

高桐院所藏の山水畫について

島田修二郎

高桐院に藏して吳道子筆と傳へてゐる二幅の山水畫は現存するあまたの中國山水畫の中で、最も優れた作品の一つとされてゐる。そしてまた中國山水畫の様式發展の歴史に重要な地位を占めるものでもある。しかしこれに對して寄せられる高い評價、深い愛賞にも拘はらず、この優れた山水畫の、作者についてはもとより、その製作年代についても、特別の研究が發表されたことがないのは遺憾なことと言はねばならない。作者の問題はさておいて製作年代に關しては、たゞ南宋時代の作と不明確な限定が與へられてきたに止まつてゐる状態である。ところがこゝにこの山水畫について、今まで見逃がされてきた一つの事實、しかもこの重要な作品に關する研究に對して非常に重大な意義をもつべき事實があるのである。私はこゝにその事實を報告し、かたがたそれに關聯してこの山水畫についての卑見を少々のおべてみたいと思ふ。

この山水畫の傳來に關してはあまり多くのことを知るのは困難で

ある。寺傳によるとこの畫は、高桐院の開祖である玉甫紹琮の初の師匠、玉堂宗條が龍福寺にゐた時に大内義隆から贈られたもので、後に玉堂はこれを携へて大徳寺に移り、玉堂から玉甫に譲つて、高桐院開創の時、玉甫は梁楷筆の二幅對とこの畫を持つて高桐院にきたといふ。この傳世の徑路はどれほど確かなのかわからないが、高桐院開創の時代から傳はつたことは信じてよきさうである。室町時代の文献にこの畫に該當すると思はれるものゝ記載は見あたらな。これが高桐院の開創の初めからこの寺に傳へてきたとしても、その當時すでに吳道子の筆といはれてゐたかどうかは判然としない。今日において確められる限では、雲谷等與が書いた外題と添状とが、これを吳道子筆と定めた最初の證驗である。等與の添状には年記がないので、確かな年時はむろん定められないが、江戸時代の初期から、當時の觀念において考へられた吳道子の筆と認められてきたことは確かである。もつとも寺家において吳道子筆といひ傳へてゐたのを、等與が承認し權威づけたのか、または等與が自分の判

斷で新しく極めづけをしたのかは確かには言へない。が何れかと言へば寺家の言ひ傳へを等與が承認したと見える。後に弘化二年に狩

野永嶽が「觀吳道子畫」と題する一文を書き、吳道子の筆であることとを信ずるとの意味のことを述べてゐるので、狩野家の鑑定に關する通念からしても、吳道子筆と見なすのは承認できることであつたわけである。等與の添状は、當時の添状としては破格といふべき文句を用ひて「天下の奇物、これに過ぐべからず」とまで激賞してゐる。永嶽の歎賞もまたこれに劣らない。いまの私たちと同様、三百年前の畫家も深くこの山水に打たれたのであつた。等與がこれを觀た時には、現に高桐院の所藏である墨畫の觀音像を中幅として三幅一對となつてゐたことは今日と同様で、三幅とも吳道子筆と定められたのである。かの觀音像は、中國でも吳道子筆と傳へられたある種の觀音像と類似するもので、觀音像の一つの類型の名として吳道子の名がそれに與へられるのは自然なことといへる。日本では吳道子はもつばら佛畫または人物畫の名手に考へられてゐて、山水畫が彼の筆に歸せられるのは極めて稀なことであるから、この山水畫が彼の筆と定められたのは、何か特別の理由があつたのであらう。觀音像と併せて一對となつてゐたので、それに引き寄せられたとも見える。しかしこの山水とかの觀音の畫品の違ひの大きさは、誰の眼にも紛れようのないほどに明かなもの、これに上越すものなき天下の奇物とはこの山水を指してこそ言ふべきである。これが例外的に吳道子の筆と定められたのは、觀音像においては吳道子の類型の

意味であるに對して、吳道子のやうな最高の畫家の作といふ意味だと見なさねばなるまい。

この二幅の山水畫には落書があることがかねて注意されてゐた。右幅、すなはち兩側から山の迫りそばだつた間を谷川の流れる景色を寫した一幅、その前景に立つ松の頂ちかく、あたかもその頂から右へ横にさし出た小枝の先から蔦かつらの類が垂れ下つてでもるさうな位置に、消えかゝつた文字の痕のあるのがそれであつて、文字は讀めないまゝに落書と言はれてきたのである。しかし、もし注意ふかく見たならば、そこには三字が書かれてあること、しかも中の一字は全く讀めないが、上下の二字は「李」と「畫」であることが肉眼でも認め得たはずであつた。そして李と畫の二字が楷書に近い書體で細く注意ふかく書かれてあることと、この一幅の構圖の中の一つの要點に近い、極めて機智的な働きのある位置、この畫の筆者自身が選ぶ以外に、不注意な落書や、偽りの落款をするものには容易に選ぶことはできないと思はれる位置に、これが書かれてゐることから、これは畫家の款署ではないかと考へ及んだことであつたであらう。文字はいま非常にうすれてゐる。そして三字を縦に貫いて墨が流れにじんだ痕がある。これはかつて何人かこの文字を洗ひ落さうとしたことを示してゐると見ざるを得ない。肉眼で認められる二字も、僅かにいくらかの筆劃の輪郭だけに残つたかすかな墨のたまりによつて、辛うじて讀みうるものとなつてゐる状態にある。それでもなほ、注意深い觀察者には李と畫の二字は讀み得たは

すである。私はかつて京都のある小集會の席上で私見を述べて、この山水畫をば南宋の初頭の作品とし、不明の一字を含むこの三字を款署と見なし、その製作年代と、その作風の夏珪または馬遠と傳へる南宋の院體山水畫に對する様式史的な關係から考へて、これが

と、不明であつた文字が「唐」であること、すなはち落書とみなされてゐたものは「李唐畫」の三字であることがさしたる困難なく認められるやうになつた。圖版に示した款署の寫眞はAが前記のパンクロマティック乾板による原寸寫眞、Bは原寸の赤外線寫眞を一

「李唐畫」の三字であれば最も好都合であるが、現在では不明の文字を「唐」であると定める根據が得られないと言つたことがある。

肉眼の力を越えた寫眞の働

きによつて、この不明の一字を確めることが私の念願とする所であつた。近年の寫眞を撮影することの困難な時期が過ぎてのち、試みにパンクロマティック乾板に赤色フィルターを使用し

て撮影した原寸寫眞を作つたことがあつたが、これは肉眼で讀めない文字を讀めるやうにすることはできなかつた。昭和二十五年の五月になつて、漸く宿願を上げる機會に恵まれ、坂本万七氏の好意で感度のよい赤外線乾板を用ひた原寸寫眞を撮影することができた。それを更に擴大してみる

六・七七六倍に擴大し、それをプロセス乾板を用ひて複寫して強化したものである。

こゝに現れた「李唐畫」の三字は、あらためて言ふまでもなく畫家の款署を意味すると認めて差し支へないものである。唐の字は他の二字よりも少しく小さく書かれ、宋代の款署の普通的方式にかなつてゐる。これを一つの書蹟としてみても、筆勢のこもつた老熟した書であつて、模倣的な僞款とは決して同一に見ることのできぬものであり、書風の上にも李唐の時代の書蹟と見なすことを妨げるものはない。落款の位置の選び方は全く機智的である。畫の全局を見るときには眼に障はらず、一度それに氣付けば非常に際立つて見える、一種の隠し落款である。松の小枝との距離も寸分も動かし難い、適度

插圖第一 萬壑松風圖 故宮博物院藏 (Burlington Magazine No. CDXXXV)

の緊張を保つ位置が選出されてゐる。李唐の畫蹟と認められるものを記録してゐる中國の文献は、彼の款署があるひは木の幹の中に、あるひは根のあたりに、または石の上に隠し落款のやうな仕方
で書かれた例をいくつか記録してゐる。一例を挙げると、その中でも最も早く有名なものとして傳世した採薇圖卷では、

畫中の木の間の石の上に款があつたといふ。だからこの山水畫にみるやうに機智的な落款の仕方は決して異常なことではないと言へる。いま李唐の款署を存するのは右幅だけであつて左幅には見出されない。右幅における款署の位置の選び方から考へて、左幅にも款があつたとしてもその位置は容易に想像することを許さない。その上、兩幅とも畫面の四周はかなり切り縮められてゐると思はれるが、特に左幅は現在の大きさにおいても、右幅より高さ
が一寸七分も短いのであるから、いま款署が見出されないからとて、元來それがなかつたとは言へず、また右幅に款署がみられぬた

めに左幅に現にある款を疑ふことも正當ではない。いままでに李唐の作として一般に確認された作品はないから、この山水畫の作風が李唐の時代の様式に包容され得るものと考へることができ、また信賴のおける文献に書き傳へられた所から推察できる限りでの彼の作

風に關する所見と大きい背馳がなければ、この山水畫は李唐の作に比定すべきものとして、まづ考へられることになるだらう。

李唐畫といふ三字は確かにこれを洗ひ落さうとする試みが加へられた痕を留めてゐる。どうしてこれが除かれる必要があつただらうか。それはこの山水畫が李唐以外の畫家の作と認められた時に外なるまい。すなはちこの款署を無視して、吳道子の筆であることが權威をもつて認

插圖第二 萬壑松風圖部分 故宮博物院藏 (Burlington Magazine No. CDXXXV)

められた時に、李唐の款はなくてよいもの、むしろ無い方がよいものになつたのであらう。近世の鑑定では、明かに存する款署や印章を無視して、それとは別な名の畫家の作と定めることは格別珍しいことではない。吳道子と李唐とは何れも君臺觀左右帳記では上

の部に品第されたが、その後の品等上の地位が吳道子は上の部に安定してゐるのに對して、李唐は幾分浮動する傾きがある。實曉本君臺觀左帳記では、前者は上々と最高の位置におかれてゐるのに、後者は中の位に落されてゐる。近世以後、中國畫家についての通念では、人物畫において李龍眠と並んで吳道子の名が保持したと同様の最高の地位を、山水畫において占めてゐたのは馬遠と夏珪であつて、李唐の名はそれよりは少しく下位に立つたと思はれる。牛を畫いた作品を別として山水畫で、李唐の名をおびた顯著な作品の乏しいのは、この事情を反映してゐるのであらう。だからこの山水畫の筆者が李唐から、山水畫の筆者にあててには不適當と思はれる吳道子の名に改められたのは、吳道子筆と見られ易い觀音像と三幅一對であつたことに本づくとしても、なほ奇異に見えることは打消し難いが、天下第一の奇物といふ評價にふさはしい最高級の名が付與されたことにならう。あるひは吳道子がかやうな例外的な作品をも包容できる可能性もある萬能的なものと思はれてゐたかもしれない。

李唐は南宋畫院の山水畫家の中で第一人と言はれる有名な人であるが、畫院畫家が一般にさうであるやうに、傳記はあまり詳しくはわからない。いくつかの文献に傳へられる所を綜合すると、彼は河南の三城の人で徽宗の代に畫院に入つて名を知られ、宋朝が揚子江の南に移つた時、臨安にきて復興された畫院に歸つたのであつた。

徽宗の代における彼の足跡は、崇寧二年にある人の依頼で邢和璞悟前生圖の唐畫を模寫したこと（董道 廣川畫跋）の外にはわからない。金に侵略されて宋朝が一時に顛覆する大災難に遭つた時は、多くの人の免れなかつた苦しい流浪の日を送つたらしい。彼の弟子である蕭照はもとは太行山脈の中で働いてゐた盜賊の一人であつたが、ある時、人を掠奪してみたらそれが李唐だつたので、それが機縁となつて李唐に畫を學んだと傳へられてゐる。（夏文彥 圖繪寶鑑 卷四）李唐は臨安へたどりついてから暫くは困窮の生活をしたが、やがて彼の畫を見識つたある宮廷人に見出され、畫院に復歸することができたといふ。その時期と、その際の彼の年齢については諸書の記載が少しづつ違つてゐる。畫院に復歸した時にはすでに八十歳であつたといふ説（鄧椿 畫繼 卷六）と、それは建炎年中のことでは八十歳に近かつたといふ説とがある。（宋杞 採微圖卷跋、石巖 晋文公復國圖卷跋、圖繪寶鑑 卷四、南宋院畫錄引 畫繼補遺）後の説の方が廣く傳はつてゐたと見えるが、その中でも彼を推薦して畫院に入れた人については多少の違ひがある。臨安が南宋の行在となつたのは建炎三年のことで、しかも當時はまだ假に定められたのであり、高宗は諸方を轉々としてをり、畫院の復興などは到底考へられない戰爭最中の時である。李唐が畫院で再び働けるやうになつたとすれば、多分それは早くとも紹興八年からのちのことであらう。右の諸説は共通の源になるある記載から出て、それを要約したものゝやうで、要約する際に多少の相違と不確實さを生じたと見える。しかし

建炎年中に臨安にたどりつき、その後、畫院に入ったとすれば不合理はないこと、南宋の初頭に朝廷がやゝ安定を取り戻した時、八十に近い老齡で復興された畫院に返り咲いたことは大體認めねばなるまい。

彼はすでに崇寧二年に畫家として働いてをり、徽宗の代の畫院で名を知られてゐたのであるから、一生の大半は北宋で過し、八十に近い長壽を保つて南宋の初に活躍したとしても、それはあまり長い年月ではあるまい。しかし彼は何時も南宋の人として取り扱はれ、南宋畫院の山水畫の第一の代表者としてまづ挙げられる。それは彼が南宋に生き残つたこと以上に、南宋の院體山水畫に直接及ぼした影響の大きさによるのであらう。李唐を除いて南宋畫院の山水畫の代表者が選ばれる時は、蕭照、劉松年、馬遠、夏珪の四人が挙げられるが、その中で蕭照は前に記したやうに李唐に師事した人であり、劉松年も圖繪寶鑑に李唐に學ぶと記されてゐる。明の批評家は夏珪も彼に作風を學んだ畫家の一人と認める。この四大家に續いては閻次平、陸青、張訓禮、高嗣昌、施義、徐改之らの畫院畫家が彼の作風に追隨してゐる。かやうに代表的な畫家をも含んで多くの院人たちが彼の作風を學んだとあれば、彼が南宋畫院の山水畫家の第一人者といはれるのも當然と言へよう。實際、彼は當時において非常に高く評價され、時の上層階級が彼とその弟子である蕭照の山水を重んじたため、紹興年間の待詔であつた王訓成は遂に志を得ないままに死んだといはれるほどである。それだけでなく、更に進んで彼は

院體山水畫の様式を變へたとまでいはれる。類の少い宋代の畫院畫家の畫論として重要な資料である李澄叟の山水畫訣に、北宋の主な山水畫家として關同、范寬、高洵、范寬流派、郭忠恕、李成、郭熙（李成流派）、賀眞（李成流派）、張戢らを挙げた後に、李唐と蕭照二人の變體がひとたび現れるや、恍然として古今を越えたと云つてゐる。元の宋杞もまた李唐の採薇圖卷の跋文の中で、李唐が前人の畫學を盡く變へたと書いてゐる。その後の批評家も大體李唐がこのやうな歴史上の重要な地位を占める人であることを認めてゐる。以上のことを考へると、李唐の作風は一面においては北宋の山水畫のある種のものと同等の脈絡をもちながら、他面より多く南宋の院體山水畫と深く密接な關聯を保ち、それを導き出すやうなものを含んでゐなければなるまいといふ豫想が成り立つ。

李唐筆として傳へられた作品で私たちに知られてゐるものは、決して稀とは言へないが、その中には李唐の眞蹟とまでいはずとも、彼の時代の作とまづ見なし得るものが殆どないと言つてよからう。中國に傳世した作品で私たちに紹介されたものも少くあるが、それらについても同様である。たゞその中では故宮博物院の所藏であつた萬壑松風圖は一應注意をひくものである。（故宮書畫集第二十七期・Burlington Magazine No. CDXXXV. 挿圖第一・二參照）これは、それ自體は後代の模本らしく見えるが、それが示す所の作風は北宋の范寬系統の山水畫に屬するものと見られるからである。その他に早

くから著録されて名を知られた遺品の中國に現存すると聞くものがあるが、いま私たちに資料として利用できるものは、考察の外に遺しておくより仕方がない。私たちが現在手にし得る極めて狭く限られた範圍の資料から推察すると、北宋の山水畫の主流は、李唐には關係の疎いと考へられる南方派のそれを除けば、大體いはゆる李成系統と范寬系統の二種に概括できると思ふ。前者は平遠形式の山水で、廣大な空濶さを書くことを主意とし、後者はこれと對立的に、范寬が雄大な岩山の眞骨を畫くと言はれたのに相應すると思はれる高遠山水である。山水畫の作風を何よりも顯著に特色づける皴法についてみると、前者は柔な筆致と調子の柔い墨の暈染とで軽く岩の凹凸を寫して立體感を表さうとし、その描寫は比較的簡疎である。後者ははるかに細密な描寫で、小さい點または點よりは長くて短い線に類する細かい筆觸の集合によつて、岩の面の形狀を寫すことから、進んではその堅固な質とか塊量とかを表さうとする。この細密な皴法は點描式のものがより古い方式で、線のやうに少しく長い筆觸や小さい擦筆が混り、またはそれに置き代へられてゆくと思はれる。このやうに小さい筆觸の密な集合によつて、線をもつて輪郭づけるのを基本とし、それに暈染を加へる方式の描寫では到達しがたい岩の面の肌合とか塊量の寫實的な描寫に向つたことは、宋代の山水畫の重要な特質と言はねばならないことである。この細密な點描法の筆致に擦皴が導き入れられるといふことは注意を要する。擦皴が何時から起つたかは、今のところ容易に明かにできない困難な重要

問題であるが、益州名畫錄はこれに關して重要な記載を遺してゐる。それによると、太湖石を描寫するのに、宋朝の初までは濃淡の墨の暈染でそのうつろな所を寫してゐた。黄居實は從來の畫法を變へて、筆先を挾擦（強くおしつけ早くする）する手法で畫いたので、石の筋目の縦横に入りまじり、角のけはしく硬く、龍虎の躍るやうな有様が畫けたといふのである。せめて模本でなりとも具體的にこれを把握できるとよいがそれは望めない。しかしこの記載は確かに擦皴が現れはじめたことを物語るとみてよからう。正倉院の鳥毛立女屏風の石の描寫法をみると、擦筆の手法が唐代からさざしてゐたと想像させるものがある。それが宋の初に至つて進んで一種の擦皴となつたとしても、怪しむには當るまい。擦皴の手法が山水畫ではなくて、より狭い視野で、より近い視點から描寫される花鳥畫、そしてことに當時の花鳥畫の二つの大きい派別の中、正統的な畫法を用ひ精密な描寫をする黄氏一家の花鳥畫において、はじめて注意されたことは興味のある所である。黄居實の新しい擦皴の手法は、それ以前に用ひられてゐた手法よりも一層寫實的に石の形狀と體勢を描寫するものであつたやうに思はれる。かやうな手法は勿論、一源的に發生するとはきめられないものであり、その様態もさまざまであつただらうが、黄居實は五代の中頃に生まれ、宋の太祖、太宗の代に活動した人で、范寬系統の山水畫の初期と恐らく同時であつても、おそらくはあるまいと思はれるから、范寬系統の山水畫に現れる擦皴は、それ自身の中から生まれたとするよりも、別に成立した手法

が、黄氏の花鳥畫からと限らないが、他から取り入れられたとする方が順當であらう。范寛系統の山水畫の點描法では、點またはそれに類する小さい筆觸の密な集合によつて面と塊體とが形成されるので、それがあまり疎に省略されると面の形成作用は弱められる。擦皴は一々の筆觸がより大きい幅と、一定の方向への強い運動性を持つので、塊體の表現にとつては力強さを缺くかも知れないが面の形成作用は強く、筆觸が簡略にされても大きい面の形成ができる。實際、擦皴の手法の進展したあとを見ると、南宋の院體山水畫では石や山の描寫を簡潔に描寫するやうになつてゐるが、この手法は元來その方向に進む契機を含んでゐるものと言へる。このやうな趨向をもつた擦皴が、細密な點描法の范寛系統の山水畫に取り入れられたら、それはこの山水畫の畫風に著しい變化を起す結果とならざるを得ないだらう。

上に舉げた故宮博物院の萬壑松風圖は、中央に大きい主山を屹立たせた細密體の山水で、范寛系統の山水畫の一つと見てよいのであるが、點描式の皴法はこゝでは全く小さい擦皴をもつて點に代へてゐる。皴法以外の點でもその主山は、他の范寛系統の山水畫では畫面の半にも近いと思はれる程に堂々と大きいのに比べて、これは著しく雄大さが減り、反對に前景が大きく重みを増し、視點と景物の距離が非常に近くなつてゐる。これは作風上の重要な變化であつて、范寛系の山水畫の特色がうすれてきたといふ以上に、むしろそれから新しいものへ脱化しようとしてゐるものと言ふべきである。點

描の手法が細密な擦皴に取つて代られたのも、この作風全般に互つての變化の一つに外なるまい。李唐がどんな畫家を學ぶことによつて自己の作風を造り上げたかについては、私たちに何ら積極的な手がかりは傳へられてゐない。しかし彼は河南の孟縣の人であり、長い生涯の大半は時の都の汴京を中心とする地方で活動したに違ひないから、黃河流域の自然を基盤として成立した李成系統または范寛系統の山水畫を學んだと考へてよからう。前者は、その一類型である寒林平遠の構圖方式がある種の關係をもつと見られる可能性のある外には、南宋の院體山水畫と繋がるものは見出しがたい。従つて李唐をその系統に屬すると考へることは困難で、後者の系統に屬すると見なすのが穩當であらう。萬壑松風圖が示すやうな作風、范寛系統の山水畫と繋がりながら、それから脱化して新しい傾向に進む動きを見せる作風は、北宋の山水畫風を變へたと言はれる李唐にふさはしいものと一應考へられはしよう。しかしこれは北宋の畫風との結びつきが深く、私たちが知つてゐる南宋の院體山水畫を生み出すものがまだ稀薄である。李唐の生きた時代は北宋の末から南宋の初にわたる、宋代の繪畫樣式に大きい變化が進行したと考へられる時代に當つてをり、従つて彼の長い生涯の間の作風にはかなり變化があつたことと思はねばなるまい。そして晩年になつてからは言へ、汴京から臨安へ移つて今までとは全く趣の違つた自然の風景に直面したことが、彼の作風の變化の上に大きく働くといふことも考慮せねばなるまい。彼が早い時期には范寛系統の山水畫風の色彩

を濃厚におびてゐたとしても、私たちはそれを怪しまないだらう。しかし李唐の作品として確認されたものは一つも持たず、これからそれを求めようとする今の場合、私たちは、北宋の山水畫風を一變して新しい畫風を打ち立て、南宋の院體山水畫の出發點を造つた李唐をまづ考へねばならないのである。

南宋の院體山水畫については、私たちは北宋の山水畫に關してよりはるかに多くの、そして確實なことを知つてゐる。もつとも南宋畫院の山水畫家の中で、最も李唐に近いと思はれる蕭照や劉松年の確かな作品は私たちは知らない。確かな馬遠も持たないが、馬麟を私たちは知つてゐるし、夏珪の作品も推定することができる（筆者は淺野家藏竹林山水圖、舊川崎家藏風雨山水圖、黒田家藏筆耕園冊中の款のある山水などを夏珪の作とみ、淺野家藏山水圖卷殘缺、ネルソン美術館藏草堂十二景圖殘卷は夏珪の原作の模本と考へてゐる。これについては又別に卑見を發表する機会をまつ。）だから南宋の院體山水畫を基礎として李唐を追求するのが、私たちには最も確實な道である。いま李唐畫の款のあることが確認された高桐院所藏の山水畫は、この角度からみると、まさに南宋の院體山水畫の出發點といへるものである。

南宋の院體山水畫は多くは狭い景境を畫く。これはすでによく知られてゐることである。廣い景境を取り入れる場合にも、畫面の半は畫き消しに省略されて、實際に畫かれる景物は輕少である。山水の一邊一角を寫すことは馬遠の特色と言はれるが、狹少な景境を畫

くことが馬遠一人に限られてゐたわけではなく、彼は特にその傾向が強かつたことを語るのであらう。これと反對に北宋の山水畫風は、高遠形式であれ平遠形式であれ、いかにも廣大な景境を畫く點で、南宋の院體山水畫とは大いに相違してゐる。高桐院の山水畫もこれにくらべると、著しく視點が近く視野が狭くなつてをり、景境の廣さでは兩者の隔たりは飛躍的に大きいと言はねばならぬ。しかしこの山水畫は、空と遠景の一部を除いて、雲や烟を借りて大きな部分を畫き消しに省略することがなく、畫面の大部分が山なり石なり水なりで滿されてゐることは注意すべき點で、夏珪や馬氏一家の山水畫とは大いに趣を異にする所である。夏珪および馬家の山水畫は、畫かれた景境の狭いだけでなく、好んで大きい部分を畫き消す。そしてそこに生ずる虚と實の對照的な釣合を機智的に構成して、甚しく片寄つた構圖を作る。これは彼らの作風の最も顯著な特色として度々指摘されることであるが、高桐院の山水畫にはこのやうな傾向は見出されない。この畫き消しを伴ふ片寄つた構成的な構圖は、私たちの知る限りでは、南宋初期の作と考へられる金地院および久遠寺所藏の四季山水圖三幅をばその最初の現れとせねばなるまい。この四季山水圖は斂法では共通する所が少いの拘はらず、構圖の片寄つた構成と樹木の取り扱ひ方において夏珪や馬家の山水畫と深い關係のあることを示してゐる。高桐院の山水畫は構圖方式の發展からみて、かの四季山水圖よりも時代の先き立つものとみるべきであらう。しかしながらこの山水畫にもすでに構圖の重心の片

寄りが目立つてゐるし、狭小な景境を畫く中で深い奥行を暗示するために夏珪や馬家の山水畫において常套手段として用ひられた斜の線を疊み重ねる構圖方式も右幅にははやきざしてゐる。近景には畫面の上端まで突き立つた大きな山が畫面の幅の半またはそれ以上を遮り、その片脇の狭い部分だけが遠景に通じてゐる。もし左幅の崖の右半、右幅の右の山裾が畫き消されたら、かの四季山水と夏、馬二家の山水畫さながらの構圖が立ち現れるだらう。一方また視點の近き視野の狭さにおいて、この山水畫は范寬系統の山水畫と大きい隔たりをおいて立つてゐるのであるが、構圖の充實といふ點ではその間に一脈の繋がりを保つてゐる。范寬系統の山水畫は中央に聳え立つ巨大な主山をおき、その脇には瀑布をかけ、瀑布の下は幾筋にも分かれた飛泉とするのが普通であつて、高桐院の山水の左幅はあたかもその大構圖の中、瀑布を含めて主山の腰部を切り取つたかの觀があり、正面に立ちはだかる崖はかの范寬系山水畫の主山の雄大さの名残りを止めてゐると見える。この點にもこの山水畫が范寬系統の山水畫と、細い一線ではあれ繋がる所のあることを認めることができる。要するにこの山水畫は南宋の新しい院體山水畫と強く手を握らうとするものであると同時に、北宋の范寬系統の山水畫と一筋の脈絡ももつてゐて、兩者の中間に立ちながら前者に著しく接近してゐるものと言へるだらう。二幅の中では右幅が新しい傾向をより顯著に表し、古い作風の面影は左幅の方に傳はつてゐると言つてよからう。

高桐院の山水畫をみる私たちの目を奪ふのはかの特色のある皴法である。大きく切り削がれた崖、瀧壺ちかくのさゞくれだつた石、川べりのとげとげした石なめらかな石、さまざまの形態の石が實に鮮かに描寫されてゐる。それに濃淡の墨の巧妙な運用が加はつて暗く凹んで潤はうた所、明く出て乾いた所までみごとに畫き分けられてゐるが、何といつても皴法の筆の働きのすばらしい。山も石も、特に前後の關係を明確にすることの必要な小部分を除いて、殆ど大部分が線による輪廓づけなしに、大小さまざまの擦皴または墨の暈染だけで形成されてゐる。その筆致は描寫する石の形狀の異なるに従つて自由に變化してをり、一定した格法に拘束される所がない。ある一部、左幅の崖の下方には小い擦皴が重ねられ、かの萬壑松風圖の細密な點描式の描寫に似るところがあるが、全體的には點描式の皴法の面影はなく、粗放な筆致の大きい擦皴で石の細部を省略しつゝ大膽に描寫して、しかも新鮮な寫實的な効果をあげてゐる。特に左幅の崖の中腹以上と、右幅の川べりの大石とにみる大きい擦皴の大膽な用ひ方は際立つてゐる。李唐の皴法は大斧劈皴だといふことが明代以來、通説となつてゐるが、この大きい擦皴はまさに私たちが大斧劈皴として理解してゐるものに當る。しかしこの畫では大斧劈皴が一律に全體にわたつて用ひられてはをらず、むしろその一部分に止まり、いくらか點描畫法に似通ふ小い擦皴から大斧劈皴に至る間の中間的なさまざまの筆致が、自由によどみなく混用されてゐる。これは、夏珪が土にも石にも大差のない直擦の大皴を

用ひ、馬麟が近景の石を畫くのと同じ手法で遠い山を畫くやうに、大きい筆觸の皴法で簡潔に描寫する手法の定型がすでに成立した時代の作でないことを示してゐる。大斧劈皴の筆致も粗放であつて、夏珪の側筆の大皴のやうに洗煉された姿ではないことも同じ推察に導く。直擦の大皴の手法としては、この山水畫の示してゐるものは初發のものとは言へないが少くとも初期の様態と認められ、同種の手法でこれよりも古いと指摘できるものを私たちは知らない。夏珪の大皴はこの大斧劈皴から出たものと認められ、兩者の間には作風發展の一つの段階が横はつてゐるとせざるを得ない。またそれに應じて年代の隔たりのあるべきことが考へられるのである。

構圖の上からみると、この山水畫二幅の中、左幅には古い作風の要素が右幅にくらべてより多く残つてゐると指摘したが、皴法についても同様のことが言へる。樹木の描寫に關してもまた同じことがあてはまる。左幅の冬枯の木の幹は輪廓線の外、たゞ墨の暈しだけで太い圓みを表してゐる。これは南宋の山水畫には多く見ない古い手法である。これに反して右幅の最も近い所に立つ木は、柔く曲つてはゐるが、その強く傾いた姿、幹ののびる方向と反對の方へ大枝を出して釣合をとる仕方、根もとで幹の強く反る勢を垂直の小さい露根でうけとめる方式、更にこの木全體の傾いた姿を、ほゞ直立した他の木と組み合わせ交又させることによつて安定を得させる方式、これらは何れも夏珪の樹木の取り扱ひ方に深く連なつてゐる。だからこの山水畫が李唐の作と定められるなら、夏珪は李唐を學んだとみ

第三圖挿

圖 布 瀑

藏 院 積 智

た明代の批評家たちの考へは誤つてゐなかつたといふことにならう。

皴法の上でこの山水畫に最も近いものとしては、甚だ不満足な例ではあるが、智積院所藏の瀑布圖をあげねばなるまい。(挿圖第三) 瀑布圖は風景の極めて狭い一角をとつて畫いてゐる點では馬家や夏珪と近いと言へるが、彼らのやうにある意匠に本づいて構成するの

冬景(四季山水圖の内)部分
京都 金地院藏

挿圖第四

でなく、比較的自然のま
まの姿を畫かうとした所
は、むしろ今私たちの取
り扱つてゐる山水畫に通
ずる。惜しいことにこの
畫は後世の補筆に甚しく
傷められてをり、特に右
方の岩角では補筆の拙さ
が目立つ。しかし極めて
薄く僅かにのこつた原畫

の筆觸と考へられるものをみると、これらの補筆は拙いながらも、できるだけ原畫の筆觸を追うてなされたと見える。これと高桐院の山水畫とでは、その間に取景の廣狹と描寫の疎密の差はあるが、岩角に勾皴を用ひず、濃淡の擦皴で岩の面の凹凸とその肌合とを一舉に描寫する方式、その擦筆の筆致とは他の何れの作品にも見られぬ近い類似がある。筆者の考へるところでは、この瀑布圖は南宋

の初期の作であつて、その時代に高桐院の山水畫に類する作風が行はれてゐたことがわかるのである。なほ一つ大體同じ時代の作と考へられる金地院および久遠寺分藏の四季山水圖にも同種の皴法の片影が見出される。この四季山水圖は南宋の院體山水畫としては異色を放つてゐるもので、その皴法は大體はいま問題としてゐる直擦皴とは全く異り、曲線の柔かきをもつ筆致で、李成系統の山水畫にみられる雲皴から生まれてきたかと思はれるものである。ところがその間に混つて僅かではあるが、全く筆法の違つた直線的な擦皴が用ひられてゐる。冬景の左下から立ち上る大石の足もと、その下に坐つた石の肩、秋景の右下の柔かな土坡の陰にもそれが見出される。(挿圖第四) 柔かい筆致の皴法を本領とする畫家のものであるから、この直擦皴もいく分柔かみをおびてはゐるが、高桐院の山水畫のそれと同種の手法であると認めざるを得ない。異つた筆法の、そしてまた恐らく別な系統に屬する皴法を建前としたこの山水畫の中に、かやうな擦皴が混用されてゐる事實は、それがこの四季山水圖の前にすでに成立してゐたことを物語ると見なしてよからう。とすれば前に構圖についての考察から私たちが到達した結論が皴法についての考察によつてまた是認されるわけである。

現在のところ、高桐院の山水畫にみる大斧劈皴がどうして生まれてきたかその過程を述べさせるに足るだけの資料は見出せない。范寬系の山水畫の細密な點描畫法に入りこんでくる小擦皴が、點描畫法を變容させてより簡略な擦皴の畫風へ進む方向を示唆するとし

ても、それとこの大斧劈皴の畫法との間には飛躍的な隔たりがある。しかし、この大きい隔たりを結びつけることはできないでも、少くとも大きい擦皴による山水畫の簡略な描寫が出現することを可能にするやうな一般的歴史的條件があつたかどうかは考へてみなければなるまい。この問題に當面して私たちが想ひ起すのは、北宋の末には粗放な筆法による簡略化された描寫を表現手段とする畫風が勢力を得、従來はそのやうな畫風とは反對の傾向にあつた畫院の中へもそれが流れ込んでゐたことである。(この畫風については拙稿「逸品畫風について」本誌第百六十一號を参照されたい)北宋時代の山水畫でこの畫風に屬する具體的な作例を私たちは持つてゐないけれども、北宋の山水畫の主な系統に並んで、この畫風の流があつたことは疑へない。畫院に入りこんだこの畫風は人物畫において顯著なのであるが、山水畫でもその影響がなかつたとはできないのである。その影響の下に細密な小皴の作風が粗大な大皴の簡略な描寫へ變る可能性がこゝに考へられないだらうか。この粗放な畫風では、粗放な筆致によつて直接に物の形を畫きなすので緊細な線による輪廓づけは排除されるのだが、高桐院の山水畫も主な物象、すなはち山と石は殆ど輪廓線または勾皴をもたない。左幅の瀑布の左下にあたる岩は、幅のひろい筆觸で作られた墨の面、あるひは運筆の初と終とにあまり筆勢の差のみられぬ、骨力を抜いた筆致、擦といふよりも抹と呼んだ方が適當な筆致で畫かれてをり、このやうな筆致はかの粗放な畫風から導き入れられたとする解釋があてはまり易いものである。そ

してまた南宋院畫錄に引用された張寧の言葉、彼がある李唐の山水畫を敘述した言葉に、「その皴法は抹斷あつて皴紋なく、用筆は甚だ老簡」とあるのは、このやうな筆致を指すとも見えるのである。

私たちは主として構圖と皴法の二點について高桐院の山水畫を簡單に考察してきたが、それによつて歸着した結論は要するにこの山水畫が一方では北宋の山水畫風と一脈の繋がりをもちつゝ、他方では南宋の院體山水畫の主流である夏珪や馬氏一家の作風と著しく接近し、おそくとも南宋の極めて早い時期の作品と認められるが、やがて彼らの山水畫を呼び起す要素を濃厚にもつことである。これを南宋の院體山水畫の先頭に位置づけることが正しいなら、その作風をうけついでその皴法の寫實的な効果のある、しかし粗放な筆致をば形式的に洗煉し、畫き消しの方法で構圖を軽くし、情趣的な表現に進んだのが馬氏一家や夏珪の山水畫であるとして、南宋の院體山水畫の發展を一應順序よく理解できるだらう。この山水畫がこのやうな年代と歴史的地位を占めることが認められるなら、それは中國の文献が書き傳へた李唐の地位とよく適合すると言はねばならぬ。そしてこの畫の卓越した出來ばえも南宋畫院の山水畫の第一人者と言はれた李唐にふさはしいものである。しかも今この山水畫に李唐の款のあることが確認されたのであるから、私たちはこれを李唐の作と認めてよからうと思ふのである。

筆者は高桐院の山水畫二幅を互に區別するのに左幅、右幅の言葉を用ひ、瀑布のある圖を左幅、兩山の間を谷川の流れる圖を右幅と

呼んだが、これは二幅とも古い題簽の文字が磨滅して左右の別を讀むことができないので、三幅對の配置の慣習に従ひ、中幅に向ひ構圖の傾く方向を内側にする仕方て左右を區別したのである。しかし筆者のみるところではこの二幅は四季山水の中の秋、冬の二景であり、中幅と切り離してみる時は、瀑布のある冬景を右幅、他の一つを左幅とすべきである。

追記

本文において、最も早くから著録されてきた李唐畫で中國に現存するものと記したのは、伯夷と叔齊の故事を畫いた探薇圖卷であつたのだが、本文脱稿の後にその複製をみる事ができた。それは短い横卷で崖下の三四本の木に圍まれた小平地に二人の人物が、籠を傍において坐つてゐる様を表し、その一人は手を地につき、力無げに膝すりして他の一人に近寄り語らうとしている。李唐の款署は小平地の左端にある石の面に細字で書かれてゐる。人物を主として比較的大きく表し、崖や木は僅か下方の一部しか畫かれてゐない。これには高桐院の山水畫のやうな大斧劈皴は見られないが、小斧劈皴と言へる直擦皴は認められる。松葉と樹幹の肌を描寫、特に後者が高桐院の山水畫と著しい近似をもつ。幹の輪郭が太く肉の厚い線で畫かれ、かつそれが短く途切れる點、節の近くから短い線を放射線狀に出して樹皮の皴よりを畫く點など、殊に兩者の著しい共通點として指摘できる。この畫は香港では高く評價されてゐると聞くが、筆者の手にした複製で見た限りでは、畫と宋杞の跋とは模本ではないかと疑れる點もある。しかし假りにこれを模本とみなす場合に、その原本が高桐院の山水畫と同一畫家の手に歸せられる可能性は考へられるので、この畫についての詳しい紹介がなされることを望ましい。

高桐院所藏の山水畫について

「石上神宮の七支刀」再補

福山 敏男

本誌一五八號の拙稿「石上神宮の七支刀」については一六二號にその補考を出しておいたが、その後昭和廿六年十一月十九日、國立博物館の日本古代文化展に出品中の七支刀を同館考古課長八幡一郎氏の好意によつて再調査することを得たので、その結果の概要を記すことにする。

表の文字 2 (一五八號通頁二二三參照、以下同じ)の禾偏の第二畫はほとんど消失しており、第四畫の刻溝の上端に象嵌の金線の小片が残つてゐる。第五畫の短い斜線は或は刻溝かと思われる程度のものである。傍の部分は表面がひどく削りとられて、「口」の第二畫の末と第三畫かと思われる縦横の短線が見られるが、この二本の線は共に淺くて刻溝と確められる状態では残つてゐない。従つて「和」としてよいかも知れないが、なお確實ではない。4は三本の横線と中央の縦線と向つて左下の縦線が認められ、年の異體たる卍(碑別字卷二所引魏法起造象記)に近いが、猶字形がはつきりつかめない。5はあまり長くない一本の横線のほか刻溝として確認し難い。前後の字配りから考へて、正・四・五のうち何れかの字の最後の畫らしく、あまり長くない點から四が最も適切かと思ふが、猶斷定し難い。8は確められるのは一本の長い横線だけである。前後の字配りからみて一・六・七のうちの何れか一つとしてよからう。梅原博士が注意されたところの、横線の右下寄りの斜線は今の表面より少し深いところにある、擴大鏡と小倍率の顯微鏡でみると金色らしい光を發するが、細い金線であるのか搔き傷であるのか見ただけではわからず、更に精確な科學的方法によつて確めたい。たとえ金線であるにしても他の銘文全體に見る象嵌の線或は溝の太さと強さがこゝにはなく、あまりに纖弱である。搔き傷の部分に他の遊離した