

393

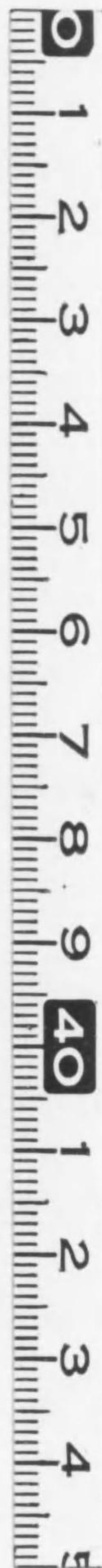
756

東亞研究講座第三十五輯
宋代の繪畫
金原省吾著

393-756



1200501462618



始



39
7
金原省吾著

宋代の繪畫

東亞研究講座
第三十五輯

東亞研究會

内 容

第一章 宋代書の傳統	一
第二章 五代	三
第三章 宋代前期(北宋)	三
第一節 宋書概説	三
第二節 徽章皇帝	三
第四章 宋代後期(南宋)	三
第一節 馬 遠	三
第二節 梁 楷	三
第三節 牧 溪	三
第五章 宋代畫の特質	三



393-756

宋代の繪畫

第一章 宋代畫の傳統

金原省吾

宋代の繪畫の傳統となるものは、言ふ迄もなくその前期即ち唐代の繪畫の既に成就せる處のものである。然らば唐代畫の既になせる處が何であるか。これには閻立本と吳道玄と李思訓と王維の四家によつて代表せらるる處を見ればよい。

閻立本は六朝の傳統に立ち、線は大體鐵線描であり、色はあまり繁くない。即ち傳顧愷之の「女史箴圖」の系統である。ここには猶未だ完全なる唐代はあらはれて居ない。李思訓になつて唐畫の盛なる性質を示してくる。もとより閻立本の畫にも盛なるものがあつたが、それは量から來るものであつた。李思訓になると、その盛なるものが色彩から現れて來る。李思訓の信ずべき作品は今日遺つて居ないのであるが、蓋し彼の畫は、地に胡粉をぬつて、その上に筆の毛を沈めた鐵線

描で線をかき、あつく色を入れて行つたものであり、その色の輝映する豊かさが、金碧畫の淵源をなすのである。吾等はその作風の想像を、正倉院御物の「鳥毛立女屏風」や藥師寺の「吉祥天畫像」からすることが出来る。

李思訓の畫風と對立するものは、吳道玄と王維との畫風である。李風の密體と異つて、吳風は筆周ねからざるも意周ねしといふ疎體である。そしてかかる疎體なるが故に、線を中心にした畫風でなくてはならない。線の速度の變化を中心にし、線の方向及び太さの變化を之に率ひさせるものである。これが完全になつて、彩色のない所謂白畫を生ずる。吳道玄の白畫を生ずる。吳道玄の白畫は後人が之に色をささうとしても、これが出来なかつたといふ程に緊張したものであつた。吳道玄の線はかくすぐれたものであつたが、まだ壓の要素は十分でなかつた。これが宋代の線に對する課題である（小著、唐代の繪畫十八頁参照）。吳道玄の線を中心にした畫は、色があつても淺くて所謂吳裝であるが、この吳裝の色を墨に變へると王維の渲淡が出来、破墨が出来る。かくて色の世界と對立する墨の世界が出来る。それが一層發達して王洽の澆墨等にもなるのである。

かくの如くして唐代は李思訓によりて代表せらるる色、吳道玄によりて代表せらるる線、王維によりて代表せらるる墨の三者を以つて、其の特色とするのである。宋代の繪畫はこの傳統から生じ特にその重要なものは線と墨との世界にあるのであつた。

第二章 五代

唐宋の間の五代五十三年は、唐を受けて宋を發展せしむる大切な事期である。山水畫、人物畫、花鳥畫のそれぞれの部に、注意すべき重要な作家を出して居る。山水畫には荆浩關同があつて、唐風の山水畫を一變したと言はれてゐる。人物畫では石恪があつて、これまた唐風の人物畫に見られない新しい性質を出してゐる。その遺作には「乾德改元八月八日西蜀石恪寫二祖調心圖」と明記のあるものがあつて、京都智積院に藏せられてゐる。石恪をはじめは唐畫の傳統を學んでゐたが「醒怪奇幅以つて案を示す」と評せられる様な畫風になつてゐる。さういふ評の出て來た理由は、面や手足の如き肉體部は鐵線描の如き在來の線でかいて、衣服は壓の多い枯柴描でかいてゐるからである。鐵線描は「醒怪奇幅」ではない。衣服も唐代畫で今日吾等のみるものは、鐵線描系統であるのに、石恪はそれを壓の多い、かすれで満ちた、太いさらさらした線で畫いてゐる。これが「醒

「怪奇幅」であり、「變を示す」といはるる所以であらう。しかしこの壓を中心とした枯柴描がここにあらはれたことは、宋代の曙光をここに示してゐるのである。

人物畫を描いた人には、も一人貫休が有名である。貫休は禪月であつて、その「十六羅漢像」十六幅がある。正和年間に北條氏から相模の金澤文庫に納めたといはるるもので、稱名寺に傳はり、後高橋是清氏から獻納され御物となつたものである。面は黒く皺を墨でほかして居る。その黒い顔の中で唇は赤く、強い感じがする。眼はくぼく、額は出でて廣く、眼と口との表情が鼻にあつまり、鼻が大きい。體はすべて皺多く、その一一の皺をほかしてある。襟には濃い緑青が使はれてゐて、この緑青で全體の黒が呼びさまされて居る。羅漢の腰かけて居る岩には黒いのも褐いのもあるが、その線は皮膚の皺や岩の皺と同一の太さであり、同一の速さであるが、岩はやや速度が大きいと思はれる。岩には緑青の苔があつて、その堅く冷めたい岩に、ある動を與へてゐることは、衣服の襟の緑青と同一である。かかる緑青の使ひ方は、履物にもあらはれ、履物の緒は朱で、朱の緒につけた飾が緑青であることにもあらはれてゐる。全體に於いて高古な鐵線描と黒と緑青の對比の上に禪月の羅漢圖がある。「圖書見聞誌」は梵相にして形骨古怪と言つてゐるが、この古怪の味はここに

ある。禪月は岩石をあつかふ心で、人をもあつかつてゐるのである。この人と自然とを同一とみる態度も亦、宋代畫の完成しようとしてゐる味の一である。

禪月と傳ふる所の羅漢像は、恐らく怪奇美の最尤たるものと思はれる。あれから先へ、どうにも變化しやうなく、行く處まで行きつめた神妙法、たとへば顔の半面の皺と、他の半面の皺とが、ちがつて居たとて、ちがつて居る故にあの不思議が出るわけであり、又別圖の肩から腕へ來る線が、平行の二條をなして居ても、其の繰返しを爲の故に人に迫るものが出来る。奇妙な生動で、測るべからざる靜寂。(小杉未醒氏、放庵畫論)

五代は花鳥畫にも、徐熙と黃筌との二人を出してゐる。徐氏の傳統は徐氏體であり、黃氏の傳統は黃氏體であつて、後の花鳥畫はほぼこの二體で代表せらるる程である。徐熙の畫法は花鳥の輪郭線が細く、小さい草はつけ立即ち沒骨法でかいてゐる。後にはこの小草のつけ立が發達して、描線は少くなり、沒骨法を主としてゐる。之に對して黃筌の畫體は輪郭線がしつかりして居、色も重くあつて、沒骨を主とする徐熙とは畫風が異つて居る。徐氏は輕淡野逸と謂はれ、黃氏は絢麗富貴と謂はれる。

徐熙の蓮花は何と立派な蓮花であらうか。あの蓮花は人の如く語り立ち働く。千年近い年月を以て、尙ほ且水水しさを失はない。あの茶色の地に明るく浮ぶ葉の緑と花の紅白の神祕はどうだ。尤も是は徐熙の計劃でなく、年月の古色だが。(小杉未醒氏、放庵畫論)

これは知恩院藏の「蓮花圖」をいつてゐる言葉である。フェノロサは彼の畫について、花瓣は輪郭を作り、愛すべき濃紅色をその頂點に加へ、葉はその表裏に孔雀石或は青緑をぬると言つてゐる。この短かい言葉にも、彼の蓮花は眼にうかぶ心地がする。この系統は宋代に入つて徐崇嗣、趙昌等を出し、徽宗皇帝にその頂點を示してゐる。

(南唐の後主が)その時に名人に書畫をかかせる爲に造らせた澄心堂紙は、膚卵膜の如く、堅潔玉の如く、細薄光潤一時に冠たりと稱せられ、宋代に至つて非常に寶重され、會府紙は長さ二丈、潤さ一丈、厚さ繒帛の數重のやうであつた。蜀の王衍の造らせた霞光牋、陶穀の家の長さ匹練の如き潘陽白も著名な紙である。畫絹は五代極蠶にして布の如しと古人も言うてゐるが、なるほど徐熙、黃筌の畫と稱する偽物に織り目の蠶い絹が多い。然し雙縷方眼の極好い蜀絹もあつた。(大村西崖氏、東洋美術史)

かかる畫紙畫絹の發達は、描く働の發達を示すもので、筆描の上にも石恪の如く漸く壓を主とするものがあらはれて來たことと共に注意すべきである。

第二章 宋代前期 (北宗)

第一節 宋畫概説

志賀直哉氏の藏する宋畫に、蓮花と鸞とを描いたのがある。南蘋などの蓮の花は、この畫よりも所謂寫生に近い。花瓣の薄さや葉の光澤はもつと如實に寫してある。しかしこの畫の蓮のやうに、空靈澹蕩たる趣はない。

この畫の蓮は花でも葉でも、悉どつしり落ち着いてゐる。殊に蓮の實の如きは、古色を帯びた絹の上にその實の重きを感じしめる程金屬めいた美しさを保つてゐる。鸞も亦唯の鸞ではない。背中の羽を逆に撫でたら、手の平に、羽先がこたへさうである。かういふ重重しい全體の感じは近代の畫にないばかりではない。大陸の風土に根を下した、隣邦の畫にのみ見られるもので

ある。

八

日本の畫は勿論支那の畫と親類同士の間からである。しかしこの粘り強さは、古畫や南畫にも見當らない。日本のものはもつと輕みがある。同時に又もつと優しみがある。八大の魚や新羅の鳥さへ、大雅の巖下に游んだり、蕪村の樹上に棲んだりするには、餘りに逞しい氣がするではないか？ 支那の畫は實に思ひの外、日本の畫には似てゐないらしい。(芥川龍之介氏、百艸)かかる畫境の生じたのは、宋代の自然觀察の特色によるものである。支那は古くより自然の中に道があるとみてゐたのであるが、この觀察が宋代に完成して、自然を偶發事項の雜合とみず、自然の背後には深き意味、深き道ありと見、その道が畫面に於いて實現せらるべしとするのである。随つて、フェノロサの言へるが如く、「されば天地自然の物體、皆外形の背後に深者あるを解する禪宗は、其の諸賦に影響したると同時に、更に有力なる影響を美術に及ぼしたること明かなり。而して宋朝は禪によりて自然に赴きたると同時に、實際に於いて山水畫を自己の本領となすことを宣言したり」といふ性質がそこに示されてゐる。しかしフェノロサ其他の考へたるが如く、禪の觀察が原因となつて畫壇にかかる風潮が生じたのではない。その傾向は一層深い處にあつて、それが禪にも

あらはれ、また畫にもあらはれたものである。即ち禪と畫との間には因果の關係があるのではなくて、兩者は共に更に深き共通の一つの傾向からあらはれたそれぞれの二つの側面とみるべきではないか。

宋代の畫は、かくして一草一木一鳥一蟲の單少なる形體の中に、深き意味を有たせてゐる。それは單なる一植物乃至一動物としての、一草一木一鳥一蟲ではなくて、その下に幽玄なる意味の世界を持つてゐる。荊浩の著と傳へらるる「筆法記」の中に、思が藝術に重要なことを述べてゐるが、その思は宋代に於いてはじめて十分に畫面上の形體を取つて來た。その一草一木は如何にして作者の觀照中に育つたか、そして畫面としての形體を得たかを示して居る。即ちそこにはその形體の思惟性が、その形體の意味として持ち來たさるるからである。かくて形體は單なる形體ではなくて、一つの世界を示してゐる。この一個の形體に即して、全體的なる意味を得ることを以つて、宋畫の特色とすることが出来る。(小著、東洋畫)

宋代初期の李成、郭熙、董源、巨然、范寬等の諸家は何れも宋代山水畫の準備時代としての貢獻をなせるものと見るべきである。郭若虛は李成と范寬と關同とをあげて、この人人は百代に鼎峙し、

九

前古に標程する三大家であると論定し、唐代の王維や李思訓もこの三家を凌駕することが出来ないと言つてゐる。しかしこの論定は必しも正確ではない。且宋代全體を見れば更に多くの特色ある畫人のあることを知るのである。

第二節 徽宗皇帝

宋畫が十分の面目をあらはして來たのは、徽宗皇帝の時代である。徽宗は「天縱精藝を將て神を窮む」と稱せられ、特に花鳥畫が得意であつた。自ら描いたばかりでなく、畫院をも保護した。畫院は國初からあつたが、この時代に特に盛であつた。畫院には、待詔、祇候、藝學、畫家正、學生供參の六級があつた。

從來藝にて進む者は、緋紫を服するも魚帯を佩ぶるを得ず。政和宣和に至りて獨り之を畫院に許し、諸待詔の班を立つるに、畫院を主として書院をその次とし、琴院、棋院、玉院その他百工を皆その下にし、他局の工匠の日給は食錢と云へるも、この兩局は俸直といひて衆工と待遇を殊にし、睿思殿には毎日必ず能畫の待詔一人を宿直させ、不測の召喚に備へしも、他局には

この事なし。然し太祖以來技術の工巧は外官に擬することを得ざる制にして、徽宗も名器を濫ることをなさず。崇寧三年には書畫を勸勵するために、投試簡拔の法を設け、官を建て從を養ふことを命じ、米元章を書畫兩學博士とす。(大村西崖氏、東洋美術史)

しかし徽宗は國政をあやまつた爲に、靖康の難には金にとらはれ、朔北遠く移されて五國城で崩ぜられ、宋は南に移つたのである。徽宗の畫として今日信ぜらるる重なるものは「桃鳩圖」と「水仙鶉圖」との兩者である。

「桃鳩圖」は極めて小作であり、春日に咲いてゐる桃の枝に、鳩が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」とあつて、下に「天水」とも「天下一人」ともよめる押字がある。丁亥は元年であつて、徽宗二十六歳の時である。左の下隅には足利義滿の鑑藏印「天山」がある。しかしこの天山印は長方形で珍らしいとせられてゐる。

「水仙鶉圖」は小幅でしかも大きい天地の氣がある。これと似た作品が「水仙鶉圖」である。八寸九分に一尺三寸九分といふ絹本着色の小幅である。畫面の右から左に引いた對角線より下に鶉が居、その鶉にかかる様に水仙がある。徽宗の畫は小鳥がゐて、枝があれば、葉は小鳥にかかり、小鳥を

覆ふ様にかいてゐるのが常である。大きい空間には瓢形の大きい御印がある。政和の印があるので皇帝三十代の作かと思はれる。ここにも天地の悠遠なる想がする。沈んだ静かな茶の勝つた色調で、初冬のつましい心がある。精細なものの観方で、之れを正面からきちきち見て行きながら、しかも形の意味を失はない、大きい味がある。極端なるこまかさの中に、極端なるゆるやかさがある。鶉の眼睛の黒點は黒漆であるといふ。

つくづくと彼の鶉の圖を見れば、精細極る描寫、それで居てゆつくりと大きな心持の失はれぬ、まことに天子の位にあつて、しかもよき藝術家なりしを思はしむるものがある。と小杉未醒氏の言へるは實に正しい。小杉氏は更に次の如くに言つてゐる。

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。國華で見覺えのある、徽宗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みれば、精細極まる描寫、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在つて、しかもよ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、此の玄人中の玄人、畫家中での有力な畫家たる腕を持った、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。(放庵畫論)

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。秋景並びに冬景山水である。然るにこれと全く同一性質なる夏景山水が山梨縣の久遠寺にあり、胡直夫と傳へられて居る。春景山水は今所傳が不明である。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、外に秋冬山水には義滿の天山印がある。

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。抑も北宗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、深幽音韻を湛へた畫品は、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)

徽宗の時にあつて重要な畫人の一人は米芾である。(元章、南宮、海嶽)彼は被服を唐人に倣ひ、甚だ常人と異なるものがあつた。故に徽宗さへも、南宮は俊人であるからとて、禮法を以つて強ひることはしなかつた。米芾で有名なのは米點である。その子の友仁が父の後をついで米點による雲山の描法を大成した。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

上一時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、後世の南宗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。而してこれを以て浸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、彼独自の、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、之を士大夫畫と謂ふ』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。蓋し唐の時王洽の潑墨より便ち已に其意あり』と云つてゐる。併し王洽の潑墨が如何なるものであるか今は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、而して以て葉を點す。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。片片たる細工に非ず』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、其實は點綴に馮りて以て形をなす者あり。余謂ふ、此れ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、併しその書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。而して更にこれを繼承して、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、文人畫概観)

米點の特色は、明露と模糊との交融であるといはれてゐる。浸潤しやすい紙の上にならうたれた一つの點は、點そのものからみれば明露である。しかしその點は直に浸潤して四方にひろがるのである。したがつて明露と見えた點は、直に模糊となる。明露が模糊となる處に、明露の傾きがある。しかも模糊が明露から生じた生じ方の明かなる處に、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、畫面の全體は豊かなる交融となるのである。そしてこの交融が雲煙に満ちた山の姿であることは言ふ迄もない。

徽宗の花鳥畫が精細刻明な描寫であつたのに對して、米芾の山水は模糊たる描寫である。この兩者が同時代に並び存したることは、意味が深い。しかも徽宗の畫はその箇箇のものは精細であつても、畫面全體からみれば空隙が多かつた。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。有限なる明確なる存在と、無限なる明確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、吾等は一層直接に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、即ち南宗の問題である。

第四章 宋代後期 (南宋)

第一節 馬 遠

南宗の畫院で重要な一人に馬遠がある。馬遠は我國の雪舟にも重ぜられた。雪舟は畫の修業には自然に學ぶと共に、馬遠夏珪の畫を習は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、理宗の朝に畫院の待詔となつてゐ、院中第一と稱せられた。

その作品で有名なものに「秋江獨釣圖」がある。大さは八寸九分に一尺六寸の小幅であるが「全幅を廣くとせる江上と見て、中央に水を數條の線で描き、浩淼たる流れを思はせ、孤舟に一人の漁夫を乗せて釣を垂れさせて居る。寂寞の天地である。渺茫たる天地である」といへる坂井犀水氏の

言はよくそれを傳へてゐる。馬遠のもの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」などと共に、馬遠作の標準とされてゐる。後の二者も款印なきは同一である。

「秋江獨釣圖」にも見らるる様に、馬遠の作には、濃墨もなければ、模糊もない。確實なる明露である。明瞭であり、確實である。しかもその明確が狭少ではない。畫面のあつかつてゐるものは決して大風景ではない。長江をかいても、それは僅かに數條の線にすぎない。その數條の線が悠悠たる長江の水をあらはしてゐる。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漁夫があつて、自然は益大きく、その自然によする人の命のはかなさを思はせる。寂寞なる天地、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はともここまでは描けぬ精細さである。然るに馬遠はその存在の精細をすてて、悠久のみをとつた。そしてそれをなしたものは、第一に彼の線と色とである。其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めて、線と墨とに集中するのである。その第二は彼の構成である。

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書き、椽又は栂の種類に屬する柔なる樹木は、背面に於ける雲烟裏に斑點を以て現はされたり。此の秀美なる點彩を以て樹葉を畫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其の畫法を異にせり。

(フェノロサ、東亞美術史)

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。葉に荊多く、山霜を以て蔽はれたる樹は、高地より起りて畫面を横斷せり。この樹の描法遒勁なる輪郭に對して、輕柔なる墨色を以て、小丘に挟まれたる行路を畫きたれば、其の行路は直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。(同右)

岩崎家の「雨中山水圖」も、前景の樹群に對立する岩山があつて、屹立してゐる。前景は例によつて此の畫の存在性を示す明瞭確實なる存在である。中景はない。遠景は近景と直接に對立

するが、輪郭線を消失して、堅い一つの面となつて居る。無限なる非存在性は、遠い山の面をつつみ、そして霧の形で近景の間に侵入して、自分の調子で包まうとして居る。主要なる形體は骨法を露はにした線でかいて行くが、一つの物と物との間には、雨霧の介在があつて、遠近關係をわけて居る。岩の中に一條の道があつて、其處を傘を傾けて人が行く。岩をかくと同じ禿筆で、同じ心持で小さい形體ではあるが、堂堂と描いてゐる。遠近を異にする山と山、木と木、木と山との間に必ずある霧は、皆連絡して、高い天空に續く。空間はすべての存在の間に侵入して、凡てのものを浸し、その空間は一樣の大きさで宇宙に連つて居る。偉大は存在せるものよりも、存在せざるものの中に、湧きいづるのである。(小著、支那繪畫史)

されば馬遠は、茫莫として普遍なる空間を、各存在の間に導き入れる。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ために、此處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、その空間あるがために、存在の根據が明かになる。根據が明かになると共に、その存在は畫面で確定せられる。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じる所以である。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、混亂せず、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じしめ、大きさを感じしめ、重さを感じしめる。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)

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、或は絶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。當時人之に驚きて、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。

けれどもこれ山水布局の一大革新で、欽山の畫才の傑出せるを認めざるべからざる所である。

(大村西崖氏、東洋美術史)

而してかかる馬遠の特色は、合して次の如きものとなるのである。「支那畫に馴染のある人は、馬遠の書く老松の描法、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、寂寥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杯感じたのである。其處には熟練に熟練を重ねられた圓く強き技法が、土から産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)

馬遠と併稱せらるる畫人に夏珪がある。夏珪は寧宗の畫院に待詔となり、金帯を賜つてゐる。雲煙を用ふること馬遠より多く、光澤ある墨を以て道健なる描筆をなし、皴は先づ水筆にてなし、墨筆を加へるので、淋漓たる感がある。彼の線は結合する場合に鋭角多く、尖端を感じしめる。圖法も一角半邊が多い。馬遠に比較して、馬遠を一層尖鋭儻爽にしたものである。故に馬遠は夏珪を通じて梁楷と相連続する。

第二節 梁 楷

宋代畫中で、牧溪の墨のなせる温藉と、梁楷の線のなせる尖銃とが二つの頂點である。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。この尖銃は夏珪を通じて來た宋畫の傳統の一であるが、それを牧溪と相比することによつて一層特色を著しく感ずる。牧溪の作には度宗の朝咸淳己巳の年紀のあるものがあつて、宋代末期を示してゐるが、梁楷は寧宗の嘉泰中に畫院の待詔に擬せられ、金帯を畫院の柱にかけたまま放置したと傳へられるから、牧溪よりは少しく前である。酒を好み梁風子といつてゐた。彼の作品で今日残つてゐるものが多いが、宗教畫人物畫が多くて、花鳥畫のないのは、一つの特徴とい

ふべきである。

「電光石火を以て裂かれたる破片」といふやうな、彼の畫面は何處から來たか。それは實に彼の線である。彼の線には大體二種類の線がある。第一は既に夏珪にあり、それを一層尖銳にした線で、それは「六祖圖」によくあらはれて居る。もと六祖圖は四つの畫題をなしてゐる。第一は六祖が薪を賣る圖であり、第二は六祖が米を舂く圖であり、第三は六祖が竹を截る圖であり、第四は六祖が經卷を破る圖である。我國には今第三と第四の二圖が残つて居、それが對幅になつてゐる。兩者共に大きさが同じであり、表装が同じであり、義滿の道有の印のあるのも同じである。今日は竹を截る圖は酒井家、經卷を破る圖は松平家にある。脇本樂之軒氏はこの兩圖を比較して、經卷を破る圖は立姿左側面であるのに、竹を截る圖は蹲踞である。前者は濃墨だのに、後者は中墨と淡墨、前者は破り終れる處、哄笑してゐる處であるのに、後者は將に伐らんとする處、默默としてゐる處であるといひ

何れかとい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関係からか、此こそ眞に生きた人間だと感ぜしめる活趣がある。

と言つてゐる。その竹枝、その衣文、その草、何れも尖銳である。線速は終に近づくと共に速度を増大してゐる。夏珪では最後に近づくと共に速度は増大せず、線に對する意力も減退してゐる。然るに梁楷では最後までその意力は確かであつて、線は如何に細くても、意志は一層高度であり緊張してゐる。これ梁楷の線が、夏珪よりも一層尖銳なる所以である。

梁楷の第二種の線は、所謂「その筆藁の如し」と稱せらるる藁狀の線である。例へば村山龍平氏藏の「踊布袋圖」にこの線がある。この畫は徳川初期には尾州家にあつたものと見えて、小堀遠州の「玩貨名物記」には「東山殿御物、御掛繪踊布袋、贊濟大川、繪梁畫筆、尾張様」とある。これが所謂「東山御物」であることは、雜華室印の鑑藏印があることで知られる。この印記は東山時代傳來の名品のみにあるもので、今日これのあるのは十五六種である。この畫は肉體の線は細い鋭い線でかいてゐるが、衣は秃筆で非常な壓、しかもそれに速度さへ加はつて描かれて居る。石恪の「二祖調心圖」の衣にも壓があつた。しかしその壓はこれ程に大ではなく、且これ程に速度はなかつた。もつと遅くてやはらかかつた。今や梁楷は石恪のなし得ざりしものをなしとげたのである。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、速度ある線によつて描かれる。そこに「草草たる減筆」があるのである。

しかし梁楷の畫はすべて減筆描ばかりではない。畫傳にも時に精妙の作ありて院人を驚かせりともあるのでも知られる。その例として「出山釋迦圖」がある。これでは釋迦の衣文肉體等に第一種線を用ひ、岩壁等に第二種線を用ひ、線速と線とが完全に統一されて、力の世界をなしてゐる。そして減筆描の場合には、背景を省略するのであるが、これには沈痛にかいてあり、大なる絶壁の下部に「御前圖畫梁楷」と款記がしてある。蓋し帝の命令にて御前揮毫をしたものであらう。實に謹嚴な畫面である。

釋迦は形容枯稿、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出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れる。時は嚴冬、雪山の寒威は針の如き成字柴子の樹梢に強調され、一步一步が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、着衣に朱を加ふるなど、多少の暖かみを生ず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居るが、恐らく梁楷の興り知らぬ所であらう。(臨本樂之軒氏)かくの如くして、吾等は梁楷に於いて線の完備せられたものを見る。六朝に於いて、唐に於いて未だなし得ざりしものが、此處に完成せられ、東洋が持てる線の性質は完成したのである。

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。此論は聴くべきであると思ふ。……南宗は渴筆と點との交響樂、北宗は一本の線。喝筆と點とを以てすれば、存外素人にも或る繪らしき物の形ちを得る。一本の線は人を瞞し得ない。印象の善惡悉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、危険な峻嚴な一本の線に檢出されてしまふからである。眞個の畫人の眞の一線は、思ふに鬼神をも懾伏するであらう。……北宗は手強い。北宗と限らずも、宋元は手強い。凛として張り切つた氣合がある。(小杉未醒氏、放庵畫論)

梁楷に於いて線性質の完成を見たのであるが、更に吾等は牧溪に於いて墨の性質の完成を見るのである。

牧溪の傳は明瞭ではないが、前述の如く落款によつて度宗の朝の人であつたことが知られる。度宗は南宋最後ともいふべき皇帝であるから、牧溪は南宋の最後の畫人とみて然るべきである。しかし「丹青記」には理宗の嘉熙三年六十三で死んだとある。京都大徳寺の「觀音圖」にある落款には「蜀僧」とあるので、彼が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。但粗惡無古法、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)

これが彼の畫傳に傳へらるる處である。「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。しかし酒がすきで、「寒暑風雨にも常に酔ひ、酔へば即ち熟醉し、覺むれば即ち朗吟す」といふ調子であるから、院内の役僧であつたであらうと思はれる。「丹青記」には俗姓は李氏で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んだともある。彼の師授は不明である。

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だと思ふ。其筆刀強雄聊かの滯滯なく、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。

(松島宗衛氏、墨村今話)

守炳の畫今日には知り得ないから之は論外とするも、石恪と牧溪との關係をかく容易につけるのは、少しく困難であらう。石恪の「二祖調心圖」でみるように、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、

對象性的に實に綿密である。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生んだと解して差支ないと考へる。

とにかく「但粗惡にして古法無し、誠に雅玩に非ず」と言はれて支那には作品が少い。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、大德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つて、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牧溪畫が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畫が日本に將來せられたとしても、牧溪だけが北畫ではなく、もつと純粹の北畫馬遠夏珪梁楷の如き畫があり、むしろ其等の畫こそ支那から驅逐せらるべきである。牧溪畫は墨法豊かで、むしろ南畫と稱せらるる畫である。尙南論からは尊敬せられて然るべきである。それがかへつて支那に跡を絶つといふのは、後世の尙南

論のためでなくて、むしろ當時のためで、「粗惡無古法」といはれた爲であらうと思ふ。古法なしと見たのは畫院の觀方であつて、「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。しかし牧溪の畫は「怪奇」として排斥せられたのではあるまい。彼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。牧溪の排斥せられたのは「畫史會要」の「不要粧飾」といふ點にあつたものと思ふ。項墨林は家藏の牧溪畫「花果翎毛卷」を評して、「其の狀物寫生、迨かに天巧に出で……併せて其の意象を得たり」と言つてゐる。狀物寫生天巧に出でしものは、奇怪ではない筈である。故に彼の墨法に豊かな畫は、時の人に古法に合はずとして排斥されたに相違なく、そのために「誠非雅玩」の惡評を得、殆全部日本に流傳したものであらう。且日本に尖鋭なるものよりもむしろ溫籍なものの方がすきだからである。

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。彼れの輪廓描線は、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狀ならず。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)

牧溪の代表作は大徳寺の「観音圖」である。左右は猿と鶴とである。この三幅對はもと今川義元の所持したものであつたが、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のついてゐるものである。佛畫は多くは端嚴な濃い彩色のものであつたが、これは水墨畫であり、脇侍も菩薩等ではなくて、猿鶴の如き動物となつてゐる。この畫について次の如く書いたことがある。

「この圖をみれば墨色が豊で沈着である。そこにあらはれた筆には梁楷の如き二種の描法があり、観音と岩とにそれを使ひわけてゐる。第一種即ち尖銳描線は敷皮にはじまり細かく柔かく線を並べてかいてゐる。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り、胸から見える下着は線も堅く細かく、墨も同じで、下着と上着との差が明示される。顔も其の調子で刻明にかき、

眼にはまた靜かな観音の感をあらはすだけの注意が、ちやんと形に示されてゐる。髮飾は一つの細部を描きわけたもので、この畫面中での唯一の細部である。岩は梁楷の第二種即ち壓の描法である。しかし梁楷の如き草草たる壓擦でなくて、もつと柔かさを持つた撫擦である。柔かな毛で撫でさすつてゐる。毛が動く時に畫面に吸はれるので、壓擦とならず、墨となつてゐるのである。随つて其を力的にする爲に、引きまよめ立ち上らせるために、第一種線が働く。されば岩の間には、濃くて豊かな笹が描かれて居たり、蘇苔がかかれて居たりする。左下にある笹は畫面中の最も濃いものであるが、岩の間から生えて岩に生彩を與へると共に、佛體にも働きかけるやうに生えて居る。上から垂れてゐる隱花植物も亦それで、岩から垂れる自分の働きで、岩を佛の體に働きかける。ここにこの笹と隱花植物とは、岩を緊張させると共に、岩を佛像に働きかける動勢に轉化させて居る。かくて畫面は渾然として一體となる。下部には水がある。その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以つて、左から漸次に水に接して行く反復が、奥に進むに従つて、穩かに長さを減じて行つて、そこに岩と水との感情の反復と遠近とを示してゐる。實に肅然たる溫藉である。(小著、支那繪畫史)

牧溪の畫にも梁楷に於けるが如く、二種の線があるにも係らず、牧溪の畫が溫藉であつて、梁楷の尖銳なると異なるのは何故であるか。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、やや靜かにして撫づるが如き柔かさである。この撫づる柔かさは牧溪をして溫藉ならしめし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、何故それを速度を以つてしないで、撫柔を以つてしたか。それは蓋し牧溪が畫を筆によつてよりも、墨によつてなさうとした處にある。線は速度を大にし、壓を大にすることによつ尖くなる。しかし墨は紙に十分にしみなくてはならぬ。墨を紙に浸潤して、溫かならしむるには、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。こ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」して、線を鋭くして行く時に、線をゆるやかにして墨を盛にして行く南畫の方向がある。故に牧溪は宋代において、米芾と共に南畫の先驅者として、次代より重ぜらるべき位置にあるのである。かく牧溪が未だ南畫的傾向の重きをなさぬ宋代にありて、しかも南畫的であつたことは、牧溪の重ぜられ難かつた所以である。この點に

於いて王維と牧溪とは全く同一の境遇に居たのである。(唐代の繪畫、王維の節參照)

されば宋代は、北畫の完成と南畫の曙光とを以つて、次の時代を迎へることになるのである。

第五章 宋代畫の特質

宋代畫の特質は、先にも述べた様に一草一木に集中する處にある。この集中はかくの如く第一に題材に向つてあらはれると共に、第二に畫面の大きさにもあらはれる。徽宗の畫の小さいことを言つたが、馬遠、夏珪、梁楷等の作何れも決して大作ではない。小品の中に悠久な天地の感の満ちてゐるものである。集中せる畫は、小さい畫面で十分である。小さい畫面であつても、しかも大きい世界を持つことは宋代畫の進める事を意味するのである。

畫面の集中性の第三は畫面構成に現はれてゐる。畫面は所謂「かきつめ」でなして、大きい空隙がある。その空隙は馬遠の如くすべての存在の間に立入つてゐる。空間の深さも、形の意味も、この空隙によつてはじめて示される。それは徽宗の「桃鳩圖」に於いても、或は「水仙鶉圖」に於いても同様に見た處であつた。空隙あるが故に大さがある。空隙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が、畫面に於いても同一である。空隙に包まれて、各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。ここに集中の高次がある。

集中性の第四は、唐朝における濃彩が漸次に淡彩に變化して、水墨畫となつた點である。色の世界が線と墨とに集中したのである。線は梁楷によつて完成され、墨は牧溪によつて豊富にされた。物の形と色とが線と墨とに身を托してゐる處に集中性の深さがある。

かくの如くして、作家は自ら描くといふ意識が盛になり、明白になり、随つて畫面に落款印章を用ふることが漸次に行はれた。はじめに岩の陰、木の蔭に隠した落款を、明かに見らるる場所に出して來た。しかし讚はまだ十分に行はれない。これが盛行するのは次の時代になつてからである。唐の時代に於いて、或はそれ以前に於いて、既に南畫と北畫との性質的相違の徴候は見えたのであるが、南畫北畫の明瞭な對立は、猶宋代にもあらはれてゐない。實質上北畫の完成は宋代の畫院に行はれて、馬夏等梁の諸大家を出してゐるけれども、之と對立するものとしての南畫は現れてゐなかつたのである。ただ南畫的なる傾向の漸く濃くなつて行くことは明かであり、米芾や牧溪を出し

てゐる。しかし米芾は畫院の人であつて、後世の南畫家が畫院を否定して南畫の出發とせるものと、全く相異つてゐるのである。王維の畫が唐時に於いて認められ難かつた様に、牧溪の畫が宋代に認められ難かつたのは、致し方ないことと言はなくてはならぬ。

されば宋代畫の特色は、小にして空隙多き畫面に、線法と墨法とによつて、集中性の盛なる成績を示した處にあるのである。線法は既に完成した。速度に併せて壓を採用せる線の力は驚くべきものがあり、線にはこれ以上進む可能性は與へ難いといつてもよかつた。ただ墨法は必ずしもこの時代を以つて完全なりとは言ひ得ず、更に次の時代に期待し得ることであり、特に墨法による南畫の世界は次の時代にあるのである。線法による北畫の完成を宋代の最大なる收穫としなくてはならぬ。

東亞研究講座
第三十五輯

宋代の繪畫

不許複製
定價三十錢

昭和五年十一月二十五日印刷
昭和五年十一月二十九日發行

編輯者 磯部榮一
東京府西巢鴨町池袋千二百五十八

印刷者 高山恒三
東京市芝區南佐久間町一丁目七

印刷所 研文社印刷所
東京府西巢鴨町池袋千二百五十八

發行所 東亞研究會
振替東京五八九二九番

393
756

東亞研究會既刊書目録

送料は本會負擔

- | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------------------------|-------------------------|-----------------------------|------------------------|----------------------------|----------------------------|-----------------------|------------------------|--------------------------|-------------------------|---------------------|-----------------------|------------------------|------------------------|-------------------------------|-------------------------|------------------------|-----------------------|-------------------------|------------------------|-----------------------------|-------------------------|--------------------------|------------------------------|-----------------------|------------------------|----------------------|----------------------|-----------------------|-----------------------------|----------------------|-------------------------|-------------------------|---------------------------|---------------------------------|------------------------|-------------------------|------------------------|------------------------|----------------------|
| 水野 梅曉著
漢民族の形成せる社會的特調に就て(十錢) | 後藤朝太郎著
支那視察旅行の改善(十錢) | 吉田 虎雄著
對支ドウズ案と關稅特別會議(十錢) | 中山久四郎著
支那の五族共和(二十錢) | 小川 節著
支那の排外運動と門戶開放(十五錢) | 石田幹之助著
歐米支那學界現況一斑(二十五錢) | 鹽谷 溫著
元の雜劇に就て(三十錢) | 大村 西崖著
支那の書畫骨董(三十錢) | 木村増太郎著
支那を如何にすべきか(十錢) | 長野 朗著
支那勞働運動の現狀(十五錢) | 笹川 潔著
武昌滄桑記(二十錢) | 後藤朝太郎著
武漢三鎮游記(二十錢) | 速水 一孔著
支那の硯に就て(三十錢) | 田邊 尚雄著
現代支那の音樂(三十錢) | 水野 梅曉著
孫文の提唱せる三民主義の梗概(二十錢) | 井上 紅梅著
支那料理の見方(二十五錢) | 井上 紅梅著
支那人の金錢慾(十五錢) | 小森 忍著
支那古陶磁の話(十五錢) | 安岡 正篤著
自然と支那文學(二十五錢) | 澤村 幸輔著
支那農民の生活(二十錢) | 上田 久四郎著
支那の外國借款鐵道の現狀(十錢) | 中尾 萬三著
支那語中の西洋語(二十錢) | 淺野 利三著
支那南方思想の發達(二十錢) | 上野 恭輔著
清朝時代の滿洲より現狀まで(十五錢) | 朱 文彬著
支那服に就て(二十五錢) | 武内 北樵著
支那貿易の現狀(二十錢) | 藤原 茂樹著
麻雀の話(二十五錢) | 金原 省吾著
唐代の繪畫(二十錢) | 井上 紅梅著
支那人の迷信(二十錢) | 岡野 一朗著
支那の産業革命と新經濟政策(卅錢) | 澤村 幸輔著
支那の漫談(十五錢) | 三島 泰雄著
日米支の無線問題(二十錢) | 田中 忠夫著
支那の士大夫階級(二十錢) | 長澤 規矩也著
現代北支那の見世物(三十錢) | 智原 喜太郎著
「支那展望」一九二九年支那年史(六十錢) | 榛原 茂樹著
支那地理の概念(二十錢) | 西山 榮久著
支那の財政と公債(二十錢) | 濱田 幸夫著
上海人物印象記(五十錢) | 澤村 梅曉著
支那佛教の沿革(三十錢) | 永野 省吾著
宋代の繪畫(三十錢) |
|--------------------------------|-------------------------|-----------------------------|------------------------|----------------------------|----------------------------|-----------------------|------------------------|--------------------------|-------------------------|---------------------|-----------------------|------------------------|------------------------|-------------------------------|-------------------------|------------------------|-----------------------|-------------------------|------------------------|-----------------------------|-------------------------|--------------------------|------------------------------|-----------------------|------------------------|----------------------|----------------------|-----------------------|-----------------------------|----------------------|-------------------------|-------------------------|---------------------------|---------------------------------|------------------------|-------------------------|------------------------|------------------------|----------------------|

終

