣敏雄訳注 平凡社 1985 (p.71-72)
- 21) 菅野博史著「一念三千とは何か」レグルス文庫 第三文明社 2011 (p.133)
- 22) 張彦遠著・長廣敏雄訳注「歴代名画記2」平凡社 1985 (p.80)
- 23) 菅野博史著「一念三千とは何か」レグルス文庫 第三文明社 2011 (p.20)