

本書の意図と目的は、中国山水画の展開を、奥行き表現を中心に考察することである。一般的に美術史学においては、作品の歴史が美術史であり、作品の記述が重要な要素となるが、中国絵画史においては、作品が消滅してしまった一〇世紀以前、それどころか紀元前から、絵画に関する記述が始まっており、一〇世紀以前の研究は、永らく作品不在の美術史と言われていた。しかし、作品が消滅した時代であっても、作品を受容した人々の言説は残されており、当時の人々の、現在とは全く異なる絵画観は十分たどれるものである。出土資料が利用可能となってきた今日では、そうした絵画に関する言説史と、作品史との照合が効果を発揮すると思われるのである。

そこで本書では、議論の方法論として作品史と言説史の二方向を設定し、作品そのものの展開と、それを受容する人びとの認識をそれぞれ考察し、それらが相補う構造で議論を進める。ひとつは理論と実践の両態の理解のため、ひとつは作品の不在を充足するため、である。

第一章では、まず東アジアの絵画史作品研究における根底であり、かつ前提でもある模写論の考察を第一節で行った。模写の概念と模本の歴史を始めに概観し、その制作への影響を考察する。搨模から派生した臨模は、文人画の重要な制作概念である写意の成立と関わっていることが分かる。第二節では、言説史の基本的枠組みとなる鑑賞論の概念とその具体的あり方を概観する。ここでは、絵画を実証的に記録する態度と、趣味的に取捨選択する態度が時代ごとに消長し、造形芸術に対する認識の長い近代化の過程を見ることができる。

第二章では、山水画における奥行き表現の発生を論じ、第一節では透視図法的奥行き表現がいかんにして成立し、古典様式として確立したかを論ずる。盛唐期に確立した、地平線に景物が収斂する透視図法的奥行き表現は、その来源を漢代の奥行き表現である積み上げ式遠近法に求めれば、魏晋南北朝時代の三角形群像表現にその原型が成立していたと考えられる。それはやがて中・晩唐の樹石平遠図、唐末五代の高遠山水構図を生みだし、宋代の大観様式山水画の直接の祖型となった。こうした透視図法的奥行き表現は、中国絵画の遠近表現や立体表現の古典的構成原理となり、文人山水画が画壇の主流となる明代後期まで、基本的な構成原理であったのである。

換言すれば、漢代から魏晋南北朝期にかけての展開は上遠下近が原則で、南北朝時代から唐代にかけては人物の並置から重なるの表現へ、それは人物の肖

像性から物語性の表現へ、大きく展開していく過程でもある。そして画面全体の構成は、俯瞰的平行投影図法から透視図法的奥行き表現へ、それは表現意図の上では全体を広く均質に把握しようとする表現から、画面の中心的出来事へ関心を集中させるように変化していく過程と捉えられる。

第二節では、透視図法的奥行き表現の原型のひとつと考えられる、徐顕秀墓を考察した。壁画に見られる人物表現の特徴、特に群像表現の特徴を考察した結果、二重・三重の人物群が、重なりあうことで単なる並列を越え、一定の奥行き感が出るようになった。さらに本壁画に特徴的な、畏獣の飛来表現が、透視図法的遠近法の初発的表現であることも判明した。そうした特色から、漢代から唐代にかけて劇的に進化した透視図法的奥行き表現の一端が、この徐顕秀墓壁画においてすでに胚胎していたことが明らかになった。

続く第三節では、唐代の透視図法的奥行き表現をもとに成立した北宋の大観的構造が、奥行き表現の基盤として明代まで存続したことを確認する。大観的山水画における空間表現の理念を文献資料に確認すれば、山水画を中心とする絵画には、「向背」「三面・四面」の語に代表される景物を立体的に表現しようとする認識があり、さらにそれらを広大な奥行空間に配置する「三大・三遠」の概念があることが理解できる。つまり中国の古典的山水画は、空間を構成する要素として、実なるもの（形があり、眼にみえる、景物に相当するもの）と虚なるもの（形がなく、眼にみえない、景物間の狭義の空間に相当するもの）、この虚と実のバランスのよい配合によって成り立っていると考えられる。そして東博本の李在山水は、実の描写は粗放であるが虚の表現にすぐれ、雪舟の夏景山水は虚の表現は弱いが実の表現は秀抜であると言ってもよいであろう。

つづく第三章では、奥行き表現がいかに展開したか、その諸相を考察する。第一節では、平遠・高遠構成の標準として燕文貴筆《江山楼観図巻》を考察する。画面構成の系譜に着目すれば、郭熙の三遠が確立する以前の、比較的素朴な三遠の類型が《江山楼観図巻》には見られ、図巻全体を通して観者の視点の高さがほとんど変化しない、統一的な視点で描写される。画家の視点の高さと地平線を意識した、連続的な地面の表現は、唐代から明代まで続く、画面構成上の基本原理であり続けるのである。

第二節では王詵を取り上げ、三遠の変質とも言うべき変化を考察する。北宋末期は、郭熙によって確立した山水画の古典的様式が崩れ、南宋院体画が成立する前段階として、画風上の様々な試みが行われていた時代と考えられる。中でも王詵の代表的な作品でありながら、異なる作域を示す《漁村小雪図巻》（北京故宮博物院）と、《烟江疊嶂図巻》（上海博物館）は、前者は元祐以降の郭熙画風の変容と衰退を物語るもの、後者は着色であることやその特異な山容表現

等で、北宋以前の画風への懐古的傾向を持ちつつも、画面構成等極めて同時代的な作品である、と解釈できる。王誨ひとりの画風にこれほど振幅があるということ自体、それが画壇の趨勢の表れと考えられ、このような個人画風の多様化が、李唐などの北宋末南宋初の画家を理解する上での鍵となるのである。

つづく第三節では、胡舜臣をとりあげ、三遠の変質の二例目とする。《送郝玄明使秦図巻》の意義は、これまでの北宋画にはなかった構図等、新しい要素がここにおいて顕在化し、李唐の絵画とともに馬遠・夏珪に代表される院体山水画出現の前提となっていることである。本図巻全体の対角線構成は、南宋院体画にいたって「辺角之景」という、ひとつの定型を生み出すことになる。そこでは奥行き感はさらに減退し、想像力を喚起する舞台装置としての機能が重視されるのである。

第四節では、北宋末南宋初の画家、李唐を取り上げ、奥行き表現の減少を確認する。李唐筆《万壑松風図》は、高桐院本《山水図》との画面構成法の隔りという問題が著名であるが、質感表現の上で范寛的な緻密な量感表現を受け継ぎながらも全く別趣の硬質堅固なしのぎだった岩々の描法を創始し、南宋中期に流行する表現の源泉となっている。そして空間表現では北宋画の広大な空間を変質させ、奥行きや広がり少ない閉塞的空間を創始した。こうした空間・質感表現という観点では、高桐院本山水と《万壑松風図》は同質の作品として分類でき、この2作品を李唐様式の作品とする積極的な根拠となる。またこれらの特質こそ李唐山水画の固有の性質である、と言ってよいであろう。こうした造形感覚、広がりのない閉塞空間を作ろうとする方向性は、透視図法的奥行き表現の変質であり、堅固な立体感の追求が、遮蔽的な主山を形成し、奥行き感を阻む要因となった。

次の第五節では、時代がやや下がる明代の謝時臣をとりあげ、三遠だけでなく、奥行き表現そのものが変質していることを確認する。謝時臣は、職業画家と文人画家の中間的スタイルを取る画家として、注目される。謝時臣の2点の山水画を例に取り上げて詳細に分析すると、古典的奥行き表現の画面構成は極めて稀薄であり、画面内モチーフのそれぞれの間に距離と奥行きが感じられた唐宋山水画とは明らかに異なる。モチーフの重なりと上下関係で距離を暗示する、奥行き表現の技術としては北宋以前に後退した画面構成であるが、この構成が明清間では全盛となる。それは、詩文の一節を取り上げた題名の持つ文学的なイメージの広がりを、視覚的な現実感ではなく、董源・巨然以来の伝統的文人画様式で描かれたモチーフで、夢想のように描き出す、現実感の稀薄なものであった。

第四章では、まず絵画観の歴史的変遷全般を、鑑賞論・制作論の消長とその

要因として考察する。具体的には、主題の優劣によって絵画の難易度をはかり、絵画評価の基準とする主題優劣論、画家を偏差値のように相対的に評価する品第論、山水画・人物画のように絵画の主題ごとに評価しようとする分類論、画家が誰を師法したかに基づいて評価の参考にしようとする流派論、そうした評価を基にどのように画家を配列して記録するかを表す目録論、画家伝、以上の6種を鑑賞論として扱い、教化のための主題を描く勸戒論、絵画制作の技術的・芸術的な指標を簡略にまとめた六法論、山水画制作のあり方を説いた山水画論、文人画のあり方を説く文人画論、絵画制作の参考となった画譜に関する議論、以上5種を制作論として扱う。

こうした議論は、絵画の自律的進化・発展と認識の変化によって興起・消長があった、と考えるのが基本であるが、ほかにも重視すべき要因がある。その第一は書物の興隆とともに生じた中国の目録学の伝統である。目録学（あるいは書誌学）は、『漢書』芸文志を嚆矢として独自の発展を遂げるが、その分類整理の発想に、初期画論の主要なテーマである品第論・分類論があり、目録を作る点でも共通する。古代・中世、絵画は蔵書目録において整理され、その芸術的価値が認識されるようになると次第に書籍から独立した目録が作られるようになったのである。中国の絵画関係文献の消長に影響を与えた第二の要因は文人の趣味的生活指南書である。これは宋代の『山家清事』、『山家清供』などが初発例であるが、南宋趙希鵠の『洞天清禄集』、明初の『格古要論』など美術骨董指南的な著作の系譜が一方にある。さらに宋代に興った文房四宝の図譜類や、盆石、園芸などの書が加わり、明末までに『考槃余事』、『遵生八箋』、『長物志』などの、文人が理想とする清雅な生活の指南書が成立した。これらの書は不老長生思想の延長上にある養生思想に裏打ちされており、文人の理想的な生活様式の提言となっている。

第五章では、文人山水画への展開を言説史の脈絡で考察し、第一節では文人画概念の萌芽を確認する。絵画の効用とその存在意義の変遷をまず確認し、次いで文人画がなぜ成立したかを考察して、山水画との関わりを考える足がかりとする。というのも、第二、三章で見たように、職業画家の手によって成立した山水画の透視図法的奥行き表現は、宋代以降の文人画の出現によって変質し、視覚的現実感よりも文学的な想像の世界を重視するようになった、と考えられるからである。つまり、文人画・文人山水画の出現によって、山水画の奥行き表現は、透視図法的な遠近表現から、「胸中の丘壑」つまりイメージーション、想像による夢想的な山水表現が主体となり、現実感のある奥行き表現は稀薄になっていった。それは絵画史の現象面では、表現技術の進歩・発展が北宋で頂点を迎え、一種の古典的様相を呈したのち、バロック的なもの、表現主義的な

もの、ロマン主義的なものへと向かう方向性が整っていたところであった。

第二節では、山水画に本質的に内在するイマジネーションの作用を言説史の中で検討し、文人たちが山水画に傾倒していく必然性をさぐる。山水画が有する想像力の問題を、時代の画期と思われる宗炳、郭熙、韓拙、米芾の論説から、その機能の史的変遷を検証すると、中国山水画の本質的特徴は、山水画がその成立時から有していた想像力を誘発する機能が、詩文や故事による本歌取りのような重層的なイマジネーションを喜ぶ文人の志向と合致し、文人画の主たる主題を占めていく過程として見えてくる。そこでは、職人的な高度な技術による透視図法的奥行き表現や立体表現はすでに眼中になく、イメージを喚起する装置としての余白、文人画様式による山水樹木の造形的特徴等々が利用される。現実感を伴う奥行き表現よりも、想像を刺激する既知の古典的文人画の造形を画面にいかにか配置するか、という平面的な画面構成へと転換する。こうして唐代に成立した深い奥行き表現は、文人画モチーフの平面的構成にとって代わられるのである。

魏晋南北朝から唐代にかけて成立した「山水之変」、すなわち透視図法的奥行き表現による、奥深い広がりをもった山水画の古典様式は、北宋に至って「三遠」を基盤とする壮大な大観様式となり、北宋末期には近接描写を伴う多様な画面構成へと急速に展開した。こうした奥行き表現を軸に中国山水画史を、宋代を中心に論じたが、山水画の画面構成にとって重要な奥行き表現は、単なる画面構成原理にとどまらない、多彩な要因によって形成されてきたことがわかる。

東アジア絵画の重要な要素である模写の発展、特に正確な模写である搨模から筆勢や制作意図を重視した模写である臨模が展開し、臨模の発展から写意の尊重が生じ、写意の過度な重視が文人画理念の発展に貢献したことは、文人画の発生を考える上で、これまで注目されてこなかった要素である。

そのような文人画の発展が、三次元的奥行き空間の表現を目指してきた中国山水画史を大きく変えることになった。文人画は「胸中の丘壑」、すなわち自己の胸の内にある山水画、それは想像力によって形成された理想的な山水であり、実在の山々とは直接かかわりをもたなくてよい。現実感を伴う透視図法的奥行き表現は必要ではなくなり、上遠下近の原則をおおむね守りつつも、画面を自在に侵食していく山々は、もはや現実とは無関係なイメージの産物でしかない。

また、もうひとつの大きな潮流として、山水画鑑賞の持つカタルシス効果が、芸術鑑賞を趣味的な領域から精神の衛生を保つ、保健医療的立場の養生思想に取り入れられ、山水画鑑賞は、明代には漢方、薬膳、気功導引術などと並んで、文人の趣味的健康的生活を支える要素に還元されてゆく。山水画をとりまく

様々な要素・要因は、山水画を美術や芸術の領域から大きく越境させ、中国文化の精神的支柱のひとつにまで発展させている。

ともあれ中国絵画の大きな部門である山水画が、造形の展開という側面から分析すれば、写実的な三次元的奥行き空間から写意的想像的な文人山水画の自在な奥行き空間へと展開していく様を、魏晉南北朝唐宋元明の山水画史から読み取ることができるであろう。