

る。樹となり、岩となり、水となり、草となるものは、樹、岩、水、草として最後迄存在する。しかるに大年にはかかる最後迄存在するが如き部分はない。部分は直に全體の中に身を没し、部分だけでなくなつてゐる。李成の遠近法は、個體が漸次に細部を失つて行く關係である。大年の遠近法は、部分が全體中に融解して行く關係である。部分が全空間となり行く働である。形體が空氣の中に細部を消失して行く働でなくて、全形を消失して行く働である。全形體の中に統一せられ、埋没して行くのである。故に惲南田は、

筆思秀潤、點色風華にして、掩映嫵媚、精妍餘りあり。平遠を畫く宗工なり。(甌香館畫跋)

と言つてゐるが、至言である。かくて大年の自然の中からは、自らにして鳥の聲も聞え、水の音も聞える。家と壁、水と土、其れも直に入りまじつて一つとなる存在である。樹と家、道と樹、其れもまた融即して一つとなる存在である。しかも其等はまた霧の中に没して行く。その線は、細かくして細部を一つづつ拾ひ上げてゐる。けれどもその一つ一つは決して細部として孤立しては居ない。そこに大年の自然を見る眼の味がある。「畫繼」が前述の如く大年を記して、「高行、讀書、能文」といひ、「その作る所多く小軸にして甚だ清麗なり」と言ひ、また「汀渚水鳥に江湖の意あり」と言つてゐるのは、正さしく理解し得られる。ここに後世の所謂、士大夫畫がある。

専工の畫でなくて、教養あるものの精神的深さを示す、「士大夫畫」がここに見られる。もともと大年が師とした王維は、この畫の先行の一人であるが、漸く畫院の如く専工の多いこの時代になつて、士大夫畫が人人の注意に上るのも自然である。莫是龍が

趙大年は平遠を畫きて絶だ右丞に似、秀潤天成、眞に宋の士夫畫なり。(畫說)

と言つてゐるのが、それである。

大年の畫面が小軸であつて、小景を好み、且その畫境が京洛の附近に限られて狭かつたことも、また大年が小山叢竹に特に思致を有してゐた(容臺集)ことも、その好む處を告ぐるものであつて、甚だ注意すべきである。大景を去つて小景につき、大軸を去つて小軸につくのは、觀照の廣さより深さに、豊さより靜さに向つて來たことを示して餘りがある。

李公麟(約1049—1106)は字伯時、徽宗皇帝即位の前年元符三年に官を辭して龍眠山に歸老したので、龍眠と稱せられて居る。その家は舒城の大族で、家は世世儒を業とし、名家の書畫を多く收藏したので、公麟は幼時よりこれを耽習した。歸老の後益その好む處に居り、鏡鼎圭璧の類家に満ち、終に「古器記」の著もある。李廌の「畫品」に



龍眠居士は雅に畫を好み、心通じ意徹し、直に玄妙に造る。士大夫以つて謂ふ。鞍馬は韓幹に愈り、佛像は吳道玄に進むべく、山水は李思訓に似、人物は韓滉に似たりと。過論に非ざるなり。

といつて居、「宋史」の本傳には、「顧愷之、張僧繇の亞となす」といつて居る。その傳統は實に廣かつた。

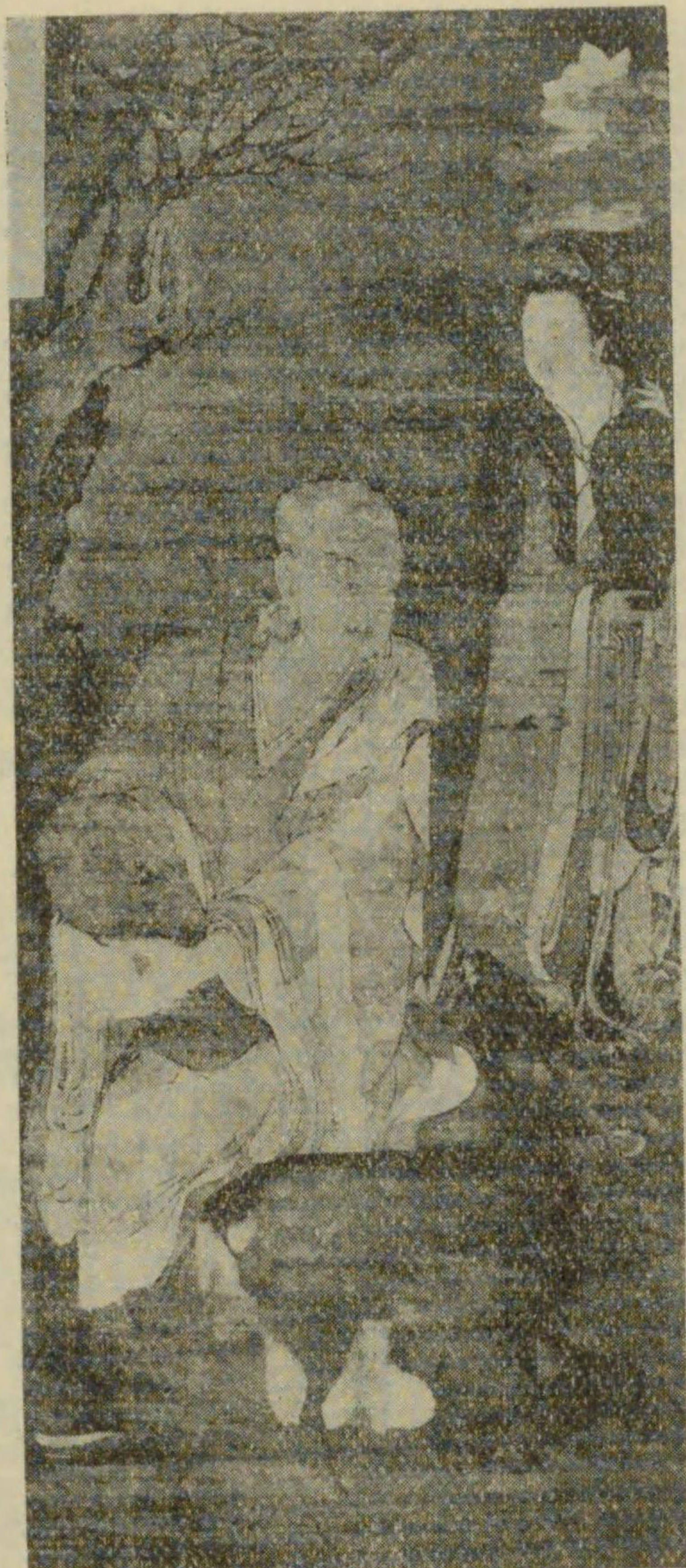
公麟給事は博學精識にして用意至到なり。凡そ目の觀る所は、即ち其の要を領す。始め顧、陸、僧繇、道元と及び前世の名手の佳本を學び、乃ち衆善を集めて以つて己と爲し、更に自ら意を立てて専ら一家を爲せる有り。尤も人物に工にして、能く狀貌を分別し、世俗の畫工の混じて一律を爲すが若きに非ず。公麟は立意を以つて先と爲し、布置線飾を次と爲す。その染を成す精緻にして、俗工或は焉を學ぶべし。率略簡易の處に至りては、則ち終に近づくべからざるなり。(宣和畫譜)

その用意としては、「鶴山集」に、馬を畫く前には「必ず群馬を觀、以つて變態を盡す」とある。故に蘇東坡も「龍眠胸中有千駟、不惟畫肉兼畫骨」と言つてゐる。公麟の畫は細密苦心の作品でも、草草として簡易な作品でも、一樣にその基礎に單純なる根源的なる或る物がある。これがその作品をして高からしむるのである。董道は「廣川畫跋」に「伯時の畫に於けるや天得なり。嘗つて筆墨を以つて遊戲となし、守度を立てず。放情蕩意、物に遇へば則ち畫き、其の妍蚩得失を計らず。其の成功に至りては、即ち遺恨毫髮も無し」と言つてゐる。その基礎に根源的なるものがあるからである。黃子久が、「生氣敦然、且細密毫髮に入り、曾て竄紊せず」といふのも、この

事實を指してゐる。

公麟は畫を作るに多く色を設けず。獨り澄心堂紙を用つて之をつくる。ただ古畫を臨摸するには、絹索を用ひて着色す。筆法は雲行水流の起倒あるが如し。

ここにその畫風を知る事が出来る。その畫に欵印あるものなく、大幅を作らず、長さ大概尺。白



李公麟 羅漢圖

描で起倒の多い行雲流水描である。行雲流水描は線形の變化の大きいものであり、この變化の大きい線を以つて或は流麗巧整に或は細潤精緻に描いてゐる。

この巧整は年を経て蒼古遒勁となり、筆墨草草として神氣奕然たるに到つたといはれてゐる。公麟のなした功績の一は、羅漢畫の圖様に關する新風である。羅漢畫には大體二様がある。一は禪月風であつて、胡態梵相、古朴である。大抵は耳に金環をはめ、豐頤、感額、隆鼻、深目、

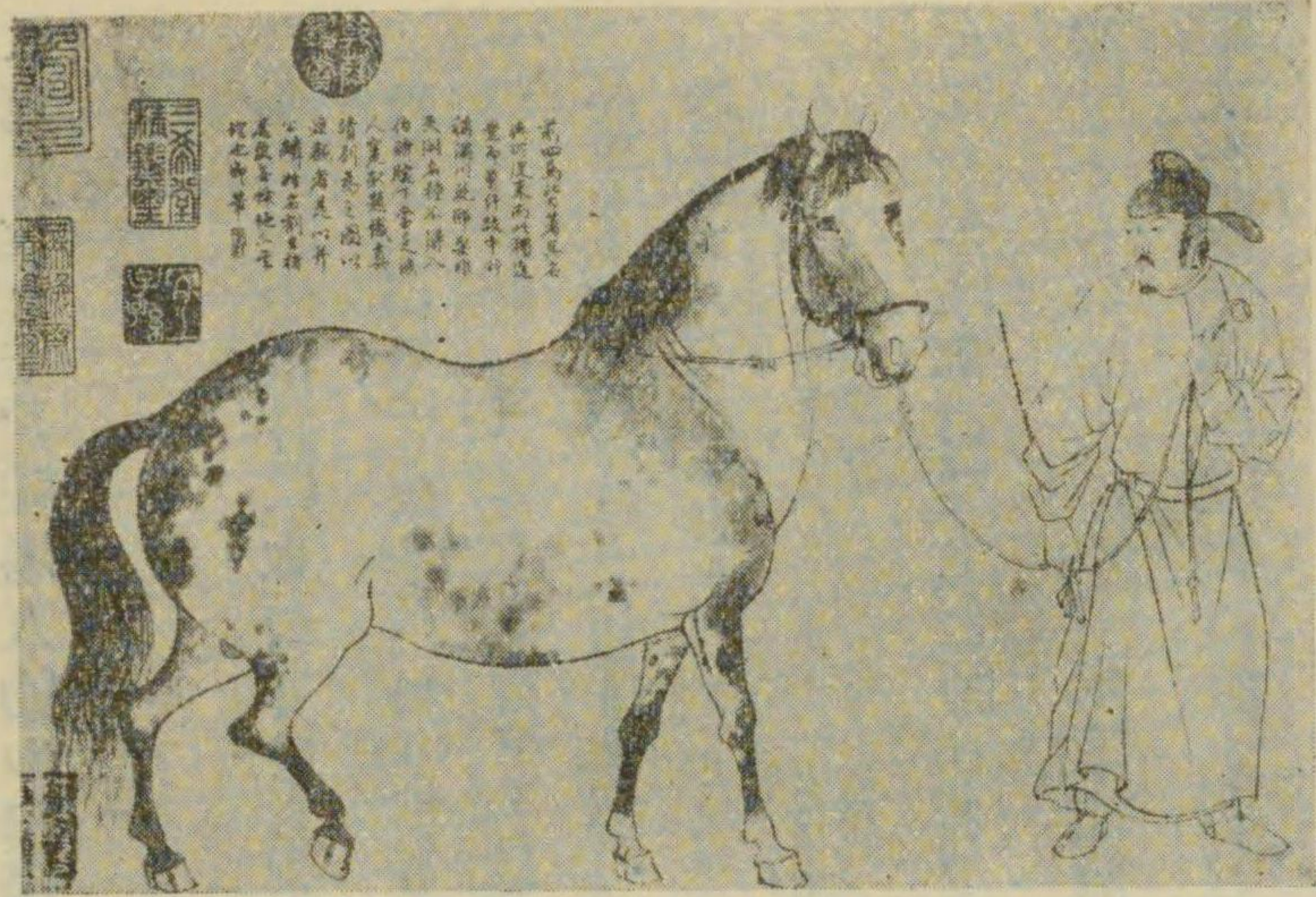


長眉を特色としてゐる。容貌が印度風である様に、服装も亦印度風である。五代末から漸く支那風となり、特に李公麟によつて所謂龍眠風の流麗な羅漢圖が描かれ、後代羅漢圖の模式となつてゐる。この代表的なものとしては東京美術學校藏の「羅漢圖」がある。狩野探幽の扣に残つてゐるもので、明治の始に文部省の手に入つた。圖のはしには賸札をして思恭筆とあり、これは探幽の極である。

李龍眠風を代表する本圖は、圓光を負つた羅漢を中央にして之に侍者を佇立させ、或ひは麋鹿等の動物を配し、背景には樹木を畫き、その人物の面貌手足等は極めて寫實的であつて、高臺寺本の所謂胡貌梵相とは異り、寧ろ人間的な表情と姿態とを具へ、全く一個の肖像畫として取扱つて居る處に特色が窺はれる。而してその描法は堅實で、精細である。即ち描線は衣文に肥瘦のある流暢な墨線を用ひて居るが、肉身は謹密な鐵線で輪廓をとり、殊に羅漢の衣はすべて輪廓に朱線を加へ、これに朱暈を施し、肉身の輪廓にも同様な朱描をして居る。又頭髮、眉毛、鬚髯や麋鹿の毛描きなどは、極めて細密でよく寫實的な趣を加へて居る。背景の樹木は墨描きで墨暈を施し遒勁な筆致を見せて居る。

左圖の羅漢は、綠色の衲衣を着け、その襟には赤地に綠青を以つて唐草文様を沒骨風に畫き、裳は群青地に金泥で孔雀文様を、袈裟は淡紅地に青綠の遠山を畫き、その縁には胡粉地に輪寶や雲紋を墨描きして居る。…かやうに着色は甚だ濃麗であるが、その配色法が巧妙であつて聊も煩累の嫌がなく、如何にも羅漢像に適しい風趣を見せ、その森嚴なる表情と相俟つて能く觀法と禁欲との化身たる應眞の想意を表現して居る。兩幅共、畫面の上方に貼付せられた短冊形の題簽に「羅漢思恭筆」とある墨書の下に「探幽」の朱文方印が捺されてあり、探幽の頃には本圖は張思恭の筆とせられ、李龍眠と云はれるのは近

世のことであることが知られる。現今に於ては類品の多いこの圖様に對して李龍眠の名を冠してゐるのであつて、必ずしもこれが李龍眠筆たることを要しないのである。ともあれその製作年代はその描法や形式さては圖中の服飾道具器玩の類から推考するに恐らく南宋の頃のもの認められ、現在の羅漢畫中では製作年代も古い方であり、その技術も極めて優秀であつて第一流の傑作として推賞せられる。(日本國寶全集第四十九輯)



(巧) 李公麟五馬圖

花瓶の花は白と赤、黄と綠青、女の衣は綠青、羅漢は綠青、群青、赤、白等、口は赤。かういふ色の取合せであり、それがよく調整せられ、流暢でしかも大きい處がある。

またその作とせらるる「五馬圖」がある。

李龍眠の馬を畫くに妙を得たるは、或は論じて韓幹を超ゆといふものもあるが、韓幹を師として、更に寫實に進んだものであらう。…李龍眠の「五馬圖」も、哲宗の愛馬を寫したものであらう。元祐の年月、馬種、馬齡をも記したことで知られる。その畫風は全く寫生の風に成つてゐるが、その自由な達技、鍊熟した筆致を以て、馬の姿勢と共に性格までも描破してゐるかと思はれ、洵に習熟した馬の名畫である。人物も亦生采がある。特に寫生風の筆致に別種の妙味がある。(坂井犀水氏、世界美術全集第十一卷)

一つの無駄もない確實な線描で、この形の捉へ方の明確なる



は驚くべきで、鞍馬人物の白描が古今獨歩と稱せらるるのも當然である。

李龍眠の批評に立つて自ら定位した畫家は米芾である。

畫の六法は兼全し難きも、獨り唐の吳道子、本朝の李伯時、始めて能く之を全くするのみ。然れども吳筆は豪放にして、長壁大軸を限らず、奇を出して窮りなきも、伯時は痛く自ら裁損し、只澄心堂紙上に於いて、奇を運し巧を布き、未だ其の大

手筆を見ず。能はざるに非ざるなり。蓋し實は之を矯め、その或は衆工の事に近づかんことを恐るればなり。  
米元章云ふ。「伯時臂を病むこと三年、予始めて畫く」と。伯時を推避するに似たりと雖も、然も自ら謂ふ、「顧高古を學び、一筆をして吳生に入らしめず」と。専ら古忠賢の像を爲る。其の木強の氣亦伯時の下に立つべからず。(畫繼)

また「李は常に吳生を師とし、終に其の氣を去る能はず。」(畫繼)といひ、「又李筆は神采高からず」ともいつてゐる。米芾は徽宗の時の人で字元章、南宮、海嶽ともいつた。「人物蕭散にして被服は唐人に效ひ、與に遊ぶ所、皆一時の名士」(畫繼)、また「古を以つて今と爲し、薰染に妙なり」(周輝、清波雜誌)と言はれてゐる。故に徽宗皇帝も南宮は俊人であるからとて、禮法を強ひることをしなかつた。「畫鑿」に米芾の性態を示す説話を次の如く記して居る。

初めて徽宗に見しとき、畫く所の「楚山清曉圖」を進め、大に旨に稱ひ、復命せられて「周官篇」を書す。書し畢り筆を地に擲ち、大言して曰く、「二王(王羲之、王獻之)の惡體を一洗して、皇宋萬古に照耀す」と。徽宗ひそかに屏風の後に立ち

て之を開き、覺えず歩して出で、縱觀して稱賞す。元章再拜して、用ふる處の端硯を求索して、因りて就きて賜はる。元章喜び拜して之を懷中に置くに、墨汁朝服に淋漓たり。帝大に笑ひて罷む。其の豪放なること、おほむね此の若し。

かくの如く放膽曠達であつて、皇帝の前でも、書畫を作る折には、必ず衣を解き、帶を脱したといふことである。「畫繼」が「人物蕭散」といふ所以である。故に滕固氏は、因習の下に在るに甘せず、繩墨法度に拘束せらるるに甘せずと言つてゐる。鄧椿は「畫繼」で元章に二種の作品あるを言つてゐる。

其の一は紙上に松梢を横へ、淡墨畫き成して、針芒千百、撰錯すること鐵の如し。今古の畫松、未だ此の製を見ず。…其の一は乃ち梅松蘭菊、相因りて一紙の上に於いてし、交柯互葉而も相亂れず、以つて繁を爲せば則ち簡に近く、以つて簡を爲せば則ち疎ならず。太だ高く太だ奇、實に曠代の奇作なり。

しかし米芾の特色はむしろ他に有つた。趙希鵠の「洞天清錄」に、

米南宮は多く江浙の間に遊び、毎に居を下するには、必ず山水の明秀なる處を擇べり。その初もと畫を作る能はず。後日を以つて見る所、日に漸く之を摹倣し、遂に天趣を得たり。其の墨戲を作すに専ら筆を用ひず。或は紙筋を以つてし、或は蔗滓を以つてし、或は蓮房を以つてす。皆畫を爲るべし。紙は膠礬を用ひず、肯へて、絹上に作らず。

と言つて居るが、それが米芾の特色である。

その子友仁と共に、書畫の鑑識に長じ、徽宗の廷に仕へて、圖畫院の學士となり、繪畫の調査に従つてゐる。而して彼によ



つて繪畫評價の規準は一變せしめられ、從來最も貴ばれた關同、李成が排せられて、専ら董源、巨然が上げられるやうになつたのであつた。即ち當時は繪畫史上第一期を劃せる時であるのであつた。畫論の上ばかりではない、更に畫風も亦當時大きい變遷をなして、後世の南宋派の基礎を早くも茲に與へた時であつた。米芾は即ちこの轉廻點に立てるその最も重要な代表者であるのである。：先づ彼は米點の法を創始した。而してこれを以て、濕潤な水氣に煙る江南の眞山を寫したのであつた。實にこの米點は從來の作家に見られない、彼獨自の、全く破格な描法であるのである。：それは實に水氣に包まれた、優しき江南の眞景であつた。然もそれは、彼自身を見るが如き、韻致高き自然であつた。董其昌の云ふが如く、洵に「米家の山、之を士夫畫と謂ふ」である。：董其昌は、然るに米點の淵源を遠く唐の王洽に求めて、「雲山は米元章に始まらず。蓋し唐の時、王洽の澆墨より便ち已に其意あり」と云つてゐる。併し王洽の澆墨が如何なるものであるか今日知ることは出来ない。更に又彼は、米氏の描を以て董源にもその系統を求め、「北苑が雜樹を畫く、但只根を露し、而して以て葉を點ず。高下肥瘦は、その成形に取るのみ。此即ち米畫の祖にして最も高雅となす。片片たる細巧に非ず」と云ひ、更に「又小樹を作るに、但只遠く之を望むに樹に似たるも、その實は點綴に馮りて以て形を成す者あり。余謂ふ、此即ち米氏が落茄の源委なり」とも云つてゐる。米氏の描寫は、その系統を求むれば董其昌の言の如くであらうが、併しその畫かれたるものの意味に於ては、兩者の間甚だ遠い距離がある。米點は實に彼自らの創始である。而して更に之を繼承して、後世の所謂米點の範を作つた者は、その子米友仁であつた。(伊勢專一郎氏、文人畫概説)

米點の特色は、明露と模糊との交融にある。浸潤しやすい紙の上になつた一つの點は、點そのものから見れば明露である。しかしその點は直に浸潤して四方にひろがる。したがつて明露と見えぬ點は、直に其の儘模糊となる。明露が模糊となる處に、明露の傾がある。しかも模糊が明露

から生ずる消息の明かなる處に、模糊の生起がある。明露から模糊への傾斜、模糊から明露への歸復、この交融の中に米點が成立する。そしてかかる米點の重ねられることは、米點と米點との間に重ねてこの交融をなすものであつて、畫面の全體はここに豊かなる交融となる。そしてこの交融が雲煙に満ちた山の姿の表現であることは言ふ迄もない。

米 元 章 沈周は「余平生極めて米氏父子の烟雲を慕ふ」といひ、また「晴雲出沒、重林濕翠、烟嵐人を撲ち、變幻無盡の意あり」と言つてゐる。

米芾は皇祐辛卯生、大觀丁亥卒、年五十七(1071-1107)であるから、日本では宇治に平等院の出來たのが、その生れた翌年にあつてゐる。「書史」



米元章雲山圖

「畫史」「硯史」「寶章待訪錄」等の著がある。畫に款題を描くのは蘇東坡、米芾等の二家にはじまり、元代後に盛になつたと稱せられる。



その子友仁が家學を繼いだ。元祐五—紹興三十(1090—1170)である。字は元暉、書畫をよくし、父に對して小米と稱せられ、父をついで雲山の描法を大成した。「畫繼」は「天機超逸、繩墨を事とせず、その作る所の山水は、煙雲を點滴し、草草として成り、而も天真を失はず。其の風氣は乃翁に肖る」と言つてゐる。米芾が帝に謁見した際に自分の畫を奉呈せずして、友仁の「楚山清曉圖」を奉呈した事によつても、父に愛重せられた事が知られる。自ら「畫史」に「陳叔達よく煙巒雲嶽の意を作る。吾が子友仁、亦よくその善を奪ふ」と言つてゐるのもわかる。年八十にして猶神明少壯時の如くであり、病なくして逝つたといふのでみても、その風度が偲ばれる。

子友仁、略その尊人の爲す所を變じて、一家の法を成す。(湯屋、畫鑒)

而して「一家の法」とは「米家の點」即ち米點である。その米點によつて描く水蒸氣の變幻は、二つの形をとる。當時の人が友仁の畫を嘲つて無根樹を作り、濛鴻雲を描くといつたが、これは友仁の雲烟法を示す二つの特色である。「無根樹」とは水蒸氣が樹木に及ぼす關係の觀察であつて、水蒸氣にこめられると、樹は先づその根部を消失して、一つの葉のかたまりとなる。同時に山體は輪郭と細部とを消失して、模糊たる形體となる。かかる山體乃至樹體をかくのが米點の特



米友仁 雲山圖 (部分) (巧)

色である。「濛鴻雲」(濛鴻雲)とは元氣の未だ分れざる貌の雲であつて、白霧の如く、白雲の如く、濛濛として立ちこめる水蒸氣の集團である。この雲が樹體、山體の間に立ちわたつて、變幻出沒するのである。かくて「畫鑒」には友仁を傳へて「煙雲變滅、林泉點綴、生意窮りなし」といつてゐる。王維の水蒸氣は、僅かに樹體或は山體の間に介在するに過ぎなかつたから、樹葉、樹枝、細幹、一一明かに描きわけられて居た。然るに米家の法になると、各の樹體、山體は互に動いて、一つの奥行ある空間の全體に立ちわたつて居る。「雲山圖卷」は、墨の米點の上に、青で點をうち、それが今は消えて居、土は岱赭である。かかる水蒸氣の描寫には、以上の手法上の工夫のみではまだ不十分である。「格古要論」の記す處によれば、古畫の臨模以外には絹を用ひず、常に紙を用ひ、その紙も膠礬しないものであつた。紙が生であることは、紙の水墨に對する鋭敏性を重する



ことである。

畫はもと主に壁や絹にかかれた。紙は蔡倫によつて後漢の元興年中に作られたが、畫の方には六朝でも猶、絹にかかれた。紙は高價なる上に粗質で、色を加へるのに適しない。その上に筆を吸ひつけて、筆の運びが濫く、後から補筆することも困難だから、用ひられなかつたのである。唐になつても生絲の精練法が進歩しないで節があり、織方も不精巧で粗いために、面が平でない。故に生絹を用ふるには槌で打たなくてはならぬ。中唐の頃からは練絹が用ひられる。それには生絹を熱湯で半ば熱して、粉を入れ、槌でうつて面を平にしたもので、その面、銀板の如しといはれた。

古畫は唐初に至るも皆生絹なり。吳生、周昉、韓幹に至り、後來皆熱湯を以つて半熟し、粉を入れて槌し、銀板の如くす。故に人物を作りて精彩筆に入る。今人唐畫を収むるに必ず絹を以つて辨ず。文の麤なるを見れば便ち云ふ、「是唐ならず」と。非なり。張僧畫、閻令畫の世に存する所の者は皆生絹なり。南唐畫は皆麤絹にして、徐熙の絹は布の如し。(米芾、畫史)

「人物の精彩、筆に入る」とは、人物の細部が十分に描き得ることを言ふのである。宋の文化は唐の文化に比して大體の感が粗くて冷めたいが、絹も亦その調子で、大體に於いて唐よりは粗く出來て居る。織りむら等があつて粗いが、絲は細い。宋絹の用ひ方は、多くは半練りで、それに

膠礬がひいてある。そのやり方は今不明ださうである。元絹は宋絹に似てゐるが地が細くて、質が悪く、絲は片よつたり波うつたりしてゐる。明絹、清絹は今日と大差はない。紙は宋代になつて發達し、紙の肌が滑かで、墨のにじまないものが出來た。澄心堂紙はその一種である。元には特有の紙はない。明の時代には一層發達して、特に成化年間の庫紙の如きは、今の唐紙も及ばぬものである。清紙は今の紙とほぼ同一である。支那紙は、日本紙、朝鮮紙に比して、紙面は大きいが弱い。かくの如く紙の發達した事は、畫に紙を用ふる原因になり、また紙に畫をかくことは、紙を發達せしむる原因になる。李公麟も専ら紙を用ひた。米芾は生紙にそのまま描いて、溫潤な畫面を作つた。かくて材料の上からも、水墨描法が發達したのである。

けれども米芾の畫も、常に米法の水墨山水に限つたものではなかつた。界畫に類するものを描いたことは、「庚子銷夏記」によつて知られる。「山峰圓秀、點法筆筆生潤、林木陰翳、又稠疊にして雜亂す」といふのは、その畫體であるが、「人物、樓閣、屋宇、橋梁、漁艇にいたりては、其の纖秀を極めて、唐人の小界畫に似たり」といふのは、所謂米家の手法ではない。故に後の人が米に仿ふといつて、濃墨を塗洒し、此を濛懂雲、無根樹だと喜んで居るのは笑ふべき愚であるといつてゐる。また米芾の畫面の小さかつた事は、「襄陽(米芾)に大幅なし」といふのでも明かである。小さい畫面に深い味を持つことが、その願であつた。畫面の小は、必ずしも畫の小ではない。



南畫的傾向がかくの如く漸く明らかになりつつある時、北畫的傾向は展開の頂點に近づきつつあつた。南北の二傾向はもと主に山水畫に明かであつたが、今は花鳥畫にも見られるやうになつた。宋初の花鳥畫には黃氏體と徐氏體との對立があつた。黃氏體は黃筌の系統をひくもので、畫院を本據としてゐる。しかし黃筌にはまだ後の畫院の如き習氣はなく、老硬である。支持する所は高く、柔媚ではなかつたし、時に水墨さへ用ひた。然るに子の黃居宥が、太宗の時畫院に入つてからは、その法が畫院の定型となつた。強靱なる線で勾勒して、中に色を充填する。色彩が豊麗であるが、そこには猶黃筌の強靱が残つてゐる。この強靱によつて支持された豊麗が黃氏體の特色である。

黃氏體に對して徐氏體がある。この兩體の對立は、黃筌と徐熙との對立からはじまる。傳ふる處によれば徐熙は宋初に京都に来て、その畫を畫院におくつた。然るに畫院の黃氏體は勾勒填彩、用筆精細なる畫風であるのに、徐熙の畫は草草たる筆墨で、これに少しく丹粉を加へてゐるのみである。故に神氣は遙かに高く、生動の趣があつたが、粗惡として退けられた。この關係は沈括の「夢溪筆談」に精しい。徐熙の孫の徐崇嗣は、院外にあつて沒骨の花鳥を作り、祖父の輕淡野逸の風を傳へた。沒骨は徐崇嗣の創始で、勾勒を棄てて、直に色を以つて漬染するもので、

(夢溪筆談)、黃氏派も流石に之を拒否することは出来なかつた。

人物畫で畫院の畫風を中心になつたのは、高文進である。「國初高益を大高待詔と名づけ、文進を小高待詔と名づく。今翰林畫工の宗と爲す。小高は落筆高妙にして名虚得ならず」(山容集)。文進は祖父を高道興といひ、父を高從遇といひ、共に畫名があつた。文進の子に懷節があり、待詔となつて、頗る父の風があり、父と共に相國寺に畫いた(圖書見聞誌)。懷節の弟に祇候懷寶あり、花鳥畫にすぐれてゐる(圖書見聞誌)。一家皆畫にすぐれてゐた。文進は乾德三年(969)に蜀が降ると共に宋に歸し、時に宋の太宗が潛邸に在つて多く名藝を訪求してゐるので、文進はここに依り、後翰林院待詔となり、大相國寺の重修にあたり、高益の舊本に倣つて行廊に畫き、甚だ意にかなつた。「畫院の學者咸之と宗とせり」と「圖書見聞誌」は言つてゐる。かくて蜀の黃筌と共に文進が畫院の畫風の源泉となつてゐる。

宋代の翰林圖畫院即ち畫院は、宋代畫の重大なる位置を占めてゐる。もと宮廷に畫家を置くことは古くからあるが、専門の畫家ではない。唐初の閣立本兄弟にしても、吳道玄、李思訓、王維にしても、皆専門の畫家ではない。畫院の置かれるやうになつたのは、五代の蜀と唐とであつて、



ここは五代の繪畫の二中心地であつた。宋が天下を統一してから、蜀、唐、梁等の畫家が來り集り、畫院が擴大する。宋代における畫院の畫家は百五六十人である。徽宗の後宋南渡して、畫院は益盛で、ここに所謂院體畫の畫風が成立した。滕固氏が「圖畫見聞誌」、「聖朝名畫評」、「畫繼」、「畫鑿」、「南宋院畫錄」等から採集した「宋代院人錄」は、甚だ便利である。

宋代院人錄

太祖 (九六〇—九七六)

待詔 王霽 (初爲祇候) 高益 蔡潤 (由南唐轉來) 勾龍爽

祇候 趙長元 (由蜀轉來) 厲昭慶 (同上)

藝學 夏侯延祐 董羽 (由南唐轉來)

學生 趙光輔 (由蜀轉來)

太宗 (九七六—九九七)

待詔 高文進 高懷節 牟谷 (初爲祇候)

祇候 李雄 呂拙 高懷寶 王道真

不明 燕文貴

眞宗 (九九八—一〇二二)

待詔 陶裔 (初爲祇候) 卑顯 荀信

祇候 高元亨 燕貴

藝學 劉文通

不明 馮清閔 王端 龍章

仁宗 (一〇二二—一〇六三)

待詔 高克明 裴覲 任從

祇候 屈鼎 梁忠信 支選 陳用智

神宗 (一〇六八—一〇八五)

待詔 鍾文秀 侯文慶 董祥 王可訓

祇候 葛守昌

藝學 李吉 崔白 (不受職而爲御前祇應)

學生 侯封

徽宗 (一一〇一—一一二五)



待詔 和成玉 馬賁 郭待詔 (失名)

畫學 張希顏 兼至誠 朱漸 (年未三十不受職)

不明 能仁甫 朱宗翼 徐確 何淵 李希成 戰德淳 韓若拙 孟應之 宣享 盧章 劉益 富燮

田逸民 侯宗古 郝七 周照 任安 薛志 周怡

曾為徽宗待詔而轉入高宗待詔的：

李唐 劉宗古 楊士賢 李迪 李安忠 蘇漢臣 朱銳 李端 張浚 顧亮 李從訓 閻仲 周儀

焦錫 胡舜臣 張著

高宗 (一一二七—一一六二)

待詔 (由徽宗時代轉來者見上) 馬和之 馬興祖 李瑛 劉思義 陸青 馬公顯 尹大夫 林俊民 蕭照

祇候 賈師古 韓祐

不明 陳喜 朱光普

孝宗 (一一六三—一一八九)

待詔 蘇焯 毛益 林椿

祇候 閻次平 閻次子

光宗 (一一九〇—一一九四)

待詔 劉松年 吳炳 李嵩 (至寧宗理宗時猶任職)

不明 張茂

寧宗 (一一九五—一二二四)

待詔 蘇堅 白良玉 梁楷 陳居中 高嗣昌 蘇顯祖 夏珪 馬遠 馬遠

祇候 馬麟

不明 李興宗

理宗 (一二二五—一二六四)

待詔 孫覺 魯宗貴 陳宗訓 俞琪 胡彥龍 史顯祖 李海茂 孫必達 顧興裔 張仲 崔友宗 馬永忠

顧清波 范安仁 陳可久 陳珏 朱玉 白用和 宋汝志 毛允昇 候守中 曹正國 王華 豐興祖

錢光甫 徐道廣 謝昇 顧師顏 朱懷瑾

祇候 戚仲 方椿年 王輝

度宗 (一二六五—一二七四)

祇候 樓觀 李永年 李權



不明 梁松 李紹宗 李永

宋代初期の畫院は、大體五代の制を少しく擴大したのみであつたが、徽宗の政和の時に畫學を立て、科擧の例をひらいた。

蓋し徽宗の朝に於て、繪畫獎勵の絶頂に達したるは固より徽宗の自ら畫をよくし、大に文藝に興味を有したるが爲なりと雖も、抑も亦當時の情勢を察すれば、寵臣蔡京等が、帝をして心を政治に用ひざらしめ、己れ久しく政權を專にせんと欲し、帝の嗜好に乗じて畫道を激揚したるに由れり。四方無事にして内庫充盈せしかば、蔡京は豐亨豫大の説に托し、帝に勸めて花石綱、應奉司、御前生活所、營繕所、蘇杭造作局等を興して奢侈を事とし、詩文論策を以て天下の士を採りたるが如くに、畫を以て士を採るに至りしかば、當時の文臣武臣、大抵畫を善くし、朝廷は漸次に強大を加へつつある金人の南下を餘所にして、盛に大土木を起して京城を修め、只管、豪奢風流に是れ日も足らざる有様なりき。されば政和の歲、畫學を興し、畫院の官職は舊制に倣うて六種の階級を設け、舊制には藝を以て進みたるものは、緋紫を服するも佩魚を帶ぶること能はざりしに、政、宣の間に至り、遂に書畫院の官職者に獨り佩魚を許すに至れり。而して畫院の試法の如きも始めて大學の試目に倣ひ、勅令を以て課題を天下に公布し、以て四方の畫人を補試せり。其試法古詩を以て題を命じ、畫を作らしむるに在り。(中村不折、小鹿青雲兩氏、支那繪畫史)

これについて鄧椿の「畫繼」はその例を記してゐる。「野水無人渡 孤舟盡日橫」の詩に對して、多くは舟を岸に移し、或は鷺が舷に、或は鴉が篷に居る所をかいた。然るに首席の人は一舟人が

舟尾に臥し、一孤笛をふいてゐる處をかいて、行人のない趣が明かであつた。また「亂山藏古寺」には、第一者は荒山の上に幡竿を出して「藏」の意を現した。他の人達は塔尖や鴟吻を出して殿堂の有ることを示したが、そこには「藏」の意はない。また俞成の「螢雪叢說」には次の例がある。「竹鎖橋邊賣酒家」に、第一者は橋頭の竹外に一つの酒旗を掛け、酒の字をかいた。これの中に酒屋のあることがわかる。(明の唐志契の「繪事微言」にはこれが李唐で、徽宗が「鎖」の意を得てゐるのを喜んだとある。)又「踏花歸去馬蹄香」は、香であるから形では描けないので、數蝶が飛んで馬の後を逐ふ所をかいて、馬蹄の香を表した。「畫學の人を取る、其の意思超拔なる者を取りて上と爲すこと、亦猶科擧の士を取るに、其の文才の角出せる者を取りて優と爲すがごとし。二者の試、下筆同じからざる所有りと雖も、而も得失の際、只智と不智とを較ぶるのみ」(俞成)と言つてゐる。

以上の如く入學には、古人の詩句を題として、天下の畫家に補試するのであるが、入學してからは、その肄業に、正科と補助學科とあり、その中に等級があり、ちやんと組織立つてゐたやうである。「宋史」の選舉志によれば、畫學の業には、佛道、人物、山水、鳥獸、花竹、屋木等の科があり、「說文」、「爾雅」、「釋名」によつて教授され、問答して畫意に通するか否かを觀、士流と雜流とに分ける。「其の齋を別ちて以つて之に居り、士流は一大經或は一小經を兼習し、雜流は則ち小經



を誦し、或は律考を讀む」。その外「畫繼」によるに御府の蒐藏品を畫院に送つて、學人に見せたやうである。學生の指導には皇帝自ら之に當り、「宋の畫院の衆工は、必ず先づ稿を呈し、然る後眞を上つる」(朱壽鏞、畫法大成)といふ方法をとつた。「畫繼」は皇帝が時時畫院に臨幸して、少しでも意に合はない處があれば直に訂したが、訓督かくの如くであつても、「衆史人品の限あるを以つて、作る處多く繩墨に泥し、未だ卑風を脱せず」と言つてゐる。これは特に徽宗に多かつたので、翰林の學士夔夔進言して、「徽宗多能なるも、唯一事不能なり。帝一事の如何を問ふ。對へて曰く、獨り君たる能はざるのみ」と。徽宗が畫院に力めた一例をあげると、次の如くである。

嘗て學人に命じて、孔雀の墩にのぼるを障屏に畫かしむ。大に旨に稱はず。復た餘子に命じて次第に呈進せしむ。工を極め力を盡くすも、亦用ふるを得ざる者あり。乃ち相與に闕にいたりて、謂ふ所の旨を陳請す。曰く凡そ孔雀の墩にのぼるには、必ず左脚を先にするに、卿等の圖する所は、俱に右脚を先にせりと。之を驗するにまことに然り。群工つひに服す。その格物の精しきことおほむね之に類す。(畫鑿)

次に考績が行はれた。進級試験である。これは入學の試験と同一で、結句を以つて題を命ずるのである。例へば戰德淳は、「蝴蝶夢中家萬里」の詩題について、蘇武が羊を牧しながら假睡してゐる處を描き、萬里の意を表して第一席になつたと「畫繼」は記してゐる。陳繼儒の「妮古錄」に

も「宋の畫院各試目あり」と言つてゐる。

畫院の待遇は、「畫繼」の述ぶる處で明である。

本朝の舊制、凡そ褰を以つて進む者は、緋紫を服すと雖も、魚を佩ぶるを得ざりしも、政宣(政和宣和)の間、獨り書畫院出職人の魚を佩ぶるを許したりしは、此れ異數なり。又諸の待詔の班に立つ毎に、則ち畫院を首と爲し、書院之に次ぎ、琴院、棋、玉、百工の如きは皆下にあり。…又他局工匠の日支錢は之を食錢と謂へども、惟兩局は則ち之を俸直といひ、勘旁支給、衆工を以つて待たず。

そしてこの畫院の作品及び畫風を院畫或は院體畫といふが、この名の起源については、郁逢慶の

「續書畫題跋記」には

宋の高宋南渡し、天下の精藝を萃め、良工畫師亦焉に與かる。院畫の名、蓋し此に始まる。自時厥後、奉詔に應じて作る處は、總べて目して院畫と爲す。

と言つてゐる。之に對して滕固氏は院畫の名の熙寧以前にあつたことは、「圖畫見聞誌」に「李吉は京都の人、嘗つて圖畫院の藝學となり、工に花竹翎毛を畫く。黃氏に學びて功ありと爲す。後來の院體未だ繼ぐ者有らず」とあり、宋代の初期に黃氏父子の花卉翎毛、高文進の人物が、一時を風靡し、院人の型範となり、その富麗精緻の作風が特に宮廷趣味に合し、ここに院體畫の基礎が出来たが、その後畫題を擴大して山水畫に及び、南宋山水畫上の院體畫となつたもので、決して



南宋におこつたものではないと言つてゐる。

院畫の特色の第一は、觀察である。これは徽宗の態度によつて明かであるが、「畫繼」は次の如く記してゐる。

徽宗、龍德宮を建てて成り、待詔に命じて圖畫し、宮中の屏壁、皆一時の選を極む。上、來幸して一も稱する處なし。獨り壺中殿前柱廊拱眼の斜枝月季花を顧みて、畫者を誰と爲すと問ふに、實に少年の新進士なり。上喜びて緋を賜ひ、褒錫甚だ寵す。皆其の故を測ること莫し。近侍嘗つて上に請ふ。上曰く、月季、能く畫く者あること鮮し。蓋し四時朝暮、花、莖、葉皆同じからず。此の作は春時日中の者、毫髮の差なし。故に厚く之を賞すと。

これを先の孔雀の右脚の問題と合せて、畫院の觀察指導の態度を知る事が出来る。故に「畫繼」は「蓋し一時の尙ぶ所、専ら形似を以つてす」と言つてゐる。

第二は構成上の特色である。畫面の構成に於いて、重心が中央の位置をとらず一方に偏在し、上下左右何れかの位置を取つてゐる。かくて主體が一方に偏つた結果、他方に大きい餘白の空間が生じて来る。しかもその餘白空間が、背後から働いてゐて、強い存在的な形態を柔げ、趣を深くする。しかしある者は、その空間を少しく説明形にして、遠景をその先に寡黙な形で附加する。故にこれとても亦暗示的空間たるを失はぬことに於いては、同一である。ここに存在形と非存在

形との釣合があり、その釣合が構成的であるために、畫面は全體として構成的意志を感せしめる。随つて其處にはまた觸目の自然に加へられた選擇力が見える。しかもその選擇力は、南畫に於けるが如く直視せられたものでなくて、構成せられたものである。故にそこには冷にして強く固きものがある。

第三は様式上の特色である。これは線條の特色である。北畫の線は勁直である。直線を意味する堅硬なる線條である。されば直線形を保持し得なくなれば、激しい角度を以つて、直に屈折線となる。故にその運動は明瞭にして冷厳である。

次に消失形の特色である。南畫にありては、描かるものは濕潤な風景であり、随つて水蒸氣及びその關係を中心としてゐる。水蒸氣によつて細部を消失し、全體化する傾向を重ずる。形體中で、最も變化しやすい性情が、最もよく内面的の意味を示してゐると同様に、變化しやすく、動きやすき雲烟が、その風景の意味を示すと見られる。故に「山川もと定形なし」といふ觀察が、南畫の形體性の中心となる。變幻極りなき自然は、形體としては自由であり、この自由にして無定形な形體は、畫面の上ではじめて確定する。故にその變化中の山川の形體を畫面の中心とする。この中心の自然は、或は畫家の中にあつて變形したものであるが、この變形は畫家に直視さ



れたものであるから、決して虚偽の形體ではない。離れ離れに細部を追求するよりも、作者の性格の正視によつて、無定形の自然を、定立しようといふのが、南畫の要求である。かくて全部を基礎とする畫面は、逆に部分部分を觀照の中に生起せしめる。細部を目的とし、細部を固定せしめるよりも、もつと豊富に細部を續續と湧出せしめる。されば細部を分離的に取扱つたものよりも、もつと自然的であり、かへつて自然の變更が少い。この意味で、寫眞の方が自然を變更してゐるとも言へる。部分を固定するからである。かかる態度に於いて、時間さへも形體の中に保持せられて居る。水蒸氣の風景の中には、刻々に展開されて行く時間の姿をみるのである。故に此處には自然の變形が、むしろ變形以前の形を以つて、潑刺として貯藏せられて居る。この消息を反省的に見れば、トルストイが音樂を論じて、「音樂は私に自分を忘れさせ、自分の本當の状態へつれて行く。この力の影響のもとに、私は本當には感じて居ないことを、經驗したやうに思ふ。わかつて居ないことを、わかつたやうに思ふ。遙かに自分の力以上のことをすることが出来るやうに思ふ」(クロイチェルソナタ)と言つてゐる通りである。この中で「本當に」と言つてゐるのは、論理的、知解的にといふ程の意味である。而してかかる南畫の柔軟にして濕潤な自然と異る、嚴格にして更に偉大なる存在状態を、畫面に示さんとするのは、北畫である。南畫の如く變化的に

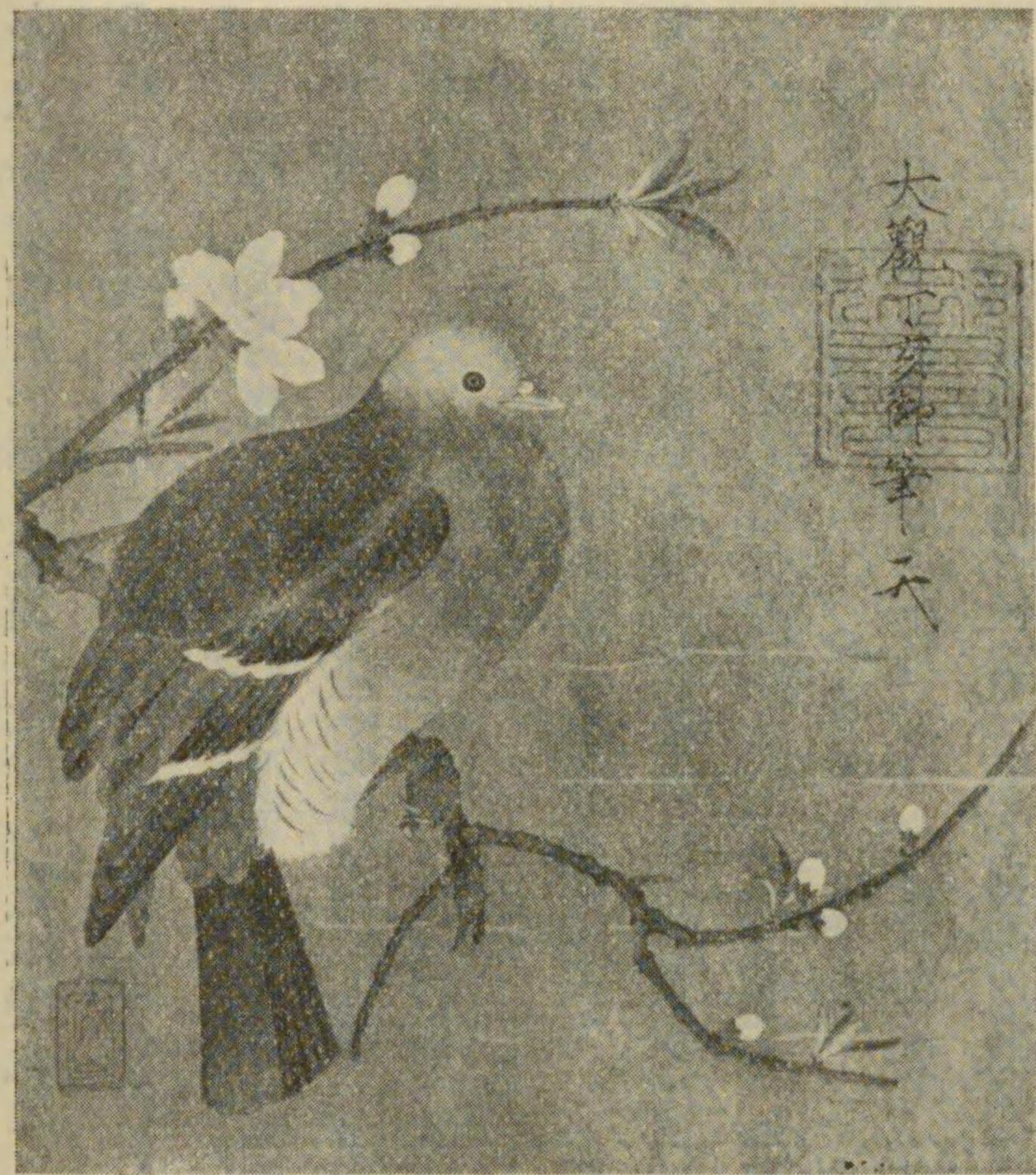
して、暫有的な形態を畫面とせずして、不變化にして確立せる題材を畫面とするのが北畫である。ここには確立せる定式を有する明晰と斷定とがある。それが所謂院體畫の特色である。

滕固氏は、院畫の特色として、第一に形似を擧げ、第二に格法をあげてゐる。格法とは「應に法度或は師承的條件を備ふべき」事であると言つてゐる。傳統性の尊重である。「形似は對象の眞實を求めることであり、格法は古人の繩墨法度を尙することである」とも言つてゐる。之に對して蘇東坡は畫を論ずるに形似を以つてするのは、その見識は兒童に類するものであると言つて反對し、自己の新鮮なる立場を主張してゐる。ここに文人畫乃至南畫の發生がある。滕固氏は更に院畫の特色として畫題をあげてゐる。院畫は富麗精緻の畫風であつて、花卉翎毛等の小品に出發してゐるが、之は黃氏父子が多く禁庭の珍禽瑞鳥、奇花怪岩を寫したのにはじまり、後宮室樓閣及び山水畫の上に及び、特に宮室樓閣圖は宮庭奢麗の趣味に合するので、これが畫題の中心になると言つてゐる。鄧椿は、「畫院は界作最も工にして、専ら新意を以つて相尙ぶ。嘗て一軸を見たるに、甚だ愛玩すべし。一殿廓を畫き、金碧焜耀し、朱門半は開き、一宮女半身を戶外に露し、箕を以つて果皮を貯へて、棄擲の狀を作す。鴨脚、荔枝、胡桃、榧栗、榛黃の屬、一一辨ずべし」と言つてゐる。實に「筆墨精微、此くの如き者あり」と言ひ、これは郭若虛の「但だ其の娉麗の容を貴ぶ。是れ悦を衆目に取るなり」と言ふに當るのである。

畫院を盛ならしめたのは、徽宗皇帝である。(元豐五—紹興五、1082—1135) 國政をあやまり、靖康の難には金にとらはれ、遠く朔北に移されて、五國城で崩せられた。そして宋は南に移つたのである。



支那歴代帝王の畫で、徽宗ほど専門の畫家も及ばぬ精妙の至藝は殆ど絶無である。山水も旨いが、特に花鳥が長所で、その風は徐氏體に屬して巧麗を極めた彩色もあれば、墨花と云うて渴筆の焦墨で畫いて、叢密の處は微に白道を遺した一種の法もある。臨古卷の首めの圖の如きは前者の佳品、申浦虚齋の鸚鵡圖の如きは則ち後者の奇品、山水では亦虚齋の雪江歸棹圖卷等が最も勝れた佳蹟である。そのみづから畫かれて、政和五年に群臣に觀せられた仙禽二十の筠莊縱鶴圖、及びその後天下より獻ずる所の奇花異禽を寫された宣和睿覽四冊は、古今に冠絶するの美と稱せられた。臨古卷は徽宗の現存遺作中の最



徽宗皇帝 桃鳩圖

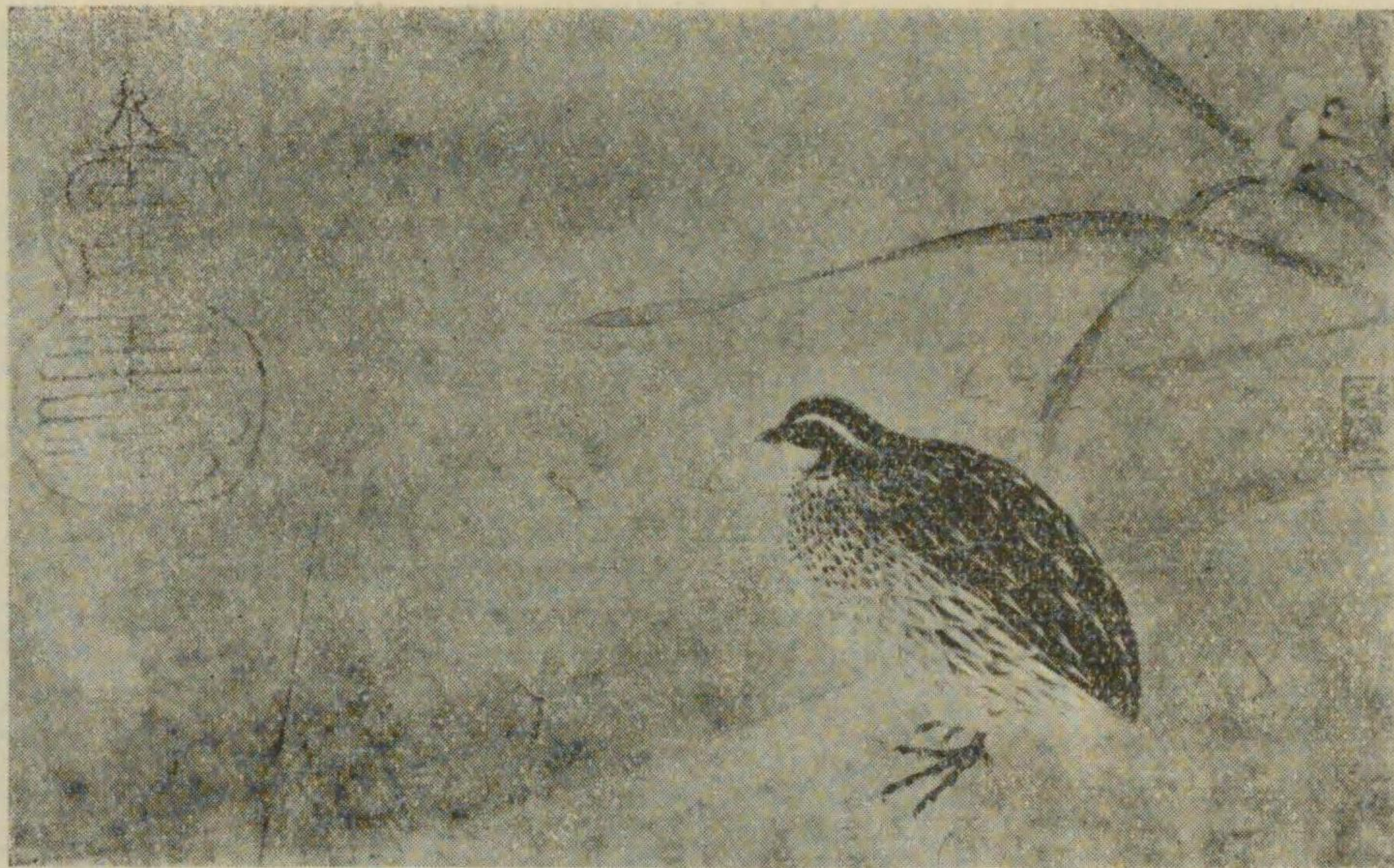
大なる絶品で、又清室内府寶中の至寶である。首めに自家の風を畫き、次に漢の毛延壽以下十餘家の古畫を臨し、崇寧四年から大觀元年に至る三年がかりで出來たもので、例の天水とも讀み、天下一人とも讀む花押があり、毎圖に例の瘦金體の題記あり、卷首に崇政殿寶、卷末に宣和殿寶、題記ごとに双龍の小璽を鈐してあり、徽宗の畫の變化を精しくするに觀ざるべからざるものである。(大村西崖氏、東洋美術史)

今日徽宗畫として尊重せられるのは、「桃鳩圖」と「水仙鶉圖」との二つである。「桃鳩圖」は極めて小作で、春光に咲い

てゐる桃の枝に鳩の居る單純な作品である。例の瘦金體の自署で、「大觀丁亥御筆」とあり、下に天水の押字がある。丁亥は元年で徽宗二十六歳である。左の下隅に足利義滿の鑑藏印「天山」がある。この天山印は長方形で珍らしいと言はれてゐる。鳩と桃とは圖面の左半分に畫かれ、大きい餘白がある。桃の花の翻り方で、春の暖かい日光の中にあること、日光に軽くおされてゐる心持迄明かである。葉は花よりもつと打ち開いた氣持で、空氣の中に一ぱいに展いてゐる。枝は鳩の體の重さに壓されてゐる。重い心持は、その枝の曲り具合と、枝の蒼とで、撓ひつつ現されて居る。即ち枝は全身で、鳩の重さを感じて居るのである。鳩の感情は、丸く見開いた眼と、閉ぢて居る嘴とに集中して居るが、體の重さのために、枝からすりさがり廻轉しさうにする力の方向を取りかへさうとして、尾を稍前方に曲げてゐる。不安の中に安定の釣合を保つて居、その釣合はまたつぶらな眼と、事もなげに閉ぢてゐる嘴とにかへつて居る。その中であつて、足は鋼の如く強くしなひながら、枝をつかんで、苦澁なる支持をなして居る。色も形も自然なる推移の中にあるのに、この足だけが惱の中に耐えてゐる。悠悠たる天地の氣がある。

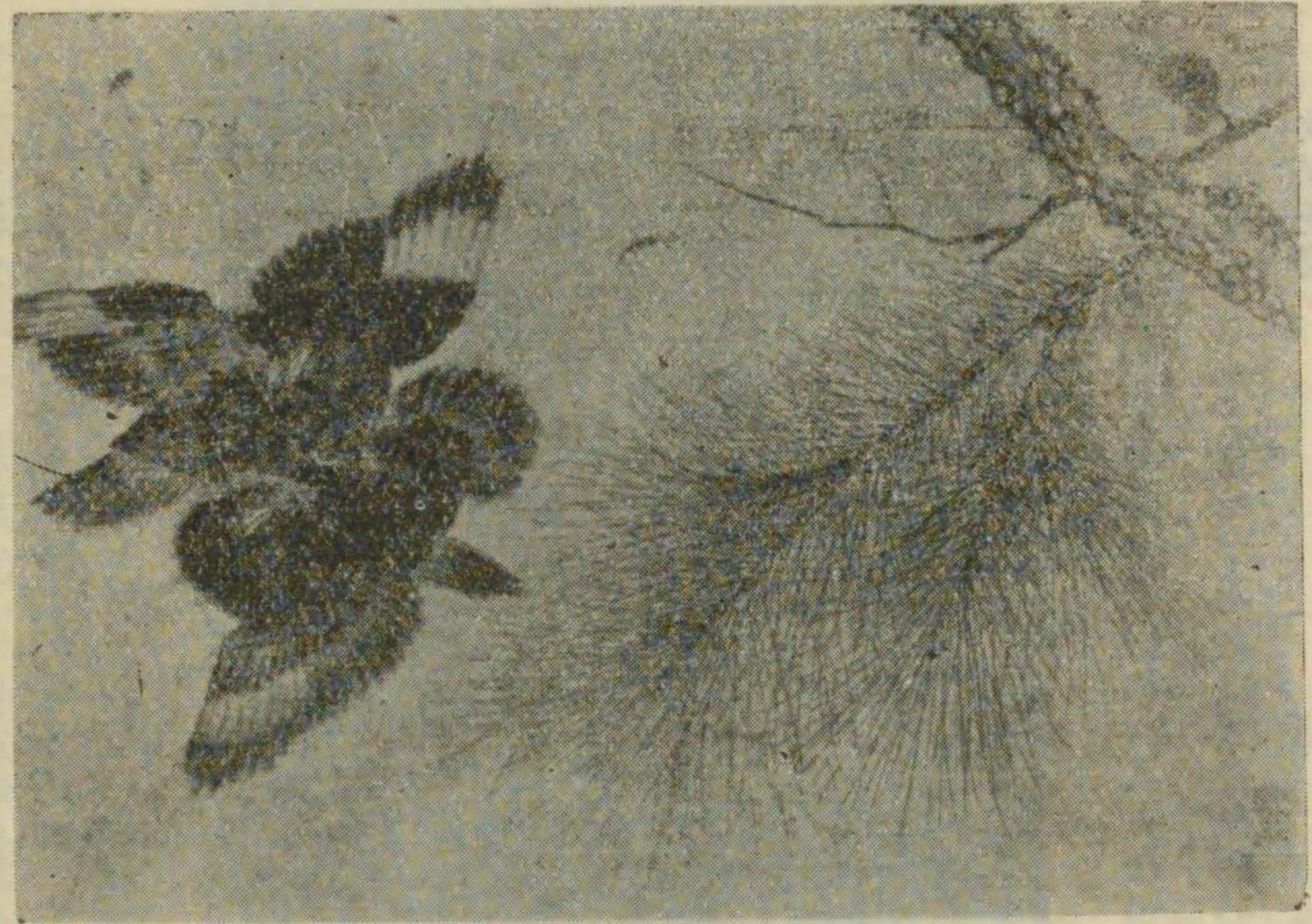
「水仙鶉圖」は八寸九分に一尺三寸九分の絹本着色である。畫面の右隅から左隅に引いた對角線の下に鶉が居、その鶉にかかるやうに水仙がある。鶉は畫面の右下四分の一の空間に描かれ、左





徽宗皇帝 水仙鶴圖

ある。この細部からはじまつて、全體となつて行く形體の發展性は鶉の體一つにも示される。そ



徽宗皇帝 鶉圖 (部分)

の細かさは頸下からはじまつて、腹部、背部にいたつて大きくなり、尾部に於いて靜かにま

つて居る。そこに力のふくらみと、歸向とを見る事が出来る。水仙花に於いても同一であつて、花と蒼とで一隅に示された集約状態が、葉として放散狀に畫面に向つて擴大する。是等の總べては廣く大きい空間に覆はれて、空間の無限性を、些細にしてはかなき形體の上に感じて得てゐる。この沈んだ靜かな茶の勝つた色調の中に、初冬のつつましい心がある。精細なものの觀方で、之を正面からきちち見て行きながら、しかも形の意味を失はない、大きい味がある。極端なる細かさ、例へば鶉の眼睛の黒點は黒漆であるといふやうな細かさの中に、また悠悠たる天地の心がある。

つくづくと彼の鶉の圖を見れば精細極る描寫、それで居てゆつたりと大きな心持の失はれぬ、まことに天子の位にありて、しかもよき藝術家なりしを思はしむるものがある。(放庵畫論)



と小杉放庵氏は言つてゐる。放庵氏は更に次の如くも言つてゐる。

十二月廿三日（大正十四年）、本郷彌生町淺野侯邸に宋元古畫の小展觀を見る。國華で見覚えのある、徽宗皇帝の鶉の圖が先づ目につく。支那の繪畫の宋元に到つて盛觀を極めた事は、自づからしかあるべき天運とはいへ、又此の帝王の熱心な大パトロンであつた事も、勘定の中に入れぬわけには行かぬ。つくづくと彼の鶉と水仙の小品を見れば、精細極まる描寫、そ



(巧) 圖水山景夏

れで居てゆつたりと大きな心持の失はれぬ、まことに天子の位に在つて、しかも善き藝術家なりしを思はしむるものがある。宋朝畫院の畫風にも、相當、投影されたであらう處の、此の女人中の女人、畫家中での有力な畫家たる腕を持つた、人間の幸福の絶頂にも居たらう文化帝王、後年悲惨な囚はれ人となつて、蒙古或は黒龍江の方面にまで移され行き、遂に再び中國の山河を見るを得ずして果てられた、書物で讀めば異代他國の物語りながら、まのあたり眞蹟を見れば、甚だ身近くもその奇妙な運命を感じる。

(放庵畫談)

徽宗皇帝作として久しく傳へられた山水畫が、京都の金地院にある。「秋景山水」、「冬景山水」である。然るにこれと全く同性質の「夏景山水」が、山梨縣久遠寺にあり、胡直夫作と傳へられてゐる。「春景山水」の方は、今なほ所在不明である。右三幅共に上隅には仲明珍玩の爵形印、下隅には盧氏家藏の方形印がある。共に元人の所藏印と思はれるが、外に秋冬山水には牧溪の大徳



(巧) 圖水山景秋

寺藏中觀音、左右猿鶴の三幅對中の「猿鶴圖」にあるのと同なる義満の天山印がある處をみると、その頃から夏と秋冬とは分離してゐたのかと思はれる。

是等の山水圖をみるに、「水仙鶉圖」や「桃鳩圖」などところがつて、水墨であり、青い色が僅かに笹の葉などに使はれてゐる。特に筆を掃いてゐる處に特色がある。花鳥圖では一一筆の尖端で描いて行つたのに、之は掃いて面を示してゐる。随つて前二者に於けるが如き細部を有せず、全



體的空氣それ自身を形體の中に持つてゐる。しかも面の中から發生する線條は、平穩無事なる面を運動状態にする。面の上の墨は浸潤久しくして、面を穩かにしてゐる。かかる面の複合の中に、畫面の半分もある高い木が、平氣で立つてゐる。面をすべて引きまとめ、尖端となしてゐるかの如くである。



(巧) 圖 水 山 景 冬

面は直に線となり、また直に線を豫想してゐる。線は柔かいやうでありながら、中に屈折する骨がある。花鳥畫には深くして廣い餘白の空間

が有つた。この山水畫には深くして同時に見上げるやうに高い餘白の空間がある。「冬景山水」は前面一ぱいに山が立ち、瀧があつて空間は無い。しかし僅かに山の一部分だけ輪郭を置いて、他を消してゐるから、山は大部分水蒸氣に浸されて居る。この浸されてゐる部分は、無限なるものに身をまかせてゐる有限なるものゝ消息である。「秋景山水」は人物の視線の方向に、限なく深い空があり、その空に鶴がとんでゐる。無限なるものゝ形である。この無限形の甚しい動亂を示したのは、「夏景山水」である。線の形勢が、風雨に攪亂されて、骨を露出してゐる。激しい動勢である。夏景には藍と墨が用ひられ、秋景には竹と苔の上に白をかけ、白で雲をかき、冬景は衣をうすき青、雪を白でかいてゐる。

三幅いづれも水墨を主とし、之に淡彩を施したもので、景物を畫くによく要を撮り、筆を下すこと謹嚴にして畫品おのづから高く、そこに古くから皇帝(徽宗)の筆と擬せられた所以もあらうが、胡直夫また君臺觀左右帳記に山水墨畫の上品として擧げてゐるから、自ら斯る傳説を生じたものか。とにかく宋代に於ける一派の山水畫を代表する傑作で、綜じて景物を點ずること少なく而かも布局よく整ひ、眼界の宏潤な景色を畫いて、その間自然の情味の豊かなものである。一人物が山上樹根に倚つて空高く雲外の歸鶴をながむる秋景も面白いが、更には白雨を松の梢にそれと見せて、溪水を渡る人物の姿に、涼しさをしのばしむる夏景や、雪の溪間を竹の葉白き下道に瀑布を眺むる冬景の如き、誠に心にくきまでに豊かな情趣を捕へ得たものがある。因にいふ、金地院所藏の二幅には「山水皇帝筆」と記した眞能の外題があり、猶ほ曲直瀨道三から妙智院策彦に宛てた書翰一通、妙智院令彰から金地院へ宛てた書翰一通が附屬して居る。何れも徽宗の眞筆たることを證し、且つもと足利義滿の所藏であつたのを、將軍義植の時周防の大内氏に賜はり、尋で天龍寺の策彦が明より歸るや、その賞として之を獲、令彰の時に金地院へ贈つたといふ事實が記されてある。現存の古き支那畫の中でも作者に關する傳説古く、且つ傳世の徑路頗る明白なものとして殊に興味を覺えしめる。而して是等の書翰皆二幅一對と記して居るのを見れば、足利家を出



た時原本は分散したのである。猶ほ一幅の胡直夫説も亦た徳川初世を下らぬもので、寛文十二年八月遠州掛川の太田資宗がこの幅を身延に寄進した時箱の蓋裏にそれと書いてある。(日本國寶全集第二十一輯解説)

察するに此畫の舶載したのは、古く鎌倉時代の頃でもあつて、夙く天山以前に四幅が分離して所傳の徑路を別にし、又筆者も違つて傳へるやうになつたものであらう。之を徽宗といひ、胡直夫といふのも何等典據のあるわけではないが、ともかく三幅一筆にして、さうして宋畫たることには異論あるまい。然らば宋畫のどの邊であらうか。抑も北宋時代は支那の繪畫史上近代的傾向の源泉を孕んだ重要な時代であるが、肝腎の眞蹟材料が甚だ乏しい。近來輸入されたものの中には、李成董源等の北宋畫も相當に見受けるが、概ね参考品たるに過ぎないやうなものが多い爲に、之を精論するには頗る不便である。併し大體に於て此の時代の山水畫は大規模の景致を取扱つたものが多く、南宋の殘山剩水の山水とは自づと風趣を異にしてゐる。この圖はそのいづれにも屬せず、中間的の過渡期の産物と見て、甚しき見當違ひはあるまいと思はれる。用筆の繁簡宜しきを得て、無駄がなく、含蓄無限の筆氣、深幽高韻を湛へた畫品は正に東洋墨藝の極致である。之を徽宗に擬したのも故なきに非ずだ。(相見香雨氏、世界美術全集)

この山水と殆ど同時と思はるる山水畫が、傳吳道子として京都の高桐院にある。傳吳道子は勿論問題にはならぬが、宋畫の代表作とするに足る名畫である。馬遠夏珪程に乾硬ならず、どこかに滋味あり、豊かで、ゆるやかで、しかも描くべきものは、明確に一一描き終つてゐる。瀧精一氏はこの畫に就いて、時代を遙かにさげ、「宋末か元初の作と見た方が適當と思ふ」と言つてゐる

が、この畫には烟霧による消失形をあつかつて居ず、堂堂たる存在形であり、しかも元にみらるる草莽乾固なる感がない。

兎に角山相と云ひ樹法と云ひ水流と云ひ、孰れも間然する所なく善く描かれて居り、又氣韻も頗る高い。殊に畫家などの之を觀て注意すべきは、其の皴法の如き又水流の描寫の如き、決して形式的でなく、全く自然に出でて居る事である。(瀧精一氏、藝術雜話)



山 水 圖 (巧)

そしてこの時代については、相見香雨氏は、李唐近似説を出してゐて、面白い。

此畫に於て先づ第一に目立つて感ずるのは、大斧劈皴の縦横自在に描かれてある

ことである。そこで自然と「大斧劈皴は李唐に創る」といふ文獻と結びつけて考へたくなる。確實なる李唐畫なるものを未だ知らないのではあるが、その高弟蕭護澤が山居圖の斧劈皴などから推して見れば、李唐の手法も凡そこんな風のものであらうかと略想像せらるる次第である。今直ちに此畫を以て李唐と鑑定するわけではないが、之を要するに此の山水畫は北宋末期頃のもので、李唐乃至その近所の筆であらうといふ見當をつけて見るのも、強ち不合理なことでもあるまいかといふこ



とを提唱してみんと欲するのである。

この時代判定が承認せられてよいやうに思ふ。之について「日本國寶全集」第十一輯解説は次の如く述べてゐる。

一は觀瀑圖で一は松柏生ひ茂る峽谷圖である。二幅を一對として見るには構圖上聯絡を缺く嫌がないでもないが、その各に就て見れば山水樹石よく其の處を得て、大自然の一角をここに收め得た感がある。その取入れ方が如何にも自然らしく、強て修飾を求めない所に深山幽谷の景致を偲ばしめ、所謂深遠の奥義に徹してゐる。その描法の卒直で、寧ろ意を経ざる如きものあるを見ても、如何に端的に自家の胸臆を描き出さうとしたかがわかる。…南宋の朝馬遠夏珪等によつて定成された院體風の痕跡がないともいへないが、それ程彫琢の氣を帯びず、また後の浙派に見るが如き粗獷の弊をも存しない所に、此畫の山水畫としての特色がある。思ふにその時代も南宋の末期であらう。國寶中の支那山水畫で屈指のものを求むれば、此畫と金地院の傳徽宗皇帝筆とを擧ぐるの外はない。彼は畫面に十分の素地を餘して其處に無限の眼界を放開せしめ、廣遠を以て雄を稱し、此は全幅に景物を配しながら、然かも深遠を以て勝つてゐる。因に、…かかる名畫に對して作家の名印なきは頗る遺憾に堪へない。峽谷圖の松頭に抹殺せられた三四字の墨書歎あるも、恐らく後世の竄入であらう。また觀瀑圖の頂上には幅二寸許の補絹がある。

この頃趙伯駒があつた。字は千里、宋の宗室の出である。「始め市井の傭工に雜つて繪をかいておつたが、其の内に畫扇を宮中にめされて高宗帝の宸覽を賜つた。爾來帝の愛重を蒙つて集英殿

内の屏障に畫いた。官は浙東兵馬鈐轄に至つたとある。其畫山水花禽を善くし、尤も人物に長すと傳にはあるが、遺作は凡そ山水畫、殊に樓閣圖が多い。あまり技巧過ぎて雅致には乏しいが、纖麗秀潤の傳色を以てしたきれいな所は又一家の風をなしたものである」(相見香雨氏)。黄子久は「上林圖」について、「趙千里は小李將軍を宗として筆法纖線牛毛の如く、精工比無し。…此卷精細神に入る。經年累月に非ずんば未だ業を卒へ易からず。其の山川深秀、樹木叢密、邱壑有情、人物勇健、羽鱗生動、旗幟鮮嚴、輿馬森然、臺榭壯麗、路逕分明、此れ千里公の聚精會神の處なり。…余一たび展玩する毎に、神思飛揚することを覺ゆ。其の一邱一壑を摹せんと欲して管を搦るに、千鈞を執るが如し。徒に羨望を生ずるのみ」と言ひ、この圖について文徵明また「余最も宋元諸賢の畫を愛す。惟趙千里最も愛すべし。其の慎重整密、自然に大家の體段有りて、一毫も塵俗の氣無きを愛す。藝林中千里公あるは、山中の崑崙あるが如し。品格既に高くして、諸に蒼秀を加ふ。巖巒萬疊、更に何の山か、その高下を比すべけんや」と言つてゐる。また黄子久は「畫冊八幅」について、

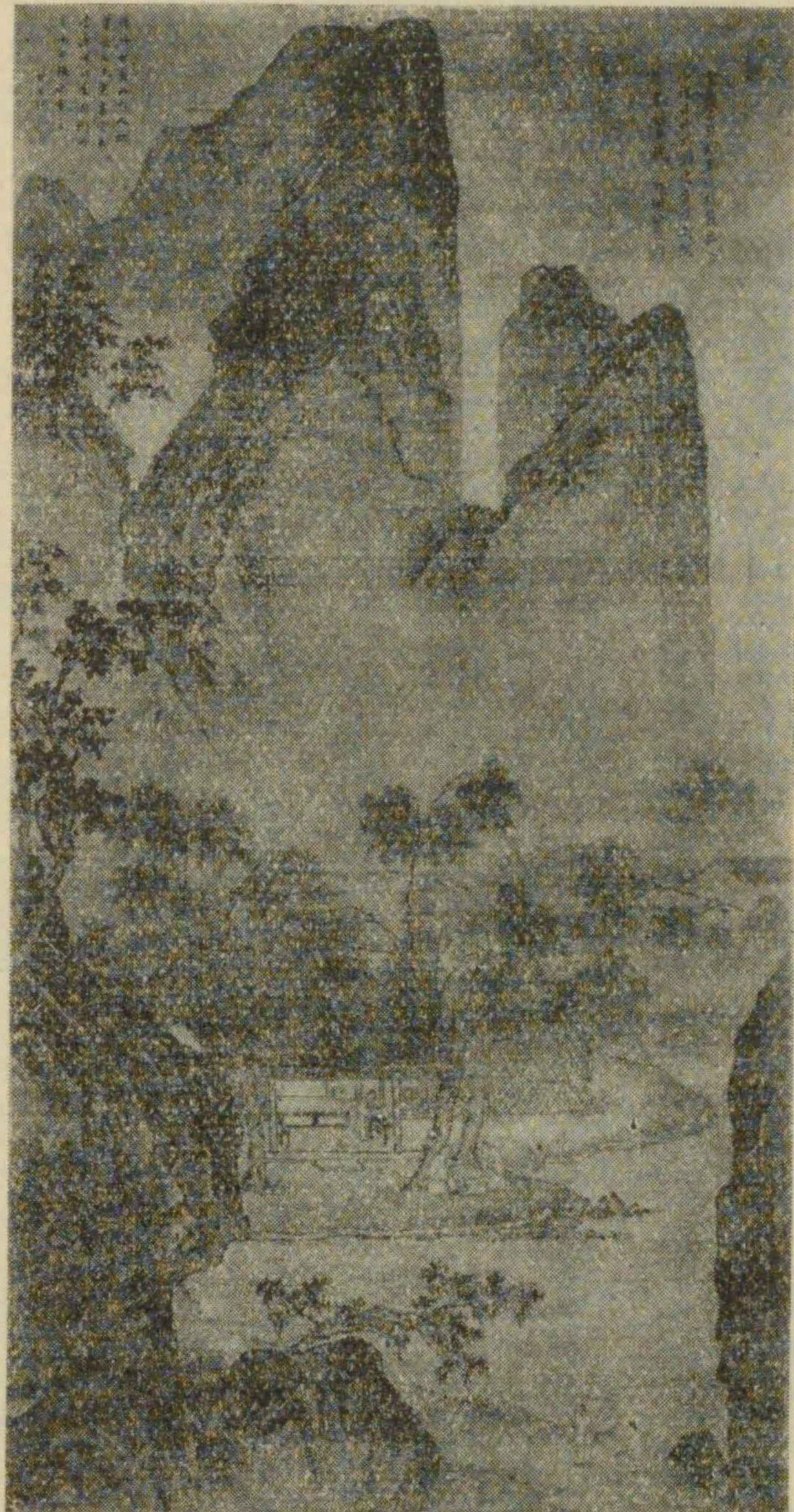
劉松年、李唏古(李唐)の輩の如き、精研工雅ならざるに非ざるも、格致清潤に至りては、則ち少しく千里に一籌を遜る。

と言つてゐる。その重せらるるを知り得るのである。是を繼いだのは趙伯駒(希遠)である。兄と



同じく蕭散高邁の氣が畫面にあふれ（松隱集）てゐたが、得意とする處は、やはり着色であつた。

同時にまた李唐（字は晞古）がある。徽宗の朝に畫院に入つたが、筆意不凡であつて、特に牛に巧



李唐 水莊琴棋圖（巧）

であり（圖繪寶鑑）、その筆法は細潤で、伯駒と同様に李思訓を學んだ。高宗は特に之を重じ、李思訓に比すべしといつてゐる。唐寅は、「法を取る者、唯李晞古一人のみ。晞古は南宋畫院中の名人たり。晩年に至り筆

力益壯、布置更に佳なり。劉松年、馬遠、夏珪名を齊すと雖も、亦少しく遜らざるを得ず」と言つて重じてゐる、吳鎮も「體格具備」といつてゐる。然し稜角ある突兀たる筆を用ひた。「秋山行旅圖」にみるも、岩は長斧劈皴でかいてゐる。また木の葉を赤や紅でかき、岩角をあけて白く光

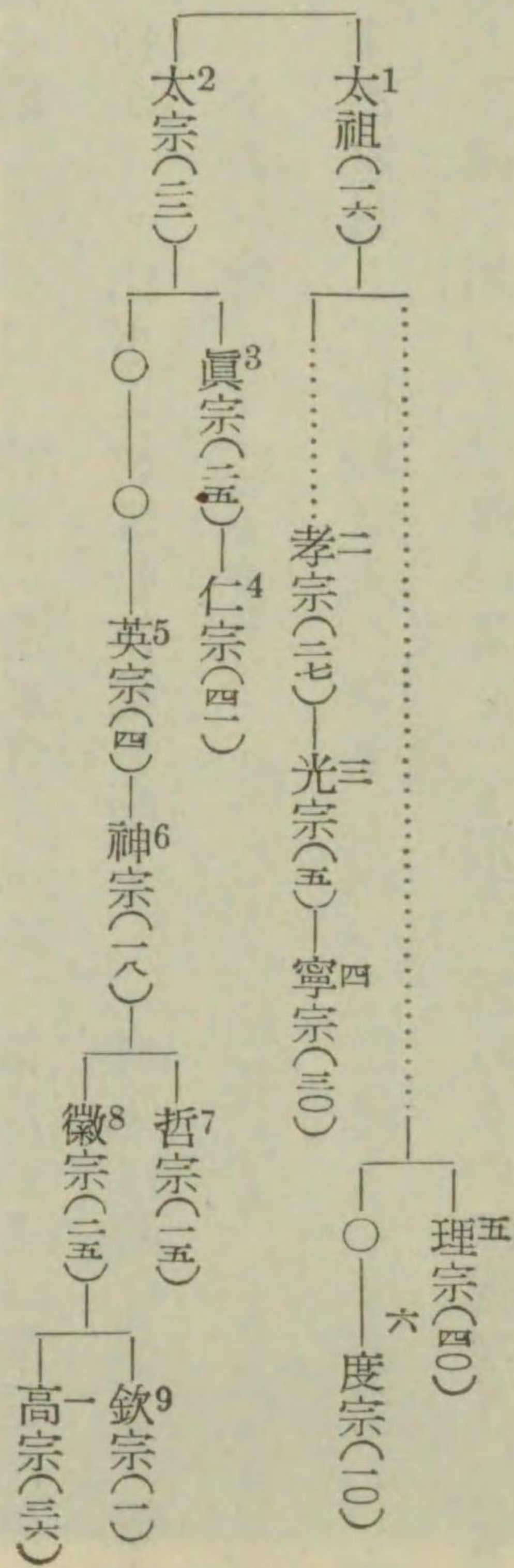
らせてゐる。かかる突兀たる筆の變化は、當時の畫院全體を通じての傾向であつた。硬いとはいへ暢び暢びとした所があつて、全體を浸して居、廣汎な精神があらはれて居る。樹群も山峰も、水蒸氣に潤つて、濕つてゐ、決して乾凝ではない。

李唐を繼いだのは、南宋の劉松年である。錢唐の人。清波門外に居たので人が暗門と呼んだ。紹熙の待詔で、山水人物は張敦禮を師とし、神氣は師に過ぎ、寧宗の時「耕織圖」を進めて旨に稱ひて、金帶を贈はり（畫史會要）、「院人中の絶品なり」（陳善、杭州志）と稱せられた。「多く雪松を作る。四圍墨を暈し、松鍼は先づ墨筆を以つて疎疎として畫出し、再び草緑を以つて間點し、其の幹は則ち淡赭を用つて半邊に著く。上半に留るものは雪なり」（畫傳）。

劉松年以外で李唐を繼げるは、馬遠夏珪の蒼勁體である。特に夏珪は筆法蒼老、墨汁淋漓、雪景は全く范寬を學んだ（陳善、杭州志）といふから、既に純然たる北畫から轉向しはじめてゐる。北畫は強い色を特徴として堂堂たる存在の形を描くのであるから、色を捨てて水墨をとり、描かれてゐない空白に、描かれた以上の意味を持たせるに到つて、その性情は一轉向するのである。徽宗の花鳥畫が精細明刻であるのに對して、米芾の山水は模糊である。この兩者が、同時代に並び



存したことは意味が深い。しかしこの兩者にも根本的な一致がある。徽宗の箇箇のものは精細であつても、畫面全體から言へば空隙が多かつた。この精細な存在が、廣い空隙に圍まれてゐることが、悠久な感情を醸成する基礎である。有限なる明確と、無限なる空隙との交融が、悠久である。この有限と無限とを、もつと細かに、且直接に交融せしむれば米點になる。然らば米芾の中に、吾等は徽宗を見ると言はなくてはならぬ。この有限と無限との交融の問題が、宋朝後期、即ち南宋の問題である。



### 第三節 宋 後 期

畫院は南宋に盛である。高宗時代は宣和の徽宗を基礎とした準備時代である。徽宗の待詔で、轉じて高宗の待詔となつたのは、李唐、李迪、李安忠、蘇漢臣、李嵩等である。その他前述の如く、

高宗（紹興） 馬和之、馬興祖、馬公顯、馬世榮、蕭照。

孝宗（乾道） 毛益、閻次平。

孝宗—寧宗（淳熙—嘉泰） 劉松年、梁楷、夏珪、馬遠、馬麟。

がある。孝宗—寧宗の時代が畫院の最盛期である。次の理宗になると、稍衰頽期に向つてゐる。

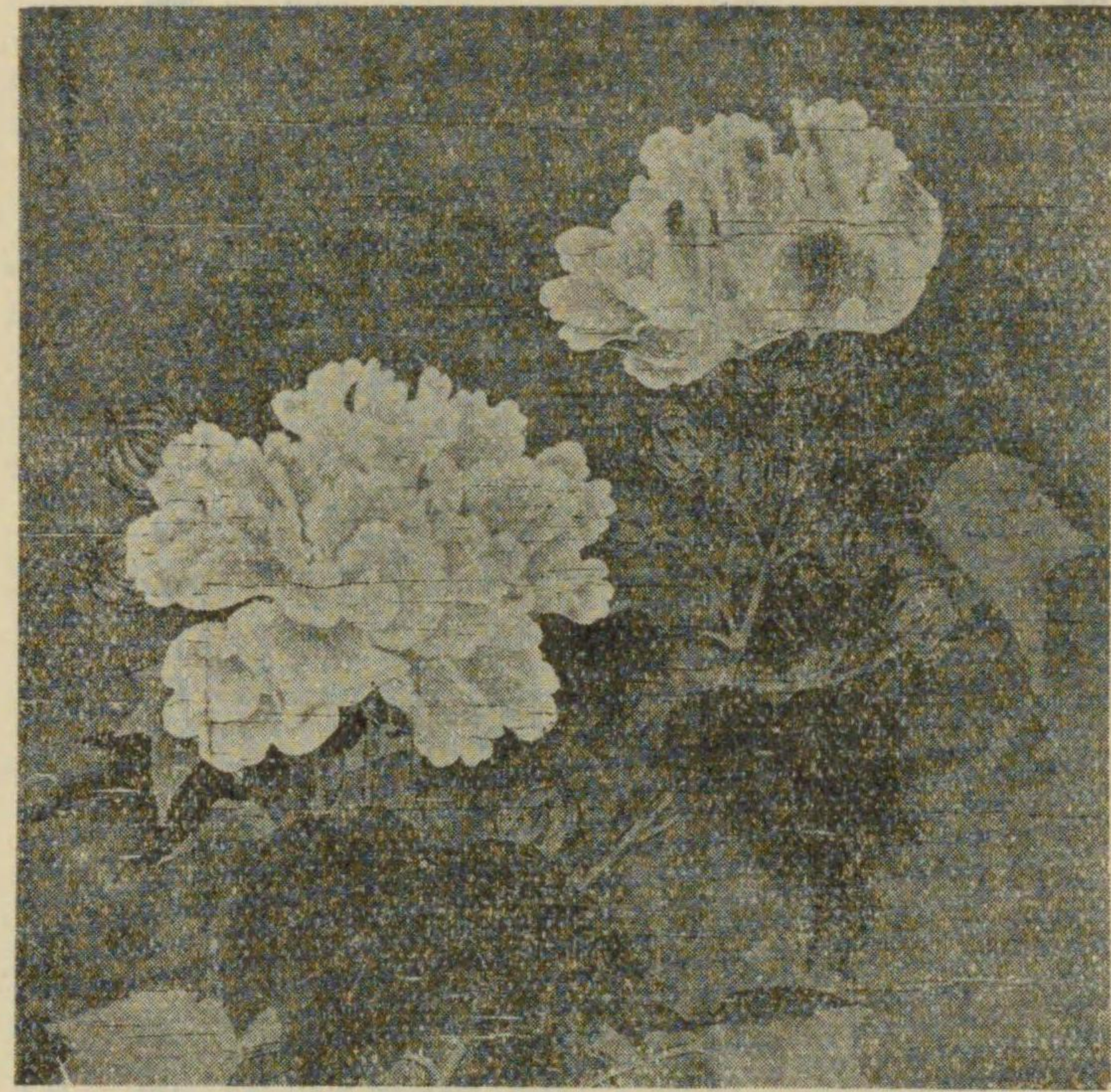
李迪。河陽の人、宣和に畫院に入り、宋南遷の後高宗の紹興年中に畫院副使となりて、金帶を賜はつた。孝宗、光宗の朝に歴史、花鳥竹石に工であつて、頗る生意がある（圖繪寶鑑）。「慶元丁巳（註、三）歲李迪畫」の款識ある「木芙蓉圖」がある。寧宗の朝である。正確な輪郭で、微細な色彩があり、一草一木、深く潛むものがある。八寸三分に八寸四分といふ小幅で、紅と白の花二幅



である。この小幀は南宋の一特色である。また七寸九分に七寸八分の二小幀、「雪中歸牧圖」もある。雪と樹、牛、人。水墨による静肅なる寫生である。左の幅の中央の樹と、左よりの樹との間の根に近く落款がある。

李迪の「雪禽圖」は絹畫一幅にして、雪竹を双鉤し、一鳩枯木の上に集まり、寒冷の状を作し、精俊生けるが如し。氣韻絶倫、神品なり。(吳其貞、書畫記)

李迪は花鳥の性情を精しく観て、その特色を精しく寫してゐる。「精俊生けるが如し」とはこの故である。



李迪木芙蓉圖

李安忠。李迪と同時同職にあり、同一傾向の畫人であつて、李迪と共に南宋を代表するものである。鼠、鴉、鵲等の畫が多く、日本では鵲の名畫があれば、直に李安忠といふ程、鵲の畫に名を得てゐる。畫品は或は徽宗に及ばぬけれども、草中にある鵲の味には中中深いものがある。

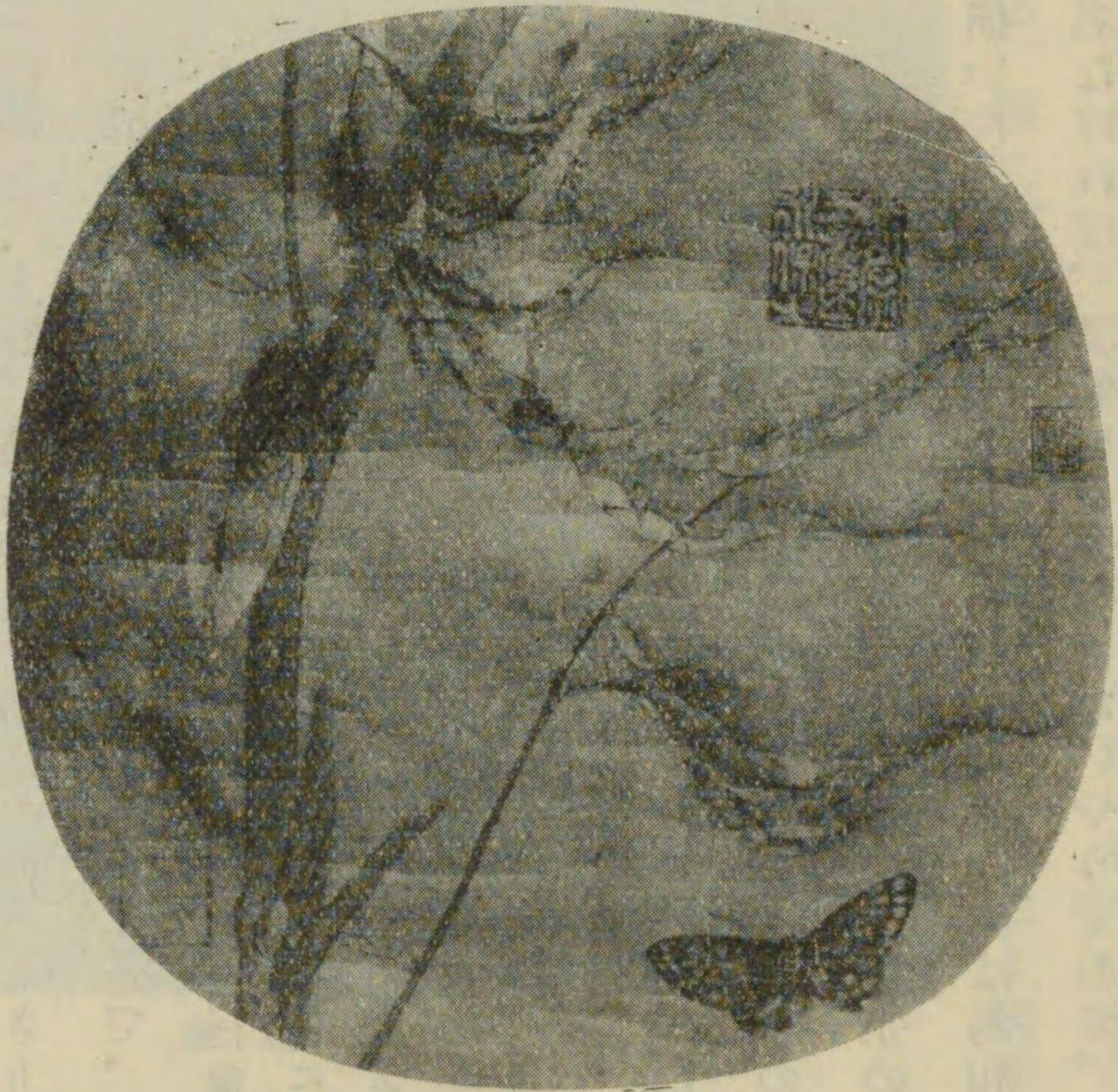
滕固氏は「深く鳥獸の性狀を識れる人」だと言つてゐ、吳其貞は「精彩、新なるが如し」と言つてゐる。何れも同一の特色を言つてゐるのである。

揚補之。无咎、南昌の人。高宗の朝、しきりに徴されたけれども仕へなかつた。李龍眠を學びて白描の人物をよくし、特に梅竹松石に秀で、清淡閑野である。

子が郷の先輩揚君補之、世清江に家す。居る所の蕭洲に梅樹の大數間、屋の如きあり。蒼皮蘚斑、繁花簇るが如し。補之日に之を臨畫し、大に其の趣を得たり。間以つて之を徽廟に進む。徽廟戯れて村梅と曰ふ。因りて自ら奉敕村梅と署す。更に疎技冷葉を作る。清意人に逼る。而も徽廟見るに及ばず。南渡後、宮中其の梅を以つて之を壁間に張る。蜂蝶其の上に集る。驚怪して補之を求めしも、已に物故して得べからず。其の平生耿介、榮利を慕はず。故に時好に俯仰せず。(春雨集)

馬和之。「錢塘の人、南宋の始め紹興年中に登第して、官は工部侍郎に至つた。さうして御前畫院の首位に居たといふが、圖繪寶鑑に其事のかいてないが爲にさうじやないといふとの二説ありて、いづれにも決しかねるが、高宗、孝宗の兩朝に重せられて、高宗御書の毛詩三百篇の圖を描いたのが有名である。日本の古渡りには馬和之といふもの來なかつたらしくて、君臺觀にも記名なければ、其他にも見受けないやうである。近來の船載に係るものでは、毛詩圖卷の一部分や





(巧) 馬和之風柳蟬蝶圖

其他二三點はあるが、夫等に依て見れば、馬氏の風格は院體風の細勁なものあれば、南宋風の軟い筆情なものもあつて、色色の様式をかいた人のやうである。此の風柳蟬蝶圖は院體寫生畫に屬するもので、賦彩鮮妍の作、款印は缺けてゐるが、有名な集畫冊『名畫大觀』第三集から剝し來たもので、同冊の目に馬和之風柳蟬蝶圖とあるのが即ち此畫である」(相見香雨氏、世界美術全集第十二輯)

人物畫には柳葉描を用ひ、吳道玄に類してゐるので、時の人は之を小吳生と稱した。「工緻にして瓢逸、行雲流水の如く、動盪周旋、皆節奏に中る」といひ、山水畫は「清遠間逸」といはれた。故に後世南畫の吳鎮も、その「畫卷」をみて、「清俊愛すべし」といひ、「謂はざりき南渡の中、此の人物あらんとは。吾儕當に之が爲に北面すべし」といひ、王蒙は、

畫家は冲澹を以つて勝れる者に至れりとなす。勁硬嚴整の若きは、則ち又作者の氣に涉る。知音士人の貴ばざる所なり。錢唐の馬和之、官游の暇、繪事を以つて情を寄す。務めて鉛華艷冶の習を脱去して、専ら清雅員融を爲す。向來畫院の一派、是に至りて之が爲に一洗す。

といひ、文徵明は、

余謂ふ、南宋畫院の中、劉、李、馬、夏の如きは、翹楚と稱す。下つて蘇漢臣、蕭照、李從訓、李嵩の輩の若きは、自ら一家を成し、美を當時に擅にす。蒼勁を以つて勝れる有り、更に穠艷を以つて勝れるあり。然かも皆一偏に倚る。之を要するに清潤中和の氣、逸乎として其れ未だ有らざるなり。吾が友某、近和之の畫卷を得。秀潤間雅、具はらざる所無し。劉、李諸君を回視するに、皆に徑庭のみにあらざるなり。

と言つてゐる。その畫風を知ることが出来る。「十六應真圖」を見ると、長鋒でかいて、日本の密敎の寫像に似てゐる。衣文明瞭で、岩、木、竹、堂堂として沈着である。終の瀧の所などは、實に深遠である。

蘇漢臣は人物畫にすぐれて居るが、特に嬰兒が得意であり、李嵩は人物及び樓閣圖に得意であつた。

毛益は崑山の人で、花鳥畫家の毛松の子で、孝宗の初、乾道中に畫院の待詔となり、動物畫に

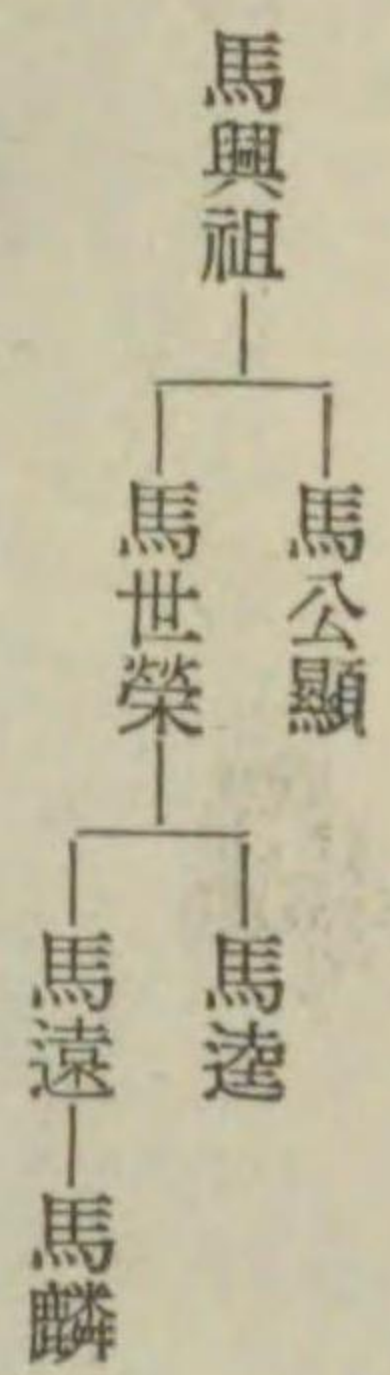


すぐれ、好んで猫虎等の秀美柔和なる獸をかき、毛がきにすぐれてゐる。

閻次平も同時代で、乾道、淳熙の畫院の祇候となり、金帶を賜つた。山水人物を畫き、ことに牛に工であつて、李唐をしたひて、李唐に及ばぬ所がある。父は簡仲、弟は閻次子で、畫はその家藝である。秋元子爵家藏の「樹下牧牛圖」は、日本に流傳した閻次平の作品の稀少なるものの中の一であつて、「山水牛一幅、閻次平筆、代六百疋 以上、二月十四日相阿(華押)」と云ふ相阿彌の代附添狀がある。

南宋の畫院の中心をなしたものは、馬遠、夏珪、梁楷等である。徽宗の線は、線として甚しく抽出されては居ないが、この諸家の線は、線そのものが引き出されて、獨立に存在してゐる。換言すれば徽宗の線は形體に即した線であり、この諸家の線は、形體から離れた線である。この線を進みうる所迄おし進めて行つたのが、この諸家の業績である。

馬遠の一家は皆畫家である。先祖は河中に居たが、後に錢塘に遷つた。祖父の興祖、伯父の公顯は皆紹興の畫院の待詔であり、父の世榮は花鳥寒林にすぐれ、兄の達は山水花果禽鳥何れも工を極め、子の馬麟も畫院に入つて祇候となつてゐる。



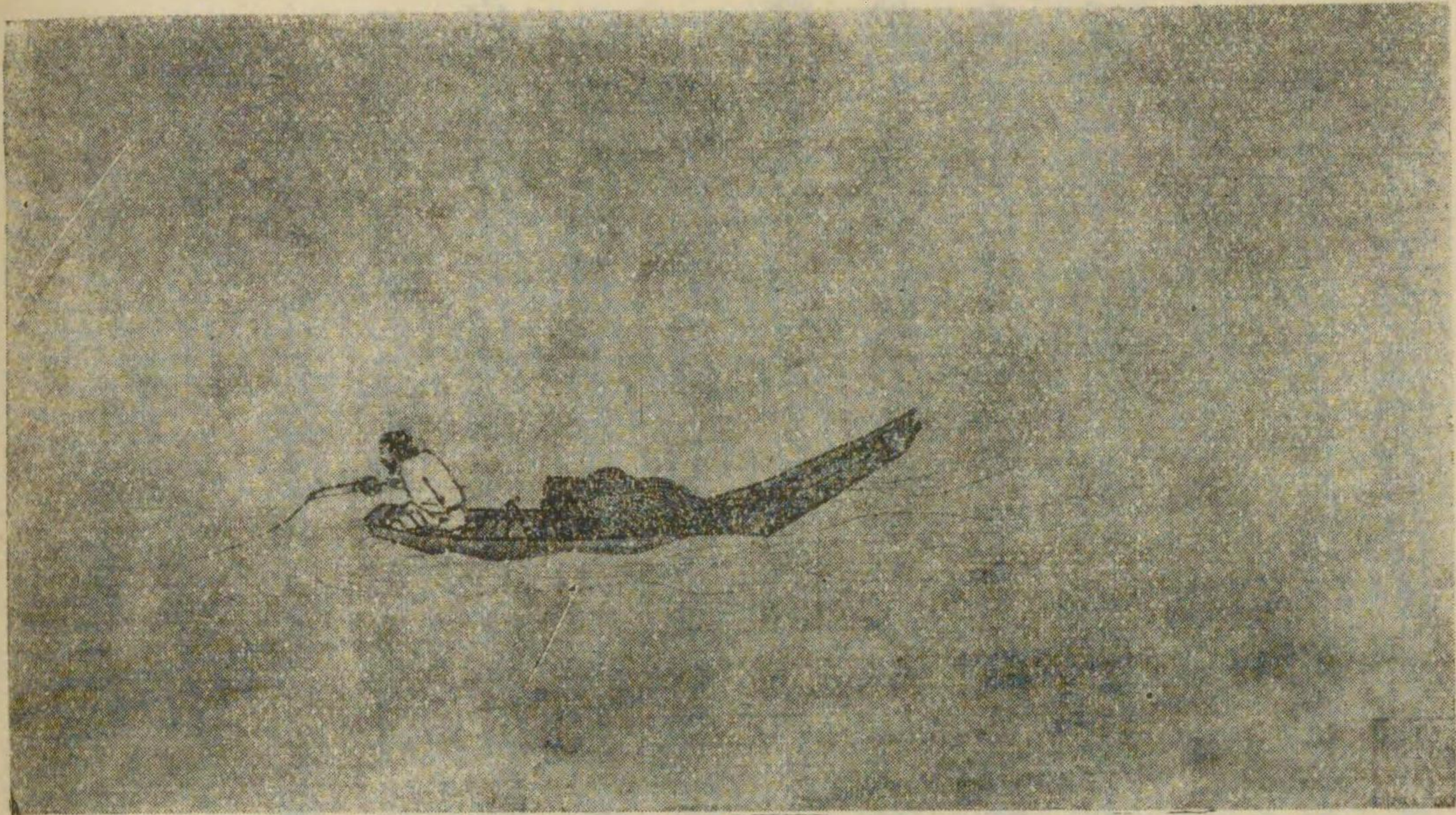
しかし馬一家中最もすぐれてゐたのは馬遠で、我が雪舟なども、畫の修業には自然に學ぶと共に、馬遠、夏珪の畫を學ばなくてはならぬと弟子に教へてゐる。馬遠は字を欽山といひ、光宗、寧宗、理宗の朝に待詔となつてゐ、院中第一と稱せられた。

馬遠は李唐の系統をひき、更に之を簡率にし、骨氣をして顯然たらしめた。「格古要論」が、「馬遠は李唐を師とし、下筆嚴整、焦墨を用つて樹石を作り、枝葉は夾筆、石は皆方硬、大劈斧帶水墨皴を以つてす」といつてゐる。しかしこの傳統は李唐から來たのみではなくて、樹石は巨然から學び、淡彩は鄭虔から學び、衣摺は吳道玄から學んでゐる。故に畫院の傳統にのみ閉ぢこもつたのではない。勁拔であると共に、その中に一脉の柔さ暖さがある。岸邊の葦には吹いて通る風の姿があつて、枯淡な静けさを見る事が出来る。

馬遠の畫面について、「格古要論」は、「全境多からず」といひ、

或は峭峯直立して其の頂を見ず。或は絶壁直下して其の脚を見ず。或は近山天に參して遠山則ち低く、或は孤舟月を泛べて一人獨坐す。此れ邊角の景なり。





馬遠寒江獨釣圖

とされてゐる。滕固氏は、「遠近法は、平常人と同じからず。且往々焦點を一角に集中し、以つて空間の無限大を現す。當時の人の馬一角と稱する所以なり」と言つてゐる。屠隆は、

李唐、劉松年、馬遠、夏珪の如きは、此れ南渡以後の四大家なり。畫家は剩水殘山を以つて之を目すと雖も、然も精工の極と謂ふべきなり。(畫箋)

といつてゐるが、この剩水殘山風の畫面構成は宋畫の一特質である。

その作品で有名なるものは、「寒江獨釣圖」である。絹本着色、八寸五分に一尺六寸五分の小幅であるが、「全幅を廣廣とせる江上と見て、中央に水を數條の線で描き、浩淼たる流水を思はせ、孤舟に一人の漁夫を乗せて、釣を乘れさせて居る。寂寞の天地である。渺

茫たる天地である」と坂井犀水氏(世界美術全集第十二卷)の言つたのは、よくその趣を盡してゐる。馬遠には落款、印章共にないのが常であるが、この圖や、岩崎家の「雨中山水圖」、黒田家の「松下觀月圖」などは共に、馬遠の標準作とされてゐるものである。

寒江獨釣圖は南宋以來屢畫題となつたものであるが、本圖はただ孤舟泛泛綸を垂るる漁夫を畫き、舷側に湛湛たる激波數條を現はしたのみで、他に渚洲も示さず又一物の添景をも加へて居ないで、そこに渺茫たる寒江の情趣を髮髻せしめる如き、この簡明にして而も含蓄の深い構圖法と云ひ、懸腕直筆を以つてした蒼勁な筆致と云ひ、さては水墨に併せて、舟や篋笠等に淡褐色、漁人の衣に淡青、その肉身に淡褐色を施した淡雅な彩色法と云ひ、本品が古來馬遠の筆と傳へられて居る如く、正しく馬家一流の手法によるものである。而して世に馬遠の畫を稱するもの多くは、馬氏一家の筆でなければ馬氏の法に則したもので、しか稱する宋末元初以降の遺品も少くないが、これらの畫蹟中にあるのは、本圖は最もよく彼の畫風を現前するものとして、又優品として推すべきものである。本圖の向つて右下隅に捺されてある方印は、朱文で六字を配したものであるが、その右端が切られて居るので、初めの二字は讀み難く、餘の四字は坤寧秘玩と判讀することが出来る。即ちこれによつて本圖は、嘗て宮廷坤寧殿の秘寶として所藏せられてあつたものであることが知られる。(日本國寶全集第四十八輯解説)

船は太く濃く、何の咏嘆もなく、沈痛にかき、船の上の篋笠は、しつかり編目まで畫いてある。釣士は澄んで思慮深く、絲の行方を見つめてゐる。あとは一面の空間である。廣廣とした空間の中に、ただ一艘の船が居る。この船があつて、空間は非常に廣い。廣さをあらはすために、船は



身をあらはにして居る。不思議な感である。

大村西崖氏は、「東洋美術史」で

李唐を法として、その拖泥帶水皴の大斧劈を大成し、専ら焦墨の方石を畫き、樹葉は多く夾筆を用ひ、松葉は好んで車輪に描き、樹枝は斗柄の如く、水は多く門水を作り、人物の描法は釘頭鼠尾を用ひて、一家の機軸他人の籬下に倚らず。殊に古來諸家の多く皆全境山水のみ作れるを一變して、その布局の法を新にし、或は峭峰直上してその頂を見ず、或は絕壁直下してその脚を寫さず、或は近山天に參して遠山則ち低く、或は孤舟月に泛んで一人獨坐するが如き圖を作つた。當時人々に驚きて、馬遠は山水の一角半邊を畫くと評し、或は偏安の殘山剩水と貶し、終に呼ぶに馬一角の渾名を以てするに至つた。けれども、是實に山水布局の大革新で、欽山の畫才の傑出せるを認めざるべからざる所である。馬遠馬麟の畫には、寧宗の皇后楊氏の妹、楊妹子が多く贊書をいた。

と言つてゐる。かういふ特色が「寒江獨釣圖」にもあらはれて居るが、また「雨中山水圖」にもあらはれてゐる。

支那畫に馴染のある人は、馬遠の畫く老松の描法、遠山の屹立する具合、誰もそれは記憶に新しい事と思ふ。然し私はこの馬遠の作品を観た時、さうした描法上の問題は殆ど氣づかなかつた。小さな團扇形の中に畫かれた一山水畫に、支那詩文に現れた宇宙の聲と、寂寒廣漠たる自然の中の山と水と老松との靜謐なる姿を胸一抔感じたのである。其處には熟練に熟練を重ねられた圓く強き技法が、土から生れた支那思想と佛教思想との渾融に依つて、温かく盛られた宇宙觀に護られてゐるのを見たのである。指先程に小さい一老士は、長い杖を衝いて水を觀山を觀て、限り無く汎き自然の中に包まれてゐるのであ

る。「人とはただ創造の一小片に過ぎない。人は果敢なきものである。然るに天と地との大法は不變であり、永遠である。」  
(竹内逸氏、藝術時代)

藤固氏の「唐宋繪畫史」では、前引の如くに馬遠の遠近法が、他と異つてゐることを言ひ、「徃徃焦點を一角に集中し、以つて空間の無限大を現す。當時の人の馬一角と稱する所以なり」と言つて、畫面に起伏があり、「凡て技巧の運用、結構の處置、嚴整と叡智とを離れず」と言ひ、ここに山水畫の豊富なる資料を検出することが出来るといつてゐる。吳鎮が馬遠の「載鶴圖」は夏山樓閣、長林豊草を寫し、景物悠然たる處があると言つたのを思ひ合せることが出来る。しかし馬遠の馬遠たる處は、むしろ清勁なる點にある。董其昌は平生馬遠の畫を好まなかつたが、「松泉圖」をみてその清勁に感じ、贊賞已む能はざるものがあつた(張丑)といひ、文徵明は、「高古蒼勁を以つて宗と爲し、誠に一代の能品なり。此の卷虛亭漁笛圖は、風致幽絕、景色蕭然、涼颼颼として、澗谷の中より來るを覺ゆ」と言つてゐる。

「雨中山水圖」。石は非常な強さで屈曲し、濃くかかれて冷たく堅い存在を示して居る。松の葉は長くて人身の半以上に及んでゐる。岩と岩との間の細道を、傘を傾けて行く人がある。松の梢を靡かし、樹の葉をふき拂つて、雨をふくんだ風が、傘にふきつけて居る。こんなにはかない傘



が、大きい力の中にあつて、露らになつてゐる。雨の中に永遠に屹立して居るのは、岩山である。岩山は細部を全く捨て去つた岩山である。少しばかり樹木が頂に見えるが、存在を主張する形がなくて、氣體化された樹木である。かくの如くにして前景とは關係なく、岩山は雲霧の中に



馬遠 雨中山水圖

屹立してゐる。樹梢には風が強いのに、波は静かである。洲のかけには、半身をあらはして一般の船があり、上から垂れて茂つた枝の頭が、いまにも届きさうにしてゐる。絹本淡

彩。三尺六寸七分に一尺八寸三分。

本蓮寺藏の「山水圖」も、前景の樹群に對して岩山が屹立してゐる。前景は存在を主張する明確な北畫の樹石である。中景はない。遠景は近景と直接に對立するが、輪郭線を消失させて堅い

面になつてゐる。霧は遠い山の面をつつみ、近景の物體の間に浸入して來る。骨法をあらはにした線で畫いて行くが、一つの物と物との間には、霧の介在があつて、遠近を分つてゐる。一條の道を、童子に物を負はせて行く人がある。岩と同じ秃筆で、小さい形を堂堂と描いてゐる。遠近を異にする山と山、木と木、木と山との間の霧は、皆連續して、高い大空に續く。凡べてを浸し、凡べてをつつみ、悠悠として宇宙に連つてゐる。存在せざるものの中から、存在するものの偉大さがあらはれてゐる。

馬遠の作品には、潑墨も無ければ、模糊も無い。確實なる明露がある。明瞭であり、確實である。しかもその明確は狭少ではない。畫面のあつかつて居るものは、決して大風景ではない。長江を描いても、僅かに數條の線である。數條の線が悠悠たる長江の水をあらはして居る。この大きい自然の中に一つの孤舟があり、糸を垂れてゐる一人の釣士があつて、自然は益大きく、自然による人の命のはかなさを思はせる。寂寞たる天地、渺茫たる天地である。徽宗の畫面にもこの悠久なるものがあつた。徽宗の畫は眼の性がよくなくて、とてもここ迄は描けぬと思ふ程に精細である。然るに馬遠は存在の精細を捨てて、かへつて悠久なるものをつた。そしてそれ



を爲したのは、第一に彼の線と色とである。その線と色とについて、フェノロサは、「彼は確實に描破したる墨を以つて、彼の樹木に太からずと雖も、明瞭なる輪郭を施したり。彼の著色は概して淡泊なり。唯だ僅かに墨と紙との温かなる一律を破る爲に、微少の透明彩色を施すに過ぎず」といつてゐるのがそれである。畫面から色を退かして、線と墨とに集中するのである。その第二は畫面の構成である。

修竹の優雅なる枝は、屋宇の直線を横ぎりて勢ある曲線を畫き、椽又は椽の種類に屬する柔かなる樹木は、背面に於ける雲烟裏に斑點を以つて現はされたり。此の秀美なる點彩を以つて樹葉を描きたる所は、樹枝の完全なる横斷面をなし、郭熙の雲の如き網狀と全くその畫法を異にせり。(フェノロサ、東亞美術史綱)

馬遠の非凡なる圖案の一は、遠きにある關門に達すべき深山の行路を、上部より瞰下したる所なり。葉に刺多く、山霜を以つて蔽はれたる樹は、高地より起りて畫面を横斷せり。この樹の描法は遒勁なる輪郭に對して、輕柔なる墨色を以つて、小丘に挟まれたる行路を畫きたれば、其の行路は直ちに五百呎の下方に在るが如く見ゆ。斯の如きは獨り比例より謂ふ所の配景たるのみに非ずして、又實に組織より謂ふ所の配景たるなり。(前右)

されば馬遠は、茫漠として普遍なる空間を、各存在の間間に導き入れる。そしてそれを空間の廣大さに浸された存在としてゐる。即ち畫面の存在たる各形體は、非存在の空間、當爲の空間に

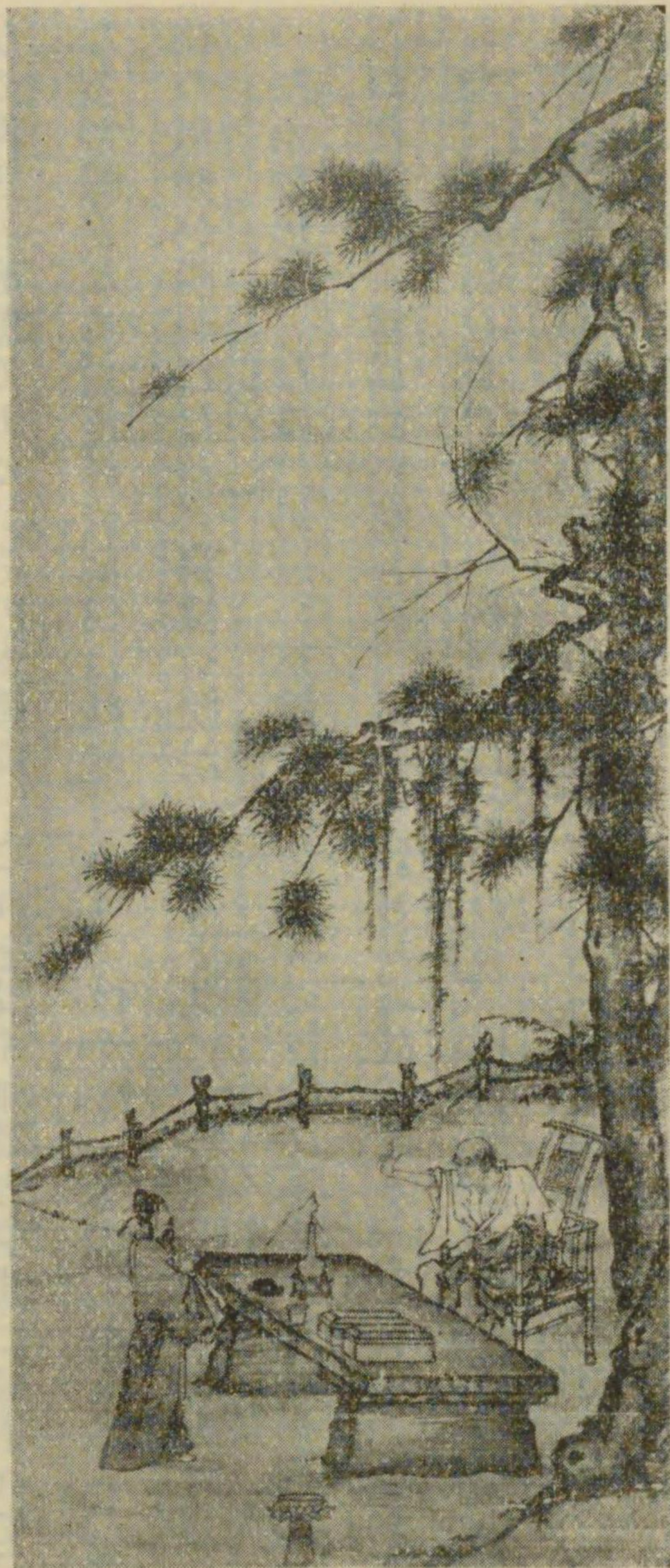
よつて、永遠に存在する形體となつたのである。しかしこの畫面上の形體と、それを浸す空間とは、何れも明かに對立して、別個の系統をなしてゐる。故に畫面が力體となる爲には、對立する二つのものが組織的に結合せられて居ることを感ずる。岩や船や道や樹木や浪は、何れも存在的なる瞬間の形體である。その形體は、これを浸す無限の空間に包まれて、はじめて永續する廣大なる形體となる。それが如何に些末であり、はかないものであつても、その空間あるが爲に、存在の根據が明かになる。根據が明かになると共に、存在は畫面で確立せられる。即ち支持力を持つた永劫形體となる。馬遠の形體に力を感ずる所以である。馬遠の形體が力體となり得るのは、この普遍なる當爲性に浸され、基礎づけらるる故である。しかもこの基礎は、整然として曖昧ならず、混濁ならず、永久の秩序となつてゐる。換言すれば畫面の形體を力體とする働が組織である。この組織的構成的なるものによつて、馬遠の畫面は力を感せしめ、大きさを感せしめ、重さを感せしめる。馬遠の畫面の廣大な、莊重な感は、その力の組織的構成によつて生ずるのである。

(小著、東洋畫)

馬遠の蒼勁體の基礎は、その堂堂たる大さにある。その大さは既に伯父の馬公顯にあつた。馬



公顯は父興祖の風を傳へ、人物、山水、花鳥をよくし、高宗の紹興年間に畫院の待詔となり、承務郎を授けられ、金帯を賜つた。その作は南禪寺に「藥山李翱問答圖」がある。松は墨と藍、體は俗赭、衣はやや赤き俗赭。忽にして運動の停止する、沈着な太い線で描かれてゐる。激しい勢



(巧) 圖答問翱李山藥 顯公馬

で動いた線も、急に其の運動をとめる。そこに力の節が出来る。力の節が畫面に満ちて居る爲に、その力の鬱屈から、堂堂たるものを生じて來

る。この力は主として運動の急激な變化より來るものであるだけに、力は大きいのみで深くない。深くないから暴力になる。かかる力の乾燥に對して、馬遠の力は味はれてゐる。馬遠は茫漠として普遍的な空間を、力體としての存在の間間に導き入れたので、存在は空間の廣大に浸され

て居る。

此「藥山李翱問答圖」は、「宋高僧傳」の中に出でたる唐朗州藥山唯儼の傳に在る逸話に依つて畫かれたものである。傳に依れば、朗州の刺史李翱に來つて儼に謁す。遂に警悟を成す。又初め儼を見る。經卷を執り顧みず。侍者白して曰く太守此に在りと。翱性褊急なり。乃ち倡言して曰く、面を見れば名を聞くに似ずと。儼乃ち翱を呼んで應ず。唯曰く、太守何ぞ耳を尊んで目を賤むやと。翱拱手之を謝し、問うて曰く、何をか道と謂ふやと。儼天を指し淨餅を指して曰く、雲は青天に在り水は餅に在りと。勁拔なる筆致を以て亭亭たる松樹の下に於ける禪問答の光景を寫す。(坂井犀水氏)

その庵居の地、藥山の名を以て呼ばるる唐朝の惟儼禪師に、當時の鴻學李翱が參禪し、葛藤化度せられた故事は、景德傳燈錄等に見ゆるが、その殊に劇的な要素を含むので、禪機を説明するに特に好個の畫題であることが知られる。圖は即ち李翱の道を問ふのに對し、藥山が直に手を舉げて青天を指し、又淨餅を指して答へた契機を捉へたもので、速度ある楸頭描によつて山中松下の景、對座する二人の姿を明確に而かも決定的な纏まりを以て表はしてゐる。松葉や土坡に藍、淨餅に吳粉、經筥に朱、榻に黄をかけ、肉身や着衣には夫夫の色にも隈を施して、施工はかなり精細に互つて居るが、決して全體の墨描の調子を妨げず、そこに禪會圖として切迫した刹那の感を示めして居り、禪宗文化の背景と殊に密接な南宋畫の風格を具ふるものと云ひ得やう。圖の右下に「馬公顯」の落款がある。：しかしこの落款については猶疑問を存するが、空の濶く開いた構圖、勁直な描法など、所謂馬氏の家法である。：猶ほ虎關師練の文應皇帝外記(濟北集卷十)に依れば、永仁三年龜山上皇が本寺に雲堂を建立莊嚴せられ「李翱參藥山。韓愈見大顛。船子泛華亭。蜆子捭洞水」の禪會圖を模畫としてゐる。即ち禪會圖に對する尙好が我が禪林にその風を傳へて居り、ひいて此の種の製作が支那より渡來せる時代をも考へらるる處である。(日本國寶全集第三十六輯解説)



馬遠に於いて普遍的な空間と、力體としての存在との間には、對立があつて、兩者はそれぞれ別なものとして對立してゐる。しかるにこの空間感情を力體の中まで導き入れたのは、馬遠の子の馬麟である。故に馬麟の形體は、馬遠や馬公顯におけるが如く、他のものを拒否する嚴然たる存在を、極度に主張するのではない。形體が直に空間に迄擴大せんとする擴大性を持つてゐる。随つて形體はそのまま動態となつて居る。線としての明晰を保たんよりは、浸潤によつて無限なる面に化せんとしてゐる。また線は停止して自己の位置を確保せんとするのではない。動くことによつて融合せんとするのである。それが無限の浸潤を高めて行けば、線は消えて、南畫の世界になる。故に院畫を行く處まで行かしまれば、南畫化することが知られる。かくて蒼勁體とは、北畫が線の力を中心として、その間に無限性を導入せしめた頂點を示すものである。

「馬麟は馬遠の子、家學を能くするも、然かも父に逮ばず。遠は多く己の畫上に題して以つて麟の畫となす。蓋し麟の譽を得んことを欲するが故なり。畫院の祇候となる」と陳善の「杭州志」は言つてゐる。海濤の圖のみは馬遠に優るも、他は及ばなかつたやうである。その作に團家藏の「禪門機緣圖」がある。「馬達、馬遠が甚だはつきりせないのに引かへて、馬麟は本圖並に夕陽圖の如き名畫に信憑すべき款識のあるのは珍らしくも亦嬉しいものである。夕陽は或は父遠の代作

かとも見られるが、此の禪機の圖は畫筆款字とも通ふ所あつて、麟の眞蹟と鑑定して然るべしと考へる。圖題一は布袋であらうか、一は未だ其命題を詳かにしない。圓勁の縦筆、卓犖の韻致、



馬麟 禪門機緣圖

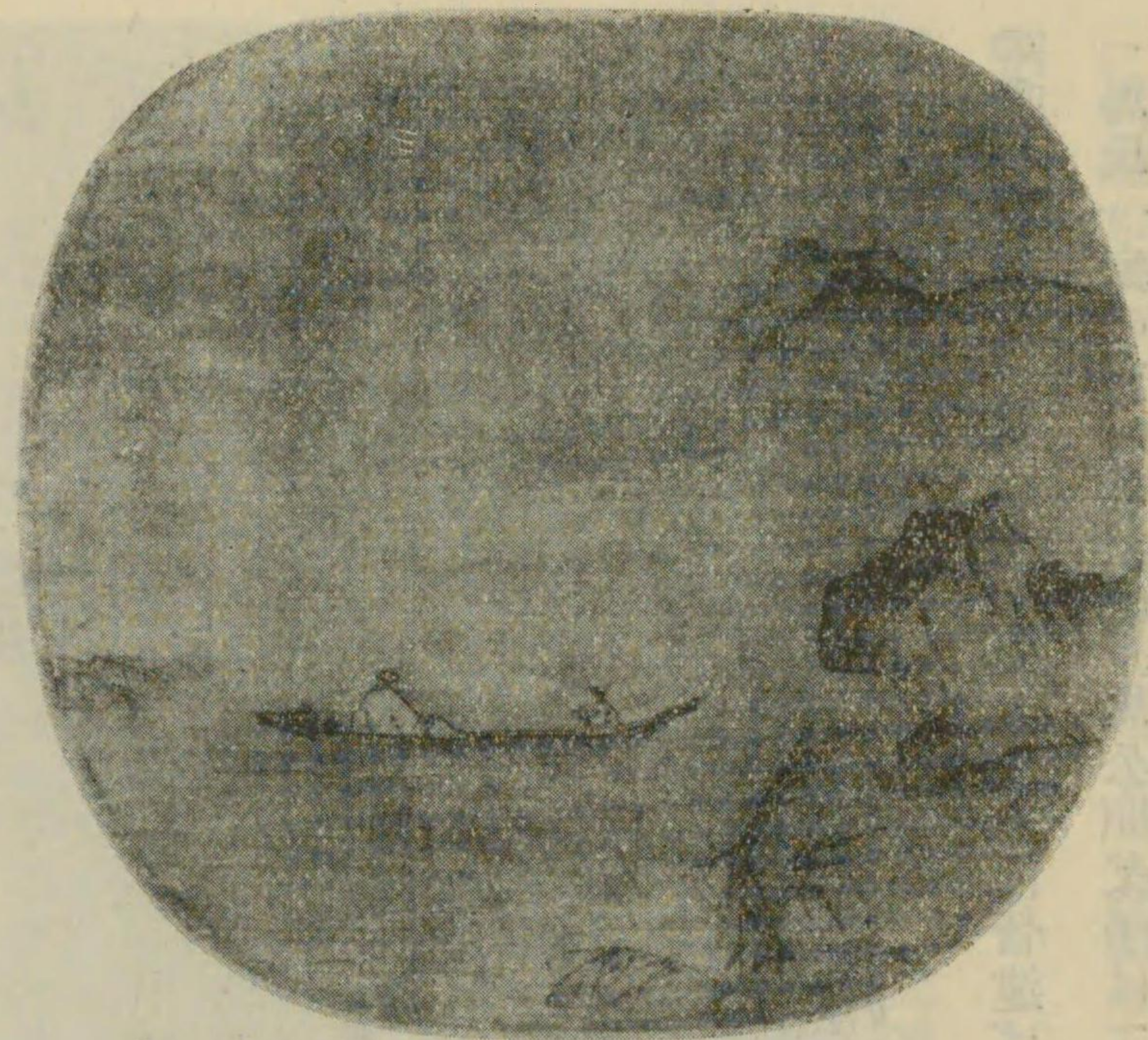
洵に宋畫の逸品である。紙中瑛字の白字印と子子孫孫其永寶之の鏡鼎文印は元朝のものと鑑られ、元季崑山菟集家顧仲瑛の藏弄章ではあるまいかと考察する」。(相見香雨氏、世界美術全集第十二卷)

馬遠の兄に馬達がある。「家學の妙を得、山水人物、花果禽鳥を畫きて、疏渲工を極め、毛羽燦然、飛鳴生動

の態眞に逼り、殊に遠に過ぐ。他は皆逮ばず」。(圖繪寶鑑)

「馬氏一家の畫、馬興祖、馬公顯父子は二三散見する所あれども、公顯の弟馬世榮といふものは





馬遠舟人乘物圖

あまり知られず。世榮の二子馬達、馬遠に至つて大に發展し、其作品も相當傳はつてゐるが、兩者共に款印の確實なるものが殆どないが爲に、その馬達といひ、馬遠といふのも、略同調のもので、之を甄別することは甚だむつかしい業である。併しながら大體的に云へば、遠の畫が適勁の筆致を以て愼密の作風であるのに對して、達は少しく婆娑けた感じのするやうなものが多い。此の圖も無落款で馬達と傳稱するのであるが、所謂馬達の内では締りのよい作である。畫趣は彼の馬遠が寒江獨釣圖によく似たるもので、筆意清曠、煙波浩渺の韻致また遠にも譲らざるの妙を看取すべしである。〔相見香雨氏、世界美術全集第十二卷〕

馬達と共に蒼勁體の代表者たるは夏珪である。陳善の「杭州志」に「夏珪字は禹玉、錢唐の人。

寧宗の朝の待詔にして金帶を賜ふ。人物を畫くに、墨色を醞釀して傅粉の色の如し。筆法蒼老、墨汁淋漓、雪景は全く范寬を學ぶ。院中の人にして山水を畫くに、李唐より以下其の右に出づる者なし」と言つてある。雲煙を用ふること馬達よりも多く、光澤ある墨を以つて適健なる描線をなし、皴は粗荒である。

夏珪は李唐を師とし、更に簡率を加ふ。塑工の所謂減塑の如し。其の意盡きんと欲して模擬蹊徑を去り、而も減するが若く、没するが若し。二米の墨戲を筆端に寓す。他人は瓠を破りて貝と爲すも、此は則ち貝を琢して瓠となすのみ。〔董其昌〕

と言はれる。

主として李唐の傳統をうけて居ることも馬達と同一であり、一角半邊の畫風もほぼ同一であるが、樹幹曲折、木葉柔軟、秃筆、馬達よりも一層儻爽である。馬夏の風として雪舟も畫の傳統の基準としてゐる。夏も亦純然たる北畫のみでなくて、南畫の風の入つてゐることは、董其昌が二米の墨戲を有すると言へるに見ても明かである。范寬を學んだことも亦南畫的である。故に畫面は北畫の如くに乾燥枯寒でなくて、濕潤である。この點に於いても亦略馬達と同一である。岩崎家の「江頭泊舟圖」はその好例である。「物靜かな夕である。橋を渡つて歸り來る一人の村人があり、遠山は夕靄を帯びて淡く、江頭に人家兩三あるところに舟を泊す。景趣に餘情が多い。〔坂井



ただ馬夏兩家の作品を比較すれば、兩者の相違は自ら明かである。第一に線である。馬遠の線は蒼勁なること勿論であるが、最初の意志が最後迄保持されてゐる。故に線は意志で一貫してゐる。然るに夏珪は最初の意志を最後迄は保持しない。終には任意に意志を放散させる。随つて起點と終點とでは力の繼續に相違がある。始點は重く速度は小であり、終點は軽く速度が大であるから、末端は鋭い尖端をなすのである。されば馬遠の如く重さの繼續ではなくて、重さの走をなしてゐる。力の激變と鋭尖とがある。そして第二には、夏の線はかかる激變による持續であるから、相當に長い線の場合には、短線を接合し、しかもその接合が明瞭である。故にその線は切れ切れに續くか、或は激しい折線狀に續くかである。人人は畫面の到る處に、線の生起と終末とを見、全畫面を線の集合として感せしめる。第三に馬遠の面は、線を輪郭として成立してゐる。輪郭線を持たぬ遠景の山でも、外縁には線を想定せしめる。かかる性質は夏も亦之を有するのであるが、その他に線を豫想せぬ柔軟な面がある。黒田家藏の「鷺圖」には、鷺の體にも、地にもかかる面の發展がある。しかし面はそのままに放置出来ないで、空氣のやうに擴がつてゐる面は、きつと明瞭な線が加へられて、きちんと定位する。ただそれは馬遠に於けるが如き、面の支

持者としての線ではなくて、面の上にあらずして來る他の状態である。土に生えてゐる蘆や、そこに立つてゐる浪や、其等は何れも線によつて生起した一つの新しい状態である。かくて面は面として保持せられながら、それを貫く線によつて、分化し支持せられてゐる。

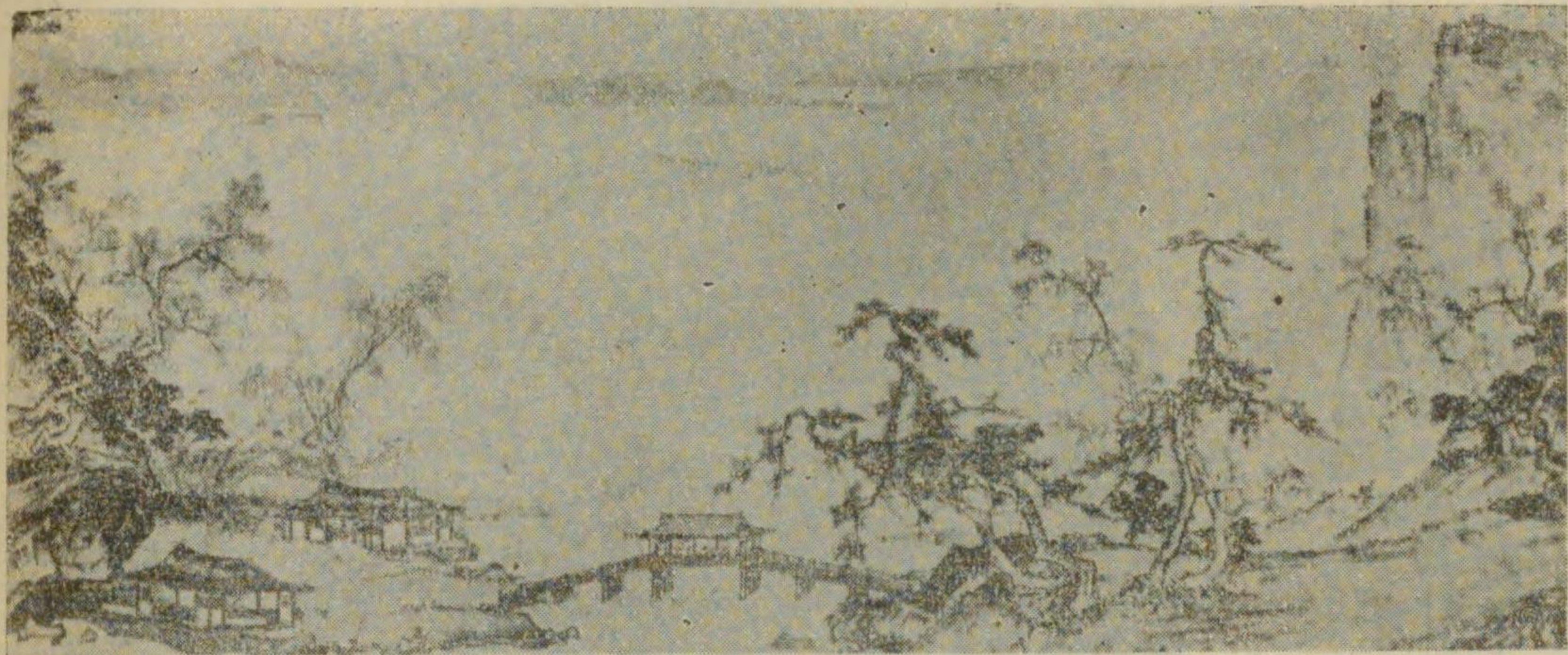
かくの如くして面の獨立する傾向は、線で圍まれた形體の中にも、猶また柔軟な面を發生せしめる。線に規定せられた面でなくて、線になき性質を持つてゐる面である。故に夏の畫



夏 珪 鷺 圖

は、墨ありと稱せられる。「筆法蒼老、墨汁淋漓」といひ、「墨色を醞釀して、傅粉の色の如し」と言はるる所以である。夏の皴法に拖泥帶水皴（帶水斧劈皴）がある。先づ水で皴をかき、次に墨でかいて、墨を水の力で面化するのである。線の皴が、水によつて面化する働、即ち線と面との合





夏 珪 山 水 圖

成的なる成績を示してゐる。この事は夏が亦描線に秃筆を用ひた事とも相通する。秃筆は尖筆に比して、面的である。線中に面の要素を萌芽的にふくんでゐる。しかもその線は、畫面に對する觸壓が大きくて、沈着である。川崎家舊藏の「風雨山水圖」に明かである。筆を以つて堂堂と行く所に、壯大なる歩武を見る事が出来る。樓閣を描くにも尺度を用ひず、手にまかせて描き、突兀奇怪にして、氣韻の更に高きを得たのである。王士正は「雪江歸棹圖卷」を見て、「浦溆曲岸の間、兜眼短籬を作り、叢竹蒙茸、雪屋數椽、林薄の中に掩映し、荒寒の趣を極む」(居易錄)といつてゐる。この「荒寒の趣」の語は、ことによく一般北畫の畫趣であるが、荒松、激流、寒霧、硬巖、特に馬夏の畫によく合つてゐる。倪雲林は、夏の「千巖競秀圖」をみて、「深邃清遠」といひ、「庸工俗史の能く造る所に非ざるなり」といひ、この傳統を「蓋し李唐は其の源、范(范寬)荆(荆浩)の間に出づ。

夏珪馬遠の輩、又李唐を法とす。故に形模此くの如し」と言つてゐる。之が今上海の李祖慶藏であつて、「筆墨精工にして絶えて斧鑿の痕を見ず。他の山水は大抵用筆勁爽にして、因つて變化多端と爲す。皴法圓潤、竟に當時の瘦硬嚴整の造作の氣有るを覺えず」と滕固氏は言つてゐる。

其の益やしかも俗を失はず。細やしかも媚に流れず。清曠超凡の遠韻有りて、猥闌豪靡の鄙格無し。(王履)

淺野侯所藏の山水圖は、夏珪の山水中に於て構圖の最も密なるものの一である。圖の中央に湖水の口の狭ばまるるところ橋を架し、橋の中央に亭があつて、その中に欄干に倚つて對座する二人物あり、向つて左の岸には酒肆二軒ありて相對し、岸邊には船が着いて、それにかかはる人物があり、之に吠える犬をあしらつたところに働きがある。屋後の柳の枝の如き、實に柔かな筆致である。右岸には松の木立があり、右端に懸崖の山が立ち、その麓の道を歸り來る漁夫があつて、左岸の多くの人物と照應させるべく能く利いて居る。そして湖上遙に遠山連るを望む。樹幹の曲折したのは夏珪の特兆であり、木の葉の筆の柔かみあるのもその特兆であり、秃筆を用ひて蒼勁なものも特兆であり、その岩石の皴法に先づ水筆で皴し、そして墨筆を加へて墨色の淋漓たるもその特兆である。整然たる布置で自然から切り取つた活きた世界であり、活きた天地でもある。

(坂井犀水氏、世界美術全集第十二卷)

屠隆は「評者は院畫を以つて重しと爲さず。巧太だ過ぎて神足らざるを以つてなり。宋人の畫、亦後人の堂室に造る可きに非ざるを知らず。李唐、劉松年、馬遠、夏珪の如きは、此れ南渡以後の四大家なり」(畫箋)と言つてゐるが、しかし其の四大家に繼いで決して之に劣らぬ作家とし



て梁楷がある。

梁楷は人物山水を善くし、嘉泰の間（1201—1204）畫院の待詔を授けられ、金帯を賜つたが受けずして去り、酒を好み、行爲不羈、自ら梁風子を號した。畫に精工を極むるものと、草草にして成れるものとある。前者は畫院に重せられたが、世に傳はるもの少く、後者は姿意揮霍の墨戲



梁楷 跣足布袋圖

で、最も彼の縦酒狂放的の性格を示してゐると「唐宋繪畫史」は書いて居る。宋代畫の中で、牧溪の畫の墨の溫藉と、梁楷の畫の線の尖銳とは、二つの頂點

である。フェノロサは梁楷を稱して、「描筆は電光石火を以つて裂かれたる破片の飛散するが如し」と言つてゐる。この尖銳は夏珪を通じて來た宋畫の傳統の一であるが、牧溪と比較すれば一層著しくなる。牧溪の作には度宗の朝、咸淳己巳の年紀のあるものがあり、宋代末期を示してゐる

るが、梁楷は寧宗の嘉泰中に金帯を畫院の柱にかけたまま放置したのであるから、少し前である。宗教畫、人物畫が多くて花鳥畫の遺品の無いのは、一つの特色である。「彼の畫は所謂減筆法で、最も少しく畫いて最も深く考へさせようとするものである。彼は牧溪の如く花鳥を残さなかつた。その代りに極めて雄大な山水畫を残した。（赤星家舊藏、雪景山水を見よ）しかし今日傳ふる所の畫蹟に就て見れば、最も多いのは人物畫で、その主題は禪林隱逸文藝の方面である。…布袋は、東山時代傳來の名幅に、屢ば押されて居る『雜華室印』の鑑藏印記あるもので—此印記ある宋畫は、今日彼此十五六種もあらう—隱逸方面の代表作である。普通布袋は眠布袋とか、摩腹布袋とか、唐子布袋とか、また指月布袋にしても、彼の懶そのものやうな特性を強調したものが多いの、梁楷は却つて此場合、呵呵大笑しながら袋を負うて走る、寧ろ活動的な布袋和尚を畫いて居る。言ふまでもなく、これは如何是布袋下事など問はれて、言説無用と逃げ出す所であらうが、ここに懶の如くにして實は活機旺盛な、和尚の眞面目が窺はれる。畫は唯だ數線の輪郭を着衣の淡墨で繋いだばかりで、今日でこそかかる描法は水墨の常套手段に過ぎぬが、梁楷當時如何に『減筆』として人を驚かしたか想像するに難くない。此幅は徳川時代の初、尾張徳川にありしと見え、小堀遠州の『玩貨名物記』に『東山殿御物御掛繪跣布袋、贊濟大川、繪梁楷筆、尾張様』



と記載されて居る。梁楷の再來たるわが宮本二天があゝの踊布袋を描いたのは徳川で一見の機會を得てからの事であらうか」(脇本樂之軒氏、世界美術全集第十二卷)。衣は藁の如くで、線は尖くして穿つが如くである。



(巧) 梁楷下山釋迦圖

傳へられて居るが、この『下山釋迦圖』の如き正にそれであらう。此處では梁楷は背景をも十分に寫し、人物には吳道子風の衣文を作つて、

飽くまで謹嚴な作振を見せて居る。それも其筈、對角線なす絶壁の下部には『御前圖書梁楷』の款記があり、明かに帝王の命を奉じて作つたことを證して居る。釋迦は形容枯槁、しかも成等正

覺を遂げて、行手に衆生を眺めつつ、今や山を下らんとする光景で、その智慧高く聳えた肉髻、悟の光と併せて六年飢寒の苦行の名残を留むる眼差、固く結ばれた口、乃至蓬頭垢衣等、何れも後來の下山釋迦圖の典型となつたもので、眞珠庵蛇足の『苦行釋迦圖』なども、或點まで此畫の換骨奪胎と解せらる。時は嚴冬、雲山の寒威は針の如き成字柴字の樹梢に強調され、一步一步が



(巧) (一) 梁楷六祖圖

痛痛しきばかりである。梁楷は山中の光景餘りに殺風景とや思ひけん、著衣に朱を加ふるなど、多少の暖かみを點することを忘れなかつた。尙ほ此畫には

山水圖が添うて三幅對となつてゐるが、恐らく梁楷の與り知らぬ所であらう。」(同前)「六祖圖。」「六祖慧能は五祖弘忍の弟子で、同門神秀が北宗を開いたのに對して、南宗を起し、所謂五家七宗皆これより出た。後世南禪を以て禪の正宗とし、慧能を六祖とするわけである。



慧能姓は盧氏、早く父を失ひ、市に薪を賣りて母を養ふ。一日人の『金剛經』を讀むを聞き、始めて五祖弘忍に謁し、米を搗くのを與へらる。上座神秀が『身是菩提樹、心如明鏡臺、時時勤拂拭、莫使惹塵埃』の偈を作れるを見て、『菩提本非樹、明鏡亦非臺、本來無一物、何處



(巧) (二) 圖祖六 楷 梁

惹塵埃』と讀みて、やがて五祖から衣法を傳へられた。唐の開元元年八月三日示寂す。年七十六。禪宗畫題として六祖が屢

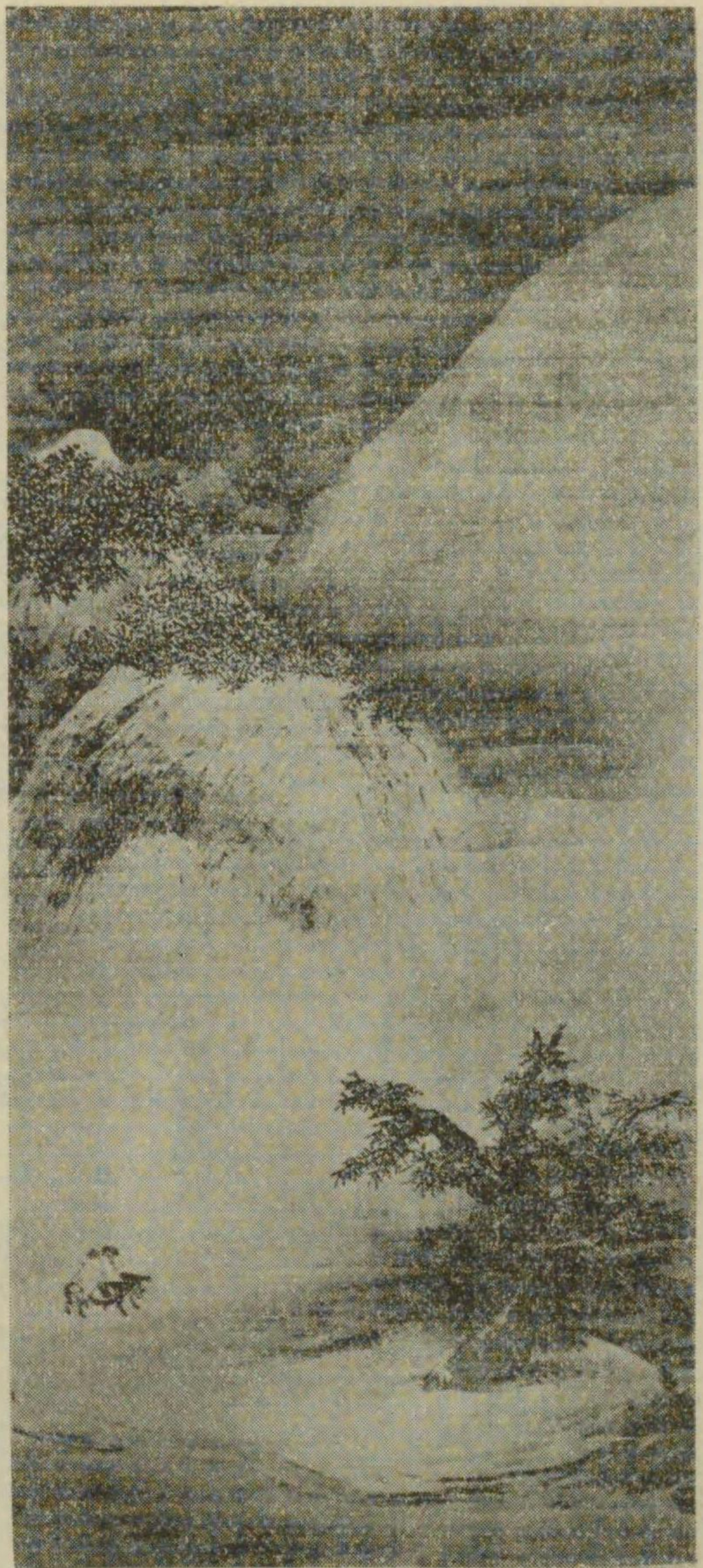
取扱はれるのは、固より其所であつて、傳記的説話そのものの興味饒かなことも愈よ其勢を助ける。一に曰く六祖薪を賣る圖、二に曰く六祖米を舂く圖、三に曰く六祖竹を截る圖、四に曰く六祖經卷を破る圖。この中梁楷が最後の二圖を對幅として畫いたものは、今酒井家と松平家とに一

幅づつ分在するが、時ありて兩幅雙べ展觀することあり、二者共に法量を等しうするのみならず、金欄の表具を同じうし、また共に畫上足利義滿の『道有』の鑑藏印を有する等、兎も角も相似た點を見る。松平家の經破り六祖は左側面の立姿であるが、酒井家の竹截り六祖は右側面の蹲踞式である。前者は比較的濃墨を用ふるに、後者は中墨と淡墨を混用する。一は破り終つた既然而あるに、一は今や切らんとする將然である。彼は哄笑し、此は黙黙たり。兩兩相對して妙を極めるが、何れかと言へば竹截りはその筆致、その墨氣、一段の上にあつて殊に捕へた契機の關係からか、此こそ眞に生きた人間だと感せしめる活趣がある。かういふ生きた人間を見る時こそ吾らも確に生きて居るといふ自覺を與へられて嬉しい。(同前)

「雪景山水圖」。雪景山水圖はやがて梁楷が独自の自然觀を披瀝した代表的の會心作である。圖は是れ一叢の老樹を前景とし、これと對角線の位置に於て中景の主山を出し、さてその山巔のあたりの山峽に遙かに重疊する遠山を見せたのであつて、これだけを觀れば山靜如太古の感に誘はるのみで、しかも主山と遠山との間に横はる大きな山のたたずまひに、嶋國には見知らぬ大陸的氣分を彌味ひ得たのみであつたらうが、圖は當にそれに終らず、梁楷はこの大自然の裡にしも點景人物と或る建築物とを加へて却つてこれを人事畫たらしめた。人は此圖に對する時屢この以外



になほ一つの景物あることを見遁す。すなはち件の主山と遠山との間に横はる大きな山の中腹に點せられた一行の過雁がそれであるが、この過雁もそれ自身としては殆ど圖中に意味をなさず、點景人物と建築物との間に挟まりて始めて意味をなすのである。それならば梁楷は此圖に於て何を



(巧) 梁楷雪景山水圖

畫かうとしたかと言へば、いはゆる塞外の風物を描かうとしたのではなかつたか。…われらの目睹する梁楷圖は、天地一白の冬である。永き霜に摧けた介字繁

枝の老叢樹も、これを載する水邊渴筆の土坡も、董源の礬頭を偲ばしめつつ山骨稜稜、頭に菊花點を載く主山も、件の外暈の大山腹も、遠山も、悉く深雪に裹まれて居るのであつて、この深雪の朝をしも兩箇胡帽の人は相顧みて何やらん打語らひながら馬を並べて進み、關門は蹲り、雁は過ぎる。梁楷の大手筆はこの雄大なる景致と複雑なる意想とを、東山時代ならば梁楷様とも呼ばるべき一種獨得の様式を以て苦もなく揮灑し去つた。…唯色彩としては、叢樹の幹と枝及び人物の著衣に胡粉、前方の馬に俗緒の點せらるることなどを言つて、所謂素を遺した水墨の雪を心ゆく眺めたいと思ふ。淡墨に染められた空は、遠山と共に悠久に繋がりにて果てが無い。なほこの圖がその昔酒井家の國寶二幅と相並んで、中出山釋迦左右雪景山水三景對をなして居たことは、人の能く知る所で、能阿彌が公方御物を著録したといはれる『御物御畫目錄』に『中出山釋迦臨山水 梁楷』の目あるのが注目せられる。…南宋畫家の署名は…蠅頭文學を以て、畫面の一角に有るか無きかに落さるる例が多いのであつて、馬遠然り、夏珪然り、梁楷また然るものである。』

(日本國寶全集第六十四輯解説)

梁楷は夏珪の秃筆を更におし進めたのである。故にその筆藁の如しと稱せられた。梁楷には「圖繪寶鑑」の言へる如く二種の畫風があつた。「院人其の精妙の筆を見て驚伏せざる無かりしも、但世に傳はる者は、皆草草たるものにして、之を減筆と謂ふ」。この所謂精妙の畫と減筆の畫とがあつた如く、線にも亦ほば二種の別があつた。



第一の線。これは夏珪にあつた線で、それを一層鋭くした尖整なるものである。この例は松平家藏の「六祖圖」にあらはれてゐる。その松枝、その衣、その草、何れもそれである。線は最後に近づくに従つて、速力を増加して居ながら、最後迄意向を確保してゐる。線の變化にも係らず、意志の把持力は依然として強い。夏珪の線は線が細くなると共に意志は放棄せられて居るのに、梁の線は細さにも係らず、意志は堅持せられてゐる。梁楷の線が夏珪よりも強しとせらるる所以である。そして本圖の右手の袖口や、樹幹の如きは、線としての鋭さを持ちながら、他の新らしき要素、即ち面に變化せんとしてゐる。かかる傾向の高まると共に、第二の線を生ずる。

第二の線。馬夏に見るを得なかつた藁狀の線である。線と言ふよりも、壓擦その者である。線が壓擦の中で、面となつたものである。故に揉擦せられた線なると共に、合成せられた面である。その筆藁の如しと稱せられた線がこれである。酒井家の「六祖圖」の伐竹の樹幹や、「踊布袋圖」の衣や線にこれがある。秃筆で非常な壓、それに速度さへ加はつて居る。石恪の「二祖調心圖」の衣にも壓があつた。しかし石恪の壓はそれ程に高度でなく、且これ程に速度が無い。もつと遅くて柔かであつた。今や梁楷は石恪の爲さざりしものを爲し遂げたのである。

かかる二種の線による梁楷の畫は、所謂「草草たる減筆」である。「草草」は描寫の速度化である。「減筆」は描寫の簡約である。簡約された形體が、速度ある線で描かれる。そこに「草草たる減筆」がある。しかもかかる減筆は、中心的なるものを、最も基本的な形體で保存し、附加的なものを除去して居る。そして畫面はただ一つの中心を持ち、その他のものは總べて之に附屬し、その統一關係も簡素である。この畫面を徽宗皇帝の「水仙鶉圖」等と比較すれば、全く新しい世界である。

梁楷に「出山釋迦圖」が二作ある。一は酒井家藏、他は久邇宮家御藏である。前者は起倒ある線を重疊させたもので、線は十分なる走りと、太さとを有し、線形の變化を意味の變化に密接せしめて居る。其處には多少説明的な態度がある。釋迦は變動的な感情を除去し盡した、岩の如くつめたき、永久的な人格存在として現されてゐる。しかしここにはもはや禮拜の對象たる如き、これ迄の佛畫的傾向はみられない。修業を完成した人格はあるけれども、所謂佛格はない。これは前出の「六祖圖」に於いても亦同一であつて、「佛畫は自ら士大夫畫と化し了れり」と滕固氏は言つてゐる。「南宋に及びて更に社會情形の移轉に因り、便ち一蹶不振の勢あり。是時所謂佛畫は、凡そ一切神聖莊嚴の意味を、完全に失掉せり」(唐宋繪畫史)。佛陀を一般人格と見たばかりでなく、更に之を岩の様に冷たくて永久的な存在としてみて居る。人をも樹石と同様に、靜肅に没主觀的



に見て居る。かかる冷静なる態度の中に、梁楷の態度と併せて宋畫の人生觀を見ることが出来る。そして體の周圍にはゆらめきつつ重い衣が垂れ纏つてゐる。この布の線も亦、或は蘆を描き、枝を描くと同じ性質の線である。抵抗に即して自己の道を拓いて行く線である。この線の心に、釋迦の心を見ることが出来る。それをめぐつて枯れた木と、冷えて寒き岩とがある。何れも尖銳で肉を全く棄て去つた線である。この畫面には先の第二種線は殆どなくて、僅かに道の先に屹立した岩壁の下部を示すだけにそれが用ひられて居る。筆を以つて紙を穿つが如く、一線一線、嚴肅に描いて行つて、畫面を作つて居る。

然るにそれが久邇宮家御藏の同圖にあつては、道も山も土も、樹幹樹枝、皆秃筆を以つて、壓擦した第二種の線から成つてゐる。それは錯綜した線の必然的並びに偶然的な集合であるだけに、其處には不思議なる土や石の呼吸をきく感がある。線の合成する面の中には、土石の中より立ち上る原始的な感情がこもつてゐて、人の面を打つが如くに感せられる。さういふ原始的な感情の中で、釋迦は尖銳な線に包まれて立つてゐる。頭髮と顎鬚とは、土石と同一な壓擦減筆でかいてゐるが、衣文と足を顔とは、尖筆で畫いて居る。頭髮や鬚には、風に吹かれ霜にうたるる枯草の如きものを感じる。風景で感ずるものを人體の中で感ずるのは、不思議である。衣文は理路

の明かな釘頭鼠尾描を中心にして、折蘆描その他を交へてゐるが、布の性質は全く消去して、骨氣のみを残してゐる。この骨氣の中ではじめて、吾等はすべてを感ずる。衣の下の肉體も、布の地をひく姿も、又右足を地に置き、左足は蹠を上げて、漸く前方に移動せんとする運動の姿も、皆そこから現れて来る。そしてその頭上に太く濃く、秃筆で屈折してゐる折蘆描風の樹枝は、その重い壓擦の中から、歩みつつある釋迦の感情と共通なものを示してゐる。人と樹とは共通な感情の中に生きてゐる。かくの如くして土石樹木の渾然たる原始的感情の中から、この尖銳なる人體を描き出して來たことは、梁楷が如何に二種の線を意味づけて、使ひ來つたかを示してゐる。梁楷の象徴の世界を吾等はここに眼にみるのである。

「出山釋迦」の二種の線は、「六祖圖」にも同様に見る事が出来る。松平家藏の方には第二種描線が非常に少くて、殆どすべてが尖銳なる屈折線によりて描かれて居る。紙が穿がたれると思ふ程に尖銳である。そして此も亦、前者と同様に、人物、岩石、土壤、樹木、草叢、何れも尖銳なる存在である。ただこの中にあつて、松葉は人物の膝下だけの長さがあり、しかもこの畫面では媚かしいと思はれる程に、柔かい感である。この松葉の感は、また毛髮と鬚髯とに見ることが出来る。



る。そしてこの四五十本の松葉針は、即ち鬱蒼たる茂林を示すものであり、脚下の一二本、八九葉の禾本科植物は、これで一群の草叢である。屈折線一二、即ち足の前進運動である。吾等はやはや、これ以上に細部を棄て去る事は出来ない。この極度の簡素の中に、力透りて光自ら浮ぶものあるを感ずる。かかる極限形體、骨法形體を通じて、その永遠なる感情が展開するのを感じずる。そこには無限の擴大力を有する簡素なる形態、純粹なる形體がある。酒井家藏の「六祖圖」は、少しく構成がちがつて居る。人體と手に持てる竹桿と鉦とは、第一種の描法であり、他は第二種の描法である。衣文の線は前者と相近いものであるが、前者では線と線とは内的の關係を有して親しむことなく、それが全體として集合した時にはじめて全き一つの形體を形成する。然るにこの圖では、一線は直にそれに接續する次の線を豫想し、相親しみ、渾然としてその描寫の經過の中に、一つの全體を作り行くのである。そして體もまた他と親しむことの多いだけに、太くやや柔かく、墨を持つてゐる。老いてかさかさした老樹の幹肌、それから生じてゐる若枝及び竹葉のたしかにして若かきこと、其等は老の中にふくまるる若さの、つつまじき美しさを示してゐる。此等の畫は何れも畫面そのものとしては簡素であり、決して力を要するものではないが、作られる爲には、甚だ長き教養と工夫とを要することを語つてゐる。養ふ所熟し、而して後はじめ

て得らるるものである。この點に於いて、即ち畫面が基礎の上に卒然として成立せる點に於いて、梁楷の畫は書と相近いものである。

而して次に第二種専用の畫面を求むれば、「寒山拾得圖」がある。第一種は顔手足の肉體部分に僅かにあらはるるのみで、他はすべて第二種線である。それは既に石恪によつてなされたもので



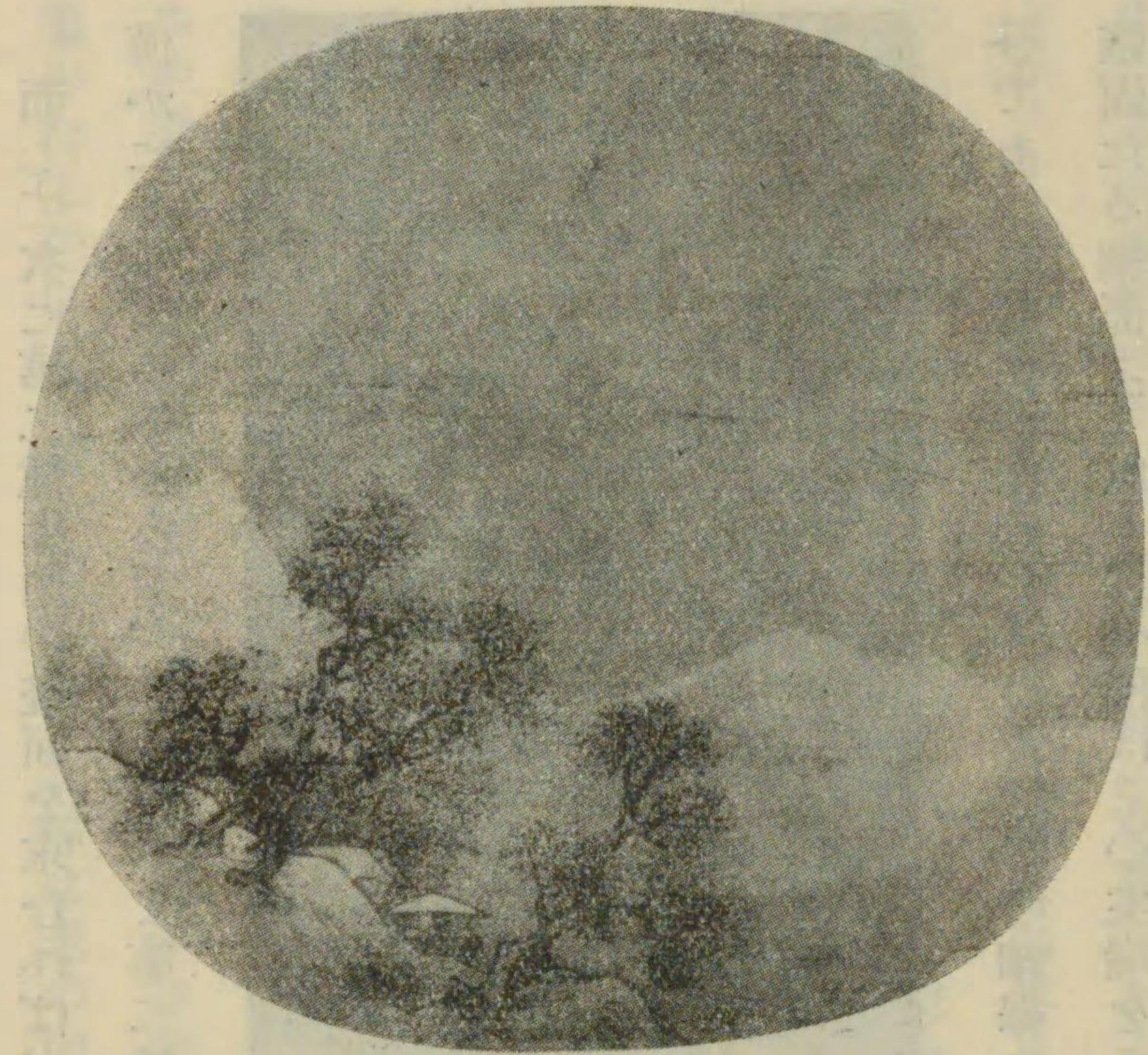
(巧) 梁 楷 李太白行吟圖

あるが、遙かに透徹してゐる。石恪にあつた塵埃を全く脱却してゐる。且石恪にあつては不十

分であつた寫生が完成してゐる。この細線による顔面手足は、貫くが如く、實に刻明であつて、確固たる細部より成り、全部はその尖端をこの細部に向つて、集中し露出して居る。更にその細部をすて、最簡なる要素、即ち主體のみを取出した畫面に、「李太白行吟圖」がある。背景を全く



省略して、三四の線のみで成立した李太白が、獨かかれてゐる。顔が第一種描法なる外、他は全く第二種描法である。しかも空には月のある心である。月の位置は、眼の方向に想定せられる。なほ月の光に満ちた空氣さへも其處に感じられる。



梁楷冬景山水圖

然るに第一種第二種の描法の渾然として融成せるものは、酒井家藏の「冬景山水圖」である。何よりもまづ凍雲と、雪から僅かに樹梢を出してゐる中景の山、前景の太い三本の樹、是等の凍り果てた冬の自然。それを一刻明に描き進める。樹枝の手法、草草たる減筆で壓擦して行つた土の手法、其等は分別的にあつかはれずして、渾融せる一體として畫面にある。而してこの場合、主要なる畫面の感情は、凍雲の餘白の空間にある。この空間が、樹と土と水とを圍み、樹と雲と土と水としてあらはれてゐる。かくの如

き全體を畫面に置き、部分を全體より生起せしむる方向は、米芾等によつて代表せらるる南畫の方向そのものである。細部即ち附加的なる部分を消去して、その消去せられたる細部を、再び全體より湧出せしむる自然の趣は、實に宋畫の特色である。かくの如く全體が分泌する部分、全體が分化する部分、並びに其等が再び全體として、全體中に歸向せしめらるる自然性は、發生的なる美を、即ち全體を出發と歸向との根據とする特色を、宋畫の中にみるのである。

李龍眠によつて羅漢圖の支那化の一新風が樹立せられて盛行すると共に、他方には禪僧の肖像畫即ち頂相圖が行はれ、佛畫の中に純禮拜から、觀照に近づいて來る傾向が、次第にあらはれて來た。南宋の後には一層甚しく、純觀照としての佛畫が描かれるやうになつた。この傾向は、我が足利時代に著しい影響を與へるのである。かかる觀照風の佛畫には、梁楷も優作を出してゐるが、牧溪も亦それを残してゐる。線の完成をなしたのが梁楷であるとするれば、更に吾等は牧溪に於いて墨の性質の完成を見ることが出来る。

支那の畫論に於いて、彼れは明清を貶して宋元を褒める。明清に出立した南畫の好みを淺薄なものに云ふ。此論は聽くべきであると思ふ。…南宋は渴筆と點との交響樂、北宋は一本の線。渴筆と點とを以てすれば、在外素人にも或る繪らしき物の



形を得る。一本の線は人を瞞し得ない。印象の善悪、悉く一本の線に露出してしまふ。古來のいろいろの非難あるは、いろいろの人の俗性俗情が、危険な峻厳な一本の線に検出されてしまふからである。眞個の畫人の眞の一線は、思ふに鬼神をも慥伏するであらう。…北宋は手強い。北宋と限らずとも、宋元は手強い。凜として張り切つた氣合がある。(小杉放庵氏、放庵畫論)

この線の大成者は梁楷である。六朝に於いても唐に於いても、未だなし得ざりしものが、此處に完成せられ、東洋の線の性質は完成したのである。更に墨の完成に向つて歩を進めたのは、牧溪である。

牧溪の傳は明瞭でないが、度宗の朝の畫人であつたことが落款から知られ、度宗は宋最後ともいふべき皇帝であるから、牧溪は南宋最後の畫人とみて然るべきである。但、「丹青記」には理宗の嘉熙三年(1239)六十三で死んだとある。京都大徳寺の「觀音圖」には、蜀僧と落款があり、僧であつたことが知られる。

釋法常號牧溪、畫龍虎猿鶴蘆雁山水人物、皆隨筆點墨而成。意思簡當、不費粧飾。但穢惡無古法、誠非雅玩。(畫史會要)

釋法常號牧溪、畫龍虎猿鶴蘆雁山水人物、俱隨意點墨成之。性英爽、酷嗜酒。寒暑風雨常醉、醉即熟寢、覺即朗吟。(圖繪

寶鑑)

これが牧溪の畫傳の上に傳へらるる處である。何れも「墨」を其の重大なる特色として擧げてゐ

る。「清異錄」は明朝中期の陶穀の著であるが、これによれば西湖長慶寺に居たとある。長慶寺は華嚴宗の寺であるといふ。しかし酒を好み、「寒暑風雨にも常に酔ひ、酔へば則ち熟寢し、覺むれば即ち朗吟す」といふ調子であるから、院内の役僧だつたであらうか。「丹青記」には俗姓李氏、壯時事情ありて郷里を出で、長慶寺に入つたとある。また五十歳後には長慶寺門外に閑居して餘生を樂しんだともある。

西湖を中心とする杭州の一大地方は、當時に於ける畫家の集合地であつた。南宋の高宗は臨安を首府と定め、南宋百四十六年の基礎を立てられた。西湖の長慶寺は畫家の出入頻繁となり、下級役僧の牧溪は、誰れ彼れとなく有名な畫家に接近し、若しくは其畫を觀賞したること勿論である。…其畫格畫法を稽ふれば、梁楷と同じく晋の宋炳、宋の石恪を學び、更に破墨を加味して自家の畫風を形成したものと思ふ。其筆力強雄聊かの滯滞なく、一氣呵成の勢であるは、確かに宋炳の筆を學べるものである。點墨而成は石恪が得意の畫法で、筆墨點點たるも之を補ひ生氣活躍の人物を畫き出すもので、牧溪は確かに其畫法を學べるものである。(松嶋宗衛氏、墨林新語)

宋炳の畫は今日之を知り難いから論外であるが、石恪と牧溪との關係をかく容易につけるのは、少しく困難の觀がある。石恪の「二祖調心圖」でみるやうに、その線は可成り壓の大きく、墨の少いものであり、且その畫は對象性から容易に離脱してゐる。然るに牧溪の畫は壓少く、墨多く、對象性に綿密である。兩者の間には關係はつけられない。宋代の繪畫が自然に發育してこの



畫風を熟成したと解する方が、自然である。

とにかく「麤惡にして古法無く、誠に雅玩に非ず」と言はれてしまつて、支那には遺作が少い。乾隆年間に高鳳翰は牧溪の人物花鳥數點を藏し、明の有名なる收藏家項墨林は僅かに一點を有せるのみであつたといふ。相見香雨氏の説によれば、支那には元以來南畫を重じ、北畫を輕する尙南貶北論が盛であつて、北畫は好まれず、禪僧は多く禪畫を日本に將來したが、大徳寺の「觀音圖」も亦禪僧の將來にかかるもので、もと牧溪は無準禪師の法嗣であり、聖一國師と同門であるから、聖一國師等によつて將來せられたことは想像に難くないといふのである。聖一國師の歸朝は理宗の淳祐元年であるから、牧溪が度宗の時猶在世したとすれば、その在世中であり、我が國には鎌倉初期から將來せられたことになるのである。しかし尙南貶北論によつて牧溪の作品が日本に渡つたとしても、牧溪だけが北畫ではなし、もつと純粹の北畫があり、北畫として支那に重せられた馬遠、夏珪、梁楷等の方が、貶北畫論の影響をうけるべきである。むしろ馬夏梁の諸家の畫の方が支那から驅逐せらるべきである。牧溪は墨法が豊かで、南畫とも稱せらるべく、尊敬せらるべき畫である。又支那でも重せられなかつたとすれば、この畫が尙南貶北論のために日本に流出して、支那に跡を絶つ程になるといふのは、少し無理があるではあるまいか。當時「麤

惡無古法」と稱せられた爲で、古法なしと見たのは、畫院の觀方で、

牧溪の點墨畫も亦怪奇の意象として待詔連を驚かしめ、遂に古法を守らず、粗惡雅玩にあらずと惡評を與ふるに至つた。

といふ松島宗衛氏の意見を、正しとすべきであらう。石恪も亦同様の惡評を受けたが、石恪には別にさういふ形跡も無い。だから支那できらはれた畫は、皆日本に來るとも限らない。日本に來るには來るだけに、必ず日本に好まれる處が無くてはならぬ。思ふに牧溪の畫は、「怪奇」として排斥せられたのではあるまい。その畫には決して怪奇なる處はない。怪奇といふ點では梁楷の方が、むしろ排斥せらるべきである。且日本では怪奇のものは、好まれにくい。だから牧溪の排斥せられたのは、「畫史會要」の「不費粧飾」の方にあつたのではないか。項墨林は家藏の牧溪畫の「花果翎毛卷」を評して、「其の狀物寫生、遙かに天巧に出で、惟に形貌の肖似するのみならず、併せて其の意象を得たり」と言つてゐる。狀物寫生の天巧に出で、意象を得しものは、自然であつて、奇怪ではない筈である。故に牧溪の墨法豊かにして、「粧飾を費さざる」畫は、時の人に古法に合はずとして排せられたに相違なく、そのために「誠非雅玩」の惡評を得、殆ど全部が日本に流傳したであらうし、且日本は尖鋭なるよりも、溫藉牧溪の如きを好むからである。

彼の雲煙の感想は、米元章に比すれば、遙に秀美に、遙に眞摯なり。彼の輪廓描線は、僅少にして柔和に、裂片的なり。彼

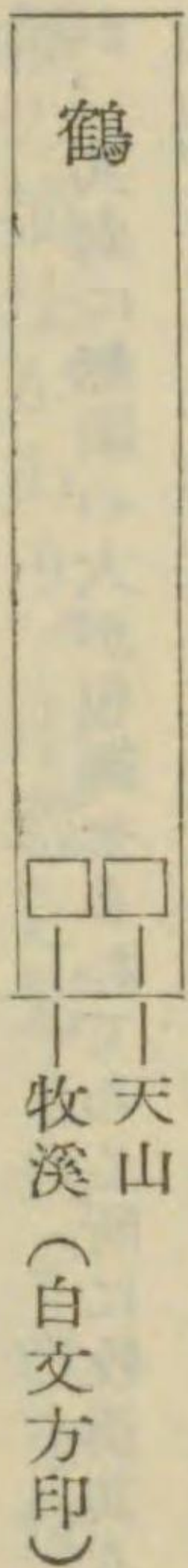
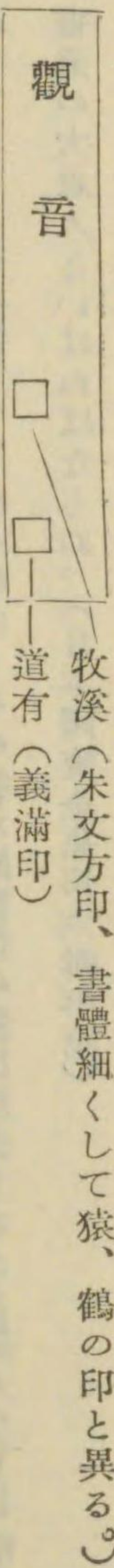
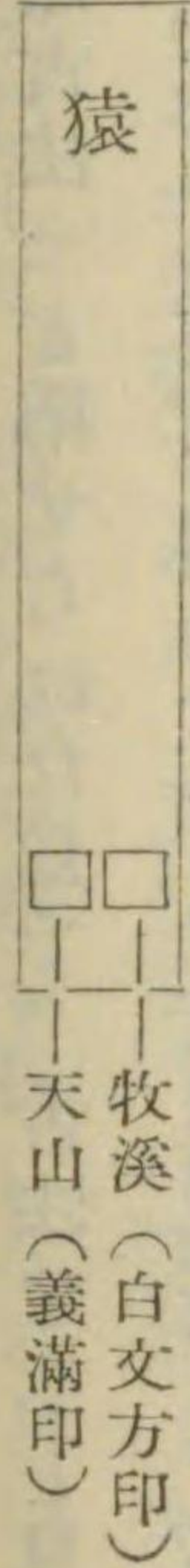


の描筆は決して梁楷の如く方状ならず。其の外邊は寧ろ圓狀を呈し、夏珪の線及雲煙よりは更に朦朧にして、毛筆の眞の洗掃的運動を以て混和したるものなり。而して濃黒の要點は、絹の上に柔かなる毛筆の側面を垂直に落し、敏速に作りたる卵形斑點を以て現はさる。因て夏珪の濃淡の如く絶美なる光澤なし。牧溪の濃淡は時に弱きに失することあり。然れども其の純潔にして泉の如く流るる自然の詩的印象を表現することに於ては、一も彼の畫法に優るものなし。(フェノロサ、東亞美術史綱)

牧溪の代表作は、京都大徳寺の「觀音圖」三幅對である。この三幅對はもと今川義元の所持で、義元の歸依せる太原和尚が、此の畫と永樂錢五十貫文とを携へて上洛し、錢は妙心寺の山門造營費に寄附し、畫は大徳寺に納めたといふ由緒付のものである。

大徳寺の三幅畫は、夙に有名なる牧溪にして、又最も信すべき眞蹟である。中尊の觀音は既に端嚴なる濃彩像より碎けて、寛潤瀟灑なる慈容と變じ、脇侍佛の猿鶴に代つたのは、三尊佛の變遷を物語るものである。(相見香雨氏、世界美術全集第十卷)

ただこの畫がはじめより、中觀音、左右猿鶴の三幅對なりしや否やについては、多少の疑念がある。



この印章をみるに、猿鶴ははじめより双幅なりし如く、同印で、義滿の印天山が内側に相對し、筆者の印牧溪が外側に相對して居る。然るに中幅の牧溪印は、書體細くして左右と異り、義滿の藏印も、これは天山でなくて道有である。随つて少くとも義滿の頃には、觀音と猿鶴は別の幅であつたが、その後信長迄の間にこれを合して三幅對としたものらしい。この畫が三幅對としてよく均整を保つてゐることは勿論であるが、牧溪は合して三幅となるだらうと豫想してゐなかつたであらうと思ふ。

中幅に蜀僧法常謹製と款して、「牧溪」の朱文方印を捺し、左右兩幅には「牧溪」の白文方印が捺されて居る。：牧溪は南宋の畫僧で、梁楷と併稱せられ、其生存時代は詳かでないが、彼が無準に師事したこと、及び本寺に傳ふる其龍虎の双幅に咸淳の年紀ある等によつて略推知するの外はない。道有、天山は足利三代將軍義滿の法號はた道號で、此印はその鑒藏の證として畫上に押されたのである。義滿深く藝術を愛好し、其鑒藏印記あるものは今も數數遺存してゐるが、この三幅對の如き、就中目ぼしき優品の一たるを失はぬ。三幅對の形式は佛教に於ける三尊並立の信仰より出で、初めは傳統的に莊嚴本位の金碧流が主として行はれたが、南宋時代に入りてより、水墨瀟灑の描法に依るもの多く出現し來り、端嚴肅正なる中尊が燕居



和樂の相貌を帯び來ると共に、脇侍は其姿を没して山水若くは龍虎猿鶴の類之に代るに至つた。此圖正に其一例に屬し、筆墨兼備つて渾厚圓熟の極致を示して居る。水墨の法で特に當時の禪林に起つたものは、禪機の發動を巧に畫想と契合せしめ、また尋常作家の企及し難い方面を開拓した。牧溪其人の如きは確に其中心人物の一である。此畫は牧溪作中に在つても



(巧) 圖 音 觀 溪 牧

其白眉と稱せらるる。白衣尊の温容は情趣深き周圍の山水と相俟つて眞に幽谷に棲遲する神人を仰ぐの心地せられ、空に向つて呷く鶴、絶壁の樹枝に懸れる猿、天と地との限りなき空間が自ら其中に現はされ、やがてそれが洞内の岩角に端坐する觀音の境地其ものであるかに首肯され、清遠閑放といふ意味にも解釋されるのである。形は三幅對、畫は觀音猿鶴といふに過ぎぬが、其處に無限の大が包擁せられてゐる所に牧溪其人をして不朽ならしめるものがある。牧溪の畫、主として足利時代に渡來してより、畫家競うてこれを學び、その我が國畫運の發展に資すること甚大なりしは改めていふまでもなく、牧溪は實に畫道の大恩人といはねばならぬ。(日本國寶全集第六輯解説)

この圖を見れば墨色が豊かであつて、十分に絹にすはせるだけの沈着がある。筆には梁楷の如き二種の描法があり、中尊と岩とにそれを使ひ分けてゐる。第一種描線は敷皮にはじまり、細か



(巧) 圖 猿 溪 牧

く柔かい並んだ線でかかる。その上に佛體がある。佛體の衣文はやや肉のある柔かい線であつて、胸から見える下着は、線も堅く細かく、墨もこはくて、下着と上着との性質の差が明示されてゐる。

顔もその調子で刻明にかき、眼には亦靜かな觀音の感をあらはすだけの注意が、形にちやんと示されてゐる。髪飾は一一の細部を描きわけて行つたもので、この畫面中での唯一の細部である。



この上に布をかけてゐるが、その布は上衣と同性質である。この髪飾と下衣との間に顔があつて、それをすつと軟かい衣で包んでゐる。かかる柔かい單純なる形體に包まれて、この細線描法

による顔面は、一層のつつましやかさと深さを示してゐる。

岩は梁楷の第二種描法でかかれてゐる。しかし梁楷の如き草草たる壓擦ではなくて、もつと柔かさのある撫揉である。しかも下を墨



(巧) 圖 鶴 溪 牧

でかいた上に、上から薄い墨をぬつて調子をおだやかにつけてゐる。梁楷のその筆藁の如しと言ふのと違つて、柔かな毛で撫でさすつてゐる。それが動く時に、畫面に吸はれるので、壓擦とならずして墨となるのである。随つてこれを引きまとめ、立ち上らせ、力的組織とする爲に、第一

種線を用ひる。されば岩の間には、濃くて豊かな笹が畫かれて居、蘚苔が畫かれてゐる。左下の岩にある笹は、畫面中で一番濃いが、岩の間から岩に生彩を與へると共に、佛體にも働きかける。その生え方が、岩體を佛に近く寄せてゐる。上から垂れてゐる隱花植物も亦同様で、岩から垂れる自分の働きで、岩を佛の體に寄せてゐる。かくてこの笹と隱花植物とは、岩を緊張させると共に、佛體に働く動勢に轉せしめてゐる。かくて畫面は渾然として一體となる。下部には水がある。水に岩の連る連り方にも、一つの特色がある。岩脚が同一の角度を持つて、左から漸次に水に接して行く反覆が、奥に進むに従つて、穩かに長さを減じて行つて、そこに水と岩との感情の反覆と遠近とを示してゐる。肅然たる溫藉である。

次に左の猿の圖を見る。ここにも二種の描法がある。中尊の肅然たる溫藉に對して、曖然たる溫藉である。描法が第二種だからである。しかし筆の運動は、梁楷と異つてゐる。梁楷では筆が先にく。然るに牧溪では筆が後から行く。筆が意向に先立ち、意向が其に接近して不可分なる處に、梁楷の鍼の如き鋭さがある。筆が先にくとは、先づ筆を感じさせることである。然るに牧溪では、筆が意向にひかれて来る。筆の毛が畫面にまとひつくからである。猿をみても、また他の虎や蛇をみても、撫揉から来る直接の觸覺を感じる。筆の毛が紙にまとひつく觸感が、感の



中心をなしてゐる。梁楷では、畫面を無理にこするから、強い壓がある。意力によつて畫面を壓倒する壓迫がある。しかるに牧溪では柔かい撫揉で、柔かい觸感を生せしめる。かくの如くして、あとからついて來る筆を感ずるので、時にもどかしさをも感せしめるのであるが、それでもその筆が穩かに延びて居るから、吾等はそれを感情の委縮として感せず、感情の謙讓として感ずる。溫藉と稱せらるる所以である。その著しきは長く延びた松の枝にも見られる。先の松葉は壓が少なくてしかも第二種描法であるから、毛皮の如き柔かき感觸がある。ここで幹にまとひついて居る蔓草は第一種描法で、色も濃く、畫面をしめて緊密ならしむる點で、夏珪或は梁楷と同一である。而してこの猿にみらるる描法は、我國に永く傳統として残り、所謂「牧溪猿」である。

「松源禪が道隆によりて傳へられたのに對して、他の一派の曹源禪は寧一山、いま一派の破庵禪は我が東福寺の聖一國師及前に云つた兀庵によつて輸入されたが、特に破庵系に屬する蜀僧牧溪は其姿を我國に見せないで、然かも禪が取持つ縁となつて其作品が我が藝術界に與へた感化の偉大なることは茲に事新らしく述べるまでもない。牧溪は其作品に蜀僧と自署し畫史また蜀人と記するのみで蜀の何處であるかは明言することが出來ませぬ。蜀でも一生を送つたのでなく、夙に南下して禪林に遊び破庵系の傑物無準師範に師事したと言はれてゐます。其禪僧としての名聲

は籍甚であつたと云はれませぬが、畫家としては不朽の名作を傳へて永へに其名を謳はれてゆくことでありませう。獨り信仰に立脚する佛像のみに止まらず、動植物の或種類にまでも筆を染め、主として水墨枯淡の描法を以て自家の胸臆に映じたままの姿や形を赤裸裸に描寫するのが、禪僧としての境地とも相應した清新潑瀾の氣分を表現し得たのであります。我國に遺存する繪畫で牧溪筆と傳へらるるものは殆ど其人の製作でないかも知れませぬが、様式としては牧溪一流のものであることは否定することの出來ないものが多いのである。其將來された種種の畫に見る自由な描法は、當時初てこれに接した藝術數寄者をして全く在來の窮屈な技巧より解放されて新光明を拜するが如き心地にならしめたであらう。斯の如き描法の根據となるべきものが牧溪の南下した時其地方に行はれてゐたとも考へられようが、蜀が宋に併合される前後に亘つての時代に、石恪の如き洒脫な減筆法を用ふる畫家が既に其地から出て居つたことを見れば、蜀に牧溪の畫風の根據となるべきものがないともいへない。今この減筆法の發達徑路を探ぐることは姑くこれを別として、牧溪の作には其故郷蜀の天地を忘れ得ぬ或物が潛んでゐるやうである。大徳寺の所藏中觀音左右猿鶴の三幅對は牧溪の傑作として有名である。其猿の圖を見ると水墨で如何にも輕快な落筆を用ひた猿を畫いてあるが、寫生らしき所の認められない一種異様の動物と見られないで



もない。我國では支那畫の傳來により微細な毛書をした寫生風の着色の猿と寫生を離れた水墨の草畫に成つた猿との二様の描法あることが判つて居りますが、寫生風よりは寧ろ草畫の描法を喜んだと見えまして長谷川等伯狩野探幽久隅守景の如き人人は皆其描法を用ひ、寫生風の行はれたのは尙遙か後の時代になつて居ります。而して其水墨の草畫とはいふまでもなく牧溪様のこと、寫生風以外には唯此様式のみが行はれたといつても宣しい。寫生風の猿ではこれと直面する感を引きしめるが、牧溪様のもものでは寧ろ猿を遠望したやうに見られる。この兩者の見方の上に於ける距離の遠近とそれに伴ふ描法の相違は、敢て其藝術的價値を云爲する表準となるべきものではないが、大徳寺藏の牧溪の猿の圖では其距離の遠い見方が樹枝の縹渺たる描法と相俟つて、單に程遠き枝頭に遊んで居る猿の手つき足つきの輕快な動作に注目せしめるのみでなく、見る者が遊猿の境地に引入られるやうな自然の包容力の偉大さが窺はれる。この自然の偉大なることは畫面を横斷し遊猿の絡まつた枝と翳さず樹木によつて其上の空間が無限であるかに考へらるる如く、吊り下がる猿によつて其下の空間がまた底ひなき深みあるかに感ぜられる。従つて此樹木は壁立千仞の山崖の中腹に生ひ立つてゐるかに見え、蜀殊に峽中の天地はかくやと思はしむるものがある。猿もまた峽中の名物で李白は兩岸猿聲啼不住と詠じた如く古來幾多の詩人の情緒が猿

聲で唆られたことが多い。牧溪は特に猿を畫くに妙を得たと見え、虛堂和尚語錄、空華日工錄にも其畫に關する題詩や記事がある。この神韻縹渺な樹木の描法によつて其境地が窺はれるのみでなく、猿そのものの取扱方が斯る境地に副はしい情趣を湛へて居ることによつて、いよいよ峽中の光景を現前せしめて居るかの感に打たれる。要するに牧溪は其故郷の實景より感得したものを其筆端に上せたからかくも切實に然かも峻刻な感を起させるのである。この圖は餘程我が藝術趣味に適したと見え、長谷川等伯や狩野探幽の作品にもこれと似たものが、残つてゐます。(中川忠順氏、文化史より見たる西蜀)

右の鶴は、左の猿と異つて、殆ど全部が第一種描法である。第一種と第二種との描線をわけて中尊の左右に置き、中尊にこの兩種を併用してゐるのは、もとより偶然であるが、よい統一である。この鶴は第一に竹群に於いて、柔軟なる竹桿を並列して行つて、節節を鮮かにしめてゐる。根本の竹葉は、竹桿と土との關係を明かにしてゐる。鶴は右脚を十分にひろげて、力強く地を踏み、左脚は爪先で地を拂つて、體の前進運動を示して居る。この兩方の足の張りと開きと及び足の節とが、この長脛の鳥をして、濶歩せしむる感情を形の中に現してゐる。更に嘴がやや開い



で、口元でしまる處に近く眼があり、眼の方向が口の方向と同一の意向を示してゐる。そしてこの意向は同時に脚の意向と相呼應して、それが鶴の全身運動を合成する。土は別に描かれて居ないが、脚趾の延び方と、散つた竹葉とが、土の性質を語つてゐる。羽を逆に撫でると、ばりばり音がしさうである。猿と鶴とは、猿は高處遠望の形であるのに、鶴は地上近視の形である。この點は對照的であるが、その外猿には柔かでもしも緊つて、力強いものがあり、そこに相對比すべき兩方向の性質がある。鶴は緊つた力の一方である。かういふ性質は、描法の上にもあらはれ、第一種描法と第二種描法との使用方法に定位されてゐる。

一、この頃のものは一般に地に墨をぬつてゐるが、また裏から薄黒いすきがへし風の紙で裏うちがしてある。

二、この畫の中、鶴には赤の色がある。墨の中に赤を使ふことは雲舟の山水長巻にもあり、朱衣の人が岩の間の道にゐるのが、幽遠なる感である。もし赤の色を多くすれば、赤の調子をさげて、うすくする外なく、ここに淺絳がある。淺絳山水の先驅がここにも見られる。

京都の大徳寺にまた「龍虎圖」がある。「兩圖共全くの水墨畫で、龍圖に於ては濃淡自由に筆を操つた破墨と颯爽とした筆勢を見せた淡墨とで示された濛濛たる雲烟に包れて龍は纔かにその巨大な頭首とその長身の一部のみ現はして居るので反つて圖に深みを與へて居り、虎圖に於ては

多く淡墨を用ひて畫き、その斑紋は暢達で而かも彈力のある太い線を用ひ、毛描きは寫實味を帯びた巧妙な短線を以てし、勁風に靡く數本の笹を没骨で添へて居るが、虎は巨眼を開いて真正面に凝視するので不動の力を現はし、而もその龍虎に托して自然の大きな力が畫面に滿ち滿ちて表現せられて居る。さうして、兩幅に録してある『龍興而致雲』『虎嘯而風烈』の語は寧ろ不要であると言ひたい程である。兩幅共に方形朱文の『牧溪』の印があり、虎圖には咸淳己巳牧溪と款し、ただその優品である點ばかりでなく年記の明らかなものとして、牧溪畫中の貴重な作品である。尙上方に『天山』の朱文方印が捺してあつて足利義滿の鑒藏品であつた事が判る」(日本國寶全集解説第四十七輯)といはれてゐるが、私はこの圖は元畫ではないかといふ疑を持つてゐる。作品も粗荒で、「觀音圖」に見らる如き格の高さはなく、墨も凝滞して、ここには全く牧溪の溫藉が認め得られない。ことに題款は共に尊敬しがたい。

煙寺晚鐘圖。(徳川頼貞侯藏)

「瀟湘八景圖を始めて作つたのは、宋の文臣にして畫を能くした宋迪であつて、その圖は平遠圖であつたと言はれて居るが、宋が臨安に遷都してからは甚だ近く、名家の漸くこれに仿ぶ者が少



くなかつたことが多くの著録類によつて窺はれる。今日支那ではそれらの名蹟は盡く跡を絶つたが、日本には少くとも二通の駄目すべき名品が遺つて居る。一つは義政が八幅に切り離して左右の小壁に掛けたといふ所傳ある玉澗の八景で、一つは畫上義滿の鑑藏印記として知らるる『道有』の朱文重廓方印を有し、これこそ瀟湘八景として日本への一番乗りをしたものではないかと思はるる牧溪大軸である。…玉澗は僅かに隻幅或は兩幅を留むるのみで、大軸も享保中吉宗が諸侯を催して一堂に會した頃には六幅を數へ、のち間もなく更に一幅の所在を明かにしたといはれて居るが、この方も現在煙寺晚鐘以外三四幅を得るばかりで、その少數の中にさへ異筆が交つて居るのではないかと危ぶまれて居る。(日本國寶全集解説第五十四輯)

「煙寺晚鐘圖は横長の畫面に沿うてまづ腰以下を畫き消しとした淡淡たる遠樹を帶の如く畫き現はし、中央やや左寄り、叢樹の一と際こんもりと繁るあたりに梵宮の臺を見せたのであつて、蒼然たる暮色を示す爲に更に天地を極淡墨に塗り籠めて居る。心憎いはこの天と叢樹との間に畫面の素地を遺して夕陽の名残を幽かに利かせたことであつて、この一抹の白あるが爲めに高き梵宮の臺と枯木をも交へる叢樹の梢とが、くつきりと天際に暮れ残ることになる。今鐘は臺のあるあたりから撞き出された。餘韻は天に廣がり叢樹を包み夕靄を越えて殷殷と響き亘る。嗚呼しづか

な繪、八軸の内夜雨鐘などハしづかナルべし、市ノ繪はいそがしかるべし、惣雨月ナドハしづかなる物ゾ」と等伯畫説に言つて居るのは是れであつて、畫前にイむ少時、身は寂寥の孤獨感にひしひしと襲はれる。…用墨はすべて淡淡たる方で、この淡墨仕立であることが何よりも牧溪との所傳を振返らしめる。しかし用筆に至つては牧溪よりも一層無法の法あり、所傳に對して賛否何れとも決しかねるものの、斷じて南宋の名蹟であつて、かかる名畫が夙く渡りたればこそ足利期以後瀟湘八景といふ畫題が障壁に無數に畫き散らされ、また明應の頃瀟湘に擬へて近江八景が選ばれることにもなつたのであらう。『煙寺晚鐘圖』の傳來に就ては義滿以後杳として聞えないが、元龜元年織田信長が松永久秀から召し上げたと『信長記』に記す『かねの繪』は此幅であつて、その後間もなく信長から稻葉伊豫守の手に移り、更に徳川家康の形見として紀州徳川家の祖頼宣に與へられ、以て今日に及んで居る。なほこの畫の畫面には等間隔を置きつつ横に走る一列の蠶蝕があり、所謂牧溪大軸もその始め長卷であつたことを物語る。(日本國寶全集解説第五十四輯)

「牧溪の筆と傳ふる瀟湘八景畫に二種あり。その一を大軸、一を小軸と稱し來つてゐる。もと卷物にて舶來したのを足利義滿が之を裁斷して各八景八幅の掛軸に改装したらしい。その大軸と稱する分には各圖に義滿の道號道有の印記がある。而して大軸八幅の内今に傳存してゐるものは五



幅である。その内最終の一写、江天暮雪には龍山の一印と文字不明の紅白二印がある。その紅白印は或は筆者の章かとも思はれるけれども、憾むらくは文字が讀めない。…その筆觸を吟味してみると、他の正確なる牧溪とは少しく異つたもので、古來有名なる牧溪説は認容し難いやうである。然らば之を何人に擬すべきかといふ問題は、更に精考を要することなれば、今は暫し南宋名畫中の優秀なるものとして掲出しておくのである」。(相見香雨氏、世界美術全集第十二卷)

松平家藏の「遠浦歸帆圖」は所謂大軸の一である。この圖には、前景にある一群の樹群と、遠景にある一群の樹群と、遠山の外は、ただ一面の水である。この水は先方に向つて斜にひろがつて行くが、この擴大力は無制限であるから、それ故に展開の無限を示し、水面と天空との開豁を示してゐる。そこに形體の變形による視覺的なる西洋遠近法とは自ら異なるものがある。眼を動かさぬ一點一視の遠近法に對して、ここには視點移動の遠近法がある。見ること久しくして天空はますます開豁である。その中に風をふくんだ帆が一つある。その帆をみれば、天涯に身をよせてゐる人の營のはかなさを知る心地がする。徽宗皇帝系の花鳥や山水には、その背後に廣大なる空間が有つた。馬遠の山水は前景を明晰な存在形に描いて、中景は遠景から擴がり來る空間の廣さを示してゐる。然るに梁楷にはかかる空間の取扱がない。總べてが描きつめられてある。この圖

になると、また徽宗皇帝にあつたやうな空間の廣大がある。馬遠の如く空間の浸しきれぬ前景を前面に残すこともなく、また非存在形と存在形との交錯互入を用ふることもなくて、存在形は直に非存在形に浸されてゐる。徽宗皇帝の形體には背後に非存在形があつた。それが漸次に中景に侵入して來て馬遠になつた。牧溪には、前景までその侵入がある。故に空間の廣大なる點では、この圖は徽宗皇帝に近いが、形體は全く相反してゐる。馬遠を中間に置いて兩者は一つの系統を示し、徽宗の背後のものが、馬遠を通じて前景に出て來たのである。かくて北畫は南畫的構成を有つに至つたのである。南畫はほぼこの頃に一つの形を得たものと言つてよいであらう。

總見院の「芙蓉圖」、龍光院の「柿圖」「栗圖」。

「牧溪筆と傳ふる花果圖數種は諸處に傳存し、皆掛幅裝となつてゐるが、その畫風と大きさが何れも相似するのみでなく、而も割合に小形な所から見ると、もと帖冊製で一緒になつてゐたものらしい。その掛幅裝は何れも此幅の如く古金欄づくめであるより見れば、尊重は勿論、益その畫趣に耽らん爲の拵たるを思はしめる。畫は行筆匆卒、しかも巧に水墨の渲染を用ひて牧溪獨得の長所を發揮してゐる。此畫も同じ描法で微風に戦く、芙蓉の風姿を捉へ、その清鮮の氣人を襲ふ所他圖に見られぬ妙味がある。この輕妙洒脱の筆致が我國畫壇を啓發することの多かつたのは更



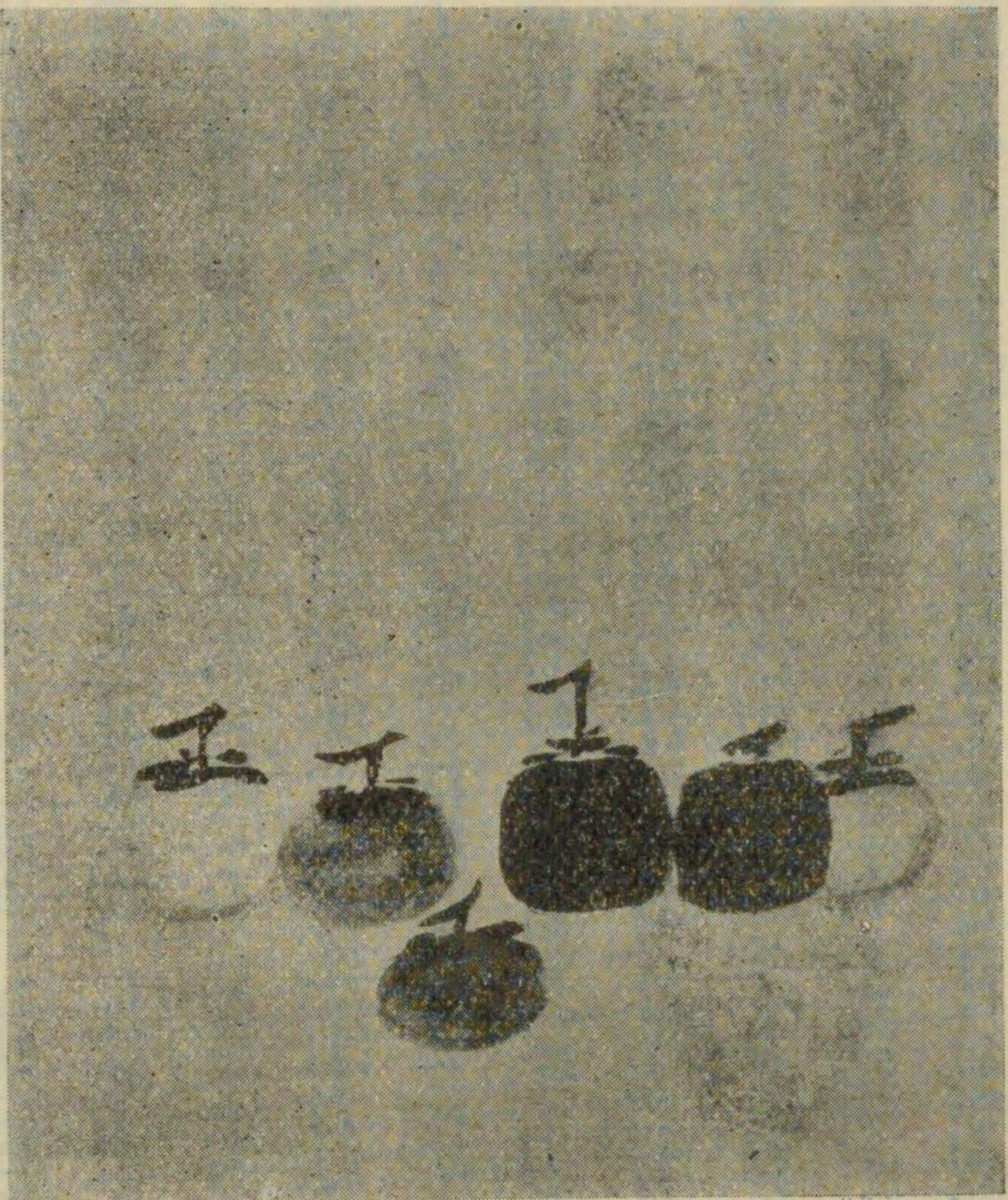
めていふまでもなく、本寺に近き龍光院所藏で、これと同種の栗と柿との二幅は松花堂昭乗をして私淑せしむる所が多かつた。本寺は天正十年豊臣秀吉が織田信長追福の爲め、その法名に因んで建立した所で、此幅もその寄進といつてゐる。幅に添へて左の状がある。

昨日被仰出候牧溪ふよう御繪被進之候一段見事様子別而御秘藏尤奉存候猶就裡て可申上候此等之趣宜願御披露候恐謹言 抛笠齋宗易(花押)

球首座

球首座は何人かわからぬが、此幅が夙に我國に渡來してゐたことがこれでも考へられる。(日本國寶全集第十輯解説)

栗圖及び柿圖は「集古十種」にも載録さ



牧 溪 柿 圖 (巧)

れ『京都大徳寺龍光院什物牧溪筆相阿彌外題 利久添狀』と註してゐるが、今は利久の添狀は傳つてゐない。

二幅とも惜しいかな剝落を繕つた補墨が多いが、巧に水墨を驅使して果物の形似よりも寧ろ其生

氣を描出してゐる。その筆者は前の芙蓉圖に同じく、牧溪に擬せられてゐる如く其人の筆致に近いものである。牧溪の生存した南宋時代では、微細の寫生によつた花果の折技式の小品畫が行はれたが、それに對して寫生よりは寫意を尙び、形相の眞ならんよりは寧ろ其清新の氣を描出しようとするこの畫風の如きものも喜ばれてゐる。この兩派の畫風は共に我國に移植せられて畫壇を賑はしたことは改めて云ふまでもないことで、特にこの栗柿の二圖は松花堂昭乗を動かし、我邦水墨畫の發達に相當の刺戟を與へたものと云へよう。この外に傳つてゐるこれと同種類の枇杷や石榴の圖などを通じて見れば、種種の異つた花果が、水墨の描法によつて自由に取扱はれ、而かもその生氣を失はしめない所に、眞に東洋畫としての特色が窺はれるのである。(日本國寶全集

第二十五輯解説)

この數個の墨塊と數本の線とで描かれたこの圖をみると、これは正しく「意志簡當」である。伯林にあるといふ「蘆雁圖」も、また墨から湧いてくる線であり、其等を單なる形體の斷片と見ることが出来ない。それ等が生育した空氣と日光と、即ち風土をその周圍に持つてゐる。故に一鳥一果一草でなくて、それぞれ一つの風景である。しかしかかる「意志簡當」なる畫風はまだ十分に人達に認められず、これが牧溪の重せられなかつた理由になるかと思ふ。しかし既に梁楷に



も、減筆描としてこの略體は行はれたし、その上に梁楷の場合には十分にその畫體が認められてゐたのであるから、牧溪に認められなかつたのは他の理由であると考へなくてはならぬ。

牧溪の畫には實にいたはり深い所があつて、同じ處を上から上からと幾度もぬり、弱く柔か

しかも力の徹つた所がある。「柿圖」などは墨に少し藍が入つてゐるかと思はれるやうな、柔かな調子である。



(巧) 圖鳥哥八松老 溪牧

松平家の「老松八哥

鳥」は、牧溪の名作の一つで牧溪の印あるもの。「氣格風韻總べて前述の猿と同様のものである。蜀山の奥深く夕陽西嶺に沈みて、淡靄幽溪を罩むるあたり、老松の上に孤影悄然たる宿鳥の風姿は寔に心ゆくばかりの情趣である。又眞に心にくきばかりの靈妙である」(相見香雨氏)といはれて

ゐる。老松の幹は柔かい毛の撫揉によつてかかれ、幹の荒い皮もそれではされて居る。幹にからむ蔦は、柔かい毛のたわみにまかせて引き、この二線のために、幹は一層潤を増してゐる。ことに幹の右側にかかつたしなやかさは、媚びすなまめかしからず、しかも柔媚である。松の葉は何のたくらむ處もなく、望む處もなく、自然に大空にひらいてゐる。それで葉の間から光さへも感ぜらるる氣がする。そしてここに一つの墨塊にすぎぬ八哥鳥が居る。頸を胸にうづめて、其處で眼をひらいて居る。眼の形はつきり鋭く、輝いてゐる。畫の中で説明といへば、この位のものである。鳥の心持がこの眼に明瞭に結晶してゐる氣がする。濃い羽の一處だけ白いのも、體の意向がそこから取り出され、足は力を入れて開きはつて居るが、指のひらき方に、指の形と共に、松の幹の曲率と硬度とを示してゐる。ここに牧溪の表現が、關係的間接的にされてゐる含蓄の特色がある。

かくの如く附加的なものを排除して行くのが、宋畫の特色であるが、この特色は人物にも風景にも、すべての方面にあらはれてゐる。しかしこの傾向は比喩的な形態をとることもある。その好例は蘭竹梅菊の四君子畫である。支那に於いて繪畫は、倫理的目的を持つてゐ、これは後迄一



方に存續してゐたので、植物の如き何等倫理的價値を持たぬものに對しても、之を擴大して來た。四君子畫の如きは、この植物畫の倫理化を示すものである。かういふ思想は日本にも傳はり、例へば桑山玉洲の如きは、かういつてゐる。

凡菊梅蘭竹は古より其情操を君子に比し候故、世世の文人、詩に作り畫になして自己の戒ともなし、又其意を人にも示して諷諫の一端とも致候にて御座候。其故事に於ては御存の儀に候へば相略申候。唯畫圖に出候趣のみ粗左に申述候。蘭に小草を書雜へたるは、古に所謂蘭は王者の香たるべし、今は衆草と伍をなすとの意に據れり。蘭に荆棘を畫き添へたるは、君子の側に佞人あるの意なり。蘭の側に靈芝のあるは、王者仁慈なる時は芝草生ずと申より其徳を蘭に双へ候なり。露根の蘭は宋の鄭所南より始ると云へり。所南始めて畫きたる時、諸人其意を悟らず、或人之を尋ねたりしに、所南答て云へるは、我蘭を植べき土地なし、去るに依て如斯とぞ。爰に於て其清操世に隠れなかりしとなり。此鄭所南はもと宋朝に仕へたる賢臣なり。宋亡びてより深く山林に隠れ、再び之の世に仕へざりし高士なり。去るに依て其身を根引の蘭に譬へ其思を畫したり。竹の傍に水石を作れるは淇澳の詩意、又は渭水瀟湘の清趣にて御座候。或は梅を畫て孤山の幽趣を想見し、菊を寫して栗里の逸情を追憶するの類に御座候。然るに只一樹の梅竹、一叢の蘭菊とのみ畫き捨候は、甚無下の事に御座候。去に依て古より四君子とも之を稱して只管翫び候にて御座候。(玉洲畫趣)

宋代には竹に文與可があり、瀟洒の姿態に富み、風を迎へて動くが如くであり、之が蘇東坡に傳へられた。梅には揚補之が有名である。何れも墨畫であつて、清節の掬すべきものがある。東坡の記す處によれば、尹白祖が始めて牡丹を墨で描いたといふことである。水墨畫となるには植物

が最もおくれたが、宋代に於いて是等は何れも一樣に水墨でかかれるやうになつた。

竹の圖で興深かつたのは宋朝蘇東坡の鳳尾竹、濃墨でびたりと押へた筆路、稀代の文豪故、餘技も凄いなと思ふ。日本で山陽の南畫は、竹田と角力を取る位うまいが、この兩文人の餘技の勝負も亦、其文章の上下と比例するかも知れない。(放庵畫論)

東坡の竹にはしみ入る如き深い味がある。

日觀は水墨の葡萄で名がある。宋末元初。名は子溫、名の一字をとつて溫日觀といふ。俗姓も溫である。字仲言、號知歸子。華亭の人で、世に傳はる葡萄の多くは贋作で、其の眞なるものは枝葉鬚梗皆草書の法によつてゐる。日觀は書にも優れ特に草書を得意として居たからである。「溫日觀は吾郡の人なり。武陵の瑪瑙寺に寓し、趙松雪兄弟を友として善し。葡萄を寫すに破袈裟に似たり」(眉公集)。はじめ天台で後禪に轉じ、諸所を遊びて、後西湖の瑪瑙寺に居る。酒を好み、酔ひて街頭にいで、子供と戯る。井上家の「葡萄圖」は至元二十八年(1291)の作で、「日觀老作辛卯七月十四午」と落款がある。この時は既に元に入つてゐる。

陳所翁については、「圖繪寶鑑」は次の如く言つてゐる。「陳容字公儲、自ら所翁と號す。福堂



の人。端平二年進士、入りて國子監主簿となり、出でて莆田に守たり。詩文豪壯、善く龍を畫き、變化の意を得たり。墨を潑して雲を成し、水を噴きて霧を成す。醉餘大に叫び、巾を脱して墨に濡らし、手に信せて塗沫し、然る後筆を以つて之を成す。或は全體、或は一臂一首、隱約にして名狀すべからざる者あり。曾つて意を經ずして皆神妙を得たり。寶祐の間(1253-1258)、名一時に重し。老に垂んとして筆力簡易精妙、絳色なる者は董羽に並ぶ可し。徃徃にして贋本も亦託して以つて傳はる」とあり、南宋末である。雲龍墨竹、雲煙波浪の描法は後人の所據となつてゐる。特に雲龍はすぐれて居、大幅豪壯のものがあり、酒井家の洞門中の龍の如きはその密なるものである。

日本へ來ては牧溪と共に龍畫の唯一のお手本となつて、足利時代以來盛んに描かれたものは、皆所翁と牧溪とから出たのであるから、我が畫史の上に重大なる關係を有するものである。牧溪の龍が主に首部だけを描いて、あとは雲煙に没するものが常例なるに比ぶれば、所翁は全體を現はしたものが多く、しかも細部に互つて、具さに鱗鬣を精寫してゐる。又波間群龍の勇躍してゐる圖などもあつて、流石に專家の伎倆端倪すべからざるものがある。(相見香雨氏)

所翁の畫龍は近出なりと雖も、眞なる者は世に多からず。其の法、畫かんと欲する時には、縑素を取り、墨を用つて潤澁す。及ぶあり及ばざるあり。快に乗じて隱隱數筆、龍其の中に藏れ、馮陵傲兀、恍忽變滅す。龍成れば傍らに題述を附す。辭翰散朗、畫と相入る。眞に奇物なり。世人その就し易きを見て、輒ち亦造次之を爲るに擬するも、一笑に滿たず。(戴

表元)

趙孟堅。「吾少より水仙を畫くことを好み、日に數十紙、皆其の極に臻る能はず。蓋し業、專工あり。吾が意を寓する所、輒ち其の似を寫さんと欲し、水仙樹石の如き、以つて人物馬牛、蟲魚肖翹の類に至るまで盡く其の妙を得んと欲す。豈得べけんや。今吾が宗子固の作る所の墨花を觀るに、紛披側塞の中に於いて、各條理を就す。亦一難なり。我と雖も亦自ら謂ひて之に過る能はず」。(趙子昂)

字子固、彝齋居士と號し、蘭坡の號がある。宋の宗室で、理宗の寶慶二年の進士である。修雅博識、人は之を米元章に比した。官は朝散大夫、嚴州の守に至つた。

水墨を善くし、白描の水仙花梅蘭山礬竹石、清にして凡ならず。秀にして雅淡。「梅譜」ありて世に傳ふ。(圖繪寶鑑)  
書畫古器を好み、常に之を一舟に載せて東西に適遊した。人之を望んで趙子固の書畫船たることを知つた。高潔脫塵の士なれば、元に入つても仕へず。書畫に隠れて晚節を全うしたところは鄭所南と同風の人である。従つて其の畫も四君子の類を描き、就中水仙を得意とした。舊清室内府の水仙圖卷は傑作として著名なるものであるが、清絶の天眞、斯人にして始めて能くし得たものであらう。古人の「無聲の楚騷なり」とは、簡にして妙なる評言である。(相見香雨氏)

細線にして適く、細微である。弟の趙孟淳も墨竹で知られてゐる。



牧溪の畫にも梁楷の如くに、二種の線があるにも係らず、牧溪は溫藉で、梁楷の畫の尖銳なると異なるは何故であるか。思ふに牧溪の線は第一種の尖銳線に於いても、第二種の壓擦線に於いても、共に梁楷の如き速度がない。驅ける速度でなくて、靜かにして撫づるが如き柔かき速度である。この撫柔は牧溪畫をして溫藉ならしめた重大なる原因である。然らば牧溪は速度化を要する梁楷系の線を用ひつつ、何故速度を以つてせずして、撫柔を以つてしたか。蓋し牧溪が畫面を筆とするよりも墨としよとした處にある。線は速度を大にし、壓を大にすることによつて尖くなる。しかし十分に墨は紙にしみなくてはならぬ。墨が紙に浸潤して溫かになるのには、速度を大にするよりも、撫柔を豊かにするを要する。かくの如くして牧溪の畫面は墨にすぐれ、しかもその墨が常に筆によつて、即ち線によつて支持せらるるに到つた。そこに牧溪の畫面の南畫化がある。北畫が「墨を惜むこと金の如く」にして、線を鋭くして行く時に、線をゆるやかにし、墨を盛にして行く南畫の方向がある。故に牧溪は宋代に於いて米芾と共に南畫の先驅者として重せらるべき位置にある。かくて牧溪が未だ南畫的傾向の明かならぬ宋代に於いて、既に南畫的であつたことは、牧溪の重せられ難かつた所以である。この點について王維と牧溪とは、相似たる境

遇に居たのである。されば宋代は北畫の完成と、南畫の曙光とを以つて、自然に次の時代に連るのである。

岩崎家の「伐那波斯尊者圖」も、その構成の形式は、大徳寺の觀音と同一であつて、面の中に



(巧) 圖者尊斯波那伐 溪 牧

線を置き、その線を以つて主要形體とする。面と線との關係から言へば、牧溪はより多く面を使つてゐる。しかし面を以つて、そのまの獨立とはしてゐない。必ず面を集中し、

ひきまとめる者として線を使つて居る。この事は構成としても同一であつて、中心となり統一をなすものは、この場合にも線である。されば面は必ず線を豫想する。梁楷にあつて、面は藁の如くであつたが、牧溪では墨法となつてゐる。この墨法化と共に、線は一層意味を持つて來、作用



も活活として来る。しかし墨法化は北畫の南畫化を示すものである。この畫は前者よりも一層墨法化の傾向が大であり、筆の走も大きく、草風である。背後の木、わだかまつてゐる蛇、瞑想してゐる尊者。其等はすべて墨の中から湧き出でて來た線によつて、生きてゐる。そして背後に量り難き廣大なる世界をひかへて居る。

玉澗。「古く我邦に舶來した宋元名畫少からざる内に、最も邦人に賞玩せられたものに、牧溪と並んで玉澗がある。所が南宋の畫僧に瑩玉澗と若芬玉澗の二家あり。いづれも水墨山水家なるを以て、そのいづれが日本で愛賞せられたのか明瞭ならぬのであるが、色色の文獻を綜合して見ると、若芬玉澗のことであるらしい。釋若芬、字は仲石、杭州上天竺寺の書記で、雲山を寫すを以て著はれ、晩に家山古澗の側に歸老した玉澗と號したといふ坊さんである。玉澗と稱する名物畫には、枯木、波岸、萬里江山、青楓等の數點あつて、豐太閤の頃までは傳つてゐたのであるが、いづれも亡びて今に存するものは此の瀟湘八景與其他二三點あるに過ぎない。八景畫も洞庭秋月、遠浦歸帆と山市晴巒の三幅だけで、各七絶の題贊と三教弟子の印がある。三教弟子は果して若芬かといふことも未だ憑證を獲ないのであるが、詩贊は畫者の自題と見てよからう。温雅な

破墨風を以て煙嵐模糊の景致を展し、之に簡潔なる人物を點する印象的な行方であり乍ら、又清潤の氣言ふべからざる妙趣あるは、眞に一代の奇筆である」。(相見香雨氏)

「圖繪寶鑑」

瑩玉澗。西湖淨慈寺の僧、惠崇を師として山水を畫く。

僧若芳。字は仲石、婺州曹氏の子、上竺寺の書記と爲る。雲山を摸寫して以つて意を寓す。求むる者漸く衆し。：家山に歸

老す。古澗蒼壁の間を側流す。勝を占めて亭を作り、扁して玉澗と曰ふ。因りて以つて號と爲す。又閣を建てて芙蓉峰に

對し、芙蓉峰主と號す。



## 第四節 宋畫の特質

宋畫の特色の第一は形體に對する新解釋の生じたことである。畫面形體には、もともと二つある。第一は鏡像に近い再現的な形體である。第二は作者をまつて生じた發生形體である。而して宋畫の中心をなした形體は、第一の形態でなくて、正しく第二の形體である。發生形體は作者の骨氣によつて貫かれた形體であつて、第一形體が骨法化されたものである。謝赫の氣韻生動の形體である。故に第二形體が畫面となる爲には、骨氣を中心として發展せる形體とならなくてはならぬ。随つて骨氣を重んずることが宋畫の中心となる。東坡が「先づ成竹を胸中に得、筆を執りて熟視し、其の畫かんと欲する所の者を見て、急に起つて其に従ふ」と言つた「胸中の成竹」は、骨法形體である。東坡はまた畫を論ずるのに、鏡像形體の巧拙即ち形似の巧拙を以つてするのは、兒童と相類する低愚なる見識であると言つてゐる。これは決して形體を輕視する意味ではない。第一形體を輕じ、第二形體を重ずる意味である。而してかかる第二形體は、作者の視作用によつて内的發達をしなくてはならぬ。第一形體ではこの内的發達は遮斷せられてゐる。「成竹」と

なつて居ない。しかもそれは精細であるよりも深簡なることが、宋畫形體の特色である。即ち骨法に満ちた形體を特色としてゐる。形體に關する新解釋とは、かかる深簡なる形體に展開せしめ、形體に意味あらしめる事である。

本法寺「蓮花圖」。黄筌は富貴、徐熙は野逸といふ套語は今之を立證すべき眞蹟こそないが、北宋の始めこの兩人によつて創められた花鳥畫の傳統が生むだ幾多の名品の中、恐らく南宋を下らぬであらうと思はれるものを、幸にして我邦は比較的多數に保存して居る。其中に就いて此蓮花圖の如きは屈指なものに數へられる。圖は双幅より成り、連續した蓮池の景を寫し、其處には未敷開敷様様の蓮花が荷葉に交つて畫面を充たし、花は朱に葉は綠青に彩られる。唯これ矚目の光景である。而かもその寫實は最も精透を極め、一一の花弁の形、その光澤、その相重なり相依る姿、さては苔の膨らみなど微を穿ち細に入りて寫しながら、絶えて自然の生意を失はざるに至つては、轉た作家の筆力に嘆賞せざるを得ない。荷葉は花ほどに工力を費してゐないが、配置宜しきを得て其沈重な綠色は花弁の朱色に一層の明るさを與へる。黄筌の子黄居業の名によつて傳へらるるものの中には、所謂没骨花の手法で成り、微妙な染渲に言ひ知れぬ柔かみを出したのもあるが、是は異曲同巧で、寧ろ輪廓を明瞭にし、色彩配置を簡化して、寫實の細技を統ぶるに大まかな裝飾的效果を以てしたものである。黄徐二家の區別とは全く範疇を異にするが、是又支那花鳥畫の二つの流派で、相待つて斯界に驚くべき進歩を示したのである。因にいふ、此圖双幅共に四周を少し割去した痕跡があり、圖中また多少の補綴があるが是れ白壁の微瑕である。(日本國寶全集第十五輯解説)

この周到な形體が深さをそのままに保ちつつ、簡體に向つて進むのが、宋畫の傾向である。それ



は自ら三つの方向にあらはれる。

1 畫面構成は小規模になる。

畫面形體は一草一木に集中する。

畫面が小形になる。徽宗、馬遠、夏珪、梁楷、何れも畫面は小形である。小品の中に悠久な天地の感の満ちてゐるものである。小畫面が大きい世界を持つことが、宋畫の深簡である。

2 畫面構成に餘白が生ずる。

畫面は所謂「かきつめ」でなくて、餘白法によつて成立する。その餘白は馬遠の如く、總べての存在の間に立ち入つてゐる。空間の深さも、形の意味も、この餘白から示される。これは徽宗の「桃鳩圖」に於いても、或は「水仙鶉圖」に於いても、あの小畫面が、餘白あるが故に大である。餘白は消極であるが、同時に積極である。消極が一舉にして積極に變つて行く所に、東洋の精神生活の基礎がある。空隙に包まれて、存在は積極的な悠久な宇宙存在の意味を確立する。即ち存在せざるものによつて、存在するものが、支持せらるるのである。ここに存在の高次がある。

3 畫面構成が、墨と線とを中心とする。

唐朝に於ける濃彩が、漸次に淡彩に變化して、水墨畫となる。色の世界が線と墨とになる。線は梁楷によつて完成せられ、壓を中心にした枯柴描、折蘆描等の描法が發達し、他方に牧溪による墨法の發達があつた。かくて線と墨との發達によつて、減筆描は確定的にされた。線と墨とに畫面を託することによつて畫面は深簡になる。ただ線表現の一種たる皴法は、斧劈、雨點の系統を見るのみでまだ十分でない。これは次期南畫の確立によつて生ずる。

骨法形體は色彩をすてて、水墨をとる。水墨用筆の世界が、骨法の世界である。「宣和畫譜」に墨竹を論じて、畫の貴さは丹青朱黃鉛粉の巧にあるのではない。「淡墨を以つて揮掃し、整整斜斜、形似を専らにせず」の趣を有する點にあるといつてゐる。かくて最深最簡の形體の中に、深奥なる天地の趣を有する畫面の創始が、宋畫の特色である。されば以上の三箇の特色は、これを換言すれば、

- 1 局所性。全部の合成でなくて、局部の描寫によつて全體を成立せしむる性質。
- 2 餘白性。描かれざる處に、積極的な價值を持たしむる性質。
- 3 最簡性。水墨の世界の確立によつて、形體を最簡なる方向に創始する性質。



である。即ちここに形體の新解釋が生ずる。最簡最深の形體を求めてゐるのである。この形體は畫面に成立してゐるのでなくて、畫面をみる働の中に成立する性質である。既にあるものでなくて、將にあるべき性質である。

さればここに成立せる畫面形體は、之を純粹形とも言ひ得る。單純とは形の上のことである。この形の上の單純が質の上の清澄になる時、之を純粹といふのである。換言すれば最簡の形體が、無限の實現可能をふくむのである。本質の表現が、永續的に持續する形體である。即ち永久なる最簡形體である。故に畫面に成立を遂げたものとして現はされず、將に繼續的に完成しつたあるものとして現はされる。當爲の形體としてあらはされる。

かかる性質は、空間の深さの表現にも十分に示される。東洋畫の遠近法は、西洋畫と異なるものがある。視線を動かさず、形體の歪によりて空間の深さを示すのではない。宋初郭熙の「林泉高致」は、前述の如く三遠を立ててこの性質を明かにしてゐる。先づ

每遠每異は、所謂る山形歩歩に移るなり。…每看每異は、所謂る山形面面に看るなり。此の如くば、是れ一山にして數十百山の形狀を兼ねたり。悉さざるを得べけんや。

と言つて、山形は動く毎に、看る毎に異なるので、この異なるものをつくす處に、空間の取扱法がある。されば様様の觀方によつて、山形をとらへようとする。これが三遠である。

山に三遠あり。山下よりして山顛を仰ぐ。之を高遠と謂ふ。山前よりして山後を窮む。之を深遠といふ。近山よりして遠山を望む。之を平遠といふ。高遠の色は清明に、深遠の色は重晦に、平遠の色は明晦なり。高遠の勢は突兀し、深遠の意は重疊に、平遠の意は冲融に、而して縹縹緲緲たり。其の人物の三遠にあるや、高遠には明瞭に、深遠には細碎に、平遠には冲澹なり。明瞭のものは短かからず、細碎のものは長ならず、冲澹のものは大ならず。これ三遠なり。

この三遠は視線を動かして見る處によりて成立し、その各状態を精しく吟味してゐる。もと「山水には行くべき者あり、望むべき者あり、遊ぶべき者あり、居るべき者あり」て、この何れを描き得ても妙品であるが、居るべく遊ぶべきを描き得て、眞の山水畫は成立する。「故に畫く者は、當にこの意を以つて造るべし。而して鑿る者又當に此の意を以つて之を窮むべし」と言つてゐる。居り遊ぶ心で山水を描き、山水を見る。そこには視點の移動がある。傳牧溪の山水、馬遠夏珪の山水、何れも視點の移動によつて成立する山水畫である。この遠近法の成立も亦、宋畫の當爲性を示す一表徴である。

かくの如くして、形體に對する新解釋は、ここに新形體の成立を意味し、隨つて作家は自ら描



けりとなす自覺が盛になり、明白になる。かくて畫面に落款印章を用ふることが漸次に行はれた。前には蔭に隠した落款を、明かに露出させて來た。しかし讚はまだ十分に行はれて居ない。これが盛行するのは、畫が文人の手にわたる元期からである。

唐代に於いて、或は唐以前に於いて、既に南畫的傾向と北畫的傾向とは、その徴候を見せてゐたが、まだ宋代には兩畫風の明瞭な對立はない。換言すれば北畫が專行し、南畫はまだあらはれて來ないのである。北畫の完成は宋代畫院によつて行はれ、馬、夏、梁等の諸大家を出してゐるけれども、南畫は之に對立してゐない。南畫の出現は元からである。ただ畫壇に南畫的作風、即ち新畫風の傾向の漸く濃くなつて行くことは明かであり、ここに米芾や牧溪を出してゐる。しかし米芾は畫院の人である。後世の南畫家は、畫院を否定し、その否定から南畫を出發させるが、米芾をばその範疇に入れてゐない。王維の水墨畫風が、唐の時代に認められ難かつたやうに、牧溪の畫も宋代に認められ難かつたのである。

唐は包括的な時代であつて、版圖から見ると東は高句麗より塞外諸國を攝服して、西は印度の近くに迄、その勢力を延した。この唐の特色は太宗によつて最もよく示されてゐる。太宗は大量で、清濁併せのみ、自分を殺さんとせる者をも重用してその才を盡さしめてゐる。故に思想も劃一にせず、各種の思想傾向を許し、それぞれの特色を發揮せしめた。この包括力の大が、唐三百年の大をなし、同時に唐三百年の特色をなしたのである。隨つて唐代は實に渾厚を以つて、その特色となしてゐる。

支那の思想は、秦漢以前に總べての展開をなしてゐるから、唐にあつては前展開を理解する方面に向つた。ことに包括的にすべての思想に對する時、そこにはあらはれる態度は、それを統一するよりも、先づ解釋し理解することである。これが所謂訓詁の學である。訓詁の學が先秦の學に對する研究方法は、ほぼ二つの特色を持つてゐる。第一は思想を思想としてみず、文章として見、文章の解釋に專念したことである。第二は思想の解釋を直接に思想によつてなさずして、服虔、鄭玄などの解釋によつてなすか、或は當時行はれた纖維五行の説によつてなすことである。第一の態度からは思想を目ざして文章の詮索に墮ち、第二の態度からは思想を目ざして解釋の類型に墮ちて居る。隨つてここには何等の新らしき發展も無かつた。在來の學說の折衷と、模倣とがあるのみであつた。

かかる折衷と模倣とは永續的ではない。故に唐につぐ時期に、ここに新らしい傾向の開けてく



ることは自然に豫想せられる。これが宋の性理の學である。性理學は先秦の時代を、論理で復活したものである。唐が文章としてなしたものを、宋は理論としてなした。然るに清に到つて、再び唐を復活して訓詁の學をなした。故に宋學の特色は、第一に思想を思想として研究すること、第二に研究の態度を直接に先秦の思想によつてなすこと、第三にその直接研究に佛教の哲學的思想が影響することにある。先人の註釋、當時流行の思想信仰によらず、直接に思想に對した。唐の如くに成形的では無いが、しかし宋代學者にも研究の基礎となるべき一つの教養がある。それは佛教の組織的研究の方法であつて、この意味で、宋の學は佛教を出發點としたと言ひ得る。かくてここに一つの哲學的組織を有する思想が生じた。これが宋學である。元明の學は、宋學の繼續である。

宋の太祖は學に對する愛好深く、官吏採用の標準を經學に置き、宰相も讀書の人を用ふべしといふ程であつた。しかし宋の學術研究は、論理的であつたので、唐の包括的なる異り、自己の態度を進めるのが、中心になつた。前人を尊み、後人を推すが如き寛大な唐風ではなくて、先人を非とし、後人を排する偏狹なる態度を生じた。故に唐の渾厚と異り沈靜な冷かな學風を生じたのである。文學の上にも、唐には詩が盛であつたのに、宋には文が盛である。文は詩よりも批

判的論理的である。

かくて宋は古にかへる方法を以つて自己にかへつて居る。これが宋學に「敬」としてあらはるるものである。もと支那の思想の根本をなすものは、自然が生發展する觀察、即ち生生流轉の中に、絶えず發展する自然を觀察する處から出て居る。この生發展の發展性が、人の生活を貫きあらはれて來る。故に人の生活には宇宙の氣があらはれてゐる。之を究め養ふのが第一である。ここに聞見知思を要する。聞見による經驗と知思による思惟とによつて、自分を貫いてゐる宇宙の氣を究め養はなくてはならぬ。ここに敬の態度を要する。程伊川はかう考へる。然らば敬とは何か。朱熹は之を最も明かに言つてゐる。敬は謹と專とである。放逸ならず、集中して、他に亂されざることである。

只敬すれば、則ち心便ち一。

人常に恭敬なれば、心常に光明なり。

敬なれば則ち天理常に明かにして、自然に人欲慾室し消治す。

故にかかる境地は、實に「悠悠蕩蕩として邪僻に入らざる」ものである。この態度から一一の事物に對して、理を究め本源を養ふことに向へば、朱子の「敬に居て理を窮むる」ことになる。「義



理を思索して、本源を涵養する」ことになる。しかし一一の事物に對して、理を究め本源を養ふ態度に對しては、反對の人もあつた。朱子と時を同じくし、生涯の親友で、生涯の論敵であつた陸象山、それを繼いだ王陽明の如きは、かかる歸納的經驗的な態度に反對して、直に心を涵養して、それから演繹しようとする態度をとつた。即ち天の所與たる我より出發せんとするものであつて、この點で禪宗と近似してゐる。ここから知と行とは同一だとみられる。これを陽明は「知は行の始、行は知の成」と言つてゐる。知のある所に行ははじまり、行の完成する所に知も成るのである。そして知—行の成の全體にわたつて、敬がなくてはならぬ。知—行は敬によつて成り立つ。

この敬の態度は、宋學の基礎であると共に、宋畫の基礎でもある。その水墨の天地、減筆の天地は、悠悠蕩蕩として邪僻に入らざる天地であり、心便ち一なる天地である。宋畫の小形にして空隙多き畫面が、水墨によつて集中せられた森嚴な姿をみれば、ここに知—行の誠と、敬の誠とを見る心持がする。

宋室南渡の後、佛教畫が如何になり行いたかを顧みるに、北宋の新密教は、仁宗以後印度の佛教が絶滅した爲に、梵僧も全く來なくなつたので、永く行はれず。功德の幟畫も廢れ果て、禪宗が獨り盛になつたので、佛菩薩の圖像の禮拜供養より

も、定坐靜慮、參禪修養を主とするやうになり、この要求する所のものは、般若十六善神、白衣、水月、楊柳、さては瀧見など云ふしやれた觀音圖、諸祖の禪機圖、師家の頂相、又は兼ねて素壁を飾るに足る十六羅漢等に過ぎないやうになり、嚴格な意味で言へば、佛教圖像は全く衰廢を免れなくなつた。是等の諸圖は大抵儀軌の定法もなく、又禪僧が有相の脱落を好む氣風から、水墨の草畫を喜び、森羅萬法の實相の端倪を知つて、不立文字、教外別傳の開悟に資せむとするから、宗教臭いものよりも、却つて自然を寫したる山水花木竹石禽鳥等の畫を好み、從つて在來の如き宗教的要約を捨て、世間と共に玩賞繪畫を歓迎するやうになつた。就中羅漢圖は神通遊戲の狀を畫き、禪僧が己等の古代の法友の風俗畫として見るに面白く、又佛寺に最も相應はしいので、大いに南宋に行はれた。然るにこの種の畫は佛寺の壁上に挂けるに一種特別な功德の物で、普通の玩賞繪畫とは全く没交渉なことになつてしまつて、その作者も偏りたる狭い専門の爲に、一般の畫苑には知られもせず、齒せられざるやうになつたものと見え、支那の畫傳には全然その名を留めず。遺作は當時頻りに禪僧が持つて來たので、殆ど我が國にのみ存し、その名も、この畫の欸識と、我が足利時代の記録とにだけ傳つてゐる。(大村西崖氏、東洋美術史)

かういふ宗教畫の傾向も、信を自らに求むる姿のあらはれである。そこに定坐靜慮の世界がある。

描法は梁楷の壓によつて完成した。速度に併せて壓を採用せる線の力には、驚くべきものがあり、線はこれ以上進む力を與へ難いといつてよい。ただ墨法は必ずしもこの時代を以つて完成せりとは言ひ得ず、更に次の時代に期待し得べく、特に墨法による南畫の世界は、次の時代に残されてゐる。皴は李唐の大斧劈皴に墨法を加へた拖泥帶水皴が馬遠によつて作られたやうな工夫も



あり、専ら焦墨の方石を畫き、樹葉は多く夾筆、松葉は好んで車輪に描き、樹枝は斗柄の如く、水は多く門水、人物の描線は釘頭鼠尾を用ひ、殘山剩水を描いて、新作風をはじめてゐる。かくて梁楷馬遠によつて北畫は完成した。隨つて線法による北畫の完成を以つて宋代の收獲とすべきである。特に水墨畫の發育は世界の美術史から見ても重大な意味がある。色を棄てた水墨を完成せる畫境とみる立場は、西洋の美術史には見られない境域であり、隨つてこの水墨畫の完成は、世界の美術史を兩分するに足るものである。

水墨畫の完成は、同時に、紙墨其の他にも色色の特色を生じた。

「紙は宋時非常に南唐の澄心堂紙を尊んだ。歐陽修が梅堯臣に澄心堂紙を贈つた時の堯臣の詩に、百金許さず一枚を市ふをの句があるので分る。蜀で之に仿うて澄心堂紙を製出し、その中等のを玉水紙、下等のを冷金箋と云うた。蜀ではその外唐の謝公薛濤の製に仿うて、浣花箋、青白箋、學士箋、小學士箋等を造り、研光もて布紋綾綺、人物花木、蟲魚鼎彝等を現し、又姑蘇の製に仿ひ、羅紋で稍柔薄な雜色紙を製して假蘇箋と云うて金銀花を印し、廣都で出來た假山南紙は廣幅で粉なく、假榮は狹幅で粉あり、又冉村、竹紙等皆楮を以て抄いた。歙州では、碧雲春樹

箋、龍鳳印邊三色内紙、印金團花並びに各色金花箋、蠟黃藏經紙、白經紙等が出來、池州（安徽）でも紙が出來て、池紙として世に聞え、無爲軍でも細白の佳紙を造つたが、後には石灰を用ゐて惡くなつた。福州の漿礮紙、河北の桑皮紙、紹興の蠟箋、亦皆世に賞用された。その外、張永自造の紙は天下の最で尙方も及ばすと云はれ、又藤白紙、研光小本紙、鵝白紙、白玉版匹紙、蠶繭紙等もあつた。宋時我が國に輸入した色紙は、藍碧黃紅紫褐の各色、或は雲母もて花文を印出したもので藤原時代の人の之に書いた朗詠集、歌集等が随分遺つてゐる。即ち銀花箋である。藏經紙には金粟山藏經紙、法喜大藏、法喜轉輪藏經、興國福業院轉輪大藏經、秀州精嚴寺淨土院大藏經紙、秀州智覺大藏等の印記のあるのが往々遺つてゐるが、金粟山のが最も多いので、通じて金粟箋と云ふ。…皆蠟黃經紙で、往々濃淡の斑紋がある。金粟、法喜、福業、精嚴諸寺共に、大藏刻版の出來た頃、經を印せしめる爲に歙州で抄かせたのだ。…江南の竹紙は宋代に始めて出來たもので、蘇東坡も今人竹を以て紙を爲る、古有ることなき所なりと曰うてゐる。米元章の謂はゆる越の金版、饒州の黃皮も亦竹紙である。又稻藪を小便に浸して作つた連紙も出來た。畫絹は勻淨厚密な院絹があり、又極めて細密で紙のやうな獨梭絹があつた。並に古畫に之を見る」。（大村西崖氏、東洋美術史）



「墨も宋時李廷珪墨を尊重したことは、澄心堂紙以上で、太祖は南唐を平げた時之を得て主藏吏に付し、後時時之を出用せられ、仁宗嘉祐中近臣を宴して、新安香墨とて李廷珪墨を賜ひ、その後も翰林承旨は時に双脊龍様の佳品を賜はり、徐鉉は書具を崇飾して、廷珪の父超の造つた一月團墨を三萬錢に購ひ、蔡君謨は李廷珪墨を賞して、水に浸すこと三年にして壞れずと曰ひ、東坡も李墨を寶重して人の磨するを恐れ、宣和の頃、黄金は得べし、李墨は得べからずと言つた程である。廷珪の弟廷寬、廷珪の子承浩の造墨、廷寬の子承宴の小握子墨、承宴の子文用、文用の子惟處、惟一、惟益、仲宣等の製する所も皆學士に賞用された。熙寧元豐間、張遇が御墨を造るに、油煙を用ゐて腦麝を入れ、金薄を貼して龍香劑と名づけたといふから、油煙墨も出來始めたのである。元祐間造墨の名工に潘谷があつて、最も東坡、山谷等に推重せられ、曾て山谷の藏せる李廷珪の墨を錦囊の上からさぐつて、天下の寶なりと言つたほど墨の事に精しかつた。その製に狻猊墨、九子墨等があつたと云ふことだから、墨の様式も段段彫刻の巧みが加はつて來たと見える。金の章宗の蘇合油煙墨も名高い精品で、後に之を求めむとするに、黄金を倍して墨一兩金一斤でも得られず。之に仿うて造らうとしても出來ぬので、世に之を墨妖と謂うた。又章宗の宮中では、張遇の麝香小御團を畫眉墨に用ゐた。李潘の外、歙州の耿氏、宣州の盛氏、兗州の陳氏等、

皆造墨の世家である。その餘王迪、蘇浩然、沈珪、景煥、梁果、蒲大韶、葉世英、鎰士先等の製する所、最も墨壇に賞用せられ、各名士の詠贈がある。王迪の墨は遠烟鹿膠を以て勝り、葉世英は德壽宮墨を作り、鎰士先は緝熙殿墨を作つた。蘇浩然、蘇東坡、王晋卿はみづから能く墨を造り、又佳墨を愛藏した。浩然の墨は松文皴皮にして堅緻玉の如く、東坡は墨竈が火を失して殆ど家を焚かうとしたので、墨を造ることを罷め、晋卿は墨を造るに黄金丹砂を用ゐて、出來た墨はその價金と同じであつた。是等宋代の墨は張遇の龍香劑、金の蘇合油煙の外、皆松煙で、東山、西山、宣歙諸山の松を重んじ、高い窯で焼いてその頭煤を取り、鹿膠を和して擣くこと千萬杵、加ふるに香物を以てし、様に入れて形を成したのである。松烟だから色が甚だ黒い。宋代の書畫碑帖を觀て、その墨色に注意すると、今の油煙墨と違ふことが分つて、鑒識にも資せられる」。

(同右)

「筆工は唐代から宣州に陳氏、諸葛氏があり、東坡、山谷の頃、諸葛高といふ名人があつて、舊法の鼠鬚筆及長心筆を造つた。常州の許頤てきも之に劣らず。嘉陽の嚴永は獼毛の無心棗核筆を造り、弋陽の李展は鷄距筆を能くし、侍其瑛は紫豪の棗心筆、吳無至は無心散卓筆を造つた。その餘宋代筆工の當時の詩文に見えてゐる者は澤山ある。唐の柳公權が長鋒を求めてより、熙寧以後



無心の散卓筆が世に行はれて、筆の制は一變した。蓋し書風の變遷が之をして然らしめたのである。(同右)

「硯は南唐以來歙州龍尾硯の名天下に高く、羅紋、眉子、水舷、水蕨、溪頭、葉九、金星、驢、濟源、洞靈、浙石の諸坑皆開けて、種種品目の變化に富み、硯工の名手には、先の李少微の子李明及周全等出で、又劉、周、戴等諸姓の匠手ありて、様式も月様、圭様、瓢様、八角辟雍、馬蹄、新月、蓮葉、人面、風字、寶餅、古錢、靈芝、蟾蜍、犀牛、鸚鵡、琴龜等の諸様が出来た。端溪も唐時始めて石を採つた龍品に次いで下巖の坑を開いて採掘したが、治平四年石が裂けて壓倒したので封閉して開かず。後次第に中巖、上巖、蚌坑を開き、又東坡の時下巖の傍に一洞を鑿つた。仁宗以前史官に賜ふ所の硯は皆下巖の端石であつたが、熙寧から宣和にかけての貢硯は皆上巖の石になつた。端石の中でも下巖水底の石が一番善く、その南壁石が之に次ぎ、中巖、半邊山北諸巖、龍巖、上巖、蚌坑又之に次ぐ。硯石は何れも鋒芒があつて能く墨を發し、之を呵すれば水を生ずるを尙ぶ。歙石は概して黒に近いが、端石の色は青花、紫色の溫潤なるを尙び、深紫、青綠之に次ぎ、灰蒼、黃褐を下とし、下巖舊坑の青花子石、漆黒卵石等は、慶曆間既に絶えて最も珍賞された。眼は鵠鵠眼、鸚鵡眼とて、翠綠圓正にして瞳子あるを尙び、又雀眼、鷄眼、猫眼、

菘豆など稱して之を愛し、活眼を喜び死眼を卑む。然し眼は發墨には關係なく、ただその美觀を愛するに過ぎない。火黯、一に熨火焦と名づけ、明清に火捺と云ふ火燒のやうな斑紋の、堅滑にして墨の磨れない病處が青花の佳石にあることも、黃龍と稱して黄色龍蛇の如く、斜に石上に走る金線も鐵線も宋代既に之を論じてゐる。形製は端硯も大方前に話した歙硯諸様のやうであつたが、風字には平底、有脚、琴足、垂裙、古様あり、四直には古様、双錦、合歡あり、又玉臺、天研、曲水、仙桃、雙魚、竹節、八稜、琵琶、腰鼓、房相、蓬萊、鼎鐘壁笏、梭團阮呂、箕斧瓜卵等の諸式があり、宣和御府の硯は海水龍魚、神仙山水を刻し、池には崑崙の狀を作り、その周りに日月星斗を列して、太上皇書府の用に供せられた。歙端二石の外、青州の蘊玉石、紅絲石、青石、陝西洮河の綠石、湖北歸州の綠石、四川夔州の黥石、甘肅成州の栗玉、湖南潭州の谷山石等も賞用されたが、洮河の綠石は大河の底に在るので多くは採れず、頗る珍品で、互硯も著作郎劉義叟の造つたのは絶佳であつた。米海岳の硯史、蘇易簡の文房四譜、唐積の歙州硯譜及歙硯說、端溪硯譜、晁貫之の墨經等、文房に關する選述も少くない。(同右)

「印章は徽宗の宣和集印、晁克一の古印を集めた印格などが出來たに拘らず、唐の風を承けて篆文愈支離し、九疊文は屈曲填滿愈甚しく、或は圓式、或は瓢式、或は鼎式等種種變形の印を作



り、その材も鑄印は少なくなつて、多く牙角、瓷石、黄楊木等に刻した。この風は元代までも續くが、殊に宋元禪僧の印を見ると、篆法の亂れて甚だまづいが多い。齋堂館閣の印は、五代から始まつて、宋代に流行し、以て後世に及び、又印に成語を刻して、後の遊印の濫觴をなしたのは、賈似道の藏書畫に押した賢者而後樂之の印である。書畫の款識に作者の印を用ゐるも、宋代に起つた事で、蘇米、徽宗、趙子固等がその元祖である。東坡の蘇軾の印は：松竹圖に在り、徽宗の御書の印は：鸚鵡圖にもあり、我が國に古く渡つた桃に鳩の圖の眞蹟にもあり、御書之寶の印も宣和内府收藏名畫の遺品に在る。他れも九疊填滿文の最も甚しい例として見るに宜しい。趙孟堅の子固の白文、彝齋の朱文の二印は：清室内府の水仙卷等に押してあるので見た。(同右)

### 第三篇 近代史



## 第一章 元

元は支那が漢民族以外の民族によつて統一せられた時代で、その間約九十年である。元はもと蒙古の一部より起り、四隣を併せ、金を倒し、宋を滅し、東は高麗、西は中央亞細亞、波斯、露西亞、波蘭、匈牙利、南は西藏、雲南、印度支那に及んだ程の大帝國を建てたのである。その版圖の大なる事は、秦の始皇、漢の武帝、唐の太宗も及ばぬのである。文化はもとより漢族に及ばないけれども、武力的に大をなし得た壯大な力を以つて、文化の建設に進んだ。世祖は民族の異同を問はず、努めて外國の文化を取り入れた。随つてもし元が唐宋の如く長期にわたつて繼續すれば、必ず一つの特色ある新文化を樹てたであらうが、世祖後には優れた皇帝もなく、帝業たちまちにして衰へ、完成し得なかつたのは遺憾である。

元の文化は、元が北方元の故地より將來したものではなくて、支那の宋代に存せる傳統が、繼續したものである。故に學風も宋學の末風に外ならない。しかし元にはもともと宋人の如く沈着にして批判的な風はなく、詩には唐詩の如き渾厚な作風を喜んだやうである。宋の如き畫院の制



もなく、朝廷の保護もなく、美術は民間に於いて生育した。この頃になると保護なしにも存在し得、尊重せられ得たに相違ない。宋から既に民間の聚藏者を何人も數へることが出来、元に一層多くなり、在野の藝術家として南畫が特色を發揮し得るのである。

元の特色は近代の劈頭に位する點にある。近代とは人生の生活のすべての側面が、一樣に重せらるるに到つた時期である。例へば文學では劇や小説が新に盛になつたのである。支那は昔から歴代經學を重じた爲に、文藝の發達はおそかつたが、蒙古その他諸外國の影響によつてその思想が緩和せらるると共に、漢代の樂府が宋では詞典となり、元には戲曲となつた。郡英の編輯せる戲曲は、五百五十六本あるが、その中で實に元曲が五百三十七本である。「西廂記」「琵琶記」等のすぐれた戲曲は何れも元曲である。小説はもと神仙、變異、街談、巷話を記したものであるが、唐になつて傳奇となり、宋にまた盛となり、「水滸傳」「演義三國志」等が重せられて居る。この傾向は、繪畫に於いては直接に風俗畫を生起せしめたが、他方には美術の一般社會への浸潤を示してゐる。

風俗畫は六朝期にも、謝赫の如き名手を出してゐ、社會の一般が美術に愛好心を持つやうになれば、先づ第一に風俗畫が位置を得てくる。風俗畫は題材が理解されやすいこと、題材の取り扱ひ態度が理解されやすいことにより、一般弘通性が大きいのである。かかる一般化の傾向は、文學には戲曲、小説を盛行せしめ、繪畫には風俗畫を盛行せしめたのである。風俗畫の取り扱ひ方は、流行的肉體的な美しさと、精細なる美しさにあり、これは既に謝赫にあらはれた傾向である。この手法は後には山水畫の方にもはいつて來て、前代よりも明るく、細かい味を出してゐる。人物畫には一層甚しく、宋でも羅漢畫は支那風俗化せられて、近代の好を示してゐるが、元代には更に甚しく、後に明の仇英（實父）等に描かれる細緻巧麗な風俗畫となつた。かくて道釋畫は風俗畫に流入した。宋代では意味が形體に勝さつて居たものが、漸く意味は形體に等しく、或は意味は形體に劣り、最後には意味なき形體であつて、しかも形體の巧麗によつて存立し得るやうにもなつた。宋代が第二形體を重んじたのに對して、元代は第一形體を重んじたのである。かくの如く細部を有する明媚な形體に、重要な位置を與へるのは、近代風である。

かかる細巧なる手法によつて描かれると共に、粗笨なる手法によつて描かれることも行はれた。これは前代の繼續として行はれるが、その代表は北畫である。この北畫の冷寒凝固の畫風は、風俗畫とは一致せず、時代の好尚からも離れ、畫壇の主方向からも離れた。

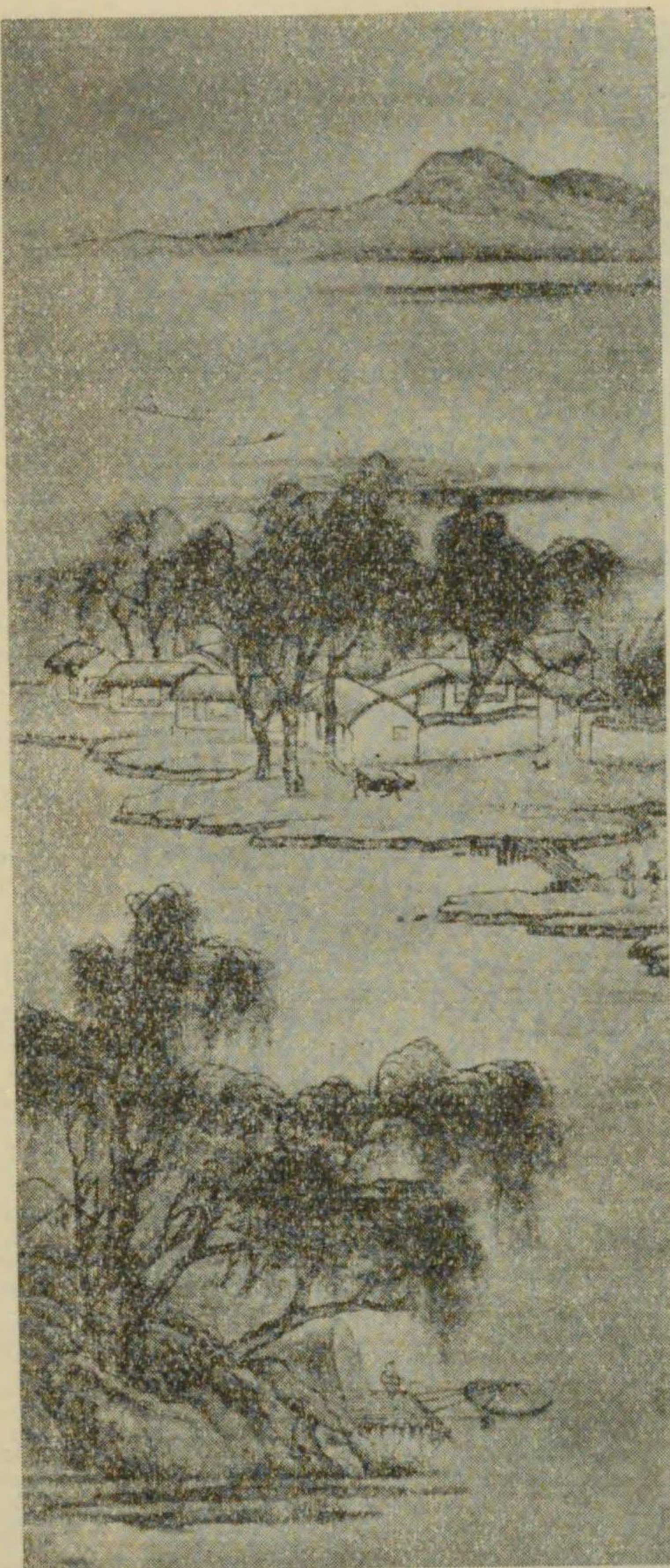


北畫の畫家として最も有名なのは、孫君澤である。君澤は杭人で、山水、人物を巧にし、馬遠、夏珪を學んで、淡彩水墨の妙を發揮したと稱せられて居るだけに、馬遠風と夏珪風との兩作風がある。岩崎家藏の「樓閣山水圖」の如き、「松樹、樓閣、人物は甚だ馬遠の畫に似、岩石の皴は甚だ夏珪に近いものがある」(坂井犀水氏)のである。適勁沈鬱で、線は堅く勁く、激しい屈曲をなして、輪郭を作つてゐる。しかも線は自己の主張を現はすにせはしく、抽象的である。前景の岩石樹木は、抽象性を重苦しく負つてゐる。各の存在は樹枝でも樓閣でも岩石でも、何れも他とは没交渉に、自己の存在を確立せしめんとしてゐる。畫面には屈曲線が多く、寒くわづらはしい。ここには主張の過剰がある。かかる中に地を掃く一人の掃除夫は、靜かである。かく小景觀を附加することは、元代の風俗畫的興味だとも見られる。是に比べると臺上の人人は正に過剰である。然るに中景は雲煙を描き、雲煙の中から現れ出た遠景の家屋樹林山岳がある。雲煙は水蒸氣の景觀でなくて、脱落の空隙である。消失性の空隙は、骨法性を缺き彌縫的である。

孫君澤、杭人、山水人物に工にして、馬遠、夏珪を學ぶ。(圖繪寶鑑)

朱德潤(字澤民)は、河南睡陽の人、學藝に秀で、秀異人に絶し、讀書一過能く記憶するが如き駿

才、山水人物には古作者の風があつたと言はれ(周伯珠琦朱府君墓誌銘)、書は王逸少を學び、畫は李昭道父子に出入し(馮子振、海粟集)、山水畫は郭熙に學んだ(圖繪寶鑑)といはれて居る。趙子昂に推薦せられて官途についた。作風は純然たる李家の風でも、郭熙の風でもない。「朱澤民の畫は蒼潤清逸にして、子久と叔明との間にあり」(六研齋二筆)といはれ、子久は黄公望、叔明は王蒙で南畫の元の四大家である。澤民の畫には南畫風が可成り多く、隨つて郭熙の畫風もあらはれるのである。山本氏藏の「秋林



朱德潤 秋林圖 (巧)

讀書圖」の骨法は北畫である。堅硬な山の累積の如きは正にこれである。畫面に滿ちた水蒸氣があつて、孫君澤の生硬とは違つて居

る。土は硬き線を離れて柔かに、その間から水が流れて来る。樹はしつかりした輪郭を持ち、硬い形を支持してゐる。樹には柔かい葉が叢生して、その中から重く木の枝が延びて居る。枝はま



たもとの幹にかへる。かくの如く一樹の中に、感のくりかへしがあり、形體の上に疊積して行く繰り返しがあり、鬱蒼たる力があふれて居る。かかる形體の反覆累積は、元の畫面の一般的特色である。その力の間を水蒸氣がこめて、柔かさを與へてゐる。これが清潤清逸と稱せられ、北畫にかぬるに南畫を以つてせりと稱せられる所以であらう。

林平藏氏藏の「春江柳塢圖」について相見香雨氏は「本畫の如きは南宗の技法でありながら、かの趙大年風の平遠景を構へて、南宗の傳統的圖局を一新した感がある。秀拔清逸の畫致、こんな風にかき出したのは蓋し朱澤民などから創ると申してもよからう。此畫落款に至正九年夏五月朱德潤作とある」と言つてゐる。

高彦敬。米芾父子を學び、「米家の畫法、房山に至りてはじめて備はる」(南田)と言はれ、後李成、董源、巨然に入る。名克恭、號房山。「君臺觀左右帳記」に高然暉の名が見え、その傳によるもの現存し、特に金地院藏の夏冬山水圖が有名である。この圖を高然暉ときめたのは相阿彌の鑒定である。しかしこの名は支那の畫人中には見當らない。もともと「君臺觀左右帳記」には、支那の畫人傳中に見えぬ畫家名があり、これもその一である。高然暉は高彦敬と畫が似てゐる。高

彦敬が朝鮮語を通じてなまつたもので、それに高然暉の字を宛てたのかと思はれる。

金地院藏「山水圖」。「高然暉筆と傳へられる著名な畫である。一幅は夏の景色らしく、江水に瀕して岸樹あり遠く人家が隱見し、上に數峰相連つて煙雨空濛の間より其形を現はし、白く一條の瀑布が懸つてゐる。



高 然 暉 山 水 圖

他幅は雪景である。布局相似てまた樹木と人家と對立せしめ峯巒突兀として聳えてゐる。この雪に矗立する峯には一種の筆癖ある鋭い皴法を用ひてよく山骨

を描き出し、夏景は米點を驅使して専ら圓潤な山容を畫く。此等の山は何れも畫面一樣に其形を現はしながら、その山脚を示さざることゝ一種悠大な韻致が漲つてゐるのみならず、人家は屋根ばかりを露出して殆んど山麓に埋れてゐるかの觀をなすため、益山容に莊重さを加へてゐる。



：高彦敬は米南宮を師として林巒烟雨を畫くに巧みであつたといふ如く、此圖にもまたその畫風が認められ、蓋し製作時代も高彦敬と略同時のものと思はれる。高然暉の筆と傳へられる畫は本圖以外にも二三を存し、孰れも筆墨秀潤で風趣の豊かなものであるが、筆者は必しも同一人と思はれない。…その構圖も描法も一層南畫の風を増し、殊に連峯に施した水墨點描の如きは後來南宗畫家の好んで用ゐる米點である。元末には南宗畫が蔚興して來るのであるが、此圖既に南畫の手法を存しつつ猶院體一流の遺風をも傳へて、筆路嚴格絶えて粗獷の風なく、そこに自ら此圖固有の悠大な趣致を漲らせる。」(日本國寶全集第二十六輯解説)

「一方高克恭の正確なる眞跡が見られないが爲めに、兩者を對比して研究を進めることの出來ないのは甚だ遺憾であるが、まづ右の想像説(註、高然暉即高彦敬)を是認してよろしいやうである。…側筆で堅に山皴を引く様な注意すべき又研究に便すべき特徴あり、そして李董の古調も幾らか看取される畫致である」(相見香雨氏、世界美術全集第十三卷)。そしてこの畫を高然暉と鑒定したのは、相阿彌だと言ふことで、すると随分長い間のことである。

高彦敬の先祖は西域人で、後に燕京に居て刑部尙書に任せられ、至元十二年(1275)には工部令史に補せられた。好んで墨竹を描き、「妙所は文湖州に減せず」と稱せられ、「造詣精絶」であり、

歿後に遺墨を購ふものは、一紙に率ね千百緡を費した(鄧文原、巴西集)と言はれて居る。畫の高價だつたことや、青山白雲に甚だ遠致のあつたことが、王士熙の「江亭集」にも記されてある。自ら白畫の寫竹に題記して、子昂の竹は神であるが似でない、仲賓(李衍)の竹は似であるが神でない、神にして似なるは吾が長所である(梧溪集)と言つてゐる。

房山老人は初二米の法を用ひて、林巒烟雨を寫し、晩に更に董北苑に出入す。故に一代の奇作を爲す。然れども着筆を輕輕しくせず、酒酣にして興發するに遇ひ、或は好友前にあれば、雜格を雜取し、斫墨揮毫し、快に乗じて之を爲くる。神施鬼没、端倪すべからず。(柳貫、待制集)

作風はやや疎暴であるが、自分の道に直進したのは、顔輝である。吳寛は「筆法奇絶、八面生意あり。展閱の間、人をして目を駭かしむ。深く造化の妙を得る者に非れば、曷ぞよく此に臻らん」と言つてゐる。

鬼を畫きて最も尤。筆法奇絶、八面生意あり。(宛翁家藏集)

顔輝の畫には鬼を描かざるも猶鬼氣がある。鬼氣とは刺戟の過剰性を言ふのである。「筆法奇絶、八面生意」も亦この刺戟過剰性である。字は秋月、江山の人。「圖繪寶鑑」は「善く道釋人物を畫く」と言つてゐる。



顔輝と傳へる畫は所傳が多いが、知恩寺の「蝦蟆鐵拐圖」が最もすぐれてゐる。「鐵拐圖」には顔輝、秋月の二印がある。「その圖は彼の尤も得意とした怪奇な人物畫で、一は大きな蝦蟆を背負ひ將に變怪を行はうとするものの如き蝦蟆仙、他は己が魂を口より吐き出して老君の約に赴かうとする鐵拐仙で、共に幽玄不可思議な仙客を畫いたものである。今その描法を見るのに人物の面貌、肉身等は恰も當代の寫貌畫に見るやうな精細な筆使ひで寫實



(巧) 圖仙蟆蝦輝顔

的に描寫し、又眉目毛描等を緻密に作つて居るが、着衣は雄渾奔放な線を驅使して飛動の趣を現はして、運筆の自在な變化を見せて居る。この肉身と着衣とに於ける對照的な描法の變化は顔輝一流の手法上の特色として先づ注目せられる。而して背景の岩石、竹木等は水墨を以つて描き、

その微妙な墨調の濃淡に苦心を込めて居るが、人物には彩色を施し、その肉身を蝦蟆仙は青色に塗り孰れも軽く暈取り、殊に蝦蟆や柘榴の折枝、鐵拐仙の瓢箪には濃麗な彩色を施し、その彩色にも亦妙術を示し、而かもその水墨と彩色とは和かな諧調を保つて居る。又竹林や柘榴の折枝、蝦蟆の如きには恰も院體の花卉翎毛畫を見るやうな精細な描法を現はす等筆者の廣汎な畫才と卓絶した綜合的手腕とを物語るものがあつて如何にも筆法奇絶、有八面生意の觀がある。圖は實世間を超脱した仙客を畫いたものであるが、徒に空想に走つて不自然な奇怪に陥らず、その寫實的手腕によつて、一味の人間性を注入し而もよく深刻警拔な表情を捉へ、二仙各自の性格を遺憾なく描出し、その深遠な構圖法と相俟つて、畫面に一種の幽玄な氣分を漂はしめて居る處に、寫實より發してこれを想念化し、遂に一畫面を開くに至つた顔輝獨特の靈腕を認め得ると共に、正に元代畫の精髓を示すに足る傑作として推すべき所以である。加之顔輝筆と傳へられる現在の遺品中尤も徵證の確實な標準作として貴重せられて居る」。(日本國寶全集解説第五十三輯)

此圖は雄健なる墨畫風の筆致を示しつつ設色を加へ、描寫は精刻で暈染も巧みに、特に顔面の表現、凄みを帯びて深刻である。(坂井犀水氏)

岩體は斧劈皴を密接して用ひ、堅緻なる岩質を示して居る。岩體を包む線もあまり眼立たせずし



て、それを皴でなしてゐるから、岩はますます沈着なる面の状態である。これに對して衣文は、肉のある線でかく。太さの變化もあり、頭尾の變化もある線であつて、その上に陰影の變化をも示してゐる。線が形體の變化に密着したのである。しかも線は釘頭鼠尾描、撇頭釘描、折蘆描、棗核描、橄欖描等の各種の描法を併用してゐる。釘頭鼠尾描は筆の頭が釘状で、終が鼠尾の如く細くなる線、撇頭釘描は秃筆で釘頭を作り、壓大に鼠尾でない線、棗核描は筆頭に玉を作るやうにうちつけて尾を細くする藏鋒の線、橄欖描は頭部の太と尾部の細とを繁く反覆してゐる線である。かくの如く顔輝の線性質は複雑であつて、力の起伏のはげしい線で力の變化を明らかにしてゐる。線條の變化性とその複合によつて、形體を感性化してゐる。しかも其等各種の線は、何れも撓み弾ねて、各の線の存在を主張し、要求してゐる。

この事は同時に、形の上からも言へる。仙人の顔は鼻と口とは大きく、そこに動物的な感がある。これが蝦蟆仙人の場合であると、蝦蟆が仙人の背に這ひ上り、片足を腕に、片足を頭にかけてゐるが、仙人の顔と蝦蟆の顔との表情が甚だ近い。ここに認識の強要と過剰とがある。先の方に見える竹群は、上部を雲烟に没して靜肅である。鐵拐仙人では顔は目と口と鼻孔とが中心であるが、手足の指はひろがつて曲り、先は開いて吸盤の如くである。その手足が顔と相應する。手

にはやれた着物が走りかかり、着物の描法は棗核描、橄欖描であるから、衣服の破損せる性状も知られる。

元來支那は易姓革命の國であるが、其の革命の性質に依つて各時代の文化の性質も亦變つてゐる。支那の歴代には漢民族が支那を支配してゐた時代と、漢民族が外國人に征服された時代とがある。元は蒙古族、明は漢民族、清は滿洲族である。宋は漢民族であつた。宋が衰へかけた時に、北滿洲の女眞族がやつて來た。之が金である。金は汴京を陥れ徽宗金宗を擄へて北に引上げた。宋の勢力は南宋で稍回復したので、金も之を如何こうすることも出来ない中に、蒙古が興つて金を滅し宋も亡して遂に元の天下になつた。元は偉い勢で歐羅巴にも攻め込んだ。又日本にもやつて來た。此の元が愈天下を一統した時には、漢民族は非常に壓迫された。宋が滅亡した時の如きは、岳飛や文天祥のやうな忠臣が澤山出て來て、何時までも漢民族の國を恢復しようと苦心した。元の臣になれと言つても如何しても肯じないので、之等の忠臣は皆殺されて了つたのである。そこで元の時代と言ふものは、何れかと言へば朝廷に仕へてゐる人には立派な人物が無い。立派な人は大抵野にゐた。宋では院畫と言つて畫院の繪が非常に優れてゐる。馬遠夏珪から梁楷まで皆院人である。殊に徽宗皇帝は此の畫院を重じて躬ら繪畫に範を垂れたので宋時代の善い繪は皆院體畫である。斯う言ふ風であるから一方野逸とも稱すべき繪は宋の時代には餘り發達しなかつた。然るに元の時代になると立派な人は朝廷に仕へる事を潔しとせず、野にゐて高節を尙んだので、此の時代には當然野逸の繪が發達しなければならぬ氣運にあつた。宋の朝廷に仕へてゐた人が元の朝廷に仕へると、それは非常に輕蔑された。其の一人に趙子昂と言ふ人がある。趙孟頫と言ひ、宋の宗室で、當時第一の文藝の人で又非常な學者であつた。殺されるか如何うかと言ふやうな餘儀ないことで、遂に元の朝廷に仕へて大官になつた。ところが漢民族の方からは全く輕蔑され、後には藝術には感心するが人物論では取るに足らずと惡口を言はれてゐる。趙子昂は元の初め頃の人で



あり、元は又九十年許りより續かなかつたのであるが、當時野逸の畫人として元季に四大家が現れた。…山水畫は宋の時代には餘り善いものが出来なかつたが、元の時代には高節を重ずる野逸の人人に依つて非常に發達した。(正木直彦氏、十三松堂閑話録)

この野逸の生じたことは元代の注意すべき特色である。高節を尊ぶ野逸の畫を畫の本質と見る風はここから生ずる。吾が國の桑山玉洲は前引の如く「鄭所南はもと宋朝に仕へたる賢臣なり。宋亡びてより深く山林に隠れ、再び元の世に仕へざりし高士なり。去るに依て其身を根引の蘭に譬へ其思を畫したり」と言ひ、また「或は梅を畫て弧山の幽趣を想見し、菊を寫して栗里の逸情を追憶するの類に御座候」と言へる如きこの一例である。

顔輝や高彦敬には細潤な手法がないが、元には漸く細潤の手法が現れてゐる。北畫の雄偉に安じられず、細潤な作風をとり入れ、この細潤な作風の中から南畫も出てくる。ここに趙子昂がある。

趙孟頫、字子昂、號松雪道人、諡文敏、浙江吳興の人。

書を以つて名あり。其の山水木石、花竹人馬を畫くや、尤も精緻なり。(元史本傳)

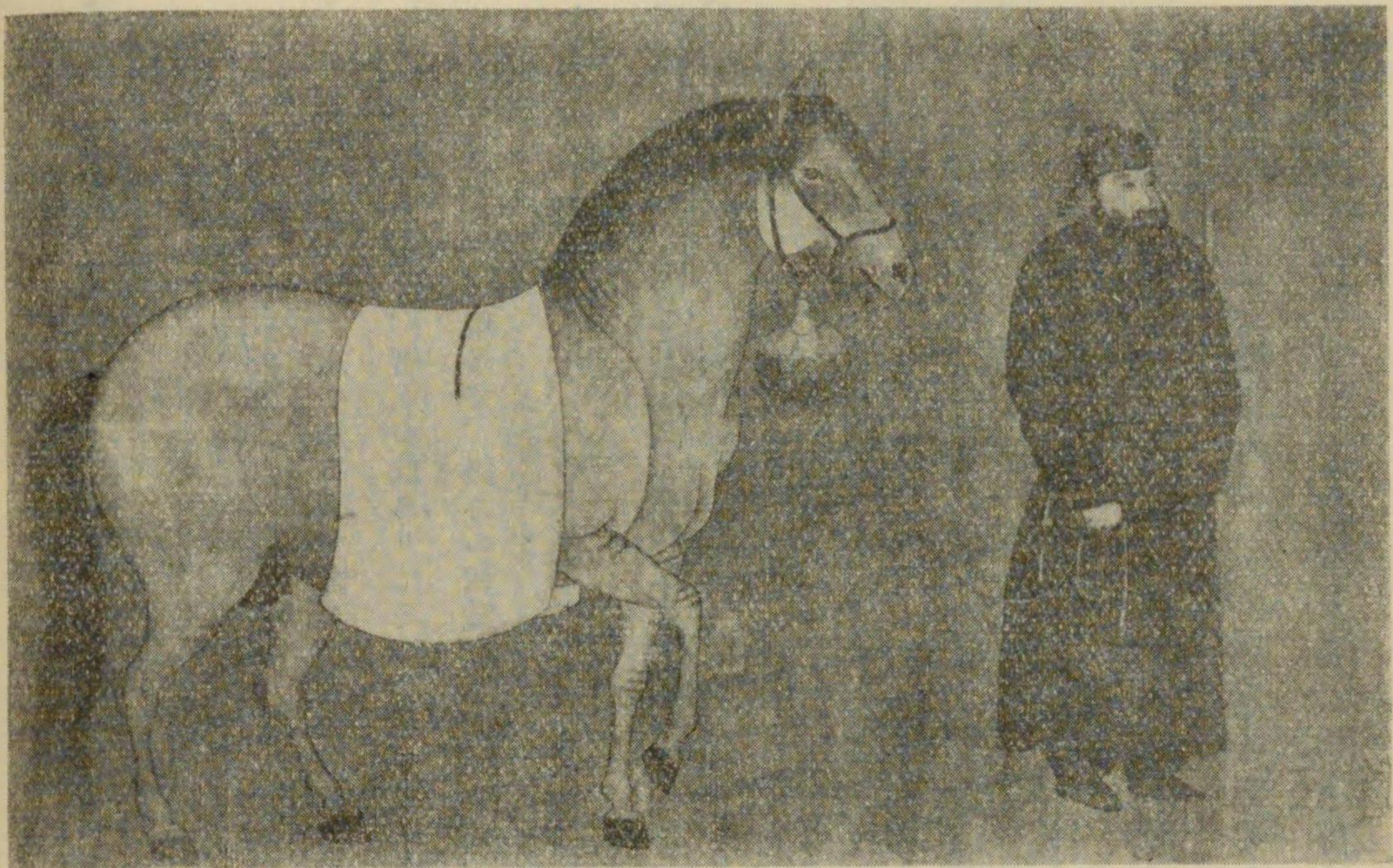
悉くその微にいたり、その天趣を窮め、得意の所に至りては古人に減せず。(楊載翰林學士趙公狀)

子昂は學識も深く、當時第一人者として重せられた。作風は高古細描で晋唐の趣がある。

官は翰林學士承旨に至る。至治二年(北條高時 1321)六十九歳にて卒す。…彼は趙宋の宗室でありながら、元朝に仕へたといふので、徃往非難されるのではあるが、その文學藝術は實に天稟の大才で、元代第一の大家である。書名殊に天下に籍甚したことはよく人の知る所である。畫は山水竹石人馬花鳥いづれも妙境に入らざるはなく、古來高評嘖嘖たるが、董其昌が「吳興の畫法、唐人の致ありてその織を去り、北宋人の雄ありて其の穢を去る」と言つたのは、流石に名評である。さてその遺作は贗物雜多で、銘心の眞蹟に乏しいのは頗る遺憾である。(相見香雨氏、世界美術全集第十三卷)

また「中國繪畫史」(潘天壽氏)は、子昂を傳へて詳かである。「趙孟頫、字子昂、嘗て其の燕處に廬して松雪齋と曰ひ、因つて松雪道人と號す。又居處に鷗波亭有り。故に世之を稱して、鷗波と曰ふ。宋の太祖十一世の孫、湖州に居り、元に仕へて翰林學士承旨に至り、魏國公に封せらる。諡文敏。幼にして聰敏、讀書目を過れば誦を成す。詩文清遠、筆を操れば立どころに就る。書を作りて眞楷行草、篆籀分隸、皆古人の堂奥に造る。人と爲り才氣英邁、神彩喚發、神仙中の人の如し。頗る書畫の掩ふ所と爲り、人その書畫を能くするを知つて、其の文章を能くするを知らず。其の文章を能くするを知りて、其の經濟有るを知らず。仙像山水樹石、花鳥人物鞍馬、悉く其の微に造り、天趣を窮極す。其の畫を作るや初め意を経ず。客に對して紙墨を取り、遊戲點染す。樹を欲すれば即ち樹、石を欲すれば即ち石、故に多く逸品に入り、高き者は神に詣る。容臺集に謂





(巧) 趙孟頫天馬圖

ふ。其れ唐人の致有りて、其の穢を去り、北宋人の雄ありて、其の穢を去ると。過言に非ざるなり。人馬尤も精緻にして論者謂ふ、龍眠に擬するに、之に過ぐる有るも及ばざる無しと。又墨戲蘭竹に能く、飛白を以つて石を作り、金錯の刀法を以つて竹を寫し、古人の能くする者鮮き所を爲す。著に松雪集等ありて世に行はる。」

惲南田は子昂の青綠山水を論じ、「青綠設色は趙吳興にいたりて一變し、宋人刻畫の迹を洗ひ、運らすに沈深を以つてし、之を出すこと妍雅に、穠麗中を得、靈氣目を洞す。所謂絢爛の極、自然に歸するものにして、後學無音の師なり」と言つて、之を重じて居る。

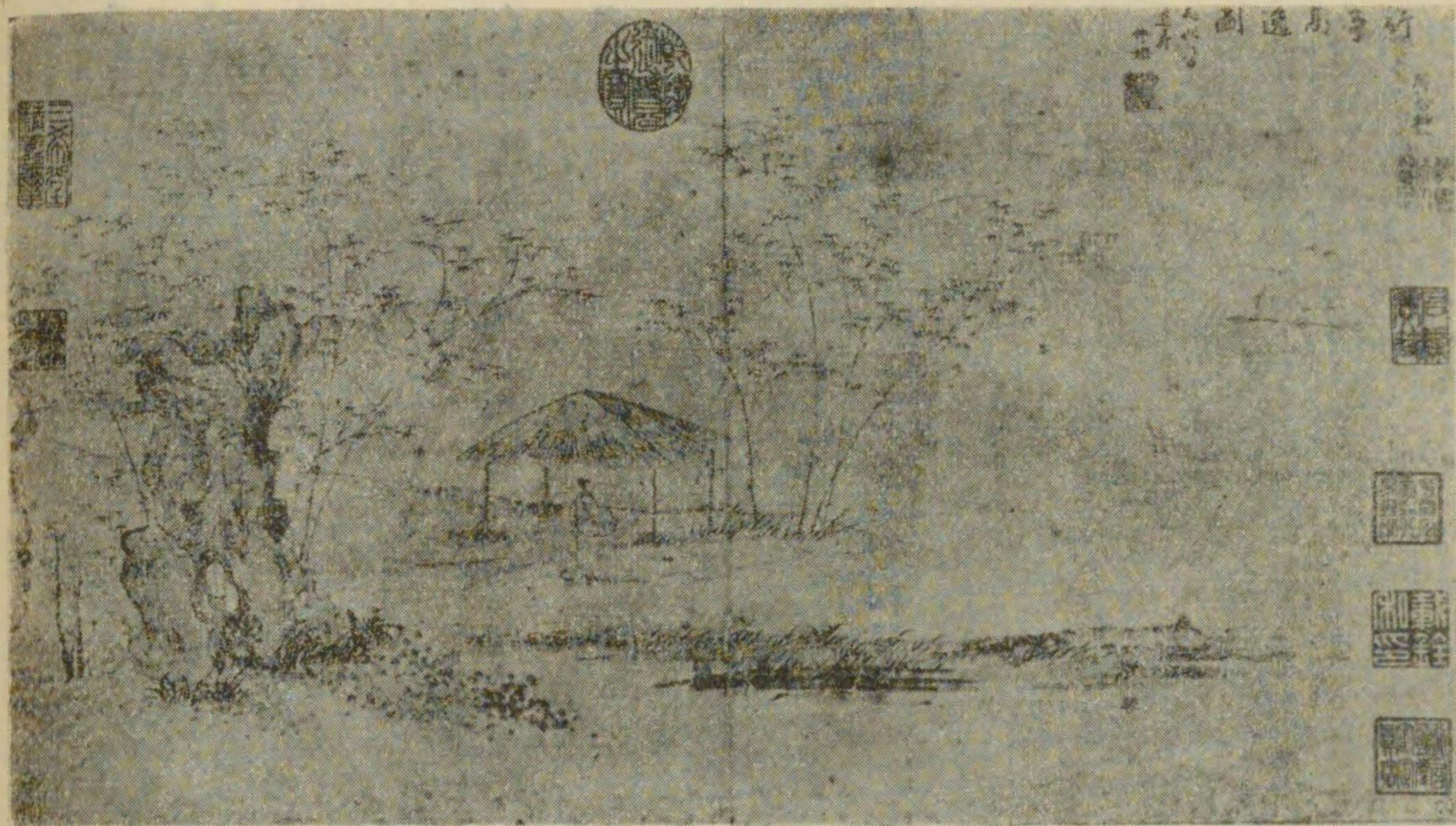
子昂の沈着細潤の手法は、直筆の細線の中に、

全部の命が托せられてゐるといふ風であつて、少しづつの變化はあるが、それは大體鐵線描や高古遊絲描であつて、顔輝などに比べると眼にもとまらぬ程の線である。しかし單に輪郭といふだけの意味の少い線ではなくて、物の性質をあらはした味のある線である。眼につく線の變化によつて、物の性質を明示するやうな刺戟的な線ではない。刺戟が少くて意味が深い。骨法の線は太くなる方向に進んで來たが、子昂にいたつて、細潤にして何の計劃もない淡淡たる線で、骨法を成立せしめた。周圍には土も空氣も無いが、線は外部に之をも示してゐる。線内の形體を示すにとどまらず、線外までも示してゐる。換言すれば描かれたるもの、描かれざるもの一切の象徴である。この傳統は後の所謂元の四大家に道を開くのであつて、元の四大家等の手法の細潤緻密な作風の源をなしてゐる。

趙氏の一家は室管夫人、子仲穆最もあらはれ、弟孫等何れも畫をよくした。管夫人道昇は「墨竹を作りて筆意清絶」(松雪齋集)といはれ、また「管夫人の畫竹三四本を見るに、皆清復にして塵を絶す」(惲南田)と言はれ、

吳興の人、字仲姬、趙孟頫の室、魏國夫人に封ぜられ、世稱して管夫人と爲す。工書善畫、梅蘭竹石、筆意清絶なり。圖繪





管 道 昇 竹 亭 高 逸 圖

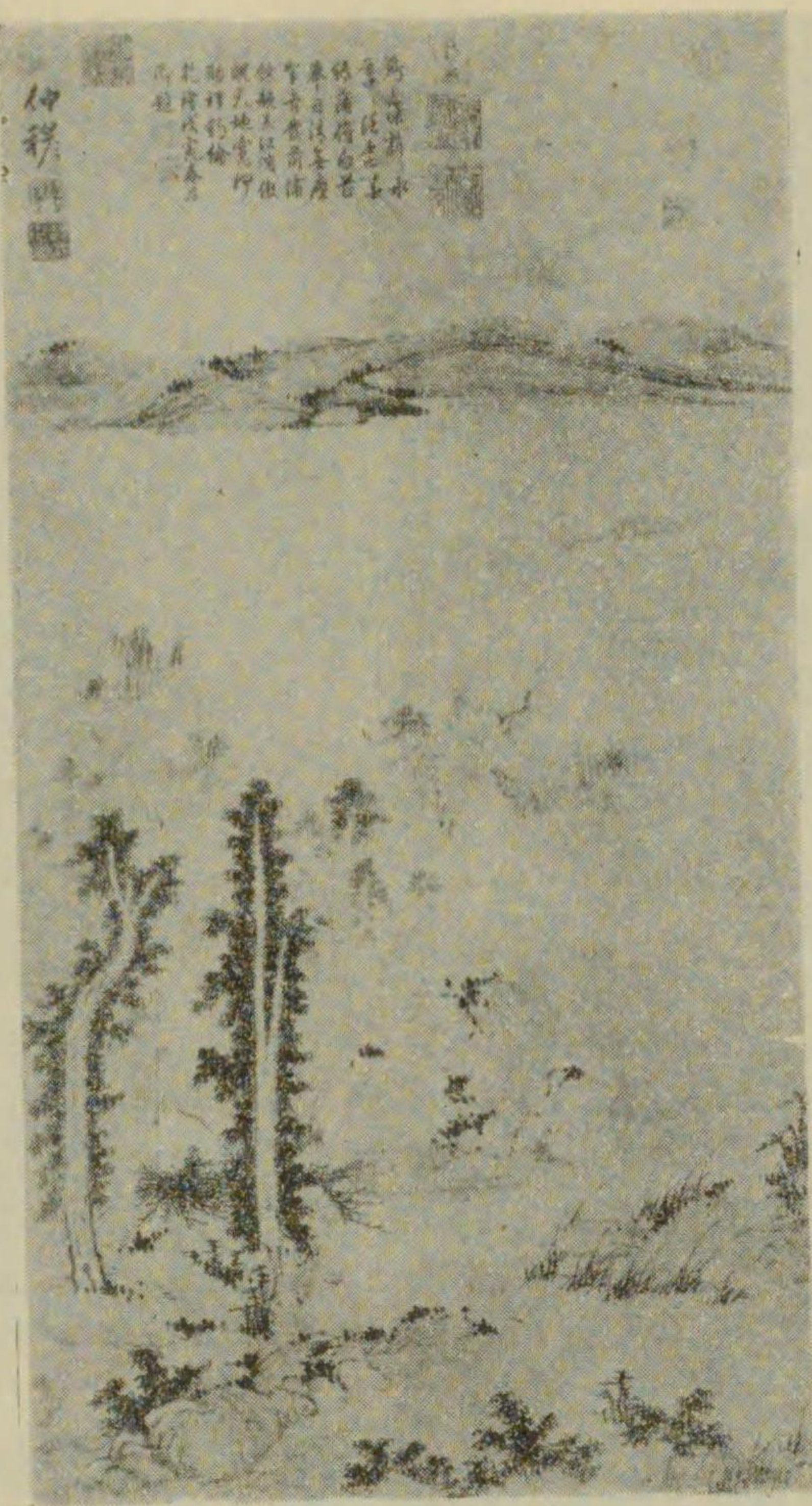
寶鑑」謂ふ。「暗竹彩筆は是れ其の始創にして、寸縑片紙、人争ひて之を購ひ、後學者は之を模範となす」と。「容臺集」いふ、「其れ亦山水佛像に工なり」と。(中國繪畫史)

聰明であつたと見えて、翰墨詞章學ばずして能くし、書牘行楷は夫君子昂と異同を判じ難かつたと言はれる。文徵明も其の竹の圖をほめて、「獨り閨閣中の弱質のみならず、即ち勝國諸大家の高風、逸韻、妙墨、英辭、當代に冠絶するも、亦未だ此に過ぎざるなり。昔人謂ふ、趙松雪の書畫上下五百年と。仲姫の是の圖の若き、亦何ぞ松雪を忝めんや」と言つてゐる。

例へば「乾隆御覽之寶」の璽ある「竹亭高逸圖」をみるに、所謂清復の畫風が明かである。竹竿數本、葉數十葉、疎疎として風と日光とがある。岩はやや軟かな肉のある筆であるが、竹は筆の元端だけで軽くしか

も勁くひいたもので、風をうけてゐる草は、やや太くて土の性質を眼にみせてゐる。何れも清復、塵を絶するものである。

趙仲穆は名は雍、「山水は董源を師とし、尤も人馬花石を善くす」(圖繪寶鑑)といはれるだけに、如何にも樹石皴法は全く董源によつて居るが、董源よりは明媚である。今大阪の齋藤悅藏氏藏の



趙 仲 穆 山 水 圖

「山水圖」を見ると、筆路の明かな線で畫面を着着として描いて居る。遠い草山の柔かさ、水の廣さ、前景の木は半身を水の上にのり出してゐる。草は大きく濃くかかれて、風に動いてゐる。その動いてゐる草でその周圍の性質が示され

る。木は風をうけてゐない。靜かな澄み通つた光の中に居る。その中で特別にかかれた船と人とは、自然の中で一種特殊な位置を占めてゐる。かかる畫面を引きしめて行くのは濃くかかれた草の葉と點苔とであつて、遠い山の上にも、同じ濃さの點苔が見える。高雅にして瀟洒である。この



畫面に對すると作者の胸襟を眼のあたり見る心持がする。董源を學んでも、鬱屈した塗抹を用ひず、筆の毛で描いて行つてゐる。そこに父からの傳統が見える。特に至正五年六月二十二日（楠木正行戦死の三年前）の落款ある馬の横幅をみると、父の手法が一層明かである。父より墨氣が多いだけである。細線を少くして、線につつまれた空間を、意味的に緊張せしめる。しかも子昂では、線は輪郭の意味を持つて居なかつたのに、仲穆では線の圍む空間の意味を有し、輪郭線となつてゐる。それ故輪郭線としてでなくては、なるべく線を用ひずに居る。かくて面の意味があらはれて來、樹枝には董源風の塗抹に壓擦を加へて、樹幹の表面状態を出すと共に、塊としての性質感情を出して居る。そこに父に見られぬ重さと張りとうがあり、渾厚がある。

また仲穆作と傳へらるるものに、西本願寺の「雪柳群鷺圖」がある。「中央に雪を帯びた柳樹を描き、その枝や柳條の寫實風に凜凜しき樹姿を、暗澹たる冬の大氣の中に表はし、之に白鷺の群をあしらひ、その集散の配置宜しきに適ひ、茲に嚴肅なる天地を現出する。そして柳樹の中央に翡翠を配し、又圖の左隅に草の實を點じて、凄凉たる風物に艶麗の彩どりを加へてゐる。洵に元代花鳥畫の優品である。：此圖は豎五尺三寸五分、横三尺五寸三分の大幅である」。（坂井犀水氏）

畫面を縦斷横斷して伸び立つた老柳の枝には雪が白う凍りついてゐる。この老柳に感ぜられる寒さは、其の影を宿す水と彼

方に見ゆる山とを含んだ天地の間に漲つて四邊轉た荒涼として物淋しき中に、頼む甲斐ある場所と目指してか、翡翠は孤影を其枝間に託し、白鷺は其幹に近く寄り集ひ、飛び來つて其群に投ぜんとするものもあれば、翼を張つて餌をあさり出すものさへもある。雪をつけた



(巧) 圖鷺柳中雪 穆 仲 趙

老柳の枝を畫面に横溢せしめて雪後の天地の凍りついた寒さを現はし、そこに雪とまがふ白鷺を配して一種明麗な光景を描出せしめたところに構圖の妙が窺はれ、特に老柳の枝に其寒さが感ぜられるところに描法の妙が存する。柳鷺の圖は其姿態と色との關係よりして好題目と目せられ古來數數畫家の筆に上つてゐる

が、これを雪景として取扱つて未だかくの如き興趣のあるものは殆ど其類例あるを知らぬ。（日本國寶全集第十三輯）

この圖は「山水圖」、「馬圖」等の細潤なると異なつて、骨の如き堅さがある。柳の幹には陰影が



あり、一種の不思議な面の感がある。この感は前の「馬圖」の樹幹にもあつたが、この圖ではそれが鷺にもあらはれて居る。鷺は力が眼と口と羽の先と足とに集められて居る。ことにそれが運動してゐる時には、口と眼との一致した一つの方向、尾と脚の屈曲との一致した一つの方向、この二つの方向の中に、相對するものとして示され、その長い曲つた頸は、この二方向を繼いで、鷺の感情を一層明晰にして居る。そこにこの動物の持つてゐる一種の悽婉な感情が示される。牧溪の動物や徐熙の花鳥には、對象の性質よりも作者の性質が一層露出して居た。然るにここには動物そのものがある。雪と柳とは寒く凍り、空の寒さが柳條の垂直の繁みに導かれ、鷺の背にかかつて來る。先に強い山がある。細部に満ちて居る點から見ても、更にまた堅くてつめたい眞實に終始してゐる點から見ても、前二圖とは異なる精神と空氣とを現してゐる。果して仲穆の作がどうかは疑はしいとしても名作である。

趙子昂と共に吳興の八俊と稱せられた一人が、錢舜舉である。「錢選字は舜舉、號は玉潭、：元初吳興に八俊の號あり。子昂を以つて稱首となし、而して舜舉も之に與かる。子昂薦められて朝に登るに及び、諸公皆相附して官達を取る。獨り舜舉は齟齬して合はず。詩畫に流連して以つて

その身を終る。人物山水花鳥は趙昌を師とし、青綠山水は趙千里を師とし、尤も折枝を作りてよし。其の得意なるものには、詩をその上に賦す」(畫史會要)とあるのに、「容臺集」は傳統を傳へて、「舜舉は山水に趙令穰を師とし、人物に李伯時を師として、皆體を具すと稱せらる。趙文敏かつて之に従ひて畫法を問へり」と言ひ、山水については趙千里説と趙大年説との兩種がある。千里は李思訓父子の金碧青綠の山水をつぎ、織線牛毛の如き線で、巧整なるものを描いたと言はれて居る。故に青綠山水に千里を師としたことは事實であらう。大年は王維の系統であつて、小軸が多く甚だ清麗であつたと稱せられるから、千里とは自ら別の系統だつたことが知られる。故に「中國繪畫史」で潘天壽氏は「山水は趙令穰を師とす、青綠山水は趙伯駒(千里)を師とす」と言つてゐる。花鳥畫は主として趙昌によつたのであるが、徐黃二體を兼ねて居たといはれるので、山水に於いても北畫の千里を學ぶと共に、南畫的の大年を學んだことも不當とは言はれない。特に大年は王維李思訓の二家を兼ねたとも言はれるから、錢舜舉には學びやすかつたに相違ない。

吳興の錢舜舉、質秀で才美にして、歌詩を能くし、丹青を善くし、名天下に遍し。多く小幅を作る。清麗絶倫、花果人物咸神妙に臻る。此の「諸夷職貢圖」は、乃ち李伯時(龍眠)の筆を對換して、曲さに神情を盡し、遺漏あるなし。人皆伯時の更生と誦す。(黃子久)



玉潭先生畫く所、花卉禽鳥十幅は、黃徐二家の妙を得たり。近代寫生者：玉潭の上に出づるを求めんと欲するも亦鮮し。(俞和)

古人花卉に工なる者、黃筌の精妍、徐熙の散逸有りて、俱に神品に屬し、名古今に冠たり。三百年來能く之に似る者あるなし。我が元に至りて錢舜舉あり、能く二子の長を兼ね。蓋し其の質秀で才美にして、詞翰並に妙なり。繪事の技は其の緒餘に止まる。此の數幅の若きは又餘事の餘、しかも清麗不凡にして天趣獨得、誠に藝林中の通材なり。予間居此を觀て敬服に勝へず、之が爲に擊節三嘆す。(柯九思)

當時舜舉と並んで王若水があり、黃氏體の華麗な勾勒畫を作つてゐたが、舜舉は鉛華を脱して、冲澹清麗な畫面を作つた。沈榮も「務めて鉛華を脱して、之を冲澹に歸す。竹樹扶疎、冠裳嘯咏、當時一段清涼の景色、宛として筆端に具はる。誠に佳品なり。昔人謂ふ王右丞畫中に詩有り」と。吾舜舉に於いて亦云ふ」と言つてゐる。しかしその清澹は晩年のことであつて、趙子昂は、「舜舉少年丹青を愛弄し、花草を寫す。宛然生けるが如し。人争ひて之を得んと欲す。其の晩年益平淡に趨き、多く山水を作る。此の卷董北苑に規模すと雖も、然も又自ら一家を成す。前に古人無しと謂ふべし」と「浮玉山居圖」に言つてゐる。

舜舉は「詩畫に流連して以つて其の身を終る。性酒を嗜み、酒醉はざれば、畫く能はず。然れども絶醉するも亦畫くべからず。惟將に酔ひ醺醺然として心手調和の時、其の畫趣を得んとす。

畫成るも亦計較に暇あらざるに、往往好事者の爲に持ち去らる。今人圖記精明、又は旁に謬詩猥札を附せる者有るは、蓋し贗本にして親作に非ず、亦得意の筆にも非ざるなり。其の得意なるものは、古人と辨する無きに至る。吳興の人其の指授を得て、類ね皆能畫を以つて稱せらる。趙孟頫



(巧) 圖丹牡丹舉舜錢

亦嘗て之に従ひて畫法を問へり(中國繪畫史)。舜舉の筍の畫の如き、墨と黃と線とがおちついて、如何にも靜かな調和をなしてゐる。かかる心靜かな畫境があつたのである。

吾が國には高桐院藏の「牡丹圖」があつて、舜舉の作と傳へられて居る。「牡丹圖双

幅、一幅には雀を配し一幅には雲雀を配する。…その花も枝葉も寫實頗る精細、描法の巧みなものであつて、花は淡い墨線で下描きした上を胡粉で塗り被せ、更に朱線を入れ朱暈を施すといふ



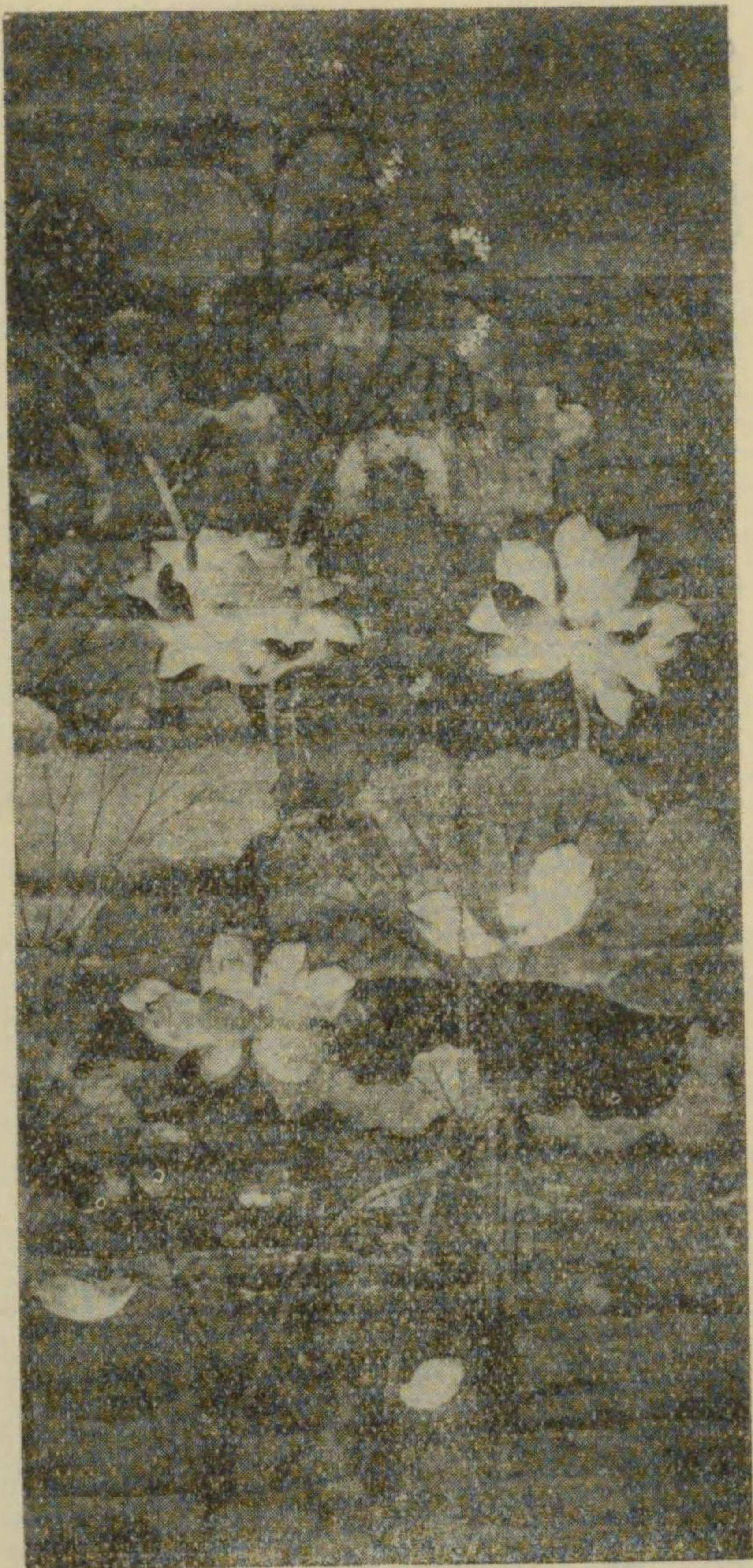
遣り方であるが、枝葉は繊弱な墨線を以て精細にその輪廓を形どつてゐる。花葉の一一に寫實の精技を凝してゐると共に、また全體としても自然の生意を失はず、枝葉の相重なる間より、朱花白花枝も重たげに咲きほこる風情さながらに見るが如く、温麗な設色の美と相俟つて趣致なかなかに濃やかである。此の種花卉圖は所謂折枝と稱して部分的寫生をなすものと稍趣を異にし、一枝一花の部分的精寫に併せて更にその自然の生態を描かんとするところに特色の見られるもので、或は魚鳥の遊ぶ様を添へ、或は花葉の風になびく姿を畫くなど、この行き方に恰當はしいものと云はれやう。元の畫家錢舜舉の如きはこの種の寫生にも巧みであつたと言はれてゐるから、そこに本圖の作者をその人と傳へてゐる所以でもあらう。」(日本國寶全集第二十五輯解説)

その花鳥は所謂徐氏體の精妙巧緻な寫生風であるが、勾勒に全く墨線を使はないで、枝梢の線など濃い代赭を以てして、寫生に徹せんとしたが如き大分進歩したことをやつてゐるものもある。その遺作は折枝の小品畫が多く、此の牡丹の如き幅三尺にも餘るやうな堂堂たる大作は比類を絶してゐる。而して無類の畫ではあるが、斯くの如き技巧を以つて原物大の花弁を描いて、妖穠豊艶の豪華人を壓するばかりの盛觀を展觀してゐるのは、その舜舉と稱する所以を首肯せしむるに足るものである。(相見香雨氏、世界美術全集第十三卷)

この外に本法寺藏の「蓮花圖」がある。何の誇示もなきすなほな綠葉の中に、馥郁たる紅蓮の花が、開きつばみ、或は半開いてゐる。それが大きくて見上げるやうな感である。葉蔭の水の上

は、つつましく小さい花があつて、水の不思議さを語るやうに咲いてゐる。花、苔、葉、花梗、葉柄等と水との間には空氣のある感がある。柔かい靜かにして且威嚴がある尊い花の感である。しかしこれを徐熙に比較すると、枯淡な靜寂な感が少くて、巧緻な感が多い。徐熙にあつては葉

二三、花また二三、その中に更に廣汎な空氣と光とがある。兩者を較ぶれば、世の隔を感じ、この中にさへ近代的风俗畫風の影響を感じ得るのである。



(巧)

王若水。「王淵字は若水、澹軒と號し、錢塘の人なり。一に臨安の人に作る。幼にして丹青を習ひ、親しく趙文敏の指授を承く。故に畫く處皆古人を師とし、一筆の院體なし。山水は郭熙を師とし、花鳥は黃筌を師とし、人物は唐人を師とし、一一精妙にして、尤も水墨花鳥竹石に精し。珊



瑚網に謂ふ。古に肖て而かも古に泥じまず。允に當代の絶藝と稱すべしと。(中國繪畫史)

日本で古渡りの王若水は概ね無落款で、黄氏體のしつかりとした線に濃彩の施されたものだが、近渡りものは淡彩の墨畫調で、款印も明かなのである。兩者一見畫風の異なるが爲めに、果していづれが眞の王若水であるか、或は時代に依つて作風が違ふのか、兩者共に文獻には合致するのであるから、今日の研究では未だ之が判断を下す迄に至つてゐない。…而して此の(古渡り)風格が我が足利時代の漢畫派畫人の則る所となつて、後後までも行はれたのである。(相見香雨氏)

王若水の秋海棠一枝、上に白頭翁二を棲ましむるを見る。深鉤淺澹、眞に逸品なり。此軸艶冶の中、淡致を見、肖似の處、痕態を去る。(來會館集)

元が元の特徴とすることの出来る畫家は、所謂元の四大家である。黄子久、吳仲圭、王蒙、倪雲林の四家である。しかし「藝苑卮言」では趙子昂を加へて倪雲林を省いてゐるが、これは通説ではない。元の四大家の功績は、元の特徴を規定した外に、次代の流を規定した處にある。次代の流とは南畫であつて、南畫はこの時に決定的になる。元の四大家はほぼ時を同じくして、今の江蘇浙江の地方に生れた。この中最もすぐれてゐるのは、黄子久である(董其昌)。

黄子久。子久は公望の字であつて、一峰或は大痴の號があり、後井西道人と號した。聰明絶倫で百家の説に通じ、元の至元年中(延元頃 1369-1370)に徴されて書史となつたが、少しく仕へた後

去つて富春に隠れ住んだ。

一名堅、平江常熟の人。(「無聲詩史」)。「杭州府志」は均しく富陽の人に作り、「圖繪寶鑑」は則ち衢州の人に作る(本性陸、永嘉の黄氏を繼ぐ。字子久。或は曰ふ、其の父九十餘、始めて之を得て曰く、「黄公望子久矣」。因つて名字とす。…幼にして聰敏、神童の目あり。經史九流の學、通曉せざる無し。詩文に工にして音律に通じ、山水に擅り、富春に居り、江山釣灘の勝を領略す。山水は北苑を以つて宗となし、而かもよく化身立法す。氣清くして質實に、骨蒼にして神腴、淡にしていよいよ旨、元季の冠と爲す。常に道路に行吟し、老樹奇石をみれば、即ち筆を囊にし就いて其の狀を貌す。凡そ景物に遇へば輒ち即きて模記す。後虞山に至り、其の頗る富春に似たるを見、遂に僑居すること二十年。湖橋酒餅、今に至りて尤も勝事を傳ふ。故に心に得て筆に形し、畫く所千丘萬壑、愈出でて愈奇に、重疊疊嶂、深を越え妙を越ゆ。其の畫格に二種あり。一種は淺綠色を作す者にして、山頭に礫石多く、筆勢雄偉なり。一種は水墨を作す者にして、皴紋極少、筆意尤も簡遠と爲す。惟作る所較少きのみ。子久の學問人品、一世に超絶す。蓋し負才の士にして、隱忍以つて功名に就くを屑しとせざる者なり。…後富春に歸り、年八十六にして終る。(中國繪畫史)

南宋の咸淳五年に生れた。幼時より聰敏で、早く神童の登用試験に及第し、至元年中に浙西處訪使徐子方に召し出されて官吏となつたが、自ら止めて道士となり、居を西湖の邊に卜し、心を學に潛め、經史九流を精しく究めた。後ち雲間に遊び、久しく曹雲西(知白)の家に客と爲つたが、その後ち富春に隠れ、至正十四年病んで卒した。年八十六(1269-1354)。黄子久は初め畫法を趙子昂に學び、後ち進んで董源、巨然を師とし、終に自ら一家をなし、常熟の虞山に居ては、朝暮雲烟の變化を縱まゝに觀て之を寫し、富春に徙つては江山四時の景物を摸し、千丘萬壑いよいよ奇に、遠水近波いよいよ妙と謂はれた。(坂井犀水氏、世界美術全集第十五卷)

むかし呂尙の涓濱に釣した時、文主之と遇うて大に悦んで曰ふ、太公、子を望むこと久しと。依つて太公望と號した。大痴



道人の公望といひ、子久と云ふは、宋の亡び元の興るの際に居て、私かに濟世の抱負があつたので、尋常の畫家でなかつたのだといふ説がある。(同前)

「畫史會要」は「山水は董源巨然を師とし、晩年其の法を變じて自ら一家を成し、山頭に礬石多く、別に一種の風度あり」と言つてゐる。富春では常に紙筆をたづさへて寫生し、その「富春山卷」は恠南田の非常に尊重し愛惜した圖卷であつた。「甌香館畫跋」中に、屢このことが書かれてゐる。

昔黃公望「富春山卷」を描き、深く自ら矜貴し、行笈に携へ、數年を歷て而して後に成れり。このごろ山中に來り、鏡清樓に坐し、墨を洒げばたちどころになり、曾て思をとどむるなし。工は即ち遲を貴ぶ。拙何ぞ速を取らん。筆先の機深く古人に愧づ。

といつてゐる。南田の傾倒を見ることが出来る。而して「富春山卷」の價値に就いては、「子久の富春山卷は全く董源を宗とし、間ふるに高、米を以つてし、凡そ雲林、叔明、仲圭の諸法ほぼそなる。凡そ十數峰、一峰毎に一狀あり。數百樹、一樹毎に一態あり。雄秀蒼奔、變態極まる」といふので知られる。後常熟に居て、虞山の朝夕の變幻、四時陰霽の氣運を、心に得て之を筆に描いたのである。その故に「畫く所の千丘萬壑、愈出でて愈奇なり。重巒疊嶂、深を越え、妙を越ゆ。其の設色は淺絳なるものを多しとなし、青綠水墨なるもの少し。董源を師とすと雖も、實

に藍よりいづ」(圖繪寶鑑)といはれてゐる。

子久の傳統は董源、巨然より出たものであるから、「痴翁を學ぶものは、須らく董巨より思を用ふべし。蕭灑の筆を以つて蒼渾の氣を發し、遊趣天真、また茂古を追ふ。これ意を得たりといふ」と南田は言つてゐる。南田が子久の特色としてあげた所をみると、蒼深渾古の色あり、「形を離れて似を得、絢爛の極仍ち自然に歸す」るものがあつた。また南田は「痴翁の畫は林壑の位置、雲烟の渲染、皆學びて至るべきも、筆墨の外、別に一種荒率蒼奔の氣ありて、則ち學びて至るに非ざるなり。故に痴翁に學べばたやすく佳なるを得ず」と言ひ、子久の根柢の深きを讚嘆してゐる。また

子久は意を以つて權衡となし、皴染相兼ね、用意微に入り説くべからず。學ぶべからず。太白いふ、「落葉聚還散、寒鴉栖復驚」と。ややその象に擬すべし。

と言つて、同一の境地を示してゐる。

子久の畫は二つに分つことが出来る。「大痴の畫格に二あり。一種は淺絳色をなすものにして、山頭に礬石多く、筆勢雄偉なり。一種は水墨をなすものにして、皴紋極めて少く、筆意尤も簡遠なりとす」といはれてゐる。淺絳色とは淺き赤色である。「芥子園畫傳」は之を傳へて、「王維は





圖翠擁山秋子久黃

皆青緑の山水、李公麟は盡く白描の人物にして、初より淺絳色なきも、董源にはじまり黄公望に盛にして、之をいひて吳装といふ。傳へて文(徵明)沈(石田)に至り、遂に專尙をなす」といひ、また「黄公望の皴は虞山の石面に倣ふ。色はよく赭石を用ひて、淺絳に之を施す。時ありて赭筆を以つて、大概を勾出す」といつてゐる。水墨は言ふ迄もなく、墨に入つて來た淺絳が、子久の畫面を幽遠にしてゐる。ただしかし子久も絢爛な畫をかかない譯ではない。「大痴の畫は平淡を以つて之をなすも、時ありて傳彩燦爛、高華流麗、儼として松雪(子昂)の如し」といふのが是である。

至正八年の春年八十(楠木正行戰死の年「1358」と落款ある「秋山擁翠圖」(上野精一氏藏)は子久の晩年の作風を知るべき作の一つであるが、森然の中、清潤なる感のある風景

で、着着と線でかいて行く氣根を見て居ると、形象が作者の中に明晰に成立してゐることを示してゐる。樹法は直立せる幹の先端に、たはめる線の結合せるものであつて、ここにも直立線の硬さを柔げる線の複合がある。「芥子園畫傳」は子久の樹法を傳へて、「樹はもとより轉を要するも、而も枝は繁なるべからず。枝頭は斂を要し、放なるべからず。枝頭は放を要し、緊なるべからず」といつてゐるのが、是である。山に就いては、「頂に巖石多く、却つて一種の風度あり。凡そ畫を作るには、俱に凸凹あるを要す。山の外輪は、力は奇峭を極め、筆は直中において屈あり。一筆數頓し、中は則ち直皴にして、轟聳して勢あり。これ子久が家法なり」といひ、彼の泉は全身をあらはしてゐるので、「全體俱にあらはるる泉一條、清山陟峭の處を貫破す」といつてゐる。描くべきを一一筆で描き、しかもその淺露はかへつて深く、高簡と稱せらるるのである。その畫は同形の反覆に、全く平氣である。その反覆によつて生ずる線の複雑さが、畫面をにぎやかにすると共に、またその感を簡明にする。洲と水と漸次に同形の反覆をなして、入りまじり深くなつて行く構圖は、その一例である。かくの如く精細に描いて行つて、清潤なる存在を基礎としてゐる點で、宋畫の凜然たる存在感情とは自ら異なるものがある。存在を基礎とするといつても、後期北畫の如く、輪郭的に確保するものでなくて、瞬刻にして非存在となり得る存在である。これ清



潤なる所以である。然るに清代となれば、存在形にも既に非存在が形をあらはして、形體を崩し

て來る。草莽荒率の氣を生ずる所以である。南田は、子久に於いて既に草莽荒率の氣があると言つてゐるが、これは蓋し宋畫に比較して言ふことである。明末清初の四王吳惲の畫を子久に比ぶれば、子久の畫には未だ草莽荒率とは言ひがたいものがある。西宮藏の「芝蘭室圖」は、子久作と稱せらるるが、こゝには明かに擦を通してあらはれ來たる草莽荒率があつて、後世の模作である。



黄子久 天地石壁圖 (分部) (巧)

余謂ふ、黃子久の畫は、老將の兵を用ふるが如し。隊伍を立てずして、頤指氣使、意の如くならざるなし。今畫中の層疊を觀る。；誠に吾濟の畏友なり。(吳鎮)

黃子久作の所の「長江圖」は、誠に古人未だ有らざる所、其の層疊嶂して烟雲空曠、有無の中に出没し、平波漫流して、魚鳥の微茫浩渺の外に翔湧するを觀る。蓋し將に極目千里の勢有らんとす。眞に奇筆なり。(俞和)

されば南田が「子久の天地、春山、聚秀の諸圖、その皴點多くして墨費えず、設色重くして筆沒せず、點綴曲折して神碎けず、片紙尺幅にして氣促らず。激異變化、筆に隨ひて出沒し、而かも力傷れず」と言ひ、よくその面目を明かにしてゐる。これはまた吳歷が「墨井畫跋」で、「富春山卷」を論じて、「筆法遊戲、草の如し」と言つたのも之である。また「數峰天表、皴法草隸の如く、層巒疊嶂、長林映帶、氣象雄渾」(庚子銷夏記)といふのも是である。畫面には手法の新鮮があつて、疲勞困憊の風がない。

吳仲圭は名は鎮、仲圭は字、號梅花道人(梅道人)。詞翰に秀で、山水竹木はその優とする處であつた。至正十四年、年七十五にて歿す。文與可の竹はその竹を以つて其の畫を掩ひ、仲圭の竹はその畫を以つてその竹を掩ふと言はれて居る。性質は「杭簡孤潔」であり、權勢もその畫を得る能はず、ただ佳紙佳筆を出せば、喜んで描いた。絹本甚だ少く(孫大雅、滄螺集)、多く紙本であつた。甚貧しく孤り隠れて居た(六研齋二筆)。「容臺集」は、これについての一挿話を傳へてゐる。

梅花道人、もと盛子昭と門を比べて居る。四方金帛を以つて子昭の畫を求むる者甚だ多きも、仲圭の門は間然たり。妻子頗る之を笑ふ。仲圭曰く、二十年後には復た爾らずと。果して其の言の如し。子昭工なりと雖も、筆墨畦逕ありて、仲圭の蒼



蒼莽、林下の風氣有るが如きに非ず。

また「芥子園畫傳」は、「仲圭の破麻皴は最も純熟となす。且熟處に於いて生を用ふること、他家の及ばざる處とす」と言つてゐ、また南田の引用によれば「墨戲の作は、蓋し士大夫詞翰の餘、一時の興趣に適して、かの繪畫の流とは大に寥廓あり」と言はれてゐたのである。

元季の畫家、屈指に勝へず、四方に散漫すと雖も、惟江左を最と爲す。吳仲圭の若き其の一なり。仲圭は諸大家の右に居り、獨り董巨の正傳を得、竹石寫生に至りては又妙絶と稱す。所謂淡にして厭かず、簡にして文なるもの、仲圭之あり。然れども未だ人に知らるる能はず。故に處室屢空し。しかも松柏後凋の操、未だ嘗て少しも謝せず。又元季第一流の人たり。(文徵明)

吳仲圭先生、名は鎮、用筆古勁なるに因りて鐵崖公と稱す。後人即ち先生の號となすなり。繪事は王右丞に盛にして、能く筆墨を辨じ、染色精微なり。董北苑、米南宮は墨に精き者、馬遠は筆に精き者、元の吳先生は筆墨俱に精し。周(沈石田)總角の時、外大父の齋頭に侍して、筆法は仲圭を師とす。眞蹟を視る毎に、悚愧無狀なり。(沈石田)

祝枝山の記す處によれば、「性氣渾剛、少くして劍術を好み、易理に博く、進退消息を知る。禾中に隱居し、里に對して圃を築き、屋を遠りて梅數十株を植ゑ、先生自ら其の間に哦咏す。因りて梅道人と號す。硯を洗ふ處、左に一泉迸り、甘寒常と異なる。故に梅花泉と名づく。蓋し天の高人に奉ずる所以なり」とあり、その高風を想見することが出来る。

吳鎮は嘉興魏塘の人、…號梅花道人。嘗つて自ら梅沙彌と署し、自ら其の墓に題して曰ふ、梅花和尚之塔と。博學多聞、貌薄榮利。村居教學、以つて自ら娛し、參易卜卦、以つて世を遊ぶ。興に遇ひて揮毫す。…故に其の筆端豪邁にして、墨汁淋漓、一點朝市の氣無し。巨然を師として能く畦逕を軼出し、爛漫慘淡、自ら名家と成る。…北宋高人の三昧は、惟梅道人之を得たり。人と爲り杭簡孤潔、勢力と雖も、奪ふ能はず。(中國繪畫史)

元末四大家中、梅道人と倪雲林とは人品卓犖清潔で、その高踏的な性行は能く似た所があり、眞に一双の高士であるが、雲林は金持でありながら、消極的な風致を以て高く標置したのに反して、梅道人は貧乏しながら積極的で、縱逸多姿、筆力の遒勁なることは四大家中一番の人である。(相見香雨氏、世界美術全集第十五卷)

仲圭の畫系は、「山水を描くに巨然を師とす。その臨摹及び合作は絶佳なり。而も往往世に傳ふるものは、皆志を專にせず、故に極めて率略なり」(圖繪寶鑑)である。しかし仲圭は北畫の手法を取り入れてゐる。このことが、沈芥舟の「芥舟學畫編」に、元の四大家中より仲圭を省き、南北兩派に係らずとせる所以かと思ふ。しかし筆力は勁健であり、南田は「梅花庵主の筆力は、巨靈の斧にて華巖を劈く勢あり。今人のよく夢見だにする所に非ざるなり」と言つてゐる。手法高勁にして鐵崖公と稱せられ、また馬遠、夏珪を學んだ。明の沈石田の之を繼ぎ得た所以である。

仲圭の遺作をみると、力の積重から來る鬱密があつて、文徵仲が「吳仲圭の畫をみるには、當に密所に於いて疎を求むべく、倪雲林の畫をみるには、當に疎所に於いて密を求むべし」と言へ



ると相合する。「芥子園畫傳」が、樹法を傳へて、「鬱密を要す。其の妙處は、樹頭參差して、一出一入、一肥一瘦するにあり。木炭を以つて圈を畫き、圈に隨ひて之を點す」と言つてゐるが、暉南田はこの高簡と鬱密とを論じて、

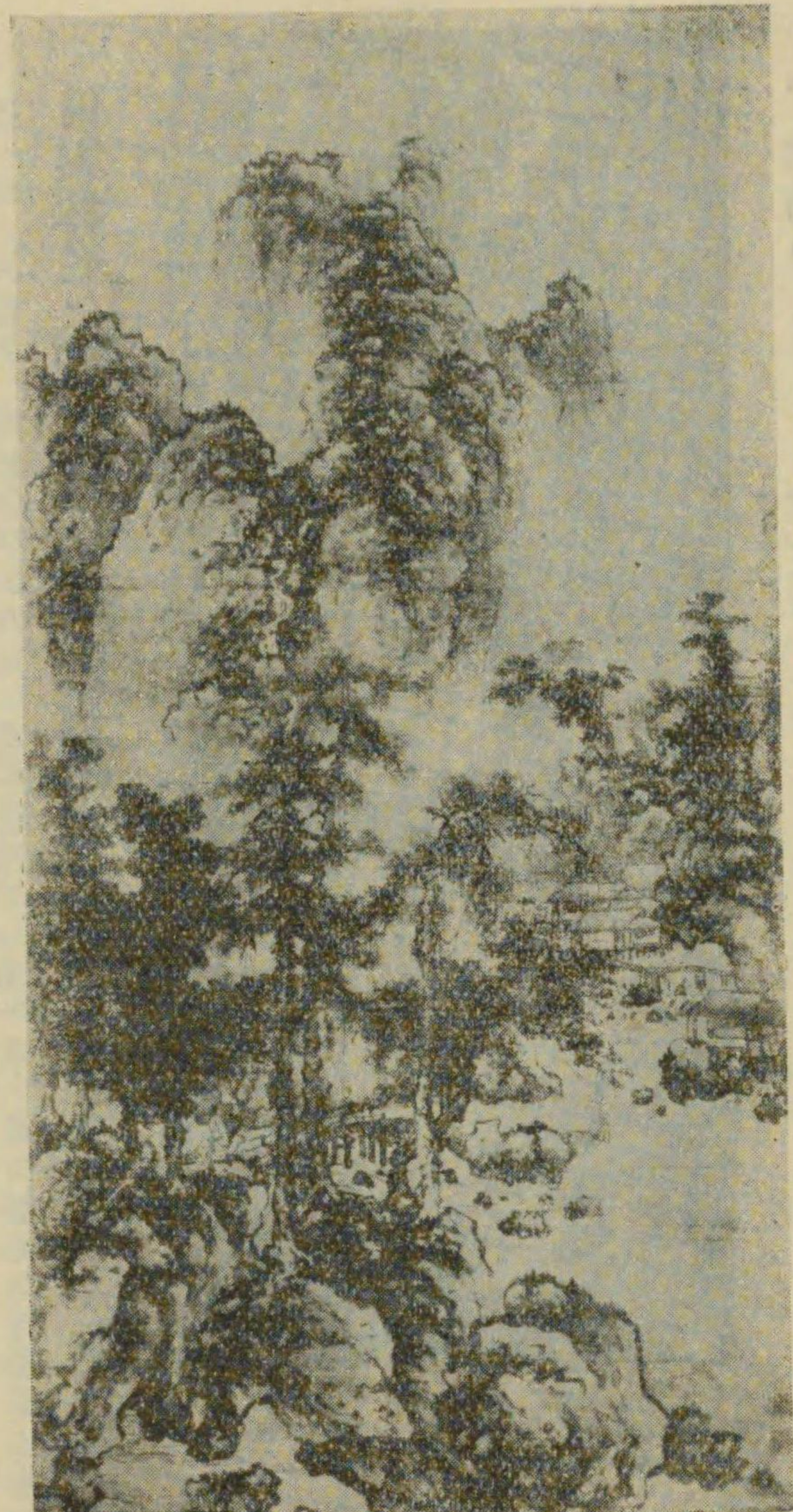
高簡は淺きに非ざるなり。鬱密は深きに非ざるなり。簡を以つて淺しとなす時は、則ち迂老（倪雲林）必ず王蒙に笑はれ、密を以つて淺しとなす時は、則ち仲圭清疏の一格を闕く。意は遠きを貴ぶ。靜かならざれば遠からざるなり。境は深きを貴ぶ。曲かならざれば深からざるなり。一勺の水にも亦曲かなる處あり。一片の石にも亦深き處あり。俗を絶つ。故に遠し。天游なり。故に靜かなり。…倘し能く所謂靜かなるもの、深きものに於いて、意を得るときは、便ち黃（黃子久）王（王蒙）に駕して上るに足らん。

と言つてゐるのが是である。

仲圭の線は對象をあらはす線でなくて、線自身の有する感情をあらはすものであり、感情を形體に滲潤せしめて、その形體を支持してゐる。であるから、線と形體との關係から之をいへば、形體が線によつて支持せられると言ふよりも、線が形體によつて支持せられるのである。故に線は畫面に於いて抽象的に強くありながら、北畫の輪廓線の如く、硬く冷たくはない。されば岩の線の太さも、橋材の太さも、衣文の太さもほぼ同大である。それ程の太さがなくては、この力の重積と鬱密との間に於いては、存在を主張し、難いのである。これ仲圭の畫面が他の諸家に比して

堅且礪なる所以である。しかしこの線は溶けて形體の中に滲潤するから、純一にして統一せられるものとなる。これ密所に疎ある所以である。されば密を以つて直に淺しとすれば、仲圭を清疎たり得ずとすることになると南田は言ふのである。鬱密と清疎との反對要素があつて、仲圭の特色をなしてゐる。之と

反對關係にあるものが、倪雲林であつて、雲林には簡の中に密と遠とがある。



吳仲圭 水竹幽居圖 (巧)

茲に掲出した「水竹幽居圖」は道人希れに見る所の勞作である。蒼蒼たる畫趣、一見黃鶴山樵（王蒙）に似て居るが、

技法は同じからず。山樵が渴筆の擦皴を專にするに反して、道人は雲頭彈渦風の皴に帶濕點苔を加へて、蔥然たる墨氣滴るばかりである。斯の如き雄邁蒼潤の致は巨然から得來つたもので、後の沈石田などは又此法に仿ふ所少くないのである。「蒼虬圖」も梅沙彌には珍しい豪宕の作である。此の畫を諦視すると、宋朝の古氣已に失せて、近代の傾向の著しきに驚ろか



ざるを得ない。之を見ても梅道人が積極的進出的で、當代畫壇の尖端を走つたらしいさまが偲ばると同時に、四大家の出  
現が支那畫史の分水嶺であつたことの一證例とも見られる。(相見香雨氏)

倪雲林名は瓚、字は元鎮、雲林は號。倪珽と署名のある設色圖があることを童其昌は言ひ、「此圖



吳仲圭 蒼虬圖

を觀るに其の初名の珽たるを知  
るなり」と跋してゐる。尙自ら  
懶瓚、東海瓚、倪瓚と署名し、變  
名に奚元朗、元映、幻霞生、別  
名に荆蠻民、淨民居士、朱陽館  
主、蕭閑仙卿、雲林子などがあ

り、無錫の人である。家が豊かであつたから、財を輕し學を好み、清閨閣を築いて、中に古書畫  
を蓄へ、「溪山竹石を寫し、詞翰を攻め、皆古意を極めたり。性甚だ狷介にして、潔を好むこと類  
を絶す。尤もよく自ら晦遷し、盡く其の蓄ふる處を棄て、扁舟に獨座し、漁夫野叟と跡を五湖三  
泖の間に混す」(錢溥、雲林詩序)るのであつた。倪迂と呼ばれたのは、「畫史會要」によれば、潔癖か

らだといふ。性甚だ狷介、善く自ら晦匿し、潔を好み、世と合はず、故に迂癖の稱ありとせられ  
たのである。僧寺が好きで、「一たび住すれば、必ず旬日、篝灯木榻、肅然として晏座す。時に紙  
筆を操り、竹石の小景を作り、客求むれば必ず與ふ。一時好事の者之を購ひ、價數金に上る」(顯  
元慶、雲林遺事)といはれる。洪武七年(義滿「1374」)郷にかへつて卒す、七十四。

、明初、召されしも起たず、人無錫の高士と稱す。家固より富饒なり。至元の初、海内無事、忽ちその資を散し、親故に與  
ふ。人咸之を恠む。未だ幾ならずして、兵興り、高室悉く禍せらる。：生平好學、詞翰を攻し、皆古意を極む。書は漢隸よ  
り入手し、翰札突突、晋人の風氣あり。山水は早歲董源を師とし、晚年益精詣、一たび古法を變じ、天真幽淡を以つて宗と  
爲す。世高品第一と稱す。論者謂ふ、仲圭には大に神氣あり、子久は特に風格に妙に、叔明は奄に前規あり、所謂漸く老い  
漸く熟する者にして、若し北苑より基を築くにあらずんば、到り易からざるなり。三家未だ縱横の習氣を洗はず。獨り雲林  
は古淡天然にして、米顛後の一人のみ。宋人は摹し易く、元人は摹し難し。元人猶學ぶべし、獨り雲林學ぶべからず。其の  
畫は正に平淡の中に在りて、奇を出ず窮りなく、直に智者をして息心し、力者をして喪氣せしむ。巧思力索に非ずして造た  
るべきなり。平生小品多く、壯年「雅宜山圖」あり、晚年「雨後空林生白煙」の大幅あり。世の珍とする所なり。寫す所の山  
水、人物を位置せず。之を問へば則ち曰く、今世那ぞ復、人あらんやと。陳眉公謂ふ。その平生罕に人物を繪く。惟龍門僧  
の一幅これ有り。圖章亦罕に用ゆ。惟荆蠻民の一鈕のみ。其の畫遂に荆蠻民と名づくると云ふ。(中國繪畫史)

沈石田は、「倪雲林先生は、清潔高尚にして詩書自ら娛む。家に古績を藏して幀を成す。荆關二公  
の畫を好む。其の筆法の清素を愛するなり。聞く雲林先生中年、荆浩の「秋山晚翠圖」の大幅を得



て、名實を獲たるが如く、爲めに清閑閣を作り、壁に懸けて間時之に對し、臥遊神往、常に饜を忘るるに至る。是を以つて先生筆を下せば、風趣冷然、不凡なり」といひ、文徵明は、「元季の高士、黄倪二君を推す。繪事清絶、其の人亦卓犖不群」といつてゐるし、また「倪先生は、人品高軼、風神玄朗、故にその翰札語言、奕奕として、晋宋人の風神あり」とも言つてゐる。黄子久はその畫に題して、

元鎮友兄、余が爲に是の冊を作る。清美は天仙の如く、秀逸は高士の如く、間曠は野鶴の如く、蕭散は孤雲の如し。衆妙畢く臻り、衆善畢く是なりと謂ふべし。元鎮資稟高明にして檢束に耐へず。其の興趣の至る所に隨ひて之を積み、期年方に就る。每幅必ず題句を系け、益其の命筆の易らずして、用意の苟もせざるを見る。余之を閲して三復、熱中に勝へず。亦擧に効はんと欲す。但老人衰頹日に甚しく、神情昨に非ず。元鎮の精妙の如きを求むるも、恐らくは得べからざらん。

と言つてゐる。「山水は始め董源を學び、晩年に及んで益精詣して古法を一變し、元眞幽淡を以て宗と爲す。故に其の畫く所、平遠の小景多く、蕭散間逸の致は、筆なきところ尙畫の在る有りと稱せられ、又僅かに一樹一石を以て千古に睥睨するに足ると稱せられた位であれば、氣韻の高きことは、四大家中雲林を推して第一とする。さればその歿後も江南地方では、倪畫の有無を以て其家の清俗を別けたといふ程である」(相見香雨氏)。

雲林の手法の特色は、「芥子園畫傳」には、次の如く述べてゐる。子久も叔明も皆董北苑から出たので、何れも側筆が多いが、中でも雲林に一番多く、皴は「水盡きて潭空しき」が如く、簡にして益簡である、此の人は筆が多いから、一二の失敗は之をかくし得るが、雲林は之と反對で、筆の無い處にも猶畫があるやうな譯で、もとより敗筆を隠し難いと言つてゐる。雲林は石法は方解石狀で、體勢は關同と同一である。ただ關同は直筆であるのに、雲林は側筆縱筆共に使ふ。しかも筆先を用ひ、活きてゐる故に、すべてが鋒鏗としてあらはれ、走りが大きい。董其昌は雲林の側筆を用ふるをいひ、「輕きあり重きあり。圓筆を用ふるを得ず、その佳處は筆法の秀峭にあるのみ。宋人の院體は皆圓皴を用ふるも、北苑獨りやや縦なり。…倪雲林、黄子久、王叔明、皆北苑より起る。故に皆側筆あり。雲林はその最も著しきものなり」(畫眼)と言つてゐる。

かくて雲林の線には、速度の大と側筆及び縱筆による壓の大と、その十分なる表現の爲の乾筆とを有する。以前は水墨線の多くは濕筆であつたが、ここに乾筆が用ひられ、この乾筆によつて線の感情が十分に且直接に畫面化せられてゐる。既に漢の畫家石にみられた線條化の系統は、宋代に著しい發達をしたが、そこには抽象線としての形が多く、對象性を描くといふ意味の描寫線



は少なかつた。然るに元代に於いては、一方に黄子久の綿密描寫があり、他方に倪雲林の簡疎描寫がある。何れも對象性を描寫する手法であつて、線描は元に於いて十分になつたと見るべきであらう。

また雲林は好んで竹を描き、清氣を生せしむるので、「芥子園畫傳」は、「雲林は雲根樹底に輒ち幽篁柔篠を作る。夕陽、茅屋花箔の間に腕晚し、直に簌簌として聲あり。望みて幽人の行徑たるを知る」と言つてゐる。竹たるや「風に梳り、月を掃ひ、清逸の趣あるを要し、厯雜にして清氣を阻害」せざるものがその性要であるが、雲林の竹はその旨を得てゐたと言はれる。

雲林の樹法は分明なること指上の螺の如く、四面共にあり。苔法皴法、人の見ざる所に於いて意を着くこと多し。(南田)  
雲林の畫は元眞澹簡にして、一木一石、自ら千巖萬壑の趣あり。今人遂に一木一石を以つて雲林を求めなば、幾ど雲林を失はん。(南田)

雲林の遺作「西林禪室圖」を見るに、家、樹木、竹叢、土坡、机、書冊、人、何れも線である。かかる線の間にあつて、湖水は限りもなく廣い。しかも湖水の先の地平線は描かれてなく、ただ遠い湖岸の線が、微かに其の邊を暗示してゐる。地平線の無いのは雲林にはじまつたことではない。牧溪にも馬麟にも著しくあらはれ、水と空とは一になつて、限りなく廣漠たるものである。

る。東洋畫の遠近法に地平線のあらはれぬことは、地と空とを併せて大ならしむる働を持つてゐる。これも東洋畫の特色である。

西林禪室圖は、陳汝秩の囑に依て製する所。陳汝秩は：雅宜山齋の主人公で、字は惟寅、蘇門高士と呼ばれ、雲林が「外は光塵と混はり、中に涇渭を分つ者、蓋し獨行の士なり」と云つた人で、その交情も尋常ならざるものであつた。故に雲林が汝秩に寄する所の畫も詩も少なからずある。本畫も其である。此畫は：側筆縱橫、やや圓厚の味あり、倪迂には珍らしくも、墨あり筆ある活動的な作である。(相見香雨氏)

雲林の代表作としては、外に「疎林孤亭圖」がある。

款文によれば、至正二十二年十月二日袁寓齋の爲めに作る所にして、雲林六十二歳の筆だ。袁寓齋は：父靜春以來雲林と交誼あり、雲林の吳中に遊ぶ時はいつも袁寓齋と陳汝秩との家に宿つたといふ。此畫と共に雲林の寓齋に贈る所



倪雲林西林禪室圖(巧)



の手簡一帖あり。もと一巻になつてゐたものらしい。顧文彬が過雲樓書畫記に之を録して、「溪山荒澁、亭樹蕭疎、虛和沖淡、戦はずして人を屈するの概あり。後に長簡を附す。書法雅勁沈靜、老僧の入定せるが如し。尤に双絶と稱す」と激賞してゐる神品である。(相見香雨氏)



(巧) (分部下) 圖子君六 林雲倪

る。これはまた南田が「迂老幽澹の筆」と言ひ、また「余最も倪高士の秋林竹石を愛す。秋室獨座、致めて爽氣あり」と言ふのがこれである。同一の境地を傳へて、「畫史會要」は「雲林は林

畫面は線によつて成立し、何の條件もなく承認せられる。ここには線があつて湿度が無い。實に寥廓たる天地である。湿度なくしかも面となるは、擦によるのである。かくて擦の面は壓を有する運動によつて成立する面であり、この面から速度の大なる樹が立ち上り、枝となり、澄み渡れる清氣に満ちてゐる。澄んで大きいのが、雲林の特色である。しかも作品の多くは小品であ

木、平遠、竹石を畫きて、殊に市朝塵埃の氣なし」といつてゐる。其の畫風よりして最適の題材は秋林竹石なること明かである。

かかる雲林の高致は、「其の花葉を經營し、根莖を布置するに、直に造化を以つて師となす。時史の碌碌として抹紅塗綠するものの、能く窺ひ見る所に非ざるなり」と南田はいつてゐる。造化を師として到れる高簡淡遠である。一見自然と相隔離せるが如き畫面も、

汪翁の妙會は似ざる處にあり。その似ざるは正に是れ造化に潛移して、天と遊ぶものにして、これ神駿滅没の處なり。近人は只似るを求むるにあり。愈似るは愈離るる所以なり。(南田)

の如き面目に於いて、その簡はこの深である。かかる深簡は寫生によつて得られる。雲林は或夜燈下に竹を描き、非常に得意であつて、朝見ると竹に似てゐない。笑ひながらこの似ない處がむづかしいのだといった。

雲林の傳統は董源、米芾にひいてゐる。「畫史會要」所引の顧謹中の言に、「倪迂は初め董源を以つて師とし、晩年に及びて愈精詣、古法を一變し、天真幽淡を以つて宗と爲す。所謂漸く老いて、漸く熟するものなり。若し北苑に従ひて基を築かざらば、致ること容易ならざりしのみ」として董源説をとり、南田は、米芾に畫風の通じてゐる點を強調し、「雲林は南宮(米芾)に通ず。此



れ真に寂寞の境にして、再び一點をつくれれば即ち俗。雪霽れて後、天寒く水落ち、石齒出づるを寫し得たり」と言つて、米芾説をとつてゐる。米芾も董源に出たものであるから、この兩説は矛盾しない。

雲林のなした落款は後に追従者を多く得た。雲林は適運な文字を以つて、落款を明記した。この後明に入つて、文徵明は行款の清楚を以つて、沈石田は筆法の灑落なるを以つて、毎に畫面は侵かされる程であつたが、その爲にかへつて奇趣を生じた。「芥子園畫傳」は言つてゐる。かくの如くして畫に詩賦が書かれ、畫讚が書かれ、ここに書と畫と印章との具備する畫面が作らるる端緒を生じたのである。

王叔明は名は蒙、號は黃鶴山樵、湖州の人で、趙子昂の甥であるが、元末に亂を避けて黃鶴山に隱居したので、黃鶴山樵を號とした。「強記力學、詩文を善くし、矩度を尙ばず、頃刻數千言。素、畫を好み、勇士の法を得たり。然れども研を時に求めず、惟、筆意を假りて以つて天機を寓す。後乃ち唐宋の諸家を泛濫し、用墨は巨然の法を得、用筆は亦郭熙の捲雲皴中より化出し、而も王維董源を以つて歸と爲す者なり。故に縱逸多姿にして、往往文敏規格の外に出づ。論者謂

ふ、叔明は専ら文敏を師とし、未だ必ずしも文敏の掩ふ所と爲らず。生平絹素を用ひず、ただ紙上に之を寫す。其の得意の筆は常に數家の皴法を用ひ、山水は多く數十里に至り、樹木は數十種を下らず。徑路迂回し、煙靄微茫、山林の幽致を曲盡す。亦人物を善くす。嘗て陶宗儀の爲めに、南村圖を寫し、鳧鴨猫犬、紡車春碓、人家器具、一一畢備せり。子久の渾厚、雲林の疎簡の若きは、各擅にする所を極むと雖も、而も之を此の圖に施さば、終に一籌を遜するに似たり。元鎮（雲林）嘗て其の畫に題して云ふ、『筆精墨妙王右軍、澄懷高臥宗少文、叔明の絶力は能く鼎を扛ぐ、五百年來此の君無し』と。其の持論此くの如く、其の畫品の超詣知るべきなり。明に入りて曾つて一たび泰安知州廳事に出でしが、嘗つて會稽、郭傳、僧知聰と畫を胡惟庸の第に觀、洪武乙丑、惟庸の案を以つて逮はれ、獄中に死す」と「中國繪畫史」は記してゐる。洪武乙丑は十八年（1385）で、年七十餘である。之は宗良親王が遠江に薨せられた時で、義滿の室町第を造れる後七年である。

元季の亂を避けて黃鶴山に隱れ、因つて自ら號としたといふのであるが、至正の始頃既に黃鶴山樵の落款がある所を見れば、大分前のことらしい。明朝になつて洪武の初め召されて山東の泰安知州となつた。其頃叔明寓舎の樓上で日夕泰山に相對して、其の山容を寫し、設色を施してゐた所へ、偶畫友陳惟允がやつて來た。折から大雪で山景一變して愈銀白明麗とな



つたので、叔明其畫を改めて雪景にしようとして、胡粉を塗つてみたがどうも面白くゆかない。惟允傍らで之を觀て暫く沈思してゐたが、ようし、やつてみようとして、小弓仕掛の粉筆を試みたら、雪花飛舞の勢妙を極めて、畫が活き上つた。そこで叔明其上に題するに岱宗密雲圖の五字を以てしたといふ有名な軼話がある。後ち叔明胡維庸の案に連坐して囚はれ、洪武十八年遂に獄中で歿した。その壽齡を傳へないが、歿年より八十六年前の大徳四年に既に作畫あるよしなれば、百歳位の長壽者であつたと見える。

王叔明は黄公望と併行した山水家である。王維、董源、巨然を宗とするのであるが、技は一家の特風で、憚南田は之を蒼渾沈古と評した。皴法は數家の風を學び之を混用してゐるが、尤も解索皴を得意として、皴間に草叢を簇點し、之に淡赭を加へるのを常法とする。而して紆餘曲折の巧致を肆にして、重澀疊嶂愈出て愈奇なる氣勢を以て人を壓するばかりの雄偉なる圖局に妙を得て、刻畫の工、元季第一と稱せられてゐる。かかる複雑なる風格は、王父趙松雪が該博なる畫學に依て提撕せられた自然の感化の結果に出づるものだらうとは古人も説いてゐる所である。かかる作風なるにも拘らず、叔明の畫は四大家中比較的多く傳來してゐる。(相見香雨氏、世界美術全集第十五卷)

文章にもすぐれて居(王達善、聽雨樓諸賢記)たが、これも亦趙子昂の系統をひいたのであらうし、畫風の基く處もそこに有つたのである。しかし「畫史會要」は、「王蒙の山水は巨然を師とし、甚だ用墨の法を得、秀潤喜ぶべき」ものあるを言ひ、南田は「甌香館畫跋」で「黃鶴山樵は董源の鬱密を得て、皴法は張顛の草書に類し、沈着の至、仍ち飄渺に歸せる」ことを言ひ、また「蒼渾沈古、眞に董巨の遺意あり」といひ、更に「王叔明が溪山長卷を觀るに、全く董巨に法る」と言

つてゐる。かくの如く傳統を董源、巨然に置くことは、元の四大家共通のことである。例へば南田は仲圭と子久を論じて、「同じく董巨を學ぶ。然れども吳は沈鬱を尙び、黃は肅散を尙ぶ。兩家の神趣同じからざれども、而も各その妙を盡くす」と言つてゐるが如くである。しかも董巨は之を遡源すれば王維に到るので、「藝苑卮言」は、「叔明は王維を師として穠郁深至」と言つてゐる。子昂は多く自らの工夫によるが、董其昌によれば、子昂は董巨の正傳を得たといひ、子昂の子仲穆も亦董巨を學んでゐるのは、これが子昂の家風であらう。黃子久のいふ處によれば畫は王維を法とし、書は王逸少を宗としたといふから、子昂に基くことと、王維に基くこととは、同源である。南田も亦遠く王維を宗としよく自ら門戸を立てたが、これは董源に深く學んだからだとも言つてゐる。かくて「容臺集」の説はその諸説を總括した形で、王叔明は趙子昂に従つてその法を習つたので子昂に酷似してゐるが、しかしまた唐宋の名家にも學び、王維董源を宗としたから、その故にその畫風は縱逸多姿であつて、子昂の學風から出てゐるが、もし叔明が専ら子昂のみを師としたならば、子昂の畫風中に覆はれ盡くしたことであらうと言つてゐる。黃子久も亦、叔明の「松壑秋雲圖」に對して、「王君子蒙、余と交知年有り。憶ふに徃歲松雪翁の齋頭に邂逅せり。子蒙側にあり。松雪翁亦甚だ之を稱す。その翰墨を見る毎に、未だ嘗て嘖嘖歎服せずんば非ず。



厥後、學力日に益し、筆意、日に進み、駸駸として董巨の前を度らんと欲す。…杳靄澹蕩、邱壑連綿、有を出でて無に入り、秀潤の氣、眉睫に溢る」と言つてゐる。

余山樵の畫を見ること多し。古人を規模して遂に古人に掩映するに足らざる者なし。雲林の所謂五百年來此君無しとは虚語に非ざるなり。然れども諸格中、董巨に倣ふを以つて最と爲す。此幅巨然に倣ふ。又叔明平生第一得意の筆なり。(珊瑚網)によつても、王蒙がよく傳統に學んだことはわかるが、更に其昌は、その皴法について、

畫家は皴法を以つて第一義となす。皴法の中破網、解索を以つて難しと爲す。惟趙吳興(子昂)は董巨の正傳を得、此の皴法を用つて、畫院庸史の習氣を脱盡す。叔明は是承旨(子昂)の甥、故に猶舅に似たり。此の幅之を吳興の畫中に置くも、復辨すべからず。

と言つてゐる。ここに王蒙が後世南畫を規定する所の所謂黃鶴山樵風の作風をたてた所以が理解せられるのである。

南田が引用した王石谷の言によれば、王叔明の「秋山肅寺圖」は、甚だ優れたものであるが、王維を骨となし、董源を神となし、趙子昂を風韻となし、蒼渾沈古、多くの長所を兼ね備へて居るとのことである。これまた「容臺集」の説と一致する。この圖は甚だすぐれて居、南田は、

秋山肅寺本、生平見る所、此を第一となす。紅樹を描くこと最も穠麗にして、而も古澹の色、暗然として紙墨の外にあり。

眞に無言の師なり。因つてその法を用ふ。

と言つて、之を尊重してゐる。

王蒙の畫面が明晰であつたことは、その畫が遠近位置が歴然としてゐたこと、「南村圖」の如きは鳧鴨猫犬、紡車その他の家具が一備はつてゐたこと、子久の渾厚、雲林の疎簡の如きも、之をこの圖に施せば遂に劣るものだといふこと(六研齋二筆)によつても知られ、また「黃鶴山樵の繪事に精きことは古今獨歩と爲す。故に此の卷尋丈を越えずして山川掩映、溪谷縈紆、林木森茂、屋宇參差、儼然として千里綿延の勢有り。且用筆適媚、神彩爛然たり」(危素)と言つてゐるのにも知られる。

吾友王叔明、太樸先生の爲に此の二十幅を作る。高古清遠、之を兼ねざるなし。人其の生平の精力盡く此に屬すと謂ふも、吾は又其の稍一斑を露せるもの、徒に此のみに止らずと謂ふ。(吳鎮)

この畫について、文徵明は、「勝國の畫に工なる者數十輩に下らず。趙松雪、高彥敬、錢舜舉、方方壺、黃子久、倪元鎮、曹雲西、吳海庵諸君の如き、韻致清灑、品格超越、卓として山水中の絶藝たらざるはなし。然れども皆簡易を以つて工と爲し、間淡を尙と爲し、未だ黃鶴山人の巖嵐重複、邱壑深廻、景象高深にして、奇を出すこと窮り無きが如きものあらざるなり。就中危太樸の



爲に作る所の二十幅は、興を黄子久に發すと雖も、低昂伸屈究る有るなし。而も自ら謙退なる是の如し。益其の己を虚にして盈たざるの心を見る。惟其の己を虚くす。故に繪事直に神に造りて後世の爲に崇尙せらるるなり」と言つてゐる。王蒙の畫が明晰な景觀を歴歴として寫し、何等の弛緩のなかつた事が知られる。これが第一の特色である。明晰なるものは畫面が乾いてつめたいが、王蒙の畫にこんな缺點の無かつたことは、その畫法の秀潤によつて知られる。また平生絹を用ひず、紙上に寫し、數家の皴を用ひ、山水數十重、樹木數十種、徑路迂廻、煙靄微茫、山林の幽致を曲盡する（續弘簡集）といふ記述もよくその畫面の姿を示してゐる。ここに紙本と山水の重疊による畫面の複雑があらはれて來る。これが叔明の第二の特色で、董源風の濕と壓とで行く鬱積が見られる。第一は自然の形體の明晰なる積重であつたが、これは自然力の鬱積せる重疊である。

たとへば山本悌二郎氏藏の「泉聲松韻圖」は第二の特色を示し、至正廿六年四月の記ある支那平等閣藏の「青卞隱居圖」、陶齋尙書藏の「秋林晚翠圖」は第一の特色を示してゐる。しかしその何れにしても、力の積重疊積に、一點の彌縫もなく、沈着蒼渾であつて、整然たる所がある。特に山體樹林の積重は肅然たるもので、王蒙の認識の澄徹を示してゐる。

しかし描法に簡疎なると細密なるとがあるが、その簡疎なる作に井上密氏藏の「寒林歸樵圖」



(巧) 王蒙 泉聲松韻圖

がある。瀧精一氏は「肅疎落寞、寒風凜烈たる山路に樵る所を寫して景外の意甚だ深きを覺へる」と評してゐる。けれども王蒙の特色はここにあるのでなくて、細密に描き進めて行く處にある。寸分の間隙と弛緩とがなくて、線を以つて細かに描き、線の中に擦が入り、變化して面となり、面の中から解索皴が出て來る。雲頭皴が出て來る。面は面の變化の中から線を分泌してゐるのである。ここに細密なる表面の感情が出て來る。これが第三の特色である。かかる面と相接するものは、水である。水は平らかな砂洲では、砂洲に切られて、遠く行く。高遠では、山に切られてその左右所所にはあらはれて、水がまた重り重り重つて行く。ここに水の積重と深遠とがある。



叔明の樹法について、「芥子園畫傳」は、

王叔明の松。多く意を經ず。

王叔明の大松。多く直幹を作る。その葉は諸家のものに較ぶれば、稍長く、雜亂の中と雖も、極めて文理あり。

王叔明の山頭の遠松。毎に喜びて之を作る。千株萬株、叢雜にして際無く、且半は點苔に當て、山の姿態を助く。

といふ記述が、極めて簡短であるが、よくその特色を示してゐる。またその石法は、

これ披麻に解索を帶ぶる皴なり。獨り黃鶴山樵のみ之を畫く。山樵は松雪の明なり。畫は即ち松雪に追綜して、而して石は出藍の譽あり。

と言つてゐる。その皴は披麻で行つたものの中から、解索皴を出して來て、山體石體の草草莽莽たる心持を成してゐる。でなければ之を擦に代へて、その草莽たる面を出して來る。またこの短かい解索の集合する状態が雲頭皴であつて、山體石體が雲の如くよぢれ、もつれて卷いてゐる。故に「芥子園畫傳」はその山體の描法を述べて、

叔明は即ち古篆隸の法を用ひ、皴中に雜入し、金蠶の石を鏤め、鶴嘴の沙を劃するが如し。趙吳興を師とすと雖も、實に自ら鑪冶を出す。尖にして稗ならず、勁にして板ならず、圓にして毛圓をなさず、方にして圭角を露さず。その唐宋の諸家を摹するに、一一逼肖せざるなし。元季推して第一となす。大凡一人を學ぶは、一人の範圍を死守すべからず。叔明が如きものは、其の諸家に於いて、眞に毫髮も遺憾なし。

と總括してゐる。南田は王蒙の作について、次の如く評してゐる。

一、王黃鶴は顧阿瑛の爲に、玉山草堂を寫すに、崇山疊嶺の沈厚鬱密なるものを爲らず。ただ松杉草篠、淺沙廻瀨、禽雀飛翔を作り、別に一種の風致あり。

二、石谷山人の摸したる王叔明の谿山長卷を觀るに、全く董巨を法とす。その崇嶺大嶺、奔灘巨壑、嵐霧杳杳、深松之を間て、叢篁烟莽、樓閣に掩映し、帶ぶるに橋梁を以つてし、石淙亂流、近く捫酌すべく、山村籬落、澗道廻轉し、或は雲壁萬仞、上、頂を見ず、或は青泥百盤、下、山麓に迷ふを觀、身は萬山中にありて、猿啼豹嘯、松風濺瀑の聲を聞くが如く、恍として塵區の外に一世界あるが若く、靈境奔會し、人をして神襟湛然、激賞窮りなく、安乘の間を出でずして、清暉瞻望の娛を得しむ。

これまた王蒙の特色を明かにする。かかる構成の複雑と共に、時に穠麗なる色彩のあつた事は、

南田の「秋山肅寺」本の記述にも明かであるが、また吳歷の記す處も之を明かにしてゐる。

叔明の「靜深秋曉圖」は、設色絢爛にして「秋山圖」と並び美し。蓋し蒼松高下の間、楓樹の紅紫を雜へ、山の右に脾坊門道あり、廳道密實し、紫衣の者危坐し、童役琴書を抱へて侍立す。其の後面の樓臺には、雲鬢珠翠紅粉あり。澗房の曲、飛鳴集鷺あり。峰の轉ずる所、村落飛散し、草樹は草紅にして繁茂に勝へず。(墨井畫跋)

しかしこれは特例であつて、多くは紙本、水墨或は淺絳であつた。その淺絳は赭石に藤黃を加へたもので、山頭には亂れた草を描き、これを再び赭でかき起しをしてゐる。また唯赭石を山石、人、面、松皮にかけただけのものもある。かくの如くして構圖の複雑を、色の單純で統一して行



つたのである。

相見香雨氏は王蒙の代表作として「雅宜山齋圖」と「青卞隱居圖」をあげてゐる。前者は大正

の震災に失はれたものであるが、「青卞  
隱居圖」は



王蒙 青卞隱居圖(分部) (巧)

董其昌は其額に題して「天下第一王叔明畫」と書し、更に「此圖神氣淋漓、縱橫蕭灑、實山樵第一得意山水」と絶賞してゐるのである。結構少しく織緯に過ぐるの感あるばかりに巧緻を極めた力作で、山頂には攀頭を作り、披麻皴と解索皴とをゴツチャに使つて、之に叔明得意の渴苔を點して全局を締め、滿幅淋漓、蒼莽鬱密の風趣は、巨然より出で更に一生面を打開した山樵獨絶の技である。此畫は至正二十六年の作に係り、下に乾隆帝の題贊あり、内府の祕閣に寶藏せられたものだが、いつの頃か人間に流落して、安儀周から狄氏平等閣に傳つた。その平等閣にあつた時、同治七八年の頃王某といふ官人此軸を熱望したが得られなかつたのを啣んで、遂に名を亂民鎮撫に籍つて兵を邑境に進めて、之を劫奪せんとしたといふ譚も附隨してゐる。(相見香雨氏)

高彦敬は元初に出でて、宋畫に對する一變更をなさんとした。しかしその變更は個性の根底に於いてではなく、折衷に於いてであつた。折衷とは米氏風に北畫を入れた方法である。傳統は米と董であるが、元の高官として此の地に居、此の風土の粗強が採用せられてゐる。其處に挾雜を感せしむる或者があり、特に北畫的なる或者が析出せられる。是に比して元末の四大家には、自ら地位を異にするものがあり。ここに純然たる元がある。何れも野の清節を感せしめ、また物を見る明をも感せしめる。黃子久は重積して行く自然の深さを、線で丹念に畫いて行つた。そこに子久の美しさがある。纖細にしてしかも些末に墮せざる態度は、元の一特色である。線は常に全體を基礎とし、常に全體に複歸するものとして、全體から離れず、細部から細部にと渡つて行く處がある。これは王蒙にも共通した傾向である。然るに倪雲林は、全體を直に線の上に表はしてゐる。部分が直に全體の美となるのが簡素の美であるが、そこには寂莫として澄みとほつたものがある。老境の美がこれである。枯淡なる美が、塗抹によらず、着着として描かれて行くのが、倪雲林の美の世界である。王叔明は光の世界と濕の世界との二つを、畫面に畫いてゐる。明麗新鮮なる光景を、光の中に描いて行くのが、叔明の世界である。その第二の畫面とするもの



は、董源風のものである。濕潤なる水墨の畫面である。しかしこの濕も董源の如く、濕を出發ともし、また歸結ともするが如き、根本的なものでなくて、線による光の世界で許される程度の濕である。故に濕は時に濕とならずして、擦によつて面化して行く。されば濕も亦一つの面の働に外ならない。かくて王蒙の特色は、依然として第一の方面にあり、明淨なる世界の景觀を線描によつて描いて行く、子久の如き傾向にある。この作風は直に次期に繼承せられ、董其昌等によつて重せられてゐる。明の王世貞が、

元鎮（雲林）は極めて簡雅にして、癩に似て蒼なり。或は謂ふ、宋人は摸し易く、元人は摸し難し。元人は猶學ぶべきも、獨り鎮のみは學ぶべからずと。（藝苑卮言）

と言つて之には必ず賛成もしないが、反對もしないと默認してゐる。元の模し難く、特に雲林の學び難しとせらるる處に、元代の特色もあり、更に雲林の特色もある。しかしそれは同時に黃鶴山樵風の後に學ばれ易かつた傍證ともなるであらう。

元の四家は全く北宋を師法として各變異あり。其の意趣各同じからざるなり。黃子久はもと董巨を師法とし、其の繁縷を汰し、其の形體を瘦し、巒頂山根、累石を重加し、其の平坡を横へ、自ら一體を成す。「西廬畫跋」謂ふ所、其の布景用筆は、渾厚の中に於いて仍ち述峭に饒に、蒼莽の中轉た媚妍を見、纖細にして氣益間に、填塞にして境愈廓に、意味窮りなく、學者その津涉を窺ふもの罕なりと。王叔明は少にして松雪を學び、晩に輞川（王維）北苑諸家を法とし、郭熙晩年の雲頭、北

苑の披麻を將て、加ふるに變化を以つてし、名づけて解索と爲す。山頭の雲石、葉樹掩映し、氣韻蓬鬆、自ら蹊徑を闢く。倪雲林、吳仲圭、亦皆董巨を師法とす。惟雲林は繁實を改めて疎落空靈と爲し、仲圭は緊密を易へて蒼茫古勁と爲し、林下の風あり。其の取法亦各致を異にする所あり。要するに皆董巨を以つて家を起し、名を後世に成す者は、蓋し能く古人を師として、古人の爲に拘泥せられざるなり。然れば雲林嘗て自ら謂ふ、「僕の畫く所の者は、逸筆の草草たるものに過ぎず、形似を求めず、聊以つて自ら娛むのみ」と。仲圭亦謂ふ、「畫事は士大夫詞翰の餘、適一時の興趣に爲る」と。其の興を寄せ、情を寫す、純に文學化の影響を受くること則ち一なり。（中國繪畫史）

元朝に入つて四大家が同時に駢轉して現はれて、斷然南宗の基礎を固めて、流風遂に明清をして追從せしむるやうになつた。その四大家とは、之を歿年順に申すと、

吳鎮、字仲圭、號梅花道人、元至正十四年卒、七十五歲。

黃公望、字子久、號一峯、大癡道人、元至正十八年卒、九十歲。

倪瓚、字元鎮、號雲林、明洪武七年卒、七十四歲。

王蒙、字叔明、號黃鶴山樵、明洪武十八年卒、壽不明。

右の如く吳鎮と王蒙との歿年は其間約三十年隔つてゐるけれども、此の四家はまづ略同時代である。而しこの四大家の出現を促した氣運は趙子昂が作つたのである。子昂は元來が官僚文人で、その畫跡を見れば寧ろ北宗に近いやうなものであるが、彼の主義は是迄の南北を打つて一丸とした文人畫であつたから、自然と四大家を誘掖するやうな素地を醸成したのである。恰も董其昌にリードされて四王吳惲が起つたのと同様である。

四大家によつて確立された純南宗畫は、主として山水畫にいふのである。則ち文人の理想主義は、成るべくうるさい人事を避けて自然の清淨境に遊ぶべく、その所謂胸中の丘壑を展開して樂しまうといふのであらう。又技巧としては、濃濁の色彩



を排して清眞の水墨乃至淺絳を用ゐるのが自然であらう。而して四大家齊しく董源巨然を宗とし、はじめは皆其の風を師としたとあるが、どこ迄學んだといふのであるか、要するに繩墨を守るといふ外形の摸倣でなくしてその氣分精神を學ぶといふのであらう。元來董源巨然の信ずべき眞蹟なるものは見ないが、その摹本らしいものに依て、略その風格を想像することは出来るやうだ。即ち大體に於て大膽なる披麻皴に蒼莽たる樹木の簇點を加へて、どことなし大まかなものである。然るに四大家はそれに似たところは殆どなく、又その規模に於ても、董巨の雄偉なるには及ばない感がある。次に董巨から二米等の山水は濕筆を以て水墨の暈滲に興趣を見せたのであるが、四大家は乾筆を主とするやうになつた。就中倪雲林の如きは渴筆を以つて高尚なる氣韻としたので、後世倪法と稱して之に倣ふものが多かつた。而して四大家その目標とするところは同一であるが、その風格は各皆異つたもので、あまり共通點が發見し得られない。その筆致から見れば、董巨よりも寧ろ李成郭熙の風に似たやうなものも往々ある。古人は四家を概評して「子久の蒼渾、雲林の澹寂、仲圭の淵勁、叔明の深秀」といつた言がある。各人特色あつて之を甲乙するわけには參らないが、その内でも黄公望が一番の先輩であり、又董其昌が「元季四大家黄公望を以つて冠と爲す。而して王蒙、倪瓚、吳仲圭之と對壘す」と稱したのは、まづ公平なる品第と申してよからう。…次に四大家に共通した諸點を考ふると、先づ四大家共に浙江近所の同一地方の人であり、王蒙が晩年役人となつた事のある外は、皆江湖に悠遊した野人で、世間とは没交渉な我儘な生活をして、全く職業的な氣分を離れて、各獨特の天地に逍遙して天真の藝術三昧に終始した。即ち理想的な藝術の爲めの藝術主義に徹底した人人ともいへやう。されば元末騷亂の際に於ても天下の治亂興亡は我關せず焉と濟し込んで、超然としてノンキな生活をしたから、四大家共に高齡の天壽を全うしたやうである。さうしてそこに産れた藝術は極めて自由なる遊戯であれば、…雄大絢爛なるものこそなければ、所謂氣韻なるものは當然に溢れ出づるものでなければならぬ。而もそんな人物が四人も同時に打揃つて出たから、遂に畫史の一新時代を劃して、後世からは儀表と仰がるに至つたのである。(相見香雨氏、世界美術全集第十五卷)

元の題材の上で、所謂四君子畫が重要な位置を占めるやうになつたのも、注意せらるべきある。「四君子」と稱して蘭竹梅菊を盛んに描くやうになつたのも元朝の頃からである。此の四種は初めは文人高士が清高拔俗の情操を現はす題材として取扱かつたであらうが、後世では初學者の基本的畫法としても課せられるやうになつた。その元朝から盛になつたのも南宗的氣分の濃厚になつた一現象であらう。而してその四君子が更に専門的に行はれ、殊に畫竹が一科目となるやうになつた。そもそも墨竹は五代の李夫人が婆婆たる竹葉を窓上の月影から寫したといふ話から起り、唐宋の間名手少からず、宣和畫譜には墨竹の一門を設けらるるに至つた。その頃文與可の墨竹、蘇東坡の朱竹が名高い。就中與可は文湖州と稱せられて其の墨竹法は永く後人の準據するところとなつた。元朝になつては李衍(字は仲賓、號息齋道人)、柯九思がその專家で、皆文湖州を奉ずるものである。李息齋は趙松雪が『二百年來の畫竹』と稱した程の大家である。同時に張遜(字仲敏、號溪雲)といふが、墨竹では息齋に及ばないとして、鉤勒體を以て當世に妙絶したといふ人もある。それから梅道人も亦墨竹を以て有名である。檀芝瑞、宋仲溫などは叢竹の圖の妙手である。次に梅は鄒復雷、降つて王元章が名家として知られ、雪窓の蘭は栢子庭の石菖と併稱せられた。又動物の方にも用田、松田の栗鼠の如き特殊畫人があつた。(相見香雨氏)