

画の六法

—美術教育の活性化をめざして—

Six Law Codes of Painting Techniques

— For activation of the Art Education —

葉本武則

Takenori YAKUMOTO

概要

明治以降の日本での美術教育は、西欧の教育に準じた方法を採用してきたが、西欧の精神性を軽視した技術論重視の教育方法が、日本人特有の精神性までも失わせてしまうのではないかという不安を生み出し、再び日本の伝統文化に根ざした教育方法への強い関心を持つようになった。その時、私は、江戸時代後期に茶道から始まり、その後、芸道・武道などに受け入れられ、日本の伝統的教育方法になった「守・破・離」があることに気づいて、それを美術教育にも転用して、まず「守」としての基本的美術意識構築のための方法として、中国の謝赫が著わし張彦遠が論述した「画の六法及び十法」に強い関心を抱いた。そこで、これらの言葉を、西洋画の言葉に慣れ親しんでいる美術関係者にも判りやすい日本語で説明することから、新たな美術教育の道が開けるのではないかとの考えに至り「画の六法及び十法」について考察することにした。

Key words: art, beauty, expression, technique

Abstract

Art education in Japan after the Meiji Restoration adopted a method that followed the European educational model, but this education model only looked at techniques rather than the spirit. Consequently, the Japanese psyche was lost. As a result, Japanese people began to think more about traditional Japanese culture. I have also regained a strong interest in teaching methods rooted in traditional Japanese culture.

I have noticed that the traditional Japanese education method, which is based on 「守 (*shu*) ・ 破 (*ha*) ・ 離 (*ri*)」 can be transformed to embody Japanese art education. As a method for the basic art of building consciousness through observation (*shu*), I have a keen interest in the “ten methods and six codes of the image” that Shakaku, of China, discussed. Therefore, I decided to consider explaining art in easy-to-understand Japanese using the

“ten methods and six codes of the image” in terms that are similar to those used in Western painting.

目次

序論

本論

I 「画の六法」について

I.1 気韻生動（生命力）について

I.2 骨法用筆（素描力）について

I.3 随類賦彩（彩色力）について

I.4 応物象形（描写力）について

I.5 經營位置（構合力）について

I.6 伝移模写（調和力）について

I.7 真物臨写（如実力）について

I.8.1 画図編述（記述力）について

I.8.2 創意工夫（創造力）について

I.9 写形純熟（持続力）について

I.10 画龍点睛（完成力）について

II これからの美術教育方法について

結論

序論

今日の美術教育は、新たな出発点に立っている。近代に創り出された多様な論文群や作品群を見ると、人間の可能な限りの技術研究や表現研究をやり尽くしたかのような感じさえ受ける。このような時、新しい研究や表現の糸口を見つけ出してくれるのが過去の歴史的書物や作品だろう。長い時間の中で培われてきたそれらの中には、多人数の努力の結晶が含まれているから謙虚に心を傾ければ、今まで気づかなかった表現意識や方法を再発見する事ができるはずである。

そこで、ここでは、中国の鑑賞・表現の祖と言われる謝赫の「画の六法」から美術教育の可能性について考察することにした。

本論

I 「画の六法」について

中国の美学の祖といわれる謝赫^{引1)}は、インドからの仏教輸入が盛んだった六朝時代の齊(479-502)から梁(502-557)の時代に活躍した画家であり批評家であるが、具体的な人物像は不明であり、現存する作品もないが、彼が仏教の影響を受けて残した「古画品録」^{引2)}の序において述べた「画の六法」^{注1)}である「1、気韻生動、2、骨法用筆、3、応物象形、4、随類賦彩、5、経営位置、6、伝移模写」は、絵画表現の基本として作品を批評しているが、その後「7、真物臨写、8、画図編述、9、写形純熟、10、画龍点睛」が加わり「画の六法及び十法」として成立しているのが今日である。この内容は、江戸時代の日本の画師たちに絶大な影響を与えていたが、明治時代以降にキリスト教的精神性の欠落した西洋画的な教育技術方法の輸入と共に教育現場から遠ざかっていたが、今日の日本での伝統的教育方法の回帰と共に再認識されるようになってきた。

まず、総論としての「画の六法」には様々な解釈^{注2)}があり、この一つ一つを独立させた解釈や、表現上で重要度の高い順に並べてあるとする解釈などがあるが、ここでは、絵画表現上で必要最小限の要素が述べられているとした上で、特に歴史的に問題となっている総合的意識から述べた「気韻生動」と、個別的意識から述べた「骨法用筆」「応物象形」「随類賦彩」「経営位置」「伝移模写」(以降は「画の五法等」として説明する)の関係について述べる。

その代表的な人に張彦遠と円山応挙がいる。まず、謝赫の画論を唐末の画家、張彦遠が「歴代名画記」で紹介したが、その中でも「気韻生動」とは、描こうとする対象の生命・精神・形が画面に生き生きと表現されていることを求めていると解釈^{注3)}し、その具体的表現方法として「画の五法」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対をなすものであり、現代的な説明によれば、「気韻生動」を総合的感性論として捉え「画の五法」は分析的知性に支えられた技術論として捉えることができる。それに対して、日本の江戸時代中期の円山応挙は、西洋画の遠近技法等を学んだ立場から「気韻生動」は、「画の九法」などが表現できれば、おのずと表現できるとして「画の九法」の大切さを述べている^{注4)}が、これも「画の九法等」と「気韻生動」を知性(技術)と感性に置き換えて考えれば理解できる。つまり、総合的感性としての「気韻生動」の表現を求めれば、必然的に、その具体的表現活動として分析的知性に支えられた「画の五法等」が必要になり、反対に「画の五法等」を求めれば必然的に「気韻生動」を求めると捉えるのが標準的な考え方である。

ところで、張彦遠と円山応挙の逆転した説明は、人間の感性を優先させた表現を求める

のか、それとも知性を優先させた表現を求めるのかの違いになって現れる。そこで「気韻生動」が感性に支えられた生命に内在するものであり、「画の五法等」が知性に支えられた技術に内在するものだと解釈すれば、張彦遠の説明は感性優先の表現方法であり、円山応挙の説明は知性優先の表現方法となる。そうであれば、張彦遠の説明は創造活動を啓蒙し、円山応挙の説明は模写活動を啓蒙していることになる。なぜなら、創造活動は「情動→想像→表現」(ヴィゴツキーの言葉)、の過程を取り、模倣活動は「知識→情動→表現」(学習過程)の過程を取るからである。

また、「画の六法」の内容についても様々な解釈があり、張彦遠は、歴代名画記の「画の六法を論ず」^{注5)}の中で、1、気韻生動(優れた精神が生き生きと脈動していること)2、骨法用筆(力強い骨格を形づくる用筆の法のこと)3、応物象形(対象に応じて形を写すこと)4、随類賦彩(対象に従って色彩を施すこと)5、経営位置(画面を構成すること)6、伝移模写(模写すること)と説明し「これらを兼ねた作品を描く人は稀である」と言っているし、気韻生動と骨法用筆とを一緒にして「骨気」と言うこともあるし、応物象形と随類賦彩を一緒にして「形似(写実)」と言うこともあると述べている。また、日本大百科全書の「古賀品録」^{引3)}では、1、気韻生動(画が生き生きとして生命観に溢れていること)2、骨法用筆(デッサンがしっかりしていること)3、応物象形(物の形をリアルにとらえること)4、随類賦彩(物それぞれに着色すること)5、経営位置(構図を考え工夫を凝らすこと)6、伝移模写(古画の模写をもって上達の秘訣とすること)」と説明しているし、世界大百科事典の「六法」^{引4)}では1、気韻生動(写実的に描かれた形象に生き生きとした生命感が溢れ、その内面がありありと表れる)2、骨法用筆(筆と線描、画の骨格をなす線)、応物象形(写実的表現、形似ともいう)4、随類賦彩(彩色、ただし固有色)5、経営位置(構図)6、伝移模写(古画を模写すること、記録伝達の重要手段)など、説明者によって微妙な違いがあるので、これから説明する葉本は、葉本の感性と美術的教養に基づいて説明することにしたが、その中でも、原文との大きな違いは、「応物象形」と「随類賦彩」を入れ替えて、葉本流の「画の六法」^{引5.6.7)}にしているところにある。なぜなら、「画の六法」が作られた当時と違い、今日の美術教育では、多色による素描などがあり、素描と色彩は切り離して説明することができないほど密接な関係を持っているからである。

ところで、この美術教育方法は、明治時代以前の日本では口伝(以心伝心)の形で一般的に用いられていた方法で、生命論に支えられた「気韻生動」、精神論に支えられた「真物臨写」「図画編述」「写形純熟」「画龍点睛」、また、技術論に支えられた「骨法用筆」「随類賦彩」「応物象形」「経営位置」「伝移模写」は、現代でも、日本人の「表現意識の基礎」^{注6)}として生き続けており、特に日本画や水墨画では、生命的・精神的・技術的表現基準として、今日でも用いられているもので、これからの学校教育での美術教育にも役立つ

つ内容を含んでいるから西洋画の言葉に慣れ親しんでいる人たちにも分かりやすい日本語に置き換えて、各論として考察することにした。

I.1 気韻生動（生命力）について

日本大百科全書では「画が生き生きとしていて生命観に溢れていること」と言い、世界大百科事典では「写實的に描かれた形象に生き生きとした生命感が溢れ、その内面がありありと表れる」と説明している。また、中国画論の展開では「気韻」を画家の意識に置き「生動」を表現に置き考えを紹介している。また、日本語としては「気韻」が「気を増強する」ことを意味し、「生動」が「気を使う」ことを意味するが、ここでは、次のような説明をする。

張彦遠著「歴代名画記 1」を訳注した長廣敏雄氏が「気韻生動は気韻と生動に分けることができる」^{注7)}として、「気韻」は存在意識である抽象的概念を示し、「生動」は表現である具体的行為を示している>と言っていることから、「気韻生動」と言う言葉で、鑑賞者や作家の内面的観念と外向的的行為を説明していることになる。そこで、さらなる具体的説明のために国語辞書を調べると、「気韻」とは「気品の高い趣の事」であるし、「生動」とは「生き生きと動くこと。また、そうしそうな感じの事」であるが、さらに、それぞれの言葉を調べると、「気」とは、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」とは、自他共に響き渡る事で、「生」とは、生命誕生の事で、「動」とは、それによって自他の生命が動く事を意味するから、それらを総合すると「気韻生動」とは、自然の気を見ることはできないが、そこに漂うと感じられる生命が描かれた作品の中に込められ、それを見る人にも感じられる作品のことを言うのだから、現代日本語に置き換えれば「生命力」になる。また、「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」^{引8)}と言っているように江戸時代には、絶大な影響力を持っていたと思われる。

では、表現の中に描かれる生命力を描くためには、どのようにすればよいのか。最も一般的な方法は、展覧会や画集などの作品を見る鑑賞方法とか、豊かな自然に触れて生命力を増強するなどの方法もあるが、低年層であればある程、自分より豊かな生命力を持つ画家や美術教師と接して、自分の気を高める対人交流が最も効果的方法である。

この事については、西洋の美学でも帰納的方法で説明していて、ソクラテスは「本源の美」と言い、プラトンは「肉体美→精神美→絶対の美（神の美）」と言い、アリストテレスは「理想美」と言い、カントは「感性美」を説明した。そうして、それらを整理した岩崎武雄氏が、カントの「美とは生命を促進させる感情である」と言った言葉が、東洋で

は、演繹的方法で説明した謝赫の「気韻生動」と言う言葉に該当し、それが、とりもなおさず、人間（神や自然）との生命交流の大切さを述べているのである。

I.2 骨法用筆（素描力）について

日本大百科全書では「デッサンがしっかりしていること」と言い、世界大百科事典では「筆の線描、画の骨格をなす線」と説明している。また、中国画論の展開では「骨法」を画家の意識に置き、「用筆」を表現に置く考えを紹介している。>^{注8)} また、日本語では「骨法」が「素描を作る」ことを意味し、「用法」が「素描を使う」ことを意味するが、ここでは、次のような説明をする。

張彦遠著「歴代名画記1」を訳注した長廣敏雄氏が、<「骨法」を鑑賞者や作家の内向的意識として「骨気」を説明し、「用筆」を外向的表現>^{注9)}として説明しているが、さらに、それぞれの言葉を説明すると「骨」とは、要領、微妙なやり方の呼吸、具合、調子の事で、「法」とは、作業の一定の手順、やり方、の事で、「用」とは、使う、役立てる、用いる事で、「筆」とは、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、現代日本語に置き換えれば「素描力」となる。「素描」とは「だいたいのところをざっと描くこと」であり、その具体的方法としては、クロッキー（5～10分程度の描写が基準）、スケッチ（同1～2時間程度）、デッサン（同3～6時間程度）などがある。ところが、この素描についても、張彦遠が「外形は描けても生命力を描くことは難しい」^{注10)}と言いつつ「生命力の表現を追求しなくてはならない」と言っているが、そのことを具体的な言葉で「骨気」と言いつつ「生き生きとした素描力の育成」が大切であると主張している。

I.3 随類賦彩（彩色力）について

日本大百科全書では「物それぞれに着彩すること」と言い、世界大百科事典では「彩色、ただし固有色」と説明している。また、中国画論の展開では、「随類」を画家の意識におき、「賦彩」を表現におく考えを紹介している。また、日本語では、「随類」が「色を作る」ことを意味し、「賦彩」が「色を使う」ことを意味するが、ここでは、次のような説明をする。

張彦遠著「歴代名画記1」を訳注した長廣敏雄氏が<「随類」を鑑賞者や作家の内向的意識の一つである抽象的観念としてとらえ、「賦彩」を鑑賞者や作家の外向的行為である具体的表現>として説明しているが、ここでは、さらに、それぞれの言葉について説明する。「随」とは、成り行きに任せる事であり、「類」とは、似た物の集まりの事で、「賦」とは、割り当てて与える事だし、「彩」とは、彩りや飾りをつける事だから、現代日本語に置き換えれば「彩色力」になる。「彩色」とは「色をつけること」だから、「彩色力」とは、現

実に存在する複雑な色の中から表現に必要な色を的確に選択して塗ることである。

さらに、張彦遠は、着彩もただ色を付けるだけではなく生き生きとした彩色が必要であるとして「彩色の中にも生命力が湛えられていなくてはならない」と言っている。

I.4 応物象形（描写力）について

日本大百科全書では「物の形をリアルにとらえること」と言い、世界大百科事典では「写実的表現、形似ともいう」と説明している。また、中国画論の展開ではく「応物」を画家の意識におき、「象形」を表現におく>と言う考えを紹介している。また、日本語では「応物」は「腕を上げる・意識が開く」ことを意味するし、「象形」は「腕を使う・意識を使う」ことを意味するが、ここでは、次のような説明をする。

張彦遠著「歴代名画記 1」を訳注した長廣敏雄氏がく「応物」を鑑賞者や作家の内向的意識であると説明し、「象形」を鑑賞者や作家の外向的意識>であると説明しているが、さらに、それぞれの言葉を説明すると、「応」とは、他の動きに従う、他の力に釣り合う事で、「物」は具体的な感覚で捕らえられる対象の事で、「象」とは眼で見られない物を何らかの形によって示す事で、「形」とは、表に表れた姿の事だから、現代日本語に置き換えれば「描写力」になる。「描写」とは「実際の感じや状態が、はっきり思い浮かぶように描きあらかわすこと」だから、「描写力」とは、形や色を含んだ実像対象を、技術力によって具体的に表現する事であるが、ここでも長彦遠はく単なる外形の描写にとどまらず、生き生きとした描写が必要である>^{注11)}と言っている。

I.5 経営位置（構成力）について

日本大百科全書では「構図を考え工夫を凝らすこと」と言い、世界大百科事典では「構図」と説明している。また、中国画論の展開ではく「経営」を画家の意識におき、「位置」を表現におく>と言う考えを紹介している。また、日本語では、「経営」が「意識が開く」ことを意味し、「位置」が「意識を使う」ことを意味するが、ここでは、次のような説明をする。

長彦遠著「歴代名画記 1」を訳注した長廣敏雄氏がく「経営」を鑑賞者や作家の内向的意識であると説明し「位置」を外向的意識である>と説明したが、さらに、それぞれの言葉を説明すると、「経」とは、筋道をつける、おさめ整える事で、「営」とは、こしらえる、計画する事で、「位置」とは、物のあるところや場所の事であるから、現代日本語に置き換えれば「構成力」になる。「構成」とは「組み立てること」であるから、「構成力」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になるが、ここでも張彦遠は「生き生きとした構図」を求めている。そして、この効果が今日の日本人画家が対象物を画面の中央に描くことや完璧な調和表現を避ける意識に現

れているのである。なぜなら、躍動感は微妙な不調和の中にこそ宿ると信じているからである。

1.6 伝移模写（調和力）について

日本大百科全書では「古画の模写をもって上達の秘訣とすること」と言い、世界大百科事典では「古画を模写すること、記録伝達の重要手段」と説明している。また、中国画論の展開では「伝移」を画家の意識におき「模写」を表現に置く<>と言う考えを紹介している。また、日本語では、「伝移」するためには「心が開く」ことが大切だし、「模写」は「心を使う」ことが必要であるが、ここでは、次のような説明する。

長彦遠著「歴代名画記1」を訳注した長廣敏雄氏が「伝移」は鑑賞者や作家の内面的意識であり、「模写」を鑑賞者や作家の外面的意識である<>と説明しているが、さらにそれぞれの言葉を説明すると、「伝」とは、人から人へと伝える事で、「移」とは、位置が変わる事で、「模写」とは、ある物にまねて写し取る事で、歴史的な作品などを模写する事によって、表現の中に込められた普遍的な美的感性力（気力）や技術力（素描力・彩色力・描写力・構合力）を吸収しながら、自分の作品の中にも生かしてゆこうとする力であるから、現代日本語に置き換えれば「調和力」になる。「調和」とは「よく釣り合うこと」であるから、より効果的な調和力（不調和力）を身につけさせるための指導が大切になるが、ここでも張彦遠は「ただ単に作品の外形を模写するだけではなく、描いた作家の生命力までも移し取らなくてはならない」^{注12)}と言っている。しかし、今日の美術界は、このことが蔑ろにされ、模倣的技術力が優先されている現実があることを、心ある人なら誰でも感じているはずである。

例えば、張彦遠著の「歴代名画記1」を論説した長廣敏雄氏が「六法のうち、第一法「気韻生動」はもっとも精神的・内面的で、むしろ中国固有の絵画観だが、最後の第六法「伝移模写」はもっとも外面的・画工的であり、これは古今東西どの美術にも通用する初歩段階である。随って、第一法の画家はまれな名家であり、第六法の画家はいつでも、どこにでもいる画匠・画工までも含むことができる。」^{引9)}と言っていることから、美術表現活動の目的が創作にあることは自明の理であるが、今日の美術界では、なぜ、先生や師匠や美術団体の作風だけを真似して生命力や精神性の欠落した作品が評価されて、生命力や精神性の豊かな創造的・独創的な作品が無視されるのだろうか。もし、張彦遠が今日の日本の美術界を俯瞰すれば「これらの絵は形似ばかりを描いて気骨がない」と嘆くに違いない。

その外に四法という捉え方もあるので、ここでは、その概略を説明しておこう。

I.7 真物臨写（如実力）について

張彦遠著「歴代名画記1」を訳注した長廣敏雄氏によると、「真物臨写」は「真物」と臨写に分けることができるとし、「真物」を鑑賞者や作家の内向的意識と説明し、「臨写」を外向的表現活動だと説明しているが、さらに、それぞれの言葉を説明すると、「真」とは、嘘、偽り、飾り気が無い、本当の所の事で、「物」とは、何らかの事柄、対象を漠然と捉えて言う言葉で、「臨」とは、その場に居合わせる。その場に当たると言う意味で、「写」とは、原本・原図のとおり描くと言う意味だから、「臨写」とは、手本を見て写す事で、転じて対象物を正確に描く事を意味するから、現代日本語に置き換えると「如実力」になる。「如実」とは、「事実のとおりであること」であるから、つまり「如実力」とは、視覚上で眼にした対象を実在するかのように正確に描く力の事である。

I.8.1 画図編述（記述力）について

張彦遠著「歴代名画記1」を訳注した長廣敏雄氏が「気韻生動」を説明したのと同じ考え方を、ここでも転用すれば、「画図」は作家の内向的意識であり、「編述」は作家の外向的表現活動であると説明できるが、ここでは、さらに、それぞれの言葉について説明すると、「画」とは、絵を描くことであり、「図」とは、物の形状を描いたものの事であり、「編」とは、文章を集め綴って書物にする事で、「述」とは、事実に従って言う事であり、転じて作品解説をする事だから、現代日本語に置き換えれば「記述力」になる。「記述」とは「見たり感じたりしたままを文章の形でのべること」であるから、つまり、年齢に応じた文章が書けるようになり、さらには、自分の描いた作品を的確に説明できる記述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視する記述式方法と、現実的感性を優先させた直感的記述方法と、それらを融合させた総合的表現としての記述方法などがある。まず、理性的方法は、大まかな計画を立てて、作画のための準備をして、実際に作画して完成させる過程を的確に記述する必要があるし、感性的方法は、現実に基づく感動を即座に描き、瞬間の感情を記述するもので、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を記述する意識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、そこで必要な技術的方法を見つけ出し的確に記述しなければならない。また、それらに共通した、眼で見て感じるものを想像して手で描き、描かれた作品を再度見て、又、感じる所に従って想像して描く事の繰り返しによって作品の完成度は高くなるという過程を記述できるようになる事が大切である。実際に絵を描いている時には、感情を優先させて描かなければ優れた作品が生まれない事は誰でも知っている事だが、それらの過程を意識化して問題点の発見と、その解決を図るために記述する事は、より良い作品作りのため

には必要なことだから、それらの作品過程を年齢に応じた記述力で文章化するよう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「画図編述」の内容には他の内容と違和感があることに気づかされる。なぜなら、ここでは、「画の表現」での精神的役割を説明しているにもかかわらず、「画図編述」は直接的役割をしていないからである。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ものとして最後尾に置き換え、ここでは、「創意工夫」に差し替えることを提案する。

I.8.2 創意工夫（創造力）について

張彦遠著「歴代名画記1」を訳注した長廣敏雄氏の「気韻生動」と同じ解釈を転用すれば、「創意」は作家の内面的意識であり、「工夫」とは作家の外向的表現活動であると説明できるが、ここではさらに説明を加えると、「創意」とは「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（創意工夫）創造力についての働き」とあり、「工夫」とは「あれこれと考え、良い方法を得ようとする。また、その考えついてうまい方法」とあるから、「創意工夫」を現代日本語に置き換えれば「創造力」に置き換えることができる。「創造」とは「最初に作り出すこと。人まねでなく、新しいものを自分から作り出すこと」であるから、「創造力」とは、まさに謝赫の言う「気韻生動」に支えられた表現を目指すことになる。

I.9 写形純熟「持続力」について

張彦遠著「歴代名画記1」を訳注した長廣敏雄氏の「気韻生動」と同じ解釈をここでも転用すれば、「写形」とは、作家の外向的表現活動を説明し、「純熟」とは作家の内面的意識を説明していることになるが、さらに、それぞれの言葉を解釈すると、「写」とは、原図通りに書く、まねて書く事で、「形」とは、表に現れた姿の事で、「純」とは、混じりけがない、ありのまま、偽りや飾りがない事で、「熟」とは、十分に作る、よくよく慣れる事だから、現代日本語に置き換えると「持続力」になる。「持続」とは「持ち続けること。いつまでも続くこと」であるから、たとえ同じよう絵でも繰り返し描いていけば、いつの日か、必ず自分らしい作品が描けるようになるという希望的到達目標として、持続する事の大切さを述べている。ただ、問題となるところがあり、それは、「気韻生動」などが「気韻→内面的意識、生動→外向的表現活動」の手順で説明されているのに対して、ここでの「写形純熟」の説明が他のものとは逆に「写形→外向的表現活動、純熟→内面的意識」となっていることである。それはなぜなのだろうか。

I.10 画龍点睛（完成力）について

張彦遠著「歴代名画記1」を訳注した長廣敏雄氏の「気韻生動」の解釈を転用すれば、

「画龍」は作家の内面的意識を説明し、「点睛」とは作家の外向的表現活動を説明していることになる。さらに、それぞれの言葉を説明すれば、「画」とは「絵を描くこと」であり、「龍」とは「蛇に似た体に、四本の足、二本の角とひげを持つ想像上の動物」の事であり、「点」とは「それ以上に細かく分けては考えられない小さいもの」の事であり、「睛」とは「ひとみ」の事であるが、特に「画龍点睛」の「睛」とは瞳の事で「龍を描いて、最後に瞳を書き加えたら、画龍が天に昇った」^{注13)} という故事から、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から、現代日本語に置き換えれば「完成力」に置き換えることができる。「完成」とは「すっかり、できあがること」であるが、このことについては「床の間の柱に彫った龍が、夜になると庭の池の中で水浴びをしていたのをトイレに行く時に良く見かけた」という有名な日本版説話でも説明されるが、「完成力」を判り易く説明すれば「絵は形だけではなく生き生きとした表現をしなさい」という戒めの言葉だと思う。このことが分かるためには、作者の「気韻生動」、つまり「気韻」と描かれた作品の「生動」との直接的生命交流のできる状態が必要になる。

これで「画の十法」を説明した。これらを参考にして美術教育を実践していれば、児童・生徒の表現能力や鑑賞眼が成長するだけでなく、美術を愛好する全ての人までもが優れた鑑賞力や独創的作品が創れるようになるだろうし、画家が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すための参考として利用し続けていけば、いつの日か優れた作品を生み出す原動力になるに違いない。

II これからの美術教育方法について

これからの美術教育は、明治時代初期に作られた「美術」という言葉の、「美」で示されている生命力に支えられた感性の向上と、「術」で示された理性に基づく技術力との融合的向上が必要になるだろう。また、今までのように理論無視の感情だけを露出させた不毛な議論を避けた意識での論理性に裏付けられた感情論議が求められるだろうし、又、それとは逆に、感性無視の論理だけを露出させた議論は避けて、感性に裏付けられた議論が求められるようにならなくては、今後の美術教育が社会の中で正当な位置を獲得するのは難しくなるだろう。

今まで実践教育を優先してきた日本美術界は、美術表現意識のままで美術教育者になる傾向があり、そのために無口ではあるが優れた表現作家が、時折、重い口を開いて話す内容が、たとえ自己感情に基づく思いつきの話であっても優れた制作者としての評価に基づいて聞き入れようとする社会的傾向があり、たとえ、独創的な優れた美術実践教育理論を持っていても、優れた表現活動のできない美術教師の考えは「非実用的」として受

け入れられない風潮があったし、また、それとは反対に優れた美術教育理論を持った人は、美術で最も大切な感情に支えられた表現活動を心がけながら述べる論理性軽視の文章を「論証がない」と言って非難する傾向性があったが、これからは、そうであってはならない。

これからの美術に関わる美術作家は、美術教育の基礎意識としての「画の六法及び十法」に支えられた作品を制作し、美術教育者は制作者の感性表現に支えられた「画の六法及び十法」に基づく美術教育を尊重するようにしなければならない。つまり、これからの美術教育は「画の六法及び十法」が車の両輪のように理論と実践が相互作用をするような関係性を持ちながら向上して行かなくてはならない。この事を日本学術会議に所属する藤田英典氏は「お互いに認め合い、お互いに学び合い、お互いに高め合う関係が大切である」と言った。

結論

美術教育における創造的人間育成の基本的意識構築のために、ここでは、主として「画の六法及び十法」について説明したが、この説明は、あくまで美術表現のための手段であって、その目的は、美しい表現にあるのだから、中川一政氏が「絵を描くためには、まず、腹の虫が動かなくてはならない」と言い、ベン・シャーンが「美術表現において最も苦勞するのは技術ではなく、信念である」と言っているように、たとえ、児童期であっても、人間についての基本的意識を確立させた後に、それを表現するための意識方法として、年齢に応じた「画の六法及び十法」を教育する必要があることに気づかなくてはならない。たとえば、幼児期には、線を中心とした多色によるクレヨン画を中心とした素描力の指導を行い、小学校高学年になれば、幼児期の素描力指導方法の上に様々な画材による彩色力や描写力を指導し、中学生になれば、それらに加えて構成力を指導して、高校生になれば、さらに、調和力を加えて指導する必要があるだろう。ともかく、ここでは教育現場に立つ先生方が、生徒たちの美術に対する習熟度に応じて、それらを的確に指導・評価することが大切になる。また、謝赫の理論を学んだ人は、最終的に「画の六法及び十法」に支えられた「生命論→精神論→技術論」による自己発見から新たな創造力を身につけるように努力しなくてはならない。

一人でも多くの人たちが、学校教育の中での美術教育から「画の六法及び十法」(守)を学んだ後、それを踏み台にして自由精神(破)を学び、そこから無限の創造的表現活動(離)ができるようになることが期待される。

注

- 注 1 「画の六法」について、長彦遠著（推定 815～877）、長廣敏雄訳注、歴代名画記 1（平凡社、1985p.68）「画の六法を論ず」の中で「南齊（479～502）の謝赫の〔画の六法〕をとりあげたこの章は〔名画記〕の中で、古来、中国でも日本でも、もっともよく知られており、東洋画の真髓を論述したものとして、もっとも高く評価されている。」と説明している文章内容を参考にした。
- 注 2 「画の六法の解釈」について、中村茂夫著、晋唐・栄元篇、中国画論の展開（京都・中山文華堂、1965pp.290-291）の、二、張彦遠の画論、一、六法論の中で、謝赫が立てた「画の六法は、作画及び観画における要件として六項目を列挙したものであり、列挙された六法各個の定義やその相互関係についても全く説明がなく、その重要性の順序もただ列挙の順序からこれを推測しうるに過ぎなかった。謝赫以後も六法の語は、絵画の規矩と言ったような一般的な概念として用いられ、その具体的内容については精しく論議するものはなかったが、彦遠はこれについてはじめて独自の解釈をうち出した。」と説明している文章内容を参考にした。
- 注 3 「気韻生動とは - 中略 - 求めていると解釈」について、張彦遠著、長廣敏雄訳注、歴代名画記 1（平凡社 1985pp.67-78）の中で「気韻生動とは、作者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」と述べている文章内容を参考にした。
- 注 4 橋本綾子著、円山応挙の作風（1969p.21）について、西洋画の影響を受けた立場から「豪放磊落気韻生動のごときは、写形純熟の後に自然に意会すべし。拙手の得て窺（うかが）うべきにあらず」と説明している文章内容を参考にした。
- 注 5 「画の六法を論ず」について、張彦遠著、長廣敏雄訳注、歴代名画記 1（平凡 1985pp.70-71）の中で、第一法「気韻生動」の「気韻」とは、生命的なものひびき合い。人物批評にも用いられる言葉で（中略）「気韻」に「生動」の文字を加えたのは「生きいきとした生命的なものひびき合いの意味だ。」と言い、また、この謝赫の絵画品評の原理を踏まえて、まず、「古の画」と「今の画」の相違を評論し、前者は「気骨」を尊重し「形似」を二の次とするも、後者は「形似」を追求するあまり「気韻」が湧きあがらないとする。謝赫の言う「気韻」と「骨法」とを一つにして「気骨」といい、謝赫の第三・四の両方を合して「形似（写実）」というのである。（中略）「気韻を以って」絵画制作にはげめば、「形似は〔おのずから〕その間に在る」と説明している文章内容を参考にした。
- 注 6 「表現意識の基礎」について、金澤弘監修・全国水墨画美術協会編著、宮本武蔵の水墨画（秀作社 2002p.2）の中で「六法の（1）気韻生動が精神的なもので（2）骨法用筆から（3）応物象形（4）随類賦彩（5）経営位置までの四つが作画における具体的な技術上のことをいい、最後の（6）伝移模写が古画に対する尊嵩を含んだ、画家の基礎的な教養、習練であるとするれば精神的、技術的の中間の位置づけということになる。」と説明している文章内容を参考にして、薬本は「気韻生動」の「気」を「見えないが天地間を満たすもの。その働き。特に、生命の原動力と感じられるもの」と解釈して生命的なものに置き換え、（2）～（6）までを技術上のこととした。
- 注 7 「気韻生動」について、張彦遠著、長廣敏雄訳注、歴代名画記 1（平凡社、1985pp.71-73）の中で「台閣・樹石・車輿・器物に至りては生動の擬す可きなく、気韻のたぐう可なし。」と説明している文章内容を参考にした。
- 注 8 中村茂夫氏の「骨法用筆」について、中村茂夫著、晋唐・栄元篇、中国画論の展開（京都・中山文華堂、1965p.292）の中で「物事の形似描写は、六法のうち骨法用筆、応物象形、随類賦彩という三点から行われるが、そのうち骨法が特に気韻表現において重要であるから、骨法気韻を併せて骨気といい、これが形似とともに画者の立意にもとづくとし、骨気形似の表現手段として用筆を挙げている。」と説明している文章内容を参考にした。

- 注 9 長彦遠の「骨法用筆」について、張彦遠著、長廣敏雄訳注、歴代名画記1（平凡社、1985p.70）の中で「問題は第一法・第二法である。第二法「骨法用筆」は、筆法の原理で、骨法を重要視する。骨法は、漢以来、六朝にかけて、人物や動物の評価に良く用いられる。(中略)ひとくちで言えば、骨法は骨組とおなじだが、絵画描写の骨組というだけではなく、この第二法では、筆法と相即する骨組であり、線描画、骨組を決定するほどの用筆の妙味を発揮することである。言うまでもなく、南齊の謝赫の時代には、絵画に陰影表現はなく、もっぱら鋭く細い線描によって対象の形態を追求する。したがって第二法は、むしろ書芸の筆法にも通ずるような骨法ある用筆を重視するのである。」と説明している文章内容を参考にした。
- 注 10 「外形は描けても生命力を描くことは難しい」について、張彦遠著、長廣敏雄訳注、歴代名画記1（平凡社 1985p.68）の中で「今の絵は、たとえ形似がうまくできていても、気韻のおもむきがない。実に、気韻をこそ本質的なものとして絵画に立ち向かえば、形似（写実）はおのずからそこに備わるものだ。(原文意識)」と説明している文章内容を参考にした。
- 注 11 「随類賦彩」について、張彦遠著、長廣敏雄訳注、歴代名画記1（平凡社 1985p.74）の中で、張彦遠氏が「経営位置（構成法）というのは、画のまとめ、かなめである。顧愷之・陸探微から以降、現存する作品は少ないので、これらを詳細に知りつくすことはむづかしい。ただ呉道玄の作品をみると、六法はいずれも完全に備わっていて、あらゆる形象はみな画きつくしてあり、あたかも神人が彼の手を借りて自然を極めつくさせたというべきである。」と説明している文章内容を参考にした。
- 注 12 「伝移模写」について、張彦遠著、長廣敏雄訳注、歴代名画記1（平凡社 1985p.68）の中で「この事について、わたくし（彦遠）はいま論じてみよう。およそ古の画は、一方で形似（写実）つまり形をうまく似せながら、更に骨気の表現を尚んだ。と言うことは、対象の形態を写實的にえがくこと以上のものを、絵画に求めたのであって、これは俗人と議論してもしょうがない性質のことがらだ。今の絵は、たとえ形似がうまくできていても、気韻のおもむきがない。実に、気韻をこそ本質的なものとして絵画に立ち向かえば、形似（写実）はおのずからそこに備わるものだ。(原文意識)」と説明している文章内容を参考にした。
- 注 13 「龍を描いて - 中略 - 画龍が天に昇った」について、ここでの説明は、張彦遠著、長廣敏雄訳注、歴代名画記2（平凡社 1985p.82）の中で「金陵の安樂寺の四白竜図には眼睛を（張僧繇は）かき入れなかった。[睛を入れれば、すぐに飛んでいってしまうよ] といつも言うのだった。人びとは出たらめだと思い、睛を入れるよう強く要求した。[睛を入れると] しばらくして雷鳴、稲妻（いなずま）が走り、壁が壊れ、二竜は雲にのって天にまいあがった。睛を入れなかった二竜は、いまもある。」と説明している文章内容を参考にした。

引用文献

- 1) 謝赫 日本大百科全書 小学館 1986 (pp.667-668)
- 2) 張彦遠著・長廣敏雄訳注 歴代名画記1 平凡社 1977 (pp.68-69)
- 3) 古画品録 日本大百科全書9 小学館 1986 (p.109)
- 4) 六法 世界大百科事典 平凡社 2007 (pp.397-398)
- 5) 薬本武則著 美術の道 k's工房 2007 (pp.10-14)
- 6) 薬本武則著 美術心理学 k's工房 2008 (pp.18-22)
- 7) 薬本武則著 美術教育 k's工房 2010 (pp.14-18)
- 8) B・ローランド著 東西の美術 八代修次、高橋巖、海津忠雄 共訳 筑摩書房 1970 (p.37)
- 9) 張彦遠著・長廣敏雄訳注 歴代名画記1 平凡社 1977 (p.69)

参考文献

- 1) 謝赫 日本大百科全書 小学館 1986
- 2) 古画品録 日本第百科全書 小学館 1986
- 3) 六法 世界大百科事典 平凡社 2007
- 4) 監修・金澤博 全国水墨画美術協会編著 宮本武蔵の水墨画 秀作社 2002
- 5) 長彦遠著・長廣敏雄訳注 歴代名画記1・2 平凡社 東洋文庫305、311 1977
- 6) 中村茂夫著、晋唐・栄元篇、中国画論の展開 京都・中山文華堂 1965
- 7) 橋本綾子著「円山応挙の作風について」美術史学会全国大会・研究発表 1969
- 8) 于安潤編 画品叢書 上海人民美術出版社 1982
- 9) 普唐宋元編 中国画論の展開 中村茂夫著 1965
- 10) 島田修二郎著 古画品録札記(同氏「中国絵画史研究」1993所収)
- 11) 王伯敏著 遠藤光一訳 中国絵画史辞典 雄山閣出版 1996
- 12) 柳亮著 黄金分割 美術出版社 1965
- 13) 金子隆芳著 色彩心理学 岩波書店 1990
- 14) ヴィゴツキー著 広瀬信雄訳 福井研介注 子どもの想像力と創造 新読書社 2009
- 15) 岡村行生著 デザイナーのためのパースの技法 鹿島出版会 1978
- 16) 葉本武則著 美術教育 k's工房 2010
- 17) ジョージ・バターワース/マーガレット・ハリス著 村井潤一看監訳 発達心理学の基礎を学ぶ 1997
- 18) 偏者 見坊豪紀・金田一京助・金田一春彦・柴田武 国語辞典 三省堂 1986の課題を自己覚知できた。」と語っている。