

[明・清の美術展によせて]

## 張風「賞楓図」をめぐって

張風は、上元(江蘇省南京)の人。明末・崇禎年間(1628~1644)に科挙の一階梯である童試に合格しましたが、明の滅亡後はその遺民として生涯を送ったとされます。(『国朝画徴録』)。「賞楓図」は、山水図における彼の代表作の一つです。

画面右下隅から続く岨道の突端に一人の高士が佇みます。道の右側には、三つの大きな岩塊からなる峻崖が屹立し、その先端は高士の頭上に広がります。小さく描かれた高士は、顔に鬚をあらわす濃墨が差されますが、その意外に強い墨色は、観る者の眼を引き、彼の顔の角度、引いてはその視線の方向までも推察することが出来ます。ここで、この絵を観る者の視線は画中の高士のそれと一体となり、その先には、谷を隔てた懸崖に一本の楓が紅く色づいた葉をつけています。画面下方、谷の間には山の頂きをあらわすとみられる巖が描かれます。谷の間から望まれる開けた空間には、視線を遮るものもなく、この場所がかなりの高みにあることを思わせます。

主要な景物を画面右上から左下へと走る対角線の下側に配し、画中の人物が、画面の一方に置かれた高い場所から、開けた空間のさらに上方へと視線を投げかける本

図の構成から、我々は例えば南宋時代初期の伝徽宗筆「秋景・冬景山水図」(京都・金地院、図1・2)のうち「秋景山水図」のそれを想起します。また画面手前から巨大な岩塊が高士の頭上に広がるさまは、「冬景山水図」に倣います。より近い時代では、明・弘治(1488~1505)から正徳年間(1506~1521)に活躍した張路(1464~1538頃)「望気図」(大和文華館、図3)や汪肇「起蛟図」(北京故宫博物院、図4)等、「狂態邪学」派とみなされた後期浙派の作例があり、より巨大化した巖が高士の頭上に広がる構成が類似します。但し、山水中に人物を比較的小さく配することは、より「秋景山水図」に近く、浙派の構成を南宋院体画によって洗練した印象を受けます。

その筆墨の技法を観て行きましょう。まず、白描に近くあらわされた高士は、その着衣の衣紋にごく薄い墨線と極めて細い濃墨線を重ね、前者は、作画の上での下当たりの線とみられるとともに両者が混然となって着衣の厚みを的確にあらわします。また、左肩の線を強く引くことで、高士の体の向きを明確にし、視線の在り処を示します。頭巾には藍、顔には淡い代赭が施されます。このような鋭

い細線による人物造形は、張風の人物画を代表する「諸葛亮図」(東京国立博物館)と共通します。

さて、細線による人物表現に対し、その周囲の山塊には、粗い筆致が対照的に用いられます。細筆の人物と粗筆の山水の組み合わせは、先の「冬景山水図」を思わせます。但し、本図においては、画面手前の濃墨から奥の淡墨まで、山塊の墨調の使い分けが各部分毎に截然としており、「冬景山水図」のような景物の間を有機的につなげる大気表現を伴いません。逆に大気を墨調で表現しないことにより、幾分光沢を帯びた紙の素地を生かし、山塊に施された藍や代赭の薄彩色と相俟って、秋の明澄な、幾分寒気を含んだ空気を見事に表現しています。

これは、絹と紙という素材の相違に根差した表現の使い分けと考えられます。特に本図において「筆あり墨あるは、此の幅紙の甚だ佳なるをもってなり。楮先生(紙の異名)もとより文房の第一に居る」と賛中で賞した紙は、施された墨がすぐには吸収されず(滲まず)、紙の表面に留まり、その間に新たな筆を加え、先の墨面を動かすことが可能であり、このことは、右手前の岩塊の輪郭線自体の内に墨面の動きをもたらし、また濃墨の輪郭線を水筆で伸ばすことで淡墨の皴をも同時にあらわす技法となって、画家の筆の速さと勢いを画面に留める効果をもたらしています。さて、本図の落款には「庚子嘉

平 上元老人酔後」とあり、庚子嘉平は清・順治17年(1660)12月に相当するとみられ、張風晩年の作と考えられます。また、「酔後」の作との自身による本図の位置付けは、山塊の筆遣いを思わせます。但し、既に指摘のあるように賛の「有筆有墨」との言葉が、五代に活躍した荆浩の唐・呉道子の筆に項容の墨を合わせたという自負(『図画見聞誌』)に拠るとすれば、「酔後」についても、水墨山水の濫觴である、酒に酔い狂躁的に作画を行なった中唐期の澆墨家達を意識したたものかもしれません。絵画史上の自らの位置に極めて意識的なこの言説からは、本図への張風の並々ならぬ自負を感じとることが出来ます。(増記隆介)

図5 賞楓図



図1 冬景山水図



図2 秋景山水図



図3 望気図



図4 起蛟図

