

王維渡水羅漢図について

西上 実

はじめに

I 渡水羅漢図の二系統

II 黄庭堅・呂本中の見た王維渡水羅漢図

III 来迎寺本十六羅漢図中の渡水羅漢

——王維渡水羅漢図の原型——

結びに

はじめに

羅漢が水を渡る渡水羅漢図は、中国において、羅漢図の一種としてさまざまなヴァリエーションを生みながら、単に宗教画として祀られるばかりでなく、一般的鑑賞画としても幅広く親しまれた。

現在我々が眼にする渡水羅漢図の多くは明代後半に作られ、特に仏教活動が息を吹き返し名僧が輩出した明末に活躍し、僧侶ばかりか当時の文人層からも高く評価された丁雲鵬や呉彬らによってすぐれた作品が残されている。しかし、彼らの作品は古典復興的要素が強く、図像・筆描共にきわめて長い伝統を持つ前代の作品に基本を

借るものであつて、彼らの時代に突然案出されたのではない。

渡水羅漢図、ないしは渡海羅漢図の美術史的展開について考察を試みたのは、田中豊蔵氏の「羅漢画様式の変遷」下(『国華』三二三号、一九一六年)が最初であろう。

氏は、渡水羅漢図を、羅漢図全体が宗教的意味を離れて賞玩的・芸術的なものとなる、その傾向の一種としてとらえる。

渡水羅漢を始めて画いたのは、呉道子、あるいは王維と言われるけれども、もし唐に渡水羅漢があつたとすれば、それは単に羅漢の神通力を顕わすために一葉を浮かべて水を渡るが如き光景を画いたもので、決して近世に見るような海水を背景として多数羅漢の種々なる姿態を布置したものではなかつたであろう。そしてこの近世的な構図はすでに黄庭堅の題渡水羅漢図(II章で引用)に見えるが、この種の図像は、羅漢像に多くの名家を出した五代の産物ではないだろうか。渡水羅漢図は、本来、羅漢の神通力を現わすために画き出されたものであるのに、後世ほとんど一種の風俗画のようになり、時には多少の滑稽味さえ加えられたようである。渡水羅漢には、著色と白描とがあり、著色のものとしては、大徳寺五百羅漢中に数幅

の例があり、白描又は淡彩のものは後に、南宗画家に採用され、変じて文人画となり、やがては文房清玩の一具となったこと、明清画の例によって知りうる。

以上が大体、氏の論の骨子である。近世とは明清をさすようである。

示唆に富む見解であるが、特に王維渡水羅漢図の実態に関して修正されるべき問題を幾つか含んでいる。

まず第一に、黃庭堅等、宋代の文人によって記述された王維渡水羅漢図と、大徳寺本五百羅漢図中の渡水羅漢との図像上の系統の違いが考慮されていないこと。

第二に、来迎寺本十六羅漢図の第四尊者・蘇頻陀―渡水する羅漢の存在が無視されていること。

第三に、それ故、所謂王維渡水羅漢図が神通を顕現した羅漢図からの展開としてとらえられていること。

以上の三点である。

筆者は、宋代の渡水羅漢図は図像的に、神通を示さない常人的渡水の場面を描くものと、神通を顕現した超人的渡水の場面を描くものとの二系統に分かれ、所謂、王維渡水羅漢図は、前者に属し、その原型を示す来迎寺本十六羅漢図中の渡水羅漢の系統を引くものであつて、後者の系統とは直接関係しないと考える。

以下で、この点を明らかにしながら、王維渡水羅漢図の図像的展開と、存在の意味について考察してみたい。

I 渡水羅漢図の二系統

宋代に二つの渡水羅漢図の系統が存在したことは、南宋の文人、劉克莊（一一八七―一二六九）の「王摩詰渡水羅漢」図に題した以下の文によって知りうる。

此軸必有十六僧、所存者卷末三僧爾、王摩詰三字、恨無摩詰他字可參校、上用圓角印、其文爲堊釋、豈摩詰別號耶、世畫渡水僧、或乘龍、或履龜鼈類、多詭怪恍惚、不近人情、今最後一僧、先登于岸、雖目視雲際孤鶴、然脫衣在磐石上、欠伸垂足、若休其勞苦者、前一僧未渡纔數寸淺水、而中一僧乃倒錫杖以援之、三僧者皆至人大士、而涉川之際、謹重如彭祖之觀井、曷嘗以蘆渡杯渡爲神哉、烏虜、此固非摩詰不能作歟、三僧者抑禪家所謂老古錫云

『後村題跋』卷四

此の軸は必ず十六僧有らん。存する所は卷末の三僧のみ。王摩詰の三字。摩詰の他の字の參校す可き無きを恨む。上に円角印を用う。其の文は堊釈に爲る。豈に摩詰の別号ならんや。世に画ける渡水僧は、或いは龍に乗り、或いは龜鼈の類を履む。多く詭怪恍惚として人の情を近づけず。今、最後の一僧は先に岸に登り、雲際の孤鶴を目視すると雖ども、然れども衣を脱ぎ磐石の上に在りて欠伸して足を垂れ、其の労苦を休む者の若し。前の一僧は未だ纔か数寸の浅水を渡らず、而して中の一僧は乃ち錫杖を倒し以て之を援く。三僧は皆至人大士、而るに川を渉るの際、謹重なる

こと彭祖の井を観るが如し。曷ぞ嘗て蘆渡・杯渡を以て神と為せるや。烏乎、此れ固より摩詰に非ざれば作る能わざるか。三僧はそもそも禪家の所謂、老古錘と云う。

この図は元来、十六羅漢を描いた図巻であつたらしい。劉克莊が見た時は卷末の三僧のみが残っていた。図上に、盛唐の詩人であり、北宋の後半以降、文人画家としても高く評価され始める王維(字は摩詰、六九〇?—七六二)の署名と、王維の別号かと思われる「苾𑖇」印がある。落款はともかく、その図柄からも王維以外には描き得ないと劉克莊は断じている。

世間一般で描かれている渡水羅漢は、龍に乗ったり、亀やうみがめの類を踏んで水を渡り、宗教的な怪奇恍惚とした超現実的雰囲気が強くて、人間的な感情を寄せつけないものが多い。これに対して、ここで描かれている羅漢はそうした神通を現わさず、尋常の人間としての苦勞を示しながら水を渡っている。

すなわち、最後に描かれた羅漢はすでに水を渡り切り、岩の上に坐っているが、足を投げ出し、大げさにのびやあくびをして、さも疲れた様子である。又、一番右手の羅漢は、わずかに足首がつかるほどの水に立往生し、真中の僧が錫杖を差し出して彼を助けている。三僧とも至人・大士であるにもかかわらず、渡水の際には長命の仙人・彭祖が井戸をのぞく時にも似た慎重さを示している。

どうして芦葉や杯に乗って水を渡ることばかりが神聖なる羅漢を表現する手段であろうか、禪宗の老師家にも似た彼らの姿こそ文人王維の描く羅漢図によりふさわしいのではないか、というのが劉克莊の意見である。

要するに、この文によって我々は次のことを知りうる。すなわち、

南宋後半には、図像上、二系統の渡水羅漢図が存在し、神通を顕現し器物・動植物に乗って水を渡る羅漢図は世間一般で描かれており、これとは別に、神通を示さない常人的渡水の光景を描く羅漢図が王維筆として伝えられていたこと、前者が宗教的な莊嚴さを漂わせていたのに対し、後者は人間的な故に親近感を持たせ、文人の関心を得ていたこと、である。

劉克莊がいう世間一般で描かれている渡水羅漢図の作例は、南宋初期、明州(今の浙江寧波)惠安院の僧義紹が勸進し、周季常・林庭珪に描かせて淳熙五年(一一七八)の頃より十年ばかりをかけて同院に施入された大徳寺本五百羅漢図の中に見出さう。

各幅に五人の羅漢を描き、道釈人物画の当時考えうるさまざまな図像を織込んで総合させた中国仏教絵画史上の傑作であるが、その中に四幅、谷川・大江を渡り、海に浮かぶ渡水羅漢図が含まれている。

図1は、溪間の急流を渡る所で、鬼が膝まで水に浸っているのに対し、羅漢は、衣を脱ぎ裾を掲げることもしせず、靴をはいたままで水の上に浮かび、地の上を行くがごとく平然と渡っている。

図2は、下辺に芦原がのぞいているので、江を渡る所であろう。五人の羅漢は各々、芦、笠、敷布、錫杖、枯木を踏んで、波立つ川面に浮かんでいる。この幅は現在、米国 ボストン美術館の所蔵になる。

図3は、月の照らす水上(恐らくは海上)を進む羅漢を写している。竜のような頭、刺の突出した胸ビレ、背ビレ、長い尾ビレを持つ摩羯魚のような魚、亀、巻貝、あおうみがめのような頭を出した動物に羅漢が乗っており、陰にかくれて見えないが、恐らく五人とも水

に棲む動物に乗っているようである。

図4は、竜宮での齋会に招かれ、海が割れて現われた宮殿にいましも下り立とうとする所で、二人の宮女が捧げ持つ敷布の上に、雲に乗って海を渡ってきた羅漢が足を踏みおろそうとしている。その先には、香炉を持った竜王が案内に立つ^{注1}。

以上、四点のどれを見ても、羅漢はその神通を顕現して、いかめしい顔付で平地に行くように衆々と水を渡っており、まさに人を威圧するような厳肅さが色濃く漂っている。

大徳寺本五百羅漢図は確かに宗教画として祀られたものではあるが、図像そのものが純然たる宗教的図像であったとは必ずしも言えない。例えば、羅漢の手前で侍者が鬼に布を持たせて火のしをあてている擣練図の一景に見たてうる場面がある。これなどは、鑑賞絵画からの図像借用を証明する好例で、他にも、風俗画・肖像画的モチーフが多数あり、単なる羅漢図の枠を超えて、他ジャンルからも積極的に種々なる図像が取込まれていることがわかる。従って、大徳寺本以前に、神通を顕現した渡水羅漢図が、宗教画であるか鑑賞画であるかの判断は出来ないが、単独の作品としても存在した可能性は大いにある。

II 黄庭堅・呂本中の見た王維渡水羅漢図

さて、劉克莊の見た王維渡水羅漢図は巻末の三僧のみを残した断簡であったが、彼の時代を遡ることおよそ一五〇年、北宋の文人、黄庭堅（一〇四五—一一〇五）も又、王維筆という渡水羅漢図を見ている。

題渡水羅漢畫

右摹寫唐人畫、行脚僧渡水、已渡而休、與泛濟而未及濟者、涉深水者、老憊極、少者扶持幾欲不濟者、有臨流未涉者、有見險在前依石坐臥者、頗極其情狀、明窓淨几、散髮解衣、而縱觀之、亦是幻法中無眞假、往在都時、馮當世有此畫本、是古人剏業縑素也、題云、王右丞畫渡水羅漢、余爲題云、阿羅漢皆具神通、何至拖泥帶水如此、使王右丞作羅漢畫如此、何處有王右丞耶、當世不悅爲余題破渠好畫、余曰、顧畫何如、豈因譽而完、因毀而破也

『豫章黃先生文集』卷二七

渡水羅漢画に題す

右、唐人の画を摹写す。行脚の僧、水を渡り、已に渡りて休む。与に泛^{ふか}び^{わた}りて未だ済るに及ばざる者、深水を渉る者は老憊^は極まれり。少き者は幾ど済らざらんと欲する者を扶持す。流れに臨みて未だ渉らざる者有り。險の前に在るを見て石に依りて坐臥する者有り。頗る其の情狀を極む。明窓淨几、散髮解衣して之を縦観す。亦た是れ幻法中に眞假無し。往に都に在りし時、馮當世に此の画本有り。是れ古人創業の縑素なり。題に云う。王右丞画渡水羅漢と。余は爲に題して云う。阿羅漢は皆神通を具う。何ぞ拖泥帶水、此の如きに至る。王右丞をして羅漢の画の此の如きを作ら使めれば、何処に王右丞有らんや、と。当世は余の題が爲に渠^{かれ}の好画を破らるるを悦ばず。余は曰く、画の何如なるかを顧みれば、豈に譽に因りて完うし、毀に因りて破れんや、と。

この渡水羅漢図は唐人の画を模写したものだと言う。断簡ではな

く完結したもののようで、水を渡る羅漢のさまざまな姿を、黃庭堅は巻を追うように眼を順次移しながら描写している。

まず、水を渡り切って、すでに休息する者がいる。一緒に水を渡ってきて、まだ渡り切らない者、深みを渡る者は、年老いて疲れ果てている。若い者が、ほとんど渡る元氣も無くなって立往生している者を抱きかかえている。流れを前にしてまだ渡らない者がいる。切り立ってけわしい高地が前にあるのを見て石にもたれて坐臥する者がいる。

記述されているのは、実際に水に浸り、苦勞しながら渡る普通の人間の姿である。渡水の際に人間が示すであろうさまざまな姿が適確に描写され、まるで実際の光景を眼前にするように生々と描かれている点に、絵の氣韻を尊重する黃庭堅は感心する。

「^{うか}び^{わた}りて」とはあるが、実際には、神通力を現わして水に浮き物に乗って渡る羅漢が画中に描かれていなかったことは、文の後半の馮當世とのやりとりで確認できる。

すなわち、以前、都にいた時、黃庭堅は馮當世の所でこの画の原本を見たことがある。古画で、「王右丞画渡水羅漢」の題が付いていた。そこで黃はこれに題をつくって、「羅漢は皆、神通力をそなえているはずなのに、どうしてこのように泥をひき、水を帯びているのであろうか。王維がこのような羅漢画を作ったのだとしたら、一体どこに王維の人となりが見られているのであろうか」と言うと、馮は自分の氣に入っている絵がけなされたので、不満げであったという。

宋代を代表する文人、蘇軾の高弟で、その絵画觀を繼承する黃庭堅は、絵画は描き手の氣韻があらわれると考えている。しかも王維

は画人としても黃庭堅の高く評価する人物である。その故、仏教に深く帰依した王維が羅漢の神通力を無視し、常人の卑近な姿を借りてこれを描くはずはないと判断したようだ。王維を否定するのは画の系統の違いの指摘であって、画そのものの価値をうんぬんしているのではない。

王維筆の伝称に対して、劉克莊とは全く逆の見解を示しているのが興味深い。両者の差は、時代による宗教画の内容の変化と、羅漢信仰の本質に対する見解の差に由来するのではないかと推測する。

ともかく、この黃庭堅の題記によって、神通を現わさず、むしろ人間としての弱さを露呈しながら足を水に浸けて渡る渡水羅漢図が王維筆の伝称をもって北宋後半にすでに存在し、宗教絵画というよりは、一般の鑑賞絵画として理解を得ていたことがわかるのである。

羅漢信仰を反映した純粹に宗教的目的で描かれるべき羅漢図と、王維筆として伝えられる羅漢図との図像上の差を、呂本中（一〇八四—一一四五）も指摘している。

題孫子紹所藏王摩詰渡水羅漢

問渠褰裳欲何往 彷徨徙倚滄波上
至人入水固不濡 何以有此恐怖狀
我知摩詰意未眞 欲以筆端調世人
此水此渡俱非實 摩詰亦未嘗下筆
孫郎寶藏今幾年 往來周旋兵火間
世人險阻更百難 彼渡水者安如山
請君但作如此觀 莫更思惟尋筆端

孫子紹の蔵する所の王摩詰渡水羅漢に
題す

渠に問わん裳を褰^かげて何れに往かんと欲するかと

彷徨徒倚す滄波の上

至人は水に入らば固より濡れず

何を以て此の恐怖の状有るか

我知る摩詰の意未だ真ならざるを

筆端を以て世人を調えんと欲せば

此の水此の渡俱に実^{まこと}に非ず

摩詰も亦未だ嘗て筆を下さざらん

孫郎宝蔵今幾年

往来周旋す兵火の間

世人の險阻更に百難

彼の水を渡る者は安きこと山の如し

君に請う但だ此の如きの觀を作せ

更に思惟して筆端を尋ぬること莫かれ

「往来周旋す兵火の間」という句から判断すると、宋の南渡後に作られた詩であろうか。

呂本中が見た王維渡水羅漢図は、黃庭堅や劉克莊のものとは違つて、一人きりの羅漢を描いてあつたようだ。裾をかかげ、おびえた様子で水の上をさまよっている。裾をかかげているのであるから、当然、足は水に浸っているはずだ。黃庭堅と同じ理由から、呂はこの羅漢図が王維の筆であることを疑っている。融通無碍の神通を示して、兵乱に迫られ種々の困難に苦しむ世間の人々を救済すべき羅

漢は、安らかで動かざること山のような姿に描かれねばならないはずである。それにもかかわらず、ここに描かれている渡水羅漢は、神通も示さず、普通の人のように水に濡れて、おびえた様子でさえている。筆さきでもつて世間の人々を教え導こうとするのなら、ここに描かれている光景は真実ではないし、王維もまたこのようなものを描こうとはしなかったであろう。

黄・呂の記事から判断すれば、王維渡水羅漢図は、田中豊蔵氏の説の如く、羅漢画の宗教的なものから賞玩的・芸術的なものへの移行を示すものとしてとらえうる。

しかし、はたして王維渡水羅漢図は、田中説のように、神通を顕現する羅漢図から変化したものなのだろうか。

III 来迎寺本十六羅漢図中の渡水羅漢

——王維渡水羅漢図の原型——

呂本中の詩を読んで想い浮かぶ図がある。来迎寺本十六羅漢図（滋賀 聖衆来迎寺旧蔵、東京国立博物館現蔵中の第四尊、蘇頻陀像（原色図版）で、行脚の僧が渡水の姿をとる。

黒っぽい肌をした僧は右肩を脱いで上半身を大きく露わにし、右手は裾先をしつかりとつかんで、両膝が十分に見えるほどに裾をたくしあげている。左手に籐杖を持ち、腰をわずかに落し気味に左足を前に踏み出しており、両足首は杖先と共に水に浸っている。岸べにいたる邪鬼を振返るその顔付は、目の下辺の絹が損傷しており明瞭ではないが、両端に毛の長く垂れた眉をひそめ、威厳が備わっている。

しかし、もしこの種の図が稚拙に写されておれば、しかつめらしい顔付は恐怖を浮かべているように、やや落とし気味の腰はへつぴり腰のようにも見えたであろう。

ともかく、この渡水羅漢図は大徳寺本の渡水羅漢のように神通をあらわにしたものとは明らかに異なり、異域の僧を写すとはいえず、裾をかかげ足を水につけて普通の僧が行脚する様子を描いており、滑稽味こそないが、黄・呂・劉の記述する王維渡水羅漢図に共通した特徴を示している。

渡水羅漢図の展開として、神通顯現の有無にかかわらず、単独像から群像への発展が考えうる。その場合、唐に存在した渡水羅漢図として、神通を現わし一葉を浮かべて水を渡るような羅漢図を田中氏は想像しているが、たとえそういう図が実際存在したとしても、神通を現わさない王維渡水羅漢図においては、その祖型をこの来迎寺本のような渡水羅漢図に求める方がより自然ではなからうか。

この来迎寺本十六羅漢図は中国画ではない。その制作時が平安末の藤原時代、十一世紀中頃と考えられている日本の仏画である。しかし、鎌倉時代以降の禅林で多く見られる宋元画写しの羅漢図とは異なり、より古い唐時代の羅漢図の系統を継ぐという所謂大和絵系羅漢図の最古の作品で、遺品に乏しい早期の中国十六羅漢図の様相を窺う上で極めて重要な資料的価値を持っている。

そうした早期の十六羅漢図像の中に、このような神通を示さない渡水場面が見られるということは、宋代の文人達に鑑賞された王維渡水羅漢図がこの系統の図像に由来することをますます確信させる。

来迎寺本十六羅漢図は神通顯現の有無に関しては一律でなく、第

十四尊の伐那婆斯のように鉢を持つて竜を降す場面もある。十六図に共通する特徴を言えば、屋内・野外を問わず背景に種々のモチーフが描き込まれていることと、羅漢の容貌が、唐末五代に活躍した實休の禅月様羅漢図のようなグロテスクな胡貌梵相ではなく、一般の中国僧に割合近い端麗な顔立ち・姿を示していることであろう。こうした特徴は、神話的事象が時に描き込まれているにもかかわらず、風俗画を見るような親しみ安い印象を我々に与える。

田中氏は、前掲の「羅漢画様式の変遷」の中で、唐のとき来迎寺本のような端麗な姿のものと胡貌梵相式のものとは並行し、五代に實休が出て、これらを総合し、所謂禅月様羅漢を創めたと述べている。

その實休も又、渡水羅漢図を描いている。すなわち、彼の詩集、『禅月集』に「馮使君に渡水僧障子を上す」の詩があり、その図柄を描写した「跣足柱巴藤、潺湲渡幾曾、尽樞無著印、不是等閑僧」の句が見える。屏風に描かれたこの作品が羅漢の単独像なのか群像なのかは明らかでない。しかし、はだしになって藤杖をつき、さらさらと流れる水を渡る等閑の僧にも似た羅漢の姿は、イメージとして、来迎寺本渡水羅漢図に近く、例えば、實休筆の伝称を持つ十六羅漢図巻(図5、米国 ネルソン・アトキンス美術館蔵)のように、履をはいたままで魚や龍の背に乗って海を渡り、竜王達の出迎えを受けるという図柄には、神通の顯現という点で随分と後世の誇張が入っているように思える。

従って、筆者は、遅くとも唐末には、来迎寺本のような神通を顯現しない常人的渡水場面を描いた渡水羅漢図が存在し、五代を経て、宋に伝わったのが文人達に鑑賞された王維渡水羅漢であると考える。

る。黄庭堅や劉克莊が見たものには、かなりの図像的發展があつて、群像表現となり、また滑稽味も加わつたが、呂本中が見たものは割合当初の姿をとどめていたのではなからうか。

ところで、北宋末の宮廷コレクションの内容を示す『宣和画譜』の巻一〇には、王維の作品として渡水羅漢、渡水僧の名があげられている。『宣和画譜』には、王維以外にも、渡水羅漢の作者として、唐の盧楞伽、五代後蜀の邱文播・邱文曉、五代南唐の衛賢の名が見える。このうち最も早い時期に活躍したのが王維である。それでは文字通り王維を、この王維渡水羅漢図の創始者とみなしうるであらうか。

北宋の嘉祐八年（一〇六三）、蘇軾は鳳翔東院に王維の画壁を尋ね、「画ける僧は蹢躅として動かんと欲す」の句を残している。しかし、唐末の画史である『歴代名画記』や『唐朝名画録』には、王維が渡水羅漢あるいは渡水僧を描いたという記事はもちろん、羅漢図その他の仏画を描いたという記事すらも見あたらない。

大体、画史類や、日本の入唐僧の旅行記等では、唐末（八世紀中頃）と宋初（十一世紀）で羅漢図に関する記述が全く異なっており、後者に頻出する十六羅漢図や五百羅漢図は前者には全く記述されていない。羅漢図の言葉すら『歴代名画記』に晋の戴逵の伝（同書巻五）にその作品として五天羅漢像が記されているのみで他には見えず、こうしたことから、十六羅漢図、五百羅漢図等、数を冠した羅漢図の成立は唐末以降に下るのではないかという説が近年出されている。^{注4}従つて、仮りにその説に従い、さらに渡水羅漢図が十六羅漢図・五百羅漢図からの派生であると考えらるならば、唐末以前における「渡水羅漢図」存在の可能性は全くないわけである。

しかし、羅漢信仰の根幹である聖僧寶頭盧信仰は、十六羅漢や、五百羅漢の信仰が成立するずっと以前に、すでに盛行しており、十六羅漢図や五百羅漢図のプロトタイプといえる羅漢の画像、すなわち寶頭盧尊者を描いた聖僧図は南北朝、五世紀後半に早くも作られている。^{注5}渡水羅漢図をそうしたもの結びつけて考えれば、唐末以前に渡水羅漢図あるいは渡水僧図が存在したとしても何ら不思議ではない。

事実、『歴代名画記』巻一〇、唐朝下、韋僊（『杜工部集』・『唐朝名画録』では僊に作る。）の伝には、代に伝わる彼の作品として天竺胡僧図や、小馬放牧図と共に、渡水僧図の名があげられている。

韋僊は盛唐末・中唐の画家で、『歴代名画記』にはその画を評して、「山水に工なり。高僧・奇士、老松・異石は、筆力勁健にして、風格高举す。小馬・牛・羊・山原を善くす。俗人は空しく鷗の馬を善くするを知るのみにして、松石の更に佳なるを知らざるなり。咫尺千尋、柯を駢（な）べ影を攢（あ）め、烟霞は翳（えい）薄、風雨は颼（しゅう）颼（りゅう）たり。輪囷（りんこん）として偃蓋（えんがい）の形を尽くし、宛転として盤竜の状を極む」（長廣敏雄訳）と述べ、特にその松石図のすばらしさを称賛している。韋僊の松は、杜甫も詠じており、上元年間（七六〇～七六二）の詩、「戲韋僊為双松図歌」（『分門集註杜工部詩』巻二六）冒頭の「天下幾人か古松を画く、畢宏は已に老い韋僊は少し」の句によつて、彼の活躍年代が推察され、さらに、中ほどの「松根の胡僧は寂寞たるに憩う、龐眉皓首、住著する無く、右肩を偏袒して双脚を露わす、葉裏の松子は僧前に落つ」の句によつて、松下に一人の老胡僧が配されていたことがわかる。^{注6}

さて、高僧・奇士を描き、渡水僧の作品を唐末に残している彼が、松石図を得意とし、しかも松下に老胡僧を配した双松図を描いたと

いうことは注目するに値する。何故なら、早期の十六羅漢図像を示すと思われる来迎寺本十六羅漢図の渡水の場面を描く蘇頻陀像は、松下胡僧図とも言えるからである。

この第四尊幅は、彩色、特に裏絵具の薄い所が他幅に比べて多く、その分傷みもひどい。

幅の中央をゆるやかに蛇行しながら上昇する松の幹より左手はほとんど元の絹が失われている。しかし松の枝が上方で分かれて、葉群と共に画面の天井をおおっていることは見てとれる。また松の根元には石の退化したような盛り上がりがある。『歴代名画記』や杜甫の詩から想像し得る奔騰する龍馬の勢いにまでは至らないが、そのおもかげを残したモチーフである。

勿論、韋偃が来迎寺本に類した渡水僧図を描いたというのは単なる想像にすぎないが、『歴代名画記』の記事は唐末以前に渡水僧図が存在したことを証明するものである。

『宣和画譜』が編まれた時期より以前に、王維の渡水羅漢図を見た黄庭堅がすでにその伝称を否定しているのだから、王維の活躍時より三世紀半も後の宮廷コレクションに、たまたま王維筆という渡水羅漢図が存在したからといって、そのまま信用することは出来ない。しかし、黄庭堅も唐代に遡る古画であることは認めていることと、唐末におけるこの韋偃の渡水僧図の存在とを合わせ考えるなら、実際王維が描いたかどうかはわからないとしても、彼の時代に渡水羅漢図が存在した可能性を一概に否定は出来ないであろう。

結びに

以上、宋代の文人達に鑑賞された王維渡水羅漢図は、その基本性格を、神通を顕現しない常人的渡水の場面を描く羅漢図と規定すること、その図像的原型には、来迎寺本十六羅漢図第四尊者蘇頻陀像を求めうることに、その図像の創始者が王維であるか否かはともかくとしても、唐末以前にすでに描かれており、十六羅漢図や五百羅漢図の成立に先行する図像である可能性があること、について述べた。

こうした神通を現わさない渡水羅漢図の成立とその展開は、羅漢信仰の本質に関わってくる問題と思われる。すなわち羅漢は廣大無辺の神通力を有し涅槃に入るべき果報を得た者ではあるが、仏の命によって、現世にとどまり、仏法を護持して世の人々を幸福に導く使命を担われた存在である。従って中国の人々にとって異域の僧とは言え、生身の人間として彼らの前に出現するのであり、当初は観音や地藏以上に身近な存在であったはずである。その後の羅漢信仰の高まりは、ややもすれば、信奉の効果を強調するあまり、その超人的性格のみが誇張され、かえって羅漢信仰の本質を見失い、より広大な民間信仰となった観音信仰・地藏信仰の中に次第に吸収され、埋没していった感がある。

そうした傾向に伴い、その図像も、禅月様羅漢図に代表される胡貌梵相を強調したグロテスクなもの、渡水羅漢図においては、神通を発揮し、水の上を歩き、あるいは、器物や動植物に乗って水を渡る超現実的なものが主流を占めていった。

この傾向に対する反発として神通を現さない渡水羅漢図は維持され、鑑賞画に転化してしだいに人間的な弱みをあらわにした滑稽さが誇張され、宋代の文人達の注目を引いたのが所謂王維渡水羅漢図ではないかと考える。勿論、鑑賞・芸術化に伴う図像の改変にも程度があり、来迎寺本に類した渡水羅漢図の古典様式をほぼそのままの形で伝えたものも存在したに違いない。又、図像的にはそのような原形の基本を維持しながら、主題を変えることによって蘇生した作品もある。南宋の馬遠筆とされる洞山渡水図(図6)がそれで、山を行き水を渡る渡水の意味を逆説的にとらえることによって、渡水羅漢図の古典様式をそのまま借用しながら、禅の機縁を得る図への変身に成功している。これなども広い意味での王維渡水羅漢図の範疇に入り、その宗教性と鑑賞的傾向とが適度に混合した好例である。

ここでは王維渡水羅漢図に主題をしぼり、もう一つの系統である神通を顕現した渡水羅漢図の展開についてはほとんどふれなかった。いずれ稿を改めてこれについても論じたいと思うが、最後に二系統の消長についてごく簡単に概観しておきたい。

神通を顕現しない渡水羅漢図と、するものとの成立の先後関係は明確にはしがたい。五代までは、前者が主流であったが、宋に入つてその関係は逆転し、以降、後者は図像的にさらに多くのヴァリエーションを生み、前者を圧倒していった感がある。賞玩化傾向は、北宋時、前者にまず現われ、南宋後半になると後者にもその傾向が急速に強まっていったと思われる。

そして明以降、前者は後者に吸収、あるいは一般の世俗画に還元され、渡水羅漢図における王維の名も、北宋末の道釈人物画家で、文人達の支持があつた李公麟にとつてかわられてしまうのである。^{注7}

〈注〉

1 渡水羅漢図、特に渡海羅漢図にはしばしば竜王が登場する。そうしたもののうちには、「龍王請齋過海羅漢図」、「羅漢龍宮赴齋図」などと呼ばれ、羅漢が竜宮に赴いて齋を施されるのを主題とする作品がある。

この主題の図像成立については、時期を明確にはしづらいが、西晋竺法護の訳した『仏五百弟子自説本起経』・『海竜王経』等の經典には仏に伴つて羅漢が竜宮に赴く話がすで見えるし、『大唐西域記』巻一、迦畢試国の項には、常々竜王の供養を受ける羅漢が登場する。主題としての起源は古い。

全文は、

2 上馮使君渡水僧障子
跣足柱巴藤、潺湲渡幾曾

盡權無著印、不是等閑僧
熊耳應初別、牛頭始去登

畫來偏覺好、將寄柳吳興
四部叢刊本による。

3 『東坡題跋』卷五

題鳳翔東院王画壁

嘉祐癸卯上元夜、來觀王維摩詰筆、時夜已闌、殘燈耿耿、畫僧踴躍欲動、恍然久之

4 宮崎法子、「伝斎然將來十六羅漢図考」、「鈴木敬先生還曆記念 中国絵画史論集」(吉川弘文館、一九八二)所収

5 道世の『法苑珠林』巻四二、聖僧部に宋の泰始(四六五—四七二)年中の末、正勝寺の釈法願と、正喜寺の釈法鏡等が聖僧を圖画して皆に見せている。なお、当時の聖僧實頭盧信仰については、道端良秀、『羅漢信仰史』(大東出版社、一九八三)を参照されたい。

6 章偃の松図については、小林太一郎『唐代の画松』、『中国絵画史論攷』(大八洲出版、一九四七)、古田真一「中唐に於ける樹石図の展開について」、『京都市立芸術大学研究紀要』二九(一九八五)を参照せよ。

7 明末の呉彬筆五百羅漢図巻(米国 クリーヴランド美術館蔵)には、神通を顕現した渡水とそうでない渡水の場面とが併用されている。又、明中期の周臣の山水図「烟靄秋涉図」(京都 個人蔵)には下辺に旅行

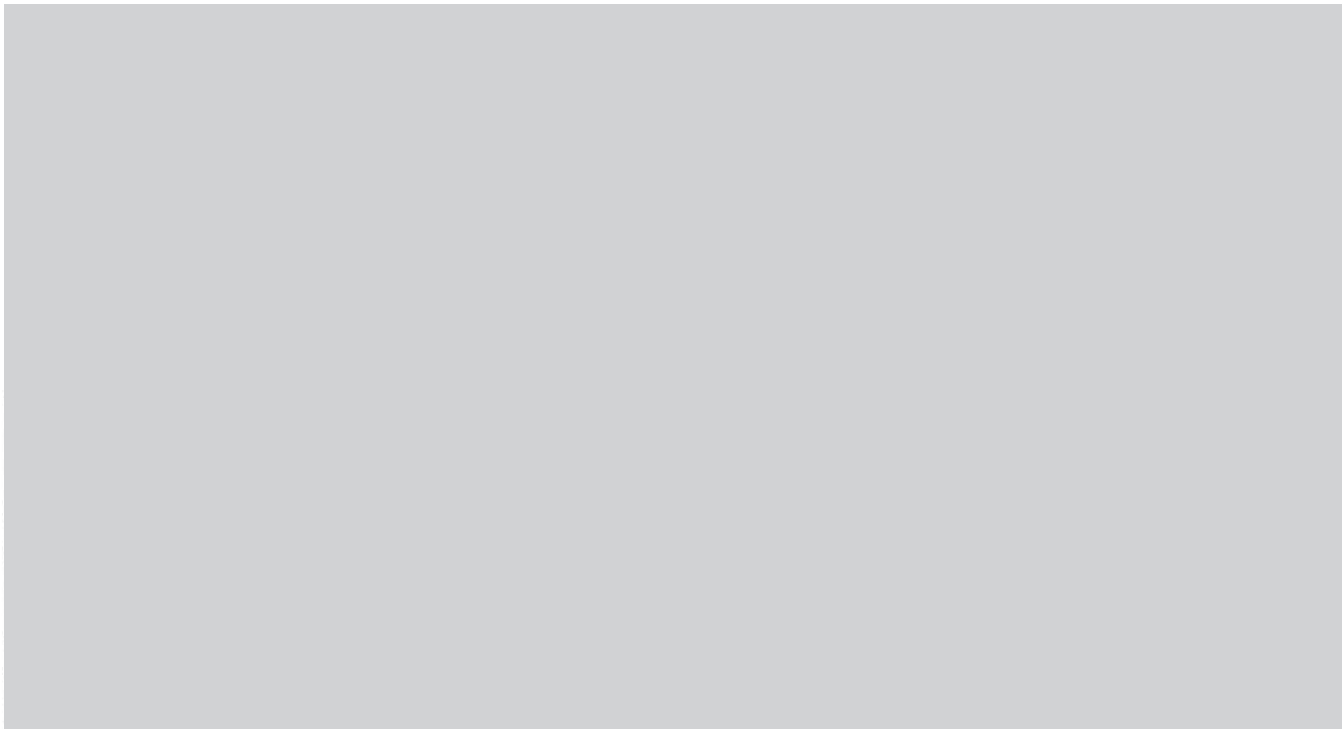
者の渡水の場面が展開しており、その光景は黃庭堅などが記述する王維渡水羅漢図に類似する所が多い。さらに、李公麟には、王維渡水羅漢図風の作品があつたらしく、北磻居簡（一一六四―一二四六）は、「任大卿出龍眠渡水羅漢図」（養鷗徹定『羅漢図讚集』所引）で十六羅漢の渡水の様子を「絶溪将安之、深厲浅則揭、岸登植瘦策、石踞整壞毳」と記述している。

1 五百羅漢図 周季常・林庭珪筆 大徳寺蔵

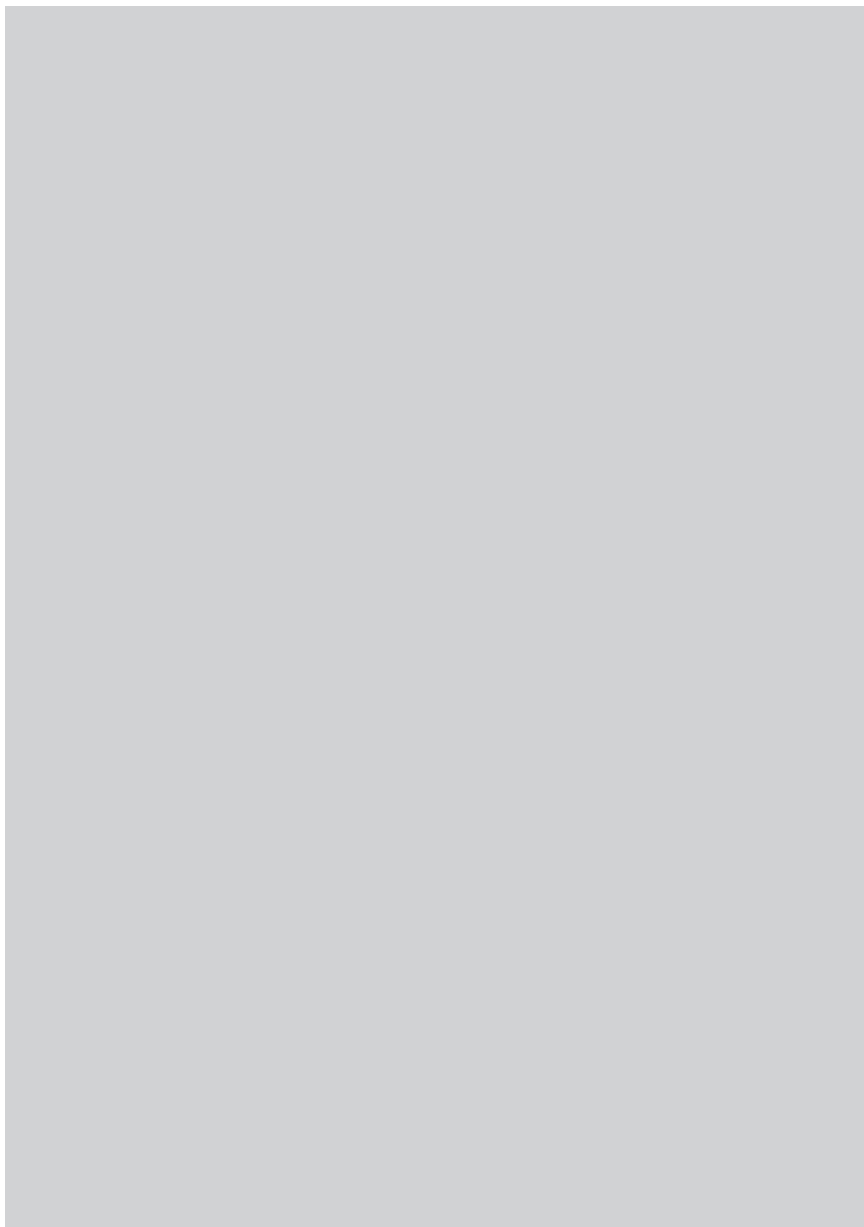
3 同前 大徳寺蔵

2 同前 米国 ボストン美術館蔵

4 同前



5 十六羅漢図巻 伝貫休筆 米国 ネルソン・アトキンス美術館蔵



6 洞山渡水図 伝馬遠筆 東京国立博物館蔵