

中国水墨山水画における遠近法「三遠」の考察

岡谷 崇史*

A consideration of the “San Yuan” perspective system in Chinese ink
landscape paintings

OKATANI Takafumi

要約

美術史上における遠近法には、中世以後、透視図法（線遠近法）、空気遠近法などが開発されてきた。中でも中世中国の水墨山水画において、独自に開発された遠近法「三遠」がある。この遠近法は、北宋時代の水墨画家「郭熙」とその子息「郭思」によって確立された。「三遠」は、西洋で発明された透視図法（線遠近法）とは異なり、科学的根拠をもたないものである。

本稿では、郭熙の代表作である『早春図』を分析し、独自に開発された遠近法「三遠」について、検証し考察した。

「キーワード」 水墨山水画、郭熙、三遠

Abstract

Perspective methods in the history of art include perspective drawing (linear perspective) and aerial perspective, which have been developed since the Middle Ages. Among these, there is also a perspective system called “San Yuan”, or a ‘three-way perspective’, that was originally developed in medieval Chinese ink landscape paintings. This perspective was established by the Northern Song dynasty ink painter Guo Xi and his son Guo Si. Unlike perspective drawing (linear perspective), developed in the West, the three-way “San Yuan” has no scientific basis.

This paper analyzes “Early Spring”, one of Guo Xi’s representative works, and also examines and discusses his independently developed perspective method, “San Yuan”.

Keyword Chinese ink landscape paintings, Guo Xi, San Yuan

1. はじめに

古くから中国では、自然や社会の中で感じた興味を描くにあたって、山水・人物・花鳥といった主題に振り分けたうえで、筆と墨を用いて流れるように美しい描線や濃淡でさまざまに重なり合う色彩で表してきた。唐代中期に興った水墨画は、五代を経て宋代に入り、さまざまな諸相を示して東洋絵画の冠たる芸術として確立していく。このような典雅な芸術が、文人士大夫たちによって寵愛を受けて確立した。水墨山水画は、北宋・南宋時代から元時代が中国絵画の頂点とされる。

日本の美術館等が所蔵する宋元絵画の多くは、平安時代から鎌倉・室町時代にかけてもたらされたものであり、「唐絵」と称されて国の宝のごとく珍重された。歴代の権力者たちにとっても、唐絵は彼らの「美」への憧れを満たすものであると同時に、自らの権力を象徴する「威信財」として機能した。日本人は、常に先端をいく大陸文化に畏敬と憧憬を持ったのである。

中国の水墨山水画というと、水墨でもって山河などの自然を題材にした絵画である。多くの作品は、画面の中央に大きく屹立した山、幾重にも重なる山並み、峻巖で神秘的な空間表現を醸し出している。

図1は、五代北宋山水画家李成の『喬松平遠図』で、絹本墨画（絹本に描かれ、描画材料は主に墨であるが、朱や水干絵具も使われている）で描かれている。大きさは各205.6×126.1cmで、三重県の澄懷堂美術館が所蔵している。李成の弟子には、本稿でも取り上げる郭熙（かくき）や范寛（はんかん）がいる。

李成は、煙林平遠もしくは寒林平遠と呼ばれる山水様式を創始した。本図も典型的な煙林平遠の構図形式をなすもので、左側に松樹を極端に大写しし、右側は空間を開いて眼下に広がる黄土平原を平遠的にとらえている。遠近法「三遠」の一つである「平遠（水平の広がりを見る）」を用いている。「三遠」については、本稿で詳しく後述する。作品にみられる岩や石の描き方には、簡潔な披麻皴（ひましゅん）という筆法を用いている。こうした描法は、のちに雪舟をはじめとして狩野派にいたるまで日本の水墨画の展開に大きな影響を与えた。日本人は長い時間をかけて、中国絵画という外国の芸術作品を日本独自の審美眼で再解釈し、典範としてきたのである。

本稿は、中国水墨山水画が隆盛を極めた宋代の作品から郭熙の『早春図』を取り上げる。この作品は、北宋代までの山水画の発展の集大成であると同時に、中国山水画の頂点といっても良い。

郭熙は、中国の北宋時代を代表する画家で、中国絵画史上の中で最も影響力があった画家の一人である。また、郭熙については、独自に「平遠」「高遠」「深遠」からなる「三遠」を發明し、『早春図』などの作品に取り入れている。「三遠」は、中世ヨーロッパで發明された透視図法（線遠近法）とは異なり、科学的根拠をもたないものである。『早春図』を分析して、「三遠」がどういうものか、ま



図1

出典元：中国絵画入門
岩波書店口絵 11

たどのように作品に生かされているのかを検証し、考察する。

2. 水墨山水画の歴史

次の表 1 は、美術史の様式と時代の一部を表したものである。中国と日本、西洋との様式と時代の間連を参考までに示す。

表 1 美術史（一部） 出典：著者作図

| | | | | | | | | |
|----|---------|--------|---------------|------|------|--------|-----|----|
| 西洋 | メロヴィング朝 | カロリング朝 | カペー朝 オットー朝 | ゴシック | | 国際ゴシック | | |
| | 初期キリスト教 | 中世初期 | ロマネスク | | | ルネサンス | | |
| 中国 | 六朝 | 隋 | 唐 | 五代 | 北宋 | 南宋 | 元 | 明 |
| 日本 | 古墳 | 飛鳥 | 奈良 | 平安 | 鎌倉 | | 南北朝 | 室町 |
| | 600 | 800 | 1000 | 1200 | 1300 | 1400 | | |

まず始めに水墨画を描くには、墨や水、紙や絹本などの基底物の他に、筆や刷毛などが必要になる。ここでは、水墨画に欠かせない墨の起源について述べる。

墨の起源については諸説あるが、古代中国の紀元前のものと見られる甲骨文に墨書や朱墨の跡が発見されている。固形墨の発祥は、おそらく殷の時代に発達した甲骨文字と時を同じく使用されたと一般に承認されている。その後、紀元前 3 世紀の湖北省秦墓から硯と筆、墨が発見されている。奈良製墨組合によると、殷の時代（紀元前 1500 年頃、約 3500 年前）に遡るとされている。

山河などを描く山水という題材は、六朝時代以前にも墓室壁画や画像石の稜線に見られるが、まだまだ単独で描かれることはなく、あくまでも人物画などの背景であった。宋代の画家宗炳の『山水画序』によると 4 世紀の六朝時代には、山水が描かれていたとされる。山水を主題とする作品が広く描かれるようになるには、唐代を待たねばならないし、その本格的な発展は、唐末から五代に進められ、やがて北宋という一つの頂点を迎えることになる。

山水画は、唐の中期頃から絵画の一部門として独立し始め、以後、水墨画の勃興や松石画の盛行と歩調を合わせ、急速に発展し、唐末五代には荆浩（けいこう）、関同（かんどう）の本格的な水墨画家を生むに至った。彼らは唐王朝の崩壊と相継ぐ戦乱の時代にありながら、偉大な山水様式を創造したのである。

図 2 は、范寛の『谿山行旅図』である。絹本墨画で描



図 2

出典：中国絵画入門 岩波書店 口絵 12

かれ、大きさは各 206.3×103.3cm である。山を麓から見上げるような視線で描かれた構図は、見るものをひたすら圧倒する。遠近法「三遠」の一つである「高遠（高く仰ぎ見る）」を用いている。山頂に灌木の林を黒々と描いて奥へと重ね、前面に巖の層次を輪郭線と雨天皴によりの確に重ねて達成された巨大なボリュームの表現は見事である。北宋後期絵画の絶頂期の作品である。

水墨山水画の発展は、水墨という技法や筆法の変化によって始まり、風景ならぬ「山水」を表現するのに最もふさわしい物とみなされていた。唐代の山水画は、青録山水と呼ばれる技法で群青や緑青の鉱物顔料を用いて厚く彩色されたものであった。それは華麗で贅を尽くした芸術であったが、ほとんど水墨だけで描く山水画は、士大夫の儒教的な価値観、質朴の美や精神性を尊ぶ心情に合うものであった。

五代北宋初期には、江南に董源（とうげん）、華北の山東に李成、陝西に范寛の山水大家を輩出した。特に李成、范寛の成就した山水様式は、荆浩、関同の旧様式に対して、新様式として士大夫層に迎えられ、二大流派は北宋時代を通じて流行した。その後、これらの山水様式は、北宋後期、李成派から出て神宗朝の宮廷画家に登用された郭熙によって集大成され、ここに中唐以来の山水画の発展は一つの完成を見るに至った。郭熙の山水画論『林泉高致』は、これまで蓄積し続けた画法の成果を集大成に示すとともに、彼の実作品『早春図』はこれを具体的に示し、極めて高い完成度に達している。[1]

3. 郭熙と『早春図』

中国絵画史上、傑作の一つである『早春図』については、画集や作品を読み解く論文、論評が多い。

本稿では、著者が造形に携わっている観点から『早春図』を造形的に分析し、考察する。特に郭熙の子息郭思と共に執筆した『林泉高致』（りんせんこうち）にも著している遠近法『三遠』について検証する。

図 3 が『早春図』で、絹本墨画で描かれている。現在、台北の国立故宮博物院に所蔵されている。作品の大きさは、各 158.3×108.1cm の一幅である。周りの表装部分も含めるとかなりの大きさである。このような大画面の山水を「大観山水」と呼ぶ。大きさにも圧倒されるが、表現しがたい神韻縹渺（しんいんひょうびょう）とした趣がある。画面の左側中段には、郭熙の署名「早春 任子季 郭熙画」と「郭熙筆」の朱文方印がある。任子は、熙寧 5（1072）年にあたり、郭熙 70 歳ぐらいの作品である。

郭熙の生年は未詳だが、一般的に 1000 年頃が通説である。また、生地は河南省河陽温泉出身とされているが、決定的な史実的根拠はない。若い頃の制作活動も確認されていないが、北宋の画家李成の弟子と云われている。

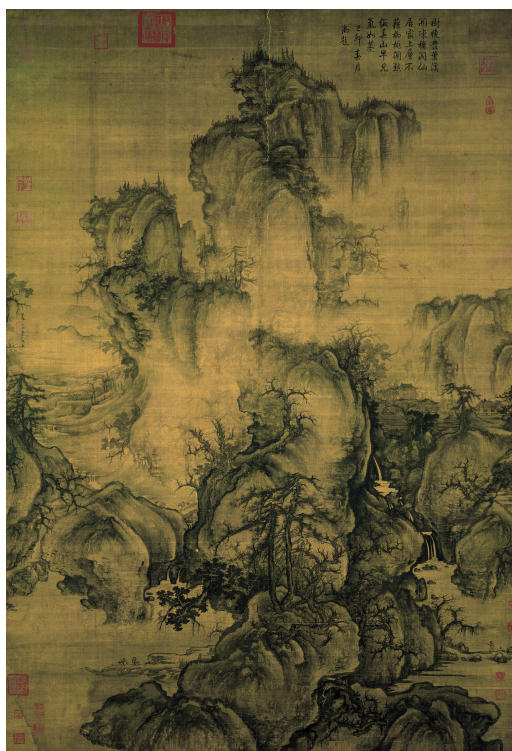


図 3

出典：中国絵画入門 岩波書店 口絵 2

郭熙は、70代になって北宋中期の神宗朝で宮廷画家として活躍した。他の北宋の華北系山水画の画家たちも伝記は不詳で、宮廷で活躍したという確実な証拠もないが、郭熙については、壮年になってから若き皇帝神宗に登用された。当時の宮廷の壁画は、すべて郭熙の作品だったと記録されている。北宋の王朝が求めてきた宮廷コレクションの保存と公開施設である「三館秘閣」の活動と結びついたのである。宮廷の障壁を飾り、北宋に新興した錚々たる士大夫（科挙に合格した高級官僚）らによって珍重され、郭熙の作品からインスピレーションを得て題詩を多く残している。

画面の構成としては、『林泉高致』に明記されるように、画面を均等に3分割され、喬松（きょうしょう）の生える土坡の近景、嶺が逆S字状に躍動的にうねる中景、そして淡く羽を上げたような主峰の遠景と、きれいに3つに分かれている。中央上部に天を突く峰巒は、深山幽谷の景として描かれ、人里離れた深山の峻厳な雰囲気をも漂わせている。郭熙は、『林泉高致』のなかで主山は皇帝の姿だと記している。左右両側には、低い峰々を配してそれぞれ溪澗から滝が流れ落ちている。作品の複雑な山水のなかに、多くの人々が見え隠れしている。画面右下には、親子らしい漁夫や、下中央には、乳児をおぶった老婆と天秤で荷物を担ぐ女やその子どもの三世代にわたる家族、画面中央には従者を連れて驢馬に乗った士大夫らしい姿、左下には二人の行脚僧などである。山道を行く人物たちは、いずれも同じ場所を目指して歩みを進めている。それは、画面中央右にある朱塗りの立派な楼閣群である。華北系の山水画には、必ず精緻な楼閣が登場する。茫漠とした水墨による山容表現の中にあつて、巧緻な人工物としての楼閣は、画面を引き締めると同時に宋代社会を表している。

郭熙は、皇帝と文人官僚のつくる宋代の社会が成熟し、それゆえに変革の時期を迎えた北宋後期、政治の只中において、北宋という時代の理念を代表する水墨山水画を描いた。『早春図』には、それを描かせた神宗皇帝の政治的な理想が描かれているように思われる。

中国絵画の法則には、画面の右手が東で、左手が西、正面側が南、画面奥が北とされている。右からの雲煙が山間を静かに漂い、画面左手いわゆる西に向かっている。東から太陽が昇り、雲煙が徐々に晴れて行くところが描かれている。長い冬が終わり、すべてのものが萌え出る春が始まっているその瞬間を捉えている。この絵が持つ圧倒的な崇高感とは、大自然の気の端的な表現から起こり、不可視で巨大な自然の秩序の存在を見る側に抱かせる。

表現方法や技法を見ると、半ば俯瞰的に捉えているところから対岸の山から描かれていると考える。北宋画に共通する描法として、入道雲のように描かれた雲頭皴（うんとうしゅん）と呼ばれる岩と、蟹の爪のような蟹爪樹（かいそうじゅ）と呼ばれる枯樹の描法が特徴的である。蟹爪樹は、寒々として奇怪な感じを醸し出している。峰巒と溪谷を隔てて右に蟠踞（ばんきょ）する小高い丘には、精緻に描かれた楼閣群が配されている。楼閣は、定規を使って直線を引く介画（かいが）という手法で描かれている。岩や谷、樹幹と梢など、描く対象物に応じて筆や墨を使い分け、淡墨を重ね塗りするなど描法も変える精緻で見事な筆墨技巧である。極端なまでに整理された画面構成のなかに、広い湖の風景が表現される。晴朗として、穏やかな湖水の景色が、そこに描き出された。湖水に次第に深まりゆく静寂と、そこに湧き上がるような詩情を、一幅の画面というその枠組みのなかに封じ込め、描き残すこと、郭熙の最大限の創意と工夫は、そこにあった。画面では、近景に聳える2本の喬松の存在が、垂直方向へと視線を強く誘導している。その高い松の樹が導く垂直方向の強調に対し、画面

の下、中央部にまっすぐに掛けられた橋や、中景にある砂州、そして、遠景にある横にたなびく連山が、こんどは水平方向への方向性を強調している。松の葉は、針が集まったように一本一本克明に描かれ、墨で淡く塗っていないけれども、栄え茂るさまがよく出ている。松の葉を克明に描くことによって、近景であることが強調されているし、中景の淡く塗られた松との表現を変えることによって、遠近感を出す空間表現になっている。また、大きな松は、衆木を従える君子の象徴として描かれる。

次に『早春図』を分析するために、主に3つの分割法を用いた。研究紀要78号で発表した原著論文『ゴシック末期の画家ジョットにおける創造性と革新性』の中で用いられた分割法を踏襲した。更に、これまでの「三遠」の先行研究では、研究者が論ずる著作物が多い。著者が造形に携わる一人として、分割した結果を踏まえ検証し、遠近法「三遠」を具体的に考察した。

- ① 画面を等間隔に分割する「等分割法」と、短辺を1として長辺を $\sqrt{2}$ 、 $\sqrt{3}$ 、 $\sqrt{4}$ (2)、 $\sqrt{5}$ の割合とした長方形の辺同士の比の美しさを画面構成に応用する「ルート比分割法」、美の比率とされる1:1.618の黄金比を用いた「黄金分割法」、また、その他の分割法を用いる。

「等分割法」は、画面全体を格子のように網目ができる。これを“調和の網目”とよび、画面を構成するときの秩序の基本となる。我々は“調和の網目”から平衡感覚を受ける。垂直が深さを、水平が画面の広がりを表す空間表現の原理は、混沌とした対象の存在に秩序と統一を与え、画面にバランスをつくり出す。水平と垂直線は、形式として目に写るものではなく、イメージの展開に対する規矩として働く。

なお、分割法で用いた用語・記号などの凡例表2を、本稿の巻末に附する。

- ② 画面の諸要素を平面的に表現するために、面の縦横の両軸を示す細い両頭矢印や、画面全体と個々の面との相互関係を示す太い矢印、面の重なりが生じる空間ないし奥行きを表す矢印を用いる。ムーブマンもまた矢印によって示している。

画面を合理的に考えて構成することは、比例関係の効果的な応用だけでなく、形態と空間の関係に視覚的な調和（秩序）を与えるために、“色彩と形態で考える”ことである。しかし、色彩と形態とは異なった機能をもっているため、形態の構成と色彩の構成とが一致するとは限らない。

本稿では、形態の構成を主として取り上げ、構図に関する基本的な事項を述べ、具体的な作例を基にして比例分割の応用を探りながら、主題と表現の意図との関係を考察した。

4. 『早春図』の分析

図4は、『早春図』の諸要素をアウトライン化し、山を近景A、中景B、遠景C、E、Dに分化し、さらに山の塊をC1、B1、B2に細分化した。アウトライン化することによって、これまで見えなかったものが可視化されてくる。

近景Aと中景Bは、連続した地続きではなく、別の山であることが分かる。画面左下に登場している三世代の親子とその住まいらしい陋屋が、山蔭から垣間見える。また右下には、父子らしい漁夫の姿が見える。こうした人事の営みが、あると想像できる。よって近景Aと中景Bの間には、人々が暮らしていける空間が存在する。

遠景 C は、この絵の主山で大きく聳え立つ姿から皇帝に例えられる。山 C1 の軸が、左に傾いているが、画面全体からするとバランスはとれているように見える。このことは、山 D の存在が、C1 の傾きを相殺するように重心のバランスを保つ重石の役目をしている。それから、山 B2 から B1 へと迫り上がっている動きも一助となっている。画面の不安定感を補償したのである。

山 D が、楼閣群の背景に屏風のように立ち上がっているために、中景 B と山 D の間を抜ける空間が収斂している。そのことによって、画面左側の空間が生きて E まで抜ける空間となっている。さらに、山々が連なり横に広がる空間を生み出している。

図 5 は、画面の縦横中心線を波線（赤）で、縦 11 等分、横 8 等分（緑）や対角線（赤）で、他の分割線（黄）で表している。

画面は、大きく縦に 3 等分して近景、中景、遠景に分割される。縦 7/11 から下辺までが近景、7/11 から 3/11 までが中景、1/11 から 3/11 までが遠景と区分される。黄金分割 G^2 、 G^3 も、画面を 3 分割した近景と中景を分けて、この絵の重要な基点になっている。

さらに、画面の中央を交点として十字線を引き 4 分割すると、縦の線に沿って山が聳え、左側は視線を奥へとムーブマンが働き、右側は山と雲煙で線を遮っている。また上部は、神仙の世界、下部には人々の生活が描かれている。このように画面は、分割区分されて、明快で重層的・有機的に構成されている。

円弧 $\sqrt{2}$ と $\sqrt{2}^1$ の交点に主山の頭頂部が配されている。画面の上辺にもっとも接近しているために、山の威容が画面にみなぎるように張り詰めた力を与えている。 $\sqrt{2}$ の分割は、さまざまな箇所で見られる美しい比率配分になっている。 $\sqrt{2} : 1$ は、1.414 : 1 で、この比は“調和の門” (Ported Harmonie) と呼ばれ、美しい比率の典型の一つである。

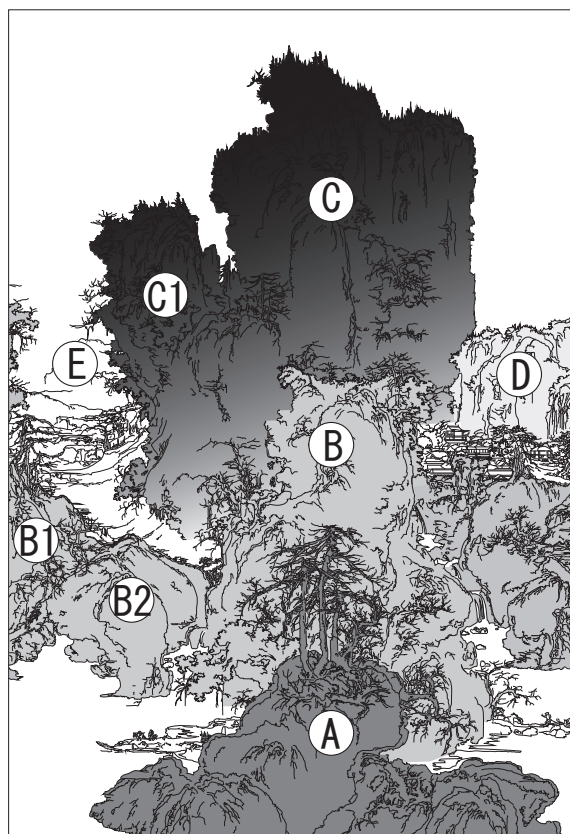


図 4

出典：著者作図

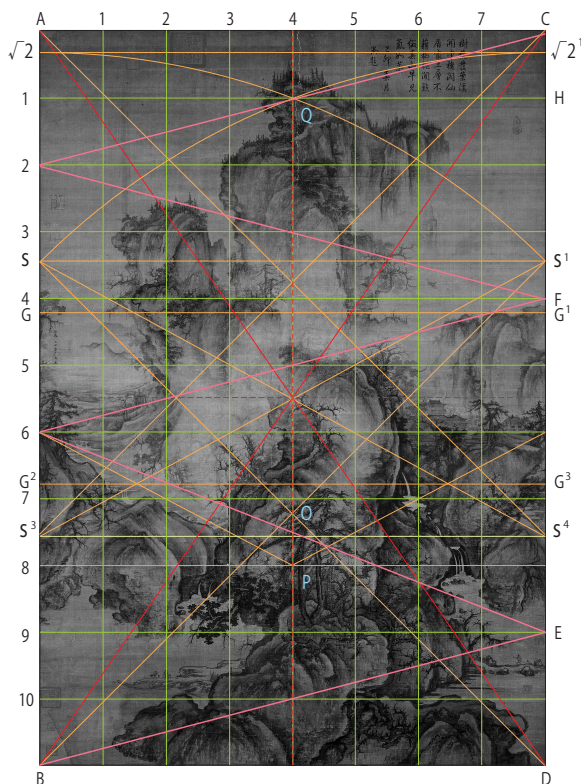


図 5

出典：著者作図

この絵は、大きく迫りくる主山が目に入る。次に画面下部に視線がいき、2本の喬松や中央の楼閣、描かれている人々などに移り、そして、画面左側から平原を抜けていく。抜けた視線は、主山の裏を通り楼閣の背にある山に接し、今度は主山の左側を通り抜ける。この視線の移動が、図中の左下 B から、E、6、F、2、C へと結んだ線と、符号するのである。鑑賞者の視線が、無意識のうちに画面の下から上に向かってジグザグに誘導されている。B から E は土坡の動き、E から 6 は中景手前の岩山の動きが、左に迫り上がっているなど、結んだ線は面、空間の動きを捉えたものである。視線が、ジグザグに上昇していくことによってムーブマンを生じ、主山の高さがさらに強調されてくる。

縦 7/11 が、中景と近景の境界線になり、また縦 8/11 は湖と陸地との境界線となっている。この位置に湖の汀があることによって、手前の空間を広げ中景までの奥行きを表している。このことは、構成の面で安定する重要な働きをしている。

点 P は、頂点 B から長方形 A、 S^3 、 S^4 、C の対角線 A、 S^4 に垂線を下ろした交点である。点 P に、この絵にとって重要な要素である楼閣群を配している。点 P は、“極”と呼ばれていて、構図上の基本的な分割方法である。20 世紀後期印象派の画家ポール・セザンヌが、この分割を好んで使っている。

点 N と 6/11 を結んだ線は、左に続く広がりとおの高原へと導いている。

縦の等分割線が、さまざまな諸要素の部分に符号している。例えば、画面を二分する 5/11 は、線的遠近法という GL (Ground Line) に近接していると考えられる。そのことは、画面中央右にある豪壮かつ華麗な楼閣から推測することができる。縦と横の線、それに斜め向きの曲線がうまくかみ合って調和し、巧みな構築した建築美を醸し出している。楼閣の全てが、透視図法（線的遠近法）の 2 点透視で描かれていて、そこから推量すると郭熙の視点の高さが大体分かる。

縦の 4/11 では、画面の右奥にある崖の頭頂部と符合している。また、横では S 、 S^1 、B、D の正方形の対角線交点に近景の松 2 本を配している。松をこの位置に配することで、画面の安定とそれにつながる主山の高さが強調されている。

正方形 S 、 S^1 、B、D 内で収まる部分と、A、C、 S^2 、 S^3 内に収まる部分は、三角形の構図になっているために、お互いに独立した絵画になり得ることができる。ともに等分割を併用し、水平・垂直線を軸に中心からの三角形を生かした、骨太でしかも明快な構図となっている。

6 ページでも前述したように、主山と周辺の山々は、僅かだが中心が左に傾斜している。水平・垂直の静的な秩序感に対して、力のモーメントが左上方へ向かっている。このことは、不安定感をもたらすとともに神秘的な要素を与える。また、その傾斜が山に動きを与えることで、壮大な大気の広がりを感じさせる。全体の動きに逆らう小さな動きは、視覚の移動する速度を落とす働きをする。この働きが画面に緩急のリズムを作り出し、構図の味わいを生むのである。

次の図 6 は、「早春図」の諸要素をアウトライン化し、諸要素の力関係を平面的に表したものである。

細い十字形の両頭矢印は、面の縦横の両軸を示す。これらの軸線は、画面全体と個々の面との相互関係を示している。太く短い矢印は、面の重なり合いによって生じた奥行き方向への後退的ムーブマンを示す。面相互間の緊張関係の大小は、面相互間の距離ないし空間の広さ如何によって左右される。

図の示す通り、面の重なり合いによって、その面が空間中に占める位置が定められる場合には、平坦な面だけで空間ないし緊張関係を創り出すことができる。

画面の右側、つまり東の方角から雲煙矢印 α と β は、主山の麓にまわりつくように漂っている。雲煙は、ムーブマンと同時に時間的経過を感じとることができる。また、この煙雨の動きによって主山の高さが強調されている。そして、主山の背に回った円環的空間ムーブマンの煙雨矢印 γ は、やがて川や湖に恩恵を与え、大気中に至らしめる。後退的ムーブマンを生じさせることによって、見るものを画面奥へと誘う。

主山の麓に流れる2本の滝は、我々の視線を奥に導いた後、滝の流れに沿ってこちらに逆ムーブマン図中の矢印 E、F として復帰してくることによって、手前の空間に広がりを感じさせる。

近景や中景の山の矢印の連続したエネルギーによって、主山の高さを強調するように上へ上へと垂直に伸びるように働きかけている。二次元的ムーブマンを2本の喬松は、矢印 A と矢印との間に空間的緊張関係を生じさせ、複雑な力学的空間を作り出している。

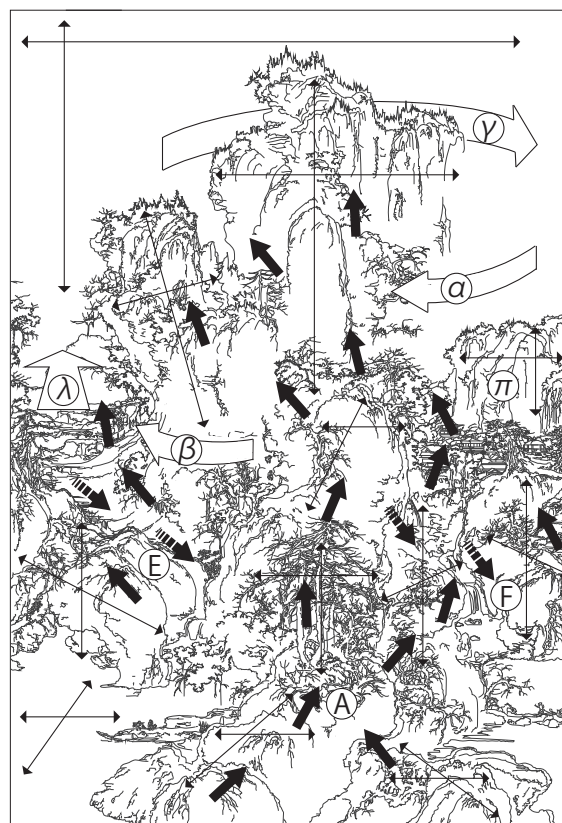


図6

出典：著作図

矢印 β と中景の山 B との間の引力によって、視線は左方空間中の最も深い部分に導かれ、遠方の山々へ広がっていく。矢印 β は、量が空間の中を動く場合に作り出す空間ないし奥行きを示している。矢印が示すように左右方向に向かったムーブマンがある。ガフロン (Gaffron, M., 1950) は、こうした絵の中の三次元空間で、左手前から右上へと知覚していく走査経路をグランスカーブと呼んだ。

主山の動的傾斜は、最も明瞭なデフォルメである。画の動的性格は主として、この山の軸が左に傾いた強いムーブマンに由来している。西方になびく雲煙も動的効果に寄与するところがある。

矢印 E は、傾き漸次に上昇して、左端で曲折するために起こる収斂を補償している。

丘 B と山 D との間の空間が非常に狭いにもかかわらず、この統制された空間内で、回転し拡張する面が活発に機能して深い空間の幻覚を創り出している。それぞれの力が有機的に結びつき、量は面の複合から成るということを再び強調するために、面の多くを十字形軸線によって示している。中央の主山に向かって、空間中を動く量、空間は平坦な面によって作りだされているが、ここでは深い空間のなかに、はっきりした位置を占めた立体的な量を見ることができる。

小矢印は、一つの量から他の量へのムーブマンを示し、大きな矢印 β は前景から深い空間の方向に向かった円環的ムーブマンを示している。円環的ムーブマンは、左下部から起り左中央部を上昇しながら後退する量の重なり合いに従って上昇していく。上部の矢印 γ は、遠方の量の裏を回った後、画面に復帰する右側の矢印 α に連なっている。この右側の矢印は、自己充足的な空間構成の創り出す、奥行きから画面への復帰を示している。

面と量とが、前景から深い空間中へと重なり合って後退していく。まず、左下部の大きな立体的矢印は、前景の岩と2本の松との量によって力強く起こされた後退的ムーブマンを示している。前景の部分は、一つの大きなマスないし複合と考えることができる。次に、そのムーブマンは、左側の第2の後退的矢印λが示すように平原を経て遠くの山のはっきりした量に達しており、山の壮大な量を重畳と築き上げている。画中のあらゆる線が、この三次元的空間の交響的編成全体に寄与しているのである。しかも同時に、この絵は、その真の構造たる基本的二次元性に忠実であることによって、均衡と釣合とを保っている。すなわち、右上部の矢印の示すように、視線は再び前景に復帰して空間の閉鎖的単一性を確立しているのである。

中央の大きな目立った量と左側の深い後退的な空間ムーブマンとによって構成された円環的ムーブマンに基づく、典型的な古典的手法である。

図7は、量と空間との概念を表し、空間中を動く量を表したものである。

図中のPは、大きな量を示し、Nは、平坦な空白の形ないし二次元的空間を示す。三次元的空間ないし量を囲む大気は、やや分かり難いが、点線の両頭矢印nで示してある。この図は、二次元的・三次元的の2種類の空間を表している。

構図が統一になった場合には、すべての量と面とは構成され、相互に関連づけられており、それら相互の間の空間は、あるいは広くあるいは狭く極めて多様であって、そこには一種の磁力ないし緊張関係が生じているのである。量相互間の三次元的空間という意味での「空間」という語は、「緊張関係」という語と代替的に用いてもよい。理論上、量と画面との間の距離を考えた場合、そこにも緊張関係があるといっても差し支えない。

この「絵箱的」図解は、画中の形と画面との間の、空間ないし緊張関係を基礎にして想像したものである。

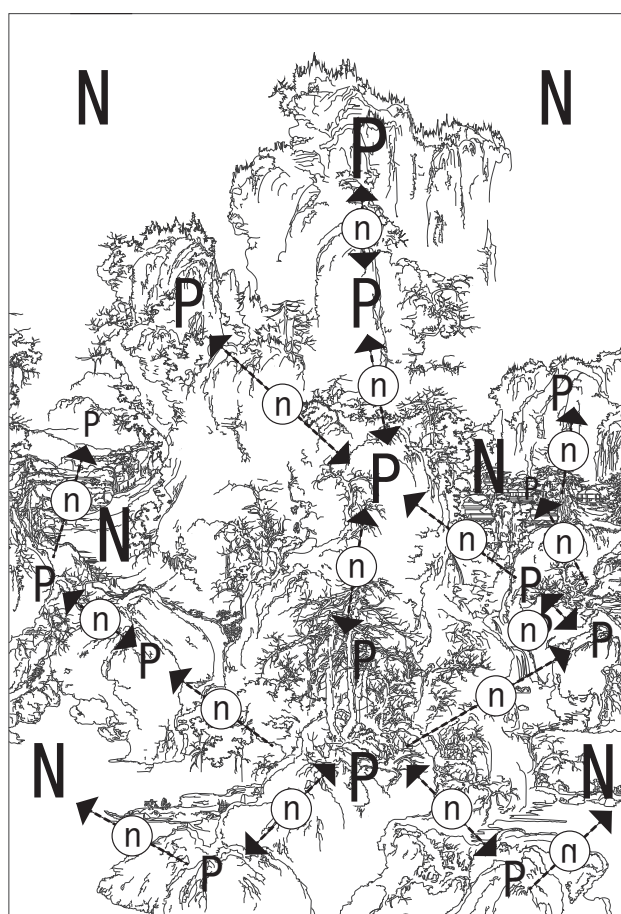


図7

出典：著者作図

5. 遠近法『三遠』について

遠近法とは、我々の目の前に存在する3次元の空間を、2次元である平面（絵画や図面など）上に「遠い・近い」「高い・低い」「広い・狭い」などの空間的関係性を損なうことなく表現する方法である。

15世紀ルネサンス期にブルネレスキやアルベルティらが、その理論を完成させ、レオナルド・ダ・ヴィンチによって、透視図法（線遠近法）が発明された。これは定められた点（消失点）に向かって、す

べてのものが小さくなるよう描く方法である。さらに、色の濃淡で奥行きをあらわす空気遠近法も生まれた。

一方、中国では、視点の位置を変え、異なる奥行き感を出す手法が研究された。それは3つの視点「平遠（水平の広がりを見る）」「高遠（高く仰ぎ見る）」「深遠（向こう側を見通す）」からなり「三遠」と呼ばれる。

「三遠」は、郭熙が子息郭思と著した『林泉高致』の中に書かれている。西洋の合理主義的な考え方と比べ、感覚的・思想的な面が多く含まれている。

次の図8は、「平遠」、図9は「高遠」、図10は「深遠」の原理を表したものである。

『早春図』は、先述した李成の「平遠」、范寛の「高遠」とさらに郭熙自身の「深遠」を、一画面の中に統合している。画面左方、主山の左に空間が開かれ、小さな丘が重ね描かれる上方に遠方の山が描かれるのは、先の李成の『喬松平遠図』の画面全体の構図をここに凝縮している。主山が前景から後景まで立ちのぼるように描かれるのは高遠の構図である。そして、主山の右方が「深遠」とされる。「三遠」は、先の主山や喬松の意味なども含め、郭熙の言葉を記録した『林泉高致』に書かれている事柄だが、郭熙は深遠を「山の前から山の後ろをうかがう」としている。単純にこの三遠を「視点、視線の問題」と考える立場からは、谷を奥へ引き込んでいく視線を持つ構図と解釈される。『早春図』の右方の谷をのぞき込むような部分をそれと考えるのである。もう一つは、郭熙が「深遠の意味は、重畳」と言っているのに従って、山の重なりのことを指している考えである。「遠」が、時間や空間の距離を意味する言葉であることから考えると、平らな方向に距離があるのが「平遠」、高い方向に距離があるのが「高遠」、そして、「深い」方向に距離があるのが「平遠」ということになる。つまり、「遠」とは、描かれた画面の形象において、距離を示し得ているかどうかの問題なのである。[2]

「三遠」については、研究者によって捉え方が異なっていて、特に「深遠」については意見が分かれ

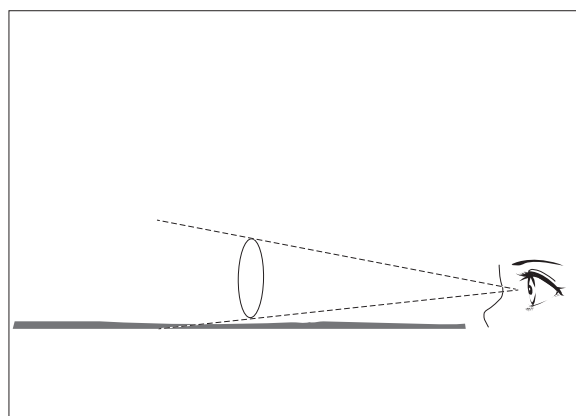


図 8

出典：著者作図

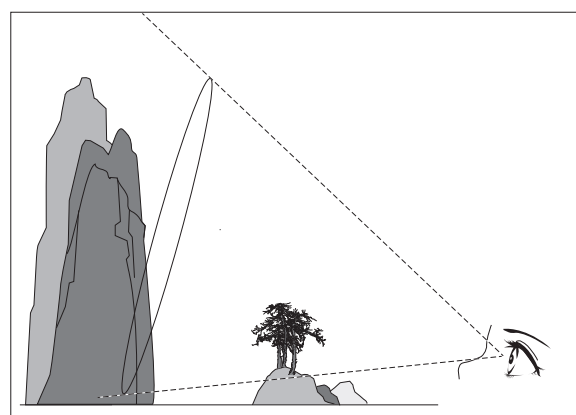


図 9

出典：著者作図

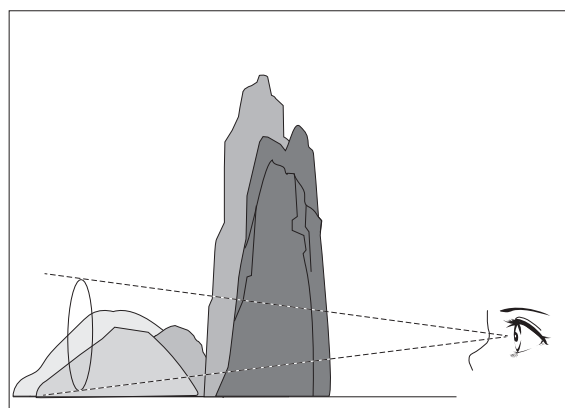


図 10

出典：著者作図

ていて定説はない。ここでは山の重なり、つまり山の後ろにもう一つ山を重ねて、山の重なりによって山の奥の方向への距離感を出している。

「高遠」は、屹立した峻厳な山を下から仰ぎ見ることによって、山がちらに覆いかぶさるような印象を与えて、山の迫力を出すのである。本稿3ページ図2の范寛『谿山行旅図』や、『早春図』のように迫力ある山容表現ができるのである。つまり山をデフォルメしたり、山を画面の上部に配置したりすることによって、成り立つのである。

図11は、『早春図』に「三遠」が使われている部分を表したものである。「三遠」を用いた重層構築図中の「高遠」は、主山を上辺まで配置した構図法でとらえて高さを強調し、図中の「平遠」は左側の景を開いた黄土平原をとらえて遠さを表現している。

図中の矢印深遠1は、右側の黒々とした溪谷を「深遠」としてとらえて深さをそれぞれ強調することによって、高大な空間が取り込まれている。加えて時間とともに刻々と変化する雲煙を贅沢に自由自在に漂わせている。矢印深遠2は、遙か遠くの連峰を指して、「深遠」と見做したのである。

このように両件ともに、絵から推測すると目標までに一定の距離があることがわかる。矢印深遠1の場合は、僅か数100mの奥行きであり、矢印深遠2は数kmの距離と想像できる。よって「深遠」は、一定の距離を確保した上で、観る者の感覚的・思想的な面があると考えられる。「深遠」については、郭熙の『林泉高致』のなかでも具体的には書かれていないし、今なお十分に解明されたとはいえない。

「三遠」は、東洋に根付く神仙思想や哲学から生まれてきたもので、西洋の合理的精神からなる透視画法とは異なるのである。『早春図』は、「三遠」を巧に組み合わせ、また緻密な透視図法や空気遠近法により、早春のしっとりとした神仙風景を表した。

6. 分析と検証

『早春図』を等分割法やルート分割法、黄金比分割法、諸要素の力関係、三遠などの分析を行った。中でも、空間構成がいかに関重要であるかが明らかになり、画家の心得るべき構図上の一定の要素に基づいているということが証明された。いずれの分析も『早春図』が中国山水画の名品であることを裏付けている。

『早春図』を分析・検証した結果、次のような特徴が見られた。

- ① 『早春図』の風景は、実在していたのであろうか。郭熙は、その現場に立って写生をしたのだろうか、甚だ疑問を呈する。特に、中景の嶺が逆S字状にうねり主山とのつながる山容は、自然観が

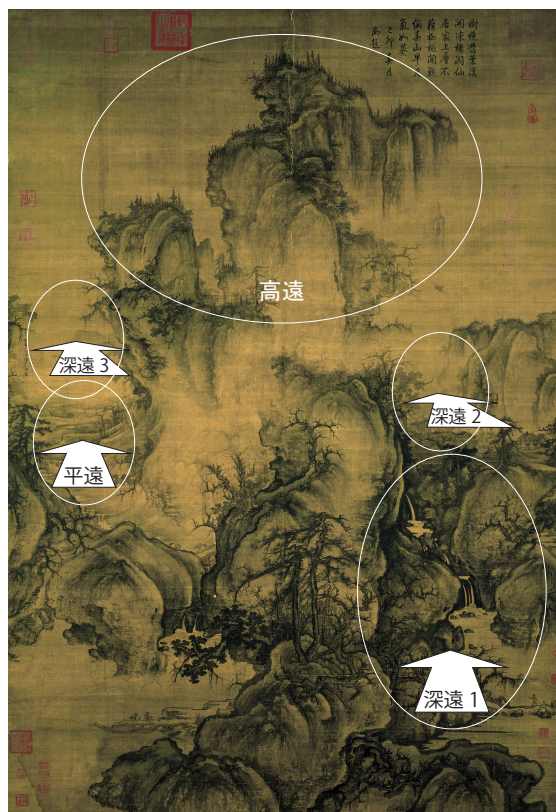


図11

出典：著者作図

ないと考える。しかし、近景の土披や松などの細部の描きかたを見ると、卓越な描写力で絵に力強さがある。部分的には、実際にその現場を写生したものと思われる。そう考えると後景の主峰や近景の土披、中景左右の丘と溪谷、湖の部分などをつなぎ合わせて画面を再構成したものと推察する。こうしたことは、絵を描く者にとっては、よく使われる常套手法である。それでも再構成すると、どこかに不自然さが残るものだが、この大画面から不自然さが、観る側に伝わらないのは郭熙の構成力と技術力の高さであろう。

- ② 北宋水墨山水画の特徴は、後景峰巒は中央に位置して山水画における主山の地位を占めなければならない。画面の上中央に天を突くような切り立った山を配することである。画面を縦に3分割して、近景、中景、遠景を設定することである。北宋山水水墨画だからこそ、「三遠」という遠近法が生まれたのである。西洋絵画では、考えられない技法である。しかし、多面的な視点をもつのは、室町時代に雪舟が描いた水墨山水画『天橋立図』にも見ることができる。また、20世紀初頭に起こったキュビズム（立体派）も想起させる。パブロ・ピカソとジョルジュ・ブラックによって創始されたキュビズムの理論と1000年前の中国の絵画と同列に捉えることは、甚だ短絡的で乱暴である。多様な角度から見た物の形を一つの画面に収めるなど、様々な視覚実験を推し進めた。考え方としては、単一焦点による遠近法の放棄である。すなわち、複数の視点による対象の把握と画面上の再構成である。

「三遠」は、必ずしも絵を描く時に取り入れる必要はない。「平遠」、「深遠」だけを単独で使っても成り立つし、それぞれを併用することも考えられる。

- ③ 李成は、唐末から宋初期に活躍した画家で、郭熙や范寛の師である。李成の「平遠」、范寛の「高遠」とさらに郭熙は「深遠」を、『早春図』の一画面に統合したのである。中でも「平遠」と「高遠」については理解しやすいのだが、「深遠」が具体的にどういった場面を指すのかが明解でない。「深遠」については、研究者の間でも意見が分かれている。『林泉高致』には、「深遠」を「山の前から山の後ろをうかがう」としている。単純にこの三遠を「視点」（視線）と考える立場からすると、谷の奥へ引き込んでいく視線を構図であると解釈される。『早春図』の画面右の谷をのぞき込むような部分をそれと考えるのである。もう一つは、郭熙が「深遠の意味は重畳」と書いているのに従って、山の重なりを指すとも考えられる。先述した通り「深遠」は、目標との距離にいかんなく適用される。

- ④ 『早春図』には、山や樹幹を雲頭皴や蟹爪樹のように独特な描法を用いられているが、他にも広葉樹の描き方に、独特な捉え方をしていることが分かった。

樹幹が顕になって、その周りに枝葉がある表現をしているのである。広葉樹は、まるで幼児が描いたような樹幹になっている。この広葉樹本来の特徴なのであろうか。絵の中には、他にも数本同じように描かれている。写実主義である郭熙が、なぜこのような描法に至ったのであろうか。

図12は、画面下部から抜粋した広葉樹の部分図である。樹幹



図12

出典：中国絵画入門 岩波書店

口絵2（部分）

は、厳しい冬や風雪によって岩山の横から生え、しかも下に向いている。著者が想像するに、枝葉が下向きになっていた広葉樹を、さらに郭熙が俯瞰的に見下ろしているため、樹幹が頭になって下向きの枝葉に見えたのであろう。そして、郭熙も必然的にこのような表現になったと思われる。当初、著者は、デフォルメして装飾的に描かれたものと推察したが、写実主義の郭熙にはあり得ないのである。

7. おわりに

郭熙と郭思の父子が編集した山水画の画論である『林泉高致』は歴史に残り、作品と理論がセットとなって後世の中国絵画へ大きな影響を与えていった。『林泉高致』には、北宋山水画家の自然観、山水画の技法、地方画風を集大成させた総合様式など、『早春図』の技法とともに書かれており、山水は常に“気”（生命）を帯びて生きっていると郭熙が捉えていたことがわかる。

山水画は唐、五代に始まって盛んになり、北宋、南宋時代に黄金期を迎えた。それは宋代の人々が、自然や社会に対して斬新な見方をするようになったからである。新しい見方は事物の「真」を追求した荊浩に始まり、天地万物の中に存在する「常理」を強調するようになった。さまざまな社会身分の画家たちがその影響のもと、一方では自然を認識し、他方では芸術の様式や表現方法を見直して、無限に豊かな山水画の表現を生み出すに至った。山水画の意義と機能は、書法がそうだったように、知識人たちの世界の見方、その認知過程にまで入り込み影響を及ぼした。山水画は、人と自然の間のさまざまな認識を表現しているのである。

画布における自然の再現とともに、造化に比肩する高大な山水の創造を目指してきた北宋山水画は、人間と融和的かつ理想的な自然の一角を抉び、そこに専ら詩的意趣の表現を追求するようになった。

しかし、栄華を極めた山水画も郭熙を境にして、再び大きく変容する。何よりも大観山水の小景化が顕著であるが、その背景には写実主義から理想主義への移行がある。郭熙以降は、調和が崩れて理想主義に偏る傾向を見せる。自然の総体、実体の表現からは次第に遠ざかり、南宋山水画の辺角の景へと変貌を遂げていったのである。

引用

[1] 曾布川寛著『北宋の伝李成筆青巒蕭寺図の伝承再考』,2017年,p.1.

<http://www.kurokawa-institute.or.jp/files/libs/651/201904281025521895.pdf>

[2] 宇佐美文理著『中国絵画入門』,岩波書店,2014年,p.83.

参考文献

宮崎法子著『花鳥・山水画を読み解く』,筑摩書房,2018年

横山了平著『絵画の構図』,理工学社,1985年

アール・ローラン著・内田園生訳『セザンヌの構図』,美術出版社,1972年

表2 分割法の凡例

| 凡 例 | | | |
|---------------|---|---------------|---|
| 記号・用語 | 説 明 | 記号・用語 | 説 明 |
| ϕ | 黄金比の略記号 (ϕ 分割) 主に線分を分割する際に用いる | $\sqrt{3}$ 分割 | 長辺と短辺の比が 1.732:1 の長方形と、ある長さを $\sqrt{3}:1$ に分割した点を指す |
| ϕ 長方形 | 長辺と短辺の比が 1.618:1 の黄金比長方形 | S | 正方形の記号 画面の短辺を一辺とした正方形を作図したときに、S1、S2・・・と順次番号を付す |
| G | 黄金分割の位置を示す 主に面として、分割する際に用いる | 等分割 | 等分割は画面の縦・横に 1、2、3・・・の目盛りを付す |
| G、G1 | 分割 (画面の縦横) | 対角線 | 画面の対角線を指す |
| $\sqrt{2}$ 分割 | 長辺と短辺の比が 1.414:1 の長方形と、ある長さを $\sqrt{2}:1$ に分割した点を指す | 波線 | 画面の水平・垂直 2 等分線 |

出典：著者作図