

清凉寺所蔵国宝十六羅漢像「尊者大迦葉」幅の様式年代について

高 間 由 香 里

はじめに

清凉寺に現存する国宝十六羅漢像は、寺伝によれば寛和二年（九八七）、奄然（九三八～一〇一六）が北宋（九六〇～

一二二七）より請来した作品とされているが、『仁和寺御日次記』建保六年（一二二八）十一月十日条には、「戊寅、子刻嵯峨釈迦堂清凉寺、阿弥陀堂栖霞寺、塔婆、鐘楼、三昧堂、一切経蔵、絵像十六羅漢、往古仏像、累代宝物悉焼失」（『大日本史料』四編一四冊八二三頁）とあり、ただ釈迦如来像のみは別当法眼仁雅が抱え出したという。

そこで先行研究を通観すると、^{（一）}『國華』（註1①）、瀧精一氏（註1②）は『御日次記』に触れぬまま、米澤嘉圃氏（註1③④⑤）や古原宏伸氏（註1⑥）はこの記事に正確性を認めず、現存本は寺伝通り奄然将来本であると断じるのに対し、宮崎法子氏（註1⑧）は中国における羅漢図の系譜を文献上に辿り、奄然本の構成や作風は「いわゆる大和絵系羅漢図に

近い構成や作風を見せる作品」であったはずで、しかも第十六幅短冊形記載の尊者名「大迦葉」が玄奘訳『大阿羅漢難提蜜多羅所説法住記』の十六羅漢に含まれないことから、現存本は元来十八羅漢図であったと主張する。

この際宮崎氏が、「補修や後補は思っていたよりずっと少ない」とした前提に疑問を呈したのが鈴木敬氏（註1⑦）で、本図に「数次に互る補修が大々的に行なわれた」ことを想定し、「比較的古い羅漢図様に基づいて南宋時代（一二二七～一二七六）創作された羅漢図の面影をのこ」し、「部分的には原初の状況を窺知できないほどに修補の筆が加わったもの」と反論している。

しかし宮崎氏（註1⑩）は、さらに他の諸作例と様々な要素を比較し、「全体として現状でもほぼそれなりの整合性を持つていることは明らか」として、あらためて補筆・補彩の可能性を否定し、「細部へ目を移せば南宋に引かれ、空間や全体の構図に目を移せば北宋に引かれる」ことから、十二世

紀前半、すなわち北宋末期から南宋初期に置いた。また高崎富士彦氏（註1⑨）も、「主要な部分は比較的よく残っている」としている。

ところで私は幸いにも、広島大学安嶋紀昭研究室が行った現存本全十六幅中、第十六（大迦葉）幅、第十三（因掲陀）幅についての調査に研究員として随行を許され、これを詳細に観察し、かつ光画像計測法で得られた各種資料をも含め、比較検討する機会に恵まれた。その結果、先学とはかなり異なる見解を得たのでここに論述する。なお、清涼寺本は明治四十年旧法により、昭和三十年には現行法により国宝に指定されている。

両幅の現状と問題点

さて両幅は、共に一枚絹から成る掛幅仕立ての絹本著色画である。法量は実測で縦八二・〇（二・七二）、横三六・三（一一・〇）cm（尺）に統一され、画面上端右側には尊者名を書いた同じ大きさの短冊形が設けられている。この短冊形は、他の十四幅にも同一の書体で、上端左右どちらかにある。

まず大迦葉幅では、ぼこぼこ穴の開いた如何にも薄気味の悪い岩肌に囲まれ、暗い岩窟に羅漢がひとり趺坐している。体をやや右に向け、両腕は下ろして、膝の上で左右の掌を仰向けに重ねる。前方へと視線を落とすその姿は肋骨が浮

き出るほど痩せ、背骨さえも曲がっているように見受けられるが、旺盛な氣力を秘めて矍鑠とした老相を示す。頭部は極端にデフォルメされたいびつな輪郭を有し、白髪交じりの毛髪や髭鬚も疎らながら奔放で、深い影を落とす眼窩の奥に光る青い目が、他者を寄せ付けぬ厳肅な雰囲気醸し出している。

一方因掲陀幅では、画面中央、右膝を立てて岩場に座す一人の羅漢が、左肘を岩に預けて寄り掛かり、右手には鳥の羽根をあしらった団扇を弄びつつ、右下方に視線を投じている。年寄りのようでありながら顔の皺は目の周囲に限られ、側頭部には短いものの髪が密集していて白髪もなく、むしろ壮年の様相を呈する。眉間を寄せつつ下唇を持ち上げて洪面を作るが、気怠げな目には力がなく、表情は存外に大人しい。

こうした両像の最も著しい相違は、四肢の有様が、大迦葉では自然な奥行を感じさせるのに対し、因掲陀は極端に上がった左肩、位置関係の不明な左足というように、構図上の整合性に大きな開きが認められることである。

また、画絹の組成を比較してみると、平均で 1cm^2 あたり、因掲陀幅が経四四本、緯四九越、これらの交点である組織点が二一五六点を数えるのに対し、大迦葉幅は経こそ同様に四四本であるが、緯は九六越と倍近い密度を誇り、組織点も四二二四点と圧倒的に良質である。先学は一樣に、現存本が

当初から一具であったと考えている。しかし、素材にこれほどの優劣が生じるのは著しく不可解であり、後補の程度や制作年代で大きく見解が分かれるのも、その先入観に問題の根があるのではあるまいか。

この疑問をさらに助長させるのは、短冊形の輪郭線の有様である。「第十三尊者因掲陀」との記載ある因掲陀幅では、経に平行に輪郭線が引かれているのに対し、「尊者大迦葉」とのみある大迦葉幅では、経が振れて斜めに走っているにも拘わらず、短冊形の輪郭線はこれに沿って曲がらずに現在の表具裂と平行になっている。

絵画の制作手順を顧みれば、まず画絹を木枠に張り、これを垂直に立ち上げて画絹の表裏から線描や彩色を施す。全てを描き終わって初めて木枠から外し、裏打ちを経て表具を装う。従って制作当初に短冊形を設ければ、必ずや因掲陀幅のように、絹糸に対して垂直水平を保つはずで、大迦葉幅のように絹糸の方向性を無視した状態は、ある程度画絹の窠れが進行した後には起こり得ない。

しかも、両幅の書体が同一ということは、因掲陀幅の制作時に、大迦葉幅に初めて短冊形を設け、尊者名を加筆して本来一具の体裁を取り繕ったとしか考えられない。「尊者大迦葉」だけが、他の十五幅のような尊者の番号を持たないのは、恐らく大迦葉として清涼寺に伝来していたこの一幅に、

ある時期、他の十五幅を合わせた証左と見做される訳である。その時期については、残りの十四幅を実見していない今、軽々に論じることが避けたい。

大迦葉幅の表現と技法

大迦葉は、裳を穿いて大衣を纏い、平らな岩上に干し草を敷いて趺坐している。その肉身は、墨線で輪郭を下描きした後、絹の表裏から厚く黄土を施しているが、X線写真によればこの時、絹裏からは輪郭線よりやや内側に留め、絹表から輪郭線ぎりぎりにまで塗る、というように、表裏で塗り方に差があることが判じられるが、こうした手馴れた技法は、肉身ばかりでなく大衣などを含めた全身に及んでいる。

次に、細く鋭い墨線で目鼻立ちや皺を丹念に描き込み、上から全面に淡く、臍脂のような紫系有機色料を掃いて黄褐色の肌に血色を表す。さらに、眼窩や頬の肉の凹み、口周りや首筋、胸に走る皺には細かく淡墨による暈を入れ、最後に朱線で輪郭を描き起こすのである。ここで特徴的なのは、額や喉、胸の皺に顕著なように、通常は下描きの墨線を隠すように引かれる描き起こしの朱線が、必ずしも墨線と重なっていないことで、結果的に赤と黒ふたつの輪郭線が存在していることであろう。

この場合、朱線はどの箇所においても均一な太さと速度を

保っており、一般的な仏画の仕上げ線と同様に見做し得るが、墨線は、例えば額の皺などでは震えるように揺れた線を用いるなど、描く対象に応じて線描に変化を付けている。つまり、墨線は単なる下描きではなく、立体感や奥行の表出のために積極的に残された、一種の陰影表現と考えられるのである。

このような意識は、大衣の輪郭線や衣文線では一層顕著となる。赤外線写真を参看すると、例えば左袖口の輪郭線に確認できるように、ひとつの線のなかに濃淡が生じている。画家は、墨線で一通りの輪郭を取っておき、これに太さや抑揚を加えるべく、部分的に墨線を引き重ねたのである。こうして出来た鋭い打ち込みや掠れが、布の重みや畳み具合を巧みに表し、本図の実在感に大いに寄与していると言える。

面貌表現では、両眼は肉身となべて黄土を塗り、白眼全体には淡く朱の暈しを入れて、老人特有の濁った眼球を表している。しかし黒眼は、やや暗めながら際立つ白群の虹彩と、焦墨による輪郭や瞳孔がしっかりとした存在感を誇り、捲れて内側の赤い肉が露出した目頭の下部、弛んで覆い被さる皮膚を示す長い上瞼、太い睫毛や眼窩周辺の墨暈などと相俟って、凄味のある眼力を見事に強調している。

鼻梁は長く鼻頭が尖り、小鼻も大きく角張る。鼻梁に沿って眉間近くに入れる短い縦皺や、焦墨線を加える鼻腔など、

見逃しがちな何気ない表現をさらりとこなす画家の技量は秀逸の一言に尽きよう。一樣に濃い上唇に対して下唇は内側を暈し、その濃淡によって前後関係を表すのも心憎い。

毛髪や眉、髭鬚は、極細の均一な墨線と鉛系白色顔料の線とで白髪交じりにするが、それらが斑に生え伸びる様子は異様ですらある。ただ、金泥による耳環の輪郭線は迪々しく全体を後補とできるが、その事実を隠すために加えられた毛髪や髭鬚の太く鈍い線が、印象を損ねているのが惜しまれる。

大迦葉の纏う大衣の表地は、絹裏からは鉛系白色顔料を、絹表からは黄土をそれぞれ淡く施しているが、敢えて彩色を控えたのは、前述の線描の効果を最大限に生かすためであろう。この上から衣文線に従ってやや暗い白群による暈を入れ、細く均質な墨線で宝相華唐草文を散らす。一瞥の限りでは変色した銀切金とも見紛う硬質な印象を受けるが、赤外線にくつきりと反応し、かつX線を全く吸収せず、僅かな打ち込みがある箇所も認められて墨線と判断できるのである。肉身、衣文、文様と、筆先一つで様々な質感の描き分けを可能とする技量には、筆を生み出した大陸文化の面目躍如たるものが如実に感じ取れる。

これに比べると裳の金泥による花文は如何にも稚拙で、線質も弱々しく、干し草の輪郭の金泥線とともに明らかな後補と判る。これら金泥の線質が、因掲陀幅制作当初の金泥線と

同一であることにも注目しておきたい。裳の地色は白緑の裏彩色で、絹目の間から窺われるそれにも薄茶色が認められることから、肉身と同じく絹表から紫系有機色料を掛けたものと思われる。このように本図では、鮮やかな彩色を極力避ける傾向が著しい。すると、地面に生える草の緑青が異常に目立つのは甚だ訝しく、赤外線写真に顕れる太めの墨線とも不整合で、やはり補彩と知られ、履物にも同様のことが言える。

ところで、大迦葉の座す岩窟では、輪郭にゆつくりとした運筆でうねうねと続く、一種の重厚感を湛えた線描を用いている。大きく丸い穴の開いた厚い岩壁には、淡墨による暈でそれらの前後関係を巧みに表出し、随所に荒々しい大小の墨点をも散らして、ざらついた岩肌の質感を殊更に強調する。

それに対して違和感を禁じ得ないのは、大迦葉右手の岩壁に掛かる布である。力無く、形式的で捕らえ所がない「線描もどき」で描写され、その岩壁の輪郭にだけ同じ線が引き重ねられているところを見ると、後世、布を付加して不明瞭となった輪郭をなぞったものと判断できる。その線質が因掲陀幅本来の衣文や岩肌の線に共通することは、短冊形の有様や金泥線とともに、甚だ示唆的と言えよう。

いずれにしろ制作当初の大迦葉幅には、耳環・干し草・文様等の金泥、履物や草の緑青、布の黄白色といった明るく目立つ彩色は皆無であり、極めてシンプルで仄暗い画像であっ

たことが判る。

以上の分析の結果、表現上の特徴として挙げ得るのは、旺盛な描写力で大迦葉の異様な姿を執拗に表す、妥協の無い制作態度である。それにより細部に至るまで容赦無く描き切っていて、完成された実在感を見る者を圧倒する。

一方、技法上の特徴は、墨線や淡墨の暈による陰影を駆使した立体的表現にある。特に肉身の墨線の使用法は、定型に捉われない自由自在な趣致を呈しており、大衣の鋭い線描や岩窟の抑揚に富むそれは大胆かつ的確で、迫力に満ちた画面を作り出している。

そして、この二つの特徴が見事に融合すればこそ、本図から感受される、厳しく張りつめた凍るような雰囲気醸成されたのであろう。

では、こうした特徴を有する本図は、絵画史上にどのような位置を占めるのであろうか。ここで試みに、仁和寺所蔵国宝孔雀明王画像と比較してみたい。

おわりに——絵画史上の位置——

仁和寺本の制作年代は、従来北宋末期とされていたが、彼図に認められる色調の細やかな変化、金泥文様を多用した煌きの表出、穏やかさに終始する線質といった諸特徴は、あくまで明るく伸び伸びとした雰囲気醸し出しており、緻密に

凝縮するその時期の様式とは一線を画している。加えて、随所に垣間見える美意識と技術の高さ、良質な素材のみを選ぶ資金力に鑑みれば、政治的混乱の只中とは考え難く、むしろ、宮廷内に画院が設置され、南宋美術が花開き始めた十二世紀半ばとするのが、最も蓋然性が高い⁽²⁾。

このように一貫して光耀を追求する仁和寺本に対し、大迦葉幅では陰影、つまり寒々しい暗さの表出に拘泥している。また、彼図が線描の主張を極端に抑えて色彩を重視している点も、墨線を自在に操る本図とは正反対の嗜好と言い得る。

いずれも、描く対象の相違に惹起される範疇を遙かに逸脱して対照的であり、温暖な気候のもとで芽生えた新たな感覚を看取させる仁和寺本の明澄性や開放感とは対極にある大迦葉幅を、南宋に置くことは到底できない。

そこで、仁和寺本から遡ることおよそ八十年、北宋熙寧五年（一〇七二）銘を持つ台北故宮博物院所蔵郭熙筆早春図を見れば、墨の濃淡を巧みに扱う点で大迦葉幅と相通じる反面、繊細な技巧に終始する余り、ともすれば弱さにも繋がる大人しさが窺われる。本図の厳格さはむしろ、北宋初期とされる同博物院の范寛筆谿山旅行図に近いと考えられよう。確固とした基準作例には恵まれないながら、大迦葉幅が一〇〇〇年前後の北宋の遺例である可能性を、指摘しておきたい。その頃のわが国は、長保三年（一〇〇一）銘総持寺所蔵国宝鑄

銅刻画蔵王権現像に代表される如く、大陸文化の摂取大いに盛んなる時代であった。

1 清凉寺本に関する主たる論文および解説類は、以下の通り。

- ①「筆者不詳 十六羅漢畫像」〔『國華』第一五四號、一九〇二年三月〕、②瀧精一「宋畫羅漢說」〔『國華』第二三八號、一九一〇年三月〕、③米澤嘉圃「十六羅漢圖」〔『國華』第七五四號、一九五五年一月〕、④同「十六羅漢圖」〔『東洋美術』第一卷、朝日新聞社、一九六七年四月〕、⑤同「日本にある宋元仏画」〔『原色日本の美術』二八 請来美術（絵画・書）』小学館、一九七一年九月〕、⑥古原宏伸「十六羅漢圖」〔⑤文献に同じ〕、⑦鈴木敬「中國繪畫史」上（吉川弘文館、一九八一年三月）、⑧宮崎法子「傳翬然將來十六羅漢圖考」〔鈴木敬先生還暦記念會編集『鈴木敬先生還暦記念 中國繪畫史論集』吉川弘文館、一九八一年十二月〕、⑨高崎富士彦「清凉寺本十六羅漢圖」〔『日本の美術』第二三四号 羅漢圖』至文堂、一九八五年十一月〕、⑩宮崎法子「宋代佛畫史に於ける清凉寺十六羅漢像の位置」〔『東方學報』第五八冊、一九八六年三月〕。このうち⑦と⑧は、便宜上奥付の発行年月順に従ったが、⑦中にすでに⑧に対する反論が含まれていることは、本文に述べたとおりである。なお、紙数の都合上、図版等は別途参照されたい。

2 高間由香里「仁和寺所蔵孔雀明王画像について」〔『密教圖像学会 第二九回學術大会梗概集』密教圖像学会、二〇〇九年十二月〕参照。

〈キーワード〉 十六羅漢像、宋代仏画、翬然

（大阪教育大学講師・博士（文学））