

## 逸品畫風について

島田修二郎

六朝時代は中國における藝術批評の花が一時に咲き揃つた時代である。後漢末の活潑な人物評論の中に燃え立つた批評精神は、やがて藝術の世界に擴がり、魏晉の文章論を先驅に、中國藝術の主要な三分野である詩、書、畫の三領域において評論的な著作が續出した。今日に傳はる最も古い繪畫に關する專書の古畫品錄、續畫品、あるひは體例の整はぬ短篇である顧愷之の論畫をとるならばそれも、この時代の産物である。當時の繪畫評論は詩、書におけると同様、多くは品評の形式、個々の畫家をとりあげ、その作風を批評しつつ藝術的價値を論定して、その高下を一定の品等に等級づける形式をとつてゐる。品等はまづ上中下の三品に大別し、各品をば更に上中下の三等に分つ三品九等の法が普通であつた。單に藝術的價値の高下を抽象的に指し示す上中下の三品の名を改め、後世まで長く用ひられた、幾分か内容的な表示をもつ神、妙、能の三品を唱へ出したのは唐の張懷瓘が最初の人であらう。晩唐の朱景玄に至つて神、妙、能の外に、更に逸品の名目を加へ、合せて四品の區別を立てた。逸品

なる名目は朱景玄が始めて言ひ出したことではない。早く張懷瓘の神・妙、能三品の出る前に、李嗣眞が逸品の名を立てゝゐる。李嗣眞には詩・書、畫についての品評の三部作があつたが、詩と畫の品論は佚亡して傳はらず、今日はたゞ書の品評である書後品のみが現存する。書後品の序に彼の述べる所によれば、彼はまづ詩後品を、次いで畫後品を、最後に書後品を作つたので、この三部門においてそれ／＼逸品を考へたが、詩においては遂に逸品と見なすべき人はなく、畫では逸品に登るものが四人あつたと言ひ、書後品では李斯、張芝、鍾繇、王羲之、王獻之の五人が逸品に入つてゐる。逸品に登つた四人の畫家の名は、斷片的に傳はつてゐる李氏の畫評を取りまゝとめ、逸品の書家の撰び方を参照して、それを推定することも不可能ではないが、今そこまでは立ち入らないことにする。李嗣眞が言ふ所の逸品とは、五人の逸品書家の顔ぶれからみても察せられるやうに、傑出した天才で、他の一般の作家とは一所に三品九等の框の中には納められないもの、彼の言葉で言へば「超然たる逸品」、尋常の

品等から超逸したものと意味である。しかし五人の逸品書家の偉大な藝術の力は神明の働きに合致すると言ふのであるから、それは實質的には張懷瓘の考へる神品に極めて近い。李氏は、その常流から頭抜けて卓越した偉大さを表すことを主眼として逸品の名を立てたので、その他の作家には三品九等の普通の品等を當てはめてゐる。

朱景玄の逸品は李氏のそれとは著しく異つたものである。朱景玄の唐朝名畫錄では、張懷瓘の品等を襲用してまづ神、妙、能の三品をおき、その外に逸品の名目を立てゝゐる。唐朝名畫錄の序文に朱氏は品等の法を明かにして「張懷瓘の書品斷の神妙能の三品を以つてその等格を定め、また上中下と分けて三とする」と言ひ、續けて「その格の外に常法に拘はらないものがある。また逸品がある。以つてその優劣を表す。」と述べてゐる。この文章には誤脱があるらしく、文意が十分通じないが、他の箇所での記述を参照してみると、その主旨は三品の格の外に常法に拘はらないものがあり、それを逸品とすると言ふにある。また逸品の畫家三人について記述した後に、これと同様の考を述べて「この三人の畫は、畫の本法ではない。故にこれを目して逸品とする。これは前古には未だなかつたものである。故にこれを書き著す。」と言つてゐる。朱景玄の逸品に對する説明はこの手短かな二の文章と、逸品畫家の李靈省についての記述の中の一二句とが全部であるが、逸品の意味はこれで明かである。逸品とは畫の本法、一般に正常な畫法と認められるものから逸脱した畫風をもつ畫を指してゐることは疑ひない。朱氏の場合、逸品は單に藝術

的價値の高下を表示する等級付けではない。明かに畫風に對する辨別と批判を含んでゐる。逸とは正道に對してそれから逸脱した權道、例外的に許されるもの、常法に對してそれに拘束されない奇法、目新しいものゝ意味で、逸品の名目を立てたことは、正統的な畫法に對して、非常の畫法のあり得ることを認め、かつそれが正統的でない故をもつて排斥はせず、それはそれとして一種の價値あるものと認めたことである。従つて神、妙、能、逸の四品等は、一の同質的な序列にならぶものではなく、正統的な畫法に従ふ神、妙、能の三品に對立して奇逸な畫法をもつ逸品がおかれたのである。

右のような意味の逸品は、それよりは遙かに早く現れた人物評論における隱逸と對應すると考へられるが、美術評論の上では全く新しい見方であつて、これが朱景玄によつて定立されたことは、實に重大な意義がある。それは、朱氏の時代に、從來の繪畫に關する一般的な觀念からすれば異端とも見なされるやうな、ある種の新奇な畫風が興つてゐた事實があつて、正統的な畫の下位に位置づけられたとは言へ、その價値が是認されたことを意味するからである。従つてもし逸品畫風がいかなるものか、それが何時、いかにして生まれ、どのやうに發展したかが幾分でも明かにされるならば、唐代繪畫の様式史的發展の重要な一段階を掴み、ひいては晩唐より宋に至る間の年代觀を確立するにも寄與することができよう。今この小論の企圖する所は實にそれに向つて聊かの努力を致すにある。逸品の考は朱景玄の後、多くの人に承けつがれ、その名目は明、清にも行

はれてゐるが、意味内容は必ずしも同じではなく、明以後では美の類型の一の意味になつてゐる場合もある。しかし今は逸品の意味を評論史上の問題として論ずるのではなく、繪畫史の問題として逸品の畫風について考へたいのである。

朱景玄が逸品に數へた畫家は、王墨、李靈省、張志和の三人である。李靈省は傳記が不明で、私は唐朝名畫錄に記載すること以外に彼について知る所はない。張志和は玄眞子なる著述もあり、道家では名の知られた人で、唐書の隱逸傳に本傳もある。大歷年中、顏真卿が吳興の太守の任についてゐた時、交遊があつて、顏真卿は彼のために浪跡先生玄眞子張志和碑錄を作つてをり、行蹟は大體分明である。王墨は何許の人とも知れない。また墨と言ふのも本名ではない。彼は山水や松石を畫いたが、殊に特異な潑墨山水をば得意としたので人々が王墨または王潑墨と呼んだと言ふ。歴代名畫記に王默、宣和畫譜には王洽なる畫家が載つてゐて、兩書の記述する二人の人物と作風が王墨によく類似するので、王墨と同一人であらうと考へられてゐる。宣和畫譜が何に本づいて王洽なる名を傳へたかはわからぬが、私も同一人と見たい。墨と默とは通用する文字である。この三人が實に同一人だとすれば、歴代名畫記には、若い時に鄭虔に筆法を學んだことがあり、貞元の年の末に潤州で歿したと記してゐるから、彼は張志和よりは少しく後れるが大體同じく中唐の人である。逸品

畫家三人の中の二人が中唐の人であることが明かだから、逸品畫風は中唐の初に興つたものと考へてよい。朱景玄は唐朝名畫錄の中で、元和年間に進士の試験を受けたと言つてゐるので中唐から晩唐にかけての人に違ひない。大歷、貞元から四五十年ほどへて、逸品畫はその價値を認める理解者を得たわけである。當時はなほ一方には王墨の潑墨山水を繪畫と認めないと言ふほどの烈しい反對論があつた。しかし朱景玄のやうな理解者が現れたことは、逸品畫風が次第に勢力を得てゆく兆であつたのである。盛唐の爛熟期の後を承けて、中唐時代は唐代の藝術が大きい轉回を始めた時期である。一々例證をあげることが避けるが、最も簡明にこの重要な様式史的事實を見ようとするれば、書道史における顏真卿を想ひ起せばよい。二王以來の古典的な書法を進展させ、最も書法の正しい時代と言はれる唐代の書が、顏真卿の折れ釵の脚とか雨漏りの痕にたとへられる新奇な書風によつて、今までに全く見られなかつた新局面を開拓した。そして宋代の書は直接に間接に、顏真卿とその時代の書から出てゐる。繪畫史において、逸品畫は書道史上での顏書のやうな役割を持ち得たか否か、本論の後半の一部は、その問題について一の解釋を提出する試みとなるだらう。

三人の逸品畫家の逸品畫風について唐朝名畫錄の記述する所は、王墨、李靈省の條ではやゝ詳しく、張志和には極めて簡單である。王墨については次のやうに述べてゐる。

(上略) およそ圖障を畫かうとする時には、まづ酒を飲んで醉が十分廻つて

から、さて墨をもつて畫面に潑ぎ、笑つたり吟じたりしながら、脚を蹙め手でなでなどして筆を揮掃する。墨は或は淡く或は濃く、その筆墨の作り出す形状に随つて、それが山になり石になり、雲になり水になる。手の動くに應じ意の趣くに從つて、忽ちの内に造化の如く雲霞を書き出し、風雨を染め成す。あたかも神巧のやうで、俯觀してみても墨で汚したやうな迹が見えない。

初めにまづ墨を潑ぐ、墨汁を一時に潑ぎひろげる。歴代名畫記に彼が醉つた後に、髻に墨をつけて畫くことさへあると記してゐるのも、また潑墨の一の手法であらう。畫の大局は最初の一潑でほと定まらだらう。潑墨山水と言はれる所以もそこにあるに違ひない。製作が終つた時には墨汚の迹が見えないと言ふのは、初は作者以外の人にとつては、何物の形を寫したとも知れず、たゞ墨で汚すかと思へたことである。勿論たゞ潑墨の手法だけで畫が完成するのではなく、その上に適當に筆を加へてゆくので、様々の形の墨の擴がり山になり石になる。山や石になると言ふのは、それが山や石としての見易い形でなく、著しく變形され又は簡略化されて、何の形とも定かでないのが山や石に見えるやうになるのを言ふのである。筆を加へると言つても、それは墨の擴がりの形に從ひそれを生かすのであつて、正統的な畫風の筆の如く明確な形に輪廓づける緊細な筆とは全く違つたものであらう。手で抹なでて或は髻に墨をつけて畫くことから察しても、彼の筆法はよほど粗放な、正統的な繪畫觀では筆法とは言ひ難いものであつたに違ひない。歴代名畫記に雲氣を描寫する手法に吹雲の法があることを記し、それを評して「うまい考

ではあるが、筆の蹤が見えないから畫とは言へない」とし、續けて「山水畫には潑墨と言ふことがあるが、これなどもまた畫とは言へない」と斷定してゐる。(歴代名畫記 卷二 論畫體工用搨寫) 潑墨山水を畫と認めない理由は、吹雲と同じく、筆の蹤がないことに存することは言ふまでもあるまい。筆蹤がないことは、筆を用ひた痕迹を止めないのを言ふのではない。歴代名畫記の持論に從つて、それは骨法用筆の法に則る骨氣を含んだ緊細な線が見られないのを指摘したと考へなければならぬ。髻に墨をつけて畫くのも、極度に粗放な用筆の一と言へる。逸品畫家の一人である張志和も酒の醉に任せて畫く人で、眼を閉じて或は後向きになつて、音樂の拍子に合せて筆を舞はせ墨を飛ばして畫いたと言ふ。(顏真卿 文忠集 卷九 浪跡先生玄眞子張志和碑錄) 製作に際しての狂燥的な態度は王墨に似てをり、それが又用筆の上にも現れるので、顏真卿が彼の筆法を横拂とか亂槍とか記してゐるのも、用筆の粗放なことを言ふのである。

(顏真卿 上引文)

唐朝名畫錄には漏れて載らず、逸品の數に入らなかつたが逸品に準すべき一人の畫家が封氏聞見錄に載つてゐる。吳の士人で姓は顧、名は知れない。何焯はそれを顧況だとしてゐるが證據はない。歴代名畫記の王默の條に、顧生はその弟子であると言ふ、その顧生と同一人と考へることもできるが、顧生を顧況と定める據り所がない。しかし今必ずしもその姓名を問はずともよい。聞見錄によれば彼は天曆年中に、山水畫の藝をもつて諸侯の家に身を寄せて歩いた。張

志和、王墨らと同時のことである。彼が畫を作る時は

(上略)まつ絹を數十幅、下に貼りつけ、墨をすり種々の彩色を調へて器に入れておき(中略)、少し酒に酔つた所で絹を繞つて十數回もかけ廻つてから、墨をとつて寫そぎ散らす。次に彩色を寫そぎ、寫そいだ所に長巾をかぶせて人をもつて形勢に隨つて筆を加へて決めつけてゆくと、山や鳥のさまになる(下略)。(封氏聞見錄 卷六 圖畫)

王墨の潑墨山水は恐らく水墨畫と思はれるが、顧氏の山水は明かに著色畫である。しかし全體的に畫法が潑墨法に極めて近い。初に墨で攤寫、そゞぎ散らし、次に彩色を加へるのであるが、その上をば人を重しにのせた巾でもつて摺り歩くのである。墨や彩色の擴がりは恐らく何の形とも知れぬものであらう。彩色は、正統的な畫法では、墨筆で畫き定められる輪廓線の取り圍む面を滿たす、或は輪廓線に沿うて擴がるものである。顧氏の場合では彩色は輪廓線を豫想し、またそれに拘束されてゐない。かやうに恣意的で奔放な仕方によつて擴げられた墨と色との形象に、多分偶然的な効果を活用しつつ墨筆を加へてゆくと、山とか鳥とかの自然の物象として生きてくるのである。これは王墨の潑墨山水に彩色が加はつただけで、全く同種の畫風である。唐朝名畫錄と封氏聞見錄の記述には狂燥的な製作態度、放縱で奇抜な製作過程と、その後に見出される意外な効果に對する同じ驚歎が示されてゐる。王と顧の二人の畫は墨と彩色の擴がりを基礎とし、その上に筆を加えて種々の物象を形成してゆく

のであるが、墨も彩色さへも、當時の傳統的な繪畫觀からみて筆と呼ばれる緊細な線の輪廓付けを持たず、自然の物象と照應する明確な形をとらない。筆法を言へば骨氣がなく粗放、象形を言へば著しく變形または簡略されて自然の物象に照應しないものである。

王墨の潑墨山水は非常に特異な畫法で逸品畫の一樣相を明示するが、勿論それが全部ではない。唐朝名畫錄は李靈省については次の如く記してゐる。

(上略)山水や竹樹を畫けば、皆たゞ筆の一點一抹するだけで、やがてその物の形が畫けてゐる。その勢は皆(技巧を多く施すことをまたず)自然より出て、峯や雲となり、鳥や川邊の景となる。(下略)

李靈省の山水畫は潑墨であつたやうには見えない。彼の畫が逸品的であるのは、一點一抹と言ふ簡略化した描寫にかゝつてゐるとせねばならない。一點一抹するだけで畫かれた形象は、王墨や顧氏ほどに奇矯な變形はないとしても著しく簡略されて、描寫對象となつた物の自然な形と明瞭に照應するやうな形ではあるまい。また緊細な線の周密な輪廓づけをもつことはないだらう。しかもそれが、造化が何等なす所なくて種々の物を存在せしめる如く、それ以上の人工をまたず、すなはち精密な描寫を加へることなくして、自然の對象の形としての意味をもつて成立する。描寫の對象の形を、それに内在すると考へられた骨法を緊細な骨氣ある筆によつて把握しつゝ寫してそれに對應する形を作り、かゝる描寫によつて對象の神氣を畫中に寫し生かす正統的な畫風とは全く異つてゐる。朱景玄は右の文

章の後に、正統的畫風の神品の畫に對して言ふのと同じやうに、李靈省の畫は造化の功に符合すると言つてゐるが、それは神品畫の描寫の正確さと深さによつて得られるのとは異り、あくまで「非常の體」であつて、正確には描寫されず簡略化された形象が直に生動するのを言ふのである。

右のやうな文獻の記述に本づいて考へられる逸品畫風の基本的な性格は次の如く要約できるだらう。緊細であることを要求されてゐた筆法において粗放であつて骨氣に缺け、象形においては明確な輪廓付けをもたず、著しく自然の形態を變形し簡略化するものであると。これを當時の正統的な畫風を基礎として考へられ、かつまたそれを規律してゐた傳統的な繪畫觀の六原則、いはゆる畫の六法に照し合はせると、それは骨法用筆の法を無視し、應物象形の法に反するものである。逸品畫が畫の本法にあらずと言はれる所以はそこにあり、その繪畫史的な意義も傳統に背いて歩み出した點にある。

歴代名畫記には吳道子と顧愷之、陸探微とを比較論評して畫の描寫には疎密の二體があることを力説し、吳道子と彼の先驅者である張僧繚の妙所は、筆纒かに一二だけではや像がそれに應じて生きてくる所にあると言ふ張懷瓘の言葉を援用して、吳道子の畫が簡疎の體であることを明かにしてゐる。名畫記には李靈省を載せず、その評言は聞けないけれども、彼の一點一抹する逸品畫風の簡略描寫を吳道子の簡疎の體と同種のものとは考へられない。畫の六法の中でも特に骨法用筆を尊重した名畫記が百代の畫聖と賞讃した吳道子と、

筆蹤がないとの理由で畫に非ずとした潑墨山水と共に逸品畫風に入る簡略描寫とが類似のものではあるまい。張僧繚に始まり吳道子に承けつがれた簡疎の體は、物象の生氣を運動の勢の中に解釋し、雄壯な運動性に満ちた筆力をもつ線描をもつて形體を畫くことによつてなし遂げられたのである。その線描は、張僧繚が點曳斫拂の如き書の筆法を導き入れて多少とも肥瘦の變化をもち、その繪畫的意味を豊かにされた線であつたと思はれるが、吳道子が白描畫または淡彩畫を得意としたことから察せられるやうに、その線描はあくまで明確な形體に輪廓付けるものであつて、線の肥瘦の變化にも自ら律動の節度があり、決して粗放な筆致ではなかつたと考へられる。筆わずかに一二と言ふ言葉は顧愷之、陸探微との比較の上でのことであつて、吳道子の簡疎の體は應物象形の法度の中での簡疎であり、恣意的な變形または簡略化にまで出なかつたと見るべきで、そこに逸品畫風の簡略描寫との重大な相違があるのである。

逸品畫風は中唐時代に現れたのであるが、それは少數の逸品畫家によつて忽然と生み出されたのではなく、その出現を用意する繪畫史的な環境、それへ發展しゆくべき先驅的なものがなければならぬ。大きく中國繪畫の線描の發展としてみれば、吳道子の簡疎體が現れたことも、逸品畫風によつて一の準備であつたとも考へられるが、盛唐以前において逸品畫風の先驅を求めらば、張孝師をあ

げる外はあるまい。寶蒙の批評によれば、張孝師は筆は「簡にして麓であるが物情は皆備はつてゐる。」（歴代名畫記 卷九 張孝師條引寶蒙）麓なる筆法が張孝師にすでに現れたことは見逃がせないことであらう。逸品畫風の筆法の源は吳道子とは別な所にあることを示唆する。それより更に溯るならば、魑魅魍魎を書くことを得意とし好んで戰筆を用ひた隋の孫尙子の筆法が考へられねばなるまい。

盛唐から中唐に移る時期の二人の著名な畫家、張璪と韋偃とは、彼のすぐ後に續いて逸品畫風の起るべきことを豫告するやうなものをもつてゐる。唐朝名畫錄は張璪が「用筆法を能くし」たことを特記してゐるので、彼の筆法が尋常のものでなかつたことが早くこの一句から察せられる。名畫錄にはなほ張璪が兩手に夫々筆を握り、同時に畫きつけて一方は生枝となり、一方は枯枝となつたことを載せてゐるが、これも彼の筆法の異常さを示してゐる。歴代名畫記によれば彼はたゞ秃筆を用ひてゐたし、時としては手をもつて摸なでて畫いたこともあつた。時の名手であつた畢宏はそれに驚歎して、何所から學んだのかとたづねたと云ふ。それが新奇で警拔であつたからである。手で摸でて畫くのは王墨にも見られることで、己に一の逸品の手法である。唐朝名畫錄の韋偃についての記載は一層興味深い。韋偃が鞍馬人物を畫いたある作品を記述し、馬の姿態に色々變化の妙のあることを述べた上に、「その中の小さいものは、頭をただ一點で畫いたのもあり、尾を一抹で畫いたのもあり、山は墨でもつて幹からし、水は手で擦つて」畫いたと朱景玄は記してゐる。數多

い群馬の中、やゝ遠い位置にあつて小さく畫かれた馬の頭や尾の一部が一點一抹に略寫されたのである。それは同書の李靈省の畫風を記述したのと全く同一筆法であつて、逸品の簡略描寫と相通するものがあつたと見なければならぬ。山や水はこの群馬の圖では一部の背景に止まるのであらうが、墨や手など、筆でないものを用ひて筆では作り難い複雑な線または面を作らうとしたのは、王墨の潑墨法と同類の手法とみるべきで、逸品畫風の一端が最早こゝに現れてゐると言つてよい。韋偃の場合、それはなほ畫の主因ではなく小部分や意味の軽い背景などにだけ用ひられてゐる。それが全局に互つて立ち現れる時、すなはち逸品畫が生まれる時である。なほ以墨幹の幹を私はめぐらすの意味に解したが、青木正兒教授は唐志契の繪事微言の説によつて幹の義とし、淡墨を幾度も重ねることと解釋されてゐる。（青木正兒 文人畫論五十七頁）繪事微言の説は郭熙の林泉高致から出てをり、林泉高致によれば水墨を重ねるのを渲せんと言ひ、淡墨を重ねるのを幹と言ふ。そして幹と幹とは同義に用ひることがある。しかし唐朝名畫錄の文は上に一點一抹と筆の簡略なことを記し、下には筆を用ひぬ特殊な手法として手で擦つて水を畫くことを言ひ、それと對偶的に山は墨をもつて幹すると述べてゐるのだから、筆をからずに直接に墨をもつて畫く奇拔なる手法と解するのがよいと思ふ。これを淡墨を積み重ねる幹の意味にとれば、異常な畫法を示さうとしたこの文章の主旨を見失ふことになるだらう。

王墨は早く鄭虔に筆法を學んだが、後には項容を師としたと歴代

名畫記は傳へてをり、彼が逸品と目せられる理由をなす潑墨山水は項容の畫法から出たものと考へられる。項容については唐朝名畫錄、歷代名畫記の何れにも詳しい記載がないが、荆浩の筆法記には「用墨に獨り玄門を得、用筆には全く骨氣がない。然し放逸の内にも眞元の氣象を失つてゐない。」と言つてをり、墨の運用を主とする一種の放逸な畫風をもつてゐた。項容よりやゝ時代が下つて天台には項洙、項信と二人の處士の畫家がゐた。方千の元英詩集によると項信の家は三世にわたつて畫を能くし、項信は祖を師として祖に優る手腕があつた。(元英詩集 卷五 觀項信水墨詩、同上卷九 項信水墨松石詩) 歷代名畫記には項容を天台の處士としてゐるから、項氏の三世とは直系の父子孫とは限らぬまでも、一宗族の三代としての項容、項洙、項信ではないかと思はれる。そして方千は項洙の畫については「(墨を) 潑いた處は便ち陰洞に連なつて黒く」と言ひ、項信の畫に題しては「筆端の狼藉なる所に功夫が見え」、「(墨を) 潑いた處は痕軽く灌木は枯れて」と言つてをり、何れも潑墨的であり逸品のな畫法であつたと考へられる。(元英詩集 卷八 項洙處士水墨釣臺詩、同上卷九 項信水墨松石詩) この二人の畫風を項氏の家法として逆推して項容に及ばせば、筆法記に言ふ所と合致するわけで、項容も潑墨的な畫風とみるべきであらう。項容の筆が全く骨氣がないと言はれ、王墨の潑墨は筆蹤がないと譏られたことも二人の畫風が極めて近いことを示してゐる。かうして三人の逸品畫家の前には逸品畫風が出現するだけの繪畫史的な條件が熟してゐたのである。

逸品畫風は水墨畫と密接な關係があると考へられる。もつとも唐代の水墨畫については、私共はまだあまり多くのことを知らない。それはなほ十分な解明を與へられてゐない大問題であつて今こゝで深く立ち入ることはできないが、簡單にふれてゆくことにしよう。かつては水墨畫の開祖は王維であると考へられたが、今日では王維よりも溯つて殷仲容をもつて最初的水墨畫家とするのが普通である。彼は花鳥畫家であり、同時にまた肖像畫家でもあつたが、彼の墨色の用ひ方は五采を兼ねるやうだと言はれてゐる。私はそれを墨彩色に近いものと考へてゐる。王維は、董源が水墨畫では王維に學んだと圖畫見聞志に記してをり、水墨畫を作つたことは疑はないとしても、それがどんなものであつたか明かでない。私の狭い管見の中では、水墨なる言葉を最初に見出すのは劉商の詩であつて、詩人であり畫家でもあつた劉商は自畫の松石圖に題して水墨をもつて巖下の樹を作ると言つてゐる。(劉商詩集 與湛上人院畫松樹詩) 彼は山水と松石を好んで畫き、初は彼の親友である張璪を師とした。水墨畫も張璪から學んだのでないかと思はれる。張璪は筆法記に五彩を貰はず、昔にも今も未だかつてなかつたものとまで言はれてゐるので、彼の畫は水墨畫史で何等かの劃期的なものをもつてゐたと考へられる。米芾が張璪の作とみた畫松に題詩があつて、特に興味をひかれてか、米芾が記録したその中の二句に、近溪の幽濕な處は全く濃い墨をかりて畫



けとの言葉があつた。(米芾 畫史) 谷川のほとりの幽濕さを寫すために濃墨を用ひるのは、水墨畫としてかなり進んだ描寫と思はれるが、これには疑問がある。この詩句は五代名畫補遺に僧の大愚が荆浩に畫松を乞ふために贈つた詩として載せてゐる詩の落句と同じものであり、またそれに對して荆浩の答詩があつたとする點でも米芾の言ふ所と同じであるから、自信の強い優れた鑑定家の米芾が言ふことであつても、この畫松を張璪の作とするには十分の信頼がおけない。それはともあれ、張璪において水墨畫と逸品畫風の一端とは結びつく。殷仲容は肖像畫家であり花鳥畫家でもあつたが、その後の水墨畫家として知られる少數の人たちは皆山水松石を得意とするものであり、同時にその大部分は逸品的な畫家である。水墨畫形式と逸品畫風との結合は山水畫を舞臺として行はれてゐるのである。

初期の水墨畫、殷仲容のそれを白描畫に墨彩色を加へたに近いものと言ふのは、正統的畫風における彩色とその暈染を墨におきかへたとみるのである。六朝以來の白描畫がその前段階である。この場合、墨は緊細な筆の輪廓付けを前提としそれに限定され、筆と墨との相乗効果的な働きが少く、水墨畫の多様な變化は期待できない。水墨畫の發展にはこの應物象形的な輪廓付けの描寫を克服することが必要で、逸品畫風は非常に矯激な仕方ではあるがそれを實現した。水墨畫が逸品畫風と結合すれば、粗放な筆法による墨の擴がりや輪廓付けをまたないで象形的な働きをもち、墨の繪畫的な意味は遙かに豊かとなる。正統的な畫風の法則である六法の中、隨類賦彩の法

から水墨畫は脱却したものであり、逸品畫風はその前提となる應物象形と骨法用筆の法から逸出したもので、正統的な畫法の埒外において、別に新しい繪畫の成育して行ける道を切り開く二の運動であつた。それが密接に協同することは、それぞれの本來の傾向からも歴史的にも必然であつたのである。

朱景玄より後約百五十年、宋の景德年中に黃休復は益州名畫錄を著し、唐の乾元の年から宋初の建隆年間に至る間の蜀の畫家五十八人を集録して四品等に分つ品評を試みた。唐末から五代の間、蜀の地方は騷亂が少く、比較的よく平靜を保つて文化の一中心となつた。そのため著名な畫家の長安方面から流寓するものが少からずあつたし、蜀出身の畫家にも優れた人が現れて、一面には唐朝の中央文化圏から優れた傳統的な畫風が傳はり、他面また蜀地に獨特な剛健の氣風を荷ひ新しい時代の息吹を吐納する新鮮な作風も現れ、蜀の畫壇の活動はめざましいものがあつた。それに伴つて繪畫評論の方でも仁顯、辛顯、勾龍爽らが相次いで畫評を作つたが惜しいことに皆亡んで傳はらず、この重要な時期の蜀の畫壇の消息を傳へるものは今日では益州名畫錄たゞ一部である。

黃休復は朱景玄の先例に従つて逸を含む四段の品等を立て、品の字を改めて格としたが、朱景玄と大いに相違する所は朱氏が逸品をば他の三品の最下においたのとは正反對に、品等の最高位を逸格に

與へた點にある。そして逸格に上る畫家として孫位一人を擧げた。仁顯の廣畫新集は今存しないが圖畫見聞志に彼の品評を引用する所によれば、仁顯も孫位を逸品とした。更にまた後山談叢によれば勾龍爽の名畫記の品評も同様であつた。従つて仁顯、勾龍爽の品評も神妙能逸の四等の形式を採つたに違ひない。たゞその四等の位次は明かでないが、孫位が唐末では最も優れた畫家であつたことは諸家の見解が一致してをり、また孫位と共に當時の代表的な畫家で神品または妙品と認められた范瓊、陳皓、彭堅らについての品評においても仁顯、勾龍爽二人の所見は黃休復と一致する所が多いから、僧侶と道士と對照的な身分のこの二人の批評家も孫位を下品に抑へたとは考へ難く、従つて彼らの品評でも逸品が品等の首位に立つたのではないかと考へられる。六朝、唐の佛畫に曹、吳の二の畫體があつて、曹體は北齊の曹仲達より始まり、吳體は唐の吳道子の創めたものとするのが普通の考となつてゐるが、圖畫見聞志によれば、仁顯は前者を吳の曹弗興、後者をば劉宋の吳暎が創始した所とする異説を唱へた。見聞志はこれを甚しい誤として手酷く反駁を加へてゐるが、この曹吳二體についての仁顯の特異な説を黃休復は益州名畫錄にそのまま採用してをり、彼は仁顯の考を承けつぐことが多かつたと見られる。そして孫位を逸品とすることもまた仁顯と一致するのだから、逸品を四品の首位におくことも仁顯の考を採用したと見なしてもよからう。北宋では畫品において逸を加へた四品等に分かつのが普通となり、しかも逸品がその上位を占めるやうになつたと言つてよい。

黃休復の考へた逸格は最高の畫品ではあるけれども李嗣眞のそれとは異り、單なる評價の標高點ではなく、朱景玄の逸品と同様に同時に畫風の限定でもある。そして畫風の限定において朱景玄と甚だ近い。従つてそれは逸品に關する李嗣眞と朱景玄の考を調和させたものとも言ひ得る。しかし實際は評論家の觀念的な折衷とか調和の處理によつて到達した結果ではない。これこそ晚唐より五代宋初にわたる新時代の進展の中になし遂げられた逸格畫風の勝利によつて得られた成果に外ならず、その様式史上の進展が評論の上に反映して神妙能の下に位置づけられてゐた逸品が却つてその上に立つに到つたのである。

黃休復は逸格を規定して次の如く言ふ。

畫において逸格に入るものを得ることは最も難しい。逸格の畫は、方圓を規矩することには拙く、彩色に精研するのを鄙しむが、筆は簡略であつてしかも形は具はり、物が自然に畫かれる。(下略)

方圓を規矩する、圓形や方形のものを圓規と直矩を用ひて畫くやうに物象を正確に寫すことにはむしる拙くともよい。形を寫す上においてさうだから彩色においてもまた同様である。すなはち逸格畫では應物象形、隨類賦彩の傳統的な法則は無視されるのである。そのことは黃休復の神格について規定する所を見れば一層明瞭になる。彼は神格を説明するに當つてまづ「およそ畫は物に應じて形を象る」のであると言ひ、その中で畫家の意が高妙で、造化の不可思議な働きと合致するものを神格とするのであつて、神、妙、能の三格に關

する考は從來の品論と大差はない。だから神、妙、能の三格と逸格とを區別する理由が應物象形の法に従ふと否とにかゝつてゐることは疑ひない所である。正統的な應物象形的畫法の埒外に立つ逸格的な畫法はいかなるものであるかについて、朱景玄は畫の本法に非ずと消極的に述べた外には明言しなかつたが、黃休復はそれに斷案を下して「筆は簡にしてしかも形は具はる」簡略な描寫にあるとした、益州名畫錄の孫位の條に「鷹や犬の類は三五筆ででき上る」と言ふのがその實例である。中唐の逸品畫も、個々の畫家についての朱景玄の記述を通してみると、粗放な筆法とともに簡略な描寫の故に逸品であつたのである。殊に簡略に描寫されたものが、自然に物の形を得ると言ふ點まで黃休復の見る所は朱景玄と一致してゐるのであつて、逸品畫風の簡略描寫については二家の考は同じだと言ひ得る。

黃休復は逸品畫風の粗放な筆法については特に言ふ所がない。彼はそれによつて達成される簡略描寫の方に注目したわけである。逸格と認められた孫位についても「鷹犬の類は三五筆で成る」と言ふ外、その筆法を推察させるやうな記述を遺してゐない。圖畫見聞志には孫位の筆力は狂怪だとしてゐる。孫位は水を畫く名人として聞えてをり、その畫水は皆荒れ狂ふ水で、激動の勢を描寫するのを得意としてゐた。狂怪な筆力がそれを成功せしめたのであらう。孫位は唐末の大畫家であつたが、彼の筆法、逸品畫風の筆法の考察によい資料となるやうな文獻はこの外には少いので、逸品畫風の簡略な描寫と粗放な筆法をより明かにするためには、孫位と離れて別な道をと

らねばならない。

黃休復が逸格に數へたのは孫位たゞ一人である。逸格に登る畫家が少いのは、逸格が品等の首位におかれた上は當然の歸結であらう。しかし逸格には及ばないが逸格的な畫風の作家は決して稀ではなかつた。唐末から五代、宋初に至る時代において、逸品畫風はこの時代の様式の重要な一面なのである。逸品畫風が一般化する勢にあつてこそ、その中から他の正統畫風の多くの畫家をも凌駕して品等の最高位に登る孫位のやうな優れた畫家も生まれ得たのであつた。益州名畫錄では孫位以外の逸品的な畫家が下品の能格に收められてゐるが、それは逸格が價值概念と様式概念との二重性格をもつ以上、避け難い所であつて、それ故に孫位の外に逸格的な畫家の存在を否定する理由にはならない。南宋の初めに鄧椿が逸格の問題を論じた後に次のやうに述べてゐる。

畫の逸格は孫位に至つて極點に達した。後の人は往々更に進んで狂肆になつてゐる。石恪、孫太古（孫知微）はまだよい。それでも鄙野であるを免れない。貫休、（趙）雲子の輩となると、もはや忌み憚る所もない。高尚であらうとしては下卑にならずにはゐないとは、實にこの人たちの事ではないか。（鄧椿 畫繼 卷九 雜說論遠）

鄧椿は黃休復が逸格を最高の畫品としたことに全く賛同した人であるから、これは逸品畫風を全面的に非難したのではない。逸品畫風の末流は、それが誇張的に行き過ぎ、野卑になり下ることを難詰してゐるのである。この言葉によつて逸品畫風の作家が少くなかつた

ことは容易に知られるであらう。それは必ずしもこゝに名を擧げられた四人に限られないのである。しかしその中に石恪と貫休とが數へ上げられてゐるのは私にとつては好都合で、この二人に關聯する資料によつて逸品畫風はより確かに捕へることができると思ふ。

石恪は字を子專と言ひ、成都の人である。儒學の教養をもつてゐたが性格は輕率とか滑稽であつたと言はれ、好んで人を諷刺する癖があつた。生涯の大半は孟蜀に仕へて過し、宋の乾德三年に蜀が亡んだ時、宋の都の汴京に移つた。そこで命ぜられて相國寺に壁畫を畫き、恐らくそれによつて價値を認められたのであらう、畫院に職を授けられたけれども、辭退して故郷の蜀に歸ることを希望し、許されて歸郷する途中で世を去つた。異常な性格であつたためか、彼は死後に鬼となつてある人に詩をよみかけたと言ふ傳説があり、その詩も遺つてゐる。彼が相國寺に壁畫をかけたのは何時の事か確實には知ることはできないが、相國寺は開寶八年に重修されてゐるので、石恪の壁畫揮毫も恐らくその時のことであらうと考へられ、彼が旅中に卒去したのは太平興國の初年ごろに當るだらう。彼は初は畫火の名人と言はれた張南本に學んでやがてそれに立ちまざるやうになり、後年には畫法の規矩を守らず、縦逸に走つたと言ふ。逸品畫風に進んで行つたことを指すのであらう。人物畫を得意とし好んで詭恠な形狀を作り、剛峭とか豪放とか批評されてゐる。蜀では多

くの寺院や道觀に佛道二教の圖像の壁畫を畫いてゐる。(益州名畫錄卷中、圖畫見聞志卷二、聖朝名畫評卷二、宋詩記事卷九十九引雅言雜載) 壁畫の製作が少くない所をみると、彼は逸品畫風の外に、或はそれを混へながら、他面には幾分正統的な畫風に從つた作品を作つたかと考へられる。劉道醇の聖朝名畫評が人物門では石恪の逸品畫風について特に記す所がなく、鬼神門において彼が「逸筆を擅にした」と述べてゐるのも、石恪が主題の性格によつてその畫風を變化させたやうに考へさせる。かやうな事は石恪に限らず往々あることであつて、益州名畫錄の妙格に入つてゐる趙德齊について、黃休復は何等その逸格的な點にふれてゐないが、郭若虛は彼の「奇蹤逸筆には時の人が感伏した」と言つてをり、逸品畫風を標榜してゐないでも時にそれを試みる畫家もあつたのである。石恪が一方には正統的畫風の作品を作ることがあつても、彼の繪畫史上の地位を獨自のものとするのはやはり逸品畫風にある。

彼の逸品畫風を簡潔に記して最もよく要領を傳へてゐるのは畫鑑の記載であらう。

石恪は戲筆の人物を畫く。たゞ面部と手足には畫法を用ひ、衣紋はすなはち粗筆で作る。

面部手足、すなはち人物畫の肉身の部分にだけ畫法を用ひると言ふ畫法は、朱景玄が逸品畫を説明して「畫の本法ではない」と言つた本法と同じで、緊細な筆による應物象形的な描寫を指してゐる。それに對して衣紋を寫す「粗筆」は、逸品畫風の粗放な筆法に外ならな

い。聖朝名畫評に「自ら逸筆を擯にして筋力が能く備つてゐる」と言ふ逸筆も粗筆と同じである。石恪の畫が剛峭または豪放と批評されるのもその理由の一はこの筋力を備へる粗筆にあると解釋できる。肉身の描寫は正統的な畫法によつてゐるのだから、石恪の人物畫が

逸品のである所以はそれ以外の

粗筆を用ひた衣文の描寫にあることは明かである。従つて粗筆

こそ逸品畫風の中心をなすもの

と言はねばならない。畫鑑の簡

潔な記述に關聯して、あたかも

それに對する注釋であるかのやうに同種の畫風

と考へられるものをばやゝ詳しく

説き、粗筆の

實態を明かにするのは梁の畫家張圖についての李廌の言葉である。

(張)圖が衣文を作るには、吳衣當風と曹衣出水(人物畫法における吳、曹の二體)の例を倣はうとは思はず、濃墨の粗筆を用ひて畫く。その筆法は草書のやうで、衣文は顛へわななないて飛動し、勢は甚だ豪放である。面と手、及び種々の飾り付けの物となると、細い筆と軽い色で正しく緩りと慎んで畫き、少しもゆがみ傾く所がない。(李廌、徳隅齋畫品 紫微朝會圖)

張圖は五代名畫補遺には神品に列せられ、逸品の畫家として認められてゐないが、李廌の言ふ所をみると彼が逸品的な畫風の持ち主であることは疑の餘地がない。郭若虛の見る所も同様であつて寇準家に藏する張圖の釋迦像について、「鋒鏘が豪縦で草書に類し、實に奇怪である」と言つてゐる。(圖畫見聞志 卷二 紀藝上) 奇怪とは釋迦の相好または形姿について言ふのではなく、草書の如き筆法の奇怪なるを指してゐるのである。これを畫鑑の傳へる石恪の畫風と比較すると、両者が全く同種の畫風であることは一目瞭然だと言ふべきであらう。人物の肉身は軽い色、細い筆で綿密に畫き少しも故仄、すなはちゆがめ變形する所がないのは、畫鑑に畫法を用ひると言ふのに當る。粗筆が衣文の描寫に限られてゐることも兩者全く同じである。衣文は顛へ戦き草書のやうな不規則な變化をもち、飛動する烈しい勢をもつ。そしてその筆力に調和するやうに濃重な墨色。これが張圖の奇怪な粗筆の姿である。石恪の筋力を備へた逸筆、または粗筆と言はれるもの、更に孫位の狂怪な筆も要するにこれと同種のものと同考へねばならない。

石格、張圖らの人物畫は、肉身の部分は應物象形的な正統的畫法によつて寫すのであるから、そこには逸品畫風の簡略描寫が現れること

はない。それは必ずその外の部分、すなはち粗筆で畫く衣文において見られるものである。だから簡略描寫は粗筆によつて達成されるもので

あり、兩者は切り離し得ないものとして逸品畫風を形作るのである。中唐の逸品畫風もその要點は簡略描寫と粗放な筆法に歸著するものであつた。こゝにおいて朱景玄の言ふ逸品と黃休復の考へた逸格とは、その品等の高下を論外とし、様式的性格付けの概念としての一

面をみれば、二者は全く合致する。しかも評價の面では、上下の品等が正に顛倒してゐるのである。これはやはり逸品畫風の勝利と言はねばなるまい。

石格の作品として今日に傳はるものはたゞ一、正法寺所藏の二祖調心圖があるのみである。これとても眞蹟ではなく、田中豐藏氏が已に説かれたやうに、種々の疑問をひき起す難點をもつた模本である。しかし模本とは言へ、この畫は、右に述べてきた石格の逸品畫風に關して信頼しうる文獻の物語る所とよく符合し互證し合ふもので、彼の畫風を具體的にうかゞふことのできる唯一の資料である。

この畫は今二幅の掛軸となつてゐるが、もとは一の横卷であつたと考へられる。頬杖ついて瞑想に入る人物の幅は、人物の右側の外廓に沿うて右半の紙を繼ぎ合せてあり、他の一幅は左下隅の乾徳改元云々の文字ある小長方形の部分が切り繼ぎになつてゐる。當初は先の一、宋の傳國璽と建業文房之印のある所を卷首とし、後の一、幅の損齋寶玩の文字を卷末とする横卷を、切り縮め寄せ繼いで現在の形となつたのであらう。乾徳改元云々の石格の款識らしい文字がもと何處にあつたかは定かでない。日本の古畫修理の慣例として、畫面を切り縮める場合、款印のある部分は保存してこれを畫面中の一隅にはめこむことは數多見當ることである。

この畫は濃墨粗筆の衣文に奔放なるべき用筆の勢が少しも見え

す、比較的緊細な畫法を用ひた肉身の描筆も甚しく澁滞してゐる。人物の外廓に密接して極めて淡い墨の細筆で圍ひがつけてある。奔逸すべきはずの粗筆がこの圍ひを乗り越えない。これは決して下描のあたりではない。模寫のためにしたあたりであつて、この畫が模本であることの一證と言つてよからう。宋傳國璽と建業文房の印とは朱筆で描き起されて舊態をみることはできないが、その他の諸印璽は皆模刻印で、殊に政和、宣和、紹興の諸印は拙い。損齋は宋の高宗の書齋であり德壽殿寶は高宗の御璽であるから、損齋寶玩の文字は高宗の親題であるべきだが、高宗の書蹟である肉筆または石刻の書とは全く書風が異り、却つて石恪の款識の文字と筆法が共通するから、これまた模寫とみなさねばならない。私の見る所ではこの模本は元代より古くはない。

石恪の款識にはまた問題がある。石恪は孟蜀に仕へてゐて乾徳三年、孟蜀が宋朝に降服したのに隨つて宋都にきたのである。孟蜀に仕へてゐる間に石恪が宋の年號を用ひるはずはない。假に諸書に載せた石恪の傳記が誤りで乾徳元年以前に彼が宋に屬してゐたとしても、乾徳の年號は建隆四年の十一月に改元したのだから、乾徳改元八月と識すことはあり得ない。乾徳の年號はこれより先、王蜀の世にもあつて、その元年は宋の乾徳よりも四十四年早い。この款識が王蜀の乾徳とすれば、石恪が八十の長壽を保つたとしても僅か二十二、三歳でこの畫を作つたとせねばならないが、彼は初は張南本に學び、後年になつてから筆法が縱逸になつたのだから若年にこの畫

を作るとは考へがたいし、蜀にゐた石恪がたゞ西蜀石恪と署名することもあるべきことではない。これは到底このまゝが石恪の款識とは認められないものである。宋の乾徳元年に當る紀年を伴つた石恪の款識か、或は依據となる記録があつたのを、後人が模寫の際に不用意に自己の口調でもつて記し留めたと考へる外はあるまいと思ふ。田中豐藏氏がこれをば「聊か強解の譏を免れないが恐らく模者の覺書程度の傍記」と解釋されたのに、右のやうな意味で、私は賛同したい。(本誌第百三十五號圖版並に田中豐藏氏の解説参照のこと)なほ二祖調心と言ふこの畫の主題についても田中氏の提起されたやうに問題があるけれども、冗長にわたるのを憚つて省略する。この畫はかやうに種々疑問の點が多いが、右にあげた石恪の逸品畫風に關する諸文献との深い合致は打ち消し難いもので、彼の畫風の遺影として、今の考察に役立つ資料とすることができる。

この外に、逸品畫風の資料として擧すべきものにはなほ貫休の羅漢畫がある。貫休の傳記については小林太市郎氏の詳密な研究があるから、こゝではすべて省略しよう。彼が羅漢畫の名手として高名であつたことは周知の事實であり、彼の筆と稱する羅漢畫が今日にも少からず存する。その中でも帝室御物の十六羅漢圖は最も有名で、一部の研究者には貫休の眞蹟か又はよくその作風を傳へたものと考へられてゐるやうである。貫休は閩立本に學ぶとも言はれ(益州名畫錄)、また吳道子を學ぶとする説(李日華 六研齋筆記 卷四)

もあるので、このやうな作品も全くなかつたとは言へまい。しかし鄧椿の言ふやうに、彼は逸品の畫家、しかも逸品の傾向の行き過ぎとさへ言はれる人である。正統的畫風の御物羅漢畫は逸品の畫家としての貫休の作とは容易に肯ふことはできない。彼の羅漢畫について語る人は、いはゆる胡面梵相の奇怪な羅漢の容貌をもつてその特色とし、御物羅漢畫はその好例として擧示されることが多いけれども、貫休の奇怪は羅漢の面相の上のみでなく、その畫風の上について考へねばならないのである。

貫休が蜀に身を寄せてゐた時、孟蜀の翰林學士であつた歐陽炯が彼の羅漢畫を古詩に詠んで語を極めて賞讃した。その一二の詩句に「天が貫休をして水墨で羅漢を畫かせるのだ。魁岸たる古貌の羅漢が筆先から生まれる。」貫休は羅漢を水墨畫に畫いたのである。圖畫見聞志、畫繼にも同じことを徴し得る。日本の俊苐が宋から持ち歸つた貫休の羅漢も水墨畫であつたことは不可棄法師傳に明記されてゐる。今日、泉涌寺に藏する著色の十六羅漢を貫休の筆と傳へてゐるのは、自家の古傳を失つて不可棄法師傳に見える他の羅漢畫と混同したのであらう。詩にはまた言ふ。「高く節腕を握つて空に擲ち、窅々たる筆先の狂逸なるまゝに畫けば、逡巡の間にはや二三軀できてゐる。畫工どもが虚しく日がかゝるのは似もせぬ。」(益州名畫錄卷下引 歐陽炯 禪月大師應夢羅漢歌)狂逸なる筆と言へば孫位、石恪らと同種のものと思はねばなるまい。遙か後代ではあるが明の優れた鑑識家の李日華も、貫休の羅漢畫の粗筆と簡略描寫を認めてゐる。

李日華の言はく、「衣紋は濃墨汁で飄々と筆を拂つて畫く。そのさまは正に蓴菜が波にうかぶ状のやうで、一軀の羅漢が僅か十餘筆できてゐる。面目や肘腕となると鐵線描法を用ひる。筆は簡であつてしかも神奇である。」(李日華 六研齋筆記 卷四)先に引用した畫鑑の石恪・德隅齋畫品の張圖に關する記述をこゝで想起し、これと比較するならば、何人も三者が全く軌を一にしてゐることを認めざるを得ないだらう。貫休を逸品の畫家に數へた鄧椿は誤つてゐなかつたのである。逸品畫風の人物畫では、肉身と衣文とは筆法墨法を異にし、逸品の性格は衣文の描寫において顯著に現れ、濃墨の粗筆による簡略描寫となることはもはや確實である。御物羅漢畫はかやうな逸品畫風の貫休の作には到底擬し得るものではない。貫休の筆と傳へるいくつかの羅漢畫の中で、やゝ彼の畫風を傳へてゐると見なされるものは、國立博物館、藤田家、武藤家その他數家に分藏される水墨十六羅漢圖の殘本の外にはない。これは無論貫休の眞蹟ではない。數轉の傳寫を経たものに違ひない。石恪の二祖調心圖のやうに比較的忠實に原畫の形勢を存しようと努力したものでなく、大體の圖様を傳へるに止まるに近いと思はれる。逸品の傾向の行き過ぎとされた貫休の畫風としては、二祖調心圖に比して逸品の特色がむしろ退行してゐるやうに見える。けれどもなほ逸品畫風の範圍に入るものであることは否定できない。

石恪の二祖調心圖と禪月の羅漢圖とは共通の顯著な特色があつて、それが上に見てきた諸文獻の記述する逸品畫風の粗筆とそれに



よつてできる簡略描寫によく一致することは誰の目にも一見して明かであらう。よしこれが眞蹟ではなく原畫の生命と勢を失つた形骸であるにせよ、人物畫における逸品畫風の一端をこゝで見ることが出来る。この畫の人物の肉身は淡墨の細筆で寫され、その自然の形は甚しく變形されてゐない。羅漢の容貌は奇怪であつても描寫法は奇怪でない。羅漢圖では人物の肉身の外、經帙や履その他の器物も肉身と同じ仕方

描寫されて張圖の畫風に近く、二祖調心圖の虎に倚つて眠る人物は面部までやゝ略寫されてゐるが、肉身の應物象形的な描寫であることは認められる。衣文は全く反對である。石恪の頬杖について瞑想

してゐる人物の、左肩からすり落ちて肘の邊りに疊み重なつた法衣の褶は、連続して上下に激しく三四度筆を振つた粗筆で畫かれ、左足の裾端は、足首にかゝる裾を寫した筆の急にかすれて細まつた筆の餘勢一つで畫き放されてゐる。これは身體を被ひまよふ衣服の自然な形とは遠いものであり、衣服は完結した輪廓をもつてゐない。黄休復は筆簡にして形は具はると言つたが、かやうに自然の形態を著

しく變形し簡略化した描寫では、應物象形的に畫かれたものの如く自然の形を具備することが出来るはずはない。形を具備するものと同様に生命をもつことではなければならぬ。傳貫休筆の羅漢圖では人物は一應完結した輪廓を與へられてゐる。それと、衣文の構成の仕方があるひは吳道子に學ぶと言はれる點であるかも知れない。その粗筆を正統的な筆法の線におき代へるなら代へることもできよう

武藤金太氏藏  
傳貫休筆羅漢圖  
第三圖挿  
が、輪廓内の細部の衣文が著しく省略されてゐるから、繪畫的な意味は甚だ空疎なものとなるだらう。この畫ではそれが、傳寫のために非常に不十分になつてゐると思はれるが、粗筆の筆勢の變化によつて支へられてゐる。

石恪の場合でも同様である。すくめた肩先の衣のかゝり、腕にすりかゝる、又は袖口に重なる衣文は、形は甚しく簡略化されて一筆の中の筆勢とそれに伴ふ墨の變化の中に要約されてゐる。ある部分では筆が大きく擴がつて墨の塊となり、ある所ではいくつかの少しづつ違つた動きをもつ線の複合體となり、墨の擴がりの中に線を、線の中に面を含む粗筆によつてそれができてゐる。この意味で粗筆はやは

り潑墨法と同じ描寫法であり、また水墨畫においてこそ效果的となるものである。衣文の細部が粗筆の中に要約されてゐると言ふもの、石恪の粗筆が深い自然の把握からひき出されたものとは見えな  
い。孫位においてもそれは期待し難い。逸品畫風がそのやうな深い基礎を獲得するまでに發展するのはもつと後の時代のことである。衣文の粗筆の肥瘦、遲速の變化は極めて烈しく不規則で律動的な調子が全くない。そして墨色は強烈である。虎と共に眠る人物においてそれは特に甚しく、まさに粗筆の名に値する。この奔放を極めた筆は、畫家の意思が表出の道を求めて狂ほしく躍り出て、線の象形的な働き、線の姿の美しさを壓倒して露骨に自己を表すと見える。それだけに著しく个性的である。安らかに眠るものと靜かに想をこらすものとの姿がこゝに畫かれてゐるのであるが、この粗筆が靜けさの中にある人の姿態の各部分を描寫するためのものであるなら、それは全く反對の効果しか持たないだらう。この畫の意圖する所は、眠りに安んずる人の飄逸さ、冥想にふけりつゝそれに捕はれてしまはない人の洒脱さを畫かうとするにあると私は見るが、粗筆は人物の姿態の部分を描寫することを通してでなく、直接にその表現にながつてゐる。同じやうな粗筆でありながらも、二人の衣文が少しく筆意を異にする所以もそこにある。蘇東坡が石恪の三笑圖を批評して、衣文から冠履まで皆笑つてゐると言つたのはまさに同じ表現であらう。(輟耕錄 卷三十 三笑圖)。かゝる表現が成功すれば、形體の描寫を簡略にされた像も生命を帯び氣韻を得てくるだらう。そ

れを黃休復は形具はると言つたのである。

逸品畫にも氣韻が認められねばならない。逸品を品等の最高とみるなら當然のことである。正統的な畫風では、對象描寫の正確さと深さ、骨法を擱んだ象形を通じて對象の神氣を畫の中に寫し生かすことが氣韻を致す道である。逸品畫風はその道をとらないから傳統的な繪畫觀では逸品畫の氣韻を説明できないし、それを認め難いであらう。朱景玄と黃休復は、逸品畫風の描寫において物象は自然に成るとしたが、それは氣韻の根源を自然の道に求めたものと考へられる。そこには骨法に本づく象形を窮める藝術的な努力を人為とし、形體の描寫を簡略にして直接的に氣韻を發揮する逸品畫風を無爲に歸つて自然を體現する道とみる道家的な解釋が横たはつてゐるとみられる。歷代名畫記には品等の法を論じて神格の上に更に最高のものとして自然なるものをおく考が示されてゐる。名畫記は實際にはその品等を用ひた品評は全然行つてゐないので、それは單に品等論に終つてをり、いかなる畫家が自然なるものか全然知る由もないが、名畫記にも自然なるものを最高の藝術とみる考が見出されるのは興味深い事實である。傳統的な繪畫觀の固執が取り除かれ、新奇なものに對する偏見が薄らいだならば、自然なるものとみられる逸品が品等の首位に立つ可能性が名畫記の中にもあつたわけである。

逸品畫風において氣韻の根源が、對象の描寫によつて畫中に生か

される對象の神氣から、自然の道に移されたことは種々の問題を提起する。逸品畫家には道士とか隱逸の人、又は處士のやうに士大夫的な生活規範に拘束されることの少い人たちが多い。最初の逸品畫家である張志和は、その父が莊子と列子に關する著述のある道家の學者で、彼もその思想を承けつぎ玄真子を作つてゐる。早年には仕官の途に入り榮達の門の前に立つた事もあつたが、後には江湖を漫浪する隱逸の生活を送つた。孫位は會稽の處士で常に禪僧や道士と交遊してゐた。王墨与李靈省の身分は不明だが、何れも處士と思はれ、一人は風顛の酒狂、一人は王公の尊貴を知らぬ様の隱逸人である。その他一々を羅列することは避けるが、逸品畫家のこの社會的性情は逸品畫風の背後にうかゞはれる道家的思想の支持と關聯して一の大きい問題となる。これはまた水墨畫とも結びつく問題であつて別個に取り扱はねばなるまい。

逸品畫風は中唐の山水畫から始まつた。唐朝名畫錄の三人の逸品畫家は何れも山水畫家である。歴代名畫記には山水畫に潑墨と言ふことがあると言ひ、潑畫法は山水畫での手法であつた。唐末から五代、宋初の間では逸品畫風は人物畫において顯著である。孫位を始として石恪、貫休、孫知微、趙雲子、張圖、牛戡らは皆人物畫家として有名な人たちである。盛唐以來、人物畫では吳道子の畫風が支配的な典刑となり、その勢は北宋まで長く續き、特に北宋の前半期には強く

再興される。北宋前半期の人物畫家の中、神品または妙品の上と認められた一流の人たち、王瓘、王靄、孫夢卿、武宗元、侯翌らは何れも吳道子を學んだ人で、吳道子に迫る力を賞讃せられたのである。殊に孫夢卿は吳道子の壁畫が脱け出てきたと見えるとの意味で孫脱壁とか孫吳生と異名せられたほどであつた。かやうな狀勢の間にあつて逸品畫風が人物畫に著しく進出してきたことは、正統的な畫風に對する時代の反撥力、逸品畫風への欲求の強さを示してゐる。しかし逸品畫風は決して人物畫の範圍内に限られてゐたのではない。

逸品畫風の山水と言へば、中唐以來の潑墨が主であることあらためて言ふまでもない。先に舉げた張圖は人物畫家として知られてゐるのであるが、その外に潑墨山水を得意としたことが圖畫見聞志に見えてゐる。貫休が浙江から蜀に入る途中、一時江西に足を止めてゐた間、交遊のあつた新定の太守の馮使君に自畫の山水障子に詩一首を添へて贈つたことがある。その詩の一句に「畫き出しては王墨を欺く」の言葉がある。自畫の山水との比較の相手に王墨を立て、彼と拮抗する意を表した貫休が作つた山水は、やはり潑墨山水であつたと見なければなるまい。北宋の半頃には酒に酔うては潑墨山水を畫く李覺がゐた。永嘉の僧の擇仁は山水畫の特殊な一類型とされてゐる松石を畫くのを得意とする人であるが、拭盤巾で墨を壁に灑ぎ、その上に筆を加えて狂枝を畫いたことがある。逸品畫風の粗筆を玩んだとせねばならぬ。唐末から宋初の間に、山水畫では荆浩、關同、李成、范寬、董源らの大家が次々に現れて、山水は全く面目

を一新したと言はれる。このやうに目醒ましい發展の間にあつては、  
潑墨山水も誇るに足りなかつたのか、それによつて名を知られた人  
が少い。しかしこの新しい山水畫の中にも逸品畫風が潜んでゐるの  
ではないかと私は思つてゐる。董源の繼承者と目せられてゐる巨然  
の山水畫は樹木を點の集合で寫すと言はれ、また近く觀れば殆ど物  
の形をなさぬと言はれてゐて、逸品畫風に入るものと推測されるか

逸品畫風について

東京 根津美術館藏 部分 漁村夕照圖 傳牧谿筆 挿圖第四

らである。(沈括 夢溪筆談 卷十七) 董源  
とともに後世南宗畫山水の代表者に數へ  
られた北宋末の米芾の米法山水は、彼の  
創意から出たものではなく、かの王墨の  
潑墨山水を學んだものとするのは明の董  
其昌、李日華たちの説である。この明人  
の説は必ずしも信用されてはゐないが、  
王墨との關係は別とし、米芾が逸品畫風  
を取り入れてゐたことは認めねばならな  
いと思はれる。米芾から少からず感化を  
うけたと思はれる趙希鵠の語る所では、  
米芾が山水を畫くには必ず毛筆だけでは  
限らず、蔗滓や蓮房の類をも用ひた。(趙  
希鵠 洞天清祿集 古畫辯) 蔗滓や蓮房を用  
ひるのは王墨が髻を墨に浸して畫いたの  
と思ひ合はせられることで、粗筆の一態

に外ならない。山水畫における粗筆のよき例は牧谿筆と傳へる大軸  
の瀟湘八景で、粗筆と水墨との絶妙な融合を示した傑作である。

金陵の徐熙は宋初の花鳥畫の第一人者で名聲かくれなき人であ  
る。彼の特異な畫風は、それと對照的な蜀の黄筌の畫風と共に、北  
宋の花鳥畫を二分し、長く一の模範となつた。二人の畫風について  
は諸家の論評があつて、已に自ら定論ができてゐる。黄筌の畫風は

濃厚な着色の巧みな暈染と精密な墨筆の輪廓付けによる細密な寫實的描寫で、徐熙はそれと反對にかゝる細巧は用ひず、まづ直ちに墨を落して大體を畫き、その上に少しく色彩を添へるだけで、花鳥の形體よりもその生意を畫き出すのであつた。そして黄筌は富華の態を畫き、徐熙は野逸の趣を得たと言はれる。この直ちに墨を落して生意を寫す描寫法を追究してみると、これまた一種の逸品畫風である。沈括の傳へる所によれば、南唐が亡んで徐熙が宋の都へ赴いた時、黄筌が彼の畫を品定して格に入らないものとして下品に貶したので、彼は圖畫院にも入らず、放還された。その後、彼の子の崇嗣は父の畫における墨を彩色におきかへ、墨筆の輪廓付けを用ひず、専ら彩色の暈染のみをもつて花鳥を畫いたところ、その艷麗の趣は黄氏の畫にも劣らないので、黄氏の子弟も遂に崇嗣の畫は非難することができなかつた。それを沒骨畫と言ふのである。(沈括 夢溪筆談 卷十七 書畫) 徐熙の畫における墨を色におき代へて沒骨畫と呼ばれる輪廓付けのない彩色畫ができる所から考へると、徐熙の畫のいはゆる落墨の法は、緊細な筆の輪廓線のない潑墨的な手法であつたと見ることがができる。初に墨で體格を寫しその上に色彩を點綴するのは、それほど狂逸ではなからうがかの中唐の逸品的な畫家顧氏の畫法に近いと言はねばならない。更に李薦が彼の鶴竹圖について述べる所をみると、徐熙の逸品畫風であることはいよゝ明かになる。

鶴竹圖。(中略) 徐熙の作る所である。茂つた竹篠の根や幹、節、葉などは皆濃墨爲筆を用ひ、その間、楯比してゐる所にはざつと青緑で點拂するのだ

が、それで、梢は蕭然として雲を拂う氣味がある。(中略) 鳥類でも色付ばかりはせず、種々の色を分布するだけで、それが映え合つて出來あがる。(李薦 上引書 鶴竹圖)

李薦の言ふ濃墨粗筆は圖畫見聞志などに言ふ落墨に相當するわけであるが、濃墨粗筆は、逸品の畫家の張圖が衣文を描寫する筆について李薦が用ひた言葉と全く同じであつて、逸品畫風の粗筆であることは疑ひない。従つて徐熙は逸品の畫家の中に加へられねばならない。元豐元祐の後には、逸品畫風の花鳥畫家が幾人か現れてくる。中でも興味あるのは易元吉で、彼は宋初以來、畫院の花鳥畫の模範となつてゐた黄筌の畫風から脱却し、野趣に富んだ花鳥の新生面を開いて院體を一變させ、院中の第一手と言はれた人であるが、時に彩色の逸筆を用ひ、院體嫌ひの米芾にさへ賞讃されてゐることである。かうして花鳥畫の中にも逸品畫風が見出されるのである。

黄休復は蜀の人であるか蜀に縁故の深い人だらうと考へられてゐる。益州名畫錄は流寓の人をも含めて蜀の畫家を集録したものである。仁顯、勾龍爽も蜀の人である。だから逸品畫を新しい眼でみて最高の品等に立てる者は蜀で始めて起つたのかも知れない。しかし逸品畫風が蜀の地に限られてゐたのではない。王墨、李靈省の二人は郷里が不明だが、張志和、顧氏、項氏の三代を見ると、中唐以來の逸品畫風はむしろ江浙を中心とし、それが會稽の孫位、金華の貫休に傳はつたかに見える。張圖、牛勣は北方の人、趙雲子は江西、徐熙は金陵の人である。五代の間は天下は中原と江南、蜀に三分し、

それ／＼の地域には地理的に特色ある繪畫を生む形勢にあつたが、逸品畫風はこれらの地域を貫通して行きわたつてゐる。またそれは山水畫から始まつて人物畫、花鳥畫にも廣く進出してゐるし、多くの當時の優秀な畫家を包含してゐる。この事實を正しく見るならば、逸品畫風は唐末から宋初に及ぶ間の時代様式における一の重要な契機と言はざるを得ないだらう。中唐に起つた逸品畫風が晩唐において孫位のやうな優れた畫家を得た時、この畫風はすでに一應大成されたと言ふべきで、五代宋初の山水花鳥の各部門における展開は、それに續く繪畫史上の地歩の確立を示してゐるのである。黄休復らの逸品首位の品論はそれを追確認したに外ならない。

逸品は、正統的な畫法に反するものとして神、妙、能三品の外におかれ、三品の同質的な一序列に對立してゐた。傳統的な繪畫觀が人々を支配し、畫法が尊重されてゐる間はこの品等に變化は起らない。逸品が三品の上におかれた時、正統的な畫法の權威は失はれたのである。畫法に權威が認められてゐる時は、それから逸脱して例外的に認められるものが、畫法に従ふ三品の上に立つことは許されないだらう。傳統的な繪畫觀から脱却しようとしてゐた宋人は正統的な畫法の權威に拘束されず、逸品の評價に當つてより低い基準をとることをしない。畫法から逸脱したものに對して寛容的である、と言ふよりもむしろそれを求めてゐたのである。鄧椿は彼の品等論

の中で、逸格を品等の最高位においた黄休復に對する熱心な支持を述べた後、徽宗の品等法に及び、徽宗が畫法を尊重する見方から逸品を神の下、妙の上に位置させたと言つてゐる。徽宗の品等法は他には聞かないことであるが、鄧椿の祖父は宣和の畫院に關係してゐた人であるからこれは信用しなければなるまい。畫法を尊重する徽宗できへ、逸品を三品の外におくことができず、三品と一の序列にくり入れてゐるのである。逸品はもはや畫法から逸脱したものでない。正統畫法の外に、畫法と認められるものを作り出すものとなつたのである。正統的な畫法の隨類賦彩の法則は水墨畫の出現によつて棄てられた。逸品畫風は應物象形の法則を打ち破つて、來たるべき宋代の繪畫を、緊細な筆による輪廓付けをもつて描寫對象の形を忠實に寫すことから解放した。宋代繪畫の一半が正統畫風の上に立つて、寫實性を深めて行つたのに對して、他の一半は水墨畫形式と逸品畫風とを出發點とし、兩者の創造的な融合をもつて發展したのである。この觀點からみれば、宋代繪畫の胎動は早く中唐の逸品畫風の出現にはじまり、晩唐五代の過渡的時代に進展したと言はねばならない。

神宗の世は宋代の繪畫が新しい發展段階を踏み登る一轉機の動いた時であつた。畫院の畫風も一變したが、新しい場面の主役は文人的繪畫觀の主張を伴つた文人畫が荷つてゐる。繪畫の本質的な生命は氣韻であつて、象形の巧拙にかゝつてゐるものではない。従つて畫は象形の精巧細密なるを要しないので、直接に氣韻の發露を求め

ねばならない。これが文人畫の第一義的な主張である。そして氣韻は、郭若虚によれば、技巧の修鍊によつて獲得できるものではなく、生れながらにして知るもの、畫家の心に内在するものである。繪畫は人間の心における情思が紙または絹に印を押す如く表れるのであるから、心に在る氣韻は畫に現れ、それが畫かれたものを生動させる。かやうな考に立てば象形が輕視されるのは當然であつて、文人

求められたが、この心は宋代道學の萬物の原理としての心にまで深めて解釋することができ。郭若虚が繪畫表現の過程を印にたとへる際に、その類例として「萬法緣慮」と言ふ大乘佛敎の唯心論を端的に表す言葉を引きつてゐることがその可能性を暗示してゐると思ふ。もしその解釋が許されるならば、それは逸品畫における氣韻を自然に歸した考の進展と見ることができ。

第五圖 千 豐 插圖

象形を輕んじ  
鄙しむ。それは  
逸品畫風の根本  
的な態度でもあ  
る。黄休復が明  
瞭にそれを言ひ  
表してゐる。自  
然の形體の忠實  
な描寫と、緊細  
な線の形式的な

畫家は描寫を簡易にして象形に心を勞することを避け、率直に氣韻を流露せしめることに努力する。それは必然的に個性の顯現の著しい表現とならう。この考は六朝、唐の繪畫觀が繪畫を描寫對象と作品との關聯をいはず外からみたのに對して、これは表現作用の主體と作品とを内からながめた結果であつて、中國の繪畫觀の一大變革と言はねばならぬことである。ここで氣韻の根源は人間の心の中に

美しさとの拘束から解放された粗筆による簡略描寫は、そのまゝ簡易率直な個性的な表現の手段となる。だから逸品畫風は文人畫にとつては用意された道であつたと言はねばならない。逸品畫風が文人畫を導き出す役割を荷つたものであることを認めると、鄧椿のよう  
な文人批評家がそれを熱心に支持した理由がよく理解できる。容易に人を許さない米芾が孫知微を評して「平淡で生動してゐる」と言

つてゐるが、平淡なる評語は、李成、范寛の高名の下に埋れた中から彼が再発見した董源、巨然の二人に與へた言葉であつて、氣韻が率直に發露するのを言ふと思はれる。それを逸品の畫家の孫知微にも與へてゐる。文人畫家の逸品畫風に對する共感を示す例と言へよう。無論、六朝以來の端正な正統的畫風はこの時代の文人畫家にも傳統として貫流してゐる。元代の文人批評家から宋朝第一の畫家と推賞された李公麟は、この時代の最も代表的な文人畫家であるが、吳道子を學んだ古典的な白描畫の神妙さを謳はれてゐる。彼の前には武宗元、後には馬和之がまた吳道子を學び、宋末の趙子固、鄭所南は白描の水仙を得意とし、元代文人畫の先鋒となつた趙子昂も端正な古典的な畫風を復興したと言はれ、正統的畫風の中でも特に清潔で瀟洒な白描畫の形式は教養人にふさはしいものとして、長い傳統の力とともに根強く文人畫家をひきつけてゐるのである。また一方、近く宋初の李成に大成せられ、燕肅、宋迪父子、王詵、劉明復らに承けつがれてきた平遠山水も文人の畫として見られてきたことは疑ひない。しかしこの時代の文人は、士大夫としての意識においては以前の士大夫と一に繋がつてはゐるても、實は少しく違つた新しい人間類型を形作つてゐたのであつて、従つて文人畫も新舊の両面があり、一面には傳統的な畫風の道を踏みながら、他の一面では自ら新しいものを要求したのである。白描畫の妙手であつた李公麟でさへ、趙希鵠の記す所によれば、常には高古遊絲描を用ひるけれども時には逸筆を、すなはち逸品畫風を取りあげた。米芾は自身では、

李公麟は吳道子を學んだ故になほ俗氣があるとし、自分は高古な顧愷之を師として聖賢の像を寫すことを本領とするやうに言つてゐるが、彼が高名を得たのはかゝる古典的な人物畫でなくて新しい米法山水のためであり、山水畫では彼も前に述べたやうに蔗滓を用ひて粗筆を取り入れてゐる。彼の友人で文人畫の最も有力な唱導者であつた蘇東坡も、餘戲の畫ながら自身頗る得意としてゐた竹石や枯木の畫に、蔗滓をもつて逸氣を寫し出した。米芾の書畫の親友である劉涇の畫く竹木も、筆墨ともに狂怪なものとされてゐる。かやうに見てくると元豐元祐の文人畫の新しい潮は逸品畫風に乗つて高まつたことは否定できないのである。しかし石恪に見られるやうな逸品畫風の粗筆と簡略描寫がそのまゝに文人畫に受け入れられたのではない。粗筆はあまりにも奔放で露骨であつた。鄧椿が逸品畫風の粗野に陥ることを強く戒めたのもそのためであつた。それはやがて整理され洗鍊されるのを豫想してゐると言つてもよい。文人畫は常に清致を求める。氣韻を人に在りとした時、氣韻の中に氣品を導入して考へ、人品が高ければ氣韻も高いとする文人畫では、かやうな粗筆は到底そのまゝ受け入れられるものではない。

文人畫が擡頭する元豐元祐の頃から、逸品畫風の新しい展開がみられるのは兩者が同じ潮流に棹さすものだからである。左建、張翼、楊傑ら、逸筆をもつて人物を畫く人が諸方に現れてゐる。貫休を學んで壁塗り箒でも畫けたと言はれる劉永年のやうな貴族。神仙の像を好んで畫いた風狂の隱逸人である甘風子。畫院では易元吉、石



恪を師とした焦錫。彼は宣和の畫院に入り、紹興年間には待詔になつた。士人では文人的社會での地位は著名でもないが蘇東坡や米芾に賞讃された李甲、陳常の逸筆の花鳥畫。陳常が逸筆の一抹で枝を寫し、色を亂點して花を作つた折枝花を、米芾は激賞して本朝の妙工だとした。彼はまた飛白筆で樹石を畫いた。飛白筆は飛白用の筆

藏氏太郎益田久 東京 圖蘭筆窓雪 第六圖挿

とも飛白の筆法とも解せられるが歸する所は同じであらう。ある所は幅廣くかすれて淡く緩かに、ある所は細く緊つて濃く、肥瘦、遲速、濃淡に多様なそして律動的な變化をもつ飛白の筆法、それは逸品畫風のあまりにも奔放で粗野に陥りやすい粗筆に節度を加へ、律動を與へたものであつて、こゝに文人的な氣品を注入して文人畫に取りあげられた逸品畫風の一の姿をみることが出来る。元の趙子昂は得意の墨蘭に添へる石をこの飛白筆で畫いた。子昂を學んだ雪窓の墨蘭はその筆法の實例をいくつも見せてくれる。

文人畫とは相容れない程に相違しながら、表現の根本的な態度において共通點をもつ禪僧の餘戲畫、または禪宗に親近性をもつ一類の畫もまた逸品畫風を承けついで一派である。文人畫のように氣品とか清らかさを望まず、きびしい氣鋒の最も率直な表出をば求めるこの類の畫には、逸品畫風の粗筆があまりその粗放さを改めないで傳はつてゐる。妙心寺所藏の達磨圖 滅翁文 禮贊 (本誌第十五號圖版)、末延家及び他一家舊藏の豐干寒拾圖 石橋可 宣贊 を石恪の二祖調心圖、特にその虎に倚つて眠る人物とを比較すれば、何人にもそれは了解されるだらう。禪僧畫家の中でも比較的文人畫に近く位置する牧谿のかの大徳寺所藏の猿圖には、手きびしい反對者からは「粗惡で古法が無い」、同情的な立場からでも「鬆逸を缺く」と文人批評家から譏られた、禪僧畫の粗筆が見られる。同じく逸品畫風の粗筆から出てゐても、禪僧畫の粗筆がいかに文人畫のそれと異なるかは、猿圖の樹頭の粗筆を飛白筆と比較すれば明かになるだらう。

圖（圖版第九、十圖）の如きは石恪の二祖調心圖よりも遙かに徹底したものである。しかし彼の筆は少しも放縦な所がない。人物畫では彼は鋭く直線的な概頭描を主とし、粗筆を併用するが、概頭描の筆は嚴重な格法を具へてをり、極度に簡略な描寫においてもその格法が崩れない。そして一筆一筆は精密な自然の對象の研究に依據をもち、形體の表面的な細部を省略して本質的構造的なものを捕へての簡略描寫である。恣意的な粗筆の簡略描寫に深い寫實的な基礎を與へる、もし皮相的に把握されるならば相反する二の方向にあるものを統一すると言ふ困難な仕事を、梁楷は見事になしとげたのである。

逸品畫風の廣範圍にわたる發展の一の極點に私は梁楷の減筆描を見出す。梁楷は畫院の畫家であつたが、今日は禪僧、明日は道士と方外の人々と交はり遊ぶのを樂んだ、院人中での逸品の人間で、藝術においてもまた逸品的であつた。彼の藝術は著しい二面性があつて、一方では秋毫を欺く細密な描寫の作品があると言はれてをり、他方いはゆる減筆描の簡略描寫を得意としてゐる。その減筆描にも描寫の繁簡に自ら差があるが、描寫の簡略な點においては李白吟行

逸品畫風は、緊細な筆法をもつてする應物象形的な描寫の正統的畫風から逸脱し、それに對立するものである。正統的な畫風に満足せず、その埒外に新しいものが欲求される時は何時の時代でも、逸品のものは生まれるはずである。正統的な畫風も時代の異なるにつれてその受け取り方は同じではない。従つて逸品的なものも時代によつて様々の様相をとる。しかし時代とともに變化するとは言へ、正統的畫風は中國繪畫史において一貫したものをもつてゐる。中國繪畫の發展を一の複雑な螺旋的運動にたとへるな

ら、それは常に廻歸的求心力の中心となる垂直線とも言ふべきものであつて、中國繪畫の根本的な性格を表してゐる。逸品的なものは、中國繪畫がその發展の中において、自己より逸脱し對立しようとするものを生み出し、それによつて自己の發展を豊かにする所以のものである。それは必ずしも中唐から起つて宋代の繪畫を實らせた逸品畫風だけに止まるべきことではない。明代における浙派の中の狂逸と言はれるもの、明末より始まる朱套、石濤から高鳳翰、李鱣らの一派もまた夫々の時代における逸品的なものである。しかし中國繪畫史に對する意義の大ききにおいては到底かの中唐に初めて興つた逸品畫風と同日に語ることはできない。