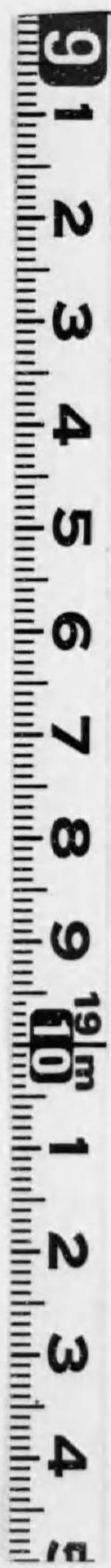


507

81



始



萃

507-81



支那の繪畫

伊勢專一郎著

内外出版株式會社發兌

大正
12. 2. 10
内交

自序

日本の凡ゆる文化が、支那の文化に孕まれて来たやうに、其の繪畫も亦支那に依つてのみ成長を遂げて来たのであつた。丁度大きい本流から分かれた小さい傍流のやうなものである。支那の美術に、或る地方色を加へたものが、即ち、日本の美術であると謂ふことも出来るであらう。然るに、此の日本の繪畫の根幹とも謂ふ可き、而して世界に相對立する唯だ二つの繪畫の流れの一つである支那の繪畫、吾々に對して最も切實な此の支那の繪畫に關する手引きは、未だ吾が國には一冊もないと謂ふも過言ではない。吾々は、反つて、西洋人の手になつたものに依つて、其の大體を知り得るに過ぎない状態である。茲に、此の小著存在の理由がある。

支那の繪畫は、多くは個人の收藏に係つて、西洋畫のやうに美術館等にて親しく見ることも出來ず、又其の複製の數も極めて少ない。偶々吾が國に傳來してゐるものでも、これを親しく見ると云ふことは、また甚だ困難な事情の下にあり、然も、吾々は、先づ其の眞贋の區別に悩まされなければならぬ。茲に、支那の繪畫に關する著述の現れ難い理由の一つがある。是等の困難な事情が或る程度まで緩和されて、私の此の小著が世に出るやうになつたのは、偏へに内藤教授の賜である。

此の小著に於て、私が目的とする所は、支那畫の大體の傾向を示すことにあつて、其の詳細に渡る研究を發表するにあるのではない。従つて、各作家に關する敘述も、假令不十分は免れなくとも、只管其の簡潔ならんことを願つた。而して作家も、少數の代表的な大家

だけを取つて、支那畫の本流を明かにすることを務めた。然も、此の代表的の大家と雖も、私が親しく其の作品を手にし得るものゝみに限つた。偶々一二度接し得たものでも、これを親しく手にすることが出來なければ、已を得ず割愛することにした。記憶だけに依つて美術史を構成することは、絶対に不可能のことである。併し、敘述の中に、間々本文に現れてゐない作家の作品に就て、幾分か述べたところがあるのは、已を得ない場合であつて、然も一二度接し得た作品に限られてゐるのである。

次に、私が私の淺學の爲めに、甚だ困難を覺えたのは、如何なる文献が信頼し得可きものであるか否かの問題であつた。此の點に關しても亦内藤教授に負ふ所が非常に多い。其の他種々なる點に於ても、内藤教授、深田教授、濱田教授、植田助教授に負ふ所が多い。

私が此の小著を出し得たのは、偏へに諸教授の御指導の御蔭である。併し、諸教授は、本書の成立に直接關與せられたのでは、勿論ない。諸教授は、唯だ、平素私の幼稚な質問に對して、深切に答へて下さつただけである。茲に、大方の嚴正なる叱正批評を祈ると共に、累を諸教授に及さざることを期する。

卷末の圖版は、唯だ、通讀の際の參考に掲げたに過ぎない。それは、寫眞の性質上間々原作に見られる、畫面にかけられた薄墨等が悉く消えて、甚だ其の意味を異にしたものが少くない。遺憾ではあるが、又已を得ないことである。精しくは、左の複製に就て見られたならば、數も多く、大きさも大きくて、幾分かは原作の意味に接近することが出来るであらう。主なるものを二三掲げる。

南宗衣鉢 四卷 大阪博文堂

東洋美術大觀 第八卷より第十二卷 東京審美書院
中國名畫集 上海有正書局
國華 東京國華社

大正十一年五月十五日

著者誌

目次

第一章 序 說

第一節 氣韻生動……………一

謝赫の氣韻生動——張彥遠の說——郭若虛の說——方薰の說——
感情移入說——美と生命の價值——繪畫の正しき見方——美
術史の成立

第二節 山水畫……………一五

古代の畫題——山水畫の獨立——山水畫の二大流派——支那畫
の材料——壁絹紙繪具

第三節 遠近法……………二四

遠近法の問題——エジプトの遠近法——西洋の遠近法——支那

第二章 支那繪畫の發展

第一節 六朝

- 一 顧愷之……………二九
- 支那畫の起原——漢代に於ける西域藝術の流入——漢代の繪畫
- 六朝の畫家——顧愷之の畫論——女子箴圖と漢の畫像石——女子箴圖
- 二 佛教畫……………五七
- 佛教美術の渡來——印度の美術——西域の美術——支那の佛教美術

第二節 唐

- 一 李真……………六六
 - 隋及び唐の畫家——李眞の遺作——不空金剛像
 - 二 王維……………七五
 - 山水畫の變遷——山水畫の獨立——吳道玄・李思訓・王維——北宗及南宗の起原——南北の名稱の起原——王維の生活——顧愷之の山水と王維の山水との分岐點——江山雪霽圖——王維の渲染
- ### 第三節 五代
- 一 荆浩……………一〇二
 - 松石畫——王洽の潑墨法——墨畫手法上の過渡期——荆浩の描法——荆浩の山水畫
 - 二 花鳥畫……………一一二

花鳥畫と花鳥畫家——邊鸞と刁光胤——五代花鳥畫の二派——
黄筌と徐熙——徐崇嗣の沒骨法

第四節 宋

- 一 范 寬……………二八
- 宋初の諸大家——宋の畫院——范寬の山水畫
- 二 董 源……………二五
- 皴法の完成——巨然——董源が二つの方式——彼とミケランゼ
ロ——彼の山水畫——彼と後世の南宗派
- 三 郭 熙……………二六
- 彼と先行者——溪山秋霽圖——彼と南宋畫院及び元の朱德潤
- 四 趙令穰……………二四
- 彼と王維——春江煙雨圖

五 米友仁……………二五

王維・董源・趙令穰及び米友仁——米芾——米法山水の完成——
雲山圖

六 院體畫……………二六

院體畫の成立——趙伯駒・李唐・劉松年及び馬遠・夏珪——元の
孫君澤——院體畫と南畫——院體畫と明の浙派

七 梁 楷……………二六

彼が遺作——二つの方式——山水畫と人物畫

附 録

元以後の畫家……………二六

支那繪畫史の三期——元初の畫家——山水畫と人物畫の新傾向

元季の四大家——明の諸流派——戴進・唐寅・沈周・文徵明——
——明末の董其昌と清初の六大家——六大家以後——

圖版目次

東漢

- 一 孝堂山祠畫像石ノ一部
- 二 武氏祠畫像石ノ一部

六朝

- 三 顧愷之 女史箴圖卷ノ一部
- 四 顧愷之 女史箴圖卷ノ一部
- 五 顧愷之 女史箴圖卷ノ一部

唐

六 李真 不空金剛像(真言七祖像ノ一)

七 王維 江山雪霽圖卷ノ一部

八 王維 江山雪霽圖卷ノ一部

五代

九 荆浩 山水圖

北宋

一〇 范寬 秋山蕭寺圖

一一 董源 溪山行旅圖半幅

一二 董源 郡峯霽雪圖卷ノ一部

南宋

一三 董源 郡峯霽雪圖卷ノ一部

一四 郭熙 溪山秋霽圖卷ノ一部

一五 趙令穰 春江煙雨圖卷ノ一部

一六 趙令穰 春江煙雨圖卷ノ一部

一七 米友人 雲山圖卷ノ一部

一八 梁楷 冬景山水圖

一九 馬遠 雨中山水圖

二〇 夏珪 山水亭榭圖

二一 馬麟 寒江獨釣圖

元

二二	趙仲穆	山水圖
二三	顏輝	蝦蟆仙圖ノ一部
二四	朱德潤	秋林讀書圖
二五	孫君澤	樓閣山水圖
二六	黃公望	秋山擁翠圖
二七	王蒙	青卞隱居圖
二八	王蒙	泉聲松韻圖
二九	倪瓚	西林禪室圖
三〇	吳鎮	水竹居圖
三一	曹知白	茂林策杖圖
三二	陸廣	丹臺春曉圖

支那の繪畫

伊勢專一郎著

第一章 序 說

第一節 氣韻生動



繪畫鑑賞上の正しき立場、即ち如何にこれを見るのが正しい見方であるかと謂ふことは、繪畫を問題とする場合に、最初に來る可き最も重大な問題である。此の解決なくしては、吾々は、一步も進むことが出來ない。吾々が、正しい方向に進み得るのも得ないのも、一に此の問題の解決如何に係つてゐるのである。此の重大な根本的

の問題に明晰な解決を下し、吾々に正しき進路を與へたのは、今から凡そ千四百年の昔、「氣韻生動」の説を唱へた南齊の謝赫であつた。これ以來今に至る千四百年の間、それは繪畫鑑賞上の唯一の標準となつたのである。併し此の語の解釋に至つては、時代の下ると共に、異説は異説を生んで歸一する所なく、原義を遠ざかることは愈々甚だしくなつた。吾が國に於ても、南畫移入の頃から、此の語は盛んに使用されるやうになつたけれども、併しそれは、明清論畫家の解釋に従つたものであつて、多くは單なる技巧上の問題に限定せられてゐた。

謝赫は其の古畫品録に下の如く述べてゐる。「畫に六法有りと雖も、能く盡く該ふるは罕なり。而して古より今に及び、各一節を善くす。六法とは何ぞ。一、氣韻生動是なり。二、骨法用筆是なり。三、應

物象形是なり。四、隨類賦彩是なり。五、經營位置是なり。六、傳移模寫是なり。唯陸探微、衛協之を備該す。」彼は、氣韻生動を第一に掲げて、第二以下は唯だこれに達する爲めの手段とした。それは、單に、製作の際に於ける技巧上の注意に過ぎない。併し此の重大な氣韻生動に對しては、彼は斯く羅列した以上に何等の説明をも試みなかつた。茲に愈々雑多な解釋を生ず可き餘地が與へられたのである。私は、茲に、此の言葉の内容を明かにする便宜のため、二三論畫家の所説を引いて、結論への手懸りとしやう。

謝赫の説を引いて、これに一家言を與へた者として、先づ唐の張彦遠を擧げる。「昔謝赫云ふ、畫に六法あり。(六法略)古より畫人能く之を兼ぬる罕なり。彦遠試に之を論じて曰く、古の畫は、或は能く其の形似を移して、其の骨氣を尙ぶ。形似の外を以て其の畫を求む、

此れ俗人と道ふべきこと難きなり。今の畫は、縦ひ形似を得るも、而も氣韻生せず。氣韻を以て其の畫を求むれば、即ち形似は其の間に在り。(中略)夫れ物を象るは、必ず形似に在り。形似は須らく其の骨氣を全くすべし。骨氣、形似は、皆立意に本きて、而して用筆に歸す。故に畫に工みなる者、多く書を善くす。中略(臺閣、樹石、車輿、器物に至りては、生動の擬すべきなく、氣韻の伴しくすべきなく直だ位置、向背を要するのみ。(中略)鬼神、人物に至りては、生動の状すべきありて、神韻を須ちて而して後に全し。若し氣韻周からず、空しく形似を陳ね、筆力未だ適からず、空しく賦彩に善しとは、妙に非ざるを謂ふなり。)彼は、骨氣、氣韻、神韻と謂ふ略々其の意味を同じくする三語を用ひて、形似と相對立せしめてゐる。形似とは、畫かれたる對象の外面的な形とも云ふ可きものであつて、骨氣等の

三語は、其の形が現す意味或は精神とも名付く可きものを指してゐると考へられる。彼が、斯く二元的に考へた結果、遂に不徹底は免れないけれども、併し兎に角、畫は後者に依つて、主として其の價値を保持すると云ふ思想とは見られるであらう。然るに、一轉して、其の後半を見ると、此の見解には一の重大な制限を要することゝなる。即ち彼は、其の後半に於て、臺閣、樹石等の無生物を畫いたものには、氣韻生動の現るゝことはなく、唯だ鬼神、人物にのみこれを求む可きだと云つてゐる。従つて彼の思想は、氣韻生動を以て畫の材料となつたもの自身の有する生命の再現を根據としたるものとならざるを得ない。かくて、一般的に論せられてゐたかの如く見えたと前半の所説とこれとの間には、實は、大なる間隔が存在してゐたことが理解せられる。即ち前半は、後半の所説に規定せられ、これ

に包攝せらる可きべきものである。従つてそれは、繪畫觀照上の唯一の標準或は觀照に際して取る可き唯一の立場たるの意義を全然失つて仕舞つた。

次に、宋の郭若虛は、「謝赫云ふ、書に六法あり。(六法略)六法の精論は萬古移らず。然り而して骨法用筆以下の五法は、學びて能くすべきも、其の氣韻の如きは、必ず生知に在りて、固より巧密を以て得べからず、復歲月を以て到るべからず。默會神會、然るを知らずして然るなり。嘗試に之を論せん。竊に觀るに古よりの奇蹟は、多く是軒冕の才賢、岩穴の上士の、仁に依り藝に遊び、蹟を探り深を鈎り高雅の情、一に畫に寄せたるなり。人品既に己に高ければ、氣韻高からざるを得ず。氣韻既に己に高ければ、生動至らざるを得ず。所謂神の又神にして、而して能く精し。凡そ畫は必ず氣韻を周くし

て、方めて世珍と號す。爾らざれば巧思を竭すと雖も、止だ衆工の事に同じきのみ。畫と曰ふと雖も、而も畫に非ず。故に揚氏は其の師より授けらるゝ能はず、輪扁も其の子に傳ふる能はず。天機より得、靈府より出づるに繫ればなり。且つ世の押字を相する術の如き、之を心印と謂ふ。本心源よりして、形迹を想成し、迹と心と合する、是を印と謂ふ。爰に萬法に及ぶまで、慮に緣りて施爲し、心の合する所に隨ひて、皆名印を得。矧んや書畫は、之を情思に發し、之を絹楮に契するなれば、即ち印に非ずして何ぞ。押字すら且つ諸貴賤禍福を存す。書畫豈に氣韻の高卑を逃れんや。夫れ畫は猶書のごときなり。楊子曰く、言は心聲なり、書は心畫なりと。聲、畫、形、君子小人見る。(書畫見聞誌)と云つてゐる。即ち彼は、氣韻生動を以て、繪畫觀照上の唯一の標準として無條件的にこれを許し、而して

これが、如何にして繪畫の上に現れ來るかと言ふことを述べてゐるのである。併し、直接に、氣韻生動とは如何なるものであるかと言ふことは説いてはゐない。唯だ、それは、議論の背景として、併し明かに、觀取せられるのである。それは、要するに、畫に現れたる高雅な氣品と言ふとに外ならない。彼は、これが唯一の標準となるものであつて、而してこれは、人品高き人にして、始めて得られるものであると考へてゐる。明の董其昌の如きも、此の彼の説と全く同様なことを述べてゐる。斯く發生的に見ることの如何は、茲には無關係であるから別問題として、唯だ、彼が張彦遠と異り、對象の相違に關することなく、一に氣韻生動を以て評價の規準としたことは、彼が數歩徹底してゐたことを示すものであらう。併し、彼が氣韻生動を以て高雅な氣品とのみ見たことは、餘りに偏狹な見解であ

らう。必ずしも、氣品高雅なる畫のみが、價值あるものではない。下品な畫でも、他にこれを補ふものがあれば、それは畫として許容せらる可きである。例へば、顏輝の「蝦蟆鐵拐二仙圖」知恩寺藏の如きは、其の一例であらう。

斯の如き偏狹を脱して、氣韻生動とは、生きてゐること——對象の底に流るゝ生命、精神であるとし、徹底的に美的價值其の物を闡明して、正當に謝赫の眞意を解し得たのは、清の方薰である。「氣韻生動は、須らく生動の二字を將つて省悟すべし。能く生動を會すれば氣韻自在。氣韻は、生動を第一義となす。然るに必ず氣を以て主と爲す。氣盛んなれば縱橫揮灑、機滯礙なく、其の間韻自ら生動す。杜老云ふ。元氣淋漓幃猶濕ふ。是即ち氣韻生動」(山靜居畫論)洵に方薰は、謝赫が眞意を説き得たものであつて、茲に始めて「氣韻生動」に

は、理論的の眞の解釋が得へられたのであつた。若し斯の如く解せられなかつたならば、「氣韻生動は畢竟無意味な言葉となつて、謝赫の天才は、遂に、凡人の爲めに湮滅に歸せしめられたであらう。幸にして方薰の出現は、此の危険を未然に防いたのであつた。洵に、「氣韻生動」とは、千四百年前に、感情移入説 (Einfühlungstheorie) の心髓を最も端的に説破した言葉である。

對象の有する美的價值とは、感覺的所與としての對象其の物ではなくして、其の内に表出されたる心的生命、人格的生命の價值である。従つて、繪畫は、此の生命、精神を現す限りに於て、繪畫たるの權利を有し、又此の生命を體驗する態度其の物こそ美的態度其の物である。これを外にして吾々には、美的經驗の成立はない。美的態度とは、對象に生命を發見する態度、従つて純觀照の態度である。

それは、對象其の物の内に沈潜することに外ならない。純粹に對象の統覺に生きる主客合一の境地其の物である。茲に嚴密に客觀の規定を受けたる、吾々の内面に於ける、生命の體驗がある。而してこれは直ちに又對象の意識と結合する。即ち吾々は、これを對象自身の生命として體驗するのである。茲に吾々には、美的經驗の成立があり、對象には、美的價值の獲得がある。斯く解して、始めて、吾々には、正しき繪畫の見方への方向が、指示せらるゝのである。茲に立脚地を有しない誤れる見方の一つの適例は、多くは繪畫製作に經驗ある所謂専門家の評價の態度である。彼等は、表現の技巧に最も苦心した苦き經驗、或は其の能力の缺乏に最も苦しんだ經驗の所有者であるからして、藝術の評價を、主として技巧、手法の上に置くのが常である。更に、これと對極をなす他の適例は、所謂素人の

それである。彼等の多くが、最も興味を引かれるものは、繪畫の題材となつた素材其の物或は其の文字の意味である。此の素材其の物に對する好惡又は興味の有無が、評價の基調となるか、更に或は、主題の有する其の文字の意味に終始せんとするのが常である。例へば、裸體畫なるが故に排斥せんとするが如きは其の一である。或は、歴史畫を見ては、其の歴史的事件の意味を藝術の意味と誤解し又は宗教畫に於ては、成る宗教思想を象徴せんがため記號的に畫かれたものを、教義の研究に依つて、其の教義上の意義を究明し、これに依つて藝術の意味を明にし得たと誤解してゐるが如きは、其の二である。是等は、恰も、犬の畫を研究せんが爲めに、犬其の物を研究するが如く、藝術とは餘りに縁遠き努力である。是等の見方は、凡て、繪畫鑑賞の際には排斥せられなければならない。正しき美的評

價の對象は、唯だ、一は技巧、手法として現れ、他は主題、素材として現れたるものを、一つの生きたる世界たらしめる所の生命、即ち夫れ等の内に流動し脈動せる心、生命、精神でなければならぬ。唯だ、これのみが、唯一の美的評價の對象である。然らずして、手法や素材の評價にのみ終始せる人々は、永久に藝術の國から追放された人々である。

以上の如き、正しき立場を俟つて、始めて、美術も、凡ゆる對象の中にあつて、一個獨立した「美的對象」としての存在を獲得する。若し此の立場を一步誤つたならば、例へば、それは、或は經濟的の財、或は歴史上の史料等となつて、忽ち知識の對象に變化するであらう。更に、或は「道德的對象」ともなるであらう。美的價値の是認に其の成立の根據を有する美術史も、亦此の正しき立場を外にして成立の餘地

はない。即ち、美術を美的價値に「關係」づけて見ることに依つて、それは獨立の一學問としての獨特の認識歸趣を獲得し、茲に始めて其の成立を得るのである。若し美術を、例へば、文化史的の立場から見たならば、それは他の文化現象と何等選ぶ所のないものとなつて、斯くしてそれを他の文化現象の中に取り入るゝことに依つて構成された美術史は、唯だ美術史の假面を被つた單なる文化史に過ぎないものとなるであらう。行説の所々に、一つ／＼の美術に對する美的價値「判斷」を挟むが如きは、唯だ學問として、更に忌む可き立場の混同を示すものに過ぎない。

第二節 山水畫

山水畫は、支那畫の中心をなしてゐる。併し古くからこれが、畫かれてゐたのではない。それは遙か下つて、唐の玄宗皇帝の頃から、漸く獨立の主題として、畫かれるやうになつたのであつた。それ以前は、専ら、人物、風俗、動物、鬼神、屋木等が畫かれてゐた。繪畫に關する記録の最も古いものは、夏の時代に遠方から奇異の物像を圖書にして、朝廷に獻じたと謂ふ傳説であらう(左傳)。紋様に就ては、更に古く、所謂虞の十二章のことがある。下つて周に於ては、孔子が、明堂の四門庸に堯舜の容、桀紂の像及び周公が成王を相けて斧展を負ふの圖を畫いてあるのを見て、徘徊去る能はず、從者に、此れ周の盛んなる所以であると曰つたと謂ふとが、孔子家語に録せ

られてゐる。併し此の書は、王肅の偽書とせられるものであるから、彼が確實な古い史料から此の事を述べたかどうかは疑問として、兎に角、これを正確な史實として信ずることは出来ないであらう。併し當時既に、人物畫が壁に畫かれてゐたことは、其の他の種々なる文獻に徴しても想像される。更に、漢に至ると、肖像畫さへ畫かれるやうになつた。其の他當時に於ては一般の風習として、門の扉に神荼、鬱壘と稱して鬼を捕へると謂ふ奇怪な人物を畫いて、厭勝となすことも流行した。而して此の風俗は現代にまでも及んでゐる。宣帝の時代には、肖像畫は、愈々盛んになつて、功臣の像を畫くことが最も流行した。尋で元帝の時には毛延壽等の畫工の名が現れてゐる。彼は元帝の朝に事へ、最も人物畫に優れてゐた。當時帝の後宮は、頗る多く、一々見るに堪へない程であつた。それで帝は、畫

工に命じてこれを寫さしめ、圖を披いて、その美なるものを召された。後宮は競ふて畫工に錢帛を贈つたけれども、内に獨り、王昭君のみは天質美麗にして、更に工人に求める所がなかつた。爲めに、極めて醜狀に作られた。時に匈奴が、漢の美女を求めたので、帝は圖を按じて、王昭君を送らんとした。然るに帝は、昭君を見て始めて其の美なるを知つて、大いに悔いたけれども、既に定つて如何ともすることが出来なかつた。依つて帝は、毛延壽以下の畫工を殺して其の家を收めたが、皆其の富は巨萬に及んでゐた、と謂ふことが西京雜記に見えてゐる。併し此の書にも異説があつて、未だ遽にこれを信ずることは出来ないけれども、當時肖像畫や人物畫が大いに畫かれてゐたことだけは確である。尋で、吳には曹不興が現れて龍を畫いた。又彼は孫權の爲めに屏風を畫き、誤つて墨を落して素縑

を汚したので、蠅の狀を成したが、孫權は其の眞なるかを疑つて、手を以てこれを打つたと謂ふことが傳へられてゐる。晋に至つては衛協が始めて佛畫を書いた。同時の張墨も亦これを書いたとせられる。而して此の頃から畫が漸く精密になつたとせられてゐる。顧愷之は、尋で現れ、種々なる主題を取り扱つた。併し、此頃までは未だ山水が、主題とせられるとはなかつたけれども、下つて劉宋に宗炳、王微の二人が現るゝに至つて、始めて、山水畫が畫かれるやうになつたのである。併し當時の人物畫全盛の時代に、山水を畫いた彼等二人は、餘り聞える所がなかつた。謝赫は畫を六つの階級に分つて、宗炳を第六品、王微を第四品とした。細緻の筆法を好んだ彼は、兩者の略筆を餘り好まなかつたのであらう。宗炳を評した中に、損益有り「跡準的に非ず」と云つて、其の略筆を述べて、非難の口吻を

漏らしてゐる。併し唐の張彦遠は、「謝赫の評は、固より采るに足らず。」として、「宗公は高士なり。物外に飄然として、俗畫を以て其の意旨を傳ふ可らず。」と云つてゐる。同様に又彼は、王微をも高士となしてゐる。彦遠の時代は、既に、山水畫が盛んに行はれてゐた時代であつたから、自ら謝赫と其の見る所を異にしてゐたのかも知れない。要するに彼等二人は、次に來る可き山水畫勃興の先驅をなしたのであつた。

山水畫が、眞に獨立の主題となつて、盛んに畫かれるやうになつたのは、唐の玄宗皇帝の頃からである。此の新時代の劈頭に現れた人物は、吳道玄と李思訓の二人である。更に引き續いて、李思訓の子李昭道、及び王維の二人が現れた。後世李思訓父子は北宗派の祖、王維は南宗派の祖とせられ、既に此の時に、山水畫は、二つの大き

な流派に分るゝ可き素地を有してゐたとせられる。前者は細緻な筆法にて、金碧青緑の山水を畫き、後者は専ら水墨を以て畫いた。併し王維の山水は、未だ鉤勒の跡を遺し、後世の所謂水墨山水とは多少趣を異にしたものであつた。水墨山水の手法が、大いに發達して、其の基礎を確立したのは、下つて五代から北宋の初めにかけてのことであつた。荆浩、關同、李成、范寬、董源等は其の代表者であらう。此の頃から、南北の兩派は、又各々二つに大別せらる可き顯著なる傾向を生じた。北宗派には、其の祖李思訓父子を直ちに繼いだる趙伯駒、趙伯驢があると共に、同じ北宗派に數へられながら、自ら別の系統を作つた荆浩、關同、李成、范寬、郭熙の流れがある。南宋畫院の一部の人々は遙に之に應ずるものである。次に南宗派に於ては、王維を直ちに繼いだ者として、宋の趙大年を擧げなければ

ならない。次に、董源は王維の一面を繼承すると共に、更に新たな系統を起した。巨然、米芾、米友仁、元の黃公望等は直ちに此の内に數へらる可き人々である。更に時代の下るに従つて、畫家の數は益々多く、其の傾向は愈々多方面に渡るやうになつた。

本節の末尾に、支那畫の材料に就て、一言附け加へて置きたい。支那の繪畫は初め多くは、壁や生絹に畫かれてゐた。前者の場合は、上に白土や五粉を塗つたのであつた。尋で練絹が用ひられるやうになつたのは、中唐の頃からであつて、熱湯を以て半ば熟して粉を入れ、縫ふこと銀板の如くす、故に人物の精彩筆に入る、と稱せられてゐる。更に宋朝に於ては、厚糊法を用ひた極めて精巧な絹が製造されるやうになつて、廣く一般に使用せられた。紙は、其の發明は古いけれども、始めは餘り使用せられず、漸く六朝の頃から用ひ

られるやうになつた。それは、後漢の元興中、蔡倫が發明したのであつて、始めは襤褸を原料としてゐたが、後には魚網、麻皮等を用ふるやうになつた。併し、高價であつたのと、質が粗くて穢麗な色彩に適しなかつたのとで、初めは餘り使用されなかつたのであつた。支那人が畫を畫く場合には、絹でも紙でも、大抵礬水ワシを引いのは、現今も同様である。更に用途に依つて毛筆の形にいろいろな種類があつたのも同様である。併し支那人は、日本人のやうに、刷毛を用ふることは殆んどなかつた。

繪具には植物性のものと礦物性のものとの兩種がある。例へば、前者に屬するものでは、茜草から取つた洋紅、藤の液汁から取つた黄、藍から作つた青の如きである。後者に屬するものでは、例へば、孔雀石から取つた緑がある。それは一色ではなくていろいろな色調

を持つたものである。白綠、綠青等は其の主なるものである。更に、朱砂(水銀の硫化物)からは種々の赤を得た。朱色は水銀、硫黄、炭酸加里等の混合物である。其の他、水銀の酸化物からは、赤褐色から橙色に至る種々の色調を有するものを造つてゐる。唐朝に至つては、珊瑚を碎いて或る種の赤を製してゐる。又、従來白は鉛白であつたのを、此の頃から、牡蠣殻等を焼いて石灰質の白を以て代ふるやうになつた。此後鉛白は全く廢れて仕舞つた。是等の外金泥が用ひられてゐたことも亦注意す可きであるが、併し特筆大書す可きは墨の使用である。單に一色で、唯だ主として其の濃淡の差だけで、彼等が凡ゆるものを書いたと謂ふこと、然もそれが支那畫の中心をなしてゐたと謂ふことは、甚だ重大な意義を持つてゐる。西洋畫には殆んど見ることの出來ない、支那畫特有のものである。

第三節 遠 法 近

支那畫は(日本畫も同様であるが)、遠近法を無視してゐるとは、支那畫に對する一つの非難として、吾々が屢々聞く所のことである。併し、これ程其の當を得ない、無理解な非難はない。それは、恐らく、遠近法とは唯だ一通りあるだけだと謂ふ誤解から來てゐるのであらう。遠近法に多くの種類があることは、恰も、空間の再現に種々なる方法があるのと同様である。繪畫は、常に、一つの平面の上に、立體を畫かなければならないから、即ち、二方向を有する一つの平面の上に、三方向を有する空間を現さねばならぬから、それは、常に、遠近法と謂ふ一つの幾何畫法上の問題に惱まされねばならない。エジプト人やアツシリヤ人は、垂直物を一平面上に投射して、

此の問題に一つの解決を與へた。併しこれは、見る方から言ふと、ひどく抽象しなければならぬから、甚だ厄介である。つぎに、西洋の遠近法は、第十五世紀に出來上つたのであつて、それは、希臘以來の幾何學に其の基礎を置いてゐる。即ちそれは希臘人の采つた雙眼法の理論に依つたものであつた。併し、此の遠近法は、畫が、一點に集中せられた一つの眼で見られると云ふことを假定してゐるからして、透視畫法の條件に従つて、本當の寸法が、其の見られる角度に應じて歪められると謂ふ、避けることの出來ない缺點を持つてゐる。透視畫法の條件と謂ふのは、即ち、畫面と眼との距離、及び、畫く可き物象に對する眼の高さ、更に、是等物象の畫面に於ける相互間の關係的位置に規定されると云ふことである。斯の如く、畫が、一點に集中せられた一つの眼で見られると云ふ假定の上にあ

る以上は、それは、實際極めて不自然なことである。それで、西洋の畫家達は、此の、形が餘りに急激に縮ると云ふ不自然なる缺點を加減する爲めに、兩眼法に依る遠近法を漸次採用して、遂に今日に行はれてゐるやうな遠近法に到達するやうになつた。

支那の遠近法は、此の西洋のものとは全く其の起源を異にし、且つ遙か以前に完成したのであつた。それは、遠近様々なる平面を現すために、種々なる位置にある物象を、各々が、積み重なるやうに畫く方法であつて、既に漢代に於て大いに發達してゐたことは、當代の畫像石に依つても知ることが出来る。即ち、斯く、一が他の上に來るやうな、平面の連續に由る遠近法は、西洋のそれとは全然系統を異にしたものである。それは恰も、高い所から見下された鳥瞰圖の様な遠近法である。従つて畫と眼との關係に於て、眼の普通の

高さ云ふことには、何等の顧慮も拂はれてはゐない。地平線は非常に高く置かれ、多くの平行線は、其の地平線の所では交らずして、依然平行を保つてゐる。而して種々の平面は、一が他の上に並んで、一見して廣大なる空間が見られるやうに、並べられてゐる。斯の如き條件の下にある畫は、連續した平面を表す爲めに、掛物のやうな高くして狭いものになるか、或は、無限に續いて行く光景を表す爲めに、順次に擴げられて行く卷物の如き形式を取るか、何れかの二つにならざるを得ない。これが掛物及び卷物と謂ふ二つの形式の存する所以である。更に、支那人は、是等の線的の遠近法の外に、空氣的の遠近法をも亦並用してゐる。即ち、平行してゐる種々なる平面を適當に暈かして、其のいろ／＼の水平にある位置に自然らしい様子を與へるのである。約り、距離の遠近に従つて、物象が不鮮明に

薄くなつて行くを謂ふ、其の變化の程度を、考慮に入れたのである。これは、墨畫の發達に従つて、漸次に完成されたのであつて、時代から云ふと、唐末宋初の頃に整つたのであるからして、彼等は西洋の畫家達よりも、遙かに早く、一種の明暗法にも亦習熟してゐたと謂はれるであらう。

第二章 支那繪畫の發展

第一節 六朝

一 顧愷之

支那の繪畫の最も古いものは、恐くは顧愷之の女史箴圖であらう。従つて、支那の繪畫史は、顧愷之から始めなければならぬ。彼以前にも、書史に大家の名を遺してゐるものは甚だ多い。併し其の作品を今日に遺してゐる者は一人もない。支那の繪畫が、此の顧愷之に達する迄に、長い間の發展の經路を辿つたのは勿論である。併し、要するに、此の間は、吾々に對しては、不可知の世界——暗黒の時代に過ぎない。吾々は、唯だ纔かに文献を辿つて、空想の世界を畫

くことに依つて、此の間の空隙を埋め得るに過ぎない。繪畫の起源を古い傳説に求むれば、遙かに黃帝の古へに溯る。帝の時、蒼頡は初めて文字を作つたが、それは同時に又繪畫であつた。書にして同時に畫であるとは、それが繪文字、所謂象形文字であつたからである。茲に、書と畫とは、其の起源を一にしたと稱せられる。而して此の象形文字は、大皞伏羲氏が、始めて奇偶を畫して八卦を作つた所に、其の端を發してゐる。之が象形の文字である以上、それは書せられると云ふよりは、寧ろ畫せられると云ふ方が適當であらう。此の畫せられる書が、一方は本來の書として發達して今日に至ると共に、他は別に繪畫の方へ發展して行たと考へるのは極めて穩當なことである。而して書畫分離の劈頭に畫家として擧げられるのは、黃帝の臣、史皇、或は舜の妹、嫫である。歷代名畫記の著者張彥遠

(唐)は書の源流を叙して、「庖犧氏滎河の中より發して、典籍畫圖萌し、軒轅氏(黃帝)溫洛の中より得て、史皇、蒼頡狀す。」とし、當時は皆物の形を象つて書字の形を定めたとなして、「是の時や、書畫は體を同じくして、未だ象制を分たず、肇創すれども猶略す。」と云つてゐる。以上述べた所は、併し、單なる傳説に過ぎない。其の起源を正確な史實に求めやうとすることは、全く不可能な企である。太古のことは遼として捕捉するに苦しむ。唯だ僅かばかりの遺品で、幾分か美術の状態の髣髴し得られるのは、漸く三代の頃からである。殷虛發掘の彫角器、其の他古銅器等の紋様は、纔かに此の古き時代を語る貴重な史料であらう。是等の紋様は、主としては、幾何學的紋様及び雷紋と動物から變化したもの、即ち所謂野蠻人紋様の極度に發達したものである。更に、植物紋様、特に葡萄紋様が顯はるゝに

至つたのは、下つて漢以後のことである。此の時代から遺品の數や種類は漸く増加して、美術の状態もやゝ明瞭を加へ來るやうになつた。

漢は、高祖が始皇の後を繼いでから(前二〇二)曹丕の爲めに其の鴻業の奪はるゝに至るまで、前後の兩漢を通じて、紀元の前後凡そ四百年の間に渡つた。高祖の後、文帝、景帝、武帝相繼いで立ち、國內はよく治まり、始皇の火坑以來衰滅に歸してゐた文教は再び興つて、國力は内に充實し、威令は遠く西域諸國に及んだ。張騫が武帝の命を受け、西域諸國に使用して、大宛大夏を経て歸國したのは、正に紀元前百二十六年であつた。此の張騫の遠征を機會として、支那と西域諸國との交通は益々頻繁となり、兩者の文物の互に相流入すること亦漸く其の多きを加へた。茲に、張騫の遠征に依つて葡萄

が大宛國から支那に輸入されたこと云ふことは、特に注意を要することである。葡萄は初めイラン地方で波斯人等に栽培せられてゐたのであつた。それが西は希臘其の他の地中海諸國に移植され、東は西域諸國に傳播し、遂には極東支那の地にまでも移入せられるに至つたのであつた。葡萄を紋様に用ひたのも亦西方亞細亞人、主としてはアッシリヤ人であつた。それが又、紀元前四世紀頃、希臘羅馬に移入せられたのであつた。而してそこで特殊な發達を遂げた。特にヘレネズム時代に發達を極めた。支那に於ける葡萄紋様も勿論、葡萄と同じく、西域から傳來したのであつて、又此處に於ても特殊な發達をなした。六朝時代の青銅鏡の禽獸葡萄紋様は其の代表的なものである。更に此の葡萄紋様は、我が日本にも支那を経て傳來した今日橘夫人厨子や藥師寺金堂の本尊の臺座等に見られる葡萄唐草の

如きは正にこれである。

支那と西域との交通は武帝の時代に止らない。更に東漢明帝の時には、班超が西域都護となつて彼の地に至り、斯くて兩者の交通は愈々頻繁を加へ、西域藝術の流入も亦益々多きを致した。併し是等の西域藝術、就中繪畫が、支那の繪畫に如何程の影響を與へたかと云ふことは、殆んど問題とするに足らない。當時既に支那は、固有の甚だ發達した繪畫を有つてゐた。寧ろ支那の繪畫よりも劣つてゐた所の西域の繪畫が、流入すると共に、直ちに其の影響を支那の繪畫に與ふるが如きは有り得可らざることである。事實かゝる現象は顯れなかつたと考へられる。唯だ西域畫其の儘として、極く一局部に行はれたに過ぎなかつたであらう。西域風の繪畫の製作が大いに行はれたのは、下つて六朝の時代であつた。然もそれは、佛教畫と

云ふ特殊な一科に、殆んど限られてゐたのであつた。當時に於ては、西域畫と支那固有の繪畫とは未だ融合せずして、兩者並存の姿であつた。

西域藝術の流入時代とも見られ得る漢代に於て、其の固有の繪畫が、如何なる状態にあつたか、吾々は先づこれを書史に徴しやう。西漢の文帝、武帝、宣帝の頃には既に繪畫は盛んに行はれ、殊に宮殿の壁に畫くことが大いに流行してゐた。例へば武帝は、甘泉宮の臺室に天地、太一及諸鬼神を畫かしめ、又明光殿には壁に胡粉をぬり、紫青の界を施して古烈士の像を畫かしめ、次で宣帝は功臣十一人の像を麒麟閣に畫かしめた。其の他廣川惠王の殿門には古勇士成慶の像を畫き、魯の靈光殿には天地品類、群生雜物、奇怪神靈等を寫し、又民の門戸には神荼、鬱壘及び鷄を畫いて厭勝となした。元

帝も亦甚だ繪事を好んだ。當時尙方の畫工として宮廷に仕へた畫人の名の今日に傳はるものが甚だ多い。毛延壽、陳敞、劉白、龔寬、陽望、樊育等の如きは即それである。尙方の畫工は、漢の宮廷には早くから置かれてゐた。併し此の尙方の畫工と云ふのは、後世の畫院の待詔などは大いに其の趣を異にしてゐたものである。前者は寧ろ一種の職人であつて、繪具の製造等に從事しながら、旁ら畫を畫く位の程度のものであつた。併し兎に角繪畫に關係ある者が、宮廷に置かれたと云ふ意味でこれを後世の畫院の濫觴と見ることも出来るであらう。下つて、東漢の明帝も亦大いに文雅を好み、別に畫官を設けて經史の事を書かじめ、或は鴻都學を創立して、天下の奇藝を集めたと云ふことなどが傳へられてゐる。畫人の名は、今迄屢々現れたけれども、眞に確實であるのは、東漢になつてからであつ

て張衡、蔡邕、趙岐、劉褒等は、其の主なる者である。併し當代の作品は一も今日に遺存してゐるのではない。唯だ纔かに當時の倣を忍ばしめるものは、畫像石や銅器或は數年前關野博士が大同江附近で發見された漆畫等の數種の遺品に過ぎない。

斯様に兩漢四百年の間を通じて、漸次盛運に向つた繪畫は、尋いで六朝に至り愈々其の發展を得た。六朝三百五十年の間は、或は三國の鼎立となり、或は五胡十六國の興亡となり、更に南北兩朝の對立となつて、爭亂興亡寧日なき有様であつたけれども、獨り繪畫は其の隆盛を擅まゝにして、大家の輩出は洵に空前の盛況を呈した。東晉の顧愷之は、實に此の間に出でた大家の一人であつた。彼は宋の陸探微、梁の張僧繇と共に後世六朝の三大家と稱せられた。此の三家のほかには大家の名を今日に遺してゐる者は、吳の曹不興、晉の

衛協、北齊の楊子華等の如きが其の主なる者である。

顧愷之(字長康、小字虎頭)は、今から凡そ千五百餘年前、東晋の世に出でた人であつて、晋陵無錫は其の故郷であつた。才氣もあり、學問もある人であつた。繪畫は彼が尤も善くする所であつて、初め衛協を師としたと傳へられてゐる。彼の畫は、當時既に評論の中心をなし、毀譽並び行はれた。いつの世にも毀譽は免れ得ぬところであらう。同時の謝安(字安石、宰相としてのみでなく、又畫家としても當時に表はれてゐた人である)は、彼を激稱した一人であつて、「蒼生以來未だ之れ有らざるなり。」(晋書本傳)とさへ云つてゐる。其他彼の聲名を裏書するやうな様々の逸話が今日に傳へられてゐる。彼は隣家の一女を豫て慕つてゐたが、或る時其の像を壁に畫いて、惱ましきまゝに針を其の畫像の胸にさした。すると忽ち其の女は胸

に痛を覺えたが、彼が其の針を取ると又忽ち痛は癒えたと語られてゐる。興寧中、瓦棺寺に初めて僧衆を置いて、會を設け、朝賢に布施を請ふたことがあつた。其の時、士大夫でも十萬を過ぐる者はなかつたが、長康は直ちに百萬とした。彼は素より貧乏であつたから、人々は徒らに大言を爲すものであるとした。愈々寺衆が布施を集めると、彼は、其の寺に一壁を用意せんことを希ふた。而して戸を閉ぢて往來すること一月餘りにして、畫く所の維摩詰の像一軀將に畢らんとした。時に眸子を點じやうとして寺僧に云ふには、第一日は觀者に十萬の施を請へ、第二日には五萬、第三日には例に任じて施を請へど。愈々戸を開くや、燦然として一寺を光照し、施者皆填咽して俄かに百萬を得た。

唐の張彥遠も亦彼を賞揚した一人であつて、彼を畫家の品等の第

一位である「上品の上」となし、「顧愷之の迹は、堅勁聯綿、循環超忽、調格逸易、風趨雷疾、意筆先に存し、畫盡き意在り。神氣を全うする所以なり。」(歷代名畫記)と云つてゐる。然るに南齊の謝赫は、畫家の品等を六位に分ち、顧愷之を以て其の第三位となし、「格禮精微、筆妄りに下すなし。但だ跡意に逮ばず、聲其の實に過ぐ。」(古畫品錄)と云つてゐる。又唐の御史大夫李嗣眞は、九等に分つて、彼を其の第四位、「中品の上」に列してゐる。併し李嗣眞の續畫品錄は、陳の姚最の續畫品を剽取したらしく、且つ品等を附しても何等の理由が述べられてゐない。恐らくは、李嗣眞は、繪畫に對して、一家の見を持つてゐたのではなかつたであらうと想像せられる。

顧愷之は論畫家としても亦時流に抽でた識見を持つてゐた。今は其の議論の斷片を諸書に散見し得るに過ぎないけれども、彼の藝術

論の一端はこれを以て窺ふことが出来るであらう。其の多くは描寫の要法を述べたものである。その他、彼の逸話の中にも、彼の卓拔な識見を窺はしむるものがある。「人を畫いて、嘗て數年、目睛を點せず。人其の故を問ふ。答へて曰く、四體妍蚩、もど妙處に關するなし。傳神寫照、正に阿堵の中に在り。」と云ふ如きは即ちそれである。史實か否かは別として、此の數句は彼の秀れたる識見を表はすと共に、又甚だ吾々に興味を興ふるものである。形の美醜は、美的價值を決定する所以のものではない。即ち圖像を畫いて、其形が美しいか否かは問題ではなくて、それが生きてゐるか否かと云ふことのみが其の畫の美的價值を決定する唯一の標準である。と云ふ思想である。彼が、こゝで云つてゐる所は、單に人物畫に就てのみであるけれども、併し此の意味を更に押し進めるならば、それは必然に謝

赫の「氣韻生動」と同じ思想となるのであつて、藝術の本質を端的に云ひ表はした言葉である。併し今日に遺存してゐる彼の作品に見れば、彼の此の思想の積極的な顯れは之れを見出すことは出来ない。彼が書いた對象は、皆極めて美しい形を持つてゐる。醜い形を直接に書いて、彼の此の思想を積極的に主張した者は、支那の繪畫史の上には見出すことが出来ずして、吾々はこれを、彼より千五百年の後に、和蘭に生れた近代の一巨擘、フイレンセント・ファン・ホッホに見出すであらう。彼には美しき形はなかつた。唯だ醜き形のみが畫かれた。洵に顧愷之は、千五百年の後に、優れたる一人の知己を見出したのであつた。

顧愷之は、畫家として、極めて多方面な人であつた。其の取り扱つた主題は、記録が示すやうに、雑多を極めてゐた。併し今日彼の

遺作として傳へられてゐるものは、大英博物館所藏の「女史箴圖」二卷である。其の他のものは、唯だ畫いたと云ふ記録が遺されてゐるばかりである。もと端方氏の藏してゐた「洛神賦圖」は、彼の作として傳稱せられてゐるけれども、併しこれは、後世の模寫であらうとは學者の一致する處である。こゝには此の洛神賦圖は論じない。女史箴圖は、張華の「女史箴」を主題としたものである。一部の山水のほかは、當時の貴族の日常生活を畫いたものであつて、純粹な風俗畫と見ることが出来るであらう。

風俗畫は、古くから畫かれたものであつて、顧愷之を以て最初とするのではない。吾々は、これを文獻に依つて知り得るばかりではなく、今日に残つてゐる漢の畫像石の一部に、浮彫ではあるけれども、併し兎に角、一種の風俗畫を實際に見出すのである。是等の畫

像は、陵墓の前に建てられた石廟、石祠、石闕等に刻せられてゐるのであつて、皆漢代の製作である。主なるものは、孝堂山祠と武氏祠の二つであるが、併し、現時、昔のまゝに遺存してゐるのは、唯だ、前者孝堂山祠(山東省肥城縣)のみである。後者武氏祠(山東省嘉祥縣)と稱せられる方は當初のまゝではない。其の初め三石室であつたものが、後世河水の汎濫で土中に埋没せられた爲め、清朝の乾隆年間に發掘解體して、別に建てた祠堂の壁間に、其の畫像の刻せられてゐる四十餘個の石片を箆め込んだものである。其の他の當代の畫像石は、湮滅して殆んど見ることが出來ないけれども、間々小斷片が個人の所有となつて遺存してゐるものが無いではない。

孝堂山祠は、漢の孝子、郭巨を祀る廟であつて、山東省肥城縣の西南約七十里、孝里舖にある同名の山、孝堂山に建てられてゐる。

これは全山石灰岩からなる一小丘である。廟には其の内部に石室があつて、こゝに畫像が刻せられてゐるのである。此の石室の後に接して小墳がある。當初此の小墳は石室の後壁に直ちに接して築かれてゐたのであらう。建立の年代は明かでないけれども、此の石室の内部壁面に刻せられた後人の題名に依つて、略々其の年代を推定することが出来る。其の最も古いのは、「平原濕陰邵善君。以永建四年四月廿四日來此堂。叩頭謝賢明。」である。永建四年は、東漢順帝の朝、西紀一二九に當るから、此の石室の製作が、紀元一世紀を下らぬものであらうとは想像せられる。石質は灰黒色の石灰石であつて、其の石面を水磨きとなし、これに畫像を陰刻したものである。大王車、成王、貫胷國人、升鼎の故事、戰爭、庖厨、歌舞、狩獵、禽獸樓閣、其の他種々雜多なものが刻せられてゐる。又孝堂山下から發

掘した石祠にも浮彫の畫像がある。今東京帝國大學の藏する所のものであつて、前者と異り、これは陽刻の畫像である。唯だ面相衣文などの細部のみは陰刻してある。刻法は武氏祠と全く同様である。

武氏祠は、山東省嘉祥縣の東南三十里、紫雲山下武翟山と云ふ小村落の北方に在る。石闕の銘に依つて、孝堂山祠よりは少し遅れた、桓帝の建和元年三月に建立せられたことが知られる。前者と同じ灰黑色の石灰石を矢張り水磨きとなして、これに陽刻したものであつて、孝堂山下のものと同法を同じくしてゐることは、既に述べた。主題は、帝王、聖賢、名士、烈女、戦争、升鼎、車馬、庖厨、龍魚鬼神、奇禽、異獸其の他種々なるものであつて、略々孝堂山祠のもと同様である。兩者ともに、當時の日常生活を主題としたものが少くない。此の點に於て、即ち單に主題の上からのみ云へば、是等

と女史箴圖とは全く同様なものである。併しこれは、唯だ、日常生活が主題とせられたと云ふ、概念上の共通があるばかりであつて、兩者の意味には其間千里の距離がある。然らば何が兩者の間に此の相違を持ち來たしたのであるか。それが主題でないことは勿論最初から明瞭な事實である。又單に材料の相違——一方が浮彫であつて他方が繪畫であると云ふ點のみにも存しない。此の兩者の區別は、實に、日常生活が、兩者に主題として取られた意味、即ち其の主題が如何に書き顯されたかと云ふ點に存するのである。換言すれば、兩者に現れた美術的意味の相違を明かにすることに依つて、初めて吾々は、兩者の區別を知ることが出来るのである。

前者に現れた日常生活は、唯だ日常生活と云ふ一事件の單なる外面に過ぎない。扁平な面と單調な線を以て、人物や事件の外面を文字

的に説明してゐるに過ぎない。如何なる意味に於ても、生活は直接に書かれてはゐない。唯だ其の説明——事件の外面を象徴的に現はしたものに過ぎない。然るに顧愷之は、平和な日常生活を直接に書き現したのであつた。唯だそれは、現實を蒸溜した、靜かな安佚な觀念の世界ではあるけれども、併し彼は、兎に角此の觀念の世界其の物を直接に書いたのであつた。單なる、其の文字的意味の説明ではない。極めて美しい形に於て、平和なユートピア的な生活を、直接に畫面に書き現したのであつた。

彼の此のユートピアは、表現の種々なる形式を以て現れてゐる。彼の畫面には、如何なる意味の激しさもない。彼を貫く形の美しさは、必然に激しい動亂を拒否せざるを得ない。形の美しさとは、其の形を構成してゐる種々なる形式の間に關係の美が存在してゐるこ

とである。一の形式と他の形式との間に一の均衡が見られることである。緊張と弛緩との關係が成立することである。一の形式に依る意識の緊張が、他の形式に依つて弛緩平衡に持ち來たされることである。これが美しき形の充す可き根本的の條件である。斯の如く美しき形が、一方に於て緊張し行く意識を、他方に於て引き止め弛緩せしめる性質のものである以上、假令其の形が運動を表はしてゐるものであつても、それが形の美しさを持つてゐる以上は、即ち其の形の中に關係の美が見られる以上は、必然的にそこに靜止が豫想せられる。従つて徹底したる運動の中には形の美しさは見られ難い。兩者は背反的の性質を持つてゐる。

形の美しさに貫ぬかれた彼の世界は、必然に靜かな平和な世界である。人物は凡て、靜かなる姿勢、動作、運動を表してゐる。彼の

人物の美しさを規定するものは、其の身體各部の程よき比例である。長さど幅の比例である。更に此の美しさを支へる他の半面は、夫等人物の姿勢、動作に現はれた均衡と旋律の類なき美しさである。特に立像に最も著しい。例へば「女史司箴敢告庶姬」の右端の女や、髪を梳ぐる女の如きは、其の代表的のものであらう。音樂的な旋律を畫いた嫺やかな姿態は、更に一定の方向に延びた廣い裳裾の旋律と美しい均衡を保つてゐる。斯如き形の美しさは單に此の代表的な二人の人物のみに限らない。怪獸と矛を持つて戦つてゐる二人の人物でさへも僅かに身體を捻つて、程よい均衡を保つてゐる。そこには激しい運動は決して畫かれてはゐない。而して其の側には、殆んど此の事件と關係なきが如く、靜かに立つてゐる女——ミッセンゲン閑散者がある。彼の世界は、實に、此の二つの世界が同時に存在し得る世界である。

それ程、平和な現實を離れたユートピア的世界である。非現實的な觀念の世界である。斯くて、形の美しさに徹底した彼の人物は、必然に其の面貌を類型的なものにした。而して是等人物の表情は、凡ゆる意味の激しさが排除せられた彼の世界を、一層強調するものである。彼の人物は皆教養ある人々である。滲透的な激しき精神力はないが、併し潑瀾たる精神は、其の星のやうな眼と、纒かに開いた口とに最もよく顯はれてゐる。脹やかな頬と、柔かく綻びた唇には、鐵のやうに堅い意志ではなく、一種人を引きつける柔和さがある。二人或は三人の間の精神の交通は、會話は、其の星のやうな眼と、其の纒かに開いた口とに聲を聞くばかりに現れてゐる。此の靜かな、併し潑瀾たる精神は、必然に其の人物に一種の氣高さを與へる。教養ある貴さを與へる。彼等には、心を掻き亂す激情はない。

怪獸と戦へる人物にも、重い輿を擔ぐ人物にも、恐怖や苦痛はない。閑散者レインゲンゲルと同じ心にある。勞働も戦も、共に安佚の内にあり得る世界である。

彼の畫面に於ては、線が最も重要な位置を占めてゐる。彼の線は、洗練された技巧を示す暢達にして彈力ある線である。旋律的な方向を有する極めて自由な線である。それは必然に、調度品にも、山にも、更に衣服にも潑瀾たる生命を與へる。翻つてゐる衣文は、風に吹かれたのではなく、其れ自身の旋律的な運動と見られる程に、活潑な生命を持つてゐる。併しそれは、興奮、激情を意味する動きを持つた線ではない。複雑多様ではなくして、單一な方向を持つた線である。従つて其の有する内面は、静かさである。而して其れ等の線は、肥瘠の變化のない單調な細い線である。細くして、然も柔か

な丸みを有する線である。従つて、静かな、優しく親しみ深い線である。凡ての對象は、斯の如き線から作られてゐる。かくて人物も山も調度品も皆此の静かな親しみ深い色に染められてゐる。而して、堅い緊張性を缺いで、柔かい丸みを持つた此の彼の線が、其の本質的の形を取つた場合に、彼の對象は皆角の少ない丸らかさを得る。山も衣文も、其の輪廓の曲る部分は皆丸みを持つてゐる。少しのどげん／＼しさもない。深い優しみを喚び起す。人物の柔和な表情は、最も顯著に此の特性を現してゐるものである。而して同じ程度に於て、其の身體四肢にも亦同様の精神が現れてゐる。衣服の柔かく丸い、然も彈力に充ちた輪廓は、更に所々に施された隈取りによる明暗の對比に依つて、特に其の眼に表れたるが如く、優しく静かな、而して潑瀾たる生命を喚び起してゐる。坐した人物も精神は生々ど

動いてゐる。衣服の下には、温かく、血液の循る肉體がある。彼等は程よく太つて、健康と平和に充ちてゐる。氣高く、然も小兒の如く無邪氣である。彼等の世界には何等の苦痛も、何等の動亂もない。春の日の如き世界である。彼等の目は、嘗て恐怖に怯え、激情に燃えたことはない。其の口は、嘗て苦痛に呻吟し、激怒の大聲を發したことはない。其の肢體は、靜かな動作の經驗はあつても、激しい運動の經驗はない。

彼が、靜かではあるが、併し動ける對象を捕へたと云ふことは、一方、彼の線其の物が、優美であるアンハイイヒと云ふことであり、他方、彼が鋭敏な自然の觀察者であつたと云ふことである。彼の線は、其の方向、速度又は畫布を押へる力に甚だしい拘束もなければ、又激しい緊張もない。寧ろ自由な線である。此の優美と云ふ彼の線の一つの

性質が、彼の對象をして、柔かい、自由な、こだはる所のない動作をなさしめたのである。更に、彼が動ける對象を捕へたと云ふこと、即ち運動の瞬間を鋭く捕へて、劇的の場面シーンを書いたと云ふことは、彼が鋭敏な自然の觀察者であつたと云ふことである。即ち彼が一步自然に近づいたことである。リアリストたるの一面を、彼が深く内に藏してゐたことである。

彼の世界は、平和な、優しく親しみ深い世界であつた。併しこれは、彼の世界の半面に過ぎない。更に、重大な他の一面がある。彼の世界には、温かく親しみ深い中にも、一種近づき難い或るものがある。それは、靜かな氣高きの存する故のみではない。彼の線は、既に述べたやうに、暢達な自由な線ではあるけれども、併し其の速度には緩やかさが含まれてゐる。壓し來る重量を持つてゐる。即ち

線の内部に深く藏せられた葛藤がある。これは、凡ゆる對象に大きさと云ふ名を與へる性質其の物である。而して、此の内部的葛藤を藏する線に圍まれた彼の面は、夫れ自身の力を有しない靜止的の面である。内より外に出やうとする力を有しない面である。茲に、必然的に、彼の凡ゆる對象は、大きさ或は悠大と呼ばれる内面を保持する。大きさの面に現れた一の崇高である。重く厭する力の現れであり、深く奥行を創造し行く力である。斯くて、彼の此の本質は、彼の凡ゆる對象に、更に一つの特質を與へた。其の人物の美しき形には、莊大なる建築的構成の美を加へた。翻つてゐる天衣の如き衣文は、輕妙な音樂を奏するのではなく、莊重なる音樂を奏してゐるのである。華麗ではあるが輕快ではない。山は、二三の鳥獸と一人の人物から判斷すれば、極めて小さい山である。併しこれは、知識

的の判斷であつて、美的經驗の事實ではない。後者の意味に於ける山は、長き輪廓を辿る意識の連續に「形の大きさ」を経験し、輪廓其の物の本質より來る意識の抵抗——制止に逆ふ意識の連續は、即ち、悠大を喚起する。大きさの面に顯はれた、彼の藝術家としての一面である。六朝の三大家と稱せらるる一つの理由も亦こゝに存する。

二 佛 教 畫

佛教が支那に傳來したのは、後漢明帝の朝であつた。佛教と共に西域の佛教美術も亦移入せられた。帝の命を受けた蔡韻が、月氏國に至り、經典と共に彫像及び白氈の畫像等を將來したことの如きは、其の一例である。その他、寺院の建立と共に數多の佛畫が壁に畫か

れたことなどが傳へられてゐる。是等の印度や西域の佛教美術は、陸路中央亞細亞を經るか、或は海路直ちに支那に来るか、何れかであつた。先づ印度に於ける、早い時代の佛教美術の大勢はごうであつたらうか。

佛教が、印度に興つてから久しい間、佛像の製作は行はれなかつた。本生譚、塔、菩提樹、足跡、高座等の製作が試みられたに過ぎなかつた。然るに紀元の前後から、希臘羅馬の美術に倣つて、漸く佛像の製作が行はるゝに至つた。此の東西美術の交渉を生せしむるに至つた一大契機は、アレキサンダー大王の東方遠征(前三三四—三二四)であつた。王の遠征隊は、晉に軍人軍屬のみではない、一大希臘都市の移動であつた。其の通過する所、多くの希臘的都市の建設があつた。印度西北部、健陀羅地方(今のパンジャブ地方)に建設さ

れたバクトリヤ(大夏國)は是等の一つであつた。斯の如くして希臘の文物は、廣く東方諸國に傳播せられた。東西の文化的融合こそ大王の志であつたのである。併し不幸にして、短命なる王は、未だ其の志を得ずして、早くもバビロンに客死し(前三二三)、繼て其の建設にかゝる大帝國は、分裂崩潰の運命に逢着した。此の時に當つて、印度に於ける希臘の勢力を驅逐し、直ちに印度の北半を統一して、所謂孔雀王朝の基を開いたのは、チャンドラ・グプタであつた。此の、印度に於ける希臘の勢力を驅逐することに依つて其の鴻業を開いた、孔雀王朝と希臘との間は、併し、極めて親密であつて、互の交通は絶えることがなかつた。希臘羅馬の藝術並びに工人の移入は漸次頻繁となつた。就中交通の衝路に當つてゐた健陀羅地方は其の中心をなしてゐた。紀元前二六四年、阿育王が王位を繼いでから、孔雀王

朝は、愈々其の隆盛を得た。王は後に佛教に歸依して、其の一大保護者となつた。同時に又王は、美術の大保護者であつた。印度最古の美術として、今日に遺存してゐるのは、凡て王以後のものである。王の爲す所は、凡て大規模にして且つ永久的であつた。建築彫刻の材料に、從來の木材を排して、石材を使用したのは王であつた。暗黒な印度上代の歴史に最初の光明を與へるものは、實に阿育王其人である。王以前のことは、遺品の湮滅して、今日知ることは出来ない。併し王の治世から紀元の前後に渡つて、印度固有の美術が、連綿たる發達の經路を辿つてゐることは、遺品の明かに物語る所である。當時に於ては、未だ、希臘羅馬の藝術との融合はなく、純粹印度美術として見らる可きものである。然るに紀元の前後から、東西交通の要路にして、且つバクトリヤの古土である犍陀羅地方を

中心として、希臘羅馬の要素を多分に混じた、一種特有なる美術の製作が行はれ始めた。所謂犍陀羅式の美術とはこれである。此の犍陀羅式美術の發生と共に、初めて、佛像の製作は現はれたのであつた。其の後、第四世紀の初めの頃まで、凡そ四百年の間、其の製作は盛んに行はれた。其の初めは、勿論希臘羅馬の美術の模倣であつたから、時としては、佛はアポロの形に、梵天は聖ペテロの相に作られた。頭髮、面相、衣文等皆西方の様式を殆ど其のまゝに取り入れてゐた。此の犍陀羅式美術は、専ら犍陀羅地方を中心として製作せられたのであつて、中部印度には行はれなかつた。中印度に於ては、阿育王以來の純粹の印度美術が連綿として存續してゐた。併し犍陀羅美術は、其の醇熟と共に漸次中印度の地に入り、傳來の印度美術と融合して、茲に中印度摩揭陀國を中心として、全く新しい一

美術を現出せしめた。併し此の新美術は、飽迄も傳來の印度美術を基調としたものであつて、ヘレニステイックの要素の其のまゝの殘存は、決して見る事が出来ない。純粹印度美術として見らる可きものである。中印度式或は其の王家の名を取つて毘多式と云はれるのは、即ちこれである。其の年代は、犍陀羅美術の衰頹の頃、即ち四〇〇年の頃から凡そ八〇〇年に至る迄の略々四百年の間に渡つてゐる。此の後は漸次衰頹に陥つた。支那に佛教美術の佛教と共に傳來したのは、後漢明帝の朝、即ち紀元一世紀の中頃、中印度に於ては阿育王以來の美術が漸次衰頹に傾き、犍陀羅に於ては其の特有の美術が漸く勃興しかけた頃のことであつた。

印度に起源を發した佛教美術が、如何なる経過を以て、支那に傳來したかと云ふことは、併しながら、從來甚だ明瞭を缺いてゐた。

然るにスヴェン・ヘディンに依つて、先鞭をつけられた、中央亞細亞の探險は、先づ其の曙光を齎したのであつた。彼は一八九五年から、其の翌年にかけて、支那土耳其斯坦のコータン(古へ干闥國として東洋史上に顯れた支那の一朝貢國の跡であつて、タクラマカン沙漠の南端に位し、既に第八世紀の頃には、流砂の爲めに廢墟に歸してゐた處であつた。)の探險を行つた。それ以來日(橋瑞超)、英(スタイン)、佛(ペリオ)、獨(グリンウエーデル、ル・コック)、露(オルデンブルグ)の諸國争ふて、中央亞細亞の探險發掘を試み、漸く史實の明瞭を加へるやうになつた。スヴェン・ヘディンは本來地理學者であるから、其の探險も勢ひ地理學的に偏してゐた。考古學的の效果は後の人々に求めなければならぬ。是等引き續いて行はれた探險に依つて、古き時代の様々の遺物が無數に發見されたのであつた。就中コータン

附近並びに燉煌の探險に於ては、多數の佛教上の繪畫彫刻が発見せられた。是等は殆んど唐朝以後のものばかりであるが、其の或る物には犍陀羅美術の影響の著しいものがあり、又或る物には龜多美術或は又支那美術の影響の極めて明かなるものがある。其の他ビザンツの唐草等直接希臘に其の源を發してゐるものもある。要するに是等諸要素を融合して、西域美術と云ふ特有なる一美術を漸次形成したのであつた。本來東西交通の要路に當つてゐる此の中央亞細亞一帯に於て、古き時代より支那、印度、希臘の三大文化の流入し融合したと云ふことは、寧ろ當然なことであらう。此のことを示してゐる遺物の中で、就中明瞭を極めたものは、スタインの發掘にかゝる公文書を書いた木竿である。公文書の方式は、全く支那の形式を倣つたものであつて、然も文字はサンスクリットを用ひてゐる。而し

て木竿をつなぐ糸を泥封で封じてゐるが、此の泥封には希臘のアテネやヘラクレスの像が刻まれてゐる。其の他貨錢等にも此の種のものが多い。是等は最も露骨に三文化の混合或は融合を示すものであらう。

佛教美術は、斯如き西域諸國を経て支那に傳來したのであつた。最も古くは後漢明帝の朝であつたことは前に述べた。爾後西方との交通の頻繁を加ふるに伴つて、其の藝術の流入も亦益々多きを致した。更に六朝に下つては、内に争亂の止むことはなかつたけれども、併し佛教の隆盛に伴つて西方との關係は益々密接を加へた。實に佛教は、頻々たる國家の争亂興亡に超然として、佛の前には一切衆生の無差別を標望して獨り隆盛を擅にし、澎湃として將に中原を征服せんとするの概があつた。南北共に、歴代の帝王は、大抵佛に歸依

し、爲めに造像造寺所々に起り、佛畫の製作も亦空前の盛況を呈した。文献の示す所に依れば、西域美術の移入のほか、西域の人にして中原に來り、佛畫の製作に従事した者が甚だ多い。併し、恐くは當時の佛敎畫は、固有の支那繪畫と全く流派を異にした西域風の繪畫であつたであつたらうと想像せられる。雲岡や龍門の石佛、更に唐初の製作であらうと考へらるゝ我が法隆寺の壁畫の如きは、此の間の消息を雄辯に語るものであらう。此の西域風の佛敎畫が、漸次支那化の道程を辿り始めたのは、中唐の吳道玄の頃からであらうと考へられる。佛畫の支那化と共に漸次流行したのは、所謂道釋畫なる一科である。宋元の頃に最も其の流行を極め、風俗畫の如きは壓倒せられて殆んど其の影を潜めた觀があつた。然るに、早くも元の頃から、再び風俗畫勃興の氣運を生じ、下つて明清に至つては、人

物畫は殆んど風俗畫の觀を呈し、道釋畫は悉く其の流行を奪はれて、全く衰頽に歸して仕舞つた。道釋畫とは、主として道教佛敎上の人物を主題としたものであつて、早くも六朝の時代に其の萌芽を發し、佛畫の支那化と共に漸次其の發展の經路を進んだのであつた。要するに、西域風の佛敎畫が、一方は、本來の佛畫として支那化の道程を辿り、それと共に、他方は、道釋畫と云ふ本來佛畫から出て然も全く別種の體をなした特殊な一科——全然支那的なる一科へ發展したのであつた。

支那畫の本流を跡附くることを目的とする本書に於ては、佛畫に對してはこれだけの叙述に筆を止める。

第二節 唐

一 李 眞

南北朝三百年の對立は、隋の興起に依つて悉く統一された。然るに隋は僅か五十年にして倒れ、再び唐の大統一となつて(六一八)、漢人種最盛の時代を現出した。其の治世凡そ三百年、漢人の文化は、各方面に絢爛の華を開いた。畫繪も亦大いに其の發展を得、後世に大家の名を遺せる畫家の數も愈々多い。既に隋には展子虔、鄭法子を出し、唐初に於ては閻立德、閻立本の兄弟並び出で、更に干闥王は尉遲乙僧を太宗の庭に薦め、隋の時來遊せる其の父尉遲跋質那と共に尉遲、大尉遲と並稱せられた。下つて中唐玄宗以後には、吳道玄、李

思訓及び李昭道の父子、王維、張瑑、畢宏等の諸大家輩出し、其の他鞍馬の名手としては、韓幹、韋偃、人物畫家としては周昉、花鳥畫には邊鸞等の如きが陸續として出でた。李眞は是等諸大家の間に出でた一大家である。

彼は德宗の頃の人であつて、其の遺作を吾が教王護國寺の眞言七祖像、龍猛、龍智、金剛智、善無畏、一行、惠果、不空金剛の中の五祖に傳へてゐる。龍猛、龍智の二祖像は弘法大師の作と傳稱せられてゐる。五祖の中四祖は、殆んど全く剝落してゐるけれども、幸にして不空金剛像の一のみは、やゝ明瞭に當時の俤を遺してゐる。是等の圖像は、弘法大師が延暦二十三年入唐して、長安青龍寺の惠果阿闍梨に密法を受け、聽て歸朝せんとする時、惠果が李眞をして是等を圖せしめて贈つたものである。不空金剛阿闍梨は、もと南天

竺の人であつて、同じく南天竺にして支那密教の祖となつた金剛智三藏に師事し、支那密教の第二祖となつた。玄宗、肅宗、代宗三代の歸依する所となつて、大廣智不空三藏の號を賜ひ、代宗の太曆九年(七七四)に示寂した。李眞は、徳宗の貞元年中(七八五——八〇四)諸寺の壁に畫いたことが京洛寺塔記に見える所を以てすれば、恐らく不空金剛とは略々時を同じくしてゐたのであらうと想像せられる。少くとも時代を隔てゝゐなかつた事だけは、確かである。併し彼が不空金剛に會つたことがあるか、更に彼が不空金剛を眼前にして其の像を畫いたかどうかと云ふことは、如何なる記録もこれを語るどころがない。併し一行の記録がなくとも、それを、主題が示すやうに、肖像畫と見ることは何等の支障もない。それ程、これは、人物の個性を鋭く捕へてゐる。

顧愷之の世界は、非現實的なる觀念の世界であつた。彼に閃めいた現實的の要求も、其の觀念的な表現の方式の内に隠されて仕舞つた。而して平和なユートピア的世界が創造されたのであつた。斯くて、人物は皆類型的となつて、個性の表現は悉く排斥された。恐らく彼にあつては、個性の描寫は、彼が世界の美を傷付けるものであつたであらう。然るに、此の彼に潜んでゐたリアリスティックの一面は、四百年の後、李眞の出現に依つて、目覺ましき發展を得た。顧愷之も李眞も、共に當代社會の人物を、對象としたけれども、併し兩者の間には、越えることの出來ぬ深い溝がある。前者に對して、後者の對象は、現實其の物であつた。高僧不空金剛の生活其物を對象とした。

彼が畫いた所は、精神的其の物の如き高僧の生活であつた。顧愷

之に現れた精神的と肉體的との二つの面は、かくて、前者の強調に依つて、後者の否定に傾かんとした。精神性に徹底せんとした李真が、併し、正に行く可き路であつた。此の精神的の一面に徹底せんとした彼の對象は、従つて、一種固い冷かさを内面とした粗硬ザルツな形を取らざるを得ない。額に刻まれた深い皺は、長い間の精神的苦闘の記録である。高い眉根の下に落ち込んだ白目勝ちの眼は、鋭き凝視に見張つてゐる。熾烈な精神生活に炬の如く燃ゆる眼である。堅く結んだ口は、烈しい精神活動に緊張した鐵の如き意志其の物である。是等顔面の表情に現れたると同じ内面は、更に、身體の凡ゆる部分に、それ／＼の自然なる方式に於て現れてゐる。堅く合掌された兩手は、内面の葛藤に緊張したる者の取る可き意識的の狀態である。全身悉く精神活動其の物に終始してゐる。外面的には何等の動搖も

何等の運動もないけれども、併し、内には此の激しき活動を深く藏してゐる。

斯の如く精神性に徹底した彼の對象に於ては、肉體的生命は此の精神性の内に其の姿を没し、鋭い精神の緊張に固い冷かさを生じた。併し此の冷かさは、單にこれだけの理由では未だ十分に盡されない。更に彼の線又は面其の物に就て述べなければならぬ。

彼の線は細い。細くして然も固い緊張性を其の内に含んだ明晰な線である。即ち彼の線は、夫れ自身固い冷かさを其の内面としてゐる。此の線が、衣文に現れては、多くは、並行した直線的方向を取る。其の進行には何等の音樂的な旋律もない。従つて其の曲る部分には、一種の鋭さを生ずる。斯くて、それは、一面には、沈み入るやうな静さを經驗せしめると共に、更にそれは、冷かな緊張を内

面としたデルプな形を取つて、身體に於ても、顔面に現れた表情——鋭い精神の緊張と同じ内面に終始する。斯の如き内面は、更に、面其の物の性質に依つて、一層其の意味を徹底せしめられた。彼の面は、單調なる方向を含む筆觸に作られて、内に何等の動搖をも有しない。唯だ、實線を境として作られた強い隈取りは、急激な明暗の對比をなして、此の實線をして其の實線たるの性質を失はしめ、これを明晰なる幾何學的の——實際の幅を有しない線に變化せしめた。茲に鋭き緊張、冷かき刺戟がある。幅のない——如何なる細き線よりも細い線を辿る意識は、氷の如く冷かき興奮と引きしめられる固い緊張とを經驗する。更に、明暗の急調なる對比は、此の冷かき緊張を一層力強き激しきものにした。

斯の如くして彼は、精神活動に鋭い緊張を經驗せる人物を、直接

に書き現はしたのであつた。換言すれば、彼は、内に激しき精神活動を經驗せる人物の靜止状態を捕へて、此の精神活動に於ける其の人物の個性をば鋭く實現したのであつた。高い眉根、落ち凹んだ鋭い眼、大きい鼻、秀でた顴骨、がつしりした體格等は、悉く其の人物の個性として現はれたのであつた。かくて彼の世界は、夢幻的な觀念の世界とは全く別な、極めて現實的な世界となつた。

一 王 維

中唐玄宗の朝に、偉大なる三人の畫家が現はれた。それは、吳道玄、李思訓及び王維である。彼等は、實に、支那の繪畫史の上に一新時期を劃した、偉大なる繪畫史上の革命者であつた。彼等に依つ

て初めて、從來人物宮觀等の背景を爲すに過ぎなかつた山水が、其の獨立の地歩を得、爾後支那繪畫の中心をなすに至つたのである。

顧愷之の女子箴圖中にあつた山は、彼等以前の山水畫の狀態を示すものであらう。「魏晉以降、名迹の人間に在る者、皆之を見たり。其の畫山水は、即ち群峰の勢、鈿飾犀櫛の若く、或は水泛ぶ容らず、或は人、山よりも大なれども、率ね皆附するに樹石を以て暎帶す。其の地列植の狀、即ち臂を伸べ指を布くが若し。古人の意を詳かにするに、専ら其の長する所を顯はすに在りて、俗變を守らざるなり。國初二閔(立德、立本)、美を匠學に擅にし、楊展(契丹、子虔)、意を宮觀に精しくし、漸く附する所を變せしが、尙猶石を狀けば則ち雕透に務め、氷澌斧刃の如くし、樹を繪けば則ち刷脈鏤葉し、栖栝苑柳多く、巧倍して愈拙く、其の色に勝えず。」(歷代名畫記)。これで見

と唐以前の山水は、皆顧愷之に於けるやうに、極めて圖式的にして、非現實的な、恰も模型を見るが如く、且つ人物と山との比例の如きも悉く當を失したものであつた。然るに、唐初の頃から漸く其の態を變じ、山水畫と稱せられ得るものゝ曙光が現るゝに至つた。併し、それは、未だ従前のものから全然脱却したものではなかつた。恐らく、當時の作家は、鐵線描と謂はれるやうな描線を以て、對象の細部を一々極めて精密に書き上げて行つたものであらう。即ち彼等は、自然を極めて概念的に細密に觀察して、見たまゝではなく、考へられた自然の屬性を極めて精緻に畫いたのであらう。斯くて、此の冷かき理知の中に、彼等の自然に對する情熱は悉く隠されて仕舞つたのである。それで張彥遠は「功倍して愈々拙く、其の色に勝えず。」と云つてゐる。かゝる際に現はれたのが吳道玄である。彼は當時、他

の誰よりも最も聲名の高い畫家であつた。張彦遠は彼を激稱して、「國朝の吳道玄、古今獨歩、前に顧陸を見ず、後に來者なく、(中略)吳宜しく畫神たるべく、神假天造、英靈窮らず」と云つてゐる。更に同じ著者は、「唯だ吳道玄が迹を觀れば、六法俱に全く、萬象必ず盡し、神人手を假し、造化を窮極すと謂ふ可し。氣韻雄壯にして、幾ど縑素に容れず、筆迹磊落にして、遂に意を牆壁に恣にする所以なり。其の細畫、又甚だ稠密なり。此れ神異ればなり」と云つてゐる。茲に特に細畫のことを云つてゐる所に依つて見れば、吳道玄は、從來の鐵線描或は游絲描に依る稠密な細畫を畫いたほか、又肥瘦の變化ある線を用ひたことが窺はれる。更に、「吳道子、筆法超妙、百代の畫聖たり。早年頗る細に、中年、行筆磊落にして、揮霍すること神の如し。」(湯垢、畫鑿)とか或は、「吳の筆、其の勢圓轉にして衣服飄舉

し、」たから後輩これを稱して「吳帶當風」と曰つた(郭若虛、圖書見聞誌に依る)。とか云ふことなどから考へても、彼が筆意を現した描線を用ひたことが察せられる。斯の如き、當時にあつては他に見られない独自の描線を用ひた彼が、當時の畫壇を支配してゐた固定的傳統を破つて、寫生的にして、然も極めて個性的な山水畫を畫いたであらうとは考へ得られることである。それでこそ「六法俱に全く、萬象必ず盡し、神人手を假し、造化を窮極すと謂ふ可し」との讚辭を受けたのであつた。彼が寫生的な山水畫を畫いて、從來の山水畫に對して、一革命を齎したことは、同じ著者が、更に明晰に述べてゐる。「吳道玄は、天勁毫を付し、幼にして神奧を抱き、往々佛寺に於て壁を畫き、縱するに怪石崩灘を以てし、捫酌すべきが如し。又蜀道に於て山水を寫貌す。是に由りて山水の變、吳に始まりて二李思訓、

昭道の父子に成る。即ち彼は、從來の圖式的、概念的な山水畫を打破して、寫生に法つた全く新しい意味の山水畫を書いたのであつた。而してそれは、他の宮觀人物等の背景としてではなく、夫れ自身のために畫かれたのであつた。茲に初めて山水畫が、獨立の一科をなすと共に、それは又從來のものと截然區別せらる可き或る新しき意味を有するものとなつた。而して同時の李思訓並びに其の子昭道は、此の新しき意味の山水畫を、更に他の一方へ發展せしめた。

李思訓は、唐の宗室であつて、官は左武衛大將軍に至り、早くから畫を以て稱せられてゐた。一家五人皆丹青を善くし、世に重んぜられた。「李思訓、著色山水を畫き、金碧輝映を用ひ、一家の法を爲す。其の子昭道、父の法を變じ、妙又之に過ぐ。」(宋、湯垢、畫鑒)とあるやうに彼は、多く金碧山水を畫いたので、勢ひ彼の畫は細密で

あつたと思はれる。此の點吳道玄と大いに趣を異にしてゐたであらう。これを語る一挿話が傳へられてゐる。「明皇、天寶中、忽ち蜀道嘉陵江の水を思ふ。遂に吳生に驛駟を假し、往きて寫貌せしむ。回日に及ぶ。帝其の狀を問ふ。奏して曰く。臣粉本なし。並記して心に在り。後宣して大同殿に於て之を圖せしむ。嘉陵江三百餘里の山水、一日にして畢る。時に李思訓將軍有り、山水に名を擅にす。帝亦宣して大同殿に於て圖せしむ。月を累ねて方に畢る。明皇云く。李思訓數月の功、吳道子一日の跡、皆其の妙を極むるなり。」(唐、朱景元、唐朝名畫錄)。是等から考へると、吳道玄は筆意のある剛健の筆致を以て、一氣に畫き、李思訓は細緻の筆で念入りに畫き上げて行つたことが想像される。此の李思訓の流を掬む者は、宋の趙幹、趙伯駒、趙伯驢、李唐、劉松年、馬遠、夏珪等所謂北宗派の人々と

せられる。此の李思訓に對して、一新旗幟を翻したのは彼より少し後輩の王維であつて、宋の董源、巨然、米家父子、更に元の四大家等、所謂南宗派の人々は、直ちに彼の系統を引いたものとせられる。即ち李思訓は北宗の祖、王維は南宗の祖と稱せられるのである。併し當時、兩者の間に南北の派を立て、相顔顔したわけでは決してない。本來此の南北の名稱は、遙か下つて、明末の莫是龍及び董其昌に於て初めて現れたのであつた。それまでは、南北の名稱は何處にも見出すことが出来ない。董其昌が畫源を論じた中に下の言葉がある。「禪家に南北の二宗あり、唐の時始めて分かれたり。畫の南北二宗も、亦唐の時に分れしが、但だ其の人は南北に非るのみ。北宗は則ち李思訓父子が著色の山、流傳して宋の趙幹趙伯駒伯驢となり以て馬遠頁珪の輩に至れり。南宗は則ち王摩詰始めて渲淡を用ひ、

鉤斫の法を一變す。其の傳、張璪、荆浩、關仝、郭思恕、董源、巨然、米家父子帶元となり、以て元の四大家王蒙、倪瓚、黃公望、吳鎮に至ること、亦六祖の後、馬駒、雲門、臨濟の兒孫の盛なるが如し。而して北宗微ふ。」

如斯く、董其昌は、山水畫を截然と二大流派に分つて、これに南北の名稱を與へたのであるが、此の名稱の依つて來る所は餘り明かではない。恐らくは、山水畫の二大流派が、禪宗の南北兩派の間の對立の種々なる點と共通的な對比を持つてゐる所から其の名を借りて來たのであらうと考へられる。後に此の二派の別を地理的に理窟付けやうとした人があつたけれども、清の沈宗騫の如き、併し兩派の作家は、地理的には錯綜を極めてゐる。第一に其の開祖が既に兩方共北方人である。

斯く董其昌は、全體を李王二家の流を掬む二つの流派に、明瞭に

區別したけれども、併し實際にはそれ程明晰な別は存しない。互に相錯綜してゐる場合が非常に多い。北宗派に數へられながら、又南宗派に入れても餘り差し支えない人もある。或は南北の何れとも定めかねる者もある。時には、例へば南宗派の代表的な作家にして、一二北宗派的の作品を遺してゐるが如き例もある。本來畫家を或る流派に概括すると云ふことは、彼等を或る點から見て、其の間に共通の傾向が多分に存してゐた時に可能なことである。さうであるからして、これを又他の方面から見たならば、更に他との新なる共通點をも、或る程度に見出し得るであらう。茲に、何れとも定めかねるやうな事例の現はれることの可能が潜んでゐる。併し流派に分つと云ふことは、美術史に於ては、それが、美術の特殊性を見るとから必然に其の共通性が問題となつた結果であつた場合にのみ是認

されることであつて、それが、單に共通性のみを見んとする立場に陥つた結果であつた時には、それは全然美術史と背馳する行き方である。

李思訓の作品は、今日これを見ることが出来ないけれども、王維は、其の遺作と傳稱せられてゐる「江山雪霽圖」一卷を今日に遺してゐるので、略々彼の髣髴を得ることが出来る。

王維は字摩詰、太原、祈の人である。玄宗の開元九年、進士に擢第し、官途について尙書右丞となつた。母崔氏に事ふること厚く、其の喪に居ては、柴毀ち骨立ち殆んど喪服に勝えなかつたと云ふ。彼は諸藝に通じ、詩人としては李伯、杜甫に亞ぐ可き大家で、當時詩壇の四傑に數へられ、尤も五言詩に長じてゐた。就中書畫は其の最も得意とする所であつて、自ら詩を作つて、「宿世謬つて詞容たり、

前身は應に畫師なるべし。」と云つてゐる。富貴權門皆席を拂つて迎へないものはなかつた。殊に寧王、薛王は、彼を待つこと師友のやうであつた。偶々安祿山の反亂に會つて、彼は賊の爲めに捕へられた。祿山は素より彼の才を知つてゐたので、迎へて洛陽に置き、普施寺に拘して、迫つて給事中と爲した。爲めに、賊亡びて後、彼は獄に下された。弟縉は、自分の刑部侍郎の職を削り、兄の罪を贖はんことを請ふて宥された、それで再び彼は右丞に復した。後官をやめて、輞川の別業に隱栖し、詩書琴瑟を友として悠々餘生を送つた。其の妻が亡くなつても再び娶らず、三十年一室に孤居して、塵累を絶つた。彼は弟縉と共に、深く佛門に歸依し、居常蔬食して、葷血は茹はなかつた。卒したのは乾元二年の七月であつた。

詩才の豊かな彼には、鋭敏な感受性はあつても、燃ゆるやうな情

熱はなかつた。自然に對して、去り難き思ひは寄せても、湧き起る情熱の興奮はない。輞川の別業に隱栖し、世を捨て人と絶つて、佛に歸依し、詩書琴瑟を友とした閑寂な生活に彼の全體は浮んでゐる。必ずしも、亂雲激湍は欲しないが、水あれば之れに低徊去り難き詩情を寄せ、雲あれば又これに捨て難い思ひを寄せる。落花寂々山に啼く鳥、楊柳青青水を渡る人、或は、行く／＼到る水の窮る處、坐ながら看る雲の起る時、と云ふやうな彼の詩の句は、其のまゝ彼の畫であり、又彼其の人であつた。明朝の滅亡に悲憤し慷慨して、餘生を詩酒に耽溺した惲南田や妻子を捨て友と絶つて、獨り南に走り、耶蘇教に隠れた吳歷の趣はない。或は、死に至るまで賊を罵つた顔杲卿の熱情はない。賊に捕へられては唯だ潜に詩を作つて、「萬戸傷心生野煙。百官何日再朝天。秋槐花落空宮裏。凝碧池頭奏管絃」と

自ら悲しむのみで、敢て運命に抗しやうとはしなかつた。

畫家としての彼は、自然の再生に忠實であるよりも、寧ろ胸中の詩趣を自然に託する趣があつた。嘉陵江三百餘里の山水を、月餘を費して、屹々として刻劃して行つた李思訓の趣はない。任意自然の一部を取つて、興の赴くまゝに畫いた。或は又、古き人々に見られるやうな圖式的の所もなければ、概念的な見方を残すこともなかつた。舊唐書の著者が、彼の傳紀を述べた中に、「創意經圖は即ち缺くる所有り」と云つてゐるのは、即ち、彼が實景の再生に忠實でもなく、或は又、圖式的に構成して行く所もなかつたのを云つてゐるのであらう。同じ著者が、更に、「筆致措思、造化に參す。」或は、「山水平遠雲峰石色の如きは、跡を天機に絶つ。繪者の及ぶ所に非ず。」と云てゐるのは、彼が必ずしも他の畫家達の様に、「創意經圖」に努める所は

なくとも、直に自己の深き體驗を自然に託したを激稱してゐるのである。それは、凡庸な専門畫家の至り得ぬ境地であつた。蘇東坡が、「摩詰の詩を味へば詩中に畫あり。摩詰の畫を觀れば畫中に詩あり。」と云ふ讚嘆の辭も畢竟は茲を出でない。董其昌が「文人の畫は王右丞より始まる。」と云つたのも自ら首肯せられる。斯如き彼と、入念に鈎勒して行つた「筆格道選」の李思訓との間には可成り著しい差が考へられるであらう。此の點から見れば、彼は、反つて、健筆一掃の概あつた吳道玄の方が近かつたと思はれる。朱景玄が「其の山水松石を畫く、蹤吳生に似たり。而して風致標格持出。」と云つたのも、こゝを指したのであらう。吳道玄に發した山水畫は、斯く一方大小李將軍(李思訓、李昭道父子)に至ると共に、他方高人王右丞を見出したのであつた。王右丞の流れは、連綿として盡きず、千二百年後の

今日に及んでゐる。

王維以前の山水畫として今日に遺存してゐる最も古いものは、顧愷之のそれであつた。此の顧愷之の山水と王維の山水とを比較すると、兩者の間には、越えることの出來ぬ大きな溝がある。即ち兩者を截然と區別する或物がある。顧愷之の山水は、一個の自然として見るには餘りに自然らしくない或る物を含んでゐる。餘りに主觀的である。併しそれは、山の形をしてゐるにも拘らず、人物や鳥獸に比較して餘りに其の形が小さいと云ふ判断の故にはない。吾々は寧ろ、此の對比に關係なく、それを一個の、可成り大きな山として見るのである。併しそれが、自然らしい自然として見られることが許されないのは、それが餘りに斷念的と圖式的だからである。自然ではなくして自然の模型と見られる。此意味に於て、それは餘りに

主觀的である。空想的である。然るに王維の山水は、其の何れの對象の内にも、此の要素は見られ難い。王維ばかりではない。彼以後の誰でもに此の要素を見ることは出來ない。彼等は凡て、其の中に自然らしき或る物を、各の意味に於て、兎に角持つてゐる。單に主觀的と云ふことから云へば、王維のもさうであるが、其の他例へば范寬、董源、梁階等の山水の如きも、夫れ自身無意識的存在者たる自然としては、各或る種の、餘りに多量な精神性を持つてゐる。即ち極めて高度の主觀性を持つてゐる。併し此の主觀的と云はるゝものゝ中にも、皆自然らしき或る物が、一貫して流れてゐる。斯の如きは、是等精神性其の物の如き、天才の精神が、自然の内に流露し、自然夫れ自身のものとして、それが山水畫の上に現れたからである。それで自然として見るには、餘りに多量の精神性を持つてゐるにも

拘らず、猶自然らしさの一面、即ち現實の一面を失はなかつたのである。然るに顧愷之の山水には、此の自然らしさと云ふ現實性が見られるには、餘りに多くの圖式的、概念的なる非現實性が、其の内に深く藏せられてゐる。併しそれが、非現實の名を冠せられるのは、他の對象との間の大いさの比較に依つて來たのでないとは既に述べた。此名を保持するものは、唯それが圖式化せらるゝと共に、又多量の概念的見方をも藏してゐたと謂ふ點になければならない。

顧愷之の山水は、他の人物など、等しく、極めて美しき形を持つてゐる。それは、明晰に建築的の構成意志に統一せられてゐる。其の爲めに彼の山水は、方便化せられ、圖式化せられた。一つ／＼の山は、皆三角塔的の形を取つて、相集つて更に大なる三角塔的の一つの山を作り上げてゐる。其の旋律的な波動を持つた輪廓は、單調

な、平板な面を其の内に圍んで自由な進行を續けてゐる。斯くて、背景もなく、前景もなく、獨り靜かに坐してゐる美しき三角塔が作られた。作者の音樂的建築的の構成意志の露骨なる現れである。作者の意志が、美しき形のために、圖式的に構成した山水である。美しき形に對する彼の此の強い要求と、更に、特に二羽の鳥に現れた如く精密に概念的に見んとする要求とは、彼が直接に自然に没入することを妨げたのであつた。茲に彼の山水畫に於ける非現實性の依つて來る可き根據がある。斯の如き山水畫に對して、新しき意味の山水畫の先驅をなすものは、即ち王維の「江山雪霽圖卷」である。茲に、非現實性の桎梏からの解放が、始めて實現せられたのであつた。

王維は平生喜んで雪景、劍閣、棧道、羅網、曉行、捕漁、雪渡、村墟等（湯垢、畫鑿）を畫いた。彼が山水は自然の叙事詩であつた。狂暴な自然ではな

く、穏やかな彼其人の様な自然であつた。水は美しい波紋を畫いて静かに流れてゐる。騒がしい波もなければ、岩を噛む激湍もない。又強風の木を鳴らし、水を騒がすこともない。一艘の小船は、河面を渡る微風を滿帆に受けて、静かに滑るやうに走つてゐるけれども、併しそれは、激しい風を受けてゐるのではない。脹らんだ帆には、激しい風に對する強い抵抗がない。それは彈力に充ちてゐるけれども、併し強さや激しさを缺いてゐる。三四の平行した細い柔かな線からなる輪廓と、平板單調な面とから成る其の帆は、優しく靜かなる内面を持つてゐる。樹木は、疎らな葉をつけるか、或は一枚の葉もない冬枯れの木である。それは、鬱蒼たる大木でもなければ、巨大な幹を露はしてゐる老木でもない。崇高から放たれた、優しく親しみ深い樹木である。而して夫れ等は、殊に遠景の針葉樹は、皆眞

直に並行して立つてゐる。而して其の簇葉は、可成り明晰な輪廓を持つてゐる。雪を戴いた遠山は、更に明晰な幾何的の輪廓を畫いてゐる。是等は靜かさど、更に冷かさどを附け加へるものである。雪霽れの靜かな自然である。

遠景の針葉樹と冬枯れの木との間には、併し、著しい相違がある。後者は、自然の樹木としては、餘り多くの精神性を持つてゐる。殊に卷首の前景に畫かれたものは、さうである。節搏立つた一本の木の幹は、自ら倒れやうとする重さに抵抗しながら、左方に長く延びてゐる。其の前の二本は、一つは殆んど眞直ぐに、他は曲りくねつて斜に延びてゐる。倒れかゝつた幹は、枝を出してこれに縋らうとし、一方はこれを助けやうと枝を延ばして、互に呼びかけてゐる。其の他の枯木も皆有意的な身振りをしてゐないものはない。更に畫

面の中央に巍然として立つてゐる岩山に繁る多數の樹木も亦各の間に言葉を交はしてゐる。樹木ばかりではない、岩山を作つてゐる多くの岩塊も、互に呼び掛け、呼び交はしてゐる。水面に波紋を畫いてゐる小さい岩も亦流れと私語きながら、更に遠くの枯木に話し掛けてゐる。その他凡ゆるものが、皆低く或は高く互に話し合つてゐないものはない。優しき自然の心が畫かれてゐる。

斯く身振り形又は各の關係に自然の心や精神を現してゐるばかりではない。枯木の幹は強い隈取りに丸みを現し、更に弾力ある線と其の方向とに於て、一層活潑なる生命をこれに與へてゐる。岩に於ても同様である。旋律的なる線の方向と滑かな明暗の推移とには、激しくはないが、潑瀾たる生命がある。而して是等の生命精神は、對象其の物の心として、靜かに其の内にある。潑瀾たる生命が、對

象自身の屬性として其の内に安住してゐる。即ち自然の心としての現れである。それは大なる精神、神祕なる精神或は激しき精神が、外から對象を支配してゐるのではない。自然の心として、靜かに其の中にある精神である。それは、自然の發見者たる彼が、正に到達す可き境地であつた。

凡ゆる崇高性を拒絶せんとした彼は、構圖の上に於ても亦例外を設けるとはなかつた。例へば或る對象が畫面の中に君主の如く巍然として立ち、他のものはこれに臣下の如く附隨して、そこに建築的の偉大なる精神を現すことはなかつた。唯だ纔かに、中央の岩山に幾分か此の條を残してはゐるけれども、併し凡ゆる對象は、殆んど同じ意味に畫かれてゐる。或は又、彼は遠景を畫いてはゐるけれども、併しそれは、渺茫として限りなき廣さ、遙かに地平線に眼界を限

る程の廣さに、一の崇高を畫いてゐるのではない。或は峨峨として迫る連山を畫いて、強さや高さの崇高を畫いてゐるのでもない。遠景に、かすかに畫かれてゐる雪山は、それとしては餘りに弱い。更に又、深さ知らぬ幽玄の世界でもない。それには凡ての對象が餘りに明瞭である。

彼の詩の世界は、其のまゝ彼の畫の世界であつた。自然らしい、併し詩趣に溢れた自然である。處々に畫かれた家も、堂々たる樓閣ではなく、田園の茅屋である。而してこれは、人の住む可き家と云ふよりも、寧ろ夫れ自身獨自の存在者である。窓もなければ入口もない。或はあつても固く鎖されてゐる。人と離れて、他の流れや船や樹石などと同じ自然詩の一行である。更に點景の人物も同じ意味を持つてゐる。意識を有する人ではなくて、一個の自然物である。

家や木と、同じ自然の心の保蔵者である。目も鼻も或は顔さへも省略せられてゐる。而して他の自然物と同じ描寫の法に従つてゐる。人間精神の顯はるゝ可き如何なる窓も開かれてはゐない。斯の如くして、聲高い自然詩の合唱は、披かれ行く長卷に鳴り響いてゐる。洵に今に至る千餘年の驚異である。「跡を天機に絶つ」、或は「造化に參す」、又は「畫中に詩あり」と稱せられる所以である。或は此の江山雪霽圖を墨皇と稱した董其昌が、「文人の畫は、王右丞に始まる」と云つた理由も亦こゝにある。

明末南宗派の大頭目であつた彼れ董其昌は、「王摩詰始めて渲淡を用ひ、鈎斫の法を一變す。」と云つてゐるけれども、併し少し後の王洽の濃墨等から考へても、此の彼の語を其儘信するとは困難であらう。第一、一人の手に依つて、突然、全く新しい手法が創造される

と云ふとは有り難いことであらう。殊に彼は、未だ鈎勒の跡を残してゐる。米友仁が「王維の畫はこれを見ること最も多し。皆刻劃するが如し。學ぶに足らず。惟だ雲山を以て墨戲をなすのみ。」と云つたのもこれを指してゐるのであらう。所謂米法の山水を畫いた米友仁から見れば、明晰な實線を使つた王維の畫は、恰も刻劃したものゝ如く見られたのであらう。併し、兎に角、彼には既に渲染の手法が認められる。恰も唐の鈎畫と宋の水墨畫との過渡階段の初期を示すものゝ如き感がある。

第三節 五代

一 荆 浩

後梁の太祖朱全忠が、唐祚を篡つてから(九〇七)、宋の太祖の即位に至るまで五十餘年間に五代と稱する。中原には此の間、後梁後唐後漢後周の五國の興亡あり、方隅には、燕岐蜀後蜀荆南楚吳南唐吳越閩南漢北漢の十二國の盛衰興亡があつた。此の中燕と岐は一代にして滅びたから、これを省いて十國とし、又五代十國の世とも稱する。此の五十餘年は、洵に兵馬倥傯の時代であつたけれども、併し繪畫は依然として其の隆盛を續け、多數の大家が相繼いで輩出してゐる。殊に江南と蜀の地は、最も盛んであつて、畫院の制さへ設け

られた。花鳥畫に於ける偉大なる二人の革命家、黄筌と徐熙は共に此の兩地の出である。

當代墨畫の發達は、恰も唐と宋との橋梁をなす觀がある。吾々は先づ、此の過渡期劈頭の一巨人、荆浩をこゝに擧げなければならぬ。荆浩は梁の人、字は浩然、洪谷子と號した。太行山の洪谷に隠れ、山水樹石を畫いて楽しんでゐた。自ら「山水訣」一卷を撰した。彼は、支那の畫家の多くがさうであるやうに、學問にも亦深い人であつて、經史は其の最も通ずる所であつた。彼は唐末五代の人であるけれども、多く五代に數へられてゐる。同時の關同は彼を師とし、宋初の李成は關同を師とし、更に范寛は李成を師とし又荆浩を倣つた。尋で郭熙は又李成を師とした。即ち荆浩、關同、李成、范寛、更に郭熙の間には、連綿として師弟授受の關係があつた。

浩嘗て人に語つて、「吳道子山水を畫く、筆有つて墨なし。項容は墨有つて筆なし。吾當に二子の長ずる所を采り、一家の體を成すべし。」(圖書見聞志)と云つた。中唐末の頃から松石畫と云ふ特殊な一科が、畫界の一方に流行し始めた。多くは墨畫であつて、松樹を畫き、石を配した。筆意を重んじ、從來の鈎勒の畫とは大いに趣を異にしたものと思はれる。畢宏、韋偃、張璪、項容は、此の方面の名手として傳へられてゐる。就中張璪は有名であつて、手に雙管を握り、一時に齊下して、一は生枝と爲り、一は枯枝と爲る、氣傲烟霞、勢風雨を凌ぎ、槎枒の形、鱗皴の狀、意に隨つて縱横に畫いたと稱せられ、其の山水の狀は、高低秀麗にして、咫尺深重、石尖りて落とす欲し、泉噴いて吼ゆるが如しと傳へられてゐる(朱景玄、唐朝名畫錄に依る)。専ら鈎斫の法に依つた當時の畫とは、大いに其の趣を異

にしてたものであつた。更に同じ頃、王洽の潑墨法があつた。王洽の傳記は明かではないけれども、「潑墨畫山水を善くす。時人故に之を王墨と謂ふ。多く江湖の間に遊ぶ。常に山水松石雜樹を畫く。性多疎野酒を好む。凡そ圖障に畫かんと欲すれば先づ飲み、醺酣の後、即ち墨を以て潑す。或笑或吟。脚蹙手抹。或揮或掃。或淡或濃。其の形狀に隨つて、山と爲り、石と爲り、雲と爲り、水と爲る。手に應じ、意に隨ふ。倏とし造化の若し。雲霞を圖出し、風雨を染成す。宛として神巧の若し。俯觀して其の墨汚の迹を見ず。皆奇異を謂ふ。」(朱景玄、唐朝名畫錄)に依つて見ると、彼は盛んに水墨を用ひたと考へられる。奔放自在にして、當時に於ては寧ろ異端と目せられたであらう。張彥遠が吹雲法を論じた中に、「山水家に潑墨あるが如し。亦た之を畫とは謂はず。倣効するに堪へず。」と云つてゐる處は、正

に時人の是等松石畫や潑墨法に對する態度を代表するものであらう。併し是等異端の墨畫は、後世の墨畫の先驅をなすものである。既に荆浩は自ら、吳道玄と此の松石畫の名手であつた項容の長ずる所を采つて、一家の體を成さうと云つてゐる。更に宋の米芾父子は、王洽の潑墨法を傳へて別に一家を成したと傳へられてゐる。中唐以後、李思訓一派の純然たる鈎畫があると共に、一方、幾分水墨渲淡を交へた王維の派があり、更に他方に松石畫や潑墨の法が行はれ、斯くて次の五代に這入つたのである。こゝに傳來の山水畫は、是等異端の畫と融合して、尋で來る宋の水墨畫全盛の時代を準備するに至つたのである。而して此の墨畫發達の過渡階段をなすものとして、吾々はこゝに當代の荆浩を擧げる。

王維は、明かに、鈎勒の迹をのこしてゐた。殊に其の岩は、略々

並行した、滑かな波動ある、優美な線を以て作られてゐた。此の描法から後の水墨渲刷の皴法に至る、中間に位するものは、即ち荆浩の描法である。彼は極めて短い直線を並置して、恰も飛白の様な一種の點描を采つた。之に渲刷を加ふれば、直に斧劈皴法或は雨點皴法となり、其の他多少の變化を以て披麻、礬頭等凡ゆる皴法に至る可きものである。彼には暈染の手法は僅かに所々見られるに過ぎないけれども、鉤勒の法は既に脱してゐると見ることが出来る。此の意味に於て彼は、墨書手法の發展の上に、其の中間的地位を占め、或は宋以後の墨書手法上の先驅者たる位地を有すと見ることが出来るであらう。

王維は、詩趣豊かな自然の心を書いた。此の點に彼は主觀的、或は數歩現實の自然を遠ざかつたと云ふ意味で非現實的の一面を藏してゐたと見ることが出来るであらう。無心の一木一石も、彼の世界にあつては、悉く有意的な存在者となつた。然るに、此の意味に於ける主觀性は、荆浩の世界に於ては、決して見ることが出来ない。彼には、此の自然の心は、悉く其の影をひそめた。詩は、彼の世界から悉く排除せられたのであつた。

彼の世界に詩がないと云ふのは、彼が、優しき自然の心を書かなかつたと云ふことである。彼の構圖、其の描法、更に彼の線其の物の性質は、自然の詩を書くことを許さなかつたのである。彼の線は、王維、更に高い程度に於て、宋の馬和之に見るやうな、自由其の物の象徴たる優美アンハイティブではない。速度の緩い重い線である。従つて、それには、優しき、然も囚はれぬ、流るゝやうな動きはない。而して、山や岩は、主として、此の内面を有する短線の反復に依つてつくら

れてゐる。斯の如き短い直線の反復には、意識の連続した流れがない。有るものは、唯だ、流動する意識に對する強い抵抗である。そこには、或る空間を隔て、一より他に移行行かんとする努力の緊張、興奮がある。彼が取つた此短線は、併し、亂雑ではなくして、略々其の方向を持つてゐるので、各の間は全然没交渉ではない。それは、一定の方向の規定者である。茲に、一より他に行かんとする緊張がある。併しそれは、遮られながら流れ行かんとする努力の興奮であつて、延長ある線に經驗する連續ある流動ではない。然も此の描寫に依る表面の斑は、必然に此の表面から弾力性を奪つた。従つて、精神性は一層稀薄とならざるを得ない。唯だ有るものは、表面的な刺戟である。

併し、彼の凡ゆる對象が、此の短線に依つて構成されてゐるので

はない。唯だ山の描寫に此法を取つたに過ぎない。然も、其山にしても、外部の輪廓は、連續ある線である。其の他のものは勿論延長ある線を持つてゐる。特に樹木は、簇葉をつけてゐるにも拘らず、其の太い枝幹を悉く露出して、輪廓の實線を露してゐる。従つて是等の有する内面は、點描の内面とは異らなければならぬ。茲に、此の兩手法に依る彼の新たなる世界が展開せられたのである。自然の詩でもなく、幽玄でもなく、又神祕でもない。夫れ等の精神性から脱した、併し、彼の線及面其の物の性質に基く悠大の一面を其の内に深く藏した自然である。更にこれを助けるものは、空間的の崇高性である。渺茫として限りない鏡のやうな水面は、無限に擴つて、水平線の邊りは、天地の界を絶する觀がある。即ち、無限の廣さに現れた、一の空間的の崇高美である。遠く溶け入るやうに薄い水平

線には、靜かなる緊張がある。無限に對する緊張に現れた崇高美である。彼は、斯の如き兩様の崇高美に貫かれた自然のみを畫いたのであつた。點景の人物も、自然の中に包攝されて、獨自の意味を失つてゐる。

更に彼には、建築的の構成意志の現れもない。畫面の左半の中程から斜に展開された山は、水を挾んで右上の遠山に對してゐる。兩者は同じ手法、即ち同じ意味、同じ重さに畫かれてゐる。従つて凡ゆる對象は、遠近の差あるにも拘らず、共に近景と同様に、明晰を極めてゐる。透明な空氣の下に、遠景も近景と同じやうに、其の細部は明晰に現れてゐる。此の點に、彼は古き人々の概念的な見方を遺すと共に、又幽玄性の排除をもなしたのであつた。而して、此の空氣の透明より來る對象の輪廓の明晰なる點は、後の北宗派の人々、

特に所謂院體派の人々が多く蹈襲する所である。斯の如く、彼が、凡ゆる對象を同じ意味に畫いたと云ふことは、其の何れもが畫面の統一者でないことである。即ち、全畫面を支配する一の偉大なる精神の存在を排除したことである。此の點に、彼は、王維を更に一步進めたものである。斯の如くして、彼の自然は、種々なる精神性の桎梏から脱して、現實の自然に一步近づいたと見ることが出来るであらう。従つて又彼の自然は、何等の動搖もない、靜寂を極めたものとなつた。大氣には微動もなく、水面には一の波紋もない。物皆靜寂の境に安んじてゐる。

二 花 鳥 畫

花鳥畫は、他の繪畫と同様、古い歴史を持つてゐる。既に漢代に於ては、陳敞、劉白、裴寬等が牛馬鳥類の名手として其の名を今日に遺してゐる。下つて六朝に至つては、特に宮廷を中心として多くの花鳥畫が書かれた。東晋の顧愷之は、鸞鶴圖、筍圖、虎豹雜鸞鳥圖、鳧雁水鳥圖、水鳥屏風等を書いたと録せられてゐる。是等は獨立した花鳥畫と見られ得る。女史箴圖にも二三の鳥獸が書かれてゐた。更に宋の陸探微は、鴻鴻圖、鬪鳴圖、同じく顧景秀は扇面に蟬雀を書いた。併し彼等は花鳥畫の専門家ではなかつた。其の方の専門家を出したのは、下つて唐朝の頃であつた。滕王元嬰、邊鸞、殷仲客、衛憲、陳庶、刁光胤等多數の名がある。就中、邊鸞と刁光胤は最も著名である。前者に就ては、「最も花鳥に長じ、折枝草木之妙未だこれ有らざるなり。或は其の筆を下す輕利、色を用ふる鮮明な

るを観る。羽毛の變態を窮め、花卉の芳妍を奪ふ。貞元中新羅國孔雀の舞を解する者を獻す。德宗詔して玄武殿に於て寫貌せしむ。一正一背、翠彩生動、金羽輝灼、清聲を連ぬるが若く、宛として繁節に應ず。」(唐朝名畫錄)、或は、「尤も花鳥に長じ、動植の生意を得たり。大抵設色に精しく、良工の斧鑿の痕なきが如し。」(圖繪寶鑑)と傳へられてゐる。是等の記事に依つて見ると、彼は寫生的に忠實に畫いて、穠麗な色彩を施したものであらう。而して是等は、人物山水等と並行して獨立の地位を占めたと見ることが出来る。刁光胤は長安の人、天復中蜀に移つた。黃筌は其の門下である。湖石、花竹、猫兔、鳥雀の類を畫いた。斯の如く、古くから畫かれてゐた花鳥畫は、唐に其の獨立の地歩を得たのであつて、尋で來る五代の花鳥畫全盛の先驅をなしたのであつた。五代に於て、此の唐以來の傳統を繼いだの

は黄筌であつて、これに對し、別に新旗幟を翻したのは、同じく南唐の徐熙であつた。前者は後世の所謂院體と見らる可きものである。こゝにも亦恰も山水に南北の兩派が出来たやうに、二つの流派が生じたのであつた。一は黄筌を祖とし、他は徐熙を祖とする。兩者に就ては、夏文彦(圖繪寶鑑)、郭若虛(圖畫見志)等が、其の特性を論じてゐる。以下、主として彼等に依つて、黄筌徐熙兩者の畫風の髣髴を得やう。

黄筌字は要叔、成都の人である。始め書を刁光胤について學んだ。早くから蜀の禁中に給事して、待詔となり、檢校少府監となり、更に如京副使等となつた。畫は刁光胤の外、滕昌祐、李昇、薛稷、孫位等を師とし、諸家の長を采つて一家をなした。彼は、宮庭にあつて、禁籟の珍禽瑞鳥、奇花怪石を華麗な色彩を以て畫いた。其の子

居實、居業共に蜀に事へ、父の法を繼いだ。此の黄筌、居業父子の法は、尋で宋の畫院に入り、所謂院體と稱せられ、趙昌、王友は其の徒である。「宋の畫院、藝を較する者、必ず黄氏父子の筆法を以て程式となす。」(宣和畫譜)とせられ、専ら宮庭を中心として行はれてゐた。王友が、「花を畫くに筆墨に由らず、専ら設色を尙び、其の芳艷を得たり。」(聖朝名畫評)と稱せられてゐるやうに、是等黄氏の派は、専ら華美な色彩を以て、宮人の嗜好に投じてゐた。

徐熙は、江南の處士、志節高邁、放達不羈、多く江湖の汀花野竹、水鳥淵魚を狀つした。當時花を畫く者は、往々色を以て暈淡したけれど、獨り徐熙は、墨を落して其の枝葉藥蕒を寫し、然る後色を加へた。それで骨氣風神、古今を絶するものがあつた。而して大抵澄心堂紙や、又は稍氈い絹に畫いた。米元章も徐熙の絹は布の如し

と云つてゐる。彼を議する者は、黄筌の畫は神にして妙ならず、趙昌の畫は、妙にして神ならず、二者を兼ねて之を一洗した者は徐熙であらうと云つた。紙や粗絹に、主として墨を以て畫いた彼の畫は、華美を好む宮廷には餘り納れられなかつたのであらう。宋に入つて、彼の後繼者達と黄氏の一派との間には、度々争があつたけれども、いつも畫院は、黄氏父子の派に固められてゐた。徐熙の孫或は子とも云はれる、徐崇嗣、崇勳、崇矩は又祖父の法を繼いでゐる。就中崇嗣は有名である。彼は少しく格を變じて、所謂沒骨圖を畫いた。即ち、描線を用ひずして、直ちに色彩を以て點染したのである。清朝の恽南田の沒骨花卉に類するものであらう。茲に、徐熙の法は、多少黄氏の法に接近したとも見ることが出來やう。更に徐氏の派には、南唐の唐希雅が出てゐる。矢張り花卉翎毛を畫いて、効野の眞趣を得た。後江南の絶筆は彼と徐熙だけだと激稱する人もある。斯の如く如花鳥畫は、五代に於て二派に分れ、其の後、各多數の後繼者を出したのであつた。

第四節 宋

一 范 寬

宋は、太祖趙匡胤から(九六〇)、帝昺に至る(一二七九)まで、南北を通じて凡そ三百二十年の間、外は遼、西夏、金、蒙古等の外寇に苦しむ、内は又朋黨の爭寧日なくして、國威甚だ擧がらなかつたけれども、文運のみは獨り隆盛を極めた。繪畫は、支那五千年を通じて、恐らくは、最も盛大であつたと云ふことが出來やう。李成、范寬、董源、巨然、郭忠恕等が國初の畫壇に並び立つて、千古を壓するの偉觀を呈した。又畫道の獎勵、畫人の優遇も宋朝に及ぶものはない。既に五代に於ても南唐には畫院の制があつたけれども、宋朝にては

更に其の規模を擴張し、翰林圖畫院を置いて、待詔、祇候、藝學、書學正、學生、供奉の階級を分ちて、天下の畫人を集めた。殊に太宗の天下一統と共に、諸方の畫人の召に應じて來る者が愈々多かつた。郭忠恕の如きも周の亡びると共に召され、其の他黃居寀、高文進は蜀より、董羽は南唐より來つて、各宋の翰林院に入つた。徽宗の朝に至つては、畫道の獎勵、畫院の隆盛は殆んど其の極に達した。米芾の如きは當代に現はれた一人である。尋で宋室は、南に移つて、僅かに江南半壁の地を守るに過ぎなかつたけれども、繪畫は少しも衰ふる所がなかつた。高宗の如きは、國家の衰頹をよそにして書畫を樂しんでゐた。當代以後、畫院には李唐、劉松年、馬遠、夏珪の徒が輩出して、所謂院體畫なるものを生ずるに在つたのである。國初の山水畫は、五代の盛を受けて、所謂宋格の先驅をなした。

李成の出現は其の劈頭を飾るものである。古今第一、或は眞に畫家百世の師と稱せられた。彼は、荆浩、關同を繼いで、これを范寛に與へた。范寛は始め直ちに彼を師とすると共に又荆浩をも學んだ。後には、人を師とするより諸れを造化に師とするに若かずと稱して、舊習をすて、居を終南太華に卜して、徧く奇勝を觀た。

彼は名は中正、字仲立、華原の人である。性溫厚にして大度あり、故に時人は目して范寛と爲した。山水を畫くには、則ち親しく自然に接し、縦目四顧して、其の趣を求め、或は徘徊凝覽して以て思慮を發した。筆を落す雄偉老硬、眞に山骨を得た。斯くて關李と並び馳せ、駕を方ふるに至つた。

彼は先づ構圖の上に其の獨創性を現した。自然の配置に一面荆浩を繼承すると共に、彼獨自のものを亦現して、此の點に彼以後の山

水畫の先驅をなしたのである。畫面の大半を埋むる巨大な山は、巍然として畫面の世界を壓してゐる。其の他のものは、これを圍繞して、恰も臣下の如く服屬してゐる。唯だ一部分に平遠の水面と遙かな遠山を畫いて、茲に荆浩の一面を遺してゐるけれども、併し、これと彼との間には、大きな意味の相違がある。荆浩の世界は、渺茫たる水面の「廣さ」に現れた崇高の世界であつた。彼の有する偉大の一面も此の廣さの崇高に統一されてゐた。然るに范寛に於ては、正にこれと對極をなしてゐる。彼の世界は、畫面の大半を埋むる巨山の、外面的の大きさ、高さ、更に内面的には拘束された力としての大きさ、偉大に貫かれてゐる。彼が一部分取り入れた平遠も、唯だこれに従ふ一要素に過ぎない。それは、巨山に表はれた大をして愈々大ならしめる爲めにのみ、其の存在の理由がある。彼に現れた偉大は、

實に、其の業々として聳ゆる巨山に、悉く象徴せられてゐる。それは、偉大と幽玄と神祕其の物である。「晩年墨を用ふる太だ多く、土石分たず」(米芾畫史)と稱せられたやうに、彼の畫面の世界は、悉く闇黒なメデイウムに支配せられてゐる。それは、空氣でもなければ水氣でもない。彼のみが見た幽玄な、然も神祕なる空間精神其の物である。闇を突いて魔の如く現はれた巨山の頂は、靜寂其の物の如き密林に掩はれて、無限の沈黙の内に現れたる深さ知らぬ幽玄を象徴してゐる。荆浩に見られた靜かさは、精神性の排除から來た靜かさであつた。范寬の對象も同じく靜かではあるけれども、併し、彼の靜かさは、内に、深き深祕と、更に、窺ひ知らぬ神祕とを藏した拘束された力——堰き止められた、重く底深き力を内面とした靜かさである。此の奥深く、測り知られぬ幽玄の中に、引き入れる様な力

強さを以て現れた靜かさである。巨山に所々施された太い實線と、強い隈取りに作られた多様な面の其激しい明暗の對比、水際に作られた突兀たる大石、更に、多様な方向に其の枝幹を露はした樹木等には多量な精神性が現れてゐるけれども、併し此の中に騒がしさは全くない。筆觸の亂雜もなく、又明暗の對比の激しさも彼の此本質を裏切るとは出來ない。魔の如き沈黙の世界である。唯だ彼のみが見た靜かさである。

此の深祕と此の靜かさとの内に盤踞する巨山は、更に恐ろしき迄の奇怪グロテスクの神祕を現してゐる。激しい山腹の凸凹は、深く刻まれた皺か或は現實に見られぬ鱗のやうに起伏し、更に山頂の密林は、恰も魔物の頭髮のやうに奇しき形を暗澹たる空に擡んでてゐる。無意識的の自然では勿論ない。天才の奥深く潛む奇怪グロテスクなる神祕の象徴であ

る。彼の内に潜む強い意力の神祕の一面に於ける現れである。山も樹木も更に所謂鐵屋も、又は水際の大石も、此の象徴でないものはない。面にも線にも、悉く顯れた重い深く内に潜んだ力は、此の強い意力の現れである。實に彼は、目覺しき奇怪グロテスクの畫家であつた。斯如き、測り知られぬ深祕と其の内に潜む沈黙と而して此の奇怪グロテスクの一面は、更に、全畫面を支配する彼の偉大の面に現れたる崇高に悉く貫かれてゐる。彼の構圖も、これを支える唯だ一つのものである。全畫面を壓して立つ業々たる巨山は、凡ゆるものを足下に摺伏せしめて、茲に建築的構成の偉觀を作つてゐる。樹木も家も、悉く此の精神を助けるためにのみ存する。従つて、家屋も他の自然物と同様に取り扱はれ、自然の一員としての夫れ自身の生命に表されてゐる。即ち、彼の世界には有意的の存在を容るゝ餘地はなかつた。點景人

物を殆んど拒絶したのも茲に其の理由がある。而して彼の幽玄が、又一部を茲に負うてゐると云ふことも、見逃すことは出来ない。有意的の存在を容れないと云ふことは、王維にも荆浩にも同一の傾向であつた。併し三者の間には、各々越えることの出来ぬ遠い距離があつた。

二 董 源

董源(源或は元に作る)字は叔達(又北苑)鐘陵の人である。始め南唐に事へて、其の畫院に居た。彼の傳は甚だ詳でない。畫史にして彼の名を逸したものとさへ少くない。併し後世南宗派の隆盛と共に、彼は百代の師法とせられ、其の名は、實に、九鼎よりも重くなつた。

水墨畫の手法は、其の過渡段階をなした荆浩を経て董源に至り、茲に始めて完成の域に達した。范寛までには、未だ見られなかつた皴法が、彼に於て始めて完成せられたのである。范寛は殆んど實線を用ひず、所謂渲染、即ち水墨に依る隈取りの法を用ひた。それで、所々、明晰な幾何學的線を爲して、固い冷かさを生じた。茲に彼は、北宗派の先驅たる一面を藏してゐた。然るに董源は、實線の渲刷を以て、所謂披麻皴を作つた。従つて彼の線は、にじんで互に溶け合つてゐる。固さや冷かさは毫も存しない。後世特に南宗派の人々の専ら學んだ所である。此の點に於ても彼は、南宗派に其の基礎を與へ、南宗派の源泉をなしたと見られる。直ちに彼の法を祖述したのは、僧巨然であつて、兩者の筆法を述べ、「皆遠觀に宜し。其の用筆甚だ草草、近く之を視れば幾んど物象に類せず。遠く觀れば景物

粲然たり。幽情遠思、異境を觀るが如し。源が畫落照圖の如きは、近く視れば功無く、遠く村落を觀れば、杳然深遠、悉く是れ晚景。遠峯の頂、宛として反照の色あり。此れ妙處なり。」(夢溪筆談)と云つてゐるのは、正に彼等が用ひた水墨渲刷のことを説いてゐるのである。併し彼と雖も傳統的な、特に李思訓に代表されるやうな——換言すれば、北宗的の畫を、全然畫かなかつたのではない。湯垢に依ると、「董元の山水二種あり。一樣水墨礬頭、疎林遠樹、平遠幽深。山石披麻皴を作る。一樣著色。皴文甚だ少く、用色穢古、人物多く紅青衣を用ひ、人面亦粉素を用ふる者。二種皆佳作なり。」(畫鑒)とあり、又宣和畫譜も、董源に李思訓の風格があつたことを説いてゐる。併し斯の如き北畫風のもものは、彼が、本領とする所ではなかつた。彼は飽迄も、水墨に生きた人である。

構圖の上に現はれた范寛の獨創性は、董源に於て徹底的な發展を得た。范寛は未だ平遠の要素を一部取り入れてゐたけれども、董源は全然これを排除して、原則的に、眼前に巍然として立つ山を畫いて、かの遠き地平線の統覺に基く崇高性に代ふるに、更に強い、高さに於ける崇高性のみを以てした。これは、偉大の面に徹底す可き彼が、必然に取らなければならぬ構圖であつた。従つて彼は又先行の人々よりも、近景として現はれたものに多くの興味を寄せた。併し長卷を畫いた彼は、其の長卷の性質上平遠に近い遠景を幾分か取り入れてはゐるけれども、それは眼界を遮る、峨々たる連山であつて、原則的な彼の特性と背馳するものではない。

彼が方式は二つの系列に置かれる。一は、谿山行旅圖(小川爲次郎氏藏)、雲壑松風圖(山本徳二郎氏藏)、松峯高士圖(上野精一氏藏)に、他は、

群峯雪霽圖卷(齋藤悅藏氏藏)に代表せられる所のものである。兩者の間には、多少意味の相違がある。恐らくは、前者は前期の作で、後者は後期の作であらうと、種々なる點から、考へられる。湯垢が、「唐の畫山水、宋に至つて始めて備はる。董元が如きは、又諸公の上にある。樹石幽潤、峰巒清深。早年髯頭頗る多く、暮年舊習を一洗す。」(畫鑒)と云つてゐる所を以てしても、多くの髯頭(卵石)を有する雲壑松風圖、松峯高士圖、及びこれと同様な筆法に依る谿山行旅圖を前期の作とし、是等と種々相違の點を有する群峯雪霽圖を後期の作とするのは、穩當なことであらう。併し此處では、單に叙述の便宜上、かく前期後期の名を冠して、二つの系列に分つ、と云ふことだけに止める。

既に述べたやうに、水墨畫の手法は、董源に於て目覺しき一飛躍

をなした。其の代表的な一例として、此處には彼が皴法を撰ぶ。前期の石皴は、接近して並行的に引かれた線に依つて作られた。而してそれは、渲刷の爲めにじんである。披麻皴の原始的な形であらう。斯の如く、實線の密接なる反復に依る彼の對象は、其の表面に幾分の弾力性を生じたけれども、併し本來悠大を其の本質とする彼に於ては、それは極めて微弱なものである。此の線的の皴法は、後期に於ては、面的となつてゐる。多くの場合、一つ一つの線は溶け合つて、併し纒かに其の痕跡を遺しながら、一つの面をなしてゐる。而して其の表面は、前期のものに見られた僅かばかりの弾力を悉く失つて、寧ろこれに弛みをさへ生じた。これは、本來偉大の面に徹底す可き彼が、正に到達す可き所のものであつた。洵に、大きさの一面に於ては、彼は、支那古今を通じ其の頂點をなすものであつた。

世界繪畫史の上に於て、彼と此の點に比肩し得る者は、唯だ一人、伊太利にミケランゼロあるのみである。後期に現れた此の面的たらんとする性質は、單に石皴のみに止らない。對象の種々なる方面に現れて、爲めに其の一つ一つの限界を極めて不明瞭ならしめたことが少くない。これ江山の眞山を寫して、水氣を書いた點であり、又近く之を視れば物象に類せず、遠く觀れば景物粲然、と稱せらるゝ所以である。此の性質を、更に發展せしめた者は、米家父子である。而して前期の皴法を繼承した者の一人としては、元の趙仲穆を擧げることが出来やう。

范寬に現はれた奇怪グロテスクの一面は、又、董源にも其の傳を傳へた。前期の二作の松の簇葉は其の一つである。就中松峯高士圖に於て最も著しい。驚く可き大きさ——恐らくは人の身長の半ば以上でもあら

うと思はれる程に長い松の葉は、一本一本綿密に書かれて、一塊りづゝに叢がつてゐる。現實に考へ得られない奇怪な松である。更に、長卷に書かれた或る枯木、特に卷首の枯木の如きはさうである。其の丸みのある太い枝は、激しくうねつて、何物かを掴まんとするやうな、又は自ら踊るやうな身振りをして、恰も海草の底深い海に揺らめくやうに、神秘の奥深い動搖を續けてゐる。併し此の非現實的存在も、彼の世界に於ては、悉く現實的となつた。物皆生きてゐないものはない。此の彼に現れた奇怪は、范寛と同様、單なる奇怪ではない。神秘の中に現れた奇怪である。彼の神秘性は、單に此處だけに止らない。それは、後期の作に、前期には見られなかつた、底深い動搖の姿に於て、力強く現はれてゐる。山や石を形作る長い輪廓は、大なる波動を以て多様な方向にうねりながら進んでゐる。

恰も大洋を渡る壯大なうねりのやうに、或は絶壁に捲き返す怒濤の姿に、恐ろしき動搖を續けてゐる。流るゝ水も潺湲たる溪流ではない。鉛のやうに重い奔湍である。是等の動搖は、彼の本質上、表面的の騒がしさではない。測り知られぬ大地の底から涌き起る動搖である。彼は洵に鳴りごよめく神秘の畫家であつた。

彼の對象は、神秘の色に染められたばかりではない。更に、夫れ等は、深さ知らぬ幽玄の中に現れた。凡ゆる對象は、水氣と見るには餘りに深秘なる空間精神の中にある。重なり行く山の臚ににじむのも、遙かに遠山の霞むのも、皆此の幽玄なる空間精神の現れである。物皆闇の如き暗さの中にある。輪廓は、臚ににじんで、展開し行く自然は、底知らぬ深さの中に没し、幽玄其の物の姿である。併し彼の幽玄なる空間精神其の物には、范寛に現れた如き解し得ない

神祕の色はない。考へ得可き自然の屬性である。深さ知らぬ董源の人格を通じて現はれた自然の屬性である。茲に南畫中興の祖としての彼の一面がある。此の一面の發展の姿を、吾々は、彼を師父と仰ぐ後世の南宗派の人々、例へば米家父子或は元李の四大家等にこれを見るのである。彼等に依つて董源の此の一面は、更に現實の自然に近づいたのであつた。米芾が云ふ、「董源、平淡天真、唐多く此の品なし。畢宏が上にあり。近世の神品、格高く與に比するなし。峰巒出沒、雲霧顯晦、巧趣を装はず、皆天真を得。嵐色鬱蒼、枝幹勁挺、咸生意あり。溪橋漁浦、洲渚掩映、一片の江南なり。」(畫史)とは、正に董源が此の一面を説くものであらう。

更に彼には、最も重要な他の一面がある。それは、彼が有する偉大の崇高性である。彼の神祕も幽玄も皆此の偉大を背景として現れ

た。眼界を塞ぐ巨山も、丈高い樹木も皆此の本質的要求の現れである。彼の前期の作に見る樹木、更に後期に現れた或る種の枯木は、共に大なる形を持つてゐる。横幅の狭くして丈高き樹木である。従つて夫れ等は、一種の不安定を内容としてゐる。而して後期のものは勿論、前期のものも簇葉をつけてゐるにも拘らず、悉く、枝と太い幹を露出してゐる。即ち夫れ等の樹木は多くの線を持つてゐる。前期のものは殆んど直立的で上へ上へと伸び上るに對して、後期のものは凡ゆる方向に曲りくねる曲線である。併し何れにしても、是等の線に規定される意識の傾向は、是等對象の不安定に對する抵抗と、然も自ら辿り上らんとする努力の緊張とに充され、更に彼の重い線の、進行に對する制止の爲めには、それと戦ひながら進まんとする努力の緊張に終始する。即ち是等は樹木の精神として現はれ、

樹木に形の大きさを與ふると共に更にそれをして悠大ならしめる理由である。而して幹の髣髴は——特に前期の松樹に多い髣髴は、一層此の意味を強めるものである。是等の樹木は、更に、畫面の世界の統率者である君主の如き巨山を其の背景としてゐる。而してそれは、樹木の有する性質を更に擴大して其の内面としたる存在者である。かくて彼の世界は、悉く、偉大の崇高を以て貫かれた。彼が、南畫中興の祖として、北宋の髣髴に鬱然として盤踞する所以である。湯垢は、「宋世の山水、唐世を超絶する者、李成、董元、范寛のみ、嘗て之を評す。董元は山の神氣を得、李成は山の體貌を得、范寛は山の骨法を得たり。故に三家は古今を照耀し、百代の師法たり。」(畫鑒)と云つた。

自然を——大きさと深さと而して神祕の一面に表はれた自然をのみ書かんとした彼は、點景の人物と誰も同じく此の自然の精神の中に包攝した。此の點に彼は王維以來の傳統を繼承してゐる。併し前期の作の或るもの——松峰高士圖、雲壑松風圖に於ては、彼は全く新なる意味を此の點景人物に與へてゐる。是等の人物は、自然から全く解放せられてゐる。その悠大なる自然の中に、一人の人として其の獨立を保持してゐる。自然を楽しんでゐる高士である。それは、他の對象と全く異なる極めて細い明晰な描線を以て、細密に書かれてゐる。彼が此の繪畫史上の新しき地位は、併し、全然其の先驅を絶してゐるのではない。荆浩に於ても既に其の萌芽は現れてゐた。唯だ、彼に於ては、未だ其の徹底を得なかつたのが、董源に至つて、始めて、十分に徹底したのであつた。

董源の衣鉢を直ちに繼ぐ者は、鐘陵の人、僧巨然と稱せられる。

恰も孔子に於ける顔回とせられた。併し兩者の名は、當代に於ては殆んど知らるゝ所がなかつた。郭若虛(畫圖見聞志)は、李成、關同、范寬を擧げて、董源の名は逸してゐる。劉道醇(聖朝名畫評)は、李成、范寬を神品となし、董源は全く數へなかつた。唯だ纔に巨然を能品に列してゐる。更に宣和書譜は、李成を古今第一となし、次に范寬、郭熙等を擧げて、董源の名は知らなかつた。然るに米芾の出現に依つて、董源は直ちに神品に列せられ、以後、特に元の四大家以後、其の名は九鼎よりも重くなつた。

三 郭 熙

郭熙は、河南溫の人、御書院の藝學となつた。唐末宋初に渡つて

荆浩、關同、李成、范寬の間には連綿たる師弟授受の關係があつた。而して郭熙は此の流れを汲み、就中李成は、彼が師法とする所であつたと傳へられてゐる。

彼が遺作として傳へられるものは、「溪山秋霽圖」二卷である。彼は、范寬と董源が既に開いた路を或る程度まで進んでゐる。併し彼を以て單なる兩者の蹈襲者としてのみ見ることは出來ない。彼は、先行者の路を進みながら、然も或る新なる境地を開いた。即ち先行の巨人の跡を追ひながら、然も其の境地に至らずして、彼独自の新たな意味を創造したのであつた。茲に、彼が、繪畫史上に占むる可き彼独自の地位がある。

王維の「江山雪霽圖卷」は、全卷を通じて、各對象相互の關係、或は各對象の間の推移が、稍々不明瞭であつた。一群づゝ孤立せんとす

る傾向が、幾分か藏せられてゐた。彼は未だ空間を十分に驅使することが出来なかつた。然るに董源に至つて、始めて此の缺陷は悉く打破せられた。披かれ行く「群峰雪霽圖」長卷は、音樂的階調を以て進んでゐる。緩やかなる旋律に始まり、馳て急調壯麗なる起伏の、恰も、壯大なる奔湍の如きに至り、再び緩漫なる流れに歸る。洵に、一卷の崇高壯麗なる自然の合奏である。郭熙が學ぶ所も亦此處にあつた。併し彼には、范寛や董源に見るやうな、悠大の内に現れた底知らぬ幽玄もなければ、又恐しきまでの神秘のごよめきもない。唯だ、彼は、構圖の上に董源の一面を學んだに過ぎなかつた。併しそれは、董源の純然たる蹈襲ではなかつた。そこに、吾々は、彼の新しき獨創性を見出すことが出来るのである。それは、彼が、空間を自由に驅使した所から發してゐる。范寛や董源には、未だ十分に見

られなかつた、自然らしい奥行を、吾々は、彼に見出すのである。斯く遠近の關係を明にした結果、彼は、遠景と近景との對立を巧みに取つて、これを全卷の基調とした。併し、彼が遠近の描寫の法は、全然先驅者を絶してゐるのではない。彼が師と仰いだ李成が、既に開拓した所であつて、全くこれと同じ系統に屬す可き方式である。彼が取つた此の遠景と近景との對立は、後の北宗派の人々が喜んで蹈襲した所であつて、特に南宋の畫院の人々はこれを最も喜び、専ら此の兩者の間の機智的の關係を畫かんことを努めた。而して遂には、固定した形式的のものに墮したのであつた。併し、彼に於ては、未だ此の弊が見られないのは勿論である。

遠近の描寫に自然らしさを現した彼は、先行の巨人達を支配してゐたやうな種々なる精神性を、其の凡ゆる對象から排除し更に現實

の自然に近づかんとしたのであつた。彼の表面は極めて單調である。其の或る物は、扁平であるときへ云ふことが出來やう。それは、樹木の幹に現れても、其の例外であることは出來ない。幹は、二本の線に、其の輪廓を作られてゐる。而して此の輪廓は、まゝ、特に松樹に於ては、斷續してゐる場合が多い。然も斯如き線——而して夫れ自身に弾力性を持たぬ線に圍まれた表面には、又何等の丸みも彈力もない。或は、素地のまゝに近い状態に止つてゐるものさへある。従つて、其の輪廓は、各々孤立的の傾向を持つてゐる。線と線との關係が不明瞭である。従つて、彼の樹木は、其の形には古き人々の見方を殘してゐるにも拘らず、其の精神性は極めて稀薄である。此の傾向は、單に樹木のみには止らない。山も土坡も皆此の傾向に従つてゐる。彼の此の傾向の直接の發展者は、恐らくは、元の朱德潤で

あらう。併し、朱德潤に於ては、既に固定的な傾向を生じてゐる。かくて、郭熙は、先行の巨人達の激しき精神性からの解放を遂行すると共に、來る可き人々、特に書院の人々の爲めに、其の進路の開拓者となつたのである。

四 趙 令 穰

趙令穰、字大年、宋室の出である。能文の人であつて、杜甫の詩は、彼が最も愛誦する處であつた。彼は、山水に於ては、畢宏、違偃を師法としてこれを寫した。併し最も王維の筆に類したと稱せられる。洵に彼は、其の「春江煙雨圖卷」が示すやうに、純然たる王維の徒であつた。

自然詩人、王維の世界は、優しく親しみ深い自然であつた。併し、それにも拘らず、彼には未だ、構圖の一部に、崇高性が幾分残されてゐた。范寛や董源に見られる程に全畫面を支配する偉大なる建築的構成の意志はなくとも、例へば中央の一群の岩や、遙かに隱見する連山には、其の内に一の崇高性が止められてゐた。此の一種の矛盾は、次に來る可き其の徹底者——其の發展者を豫想してゐる。茲に現れたのが趙令穰であつた。次に、王維の或る種の對象は、それ／＼、潑瀾たる精神性を藏してゐた。無心の自然と見るには、餘りに多量の精神性を持つてゐた。かくて彼の自然は、甚だしく主觀的となつた。此意味に於ける主觀性は、又其排除者を豫想せざるを得ない。而して茲に選ばれたのが、又趙令穰其の人であつた。即ち以上の二要素、崇高性と主觀性よからの解放が、彼れ趙令穰に與へられ

た、最も重要な課題であつた。

彼は先づ、構圖の上に於て、凡ゆる意味の崇高性の保藏者を驅逐した。即ち其の畫面から、大なるもの、高きものを悉く排除して、何等の奇もなき平坦なる自然の一部を畫いた。然もそれは、渺茫たる無限の曠野でもない。垂れ込めた水氣の帳に眼界を遮ぎられた、狭い田園の一部である。峨々たる連山、壯大なる樹木、堂々たる建築、渺茫たる曠野は、悉く彼の畫面から姿を沒した。而して凡ゆる對象は、同じ重さに、同じ意味に畫かれた。全畫面を一つの物に支配せしめる意志の現れはない。然も、木立を籠むる水氣には、幽玄もなければ、又神祕の餘もない。幽玄と見るには、餘りに淺く、餘りに明るく、或は知る可らざる力の象徴としては餘りに弱く、餘りに現實的である。それは、唯だ、田園を籠めて靜かに煙る晩春の細

雨であらう。董源の一面は、茲に、一の大なる發展を得た。

彼の線は、細くして優しい線である。然もそれは、柔かな素朴な線である。従つて其の線の取る可き方向は、素朴な、旋律的でない、柔かい直線的の方向か、或は緩漫な曲線的な方向であつた。而して此の線は、纒かに茅屋と樹木の或部分とに現れてゐるに過ぎない。他の凡ゆるものは、悉く同じやうな單調な面となつた。かくて彼の世界には、王維に見ゆるやうな音樂的の階調はない。私語き交す自然の聲はない。唯だ、素朴な、而して親しみ深い自然が、展開されたのであつた。

彼の樹木は、多く、直立してゐる。曲るものも、極めて緩漫な曲線を書いてゐる。而して幹の表面は、明暗の推移の見られぬ程に單調を極めたる、平盤な面である。更に、鬱蒼たる簇葉も、一つの單調

なる面に溶け合つてゐる。樹木ばかりではない、殆んど凡ての對象は、皆此の同様な面に終始してゐる。斯く、僅かな線の緩かな方向と平盤單調なる面とに規定せられた樹木や其の他の對象には、激しい精神性の現れはない。唯だ、茅屋を作る線や、而して樹木に於ては、其の簇葉を示す表面の内に、纒かに見られる徑直な短い線と、更に幹を作る線とに於て、優しく素朴な、併し、活潑な生命の現れがあるのみである。此の精神性は、併し、王維のものに比しても、甚だ微弱である。それは、王維の場合よりも更に安らかに、樹木の屬性として其の内に閉ぢ込められてゐる。范寛や董源の場合は、恰も、樹木が、外部からの偉大なる精神に支配せられてゐるかの如く考へられた程、其の精神性は激しいものであつた。恐らく、此の點に於ては、其れ等は、支那繪畫史上の頂點をなすものであらう。然

るに超合穰に於ては、樹木の精神性は、樹木夫れ自身の精神、即ち其の一つの屬性として見られる。かくて、彼の樹木は、先行の人々に比して、更に客觀的となつたと云ふことが出来るであらう。或は、一層現實の自然に近づいたとも云へやう。

王維の流れを汲んだ彼は、只管優しく親しみ深い自然のみを對象とした。従つて、これを妨ぐるが如き存在は、悉く拒絶した。彼の世界に人物や鳥獸の殆んど見られないのは、此の要求の一つの現れであつた。其れ等は、本來、自然への興味を妨ぐるものとして、先づ排除せらる可き運命を持つてゐる。更に、崇高性を拒絶するためには、巨大な山や樹木を除いた。彼の自然には、暴風は勿論、微風だも吹かない。斯くて、彼の世界は、優しく親しみ深い自然となつた。茅屋は、人の住家ではなくして、自然の一員である。素朴な自

然の心は、其の鎖された窓の内に溢れてゐる。野原を辿る小徑は、田園の静脈のやうに、穩かに家から家、森から森を縫つてゐる。人の歩む道ではない。田園の生命の特殊なる一つの現れである。同様な面に表れた土坡の、鋸齒狀に裳を出して、水と溶け合はんとしてゐるのも、亦同じ生命の異つた様相である。斯くて、彼の世界は、王維の意味の目覺しい一つの發展となつた。

彼は、以上述べたやうに、個々對象の個性として、其れ等に、彼獨自のものを與へたが、併し、彼がなしたことは、單にこゝだけに止らない。更に、重要な他の一面がある。それは、彼の世界に、是等個々對象を貫流する精神、即ち、全畫面を貫く一つの精神があることである。個々對象の内にあつて、然も是等を超越する精神の存在があることである。それは、全畫面を支配する精神、即ち、空間

精神とも名づく可きものである。彼の對象は、皆殆んど同様な性質の面に統一されてゐた。即ち對象の相違に拘らず、其の筆法が皆同じ形式を持つてゐた。従つて、各々の對象は、同じ内面を有せざるを得ない。それは、樹木、土坡、水面、家屋等の種々なる對象を通ずる一つの内面である。即ち、個々の對象を超越して、然も是等を貫流する一つの空間精神である。

更に、彼の對象は、其の輪廓が極めて不明瞭であつた。例へば、一つ／＼の樹葉は、互に溶け合つて、一つの面をなしてゐる。土坡も水面に溶け入つてゐる。或は、一つの土坡と他の土坡とが、一つのものにならんとしてゐる。是等のことは、各對象の輪廓の不鮮明と、其の表面が同一の形式を持つてゐると云ふ二つの理由から必然に來る可きことである。これ即ち、各の對象を超越した世界に存在

する精神、即ち、空間精神の存在があることである。

斯の如く彼は、個々對象の個性の外に、全畫面を貫く一つの精神を創造したのであつた。併し、かゝる空間精神は、彼に於て始めて現はれたのではない。既に范寛や董源にも甚だ明かに現れてゐた。併し、彼等に現はれた空間精神は、神祕或は幽玄なる間に、各の對象が包まるゝことに依つて現れたのであつた。即ち、對象は、是等の精神の中にあつた。然るに趙令穰に於ては、これと異り、其の空間精神は、對象の内にあつた。即ちそれは、對象を貫流する精神であつた。前者の如く、外から對象を掩ふ所の精神ではなく、對象の内に流るゝ精神であつた。茲に、彼が、繪畫史上に占む可き其の獨自の位地がある。

五 米 友 仁

董源に發した水氣の描寫は、趙令穰に至つて、一大飛躍をなした。江南に宦遊した董源は、水蒸氣に富んだ其の地方の自然を畫くために、所謂水墨染刷を用ひて、此の法の基礎を置いたけれども、併し、それは未だ現實其のまゝの水氣と見ることは出来なかつた。それは、餘りに幽玄であつた。然るに、趙令穰が現るゝに至つて、此の、董源に潜んでゐた現實の一面は、更に大なる發展を得た。彼は、常に水氣に於てばかりではない、他の凡ゆる對象に於て、先行の人々に表れた種々なる精神性を排除して、繪畫史上に彼れ独自の位置を占めた。併し、それと共に、彼の内には、又此の彼の傾向と背馳す可き、他の一面が、深く藏せられてゐた。それは、彼が王維の世界を

貫く一つの意味の延長者であつたと云ふことに根差してゐる。王維と共に彼は、優しく親しみ深い自然を、其の唯一の對象とした。唯だ、主として異なる所は、王維は其の内に、聲高き自然の詩を畫き、趙令穰は、素朴な自然の心を畫いたと云ふ點に過ぎない。即ち彼の自然は、王維と共に、主觀的色彩の色濃きものとなつた。更に、彼の自然をして現實を遠ざからしめるものは、彼が、對象の見方に、概念的の傾向を残してゐたことである。水煙に溶け合つた簇葉の中には、絲の如く細き小枝が、極めて明晰に畫かれてゐる。而して更に、遠く夢の如く霞んだ針葉樹の一群にも、細い併し明瞭な實線が、其の叢れる葉の中に引かれてゐる。即ち概念的に考へられた自然の屬性である。以上の如き彼の非現實的の要素を悉く驅逐し、他方董源の一面を繼承して、繪畫史上に一の新しき、重大なる意味を附け

加へたのは、北宋終末の頃に現れた米友仁であつた。

米友仁(字元暉)は、米芾(字元章、號海嶽)の子である。父元章を繼いで一家の法をなした。後世の所謂米法山水とは、彼等父子を倣つたものである。元章は、徽宗の庭に仕へて書畫學博士となつた。彼は性奇矯、殊に其の潔癖は有名であつた。當時古今第一とせられた李成を以て、「李が筆神采高からず」と一蹴し、況て關同、范寬は唯だ俗氣の一語を以てこれを排し、反つて、當時殆んど誰も知らなかつた董源に最も私淑して、これを湮滅の中から救ひ、直ちに神品に列した如きは、其の奇矯の性の然らしむる所であると共に、又彼が時流を擡でた識見を持つてゐたのに由るのであらう。或は、當時盛名最も高かつた李龍眠が吳道玄と師法をなすのを嗤つて、自ら顧愷之法るとなし、「李公麟右手を病む三年、余始めて畫かん。李嘗て吳生

を師とし、終に其の氣を去る能はず。余乃ち顧の高古を取り、一筆吳生に入らしめず。」(畫史)と喝破した如きも亦同様なことであらう。

彼は、書に於ては、當代第一の大家と稱せられた。畫は、初め餘り畫かなかつたけれども、後ち日常目撃する所の山水を畫いて、遂に天趣を得た。更に、彼は詩文にも秀で、多くの著書を今日に遺してゐる。當時の蘇東坡、黄山谷、王安石等とは、交遊頗る篤かつた。

元章が畫法を直ちに繼いだのは、子の元暉であつた。所謂米家の畫は、此の二人に依つて完成されたとせられてゐる。併し、兩者の關係が如何なるものであつたかは、元章が畫を見ることの出來ない吾々には、それは、全く一つの空隙である。併し、元章が、畫に於ては寧ろ子の元暉を推してゐたであらうと云ふことは、彼が、謁見の際に元暉の「楚山清曉圖」を獻じ、己の畫を以てしなかつたと云ふこ

とに依つて想像せられるであらう。或は又、「陳叔達善く煙巒雲巖の意を作る。吾が子友仁亦能く其の善を奪ふ。」(書史)と云つてゐる所から見ても、彼が、子元暉には、兎に角、推服してゐたと考へられるであらう。

米友仁は、北宋の終りから南宋に渡つて、其の宮庭に仕へてゐた。而して、既に述べたやうに、父元章の法を繼いで、日常目撃する所の樹木の多い水氣に富んだ南方の自然を書いたのであつた。此の南方の自然を書いたために、彼等父子は、所謂米點なる独自の手法を取つたのであらう。元暉のことを述べた中にも下のやうな言葉がある。「天機超逸、繩墨を事とせず。其の作る所の山水、煙雲を點滴し、草々にして成つて天真を失はず。其の風氣乃翁に肖たり。」(書繼)。「友仁字元暉、皆家學を傳ふ。山水を作る清致掬す可し。亦略々其の尊人

爲る所を變じ、一家の法を成す。煙雲變滅、林泉點綴、生意窮りなし。」(書鑿)。即ち是等に依つて見ても、彼が父の法を繼いで、只管に雲煙の山水を書いたことが窺はれる。而して「雲山圖」一卷は、吾々が今日手にし得る其の一つである。

彼が畫かんとした所は、自然の詩でもなく、自然の神祕でもなく、或は其の幽玄でもない。唯だ、水氣の内に見らるゝ有るがまゝの自然であつた。彼が水氣の表現には、二つの方式がある。一は連山を籠むる雲煙を直接に畫き、他は所謂米點の法に従つたものである。前者は、霧とも白雲とも見られる濃き姿に現れた所謂「濛鴻雲」である。連山を籠めて渦巻き亂るゝ雲煙其の物である。幽玄の精神もなければ、神祕の色もない。或は趙令穰に幾分見られる方便的な面影もない。雲煙の説明ではなく、直接にこれを書き表したのであつた。他

は、所謂米點に依る水氣の描寫である。多くの對象は、點描の法に依つて、其の表面が作られてゐる。従つて、其の表面は滑かさを失ひ、輪廓は不明瞭となり、對象の細部は悉く消えて見られない。即ち、彼の自然には、其の細部と輪廓を明かに示さしめない一のメデイウム、即ち水氣の存在があつたのである。斯くて彼の自然は、「煙雲變滅、林泉點綴、生意窮りなし」と云ふ讚辭を得たのであつた。

洵に彼が世界は、現實に見るが如き自然であつた。趙令穰にさへ遺されてゐた、概念的の見方も其の跡を絶つた。當時に、彼の樹木が「無根樹」と稱せられた如きは、正にこれを語るものであらう。彼は、主として點描の法を取つたけれども、併し其の表面は、亂雜なる點の反復のみに由るものではない。特に遠山に於ては、是等の點は、筆觸の明瞭なる表面を、其の下に明かに残してゐる。而して樹木に

於ては、一つ一つの點は、同様に、一定の方向を以て反復せられ、然も各は互に溶け合つて、纔かに原形を残しながら、一つの面をなしてゐる。更に、枝幹は、柔かい丸みのある線に表されてゐる。斯くて、彼の對象の中には、生命の流動がある。即ち、それは、生々とした自然である。單に、生命のない自然の外皮ではない。更に、彼の世界は、是等個々對象の總計だけではなく、主として筆觸の方向に基く、全畫面の支配者たる、水氣の姿を取つた空間精神に規定せられてゐる。茲に、彼の「生意窮り無き」世界の出現が見られる。實に彼は、南畫發展の上に於て、其の轉廻點に立つ、最も重要な代表者であつた。

六 院 體 畫

王維並びに董源の流を汲む作家が一方に存すると共に、他方には李思訓並びに荆浩、范寛、郭熙を繼ぐ流派がある。山水畫の傾向を二つに大別して、前者を南宗派とし、後者を北宗派と稱した。當代に於て、後者の系統に屬する者は多く畫院にあつて、嚴格なる師弟授受の下に、傳統を墨守して、遂に所謂院體なる一格を作るに至つた。即ち彼等は、傳統的の形式を重んじた結果、此の形式の桎梏に壓せられて、一定の方式を出づる能はざるに至つたのである。過去の製作に溯つて、是等貫く一の傳統的意味の推移を求めるとは、他に尊重せらる可き重大なる意義を持つてゐるけれども、併し、若し、翻つて此の傳統を將來の製作に擬したならば、それは藝術の死

滅を意味する。此の藝術に對する冒瀆と反逆とを敢てした者は、即ち畫院の人々であつて、斯くて、彼等は所謂院體なる格律を形成し、生命なき形式の授受に終始した。唯だ併し、畫院に於ける代表的な人々に於ては、未だ此の病弊は少かつたけれども、末流に至つては、其の流弊は停止する所を知らなかつた。

北宋から南宋に渡つて、米家父子が偉大なる業績を繪畫史上に遺しつゝある間に、畫院には趙伯駒(字千里)並びに弟趙伯驢(字希遠)が現はれた。前者は、遙かに唐の李思訓父子の金碧青綠の法を學んで、織線牛毛の如き筆法を以てした。高宗の庭に待した弟伯驢は、直ちにこれを祖述して、共に一家の法を爲したのであつた。更に、李唐(字晞古)は、同じく李思訓に學んで、これを劉松年に傳へた。此の兩家は共に、趙氏と其の筆法を同じくしたと稱せられてゐる。是等諸

家の外、更に引き續いて馬遠(字欽山)、夏珪(字禹玉)の二人が出で、蒼勁の筆を振つた。斯くて院體畫の基礎は十分に固められたのであつた。元の孫君澤の如きは、此の流を汲む曲型的の代表者である。馬遠、夏珪、孫君澤の遺作と傳稱せられるものは、我國に多數傳來してゐるので、略々其の髣髴を得ることが出来るであらう。馬遠の一族は、皆畫を以て著はれてゐる。先づ馬興祖、其の子公顯、世榮、世榮の子達、遠、遠の子麟等が最も有名である。就中遠は最も顯れ、寧宗の朝書院の待詔となつて、金帶を賜つた。夏珪も亦同時に書院待詔となり金帶を賜つた。兩者共に主として李唐を學んだ。水墨を専らにして、特に後者の如きは最もこれに長じ、筆法蒼老、墨汁淋漓、雪景は全く范寬を學ぶと稱せられてゐる。元の孫君澤は、即ち、専ら此の二家を繼承したのであつた。

彼等の遺作と傳稱せられてゐるものと、南宗派と稱せられる人々、特に南宋以後の人々との間には大きな差異がある。後者の畫かんとした所は、或る柔かな空間精神の内に現れた自然の生命であつた。一つ一つの對象は、皆自然らしさを以て表れてゐる。従つて構圖の上にも、作家の構成意志の現れは、前者に比しては、甚だ少ない。作家は極めて自然に従順であつた。然るに、前者が畫かんと欲した所は、壯麗なる形に現れた自然であつた。(殊に其の末流は、此の形式に現れた自然の外形のみを對象とした。)彼等は、明晰なる徑直の筆致を以て、己が欲するがまゝに自然を構成した。彼等が自然に従順である場合は、自然が彼等に従順であつた時に過ぎない。彼等の構圖には一定の方式がある。畫面の重心は、其の左半か右半か或は上下の何れかの部分に置かれた。而して他の半部には、一部の

遠景を書くか或は空のまゝに残して、無限の空間を創造するかであつた。而して多くは、前景と後景との間には一定の空間を作つて、兩者の間に機智的な對比を試みた。これは既に郭熙に其の萌芽を發してゐる。かくて書かれた自然は、何れも尋常ならぬ壯麗偉大なる、而して極めて機智的なるものである。建築も、多くは堂々たる樓閣である。樹木も、特にそれが中心を爲す場合は、畫面の全體に延びて壯大なる形に書かれた。斯の如く、作家の構成意志の犠牲となつた自然は、其の壯麗なることの要求を充さんが爲めに、徑直な、太い明晰な線に依る自然らしからぬ形又は身振りに現れた。而して其の線は本性上、多くは、直線的の方向を取り、従つて、其の曲る部分は、甚だ急激であつた。従つて、凡ゆる對象は、強さと固い冷かさを生ずる傾向を含んでゐる。併し其の強さは、線の終始が明瞭を

缺いた爲め、それが有する十分の強さを顯すことの出来ないのが常であつた。

斯て彼等の自然は、自然らしからぬ自然、換言すれば、壯麗なる自然の外形のみにならんとし、或はなり終つた。自然の生命よりも、寧ろ作家の意志の現れと見られる可きものであつた。假令スケッチ的の小品を取つても、それは、此の例外であることは出来ない。斯如き院體畫の流れは、併し、此後ち連綿として絶ゆることなく、殊に明朝に於ては、浙派と稱せられるものが此の直系として、特に馬遠の子馬麟の意味の直接の發展者として、支那畫壇の一方に流行を極めた。

七 梁 楷

畫院の人々が、所謂院體に躡踏して、徒らに形式の負擔に苦しんでゐる時に、同じ畫院に偉大なる一人の作家が現はれた。彼は、所謂院體なる規矩に囚はれるには、餘りに偉大であつた。彼とは、寧宗の嘉泰の年、畫院の待詔となつた梁楷である。梁楷は、性放達不羈、酒は其の最も嗜む處であつた。金帶を賜つてもこれを受けず、畫院の柱に掛けて敢て顧る處がなかつた。自ら號して梁風子と云つた。

彼は、山水、人物、道釋、鬼神を畫いて、花鳥は多くこれを作らなかつた。賈師古を師として然も出藍の譽が高かつた。彼の遺作とせられるものは、古くから多數我が國に傳來してゐる。而して其れ

等には、草々の減筆を以てしたものと然らざるものとの兩者がある。例へば、前者には、踊布袋圖(村山龍平氏藏)、六祖圖(伯爵酒井忠道氏藏)、六祖圖(伯爵松平直亮氏藏)、李白行吟圖(伯爵松平直亮氏藏)等の如きがあつて、後者には、冬景山水圖(伯爵酒井忠道氏藏)、雪景山水圖(赤星氏舊藏)、出山釋迦圖(伯爵酒井忠道氏藏)等がある。

彼は院體派の人々のやうに、機智的な構圖の爲めに努力を費すことはなかつた。此の點に於ても、彼は、院體派に屬す可き人ではなかつた。併し彼は、構圖に顧慮しなかつたのではない。反つて構圖は、彼が最も力を注ぐ所であつて、茲に、彼は、彼独自の、全く新しい一つのことを成したのであつた。從來のものは、凡ゆる對象が殆んど同じ意味に畫かれるか、或は、或る對象が畫面の中心をなすかの何れかであつた。而して後者の場合は、其の中心的對象は、一

つのものではなく、一群の對象、例へば樹木、山、溪流、樓閣等の如きものであつた。院體畫は、此の典型的の代表者である。然るに彼は、悉く斯如き傳統を破つて、全く彼獨自の或る新たなる意味を持ち來たした。即ち、彼は或る一つのものを以て、中心的對象となし、其の他のものは、唯だ、これの爲めにのみ存在するに過ぎないやうにした。雪景山水や酒井家の山水圖の如きは正にそれである。出山釋迦圖は、更に此の意味を一層徹底せしめたものである。是等の諸作に於ては、前景の樹木や釋迦が其の中心をなすものであつて、其の他の凡ゆる對象は、是等の中心的對象に依つてのみ、其の存在の理由を持つてゐる。而して、其れ等は、中心的對象に比しては、皆粗い草々の筆を以て畫かれたのであつた。恰も、是等の中心的對象をのせる爲めの地盤、或は是等の意味を助ける爲めの補助物である

かの如く畫かれた。従つて出山釋迦圖に於ては、釋迦を以て點景人物と見るよりは、これを一種の人物畫と見るが穩當であらう。

彼の世界は此の中心的對象のみの世界である。或は此の世界及び其の延長のみ世界である。従つて此の中心的對象の意味を明かにすることに依つて、彼の本質的意味を明かにすることが出来る。

彼が、藝術家としての、偉大にして深さ知らぬ人格は、釋迦の精神として或は樹木の生命として現れた。更に、これを正確に云へば、彼の藝術に現れた人格は、偉大にして深さ知らぬものであつた。懸崖に圍まれて、靜かに合掌して立つ釋迦は正にそれである。釋迦は、外物に精神を集中してゐるのではない。深く自らを省みてゐる。徹し入る強さを以て、自己の内面に沈潜してゐる。彼の身體の凡ゆる部分は、夫れくゝの方式に於て、此の深き瞑想の表出に與つてゐる

いものはない。瘠軀を少しかゝめて、ゆるく合掌した兩腕には、意識的努力はない。更に兩足も、自然のまゝの状態に置かれてゐる。それは、深く沈思せる人に必然なる可き、注意の圏外に置かれたる肢體の状態である。即ち身體の凡ゆる部分は、顔面、特に目に現れたる表情と同じ内面を表すやうに最も自然な夫れづゝの方式を取つてゐるのである。彼の目は、靜かに内を省みる人の目である。李眞に見られるやうに、精神の外面的な、潑刺たる顯れは何處にもない。凝視に廣く見開いた目ではなく、掩ひ懸る眼瞼の下に深い瞑想をたゝえた目である。全身體を投じて瞑想に沈潜してゐる釋迦である。更に、彼の重い線は、此の深い瞑想に沈む釋迦に於ては、其の偉大なる人格の象徴として現れた。彼には顧愷之の人物に顯れた意味の形の美しさもなければ、又其の感覺性もない。骨張つた瘠軀は、悉

く精神的の一面に貫かれてゐる。

此の釋迦の内面は、更に其の山水にも同様に現れてゐる。彼の樹木は、太い幹の老木である。嬌かな幹や枝を持つてゐる若木ではない。長い間の苦闘の記録を止めた、半ば枯れた巨大な老木である。是等の老木が、畫面の王の如く、巍然として立つてゐる。これは、強い然も重い彼の線並びに面が、取らなければならぬ最も適切な形式であつた。此の彼の本質は、更に、其の草々の減筆になる諸作品例へば、「踊布袋圖」の如きにも、十分に現れてゐる。布袋には輕快な運動はない。其の重い足取りに全身の重量を支えながら、巨大な身體を運ぶ布袋である。唯だ、それには、彼の重大なる一面である、測り知られぬ深秘に代ふるに洒脱な一面を以てしてゐる點に、草畫に於ける彼の特殊な意味を見るのである。茲に放達不羈な彼の一面

を勞髣することが出来るであらう。彼が構圖上の努力は、其の山水に最も明かに表れてゐる。

冬景山水に於ける左方の二本の巨木は、重い體軀を傾けながら、右端の巍然として立てる老木と畫面に於ける、力の均衡を保つてゐる。即ち重力に抵抗しながら巨軀を伸び上らうとする二本の幹に對して、他の垂直に立てる幹と前者の傾きと反對の方向に伸びた其の枝とは、意識的な力の均衡を保つてゐるのである。其の輪廓を形作る線は、一方此の大なる重量を有する巨木を形成すると共に、他方夫れ自身重力に對する抵抗を意識しながら、流暢なる多様の方向を取つて、多量な精神性を是等の對象に與へてゐる。従つて是等の輪廓に規定される對象は、其の形態方向に、自然の樹木と云ふよりは寧ろ、強い意力を有する偉大なる精神的存在と見らるゝ可き關係に

表はされてゐる。斯如く強き意力を有する有意的の存在は、點景人物等の排除に由つて、一層其の意味を徹底せしめられてゐる。此の點に於て、酒井家の冬景山水は、雪景山水の意味を一步押し進めたものである。各の對象は、互に他を意識して、各の間には意識の交渉があり、劇の成立がある。而して、是等の山水に於ては、樹木其の他の凡ゆる對象は、夫れ等の細部を明かに示すことを妨げる幽玄なる空間精神の内にある。それは、畫面の世界を支配する、暗い一種の闇として現れた精神である。更に、此の精神と同じ内面は、「出山釋迦圖」に於ては、釋迦の一つの經驗、即ち、其の深き冥想としての姿に現れた。

附 録

元以後の畫家

吳道玄の出現は、支那の繪畫に一大轉機を與へた。彼は山水畫を獨立せしめたばかりでなく、描法の點に於ても、亦新しい一つの方法を成し遂げた。恐らくは從來の隈取の法を排して、筆意ある描線を以て、對象に奥行や丸みを與へたのであらう。それは、文獻や現存してゐる彼の摸本等から、推測し得らるゝことである。併し彼の出現が、全然古來からの傳統を打破し盡したと謂ふのではない。依然として、顧愷之の系統に屬すべきものも、他方には存在してゐたのである。例へば、李眞の眞言五祖像の如きは、其の一例である。

併し吳道玄に發した新しい傾向は、當時の繪畫の中心的な潮流をなしてゐたのであつた。更に、彼に尋で王維が現はるゝに至つて、此の新しい傾向は愈々發達し、次の五代並びに宋に下つては、正に其の爛熟期を現出するに至つたのであつた。然るに此の状態は、それ以上に永續することを許されなかつた。即ち、百年に滿たぬ元の時代は、此の傳統を打破す可き、美術史上の重大な使命を以て、茲に現れ來たつたのであつた。支那の繪畫を、古代と中世と近世に分つならば、中唐の開元、天寶の頃は、前の限界を示し、元は、正に、近世の劈頭に位す可きものであらう。特に元季の四大家は、此の限界を最も明晰に示すものである。

南宋の北宗派は、李唐、劉松年、馬遠、夏珪等の畫院の人々に代表されてゐた。直ちに此の流れを汲んだ者は、特に馬夏の直接の繼

承者と見らる可き者は、孫君澤であつた。これと多少系統を異にした者としては、朱德潤を擧げることが出來やう。更に、北宗に數へられる一人として、吾々は顏輝字秋月を擧げなければならぬ。彼の作は、京都知恩寺に藏せらるゝ「鐵搨蝦蟆二仙圖」である。

宋元に全盛を極めた道釋畫は、早くも此の元に於て衰頽の兆を孕み、應て明清に下つては殆んど風俗畫に厭倒せられて、又見ることが出來なくなつた。此畫人物の主題の變遷の當初に現れた「鐵搨蝦蟆二仙圖」は、實に、來る可き新しき時代の開拓者であつた。即ちそれは、後世の風俗畫の基調をなす現實性と肉體性への第一歩を示すものであつた。古くからの人物畫は、主として、觀念的であるが精神的であつた。「鐵搨蝦蟆二仙圖」は、此の古き二つの要素を含有すると同時に、更に現實的と肉體的との二つをこれに融合せしめ、來る可

き時代の先驅をなしたのであつた。實に、顔輝は、前代の結論をなすと共に、來る可き新時代の總論をなす人であつた。斯くて、顔輝に開かれた路は、漸次風俗畫への方向を取つたのであつた。而して此の風俗畫は、更に、明に仇英(字實父、號十州)が現るゝに及んで、美人畫を其の中心となすやうになつた。近くは、此の方の大家としては、清の改錡(字伯韞、號七薌)を擧げることが出來やう。

元は、人物畫に變遷を與へたばかりではない、更に、山水畫をも重大な轉廻點に立たしめたのであつた。當代劈頭の趙子昂は、正に人物畫に於ける顔輝の位置に擬す可き、新運動の陣頭に立つた人であつた。而して、尋で現れた、所謂元季の四大家、黃公望(字子久、號大痴、吳鎮(字仲圭、號梅花道人)、倪瓚(字元鎮、號雲林)、王蒙(字叔明、號黃鶴山樵)の四人は、實に、此の、子昂に發した新傾向の完

成者であつた。

趙子昂は、本名孟頫、子昂は其の字である。松雲道人と號した。後ち魏國公に封せられたため趙魏公とも稱せられ、或は、文敏を證せられたため趙文敏とも稱せられる。彼は詩文書畫に優れてゐたばかりでなく、單に學者としても、元初の學界を威壓してゐた第一人者であつた。彼の作品を手にし得ない吾々は、明確に彼を知ることには出來ないけれども、併し吾々は種々なる文獻を辿つて彼の髣髴を得、一面四大學との關係をも明かにしたいと思ふ。彼は宋の宗室であつて、後元朝に仕へた人であつた。吳興の出であつて、吳興八俊の隨一と稱せられた。同時の錢舜舉も其の一人であつた。子昂は新しき時代を直ちに作つたと謂ふよりは、寧ろ古來からの畫を大成して、四大家の爲めに其の路を開いたと見る可きであらう。彼は専門