

# 南宋画院の詩書画

## － 三絶の視点から －

藤 田 伸 也

**要旨**：詩と書と画に優れることを意味する詩書画三絶は中国文人の理想であった。書画と併称されるように絵画は書と密接な関係があり、書と画は根本的に一致すると考えられてきた。詩文は直接的に画題を絵画に提供する場合もあるが、両者は情景描写という点で共通することから、画を「無声詩」、詩を「有声画」と呼んできた。本論は詩書画三絶の視点から南宋画院の絵画について考察を試みた。文人画の理論をあえて宮廷絵画に当てはめることにより、南宋画院絵画の性格が明確となるのではないかと考える。まず詩書画三絶とは何かについて、主要画史での三絶の用例を追いながら述べ、次いで南宋画院のあり方に強い影響を与えた徽宗朝画院の状況を考察する。そして南宋画院の初期を代表する李唐と中期の画院最盛期の中心画家馬遠の事例分析を通して、画院画院の画と詩および書との関係について述べその芸術性を探る。

### はじめに

広く知られているように中国の絵画は書と密接な関わりをもっている。書画と併称され、両者は造形芸術の第一に挙げられ、陶磁器以下の工芸品とは一線を画して扱われる。また、画を「無声の詩」、詩を「有声の画」と呼ぶように、絵画と詩も強い結びつきがある。詩文は文字として記され、詩と書は表裏一体のものである。すなわち詩と書と画は三角形の頂点のように結びついて中国文化の芸術的基盤を形成してきた。そして、その三角形の中心を占めるのが文人で、詩書画三絶こそが彼らの理想であった<sup>(註1)</sup>。

### 1. 三絶とは

詩書画三絶の古例は梁元帝蕭繹（在位 552～54）の、「書に工にして画を善くし、自ら宣尼（孔子）像を図し、之の為に賛し而して之を書す。時人之を三絶と謂う。」<sup>(註2)</sup>という逸話に始まる。

本来、三絶とは三種の事柄に優れることで、六朝・東晋の顧愷之を才絶・画絶・癡絶の三絶と呼んだ例<sup>(註3)</sup>をはじめ史伝に多く見られ、必ずしも詩書画に限って用いられる言葉ではなかった。また、詩書画の三つの才を兼備した後漢の蔡邕は三美と呼ばれ<sup>(註4)</sup>、三絶の語は用いられていない。詩書画の三絶の例として梁元帝の故事よりも広く知られるのは、唐の鄭虔が自ら作った詩篇と書画を玄宗に献上し、皇帝が「鄭虔三絶」と御題した故事である<sup>(註5)</sup>。

現在では三絶といえば1人の画家が三つの才能に恵まれることを指す場合が多く、とくに詩書画が文人の重要な関心事であることから詩書画の三分野に飛び抜けた能力を発揮する天才を詩書画三絶と賞賛するのに使われる。書と画がすぐれており、それがひとつの作品としてまと

まったものを書画合璧などと賛美するが、その書が自作の優れた詩の場合、詩書画三絶ということになる。つまり、詩書画三絶は人と作品の両方に対して用いられる言葉である。

唐時代にはすでに、詩書画が芸術として認識されていた。晩唐に書かれ、唐朝以前の絵画史を集大成した『歴代名画記』（大中元年・847年自序）の中では、「三絶」の言葉はどのように使用されているだろうか。すでに挙げた例のほかに次の3例が知られる。

顧愷之には彼自身が才絶・画絶・癡絶の三絶と呼ばれた以外に、瓦官寺三絶の故事がある。南京・瓦官寺には顧愷之の著名な光り輝いた維摩像のほかに戴逵の仏像5体と獅子国から献上された玉像1体があり、時に三絶と称せられた<sup>(註6)</sup>。ほかには、長安・空観寺の仏殿の門扇（とびら）に描かれた孔雀および二龍が三絶とされた例<sup>(註7)</sup>があり、また、長安・光明寺（唐の大雲寺）小塔の壁画を隋代の鄭法士・田僧亮・楊契丹の3人が分担して描き三絶と称された例<sup>(註8)</sup>がある。この合計5件の名画記での使用例からも「三絶」は、詩書画三絶だけを指すのではなく、壁画およびその作者のように優れた物や人が三つ集まっている状態と、顧愷之のように三種の天分に恵まれた1人の人物の両方を賞賛して使われた名詞であることがわかる。つまり唐時代には絵画史という分野で特定の意味を付与された用語として「三絶」は用いられておらず、「詩書画三絶」という概念は未だ明確でなく、絵画と書と詩の結びつきも宋代以後ほどは強固でなかったように思われる。また二人の名人を指して「二絶」と呼んだ場合<sup>(註9)</sup>があることも、「三絶」はごく一般的な言葉であることを裏付ける。

ところで、「三絶」は三皇や五穀などと同じく名数のひとつであり、それら名数を分類整理した書に宋・王応麟（1223～96年）撰『小学紺珠』がある。その名臣類・下に「二絶・三絶・四絶・五絶・六絶・八絶」の項目が立ち、主として唐時代の例が列挙されている。三絶に限ってみても既述の例のほか、詩・剣舞・草書の組合せや画鶴・画鳳・草書の3名人、あるいは門地・人物・文学が抜群の1人の人物についての美称など種種雑多でかなり自由に使用されている<sup>(註10)</sup>。

さて、鄭虔の事例に戻ると、『歴代名画記』は、鄭虔が琴を弾き、酒を飲み、詩文を作ることとを好み、山水画を巧みに描いたことを述べて、「詩篇及び書画を進献す。玄宗御筆もて題して曰く、「鄭虔三絶」と。」と三絶の逸話を記すのだが、鄭虔が献上した詩書画の形状および内容について言及がない。一方、『新唐書』には、「嘗て自ら其の詩并に画を写し以て献ず。帝、其の尾に大署して曰く、「鄭虔三絶」。著作郎に遷せらる。」<sup>(註11)</sup>とあり、自作の詩と画を鄭虔が献じてその末尾に玄宗が大書したことがわかる。またその形状は卷子形式と推定され、鄭虔の詩と画の後ろに玄宗は大書したか、画の左端に書いたのであろう。いずれにしても、鄭虔の詩を記した書と画は別個のもの可能性が高く、自画自賛というような画中に詩が書き込まれたものではなかったようだ。『宣和画譜』<sup>(註12)</sup>も、この件に関しては『新唐書』を踏襲している<sup>(註13)</sup>。また、唐・封演撰『封氏聞見記』は「（鄭）虔は書、画を工みとし、又詩にも工み。故に三絶の目あり。」<sup>(註14)</sup>とし、詩書画に優れていたため鄭虔は三絶と称せられたことを簡単に述べる。この書き方を注意深く分析すると、封演は書画を一纏まりのものとして考え、それに詩を加えて三絶している。造形芸術である書画と、文学である詩を区分した上で、三者は文人にとって必須の芸術と考えているようだ。それは、上述の『歴代名画記』でも同じで、「詩篇及び書画」という順序で述べている。

中国において、書と絵画の結びつきが極めて強いことはいままでもないことであろう。紙と筆と墨という文房具や材料が共通するだけでなく、芸術としての書画が同源であることを主張し後世に圧倒的な影響を与えたのが、ほかならぬ『歴代名画記』の著者張彦遠であった。彼は

「叙画之源流」で絵画の始まりを尋ねているが、そこで繰り返し主張されているのは、書と画は元は同体で意を伝えるために書が生まれ、形を表すために画が生まれたという書画同体論あるいは書画同源論である。また、書画とも筆の動きすなわち用筆によって造形物となる点が共通し、芸術性も一致するという書画一致論も展開される。書法はいうまでもなく文人にとって欠かすことの出来ない技術および教養であり、すでに六朝時代に王羲之の出現によってその芸術的価値は確実なものとなっていた。張彦遠は画を書に引き寄せることで、絵画の価値を高めようとした。歴史的に見て、絵画は書に比べれば発達が遅れており、張彦遠の時代はまだ著色の説明的な絵画が主流で、後世の写実的で精神性に満ちた水墨画の完成した姿を見ずに彼は書画一致論を主張している。

絵画の芸術性を論じるのに書の理論を援用するのは、張彦遠に始まったのではなく六朝時代からあり、『歴代名画記』でも「論画六法」として取り上げられている。それは南朝・南齊の謝赫によるもので、画の六法の第一である「気韻生動」を実現するためには「骨法用筆」が必須であると主張する。物の形や色が似ているという絵画の写実性を示す「応物象形」や「随類賦彩」よりも上位に線の芸術性を置き、さらに精神性そのものを問う「気韻生動」を掲げる点に特色があり、これが後世の中国絵画の規範となったのである。

この書画一致の考え方は張彦遠が、「画に工みなる者は多く書を善くす。」<sup>(註15)</sup> というように、画家に書家であることを求め、文人でなければ名画家にはなれないという文人中心の絵画史観に行き着く。絵画を鑑賞し評論する者が畢竟教養人であることから、また中国の絵画が書と密接な関係にある以上、絵画史の本流は唐以前も唐以後も文人士大夫によって形成され、彼らの教養のうち言語で表現され文字で書き表される詩が書画と結びつき、詩書画三絶が文人の理想という考え方も定着していった。

意外なことに、「詩書画三絶」という語は『歴代名画記』に限らず、画史類にほとんど見ることができない。「三絶」はあっても「詩書画」と直に続くことはないし、また「詩書画」という語の使用も多くない。

『歴代名画記』を継ぐ意図をもって北宋時代の郭若虚が撰した『図画見聞誌』には画家1名で「三絶」の例はなく、詩書画の分担合作（「八仙真」<sup>(註16)</sup>）や呉道玄ら3人の画家が玄宗の命を受け合作した「金橋図」の故事<sup>(註17)</sup> など数件で三絶が使用される。

また、『図画見聞誌』を継ぐ南宋の鄧椿撰『画繼』では、竹石を善くした蘇過（1072～1123）の「木石竹三絶」を父の蘇軾（1036～1101）が詠じた事例<sup>(註18)</sup> や、逸筆翎毛を描いて意外な趣があるとされた李甲の鵲・雁・鴨の3図に晁補之（1053～1110年）が題を付した画を「李甲画三絶」と記す例<sup>(註19)</sup> がある。この2例はこれまでにない使用例で、前者は1図中の三つのモチーフ木・石・竹が優れていることを指して三絶といい、後者は1人の画家の花鳥3図が1組となった作品を三絶と呼んでいる。晁補之はまた、小景雑画の画家段吉先の小景図に題して三絶と題しており<sup>(註20)</sup>、蘇軾およびその周辺では三絶の語が重要な意味をもっていたことがわかる。また、河東（山西省）では、駱駝を得意とした路皋と人馬の名手郝章そして山水画家と張遠の3名を三絶と称していたというが<sup>(註21)</sup>、彼らによる合作の事例は述べられていない。類似の例として、北宋元祐年間（1086～1093年）に舒州（安徽省）の名画家李公麟・能文家李亮工・名書家李元中は三季と称されたことが知られる<sup>(註22)</sup>。宋代になると三絶は文人の間でその芸術的才能を賛美するときに用いられる語として普及し、その典型が詩・書・画の三絶であったと推定される。

その裏付けとして北宋時代の題跋の発達が挙げられる。題跋とは書籍や書画の題辞と跋文のことで、前にあるのが題で後ろに付されるのを跋という。北宋時代中期になって文人サークルで書画が熱心に制作し鑑賞されるようになると題跋は急速に発展し、それらを集めた『東坡題跋』などの著名文人の題跋集が現在残っている。また、画に触発されて詩文を題し書くことを題画といい、その詩を題画詩という。題画は必ずしも絵画作品上に書かれたのではなく、物として必ずしも画に付属しない点で題跋と区別されるが、同義にみなされることも多い。唐代の詩人杜甫から題画詩は積極的に作られるようになるが、図上に詩文の書かれた例は、現存遺品に徴する限り、徽宗朝宮廷絵画に始まる。徽宗朝に先行する蘇軾・黄庭堅らの題跋の多くは失われて文献でしか知ることができず、彼らの芸術活動を明らかにする完備した作品はない。おそらくその大部分は画卷の前後に位置する題跋であり、絵の上に記す賛の体裁は取っていなかったと考えられている<sup>(註23)</sup>。

## 2. 徽宗画院の詩書画

北宋末の皇帝徽宗は書画の天分に恵まれ自ら制作し、また宮廷の作画機構である翰林図画院（画院）の充実に力を入れたことはよく知られている。

皇帝を文人と呼ぶことはいささか憚られるものの、中華文明の統率者としてすべての文人の頂点に立つものが皇帝であることは科挙制度が如実に示すところである。徽宗皇帝は前代の文人画の隆盛を受けて自ら詩書画三絶の文人画家たらんことを目指し、また配下の画院画家には詩情表現を絵画に取り込むことを積極的に指導した。皇帝は親しく宮廷画家を指導し、さらに画院学生の選抜問題を自ら課したが、それは詩に基づいて絵画制作を行うことであった。例えば、「野水無人渡、孤舟尽日横」という五言二句や、「乱山藏古寺」という五言の一句を課題として与え、その句に最も相応しい情景を描き出したものを優秀とした<sup>(註24)</sup>。ここでは画技の巧拙よりも詩的情景の創出が、文人ではなく専門の画家に要求されている。この短い詩句はのちの南宋画院絵画に記された皇帝たちの題賛に通じ、「平沙落雁」「江天暮雪」などの瀟湘八景の図名を思い起こさせる。事実、徽宗は宋迪の瀟湘八景を見て八勝図を制作し、また「朝雲弄日」などの四字題の付いた十二景十二幅の徽宗作品が南宋時代初めに存在した<sup>(註25)</sup>。

現存する徽宗の絵画作品で彼自身の題賛を伴うものとして、「瑞鶴図巻」（遼寧省博物館、図1）、「祥龍石図巻」（北京・故宮博物院）、「五色鸚鵡図巻」（ボストン美術館）の3画卷、「芙蓉錦鷄図」（北京・故宮博物院）、「蠟梅山禽図」（台北・国立故宮博物院、図2）の2軸が挙げられる。先の2巻は画の後ろに徽宗得意の瘦金体による題詩と題記が続き、落款も「御製、御画并書」と書画を等しく扱い詩書画三絶を狙っている。「五色鸚鵡図巻」は画と書の順序が逆であるなど形式がやや異なるが、詩書画が揃った作品であることは前2巻と変わりがない。

2本の掛幅の花鳥図は法量もほぼ等しく、「宣和殿御製并書」墨書と花押・印が同様で、どちらも五言絶句が余白に大書される。画の上部に賛のための余白が取ってないため、自賛の詩が書き入れられた結果、画は窮屈な感じになっている。画面内への賛の配置に定式がなく、画と書は調和していないと言わざるをえない。

また、「聴琴図」（北京・故宮博物院、図3）は臣蔡京の七絶の賛が画面上部にあるが、文字の下端は松の梢に重なりそうで上手な配置とはいえない。また「聴琴図」の題字もめだちすぎて画を殺している。濃彩による謹厳な画風の絵に書を書き入れることの困難さを示す一例となっ

てしまった。仮に画は徽宗本人ではなく代筆の画院画家によるものと考えれば、徽宗の題字や蔡京の書が目立つことの説明はつくが、元時代以後の文人画のように書と画が調和して芸術性を高めているとは言い難い。

そして冊頁画の「桃鳩図」（日本個人蔵、現状は掛幅）や、「蠟梅双禽図」（四川省博物館）などは題賛はないものの、「御筆」墨書と花押が小画面の中で占める割合が大きく、書の存在が画のアクセントとなっている。これらの作品も「聴琴図」と同じく、画と書は均衡を失って書が画を支配していることから、代筆の可能性を含め芸術性に同様の欠点をもつ。

徽宗作品における書と画の関係は、書画が併置される3画卷を除けば、芸術的に満足できる水準に達しておらず無理があり、賛や落款の書が画面から浮き上がってしまっている。

### 3. 南宋画院の画と題賛

#### — 李唐 —

宋は徽宗の失政によって滅亡の危機に瀕し領土の北半分を失ったのだが、南宋時代の絵画とくにその中心となった宮廷画院の絵画は徽宗朝絵画を否定することなく受け継いで発展した。

宋朝に従って南渡し紹興画院に復帰した画院画家が南宋絵画の基盤を作ったが、その中心が李唐であった。元時代初めの収蔵家莊肅は、『画継補遺』で李唐の略歴を述べたのち

「予の家にかつて（李）唐画くところの胡笳十八拍あり。高宗親しく劉商の辞を書す。每拍、空絹を留め、唐に図画せしむ。亦嘗て高宗題を称し（李）唐が画くところの晋文公復国図横巻を見る。以て高宗の（李）唐画を雅愛するを見る有り。」<sup>(註26)</sup>

と、高宗題李唐画の「胡笳十八拍図」と「晋文公復国図巻」が南宋末元初に存在したことを記す。

前者は文姫帰漢図ともいい、後漢の蔡邕の娘蔡琰が匈奴に拉致され、匈奴の王の妻となり12年間過ごしたのち中国にもどった奇譚を描く画題である。楽府琴曲歌辞の蔡琰『胡笳十八拍』<sup>(註27)</sup>は偽託とされるが、唐の劉商<sup>(註28)</sup>、宋の王安石・李元白も蔡琰の詩に倣って同題の詩を作った。高宗は蔡琰の詩ではなく、詩人であり画家であった劉商の詩を選んでいるが、その理由としては劉商の胡笳十八拍は「世に盛行し兒童婦女悉くこれを誦した」<sup>(註29)</sup>ことが考えられる。台北・国立故宮博物院の伝李唐筆「文姫帰漢図」<sup>(註30)</sup>（図4）は大型の冊頁画で全十八図が揃う。各図とも著色画の上部に題賛が絵と明確に区別されて書かれる。詩文の内容は劉商による胡笳十八拍詩であるが、書の作者も画と同様不明である。副葉が付属し、万曆辛卯（万曆19年、1591年）の韓世能の跋は、唐時代の閻立本画・虞世南書と伝える。しかし、画風は現存する数本の文姫帰漢図巻と同様、李唐画風といえるもので、書風は高宗以下の南宋皇室の書に類する。伝李唐筆の文姫帰漢図は本品以外はいずれも画卷であり、每拍とも高宗風の書による劉商の詩に続いて画が描かれる。先の『画継補遺』の記述からは上に高宗の題、下に李唐の画が配置された掛幅か冊頁の文姫帰漢図が想起されるが確証はない。それよりも莊肅が、先に高宗が劉商の辞を書き絹を空けておいて画院画家の李唐に絵を付けるように命じたたと記す点が注目される。

現在メトロポリタン美術館に所蔵される伝李唐筆「晋文公復国図巻」（図5）は、もとの図様をよく伝えた模写で、春秋時代・晋の文公（名は重耳）の事跡が6場面描かれ、毎段画の後に『左伝』原文が書かれる。作者の款印はなく、画の筆者は李唐、そして書の筆者は高宗とされる。

「胡笳十八拍図」と「晋文公復国図巻」の両者は物語・テキストに基づく説明画であり、既

に古典として知られた詩や文の絵画による図解の一種といえる。書物に記された過去の出来事を絵画化するように皇帝から命じられた李唐が、これまでの絵画の伝統に則りながらも個性を発揮した様子が現存作品からもうかがえる。宮廷画家である李唐は一方向的に皇帝から命令を受けて絵を描くにすぎず、画家と書家との交遊関係がそこに発生することはない。つまり、詩と書と画が揃っていても、詩は古人の作で書は皇帝そして画は画院画家というように時代と身分によって三者は分断されている。このためこの2例は文人サークルのように才能豊かなそして互いに尊敬し合う友人との交遊のなかで感興が高まって生まれたものとは異なった様相を呈している。前代の徽宗朝の画院画家が詩句に基づく作画を求められ忠実に制作したのも南宋画院と全く同じことで、理にかなって詩書画の三者が優れているとしても本来の詩書画三絶の精神からは離れているといえる。

高宗はまた、士人画家馬和之を重用し、毛詩三百篇を書いて馬和之に図を描かせた。完成する前に高宗は亡くなったために、孝宗は後を継いだという<sup>(註31)</sup>。京都・藤井有鄰館などに所蔵される伝馬和之筆「毛詩（詩経）図巻」（図6）はその作例にあたる。書が前で画が後ろに配された整然とした構成の画卷で、画は馬和之風であるが書は高宗ではなく宮廷の書家によるものとされる<sup>(註32)</sup>。

高宗がこのようなテキストに基づく絵画制作を宮廷で活躍する画家たちに課すことができた背景には、徽宗朝画院で詩句から絵を作る訓練が熱心におこなわれたことと、李公麟らによる古画の学習から物語や故事の絵画化が容易にできる環境が整っていたことがある。徽宗朝の内府収蔵絵画目録『宣和画譜』には膨大な数の絵画作品が収録されているが、その画題も多岐にわたり後世の画題のほとんどが網羅されている。物語絵や故事画の中心は人物だが、人物画は最も早く発達し唐時代には完成されていた。人物を取り巻く空間表現は水墨画の定着によって宋代に飛躍的に向上し、画面空間内に人物を自在に置くことができるようになった。それに加えて六朝・唐時代の画法の研究も進み、画家は意識的に古様を採用して描いた。馬和之は呉道子の筆法に学んで飄逸な筆法を編み出し、詩経に相応しい優美な画風を作り出したことは現存の伝作からもうかがえる。また、「晋文公復国図巻」の「奉匱沃盥」の場面や最後の場面（図5）には六朝の顧愷之の人物画をおもわせる画法が用いられているのも同様の意図によるものだろう<sup>(註33)</sup>。

### － 馬遠 －

南渡をはさんで五世代にわたって画院画家を輩出した馬家を代表する馬遠は、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、彼の現存作品には皇族の着賛が多く見られる。

祖師図3幅すなわち、「洞山渡水図」（東京国立博物館、図7）、「清涼法眼図」「雲門大師図」（どちらも天龍寺）には、画面上部に六言詩と「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、図は無款ながら筆者は馬遠と考えられている<sup>(註34)</sup>。現存3幅のほか今は伝わらない臨濟宗・滄仰宗の祖師図を加えて、本来禅宗五派を描いた5幅対の力作であったと推定される。いずれの幅も馬遠の描く祖師と背景は画面の下半分に収まり、画絹の上方に堂々たる楷書の賛が大書される。他者を圧倒するような書に対して、馬遠の画は簡略にして精妙で当を得ており賛と拮抗している。

ところで、この馬遠会心の作の制作過程を想像してみよう。一般に、賛は画が成ったのち絵

を見た鑑賞者がその感興を詩文として記したもので、画が先に存し、賛は画の付加物である。作品によっては賛が加わることを予期して余白を残しておく場合もある。元末四大家以後の文人画はその場に連なる友人や著名人の入賛を予定しているのが普通だ。しかし、この祖師図は先に楊皇后が詩を書き、その後下方の空絹に馬遠が絵を補っている可能性がある。先述した高宗書と李唐画の胡笳十八拍図の例では、高宗が書を先に書いて空絹を残しておきそこへ李唐に画を描かせている。これは画家にしてみれば容易なことではなく、非常な緊張を強いられる作画だが、古典に基づく故事画題であるため画家は準備することが可能であり、高宗の書も賛ではなくテキストの書写に過ぎない。馬遠の祖師図の場合も皇帝皇后が祖師図制作を決定し、『景德伝灯録』などの伝記を参考にして詩と画がそれぞれ作られたのであろう。楊皇后には当然、詩と書の代作者が控えており、馬遠も先祖は山西の仏画師で歴朝の画院画家の血筋であるから禅宗祖師図は得意の画題といえる。また、この画と書の関係は、功臣像や聖賢像のような伝統的な宮廷絵画の場合と軌を一にしている<sup>(註35)</sup>。

伝馬遠筆「華灯侍宴図」(台北・国立故宮博物院)、および「踏歌図」(北京・故宮博物院)も祖師図と同様の題賛を持つが、画と賛の間には緊張感が乏しい。模本であることを勘案しても、画と書の関係が落ち着かないのは、画面上部の空の広がり賛が阻害しているからである。両図とも画家は大きな空間を描き出そうとしているのに、賛者はそれとは無関係に文字を記しているように見える。

上記の例はいずれも画面の比較的大きな掛幅画で、一つの画絹に画と賛が書かれているため、制作の際に後から描く画家あるいは賛者に作品の成功の責任が委ねられる。「月下把杯図」<sup>(註36)</sup>(天津市芸術博物館)のように、図上に楊妹子の七言二行があるものの、七言絶句の対題は別になっている冊頁の場合はより自由に制作できる。馬麟画・理宗書の「夕陽山水図」(根津美術館、図8)は現在は賛と画が上下に密着して表装されているが、本来は別絹で「月下把杯図」のように一对の冊頁であった。理宗の「山含秋色近、燕渡夕陽遲」という詩句に基づき、馬麟は夕日に映える山と水面近く飛び交う燕を描き出している。この詩句から画を連想し制作する手法は、徽宗朝画院での試題を受け継いで、徽宗と同じく書画を善くした高宗が賛題を好んで書いたことが影響している。画中に詩の一部を題名のように書き込んだ例は南宋院体画、とくに馬遠画風の作品に多数見られる。詩句を直接的具体的に表現するのは凡俗であると徽宗が退けたように、詩は作画の契機となっているに過ぎないものも多い。「月下把杯図」は図上の七言二句が最初に与えられた課題でその答えが馬遠の絵であり、楊妹子自身の対題であるのではなかろうか。

## おわりに

寧宗に仕えて官は奉議郎直秘閣に至った張鑑は書が巧みで幾つもの書室を構えた趣味人であったが、馬遠を祖父馬賁の用筆および意を得た名画家と絶賛し、あるとき彼に林下の景を描かせ、次のように詠じた<sup>(註37)</sup>。

「世間に真の画あり、詩人其の初めを幹る。世間に真の詩あり、画工其の余を掇う。」  
世の中には真の画があり、それは詩を契機としてして制作される。また真の詩があり、画工はその詩から影響を受けて画を描く。つまり馬遠の画こそは真の画であり、その画の源は詩にあるというのであるが、これは先に述べた宮廷での詩文に基づく作画を意味する。また、当時の

絵画は詩情の表現が強く求められていたこともわかる。しかし、この張鑑の詩の真意は、馬遠のように優れた画家の作品は詩を契機としていてもそれは初めの僅かな部分に過ぎず、画には詩では表せない視覚芸術としての醍醐味があるということであろう。絵画が詩に基づき制作されるのは当然だが、寄りかかってしまっただけでは芸術性が失われるおそれがあることを言外に伝え、絵画の芸術としての独立性を述べていると読める。

南宋画院は詩書画の美が形式的に揃った作品を生み出したが、文人が理想とする詩書画が混然一体となった詩書画三絶に値するものはない。それは画家の能力の問題ではなく宮廷絵画の性格によるもので、元以後の文人画の先駆となったのは、南宋時代末期に盛んとなった禅余画家の活動であった。例えば牧谿の「蛄子和尚図」（偃谿広聞賛、個人蔵、図9）は、馬遠の祖師図と同様禅の祖師散聖を描くが、両者から受ける印象は全く異なる。絹本著色と紙本墨画という材質技法の違いに加え、画家と賛者の関係が君臣ではなく師友であり、同じ道を志す仲間の交遊のなかで生まれたことから発する興趣が「蛄子和尚図」には存在する。馬遠画が理を尽くしているのに対し、牧谿画は意を尽くしているといえる。詩書画三絶はつまるところ興趣であり、それは南宋時代には初期の文人画家米友仁から画院画家を飛び越えて末期の禅余画家への流れであった。

## 註

- 1 「無声詩」と「有声画」の語は北宋時代後期には一般的に使用され、僧惠洪撰『石門文字禪』の巻4には両語が見られる。しかし、一つの文章の中で対比して使用されている宋代の例は管見の限り確認できなかった。また、郭熙・郭思撰『林泉高致集』画意に「(前略)更如前人言、詩は無形畫、畫是有形詩、哲人多談此言、吾人所師。(後略)」とあり、画と詩の関係について類似の表現が当時流布していたことがわかる。

詩書画三絶全般については以下を参照。

島田修二郎「詩書画三絶」(『書道全集』第17巻・平凡社・1956年、また島田修二郎『中国絵画史研究』中央公論美術出版・1993年 収載)

Michael Sullivan, *The Three Perfections; Chinese Painting, Poetry and Calligraphy*, (George Braziller Inc. New York, 1980)

The Metropolitan Museum of Art, *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*, (Princeton University Press, 1991)

- 2 『新校本南史』本紀・巻8 梁本紀下第8・元帝
- 3 『歴代名画記』巻5 晋・顧愷之の条 画史叢書本
- 4 『歴代名画記』巻4 後漢・蔡邕の条
- 5 『歴代名画記』巻9 唐・鄭虔の条

「鄭虔、高士也。蘇許公爲宰相、申以忘年之契、薦爲著作郎。開元二十五年爲廣文館學士、飢窮轉軻、好琴酒篇詠。工山水、進獻詩篇及書畫。玄宗御筆題曰「鄭虔三絶」。與杜甫、李白爲詩酒友。祿山授以僞水部員外郎、國家収復、貶台州司戸。」

- 6 『歴代名画記』巻5 晋・顧愷之の条
- 7 『歴代名画記』巻3 記兩京外州寺觀画壁 空觀寺
- 8 『歴代名画記』巻8 隋・楊契丹の条
- 9 陳の顧野王は画を善くし、書を善くした王褒と共に二絶と称された(『歴代名画記』巻8)。また北齊の楊子華は世祖に気に入られて画聖といわれ、碁の名手王子冲と共に二絶とされた(『歴代名画記』巻8)。
- 10 『小学紺珠』巻6 『津逮秘書』本 参照

## 11 『新唐書』巻202 文芸中・鄭虔の条

「鄭虔、鄭州滎陽人。天寶初、爲協律郎、集掇當世事、著書八十餘篇。有窺其稿者、上書告虔私撰國史、虔蒼黃焚之、坐謫十年。還京師、玄宗愛其才、欲置左右、以不事事、更爲置廣文館、以虔爲博士。虔聞命、不知廣文曹司何在、訴宰相、宰相曰「上國學、置廣文館、以居賢者、令後世言廣文博士自君始、不亦美乎？」虔乃就職。久之、雨壞廡舍、有司不復修完、寓治國子館、自是遂廢。初、虔追紬故書可誌者得四十餘篇、國子司業蘇源明名其書爲會粹。虔善圖山水、好書、常苦無紙、於是慈恩寺貯柿葉數屋、遂往日取葉肄書、歲久殆遍。嘗自寫其詩并畫以獻、帝大署其尾曰「鄭虔三絶。」遷著作郎。(後略)」

## 12 『宣和画譜』巻5 人物一唐・鄭虔の条 画史叢書本

「鄭虔、鄭州滎陽人也。善畫山水。好書、常苦無紙、虔於慈恩寺貯柿葉數屋、逐日取葉隸書、歲久殆遍。嘗自寫其詩並畫以獻明皇、明皇書其尾曰「鄭虔三絶。」畫陶潛、風氣高逸、前所未見、非醉臥北窗下、自謂羲皇上人、同有是況者、何足知若人哉、此宜見畫於鄭虔也。虔官止著作郎。今御府所藏八 摩騰三藏像一 陶潛像一 峻嶺溪橋圖四 杖引圖一 人物圖一」

13 また別に、鄭虔は慈恩寺東院の小壁に王維・畢宏と共に各1図を描き、当時の人は三絶と称したとの記事もあるが、一般には鄭虔の三絶といえは玄宗御題の書画合璧作品をいう。唐・朱景玄撰『唐朝名画録』妙品上八人 王維の条 画品叢書本「(前略) 慈恩寺東院与畢庶子、鄭廣文各畫一小壁、時号三絶。(後略)」これは『歴代名画記』巻3「記兩京外州寺觀画壁」の慈恩寺の条の「大殿東廊從北代一院、鄭虔、畢宏、王維等白畫。」に相当する壁画である。

## 14 封演撰『封氏聞見記』巻5 図画 四庫全書本

## 15 『歴代名画記』巻1 論画六法

「(前略) 夫象物必在於形似、形似須全其骨氣。骨氣形似皆本於立意、而歸乎用筆。故工畫者多善書。(後略)」

## 16 『図画見聞誌』巻6 近事 画史叢書本

「(前略) 一日命翰林學士歐陽烱次第讀之、復遣水部員外郎黃居實八分題之。每觀其畫、歎其筆迹之縱逸、覽其讚、賞其文詞之高古、玩其書、愛其點畫之雄壯。顧謂八仙不讓三絶。(後略)」

## 17 『図画見聞誌』巻5 故事拾遺

「(前略) 帝遂召吳道子、韋無忝、陳閔、令同製金橋圖。御容及帝所乘照夜白馬、陳閔主之。橋梁山水車輿人物草木鷲鳥器仗帷幕、吳道子主之。狗馬驢牛羊羆駝猴兔猪豕之屬、韋無忝主之。圖成、時謂三絶焉。」

## 18 『画継』巻3 軒冕才賢 蘇過の条 画史叢書本

「(前略) 善作怪石叢篠、咄咄逼翁、坡有觀過所作木石竹三絶、以爲「老可能爲竹寫眞、小坡解與竹傳神」者是也。(後略)」

## 19 『画継』巻3 巖穴上士 李甲の条

「(前略) 又晁無咎題周兼彦所收李甲畫三絶、鵲云「上林花妥逐鶯飛、愁紹江南雪裏時。嚙嚼何須旁簷喜、毵毵相對兩寒枝。」雁云「網羅無限稻粱肥、憐爾冥冥亦庶幾。戲鴨眠鷗滿中沚、衡陽無意更南飛。」鴨云「急風吹雪滿汀洲、近臘淮南憶倦游、小鴨枯荷野艇冷、去年今日凍高郵。」

## 20 『画継』巻7 小景雜画 段吉先の条

「段吉先、不知何地人。無咎有題其小景三絶。」

## 21 『画継』巻7 畜獸虫魚 郝章の条

「郝章、汾州人。長於人馬。河東稱三絶者、謂路皋羆駝、郝章人馬、張遠山水也。兵火後居閩州、已八十、每畫一人一騎、則自云「雖老矣、他人亦做不到也。」。なお、河東には唐時代に徐彦伯らの属辞・工書・善判の士人3名を河東三絶と呼んだ先例があり、宋代の画家3名の三絶は、それを踏まえている。

22 宋・王明清(1127~1214?)『揮麈三録』巻2 龍眠三季 四庫全書本 なお、李公麟の出身地は正しくは舒城(安徽省)である。

23 題画詩については、青木正児「題画文学の発展」(『支那学』第9巻第1号・1937年、また『青木正児全集第2巻』春秋社・1970年 収載)、周積寅・史金城『中国歴代題画詩選注』(西泠印社、1985年)、李栖『兩宋題画詩論』(台湾学生書局、1994年)を参照。

- 24 『画継』巻1 聖芸 徽宗皇帝
- 25 宋・張微『画録広遺』美術叢書本。また、宮崎法子「南宋時代における実景図」（『世界美術全集東洋編6南宋・金』小学館、2000年 収載）参照。
- 26 元・莊肅『画継補遺』巻下 李唐の条 中国美術論著叢刊本  
「（前略）予家舊有唐畫胡笳十八拍。高宗親書劉商辭。每拍留空絹、俾唐圖畫。亦嘗見高宗稱題唐畫晋文公復國圖橫卷。有以見高宗雅愛唐畫也。」
- 27 『樂府詩集』巻59 胡笳十八拍 蔡琰 四庫全書本
- 28 元・周密『雲煙過眼録』（画品叢書本）名画に「劉商十八拍」の記載がある。
- 29 『太平広記』巻46 劉商の条
- 30 『世界美術全集東洋編6南宋・金』小学館、2000年、図35 嶋田英誠解説参照。  
『故宮書画録』（増訂本、国立故宮博物院、1965年）巻6 宋李唐文姫帰漢図 冊 成二三二5
- 31 『画継補遺』巻上 「馬和之、字則未聞。錢唐人。世傳其習進士業。善倣吳裝、孝宗甚喜之、每書毛詩三百篇、例和之寫圖、頗合上意。畫蹟留人間極多。筆法飄逸、務去華藻、自成一家、故其間亦有疎闕處。」  
元・夏文彦撰『図繪宝鑑』（画史叢書本）巻4 「馬和之 錢唐人、紹興中登第。善畫人物佛像、山水倣吳裝、筆法飄逸、務去華藻、自成一家。高孝兩朝、深重其畫、每書毛詩三百篇、令和之圖寫。官至工部侍郎。」  
清・王毓賢撰『繪事備考』（四庫全書本）「高宗嘗以毛詩三百篇詔和之圖写、未及竣事而卒。」
- 32 『中国絵画全集3 五代宋遼金2』（浙江人民美術出版社・文物出版社、1999年）図122～185の図および解説参照。
- 33 『中国絵画全集3 五代宋遼金2』（浙江人民美術出版社・文物出版社、1999年）図82～87の解説参照。
- 34 『世界美術全集東洋編6南宋・金』小学館、2000年、図5～10 嶋田英誠解説。
- 35 馬遠には「孔子像」（北京・故宮博物院、）が現存する。『中国美術全集絵画編4 兩宋絵画下』文物出版社、1988年 図63。
- 36 藤田伸也「馬遠筆「月下把杯図」（天津市芸術博物館）をめぐって」『人文論叢』第19号、2002年 参照。
- 37 張鑑『南湖集』巻2 四庫全書本  
「馬賁以畫花竹名政宣間、其孫遠得賁用筆意、人物山水皆極其能。余嘗令圖寫林下景、有感因賦以示遠。 世間有真画、詩人幹其初、世間有真詩、畫工掇其餘、飛潛與動植、模寫極太虛、造物惡泄機、藝成不可居、（後略）」

本論文の171～172頁の図版は  
著作権の関係で割愛しました。