



口絵1 懿德太子墓 墓道西壁「儀仗図壁画」部分
(陕西省乾县出土、陕西历史博物馆)
陕西历史博物馆データ提供



口絵2 敦煌莫高窟第320窟 北壁「西方浄土変相」部分



口絵3 榆林窟第25窟 北壁「弥勒経変相」部分



口絵4 敦煌莫高窟第148窟 北壁「天請問經變相」部分（上段・画面右、下段・画面左）



口絵5 「密陀絵盆 第1号 (水中龍図)」
(正倉院宝物・南倉)



口絵6 「山狩候約図」部分
(遼寧省法庫県葉茂台第7号遼墓出土、遼寧省博物館)

唐代の樹石画について — 松石図を中心に — (下)

竹浪 遠

目次

(上) — 五号掲載

はじめに

一 唐代の主な樹石画家

二 唐代の詩文にみえる樹石画

(下) — 本号掲載

三 現存作例からみた唐代の松の表現

おわりに

三 現存作例からみた唐代の松の表現

前章では樹石画に関する唐代の詩文を資料として、そこに語られた絵

画表現、鑑賞された場の状況、詩文の作者の抱いた感想などを分析した。

当時の詩文に記録された樹石画のほとんどは松石図であり、それは風雪に耐えて緑を保つ松の高潔なイメージから文人士大夫に好まれ、彼らの交流のなかで盛んに制作・鑑賞されていた。文字に残された情報は想像以上に豊かなものであったが、唐人たちの見た松石図がどのような描写であったかを知るためには、やはり実作品を検討することが不可欠である。とは言っても、唐代の純粹に松石図と呼びうる作品は、唐末五代の混乱やその後の歴史の変転によって失われ、現在では全くといってよいほど伝存していない。けれども今回、対象の範囲を墓壁画、敦煌壁画、正倉院の絵画・工芸にまで広げて丹念に見ていったところ、松は意外なほど多くの絵画の背景や工芸意匠の中に表されており、時期ごとの特徴をつかむことができた。さらに、唐の前後の時代である南北朝・隋、五代・北宋の例にも当たったところ、その様式がより大きな変遷として理解できることが分かった。このような時代の特徴や流れが明らかになると、中・晩唐の樹石画家たちが描いた松石図の姿を復元することも可能となる。⁽¹⁰⁾

まずは、南北朝・隋代から検討を始めた。

(二) 南北朝・隋

南北朝時代(四二〇～五八九)は、東晋の顧愷之(三四五頃～四〇六頃)、劉宋の宗炳(三七五～四四三)らによって山水画が成立してきた時期である。石刻線画や敦煌壁画などに描かれた山岳、樹木は、未だ文様的で素朴さが目立つが、時間とともに発達を遂げていった。樹種の描き分けも明瞭になり、松と判別できる例も増えてくる。

南朝(四二〇～五八九)の例としては、河南省鄧県(現鄧州市)学莊村で一九五八年に発掘された彩色画像塼墓の塼画が挙げられる。甬道と墓室の壁面に四神、仙人、故事人物、出行など三四種に及ぶ彩色画像塼が嵌め込まれていた。出土地は南北両朝の境界付近に位置しているが、墓葬形式や画風などには南朝の性格が強く、劉宋(四二〇～四七九)と南齊(四七九～五〇二)に至る五世紀後半頃の製作と考えられている。⁽¹⁶⁾

松はこのうち、「南山四皓画像塼」(図1)、「郭巨埋兒画像塼」(図2)の両図(ともに河南博物院)に見られる。前者では、秦末の乱を避けて南山(陝西省商山)に隠れ住んだ四老人が、並び立つ尖峰を背に音楽に興じており、松は画面左右両端の山谷に一株ずつ立つ。細長い幹を真っ直ぐに伸ばし、枝葉は掌を横からみたような形状で幹の左右に付く。根元から梢まで一貫して伸びる幹と、先端の尖った細い葉から松と分かる。後者は、郭巨という貧しい男が老母を養うために、生まれた子を埋めようとしたところ黄金の入った釜を掘り当てたという、孝子伝中の故事である。松は穴を掘る郭巨と子を抱いて立つ妻のそれぞれ右側に描かれている。描法は前者と共通で、妻側の幹にのみ微かにうねりが付けられている。画中には他に梧桐、竹なども見られるが、それらも含め個々の草木の特徴は明瞭に描き分けられてはいるものの、いまだ説明的で文様のな段階にあることは否めない。

この点、江蘇省南京市西善橋宮山墓から一九六〇年に発見された「竹林七賢、榮啓期塼画」(南京博物院、図3)は、より進んだ表現を見せる。魏と西晋に活躍した竹林七賢に春秋時代の高士・榮啓期を加えた八人の像が、墓室の左右壁に二分して配されていた。各人物は、肥瘦のほとんどない息の長い線描によって、体軀の立体感や衣の襞の流れが的確に捉えられている。面貌や姿形も個々の性格を反映して変化に富んでおり高い技量を感じさせる。制作時期は、東晋(三一七～四二〇)から梁(五〇二～五五七)まで諸説が出されたが、近年、劉宋後期と南齊(五世紀後半)説が有力となっており、陸探微に代表される当時の宮廷画家との関係も推定されている。⁽¹⁷⁾

樹木は、松、柳、梧桐、槐など五種類からなり、人物を区切るようにしてほぼ等間隔に配置されている。このうち松は、南壁の嵇康(二二三～二六二)と阮籍(二一〇～二六三)の間にある(図4)。根元から三分の一ほどの高さまでは、わずかに左へ曲がり、そこから二股に分かれて三分の二ほどの高さまで伸び、それより上ではさらに細かく枝分かれしている。このような樹形は、他の四種の樹木とも共通するが、樹皮は松の特徴である鱗状を呈しており、明確な区別がある。上部の枝はいずれも大きく反り返り、数条に分かれた細枝の先に針葉が付く。U字形の内側に櫛歯状の縦線を入れて一単位とし、水平に五～十個ほど連ねることと葉叢を表している。枝が鞭のようにしなやかに湾曲し動感に富む点は、流動的な形態によって対象の生命感を表そうとするこの時代の気韻表現に沿ったものと考えられる。まだ説明的な感覚は払拭されてはいないが、細かく分かれた枝先の上辺に葉叢が載る形状は、実際の松の特徴を踏まえており、唐代の描法の源流としても注目される。鄧州市出土の画像塼とは明らかに差があり、樹木表現にも、人物表現と同様に南朝画



图4 「竹林七賢、榮啓期图磚画」拓本 部分



图1 「南山四皓图画像磚」
(河南省鄧州市学莊村彩色画像磚墓出土、河南博物院)



图2 「敦巨埋兒图画像磚」
(河南省鄧州市学莊村彩色画像磚墓出土、河南博物院)

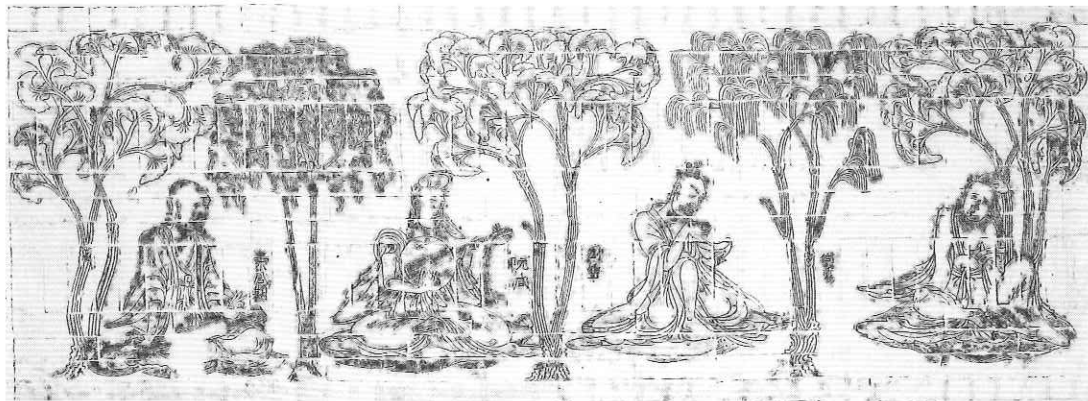
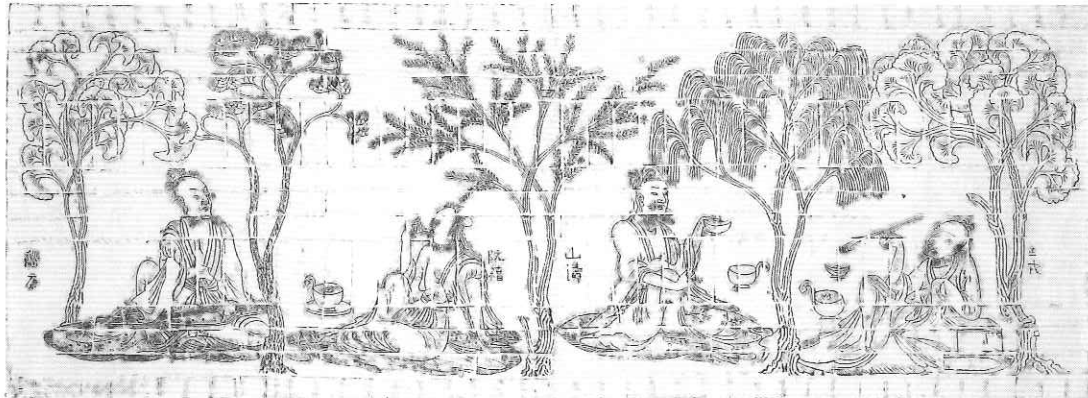


图3 「竹林七賢、榮啓期图磚画」拓本 (江蘇省南京市西善橋宮山墓出土、南京博物院)

壇の最新動向が反映されたものと考えられる。

北朝（四三九～五八一）においては、敦煌莫高窟の西魏（五三五～五五六）・第二八五窟、北周（五五六～五八一）・四二八窟（図5）、二九〇窟、二九六窟などに、様々な樹木が描かれ、松などの針葉樹かと思われるものも見られる。直線的な細い幹にパターン化された葉の付く点は、鄧州市出土の画像塚に通じる感覚がある。ただ、それ以上に観念的な表現でありどこまでを松とすべきか判断し難い。⁽¹⁹⁾

より精緻な樹木表現は、北魏（三八六～五三四）の「寧懋石室」（ボストン美術館）、「孝子図石棺」（ミネアポリス美術館）など洛陽（河南省）周辺で出土した石刻線画に見られる。輪郭線の正確さが要求されることもあって、葉の描き分けは明瞭で、枝振りもより複雑である。ただ、樹種の特定はやはり難しく、松と断定できるものはそう多くない。その中で明らかに松と分かる例として北齊（五五〇～五七七）「孝子図石棺」（ネルソン・アトキンズ美術館、図6）が挙げられる。

棺の左右側面に孝子伝の故事が三話ずつ描かれる。主角を呈する岩山は、なお古拙な印象を与えるが、山岳、水流、樹木、建築、人物などの諸モチーフが統一的な空間を形成しており、北朝の石刻線画の中で最も進歩した段階に位置づけられる。⁽²⁰⁾ 樹木は松、柳、梧桐など少なくとも九種以上に描き分けられている。ほとんどの幹が垂直に立ち上がる点や、一枚一枚の葉（ないしは葉叢の一塊）が大振りに把握されている点は、依然、説明的な印象を与えるが、場面展開や奥行きを考慮して効果的に配置され、勢いよく風に翻る葉も表されるなど、高度な面も指摘できる。松は、埋葬者からみて棺右側の「孝孫原毅」（図7）と左側の「（孝）子董永」（図8）に刻されている。どちらも、並んで生える二株からなっており、唐代樹石画の双松の先行例とも見ることができ。細長い幹

が梢付近まで分かれることなく直立し、短い枝が付くのは、鄧州市出土の画像塚に近い。一方、樹皮が鱗状を呈する点、針葉がU字形の内側に櫛歯状の縦線を引いて表されている点は、南京出土の「竹林七賢、榮啓期図塚画」に類似している。枝が短いため、「竹林七賢、榮啓期図塚画」のようなしなやかさは見られないが、葉叢の外形が鋸歯状に輪郭され、針葉の線と相まって外へと噴き出すような勢いを感じさせるのは、やはりこの時期の気韻表現と見ることができ。葉叢が笠状の形態感を示す点は唐代の描法により近づいている。

以上の例によって、既に南北朝時代には、松が絵画における樹木モチーフの一つとして成立しており、樹種の特徴を説明的に捉えると同時に、形状によって生命感をも表現していたことが分かった。ただ一方で末期においては、次のようにより再現的に樹木を表そうとする動きも認められる。

山西省太原市南郊王郭村の西南で一九七九年から八一年にかけて発掘された北齊の外戚・婁叡（？～五七〇）の墓には、墓道、甬道、墓室に大規模な壁画（山西省考古研究所）が描かれていた。⁽²¹⁾ 彼は、北齊の事実上の創始者である高歡（諡号・神武帝、四九六～五四七）の妃・婁昭君（諡号・武明皇后）を叔母に持ち、初代・文宣帝（在位五五〇～五五九）、三代・孝昭帝（在位五六〇～五六二）、四代・武成帝（在位五六一～五六五）のいとこに当たる。若くして高歡に仕えて以来、度々軍功を挙げ、皇建元年（五六〇）には東安王に封ぜられ、晩年は太師に任じられた。武平元年（五七〇）二月五日に没し、同年五月八日に埋葬された。⁽²²⁾

墓道西壁の「出行図」（図9）に代表されるように、当時の風俗を豊富に盛り込んだ群像表現や生気溢れる馬の描写は、この時代としては出色の再現性を備えており、宮廷画家・楊子華が関与した可能性も指摘さ



図5 敦煌莫高窟第428窟 東壁南側「薩埵太子本生」

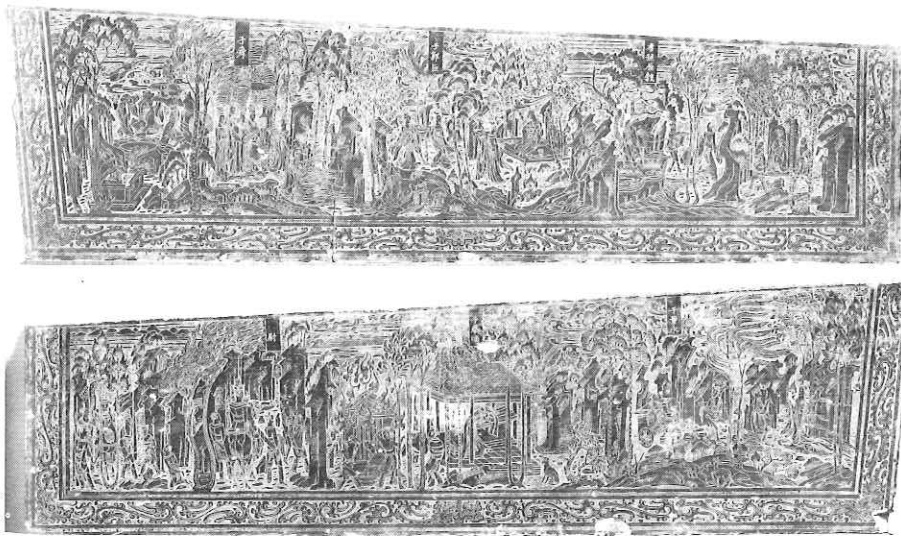


図6 「孝子図石棺」(ネルソン・アトキンズ美術館)



図8 「孝子図石棺」拓本(白黒反転)部分

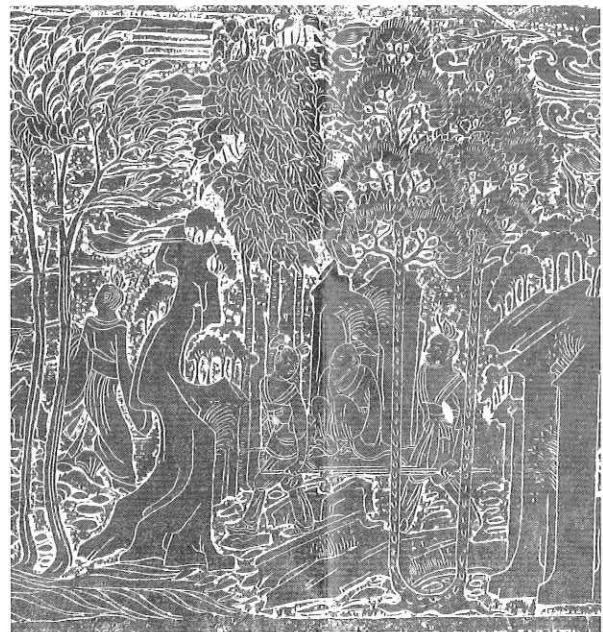


図7 「孝子図石棺」拓本部分

れている⁽¹²⁾。このような人物・畜獣の表現に加え、多くの場面に樹木が描かれており、山水・樹石表現の発達を考える上でも注目される。墓道東壁「回帰図」(図10)、墓室南壁東側「樹下侍衛図」(図11)、墓室東壁「墓主備馬出行図」(図12)などによって判断すると、幹と枝は軽やかな輪郭線で描き、葉は一枚一枚の形を輪郭するものと、平刷毛風の幅広で短い弧線によって大まかに捉えるものが見られる。主題の中心である人物との対比を意識してか、彩色はあまり日立たず、描写密度も高くはないが、幹や枝の形態にはこれまで見られなかった写実味がある。墓室西壁「墓主備安車出行図」(図13)に描かれた樹木も、実際の枝振りを思わせる表現である。剥落、退色のため葉の描法は確認し難いが、小枝の上辺から細枝が複数突き出ていることから、松を描いた可能性も考えられる。

続く隋時代(五八一―六一九)では、李和墓(陝西省三原県双盛村、五八二年)、徐敏行墓(山東省嘉祥県楊楼村英山、五八四年)に樹木描写の例があるが、紹介された図版を見るかぎり大まかな表現で、劣化も進んでいるため細部を窺うことは難しい。むしろ、再現的に描かれた松の例としては、莫高窟第二七六窟北壁の「説法図」(図14)が挙げられる。中尊から見て右側の脇侍菩薩の背後に山岳とともに描かれている(図15)。菩薩に隠れ梢付近のみの描写だが、幹から様々の角度で枝が突き出ており、広がりも立体的である。葉は、短い弧線を十数本ほど集めて一単位としている。注目されるのは、梢の先端が折れて、枯れている点で、後述するように唐代において頻繁に見られる表現である。本窟は背景の山水表現に唐代へとつながる先進性が指摘されており、松にもその傾向が表れている。

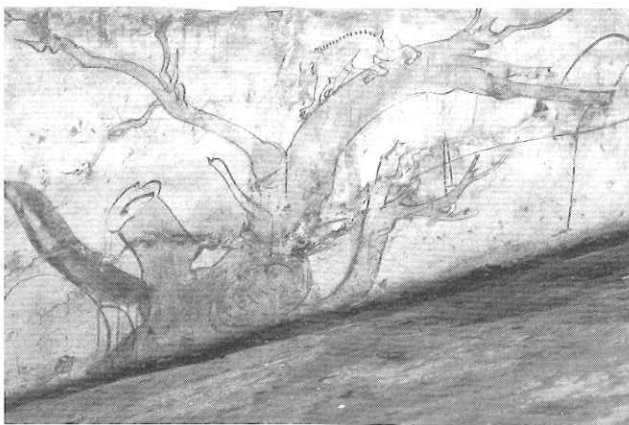


図10 婁叡墓 墓道東壁「回帰図壁画」部分



図9 婁叡墓 墓道西壁「出行図壁画」部分
(山西省太原市出土、山西省考古研究所)

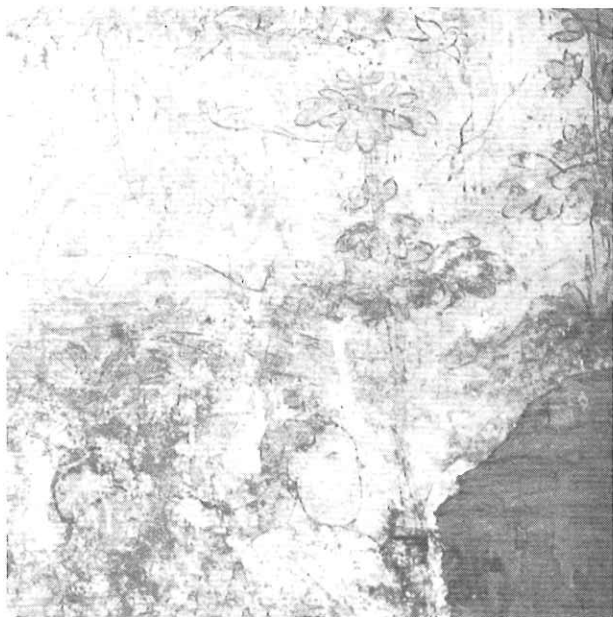


图12 婁叡墓 墓室東壁「墓主備馬出行圖壁画」部分

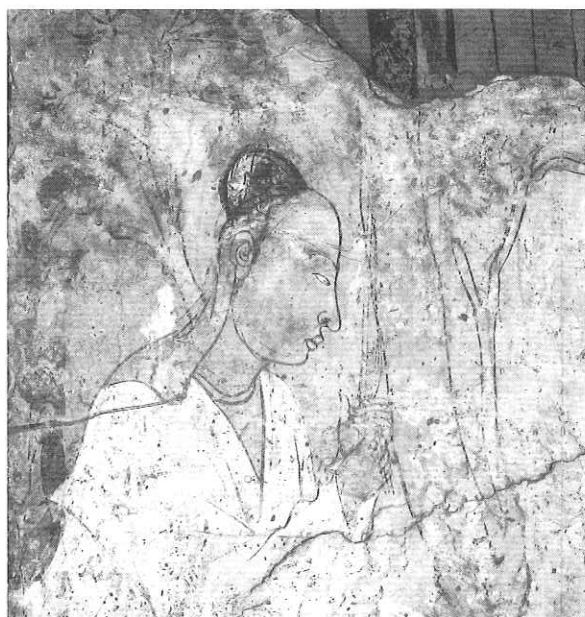


图11 婁叡墓 墓室南壁東側「樹下侍衛圖壁画」部分

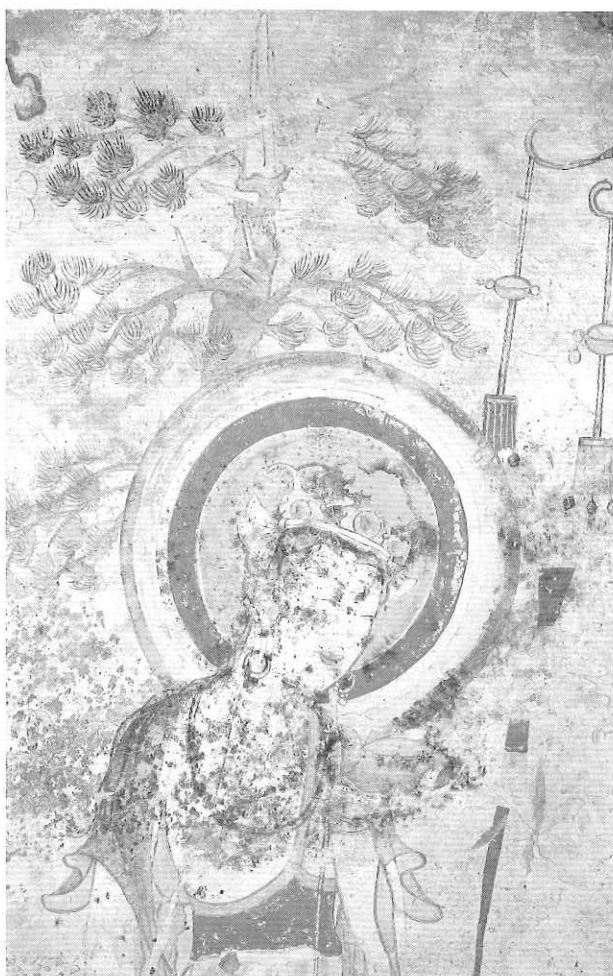


图15 敦煌莫高窟第276窟 北壁「說法圖」部分

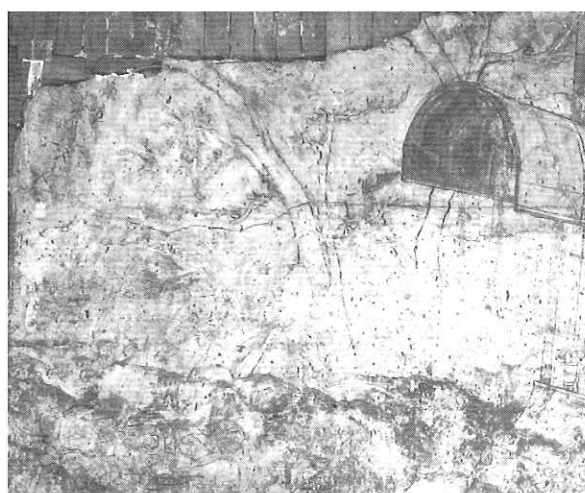


图13 婁叡墓 墓室西壁「墓主備安車出行圖壁画」部分



图14 敦煌莫高窟第276窟 北壁「說法圖」

(二) 唐墓壁画

続いて唐代(六一八〜九〇七)の検討に入る。初唐の例が豊富で、皇帝周辺の作画状況も分かる墓壁画から見ていくこととする。まず注目されるのは、二代皇帝・太宗(李世民、在位六二六〜六四九)の昭陵(陝西省礼泉県)の陪葬墓である李思摩墓(六四七年)と燕妃墓(六七一年)である。

李思摩(五八三〜六四七)は、突厥の阿史那氏の出身で、太宗が貞観四年(六三〇)に東突厥を滅ぼした際に捕えられたが、許されて右武侯大将军・化州都督に任じられ、懷化郡王に封ぜられた。貞観一三年には乙弥泥孰俟利苾可汗を与えられ、李姓を賜って突厥族を率いて黄河以北を治めることとなった。同二一年(六四七)に没し、昭陵の西南約四五キロの地点に埋葬された。一九九二年に発掘され、墓室からは「女侍・樂伎図」が出土した。西壁の「樹下樂伎図」には、箜篌を弾く樂伎の左後方に、一樹が描かれる(図16)。筆致は大まかで、枝は剥落のため半ば失われているが、残存部分には枝が幹に絡み付く複雑な表現も見られる。幹が直立し水平方向に枝が張り出す樹形は松のようにも見えるが、葉の表現が判然とせず確定できない。樹下に太湖石状の奇石が大きく描かれているのは、松石図への展開を考える上で興味深い。

燕妃(六〇九〜六七二)は、武徳四年(六二二)に当時、秦王であった太宗の妃となり、越王李貞を生み、貞観年間(六二七〜六四九)には徳妃、高宗朝では越国太妃となった。咸亨二年(六七二)に没し、昭陵の東南約二キロの地点に埋葬された。一九九〇年に調査が行われ、前甬道、前墓室、後甬道、後墓室などから壁画が発見された。後墓室に描かれた「樹下人物図屏風様壁画」(図17)は、南面三扇、西面六扇、北面

三扇の計一二扇からなり、各扇には男女二〜三名が、樹石、遠山、飛鳥などとともに描かれる。主題は列女伝とみられ、裾の大きく広がった裳や、風に翻る襪(飾帯)などは南北朝風を示し、故事画題に応じて古様な図様・表現が選択されたものと考えられる。樹木についても、全体に細味で、枝先が勢いよく反り返るなど、南北朝以来の伝統を感じさせる。葉は、輪郭を用いた所謂、挾葉法による樹木もあるが、大半は緑青の色面によって表されている。樹木の種類や形状に変化を付けようとする意識は認められるものの、柳以外の種類は判別し難い。一つだけ梢の先端が枯れた樹木があり、枝振りから松の可能性もあるが確定するのは難しい。

このように昭陵陪葬墓の樹木描写は、いずれも粗放で樹種の描き分けも不明瞭な段階に留まっている。南北朝〜隋代から徐々に発達していた樹木描写であるが、その過程は必ずしも直線的ではなく、様々な表現が併存し技術的にも幅を持ちながら展開してきたことが分かる。

初唐末、高宗(在位六四九〜六八三)と則天武后(在位六九〇〜七〇五)の乾陵(陝西省乾県)の陪葬墓である懿徳太子(李重潤、六八二〜七〇二)墓(七〇六年)になると、はっきりと松の姿を見ることができ、中宗(在位六八三、七〇五〜七一〇)の長子でありながら、祖母の則天武后によって二〇歳の若さで命を絶たれ、神龍二年(七〇六)に皇帝に準ずる扱いで埋葬されたため、これまで発掘された陪葬墓中最大の規模を誇っている。墓道の東西壁には、歩衛隊、騎馬隊、車馬隊からなる「儀仗図」(陝西歴史博物館、図18)が一〇メートル以上にわたって描かれ、このうち西壁の背景、城壁越しに見える山腹の巨岩の間に、二本の松が寄り添うように立っている(口絵1)。題画詩にも詠われていた「双松」である。二本とも根元から半分ほどの高さまでは、かすかなう



図17 燕妃墓 後墓室「樹下人物図屏風様壁画」部分
(陝西省礼泉県出土)



図16 李思摩墓 墓室西壁「樹下楽伎図壁画」
(陝西省礼泉県出土)



図18 懿徳太子墓 墓道西壁「儀仗図壁画」部分
(陝西省乾県出土、陝西歴史博物館) 陝西歴史博物館データ提供

ねりを見せるのみでほとんど直立し、そこから梢まではゆるやかに湾曲して、円蓋のように枝を広げている。左の松が手前で、背も一回りほど高い。右の松は、梢の部分で湾曲し、左の松と交差している。葉は退色が激しいが、針葉を表す短線が所々確認できる。両者とも幹は茶色に塗られ中心線に沿って裂け目状の洞が入り、老成した雰囲気漂わせている。画面上部の背景で決して緻密な描写ではないが、近似する形態を取って、主従に対比された樹姿は、後述する北宋の李成・郭熙系の双松を先取りする感があり、樹石画の伝統となっていく双松図の基礎が初唐末には既に成立していたことを窺わせる。

ただし、初唐末期の松が本図に類するものばかりだった訳ではない。わずか四年後の慶雲元年(七一〇年)に造営された節愍太子墓(陝西省富平県)には、異なる表現が見出せる。

節愍太子⁽¹⁸⁾（李重俊、？～七〇七）は、中宗の第三子に生まれ、兄・懿德太子が早世したために皇太子となった。しかし非嫡出子だったことから、帝位への野心を抱いていた韋后とその娘の安樂公主に対抗し、神龍三年（七〇七）に政変を起こしたが敗死した。景雲元年、中宗の毒殺に踏みきった韋后一派が李隆基（後の玄宗）に滅ぼされると、身分を回復され、中宗の定陵（陝西省富平県）に陪葬された。

一九九五年に発掘され、墓道からは大規模な「山水図」（図19）が発見された⁽¹⁹⁾。儀衛隊やポロに興じる人物も描かれるが、懿德太子墓以上に山水描写の占める割合が拡大し、表現も精緻になっており「山水の変」の進展を感じさせる。土坡、岩石の間には大小様々の樹木が見られ、松は墓道西壁の岩上に生える（図20）。根を岩に食い込ませ、幹は太く節くねだっているが、丈が低く松には珍しい形である。ただ本図には他の樹木にも背の低いものが多く、樹種を描き分けようとする意識は希薄である。けれども、葉の表現はより松らしさを増している。弓なりに突き出る小枝に線状の細枝が多数付き、これに針葉が連なっている。葉叢の内側は緑青で塗られる。上半部は枯れて左斜め方向に白化した枝を長々とさらしており、梢に一羽の鳥が止まる。枯れた梢は、唐代の松に特徴的な表現の一つであるが、本壁画の場合は他の樹木にも散見され、やはり樹形の描き分けには積極的でなかったことが分かる。

陝西出土の墓壁画で、もう一点取り上げるべき作例に韋浩墓（七〇八年）の「樹下高土図壁画」がある。韋浩は韋后の弟であるが、父・韋玄貞が中宗廢位の際に嶺南へ流されたため一家で移居し、父やほかの兄弟（兄・洵、弟・洞、泚）ともども同地方で没した。中宗の復位後に皆贈官され、棺は長安に運ばれて景龍二年（七〇八）に埋葬された⁽²⁰⁾。長安県（現西安市長安区）南里王村がその一族の墓地に当たり、一九八七年に

発掘された⁽²¹⁾。

「樹下高土図壁画」は前墓室の東西壁に描かれ、このうち東壁の三人の高土の間に松、竹、広葉樹が配される⁽²²⁾。松（図21）は、わずかに幹を左右にうねらせつつ上方に伸びる。枝は大きく屈曲するものもあるが、交差は少なく比較的単純である。葉は、先述の節愍太子墓と同様、枝から細枝が多数伸び、針葉が付く形式である。最も注目されるのは、梢の先端が枯れて鋭く突き出ている点で、初唐末の長安における例として重要である。

「樹下高土図」は、陝西以外の地域からも多数出土している⁽²³⁾。山西省太原市南郊の金勝村では五例発見されており、松の描法についても興味深い情報を含んでいる。いずれも墓室の大きさが約二メートル四方の小型の埴室墓で、西周時代（六九〇～七〇五）頃の地元有力者のものと考えられている。図は、墓室奥の棺床（棺・被葬者を安置するために床が一段高くなった部分）を囲む形で北および東西壁に描かれ、高士や孝子などの故事人物図と見られる。描写は概して簡略で、樹木の種類も判然としないものが多いが、第四号唐墓（図22）⁽²⁴⁾は、図様が明快で松も描かれているので、まずこれを考察し、その後、類例を検討する。

墓室の東壁に二扇、北壁に四扇、西壁に二扇の計八扇の屏風を模した区画に、一人ずつ男性が斜め横を向いて立ち、いずれも樹木が前方から頭上を覆うように伸びている。人物には互いに姿形の類似するものが、複数見られる。第一扇と第七扇、第二扇と第四扇、第三扇と第六扇、第五扇と第八扇は、互いに基本的なポーズが一致または反転形になっている。型を押し当てて図様を転写したかは不明だが、少ない図柄で制作を容易にしようとする画家の工夫が垣間見える。興味深いことに、図様の反復は樹木でも行われている。第一扇と第五扇は柳、第二扇と第六扇は



图20 節愍太子墓 墓道西壁「山水图壁画」部分



图19 節愍太子墓 墓道東壁「山水图壁画」部分
(陕西省富平县出土、陕西省考古研究所)



图21 韋浩墓 前墓室東壁「樹下高士图壁画」部分
(陕西省西安市長安区南里王村出土、陕西省考古研究所)

広葉樹、第三扇と第七扇は松、第四扇と第八扇は広葉樹で、枝振りもこの組み合わせで近似している。松は、樹皮が鱗状を呈し、葉は縦の太く短かい弧線によって表されている。ともに幹は緩やかにうねりつつ左上に伸びているが、第三扇では葉が梢を覆っている一方、第七扇では枯れており対比がつけられている。作風は素朴であるが、梢の枯れた表現が韋浩墓と相近い時期に長安以外の地方でも行われていたことを示しており貴重である。

金勝村出土の他例のうち、第三三七号唐墓と金勝村焦化廠墓には、人物に四号墓と共通する図様が複数含まれている。例えば、四号墓第三扇の左手で涙を拭く人物は、三三七号墓の北壁東側(図23)にも見られ、第四扇の指先から雲を出す人物は、同じく三三七号墓の北壁東側と焦化廠墓の北壁西側(図24)にも左右を反転させた形で描かれる。第六扇の筥を前にして泣く人物も、焦化廠墓の北壁東側(図25)に見られる。これらから、三墓が共通の図像をもとに制作されていると分かるが、四号墓の樹木は、墓室の角や正面を意識して規則的に左右に湾曲しているのに対し、他の二墓ではいずれも直立している点は異なっている。他地域の樹下人物図も含め四号墓のような表現は珍しく、金勝村出土の例でも直立した形式が基本で、四号墓は変形と考えられる。三三七号墓、焦化廠墓ともに樹木の種類は柳を除いては判別しにくいだが、前者には四号墓の松を直立させたような姿の木も見られ(図26)、ここでも梢の先端が枯れている。恐らく、この三三七号墓の樹形に四号墓の鱗状の樹皮や弧線状の葉の表現をとったものが、本来の図像における松の姿であったと思われる。

松を描く樹下人物図としては、他にも新疆ウイグル自治区トゥルファン市アスターナの六五TAM三八号墓出土の例がある。盛々中唐頃の双

室墓の後墓室後壁に、樹木を背にし、侍者を従えた六人の男性像からなる「樹下人物屏風様壁画」(図27)が描かれていた⁽⁴⁾。樹木は、両端に当る第一扇と第六扇では太く屈曲し、内側の扇では中央に直立しており、構成上の配慮が見られる。葉の種類は扇ごとに異なり五扇目が松である。梢まで垂直に伸び、枝は水平に張り出す。枝の角度と間隔は画一的であり、形式化を感じさせる。葉は、金勝村四号墓のみた弧線を枝にそって並べる系統である。梢の先端は壁面の剥落で左側が不明となっているが、残存する右側にも葉が見られないことから、失われた部分に枯枝が突き出ていた可能性もある。

以上、初唐を中心とする墓壁画について検討した。中期の李思摩墓や燕妃墓には、松かとも思われる樹木が見られるものの、表現は簡素で特定は難しい。初唐末の懿德太子墓になると松石図につながる双松の形式が現れ、節愍太子墓や韋浩墓では松葉の再現的な描法に進展が認められる。また、唐代の松に特徴的な梢の枯れて突き出る表現も、韋浩墓や金勝村四号墓などに見られる。ただ、総じて枝振りはまだ単純であり、松石図の成立には、盛唐におけるさらなる発展を経ねばならなかったことが分かる。

(三) 敦煌壁画(唐代仏教絵画にみえる松)

次に、敦煌を中心とする唐代仏教絵画から、主に盛々中唐初期の状況を検討する。敦煌では、既に隋・莫高窟第二七六窟に再現的な描写傾向が窺え、梢の枯れる表現も現れていた。しかし、その後、本窟の表現が独自に継承・発達していった訳ではなく、以下のように中原の影響を受けつつ展開していったものと考えられる。



第1扇



第2扇



第3扇



第4扇



第5扇



第6扇



第7扇



第8扇

图22 金勝村第4号唐墓 墓室西·北·東壁「樹下人物图屏風樣壁画」(山西省太原市金勝村出土)



图24 金勝村焦化廠墓 墓室北壁西側「樹下人物图壁画」(山西省太原市金勝村出土)



图23 金勝村第337号唐墓 墓室北壁東側「樹下人物图壁画」(山西省太原市金勝村出土)



图25 金勝村焦化廠墓 墓室北壁東側「樹下人物图壁画」

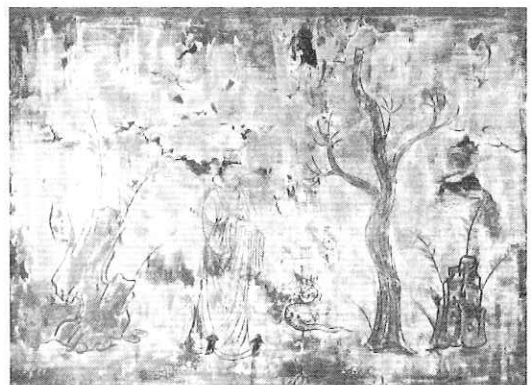


图26 金勝村337号唐墓 墓室東壁北側「樹下人物图壁画」

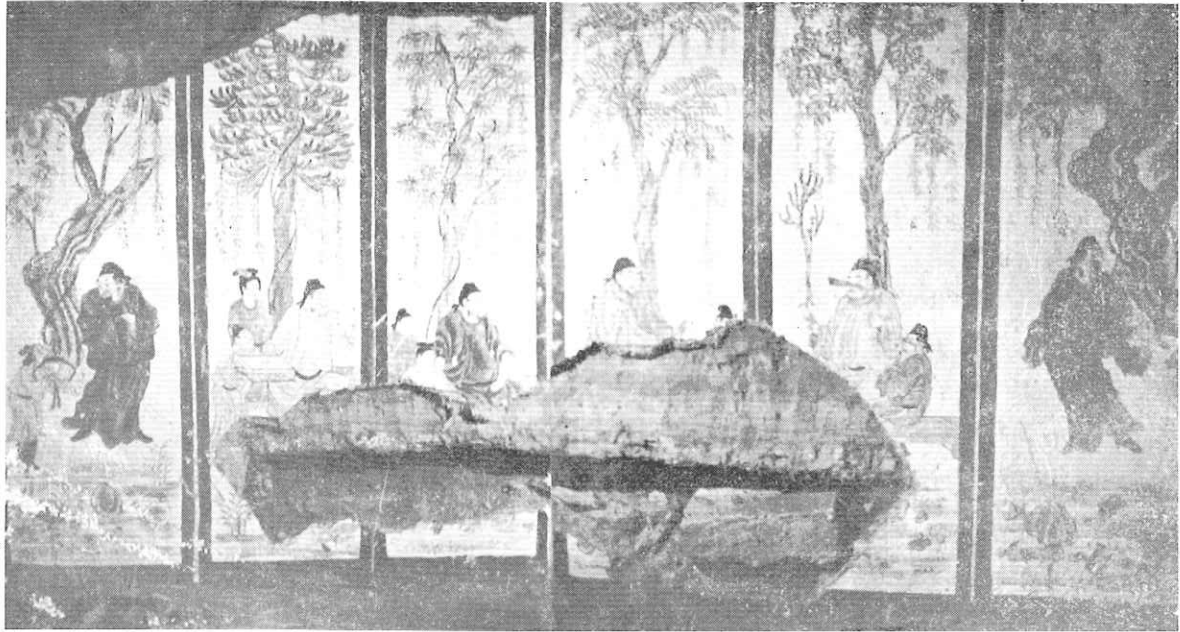


図27 アスターナ65TAM38号墓 後墓室後壁「樹下人物図屏風様壁画」
(新疆ウイグル自治区トゥルファン市出土)

初唐末の聖暦元年（六九八）頃に描かれた莫高窟第三三二窟北壁「維摩經変相」⁽⁴⁵⁾の上部、天人が飛び交う山谷には、幹を垂直に伸ばす二樹が描かれる（図28）。一見ただけでは松とは分かりにくい、樹皮は鱗状を呈している。葉も、上が細く下が太い弧線形を三つ四つ扇状に並べて一単位としており、先述の金勝村第四号唐墓の描法に類する⁽⁴⁶⁾。描いた画工自身は、実物の松への理解が十分ではなく描法のみを踏襲した可能性もあるが、少なくとも初唐における中央の描法が伝えられていたと考えられる。

初唐には他に松と特定できる例を見つけれなかったが、盛唐になる⁽⁴⁷⁾と大規模な西方浄土変相の中に松を描くものがある。盛唐晩期に属する第三二〇窟北壁（図29）では、阿弥陀三尊の背後、堂宇とその左右の楼閣を繋ぐ回廊ごしに一株ずつ描かれる（口絵2）。どちらも幹は直立し、枝は暖やかに下向している。葉はここでも弧線形のパターンを取るが、三三二窟「維摩經変相」に比べて葉の並びに均整が取れ、より松らしく見える。しかも梢は右側では生枝、左側では枯枝となっており、対比が付けられている。

本壁画と図像が近似し、同時期の制作とみられる第一七二窟南壁の「西方浄土変相」（図30）にも、ほぼ同じ位置、左右の楼閣の背後に、垂直に伸びる樹木が描かれる（図31）。幹は退色によって灰白色になっており、茶色の小枝にシンの葉のような形の葉叢が付く。松とは考えにくい、樹形から考えて杉に類する針葉樹と思われる。

三三〇窟に近似する例は、敦煌の約六〇キロ東にある榆林窟にも見出せる。第二五窟南壁の「西方浄土変相」（図32）は、吐蕃の瓜州（甘肅省安西県）占領（七七六〜八四八）初期の制作で、高い構成力と精緻な描写を見せる。ここでも松は三尊の背後、堂宇と左右の楼閣の間に描か

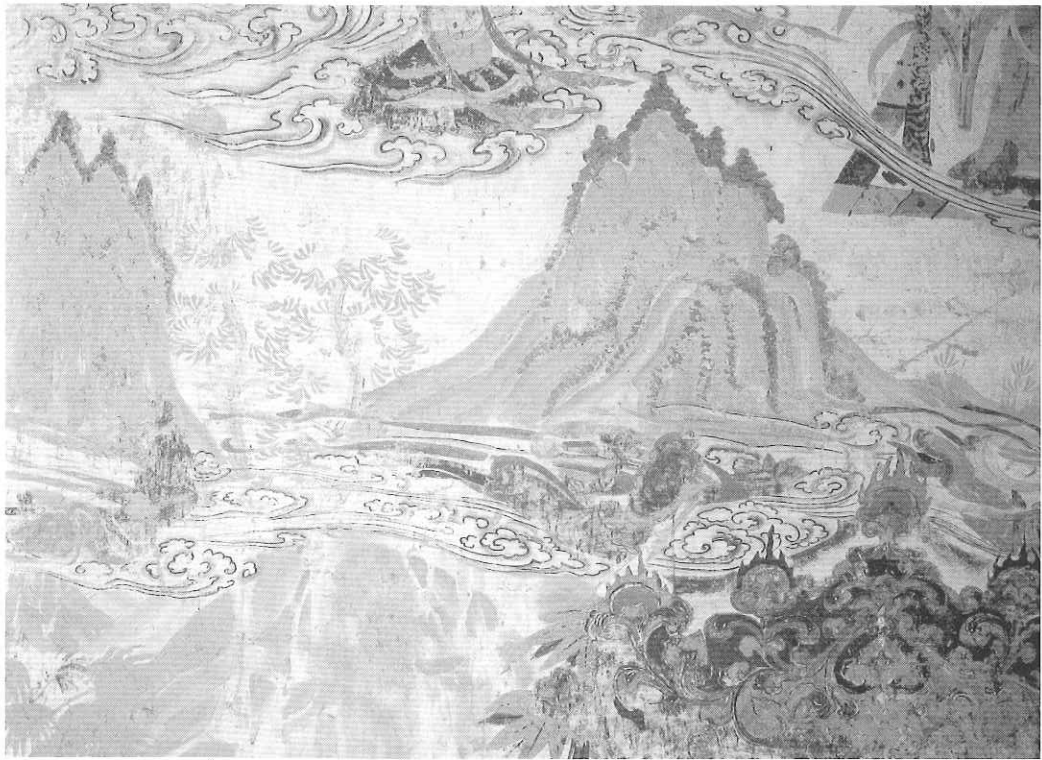


图28 敦煌莫高窟第332窟 北壁「維摩經變相」部分

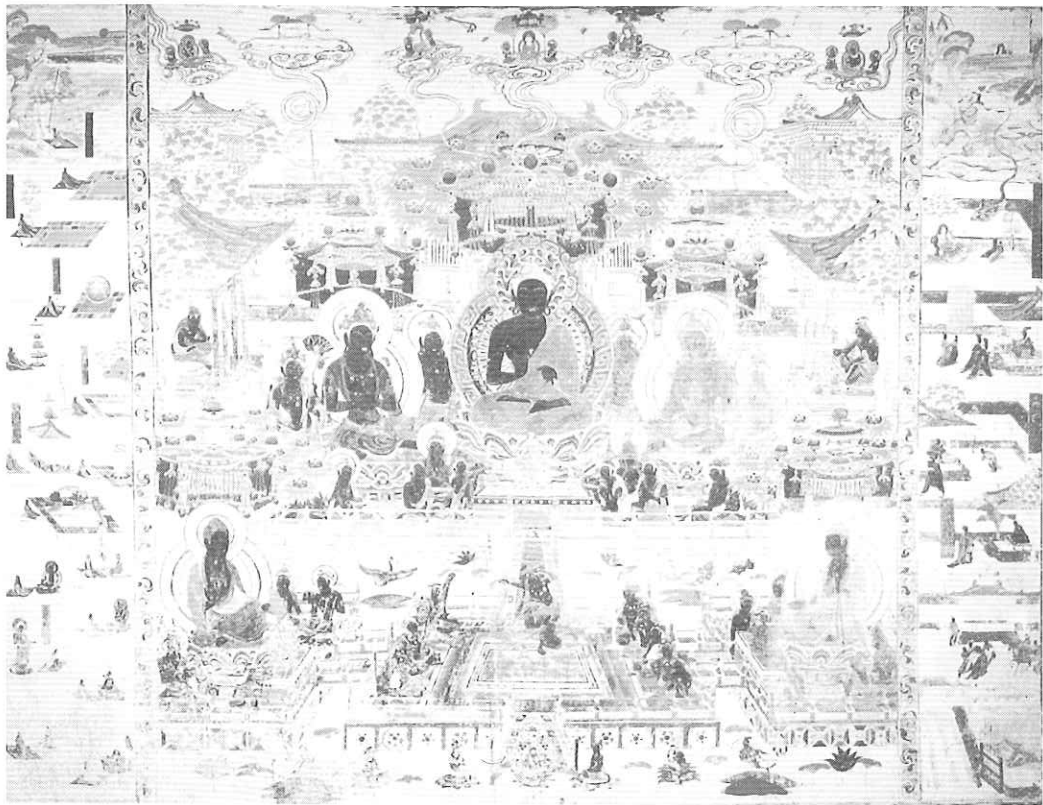


图29 敦煌莫高窟第320窟 北壁「西方淨土變相」

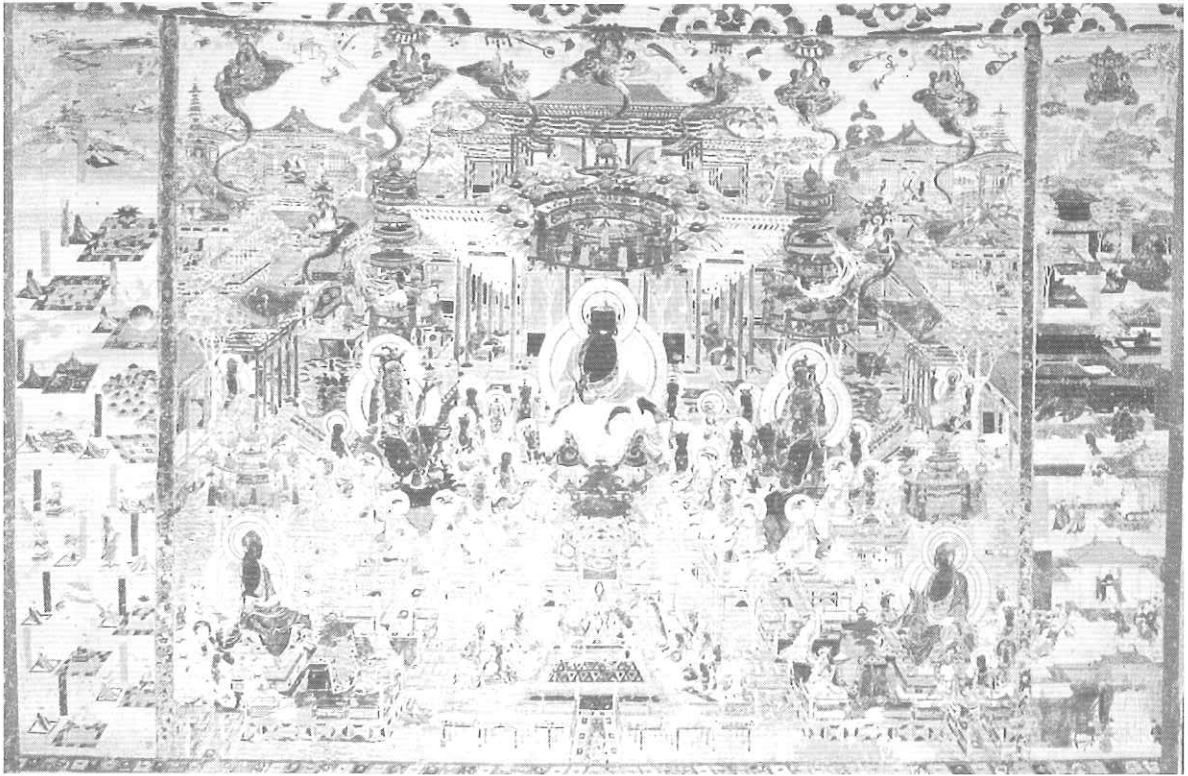


图30 敦煌莫高窟第172窟 南壁「西方淨土变相」



图31 敦煌莫高窟第172窟 南壁「西方淨土变相」部分（上段·画面右、下段·画面左）

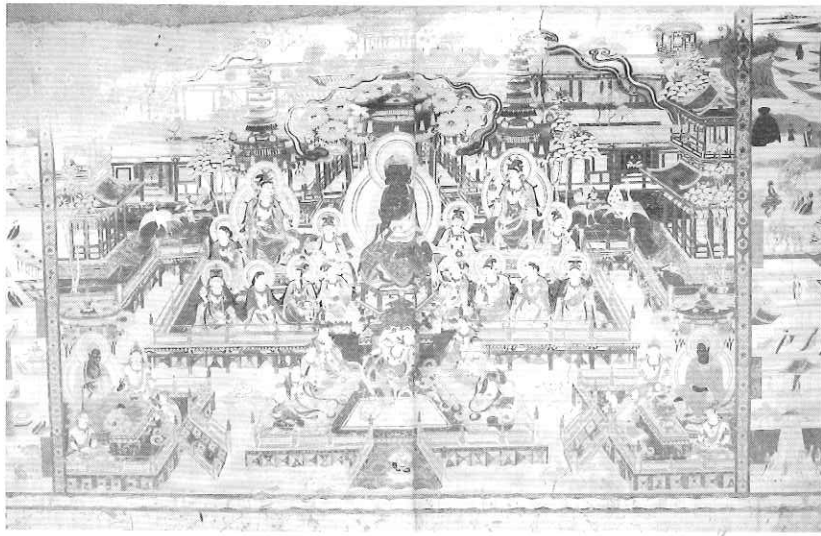


图32 榆林窟第25窟 南壁「西方淨土变相」

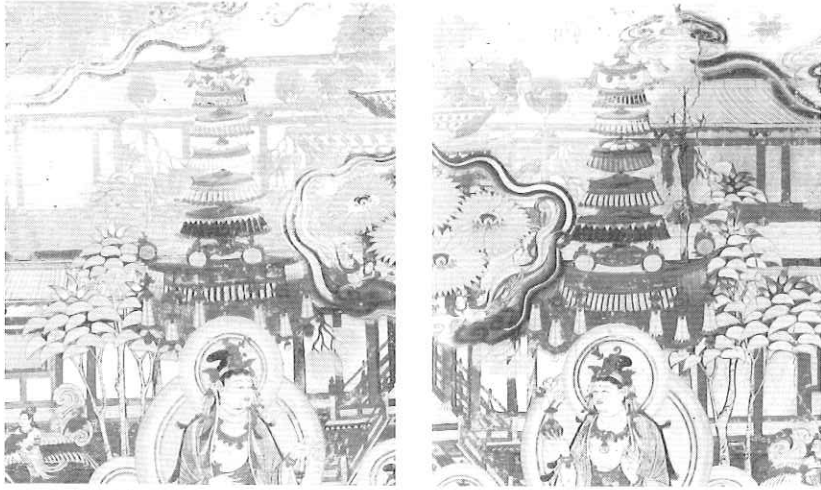


图33 榆林窟第25窟 南壁「西方淨土变相」部分



图34 榆林窟第25窟 北壁「弥勒经变相」

れている(図33)。ただ、莫高窟三三〇窟や一七二窟では回廊の背後に描かれていたのに対し、本図では手前、つまり阿弥陀の座する院内に生えており、本数も左右に二株ずつと倍になっている。梢まで垂直に伸び、枝が斜め下向きに付く点も共通するが、針葉は線描によって一本ずつ表され、一層松らしくなっている。

本窟ではさらに北壁の「弥勒経变相」(図34)にも松が描かれている。

『弥勒下生成仏経』に基づき、弥勒が龍華菩薩樹の下に倚座して法を説く初会の光景を大きく描き、左下隅に第二会、右下隅に第三会、背景には弥勒が兜率天から下生した時期の閻浮提世界(娑婆世界)の様子を描いている。松は、画面の中心である初会の阿脇侍菩薩の背後に二株ずつ描かれている(口絵3)。いずれも垂直に立ち上がり、梢は枯れて鋭く尖る。枝が斜め下に伸びるのは南壁の「西方浄土变相」と共通だが、本図では葉の描法が左右で異なっている。右側では南壁と同様に細線によって針葉を箒状に表すのに対し、左側では小枝から伸びる細枝に丁寧な針葉を加えており、後世、唐風の松の典型とされる笠形の葉叢となっている。

以上の例によって、盛唐以降の敦煌地方では大規模な浄土变相を描く際、松などの針葉樹を三尊の背後に配することが、一定型となっていたことが分かる。しかし、所依の經典である『観無量寿経』などの浄土三部経や『弥勒下生成仏経』には、阿弥陀浄土を莊嚴する宝樹や、弥勒の成道・説法のある龍華菩提樹の記述はあるものの、松や柏についての記述は見当たらない。

同様の状況は、我が国の東大寺法華堂に伝わった「法華堂根本曼陀羅(釈迦靈鷲山説法図)」(ポストン美術館、図35)にも指摘できる。屹立する靈鷲山を背に、釈迦が、菩薩や仏弟子たちへ『法華経』を説く光

景が描かれる。その本格的な山水描写から唐画とする説もあつたが、仏菩薩の尊容が溫和であること、衣にも類型化が見られることなどから、天平盛期をやや下る八世紀後半頃、盛唐の図様をもとに制作されたと考えられている⁽⁵⁶⁾。経年による顔料の剥落や素地の劣化、後世の補筆などにより、当初の図様が分かりづらくなっているが、秋山光和氏の詳細な研究があり、また近年の科学調査の結果も公表され、細部の表現も把握しやすくなつてきている。

松はまず画面右側の山の中腹、背後に遠景がのぞく谷の付近に、遠樹として数本描かれている(図36)。小刻みに震えるようにして立ち上がる幹と大きく湾曲した梢、下向きに伸びる枝によつてもそれと分かるが、秋山氏によると、「枝先の部分に暗緑色の岩絵具が残る箇所があり、葉叢の形も濃褐の緑青焼けとして」残っているという。

中尊と脇侍菩薩の背後には、四箇所にわたつて喬木が枝を広げている。このうち中尊の脇から伸びる二樹は広葉樹で、頭上に懸かる天蓋とともに釈迦を莊嚴している。一方、左右脇侍菩薩の背後から伸びる老樹は、秋山氏によつて「針葉樹」とされている⁽⁵⁷⁾。肉眼では確認し難いが、赤外線写真には鮮明に写っている⁽⁵⁸⁾。細枝を縦線で引きそれに針葉の短線を多数連ねて一単位とし、それらの集合により笠形の葉叢を作っているのが確認できる(図37)。先に見た節愍太子墓や韋浩墓の描法のより発達した状態を示すと考えられる。幹には洞が目立ち老松の趣を感じさせる。梢は両樹とも大きく裂けて鋭く尖り、この点でも節愍太子墓との類似が指摘できる。本図は、天空に曼陀羅華や瓔珞、樂器などが舞い、画面左の山腹には花木に囲まれるようにして三棟の樓閣が立ち並ぶことから、『妙法蓮華経』第一六、如来寿量品に説かれる靈鷲山の様子に基づくとされている⁽⁵⁹⁾。けれども、同品をはじめ『妙法蓮華経』には、やはり松への言

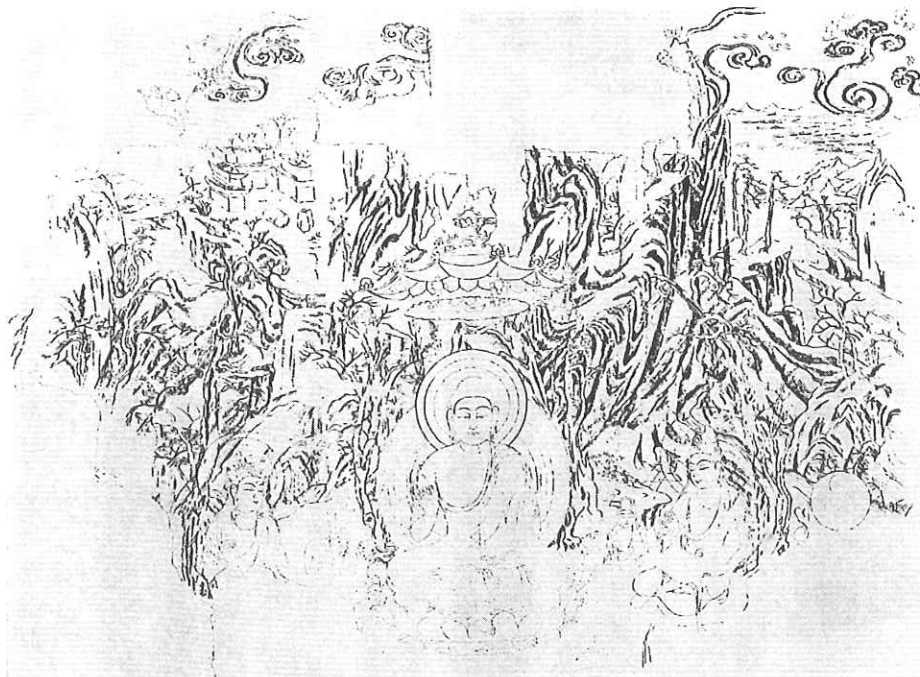


図35 「法華堂根本曼陀羅（釈迦靈鷲山說法図）」（ボストン美術館）描き起こし
（秋山光和氏、「法華堂根本曼陀羅の構成と表現」より転載させていただいた）



図37 「法華堂根本曼陀羅」部分（赤外線写真）



図36 「法華堂根本曼陀羅」部分（赤外線写真）

及は見当たらない。

このように、所依の經典には説かれない松が、複数の種類の浄土変相において共通のモチーフとなつていくことからすれば、經典内容とは別の描写要因があると考えざるべきであろう。そこで、初唐から盛唐にかけて例が多い西方浄土変相に依つて、松をはじめとした樹木表現を通覧してみたところ、興味深い結果が得られた。

初唐の第二二〇窟南壁（六四二年）、第三一九窟南壁（図38）、第三二一窟北壁、第三四一窟南壁などに描かれる樹木は、想像上の花果をちりばめた架空の宝樹のみである。これ対して、外縁に序分と十六観を配する早期の作例である盛唐初期の第二一七窟北壁（図39）では、主尊をはじめとする如来像の背後に宝樹が配される一方で、後景の堂宇・楼台の間には花果のない普通の広葉樹や竹が配されている。盛唐の第四五窟北壁にも、宝樹のほか主尊の脇に椰子と芭蕉、後景の堂宇、樓閣ごしに広葉樹が描かれる。さらに、盛唐末の第三二〇窟北壁、第一七二窟南壁、中唐初期の榆林窟第二五窟になると、広葉樹¹⁵⁸に加え松や針葉樹が描かれるようになっていくのは、先述のとおりである。

つまり、敦煌の西方浄土変相では、初唐から盛唐にかけて次第に画中の樹種が豊富になってきたことが分かる。その要因としては、樹木が絵画表現上に果たす効果が想定される。初唐の例のように全て宝樹に統一した場合は、經典にはより忠実であるが、どうしても単純で並列的な印象になりがちである。その点、宝樹を中尊などの主要な部分に限定し、背景には通常の樹木表現を取る方が、両者の対比によってより効果的に画面を荘嚴できる。ちょうど初唐末から盛唐は、「山水の変」によって山水・樹木表現が大きく発展した時期に当たる。最新の動向を取り入れて、よりモチーフ豊かな浄土景観を創造することは、画家にとっても観者に

とっても魅力的であったのではないか。¹⁶⁰「法華堂根本曼陀羅」は、現世の浄土である靈鷲山を描くこともあって、その成果が積極的に反映されたものと考えられるが、山岳風景とは関わりのない西方浄土の樹木変遷にも、唐代前半期における山水画発達の足取りが刻まれていると言えよう。¹⁶¹

さて、敦煌の浄土変相と我が国の「法華堂根本曼陀羅」の双方に、松が描かれているということは、その発生源が当時の絵画を主導していた中原にあることを物語つていよう。この点で、西安・慈恩寺大雁塔の「門楣画像刻石」¹⁶²は興味深い資料である。大雁塔は、高宗の永徽三年（六五二）に玄奘により築造されたが、破損が進んだため則天武后の長安四年（七〇四）に再建された。初層の四方の入口上部にある半円形の楣石に、仏菩薩の群像が線刻されている。このうち、西壁（図40）には正面五間の仏殿内に座する如来とそれを圍繞する菩薩のほか、羅漢や供養女人、童子などが描かれる。この仏殿の周囲に四種類の樹木が配されている。殿の左右に生えるのは、花果をつけた宝樹（左の方が右に比して若干葉が大きい）であり、仏殿の左右後方にも風車状の大きめの葉の宝樹がある。注目されるのはその宝樹の内側、つまり殿の真後ろにある樹木で（図41）、真つ直ぐな幹に斜め上向きの枝が付き、細かい線で針葉が描き込まれている。松というよりはむしろ杉に近いが、いずれにしても針葉樹の並木である。これまで見てきた浄土変相と画面構成に差はあるものの、諸尊の背後に針葉樹が置かれる点では共通している。本来空白にしても差し支えないわずかな部分に描かれているのは、モチーフとしての定着を示すと解される。このことから、浄土変相に針葉樹をモチーフとすることは、中原にその源があると考えられる。¹⁶³

特に松は、前章で高僧伝類の記述から指摘したように、唐代の仏教に

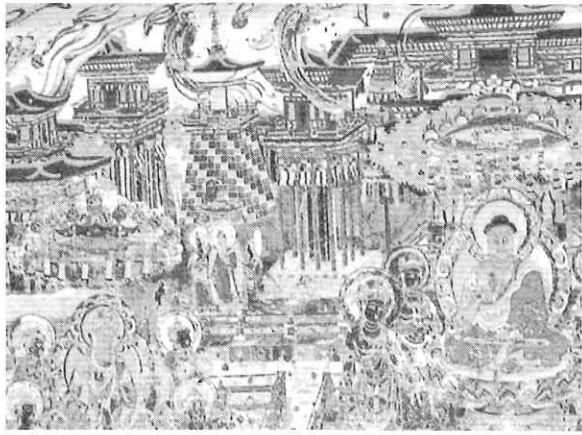


图39 敦煌莫高窟第217窟 北壁「西方淨土变相」部分

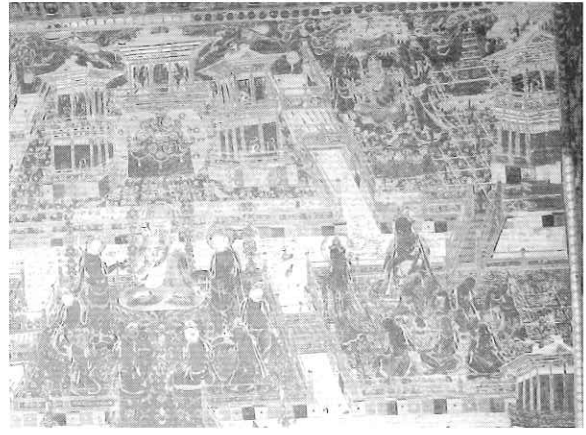


图38 敦煌莫高窟第329窟 南壁「西方淨土变相」部分

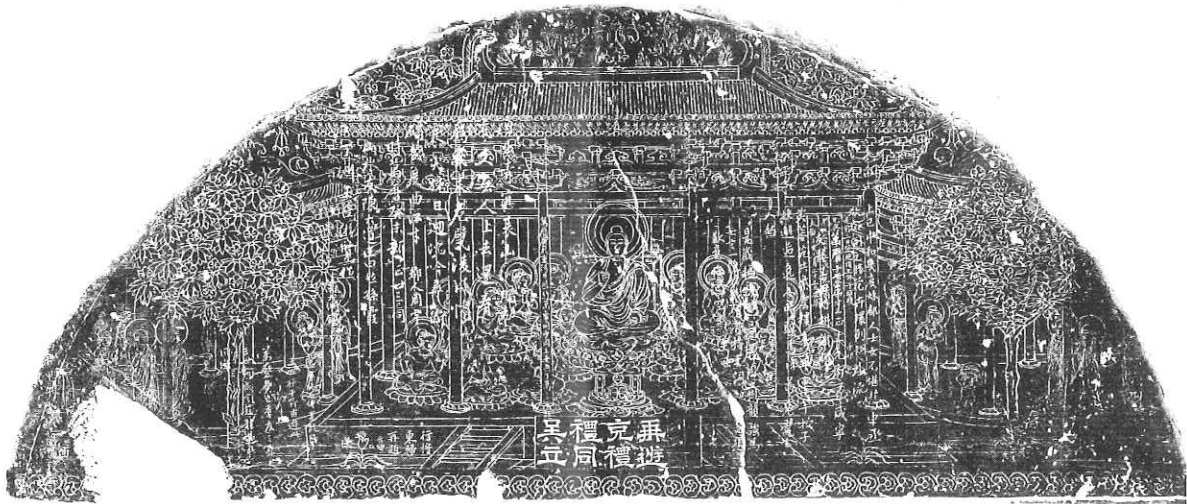


图40 慈恩寺大雁塔門楣画像刻石（西壁）

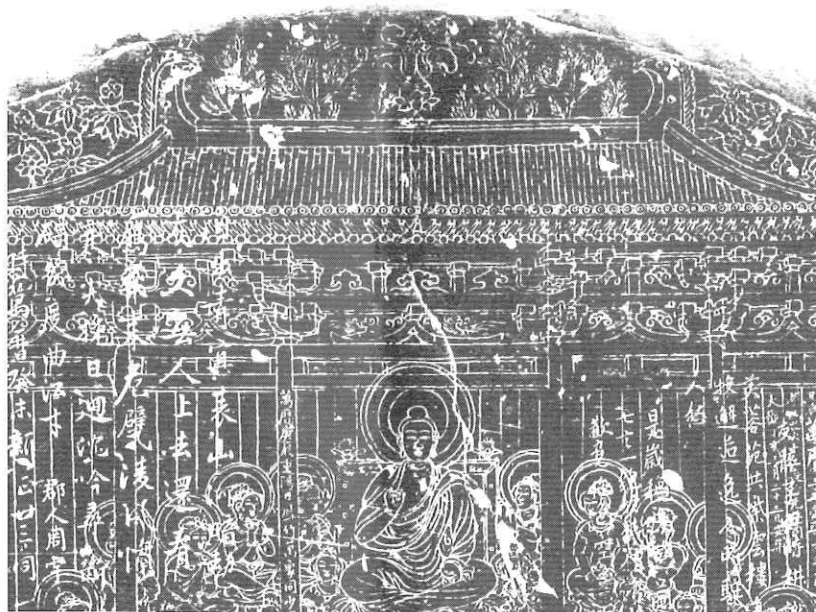


图41 慈恩寺大雁塔門楣画像刻石（西壁）部分

おいても聖なる樹木として好まれ、寺院や修行の場、墓所などに相応しい樹木となっていた。⁽¹⁶⁾ 唐代の文人が仏寺を訪れて詠んだ詩にも、主要な景物として頻繁に詠われており、当時の人々にとって仏教寺院に相応しい樹木とされていたことが分かる。⁽¹⁶⁾ 経変に描かれる堂宇・楼閣には、浄土としての理想化が加えられていることはもちろんであるが、当時の寺院建築やその環境も画家のイメージの源泉となっていたことであろう。⁽¹⁶⁾ 現実の寺院に多く植えられていた松が、経変に描かれたのも無理からぬことと思われる。

以上、敦煌の浄土変相に松が描かれるに至った背景を検討した。ただ、その描法や形態は、必ずしも当時の中原の表現をそのまま反映しているとは言えないようである。莫高窟第三二〇窟「西方浄土変相」、榆林窟第二五窟「西方浄土変相」、「弥勒経変相」における松の形態は、いずれも細身の幹が画一的に直立しており、本来の松の樹形とは異なるように見える。榆林窟第二五窟「弥勒経変相」左端下方「老人入墓」(図42)の場面にも、松が描かれる。弥勒が下生した時期の世界では、人は寿命が尽きる頃になると、自ら墓地に赴いて一生を終えるという「弥勒下生成仏経」の一文に基づく場面で、死期を悟った老人が泰然と塚内に座り、近親者と別れを惜しんでいる。この塚の両脇に松が数株描かれ、幹がやや傾斜するものもあるが、いずれも直線的である点には変わりがない。枯れて突き出した梢がここでも見られる。ほとんど湾曲せずに立ち上がる幹は、先述のアスターナ出土の「樹下人物図屏風様壁画」とも共通し、西域における変容と見るほうが良いようである。

では、中原における表現は、本来どのようなものであったのだろうか。この点についても示唆を与えてくれるのは、日本の作例である。天平勝宝七歳(七五五)に完成した東大寺戒壇院には、『華嚴経』を収める厨

子が作られ、一六枚からなる扉には菩薩や梵天、帝釈天、四天王、仁王が描かれていた。治承四年(一一八〇)の兵火で失われたと見られるが、幸いにも白描図像として図様が伝えられている。⁽¹⁷⁾ 松はこのうち第一図日の菩薩像(図43)と第一二図目の天王像(図44)に描かれている。

前者では、幹が三分の一ほどの高さまでは垂直に立ち上がり、そこから大きな枝が一本分かれて左上に伸びる。その付近からは暖やかに右傾し、枝を複数出しながら二躯の菩薩の頭上に懸かっている。葉叢は、小枝を覆うようにして外形が輪郭され、唐風の笠形を示す。小さな枯れた枝が所々に見えるが、概ねよく茂っており、藤のような蔓性植物が絡みつく。左脇からは広葉樹と見られる一本の小樹が、寄り添うように伸びる。

後者では、幹は天王像の背後から、わずかに上部が左傾するのみで、ほぼ一直線に立ち上がる。描法は前者と同一だが、梢に近い葉叢に細部の描法が写し取られており、細枝に針葉の付く、節慾太子墓や「法華堂根本曼陀羅」などと共通する表現が取られていたことが分かる。

これら「戒壇院厨子扉絵図像」の松は、どちらも幹が細長くて湾曲が少なく、敦煌地域の松と通ずる点がないではない。ただ、枝振りや葉の付き方は、本来の松により近く自然である。本図は、唐から将来した図像に基づいているとみられ、松も盛唐頃の様式を反映していると考えられる。ただ、一口に盛唐と言っても文字通り盛期をなす開元年間(七一三〜七四二)から爛熟期である天宝年間(七四二〜七五六)まで、約四十年の時間がある。先述のように戒壇院の完成は天平勝宝七歳(七五五)、盛唐も終わろうとする時期であるが、細身でまだ若々しい松樹の感覚は、むしろ開元九年(七二二)の薛徹墓「樹下人物図屏風様壁画」(山西省万荣县皇甫村出土、図45)の樹木に近い。従って、松に関しては、盛唐

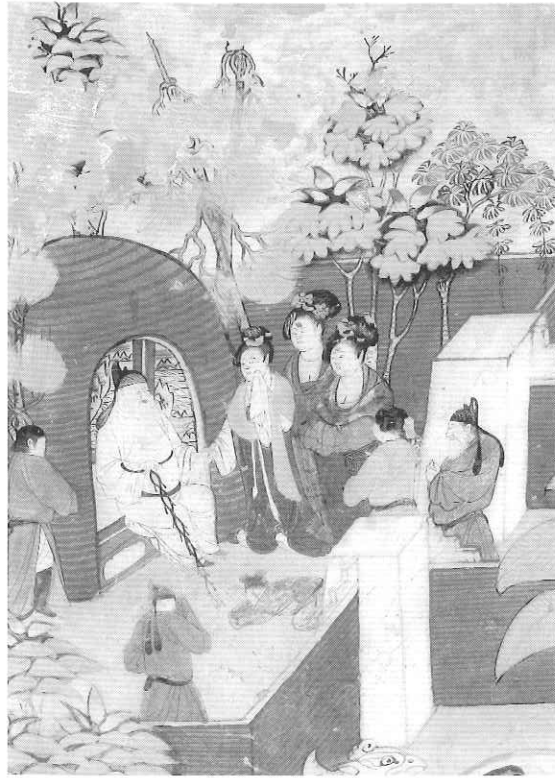


图42 榆林窟第25窟 北壁「弥勒经变相 老人入墓」

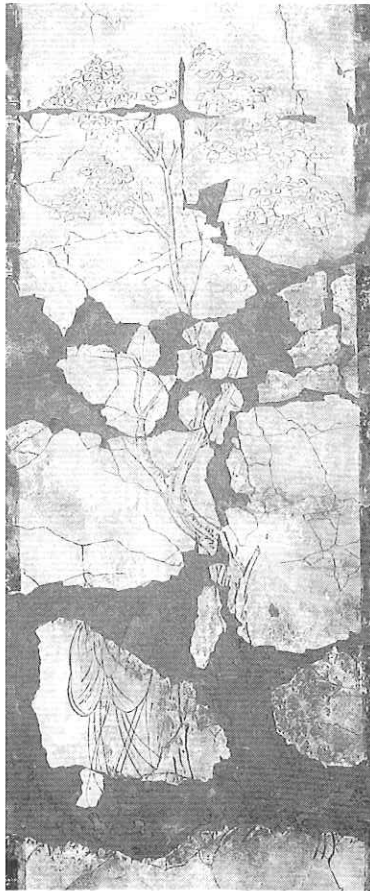


图45 薛傲墓 墓室西壁「树下人物图屏风样壁画」部分（山西省万荣县皇甫村出土）

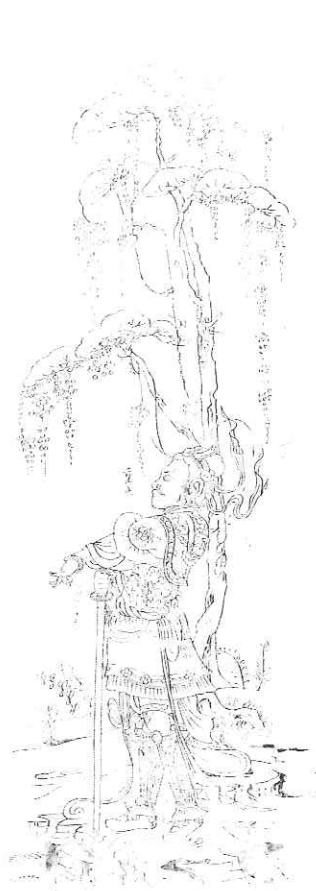


图44 「戒壇院厨子屏绘图像 天王像」



图43 「戒壇院厨子屏绘图像 菩萨像」（个人藏）

前期の作風を受け継いでいると見てよいであろう。⁽¹⁰⁾

では、それに続く盛唐後期から中唐に輩出した、本稿の核心をなす畢宏、韋偃、張璪、劉商らの樹石画家たちによって大成された松石図の松とは、一体どのようなものであったのだろうか。敦煌は中唐になると吐蕃の占領下（七八六〜八四八）⁽¹¹⁾に入り、中原の絵画動向を直接に窺うことは難しくなっていく。けれども、そのやや前、大暦一年（七七六）に造営された莫高窟第一四八窟⁽¹²⁾には、当時の松石図の成果を伝える松が残されている。

北壁上層に描かれる「天請問経变相」（図46）は、釈迦が、ある天の問いに応えて、戒律などを説く同経典の内容に沿って、画面上部に天宮を配し、中央には釈尊と両脇侍および諸菩薩や弟子、天王などを描き、左右に問答の場面を表している。三尊はいずれも宝樹を背にしているが、その後方四箇所に、それに勝る大きさの松が聳えている（口絵4）⁽¹³⁾。釈尊の両脇の松は、どちらも幹を軽くうねらせながら伸び、多数の枝が下向きの弧を描くように付く。梢は中尊を慕うかのように内傾する。葉は縦長の緑青面を横に数個連ね、その下辺を群青で横方向に塗っており、笠形の葉叢に属する。太い幹、大きく広がる枝、重なり合うように繁茂する葉には、豊かで落着いた趣があり、釈尊の徳を称えるのに相応しい印象を与える。

これに対して両脇侍の背後、画面外側に立つ松は、また異なる表情を見せる。まず、左側の松は、幹が中ほどの高さで縦に裂け、巨大な洞となつている。枝及び葉の表現は既述の二株と同様だが、洞の部分から右側に分かれた太い枝には枯れた部分が多く、先端の鋭く突き出る表現も見られる。次に、右側の松は、根元近くで二股に分かれるが、右の幹は既に折れており、左の幹のみがS字を描いて立ち上がる。枝は少なく、

梢は枯れて鋭く尖っている。葉の描法は他の三株と異なって、逆三角形の緑青面に扇状に広がる線描を加えて一単位としており、風に吹き上げられたような勢いがある。このように画面外側の松は、中尊の両脇の栄茂する松とは対照的に、風霜を耐え忍ぶかのような姿に表されており、修行の段階にある菩薩の性格に配慮したものと考えられる。⁽¹⁴⁾

本窟の造営された大暦一年は、「樹木の歩を改め古を変ぜしは、宏より始まるなり」（『歴代名画記』巻一〇）と評された畢宏が、大暦二年（七六七）に給事中となつて門下省の庁壁に松石を描いてから僅か九年後である。前章で見たように、皇甫冉が、その松石図を詠った「同韓給事觀畢給事画松石」詩には、「夕郎 善く画く巖間の松、遠意幽姿 此れ何ぞ極めん。千条万葉 紛として異状たり、虎伏し螭盤り勁力を争う」と、巖間から聳え立つ、豊かに枝葉を茂らせた雄大な松が詠われていた。⁽¹⁵⁾ また、畢宏の次の世代の韋偃も、既に活躍を始めており、杜甫が上元元年（七六〇）頃に彼の双松図を見て作った「戲為双松図歌」詩では、「両株 惨裂す 苔蘚の皮、屈鉄 交錯して 高枝廻る。白なることは朽骨摧けて龍虎死し、黒なることは太陰に入りて雷雨垂る」と、その奇矯かつ圧倒的な画風が評されていた。⁽¹⁶⁾

本壁画の表現は、これら中唐前期の二大家の松を詠じた詩ともよく重なり合う。中央の二本の松の堂々と繁茂する様は、皇甫冉詩における畢宏の松を思わせ、省庁の壁画を飾るのにも相応しい風格を感じさせる。また左右両側の松の幹が裂け、枝が折れ、梢の枯れた奇異な表現は、杜甫の賞嘆した韋偃の松を髣髴とさせる。本壁画は敦煌における天請問経変の初例であり、そのことから考えれば、新たな経変主題を描くに当たって、当時急速に発達を遂げていた盛唐末〜中唐初期の松石図の成果が鋭敏に取り入れられたものと推察される。



図46 敦煌莫高窟第148窟 北壁「天請問經变相」部分

ただ、この一四八窟の松も仏画の背景であり、独立した画題としての松石図の画面を伝えるものではない。敦煌では中唐（吐蕃占領期）及び晩唐（帰義軍節度使期）の壁画にも松は描かれているが、それらは盛唐までの描法の地方化、形式化という面が強く、同時期の中原の動向を窺うことは難しい¹⁷⁸。そこで次に、この点を正倉院の作例から探ってみたい。

（四）正倉院の絵画・工芸

正倉院の宝物を通覧すると、松は様々な絵画や工芸意匠に表されている。松石図と密接な関わりを持つものの他、樹下人物図の樹木、或は山水画の遠樹として描かれているものなども含まれる。それらも唐代の松の一角であり、描法上の有益な情報も少なくないため、先に簡述しておく。

樹下人物の例として「桑木阮咸」の捍撥（ピックガードの部分）に描かれた「樹下囲碁図」¹⁷⁹（南倉、図47）が挙げられる。囲碁に興じる三人の隠者の左右後方に一株ずつ立つ。どちらも幹や枝に大きな洞の入る老松で、くねくねとうねりながら枝を広げ、隠者たちの頭上を覆っている。枝の周囲に緑青を厚塗りして葉叢とし、その上に線描によって針葉を描き込んでいく。針葉は画面保護のために塗られた油膜の黄変によって見えづらくなっているが、注意すると葉叢の外側に葉先が出ているのが確認できる。葉が枝を取り巻くように付くのは、珍しい形式である。

山水の点景として描かれたものに、「狩猟宴楽図（紫檀木画槽琵琶捍撥）」¹⁸⁰（南倉、図48）がある。中景左の宴楽の場面に五株描かれる。後方の丘よりも高く幹を伸ばし、枝の上に笠形の葉叢が付く。幹と枝は暗褐色の顔料、葉は緑青を用いる。幹、枝には適宜墨で輪郭線を加えてい

るが、全体に色面を主体とした没骨風の大らかな表現となっている。また、主山の頂上付近や遠景の山上にも、Y字形の幹に笠形の葉叢を載せた簡略な松の列樹が置かれている。

同じく琵琶の捍撥画である「騎象奏楽図（楓蘇芳染螺鈿槽琵琶捍撥）」

（南倉、図49）にも、主山や右奥の山の頂上、稜線、懸崖などに遠樹としての松が見られる（図50）。褐色を用いて没骨で幹と枝を描き、緑青による笠形の葉叢を付ける。奥の山の山頂部には、より小型の松も配される。根元から三つに分かれた枝の先に、縦の筆致を連ねた炎のような形の葉叢を載せる。二種類の描法を併用することで、変化を与えらるるとともに、山腹から頂上までの高低感も表している。

「騎象奏楽図」の二種のうち第一の松と同形式の描法は、「黒柿蘇芳染金銀山水絵箱」⁽⁵²⁾（中倉、図51）にも認められる。幹と枝は金泥・葉叢は銀泥を用いており、主に山岳の稜線部分に配される。黒柿材を蘇芳で染めた箱の蓋表の図案で、向かい合う山岳が相似形を取るのと相まって一見、画一的な表現の反復に思えるが、枝振りは一株ごとに変化がつけられている。また、山上ほど小さく表され、遠近感も配慮されている。

「檜和琴磯飾瑠璃絵」⁽⁵³⁾（南倉）にも、類似の意匠が見られる。和琴の磯（両側面）に八枚ずつ貼られていた縦二×横一一・五センチメートルほどの透明な角質素材の飾板で、破損・欠失のため原貌が知られるものは七枚ほどである。透かし見るために裏から描絵しており、山水中に鳥獣を描くものと、草花に鳥虫をあしらうものに大別され、前者に松が見られる（図52）。形態・配置構成ともに「黒柿蘇芳染金銀山水絵箱」に近く、虎が鹿に向かって咆哮する一面では、大振のものも見られる。幹や枝の屈曲が強調され、枝先がぐるりと一回転している。類似の表現は、「法華堂根本曼陀羅」の遠樹（図36）にもあり、唐代の松の特徴的な表



図47 「樹下囲碁図（桑木阮咸捍撥）」（正倉院南倉）部分



图49 「騎象奏樂圖（楓蘇芳染螺鈿槽琵琶捍撥）」
（正倉院南倉）



图48 「狩獵宴樂圖（紫檀木画槽琵琶捍撥）」
（正倉院南倉）

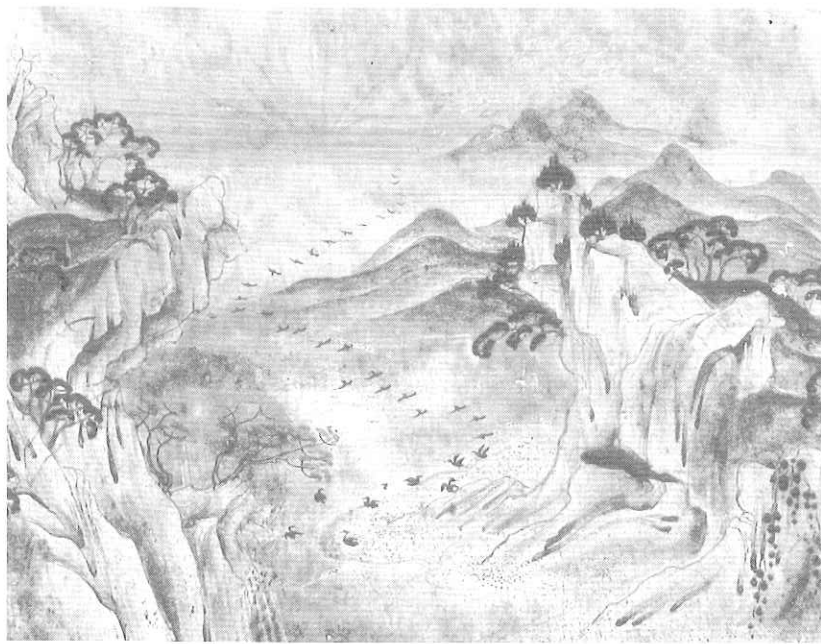


图50 「騎象奏樂圖」部分

現と考えられる。

実景描写のモチーフとなっているものに「東大寺山堺四至図」⁽¹⁸⁵⁾（中倉、図53）がある。天平勝宝八歳（七五六）、勅によって寺域を定めた際に制作された地図で、一町ごとに方眼が引かれ、堂宇や道路、山川などが描き込まれている。このうち西側中ほどにある「山階寺東松林廿七町」の箇所、うねりのある幹・枝に笠形の葉叢を載せる簡略な松が多数配されている。この樹法が、当時の人々に松と認識されていたことを示すものであり、実景描写に応用されているのは大和絵の展開からも興味深い。

「羅道場幡」⁽¹⁸⁶⁾（南倉、図54）には、三角形の幡頭部の紫綾地に、緑・黄・茶などの色糸により、老松が竹林とともに絵画的に刺繍されている。途中で左右に分かれ、うねりながら伸びる太い幹には立体感があり、笠形の葉叢も扇状の縫い目によつて的確に表されている。梢には藤蔓がからまり、竹林にも筍が生えるなど細やかな表現がなされる。本品は、天平勝宝九歳（七五七）五月二日の聖武天皇一周忌齋会において多数掛け並べられたうちの一族とされる。老成し豊かに茂る松の姿は、先述の莫高窟第一四八窟の松を先取りした感があり、刺繍ではあるが盛唐後期の様式を伝える貴重な一例である。

以上のように、様々な宝物に松が表されているが、山水画の遠樹など簡略なものが多いことも否めない。その中であつて、松石図との密接な関連が指摘されるのは「密陀絵盆」⁽¹⁸⁷⁾（南倉）である。直径三九センチメートル前後の櫛製の盆に黒漆を塗った後、内面には更に白色顔料を塗り、黄色顔料で様々な吉祥的画題や文様を描いたもので現存十七面のうち第一、四、六、一〇号に松が見られる。

第一号「水中龍図」⁽¹⁸⁸⁾（口絵5、図55）は、屹立する左右の山岳に挟まれた水流から龍が上半身を現し、雲気を吐いており、近景には二頭の鹿



図51 「黒柿蘇芳染金銀山水絵箱」
（正倉院中倉）

のような獣が走る。松は近景から遠景まで、大きさを変えつつ繰り返す。近景右側の岸辺には、崖に沿うようにして伸びる長松が、ひととき大きく表されている。根は地面にしっかりと張られ、曲がりくねる幹には大きな洞が数度にわたって入れられている。枝の先端部分は没骨で、小刻みに震えるように表され、葉叢は逆三角形の点描を数個連ねて笠形を成す。梢付近の枝や葉は、根元よりも小さ目に描かれており、老松の巨大さがより強調されている。以上の描法は、次の三面にも基本的に共通する。

第四号「山岳走虎図」⁽¹⁸⁹⁾（図56）は、画面の中心に尖峰が聳え、その山頂をかすめるように雁の列が飛ぶ。近景では、一頭の猛虎が左へと疾走している。松は山の麓に、大きく二株描かれる。右側はやや斜傾して立ち、梢には枯れ枝が見られる。左側は極端に傾いて横向きに伸びる。

第六号「山中草庵図」⁽¹⁹⁰⁾（図57）は、水辺の草庵の傍らに、鶯の絡まる老松が枝を広げる。隠士の姿は見えないが、角のある霊獣が水を渡って近づき、空には羽を広げて飛ぶ鳳凰の姿も見え、松と相まって高德の人物の存在を暗示している。

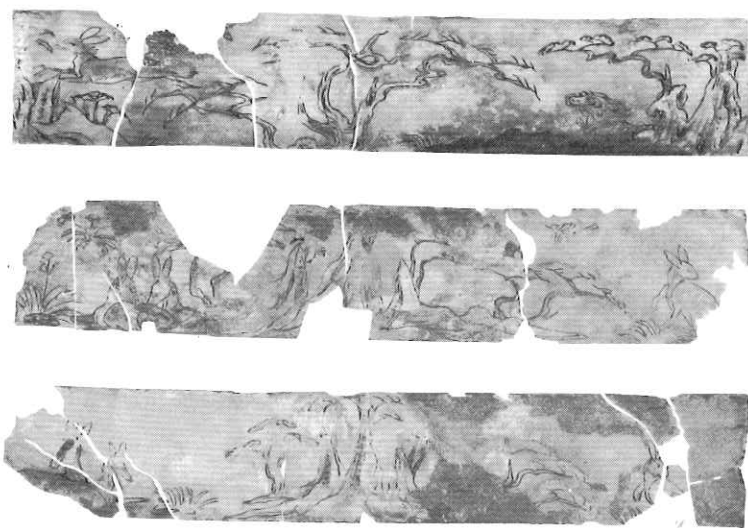


图52 「檜和琴磯飾瑠璃絵」 (正倉院南倉)

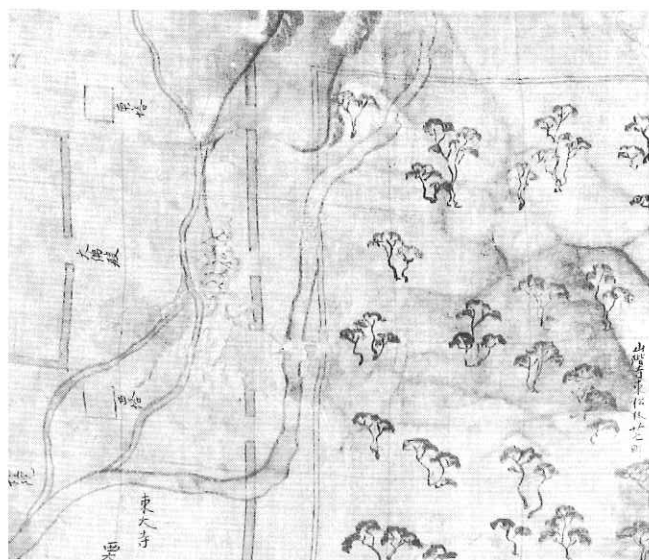


图53 「東大寺山堺四至図」部分 (正倉院中倉)

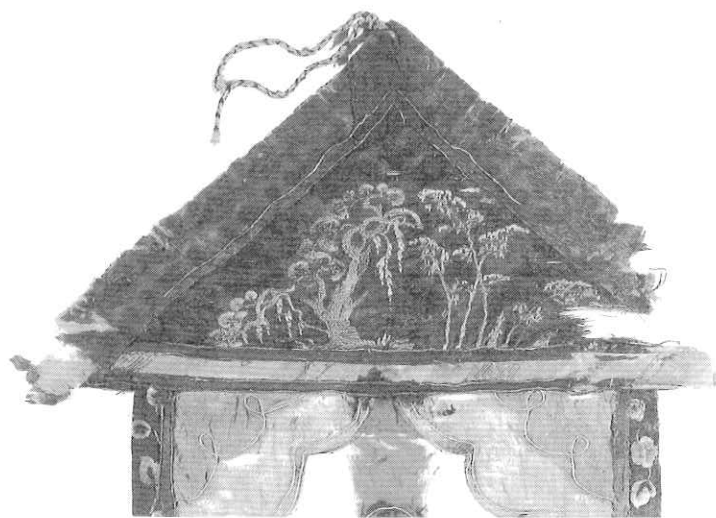


图54 「羅道場幡」部分 (正倉院南倉)

第一〇号「樹下弹琴図」(図58)は、樹下人物の例で、松の下に虎皮を敷いて座し、琴を奏でる高士を描く。一羽の鶴が琴の音に誘われて岩上に降り立ち、空にも一羽の鶴が飛ぶ。松は人物の頭上を覆うように左傾し、枝には蔦が垂れ下がる。

これらの松は、いずれも幹の屈曲が目立ち、大きな洞も多く、老成した趣を示す。これまでに見てきた敦煌の盛唐窟の壁画や、「戒壇院厨子扉絵図像」などの細身の表現よりも、莫高窟第一四八窟の雄大な松に接近しており、盛唐後期の様式を反映していると考えられる。

中でも第一号と第四号は、充実した山水描写を伴っており、松石図の画面構成を考える上で重要な手がかりを与えてくれる。前章で取り上げた松石図に関する題画詩では、山水表現にも多くの言及がみられた。特に崖に沿って生える松は、「陰崖 却って承く 霜雪の幹」(杜甫、No. 1)、「善く画く巖間の松」(皇甫冉、No. 5)、「水墨乍成成 巖下の樹」(劉商、No. 15)などに見られ、才能があっても世に用いられない寒門の不遇を谷底の松に喩えた「澗底の松」(西晋・左思「詠史詩」)のイメージも、「昔聞く 澗底に生ずるを、今見ゆ 毫端に起つを」(銭起、No. 3)、「忽然として写し出す 澗底の松」(施肩吾、No. 22)などしばしば詠われていた。これらの題画詩における屹立する山岳とその麓から生える松は、第一号や第四号の図にもそのまま当てはまる。特に第一号の谷底から山頂に向けて伸びる様は、「澗底の松」と呼ぶのに相応しいと言えよう。

懸崖に沿って伸びる松は、中倉の「投壺」(図59)にも見られる。青銅鍍金で表面に毛彫りによる様々な図様や文様が線刻されている。頸部の両面には、高士風の人物が松や山岳とともに描かれ、このうちの一面(図60)では、左側にそそり立つ絶壁を配し、その下の土坡上に双松を

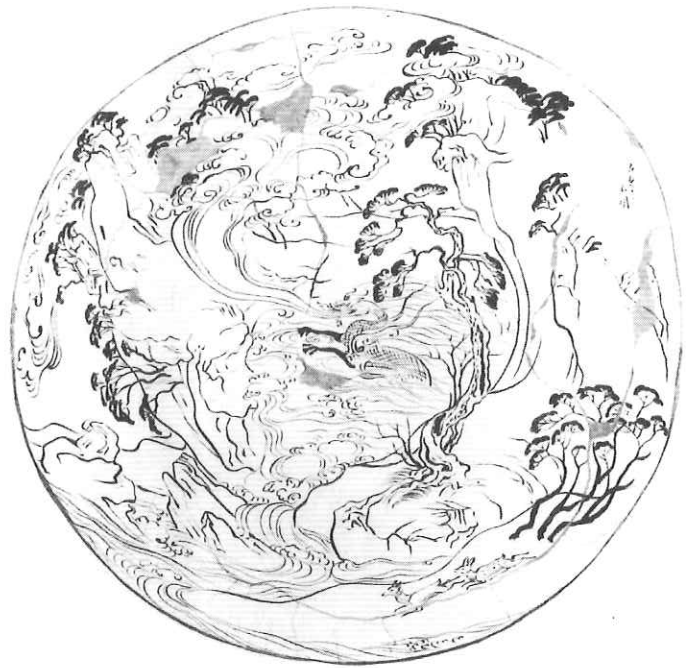


図55 「水中龍図(密陀絵盆 第1号)」
(正倉院南倉) 描き起こし

表す。鑿による大まかな描写ではあるが、二本の松が幹や枝を交錯させ、笠形の葉叢も豊かな茂りを見せる。背後は魚々子文で埋められているが、最上部には遠山が配され広闊な空間を想起させる。

先述の莫高窟第三三〇窟「西方浄土変相」の左縁上端に表された「日想観」(図61)も、このような空間構成を取る。河に望む懸崖の下、夕日に向かって韋提希夫人が合唱する傍らに、数本の樹木が配される。唐代山水画の平遠表現の例としてよく知られた場面であるが、一番大きな樹木が松であることは、これまであまり注目されてこなかったのではないかと思われる。描法は阿弥陀浄土に描かれる松(口絵2)と共通で、やはり梢は枯れて尖っている。日本と敦煌という唐文化圏の東西両端に

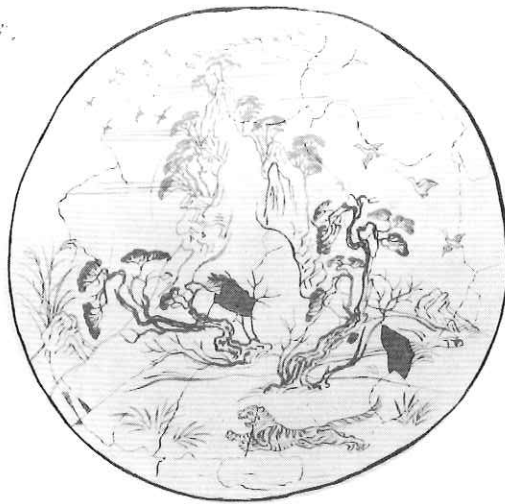


图56 「山岳走虎図 (密陀絵盆 第4号)」
(正倉院南倉) 描き起こし



图57 「山中草庵図 (密陀絵盆 第6号)」
(正倉院南倉) 描き起こし



图58 「樹下弹琴図 (密陀絵盆 第10号)」
(正倉院南倉) 描き起こし

残されたこれらの作品の共通性からすれば、懸崖とそこから伸びる松、さらには背後の平原、近景へ流れ込む水流、遠山をも加えた構図が、当時の松石図の主要な画面構成の一つとなっていたことは疑いない。つまり題画詩に見られた「澗底の松」のイメージは、単に文学的な典拠に基づくだけではなく、絵画表現そのものとも有機的に結びついていた訳である。

画面構成が明らかになると、松石図の描写は相当具体的に復元することができるといえる。構図は、莫高窟第三二〇窟「日想観」を例に取り、前景の崖下から伸びる松の形状は、莫高窟第一四八窟「天請問經变相」や「密陀絵盆」、葉叢の描法は「法華堂根本曼陀羅」や「戒壇院厨子扉絵図像」を参考にすれば、「陰崖 却って承く 霜雪の幹 偃蓋 反って走らす 虬龍の形」(杜甫、No.1)、「夕郎 善く画く巖間の松、遠意幽姿 此れ何ぞ極めん」(皇甫冉、No.5)などと詠われた、懸崖に沿って悠然と聳える松が浮かび上がってこよう。「日想観」の簡略な描写からは、当時の本格的な山水画の筆致や質感を想像するのは難しいが、この点は、現存する唐代山水画の中で最高の水準を示し、構図も近似する「騎象奏楽図」(図49)によって補うことができる。潤筆や渴筆の線皴によって懸崖の質感が的確に捉えられ、山頂付近の遠松も、峯の聳拔さを際立たせている。彼方から流れてくる川が、楽隊と象のいる近景にも注ぎ込み岩を洗う。「幾夜 潺湲たるか 水撃の痕」(皎然、No.10)であり、「澗底」(钱起、No.3、施肩吾、No.22など)の流れとみることもできる。平遠は遠山の麓へと続き、山の端には白雲が湧く(図50)。沈み行く太陽が光芒を放ち、夕映えの霞も柵引いている。「咫尺の雲山 更に出塵す」(張祐、No.23)、「扶疎 半ば映ゆ晩天の青」(皇甫冉、No.5)と詠んだ詩人たちも、このような描写を目にしていたのであろう。

唐代の詩人たちに賞玩された松石図。それは、単に松と岩のみではなく、山岳や平遠、水流、さらには大気や光までもが一体となった極めて豊かな絵画であり、南北朝以来の樹木表現の発達と盛唐の「山水の変」によってもたらされた、山水・樹木表現の結晶であったと言える。

(五) 五代以降

松石図は、畢宏、韋偃の後も張璪やその画系を継ぐ劉商、沈寧、道芬らが活躍し、引き続き流行していった。ただ、中唐から晩唐は、現存する絵画が盛唐よりもさらに少なく、画風展開を把握することは容易ではない。けれども、わずかながら残された後世の模本や、唐に続く五代、宋初の画風展開を分析することによって、中々晩唐の松についても画風や描法の一部を窺い知ることができる。

その一つは、古様な山水描写で知られる「明皇幸蜀図」(台北故宮博物院、図62)である。天宝一五年(七五六)、玄宗(在位七一二〜七五六)とその一行が、安史の乱を避け、蜀(四川省)に逃れる様子を描いており、原画の成立はそれ以降(つまり中唐以後)と考えてよい。図様の共通する複数の伝本が知られているが、本図も含め元以降の模写と考えるのが妥当である。そのため、明代の擬古作との意見もあるが、山水表現には敦煌壁画や正倉院の絵画との類似点が数多く見出され、唐代の図様に基づいていることが分かる。特に故宮本は、図様把握が的確で、細部まで明瞭に描写されている。

松は、近景(山下)から中景(山腹)、遠景(山頂及び遠山)に至るまで随所に描かれており、距離によって三段階に描法を変えている。近景では笠形の葉叢を取り、幹や枝も変化をつけて詳細に表されるのに対し、



图60 「投壺」部分



图59 「投壺」(正倉院中倉)

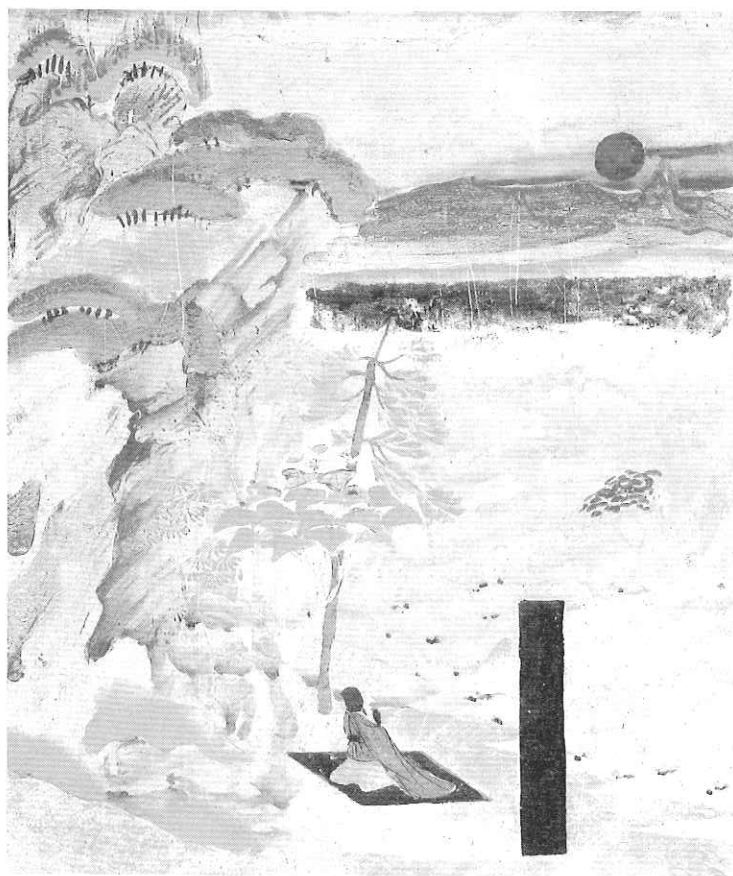


图61 敦煌莫高窟第320窟 北壁「西方淨土變相 日想觀」

中景では葉は共通するものの、幹は梢まで直立し画一的になる。遠景ではさらに簡略化され、濃緑の点描に幹を表す縦の墨線が入られるのみとなる。遠樹としての松の使用は、正倉院の「狩獵宴楽図」や「密陀絵盆」¹⁵⁵とも共通している。

松石図との関連では、近景ほぼ中央、荷駄隊の一行が小休止している左方の松林が特に重要である(図63)。四本の松が描かれているが、中央の二本が垂直方向に伸びるのに対して、両脇の二本は傾斜しており、扇を開いたようなまとまりのある空間が形成されている。しかも、より詳細に見ていくと中央二本のうち、左の松は幹がほぼ真つ直ぐに伸びるのに対し、右の松は緩やかにではあるがうねりを見せる。また、両脇の二本も、左の松は幹や枝が外側へと跳ねるように大きく湾曲し、躍動的な樹勢であるのに対し、右の松はほとんど反りのないまま外側へと傾き、幹の勁堅さを感じさせる。さらに、注意して見ると梢の先端が枯れて突き出ており、この点でも唐代の描法を継承していることが分かる。

前章において取り上げた、中唐の皎然「観裴秀才松石障歌」の中でも、知り合いの裴秀才の所有する松石図について「此の中の勢 真松と争う。高柯 細葉 動き颯颯たり(中略)。左右の双松は更に奇絶、龍鱗と塵尾は仍お半折す」と、松の樹形を詠っていた。¹⁵⁶中央の松は、高く聳えて松籟を響かせ、左右の松は、幹や枝が折れてさらに奇異な枝振りであるとすれば、本図の松林にも当てはまる。当時の樹石画家にとって、松の多様な樹形を如何に描き分けるかが重要な課題であり、鑑賞する側にも見所となっていたことが窺える。

莫高窟第一四八窟「天請問経变相」においても、中尊と脇侍菩薩の性格に配慮して変化が付けられていたが、「明皇幸蜀図」の樹形はそれ以上に多彩で洗練されており、中々晩唐における樹形表現追求の成果が凝

縮された感がある。本図の現存諸本は、巻・軸など画面形式によって構成に変化が見られ、皴法も異なるが、この松林の図様は、他本にも良く写されている。¹⁵⁶原本において達成されていた高度な造形が保存されている訳であり、中国絵画の形態伝承の根強さを端的に示す例ともなっている。

本図の松は、唐代絵画と日本絵画との関係からも興味深い要素を含んでいる。筍形の葉叢の松は、我が国でも大和絵の描法として受け継がれ、その伝統は土佐派や琳派など近世にまで及んでいる。奈良時代における盛唐絵画受容がその基礎にあることは前節で見たとおりだが、一方で中々晩唐の樹石画の影響も考慮すべきであろう。日本でも九世紀から一〇世紀の絵画は、ほとんど現存しておらず、その間の具体的な変化は不明であるが、十一世紀の作例である平等院鳳凰堂扉絵(一〇五三年)や、東寺旧蔵の「山水屏風」(京都国立博物館、図64)、十二世紀前半の内山永久寺旧蔵・藤原宗弘「両部大経感得図」(一一三六年、藤田美術館)などには、筍形の葉叢の松が主要な樹木モチーフとして定着した姿を見ることが出来る。¹⁵⁷伸びやかで優雅な枝振りの松が多く、それを「和様化」として説明することもできようが、一方で同様の枝振りは、「明皇幸蜀図」の松林や、莫高窟第一四八窟の中にも見られる。従って、平安時代の松も、単に奈良時代からの伝統や我が国の自然景に範を得たというだけではなく、樹石画の発達によって獲得された多様な松の樹形表現から、平安人の感覚に合うものが選択され受容された面も考えるべきであろう。また、「山水屏風」は、草庵に幽居する白楽天(白居易、七七二―八四六)とも言われる隠者とそのもとを訪れた唐風の貴人を中心主題とした所謂「唐絵」に属する作品で、その図様は唐代絵画に由来するとされている。¹⁵⁸ただし、先学の指摘にもあるように、数度の転写を経て相当に変



图62 「明皇幸蜀图」(国立故宫博物院〔台北〕)
国立故宫博物院写真提供



图63 「明皇幸蜀图」部分
国立故宫博物院写真提供

化が生じていると考えられ、どこまでが本来の図様を伝えているかは、なお検討が必要である。

本稿で指摘しておきたいのは、近景の草庵を中心とした空間表現である(図65)。庵と隠者、周囲の人物及び、それらを取り巻く樹石が、やや俯瞰的に捉えられ、一つのまとまりをもった空間を形成している。その俯瞰の角度や樹木・人物配置による空間構成は、「明皇幸蜀図」の松林のたもとで荷駄隊が休む場面と相通ずる感覚がある。「山水屏風」では、草庵の左手前から一株の松が斜めに伸び、屋根を覆うように枝を広げる。先ほどの「密陀絵盆」第六号(図57)にも、庵の側に松が立っており、高德の隠者の存在を暗示していた。本図の松も同じ意味を含んでいると考えられ、その重要性からみて原図由来のモチーフである可能性が高い。「明皇幸蜀図」の右側の松に似ていなくもないが、それよりも興味が持たれるのは、根元にある大きな岩である。この岩は斧で切り取られたような鋭利な側面を見せていて、なだらかな山並みや土坡を主とする本図の中にあつて、特異な存在である。唐代の松石図においては、岩石は松と共に必須のモチーフであつたことから、これもまた原図に基づくと考えられる。画絹の欠失で把握しづらくなっているが、この岩は隣の扇まで続いており、それを背後から囲むように樹林が配される。「明皇幸蜀図」でも、注意してみると松林の中に人の倍以上もある巨岩が立っている。松の根元にあつて画面に重厚感を与えており、唐代の松石図の相貌を伝えていることは疑いない。つまり、両者の樹林は、松石図と関わり深い巨岩を構図の要として点でも共通しており、そのことから、「山水屏風」の近景中央部の構成は、原本の樹石描写に由来する可能性が高い。その意味では、「山水屏風」もまた「明皇幸蜀図」とともに、唐代樹石画の血脈を引く作品と言えよう。

さて、前章でも述べたように中唐の樹石画家達には水墨画との関連が認められ、晩唐から五代(九〇七―九六〇)にかけては、その傾向はさらに強まり、水墨の松石図は盛んに制作されたと考えられる。それらの松は、どのような描法で表されたのだろうか。

この点について示唆を与えてくれるのが、五代―宋初の作品である。この時期の山水画は江南と華北の両地域において発展を遂げた。江南山水画では、開祖である董源の基準となる作品中には明確に松と分かる例は見当たらないが、弟子の巨然の伝称作品である「層巖叢樹図」(台北故宫博物院、図66)と「蕭翼賺蘭亭図」(台北故宫博物院、図67)に描かれている。前者では近景の山道沿いに雑樹に混じって数株が立ち並ぶ(図68)。後者は、王羲之「蘭亭序」の真蹟を手に入れるよう唐の太宗から命じられた蕭翼が、所藏者である弁才和尚を油断させ盗み取るという故事画題で、松は僧院を取り巻くように配され(図69)、寺院との繋がりからも適切なモチーフ選択となっている。両図とも葉は墨による短い縦の筆致の集合で表され、笠形を取る。唐の後継を自認していた南唐では、政情が安定していたことも手伝って、唐風の文化が栄えたが、松の描法にも伝統が保たれていた訳である。笠形の葉叢の松は、江南山水画の画系を引く元以降の南宗文人画においても、元・黄公望「富春山居図巻」(一三五〇年、台北故宫博物院、図70)、明・沈周「廬山高図」(一四六七年、台北故宫博物院、図71)などに見られるように受け継がれていた。

これに対して、唐末五代の荆浩と弟子の関仝に始まる華北山水画の状況はどうであつただろうか。彼らの活躍時期の華北山水画の現存例に、五代の義武軍節度使・王处直(八六三―九二三)の墓(九二四年、河北省曲陽県)より発見された「山水図壁画」(図72)がある。前室から後



图64 「山水屏風」 (京都国立博物館)



图65 「山水屏風」部分



图68 「層巖叢樹圖」部分

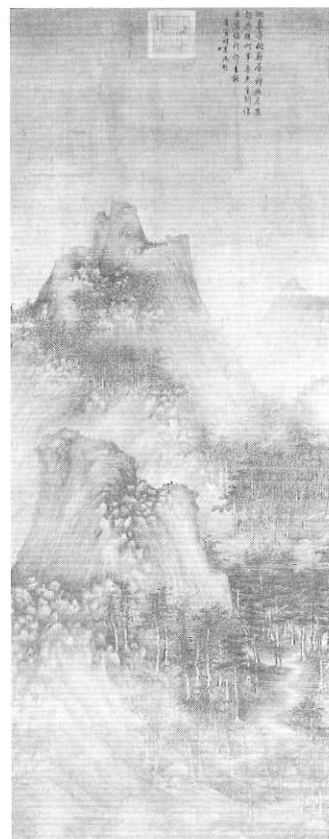


图66 (伝) 巨然「層巖叢樹圖」
(台北故宮博物院)

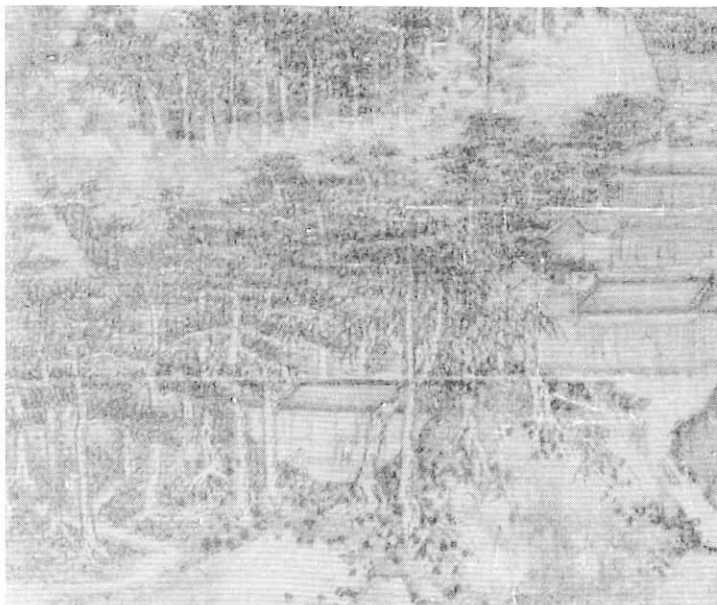


图69 「蕭翼賺蘭亭圖」部分

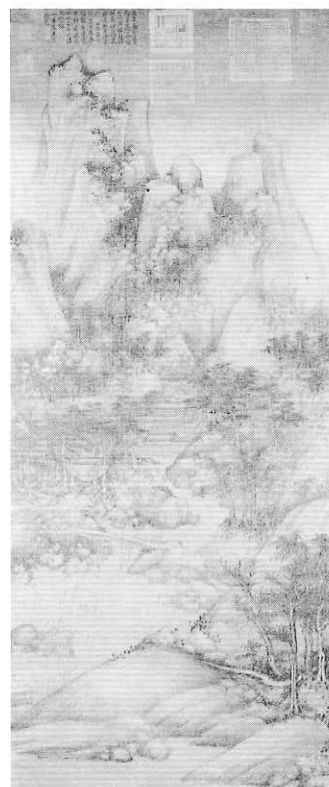


图67 (伝) 巨然「蕭翼賺蘭亭圖」
(台北故宮博物院)

室への入り口を閉ざす形で北壁に描かれていたため、盗掘による破壊で右上部が失われているが、右下に残る近景土坡上には大きな樹木が二本伸びている(図73)。その葉を見ると、粗い筆致で縦の弧線を重ねており、松の針葉を表していることが分かる。大まかな表現ではあるが、これもまた巨然と同様、水墨による笠形の叢葉に属するものと解される。

遼寧省法庫県葉茂台第7号遼墓より出土した「山奔候約図」(遼寧省博物館、図74)は、遼(九一六―一二二五)の画家が、華北山水画の影響を受けて描いたと考えられており、より精緻な表現を見せる。遼の貴族・蕭氏の老婦人の石棺を納めた木造の小堂に懸けられていたもので、年代は一〇世紀半ばと推定される。描かれる樹木は、直立する特徴的な樹形から中国東北部に自生する落葉松と考えられ、その葉には、唐風の描法が応用されている(口絵6)。下から上へ抜く鋭い筆致を用いて、針葉を丹念に描き込み、その内部を淡墨・藍で笠形に染めている。着色の描法を水墨に置き換えた観があり、むしろ巨然や王処直墓以上に日本の大和絵に近似している。

これらの例から五代には、華北でも、唐風の笠形の葉叢の松がなお存続していたことが分かる。そして華北・江南両山水画が、共通の手法を取っていることからみて、それらに先行する中々晩唐の水墨の松石図も、類似的表現をとっていたと考えられる。

荆浩撰とされる『筆法記』は、画の「六要」や「神妙奇巧」の評価など、この時期の絵画観を考える上で重要な論理を多く含んでいるが、その構成は太行山の洪谷(河南省)に隠棲していた荆浩が、山中で見事な松林を発見し、度々行って写生していたところ、ある日、不思議な老人に出会い松の描き方を通じて絵画の要訣を授けられるという物語風の展開をとる。後世には山水画家としての性格が強まる荆浩だが、その著作



図71 沈周「廬山高図」部分(台北故宮博物院)



図70 黄公望「富春山居図卷」部分(台北故宮博物院)

が唐代以来の松石図を展開の核としていることは、唐末五代に活躍した彼の時代性に、より相応しいものと言えよう。⁴⁰⁾ このような彼と松石図との結びつきからすれば、彼自身の松もまた、唐代以来の笠形の葉叢を継承していた可能性が高いと考えられる。

けれども、華北山水画の松の描法は、五代、北宋初期の李成（九一九～九六七）によって大きく変化していった。彼は、自らの育った管丘（山東省青州）の風土に基づく黄土平原を精緻な淡墨技法によって描き出し、以後の華北山水画に多大な影響を与えた。その伝称作品である「喬松平遠図」⁴¹⁾（澄懷堂美術館、図75）は、前景に二本の松を大きく描き、後景には、彼方へ続く平原を展開させている。その構成には、莫高窟第三二〇窟「日想観」のような唐代山水の影響が認められ、松も唐代以来の双松の形式を取っている。しかし、その葉は、もはや唐代の笠形の葉叢ではなく、細く鋭い墨線を放射状に引く車輪形の表現に変わっている（図76）。北宋後期の郭若虚「図画見聞誌」は、「（李成の）松葉を画くは之を攢針筆と謂い、染淡せず自ら榮茂の色あり」と述べる。⁴²⁾ 彼の描法が、従来の彩色・墨面を下地に塗っていた笠形の葉叢とは一線を画するものであったことを、的確に評している。

李成の松は、北宋後期の郭熙を経て元代李郭派へも特徴的なモチーフとして継承されていった。郭熙「早春図」（一〇七二年、台北故宫博物院、図77）や元・朱德潤「林下鳴琴図」（台北故宫博物院、図78）など、その例は枚挙に暇がない。またこの描法は、南宋・馬遠「清涼法眼禅師図」（天龍寺、図79）や（伝）夏珪「溪山清遠図卷」（台北故宫博物院）に見られるように南宋院体画系の所謂、車輪松にも継承されていった。

このように、松の描法は李成によって一変し、以後の李郭派、院体といった華北山水画系統の画派においては、車輪形の松葉が主流を占める

こととなった。けれども、唐風の松の血脈はその後も失われることはなく、南宋画や我が国の大和絵に受け継がれていったことは、先述のとおりである。⁴³⁾

最後に、復古的な青緑山水や故事画題を描く際にも、唐風の松が描かれることを二、三の例を挙げ指摘しておきたい。

南宋前期の宗室画家・趙伯駒の伝称をもつ「万松金闕図卷」（北京故宫博物院、図80）は、南宋の都・臨安（浙江省杭州）を仙境的な楽園のイメージと重ね合わせて描いたもので、青緑山水という復古的な画風を反映し、松も唐風の笠形の葉叢をとる。「法華堂根本曼陀羅」、「檜和琴磯飾瑤瑁絵」に見た、枝の一回転する表現も継承されている。皇帝への祝賀の意味が込められているという最近の説にも合致する、豊かに茂った太平の象徴としての寿ぎの松である。⁴⁴⁾

一方、風雪に耐える高潔な松も、忘れられることはなかった。北宋の文人画家・李公麟の伝称作品である「蓮社図」⁴⁵⁾（南京博物院、図81）は、東晋時代の廬山の高僧・慧遠が起こした浄土教結社の様子を描いたものである。近景の老松は、故事の舞台に相応しい唐風の笠形を呈し、梢の先端が枯れて突き出る点も踏襲されている。修行する僧や信者に相応しい形状であり、「法華堂根本曼陀羅」や莫高窟第一四八窟「天請問経变相」における脇侍菩薩の背後の松が思い起こされる。

類似の例は、元初の遺民画家である銭選にも見られる。「幽居図卷」⁴⁶⁾（北京故宫博物院、図82）は、自らの隠遁の理想郷を青緑で描いたもので、松も唐風の笠形となっている。青緑山水による楽園イメージという点では「万松金闕図卷」と共通するが、「万松金闕図卷」の榮茂する松とは異なり、梢の先端が枯れた、隠逸の高士により相応しい姿となっている。

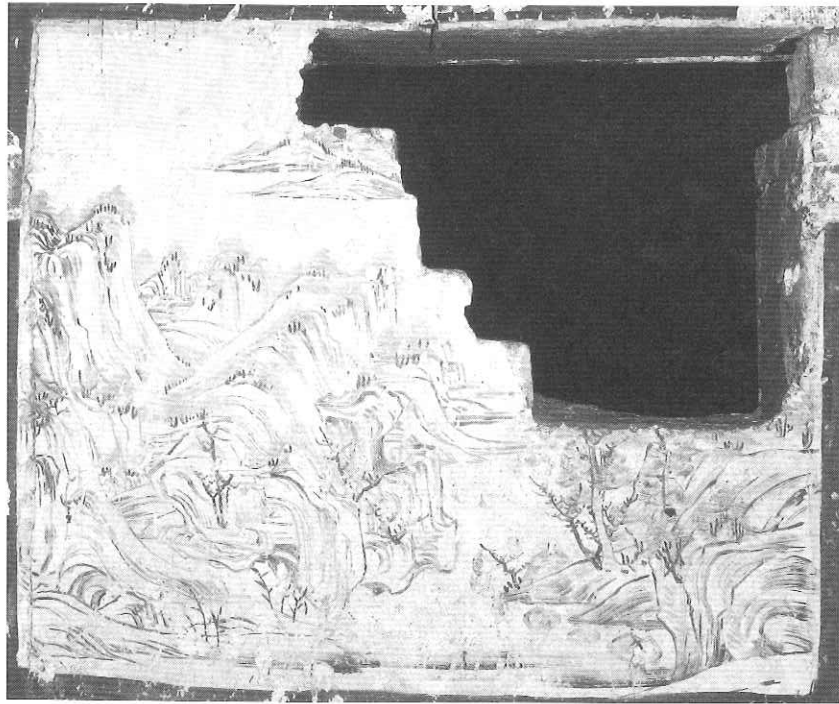


图72 王处直墓 前墓室北壁「山水图壁画」(河北省曲阳县出土)



图74 「山笄候约图」(遼寧省法庫县葉茂台第7号遼墓出土、遼寧省博物館)



图73 王处直墓 前墓室北壁「山水图壁画」部分

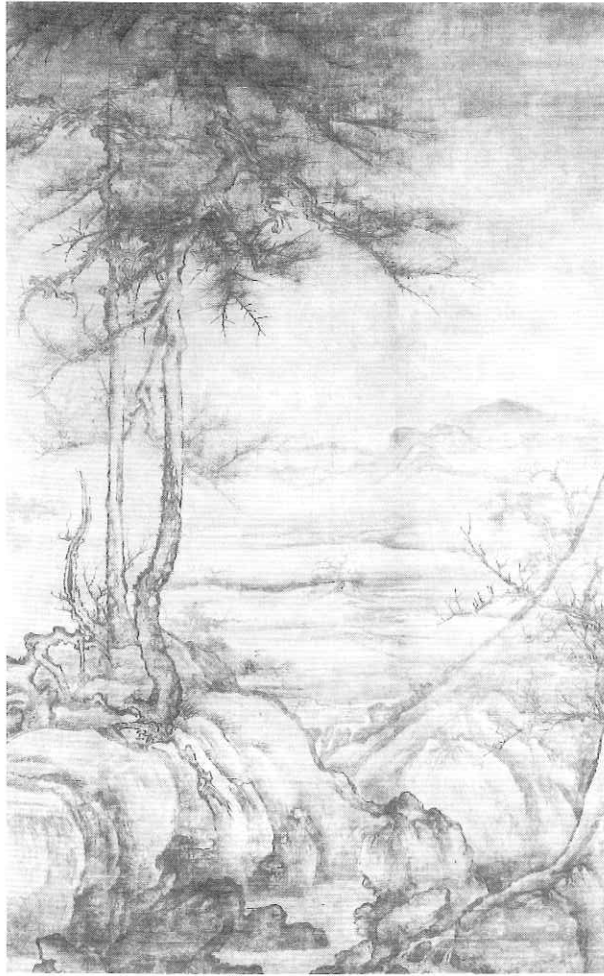


图75 (伝) 李成「喬松平遠圖」(澄懷堂美術館)



图76 「喬松平遠圖」部分

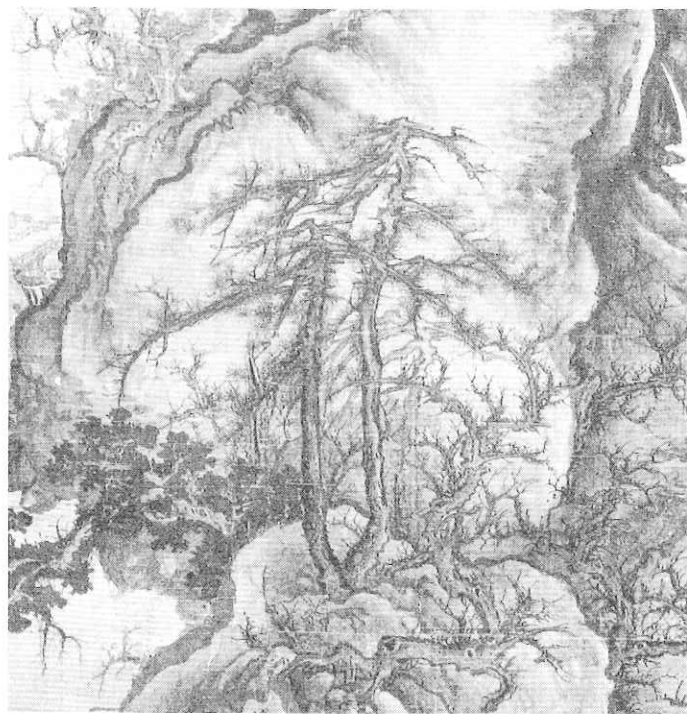


图77 郭熙「早春图」部分（台北故宫博物院）



图79 馬遠「清涼法眼禪師图」部分（天龍寺）



图78 朱德潤「林下鳴琴图」部分（台北故宫博物院）



图80 趙伯驩「万松金阙图卷」部分（北京故宫博物院）



图82 錢選「幽居图卷」部分（北京故宫博物院）

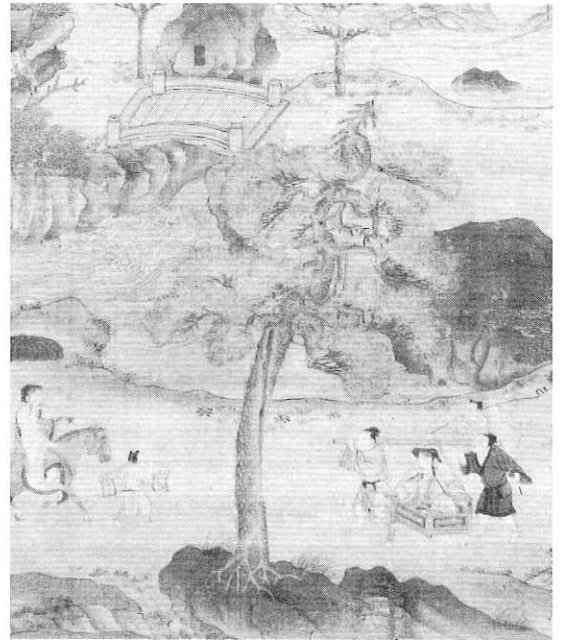


图81 (伝)李公麟「蓮社图」部分（南京博物院）

以上のように、唐代の松の描法は、一見忘れ去られたようにみえて、注意深く見れば、その後の絵画史にも様々な状態で顔を覗かせており、中国絵画の特質である強固な伝統性を実感させてくれるのである。

おわりに

唐代の樹石画、特にその中心画題であった松石図について、文献と作品の両面から考察を行ってきた。文献については第二章の末尾でまとめたので、ここでは絵画分析の結果を概述して結びとしたい。

南北朝には、既に松は画像博や石刻線画に描かれている。針葉などの特徴が説明的に捉えられ、躍動的な形態による気韻表現も追及されている。また、北朝末の婁叡墓、隋・敦煌莫高窟第二七六窟には、枝や葉をより再現的に表そうとする傾向も認められる。

初唐になると墓壁画に多く見られるようになる。懿德太子墓では松石図の伝統となる双松の形式が現れ、節愍太子墓や韋浩墓のように、細枝に針葉が多数付く再現的な表現も行われている。韋浩墓や山西省太原市金勝村唐墓には、梢が枯れて突き出る、唐代の松の特徴的な表現が見られる。

盛唐になると枝振りは複雑さを増し、笠形の葉叢をとる所謂、唐風の松が完成されていく。莫高窟第三二〇窟「西方浄土变相」、榆林窟第二五窟「弥勒経变相」、「法華堂根本曼陀羅」などの浄土变相では、樹木モチーフの一つとして描かれ、「山水の変」の影響が仏教絵画にも及んだ結果と考えられる。特に、大曆一年に描かれた莫高窟第一四八窟「天請問経变相」の松は、笠形の葉叢を繁茂させた堂々たる風格を備え、枝振りも変化に富み、中唐において成立した松石図の姿を髣髴させる。画面

構成については、正倉院の「密陀絵盆」や莫高窟第三二〇窟「日想観」などが、懸崖とその麓から伸びる松を描き、当時の典型を伝える。また中々晩唐の原図に基づく「明皇幸蜀図」に見られる多彩な樹姿の描き分けは、松石図において樹形の変化がいかに高度に追求されたかを物語っている。

続く五代の華北・江南山水画には、笠形の葉叢表現が水墨によって行われており、そのことから中々晩唐にも同形式の表現が行われていたと推察される。華北山水画では北宋初期の李成以降、車輪形の松葉へと変化してゆくが、江南山水画ではその後も笠形の表現が存続し、復古的な青緑山水や故事画題にも唐風の松が受け継がれていた。

松の描法の変遷を追究した結果、樹木という一定の型がなく自由度の高いように思えるモチーフでも、実際には時代ごとの形式特徴が存在するという確信を得ることができた。唐草や宝相華のような文様には研究の蓄積があるが、絵画の植物表現に関しても検討を加えていく必要がある。唐代絵画には、他にも柳、槐、梧桐、梅、牡丹、竹、芭蕉など様々な樹木、植物が見られる。描法の分析を進めるとともに、それぞれの植物が持つイメージや、作品の鑑賞状況についても考察していけば、当時の人々が植物と如何に関わり、そこに何を見出していたのかも明らかにするのではとの期待を抱いている。

(109) 唐代までの樹木表現については、マイケル・サリヴァン氏が、樹種や描法を分類され、松に關しても紹介されている。ただ、氏の取り上げていないものや新たな出土例もあるため、本稿ではそれらを含む諸作品を検討し、その展開をより具体的に考察したい。樹石画の最も中心的なモチーフを焦点とすることで、樹木表現の総合的な理解への一歩ともなればと考える。

Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962. (翻訳 マイケル・サリヴァン著、中野美代子、杉野目康子訳『中国山水画の誕生』青土社、一九九五年)。翻訳書一九七―三二一頁。

Michael Sullivan, *Chinese Landscape Painting: The Sui and Tang Dynasties*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1980, pp.140-153.

(110) 鄧県彩色画像磚墓については、次の文献を参照。年代に關しては、柳瀨氏が墓葬形式、墓門壁画、彩色画像磚、陶俑の各面から南朝の東晋―梁の間とし、林樹中氏は埴画の墨書や俑に刻まれた文字からさらに時代を絞り、宋―齊、特に齊の可能性が高いとしている。

河南省文化局文物工作队『鄧県彩色画像磚墓』(文物出版社、一九五八年)。

曾布川寛『南朝帝陵の石獸と磚画』(『東方学報 京都』六三冊、一九九一年)。

柳瀨『鄧県画像磚墓の時代和研究』(『考古』一九五九年五期)。

林樹中『江蘇丹陽南齊陵墓磚印壁画探討』(『文物』一九七七年一期)。

武志遠『南山四皓』画像磚「郭巨埋兒」画像磚解説(『中国の博物館 第七卷 河南省博物館』講談社、一九八三年)。

(111) この樹木が松であることは、既に宗像清彦氏が指摘されている。

宗像氏、上編前掲「中国における樹石図の発生とその意義」(『哲学』第五三集、三田哲学会、一九六八年)一六四―一六五頁。

(112) 実際の樹木を観察すると、広葉樹では幹がある程度伸びて二股に分かれる際、双方の太さが極端には変わらず主要な幹を一つに定めにくいのに対して、松では幹が梢まで一貫し、枝はその幹から生じる傾向がある。さらに、広葉樹では枝は斜め上(仰角)に伸びるのに対して、松はほぼ水平に

張り出し斜め下(俯角)になる場合も多い。これらの特徴は、絵画における松と広葉樹を見分ける際にも指標となる。

南北朝から唐にかけての樹木は、簡略な表現も多く、樹形や葉叢の形が松に似ていても確定できない場合が少なくない。そのため、本稿では針葉の表現が確認できるものを中心に検討を行うこととし、遠樹や工藝匠等で小さく描かれている場合は、樹姿と葉叢の形態を勘案して松と判断できるものについて取り上げる。

(113) 本稿の左右表記は、特に断らない限り観者から見た方向を指す。

(114) 発掘報告では、東晋―劉宋と推定されたが、その後、類似の図が丹陽(江蘇省)にある南齊帝陵の仙塘灣墓、金家村墓、吳家村墓からも出土し、それらとの先後関係も含めて年代が考察されてきた。近年、謝振發氏が図様や范の細緻な比較から、西善橋宮山墓が三陵に先行し、劉宋後期―南齊とする注目すべき見解を出された。その後、韋正氏も、墓葬形式、出土の陶磁器などに対する考古学的見地から劉宋中後期という見解を取っている。

南京博物院、南京市文物保管委員会(羅宗真)『南京西善橋南朝墓及其磚刻壁画』(『文物』一九六〇年八・九期合刊)。

長廣敏雄『竹林七賢と榮啓期の画図』(『六朝時代美術の研究』美術出版社、一九六九年)。

林氏、前掲『江蘇丹陽南齊陵墓磚印壁画探討』。

南京博物院「試談“竹林七賢及榮啓期”磚印壁画問題」(『文物』一九八〇年二期)。

曾布川氏、前掲『南朝帝陵の石獸と磚画』。

謝振發『六朝絵画における南京・西善橋墓出土「竹林七賢磚画」の史的位位置』(『京都美学美術史学』二二号、二〇〇三年)。

林聖智『南京西善橋墓の「竹林七賢と榮啓期図」の構成と意味』(『南北朝時代における墓葬の図像の研究』京都大学大学院博士学位論文、二〇〇三年)。

韋正『南京西善橋宮山「竹林七賢」壁画墓の時代』(『文物』二〇〇五年四期)。

(115) 謝氏、前註論文、一三八―一四七頁。

(116) 発掘報告以来、もう一種の樹木は銀杏とされている。確かに葉の形は似ており、同様の表現は、北朝の石刻線画などにも見られるが、この時期に

銀杏が多く描かれるべき理由が明らかでなく、なお検討が必要と考えるため、ここでは判断を保留しておく。

- (117) 嵇康の部分に松が描かれているのは、彼が「肅肅として松下の風の高くして徐に引くが如し」（『世説新語』容止篇）と評されたことを反映しているよう。

林氏、前掲「南京西善橋墓の「竹林七賢と榮啓期図」の構成と意味」、八六頁。

なお、画題が竹林七賢であるのに、竹が描かれない理由についても、同氏の論考、九〇～九三頁に指摘がある。

- (118) 南北朝の絵画における、流動的な形態によって対象の気韻を表現する手法については、次の論考から示唆を受けた。

宇佐美文理「六朝芸術論における気の問題」（『東方学報 京都』六九冊、一九九七年）二一五～二一九頁。

- (119) 敦煌壁画の山水表現については、近年、趙聲良氏が精力的に研究をされており、松についても多数の例を挙げられている。

趙聲良「敦煌壁画風景の研究」（比較文化研究所、二〇〇五年）三四、四一頁。

ただ、比較例として南京市西善橋墓出土の「竹林七賢、榮啓期図博画」を用いながら、本来の松ではなく銀杏状の葉を松と解して、それに類する敦煌の例を挙げるなど疑問点もあり、同定にはなお検討を要する。

- (120) 「孝子図石棺」については、次の文献を参照。

奥村伊九良「孝子伝石棺の刻画」（『瓜茄』一卷四冊、一九三七年。同氏『古拙愁眉—支那美術史の諸相—』みすず書房、一九八二年に再録）。

長廣敏雄「六朝の説話図」（同氏、前掲『六朝時代美術の研究』）。

Laurence Sickman, "Two Sides and the Foot-Slab of a Stone Sarcophagus" catalogue entry, in Wai-kann Ho et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art, Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1980.*

宮大中「邙洛北魏孝子画像石棺考釈」（『中原文物』一九八四年二期）。

黄明蘭「北魏孝子棺線刻画」（人民美術出版社、一九八五年）。

黄明蘭「洛陽北魏世俗石刻線画集」（人民美術出版社、一九八七年）。

林氏、前掲「南北朝時代における墓葬の図像の研究」。

黒田彰「孝子伝の研究」（思文閣出版、二〇〇一年）。

出土状況については、北魏・馮邕妻元氏墓誌（五二二年）とともに洛陽周辺で出土したとも伝えられているが（奥村氏、再録書四四三～四四五頁）、確定的なことは分かっていない。

- (121) 制作時期については、北魏後期とする意見もあるが、画風の進展からは、北齊とするほうが妥当と考えられる。

奥村氏、前註論文、再録本四四三～四四五頁。

長廣氏、前註論文、一八一～一八三頁。

- (122) 婁叡墓壁画については、次の文献を参照。

山西省考古研究所、太原市文物管理委员会「太原市北齊婁叡墓発掘簡報」（『文物』一九八三年一〇期）。

呉作人、宿白、史樹青等「筆談太原北齊婁叡墓」（『文物』一九八三年一〇期）。

河野道房「北齊婁叡墓壁画考」（礪波護編『中国中世の文物』京都大学人文科学研究所、一九九三年）。

- (123) 太原市文物考古研究所編『北齊婁叡墓』（文物出版社、二〇〇四年）。

山西省考古研究所、太原市文物考古研究所編『北齊東安王婁睿墓』（文物出版社、二〇〇六年）。

- (124) 「北齊書」卷一五、列伝七および、卷四八、列伝四〇、外戚、「北史」卷五四、列伝四二に伝がある。また、墓からは「齊故仮黄鉞右丞相東安婁王墓誌之銘」と記された墓誌蓋を伴う墓誌銘が出土している。

- (125) 鄧林秀、王天麻「北齊東安王婁睿墓志銘注釈」（前註、「北齊東安王婁睿墓」）。

山東省博物館「山東嘉祥英山一号隋墓清理簡報」（『文物』一九八一年四期）。

関天相「英山一号隋墓壁画及其在絵画史上的地位」（『文物』一九八一年四期）。

気賀沢保規「隋代絵画をめぐる一試論—隋徐敏行壁画墓を手がかりとして—」（『日野開三郎博士頌壽記念 論集 中国社会・制度・文化史の諸問題』中国書店、一九八七年）。

- (126) 莫高窟第二七六窟および北壁「説法図」については、次の文献を参照。

敦煌文物研究所編『中国石窟 敦煌莫高窟 第二卷』（平凡社、一九八一年）。

百橋明穂「敦煌莫高窟第二七六窟文殊菩薩像」解説（百橋明穂、中野徹編『世界美術大全集 東洋編 第四卷 隋・唐』小学館、一九九七年）。

東山健吾「敦煌三大石窟」（講談社『選書メチエ七四』、一九九六年）。

(127) 『旧唐書』卷一九四上、列伝一四四上、突厥上、『新唐書』卷二一五上、列伝一四〇上、突厥上に伝がある。

(128) 李思摩墓壁画については、次の文献を参照。生沿革もこれに拠った。

昭陵博物館編『昭陵唐墓壁画』（文物出版社、二〇〇六年）。

(129) 太湖石については、外村中氏の論文がある。それによると太湖石が文献に現れるのは中唐の白居易の頃からとされている。

外村中「明末清初以前の中國庭園における太湖石について」（『ランドスケープ研究』五九（二）、一九九五年）二四、二八頁。

この点、本図は必ずしも太湖石とまでは断定できないものの、それに類する奇石愛好が、初唐には既に存在したことを示す資料としても注目される。

(130) 燕妃については、『旧唐書』卷七六、列伝二六、太宗諸子、『新唐書』卷八〇、列伝第五、太宗諸子に、李貞の生母とされる。また、『旧唐書』

卷二三、志第三、礼儀三、『新唐書』卷一四、志第四、礼樂四に、乾封元年（六六六）、高宗の泰山封禪の際、越国太妃として参列したことが見える。

(131) 燕妃墓壁画については、次の文献を参照。正史未載の記事も、これに拠った。

陳志謙「昭陵唐墓壁画」（『陝西歴史博物館館刊』第一輯、一九九四年）。

昭陵博物館編、前掲『昭陵唐墓壁画』。

(132) 昭陵では、この他にも李勣墓（六七〇年）から「樹下婦女図屏風様壁画」が発見されているが、報告には描き起こし図が掲載されるのみで、樹種の特定も困難なため、考察の対象からは除いた。

昭陵博物館「唐昭陵李勣（徐懋功）墓清理簡報」（『考古与文物』二〇〇〇年三期）。

(133) 懿德太子墓壁画については、次の文献を参照。

陝西省博物館、乾県文教局唐墓発掘組「唐懿德太子墓発掘簡報」（『文

物』一九七二年七期）。

陝西省博物館、陝西省文物管理委员会「唐李重潤墓壁画」（文物出版社、一九七四年）。

周天游編「懿德太子墓壁画」（文物出版社、二〇〇二年）。

(134) 『旧唐書』卷八六、列伝三六、高宗中宗諸子、『新唐書』卷八一、列伝六、三宗諸子に伝が立てられ、埋葬について「号（其）墓為陵」とする。

(135) 伝は、『旧唐書』卷八六、列伝三六、高宗中宗諸子、『新唐書』卷八一、列伝六、三宗諸子。

(136) 節愍太子墓壁画については次の文献を参照。

韓偉、張建林編「陝西新出土唐墓壁画」（重慶出版社、一九九八年）。

陝西省考古研究所、富平県文物管理委员会編「唐節愍太子墓発掘報告」（科学出版社、二〇〇四年）。

(137) 彼らの伝記は、韋玄貞の甥・韋温の伝（『旧唐書』卷一八三、列伝一三三、外戚、『新唐書』卷二〇六、列伝二三一、外戚）に記されている。

(138) 韋浩墓壁画については、次の文献を参照。

員安志「陝西長安原南里王村与咸陽飛機場出土大量隋唐珍貴文物」（『考古与文物』一九九三年六期）

韓氏、張氏編、前掲「陝西新出土唐墓壁画」。

(139) 本壁画は、前掲「陝西新出土唐墓壁画」によってその大要が明らかとなったが、同書にはあいにく松の部分は未掲載で、それ以前に出されていた唐墓壁画の模写画集である唐昌東「大唐壁画」（陝西旅游出版社、一九九六年）によって存在を知った。原図が確認できない点は問題であるが、他の作品と関係する要素も多いことから、紹介の意義が高いと判断した次第である。掲載の図版も同書八〇頁より複写させていた。

(140) 「樹下高土図」の出土例については、次の文献を参照。

張建林「唐墓壁画中的屏風画」（『遠望集—陝西省考古研究所華誕四十年紀念文集』陝西人民美術出版社、一九九八年）。

板倉聖哲「唐墓壁画に描かれた屏風画」（『美術史論叢』一八号、東京大学大学院人文社会学系研究科・文学部美術史研究室紀要、二〇〇二年）。

趙超「“樹下老人”与唐代的屏風式墓中壁画」（『文物』二〇〇三年二期）。

李星明「唐代墓室壁画研究」（陝西人民美術出版社、二〇〇五年）。

(141) 太原金勝村第四号唐墓、第五号唐墓、第六号唐墓、第三三七号唐墓、金

勝村焦化廠唐墓の五墓。

山西省文物管理委员会「太原市金勝村第六号唐代壁画墓」(『文物』一九五九年八期)。

山西省文物管理委员会「太原南郊金勝村唐墓」(『考古』一九五九年九期)。

山西省考古研究所「太原市南郊唐代壁画墓清理簡報」(『文物』一九八八年一二期)。

山西省考古研究所、太原市文物管理委员会「太原金勝村三三七号唐代壁画墓」(『文物』一九九〇年一二期)。

(142) 図版は、前註「太原南郊金勝村唐墓」より転載した。同書では西端を第一扇として配列しているため、通常の右から左へと番号をつけるのは、逆になっている。対照の便を考えて本壁画については、報告書の扇番号に従うこととし、図版の配列もこれによった。

(143) この人物は孝子伝中の孟宗と考えられる。太原周辺から出土した「樹下高土図屏風様壁画」の画題については、趙超氏が考察されている。

趙氏、前掲「樹下老人」与唐代的屏風式墓中壁画」七六―七八頁。

(144) 新疆维吾尔自治区博物館(李征)「吐魯番県阿斯塔那—哈拉和卓古墓群発掘簡報」(『文物』一九七三年一〇期)。

(145) 莫高窟第三三三窟北壁「維摩経变相」の制作年代は、同窟にあった「大周李君修仏龕碑」(羅振玉「西陲石刻録」)による。

敦煌における維摩経变相については、次の論考を参照。
賀世哲著、安田治樹訳「敦煌莫高窟壁画中の維摩詰経変」(『東洋学術研究』二四卷一号、東洋哲学研究所、一九八五年)。

(146) 葉に用いられている緑青は、厚塗りで後補の可能性が高いが、本文で述べたように、この時期の松の表現として矛盾が無いので、当初の残痕に從ったものと解される。

なお、趙聲良編「敦煌石窟全集 一八 山水画卷」(商務印書館、二〇〇二年)も、この樹木を松としている。八九頁。

(147) 聖暦年間(六九八―七〇〇)の発願銘を伴う第三三五窟北壁「維摩経变相」には、維摩の座る床座の後方から生える樹木が、針葉とも思える表現をとる。在家の高士である維摩に相応しく、文殊菩薩の宝樹との対比が意図されているように見えるが、松と断定するのは躊躇されるので注記しておくに留める。

(148) 敦煌の西方浄土変相は、松本榮一氏の戦前における研究以来、『阿弥陀

経』と『無量寿経』に基づく阿弥陀浄土変相と、それに『観無量寿経』の要素が加わった観無量寿経(観経)変相とに分類するのが定説化していたが、近年、大西磨希子氏は、従来、阿弥陀浄土変相に分類されていた作例中にも、第二観水想、第四観樹想、第七観華座想といった『観経』特有のモチーフが見られることを指摘されている。その上で、阿弥陀浄土を造形化した作例の総称として、唐代文献に即した「西方浄土変」の語を使用されている。本稿もこれにならう。

松本榮一「燉煌画の研究」(東方文化学院東京研究所、一九三七年)。
大西磨希子「初唐期の西方浄土変と『観無量寿経』」(同氏「西方浄土変の研究」中央公論美術出版、二〇〇七年)一三―五二頁。

(149) 第三二〇窟北壁「西方浄土変相」の制作年代は、敦煌文物研究所編『中国石窟 敦煌莫高窟』第四卷(平凡社、一九八二年)二四六頁の見解に従う。

(150) 榆林窟第二五窟については、次の文献を参照。年代については、段文傑氏が、画中の人物が吐蕃の服装をとる一方で、技法や作風は莫高窟の盛唐の作例に近いことから、吐蕃の瓜州征服後間もない時期の建造としている。

段文傑「榆林窟第二五窟壁画艺术探討」(『敦煌研究』一九八七年四期)一―二頁。

敦煌研究院編『中国石窟 安西榆林窟』(平凡社、一九九〇年)。

(151) 「法華堂根本曼陀羅」については、次の論考を参照。
矢代幸雄「法華堂根本曼陀羅」(『美術研究』三七号、一九三五年)。
矢代幸雄「法華堂根本曼陀羅追記」(『美術研究』五八号、一九三六年)。

亀田孜「法華堂根本曼陀羅新論」(『佛教藝術』六号、一九五〇年)。
松下隆章「法華堂根本曼陀羅について」(『美術研究』一八六号、一九五六年)。

矢代幸雄「法華堂根本曼陀羅の回想」(『美術研究』一九二号、一九五七年)。
秋山光和「日本の仏画 第二期・第六卷 釈迦靈鷲山説法図」(学習研究社、一九七八年)。

柳沢孝「釈迦靈鷲山説法」解説(『在外 日本に至宝 第一卷 仏教絵

画』毎日新聞社、一九八〇年。

秋山光和「法華堂根本曼陀羅の構成と表現」(『美術研究』三二三号、一九八三年)。

関口正之「法華堂根本曼陀羅(釈迦靈鷲山説法図)」(『国華』一一二八号、一九八九年)。

ジャッキー・エルガー、アン・ニシムラ・モース、リチャード・ニューマン共著、泉武夫訳「法華堂根本曼陀羅に関する科学的研究」(『美術史学』二七号、東北大学大学院文学研究科美術史学講座、二〇〇六年)。

(152) 秋山氏、前註「法華堂根本曼陀羅の構成と表現」一三頁。

(153) 秋山氏、前掲「法華堂根本曼陀羅の構成と表現」一四、一五頁。

(154) 前掲「日本の仏画 第二期・第六卷 釈迦靈鷲山説法図」および「美術研究」一九二号に掲載の部分図版が見やすい。なお、全図については、ジャッキー・エルガー氏他、前掲「法華堂根本曼陀羅に関する科学的研究」に、最新の赤外線写真が掲載されている。

(155) 秋山氏が、山腹の遠樹を松としているにも関わらず、この二樹を「針葉樹」と呼ばれたのは、樹皮が鱗状になっていないため慎重を期したものであるが、ここまで見てきたように唐墓壁画や敦煌壁画の松には、幹が鱗状を呈さないものも多く、本図も松と見て差し支えない。

(156) 「妙法蓮華経」如来寿量品第一六

「前略」常在靈鷲山「中略」。園林諸堂閣、種種宝莊嚴。宝樹多華果、衆生所遊樂。諸天擊天鼓、常作衆伎樂。雨曼陀羅華、散仏及大衆「後略」。(岩波文庫本)

(157) 図版は主に、敦煌文物研究所編『中国石窟 敦煌莫高窟』第三卷、第四卷(平凡社、一九八一〜一九八二年)と、施萍婷編『敦煌石窟全集 五 阿弥陀経画卷』(商務印書館、二〇〇二年)を用いた。

(158) これら三窟の広葉樹には、葉が掌状に五裂するものと、三角形を呈するものがあり、その配置にも共通性が見られる。前者は梧桐かと思われるが、後者は不明で、その特定や意味については後考を俟ちたい。

(159) 我が国に伝来した「綴織当麻曼荼羅」(当麻寺)は、外縁左右、下辺にそれぞれ「観無量寿経」の序分、十三観、九品往生に相当する部分を表し、最も完備した西方浄土変と言われるが、近年、大西磨希子氏は、実制作年代を盛唐としつつも中台(画面中央の阿弥陀浄土)の図像自体は、初唐末に遡る可能性が高いとされ、同じく外縁部を持つ莫高窟第二一七窟よ

りも先行することを示唆されている。本図は、経年による劣化が進んでいるが、図版の細部写真や後世の諸模本によると、中台に描かれる樹木は全て宝樹となっている。したがって樹木表現の点でも、第二一七窟と初唐作例との間に位置づけられ、大西氏の説に符合する。

毛利久編『大和古寺大観 第二卷 当麻寺』(岩波書店、一九七八年)。
奈良国立博物館編『浄土曼荼羅―極楽浄土と来迎のロマン―』(同館、一九八三年)。

(160) 大西磨希子「綴織当麻曼荼羅の研究」(前掲『西方浄土変の研究』)。
「阿弥陀経」では、阿弥陀浄土に白鶴、孔雀、鸚鵡、迦陵頻伽等の鳥が棲むとされ、それらは畜生道のものではなく、鳴声によって法音を広めるために仏が化作したと説かれている。

「前略」彼国常有、種種奇妙雜色之鳥。白鶴、孔雀、鸚鵡、舍利、迦陵頻伽、共命之鳥。是諸衆鳥、昼夜六時、出和雅音。其音演暢、五根、五力、七菩提分、八聖道分、如是等法。「中略」彼仏国土、無三惡趣。「中略」是諸衆鳥、皆是阿弥陀仏、欲令法音宣流、變化所作。(岩波文庫本)

このような考え方が、樹木モチーフの増加を許容する背景となった可能性もある。

(161) 敦煌壁画の山水表現については、次の研究がある。

秋山光和「唐代敦煌壁画にあらわれた山水表現」(敦煌文物研究所編『中国石窟 敦煌莫高窟 第五卷』平凡社、一九八二年)。

王伯敏「敦煌壁画山水研究」(浙江人民美術出版社、二〇〇〇年)。

趙氏編、前掲『敦煌石窟全集 一八 山水画卷』。

趙氏、前掲『敦煌壁画風景の研究』。

(162) 慈恩寺大雁塔の「門楣画像刻石」については、次の論考を参照。
小野勝年「長安の大雁塔の線彫り仏画」(『佛教藝術』五九号、一九六五年)。

土居淑子「大雁塔門楣画像刻石」解説(西川寧編『西安碑林』講談社、一九六六年)。

(163) 土居淑子氏は、作風によって西・北の二面と東・南の二面に大別し、西・北面を永徽創建時、東・南面は再建時とする仮説を提示されているが、西面の樹木の描き分けに対する鋭敏な意識は、初唐半ばとするには、やや早すぎるようにも思われる。

土居氏、前註文献、一三〇―一四頁。

(164) 本稿、上編、七九―八一頁。

(165) 例えば『唐詩選』では、碁母潜「宿龍興寺」に「松清古殿扉」、王維「登弁覺寺」に「長松響梵声」とあり、『三体詩』では、李涉「題開聖寺」に「尽日門前独看松」、黄滔「游東林寺」に「松偃數朝枝」とある。

また、唐代の詩を主題ごとに分類した明・張之象『唐詩類苑』（中島敏夫解題、汲古書院影印本を使用）の「寺觀部」に収められた寺院関連の詩、計八二二首を通覧したところ、約二三パーセントに当たる一九三首に「松」が詠い込まれており、寺院について詠詩する際の最も代表的な樹木となっていたことが確認できた。なお、「竹」も、松に次いで多く一四〇首を数えた。

(166) 敦煌壁画の建築描写に関する論考として次のものを参照した。

蕭默「莫高窟壁画にみえる寺院建築」（前掲『中国石窟 敦煌莫高窟 第四卷』）。

(167) 「戒壇院厨子扉絵図像」は、もと高山寺に伝えられたもので、「真第十箱 戒壇院扉図 三船真人元開筆」の外題があり、巻頭には「高山寺」の印が押されている。大正年間に『仏教図像集古』の一として影写出版（大正八年（一九一九）の大村西崖跋あり）された。その後の研究としては、次の文献を参照。

田中一松「東大寺戒壇院扉絵に就て」（『国画』一卷二号、一九四一年）。

亀田孜「奈良時代の祖師像と俱舍宗曼陀羅図」（『佛教藝術』一号、一九四八年）。

濱田隆「鑑真をめぐる天平絵画の動向―戒壇院扉絵を中心として―」（『南都仏教』一五号、一九六四年）。

松田誠一郎「法隆寺食堂梵天・帝釈天・四天王像について」（『美術史』一一八号、一九八五年）。

三宅久雄「正倉院から唐招提寺へ―鑑真和上来朝と盛唐美術受容の一端―」（『佛教藝術』二五九号、二〇〇一年）。

谷口耕生「戒壇院厨子扉絵図像」解説（奈良国立博物館編『親と子のギヤラリー 仏さまの彩り』同館、二〇〇七年）。

(168) 山西省考古研究所『唐代薛徽墓発掘報告』（科学出版社、二〇〇〇年）。

(169) 濱田隆氏は、本図像の着衣形式や四天王の誇張された動作表現に、新たな傾向が認められることを指摘し、鑑真将来の新様式に基づくとされる。

また、松田誠一郎氏、三宅久雄氏も同様の見解を示している。従って、本図像は盛唐後期の様式を伝える可能性が高いが、少なくとも樹木表現においては、盛唐前期に成立していた画風が踏襲されたものと考えられる。

濱田氏、前掲「鑑真をめぐる天平絵画の動向―戒壇院扉絵を中心として―」、七五―七九頁。

松田氏、前掲「法隆寺食堂梵天・帝釈天・四天王像について」、九七頁。

三宅氏、前掲「正倉院から唐招提寺へ―鑑真和上来朝と盛唐美術受容の一端―」、二五―二六頁。

(170) 吐蕃による敦煌（沙州）陥落は、『元和郡県図志』卷四〇、沙州条では、建中二年（七八二）とされているが、敦煌文書などの資料の増加によって、貞元二年（七八六）或は三年とする説が有力となっている。本稿もこれに従う。

菊池英夫「Ⅲ 隋・唐王朝支配期の河西と敦煌」、山口瑞鳳「Ⅳ 吐蕃支配時代」（『講座敦煌 二 敦煌の歴史』大東出版社、一九八〇年）、一八六―一九三頁。一九七―一九八頁。

(171) 前室に「大唐隴西李府君修功德碑」（『西陲石刻録』）があり、同地の貴族・李太賓の発願による大曆十一年（七七六）の造営と分かる。

賀世哲氏は、碑文中にみえる節度觀察処置使の周公（周鼎）が、『新唐書』卷二一六、吐蕃伝では、沙州陥落（氏は七八一年説をとる）の一〇年前に没したとされていることから、本窟の開窟年代を大曆六年（七七二）以前とする見解をとる。しかし、沙州の陥落年代は、前註でも述べたように貞元二年（七八六）或は三年とする説が有力となっており、本窟の造営年代は碑文に随うのが定説化している。

賀世哲「從供養人題記看莫高窟部分洞窟的營建年代」（敦煌研究院編『敦煌莫高窟供養人題記』文物出版社、一九八六年）二〇五―二〇六頁。

本窟および本壁画の概要については、他に次の文献を参照。

藤枝晃「敦煌千仏洞の中興 張氏諸窟を中心とした九世紀の仏窟造営」（『東方学報 京都』三五冊、一九六四年）。

秋山氏、前掲「唐代敦煌壁画にあらわれた山水表現」。

李刘「敦煌壁画中的《天請問經變相》」（『敦煌研究』一九九一年一期）。

外山潔「敦煌一四八窟の涅槃変相図について」(『美学美術史論集』一四輯、成城大学大学院文学研究科、二〇〇二年)。

(172) 「大唐隴西李府君修功德碑」の背面には、晩唐・乾寧元年(八九四)の「唐宗子隴西李氏再修功德記碑」(『西陲石刻録』)があり、子孫の李明振が本窟を重修したことを記す。また宋・清代にも重修を受けているという。

藤枝晃「沙州帰義軍節度使始末(一)」(『東方学報』京都)一二冊、一九四二年)七六―八〇頁。

同氏、前掲「敦煌千仏洞の中興」、二九―三〇頁。

賀氏、前掲「従供養人題記看莫高窟部分洞窟的营建年代」、二二五頁。

敦煌文物研究所編『中国石窟 敦煌莫高窟 第五卷付篇 敦煌莫高窟内容総録』(平凡社、一九八二年)四三―四四頁。

本窟の壁画には、緑青や群青など寒色系顔料の厚塗りが目立ち、晩唐以降の補彩が相当に影響を及ぼしていると考えられる。ただ、幹や枝には色彩が退色したままの状態で残された箇所があり、かすかながら当初の筆致の痕跡もあることから、少なくとも図様については、当初の表現に則って描き起されたものと考えて論を進める。

(173) 先述の「法華堂根本曼陀羅」における中尊の広葉樹と両脇侍の松との対比も、同様の配慮にもとづくと思われる、浄土図への松の取り込みの一要因として注目される。

(174) なお、南壁西側の「涅槃経変相」にも、崖の左下に大きな松が一株描かれる。根元に大きな洞があり、幹はやや左に傾斜しつつねじれるように立ち上がったあと、小枝が覆いかぶさるように下向き、複雑な樹勢を見せる。

趙氏編、前掲「敦煌石窟全集 一八 山水画卷」、九〇頁。

(175) 本稿、上編、七〇―七一頁。

(176) 本稿、上編、六八―六九頁。

(177) 敦煌における「天請問経」の受容と信仰については、次の論文を参照。

王惠民「関于《天請問経》和天請問経變的幾箇問題」(『敦煌研究』一九九四年四期)。

十時淳一「敦煌莫高窟の経変図配置より見た八―十世紀の仏教受容について―『天請問経』及び『天請問経疏』の写本の分析―」(『史学研究集録』二八号、国学院大学日本史学専攻大学院会、二〇〇三年)。

(178) 一四八窟に類する作例に、中唐の第二三七窟北壁「天請問経変相」があ

る。松と見られる樹木が、同様の配置で描かれるが、その枝振りや葉の表現は、著しく簡略化され退行している。一四八窟の高度な表現の継承が、中唐の敦煌では困難だったことが窺える。

なお、中晩唐の敦煌壁画が、中央からの影響を減じ、地方化していくことは、秋山光和氏の指摘がある。

秋山氏、前掲「唐代敦煌壁画にあらわれた山水表現」、二〇二―二〇四頁。

(179) 「樹下囲碁図」については、次の論考を参照。

「樹下囲碁図」解説(正倉院事務所編『正倉院の絵画』日本経済新聞社、一九六八年)。

井口喜晴「正倉院宝物にみる神仙世界―天平人の桃源郷」(『正倉院紀要』二六号、二〇〇四年)。

(180) 「狩獵宴楽図」については、白適銘氏が、近年論考を発表されている。画中モチーフの検討により、制作年代を開元前期と推定され、狩獵の場面などの図像についても、西方からの影響や、当時の社会状況との関係を考察されている。

白適銘「東大寺・正倉院琵琶撥画「狩獵宴楽図」試論―その製作年代と図像学的意義をめぐって―」(曾布川寛編『中国美術の図像学』京都大学人文科学研究所、二〇〇六年)。

(181) 「騎象奏楽図」については、次の論考を参照。

米澤嘉圃「「山水の変」と騎象鼓楽図の画風」(同氏『中国絵画史研究』山水画論)平凡社、一九六二年)。

「騎象奏楽図」解説(前掲『正倉院の絵画』)。

米澤嘉圃「唐代における「山水の変」」(『国華』一一六〇号、一九九二年)、「米澤嘉圃美術史論集」上巻、国華社、一九九四年に再録)。

(182) 「黒柿蘇芳染金銀山水絵箱」については、次の論考を参照。

「山岳図」解説(前掲『正倉院の絵画』)。

三宅氏、前掲「正倉院から唐招提寺へ―鑑真和上東朝と盛唐美術受容の一端」。

(183) 「檀和琴磯師瑠璃絵」については、次の論考が詳しい。

「山水鳥獸図・草花鳥虫図」解説(前掲『正倉院の絵画』)。

(184) 松村政雄「南倉の和琴瑠璃絵」(前掲『正倉院の絵画』)。

技法・材質調査の結果、本品は瑠璃ではなく、馬の爪や犀の角のような

角質様材の一種とされている。

内田至「正倉院宝物の海ガメ類材質調査報告」(『正倉院年報』一三三号、一九九一年)一八頁。

越中哲也、菊地藤一郎、永沼武二「正倉院の瑠璃宝物の工芸技法について」(『正倉院年報』一三三、一九九一年)三三三―三四頁。

(185) 「東大寺山堺四至図」については、次の論考を参照。

「東大寺山堺四至図」解説(前掲『正倉院の絵画』)。

岸俊男「東大寺山堺四至図について」(『正倉院年報』五号、一九八三年)。

ラウラ・デル・ペッシェ「日本の水墨山水画における松の表現について」(『研究紀要』一八号、京都大学文学部美術史学研究室、一九九七年)。

(186) 「羅道場幡」については、次の文献を参照。

松本包夫「正倉院の染織幡(前編)」(『正倉院年報』三三三、一九八一年)。

尾形充彦「正倉院の大幡」(『正倉院年報』一八号、一九九六年)。

奈良国立博物館編「平成一五年 正倉院展」(同館、二〇〇三年)。

切畑健、福田喜重「概観 正倉院宝物に見る刺繍美」(『正倉院紀要』二五号、二〇〇三年)。

河上繁樹「文様から見た正倉院の刺繍」(『正倉院紀要』二五号、二〇〇三年)。

(187) この他に「沈香木画箱」(中倉)、「金銀山水八卦背八角鏡」(南倉)、「刺繍褥残欠」(中倉)などに松が見られるが、煩瑣になるので名前を挙げるに止める。

(188) 菊竹淳一氏は、「密陀絵盆」の図像に祥瑞との関わりを指摘されている。例えば、第一号は、伏羲のとき黄河から八卦の図を背負った龍馬が現れたという「河図」の故事、第四号は、『易』乾、九五「風従虎」(聖人の出現に生物が感応する比喻)に基づくとされる。また、制作背景には、神亀出現の翌年(七二四)になされた聖武天皇の即位を想定されている。ただ、本稿で述べた松の表現からすると、やや早すぎるように思われ、むしろ孝謙朝(七四九―七五八)前後と考えるべき。

菊竹淳一「祥瑞と隠遁の図像―天平時代絵画の系譜」(『日本美術全集 第三巻 正倉院と上代絵画』講談社、一九九二年)一五六―一五七頁。

(189) 本稿上編、第二章、七一頁。なお、No.は、同章の表二「『全唐詩』、『全唐文』」にみえる樹石画関係詩文」の作品番号である。

(190) 宗像清彦氏も、本図を「潤底の松」の構図を伝える例としている。

宗像氏、前掲「中国における樹石図の発生とその意義」、一七三―一七四頁。

(191) 「投壺」解説(正倉院事務所編『正倉院の金工』日本経済新聞社、一九七六年)。

(192) 敦煌の西方浄土変相(観経変相)における日想観の山水表現については、勝木言一郎氏の論考がある。三三〇窟についても考察されているが、盛唐末から中唐における樹石画の発達との関連については、言及されていない。

勝木言一郎「敦煌壁画の観経変日想観図にみる山水表現とその意味について」(『藝叢』一一号、一九九五年)。

(193) 「明皇幸蜀図」伝本の図様や様式、制作年代については、次の拙稿に述べた。

拙稿「『明皇幸蜀図』(大和文華館本)の図様と描法について―故宮博物院本との比較を中心に―」(『大和文華』一一六号、二〇〇六年)。

なお、その後、台湾大学芸術史研究所の李如珊氏によって発表された碩士論文では、画題、様式、伝本などの各面にわたって丹念に検討が加えられている。

李如珊「台北故宮本《明皇幸蜀図》研究」(国立台湾大学文学院芸術史研究所碩士論文、二〇〇七年)。

本論文は、同研究所の王静霊氏より教示を賜った。記して感謝申し上げます。

(194) 拙稿、前註論文、第三章「唐代山水画的要素と伝本としての性格」において述べた。一四―一八頁。

(195) 本稿、上編、七五―七八頁。

(196) 大和文華館本、台北故宮博物院「春山行旅図」本、フリア美術館の二本など。特に大和文華館本は、故宮本との一致が著しい。拙稿、「『明皇幸蜀図』(大和文華館本)の図様と描法について―故宮博物院本との比較を中心に―」、一二頁。

(197) 奈良から平安にかけての絵画動向と、松を含む風景描写の展開については、秋山光和氏の次の論考を参照した。

(198) 秋山光和『平安時代世俗画の研究』（吉川弘文館、一九六四年）。
「山水屏風」については、次の論考を参照。

下店静市「東寺旧藏山水屏風の様式」（『下店静市著作集 第七卷』講談社、一九八六年〔初出一九四二年〕）。

小林太市郎「山水屏風の研究」（『小林太市郎著作集 第五卷 日本藝術論篇Ⅰ 大和絵史論』淡交社、一九七四年〔初出一九四三年〕）。

大串純夫「人麿像の成立と東寺山水屏風」（『美術研究』一六四号、一九五二年）。

秋山光和「鳳凰堂屏絵と教王護国寺旧藏山水屏風」（前掲『平安時代世俗画の研究』）。

若杉準治「京博本「山水屏風」について」（京都国立博物館編『山水—思想と美術』小学館、一九八五年）。

泉武夫「十二天画像と山水屏風」（『十二天画像と山水屏風』京都国立博物館、一九八八年）。

板倉聖哲「東寺旧藏「山水屏風」が示す「唐」の位相」（同氏編『講座日本美術史 第二卷 形態の伝承』東京大学出版会、二〇〇五年）。

(199) 例えば人物、馬、樹木などの図様の写し崩れや類型化は、下店氏、秋山氏による指摘があり、山水表現の様式関係は、板倉氏の論考が詳しい。の言及がある。また、唐画との様式関係は、板倉氏の論考が詳しい。

下店氏、前註論文、一四八〜一五二頁。秋山氏、前註論文、一六〇〜一六一、一六四〜一六五頁。若杉氏、前註論文、一七四頁。泉氏、前註論文、一〇頁。板倉氏、前註論文、四三〜四八頁。

(200) 本稿、上編、六〇〜六二頁、七五〜七六頁。

(201) 董源及び巨然の伝称作品のうち、画風考察の対象となる作品は、次の拙稿において触れた。

拙稿「『館藏品研究』（伝）董源「寒林重汀図」の観察と基礎的考察（上）」（『古文化研究』三三号、二〇〇四年）九八〜九九頁、一〇三頁。

(202) 王処直墓壁画については、次の文献を参照。
河北省文物研究所、保定市文物管理处編『五代王処直墓』（文物出版社、一九九八年）。

小川裕充「山水図壁画」解説（小川裕充、弓場紀知編『世界美術大全集 東洋編 第五卷 五代・北宋・遼・西夏』小学館、一九九八年）。

(203) 「山奔候約図」については、次の文献を参照。

遼寧省博物館・遼寧鉄嶺地区文物組発掘小組「法庫葉茂台遼墓記略」（『文物』一九七五年二期）。

楊仁愷「葉茂台遼墓出土古画的時代及其他」（『文物』一九七五年二期）。
楊仁愷著、杉本達夫訳「葉茂台第七号遼墓出土の古画に関する考察」（『国華』一〇八〇号、一九八五年）。

小川裕充「山奔候約図」解説（前掲『世界美術大全集 東洋編 第五卷 五代・北宋・遼・西夏』）。

(204) 楊仁愷氏は、落葉松の描法について「まず枝幹と針葉を描き「中略」、葉と幹は花青で滲ませた上を淡墨で軽く染める」とする。

楊氏、前註「葉茂台第七号遼墓出土の古画に関する考察」、一九頁。

(205) 荆浩の伝称作として著名な「匡廬図」（台北故宫博物院）は、垂直方向に筆を滑らせる皴法に「山奔候約図」との共通性が見られることなどから、彼の画風を反映させた後世の倣古的作品と考えられている。ただし松については、唐風の表現は取られず、後述の李成以後の描法が顕著である。本図の様式については、次の論考を参照。

小川裕充「唐宋山水画史におけるイマジネーション—濃墨から「早春図」「瀟湘臥遊図巻」まで—（上）（中）（下）」（『国華』一〇三四〜一〇三六号、一九八〇年）。

陳韻如「匡廬図」解説（『大観 北宋書画特展』国立故宫博物院、二〇〇六年）。

(206) 「筆法記」については、次の文献を参照。
中村茂夫「荆浩「筆法記」にみえる絵画思想」（『美術史』二七号、一九五八年、同氏「中国画論の展開 晋唐宋元篇」中山文華堂、一九六五年に再録）。

矢代幸雄「荆浩の筆法記を読む」（『大和文華』四六号、一九六七年）。

Kyohiko Munakata(ry), *Ching Hao's Pi-fa-chi: A Note on the Art of Brush*, Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1974.

陳奕純「荆浩「筆法記」新探」（『美術史論』一九九三年四期）。

(207) 荆浩の伝記については、馬增鴻氏の論文がある。出身地、制作活動の足跡、「筆法記」の撰述時期などを検討しており、隱棲地の洪谷については、河南省の北端で太行山脈の東側に位置する林県（林州市）と推定されている。

馬增鴻「荆浩故里及生平新考」（『美術史論』一九九三年四期）。

(208) 『筆法記』の松に関する記述のうち、特に冒頭部の松林の描写には、松の様々な樹形が述べられており、本文中でも指摘した唐代松石図における、樹形追求の成果が、反映されていると見られる。

太行山有洪谷。其間數畝之田、吾常耕而食之有日。登神鉦山、四望迴跡、入大岩扉。苔徑露水、怪石祥烟。疾進其処、皆古松也。中独困大者、皮老蒼鱗、翔鱗乘空、蟠虬之勢、欲附雲漢。成林者、爽氣重榮、不能者、抱節自屈。或迴根出土、或偃截巨流、掛岸盤溪、披苔裂石

〔後略〕。

(画論叢刊本)

(209) 李成および「喬松平遠図」については、次の論考を参照。

米澤嘉圃「喬松平遠図」解説(同氏等編『東洋美術 第一卷 絵画I』朝日新聞社、一九六七年)。

何志鑑「李成略伝(李成与北宋山水画之主流 上編)」(『故宫季刊』五卷三期、一九七一年)。

小川氏、前掲「唐宋山水画史におけるイマジネーション—潑墨から「早春図」—「瀟湘臥遊図卷」まで—(上)(中)(下)」。

曾布川寛「喬松平遠図」解説(宮川寅雄他『中国の美術 第三卷 絵画』淡交社、一九八二年)。

(210) 藤田伸也「喬松平遠図」解説(『国華』一三三九号、二〇〇六年)。

郭若虚「图画見聞誌」卷一、論三家山水

(画史叢書本)

(211) 「前略(割注)」画松葉謂之攢針筆、不染淡、自有荣茂之色〔後略〕。なお、朝鮮絵画における松を扱ったものに「소나무와 한국의인(松と韓国人)」(国立春川博物館、二〇〇六年)があり、南宗系、李郭系など近世までの画松を幅広く収録している。情報を賜った阿部京子氏に感謝申し上げます。

(212) 「万松金闕図卷」については、最近、西尾赤氏が論考を発表された。六和塔からの眺望に基づき鳳凰山一带を描いていること。時節は元宵節(正月十五日)であり、高宗への祝賀の意を込めて献上されたと考えられること。制作時期は、六和塔の再建年等を考慮して乾道元年(一一六五)以降であり、伝称どおり趙伯駒が作者である可能性が高いことなど、注目すべき見解を提示されている。松についても祝賀モチーフであることが指摘されている。

西尾赤「趙伯駒筆「万松金闕図」の考察—実景描写の観点から—」(『美

術史』一六三号、二〇〇七年)。

(213) 「蓮社図」については、次の論文を参照。

道津綾乃「白蓮社図の歴史」(『仏教学部論集』二九号、駒沢大学仏教学部、一九九八年)。

(214) 「幽居図卷」及び、錢選の作画活動については次の論文を参照。

Shou-chien Shih, "Eremitism in Landscape Paintings by Ch'ien Hsüan (ca. 1235-before 1307)," Ph.D. diss., Princeton University, 1984.

拙稿「王誥「煙江暈嶂図」について—上海博物館所蔵・着色本、水墨本を中心に—」(『澄懷』二号、二〇〇一年)。

王静霊「へ秋瓜図」与錢選的職業画」(『故宫文物月刊』二六七号、二〇〇五年)。

〔図版出典一覧〕

口絵1、図18、陝西歴史博物館提供。

口絵2、図31、『中国美術全集 絵画編一五 敦煌壁画 下』(上海人民美術出版社、一九八五年)。

口絵3、図32、図33、図34、『中国石窟 安西榆林窟』(平凡社、一九九〇年)。

口絵4、図15、図28、図61、『敦煌石窟全集 一八 山水画卷』(商務印書館、二〇〇二年)。

口絵5、宮内庁正倉院事務所提供。

口絵6、『清宮散佚国宝特集 絵画卷』(中華書局、二〇〇四年)。

図1、図2、『中国の博物館 第七卷 河南省博物館』(講談社、一九八三年)。

図3、『世界美術大全集 東洋編三 三国・南北朝』(小学館、二〇〇〇年)。

図4、『中国の博物館 第四卷 南京博物院』(講談社、一九八二年)。

図5、『中国石窟 敦煌莫高窟 第一卷』(平凡社、一九八〇年)。

図6、『Eight Dynasties of Chinese Painting: The Cleveland Museum of Art, 1980.

図7、図8、奥村伊九良「古拙愁眉—支那美術史の諸相—」(みすず書房、一九八二年)。

図9、図11、図13、『北齊婁叡墓』(文物出版社、二〇〇四年)。

図10、図12、『北齊東安王婁容墓』(文物出版社、二〇〇六年)。

- 図14、『敦煌石窟全集 二 尊像画卷』（商務印書館、二〇〇二年）。
- 図16、図17、『昭陵唐墓壁画』（文物出版社、二〇〇六年）。
- 図19、図20、『陝西新出土 唐墓壁画』（重慶出版社、一九九八年）。
- 図21、『大唐壁画』（陝西旅游出版社、一九九六年）。
- 図22、『考古』一九五九年九期。
- 図23、図26、『文物』一九九〇年二期。
- 図24、図25、『文物』一九八八年二期。
- 図27、『文物』一九七三年一〇期。
- 図29、図30、『中国石窟 敦煌莫高窟 第四卷』（平凡社、一九八二年）。
- 図35、秋山光和「法華堂根本曼陀羅の構成と表現」（『美術研究』三三三三号、一九八三年）。
- 図36、図37、『日本の仏画 第二期・第六卷』（学習研究社、一九七八年）。
- 図38、『中国石窟 敦煌莫高窟 第三卷』（平凡社、一九八一年）。
- 図39、『世界美術大全集 東洋編 第四卷 隋・唐』（小学館、一九九七年）。
- 図40、図41、『西安碑林』（講談社、一九六六年）。
- 図42、『敦煌石窟全集 二五』（商務印書館、一九九九年）。
- 図43、図44、『国画』一卷二号（一九四一年）。
- 図45、『唐代薛徹墓甕掘報告』（科学出版社、二〇〇〇年）。
- 図46、『中国壁画全集 敦煌六 盛唐』（天津人民美術出版社、一九八九年）。
- 図47、図48、図49、図50、図51、『日本美術全集 第三卷 正倉院と上代絵画 飛鳥・奈良の絵画・工芸』（講談社、一九九二年）。
- 図52、図53、図55、図56、図57、図58、『正倉院の絵画』（日本経済新聞社、一九六八年）。
- 図54、『平成一五年 第五五回 正倉院展目録』（同館、二〇〇三年）。
- 図59、図60、『正倉院の金工』（日本経済新聞社、一九七六年）。
- 図62、図63、国立故宮博物院提供。
- 図64、図65、『BIOMBO 屏風 日本の美』（日本経済新聞社、二〇〇七年）。
- 図66、図68、『故宮博物院 第一卷 南北朝～北宋の絵画』（日本放送出版協会、一九九七年）。
- 図67、図69、『愛蔵版 文人画粹編 中国篇二 董源・巨然』（中央公論社、一九八五年）。
- 図70、図82、『世界美術大全集 東洋編 第七卷 元』（小学館、一九九九

- 年）。
- 図71、『故宮書画図録（六）』（国立故宮博物院、一九九一年）。
- 図72、図73、図74、図75、図76、図77、『世界美術大全集 東洋編 第五卷 五代・北宋・遼・西夏』（小学館、一九九八年）。
- 図78、『故宮書画図録（四）』（国立故宮博物院、一九九〇年）。
- 図79、『世界美術大全集 東洋編 第六卷 南宋・金』（小学館、二〇〇〇年）。
- 図80、『中華五千年文物集刊 宋画篇二』（中華五千年文物集刊編輯委員会、一九八五年）。
- 図81、『中国美術全集 絵画編三 南宋絵画上』（文物出版社、一九八八年）。

〔付記〕

本稿は、二〇〇四年度に鹿島美術財団より「美術に関する調査研究」の助成を受けた課題「唐代山水画の主題に関する研究―神仙山水と樹石画を中心に―」の研究成果を基礎として成ったものである。写真掲載に関して、宮内庁正倉院事務所、澄懷堂美術館、国立故宮博物院、陝西歴史博物館および、同館の馬振智副館長、張福生主任、梁彦明主任をはじめ機関各位の御高配を賜り、また趙鷗氏よりお力添えをいただいた。末尾ながら、記して感謝申し上げたい。