

宋代佛畫史に於ける清涼寺十六羅漢像の位置

宮崎法子

はじめに	
一 日本に傳わる宋代佛畫	二一頁
——その制作地について	二一三頁
二 羅漢國の流れ概観	二一八頁
三 清涼寺十六羅漢圖の表現	二二八頁
(1) 後補について	二二八頁
(2) 他本との共通性 概観	二二九頁
(3) 背景の表現	二二四頁
(4) 彩色	二三二頁
(5) 衣裳・調度の表現	二三三頁
(6) 肉身表現	二四一頁
(7) 線描 肉身線・衣文線	二四七頁
(8) 像容・プロポーション	二五六頁
(9) 空間構成・構圖	二五八頁
むすび	

はじめに

清涼寺に傳わる十六幅の羅漢圖について、私は既に「⁽¹⁾ 齋然將來」の傳稱の是否を中心に論じたことがある。そこでは、現清涼寺が齋然將來十六羅漢ではない別の十八羅漢のうちの十六幅で他の二幅は現存せず、一方平安朝を通じ有名であった齋然將來十六羅漢圖は、『仁和寺御日次記』の記事の通り、建保六年(一二二八)の火災の際焼失してしまったという結論を、主に中國・日本に残る文獻資料と、現本畫中に記された尊名とに着目して導いたのである。多くの南宋佛畫を見た目でこの作品を見た時、これを九八七年に歸朝した齋然⁽³⁾の將來品、即ち北宋最初期の作品とすることに疑問を感じたことが、その考察の契機で

あった。しかし、前論文では、繪畫表現自體の分析やそれによる位置づけを行なうに至らなかった。そこでは、この繪を舊來の傳稱から解き放ち、繪畫表現そのものから考察するためのスタートラインに立たせ、文獻資料等の傍證といくつかの表現のポイントのみに觸れ、この繪が北宋末南宋初に位置づけられるであろうという假説を示すに止まったのである。繪畫表現についての分析は後日に託されたまま今日に至った。

その後、拙論を承け、鈴木敬氏は、この清涼寺本の制作年を十三世紀以降、南宋中期以降に下げる見解を示された⁽⁵⁾。私としては依然その見解に従うことは躊躇される。よって今ここに、前論文で課題として残されたこの作品の繪畫表現自體の特質の把握と、それによる位置づけを私なりに試みようとするものである。

今この作業を開始するに至った要因の一つは、先年蘇州の瑞光塔で發見された寶幢の内箱に描かれた四天王像を實見する機會を得たことである。その一〇一三年という明らかな制作年は、從來の北宋前半の佛畫（人物畫）の基準作缺如という空白を埋め、清涼寺本を考える上でも大きな手掛りとなり得る。日本に残る多くの宋代佛畫は中國本土では既に失なわれ、日本のみで大切に伝えられた遺品であるが、南宋の作が主で、北宋の遺品はほぼこの清涼寺本が裔然將來の傳稱の下に唯一の基準作候補であった。前論文でその傳稱からこの作品を解き放った時、逆に北宋の比較規作品の缺如によって位置づけが困難になるというジレンマに陥ったのであるが、瑞光塔板繪の發見により、一例でも北宋期の間違いのない作例を得たことは、本論執筆を促す大きな契機となった。また、ほぼ一年に亘る中國滯在中に實見した文物遺構や作品、續々と紹介された遼金の壁畫や宋代の羅漢塑像などに據って、五代から宋、そして日本に傳わる佛畫に及ぶまでのある程度の地理的・時間的展望が可能になったことも、清涼寺本についてここに再び筆を執るに至ったもう一つの要因である。

宋代佛畫は日本に多くの作品が残っており、その世界は様々に豊かである。從來研究が殆んど爲されていないのは、宋代以後の佛敎の變質により、佛畫の傳統的研究法であった儀軌による圖像學がこの時期ではあまり意味を持たなくなったこと、一方、中國（特に宋以後傳統の文人中心の繪畫・藝術觀から見てこのような作品は職人の仕事として輕視され、文字資料も残ら

ないことが決定的な理由であった。しかし、儀軌と合わないことはかえってその時代の特質を示すとも言え、また正統の繪畫史觀からみて輕視され續けた歴史は、逆に厄介な贋作の横行を防ぐものである。いずれにせよそれらの作品群が、一つの時代のイメージを強烈に發し續けていることは紛れもない事實である。それらを考察する方法としては、作品の表現を見極め、作品にそつて分析する作業が重要となる。だがこれは不安な果しない試行錯誤であるように感じられるものである。しかし美術史に何らかの意味があるとすれば、それは單に結論の中にでなく、こういう作業過程自體の中にこそより多く存在するであるはず。いずれにせよ、宋佛畫全般について將來に向つて私なりの作品研究作業の端緒として、この繪について先に殘された課題に取り組んでみたいと思う。

一 日本に傳わる宋代佛畫——その制作地について——

十世紀以後、日本の鎖國政策にもかかわらず、北宋の交流は、私貿易の形で續いており、決して途絶えてしまったわけではなかった。それどころか、宋商は頻繁に往き來し、中國から日本へもたらされた多くの文物は、平安の社寺や貴族社會を潤し、文化面に於て無視出来ない影響を與えていた。今日、日本にのみ傳わっている一群の宋代佛畫も、そのようにして大陸から日本へもたらされ、舶來の名畫として珍重されたものであらう。その交易の實體を具さに伝える記録は殆んど残っていないものの、入宋僧の日記などは、當時の日宋交易、文化交流の有様を知る上での貴重な資料である。齋然の入宋日記は殘念なことに失なわれてしまつたが、十一世紀後半の成尋の『參天台五臺山記』の記述は、具體性に富み、日本へもたらされた佛畫の制作地等の問題を考える上でも、示唆的な史料として我々の手に殘されている。^{⑥⑦}

北宋熙寧五年（一〇七五）の成尋の渡航は、九八三年出帆の齋然の場合と同じく、宋商船によつて行なわれた。肥前松浦を出帆し、七日後には長江河口の島へ到着、後、杭州湊口から街中運河を溯り杭州へ上陸した。^⑧次で杭州から天台山巡禮へ船で

向い、途中から陸路天台山國清寺巡禮を果す⁹⁾。後、五臺山巡禮を許され、再び船で杭州へ戻り、杭州から吳江、蘇州を過り、鎮江の金山寺を拜し、大運河を北上し北宋の首都汴京（開封）に至る。この行程はすべて船による¹⁰⁾。途上の沿岸の様子は細かに記され、賑わった江南の町々の有様などが傳わる。各地で寺社などに参詣しつつゆったりとした船旅が展開する。開封では太平興國寺傳法院に滞在し、いよいよ五臺山巡禮に向うが、馬や護衛兵、案内者を神宗より給せられ、馬を乗り繼いで片道一ヶ月程の旅であった。嚴冬の五臺山巡禮は、天台山國清寺巡禮とは異なりまさに厳しい巡禮の旅であり長く止まることもなく早々に切り上げられている¹¹⁾。杭州から天台山また開封までの既に頻繁な往來のある交通交易の要路とは違い、五臺山をはじめ多くの壁畫を残す山西省諸地域は、今日、非常に交通の便が悪く生活條件も劣悪で、何らかの保護なしに外國人が旅行することは不可能である。それは、當時も今もさして變わらぬ事情であつたと思われる。一方、蘇州・杭州・寧波等を結ぶ運河は今に至るまで、實用の交通手段として使われ多くの旅客を運び續けている。

日本向けの佛畫を南宋期大量に制作していた寧波は、天台山に近く、南宋の都杭州からも近い。尙然が將來した釋迦瑞像も天台山の南側台州で造らせたものであつた¹²⁾。北宋に於ても對日の宋船の出入はこれらの地域を根據地としており、この地が日本へもたらされた文物の主な制作地であつたことは容易に想像される。成尋の記録では天台山或いは寧波などでの佛畫制作には觸れていないが、開封相國寺に於て、彼が十六羅漢十六鋪を購入、また相國寺の五百羅漢を模寫させ日本へ送つたことが記されている¹³⁾。寧波・杭州・蘇州・揚州など江南諸都市、諸地域は繁榮し、首都開封とは大運河で結ばれていた。日本へもたらされた佛畫も江南諸地域でのこのような状況の上に、北は開封あたりまでを抱含する一文化圏の中に生まれたものと考えて大過ないものと思われる。

一方、近年續々と報告紹介されている山西省一帯に點在する寺院などに残された遼・金・元の壁畫は、それら日本に傳わる佛畫と同時代の新しい貴重な比較材料ではあるが、以上の事情からみて、日本向けに輸出された佛畫の制作地と、これら山西の諸地域が、直接相互に頻繁な交渉を保ち、作風に直ちに影響が現われる關係とは考え難いのである。當然首都開封をリンク

として、山西と江南の佛教繪畫も何らかの影響は與え合っていたであろうが、まずそれぞれの地域内での展開を考察した上でなければ、兩者の單純比較はいたずらに混亂を招く恐れがある。現狀を概觀すると、壁畫とポータブルの絹繪の違いにも據らうが、様式的にも兩者には隔りが感じられる。山西壁畫は、より古い傳統、唐以來の寺觀壁畫制作の要素を色濃く殘し中國西北部との關連が強いと感じられ、その様式は元代の永樂宮に至るまで獨自の一貫性を示しているように感じられる。それらについては、粉本的要素の強い武宗玄の傳稱作品《朝元仙仗圖》(王季遷藏、《八十七神仙圖》北京・徐悲鴻美術館藏)等の傳世品を含めた考察が必要とされるのである。ここでは、實調査の困難や良質圖版の缺如の他にも、こうした理由によって、それら山西の壁畫遺品を直接參考作として扱うことはひとまず控えたいと考える。

今日日本に傳わる佛畫の多くに見られる四明・寧波の制作地を示す款記や、先に見た成尋の記録などから、款記のない作品や、北宋に遡り得る佛畫についても、ここで扱おうとする、當時日本へもたらされた佛畫の殆んどは、その制作地が先述したような江南を中心とした制作地域・文化圏から大きくはずれることは無いと考えられる。そして、それは南宋の首都杭州周邊地域であり、決して邊境とは言い得ない地域であった。以上を考察の前提として確認しておきたい。

二 羅漢圖の流れ 概觀

前論文でも述べたように、中國の數を冠した羅漢圖の隆盛は、唐末五代の蜀の地に始まったと考えられる¹⁴。今日殘る羅漢圖を考える上でも、當時蜀の地で活躍した二人の畫家を無視することは出来ない。前論文と重複するが羅漢圖の大まかな系統、展開について概觀しておきたい。(以下卷末折込圖版参照)

唐末五代蜀で羅漢畫家として活躍していたのは張玄である。彼の羅漢圖は金水羅漢と稱され、北宋を通じて有名であった。張玄は、いわば職業的羅漢畫家であり、成都の大寺觀の壁畫制作にも參加し多く羅漢圖を描く一方、商品としての彼の羅漢圖は、

揚子江を溯って多くの商人達が蜀へ至り競ってそれを求め歸ったと言う⁽¹⁵⁾。子孫も羅漢圖制作で名を成し、一家の業として羅漢圖制作を行ない、張玄の名は羅漢圖に冠されて宋代海南島に至るまで流布していた⁽¹⁷⁾。十二世紀初頭、蘇軾は流謫地海南島で見た張玄羅漢への頌を残している。頌の前に各々の圖様について記述されており、當時流布していた張玄羅漢の圖様を知る上で重要な資料と言える⁽¹⁸⁾。そこには尊者を中心に蠻奴、鬼使者、果物をむく童子、猿の獻果など様々な要素が組み合わされ、流れに臨み膝を抱える尊者や枯木の中に禪定する尊者、降龍の場面等々、南宋諸本に頻出するテーマが共通して見られるのである。しかし、一圖に盛られた登場者や要素は、南宋諸本より多く、一層複雑な構成が想像される。これを見ると、南宋諸本が、宋代を通じて張玄羅漢と呼ばれていたものの系列上にあることがはっきりするとともに、序々に整理されていった一つの流れが想定出来る。また北宋末『宣和畫譜』の張元⁽¹⁶⁾の條によれば、張元羅漢は、世の羅漢圖が、多く奇怪なものであるのに對し、世態の相を得ているので廣く知られていると言う⁽¹⁹⁾。このように見ると、現存羅漢圖中一圖に多くのモチーフを盛り込み、穩やかな畫風を示す、いわゆる大和繪系羅漢（舊來迎寺藏現東博藏 十六羅漢をはじめ、同圖様のものが數點傳わっている。）を、張玄羅漢の初期の未だ整理されない時期の圖様の面影を傳える作と考えてよいように思われる⁽²⁰⁾。（卷末圖1）

いずれにせよ、日本に傳わる宋代の羅漢圖の多くは、大きなバリエーションを見せつつも、畫題が相互に何らかの形で混ざり合い繼承されており、當時のいわゆる張玄羅漢と同系統の作品として大きく把握することが可能であろう。

さて一方、張玄羅漢の名が蜀から揚子江下流域まで赫然としていた頃、揚子江を溯り一人の僧が入蜀する。後世羅漢畫で有名な禪月大師貫休である。貫休は晩年蜀に入り、その詩文の才と水墨羅漢で有名になった⁽²¹⁾。彼の羅漢圖は應夢羅漢であり、一圖一圖の想を夢に得たと言われる。また降雨の靈驗あらたかなことでも後世知られている。水墨羅漢と言いながら、今日傳わる禪月羅漢圖の代表例である御物本羅漢圖（卷末圖2）には、水墨技法の特色は生かされていない。しかし、同圖様のバージョンや、石刻、拓本が多く傳わり、禪月羅漢圖として珍重され信仰された長い歴史を物語る。そもそも御物本自體、石刻拓本からの重模という見方もあり⁽²²⁾、オリジナル畫本來の墨法が拂底された石拓からの寫しであれば、御物本の水墨風でない畫風も納得

し易いものである。図様は異なるものの根津美術館や藤田美術館に所藏される粗放な筆使いの傳禪月羅漢圖の方が、より禪月の水墨羅漢の名にふさわしいと考える研究者は多い。

しかし石拓からのコピーとしてもその図様や大ぶりの像容は何らかの形で禪月羅漢の本來の姿を傳えていると思われる。多くの石拓の存在からも少なくとも後代連綿と禪月羅漢としてイメージされたものはこの図様のこのような羅漢圖であったことが言えよう。ところで、奇妙なことに、禪月大師と同時代人であった蜀の歐陽炯の禪月應夢羅漢圖賛に見える図様は、猿の獻果、童子の居眠り、芭蕉の葉と赤い花などについて觸れており、御物本には見られない多くのモチーフが描かれていたことがわかる。⁽²³⁾これらのモチーフ自体は後世の羅漢圖（大和繪系から南宋陸信忠本に至る）に間々見い出せるものである。貫休は吳越地方で水墨技法を身につけ、應夢羅漢を描いていたと言われる。⁽²⁴⁾晩年蜀に入り、當地で盛んであった張玄様の説法畫風の豊富なモチーフを盛り込んだ羅漢圖から何らかの影響を受け、歐陽炯の賛に見えるような多くのモチーフを持つ羅漢圖を描くようになったのではないかという推測は、既に前論文に示した通りである。⁽²⁵⁾また、高臺寺に傳わる俊乗將來の傳稱をもつ十六羅漢も（挿圖1）、禪月羅漢と言われており、畫面一杯に羅漢を大きく描くところは御物本と共通している。淡彩を施し、虎・鹿・猿な

挿圖1 高臺寺十六羅漢圖より

どを配し、棕栢や竹などの植物も多く描き込む點では、御物本や根津本と異なり、歐陽炯の賛に見えるような禪月畫の流れを直接引くものである可能性もあるが、やはり、南宋時點での御物本系禪月羅漢と張玄樣羅漢の各々の後裔達との混成により、このような表現が生まれたと考えることが妥當あろう。

更に元に入つての、東海庵や東博の蔡山筆の羅漢圖は、怪異な胡人の風貌を持つ大ぶりの羅漢を背景なしに描き、その時期での禪月樣への回歸現象の一例と思われる。だがそれもやはり水墨畫としての禪月羅漢への回歸ではなく、御物本風の大きな像容を持つエキゾチックで怪異な尊者と、わずかな從者以外に説話的モチーフは一切描かないという、一種の構成理念としての禪月羅漢への回歸であつた。

少なくとも、ここで扱うような畫工達の制作し續けた羅漢圖の流れを見ると、禪月羅漢は、羅漢の屬性である神異怪力を有し人間世界に游化し護法につとめるという性格を、張玄羅漢のように一般の生活場面の中に具體的説明的に示すのではなく、その怪異で類を見ない風貌のうちに具現化する方向を示す存在として、作用し續けていたと考えられるのである。²⁶ もう一つの方向を示す張玄羅漢は、説話的要素をもち豊富な場面を可能にする點で、成立期には非常に新しく魅力的な繪畫世界として、盛隆したと思われる。また禪月羅漢が奇跡の場面でなく、それを行ないうる力を内在させた異形の姿の表出に専心したのも、張玄風羅漢の廣範な流行を背景にしていたためと考えられる。つまりそれは張玄樣のあまりに一般受けする方法への反動として、文人的な要請を反映した、唐代以來の傳統的な高僧祖師像的表現への逆戻り現象であつたともとれるのである。しかし、それは理想的人物畫としての高僧像などへの單純な逆戻りではあり得ず、新しい要素を有するものであつた。

張玄、禪月の二つの羅漢畫の様式は、微妙に混淆影響しつつ、宋代に新しい羅漢圖を展開させて行つた。羅漢圖は五代・宋に於て最も特徴的で最も流行した道釋畫の畫題の一つとなつたのである。羅漢のように、一般的に見て美しいとも言えない風貌の老人達を主題にした繪畫がこれほど隆盛を極めたこと自體一見奇異にさえ感じられる。それを歓迎し、繪畫主題としてそういうものの價值を認めた人々や時代については、少なからぬ興味をそそられるのであるが、いずれにせよ、この時代には文

人達から庶民に至るまで盛んに羅漢が信仰され、繪像・塑像の制作も隆盛を極め、多くの遺品が今日にまで伝わっている。

御物本が貫休その人の畫風をどれだけ傳えるかは別として、その様式は確かに羅漢圖の一つの祖型としての役割を荷い續けて來たのであり、石刻、拓本などとして化石的に一つのパターンを残し、その存在を主張しつつづけている。一方張玄様は、定まった祖型を持たず、その祖型を持ち得ない豊富な内容や可變性こそが張玄羅漢の本質であつたとも言えるのである。そして、それは宋代に入り様々に展開し、禪月風の胡貌などもとり入れて各時期での種々の様相を見せ、多くの後裔達を残している。これからここで扱おうとする羅漢圖は皆その一例と言うことが出來よう。便宜の爲、以下用いる比較作品や、關連事項を列擧して掲げておく。

九〇一〜九〇三 禪月大師貫休入蜀。(九一二年卒、八一歳) 御物十六羅漢圖(卷末圖2)

九〇八〜九一〇 張玄の聲跡赫然とす。(注15)

九八七 奄然、宋より歸り都入りす。

一〇一三 蘇州瑞光塔、板繪四天王像描かれる。(注1参照) * 一説にこの年、蘇州角直保聖寺羅漢塑像成ると言う。(注27)

一〇七〇前後 山東省靈岩寺、羅漢塑像、現四十體この頃に成る。(注28)

一〇七三 又一説に、保聖寺塑壁羅漢この年に成ると言う。

一〇七五 成尋入宋。天台山國清寺等で十六羅漢畫像塑像へ參拜す。(注29) また開封相國寺で、十六羅漢十六鋪を購入し、

日本へ送る。(注13参照)

一一〇〇頃 蘇軾海南島にて張玄羅漢を見、贊を作る。(注18参照)

一二二四 靖康の變、宋朝南渡。

一二七八 この年以降數年間に亘り、大德寺五百羅漢圖百幅成る。周季常、林庭珪の二人の畫家名が款記に見え、畫

風も差異を見せる。(二つの工房のマスターとしての落款であろう。)

他の南宋の羅漢作品（年記のないもの）

○東京藝術大學 羅漢圖二幅（十六幅の殘缺、同圖様を含む日本寫しの揃いが靈雲寺にあり、他にも多くの羅漢圖に同圖様が見い出せる。）以下藝大本と稱す。（卷末圖5）

○東京國立博物館 羅漢圖十幅（十六羅漢の殘缺、箱書きに尊名がある）金大受筆の落款あり。これと同様の羅漢圖は多く傳わる。以下金大受本と稱す。（卷末圖4）

○相國寺 十六羅漢圖 十六幅（ボストン美術館にも同圖様の十六羅漢像あり）陸信忠筆の金泥落款あり。陸信忠並びに陸姓の他の畫家の款記を持つ同趣の畫風を見せる佛畫が他にも數點傳わる。以下陸信忠本と稱す。（卷末圖3）

他にも、光明寺等に別の一圖様の羅漢圖があり、更にバリエーションを見せる多くの羅漢圖が存在する。必要に應じて適宜取捨し比較して考察を行ないたい。しかしこれらの中で金大受本系の圖様の盛隆は顯著であり、それは一時期の羅漢の典型として扱い得るであろう。また、南宋の塑像として、吳縣の紫金庵に南宋作といわれる羅漢がある⁽³⁰⁾。塑像は、彩色を施したもので繪畫に近い要素があり、唐の吳道子、楊惠子の説話⁽³¹⁾からも作者同士の何らかの交流がしのばれる。塑像を直接比較材料とするのはむずかしいが、これだけまとまった數の遺品が残っていることや、成尋の記録にも見えることから、無視出来ない存在であり、今後の解明が待たれる。

三 清涼寺十六羅漢圖の表現

(1) 後補について

清涼寺本の現状と補修の問題については既に前論文で觸れた。ここでは繁を避けくり返さないが、現本に舊來考えられてい

た程の後補はなされておらず、傷みが激しい割に、いや傷んでいることが判然とする故にかえって今繪として残っている部分は、絹も基本的につながっており本來の姿を比較的よく傳えていることがX線、赤外線などによる精査の結論として導かれた。X線寫真からの判断では彩色も大々的に塗り直された痕跡は残らない。まして構圖やモチーフの改變の跡は、全く確認出来ない。この點について鈴木敬氏は、後補や改修があまりに重ねられたため、後補の跡が判別出来ないものになっているという見解を示されている。³²その疑問は一まず保留し、今残っている繪の表現を具さに見て行つた時、それぞれの表現が、想定する時代の流れの中で不整合なものでなければ、逆にこの後補の問題も解決が見られると思われる。不整合を示した時、またその場で再考することにして、現本の繪畫表現に沿つた分析を試みて行きたい。これ程の出来ばえを示す作品として残っている現本を後補の危惧から取り上げないことは遺憾であるし、現本に残っている表現、描かれている表現をまず分析し考察する作業は決して無意味とは言えない。

(2) 他本との共通性の概観

多くの宋代の羅漢圖遺品の中に置いてみたとき、清凉寺本はその特異性にまず目が奪われてしまう。他には見られない何か本質的とも感じられる不思議な怪異感がある。その據つて來るところについては後に詳しく述べるが、しかし、その印象に捕われずに、冷静に眺めたとき、そこに描かれているモチーフや大よその面貌、パターンなどは、意外に他の南宋の羅漢圖と共通性を持つていることに氣付くのである。セット内での振幅もあり、また他本との差異は差異として嚴然として存在するが、ひとまず、大よその主題の共通性に目を向けておきたい。

圖版は巻末に比較する諸本の全圖を見開きで載せた。しかし、清凉寺本については赤外線寫真をここに掲げて、分析作業に資したい。

他の羅漢圖と主題構成に於て共通點を多く見い出せるものは、清凉寺本の第四尊者と、第七尊者、第十五尊、第十六尊等で

第一尊者

挿圖 2 清涼寺 十六羅漢圖 赤外線寫眞

あろう。第四尊者のように日常生活の一場面の如く看經中の羅漢に侍者がサーピス（ここでは香を焚く）する場面を描くものは南宋羅漢圖中にきわめて多く、様々なものが見られる。後述するように清涼寺本は調度品をしつらえた屋内や半屋内（テラス）でなくすべて野外の景であることが他の羅漢圖とは異なるが、ここでは岩を机として、最少の道具立を揃え、看經羅漢と童子の奉仕といういわば世態の相を見せる場面を設定している。童子の顔の描法は第十一尊の白顔の僧と同じで、鉛白を塗り、切れ長の目に

第二尊者

第三尊者

群青を付し、眉尻が上へ上った眉を描きと、朱の唇も輪廓線を濃く内を淡くし上下唇とも山型に形づくっている。これほど精緻な描法ではないものの、この童子の顔は基本的に金大受本の陸信忠本中の童子の面貌にまで繼承されている表現方式である(挿圖17参照)。

第四尊者

挿圖2 清涼寺十六羅漢圖 赤外線寫眞

第七尊者の瀧の場面も多く見受けられる。金大受本では瀧を見上げる姿となっており(巻末圖3-13)、他にも靈雲院本、藤田美術館本にその姿が見られる。蘇軾の張玄羅漢贊中にも流れに臨み膝を抱えて坐す姿が詠われ(注19参照)圖様として共

第五尊者

挿圖2 清涼寺 十六羅漢圖 赤外線寫眞

通する。清涼寺本では耳に手をあて聴泉の形であるが、それら觀瀑の羅漢と同趣の構圖と言える。

第十五尊者の龍とその珠を奪った羅漢の圖様も、様々に變化が見られるものの多くの羅漢圖に共通する。

第六尊者

金大受本は空中に龍が舞い上り、童子が恐れて尊者の衣の裾に頭を隠している（卷末圖4—15）。陸信忠本では空中に文様を付した彩色の龍が翔けている（卷末圖3）。清涼寺本では水中から岩に爪を立てせり上った龍が風を起こし、上方に居る珠を持った羅漢の衣を激しく吹き上げている。

第七尊者

第八尊者
挿圖 2 清涼寺 十六羅漢圖 赤外線寫眞

第十六幅は、構成法も殆んど同一圖様のものが他本に多く見られる。洞窟中に禪定する老羅漢は南宋諸羅漢圖中に實に多く描かれ、この圖のように長い髪を肩まで垂したもののや衣や頭巾で頭を覆ったものが多い。また側らに蟒が描かれてゐるものも多く、蘇軾の賛した張玄羅漢にも朽木の中の禪定に蟒を配した主題がある（尙、蘇軾賛とほとんど同じ木の洞の中に禪定する圖様も大徳寺龍光院本中などに散見する）。ここでは太湖石狀の岩に單に白い布が掛けられていて蟒はいない。また古くは御物本禪月羅漢中にも岩窟中の

第九尊者

挿圖2 清凉寺 十六羅漢圖 赤外線寫眞

禪定の姿が見られ（卷末圖2—十四）、そちらは體軀堂々として、宋本の瘦ぎすの姿とは違っているものの、この圖柄の成立に何らかの影響を與えたとも考えられる。更にこのような禪定する羅漢の姿は、牧谿の羅漢圖（靜嘉堂藏）にも通ずる。牧谿の作畫の背景にはこのような圖様の隆盛があったと考えられる。

第十尊者

以上、圖様上の近似等をきわめて大まかに示したが、各部の細かな表現について以下検討したい。

(3) 背景の表現

清凉寺本羅漢圖は、各幅

第十一尊者

に一羅漢を描く連幅式であり、各幅に奇數尊は右上端、偶數尊は左上端に白地の短冊型を圍み尊名を記す。現在の十六幅目は『法住記』

にいう十六羅漢中の第十六尊者である注荼半托迦ではなく大迦葉と書かれている。

ここから本來これが十八羅漢であったと分かることは既に論じた如くであるのでくり返さない。絹本墨畫着色畫、法量は各幅八二・一cm×三六・四cm。國寶に指定されている。

第十二尊者

挿圖 2 清涼寺 十六羅漢圖 赤外線寫眞

尊者或いは從者等の人物を濃彩で描き、周辺の岩は水墨で表わす。竹や樹木・草には墨描きと白緑・黄土

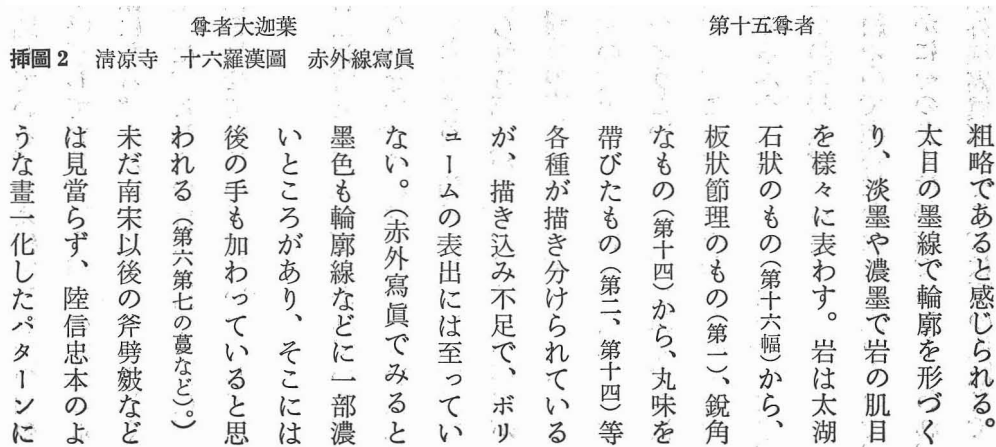
第十三尊者

挿圖 2 清凉寺 十六羅漢圖 赤外線寫眞

色などがわずかに用いられているものの、背景はほぼ素地が生かされており、その中に濃彩で色どられた人物が配されている。これは舊來迎寺本はじめ藝大本等の、先に「張玄系」と稱した南宋諸羅漢圖に一般である。まずこの背景部分の表現について一瞥を與えておきたい。

第十四尊者

後に詳述するように、清凉寺本はすべて岩中の景として描かれており、建造物、家具は描かれていない。よって他本とは異なり、一層背景と尊者の技法的な對比が明確である。岩の表現は尊者の細かい表現に比して



挿圖 2

清涼寺

尊者大迦葉

十六羅漢圖

赤外線写真

第十五尊者

粗略であると感じられる。

太目の墨線で輪廓を形づく

り、淡墨や濃墨で岩の肌目

を様々に表わす。岩は太湖

石状のもの(第十六幅)から、

板状節理のもの(第一)、鋭角

なもの(第十四)から、丸味を

帯びたもの(第二、第十四)等

各種が描き分けられている

が、描き込み不足で、ポリ

ュームの表出には至ってい

ない。(赤外写真で見ると

墨色も輪廓線などに一部濃

いところがあり、そこには

後の手も加わっていると思

われる(第六第七の蔓など)。

未だ南宋以後の斧劈皴など

は見當らず、陸信忠本のよ

うな畫一化したパターンに

も随っていない。このような種々の岩の形態・描法はまた、各幅の尊者の表現と微妙に呼應している。例えば第二尊者の袖の丸みと、岩の丸い形は呼應し、第十三尊の衣文の形や不安定な姿勢は、斜めの岩目とよく呼應している。第十四尊の左膝の形とその下方の岩、赤衣の部分とそこに重なるように垂直に描かれる岩の形態も同様の関係にある。また第八尊の姿勢やくねくねした衣文線と、竹の枝の曲線や背景のうねるような枯木の形態等にもそれが窺える。全體に、これらの背景の描き分けは、何らかの形で畫面效果へ寄與する役割が負わせられており、全く無目的に變化の爲の變化を見せているのでは無い。そして後補があるとしても形を大きく變えるようなものはないと思われる。

枯木や、竹・松などの表現に目を移そう。一見すると見落しがちであるが、くすんだ背景に時として植物が描かれている。

第八、第十等の枯木の描法は、淡墨で淡くグラデュエーションを付し、皴法的な表現は見られない。これは藝大本と近い表現である（挿圖3）。また第十一の竹は幹に白緑（顔料の名、緑青の淡い色）を塗っているものの墨竹と言える。節目から速い筆で墨でかすれを出して竹を描く。大徳寺本にもこのような竹が見えるが、そちらは太目で墨が塗られる部分が短く、墨竹風の要素が減っている（挿圖4）。また、第七の松には褐色が用いられていたようにも見えるが、幹の樹皮の文様はまばらで、スカスカな印象免れない。大徳寺本や金大受本ではやや筆數多く樹皮の目を描き出している。清凉寺本の表現に最も近いものは光明寺本中に見い出せる（挿圖5）。概観すれば枯木や岩と同様、木肌や岩肌を筆數を多くして埋めようという指向は、清凉寺本では特に希薄であると感じられる。しかしそれによって他に類を見ない程の精緻さを見せる人物と、この背景との對比が効果的であることも事實である。それは、總てを均質に硬く描き出す陸信忠本や、兩者の對比が薄められ全體にソフトになった藝大本、また更に全體的に多少疎略であるとかえ感じられる金大受本、光明寺本等とは全く違うこの繪の特質である。

岩に點々と打たれた白緑による苔の表現（點苔）の表現にも目を向けておきたい。この繪の中で點苔はかなり目立つもので、他の背景部の傷みに比して白緑が鮮かであるため、後補の疑いが最も強いものである。確かにその多くは後補であると思われる。白緑の下に先ず打たれている墨の點苔も、第六第七では墨色が他の岩の墨色より濃く（赤外線寫眞）、そこでは下の墨點まで

挿圖 3-a 清-第10 枯木
(※清凉寺第10尊者を示す以下同様)

挿圖 3-b 藝大枯木

挿圖 4-a 清-第11 竹

挿圖 4-b 大徳寺 竹

挿圖 5-a 清-第7 松

挿圖 5-b 光明寺 松

挿圖6 點苔表現 左から 舊來迎寺・清涼寺・藝大各本

挿圖7 清涼寺本の草の表現 左から 第4, 第8, 第13, 第14尊者

挿圖8 遼寧省葉茂臺遼墓出土 竹雀双兔圖 (左)全圖 (右 上下)部分圖

含めて後補と考えられる。點苔の大きさも大きく打ち方も粗い。しかしすっかり薰んで目立たなくなった白緑の點苔も見い出すことが出来、それらの大きさは控え目で、第六第七のような粗雑さはない。また下の墨點の墨色も地の墨色と變わらない。それから見て、白緑と墨による點苔は、本來この繪に表現されていたものと考えられ、またこの繪に全く點苔が無かったとも考えられない。樹や岩に生ずる苔としての點苔は、舊來迎寺本や御物本にも白緑によって描き込まれている（挿圖6）。それらはびったり貼りついて本來の苔の様子を傳えている。清凉寺本では宋の山水畫に見られるように、既に岩から離れて、調子を取る目的で仕上げに打たれる點苔に近い表現になっている。だが南宋畫以降のいわゆる米點とは違い、岩との結びつきによって苔のように、或いは葛蔓のように描かれていることも留意すべきであろう。山水畫遺品の中でこれに似た白緑の點苔は金地院、久遠寺の「秋冬、夏景山水圖」（十三世紀の作）に見い出せる。しかし形態が最も近いものは、藝大本の羅漢圖中のそれであろう（挿圖6）。（またこれに關連して、後述する第一尊者の衣の山水文様中の點苔を一瞥すると、そこには所謂米點はなく、山上に、木々を遠くから見たものと分る形に墨點が付されている。）

點苔と同様に墨と白緑を重ねて表現されているものに下草がある。細く一本線で線で孫で孤を描くもの、亂雜に輪廓をとって中に白緑を刷くもの、笹や花の形を丁寧に形どるものなど（挿圖7）粗略なものから丁寧なものまで表現の幅が廣い。描線墨色は他の岩の部分と同質であり、またその粗略丁寧の程度も岩の部分の表現にそれなりに呼應している。これらも部分的な補筆はあったとしても、後補とは言えないであろう。これらの表現を遼墓出土の花鳥畫（十世紀半ば）と比較すると、一見勢よく墨で描かれる下草は、いずれも同じパターンのくり返して、水平垂直向きと途中で葉の折れ返るものを組み合わせ一株を描き、それを等間隔に配している。彩色のオオバコなども更に強いパターン化を示す。また竹は拘勒の竹で、草と同様、葉型に一つの描法の型がくり返し見られる。清凉寺本の下草はずっとルーズに隨意に施され、水墨風のテクニクを垣間見せながら思い切りよく、時に粗雜に時に丁寧に描かれ、北宋初の花鳥のような枠組の中で几帳面な描寫を行なうものと相當に隔った表現になっているのである。

(4) 彩色

二二二

以上のような素地に近い背景に、人物部分は濃彩で描れる。肉身にはすべて鉛白の裏彩色が認められ、上から更に各尊の肌色に変化を持たせ彩色される（衣にも裏彩色があると考えられるが肉身部分程はつきり確認出来なかった）。その爲か、背景の損傷のひどさに比べて、人物部分はよく残っており、特に人體部の後補は殆んど無いと見える。全體の色使いは、緑・茶・青が基調であり、地味な宋風の好みを示す。中に第五尊のオレンジがかった桃色、第八尊の朱の衣の色が鮮かであるが、それらピンクや明度の高い朱も、宋代佛畫共通の色使いである。藝大本の袈裟も朱とピンクが用いられている。また仁和寺の孔雀明王像や、一一八三年の年記のある知恩院阿彌陀淨土圖もこのような暖色を用いている。それらは赤にもピンクにも青味が全く無く、明るく澄んだ色調を示すのである。清凉寺本の第五尊の桃色はオレンジの傾向が強く、にござって、多少他の佛畫の色味と違っており、後補という見方も依然あろうが、X線寫眞（挿圖9）や、上に乗る衣文線の他幅との共通性から見て後補とは考え難いし、他の佛畫ほどの澄んだ色調ではないものの、これも青味を帯びずオレンジ色味を示す點では他の南宋諸本と同一の好みを示している。陸信忠本が明らかに色感に於て異なっているのは赤やピンクが青味を帯び紫がかっていることに據るのであり、陸信忠派の彩色の特色であるが、その工房だけの好みというより、南宋末という時期的な趣向の表われであると考えられる。元代に入ると宋代佛畫に特徴的であった明度の高い暖色、中間色の使用は見られ

挿圖9 清凉寺X線寫眞（左）第5（右）第8尊者衣の部分

挿圖10 遼寧省葉茂臺遼墓出土
深山會棋圖 (左) 全圖 (右) 部分圖

なくなつてゆくのである。

以下これらの色彩に色どられた人物・衣裳・器物について、順を追つてその表現を眺めて行く。概略を述べれば、基本的に南宋諸佛畫と近いモチーフ技法を示し、一方、描線や空間表現等に於てそれらと一線を畫している。

(5) 衣裳・調度の表現

清涼寺本の衣裳は、かなり凝つたもので種々の裝飾、意匠が見られる。衣文線も一樣ではない。文様の個々の表現については他の諸本との共通性が認められる。文様は白い細線、金泥線、沒骨表現のテクニクが用いられ、對象に沿つて使い分けられている。これのうち特に第一尊者の袈裟の山水文様が注目される(挿圖11)。

そもそも私が清涼寺本の奄然將來の傳稱に疑問を抱いたきっかけは、この山水文様であった。このように熟した水墨山水のテクニクが奄然の頃(十世紀後半)に既に存在し得たかどうかという素朴な疑問を一見して感じたのである。その頃の山水畫の例として、やはり遼墓出土の山水畫を挙げることが出来る(挿圖10)。遠山は唐風の青綠山水の名残りを見せ彩色され、墨の部分の峰々の皴や用筆は、水墨畫の開始を伝えるが唐の飛白風からまだ完全に獨立

しきっておらず墨の面的使用には遠い。遼墓出土の花鳥と山水畫は、決して上層の畫家の手に成ったものでないだけに、このような佛畫中の表現と比較する上では好都合と言える。清凉寺本の文様の山の表現は、切り立った峰あり、三角の低い山並ありで、木々も描き添えられている。技法的には墨（ここでは赤外線寫眞で透過していることから有機の藍かとも思われるが）が面的に使用され、南宋畫中の遠山のような表現に近い。藝大本の袈裟にも水墨山水の切り立った峰を文様として用いており、近似性を示している（挿圖11—d）。

袈裟に山の文様を描くことは、古くから行なわれ「遠山袈裟」の名で知られている。しかし、例えば舊來迎寺本では、その文様は三角形の大和繪風のなだらかな山を青と緑で塗り分け、幾何學的に處理されている。陸信忠本も墨を使って遠山袈裟を描くが、三角形のギザギザの山を文様化して描いており、元代の維摩像などにも同様のものが見える。

清凉寺本は、それらとは異なり、文様化せずに水墨山水畫のように描いている。切り立った峰は、藝大本（挿圖11—d）に最も近い。そして三角形の山は大徳寺五百羅漢圖中の畫中畫に極めて近い畫法を見い出すことが出来る（挿圖11—c）。三角形や臺形の峰を、筆で輪廓を付け、内側を一、二タッチで刷いて描き出す技法は、大徳寺本の畫中畫に藝大本より更に似ている。大徳寺本などを見ても、一般に佛畫中の畫中畫は、當時の山水表現の先端を反映した新しい描法を見せ、一方地の背景部分に描れる山水は舊來の様式を溫存し、兩者の一圖中の表現の隔りに異和感を感じることが多い。それは作畫に於ける粉本主義の現われであろうが、この清凉寺本の第一尊者の袈裟の山水表現も、文様というより畫中畫的と言え、廣げた袈裟はスクリーンのように風景を映し出す。そしてこの部分の山水表現は背後の岩の表現よりずっとこなれた水墨描法を見せているのである。この三角形の山並と木々を描いている部分の表現はまた、李氏『瀟湘臥遊圖卷』（跋から一二七〇年頃の作と分る）の表現と通うものがある（挿圖11—b）。大徳寺本が一一七八年頃に成ったことを考え合わせれば、これらは清凉寺本の年代設定の一つのメルクマールになると考えられるが、そののみで狭く絞りこむことも出来ない。

第一尊者の遠山袈裟程明確ではないが、他にも文様から尙然將來を疑わせる要素が拾い出せる。第三尊者の沒骨の牡丹唐草

挿圖11 遠山表現の比較

- a (上) 清一第1 袈裟
- b (右中) 瀟湘臥遊圖卷
- c (右下) 大德寺五百羅漢圖畫中畫
- d (左下) 藝大本羅漢圖袈裟

↓ d

↑ a

→
b

c
→

の文様である（挿圖12）。北宋初に於て、五代蜀の花鳥畫家黃筌、黃居寀父子の畫風（黃氏體と、五代南唐の徐熙、徐崇嗣父子の「圖畫見聞誌」では孫）の徐氏體の對立が喧傳されている。⁽³⁴⁾ 黃氏體が輪廓線を見せぬ濃彩の華やかな花鳥畫で知られる一方、徐氏體は水墨を用い江南の自然の題材を草々と描くことで、當時の宮廷に在つては新しく新鮮な畫風と映つたようである。しかし後、徐氏一派は墨筆を用いず、彩色のみの黃氏體を描いたという。この話からは墨と輪廓線を見せぬ沒骨畫風はまだ融合成立してゐなかつたことが窺える。尙然入宋時期はそのような宋朝宮廷畫壇での花鳥畫二派の確執から殆んど隔らない頃に當る。先に舉げた遼墓の花鳥畫（挿圖8）から見ても、その時點で既に佛畫の中に文様として、墨の沒骨法で牡丹唐草が、手慣れたテクニクとして易々と描かれてゐるとは考えられないのである。この文様は茶色の地色の上に淡墨で描かれ、綾織りの地模様表現と思われる。モノトーンの澁い表現である點も、沒骨技法の十分な消化とともに、これが完全に宋代の嗜好が發揮された時期の作という感を強めるものである。宋代の文様や彩色の好みは、華麗豪膽な唐風の裝飾とは大きく趣きの異なるもので精緻でかつそれ自體として目立つようには施されない。全體として非常に沈靜した印象を與えるものである。

插圖12 沒骨文樣表現
(上) 清一第3
(下) 清一第10

没骨文様は他にも第十尊者の袈裟に、菱型で花文様をつくる地紋に認められる(挿圖12下)。刺子風の點線と没骨菱型文様が細かく施され、地味で目立たないが丁寧な仕事がなされている。尙、この刺子風文様は大德寺本にも頻出し、溯れば御物禪月本にも見え、下れば相國寺陸信忠本にも見える。また、第七尊の上衣に白い點で丸型の文様を描き出す文様も大德寺本に見い出せる。

袈裟の裝飾では、他に金泥線の使用が目につく。金泥文様は殆んどの尊者の袈裟に、縁飾りや袈裟の条葉(挿圖13-a)として、また第十尊の麻の葉文のように一面に用いられるものもある(挿圖13-b)。これらは南宋諸佛畫、諸羅漢圖に共通する技法であり、舊來迎寺本にも認められる。清凉寺本では、線が細く、また衣の裾や布の端に、衣文線に沿って平行に細い金泥線が入れられているが目につく。この平行線は布の強りや鋭い衣文線の印象を高める効果がある。

また、金泥で獨立した文様を描き出している幅も多く、第四の鳳凰、第八の獅子を向い合わせて丸紋にしたもの、第十の瑞雲の丸紋、第十三の蓮の花を合わせた丸紋(挿圖13-c)などが目につく。いずれも細い伸びのある金泥線で狂いなく文様を描き上げている。このような金泥紋も南宋佛畫に一般的であり、特に尊像佛畫などでは金泥文様の驅使が見事になされているが、羅漢圖中にあるのは、金泥描線が細く、しかも形を狂わずに丹念に描き出す點で清凉寺本は群を抜いており、金大受本等のゆ

挿圖13-a 清一第2

挿圖13-b 清一第11

挿圖13-c 清一第13

挿圖13-d 金大受本

るやかな感覺と比較すればそれは明らかである（挿圖13―d）。（もっとも、清涼寺本内でも幅によって多少の甲乙はあるが、全體的に他本と比したとき、墨線とともに金泥線が細く強く鋭いことは際立っている。）

また、金を面的に使用して、如意やバックル、耳輪、腕輪、寶塔、經軸、靴、甲冑などを描く（挿圖14）際には、すべて下に丹が塗られている。これは金の發色を良くする爲になされていると思われる（或いは剝落防止の接着剤として用いられた可能性もある）、非常に手間のかかった表現である。そして金屬品を表わす際の金の面的使用によって、金屬器の輝きと硬質な手ごたえ、シャープな形態がよく表現されている。そこには布の端に記された金泥線などと同様、形態のシャープさをより強調させる意圖が感じられ、この繪の重厚感を増している。これは他の南宋以後や日本製の羅漢圖に應々に見られる、無頓着で効果のない、粗略な金面の使用とは異なるものである。

金泥使用に關連して、第三尊者の袈裟の釣り環の形式は、靈岩寺塑像や保聖寺塑像に同型のものが見られ、特に上の三ツ葉型の止具が共通している（挿圖15上）。また第十一尊者の紐だけで釣る形式も靈岩寺塑像中にある（挿圖15下）。舊來迎寺本は古い袈裟の様式と言われる紐だけの方式である。靈岩寺には別のタイプも用いら、それは大德寺本にも見い出せるが、この三ツ葉狀の止め具のものは靈岩寺と保聖寺塑像と清涼寺本に見られ、他には見い出せない。尙、南宋後期の祖師像や頂像には大きな太い環が用いられているが、これらの羅漢像にそのようなものは見當らず、すべて細い金環である。十一世紀後半という制作

挿圖14-a 清一第2

挿圖14-b 清一第11

挿圖14-c 清一第10

挿圖14-d 清一第14

清一第2

靈岩寺塑像

保聖寺塑像

清一第11

同 上

同 上

挿圖15 袈裟の吊金具(上)と紐(下)の表現

年が明らかな靈岩寺塑像と共通する表現要素として、これも留意されるべきものの一つであろう。

物の質感に應じた描き分けに執着することは、南宋の人物畫・佛畫に共通の特色である。清涼寺本は描かれる調度品が少な目であるが、描かれているものは殆んど丹念に質感表出がなされている。例えば第一尊者の持つ拂子の柄は、細いものであるが赤い木目が丁寧に濃淡を付して示されている。木目などを好んで描く傾向は他の南宋佛畫すべてに共通する。また、第三尊者の持つ珠數は茶系統の色目の透明な珠で中の白糸が透けて見えるように描かれ、いくつか混る綠玉の珠の部分は透けていないという藝の細かさである(挿圖16 a、c)。透明な珠を濃淡とぼかして丸味を表わし透明感を表わす手法は南宋佛畫の得意のパターンであり、仁和寺の孔雀明王など秀れて精緻である。更に第二幅の鬼使者の腰の毛皮や、ベルトの金屬裝飾に見られるような異なる質感の表現が念入

a 清一第 1

b 清一第 4

c 高山寺 不空像部分

d 清一第13

e 清一第 3

f 清一第 4

挿圖16 布, 調度品の表現

りになされている。また第四尊者の經包みの縁の錦の表現も、小さなものでありながら、織り目を描き出しており、このようなテキストスタイルを織目まで示して細かく描くことも南宋畫の得意とするところである。高山寺不空像などに顯著な例を認めることが出来る(挿圖16 b, c)。また第四幅の童子の荷う堆黒の香入れも、力強い彫り文様と漆の重く艶のある質感が描出されていて、工藝史の方では早期の堆黒の例として注目されるものと言う(挿圖16 f)。また第十四尊者の持つ孔雀扇も、やわらかい毛描きでふわっとした羽根の感じがよく出ている(挿圖16 d)。(ただ第四尊の青銅の香爐の表現は力が弱く今一つの感がある。)

以上のような細部表現の丹念さは、この清涼寺本の印象を重厚で存在感あるものになっている大きな要因である。このような細部描寫の緻密さと、全體への有機的結合(即ち部分描寫自體が出しゃばらないことは、宋代繪畫、特に北宋繪畫全般の特色として常に挙げられるものである。南宋の佛畫に於

ても、特に布や木目、器物の表面のテクスチャの表出への執着は非常に強く傳わってくる。それは時として過度に行なわれ、尊像自體のポリニウムや人體表現が忘れ去られて、衣や調度ばかりが熱心に表わされる場合もまま見受けられる程である。その場合は既に部分と全體の有機的結合、バランスが崩れていると言えよう。陸信忠本では、人物や動物・植物も、器物や岩や建築物と同質の硬く明確なフォルムを持つモチーフの一つとして全く同等に扱われ、生物らしい柔かさなどははじめから意圖されていない（龍や獅子でさえ工藝的な文様を付せられているのを見よ。（巻末圖3））。それは、宋代の人物畫佛畫が宋末に行きついた一つの到達點として非常に興味深い世界を表出している。一一七八年頃制作された大德寺本（挿圖28）の中にもそのような傾向は、既に兆していると感じられる。いずれにせよ宋代佛畫遺品は多かれ少なかれそのような「物」の表現への執着の傾向を有している。微妙な質感、肌理の表現や、物體の表面の緻密な表現が圖られた結果、畫面は不思議な靜寂が支配する。それは客觀的に冷靜に描き出された物體そのものの持つ冷やかな存在感が醗し出す靜謐である。

清涼寺本に於ても、他幅の羅漢圖ほど調度品は多くないものの、今述べたような傾向は明らかに認められる。丁寧に描き込まれた文様や器物の質感は、この繪が怪異ではあっても沈靜した印象を與える大きな要因の一つとなっている。そしてまた、清涼寺本はそれらだけが目立ってしまう後の作例とも程遠い。物體の對象に沿った細かな描き分けは、全體の確かな印象の一助となり、尊者自體の肉身描寫や毛描きなども同様の精度でなされており、主客轉倒は見られない。また陸信忠本のような作りのめいた均一性にも遠い。先述したように岩や背景が粗であり、尊者の精との對比が強いことが、全體の底知れぬような雰圍氣作りに極めて重要な働きをしているが、それはこのような觀點で見直したとき一層明らかになるのである。

(6) 肉身表現

以上のように、衣裳や器物に於て他の南宋佛畫と共通する要素や一層の精緻な表現を見せる清涼寺本であるが、面貌や肉身表現に於てもそれらに劣らぬ丹念な描き込みを示している。それもあくまで對象に沿った細かな描き分けであり、器物も人も

a 清一第4 童子

b 清一第2 黒丸顔

c 清一第3 面長

d 金大受本 童子

e 金大受本 黒顔

f 金大受本 面長

g 陸信忠本 童子

挿圖17 顔の表現比較

h 御物本 面長

i 清一第6正面 六角形

j 大徳寺本 正面

k 二尊院 浄土五祖圖

b 藝大本

均一に表現した陸信忠本とは差異を見せ、また衣裳に重點が置かれ人物表現が空疎な何點かの南宋佛畫とも異なっている。

清涼寺羅漢の顔立ちや表情はいかにも特異であるが、一々を見れば意外に他の羅漢圖と共通する相貌が見い出せる。第二尊の色黒でずんぐりとした大目隆鼻の顔は、金大受本の一尊と基本的には同型であり、他の多くの羅漢圖に頻出する(挿圖17b、c)。また第四幅の童子が多くの兄弟を持っていることは既に觸れた(挿圖17a、d、g)。白顔の穏やかな相の第十一尊本は藝大本に描法までよく似ている(挿圖18)。第一尊や第五・第八等このセットに獨特な六角形の頭の正面向きの老人の顔は、ぴったり適合する例を見出し難いが、大德寺本や陸信忠本、或いは二尊院淨土五祖圖等に、六角形正面向の顔が見受けられる(挿圖17i、j、k)。それらは細部表現の精度が異なることから受ける印象は違っているが、正面向で目が寄って上から壓しつぶされたような顔型と表情そのものは、この他にも南宋佛畫中の顔立ちとして頻出する一パターンであり、清涼寺本とも何らかの共通性を示している。

挿圖18

a 清一第11

また、第三・第十・第十六などの痩せた老人は顎が二つに分れて面長であるが、基本的には藝大のもう一幅や金大受本にも見える相貌である。これらは溯れば御物本中にも同タイプの原型を見い出せよう。(挿圖17c、f、h)

以上舉げた中で最も近似するのは白顔の第十一尊の顔立と藝大本である(挿圖18)。濃く鉛白を塗った上に細い墨と朱線で肉身線を描き起し、淡い朱の隈取りをまぶたや耳に入れて、立體感を出す。藝大本は墨線のみを描き起しと見えるが、各部の形態、眉尻が上方へはね向う側の眉が顔から空中へ長く伸びて描かれる點や、目の上下まぶたの線、鼻下の人中線、唇の合わせ目の線が兩端で下にはねるところ、耳の中の形を描き出す線の組み合わせ方など、同一の形式で描かれていることが分る。唇は上下とも中央を窪ませて山形をつくり、輪廓線を朱で濃く描き、中を淡く彩色して丸味を出しており、透明感あるこの彩色法は仁和寺の孔雀明王の唇にも共通している。眼は群青を使って目がしら目尻にぼかしが入れられ、切れ長の涼やかな眼もとが表現されている。他幅には眼に朱が入れられているがここには用いていない。傳統方式の繼承が特にこのような典雅な菩薩形では強い爲に、第十一尊と藝大本とは非常な近似を見せていると考えられるが、他の羅漢圖諸本では、菩薩形でもこれ程丁寧な描き起しは行なわれていない。但し、藝大本と清凉寺本を比較すれば、清凉寺本の方が一層しっかりと描き込まれており、また顔立がずんぐりとして、表情にどこことなくアクの強さが看取されるのは、二本の全體的印象の差にも通じている。金大受本では彩色が全體に淡く、隈取の入れ方も單調で、ボリュームや肌理の表出には力點が置かれていない。陸信忠本は童子の表現を例にとって比較すれば、共通のパターンを用いているものの、描線が單調で、毛描き隈取りの手数が省かれることから、平面的で硬くつくりもののめいた感じである(挿圖17 a, d, g)。清凉寺本のその他の尊者の表情も細部まで丁寧に描き込まれ、このようにパターンは他本に共通していても大きな差が生まれている。

また、清凉寺本では大きく見開かれた眼が觀者を射るように特に印象的である。第一尊を例にとって細部表現を見ると、肉の盛り上った上瞼と目玉との際を、太目の濃墨線を引いて形づくっている。そして奥まった目玉が丸く見開かれ、上瞼又は下瞼や頬と、思い切って開かれた眼球の緊張した力のせめぎ合いが、重ねられた弧線で把えられている。目頭は、涙線部の小さな丸いふくらみを眼球の中に食い込ませてその形を細かく描き出し、眼頭と眼尻には朱が點じられて人間の眼や瞼の實際の様子を丹念に表わし、同時に血走ったような眼差の實感を傳えている。白眼の周邊には青(又は薄墨)でぼかしを入れ眼球の立體感

a 清一第3

b 清一第12

c 清一第16

d 金大受本

e 同 左

f 同 左

g 瑞光塔四天王圖

h 同 左

i 同 左

挿圖19 眼の表現の比較

を出している。黒目は濃墨の輪郭線でくっきりと小さく囲み、白目をその周邊にぐるりと残して、見開いた目の様子を示している。虹彩は茶（幅によって青、グレー）を塗り、瞳は黒い小さな圓を的のようにその中心にはっきりと塗っている。各幅でバリエーションを見せるものの、殆んどの尊者の眼は基本的にこの方法で描き出される。（挿圖19—g、h、i）

見開いた目の表現は、瑞光塔の四天王像にも見い出せ、描法形式は双方共通している。目頭に丸く小さな下瞼のふくらみを描き出し、白目の周邊に白縁でぼかしを入れ、白目がちにして黒目を濃墨ではっきりとくくり出す。また上下唇とも山型を描くことは、先の第十一

尊以外の老人の顔にも使われる基本的形式であるが、瑞光塔の四天王も同様に下唇中央を窪ませており、これらは當時行なわれた傳統的面貌表現の特色の一つと考えられる。しかし眼の朱や、ぼかしの入れ方など清凉寺本は神經質なまでに微妙になされ、各幅でも表情の變化に應じて僅かな色使いや形態のバリエーションを見せ、瑞光塔より遙かに細密で、實際の表情に沿ったリアルな表現とすることが出来る。

一方、南宋の諸本中の羅漢や天王の眼の表現では、眼の周辺の細かな描寫は減じ、目に入れられるばかりもさっと一塗りされているだけで、目頭も單純化して單に丸い眼球が描かれるに止まっている(挿圖19—d, e, f)。

このように比較すると、清凉寺本は、瑞光塔と共通する形式を踏襲して用いつつ、一層細かな描き込みがなされており、南宋諸本では、そのような傳統的形式が上瞼の濃墨線や眼球のぼかしに残っているものの、目頭の凹凸などの表現は消失しつつあつて、簡略化が認められると言えよう。そこには板繪と絹繪の違い等も當然考慮しなければならないが、やはり時期的な變化の表われの一つとみなせよう。次に述べる肉身の表現、線描の差などとともに、この精緻さは他本と際立つ清凉寺本の特質である。

肉身の表現も眼の表現と同様、細かな立體感の表出が圖られている。白の裏彩色の上に各々褐色、黄味がかった褐色、赤味を帯びた褐色、淺墨い肌等、相々の肌色を塗り上げ、褐色であっても一様でない。その上へ細い肉身線が墨と朱で描き起され、朱または淡墨の淡いぼかしが肉身線に沿って入れられ、皮膚の凹凸を示している。肉身線に朱線の認められないものとして第一・第二・第五・第七・第九・第十五があるが、限取りを淡く入れ立體感を出すことは共通になされており、限取の色が淡墨(と今見える黒ずんだ色)のものには朱線が見えないことから、或いは限取りの描き分けに應じているのか、または現在變色して判別出来ない何色かの線が重ねられていた可能性もある。第三尊、第五尊のように朱線がほとんど墨の肉身線と重なって僅かの部分に赤っぽい別の線が見い出るような表現であれば、重ねられた色が黒變した場合は分らなくなってしまうのである。第六

・第八・第十四・第十六は朱線がはっきり認められ、しかも墨色より目立っている。第十四尊は墨と朱（赤系の色を混ぜたような色）を一本の多少太目の線として引き、隈取りもその色を用いており、印象が他幅よりすべつとしている。しかし、いずれも肉身線はわずかの打ち込みや肥瘦はあるものの、衣文線に比べて遙かに細い線で引かれており、ほのかに施された朱や薄墨の隈取りは、眼窩の窪みやシワ、耳の内側の窪み、のどや骨の出っぱりを微妙に表わしている。尊者によって印象の差があるのは、基本的技法は同じであっても、線や隈取りの朱墨のバランスの差や、肉身の顔料の差による色ののり方の違い、表面感の相違、また筆のすべり具合や、眼の彩色の違い（白眼を白く塗るもの塗らずに肉身と同じまものがあり、黒目の色も茶や青などの違いがある）等によって生じていると思われる。

毛描きの線は肉身線より更に細い。長く脹りのある眉毛や、短くピンピンはねる疎らな鬚や、縮れて渦巻く髪、白髪混りの長い髪等、対象にそって様々に描き分けられているものの、すべて畫絹に食い込むような鋭さを持ち、肉身線よりも一層細い墨線で描かれている。これらの肉身線・毛描き、微妙な隈取りの精緻さによって、清凉寺本の肉身表現は、他の羅漢圖とは比較にならぬ精度と、肌理の表現の充實を示しているのである。

(7) 線描 肉身線・衣文線

清凉寺本に於ては肉身部の細線と、衣文線の太く肥瘦ある線の對比も強烈である。それを先述した水墨背景部と比較したときには、濃彩かつ丹念な描き込みのなされた肉身と一見粗放と見える衣文線をもつ衣裳は共通する充實感を示して、背景と強いコントラストを示しているのである。南宋諸本では肉身線と衣文線の太さの差もこれ程大きくないし、また背景と人物部の粗密の對比もこれ程明確ではなく、全體のやわらかく穏やかな雰囲気或いは硬質で均一な雰囲気の中にメリハリは消失している。線の質も清凉寺本より軽々としている。藝大本ではゆるやかな曲線が連綿と続き、清凉寺本より筆がすべつており、肥瘦の變化も穏やかである。大徳寺本では周季常・林庭珪の二手があり、周はより細く軽く、林は太く強い線を見せつつも、それ

挿圖20 李公麟 五馬圖卷 部分

それに小さく引締った像容が速さのある筆で肉身も衣文も區別少なく一氣に描き出されている。金大受本は彩色も墨色も淡く、全體にやわらかく疎な印象で筆は軽いが力というものは感じられない。陸信忠本についてはその均一感をくり返し述べた通り衣も物も硬質で同じ調子に描き上げられている。南宋諸羅漢圖以外の尊像佛畫の描線では、眞正極樂寺の老子普賢像の細く軽くスピードがあつて鋭く、しかも衣のもつやわらかで薄い質感までを表わしている衣文線や、清淨華院の阿彌陀三尊のような細くきやしゃで精緻な線などあるが、それらはいずれも輕妙でスピード感があるという點で清涼寺本とは異なっている。清涼寺本の線は垂直に正絹に食い込むように引かれており、その印象は鋭く重い。南宋諸佛畫のような側筆氣味に畫絹の上をすべって行く輕みと速度は見せていない。その線そのものの質、特に肉身線の細く強く對象の形を無駄なくしっかりとえらる線描が類似するものを現存作品のうちに求めれば、白描畫で知られた北宋の李公麟の『五馬圖卷』の線描に行き當るのである（挿圖20）。李公麟が當時の人物畫や佛畫に影響を與えたことは知られている。最上層の文人畫と最下層の

佛畫師の間に實際どれ程の影響關係を想定出来るか疑問もあるが、全く無關係であり得るわけもなく、そうであつては李公麟の畫史上の名聲の大きさも虚しいものと言える。李公麟の線が求められ好ましいとされれば、佛畫師達もそれを何らかの形でとり入れたであらう。現に李公麟作品の中で、眞筆（二圖のコピーを除いて）と認められている五馬圖卷の、細く強靱に畫面に食い込んで、決してすべらず強くコントロールされつつ、フォルムを描き出す線に（一圖のコピーが似て非なるものだけにいよいよその質は明らかに）清涼寺本の線描、特に肉身線の特質は最も近い。（しかし、形態の脹りや立體感を白描のみでとらえる簡潔な線の力、息の長い無駄のない線という點では、五馬圖卷が壓倒的に優れている。）

一方、早期の作例として、瑞光塔の四天王像は、その線描の素晴らしさで目を奪う。衣のスピード感あふれる肥瘦のある描線は、唐の吳道子の様式を伝える優れた遺品と目されている。長くたなびく髪や毛描の線ののびやかさ的確さ、炎のふちの自在な線描、指を廣げて下方を押えつけるような掌のふくよかなボリュームの表出等、巧みな對象把握を行なう心地よい線は、線の藝術としての中國繪畫古來の傳統の魅力を十分に發揮している。衣文線は太く肉身線は細いが、よく見れば肉身線自体にも肥瘦があつて、線自体の脹りによって肉體のフォルムを立體的に表出している。簡潔にさっと施された隈取りと肉身線は相俟つて、大らかなボリュームを暗示し、大膽な衣文線に連なつて行く心地よい速さとリズムを線自体に感じることが出来る。それは清涼寺本のような計算され緻密に施された陰影や肌理の表出とは大いに異なる味わいである。清涼寺本は動きのある場面を描くものでも、凝結して氷りついているような印象があり、一方瑞光塔四天王像は、風の吹く開放的で一種熱っぽい氣分を發散させている。この四天王像の線が南宋諸本の描線——藝大本の穩やかさ、大德寺本の小氣味よさ、陸信忠の無機的——とも大いに異なることは自明であらう。こうして比較してみると、様々の差異はあるものの清涼寺本以下南宋諸本に至るまで一様に或る種の靜謐感をただよわせ、一〇一三年作の板繪四天王像とは異なる氣分を示している。それは先述したテクスチュアの表出への執着や次に述べる像と空間のバランスやプロポーションなどの差にも據ろうが、線描自体の質の差に據るところも無視出来ない。瑞光塔と比べた時、それら諸本は線自体の躍動は消失して、線は形態や肌理の表現にかなった合目的性のもと



挿圖21 瑞光塔四天王圖

挿圖21 瑞光塔四天王圖

にコントロールされ用いられていると感じられるのである。これは、やはり唐の遺風を伝える作品と純然とした宋代の作（その羅漢という畫題からしても宋代のものであると言える）の差異に起因するのだろうか。そしてそのことは、單純に時代設定が許されるものではないにしろ、清涼寺本が南宋諸本と多くの差を見せつつもやはり或る共通の基盤上にあることを示していると思われる。

今しばらく瑞光塔との比較を進めたい。そもそも清涼寺本はその變化に富んだ様々の衣文線が注目された羅漢圖である。特に肥瘦がある幅廣い衣文線は清涼寺本の大きな特色として挙げられる。一見その衣文表現は、瑞光塔四天王像に似ており、その發見によって、北宋の作としての證據を得たかのようにさえ見えるのである。しかし、兩者の表現をよく比較すれば、それらは似た形態を示すものの決して同一に論じられのでないことが明らかであり、その差異の方こそ増々強く意識させられるのである。清涼寺本中最も動きがある第十五尊者の衣文線を例にとってみよう（挿圖22）。幅のあるリボン状の衣文線が肥瘦を交互にくり返し、風に吹き上げられた衣の様子をリズムカルに表わすが、その形態は無秩序な混亂を見せていない。それどころか圓に近い弧線の美しいフォルムを効果的にくり返したもので、線の偶然的動きから生み出され

挿圖21 瑞光塔四天王圖部分

挿22圖 清一第15 衣文線 赤外線寫眞

清一第9

清一第3

(上)清一第5 (下) 清一第13

清一第8

二五四

挿圖24 衣文ぬりのこし
a 清一第7, b 清一第14, c 瑞光塔

b

c

たのではなくあらかじめ意圖された表現であることが分る。當然瑞光塔にもそれなりの意圖は働いて衣文線が引かれているのであるが、四天王像の衣文は一氣に線自體の自律的勢いで描かれていると觀者を感じさせるものを持っている。線はかすれ時に過剰に密集し、勢いよく畫面を駆けめぐる。一方清涼寺本は、意圖され決められた最も効果的なフォルムをくくり出し、肥瘦も折り返し部や弧線の途中で決まって太くなり交互に整った形態とリズムが規則的にくり返されている。それは見事に行なわれているので、風に吹かれた布のふくらみや、スピード感が表出され、作爲的なものは感じさせないものである。しかし、その形態の整い方や計算されたバランスは、偶然ではなく強い意圖のもとにつくり上げられたことを示している。

そのことは種々に變化を見せる他幅の衣文線についてもいえる。

(挿圖23) 劍先のような第三尊の衣文、かすれてスピード感を見せ鋭く折り返る第五尊の衣文、くねくねとして衣の細かいひだと裾線を強調する第八尊の衣文、薄くやわらかい布を丸味を帯びた弧線のくり返して描く第十尊、また鋼のリボンのように張り切った弧線を示す第九尊の衣文(これは、後補がある爲に一層線が硬直して塗り込められたような印象になっているが、線本來にもそのような特質はそなわっていたのであろう。)、

第一尊・第二尊・第十四尊・第十六尊のように直線的で、折り返り

の所に角ばった肥瘦を見せるもの等々、まさに多種多様の衣文線が用いられているが、いずれも鋭い切れ味を見せ、いたずらにすべってゆくのでなく、畫網にしっかり食い込んでいる。肥瘦の變化は急激であり時にトゲトゲしくさえ感じられる。これは筆まかせの勢いで筆の腹が出た側筆ではなく、多少筆先が平らな平筆で幅の廣い狭いを巧みに使い分けた、と見える程に、亂れなく太い細いを描き上げている。それは、肥瘦の多少にかかわらず原則的に清涼寺本すべての線描(肉身線までも含めた)の特質である。偶然ではない企圖のもとに様々な衣文線が選ぴとられ、その畫面毎に使い分けられ、一セットとして統合させられている。瑞光寺板繪四天王像のように天真と思わせる程の線への依存と自由濶達さとは違った、計算され沈靜した清涼寺本の衣文線であり、畫面である。

衣文線に關して、瑞光塔板繪と清涼寺本に共通する技法として、衣文線に平行してぬり残されたハイライトの部分がある。(挿圖24) 瑞光塔ではごく一部分のみ用いられており、形式化していない。清涼寺本も同様である。一つの衣文線にそれを強調するためのハイライトを入れるもので、南宋佛畫においてよく見られる方法である。これはしかし六朝顧愷之の傳稱の『列女傳』に典型的形式化の例が見られ(この繪自體は南宋以後のコピー)、また禪月羅漢にもそれらしい帶狀の白ぬきの表現が見られる。技法としては傳統的であつたかもしれない、或いはまたそれぞれのコピー年代を反映するのもかもしれない。南宋佛畫でも形式化したものが多いが、瑞光塔と清涼寺本は、本來の意味を失なわずひかえ目にごく一部に用いられていることに注目したい。

(8) 像容・プロポーション

清涼寺の羅漢達は、顔貌表現や肉身表現の精密さにかかわらず、體軀そのものは意外に脆弱である。第十四尊の露出した上半身など厚みとがっちりした張りを感じさせるが、それでもよく見ると下半身の割合が上半身に比べて不合理なほど小さい。特に上腿部が小さく膝の張り出しのボリュームが不足しているのである。瘦せた羅漢達でもその點は變わらない。例えば、第

八尊者は腰くだけのようにへたりこんでおり、見えている足も、奇妙に寸詰りの靴をはいて、足先が切り取られているように見える。第十一尊も衣の装飾に目が奪われ氣付き難いが、大腿部が消失してしまっているかのようなプロポーションである。肌の陰影・毛描きの細かさ、衣裳の丹念さ等、表面に見えているところ、或いは人や物の表面感の描出には心を砕いている作畫の意外な盲點である。しかし、表面に目をすべらせてゆく限りこのアンバランスは氣にならないことも事實であり、一見したところ不自然さは感じられない。

一般に言われるように宋代人物畫の像容は、細くしゃやなものが好まれ、唐代人物像のボリューム感あふれるものとは大きな變遷を見せている。更にまた、首を前に突き出し加減にして顎の出た姿勢、背中を丸くした、或いは首が肩にめり込んだような形は、大德寺本五百羅漢や張擇端清明上河圖中の小人物表現、山水畫中の庶民の表現に至るまで共通している宋代の人物表現の一つの傾向である。彼ら畫中の人物たちは、首をすくめて、寸詰り氣味の體でチョコチョコと歩き回っている。清凉寺の羅漢の姿勢にもその傾向が感じられる。彼らは歩き回ることさえしない、すっかり坐り込んで活動の氣配も見せない。この繪を支配する一種の沈靜感を作り出す上でこの姿勢や體軀のバランスは、先述した要因以外の別の主要なポイントであるように思われる。

一方、瑞光塔の四天王達は、大ぶりの體軀と邪鬼をしっかりと踏みつける足とを持っている。畫面に占める像容のバランスも大きく、餘白部は小さい。そして、體や腕は、今にも動き出さんばかりの躍動感に溢れており、清凉寺本とは大きく異なっている。但、重疊した衣文の中に、上半身と下半身の連結が、僅かに不整合であると感じさせる所もあり、また頭がやや大きく目で、首が肩にめり込む傾向はここにも兆しているのが認められる。その特色は先に挙げた宋代人物や、近年出土の宋代の畫埵などにも見られるものである。それは更に総合的な考察の必要な問題であって、ここで扱い切れる範圍を越えている。ここでは一應の指摘をするに止めたい。

また、五代の羅漢圖の一樣式を化石化したような形で傳えるいわゆる禪月羅漢は、御物本の像容を見るとすべて畫面からは

み出さんばかりに大きく尊者も全體に太り氣味で、瘦せたものでもガッシリしている（卷末圖2）。一方、清涼寺本はせいぜい第二・十二・十四尊者がポリュームとしても大きめであるのに止まり、それでさえ膝の張りの不足が見られるのである。唐から宋の人體のプロポーシヨンの好みの變遷の跡が、御物本と清涼寺本の違いに追認され、また北宋初の瑞光塔四天王を中間に置いたときそれは一層明確になる。また、南宋本のうち藝大本などは更に顔立ちが面長になり（清涼寺には正六角形の顔が多いし、白顔の第十一尊も、藝大本の白顔の羅漢と比べてずんぐりした顔であることはすでに述べた）この傾向の一步進行した例としてよいかもしれない。

そして、清涼寺本に於ては、特に像容そのものが伸びやかなバランスを有せず、脆弱でさえあることがかえて、尊者の内側へ背景も觀者もすべて引き込んでしまうようなこの繪の持つ凝縮する空間感情（これは瑞光塔の擴大感と正反對のものである）を醸し出す大きな一因となっているのである。繪畫各部の表現要素は、全體の表現効果と密接に連なる重要な基盤であり、各々の表現要素は密接に關連し合つて繪畫全體の畫面感情を創出するものであるが、そのことは、この作品に於ても例外ではない。

この繪全體を支配する怪異で不思議な印象は、何に最も大きく由來しているかと言えば、やはりこの繪の全體としての構成法——モチーフ・背景の設定や構圖法、に據つていえると言えるであらう。すでに見て來た個々の細かな表現はそれを内から支えているが、全體を統一させ、一つの世界を表出させる企圖、或いは無意識に露われている時代と畫家の指向を、最後にこの作品の構成法、空間把握の中に探つてみたい。

(9) 空間構成・構圖

清涼寺本は、すべて野外それも周圍を岩に圍まれた空間に描かれている。これは一般の羅漢圖と異なる大きな特色の一つである。例えば金大受本にはテラスの机の前で椅子に腰かける羅漢がおりそこには清涼寺本第四幅と似た童子が果物の皮をむく姿が見える。清涼寺本で最も日常生活の一場面に近い内容を描くこの第四幅でさえ、岩を机にした岩中に設定されている（金大受本の他幅で完全に建物の内と分るものはないが、雲中の祭壇は裝飾されたものであり、また他は屋外と言っても椅子が用いられるものもあり、清涼寺本の

岩深い背景とは大きく雰囲気を異にしている。巻末圖4参照）。また清凉寺本第十幅の寶塔が置かれているのは、テーブルの形をした岩であるなど、室内調度になづく傾向を見せつつも、野外の岩のみで統一しようとする方向を示している。

これは、大徳寺本や光明寺本（挿圖25）などに多く見られる、羅漢の背景に山水畫衝立を置くことで、自然景をコンパクトに取り込む一方、家具・調度品・従者をも多く描く構成、とは全く異なる行き方である。それら畫中畫の導入は羅漢を人間の日常生活の中でとらえつつかつ彼が自然界を自在に游化し得る存在であることを一圖中に要領よく示唆することを可能にしているが、實はこれは一般の高士圖や人物圖に於ても傳統的に盛んに行なわれた方法でもあった（現存遺品は宋以後のコピーが殆んどである。王齊翰「勘書圖」等）。山水屏風は屋外に椅子を持ち出した羅漢の背後にも用いられるが、周邊には童子などの侍者が仕事をしており、屋外も既に快適な室内と何ら變わらぬ場として意識されていることが分る。藝大本や金大受本の屋外も同様で、それはちょっとした庭先の光景と言ってもさしつかえない。尊者を中心に禮拜者、動物を取捨選擇して配しており、舊來迎寺本のようにエピソードや登場人物が過剩氣味に盛り込まれるのでなく、選ばれた者達が記念撮影のように程よくポーズをつけ配されているのである。

それにひきかえ、清凉寺本は、深い岩の中に尊者が置かれている。それは衝立中の風景や芝居の畫割のような無害な背景で

挿圖25 光明寺本(上下)

はなく、羅漢をとり圍む得體の知れない氣配、雰圍氣そのものである。

すべての羅漢が屋外の岩坐に坐するという點で、清凉寺本に最も近い作品は、御物本系の禪月羅漢であろう（卷末圖2）。石窟内に禪定する者や、太湖石狀の岩壁が迫っているものもあり、共通性を示す。しかし、御物本系の羅漢圖は、基本的に岩を臺座としてのみ用いており、羅漢が岩山の中に置かれるという設定ではない。尊者は畫面空間一ぱいに描かれ、周圍の光景は描出されず、空間そのものの與える壓迫感や不氣味さは意圖されていない。奇怪さは専ら羅漢の表情や相貌に託して表わされている。尊者を思い切り奇態に大きく描くことに集中し、他の登場人物もいない。空間に占める割合に對する計算も感じられない。窟中に禪定する圖様は、清凉寺本はじめ南宋諸本に多く見い出せるが、御物本は眞正面向きであることや、畫中に占める尊者の無頓着な大きさ等が、御物本のもとになったオリジナルな禪月（貫休）畫の時代的特質をよく傳えていると思われる。畫面からはみ出すような大らかな氣分は唐代人物畫や佛畫の一つの特質として數えられるのであり、一〇一三年の瑞光塔四天王にもその傾向は何か残っていた。唐末五代初めのオリジナルな貫休も、特にそれが羅漢圖ではあつても單獨像であり、古い傳統的高僧像にその意味ではかえって近いと思われる點などからも、唐代道釋人物畫の遺風をより多く傳えていたと想像されるのである。

一方、清凉寺本も南宋諸本では、羅漢は畫面に對し適度な大きさを保っており、像容も細身である。このような空間中に占める人物の大きさの割合に對する感覺は、時代による變化が最も顯著なものの一つであろう。細かい技法やモチーフよりも更に敏感に人々の好みを反映し、或る作品がどこか野暮であると感じさせたり、びったりこないと感じさせる決め手となったに違いない。先にも述べたように清凉寺本はその點で、南宋諸本との同時代性を有している。岩のみを道具立てとして用いている御物本と清凉寺本には、時代的には以上のような差異が認められるのである。しかし、清凉寺本が羅漢圖の流れの中で、禪月様の怪異感の表出への指向を示すことも無視出來ない。清凉寺本は明らかに南宋諸本の世態の相と異なる怪異なものをねらっていることも事實なのである。

挿圖 26 清涼寺 第一尊者

宋代佛畫史に於ける清涼寺十六羅漢像の位置

だが禪月様がその相貌のみに托した奇怪感の表出を清涼寺本は畫面全體の雰圍氣で表出しようとしている。禪月羅漢はあまりに相貌に怪異感をねらっているが、今日見るものはどこか滑稽ですらある。清涼寺本に滑稽感は薄い。ほの暗い岩中に配された羅漢達は、選ばれた奇怪な登場人物をわずかに配しつつも、多くは單獨でそれ自身の姿が殊更奇怪であるわけではない。第四幅のような日常性、第十一尊のように美しい姿をも混えている。それにもかかわらず、全體として不思議な怪異感が醸し出され、觀者に迫ってくるような迫力が感じられるのは、既に述べた表現のリアルさと、特異な空間構成、畫面設定にあると言えよう。

第一幅を見よう(挿圖26)。尊者は畫面中央に位置し、岩の上に坐す(結跏趺坐して袈裟が前を覆い下に垂れ下っているらしく、裾から足が見えていない。しかし、先述した下半身のバランスの小ささから足を下げているように印象づけられる)。右方には太湖石が壁のように迫って、その岩と坐している岩坐の前後關係はもう一つ明快でない(先述したように背景部はこういう點でも多少疎略である)。尊者の後方の岩は階段狀にせり上り、尊者の後方を塞いでいる。最も手前(即ち下)に岩が見え、その岩と尊者の間にもう一つ岩があり、岩に挟まれるように奇妙に耳の長い僧が觀者に背中を向けて合掌している。岩に隠れて上半身しか見えず、岩と岩、岩と人との重なり合いで、奥へ奥へと向う空間をたたみかけるように表わしている。しかし、尊者の後方の岩は大きく立ち上り、右の太湖石の壁もこの空間を狭ばめて、空間は廣く後方へ開けてゆくものではなく、逆に岩に壓迫され閉された空間と言ってよい。この岩と人を交互に重ねて、前後に並べる方式は第二尊者とその鬼使者の構成にも明らかである。羅漢以外の登場人物がいる場合は、大かれ少なかれこのような構成法を基本としている。また、從者のいないものも、岩と岩を重ねたり、上方から空間を枯木などで押えつけるようにして、一種閉鎖された空間を作り上げているのである。

第一幅に再び目を向ければ、配される僧もまた奇怪である。他幅の鬼使者等と違って本來奇怪ではないはずのものであるにもかかわらず、わずかに長くされた耳と壓縮されたような頭や身體(これは合掌敬禮する様を後方から見た際の單なる短縮法的表現に過ぎ

ないのかもしれないが)のちよつとしたデフォルメが觀者に意外な氣味の惡さを感じさせ、尊者の方へ向けられた顔がどのようなものであるか想像力を刺激し、一種不安感を喚起する(この形態は光明寺本に受け繼がれている)。畫中の禮拜者がこのように後ろ向きに置かれ、羅漢とたてに重なるように配されることも珍らしい。南宋の羅漢圖の殆んどでは、斜め向き或いは横向きにして、畫面に對する配列の深度は淺い⁽²⁷⁾。同種の從者のいる光明寺本も配列は横に開いている(挿圖25)。それらはあたかも舞臺上で演戲者が觀客に對して眞すぐに重なるようには並ばず、横へずれて見え易くするのと同じである。第一幅でも多少斜めを向いてはいるが、觀者と畫面を結ぶ軸に比較的重なるように配される傾向は、第二・第十四尊者等このセットに共通するものである。下方に置いたり岩を介在させたりすることで人と人とが直接に重なることは避けられている。しかしこれは南宋佛畫ひいては南宋畫一般では既に好まれなくなった空間のとらえ方である。南宋畫に於て、正面から觀者へ迫る深い空間ではなく、對角線構圖などによつて空間の軸の横方向への展開が顯著になるのである。羅漢圖も例外ではない。藝大本は芝居の畫割のような(基本的には樹石人物圖風)背景の前に記念撮影的に人物が配され、尊者等を畫面下方に置いて上方をゆったり開ける安定した構圖を採っている。それがこの繪の穩やかな印象の大きな要因にもなっている。金大受本も同様である(卷末圖4、5)。それに比して清涼寺本は、羅漢を畫面中程に置き、從者等をその前後軸に沿つて配す(唯一の例外第九尊者は鬼使者と二人が眞横に並び主從の關係を付けない。これは二人で一人の尊者のように客觀に直すぐ迫つて來るもので、これもまた他本に見られない構成である)。その效果は從者が後ろ向きで尊者が眞正面向きの第一幅で特に強烈である。後ろ向きの奇妙な僧から尊者へ向けられた視線が、尊者で反射し、何倍もの強さになってその射るように正面を見据える視線として觀者へ向つて來る。そのはじき返す力は背後を岩がふさぐことで一層強まる。この視線の前後への動きがこの繪の奥へ向う方向を示し、また觀者を把える迫力になっているのである。

第一尊の迫力はその眞正面向の姿勢に負うところが多いが、尊者が斜め向きで、從者が眞横向の第二幅に於ても、岩を挟んで手前から奥へ奇怪な鬼使者と尊者を奥へ向つて一直線に近く配列する方法は共通している(挿圖2参照以下同じ)。また第五幅も、靈芝を羅漢へ向つて掲げる横向の童子と眞正面向の羅漢の關係も同様で、いずれも羅漢以外の人物は小さく、岩に一部隠して

バランスを保ち、南宋本のように左右へ開いた配列でなく上下へ重ね畫面の軸を垂直に近くしている。

第十四尊者の禮拜者は以上とは逆に羅漢の後ろに置かれている。岩に隠して顔と體の一部を見せる武人は女性のように美しく、胡貌の尊者との對照は印象的で、その位置關係は意外性がある。兩者の位置は、岩を介することで體の重なりが避けられているが意外に近いものである。餘分な要素を岩に隠した武人の視線は尊者の視線と呼應し、強い結びつきと緊迫感を示す。餘分な要素は一切描かずに、この幅も第一幅同様最大限の効果をあげ、すぐれて獨自である。基本的には岩と人を交互に組み合わせ、觀者と主尊を結ぶ線上に重なるように配する方式に據っている。

第十五幅の場合も、南宋諸本では龍が空中を翔けるものが多いのであるが、ここでは下方水中から尊者の下方に頭をもたげている。それによって他幅と共通する尊者の畫面の中程の位置は保たれ、兩者をたて軸に配し、天空を描かないことでも、他幅と共通する閉ざされたような空間表現が可能になっている。

このように見ると、人物を眞横に並列させる第九幅は全く例外であるように見えて、實は人物の位置、正面をにらみつける迫力に於て他幅と變わらない。このように大きさも位置も同價に眞横に並べる構圖はきわめて獨特で、他のセットには全く見い出せない。羅漢と鬼人は、あたかも二人で一つの生き物のように正面向きに四つの眼を觀者に向けている。以上のように清凉寺本の脇役は、その數こそ少なく全幅の半數にしか描かれていないが、效果的に選ばれ、説明に墮さず、存在自體としてどこか得體の知れぬ氣分をただよわせているのである。

脇役のない單獨像の方は、第十一・十二・十三など、一般の僧形の相貌に近く、特に奇怪感は表出されていない。これらを見るとこのセットには實に様々の要素が混在していることがよく分るのである。彼らの姿は、下半身のバランスの小ささなどは先述した通りであっても、それ自體目につくものではなく、このセット中では多少肉づきのある體軀である。これは、塑像羅漢、特に靈岩寺の羅漢の體軀を想起させる（挿圖27下）。靈岩寺羅漢は動きが少なく、何かの場面を表わしたものでない。手や體のわずかのひねりで、様々の微妙な姿勢の變化を見せ、動感を表わしている。清凉寺本第十一尊の經卷の紐を解こうとす

挿圖27 宋代の羅漢塑像 (上) 保聖寺塑像 (下) 靈岩寺塑像

る姿や、十二尊の袈裟の紐を結び直す姿などはそれぞれ微妙な動きの一瞬を凝固させ、重みある存在感を傳えており、この點で清涼寺本中のこれらと靈岩寺塑像は近いのである。靈岩寺本のふところの廣いゆったりした像容は、深い迫力を示し、それに比べると保聖寺の羅漢塑像(挿圖27上)は説明的要素が強く、像容が小ぶりの印象を免れない。ことさら怪異感のない第十一・十二・十三尊が持つ重厚な氣分は、靈岩寺の塑像のそれに近いと感じられる(しかし塑像との比較は地域的問題をも含め、更に慎重を期し検討する必要がある)。また、單獨像でも第十尊のように、ポリニームが喪失し、奇怪な表情も上すべりで、寶塔禮拜の要素が強いためか、畫面前面へ迫る迫力に缺けるものもある。

このような振幅を見せつつも、この

挿圖28 大德寺羅百五漢圖より

セットに共通する統一感はやはり強い。はぐれて一幅見い出されたとしても、同一セットのものと分るであろう。既に述べた線描、精緻さ、たて軸へのつみ重ね、背景の設定の特色等々の要素の他に、すべての幅の羅漢や人物が畫面の中程の高さに置かれ重心が高いことも見逃せない點である。

尊者を中央位置に置き、それによって空いた畫面下向に、岩や從者を縦に重ねて配することが可能になっている。そのことは同時に羅漢は畫面空間の中でも最も手前でなく、何かの向うに、奥行きの中程に位置することを意味する。

藝大本・金大受本に代表される南宋諸本は、羅漢や脇役達が畫面の前面に並び、芝居の大道具仕立ての樹や背景が添えられている。言いかえれば、畫面自體の奥行きを表出は圖られていないのである。畫面下方に人物を配し、上方を空けることで、安定して穩やかな雰圍氣が醸し出され、畫面奥からこちらへ向うのでなく、左右へ振り分けられた視軸によって、緊迫感や迫力は避けられている。それら南宋諸本の羅漢達は、觀者の爲に並ぶ記念撮影であり、一方、清涼寺本の羅漢達は觀者が岩山深く踏み込んで見出した光景のように描かれている。こういう表現をとるものは他にない。

このような清涼寺本の空間表現、構成法は、自ずと北宋山水畫の表現を想起させるものである。奥行の表出、手前下方から畫面奥上方に向って積み重ね上げられてゆく山塊。北宋山水畫を支配していたそのような構成法は迫力ある奥深い畫面をつくるが、その緊迫感や正面切つての迫力は南宋に入つて好まれなくなる。周知のように南宋山水畫は餘白を擴大し、眞正面に向けられた視軸を斜めにずらし、緊迫感を避けるようになり、詩情ある穩やかな世界を描出する。清涼寺本と藝大本や金大受本に代表される南宋諸本との空間構成の差は、このような山水畫に於ける北宋から南宋への展開と符合するものと思われる。北宋山水畫を支えていた人々の嗜好が、まだ清涼寺本の背後に存続している。基準作である大德寺本は多くの登場人物を一畫面中に配するので、構成法や空間のとりえ方を一尊ずつ描く清涼寺本と同一に論ずることは難しいが、全體的には、斜めに向けられたジグザグの動きの中に奥行が託されていて、一直線に奥へ奥へ進む迫力は意図されていないように思われる(挿圖28)。單純比較は危険であるものの、先述した様々な要素に加え、この點からも、清涼寺本の方が、一一七八年頃制作の大德寺本よ

り北宋に近い作と考えられるのである。

むすび

以上、清涼寺本の表現について、細かな文様から空間構成に至るまで、五代北宋の少ない材料や南宋の遺品との比較に於て述べて来た。この作業を通じて、この繪の特質と獨自性、他の作品との關係など、ある程度の位置付けは示せたと思われる。これと言って目覺ましい決め手が見い出せたわけではないが、結論は、前論文で示した假説を再認することになった。後補の問題にも一々應えることはしなかったが、ここに表わされている表現は、こうして見たとき全體として現狀でもほぼそれなりの整合性を持っていることは明らかであろう。北宋の僅かの作例と、南宋の諸本の様々の要素の間で、この清涼寺本は、どちらとも少しづつの共通性を見せ、しかもどちらとも異なっていた。細部へ目を移せば南宋に引かれ、空間や全體の構圖に目を移せば北宋へ引かれる。しかし、各部での小さな結論を總合すればやはり大よそ十二世紀前半に、兩者の均衡點が見い出せ、先に導いてあった假説に重なるのである。更なる時期の絞りこみは、他の總合的な佛畫研究が進まない限り困難であると感じられる。はじめにも述べたように、この作業はその爲の端緒であり、この結論自體、その爲のたたき臺である。

當時、こうした佛畫制作の背後には、宗教上、藝術上の様々な狀況が渦巻いていた。佛畫に於けるこの時期が、最上層の繪畫や、その大きな變革の中でどのような位相を示し、どのように對應するのか、すでに言及した何點かの問題を含め今後考えていかなければならない問題は多い。

清涼寺本について言えば、それが表わしている何か得體の知れる不思議さが、ある時期の全般の流れであったのか、或いはこの圖のみに特殊なものであったのかが問題であろう。はじめに述べたように世態の相の張玄羅漢と、奇怪な禪月羅漢の二つの系譜が羅漢圖にあるとして、張玄羅漢は禪月の要素をもとり入れて變質して行った。張玄羅漢の主流であったのはやはり今

日多く残っている金大受本などの南宋諸本であったことは、蘇軾の賛などから推測される。しかし、張玄羅漢の系譜上にある畫家が時として禪月羅漢の示す一つの強いイメージを標榜することは不可能ではない。この繪は、そのような禪月羅漢への指向を強く示した張玄羅漢の系譜の上の作と考えられる。その方法は、元の蔡山や東海庵本羅漢圖のような、胡貌の尊像に奇怪感を託し背景を表わさないものとは違い、従来の張玄羅漢の流れに乗りつつ可能な方法であった。ここには空間そのものから發せられる雰囲気としての怪異、迫力、緊迫感が、細密な描寫による細部の充實のもとに、獨特に表出されている。いたずらに奇怪な顔や身ぶりは滑稽なものに容易に變容するが、清涼寺本はそれをまぬがれ、怪異な氣分の本質を傳えている。この繪が他の羅漢圖と違い特異ではあっても、それを表わし、またそれを受け容れ求めた時代や人があった。それを可能にしたのは、やはりあの北宋の山水畫や最上層の繪畫世界の持つ嚴しさと迫力ある空間表現を知り、それに啓發され、それを支持した人々の感覺であつたと思われる。この作品が北宋期から大きく隔つた時期のものとはどうしても考えられないのである。

注

- (1) 拙論「傳裔然將來十六羅漢圖考」『鈴木敬先生還曆記念 中國繪畫史論集』一九八一年十二月 吉川弘文館
- (2) 『仁和寺御日記』(『大日本史料』所收本)十一月十日戊寅 子刻嵯峨釋迦堂清涼寺 阿彌陀堂釋迦堂 塔婆 鐘樓 三昧堂 一切經藏 繪像十六羅漢 往古佛像 累代寶物悉燒失 但於釋迦尊者別當法眼任雅奉抱出出了 依此餘次觀音堂燒失同十五日夜奉燒新造三間二面殿堂了
- (3) 藤原實資『小右記』寛和三年(九八七)二月十一日に、將來品を從へての裔然の都入りの様が記録される。『大日本古記録』本 實際に裔然が歸國(九州着)したのは前年九八六年七月のことである。裔然の入宋については、塚本善隆「清涼寺釋迦像封藏の東大寺裔然手印立誓書」(『佛教文化研究』第四號 一九五四年)に詳しい。また、清涼寺建立の事情等については、同氏「嵯峨清涼寺史・平安篇」(『佛教文化研究』第五號 一九五五年)に詳しい。
- (4) 鈴木敬『中國繪畫史』上 吉川弘文館 一九八一年三月 三二七、三三〇頁。
- (5) 蘇州市文管會 蘇州博物館「蘇州瑞光寺塔發現一批五代、北宋文物」(『文物』一九七九年 十一期) 眞珠佛舍利寶幢內函 高さ一二四cm、一邊四二・五cm。內壁に「大中祥符六年(一〇一三)四月十八日記」等墨書あり。
- (6) 裔然將來の清涼寺釋迦瑞像の背割りから多くの納入品、文書が昭和二十九年に發見され、また背割蓋板裏面刻銘により、この像を造つた工匠、台州の張延峻・張延襲兄弟の名まで判明した。造像の事情や裔然の中國での巡禮の概要は納入文書の『裔然入宋巡禮行並釋迦瑞像造立記』に記されている。(毎日新聞社「重要文化財」に校刊)成尋『參天台五臺山記』全八卷『日本佛教全書』本また、平林文雄『參天台五臺山記校本並に研究』(風間書房 一九七八年)がある。同右 卷一延久四年(宋・熙寧五年、一〇七五年)三月十五日の條
- (7)
- (8)

以下四月十六日まで。

- (9) 同右 熙寧五年(一〇七五)五月四日に杭州を出て、五月十三日に天台山國清寺に着く。

- (10) 同右 卷三同年八月二日天台山より杭州へ着き八月二四日杭州を發つ。同年十月十三日、開封太平興國寺に入る。

- (11) 同右 卷五 同年一月一日出發、一月二七日五臺山中臺に泊り、二月二日歸途につく。

- (12) 注6參照。向台州は天台山をはさんで寧波の反對(南)側にあたる。『參天台五臺山記』卷六 延久五年(一〇七六)一月二三日「……五百羅漢像一鋪 梵才三藏所與送日本 杭州能大師畫此羅漢像了……」また、一月二五日「……三藏行者十六羅漢十六鋪・釋迦像一鋪將來 與直錢十貫四百文絹三疋了 惣合十四貫也 送石藏料耳……從當院倉借出五百羅漢模印 七人各一兩本摺取 三藏來 四人料與好紙十六枚了」

- (13) この十六羅漢は岩倉大雲院に送られたようであるが、その後の消息は傳わらない。

- (14) 拙論(前掲)一五七〜一六九頁參照。

- (15) 『益州名畫錄』卷中 妙格下品 張玄
張玄者 簡州金水石城山人也 攻畫人物 尤善羅漢 當王氏偏霸武成年(九〇八—九一〇) 聲跡赫然 時呼玄爲張羅漢 荆湖淮浙令人入蜀 縱價收市 將歸本道 前輩畫佛像羅漢 相傳曹樣・吳樣二本 曹起曹弗與 吳起吳陳 曹畫衣紋稠疊 吳畫衣紋簡略 其曹畫 今昭覺寺孫位戰勝天王是也 其吳畫 今大聖慈寺盧楞伽行道高僧是也 玄畫羅漢吳樣矣 今大聖慈寺灌頂院羅漢一堂十六軀 現存『畫史叢書』本による以下特に斷わらない限り同じ)

- (16) 『益州名畫錄』卷下 能格中品 張景思
張景思者 金水石城山張玄之裔也 思之一族 世傳圖畫佛像羅漢景思 王氏永平年(九一一—九一五) 於聖壽寺地廊下畫降魔變相一堵 現存

- (17) 十八阿羅漢頌『蘇東坡全集』後集 卷二〇 釋教(世界書局本)
金水張氏 畫十八大阿羅漢 賦謫居僑耳 得之民間 海南荒陋 不類人世 此畫何自至哉 久逃空谷 如見師友 乃命過躬 易其裝標 設燈塗香果以禮之 張氏以畫羅漢有名 唐末蓋世擅其藝 今成都僧敏行 其玄孫也 梵相奇古 學術淵博 蜀人皆曰 此羅漢化生其家也(以下略)

- (19) 同右 (前略) 乃各即其體像 而窮其思致以爲頌

- 第一尊者 結跏正坐 蠻奴側立 有鬼使者 稽首額于前 侍者取其書通之 頌曰……(頌は略す。以下同じ)

- 第二尊者 合掌趺坐 蠻奴捧檮于前 老人發之 中有琉璃餅 貯舍利十數

- 第三尊者 扶烏木養和正坐下 有白沐猴獻果 侍者執盤受之

- 第四尊者 側坐屈三指 答胡人之問 下有蠻奴捧函 童子戲捕龜者

- 第五尊者 臨淵濤 抱膝而坐 神女出水中 蠻奴受其書

- 第六尊者 右手支頤 左手拊禪師子 願視侍者 擇爪而剖之

- 第七尊者 臨水側坐 有龍出焉 吐珠其于中 胡人持短錫杖 蠻奴捧而立

- 第八尊者 立膝而坐 加肘其上 侍者汲水過前 有神人涌出于地 捧槃獻寶

- 第九尊者 食已懷鉢 持數珠 誦呪而坐 下有童子 構火具茶 又有理筒注水蓮池中者

- 第十尊者 執經正坐 有仙人侍女焚香于前

- 第十一尊者 跏趺焚香 侍者拱手 胡人捧函而立

- 第十二尊者 正坐入定枯木中 其神騰出于上 有大蟒出其下

- 第十三尊者 倚杖垂足側坐 侍者捧函而立 有虎過前 有童子怖匿而竊窺之

- 第十四尊者 持鈴杵 正坐誦呪 侍者整衣于右 胡人橫短錫跪坐于左 有蛇一角 若仰訴者

- 第十五尊者 須眉皆白 袖手趺坐 胡人拜伏于前 蠻奴手持拄杖

侍者合掌而立

第十六尊者 橫如意跌坐 下有童子發香篆 侍者注水花盆中

第十七尊者 臨水側坐 仰觀飛鶴 其一既下集矣 侍者以手拊之

有童子提竹籃 取果實投水中

第十八尊者 植拂支頤 瞪目而坐 下有二童子 破石榴以獻

大德寺・竜光院本と同一圖様(第12)や光明寺系の圖様と近いものが見出せる。光明寺系は、畫面に描き込まれたモチーフが多く、

羅漢も正面向きで正面中に位置する構圖で、南宋以前の形式をより多く傳えていると思われる。

(19) 張玄羅漢の特色としては、胡貌梵相でなく世態の相を示すことが『益州名畫錄』(注15参照)以來言われている。北宋末の『宣和畫譜』

(卷三 張元)では次のように言う。

張元 簡州金水石城山人 善畫釋氏 尤以羅漢得名 世之畫羅漢者 多取奇怪 至貫休則脫落世間骨相 奇怪益甚 元所畫得其世態之相 故天下知有金水張元羅漢也 今御府藏八十有八 大阿羅漢三十二 釋迦佛像一 羅漢像五十五

拙論(前掲)に、平安期尙然將來本といわれていたものは、寫しの多く残るこの大和系羅漢ではないかという推論を示した。これに對し、日本佛畫研究者の間で、大和繪本の持つ唐畫風の要素は、五代のころまで下げ得るものではないという意見がある。舊來迎寺本をはじめとする大和繪羅漢について、更にその表現を他の中國佛畫全般についての研究が進んだ段階で、再び考察することも將來の私の課題の一つである。

(20)

『益州名畫錄』卷下 能格下品 禪月大師 禪月大師 婺州金溪人也 俗姓姜氏 名貫休 字德隱 天復年(九〇一—九〇三年)入蜀 王蜀先主賜紫衣師號 師之詩名高節 宇內咸知 善草書畫圖畫 時人比諸懷素 師閭立本畫羅漢十六幀 龍眉大目者 朶頤隆鼻者 倚松石者 坐山水者 胡貌梵相 曲畫其態 或問之云 休自夢中所親爾 又畫釋迦十弟子 亦如此類

(21)

宋代佛畫史に於ける清涼寺十六羅漢像の位置

人皆異之 頗爲門弟子所寶 當時卿相皆有歌詩求其筆 唯可見而不可得也 太平興國年初 太宗皇帝搜訪古畫日 給事中程公羽收

蜀 將貫休羅漢十六幀 爲古畫進呈 (以下は注23)

(22) 鈴木敏『前掲書』一四八—九頁

(23) 『益州名畫錄』(注21)に續いて、禪月大師應夢羅漢歌 僞翰林學士歐陽炯

西嶽高僧名貫休 高情峭拔陵清秋 天教水墨畫羅漢 魁岩古客生筆頭 時傾大絹泥高壁 閉目焚香坐禪室 忽然夢裏見眞儀 脫下袈裟點神筆 高握節腕當空擲 筆毫端任狂逸 逡巡便是兩三軀 不似畫工虛費日 怪石安排嵌復枯 眞僧列坐連跣跡 形如瘦鶴精神健 骨似伏犀頭骨粗 一倚松根傍巖縫 曲錄腰身長欲動 看經弟子擬聞聲 臨睡山童欲成夢 不知夏臘幾多年 一手撐頤偏袒肩 口開或若共人語 身定復疑初坐禪案前臥象低垂鼻 崖裏老猿斜展臂 芭蕉花裏刷輕紅 苔鮮文中暈深翠 硬節筇杖矮松狀 雪色眉毛一寸長 繩關梵夾兩三片 線補衲衣萬千行 林間落葉紛紛墮 一印殘香斷煙火 皮穿木屐不曾拖 笋纖蒲團鎮長坐 休公休公逸

藝無人加 聲譽喧喧遍海涯 五七字句一千首 大小篆書三十家 唐朝歷歷多名士 蕭子雲兼吳道子 若將書畫比休公 只恐當時浪生死 休公休公始自江南來 入秦于今到蜀多交親 詩名畫手皆奇絕 觀你凡人事事情 瓦官寺裏維摩詰 舍衛城中辟支佛 若將此畫比量看 最是人間爲第一(『王氏畫苑』本にて補う。)

(24)

『宋高僧傳』(大正卷五〇)卷三〇 梁成都府東禪院貫休傳 (前略)乾寧初(八九四)齊志調吳越武肅王錢氏(中略)休善小筆 得六法長於水墨 形似之狀可觀 受衆安橋張氏藥肆請 出羅漢一堂云 每畫一尊必祈夢得應眞貌 方成之 與常體不同(後略)

(25) 拙論(前掲)一六四頁。

(26) 中村興二「羅漢と高僧傳」『南都佛教』五一號 一九八三年に於て、十六、十八羅漢の説話内容、特に虎のテーマについて『高僧傳』に

圖柄の起源を求め考察されている。その終わりに「説話性豊かな十六羅漢が（禪月様に）先行するのである」として、『法住記』が十六羅漢というものの基礎概念を確立したように、禪月様は十六羅漢の概念化に大きな役割を果たしたと思うのである。」と述べられている。

(27)

大村西崖『塑壁殘影』（文玩社 一九二五年）大村氏の根據は康熙版『甯里志』に、「宋祥符六年（一〇一三）賜紫僧維吉重建」とあるのを今の殿であるとする。乾隆三十五年版『吳郡甯里志』卷一五によれば、「保聖寺 梁天監二年創 宋祥符六年僧維吉重建 大雄殿供釋迦牟尼佛像 旁列羅漢一十八尊 爲聖手楊惠之所摹 神光閃耀 形貌如生 眞得塑手之三昧者 寺之西北有安隱堂歸有光記」とある。また歸有光の「保聖寺安隱堂記」（同『甯里志』卷二十一）には、「長洲東南五十里 地名甯里 天隨先生之故居在焉 今爲保聖寺 而郡志又有白蓮講寺 然甯里無二寺 蓋白蓮保聖之別院 志云寺創于唐大中間 熙寧六年僧惟吉重修 又謂惟吉於祥符間 創白蓮寺 今里俗所指 以爲白蓮者 僅在西廡 其後卽爲天隨先生祠（後略）」と云う。大村氏は、歸有光が白蓮寺と保聖寺を混同しているとする。これら宋代の重修についての記事の六十年の差を以ての混亂は、原資料の干支の解釋の違いから生じたとも考えられる。しかし、山東の靈岩寺や紫金庵のものとの比較から一〇一三年の制作といふのは早すぎると思われ、一〇七三年説の方がより合理的と感じられるが、それにしてもまだ早すぎると思われる。いずれにせよ、宋の重修の年に必ずしも羅漢塑像が同時に造られた確證もなく、制作年は推論の域を出ない。

(28)

「山東長清靈岩寺羅漢像的塑制作代及有关問題」（濟南市文管會 濟南市博物館 長清縣靈岩寺文管所）『文物』一九八四年（三期）また、張鶴雲「長清靈岩寺古代塑像考」『文物』一九五九年（十二期）がある。

(29)

成尋『參天台五臺山記』卷一 延久四年（一〇七五）五月七日（杭

州から天台山への途上、越州聖禪院にて）……先拜十六羅漢院木像等身中尊千手觀音 次禮金堂阿彌陀丈六像 有脇仕四菩薩 有小小十六羅漢像……

また同月一八日（天台山にて）……先拜白道獻尊者影像等身光色堂 三面懸十六羅漢畫像……

また同年十月三十日（開封にて）……午時羅漢供 講堂莊嚴張帳幕 懸緣物十六羅漢 泗州大師一鋪 各廣二尺 幅四尺……

(30)

江蘇・吳縣東山紫金庵編『紫金庵古塑羅漢』小型圖版が上海人民美術出版社より出版されている。それによれば、宋民間塑手雷潮夫妻の傳稱を古くから持っていた。『蘇州府志』（道光四年版）卷四一に「金庵（紫金庵の誤まりと光緒本『蘇州府志』卷三九にあり）右東洞庭西場 洪武中建 內大士及羅漢像 係雷潮裝塑 潮夫婦俱稱善手 一生止塑三處 本庵尤爲稱首」とある。

また「洞庭東山紫金庵古雕塑羅漢考察記」『文物參考資料』（一九五五年九月）がある。

(31)

『五代名畫補遺』（『美術叢書』六集所收本）塑作門 第六 神品 楊惠之 不知何處人 唐開元中 與吳道子同師張僧繇筆跡 號爲畫友 巧藝並著 而道子聲光獨顯 惠之遂都校筆硯 毅然發忿 專肆塑作 能奪僧繇畫相 乃與道子爭衡 時人語曰 道子畫惠之塑 奪得僧繇神筆 路其爲人稱歎也（後略）

(32)

鈴木敏『前掲書』三二九～三三〇頁

(33)

これが第十六尊者注奈半托迦でなく、大迦葉であることは前論文ですでに詳述した。題箋の位置からも、これは本來第十六幅ではなく、十八羅漢の奇數幅にあたっていたことがわかる。便宜上ここでは第十六幅と呼ぶ。尙、十八羅漢に大迦葉を入れるのは、蘇軾の張玄羅漢贊にのみ見える特殊なものであることが、『織田佛教大辭典』ラカン項に見え、そうであれば、この圖の制立年推測にとってもポイントとなるが、通行本には尊名がなく未詳。

(34)

沈括『夢溪筆談』卷十七 書畫（胡道靜『夢溪筆談校證』上海出

版公司 一九五六年 に據る。

國初 江南布衣徐熙 僞蜀翰林待詔黃筌 皆以善畫著名 尤長於
畫花竹 蜀平 黃昇 二子居寶 居采 弘治本に據る 弟惟亮 皆隸翰林
圖畫院 擅名一時 其後江南平 徐熙至京師 送圖畫院品其畫格
諸黃畫花 妙在賦色 用筆極新細 殆不見墨迹 但以輕色染成
謂之寫生 徐熙以墨筆畫之 殊草々略施丹粉而已 神氣迥出 別
有生動之意 筌惡其軋己 言其畫蠱惡不入格 罷之 熙之子乃效
諸黃之格 更不用墨筆 直以彩色圖之 謂之沒骨圖 工與諸黃不
相下 筌等不復能取庇 遂得齒院品 然其氣韻皆不及熙遠甚

これは『圖畫見聞誌』卷一「論黃徐體異」を下敷にしていると
思われる「諺云 黃家富貴 徐熙野逸」とはじまるその記事は、兩
者の畫風を黃居采を「天水分色」徐熙を「天水分色」と評しその評
語は後世まで廣く知られている。しかし、黃筌、徐熙の實際の畫風
については、未だ十分明らかになっていないと言ひ難い。

程大昌『演繁露』(『學津討原』本) 卷九 漆雕几「鄴中記 石虎御
座几 悉漆雕 皆爲五色花也 按今世 用朱黃黑三色漆 查冒而雕
刻 令其文層見疊出 名爲犀虎與虎刺同……」

これは最も早いこの種の漆器に關する言及という。この書は紹興
年間(一〇九四—九七)に出版された(不完増補は後年、この部分
は舊卷本にも見える)ものであり、十一世紀末にはすでにこの技法
が行なわれていたことが分る。現存の漆器でこの種のもものは明代く
らいまでのものしか残っていないと言ふ。(以上東京國立博物館西
岡宏氏に御教示いただいた資料とお話による)

渡邊一「東京美術學校藏羅漢畫に就いて」『美術研究』七號 一九三
二年七月に、この尊について、「尊者は肉身に淡い黃土を用い、唇
に紅を塗るほか肉線は主として墨描である。」とある。この繪につ
いての精査の機會を筆者はまだ得ていないので、一應氏の記述に従
う。(尚、氏のこの論文は、羅漢圖全般への見通しも述べられ、傾聴
すべき指摘も多い。)

宋代佛畫史に於ける清涼寺十六羅漢像の位置

(37)

清涼寺本の肉身線に朱線が用いられていないものが多いというの
が、鈴木敬氏の清涼寺本年代設定の一つのポイントである。(同氏
『前掲書』二三〇頁)しかし、大德寺本や藝大本と此して、この繪
の肉身線には朱線がより多く用いられていることは確かであり、特
に白顔のものには傳統的技法、朱線と淡い朱の隈取りが確實になさ
れており、また氏の挙げられた數より、朱線を用いるものは多い。
北宋末・南宋初に佛畫の描法の傳統がどう守られていたかは不明だ
が、このような技法や隈取りが、南宋諸本より清涼寺本の方により
正確に受け繼がれている點にこそ注目してよいのではなからうか。
光明寺の十六羅漢には、後ろ向き第一尊者に見られるような形態
の禮拜僧が描かれており(耳は長くない)、この姿は一つの系譜とし
て續いていた「後ろ向き下向き人物」の表現なのかもしれない。ま
た、光明寺本系は眞正面向きの像が多く、清涼寺と共通する要素
が少なくないようにも思われる。しかし構成要素の雜多で豊富な點
では異なるものである。清涼寺本系のものが他にもあって、全く他
に影響を與え得なかったわけではなかったのかもしれない。それに
ついて言えば、淨土寺の十六羅漢像も、描寫の粗放なものだが、清
涼寺本風の尊者が、岩中の景として描かれており、何らかの影響を
受けた作である可能性も感じられる。しかし、それは表現の指向が
清涼寺本のように明確ではないため、畫面感情も全く別のものとな
っている。

挿圖データ

挿圖 1 高臺寺藏 十六羅漢圖 全十六幅 各一三一・八×六五・二 cm

絹・著

挿圖 2 他 清涼寺藏 十六羅漢圖 全十六幅 各八二・一×三六・四 cm

絹・著

挿圖 3 b, 6, 11 d 東京藝術大學藏 羅漢圖 二幅 部分(卷末圖版 5

参照)

挿圖 4 b、11 b、28 大徳寺藏 五百羅漢圖 原百幅 各一二・八×五

三・四 cm 絹・著 一一七八年以後の年記 部分

挿圖 5 b、25 光明寺藏 十八羅漢圖 各一一九・三×四八・九 cm 絹・著

挿圖 6 東京國立博物館藏(舊來迎寺藏) 十六羅漢圖 全十六幅部分(卷末圖版 1 參照)

挿圖 8 遼寧省博物館藏 葉茂臺出土 竹雀双兔圖 一五五・五×六〇・二 cm 絹・墨・著 國華一〇八〇號より複寫轉載

挿圖 10 同右 深山會棋圖 一五四・二×五四・五 cm 絹・墨・著 同右

挿圖 11 c 東京國立博物館藏 李氏 瀟湘臥遊圖卷 高三〇・四 cm 紙・墨

挿圖 13 d 東京國立博物館 金大受筆 十六羅漢圖 部分(卷末圖版 4 參照)

挿圖 15 山東省靈岩寺 羅漢塑像(寫真提供同文物管理處)

挿圖 26 蘇州郊外角直 保聖寺 羅漢塑像、大村西崖『塑壁殘影』

(一九二五年 東京)より複寫

挿圖 16 c 高山寺藏 不空三藏像 一一八・一×五九・四 cm 絹・著 部分

挿圖 17 g 相國寺藏 陸信忠筆 十六羅漢圖部分(卷末圖版 3 參照)

挿圖 17 h 宮内廳藏(御物) 禪月筆 十六羅漢圖 部分(卷末圖版 2 參照)

挿圖 17 k 二尊院藏 淨土五祖圖 一一三・九×五九・一 cm 絹・著 部分

挿圖 19 g、h、i 21 24 c 蘇州博物館藏 瑞光塔發見真珠寶幢木函繪 四天王圖 全四面 各一二四×四二・五 cm 『中國美術全集』繪畫編 2 (人民美術出版社 一九八四年 北京)より複寫

挿圖 20 所在不明 李公麟筆 五馬圖卷 紙墨 部分

(特記するもの以外の圖版は、東京大學東洋文化研究所・東京國立文化財研究所原板、京都大學人文科學研究所中國繪畫寫真資料による)

第一尊者

第三尊者

第五尊者

第七尊者

第二尊者

第四尊者

第六尊者

第八尊者



第十五尊者

第十三尊者

第十一尊者

第九尊者



第十六尊者

第十四尊者

第十二尊者

第十尊者

第一尊者

第三尊者

第五尊者

第七尊者

第二尊者

第四尊者

第六尊者

第八尊者



第十五尊者

第十三尊者

第十一尊者

第九尊者



第十六尊者

第十四尊者

第十二尊者

第十尊者

卷末圖版 3 十六羅漢圖 十六幅

順不同（尊名不明）

陸信忠筆
相國寺藏
絹·著
九六・四×五〇・九^{cm}

第二尊者

第五尊者

第八尊者

第十一尊者

第三尊者

第六尊者

第九尊者

第十三尊者

第十六尊者

第十五尊者

卷末圖版 5 十六羅漢圖 二幅

一二八・三×五五・〇cm 絹・著
東京藝術大學藏

卷末圖版 5
同右