

往還する絵画

——一五世紀漢字文化圏のなかの「唐絵」の意義——

鈴木 廣 之

- 一、琉球の鐘
- 二、往還する山水
- 三、図像の条件
- 四、「唐絵」の可能性
- 五、メディアとしての絵画

東シナ海を中心にした交流史をひもとくと、さまざまな形の文化と文物のなかに交流の証をもとめることができる。それらはどのような現実を物語ってくれるのだろうか。ここでは遣明船の時代に焦点をあて、絵画にもとめられていた役割について論じてみたい。

一、琉球の鐘

琉球第一尚氏王朝の尚泰久王の戊寅の年といえ、明の天順二年、日本というと長祿二年（一四五八）にあたる。この年の六月一九日の銘の刻まれた梵鐘がある。王は琉球に仏教をひろめて功があった。銘文の書出しはこうなっている。

琉球国者南海勝地而
鐘三韓之秀以大明為
輔車以日域為唇齒在
此二中間湧出之蓬萊
島也以舟楫為万国之
津梁異產至宝充滿十
方刹地靈人物遠扇和
夏之仁風……

琉球国は南海の勝地にして、
三韓の秀を鍾め、大明を以て
輔車となし、日域を以て唇齒となす。
此の二の中間に在りて湧出するところの蓬萊
島なり。舟楫を以て万国の
津梁となし、異産至宝は十
方刹に充滿せり。地靈に人物ち、遠く和
夏の仁風を扇る……

交易に富み栄える琉球を高らかにのべた銘文は「万国津梁の鐘銘」と呼ばれて名高い⁽¹⁾。輔車は、車と車のそえ木、転じて頬骨と歯牙の下骨のこと。唇齒はくちびると歯のこと。いずれも利害関係の深いさまを喩えていうから、明国と琉球、日域——ここでは日本のこととしておく⁽²⁾——と琉球とは切っても切れない関係だというのである。しかも彼らは、朝鮮、中国、日本ばかりか、呂宋、安南、真臘、爪哇、暹羅など南海の国々へと船出していった。『舟楫を以て万国の津梁』となすとは、外洋を渡る船を手段にして国々のあ

いだに文物を行き来させる津梁、つまり渡し場の橋が琉球だという。橋渡しの役目をする琉球は、だから珍しい産物と宝が国中に満ちているというのである。

海上交通と一口にいうけれど、想像をはるかに越えるのは、この時代の海の道のありさまである。無用の越境者を排除して嚴重に国境を管理する近代の国民国家を念頭において、このことは想像しにくい。海

大きく見えるのが琉球である。文様化された波のあいだには小さきさまざまな島々が点在する。メルカトル図法に馴染んだ眼からすると、地図はいかにも歪んで見える。形の不正確さばかりでなく、本州の大きさとくらべると、対馬や壱岐、琉球の島々が異常に大きいのに気付く。南西から北東へ向かうにつれて距離のちぢまるのも不思議な遠近法だ。不正確さを根拠に一蹴するのはたやすい。が、想像してみなくてはならないのは、この時代の人々にこの地図がもった説得力の在りかだろう。

一四七一年成立とみられる申叔舟^{シンスチウ}の『海東諸国紀』がある。「海東諸国総図」はこの書物に載せられている。著者の申叔舟は、世宗の二五年、日本の嘉吉三年（一四四三）に、通信使^{ビョウシヨムシ}下孝文らとともに書状官として京都に派遣された経験をもつ。『海東諸国紀』には、朝鮮の一知識人の眼から見た、日本と琉球の歴史、地理、民俗風習が克明に記録されている。地図は、木版印刷による日本・琉球地図の世界最古の例でもある⁽³⁾。

あらためて「海東諸国総図」を見ると、海の占める割合が少ない分だけ点在する島々が身近に感じられる。島と島をへだてる障壁というより、往来を可能にする道としての海の役割が実感できるだろう。朝鮮と日本をむすぶ対馬など、要衝の地が強調されているのもうなずけよう。ここに描き出されているのは、一五世紀の東アジア諸国の、いわば世界認識を形象化した像だといえる。それを視覚的に実感させてくれる点にこの地図のもつ説得力があったのではあるまいか。

は国と国をへだてて容易に通行をゆるさない国境ではなく、練達の航海術さえあれば自由往来を保証してくれる道であった。

「海東諸国総図」という地図がある（挿図1）。図の左上の端に少しのぞいているのが朝鮮半島で、右どなりに対馬、壱岐の二島が、さらに右方向に日本列島がひろがっている。対馬、壱岐の右下に位置するのが九州、その下に

挿図1 海東諸国総図 申叔舟『海東諸国紀』（岩波文庫）所収

に一九回の進貢船をおくっている。「宋朝へ宝ヲ被渡シカバ、売買其利ヲ得テ百倍セリ」(『太平記』巻二四「天龍寺建立事」という。「百倍」は誇張だとしても、貿易の結果が多くの利益を生んだことはたしかである。

貿易が文物の往来をもたすのは当然だが、その接点にあったのは人と人との関係である。日本からの遣明船の窓口となる市舶司は浙江省の寧波が割り当てられ、寧波の文人たちとの交流があった。その様相については、すでに「寧波の文人と日本人」のなかで海老根聰郎氏が詳しく論じている。これ以前の日元関係では、禅僧たちが中心になって、浙江地方に集っていた中国禅林の五山、その禅僧たちとの交流圏を形づくっていた。日元関係とのちがいをもたらしたのは、明の外交政策の転換とともに、元末の動乱による中国禅林の荒廃にも理由があつた⁽⁴⁾。

中国のコトバを自由に操ることのできた入元僧とくらべるまでもなく、「入唐の諸僧文字を知らず、唐人の諺^{ことわざ}を受くる者少なからず」(『蔗軒日録』文明一八年二月七日条)とあるような状況が一五世紀の日明交流の実態に近いものだったのだろう。勘合貿易のつけた制約のもとでは、元時代の求道の士の自覚的な交流は望むべくもなかったが、一方では交易を主とする商人たちをふくめた広い層の交流が実現した。交流の幅がひろがれば、それだけ相手への理解の深さに欠けることもあつたろう。これはやむを得ないとしても、選ばれた少数の人々による交流とはまた別の形がそこに生まれたことも想像できるだろう。時代がそれを可能にしたともいえる。

東シナ海をとりまく諸地域の活発な往来、冒頭にあげた「万国津梁の鐘銘」の物語る状況はさまざまな現実をもたらしただろう。ここで想像してみたいのは「美術」、なかでも絵画の果たした役割である。とりわけ焦点とするのは、現実に絵画が生み出される「場」として日明間の交流を捉らえ

たとき、である。このとき、はじめて見えてくる絵画の姿があるのではないだろうか。

もとより絵画といえは間口の狭い印象はぬぐえまい。しかし、人的交流史、文物の流通史、あるいは政治外交史の視点からだけでは捉らえにくい側面が絵画をとおして、あるいは明瞭に見えてくるのではないか。この点で東シナ海地域の全体像をつかみとるための一例を示すことができるのではないか、と思う。

二、往還する山水

東アジアを一括りにすると、漢字文化圏だということができる。漢字・漢文を媒介にして伝達されたさまざまな文化の蓄積が大きいからだ。と同時に、交流の実際を念頭においてみると、漢字・漢文の果たした、コミュニケーション手段としての役割が見逃せない。それはヨーロッパ世界でのラテン語に似ているともいえるだろう。「漢字文化圏のなかの武家政権―外交文書作成者の系譜―」の冒頭で田中健夫氏は、コトバのもつ意義をこう強調している。

国際関係を考える際の基本課題の一つに「ことば」の問題がある。人間が相互に意志を通じあおうとするとき、国家が相互に関係を結ぼうとするとき、必ず「ことば」の問題が介在する。「ことば」は「話しことば」と「書きことば」があるが、漢字文化圏の東アジアでの共通語は「書きことば」の漢字・漢文であり、その意義はきわめて大きかつた⁽⁵⁾。

まず、こういう問いを立ててみたい。漢字文化圏の東アジアでの共通語が

書きコトバの漢字・漢文であるなら、それでは、コミュニケーションをはかる造形言語として絵画を考えたとき、漢字・漢文に相当するものとは何だったのか、である。

漢字文化圏のなかで、同時代の人々が相互に理解し、受け入れることのできる絵画、そもそもそんな形態がありうるのか？ 異文化間の交流などしよせんは相互誤解の結果ではないか。素朴な疑問もあるだろう。が、それは近代の国民国家の枠組みのなかで文化を考え、その個性の現れとして文化を捉らえようとするからではないか。やや抽象的な議論になるが、たとえば、画は無声の詩、詩は有声の画といったり、詩書画三絶というのはどうだろう。

「漢字文化圏の東アジアでの共通語」という文脈で捉えなおしてみると、ごくありふれたこの言い回しも芸術や教養の枠でくくるとは別の側面が見えてくる。高度に組織化され、体系化されたコミュニケーション手段としての側面である。たんなる比喩に終わるのではなく、具体的な実態に即したものとして、絵画と言語のアナロジーが想像できないだろうか。

ここに一考をうながしてくれる格好の例がある。それは水墨に淡彩をほどこした一巻の山水画である(図IV-VI)。縦二〇センチばかりの小さな巻物にすぎないのだが、寧波の文人の手になる序と跋が絵の前後に添えられている。いま見る一巻の形に仕立てられていく経緯が想像できて興味ぶかい。⁽⁶⁾

「山水図巻」の全貌はこのようになっていて。まず巻物をひらくと、見返しにつづいて小さな文字でつづられた三行の文が現われる(挿図2)。そこにはこのように記されている。

倭國画圖筆癡墨拙。豈

倭国の画図、筆癡にして墨拙なり。豈に大

可堪供大邦君子之一覧

邦の君子の一覧に供するに堪うべけんや。

挿図2
一枝希維 山水図巻
巻頭識語及び款印

(原寸)

乎。雖然若賜一語題左 然りと雖も、若し一語を賜わつて左方に題
方者、希玄丹一粒點鐵 せらるれば、玄丹一粒、鉄を点じて金と作
作金矣。文明丙申初秋 さんことを希えり。文明丙申、初秋下浣、
下浣謹書。 謹んで書す。

文明丙申は文明八年(一四七六)である。この年、竺芳妙茂を正使に立てて三艘の遣明船が堺を出発した。⁽⁷⁾ 山水の画巻はこの船に乗って明に渡った。いずれかの君子に題詩なり賜わることができたなら、この拙い絵も、鉄が黄金に変わるようにすばらしいものになるだろう。そう願いたい、と一段と腰をひくくした書きぶりになっている。遙かな大洋に向かって発信されたメッセージである。

これが書かれたのと同じ紙面に寧波の文人金湜の詩文が記されている。金湜といえば、雪舟の虎溪三笑図と商山四皓図が彼の家の壁の左右に掛けてあったという『蕉軒日録』の記事(文明一八年三月一四日条)がよく知られている。雪舟はこの前回、天与清啓を正使にした遣明船で明に渡ったから、使

節の一行が金湜と接触をもったのは、このときにさかのぼるとみられる。この画卷に記された一文には成化一四年（二四七八）五月一五日の年紀がある。この年の夏に船は故国へ向かって出港している。帰国に際して金湜の揮毫を請うたのだろう。

さらに巻物をひろげていくと山水の景が現われる。岩場からのぞく灌木に画面ははじまる。左手に水面がひろがり、水際には青い若葉をつけた柳が三本ほど立っている。枝ごしに遠望する対岸はうっすらとかかる霧にけぶり、なかばシルエットに見える。岸边につづく小道には、荷をかつぐ従者をしたがえた人物が一人、杖を手に歩んでいく。二本の松の生えた小高い丘が行く手をさえぎる。道は丘の向う側を迂回しているらしい。たどり着くと竹林のかげに一軒の小屋がある。軒先に酒旗がはためく。小屋の前はすぐ岸になっている。入江をまたいで、危うげな長い橋が架かる。渡れば、こんどは上り下りの道である。荷をさげた天秤棒を肩にした男が一人、山道にさしかる。さらに進んでいくと山の懷ふかく、梢のあいだから伽藍の屋根が見えてくる。手前に大きな岩が頭をもたげ、岩を回り込んだ小道がこちら側へのびてくる。道に手すりのあるのは、下が断崖になっているからだろう。見晴しのよさそうな岩場の端に二人の人物が座っている。左の一人は相棒の方をふりかえり、右手で遠くを指しながらなにやら語りかけているようすだ。指差す方を望めば、見渡すばかりの水景である。帆をひろげた船が一艘、左手へとすすんでいく。ここで画面はしめくくられている。

これみよがしに幾重にも山をつらね、水をめぐらせ、樹木で覆い、奇岩をならべるといった絵ではない。重厚さを欠くかわりに、ゆったりと画面の展開していくのが、むしろ小品の構成にふさわしい。画面の末尾には「一枝叟希維」と記されている（挿図2）。描き手の署名とみるべきだ。この一枝希

維とは、堺の陽春庵に住した、養叟宗頤の弟子と海老根聰郎氏の推定する人物だが、画人の詳しい履歴はわからない。⁽⁸⁾

絵の末尾にもう一枚の紙が継ぎ足されている。そこに書かれているのは、やはり寧波の文人の一人、袁応驥の詩と文である（挿図3）。彼が題詩をもとめられた経緯は文面からわかる。そこにはこう記されている。「わが成化の丁酉の年の夏四月のことである。日本国から貢物を載せてやってきた船が寧波についた——成化丁酉（一三年）は、遣明船が堺を出港した翌年、文明九年（一四七七）。一行は安遠駅と境清寺に旅装を解く。ある日のこと、私がある僧を訪ねようと立ち寄ると、たまたま新五郎という者がいた。話せば好事の君子である。彼は、携えてきた箱のなかから希維翁の山水一卷を取り出し、私の前にひろげてみせると、題詩をいただきたい、というのである……。」新五郎なる人物の素性は明らかにできないが、堺衆の一人でなかったかとする推測は、応仁の乱勃発後の遣明船経営に堺の富商たちが活躍したことを考えると妥当性をもつだろう。堺の陽春庵との関係が想定される描き手の一枝希維とのつながりも想像しやすい。

一卷の全体はざっとこのようなものだ。ここまでならば、勘合貿易の副産物として少なからず見受けられる、交流の一コマとしてよい。が、たんなる交流の証にとどまらないで、なお興味ぶかいものに映るのは、これにつづく箇所、希維翁の山水に対する袁応驥の評価を読むときである。

予於畫雖未盡識、觀其樹石人物布景致思、各々別出新意。誠所謂意在筆先、而胸中丘壑也。況其

予、画において未だ識を尽さざると雖も、其の樹石人物・布景致思を觀れば、各々の別に新意を出せり。誠に謂わゆる意の筆先に在るものにして、胸中の丘壑なり。況んや其の

下筆蒼古無俗韻。蓋嘗出

下筆の蒼古にして俗韻なきをや。蓋し嘗て

入宋夏珪之戸庭歟。

宋の夏珪の戸庭に出入せしものならんか。

「意在筆先」「胸中丘壑」という常套句や、いにしへの趣があつて俗にながれた調子がないというのは、ありきたりの絵のほめ方にちがいない。注目されるのは、最後の「蓋し嘗て宋の夏珪の戸庭に出入せしものならんか」という一文である。

宋の夏珪とはいふまでもなく、南宋の画院で活躍し、馬遠とならんで院体山水画を代表する画人である。室町時代にあつても夏珪の名はよく知られ、屈指の画人の一人にかぞえられていた。この夏珪の戸庭に出入りしたことがあつたのだろう、と袁応驤が比喻でもって記したのは、夏珪の絵に親しく接したことがある、もつとはつきりいえば、夏珪の絵に学んだことがあるのだろう、という意味である。

袁応驤に夏珪の絵を彷彿させたものとは、この山水画が偶然にもつていたものではあるまい。作り手も受け手も、ともに夏珪の絵を念頭においていたはずだ。夏珪の名を頭にすることで解り合える、なにものかがここにあり。「漢字文化圏の東アジアでの共通語」といつたときの絵画の役割が、その断層面を具体的に見せてくるのは、この点である。それは見ればわかるといったたぐいの、コトバに置き換えにくいものだろうが……。

袁応驤の文にもう一度かえってみると、「其の樹石人物・布景致思を觀れば、各おの別に新意を出せり」とあつた。觀ればそこに新意が出ているという。しかも「夏珪の戸庭に出入せしもの」だろうというのだから、「新意を出せり」を独創性の強調と読んでは筋がとおらない。夏珪の絵を自家薬籠中のものにしながら、この絵ならではの工夫が凝らされ、新しい味わいが出て

挿図3 一枝希維 山水図巻 袁応驤跋

いる、と理解すべきだろう。「夏珪の戸庭」の内容は、ならば「樹石人物・布景致思を觀れば」了解できるはずだ。

樹石と人物はよしとして、布景とは景を配置することである。致思とは思いをめぐらすことだが、絵に即していうと全体の構想力のことだろう。こういうと細部から全体まで、すべてを網羅しているように思えるが、ここに欠けているのは案外スタイルというような抽象的な捉らえ方ではないだろうか。逆にいえば、袁応驤の眼のつけどころはずっと具体的だったのではないか。いまにのこる夏珪筆の伝承をもつ山水の画卷は少なくない。一枝の「山水図巻」と比較すると、このあたりの感触がつかめるように思う。

細かな部分からいうと、まず樹木の描き方がある。「山水図巻」を見ると、どれも二・三本の樹木を組み合わせて配置している。幹の輪郭を目立たせ、おそらく広葉樹なのだろう、濃いめの墨の筆を重ねて葉叢を描写するのが特

挿図4 伝夏珪 山水図巻（部分） エール大学美術館

挿図5 伝夏珪 山水図巻（部分） エール大学美術館

徴的だ。夏珪筆の伝承をもつ画卷に共通する描法がこれだろう。では岩の描写はどうかというと、濃墨で上面を塗りつぶし、刷け目のような斜めの筆を側面にならべて量感をだす描き方が、あえていえば夏珪の伝承作を思わせるといえる（挿図4）。樹木の描き方とくらべると、それほど目立った特徴がでない。むしろ、酒旗をたてて岸辺にひっそりとたたずむ小屋、山あい

（挿図5・6）。

もっと大づかみに見れば破綻も目につく。たとえば、手前の岩場から二人の人物が景を眺める巻末では、なだらかな稜線をもつ背景の山と、船の浮かぶ水面との位置関係がよく理解できない。霞で隠された両者の位置関係は曖昧だ。技量の限界をいうのはたやすい。が、画卷をひろげるにしたがって眼

挿図6 伝馬遠 山水図巻（部分） フリーア・ギャラリー

の前に展開していく山水の景のなかに観者をたくみに誘い込もうとする力をこの絵がもっているのを見逃してはならない。親しみやすく、懐かしささえ感じさせるほどなのは、一筋の小道と、そこを歩んでいく小さな人物たちの役割が大きい。観者を絵のなかへと連れ込んでいく、いわば道具立てがこれである。このあたりに工夫が凝らされているのは、夏珪の山水図巻を十分に念頭においたうえでのことと理解すべきだろう。「蓋し嘗て宋の夏珪の戸庭に出入せしものならんか」という問題の一文の内容はこのように肉付けすること

ができると思う。

この一卷が形を整えていく過程をふりかえると、まず、一枝の描いた一卷の山水を託された新五郎が遣明船に同乗して寧波に渡る。金湜と袁応驤の二人の題詩を得て帰国する。巻末にある袁応驤の文中には「因つて巻首に題す」とあるので、もとは巻頭にくるべきものだったろう。両者が序と跋の体裁をとるよう、帰国後、一枝か新五郎のもとで表装しなおされたのかもしれない。

このようにして一枝の山水は東シナ海の往還を果たしたわけだ。全体を見渡せば、同門や師弟の禅僧の語録や詩文集を携えて明に渡り、文人高僧の識語や跋文をもとめたり、あるいは持参の詩に和韻を得たりする例が少なくない。また、携えた師の頂相に賛を請うた例も見受けられる⁽⁹⁾。この「山水図巻」も同様のパターンにのっとっていたからこそ、長い道のりを渡ることができたというべきだろう。ただ見落とせないのは、交流の「場」から生まれた絵画がどのようにコミュニケーションを実現していたのか、このことを小さな山水の図巻が具体的にしてくれることだ。一言でいうと、名家の名前を引き合いに出せば互に通じ合えたという現実である。漢字文化圏での共通語である書きコトバが詩文という形式のなかで果たしたのと同様の役割がここにあるのだろう。

ところで、一枝の「山水図巻」が堺の港を出発してから一〇年たった文明一八年（一四八六）には雪舟の「山水長巻」が制作されている。「天童前第一座雪舟叟等楊……」と署名された「山水長巻」は幅四〇センチ、長さ一五メートルにおよぶ堂々たる山水である。一枝の画巻はこれとくらぶべくもない、ささやかな作だ。両者のできばえの差は論じるまでもない。一〇年のあいだに中国の山水への理解がいっそう深まり、進歩したと考えるより、二人

の画人の資質と画技の習熟の決定的な差をここに見るべきだろう。だからこそ見逃してならないのは、見劣りのするこの「山水図巻」にしてなお、「夏珪の戸庭」を寧波の一文人に思い起こさせたことだ。社交につきものの美辞であったかもしれない。あるいは山水の仕上りに内心、不満をもったかもしれない。が、そうであったとしても、この一節を絵の巧拙に対する評価と単純にむすびつけてしまうのでは要点は見えてこない。ここにこそ漢字文化圏での共通語としての絵画の姿がある。こう理解することで、この一節のもつ重みをはじめて推し量ることができるのだと思う。

三、図像の条件

東シナ海の往還を果たした絵は少なくなかったろう。一枝の「山水図巻」はほんの一例にすぎまい。次のような例もある。

由為至云、写龍眠所畫之閩図明像、付人求賛張仲暘、々々措孫也、

〔蕉軒日録〕文明一八年（一四八六）七月八日条

堺の海会寺の季弘大叔の記した『蕉軒日録』にたびたび登場する画人に由為（由藤）がいる。その由為が季弘を訪ねてきた。「龍眠画く所の閩図明像を写す」という。「龍眠」とあるのは、龍眠居士と号した北宋後期の士大夫の画人、李公麟である。その描くところの「閩図明像」とは写し誤りなのか、このままでは意味が通じない。『蕉軒日録』を公刊した『大日本古記録』は上の二字を「陶淵力」としている。「和漢山水人物図巻」と題された探幽縮図の一本のなかに李公麟の「陶淵明像」（挿図7）の例があることを考えると、この推測は妥当だろう。また、賛をもとめられた張仲暘という人物は

「楷」の孫だとあるが、「楷」とは寧波の文人の一人、張楷を指す。『蕉軒日録』のなかでも、寧波の張楷の一族のことがしばしば話題になっている。当時の人々のあいだでよく知られた人物だったことがわかる。

陶淵明像をめぐる一件は、こう理解してはどうか。まず、原本が李公麟筆だという陶淵明像を由為が写した。寧波で賛詩を書いてもらえるよう、遣明船に同乗する人物に絵を託したところ、張楷の孫にあたる張仲暘の賛詩を得た、と。じつはこの記事の数日まえ、七月四日に遣明船が堺に帰港している。三年まえの文明一五年（一四八三）に出港した船である。季弘も「是日の午時、販国の大船三艘、当津に著く。南北の歓声喧しこと甚だしと云う」と記している。由為の陶淵明像がこの船で帰ってきた、その顛末を由為は語っていたのではあるまいか。

このように考えると、由為の陶淵明像と一枝の「山水図巻」は同じような経緯をたどって東シナ海の往還を果たしたことになる。「人に付して賛を張仲暘に求む」とあった。由為の絵を託された人物は、一枝の場合の新五郎と同じ役を演じたわけだ。

しかし両者には無視できない相違点がある。それは人物像と山水のちがいである。前者には図像としての側面がある。陶淵明像が、像を提示しただけで像主を特定できる図像として成熟していたことは、現存する作例（挿図8）をならべてみると推測できる。漢字文化圏の東アジアでの共通語という側面から考えると、「山水図巻」の場合よりも図像の方が、その役割をはるかに想像しやすいだろう。

もちろん陶淵明像を取り上げることでもできるのだが、

往還する絵画

東シナ海の往還を果たした絵画のなかには対照的な例があった。その代表的な図像が渡唐天神である。陶淵明といえど、図像の淵源は中国にあるが、天神図像の成立の根拠は東シナ海のこちら側である。このような図像が漢字文化圏の東アジアでの共通語になる資格を得るための条件とは何だったのか。考えてみれば興味ぶかい例である。

まず渡唐天神が図像化される背景には天神説話がある。杭州臨安府の径山興聖万寿禅寺の仏鑑禅師無準師範のもとに天満天神が現われ、授衣印可を得たというものだ。説話成立の事情についてふれる余裕はここにないが、内容から想像できるように、禅宗とのかかわりが無視できない。禅僧のなかには希世靈彦のように天神信仰に篤く、多くの天神詩をのこした人物もいた。ただ禅宗世界にかぎらず、この説話が流布していたことは、たとえば当時の一般教養を満載した『塵刹鈔』に収録されていることからもうかがえる。⁽¹⁰⁾

挿図7 伝李公麟 陶淵明像 狩野探幽
「和漢山水人物図巻」所収

挿図8 伝周文筆・惟肖得巖賛 陶淵明賞菊図（部分）
梅澤記念館

其後震旦宋朝十三代、理宗皇帝、端平三年丙申ニ、神靈徑山万寿寺無準和尚ニ参ズ。和尚預^{アスカジ}メ真儀ヲ夢ミル。参得ニ及テ夢ト舛^{クガ}ウ事ナシ。乃三衣ヲ授ク。慈眼美髯、竜鳳ノ質、仙冠道服、青襟^{セイデウ}、白襪^{マツ}、左肩ニ袈裟袋ヲ掛、双手ニ梅花ヲ挿^{サシハサ}ム。国家ノ経綸、文道大祖タリ。吾朝八十六代四条院、嘉禎二年丙申ニ当ル。世以テ図シテ渡唐ノ天神ト号ス。

〔塵荆鈔〕卷第五「天満天神事」

渡唐天神像の現存例は数多い。典型的な作例は、梅の枝を手にした正面向きの像である（挿図9）。引用した『塵荆鈔』の後半部には天神像のようすが詳しく記されている。作例を見ると、『塵荆鈔』にあったように、涼しげな目もとに形の整った髭のある、穏やかな顔たちである。頭に幅巾をかぶり、道服を着て、左肩から襷掛けにした袋を下げている。無準から授かったという法衣がなかに収めてある袋だ。

まずここでの論旨からいって注目されるのは、中国製の渡唐天神像が明国で売られていたことである。そのようすを想像させてくれる史料がいくつかある。

① 咲雲來、雲曰、……、又曰、天神參无準像、大唐亦畫之、以賣云々、

〔『臥雲日件録跋尤』文正元年（一二四六）九月二四日条）

② 北野天神肖像、盖大明國之店筆、而衣巾之態度、梅花之顔色、與本邦所圖者不同、南遊好事之人、所賂店者也、

〔万里集九『梅花無尽蔵』第五「渡唐天神像賛詩」叙文）

③ 題天神云、東海詞臣姓是菅、凌看峰頂扣禪関、傳金欄外付何物、帶得梅花一朵還、唐人畫天神像、向日本人云天神買了、其姿如本朝所圖云々、

〔『蕉軒日録』文明一八年（一二四八）三月七日条）

①の記事にある、記主瑞溪周鳳を訪ねた「咲雲」とは、宝徳三年（一二四五）の遣明船に乗り、『笑雲和尚入明記』をのこした笑雲瑞訢である。笑雲は瑞溪に明での知見を語ったのだろう。③は、前日に金子西という人物から天神像の賛をもとめられ、季弘自身のつくった賛詩を記したものである。金子西は、もともと建仁寺の塔頭天潤庵にいた、宗悦の法諱をもつ書記だったが、還俗して文明一五年（一二四三）の船で明に渡った経験をもつ⁽¹¹⁾。明で金子西と名乗ったそのままの名で『蕉軒日録』にしばしば登場し、明の消息と事情を季弘に語っている。「唐人天神像を画く、……と云々」とあるのは、帰国したばかりの金子西からの伝聞を季弘が記したように見受けられる。いづれも根拠のある内容だろう。②は、もともとに应じて万里集九のつくった天神像賛詩の叙文の一部だが、この天神像は明に渡った人物が店で買った絵だ

挿図9 春林周藤賛 鎌倉国宝館 渡唐天神像（部分）

という。金子西が季弘に賛をもとめた②の天神像も中国製だったとすると、②と③はともに、中国製の天神像に日本の禅僧が賛を書いた例になる。

ところで、②の万里集九は、賛をもとめられた天神像を「盖し大明国の店筆ならん」といつていた。「店筆」とは、高名な画人の手になる絵と反対の、それほど上質の絵でないという意味だろうか。「店に賂う所の者なり」とあるのも、詠えてつくる絵ではなく、店で買う絵だということだろう。③の『蕉軒日録』の記事とあわせると、「店筆」の渡唐天神像の存在は、遣明船の渡航者相手にそれなりの需要が寧波であつたことを予測させてくれる。

それでは、寧波製の渡唐天神像とはどんなものだったか。寧波の文人の一人、方梅厓（方仕）の賛詩をもつ例が知られている（挿図10）。典型例とくらべると、頭部と胴体部との比率が人体にちかく、顔に表情のあるのが大きな差になっている。衣の皺のようすにもぎこちなさがない。神像というより頂相を見るような肖像画の雰囲気をもっている。詳しく見れば道服や被り物の細部の作りにも差があるようだ。⁽¹²⁾

寧波製の渡唐天神像について、③の『蕉軒日録』には「其の姿、本朝図する所のごとし」と記すのに、②の万里は「衣巾の態度、梅花の顔色、本邦図する所の者と同じからず」と、食い違っている。これは二人の見解の差というより、像容の全体を見ると「ごとし」と評することができるが、万里のいうように「衣巾の態度、梅花の顔色」など、細部を具体的に見ていくと「同じからず」といわざるえないものだったからだろう。このように考えると、方梅厓の賛のある渡唐天神像が典型例と差をもつのは、寧波製と見れば納得できる。しかも小幅とはいえ、絹地に描かれた本格的な作である。ちがいが生じるのは、なにも「店筆」であるための、誤解による制作者の手抜きりはなさそうだ。寧波で天神像がつくられるには細部の仕立てなおしが必要だ

った、と想像すべきだろう。

渡唐天神像が漢字文化圏の東アジアでの共通語となるための造形上の条件は、このあたりに見えてくるように思う。径山の無準師範に参禅したという天神説話の内容そのものの力もむろん大きい。要点は、「仙冠道服」と『塵刹鈔』にあつたように、渡唐天神像が中国風の像容を基本にしていたことだろう。細部の手直して済みますことができたのは、このためだったといえる。

この要点を押さえると、いくつかある天神像のバリエーションも理解しやすくなる。その一つは水墨で描かれた例で、現存例も少なくない（挿図11）。渡唐天神の図像が共通語となる資格を一度もってしまえば、着色画から水墨画への移行はむしろ容易だ。また、渡唐天神像と対照的な東帯像の天神も多いが、このなかに水墨画の例（挿図12）が登場してくるのも、渡唐天神の図像が東シナ海を渡った実績を背景に考えれば理解しやすいだろう。

それでは、共通語となる条件の可能性はもう考えにくいのだろうか。渡唐天神像とくらべると目立ちにくい例になるが、柿本人麿の図像をあげることができる。

現存例のなかに、如寄筆、詹仲和賛の一図（挿図13）が知られている。如寄は明応二年（一四九三）の遣明船で渡海したと考えられる画人で、詹仲和（詹僖）は寧波の文人の一人である。この「人麿像」も東シナ海の往還を果たした絵画の一例になる。しかし、烏帽子に直衣指貫の姿に描かれた人麿像は渡唐天神像の場合と大きく異なっている。ここには渡唐天神像とはちがった共通語の条件がもとめられるはずだ。一つは、脇息にもたれる安息のポーズが維摩居士像をはじめとする脱俗の士を連想させることだろう。図像の形態分類の枠組みのなかで理解されやすいポーズである。⁽¹³⁾と同時に、淡彩をほどこされながらも、全体が白描画を思わせる仕上りになっていることが見落とせない。図像を支えている具体的な描写の方法である。

漢字文化圏の東アジアで図像が流通するためには、それにふさわしい形に整える必要があった。そこに偶然のはいりこむ込む余地はない。予測される結果をふまえた、意図的な操作がどの場合にもあったはずだ。狭い間口をとおして全体の奥行を測るのはむずかしいが、東アジアに共通する絵画の文法が存在が予測できないだろうか。それは、地域間の「影響」などといった使

挿図11 賢江祥啓 渡唐天神像
(部分) 正木美術館

性質のものだと思ふ。

四、「唐絵」の可能性

ここまでは具体例を中心に、海をはさんで現実におこなわれた交流の「場」を問題にした。が、そこにはもう一つ、絵画の往還を支えた、いわば内なる構造があったはずだ。漢字文化圏の共通語といっても、それは抽象的な存在ではない。個々の言語体系のなかで一定の位置をもつ。一方では個々の言語体系のなかで共通語の具体相を考える必要がある。絵画の場合にも同じことがいえるだろう。漢字文化圏のなかの共通語は書きコトバとしての漢字・漢文だった。この原点に立ち返って「日本語」という言語体系を想定したとき、東アジア絵画のもっていた可能性とはどう理解できるのだろうか。

そこでまず思い当たるのは真名と仮名の二通りの書記の方法である。真名は、仮名と示差的な関係をもつことによって一つの言語体系のなかで固有の位置を保持している。と同時に、その実態が漢字・漢文であることからいって、漢字文化圏のなかの共通語としての側面をもっている。誤解をおそれずにいえば、近代の国民国家の一制度として案出された国民語「日本語」の概念に照しているなら、真名とは日本語であると同時に外国語であるという、

挿図12 惟肖得巖賛 天神像
山口市古熊神社

まったく不可解な立場にあることになる。⁽¹⁴⁾

このような言語における真名と仮名の示差的なあり方は絵画を理解する手掛かりになるように思う。真名Ⅱ唐絵、仮名Ⅱやまと絵、という図式を想定すると、真名の場合と同じように、唐絵と呼ばれる絵画のあり方のなかに「漢字文化圏の東アジアでの共通語」としての側面が見えてくるのではないか。

まず、唐絵とやまと絵が示差的な関係にあったことは、次の一節から読み取ることができる。往来物の一つ、一条兼良に作者の仮託される『尺素往来』の一節である。

屏風者水墨八景之唐繪、請_ニ或僧_一令_レ寫_レ之、障子者彩色四季之倭畫、招_ニ繪所_一令_レ圖_レ之、因_レ茲、朱・丹・紺青・碧青・碧緑・緑青・燕脂・黄土・胡紛・唐墨・金銀之泥・膠漆之塗、所_レ有_レ繪具用_ニ盡_一候了、

引用は禅僧たちを請じてする観音懺法的一座の室札について記した箇所である。屏風絵は僧に描かせた「水墨八景の唐絵」、障子絵は絵所の「彩色四季の倭画」という。「倭画」とは、引用テキストのとおり「やまとゑ」と読むべきだろう。屏風と障子、水墨と彩色、瀟湘八景と四季の絵、描き手の僧と絵所——両者のならべ方には明瞭な対照性が見て取れる。

ただし、両者は「日本語」というローカルな構造のなかで意味をもつわけだから、いわばそこから「はみ出す」ことになる漢字文化圏での共通語という前者の側面は、両者の関係そのもののなかには現われにくい。この側面は『尺素往来』の一節からも読み取れない。

そこで唐絵というコトバの用例を検討すると、これまでにいわれてきた

ように、中国製の唐絵にも、日本製の唐絵にも等しく唐絵というコトバが使われていたことがわかる。⁽¹⁵⁾ 国籍を問わず同じコトバが使われたという、唐絵にはいかにも共通語の絵画の資格がありそうだ。真名があくまで一言語体系内での位置づけでありながら、同時に漢字文化圏に向かってあけられた開口部であったのとちょうど同じような位置が唐絵の場合にも考えられるのではないか。

だが、事態はそれほど単純ではない。その一方で、一見これと矛盾する用例が存在するからだ。ただ「唐絵」といっただけで、それが中国製絵画を意味することが文脈からはつきりわかる場合がある。真名Ⅱ唐絵の関係はここではもはや成り立たない。このような反証を前にすると、東アジア絵画の可能性を「唐絵」のなかに読み取るのは無理なのだろうか。

やや遠回りになるが、議論の焦点を見定めるためには、実際の用例にあたってみることだろう。以下、取り上げるのはいずれも『看聞御記』の記事である。

①寺長老参。唐繪一幅。榮書記筆 梅花 鸚鵡盃。梶原十帖持参。御代始御禮進之

挿図13 人唐像 如寄筆・詹仲和賛 正木美術館

云々。

(応永二三年〔一四一六〕二月三〇日条)

『看聞御記』の記主貞成の父栄仁が、この年の一月に没し、貞成の兄治仁が伏見院を嗣いで新御所と呼ばれるようになる。その御代始めの礼に大光明寺の長老が参つて、おいていったのがこの唐絵一幅である。「栄書記」とある画人は定かでないが、諱の下の一文字を「栄」という、禅寺で書記をつとめた人物であることがわかる。日本の禅僧と考えてまちがいない。「梅花」とはこの図の主題である。

②近衛局被祇候。御引物唐繪一對。雪窓杉原十帖賜之。五獻畢退出。予不對面。
(応永二四年〔一四一七〕正月一四日条)

栄仁の仕女をしていた近衛局が正月の礼に祇候した。引物に唐絵一對を新主治仁王から賜わった。「雪窓蘭」とあるのは、蘭書きとして名高かった南宋の画人雪窓の作、蘭の図である。「一對」とは掛軸の二幅対だろう。

③玄超新造菴一覽。椎野。三位。重有。長資等朝臣。慶壽丸相伴。此間障子畫圖書之。當世繪師玉阿書之。唐繪山水也。殊勝也。客殿以下奇麗莊嚴驚目了。坊主一獻申沙汰。三獻了歸。
(応永二六年〔一四一九〕二月一日条)

玄超(永松菴)の新造の庵を一覧す。椎野寺主、田向経良(三位)、庭田重有、田向長資、慶寿丸(重有子重賢)が貞成に相伴同道した。庵の室内の障子絵を描いた「当世の絵師の玉阿」とは阿弥号を名のる絵師で、この記事以

後三度登場するのだが、詳しいことは不明である。障子絵に描かれたのは「唐絵山水」とある。

④今日談義見寶塔品也。此品說法之時花を供養云々。仍導場飭之……。又客殿立廻屏風。懸唐繪。玉阿筆
(応永二八年〔一四二一〕八月一日条)

この日は応永二四年二月一日に没した兄治仁王の命日にあたる。客殿に屏風を立てまわし、玉阿弥の唐絵が掛けられた。画題は記されていない。

⑤自椎野唐繪二幅給之爲悦。玉阿筆云々。

(永享四年〔一四三二〕正月二八日条)

これも玉阿弥の作。「唐絵二幅」の画題はわからないが掛軸である。

⑥早旦座敷飭屏風二双。唐繪廿三幅。棚二脚。卓等花五十三瓶立。並花所進人々具足等目錄。

禁裏唐繪三幅文殊人形龍眠筆。御屏風二双扇。……。若宮一瓶繪三幅。……。源宰相一

瓶繪一幅。……。行豊朝臣二瓶繪一幅。……。椎野繪一幅。大光明寺繪六幅。大

通院繪一幅。……。定直二瓶繪三幅。……。越中二瓶繪三幅。盆二枚。堆

飭之儀大概也。委細不能記。人々群參拜見。禁裏御繪殊勝褒美重寶云々。
(永享七年〔一四三五〕七月七日条)

梶の葉の座敷飾りは前日に整えられた。「明日七夕花の座敷室礼例のごとし」とある。内裏から御屏風二双と唐絵三幅を借り出してきた。七日の当日

は、座敷飾りをみな見物にやってきた。座敷飾りに使われた唐絵は二三幅とあるが、一つひとつ注記された掛幅の数を合計すると正しく二三になる。禁裏より借用した三幅については「龍眠」つまり北宋後期の李公麟の筆になる文殊菩薩の三幅対と記されるものの、残り二〇幅については記載がない。一〇日の条に「花座敷撤す。花瓶人々に返し遣わす。内裏へ御絵御屏風先ず一双返し進らす」とあって、座敷はこの日かたづけられたことがわかる。

⑦早旦會所室禮。男共皆候。寢殿相合一間。東端。障子撤。奥へ二間押入。屏風二双會

所立廻。卓棚机等並立。名号天神協詩。唐繪六幅懸。人々所進草花五十瓶。居並

置。僧良實自伏見參。立花給御扇。大概飭之。……。

花所進人々

……。

已上

自内裏御繪三幅。牧溪和尚觀音。繪。金鏡へウホウ。芦鴈大。卓一檯。屏風一双。此外瓶盆等自南御

方被申出。住心院繪三幅。花瓶二三具足。コシ。ウ。卓一。盆二枚。瑤。挂。借用。

瓶之外花許所進人數大概如此。
(永享八年〔一四三六〕七月七日条)

⑥の翌年の、やはり梶の葉法楽の記事である。貞成は前年永享七年の一二月、京は一条東洞院の新邸に移っている。會所室礼といっているのが前年とちがう。前日に内裏から屏風を借用。飾り付けは七日の早朝からはじめられた。唐絵六幅を掛けた。うち三幅が内裏から、三幅が住心院からである。禁裏の三幅は芦雁を描いた南宋の画僧牧谿の大幅で、六月二十七日に内裏から借り出された。住心院の三幅については注記がない。

⑧唐繪屏風一双。或人沽却。玉阿筆云々。不分明。然而神妙之筆也。仍召留了。
(永享一〇年〔一四三八〕三月二日条)

これも玉阿弥の筆になるという唐絵の、今度は屏風である。ある人物が売り払おうという。玉阿の筆というばかりで判然としないが、神妙のできばえなのでそのまま召し留めることにした。

⑨又舞御覽時被進唐繪三幅。本尊韋陀天。脇伴物一卷魚。龍虎和尚筆。被下。爲拜見内々申

出了。
(永享一〇年〔一四三八〕六月八日条)

この前後には將軍義教から届けられた絵巻の記事が多い。前からのつづき具合によって、唐絵を送らせたのは義教だろう。唐絵三幅は、本尊が韋駄天、脇絵が龍虎の二幅。筆者は和尚と通称された、⑦の記事にある南宋の牧谿和尚のことである。

以上『看聞御記』の記事から引いた九例のうち、①③④⑤⑧の例が日本製、②⑥⑦⑨が中国製の唐絵だった。「唐絵」は中国製、日本製のどちらにも等しく使われていたことがまず確認できる。つまり、ただ「唐絵」というとき、コトバは中国製か日本製であるかに関与していない。ここで言及しなかった、どちらとも判断できない用例は少ない。中国製、日本製の別に関与しないのが、唐絵なるコトバのまず基本的な意味だろう。

このことを押さえたうえで、なお次のような例のあるのが注目される。

⑩鷹繪住心院申出之間遣之。而廳返進。欲書寫之處。更不寫得。能阿二令見。唐繪勿論。筆者不知云々。有所望之志歟之間遣之。則僧正參。繪三

幅本尊布袋、季堯婦筆。替二被進。堅雖令辭退。再三申間留之。

臨山水道太年筆。

(嘉吉三年(一四四三)八月三日条)

鷹の絵を出してくれまいか、というので住心院へ遣わしたところ、しばらくして返してよこした。書き写そうとしたが、写すことができなかった。能阿弥に見せたところ、唐絵にまちがいないが筆者はわからない、というのである。所望の気持があるのかと思って遣わすと、すぐに住心院の僧正がやってきて、李堯夫の布袋図と趙大年の山水図を三幅対にしたのを替りによこしてきた。かたく辞退させたところ再三申してくるので留め置くことにした。

「唐絵にまちがいないのですが、筆者の方となると私にもわかりかねます」。借り主の住心院からだろう、見立をたのまれた能阿弥でさえこういうほどの絵が、日本製、中国製を問わず、ともかく唐絵だというのは筋がとおらない。この意味で「唐絵」だというのであれば、記主貞成はもとより、住心院の僧たちも承知のことだったはずだ。それ以上のことを知っていたからこそ、わざわざ目利きの能阿弥に見立てさせた。中国製かもしれない、ならば筆者はだれか、と。この場合の「唐絵」とはつまり、「中国から舶載された絵」の意味にとるべきだろう。だが、文脈の如何で「唐絵」が中国製の絵を指すこともあるとなつては、いかにも輪郭の曖昧なコトバに見える。二通りの用法の併存はどう理解すればよいのだろうか。

そこで「唐絵」を「唐」と「絵」とに分解してみると、想像できるのは、おそらく「唐」の方にコトバの輪郭を決定している要因があるのではないかということだ。じつは「唐」を冠した熟語は少なくない。用語例を集めてみると、曖昧に見えた輪郭線が焦点を結んでくる。

室町時代語研究に好材料を提供してくれるものに『日葡辞書』がある。現

代日本語に訳された『邦訳日葡辞書』を引いて「唐」を冠した用語例を拾い出すと五〇ほどになる。読みはトウ、カラの二通りである。大雑把に分けると二つのグループになる。

まず一つには、中国のものであることが第一の条件となるコトバの例がある。

Caraco 唐子 シナの子供。

Caracuni 唐国 シナの国。

Carafito 唐人 シナの人。

Tōdo 唐土 Morocoxi (唐土) すなわち、Taitō (大唐) シナ。

Tōjin 唐人 Carano fito (唐の人) シナの人。

Tōfūt 唐筆 Tōno fude (唐の筆) シナの絵画や書。

Caramono 唐物 シナの物。→Tōmono。

Tōmot 唐物 Caramono (唐物) シナの物。→次条。

Tōmot 唐物 シナ渡来の薬。Tōmot Vayacu (唐物和薬) シナの薬と日本の薬と。

これと対照的なのが第二のグループである。「唐」に託された、「中国のもの」という属性は弱い。

Caracusa 唐草 描いたり浮彫りにしたりする飾り模様、すなわち鎖形の模様。

Carafixi 唐菱 やや長い四角形をした一種の図形。

Caranadexico 唐撫子 花の咲く或る草。

Caraneco 唐猫 猫のある種類。

Caragicu 唐菊 ある花。

Caratage 唐竹 シナの竹。

Carauri 唐瓜 瓜の一種。

Carayomogui 唐蓬 ある種の草。

Tōgoma 唐胡麻 とつちま〔ひま〕。

Tōmame 唐豆 そら豆。

Tōmaru 唐丸 日本の鶏よりも大きくて強いシナの雌鶏や雄鶏。

Tōgen 唐犬 Carano innu (唐の犬) シナの犬。

こころには動植物を表わすコトバが集まる。特定の種類を指すコトバだから、「唐」は、起源が中国にある、というほどの意味だろう。図形や文様を指す例もこれに該当する。いずれも中国直輸入という意味はもちにくい。残りのコトバを第三のグループにまとめると、文物・モノの名前が集まってくる。用例の過半数を占めている。

Caraaya 唐綾 シナのある種の織物で、lins やダマスク織〔綾織〕のちつなも。

Caracami 唐紙 ダマスク織〔綾織〕のような色や文様のついた紙。

Caracami xi 唐紙師 ダマスク織〔綾織〕風の紙〔唐紙〕を作る職人。

Caracane 唐金 鋳物にするのに用いられる銅と錫との合金〔青銅〕。

Caracawa 唐皮・唐革 シナの皮革。

Caracoromo 唐衣 シナの衣服。

Caracurenai 唐紅 シナの濃紅色の絹撚糸。↓次条。

Caracurenai 唐紅 南京 (Nanquim) の絹撚糸、または、その糸の淡紅色。

Caratigu 唐櫃 大箱。

Caramuxiro 唐筵 シナの筵。

Caranixiqi 唐錦 ある種のシナの織物。

Caraginu 唐絹 麻布に似たシナの薄い織物。

Cararo 唐櫓 シナの櫓。すなわちシナの大型の櫓。

Carasumi 唐墨シナのインク〔墨〕。また比喩。ある種の魚の卵巣を乾燥したもので、trubō に似たもの。

Carato 唐戸 いろいろな飾り模様を彫刻した戸で柱に取りつけたもの〔開き戸〕。

Carauori 唐織 シナの織物の織り方。

Caraxōzocu 唐装束 シナの装束。またはシナの着物。

Tōami 唐網 投網。

Tōbari 唐針 シナの針。

Tōbune 唐船 シナの船。卑語。Tōxen (唐船) という言い方がまゐる。

Tōgasa 唐笠 シナの笠。

Tōgoma 唐独楽 子どもが遊ぶのに使う独楽の一種。

Tōguua 唐鋏 石を切るための幅広の石工具の一種。

Tōno tūuchi 唐の土 おしろい。

Tōvchua 唐団扇 シナの円形の扇。

Tōxen 唐船 Carano fune (唐の船) シナの船。→Tōbune。

Tōxi 唐紙 Taitōno camii (大唐の紙) シナの紙。

数が多い分だけ意味のばらつきは大きいが、共通点をさがせば、いずれも中国に起源をもつことが条件になっている点だろう。なかでは、特定の外観や構造、あるいは製造方法が「唐」と呼ぶことの条件になっている例が多そう。ここに他と区別する差異があるならば、中国産かどうかは強いて条件にはなりにくいだろう。その一方で唐紙 (Tôgi) や唐船のように中国で作られたことが条件になりそうな、第一のグループに近い例もある。だが、実態はそう簡単に二分できないところにあるようだ。たとえば唐船は中国製の船であると同時に、特定の構造と外見をもつだろうから、コトバは双方にまたがっている。むしろ両者が抱き合せになっているのが第三のグループの特徴だといえる。

残念ながら「唐絵」の項目は『日葡辞書』に収録されていない。しかし、第三のグループの用語例とくらべてみると、唐絵というコトバが二通りの使われ方をしたことが納得できるだろう。まず、中国製、日本製の別にコトバが関与しなかったのは、他と区別される外観や構造に意味の力点がおかれていたからである。ただし外観や構造といっても、絵画の場合にはわかりにくいだろう。具体的にいうと、図様、技法、材質、表装の形式などの要素が考えられるが、つまりは、唐絵ならざるものとの差異を見つけることのできる外観上の諸要素である。と同時に、中国に起源をもつということは、本来は中国製の絵だという意味も当然ふくんではいる。だから文脈によっては、「唐絵」が中国からの舶載品を意味することがある。唐絵というコトバの用法はこう理解できるだろう。⁽¹⁶⁾

五、メディアとしての絵画

唐絵というコトバの意味の境界をもう少し明瞭に示唆してくれる例があ

る。次の『教言卿記』の記事がそれである。

裏松返し、仙女繪二幅送賜、自愛々々、秘藏々々、

(応永十三年〔一四〇六〕八月二日条)

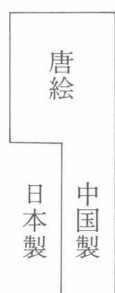
日野重光(裏松)から女の仙人を描いた二幅の絵が山科教言のもとに送られてきた。八朔の贈答への返礼である。どのような絵だったのか具体的にできないが、「仙女」とある画題から推測すれば、唐絵と呼んでよい絵だったことは確かだろう(挿図14)。応永十一年、十二年、そして十三年には第二回、第三回、第四回の遣明船が相次いで帰国している。この年の閏六月にも兵庫の港に船が到着している。贈られた絵を明からの舶載品だと教言が考えても不思議のない状況である。教言がこれを珍重したような書きぶりになっているのはこのためかもしれない。これを伏線にして読むと、金阿弥に絵を見せて意見を聞いた三日後の記事がおもしろい。

仙女繪金阿二尋意見之處、日本近日書タル繪云々、

(応永十三年〔一四〇六〕八月五日条)

しかし金阿弥の見立は、日本で近頃かかれた絵だというのだ。期待はずれの結果だったのだろうか。教言の感想は残念ながら記されていない。この年の十二月、伊勢国司入道(北畠顯泰)が下向するというので黒作の太刀といっしょに「仙女絵」をやってしまった(応永十三年十二月二日条)。明からの舶載品と日本製のちがいが絵画の価値の高下にどの程度かわるのかはまた興味ある点だが、これをおくとしても、想像できるのはこのようなことだろ

う。つまり、中国製か日本製かが問題になる文脈のなかで、日本製であることが明らかな場合、それを「唐絵」とはいいにくかった、ということである。このあたりに唐絵というコトバの意味上の境界線があると見てよいだろう。以上をまとめると、このような略図ができる。



「唐絵」とはあくまで一つの言語体系のなかで位置づけられたコトバである。が、コトバの意味の領域を注意ぶかくさぐるとき、そこに遣明船の時代の東アジア絵画のもっていた可能性が示唆されてこないだろうか。

「唐絵」のなかにはこの時代の絵画のあり方が写し込まれているように思う。まず一つは、絵画のもつ文物としての側面である。時に動産的価値をもつ、すでに作られたモノとしての側面だといってよい。それは、中国製、日本製の別が関与する領域である。『教言卿記』の記事に登場した例がこれにあたる。『看聞御記』の最後⑩の例もふくまれるだろう。さきに、真名Ⅱ唐絵の図式が成り立たなくなるといったが、書記の方法である真名にはモノとしての実体が希薄だからである。

そしてもう一つは、生成されるものとしての絵画の側面である。「唐」を冠したコトバのなかには、外観と構造、あるいは製造方法が中国に起源をもつことを指して、そう呼ばれる例が多かった。「唐絵」も例外ではない。外観と構造とは、受け手の側に立っていえば、唐絵とそうでないものを区別する要素としてはたらく。作り手の側にとっては、唐絵にふさわしい外観と

構造を絵画にあたえることだろう。いってみれば作る技術である。作り手と受け手を二つながらに立てれば、それは両者のあいだの往復運動のただなかに現われる、メディアの役割を実現する絵画の側面だ、とでもいえばよいだろうか。

漢字文化圏の東アジアを横断することのできる絵画のあり方とは、いうまでもなく第二の側面に焦点をさだめたときに見えてくる姿である。唐絵とはやまと絵と示差的な関係をもつことで規定される絵画の一樣態だが、一たび漢字文化圏のなかに押し出され、内なる構造から解き放たれたとき、唐絵はもはや唐絵ではなくなる。内なる構造は、いわば漢字文化圏に向けられた開口部をもっていたことになる。

東アジアの絵画の可能性とは、おそらくこのあたりに感触をつかむことができるだろう。それは、絵画が生み出される「場」として東シナ海の交流を捉らえたとき見えてくる、高度に組織化され、体系化されたコミュニケーションを絵画が実現するメディアとしての役割だといえないだろうか。

しかし、遣明船の時代が遙かな昔のことになるにつれ、絵画にもとめられた役割も変わっていったようだ。たとえば、唐絵に向ける眼差しもまたちがってくる。享保九年（一七二四）の序をもつ柳沢淇園の『ひとりね』にはこう記されている。

繪は唐繪を學ぶべし。いかにといふに、日本にても名畫と云程の畫人、ことごとく中國を學びたるもの也。（一三九）

淇園は、そこで狩野永納の『本朝画史』を引き合いにだして、古法眼狩野元信、巨勢金岡、小野篁、明兆の実名をあげ、「かずなき名画とよばるる人、すべて中国よりまなぶにあり」とのべている。ところがいつのころからだろう、中国の絵をないがしろにした狩野探幽と常信の絵は何と「浅ましき事」か……。元信直系というべき探幽、常信に酷評をあげて一節のしめくくりにしたのは、文人画という新たな唐絵にしようとした淇園としてはごく自然な結論だった。そこで淇園が「絵は唐絵を學ぶべし」といつて持ち出した「唐絵」とは、すなわち「中国の絵」である。彼の時代の人々の眼には、日本列島と中国大陸とのあいだに横たわる海が、唐絵と唐絵ならざるものとの境界として映りはじめていたことだろう。遣明船の時代の絵画が秘めていた可能性もまた、立ちほだかる海峡の前に失われていったにちがいないのである。

以上、これまでにあげた具体例はどれもささやかな例に受け取られるだろう。日本美術史の根幹をつくる例にはならない、どれも周辺に位置するものばかりではないか、と。東シナ海の遙かな往還を果たすことのできた絵画と

は、海のどちらがわから眺めようと、いずれ周縁部におかれているように見えるものなのだ。日本美術史が、古代、中世、近世にわたって「和」と「漢」の対立をそのつど解消し、「和」のなかに取り込むことに成功した、とする見方がある。しかしこの見方に固執するかぎり、東アジアの絵画が等しくもつていた可能性を視野に収めることはできないだろう。「日本美術」という、あまりにも自己完結し、自己充足した枠組みを前提に歴史が組み立てられているからだ。はっきりいえば、そこにある美術史とは「日本文化」の一貫した自己同一性を信奉するイデオロギーの追認にほかなるまい。⁽¹⁷⁾

東アジアでの共通語としての絵画の姿は、朝鮮絵画あるいは琉球絵画に眼を向けるともっと明瞭に見えてくる。いや、もっと複雑で多様な実像がそこに浮び上がってくるだろう。一五世紀の東シナ海を舞台にしたコミュニケーションを実現するための資格を絵画がもつことは、あるいは想像する以上に容易だったのかもしれない。ハードルの高さを錯覚させ、そこにもたらされた現象をあくまで周縁部に追いやるとすれば、それは、美術史が暗黙のうちに位置をさだめた中心からの眺望がはじめてからそうなっているからだ。だが、境界線上に立つて見渡す風景は格別のものだ。中心にとって綻びに見える箇所が可能性にみちた開口部に映ってくる。いわばネガとポジを反転することができるなら、東アジアの絵画史はもっと別の様相を見せてくれるはずである。

【註】

(1) もと首里城正殿に掛けられていた梵鐘は現在沖縄県立博物館に所蔵されている。梵鐘と銘文については、東恩納寛惇「首里城正殿奉掛梵鐘」『史蹟名勝天然紀念物』一八一―、一九四三、坪井良平『日本古鐘銘集成』角川書店、一九七二、外間正幸「沖縄の梵鐘と金石文」『仏教芸術』八八、一九七二、を参照。

(2) 当時の国家観は、もとより近代以降のそれと異なる。本稿の構想には、村井章介

「中世日本列島の地域空間と国家」『思想』七三二、一九八五（『アジアのなかの
世日本』校倉書房、一九八八、再録）に展開された「環シナ海地域」論から受けた
示唆が大きい。

- (3) 『海東諸国紀』については、申叔舟著・田中健夫訳注『海東諸国紀』岩波文庫（青
四五八―）一九九一、『海東諸国総図』については、田中健夫「倭寇と東アジア
交通圏」『日本の社会史』第一巻（列島内外の交通と国家）岩波書店、一九八七、
とくに四―4『海東諸国総図』の成立を参照。「この地図は日本・琉球の世界最
古の木版印刷地図というだけでなく、一五世紀における東アジア諸国の世界認識を
具象的に描きだしたものとして貴重な歴史的産物である」（二六八頁）。申叔舟はま
た安平大君李瑔の蒐集品について著した『画記』をのこしているのが注目される。
稲葉岩吉「申叔舟の画記―安平大君の什蔵竝に安堅について―」『美術研究』一九、
一九三三、参照。

- (4) 海老根聰郎「寧波の文人と日本人―十五世紀における―」『東京国立博物館紀要』
一一、一九七六。以下に取り上げる史料をはじめ、日明間の人的交流の概要につい
ては浩瀚なこの論考に負うところが大きい。また以下に登場する寧波の文人金湜、
袁応璠、張楷の一族、方梅厓（方仕）、詹仲和（詹僊）らの履歴と事跡についても
この論考を参照されたい。詹仲和については、鈴木敬「詹仲和筆墨竹図」『美術史』
二一、一九五六、を参照。

- (5) 田中健夫「漢字文化圏のなかの武家政権―外交文書作成者の系譜―」『思想』七
九六、一九九〇、五頁。

- (6) 一枝希維筆「山水図巻」京都国立博物館蔵（紙本墨画淡彩、卷子装一巻）。この
画卷の詳細については、大西廣「山水図巻―一枝希維筆」島田修二郎・入矢義高監修
『禅林画賛―中世水墨画を読む―』毎日新聞社、一九八七（三三七―四二二頁）参照。
以下に取り上げる本画卷の序跋等の訓読は大西氏にしたがい、仮名づかいなど若干
をあらためた。

- (7) 遣明船が堺を出港したのは文明八年四月一日。南海路を経て九州から渡航を敢
行したのは翌文明九年である。この画卷の巻頭三行にある文明八年七月下旬の年紀
は、このとおりであれば堺出港後の日付になる。いまのところ筆者にはこれを説明
できる考えがない。なお、文明八年の遣明船については、小葉田淳「中世日支通交
貿易史の研究」刀江書院、一九四一、第三章第四節「文明八年の遣明船」、堺市役
所編『堺市史』第一巻本編第一、一九二九（四八〇―九二頁）、『大日本史料』第八
編之八、文明八年四月一日の条を参照。

- (8) 海老根「寧波の文人と日本人」（註4）一三五頁。

往還する絵画

- (9) 永樂三年（一四〇五）二月の大方道遐の賛をもつ「別峰大殊像」岡山市松林寺
蔵、成化二年（一四八五）七月の張応麒の賛をもつ「一休宗純像」真珠庵蔵、金
湜の賛をもつ「一休宗純像」MOA美術館蔵、などの頂相の例が知られている。扁
額の揮毫、持参した語録に識語や序跋をもとめるなど、多くの事例については海老
根「寧波の文人と日本人」（註4）を参照されたい。また、本稿ではふれることが
できなかったが、正徳四年（一五〇九）に入明した佐々木永春が帰国に際して贈ら
れた送別詩画卷がある。とくに巻末の方梅厓（方仕）の跋は寧波の士人との交流の
さまを伝えて興味ぶかい。詳細は、川上涇「送源永春還国詩画卷と王謬」『美術研
究』二二、一九六二、を参照のこと。

- (10) 渡唐天神説話の成立過程については、村田正志「渡唐天神思想の源流」『村田正
志著作集』第五巻、思文閣出版、一九八五（五四―八〇頁）、西田長男「神道思想
史断章一、渡唐（渡宋）天神思想の源流について」『ぐんしよ』八、一九六二、を
参照。希世靈彦をはじめとする禅僧たちの渡唐天神詩については、朝倉尚「賛渡唐
天神詩寸見―希世「賛北野神君詩」（仮題）について」『禅林の文学―中国文学受容
の様相―』清文堂出版、一九八五（一九六―二二頁）参照。また、『塵荆鈔』の
成立年代は文明一四年（一四八二）ごろが目安と考えられる。『古典文庫』四四八、
一九七四、収録の解説を参照。

- (11) 金子西の履歴については『蕉軒日録』文明一八年正月一二日の条に詳しい。金子
西の乗船した文明一五年の遣明船が五島に到着したとの一報が京都へとどいたのが
文明一七年（一四八五）二月一日、堺に帰港したのは、本文中にふれたように
翌一八年七月四日である。中国路の戦乱が遅滞の主な理由だったが、それにしても
「癸卯（文明一五年）大明に入り、去冬泉南に皈る」と『蕉軒日録』の記すとおり
だったとすると、金子西が堺に舞い戻ったのはずいぶん早い時期である。小葉田
「中世日支通交貿易史の研究」（註7）第三章第五節「文明十五年の遣明船」参照。

- (12) 方梅厓の賛をもつ「渡唐天神像」については、サントリ―美術館編『妙心寺隣華
院展―長谷川等伯と襖絵―』図録、一九八二（出品目録一〇）、今泉淑夫「研究余
録・渡唐天神像三題」『日本歴史』四八五、一九八八、今泉淑夫「眼のうろこ―十
六、七世紀日本における「異邦」の系譜」『日本美術全集』第一五巻（永徳と障屏
画―桃山の絵画・工芸二）講談社、一九九一（一九五―二〇二頁）参照。また、嘉
靖一八年（一五三九）の「高溪子」なる署名のある「渡唐天神像」が紹介されてい
る（海老根「寧波の文人と日本人」（註4）図版八・本文二四四頁）。その他、村田
正志「日本の渡唐天神像と中国の天神像」『日本歴史』五二四、一九九二、参照。

- (13) 杉村勇造「画人如寄について」『MUSEUM』一七三、一九六五、島尾新「柿

本人磨図如寄筆」島田・入矢監修『禅林画賛』（註6）（二五〇―頁）を参照。また、人磨像のポーズの解釈については、島尾新「柿本人磨像における「かたち」と「意味」」東京国立文化財研究所編『人の「かたち」人の「からだ」―東アジア美術の視座―』（イメーシ・リーディング叢書）平凡社、一九九四、参照。

- (14) 国民語としての「日本語」の成立をめぐる問題については、酒井直樹「死産される日本語・日本人―日本語という統一の制作をめぐる（反）歴史的考察―」『思想』八四五、一九九四、を参照。

- (15) たとえば「中世人は新渡来宋元画と新興宋元画的日本画に對して、新しい創造語を与へることなしに、平安時代人の用ひたのと同じ唐絵なる言葉を代用して、而してそれを以て平安時代的大和絵及び唐絵との間を区別したのであつた」（谷信一「唐絵」『室町時代美術史論』東京堂、一九三三、三五頁）。また、中世以前の「唐絵」については、秋山光和『平安時代世俗画の研究』吉川弘文館、一九六四、第一篇第一章「唐絵」と「やまと絵」（三一―六五頁）を参照。

- (16) 『日葡辞書』に収録された「唐筆」(Tôff)の用例が『大乗院寺社雜事記』長享元年（一四八七）七月二五日の条にある。「珍藏院へ行向、……新造之堂一見之、殊勝々々、本尊ハ長谷観音、……自宗八祖師在之、……唐筆十六羅カン在之。中国製品であることをとくに強調するときは「唐筆」といういい方があった。

- (17) 古代、中世、近世にわたって「和」と「漢」の対立をそのつど解消し、「和」のなかに取り込むことに成功した、とする見方は、日本近代が「漢」の位置を「西洋」に取り替えただけだという見方とセットになる「日本文化論」の一形態であることはいうまでもない。個々の事例にふれないが、ごく最近でも、一種の文化装置としての和漢の二元論から「日本美術史」を美術史家が語ろうとすることは多い。これが近代の国民国家のイデオロギーと連動しているという点で明瞭な政治性をもつことが気付かれていないとすれば、驚くほかない。「古代以来日本が常に「中国」との対照によって自己措定を行ってきたという広く受け容れられている見解は、近代の、国民共同体が、対他且つ対自的に自己を構想する図式を非歴史的に、過去に投射したものであるにすぎない。この図式は……種的同性の論理のなかでしか働かないのである。日本人と中国人、あるいは、日本文化と中国文化の対照自体が国民としての日本人や中国人を前提してしまっているものであって、ここには、国民という種同化の様式が如何に近代に限られたものであるかという自覚が全く欠けているのである」（酒井「死産される日本語・日本人」(註14) 八―九頁）。この二元論を操作する見事な例にデイビッド・ポロック『意味の破砕』(David Pollack, *The Fracture of Meaning*, Princeton University Press, 1986)がある。本書への批判

は、酒井直樹「近代の批判…中絶した投企―ポストモダンの諸問題」『現代思想』一五―一五、一九八七（一八九頁）を参照。

(九五・一・一八成稿)

【付記】

脱稿後、『宣和書譜』巻第二〇「制詔詰命・敍論」の所説を井手誠之輔氏から教示された。一節は冒頭に帝王の人民統治のための制・詰・勅牒の三つの形式をあげ、ついで「殊方異域皆由此治、雖曰言語不同、點畫乖離、譯而通之、何嘗不合、況其自通中國、書畫可採、此歷代書史在所不廢」とする。『中国書論大系』第六卷（二玄社、一九七九）収録の訳文には「諸外国のどこも、これ（制・詰・勅牒）によって政治を行っている。言葉が違い、文字が異なっていると言っても、翻訳して通ずるようになさすれば、合致しないはずはない。まして、みずから中国との交流を求める国においてはなおさらである」（日原利國訳）とある。中国側からする、共通語としての漢文の主張が見逃せない。その上で「書画採るべし。此れ歴代の書史、廃せざる所に在り」と敷衍することに注目すべきだろう。同訳は「書画は学ぶ価値のあるものであり、歴代の書跡は廃棄されることなく伝えられてきた」とし、ここに話題の転換を見て段落をあらためている（以下は能書の具体的事例）。が、「書画採るべし」とする前後の文脈の流れは（少なくとも私には）つかみにくい。ここに切れ目を読むのではなく、前との文意のつながりを強調したいのだが、どうだろうか。