

《信貴山縁起絵巻》における宋代山水表現の受容をめぐって

苦名 悠

はじめに

奈良県の朝護孫子寺が所蔵する《信貴山縁起絵巻》（現状3巻、以下、本作品と呼称）は、10世紀前半の醍醐天皇時代を舞台として、信貴山の聖僧命蓮の奇跡譚、及び命蓮の姉尼公の信貴山訪問譚を描いた絵巻である。院政期絵巻の名品としてつとに名高い本作品に関しては、これまでに膨大な研究が蓄積されており、その論点は実に多岐にわたる。本稿は、その中でも本作品の山水表現に焦点を絞り、宋代山水表現の受容という観点からその美術史上の位置を探るものである。以下ではまず、本稿の問題意識と行論の手順を簡潔に示しておきたい。

問題意識

本作品の絵画を特徴づける要素の一つがその山水表現であることに、異論がないであろう。本作品に表された雄大な山水は、単なる舞台背景や場面転換のための道具としての記号的役割を超えた重要な役割を作品中において与えられていると考えられ、これまでも幾度となくその卓抜な表現への言及がなされてきた。

しかし、このような山水表現を生ぜしめたものが何であったのか、またこの山水表現が美術史上にいかなる位置を占めるのかといった重要な論点について、これまで十分な議論はなされてこなかったように思われる。

本作品の山水表現に関する先行研究の整理と問題点の指摘は次節に譲りたいが、ここでその概略を示すならば次のようになろう。すなわち、かつて本作品の山水表現は、唐代絵画に依拠した奈良時代の山水表現が日本の中で自律的に展開したことにより生じたものと捉えられてきたが、後述のごとく、本作品にはこのような観点のみによっては説明がつかず、宋代絵画の受容という観点を取り入れなければ理解することが難しい表現が散見する。1990年代半ば以降には、本作品に宋代絵画の影響を見て取る論考が複数発表されたが、本作品の山水表現を分析することを主眼としたものは少なく、いまだ議論は尽くされていないと思われるのである。

本作品に関して多くの論考が発表される中で、なぜその山水表現と宋代絵画との関わりについての議論は比較的立ち遅れているのであろうか。その理由としては、次のような事情が想定されよう。第一に、本作品が制作された当時、日本において参照可能であったことが確実な宋代山水画の作例が僅少であることである。第二に、現存する宋代絵画の作例や宋代絵画の様式を伝える模本作例に見られる山水表現の中に、本作品の山水表現と全面的に似ているといえるものが存在しないことである。つまり、一見したところでは、本作品の山水表現と宋代絵画の山水表現との間には、一定の隔たりがあるように見受けられるのである。このような状況を踏まえるならば、本作品における宋代山水表現の受容に関して、踏み込んだ議論がなされてこなかったのは、やむを得ないことであったともいえよう。

しかしながら、本作品の山水表現の成り立ちについて十分な議論がなされぬままになっているのは、本作品において山水表現が重要な役割を担っていることに鑑みても、不健全な状態であるといわざるを得ない。また、本作品における宋代山水表現受容の様相を探ることは、院政期における宋代文物の受容に関する議論に何らかの形で資する可能性があるであろう。以上の問題意識と展望に基づき、

論を進めていくこととしたい。

行論の手順

本稿では以下の手順で論述を行う。

第1節では、本作品の山水表現に関する主要な先行研究を挙げ、その成果と課題を整理する。

第2節では、前節を承けて改めて本作品の山水表現を観察し、注目すべき要素を抽出する。ここで特に取り上げるのは、奈良時代の山水表現の継承と発展という観点のみによっては捉え切れない要素である。

第3節では、前節において抽出された諸要素が、それぞれ宋代山水表現の受容という観点から説明され得るのか、個別に検討する。前述の通り、本作品の山水表現と全面的に近似する山水表現を有する宋代絵画は見出し難いため、これを構成する諸要素のレベルで、それぞれ宋代の山水表現との比較を試みる。このような作業により、本作品の山水表現が成立した過程を探ることとしたい。

以上のような議論を通じて、本作品の研究を多少なりとも前に進めるとともに、院政期における宋代文物受容の様相を示す一事例として、本作品を提示することができればと思う。

1. 研究史の整理

本節では、本作品の山水表現に関する先行研究を挙げ、その成果と課題を整理しておきたい。ただし、前述の通り本作品を取り上げた先行研究は膨大であり、山水表現に言及するものだけに限ったとしても、それらをすべて紹介することはできない。そのため、ここでは本稿の議論に直接関わる主要な先行研究のみを取り上げることとしたい⁽¹⁾。

本作品を主たる論題として取り上げる論文は、すでに20世紀初頭より散発的に発表されていたが、1930年代の『画説』誌上に複数の論考が立て続けに掲載されて以来、本作品に関する研究は俄然活況を呈する⁽²⁾。その後、1950年代前半には、本作品の制作背景に関する大串純夫氏による一連の先駆的な研究が発表され⁽³⁾、さらに1956年の『仏教芸術』27号・28号には、美術史学・歴史学・国文学・建築史学・民俗学等の立場から多くの論考が掲載された⁽⁴⁾。ここにおいて、当時提示することが可能であった論点の多くが出尽くしたような感がある。

かかる状況において、絵画様式の観点から従前の研究を集大成し、本作品の様式に関する以後の議論の枠組みを形成したのが、1964年に発表された秋山光和氏の「信貴山縁起絵巻における伝統と創造」である⁽⁵⁾。ここでは、同論文における山水表現についての見解を確認しておきたい。

秋山氏は、本作品に見られる山水のうち、遠景として表された山の形態や、近景として表された山の中でも左右に裾をひくならかな山や一方が崖となっている山塊などの形態は、その扱い方が安定しており、すでに完成した伝統を踏まえていることを思わせるとする。一方で、近景として表された山のうち、崖の途中がさらにえぐられたり突起したりする複雑な山容を表すものからは、やや錯雑した印象を受けるが、このような山水表現は、伝統的な技法を用いながらも、新しい自由な山の形を描き出そうと努力した結果生じたものと推測する。つまり、本作品には、伝統的な山水表現と、そこから一步先に進まんとする山水表現が混在しているとするのである。

そのうえで秋山氏は、現存する先行作例との比較を行いつつ、本作品の山水表現を次のように評する。すなわち、唐代絵画の受容により成立した日本の山水表現は、日本の実景に即して組み替えられて11世紀に完成を迎えるが、本作品の山水表現はこれを母胎としつつも、そこに新たな自然感情を盛り上げたものとするのである。ただし、ここにおいて本作品の山水表現に見られる「新しさ」を生ぜしめたものとして、特定の外的要因は想定されておらず、要するに本作品の山水表現は日本

内部における自律的な様式展開によって生み出されたものと捉えられているのである。

なお秋山氏は、2000年に刊行された『日本絵巻物の研究』上巻（中央公論美術出版）の序章で日本の絵巻の歴史を概観する中で、再び本作品に言及するが、その山水表現についての解釈は、ここでも基本的に変わっていない。

上記の秋山氏論文における本作品の山水表現観を継承したのが、千野香織氏の「信貴山の成立—風景表現の日本化について—」である⁽⁶⁾。同論文において千野氏は、本作品第3巻の後半に描かれる信貴山の全景の山水表現に注目し、この山水表現が成立するに至る過程を詳論する。千野氏は、唐代絵画の受容により奈良時代絵画が成立するところから説き起こし、具体的な事例を多数挙げながら、本作品に描かれた信貴山が唐代以来の山水表現の系譜上にあると論じる。そして、論文の末尾において、本作品に描かれた信貴山は単に伝統を墨守することにより描かれたのではなく、信貴山を画面の天地いっばいに描き、これを絵巻という形式の中に置いたところに絵師の創意工夫があったと付言するものの、そこに何らかの外的要因の介在は想定されていない。

要するに、秋山氏と千野氏はいずれも唐代絵画と奈良時代絵画の延長線上に本作品の山水表現があると捉えており、そこにある種の「新しさ」が看取されることを認めつつも、これをも日本内部における絵画様式の自律的展開により生じたものと解釈しているのである。本作品の山水表現を正面から論じ、これを日本ないし東アジアの絵画史上に位置づけた両氏の論考が研究史上大きな意義を持つことは言うまでもなく、本作品の山水表現が唐代・奈良時代以来の山水表現の伝統に連なるという見解も、基本的に首肯されるものである。ただし、後述のごとく、本作品の山水表現に見られる「新しさ」をすべて日本内部における様式展開として捉えることには無理があると思われるので、そこには宋代山水表現の受容という外的要因の介在を想定する必要があるように思われるのである。

実際、1990年代半ば以降には、複数の論者によって本作品における宋代絵画の受容への言及がなされている。その嚆矢であり、また最も詳細かつ具体的な考察が行われているのが、小川裕充氏の「山水・風俗・説話——唐宋元代中国絵画の日本への影響——（伝）喬仲常「後赤壁賦図巻」と「信貴山縁起絵巻」とを中心に—」である⁽⁷⁾。長くなるが、ここでその論旨を確認しておきたい。

小川氏は同論文で、北宋末の伝喬仲常筆《後赤壁賦図巻》をはじめとする唐・宋・元代の諸作品と本作品との間に共通する造形要素を抽出し、本作品における中国絵画受容の様相を探ることを試みる。具体的には、主に以下の6つの観点から本作品と中国絵画との比較が行われている。すなわち、①右から左という東アジアの画卷・絵巻に通有の方向性に対する意識、②作品の中心的主題・中心的素材の扱い方、③人物の肉身・衣紋・それ以外のモチーフにおける描線の使い分け、④作品の主題を捉える視点の移動、⑤絵画空間の様相を決定する雲煙法や筆墨法などの具体的技法、⑥画中の風景における時間性への意識である。

以上の各観点により、次のような指摘がなされる。なお、ここでは本作品に関する指摘のみを抽出する。

- ①本作品では、絵巻の進行方向に順行するモチーフと逆行するモチーフとが意図的に使い分けられ、物語の中心となる主題を効果的に際立たせている。このような手法は北宋末の《後赤壁賦図巻》や《清明上河図巻》に近い。
- ②本作品の主人公である命蓮は毎回同じ服装で描かれ、観者の注意が喚起される。また、命蓮は逆遠近法により、手前にあるモチーフよりも大きく表される。このように作品の中心的主題を際立たせる技法は、南北朝・隋唐以来の中国絵画の伝統に則るものである。
- ③本作品では人物の肉身と衣紋との間に描線の質的差異がなく、樹木などそれ以外のモチーフと

の間には質的差異があるという、唐代の2段階の筆線の分節法が用いられている。ただし、起筆に打ち込みがあり筆線の肥瘦が激しい宋代人物画の描法も、一部用いられている。

- ④本作品では、各場面を描く視点が高低前後に複雑に移動し、また絵巻全体を通して、現実の地理に即した視点の移動も行われる。これらは、複雑な視点移動を伴う宋代山水画の技法を導入したものと考えられる。
- ⑤中国絵画における雲煙法は着色鉤勒から水墨鉤勒を経て水墨無鉤勒へと展開するが、本作品では、着色鉤勒と着色無鉤勒の雲煙が見られ、新旧の雲煙法の共存による折衷的な表現が試みられている。また筆墨法に関しては、本作品では、皴法としての統一性を持たない唐代山水画の筆墨法が全面的に温存されつつ、断片的には、皴法へと完成されてゆく過程にある12世紀前半までの時期の筆墨法が混入している。
- ⑥本作品には、季節の変化を示す表現はあるものの、一日のなかでの時間の変化を示す光線の再現的表現はない。これは本作品が、唐代以来の四季山水図の伝統に則りつつ、五代・北宋のより徹底した季節と一日の光線と大気の表現には従わない作例であることを示す。

小川氏の論文は、具体的な技法のレベルで本作品を分析し、東アジア絵画史上に位置づけようとする点で、大きな意義を持つ。ただ、本作品中には、同論文で取り上げられていないものの注目すべき表現が残されているように思われるため、次節以下ではこれらを取り上げることとしたい。

小川氏の論文の後、伊藤大輔氏と谷口耕生氏が本作品における宋代山水表現の受容に関する見解を提示している。

伊藤氏は、本作品が神仙境としての世界を描いていると解釈したうえで、北宋末期～南宋初期の王誥《煙江疊嶂図巻》（上海博物館）に表された山水と本作品下巻に表された信貴山との間に、神仙山水を描く共通の構図法の利用を看取する⁽⁸⁾。

谷口氏は、本作品中巻の剣の護法が飛来する場面の背景に描かれた山水に注目する⁽⁹⁾。同氏はこの場面の山水において、山岳を前後に重ねながら奥に行くほどそのサイズを小さく描き、また遠景となるほど彩色を薄くすることにより空気遠近法的効果をも加味することで、水平方向に深い奥行きが生み出されていると指摘し、このような画面構成は、北宋・政和3年（1113）の伝王希孟《千里江山図巻》（北京・故宮博物院）のような宋代山水画卷に規範が求められるとする。そのうえで、本作品の絵師は、当時日本に伝来していた《御製秘藏詮》（以下《秘藏詮》と呼称）のような版本等を通じて中国の山水画卷の構成を学べる立場にあったと推測する。

両氏の論考はいずれも示唆に富むが、両者とも本作品の山水表現の分析を主眼としたものではなく、本作品の山水表現と宋代山水表現との関わりへの言及は限定的である。

以上、管見の範囲において本作品の山水表現に関する主要な先行研究の整理を試みた。本作品の山水表現に宋代山水表現の受容を認める見方が強まりつつあるものの、その具体的な様相に踏み込んで詳論したのは小川氏の論文のみという現状が確認されよう。以下本稿では、先行研究による知見を踏まえつつ、本作品における宋代山水表現受容の様相を具体的に論じていくこととしたい。

2. 本作品の山水表現における注目すべき要素

本節では、前節で挙げた先学による知見を踏まえつつ、改めて本作品の山水表現を観察し、これを構成する諸要素のうち注目すべきものを抽出する。ここで特に注目するのは、唐代・奈良時代の山水表現の継承と自律的発展という枠組みから逸脱すると思われる要素である。以下、基本的に絵巻の進行順に従い、本作品中の山水表現を観察していくこととする。

2-1. 命蓮の庵背後の山水（上巻第8紙～第9紙）（図1）

まず取り上げるのは、信貴山中の命蓮の庵の背後に広がる山水の表現である。なお、中巻・下巻でも命蓮の庵の背後には山水描写が見られるが、これらにおいても基本的に本項で取り上げる上巻の山水と類似する表現がなされているため、本場面の表現をもって代表させることとしたい。

図1として示した画像のうち、向かって右（図2）には、2つの丘が前後に重なって隆起しており、手前の丘が奥の丘の右側斜面を覆い隠している。2つの丘のさらに奥には、着色無鉤勒の霞を隔てて、命蓮が法力によって飛来させた倉の屋根が見える。

2つの丘には複数の種類の樹木が生え、本場面の空間構成に説得力を与えている。中でも、傘形の葉叢を重ねることによって描かれた松（以下、傘松と呼称）が本場面の空間構成において果たしている役割の大きさが注目される（図3）。

すなわち傘松は、まず手前の丘の左側斜面の中腹から頂上にかけて右肩上がり配されるが、その連なりの中ほどには手前の丘と奥の丘の稜線が交差する地点がある。そこを新たな起点として、傘松は奥の丘の右側斜面から頂上にかけて左向きに配置され、そして、そこで方向を右斜め上方に転じて、さらに奥の岩塊へと連なるのである。

これらの傘松の姿を子細に見ると、手前の丘に配された傘松は傘型の葉叢をおおよそ5～6つ重ねることにより描かれているのに対して、奥の丘の傘松はおおよそ3～4つ、さらに奥の岩塊の傘松はおおよそ2つの葉叢を重ねることによって描かれており、この葉叢の数の減少に伴い、樹木自体の大きさも逡減している。

また、これらの傘松の多くは、その樹幹を丘の稜線に遮られる形で描かれる。つまり、観者の視点から見て、丘の背後の斜面に生えているように表されているのであり、丘の背後の空間を観者に想起させる表現であるといえよう。

以上述べてきたような傘松の配列及び描写により、これらの傘松は手前の丘と奥の丘、さらにその奥の岩塊を自然に接続し、空間に前後方向の奥行きを与えているのである。

次に、2つの丘の手前に位置する土坡の輪郭線の際から姿をのぞかせる樹木（図4）に注目しよう。

向かって右側には主に紅葉した樹木が、左側には葉をすべて落とした樹木が描かれるが、ここで注意したいのは、これらの樹木がいずれも非常に小さく表されることである。向かって右側の紅葉した樹木の少し上方には、先述の丘の斜面に生えた樹木の姿が見えるが、これらと比べると、土坡に描かれた樹木の小ささは歴然としている。日本・東洋の絵画では、画面内の上下を画中の空間の遠近として捉え、上方のモチーフを遠くにあるものとしてより小さく、下方のモチーフを近くにあるものとしてより大きく描くのが原則であることは、周知の事柄である。しかしここでは、それとは反対の描写が行われているのである。

このようなイレギュラーな表現がなされた理由を考えるにあたり重要であるのは、これらの小さな樹木が、先ほどの傘松と同様、その樹幹を土坡の輪郭線に遮られ、土坡の背後から生えているように描かれていることであろう。恐らく本作品の絵師は、これらの樹木を、土坡とその奥の丘との間に存在する谷間に生えたものとして捉えているのであり、その谷間の深さを示すために、これらの樹木は極端に小さく描かれているのであろう。すなわち、丘の斜面に生えた樹木と手前の土坡の背後に生えた樹木との大小差は、両者が生えている位置の高低差を表すものと捉えられ、ここでは、いわば垂直方向の奥行きが絵画空間に与えられているのである。

この垂直方向の奥行き表現は、前述の傘松による前後方向の奥行き表現との整合を図ることなく

行われており、結果としてこの画中空間の合理性を損ねているが、それだけに初発性を認め得るものである。特に、高い場所にあるものを小さく描くのではなく、低い場所にあるものを小さく描くことにより、対象との距離を表すという手法は、本作品に先行する日本や唐の作例の中に類例がなく、日本内部における自律的な様式展開によって生じたものとは考えがたい。

続いて、図1のうち向かって左の懸崖（図5）に目を向けてみよう。

絵師は所謂斧劈皴に通じるような筆致を駆使してこの懸崖を描き出し、えぐれた岩肌の質感を表すとともに、聖僧が籠居して修行するにふさわしい深山の風致を表すことに成功している。一方で、秋山氏が指摘する通り、その描写はやや錯雑しているように見え、構造が把握しがたいところもある。

このような複雑な懸崖の形態がいかなる先行作例に由来するのを探ることも興味深いのだが、ここでは、崖下の岩肌に、面的に墨が刷かれている箇所があることに注目したい（図6）。具体的にいうと、懸崖から手前に突き出した菱形の岩塊の下に紅葉した樹木が小さく描かれており、この樹木の背後一帯の岩肌には面的に墨が刷かれているのだが、この墨が刷かれた岩肌は、その上方に突き出した菱形の岩塊の陰になっている箇所だと思われる。すなわち、この面的な墨の使用は、当該箇所が岩塊の陰になって暗く見える様を表すために選択されたと思われるのである。些末なことのようにも思われるが、上記のような意図で面的に墨を用いることは、やはり先行する日本や唐の作例に類例を見出しがたいため、ここで指摘する次第である。

2-2. 飛行する米俵の眼下の山水（上巻第11紙～第12紙）（図7）

続いて、命蓮の法力により連なって飛び行く米俵の眼下に広がる、雄大な山水の表現を取り上げる。

図7のうち向かって右側の台地には6頭の鹿がおり、それぞれ思い思いの姿態をとるように描かれているが、中には上空を飛び行く米俵を仰ぎ見るものもいる。鹿たちがいる台地はそのまま画面上方へと蛇行しながら連なり、雄大な山並みを形成する（図8）。

この山並みのうち、鹿が立つ台地に近い手前側の部分は、左方が切り立った崖となっており、崖下には、崖上の鹿の傍らの樹木に比べてはるかに小さく描かれた樹木が密生している（図9）。樹木が密生するあたりからは再び地面が隆起し、左方に向かい小さな丘を形成している。

再度右方の山並みに目を戻すと、鹿の立つ台地から見てやや奥まったところでは、山並みの左方が崖ではなく、左下がりの急斜面となっており、その中腹以降のやや傾斜が緩やかになったところでは、紅葉した樹木が斜面に沿って列をなして生えている。この列の左端あたりを谷底として、地面は左上がりの斜面へと転じ、腕を伏せたような形の丘を形成する。この丘とその手前にある小さな丘との間には霞がたなびいており、両者の間に一定の距離があることを思わせる（図10）。また、この丘の左側の斜面は途中で霞により遮られており、場面の転換が促されるとともに、この丘の標高の高さが示唆される。

三たび右方の山並みに視線を戻すと、鹿の立つ台地から見て最も奥まった部分は、やはり左側が左下がりの斜面となっているが、この斜面はかなり高い位置で霞に遮られている（図8）。この霞が画面内で果たしている最も重要な役割は、この山並みの最奥部を、鹿の立つ台地から見て非常に遠いところにあるものとして観者に提示することであろう。すなわちこの霞は、山並みの最奥部とその手前の斜面に生えた紅葉した樹木とを遮蔽しており、これにより、両者の間に大きな距離があることを簡潔に示し、結果的にこの山並みに前後方向の深い奥行きを与えているのである。

そして、画面の最上部に目を向けると、命蓮が飛ばす鉢に先導され左方に飛び行く米俵の列が見える(図11)。列をなした米俵は、左に行くにつれて小さくなるように描かれており、眼下の山水とは異なる、水平方向の奥行きが表されている。

以上図7の山水を観察して記述してきたが、ここまでのディスクリプションを踏まえて指摘すべきは、本項で取り上げた山水の中に3種の奥行き表現が看取されることである。すなわち、1つ目は鹿の立つ台地から奥へと連なる山並みによって表される前後方向の奥行き、2つ目は崖上の樹木と崖下の樹木の大きさの違いによって表される垂直方向の奥行き、3つ目は左方に向かって列をなして飛び行く米俵が徐々にその大きさを減じることにより表される左右方向の奥行きである。

前項で取り上げた山水においても、これらのうち前後方向と垂直方向の奥行きは表されていたが、左右方向の奥行きは表されていない。本項で取り上げた山水において、絵師はより複合的かつ複雑な奥行き表現を試みており、そしてより広大な画中空間を観者に想起させることに成功しているのである。このような表現は、本作品に先行する日本の作例や唐代の作例においても見出されないものである。

ただし、ここで留意しなければならないのは、前項で取り上げた山水と同様に、本項の山水においても合理的な空間の創出は志向されていないということである。すなわち、この山水において、奥へと連なる山並みは奥へと連なる山並みとして、谷底に生える樹木は谷底に生える樹木として、左方へ飛び行く米俵は左方へ飛び行く米俵として、別々の奥行き表現の論理に従って描かれており、そしてこれらを同一画面に配するにあたり、相互の整合を図る努力がなされたようには見えないのである。その結果として、深い奥行きと立体感を持つものの、全体としての合理性を持たない、不思議な山水空間が現出しているのである。

また、本項で取り上げた山水の中に描かれた鹿の姿態についても付言しておきたい。前述の通り、本項の山水の中には6頭の鹿が描かれるが、ここで注目したいのは、これらのうち、崖上で手前に向かって前脚を踏み出しながら向かって右に体をねじる鹿と、その右奥に立つ、手前に尻を向けた鹿である(図12)。この2頭のように、画中の空間の奥から手前、あるいは手前から奥へと体を伸ばす鹿を自然な形で描くためには、その形態を立体的に把握する必要があり、これを二次元平面上に表すにあたっては所謂短縮法のような表現をしなければならない。実際、本作品の絵師もここでそのような手法を試みているように見える。しかし、この試みは必ずしも成功しているとはいえず、他の4頭が安定した姿態表現を見せているのに対し、この2頭の鹿の姿態表現はやや破綻をきたしているように見受けられる。

これは恐らく、本作品の絵師が持ち合わせていた造形語彙の中に、このような姿態の鹿がなかったことに起因すると思われる。穿った見方をすれば、あえてこの2頭の鹿の姿態を選択したところに、本作品の絵師の立体的な空間把握への志向を窺うこともできよう。

2-3. 飛行する剣の護法の眼下の山水(中巻第18紙～第19紙)(図13)

次に、信貴山から京都の清涼殿へと飛来する剣の護法の眼下に広がる山水の表現を取り上げたい。

空中を疾走する剣の護法の後ろには、護法の乗る雲が長く尾を引いており、その下の地上では、左奥に向かって連なる山並みの傍らで人々が日常生活を営んでいる。

画面の右側では、2人の女性が菜摘をしており、うち1人は赤子を背負っている。その奥には3棟の家の屋根が姿を見せており、農村ののどかな暮らしが表されたものと解される。

菜摘をする女性たちの左側には、安定した形態の山並みが見える。前掲の谷口氏論文において指

摘される通り、前後に重なる山並みは、後ろの山を前の山の左上に配し、かつその大きさを逡減させ、さらに遠景となるほど彩色を薄くすることにより空気遠近法的効果を加味するという手法により、深い奥行きをもって表されている⁽⁴⁰⁾。若干付言すると、列をなして飛ぶ雁が山の重なる方向と軌を一にして徐々に小さくなっていくことや、前の山と後ろの山との間が着色無鉤勒の霞によって覆われていることも、深い奥行きの表出に貢献している。

ただし、留意しておきたいのは、ここで表されているのは基本的に前後方向の奥行きのみであり、前項で取り上げた山水のような複合的な奥行きが表されているわけではないことである。また、列をなして飛び行く雁や山の前後の重なりによって画面空間に奥行きを与える手法自体は、唐代あるいは奈良時代制作の《楓蘇芳染螺鈿槽琵琶 騎象奏楽図》（正倉院宝物・南倉101-1）（図14）や、初唐の山水画様式を伝えると目される伝展子虔筆《遊春図卷》（北京・故宮博物院）（図15）等においてすでに見られるものである。つまり、本項で取り上げた山水は、前項で取り上げたものに比べると、より伝統的な造形に拠るところが大きいと思われる。

とはいえ、不定形の霞で山麓を遮蔽することにより空間に深い奥行きを与える手法は、唐代・奈良時代の作例に類例を見ず、宋代の雲煙表現の発達を反映するものと思われるため、やはり谷口氏が述べる通り、本項の山水表現は宋代の山水画卷に規範が求められるものと捉え得るだろう。

2-4. 信貴山の全景（下巻第17紙～第18紙）（図16）

最後に取り上げるのは、東大寺大仏の夢告を受けて命蓮のもとへと歩みを進める尼公の眼前に現れる、荘厳な信貴山の全景に見られる山水表現である。

長い霞を経て現れる信貴山は、正面観を強調した姿で表され、その中腹には3頭の鹿の姿が見える。山の稜線上には傘松をはじめとした数種の樹木が点在し、上空には飛び行く雁の列が見える。信貴山の周囲には至るところに紫雲がたなびき、この山が霊地であることを印象づける。

ここで指摘しておきたいのは、信貴山の周囲にたなびく紫雲がいずれも明確な輪郭線を持ち、所謂靈芝雲とも呼べるような、やや図式化した形態を取っていることである（図17）。ここまで観察してきた本作品中の霞には鉤勒のものと同無鉤勒のものが混在していたが、鉤勒の場合であっても、その輪郭線は靈芝のような具象的な形態を示すものではなかった。このことは、本作品の絵師が霊地である信貴山を描くにあたり、これを荘厳するのにふさわしいモチーフとして、明確な形態を持つ紫雲を意図的に選択したことを示していると思われる。

ここで描かれるような明確な形態を持つ雲は、例えば、先にも取り上げた《遊春図卷》（図18）や、奈良時代の《釈迦靈鷲山説法図（法華堂根本曼荼羅）》（ボストン美術館）（図19）等の唐代・奈良時代の作例において顕著に見られるものであり、これらの伝統に連なる古様なモチーフと見て大過ないであろう。すなわち本作品では、本節の第2項・第3項で見たように、空間に奥行きを与えることを意図する場合には明確な形態を持たない霞を用い、本項で見るように、霊山たる信貴山に聖性を付与することを意図する場合には明確な形態を持つ古様な雲を用いるという、選択的な雲煙法の適用がなされているのである。

次に注目したいのは、ここに描かれた信貴山は、前項までに観察してきた山水とは異なり、その奥行きが強調されていないことである。山の中腹に生える樹木と頂上付近に生える樹木とで、その大きさを多少変化させるような表現は見られるものの、樹木の配列や大きさの逡減等の手法を駆使して前後の空間を有機的に接続しようとする志向は希薄である。先に紫雲について述べたことを考え合わせるならば、ここで見られる奥行きを強調しない山水表現は、霊地である信貴山を表すのに

相応しいものとして、意図的に選択された可能性が想定されよう。すなわち本作品では、山水を表すに際して概して立体的な空間把握が強く志向されるものの、本項で取り上げている信貴山の全景を表すにあたってはより古様な造形を用いるという、様式の選択が行われていたと考えられるのである。

一方で、谷口氏により、この信貴山の全景は若草山から遠望される現実の信貴山の山容を踏まえて描かれているとの指摘がなされており、このことは、本作品の美術史上の位置を考えるうえで非常に示唆的だと思われる⁽¹¹⁾。というのも、本作品と同時期、南宋初期の作例である趙伯驩筆《万松金闕図巻》（北京・故宮博物院）（図20）は、南宋の都・臨安の六和塔から皇城を望む实景に基づいて描かれたものであることが指摘されており⁽¹²⁾、本作品中の信貴山が实景表現であると見做し得るならば、これが同時代の宋代山水画の動向を反映したものである可能性が生じるためである。また、日本における实景描写への志向を示す初発的な事例としては、承元元年（1207）の後鳥羽院御願の最勝四天王院障子絵が挙げられることが多いが、もし本作品において实景表現がなされていたとするならば、日本における实景表現受容の時期の下限は早まることになる⁽¹³⁾。

2-5. まとめ

以上、本作品中の山水表現を観察し、主に唐代・奈良時代絵画の自律的展開という観点では解釈が困難な要素を取り上げてきた。ここまでの論述において抽出された要素のうち主要なものを列挙すると、次のようになる。

- ①複数の種類の奥行きが画面内に混在すること
- ②霞の挿入により前後方向の奥行きを表すこと
- ③山や樹木の連なりにより前後方向の奥行きを表すこと
- ④低い位置に生える樹木を小さく表すことにより垂直方向の奥行きを表すこと
- ⑤岩陰になる箇所にも墨を刷きその暗さを表現すること
- ⑥画中空間の合理性を志向しないこと
- ⑦描写対象により新旧両様の表現を使い分けること

上記のうち①～⑤は、いずれも本作品の画中空間に深い奥行きを与えることに貢献するものであり、換言すれば、本作品の山水表現に見られる唐代・奈良時代絵画の伝統から逸脱する要素の多くは、画中空間の深い奥行きへの志向に起因するものであったと捉えることができる。⑥は、本作品の作者が画中空間に合理性を持たせることよりも、深い奥行きを持たせることに強い関心に向けていたことを示している。⑦は、本作品の作者が①～⑤の要素に自覚的であったこと、また、そのうえで敢えて古様な表現を部分的に採用することに何らかの意味を見出していたことを示すものと思われる。

もちろん、千野氏が詳論するように、本作品はその山水表現の多くの要素を唐代・奈良時代絵画の伝統に拠っているのだが⁽¹⁴⁾、それでも、上に挙げたような要素が本作品中に存在していることは看過できない。これらの要素の存在を踏まえて、次節以下の論を進めていきたい。

3. 本作品における宋代山水表現の受容

本節では、前節において抽出した諸要素が宋代山水表現の受容という観点から説明し得るのか、具体的な事例を挙げながら検討したい。

さて、ここで問題になるのが、本作品の制作当時日本に伝来していたことがわかる宋代山水画の

作例が、ほとんど存在しないということである。そのため本節では、実証性を欠く手続きではあるものの、日本に伝来していなかった宋代山水画の諸作例と本作品の山水表現を比較し、そこに見られる様式面での類似を指摘することにより、宋代の山水表現が日本に伝来し、本作品において受容されていた状況を帰納的に想定することになる。

ただ、このような状況において、本作品の制作当時日本に伝来していたことが確定できる稀有な宋代山水画の作例が、谷口氏の論考においてもその名が挙げられていた《秘蔵詮》の挿図版画である。そのため、本節ではまず、《秘蔵詮》と本作品の山水表現を比較し、前節で挙げた本作品中の山水表現の諸要素が《秘蔵詮》の山水表現の受容という観点によって解釈し得るのか検討する。この検討の結果を踏まえて、日本に伝来していなかった宋代山水画と本作品との比較へと進むこととしたい。

3-1. 《秘蔵詮》との比較

まず、《秘蔵詮》の概要を簡略に示す⁽¹⁵⁾。

《秘蔵詮》は、北宋官版大蔵経に付された北宋第2代皇帝・太宗（在位：976年－997年）による詩文集であり、全20巻に仏賦・詮源歌からなる1巻が付属する。《秘蔵詮》の各巻には山中に隠棲する僧を描いた版画が挿入されており、全巻を合わせると約50種の版画を見ることができる。江上綏氏により、延久4年（1072）に入宋した成尋（1011－1081）が、同5年（1073）に帰国する僧に託して日本へ送った典籍の中に北宋版の《秘蔵詮》が含まれていたことが指摘されており、この時点で日本に伝来したことが確実である⁽¹⁶⁾。この時に請来された《秘蔵詮》はすでに失われてしまったが、幸いにも現在京都府の南禅寺には、11世紀の高麗版《秘蔵詮》がほぼ完好な形で現存しており（第17巻は欠失）、北宋版《秘蔵詮》所載の版画の図様を窺わせてくれる⁽¹⁷⁾。

続いて、《秘蔵詮》の版画の絵画様式等について、先学による知見を確認しておきたい。

小林宏光氏は、《秘蔵詮》に見られるモチーフや当時の宮廷画院の状況を勘案し、後蜀出身の画院画家・黄居案の画風を学んだ画家たちによって《秘蔵詮》が制作されたと推測する⁽¹⁸⁾。また、《秘蔵詮》には新旧両様の山水表現が混在しており、そこには唐の古様から11世紀に入って一層洗練された形に発展する山水表現の萌芽が胚胎していると論じる。

竹浪遠氏は、《秘蔵詮》中に多様な画風が見られることから、その制作には複数の画系の画家が参加していたとしつつも、そこには連作としての統一感も備わっていることを指摘し、蜀出身の画家が最終的な版下図様を完成させる役を担っていた可能性を提示する⁽¹⁹⁾。また、太宗の信任を得ていた燕文貴が《秘蔵詮》の制作に関与していたと想定したうえで、燕文貴が同作品と他の作品とで、異なる地域に由来する複数の画風を使い分けていたことを論じ、このような画風の融合は北宋後期の郭熙にも通じる傾向であると指摘する。

以上の先行研究を踏まえると、《秘蔵詮》は版画であるとはいえ、唐末五代から北宋後期の宋代山水画の完成に至る過渡期にあたる太宗期における画院の山水画様式を示す作例と見做して、大過ないと考えられる。このことを前提として、前節で挙げた本作品中の山水表現の諸要素が《秘蔵詮》の受容という観点から説明し得るのか、検討していくこととしたい。

そこで取り上げるのは、《秘蔵詮》第4巻第3図（図21）である。小林氏は本図の中央部分の山容（図22）を「遠近感、すなわちモチーフの前後関係を破綻なく表現するために、前景、中景、後景が意識されている典型的な例」であるとし、「とりわけ中景の氣勢あふれる表現には、『秘蔵詮』初刊から80年余り後の郭熙《早春図》へと発展する構成要素をうかがうことができる」と評し、本

図のうちに北宋後期における山水画の奥行き表現の大成に連なる要素を見出している。

では、前節で挙げた本作品中の山水表現の諸要素は、本図の山水において見られるであろうか。結論から述べると、両者の間に共通する要素は少ないと言わざるを得ない。

まず、前節で挙げた諸要素のうち、【①複数の種類の奥行きが画面内に混在すること】について述べると、本図では、画面内の上下が観者と描かれた対象との距離の遠近として設定されており、画面上方に行けば行くほどモチーフが小さく描かれることにより、画中空間に前後の奥行きが与えられている。特に画面向かって右側には、開けた水景とその向こうに見える遠山が配され、空間の前後の奥行きが強調される。また、小林氏が指摘する、本図中央部分の山並みの連なりも前後の奥行きを表出に貢献している。ただ、このように本図には前後の奥行きを表すことへの志向は見取れるが、それ以外の種類の奥行き表現、例えば垂直方向の奥行き表現などへの志向は看取しがたい。具体的には、山の頂上付近に生える樹木を前景の樹木に比べて小さく描き、両者の間の距離を示すような表現は見られるものの、両者の間の空間をつなぐような工夫は見られず、記号的表現の域を出るものではない。すなわち、本図においては複合的な奥行き表現への志向は希薄であると思われるのである。

そしてこのことは、本作品に特徴的な要素として挙げた【⑥画中空間の合理性を志向しないこと】の本図における有無にも関わると考えられる。すなわち、画中空間に複数種類の奥行きを持ち込むことと、画中空間の合理性を放棄することとは、多くの場合において表裏一体の関係にあると思われる。本作品では、画中空間に複数の種類の奥行きを与えることへの強い志向が、画中空間の合理性を放棄させたのであろう。これに対して本図は、複数の種類の奥行きを持たない代わりに、大観的に山水を捉えて合理的な空間を描き出しているのである。この点において、両者の間には肉筆画と木版画という媒体の差を越えた、様式上の差があると考えられる。

続いて、前節で挙げた諸要素のうち他のものについて見ると、【②霞の挿入により前後方向の奥行きを表すこと】も、本図においては認められない。もちろん、木版画という媒体の制約上、無鉤勒不定形の霞を表すことができないのはやむを得ないことであるが、この条件を踏まえたとしても、本図の雲煙はやはり図式的であり、空間に奥行きを与えることには貢献していない。古様な所謂靈芝雲の形を取る本図の雲煙は、小林氏が指摘するように、仏典の挿絵としての版画が保つべき宗教的雰囲気を持するためにあえて選択されたものであったのかもしれない⁽²⁰⁾。

一方、【③山や樹木の連なりにより前後方向の奥行きを表すこと】に関しては、本図では樹木の連なりは見られないものの、前掲の小林氏の指摘の通り、画面中央の山並みの連なりは、中景と後景を巧みに接続して空間に前後の奥行きを与えており、本作品に通じるところがある。ただ、【④低い位置に生える樹木を小さく表すことにより垂直方向の奥行きを表すこと】は、なされていない。

なお、【⑤岩陰になる箇所を墨を刷きその暗さを表現すること】は、木版画という媒体の性質上、《秘蔵詮》においては不可能な表現であるため、比較の観点とはなしがたい。

また、【⑦描写対象により新旧両様の表現を使い分けること】についていうと、小林氏と竹浪氏がそれぞれ指摘する通り、《秘蔵詮》には多様な画風が見られるのだが、これは画系の異なる複数の画家が《秘蔵詮》の制作に参加したために生じたものであり、本作品に見られるような意図的な様式の使い分けとは異なるものだと考えられる。

以上述べてきた通り、唐代・奈良時代絵画の自律的展開という観点では解釈が困難なものとして挙げた本作品中の諸要素は、《秘蔵詮》の第4巻第3図において看取しがたいものが大半であった。このことは、他の《秘蔵詮》所載の諸図——例えば、北宋・仁宗期（1022-1063）に活躍した許道

寧の伝称作《秋山蕭寺図》（藤井有鄰館）と類似する構図を持つとされる⁽²¹⁾第7巻第3図（図23）や、郭熙の伝称作《樹色平遠図》（メトロポリタン美術館）と近い空間構成を持つとされる⁽²²⁾第9巻第1図（図24）など——においても当てはまる。つまり、本作品におけるこれらの要素の存在を《秘蔵詮》の山水表現の受容という観点によって説明するのは困難であるということになる。

そして、前節で述べた通り、これらの要素の多くが画中空間の深い奥行きへの志向に起因するものであり、また、北宋山水画における奥行き表現が、《秘蔵詮》の版画が制作された太宗期から80年ほど下の神宗期（1067–1085）に、郭熙によって大成されたことに鑑みるならば、本作品の山水表現に特徴的な諸要素は、奥行き表現がより進展した時期の北宋山水画の受容によって生じたものである可能性が想定される。それゆえに、以下では北宋後期以降の山水画の作例を比較対象として取り上げ、この可能性を検討する。

ただ、その前に本作品における《秘蔵詮》の絵画表現の受容について、少し付言しておきたい。というのも、先に論じた通り、本作品と《秘蔵詮》版画との間には、様式面、特に奥行き表現の面での共通性は認めがたいのだが、図像面では両者の間に複数の共通点が見出されるためである。

まず挙げたいのが、高僧が住む庵を訪ねる人々の道行きの有様である。《秘蔵詮》所収のほとんどの図には、雄大な山水の中に庵を結んで住む高僧とそれを訪ねる人々が描かれるが、これらの中には、本作品において繰り返し描かれる、信貴山中の命蓮の庵を人々が訪れる情景に類似するものが見出される。

ここでは最も近い表現を示す事例として、本作品中巻第8紙から第10紙にかけて描かれる、勅使が命蓮の庵を訪れる場面（図25）と、《秘蔵詮》第1巻第5図の画面右側に描かれる、俗人が高僧の庵を訪ねる場面（図26）を取り上げたい。まず前者に目を向けると、画面右側には、土坡の合間に見え隠れしながら左方の命蓮の庵へと歩みを進める勅使の一行が見え、画面左側には、石段を登り切って命蓮の庵に到達した勅使一行の姿が見える。この庵へと至る石段は、はじめ左方に向かっているが、途中でその向きを右方へと転じる。続いて後者を見ると、画面下部には、右方へ歩く人物が土坡の向こうから上半身のみを覗かせており、その少し上には高僧の庵へと続く石段を左に向かって登る、天秤棒を担いだ人物が見える。この石段の行先は岩塊に覆われて見えないのだが、最終的には右上に登る形で高僧の庵へと至っており、庵の前には石段を登り切った人物が高僧と対面する様子が描かれている。つまりこの石段も、その半ばで方向を左方から右方へと転じていると思われるのである。

以上の記述から明らかなように、両者には土坡の向こうに姿を覗かせる来訪者、途中で屈曲しつつ庵に至る石段という要素が共通しており、両者は高僧が住む庵を訪ねる人々の道行きの図像の型を共有していると考えられるのである。

次に行旅の図像を取り上げたい。前述のように、本作品と《秘蔵詮》版画は、いずれも山中の僧の庵を訪ねる人々を繰り返し描いており、その過程における行旅の姿をも数多く描いている。両者間に直接の引用関係を推測させるような近似する図像は見出されないものの、例えば《秘蔵詮》第2巻第2図に描かれる馬上の僧侶と従者たちの姿（図27）や、同第3巻第1図に描かれる2人の馬上の俗人と従者たちの姿（図28）などは、本作品下巻第3紙から第4紙に描かれる、馬上の尼公とその前後に随行する従者の姿（図29）を思わせる。本作品の図像に直接に関わるわけではないが、《秘蔵詮》の請来に伴い、このような行旅の図像が多数日本に伝えられていたことは頭に留めておくべきであろう。

また、ここで取り上げた《秘蔵詮》第2巻第2図に、川で僧衣を洗濯する2人の僧侶が描かれて

いることも、本作品下巻第10紙に描かれる、洗濯をする2人の女性を連想させ興味深い⁽²³⁾。

最後に、特徴的な形態を持つ岩塊を取り上げておきたい。小林氏は、《秘蔵詮》版画に見られる唐風古様の表現を挙げる中で、王維風の様式的特徴と繋がるモチーフの一つとして、同第3巻第5図に描かれる、片側が斜面で片側が断崖となっている岩塊を取り上げるが(図30)、本作品中にもこれと近似する形態を示す岩塊が見られることは注意される。すなわち、本作品中巻第21紙(図31)、及び下巻第3紙(図32)に描かれる岩塊は、いずれも片側を斜面、片側を断崖としており、前掲の《秘蔵詮》中の岩塊との形態上の近似が見て取れるのである。

以上述べてきたように、本作品と《秘蔵詮》版画には図像面での類似点が複数看取される。この点に関して興味深いのは、竹浪氏により、《秘蔵詮》版画は、仏教は政治に利するとする太宗の宗教観を反映し、現世の山水において修行や信仰がつつがなく行われる理想的な情景を描いたものであったとの指摘がなされていることである。これを踏まえるならば、延喜の帝が治める国土を描き出す本作品が《秘蔵詮》版画の図像を参照することには、思想面から見ても一定の蓋然性があると思われる⁽²⁴⁾。本作品に描かれた世界のイメージについては別稿で詳論しているため、ここでは以上の指摘をするにとどめておきたい⁽²⁵⁾。

3-2. 北宋後期以降の山水画との比較

以下では前項を承けて、前節で挙げた本作品の山水表現に見られる諸要素が、北宋後期以降の山水画の受容により生じた可能性を検討したい。

まず比較対象として挙げるべき作例は、北宋後期の郭熙による奥行き表現の大成の有様を直接的に示してくれる、郭熙筆《早春図》(台北・故宮博物院、1072年)(図33)である。絹本墨画の大幅である本図と、紙本著色の絵巻である本作品との間には、形式・技法面での懸隔があることは否めないが、両作品の山水を構成する諸要素を抽出して対照するならば、両者の比較は無意味とはならないであろう。

まず、前節で挙げた諸要素のうち、《早春図》においても共通すると思われるものを順に挙げていこう。はじめに【①複数の種類の奥行きが画面内に混在すること】についてだが、周知の通り本図は所謂「三遠」(平遠・高遠・深遠)という3種の奥行きを一画面のうちに並存させたものと考えられる⁽²⁶⁾。すなわち、主山の向かって左側に開けた水景では、空気遠近法により前後方向への深い奥行きが示されているが、これは平遠に該当するだろう(図34)。主山は、その下半を無鉤勒の霞に覆われ、またその稜線上の樹木の大きさが山の頂上に向かって逡減するように表されることによりその高さが強調されており、これが高遠に該当するだろう。深遠については解釈が難しいが、『林泉高致集』に「山前より山後を窺ふ、之を深遠と謂ふ」・「深遠の色は重晦」・「深遠の意は重暈」⁽²⁷⁾と記されることに鑑みると、中景向かって右側の岩塊や樹木の陰になって暗く表されているところを、その表現がなされた箇所と捉え得るかもしれない(図35)。ここでは「三遠」の解釈は措くとして、《早春図》において前後方向と垂直方向の奥行きが同時に表現されていることは間違いない。すなわち、その奥行き表現の完成度には大きな差があるものの、本作品と《早春図》とでは、上記の要素が共通しているといえるであろう。

続いて、【②霞の挿入により前後方向の奥行きを表すこと】についてだが、《早春図》では近景から中景にかけて描かれる岩塊と後景の主山とが、無鉤勒の霞により自然に接続されており、霞が奥行きを表出に貢献している。これも、《早春図》のほうがはるかに表現の完成度は高いものの、本作品と共通の要素であるといえよう。

また、【③山や樹木の連なりにより前後方向の奥行きを表すこと】については、《早春図》の画面下半の岩塊が蛇行しながら奥へと連なることにより前景と中景を繋いでいること、また岩塊上の樹木の大きさが細やかに遞減しながら奥へと連なることにより、深い奥行きを画中空間に与えており、これも本作品に通じる（図36）。

さらに、【⑤岩陰になる箇所を墨を刷きその暗さを表現すること】は、先に深遠について説明する際に掲げた図35の箇所で行われている。

ここまで、前節で挙げた諸要素のうち、本作品と《早春図》に共通すると思われるものについて述べてきた。続いて、《早春図》には見られない要素について述べていこう。まず挙げるべきは、【⑥画中空間の合理性を志向しないこと】であろう。すなわち、本作品は既述の通り、画中空間の合理性を放棄することにより、そこに複数の種類の奥行きをもたらしているのだが、それに対して《早春図》は、複数の種類の奥行きを一画面内で表現しながら、同時に、画中空間に合理性を持たせることをも志向しているのである。基本的に、画中空間に複数の種類の奥行きを持ち込むならば、その合理性は損なわれるのが普通であるが、本図は、無鉤勒の霞による景物同士の接続や空気遠近法の使用により、観者に不自然な視覚的印象を与えないことに成功しているのである。

このことに鑑みると、【④低い位置に生える樹木を小さく表すことにより垂直方向の奥行きを表すこと】が、《早春図》においてなされていないことにも納得がいく。すなわち、高遠の要素を持つ本図においてこのような表現を採用することは、画中空間に矛盾を生じることと直結するため、不可能であったのであろう。

最後に【⑦描写対象により新旧両様の表現を使い分けること】だが、《早春図》には意図的に唐風の表現を用いるような箇所は看取されない。

以上、前節で挙げた諸要素に焦点を当て、本作品と《早春図》との比較を行ってきた。その結果として言い得るのは、両者には、その表現の完成度を度外視して述べるならば、主に奥行き表現の面で共通する要素が複数見られるということである。郭熙真筆の山水画が北宋から日本に下賜されることはなかったため⁽²⁸⁾、本作品の制作者が《早春図》のような郭熙真筆の山水画を直接に学んだ可能性はないが、郭熙による奥行き表現の大成以後に制作された宋代山水画が日本にもたらされ、本作品の制作者がそのような作例に触れた可能性は十分にある。奥行き表現という観点から、本作品と《秘蔵詮》と《早春図》との距離を測った結果を踏まえると、本作品の山水表現は、北宋後期山水画における高度な奥行き表現の達成を何らかの形で受容したのでなければ、なし得ないように思われるのである。

ただ、ここで改めて注意しなければならないのは、本作品が【⑥画中空間の合理性を志向しないこと】である。ここまで、《早春図》と本作品が有する共通項を強調して論じてきたが、結局のところ、両者は画中空間の合理性への志向の有無という点で、決定的にその様式を異にしているのである。なお、郭熙によって大成された奥行き表現は、その後北宋末期にかけて徐々に変質・分解され、胡舜臣筆《送郝玄明使秦図巻》（大阪市立美術館）（図37）のような、画家の視点が画中で頻りに移動する山水画卷が制作されるに至るとされるが⁽²⁹⁾、このような作品であっても、画中空間には一定の合理性が担保されている。すなわち、宋代の山水画において、本作品ほどに画中空間の合理性に無頓着な作例を見出すことはできないのである。

また、【⑦描写対象により新旧両様の表現を使い分けること】について付言すると、これは本作品と同時期の宋代山水画の動向を踏まえた試みであった可能性がある。というのも、北宋末期から南宋初期には、王詵筆《烟江疊嶂図巻》（上海博物館）、米友仁筆《雲山図巻》（クリーブランド

美術館)、趙伯驪筆《万松金闕図巻》(北京・故宮博物院)のような、著色で山水を描き、明確な輪郭を持った雲をモチーフとして用いる復古的な山水画卷が複数制作されており、復古的な様式・形式で山水を描くことが、当該期の宋における一つの傾向となっていたと考えられるためである⁽³⁰⁾。ただし、このような傾向の宋代山水画の作例が当時の日本に伝来していた確証はないため、あくまで可能性としてここに提示しておきたい。

3-3. まとめ

以上、本節では本作品における北宋山水画の受容の可能性について、縷々論じてきた。その要点をまとめると次のようになる。まず、北宋初期の太宗期に制作された《秘蔵詮》の挿図版画を取り上げたところ、前節で挙げた本作品の山水表現の諸要素、特に奥行き表現への志向を《秘蔵詮》版画によって説明することは困難であり、より奥行き表現が進展した時期の北宋山水画の受容を想定する必要があるとの知見を得た。そこで、北宋山水画の奥行き表現の大成を最も明瞭に伝えてくれる作例である郭熙筆《早春図》を取り上げて、上述の諸要素の有無を検討したところ、表現の完成度を度外視するならば、《早春図》には本作品と共通する要素を複数認め得るとの結果に至り、したがって、本作品の山水表現は、北宋後期山水画の高度な奥行き表現の達成を踏まえてなされたと考えられるとした。ただし、画中空間の合理性への志向の有無という点で両者は決定的に異なっており、北宋末期に至っても、本作品ほどに画中空間の合理性を志向しない作例は見出されないことを指摘した。

最後に、本作品において画中空間の合理性への志向の希薄さが生じた理由について、若干の私見を提示したい。恐らく本作品の絵師は、何らかの形で郭熙による奥行き表現の大成を踏まえた宋代山水画を目睹したのだと推測されるが、結局のところ、画中空間に複数の奥行きを与えるという技法は習得できても、そこに同時に視覚的合理性を与えるという極めて高度な技法をわがものにすることはできなかったであろう。そこで、本作品の絵師は、唐代・奈良時代絵画の伝統を引く山水表現に宋代山水画の達成を踏まえた奥行き表現を加味し、かつ画中空間の合理性への志向は放棄するという方針を採用し、結果として他に類例を見ない本作品の山水表現が達成されたのだと想像される。

このように考えると、本作品の山水表現は妥協による所産であるように思われるかもしれないが、しかしながら、本作品の絵師が宋代山水画の奥行き表現以外の要素を捨象し、そのエッセンスを咀嚼して、やまと絵の様式に調和するように本作品に適用したとするならば、その構想力と技量は実に非凡である。そして、このような、受容できるものは受容し、そうでないものは大胆に切り捨てるという宋代山水画受容の在り方は、院政期における宋代文物受容の在り方の一端を示しているのかもしれない。

むすび

以上、3節にわたって標記のテーマをめぐって論じてきた。すでに前節の末尾において本稿の結論に当たることを述べたため、ここで繰り返すことはしない。

本稿における議論の眼目である第3節では、実証性に欠ける粗い論述を重ねてしまった。ただ、院政期絵巻諸作例の様式が正面から論じられる機会が少ない現状において、本作品の山水の様式を論じることは、院政期絵巻研究にとって重要な課題であるように思われる。本稿の拙い議論が院政期絵巻研究進展のための足掛かりになれば幸いである。

註

- (1) 奈良国立博物館・東京文化財研究所編『信貴山朝護孫子寺蔵 国宝信貴山縁起絵巻調査研究報告書—研究・資料編—』(奈良国立博物館・東京文化財研究所、2020年) 180-182頁に、本作品の主要参考文献リストが掲載されており有益である。本作品の研究史をより丁寧にたどるにあたっては、同リストを参照されたい。
- (2) 下店静市「信貴山縁起の内容」(『画説』23号、1938年、957-982頁)を皮切りに、『画説』30号・31号・35号には複数の論者により立て続けに本作品に関する論考が発表された。詳細については、注1前掲主要参考文献リストを参照されたい。
- (3) 大串純夫「信貴山縁起絵巻の詞(上)・(承前)一同絵巻研究の序説として—」(『国華』731・732号、1953年、(上):54-59頁、(承前):67-72頁)、同「信貴山縁起画面解釈(一)・(二)・(三)一同絵巻研究の序説として—」(『国華』738・739・740号、1953年、(一):265-271頁、(二):288-293頁、(三):325-332頁)、同「信貴山縁起関係説話一同絵巻研究の序説として—」(『美術研究』170号、1953年、1-15頁)、同「信貴山縁起絵巻の成立をめぐる歴史的諸条件一同絵巻研究の序説として—」(『美術研究』177号、1954年、105-131頁)。
- (4) 詳細については、注1前掲主要参考文献リストを参照されたい。
- (5) 秋山光和『平安時代世俗画の研究』(吉川弘文館、1964年)所収。同書363-386頁
- (6) 千野香織『新編名宝日本の美術11 信貴山縁起絵巻』(小学館、1991年)所収。同書82-133頁。
- (7) 上原昭一・王勇編『日中文化交流叢書7 美術』(大修館書店、1997年)所収。同書2-50頁
- (8) 伊藤大輔「神仙山水としての「信貴山縁起絵巻」」(同『肖像画の時代』名古屋大学出版会、2011年、24-42頁)。
- (9) 谷口耕生「「信貴山縁起絵巻」研究序説」(注1前掲報告書123-141頁)。
- (10) 注9前掲谷口氏論文。
- (11) 注9前掲谷口氏論文。
- (12) 西尾歩「趙伯驩「万松金闕図」の考察——実景描写の観点から——」(『美術史』163号、2007年、159-176頁)。
- (13) 美術史学の立場から最勝四天王院障子絵を取り上げた近年の論考としては、以下のものが挙げられる。
 - ・谷口耕生「鎌倉時代やまと絵の形成—尊智・円伊・高階隆兼」(加須屋誠編『日本美術全集 第8巻 鎌倉・南北朝時代Ⅱ 中世絵巻と肖像画』小学館、2015年、187-196頁)
 - ・伊藤大輔「宮廷芸能としての絵画—鎌倉時代の世俗絵画」(伊藤大輔・加須屋誠『天皇の美術史2 治天のまなざし、王朝美の再構築 鎌倉・南北朝時代』吉川弘文館、2017年、9-90頁)
- (14) 注6前掲千野氏論文。
- (15) 現在日本語で読むことができる《秘蔵詮》の版画に関する論考及び書籍は以下の通りである。
 - ・江上綏・小林宏光『南禅寺所蔵『秘蔵詮』の木版画』(山川出版社、1994年)
 - ・小林宏光「『御製秘蔵詮』版画の山水表現」(同『中国版画史論』勉誠出版、2017年、33-52頁)
 - ・杉山裕俊「開宝蔵について-『開宝遺珍』所収の『御製秘蔵詮』を中心に-」(『仏教文化研究』61号、2017年、71-85頁)
 - ・竹浪遠「『御製秘蔵詮』版画の山水表現とその思想性について」(板倉聖哲・塚本麿充責任編集『アジア仏教美術論集 東アジアⅢ 五代・北宋・遼・西夏』中央公論美術出版、2021年、115-144頁)
- (16) 注15前掲江上氏・小林氏著書。
- (17) 注15前掲小林氏論文(2017)において、南禅寺に所蔵される高麗版《秘蔵詮》は北宋の初刊本を忠実に模刻複製したものであると考証されている。
- (18) 注15前掲小林氏論文。
- (19) 注15前掲竹浪氏論文。

- (20) 注15前掲小林氏論文。
- (21) 注15前掲小林氏論文。
- (22) 注15前掲小林氏論文。
- (23) 洗濯をする女性の図像が持つ意味については、以下の論考及び書籍が詳しい。
- ・勝浦令子「洗濯と女」ノート（『月刊百科』261号、平凡社、1984年、28-32頁）
 - ・池田忍『日本絵画の女性像—ジェンダー美術史の視点から』（筑摩書房、1998年）
 - ・千野香織「New approaches to 12th Century Narrative Painting in Japan 十二世紀の物語絵画（「信貴山縁起絵巻」）研究の新しい試み」（千野香織著作集編集委員会編『千野香織著作集』ブリュッケ、2010年、1075-1097頁。2001年9月12日にニューヨーク大学大学院で予定されていた講演会の原稿）
- (24) 注15前掲竹浪氏論文。
- (25) 拙稿「描かれた「聖代」—《信貴山縁起絵巻》における醍醐天皇をめぐる一考察—」（『京都美術史学』3号、2022年、73-108頁）。
- (26) 《早春図》に関する先行研究は数多いが、本稿の記述は塚本磨充「郭熙山水の成立とその意味」（同『北宋絵画史の成立』中央公論美術出版、2016年、389-417頁、初出は2008年）に拠るところが大きい。
- (27) 『林泉高致集』山水訓（『文淵閣四庫全書』第812冊、台湾商務印書館、578頁）より引用し、書き下した。
- (28) 注26前掲塚本氏論文。
- (29) 河野道房「胡舜臣筆《送郝玄明使秦図巻》——三遠の変質（二）」（同『中国山水画史研究—奥行き表現を中心に—』中央公論美術出版、2018年、205-26頁、初出は1985年）。
- (30) 河野道房「王詵（二画風併存）——三遠の変質（一）」（注29前掲河野氏著書、173-203頁、初出は1990年）。

【図版出典】

- 図1・2・3・4・5・6・7・8・9・10・11・12・13・16・17・25・29・31・32：トッパン・フォームズ株式会社企画制作『信貴山縁起絵』（丸善株式会社、2002年）
- 図14：正倉院事務所編『正倉院宝物8 南倉Ⅱ』（毎日新聞社、1996年）
- 図15：北京故宮博物院ホームページ<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/234623.html>
- 図18：劉文西総主編、劉丹主編『中国歴代山水画譜』（三秦出版社、2014年）
- 図19：柳澤孝責任編集『在外日本の至宝 第1巻 仏教絵画』（毎日新聞社、1980年）
- 図20：北京故宮博物院ホームページ<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/234506.html>
- 図21・22・23・24・26・27・28・30：江上綏・小林宏光『南禅寺所蔵『秘藏詮』の木版画』（山川出版社、1994年）
- 図33・34・35・36：台北故宮博物院ホームページ
<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04025820&Key=%E6%97%A9%E6%98%A5&pageNo=1>
- 図37：大阪市立美術館編『大阪市立美術館所蔵作品選』（大阪市立美術館、2006年）

【付記】

本稿はJSPS科研費21K12890の研究成果の一部です。



図1 《信貴山縁起絵巻》上巻第8紙～第9紙 命蓮の庵背後の山水



図2 図1の部分拡大



図3 図2の部分拡大 傘松



図4 図2の部分拡大 土坡の輪郭線の際から姿をのぞかせる樹木



図5 図1の部分拡大 懸崖



図6 図5の部分拡大 面的に墨が刷かれた岩肌

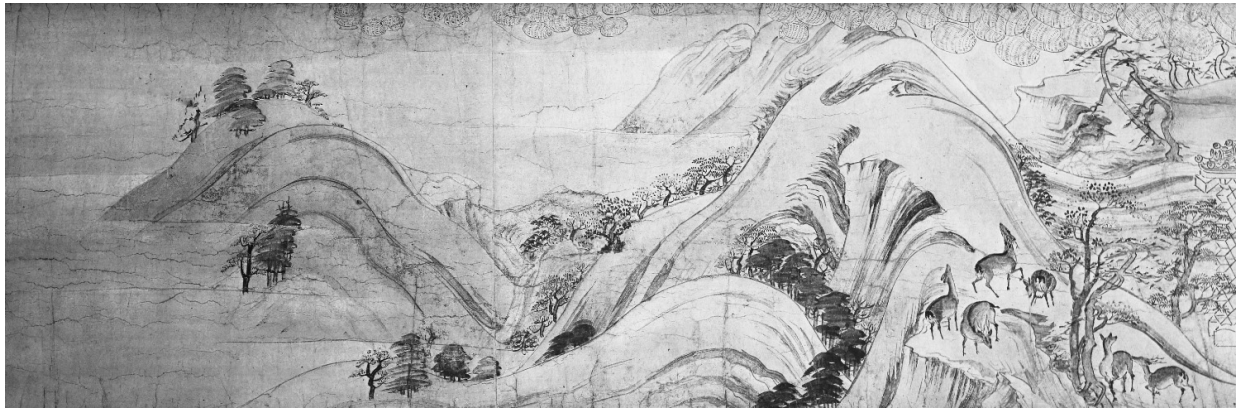


図7 《信貴山縁起絵巻》上巻第11紙～第12紙 飛行する米俵の眼下の山水



図8 図7の部分拡大 画面上方へ連なる山並み



図7の部分拡大 崖下に密生する樹木

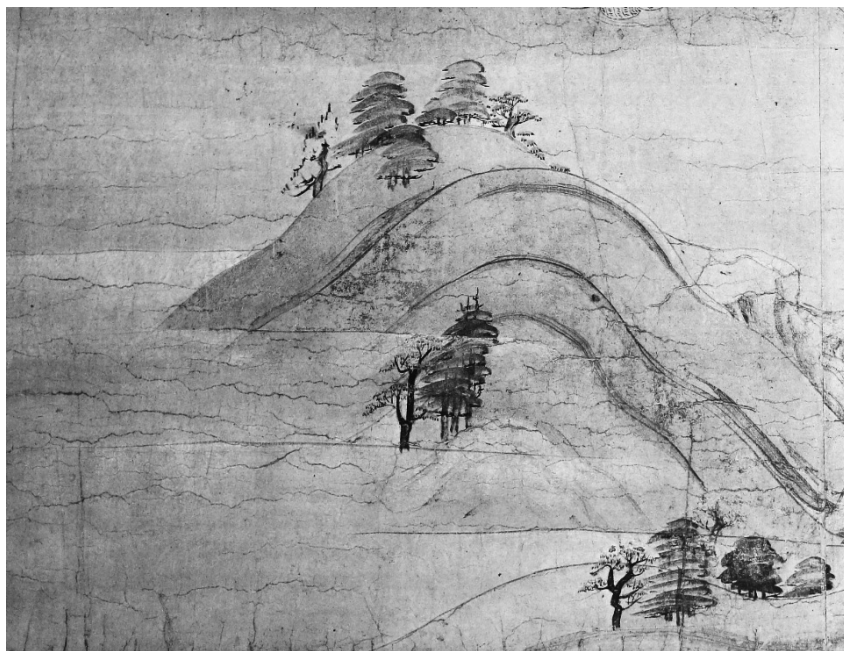


図10 図7の部分拡大 椀を伏せたような形の丘



図11 図7の部分拡大 飛び行く米俵

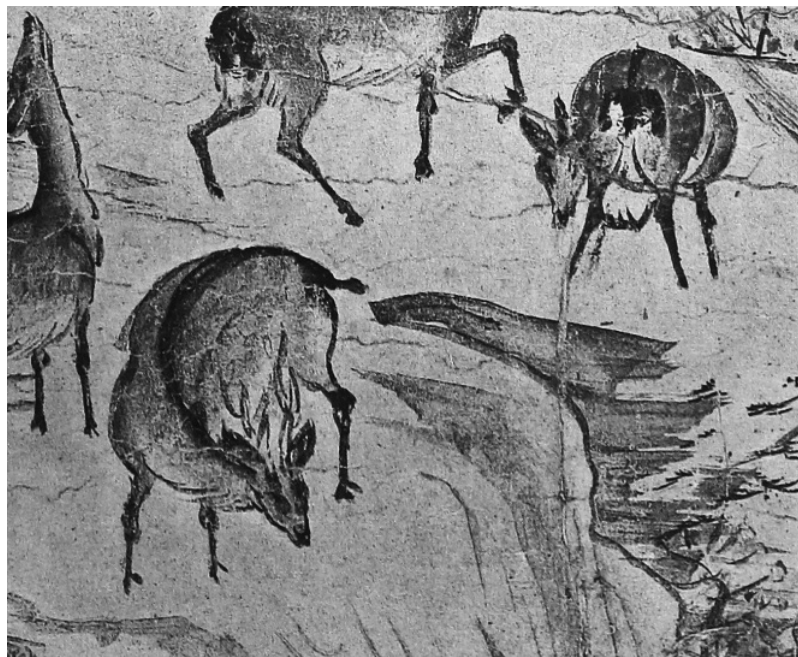


図12 図7の部分拡大 特異な姿態を示す2頭の鹿



図13 《信貴山縁起絵巻》中巻第18紙～第19紙 飛行する剣の護法の眼下の山水



図14 《楓蘇芳染螺鈿槽琵琶
騎象奏樂図》（正倉院宝
物・南倉101-1）



図15 伝展子虔筆《遊春図卷》（北京・故宮博物院）部分



図16 《信貴山縁起絵巻》下巻第17紙～第18紙 信貴山の全景



図17 図16の部分拡大 図式化した形態の雲



図18 伝展子虔筆《遊春図巻》（北京・故宮博物院）部分 図式化した形態の雲



図19 《釈迦霊鷲山説法図（法華堂根本曼荼羅）》（ボストン美術館）部分 図式化した形態の雲



図20 趙伯驩筆《万松金闕図巻》（北京・故宮博物院）

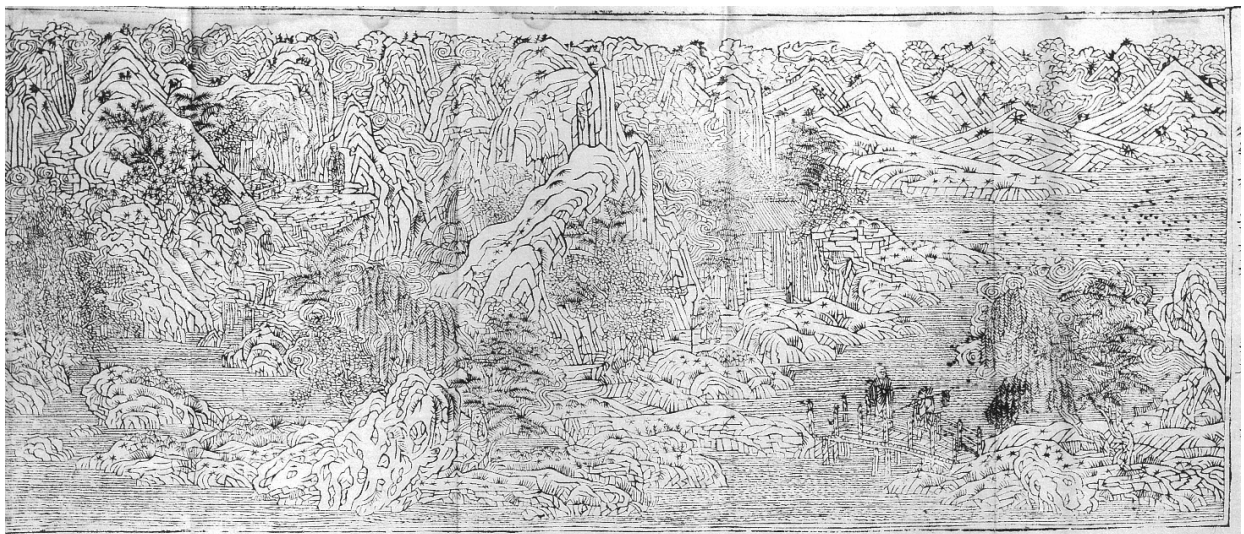


図21 《秘蔵詮》第4巻第3図

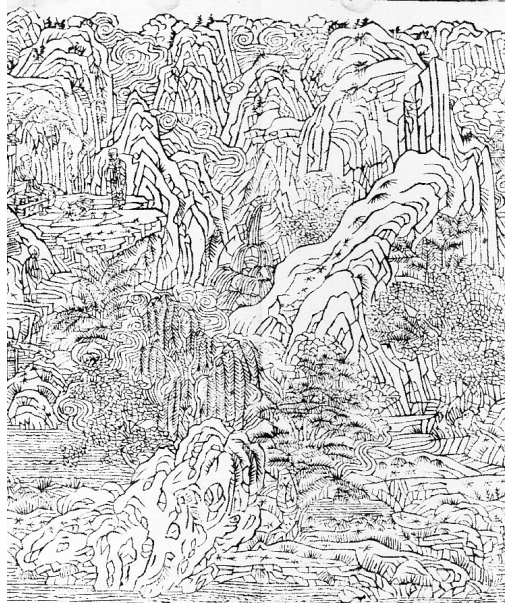


図22 図21の部分拡大

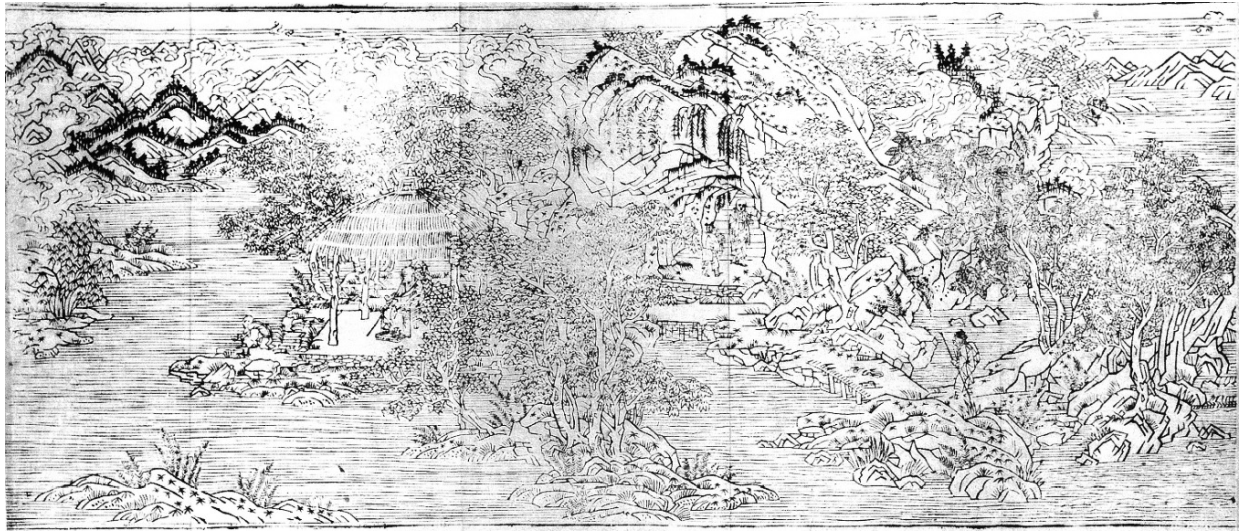


図23 《秘蔵詮》第7巻第3図

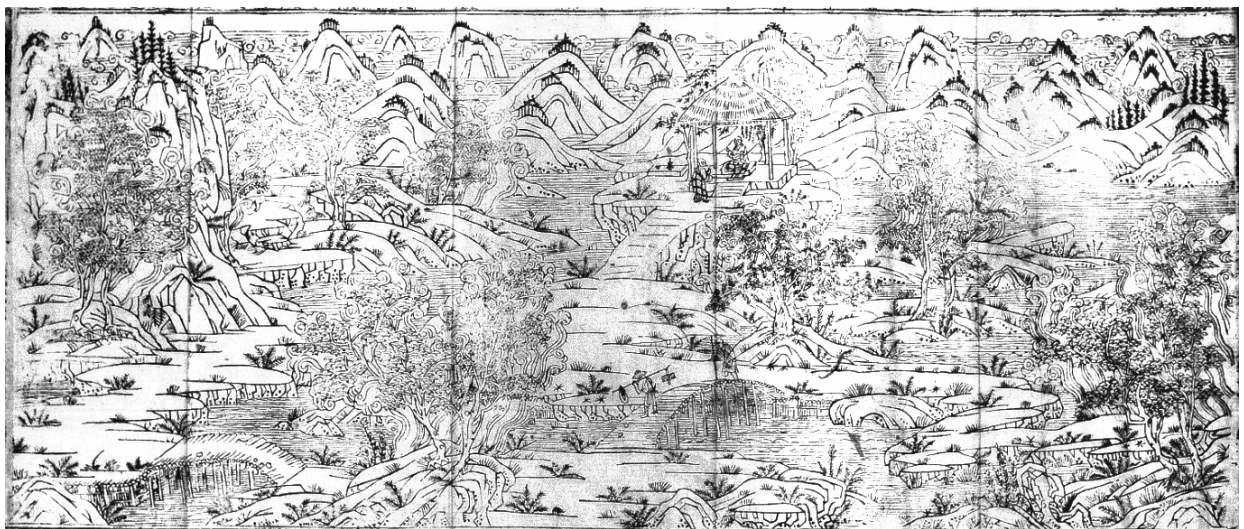


図24 《秘蔵詮》第9巻第1図



図25 《信貴山縁起絵巻》中巻第8紙～第10紙 勅使が命蓮の庵を訪れる場面



図26 《秘蔵詮》第1巻第5図部分 俗人が高僧の庵を訪ねる場面



図27 《秘蔵詮》第2巻第2図部分 馬上の僧侶と従者たち



図28 《秘蔵詮》第3巻第1図部分 馬上の俗人2人と従者たち



図29 《信貴山縁起絵巻》下巻第3紙～第4紙 馬上の尼公と随行する従者たち



図30 《秘蔵詮》第3巻第5図部分 岩塊



図31 《信貴山縁起絵巻》中巻第21紙 岩塊



図32 《信貴山縁起絵巻》下巻第3紙 岩塊



図33 郭熙筆《早春図》（台北・故宮博物院、1072年）



図34 図33の部分拡大 平遠の景



図35 図33の部分拡大 深遠の景か

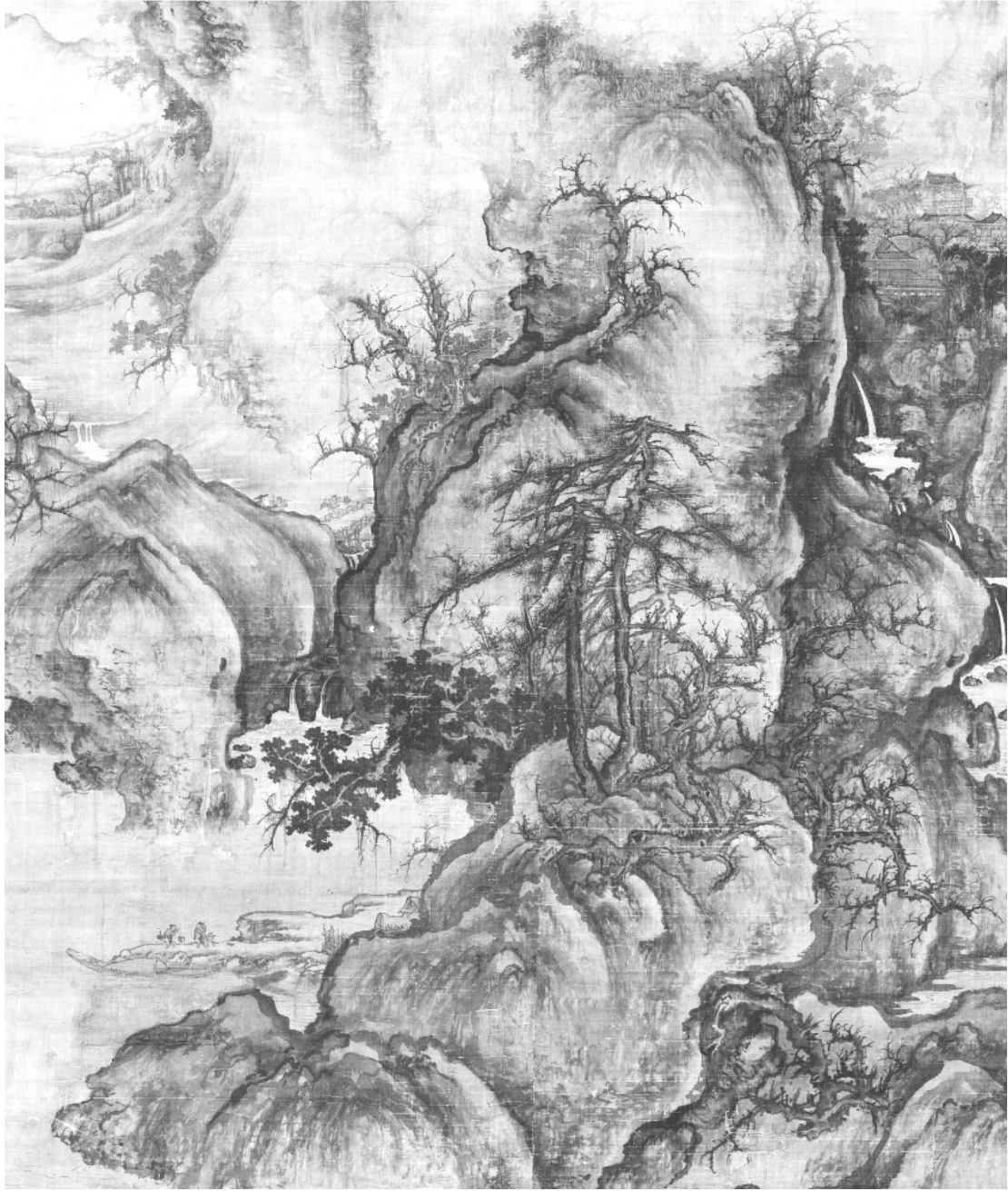


図36 図33の部分拡大 画面下半の岩塊



図37 胡舜臣筆《送郝玄明使秦図巻》（大阪市立美術館）