

507

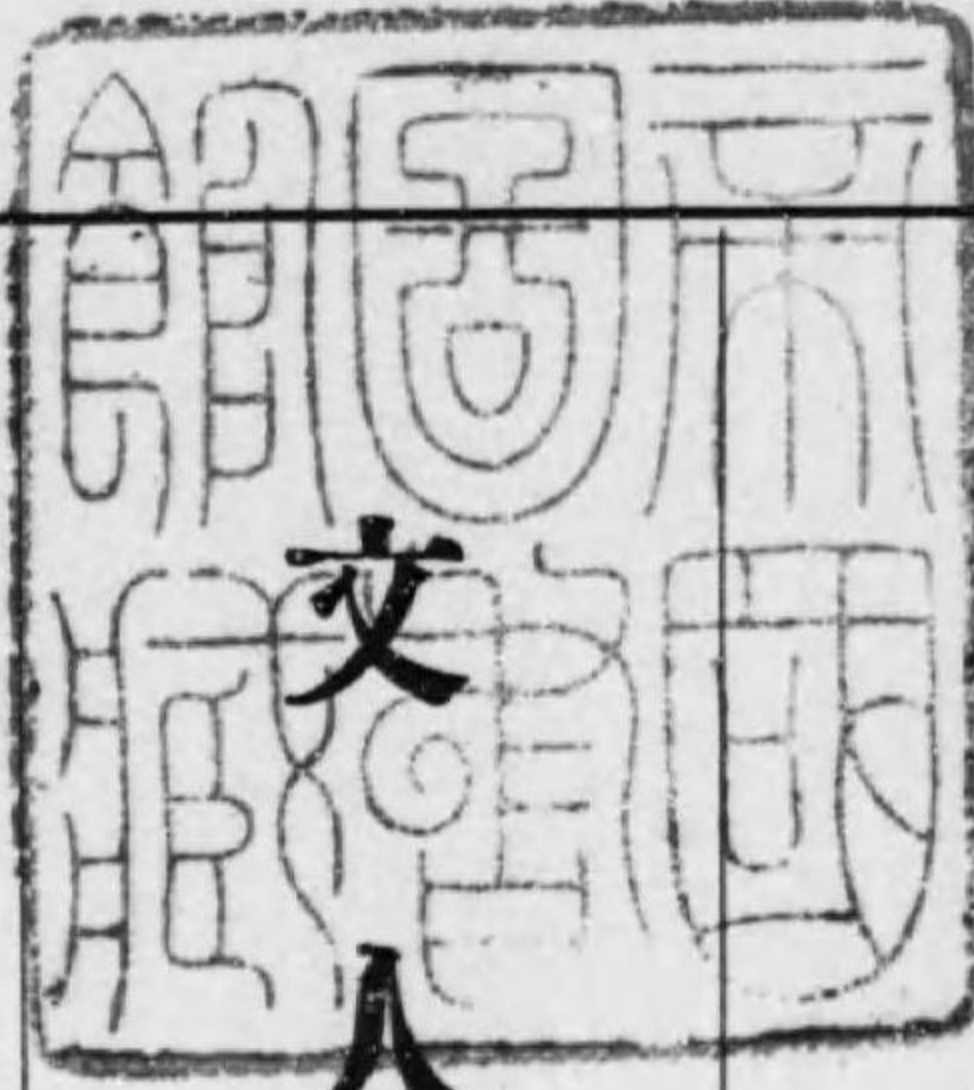
64

9 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10¹⁹ 1 2 3 4 5

始



507-64



文學博士
瀧

精一著

文人

畫
概
論

改
造
社
版





第一 雪庵筆達磨大師圖 畫冊中之一圖

(岩崎男爵藏)

もと黄蘗山萬福寺の什寶であつた、元人雪庵釋溥光の畫いた羅漢帖は高雅天眞の作物で、文人畫の軌範とするに足るものである。雪庵の何人なるか、又此畫冊の由緒如何は、高泉の跋文中に明かであるから、左に之を抜萃する。

大元間有溥光大師雪庵者。乃中峰普應國師七世孫也。大師禪暇嘗遊戲筆墨。畫十八阿羅漢自贊。其筆法精妙。鳴於時。亦嘗手書八大人覺經。明達觀大師跋之曰。元至政間雪庵溥光大師。號稱能書。書此經若干卷。流行海宇云々。長崎興福請法主逸然融公。得此圖於支那。常隨身供養。蓋融公亦善畫。故能寶之。嘗請吾祖隱老和尚贊。祖一々展視。稱爲希有。見卷端奇古二字。輒曰此神異不測。蓋鎮國之寶也。豈止奇古而已哉。乃加國寶二字。繼而象山雪峰二和尚。各爲贊賦。誠臘月蓮花也。

序

本書は本年東京帝國大學文學部の秋季公開講演に際して、私が講述したものの筆記である、私はその講演に於て特に文人畫を題として選んだ譯は、近頃世間で文人畫が漸く持囃され來つて、畫家の之を學ぶ者が多くなり、又素人の間にも染筆を試みるものが多くなつて來た事を認めたからである、文人畫の尊崇は單に我國に於てのみではない、歐羅巴でも獨逸あたりでは、近頃それに對する研究をなす者が尠くないのである、斯く文人畫の尊崇は内外に於て盛であるが、文人畫の起源と并にその眞實の性質が何であるかは、多くの人に理解されてゐるか如何か問題であると思ふので、それで私は聊か自分の所見を述べて見たくなつたのである。

私は昨年巴里に開かれた美術史會議の席上に於ても、文人畫の趣意に關する講演を試みた、併しそれは時間に制限があつて、簡略にしか述べる事が出

來なかつた、その後國內何れの場合かで述べて見たいと考へてゐた際に、恰かも大學の公開講演を命ぜられたから、幸の機會として此題を選ぶに至つたのである、然るに此講演も一時間四十分宛三回に過ぎなかつたので、十分に計畫した所を講じ盡す事は出来なかつた、殊に支那の文人畫のみを主として語つて、日本の文人畫に深く立入る暇のなかつたのを最も遺憾とする、今ま此稿を書物として上梓するに當つて、缺を補はんとするの考もないではなかつたが、公務の爲め之をなすの時を得ないから、已むを得ずその儘にして置いた。

又之を上梓するに就て特に斷つて置きたいのは、此稿が講演の筆記に過ぎないので、始から書物にする積で書いたものでない事である、挿圖も講演に際して幻燈で示したものをだけを編入して、別に増補してゐない。

大正十一年十一月 瀧 精 一

文人畫概論

内容目次

第一章	文人畫の起源……………	一
第二章	文人畫の流派化……………	一六
第三章	文人畫の原理……………	二三
第四章	文人畫と南畫……………	四一
第五章	文人畫の精華……………	四九
第六章	將來の文人畫……………	六一

挿圖

- 第一 雪庵筆達磨大師圖
- 第二 徽宗皇帝筆水仙鶴圖

第三	傳馬遠筆獨釣圖
第四	日觀筆葡萄圖
第五	王蒙筆寒林歸樵圖
第六	因陀羅筆祖師問答圖
第七	元畫竹林山水圖
第八	雪庵筆搖鈴尊者圖
第九	沉周筆風樹圖
第十	任時中筆孤鷄圖
第十一	倪元璐筆秋景山水圖
第十二	張彥筆秋景山水圖
第十三	王鐸筆夏景山水圖
第十四	道濟筆春景山水圖
第十五	道濟筆秋景山水圖



第一章
文人畫の起源

詩人の詩が詩人具て面白くない、素人の書いた書畫が専門家の書いたものより却つて味があると云ふやうな事は善く人の云ふ事であつて、要するに素人の技藝を専門家の技藝と異つた特殊の見所あるものとするのには確かに相應の眞理がなくてはならぬ。技藝はすべて素人の手に成らなければならんと考へる者はないであらうが、素人の技藝を素人の技藝だけに又尊重すべきものとするのは、何れの國にもある事である。支那日本に於て所謂ゆる文人畫なるものを尊重するの動機もそれがもと素人の技藝であつて、専門家の技藝の如くに技巧に捉はれると云ふ事が尠くして、飄逸の趣があつて面白いと云ふ事から來

るであらうと思ふ。文人畫の起りは大體それであるかも知れないので、そう考へれば甚だ簡單であるが、之を歴史的に考察すると、所謂ゆる文人畫の成立に就ては又種々の事情があるのである。

云ふ迄もなく文人畫なるものは支那に起つたのである。而してそれは又日本にも傳はつた。然らば支那に於て特に文人畫を一つの畫態と認めて、それを特別に流行せしめたのは何時であるかと云ふと、それは明朝から始まつたと云つて善いのである。明の董其昌は「畫禪室隨筆」の中に文人畫の流傳を説いてゐるが、その頃迄に既に文人畫尊崇の勢が著るしく高調されてゐたことは疑がない。その流行の盛になつたのは正さに明朝に於てであるが、實は元朝の末に於ても文人畫に於ける知名の大家が尠からず輩出してゐる。尙ほ遡つて云ふと、文人畫尊重の風習はそれよりもずつと古い所にある。董其昌が文人畫の流傳を叙するのを見ると、曰はく

文人之畫。自王右丞始。其後董源、僧巨然、李成、范寬爲嫡子。李龍眠、王晉卿、米南宮、

及虎兒、皆從董巨得來。直至元四大家、黃子久、王叔明、倪元鎮、吳仲圭、皆其正傳。吾朝之文沉、則又遙接衣鉢。

とある。即ち此説に依ると文人畫は唐の王摩詰に始まつて、宋元の諸家を経て明の文徵明、沈石田に至ると云ふのである。成る程王摩詰は世に隠れない文士であり又思想の高い人であつた。而して畫を能くして、其畫は主にも山水松石を畫いて、唐末の批評家朱景玄の如きは其の畫を評して「風致標格特出」とも云つた。又その殊に得意として畫いた朝川の圖に對しては、「山谷鬱盤、雲水飛動、意出塵外、怪生筆端」とも云つてゐる。是を以て見ても、その畫が尋常畫工の畫とは異なるものであつた事は考へられる。即ち王摩詰は古の文人畫家として一個代表的のものと認めて善い人であらう。董其昌の此説をなした頃より以來、後世は文人畫と云へば王摩詰を以てその開祖と仰がないものはないのである。そう考へるには慥かに理由があるのであるが、併ながら又王摩詰以前に文人畫なるものがなかつたかと云ふに、決してそうではない。文人高士にして畫を能

くしたものは多々あつたのである。それを事實とすれば、文人の畫は王摩詰に於て始まつたと見る譯にはゆかなくなるのである。

今ま文獻の上から我々の知る所を以て云ふならば、六朝の時に於て既に文人にして畫を能くするものがあつた。又その時代に於て文人畫を尊重するの機運のあつた事も認め得るのである。それは先づ六朝の畫史畫論の上から考へる事が出来る。六朝には諸種の畫史畫論が著はされてゐるが、その中で二つの特別に注意すべきものがある。それは何にかと云ふと、一が南齊の謝赫の著した『古畫品錄』であり、一が陳の姚最の著した『續畫品』である。此二つの述作は今ま傳はつてゐる六朝の畫史畫論では甚だ大切なものであつて、此二つの書物に依つて、我々は支那の古畫に關しての種々なる教訓を得る事が出来る。而して此二つの著作には各々特色がある。先づ謝赫の『古畫品錄』は始めに畫道が勸戒的のものである事を述べて、而して畫に六法即ち六箇の原則のある事を云ひ、次にその六法を基準として三國吳以來の畫の名家を品等してゐる。然

るに熟讀して見ると、此書物は全體に於て畫の技巧を重んずる傾向のあるもので、純畫工の畫を尊ばんとする方に多く傾いてゐるやうに見える。それは著者謝赫が本來畫家であつて、且つ頗る細微な畫を畫くことを得意となした事が事實であるからでもあらうと思ふ、即ち彼は是書物に於て第一に尊敬するものは誰れかと云ふと、宋の陸探微である。然るに陸探微は眞の畫家であつて、恐らく技巧に秀でた人と思はれる。かく陸探微は謝赫の最も賞賛する所であるが、文人であつた所の晋の顧愷之や、戴逵や、宋の宗炳などの畫に對しては、思つた程の贊辭を呈してゐないのである。殊に顧愷之に對しては『跡不逮、意聲過其實』と云つて、心持は十分であつても、その畫く形跡がそれに及ばない、人が之を褒めるのは過分であると評するのである。戴逵は可なり褒めてはゐるが、品等の上では顧愷之以下に置いてゐる。宗炳は最後の第六品に位せしめて『跡非準的』と云ふのである。想ふに宗炳は主として山水を畫いた人で、その畫が山水畫であると云ふ點に於て、謝赫の氣に入らなかつたのではないかとも思ふ。謝赫の

褒める畫人は皆な人物鬼神の畫をかくもので、彼は人物鬼神畫でなければ眞の畫をかくものでないやうに考へたらしく思へる。それから晋の明帝の畫なども形色の疎略なものであるが頗る神氣を得て、筆が達者で奇な趣があると云ひながら、之を第五品に置いてゐる。是等の點から考へて見ると、謝赫はどうしても技巧を尙ぶ方に傾いて、文人高士の畫はさのみ尊重しないらしいのである。畫之六法の第一には「氣韻生動」を説いてゐるが、彼の考へてゐる氣韻生動の義は後世趙宋以來の批評家の解する所とは大分に距離があつて、要するにそれは人の肖像等を畫いて客觀對象の神氣を傳へ、且つ其生々として動く狀を傳へる事を云ふのらしいのである。さやうに考へるに就ては、尙ほ他に種々の理由もある事である。

ともあれ謝赫の畫論の旨意は文人高士の畫を尙ぶ方ではないのである。所が姚最の「續畫品」は丁度それと反對の地位に立つてゐる。姚最是謝赫が顧愷之の畫を褒めない事に就て甚だ不平であつて、彼の眼から見ると、今迄の畫家で

は顧愷之（長康）程豪いものはないと考へるのである。その云ふ所に依ると

至如長康之美、擅高往策、矯然獨步、終始無雙、有若神明、非庸識之所能倣、如負日月、豈末學之所能窺、（中略）謝陸聲過於實、良可於邑、列於下品、尤所未安。

とある。姚最是是の如く謝赫の顧愷之に對する批評に就て不満であるばかりでなく、謝赫の畫く畫に就ても、その長所を認めないではないが、又頗る嫌焉たるものがあるのである。即ち謝赫の畫は筆路纖弱で壯雅之懷に副はずと云つてゐる。加之ならず、又その南齊以後の畫人を批評する上に於て、第一に湘東殿下即ち梁の元帝の畫を賞賛してゐるのは殊に注意すべき事、湘東殿下は天賦の才で、學問があつて而かも心に造化を師とするもので、政治を取るの傍、文談衆藝之餘に畫を畫くから豪いので、古の名畫家と雖も及ばざるものがあると評してゐる。その論法を以て見ても、要するに姚最是技巧本位の畫を好まないで、剩さへ専門家でない地位あり文學ある人の、事業の餘暇に畫くものを好む所以の口吻を漏らしてゐるのである。其點に於て姚最是謝赫と全然反對の立場に在る。

即ち謝赫が畫家らしい畫を好むに反して、姚最は寧ろ文人高士の畫を尊重すべき所以の考を發表してゐる。即ち畫史畫論の上に於てかやうな相異つた考が現はれてゐるとすれば、それから推して六朝時代に於て既に純畫家の畫を尙ぶ以外に、文人の畫を尊ぶ氣運が現はれてゐた事は、疑のない事實であるとしなければならぬ。

然れども六朝時代に於ける文人高士の畫なるものが、悉く後世見るやうな所謂ゆる文人畫の如きものであつたかどうかは問題である。梁の元帝の畫の如きは、その主として畫くものは人物である。「王於像人、特盡神妙」とは姚最も云つてゐて、山水などを主として畫いたものではないのである。後世梁元帝の著述として傳へる「山水松石格」と云ふ一篇の有名な畫論があつて、それから見ると元帝は山水を能くした人のやうに考へられるけれども、その畫論は實は後世の僞作である。元帝は正さしく人物畫家であつた。後世の文人畫家は王維にしても、その以後の人にしても皆な好んで山水を畫いたが、元帝はそうではない。

その點が異ふ。晋の明帝とても人物を主として畫いたらしい。顧愷之に至つては文人でありながら、元來傳神寫貌の術に長じたのであつて、是人は山水も畫いたが寧ろ人物の方が得意であつた。戴逵は思想家で、音樂にも長じ佛像の彫刻もしたが、畫は佛畫を畫いて有名である。それで六朝の文人で、専はら山水を畫いたと思はれる名家は宗炳一人あるのみである。

左様に畫の主題内容の上に於て後世の文人畫とは異ふが、併しその作法はどうかと云ふと、それはさすがに文人の畫であるだけに、尋常畫工の畫とは異つた所があつたに相違ない。我々は戴逵、宗炳等の畫に就いては詳しい事を知る事が出來ないけれども、顧愷之は假令傳神を能くするとは云ふものゝ、第一にその畫の意想到勝れたものゝあつたことを想ふのである。それは謝赫が「跡不逮意」と云つた事を以ても判かる。又筆法に長じたものである事も、唐時代の批評家の説を以て見て明白であると思ふ。それから晋の明帝は謝赫も形色は疎略であるが、頗る神氣を得て筆法が超越してゐると云つてゐる。梁の元帝に就

ては、姚最は『心敏手運不加點治』と云ふのであるからして、是も心から出でた飾り氣のない畫であつたと思はれる。若し是等の事柄が事實であつたとすれば、六朝時代に於ける文人の畫なるものが、その描寫の方法に於て矢張り尋常畫工の畫とは異つた特殊の趣のあつたものとして、重んぜられたのであらうと云ふ事が考へられる譯である。

左様に考へて來ると、我々は何故に董其昌が文人畫の元祖を唐の王摩詰と決定して、それ以上に遡らなかつたかを疑ふのである。けれども又一方から考へると、後世見るやうな所謂ゆる文人畫により多く近接したものを求めて云ふならば、王摩詰が或はそれに當て候まるかも知れない。王摩詰が壁畫などを盛に畫いた事は唐人の説から判かるので、可なり規模の大きい畫も畫いたのである。又そう云ふ畫の塗込などは門人をして手傳はしたとも云ふのであつて、後世の文人畫家の如くに疎略な水墨のみを主として畫くものとは同一ではない。けれども王摩詰は先づ山水を主として畫いて、その畫が詩的であつて、而して又筆

法に於ても長じたものであつた。同じ時代の山水を畫く人でも李思訓などは堅い綿密な畫を畫いたのであるが、王摩詰の畫はそうではなかつたらしい。その山水は所謂ゆる『意出塵外。怪生筆端』ものであつた。その筆法は尋常畫工の畫とは異つて、磊落なものであつたに相違ない。即ちそれ等の點から考へて、王摩詰を古代文人畫の著るしい代表者として見ることは差支ないので、夫故に又彼を文人畫の元祖の如く見たのも無理はないかも知れない、而して又唐朝では今ま一人董其昌の擧げてゐない人で、文人畫の流に屬せしむべき大家があると思ふ。そは張瓌である。張瓌は張員外として知られてゐる。此人は朱景玄も云ふ如く矢張り『衣冠文學。時之名流』であつて、畫は山水松石を畫いて、而かも筆法に長じて、或時は手に二本の筆を握つて一時に落下して、一は生枝となり一は枯枝となると云ふやうな奇抜な畫き方をもしたと云ふ位で、明かに文人畫の流に相違ないのである。然るに董其昌が此人を文人畫の中に數へないのは不思議である。

けれども要するに文人畫が益々その氣格を高うしたのは五代以後である。五代趙宋の時代になつて支那は山水畫の發達が眼立つて著るしくなり、又水墨畫が益々盛に行はれ來つた。唐の王維、張璪の畫も主として山水松石であつて、而して墨繪を好んだものであるが、五代趙宋の水墨を以て畫く畫の隆盛は唐朝のやうなものでない。その時代の水墨畫殊に山水松柏竹石等の水墨畫の如きは、愈々益々文人の畫に適し得るものとなつたのである。又畫論の上から考へても、文人の畫を鼓吹するに都合の善い主義の議論をなすものが、その時代に於て多くなつた。その議論と云ふのは、即ち畫は人格を本位としなければならんと考へるものである。北宋の郭若虛の『圖畫見聞誌』に於て氣韻の説明を試みてゐるものを見ると、それは六朝及び唐朝の論者の説く所の氣韻とは大分懸離れて來てゐる。六朝及び唐朝の論者の説く氣韻は、概して畫の對象となる物の神を傳へることを云ふものと解すべきであるが、郭若虛の云ふ所はそれとは全く違つて、氣韻は作家の人品に基くと云ふのである。その説に依れば

竊觀自古奇蹟多是軒冕才賢、巖穴上士、依仁游藝、探賾鉤深、高雅之情、一寄於畫、人品既已高矣、氣韻不得不高、氣韻既已高矣、生動不得不至。

とある。又郭若虛の考では氣韻は心印なりで、即ち作家の心が直ちに形跡を成すのであつて、従つて畫は猶ほ書の如きものと云ふのである。北宋時代に斯の如き説が出てからと云ふもの、爾來何れの時代にも氣韻は作家の心に基き、人格に關係あるものと論ずる者が甚だ多くなつた。而してその説が文人畫に向つて大なる力を添へる事は云ふ迄もない事である。郭若虛の畫論の外には、郭熙の著はした『林泉高致』なんども、文人畫の爲めに氣を吐くものと見られない事はない。

さて五代より宋の時代に亘つて文人畫の標本となるものは多々ある。董其昌は王右丞以後は董源、巨然が標範となり、李成、范寬、李龍眠、王晉卿、米氏父子となると説いてゐるが、併しその中でも南宮米芾の後世に與へた感化は大なるものがある。蘇東坡も文人畫の發展に關係があるが、併しその畫は米芾には及ばな

い。米芾は文學の士であり、書も上手で、鑑識にも長け、且つ畫を畫いたのである。畫は好んで水墨雲山の景を寫して、後世米法と呼ばれる一種の畫態を傳へてゐる。又文人の畫が畫上に欸題を記すると云ふ事は、元明時代には殊に多いのであるが、それは蘇東坡あたりもやつたらしいが、米芾が殊に濫觴をなしたと云ふ説がある。即ち後世の所謂ゆる文人畫らしい畫の形式の生じたのも、米家から始まると見て善いかも知れぬ。元朝に至つては、その末期に於て殊に文人畫が流行して、黃子久、王叔明、倪元鎮、吳仲圭の四人が揃ひも揃つて文人で、而かも文人に相應しい畫を畫いた。尙ほその外にも文學者又は僧侶で文人畫らしい文人畫を畫いたものが多々輩出した。即ち此に至つて文人畫は愈々他の畫を壓倒するの勢を得た。明朝になつて文人畫の甚だしく歡迎されたのも、元末諸家の感化が與つて多いのである。沉石田、文徵明の出たのも、その感化に因るものと見て不都合はない。而して明朝に於けるその畫の勢力は遂に清朝に迄も及んでゐる。中明以後清朝に至るの畫の半分は文人畫であると云つても毫も差

支なからうと思ふ。而して我日本の文人畫は主とし明末のそれから傳へたのである。

第二章

文人畫の流派化

以上述べた如くにして、支那の文人畫と云ふものが興つたとすれば、文人畫の起源は決して左様に新らしいものと考へることは出来ない。六朝時代に於て既に之が尊重の機運を萌してゐるのである。けれども古の文人畫は實は一つの流派として成立してはゐなかつた。少くも一般の畫に於て云ふやうな意味の流派になつてはゐないのである。流派となるからには、その技術の様式に於て一定特殊のものがなければならぬ。然るに古の文人畫には技巧上一定の特殊のものが成立してゐないのである。六朝の文人畫は勿論然りである。顧愷之、戴逵、宗炳、晋明帝、梁元帝の畫が様式上一定してゐるかと思ふと、決してそうで

はない。それ等の間には何者か共通のものあらう。その思想に深みのある事や、又は運筆法の上に於て、尋常畫家の畫と異ふものがあると思ふ事はあらう。併しそれは未だ畫の様式上の區別と云ふ迄には至つてゐない。王摩詰の畫でもその壁畫をかくものゝ如きは、時として吳道子あたりの畫と拮抗するものがある。實は未だ後世云ふやうな文人畫人としての様式に全く合致したものでないからと思ふ。宋朝の文人畫でもその通りで、董其昌の擧げてゐる正傳の中に於いても他は暫く措いて、李龍眠の如きはどうかであるか。彼は文人として立派な人であるが、畫は佛畫を盛に畫いて、而して白描の畫が得意であつて、立意を先にすとはあるが、實は文人畫らしい文人畫ではない。彼は實に専門畫家も及ばざる精妙な畫を畫いたのである。「宣和畫譜」の説などから見ると、彼は頗る具體的の畫を能くしたらしい。獨り李龍眠のみではない、李成も王晋卿もその畫風に於ては、適切に文人畫らしいものであつたかどうか疑はしい。

即ち古く文人畫と稱するものは文人が畫きさへすれば善いので、その様式は

一定し得ないのである。畢竟するに文人畫には廣義なるものと狹義なるものとの二つがあるべきである。廣義に解すれば文人畫は文人が畫きさへすればどんな畫でも差支ない譯である。それは李龍眠の畫でも、又趙子昂の畫でも差支なからうし、若し之を日本で云へば、信實の如きは歌人であつて畫を畫いたのだから、是も文人畫であらう。普賢寺基通の牛の畫にしても、後京極良經の馬の畫にしても文人畫に相違ない。然るに之を狹義に解釋すると、文人畫には一定の様式があるべきである。狹義の文人畫は何等か他の畫に對立する一つの流派となり得るのである。事實として支那に於て宋朝以後、文人畫は段々と流派化して來た。それはどう云ふ譯でそうなつたか。又それに對立する畫とは何であるか。要するに支那は宋朝に於て翰林圖畫院の畫即ち畫院の畫と云ふものが又非常なる發展をなした。即ちそれが文人畫に對抗するものである。否な寧ろ文人畫の方がそれに對抗せざるを得ない事になつたのである。院畫は朝廷の御抱畫師の畫である。朝廷で畫家を抱へて畫をかゝせる事は唐

朝にもあつたし、六朝にも將たそれ以前にも無論あつたのである。けれども古は朝廷の御抱畫師はあつても、その畫と一般の作家の畫との間に甚だしき徑庭がなかつた。然るに五代から始まつて宋朝に於て盛になつた畫院の畫と云ふものには、おのづから一定の典型を生ずるやうになつた。その典型と云ふのは何であるかと云ふと、つまりそれは寫實的な緻密精麗な畫を主として畫く事である。五代及び宋の畫院殊に徽宗皇帝以來の畫院の畫が、寫實的に彩法の絢麗を盡す上に於ての功績に至つては、決して没却する事の出來ないものがある。それはそれで一つの長所であるが、併し奈何せんそれは餘りに技巧的であつた。宋は南宋の時に至つて院内の畫家中にも、それに慊らずして破格の畫を畫き出したものがある。馬遠の如き、夏珪の如き、將た梁楷の如き院中の破格畫である。そう云ふ破格のものもあつたが、大勢は奈何共なし難かつたのである。即ちその院畫なるものは本來最も職業的の畫であつて、固より技巧を尊重して而かも精麗を期したものであるからして、文人畫の技藝から見たならば全く

正反對である。時既に文人の畫が文人に相應しい法式を得る事を望まんとする場合であつたのに、一方に是の如き院畫が勢力を得て大なる發展をなした爲めに、文人畫は愈々それと反抗するの勢を得なければならぬやうになつた。その反抗の爲めには、院畫の細密精麗に對する、磊落輕快なる運筆の水墨を主とする畫を以てするに如くはないのである。そこで始めて文人畫に一定の特殊な様式が生じて來るのである。而して一方院畫が一つの流派である如くに、文人畫も亦一つの流派と見做さるべきものとなつたのは已むを得ない。

廣義の文人畫ならば様式は何でも構はないのである。けれども成るべくならば、文人畫は文人に相應しい畫である事を希望する上に、丁度場合が文人畫の一定様式を作らしむるに至つたのであつて、即ち此處に狹義の文人畫が一流派たる形を具ふるに至つたのである。狹義の文人畫の行はれると共に、廣義の文人畫も行はれて少しも差支はないのである。けれども事實として宋末以後殊に元朝に至つて、文人畫は愈々一定の様式を得るに至つた。爾來文人畫と云へ

ば、その様式を以て一見區別する事の出來るものゝ如くなつた。然るに又文人畫が流派化して來ると、今度は文人のみがそれを畫かないで、文人にあらざるもの即ち専門の畫家も、文人畫を畫き得る事になるのである。尤も文人畫を畫く爲めには若干の文學の修養は必要である。但し元來文學のある人の文人畫を畫くのと、文人畫を畫く爲めに、特に文學を修めるのとの間には區別がある。専門畫家のなす所は即ち後者である。明清時代には文人でないものゝ文人畫は甚だ多い。例へば四王吳惲の畫の如きも、文人畫と云へば文人畫であるが、それは皆が皆な文學者と云ふ譯ではない。日本の文人畫でも、大雅、蕪村、嶮山などは文人高士であつたにしても、他の文人畫には眞の文人の仕事でないものがある。それも一流派となつた以上は故障を云ふべき筈のものではない。一箇の流派となれば、他の一般の畫の流派と對立するものであるからして、黒人がそれに與つても差支ない事になる。唯そうなつて來ると、古の文人畫とは大分旨意が違つて來るやうな事も起るのである。時としては文人畫であつて、文人畫の本意

に背くものも起らう。外側の形式だけが文人畫で、實は文人畫の本意に合しないものが生じて來る。是れ亦已むを得ない事である。けれども又文人畫と云ふ以上は、成る可く其本意を失はない様にする事は必要なので、然らば文人畫の本意將た原理とする所は抑々何であるか、それを少しく分析して考へて見る必要がある。

第三章

文人畫の原理

以上に於て文人畫の起源と並に文人畫の流派化の大要を述べたが、それで支那に於ける文人畫なるものゝ成立は大畧説明した積である。前に云つた如く、文人畫が流派化せられない間は、それは文人が畫く畫でさへあれば、どんな畫でも差支ないのである。流派化せられて始めて文人畫に一定の形式が生じて來る譯である。然るにその形式を生ずるに先つて、文人畫に相應しい畫となる爲には、その畫に特殊の原理が出來なくてはならぬ。その原理なるものは、詮じ詰めれば郭若虛の説くが如く、人格を本位として所謂ゆる心印の如くに氣韻の現はれのある事がそれであらう。之を今日の言葉に直して云へば、即ち表現 びひん

Professorを眼目とするのである。要するに文人畫の原理は、近頃西洋に起つた藝術上の表現主義と合致するのである。表現主義は心印主義と云ふも同じである。西洋の表現主義を説くものにも種々あるが、例へばクロイチエが説く所に依れば、藝術の本義は純真なる直感に在るので、純真の直感はその自體が即ち表現である。表現を基本とするが故に、藝術は須らく抒情詩的なるべきもので、それには作家の人格から溢れ出でた誠實性がなければならぬと云ふのである。夫故にその主義は丁度文人畫に當符まるのである。表現派の畫家として有名ななるカンデンスキの唱道する所の内面の音響 (Innerer Klang) と云ふものゝ如きも、郭若虛の云ふ氣韻と頗る似寄つた所がある。そうして見ると文人畫はその主義の上の於て、頗る近世的なるものであるかの如くに見える。左様に近世的なるものが支那に於て古くから開けてゐたと云ふ事は、寧ろ驚くべき事のやうである。けれども又文人畫の原理が、大體に於て最近の西洋表現藝術の主張と一致するものはあるにしても、文人畫と表現派の藝術とを全く同じものと

視る事は出来ない。兩者大體に於て主張を同うするものがあるとは雖も、尙ほその實際に就て詳しく分析して考へて見ると、又大いに異ふ所がないとは云へないので、文人畫は文人畫であつたから特殊の性質を持つてゐる。

文人畫をその最も發達した時のものに就て見ると、それには更に若干の特殊なる條件がある。先づ第一に文人畫はその性質として職業的ならざるを要するもので、即ち作家が人の爲めに畫くと云ふよりも、寧ろ自分自身で樂む境涯に於て畫くと云ふ事がなければならぬ。外からの拘束を受けないで、自身の樂む境涯をその儘に吐露すると云ふ事がなければならぬ。古の文人高士の技藝は、殊にそうであつたと考へられてゐる。事實に於ては、文人の作る所のもので、時として意外に職業的なるものに近いものもない事はないが、大體から云へば、文人の畫は他人の爲めにするよりも、自分の爲にする點に於て職業的のものとは違はなければならぬ。文人に相應しい文人畫の約束としては此職業的でない、自ら樂むの境涯を有すると云ふ事が第一に大切である。倪雲林が友人に答ふ

る消息の中に、自分の畫いた陳子桎剡源の圖に就て云ふ所を見ると、その文章の中に

『僕之所謂畫者、不過逸筆草々、不求形似、聊以自娛耳。』

とあるが、丁度それである。既に表現が主義であるならば、自から樂むの境涯に在るのは當然だとも云へるかも知れないが、併しそれが特に職業的でない爲から來るとなると、それには特殊の性質が伴ふのである。近頃の表現派の藝術の如きは如何に主觀的であつても、強いてそれを非職業的のものとすべく要求してはゐない。

文人畫は非職業的のもので、而かも自樂の境涯を有すべきものであるが故に、それは又遊戯的である。その仕事は遊戯三昧に出づるのである。「依仁游藝」と云ふと幾分堅苦しくも聞えるが、所詮その方針を外づれる事はない。遊戯的と云へば眞面目でないものゝ如くにも考へられるが、必しもそうではない。作家が折に觸れて意の欲するまゝに、自分の觀た所のものを自家胸臆のものとして

率直に畫き現はす場合に於ては寧ろ甚だ眞面目である。けれども意の欲するまゝに畫き現はして、形式の美に拘泥するものでないからして、その作物にはおのづから素朴性 *Naively* が伴ふ。而してその素朴性が魯鈍なる爲めから生ずるのではなくして、その裏面に自然を達觀したものがあつて、意味のある素朴性である時に於て、それが又諧謔 *Humor* となるのである。それでつまり文人畫にはその素朴性と諧謔とが結び附いて、その畫に何となくとぼけた趣があるべきで、それがあつて却つて面白いのである。

所で支那に於て文人畫が特に自樂の境涯に在ると云ふのは、それが遯世的であるからでもある。支那では古よりして文人と隱逸とが關係してゐる。支那の文學はとかく隱逸的なものに於て精華を發揮する場合が多いのである。世の中で現に働いてゐる軒冕の才賢と雖も、文學の上では隱逸を志すのである。畫に於ても亦文人の作となれば、とかく隱逸性を帯びる方に傾くのを常とする。従つて又文人畫はその主題を選ぶ場合に於て、人物ならば仙人や羅漢の類を好

む譯であるが、概して云ふと山水を畫く事が甚だ多いのである。山水の畫に於て現實社會を離れた塵外の樂士を得やうとするのがその持前である。但しその山水畫を好む事が全く遁世的の考から來るのではあるが、實際上その人が世の中から隠れると云ふ事が出來ない場合に於て、猶ほ且つ塵外の樂士を得やうとする爲に、その想を畫に現はするのである。現實社會に生活しながら社會の外に出で、自適する事を理想とするのである。郭熙の『林泉高致』の中に説く所が全くそれに適中する。その説は左の如くである。

君子之所以愛夫山水者、其旨安在。丘園養素、其常處也。泉石嘯傲、所常樂也。漁樵隱逸、所常適也。猿鶴飛鳴、所常觀也。塵囂輻輳、此人情所常厭也。烟霞仙聖、此人情所常願而不得見也。直以太平盛日、君親之心、兩隆。苟潔一身、出處節義、斯係。豈仁人高蹈遠引、爲離世絕俗之行、而必與箕穎埒素、黃綺同芳哉。白駒之詩、紫芝之詠、皆不得已而長往者也。然則林泉之志、烟霞之侶、夢寐在焉。耳目斷絕、今得妙手、鬱然出之、不堂筵、坐窮泉壑、猿聲鳥啼、依約在耳。山光水色、混漾奮目、此豈不快人意。

實獲我心哉。此世之所以貴夫畫山之本意也。不此之主、而輕心臨之、豈不蕪雜神觀。濁濁清風也哉。

即ち此旨意を以て文人畫を視る時は、文人畫が道家又は禪家の思想と深い關係を持ちながら、又儒教とも相悖らざるものとして行はれた譯をも知る事が出来る。

第二の條件としては、文人畫は詩的なることを要する。是に就て最も著しい手本を出した人は王摩詰に相違ない。王摩詰が自身の樂境としてゐた輞川の景を畫いたものゝ如きは、一方にその詩を作り且つ畫を畫いたので、その畫が詩的感興を傾倒したものとたるは想像するに堪へる。王摩詰の畫に對して、その詩的なる所以を喧ましく云つたのは蘇東坡である。東坡が摩詰の詩を味へば詩中に畫あり、摩詰の畫を觀れば畫中に詩ありと云つたのは有名な話である。そう云ふ東坡の畫も詩畫一致的のものであつたに相違ない。又宋朝では米南宮の山水が殊に詩的であり、元の四大家の如きも皆な詩文を能くした風流人であ

つたから、その畫には詩的の趣がなくてはならぬ。それで文人畫の本意から云ふと、全く詩文に携はらないものが文人畫をかくと云ふ事はあるべき筈ではな
5。

然るに畫に於ける詩的の表現と云ふものにも、種種の行き方がある。單に詩の一句を取つて、その心持を表はすものも勿論詩的である。南宋畫院の畫家などの中には、所謂ゆる邊角の景を寫して、而かも詩的なるものが往々にしてある。馬遠の山水の如きはそれであつて、つまりそれは單調なる構圖を以て詩的の氣分を得やうと企圖したのである。文人畫の詩的なるものも、そう云ふやうな行き方をしたとて差支ない譯であるが、事實に於て文人畫盛時の作はそうでないものが多い。文人畫は寧ろその圖取が眼界廣濶で、紆餘曲折が多くて、恰かも詩の一句よりも全體を讀むやうな時としては又長篇の詩を讀むやうな感じのするものが多いのである。王摩詰の輞川圖の眞筆は未だ見た事がないが、恐らくそれも邊角の景とは異ふもので、矢張り曲折の多いものであらうかと想像する。

若しそうとすれば、それが又後世の文人畫の手本ともなつたかも知れない。殊に文人畫には畫上に長い詩文の款題を書くのが習となつてから、愈々曲折の多いものを畫いて、以て詩的の趣を得やうとするやうになつたのではないかと考へる。

それから第三の條件としては、文人畫の作法には書に於て見るやうな感じを必要とする。一體書が畫に對立する特別の技藝として發達したる事、支那日本の如きは世界中何れの國にもない。而して又支那の文人なるものは、詩文に携はると同時に書を能くせざるものは少い。従つて文人畫に於て書法的傾向の格段に高調されるのは當然である。殊に支那では唐朝以來書畫は異名同體であつて、互に一致すべきものとの議論が盛に行はれた。唐朝に於て畫論の上で盛に之を説いたのは張彥遠である。唐朝の畫家としては吳道子が文人畫家ではないけれども、その畫の筆法に於て書に見る如く轉腕自在の趣を得て人を驚かした。張彥遠が書畫一致を論ずるに至つたのも、吳道子の畫を見てからの事

であらうと想像される。而して王摩詰の畫も張彦遠の説に依て見ると、吳道子に似た所があつて、その破墨山水の如きは筆力勁爽なりと云はれてゐるから、書畫一致的の傾向のあつた事は疑がない。六朝時代の文人の畫も、多くは筆力に勝れてゐたと認められるのであるが、唐朝以來の文人畫には、書法的筆法が一つの大切な要義の如くなり來つたと見ても差支なからうと思ふ。

畫の氣韻を心印なりとするの説よりすれば、勢ひ畫は書に近づぐべき筈である。何とならば心印と云へば、第一にそれに倣當まるものは書である。書は元來その形に於て、自然の直接なる模倣を離るべきものである。支那の文字はもと象形に起つたとは云へ、象形は六義(象形、指事、會意、處事、諧聲、假借)の一に過ぎない。事實に於て書は自然物の模倣を離れて、而かも筆者の心を其筆端に傳へる事を以て一つの大切な義理とするもので、それが丁度心印と云ふ事に適する。その心印を畫に於ても認めやうとするから、「畫猶書也」と云はざるを得ない事になる。宋朝に於ては畫院の畫にも書に於ける如く筆法の遒勁なるものを欲するものはな

い事はない。院畫の寫生精密の畫を畫くものでも、随分強い筆を用ひてゐるのである。即ち唐朝以來書畫一致説が喧ましくなつてからは、何れの種類の畫にも、概して筆法の書に近きものを尙ぶの傾向が認められる。けれどもそれは文人の畫に於て殊更に著るしいと云はなければならぬ。

但し畫の筆法が書の如くなる上に於て、楷書の如き堅い書法に近いものと、又草書の如き輕快な書風に近いものとの區別はなくてはならぬ。院畫の方は精密態若くは刻劃態を尙ぶものである故に、どうしても楷書に於けるやうな筆の強味を喜ぶ事になる譯である。之に反して文人畫はその作法に於て素朴性を尙んで、勿々逸筆に適するのであるからして、草書の趣を持つ事になるのは當然である。その點に於て院畫と文人畫とは著るしい相違がある。

次に第四の條件として、文人畫は筆法を尙ぶが上に又成るべく水墨を以て畫かなければならんやうに考へられるのが普通である。而して墨法を尙ぶの理由も、本來表現を旨とする事から來るには相違ないのであるが、表現主義の繪畫

が何時でも單一色を以てその持前とする譯ではない。文人畫が墨法を重んずるに至つたに就ては、特別の原因がある。一體墨畫は支那畫の特色とする所ではあるが、唐朝以前に於てはその發達は未だなかつたと見なければならぬと思ふ。何とならば謝赫が説く畫の六法の中に、『骨法用筆』と『隨類賦彩』とを説いてゐながら、用墨の事は説いてゐない。加之ならず他の畫論の上から攷へても、六朝時代に於て用墨の義を尊重する所以の議論は未だ起つてはゐない。用墨の義を喧ましく云ふのは唐朝以來であつて、唐朝に於て墨畫の發展をなす大關係のあつた畫家は、矢張り吳道子である。墨畫の發展は吳道子がその始をなして、遂に王摩詰に及んだのである。若しそうとすれば、墨畫の發展亦用筆法の進歩と相伴つて、書畫一致主義とも關係のある事が當然想像される。書が墨を以て書するものであるからして、畫も亦同様に墨を以て畫くべきものと云ふ考があつて、墨畫は發展したと見ても善いのである。殊に五代以來は墨や硯や紙の良質なるものが盛に製造されるやうになつて、書をかくにも都合が善くなる

同時に、墨畫の進歩も促された。

けれども墨畫の發展は、畫の主題の選擇とも關係ある事を顧みない譯にはゆかぬ。要するに支那で墨畫の盛になつたのは特に山水松石の畫が多く畫かれるやうになつてより以來である。それ以前には白畫即ち白描畫はあつても、眞の水墨畫はない。山水畫を着色で畫く事が必しも悪いと云ふ譯ではないが、山水の煙霧に覆はれた景色の如きは、五采を略して單に調子の變化だけで之を現はした方が、却つて深い味を持たしめ得る場合が實際に於て尠くない。所が文人畫は本來山水松石を主題とする事を好むに至るべき筈のものであるからして、その方から考へても墨法を重んずべきである。現に文人畫の山水松石を得意としたのも王摩詰、張員外から始まつてゐる如くに、破墨法を喜んで用ひたのも矢張り此兩人に始まつてゐるのではないか。

以上に述べた四つの事項、即ち (一) 文人畫は職業的でなく、自から樂むの境涯を得なければならぬ事、(二) 文人畫は詩的でなければならぬ事、(三) 文人畫は其

筆法に於て書法的傾向を必要とする事、(四) 文人畫は用墨を尊重する事が、文人畫に於ける特殊の條件であり、將た原理であると認める事が出来やうと思ふ。此の四箇條の中でも、第一の自樂の境涯を得ると云ふ事は殊に大切である。けれどもそればかりでも十分でない、第二、第三、第四の箇條も文人畫の成立に對してはなくてはならぬものと考へる。此四箇條を約束とする所の文人畫であるとするは、それは同じく表現を主義とするものであつても、他の表現的藝術例へば近頃の新しい表現派の繪畫などとは異つた、特殊の性質を持つものたる事は分からうと思ふ。

文人畫と近頃の表現派の繪畫との著るしく相違する所を考へて見ると、文人畫は遯世的であつて、社會の現實を離れやうとするのがその一つの目的であるのに、表現派はそれと異つて大いに現實にも觸れやうとする。その點が先づ第一に異ふ。加之ならずその畫面に現はれた所を以て見ると、兩者俱に素朴性を持つ事に於ては一致してゐるであらうが、その畫法が全く趣を異にしてゐる。

文人畫は如何に表現を旨として、且つ書法を加味するものであつても、自然の模倣から左様に甚だしく離れやうとはしない。然るに表現派は成るべく自然の模倣を離れやうとするから、その派の畫は普通の畫を見る眼を以てしたのでは、元來何物を畫いてゐるのか了解し難いものがある。表現を主義とする上から云へば、自然模倣は離れべきものと云ふ事になる。カンディンスキイの如きは畫を音樂と同じものとさへ考へてゐる。然るに文人畫は詩的なる事を尙びはするが、音樂的であると云ふ程に感情のみを主としてはゐない。文人畫も或程度迄は自然模倣を離れてはゐるが、又一面に於ては意外に寫實的の分子を含蓄するものがある。又それはあつた方が善い場合がある。要するにその寫實性が現示的でなく、暗示的に保たれるならば、それは文人畫に於てもある方が善い事にもなる。

文人畫が表現主義でありながら、左様に甚だしく自然模倣を離脱するに至らなかつた事に就ては、再び書道との關係を考へなければならぬ。要するに文人

畫はその作法に於て書道の影響を蒙ること著るしきものには相違ない、書道の爲めに文人畫の發達も得られたと云つて差支ない位である。而して書は前にも述べた如く元來自然の直接なる模倣を離れべきものである。それであるからして東洋に於ける表現藝術の最も徹底したものと云ふのは實は書である。それが畫に影響する場合畫をして模倣に遠ざからしむるは當然である。けれども東洋に於ては書道は書道で、昔から一個獨立の藝術として成立つてゐるので、書畫の分野は相侵することなく分明に區別されてゐる。兩者互に影響する事はあつても、領分が別であるから互に混同する事なく、書は書畫は畫として各々特色を保つのである。乃ち一方に書がある以上、畫はその影響を受くると同時に、又畫は畫らしきもので發達すべき運命を持つてゐる。夫故に又文人畫も案外に自然模倣を離れないで、左様に奇怪なるものとはなり了らなかつた。是事は文人畫と表現派の繪畫を比較する上に於て考ふべき大切な事項と思ふ。

次に今ま一つ文人畫の原理を概括した上で考へなければならん事は、文人畫

が作家自己の内面の要求から生ずる偶發的の技藝であつて、本來畫でなければならんと云ふ要求の下に畫を畫くのではないと云ふ事である。要するに作家の思想の直ちに發して技藝となるものは、詩に於てしやうが、畫に於てしやうが、書に於てしやうが、又或は琴に於てしやうが皆な同じものである。唯たその發する所のものが、偶々詩となり畫書となり音樂となるのみである。畫に限つて妙が得られると云ふのでは、實は未だ文人畫の眞諦に合したものは云へない。是事たるや或は單に文人畫に於てのみの要求ではないかも知れない。偉大な天才の仕事は、例へばギンチイにしてもミケル・アンジュにしても、又我光悦や二天の如きにしても、唯一種の技藝にのみ活きてはゐない。彼の人々は孰れも諸種の技藝に堪能なる力を以てして、偶々畫をも畫くのであるから、その畫には容易に學ぶべからざる妙がある。眞の藝術家は多くの技藝に對して融通無礙であれば、それに越した事はない。唯人は各々天分に限がある故に、一藝に長じて専らそれに努力する者の方の多いのは已むを得ない。然るに文人畫家は悉

く左様に偉大の天才と云ふ程でなくとも、その技藝に携はる所以の旨意よりして技藝の俱融を志すのである。彼等のそれを志すのは寧ろ藝術を以て遊戯三昧中のものとなすからの事である。遊戯三昧を旨として、藝術を綜合して以て人生の清樂となさんとするものは、技巧は拙でも一樣に諧藝を喜んで、單刀直入に詩書畫等を一にした所のものを握らうとする事になる。文人畫の特色又此點よりして考ふべきである。文人畫がその原理として詩的なり將た書的なるを要すと云ふのも、詮じ詰めればそれ等が皆な一源より發すべきものとの思想を根柢に置いてゐるからである。是を以て見るに、後世の支那や日本に見る如く、文人畫を畫くと稱しながら詩的の思想を缺き書道の嗜をも有せざるものが多いと云ふやうでは、眞の文人畫道は衰頹すべき筈である。

第四章

文人畫と南畫

次に文人畫と南畫との關係は如何であるか、是が一考を要する事である。世間では文人畫と南畫とを同一物の如く考へてゐるのみで、さて何故に之を同一物とすべきやに就て深く考へるものがないやうに思ふ。さて南畫（南宗畫）は即ち北畫（北宗畫）に對立するものであつて、而して何故にかく南と北とが分たれたかと云ふと、それに就ては支那人の間にも種々の説があるやうに思ふ。董其昌は文人畫の流傳を叙すると同時に、又南北畫の流傳を叙してゐる。それに依ると『禪家有南北二宗。唐時始分。畫之南北二宗。亦唐時分也。但其人非南北耳。』と云つてゐる。南北と云ふからは、土地の南北と關係がない譯にはゆかないが、南

の人だから南畫をかき、北の人だから北畫をかくと云ふ譯ではないと云ふ事は董其昌の云ふ通である。然るに若し畫人の生れた土地の區別ではないとすれば、それは何であるかと云ふと、董其昌は即ち禪家の南宗北宗に關係あるものゝ如く見てゐる。而してその兩宗の嫡傳となる作家を擧げてゐるのを見ると、南宗は王摩詰から始まり、北宗は矢張り唐人なる李思訓から始まると云ふのである。此兩人は何れも山水畫家である。それから以後の北宗の畫人は宋の趙幹、趙伯駒、趙伯驥、馬遠、夏珪を主なるものとし、南宗の方は彼れが文人畫に就て云ふものと大同小異である。全く同じではないが、大部分一致してゐる。

所で董其昌は畫の南北を右の如く禪の南北と同時に起つたものとは云ふものゝ、果して禪のそれとどう云ふ關係があるかを説いてゐない。然るに明人沈灝の『畫塵』や清人方薰の『山靜居畫論』などには明かに畫の南北と禪の南北との關係ある事を説いてゐる。沈灝は「禪與畫俱有南北宗分、亦同時氣運復相敵也」と云つてゐる。即ち兩者の南北分裂は時が同じであるのみならず、その氣

運に於ても相同じであると云ふのである。方薰は又「畫分南北二宗、亦本禪宗南頓北漸之義、頓者根於性、漸者成於行也」と云つて、即ち禪の方の南北を分つ所以の頓と漸とが、畫の南北にも當て嵌まると云ふ考なのである。成程南畫は率意を尙ぶもので、北畫は用意周密だからして、頓と漸との違があると云へば、云へない事もなからう。併しそれが正しいとしても、その一致は偶然で、果して禪の分宗と關係があるかどうかは餘程考へものではなからうかと思ふ。歴史的に兩者の關係を認める事は餘程困難である。

所が又清人沈宗騫の如きは、その『學畫編』の中に畫の南北を説いて、寧ろ土地の南北に關係あるものとして、之を地理的に説明しやうとする。その説に依ると、天地の氣は各々方角を以て異にするもので、人間も亦その通である。南方は山水が蘊藉で、北方は山水が奇傑である。従つて人間も南方の人は溫潤和雅で、北方の人は剛健爽直である。その氣分が現はれて畫の南北の區別をなすのであると云つてゐる。けれどもそれだからと云つて、北人が必ず北畫をかき、南人が

必ず南畫をかくのではないと云ふ事は斷つてゐる。つまり南人にして北菓なるものもあり、北人にして南菓なるものもある。又師授の關係もあるとは云つてゐる。それで議論としては、かの禪家の南北に引附けるものよりも、此沉宗齋の説の方が却つて自然に近い所があるやうに思ふのである。支那はその地理の上に於て北方黄河の流域と南方揚子江の沿岸とは著るしい相違のある事は明であつて、文化の上にも南北の區別は現はれない譯にはゆかぬ。隋唐以來南北の文化が合一して混融の状態を呈じはしたが、或程度迄は永くその區別が保持されてゐる。であるからして沉宗齋の畫の南北に就て云ふ所の此説も、大分根據はあるのである。何等歴史的の根據なくして禪の分派と結び附ける説よりも遙かに善いのである。

けれども沉宗齋の説にもおのづから拘泥する所があつて、正しいとは云へない。南北は勿論地理的のものには相違ないけれども、事實として支那人は何事にも南北の別を用ふる風習がある。例へば人間の風采を區別するにも、あの人

は南あの人には北と云ふので、それを云ふのは南人だから南、北人だから北ではない事は勿論、つまり人の風采が剛健に見えるのと瀟洒に見えるのとを區別する言葉として之を云ふのである。もとは地理的に起つた言葉ではあるが、實は土地の如何に係らずして、その風致を區別する爲めの一般用語として南北の語を用ふるのである。語源はともあれ、その語を用ふる上に於ては最早や地理的の考はないのである。即ち南北を單に形式上の分別語として用ふる習慣がある。それを畫の上に應用すれば、つまり畫の様式上の區別となるのである。要するに北宗畫と云ふのは、所謂刻劃態の畫で、周密な面かも強味のある畫で、書風に譬ふれば楷書の如き趣のあるものを云ふ事になり、南宗畫と云へば、丁度その反對に磊落で、且つ柔軟瀟洒で、書ならば草書の如き趣のある畫を云ふ事になるのである。現に北宗と云ひ南宗と稱する實際の畫がそれである。

そう云ふ譯で、北畫南畫は全く様式上の區別として名けられたので、寧ろ禪にも關係なく又地理的の區別でもないと見る方が善いのである。然らば畫の南

北と文人畫とは如何に關係して來るかと云ふに、文人畫とは前にも云ふ通り畫院の畫に對立するものである。殊にそれが流派化せらるゝに及んで愈々院畫と對立して來るのである。所が院畫は元來刻劃的のもので、精密でもあり剛健でもある。之に反して文人畫は磊落で柔軟で、又瀟洒である。夫故に様式上院畫が北畫に當り、文人畫が南畫に當るのである。但し院畫文人畫と云へば、是は畫を畫く人の立場からの名稱であつて、南北は様式の上からの名稱である。而してそれが互に一致するものと見て善いのである。

けれども又一方から云ふと、その名稱を下す出發點が異ふとすれば、内容に於ても大體は一致する迄も、若干の喰違のあることも免れ得ないかも知れない。董其昌が北宗の流傳を叙して、その人を悉く畫院の畫家に取つたのは善いとして、南畫の流傳に於て文人畫とは異なるものを擧げてゐるのは如何であるか。彼の云ふ文人畫家とは大同小異ではあるが全然同じではないのである。我々から見ると南畫の方に擧げて文人畫の方に擧げないのは不都合と思ふものもある。

る。唐の張璪が既にそれである事は、前にも云つた事である。けれども大體に於て喰違のあるのを無理だと云ふ譯にはゆかないのである。殊に元朝以前の文人畫は未だ左様に流派化せられてゐないのであつて、之を後世の南畫の範疇に組入れる事の出來ないのは當然であるかも知れない。

そも畫の南北二宗の區別を云ひ出したのは何時頃からであるかと考へると、それはそう古くはないのである。文人畫院畫の對立は事實に於て古いのであるが、南北二宗の區別を云ふのは明以前に於てはなかつたらうと思ふ。唐の張彦遠は畫の師授南北を論じてゐるが、それは様式上の區別として云ふのではない。南北を二宗として分つ事の文獻に現はれたものは明以前にはないのである。それで是はどうしても明朝から始まつたと思はなければならぬ。要するに明以來の論者がその區別を立て、之を古代の畫に迄當儀めたものと云ふべきである。

論じ詰めて來ると、文人畫はその明かに流派化したるものに於ては南畫であ

るのである。其時に至つて文人畫と云ふも南畫と言ふも同じものであると云つて差支ない事になる。日本では殊に文人畫即南畫と考へるのが普通になつてゐるが、それは文人畫が主にも流派化してから傳はつたからそうなるのである。けれども廣い意味の文人畫から云へば、それは必しも南畫でないと言ふ事が云ひ得られるのである。狹義の文人畫が即ち南畫である事を事實なりとしても、廣義の文人畫は別に自由の天地を有してゐる。文人畫に廣義のものと狹義のものとの別のある事は、此場合に於ても特に注意して置かなければならぬ。

第五章

文人畫の精華

以上に於て文人畫の如何なるものであるかの大要は説き終つた積である。是章に於ては文人畫の精華と云ふ事を述べたいのであるが、是問題に委しく立入らうとすれば、勢ひ文人畫家の代表となる人を擧げて、幾分その傳記をも述べなければならぬ。けれども此概論に於ては固より一般的の考察をなすのであるが故に、茲では寧ろ作例の方から見て、文人畫として殊にその特色あり且つ妙味のあるものを、幾つか取り出でて説明を試みやうと思ふ。

然るに歴史の上で有名になつてゐる人の畫が今日悉く實迹を傳へてゐると云ふ譯にはゆかぬ。日本の文人畫であるならば、それは今日に於ても名家の代

表作が可なり多く残つてゐるが、支那人の畫では残念ながらさうはゆかないのである。支那にも昔の文人畫の實迹がない事はない、又日本にも可なり多く支那の文人畫を傳へてゐるのであるが、併し名家のものとなると模倣品が甚だ多い。近頃になつて支那から大分古畫が傳はつて來て、その中には世間の人の甚だ珍重するものがある。けれども近頃支那から來る古畫と云ふものには、殊に怪しいものが多いと私は思ふ。或一派の批評家の間には近頃來る支那畫に甚だしく重きを措いて、その十中八九を佳なりと認めるものもあるが、私には附に落ちない。新しき傳來品の中には明清畫ばかりではない、宋元畫と稱するものもある。宋元畫としては、董源、巨然、元の諸大家の畫などもあると云ふが、それが眞迹であるかどうか疑はなければならぬものが多い。要するに今日の一派の批評家の支那畫に對する考と、私共の考とは可なり懸離れたものがある。私共から云ふと、文人畫ばかりではない、近頃發見される支那名家の畫と稱するものに對しては、眉に唾して見なければならぬものゝ方が十中八九である。そう云

ふ譯で、今日強ひて文人畫に於て歴史上高名な人の實迹を求めやうとするのは無理である。けれども必しも歴史上最高の地位を占める人の畫でなくても、文人畫の特長を具へて、而かもその代表となるものはない事はないのであるから、夫等を取り出て見る方が却つて我々の參考となるかと思ふ。

文人畫の精華とし云へば、唐朝は暫らく措き宋朝のものに於て先づその例を求めなければならぬが、その的確なる品物が甚だ乏しい。併しない事はないので、例へば日本に古く傳來して、日本人が夙に愛賞した日觀の葡萄の如き亦文人畫中の逸しがたきものである。日觀の水墨の葡萄は破れたる袈裟の如しと評された位で、甚だ磊落な而かも勝れたるものである。日本で觀る遺迹では井上侯の藏品中に在るのが最も秀妙だと思ふ。是れ正さしく南宋時代に於て院畫に對立する文人畫の適例である。併し文人畫の旗色の鮮明になつたものは、元末以來の畫に多いので、元末では出來るならば四大家の作を挙げたいが、それがどうも我々の安心して是ならばと思ふものが少いのである。私の今日迄見た

元季四大家中の落款のある畫では、もと藁葭堂の所有であつた品で、上に平山處林禪師の贊のある寒林歸樵の圖の如き最も秀でたものである。是畫は故井上密氏の所有であつたが、今は何人の手に歸したか知らぬ。是畫にある王叔明の印に就て、人は或は疑惑を挟むものがある。若しその印章に疑があるとすれば、強ひて之を王叔明の畫としないでも善いが、上の平山處林禪師の贊には疑を持つことが出来ないものであつて、そうすると是が元末の畫たるは明かである。其畫は圖様簡潔にして、寒風凜烈の氣象を遺憾なく現はして、筆法も暢達して墨氣も甚だ秀でゝゐる。或は文人畫としては手際が善過ぎる、今少しく素朴な所があつて欲しいと云ふ論も起るかも知れない。けれども院畫の流とは全く様式を異にして、作法の簡略なる割合に意趣の徹底した所に於て、文人畫たる資格は十分具はつてゐる。假りに王叔明でないにしても、元末の文人畫の一箇好標本とするには差支あるまい。近頃新來の四大家の畫と稱するものには是程のものがあるか如何かを疑ふ。

尙ほ元末は四大家以外に文人畫の秀逸なる者は多々あつたので、四大家は偶々その代表となつたに過ぎないが、特に禪門の側に於て著しい例を見る事が出来る。因陀羅の如き後世の評家は文人畫中に入れられないものもあるが、是れこそ正さしく文人畫である。あの飄逸な趣が尋常畫家の畫にあらうや。無款の作物にも甚だ見るべきものがあつて、例へば岩崎家の所藏である靈隱來復の贊ある竹林山水圖の如き實に逸品である。その竹を畫き山岩を描く、何等氣取り氣のない、極めて率直な表出法を以てして、是程の靜かに落附いた深味のある畫を畫く事の出来るのは、決して技巧の所爲ではない。寒林歸樵圖も面白いが、此畫の方がその韻致に於ては一段上であるかも知れない。

次に日本に古く傳へた元末の作例で、是非茲に紹介しなければならぬ甚だ重要なるものがある。それは雪庵玄悟大師の畫である。雪庵は詩に工にして、詩はその體冲澹粹美と呼ばれ、書は殊に草書を以て有名である。畫の事は古人の書には餘り多くを云つてゐないが、是れ亦その人の得意とする所であつた。そ

の畫は達磨大師、布袋和尚及び十七の尊者を畫いた畫冊であつて、是れは今岩崎家の有であるが、もとは黄檗山萬福寺の什物であつた。それには隱元、木庵、即非以下の人々が題跋を書してゐる。高泉の跋文に依て見ると、もと逸然が日本へ將來したもので、遂に黄檗に傳はつたのらしい。黄檗僧は非常に大切にしたものを見て、隱元は之に對して『國寶』の二字を題してゐる。畫は草々減筆の法に成つて、僅かに淡彩を施してゐる。その天真爛漫で、少しも人に衒ふ氣持がなくつて、一々興趣を異にして、禪門祖師の風骨を寫し來る狀が甚だ面白いのである。一々の圖に題する詩も自身の作で、書は筆に任かせて縦横の勢を擅まにし、それと畫の筆法とが全く一致してゐる。即ち是れ詩書畫三道一致の作である。隱元が賞賛する言葉の中に

誠有神異不測之妙也。唯神異之人能運神異之筆。顯出神異之相。展盡神異之事。而成神異之功也。非天眼者。又曷能知之。

とあるのを以て見ると、當時に於ける一つの驚異とすべき者であつたらしい。

宋の梁楷の畫く畫も減筆にして味の深いものであるが、彼は如何に院中破格の人と云つても矢張り院畫の流たるを免れないが、是に至ると明かに文人の畫である。宋に於ては無準和尚の畫が寧ろ之に近いが、それよりも此畫の方が更に文人畫としての約束に愜つてゐる。文人畫の代表は山水畫に於て多いのであるが、此畫の如きは人物畫であつて、而かも文人畫の最大なる標本の一であると云つて差支なからうと考へる。

次に明清の文人畫に就て云ふならば、それは出來得るならば先づ以て沉石田、文徵明を例したのである。文徵明は殊に僞物の多いもので、私は一二是ならば眞筆と云つて善からうと思ふものは見てゐるが、併し茲に擧げて標本とする程のものには未だ出會しない。沉石田も善いものが少い。唯だ先年羅振玉氏が持つて來た風樹圖の横卷の如きは佳作である。恐らくもつと出來の善いものもあらうと思ふが、是などは一例として取るに足る。その畫は骨氣に秀でて而かも燥裂浮薄の氣がなく、寧ろ眞面目な描き方をして、樹林の颯々として風に

動かされて、仲秋の清らかな空氣の中に山中の隠士の棲所を現はした所には、儼かに幽邃な詩的の感じを傳へてゐる。此畫に至つては玄悟大師の畫のやうに左様に率直な天真の風致はない。寧ろ流派化の趣も見えてゐるが、大體に於て立意を先にし、細巧を弄しないで、隱逸の氣を現はす所に、文人畫としての價値が認められる。此畫は沉石田の最大の作でないまでも、中明時代の文人畫南畫の特長を語る好標本として取る事が出来やうと思ふ。

尙ほ明朝はその末期に至つて文人畫の流行が甚だしく、而かも又その時に於て見るべき作例の多くが現はれてゐる。必しも名家でなくとも、味ある實迹を傳へてゐるものがある。それに就て言つて置きたいのは、岩崎小彌太氏の寶庫がその作物に於て最も豊富なる事である。前述した雪庵の畫も、來復の贊のある竹林山水も同氏の有であるが、その他に明末の文人畫の名作を澤山に蓄へてゐる。それは何れも明治以前に傳來して既に知名の數寄者の愛藏であつたものを、明治の初年に先代の彌之助氏が買ひ集めたものである。その品物の多く

は長髮賊の亂に際して渡來したものであつて、今日の新來品とは異つた善良の品の多い事には相當の理由のある事である。私は随分多く諸家の藏品を見たが、支那の文人畫に於て岩崎氏の寶庫程のものは他にあらまいと思ふ。

それで今ま同家の藏品中から選んだ二三の例を云ふと、例へば任時中の單鷄圖など面白いものゝ中である。任時中とは蓋し明末の文士であるが、此の畫は如何にも文人の畫らしい。上に東坡の宋漢傑の畫に跋した文を題して、以つて士人の畫の何たるを説いてゐる。その説の如く此の畫は意氣を取るもので、固より形似の畫ではない。畫としては如何にも粗略であるから、人は或は餘りに弄戲が過ぎると云ふかも知れない。けれども其處に畫人の畫と異なるものがあつて、その穉氣却つて格段の味を生ずる。因陀羅の畫などと似寄つた趣もあるが、又それとも行き方の異ふもので、明末には是の如き例は他にもない事はないが、是は殊に珍物である。

之に較べると遙かに畫らしい畫であるが、倪元璐の山水の如きも逸品である。倪元璐は書が殊に上手で、行草態の書を以ては明末第一流の人である。畫はさう多くはないが、何れも奇抜である。要するにその秋景山水圖の如き、自分の思ふ通りに形を作つて毫も粉飾を用ひないで、且つ詩を味はしむるの感がある。是と似た心持の畫で張伯美の秋景山水がある。張伯美は文人としてさのみ有名ではないが、畫は閑逸の氣に満ちて、その山峯の重疊する面白さは、自身が胸中の戯れを自然の諧謔として寫したかの如き感がある。王鐸も倪元璐と略ぼ同年輩の文士で、此の人は明より入つて清朝にも仕へたが、博學を以つて名のある人、書に於て殊に有名である。夏景山水の一畫は上に重ねて款題を自記する所を以つて見ても、會心の作らしい。筆の鈍いやうな所に却つて韻致がある。是等明末の畫は即ち文人畫の粹を得たものと云ふことの出来るもので、是等を以て見て文人畫が他の畫と異つた面白味を以て、如何に發展したかと判らうと思ふ。

清朝に至つても文人畫家は多々あるが、私は之を全體から見ると明末に及ばないと考へるのである。清朝になると文人畫發展の餘響として、文人畫でない院畫の方の畫人も文人畫らしい畫を畫いて、その間の關係が段々紛はしくなつてゐるのも據ない事である。眞の文人畫で可なり善いものもあるが、その數に於ては實に明末に劣ると云はなければならぬ。然るに清朝に於て一つの特記すべきものがある。それは何かと云ふと、石濤和尚の畫である。和尚は『畫語錄』と云ふ一篇の畫論を著はしてゐるが、それは却々面白い。その中の『一畫之法』を説くものゝ中に

太古無法。太朴不散。太朴一散。而法立矣。法於何立。立於一畫。一畫者。衆有之本。萬象之根。見用於神。藏用於人。而世人不知所以。一畫之法。乃自我立。立一畫之法者。蓋以無法生有法。以有法貫衆法也。

夫畫者從於心者也。山川人物之秀錯。鳥獸草木之秀情。池榭樓臺之矩度。未能深入其理。曲盡其態。終未得一畫之洪規也。行遠登高。悉起膚寸。此一畫收盡鴻濛之

外。即億萬筆墨。未有不始於此。而終於此。

とある。是は餘程奇拔な論であるがつまり畫は我から起り、心に從ふものと云ふ考なので、文人畫の精神を言ひ現はすものとして適切である。その點に於て『畫語錄』は實に支那の文人畫論として甚だ尊重すべきものである。此議論をする彼の畫であるから、さすがに面白いものがある。もと羅振玉氏の所有であつた山水畫帖は石濤の傑作であらうと思ふが、何れの圖も考が奇拔で筆法は飽迄磊落にして形に頓著しない。もう一步進めば或は奇怪なものにもならうが、此畫は奇は奇であるが、含蓄する所の心持が裕である。清朝の文人畫では此人の畫などは一番面白いと私は思ふ。尙ほ以上支那の文人畫の外に日本の文人畫の作例で支那人の作に劣らざるものもあるが、此處には之を語るの餘地がない。

第六章

將來の文人畫

終りに將來の文人畫と云ふ事に就て云ひたいと思ふ。以上見る所に依て考へても、文人畫には明かに特殊の長所がある。而してその文人畫は支那に發して日本にも傳はつて、近い時代には寧ろ日本の方により多くその精華を煥發したと云つても善いかも知れない。清朝の文人畫は明末程に善いものがない代りに、日本に於ては江戸時代の中期以後それが立派に發達を遂げた。現在に於ては支那は文人畫のみならず、他の畫も甚だしく衰微してゐる。

日本に於ては江戸時代の末から明治の始に至る迄文人畫は盛であつたが明治になつて一方に古代主義復興の議論が盛になつてからと云ふもの、それは一

時甚だしく衰へた。文人畫の如き粗笨なるものは取るに足らん。日本の畫としては、土佐畫や足利時代の漢畫や光琳派などの方が遙かに秀でゝゐると云はれて、文人畫は痛く壓迫された。殊に東京京都等の中央都會に於て、文人畫を顧みるものが尠くなつた。政府の建てた東京美術學校の教育方針が既に文人畫を撲滅しやうとする方に傾いてゐた。私が編輯を擔當してゐる『國華』の如きも、始めて之を發行した人々の考は全く復興主義であるから、文人畫は成るべく紹介しない方針であつた。然るに私の引受けたのは今から二十餘年前であつたが、私は文人畫の嫌ひな方でなかつたから、時々それを載せ始めて、或時華山の水墨不動の圖が非常に面白いと思つたから之を掲げた。所が諸方から攻撃が來て、一體華山などが不動明王を畫くと云ふのが間違で、あれは乞食坊主の如きものだなど、云ふ人があつて、忽にして讀者を減じて了つたのには私も一驚を喫した。そう云ふ状態であつたのが、近頃になつて文人畫が再び蘇かへるやうの氣運に立ち至つた。それは何故かと云ふと、中央都會に於てこそ一時それが

全滅に近づかんとしたなれ、地方では古くからその根柢を固くしてゐたので、之を喜ぶものゝ數に於て勝さつてゐたのである。それに又近頃の畫が餘まりに技巧本位になり來つた爲めに、その反動の勢が強くなつて、今度は以前と反對に文人畫を再興する方が善いと云ふ事になつたらしい。即ち今日の文人畫再興には相當の理由のある事である。

所が支那の清朝に於ては勿論の事、日本の明治時代に於ても、文人畫の一時衰へたに就ては、又文人畫そのものが典型的となり、且つ徒らに粗笨な奇怪なものを作るに甘んじたからである。今から顧みると、明治初年の下谷文人と稱せられた一派の文人畫家の所爲の如きは、甚だ感服しがたいものであつた。江東中村樓などで盛に書畫會を開いたり、又書畫屋なるものが相撲に擬した作家の番附を拵えたりして、俗惡極まる方法を以てその作物を賣らうとなし、而かもその畫く所のものに至ては所謂「ゆ」つく芋山水で何等高尚な味のないものであつた。それ等を以て考へると我文人畫の衰へたのは、唯他からの迫害に原因した

と計りは考へられない。もと／＼型に倣つた文人畫ならば面白い筈はない。本來から云ふと、文人畫が流派化したのさへ既に不都合であるとの論が起らんとも限らん。但し流派化した事が必しも墮落とばかりは見られない。假令流派化したも文人畫としての本意が相當に保持されてゐるならば、少しも差支ない。が併しその精神が亡びて只だ形式になり了つたならば、それは實は文人畫ではないのである。若し左様なものを今日の我國の畫界に於て蘇らしめやうとするのならば、我々は賛成する事は出来ない。

それで私共の考では、將來に於て若し文人畫を蘇らしめる必要があるならば、外面に現れた形を捨て、原理の上から考へてそれを取る所があつて、蘇らしめる事が善いのではないと思ふ。表現の尊重は見やうに依ては、今日の世界の藝術の要求であるかも知れない。凡そ藝術は客觀主義のみで遣り通さうとすると、とかく行詰まり易いのである。所でその客觀主義から破れ出でるには、表現の尊重を以てしなければならんと云ふのは必しも間違ではなからう。

若しそうとすれば、文人畫は東洋に於ける表現主義の藝術であるから、今日こそそれに學ぶべきものが多いとせられなければならぬ。表現藝術が近頃事新しく騒がれる西洋の新藝術にのみ限つてゐるやうに考へて、文人畫を顧みないのは、日本人としては聊か手落であらうかと思ふ。けれども文人畫でさへあれば何んでも構はないとして、矢鱈にその真似をしたとて駄目な話で、文人畫は先づその成立の原理から考へて學ぶ所がなければならぬと思ふ。

既に述べた如く文人畫に於ける第一の原理は自ら樂むの境涯を得ると云ふ事である。而してそれが又今日の畫を改造する爲めに甚だ必要の事と思ふ。但しそれは今日に於ては必しも素人文人の畫でなければ得られないものも考へる必要はなからうと思ふ。黒人専門家は畫を職業とするものに相違ないが、併しその一たび筆を執るに當つては、亦自樂の境涯に入り得ない事はない。職業とする上からは、それを困難とすべき場合は多いであらう。賣らなければならんとすれば、とかく需要者の心を迎へるやうになるのも己むを得ない。況や

展覽會で場當りをしやうなどと考へた日には、到底出來得べくもない。けれどもそれは修養に依つて出來るのである。それが出來るやうに修養して欲しいのである。又素人は自分の畫が少しく他人に認められて來ると、かく賣りたくなるのである。素人文士返つて卑しい動機を以て畫をかく事が往々にしてある。今日の素人の畫く文人畫にも随分それがあはしまいかと恐れる。それは殊に見苦しい。

次に文人畫に於ける詩的傾向の尊重も學んで然るべきである。今日の我國の畫はとかく平凡に事を叙述するのみであるとの非難は甚だ多い。文人畫の詩的なるに鑑みて、之を矯め直す事にも異議のある筈はなからう。書畫一致的傾向を必要とすると云ふに至つては、今日書道と畫道とが益々分岐して發達したる場合に於て、寧ろ後戻りであるとの説も起らう。併し畫の筆使ひに生新な感じを與へて表現的作法を得やうとすれば、勢ひ書法の如きものが生じて來なければならぬ。水墨を尙ぶの一義もそれと同様で、平板にして色彩の塗込みの

みを工夫するものゝ多いやうな世の中では、水墨の獎勵もなくて叶はぬ事である。

想ふに日本の畫界は明治の末年よりして裝飾趣味の製作が盛である。院展の畫でも帝展の畫でも、その他新興の畫界の畫に於ても、著るしく裝飾化の流行が認められる。それには光琳の感化などが大いに與つてゐる事も事實であらう。併しその根本は寫實に過ぎるの弊害を感ずる所から來るのであつて、寫實を離れやうとすれば、形式美に立入るのが唯一の途であると考へる爲めであらうと思ふ。けれども裝飾化を以て寫實を離れる唯一の途と考へるのは甚だ狭過ぎる。裝飾化は理想化や表現が行はれての後にあつても遅しとはしない。實はと云ふと寫實もまだ不十分で、その外に亦是れと云ふ根柢があるのでないのに、直ちに裝飾化を目的とすれば、繪畫は甚だ平凡なものとなるの外ない。展覽會向の畫は殊にそれである。光琳や宗達の畫の如きは私共の眼から見ると、寫實にも長じ表現的でもあり、且つ裝飾化に長じてゐる。但し文人畫は裝飾

化には遠ざかるのがその常態である。文人畫も時として裝飾化せられて差支ない場合がある。けれども成るべく表現を徹底せしめやうとするが故に裝飾化には遠ざかる。故に文人畫は今日の畫界の趨勢に對しては、その裏を行くものに相違ない。文人畫の主義が鼓吹されるならば、裝飾化の弊害に陥つたものは自然覺醒される筈である。所が此頃の帝展などで見ると、文人畫風の畫を畫いて之をも強ひて裝飾化さうと企てるものが往々にあるがそれは可笑なものである。それに徴すると、文人畫の再興も或は形式だけで、本旨に鑑みてものでない事を憂へざるを得ない。

所で文人畫をその原理に鑑みて學ぶとすれば、それは必しも典型的の文人畫となる必要のない事は勿論、全く文人畫とならなくても善いと議論も立ち得るであらう。素より今日の我々日本人は思想の上に於て支那流な昔の文人とは異ふのである。文人思想の内容が既に異ふとすれば、畫に現れてのものも違はなければならぬ。今日は今日の思想を以て自由なる表現を得なければなら

ん。そうすれば、遂に文人畫にして文人畫にあらざるものゝ要求が起るのである。畢竟するに文人畫の原理の學習は土佐畫のやうなものでも出来ない事はない、光琳派のやうなものでも出来るし、或は油畫でもやつて出来ない事はない。それ等種々なる異つた様式の畫の上で、それが學ばれるならばそれで結構であると云ひたい。文人畫の約束のすべてが學ばれないでも、善いものだけが學ばれるならばそれで善いのである。現に近頃は日本畫の方よりも洋畫の方が、遙かに文人畫の學習に進まんとするものがあるとの説をも聞くのである。又今日では支那の文人畫と稱する畫は既に過去のものとなつてゐるのかも知れない。強ひてそれをその儘に保存しやうとするのは時代錯誤で、所謂ゆる茶人の仕事に過ぎないかも知れない。併し文人畫は死んでも、その精神は生き残つて、諸種の新しい畫を刺激するの力を持ち得る事は確であると思ふ。

第二 徽宗皇帝筆水仙鵝圖

(淺野侯爵藏)

文人畫に對立するものは院畫であつて、文人畫を理解せんとするには、一方に院畫の特質を明かにしなければならぬ。院畫は宋朝に於て最も盛であつて、その代表となる例は、徽宗皇帝の畫に見ることが出来る。皇帝は自身に畫を善くして、特に畫院の獎勵に力を用ひ、院人の製作に對しても親しく調督を加へた。此畫に見る如き筆法精緻賦彩研麗、能く生態の微を寫すもの即ち院畫の特色である。

る成を筆出辭難知尋形類論ノ主體の繪を寫すもの眼を詞畫の神妙である。
 詞畫詞の榮耀に比し眼心詞人の榮華に接しては疎しノ間言を賦へず。此畫に見
 奏らざる所は、煇宗皇帝の畫に見ることな出来る。皇帝は自ら畫を善くして、神
 畫の神貴を思ふに「さかひあはれなるは。詞畫は宋時を越て最も強きをいつ、その外
 文人畫に接立せるものは詞畫である。文人畫は野蠻をふるをるに比、一次の詞

卷二 煇宗皇帝筆水仙鶴圖

(畫裡翁習齋)



第三 傳馬遠筆獨釣圖

(井上侯爵藏)

南宋畫院の作家には骨姿の精妍に憚らずして、破格の畫趣をなしたものがあつた。馬遠の如きその一人であつて、その畫は筆法銳利、墨法に長じて、且つ意趣を重んずる。此畫は本邦に傳へて馬遠と稱するものゝ中、殊に秀妙なるものである。圖は馬遠の得意とする一角の畫で、單調なる風致の間に江水の廣潤なる趣を示してゐる。院畫としては破格で、文人畫に接近する所もあるが、之を全體より見れば亦刻劃の態で、より多く客觀的であることを否定しがたい。

隨の態ヲ、よりきり客観的なることとを否定しはす。

る。刻畫として刻畫的、文人畫の遊遊たる祖たるは、文を全體より見れば本體
風態の研宄する一頁の畫、單獨なる風態の間、草木の凋謝する様を示して
る。此畫は本體の解へて風態と稱するもの中、最も表徴するものである。圖は
風態の成りたる一人である。この畫は筆墨の雄健、墨色の黒く、且つ意趣を重んず
南宋畫詞の非客観的常套の辭を解して、刻畫の畫意を示すものである。

第三章 朝思慕筆跡圖

(非士刻畫)



第四 日親筆葡萄圖

(井上侯爵藏)

南宋院畫の隆盛を極めた時に於て、それに對立して文人畫の妙作をなしたものの一人として、日親の如き甚だ注意すべきである。日親は子溫の號にして、武陵の瑯琊寺に住した文人僧である。水墨葡萄はその得意とする所、飽くまで主觀の表出に甘んずる、その畫の態度は院人の得て學ぶべき所でない。

寛田の甘んずる、子の畫の意趣は、人の辨了學なるに似て、
 藤原寺の封じた文人僧である。水墨畫の辨了の辨了するに似て、
 の一人として、日蓮の眼を著すに似て、日蓮は千箇の疑に、
 南宋の畫の意趣を著すに似て、文人畫の辨了するに似て、

第四 日蓮華嚴圖

(非土繪畫)



第五 王蒙筆寒林歸樵圖

(井上密氏舊藏)

王蒙字は叔明、黃鶴山樵と號し、吳興に生れて、元末の四大家の一人と呼ばれ、後世文人畫の軌範となる。その山水は宋の巨然に學んで、用墨の法殊に秀でたりと云はれる。上に贊した平山處林禪師は杭州淨慈寺に住した人で、元の至正年間に寂した。山樵圖は王蒙の好んで畫く所であつたとも云ふ。此畫蕭疎落莫、寒風凜烈なる山路に樵の歸る所を寫して、景外の意甚だ深きを覺える。

第六 因陀羅筆祖師問答圖

(津輕伯爵藏)

因陀羅はその傳を詳にせざるも、蓋し元末の僧にして、楚石と親交ありしものと思はれる。此畫にも楚石の贊があつてもと横卷であつたものを切斷したらしい。畫と云はんよりは書に近く、形似に拘せずして飄逸是の如きものも亦稀で、眞に院畫を嘲けるものと云ふべきである。

第七 元畫竹林山水圖

(岩崎男爵藏)

此畫來復の題語あれど、來復の畫ではなく、畫人の歎議を缺くは惜むべきである。來復は字を見心と云ひ、元の至正年間に薙髮し、明初まで生存した高名の文人僧である。此畫は元末か將た明初のものであらうが、畫風は寧ろ元末の態と見るを得る。その描寫の率直にして幽靜の氣を現はしたる、正さに文人畫の精髓に合したるものと云はなければならぬ。

るものもなほおとけおとせし

る。その能宮の率直にして幽静の家を思ひしる、五七の文人畫の精進の合し
ある。此畫は元末の蘇式趣味のものである。畫具は寧ろ元末の態を見るを覺
來對し守る見ふもなほ、元の至五平間「瀟灑」、趣味まアホチ「高」の文人畫
此畫來對の眼圖も亦も、來對の畫「おさ」畫人の眼圖を類しお許さんをもする。

葉子 元畫竹林山水圖

(譯 漢 良 曾 蓮)



清風緑依
樓攬花湘水
峯得長身壽者老
香巖一學授禪機
靈隱末

第八 雪庵筆搖鈴尊者圖之畫一册 圖中

(岩崎男爵藏)



第八

徑湖筆畫餘意芥圖
畫心
一
中

(註
錄
其
畫
卷)

第九 沉周筆風樹圖

(羅振玉氏舊藏)

沉周字は啓南、世人稱して石田先生と云つた。博學にして高致人に絶し、畫は幼年の時から之を好んで、主もに山水を畫いた。明代では文衡山が文人畫の奥妙を窮めたと云はれるが、實は石田に學んだのである。この風樹圖は款に壬戌とあるから、七十餘歳老熟の筆である。画は奥深い隱逸の氣を遺憾なく現はしたもので、文人畫の漸く流淡化される趣も窺はれるが、俗に流るゝの習氣は見出されない。

文人畫の漸く新派にちよる趣と廢れよるは、併し漸るゝの管原に見出せよ。
 本と、十翁畫巻の筆である。画の奥深し細微の趣を盡すや、與に「オ」の字、
 確もさう云はれるは、實に石田の學ぶ所のである。この風樹圖は、堀江王貞とある
 平の和と云ふは、主として山水を畫へた。櫻井の文清山は文人畫の奥趣を
 究風守の畫南畫人辨「了」石田共進と云へた。朝學の「了」高澄人の辨「了」畫は、

模 本 石 風 筆 風 樹 圖

(編 者 王 貞 畫 題)



第十 任時中筆孤鷄圖

(岩崎男爵藏)

任時中その傳を詳にせざるも、恐らく明末の一文人であらう。印文に敬可とあるはその字か。畫は一見兒戲の如くであるとは云へ、孤鷄の昂然たる姿に俊發の氣を寫すに至つて、畫外の妙を兼賞せざるを得ない。

葉を草すに至りて、畫代の缺き減賞せざるを惜む。

るおとの字也。畫は一見兒童の形、シあるらおた、其體の最熟なる姿に對照の

丑朝中子の事を稱しせざるも、怒るゝ問末の一文人すもこと。田文の海河も

第十 丑朝中華紙繪圖

(昔神農習藝)

東坡跋宋侍傑書云觀士人多如
天下為取易意氣所引乃其書上
只取難采皮毛楷極易後無一
香氣尺許便從侍傑真士人也
東坡
此字得聲書之體名
予留先生
任時中と云書



第十一 倪元璐筆秋景山水圖

(岩崎男爵藏)

倪元璐字は玉汝、潯陽と號し、上虞の人、天啓二年の進士で翰林に入り、崇禎の末年戸部尚書に至つた。明亡ぶるや節に殉じた。詩文世に重んぜられて、又草書絶妙を極め、畫は山水竹石を得意とする。此秋景圖は布局幽遠で、蒼老古雅の趣があり、玉汝畫中の傑作たるを疑はない。

多し、王好畫中の精神たるを張れり。

張姓を蘇の畫の山水が正を辨意する。此種景圖は亦國圖畫の香李古畫の風格

可蘇兩雅尙書に至り。開するを前記既し。精文畫の重んずるは了、又草書

尉元經字の王好、新實を難し、土氣の人、天啓二平の並士の繪林の人、樂隨の末平

卷十一 尉元經筆景山水圖

(保藏長留題)



第十二 張彥筆秋景山水圖

(崑崙男爵藏)

張彥字は伯英、嘉定の人、此畫の印章に依つて無滬道人と號したことを知る。張
宏と畫名を齊うすと云はれるが、此畫の如き構想閑逸にして、尋常畫家の作でない
事を見ゆしむる。款に崇禎丁丑とあるから、即ち崇禎十年の作である。

事も雲のしじら。 幾の巻廻り正しきるは、眼と眼と十平の静なる。
 空も雲降る青さをも云けゆるは、山畫の眼も静黙閑寂のしじら、尋常畫家の静かなら
 是者半の静美、嘉安の人出畫の田草の治つて静寂並人よ歸すことと映る。 兼

第十二 題 蒼葦林景山水圖

(兼 畫 界 雜 論)



第十三 王鐸筆夏景山水圖

(岩崎男爵藏)

王鐸字は覺斯、孟津の人、天啓二年の進士に選ばれて翰林に入り、明亡びて清朝に仕へ、官は尙書に至つた。博學好古、書に妙にして、畫は書の如く多くの例を見ないが、亦得意とする所であつた。此畫墨氣に秀で、而も自由の境地を得るに於て、前掲の玉汝、伯美の作に等しい。款に依ると畫は順治六年の作であつて、翌三月及び七月に重ねて題記をなしてゐる。

其の重なるて眼明きなりてある。

の正者、尚美の非の善し。煤の殆るゝ畫は、爾前六平の非なり。て、陸三日、又、其、
は、亦、辨意もせる、用する。此畫、墨、皴の表す、而も自由の、筆、墨、を、得る、に、依り、
其へ、官、の、尚書、に、至る。新學、我、古、書、の、法、に、依り、て、畫、の、書、の、成る、の、時、を、見、さ、す。
王、羲、之、の、畫、法、を、正、統、の、人、天、智、二、平、の、畫、士、の、法、に、依り、て、繪、林、の、入、り、用、さ、る、て、書、法、の、

第十三 王羲筆夏景山水圖

(卷 海 民 物 類)



第十四 道濟筆春景山水圖 畫冊中一圖

(羅振玉氏舊藏)

釋道濟字は石澗、浙湘老人、大滌子、苦瓜和尚、瞎尊者等の號を有し、前明楚蕃の後なりと云ふ。畫は蘭竹を畫くものを多く見るが、山水が亦至妙である。世に見る山水畫中最も見るべきは此畫冊であつて、此に至つて石澗の面目眞に躍如たるものがある。清朝の文人畫中重きをなすも宜なるを思ふ。



法ある。常勝の文人畫中畫もさうせよ宜がると思ふ。

水畫中景も見るべきは畫畫のたゞ、故に至つて江都の面目眞に顯映するもの
も元ふ。畫に關する畫のよのさ多し見るは山水は亦至映する。其に見る山
群並高宇は江都、常勝夫人、大権子、苦み味向、都華、赤糸の變き春、前田、後春の好ま

卷十四 蘇梅筆春景山水圖 畫中一圖

(蘇梅正刀書題)



第十五

道濟筆秋景山水圖
畫冊中
之一圖

(羅振玉氏舊藏)



黃海銀濤泛濫鋪
 不期方域具方
 壺置身已在光
 頂全際明遠信足
 畫冊 卷一 第... 號
 石齋濟

葉十五
 畫齋澤林景山水圖
 畫一
 中圖

(聯珠正刃畫齋)

大正十一年十二月六日發行

版權所有

著者

瀧

精

一

發行者

山

本

美

印刷者

石川

金

太郎

東京市芝區受管下町一ノ一
東京市芝區西船場町廿七

文人畫概論

定價貳圓

發行所

電話

一六三八番
二八五四番
四三〇三番

改

造

社

東京市芝區受管下町一ノ一

總發行所東京八四〇二

(刷印合英秀)

文學博士 米田庄太郎著	現代文化人の心理	上六判	定價貳圓七拾錢 送料金拾九錢
文學博士 米田庄太郎著	リツケルトの歴史哲學	上六判	定價四圓七拾錢 送料金廿參錢
文學士 板垣 鷹穂著	新カント派の歴史哲學	上六判	定價壹圓五拾錢 送料金拾五錢
ラッセル原著 宮本鐵之助譯	數理哲學概論	上六判	定價貳圓八拾錢 送料金拾九錢
ラッセル著	愛國心の功過	上六判	定價壹圓八拾錢 送料金拾五錢
文學博士 朝永三十郎著	カントの平和論	上六判	定價壹圓五拾錢 送料金拾五錢
文學博士醫學博士 柳 保三郎著	學齡より 丁齡迄の精神發育研究	上六判	定價四圓 送料金廿七圓
阿部 次郎著	北 郊 雜 記	菊半裁 版上製	定價壹圓九拾錢 送料金拾五錢
文學博士 厨川 白村著	近代の戀愛觀(最近刊)	上六判	定價貳圓五拾錢 送料金拾九錢
賀川 豐彦著	生存競争の哲學(最近刊)	上六判	定價貳圓 送料金拾七圓
モスコウスキー著 高橋 誠譯	アインシュタイン 「思索の跡を たどりて」(最近刊)	上六判	定價壹圓五拾錢 送料金九錢

507
64

終