

南宋宮廷絵画における文人意識

——画院画家の二つの画風について——

宮崎 法子

知識人が、文化や芸術をリードしたのは、宋代だけのことではなかった。しかし、儒教を規範とする科挙によって、エリート官僚（士大夫）が一般の人々から選ばれるようになった宋代に至って、儒教的教養や士大夫層の文化は広く社会各層に絶大な求心力をもつようになった。以後、政治と教養と文化は分かちがたく結びつき、その担い手である士大夫が中国文化において果たした役割や影響力は、前代とは比較にならないものになっていった。彼らが主導した文化は、当然、唐朝以前の贅を尽くした貴族文化とは大きく異なっており、さらにそれは、本来的に華麗で奢侈な傾向のある宮廷文化にも影響を与え、宮廷の作画機構である宋代画院の絵画制作にも大きな影響を与えた。中国美術史上、名高い北宋の徽宗皇帝による画院改革も、士大夫の芸術観にかなう絵画が、宮廷画家にも求められたことを反映したものと考えることができる。そのような潮流を引き継いだ南宋の宮廷画院の作画にも文人的意識の影響は明らかであり、その傾向は、時代を追ってさらに強くなっていった。

南宋画院様式に関して、従来から指摘されている余白の増大や、詩情表現という特徴は、このような文人意識の表れの最もわかりやすい例といえよう。しかし、筆者は、南宋画院絵画における筆法や筆墨法の変化にこそ、より本質的で重要な文人意識の反映が見られていると考える。以下、そのような視点から、具体的な作品に即して、南宋画院様式を再検討してみたい。

【李唐山水図に見られる二つの様式】

徽宗朝の画院画家として活動し、南渡後の南宋の画院に再び出仕した李唐は、北宋朝と南宋朝の宮廷画院をつなぎ、南宋以降の画院山水画様式に大きな影響を与えた画家として知られている。宣和甲辰年（1124）の款記を持つ「萬壑松風図」（台北・故宮博物院）（図1・2）は、北宋末画院における山水畫の基準作であり、李唐の代表作として世界的に名高い。一方、日本には、島田修二郎によって、「李唐画」という落款の痕跡が発見された、大徳寺高桐院の「秋・冬山水図」双幅（図3）が伝わっている。それは、日本の寺院で、呉道子筆とされる白衣観音図を中尊として、その両脇に配され、異種配合の三幅対として伝来してきた作品である。その秋景に李唐の落款を消そうとした痕跡（図4）を発見した島田は、過去の日本では呉道子の方が李唐よりも有名であったため、三幅対とするときに李

唐の落款を消したものと推論した。同時に、その樹木の描法には、「采薇図巻」（北京・故宮博物院）（図5a）など他の李唐画との共通性が認められることから、この高桐院蔵の秋冬山水図二幅を南宋初期の李唐画として紹介した¹。

その後、本作品を巡る真偽論争が巻き起こる。ジェームス・ケーヒルは、この作品の様式は、後の馬遠・夏珪を経なければ不可能なものであるとして、南宋初期の画家李唐の作品ではありえず、消された落款も、もともと偽款であったと断じた。

一方、リチャード・バーンハートは、この作品が一種の「離合山水」的構図をとり、2幅連続して見たとき、北宋風の中央に主山がそびえる大観様式となることを示し、北宋から南宋の画院山水様式への過渡的な様相を示す李唐の南宋初期の作品であるとした²。

その後も、主に日本の多くの研究者によって、この作品についての考察が重ねられ、小川裕充は「萬壑松風図」の樹木の組成などとの共通性を指摘し、南宋期の李唐作品とする説を補強した³（図6a・b）。また、鈴木敬は、李唐の南宋画院への復職時期を考察することによって、両者の制作時期は、一人の画家に画風の変化を生じさせるに十分な、時間的な隔りがあると論じた⁴。他にも、山下裕二による、本作品に見られる粗放な描法は、これが完成作品ではなく草稿であるためとする説などが提示された⁵。日本では、主に、高桐院山水図を、李唐画とする立場からの考察が行われ、一方、欧米や、台湾の研究者は、高桐院山水図を李唐画と認めない立場が一般的な傾向である。しかし島田修二郎を始め、先行研究で指摘されたように、両者の間には画風上の共通性が、確かに認められる。

日本における「萬壑松風図」と高桐院「秋・冬山水図」に関する議論は、両者の画風上の差異を、主に制作時期の差にとらえ、それを前提にしているように思われる。本論も、基本的に高桐院山水を李唐の作とする立場に立って進めるが、論点は、作品の制作時期や真偽や鑑定にはない。同時代の宮廷画家が描きうる画風の幅のなかに、この二作品をとらえることが可能であることを、先に挙げた「文人意識」という観点から示したい。後に述べるように、それは、李唐画にとどまらず、後の他の南宋画院画家の作品についても共通する問題であり、南宋絵画を考える際に重要な鍵となると考えるからである。

そもそも、絵画の画風や様式には、時代だけでなく、作品の形態、作品が描かれた目的や、その作品が担っていた役割、鑑賞方法の違いなどが反映しているはずである。

「萬壑松風図」は、堂々とした大幅であり、いかにも宮廷画家が宮殿などの大空間を飾るために描いた作品としてふさわしいものである。荒削りな皴法によって表現された峨々とした山塊は、褐色に彩色され、松の緑との色彩の対比も、現在よりもずっと鮮やかであったと思われる。さらに、粗い線描で描かれた溪流は勢いよく白く流れ、はっきりした輪廓をもつ湧雲の白とともに岩肌と響き合うように際立っている。それらによって、遠目にも明確な迫力と威圧感を与え、本来の色彩の対比によって装飾性が効果的に醸されていたと考えられる。一方、「秋・冬山水図」は、水墨画であり、画面の大きさや画風から、私的空間における鑑賞のための作品と考えられる。このような私的な鑑賞に供するための

作品の重要性が増大していったことは、南宋時代の宮廷絵画の特色であろう。そして、そのことは、北宋から南宋へかけての宮廷絵画の画題や画風の変化にも深く連動するものである。その背景には、北宋以来、しだいに浸透してきた、文人の価値観に基づいた絵画鑑賞からの強い影響を想定することができる。従来、一般に南宋院体画について論じられてきた、画題の選択や、余白の増大などによる詩的情緒の強調という特徴以上に、この高桐院山水に見られるような速度のある筆使いそのものの強調という筆法の変化にこそ、それがより端的に表れていたと筆者は考える。

【山水画における筆法の賞翫】

高桐院の「秋・冬山水図」には、岩肌を的確に写すために使われる皴法のなかに、筆の勢いそのものを見るような傾向が現れている（図7a）。それは、李唐が創始したとされる「大斧劈皴」の初発的な様相と言い換えることも出来るのだが、そのような筆の勢いや筆の跡そのものを見せる筆法は、絵画における文人的な情趣の具体的な表現の一つとして、当時評価され始めたと考えることも可能である。少なくとも、粗放な筆使いは、南宋の宮廷絵画に顕著な傾向の一つであり、それらは、明らかに鑑賞者に生き生きとした感興を与えるものとして用いられている。

周知のように、元代を通じて大成した文人山水画では、書法に通ずる味わいのある個性的な筆触そのものが、表現上の重要な要素となり、賞翫の中心となっていった。かつて、北宋時代の大観的な水墨山水画において、画家たちは細く鋭い線と水気を含んだ墨面を駆使し、巧みに対比させながら、自然を再現的に描き出してきた。そんななか、北宋末には、文人たちによる絵画制作が行われ芸術論が盛んになったが、文人自身の手になる山水画は、米芾・米友仁父子など、ごく一部の独自の様式的完成を除いて、個々の試作的な段階にとどまっていた。しかも、すぐれた書家であった米芾が創始した山水様式であるいわゆる「米法山水」において、書法的な筆勢や線的な描写力は完全に封印されており、そのこと自体、文人山水画の成立を考える上で非常に興味深いものといえる。だが、宋代を通じて、山水画の主な担い手は、依然として宮廷画家や職業画家たちであった。そのような状況のなかで、高桐院山水図に顕著に見られる、筆跡や筆の勢いそのものを鑑賞するような作風は、結果としては全く異なるとはいえ、元代以降に確立した文人山水画において、個性的な筆触そのものを賞翫の核とすることに、繋がっている。少なくとも、それは作り込まれた北宋風の再現的な絵画とは違う、何らかの「芸術性」を感じさせる要素として歓迎されたと考えられる。つまり蘇軾が「見戯に類する」として退けた「形似」⁶とは異なる、何らかの感興を見る者に感じさせる、生き生きした効果をもたらす山水画の新しい表現として支持されたと考えることができるのである。

高桐院の「秋・冬山水図」の樹木の枝の描写には、「枝」を描くという目的を逸脱するように、それ自体の勢いに任せて引かれた粗放な筆使いが認められる（図8）。それは、「形似」からの逸脱を、この作品の鑑賞者が許容していた、或いは求めてさえいたことの

表れであろう。南宋院体画山水画には、以下に見るように、このような運筆自体の勢いを誇示するような筆法が、しだいに顕著に認められるようになっていく。画題やモチーフの選択、余情を託す余白の増大よりも、このような傾向のなかにこそ、南宋院体画における文人意識のより本質的な反映を見ることができるであろう。

【梁楷の作画に見られる二画風】

公的な場に向けた精緻な作品と、私的な鑑賞に供するための粗放な筆使いを特徴とする作品の描き分の最も典型的な例として、梁楷の作画を挙げることができる。現在残る作品から見て、梁楷は、他の多くの画院画家がそうであったように基本的に人物画家であったと考えられる。梁楷の山水画作品「雪景山水図」（東京国立博物館）（図9）は、限られたモチーフを絶妙に配置して作り上げた山水画であり、李唐のようなより本格的な山水画家の作品とは異なる独自の世界が創出されている。一方、驚くべき高度な技術と精緻な描写力を見せる白描の「黄庭経図巻」（アメリカ個人蔵）⁷（図10）や、道釈人物画家としての本領を發揮した「出山釈迦図」（東京国立博物館）（図11）のような作品がある。一方、画風が全く異なる「李白吟行図」（東京国立博物館）（図12）や「六祖截竹図」（東京国立博物館）のような簡略な筆使いや筆勢を見所とする「減筆体」の作品を残している。後者は禅画との関連から語られてきたが、いずれにせよ、当時も鑑賞者が、そのような独特の筆使いによって、画題が内包している自由闊達な精神を感じ取り、それを作品の見所として評価していたことは確かである。さらに、梁楷について、当時の宮廷画家としては珍しく、その人となりを示すエピソードが今日に伝わっている⁸。それは、「李白吟行図」のような画風に呼応する、権威に無頓着で自由闊達な性格を強調する内容であり、そこからは宮廷画家が単に高度な技術者ではなく、作品に画家の精神性を反映しうる一人の芸術家として期待されていたことが伝わってくる。

【夏珪の山水画にみられる二画風】

このような、宮廷画家による画風の描き分けの例として、最後に、夏珪を挙げたい。梁楷と違い、夏珪は、他の南宋の多くの宮廷画家と同様、その人となりを示すエピソードなどは全く伝わっていない。しかし、現存する作品や、伝称作品などを見ると、南宋の宮廷画家の多くが道釈人物画家や花鳥画家のバックグラウンドをもつのは異なり、夏珪は基本的に山水画家として活躍していたと考えられる。山水を中心に描いていたという点からみても、夏珪の作画が、文人的意識をもともと色濃く反映していたと考えることが可能である。現存作品も、私的な鑑賞のために描かれたと思われる画卷や小品がほとんどである。しかし、さらにそのなかに、より公的な作品と、より私的な作品、いかえれば精緻な作風と、自在な筆使い見どころとする二つの画風の描き分けを見ることが出来る。

寧宗筆とされる四字句の題と双龍印をもつ、ネルソン・アトキンズ美術館蔵の絹本画「山水十二景図巻」（図13）は、前者を代表している。それは、最小限の選ばれたモチーフ

を的確な筆力で描き出し、計算された余白との対比が効果的な、きわめて完成度の高い作品である。しかし、皇帝の題を想定した宮廷画家としての作画であるため、格調の高さや完成度と引き替えに、筆使いそのものの自由闊達さは抑制され、印象はきわめて静的である。一方、生き生きとした筆触そのものの魅力を最大限に発揮し、画面に律動感を感じさせる作品として、「溪山清遠図巻」(台北・故宮博物院)(図14-1・2)を挙げる事が出来る。

これらの夏珪の山水図巻には、多くの模本や、その一部を示す図様の作品が数多く伝わっている。日本の雪舟の「四季山水図巻」(山水長巻)(山口毛利博物館)もそのような夏珪山水画卷の流れを汲む作品に基づくものと考えられる。そして、そのことは、夏珪の山水画卷が、中国をはじめ東アジア全体の「山水画卷」の定型として、後々まで大きな影響力を持っていたことを物語っている。

ここでは、そのことに関連して、日本に伝わった夏珪筆という伝称をもつ山水図を取り上げたい。それは、日本の室町時代の画家による忠実な模本と考えられている二幅の掛幅装の作品である。それらについて、筆者はすでに、北京の故宮博物院で2003年秋に行われた宮廷絵画シンポジウムにおいて紹介し、「溪山清遠図巻」との比較を行った。その時の内容はすでに公刊されており⁹、また、2004年に台北の故宮博物院の研究会においても口頭発表しているため、ここでは重複を避け、南宋宮廷画家における二画風の描き分けという点に着目して取り上げることとする。

近代の日本には、同一図巻の断簡と考えられる伝夏珪筆の山水図が、二幅伝わっていた。一幅は下條家旧蔵で現在は焼失したとされる「江城図」(『東洋美術大観』巻8所載)(図15)、もう一幅は、旧浅野家所蔵で現在畠山記念館蔵の「山水図」(図16)である。その大きさなどから、両者は本来同一の山水画卷であり、そのもととなる山水長巻は、室町時代の日本の文献に記載されている、室町将軍家が所蔵していた夏珪筆山水図巻であると考えられている。この二図については、狩野探幽(1602-1674)が縮模した模本(「探幽縮図」)が残っており、探幽の頃には、すでに現状のように独立した二幅の掛幅として別々に伝わっていたことが分かる。ちなみに、そのうち江城図の縮図は、蔡秋来<<夏珪絵画芸術成就之探研>>(中国文化大学出版社印行 台北 1982年)に挿図として紹介されているものの、所在不明であったが、筆者が数年前に偶然目にして入手し、現在実践女子大学図書館の所蔵となっている(図17)¹⁰。

掛幅の伝夏珪筆山水図二幅は、いずれも夏珪筆「溪山清遠図巻」(台北・故宮博物院)に対応する部分があり、その二幅を含んでいたもとの山水図巻の全容は、「溪山清遠図巻」と近似するものであったと推測される。しかし、日本伝来の二点の山水図と「溪山清遠図巻」を仔細に比較してみると、日本伝来の山水図の方が、モチーフや景物がずっと豊富で、細かな描写がなされていることに気づく(図18ab・19ab)。当時の日本での模写の際、独自に、原本にないこのように豊富な景物を足して破綻なく描くことはほぼ不可能であるため、これらを含む日本所在の「山水図巻」の底本となった画卷自体が、「溪山清遠

図巻」とは別系統の、景物の多い精緻な画風の山水長巻であったと考えざるをえない。つまり、ほぼ同様の構成をとり同様のモチーフを描くものの、精粗二つの系統の夏珪筆山水図巻が存在したことになる。そのことから、両者のいずれかを真、いずれかを偽と考えるよりも、ここに見てきたような南宋宮廷画家における、同一画家による二画風の描き分けと見る方が、合理的ではないだろうか。

一見して明らかのように「溪山清遠図巻」の魅力は、景物の精緻な描写にではなく、緩急や強弱を見せながら続く広大な空間の構成と、自在に駆使される多様な筆使いの見事さである（図14-1・2）。しかも変化に富んだその筆使いは、対象を客観的に描写する役割をも果たしている。筆触そのもの躍動と、客観描写のための抑制が、画面上でせめぎ合い、そのバランスが作品の大きな魅力となっている。これは、文人的な意識が強く反映された鑑賞用の作品と考えることができる。

一方、宮廷画家として夏珪が、精緻な粉本的な性格をもつ山水長巻をも描いていたことは十分考えられる。日本所在の模本から見て、今は失われた精緻な夏珪の山水画卷は、余計なものをそぎ落とした画風を見せるネルソン美術館の「山水十二景図巻」とは一見異なるものの、その丹念で精緻な描写という点においては、共通している（図20）。日本所在の「夏珪山水図」（畠山記念館本）には淡彩が施されていることから、その底本となった夏珪「山水図巻」も、ネルソン美術館の「山水十二景巻」と同様に、絹本に一部着彩された作品であった可能性が高い。

現存する夏珪の山水画にも、ネルソン美術館の「十二景図巻」と「溪山清遠図巻」のように明らかに差のある2つの画風を示すものがあり、そのうち「溪山清遠図巻」のような作品は、特に、宮廷やその周辺の人々に浸透していた文人的意識に応える作品として描かれ、人気を博したと考えられる。その後、元初の文人画家たちが文人山水画を確立していく際、夏珪の山水画は、文人画とは似て非なるものとして、強い拒否反応を引き起こしている。元の莊肅は、夏珪について「山水人物を描くも、極めて俗悪。宋末は世道が衰え、人の心が浮ついていたため、夏珪がみだりに一時の名声を得たが、実際は見るべきものは無い。わずかにその時代だけのはやりを知るにすぎない。」¹¹と激烈に批判し、切り捨てる。その後、文人たちは、それとは異なる、より抑制された書法的な筆致によって、自らの心情をこめた文人山水画を追及し創作していくことになる。

夏珪によって達成された画境は、文人意識に応えるための山水画の表現様式として、李唐から南宋を通じて徐々に培われてきた宮廷山水の頂点に達するものであった。のちの画史において夏珪とともに批判された牧谿には、淡墨の優れた用法はあるが、夏珪のような筆勢や筆の駆使は見られない。そのような山水表現は、当時において夏珪の独壇場であったと考えられる。それは、高い技術を有する南宋宮廷山水画家が、李唐から継承し連綿と発展させてきた流れの到達点であり、南宋の宮廷画家による、文人的意識に応えるための山水画芸術の最高の高みということができよう。

このように、筆勢の尊重や自在な筆使いそのものを見所とすることは、南宋を通じて、

私的な鑑賞の場に供する絵画の重要性が増すなかで、宮廷画家と彼らを取り巻く鑑賞者の双方が築き上げた、文人的意識にかなう山水画の様式であったと考えられる。高桐院の「秋・冬山水図」に、既にそれは萌芽しており、そして、夏珪の「溪山清遠図巻」に至って、南宋宮廷山水画におけるそのような潮流は頂点を迎え、一つの帰結を見たと考えることができる。

【注】

- 1 島田修二郎「高桐院所蔵の山水画についで」『美術研究』165号 1952年
- 2 Richard Barnhart, "Li T'ang (c.1050-c.1130) and the Koto-in Landscapes", *The Burlington Magazine* Vol.114, No.830, 1972.
- 3 小川裕充、「李唐筆万壑松風図・高桐院山水図—その素材構成の共通性について」『美術史論叢』8号1992年
- 4 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」『国華』1047・1053号1981・82年
- 5 山下裕二「高桐院蔵李唐山水図試論」『美術史論叢』第3号、1987年。なお、これら高桐院山水に関する論議については、陳韻如「萬壑松風図解説」『大觀北宋書畫圖録』（國立故宮博物院 2006年）にまとめられている。
- 6 蘇軾「書鄴陵王主簿所畫折枝二首、其一」「論画以形似、見与兒童鄰、賦詩必此詩、定非知詩人、詩画本一律、天工與清新、・・・」（『東坡全集』卷16）
- 7 本作品は一般に後ろに付された黄庭経から「黄庭経図巻」と呼ばれているが、主題的には「度人経」によるもので、「黄庭経」とは無関係であるという説が示されているものの、ここでは旧來の呼称に従う。Stephan Little, *Taoism and the Art of China*, The Art Institute of Chicago, 2000.
- 8 『図絵宝鑑』巻4 「梁楷、・・・嘉泰間畫院詔、賜金帶、楷不受、掛于院內而去。嗜酒自樂、號曰梁風子。」
- 9 拙稿「日本所在有関夏珪山水図資料」『故宮博物院刊』2006年 6期
- 10 この「探幽縮図」全体については、拙稿「資料紹介：実践女子大学図書館所蔵『探幽縮図』」『実践女子大学美学美術史学』25号 2011年 参照。
- 11 莊肅『画継補遺』巻下 「画山水人物極俗惡。宋末世道凋喪。人心遷革。珪遂濫得時名。其實無可取。僅可知時代姓名而已。」

（追記） 筆者は、2010年11月に、台北国立故宮博物院で行われた国際シンポジウム「文芸紹興—南宋芸術與文化」学術研討会において、本論文の内容を中国語で口頭発表した。これは、主催者に提出した日本語の原稿を訂正加筆したものである。その後、報告書として、中文の原稿を作成したが、締め切りに間に合わなかったため、先に提出した日本語の原稿がHP上で公開された。中文の原稿は、未公開のまま手許に残ったため、ここに掲載し、併せて訂正加筆した日本語の原稿も掲げることとした。なお、中文原稿は、説明の重点が異なるため、日本語原稿と言い回し等が一致しない箇所が少なからずある。また、中文作成にあたっては、シンシナティ美術館東洋部主

任の宋后楣女士に校閲の労をとっていただいた。ここに記して謝意を表したい。

図は日本文のものを基準に統一し、日文、中文の中間に配して同一の図版番号によって参照する形とした。便宜上、図版キャプションは日文のみとし、作品データと図版の出典一覧を図版後尾に掲げる。



図4
高桐院山水
落款
左図の囲み
部分

図2
萬壑松風図
落款
左図の囲み
部分

図3 高桐院 秋(右)・冬(左)山水図 双幅

図1 李唐 萬壑松風図 台北故宮

図5a 李唐「採薇図巻」部分

図5b (図3冬図部分)

図6a (図1部分)

図6b (図3 秋図部分)

図7a (図3 秋部分)

図7b (図1部分 斧劈皴)

図9 梁楷
雪景山水図
東京国立博物館

図8 (図3 冬図部分)

図10 梁楷 黄庭経図巻 アメリカ 個人蔵

図11 梁楷
出山釈迦図
東京国立博物館

図12 梁楷
李白吟行図
同左

図13 夏珪「山水十二景図巻」全図 ネルソン美術館

図14-1 夏珪「溪山清遠図巻」部分1 台北故宮蔵

図14-2 夏珪「溪山清遠図巻」部分2 台北故宮



図15 伝夏珪「江城図」焼失 下條家旧蔵



図17
「探幽縮図」
(周文筆山水図)
実践女子大学蔵

図16 伝夏珪「山水図」 畠山記念館

図19a (図14-2 舟着き場 部分)

図18a (図14-1「清遠図」部分)



図18b (図15「江城図」部分)

図19b (図16 舟着き場 部分)

図20a
(図14-1 「清遠図」 舟部分)



図20b
(図15 「江城図」 舟部分)

図21a (図13 舟部分) 図21b (図13 人物部分)

【図版 データ】

- 図1 李唐「萬壑松風図」 絹本着色 1224年 188.7×139.8cm 国立故宫博物院・台北
図2 李唐「萬壑松風図」 李唐落款部分
図3 李唐「秋・冬山水図」 双幅 絹本墨画 各98.1×43.4cm 京都 大徳寺・高桐院
図4 高桐院「秋景山水図」 李唐落款部分
図5 a 李唐「採薇図巻」 絹本墨画淡彩 27.2×90.5cm 故宫博物院・北京 樹木部分、
b 高桐院「冬景山水図」 樹木部分
図6 「萬壑松風図」 樹木部分と高桐院「秋景山水図」 樹木部分
図7 a 高桐院「秋景山水図」 部分 斧劈皴、b 「萬壑松風図」 部分 斧劈皴
図8 高桐院「冬景山水図」 部分 樹枝
図9 梁楷「雪景山水図」 絹本墨画着色 111.4×50.4cm 東京国立博物館
図10 Liang Kai, *Liberating the Soul from the Netherworld*, Mr. & Mrs. Wang-go Weng.
(梁楷「黄庭経図巻」 紙本墨画 アメリカ 翁万戈夫妻蔵)
図11 梁楷「出山釈迦図」 絹本着色 119.0×52.0cm 東京国立博物館
図12 梁楷「李白吟行図」 紙本墨画 80.9×30.3cm 東京国立博物館
図13 夏珪「山水十二景図巻」 絹本墨画淡彩 28.0×230.8cm ネルソン・アトキンズ美術館
図14 夏珪「溪山清遠図巻」 紙本墨画 46.5×889.1cm 国立故宫博物院・台北 部分
図15 伝夏珪「江城図」 紙本墨画 下條家旧蔵 高さ43.9cm (『東洋美術大観』 所載)
図16 伝夏珪「山水図」 紙本墨画淡彩 43.6×106.6cm 畠山記念館
図17 探幽縮図 「周文筆 山水図」 紙本墨画 高さ13.5×38.8cm 実践女子大学
図18 a 夏珪「溪山清遠図巻」、b 日本伝来 伝夏珪「山水図」 部分 比較
図19 a 夏珪「溪山清遠図」、b 日本伝来 伝夏珪「江城図」 舟着き場 部分 比較
図20 a 夏珪「溪山清遠図」、b 日本伝来 伝夏珪「江城図」 舟 部分 比較
図21 夏珪「山水十二景図巻」 a 舟、b 漁夫

【図版出典一覧】

- 図1・6(左) 『大観 北宋書画図録』 国立故宫博物院 2006年 台北(図14)
図2・5(右)・6(右)・7・8 『東洋美術 絵画I』 朝日新聞社 1967年 (図31-32)
図3 島田修二郎「高桐院所蔵の山水画について」 『美術研究』 165号 1952年 挿図
図5 『中国歴代絵画 故宫博物院蔵画集』 Ⅲ 人民美術出版社 1982年 北京
図9 東京国立博物館 HP
図10 Stephen Little, *Taoism and the Arts of China*, Art Institute of Chicago, 2000. pl.37.
図11 東京国立博物館 HP
図12 東京国立博物館 HP
図13・21 『世界美術大全集 東洋編 巻6 南宋・金』 小学館 2000年 (図28-29)
図14・18a・19a・20a 同上 (図30-32)
図15・19b・20b 『東洋美術大観』 巻8 審美書院 1908年
図16・18b 『世界美術大全集 東洋編 巻6 南宋・金』 小学館 2000年 (図185)

南宋宮廷繪畫之中的文人意識

宮崎 法子

宋代以來，經由科舉入仕，已經成為宋人嚮往追求的唯一途徑和目標。並且士大夫的文化也漸形成了社會各層文化的指標。而且對後世的文化藝術有極大的影響。連帶有富麗傾向的宮廷文化也不例外，宋代的宮廷繪畫也受到同樣的影響。宋代這種具有濃厚的人文情趣的文化，跟唐代以前以世襲貴族為中心的文化，有很大的差異。在此，我想以李唐，梁楷，夏珪三位南宋宮廷畫家為例，來指出南宋宮廷畫家畫作上，能看到的精粗兩種的畫風，並且探討那些宮廷畫家，以強調筆觸的描寫來反映文人意識創作的畫法。

〈1〉 高桐院所藏的李唐山水圖雙幅

李唐在北宋徽宗朝已供奉畫院，宋朝南渡之後又加入了高宗恢復的畫院。他因此成為連接兩朝畫院的橋樑和構築南宋畫院山水畫風的台柱。目前，李唐的山水畫中有兩件作品最值得注目。一件是北宋末期的有宣和甲辰（1124年）的年款的《萬壑松風圖》（台北 國立故宮博物院藏）（圖 1、2）。這是李唐任職徽宗朝宮廷畫家時候的作品，這是一件高約190cm 的巨幅。另外一件是日本京都大德寺高桐院傳來的《秋冬山水圖》雙幅（圖 3）。過去曾經配置在白衣觀音圖的左右邊而組成三幅一套的宗教畫。1951年，在秋景幅上，島田修二郎教授發現了“李唐畫”的款字的痕跡（圖 4）。他認為此款的位置是唯有畫家才可能落筆的位置（其實我認為此畫落款的位置跟《松風圖》的落款位置有共同性。兩者都是經過畫家特意選定的位置落款）。而且畫風也跟其它李唐的作品有相似之處（圖5ab）。因此認為高桐院山水圖應是李唐南渡以後的作品¹。

島田教授發表了有關李唐作高桐院山水圖此論之後，引起不少學者對《萬壑松風圖》和《高桐院秋冬山水圖》之間，在風格差距上的熱烈的真偽論爭²。高居翰教授認為此畫從風格來看不會是南宋初期李唐的畫。應該是馬遠夏珪以後的作品。然而，班宗華教授及日本學者又陸續發表文章，同意高桐院山水圖為李唐的南渡以後的作品。班宗華教授在1972年的文章指出了《高桐院山水圖》與《萬壑松風圖》在構圖上的關聯性³（圖 3）。高桐院的秋冬兩幅是一種互相連續性構圖。將兩幅連接在一起看，連續的山容形成了一座主峰，並且出現了強調主峰的北宋山水圖的典型構圖。因此，在此作品上，能看到從北宋的構圖，變成到兩幅南宋的對角線構圖的過程。此後，小川裕充教授又指出《高桐院山水圖》和《萬壑松風圖》的

1 島田修二郎「高桐院所藏の山水画について」『美術研究』165號 1952年

2 關於此論爭，參照陳韻如《〈萬壑松風圖〉解說》《大觀北宋書畫圖錄》 國立故宮博物院 2006年。

3 Richard Barnhart, "Li T'ang (c.1050-c.1130) and the Koto-in Landscapes", *The Burlington Magazine* Vol.114, No.830, 1972.

樹木組成的共同之處。更增強了《高桐院山水圖》出於李唐之說⁴（圖6ab）。此外還有鈴木敬教授通過文獻資料考察李唐復歸南宋畫院的時期，而論及《高桐院山水圖》的製作時期及其與《萬壑松風圖》之間因時間上隔離所造成的差異性⁵。

這些過去的研究，基本上是按著時間來說明一位畫家在風格上的變化。但是，我想從另外一個角度來看這兩件作品在風格上的差異。首先《松風圖》和《高桐院山水圖》的尺寸大小不同《松風圖》是高188.7公分，寬139.8公分，《高桐院山水》各幅高98.1公分，寬43.4公分）。《松風圖》是為宮殿大堂或者正式殿堂設計的威風堂堂的作品。然而《高桐院山水圖》則是為私人鑑賞或者更親密的環境提供的作品。作為宮廷畫家，李唐當然會製作《松風圖》那種正式性的作品。但是，如果有需要，他必定也能畫出像《高桐院山水圖》那樣比較適合私人欣賞的作品。北宋末期到南宋初期，以山水畫為中心的文人雅集已經很流行了。當時流行的瀟湘圖就是典型的例子。在這樣的情況之下，宮廷畫家除了製作為宮廷使用的正式的繪畫之外，也同時可以製作為他們周圍的人士或私人鑑賞的山水畫。《高桐院的山水圖》應該就是在這樣的情況之下產生的作品。

在李唐《高桐院山水圖》上能看到的所謂大小斧劈皴，是李唐對岩石表面硬質銳角所作的特出表現，而且它們使畫面上生成一種躍動的感（圖7a）。觀者可以同時欣賞客觀的寫實效果和筆法自體所產生的生動感。《高桐院山水圖》的筆法跟《萬壑松風圖》對比，顯得更膽，更活潑（圖7ab）。

雖然，宋代最具代表性的畫題是山水畫，但是，宋代的宮廷畫家中，只以山水畫為專精的畫家很少見。郭熙就是一個少見的例外，他為神宗選拔入宮是供奉書院⁶。其他大部分的宮廷畫家的背景是人物畫或者花鳥畫。李唐雖然也有人物畫的專精，但是他以山水畫得名，很可能是顯示出當時宮廷畫的變化和文人意識的興起。

為了要明瞭李唐對宋代山水畫在筆墨表現上的突破，我們需要先對李唐以前和與他同時的宮廷畫家的山水作品做一番分析。例如郭熙在《早春圖》（國立故宮博物院 台北）用淡墨渲染來描繪山容，又以銳利的線條描繪樹木，樓閣，因此創造出一個完美的世界。雖然他有極高的技術，但是他描寫的主體絕不在於線條和筆觸自體。另外，傳李思訓的《江帆樓閣圖》（台北故宮）是傳統的青綠山水圖，而且被認為徽宗朝的作品⁷。畫家的描寫力十分出色。但是這幅畫的主體也不在於筆法的發揮。更早的燕文貴的山水圖也用短短的筆觸精心的描寫出山容，樹木，和其它點景。但都沒有像李唐那樣大膽而帶有速度感的筆法表現。

宮廷以外，雖然當時文人開始嘗試畫山水圖，但是畫山水的文人不多。其中有喬仲常在

4 小川裕充「李唐筆萬壑松風圖・高桐院山水圖一その素材構成の共通性について」『美術史論叢』8 號 1992年

5 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」『國華』1047・1053號 1981-82年

6 小川裕充「院中の名画一董羽・巨然・燕肅から郭熙まで一」『鈴木敬先生還曆記念 中国絵画史論集』1981年 東京 吉川弘文館

7 前掲（注2）《江帆樓閣圖》解説

《赤壁圖卷》(Nelson Gallery)用白描繪人物和山水背景。米友仁用淡墨渲染和墨點來描繪江南雲霧瀰漫的山水。因此獨創一格。雖然他的父親米芾是中國最有名的書法家之一，但是從他得兒子米友仁的作品來看，他們好像故意避免使用書法性的線條，在他們的山水畫上完全看不出來他們身為書法家的在用筆上的表現要素。

以上這些畫家跟李唐的山水畫相比，李唐的《松風圖》在用筆上明顯地更大膽。尤其是《高桐院冬景山水圖》中一個大樹枝的表現，特別值得注目(圖8)。此處的描寫已經超過對樹枝的寫實。《高桐院山水圖》上所看到的這些粗放的筆法，可能跟當時對筆觸的欣賞有關。經由筆的動感和速度產生出一種躍動的感覺，這種感覺給與作品寫實以外的表現。這些都是文人藝術觀的反映。正如宋代蘇東坡說“論畫以形似，見與兒童鄰”⁸。此處繪畫表現的關鍵不在於“形似”而已。後來元代的文人畫家在確立文人山水畫以後，他們最重視的也是表達畫家的個性的筆法和其魅力。雖然李唐的畫法跟文人畫有別，他的山水畫之中已經能夠看到跟後代的文人山水畫互相連續的要素。

〈2〉 梁楷的兩種風格

李唐以後，也有許多兼善兩種畫風的宮廷畫家。梁楷就是其中一個最明顯的例子。他一方面有如《黃庭經圖卷》(美國私人藏)(圖10)那樣的異常細密的白描畫(此外梁楷的《出山釋迦圖》(東京國立博物館藏)(圖11)用絹本設色所表現出來的也是一種屬於比較謹嚴的作品)，另一方面又有與此完全不同的減筆畫風如《李白吟行圖》(東京國立博物館藏)(圖12)和《六祖截竹圖》(東京國立博物館藏)。雖然這些梁楷的減筆畫風一直被認為是屬於禪宗畫的系統。但是，這些畫風應與當時的文人的意識有密切的關係。而且，在畫史上有關梁楷恬淡性格的逸話及宣傳⁹，也是當時文人意識普及的反映。其實梁楷減筆畫風的作品中也能看到，他身為宮廷畫家的極為高度而洗練的技術水平。

雖然梁楷本來是人物畫家而不是山水畫家，但他在《雪景山水圖》(東京國立博物館)中以最少的景物和點景描繪出了充滿抒情與寧靜的山水世界(圖9)。

〈3〉 夏珪的兩種畫風

最後的例子，我想以夏珪的山水藝術作為代表。在夏珪當時的宮廷周圍，文人意識已經十分普及了。南宋的畫院畫家之中，夏珪是最以山水知名的畫家。

夏珪在宮中為皇帝製作的作品之中有《十二山水圖卷》(Nelson Gallery Atkins Museum)(圖13、圖21)，此畫每幅上都有理宗皇帝的四字題名。畫中夏珪以最小的景物和濃淡變化的水墨渲染的背景表示出超出筆墨以外的境界。可是，由於此畫是為皇帝所作的，在用墨用筆上

8 蘇軾〈書鄢陵王主簿所畫折枝二首 其一〉“論畫以形似，見與兒童鄰，賦詩必此詩，定非知詩人。詩畫本一律，天工與清新，…”(《東坡全集》卷十六)

9 《圖繪寶鑒》(卷四)“梁楷，…嘉泰間畫院詔，賜金帶，楷不受，掛于院內而去。嗜酒自樂，號曰梁風子。…”

都特別用心。因此這幅畫表示出夏珪在水墨技法上已經達到了最高超的水平。

夏珪的另外一幅名蹟《溪山清遠圖卷》(台北故宮)(圖14)與《山水十二景圖卷》(圖13)的區別甚大。在此夏珪的筆法變化更豐富,更有躍動感。景物佈置的疏密虛實也有更強烈的對比。表示出一種律動的感覺。這樣的特點,在十二山水圖卷上是看不到的。

此外,在日本有跟《溪山清遠圖卷》有關的山水圖。我在2003年10月在北京開的《宮廷繪畫研討會》上,對此畫已經作了報告〈日本所在有閔夏珪山水圖資料〉。此篇論文也已刊載於故宮博物院刊¹⁰。為避免重複,詳細的內容,請參照此文。

在日本傳來的傳稱夏珪的山水圖,現在只留下一段。但是根據文獻資料,室町時代(約十五世紀)的足利將軍世家曾經藏有傳稱夏珪的山水長卷。現在存世的只剩下斷裂不全的兩段,被認為原來屬於這幅長卷。兩段的一幅是在畠山紀念館的《山水圖》,此幅係紙本淡彩(圖16)。另一幅是下條家舊藏的《江城圖》,可惜現在所在不明(可能被燒亡了),只能看到《東洋美術大觀》(卷8)所載的珂羅版的圖片(圖15)。根據日本江戶時代(十七世紀)中期的狩野探幽的縮小摹本(圖17),這兩幅殘卷在當時已經分別以掛軸流傳¹¹。

這兩幅畫都與《溪山清遠圖卷》有重疊相似的部分。但是仔細對比之後,發現日本所藏的作品比《溪山清遠卷》的描寫更精密,而且內容更豐富。《溪山清遠圖卷》,相比之下,顯得減少了很多景物(圖18ab, 19ab)。從筆法上來看,從來過去日本學者都認為兩件殘段《山水圖》不是中國畫,而是出於日本畫家的摹本。所以,在日本的中國美術史研究上,此畫一直未受重視¹²。但是,此畫比《溪山清遠圖卷》有更豐富的內容,我覺得值得重視。如果沒有這兩件殘留的底本,當時日本的畫家根本不會創造出這樣的情景。因此我們可以肯定夏珪曾有另一件類似《溪山清遠圖卷》,但更加精緻而細密的山水長卷的傑作。

由以上所示的南宋宮廷畫家的兩種畫法來看,夏珪也曾經用不同的風格來描寫山水長卷。一種是比較精緻寫實的畫風,另一種是,比較簡練而強調筆法的躍動的畫風。前者可能是宮廷畫家的正式的作品,後者可能是為迎合文人意識的作品。比如說日本的夏珪《山水圖》的亭橋的一景的表現,跟台北故宮的夏珪(傳)《觀瀑圖》的描寫十分相似。都是用細線精細的描寫人物和建築。而且根據畠山紀念館的《山水圖》有淡彩來判斷,我推測日本藏夏珪畫的原作長卷可能也是絹本設色畫,應該是風格上跟馬遠,馬麟的山水圖比較相似的作品。

在然而《溪山清遠圖卷》與《江城圖》相同的部分,畫家省略了許多景物,而且強調霧中遠景的江岸(圖18~20)。從這樣的來處理構圖整體上的明暗對比來看。可見《溪山清遠圖

10 宮崎法子〈日本所在有閔夏珪山水圖資料〉《故宮博物院刊》2006年6期

11 關於縮圖中所記錄的《江城圖》,蔡秋來先生在他的《夏珪繪畫藝術成就之探研》(中国文化大学出版社印行 台北 1982年)上介紹之後,一直去向不明。最近筆者發現此圖,并已在實踐女子大學所藏。關於此縮圖參照宮崎法子「資料紹介:実践女子大学図書館所蔵『探幽縮図』」『実践女子大学美学美術史学』25號 2011年。

12 鈴木敬教授,早已表示對《溪山清遠圖卷》的懷疑。他認為是明代摹本。雖然他沒有具體的言及具體的作品,但是他的見解可能是根據這些日本藏的所謂夏珪畫的存在。

卷》在描繪上的主旨不在於精密的描寫景物，而是用多樣的個人筆法，墨色的變化，借山水的形象來描寫出來的生動和律動的感覺。雖然夏珪不是文人畫家，但是像《溪山清遠圖卷》這樣的創作跟後來發展的文人山水畫已經有相通之處。

《溪山清遠圖卷》是以筆法和墨色的變化為主而表現出來的一種特別的效果。也是筆法自體的魅力和外界客觀再現的極限平衡。但是，夏珪究竟如何來描繪以筆法表現為主要的作品，我們還是無法完全從他的畫中得知他個人的心情，只能看到他畫中客觀的再現。這就是他的作品和後代的文人畫不同的地方。

無論如何，對文人來說，夏珪的這些山水畫的成就，可能侵犯了文人的領域，這就是為什麼夏珪受到了當時評論家嚴厲的評價¹³。

總之，我認為，從李唐到夏珪，南宋宮廷畫家經由欣賞筆法的魅力，建立了新的風格，並且成為文人山水畫的一種先驅。

（追記）此文乃筆者在2010年11月，台北國立故宮博物院舉辦的「文藝紹興—南宋藝術與文化」學術研討會中所發表之論文之節錄。因當時未能及時提交中文譯稿，現整理於此刊出，並感謝美國辛辛那提博物館，亞洲藝術部主任，宋后楣女士給予中文譯稿的校正和閱讀。

13 莊肅《畫繼補遺》（卷下）“夏珪，畫山水人物極俗惡。宋末世道凋喪，人心遷革。珪遂濫得時名。其實無可取。僅可知時代姓名而已。”