

## 双鶴図 達仙筆

絹本墨画淡彩

縦一四二・〇糎 横八六・八糎

明時代

本館蔵

近年、本館は達仙筆双鶴図一幅(図10)を購入した。明代浙派の作家かと思われる達仙の落款を有する作品は、わが国にいくつか伝えられている。いずれも粗放な筆墨を示す水墨画で、浙派の後半期に出現する所謂、狂態邪学派との関連を感じさせる。しかし、達仙その人については、今まで全くわかっていない。筆者の調査もいまだ十分ではないが、とりあえず、双鶴図および関連作品を紹介し、彼とその画風について二・三気づいた点を述べる。

### 1、双鶴図の描法と浙派的特色

波打ち寄せる崖下に、岩を踏みしめて二羽の丹頂鶴が立つ。鶴の頭に濃く紅を置き、舌・眼・鼻吼に淡紅、波濤や岩陰より垂れ下がる乱草に淡藍を施す他は、墨一色の水墨画である。首筋の黒毛は丹念に濃墨の筆を重ねる。白い羽毛は、生地に当たりのある線を切れ切れに引き、あるいはまばらに点を打ち、さらには淡墨でくまどりをつけて、割合ぞんざいに仕上げているが、それでは鶴の体のふっくらとした丸みがよく出ている。絹はかなり退化していて黄色味

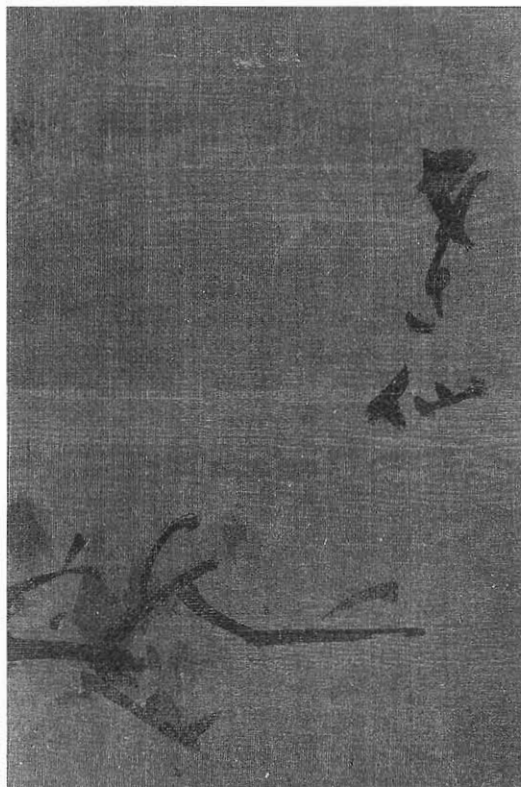
を帯びているのだが、生地を残した部分は漆黒の羽毛や淡墨で塗り込めた背景との対照で白さが際だつて見える。波の上方の空間は墨の階調によつて漂う煙靄を示すと共に薄明の光を柔らかく包み込んでいる。草木の蕭条たる様子より判断するに季節は秋であろうか。あとで述べるように達仙は「秋江月下夢鶴山人」の印を用いているが、この幅からは、絹の黄色味も手伝って、月光に照らされた秋の岸辺の風情が感じられる。

S字状に方向を変えて打ち寄せる波濤の形も奇異ではある。しかし、より以上に目立つのは鶴の左手後方から斜めに立ち上がる岩壁で、ざつと掛け流したように墨で塗り込められている。淡墨面にやや濃い墨を塗り重ねて何段かに面を区切つてはいるが、量感を付けようという意識に乏しく、薄板を立て付けたような平板さを免れない。

このような岩壁は、南宋院体画の辺角構図を継承し描法の簡略化・粗放化を進めた浙派特有のもので、例えば張路の漁夫図(東京護国寺)などにもっと大胆な形で認められる。達仙という作家の浙派的性格、特に所謂、狂態邪学派との関連を窺わせる。

岩などに見られる粗放な筆墨法の他に、浙派的特色を端的に物語るのが落款の入れ方で、図の上隅に「達仙」の二字を行草の体を用いて大きく標記する(挿図)。

張路の漁夫図でも画家の号である「平山」を用いているように、「達仙」もまた作家の号または字かと思われる。特に浙派の画家には、「□仙」の号を用いるものが多く、呉偉の小仙を始め、鄭文林の顛仙、陳子和の灑仙、張一奇の散仙、王廷策の哈仙、姚沾の墨仙、彭舜卿の素仙、史文の再仙、張恒の野仙、薛仁の半仙、朱約侏の雲仙、等



を挙げるができる。

本図では落款のすぐ下に白文方印がひとつ押されている。四字の印文は模糊として、「□跡□間」とかろうじて二字が読めるばかりで、この作家の姓名を知る手がかりとはならない。

## 2、「達仙」は誰か

「達仙」款記の作品はわが国において他にも幾つかその存在が知られている。いずれも粗放な筆墨を特徴とし、狂態邪字と批判される明代浙派後半期の画家に共通した作風を備える。しかしこれらの落款印章あるいは伝来等からも彼の素性を知ることができない。

本館に以前寄託されていた相国寺什物の「琴棋図」二幅（絹本墨画 淡彩 各 縦一五七・五糎 横一〇三・〇糎 図24・25）は「達仙」の落款および双鶴図と同一のものかと思われる白文方印を各幅上隅に有す

る。この図には、狩野永真安信（一六一四―一八五）の極めが付いており、「琴碁之図二幅対 達仙真筆無疑者也 法眼永真 酉十二月十六日」と記され、「安信」の朱文重郭円印が押されている。安信は寛文二年（一六六二）に法眼になっており、酉の年は寛文九年己酉（一六六九）または天和元年辛酉（一六八一）のいずれかになる。この極めを信ずれば、十七世紀の後半にはすでに中国より将来されていたようである。しかし真筆疑い無き者なりと断ずる安信も達仙その人については何も知らなかったようで、落款どおりに極めているに過ぎない。

江戸末期、朝岡興禎が著し、明治三七年、太田謹が増訂刊行した『古画備考』は巻五〇に達仙の墨竹図を載せ、明人として紹介するが、字号を使用したと思われる彼の姓名・貫籍は明らかにしていない。

ところで、孫毓公編『中国画家人名大辞典』等、中国で出版されている画家辞典類を見ると、明人で福建泰寧の楊達仙という画家が載っている。記事の内容からみて、筆者はこの楊達仙が達仙落款の諸作品の作者ではないかと考える。『中国画家人名大辞典』が引用する文献は『邵武府志』である。『邵武府志』は明の成化一二年（一四七六）より清の光緒二四年（一八九八）に至るまで何度か刊行されているが、筆者が調べ得たのは、嘉靖二二年（一五四三）刊本・万曆四七年（一六一九）刊本・光緒二四年（一八九八）刊本の三種に過ぎない。明、嘉靖二二年刊『邵武府志』では後のものに見えるような方技あるいは芸術に関する項目が無く、達仙に関する記述は見えない。残り二者の内容は次の通りである。

・明、万曆四七年（一六一九）刊『邵武府志』卷六一、雜事志、方技  
伝

達仙、泰寧人、精於画、然実不由師伝也、凡山水・花鳥・竹石、俱以己意点染、窮神尽態、見者難之曰、子之画無一筆似前人、達仙曰、予惟一筆不似人、所以高於人、其自負奇特如此

・清、光緒二十四年（一八九八）刊『重纂邵武府志』卷二四、人物、芸術、泰寧県、明

楊達仙、以字行、白仙弟、精画、而無師伝、凡山水・翎毛・竹石、俱以己意点染、窮神尽態、難之者曰、子之画無一似前人、達仙曰、予惟一筆不似前人、所以高於人、又能詩、自題紅梅云、丹砂飛去葉鑪空、虚費仙人九転功、幾度撥雲尋不見、卻來枝上弄春風、自号紫髯山人、又称幔亭仙侶、亦署十六洞天埜人

光緒志は万曆志の内容が絵画に限定されているのを補つて、その姓が楊であり、達仙は字であることを明らかにすると共に、求仙の道士に似た彼の詩風に触れる。

重複するので、光緒志のみを訓読する。

楊達仙、字を以て行わる。白仙の弟なり。画に精る。而るに師伝無し。凡そ山水・翎毛・竹石、俱に己が意を以て点染し、神を窮め態を尽す。之を難する者曰く、子の画は一に前人に似る無し、と。達仙曰く、予の惟だ一筆として前人に似ざるは、人より高き所以なり、と。また詩を能くし、自ら紅梅に題して云う、丹砂飛び去りて葉鑪空し、虚しく費やす仙人九転の功、幾度か雲を撥ねて尋ぬるも見えず、卻て枝上に来りて春風を弄ぶ、と。自ら紫髯山人と号し、また幔亭仙侶と称し、また十六洞天埜人と署す。

いまのところ、この楊達仙が、一連の達仙作品の作者であると断定できる確かな証拠はない。しかし、『邵武府志』の記事の内容は、いくつかの点でその可能性を示唆している。

先ず第一に、達仙が名ではなく、その字によって知られている点である。しかも、万曆志においては、姓さえ省かれて、ただ達仙とのみ記されている。これは脱俗の士を任じた彼の人となりを示すと共に、字のみを款記した彼の作品が世間の注目を浴びた結果とはいえないだろうか。

字のみならず、紅梅に題した彼の詩や自号は世俗を超越した人物の面影を伝えるが、『古画備考』が記載し一部現存が確認できる墨竹図には「富貴于我如浮雲」の印が押されており、同様の人格が感じられる。『古画備考』はまた、明和辰年（一七七二）に焼失した墨竹図の模本に「富貴于我如浮雲」印に加えて「仙」「秋江月下夢鶴山人」の二印があるという。

第二点は絵画ジャンルの一致で、山水・花鳥・竹石は、わずかとはいえ残存する達仙款記の作例に割合よくあてはまる。今のところ、山水図は知られていないが、双鶴図や琴棋図の背景となる景物描写を見るに、この作家は山水画をも十分手掛け得たであろう。

第三点は、達仙の作風を伝統的な絵画表現の枠からはみでたようにいう記述である。「師伝に由らず」「己が意を以て点染す」とは、特定の師匠に就いて絵を学ぶことなく我流で描くという意味だが、これは所謂、狂態邪学派と見なされる画家に対して用いられる表現に類している。

狂態邪学派とは明代浙派の画家のうち筆墨の粗放な画風を狂態邪学と批判された人々をいう。邪学・狂態の語を用いて批判した最初

の人物は、浙江仁和高濂と考えられている。万曆十九年(一五九一)の屠隆の序を持つ彼の著、『遵生八牋』やその一部を抜き出して単行本とした『燕間清賞箋』に「画家鑑賞真偽雜說」の一条があり、その最後に「鄭顛仙・張復陽・鍾欽礼・蔣三松・張平山・汪海雲の如きは、皆画家の邪学、徒に狂態を逞しうする者也、俱に取るに足る無し」と述べて、鄭文林・張復・鍾礼・蔣嵩・張路・汪肇の諸家を辛辣に批評している。張復(二四〇三―一九〇)はやや時期が早い、彼らは概ね一五世紀の後半から一六世紀の前半を活躍期とする浙派の画家である。高濂のこの説は屠隆の『考槃余事』、偽託書とされる項元汴『蕉窓九録』に転載され、さらには徐沁『明画録』、唐志契『繪事微言』等に引用されて、浙派を攻撃する際に文人が用いる格好の警句とされるに至った。

さてこの高濂の狂態邪学批判が現れるより以前に、浙派の粗放な筆墨に対する非難は始まっていた。近年、浙派に対する狂態邪学批判に関していくつか論文を発表しておられる嶋田英誠助教は、何良俊(一五〇六―一五七三)に注目し、彼に狂態邪学批判の先駆者的な位置づけを与えておられる。その見方は正しいが、何良俊が誰を狂態邪学に類するものとして非難しているかという点で、氏の意見には若干従い難いところがある。すなわち隆慶三年(一五六九)の自序を持つ『四友齋叢説』巻二九 画二 の末尾二条に、

開化時儼、号晴川、以焦墨作山水人物、皆可觀、同時徽州有汪海雲、亦善画、墨氣稍不及時、而画法近正、是皆不失画家矩度者也、如南京之蔣三松・汪孟文、江西之郭清狂、北方之張平山、此等雖用以措抹、猶懼辱吾之几榻也

余前謂、国初人作画、亦有但率意遊戲、不能精到者、然皆成章、若近年浙江人、如沈青門仕・陳海樵鶴・姚江門一貫、則初無師承、任意塗抹、然亦作大幅贈人、可笑、可笑

開化の時儼、号は晴川、焦墨を以て山水・人物を作り、皆な觀る可し。同時、徽州に汪海雲有り、亦た画を善くす。墨氣は稍や時に及ばず、而れども画法は正に近し。是れ皆な画家の矩度を失わざる者也。南京の蔣三松・汪孟文、江西の郭清狂、北方の張平山の如く、此等は用うるに措抹を以てすると雖ども、猶お吾の几榻を辱すを懼るるがごとき也。

余れ前に謂う。国初の人の画を作るに、亦た但だ率意に遊戲して精到する能わざる者有り。然れども皆な章を成せり。若の近年浙江の人、沈青門仕・陳海樵鶴・姚江門一貫の如きは、則ち初めより師承無く、意に任せて塗抹し、然して亦た大幅を作りて人に贈る。笑う可し、笑う可し。

の文が見えるが、何良俊は一律に浙派の画家を非難しているのではない。

浙江開化の時儼は濃墨で山水・人物を描いたが、みな見るべきものがあり、同時の安徽徽州の汪肇も墨氣は時儼にやや及ばないけれども画法は正統に近い。彼らはともに画家としての規律を失わなかった。南京の蔣嵩・汪質、江西の郭詡、北方の張路らは、粗放な筆墨を用いて描いたけれども、自分の机やながいすを飛沫で汚しはしないかとびくびくするような様子がうかがえる。

私は前に、明初の絵を描く人の中には心にまかせて遊ぶだけで精細周到に描けなかった人がいたと述べたが、それでもみな画家として一定の水準に達していた。ところが近年の浙江の人、例えば沈仕・陳鶴・姚一貫のような連中は、師匠に教わることもまるでなく、好きかたてに塗りたくり、しかも大幅を作つては人に贈つてゐる。誠に笑止千万である。

嶋田氏は何良俊が蔣嵩・汪質・郭詔・張路らをも非難攻撃してゐるように解釈しておられるが、それは正しくない。何良俊が非難しているのは沈仕・陳鶴・姚一貫達であつて、時儼・汪肇は勿論、蔣嵩・汪質・郭詔・張路らもその対象とはなつていない。

彼は浙派の画家に対しては一定の理解を示しており、蔣嵩や張路ですらその粗放な筆墨法にはそれなりの節度があつたと見なしてゐるのである。彼のこうした見解は高濂の蔣嵩・張路や汪肇をも狂態邪学と見なして抹殺してしまうのとは相当隔たりがある。しかしその何良俊ですら沈仕（一四八八—一五六五）や陳鶴（？—一五六〇）といつた近年の浙派の画家達の粗放きわまりない筆墨にはうんざりし、苦々しく思つてゐた。高濂のような狂態邪学の語さえ用いてゐないが、「初めより師承無く、意に任せて塗抹す」の句は、正に彼らの筆墨の狂態邪学的傾向を指摘したものである。

さて『邵武府志』達仙伝の「師伝に由らず」「己が意を以て点染す」といふ記述は、この何良俊の沈仕・陳鶴ら狂態邪学派と見なされる人々への評語に類し、特に達仙の筆墨の粗放性を暗示したものとしか思われる。

### 3、「達仙」落款画の作風検討

#### A、型の踏襲——先行様式との関係

高濂が狂態邪学派の一人に数える張復（字 復陽）は、草根樹枝を用いてしばしば描き、その独得の画風は同時代の人間から全く前人の規格を踏襲しないとまで評された。

『邵武府志』の達仙伝もまた、達仙が、一筆として前人の絵に似たところが無いと非難されると、全く似ていないところが自分の絵を他人より高からしめてゐるゆえんである、と得々として答えたといふ逸話を伝える。

しかし我々がこの『邵武府志』の記事をもつて、彼の絵画がそれまでの伝統を無視した全く独創的なものであつたと考えるならば、達仙落款の諸作品を眺めてある種のギャップを感じるのである。それはこれらの作品がある方面においては逆に極めて保守的な要素を備えているからである。達仙画において指摘できる一つの特色はすなわち筆墨の粗放性であるが、もう一方の特色は景物の類型性である。

これは一六世紀に入つてからの浙派後半期の作家に多くみられる傾向であつて、伝統的な絵画技法からの離脱をめざし新奇さを追求する彼らは、骨法用筆を放棄し筆墨の粗放性を増大することでの自らの立場を主張するのであるが、形態描写という点では逆に先行絵画様式への依存を強めており、これらが示す類型の踏襲、あるいは組合せによる部分的改編で良しとする。

我々が感じるギャップはどうやら作家自身の意識に由来するよう

である。

例えば双鶴図では図の中心となる双鶴の姿が問題となる。これは所謂、薛稷の六鶴様を写しており、そのうちの唳天と理毛を組合せたものである<sup>6)</sup>。同様のものは呂紀落款の梅花双鶴図(北京 荣宝齋藏、上海人民美術出版社『中国美術全集』明代絵画 上 一一一、図20)や林良落款の松鶴図(広東省博物館藏、同前 九七、図21)に見え、明代花鳥画家によって確立された最も一般的な組合せを採用していることがわかる。双鶴の姿勢や全体の構図の取り方としては、梅花松鶴図に近いが、水墨淡彩の描写法や鶴の羽毛の作り方などからみるとむしろ林良系に属しており、これを若干簡略化した描法である。

竹石図においても先人によって完成された型を踏襲している。「天風鳴琅」の四字句を自題する図(図22)は、怪石に根元を隠した一叢の竹が突風に靡くさまを描く風竹図である。これを例えば夏景(一三八八―一四七〇)の「清風高節」図(図23)などと比べてみると、怪石の湾曲した形、竹の小枝を一本、岩の左手に出し、大枝の節を何本か岩の向こうにのぞかせる趣向は、全く彼に倣ったものといえるだろう。風にあおられて葉群が三角形のマツスを作るのはすでに元の顧安あたりに見られるところであるが、彼を継承する夏景は竹の根元に怪石を添えて、風竹図の定型を完成した。達仙の「天風鳴琅」はまさにこの定型を踏襲するものである。夏景の墨竹は必ずと言っていいほど四字句の題を標記しているが、達仙はこれをもまた踏襲する。

相国寺の「琴棋図」(図24・25)は、王質爛柯・伯牙鍾子期という者と琴にまつわる故事を各幅に描く人物図である。いまのところこれに類した先行作品を見いだすことはできないが、人物の姿や様子は

やはり類型に沿って描かれていると考えられる。

伯牙鍾子期幅(図25)は、盛懋の落款を有する本法寺本故事山水図(図26)のように伯牙が琴を奏で鍾子期がこれを聴くというのではなくて、曲を奏で終った後に歓談する様に描かれている。すなわち伯牙はただ琴を膝に置くのみで指先を外し、膝を突き合わせて座る鍾子期を見つめている。両者共に口を半ば開いて語り合う仕草をみせる。この故事の典拠となる『列子』湯問の「伯牙善鼓琴、鍾子期善聴」の条を読むと、最後に「曲每奏、鍾子期輒窮其趣、伯牙乃舍琴而歎曰、善哉、善哉、子之聴夫、志想象、猶吾心也、吾於何逃声哉」とあり、達仙が取り上げているのは正にこの場面であることがわかる。

しかしこうした場面設定も達仙の独創によるものではなくて、従来二様に描かれてきたものの一方を採用したに過ぎないと考えた方がよい。というのは、中国画の影響を強く受けた日本の中世水墨画の中に琴棋図として伯牙・鍾子期の姿が見えるが、その中に達仙画のように演奏後の歓談の場面を描いたものが認められるからである。

養徳院の旧蔵で現在本館が所有する琴棋書画図襖は、小栗宗継筆の伝えを持ち、同僚の山本英男氏によれば、その制作時期はたとえ下つても一六世紀初頭と考えられるものであるが、琴を傍らにおいて歓談する伯牙と鍾子期の姿が描かれている(図27)。彼らは野外の平地にあぐらをかいて座る。伯牙は右脇の地面に琴を、膝の前にはひさごを置いて、右手に酒杯を持ち、微かに口を開く。対座する鍾子期は胸の前で組んだ両手を袖口に隠して伯牙に敬意を表し、やはり口を半ば開いている。

一方これとは別に、本法寺本のように、伯牙の奏する琴の音を、鍾子期がひたすら聴く図様も日本に伝わっている。伝明兆筆琴棋図屏風（京都 龍光院）や狩野元信筆という松下弾琴図（米國 パーク・コレクション）がその好例であるが、面白いことに、聞き入る子期の姿に作家それぞれの工夫が凝らされている。龍光院本は伯牙の方に耳を突き出すようにし、パーク本は眼を閉じうつむいて没入の態を示す。

要するに日本の中世水墨画中の伯牙鍾子期の姿としては弾琴・歓談の二様が認められるのであるが、当時の日中水墨画の強い影響関係を考慮に入れると、それは本家である中国にすでにそうした図様が存在したからであると考えても不自然では無かるう。

それ故、達仙の伯牙鍾子期幅も人物の様子を描くという点に関しては伝統の図様を手本にしていることが推定できるのである。また主題に限定されず広く元明の道釈人物画に素材を求めている可能性もある。例えば永楽宮壁画の鍾呂談道の場面などは奥義を語り合うという点で通ずるものがあり、場面設定においてあるいはこうしたものを参考にしていくかも知れない。いずれにせよ構図全体が伝統的な枠の中がちりと捉えられてしまっている「天風鳴琅」図のような風竹図とは多少異なり、背景描写等に作者の創意がわりあい自由に発揮されているようである。

ともかくジャンルによって程度の差こそあれ、達仙落款の作品は図の主体となる景物の形態描写において伝統的類型に依存しているのである。

にもかかわらず、『邵武府志』が達仙画の獨創性を強調するのは狂態邪学派に類した筆墨の粗放性に注目した結果かと思われる。

#### B、筆墨の粗放性——狂態邪学派との関連

達仙画のもうひとつの特色である筆墨の粗放性については、双鶴図に関してすでに冒頭で触れたが、墨竹図・故事人物図をも含めてここで補足しておこう。

双鶴図・天風鳴琅図・琴棋図の三者を通じて、筆墨の粗放性という点で特に目立つのは岩の表現である。制作時期からすれば天風鳴琅図と琴棋図・双鶴図との間にはある程度の距離があり、後二者はほぼ同時と考えられる。その根拠となるのは作風であり落款の書体であるのだが、岩の描法の変化が一番の目安になるかと思う。運筆はより単純になり、量感を喪失し平板さがより顕著になっている。岩角の刺状に張りだした輪郭や面を直線的に区切るような刷毛筆が天風鳴琅図では目立つが、琴棋図・双鶴図では少なくなり、筆当りが柔らかくなって丸みを帯び、布を何度か持ち上げながら垂らしたような輪郭線が現れる。琴棋図と双鶴図を比較してみると、ともに鏝で泥を塗り付けるような筆運びであるが、筆数は双鶴図のほうがかなり少なく、より簡略な描法といえる。あえて時間的差を設けるならば、双鶴図がより晩年に近い作かと思われる。

琴棋図の人物の衣褶は筆当りが強く、呉偉以降の浙派系画家の一般的傾向を示しているが、運筆に張路ほどのスピード感はない。

三図ともに張路のような筆墨の豪放さは認められず、鄭文林のような騒狂な画面構成もなく、景物描写の抽象化も狂態邪学派に含めて考えるべき陳子和の晩年作ほどに顕著でもない。それでいながらこれらの作品には彼らと共通の雰囲気や漂っており、しかも達仙なりの個性が充分に発揮されている。

#### 4、福建派の問題

かねてより浙派の狂態邪学化に関連して福建派とも呼ぶべき福建出身画家の活躍が注目されているが、達仙が新たに福建泰寧の画家として加えられるならば、一層この問題の重要性を増すことになる。

達仙の双鶴図が林良の影響を強く受けていることはすでに述べたが、湊信幸氏は「陳子和について」という論文<sup>6)</sup>のなかで、福建浦城の出身で福建一带を流寓した陳子和の花鳥図に林良の影響が見られることを指摘し、彼の影響が福建一带に及んでいたことを推定しておられる。さらにこれに関連して註二一で、福建と広東の画家の交流についていくつか例を挙げておられる。そのうち興味深いのは、林良と同郷の南海（今の広州）の人で、山水画をよくし、彼の賞嘆を得た顔宗が、永楽年間に邵武知県になつていて、邵武府泰寧の達仙に林良の影響が認められるのも、こうした人物の往来が一因となつていような気がする。また例として挙げられている興化（莆田）出身の任材は水墨の鳥や竹を得意にし、林良・夏景の風があったという。夏景（一三八八—一四七〇）は江蘇昆山の人で、明代墨竹の定型を完成させた。その作風の影響は広く中国全土に及んだが、とりわけ福建では彼の影響が強く、晋江の李元達もまた夏景に倣った墨竹（京都 仁和寺蔵）を残している。

このようにみると、花鳥図においては林良の影響を受け、墨竹図は夏景の風に倣う達仙は、当時地元福建で最も流行していた作風を自らの画風の基礎に選択したことになる。それにもかかわらず、『邵武府志』において「師伝に由らず」「己が意を以て点染す」と記

され、前人の絵に全く似たところが無いとの非難が出たりするのは、閩習ともいふべき福建特有の墨気の多い荒粗な水墨技法を生かして、人真似ではない達仙自身の作風を獲得しようとする努力した結果であらう。

彼の活躍時期は明確にはしたがたいが、狂態邪学派に類した粗放な筆墨は、彼が一六世紀前半の人であることを物語っている。

（西上 実）

〈注〉

- 1 この双鶴図は東京の江田勇二氏旧蔵で、鈴木敬編『中国絵画総合図録』にも載っている。しかしそれ以前の伝来は不明である。
- 2 『重纂邵武府志』、旧志職名には成化丙申志・成化甲辰志・宏治乙丑志・嘉靖癸卯志・志補・万曆丁巳志・康熙庚戌統志・康熙丙寅志・乾隆庚寅志が見える。
- 3 唐志契『絵事微言』巻下、名家収蔵……其不甚著名者、非所宜蓄、若鄭顛仙・張復陽・鍾欽礼・蔣三松・汪小村・張平山・汪海雲、皆画中邪学、尤非所尚
- 4 ・蔣嵩の山水画について——「狂態邪学」派研究の一環として——、『東洋文化研究所紀要』七八、一九七九
- 5 鈴木敬『明代絵画史研究・浙派』本文二〇八頁および注三二一・三二三参照。  
・張寧『方洲集』巻二一、題張復陽画冊  
南山道人所画、始於学而終於悟、灑墨著筆便自過人、絶不踏襲前輩規格、世之從繪事者、至不能窺其起輟之迹……  
・張復陽筆三才理趣図卷（京都 藤井齊成会蔵）の陸師道跋  
……寄興染翰、喜用草根樹枝、隨意舒写……
- 6 唐宋以来、中国の鶴図が薛稷（六四九—七一三）の創始とされる六鶴様を基本形に展開したことは、小川裕充「牧谿——古典主義の変容（上）」、『美術史論叢』四、東京大学文学部美術史研究室、一九八八



- 7 絹本墨画、縦一・二〇・四纏 横六・八・七纏。兵庫 個人蔵。『古画備考』  
に詳しい。  
卷五〇、達仙の項に著録。
- 8 『MUSEUM』三五三、一九八〇