

大理国張勝温『梵像卷』羅漢画研究

李 玉珉 (LEE Yu-min) 国立故宮博物院書画処・台湾大学客員教授

主な著書・論文

- ・「明末羅漢畫中の貫休傳統及其影響」(『故宮學術季刊』第22卷-1期、2004年9月)
- ・『中國佛教美術史』(台北：東大書局、2001年)
- ・『觀音特展』(台北：國立故宮博物院、2000年)
- ・「梵像卷釋迦佛會、羅漢及祖師像之研究」『中華民國建國八十年中國藝術文物討論會』論文集』書畫上所収(台北：國立故宮博物院、1992年)

南詔(649~902年)・大理国(937~1254年)の現存する文物のうち、最も重要なものは大理国張勝温の『梵像卷』(国立故宮博物院蔵)であろう。『梵像卷』は利貞元年から盛徳元年の間(1172~1176年)に制作された内容豊富なもので、南詔・大理国の仏教芸術・図像信仰を研究する最も重要な作品である。本論は『梵像卷』における「十六羅漢」のスタイルの特徴と原本の来源を探求し、ならびにこの巻の「十六羅漢」の配置と構図から大理国における仏教信仰の概念を考察しようとするものである。

『梵像卷』は、幾度かの画卷の表装替えのために落丁や錯簡が生じている。『梵像卷』において「十六羅漢」は第23~38葉に描かれ、各葉に羅漢一尊を描いている。各葉の題記に見える羅漢の名号は玄奘訳『法住記』にのっとっている。画面の観察と羅漢の題記との照合により、画卷中のこの「十六羅漢」には配置の錯誤が起きていることが発見された。今、『法住記』の十六羅漢の順序を参考にして、第36葉第八羅漢伐闍弗多羅尊者と第37葉第七羅漢迦理迦尊者を第30葉第九羅漢戌博迦尊者と第31葉第五羅漢諾距羅尊者の間に移すと、第33・34葉の第五、第六の羅漢が逆である以外は、その他の羅漢の順序はきちんと整うことになる。また画幅の縁飾りも、三鈷鈴と三鈷杵、宝相華と靈芝雲が交互に配置される。

『梵像卷』の「十六羅漢」では16の尊者は連続する山水を背景しながら、各葉の構図は異なり変化に富んでいる。構図に関しては、『梵像卷』の「十六羅漢」は南宋金大受の「十六羅漢」と劉松年の「画羅漢」とに似ている点があるとはいえ、『梵像卷』の表現手法は質朴であり、羅漢の体の描写・装飾の興趣・樹石の画法や全体の色調等は、金大受や劉松年の羅漢画とは一致しない点がある。そこから考えると、南宋杭州・寧波一帯の羅漢画が『梵像卷』の「十六羅漢」に影響した可能性は大きいとは言えないはずだ。

晩唐から北宋にかけて、滇と蜀との往来は頻繁であった。この時代、蜀の羅漢画は非常に流行し、その著名な羅漢画家としては貫休・張玄・盧楞伽の三人があった。文献史料を調査し、画法・写本を観察したところ、『梵像卷』の十六羅漢はみな一般的な僧侶の服装で、傍に蛮奴・侍者・供養人等が描かれ、かつ画面の多くを波や樹木に割いているのだが、これらはみな文献に記載する張玄の羅漢画と符合していると筆者は考える。これにもとづいて、『梵像卷』の「十六羅漢」の原本は、蜀の張玄の羅漢画だった可能性が高いと筆者は推測するのである。晩唐から北宋の期間、滇と蜀の民衆の頻繁な往来接触にともない張玄の羅漢画も蜀から雲南にもたらされ、さらには大理国で羅漢を描く際の原本になったのだ。

『梵像卷』は、もとは折本の画冊であり、「十六羅漢」は第23~38葉に位置するのだが、興味深いのはこの16の尊者の配置順序が左から右に向かって展開することであり、これは中国人の閲覧習慣と合わない。画面を子細に観察すると、『梵像卷』の「十六羅漢」と第39~41葉の「南無釈

迦仏会」及び第 42 葉からの「祖師図」とは、一つの有機的な組み合わせとして形成されている。「南無釈迦仏会」の中では、主尊釈迦は右手に説法印を結び、下方には手に法衣を捧げる迦葉尊者が跪いている。これをみるに、「南無釈迦仏会」は実際には一幅の「伝法授衣図」である。『梵像巻』第 42～57 葉の 16 幅は、描いてあるのは禅宗西天の祖師迦葉と阿難・東土の禅宗七祖・雲南の禅宗祖師と高僧等の計 16 人であり、「十六羅漢図」同様やはり山水を連ねているのだが、これらと十六羅漢とは「南無釈迦仏会」を中心に順序に従って左右対称の横長に配列される構造をなしている。これは、一方では、雲南の祖師が羅漢のように世俗で仏道を護持し、正法を宣揚することを顕示し、また一方では、雲南の仏教の源は遠く、古の釈迦牟尼の仏教の正統を受け継いでいることを表現するものである。

(翻訳 鈴木桂)