

南宋宮廷畫家的歷史認識—以馬遠為中心

板倉聖哲

東京大學東洋文化研究所教授

近年，環繞著南宋畫院之存在及其實際情況等問題（彭慧萍『南宋畫院』之省舍職制與畫史想像』中國博士學位論文全文資料庫，2005年），曾經被提出來。在這之後的探討，尚未獲得結論。陳野在『南宋繪畫史』（上海古籍出版社，2008年）中，曾經檢視這些議論。雖然他肯定其提出新說的貢獻，但是對於結論還是不免於採用傳統見解的原因，認為是由於南宋時代的文獻，比起其他時期而言，顯然有很大的空白與欠缺。與繪畫史相關的文獻也不例外，在探討南宋繪畫時，所必須使用的基本文獻乃是元代所編的畫史——莊肅『畫繼補遺』與夏文彥『圖繪寶鑑』，然而這兩本畫史之間也經常可找到矛盾之處。不僅是畫院制度，在有關個別畫家活動時期的記錄上，也經常有出入。

在這樣的狀況下，本文將不從制度的角度出發，而試圖從對畫作本身的探討，來接近宮廷畫家（畫院畫家／御前畫家）的個人意識。因此，筆者將重新探討南宋的代表性畫家——馬遠（註1），藉由具體考察作品中的畫意，來探討宮廷畫家的繪畫史觀，與畫史（歷史）認識。

根據文獻中所傳達的馬遠形象來看，在兩宋交替期的宮廷畫院中人才輩出的馬氏一族當中，他是最重要的人物。馬遠是河中（山西省永濟縣）人，字欽山。馬氏以佛畫為家業，馬遠的曾祖父馬賁活躍於宣和畫院中，祖父馬興祖是紹興年間的畫院待詔，再加上叔父馬公顯、父馬世榮、兄馬逵、子馬麟，共跨越五個世代侍奉於畫院當中。馬遠本身，乃是光宗朝（1189～1194）和寧宗朝（1194～1224）的畫院待詔。

馬遠的代表作中，有許多伴隨著寧宗皇后楊后（1162～1232）的題贊，而製作時期也可以從寧宗與楊后的題贊中來推測。當然，從這些題贊中，也反映出皇帝、皇后的意圖。

從明代起就曾經有過這樣的看法，一直到近代為止，都認為楊后和楊妹子是不同人，然而現在卻傾向於認為二者乃是同一人物（註2）。楊后諡恭聖仁烈。她真正的姓及出身地不詳，甚至也曾臆測她原本是娼妓。她以年輕貌美的姿容被選

入後宮，後來認楊次山(1139~1219)為兄，並以楊為姓。她的性格中，具有寧宗所愛的博學多聞，以及女中豪傑般擅長權謀術數的兩面性。寧宗最初的皇后韓氏，是宰相韓侂胄兄之孫女，然而韓氏於慶元6年(1200)逝世後，形成由韓侂胄所擁護的曹氏與楊氏之爭，最後楊氏成為皇后。開禧3年(1207)楊氏與史彌遠共謀，謀殺了排擠自身的韓侂胄。宰相史彌遠與楊后之間的關係十分密切，對於沒有後嗣的寧宗之皇位繼承問題，史彌遠也在楊后的支持下，擁立了理宗，一直到理宗朝的前期，楊后與史彌遠於實際上掌握了朝廷的權力。

楊后的書法習自南宋開國皇帝高宗書，也和其夫寧宗的書風近似，事實上，確實有許多混同的現象，雖然以往的研究中曾經嘗試加以判別，然而個別檢討的話，尚有不少作品無法確定(註3)。在此將先嘗試再次加以確認。

伴隨有寧宗題跋的作品可以舉馬遠之子——馬麟的「芳春雨霽圖」(台北故宮博物院)為例，畫緣處捺有楊后的「坤卦」印。將「芳春雨霽」的行書四文字，與馬麟之父馬遠(款)「山徑春行圖」(台北故宮博物院)上所記贊詩「觸袖野花多自舞、避人幽鳥不成啼」相比較，可以看出是同一人的字跡(註4)，二件作品的制作時期也可斷定在寧宗朝(1194~1224年)左右，特別是從前者的印來看，可以推測是屬於楊后的皇后時代(1202~1224年)的作品。寧宗的書法中，也可以找到結體稍稍扁平的字體，例如為祝賀楊后生日所寫的「為坤寧生辰詩」(香港·北山堂 1216年)，在此可以理解為楊后與寧宗，皆學習了高宗楷書的風格——其書風也受到了包含顏真卿書法的影響(註5)。

無款本「華燈侍宴圖」(台北故宮博物院)畫面上方的楊后書法，正是從寧宗的楷書中所習得的，具有堂堂的風格。也與有「楊妹子」款，Crawford 舊藏的「書木犀(淪雪凝酥)」七絕團扇、「薄薄殘粧」七絕團扇(皆為 The Metropolitan Museum of Art 藏)的書風相近。另一件有「臣馬遠」落款的作品，曾經也有過和「華燈侍宴圖」是「雙胞胎」的說法，然而後來與馬遠及其周邊作品相比較後，得到並非由同一畫家所作的結論，如同以往研究中曾經指出的，無款本是原本，有款本則是模本(註6)。另外，如果將詩中「父子同班侍宴榮」所指的「父子」，對應到畫中樓閣中的三名男子的話，這裏描繪的應該是楊次山、楊谷(?~1254)與楊石父子三人(註7)。雖然無款本的製作年代有各種說法，然而有研究指出由於畫中找不到皇后時代的印，因此有可能是楊后立后之前，慶元3年(1197)左右的作品。然而根據『宋會要輯稿』當中的一條——「慶元三年十月六日、宰執進呈內批婕妤楊氏親姪承節郎楊谷等差充閣門看班祇候」(『宋會要輯稿』卷 13249

第 117 冊選舉 26)，慶元 3 年（1197），宰相曾對寧宗欲任命楊谷等人為官之事進諫來看，本作應不早於這個時間點，然而也可知道於立后前的這個階段，次山父子已獲得類似後戚般的地位，如果是這樣的話，可以將本圖的年代推測在 1198 年到 1201 年之間。

有「臣馬遠」落款的「倚雲仙杏圖」（台北故宮博物院）和無款的南宋「桃花圖」（台北故宮博物院）中，皆記有贊詩，並捺有「坤卦」與「楊姓翰墨」兩印，因此可推斷是皇后時代，亦即 1202 年到 1224 年間的作品（註 8）。無款的「月下把杯圖」（天津市藝術博物館）也可看作是同一時期的馬遠作品。楊后的贊詩和「坤卦」印位於畫面右上方，並有楊后的對題，楷書風格也正確（註 9）。可以將這些具有細緻著色的小品畫，放置於馬遠畫業前期的位置上。

傳入日本的馬遠畫中最可靠的作品是「禪宗祖師圖」三幅對（天龍寺、東京國立博物館），畫面上也有楊后的贊詩，以及意味著皇后時代起居處坤寧殿的「坤寧之殿」朱文方印，因此可推斷是皇后在位中（1202~1224 年）的作品。雖然這三幅乍看之下於絹質、尺寸、畫風、題贊的形式與書風上有共通之處，然而仔細比較贊文的話，天龍寺的「清涼法眼、雲門大師圖」二幅與東京國立博物館「洞山渡水圖」，於行幅、字間、印之間有著微妙的差異，因此很難將這三幅看成是原本屬於同一組的作品（註 10）。

「十二水圖」（北京故宮博物院）各圖中記有「賜大兩府」之小字，並捺有「玉泉貴妾楊姓之章」的朱文長方印（註 11），根據卷末明代王世貞（1526~1590）的跋，「大兩府」是次山之子楊谷、楊石，二者皆於嘉定 15 年（1222）被任命為太尉、後來官至萬壽觀使、太師，由此可將這件作品的製作年代推斷為皇太后時代，亦即 1224 年至 1232 年之間。楊后於紹定 5 年（1232）12 月 7 日卒，享年 71，這件作品對於馬遠及楊后而言，都是晚年之作。

首先，將先探討無款本的「華燈侍宴圖」（台北故宮博物院）。畫面上方由楊后所題的詩如下：

朝回中使傳宣命、父子同班侍宴榮、
酒捧倪觴祈景福、樂聞漢殿動驩聲、
寶瓶梅蕊千枝綻、玉柵華燈萬盞明、
人道催詩須待雨、片雲閣雨果詩成。

本圖描繪的是在早春的黃昏時刻，於宮中舉辦的燈下觀梅之宴。宮殿的蔽戶被取下，簾捲上來，因此可以看見室內的情形。室內有三名男性(年長者一人，年輕者二人)正在行拱手禮，表示正在等候皇帝的駕臨。室外可見到十六名御前樂部伶人之舞者，其身軀細長，在南宋宮廷畫家的仕女畫中經常可見到這類細長身軀的表現。周圍是以濃墨描繪的梅樹林，後方有竹林與松樹，形成了歲寒三友的主題。中景處為夕靄所遮掩，後景是層疊的遠山。畫面構成採用了當時流行的對角線構圖，比較有款本的話，尺寸更大的無款本在構圖上顯得更加抑制。如果這是為了表現出最有力的贊助者——楊后之義兄次山與其二子的榮華，這件作品可說是一邊表現了宮廷中上元節之宴的歲時行事，一邊有意識地帶有肖像般的意味(雖然並不將重點放在人物表現上)，就這一點而言，可以說這件作品展現了馬遠畫中最具宮廷畫家特質的作畫方式。雖然楊后於題畫詩中稱馬遠為「畫工」，然而在此處卻可以看到馬遠並不單單遵循過去的圖像模式，而是帶有創新的意識。

Richard Edwards 指出在這件作品中可以看到楊后詩中對於杜甫詩，以及馬遠畫中對於唐、五代以來界畫傳統的意識(註 12)。實際上，較接近馬遠時代的南宋趙伯駒「漢宮圖」(台北故宮博物院)中，就可以找到樓閣與細長身軀仕女的組合，本圖可以說是承襲了這個傳統。並且，更值得注意的是馬遠一邊意識到這個傳統，一邊又嘗試從中逸脫。如果將其放在南宋流行的山水人物圖系統中來看的話，通常人物會比山水背景使用更加明確的輪廓線來描繪，然而在這裏卻可見到將人物與背景之間的關係，於墨色濃淡上加以逆轉的嘗試。亦即，由於十六名舞者使用較梅樹和建築物更淡的墨線來描繪，相對之下，更可讓觀者感覺到室內發出的微弱燈光。在此可見到為了再現夜景中的人工照明，馬遠試圖脫離過去的傳統。而這類從傳統中逸脫的嘗試，於畫僧牧谿的「觀音猿鶴圖」中也可見到。或許正由於描繪的是楊氏父子，因而不僅是將肖像的表現，甚至連其存在感也加以放棄，轉而重視對夜景照明氣氛的描寫。

其次，將探討馬遠的「西園雅集(春遊賦詩)圖卷」(The Nelson Gallery-Askins Museum of Art)。根據 Wilson, Marc F. 的說法，這件作品是描繪同時代文人官僚張鑑(1147~1211~?)，於桂隱集會光景的「春遊賦詩圖」(註 13)。張鑑是南宋初期三大名將之一——張俊(1097~1164)的曾孫，字功甫，號約齋、曾任承事郎、秘閣、通判臨安府事、累官至右司郎。他也是風流名士，與當時一流的文學家陸游(1125~1210)、楊萬里(1127~1206)等人交往密切，被稱為「一時名士大夫莫不交游」(周密『齊東野語』「張功甫豪侈」)。張鑑自身曾於『南湖集』卷二中記載下「馬貴以畫花竹名政宣間。其孫遠得貴用筆意。人物山水皆

極其能」等文字。亦即馬遠繼承了在徽宗畫院中擅長花鳥畫的（曾）祖父馬賁的筆意，而擅於人物與山水畫。又提到「余嘗令圖寫林下景。有感因賦以示遠。」在此提到了他曾令馬遠描繪「林下景」，而他本人則為此畫寫賦，由此可知，他也是馬遠的贊助者之一。詩中提到「世間有真畫，詩人於其初，世間有真詩，畫工綴其餘」，在此，他以「詩人」自稱，而以「畫工」稱馬遠，並讚賞馬遠畫的成就。「桂隱」乃是位於杭州郊外的園林別墅，佔地寬廣，總共花費 14 年的時間修建，於慶元 6 年（1200 年）完成，如果從馬遠與張鑑的關係來理解本圖卷的話，這件作品應該是 1200 年之後，也就是於 1200 年至 1211 年間的作品（相當於楊皇后時代的前半段時期）。

筆者曾經提出本圖卷乃是在「西園雅集」成立過程當中產生出來，是作為南宋憧憬對象——蘇軾、米芾等文人藝術網絡的「雅集圖」。在本件作品中所描繪的主人公蘇軾，正在渡橋，在此馬遠將蘇軾與其人生自況的對象——陶淵明的形象重疊起來（甚至於也重疊了張鑑的形象）。如果比較文人畫家李公麟所作的「歸去來圖卷」的話（在傳米芾「西園雅集圖記」中指出「西園雅集圖」的作者是李公麟），馬遠在遠離文人集會的地方，兩度運用了「歸去來圖卷」其中一個場面的陶淵明形象來描繪蘇軾。從這一點來看，畫家馬遠或許將自身寄託於描繪「歸去來圖卷」的李公麟身上——而李公麟也是屬於「西園雅集」傳說中的一份子，藉此來表達他自身的文人意識（註 14）。另外，這件作品的畫風基本上雖然仍具備馬遠的風格，但是在細部表現上與他其他的代表作未必一致（註 15）。觀察畫面中的登場人物，比起「禪宗祖師圖」中的「洞山渡水圖」，其臉部表現雖然較強調五官特徵，然而在暈染與筆線上等細部則較為簡略。與其認為這是由於不同畫家所作的關係，不如應先思考到這種風格特色的由來，乃是由於馬遠意識到作為典據，以李公麟為首的白描畫的關係（註 16）。

馬氏家族中應該有不少對古畫圖像的收集，特別是馬遠祖父馬興祖，在傾力收集古書畫的高宗朝中，曾經奉命將內府收藏中有破損等保存狀態惡劣的作品加以謄寫、摹寫後上呈（周密『齊東野語』卷 6「紹興御府書畫式」）。而「西園雅集（春遊賦詩）圖卷」中所見到的文人意識，可以說是為了表明自身所屬系統之歷史意識的呈現，這一點在後來的趙孟頫身上也可看見，但是，與趙孟頫之間的差異在於——乍看之下還是根據原有宮廷繪畫的風格，而無法馬上辨認出畫中復古的成分，然而在此卻可以見到在徽宗的畫院改革之後，宮廷畫家繪畫史意識的呈現。

也就是說，在馬遠的前期作品中，有「華燈侍宴圖」這類明確表現出繼承唐、五代以來宮廷畫家風格的作品，以及如「西園雅集圖卷」般，意識到北宋文人畫家李公麟的白描畫，並表明自身文人意識的作品。在此可以同時看到馬遠以自己的方式來詮釋宮廷畫與文人畫的作法，也可以看到在徽宗畫院之後的宮廷畫家的樣貌。

馬遠的作品並不僅限制於所謂宮廷畫家的框架當中。如同之前曾提到的「禪宗祖師圖」（天龍寺、東京国立博物館），是屬於皇后時代（1202～1224年）的作品，描繪曹洞宗之祖洞山良价（807～869）和雲門宗之祖雲門文偃（864～949），以及法眼宗之祖法眼文益（885～958）。這些作品原本屬於中國禪宗五家——滙仰、臨濟、曹洞、雲門、法眼宗開創者之「祖師圖」五幅中的三幅，然而作為當時禪宗主流的臨濟宗祖師圖現已不存。

楊后贊詩如下，洞山幅：

携藤撥草瞻風
未免登山涉水
不知觸處皆渠
一見低頭自喜
「坤寧之殿」（朱文方印）

這首詩描述的是洞山向其師雲巖曇晟（782～841）辭行離去的旅途中，於渡水之際見到自己的倒影而豁然大悟的事蹟。雲門幅中寫道：

南山深藏鼈鼻、
出草長噴毒氣、
擬議揔須喪身、
唯有韶陽不畏
「坤寧之殿」（朱文方印）

雪峰義存（822～908）向門下大眾云：「南山有一條鼈鼻蛇（歪鼻蛇）。汝等諸人切須好看。」對此，雪峰下的長慶慧稜（854～932）、玄沙師備（835～908）、

與雲門各自應答。雲門以拄杖，貌似掛著蛇的樣子將杖突然伸出到雪峰面前，雪峰顯出害怕的樣子（「雪峰鼈鼻蛇」）。清涼幅題贊如下：

大地山河自然
畢竟是同是別
若了萬法唯心
休認空花水月
「坤寧之殿」（朱文方印）

這首詩是以法眼文益與其師羅漢桂琛的問答為前提。桂琛問：「山河大地，與上座自己，是同是別？」無法徹底求得解決的法眼即行離去，行腳後再度回到地藏院修行，最後因桂琛之一語：「若論佛法，一切見成」，而豁然開悟。這三幅的贊詩皆歌詠禪宗祖師得道的機緣，贊與畫的內容相對應，可將其當成祖師圖。洞山幅中僅洞山一人登場，乍看之下並非問答圖的形式，然而很明白的，這是描繪得道大悟的瞬間。另外兩幅的問答場面也並非描繪祖師與不特定弟子之間的對話，雲門幅描繪的是雲門訪問雪峰的場面，清涼幅描繪的是法眼與桂琛之間的問答場面，因此可將其看作是描繪祖師問答的祖會圖。

這三幅皆是在對角線的單純構圖中配上細緻的著色人物，雖然這也是當時流行的山水人物畫的一個典型，然而，恐怕畫面中還是依照了楊后的意圖，於細部施以各種設計，並將這些事蹟加以繪畫化。從細緻的臉部描寫來看，可以知道應該是參照了當時還能見到的肖像畫與粉本，這一點可以從馬遠原本佛畫師的出身背景得到理解。不過，這三幅作品在描寫的密度上，並非等同一致，洞山幅稍稍遜色。也就是說，如同前面曾提到的，天龍寺本和東京國立博物館本，不但在楊后的贊與印上有差異，於描寫上也有微妙的不同。因此，可以認為天龍寺本乃馬遠所作，而東博本是其周邊人物所作（恐怕是其子馬麟所作）。更嚴密來說的話，可以認為在楊后的要求下所作的「禪宗祖師圖」連幅，曾經存在著不只一組，而以各種各樣的形式存在的複數作品，在後來的年代中相繼被帶到日本。

在此將先探討馬遠親筆的天龍寺本「禪宗祖師圖」一雲門幅與清涼幅。雲門幅中畫面右側的是老僧雪峰，左側合掌的年輕僧人乃是雲門。雪峰之旁可以看見「雪峰鼈鼻蛇」中重要的拄杖。雪峰所坐的奇形石，乃是雪峰開設禪院的雪峰山頂上類似象的骸骨的岩石。雪峰坐墊上的紋樣，以及靈芝、岩石輪廓的一部分可

以看見施加了金彩（註 17），藉此來表現出大徹大悟的祖師的神聖性。與此相呼應的是映照在遠山上的陽光，稍微抖動的衣紋線則象徵雪峰老年的心境。另外，草顯示出雲門以拄杖指示出的搜尋方向，而草從左前方往右後方傾倒表示出從弟子到祖師的方向。

清涼幅中右方的壯年僧是桂琛、左方的年輕僧人是法眼。桂琛口半開，露齒，表現出正在對話中的情景。兩僧的背後可以看見淡淡的遠山，遠山的位置放在僧人腰部以下的位置，顯得相當的不自然。然而兩人卻彷彿背負著山，在此可解釋為畫家有意藉由這種描繪方式，來象徵性的表現出關於自然與自我同一性的問答內涵。祖師袈裟上的環施以金彩，風從左前方吹往右後方，在此可以看到和雲門幅相同的表現手法。甚至於如果比較老僧(雪峰)、壯年僧(桂琛)、與年輕僧人(雲門、清涼)的衣文線，線的質感也隨著各別狀態的不同而有所區別。其中，雪峰的衣紋中使用了稍細而抖動的墨線，而桂琛的衣文線則以強勁筆力描繪，具有強烈的肥瘦變化，在此可確認畫家有意藉由線條來對比出畫中人物老年與壯年的年齡狀態，這不僅僅是為了表現衣服質感，也有意藉此來描繪出像主的性格（註 18）。

南宋時代，禪宗受到國家大力贊助的同時，國家對於禪林的統制與壓力也增強。特別是孝宗朝，禪宗寺院受到宮廷與宰相庇護的情況更加顯著，而在寧宗朝成立的五山制度，更是作為此種情況的象徵（註 19）。根據明代宋濂（1310～1381）『宋學士文集』卷 40「住持淨慈禪寺孤峯德公塔銘」等文獻，禪林內導入官僚制度（亦即禪宗寺院的格式制度）的時間點，是在史彌遠（1164～1233）向寧宗上奏的嘉定年間（1208～1224）。換言之，這段時期也是宮廷與禪宗最為接近的時期。

更進一步而言，楊后本身對於禪宗的傾倒，甚至於更加超越時代的潮流。例如，日本曹洞宗之祖道元（1200～1253）在中國曾以天童如淨（1163～1228）為師，天童如淨曾於淨慈寺住山中時，由楊后所賜之錢建祝聖水陸會，並自稱「臣僧」而行上堂、小參之禮（『如淨語錄』『淨慈寺語錄』）（註 20）。另外，他於天童山住山中，為了慶祝楊后之誕辰節、壽慶節（5月16日）而上堂，並頌揚楊皇太后之德有如「觀音之瑤珞，妙莊嚴，勢至之花鬘，長自在」（『如淨語錄』『天童景德寺語錄』）。甚至，當楊皇太后於紹定 5 年（1232）12 月 7 日於慈明殿駕崩後，翌年 7 月 15 日，無準師範（1178～1249）曾入內追薦（『無準師範禪師語錄』卷 6「徑山無準和尚入內引對陞座語錄」）。此日，無準率徑山僧眾入內，於修政殿接受理宗皇帝的召見，於祝禱其長壽之後，詣几筵殿，陞座拈香說法追薦，並頌揚信仰深厚的楊皇太后（註 21）。

「禪宗祖師圖」的成立背景的確在於南宋時代國家對禪宗的贊助以及楊后熱心的禪宗信仰。然而，從這件作品也可見到，馬遠以家業的佛畫蓄藏為本，於細部施以各式各樣的創意，交差呈現出任奉皇帝之宮廷畫家的身分、以及作為佛畫師與信仰佛教的在家居士的意識。

「十二水圖卷」（北京故宮博物院）是皇太后時代（1224~1232年），也就是馬遠晚年的作品。這件是馬遠畫中以水墨為主的作品，原本是畫冊，以水為主題來描繪根據場所、季節、時刻、氣象等不同，而呈現出千變萬化的十二個場景。

作為畫題的水，在水墨畫主導的畫壇中，也是最重要的不定形的題材，其表現形式也隨著水墨畫的發展而增加。蘇軾在元豐3年（1080）「淨因院畫記」中論文同（1018~1079）「竹梢枯木圖」時，提到相對於人物、鳥禽、建築、丁度、器物等有「常形」，而山石、竹木、水波、煙雲等無「常形」卻有「常理」，以此來討論攸關畫之成敗與否的重要問題，其中特別是柔軟無定形的水的形態，象徵了萬物之可變與不可變，甚至於也是道的象徵，他藉由水的警喻來談論自己的世界觀（註22）。另外，在「書蒲永昇畫後」中，蘇軾表明了自己的繪畫史觀，他提到了作為不定形主題的水的表現，乃是隨著水墨畫的進展而有很大的發展，最後達到了能夠自由自在地表現的境界（註23）。

根據楊皇太后在「十二水圖卷」中所記下的十二個畫題，可以推測馬遠在製作此件作品時，恐怕是意識到「瀟湘八景」的存在，馬遠在此藉由這些相對概念，來體現出一種世界觀。其中，提到場所的畫題有「洞庭風細」、「長江萬頃」、「黃河逆流」，而「湖光潑灑」與「曉山烘日」可以推測是首都杭州的西湖風景。也就是說，這是以江南為中心，並包含了已失去的華北風景的山水畫，這也意味著馬遠繼承了江南與華北系山水的風格傳統。其遠近表現，包括為了表現波濤的樣態而採取特寫的手法，以及設定水平線來表現空間深度等手法，而波濤的類型中則包含了彷彿同時使用兩支筆來描繪出的，連綿不斷的古老的波濤形式，以及為了表現出水的形態與質感，在稍粗的輪廓線中，夾雜著乙字形的水波表現方式。在這裏看到的水的各種類型，可以說是將北宋·董道「書孫白畫水圖」（『廣川畫跋』卷2）「書蒲永昇畫水後」（同卷4）中所記載的水的各種樣態都表現無遺。而在現存作品中，「十二水圖卷」作為了解中國繪畫中對於水的表現之發展史而言，可說是具有最重要的位置（註24）。

如同李慧淑氏所指出的，對於楊皇太后與楊谷、楊谷而言，水的千變萬化的表象，可說是作為祈求楊氏一族永續繁榮的象徵，然而對馬遠來說，卻意味著這是水墨畫最重要的主題之一，他在意識到江南與消失的華北系山水的傳統上，來構成充滿臨場感的畫面。

因此，可以確認馬遠的作品，已經超越了純粹宮廷畫家的範疇，而具有更加廣泛的歷史認識。南宋宮廷畫家之中，多半以再現性為目的，乍看之下都依據著某一種風格，所以到目前為止，並沒有認識到畫家也會根據主題的不同，而採用不同的風格與表現方式。然而，馬遠的作品中，可以看到他理解到包括唐、五代以來的宮室畫、北宋文人的古樣白描式人物畫、細緻的著色道釋肖像畫，甚至於以唐末五代為臨界線，隨著水墨畫的進展而發達的畫水傳統等，這不單只是為了復古而模仿，而是在依據宮廷畫風時，又明確地意識到其中的微妙差異，並且在細節上添加了許多富有創意的表現。

具有馬遠傳稱的作品相當多，但是佔了壓倒性多數的都是小畫面的作品，包含了面臨真偽判斷等問題時，常常呈現出複雜的情況。由於以目前的方式來鑑定小品畫時，由於只有片段般的景象，所以仍然十分困難，因此，即使是判定為馬遠真跡的作品，對其說明也常常僅停留於作品解說的程度。接下來，筆者將以之前得到的結論，也就是以所謂畫家的歷史認識，來探討被認為是馬遠初期作品的「高士觀瀑圖冊頁」（The Metropolitan Museum of Art），以及被視為風格成熟階段的「觀鹿圖團扇」（The Cleveland Museum of Art），同時比較後來的模本，來嘗試將其加以定位（註 25）。

首先，先探討馬遠的「高士觀瀑圖冊頁」（The Metropolitan Museum of Art）（註 26）。畫面左下方可確認有「臣馬遠」的款記，為了製造落款的空白處，畫家在此處描繪雲霞。這件作品當初可能也是畫冊中的一幅，表現出秋天的景色，瀑布由雲霞所包圍，其下方泛起水煙。主要的母題置於畫面左下方，採取對角線構圖，左下方有一高士正在俯視流水，左邊的侍者正在攜杖等待。畫面左端有松樹與闊葉樹，松樹的枝幹伸展出來，如天蓋般覆蓋在高士上方。松樹的後方有闊葉樹，與其說是表現空間深度，不如說是有意識地呈現出墨色濃淡的對比。作為馬遠畫特徵之車輪松中，使用濃墨和濃綠的線條，來表現出一簇簇葉叢的形態。以鈎勒描繪的竹葉，顯示出馬遠派的典型特色。以茶色描繪的枯葉，呈現出倒三角形的形狀，在此可看到定型化的描繪傾向。即便如此，在色彩表現上，可以看到畫家精密地將色彩加以區別使用，例如綠色，在描繪松葉時，使用了濃綠的染料，在

點苔時，使用了白綠的顏料，畫雜草時，使用黃綠顏料，其纖細的描寫，即使在南宋院體山水人物畫中，也是屬於非常細緻的表現。關於人物的描繪，可以看到畫家在畫人物的臉部時，使用細緻重疊的線條來描繪眼、鼻，並且使用朱色來烘染眼窩、鼻與耳際。衣紋線與常見傳稱馬遠畫中單只是筆力強勁的直線不同，而是根據衣服的質感而呈現出纖細的動態。而傳馬遠畫中常見到在表現亮面時，於衣紋線上添加白線的形式化的畫法，在這裏卻看不到，畫面中以墨來暈染出陰影。以上這些表現方式，與傳徽宗「秋、冬景山水圖」（金地院）秋幅中的人物表現近似，可以將這件作品，放置在馬遠畫作風格典型化之前的位置。即便是和「山徑春行圖」（台北故宮博物院）相比，這件作品在表現上的細緻程度，也毫不遜色。在現存馬遠的小品畫中，可以將其定位為初期作品。

與本件作品基本圖樣相同的作品，可以舉元代丁野夫(款)「聽泉圖團扇」（京都，個人藏）（註27）為例。在這件作品的右上方處，捺有「野夫」的朱文方印，根據元代夏文彥『圖繪寶鑑』卷5的記載，丁野夫是維吾爾人，擅長描繪山水人物，習馬遠、夏珪，筆法與其相近。如果將馬遠作品和本件相比較的話，不如說丁野夫款的作品在人物表現上，如臉部或衣紋描寫，更加具備了馬遠派的特色，在此似乎產生了一種矛盾的現象。然而，仔細觀察的話，雖然兩件作品在中心母題的配置上一致，但是卻可以找到許多相異之處。在馬遠的畫中，更加強烈地意識到遠近表現，墨色濃淡也根據距離而呈現對比變化，然而丁野夫畫中的輪廓線稍粗，描繪皴法的筆觸也更加強調且明確。兩者之間的不同，也反映出從南宋到元代的轉變傾向，亦即從再現性轉向表現性。更進一步而言，在團扇形的丁野夫畫中，原本遮蓋住畫面右上方空間的岩石，卻更往前方突出，而冊頁形式的馬遠畫的四周、以及雲霞和樹木的一部分被省略了。比較兩件作品後，可以清楚知道馬遠畫中更加追求雲霞的表現效果。畫面中雲霞所扮演的角色十分明確，由於採取對角線構圖，畫家幾乎將畫面右上方留白，左下角處為了落款而留白，而這兩個留白處皆描繪了湧雲的圓弧形輪廓線，筆尖岔開。畫面右下方描繪著起伏的水流以及圓弧造型的岩石，表現水流的線條，也於筆尖處岔開，且擦上有如斧劈皴效果的筆觸，這三者之間互相呼應。這種雲、水、岩石形態相呼應的表現方式，在現存作品中最早可以溯及盛唐，如奈良正倉院琵琶桿撥「騎象奏樂圖」中，可以見到畫面左下方岩石與水的形態相呼應。而距離馬遠年代不遠的前一世代，這種表現方法更加進展，例如(傳)李唐「坐石看雲圖」（台北故宮博物院）中，可以看到類似的手法（註28）。然而，在丁野夫畫中，卻完全找不到上述這些對於細

部的處理，在此可以理解到馬遠派圖像如何被繼承的一種典型現象。而現在經常被指出來的馬遠派符號，不如說可以將其當成是在元、明代也被繼承下去的要素。

其次將探討 Dean Perry 舊藏的「觀鹿圖團扇」(The Cleveland Museum of Art)。這件作品基本上還是採用典型的對角線構圖，主要的母題集中於右下方。一位高士背向觀者，望向畫面左方。如同天蓋般伸展出來的柏樹，為了強調空間深度，而放在畫面右方，其後方的樹叢以淡墨來表現。高士視線望過去的是廣漠的空間，畫面左端則描繪了飲水的親子鹿。山水人物畫中經常藉由人物視線來作為誘導，然而高士的視線卻不聚焦在鹿的身上，這種表現方式令人聯想起傳徽宗「秋、冬景山水圖」(金地院藏)。

如果注意人物表現的話，雖然無法看到高士的眼、鼻，然而畫家在此使用朱色來烘染出臉部的立體感。比較「高士觀瀑圖」(The Metropolitan Museum of Art)的話，這件作品中的臉部以及衣紋線的描寫，與向來對馬遠風格的理解較為接近，在此可以看到馬遠風格的完成過程。畫面中高士的帽子，是付有長紐的巾，這是陶淵明的註冊商標「葛巾」。據說陶淵明曾經使用葛巾濾酒，完畢後又將其戴回去。陶潛，字淵明(365~427)，是具代表性的隱逸詩人，為蘇軾等宋代詩人所景仰。與陶淵明相關的畫題中，可以根據他的動作區分為「採菊」、「對南山」、「種五柳」、「醉石」、「臥眠」、「漉酒」等主題(註29)，其中戴葛巾持羽扇的姿態，在先前提到過的「西園雅集圖卷」(The Nelson Gallery-Askins Museum of Art)中曾出現過。根據管見，尚未發現陶淵明詩中有和眺望親子鹿有關的詩作，然而，從高士的形象中可以知道，畫家確實是意識著六朝時代而描繪下這件作品。

與這件作品基本圖樣相同的作品為傳馬遠「觀鹿圖團扇」(京都·私人藏)。乍看之下屬於南宋風格，然而可推斷為明代的作品。此圖也是從冊頁改變成團扇，高士與鹿的距離因而拉近，雖然高士望向鹿的方向，然而卻已看不見隨著人物視線往畫面深處誘導的安排，遠景也從原本暗示性的存在變成較為複雜的山容。原本的陶淵明裝扮也改為平常的服裝，原畫中對於六朝文人的憧憬也因而消失。

也就是說，從馬遠風格典型化之前描繪的「高士觀瀑圖冊頁」(The Metropolitan Museum of Art)，以及馬遠風格成熟期所描繪的「觀鹿圖團扇」(The Cleveland Museum of Art)中，可以窺見馬遠風格的成立過程，而從其各自的模本——元代丁野夫(款)「聽泉圖團扇」(京都·個人藏)，與明代傳馬遠「觀鹿圖團扇」

（京都・私人藏）中，可以發現在繼承圖樣的同時，卻喪失了在細節上的創意表現。

如上所述，在南宋宮廷代表畫家馬遠的作品中，可以確認出各種倣古意識。不過，這不僅是單純的模寫，也非單單使用過去的圖像，而是為了反映畫意，在細節表現中加上自己的創意。與文人畫家的倣古相比較的話，在此看不到文人畫家所強調的「古意」、「隸意」，就這一點而言，所謂馬遠的歷史認識，可以將其放置於徽宗皇帝嘗試統合古今畫像的延長線上，來加以理解。

另外，雖然這種歷史認識於南宋時代已經萌芽，然而元、明時代對於南宋院體畫再生產的過程中，最容易失去的也是細部表現上的創意演出。正因為如此，在強調南宋院體畫的時代性時，與其從和北宋徽宗畫院之間的連續性來加以掌握，通常都是從突出的再現性，來強調南宋院體畫的時代性特質。

(註1) 專書中的馬遠傳記如下。

高輝陽『馬遠繪畫之研究』文史哲出版社 1978年

張薈『馬遠』人民美術出版社 1986年

薄松年『中国巨匠美術週刊 中国系列051期 馬遠』錦繡出版 1995年

另外，傅伯星對於馬遠畫中的政治背景之反映有更加明確的解讀，並賦予作品定位，然而由於沒有和其他的作品相比較，不免流於恣意的解釋。

傅伯星「認馬遠走出歷史—論馬遠生卒年的確識及其主要創作的動因与真意」
『新美術』1996年3期

(註2) 楊后與馬遠的關係參考以下文獻。

野尻抱影「馬遠と楊妹子」『国立博物館ニュース』251・252号 1968年

江兆申「楊妹子」『双谿讀畫隨筆』台北故宮博物院 1977年

鈴木敬『中国絵画史 中之一(南宋・遼・金)』吉川弘文館 1984年

唐羽「南宋楊皇后家族之研究—從史料與譜系学所作之考證兼為諸楊補傳」『羅香林教授紀念論文集(上)』新文豐出版 1992年

Hui-shu Lee, 'The Domain of Empress Yang (1162-1233): Art, Gender and Politics at Late Southern Song Court', Ph.D. dissertation, Yale University, 1994.

嶋田英誠「南宋宮廷の絵画」嶋田英誠・中澤富士雄編『世界美術大全集第6卷 南宋・金』小学館 2000年

鈴木敬「馬遠の時代—楊后・楊妹子」『国華』1268号 2001年

Hui-shu Lee, *Exquisite Moments: West Lake and Southern Song Art, China*
Institute Gallery, 2001.

拙稿「南宋文化における宮廷絵画—馬遠の誕生まで」『南宋絵画—才情雅致の世界』展図録 根津美術館 2004年

Hui-shu Lee, *Empresses, Art, and Agency in Song Dynasty China*, University of Washington Press, 2010.

(註3) (註2) 中引用之外的文獻參照如下。

徐邦達「南宋帝后題画詩書考弁」『文物』1981年6期

傅申「宋代の帝王と南宋、金人の書」『欧米收藏中国法書名蹟集第二卷』中央公論社 1981年

朱惠良「南宋皇帝書法」『故宮學術季刊』2卷4期 1985年

(註4) 王耀庭「從『芳春雨霽』至『靜聽松風』—我說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景」『故宮學術季刊』14卷1号 1996年

然而，雖然「山徑春行圖」有「馬遠」款，然而從遠山的輪廓線殘留有墨線，以及採用點描法來描繪葉叢等來看，與馬麟畫有許多共通之處。

(註5) 有寧宗楷書並捺有「己卯(1219年)」印的作品為「清涼境界」七絕(The Metropolitan Museum of Art)，此外，有贊以及「庚辰(1220年)」印的馬遠(款)作品為「踏歌圖」(北京故宮博物院)、有「辛巳(1221年)」印的有馬遠(款)「松壽圖」(遼寧省博物館)，這些作品中都記有「賜王都提舉」的文字。有一說王都提乃是王德謙，然而尚未得到確定，從細部表現來看，「踏歌圖」與「松壽圖」都是後代的模本。

並且，馬麟「層疊冰綃圖」(北京故宮博物院 1216年)中捺有「丙子坤寧宮翰墨」「楊姓之章」之兩印，並記下「賜王提舉」的文字。

(註6) 「宋 馬遠 華燈侍宴圖」「傳宋馬遠華燈侍宴圖」解說『追索浙派』展圖錄 台北故宮博物院 2008年

(註7) Hui-shu Lee, 'The Domain of Empress Yang (1162-1233): Art, Gender and Politics at Late Southern Song Court', Ph.D. dissertation.

鳴田英誠「華燈侍宴圖軸」解說 鳴田英誠・中澤富士雄編『世界美術大全集第6卷 南宋・金』小学館 2000年

Hui-shu Lee, *Empresses, Art, and Agency in Song Dynasty China*.

(註8) 『宋代冊頁名品特展圖錄』台北故宮博物院 1995年

關於「桃花圖」的筆者，以馬麟說較為有力。

(註9) 藤田伸也「馬遠筆『月下把杯圖』(天津市藝術博物館藏)をめぐって—高士山水圖の図様形成に関する一考察」『人文論叢(三重大学人文学部文化科学研究紀要)』19号 2002年

(註10) 參照拙稿「清涼法眼・雲門大師圖」「洞山渡水圖」解說，前引『南宋繪畫—才情雅致の世界』展圖錄

(註 11) 此印可判讀為「壬申貴妾楊姓之章」，有一說是嘉定 5 年 (1212) 的贊，但如採用此種說法的話，楊谷、楊石兄弟將無法成為「賜大兩府」的對象。

(註 12) Richard Edwards, 'Emperor Ningzong's Night Banquet', *Ars Orientalis* vol.29, 1999.

(註 13) Wilson, Marc F., 'Composing Poetry on a Spring Outing', *Eight Dynasty of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art, The Cleveland Museum of Art*, 1980.

マーク・F・ウィルソン「馬遠筆画卷について—その主題の確認」『MUSEUM』380号 1982年

『特別展 米国二大美術館所蔵中国の絵画』展図録 東京国立博物館 1982年

(註 14) 拙稿「馬遠『西園雅集図巻』(ネルソン・アトキンス美術館)の史的
位置—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
号 1999年

(註 15) 杜娟「馬遠(伝)『春游賦詩図』巻的作者与時代問題」『故宮学刊』
5輯 北京故宮博物院 2009年

(註 16) 杜娟氏於註 15 的引用文獻中提到比起馬遠畫，與(傳)馬和之「女孝經
圖巻」(台北故宮博物院)更為近似。然而其類似點僅限於部分，應將其定位於
與 Nelson 本相同，都是馬遠派中以李公麟畫為典據的作品。

(註 17) 戸田禎佑「南宋院体画における『金』の使用」『国華』1116号 1988
年

(註 18) 南宋末畫僧牧谿的「老子圖」(岡山県立美術館)中也可見到繼承了這
種藉由衣紋線來表現人格的手法。

拙稿「牧谿 老子圖」解説、前引『南宋絵画—才情雅致の世界』展圖録

(註 19) 石井修道「中国の五山十刹制度について—大乗寺所蔵寺伝五山十刹
図を中心として」『印度学仏教学研究』31卷1号 1982年

石井修道「中国の五山十刹制度の基礎的研究（1～4）」『駒沢大学仏教学部論集』13～16号 1982～1985年

沖本克己「宋代禅思想の体系化」鈴木哲雄編『宋代禅宗の社会的影響』山喜房仏書林 2002年

（註20）鏡島元隆『天童如浄禅師の研究』春秋社 1983年

（註21）竺沙雅章「宋代宮廷の葬送と禅宗教団」、前引『宋代禅宗の社会的影響』

（註22）衣若芬「談蘇軾繪畫思想中的『常形』與『常理』說」『宋代文學研究叢刊』創刊号 1995年

衣若芬「常形與常理說」『蘇軾題畫文學研究』文津出版社 1999年

（註23）戸田禎佑「『水』と『火』の表現」『日本美術の見方—中国との比較による』角川書店 1997年

（註24）Robert J. Maeda, 'The Water Theme in Chinese Painting,' *Artibus Asiae* 33, no.4, 1971.

（註25）藤田伸也「南宋院体画における同図様作品について」『大和文華』76号 1991年

凌利中「粉本在唐宋画史上的作用及啓示」『千年遺珍国際學術研討会論文集』上海博物館 2006年

（註26）Wen C. Fong, *Beyond Representation - Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*, The Metropolitan Museum of Art, 1992.

（註27）畫面右上方除了「野夫」印之外，還捺有明代後期著名的鑑賞家項元汴（1525～1590）與王世貞（1525～1593）的鑑藏。原為中村岳陵舊藏。

『元時代の繪画—モンゴル世界帝国の一世紀』展圖錄 大和文華館 1998年本圖之外，木挽町狩野派模本（東京國立博物館）中也可找到丁野夫「山水圖團扇」，表示同樣的作品中已於江戸時代傳到日本。

(註28) 拙稿「南宋・(伝)李唐『坐石看雲図冊頁』(台北故宮博物院)の史的位置」『美術史論叢』22号 2006年

(註29) 救仁郷秀明「日本中世絵画における陶淵明と蘇軾」『東京国立博物館紀要』38号 2003年

袁行霈『陶淵明影像—文學史與繪畫史之交差研究』中華書局 2009年