

十世紀の画師たち

——東アジア絵画史から見た「和様化」の諸相——

増記 隆介

一、本稿の問題意識

二、十世紀までの画師たち

三、十世紀の画師たち

四、呉道子様式からの脱却

五、入宋僧がもたらしたものの
おわりに

一、本稿の問題意識

一つの著名な挿話から始めたい。

建長六年（一二五四）に成立した、橘成季『古今著聞集』巻十一「為成一日が中に宇治殿の扉の絵を画く事」には、次のようにある。

為成、一日が中に、宇治殿の扉の絵を書たりけるを、宇治どの（筆者注＝藤原頼通、九九二～一〇七四）被^レ仰けるは、「弘高は絵様をかきて、一夜なをよく案じてこそかきたりしか。いかにかく率爾にはかくぞ」となん仰せられける。常則が書たる獅子形をみては、犬ほへにらみて、お

どろきけるとなん。

（『日本古典文学大系』本）

これが、現在の平等院鳳凰堂の扉絵に見られる様式上の微妙な差異を意識することで語られ始めた説話である可能性については、本稿で述べていくこととなるが、ここには、時間をかけて下絵を用意し、慎重に作画にあたった巨勢弘高（？～九九九～一〇二三？）を評価する藤原頼通の絵画観が表明されている。

これは、わが国独自の絵画観だろうか？ この二者を対比する挿話のもととなったのは、晩唐の朱景玄『唐朝名画録』の以下の記事ではないだろうか。^{（1）}

（前略）又明皇天宝中（七四二～五六）、忽ち蜀道の嘉陵江水を思う。遂に呉生に馱駟を仮して往きて写貌せしめ、回るに及ぶの日、帝その状を問う。奏して曰く、「臣には粉本なし、並びに記して心に在り」と。後に宣して大同殿に於いてこれを図せしむ。嘉陵三百余里の山水、一日にして畢る。時に李思訓將軍あり、山水に名を擅にす。帝また大同殿に

描き出した。同じ頃、李思訓は、数ヶ月かけて同じく大同殿に壁画を描いた。玄宗皇帝は、「李思訓が数ヶ月かけて描いたものも、呉道子が一日で描いたものも、ともに絵画の妙を極めたものだ」と高く評価したものである。

余談にわたるが、この画家自らが実景を確認したという伝説は、『明月記』承元元年（一二〇七）五月十六日条の「兼康来たりて云ふ、名所の事、伝々の説を以て書き出だし難し、明石、すま、幾ばくの路に非ざれば、罷り向ひ、各々其の所を見、絵様を書き進めむ（後略）」という、わが国後鳥羽院による最勝四天王院障子絵制作の折の兼康による須磨・明石の実景確認という行為をも遠く規定していると思われる。ただし、兼康はしっかりと「絵様を書き進めようとしているが」。

呉道子の素早く躍動する線描で描かれた山水と、李思訓の濃彩による細密な山水とが一つの建物の中に対比的に展開する様は、まさに絵画の妙を極めたものであっただろう。ただし、史的な事実としては、開元六年（七一八）に卒したとされ⁽²⁾（『旧唐書』卷六〇）、初唐に活躍した李思訓と盛唐の呉道子が天宝中に同時に彩管を揮ったとするのは難しい。そして、およそ、三百年後のわが国においては、呉道子に連なる素早く描く画風は、高く評価されなかった。そこには十世紀末における巨勢弘高という優れた画家の登場が、わが国の絵画評価のありようを変容させたということがあるようだ。

また、『古今著聞集』の最後に唐突に常則の獅子の話が出てくるが、これは、まるで生きているように描いたという点で呉道子に連なる。後述するように、たとえば呉道子が描いた菩薩は目を転じて人を見ると言われ⁽³⁾、驢馬は垣根を踏み破り、また龍は、その鱗が震え動いたという⁽⁴⁾。そして『唐朝名画録』の対比を敷衍するならば、弘高の絵は、李思訓の様式に連なるものであ

於いて図せと宣す。月を累ねて、方に畢らんとす。明皇云う「李思訓数月の功、呉道子一日の迹、皆な其の妙を極めり」と。

（『画品叢書』本、読み下しは筆者、以下同じ）

玄宗皇帝（六八五―七六二）が蜀・嘉陵江の光景を呉道子に描かせようとしたところ、呉道子は、実景を確認するため馬を馳せた。帰るに及び、皇帝がその様子を粉本で示すように命じたところ、呉道子は「わたしの粉本は心の中にあります」と答え、一日にして胸中にある三百余里の山水を大画面に

挿図1 （伝）展士虔筆 遊春図巻 北京・故宮博物院

ったと言えるだろう。

その李思訓を含む、七世紀後半から八世紀初めの初唐の山水画様式を伝える作例としては、元・湯屋『画鑑』が「展子虔の山水を画くの法は、唐の李將軍父子、多く之を宗とす」（『画品叢書』本）とするように、隋の展子虔筆の伝承を有する「遊春図卷」（北京・故宫博物院、挿図1）があり、その一部を拡大した（伝）李思訓「江帆楼閣図」（台北・国立故宫博物院、挿図2）がある。⁽⁵⁾ 前者を見ると、横長の画面を大きく斜行する川を挟んで、近景と遠景が展開する。遠景には高山が配されるが全体に地平線を画面の最上方に設定した平遠な景色が展開する。

弘高はこのような山水図を描いたのだろうか？

ここで、もう一つの史料をあげておきたい。北宋・米芾（一〇五一～一一〇七）の『画史』には、

馮永功、字は世勣、日本著色山水あり、南唐また命じて李思訓となす。

挿図2 江帆楼観図 台北・国立故宫博物院

とあり、十一世紀末頃の宋の地に日本の着色山水図があり、これは、十世紀半ばの南唐（九三七～九七五）の時代には、李思訓の作品と見なされていたというのである。

このことは、いま述べた、弘高の作品が李思訓に連なるという想定をある程度補完するものと言える。

『宋史』日本国条によれば、入宋僧・奩然の弟子・嘉因が端拱元年（九八八）に再度入宋した際に「倭画屏風一双」を太宗に献上しており、わが国の着色の大画面山水図は確実に宋にもたらされていた。このことは、『宣和画譜』巻十二「日本国」に「その国の風物、山水小景を写す、設色はなはだ重く、多く金碧を用いる。その真を考えるに、未だ必ずしもこれあらず。ただ、彩絵の燦然たるを欲するのみ」（『画史叢書』本）と記述され「海山風景図 一」および「風俗図 二」が著録されることとの関連を想起させる。

さて、南唐は十世紀の後半に金陵（現在の南京）に都を置き、現在の江蘇省に所在した国であり、『画史』の記述からは嘉因による献上に先行して、遅くとも十世紀半ばには、長江を遡り、わが国の着色山水図が彼の地に流入し、それは、初唐の李思訓を想起させる作風を示していたということになる。一方、同時期に南唐の中主・李璟（在位九四三～九六一）に仕えた董源の着色山水図は『図画見聞誌』巻三董源の項に、

董源、字は叔達、鍾陵の人、南唐に事え、後苑副使たり、善く山水を画く。水墨は王維に類し、着色は李思訓の如し、兼ねて工みに牛虎を画く（後略）

（『画史叢書』本）

（『画品叢書』本）

とあり「着色は李思訓の如し」と評価された。この二者に共通の様式を想定することは可能だろうか。

その董源の最も優れた伝承作品である「寒林重汀図」⁽⁶⁾（黒川古文化研究所、挿図3）は、上方へと水面と汀をくり返し、その中に寒林のある丘陵が点在する。その構成は、たとえば、十二世紀半ばの「源氏物語絵巻」東屋一（徳川美術館、挿図4）の画中の障子に着色で描かれた水辺の風景に近い。そして、それは、山岳や丘陵、人物の大きさを殆ど変化させず、群青による彩色を遠景にのみ用いることと樹木の高さの変化のみによって水と丘陵の広がる平遠の景色を表現する十二世紀末の「山水屏風」⁽⁷⁾（神護寺、挿図5）へと連なる。細部に着目すれば、水辺の丘陵の片側の斜面にのみくり返し叢林を配する「寒林重汀図」（挿図6）と同様の構成が「東屋一」の障子絵（挿図7）にも共有されていることが認められる。さらに近景の汀に葦を描くことも両者に共通する重要なモチーフである。⁽⁸⁾また、「寒林重汀図」の画面のほぼ中央にあらわされた片側を水、もう一方を林のある小山で囲まれた建物が見え隠れす

挿図3 （伝）董源筆 寒林重汀図 黒川古文化研究所

る様（挿図8）は、「山水屏風」第四扇手前に描かれた同じく水と小山で囲まれた山陰の住まい（挿図9）を想起させ、前者を反転することによってこの二者の主要なモチーフと配置とが、おどろくほど一致することに気づかなくてはならない。

ここに、わが国におけるやまと絵の成立と五代の中国江南における着色山水図の展開との関係を考え得る余地を措定できるだろう。

そして、このことは、「源氏物語絵巻」の画中画が、この絵巻が制作された十二世紀半ばではなく、後述するように『源氏物語』の中で高く評価され、

挿図4 源氏物語絵巻 東屋一 徳川美術館
©徳川美術館イメージアーカイブ/DNPartcom

挿図5 山水屏風 神護寺

挿図7 源氏物語絵巻 東屋一（部分） 徳川美術館
©徳川美術館イメージアーカイブ/DNPartcom

挿図6 寒林重汀図（部分）

挿図8 寒林重汀図（部分） 反転画像

挿図9 山水屏風（部分）

十世紀における絵画様式の変容を決定づけた飛鳥部常則や物語の舞台となつた一条朝に活躍した巨勢弘高の画風を意識したものである可能性をも示すのではないだろうか。

本稿は、南唐にわが国の着色山水図が流入したであろう十世紀における日本絵画の様式展開を当該期の画師をめぐる史料を用いて概観するものである。

九世紀後半から十世紀は、日本絵画が唐の様式から徐々に離れ、独自の様式を得る、従来「和様化」と呼ばれている現象が起こった日本絵画史上重要な時代であるが、天曆五年（九五二）の醍醐寺五重塔初層壁画以外に制作時期の明らかな作例はない。よって、十世紀前後の絵画作例および当該期の史料を用いてその様相を描き出す必要があるが、本稿では特に画師をめぐる史料に注目したい。⁽¹⁰⁾

つまり、画師に対する評価の変遷を辿ることによって、その間の様式の変化を復元しようとする試みである。その際に、画師に対する評価をわが国独自のものと見る見方を一度放棄したいと思う。なぜなら、すでに見たように当該期の中国においては、画史、画論といった絵画や画師をめぐる様々な批評が成立しており、そのような書物に見られる絵画や画師に対する評価のあり方が、わが国の絵画や画師の評価にも色濃く反映されていると見なされるからである。また、具体的な作品のレベルにおいても当該期の日中双方の山水画に様式の近似を認め得る可能性があることはこれまでに述べた通りである。

つまり、本稿は、第一に画師の評価の変遷を同時期の中国における画師の評価の変化と対応するものとして捉える。そして、第二にそのような変化を

生み出した具体的な作品レベルでの原因の一つを中国から渡来した文物に求めてみたい。モノだけがわが国にもたらされたのではなく、モノをめぐる画師のイメージや評価基準も同時にもたらされたと考えたいということである。

二、十世紀までの画師たち

ここでは、わが国十世紀の画師を考える前提として、十世紀以前の二人の著名な画師とその評価について、簡単に触れておきたい。二人とは九世紀前半から末に活躍した百済河成（七八二～八五三）と巨勢金岡（？～八六八～八九五？）である。

まず、百済河成は、『文徳実録』仁寿三年（八五三）八月壬午条の卒伝に、

散位従五位下百済朝臣河成卒す、（中略）武猛に長じ、能く強弓を引く、大同三年（八〇八）左近衛となる。図画を善くするをもって、しばしば召見せらる。写すところの古人の真、及び山水草木等、みな自ずから生けるがごとし、昔宮中にありて、或人に従者を呼ばしむ。或人、未だ顔容を見ざるに拠つて辞す、河成すなわち一紙を取りて、その形体を図す、或人、遂に験を得る（後略）（『国史大系』本）

とあり、本来は左近衛に所属する武官であったこと、その描く肖像、山水、草木が「自ずから生けるがごとし」と評価されるものであり、特に写貌に長じたことが語られる。

そのような生けるがごとき写実性は、『今昔物語集』卷二十四「百済川成飛驒工挑語」に「大キナム人ノ黒ミ脹死タル臥セリ、臭キ事鼻ニ入様也（中略）」

恐々ツ寄テ見レバ、障紙ノ有ルニ、早ウ、其死人ノ形ヲ書タル也ケリ（後略）」（『日本古典文学大系』本）と記された、飛驒の匠を驚かせた迫真的な死体の描写にもあらわれている。

次に巨勢金岡については、まずその地位が注目される。菅原道真『菅家文草』巻一には、「巨先生に乞う画図に寄す」と題する詩が収載されるが、題には「時に先生、神泉苑監たり、たまたま遊覧を許さるによりて、これを乞いて献ず」（『日本古典文学大系』本）とあり、金岡が神泉苑監、つまり天皇の庭園を管理する職にあったことが知られる。これは偶然であろうが南唐の董源のことを想起させる。先にも触れた『図画見聞誌』巻三董源の項によれば、「董源、字は叔達、鍾陵の人、南唐に仕え、後苑副使たり」とあり、同じく庭園を管理する「後苑副使」の職を奉じていたからである。⁽¹¹⁾

さて、金岡は、『江次第抄』第五によれば、元慶四年（八八〇）大学寮の先聖先師像を唐本によって描いているが、これは天平七年（七三五）もしくは、天平勝宝六年（七五四）に唐より帰国した吉備真備が請来した画像に基づく⁽¹²⁾とされ、このことは、金岡が呉道子をも含む盛唐の人物画の様式を習得したことを物語る。宮島新一氏は、安田靉彦旧蔵「孔子像」（重要文化財、東京国立博物館）にその画風の一端を探ろうと試みられている。⁽¹³⁾その他の画業としては、『菅家文草』巻二に、仁和元年（八八五）藤原基経五十賀屏風を描いたとされ、⁽¹⁴⁾また『日本紀略』によれば、仁和四年九月勅により御所南廂の東西障子に弘仁以降の鴻儒像を描いたことが知られる。⁽¹⁵⁾さらに『菅家文草』巻五により、寛平七年（八九五）源能有五十賀屏風を描いたこと等がわかる。⁽¹⁶⁾

さて、その画風については、『古今著聞集』巻十一「仁和寺御室に金岡が画ける馬近辺の田を食ふこと」に、

仁和寺御室といふは、寛平法皇の御在所なり。其御所に、金岡筆をふるひて絵かける中に、ことに勝たる馬形なん侍なる。其馬、夜、はなれて近辺の田を食ひけり。なにも、すると、しれるものなくて過侍ける程に、件の馬の足に土つきて、ぬれ／＼とある事たび／＼におよびける時、人々あやしみて、この馬のしわざにやとて、壁にかきたるに馬の目をほりくじりてけり。それより眼なくなりて、田食事と、まりにけり。

という仁和寺御室に画いた馬が夜な夜な絵から抜け出す話が収載されるが、これは、河成と同様にその生けるがごとき躍動感のある画風を示唆する。この挿話は、『宣和画譜』巻二呉道玄の項に記された（「前略」）道子、驢を僧房に画くに、一夕、籍を踏み破り^は進る声^はを聞く」を彷彿させるものである。

ところで、本稿の論旨からは外れるが、周輝（一一二七？）『清波雜志』巻五には「江南の徐諤、画牛を得る。昼は欄外に嚙草し、夜は則ち歸りて欄中に臥す。持ちて以て後主煜に献じ、煜は闕下に貢ず。太宗、群臣に示すに俱に知る者なし。惟だ僧贊寧曰く「南倭の海水或るとき減ずれば則ち灘磧に微露あり。倭人方に諸蚌を拾う。腊中に餘汨数滴あり、之を得て色に和して著す物、則ち昼隠れ夜顕わる。沃焦山、時に或風に撓み飄に撃たる。忽ちに石の海岸に落つるあり、これを得て滴水し色を磨き染める物、則ち昼顕れ、夜は晦し」と」（『唐宋史料筆記叢刊』本）とある。なお『宋人軼事彙編』巻二一にはこれに続いて「諸臣皆、以て無稽となす。寧曰く「張騫海外異物記に見ゆ」と。杜鎬、三館の書目を検するに果して六朝旧本に之を載せる」（中華書局本）という記述がある。

全体としては希覓贊寧（九一九―一〇〇二）の博識を宣揚する内容であり、わが国十二世紀半ばの後白河法皇の近臣・信西の博識ぶりを想起させるが、

ここには、「諸蚌」を干したものの抽出物を絵の具に混ぜることによって、昼間見えずに夜は見えるという蛍光塗料のような顔料ができるという。それが「倭人」がなすことであるのも興味深い。また、沃焦山から海に落ちた石を使って磨いた顔料で染めた物は、昼見えて夜は見えなくなるという。画家の筆力によって表出されたと見なされてきた絵画の生命感を画材によって説明しようとする絵画観は興味深い。

さて、十一世紀の藤原明衡（九八九～一〇六六）『新猿楽記』には、「六郎冠者は、絵師の長者なり。墨絵、彩色、淡作絵、丹調、山水、野水、屋形、木額、海部、立石、屏風、障子、軟障、扇絵等の上手なり。手早く筆軽く、

挿図 10 法華堂根本曼陀羅 ポストン美術館

まことに天の与ふる業なり。若は金岡、弘高が再び生まれ来れるか」（『東洋文庫』本）とあり、金岡の画風が「手早く筆軽く」というものであり、やはり、盛唐の呉道子風を体現したものと見なされていたことが推察される。ただし、ここに弘高が同様に評されていることには留保が必要であろう。このことは、画風の実態を離れても画聖・呉道子という枠組みで高い評価を与えらるという絵画観が一方で強固であったことを物語るのであろう。

また、金岡の山水については、一条兼良（一四〇二～八二）『花鳥余情』所引の『雅兼卿記』に天永元年（一一一〇）の大江匡房の「金岡は疊山十五重、広高五重也。今案、墨の濃淡をもて遠山の山をあらはす也」（『国文註釈全書』本）との著名な評言が記録されており、峨峨たる山水の景を山容を上積み上げるような描き方であらわしていたことが想像される。それは、先の董源の着色山水図とはその様相を大きく異にするものであり、それは、たとえば、ポストン美術館「法華堂根本曼陀羅」（挿図10）や正倉院「騎象奏楽図」（挿図11）、「明皇幸蜀図」（台北・国立故宫博物院、挿図12）等の盛唐期の山水画を学んだものであつたろう。また、中央に河水を挟み、彼此兩岸をあらわす「一水兩岸」の構成を基本とするこれらの山水表現から想起されるのは、延

挿図 11 騎象奏楽図 正倉院

久元年（一〇六九）秦致貞による法隆寺旧蔵「聖徳太子絵伝」（東京国立博物館）の第十面の中国衡山を描いた場面であり、また応徳三年（一〇八六）の高野山金剛峰寺「仏涅槃図（応徳涅槃図）」（挿図13）の山水表現であろう。ここでは特に「応徳涅槃図」を取り上げたい。

「応徳涅槃図」の画面上方に展開する山水の構成に注目すると、左手に霞を隔てた高い山の頂があらわされ、そこから右へと視線を移動させると、流れの激しい川が広がり、中央奥には低い向こう岸が、さらに右手にはつがいの鹿のような獣のいる花木の茂る岸が広がる。このように左手に高山、そこ

から右へと低い水流を展開する構成は、敦煌莫高窟第一七二窟の文殊渡海図の背後に広がる山水（挿図14）や「騎象奏楽図」のそれを想起させるものであり、盛唐山水画の様式を確実に踏まえている。

また、釈迦の枕辺に集まり、穏やかな表情を見せる菩薩衆とそれ以外の激しい悲嘆にくれる仏弟子衆を対比的にあらわす図像については、北宋の邵博『邵氏聞見後録』巻第二十八の鳳翔府開元寺の開元三十年（七四二）の識語を有する、呉道子の釈迦八相図の記載が参考となる。

挿図 12 明皇幸蜀図 台北・国立故宮博物院

挿図 13 仏涅槃図（部分） 高野山金剛峰寺

挿図 14 敦煌莫高窟第 172 窟 文殊渡海図（部分）

鳳翔府開元寺大殿の九間の後壁に呉道玄、仏の始生、修行、説法より滅度に至るを画く。山林、宮室、人物、禽獸は数千万種、古今天下之妙を極む。仏滅度の如きは、比丘衆蹣跚哭泣し、皆、自勝せざるがごとし。飛鳥走獸之属もまた号頓之状をなす。独り菩薩淡然として旁らにありて、平時の如くほば哀戚之容なし。あに以てその能く 死生の致すを尽くさざらんや。曰く画聖もむべなるかな。その識に開元三十年と云う(後略) (『全宋筆記』本)

呉道子の万能性を誇示するように、山林、宮室、人物、禽獸のすべてを巧みに描き出すことが記されているが、さらにその端然とした菩薩の図像は、「応徳涅槃図」と共通し、如来の常住を説く『大般涅槃經』の深い理解に支えられていることを指摘する。よって、「応徳涅槃図」の図像については、盛唐期の記憶を深く宿したものと言える。その記憶は山水表現にも色濃く残されているであろう。そうであれば、逆に「応徳涅槃図」の山水表現に呉道子のそれを認めることが可能であり、呉道子の山水表現が、「法華堂根本曼陀羅」や「騎象奏楽図」のそれに近いものであったこととなる。

以上で見たように、九世紀の二人の画家の画風は、八世紀半ば、盛唐の呉道子のそれに比しながら高く評価されるものであった。

三、十世紀の画師たち

さて、この二人の画師に続いて、九世紀から十世紀の移行期に活躍した画師として、巨勢相覧があり、金岡の子の世代にあたる。また、その子供に、公忠、公茂(一〇九四一〇九七〇)の兄弟、孫に深江、ひ孫に弘高(一〇九九九一〇二三)があり、それぞれ十世紀半ば、十世紀後半、十世紀から十一

世紀の交に活躍している。そして、公忠と公茂の同世代に飛鳥部常則(一〇五四一〇九七二)がいる。

まず、巨勢相覧の活動時期については、昌泰三年(九〇〇)『大間成文抄』第四に「昌泰三年 讃岐少目從八位下巨勢相覧 画師」(『史籍集覧』本)との記録がある。その画風については、『源氏物語』(寛弘五年一一〇〇八以前)「絵合」に「竹取の」絵は巨勢の相覧、手は紀貫之(一〇四五?) 書けり。かむ屋紙に唐の綺を陪して、赤紫の表紙・紫檀の軸、世の常のよそおひなり。(中略) (宇津保の) 白き色紙、青き表紙、黄なる玉の軸なり。絵は常則、手は道風(八九四一〇九六七) なれば、今めかしう、をかしげに、目も輝くまでみゆ」(『日本古典文学大系』本)とあり、飛鳥部常則の「今めかしう、をかしげに、目も輝くまでみゆ」という画風と対比的に「世の常のよそおひ」であると評価され、ひと時代古い様式であると見なされているが、具体的なありようは明らかにし得ない。

これに次ぐ世代の巨勢公忠については、まず、『日本紀略』後篇三に天曆三年(九四九)十二月坤元録を詠じた詩にあわせ、采女正巨勢公忠に、屏風八帖を描かせている。⁽¹⁷⁾『江談抄』巻四によれば、この屏風の書は「今めかしい」とされた小野道風であり、「並びに当時の秀才也」とされ、評価の高かったことが知られる。⁽¹⁸⁾また、『古今著聞集』巻十一「巨勢公忠自画の屏風に必ず署名せし事」によれば、屏風の隅に署名をしたことが知られる。⁽¹⁹⁾

その公忠の弟と見なされる巨勢公茂(望)については、同じく、『古今著聞集』巻十一「常則公望大上手小上手の事」に次のようにある。

小野宮のおと、(藤原実頼、九〇〇一七〇)、ついたち障子に松をか、せんとて、常則をめしければ、他行したりけり。さらばとて、公望をめ

してかゝせられにけり。後に常則をめしてみせられければ、「かしら毛芋に似たり。他所難なし」とぞ申ける。常則をば大上手、公望をば小上手とぞ世には称しける。

公望が描いた松を常則が「かしら毛芋に似たり、他所難なし」と評したことが記され、またこれをうけて「常則をば大上手、公望をば小上手とぞ」世に称したとされる。このことから、この二者が同時代に競うように活躍していたことがわかる。

ところで、この「毛芋」に似た松について、宮島新一氏は東京国立博物館「十六羅漢図」の第四尊者や第十一尊者の松（挿図15）に見られる墨線で松葉を強調した表現に近いものであった可能性を指摘されている。⁽²⁰⁾ 後述するように本図については、永観元年（九八三）に入宋した奩然請来の十六羅漢図に基づく画像と見るのが妥当であり、そうであれば、北宋初期における羅漢図の一樣相を伝えるものとなる。宮島氏は、この新奇さが常則から批判され

挿図15 十六羅漢図のうち第十一尊者幅（部分）
東京国立博物館

た要因であり、巨勢派の新たに請来された宋画に対する貪欲な姿勢のあらわれであるとされる。技法的に見れば、この松は白録の裏彩色を主体とし、表面からは粗い緑青を薄く刷いて松葉をあらわす墨線を彩色で覆わないように描かれている。「ついたち障子」も絹本であった可能性が高く、裏彩色の技法が用いられていたことも考慮すべきであろう。ただし、「毛芋」という批評からは、その松葉の線描が「十六羅漢図」のそれよりもさらに繊細な、細かいものであったと推察した方がよいだろう。

宮島氏の指摘を認めれば、『古今著聞集』の著名な「此弘高は、金岡が曾孫、公茂が孫、深江が子なり。公忠（公茂兄）よりさきは、かきたる絵、生たる物のごとし、公茂以下、今の体には成たるとなん。（後略）」という評言の「生きたる物のごとし」という評価が前代以来の呉道子に連なるものであり、一方「今の体」の成立には、宋代絵画が関与していたことになる。ただし、冒頭に述べたように、この間の変化には、盛唐の呉道子の様式から初唐の李思訓様式への回帰という現象も想定されるのであり、そうであれば、当該期の五代から北宋絵画における唐画受容の様相をもあわせて検討しなければならないだろう。

そこで注目すべきは、（伝）李思訓「江帆樓閣図」の松の表現に「十六羅漢図」と共通しつつより繊細な松葉の表現が認められることではないだろうか。また、「十六羅漢図」第十五尊者幅にあらわされた山中の景は、左側に懸崖、右側に三段に落ちる滝を描くが、これに近い構成が平等院鳳凰堂壁扉画のうち東側扉「上品下生図」左扉上方に認められる。「十六羅漢図」の水波表現が平等院鳳凰堂壁扉画と共通することが高崎富士彦氏によりつとに指摘されているが、後述するように「十六羅漢図」の原本と目される奩然請来本が藤原道長周辺に伝来していたことを想起すれば、このような新たにもたらされ

た山水表現が鳳凰堂の絵画に取り入れられていても決して不思議なことではない。

そして、「十六羅漢図」第一尊者幅の背景には、山水屏風が四扇分あらわされている(挿図16)。図様が明らかな右二扇分を見ると、山頂が少し角張った峰が右から左へと連なりながら高まる。ただし、その連なりは、二三重に重ねた程度のなだらかなものである。また山の手前には、白い水面もしくは雲が広がり、その手前の岸には松と見られる木を含む樹木が数本あらわされる。宮島氏は、この山容に北宋・燕文貴の山水図の受容を、手前の松には、李成へのつながりを指摘される⁽²²⁾。卓見であるが、全体の構図、山容の構成は、

挿図 16 十六羅漢図のうち第一尊者幅(部分) 東京国立博物館



挿図 17 白塔基台部山岳文 杭州白塔公園

これまでも何度か触れてきた(伝)展子虔「遊春図巻」のそれに思いのほか酷似する。幾分角張った山容が峰を連ねるのは「遊春図巻」とは異なるが、その形態は、北宋・開宝二年(九六九)呉越国王・錢弘俶によって奉先寺に建立され、景祐二年(一〇三五)に靈隱寺に移座された東西経幢⁽²³⁾(靈隱寺門前に現存)や杭州・白塔(杭州白塔公園、挿図17)等の基台部側面にあらわされた山岳文等、呉越国周辺における石造文物の山岳表現に近似している。また、輪郭線の内側を白く線状に残して内側に淡墨を面的に施すが、白線状の塗り残しは後に触れる荆浩「匡廬図」(台北・国立故宮博物院)に見られるものであり興味深い。

さて、この時代に最も評価された画師は、この「大上手」飛鳥部常則であったようだ。常則については、まず、天曆八年(九五四)十二月、村上天皇宸筆の金字法華経ほかの表紙絵を描いた画師として記録にあらわれる⁽²⁴⁾。そして、藤原行成『権記』長保元年(九九九)十月三十日条に「倭絵四尺屏風の色紙形を書く(故常則絵、歌は当時左丞相以下、これを詠む)」(『史料大成』本)とあることからこの年までには没していたようである。

その画風については、先に引いた『源氏物語』「絵合」に「白き色紙、青き表紙、黄なる玉の軸なり。絵は常則、手は道風なれば、今めかしう、をかしげに、目も輝くまでみゆ」と最新の様式を示す画風として評価されている。史実としては、藤原実資『小右記』長和二年(一〇一三)三月三十日条に「冷泉院、神泉苑絵図(故常則画)」を道長が「はなはだ優美のもの」と高く評価していることが記録される⁽²⁵⁾。つまり、道長の目に馴染んだ都の光景を常則が描いた図は、優美なものと思なされた。道長の優美という評価は、彼の脳裏に、『菅家文草』に記録された同じく神泉苑を描いた金岡の屏風のイメージがあり、そこからの様式の変化を見据えた上でのものであったのではない

だろうか。

しかし、その十年後、『栄花物語』巻二十御賀の治安三年（一〇二三）十月の記述には、「為氏、つねのりなどが書きたらん、古体なるべし。弘高・頼祐などが書きたらん、猶飽かぬ所あるべし」とあり、⁽²⁶⁾常則の作品はすでに「古体」であると見なされている。この急激な評価の変化の背景には、巨勢弘高の台頭があったように推察される。

また、先に触れた常則が描いた獅子について「常則が書きたる獅子形をみては、犬ほへにらみて、おどろきけるとなん」と生けるがごとき獅子であったとされることは、まるで金岡や呉道子が描いた畜獣画に対する評価のようであり、山水画以外の画題において常則が有した古様な側面が垣間見える。

さて、この次世代である巨勢深江については、その画風を示すような史料は遺されていない。ただし、公忠・公茂から弘高への様式変化のただ中において、画力はあまり評価されないながらも前者を評価しつつ後者の台頭にも対応せざるを得ない彼の状況や故実に詳しく冷静な性質が、先にも引いた『雅兼卿記』における天永元年の大江匡房の以下の評価からわかる。

深江は弘高よりはその名を得ず。しかるにかの時に屏風売りの人あり。深江これを見て弘高を召して見せしむ。弘高云く「劣るなり」と。

深江曰く「しかれば、この野筋、汝かくはかきてんや」と。弘高云く「敢えてせず」と。また曰く「この岩の淡き、また及ぶべきか」と。弘高よく見てまた敢えてせざる由を称す。深江曰く「これは公忠の絵なり」と。

「かの人、屏風を画く毎に定めてその裏に署す」と。仍りてこれを放ちこれをみれば、ところに已にその名あり。時の人謂う、深江はよくこの道を知りたるなりと。金岡は疊山十五重、広高五重也。今案、墨の濃淡

をもて遠山の山をあらはす也。

ここでは、「野筋」や「岩の淡き」とあり、山水画に限定したものとみなせるが、弘高の「劣る」、「敢えてせず」という言葉からは、弘高の目に、公忠の山水の画風がもはや時代から遅れた参考にならないものと映ったことを示している。ただし、公忠と公茂との間にもその差異はすでに認められていたのであり、「公忠よりさきは、かきたる絵、生たる物のごとし、公茂以下、今の体には成たるとなん」という言葉にそれは端的にあらわれている。弘高も公茂の山水図に対してであれば、これほど強い拒否反応は示さなかったのではないだろうか。ところで「生きたる物のごとし」という言葉は、これまでに見てきたように呉道子から巨勢金岡へと連なる評価に近い。とすれば、「岩の淡き」という具体的な作風を示す言葉は、公忠の山水画が筆力のある線描を生かすように彩色を淡く施すものであったことを示唆しており、これに対峙する弘高のそれは、彩色に重きを置いたものであった可能性が高いだろう。さらに、弘高には、水墨を面的に用いるという新たな技法が取り入れられていたことも推察されるが、この点については後述したい。また、この挿話の後半の屏風裏の署名の記述は、『図画見聞誌』巻六「秋山図」に記される絵絹の縫い目に署名した後蜀・黄筌、黄居采父子の逸話を彷彿させることも付言しておこう。⁽²⁷⁾

さて、その弘高は、十世紀の掉尾に登場する。藤原行成『権記』長保元年（九九九）八月二十三日条には、巨勢「広貴」を召し、不動尊像を描かせたことが記される。⁽²⁸⁾そして、明治三十一年（一八九八）に焼失した「性空上人像」（円教寺旧蔵）は、『権記』長保四年八月十八日条に「花山院より召し有りて参入す。勅有りて曰く、書写の聖の影像、広貴に之を図せしめよと」（『史料

大成』本」とある画像に相当すると見られ、その模本（東京大学史料編纂所）

は、巨勢弘高の作風を偲び得る唯一の作品であり、細く連綿とした線描に特徴がある。有賀祥隆氏は、長保三年（一〇〇一）の「線刻蔵王権現像」（西新井大師総持寺）の繊細優美な線描に弘高の画風を認められる。⁽²⁹⁾ この細く連綿とした線描は、後述するように南唐や呉越国の絵画の線描にも共有されるものである。また『栄花物語』巻六「かがやく藤壺」には、弘高が歌絵を描き、行成が歌を書いた冊子を一条天皇が大いに気に入れたことが述べられている。⁽³⁰⁾ 平田寛氏は、弘高の高い評価の背景には、冊子等の小さな画面に描かれた歌絵といった新しいジャンルの絵画制作に長けていたことがあると指摘されている。⁽³¹⁾ このことは、彼の山水画における濃彩とも関わるものであり、それは、「源氏物語絵巻」の画中画に近いものであったのではないだろうか。さらに『栄花物語』巻八「はつはな」には、寛弘六年（一〇〇九）頃、道長の女・妍子のために弘高が描き、行成が書を書いた屏風と為氏・常則が描き道風が書いた屏風を対比して優劣がつけ難いと述べている。⁽³²⁾

そして、その山水は、「金岡は疊山十五重、広高五重也」とされたことは

挿図 18 山水図 葉茂台遼墓出土 遼寧省博物館

すでに述べた。ところで、従来あまり注目されていないが、「今案、墨の濃淡をもて遠山の山をあらはす也」とあることは重要であろう。これを「今案ずるに墨の濃淡をもて遠山の山をあらはす也」と読めば、弘高の五重の山のうち遠山を墨の濃淡であらわしていたということになる。ここに五代から北宋の水墨山水図の早い受容を認めることは早計であろうか。このような点に大江匡房がことさらに注目したのは、匡房の時代には、遠山にも彩色を用いるのが常であったためであろう。このことは、遼代十世紀後半の葉茂台七号遼墓より見出された「山水図」（遼寧省博物館、図18）が、弘高のそれとは逆に、近景の山に水墨を用いるのに対して遠山には白群による淡青色を施していることを想起させる。このことは、彩色による遠山表現がきわめて強固な絵画的伝統を負うものであり、その伝統が、北宋周縁の遼およびわが国の双方で共有されていたことを示すものに他ならない。そうであれば、そのような伝統的な絵画観を放棄するような、水墨の面的な表現による遠山の表現は、やはり外来の新しいものであったと見なせるであろう。そこに弘高の優れた進取性を認めたい。

また、仮に「今案」を『兵範記』仁安三年（一一六八）七月四日条にある「以代々本様加今案」（『史料大成』本）のように熟語として、匡房と同時代の山水表現のことと理解すれば、十二世紀初頭のことになる。いずれであろうか。先に述べたように董源「寒林重汀図」と神護寺「山水屏風」の意外な近似を認めるのであれば、弘高の時代に江南の水墨山水図の受容が行われていても決して早すぎることではないし、そうであれば、十五重から五重への変化に江南の山水画様式が関与したと想定することも許されるだろう。

以上で見てきたように、わが国の十世紀における絵画様式の変容は、呉道

子に連なる「生けるがごとき」絵画からの脱却の過程であったと言える。ただし、その変化の軸は、山水画の様式にあったようであり、「生けるがごとき」という評価は山水画には当てはめ難い。しかしながら、山水画がその評価の中心に位置しはじめるということ自体が、唐宋変革期における水墨山水図の勃興、および絵画の中心的ジャンルが道釈人物画から山水画へと移行するという五代から北宋初期の絵画状況を如実に反映したものと見なすべきなので

あろう。

そもそも平安時代初期の山水画における呉道子様式の受容については、聖武天皇（七〇一―五五）所縁の正倉院宝物の画屏風にあらわれた呉道子様式が、嵯峨天皇（七八六―八四二）による正倉院の屏風沽却、すなわち、弘仁五年（八一四）九月「蓬萊山水図」以下、三十六帖の画屏風と白石鎮子十六枚を買い上げたことによつて宮中に入り、唐絵の成立に大きく関与したことによるものであると考え、その見通しを別稿で論じた⁽³³⁾。そして、本稿では、わが国九―十世紀の山水画については、呉道子に見られる速筆からの離脱と濃彩細筆の重視、および盛唐の山水画における高さを強調したそれから初唐風を復古したような遠く広がる山水形式への移行にあると見なした。そして、そこには董源に代表される江南の山水図の部分的な受容も認めることができる。この二者がともに「李思訓」に近いとされたことも故なしとしない。

そして、それは、具体的には、先程来取り上げている、初唐様式を示す（伝）展士虔「遊春図卷」、南唐の董源「寒林重汀図」、平安時代後期の「源氏物語絵巻」東屋一、「源氏物語絵巻」関屋（徳川美術館、挿図19）、神護寺「山水屏風」と連なるものである。そのことは、たとえば、横長の画面の左に水景をあらわし、右側上方に丸みを帯びた遠景の高山を配しつつ、その手前の狭い空間に近景までの丘陵や林を描き、さらにその中に徒歩や騎馬の人物を散在させるという「遊春図卷」の構成と同様のものが「関屋」にも認められることに端的にあらわれている。また、画面下方が大きく損なわれているため、近景の図様については明らかにし難いが、天喜元年（一〇五三）「平等院鳳凰堂壁扉絵」のうち南面の「下品上生図」および北面の「中品上生図」は、神護寺「山水屏風」と近い平遠の景を主とする表現を有しており、弘高のそれを偲び得る。一方で、東面の「上品下生図」（挿図20）および「上品中生図」

挿図19 源氏物語絵巻 関屋 徳川美術館
©徳川美術館イメージアーカイブ/DNPartcom

挿図 20 鳳凰堂壁扉画のうち上品下生図 平等院

挿図 21 山水屏風壁画 富平県唐墓

については、それぞれの画面左側および右側手前に山を何重にも重ね深遠な山容をあらわす。それは、唐代の富平県唐墓の墓室西壁にあらわされた「山水屏風壁画」（挿図 21）の山容を幾分和らげたものに近い。つまり、鳳凰堂

挿図 22 山水屏風 京都国立博物館

の東側扉絵は、盛唐の山水表現に連なるものであり、それが、奄然請来の「十六羅漢図」の山水表現と関わることはすでに指摘した。また、後述する藤原道長周辺に伝来した「天台山図」もこれに関わることが想定されるのだが、

これらの諸点については本稿の最後で考察したい。そして、付言するならば、このことが冒頭で述べたように為成に呉道子イメージが重ねられたことと関わるのではないかとも思われるのである。

つまり、この時代の山水画の様式については、一つの様式が中心となり、一斉にその様式に変化したという直線的な状況をあまり想定しすぎない方がよいようだ。それは、鳳凰堂の東面壁屏画と時を同じくして東寺旧藏「山水屏風」(挿図22)のように初唐の様式を示す(伝)展子虔「遊春図卷」の表現を遠景に取り入れながらもそれを拡大し、平遠の景をも兼ねるような表現を画面後方に展開する作品の存在していることが示唆するところである。

では、以上で述べたような十世紀における絵画様式の変化は、わが国固有の現象なのだろうか。そうであれば、冒頭に想定した、南唐絵画とやまと絵山水との関わりは単なる偶然ということになる。以下、この点について検証しよう。

四、呉道子様式からの脱却

さて、本稿で考察する十世紀という時代は、唐の滅亡に伴う東アジア世界の混乱と再編が、北宋王朝の成立とともに収束を迎えるという激動の時代であった。すなわち、中国では天佑四年(九〇七)大唐帝国が滅び、建隆元年(九六〇)、趙匡胤(北宋・太祖)による宋王朝の成立に至る間、中原に五つの王朝が交代、周縁には十の国が群立した(五代十国)。東北部の渤海はわが国の延長四年(九二六)に滅亡する。また朝鮮半島では、わが国の承平五年(九三五)に新羅が滅亡、翌年高麗が半島を統一する。

唐の滅亡後、いわゆる五代十国の時代において、その後の東アジア絵画史

の展開から注目されるのは、後蜀、南唐、呉越国の絵画である。⁽³⁴⁾

その理由としては、第一に北宋初期の都・開封における絵画が、建徳三年(九六五)、これらのうちで最も早く宋に降った後蜀の画家たちにより揺籃期を送ったことがある。その蜀の地には盛唐以来の絵画様式が残されていた。

たとえば、八世紀半ばの安史の乱の折に都・長安から入蜀した画家として、⁽³⁵⁾大慈寺に行道僧図を描いた盧楞伽、画馬に巧みであった韋偃、王宰家がある(『益州名画録』卷上、「唐朝名画録」)。そして、周知のように三武一宗の廃仏のうち、会昌五年(八四五)以降の唐武宗(在位八四一―四六)、そして顕徳二年(九五五)以降の後周世宗(在位九五四―五九)のそれによって、関中、中原の寺院壁画を中心とした唐代の仏教絵画の多くが破壊されたものと想像されるが、この間、中和元年(八八一)黄巢の長安侵入によって僖宗が入蜀する。この折には、「三時山」を描いた張詢、『益州名画録』卷上で、唯一「逸格」とされた孫位が入蜀した。また、黄巢の乱に続く混乱の中で、花鳥画家・刁光胤等が入蜀し、さらに天佑三年(九〇六)には、趙徳玄(元徳)が隋唐の名画を携え蜀に入った⁽³⁶⁾(『益州名画録』卷上)。

『益州名画録』卷上・趙徳玄の項には、

蜀、二帝の駐蹕、昭宗の遷幸によりて、京より蜀に入る者、将に図書名画到る。人間に散落するもの固より亦多し。(中略)徳玄、将に梁隋及び唐、百本の画を到る。或は自ら模搨し、或はこれ粉本、或はこれ墨跡、秘府より散逸するにあらざるなし。本より相伝して蜀に在り。まことに後学の幸い也。
(『画史叢書』本)

とこれらの古画が蜀の画家たちによって学ばれたことを記す。そして入蜀し

た画家たち自身もこの地に唐中央の画風を伝えた。たとえば、北宋初期に活躍する黄筌は、蜀において刁光胤に「竹石花雀」の画法を、孫位に「画龍水松石墨竹」等を学んだとされる⁽³⁷⁾。『益州名画録』卷上。このように皇帝に伴い長安、洛陽等の中央の画家が蜀に入ったことにより蜀の地に唐中央の絵画様式が移植された。一方で唐末の僖宗や五代の混乱によって長安や洛陽の寺院の多くが退転し、そこに描かれていた多彩な壁画が失われた。そして北宋が成立し、その都に新たに寺院が建設された時に、その手本となり得たのは蜀に遺る絵画であり、その制作にあたったのは、黄筌など、それらを学んだ蜀の画家たちだった。

すなわち、それは唐中央の絵画様式に連なるものであり、画史類の記述から特に道釈人物画の多くは、呉道子様を留めるものであったと予想される。たとえば、敬宗の宝暦年間（八二五～二七）に成都および長安で活躍した蜀出身の左全は、「仏道人物に妙工たり。宝暦中、声宇内に馳す。成都長安、画壁甚だ広し。多く呉生の迹を倣い、頗るその要を得る」(『図画見聞誌』卷二)とされている。しかしながら、これに次ぐ開成年間（八三六～四一）に活躍した范瓊、陳皓、彭堅は「同時同芸」(『図画見聞誌』卷二)とされながらも、後二者については「おおむね呉道玄の筆を宗師とする」(『益州名画録』卷上)と記されるのに対し、范瓊のみをそう位置づけてはいない。これは、「三人中范瓊、年齒低しといえども、手筆冠と称する」(『益州名画録』卷上)と范瓊が少し年若でありながらも、『図画見聞誌』卷二においても「范を神品となし、陳、彭を妙品となす」とされるように、時に陳皓、彭堅より高く評価されていることと合わせ、そこに呉道子様から離れようとする新たな画風が成立し、これを評価する動きがあったことを示すものと推察される。

さて、開封八年（九七五）十一月、金陵（江寧府）が北宋・呉越国の連合

軍により陥落し、南唐が宋に降ったことによって、南唐後主李煜等が王室の文物とともに開封に入り、昭慶等の道釈画に優れた宮廷画家もこれに従った。これによって、北宋絵画の様式形成の第二段階として、新たな江南の絵画様式が開封に流入する。

南唐における代表的な画家としては、先ず周文矩や王齊翰が想起される。また「仏道鬼神を工に画いた」(『図画見聞誌』卷二)曹仲玄や陶守立、そして「佛像を攻め、尤も観音に長じ」(劉道醇『聖朝名画評』卷一)、後に開封に入った昭慶がある。唐中央の様式を濃厚に留めた後蜀の絵画に対して、彼らのそれはどのような様式によるものであったのか。

まず、周文矩は「行筆瘦硬戰掣」とされる「顚筆」を用い、「呉曹之習に墮せず、一家の学を成す」(『宣和画譜』卷七)とされる。また曹仲玄は「始め呉を学ぶも意を得ず、遂に迹を細密に改め、自ずから一格を成す」(『図画見聞誌』卷二)とされ、また『宣和画譜』卷三に、

(前略)嘗て建業仏寺において上下座壁を画く、凡そ八年就かず、李氏その緩を責める。周文矩に命じ之をくらぶるに、文矩曰く「仲元^{ミナモト}の絵上天の本様たり、凡工の及ぶところにあらず。故に遅遅たることかくのごとし」と(後略)

とあり、曹仲玄がその作画に多くの時間を要したことが知られる。それは、その完成度の高さと合わせて本稿の冒頭に述べた李思訓の作画態度および巨勢弘高のそれとを彷彿させる。これらのことから南唐の仏教絵画が、速度感のある行筆と華やかな肥瘦に特色を有する呉道子のそれから離れ、細線による繊細なものに変化していたことが予想される。たとえば、周文矩の「顚筆」

は、そのイメージをわずかに伝えるであろう（伝）周文矩「文苑図」（北京・故宮博物院）等から、呉道子様が有する筆線の動勢の名残を丁寧につけられた均一な細線の中に込めたものであったとも考えられよう。さらにこの線描が遠く巨勢弘高へと連なる可能性があることは先に指摘した。

そして、先に北宋に降り、その画院の主流を形成しつつあった後蜀出身の画家たちによってもこの南唐の絵画が学ばれ、新たな絵画様式が形成されていった。このことは、たとえば、蜀出身の趙元長が太祖の命により「王齊翰応運国宝羅漢を模写せしめ、その法を探り得た」（『聖朝名画評』巻一）こと等が端的に示している。

ところで、南唐に先立つ太平興国三年（九七八）には、呉越国が北宋に版図を奉じ、国王・錢弘俶（九二九～八八）も開封に入った。呉越国については、その仏教国としての歴史叙述が豊富であり、かつ都であった杭州には慈雲嶺や烟霞洞、靈隱寺等に当該期の多くの石彫が現在まで残されているのに反し、後蜀、南唐に比して絵画に関する記録は著しく乏しい。このため、こ

挿図 23 白描応現観音図 大東急記念文庫

の折にどのような画家たちが錢弘俶に従ったかは明らかではない。また、呉越国における絵画様式についてもわかには明らかにし難いが、仏教絵画に限って言えば、わが国に現存する「白描応現観音図」（大東急記念文庫、挿図 23）、「白描阿閼如来図像」（『別尊雜記』巻三、仁和寺）、「白描金翅鳥王図像」（『別尊雜記』巻十二）、「白描童子經曼荼羅図」（『別尊雜記』巻三）等が呉越国由来のものと考えられる。⁽³⁸⁾ いずれも繊細な線描に特色があり、「応現観音図」や「童子經曼荼羅図」の衣文には、鋭く繊細で、触れば指が切れそうな「すすきの葉」のごとき息の長く切れのある線描を認めることができる。

また、部分的なものであるが「金翅鳥王図像」の画面の四分の三を占めつつ奥行きを明示しない海波の表現や「応現観音図」の周囲の二十四応現をあらわした背後の土坡と見られる表現には、やまと絵のそれを思わせる山水表現の一端があらわれている。特に顕徳三年（九五六）の「宝篋印陀羅尼經」（安

挿図 24 宝篋印陀羅尼經 安徽博物院

徽博物院、挿図24) 見返絵には、董源「寒林重汀図」に連なるような、なかなか山並みの山水の景があらわされており注目される。

以上のことから、北宋絵画の濫觴となった各地域の絵画において、特に道釈人物画における呉道子様からの離脱が進行していたことが推察される。そして、それは最終的に高文進によって原画が描かれた「版画弥勒菩薩像」(清凉寺、挿図25)のような繊細な線描を重ねることで尊像の高貴さを描き出す様式へと結実していったものと見られる。その高文進自身は「曹呉兼備」(『图画見聞誌』卷三)と評価されている。三国時代呉(二二二―八〇)の曹不興とも、北斉(五五〇―七七)の曹仲達とも言われ、前者については南斉においてすでに「竜頭」の図が残るのみであったと謝赫が記すと他ならない郭若虚自身が『图画見聞誌』卷一に述べた曹様式がにわかに登場するのは、高文進における呉道子からの乖離の説明を伝説的な画家の様式に仮託したものとはなし得るであろう。それは、呉道子からの乖離を象徴する意味以上のものではなく、もとより具体的な様式判断を伴うものではなかったと思われる。そ

挿図 25 高文進原画 版画弥勒菩薩像 清凉寺

れは「版画弥勒菩薩像」の精緻な形態を繊細な線描で描き出すことで浮遊する天女をあらわし、また弥勒菩薩の脚部の衣文にあらわれたような細線による繊細な衣の厚みの表現をそのように位置づけたものであろう。

ここまでの検討から、十世紀のわが国における呉道子の様式からの離脱は、このような同時代の中国における絵画状況と併行した現象であることは明らかであろう。

そして、この状況は、山水画においても同様であったと想像される。それは、高文進よりおよそ五十年早く、九世紀末から十世紀に太行山中の洪谷(河南省林州)で活躍した荆浩の「人に語りて曰く「呉道子の画く山水は筆ありて墨なし。項容墨ありて筆なし。吾、二子の長ずるところを採り、一家の体をなす」(『图画見聞誌』卷二)という著名な言葉に集約されるであろう。ただし、山水画においては、華北、江南と、その絵画が描かれた地域の現実の山水景観を反映しつつ多様であり、それが一つの様式として止揚されるには、十一世紀後半の郭熙の活躍を俟たなくてはならない。⁽⁴⁰⁾少なくともわが国の十世紀の山水表現の変容を規定したのは、次節に述べるように当該期にわが国と直接的な交渉を有し、よりわが国の景観に近い江南のそれであったと推察されるのは、これまでに述べた通りである。そして、そのような中で荆浩に関わるかもしれない山水図が藤原道長の周辺にもたらされていた可能性があるので、このことについては次節の最後で考察したい。

五、入宋僧がもたらしたもの

この五代から北宋成立にかけての時期、わが国からは、呉越国へ日延(？―九五七―九六八？)が、その後、斎然(九三八―一〇一六)、寂照(？―一

○三四、成尋(一〇一一―八二)ら、仏教聖地の巡礼を志した僧侶が入宋する。また、彼らの渡宋の航海を実現し、その日宋間の往来の中で太宰府等に定住し始める宋の商人は、わが国に様々な文物をもたらした。それは、太宰府や現地の莊園を通じて中央の上層貴族たちの許に運ばれた。

従来、寛平六年(八九四)遣唐使が停止され、国の中央間における正式な国交が廃されるとともに、わが国への中国文物の流入が途絶え、文化の「国風化」が始まったとされてきた。しかし、近年の研究では、中原の混乱によって周縁の統制が揺らぎ、人、モノの往来がかえって盛んになった様が指摘されている。⁽⁴¹⁾ そのような中で、本稿で検討しているわが国の美術における「和様化」の内容についても、唐から五代、北宋へと至る中国における様式変化と連動したものであり、新たな文物の流入によって、先行様式である奈良、平安初期のそれを意識的に回顧し、自らの嗜好を再確認したことが「和様化」を促したと見なすこともできる。本稿は、その具体的な様相を十世紀の画家の評価を通じて確認しようとする作業に他ならない。すなわち、新たな文物の流入は、かつての唐代文化を絶対の規範とする価値観を相対化し、奈良から平安時代前期に至る自国の文化のありようを見直し、深く理解する契機を与えた。ことに絵画に関して言えば、それは盛唐の呉道子様からの離脱であったのではないだろうか。

そして、わが国の過去の様々な様式、ここで注目したいのは李思訓に代表される呉道子に先行する様式と新たな外来の様式、同じく呉道子様式から離れた南唐、呉越国等の江南地方の様式、の双方を自らの美意識に照らしながら吸収することで新しい造形が生み出された。その中心となったのは、藤原道長に代表される藤原摂関家の人々であり、これまでに見てきたように十世紀の画師たちを後援し、評価したのも彼らであった。

唐末から五代にかけての中国では、大規模な仏教排斥が行われた。それは堂塔の破壊や仏像、壁画を含む仏画の廃棄を伴うものであった。その中で、中国南部、杭州を都とし、領内に天台山を擁した銭氏の呉越国は、天台宗を中心とした仏教復興にいち早く乗り出し、国内で失われた仏典を高麗や日本に求めた。ここにわが国の山水図が江南に流入し、また江南の絵画様式がわが国に流入する端緒が開ける。先に見たように呉越国所縁の絵画が白描図像としてわが国に多く伝存していることも故無しとはしない。

先に述べたように北宋初期には、呉越国や南唐の仏教文物が数多く開封にもたらされ、また、呉越国最後の王・銭弘俶の篤い帰依を受けた賛寧も太祖に舍利を奉じ、その博識と知略で信任を得た。そして、北宋も天台宗復興政策を継承した。このような状況下、わが国からは、呉越国を目指して日延が、北宋を目指して奝然が渡海する。

寛和二年(九八六)奝然は、北宋台州より一体の釈迦像をもたらした。それは、釈迦在世中に中インドの優填王が造立した釈迦像を模したものであった。この像は北宋太宗から賜与された勅版一切経等とともに入洛、藤原兼家、実資等の貴顕の熱心な信仰を受けた。清凉寺「釈迦如来立像」である。

さらに奝然とその弟子たちによってわが国にもたらされた文物として、清凉寺像の納入品である「水月観音鏡像」「版画弥勒菩薩像」「版画靈鷲山說法図」「版画普賢菩薩像」「版画文殊菩薩像」があり、さらに七宝合成塔、五台山文殊像、北宋における新訳經典、十六羅漢図、金翅鳥王像等が知られ、その他に「応現観音図」原本、「慈恩大師像」等が奝然周辺による請来と考えられている。⁽⁴³⁾ このうち、五台山文殊像は平等院経蔵に、金翅鳥王像は『別尊雜記』(仁和寺)所収本の墨書により道長ゆかりの法成寺に納められたことが知られる。また、一切経および新訳經典についても法成寺に納められた。「応

現観音図」原本は、五台山文殊像の胎内に納入されていた可能性がある。⁽⁴⁴⁾ どのように齋然周辺によって請来された五代から北宋初期に至る文物の多くは藤原摂関家の周辺に集積されたのである。

そして、これらのうちで十六羅漢図についても、わが国における十六羅漢供の史料上の初見である藤原実資『小右記』寛仁三年（一〇一九）六月九日条に「九日、甲午、今日入道殿十六羅漢を供養される。請僧有数。上達部、殿上人、饗饌ありと云々（後略）」（『大日本古記録』本）とある藤原道長による盛大な十六羅漢供の挙行から北宋風の作善とともにこの画像が道長に献上されたことが想定される。⁽⁴⁵⁾ そして、国宝「十六羅漢図」（聖衆来迎寺旧蔵、東京国立博物館）は、この齋然請来本に基づいて、天喜元年の鳳凰堂壁扉画とあまり隔たらない十一世紀後半のわが国で描かれたものであろう。

ところで、従来齋然請来本と見なされてきた清凉寺伝来の国宝「十六羅漢図」については、つとに宮崎法子氏により当初は十八羅漢図として制作されたものであり、齋然請来本には該当しないことが指摘されている。⁽⁴⁶⁾ 清凉寺本は、各羅漢の多様な衣文線に特徴がある。たとえば、第十五尊者の衣文表現（挿図26）には、激しい肥瘦と揺らめくような動きのある線が認められるが、

挿図 26 十六羅漢図のうち第十五尊者幅
(部分) 清凉寺

それは筆を速く走らせることによって自然に生じた肥瘦ではなく、肥瘦をつけることを目的としてゆっくりと引かれた線であり、「様式化した肥瘦線」と見なせる。そして、これは大中祥符六年（一〇一三）の「板絵四天王像」（瑞光塔出土四天王木函、蘇州博物館）の線描にも通ずるものである。さらにその余映は十一世紀後半の「釈迦金棺出現図」（京都国立博物館）の釈迦の袈裟や仏鉢の包みに認められ、さらに大治二年（一二二七）「十二天像」（同）のうち「帝釈天像」脇侍の衣文にあらわれる。このことは十一世紀に入り、呉道子様式が北宋において復活したこと、その受容がわが国においても行われていたことを物語る。このことと『新猿楽記』において弘高を呉道子の枠組みで捉えることには関連があるだろう。

さて、齋然請来の「十六羅漢図」に議論を戻せば、先に概観したように齋然の入宋時には、高文進「版画弥勒菩薩像」に代表されるように、呉道子様の絵画の評価と受容は停滞していたことが推察され、齋然周辺における請来本としては、やはり細く穏やかな線描を主とする東京国立博物館本が相応しいであろう。そして、すでに幾度か言及したように本稿の行論上、東京国立博物館本に樹木や山水表現のあることが注意される。

さらに、道長の周辺には、寂照より送られた「天竺観音」、すなわち呉越国の天福四年（九五〇）僧道翊により造立された杭州上天竺寺の観音像の画像や天台山図、大宰大貳・藤原惟憲（九六三―一〇三三）より献上された唐本孔雀明王像等、呉越国から北宋成立に至る時期の仏教絵画がもたらされていたことが知られる。これらの文物が当該期の貴族の絵画観に全く影響を与えなかったとは考え難い。そして、特に本稿において注目すべきは「天台山図」であろう。

『御堂関白記』長和二年（一〇一三）九月十四日条には、次のようにある。

十四日、癸卯、入唐寂昭^マの弟子念救、入京後初めて来たる。志は、摺本文集並びに天台山図等、前に召して、案内を問う。所ありて申す事、又天台より延暦寺に送る物を覽ぜしむ。天台大師の形、存生時の袈裟、如意、舍利壺等牒等、又、寂昭、元澄の書を献ず。又天台僧二人、太宰に在りし唐人等の書なり。

この「天台山図」がどのような絵画であったのかについては、にわかには推察し難い。⁽⁴⁷⁾別稿ですでに論じたように中国国内の仏教聖地を絵画化することとは、すでに唐代に皇帝を嘉する瑞祥の表象として、文殊菩薩の聖地である五台山について行われ、円仁「入唐求法巡礼行記」等によれば、晩唐においてその制作の中心になったのは五台山巡礼後に巡礼者が参拝する太原府の華嚴下寺周辺であったと見られる。⁽⁴⁸⁾それは、山中に点在する聖地を示した絵図的な要素を伴うものであったようだ。とすれば、「天台山図」についても、『御堂関白記』にあるように天台山国清寺から比叡山延暦寺へ送られた品々とともに道長の許へ運ばれていることから天台山周辺で描かれた絵図的な作品であった可能性もあるが、ここでは、まず、道長以前における天台山をめぐる絵画史的状况を概観しておきたい。

天台山は、現在の浙江省東部、仙霞山脈の東端に峰を連ねる。主峰を華頂峰として赤城山等、複数の峰を有する。東晋の孫綽（三一四～七二）「遊天台山賦」（『文選』卷十二）の唐・呂延濟の注には「綽、この山觀を圖画せしめてこれを慕う」とあり、藏中しのぶ氏は、さらに李周翰の注に「孫綽、永嘉太守たり。意は將に印を解して以て幽寂に向かわんとす。この山の神秀なるを聞き、以て長く往くべしと、その状を圖せしめて、遙かにその賦をなす」とあることを引き、この賦が題画賦であることを明らかにされた。⁽⁴⁹⁾よって四

世紀後半にすでに天台山の絵画化が行われていたと見られる。ただし、その内容は、「遊天台山賦」の冒頭に「天台山は、蓋し山岳の神秀なり。海を涉れば則ち方丈蓬萊あり。陸に登れば則ち四明天台あり。皆玄聖の遊化する所、靈仙の窟宅する所」とされ、神仙の住処としてのそれであったと見なせる。そして、藏中氏の指摘からは、「遊天台山賦」に「赤城霞起而建標、瀑布飛流以界道」とある天台山の南方に聳える赤城山と山中の瀑布（石梁瀑布）とが天台山を表象する主要なモチーフとなったことが、わが国の『本朝文粹』卷三「弁山水」の十世紀中頃の橘直幹の「赤城之嶺、雲霧朗開、瀑布之巖、源流明見」（『新日本古典文学大系』本）や同じく大江澄明の「赤城峻嶺、瀑布懸流」といった句から知られる。また、唐・徐靈符『天台山記』（宝曆元年＝八二五）には、宋元嘉中（四二四～五三）に「天姥峰石橋」を「画工匠を遣し、山状を円扇に写さしめた」と記されている。⁽⁵⁰⁾

唐代においても赤城山は神仙の山として度々描かれたことが『全唐詩』の絵画史料を渉獵された竹浪遠氏の研究により明らかにされている。⁽⁵¹⁾それらの詩の中で当該期の天台山図の図様を僅かながら伝えるものとして、晩唐の詩人許渾「送郭秀才遊天台并序」（『全唐詩』卷五三三）がある。そこに詠み込まれた朱審「天台山図壁画」に対する「雲埋陰壑雪凝峰、半壁天台已万重」との記載からは、峰々が重なりあうように描かれていた様を想像することができる。

そして、わが国においては、聖武天皇ゆかりの正倉院の画屏風に天台山を描いた作例があった可能性がある。藏中氏の考証によれば、弘仁五年（八一四）九月、嵯峨天皇が正倉院から出藏沽却させた屏風の中に「天台觀図一帖 高五尺、大破、布袋」（弘仁五年九月十七日正倉院御物出納注文）があり、これは天平勝宝八歳（七五六）六月の『国家珍宝帳』に記載された「山水画

屏風六扇 高五尺、広一尺九寸、黄絶袋」に相当するとされる⁽⁵²⁾。すでに別稿で考察したように『国家珍宝帳』に記載された屏風には名称に「古様」とつくものとそうでないものがあるが、これは、唐代におけるいわゆる「山水の変」以前と以降という様式判断を反映した結果と見られる⁽⁵³⁾。とすれば、この天台山の景観を描いた屏風は、「山水の変」以降、李思訓から呉道子に至る山水表現を反映した山水図であつたと見なせる。そして、先に述べたように天台山という場が仏教と神仙とが習合する場であつたことから、それが神仙に相応しい青緑を主とした着彩の山水図であつたものと考えられよう。

様式についてはこのような推察が成り立つが、その画題については、特定の景観と見なされない単なる「山水画屏風」であつたものが、およそ六十年を経て「天台観図」という具体的な景観に比定されたということになる。それはなぜだろうか。一つには蔵中氏が指摘されるように嵯峨天皇周辺における題画詩の成立に際し、その古典とも言える「遊天台山賦」が参照され、その記述に相応しいものとして「山水画屏風」の図様が見出されたということが考えられる。特に赤城山に比定し得るような峰や瀑布が描かれていたことが新たな名付けを促進したことが推察される。ただし、その様式は盛唐期の山水画風を反映したものと考えられ、四世紀の「遊天台山賦」に説かれる図様をそのまま反映できるものではなかったとも推察される。ここで想起しておきたいのは、天台山で修行した最澄（七六七～八二二）が延暦二十四年（八〇五）に帰国していることであり、その際に「南岳并天台山記一卷」（『伝教大師将来台州録』、大正蔵卷五五）をもたらししていることであろう。よって、ここでは、現地を知る最澄がこの屏風を「天台観図」と同定し得るような情報を新たにもたらした可能性も想定しておきたい。

その後、この屏風がわが国の山水表現の展開にどのように関わったのか、

道長の時代まで存在していたのかも含めてこれを知るのは難しい。では道長が新たに得た「天台山図」とはどのようなものであつたのだろうか。ここで想起しておきたいのは、先に触れた荊浩についてである。『図画見聞誌』卷二には、

荊浩、河内の人。博雅好古、山水を画くを善くす。自ら山水訣一卷を選び、友人のために表進す。秘して省閣にあり。常に自ら洪谷子と称す。人に語りて曰く「呉道子画く山水、筆あるも墨なし、項容は墨あるも筆なし、吾は当に二子の長ずる所を採りて一家の体を成さん」と。故に關同北面してこれに事う。四時山水、三峰、桃源、天台等図あり世に伝わる。

とあり、天台を描いた図が、道長が活躍した北宋前期に伝世していたことが知られる。なお、この図を天台大師を描いた図とも考え得ないことはないが、ここにあげられた他の作例がいずれも山水図であり、その可能性はないだろう。さて、荊浩の作風を偲び得る唯一の作例としては、水墨による「匡廬図」（台北・国立故宫博物院、挿図27）がある。先にも引いた呉道子の筆と項容の墨との統合という言葉にも現れているように彼の主たる技法は水墨によるものであつたと考えられる。

ただし、荊浩が着彩の山水図を描いた可能性についても少し考えておきたい。たとえば、米芾『画史』に、

范寛は荊浩を師とす。浩は自ら洪谷子と称す。王詵嘗て二画を以て送らる。題して勾龍爽図と。重背するによりて入水するに、左辺石上に洪谷子荊浩の筆字あり。合緑色抹石の下にありて、後人の作すにあらざる

也（後略）

とあり、勾龍爽の作とされた山水図の緑青で彩られた岩の彩色の下に荆浩の落款が見出されている。この彩色が全て勾龍爽の作品となすための加筆である可能性もあるが、完成した水墨画の上から後世に岩絵の具で彩色することは、画像としていかにも不自然であり、当初から彩色があつたものの後世に補彩がなされ、その部分の下から落款が見出されたものと見なしたい。

よって荆浩にも着色の山水図があり、唐代以来の伝統に基づく天台山図は、「匡廬図」に見られるような紡錘形の山々の連なりに青緑の彩色を施した作品ではなかっただろうか。それは、「明皇幸蜀図」の山岳の形態に幾分丸みを帯びさせたようなものと推察され、それは意外なほど鳳凰堂東側扉絵の図様に近い。

さらに晩唐の詩人・方干の「送水墨項処士歸天台」（『全唐詩』卷六五三）の「項処士」が『宣和画譜』卷十項容の項に「不知何許人、當時以処士名稱

之」と記され、竹浪氏の想定されたように項容であるとすれば、荆浩が学んだ項容が天台山に関わる人物であることとなり、荆浩に「天台」の図があることがことさら喧伝されたのは、そのようなゆかりを意識してのことかもしれない。そして、この詩に「仙嶠倍分元化功 揉藍翠色一重重 還家莫更尋山水 自有雲山在筆峰」とあることは、題にある「水墨」と視覚的に対比するように天台山が「藍翠色一重重」というイメージで人々に共有されていたことを示しており、それは青緑山水による天台山図を生み出した母胎でもあり、かつ天台山図が作り上げたイメージであるとも言えよう。

以上のことから、道長が得た「天台山図」についても、唐代以来のそれを踏襲した荆浩のそれに近いものであつた可能性が高い。そうであれば、現存する天台山図の遺例である方世熙「天台山図」（比叡山延曆寺、挿図28）は、清・嘉慶十四年（一八〇九）の制作であるが意外に古い形式を保っているものとも考えられる。このような山水図の道長周辺での存在が、頼通の時代の鳳凰堂壁扉画の東側扉に見られる丸みを帯びた高い峰を連ねる深山の表現に関わ

挿図 27 （伝）荆浩筆 匡廬図 台北・国立故宫博物院

挿図 28 方世熙筆 天台山図 嘉慶 14 年(1809) 比叡山延曆寺

っている可能性も考慮すべきであろう。ただし、それはこの時代の山水画の主流とはならなかった。長岡龍作氏は、『観無量寿経』が説く九品往生をあらわす鳳凰堂壁扉画のうち、上品に属する三図がいずれも陰しい深山をあらわしていることに注目され、「よき実践の場が深い山中であるという考え方の反映」であるとされた⁽⁵⁴⁾。そこに、奄然請来の「十六羅漢図」や寂照所縁の「天台山図」といった仏教的な聖人の住する地に由来する山水表現を持ち込むことは、誠に相応しいことと言わねばならない。しかし、一方でそのような場合は、凡夫には近づき難い、心的距離の遠い場所でもあり、やはり特殊な場であった。

そして、『源氏物語』帚木に、

又、絵所に上手多かれど、墨書きに選ばれて、つぎつぎにさらにおとりまさるけぢめふとしも見え分かれず。かゝれど、人の見をよばぬ蓬萊の山、荒海の怒れるいほのすがた、から国のはげしきけだもののかたち、目に見えぬ鬼の顔などのおどろくしく作りたる物は、心にまかせてひときは目おどろかして、実には似ざめれどさてありぬべし。世の常の山のたゝずまひ、水の流れ、目に近き人の家居のありさま、げにと見え、なつかしくやはらいだるかたなどを静かにかきまぜて、すくよかならぬ山のけしき、木深く世離れてたゝみなし、け近きまがきのうちをば、その心しらひておきてなどをなん、上手はいといきほひことに、わる物はおよばぬ所多かめる。

（『新日本古典文学大系』本）

と、紫式部が自身の絵画観を披瀝したのは、すでに指摘のあるように古くは『韓非子』に説かれた「犬馬は難し」「魑魅最も易し」といった絵画観の流

れに沿うものであろうが、⁽⁵⁵⁾「蓬萊の山」と同様、古く神仙山水に連なる天台山図に見られるような山水表現が当該期の山水表現の主流とはなり得なかった事情をよく説明するであろう。しかしながら、それは平安時代後期の日本独自の事情によるものではなく、本稿で論じてきたような広く唐から五代を経て宋に至る絵画様式の変化と絵画観の変容、そのわが国における受容の様相を見据えた上で形成された絵画観であったと見なすべきであろう。

おわりに

残念ながら本稿が議論の中心に据えている山水画については、「天台山図」以外にこの時代に呉越国や北宋からわが国に伝えられたことを示す史料には恵まれていない。ただし、先に見たような日中間の絵画様式における共通性が、従来指摘のあるように「鎖国的な状況下」で日本的な心性の発露によって、身近な風景を絵画化したことにより生じたとはにはわかには考え難い。なぜなら、「十六羅漢図」や平等院鳳凰堂壁扉画には、わが国のものとは見なし難い山容表現が認められるからであり、また、十世紀における呉道子様式からの離脱は、中国で起こったそれを敷衍するようにわが国の絵画様式の変化をも規定しているからである。

最後に残された課題は二つ。一つは、十一世紀の北宋において呉道子の様式が復活したのはどのような事情によるのかということである。この点については、北宋初期の仏教尊崇の潮流が次第に道教へと変化していくこと、士大夫階級の成熟といった状況が想定されるように思われるのだが、後考に俟ちたい。残り一つはこのような絵画様式に対する歴史観が、わが国のいつの時点で形をなしたかであろう。今回取り上げた史料には鎌倉時代の『古今著聞集』が多く登場していた。実際の絵画様式の変化とそれがある歴史観を持

つて語る「語り」の登場とは位相を異にするものであり、本来は別に議論すべき事柄であろう。しかしながら現存作例に恵まれない十世紀の絵画のありようを復元的に考えるためには、史料が示すような歴史観が共有されている絵画現象をひろく東アジア世界に求め、それらと比較しながら検討すること必要であろう。

本稿はそのささやかな試みである。

註

- (1) このことについては、つとに大西広氏の指摘がある。大西広「日本・中国の芸術家伝説」(エルンスト・クリス、オットー・クルツ、大西広他訳『芸術家伝説』、ペリカン社、一九八九年)を参照。また、平安時代後期における唐宋画論の受容については、辻惟雄「平安末・鎌倉前期における唐宋画論の波及」(『美術史』第一九冊、一九八六年)を参照。
- (2) 「(李)孝斌子思訓(中略)開元六年卒す、贈秦州都督、橋陵に陪葬す。思訓は尤も丹青を善くし、迄今、絵を事とする者は李將軍山水を推す」(中華書局本)。
- (3) 「歴代名画記」卷三「兩京寺觀等画壁」「菩提寺(中略)殿内東西北壁、並びに吳画く、其の東壁に菩薩あり、目を転じて人を視る」(『画史叢書』本)。
- (4) 「宣和画譜」卷二「吳道玄の項」(前略)道子、驢を僧房に画くに、一夕、籍を踏み破り迸る声を聞く。僧繇、画龍に睛を点ずれば、則ち雷電を聞きて壁を破り飛び去る。道子、龍を画けば、則ち鱗甲飛動す、天雨する毎に則ち煙霧生ず(後略)。「唐朝名画録」「又、内殿に五龍を画けば、その鱗甲飛動し、天雨を欲する毎に、即ち煙霧生ず」。
- (5) 「遊春図」や「江帆樓閣図」とわが国の山水画との関係については、板倉聖哲「東寺旧蔵『山水屏風』が示す『唐』の位相」(『講座日本美術史2 形態の伝承』、東京大学出版会、二〇〇五年)を参照。また、これらの中国絵画史における位置については、鈴木敬「中国絵画史」上(吉川弘文館、一九八一年)、板倉聖哲「唐墓壁画に描かれた屏風画」(『美術史論叢』第一八号、二〇〇二年)および、同氏「唐時代絵画に関する復元的考察―屏風壁画に注目して」(『鹿園雜集』第一三三号、二〇〇一年)を参照。
- (6) 「寒林重汀図」については竹浪遠「唐宋山水画研究」(中央公論美術出版、二〇一

四年)を参照。

- (7) 神護寺「山水屏風」については、従来鎌倉時代初期の制作と見なされてきたが、近年は平安時代末の可能性も指摘されている。その図様は本稿で述べるように古様なものを留めていると見なせる。泉万里「中世屏風絵研究」(中央公論美術出版、二〇一三年)参照。

- (8) 救仁郷秀明「瀟湘臥遊図巻小考―董源の山水画との関係について―」(『美術史論叢』第六号、一九九〇年)

- (9) 絵画と較べ十世紀の現存作例を比較的多く有する彫刻史における「和様化」の様相については、唐宋彫刻の実態を把握した上で、これを包括的に論じた根立研介氏の研究がある。根立研介「彫刻史における和様の展開と継承をめぐって」(『哲学研究』第五八三三三、二〇〇七年)、同氏「国風文化論と美術」(京都大学大学院文学研究科編『世界の中の「源氏物語」―その普遍性と現代性―』、臨川書店、二〇一〇年)。
- (10) 当該期の画師に関わる史料に注目し、十世紀後半の絵画史を具体的に描き出す試みは、秋山光和「平安時代世俗画の研究」(吉川弘文館、一九六四年)、同氏「王朝絵画の誕生」(中公新書一七三、一九六八年)においてなされているが、本稿を成すに際しては、特に有賀祥隆「鑄銅刻画藏王権現像雑攷」(『国華』一〇九四号、一九八六年)および、平田寛「絵仏師の時代」(中央公論美術出版、一九九四年)から大きな示唆を得た。また、当該期の山水画の展開を中国との比較で捉えるという視点は、つとに鈴木敬「日本の山水画―中国画の受容と拒否―」(『MUSEUM』三三三三三、一九七七年)において提示されている。

- (11) 鈴木敬氏は、『宋史』「職官志」五「少府監」の条に記される宮中の絵事に関わる「後苑造作所」の次官であった可能性を指摘されている。ただし、南唐においてそのような地位を「後苑副使」と称したかは明らかでないという留保される(同氏「中国絵画史」上)。また、沈括「夢溪筆談」では、「北苑使」として北苑を南唐の禁苑であるとする。
- (12) 「先聖先師九哲像は、金岡の写す所、又先聖及び七十二弟子像は唐本也と云々。又或説に云く、吉備大臣入唐の時、弘文館之画像を持ちて来朝、太宰府学業院に安置す。大臣又百済画師に命じ、彼の本を圖し奉り、大学寮に置くと云々。件の像、元慶四年巨勢金岡、唐本を以て図絵し奉る所也(後略)」(『続々群書類従』本)。
- (13) 宮島新一「巨勢派論―平安時代の宮廷絵師」上・下(『仏教芸術』第一六七・一六九号、一九八六年)。同氏「宮廷画壇史の研究」所収、至文堂、一九九六年)。なお、東京国立博物館「十六羅漢図」の調査に際しては、同館・沖松健次郎氏、並びに土屋貴裕氏の御高配を賜った。
- (14) 「元年冬杪。密語して云く相国は今年満五十。予諸僕を率いて遊宴せしむべし。

座後に施す所の屏風は妙絶の到り。汝作詞し、藤將軍之を書し、巨金岡が画かば予の願い足る」。

- (15) 「十五日、画師巨勢金岡、御在所南簀東西障子に画かしむ、直方、興基、惟範、時平朝臣等に弘仁以後鴻儒の詩に堪えたる者を選ばしむ、即ち、金岡に其の形状を図せしむ」。

- (16) 「屏風を施し靈寿を写す。本文は紀侍郎抄出す。新様は巨大夫の画図する所（後略）」。

- (17) 「十二月日、左大弁大江朝臣に仰せて、坤元録を撰ばしめ、詩題廿首を為す。采女正巨勢公忠に仰せて、屏風八帖を図せしむ」。

- (18) 「此の御屏風の詩題目は、左大弁大江朝綱勅を奉じ坤元録中より撰進す。三人作詩、即ち朝綱、文章博士橘直幹、大内記菅原文時也。参議大江維時詔を蒙りて評定す。采女正巨勢公忠画、左衛門小野道風書、並びに当時の秀才也」（『群書類従』本）

- (19) 「帥のおと、（藤原尹周）に、屏風を売人ありけり。公茂、弘高などにみせられけり。公茂、弘高をまねきていひけるは、「此野筋、此松、汝及ぶべからず。おそらくは、公忠がかく所か」。弘高承伏しけり。公茂が云、「公忠は屏風を書としては、必其屏風のひらのすみごとに、をのれが名を書けり」。こゝろみにはなちてみるに、案のごとく公忠が字ありけり、いみじかりける事也。ただし、本文中で後述するように『雅兼卿記』の記述から、ここに公茂とあるのは、本来はその子である深江であると考えられる。

- (20) 宮島氏前掲論文参照。

- (21) 高崎富士彦「十六羅漢像（東博本）の様式的研究」（『東京国立博物館紀要』第二号、一九六七年）。

- (22) 宮島氏前掲論文参照。

- (23) 杭州市園林文物局靈隱寺管理处編著『靈隱寺西石塔西經幢現状調査与測繪報告』（文物出版社、二〇一五年）。

- (24) 「天曆八年十二月十九日、己未此の日、自ら書写の金字妙法蓮華經一部、無量義經、普賢觀經、阿弥陀經、般若心經各一卷、已におわんぬ。その事に勤仕する者に、禄を賜うに差あり。（中略）右衛門少志飛鳥部常則等、おのおの絹二疋を給う。これ調泥、装演及び表紙絵に奉仕する者なり」。

- (25) 「冷泉院、神泉苑絵図（故常則画）、皇太后宮大夫の許に送る。俊賢、伝えしめて左相府（道長）に奉るためなり、昨日車中談ずるところなり。これを見るべしとの答えあり、仍りて奉送するのみ。皇太后宮大夫返報して云く、はなはだ優美の物なれば、ただいま伝え奉るべし」と。

- (26) 「（土御門殿）の有様、中島などの大木みな焼けにし後はいとどこよなければども、今生いいでたる小木ども、前栽などは、今少し生い行末頼もしげに見えたり。この頃はなつかしう今めかしうおかしきこと、四尺の屏風めきたり。それだに、為氏、つねのりなどが書きたらん、古体なるべし。弘高・頼祐などが書きたらん、猶飽かぬ所あるべし」。

- (27) 「太平興國中、秘閣に曝画す。時に陶穀、翰長たり。よりて秋山図一面を展ず。黄居采をして之を品第せしめる。居采一見し容を動じて曰く「この図、実に居采、父筈と孟主の命を奉じて同じく画き、以て江南の信幣に答う。絹縫の中に居采父子の姓名あり」と。之を視るに果たして驗わる（後略）」（『画史叢書』本）。

- (28) 『権記』長保元年（九九九）八月二十三日条「采女正巨勢広貴を召し、今日図し奉るべき不動尊像の由を示す」。

- (29) 有賀氏前掲論文参照。

- (30) 「（一条帝が）弘高が歌絵書たる冊子に、行成君の歌書たるなど、いみじうをかしう御覽ぜらる」。

- (31) 平田氏前掲書。

- (32) 「（宣耀殿女御の）御具どもの、屏風どもは、為氏常則などが書きて、道風こそは色紙形は書きたれ。いみじうめでたしかし。その上の物なれど、ただ今のように塵ばまず、鮮やかに用いさせ給へりしに、これはひろたかが書きたる屏風どもに、侍従中納言（行成）の書き給うへるにこそはあめれ。何処かはこれに劣り優りのあるべきなど、御心の中におぼしめし余りては」。

- (33) 増記隆介「正倉院から蓮華王院宝蔵へ―古代天皇をめぐる絵画世界―」（『天皇の美術史 第一巻 古代国家と仏教美術』、吉川弘文館、二〇一七年刊行予定）。

- (34) この間の中国絵画史の展開については、小川裕充「五代・北宋の絵画 総論」（『世界美術大全集 東洋篇5 五代・北宋・遼・西夏』、小学館、一九九八年）、陳葆真「李後主和他的時代」（石頭出版、二〇〇七年）、塚本麿充「皇帝の文物と北宋初期の開封（上）」（『美術研究』四〇四号、二〇一一年）、大原嘉豊「五代宋初に至る仏画における吳道玄様式の展開」（佐藤文子ほか編『仏教がつなぐアジア』、勉誠出版、二〇一四年）を参照した。

- (35) 唐から五代の画家等の入蜀の状況については、張仲裁『唐五代文人入蜀編年史稿』（巴蜀書社、二〇一一年）を参照。

- (36) 「入蜀時將梁隋唐名画百本、至今相伝」（『益州名画録』卷上、趙德玄条）。『画見聞誌』卷二（『画史叢書』本）趙元徳の項には「偶唐季喪乱之際、得隋唐名手画様百余本、故所學精博」とある。

(37) 「黄筌は成都の人也。幼くして画性あり。長じて奇能を負う。习処士蜀に入る。授けて之に竹石花雀を教える。また孫位に画龍水松石墨竹を学ぶ(後略)」。

(38) 増記隆介『応現観音図』と五台山図(『美術史論集』第一四号、二〇一四年。同氏『院政期仏画と唐宋絵画』所収、中央公論美術出版、二〇一五年) および、同氏『智積院蔵 童子経曼荼羅図』(『国華』第一四四号、二〇一五年) 参照。

(39) 「論曹呉体法」の項「且つ南齊謝赫云く「不興の迹、代に復び見ず、唯秘閣に一龍頭のみ。其の風骨を觀るに、擅名虚しからず」と」。

(40) 小川裕充「唐宋山水画史におけるイメージネーション―潑墨から『早春図』『瀟湘臥遊図卷』まで―」上・中・下(『国華』第一〇三四―三六号、一九八〇年) および、塚本麿充『北宋絵画史の成立』(中央公論美術出版、二〇一六年) 参照。

(41) このことについては多くの論著があるが、吉川真司「撰関政治と国風文化」(前掲『世界の中の「源氏物語」』所収) がそれらを整理し研究史上の位置を概観している。本稿では、その他に保立道久『黄金国家 東アジアと平安日本』(青木書店、二〇〇四年)、榎本涉『僧侶と海商たちの東シナ海』(講談社選書メチエ、二〇一〇年)等を参照した。ことに仏教史上の交流については、上川通夫『日本中世仏教形成史論』(校倉書房、二〇〇七年)、同氏『日本中世仏教史料論』(吉川弘文館、二〇〇八年)、同氏『古代中世仏教と東アジア世界』(塙書房、二〇一二年) および、横内裕人『日本中世の仏教と東アジア』(塙書房、二〇〇八年)を参照した。

(42) 奥健夫『日本の美術五二三 清凉寺釈迦如来像』(至文堂、二〇〇九年)。

(43) 谷口耕生「慈恩大師の画像」(『興福』一三九 二〇〇八年)。

(44) 増記註38掲論文。

(45) 奄然による十六羅漢図の請求については、つとに宮崎法子氏が指摘されているように、奄然帰国時の記録類には記されておらず、鎌倉時代の『扶桑略記』巻二十七、寛和三年(九八七)二月十三日条に「同日入唐僧奄然帰朝、摺本一切経論、并靈山第三伝釈迦等身立像、十六羅漢絵像持来」とあるのが早い。一方、清凉寺における十六羅漢図の存在が確認できるのは、『左経記』長元四年(一〇三三)九月十八日条に「早日詣栖霞寺、奉拜自唐食品(『唐食品』では意味が通らず、「唐人良史」の誤記か) 許所送文殊并十六羅漢絵像、資無憂樹菩提樹葉并茶羅葉、南岳大師奉見普賢之處士(土か) 五台山石等」(『史料大成』本) という記事である。この文殊像については、同年三月に藤原実資が「向栖霞寺拜文殊像、太末商客良史附属故盛算」と『小右記』に記している。なお、盛算の七々忌が同年七月十三日に行われる由が『小右記』長元四年七月十日条に記され、その入寂は五月末であり、この「故」盛算という記載の「故」はその後の加筆と見られる。いずれにせよ、盛算生前の長元四年

三月には、新たに宋から十六羅漢図がもたらされ、実資をはじめとする貴族たちが参詣したことは明らかである。

一方で、わが国における十六羅漢図の初見資料である『小右記』寛仁三年(一〇一九)六月九日条の藤原道長による十六羅漢供の举行(九日、甲午、今日入道被供養十六羅漢請僧有数、上達部・殿上人有餐饌云々、称物忌不参入、臨暗宰相来云、入道殿羅漢供(後略))は、これより先に道長周辺に十六羅漢図がもたらされていたことを示している。ここで奄然および嘉因請求品の去就について確認すると、まず、正暦二年(九九一)、二度目の入宋から帰洛した嘉因がもたらした五台山文殊菩薩像が、そのまま藤原道隆の東三条殿に安置され、最終的には平等院経蔵に納められる。そして、長和五年(一〇一六)三月奄然が入寂すると、二年後の寛仁二年(一〇一八)一月、奄然の遺弟達により一切経が道長に献上される。そして、十六羅漢供は、その翌年の出来事である。この際、実資が「物忌みと称して参入せず」としたのは、実資がかつて後援した奄然によってもたらされた文物を道長が次々と接収していくことへの抗議の意図を含んだものであつたろう。このことから、十六羅漢供で用いられた十六羅漢図についてもこの流れの中で遺弟により道長に献上された奄然所縁の画像と推察される。奥健夫氏は、長元年間の盛算による文殊菩薩像および十六羅漢図等の入手について、道長周辺によって接収された奄然請求品に代わるものを再請求したと位置づけ得ることを示唆されている。まさに卓見であろう。そして、本稿でこれから述べるように、東京国立博物館「十六羅漢図」の様式は、呉道子様式が停滞していた北宋初期、まさに奄然もしくは嘉因入宋時の様式としてふさわしい。よって、本稿では奄然周辺において北宋初期の十六羅漢図がもたらされていたという立場で以下考察を進める。

(46) 宮崎法子「伝奄然将来十六羅漢図考」(『鈴木敬先生還暦記念中国絵画史論集』、吉川弘文館、一九八一年)。

(47) 薄井俊二氏の研究(薄井俊二『天台山記の研究』、中国書店、二〇一一年)によれば、唐の神邕(七一〇―七八八)に「山記」もしくは「山図」と呼ばれる天台山の地誌があったと見られる。陳耆卿『嘉定赤城志』(嘉定十六年―一二三三年序)巻二二に「神邕山図」、王象之『輿地紀勝』(宝慶三年―一二二七年序)巻二二に「天台山図」として引用される。ただし、十一世紀の初頭における当該書の受容については明らかではない。『宋高僧伝』(端拱元年―九八八)巻一七「神邕伝」には「末遊天台、又纂地誌両卷」とあり、神邕自身が天台山の地誌を編纂したこと自体は当該期に知悉されていた。

ところで、徐霊符『天台山記』(宝暦元年―八二五、最古写本は国立国会図書館

蔵の平安後期書写本)は、薄井氏の考察によれば、円珍によりわが国に請来されている。延久四年(一〇七二)に入宋した成尋(一〇一一―八二)は、同書を書写し「ガイドブック」的に携行していたと見られることが『参天台五台山記』卷三延久四年五月二十一日条の「良玉、天台山記を借りる」、同年八月七日条の「天台山記云く、天台山より西北に一峯あり。孤秀廻拔、天台と相対す」等の記述から知られる。その成尋は、入宋に際して藤原頼通の女で後冷泉天皇皇后・藤原寛子(一〇三六―一二七)から五台山へ納めるための故後冷泉天皇書写の法華経等を託されている。道長が受け取った「天台山図」が地誌であったとすると、道長から頼通へと相伝されたであろう地誌「天台山図」が、この折に成尋に提供されていてしかるべきであろうが、そのようなことはなかった。よって、神邕「天台山図」については、道長の時代における中国での流布の状況が明らかでないこと、また、成尋周辺での受容が認められないことから『御堂関白記』に記録された「天台山図」は神邕のそれとは別のものであったと考えたい。

(48) 増記註38論文。

(49) 蔵中しのぶ「題画詩の発生―嵯峨天皇正倉院御物屏風沽却と『天台山』の文学」(『国語と国文学』第七七九号、一九八八年)。

(50) 薄井氏前掲書。

(51) 竹浪氏前掲書。

(52) 蔵中氏前掲論文。

(53) 増記註33論文。

(54) 長岡龍作『仏像―祈りと風景』(敬文舎、二〇一四年)。

(55) 秋山光和「源氏物語の絵画論」(『源氏物語講座 第五巻』、有精堂、一九七一年)。

同氏『日本絵巻物の研究 上』所収、中央公論美術出版、二〇〇〇年)。

【図版出典】

挿図1、2、3、6、8、10、11、12、18、21、27 小川裕充『臥遊』(中央公論美術出版、二〇〇八年)

挿図4、7、19 徳川美術館イメージアーカイブ/DNPartcom

挿図5 『美術出版ライブラリー 日本美術史』(美術出版社、二〇一四年)

挿図9 『日本美術全集5 王朝絵巻と貴族のいとなみ』(小学館、二〇一四年)

挿図13 『国宝 仏涅槃図 応徳三年銘』(高野山霊宝館、一九九九年)

挿図14 『中国石窟 敦煌莫高窟四』(平凡社、一九八二年)

挿図15、16、17、23 筆者撮影

挿図20 『平等院大観 第三巻 絵画』(岩波書店、一九九二年)

挿図22 『新編名宝日本の美術11 信貴山縁起絵巻』(小学館、一九九一年)

挿図24 浙江省博物館『遠塵離垢 唐宋時期的宝篋印経』(中国書店、二〇一四年)

挿図25 奥健夫『日本の美術五一三 清凉寺釈迦如来像』(至文堂、二〇〇九年)

挿図26 『鈴木敬先生還暦記念 中国絵画史論集』(吉川弘文館、一九八一年)

挿図28 『聖地寧波』図録(奈良国立博物館、二〇〇九年)

【付記】

本稿は、平成二十七年十月三十日、東京文化財研究所における第四十九回東文研オーブンレクチャー「モノ・イメージとの対話」における口頭発表に基づく。発表後に書簡および口頭で御助言いただいた東京文化財研究所名誉研究員・江上綏氏、同・米倉迪夫氏に深く感謝申し上げる。なお、本稿は、平成二十七―二十九年度日本学術振興会科学研究費基盤研究C「仏教絵画における水墨技法の受容に関する比較美術史的研究」(研究代表者・増記隆介)の成果の一部を成す。

(ますきりゆうすけ・神戸大学)