

馬遠筆「月下把杯図」（天津市芸術博物館蔵）をめぐって

— 高士山水図の図様形成に関する一考察 —

藤 田 伸 也

要旨：本論文は南宋画院絵画の空間構成について、いわゆる高士山水図にしばしば見られる深い谷間に注目し、北宋時代までにはなかった新たな空間表現が行われていることを考察する。光宗寧宗朝の画院待詔馬遠がその画風形成を担っており、五代北宋時代に大画面山水画の空間構成が完成されたのを受けて、彼は冊頁画をはじめとする小画面絵画に奥行きと広がりを与える手法を完成させた。本論者は、画業早期の基準作「月下把杯図」（天津市芸術博物館蔵）を中心に、関連する作品群について画面構成および画中人物の視線の効果を分析した。馬遠は、小画面の絵画の単純さと近接して見られることを活かして、画面の構成を行ない、二次元平面である絵画の幾何学的整齊をに配慮し、また、画中人物の顔の向きや視線によって三次元の絵画空間をより豊かにしている。描き尽くすのではなく、部分のみを描くことによって全体を暗示し、鑑賞者の想像力を刺戟する。こうした絵画の手法と、精緻な描写、明澄な色彩が統合されて写実的で論理的な画風が生まれ、南宋絵画は古典としての地位を中国絵画史の上で築き、時代と国を越えた普遍性を得ることに成功した。また、馬遠絵画との比較から、筆者不明の高士山水図「夏秋冬景山水図」（久遠寺・金地院蔵）を馬遠画風完成以前の南宋早期の作と推定した。

1. 「夏秋冬景山水図」 — 谷間に臨む高士 —

「夏景山水図」（久遠寺蔵、図1）・「秋冬景山水図」双幅（金地院蔵、図1）は、もと四季山水図4幅対を成しており、春景図は早く失われてしまっている。筆者は不明ながらも南宋前半期の傑作として知られる本作は、俗塵を離れ幽谷に遊ぶ高士を大きく描いた高士山水図であり、いわゆる人物山水画の代表例である。人物山水画は山水人物画ともいわれ、山水画と人物画が融合した、南宋時代の絵画とりわけ画院絵画に特徴的な絵画の範疇である。前代の北宋絵画が自然景の一点景として人物を画中に散在させるのに比較して、南宋時代の山水画は人物の比重が大きく、画中人物に絵を見る者が同化して山水景観に入り込むように企図されていることを指す。必然的に画面は、近接描写が中心になり、全体として単純化された分かり易いものになっている。

この「夏秋冬景山水図」は、南宋絵画では比較的大きな画面であることもあって全体によく描き込まれているが、基本は対角線構図であり、人物は皆後ろ向きで画中人物としては大きく描かれる。高士は姿勢と顔の向きによって視線の方向が明確に示されている。夏景と冬景の高士は顔が描かれなくてもかかわらず、人物描写と空間構成の巧みさによって、いずれも谷間を振り返って見つめていることが伝わってくる。

上記のことは周知のことであり、この図が実に巧みに構成されており、優れた画技を備えた一級の画院画家によって制作されたのは間違いがない。本論では、この南宋院体画の基準作として認められる「夏秋冬景山水図」が、いずれも谷間に臨む高士を描く点に注目したい。

秋景山水図は、見晴台のような高台に蘿を絡ませた古木の柏が姿良く立ち、その幹に寄りかかって高士が座して左方を望見する。くつろいだ姿で眺める空間は大きく広がり、視線の上方には2羽の丹頂鶴が舞う。遠山が人物の向こう側と画面の左下隅に置かれるが、主山にあたる高く大きな山は存在しない。おそらくこの高士の居る山と背後の遠山は似たような山塊で、遠山の中腹が段になっているように、高士は山の中腹にある景色のよい場所でくつろいでいることが、遠山によって示唆されている。高士の視線の先と下方には白雲が漂い、絵に彩りを添えるとともに高士の座す高台の下には大きな谷間が広がっていることを示している。つまり、この図の空間は人が居る手前が高く奥が低い構成になっている。これは一見何でもないことのように思えるが、北宋華北系山水画の空間構成と比較すれば看過できないことがわかる。

郭熙の「早春図」（台北・国立故宮博物院蔵）や伝許道寧筆「秋江漁艇図巻」（ネルソン・アートキンズ美術館蔵、図2）などの北宋時代の華北系山水画はいずれも手前に水面があり、主山の脇を奥からこちらに向かって流れてきた水はすべてその近景の広い水面に合流している。郭熙の提示した三遠法のひとつ平遠法による、弧を描いて交差する土坡とその間を縫って左右に屈曲しながら静かに流れてくる水流の表現は華北系山水図の見所となっているのであるが、そのジグザクの表現の原型は古く、例えば唐代の敦煌壁画^①にも認められるものである。また大きな景観を描くために画家は仮想的に高い視点を設定し、基本的に俯瞰視によって全体を把握している。俯瞰視は唐代以前からの一般的な画法であり、主山を中央から奥に配置して手前には水面や平原などの広い空間を残すことによって、巨大な空間の三次元的な高さや前後左右の広がりを描き出す。「秋江漁艇図巻」はその典型で、中心の山塊を夾んで奥から流れてきた水の流れが手前の大江に合流し、前後左右に広がるパノラマのような景観が生み出されている。

董源に代表される江南系山水図は平明な江湖の景色を描くため、水流が存することが少ない。また水平視による山並みを上下に並べて遠近表現を行う点も華北系山水図とは異なる。「寒林重汀図」（黒川古文化研究所蔵）や「夏景山口待渡図巻」（遼寧省博物館蔵、図3）といった董源画には、高い山や深い谷が描かれることはなく、水面と大地の広がりや表現されているだけで、江水がどちらに向かって流れているのかも示されていない。つまり、董源画は「夏秋冬景山水図」とは全く異なった空間構成原理の山水画だといえる。

構図・筆法・彩色など絵画表現のすべての面で完成された「夏秋冬景山水図」であるが、筆者は不明で^②、同一筆者の作ではないかと推測される作品も現存しない。しかし、この谷間に臨む高士というモチーフと構図は南宋院体画のひとつの定型であり、次に南宋画壇の中心で活躍した馬遠とその作品について検討する。

2. 馬遠筆「送酒図」と「月下把杯図」

馬遠は光宗朝（1189～1194年）から寧宗朝（1194～1224年）に画院の待詔として活躍し、「山水・人物・花鳥に巧みで、画院を独歩する」（『画史会要』^③）と称えられた画人である。李唐・劉松年・夏珪とともに南宋四大家の一人に数えられ、李唐画風を学んで南宋院体画を完成し、その画風の影響力は大きい。画院画家を中心に追随者は多く、垂流作も多数現存する。それは、馬遠が北宋時代の馬賁以後5代にわたって7人の画院画家を生み出した馬家の中心人物であったという人脈上の優位も一因であると推測されるが、なによりもその画風に主たる理由がある。構図はいわゆる「馬の一角」と呼ばれる边角構図で、松樹は車輪松、皴法は李唐譲

りの大斧劈皴を用いるのが垂流作の特徴となっているように、模倣し易い、単純ながらも効果的な構図法や筆法を馬遠が作り上げたためである。例えば「高士観月図」(MOA 美術館蔵、図4)は典型的な馬遠派の作品で、「夏秋冬景山水図」の秋景図を想起させる姿態の高士が、深い谷間に臨む高台に座して観月する様を描く。構図・モチーフ・筆法とも単純化され、説明的で平易な画となっているが、南宋後期から元時代に盛んに作られた馬遠垂流作の一般的水準を示すものである。

馬遠の真筆であると多くの研究者の意見が一致している作品には、3幅の祖師図と「十二水図巻」(北京・故宮博物院蔵)がある。前者は「洞山渡水図」(東京国立博物館蔵)、「清涼法眼図」「雲門大師図」(どちらも天龍寺蔵)で、画面上部に六言四行の賛と「坤寧之殿」朱文方印がある。賛の筆者は寧宗の皇后楊氏(1162~1232年、立后1202年)と推定され、無款ではあるが画の筆者はすべて馬遠と考えられている⁽⁴⁾。また「十二水図巻」の11図には各々四字の題と「賜大両府」の墨書、「玉泉貴妾楊姓之章」印⁽⁵⁾があり、書風の類似から祖師図とほぼ同時期の楊妹子(楊后)の賛とされ、1222年から1232年の間の着賛とする鈴木敬氏の意見がある⁽⁶⁾。

これらの画が馬遠後期の作とされるのに対し、前期の制作とされるのが重陽の節句を描く「送酒図」⁽⁷⁾(個人蔵、図5)である。この図にも楊後の七言二行の賛と易の坤卦印が捺され、その書風から鈴木氏は、本図を「馬遠の比較的早い時期の画風を示すもの」(前註参照)とし、「馬遠画の基本的様式がすでに形成されている」(同前)と指摘する。筆者も同意見であり、祖師図等と比較して、小品ながらも慎重な作画態度で丁寧に仕上げられた本図を馬遠早期の作とすることは妥当であると考え。そして人工的に造られた高台で高士が酒宴を開き、低く配置されたそのテラスの向こうには深い谷が広がる構図は、本稿で論じている馬遠絵画の典型である。左方には遠山が2列、右にも鶴の背後に遠山が姿を見せるが、多くの垂流作の遠山が強すぎる輪郭で括られるのに対し、微妙な淡い藍色で描かれているため遠山までの距離が的確に表現され、高台の背後に広がる谷間の大きさを感じさせることに成功している。

「送酒図」と元は一連の作ではなかったかと推測される作品に、「月下把杯図」(天津市芸術博物館蔵、図6)がある⁽⁸⁾。構図・筆法とも近似し、同じく楊妹子の七言二行の賛が左右対称の位置にあり、こちらの図には楊後の七言絶句の対題(図7)も付属している。楊氏の書体は「送酒図」と酷似し、両者の書は、ほぼ同時期に書かれたと考えてよい。対題にあるように、図は8月15日の中秋節に名月を愛でる士人二人と侍者を描く。高台に人物5人を配し、背景に谷間が暗示される構成は「送酒図」と同工異曲といえるが、こちらの図には、4弦の撥弦楽器である阮咸を抱えて奥から上がってくる侍童が加わる(図8)。この侍童の配置が実に巧みで、手前の土坡によって体の大部分と楽器の一部は隠れ、たった今下から上がって来た様に描かれる。そして彼がやって来た気配を察した童僕の一人が振り返り、そこに視線の交流が生まれ、絵に変化を与えている。月夜の景でありそれほど遠くない遠山は一段と低い位置に淡藍色で描かれ、画面下部のわずかな部分に景物が集められた類のない構図であるが、それは上方に輝く月の高さや夜空の広がりを感じさせることを狙って構成されている。「送酒図」の松樹に相当するものが交差する二本の竹であり、まるで月に向かって開く花のように優美な弧を描いて岩陰から伸びる。またこの場所が単なる山の上でないことは、画面の右と左を画する手摺りの存在によって示される。このモチーフは馬遠派の高士図に必ずといって良いほど存在するものだが、本図ではここが佳処であり、月に果物などを供え酒宴を開くのに適した名所を

示す役割を果たしており、定型化は感じさせない。各モチーフはそれに相応しい描法で実に細緻に描かれており、画家の技量が並々ならぬことを感じさせる。土坡や岩は淡墨を用いて太い線で描き、右下の机や壺などの器物は明瞭な濃墨線で括って要所に色を点じる。衣文線は概頭描風ではあるが形式化しておらず、最小限の本数の素直な線で引き締まった姿の人物を描出する。頭飾や楽器の細部はこれ以上ない程の細筆が使われ、面貌には色隈が用いられ、画のポイントとなる満月と高士が手に持つ酒杯には金泥が使用されていると思われ⁽⁹⁾、目を引き付ける。全体として画の出来映えは「送酒図」に勝るように思えるが、状態の良い分だけ本図の方が補筆が少ないのかもしれない。いずれにせよ、両図は本論で問題にしている構図法の基準となる作品と位置づけられる。次章で述べるように、深い谷間に高士が臨む構図の必然性が損なわれておらず、画面上での景物配置の幾何学的整齊や観者の視線の動きを計算し尽くしている。

ところで、「送酒図」の楊妹子の詩句は、鈴木氏が指摘するように⁽¹⁰⁾、杜牧の「登高」七言律詩の頷聯をふまえる。元は厄除けの意味から始まった重陽節（9月9日）の登高も、唐宋時代の人々にとっては行楽と化し、各地に登高の名所の丘や高樓が生まれ、士人達は酒茶や菓子などを携えて登高し、知友と宴を開いて遊ぶことが盛んに行われた。赤い実をつける呉茱萸（カワハジカミ）を髪に挿したり、袋に入れて帯びたり、酒に浮かべて飲んだ。晩秋の菊花の季節でもあり、茱萸に代えて菊を浮かべた酒を飲むこともあり、宋代では菊花の鑑賞も盛んとなった⁽¹¹⁾。図のテラスの周囲に茂る植物は菊と推測され、当初は黄色い花をつけていたであろう。椅子に腰掛ける高士の傍らの人物が捧げ持つ鉢には菊花か茱萸の実が浮かぶ酒が満たされているのであろうか。北宋末の呂希哲撰『歳時雜記』に酒や果物や糕に菊の花を挿して人に送る習慣が記されるが⁽¹²⁾、左端の机の上に置かれた赤い器はそれに当たるのであろうか。

重陽節は友人や家族との交わりを深める行事であるだけに、一方で一緒に居るべき人との離別を嘆く機会ともなった。王維（701～761）に遠く離れた兄弟を想う詩（「九月九日憶山東兄弟」⁽¹³⁾）があるように、楊詩も人と逢い難きことを嘆じ、知友と会える喜びを述べる。「月下把杯図」賛および対題もまた、知友と会えた幸運を喜び、中秋節という佳節に月と花を愛で宴を楽しむことをのべる。この2図は絵の主題の点でも類似しており、ともに秋の年中行事と知己との交友再会の喜びを描いている。

3. 「月下把杯図」の人物配置と構図

図は、再会を喜んで友人の手を取り、右手に盃を掲げる士人を中心に数名の人物を配置する（図9）。友人は向こう向きに立ち、顔は見えない。主人公の士人より少し低い位置に立って、やや背を屈めて両手を差し出している。足は前後に開かれ、今しがた歩み寄った瞬間とわかる。両者の位置関係には微妙な配慮が払われており、宮中に仕える画院画家が人物の序列配置に敏感であることがうかがえる。二人の左背後には石榴とおぼしき果物を盛った盆を捧げ持つ侍童が、右手前には手を拭くために布を手にする同じような背丈のもう一人の侍童が控える。この4人からわずか左下に下がった場所に立ち、酒壺を胸前に持つ童子の体は高士らの方に向いているが、視線は左方から上がって来る楽器を持つ僕童に注がれている。おそらく彼は、阮咸を持つ侍童の坂道を踏みしめる音に気付いて振り向いたのであろう。この音によって振りかえる人物の描写は、先述の「夏秋冬景山水図」の「冬景山水図」の高士が猿猴の声に足を止めて振りかえるのと軌を一にしている。

童僕の体の一部のみを見せることによって、向こう側に下へ続く道があり、空間が広がっていくことを暗示する効果を得ている。人の姿を頭から爪先まですべて見える形で描かず、手前に他の景物を置いてその陰に人を配置することは古くから行われている。北宋山水画では大画面の山水景観の中に人物を点景として要所に描き入れるが、その配置される場所は一定の規則があり、船着き場や橋、楼閣の中や門の付近など画のポイントとなる観者の注意を集める場所が選ばれている。郭熙はその著『林泉高致』山水訓で、山の一部をを烟霞で隠し、水流を見え隠れするように描くことによって遠近が生じて現実性を増すというテクニックの視覚的効果について言及し、それは現存する彼の真筆「早春図」(台北・国立故宮博物院蔵)で確認できるが、人物についても入念な配慮の元に然るべき場所に配置していることがわかる。主山左手の谷間を進む人物(図10)はちょうど橋に差し掛かったところだが、その下半身と馬は手前の岩山に遮断され隠されている。画を見慣れた鑑賞者ならば人がいることを予期して捜す場所の一つである山間の谷に掛かる橋の上に、荷物を棒に挿して担ぐ従者を置いて観者の視線を引き寄せ、さらにその従者が後ろを振り返って、笠を被り馬に乗る貴人ともう一人の侍者を導くのである。こうした画を観る人の心理に対する配慮についても、郭熙は山水訓の中で言及しており、偶然の結果このように描かれているのではないことがわかる。ここまで計算されてはいないけれども、北宋の華北系山水図中の行旅人物はしばしば岩陰から現れるように描かれている。その根元を尋ねれば古代の重ね合わせによる遠近表現までさかのぼるのかもしれないが、その意図するところは自然らしさの表現であり、大画面山水において画中人物を配置するのに適したポイントとして多くの人が認めたためであろう。

また、北宋末の都開封の賑わいを克明に描いた「清明上河図巻」(北京・故宮博物院蔵)では各所にこうした物陰から現れる人物が存在するのも、この画の、リアルに見えるように描き出すという、中国的写実主義を考えれば当然である。屋根や荷車や樹木に遮られて下半身が見えない人物だけでなく、顔を含む上半身が描かれない人も多数描かれている(図11)。「清明上河図巻」は、ある瞬間を写真に撮り、それを絵画化したのではないかと疑いたくなるような活気溢れる場面が巻首より巻末まで連続する。画家が卷子形式に収まるように再構成した景色にも関わらず、極めて自然に河と町並みは展開し、画家の作為を感じさせない。巻の中ほどで河のこちら側の岸辺が始まるが、そこに後ろ向きの侍者を従えた人物が描かれる(図12)。例によって手前の堀に下半身は隠され、人が群がるアーチ型の橋の場面への導入に一役買っているにもかかわらず、「月下把杯図」における楽器を抱えた僕童のような画面全体の構成にかかわるような重要性は持っていない。また、楼門手前の橋に河を覗いて水面を指す男達が欄干にもたれて列を成しているのが目を引く。彼らは河中の魚群を見ているのだが、魚の存在を明示するためには必要ではあるが、絵全体からみればとりわけ重要な役目を負っている訳でもない。画中すべての人物や建造物などの景物について多かれ少なかれ同様のことがいえ、すばらしく変化に富んだ羅列とでもいうべきものがこの画卷である。画卷形式の持つ、画面の枠にとらわれない自由な展開性を堪能させる「清明上河図巻」は、小画面の枠を意識して完璧な構図・人物配置を行っている「月下把杯図」とは、画面構成の原理が異なり、北宋絵画の掉尾を飾る作品として位置づけられる。

「月下把杯図」では、上半身のみを描くやり方が、北宋時代の自然らしさを示すための表現から、画の鑑賞者の視線を導入する効果を狙ったものへと変化している。これは冊頁という方1尺足らずの小画面で実にうまく機能する装置である。

4. 視線の効果

次に「月下把杯図」の画中人物とそれを眺める鑑賞者の両方の視線と動きを分析してみよう。画中の人物は先に述べたように、手を取り合って再会を喜ぶ2人の高士とその左右に控える2人の童僕が一つのまとまりを作っている。そこから少し下がって侍童が1人立ち、下から阮咸を抱えて上ってくる侍童を振り返って眺める。都合6人の人物が描かれるが、相互の関連性が明確に表されている。2人の高士は向かい合って互いを見つめ、正確には向こう向きの士人は顔が見えないのでそのように観者が解するように描かれているというべきだが、傍の童子2人は正対し、その視線は高士の握り合った手のあたりを通っている。この2人ずつの組は、幾何学的な正確さをもって配置され、その足下を結ぶ線は画面上では平行四辺形、再現される絵画空間では菱形を成す。彼らから一步退いて静止する童子の体は高士の方に向くが、顔は左を向いている。これによって高士たちと楽器を運んでくる童僕が関連付けられて、6人の画中人物全員が有機的に結びつく。

この振り返る人物というモチーフは鑑賞者の目を引き、南宋絵画では重要な役割を果たしている。先述の「夏秋冬景山水図」でも「夏景山水図」と「冬景山水図」の2図が振りかえる高士を描き、その視線に誘われて観者は画中の世界へと誘われる。著名な馬遠筆「西園雅集図巻」⁽¹⁴⁾（ネルソン・アトキンズ美術館蔵）に、揮毫する士人を囲んで大勢の文人たちが集まる場面（図13）があるが、その集団から少し離れて奉仕する侍童が後ろを振り返り、左方から中央へ向かう士人を導く役目を果たしている（図14）。ただこの場合、視線によって導かれる人物が、手に羽扇を持って水辺を逍遙する左上に描かれる高士なのか、それとも橋の向こうから童子を伴って進んで来る杖を携える高士なのか明確でない。振り返る侍童の首の向きから判断すれば、彼の視線の先は逍遙する人物であるようにみえる。ところで、この童子の左右の足は正確に描けておらず、どちらが右で左か曖昧になっている。「月下把杯図」の人物描写からは考えられないお粗末さである。気配を感じて侍童は振り返っているのだから、視線の先の人物にも動きがなければいけないが、逍遙する高士には動きはなく、彼は立ち尽くしているようにみえる。彼の傍らには雅集の雰囲気こそぐわぬ、水に臨んで座る高士も描かれる⁽¹⁵⁾。仮に、この2人を消し去ってしまえば、振り返る侍童の視線の先は杖を持つ高士に落ち着き、画面の混乱はなくなる。「西園雅集図巻」は〈振り返る人物〉の効果を活かしておらず、「月下把杯図」と同一の筆者の作とすることは疑問を感じる。

「送酒図」は、椅子に腰掛ける人物に士人2名が酒肴を進呈する場面を中心とする。この3人の画面手前左右に僕童が控えて立ち、人物は都合5名である⁽¹⁶⁾（図15）。この図には画面右端の岩上に鶴がおり、それが「月下把杯図」の阮咸を持って坂を上ってくる侍童に対応するように、鑑賞者の視線を引き付ける。椅子に座す高士は酒杯を前に差し出しながらも、その視線は前に分かれて立つ士人達にはなく、離れた鶴を眺めているようにみえる。鶴は高士に向かって首を伸ばし、その姿勢は画面右上端から左へ張り出す松樹と呼応している。夜の宴を描く「月下把杯図」には柔和な曲線の竹があり、昼間の宴楽の図であるこちらは剛直な松を大胆に配置する。どちらも馬遠画によく見られるモチーフと描法であり、特に後者はしばしば形式化した姿で描かれるが、本図のそれは「清涼法眼図」の松樹（図16）に近く、抑制が効いている。

5. 小画面絵画の完成者としての馬遠

前章までに述べたように、「月下把杯図」は念入りに構成されている。画家は、小画面で近接して鑑賞されるという冊頁画の特徴を把握し、限られたモチーフと単純で整理された構図で広がりや奥行きのある画面を作り出した。寧宗や楊後の命により制作しているのであろうが、画は詩に依存するのではなく、詩意をふまえながらも絵画として独立している。現状の画面から賛を除いても画のバランスは崩れないであろう。人物の立つ場所を高くし、画面奥に谷間が広がっているように示唆する遠近表現は、近景と背景からなる特異なもので、北宋期の山水画の空間表現とはスケールの大小だけでなく、根本的に異なったものであり、これは山水画ではなく人物画あるいは花鳥画から発想されている。人のいる高台は、いわば劇場の舞台上で、登場人物は役柄に応じて最適な場所に立つ。周囲には必要な大道具や小道具が準備され、背景も備わる。背景は登場人物とは別次元のもので十分であり、むしろ観客の視線を役者に集中させるには必要最低限の簡略なものの方が良く、場合によってはなくても構わないだろう。遠中近景という三分法によって、深い谷間に臨む高士の描かれた南宋山水図を分析し、中景や遠景が乏しいだとか欠落しているとする見方は、山水画であることにこだわった一面的なものといわざるを得ない。郭熙の「早春図」から人物を消しても図は山水画として鑑賞に堪えるが、「月下把杯図」から人物を抜いたら、それは役者のいない舞台に等しく、絵にならないことが想像できるだろう。人物画に分類される「祖師図」3幅の延長線上に「月下把杯図」や「送酒図」は位置づけるべきもので、人物が大きく描かれているか否か、あるいは自然景が簡素か否かの程度の違いしかその差はない。「祖師図」にはいずれも人物の背後に広がる野原や谷間が暗示されている。また、馬遠とほぼ同時期に活躍した画院画家李迪の「雪中帰牧図」(大和文華館蔵)の右幅も同様の構成で、牛と人物の居場所を示す舞台装置として自然景は用意されている。牛の歩む土坡の向こうには何も描かれませんが、谷間が存在し、その水音が聞こえて来るような感じを受ける。当時の画院画家の画技の高さを如実に示す作品であり、馬遠の手法が彼だけのものではなく、画院において広まっていたことをうかがわせる。

さて、画面奥に谷間を暗示し、画中人物の視線の働きを最大限に利用することによって、小画面に広がりや奥行きを創出する馬遠の小画面絵画はどのようにして生まれたのだろうか。

繰り返し述べてきたように、これは北宋山水の大画面の一部を切り取ることによって直ちに出来る画ではなく、まして単純に縮小したものでもない。ここで馬遠画と、山水画と花鳥画の融合した小画面絵画である小景画との関わりを考えてみよう⁽¹⁷⁾。北宋の恵崇に始まる小景画の実体は、恵崇の基準作が現存しないこともあって、未だ明確でない。小景画の範疇に入る作品は幾つかあるが、身近な無人の江湖の景に水鳥が群れ遊ぶ様を描くものが多い。北宋の士人画家梁師閔筆「芦汀密雪図巻」(北京・故宮博物院蔵、図17)の景色は画面手前から奥まで連続した空間で捉えられ、馬遠画の小画面絵画が近景のみを重視するのとは異なる。

馬遠は紹興画院に復職し南宋絵画の動向を方向付けた李唐に斧劈皴をはじめとして強い影響を受けている。李唐の人物画作品として著名な「採薇図巻」(北京・故宮博物院蔵ほか、図18)には複数の模本が現存する⁽¹⁸⁾。図様は同一でいずれも商末周初の伯夷と叔齊が首陽山の山中に隠れ薇(ゼンマイ)を採って暮らした故事に基づき、テラス状の岩上に対話する2隠者を描く。この平らな岩の左には一段低い岩があり、その奥には谷間が広がり野水がテラス状の岩をえぐるように手前へと流れて落ちる。この一画は写し崩れの目立つ部分であるが、人物のいる

舞台を補完する背景にあたる役目を果たしており、その存在がやや不自然な感じがするだけに、人物画に空間の奥行きと広さを与えようとする試みの例とみることができる。「江山小景図巻」（台北・国立故宮博物院蔵）もまた、水面と陸地の一般的な上下関係を倒置した構図で、新奇な視覚によって描かれた試験的な作品である。山並みの向こうに江水が広がり帆船が浮かぶ景観は、伝許道寧筆「秋江漁艇図巻」などの伝統的な華北系山水画を見慣れた目には違和感が拭えず、李唐の活躍した南宋初期の絵画革新の冒険的一面が現れている。

馬遠は花鳥にも優れており⁽¹⁹⁾、注目すべき作品に「梅石溪鳧図」冊頁⁽²⁰⁾（北京・故宮博物院蔵、図19）がある。この図の構成は「月下把杯図」に通じる馬遠の技量が発揮された優れたものである。手前の水面に親子の野鴨が群れ、画面左には岩が切り立つ岸辺がある。画面上方、岩の奥は洞窟のようにえぐれ、オーバーハングした崖にしっかりと根を張った梅が花を開き始めている。入り江のような安全な隠れ家で小鴨5羽は母鳥にまとわりつき、その右に3羽が羽を休め、画面右端に着水する1羽がいる（図20）。都合10羽の鳥が相互に関連づけられている点は、「月下把杯図」と同じで、降りてきた仲間のたてる水音に驚く中央の鴨は注意深く振り返っている。一方、その横で羽ばたきの練習に励む雛鳥はそれぞれではなく、自分のことで精一杯である。この羽を広げた鴨が大小対比されて描かれているのが図形的に面白いが、上方の梅樹も鳥たちの動きに呼応し、この図のモチーフは有機的な連関を持つように画家は構成している。この結果、幽暗で広がりのある絵画空間が生成されている。通常の実と虚の関係が反転し、この図では主役の鳥がいる水面が実、岩壁が虚となる辺角構図を大胆に採って広闊な水面を暗示する。「月下把杯図」の竹、「送酒図」の松、そしてこの図の梅は、単なる場を説明する点景を越えて、画の主役である人物あるいは水禽と幾何学的に呼応して画中で重きを成している。馬遠は個々のモチーフの描写が正確であるだけでなく、モチーフの組み合わせに抜群の才能を発揮して視線の呼応や形態の呼応を行っている。また、高士図においては侍童の使い方が上手く、侍童に場面のつなぎ役を担わせたり、場面の説明となる器物を持たせたりしていることも既に指摘したとおりである。

山水・人物・花鳥のすべてに高い技量と示した馬遠はその才能もさりながら、その環境すなわち父祖伝来の家学が、彼の画技の形成に重要な役割を果たしたことは間違いない。父祖らの作品は現在残っていないが、『画継』は北宋期に画院で活躍した曾祖馬賁を小景雑画に分類し、「小景に長ず。百雁、百猿、百馬、百牛、百羊、百鹿図を作して極めて繁夥といえども位置は乱れず。」⁽²¹⁾と評する。また、祖父馬興祖について『画継補遺』『図絵宝鑑』とも、紹興画院に復職し、高宗は名画を手に入ると興祖に弁駁させたと伝える⁽²²⁾。曾祖以来画院の中核で活躍し、さかのぼれば山西の仏画師に至る家系に生まれた馬遠は、兄馬逵とともに家学を継いで画院画家となった⁽²³⁾。その環境を考えると、馬遠は北宋から南宋の名蹟や模本類に接する機会も多く、百雁図などの様々な姿態を書き尽くした画にも親しみ、配置の妙も早くから体得していたものとみられる。

おわりに

「夏秋冬景山水図」は、馬遠および馬遠派の高士山水図とは幾つかの点で異なっている。各図とも、高士1人のみで、侍童を伴っていない。佳処であることの指標である手摺りや台などが描かれていない。孤高の士人がひとり流浪し、あるいは逍遙する様を描くのであれば上記

のことは当然であるが、図の高士は馬遠の図中の高士達と同じく自然を愛でて山中に遊んでいる様子であり、これは主題の違いではなく画風の違いから生まれた相違といえる。高士だけでなく侍童を加えることによって、画面に動きが生まれ、構成が立体的になる効果を馬遠は知っていたが、「夏秋冬景山水図」の筆者はそれを作画のテクニックとして用いていない。馬遠によって佳処のイメージが固定化される以前の時期に本作品が作られたとすれば、定型化したモチーフが存在しないことが説明できる。人物の衣文線がいわゆる馬和之様に類することから本図の制作時期の上限を馬和之以後とする説明が一般的であるが、馬和之様の過剰な装飾性はなく、確かな根拠とはならない。逍遙する高士は、古く正倉院の密陀絵盆に描かれるが⁽²⁴⁾(図21)、適度な肥瘦のある描線によるゆったりした袍の表現は「夏秋冬景山水図」の人物描写に通じ、後者の画中人物の描法の源は古く、単純に馬和之の影響だけで語れないことがわかる。北宋末から南宋前半に盛んであった、復古主義に基づく古画の学習から本図や馬和之の人物描法が生まれたと推測される。

馬遠の高士山水図は高士が目的地である佳処にたどり着いてからの場面を描くが、「夏秋冬景山水図」は景色の良い山中の一隅を高士が通りかかった瞬間の出来事を夏景・冬景は描き、秋景にしても逍遙する人物がたまたま眺望の良いところを見つけ休む様に描く。つまり、この作者は土人が名所巡りしているような陳腐な図になることを避けている。馬遠は、「十二水図巻」の存在が示すように、絵画の定型化に関心があり、効果的な整理された対角線構図や檣頭描といわれる明解で雄弁な描線、力強く簡略な斧劈皴などを完成させている。また色彩の点でも、「夏秋冬景山水図」は自然で、水墨の山や土坡と著色の人物などの併存は何ら違和感がない。一方、馬遠の色遣いは必ずしも現実に即したものでなく、絵にアクセントを付けるために水辺の小岩に代赭を塗ることを習慣的に行うように、画面上での色のバランスを常に意識している。

以上のように、「夏秋冬景山水図」は計算された画ながらも自然主義的な傾向が強いのに対し、馬遠の画は絵画の幾何学的な整齊や色彩のバランスに関心が移り、それを小画面の絵画において単純化した姿で実現している。両者の違いがそのまま南宋絵画の歩みを反映しているとすれば、「夏秋冬景山水図」は南宋時代早期の作と位置づけられる。

註

- 1 例えば盛唐期に制作された敦煌 172 窟東壁北側文殊菩薩図の背景。
- 2 古くからの伝称では、久遠寺蔵の夏景山水図が胡直夫筆、金地院蔵の秋冬景山水図の2幅は徽宗筆であるが、現在ではほぼ否定されている。
- 3 明・朱謀壘撰。崇禎4年(1631)自識。
- 4 鈴木敬『中国絵画史 中之一』(吉川弘文館、1984年)註90 参照。
- 5 この印を「壬申貴妾楊姓之章」と読み、嘉定5年(1212)、楊后 51歳の賛とする説が中国の研究者間では有力である。徐邦達「南宋帝后題画書考弁」(文物1981年第6期)また王衛「水図」解説(『中国美術全集絵画編4 南宋絵画下』文物出版社、1988年)参照。楊妹子については江兆申『双谿讀画隨筆』(故宮叢刊甲種8 台北・国立故宮博物院、1977年)の第2章楊妹子の項を参照。
- 6 鈴木敬『中国絵画史 中之一』(前掲)129頁 参照。
- 7 『芸苑掇英』第64期 第6図。上海人民美術出版社、1998年。
冊頁、絹本著色、25.7×28.5cm。無款、賛文「人世難逢開口笑、黄花滿目助清歡」、坤卦印。

- 掲載書は「王弘送酒図」とするが、鈴木敬『中国絵画史 中之一』（前掲）の註94の意見に従い、ここでは単に送酒図とする。また同書132頁参照。仮に陶潜（淵明）に王弘が酒を送った故事（『宋書』巻91列伝第51孝義、『続晋陽秋』檀道鸞撰など）だとしても、それは重陽の日の出来事である。
- 8 『芸苑掇英』第44期 第3図、上海人民美術出版社、1993年。
『中国歴代絵画天津芸術博物館蔵画集』11頁、天津人民美術出版社、1985年。
『天津市芸術博物館蔵画集』7頁、文物出版社、1963年。
冊頁、絹本著色、25.7×28cm。無款、賛文「相逢幸偶佳時節、月下花前且把杯」、坤卦印、「明安国玩」朱文長方角丸印。対題「人能無著便無愁、万境相侵一笑休、豈但中秋堪宴賞、涼天佳月即中秋」、坤卦印、「楊姓之章」朱文方印、「明安国玩」朱文長方角丸印。
- 9 実作品に対する目視による判断。
- 10 九日齊安（一作齊山）登高 杜牧「江涵秋影雁初飛、与客携壺上翠微。塵世難逢開口笑、菊花須插滿頭歸。但將酩酊酬佳節、不用登臨歎（一作恨）落暉。古往今來只如此、牛山何必淚（一作獨）霑衣」（『全唐詩』巻697）。鈴木前掲書参照。
- 11 周密（1232～1308）は、南宋皇宮の慶瑞殿では重陽節に菊を飾って、「分列萬菊、燦然炫眼」（『武林旧事』巻3）と伝える。楊后詩の第2句「黄花滿目助清歡」の伝える情景は宮中における重陽節（別名菊花節）の一般的な様子であろう。
- 12 『東京夢華録』（入谷義高・梅原郁訳注、岩波書店、1983年）300頁参照。
- 13 「独在異郷為異客、每逢佳節倍思親、遙知兄弟登高處、遍插茱萸少一人」（『全唐詩』巻128）。
- 14 西園雅集図巻については次の文献を参照。板倉聖哲「馬遠「西園雅集図巻」（ネルソン・アトキンズ美術館）の史的位罫—虚構としての「西園雅集」とその絵画化をめぐる—美術史論叢16、1999年。
- 15 この2人の士人は画卷中の異質な存在であることは板倉氏が指摘するとおりである（前註参照）。板倉氏はこの2人を李公麟筆「婦去來図」からの借用とし、陶淵明を想起させるために描かれたと考える。しかし、図様の借用は認められるにしても、2人も描く不自然さは説明がつかない。水流に臨む人物のポーズは、臨流独坐や濯足（遠くからの旅人を迎えるという意味もある）の定型であり、図様の源は李公麟画に限定できないであろう。この絵の制作者である宮廷画家の立場を考慮すると、皇帝らの注文によって画家の意思に反して加えられたモチーフの可能性も考えられる。西園雅集図巻を真筆とする意見は多いが、「月下把杯図」や「祖師図」等と比べて、人物の顔貌描写をはじめとして出来は万全でなく、馬遠の画技が衰えた末期の作とするか、馬遠指導の下に作られた工房作と筆者は考える。なお、馬遠に限らず、南宋絵画は図様の借用が盛んであり、それについては藤田伸也「李迪筆雪中歸牧図の対幅の問題について」（国華1085号、1994年）、藤田伸也「南宋院体画の同図様作品について」（大和文華86号、1991年）参照。
- 16 左の僕童は左方画面外を振り返っているようにみえるが、この頭の部分は補筆の可能性が高く、ここでは論じないことにする。
- 17 馬遠と小景画との関わりについては次の論文参照。陳葆真「從空間表現法看南宋小景山水画的發展」故宮學術季刊第13巻第3期、1996年。鈴木敬「山水小景と山水小図」大和文華97号、1997年。
- 18 鈴木敬「李唐の南渡・復院とその様式変遷についての一試論」上・下 国華1047・1053号、1981・82年。および、鈴木敬『中国絵画史 中之一』（前掲）参照。
- 19 馬遠の院体花鳥画の遺品に、「倚雲仙杏図」冊頁（台北・国立故宮博物院蔵、絹本著色、25.8×27.3cm、落款「臣馬遠画」、賛文「迎風呈巧媚、洩露逞紅妍」、乾卦印、「楊姓翰墨」朱文方印）や「垂柳飛絮図」冊頁（北京・故宮博物院蔵、絹本著色、25.8×24.6cm、無款、賛文「線撚依依綠、金垂裊裊黃」、乾卦印）などの、楊後の着賛を伴った図が現存する。「白薔薇図」冊頁（北京・故宮博物院蔵、絹本著色、26.2×25.8cm、落款「馬遠」とともに、これらは馬遠の院体花枝図の基準となる作品で、色彩の美しさを活かした精緻な画風の佳品である。これらは無背景に花の枝先を克明に描き、一般的な南宋画院の花枝図と描法・構図の両面で特に違いはない。
- 20 絹本著色、26.7×28.6cm、落款「馬遠」。
『中国美術全集絵画編4 南宋絵画下』（文物出版社、1988年）第64図、王衛解説。

『中国絵画全集 4 五代宋遼金 3』(浙江人民美術出版社・文物出版社、1999年)第58図、潘深亮解説。
また、林柏亭「小景与宋汀渚鳥画之關係」(『宋代書画冊頁名品特展』所収、台北・国立故宮博物院、1995年)参照。

- 21 鄧椿撰『画継』卷7「馬賁、河中人。長於小景。作百雁、百猿、百馬、百牛、百羊、百鹿図、雖極繁夥、而位置不乱。本「佛像馬家」後、写生馳名於元佑紹聖間。」(『画史叢書』)
- 22 莊肅撰『画継補遺』卷下「馬興祖。河中人。賁之裔孫。紹興間随朝画手。工花鳥雜画。高宗駐蹕錢塘。每獲名蹤卷軸。多令弁驗。」(『中国美術論著叢刊』)
夏文彦撰『図繪宝鑑』卷4「馬興祖 河中人。賁之後。紹興間待詔。工花鳥雜画。高宗每獲名蹤卷軸。多令弁驗。」(『画史叢書』)
- 23 夏文彦撰『図繪宝鑑』卷4「馬公顯 弟世榮。興祖子。俱善花禽人物山水、得自家伝。紹興間授承務郎、画院待詔、賜金帶。世榮二子、長曰遠、次曰遠、世其家学。」(『画史叢書』)
- 24 正倉院宝物 南倉 密陀絵盆第2号。『正倉院の絵画』(正倉院事務所、日経新聞社、1968年)第87図。