



唐宋之繪畫

金原省吾著
傅抱石譯

商務印書館發行

貴州省圖書館
中文書
000148

民J209.4

J
209.4
1

唐
宋
之
繪
畫

金原省吾著
傅抱石譯

商務印書館發行

目次

原序

譯者序

第一章 唐代畫之傳統……………一

第二章 唐代前期……………四

第一節 閻立本……………四

第二節 尉遲乙僧……………八

第三章 唐代後期……………一〇

第一節 吳道玄……………一〇

第二節 李思訓……………一七

目次

第三節	王維	一九
第四章	宋代畫之傳統	二八
第五章	五代	二〇
第六章	宋代前期（北宋）	二三
第一節	宋畫概說	三三
第二章	徽宗皇帝	三五
第七章	宋代後期（南宋）	四一
第一節	馬遠	四一
第二節	梁楷	四五
第三節	牧溪	四八
第八章	宋代畫之特質	五四

附圖目次

- | | |
|----------|-----------|
| (一) 閻立本 | 帝王圖卷 |
| (二) 吳道子 | 釋迦三尊像(釋迦) |
| (三) 吳道子 | 釋迦三尊像(文殊) |
| (四) 吳道子 | 釋迦三尊像(普賢) |
| (五) 王維 | 雪溪圖 |
| (六) 王維 | 江山雪霽圖卷之一部 |
| (七) 王維 | 江山雪霽圖卷之一部 |
| (八) 石恪 | 二祖調心圖 |
| (九) 禪月大師 | 十六羅漢像之一 |
| (一〇) 徐熙 | 蓮花圖其一 |

唐宋之繪畫

(一一)徐熙 蓮花圖其二

(一二)董源 羣峯雪霽圖卷之一部

(一三)董源 羣峯雪霽圖卷之一部

(一四)宋徽宗 桃鳩圖(三色版)

(一五)宋徽宗 水仙鶉圖

(一六)宋徽宗 夏景山水

(一七)宋徽宗 秋景山水

(一八)宋徽宗 冬景山水

(一九)米元章 山水圖

(二〇)馬遠 寒江獨釣圖

(二一)馬遠 雨中山水圖

(二二)馬遠 松下觀月圖

(二二)	梁	楮	踊布袋圖
(二四)	梁	楮	出山釋迦圖
(二五)	梁	楮	六祖圖
(二六)	牧	溪	觀音圖
(二七)	牧	溪	猿圖
(二八)	牧	溪	鶴圖
(二九)	牧	溪	柿圖
(三〇)	夏	珪	江頭泊舟圖
(三一)	夏	珪	風雨山水圖

唐宗之繪畫

傅抱石君漢譯

昭和九年六月

金原省署印



傅抱石君は既に「中國繪畫變遷史」
「中國繪畫理論」
「印章」
「篆印學」
等の画史画論印
刺に関する著述があつて、その學識は夙に認め
られて居る。加ふるに君は藝術的才能が豊かで
あつて、繪画、雕刻、印刺共に秀で、特に印刺は君
の特技である。君の篆刻藝は君の學術を一層
深くするであらうし、君の篆學は君の藝術を一層
高くするであらう。唐代の張彦遠は江
南の地精藝多しと言つたが、實に君は江西省
の出身であつて、君に於いて其の最も當る事を
感ずる。君が志を新にして我が國に留學す
るに及び、君と親しく接するを得、君の温雅
精緻の性情に親愛の念を深くした。君が日

夜孜孜として學藝に努むる態度は、余の最も喜ぶ處である。

縁ありて余の唐宋時代の繪画に関する小研究が君の眼に觸れ、是を中華の文に翻譯して、廣く彼の地に行はんとする意思志あることを語られた。中華に就いての研究が中華の語に譯せらるるは、余の最も喜ぶ處であり、それが好學子なる君の手によつてせらるるのば、喜に喜を重ぬる事になるのである。余が進んで君の譯書の卷頭に一言を記す所以である。

昭和九年六月十七日

金原



原序（譯文）

傅抱石君既有中國繪畫變遷史中國繪畫理論印摹印學等關於畫史畫論篆刻之著述，則其學識早被承認。加之君豐於藝術之才能，繪畫，雕刻，篆刻俱秀，尤以篆刻爲君之特技。君之至藝，將使君之學識愈深；而君之篤學，又將使君之藝術愈高也。唐之張彥遠曰：「江南之地，多精藝者。」竊以君出自江西省，實至當之事。君新其志，留學及於我國，得與君親接，於君之溫雅精緻之性情，彌深親愛之念。君日夜孜孜努力學藝之態度，余最爲欣喜。

緣余關於唐宋時代繪畫之小研究，觸君之眼，謂：「擬漢譯之，使廣行中土。」夫就中國之研究，譯爲中國之文字，余極欣悅，而又出自好學之君之手，其欣喜益無量矣。此余所以進而記一言於君之譯書之卷頭也。

昭和九年六月十七日

金原省吾序

原序

譯者序

——介紹東方畫論之權威者

金原省吾先生——

中國繪畫，歷史過長，含孕至富，重以真蹟散佚，遂使震耀世界之精藝，反晦而無光。輓近數十年來，法書名畫，流於海外尤夥。欲加研究，求證無由，於是鮮不就過去載籍，餽釘成書。

幼讀佩文齋書畫譜，其論畫八卷，別之曰：「畫體」「畫學」「畫法」，則先民之訓，宏規已具矣！後之覽者，獨取搜羅之豐，無以觀其會通。朱明以前，尙乏完善專書，此責凡有志中國繪畫者應負之也。

夫唐宋二代爲中國繪畫史上一大轉期。言畫體：則有南北宗之分流。言畫學：則有王維——山水訣



僞而仍宋荆浩韓拙之論著；言畫法則有「吳裝」「金碧」「水墨」之發生。故非列舉家數，詳居人之作。

里姓字，便能盡之。

曩年吾友賀揚靈兄自日本返，以金原省吾先生所著東洋畫一冊見貽。取而讀之，則彌覺向所欲研究所欲道而又無法釋其由緒之「六法」問題，先生均能以科學方法，反復探討，使六朝而後，僅成恭維畫人名詞之「六法」，奠其堅固偉大之基礎，厥功宏矣！因癸酉秋買舟東來，冀就先生學之。

先生年四十有六，現任日本帝國美術學校教務長。早年遊心文學。且曾從已故畫伯平福百穗氏習南畫若干年，交在師友之間。先生邃漢文，收藏亦富。於中國繪畫研究垂二十年。每一篇出，卽價重藝林。今法德等國，亦有譯本。先生述著計已刊者如下：

中國上代畫論研究

東洋畫概論

繪畫上線條之研究

《東洋美論》

《東洋畫》

《中國繪畫史》

《東洋美學》

《日本農民史》

《構想之研究》

《唐代之繪畫》

《宋代之繪畫》

按上二種爲東亞研究叢書之一

《東洋美術論叢》

中國上代畫論，爲先生之處女作，前後互七年而成。其立論之精湛，徵引之博當，確道人所未道，獨抒方式，以馭破碎混亂之材料。中國六朝以前之畫論，乃得成立鄧郭，呈其偉觀，我國似亦有論六

法者，且有其書，苟與先生述著竝觀，實一趣事！

先生性和藹，當冒昧往東京杉並區井荻三丁目九十番地先生之寄居時，雖外出未獲瞻仰，而徘徊門外，不能自己。以爲此果先生之居乎？則木構一椽，備極樸陋。閱數日，謁先生於帝國美術學校，呈拙著數種，藉以晉見。先生閱而欣然曰：「吾校未曾有中華士子，且研究生必須本校卒業，以君爲第一人可也。」旋荷題贈著述多種。

先生曾言：擬近年完成中國中代畫論研究後，再從事中國近代畫論之研究，請以十年爲期，此志或可遂乎。先生極慮專精，校務之外，執筆未遑。室中滿地皆書，促坐其中，揮毫微笑，其沉潛之精神，足使吾輩淺嘗者滋愧。

至唐宋之繪畫，原爲二小冊，今合而譯之。先生此書，不在梳剔唐宋繪畫之痕迹，而在研究唐宋代表作家之基因及發生價值在此，重要亦在此。吾國言唐宋者不少，然皆從某作家某集團畫院之類出發，分佈於時代之外廓。先生則以「色」「線」「墨」三事，論其流變，詳其蘊蓄，析其作品，道其影響，吾人一讀唐宋時代之畫壇及作家之所以形成，不難籀出一最明確之系統，而資元明清三代探

索之大助。併是不明，則不失之空虛；便失之作僞。此譯者雖在讀書尙虞不給之時，而卜晝夜譯之也。書中論某作家某作品時，苟不同讀作品影片，則雖讀之，仍甚模糊。當譯述時，每審觀再四，偶有存疑，必就先生反復請問，故是書之成，先生所費時間，實不可計。書中間有一二與原文出入之處，皆經詳述所以，獲許而後錄之。非敢妄易高論也。書成之日，先生喜而以宋代之繪畫原藁贈爲紀念。並賜序文一篇，題署一件，語之曰：「將以明吾二人之關係及君之學識也。」先生提攜後進又如此。原書無圖，而行笥所藏，又殊殘闕。乃就先生所有，擇較明晰而可複印者足成之。譯者不文，綴辭譎陋，率爾而作，有玷鴻篇！至先生之循循誘掖，示法舉隅，凡此又皆彌深慚悚與感謝者也。

民國二十三年六月二十日譯於日本古之江戶傳抱石

魏文帝曹丕



卷圖王帝

本立圖



吳道子 釋迦三尊像(釋迦)

(日本京都東福寺藏)

吳道子 釋迦三尊像(文殊)



(日本京都東福寺藏)

吳道子 釋迦三尊像(普賢)



(日本京都東福寺藏)



（藏宮故） 圖溪雪 維 王



玉維 江山雪霽圖卷（一部）（日本大阪小川爲次郎氏藏）



同上之一部

石恪 一祖調心圖
(日本京都智積院藏)



禪月大師 十六羅漢像之一



徐熙

蓮花圖一



(日本京都知恩院藏)





(藏氏藏悅藤齋限大木日)

部一之卷圖霽雪峯翠 溪董 宋北

第一之圖





(藏助之勝上井本日)

圖鳩桃 宗徽宋



(藏氏勳長野淺水日)

宗徽宋 水 仙 鶉 圖

宋徽宗 夏景山水



(日本山梨久遠寺藏)

宋徽宗 秋景山水



(日本京都金地院藏)

宋徽宗 冬景山水



(日本京都金地院藏)



(藏氏折不村中京東本日) 圖水山 章元米



(藏舊家上井本日)

圖釣獨江寒 遠馬

馬遠 雨中山水圖



(日本岩崎小彌太氏藏)

馬遠 松下觀月圖



(日本黑田長成氏藏)

梁楮 踊布袋圖



(日本村山龍平氏藏)



圖 祖 六 楷 梁 圖 迦 釋 山 出 楷 梁
 (藏 氏 克 忠 非 酒 本 日)

牧 谿 觀 音 圖



(日本大德寺藏)

牧溪 猿圖



(日本大德寺藏)

牧溪 鶴圖



(日本大徳寺藏)

牧溪
柿圖





(藏氏太綱小崎岩本日)

圖舟泊頭江 桂夏

夏
桂
風
雨
山
水
圖



(日本川崎家舊藏)

唐宋之繪畫

第一章 唐代畫之傳統

六朝姚最著續畫品。其評南齊之謝赫曰：「別體細美。」此被稱爲別體謝赫之畫，精密寫實的如攝影之「真」者也。然姚氏所稱別體，殆非風雅。蓋風雅之畫，卽非別體。而所謂本體之畫，其爲如何之畫乎？曰：此得「骨法用筆」之畫也。骨法用筆，爲以形體之根源，用線而描之意。故得骨法用筆之畫，當爲以線正確描寫根源形。是以別體，乃反骨法用筆而爲因賦彩而描寫之畫。此非中國原有畫風，蓋中國原有之畫風，爲以線而使一貫支持者。

周之銅器，爲最古遺品之一。吾人能於此銅器之上，見出一種最古之線。一沈而壓多，細而尖，速度小，沈痛明晰，如念及「眼痛乎」之尖銳之線也。此線雖非可描之線，而可見之。不見，則不能作。既

有所見，則又因必要而可描寫無疑。此非中國遺品，朝鮮樂浪出土之漆器，黑漆之上，描以朱漆；朱漆之上，描以黑漆之線。實純然之描線。以漆描之，速與大之自由變化，方向與起伏之自由發生，常可驚異。見暢達之味於變化之中，乃線之發達之最高度。又高句麗之墳墓壁畫之線，例如四神之線，雖作於後漢之頃，而極尖銳，強有彈力。與周初之空首布文字之線，同具尖銳之味，直接承中國古銅器之線之系統。

在中國線之十分發達，繪畫上亦當以線爲中心而作畫面。此與以色爲中心之畫面一加比較，則以色爲中心者，必爲別體。第色之發達，一部成自自身，一部因外來之影響。

建康一乘寺張僧繇所作之額畫，以朱與青綠描其花形，所謂天竺之遺法。梁史云：「遠望眼暈，有如凹凸，卽而視之，尋常之畫。」故人稱凹凸寺云。

然僧繇之畫，決非由天竺之遺法之明暗法爲中心，乃牽線而作之畫。故外來之影響，亦因中國自身之態度而承受之。中國畫論：其畫外夷，謂不可不慕中華之風儀。此卽受外來影響之態度。是以廟愷之瓦棺寺壁畫，「光彩陸離，光照一寺」之特色，當不自色之特色而來，而自線之特色而來者。

而線之神氣基於周漢古銅器花紋之鬼氣。鬼氣雖或存形之上，第存於形之象徵之輪郭線者特強。生於銳而強之刺激之線速與壓之增大。然此之線形，激而失於屈曲，漸變爲柔之曲線。於是線之鬼氣，隨以減退。此柔軟性之增加，至唐代而更發達，有鬼氣之線漸隱。洎乎趙宋，始再現北畫之中，成馬遠夏珪梁楷等水墨畫之基本感情。元明而後，其跡愈顯。

中國畫之中心性質，非色而爲線。因線而支持之形體，卽中國畫之形體。蓋唐代繪畫，線之發展上，亦居有重要位置。

第二章 唐代前期

第一節 閣立本

唐三百年，殆能以玄宗皇帝治則天武后後之內亂，中興唐室之頃，分爲前後二期。前期承續六朝，此在風景畫上亦可徵也。

「魏晉以降，名蹟在人間者，皆見之矣。其畫山水則羣峯之勢，若鈿飾犀櫺。或水不容泛；或人大於山，率皆附以樹石，映帶其地，列植之狀，則若伸背佈指，詳古人之意，專在顯其所長，不守俗變。國初二閣，擅美匠學。楊展精意宮觀，漸變所附，尙猶狀石則務彫透，如冰斧刃澌；繪樹則刷脈鏤葉，多栖梧莞柳。功倍愈拙，不勝其色！」張彥遠歷代名畫記

唐初得名畫家閣立德、閣立本兄弟。父毗，官於隋，以工藝知名。立德兄弟，早志於畫，雖承家學，而

前代鄭法士張僧繇展子虔輩亦師之，全受六朝之傳統。

立德精於寫生，惟真蹟不傳，爲難考耳。但作白畫。白畫者，白描之畫也。去色而祇以線描之。故所謂極盡委曲之異國人物畫職貢圖，成其中心者，可推定爲線。

立本顯慶中代兄爲工部尙書，總章元年，拜右相，咸亨四年卒。歷代名畫記稱「有應務之才。」

初太宗與侍臣泛舟春苑，有異鳥，太宗大喜，命左右作詩，詔立本圖之。時立本正居主爵郎中，侍者呼曰：「畫師畫師！」於是俯伏池畔，不勝其恥，歸而戒其子曰：「吾讀書不減儕輩，今以畫見知，遂同厮役，汝曹慎毋習。」然性之所好，雖被屈辱，亦不能自止。是時姜恪以戰功拔左相，故有「左相宣威沙漠，右相馳譽丹青」之嘲。

由是觀之，當時繪畫之地位，蓋遠不及文學。但張彥遠之言曰：「立本有才能，旣爲主爵郎中，呼爲「畫師畫師」者，此淺薄之俗，輕藝嫉能，一至於此耳。」雖畫同於厮役之務，而「朝廷號爲丹青神化」，猶呼畫師，辱孰甚焉。

然斯時繪畫之鑑賞，亦無稍進乎。歷代名畫記固唐末之書，畫之興廢，畫體揚寫之工用，裝背裱

軸，皆廣爲著論。可知鑑賞之事，已極精密。自漢武創祕閣收藏書畫，愛好書畫之帝王，代不乏人，故畫必非低賤之業。且六朝帝王宗室，亦多珍重已作，工畫又非恥也。而以畫爲專業者，則不與以較高之地位。是以畫尙不能有社會之獨立。中國畫之發達，不發達於專門畫家之手，乃伴政治道德學術而發達。卽孔子「一行有餘力，則以學文」之態度，猶存於是。此清代行家外之畫家，所謂文人畫家之所由勃興也。立本精於畫，固不可恥，獨呼爲畫師，恥耳。其「讀書不減儕輩之言，」吾人不可不諒其衷情。

立本得意之事在寫真。卽肖像畫十八學士圖最有名。十八學士之中，有房玄齡孔穎達虞世南等，緒亮作贊，考「圖形寫貌，具顯名家爵里」之語，則其寫真爲如何之物，斯足明瞭。又貞觀十七年，奉命作功臣二十四人圖，虞世南等亦在，帝自贊之，其被推重可想矣。

此外有外國圖西域圖，皆描異邦之人物。與兄立德同工寫真，洵難兄難弟也。蓋唐初四十年間，征服東中南三方亞洲大陸，漢族持有最大領土。歷代名畫記云：

「時天下初定，異國來朝，詔立本使畫外國圖。」

因向此方面之人之得意與好奇心，遂產生如立德立本兄弟之作家。

中國上代繪畫之遺品，最著者厥為現存英國博物館之東晉顧愷之女史箴圖。考其真偽，則贗品之說，極為有力。其次則立本之歷代帝王圖卷。此外能視為立本之真蹟者，有清之御物職貢圖，惜革命後消息不明。此圖卷匪特為立本之代表作，當亦中國上代繪畫之代表，有重要之性質。

歷代帝王圖卷：描帝王十三。即漢文帝漢光武帝魏文帝曹丕吳主孫權蜀主劉備晉武帝陳宣帝陳文帝陳廢帝陳後主後周武帝隋文帝隋煬帝。其描線，速度遲有相當壓之鐵線描。以鐵線描作輪郭，輪郭之中敷以朱黑白色。氈墊之花紋，雖亦有略似牡丹之色，而此卷主色，實朱與黑之對比。又雖有朱地白文亞康賽斯 (Acanthus) 花紋袖口之描法，而主要之手法，乃從衣紋之線，暈抹而敷朱色之方法。以與黑之平塗對比，則現堂堂重厚之味。此即顯示帝王之鄭重。

以不繁之色線，描出帝王之厚重態度，而無遺憾，實堪驚歎。稱為「沈着痛快」之立本之畫，即此事可知。且侍立於帝王之侍臣侍女，又別有風味。侍臣有透明之賢顏，有「世有如是賢乎」之感；侍女則美妙非凡，有他處難覓之思。稱為「體法高古」，良有以也。

此圖卷之跋文，亦應注意之事。有自唐迄近古之跋文，南宋中書省之印記。可知唐代尙屬御物，南宋孝宗時亦在禁內，卽元明猶未出於民間。

第二節 尉遲乙僧

外國畫風，亦唐初輸入。貞觀初，于闐國王以尉遲乙僧善畫，薦於太宗。畫鑑云：「用色沈着，浮出絹素，而不隱指。」不隱指者，視畫面爲立體，以指入畫，似隱而不見；第畫面平如故，故不隱指也。校之張僧繇凹凸寺之額畫，蓋進一步高度之陰影法。楊升庵曰：「善繪凹凸花。」唐朝名畫錄亦載：「慈恩寺，寫千手眼之佛象於凹凸花中，精妙不可名狀。」又光澤寺之降魔像，亦「千怪萬狀。」

乙僧在中國，不特畫家而已，且執政事，蓋同化於中國。唐朝名畫錄云：

「功德，人物，花鳥，皆外國之物象，非中華之威儀。」

凹凸畫，雖使人有奇蹤之思，別體細美之感，然視爲最上，則亦甚難。歷代名畫記云：「無線者，非畫也。」無率線之骨法形體，以色而描之者，決不能佔畫壇之中心位置。唐畫之中心，當如立本成於

線形之畫。故裴孝源論閻氏師僧繇而勝僧繇，古今盛推閻氏兄弟及六朝之楊子華陸探微，而此四人中，要以二閻爲最。張彥遠曰：「置僧繇於第二位，不當也。」今僧繇之遺作不可復睹，當否固未易言之。而閻氏兄弟之負重價，則極明顯之事。唐末楊子華閻立本吳道子之屏風，一扇二萬。閻立德尉遲乙僧，一扇一萬，其被重之消息可知矣。

第三章 唐代後期

第一節 吳道玄

唐畫至中期後，漸呈唐代之特色，其最初之人爲吳道玄。

道玄字道子，少孤貧，始學書，師張旭與賀知章，「筆蹟雄勁」，以不如意，乃專習畫。然其畫之特色，於最初之習書有重大理由。東洋畫與書法有關，更足徵矣。道子天授之性，年未弱冠，即窮丹青之妙，後爲玄宗所知，入官宮中。

開元年中，當日本奈良盛期，亦唐之盛期也。玄宗幸東洛，道子與將軍裴旻張旭，各述得意。將軍厚置金帛，以貽道子，乞作畫於天官寺。道子壁還金帛而言曰：「聞裴將軍舊矣，爲舞劍一曲，足以當惠，觀其壯氣，可助揮毫！」舞畢，道子奮筆立就。時張旭亦書寺壁之一，都人喜而言曰：「一日竟見三

絕！

天寶年中，帝思嘉陵江山水，命道子圖之。及歸，帝問其狀。對曰：「臣無粉本，並記在心。」後描於大同殿，嘉陵三百餘里之山水，一日而畢。有李思訓者，擅名山水。帝亦使於大同殿描之，累月而成。玄宗見此二種完全相違之畫風，乃曰：

「李思訓數月之功，吳道子一日之迹，皆極其妙。」

欲知李思訓與吳道子畫風之不同，則歷代名畫記畫體論實最佳之參攷。其答畫體疏密之問曰：「六朝顧愷之陸探微，用筆周密，張僧繇吳道子筆僅一二，而意已充。」「離披點畫，時見缺落，筆不周而意周，」此即疎體密體之二種畫風。

茲據張彥遠氏之言，道子之畫，蓋爲疎體。故嘉陵三百餘里之山水，一日而畢。思訓之畫，蓋爲密體，故累月始成。夫疎體，乃「離披點畫，時見缺落」之畫體也，「筆不周而意周」之畫體也。又爲用線而成之畫體，所謂「並記在心」之對象性，亦由線形體之記憶。此即天官寺奮筆立就，大同殿一日而畢之理由。歷代名畫記所記，道子如弧、刃、柱、梁、佛之圓光等幾何形，咸不取定規，信手而作，運筆

如旋風，縱數仞巨幅，或自臂，或自足，不假規矩，無不「巨壯詭怪，膚脈連絡，筆力飛動」。也是故一生之間，兩京畫壁，至三百餘所。非基於早年書法修養之線之力，曷克臻此？僧繇實前代之線畫宗匠，但道子又過之。

然道子猶存前期傳統，或有細畫。歷代名畫記云：

「其細畫，甚稠密，此神異也。」

畫鑑記其線條云：

「筆法超妙，百代畫聖也。早年行筆稍細，中年行筆如蓴菜。」

又云：

「早年頗細，中年行筆磊落，揮灑如神。」

其晚年線條之力，絕非得之偶然，乃從早年之細，漸漸而至者。

早年之作細，線之速度亦不過大，中年後，捨細線，而以如蓴菜之筆，增加線速。故線之麤細，亦生

多少之變化。即圖畫見聞志所云：

「筆勢圓轉，衣服飄舉。」

「筆勢圓轉，」則線之速度不得不大。歷代名畫記云：

「神假天造，英靈不窮。」

又云：

「氣韻雄壯，殆不容絹素，筆迹磊落，遂所以恣意於牆壁也。」

觀此可知其必出於如「天付勁毫」之筆力，而此筆力，又生於伴線之大速度，與以筆抑紙之大壓度之線條之麤細之變化。

進而及於後世，描人物衣紋狀態之十八描法成立。此十八描法，匪僅描衣紋而已，一般線之性質，亦藉以闡明，意義固深矣。十八描法中，有足以代表道子之線，如棗核描，柳葉描，戰筆水紋描，蘭葉描是也。參照小著繪畫上線之研究之數種者，一方固道子之證明，他方又唐代之證明。

設綜括十八描法，就「美術史」得別爲三羣。第一羣，以顧愷之之線爲代表，六朝期線之特色也。以線形無變化特續之鐵線描爲中心。第二羣，乃唐代之線，其速度較第一羣或繼續而多樣，以

吳道子之線爲中心。但其變化之中心，爲速度而非壓擦，視第一羣壓擦雖加，然仍以線之速度爲主。第三羣，爲表示宋代線之性質者，北畫中最顯。馬遠夏珪梁楷等皆是。在線之速度與線形之變化外，壓擦之上，亦有變化，使全體完全壓擦化，因壓擦而始支持。故用能增大壓擦之秃筆。

日本京都東福寺，有釋迦三尊像，傳爲道子所作。其上有「東福寺常住」金書，「爲伴佇首座寄進」墨書。釋迦衣赤色之衣，衣裏呈稍暗之藍色。衣紋之線，則以折蘆描枯柴描堂堂之線而描者也。以筆力起伏之線作花紋，用金線爲補線，然據前述之理由，折蘆描枯柴描乃第三羣壓擦之線，表示宋代者，故此畫頗難定爲道子之筆。

傳與道子同時代李真等所作真言七祖像，日本教王護國寺藏空海和尚有關係之物。李真，德宗真元年中，在招福寺資聖寺等描鬼子母神及花鳥之人也。其線條，速度遲，壓擦大，無大變化，但稍震動之細線。因堅而艱澁，似非能自由變化之變化形之線條，而爲形體之外廓，密接於形體之線條也。卽隨體屈曲之線條也。此與道子全異，實承前代或唐朝前期系統之線條。夫道子之線，時代先於李真，且呈其複雜。

云：

京洛寺塔記中：趙景公寺有道子白描地獄變，「筆力勁怒，變狀陰怪。」張彥遠繼而言其白描

「數處圖壁，只以墨蹤爲之，近代不能加以彩繪。」歷代名畫記

蓋線條已十分完全，不待色者也。白描乃完全之線畫，不類水墨之作，無「水暈墨章」之跡。故

道子最以白描勝，非水墨畫也。水墨畫，當求之宋代必矣。

而道子以速度爲線條中心之事，其作與善寺中門佛之圓光時，長安老幼士庶，競集觀之。道子揮筆於衆人環視之中，運轉如風，觀者歎爲神助。唐朝名畫錄前期閻立本，細密而不變化。此期諸家，如李

眞等亦承其系統。夫慣見細密而不變化之線畫，驟睹道子之作，「歎爲神助」不亦宜乎？

道子既具如斯特色，如宮廷內殿作五龍，則「鱗甲飛動，天每欲雨，卽生煙霧。」如菩薩寺智度論之畫，則「天衣飛揚，滿壁風動。」如景雲寺之地獄變，則使屠者漁者，廢其所業。道子之畫，富於迫力，至足稱也。

夫道子所以有此特色，實多樣性質之合成。第一爲線形體之力，既已述之。第二爲「吳裝」之

傅彩法。蓋「吳裝」乃一種陰影法，米芾畫史所謂「淺深暈成」。原道子於線雖秀，但於色則不甚稱意，或任於弟子輩，此其以「吳裝」勝歟？

道子畫之傳統，以始於六朝顧愷之發達於張僧繇之線，展子虔之面之作法，而始具大成。易言之，閻立本之道大成也。其受僧繇用筆之特色，及「淺深暈成」之「吳裝」，遂於線上浮呈偉大之力。畫鑑云：

「其之傅彩也，於焦墨痕中，薄施微染，自然超出絹素，世謂之『吳裝當風』。」

張懷瓘云：「此張僧繇之後身也。」信矣。不害線之性質，以色就線，成其畫面。

第三爲描寫時構成力之偉大。唐朝名畫錄云：

「圖畫牆壁，凡三百餘間，變相人物，奇蹤異狀，無一同者。」

三百餘間之壁畫，常出其新穎之章法，足窺其無限之構成力。

然此無限之構成力之所以成立，當在形體之根源，即捉住骨體之一事。此又其第四之特色。曾云：「臣無粉本，並記在心。」嘉陵三百餘里山水之骨體，握之於胸。而其直接之表現，則「吳道子」

日之迹」也。故張彥遠云：「其寫蜀道山水，始創山水之體，自爲一家。」現藏日本京都高桐院觀瀑圖及峽谷圖，雖傳道子所作，然宋畫也。畫面所示，實基本形體之描寫，僅此形上，或感「始創山水之體」一言爲當，唐畫之傳說，或基於是。唐朝名畫錄云：

「凡畫人物，佛像，神鬼，禽獸，山水，臺殿，草木，皆冠絕當世。」

道子之畫，富於迫力，富於進出力，所謂山水之新體者，實多樣特色所形成。

至道子之成功，則在唐畫線條之確立。其最擅長之構成力，導於其線條速度上之變更，而示一新世界。其畫之勝，在以把持基本形體，與速度開拓之線表現，確定「雖披點畫，時見缺落，筆雖不周而意周」之疎略體。此道子在唐畫上所佔之位置。

第二節 李思訓

與吳道子同時，然作風迥異者，李思訓也。玄宗皇帝曾謂：「李思訓數月之功，吳道子一日之迹，皆極其妙。」周密之雲煙過眼錄亦云：

「李思訓溪山，滿卷皆小景，甚奇也。」

思訓承隋展子虔之傳統。畫鑑云：「思訓父子，學於展子虔，人物描法甚細，以色暈開，子虔實唐畫之祖。」

思訓以宗室好藝，則天武后革命時，棄官匿居。及中宗復社，再拜廷命。開元初，經左武衛大將軍 封彭國公，後呼「李將軍」。開元時代，當日本撰養老律令，至東大寺大佛建造之間。

述思訓畫之特色，歷代名畫記最詳，其言云：

「思訓早以藝稱當時，一家五人，並善丹青，書畫稱一時之妙。其描山水樹石，筆格遒勁，湍瀨潺溪，雲霧漂渺，時觀神仙之事，窅然有巖嶺之幽！」

蓋思訓之畫，有應注意者二事。其一精細之畫體也，「滿卷小景」手法自亦精細。畫史會要云：「李思訓用金碧輝映，成一家之法，後人着色山水，往往宗之。」夫貴族將軍，而作細勁「品格高奇」唐朝名畫錄之金碧輝映山水，乃堪注意之事。天寶中，玄宗命於大同殿畫掩障，後語思訓曰：「竟夜聞水聲。」可知精細金碧之畫，誠非格之低者。

一家五人思訓與弟思誨，思訓子昭道，思誨子林甫，林甫姪湊。而昭道克紹父業，以父曰大李將軍，曰小李將軍。唐朝名畫錄云：「昭道山水鳥獸多繁，巧有智慧。」

李家之手法，最著者曰斧劈皴。描山體岩體之表面曰皴，形如斧劈，故名斧劈皴也。斧劈皴有大小長三種，思訓用小斧劈。繪事發微云：「攢點作皴，首重尾輕，形如釘頭。」

皴大別有三：一斧劈皴，二雨點皴，三披麻皴。三爲二之展開，可以次時代之董源代表之。故唐代祇存其二，斧劈與雨點是也。線則吳道子爲唐代代表，皴則李思訓代表斧劈，王維代表雨點，意義甚深。

第三節 王維

王維，字摩詰，官尚書右丞。時玄宗以祿山之亂，逃於西蜀。維被捕，強爲給事中。亂平後，投之獄。弟縉以身贖罪，再任右丞。後辭官隱居輞川之別莊，舊唐書云：

「莊在輞口，輞水周舍下，別漲竹洲花塢。」

語雖簡，而輞川之勝如繪。

九月九日憶山中兄弟云：

獨在異鄉爲異客，每逢佳節倍思親，

遙知兄弟登高處，遍插茱萸少一人！

摩詰篤事母崔氏，居喪衰毀骨立，殆不勝喪服。妻亡不再娶，孤居一室，垂三十年。屏絕世累，與弟縉共深依佛門。常素食，不茹葷血。上元二年卒，年六十又一。時日本奈良朝之末，唐招提寺建立之年也。

道子工書，思訓似亦工書，王維亦工書也。工書之事，於當時繪畫之考察，極關重要。即畫面足以表示書法要素之豐盛。雖思訓之主要特色，如就皴法觀之，在其面化，此面化爲率於線者，非完全面化。道子既與不同，王維亦然。

舊唐書云：「山水平遠，雲峯石色，跡絕天機，非繪者之所及也。」然王維之評價，在唐代頗低。例如張彥遠歷代名畫記論山水樹石，而重吳道子及李思訓，李昭道韋鸞張通亦加推重，於王維僅云：

「王右丞之重深，楊僕射之奇贍，朱審之濃秀，王宰之巧密，劉商之取象。」
不過與王朱楊劉諸家同列。唐朝名畫錄別畫爲四品曰神，曰妙，曰能，曰逸。更各品別爲上，中，下三等。

神品上

吳道玄

神品中

周昉

神品下

閻立本

閻立德

尉遲乙僧

張璪

韓幹

李思訓

薛稷

妙品上

李昭道

韋無忝

朱審

王維

韋偃

王宰

韓泐

楊炎

王維居妙品上而已。今日除昭道外，皆不爲世重者。而右丞尙劣於韓幹薛稷。夫歷代名畫記唐朝名畫錄，皆唐時所撰，如此品評，與後世至見違誤。然宋之圖畫見聞志及畫鑑亦爾。如圖畫見聞志舉李成關仝范寬三家，而曰：「智妙入神，才高出類。」又云：

「前古之傳世者，雖有如王維李思訓荆浩之倫，豈得較其器哉。」

然後世之右丞直與道子竝稱，居神品上，中下不足論矣。而有此違誤者，何邪？

舊唐書本傳評右丞之畫云：「創意經圖，卽有所缺。」唐朝名畫錄亦有京都千福寺西塔院之掩障畫青楓樹之記述，描青楓於掩障，其精神雖清爽，但時人以過於平淡，或有缺「創意經圖」之感乎？

又歷代名畫記於右丞舉可注意之點凡四：其一：「人之所藏，多右丞使人布色者也。」則知右丞於色，頗感困難。其二：「原野以遠樹簇成，而過樸拙，復求細巧，翻更失真。」則知右丞平遠景色，遠樹簇成，而細巧不稱也。其三：「輞川圖，筆力雄壯，山谷鬱盤，雲水飛動，意在塵外，怪生筆端。」此唐朝名畫錄：「山水松石，縱似吳生，而風致標格特出」之謂乎？誠道子傳統也。其四：「余見破墨山水，筆迹爽勁」之破墨，有六朝顧愷之骨法用筆之概念，在繪畫中，線之位置，因以推重。故線之思想，雖自古已有，而水墨之思想，未肇其端。破墨者，卽水墨思想之確立。右丞作畫學祕訣，有「畫道之中，水墨最爲上」之說。此書撰述時代，謂遠後於右丞，亦難深信。歷代名畫記云：「運墨而五彩具，謂之得意；用意若在五色，則物象乖。」與色對立之墨，因墨而支持之色之思想，已甚顯明。蓋以墨而支持之狀態，意也是以意滿之形體，應用墨描。因墨之發達後於色。

捨色後，畫面之方面有二：一爲以筆而進之線畫之方向；一爲以墨而進之墨畫之方向。前者卽白描，白描之地獄變，乃吳道子傑作也。唐朝名畫錄云：「數處圖壁，只以墨蹤爲之，近代不能加其彩繪。」白描之完成，彩色云云，極不必要。若以道子爲白描代表，則其非細畫，而爲粗畫。第一稍施薄彩，超出絹素」之吳裝，使以墨代色暈抹之，則右丞之渲淡矣。董其昌云：「王維始用渲淡，一變鈎斫之法。」畫卽指此耳，渲淡之墨，淡墨也。觀中國論畫諸家所記右丞之作，祇輪郭線爲白描，餘則稍渲染之，細潤如無皴法。但所謂無皴，乃對後世之多皴而言。右丞乃以如雨點之細點，描山體或石體，曰雨點皴。原水墨系之皴法，以山水松石爲主。尤在山水，不取彩繪，此蓋皴法之發達。然如雨點皴，自亦率渲淡於輪郭線也。以線破墨，卽以墨就線，亦卽以墨代色。沈芥舟以破爲劃開之意，自淡及濃，最後以焦墨破其界限輪郭。右丞皴法，既具如斯樣式，故採入集古十種內。京都智積院巖瀧圖，殆係贗物。

以破墨與右丞並稱者，曰張璪，璪用秃毫，可知其加壓擦於線之工夫。而使破墨更墨化爲潑墨，破墨乃白描，潑墨更進而豐盛墨之要素，使畫面以墨支持之也。王墨精潑墨，或揮或掃，或淡或濃，隨其形狀，爲山，爲石，爲雲，爲水，圖出雲霧，染成風雨，俯觀「不見其墨污之迹。」夫張璪描煙霧，有濃勢

「凌風雨」之妙，而王墨染成風雨，或濃或淡，潑墨而作。故張璪多線之要素，王墨多墨之要素。

然就當時繪畫之一般傾向而言，「無線之畫，非畫也。」歷代名畫記亦云：「山水家潑墨，不謂之畫。」潑墨，有墨無線之故耳。緣畫家吳道子被推第一位以此，至墨畫重於世，則始自宋代。董其昌以米點而論雲山描法，謂米點不始於襄陽，唐王墨潑墨法，已肇其意。故吳道子而下，經王維張璪至王墨一系統，在中國唐代，爲表示線與墨發達之系統，實宋代水墨完成之淵源。

如既述歷代名畫記所記右丞色彩缺乏，樸拙，破墨三點。在唐代一般繪畫意識上，自難認識，是誠右丞之價值。同時不見重於畫論者，置於遠不逮吳道子之位置，而至後代，始得完全之評價。

茲右丞之特色有三：第一：文學之傾向。蘇東坡云：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」其偶作有云：

宿世謬詞客，前身應畫師，

不能捨餘習，偶被時人知。

朱景玄則曰：「其自負也！」可知朱氏實不解右丞者。

第二：思索之傾向。舊唐書所評，蓋示右丞特色之一。其深潛於內之傾向，即歷代名畫記所謂之「樸拙」。樸拙之畫，有創意經圖之缺，宜矣。

第三：水墨畫之傾向。右丞之成，當在水墨渲淡之手法。然非全持水墨，苟於色有必要，委他人佈之，已則置身於水墨中也。

此三特色，前此尙不可見，因而不爲時重，蓋無此認識耳。然右丞此傾向，基於好佛而以水木琴書自娛之高致生活。夫繪畫以生活爲先行條件，爲基礎條件。右丞乃欲使藝術密接於生活，此密接之中，則以文學之傾向，思索之傾向，水墨之傾向，成其表現。以思之內面的傾向，爲畫面之內向性；畫面之內向性，則以「文學的」「水墨畫的」爲畫面。含此三種傾向之畫面，即歸着於有內向性畫面之樣式。是乃唐代不易認識之三理由，亦後世推崇之理由，又後代尊爲南畫之祖，其評價高於吳道子之理由也。

右丞最著之事，爲南畫之祖。南畫北畫之分，始於明末莫是龍董其昌之記述。北畫之祖李思訓，對於金碧輝映，重厚山水之水墨或單彩之山水，得以興起之可能性，既在吳道子之「吳裝」見其

曙光更墨化而生右丞之渲淡，一變鈎斫之法。此蓋南畫之基礎。雖然，右丞所以認為南畫之祖之可能性，而南北畫之對立，則不可謂既具於此時也。

右丞與思訓之畫，近似性頗多。謝幼制云：「李思訓王維之筆，皆細入毫芒。」陳繼儒書畫史有：宋徽宗御題右丞畫，「松針石脈」，固宋以前之物無疑。初以為思訓所作，至董其昌始認定右丞之筆。則右丞思訓之間，知必有極難分別之性質。吳匏庵：「右丞畫劍閣圖之模本，似李昭道。」陳繼儒亦謂：「王維之畫，筆法精細，與通常稱之南畫異。」然則與描嘉陵江山水，五日一石，十日一水，累月始成之李思訓，或某畫手法相類耳。但思訓金碧輝映，右丞水墨渲淡，此點在兩者之間不同。至李思訓出自宗室身登顯要，右丞避世林泉，好佛孤居，社會生活樣式之差，在畫風上亦極呈露。

南北畫顯明之對立，當求之唐代以後。北畫以斧劈皴系為中心畫法。南畫以雨點皴系，及其展開之披麻皴系為中心畫法。此雖思訓右丞之所以代表北畫南畫，而右丞間用斧劈皴，故其分立，不確定於唐代，而僅具其可能。換言之，南北畫分立之可能，可求於唐耳。

右丞在東方繪畫史上，似不關重要，以無可信之遺作也。米芾畫史述其贋本之多云：

「世俗以蜀中畫，螺網畫，劍閣圖，爲王維作者甚衆，又以江南人所作之雪圖命爲王維，苟見細筆清秀，卽命之。」

第四章 宋代畫之傳統

宋代繪畫之傳統，當承唐代之既成。然唐代之既成。何邪？此以閻立本、吳道玄、李思訓、王維四家代表之可也。

立本立六朝之傳統，線則大體鐵線描。色亦不甚繁縟，即傳顧愷之女史箴圖之系統。此非唐代完全之表示，至李思訓始得見唐畫豐盛之性質。立本雖自有地位，然爲從量而來。思訓則以色彩以呈其盛，其可信遺品，今日雖不可睹，蓋胡粉塗地，以筆力沈着之鐵線描寫之，敷以重色，金碧輝映。吾人想像此種作風，似與日本正倉院御物鳥毛立女屏風藥師寺吉祥天畫像相彷彿。

與思訓密體對立之王維、吳道玄之畫風，爲「筆雖不周而意周」之疎體。故以線爲中心。以線之速度之變化爲中心，使線之方向及大之變化率於此。由是而產生不取彩色之白畫。吳道玄之白畫於以形成。後人縱欲以色支持之不能也。道玄雖以線勝，而壓之要素尙未十分完成。此係對宋代

線條之課題。是以道子以線爲中心之畫，若以色代所謂「吳裝」之彩色，則王維之渲淡出矣，破墨出矣，與色之世界對立之墨之世界出矣。此破墨愈發達，王洽之潑墨等，亦於是乎成。

唐代以李思訓代表之色，吳道子代表之線，王維代表之墨，爲其特色。宋代繪畫由此而生。其最重要者，在線與墨之世界。

第五章 五代

五代居唐宋間，爲時僅五十有三載，實承前啓後之時期。山水、人物、花鳥，足堪注意之重要作家輩出。山水有荆浩關仝，所謂「山水至荆關一變」者也。人物有石恪，亦非唐風之人物，而具新性質。有「乾德改元八月八日西蜀石恪寫」二祖調心圖藏日本京都智積院。石恪始學唐畫之傳統，然邀「醒怪奇崛以示變」之評。蓋面部及手足之肉體，皆以如鐵線描之筆法描寫。衣服則以壓多之枯柴描作之。夫鐵線描，非醒怪奇崛。衣服亦今日吾等在唐畫所見之鐵線描之系統，而沈健壓多，大而麤糙耳。醒怪云云之所興，與於此乎。但以壓爲中心之枯柴描，已示宋代之曙光。

人物：貫休最有名。貫休卽禪月大師。有十六羅漢像十六幅。正和年間，北條氏納於相模金澤文庫者，傳於稱名寺，後高橋是清獻爲御物。面黑，以墨爲皴。黑顏之中，其唇紅，威力甚強。眼凹，額凸頗廣。眼與口之表情，集中如懸膽之巨鼻。體皴多，衣襟敷濃重之綠青，與全體之黑相呼應。坐巖作黑褐二

色。其線與皮膚之皴同粗細同速度，巖速度亦大。巖有綠青之苔，與衣襟之綠青同有堅冷之感。此綠青之設色，履物亦如之。履物之緒，施以朱，又以綠青之色，飾朱色之緒。全體示高古之鐵線描，及墨與綠青之對比。卽圖畫見聞志所謂「梵相形骨古怪」之意也。禪月以巧使巖石之心使人，人與自然等量齊觀之態度，亦宋畫完成之一面。

「禪月之羅漢像，實奇怪之尤者。前此似無若何變化，禪月以揮灑如神之妙技，如顏之各面，其皴不同，惟此不同，故不可思議也。又別圖，從肩至腕之線，雖二條平行，然婉曲多姿，富於迫力，有一種奇妙之生動，不可測之靜寂。」小杉未醒氏
放庵畫論

至花鳥，則有徐熙黃筌。徐氏傳統曰「徐氏體」；黃氏傳統曰「黃氏體」。後世花鳥畫，或能舉此二體盡之。徐氏以細線描花鳥輪郭，配景小草，則用沒骨法。是後小草發達，莫不宗之。黃氏不然，全以線描輪郭，色亦重厚。故謂徐熙輕淡野逸，黃筌絢麗富貴。

「徐熙之蓮花，爲如何美麗之蓮花？亭亭直立，如人欲語，以近千年之歲月，尙不失其滋潤。浮於茶色地紋之花紅葉綠之神祕，又如何乎？但此非徐熙之計劃，歲月遙永之所致。」小杉未醒

氏放庵
畫

此論日本知恩院所藏徐熙蓮花圖之語也。胡愛羅拉沙 (Fenollosa) 云：「徐熙於花瓣作輪郭，於頂點加可愛之濃紅色，葉之表裏塗孔雀石或青綠。」此寥寥數語，而徐熙蓮花圖若呈眼簾。其系統，子崇嗣及趙昌承之，迨徽宗出，登峯造極矣。

南唐李後主……斯時爲名人書畫而造之澄心堂紙，膚如卵膜，堅潔如玉，細薄光潤，冠絕一時。至宋代尤被珍惜。會府紙長二丈，闊一丈，厚如繪帛數重。蜀王衍所造之霞光牋，與陶穀家屋等長，如匹練之潘陽白，亦著名之紙也。畫絹：五代極麤如布，古人曾已言之。如徐熙黃筌之偽物「多以粗絹爲之。然亦有雙縷方眼之最上蜀絹。」大村西崖氏
東洋美術史畫紙畫絹之發達，卽揮灑之發達，此與筆法之上如石恪之以壓爲主，皆應注意之事。

第六章 宋代前期（北宋）

第一節 宋畫概說

日本志賀直哉氏藏宋畫精品蓮花與鷺圖。遜清沈南蘋之蓮花，校此亦近於寫生，花瓣之薄，與葉之光輝如對花寫照者。但無此畫空靈澹蕩之趣。芥川龍之介氏百草

志賀氏所藏者，花葉咸落筆沈重，蓮實尤帶古色，保持如有實重之感之金屬之美。鷺亦非獨鷺而已，逆撫背中之羽，手掌與羽毛相應。如是莊嚴之全體，不可求於近代之畫也。乃源於大陸之風土，只中國能見之。同上

日本畫既與中國畫爲親類同土之間，但此種黏力，於古畫或南畫亦不足徵。日本之作，固有幼稚者，然同時亦多優美作品。八大之魚，新羅之鳥，尙遊大雅之巖，棲蕪村之樹。非持有偉大精神者乎？

中國實爲意外，與日本似不同。上同

此種畫境之生，蓋生於宋代自然觀察之特色。中國自古即能求道於自然，而此觀察完成於宋代。不視自然爲偶發事項之雜合，自然之背後，乃存有深意大道，將深意大道，使實現於畫面者也。如胡愛羅拉沙（Fenollosa）之言曰：「是故以天地自然之物體，其外形之背後，皆含至理之禪宗，影響諸賦，且更予美術以有力之影響，固極顯著。而宋代自禪而赴於自然，實際宣誓以山水畫爲自己之本領。第如胡愛羅拉沙其他所考，非以禪之觀察爲原因，畫壇遂生如是之風潮。此種傾向最發達處，禪與畫亦均顯示，即禪與畫之間，無因果之關係，乃有同一傾向。則視爲二個側面，不亦宜乎？」

「宋畫雖一草一木，一鳥一蟲之簡單形體，亦有深味。又非單純之一草一木一鳥一蟲而已，而爲一植物及一動物。在此之下，持有幽玄意味之世界。傳爲荆浩之筆法記述藝術重要之事，此思想洎乎宋代，始取畫面上之形體。其一草一木，表示如何育於作者之觀察中，又如何得畫面上之形體。即其形體之思維性，爲其形體之意味。故此形體成一世界，非單純之形體矣。以一個形體，得全體的意味，呈宋畫之特色。」

小著東洋畫

宋代初期，李成、郭熙、董源，固然范寬諸家，應視爲宋代山水畫準備時代之貢獻者。郭若熙舉李成、范寬關全，而曰：「鼎峙百代，標程前古，王維、李思訓亦不是過也。」第郭氏之言，容或未當。就趙宋全體觀之，則備多種特色之畫人，非絕無也。

第二節 徽宗皇帝

宋畫至徽宗皇帝時，始示十分之面目。徽宗以天縱之聰，究心藝府，尤工花鳥，雅好揮毫，於畫院亦優加維護。畫院肇自國初，至此特盛。設待詔，祇候，藝學，畫家正，學生，供參等六級。大村西崔氏曰：

「從來以藝進者，不得服緋紫，佩魚帶，至政和、宣和，獨許之畫院。諸待詔之班次，畫院爲主，書院次之，琴院、棋院、玉院及其他百工又次之。工匠之日給，曰「食錢」，而此二司曰「俸直」，待遇與衆殊。且睿思殿日必使一能畫之待詔宿直，以備不測之召喚，他司不爾也。自太祖以降，技術工巧不得擬外官之制，徽宗亦不濫發名器。崇寧三三年，因獎勵書畫，設投試簡拔之法，命建官養徒。以米元章爲書畫兩學博士。」大村西崔氏
洋美術史

但徽宗國事不振，「靖康之難」遠移漠北，崩五國城。於是南遷，都金陵曰南宋。徽宗作品，今日足信者，爲桃鳩圖水仙鶉圖二幅。

桃鳩圖小幅，鳩立於放於春日桃枝之單純作品。款作瘦金書，曰「大觀辛亥御筆。」下押字二：一曰「天水」，一曰「天下一人。」丁亥乃大觀元年，徽宗時年二十有六。左下有足利義滿之鑑藏印，文曰「天山」，印作長方形，可稱珍貴也。

圖雖小，但有大天地，水仙鶉圖亦然。圖高八寸九分，廣尺三寸九分，絹本設色。右下角作鶉，附鶉作水仙。徽宗之畫，常寫珍禽，苟有枝幹，則以葉附麗小鳥，使如俯視。大空間之左端，鈴有瓢形御印，右有政和小印，恐皇帝三十代之作。此亦有天地悠遠之思。其沈靜之色調，仿佛有早春未萌之心。精鑑之，又不失形之意味。蓋細密之中，存非常之緩漫也。鶉眼傳以黑漆點之。

小杉未醒氏云：

「若翻覆觀賞此水仙鶉圖，極精細之描寫，復不減優容與偉大之精神，誠居天子之位，而又藝術家也。」

又云：

「大正十四年十二月二十三日，本鄉彌生町淺野候邸展觀宋元古畫，有曾於國華雜誌熟視之者，而徽宗之水仙鶴圖最先入目。中國繪畫，至宋元所以極其盛觀，雖應歸之天運，而帝王之熱心維護（Patron）亦有足多。徽宗游心六法，於畫院之畫風，自與以相當之投影。此玄人中之玄人，持有力的畫家之腕，居人間幸福之絕巔之文化帝王，惜成悲慘之囚人，移處蒙古或黑龍江，遂不得見中國之山河。今就載籍讀異代他國之事，復親見其遺作，不勝運命奇妙之感也。」小杉未醒氏
放庵畫論

久傳徽宗所作秋景及冬景山水，今藏日本京都金地院。然與此同性質之夏景山水，亦藏日本山梨縣久遠寺，即被傳胡直夫一幅也。至春景則流傳不明。三幅上隅，皆有「仲明珍玩」爵形印，下隅有「盧氏家藏」方形印，或元人所藏，亦不可知。此外秋冬二幅，又有足利義滿「天山」收藏圖記。

「考此圖舶載時期，以爲來自古鎌倉時代者有之。在「天山」以前，四幅分離，而別所傳之徑

路。又作者亦所稱不一。茲曰徽宗，曰胡直夫，雖乏根據，而三幅筆法，定爲宋物，恐無異議。雖然，宋畫爲如何之畫乎？北宋時代，固中國繪畫史上孕育近代傾向之源泉，時代極其重要，而缺乏緊要之真蹟材料。近所輸入者，李成董元等之北宋畫，亦相當過目，但僅屬參攷資料，不更加以精論也。大凡此時山水，多取大規模景物，與南宋殘山剩水，旨趣不同。此圖不屬南宋，亦非北宋，視爲中間過渡期之產物，其無誤歟。用筆繁簡得宜，謹嚴莊重，以含蓄無限湛於深幽音韻之畫品，擬之徽宗，亦非無故。」相見香雨氏世
界美術全集

徽宗時重要畫人米芾，

字元章號鹿門居士又稱海嶽外史世亦稱米南宮

被服倣唐人，與常人迥異。故徽宗尙曰：「南

宮俊人，不可以禮法強也。」

米芾米點最有名。子友仁，克承家學，集雲山描法之大成。長書畫鑑識，徽

宗朝爲畫院學士，從事繪畫之調查，一變繪畫評價之標準，專崇董巨，貶抑關李，繪畫史上劃期之時

也。匪但畫論如此，畫風亦大有遷變。後世南宗基礎早築於是。米芾卽立此轉迴點最重要之代表者。

……初創米點之法，寫江南諸山。夫米點畫法，實前此所不見，獨創破格之描法。……此誠包於水氣

優美之江南眞景，如見自身韻致至高之自然也。董其昌云：「米家之山，謂之士大夫畫」信夫！……

董氏又遠求米點之淵源於唐之王洽云：「雲山不自米元章始。蓋唐王洽之潑墨便有其意。」但王洽之潑墨，究竟何似，已不可知；且董氏又求米點於五代董源，其言云：「北苑畫雜樹，但只露根，而以點葉高下肥瘦，取其成形，此卽米點之祖，不在斤斤細巧。」又云：「北苑作小樹，但祇遠望之似樹，其實馮點綴以成形者，此卽米氏落茄之原委。」夫求米點之系統，果如董氏之言邪？在其畫意，則兩者之間，有極遙遠之距離。米點者，實米芾所創始，發揚光大，後世垂米點之範，則其子米友仁也。伊勢事一耶氏

文人畫
概觀

米點之特色，可謂明露與模糊之交融。易於浸潤紙上之一點，就點觀之，明露也。但此點浸潤而向四方散發，明露之點，直模糊矣。其成模糊之處，有明露之傾向；模糊自明露而生之明露，亦有模糊之發生。從明露向模糊之傾斜；自模糊到明露之歸復，在此交融之中，米點於是成立。如斯反覆之事，乃以米點與米點之反復交融豐富及於畫面之全體，則此畫面自有雲煙滿山之姿。

徽宗精細刻畫之花鳥畫，與米芾模糊之山水同時並存，尤其深意。徽宗花鳥，個別雖精細無倫，自畫面全體而論，亦多空際。精細之存在，被圍於廣大之空間，乃釀成悠久感情之基礎。有限明確之

存在，與無限明確之空隙交融，是爲悠久；以有限與無限，使精細且直接交融，是成米點。然在米芾之中，吾人更可直接窺視徽宗。蓋有限與無限交融之問題，宋朝後期，卽南宋之問題。

第七章 宋代後期（南宋）

第一節 馬遠

南宋院人馬遠爲最負重譽。校之日本雪舟亦遠過之。雪舟訓其弟子曰：「習畫固以造化爲師，而馬遠夏珪之畫，不可不習也。」遠字欽山，歷光宗寧宗理宗三朝畫院待詔，稱「院中第一。」

秋江獨釣圖爲其名作之一。雖高八寸九分，廣尺六寸之小幅。坂井犀水氏曰：「觀亘全幅茫茫之江上，中央幾筆之線面作水，極盡浩淼之壯觀。孤舟漁父，垂釣江心，寂寞之天地，渺茫之天地也。」馬遠之作，常不加款識印章，此圖及岩崎家之雨中山水圖，黑田家之松下觀月圖，皆其標準作品。後二者，亦無款識印章。

如秋江獨釣圖馬遠畫，不作潑墨，亦不模糊，確實明露者也。但明確而不狹小，畫面絕非大風景，

縱畫長江萬里，猶是寥寥數筆，大自然中，一孤舟，一漁父，自然益大，愈有朝露之思。誠如坂井氏所言：「寂寞之天地，渺茫之天地也。」徽宗畫面，亦有悠久。徽宗之畫，實眼力不強，決不能描之精細。然馬遠以存在之精細，取其悠久。推厥原因，第一爲線與色。關於此，胡愛羅拉沙云：馬遠以確實描破之墨，其樹木雖不甚大，而施明瞭之輪郭，著色淡泊，爲打破墨與紙溫和之一律，亦不過略敷透明之色彩而已。」逮畫面色退，則線與墨集中。至第二原因，乃彼之構成。

「優雅修竹之枝，橫斷屋宇之直線，作有勢之曲線。屬於檉類或柳類柔軟之樹木，於背後雲煙裏現以斑點。以此秀美之點彩描樹葉，成樹之完全橫斷面，與郭熙如雲之網狀，全異其畫法。」胡愛羅拉沙氏
東亞美術史

「馬遠非凡圖案之一，爲以可達遙遠關門之深山徑路俯瞰下界之處。葉多荆棘，被以山霜之樹，起自高地而橫斷畫面。對此樹描法遒勁之輪郭，以輕柔墨色，作挾小丘之行路，雖在五尺下方，亦如可見。此豈獨所謂有比例之配景而已哉？實從組織之配景也。」同上

「岩崎家之雨中山水圖有對前景叢樹之巖山屹立。前景者，表示此畫之存在性之明瞭確

實之存在。無中景，遠近直接對立。輪郭線消失，成堅固之一面。無限之非存在性，圍繞遠山，而雲霧侵入。近景以胸中丘壑駕馭畫面，以骨法豁露之線，描寫主要之形體。在一物與一物之間，有雨霧之介在，遠近關係，因是益明。巖有小道，行人張傘而行，筆法與巖相似，同用禿筆。形體雖小，精神則一，解衣礮礮之作也。遠近不一之山與山，木與木，木與山之間之霧，皆相連絡，布於天空。空間侵入一切之存在，而侵入一切之物，其空間以同等之大連於宇宙。偉大湧現存在與不存在之間。

小著支那
繪畫史

「馬遠茫漠以普通之空間，導入各存在。而爲侵入空間之廣大之存在。卽畫面存在之各形體，非存在之空間，當爲因空間而永遠存在之形體。但畫面上之形體，與侵入形體之空間，常顯著對立，各有系統。故畫面因成力體，於此對立之二方，使得組織之結合，若巖，若船，若道，若樹木，若浪，皆存在的瞬間之形體也。此形體包於無限之空間，始永續而廣大。此或小節，無關宏旨。蓋有此空間，則明其存在之根據。在畫面亦被確定，卽有支持力之永劫形體。馬遠之形體，有力之感者，以侵入普遍之當爲性爲基礎。然此基礎，整然而不曖昧，不混亂，有永久之秩

序。易言之，使畫面形體爲力體者，爲組織。因此組織的構成的之結果，故馬遠畫面，有力，大重之感得。其廣大莊重，生於力之組織的構成。」小著東洋畫

「欽山，一變古來諸家畫全景山水之法。新其布局：或峭峯直上，而不見頂；或絕壁直下，而不寫脚。或近山參天，遠山則低；或孤舟泛月，一人獨坐。如此布圖，時人皆驚之。謂馬遠祇畫山水之一角半邊，或貶爲偏安之殘山剩水，終有以「馬一角」呼之者。然以山水佈局之一大革新，不可不認欽山畫才之傑出也。」大村西崖氏東洋美術史

竹內逸氏，則綜言其特色云：

「馴染於中國繪畫者，馬遠老松之描法，遠山屹之雄偉，恐無不新於記憶。而余觀馬遠作品時，其描法上之問題，殆不注意，小團扇山水，現於中國詩文之宇宙之聲，與寂然廣漠自然中之山水老松之靜謐姿態，不勝痛感。在畫面嫻熟遒勁之技法，依中國思想與佛教思想之渾融，而維護於溫盛之宇宙。小如手指之老士，曳杖觀山水，被包無限之大自然中。「人不過創造之一小片耳！人無果敢者也。然天地之大法不變而永遠。」藝術時代

夏珪寧宗時畫院待詔，賜金帶，與馬遠並稱之畫家也。其畫校馬遠多用雲煙，以有光澤之墨，成遒健之描筆。皴法先用水筆，後加墨筆，所謂「水墨淋漓」者是也。其線與線之結合，時多銳角。構圖亦多一角半邊，以視馬遠，更爲尖銳雋爽。故馬遠經夏珪而與梁楷相續。

第二節 梁楷

宋代畫中，牧溪墨溫之籍，梁楷線之尖銳，爲二頂點。胡愛羅拉沙稱梁楷云：

「描筆如裂電光石火，破片飛散。」

此之尖銳，乃經夏珪之宋畫傳統之一，與牧溪相較，更著特色。牧溪有度宗咸淳己巳之作，足示宋代末期，梁楷則傳嘉泰中徵爲待詔，掛金帶於畫院之柱。嘉泰乃寧宗年號，時代稍前於牧溪。性好酒，號梁瘋子。其作品遺留頗多，但爲宗教人物，無花鳥，可謂特色。

所謂「如裂電光石火」之畫面，自何而來乎？曰：「實線條也。」其線大凡有二類。第一以既在夏珪而更尖銳之線。此在六祖圖極端顯露。原六祖圖以四個畫題而成。一六祖賣薪圖，二六祖舂米

圖，三六祖截竹圖，四六祖破經卷圖，三四二圖，今存日本。裝璜大小相同。皆有義滿之道有印記。今截竹圖藏酒井家，破經卷圖藏松平家。脅本樂之軒氏比較之云：「破經卷圖立姿左側面，截竹圖則踞踞前者墨濃，後中墨與淡墨，前者，經卷破而哄笑；後者將欲伐而默默。」

又云：

「截竹之筆致墨氣，一段之上，握住契機。此誠有生人感覺之活趣。」

竹枝，衣紋，草，皆至尖銳。線之速度，近於終竟且同時增大。夏珪則近於最後而不增大，對線之意力亦減退。然梁楷雖最後意力明確，任何細線，彌不意志高而緊張。此梁楷之線所以尖銳。

至第二類，爲「其筆如藁」之藁狀線。例如村山龍平氏所藏之踊布袋圖即可徵攷。此畫德川初期，藏尾州家。小堀遠州之玩貨名物記云：「東山殿御物，御掛繪踊布袋，贊濟大川，繪梁畫筆，尾張樣。」所謂東山御物，以有雜華室印之收藏印記也。此印記乃東山時代傳來之名品。今日藏此者可十五六種。畫面肉體之線，細而銳，衣則用禿筆，壓特大，且速度增加。石恪二祖調心圖雖亦有壓，但其大不及，速度亦不如梁楷之甚，遲而柔軟。故石恪所難能，梁楷觀其成矣。

就梁楷二種線條，所謂「草草減筆」，草草者，描寫之速度化；減筆者，描寫之簡約。簡約之形體，當用有速度之線描之。

但梁楷又非一切皆用減筆。畫傳云：「時有精妙之作，以驚院人。」例如出山釋迦圖，釋迦之衣紋肉體，用第一類之線，巖壁，用第二類之線。線速與線，完全統一而成力之世界。但在用減筆時，雖省略背景，沈痛寫之，龐大絕壁下部，款曰：「御前圖畫梁楷，」蓋受命揮毫禁內，實謹嚴之作也。

「釋迦形容枯槁，正覺自得，眺視衆生；欲下山光景。其智慧高聳之肉髻，與悟光留六年饑寒苦行餘懷之阿睹，口固結，蓬頭垢衣，洵後世出山釋迦圖之典型。真珠庵蛇足之苦行釋迦圖等，亦在某部分上，或此畫之脫胎換骨。時維嚴冬，雪山寒威，見於如針之成字柴字樹梢，一步，惟感傷而已。梁楷以山中光景，遇事寒哀，乃敷朱衣着，冀生溫暖。茲此圖尙添山水圖，成

三幅對，恐梁楷所不知也。」脇本樂之軒氏

觀此，則吾等足知梁楷線之完備。六朝唐末其不得完成者，至此皆被完成。完成東洋特有之線之性質。

「中國畫論，貶明清而崇宋元，謂出於明清之南畫之愛好爲淺薄。余以爲此可聽之論也。……夫南宗者，渴筆與點之交響樂，北宗者，一條之線。渴筆與點，則素人外道，或得繪物之形；一條之線，則不得瞞人。印象之善惡，皆從一線而呈露。在昔種種非難，無非人之俗性俗情，被一條危險峻嚴之線而檢出。真個畫人之真正一線，恐足以潛伏鬼神。……北宗手強，不限北宗也；宋元亦手強，有凜然緊張之精神。」小杉未醒氏
放庵畫論

第三節 牧溪

既在梁楷完成線之性質，茲於牧溪，更完成墨之性質。

牧溪之傳雖不明，然如前述款識，知爲度宗時人。度宗爲南宋最後之皇帝，故牧溪亦南宋最後之畫人，但丹青記云：「理宗嘉熙三年卒，年六十三。」日本京都大德寺之觀音圖，有款曰：「蜀僧」則又知其爲僧也。

畫史會要云：

「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，不費裝飾。但粗惡無古法，誠非雅玩。」

圖繪寶鑑云：

「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，醉卽熟寢，覺卽朗吟。」

上二則，卽牧溪之見於畫傳者。據明中葉陶穀清異錄：牧溪曾居杭之西湖長慶寺。長慶寺，華嚴宗之寺也。好酒，所謂「寒暑風雨常醉，醉卽熟寢，覺卽朗吟」之精神，牧溪其院寺之役僧乎？丹青記云：「俗姓李氏，壯時因事出鄉里，入長慶寺。」又云：「五十後閑居長慶寺門外，以樂餘生。」至其師承，無從攷也。

「以西湖爲中心之杭州，當時實畫家之集合地。南宋高宗，定臨安爲首府，樹百四十六年之基礎。西湖長慶寺，畫家出入頻繁，下級役僧牧溪，親接名人墨妙，耳染目習，日以爲常……若攷其畫格畫法，則與梁楷同學晉之宗炳宋之石恪，又加意破墨，自成一家。筆力強而不滯，有

一氣呵成之勢，誠少文之後身也。『點墨而成』乃石恪以得意之畫法，筆墨點點，描出生氣活躍之人物，故牧溪又學石恪者也。松島宗衛氏墨村今話

宗炳之畫，以今不可復見，可不具論。石恪與牧溪之關係，如是易於論斷，亦微有困難乎？如石恪二祖調心圖，其線條壓頗大，着墨不多，且從對象性容易脫離。至牧溪，其壓小而着墨多，爲綿密於對象性者。二者之間，已絕相關之因緣。宋代之繪畫，余以爲發育於自然，而與此畫風，容無謬誤。

但「粗惡無古法，誠非雅玩」斯言也，蓋中國藏其作品少耳。乾隆年間，高鳳翰藏牧溪人物花鳥數點。明名鑑藏家項子京僅有一幅而已。今以相見香雨氏之說，中國自元以降，重南畫，輕北畫，盛倡尙南貶北之論。北畫既見屏，而禪僧多以禪畫傳來日本。大德寺之觀音圖，亦禪僧傳來者。原牧溪乃無準禪師之法嗣，與聖一國師同門。則傳來之痕迹，不難稽得。聖一國師於理宗淳佑元年返日本，牧溪若度宗之時猶在，則傳至日本當在鎌倉初期。但牧溪並非北畫。如馬遠夏珪梁楷等純粹之北畫，流傳亦多，所謂尙南貶北，寧以爲被中國所驅逐爲當。牧溪豐於墨法，實爲南畫，應加尊敬矣。而翻片楮不存於中國，此非尙南，蓋「粗惡無古法，誠非雅玩」耳。夫視爲無古法，乃畫院之評衡，松島宗

衛氏之意見是矣。其言云：「牧溪點墨畫，意象怪奇，待詔震驚，遂蒙不守古法，粗惡而非雅玩之惡評。」但牧溪非以怪奇始被排斥，否則梁楷早應驅逐。竊以牧溪不見容於院人，即在「不費裝飾」一事。項子京評其花果翎毛卷云：「狀物寫生，殆出天巧……且得其意象。」由是則牧溪之畫，似不怪奇，良以富於墨法之作，不與時尚，皆爲誠非雅玩，此所以全部流傳日本邪？日本固好溫藉，尤好尖銳者也。

「其雲煙之感想，較米元章尤秀美真摯。輪郭描線，僅略柔和之『裂片的』。而描筆亦不似梁楷之方稜。線之外郭，呈圓狀。朦朧滋潤，夏珪亦所不及，以毛筆洗刷的運動而融合者也。而濃墨之要點，用柔毫之側面，垂直而畫，以迅速之卵形斑點表現之。因無夏珪濃淡絕美之光澤，牧溪之濃淡或失之弱耳。在其表現純潔如泉自然之詩的印象，然無一優於其之畫法者。」

愛羅拉沙氏
東亞美術史

大德寺之觀音圖，左右猿鶴各一幅，牧溪代表作也。此三幅原屬余川義元所有，後歸太原和尚，和尚持此畫與永樂錢五十貫文晉京，畫納於大德寺，錢則捐贈妙心寺爲山門營造之資，此畫之由

緒也。夫佛畫多莊嚴濃厚之彩色，而此獨以水墨描之，又無脅侍，惟猿鶴等動物而已。關於此畫，曩曾述之。

「此圖墨色沈着，筆法如梁楷，用二種描法，畫觀音與巖石。第一種卽尖銳描線。於被褥細而柔和。於褥上佛體衣紋，柔而有肉。於胸間內衣，細而堅韌。墨亦如之。使與上衣有別也。儀態明晰，眼亦現寧靜觀音之感，呈整然之形式。髮描寫精細，爲畫面唯一細部。其作巖石，則用梁楷之第二種，卽壓之描法。但稍柔而撫擦，不似其草草，蓋以柔毫而作也。揮毫時，筆端被吸於畫面，不爲壓擦，而爲墨。故用筆沈健，俯仰抑揚。於是第一種線出。然在巖石之間，描濃盛之小竹蘇苔，巖下之竹，乃畫面最濃部分，繪光彩於巖間，在佛體亦相呼應。從上垂下之隱花植物，亦以俯仰之姿，搖曳其間。此小竹及隱花植物，使巖緊張，同時轉化巖對於佛像之動勢。如斯畫面，渾然一體。下動有水，水巖連接之方法，亦具一種特色。卽巖脚以同一角度從從左漸次反覆與水密接於深處，長度減低，表示巖與水之感情之反覆與遠近，實肅然溫藉也。」

小著支
那畫史

牧溪梁楷，同具二種線條，而牧溪溫藉梁楷尖銳者何耶？余以牧溪之線，二種俱無如梁楷之速

度。非如奔如飛之速度，稍靜而柔和者也。此即使牧溪溫藉之大原因，然牧溪既取梁楷系之線條，胡又無其速度，易以柔和，蓋墨重於筆也。線速度大，壓擦大，則尖。但墨不可不十分浸潤於紙，墨浸潤於紙，欲使溫藉。則豐於柔和，當重於大速度。故牧溪以墨勝，而墨常因線條始得支持，於是牧溪畫面南畫化。北畫「惜墨如金」作尖銳之線時，盛墨而緩描之，卽有南畫之傾向。是以牧溪米芾咸宋代南畫之先驅者。雖後代亦應居重要位置。惟在南畫之傾向不見重之宋代，牧溪焉能廣遇知音，其境遇又與王維同也。

故宋代者，以北畫之完成，與南畫之曙光，而迎次之時代者也。

第八章 宋代畫之特質

宋代畫之特質，如既述在集中一草一木。此種集中：第一向題材表示，第二向畫面表示。徽宗多小幅，但馬遠夏珪梁楷亦不甚大。小品之中，富有悠久之天地之感。得「集中」之畫，雖咫尺之間，有大世界。此宋畫之進步。

第三集中性，則爲畫面構成之表示。所謂非滿紙揮灑而有大空隙。此空隙，如馬遠侵入一切存之之間。空間之深邃，形體之意味，亦自此空隙而生也。徽宗之桃鳩圖或水仙鶉圖，皆可同樣徵攷。空隙固消極，同時亦積極，消極一舉而變爲積極，具東洋精神生活之基礎，則在畫面亦同。包於空隙，而各存在確立「積極的」悠久之宇宙存在之意。即從不存在者，支持存在者。達集中之峯顛。

至第四集中性，在自唐之濃彩漸向淡彩終成於水墨畫。色之世界，乃集中於線與墨者。線完成於梁楷，墨豐富於牧溪，蓋物之形與色，托身於線與墨，有深邃之集中性。

於是作家多抒己意，落款印章，漸次發達，不在巖陰木蔭矣。惟題識尙未十分風行，元代而始，後被廣用。

唐代或六朝，既見南畫北畫性質的相違之徵象，然其明瞭之對立，猶不顯於宋時。實質上，北畫完成於宋代畫院，如馬遠夏珪梁楷等大家輩出，而足與對立之南畫家，尙未見其人。至米芾牧溪，則已示南畫之傾向，漸趨濃厚。但米氏院中人，與後世南畫家否定畫院爲南畫之出發，完全不同。王維牧溪不遜知者，於唐宋非無故也。

是故宋代畫之特色，在以線法墨法，於小而多空隙之畫面，表示集中性，豐盛之成績。線法既已完成，有可驚之採用速度與壓擦之線力，歎觀止矣。惟墨法必不可謂宋代已屬完成，須待次之時代，尤其由墨法之南畫之世界，在次之時代也。由線之北畫之完成，當爲宋代最大之收穫。

上海
實價新法幣伍元



贵州省图书馆

上海书店

90

¥0.40