

氏 名	白 適 銘
学位の種類	博士（文学）
学位記番号	文博第253号
学位授与の日付	平成15年5月23日
学位授与の要件	学位規則第4条第1項該当
研究科・専攻	文学研究科思想文化学専攻
学位論文題目	唐時代山水画の研究

——中国山水画のジャンル成立問題に関する歴史的考察——

論文調査委員 (主査) 教授 佐々木丞平 教授 曾布川 寛 教授 根立 研 介

論 文 内 容 の 要 旨

本論文は焦点を「山水画ジャンルの成立問題」にしぼり、晩唐の歴史家である張彦遠が「山水の変」と表現したものに誘引される、中国山水画史における尤も重大な事件への追求を研究課題としたもので、歴史的コンテキストの見地から、幅広く文献・図像両方の関連資料を検証考察することにより、中国山水画ジャンルの成立経緯を明らかにしようとしたもので、「序論」、四章より成る「本論」、「結論」の六部構成となっている。「序論」では先行研究、問題提起、及び研究方法が触れられ、「結論」においては「本論」で述べられた見解が要約されているので、本論文の中核をなす「本論」の要旨を以下に述べておく。

第一章「中国山水画の発生前史」においては、まず山水画が独立したジャンルとして成立する前、つまり八世紀以前における山水樹石の様式発展を遡り、その初期的様相を明らかにすることを目的として考察が進められている。その際、張彦遠の、魏晉南北朝の山水表現に関する重要な証言を文献的に再確認する上で、実物（出土美術品）に対して綿密な様式分析を行い、文献と実物との接点を探っている。結果として、漢時代以降、五世紀にかけての数百年間、政治的に南北朝の分裂が続くなか、南方の状況は資料の欠如のために不明な点が多いものの、北方ではある程度の遺例が残存しており、「带状連山」という自然風景の描写手法が一つの大きな伝統、主流として継続的に存在していたことを指摘している。当時、そもそも簡略な形を呈する山岳と樹木のみによって組み合わせられる戸外の情景・自然風景の描写は、画壇の主流である人物説話図のなかにおいて次第に機能を拡大しつつあったが、長期にわたりその外見にわたりその外見または描写手法に大きな変化が見当たらず、極めて原始的かつ装飾的なもので、画面中でのプロポーションも正確に取られなかった。それは、まさに張彦遠に指摘されたとおり、「人、山より大なり」、「（樹木の）列植の状は即ち臂を伸ばし指を布く若し」という稚拙な状況であり、「俗変を守らざるなり」、つまり革新的変化が起こる兆しのない停滞時期であったことを指摘している。

五世紀末から六世紀前期になると、北魏の洛陽遷都を契機として、中原の中央画壇に新たな動きが始まっていた。伝統的で単調な带状連山の使用が姿を消す一方、洛陽とその近辺から出土した造像碑の仏教説話図や石棺・石棺床囲屏の孝子伝図などに、一段と複雑化した情景展開に応じて、物語の各情景を一図に集攬させるべく、山岳や樹木など自然モチーフがより有機的に統合され、大画面化の効果が果たされつつある山水表現が現れるという際立った現象の特殊性を見出している。

他方、北朝の孝子伝図には斬新な「咫尺万里式」の遠近法が520年代頃に初めて登場するのに対して、ほぼ同時期、南朝・梁の「法華經普門品变相」石刻にも同様な遠近法が用いられており、相互の影響関係については直截な証拠を欠くものの、双方の間に緊密な文化交流がかつて行われたと推測し、六世紀前期の山水表現における新たな時代趨勢として発展を遂げたことを指摘している。北朝・南朝を問わずに、六世紀に入り、さらに隋・初唐に至ると、構図だけでなく、山水樹石の様式展開にますます新要素が取り込まれ、山岳・樹木は画面中での位置・役割・機能がさらに拡大されつつ、構図のパターン化、自然主義への傾向、独立した描写対象としての主体性が格別に高まるといった、新たな胎動を明らかにした。張彦遠はこの時期の山水表現を「漸く附する所をえず」と評したが、それは、背景としての山水樹石が人物画の枠から離脱せんと

する準備段階に当たると解釈でき、七世紀には「山水画」といふコンセプトがいまだに芽生えておらず、「山水画家」と称される画家、そしてその呼び方さえ存在していなかったことを明確にしている。

第二章「八世紀初におけるジャンルとしての山水の成立」では、第一章で論じた、八世紀以前の山水樹石の様式展開史に対する理解に基づき、さらに八世紀初頭に起こった「山水の変」の経緯への検証を行っている。北宋時代では絵画のジャンルがすでに六つに大別され認識されていることに異義はないが、それぞれの絵画ジャンルが何時どのように成立を果たしたのかは殆ど論じられていないゆえ、現在でも不明のままである。ところが、唐時代の文献史料を検証した結果、山水画を始めとする六つの絵画ジャンルが、すでに『唐朝名画録』、『歴代名画記』二書に名言されており、北宋をはるかに遡り、早くも盛唐頃、絵画ジャンルには「人物（＝肖像・故実画）」、「屋宇（＝建築画）」、「山水画」、「鞍馬（＝動物画）」、「鬼神（＝宗教画）」、「花鳥画」という六種類、つまり六つのジャンルがそれぞれ独立の域に達していたことを明らかにし、しかも、盛唐以降、長期間にわたってこの六つの絵画部門が持続的に存在していたという結論を導き出している。

また、本章では、上述の二書の記述から得た示唆を基に、さらに張彦遠の「山水の変」における「変」の意味の究明を試み、この「変」を「山水の体」が成立するという歴史変革」と解釈している。そして「山水の体」の「体」とは、『歴代名画記』巻一に記される「但だ一技の采る可きものを取る」とある「一技」の意味を彷彿させるものとして、人物、屋宇、山水、鞍馬、鬼神、花鳥のなかの一部門を指すものと推定している。もしそうであるとすれば、盛唐時代、ただ一部門のみを得意とする画家として画壇で活躍することが可能であったか否かという問題もそれと連動するため、さらにより厳密に検討を加えるべく、『唐朝名画録』、『歴代名画記』二書の画家伝に記される記事を手掛かりに、八世紀前半において山水画を専攻する、いわゆる「山水画家」の存在の有無の検証を行っている。そして「善山水」や「攻山水」などという言い方からもわかるように、確かに盛唐の開元・天宝期に数多くの「純粋な」山水画家が長安の中央画壇に集い活躍して、本格的な山水の創作に携わっており、以後も同様な盛況を維持していたことを明らかにした。そして、「山水の変」がどの時点で遂行されたかを考察のポイントに置き、さらに論述が進められていく。『歴代名画記』の記載によれば、それは呉道玄が主人の草創立に連れられ、四川に赴き「蜀道山水」を画いた時であり、当時草創立が「道遥公」と称えられた後の時期であったという。正史の記載からみて、草創立が「道遥公」を授けられる時期は景龍三年（709）年末であるので、「山水の変」が行われたのは七一〇年前後に相当すると比定した。この「山水の変」成立時点は『歴代名画記』の記載、つまり「山水の変は呉（道玄）に始まり、二李（李思訓・李昭道父子）に成る」という記述と矛盾するものではなく、呉道玄が「山水の体」を草創した後、山水の創作が急速に一大ブームとなり、もともと絵画に優れていた李思訓も晩年の僅かなときを、ほかの盛唐時代の画家たちと一緒に新流行の山水画を描き始め、父子共に抜群の腕を振るい見事な山水画を描いて、一世の美名を博したと解釈した。

第三章「長安中央画壇に何が起こったか—盛唐山水の様相とその歴史的展開」においては、第二章で論じた八世紀初の「山水の変」の遂行を前提に、実物を通じて八世紀前半、とりわけ長安中央画壇の実情が如何に以上の文献記載と強く結び付くかを検証している。呉道玄による初めての本格的な山水画である「蜀道山水」の様相は容易には想像できないが、同時期に制作された長安皇室の壁画墓は八世紀初頭、当時中央画壇の最高レベルの山水表現を反映するものとして大いに注目される。本格的な山水画ではないものの、それらの壁画墓に画かれる山林風景には、かつてない自然生態に近い山岳・樹木描写と、実際の地理景観に相応しい空間描写が見られ、その表現力・技法の向上が大幅に進んだ状況が見受けられるわけで、そこでは人物画の背景から独立しようとする傾向が七世紀と比較して一段と強まっていることを確認することができ、「山水の変」がこの時期に実現される可能性を強めていることを述べている。

一方、『歴代名画記』の記載では、「山水の変」が起こった後、本格的な山水の制作が急速に盛んになり、一つの頂点に到達して、山水の様式・内容がともに充実したと述べられているが、このことを740年代の制作とされる陝西省富平県出土の山水屏風壁画により立証を試みている。こうした本格的な山水屏風壁画の出現は、八世紀初以来、山水画が一つのジャンルとして独立してから、三、四十年の歳月を費やして得られた結果と見るができるとする。他方、長安を始めとする首都圏における山林描写付きの八世紀唐墓は、現時点では僅か数墓しか知られていないが、それとは別に、かなりの量に及ぶ文献史料と文学作品が、数多くの貴重な示唆を提供していることを考察している。例えば、『歴代名画記』「両京・外州の寺観の画壁を記す」に記される長安・洛陽各地にある無数の寺院・道観には、ほぼ上述の時点、即ち八世紀初から盛唐初期

までの間、仏像・鬼神の絵と並び新興の山水画が現れはじめており、都の人々の視点を旧来の宗教人物画の世界から新興の山水画の世界へと導いていこうとしている現象に注意を向けるべきことを指摘している。

同時に、唐代の詩文によれば、長安の中央政府機関、地方の官署、郡齋や故人の自宅などにも山水画を壁画に画かせ、日常の鑑賞に供する例が少なくなく、この流行はほぼ全国的な規模に及んでおり、空前の盛況に達していたことは十分に想像できるが、この事実は現存する考古出土品だけでは十分に説明できるわけではなく、また、盛唐時代の山水画の具体像については、『唐朝名画録』、『歴代名画記』二書に収められる盛唐画家の伝記にある程度記されているが、詳細な記述が多いわけではない。むしろ、唐時代の文人が詠じた多数の詩文には、首都圏を始めとする当時の山水画家、山水画とその制作活動に関する有益な資料が多数に見つかることを指摘し、詠画詩、題画詩に注目している。

例えば、杜甫が作った「岷山沱江画図」「蜀道画図」二詩の内容から見て、それぞれの山水図は中原地方では滅多に見られない、崇高なる峰々、険峻たる絶壁と深邃たる溪谷による、壮観で雄大なおかつ迫力のある四川風景を絵画化したものであり、呉道玄による「蜀道山水」から影響を受け、その流行の一端を反映しているとともに、「蜀道山水」とは如何なるものであるかについて貴重な示唆を提供してくれると分析している。

さらに、杜甫の二詩をはじめとし、盛唐時代の詠画詩・題画詩からは、「山水の変」が行われて以来、数十年の間に山水画の類型分化が着々と進められた斬新な時代趨勢が明白に確認されるとする。例えば地方の名勝地を描写対象に画いた地方山水図、もともと一つのモチーフに過ぎなかった樹木（とくに松樹）、岩石、流雲や瀑布などが、画面のなかで描写主体となり、一幅の「松図」、「石図」、「雲図」または「瀑布図」が別々に生まれてきて、分化されるようになったことを読み解いている。

また、盛唐時代の山水画の実相とその新たな歴史的展開をより具体的に把握すべく、遺例が比較的多く伝わっている敦煌莫高窟と安西榆林窟を参照しつつ、由緒正しい正倉院御物の山水図をも視野に入れて多角的な考察を行う一方、それらの作品の歴史位置づけをも論じている。

第四章「中晩唐期における山水画の分化と再編」では、独立したばかりの山水画が約半世紀の営みを経てもたらされた成果に基づき、中晩唐期においてさらに大きな展開を果たし、山水画の本流から樹石画・水墨画が派生した状況に検討を加え、盛唐時代における山水画の独立が、中晩唐期に、樹石図そして水墨山水画が生まれる基盤を提供したことを指摘している。

盛唐時代山水画の成果をそのまま受け継いだ中晩唐期の山水画の新たな発展についてまず着目すべきは、構図上の変化であることを指摘する。南北朝から盛唐期にいたるまで、「咫尺万里式」の遠近法表現が主な空間描写手法として長期間にわたって用いられ続けていたが、中晩唐期になると、新たな「咫尺重深式」の遠近法、つまり画面の前・中・遠三景の奥行き連続性を見事に表わし、果てしなく広い視覚イリュージョンを彷彿させる、より完璧な空間表現法が登場するに至ったことを指摘する。こうした「咫尺重深式」の遠近法とは如何なるものであるかは文献史料だけでは理解し難いが、八世紀後半前期に境に集中的に現れている敦煌莫高窟の壁画、例えば第172窟の「日想観」の遠近法表現などを通して検討を行い、その技法を駆使したものと比定して新たな流行の実態を明らかにした。

一方、その後に輩出した中晩唐期の山水画家たちは、盛唐時代の画家が地理景觀への忠実な再現または事物の色彩の豊かさという外的表現の成熟度を追求したのに比して、より個性のある作風への尊重・探求に注目し、大自然と人間との本質を、山水画を通じて表現しアピールする特徴が見出されたとする。このような新たな時代の趨勢に応じて、水墨、つまり単色の墨のパリエーションを生かし、複雑な自然万物を表わし出すという水墨山水画・水墨樹石画が生まれたと考える。中国中世絵画において、変化に富む華やかな彩色の駆使による外在世界の再現を止揚し、次第に万物の内在世界へと近づく表現手段として、知識人の理想と結び付く。内在化されつつあった精神性を表現目標とする中国近世山水画は、すでに中晩唐期にその兆候が認められることを指摘している。

論文審査の結果の要旨

中国の山水画を語るとき、我々がまずイメージするのは五代・北宋時代の、いわば黄金期の山水画である。一方、中国絵画史を繙いたとき、漢魏晋南北朝以来、絵画の主役は人物画であったこともよく知られている。この人物画主流の時代から五代・北宋時代の山水画最盛期を迎えるに至ったその足どりについては、先行研究において必ずしも緻密な考察が成されて

きたわけではない。本論文は、中国山水画史の研究において、いわば空白の状態にあると言っても過言ではないこの時期に照明を当て、如何にして北宋山水画が完成を見るに至ったか、その底流を明らかにしようとしたものである。

論者はこの空白期ともいえる時期を、まず、山水画発生前史ともいうべき、人物画が主流であった両漢・魏晉南北朝時代から隋・初唐期（第一章）、八世紀初、山水画がジャンルとして成立する時期（第二章）、中央画壇において山水画が流布していく盛唐期（第三章）、そして、やがて山水画の分化と再編を経て、その黄金期へと継承されていく中晩唐期（第四章）、の四つに区分して考察を進め、山水表現の発生から、山水画というジャンルの成立を経て徐々にその完成度を高め、北宋時代の黄金期を迎えるに至るまでの発展を明らかにした。

中国絵画史という歴史的な文脈の中で人物画、山水画を理解しようとしたとき、両者の間には人物画から山水画へというある種の因果関係が存在している。論者はまずこの因果関係を明確にするために、第一章で、新しく発見された中国中世時代の出土美術品を活用し、人物表現と山水表現の関わり、関係性を明確にしていく一方で、この時期の文献資料を可能な限り博搜し、所謂「山水画」なるジャンル及び「山水画家」という言い方、または認識が存在していたか否かを考察した。結果として「山水」に掛かる記述の少なさ、概念の曖昧さからみて、「山水」という認識は未だ成熟してはいなかったが、一方、出土品等画像資料では、表現に緩やかながらも明らかな変化を示していることを読みとっている。初期の段階においては、山水のモチーフが人物の背景、あるいは添景の役割をし、人物と景色とを問わず、絵画表現が説話を絵画化しただけのものではあったが、特に洛陽遷都以降、六世紀前期には、大きな前景に対して遠景を極端に縮小せしめることによって千里、万里の壮大な風景を収めるイリュージョン効果を起こさせるといったように、画家や工匠達が単なる装飾の段階を超越し、内容的にも様式的にも豊かになった「絵画化」の趨勢が次第に強くなってきたことを指摘する。こうした経緯を経て、隋・初唐期の七世紀後半では、元々主役であるべき人物が、山水中に融合されつつ、極端に小さくなったことによって、山水モチーフは画面での大きな役割を果たすことになるが、それは、七世紀後半における自然主義への転化の流れの中で、主体性の向上によって山水描写が成熟してきたことを表しており、まもなく人物画の地位を超越しようとする予兆を示しているのではないかと論者は指摘する。魏晉南北朝から隋・初唐期は、本格的な山水画が登場するまでの間の準備段階であり、盛唐山水画がいかなる過程を経て本格化したのかという問題解明のために、極めて重要な時期であったことを明確にした。

第二章における考察の成果は、「山水画」というジャンルの成立と、その時期を明確にした点にある。北宋時代には絵画が「人物画」「建築画」「山水画」「動物画」「宗教画」「花鳥画」の六つのジャンルに大別され、認識されていたことは既に言われていることであるが、こうした明確なジャンル認識は、実は盛唐期に既に成立していたことを『唐朝名画録』『歴代名画記』の二書の記述から明らかにする。論者は更に踏み込んで、このジャンルとして認識された「山水画」の自立の時期を、『歴代名画記』の中で張彦遠が記述した「山水の変」の意味解釈を試みる中で明らかにしようとしている。論者はこの「山水の変」を「山水の体（＝山水というジャンル）が成立するという歴史的変革」と解釈し、この変革の時期は、張彦遠が言うように、呉道玄が仕えていた主人、逍遙公韋嗣立の為に蜀道山水を描き、山水の体を創めて一家を成したという、正にその時点に当たると解釈する。しかも、「旧唐書」韋嗣立伝の記載から、韋嗣立に「逍遙公」が授けられたのは、景龍三年（709）末であることから、蜀道山水によって画期的な山水の体を創めた時期は710年前後頃に比定できるとした。「山水の変」を呉道玄に関係付け、その時期を比定したことは、従来の見解を覆す可能性のある考え方として特に注目される。

呉道玄による「山水の変」は、李思訓、李昭道父子によって継承され大成されるわけであるが、第三章では、以後八世紀中頃までの盛唐期には山水画家の数が急増し、本格的な山水画の制作が盛んになることを指摘する。そして、呉道玄の後を受けて、盛唐期の中央画壇において、山水画が実際にどのような展開を示したのかを、皇室、貴族の墳墓壁画の実作例と、文献資料の両面から解き明かすことを試みた。まず、近年発見された節愍太子墓、富平唐墓の作例を取り上げ、自然への高度な理解に基づいた、かつて無い新鮮さに富んだ山水表現の技術的進化が生まれていることを実証する。そして、実相を語る実作例が未だ少ない中、『唐朝名画録』や『歴代名画記』の記述を精査して、長安、洛陽各地の無数の寺院、道観には、八世紀初から盛唐期までに新興の山水画が現れ始めていること、また、杜甫に代表される盛唐期の文人達の詠画詩、題画詩等も作風検討の傍証資料として積極的に取り上げ、当時ブームとなった山水画が、如何に高峻かつ連綿とした山々の描かれた壮大な空間を表現したものであったか、そのイメージ形成を行って見せている。

第四章における論述の成果は、中晩唐期における山水画が、山水画の黄金期といえる北宋時代に向けてどのように表現様

式を準備していったかを明確にした点にある。一つは空間表現の問題であって、かつての前景と遠景の対比によるパターン化された遠近表現、即ち「咫尺万里式」遠近表現から、前景、中景、遠景と連続する奥行き空間表現の果てしない深遠性を獲得したこと、二つには、色彩の豊かな再現性から墨のバリエーションにより複雑な森羅万象を表現する水墨山水画、水墨樹石画の表現法を獲得したこと、この二点において、外在世界の再現性を止揚し、内在化された精神性に向かうことを可能にしたと指摘する。深い精神性を内包する北宋山水画の到来を目前にした中晩唐期の画壇の特色を明確に示し得ている。

以上のように、本論文は、四つに区分された時代を順次追いながら、中国山水画史において輝かしい成果を遂げた北宋山水画に至り着くまでの発展・展開の底流、あるいはその存在意義を明らかにする前提としての唐時代山水画の絵画史的意義を解明し、その位置づけを明確にした。

水墨山水画が如何なる外的・内的環境の中で育成され内在化されたか、知識人がその内在化の過程の中で自らの内に如何なる作用を引き起こしたか、精神性を追求する目標の下に形成される形式・技法の変容は如何なるものであったか等、なお詳細な考察を要する点はあるが、唐時代山水画の研究として十分評価に値する。

以上審査したところにより、本論文は博士（文学）の学位論文として価値あるものと認められる。2003年3月20日、調査委員3名が論文内容とそれに関連した事柄について口頭試問を行った結果、合格と認めた。