

北朝から隋代における建築描写の展開とその意義

西林孝浩

はじめに

北朝から隋唐時代にかけての敦煌壁画および墓葬壁画には、建築物を描写した作例が数多く知られている。近年の新たな墓葬壁画出土により、建築描写作例も、更に数が増えつつある。従来、かかる建築描写は、現存作例が極めて乏しい南北朝から隋唐時代の木造建築を、復元的に考察するための資料として、積極的に活用されてきた¹⁾。それに対し、絵画表現としての分析・考察は、蕭默氏および傅熹年氏の先駆的研究のほか、近年は、趙聲良氏が、敦煌壁画を対象として積極的に進めておられる²⁾。しかし、当該時期の山水表現における研究蓄積や、唐代以降の界画研究としての蓄積³⁾があることに比較した場合、画史の記述との対応関係や、当該時期の絵画制作全体の中での位置づけといった基礎的考察を含め、十分に検討されたとは言い難い状況にある。小論は、北朝から隋の建築描写を主な考察対象として、その絵画表現を整理し、中原における画家の活動、および当該時期や唐代の山水描写との関連性を検証した上で、その意義について考察する。

1. 漢代絵画における建築・器物の描写

イタリア・ルネサンス期に確立される透視図法（いわゆる線遠近法）が、中国絵画において導入されるのは、清初とされている⁴⁾。従って、それ以前の中国絵画における建築描写に対し、かかる理論や、その描写法の形成を前提とすることについては、慎重な態度が必要となる。ここでは、北朝から隋代の絵画表現における基盤を形成したと言える漢代の作例を用い、その建築・器物の描写意識について確認しておく⁵⁾。

建築物を奥行きも含めて描写する際、画面の下方が手前で上方が奥という中国絵画の約束事にならない、手前の建築物と奥の建築物を、いずれも正面視で描き、それを上下方向に積み上げて描写するか（図1）⁶⁾、斜め上方から俯瞰した、遠小近大を意識しない、斜投影法的ないわゆる平行遠近法の描写（図2）に分かれる。後者の場合、図3の上段および下段のような、正面視の建物同士を、斜め方向の回廊・囲壁でつなぐような正面視と平行遠近法の併用描写や、同一の建築物でありながら、俯瞰する向きが異なる平行遠近法を組み合わせた併用描写もあるため、統一された平行遠近法による奥行き描写が遵守されているとは言いがたい。さらに、描かれた建築・器物の側面や上面を歪めることで、面積を拡大させ、より詳細に描きこむといった操作が、実施されることも、この判断を補完する⁷⁾。かかる操作に関わって、側面を拡大した例として図4a,b、上面を拡大した例として図5a,bをあげる。それぞれの図bは操作された面を図式的に示

したものである。また、等角投影法的に立体の角を中央に配した、稜角図形と呼ばれる描写も散見される(図6)。稜角図形では、器物手前の角の下縁が、水平線で閉じられるため、全体として手前が寸詰りとなり、結果的に上面の樹木を描く面積が拡大されることとなる。つまり、先述した上面拡大描写の同類と看做せよう。こうした対象の重要性に応じた描写面の操作については、洋の東西を問わず、各地域の絵画に見受けられることが指摘されており、透視遠近法のような西洋から東洋への伝播ではなく、より普遍的な絵画表現の発想法の一つと判断される⁸⁾。

以上、確認した漢代の表現では、建築・器物を描写する際、遠小近大の意識を前提としていない。ただし、これ以降、唐代までの全ての絵画に、遠小近大の意識が皆無だったわけではない。これについては、北朝から隋代の建築描写を整理した後に、再度、言及することにする。なお、小論での分析は、あくまで絵画という二次元空間において、建築の立体描写をどう達成するか、そして、他の絵画表現の展開と如何なる連関性があるかに主眼をおいている。従って、建築復元の考察では重視される、斗拱など建築細部についての再現性を問うことはしない。ここで扱われる建築描写は、説話背景として登場するものが多いため、その建築描写は、概観のみを示すことが出来れば十分な場合も多く、たとえその描写技術の獲得や進展があったとしても、全において建築細部まで、描写する必要性があったとは限らないためである。

2. 北朝から隋における建築描写の展開

①敦煌の北朝から隋における建築描写

まず、豊富に作例が残る敦煌莫高窟の壁画について、北朝から隋代における建築描写のうち、とくに、その立体性を追求した代表例を時代順に概観する⁹⁾。

北涼～北魏(397～534年)として、第257窟西壁《須摩提女請仏故事》の一場面をあげる(図7)。四層と見られる高層建築物の周囲に、城壁を巡らせている。城壁と高層建造物の側壁部分は、斜め上から俯瞰した平行遠近法的に描かれ、高層建築物の各屋根部分のみが、斜め横からの水平視で描かれている。周囲の城壁は、内部の建築物よりも高視点からの俯瞰的描写となるため、建築物全体として統一された平行遠近法の描写にはなっておらず、前章で確認した漢代の併用描写を踏襲していると言える。また、第254窟南壁《薩埵太子本生》における塔の描写(図8)は、漢代の稜角図形(図6)を踏襲しており、上面重視の描写であるのに対し、基壇部分は斜め横からの水平視を併用している¹⁰⁾。

西魏(525～557年)¹¹⁾では、窟内壁面の最上層部にある人物画の周囲に配されたベランダ建築描写など、莫高窟において定型化している表現の場合は、北魏時代までの併用描写を引き継ぐが¹²⁾、第285南壁《五百強盜成仏因縁》など、西魏になって新たに登場する説話主題の建築描写(図9)では、図7や図8のような併用描写は見られず、建築物全体を、右斜め上方からの俯瞰による平行遠近法で描いている。手前側に垂下する屋根の先端を鋭利に跳ね上げることで、俯瞰視により手前側の屋根が大きく広がるさまが強調される。屋根の交差部や囲壁には、その描く向きに一部齟齬が見られる場合があるものの、同一方向からの平行遠近法で建築物全体を描き出そうとする意識が、明らかに北魏よりも強い。また図9の楼門周囲のように囲壁の

入り組んだ様子についても、やはり平行遠近法によって、より丁寧に描写しようとする意識が見受けられる。

北周（557～581年）では、第290窟人字披《仏伝図》をとりあげる。説話場面は、人字披東西二面の各々上中下三段に渡って横方向に展開している。西魏にも見られた厚みのない建築物が配置される。各建築は、説話内容を詳しく示すため、側面が台形状に拡大操作された描写になっている。また、各建築は八の字もしくは逆八の字状に向きを変えつつ、横方向に連ねられている（図10-a）。かかる建築描写が、説話場面の区切りとしての役割を果たしている事例も多い。また、同図の一部（図10-b）や第296窟窟頂《善事太子本生》（図11）などでは、中央建築物の周囲に、屈曲を繰り返す屋根付き回廊もしくは囲壁を巡らせる複雑な描写が登場する。それら建築物は、各説話場面の限られた空間に押し込めて描こうとするため、平行遠近法として見た場合、屈曲する回廊・囲壁部分と中央の建造物とで、その向きに齟齬を生じさせるなど、同一方向からの俯瞰描写が破綻する場合もあるが、それでもなお複雑に屈曲する回廊・囲壁描写への意識が優先されている。これら屈曲する建築描写についても、説話場面の区切りの役割を果たしている事例が多い。

隋（581～618年）では、北魏に見られた稜角図形の仏塔や、西魏の屋根跳ね上がり描写、北周の厚みのない建築物などを一部で継承しつつ、屈曲を繰り返す回廊・囲壁は、画面の中でより広い面積を占めるようになる。第423窟人字披《スダーナ太子本生》（図12）や第420窟窟頂《法華経変》（図13）などでは、物語の背景や場面の区切りとしての役割以上に、画面内において、建築物全体の空間的広がりを俯瞰的に見せることに主眼がおかれている。特に《スダーナ太子本生》の場合、図12のほか、第419窟《スダーナ太子本生》（図14）でも、屈曲する回廊・囲壁は画面下方すなわち手前側に長い部分を配し、奥に短い部分を配することで、遠小近大となる描写が散見され、同様の傾向は、第427窟中心柱南面に残存する《スダーナ太子本生》（図14）にも見受けられる。

以上をまとめると、北朝から隋代の敦煌壁画における建築描写は、まず、漢代以来の平行遠近法や併用描写に依拠しつつ、西魏にいたって同一方向から俯瞰する平行遠近法で描こうとする意識が強くなる。西魏から北周にかけては、場面の区切りとしての機能を担いつつ、複雑に屈曲する回廊・囲壁描写に関心が持たれるようになる。隋代には屈曲する回廊・囲壁描写が大いにもはやされると同時に、それら描写の一部に遠小近大が意識される事例が登場するというのが、大きな流れである。とりわけ北周から隋にかけて、奥行き方向と水平方向、つまり画面中における空間の広がりを、一つの建築物に付随する屈曲した回廊・囲壁の描写を活用しつつ、明示しようとする意識が強くなっている点が注目されよう。

②敦煌以外の地域における建築描写との関連性

平行遠近法や併用描写によりつつ、建築物を描写する事例は、すでに漢代の絵画にあることは確認した。それらの中には、図2や図3のように、斜め方向すなわち奥行き方向に回廊・囲壁を配する建築描写もある。ここでは、より複雑な描写として、内蒙古自治区和林格爾漢墓の寧城府図（図16）と山東省の諸城市前涼台村出土の画像石（図17）をあげておく¹³⁾。これら二作例は、漢代における建築描写の白眉として、先行研究でも言及されている¹⁴⁾。しかし、それ

は画面の手前と奥すなわち奥行き方向を、右斜めもしくは左斜めの直線で繋ぐ図2や図3の延長線上にあるもので、敦煌の北周から隋代壁画のように、屈曲を繰り返すことで、空間的広がりを示すようなものではない。

なお、敦煌の西魏で確認した、併用描写を用いず、できるだけ同一方向からの俯瞰による平行遠近法で描写しようとする意識は、北魏の寧懋石室（図18）や、西魏の麦積山石窟第127窟《薩埵太子本生》（図19）、北周の葉王山碑林《釈迦多宝仏造像碑》（図20）、北齊のネルソン・アトキンス美術館所蔵石棺《孝子伝図》（図21）、同美術館所蔵になる北齊石棺床囲屏《孝子伝図》などに確認できる。つまり、敦煌の西魏時代に登場する建築描写技法については、すでに北魏から西魏までの中原において完成・実践されていたものが、敦煌の西魏時代において伝播したものと想定できる。とりわけ敦煌壁画で確認される屋根の鋭角な表現は、西魏の麦積山石窟第127窟《薩埵太子本生》（図19）と近似している。また、一定の奥行きを有する建築物について、より厳格な平行遠近法で描かれるのは、上記のうち、ネルソン・アトキンス美術館所蔵石棺《孝子伝図》（図21）、同美術館所蔵になる石棺床囲屏《孝子伝図》¹⁵⁾といった北齊期の作例に確認され、北朝の末期、すなわち6世紀半ば以降には、平行遠近法による描写技術が、相当に向上していたことが窺われる。

敦煌で北周から隋代にかけて顕著になる、回廊・囲壁の屈曲を執拗に繰り返した建築表現は、中原では確認できないものの、例えば、漢代の朱鮪石室（図22）では、一部を屈曲させた屏風描写があり、こうした表現は、顧愷之《女史箴図》（図23）の寝室囲屏描写にも引き継がれている。また、山西大同沙峪出土の北魏壁画墓（図24）では、広い空間に帷（帳幕）状のものが、蛇行するように屈曲を繰り返して配置された描写があることから、平行遠近法による様々な描写が人口に膾炙してゆく中で、かかる調度の描写が出現し、それが敦煌西魏以降の回廊・囲壁描写へのヒントとなっていた可能性が考えられる¹⁶⁾。さらに隋から唐初の作例とされる天水市博物館の石棺床囲屏（図25）においては、浅浮彫によって屈曲や曲線で連続させる回廊を、平行遠近法的な俯瞰で描写した場面が確認できることから、北朝末期（6世紀半ば）から隋代の中原地域において、従来の建築・器物描写技法を継承しつつ、空間の広がりに関して多種多様な描写が試行錯誤されていたことを推測させる¹⁷⁾。

③山水表現との比較

敦煌のかかる建築描写の変遷・展開について、同時期の敦煌壁画における山水表現と比較してみよう。北朝から隋代の敦煌仏教説話画における山岳表現を分析された小島登茂子氏の研究によると¹⁸⁾、北周から隋代にかけて大きく3段階に分けられ、第1段階は、説話各場面の区画としての機能が強い山岳表現、第2段階は、区画として機能しつつその一方で説話場面の山岳景としての表現、第3段階は、区画としての機能を放棄し、山岳表現が説話の画面全体を統括する舞台になるとされた。このうち山岳描写のみを抽出すると、第1段階（図26）では、単調な三角状の図形を連ねる、もしくは鱗状に機械的な積み重ねの描写だったものが、第2段階（図27）では、より複雑な形状の山岳を塊量的に積み重ねる山岳表現が登場し、第3段階（図28）では、それら積み重ねられた山岳が変相図全体の背景・舞台描写になっている。

この展開を中原の作例に照らしてみた場合、寧懋石室（図18）画面上段などが、敦煌の山岳

表現第1段階に近く、北齊のネルソン・アトキンス美術館蔵石棺《孝子伝図》（図21、図35）などに、より複雑な構成をもつ山岳が散見されることから、これが第2段階や第3段階に近いと言える。よって、敦煌壁画の山水表現の展開も、中原といくらかの時間差はあったにせよ、中原における展開をおおよそ踏襲したと看做せよう。

かかる展開を建築描写の展開と比較してみると、場面分割の役割を担いつつ、単純な構成物からより複雑な形状の組みあわせへと展開する、第1段階から第2段階への方向性は、共有していると言える。第3段階の物語全体の舞台背景については、建築という性格上、宮殿や家屋など、屋内に説話場面を限定してしまうという制約があるため、山岳ほど顕著とは言えないが、画面全体へと回廊・囲壁が展開する点で、やはり近い方向性をもつと言える。注目されるのは、山岳が、その形としての複雑さと塊量性を求めることに重点がおかれるのに対し、建築描写が、西魏から北周の段階で、複雑な構成を求めつつ、画面内での三次元的奥行きや水平方向の空間的広がりを明示するものとして、いちやく機能している点である。ただし、中原の場合は、北齊のネルソン・アトキンス美術館蔵石棺《孝子伝図》（図21・図35）など、北朝期の段階から、水平線を重ねた上層に遠景の山を配する、いわゆる遠山の表現があり、かかる表現は、敦煌の場合、唐代にならないと登場しないため、隋代までの山岳表現に、三次元的な奥行き表現がさほど追求されないのは、敦煌に限られた現象と言うべきかも知れない¹⁹⁾。とはいうものの、第4章で言及するような、遠山と前景を段階的かつ積極的に結びつけようとする山岳描写は、少なくとも隋代までは、中原でも出現しておらず、三次元的な奥行きの広がりを明示することにおいて、北朝末期から隋代の建築描写は際立っていることは間違いない。

また、手前から奥へという空間の奥行き・広がりを何らかの物体の連なりによって表現しようとする意識は、敦煌壁画では、隋代の河川描写に見られることが指摘されている²⁰⁾。その描写（図29）は、建築描写における複雑に屈曲した表現には及ばず、奥から手前すなわち画面の上方から下方へと、沿岸の輪郭線を描写するだけに過ぎない。ただし、隋代の第420窟窟頂《法華経變》（図30、図31）では、屈曲する回廊・囲壁に平行して、わずかに左右へ蛇行させつつ、画面の上下を繋ぐように河川が描写されていることから、建築描写の展開に触発されて、河川表現についても、空間の奥行き・広がりを意識して描写するようになった可能性はあるだろう。

なお、南北朝末期までの遠小近大という描写意識の出現については、顧愷之《女史箴図》における人物描写、すなわち群像表現にその可能性が指摘されている²¹⁾。しかしながら、その後の南北朝時代の墓葬壁画や敦煌壁画の群像表現において、遠小近大を意識的した描写の拡散した様相が確認できず、その点でも、北朝から隋の建築描写の展開は留意されなければならない。

南朝における建築描写については、小論において対象としていないが、管見の及ぶ限り、平行遠近法の建築物を左右対称的に配置する構図²²⁾が確認できるのみで、北朝末期以降に出現するような、回廊・囲壁を複雑に巡らせる建築描写は確認できなかった。南朝の現存作例は限られているとは言え、建築描写は、北朝とりわけ西魏・東魏以降の展開こそ目ざましいとするのが、妥当な見方と判断される。

3. 画史との対応関係

南北朝から隋代の建築描写に関わって、従来の研究では、展子虔と董伯仁の絵画制作が注目されてきた²³⁾。以下、最も詳細な、張彦遠『歴代名画記』（847年序）のうち、巻八にあげられた隋代画家の記事から抽出する。

展子虔（中品下）、歴北齊周隋。在隋爲朝散大夫、帳内都督。僧棕云、觸物留情、備皆妙絶。尤善臺閣人馬、山川咫尺千里。李云、董展同品。董有展之車馬、展無董之臺閣（法華變白麻紙、長安車馬人物圖、弋獵圖、雜宮苑南郊白畫、王世充像、北齊後主幸晉陽圖、朱買臣覆水圖。並傳於代）²⁴⁾。

展子虔（中品の下）、北齊・北周・隋三代に仕えた。隋朝では朝散大夫、帳内都督になった。僧棕はいう。「事物にふれては絵ごころをおこし、ことごとくみな絶妙のできばえである。台閣、人馬の画がはなはだ巧みであって、山水はわずかな画面に千里の風景が表現された²⁵⁾。」李〔嗣真〕はいう。「董〔伯仁〕と展〔子虔〕は品第が同じである。だが董には展の得意な車馬図〔もかく腕〕があるが、展には董の得意とする台閣画〔の妙技〕はない」（〔作品名〕法華變の白麻紙の図・長安の車馬人物図・弋獵の図・雜宮苑南郊の白描画・王世充の像・北齊の後主の晋陽に幸する図・朱買臣の水を覆する図。いずれも世に伝わっている）²⁶⁾

董伯仁（中品上）、汝南人也。多才藝、郷里號爲智海。官至光祿大夫、殿中將軍。僧棕云、綜歩多端、尤精位置。屏障一種、亡愧前賢。在陳善見下。竇蒙云、樓臺人物、曠絶今古。雜畫巧瞻、高視孫田。乃變化萬殊、何止屏風一種。李云、董與展皆天生縱任、亡所祖述。動筆形似、畫外有情、足使先輩名流、動容變色。但地處平原、闕江山之助、跡參戎馬、少簪裾之儀。此是所未習、非其所不至。若較其優劣、則欣戚笑言、皆窮生動之意、馳騁弋獵、各有奔飛之狀。必也三休輪奐、董氏造其微、六轡沃若、展生居其駿。董有展之車馬、展亡董之臺閣。汝南今多畫迹、是其絶思。…〔中略〕…初董與展同召入隋室、一自河北、一自河南。初則見輕、後乃頗采其意。古來詞人、亦有此累（周明帝畋游圖、雜畫臺閣様、彌勒變、弘農田家圖、隋文帝上殿名馬圖。傳於代）。

董伯仁（中品の上）、汝南〔河南省汝南県〕のひとである。多才多芸で、郷里では「智海」とよんでいた。役人としては光祿大夫・殿中將軍にまでのぼった。僧棕はいう。「いろいろの種類の絵を手がけたが、とりわけ画のポジションにすぐれていた。屏風画の部類にかけては、むかしの人にひけをとらない。陳善見の下に位置する」と。竇蒙はいう「楼台の図や人物画は古今を通じて並ぶものがない。雑画も非常に巧みでゆたかであり、孫〔尚子〕・田〔僧亮〕に逼っている。だから〔彼の絵は〕さまざまな変化に富んだ種類があるのであって、〔僧棕の評するような〕屏風画一種だけにすぐれているなどと言えようか」と。李〔嗣真〕はいう。「董〔伯仁〕と展〔子虔〕はともに、生まれつき奔放なたちで、先人の迹を祖述す

るところがなかった。筆をふるえば形似〔写実〕の絵をえがいたが、しかも画面を越えた趣をそなえており、先輩の名画家をして目をみはらせ顔色を変えさせる力があつた。ただし居所が平野であるからして、大河や山岳の風景要素を〔画面に〕とり入れることがないし、兵馬・戦乱の経験はあるが、貴族の服飾・礼儀は〔画材に〕欠如しているのである。これは、経験したことがないためであつて、〔才能が〕そこまで達していないというのではない。もしこの二名家の優劣〔品第〕をくらべるならば、兩人とも、喜び、悲しみ、笑い、談ずるさまは、ともに生きいきとした趣をきわめ、描きつくしているし、騎馬や狩猟の光景は、ともにはげしく馳けめぐるさまをあらわしている。〔兩人の優劣を是非つけるとするならば〕壮大な建物の描写では、董伯仁は微妙をきわめているし、六つの手綱をつけたりっぱな車馬行列の描写では、展子虔はその第一人者である。とはいえ、董伯仁には、展子虔の得意とする車馬は描けるが、展氏には董氏の得意とする殿堂はかけない。」と。〔董氏の生地〕汝南地方には現在多くの絵が残っているが、彼〔董伯仁〕の作品は其中でも絶品である。……〔中略〕……もともと、董伯仁と展子虔とは、同じように隋の朝廷に召しかかえられ、一人は河北から、一人は河南からきた。初めのころは軽視されていたが、のちにはかえって、兩人の意向が受け入れられるようになった。昔から文人にはこうした禍いがあったものだ（〔作品名〕北周の明帝の狩りをする図・雑画楼台殿閣の様・弥勒変相図・弘農〔河南省〕の田家の図・隋の文帝の上厩名馬の図。世に伝わっている）。

記述にあるとおり、展子虔と董伯仁は、隋では宮廷画家として官職も得ていた。展子虔は、北齊・北周など北朝の朝廷にも仕えていたことが、上記で確認できる。また董伯仁についても、北朝朝廷に仕えていた可能性が、長廣敏雄によって指摘されている²⁷⁾。以上の二名のほか、『歴代名画記』巻八の隋条では、鄭法士・鄭法輪の兄弟と楊契丹も、建築を描いた画家として扱われており、北齊・北周といった北朝末期から隋にかけての短期間に、建築を描く宮廷画家が複数存在していたことがわかる。勿論、第1章で確認したように、建築描写それ自体は、すでに漢代には存在しているわけだし、例えば、東晋の顧愷之が、描きやすい事例として「宮殿・楼閣」をあげているので²⁸⁾、北朝末期以降に、これらの画家が初めて建築を描くようになったわけではない。さらに、唐代以降にも閻立本など建築を得意とする画家が確認できる。しかし、台閣・楼台など建築画が特記されている画家が活躍を始めるのは、『歴代名画記』においては、北齊・北周など北朝末期からである点は留意される。つまり、それが他の分野から独立した絵画主題としての確立を指しているのみならず、「古今を通じて並ぶものがない」等と評価されるように、北朝末期から隋代の建築描写そのものについて、過去のそれから区別され得る表現であったことが、画史に記述され、それが第2章で確認した絵画実践に対応すると考えられるのである²⁹⁾。

しかしながら、隋代の敦煌壁画で確認した複雑な屈曲の回廊・囲壁を描くような描写が、上記にあげた何れかの画家に由来するの否かは、確認する手立てがない。ただし、『歴代名画記』巻一の、「台閣・樹石・車輿・器物に至りては、生動の擬すべきなく、気韻の俦うべきなし。ただ位置向背を要するのみ」つまり、「建築物・樹石・車・器物は生き生きと動くわけではなく、気韻に相当するものはない。だから、これを描くには配置や前後関係が問題になるだけである」³⁰⁾との記述は注意される。立体物を描写する際の「位置向背」は「配置や前後関係」を指

しており、ここでは張彦遠が、人物や山水に比べて、描きやすいという文脈で述べているのだが、建築を描くにあたり、その立体感の描出が、張彦遠の時代まで、強く意識されていたことは間違いない。さらに『歴代名画記』では、董伯仁を師としたとされる唐の檀智敏も、「棟宇樓台の陰陽向背は、前後を歴観するに独りこの人を見るのみ」³¹⁾とある。河野道房氏によれば、後者の「陰陽向背」は、建築の立体感に関わる意味内容とされ、画面内の景物を三次元的な立体として認識していた証左とする³²⁾。檀智敏の場合は、他の画家と区別される建築描写の独自性が評価されているのであるが、北朝から隋に活躍していた董伯仁が師であるという記事を信用するならば、北朝末期から隋の建築描写に立体性が追求され、檀智敏がそこからヒントを得ていた可能性が垣間見え、興味深い。

4. 唐宋における「平遠」山水展開との関連性

第2章で確認した敦煌の北周から隋代における建築描写については、従来、絵画表現として必ずしも積極的な評価が与えられているわけではない。例えば、長廣敏雄は、莫高窟第290窟(図10)や第419窟・第420窟(図13)説話図中の「過多な建築描写」について、それらを一つの様式系統に分類した上で、「こういう建物描写と配置は、画面上に不安定と混乱と窮屈な印象をあたえることとなる」といった評価を与える³³⁾。長廣も指摘するように、その描写は、とくに北周の第290窟《仏伝図》(図10)では、フリーズ式の変相図において場面の区切り枠として、建築描写が繰り返し登場しており、「窮屈な印象」を強く受ける。とはいうものの、その表現の繰り返しによる追求は、画家・画工の関心の高さを示しているとも言える。しかし、こうした建築描写や、回廊・圍壁を執拗に巡らせる建築描写は、唐代の変相図において、ほとんど採用されなくなる。

ところで、絵画史における唐代前半のトピックとして、まず注目されるのは、「山水の変」である。「山水の変」の絵画描写については、山岳そのものの現実性を帯びた描写など、様々な山水表現の飛躍全般をさすと指摘されているが、ここではとくに、五代・北宋の山水画へと繋がる所謂「平遠」表現の発生に注目したい。平遠は、北宋の宮廷画家である郭熙《早春図》(北宋・熙寧5年[1072年]、図34)に表現が確認され、郭熙の息子郭思の編纂になる『林泉高致』山水訓において、高遠・深遠とならぶ、三遠の構図法の一つとして言及されている³⁴⁾。《早春図》では画面に向かって左側中段に、遠方の霞んだ山から手前方向へと、溪谷および水流が左右に蛇行しつつ連なる表現が、平遠に該当するとされる。郭熙が学び、平遠を得意とした李成の絵画においても、その画風を忠実に伝えられる《喬松平遠図》(図33)の画面中段に、やはり左右に蛇行する水流が、画面奥から手前へと連なっているように描写される。こうした五代・北宋時期の平遠描写については、唐代、とりわけ7世紀後半におきた「山水の変」前後からの、絵画における透視遠近法的表現の追求に端を発すると看做されている。すなわち、正倉院宝物の楓蘇芳染螺鈿槽琵琶に描かれた《騎象奏樂図》(図32)、敦煌莫高窟第320窟《西方淨土變》の未生怨(図36)や日想観、第172窟東壁《文殊菩薩像》の背景(図37)といった日本や敦煌の8世紀の作例において、五代・北宋の作例と近似するような、手前側に配された樹木や切り立った崖の奥側に、屈曲する水流を配して、画面の奥と手前とを結びつける描写があり、それは、

同時期に「山水の変」を迎えていた、唐の中央画壇における絵画表現を反映していると指摘されているためである。《騎象奏楽図》の画面最上段に確認される平行線を重ねた中の遠山の表現は、例えば、ネルソン・アトキンス美術館所蔵石棺《孝子伝図》（図35）など、すでに北朝末期にその表現が確立されており、とくにこの図35の場合、切り立った崖と樹木が手前側に配されることから、唐代の主要モチーフがすでにこの段階で出揃っている。しかし、同図では画面の手前と奥とを結びつける造形上の工夫に乏しく、その空白を埋めるのが、「山水の変」に対応する平遠描写の形成・展開と看做されているわけである。ただし、《騎象奏楽図》や敦煌壁画の場合は、かなり高い位置からの俯瞰視であり、《喬松平遠図》や《早春図》は、より低い位置からの俯瞰視であること、また唐代の当該描写の多くは著色の青緑山水であり、五代・北宋の当該描写の多くは水墨主体の山水である³⁵⁾といった唐代と五代・北宋との差異も認められる。とは言うものの、画面の奥と手前を空間的に接続する、つまり画面内の奥行きを感じさせる重要な機能を、この左右に蛇行する溪谷・河川が果たしている点で、唐代前半から北宋にかけて、表現法の基盤が共通していることは論を俟たないであろう。

従来、こうした蛇行する溪谷・河川描写の出現背景としては、以下の三点が指摘されている。まず第一に、奥村伊久良や米澤嘉圃などが指摘する、華北地域における黄土地帯の実景との関連である³⁶⁾。図38は、筆者が2014年8月4日の夕刻に、太原南駅から石家荘駅へと向かう高速鉄道の太行山脈西麓側を、北向きの車窓から撮影したものである。すでに先行研究でも指摘されているが、堆積した黄土がクレバス状に浸食され、切り立った壁面では黄土をむき出しにする。それが連なる溪谷では、ジグザグに蛇行する様子が確認できる。この周囲には、かかる景観が多数、存在している。平遠描写出現の背景には、明らかに華北地域の実景との関連があるだろう。

第二には、仏教美術との関連である。《騎象奏楽図》や敦煌壁画から、唐代前半期の中央画壇において、かかる規範となった作品が想定されていることはすでに述べた。とくに敦煌壁画では《西方浄土変相図》のうち、未生恨場面、韋提希夫人が、遙か彼方の耆闍崛山に礼拝した際、如来が飛来してくる場面と、《騎象奏楽図》が近似している。敦煌には、先述の図36に限らず、図39の日想観など、《西方浄土変相図》に関連する場面が、少なからず残されており、蛇行する溪谷・河川描写を用いた平遠表現の様々な追求が確認できる。《西方浄土変相図》は、唐代前半期において、その信仰と連動しつつ大画面変相図として完成され、東アジア各地に流布しており、かかる仏教の変相図における「彼岸」の描写が、「山水画における奥行きならびに遠表現を飛躍的に進歩させた」と指摘される³⁷⁾。近年では、さらに西安において、韓休墓の発見があり、同墓室内において、《騎象奏楽図》や未生恨・日想観場面と近似する構図の山水画（図40）が描かれ、また別の壁面には同じく《西方浄土変相図》のモチーフと類似する舞踏図が描かれていたことから、より一層、仏教美術の《西方浄土変相図》と「山水の変」とりわけ平遠描写の関連性が強調されることとなった³⁸⁾。

第三には、これは蛇行する溪谷・河川描写に限定したものではないが、中国における、古代以来の清遠なる境涯への憧れである。竹浪遠氏が詳細に論じられたように、経書や老荘思想に言及される時間的・空間的な「遠」を好ましいもの、理想的なものとする傾向が、魏晉南北朝を経て、理想の人格を形容する言葉として定着し、さらに絵画表現における遠景の追求が、唐

代に至る表現技術の展開（そこに平遠描写追求も含まれる）と連動して、それら絵画の脱俗・高潔・清浄といったイメージ形成に貢献したという見解である³⁹⁾。

以上3点の背景のうち、とりわけ第三の背景については、唐代仏教の影響により、突如として出現したかの如く語られがちであった第二の背景を、その思想・造形の両面において、唐代以前に遡って、より具体的に跡づけたものとして、極めて重要な価値をもつ。とはいうものの、南北朝から唐代へのかかる思想・意識と連動しつつ、平遠の造形が具体的にどのように形成されてくるのかについては、敦煌壁画を除いて山水の現存作例に乏しい状況では、依然として、平遠描写の唐以前からの表現・技術の連続性を明確にし難い状況にあった⁴⁰⁾。

そこで注目したいのが、前章までで確認した北朝末期から隋代の建築描写の展開である。つまり、画面内の奥行き方向と水平方向の空間的広がりを示す視覚表現として、左右に屈曲を繰り返す描写が極めて有効であるという認識および理解が、かかる時期に形成・増幅され、その顕在化したものが、敦煌に現存する建築描写だったのであり、こうした実践が、唐代前半期山水表現の蛇行する溪谷や河川の奥行き表現の基盤となったのではなかろうか。つまり、唐代の平遠描写は、同時代の仏教美術から影響を受け、突如、出現したというよりは、漢代以降の建築・器物描写伝統を下地とし、とくに北朝末期から隋代にかけて、画中空間の広がりを明示する方法として認識されるようになった連続する回廊・圜壁の屈曲表現を、先述した第一・第三の背景も踏まえつつ、溪谷・河川の奥行き表現に応用したもののなのであり、かかる技法が、唐代の様々な仏教的主題にも応用され、絵画モチーフとして定着したのである。

結語

小論では、北朝末期から隋代の説話表現における建築の回廊・圜壁描写の展開を、かかる時期における、画中の空間的広がりを明示するための画期的な技法として再定義し、それが唐代前半期「山水の変」のうち、平遠描写の基盤となった可能性を指摘した。

しかしながら、かかる描写が、北朝末期から隋代の中原において、建築のみに先行して表れたのか、或いは、ほぼ同時期に河川の描写など、様々な表現に応用されていたのかを、小論で明確にし得たわけではない。敦煌という中原からの地理的懸隔にともなう美術表現のタイムラグに関して、例えば、北齊期には出現する《孝子伝図》(図35)のような水平線を重ねた中の遠山描写が、敦煌において普及するのは、唐代以降であるという事実を考慮した場合、後者、すなわち、中原では河川の連続屈曲表現も実践されていたが、たまたま現存したのが建築描写に過ぎないという可能性は否定できない。また、第3章で確認した画家のうち、北齊・北周・隋に活躍した展子虔は、建築描写に優れると同時に、「山川咫尺千里」すなわち、「山水はわずかな画面に千里の風景が表現された」とする記述を踏まえるならば、かりに展子虔が、かかる屈曲の回廊・圜壁を描写できた場合、山水画においても同時に表現していた可能性は残る。とはいうものの、現存する作例、および、画史における北朝末期から隋代の建築描写を得意とする複数画家の活動を総合的に判断するならば、やはりまず建築描写が先行し、それが他の絵画表現に採用された蓋然性が高いと考える。

ここで、その最終決着はひとまず保留としておきたいが、建築描写の先行という見通しに関

わって、よりその多様な追求を補完する作例として、2013年に山西省沂州市九原岡北朝壁画墓で発見された《楼門図》（図41）をあげておきたい⁴¹⁾。この壁画は、南に開かれた墓道の北壁、すなわち奥の甬道および墓室へと繋がる墓門の上層に描かれている。この壁画と正対した場合、建築の細部描写は、手前に張り出した屋根下の斗拱や扉下の欄干部分が、あたかも透視図法的な左右対称を意識した配置になっており、やや俯瞰する位置から、画面中央へと視線を誘う演出がなされている⁴²⁾。さらに左右の扉が開かれ、その奥から楼門の向こう側の人物が姿を見ている。所謂「婦人啓門」図像は漢代まで遡るが、ここでは画面外の観者と画面の内部（より具体的には楼門の内部）とを結びつけようとする意識が強く描出されている点が注目される。これは墓内部の空間と「壁画の虚構空間をそのまま連続させる」⁴³⁾ものであり、こうした空間意識が、山水画の奥行き表現の進展と連動するという推定を補強するものと看做しうる。第1章で述べたように、小論では、建築の細部描写を考察対象としていないが、説話画ではなく、建築それ自体を主題とした場合には、その細部描写も絵画表現としての検討に値することを示してくれている。九原岡北朝壁画墓は、壁画様式などに基づき、東魏から北斉初期と推定されており、まさに建築描写の活性化する時期と重なる。建築描写を通じて醸成されるこの時期の空間認識が、後の山水画の平遠描写展開を胚胎しているという見通しが、ここでも確認できるわけである。

註

- 1) 敦煌文物研究所考古組「敦煌莫高窟壁画中的建築」『考古』1976年第2期；蕭默『敦煌建築研究』中国建築工業出版社、2019年（初出は1989年）；王潔「試論古代絵画中建築の解説方法—以敦煌壁画和清明上河図為例」『敦煌研究』2004年第1期；王潔「莫高窟早期建築図像的記号解説」『敦煌研究』2009年第5期；王潔・陳世釗「敦煌莫高窟隋朝建筑図像解説」『敦煌研究』2010年第4期；孫儒儻・孫毅華編『敦煌石窟全集21 建築画卷』商務印書館、2001年；田中淡「中国壁画墓の建築図と唐代初期の建築様式」『中国建築史の研究』弘文堂、1988年（初出は『東方学報』京都第49冊、1977年）など。
- 2) 蕭默氏註1前掲書（とくに第9章を参照）；傅熹年「中国古代的建築画」『文物』1998年第3期；趙聲良「敦煌隋代山水与空間表現」『敦煌研究』2012年第5期；趙聲良「敦煌隋朝經变画芸術」『敦煌研究』2018年第3期。
- 3) 林莉娜「宮室楼閣之美—界画中的古建築図像（上・中・下）」『故宫文物月刊』250・251・253、2004年。また、界画の先行研究については、以下に整理されている。板倉聖哲「画家像としての夏永、その成立と展開—《岳陽楼図》を中心に」『美術フォーラム21』32号、2015年、註1；板倉聖哲「北宋絵画としての清明上河図」『決定版 清明上河図』国書刊行会、2019年、註8。
- 4) 西洋美術における透視図法については、以下を参照。エルヴィン・パノフスキー（木田元監訳）『〈象徴形式〉としての遠近法』哲学書房、2003年（この翻訳の初版は、1993年だが、左記の翻訳は修正および情報が追記され、哲学選書1として刊行されたもの。原著は、Erwin Panofsky, Die Perspektive als "symbolische Form", *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924-25.）。また中国絵画における透視図法を含む西洋絵画技法の導入については、以下を参照。米澤嘉圃「中国近世絵画と西洋画法」『國華』685号・687号・688号、1949年（同氏『米澤嘉圃美術史論集 上巻』國華社、1994年に再録）。
- 5) 漢代における建築・器物描写についての先行研究として、註4前掲米澤論文の他、以下を参照せよ。米澤嘉圃「いわゆる逆遠近法について」『東方学会創立二十五周年記念 東方学論集』東方学会、1972年；米澤嘉圃「中国古代における器物の図形—「空間構成」」『國華』1171号、1993年（同氏『米澤嘉圃美術史論集 上巻』國華社、1994年に再録。後述する図4-b、図5-bについても、同論文の図版を使用させ

- て頂いた)：宇佐美文理『中国絵画入門』岩波書店、2014年。
- 6) その際、二階建て家屋の正面視との区別が難しいが、図1の場合は上方の家屋中央に出入り口が配されており、二階部分ではなく、下段建物よりも奥に位置していることは明かである。宇佐美文理註5前掲書の31頁を参照。
- 7) 平行遠近法を基盤としつつ側面重視で描く場合、図4のように手前側が狭く奥側が広くなり、透視遠近法を逆にしたような描写になることから、かつては「逆遠近法」と呼称されたことがあった。かかる理解や呼称の問題点については、註5前掲の一連の米澤論文において指摘されている。また、側面重視や上面重視、平行遠近法と水平視の併用描写等を、異なった複数の視点を意図した「多視点」描写と判断することは、多くの矛盾を孕んでいる。「多視点」は、単一的視点による描写技術の獲得を前提としており、その意識が備わっていない絵画に対し、かかる問題を持ち出しても、意味をなさない。ここではひとまず「併用描写」と表記するが、画家の「多視点」を意味するものではない点を断っておく。「多視点」解釈の問題点については以下を参照。岩城見一「芸術的精神の現象学(1)～(8)」『研究紀要』16～22、京都大学文学部美学美術史学研究室、1995～2001年、『京都美学美術史学』1～2、2002～2003年((4)～(6)は、同氏『感性論—エスティックス—開かれた経験と理論のために—』昭和堂、2001年に再録)；岩城見一「〈奥行〉論：芸術理論の陥穽(落とし穴)」『人文知の新たな総合に向けて21世紀COEプログラム「グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成」第2回報告書2(哲学篇1)』、2004年。
- 8) ただし、稜角図形など、その表現の一部にはインド初期仏教美術に酷似する例があり、仏教美術を介したインドから中国への影響の可能性が指摘されている。註5前掲米澤嘉圃論文1993年を参照。
- 9) 敦煌の北朝期から隋における仏教説話画の絵画様式・構図・場面展開を分析した先行研究としては以下を参照。長廣敏雄「敦煌北朝窟壁画の仏伝図」(同氏『六朝時代美術の研究』美術出版社、1969年所収)；百橋明徳「敦煌壁画における本生図の展開」『美術史』105、1978年(同氏『仏教美術史論』中央公論美術出版、2000年に再録)；小島登茂子「敦煌壁画における北周・隋代の山岳表現—説話表現との関連をめぐって—」『美術史』131号、1992年；小島登茂子「敦煌壁画のスターナ太子本生図—北周・隋代の説話表現の特質について」『美学美術史研究論集』17・18、1999・2000年；小島登茂子「敦煌莫高窟における北魏・西魏時代の説話図—その時間と空間の表現について—」『汎アジアの仏教美術』中央公論美術出版、2007年；田林啓「敦煌莫高窟北朝窟説話図の変容とその意義」『敦煌・絲綢之路国際学術研討会議論文集』神戸大学大学院人文学研究科美術史学百橋研究室、2013年。また、小論における敦煌莫高窟の北朝窟から隋窟までの壁画編年は、下記に基づいている。王惠民「十年来敦煌石窟内容的考証与研究」『敦煌莫高窟内容総録』敦煌研究院編、文物出版社、1996年。
- 10) 図7に確認される併用描写は、敦煌莫高窟第275窟南壁《四門出遊図》にも確認される。第275窟壁画の年代については、西涼、北涼および北魏の三説がある。西涼の作例に乏しい現状では、その厳密な検証は困難と言わざるを得ない。ここでは年代の上限として、註9前掲の王惠民論文に基づき、ひとまず北涼を想定しておきたい。第275窟壁画年代の三説については、近年刊行された下記報告書でも言及されるが、その最終判断を保留している。敦煌研究院編『敦煌石窟全集第1巻 莫高窟第266～275窟考古報告(第一分冊)』文物出版社、2011年、253～254頁。但し、石松日奈子氏は、先行研究および同窟の供養者圖像・建築様式・着衣表現などの詳細な検討を踏まえ、北魏の5世紀後半とされており、北魏説も有力な見方である。石松日奈子「敦煌莫高窟第275窟の造営年代について」(註9前掲『敦煌・絲綢之路国際学術研討会議論文集』2013年に収録)。また、第254窟南壁《薩埵太子本生》の併用描写(図8)については、小論の註5前掲米澤嘉圃論文(1993年)において指摘される。
- 11) 西魏は535年に始まるが、ここでは敦煌壁画の編年にならぬ、敦煌の西魏時期を525年～557年とする。張元林「兼容並蓄、融會中西—燦爛的莫高窟西魏芸術」『中国敦煌壁画全集2西魏』天津人民美術出版社、2002年。
- 12) 例えば、第249窟の各壁上段に配されたベランダ描写では、屋根は斜め横からの水平視、建築壁面は

俯瞰視、ペランダ突出部分は下方からの仰瞰視が併用される。

- 13) マイケル・サリヴァンは500年頃とする吉林省通溝の三室墓をあげるが、同様の表現は後漢まで遡る。Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China*, 1962, pp.150-151 (邦訳：マイケル・サリヴァン(中野美代子・杉野目康子訳)『中国山水画の誕生』青土社, 2005年, 330～333頁)。また、和林格爾漢墓の寧城については、以下を参照。中国内蒙古自治区文物考古研究所・日本幼学会編『和林格爾漢墓壁画孝子伝図輯録』, 2009年;中国内蒙古自治区文物考古研究所・日本幼学会・中国内蒙古博物院編『和林格爾漢墓壁画孝子伝図模写図輯録』, 2014年。
- 14) 註1前掲蕭黙書, 第9章;註2前掲傅熹年論文;註3前掲林莉娜論文など。
- 15) 長廣敏雄, 註9前掲書, 図44, 48, 50, 51, 53, 56。
- 16) 朱鮪石室については蔣英炬・楊愛国・蔣群『朱鮪石室』文物出版社, 2015年, 104～105頁も参照。山西省大同市沙峪出土の北魏壁画墓については、以下を参照。大同市考古研究所「山西大同沙峪北魏壁画墓発掘簡報」『文物』2006年第10期;張志忠「大同沙峪北魏壁画墓文化淵源解析」『壁上観:細読山西古代壁画』石金鳴・葛兆光・楊志剛主編, 上海博物館, 2017年;大同市博物館『熠彩千年 大同地区墓葬壁画(大同市博物館館藏精品図集 第二輯)』科学出版社, 2019年。なお,註2前掲,趙聲良論文(2012年)では、敦煌の建築描写と関連させて、隋代の莫高窟302窟東壁《如來說法図》の背後に描きこまれた屏風の俯瞰描写で蛇腹状に折り込まれる表現に注目されているが、かかる表現は、調度の描写が建築の描写のヒントになったという小論の推定を補強し得る。
- 17) 天水市博物館の石棺床圍屏については、以下を参照。ミッシェル・バンプリング「甘肅省天水市発見の隋末唐初の日月屏風について」『仏教芸術』222号, 1995年;Exh.Cat.*Monks and Merchants: Silk Road Treasures from Northwest China, Gansu and Ningxia, 4th - 7th Century*, Annette L. Juliano and Judith A. Lerner, Asia Society Museum, New York, 2001, no.106 and no.107。
- 18) 註9前掲,小島登茂子論文(1992年),後述する図26～図28の描き起こしについても、同論文の図版を使用させて頂いた。描き起こしに記入された説話順の番号も、小島氏によって作成されている。
- 19) 唐代敦煌壁画の遠山表現については、以下を参照。秋山光和「唐代敦煌壁画にあらわれた山水表現」『中国石窟敦煌莫高窟 第5巻』平凡社・文物出版社, 1982年。また,註9前掲,小島登茂子論文(1992年)では、北周の第428窟《薩埵太子本生》において、「斜めに後退する連山には、多少大きさの変化が見られ、奥行きを感じさせる構成」と指摘する。但し、大きさの変化が段階的でなく、手前側にも小さい山岳が配置されるなど、初歩的な表現にとどまっている。
- 20) Sullivan, *op. cit.* (n.13), pp.155-156. ここでは、中野・杉野訳341～342頁で訳者により注記された年代観に従う。
- 21) Ozvald Sirén, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, vol.1, London, 1956-1958 (Reprint, 1973), p.30;河野道房「山水之變—奥行き表現の古典様式」『中国山水画史研究—奥行き表現を中心に—』中央公論美術出版, 2018年(初出は2016年)。なお, Wu Hung (巫鴻)氏は、《女史箴図》の群像中における人物の大きさを変えた表現について、シレンが指摘する遠近表現を可能性として認めつつも、別の象徴的意図があった可能性を示唆している。Wu Hung, “The *Admonitions* Scroll Revisited: Iconology, Narratology, Style, Dating”, *Gu Kaizhi and the Admonitions Scroll*, Shane McCausland (ed.), British Museum Press, London, 2003.
- 22) 四川博物院・成都文物考古研究所・四川大学博物館『四川出土南朝仏教造像』文物出版社, 2013年, 川博22320号(図36-2), 成古所90CST⑤:8号(図版49-1)等を参照。
- 23) 註1前掲,孫儒僑・孫毅華書;註2前掲,傅熹年論文;註3前掲,林莉娜論文など。
- 24) 『歴代名画記』のテキストは画史叢書本による。()は原文の割書部分を表す。下段はその現代語訳。現代語訳にあたって意味を補った部分は[]で示した。
- 25) この彦彦『後画録』引用部分は、「台閣、人馬、山水の画がはなはだ巧みであって、わずかな画面に千里の風景が表現された」と解することも不可能ではない。次註の長廣訳ではその解釈を示している。

- ただし、彦棕『後画録』の現行テキストでは、「尤善樓閣，人馬亦長。遠近山川，咫尺千里」（画品叢書本）とあるため、これにもとづき解釈した。
- 26) 現代語訳にあたっては、下記を参照させて頂いた。長廣俊雄訳注『歴代名画記2』東洋文庫 311，平凡社，1977年。
- 27) 註26前掲，長廣訳注139頁。
- 28) 『歴代名画記』巻一・論画六法「顧愷之曰、畫人最難、次山水、次狗馬、其臺閣一定器耳、差易爲也」
- 29) 註3前掲林莉娜論文など、一部の先行研究では、南朝の宋から齊にかけて活躍した陸探微が、建築画が得意な画家として紹介されている。これは朱景玄『唐朝名画録』の自序に「前朝陸探微屋木居第一」（テキストは画品叢書本）と記されることによる。ただし、謝赫『古画品録』など、より陸探微の活躍時代に近いテキストでは、陸探微に関して、そういった言説は確認できない。張彦遠『歴代名画記』（陸探微については張懷瓘『画断』記事を引用）も同様である。また、朱景玄の自序は、その前後関係から、陸探微を、人物画を最も得意とする画家として記述しているのであり、『古画品録』等と同様、画家の序列・品第のうち「第一におく」と捉える方が理解しやすい。陸探微が、多様な表現の一つとして屋木（建築）を描いた可能性を否定するものではないが、朱景玄『唐朝名画録』自序の現存テキストにおける「屋木居第一」には何らかの錯誤が疑われる。俞劍華『中国歴代画論大観』第一編，江蘇鳳凰美術出版社，2015年，114～115頁でも、当該箇所が指摘されている。
- 30) 『歴代名画記』巻一・論画六法「至於臺閣樹石，車輿器物，無生動之可擬，無氣韻之可侔，直要位置向背而已」。解釈については、宇佐美文理『歴代名画記〈気〉の芸術論』岩波書店，2010年，102頁を参照させていただいた。
- 31) 『歴代名画記』巻九「檀智敏（中品）、爲振武校尉。竇玄、師於董伯仁。僧棕云、棟宇樓臺、陰陽向背、歷觀前古、獨見斯人。（游春戲藝圖傳於世）」
- 32) 河野道房「中国絵画の空間表現—奥行き表現の基盤」（註21前掲，河野道房2018年に収録。初出は1990年）。
- 33) 長廣敏雄，註9前掲論文。
- 34) 『林泉高致』山水訓「山有三遠。自山下而仰山顛謂之高遠、自山前而窺山後謂之深遠、自近山而望遠山謂之平遠。高遠之色清明、深遠之色重晦、平遠之色有明有晦。高遠之勢突兀、深遠之意重疊、平遠之意沖融而縹緲。……〔以下、略〕」（テキストは、俞劍華『中国画論類編』中国古典芸術出版社，1957年）。註32前掲河野道房論文は、この三遠を視点の違いとしていた従来の見解を、空間認識の違いに修正した見解として重要である。また、以下に述べる南北朝から唐代の「平遠」表現形成についての記述は、次の論文に基づいている。竹浪遠「（伝）李成「喬松平遠図」について—唐代樹石画との関係を中心に—」『國華』1369号，2009年（同氏『唐宋山水画研究』中央公論美術出版，2015年に再録）。
- 35) それ故、北宋の水墨主体の山水画では、空気遠近法といったより高度な描写技術も駆使される。註34前掲，竹浪遠論文；小川裕充「郭熙筆「早春図」」『國華』1035号，1980年；小川裕充「中国山水画の透視遠近法—郭熙のそれを中心に—」『美術史論叢』19，2003年。また，註40の小川裕充論文も参照。
- 36) 奥村伊久良「李成范寛の写実」『瓜茄』第5冊，1939年（同氏『古拙愁眉』みすず書房，1982年再録）；米澤嘉圃「黄土の思出—その色と形—」『國華』1076号，1984年（同氏『米澤嘉圃美術史論集上巻』國華社，1994年に再録）；註34前掲，竹浪遠論文。竹浪氏は、黄土平原に加えて、李成の平遠形成には、彼の出身地である山東の地形との関わりも指摘される。
- 37) 曾布川寛「中国山水画の“遠”」『季刊南画』1号，1983年。また，唐代における《西方浄土变相図》の発展と東アジア地域への流布については，以下を参照。大西磨希子『西方浄土変の研究』中央公論美術出版，2007年；大西磨希子『唐代仏教美術史論攷—仏教文化の伝播と日唐交流』法蔵館，2017年。
- 38) 韓休墓については，以下を参照。程旭「長安地区新発現的唐墓壁画」『文物』2014年第12期；考古与文物編集部「唐韓休墓出土學術研討会紀要」『考古与文物』2014年第6期；程旭「唐韓休墓《樂舞図》属性及相關問題研究」『文博』2015年第6期；劉呆運・趙海燕「韓休墓出土山水図の考古学觀察」『文博』

- 2015年第6期；周偉洲「唐韓休墓“樂舞圖”探析」『考古与文物』2015年第6期；葛承雍「“初暁日出”唐代山水画的焦点記憶—韓休墓出土山水壁画与日本伝世琵琶山水画互証」『美術研究』2015年第6期。とくに墓室山水画の仏教的解釈については以下を参照。鄭岩「唐韓休墓壁画山水图芻議」『故宫博物院院刊』2015年第5期。また、墓誌を含む概要については以下を参照。陝西省考古研究院・陝西歴史博物館・西安市長安区旅游民族宗教文物局「西安郭莊唐代韓休墓簡報」『文物』2019年第1期。韓休墓からは、韓休とその夫人柳氏の墓誌がそれぞれ出土しており、それら墓誌によれば、韓休は開元28年（740）に埋葬され、夫人柳氏は天宝7年（748）に埋葬されている。
- 39) 註34前掲、竹浪遠論文。また、以下も参照。福永光司『中国文明選14 芸術論集』朝日新聞社、1971年、343-344頁。
- 40) 小川裕充氏は、唐代から宋代に確立される「透視遠近法」（線遠近法とは異なる透視図法的なもの）を分析される中で、その淵源が、さらに唐代以前に遡る可能性を示唆されている。小川裕充「五代北宋絵画の透視遠近法—伝統中国絵画の規範」『美術史論叢』25、2009年；小川裕充「中国山水画の透視遠近法—燕文貴のその成立まで」『美術史論叢』26、2010年。
- 41) 山西考古研究所・忻州市文物管理处「山西忻州市九原岡北朝壁画墓」『考古』2015年第7期；（展覧会図録）上海博物館編『百代過客 山西博物院藏古代壁画芸術精品集』上海書画出版社、2017年、作品番号01。
- 42) ただし、《樓門図》（図41）は、西洋の線遠近法のような単一の視点および消失点の獲得を示すものではない。あくまでも樓門という単独の建築物を、やや俯瞰するように形状全体をまとめあげることに終始しており、その方向性は、小論第1章で述べた敦煌壁画の西魏以降に出現する建築の俯瞰描写の延長線上にあるものと考えられる。中国絵画において、固定した視点から画面全体を描写する意識の芽生えについては、山水画の実景描写と関わって、所謂、地図や地図山水との往還関係が指摘されており、敦煌莫高窟第61窟《五台山図》（10世紀中頃）など、唐代後半以降に隆盛してゆく《五台山図》にその視点の獲得をみる見解がある。ただしそれらの場合も、上空に仮定された、「非連続な」「散在する」視点の獲得なのであり、やはり、西洋における線遠近法のような、地上に位置される単一視点の獲得へと収斂してゆく展開とは全く異なるものと看做されている。地図・地図山水と、上空からの視点による山水画との連関性については、以下を参照せよ。田中和子・木津祐子・宇佐美文理「『山西鎮辺垣布陣図』（仮称）に関する地理学、文献学、絵画論的調査—予備的考察」『京都大学文学部研究紀要』49、2010年（とくに宇佐美氏執筆の第3章）；註5前掲、宇佐美文理書124～127頁。
- 43) 板倉聖哲「唐墓壁画に描かれた屏風画」『美術史論叢』18、2002年；板倉聖哲「唐時代絵画に関する復元的考察—屏風壁画に注目して」『鹿苑雑集』13号、2011年。また、「婦人啓門」図像については、以下を参照。李清泉（西林孝浩訳）「空間論理と視覚意味—宋遼金「婦人啓門」図新論—（上）（下）」『美術研究』410・411、2013・2014年。

本稿は、JSPS 科研費基盤研究（C）（課題番号：JP17K02331）による成果の一部である。

図版出典

図1、図3：『中国画像石全集2 山東漢画像石』山東美術出版社・河南美術出版社、2000年、図129、図19。

図2、図6、図17：『中国画像石全集1 山東漢画像石』山東美術出版社・河南美術出版社、2000年、図205、図65、図127。

図4-a、図5-a：『沂南古画像石墓発掘報告』曾昭燏・蔣宝庚・黎忠義編、文化部文物管理局、1956年、図版48（拓本第35幅、第34幅）。

図4-b、図5-b：米澤嘉圃「中国古代における器物の図形—「空間構成」」『米澤嘉圃美術史論集 上巻』國

- 華社, 1994年, 図版1.
- 図7, 図8: 『中国敦煌壁画全集1 敦煌北凉・北魏』遼寧美術出版社・天津人民美術出版社, 2006年, 図154, 図112.
- 図9, 図15: 『敦煌石窟全集21 建築画卷』商務印書館, 2001年, 図3, 図49.
- 図10-a, 図10-b, 図11, 図27: 『中国敦煌壁画全集3 北周』遼寧美術出版社・天津人民美術出版社, 2006年, 図97, 図98, 図149, 図177.
- 図12, 図14: 『敦煌石窟全集3 本生因縁故事画卷』商務印書館, 2000年, 図130, 134.
- 図13, 図28, 図29, 図30, 図31: 『中国壁画全集17 敦煌 隋』天津人民美術出版社, 1991年, 図82, 図72および図76, 図13, 図82, 図83.
- 図16: 『和林格爾漢墓壁画孝子伝図模写図輯録』中国内蒙古孤竹文物考古研究所・日本幼学会・中国内蒙古博物院編, 2014年, 図59.
- 図18: 『中国画像石全集8 石刻線画』山東美術出版社・河南美術出版社, 2000年, 図7.
- 図19: 『中国敦煌壁画全集11 麦積山 炳靈寺』遼寧美術出版社・天津人民美術出版社, 2006年, 図83.
- 図20: 『陝西薬王山碑刻芸術總集 第二卷 西魏造像碑』上海辞書出版社, 2013年, 図169-2.
- 図21, 35: 『世界美術大全集東洋編3 三国・南北朝』曾布川寛・岡田健編, 小学館, 2000年, 図72.
- 図22: 蒋英炬・楊爱国・蒋群『朱鮪石室』文物出版社, 2015年, 図59.
- 図23: Shane McCausland (ed.), *Gu Kaizhi and the Admonitions Scroll*, London: British Museum Press, 2003, pl.6.
- 図24: 張志忠「大同沙峪北魏壁画墓文化淵源解析」『壁上観: 細読山西古代壁画』石金鳴・葛兆光・楊志剛主編, 上海博物館, 2017年, 図8.
- 図25, 図38: 筆者撮影
- 図26, 図27, 図28の各描き起こし: 小島登茂子「敦煌壁画における北周・隋代の山岳表現—説話表現との関連をめぐって—」『美術史』131号, 1992年, 挿図4, 挿図9, 挿図16.
- 図26: 『中国石窟 敦煌莫高窟2』平凡社・文物出版社, 1982年, 図168.
- 図32: 『名宝日本の美術11 信貴山縁起絵巻』小学館, 1982年, 図80.
- 図33: 『世界美術大全集 東洋編5 五代・北宋・遼・西夏』小川裕充・弓場紀知編, 小学館, 1998年, 図26.
- 図34: 『故宫博物院1 南北朝～北宋の絵画』NHK出版, 1997年, 図19.
- 図36, 37, 図39: 『敦煌石窟全集18 山水画卷』商務印書館, 2002年, 図120, 図111, 図119.
- 図40: 程旭「長安地区新発現的唐墓壁画」『文物』2014年第12期, 図三.
- 図41: (展覧会図録) 上海博物館編『百代過客 山西博物院藏古代壁画芸術精品集』上海書画出版社, 2017年, 作品番号01.



図1 建築（拓本）
山東省博物館

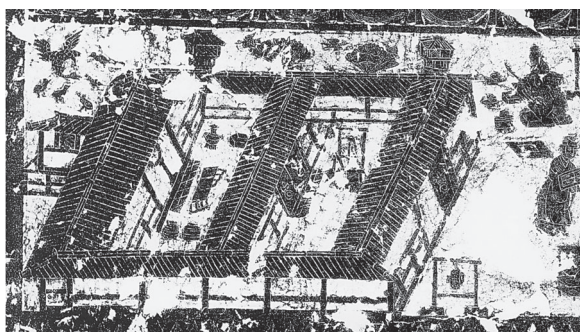


図2 建築（拓本）
山東省 沂南画像石墓

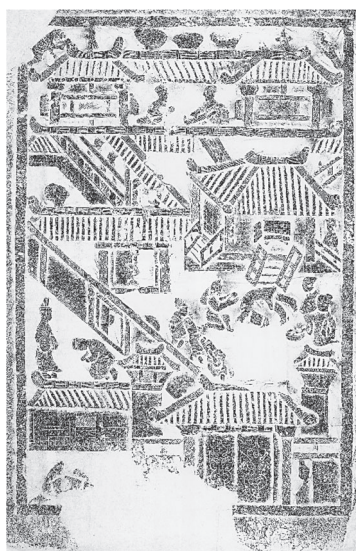


図3 建築（拓本）
山東省城陽鎮出土画像石

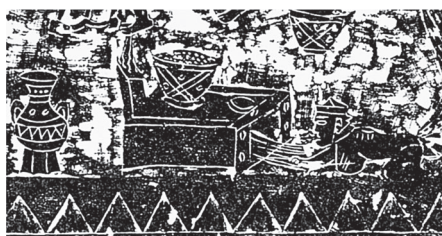


図4-a 竈（拓本）
山東省 沂南画像石墓

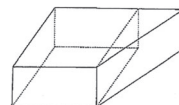


図4-b 側面本位

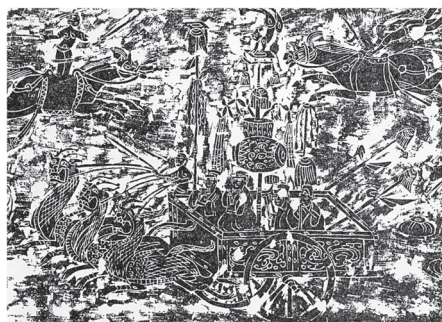


図5-a 龍車（拓本）
山東省 沂南画像石墓

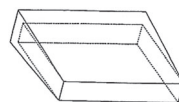


図5-b 上面本位



図6 樹木（拓本）
山東省 武氏祠画像石



图7 敦煌莫高窟第257窟西壁
《须摩提女请仏故事》



图8 敦煌莫高窟254窟南壁
《萨埵太子本生》



图9 敦煌莫高窟285南壁《五百强盗成佛因缘》



图10-a 敦煌莫高窟第290窟
人字披西侧《仙伝图》



图10-b 敦煌莫高窟第290窟
人字披东侧《仙伝图》

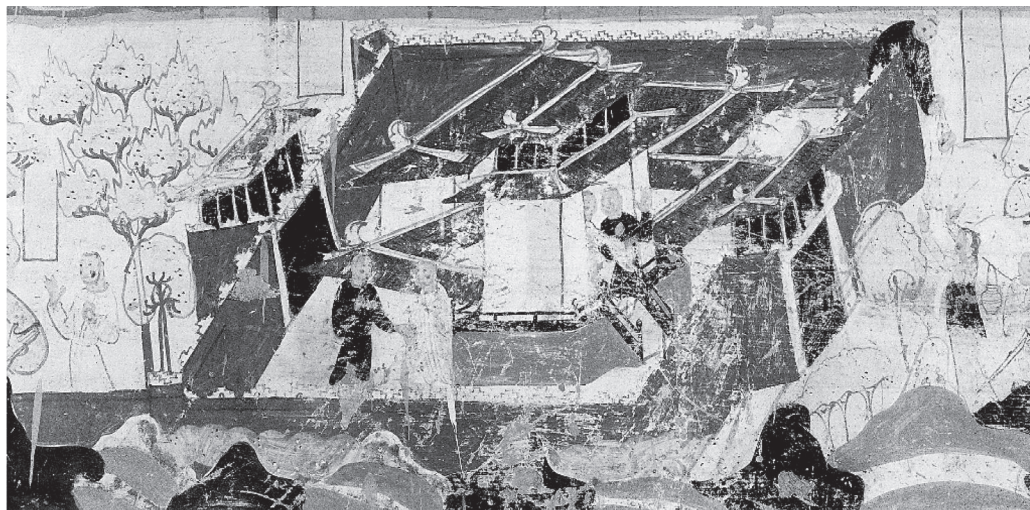


図 11 第 296 窟窟頂《善事太子本生》



図 12 敦煌莫高窟第 423 窟人字披
《スダーナ太子本生》



図 13 敦煌莫高窟第 420 窟窟頂
《法華經變》

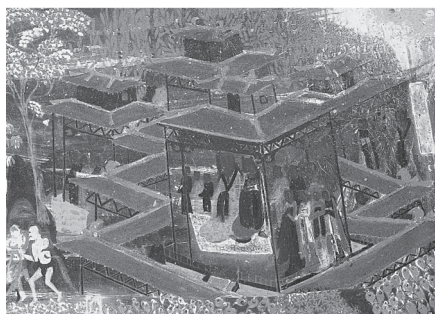


図 14 敦煌莫高窟第 419 窟人字披東側
《スダーナ太子本生》



図 15 敦煌莫高窟第 427 窟中心柱南面
《スダーナ太子本生》

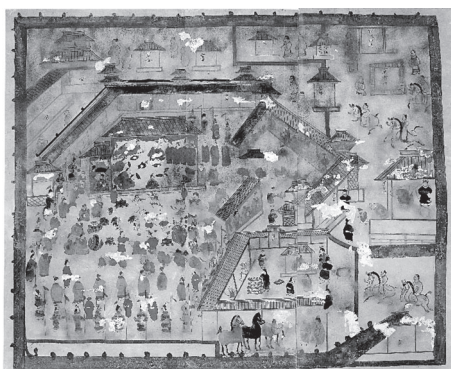


図16 寧城府図(模写)
内蒙古自治区和林格爾漢墓出土

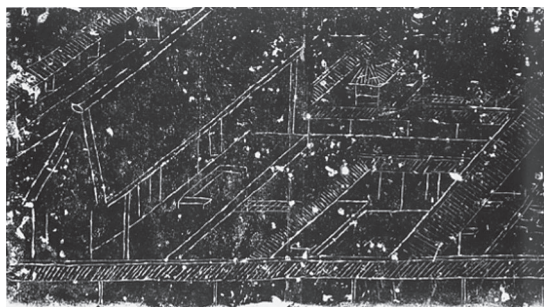


図17 家屋(拓本)
山東省諸城市前涼台村出土画像石

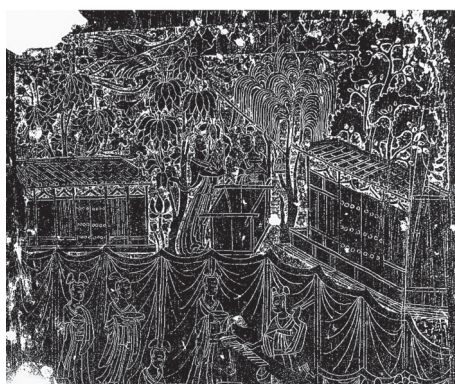


図18 寧懋石室(拓本) ポストン美術館

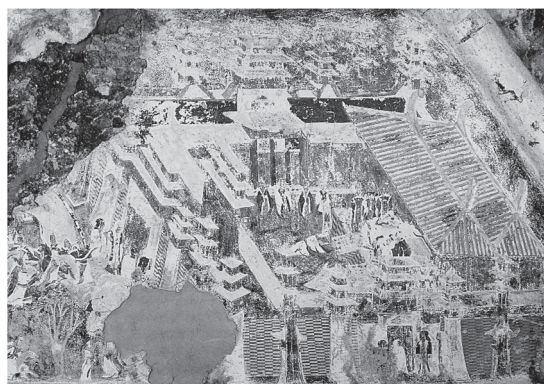


図19 麦積山石窟第127窟《薩埵太子本生》

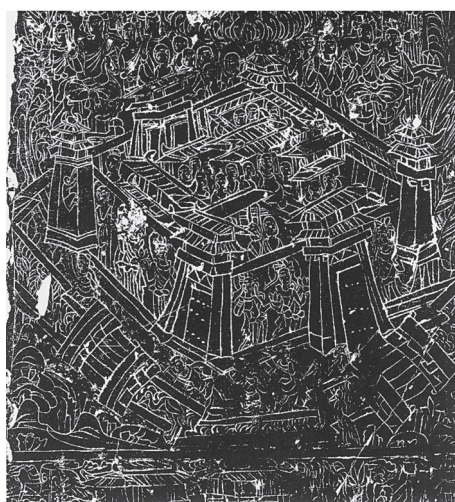


図20 《釈迦多宝仏造像碑》(拓本)
葉王山碑林



図21 石棺《孝子伝図》(拓本)
ネルソン・アトキンス美術館

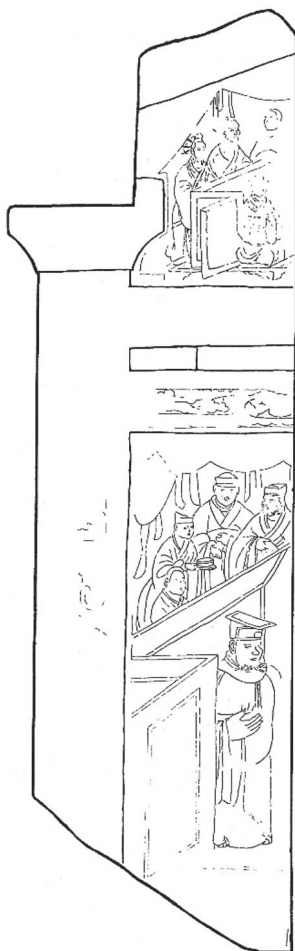


図 22 朱罽石室（描き起こし）



図 23 顧愷之《女史箴圖》大英博物館



図 24 北魏壁画墓 山西大同沙岭出土



図 25 石棺床围屏
天水市博物館

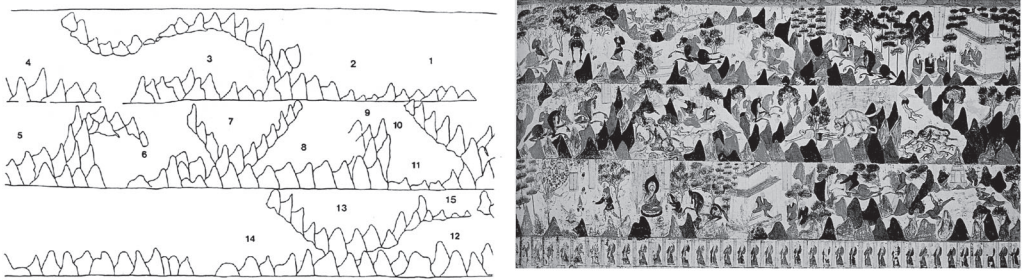


図 26 山岳表現の第1段階（敦煌莫高窟第428窟《薩埵太子本生》左は描き起こし）

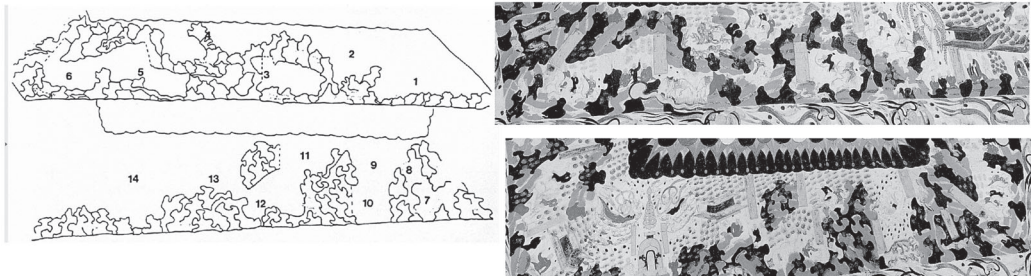


図 27 山岳表現の第2段階（敦煌莫高窟第301窟《薩埵太子本生》左は描き起こし）

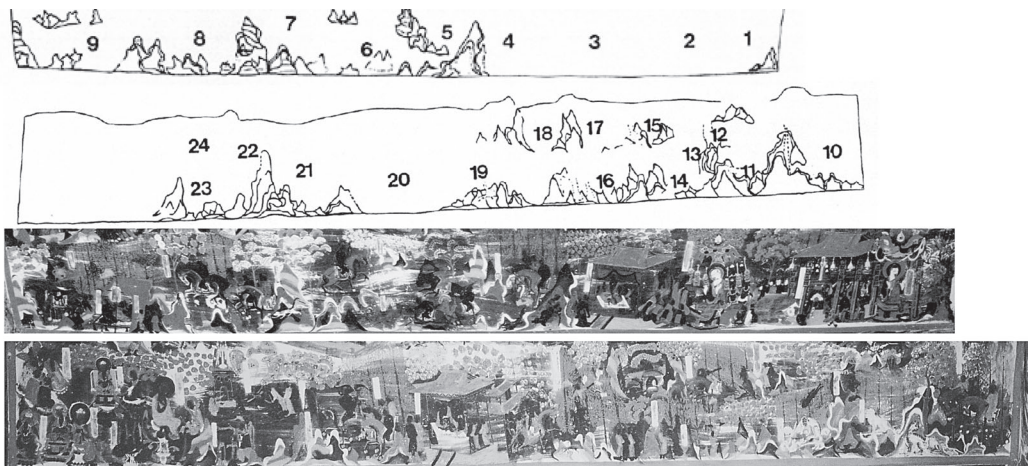


図 28 山岳表現の第3段階（敦煌莫高窟第419窟《薩埵太子本生》上は描き起こし）

図 29 敦煌莫高窟第302窟人字披《福田経变》部分拡大



北朝から隋代における建築描写の展開とその意義（西林）

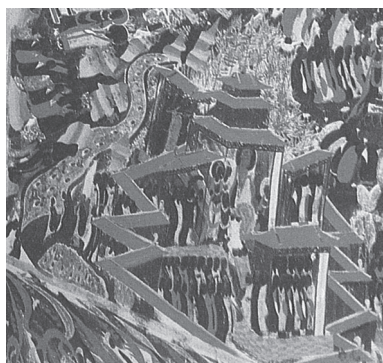


図30 敦煌莫高窟第420窟窟頂
《法華經變》部分拡大

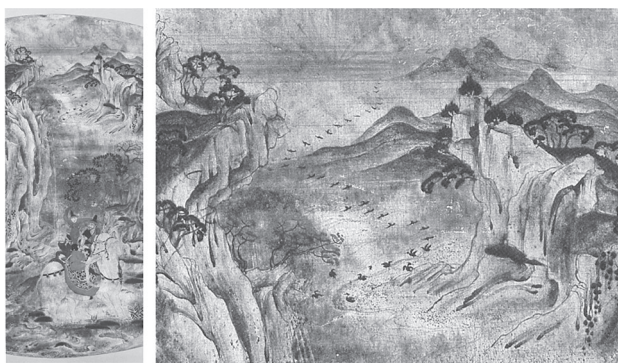


図32 《騎象奏樂圖》 正倉院（右は平遠拡大）



図31 敦煌莫高窟
第420窟窟頂《法華經變》
部分拡大

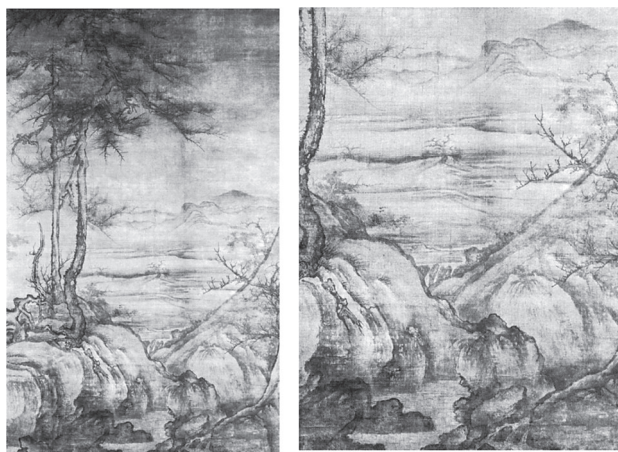


図33 李成《喬松平遠圖》 澄懷堂美術館（右は平遠拡大）



図35 石棺《孝子伝図》
ネルソン・アトキンス美術館

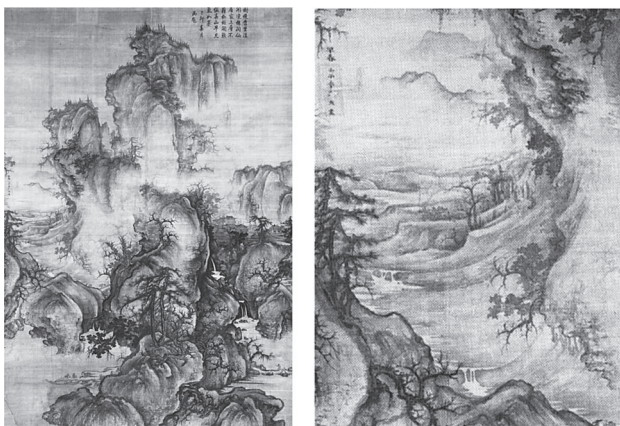


図34 郭熙《早春圖》 台北故宮博物院（右は平遠拡大）



图 36 敦煌莫高窟第 320 窟
《西方淨土變》未生怨



图 37 敦煌莫高窟第 172 窟東壁《文殊菩薩像》



图 38 黄土平原（山西省太行山脈西麓側）

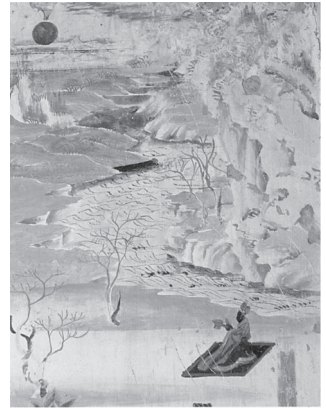


图 39 敦煌莫高窟第 172 窟北壁
《西方淨土變》日想觀



图 40 韓休墓《山水圖》



图 41 《樓門圖》山西省沂州
九原岡出土北朝壁畫墓