

高麗仏画の振幅

— 養寿寺・泉屋博古館・浅草寺所蔵「水月観音（楊柳観音）像」を中心に —

藤元裕二

論文要旨

本稿は、高麗仏画の造形表現の振幅について、合理性と装飾性の二つの観点から論究する美術史研究である。

高麗仏画とは、朝鮮半島の高麗王朝期（九一八〜一三九二）に制作された仏画の総称であり、凡そ一五〇点の作品が国内外に伝わっている。一般に高麗仏画は、第一に統一的な図様と、第二に細密華麗な文様の描写に代表される豊かな装飾性を特徴とすると評され、吉田宏志氏、菊竹淳一氏、井手誠之輔氏ら先学も盛んに議論を展開している。しかし、今一度これら高麗画を眺めるならば、南宋絵画風の合理的な表現を採る作、あるいは同一図様ながら作画の方向性の相違が存する作も見受けられ、多様な魅力を内包していると筆者は考える。

本稿では、精査する機会を得た養寿寺、泉屋博古館、そして浅草寺所蔵の「水月観音像」を取り上げ、十四世紀の高麗仏画における造形感覚の推移、即ち（１）合理性の急速な淘汰、（２）装飾性の緩やかな変質、について論究を行う。そしてその延長線上に、朝鮮王朝期仏画を捉える旨の試論を述べる。

キーワード【高麗仏画、水月観音、浅草寺、養寿寺、泉屋博古館】

一、はじめに

高麗仏画とは、朝鮮半島の高麗王朝期（九一八〜一三九二）に制作された仏画の総称である。現存作は高麗時代後期・十三世紀後半以降の例を中核とし、阿弥陀如来、観音菩薩、地藏菩薩、羅漢及びそれらの集合像が画題の過半を占める。識者により異なるものの、高麗仏画と認知されている作の総点数は、凡そ一五〇点⁽¹⁾と限られる。そしてその多くが日本や欧米など韓国国外に伝来している作品群である。一般に高麗仏画は図様の画一性が強く、衣の優美な表現や細緻な文様に代表される、豊かな装飾性を特徴とすると評される。水墨画風の出光美術館、クリーブランド美術館所蔵「羅漢図」に類する例外を除き、大部分の作はこの言を証している。そして中国元時代（一二七〜一三六八）の仏画の影響を顕著に受けていることに

由来し、元と高麗、あるいは日本のいずれを制作国と看做すか、識者により判断が分かれる作も多い。⁽²⁾

ところで高麗仏画の裝飾性に関しては、菊竹淳一氏⁽³⁾と朴玉連氏⁽⁴⁾の論考が貴重な示唆を与えてくれる。菊竹氏は高麗仏画の作風を、享受者（施主）に応じて宮廷様式・寺院様式・民衆様式の三種類に便宜的に区分し、それぞれの特徴を論究する。殊に筆力の優秀な宮廷画工に描かれ、資金も潤沢に投じられたであろう宮廷様式の画像と、他二者との乖離を指摘する。朴玉連氏は文様に着目し、十四世紀の境にその精緻さが減衰していく様相を語る。つまり、細部描写の巧拙が時代判定の指標の一つに成り得る旨の論及である。この両氏の指摘は、裝飾性の強さが漠然と説かれる高麗仏画に寄せる、具体的な分析のメスとなった。

筆者は両氏の高説に概ね賛同する立場を取る。しかしながら、浅草寺所蔵「水月観音像」の如くの、金彩色が抑えられ、南宋絵画風の合理的な表現を採る作、⁽⁵⁾あるいは同一図様に抛りながらも、制作に際しての方向性の相違を感じさせる養寿寺や泉屋博古館伝来の「水月観音像」諸本などの存在は、高麗仏画の多様性を慮らせる。そこで本稿では、精査する機会を得た数本の画像を点検し、それらの立体把握や細部描写の特徴を論じ、以って高麗仏画の有する合理性と裝飾性の振幅に関して追究を行う。そして朝鮮王朝期の仏画の前提としての高麗仏画の位相についても一考を試みる。

本稿で論究する「水月観音（楊柳観音）像」（以下、「水月観音」

に統一）は、高麗仏画の主要画題の一つである。その図様は、中国唐時代の画家・周昉が案出したと伝わり、林進氏⁽⁶⁾や菊竹淳一氏⁽⁷⁾、山本陽子氏⁽⁸⁾らが図様の成立や展開について論証を進めている。ここではその議論を行わないが、「水月観音像」の図様も高麗仏画の例に漏れず、幾つかのバリエーションに収斂する。その過半は、斜め下を眺め遣るように配され、片足を踏み下げ岩窟内に安座する図様で占められる。この図様の観音像は左右対称の違いこそあるものの、著名な鏡神社本を筆頭に、叡福寺本、聖衆来迎寺本、太山寺本、大徳寺本、談山神社本、長楽寺本、宝寿院本、養寿寺本（図1）、MOA美術館本、ギメ美術館本、ケルン市東洋美術館本、静嘉堂文庫美術館本、泉屋博古館本、奈良国立博物館本、藤井斉成会有鄰館本など例に事欠かない。

ところで高麗では、殊に『華嚴経』が篤く信仰された。⁽⁹⁾徳川美術館本・大和文華館本に代表される豪華な紺紙金泥華嚴経写経が伝わるのみならず、萩原寺所蔵「阿弥陀如来像」に類する華嚴思想に基づく阿弥陀像、⁽¹⁰⁾そして韓国中央博物館所蔵「大方広仏華嚴経世主妙厳品変相図」の如くの変相図が受容され、『高麗版貞元新訳華嚴経疏』などの注釈書も盛んに板行された。そして『華嚴経』収載の「入法界品」は、善財童子が五十三の先達（善知識）を訪ねる求道物語であるが、そこに観音が収められていることに由来し、観音像も高麗で愛されるようになった。

尤も、童子と観音が対話する「入法界品」第三十四之八には、観

音の図様はそれほど具体的に規定されていない。僅かに「結跏趺坐金剛宝座」とあり、金剛宝座（草座）に結跏趺坐すると書かれるに留まる。この記述からすると、むしろ類例に乏しい功山寺本（図2）に類する図様が經典に忠実と言えるが、より広く好まれたのは、前述した安座像であった。本稿では高麗画の主要画題であり、且つ一般的な図様を採る前掲観音像諸作より数点をピックアップして検証し、当該期の仏画の性質とその変容に関する指針を得たい。精査する機会を得た、養寿寺本と二本の泉屋博古館本、そして浅草寺本を中心に論じていく。

二、養寿寺所蔵・伝善導筆「水月観音像」について

まずは養寿寺所蔵「水月観音像」を取り上げ、基本データ、図様、そして作風について論じ、本稿を進めるにあたっての前提を得たい。

（一）基本データ

亀休山養寿寺は、豊かな田園風景の広がる愛知県西尾市に伽藍を構える、浄土宗西山派の古刹である。大同元年（八〇六）に勤操（七四五〜八二七）により天台宗寺院として開かれ、寛政二年（一四六一）に浄土宗を宗旨に再興された。慶長七年（一六〇二）に家康（一五四三〜一六一六）より寺領を賜り、以後も西尾藩の庇護を受け隆盛した。養寿寺には古画が多く収蔵され、その内の一本が

「水月観音像」である。

養寿寺本は軸装一幅、本紙法量が縦一〇一・五×横五五・八センチ、一鋪の画絹に描かれた中幅の絹本着色画である。款記・印章は認められず、画家の名は詳らかにならない。本紙に折れも目立つが、像容の確認には支障をきたさない。経年劣化に伴い全体的にヤケが進んでおり、特に背景描写が不鮮明である。尊像に補筆が加えられたと思いが、その画趣は制作当初の状況をよく反映していると感じられ、本稿では敢えて後補を区別せずに論じる。直径二・五センチの象牙の軸端が付けられ、表装は近年の新補である。古箱が伝わる。箱蓋表に「聖観世音菩薩、補陀落山善財童子拝見之図、善導大師真筆、三州養寿寺什物」と墨書があり、聖観音と認識されていたこと、中国浄土教の大家である善導（六一三〜八一）の筆に擬されたことが判明する。安永七年（一七七八）の年紀を伴う旧軸木も現存し、それ以前に朝鮮半島より請来された旨が明らかとなる。朝鮮通信使などを經由して徳川家や諸大名家に入った高麗仏画も多く、有力武家筋からの施入も考えられよう。愛知県の指定文化財（絵画）で、西尾市岩瀬文庫に寄託されている。

（二）図様

養寿寺本の図様と作風を概観し、本稿の論究の前提としたい。養寿寺本は、典型的な高麗水月観音像の図様を採る。自然景（補陀落山）の中に、優美な観音が大きく描かれる。頭光を負い、体全

体を覆う大円相に身を包む。観音(図3)は、水中より生じた踏割蓮華に左足を降ろし、右足を屈して左太腿上に乗せ、草座上に安座する形式を採る。右腕は右膝近くに下げ、第一指と第二指を捻じて小さい輪を作り、右手の先には楊柳を挿した水瓶が置かれる。観音は岩上に左肘をつき、第三指と第四指を捻じ、手の甲を鑑賞者に見せる。

『華嚴經』入法界本の善知識歴參に基づく善財童子は、この画題に欠かせないモチーフである。観音は、恭しく合掌する画面左下の童子と視線を交差させ、右腕を童子を意識した方向に伸ばす。従って若干の画絹の切り詰めはあろうが、現状では童子から観音を通る線、即ち画面左下から右上への方向性が意識されており、我々の視線をスムーズに観音へと導く。あるいは童子を通して礼拝対象たる観音に意識を集中させる、構図上の工夫かも知れない。

本図の観音は高麗仏画として通例の、豪華な衣と装身具を纏う形式を採る。⁽¹⁾ 頭飾(図4)には観音の標識である阿弥陀化仏を伴い、宝玉を繋いだ瓔珞、そして臂釧と腕釧を付ける。腰紐で結ばれた裳(図5)は、七ツ菱入亀甲繫文を地文様に、団花文を主文様に彩られ、条部には唐草文が施される。高麗観音像を特徴付ける、透明感のある薄いヴェール(図6)を頭部から纏う。金泥の団花文が散りばめられた薄布は柔らかに体を覆い、天衣とともに緩やかな弧を描きながら下に垂れる。

背景描写も眺めてみよう。補陀落山と思しき仙境に観音は座す。⁽²⁾

岩には金彩色が施され、州浜には宝玉や珊瑚が散らされ、画中の場が霊地であると理解させる。画面右上、つまり観音の背面に竹が伸びる。この表現は『別尊雜記』第二十二の注記より宋時代・十一世紀以前に遡り、伝統的に水月観音に採用された。『華嚴經』を紐解くと「林木鬱茂」とあり、経文が諸作品の風景表現の淵源となったのであろうか。且つ背後の樹石は自然に守護される観音の姿を形作り、仏の超越性が表される。⁽³⁾ 善財童子(図7)は、観音と海を隔てた陸地に立ち、画面右下にも州浜が広がる。海は穏やかで、画面左上の空には小さい月が浮かび、全体として静謐な雰囲気の本と言えよう。保存状態も加味する必要があるが、明るい彩色で豪華に飾られた観音と補陀落山が、闇夜を背景に印象的に浮かび上がる。

(三) 作風

作風は高麗仏画の通例の如く、華麗で綿密である。金泥塗りの肉身は抑揚の小さい朱線で描き起こされ、輪郭や眼窩も均一の描線で仕上げられる。暈しなどは認められない。上脛は濃い墨線により、目尻・目頭と白目が塗り分けられるなど、細やかに賦彩される。三道が引かれ、最下の一本に二箇所括弧が作られる。腕(図8)の描写は柔らかく、女性的である。一方で右の掌の有機性が失われるなど、写し崩れも看取される。右足に比して踏み下げた左足の踵は小さく、肢体の有機性のバランスは不均等と言って良い。観音の負う円相は、ごく淡い金泥で賦彩される。頭光の輪郭は金箔により明

るく作られ、輪郭の内側に淡く金泥の量しが入られる。観音を囲む大円光は細く縁取られ、やはり金泥量しが施され、柔らかい光を放ち尊像が浮かび上がる工夫が為される。

高麗仏画の美しさは、衣と装身具の細密描写に保証されていると述べて過言でない。養寿寺本の裳は朱を基底色とし、白色の亀甲繫文で覆われる。主文の団花文は、金泥縁取りの蓮華と、墨色で括られた蓮葉を正対させた形状を採る。その形は蓮葉の対を縮めて楕円を為し、裳の全面に散らされる。薄いヴェールを纏い、そこには大ぶりの金泥文様が描き込まれる。裳の主文と異なり、この文様は正円を為す。以上概観した文様は、衣の折れや弛みが生じる箇所であっても形状を変えず、有機的造形感覚に乏しい。裳の条部の唐草文や衣襷にも金が沿わされ、積極的な金の使用が目に見える。天衣と腰帯は、ヴェールとともに体幹に沿って緩やかに左右対称に垂れる。装身具も豪華に作られ、それも高麗仏画の枠内である。冠は褪色しているものの、細かな金属を繋ぐ工芸性豊かな描出が認められる。瓔珞や耳飾、腕釧などは、朱や緑青、白の玉を連ねて表現される。次に善財童子を眺めてみよう。童子は合掌して恭しく立つ。肉身は墨線で括られ、頬に朱色の量しが入られるなど、尊格の違いに由来すると思しき表現の差も認められる。文様も主尊に比して簡素である。

背景は簡略なもの、金彩色により観音の靈地・補陀落山たることを視覚的に理解させる。岩に施された金泥には濃淡がつけられる。

縁は強いハイライトになるように処理され、あたかも水墨画のテクニクを金泥に応用したかのようなものである。画面左上の一角は虚空であり、小さな月が浮かぶに留まる。月は銀泥で塗られ、銀あるいは白色で縁取られる。この表現を鑑みると、岩肌の光沢は月光に照らされる様子を意図しているように映る。補陀落山は、海中より聳える。殆ど視認できないものの、墨線で引かれた穏やかな波により、静かな水面が作られる。また淡い墨が面的に掃かれ、夜の暗い海の様子が表される。観音の背後には二本の竹が生えるものの、褪色が著しくまばらに生える葉の視認も難しい。以上の背景描写により、静かな夜の緊張感が巧みに表され、法を求める童子と善知識の対話が、より一層のインパクトを持つようである。

(四) 結

以上、養寿寺本の図様と作風を概観した。月が上空に浮かぶ類品は乏しいが、総じてその図様は高麗水月観音像諸本と大差なく、広く知れ渡っていた構図が採用される。本作の画家は詳らかにならぬが、荘嚴な雰囲気作り已成功しており、整った像容とあわせて技量の高い市井の画工の筆に係ると考える。しかし具に眺めると、面相は描線・彩色ともにフラットに作られ、衣襷にも量しが施されず面的に処理され、高麗仏画の眼目の一つたる文様も、幾分弛緩している印象が拭えない。即ち宮廷画家の筆に係る、至元二十三年(一二八六)に描かれた個人蔵「阿弥陀如来像」、大徳十年(一二三〇六)

の根津美術館所蔵「阿弥陀如来像」(図9)⁽¹⁴⁾、後述の至治三年(一三二三)に施入された泉屋博古館所蔵・徐九方筆「水月観音像」などとは距離を有する。

正確な制作年代も銘文を伴わず不明であるものの、反復性の高さは高麗仏画の性質の一つであり、写し崩れの強弱は時代を判定する有効な指標になり得るであろう。養寿寺本の肉身、例えば数珠を摘む右手(図10)は、後述する至治三年(一三二三)銘の泉屋博古館本や、それより下ると思しき同館の観音像の別本、そして談山神社本や太山寺に比して有機性に乏しい。また璽珞など装身具の描写も大味となっており、高麗時代盛期の雰囲気喪失していき、朝鮮王朝へと遷り変わる時期の制作と考える。以上より筆者は、渡辺里志⁽¹⁵⁾氏の推定する制作年代である十四世紀中期から後期、井手誠之輔⁽¹⁶⁾氏の指摘する十四世紀後半頃をさらに限定し、養寿寺本の作画期を高麗時代の終盤、朝鮮王朝の黎明と近接する十四世紀末と推定する。

三、泉屋博古館所蔵・徐九方筆「水月観音像」について

泉屋博古館は、図様のほぼ等しい二本の高麗時代水月観音像を所蔵している。先ず徐九方の筆に係る作を便宜的に「泉屋博古館A本」と称し、考察を加える。

(二) 基本データ

泉屋博古館A本(図11)は、目の詰んだ良質の画絹に描かれた軸装一幅一鋪、本紙法量は縦一六六・一×横一〇一・一センチの作品である。印章は認められないが、画面左下に「至治三年癸夷六月⁽¹⁷⁾日、内班従事／徐九方画、棟梁道人 六精」と楷書の金泥銘(図12)が残されている。これより制作年代の下限が設定でき、「内班従事」は下級官吏(宮廷画家か)を指すことから、画家・徐九方の所属が判明する。また「棟梁道人」は勸進僧を指し、六精の役割も明らかとなる⁽¹⁷⁾。

ところで今まで、この銘文は深く検証されてこなかった。改めて銘を読むと、数字に強い拘りがあることに気がつく。その数字とは「三」(三年)、「六」(六月、六精)、「九」(九方)である。これら数字は、いずれも中国において吉祥的な意味を有する⁽¹⁸⁾。「三」は伝統的に尊重された数字で、例えば『老子』第四十二章には「三は万物を生ず⁽¹⁹⁾」とあり、且つ「生」と音が似る。「六」は「溜」に発音が通じ、「順調」に繋がる。「九」は殊に重要な数で、「久」と同音であることに由来し、「永久」・「不滅」を象徴する数字である。銘文へ吉祥的数字の採用を勘案すると、「徐九方」、「六精」という変わった名⁽²⁰⁾が実名ではなく、敢えて数字の当て字を用いている可能性(徐九方など)も考えられよう。制作目的は窺い知れないが、宮廷関係の作画においては、大徳十年(一三〇六)銘の根津美術館所蔵「阿弥陀如来像」の如く、高麗王やその家族の現世的救済を願旨と

するケースが多い。至治三年（一三三三）時の高麗王は、第二十七代の忠肅王（一二九四〜一三三九）である。彼やその周辺への招福を願って作画されたのであろうか。以上、銘文に関する若干の私見も述べたが、いずれにせよA本は、様々な情報がテキストより得られる高麗仏画の基準作と言える。なお、『古画備考』収録の「朝鮮書画伝」には、本銘文と符号する人物を見出せない。

A本の本紙法量は、養寿寺本など他の同図様の観音像諸本より大きい。それは富裕な施主を得た、宮廷関係の作画に係ることに由来し、その点でも特筆すべき作である。保存状態は、この時代の仏画としては良好である。岩肌の金泥など一部に補筆と思しき箇所が散見するが、原容は維持される。江戸期に遡ると考えられる古箱が現存し、箱蓋表に「著色観世音菩薩像、元人徐九方筆」と墨書される。匣内には新しい筆で「住友家什宝」、外箱の木口にラベルが貼られ、「甲第六九七号／徐九方筆／楊柳白衣／観音像」と書される。国の重要文化財（美術品）に指定されている。A本は、その優秀な作風と銘文の存在より注目される機会も多く、高麗仏画の中でも著名な一本に数えられる。⁽²¹⁾

本図が泉屋博古館、即ち住友家に入るまでの経緯も、住友家第十五代である友純（一八六五〜一九二六）の大正十年（一九二一）の書付が残されており、ある程度判明する。それによると、明治政府がイギリスより大阪造幣局技師として招聘した「ガブラン氏」が、明治二十年（一八八七）頃に高野山金剛三昧院所蔵の本作を譲り受

けたそうである。この「ガブラン氏」は、日本の古墳研究でも名高いウィリアム・ゴランド（一八四二〜一九二二）であろう。ゴランドは、明治二十一年（一八八八）に日本を去る折に本作を持ち帰るがやがて手放し、美術商の山中春堂（山中吉郎兵衛）の蔵するところとなった。そして大正七年（一九一八）に住友友純が購入し、現在に至る。何時から高野山金剛三昧院に蔵されるようになったかは不明である。

（二）図様

泉屋博古館A本の図様は、前述した養寿寺本とほぼ等しい。補陀落山中の草座に座す観音の姿のみならず、着衣形式も大差は無く、そのディスクリプションに多くの字数を要さない。朱を地色とした裳を着け、条部に唐草文、そして白色の七ツ菱入亀甲繫文と団花文を組み合わせる点でも通じる。金泥文をヴェール全面に散らす手法も同様であり、観音を覆う頭光や身光、右手の脇に置かれた楊柳を挿した水瓶、背後に生える二本の竹、画面右側に大きい岩を配する補陀落山の形状も凡そ共通する。但し、泉屋博古館A本に月は描かれない。月の添付は養寿寺本と廬山寺本など数本に限られ、何も浮かばない作が過半を占める。『華嚴経』には、観音と童子の対話が行われた時間帯は記されておらず、月の有無、即ち昼夜の違いは経典的に裏付けできない。

善財童子の図様は諸本でバラつきがあり、養寿寺本と泉屋博古館

A本も異なる。さらにA本では海中より牡丹が生じ、補陀落山から滝が流れ落ちるが、それらの描写も養寿寺本には認められない。この表現は珍しく、管見のところ同図様の高麗観音像の中では、大徳寺本やMOA美術館本など数点に限られる。以上の差は画家個人の創意に基づくとは考えにくく、両者の典拠に由来するのである。観音の図様の規範性は、時代や画家を越えて強く働きながら、背景に僅かな工夫が加えられて諸本が成り立っていると推察される。

(三) 作風

作風を確認したい。面相(図13)は細い朱線で描き起こされる。輪郭に比して鼻梁はやや太い線で引かれ、肌に淡い朱隈が施されるなど、線と色彩の変化を付け立体的に作られる。眼窩の落ち窪みには淡い細線が使われ、画家の充分にコントロールされた筆跡が認められる。目も濃淡を交えて細やかに賦彩され、唇に入れられた金泥の微かな輝きも美しい。両手(図14)は繊細に描かれ、女性的優美を感じさせる。右足の甲が厚く作られるものの、足指などは肉体の有機性を保っている。頭飾の形状は養寿寺本とほぼ同様であり、朱の玉を繋いだ金具の形も等しい。しかしながら、化仏の背後に施された花文繋文の形状は、泉屋博古館A本と養寿寺本の間で異なる。前者では雄薬・雌薬を中央として放射状に花卉が配置され、明瞭な開いた花卉の形状を採るが、後者では花を形作る意識は薄れる。つまり観音の図様こそ凡そ等しいものの、両者の作風の距離は大きい。

なお、A本に引かれた三道相の最下の一本にも、二つの括れが作られる。養寿寺本、あるいは太山寺本や談山神社本、ギメ美術館本にも見受けられるこの表現の源泉を、何処に求め得るのか不明であり、稿を改めて検討を加えたい²⁴⁾。

養寿寺本との比較を続けたい。裳の衣裳線を確認すると、泉屋博古館A本(図15)では線に沿って朱隈が入れられており、殊に少し距離を取って作品を眺めるならば、養寿寺本より質感が感じられる。養寿寺本では朱隈が金泥線に代わり、平面的な美しさに重点が置かれ、衣裳の扱いも両作で異なる。A本の腰帯と裳の裏地にも金泥文様が施されている。帯には波頭文、裏地は花文が精緻に描き込まれ、その技巧的处理も魅力的である。

ところで、泉屋博古館A本の裳における合理性の追求は限定的である。例えば亀甲繋文と団花文のいずれも、養寿寺本より明度の高い良質の顔料が用いられ、線もより力強く的確に引かれるなど、美的水準は高い。しかし、衣の動きに連動しての変形はやはり認められないのである。従ってA本においても、必ずしも合理性が遵守されているとは言えず、その造形の根底には表面的な美への志向が流れる。A本と養寿寺本の双方の正文様が楕円形である点にも注意したい。他の水月観音、例えば功山寺本(図16)やケルン市東洋美術館本(図17)を眺めるならば、どうやらこの文様はもともと正円を描いていたようである。やがて時代の降下とともに形を変えていき、それが固定化していった様相が窺える。尤も写し崩れの結果、正円

の文様が楕円に化したとは考えにくい。正円を敢えて崩す何らかの理由があつたのであろう。あるいは、裳が垂れて上下に文様が引き伸ばされたことを、当初は意図して変形が加えられたのであろうか。

ヴェール(図18)は美しく観音を包み込み、襲の描線は流麗に引かれる。円状に整えられた金泥の蛸唐草文が布地に散らされる。文様の種類(養寿寺本では花文)こそ異なるが、泉屋博古館A本においても折れによる変形を伴わず、その点では養寿寺本と共通する。

しかし白色の麻葉繫文が施され、描線に強弱の差をつけて、薄絹の質感を示そうと試みられている点は異なる。またA本のヴェールと天衣は、岩座に接して屈曲しながら下部に垂れ、そして緩やかな風を受けて後方に翻る自然な動きを見せる。これらは美しいながらも単純なカーブを象る養寿寺本とは異なる処理である。天衣には、白色の布地に金泥で縁取られた唐草文が浮かび、工芸的に描かれる。養寿寺本では金泥線による唐草文が配されるに留まるため、養寿寺本とA本の両者に同種の文様が採用されるものの、その描写には距離がある。

善財童子(図19)に目を移そう。童子は右側面を鑑賞者に見せる。片膝をついて跪き、観音を仰ぎ見遣りながら合掌する。童子は凛々しい横顔を見せ、目鼻や唇なども丁寧に描かれ、鑑賞に堪え得る容姿である。天衣は長きに亘る求法の旅(観音は五十三善知識中の二十八番目)を通してくたびれたのか、輪郭や衣襲の描線は、観音の衣の如くの流麗な美しさはなく、むしろゴワゴワした印象を受ける。

最後に背景を確認したい。泉屋博古館A本の構図は、若干の相違はあるものの養寿寺本と共通する。水墨画技法は認められず、補陀落山は淡い群青と緑青で塗られ、装飾豊かに仕上げられる。岩の縁には金泥が多用され、荘重な雰囲気巧みに表される。州浜には紅白の珊瑚が配され、多数の宝玉が打ち上げられている。『華嚴経』収載の「处处皆有流泉浴池」を典拠にするのであろうか、観音の座す岩の下には勢いの強い流水(図20)が描かれ、細かな波頭が散る。

観音と童子の間の海面は穏やかである。水中より白色の葉をつけた太い茎が三本伸び、向かって右の一本は観音の踏割蓮華に、中の一本は未敷蓮華、左の一本は紅白の牡丹が開く吉祥花となっている。いずれも綿密に描き込まれ、本作に彩りを添える。楊柳を指した水瓶とその容器も注目に値う(図21)。容器はガラスと思しく、白色の半透明の材質に描かれ、上端の彩色は淡くされるなど繊細である。

(四) 結

以上、泉屋博古館A本を概観した。本作は制作年代のみならず、画家とその立場も判明する高麗仏画の基準作である。銘文中の数字に関して若干の私見を述べたが、改めて検討したい。A本は通例の高麗水月観音像の図様を採るが、養寿寺本の背景とは若干の相違がある。つまり主尊の規範性は非常に強い一方で、それ以外の要素ではそれが緩み、主尊の表現を同じくする複数の水月観音像のグループが存すると推察される。

A本は宮廷画家の筆に係る綿密で丁寧な筆致で描かれ、高麗仏画の精華と称すべき美しさが目を惹き付ける。ところでA本の造形の基調は、高麗仏画特有の豊かな装飾性にあるものの、観音の肉身や衣文、そして童子や器物など各所に、合理的な立体把握や表面処理が為されることに着目したい。即ち、養寿寺本に比して技術の水準が高く細緻であるのみならず、造形の方向性そのものに違いが認められるのである。この両者の相違の源泉として、二つの要素が容易に考え得る。一つは両者の制作年代（A本は西暦一三二三年、養寿寺本は筆者推定・十四世紀末）の差、もう一つは手掛けた画家の立場の差（A本は宮廷画家、養寿寺本は筆者推定・市井の画工）、もしくはその双方である。今はこの可能性を提示するに留め、次の作品に移りたい。

四、泉屋博古館所蔵・伝吳道士筆「水月観音像」について

泉屋博古館の所蔵する、別本の「水月観音像」を取り上げる。

「泉屋博古館B本」と便宜的に呼ぶ。

(一) 基本データ

泉屋博古館B本(図22)は軸装一幅、一鋪の画絹に描かれた作品である。本紙法量は縦一一・五・一×横五四・六センチの中幅の画像で、款記・印章は認められない。折れが目立つものの、質の低い補

筆は為されておらず、保存状態は良好である。江戸時代後期の作と思われる、八葉蓮華を象った青銅製の軸端が付けられる。表装は新補。二重箱に収められ、外箱の蓋表には「白衣観音、吳道士筆」と墨書され、箱木口には「甲第七〇一号／吳道士之筆／白衣観音」と記されたラベルが貼られる。漆塗りの内箱の蓋表に「白衣観音、吳道士筆」と金泥銘が施される。中国唐時代の吳道士（生没年不詳）の筆と伝わるが、その伝承は中国・高麗の仏画を含む「唐画」の仏画にしばしば付される⁽²⁵⁾。殊に、吳道士筆とされる観音石碑の拓本が無数に伝わる如く、観音と吳道士は結び付きやすかった。大正四年（一九一五）六月に住友家が購入し、現在に至る⁽²⁶⁾。

(二) 図様と作風

では本図を眺めてみよう。今まで養寿寺本、泉屋博古館A本を詳述しており、冗長となるため重複する指摘は避ける。B本の図様は前掲の二本に通じ、右手で楊柳を取る点に特徴が認め得る程度である。この類例としてはケルン市東洋美術館本、図様は異なるが浅草寺本があげられるに留まる。面相(図23)を確認すると、B本のふくよかな造作はA本と類似し、頬を細身に表わす養寿寺本とは距離を有する。肉身の輪郭は朱線で描き起こされ、目鼻や輪郭も一様の描線で象られる。肉身に暈しも認められずフラットに表され、手足の表現も、A本は有機的であるが、B本(図24)と養寿寺本では硬直化している。善財童子(図25)は合掌しながら観音を仰ぎ見る。

顔は丸く、手足は細かに作られ、愛らしい童子の姿を採る。衣の文様は簡略であり、その作風や画幅に占める童子の大きさなども、養寿寺本と親近性を有する。

着衣形式も、養寿寺本やA本と等しい。裳(図26)の地文様は、円と亀甲文を組み合わせた亀甲繫文であり、他二本より簡略に作られる。花と葉を対に配する、楕円形の主文様の描写は三者でほぼ共通する。ヴェール(図27)に散らされた、円形に整えられた美しい金泥蛸唐草文もA・B本の双方に描かれる。頭飾の文様を明瞭な花文とする点でも同様であり、両者の細部描写は似通る。一方の養寿寺本では、ヴェール・頭飾の文様ともに繊細な感覚が小さく、泉屋博古館二本の描写と乖離する。施主や画家の立場も加味しなくてはならないが、以上の図様と作風の分析により、泉屋博古館B本の制作年代を、A本(西暦一三三三年)と養寿寺本(筆者推定十四世紀末)の間に置きたい。一先ず筆者はその年代を十四世紀中頃に比定した上で、作者を市井の仏画師と考える。

ところで、A本から養寿寺本に至る時間的推移の中にB本を位置付けたとき、注目したいところがある。それは衣における合理的な造形感覚が、部分的ながらもB本に認められる点である。例えばB本のヴェールの全面に麻葉繫文が配されるが、腹部など布地が弛む部分には文様の白色が強く入れられる。これは薄絹の重なりが透過し、色が増していることを意図した表現と思われる。さらにB本の裳の一部には、襷の線が複数引かれるが、その線に沿って朱が強く

入れられている。且つ線の間には朱の暈しが施され、衣の質感を意識した表現が為される。以上の如く、A本にて重んじられた立体的な造形感覚は、形式化しつつもB本に継承されていると言えよう。

しかし時代が下ると思しい養寿寺本ではその意識は希薄になり、面相・衣ともに一樣な色面を為す。また一方で、B本の裳の輪郭と衣襷に、明快な金泥線が添えられる点に留意したい。この表現は前述の質感重視の処理とは逆に、A本ではなくむしろ後の養寿寺本に認め得る。この線は衣を華麗に飾るとともに、肉体を覆い起伏を有する衣を、枠で閉ざされた平面へと変化させる。従ってB本の合理性は、肉身においては薄れるものの衣には生かされ、且つ合理性の軽視とともに進む、装飾性偏重に至る道程も示しているように感じられる。

(三) 結

以上、泉屋博古館B本の位置を、A本及び養寿寺本との比較を通して検証した。その結果、図様は通例の高麗水月観音の枠に収まり、高麗仏画における型の拘束力の強さが改めて証された。B本の制作年代は、A本と養寿寺本の間置き、十四世紀中頃と推定した。

しかしB本が、高麗仏画の盛期より末期に至る間の、単純な転換期的性格を呈するとは断じ難い。画家の出自などを加味せず、合理性と装飾性の二点に議論を単純化し、泉屋博古館二本と養寿寺本を捉え直す。どちらもA本からB本を経て養寿寺本に至る過程を通じ

て変質を遂げるが、A本の合理性は形式化しつつもB本に受け継がれ、やがて養寿寺本のフラットな表現に帰着する。ところが装飾性はA本からB本に移る過程で著しい変容は無く、徐々に弛緩しながらも、養寿寺本に至るまで基本的な態度は変わらない。従って、十四世紀を通して進む合理性と装飾性の時間的推移は、必ずしも並走しないのである。合理性がより早くに失われていく一方、装飾性は温存され暫くその魅力は残される。以上の分析を通じて、高麗仏画において合理性と装飾性のいずれが尊重されたのか明瞭となる。今まで高麗仏画の魅力が語られる際に、華麗で緻密な描写に力点が置かれていた。しかし、その後で顕著に進む立体感覚の排除は、この時代、あるいはこの地域の造形志向を如実に表わすように感じられる。

高麗と朝鮮王朝期の仏画に、排仏に起因する質的な断絶が存する旨がしばしば語られる⁽²⁷⁾。しかし十四世紀の高麗仏画における、合理性の急速な淘汰および装飾性の緩やかな変質は、成化十九年(一四八三)銘の永平寺所蔵「三帝釈天像」、弘治三年(一四九〇)頃の十輪寺所蔵「五仏尊像」や万曆十五年(一五八七)の四天王寺所蔵「釈迦説法図」、あるいは同十九年(一五九二)の大倉集古館所蔵「阿弥陀説法図」など⁽²⁸⁾、華麗ながらも画面全体が平面的に処理される、朝鮮王朝期の造形の前提となつたと推察する。殊に永平寺本(図28)は、数少ない朝鮮王朝初期・十五世紀の遺品であるのみならず、宮廷画家の筆と判明する貴重な作であり、作画条件が近しく

A本以来の時間的変遷を適切に検討し得る。永平寺本の肉身や衣、即ち奥行きを伴うべき立体は平らな色面と化し、且つ金泥文様による華やかな装飾を残す作風は、高麗時代末期における合理性の欠落と装飾性の緩やかな衰退の帰結を雄弁に語るようである。つまり十四世紀高麗仏画の潮流、殊に合理性と装飾性の不均等な変質が、次代の仏画を形成する上で重要な役割を担つたと述べたい。

五、おわりに―高麗仏画における合理性の推移―

以上、養寿寺本、泉屋博古館A本・B本の計三点の分析を通して、幾つかの試案を述べた。その主要な論点を箇条書きする。

① 三点の図様はほぼ共通し、高麗仏画における型の規範性の強さが改めて証される。しかし、背景に若干の変化が加えられており、異なる系統の祖本の存在が想定できる。

② 養寿寺本は、十四世紀末期に市井の画工に描かれたと考える。

③ 泉屋博古館A本は、宮廷画家の徐九方に描かれ、至治三年(一三二三)に施入された旨が判明する高麗仏画の基準作である。記銘に際して、吉祥的な数字に拘っている印象を受ける。

④ 泉屋博古館B本は、十四世紀中頃に市井の画工に描かれたと考える。

⑤ 泉屋博古館A本では、表面感や立体把握が重んじられる一方、

B本においてその意識は薄れ、やがて養寿寺本に至り排除される。
 ⑥ 養寿寺本ではやや弛緩するものの、基本的に三点いずれも綿密に描かれ、装飾性が豊かである。

⑦ 十四世紀前半から末期に至る間に、合理性は急速に失われる
 (⑤) に対して、装飾性は緩やか(⑥)である。高麗仏画において、美麗がより重んじられた結果と考えられ、作風の推移は複層的である。一見して反復性が目に映る高麗仏画であるが、その振幅は意外に大きい。

⑧ 朝鮮王朝期の仏画は、十四世紀高麗仏画の変容の延長線上に捉え得る。

今まで論じた主張を是とするならば、至治三年(一二三三)銘の泉屋博古館A本より作画期の遡る作は、さらに合理的な表現を取る可能性も指摘し得る。至元二十三年(一二八六)銘の個人蔵「阿弥陀如来像」を例に取ると、三道や腕には淡い朱の暈しが的確に入れられ、肉体の柔らかさや体温までも感じられそうである。そして袈裟の細やかな文様(図29)は衣襞線の影響を受けて形状を変えており、機械的に充填される通例の高麗仏画の文様とは一線を画す。

最後に浅草寺所蔵・慧虚(生没年不詳)筆「水月観音像」を確認する。浅草寺本(図30)は、十三世紀末から十四世紀初制作と筆者は推定している。その年代に基づくため根拠薄弱であるが、結論を先ず述べるならば、A本より合理的に作られる。例えば、肉身の

描線の強弱や彩色の濃淡、そしてヴェールの色調に変化が加えられるのみならず、本稿で扱った高麗仏画三点に認め得なかつた、衣襞線と文様の形状の対応(図31)も見られるのである。また、泉屋博古館B本や養寿寺本ではやや萎縮していた善財童子の容貌は、浅草寺本(図32)ではA本と同様に、存在感のある姿に表わされている。さらに浅草寺本の童子の天衣にも、長きに亘る巡拝を経て柔軟さを失った現実的感覚が加味される。これらは両者の制作年代の近接を物語ると思われるが、殊に浅草寺本では、童子の視線の先に海中から生じた花が開き、観音に捧げる如くの位置関係であることに注意したい。この吉祥花はA本では童子の上、藤井斉成会有鄰館本に類する他本では右に描かれ、それらの配置に格別な意図は認められない。つまり浅草寺本では、肉身や衣など細部モチーフのみならず、観音・童子・点景の三者の連続性が意識され、画面構成の大枠においても細やかな配慮が為されるのである。総じて浅草寺本は、A本よりさらに合理性が重んじられて制作されたと言える。

この合理性の源泉は何処に求められるのであろうか。筆者は中国画絵画、殊に全体の調和を重視する南宋画の部分的理解をあげたい。菊竹淳一氏⁽³¹⁾は北宋や西夏の影響を論じ、高麗観音像の図様ソースとしての南宋画の位置付けも丹念に説く。筆者はそこに、造形感覚にも若干の影響が見受けられる旨の蛇足を加えたい。十四世紀に至り、朝鮮半島に中国画が多く流入した旨を安輝濬氏⁽³²⁾は指摘するが、慧虚や徐九方ら宮廷画家は、多彩で上質の請来中国画と接する機会に恵

まれ、それらを部分的に咀嚼しながら制作に生かしていったのであろう。尤も先述の如く、高麗仏画において装飾性に高い価値が置かれる点は揺るがない。図式的であるが、画面構成に及ぶ広い視野を有した合理性は、装飾性に比して早いテンポで変容していき、やがて意識されなくなるといふ、凡そ一世紀を通しての経年的な方向性を有する。この時代的推移は、南宋から元、そして明に移り行く中国仏画の変容とリンクし、鎌倉から南北朝、室町に至る本邦の仏画も凡そ同じ趨勢にある。しかし東アジア各国の仏画は、中国画の縮小再生産であると述べるのみでは、考察の放棄である。高麗仏画の作風は、意外なほど振幅が大きい。今回はその振幅に関して合理性と装飾性に焦点を絞り探究したが、如何なる性質が重視され、そして軽視されたのかを改めて見据える作業を通じ、高麗仏画の特質がより明らかになると思われるのである。

六、付

近代から昭和初期の売立目録中に、高麗仏画と思しき作が図版を添えて紹介される例が散見する。本論とは関係は無いが、参考までに筆者の目に入った四例を提示する。

・「金剛観音」(図33) 大正五年(一九一六)五月十六日入札『仙台伊達家御藏品売立』(於東京美術倶楽部)所載。中幅の「水月観音像」である。肢体の柔らかな表現から、高麗仏画の中でも比

較的時代が遡ると思われる。

・「張思恭観音」(図34) 大正六年(一九一七)十月六日入札『高橋男爵家所藏品売立』(於東京美術倶楽部)所載。通形の「水月観音像」である。

・「長隆宝冠地藏尊」(図35) 大正六年(一九一七)十月六日入札『高橋男爵家所藏品売立』(於東京美術倶楽部)所載。高麗仏画にて好まれる、いわゆる被帽地藏である。

・「張思恭准提観音像」(図36) 昭和二年(一九二七)十月三日入札『岡田氏所藏品 岡村竹亭氏遺愛品 並二某家所藏品』(於京都美術倶楽部)所載。聖沢院などに蔵される「帝釈天像」(摩利支天)と同図様である。

注

(1) 鄭于澤氏は一一〇点、山口県立美術館の展覧会図録では制作地の揺らぐ作品を含めた上で一六八点、菊竹淳一氏は約一四〇点を数える。

・鄭于澤『高麗時代阿弥陀画像の研究』(永田文昌堂 平成二年二月)。

・山口県立美術館編集・発行『高麗・李朝の仏教美術展』(平成九年十月)。

・菊竹淳一「高麗時代の仏教絵画」『世界美術大全集』東洋編 第十卷(小学館 平成十年七月)。

(2) 現在、東アジア圏で描かれた仏画の制作地の再検討が進んでいる。例えばクリブブランド美術館と静嘉堂文庫美術館に分蔵される「釈

- 迦三尊像」について、有賀祥隆氏は元画、井手誠之輔氏は高麗画と推定する。また井手氏は、従来高麗画と考えられてきた上杉神社所蔵「阿弥陀如来像」が元画である可能性を指摘する。
- ・静嘉堂文庫美術館編集・発行『仏教の美術』（平成十一年十月）、有賀祥隆氏の解説。
 - ・井手誠之輔「元時代の釈迦三尊像・雑感 東福寺旧蔵本をめぐって」『仏教の美術』（静嘉堂文庫美術館 平成十一年十月）。
 - ・井手誠之輔『日本の美術』第四一八号 日本の宋元仏画（至文堂 平成十三年三月）。
 - (3) 前掲註(1)、菊竹淳一「高麗時代の仏教絵画」。
 - (4) 朴玉連「高麗仏教美術に現われた文様の研究 鏡神社蔵楊柳観音図の衣裳文様を中心に」『デ・アルテ』第四号（昭和六十三年三月）。
 - (5) 藤元裕二「浅草寺所蔵〈水月観音像〉の美術史的位相―高麗仏画における中国絵画受容の一側面―」『国華』第一三九〇号（平成二十三年八月）。浅草寺本は『古画備考』所載の、弘化二年（一八四五）起筆の「朝鮮書画伝」にも取められ、古くから日本に伝わる作とわかり、且つ高麗画として認識されていた画像である。
 - (6) 林進「高麗時代の水月観音図について」『美術史』第一〇一号（昭和五十二年三月）、同「新出の高麗水月観音図について」『仏教芸術』第一二三号（昭和五十四年三月）。
 - (7) 菊竹淳一「高麗時代観音画像の表現」『東アジアの考古と歴史』上巻（同朋舎 昭和六十二年十一月）。同「高麗時代仏教絵画概説」『青丘学術論集』第四号（平成六年三月）。
 - (8) 山本陽子「水月観音図の成立に関する一考察」『美術史』第一二五号（平成元年三月）。
 - (9) 井手誠之輔氏は、華嚴経の世界観から高麗仏画を読み解く。
・井手誠之輔「多様の中の統一―高麗仏画の領分―」『高麗・李朝の
 仏教美術展』（山口県立美術館 平成九年十月）。
 ・同「高麗仏画の世界―東アジア美術における領分とその諸相―」『国華』第一三三三号（平成十七年三月）など。
 - (10) 萩原寺本に関しては、井手誠之輔氏の論考に詳しい。
 ・井手誠之輔「高麗の阿弥陀画像と普賢行願品」『美術研究』第三六三号（平成八年一月）。
 - (11) 姜友邦氏は、大徳寺蔵水月観音画中の文様の意味を丹念に解釈する。本稿はその成果を十全には活用できていないが、文様を単なる美しい荘厳と捉えず、画面構成の中で理解し得る旨の指摘は大きな示唆に富む。
 ・姜友邦「大徳寺所蔵〈高麗水月観音図〉の造形解釈―根源者、観音菩薩の誕生―」『国華』（第一三七八号 平成二十二年八月）。
 - (12) 中国寧波沖に浮かぶ普陀山が、観音の住まう地として信仰を集め、殊に海難守護の仏として奉安された様相を、西谷功氏は端的に指摘する。このように現実の環境との密接な結び付きが、観音画像においても自然景が重視された所以ではないだろうか。また『観音経』には、様々な自然災害から衆生を救済する観音の功德が説かれ、作品に穏やかな景観を伴わせる前提となったのであろう。
 ・西谷功「泉涌寺僧と普陀山信仰―観音菩薩坐像の請来意図―」『聖地寧波』（奈良国立博物館 平成二十二年七月）。
 - (13) 樹石に囲まれる表現は、羅漢図諸作において常套的である。一幅一人の独尊像のみならず、一幅八人（九人）の集合像を成立させる際にも、自然の守護を受ける聖者たるイメージが重視された。
 (14) 「阿弥陀如来像」二本は、高麗国王らへの招福を目的に制作された旨が銘に残されている。宮廷周辺の作画に係る著名な作であり、
 ・梶谷亮治氏の解説もご参照いただきたい。
 ・奈良国立博物館編集・発行『東アジアの仏たち』（平成八年四月）

所載、梶谷亮治氏の解説。

(15) 西尾市資料館編集・発行『養寿寺文化の世界』(平成七年二月) 所載。

(16) 山口県立美術館編集・発行『高麗・李朝の仏教美術展』(平成九年十月) 所載、井手誠之輔氏の解説。

(17) 吉田宏志『高麗仏画の紀年作品』『高麗仏画』(朝日新聞社 昭和五十六年二月)。

(18) 以下の論考を参考にした。

・唐向紅・鷲尾紀吉「中国と日本の数字文化における比較研究」『中央学院大学 人間・自然論叢』第三十号(平成二十二年二月)。

(19) 原文「道生一、一生二、二生三、三生万物」。

(20) 熊谷宣夫氏は、A本が中韓のどちらに帰すか、作風からは判断が迷う旨を述べた上で、銘中の人物名から高麗仏画と判断する。

・熊谷宣夫「朝鮮仏画徴」『朝鮮学報』第四十四輯(昭和四十二年七月)。

(21) 高麗仏画に関するまとまった文献では、頻繁に論及される作品である。カタログにもしばしば掲載され、その優秀で美麗な作風について触れられる。

・奈良国立博物館編集・発行『東アジアの仏たち』(平成八年四月) 所載、梶谷亮治氏の解説。

・泉屋博古館編集・発行『泉屋博古 中国絵画』(平成八年十一月) 所載、宮崎法子氏の解説。

(22) 全文を掲載する。

(上包)

友純公筆添状

徐九方筆白衣楊柳觀世音菩薩像

(本文)

一、着色楊柳觀世音菩薩像一軸

画面絹

縦五尺四寸五分

横三尺三寸五分

表装裂

落款左ノ文字アリ。

至治三年癸亥六月 日内班従事

徐九方画 棟梁道人 六精

至治三年ハ元ノ英宗帝ノ時ニシテ、奉仏ノ盛ナリシ時代ナリシナラシ。或書ニ、元ノ英宗帝至治三年二月、金字ノ藏経ヲ勅写セサシムトアリ。

我朝ノ後醍醐帝元亨三癸亥ニ当ル。大正十四年ヲ距ル五百九十八年也。

此幅ハ明治十年頃、大阪造幣局ノ技師トシテ英国ヨリ傭聘セラレシガブラン氏カ、明治二十年頃、高野山金剛三昧院ニアリシヲ譲リ受け、愛玩欠カサリシ物ニシテ、帰国ノ際、他ノ日本美術図ト共ニ携エ帰リシ物ノ中、尤モ優等ナル物ナリシモ、故アリテ再ヒ山中春堂ノ手ニ帰セシヲ、大正七年六月全氏ヨリ購入セシモノ也。而シテガブラン氏ハ我帝国造幣ノ為ニハ功勞不尠、為ニ叙勲ノ光榮ヲ擔ヒ飾ヲ衣テ郷ニ帰リシ人、且ツ我国ノ美術図ヲ愛シ多ク聚集セシヨシ、此幅ノ如ク、年号落款等ノ存在セルハ尤モ稀ナリトシ同氏ノ尤モ愛玩セシ処ノモノナリト云フ。

大正十年辛酉桂月(八)

慶澤園主友純記「友純」〔日文原印〕

右ハ住友家ノ什宝トシテ子ニ孫ニ永ク秘藏スベシ〔朱文方印〕「住友家世龍宝」。

- (23) 金順娥氏は、月の浮かぶ水月観音像として廬山寺本、長楽寺本、メトロポリタン美術館本の三点をあげる。この養寿寺本もそれに追加できよう。図様こそ異なるが、山口県立美術館の展覧に供された個人蔵本にも月が浮かび、朝鮮王朝期に下るが大谷寺本にも月(あるいは日輪)が描かれる。

・山口県立美術館編集・発行『高麗・李朝の仏教美術展』(平成九年十月)所載。

・大谷大学博物館編集・発行『祈りと造形―韓国仏教美術の名品―』(平成二十一年十月)所載、金順娥氏の解説。

- (24) この表現は、一連の高麗水月観音像に限って用いられ、「阿弥陀八大菩薩図」などの集合像を含め、管見のところ他の画題には見出していない。一方、廬山寺本や奈良国立博物館本など、括りを設けない水月観音像も残されている。つまり複数の水月観音像の系統の中で、三道の表現の差があるのである。

(25) 浅草寺本は慧虚、定勝寺所蔵「釈迦三尊像」(元画)は林子明の款記を画中に伴うにも関わらず、呉道士筆の伝承が添加される。呉道子イメージは、実物の款記をも越える強さがあったのである。

(26) B本の伝来については、実方葉子氏の論考を参照した。

・実方葉子「住友コレクションにみる中国絵画鑑賞と収集の歴史」『資料編』『泉屋博古館紀要』第二十三号(平成十九年三月)。

(27) 吉田宏志氏、武田和昭氏、姜健栄氏らの論考があげられる。数は限られるが、高麗と朝鮮王朝の繋がりを指摘する菊竹淳一氏の論考や、根津美術館の所蔵品解説(著者不明)もある。しかし、それは概ね作風の全体的な形式化の流れを以って連続性が説かれ、合理

性の欠落についての議論に乏しい。他方水墨山水画に関して安輝濬氏は、李寧と安堅という時代の異なる二人の巨匠に焦点を当て、その共通する性格を指摘する。仏画のみならず、高麗から朝鮮王朝に至る間の美的感覚の継承と変容を探ることも重要であろう。

・吉田宏志「朝鮮仏教と高麗仏画について」『高麗仏画―わが国に請来された隣国の金色の仏たち』(大和文華館 昭和五十三年十月)。
・武田和昭「李朝時代前期の密教画」『密教図像』第九巻(平成三年三月)。

・姜健栄「李朝の美―仏画と梵鐘―」(明石書店 平成十三年二月)。
・菊竹淳一「朝鮮王朝仏教美術論―伝統の継承と新様式の創成」『世界美術大全集』東洋編 第十一巻(小学館 平成十一年十二月)。
・根津美術館学芸部編集『根津美術館蔵品選 仏教美術編』(根津美術館 平成十三年六月)所載、「阿弥陀八大菩薩像」の解説。

・安輝濬「李寧と安堅―高麗と朝鮮時代の絵画」『世界美術大全集』東洋編 第十一巻(平成十一年十二月)。

(28) 赤沢英二氏は、数本の朝鮮王朝期の仏画を発見し、その幾つかを紹介する。善導寺所蔵「地藏菩薩図」、光明寺所蔵「地藏十王図」、浄土寺所蔵「可利帝母図」などはこれら諸作と通じる作風を探る。
・赤沢英二「日本中世絵画の新資料とその研究」(中央公論美術出版 平成七年二月)。

(29) 戸田浩之氏は、希少な年紀を有する宮廷画家の作として、朝鮮王朝期仏画における永平寺本の重要性を指摘する。

・福井県立美術館編集・発行『海を越えてきたみほとけたち―大陸渡来の仏教美術』(平成二十年二月)所載、戸田浩之氏の解説。

(30) 前掲註(5)

(31) 前掲註(7)及び、菊竹淳一「高麗仏画にみる中国と日本」『高麗仏画』(朝日新聞社 昭和五十六年二月)など。

(32) 安輝濬「高麗及び李朝初期における中国画の流入」『大和文華』第六十二号(昭和五十二年七月)、同『韓国絵画史』(吉川弘文館昭和六十二年三月)所載、第三章「高麗時代の絵画」。

【付記】

本稿は、学習院大学人文科学研究若手研究者研究助成(平成二十三年度)の給付を受けた研究成果の一部である(課題「高麗仏画における中国画受容の再検討」)。養寿寺本の拝観に際して、養寿寺住職・畔柳優世師、西尾市岩瀬文庫学芸員・神尾愛子氏、泉屋博物館本の拝観に際して、泉屋博物館学芸員・実方葉子氏の高配を得た。記して御礼を申し上げる。また本稿で掲載した図版の内、図2・16・17は韓国国立中央博物館編集・発行『高麗仏画大展』(二〇一〇年十一月)、図9は根津美術館学芸部編集『根津美術館藏品選 仏教美術編』(根津美術館 平成十三年六月)、図28は福井県立美術館編集・発行『海を越えてきたみほとけたち―大陸渡来の仏教美術―』(平成二十年二月)、図29は奈良国立博物館編集・発行『東アジアの仏たち』(平成八年四月)より転載させていただいた。

ENGLISH SUMMARY

Variation in Buddhist paintings of the Goryeo Dynasty
Focusing on three Water-Moon Bodhisattvas at Senso-ji temple, Youju-ji
temple and Sen-oku Hakuo Kan Museum
FUJIMOTO Yuji

In this article, I argue about the diversity of pictures in the Goryeo Dynasty (918-1392) based on the method of art history.

About 150 Buddhist paintings from the Goryeo Dynasty have survived to date. It is said that their major characteristics are repetition and decoration. But it seems to me that some of them were influenced by Nansong images, the art of the rational, and contain various personalities.

In this thesis, I mention the transitional change of the artistic sense around the 14th century, focusing on three Water-Moon Bodhisattvas at Senso-ji temple, Youju-ji temple, and Sen-oku Hakuo Kan Museum in Japan.

Key Words: Goryeo, Water-Moon Bodhisattva, Senso-ji temple, Youju-ji temple, Sen-oku Hakuo Kan Museum



図2 功山寺所蔵「水月観音像」全図



図1 養寿寺所蔵「水月観音像」全図



図4 養寿寺所蔵「水月観音像」面相



図3 養寿寺所蔵「水月観音像」観音



図6 養寿寺所蔵「水月観音像」ヴェール



図5 養寿寺所蔵「水月観音像」裳



図8 養寿寺所蔵「水月観音像」左手



図7 養寿寺所蔵「水月観音像」善財童子



図9 根津美術館所蔵「阿弥陀如来像」文様



図10 養寿寺所蔵「水月観音像」右手

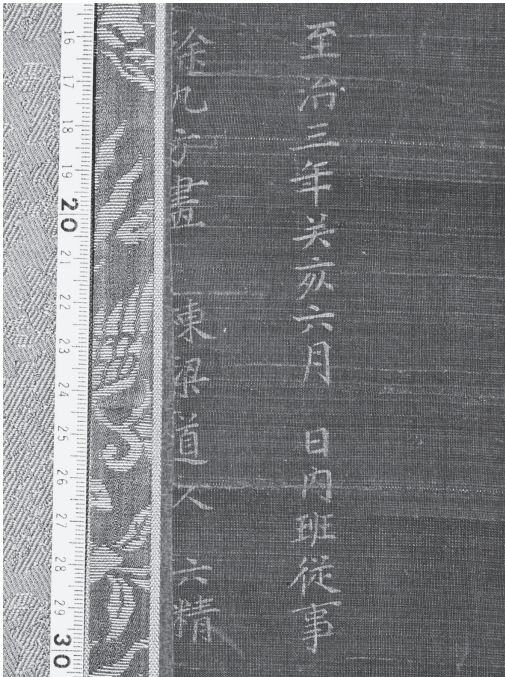


图 12 泉屋博古館所藏「水月観音像 (A 本)」銘



图 11 泉屋博古館所藏
「水月観音像 (A 本)」全図



图 14 泉屋博古館所藏「水月観音像 (A 本)」左手



图 13 泉屋博古館所藏
「水月観音像 (A 本)」面相

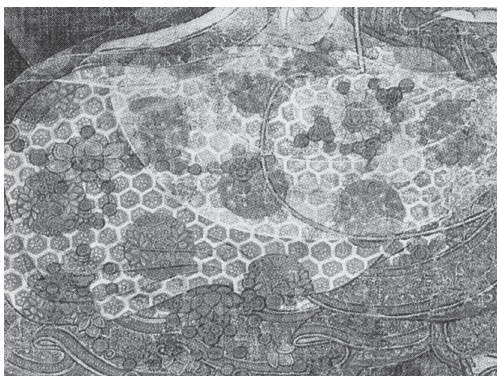


図 16 功山寺所蔵「水月観音像」裳の文様



図 15 泉屋博古館所蔵「水月観音像 (A 本)」裳



図 18 泉屋博古館所蔵「水月観音像 (A 本)」ヴェール



図 17 ケルン市東洋美術館所蔵「水月観音像」裳



图 20 泉屋博古館所蔵「水月観音像 (A 本)」
流水



图 19 泉屋博古館所蔵「水月観音像 (A 本)」
善財童子

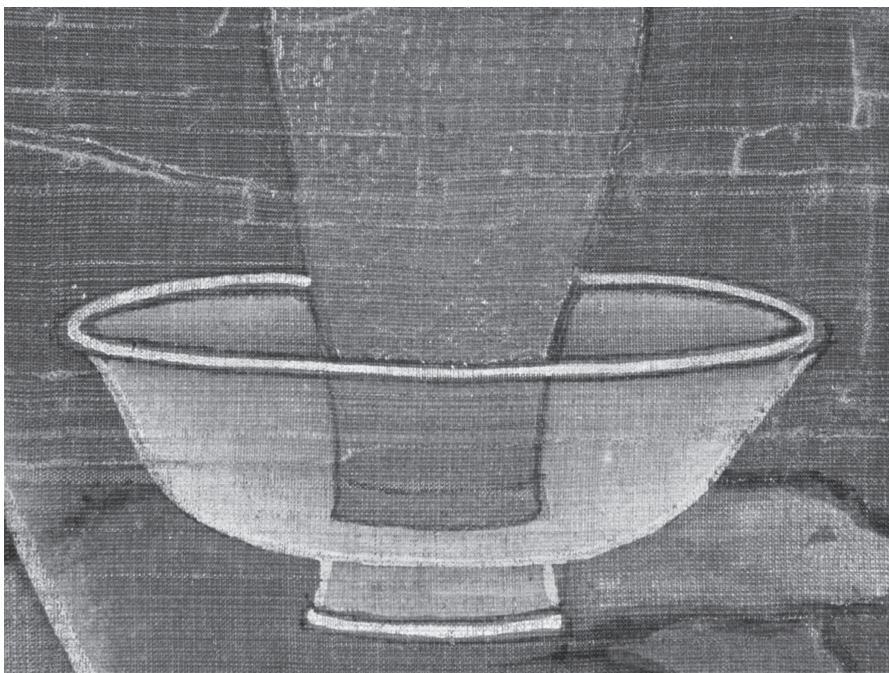


图 21 泉屋博古館所蔵「水月観音像 (A 本)」器物



図 23 泉屋博古館所蔵「水月観音像 (B 本)」面相



図 22 泉屋博古館所蔵
「水月観音像 (B 本)」全図



図 25 泉屋博古館所蔵「水月観
音像 (B 本)」善財童子



図 24 泉屋博古館所蔵「水月観音像 (B 本)」左手

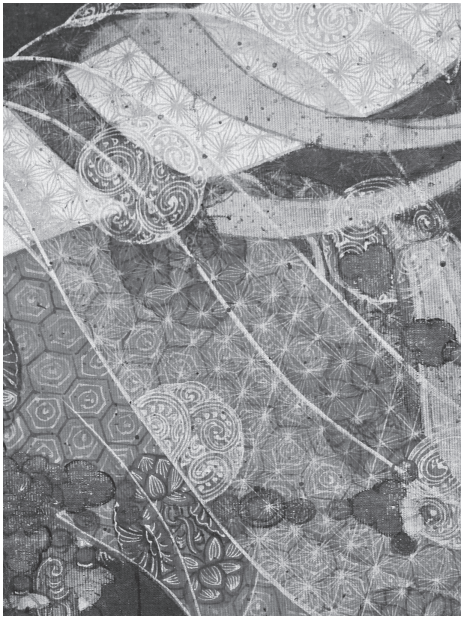


図 27 泉屋博古館所蔵「水月観音像 (B本)」
ヴェール

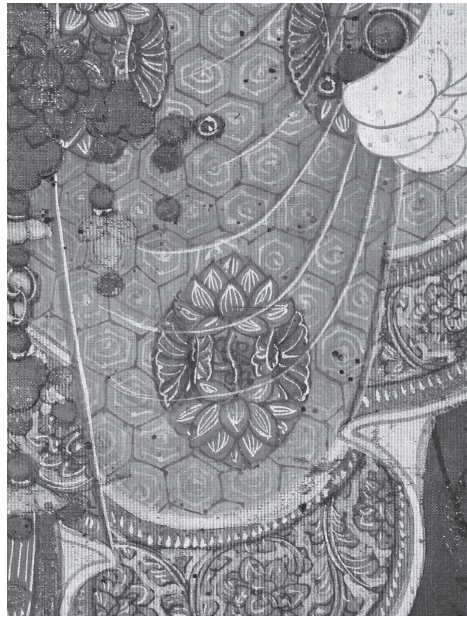


図 26 泉屋博古館所蔵「水月観音像 (B本)」
裳



図 29 個人蔵「阿弥陀如来像」文様



図 28 永平寺所蔵「三帝釈天像」帝釈天

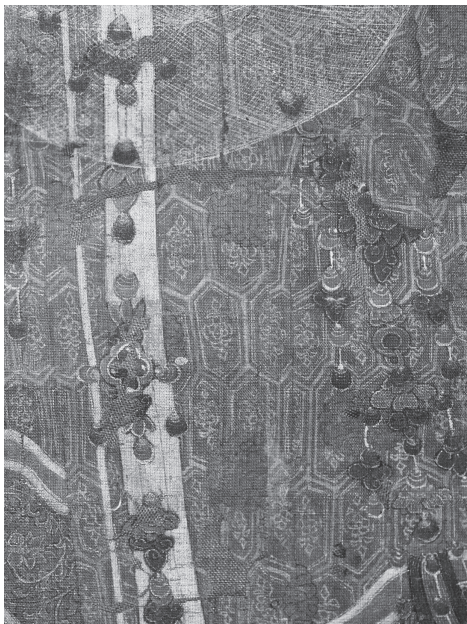


図31 浅草寺所蔵「水月観音像」裳



図30 浅草寺所蔵「水月観音像」観音と善財童子



図32 浅草寺所蔵「水月観音像」善財童子



二五 張思恭觀音
伊川院繪
巾懸 三尺四寸七分



三九 金岡觀音
巾懸 三尺二寸八分

图 33 (右) 「金岡觀音」、『仙台伊達家御藏品売立』(大正 5 年 5 月 16 日入札) 所載
图 34 (左) 「張思恭觀音」、『高橋男爵家所藏品売立』(大正 6 年 10 月 6 日入札) 所載



六二 張思恭准提觀音像
絹本着色
絹滿額
巾懸 三尺七寸五分



四八 長隆寶冠地藏尊
巾懸 三尺五寸八分

图 35 (右) 「長隆寶冠地藏尊」、『高橋男爵家所藏品売立』(大正 6 年 10 月 6 日入札) 所載
图 36 (左) 「張思恭准提觀音像」、『岡田氏所藏品 岡村竹亭氏遺愛品 並二某家所藏品』
(昭和 2 年 10 月 3 日入札) 所載