

雲谷等顔の画風形成について—山水人物画における実験

金 楷 妍

雲谷等顔（1547-1618）は、西日本で勢力を振った大名・毛利輝元（1553-1625）のお抱え画師として活動し、雲谷派を創始した画家である。等顔が雪舟等楊（1420-1506）の後継者を名乗ったため、雲谷派の画家をめぐる従来の議論の多くは、雪舟との関係に焦点を当ててきた。また、輝元が等顔を抱えることにより、二つの目的を達成したことが、先行研究で指摘されている。一つは、等顔が狩野派の門下で絵を学んだ画師であり、等顔が駆使した狩野派の中央画壇の様式を通じて、都の権力者たちと同じ文化を擬似的に享受したこと、二つめに、等顔が学習した雪舟の画風を通じて、雪舟のパトロンであった大内氏の継承者としての正統性をアピールしたことである。毛利氏には、前代に中国地方から北九州にかけての覇権を競った大内氏を引き継ぐという自己認識があった。

しかし等顔の作品、とくに山水人物画には、狩野派と雪舟の画風だけでは説明のつかないものがある。発表者は、等顔が独自の様式を確立する課程で、狩野派と雪舟以外の日本画家や中国及び朝鮮絵画などさまざまな画風の作品を参照しながら、実験的に描いたのではないかと考える。例えば、等顔の人物画の中には、室町時代（1392-1573）の画僧・楊月（?-?）との関連性を示す作品がある。なお、《瀟湘八景詩画卷》の「洞庭秋月」は、中国南宋（1127-1279）の画家・玉潤（?-?）が描いた《洞庭秋月》に近似し、等顔の初期作品には朝鮮絵画の要素が窺える。

そこには、雪舟の画風だけでなく、そのありようをも志向したところがあるように思われる。本発表では、中国と朝鮮との活発な貿易を通じて中世以降京都に劣らず政治的、文化的に力の強かった山口で、等顔が京都とは異なる絵画の世界を形成する過程とその背景を論じ、あわせて西日本に焦点を当てた絵画史の可能性を提示したい。

狩野派・長谷川派・海北派合作の「帝鑑図押絵貼屏風」

(東京国立博物館蔵)について

徐 榕 翊

本発表では、東京国立博物館に所蔵される狩野派、長谷川派、海北派など漢画諸派による合作である「帝鑑図押絵貼屏風」について、その制作背景及び『帝鑑図説』の絵画化における本作の意味を考察する。

本作が典拠とする『帝鑑図説』は、幼少で即位した明の神宗のために大学士である張居正が編纂し隆慶六年（1572）に完成させた帝王学に関する書物である。本書は明での出版後ほどなくして日本でも流行し、慶長十一年（1606）には豊臣秀頼によって覆刻された。この「秀頼版」に基づき、本書の図像は17世紀を通して屏風、絵巻、障壁画など様々な形態で絵画化された。東博の諸画派合作本は、本書に載る逸話のうち右隻に善行を、左隻に悪行をそれぞれ六つずつ描き、京都五山の禅僧がそれに対する本書内の本文を書いた押絵貼屏風である。本作の制作年は制作に関わった禅僧と画家の没年及び活動時期から判断して元和年間（1615-1624）と考えられることから、『帝鑑図説』の絵画例として数少ない早期の作例であることが分かる。したがって、本作で看取される特徴は、近世の帝鑑図の成立をめぐる文化史的な背景を考える上で重要な手がかりを提供する。

第一に、本作は狩野派内部の画家だけでなく、当時競合関係にあったとされる長谷川派や海北派など他派と協力し制作された珍しい合作の例である。当時、画派内部の人的資源及び『帝鑑図説』に対する理解を十分に備えていた狩野派が、あえて外部から協力者を求めたという点は、本作の画家の選定に、注文主または賛者の禅僧達の判断が強く働いたことを物語っている。第二に、本作が『帝鑑図説』の絵と文を併置する数少ない作品の一つという点は、この作品の観者が禅僧のように中国の故事を熟知する集団ではないことを示す。『帝鑑図説』本文を伴う作例は他に二例知られており、共に豊臣家との関係が既に指摘されているが、本作においても豊臣家との接点がある大名によって注文・鑑賞された可能性を指摘したい。

池大雅における蜀道山水の受容と展開

—出光美術館蔵「蜀栈道図」を中心に—

龔楊 飄飄

池大雅（1723-1776）は、江戸時代中期に活躍した文人画家であり、中国風の山水画に優れ、西湖・赤壁・瀟湘八景など中国の文人趣味に合致する山水画題作品を数多く制作したことで有名である。その中には、蜀道をテーマとした作品がいくつかある。蜀道は、古代より長安を中心とする地域と四川を結ぶ、高い山と深い谷が続く道を指す。山々を越え、崖の壁に沿って板を組んだ栈道がつくられた。その険しさに惹かれたためか、蜀道は絵画の題材として、近代に至るまで繰り返し取り上げられてきた。唐の皇帝の蜀への避難を記録する「明皇幸蜀図」のほか、蜀の栈道と山並みの壮大な風景を描く「蜀栈道図」は中国山水画において独特な画題として発展した。一方、蜀道の絵画化は、江戸時代の日本の画家たちの間でも盛んであった。彼らは中国に行ったことはないものの、唐詩に詠まれた詩情を汲み取るだけでなく、彼らの理想とする中国の風景を映し出すような蜀の地をイメージしていたようである。

大雅が描いた蜀道は、山々の迫力を強調するものから、栈道を登る途中の楽しさを表すものまであり、それぞれの画面が独特な表現によって作り上げられている。本発表で取り上げる出光美術館蔵「蜀栈道図」は、栈道の旅人達が一行をなし、山の頂上にある関門まで延々と続く様子という典型的な蜀栈道図を表す。先学においては、本図と明清時代の扇面画との関連性が指摘された。しかし、縦方向を強く意識する空間構成と蜀道山水を定義するモチーフの描き方は、明代の中国画譜または類書の図像に基づいた結果と考えられる。本発表では大雅が「蜀栈道図」を描く際に参考とした具体的な作品を検討することで、大雅の中国画学習の実態をさらに明らかにしたい。加えて、大雅による他の山水画にも蜀道の図様が描かれている。ここから、画題としての蜀道が本来のコンテキストから離れ、大雅の絵画創作において新しい解釈を与えられた可能性を考察する。大雅が蜀道という画題をどのように深化させ、その画題を定義したのかを検討する。

莫高窟第 302 窟・303 窟の須弥山状柱

折山 桂子

中国・甘肅省敦煌市の郊外に位置する莫高窟は、中原・西域双方の信仰や文化の影響を受け、様々な造形を残してきた。隋の初めに開かれた第 302 窟・第 303 窟は窟内中央に柱を設ける窟だが、その柱は、仏龕を備えた方形の壇の上に、大きさの異なる 6 つの円盤形を逆円錐状に重ねたもので、他に類を見ない独特な形状を呈している。逆円錐状という形、及びその下部に塑像の龍を配する点から、仏教の世界観において世界の中心に聳えると説かれる須弥山が想起され、しばしば「須弥山状」と呼称されてきた。他方で、類例が無いことも相まってか、柱が有する意義や制作の背景について詳細に検討した先行研究は確認できない。そこで本発表では、莫高窟の壁画や他の地域の石碑等に表された須弥山との比較を行い、第 302 窟・第 303 窟の柱が本来何を表現していたのか、その意図について検討する。さらに、同窟内に表現された他の主題を手がかりとして、柱を含めた窟内を通底する思想について考察する。

発表ではまず、莫高窟における須弥山の図像、及び両窟と近い時期に制作された他地域の作例を確認する。他の作例と比較すると、第 302 窟・第 303 窟の柱には須弥山としての要素が少なく、これらは須弥山を意図して制作されたものではないと推測される。次に、逆円錐状の部分に影塑と呼ばれる半浮彫状の如来形塑像が貼り付けられていた点を取り上げ、これが窟全体を構成する思想を反映したものである可能性を示す。柱に如来形の影塑を付ける窟は西魏から登場し、これらの窟では、いずれも窟内壁面に千仏を描いている。本発表で取り上げる両窟も同様であることから、柱に貼り付けた影塑は千仏表現の一環であった可能性を示したい。最後に、窟内に満たされる千仏、そして壁面に描かれた変相図等の主題を踏まえ、第 302 窟・第 303 窟の窟全体を通底する思想について検討を試みる。

曇曜五窟の追刻龕の研究

車 星 璇

北魏（386-534）の都である平城、現在の中国山西省大同に位置する雲岡石窟は、中国初めての統一国家によって造営された石窟である。雲岡石窟は開鑿時期によって三期に分かれ、第一期石窟（曇曜五窟）は、460年から470年代中頃までに造営され、現在第20、19、18、17、16窟と番号される。その中の第19窟は、また二つの脇窟を持ち、第19-1窟と第19-2窟と番号される。北壁以外の壁面がほぼ全て崩落した第20窟を除き、曇曜五窟のほかの四つの窟の北壁を除いた壁面は、様々な造像や龕などに充填されている。これらの龕の中に、曇曜五窟の造営時期に穿たれたものだけでなく、曇曜五窟より遅く造営された雲岡第二期石窟、また第三期石窟の龕と類似した形式の追刻龕が混在している。近年、熊坂聡美氏は、曇曜五窟に存在する一部の追刻龕は、雲岡第二期石窟である第11窟と第13窟内の龕との間に類似性が存在することを指摘し、曇曜五窟における追刻活動が第11、13窟における仏龕制作の間に密接な関係があることを指摘した。しかし曇曜五窟のすべての追刻龕が第11窟と第13窟との間に関連性を有するのか、また第三期石窟との関連性については、まだ詳しく考察する余地がある。本発表は、曇曜五窟の壁面に掘り出された追刻龕を対象とし、それらの龕や造像の間に見られる重なりや片方がもう一方を破壊するといった「切り合い関係」に注目する。またこれら追刻龕及びその造像の形式特徴と第二期石窟（第11窟と第13窟を主にする）および第三期石窟に穿たれた龕及び造像との比較により、曇曜五窟の追刻龕の造営時期を特定する。さらに第二期諸窟に存在するとされる、二系統の工人集団とそれら追刻龕を穿った工人たちとの関係を明らかにすることで、工人集団という視点から雲岡石窟の造営を再検討したい。

小野道風筆「円珍贈法印大和尚位並智証大師諡号勅書」に関する考察 —玄宗朝以降の宮廷書風との比較の視点から—

陳 雪 溱

「円珍贈法印大和尚位並智証大師諡号勅書」（東京国立博物館）は、延暦寺第五世座主であった円珍（814-891）の没後三十六年の延長五年（927）に、醍醐天皇（885-930、在位 897-930）が円珍を僧の最高位「法印大和尚位」に昇格させ、「智証大師」の諡号を賜った際の勅書である。『帝王編年紀』から、本作は中務省の少内記であった小野道風（894-967）が揮毫したと推定される。本作については従来、料紙・形態・御璽の古文書学的検討が重視され、その書式と唐代告身との密接な関係が注目されてきたが、書風の分析は未だ十分とは言えない。

本発表は、玄宗朝以降の皇帝御書と、宮廷ゆかりの墓誌と石碑、公文書などの書跡や石刻拓本との比較を通じ、書風の源流を再検討する。王羲之（303-361）を基盤とする豊潤かつ遒勁な書風の本作は、唐の影響が希薄な国風文化で発達した「和様」の代表とされてきたが、実際には「唐」の要素も積極的に摂取しており、特に玄宗（685-762、在位 712-756）の好尚を端緒とする重厚な宮廷書法との関連が顕著である。唐中期の宮廷書風の影響のほか、当時の日本での異なる唐風の受容とその展開も反映されている。近世までの小野道風への認識は、公文書の「諡号勅書」ではなく、法帖に刊刻された「屏風土代」や消息などの行草書を中核として構築されていたと考えられる。本作は長期にわたり園城寺に秘蔵され、江戸時代の法帖にも収録されていないが、小野道風への全般的理解ないし平安書道史における「唐様」から「和様」への段階的変化を捉える上では看過できない作品である。

この勅書を議論するにあたり、平安中期における歴史的推移だけでなく、書法受容のタイムラグ、さらに唐中期の様式変容も視野に入れる必要がある。本発表では、本作を小野道風の作品のなかに新たに位置付け、伝存する作品と史料を対照分析し、醍醐天皇の時代における唐風の選択的受容および書の相互移動の諸相を考察し、「和様」成立の問題について再考したい。

上醍醐寺薬師堂の吉祥天像・炎魔天像

—12世紀における安産祈願に注目して—

レイチェル・キスト

上醍醐寺薬師堂には、12世紀末期までに九軀の仏像（薬師三尊像、釈迦三尊像、帝釈天像、吉祥天像、炎魔天像）が安置されていた。そのうち薬師三尊像は延喜十三年（913）に、帝釈天像も10世紀に安置されたとみられている。釈迦三尊像は現存せず詳細については不明である。残る吉祥天像と炎魔天像は、先行研究では12世紀に安置されたと考えられており、主に作風や技法をめぐってその制作年代が検討されてきた。本発表では、これらのうち吉祥天像と炎魔天像に着目し、両像が時を接して薬師堂に安置された事情について検討する。

12世紀末期に編纂された『醍醐雑事記』と「醍醐寺吉祥天像造立願文」によると、吉祥天像は大治五年（1130）、醍醐寺座主定海により造像され、薬師堂に安置されたという。定海は保安二年（1121）ないし同五年に上醍醐寺の復興を手がけており、吉祥天像の造立もその一環だったとする説がある。一方、炎魔天像の造立、安置年代は不明ながら、『醍醐雑事記』によると待賢門院の念持仏とされる。しかし、この両像が薬師堂に安置された理由については必ずしも明確ではない。

そこで、あらためて関連史料を読み解くとともに、両像にまつわる伝説と図像の分析に基づき、願意や安置状況について再検討を行う。その結果、吉祥天像の造立に醍醐寺における清瀧権現信仰と安産祈願が関係することを指摘する。一方、炎魔天像については、先行研究で指摘される通り、安産祈願のために造立された可能性が高いが、それが醍醐寺に施入された背景に醍醐寺座主勝覚ならびに定海と待賢門院の関わりを想定する。

本発表では、以上のような両像の造立背景についての考察から、12世紀に醍醐寺に対する皇族守護への期待が拡大していたこと、両像が醍醐寺のなかでも勝覚や定海ら源氏一族と密接な関わりを有した可能性を指摘するとともに、特に醍醐寺が安産祈願において重要な役割を果たしたことを明らかにしたい。

文化財としての古写経、テキストとしての古写経

赤尾 栄慶

国指定の美術工芸品の分野で、最も数多い点数を誇っているのが書跡・典籍部門であり、その大半が京都や奈良などの古寺に伝わる聖教類や古写経となっている。

特に古写経の分野では、奈良時代や平安時代のもので当たり前という世界である。何しろ、正倉院に伝わる経巻を含めると、奈良時代の古写経だけでも数千巻は優に現存している。燃えやすく、湿気に弱い紙の上に書写されて以来、既に一千二百年以上も経っている「書物」をこれだけ大量に伝世している国は、漢字文化圏のみならず、世界ひろしといえどもわが国、日本だけなのである。

また平安時代後期に華開いた、「平家納経」に代表される豪華華麗な「装飾経」の世界は、わが国が世界に誇るべき美術工芸品の一つである。本紙の料紙装飾の美しさは云うに及ばず、表紙や見返しなどに描かれている絵画のすばらしさ、さらに八双・題簽・軸端などに施された技の見事さ、本当にあらゆる部分に当時の美術工芸の粋が凝らされている。

近年、特に注目されているのが、写経本来の使命でもあるテキストとしての古写経である。このような点に着目したのが、2005年からスタートした東京・国際仏教学大学院大学の学術フロンティア「奈良平安古写経研究拠点の形成」というプロジェクトであり、このプロジェクト終了後にはその成果を引き継ぐかたちで2010年から同大学院に「日本古写経研究所」が設立された。ここで実施される調査では、書誌学観点を踏まえた上でデジタルカメラを用いて経文全体を撮影し、それらのデジタルデータの集積を行っている。将来的には「大正新修大蔵経」にかわる「令和写本大蔵経」を目指しているといってもよい。私もその分担者の一人として、このプロジェクトに参加しており、今後の研究成果が大いに注目される。