

# 哲學研究

第四百五十四號

第三十九卷  
第八冊

## 室町時代初期に於ける畫僧如拙の存在意義

蓮 實 重 康

はじめのこわり

この小編は「室町時代の水墨畫の傳統と創造」という課題の下に、日本の水墨畫の形成過程を體系的に明かにしようという意圖を以つてなされつつある研究の極くわづかな一節にすぎない。室町時代の初期、即ち、南北朝の末期頃から應永時代（十四世紀末期から十五世紀の三十年代頃迄の時代）にかけて活躍した畫僧如拙が歴史的にどのような存在意義をもつものであらうか、という問題の究明だけに限られており、如拙の前後の發展や左右の關連の問題には極く簡單にふれられているに過ぎない。さうしたわけで、新しい讀者の方々にはずいぶんわかり悪い點が多々あらうことをはじめにお断りしておかねばならない。

### 本 論

如拙は「瓢鮎圖」（退藏院藏）の一點を代表作として應永時代に重きをなす相國寺の畫僧である。その出自などに就  
室町時代初期に於ける畫僧如拙の存在意義

いては、いろいろな説はあるが、殆んど明かにしようがない。さうしたことより重要なことは、如拙は次の時代の將軍義教の御用繪師として活躍した畫家（彫刻の仕事にも参加した）天章周文の師に當るばかりでなく、水墨畫を日本的に大成した雪舟等楊の師の師にも當るわけであつて、如拙↓周文↓雪舟への水墨畫の發展過程は室町時代水墨畫史の中軸をなすものであることは一般に認められてゐる通りである。さうは云つても、室町時代に於いて水墨畫が形成されて行く過程は如拙↓周文↓雪舟といわれる程一本調子のもではなくて、複雑で多岐にわたる問題を含んでゐることを、忘れてはならない。

さて、如拙の作品としては、上述の「瓢鮎圖」の外に、「三教圖」（兩足院）「王右軍書扇圖」（守屋家）を參考資料としてゐる。

「瓢鮎圖」は大岳周崇の序詞があり、その中に、

大相公俾僧如拙畫新樣於座右小屏之間、而命江湖群衲各著一語以言其志、蓋有深趣矣、

という有名な言葉があり、このことによつて愈ゝその價值を高く評價されて來たのである。この圖が、大相公、即ち將軍義満か或は次の義持が如拙に命じて、將軍の爲めの座右の衝立に新しい作風の禪機畫——それが徹頭徹尾單なる禪機畫として考えうるか否かにはいささか問題も殘ると思われるのであるが、——を描かせ、その裏に周崇以下三十一人もの禪僧が贊詩を認め、その上、甚だ深趣がある作品として注目されて來たわけである。水墨畫が將軍の目に適つたと云うだけでもこの時代には劃期的な意味をもつのである。

ではこの繪はどのような點に於て劃期的なのであらうか。どのような意味が新樣なのであらうか。上に引用した言葉の中には何をもつて「新樣」とするか明らかではないのである。

繪の中央近く、水邊の側に、一人の賤しい身なりの男が、瓢を兩手でおさえ、袖を二の腕までたくし上げ、小さな

頭布をのせた首をかしげ、眼の前の池の中に大きくくねる鮎なまつをとりおさえようとして、思案投首の態を描くのである。脇本氏はこの男の服装は朝鮮風だという。この男の顔はあぐらをかいた獅子鼻で、鬚をほつらせ、濃い髭をばさばさとはやしている。それが細密畫として細い面相筆で描かれている。兩手も瓢の形も細い線で輪廓付けられているし、池の中の、鰭を擴げ、大きなひげをはやして體をくねらせている鮎も、同様に、細心の注意の下に、克明に描き上げられている。

繪の左には、手前の土坡の上に、三四本の若竹を描き、それが背景の霽から浮び上るように濃い墨で描かれている。右に傾いた一本は、特に、枝も葉も強くはね上げる勢で鋭く描かれている。土坡の峻は、所々夾筆を交え、土の表面の粗さを描く。夾筆を使いこなすのは、中國宋元の畫家の中では夏珪であるとされている。(雨中山水圖、靜嘉堂藏參照) その奥から水が流れ出て来て、左右から突き出た土坡の間を搖れながら、池の中に流れこんでいる。その水の波紋も糸のように細い線に夾筆をまちえている。池の入口にころがつている小さな岩は形式化されない粗放な素描であらわし、點苔を加えてある。繪の左側には、太葦であらうかと思われる水草が、根からこれもはね上げる鋭さで描かれている。水墨畫に夾筆を使い始めたのは日本では如拙からであらうか。

以上がこの繪の前景であり、又繪の主題の中心がそこにおかれている。その背後、即ち中景と遠景とは、中幅に深い霽を這わせ、その霽から浮き立つように遠山を平に描く。この遠山は右に向つて次第にその勢を高め、形をはつきりあらわす。そこにも點苔を加えて遠山の平板な情景に調子を與えている。更に右側遠く、はるかな山の輪廓を、細い線だけで圖版では見わけ難いほど、淡くあらわす。その空間は廣くはるけい。

この繪の構圖は、左手前に重く、右奥に軽い對角線的な、非相稱的な構圖である。このような構圖のとり方は、周文によつてより典型的に完成を見せるのであつて、中國南宋の馬遠・夏珪的な所謂邊角之景の一變形であらうと解される。この邊角之景、又は殘山剩水については周文の項で詳しくふれる機會がある。

水墨畫に於ては筆法というものが、畫家その人の個性を理解する一つの手懸りとなる。如拙の筆法を見てみると、その自然描寫には或る銳さが見とられ、又強靱さもあつて、南北朝の水墨畫家達の一つの著しい性格である情熱的な粗さが尙ほ幾分名残つているように思える。ところが、その人物の顔と瓢と鮎の描寫を見ると、きわめて丹念な、細密な技巧を見出す。それは餘りに克明でありすぎるのではないか、とおもわれるほどわれわれの注意を足ぶみさせる。こわばつて克明に描き過ぎていのではないだらうか。確かに如拙はここで凡ゆる細心の技巧を注ぎ込んで細部を丹念をきわめて描き上げている。「王右軍書扇圖」の四人の人物も細く鋭い釘頭鼠尾の描法で描くが、ここでは如拙は屈托なくやや粗く描いている。ところが、この瓢鮎圖の賤男の場合には一筆をもおろそかにしてはならないと考えているのか、髪の毛も鬚も細い細い線を丹念に並べるように引いている。その態度は將軍の需めにかしこんで應えていのかと思わせる。試みにそれを擴大鏡で見て載きたい。

それにしてもこの賤しい人物は全く豫期だもし得ないような異様な顔立ちと姿に描かれている。この繪を見ただけで一體この男は何をしているのか、といふかりの心を起させるのに充分である。瓢はこの男の兩手が抑えている。握つていけるでも、持つていけるでもない。だが、瓢がおちてしまふだらうと判斷されるとすれば、それは知的な判斷という可きであらう。この男の姿は今何ごとかをしようとして動作を起している瞬間を描くのであらう。恐らく、その次の動作を想像すればこの男は瓢で池中の大きな鮎を抑え込もうとして氣負つているその瞬間を描くのであらう。その爲めに肩をいからせているのであらう。いづれにしても、或るおかしみ、いや、それ以上に、瓢で鮎をとり抑えようとするこの男の愚しさを嘲けつているかのよう描くのである。

或る自然描寫の中に精緻な人物描寫を示す例は中國にも見出される。あの有名な梁楷筆「雪中騎旅圖」の左下の雪中を行く二人の騎馬人物の描寫と賦彩はこれまた精緻と丹念をきわめたものである。實に細い線を使つてしかも騎旅の二人の人物をはつきりと寫實的に描いている。一筆毎に寫實的である。又この繪の上の山寨の建物の描寫にもそ

うした精細な描寫を見出す。高大な、雪につつまれた大自然のひしと靜まる中に、この二人の人物だけが唯一の動きなのである。梁楷はそれを雪中の大自然の中にとけ込ませた一つの動きとして點づるように描いている。

如拙の場合は、豫め瓢で鮎をおさえるという禪機に因む主題が與えられている。それを描く爲めに描寫がやや説明的に墮しているとしても止むを得ないであらう。いづれにしても、この繪は南北朝の水墨畫の描くものに通ずる或る一面をもちながら、それに對して自然描寫に於て、構圖に於て、又主題に於て、或る斬新なものがあることは確かである。しかも、賤が男が、見ようによつては滑稽でもあり、奇異でもあつて、全く豫期だもし得ない動作を描かうとしているのである。そこに如拙が筆を起したねらいがあるのであらう。そしてそれこそ禪機畫の一つの性格を示しているとも解される。だから、人物や瓢や鮎の描寫が克明であるのは、この繪を見て直ちに納得の行くように説明的に描かれてゐるからだと云える。

従つて又、そこに見出された自然も、瓢で鮎をとり抑える動作が、そこで演出されるに必要な限りに於ての自然が撰ばれたとも云えるであらう。いわば、この繪の自然景は、そこで瓢で鮎をとり抑える動作が演出される場として見出されているのだと思う。そこでこの繪に對して説明的な意味をも含めてゐる大岳周崇（一四二三年、（応永三十年歿））の序文の言葉がかえりみられて來る。

「高く雲を翔けるものは鰲（矢ぐるみ）を以つて之を臂<sup>か</sup>け、深く水に泳ぐものは、網罟を以つて、これを致すのは漁獵の常である。夫れ虚閑圓滑の瓢を以つて、無鱗多涎の鮎魚を決々たる泥水の中に捺住しようと欲つても、どうして得られるであらうか。」

といい、更に周崇自から左の一詩を賦している。即ち

用活手段瓢捺鮎留

更欲得妙重著滑油

とあつて、結局日常に於ける手段の活用工夫、即ち、辨道精進のことを寓喩するものと思われる。このことによつて、この繪の禪機画であることが知られるけれども、それより以上に、一つの戒めの意味を含めていたのではないのだらうか。即ち、この繪が將軍の座右に飾られることを目的として描かれた限りで、「座右銘」のような役を果すものと考えられ、禪機畫的な表現を藉りて、爲政者としての大相公の爲めの勸戒の意味を持つ、といわれないのであらうか。

このようにこの繪の描かれた目的と動機とを考えると、この作品が繪畫の課題そのものを自由に解くことそれ自體を目的とせず、瓢鮎の故事を多分に寓意する意味をもたせる爲め、その描寫が、どちらかと云えば、説明的に墮しているのではないかと私は考えたい。それであるから禪機畫である以上に勸戒的な意味を含めて、繪畫それ自體の問題の解決よりは他の目的をもつて描かれている面も見落してはならない。もとよりこの時代には禪機を撥撫する目的で、或は同時に、詩文の發想の主題として水墨畫を描く場合が多かつたのであるが、それが殆んどこの時代の水墨畫が要請される動機であつたことは、殊更に指摘する迄もなく時勢であつた。「瓢鮎圖」だけが例外であるわけではない。繪畫制作の目的は確かに他律的なものを含んでいる。こうした問題がわれわれの注意をひきとめるのであるが、それにも不拘この作品がこの室町初期の應永時代に於てもつ意味は決して小さくないのは前にも觸れて來たところである。簡素で、粗豪であるが、廣くはるばるとした自然を描くことでは全く斬新で、注目すべき點である。又描かれる對象は若竹、太葦、小岩、水、土坡というような簡素なものばかりであるが、殊に、若竹を描いた左側の部分が最もよく如拙の性格を示すものと思われる。

唯、ここで氣が付かねばならないことは、繪の左側から遣水を流し込むやり方は中國にその先従があるということである。それは、傳馬遠筆「洞山禪師渡水圖」（東京國立博物館藏舊田中豐藏氏藏）に描かれた自然に共通性があるということである。この事はすでに屢、指摘されて來たことであるが、重ねて説いて參考にしよう。

「洞山禪師渡水圖」は絹地に明澄で淡い彩色を加えて描いたことが、如拙の「瓢鮎圖」の濃い墨を基調としてそれに黄土、岱赭、胡粉などのどちらかといえ、どうくさい顔料を使っているのと著しい違いとして目立ち、洞山が衣の裾をからげて浅い水を渡りつつ、自分の影を水中に見出して悟りを開くという主題が描かれており、矢張り、柔らかな草の間を左側から遣水が河に流れ込み、右側や水中にも水草の青々としたのがやわらかく水々しく生えており、遠くに山の影が霞むという点でも共通している。如拙は確かに最も多くこの「洞山禪師渡水圖」にヒントを得たにちがいないと思う。しかし、この「洞山圖」は寫實的なうちに柔味と明さとをあらわして特に主演の人物に注意をあつめているのに、如拙は彼なりに解釋しなおして、しかも、粗豪な個性を示しつつ、賤が男のひょうたんなまづの演戲の場所に換えてしまっているのである。寫實的と云えば、この「洞山圖」の方がはるかに技術は上である。このような寫實的な技巧を弄し得ないところに、室町初期の水墨畫家の技術の板につかない未熟さ、作風の未完成を見出すべきだと思ふが、如拙は如拙なりに換骨脱胎してしまっている点にも氣付かれねばならない。ここにも、この時代の水墨畫に於ける日本と中國の授受の在り方の違いがまざまざと見えるであらう。深く中國に傾倒している時代であるのに、兩者の美術の間にはまた超えることの出来ない距りもあるわけである。このような距りを、次第に克服して行くのが雪舟であると考えねばならないのである。「洞山圖」と「瓢鮎圖」の自然描寫の類縁性を指摘しただけで、如拙の作品の解明のすべてが終るわけではない。兩者に見出される個性の相異、引いては民族性の相違を適確に擲んで始めて美術史の理解が達成されるのである。日本美術史家は兎角、「源流考」とか「系譜論」という考え方によつて日本の美術の源流的な脈絡をつきつめれば、それだけで能事終るとする風習がなくてはならない。例えば、日本の彫刻の源流を中國に求めて形式や形が似ていることを指摘出来れば、それだけで日本の美術史の解明の目的が終つたとする考え方が今日でも依然強く行われている。そこには「源流考」の淺薄さと古臭さがある。さうではなくて、常に中國的なものに新たな刺戟を求め源泉を探つては創造にいそしんで來た日本の藝術家が、中國に深く根ざしながら、如何に獨自の

美を創造して來たかをはつきり掴まねばならない。それは時に中國の藝術より淺いものもあるであらう。又時に、はるかに中國のそれを超えて世界的にはこやかに輝く藝術もあつた筈である。その正しい評價を下すことこそ日本美術史家の任務である可き筈である。われわれが美術史を研究するのは、單に中國を學んだとか、外國に影響を與えたという、ただそれだけの事を、形式の上の類似だけを、見きわめる爲めではない。常に外國と、就中、中國と深い關係に於て文化交流を行つて來はしたもの、そうした關係からどのようにして日本獨自のものを生んで來たか、を知る爲めに中國との關係を特に重視して研究しなければならない。コントの言葉に従うわけではないが、「汝自らを知る爲めに歴史を知れ」である。

話題は横道にそれた。もとの道に戻らう。如拙の「瓢鮎圖」の遣り水の描き方が「洞山禪師渡水圖」のそれを學ぶことを指摘したが、いづれ詳しく論んずる機會があるであらう傳明兆筆「溪陰小築圖」や「柴門新月圖」（藤田美術館）の遣り水の扱ひ方にも繪の左側から池に流れ込む方式を生かしている。するとこの方式はこの時代の一つの流行であつたかと思う。中景に竈を横に這わすやり方も、「瓢鮎圖」と共に「溪陰小築圖」や「芭蕉夜雨圖」にも同様に見出されるものであつた。いづれにしても、「洞山禪師渡水圖」の構圖法を最もビッドに生かしているのは如拙であるということになり、従つて、「溪陰小築圖」が應永十二年の作として考えられるとすれば、「瓢鮎圖」は案外それより早い作品であるかも知れない。

最後に、この衝立を座右に飾つた大相公とは一體誰のことであらうか、という問題が残つてゐる。義滿か義持かということはこれ迄いろいろと推測されて來たが未だ結論を得ていない。直接の資料は何一つない。この問題を解く爲めには、この二人の將軍の内どちらが一體五山文學や禪林文化に積極的に關心を示したか、という問題によつて解かれるのではないだらうか。義持は五山の詩僧等の文雅の友社に交わり、詩會を催しては畫僧の描いた水墨畫の上に、その詩會に列席した僧等に贊を加えさせたことが多いと云われ、この風習は應永時代の一つの流行ともなつた。



その有様は中國の士大夫階級の風尚をそのままに移し植えたものか、とさえ考えられている。所謂詩畫軸の成立とその流行を義持を中心とした時代に捉えらるという説すらある。確かに、この時代の詩畫軸は應永時代のそれとして特に珍重されている。

友社とは文雅をもつて集る一團の詩僧等の交りを言うのであり、主として相國寺、建仁寺等を中心に行われたようであるが、北山及東山の水墨畫家は確かにこの友社の交りを水墨畫創造の一つの場としていたようである。五山文學や水墨畫、就中、詩畫軸がこの詩僧の友社を場としてどのように創造されて來るか、は甚だ興味ある研究課題であるといわねばならない。

これらの友社の詩僧等は、義持が石清水八幡や伊勢や丹後の九世戸の文殊、近江の永源寺に行樂したような場合にも隨行して、各地で詩會を催し、或は詩畫軸を制作して樂んだものであるらしい。又義持は、三條坊門に新第を造營したが、その規模や構想も、禪院の書院造を中心としたものであつたという。初めは衝立としてつくられたこの「瓢鮎圖」がその形式から言つて詩畫軸の形式をもち、三十一人もの當時の代表的な詩僧等によつて詩が賦されていることは全く詩畫軸としても壓巻で、これは友社の産物であるばかりでなく、詩畫軸として典型的であることを知らねばならない。義滿の藝術的な、文化的な遺産は金閣によつて象徵されるであらう。この金閣が王朝的な貴族的なものとな興の武家的なものの混淆融和に成り立っていることは指摘されている通りである。又義滿は天龍寺の造營にも力を借している事實もあるが、義持と詩人の友社との深い關係を考えればこの「瓢鮎圖」は義持の藝術的、文化的な遺産としての性格を象徵しているものではないであらうか。<sup>(2)</sup>

「三教圖」(應永十七年頃か)には金華阿徒罕臘叟の長文の題詞がある。金華とは播州金華山法雲寺の金華山であらうと考えられており、南北朝の雪村友梅の開基の寺で罕臘はその出であらうと推測されている。<sup>(3)</sup>この罕臘の詞の中

には、

能畫者其名曰拙、廣照師所命、取大巧妙如拙之義也。繪三教於同幀、以明一致之旨、(下略)

とあり、この「三教圖」を描いた能畫者は拙(如拙)と云うといい、大巧如拙は老莊思想に基いて發生した後禪宗によつて包攝されて碧巖錄にも見出されることは他の場所で説いた。「如拙」の號を如拙に與えたのは廣照禪師(『絶海中律』)であることもこの序詞によつて始めて明らかにされている。

ところで、この「三教圖」の價值はどうか、といえ、この繪が発見されて國寶指定の會議で、平贖の詞と正宗龍統の序詞だけが國寶に指定され、繪は模寫であるという判定が下され、一時はジャンリズム迄騒ぎ出すという悶着をひき起したことがあるが、當時の判定は、蓋し正當で、原圖は何時の頃か失われて、現在のものは江戸初期位ひの寫しであらうと思われる。結局、この「三教圖」はその贊と共に如拙研究の參考資料の域を出ないのであるが、三教圖、又は三酸圖というものが、釋、老、孔の三者の教が結局に於て一致するという考え方を繪畫として表現したもので、その思想の發生は相當古いと考えられているが、それを追究するのは今はその時ではない。日本では室町時代に最も多く制作された畫題である。<sup>(4)</sup>

繪は大筆の減筆態で、「瓢貼圖」とはちがつて可成り勢のよい端的な描き方をしたものであつたと思ふし、南北朝に最も發達した道釋畫、默庵や可翁等の描く減筆態のそれに近いものがあつたらうと想像される。寫したという根據は筆法に整いがなく、殊に老子の左耳に寫しくづれがあつて、それが衣の一部をなすのか、耳を意味するのか、この繪の作者はその意味をよく了解しないで描いている點である。

「王右軍書扇圖」(應永三十年以前)は比較的最近世に紹介された作品である。繪の主題は唐の書の巨匠王羲之(右承、又は右軍とも云う。書に於ける所謂羲之流の祖で日本の奈良朝あたりの書は主として羲之を學ぶと解されているが、その書風はわづかに「聖教序」の拓影を通して知られるにすぎない)の故事に因むものである。惟肖得巖が長々

と賛詞をかきつらねる中に、左の言葉が見出される。

如拙善畫畫之扇面、右軍招搖弄筆、

扇姥撫然拱立之態宛乎可想見矣

右の内「畫之扇面」の「之」は右軍書扇の故事を指すのである。更にここでも大岳周崇がその扇面に五言の絶句を認めたが、扇子形から團扇形にかえられた爲め今はそれが繪の左側に切つて貼られている。

世上千金易 山陰一字難

風流磨不盡 猶在畫中看

周崇は義之の無欲をたたえるのである。この故事は偶々、とある團扇賣の老婆が義之に團扇に書をかいて貰い、それが一本百金に賣れたので、再び依頼に赴くと義之はふりむきもしなかつたというのである。書扇を乞う扇姥撫然拱立之態というところなのである。

圖は扇面の右に草々と太い二本の幹が描かれているが、背後の一本は眞直ぐ上に伸び、手前の一本は右へ傾いて、二本ともその先は扇面の縁で切断されている。圖の上部を覆つて深く茂つた枝が低く垂れて、或は右に曲り、或は地面に屈くばかりに伸び、或は空に軽く浮かぶ、柔い枝と葉とが、どれも、印象的、素描的に夾筆を交えて草々と描かれている。この茂枝の下、これも粗卒な夾筆を加えて素描された土坡の上に、四人の人物が描かれている。古風な冠を戴いて貴人の装をしたのが右丞であらう。右丞は繪の左奥を向いて陶亭に腰かけて筆をとつて團扇に書を認めている。右丞の左右には侍童が共に蓬髪して一人は硯を捧げ、一人は拱いた手に團扇を抱えて、それぞれ立つている。一人の姥が、これも手を拱いて、右丞が書をかき終るのをつつましく待つてゐるかのようである。その前に筆立らしい器が地面においてあり、五六本の團扇が立ててある。あの「瓢鮎圖」の人物描寫のように細密ではないが、針のように直線的に鋭い神經質の線がそこに見出される。四人の人物の描き方はいづれもこのような細く鋭い線で描かれ

ている。これを専門的に言い表わせば、釘頭鼠尾描の一種と解すべきであらうが、可成り粗略で美しく整えるというようなことに氣を配っていない。そして夾筆を交えている點は、瓢鮎圖と全く軌を一にしている。茂枝を描くやり方も同様である。そこではむしろ、繁瑣なまでに過剰な描法を見出す。これらの點に如拙がある。南北朝の水墨畫家の描くものは全體的に言つて、技の洗練や形の美しい整いよりも、その「拙」な技を内なる情熱が支えているような面が多いのであるが、時にそれが過剰と思われる程しつこく或は激しい場合がある（可翁、愚谿などの或る作品）。如拙にもそれが名残つているようである。

この繪も如拙の眞作かどうかということが兎角と論ぜられた。わづかな作品しか残らない如拙をそれだけに斷定的に論じ去つてしまうことは甚だ輕卒でもあり、又危いことである。しかし、私はこの「王右軍書扇圖」を如拙の作と斷言してよいと思う。如拙が目をかけられ、愛顧を被つたらしい大岳周崇は「全愚道人」という道號の署名を添えて五言の絶句を認めているのもその傍證とならう。

この王羲之の書に因む主題もそれ自體文人的なものである。五山の叢林に詩文學が旺盛に行われたのは禪僧の文人氣質への傾倒を示す。詩僧の友社の結社の事はすでに述べた。ここで文人畫論を展開する餘猶をもたないが、江戸中期に新に南宗文人畫が輸入されて、大雅や蕪村が一派を起すが、それは元末の四大家等による文人畫及それに流を汲む明清の南畫の接取にあつた。だが、所謂文人畫をもつと廣く解釋すれば、南北朝から應永時代にかけては矢張り、禪林の中で詩僧等による文人趣味が相當横溢したことを考えねばならない。しかしそこでは未だ南宗文人畫は受け入れられておらず（中國では既に發生しているのであるが）むしろ、北宗的な水墨畫による文人畫が行われたという可きで、詩畫軸はその所産だと思ふ。鐵舟德齋や玉畹梵芳の蘭圖の作品などは典型的な文人畫で非職業的非専門的だえあつた。しかし、應永時代の詩僧等が果して士大夫を氣取つていたかどうかは私には未だはつきりわからないがその陰遁癖などは矢張りさうしたものの一面の現れであらうか。

王羲之の書に因む故事を繪畫的に描くことは當時相當流行したものらしい。ここに一つ例を挙げれば、舊北京故宮博物館藏の傅染楷筆「王右軍書扇圖」（オスワルト・シレン著「初期支那繪畫史」舊版第二卷、第七十六圖參照）がある。今日この繪は最早や梁楷の作とは考えられないが、この種のものが室町時代に早くも日本へわたつて來ていたと考えるべきであらう。如拙はそれを學んだのであらう。

以上、見て來た通り、如拙の作品はきわめて少なく、上に掲げた作品は恐らく如拙の畫家としての人間性の極く一端を示すものにすぎないであらう。しかし、如拙を格のきわめて高い畫家と言ひ切ることをためらわすような面もある。それにもかかわらず、如拙は室町時代水墨畫史の中では矢張り見逃すことの出来ない存在である。それは凡そ次のような理由によるものと思われる。

一つには、一つの自然を背景としてその中で人物が、それも自然の中に於てある人間として、自然との關係が、例えばその大きさが、自然と合理的な關係に於てあるような大きさに於いて掬えられ、自然と融和していることが注目される。もとより、南北朝に於ても山水圖は、例えば愚谿のそののように、玉潤を學ぶものもあるがそれはあくまで、山水畫として描かれている。人物は山水畫の一添景にすぎない。如拙の描いた自然は、邊角の景の原理に基きながらも、中國臭くない。むしろ、日本的として親しみあるものである。こうした點に確かに新様を認めうる。南北朝の畫家が寒山拾得やその他の道釋畫を描く時、自然景は殆んどとり入れられていないで、孤立的にか、或は松の幹一本、懸崖と岩坐というようにきわめてわづかに取入れていて自然描寫そのものにこだわっていない。如拙の繪を見て、急にその自然が廣さと遠さの中にひろがつたという感である。この事は重要である。山水畫の一進展である。「柴門新月圖」を見、「江天遠意圖」に接する時、水墨による山水畫の自然描寫は一層具體的な進展を見せている。

唯、如拙の場合はその作風が未だ確立されていないで、その確立へ強く意圖をもつ跡が歴然としてしていると解すべきもののようである。結局如拙を正しく位置づける爲めには、より廣い視野に立つて、應永詩軸の中に於ける彼の存在意義について更に考えねばならない。それが爲めには稿を新にして論じなければならない。(この項完)

註1 如拙↓周文↓雪舟への師資相傳の關係は竹居清事の中の跋如拙畫後、村庵小稿中、題等悅所藏如說牧牛圖贊、杲夫良心撰天

開圖樓記、雪舟筆破墨山水圖自贊の中に見出される。

2 玉村竹二氏著「五山文學」参照。

3 渡邊一氏「東山水墨畫の研究」の中「如拙の項」参照。

4 「三教一致」の思想の中國に於ける歴史的な展開に關しては武内義雄氏「中國思想史」(岩波全書)を参照されたい。

(追記) 周父に關しては「國華」四、五月號にその一部を掲載してある。

(筆者 京都大學文學部「美術史」助教授)

---

## THE OUTLINES OF THE MAIN ARTICLES IN THIS ISSUE

---

*The outline of such an article as appears in more than one number of this magazine is to given together with the last instalment of the article.*

### Die Stellung von Josetsu in japanischer Tuschmalerei-Geschichte

von Shigeyasu Hasumi

Der Maler-Mönch Josetsu (如拙) lebte am Anfang der Muromachi-Zeit (seine Akme ca. 1405—1423), und bewohnte Sôkokuji, einen Zen-Kloster in Kyoto. Weder sein Herkommen noch sein Lebenslauf bleiben heute noch fast unbekannt. Seine Bedeutung scheint besonders darin zu liegen, daß er der Maler einer sehr berühmten Tuschzeichnung „Hyônenzu“ (瓢箪圖) war und Shûbun (周文) unter seinen Schülern zählen konnte, welcher seinerseits der Lehrer des Sesshû (雪舟) gewesen war.

In dieser Abhandlung ist das, was der Verfasser über Josetsu und dessen Leistungen erhellen will, folgendes:

1) Seine Zeitgenossen brachten schon der obengenannten Tuschzeichnung ein außerordentliches Interesse entgegen. Derartige hatte man bisher im Wohnzimmer eines Shôguns nie gesehen, aber „Hyônenzu“ wurde eigentlich gezeichnet, um das Wohnzimmer des damaligen Shôguns—Yoshimitsu (義満), oder Yoshimochi (義持); wahrscheinlich der letztere—auszuschmücken. Das Gemälde gehörte doch zu der Art von Zenkiga (禪機画), d. h. einer Art der Tuschzeichnung, die die tiefste Zen-Stimmung ausdrücken soll.

2) Auf dieser Tuschzeichnung wurde von Taigaku Shûsû (大岳周宗) eine Herkunftgeschichte derselben geschrieben, und auch von dreißig Dichter-Mönchen dreißig Zen-Versen, die dieselbe Tuschzeichnung nicht nur auslegen, sondern auch damit in völligen Einklang der Stimmung stehen.

Jede dieser beiden Tatsachen war damals ein unerhörtes Geschehen.

3) Das Motiv der Zeichnung und der darauf geschriebenen Versen scheint uns zunächst nur darin zu bestehen, daß sie mit einem armseligen Kerl ihren Spott treiben wollen, der die Dummheit begeht, einen Wels im Teich mit einen Flaschenkürbis fangen zu versuchen. Wenn man aber ins Tiefe des „Hyōnenzu“ eindringt, wird man darin einen hohen Sinn ausfinden, der den Shōgun zur Einübung in die Zen-einsicht zu ermahnen beabsichtigte.

4) Wie es in der genannten Herkunftgeschichte geschrieben steht, vereinigte Josetsu in seinem überlegenen Genie die verschiedenen Kunststile von damals. Während die Maler der ersten Periode der Tuschzeichnung in Japan nur dem Stil der Zenmaler im mittelalterlichen China ziemlich naiv, obzwar leidenschaftlich, nachgeahmt hatten, brachte Josetsu einen ganz eigentümlichen Stil in Japan hervor. Er konnte es dadurch vollbringen, daß er sich nicht auf den herkömmlichen Stil der Zenmaler beschränken ließ, sondern ganz neu den Stil der Maler an der kaiserlichen Akademie in Süden-Sung (南宋) Dynastie, z. B. Ma Yüan (馬遠) oder Liang Kai (梁楷), in sich aufnahm. Insbesondere können wir die große Bedeutung von Josetsu in der japanischen Kunstgeschichte darin finden, daß er „die Technik der diagonalen Symmetrie“ des Ma Yüan,—so nannte man die Komposition, worin man die entgegengesetzte Momente, leichtes gegen schweres, dunkles gegen helles, diagonal-symmetrisch gegenüberstellt—als Erster in Japan versuchte.

Nur zusammengefasst, die Tuschzeichnung in Japan legte durch das Genie von Josetsu ihre anfängliche Naivität ab, obwohl bei den Älteren die Roheit in der Kunst durch ihre Leidenschaft vergütet worden war.

5) Wenn wir in seinen anderen Werken (z. B. in „Öugun-shosenzu (王右軍書扇圖)“, „das den auf einem Blattfächer schreibenden Schönschreiber Wang-Hsi-Chi (王羲之) darstellt) oft übertrieben-leidenschaftliche und scharfe Züge finden kann, so sehen wir doch in seinem „Hyōnenzu“, daß er seinen Gegenstand, den gemeinen Kerl, mit größter Sorgfalt und peinlichster Vorsicht elaboriert. Es wäre vielleicht auf seine Spannung zurückzuführen, daß er seine Leistung dem Shōgun selbst darbieten mußte. Hierin zeigt sich klar der Charakter von Josetsu als einem der ersten



Shōgun-eschi, d. h. der von Shōgun angestellten Maler.

(resumiert von Kōzo Hayashi und Osamu Sakai)

## Das Ideal der Entgrenzung bei Rilke

von Anna Miura

Ausgegangen ist von der auffallenden Tatsache, daß Rilke innerhalb seines Gesamtwerks einmal eine bedeutendere Dichtung *anonym* veröffentlichte ("Winterliche Stanzen" entstanden 1913, publiziert 1917 ohne Namen im Inselalmanach). Die folgende Untersuchung legt den Gedanken nahe, daß die Zurückhaltung des Namens in einem tieferen Sinne geschehen sein könnte.

Die Einstellung Rilkes in seine Zeit ergibt, dass er stark der Vergangenheit verhaftet war, speziell der besonders in Deutschland lange nachwirkenden letzten grossen Kunstepoche des sog. Landschaftsgartens (1760—1830). Geistesgeschichtlich steht diese Epoche in geradem Gegensatz zur Renaissance, wo Mitte und Mittelpunkt der Welt der Mensch ist, der dann in der Landschaft vage schwindet. Dort Mitte, Vermenschung, klare Begrenzung—hier Entgrenzung, Entmenschung, atmosphärische Auflösung.

Rilke bekennt : „Wenn mein Herz nicht ganz Landschaft wäre,.....“; mit der Darstellung der "unsichtbaren Landschaft seiner Seele" beschreibt er sich selbst usw. Zwei Grunderlebnisse bestimmen ihn—Russland und Paris. Die Entgrenzung, die ihm die schwankenden Umrisse der Kindheit bereits erahnend fühlbar machten, die ihm die Weite russischer Landschaft vermittelte, erlebt er doppelt stark in Paris in der Enge des Zimmers am "offenen Fenster mit der Nacht." Zugleich aber wird ihm die Einsicht von der einzigartigen Überlegenheit des Herzens über alle Räume und Fernen.

Er versucht jetzt, die Mitte zu leisten, die er anfangs, noch unvermögend, "aussparend" wie er es nannte, umging.

Diese Mitte ist "Sein", aber :