

## アーサー・モリソン著 『日本の画家たち』(二)

## 黎明期

日本における絵画芸術の始まりと黎明期の制作者の歴史は、民族の歴史の起源と同様に、神秘と神話にまつわる問題である。日本人が元来、絵画芸術を中国から受け継いだと言われるのは、厳密には正しくないという証拠がある。

現存する作品のすべてと、さらに多くの作品―要するに過去千三百年の作品―が、技法や様式の点で、中国に由来するものであるというのは本当である。だが、絵画芸術自体が実際に中国からもたらされたという証拠は全く無い。一方で、初めて中国あるいは韓国の教師がやって来るずっと以前に、日本では絵画が制作されていたという不十分ではあるが間違いない証拠がある。

黎明期の、民族の歴史がぼんやりとしている時代について芸術を区分するのはいささか難しい。現在では百二十一代を数える天皇家の、初代の神武天皇にまで遡る紀元前五〜六世紀には、竹や金属、木の器具が線描された多少の形象を含む彫刻によって裝飾されてい

たという、はっきりしない証拠が残っている。

多くの場合、ある種の絵画が、こうした裝飾のために補助的な役割を果たしたというのはいかにあり得ることである。しかし、絵画が独立して使われたという最初の確証は、朝鮮の征服者である偉大な神功皇后の在位期間(二〇一〜二六九)に由来する。彼女のワカザクラ(若桜)御殿は、画家の名も技法も分からないにせよ、その内部が桜の意匠で裝飾されていた。一八七二年には、三九九年に崩御した仁徳天皇のミササギ(陵)つまり埋葬塚が、地滑りではらばらに崩れて棺が露出してしまった。これらの棺には文様の意匠がみられるが、明らかに鉛丹の顔料を使って筆で描かれたものである。筑後で発見された同時代の古い石棺の場合には、矢を持った戦士の像が描かれていた。古代の記録であるニホンギ(日本書紀)の四六三年の項には、画工の「べ(部)」つまり当時のギルドがみられる。これは、この時代以前に―おそらくはるか以前―同業者組合が専門家によって組織されていたという証拠である。一人か二人の日本人画家の名前だけが伝えられているが、作品は全く残っていない。

石川千佳子記

中国の絵画技法を日本にもたらした渡来人の中で最初に記録されているのは、日本式に読むと男龍(なんりゅう)で、シンキ(辰貴)とも呼ばれていた。男龍は雄略天皇(四五七―四七九)の代に日本にやってきたが、日本に帰化した数多くの中国や朝鮮の画家の先駆けだった。彼は何世紀にもわたって宮中で仕事をした画家の家系を確立したが、作品については何も分からないままである。私は男龍が中国の王家に連なる家系の出だという伝説に関して、何の根拠も突き止めることはできなかったが、その伝説は彼が自分の名前に当てた二つの漢字―息子を意味する「男」とドラゴンを意味する「龍」に起因すること―はかなり確かだといえよう。これは単なる憶測にすぎないが、彼の画家としての才能は、それほど大したものではなかったようである。もちろん、私はいかなる中国の画家のリストにも彼の名を見出すことができなかった。そして、乏しい日本の記録では、彼が描いた絵よりも、中国からもたらした良質の絵具の方が賞賛されている。少なくとも、彼の五代目の子孫は著名な画家だったようである。その画家は代々の君主から初めて「倭画師」の称号を受け、後に榮譽ある姓を賜っている。男龍の家系について、これ以上のことは分からない。

男龍の渡来に続く数世紀の間に、時おり中国と朝鮮の他の画家が日本にやって来てはいるが、名前しか分かっていない。私が見出したこれらの教師の一人の渡来に関する、詳しい記録が日本書紀の六一二年の項に書かれている。W・G・アストン氏の学術的な翻訳を使って、それを転載しようとするのは特別な意味があるからだ。まず、百済が朝鮮の三国時代の古い一国の名であることを説明しておきたい。

この年、おそらく白田虫に罹って顔と体がまだらに白くなっている一人の男が百済から移民してきた。人々は彼の異様な外見

を嫌い、海中の島に置き去りにしてしまおうと思った。しかし、この男はこう言った。「もし、あなた方が私のまだらな肌を嫌うならば、白い斑点のある馬や牛をこの国で繁殖させるべきではないでしょう。そのうえ、わたしにはちょっとした才能があります。わたしは築山を造ることができます。わたしを留めて用いることができれば、国の利益にもなるでしょう。なぜわたしを島に置き去りにして、見捨ててしまうのでしょうか。」こうして話を聞き入れた人々は、彼を置き去りにしなかった。そういう訳で、彼は御所の南庭に須弥山や呉橋を設計するように命じられた。当時の人々は彼を路子工という名で呼び、またシコマロ(芝耆摩呂)とも呼ばれた。

この不運な風景画家の作品についても全く分かっていない。文字通り「醜い人」を意味するシコマロという陰気なあだ名以上に、有益な情報は何も残されていないのである。

西暦の年代区分でいえば六―七世紀という時代においてさえ、絵画と彫刻の技術はまだ完全に分かれていなかったし、しばしば同じ人物によって制作されていたという興味深い例示がある。仏像が初めて朝鮮から請来した欽明天皇の代には、一人の画工が楠材でその摸像を造るように命じられた。そして、次の世紀である六五三年の日本書紀には、孝徳天皇が「画工である狛堅部子麻呂に、鯉魚戸直や他の者と共に数多くの仏像を造り、川原寺に安置するように命じた」と記されている。

この時代の絵画技術の状況と制作活動を明らかにするために、あと二つの言及に値する記録がある。推古以前に三人の天皇の下で、いわば宰相を務めていた蘇我馬子は、推古天皇の治世の三十四年つまり西暦六二六年に亡くなった。この最後の代における実際の政権の維持は、摂政としての皇子によって執り行われた。有名な厩戸皇

子であるが、今では諡の聖徳太子としてよく知られている。摂政が六二一年の死によって終わるまで、彼は老巧な大臣である馬子の支持と助言を受け続けた。また馬子は皇子の死の床に臨み、皇子の前に跪く自らの像を描かせ、その画を彼の墓の前に掛けさせるように命じて忠誠を表明した。私の知る限りでは、これが吊り下げられた画、つまり掛物に関する最初の言及である。しかし、この時代よりずっと以前に、吊り下げられた画が普及していたのは疑いないだろう。日本書紀には、天武天皇の六年（六七七年）五月三日の条に「この日、倭画師音禰に小山下位を授けて、二〇戸を封じた」という記述がみえる。倭画師とは文字通り倭の画家、もっと現実的にいえば日本生まれの画家を意味し、この時代以降は名譽の証や称号として用いられていた。評判の良い画家が高い榮譽に浴して、皇室から褒賞が授けられていたのは、日本書紀の注釈からも明らかである。

しかし七世紀になると、実作品が研究可能な時代に入り、ほとんど画像のない記録とは別れを告げることになる。日本に仏教が公式に伝来したのは六世紀半ば、実際には西暦五五二年である。その時、朝鮮の王は日本の欽明天皇への貢物として、経巻と共に既述の仏像（釈迦像）を贈った。その新しい宗教は芸術や思想、国の在り方に革命を起こし、現存する最古の絵画もその時に経験した変革の影響を受けて制作されている。

日本の初代天皇である伝説的な神武天皇が権力を掌握し首都を置いたのが大和地方であり、皇室の権力の座が一五〇〇年余りにわたって留まったのも古代におけるこの地方だった。さらに、仏教が確立された宗教となったときに、偉大で信心深い聖徳太子が有名な法隆寺を建立したのもこの地方だった。日本の絵画的芸術の現存する最古のものが、この寺院にずっと保存されてきて今も実在する。そのなかで、おそらく年代が一番早いものが有名な玉虫厨子である。その複製は、最近のシェパード・ブッシュでの展覧会に出展さ

れた。それは総高7〜8フィートの木製の優美な構造物で、小さな寺院のような屋根付きの厨子がその半分以下を占め、残りの部分が台座と基部である。この厨子は推古天皇の所蔵品として知られており、甥の聖徳太子は六〇七年に法隆寺を創建した。厨子は法隆寺の金堂（黄金のホール）に安置されているが、単に安全な保管のために置かれていたのであって、重要な調度品としての役割を果たしている。おそらく、もともとは皇居の厨子であって、法隆寺よりも数年早い時期に造られたものだろう。美しくデザインされた構造物であり、線やプロポーションは完璧で、職人の至芸を表している。造られた時代の高い文明の水準のみならず、そこに到達する以前の多年にわたる成果を証明するものである。台座もしくは「玉座」が他の部分に比べて少し高いという私が出合った唯一の批評には、いかなる点においても同意しかねる。この構造物が、背筋を伸ばして前に立っている人の視点に合わせて造られ、彼の眼が厨子の上部を形成している階段状の部分よりも少し上方に向けられていることを思えば、現在の完全な美を損なわないような形態やプロポーションの修正などは想像もつかない。

台座の階段状の部分と、厨子と、構造物全体の水平垂直の梁は、透かし彫りや鑄造で唐草文様を施した大変美しい帯で裝飾されている。元来、その下には玉虫―厨子に一般に知られている名前を与えた理由となる甲虫―の青や金色に輝く玉虫の翅が敷かれていた。甲虫の翅の多くはそれらの場所に今も残っており、もともと翅がどんなに美しい効果をもたらしたかいうことを偲ぶには十分である。

画家による作品について述べるべき著作で、必要以上に玉虫厨子について述べてきたのは、聖徳太子がいた遠い昔の日本における芸術の水準の高さを示すものとして役に立つと考えたからである。構造物の外側を飾った画に関しては、はるか昔に徐々に用いられなくなった「密陀」つまり一種の油絵で描かれている。使用された色は

黒と黄、赤だけであり、この単純な配色と簡素な図様によって、宗教的な主題に関わる効果的で表現に富む裝飾がなされた。最大の肖像は、厨子の扉の外側に描かれた菩薩像である。一方、台座の側面は象徴的で伝説的な構図で占められている。ビンヨン氏が述べているように、これらの画は様式において裝飾的で抽象的であり、それはもちろんその場と目的に合ったものである。しかしそれゆえに、その時代の絵画の事例としてこれらの画が引用されることはほとんど無い。

しかし、玉虫厨子が安置されている金堂の壁には、漆喰の上に大きな構図で画が描かれており、この作品は法隆寺の創建の頃にまで遡る。法隆寺の他の部分は、八世紀の初期に修理されたり、再建されたりしたのは確かであるが、金堂のフレスコ画の制作年に疑問を差しはさむものではない。通常の修理や一三〇〇年間の当然の摩損は別として、金堂は創建当時のままである。北、西、東の壁には、数多くの大きなすばらしい諸尊の像を含む、仏教で言う様々な極楽が描かれている。残り(南の壁)には菩薩立像が描かれている。これらの壁画は、当然のことながらかなり損傷している。だからといって、それらの画が、世界の宗教絵画の中で最も注目し値する作品の一つであるという、明白な事実をあいまいにするほどに損なわれているわけではない。様式は確実にインド風で、多くの点において西ガーツ地方のアジャンター石窟寺院の有名な仏画を思い起こさせるものである。

ヨーロッパ人の眼は、後世の仏画に強いインド的な要素を断定的に認めがちだが、そこには主題の問題がある。神々しさ、持物、宝冠、衣装、玉座等々はインド起源のものであり、まるごと転写されたのだ。みだりに手を入れるには余りにも神聖なものであり、伝統的なものだった。しかし制作と感情は純粹に日本のものである。これらの法隆寺の初期の絵画においても、主題と手法はインドのもの

だった。しかしながら、ここにおいてさえ実際には多少の違いがみられる。諸尊像は、アジャンターのフレスコ画の気品と生命感、そして偉大な精神をもって考案され、技巧的には似たような様式で描かれている。しかし、法隆寺のこれらの壁画にはもっと何かがある。構図としてのより偉大な包括感、つまり、性急に個々の人物の性格や表情の強烈さに止めるのではなく、威厳のある図様に全てを含ませる感情である。要するに日本には、インドの洞窟のどこでもみられるよりも進んだ構成感覚を持つ画家の作品があるという事だ。法隆寺のフレスコ画の作者が誰であるかという問題は、論争好きの伝統的なテーマである。ある人は、その画家は止利(鳥) 仏師、つまり彫刻家の止利だと主張する。当時は絵画と彫刻が同じ工人によって制作されていたという様々な証拠を思い出せば、同説は十分にあり得る説だといえる。しかし、彫刻家としての止利の真作が同じ法隆寺に存在し、絵画と彫刻のそれぞれには相当な違いがみられるので、技法の相違を酌量したとしても、同作者が両方を制作したという事には疑義が生じる。別の説では、これらのフレスコ画の作者が朝鮮の僧の曇徴であるとす。第三の説は、止利と曇徴の共同制作だという妥協案を示している。これらのうち後の二説については、曇徴が本当に画家だったという証拠がない。かれは朝鮮王からの「貢物」として六一〇年に日本に渡来し、『五経』を良く知り「画の顔料、紙や墨を造るのが上手だった」と『日本書紀』に記されているばかりである。彼はまた(水白)で穀物を挽いて粉にしたという。したがって、法隆寺のフレスコ画の作者は不詳としか言いようがない。

しかし、幾つかの点で、この時代の絵画で興味深い歴史的遺物といえ、弟と息子である二人の若い皇子に付き添われた聖徳太子の肖像画にちがいない。この画も何世紀にもわたって法隆寺に保管されてきたが、現在は皇室のコレクションに移管され、いうまでもなく最も注目すべき日本国の所蔵品の一つとなっている。その題材を

考えただけでも非常に重要なものといえる。なぜなら、聖徳太子は日本史の中で最も印象に残る皇子というにふさわしく、世界の偉大な聖なる皇太子と並び称せられる人物である。彼の短い四十八年の生涯における盛んな活動によって、仏教は永久に確たるものとなり、政府は適切で安定した基礎を築いた。特に芸術や手工芸が奨励されたので、彼は今日に至るまで、全ての芸術家と職人の聖なる守護者として崇められている。太子自身が学問的造詣の深い人だった。彼は、今でも日本の憲法とみなされている有名な十七条憲法を書いた人であるし、彼が『日本書紀』の多くの項を編集したと聞いても疑う理由はない。確率がその伝説の正しさを示唆する。信仰厚く献身的な統治者として寛容な政府を治め、正義に関して厳しく、平和と戦争の双方の策に同じく卓越する高貴な資質については、いかなる伝説にも勝って永く伝承される根拠が遺されている。

厩戸皇子の左側（観者から見て右側）に弟の殖粟皇子が立っている。彼の生涯についてはほとんど知られていない。反対側に立つ少年は厩戸皇子の息子の山背大兄王で、父の気高く無私の性格の多くを引き継いでいる。彼は生き続けることで内乱の惨禍が続くことが確かになったとき、ついに自らの手で命を絶った。「たった一人（自分自身）のために無数の人々を苦しめることができようか」と彼は言い、さらに「私のために誰かが父や母を亡くして悲しみに暮れたと、何世代にもわたって言われたくはない」とも言い残したという。彼に敵対させるために送り込まれた大將が巨勢徳陀、つまり古代日本の画家の中で最もよく知られた巨勢金岡の祖先だったという事実は、さらに私たちの興味をそそる。

この画は技巧的なすばらしさと、人物の配置や構成の初歩的なきちなさなどが面白く組み合わされている。同時に生命感にあふれ、人物は印象的で力強い。この作品は、従来朝鮮の阿佐太子（日本人はアサと読む）の作だとされてきたが、根拠をみるとそうではない

ようだ。阿佐太子は使節として五九七年に日本にやって来て、短期間滞在した。私たちの計算によると、この年（五九七年）に聖徳太子は二四歳であり、彼の息子は五歳だった。彼らの実年齢は、肖像画の人物たちよりも若かったのである。しかし、日本の古美術研究者たちが衣装を詳細に調べて後世のもの―実際には聖徳太子が亡くなった後のもの―としたことには同意させられるにもかかわらず、この画には聖徳太子の死後に描かれた肖像画とは信じ難い何かが宿っている。特に少年たちの面立ちの率直な描写は、二人が成人となった後で、画家によって完成されたようには全くみえない。そうではあるが、考古学者に敬意を払わなくてはならないだろう。彼らの間では、この画は七世紀―つまり六二一年に聖徳太子が亡くなって十数年後―の無名の日本人画家によって描かれたというのが専門的な見解である。

八世紀初期に―正確には七〇九年に―奈良が首都となり、主に聖武天皇（在位七二四〜七四九年）とその妻の光明皇后による奨励の下で華麗な芸術の時代が到来する。奈良の大仏が造営されたのがこの時期であり、仏教の創造的な刺激を受けて、大唐時代を迎えた当時の中国を手本に数多くの立派な寺院が建立され、荘厳された。この時期の美を示すものとして、よく知られた正倉院に比類のない遺物が存在している。正倉院には、宮中の家財や聖武天皇個人の所蔵品が、亡くなった七四八年当時と変わらないままに保存されている。

父親に対する娘の敬愛の念によって、全ての所蔵品は封印され毘盧遮那仏に献納された。そして現在の天皇の代まで、この収蔵庫は、天皇一代ごとに一回しか開帳と点検が行われなかった。収蔵庫には式服などの衣装、鏡、屏風、楽器類、精巧な技術による織物、絹の錦織、鶯ペン、紙、文具類などが収められている。一八八八年に出版されて、現在では入手が難しい『国華余芳』において、多くの収蔵品の正確な多色石版刷りによる複製を見ることができ、そ

それは遙かな天平時代の日本の進んだ文明に対する印象的な眺望を与えてくれるだろう。<sup>(1)</sup>そして美術雑誌「国華」(一九〇八年五月号)には、仏の莊嚴さを墨で麻布に表現した素描の写真がみえる。―描線の運びが流麗で見事であり、私たちが後代の日本画で馴染みになる、出来栄えの良い書道的な力強さを持っている。また正倉院には、それぞれの女性が樹下に居る六枚一組の画があり、それはもともと六曲の屏風だった。人物は、すでに私たちが他とは異なる日本人の氣質として知っている、愛らしい感情をもって描かれている。木々の描写にも迫力があり、表現に富むものである。

この聖武天皇に時代に、私たちは政治家又は文学者として著名であり、画家でもあったといわれる石川年足という名前に出合う。最初は出雲国守となり、次いで陸奥国守となつて、最後は文部(武部)卿として聖武天皇に極めて立派に仕えた。彼は七四〇年に菩薩の画を描いたと記録されていて、この非常にすばらしい作品が山城の神護寺に保管されている。その複製画は『真美大観』で見られるかもしれない。着想に際立って優れ、色彩においても美しく、素描には高度で科学的な性質が備わっていて、とても驚かされる。年足が実際に自らの手で制作したのか、専門の画工に注文したのかは不明である。後者の説については、確か作者が、はるか昔のとある日本の有名な作家であり、僧であり、政治家だと説明されている。

しかしながら、天平時代(七一〇〜七九四年)における絵画の歴史的な遺物の中で最も美しいのは、大和地方の古寺、薬師寺所蔵の吉祥天像である。ほぼ一二〇〇年のうちに経年の劣化はみられるが、着想における気品ある靈性や、その細工の美しい優雅さを損なうほどではない。絵画が物質的な意味ではどんなに中国から恩恵を受けていようと、作品の魂はあらゆる点において日本のものであり、この画においては中国の指導から完全に自立した日本の天才が見取れる。輪郭が確かで、落ち着いた愛らしさを表し、高貴な謙虚さ

をみせる吉祥天の面立ちは、中国やインドのところがなく、日本風であるのが特徴である。身振り、頭の姿勢、光の調子、流れる衣装の襷などのすべてが、この画の発する神々しい優しさを醸し出すための役割を果たしている。

技巧からみても、この画は最高の技量に達している。優美な上品さと色彩の柔らかな豊かさは、この後何世紀にもわたって超えるものがない。肩に緩く掛けられ、身体に二度巻き付けられて、両袖で輪になり、両腕から脇に垂れている薄織の長くて白い天衣の透き通った描写には、どんな複製の方法であれ確かに見分けられる最高の繊細さがある。

この画が描かれたはるか後にも、私たちは、しばしば日本の画家たちが個人もしくは流派全体で自発的に古典的規範の影響を受け容れようとするときには、決まって創造的刺激的源を中国に求めようとするのを目にしている。しかし同時に、特に国内発展の時期には、ある時には微妙に潜在的ではあるが、ある時には明白で混じりけのない日本人の天賦の才能に気づく。その才能が、薬師寺の吉祥天の中に、最初の完全で独立した表現法を見いだすのだ。絵所―ほとんど常に「えどころ」と音訳される―が、初めて大規模に組織されたのもこの世紀であった。宮廷画家と、彼らの画を保存する皇室コレクションの学芸機能を合体させたようにみえるその役所は、すでに五世紀に存在していた。今や、それが非常に重要な部署として確立され、最高位の画家であり学芸員である絵所預には四人の画家助手と、その下に下級役人―おそらくおそらく表具師―が配された。

八世紀の終わり頃から九世紀初め頃にかけては、とにかく一時的にはあるが、作品が残されていない画家の名前と無銘の作品との間から抜け出すことになる。七七四年に名僧である空海が生まれ、彼は、ちやうど厩戸皇子が今は聖徳太子と呼ばれているように、諡名である弘法大師として知られている。八〇四年の中国への記念

すべき訪問の後、サンスクリット研究を日本に導入し、仏教の一宗派として真言宗を開いたのも弘法大師だった。日本史上、最も偉大な僧であり、彼の名やその生涯は国民の伝説となっている。彼は僧と仏教学者として偉大だったばかりでなく、一流の書家であり、画家であり、彫刻家でさえあった。このうち二つの分野、絵画と書については、多くの重要な作品を中国から持ち帰っている。なかでも京都の東寺にある不動明王像は印象的で力強い作品であり、日本彫刻史における古典時代の作品の中で、上位に置かれるにふさわしいものである。数多くの絵画も彼の手によるものとされるが、最も確実に真筆とされているのは、これも東寺所蔵の聖なる僧七人の肖像画のうちの二枚である。残りの五枚は中国人画家によるもので、弘法大師によって日本にもたらされた。それらは約二一〇センチ×一五〇センチの大きさで、等身大の人物像だった。中国の聖人、龍猛の肖像画は『真美大観』にカラーで複製されている。残念ながら傷んでいるが、幸運なことに肖像の上部の大部分は損傷を免れている。絹布の上には、堅実な性格と明敏な洞察力を備えた面立ちが見てとれるが、私たちが理想化と呼ぶひ弱な不実さなど微塵もないように力強く描かれている。これは人間の生きた顔であり、その肉体的な奇妙さをごまかそうという試みなどはない。この奇妙さが神性の印だとするインドの伝統に敬意を表して、耳は誇張されている。ただ残りの特徴は、率直な眼でみれば弘法大師の運筆を示している。他のかなり多数の画が空海の作とされているが、それら全ては寺院の壁に掛けられるより形式ばった仏画であり、その信憑性については幾つかの理由で推測の域を出ず、不確かな問題が残る。弘法大師は中国で様々な人を使って仏画の複製を作っていたので、彼自身の様式を鑑定するのが難しいというのは重要な考察である。京都の東寺には彼の作だという五枚の仏画があり、おそらく他の大部分の作品よりも真作である確率は高いだろう。それらは非常に力強い作

品である。山城の醍醐寺にはさらに五枚の画があるが、それらの真作である確率はそれほど高くない。―実際それは空海が亡くなった八三五年から二〇〇年後に作られたものだろう。

普門院にある僧勤操のすばらしい肖像画は、従来空海の作とされてきた。二人の僧（空海と勤操）は同時代を生きたのだった。それは広げた手に数珠をかけて説教をしている勤操を描いたもので、生命感と真剣さと躍動感にあふれた非常に印象的な肖像画である。献辞には空海の名前で彼について書かれており、死後に弘法大師(2)の名が授けられたのは九二一年のことであるから、その画は弘法大師の生存中か、あるいは死後八六年の間に描かれたにちがいないといわれてきたが、今では従来の説は信頼されていない。顔の柔軟で生き生きとした描写には、龍猛の肖像画にみられるよりも中国風ではなく、日本らしさが勝っている。そして、最後に大和地方の西大寺蔵の十二枚の仏弟子一揃いの画―それらは全てが見事に印象的だ―に言及すれば、おそらく弘法大師によると考えられてきた作品の一覧表が多分完璧なものになるだろう。

もともと円珍という名の弘法大師の甥の手になる、九世紀の二、三の画が存在する。円珍の諡は智証大師と山王院大師である。彼は一般に智証大師として知られる比叡山の僧で、天台宗の始祖義真の弟子だった。智証大師は彼の叔父と同様に中国を訪れて、サンスクリットと仏典を学びながら五年間滞在した。彼は天台宗の座主になるために帰国し、八九一年に亡くなった。智証大師の作といわれるどの画についても確証はないように思われるうえ、彼が本当に画家であったのかどうかと疑う人々もいる。その疑いは全くもったもたけれども、彼がかつて誰か他の人に画を注文したという記録では何の証明にもならないように思われる。

この世紀に生きた定智と呼ばれる僧は、弘法大師の弟子であり、金剛峯寺所蔵の「仏画」を描いたといわれる。その画には、後世に

描かれた兆候を示すものがある。

九世紀の前半には、さらに五人の名前がもたらされるが、その他にはほとんどみられない。これらの名前のうちで最も偉大なのは、一般に河成と呼ばれた画家の余フクのようなのである。氏名は百濟河成で、朝鮮の系譜であることを示している。彼は嵯峨天皇に仕えた。彼の作品と考えられているものは全く現存していない。彼は、写実的な技巧に関する驚嘆すべき逸話によってのみ人々に記憶されている。その話の一つは、実際に友人にしかけた冗談に関するものだ。その友人は、手足を切られて不具にされた死体と見えたものに恐怖を覚えて逃げ出した。ところが、それは人工的な悪臭によって効果を高めた河成の画に過ぎなかったという。河成は八五三年に七二歳で亡くなった。もう一つの名前は宮廷画家の小野篁で、河成が没した前年に亡くなったこと以外には何も分かっていない。その他は、紀金若、紀金高、紀金持の紀家三代である。これら三人の画家について知られていることといえば、金若が八三七年に仁明天皇の命を受けて宮廷の壁を装飾したことである。

八世紀の終わりの奈良から平安(現在の京都)への遷都に続いて、全ての知的な活動が九世紀の大いなる輝きの時代に集められた。第一級の六詩人の中の二人である小野小町や在原業平と同世代なのだが、九世紀の終わりには、黎明期の日本の絵画における最高の画家である、金岡という偉大な名前に遭遇する。長い間、質の良い古画―特に仏画―を全て金岡の作だとする習慣があったが、彼の作品が現存していることを否定する批評家もいる。おそらく、金岡の間違ひなく真筆だといえる最後の完全な「証明書」のついた作品群が、一七世紀に起きた大火によって焼失してしまったというのは本当である。しかし、少なくとも一つか二つの作品は未だに遺されている。美術批評の脱線に限りはないので、いつか金岡の作と一般にいわれているものの少なくとも半ダースが真筆だという、一般的な意見の

一致をみるかもしれない。

まず、彼の生涯について分かったことを挙げると、従来ヨーロッパの言語で出版されたいかなる著作に記載されている以上の事実を示すことができる。巨勢金岡は立派な家柄の出であり、神功皇后の宰相だった偉大な武内宿禰の末裔という皇室とのつながりもある。武内宿禰とは、後の藤原氏や源氏と同様に、国政に助言に関わって永く支配力をもった最初の一族の蘇我氏の祖先である。彼の息子である巨勢小柄宿禰は巨勢の国の長官に任じられ、この時以来その国の名前が一族の分家の姓となった。簡略な系図は美術史には不必要かもしれないが、金岡についての情報は非常に稀なので、その一端を捨象するのは忍びなかった。小柄の息子は巨勢朝臣であり、その後の血統は巨勢河上臣、巨勢荒人大臣、巨勢媛大臣と続いて巨勢徳陀臣へと至る。徳陀は、先にみたように、聖徳太子の息子である山背大兄皇子の死に関して若干の責任があった。徳陀の息子は巨勢黒麻呂であり、以下その血統が父から息子へ、巨勢邑治、巨勢小邑治、巨勢境麻呂、巨勢苗麻呂と続き、画工巨勢金岡の父と記されている。巨勢野足に至る。しかし、菅原道真の肖像画に付随した書付では、野足は実際には金岡の祖父であり、金岡の父は野足の息子の有行だと述べられている。

もし、私が変則的になるのを承知で以下の文節を記載すれば、黎明期の日本絵画史を懸命に研究する人々を取り囲む困難について説明することになるだろう。これらの文章は、確か、この章を書き終えた数ヵ月後に書いたものである。主に金岡の首尾一貫した伝記を著したい一心で、本章を書く準備には莫大な量の時間と努力を捧げてきた。本文と区別した以下の文節は、膨大な比較、精密な調査、バランスの保持、そして日本の友人たちを文献や参考調査、翻訳でうるさく悩ませた結果である。次のように著述してみた。

金岡の生年の日付は不確かであり、それを明言しようという類の記録を見い出すことはできていない。しかしながら、彼は九世紀の後半から一〇世紀の初頭に「全盛を極めた」と一般に理解されている。彼の多くの伝記には、五人の天皇の下に仕えたことと記されている。つまり清和、陽成、光孝、宇多、そして醍醐天皇であるから、八五九年から九三〇年までとなる。これは非常に長い出仕生活であるが、最初の清和天皇の治世は八七六年まで一七年間である。歴史家が、金岡は清和天皇の代に「生まれた」と意味づけるのはあり得ないことではない。さらに、もしも証拠がもう少し揃えば、こうした生年の日付さえ早すぎるといえる日付は九二八年である。この時、彼は醍醐天皇から皇居の壁や襖に中国の賢人たちの画を描くようにという、よく知られた命を受けている。これらの画は一七世紀に火災で焼失するまで、皇居の壁や襖に残っていた。火災の後には、狩野探幽がそれらの画に代わるものを描いている。この年代は、私たちが信じるに足るものである。しかし、最も正確な、そして同時に印象深い記述は、巨勢家の家長が（おそらくは何らかの一族の記録により）金岡の没年として述べた日付である。それは永延元年（西暦では九八七年）の三月五日である。

この記録、あるいは写しにとんでもない誤りがなければ、従来想定されてきた金岡の生年と初期作品の年代は、かなり下らせなければならぬだろう。それでも彼はたいへん長命だったに違いない。

その一方で、醍醐天皇からの注文よりもっと前に、皇室から同じ類の命令があったという記録もある。ここで彼は、治世が八八八年から八九七年である宇多天皇の注文によって、有名な九人の賢人たちの肖像画を描いたといわれている。この命令は、

通常ではもっと正確で公式に記録されている醍醐天皇によるものと混同されてきた。それは、金岡の主要な活動期が九世紀の後半であるという一般的な見方のせいである。しかし、宇多天皇の治世はただ退位によって終了したのであり、彼の金岡に対する後援が、退位から亡くなるまでの三十四年間に継続されるはずはなかったとする理由はない。他にも難題があった。金岡は一般に、配流中の九〇三年に亡くなった菅原道真の友人であり、同時代人で、道真の庭園をデザインしたといわれている。直近の巨勢家の家長より明らかにされたあまりに特異な没年の、途方もない九八七年という年代を除けば、残りの伝承と何もかも辻褄が合っている。こうした難題は、日本の画家たちの歴史の中に類例がないわけではなく、ずっと後の年代においても同じような矛盾が存在している。ともかく今は、私が収集した情報を提示するより他はない。

最後の救いの一節は、私の調査を通して書かれたものである。巨勢氏の健康状態がとても良くないことを知っていたが、私を助けるために身体が許す限り何かをしてくれるだろうと信じていたので、友人である門小次郎氏の親切な口利きにより、巨勢家の現在の家長である巨勢小石氏と連絡を取った。一族の記録文書は彼の所蔵だったので、もしも私が収集した情報に何か追加するものが見つかるのであれば、それらの記録の中だろうと確信していたからである。私の確信は間違いなかった。とても手紙など書ける状態ではなかった巨勢氏が、病の床から、所有している全ての情報を手紙に口述筆記してくれた厚意に、十分な礼を尽くすことができない。ただし、その手紙によって、金岡の歴史を包む伝説と憶測という霧の中から救出することができないのは明らかだろう。始めに、巨勢氏は率直にその時代の歴史は甚だしい矛盾があるので信頼できないと断ったうえ

で、それらの矛盾が推測と仮説の基礎にはなるだろうと述べている。金岡の死去の日付は、巨勢家の文書においては絶対に間違いなく明瞭に、永延元年(九八七年)三月五日だったと記録されている。ある種の根拠があるに違いないと考えるほど、明確に特定されている。しかし、これらの文書では、ほとんど同じぐらい明快に、彼が一八六歳で亡くなったと述べられている。控え目にもあり得ない数字である。しかしながら、金岡の誕生年を八〇二年に位置付けると推定すれば、その記録は「延暦(西暦では七八一〜八〇五年)の人」とされた彼の父もしくは祖父の野足に与えられた年代とは少なくとも一致するというのが結論である。しかしまた、これらの私的文書では、金岡が日本の数え方で八十七歳のときに、皇居に聖人の画を描くという有名な命令を遂行したと述べられている。彼の八十七歳の年は八八八年、つまり公式の制作年のちょうど四〇年前である。二世代、三世代にわたって同名を名乗った画家が存在した可能性があるという説を目にするにはあるが、それはほとんど絶望的であるようだ。実際に、こうした説は問題解決の一つの可能性ではあるし、あり得ないことではない。なぜなら、日本の絵画史において二、三世代にわたって画家の名前が継続的に使用された幾つかの例が知られており、証明もされている。しかしながら、私が本章の最初に少しだけ触れた武内宿禰<sup>3</sup>から始まる金岡の全家系を詳細に調査する歴史家を待ち受けている経歴を想像すると身震いする。

解決できない問題に紙幅を割きすぎたかもしれないが、正しいかどうかは定かではないにせよ、この古代日本の最も偉大で謎に包まれた名匠に関しては、ともかくこれまで研究者が入手してきた以上の情報を集めつつあると思う。二人以上の金岡が存在したことが証明されるまでは、彼が一人であって、分割できない人物として事績を語る古代人に従わないわけにはいかない。

多くの古代の仏画を金岡の作とするのは通例だったけれども、実際にはこの分野の画をさほど描いてはいない。当時の記録には、専ら世俗的な作品―人物、馬、風景など―について記載されている。仏画についての唯一の言及は、彼が純粹に日本的な様式で仏画を描いた最初の人物だということのみである。宅磨派による同様の主題の扱い方は、金岡の方法を発展させたものだといわれている。金岡の技巧は繊細さと力強さを合わせ持つものだが、全ての黎明期の記録に記載された意見は、描線は繊細優美であるが常に筆致の強さが表れているという点で一致している。彼は、絵具には膠の代わりに蜂蜜を使い、今日一般に使用されている人工的な墨の代わりにセキボク(石墨)―自然の石の墨―を用いて描いたといわれる。宮廷からの命令を遂行するにあたって、彼は裝飾する仕切り壁がある大広間で作業することを好まず「二〇歩四方以下の」より小さな部屋で制作を進めたという。明らかに彼は個性的で、ユーモアのある風変わりな人物だった。彼はいかなる筆跡にも敬意を払い、特に彼を喜ばせるものには三顧の礼をもって応えた。晩年、仁和寺に隠居し、一介の修行僧として頭を丸めた時も、画を描く際には「より若く感じるために」いつも髪を着けていた。宮廷では、彼は公務の画家(絵所預)としての役職に加えて、まず采女の将の称号が与えられ、後に宮廷の役職の中では最高位の内大臣に次ぐ、大納言というたいへん高い位に叙された。したがって、彼は著名な祖父である野足の冠位だった中納言よりも、一段高い地位を得たことになる。

彼の作品を知る後世の批評家たちと同様に、同世代の人々も、その質の高さを称賛する点では意見が一致している。黎明期の画家たちは、やまと絵の創始者として彼に敬意を払った。彼の芸術の筆力や闊達な精神を説明するために、当てにならない伝説が語られた。実際にそうした伝説は、日本と中国双方の傑出した他の多くの古代の画家についても語り継がれている。退位後の宇多天皇と、宮廷で

の役職を辞した金岡の両者が隠居していた仁和寺の、間仕切りに描かれた馬の話がある。そこに描かれた馬は荒々しい生氣に充ちていたので、夜になると寺から逃げ出しては、周囲の作物を滅茶苦茶に荒らしまわった。そこで、被害を受けた農民たちが寺に侵入して馬の両眼を消してしまおう、という不愉快な行為に及んだ。皇居に描かれた別の馬にも、同様の不正行為に及びそうになった話がある。だが金岡は、馬の額に繋ぐための端綱を描くという思いやりのある方法によって治めている。さらに金岡の龍についての話もある。一これは中国の名匠、呉道子についても伝えられる話である。眼を点じて画を完成したとたんに、龍は大きな雷鳴とともに飛び出して、雲中に消えてしまったというものだ。もちろん、こうした遊び心のある話は、分別くさい話には欠けている力を持ち、画家の仕事の生気にあふれた真実を表現するために使われるのだ。同時に、後世の厳格な批評家たちによる分別のある話にも事欠かない。そうした批評家の一人は、画家の手法の明快さと確かさを立証するために、彼がそれぞれの山並みを区別して鑑賞できるように重畳遠近法と空気遠近法とを用いて、山また山が際限なく続く十五の山並みを描くことができたと述べる。その批評家は、こうした金岡の制作能力と、金岡流の最も有名な後継者でありながら六つの山並みしか描けずに跡目を継いだ、巨勢廣高のそれとを比較する。こればかりでなく、同時代の証言はいずれも、世俗的な主題における金岡の様式には最高の緻密さと繊細さ、優美さがあると指摘している。しかし、濃彩の画や金色の仏画では、線を重視する方向に修正が求められることは明らかだろう。金岡の確実な作品として鑑定できる仏画の存在は知られていないが、巨勢派の初期の宗教画においては、濃彩や金で塗り分けられた衣文や他の部分で、さらに重要な描線が必要であることが、とても明確に表れている。一方、顔や手においては、巨勢派に特徴的だと思われる微妙に暗示される肉づけによって、古代の

批評家たちが私たちに期待するように教えた優美さと繊細さがみられる。私自身のコレクションとして、足元に礼拝する飛天を伴った男性形の観音像を所蔵しているが、これは巨勢派の初期の作品の一つである。日本の最も優れた批評家たちは、今日、巨勢派の初期における仏画を、相覧、公忠、公望、あるいは、もちろんありそうにはないが金岡自身の作かもしれないにしても、鑑定しようとはしない。もし、あり得るとしたら初期の作品に違いない。なぜなら、部分的な金箔押しではなく全体が金で描かれているうえに、他にもあらゆる初期の巨勢派の特徴が表れているからである。この画は経年と掛けられていた寺院の香によって傷んではいるが、多くのはるかに近年の画ほどではない。芸術作品として豪華で高雅な質を有しているばかりか、仏画としての手法に関する限り、初期における巨勢派の制作技法の完璧な実例なので価値がある。まさにこの画では、衣文において、世俗画における金岡の特徴である細画又は細かい線が、髪や縁取りの輪郭を取って異なる衣装の様々な色分けをすする堅固な、むしろ太い線にとってかわられている。けれどもそれぞれ的人物像の顔と手には、既にこの流派の特徴と述べた暗示的な肉付けの繊細さと優美さが加えられている。色の濃淡によって得られる顔の肉付けの効果は、いかなる流派においてもほとんど現れないし、金岡から二、三百年後の世代の巨勢派においては、稀な例ではあるが、ヨーロッパ美術で使われるような完全な陰影法による肉付けに変えられている。一二六〇年頃に活躍した巨勢有行は、しばしば仏画において、こうした余り精神的ではない方法を用いた。私は、聖なる蓮に座った赤い神である赤鬼童子の画を彼の作だとしたが、これまで見てきた他のいかなる日本の絵画よりも、その方法を推し進めたものである。

日本の寺院に所蔵されているよく知られたすべての画の中で、長年にわたり金岡の作とされてきたのが、仁和寺蔵の釣り香具を持つ

た聖徳太子像だった。それは、最も高貴な観念と崇高な感情の純粋性を備え、重々しく、単なる色彩以上の意味を帯びた豊かな色合いのすばらしい画である。しかし、作者である画家は、偉大な天才には違いないけれども金岡ではなかった。その様式は純粹に巨勢派のものではなく、宅磨派の初期の手法にみえる。宅磨派のそれは事実上巨勢派から派生したが、中国の宋様式からの影響も混合したものであった。

東京の赤星鉄馬氏の所蔵品の中に、那智の滝を描いたたいへん壮大な風景画がある。水が勢よく流れ下る樹木に覆われた山の上には日輪が見え、滝の底部には岩組や大きな松の木がみられる。この間違いなく相当に古い画は、人々の記憶も記録文献も絶するほどの昔から、金岡の作だとされてきた。署名も印章も古代の批評家による意見書もありはしない。しかし、私の意見はともかくも、金岡の作だという鑑定に反対する最悪の意見は、明確に証明され得ないということである。いくつかの点で、この絵の様式が金岡の時代よりも二、三世紀ぐらい後の、やまと絵の様式に似ているという異議が唱えられた。しかし、やまと絵派が巨勢派から起こったというのは歴史上の問題である。この画と比較できるような同時代の他の純粹な風景画など存在していない。他方、既述の正倉院御物の中には麻布に描かれた風景画を伴う画があり、既に後のやまと絵に見られる多くの特徴が看取される。そして、これは金岡よりも一世紀半ほど早いものである。ここでは巨勢派の仏画の存在が全く助けにならない。(4) 赤星氏の所蔵絵画が金岡の作だと証明するものは何もないが、金岡の作だという従来の鑑定に反対するにしても、もし本当ならばたいへんな幸運であるという以外に確たることなど言えはしない。同時に描いた画家の名前が何であろうと、この画の質の高さには何の変わりもない。着想においては大胆にして率直であり、何世紀にもわたる劣化においても損なわれなかった巨匠の繊細な出来栄え

をみせる、想像力豊かなすばらしい作品である。金岡であろうとなく、この画家が第一級の芸術家だったことには違いない。私自身のコレクションには菅原道真の肖像画がある。この画は定かではないが何世紀もの間、菅原家の末流の一家が所蔵し、常に金岡の作だと称されてきた。美術と書の鑑定を専門とする古筆家の中で最も名高い一人であり、研究者としても皇居にある金岡の賢人の肖像画(5)に精通した古筆了榮は、一六七三年に、この道真の画が巨匠金岡の作だと保証した。私がこの画を、単にその真価を認め、十七世紀の日本の鑑定家が金岡の作に似ていると考えた事例として採り上げるのならば、おそらく鑑定をあまりに重視し過ぎると批判されることはないだろう。

私たちは、この画が巨匠の様式と言われてきたものと一致することを。つまり、優美繊細でありながら力強い描線、精妙に暗示された顔の肉づけ―これを複製画で再現するのは残念ながらほとんど不可能だ―、地味だけれども、あらゆる部分における繊細な扱い、静かな威厳に満ちた情趣である。この肖像が死後のものなのは、道真がまどついている中国風の衣装から十分に分らかである。古の画家たちは、道真の諡である天神、東都天神に従って常に中国式の正装で描いた。このことについては、ちょっと説明しておきたい。

偉大な政治家で、詩人もあった菅原道真は、死後に天神様や菅丞相という名称により書道を守護する天才という地位を授けられるのだが、もとは偉業を成し遂げた学者であって、宇多天皇と醍醐天皇に仕える宰相だった。学問への愛により、生涯にわたって中国を訪ねたいと思いつつ叶わなかった。西暦八九三年に、彼は實際遣唐使、すなわち中国への公使に任命された。しかしながら、そのとき、偉大な唐王朝は崩壊の危機に瀕しており、内乱によって分裂していた。その結果、道真の派遣は延期され、数年後には永年の友人だった宇多天皇も退位して、仁和寺に隠居してしまった。道真

は、宇多天皇の後継者である醍醐天皇に引き続き仕えたが、まもなく藤原時平の陰謀に敗れて、地方長官という名目で筑紫（現在の九州）に追放された。彼は愛する梅園に、今では古典となっている詩で別れを告げた。「東風吹かば匂い起こせよ梅の花、主なしとて春な忘れそ」である。二年後に彼は追放の地で亡くなった。醍醐天皇は彼の死を悔やんだが遅すぎた。さて、ある伝説によれば、道真は死後ほどなく、肖像画にみられるような中国の装束を着けて友人たちのもとに現れたという。現身の時には、中国を訪ねたいという生涯の熱望を実現できなかったが、彼の解放された魂は大志を果たして、中国で真言宗の奥義を学び、友人たちに進んでそれを伝授したということだ。これは一つの物語だが、実際のところ、中国の古代の装束を着けて梅の枝を携えた男性としての東都天神像は、中国と日本の両国の伝説的な歴史の跡をたどれるような、ぼんやりと浮遊する詩的な観念の一つだと思われる。他の有名な人物たちが、東都天神の姿や性格の描写によって名誉を与えられたのは確かである。

—中国の詩人である林和靖もその一人だ—おそらく道真の場合には、彼の梅に寄せた詩と中国を訪ねたいという望みが、詩的な日本人の心が愛してやまない対比的な二者のうちの一人を連想させたのだろう。

菊池容齋は、特に正確な考古学の知識によって知られるが、彼の有名な著書『前賢故実』において、ちょうど完成したばかりの中国の賢人像を見つめる金岡の姿を描いていたことに注目するのは興味深い。その賢人像は、道真の肖像画と同じ様式で制作されたことを示している。特に袖の線描では、だぶだぶであることを暗示しながらも、その特徴を変に強調することなく正確に描写している。

金岡は古代の日本絵画史上第一に位置づけられ、日本人の記憶の中で、彼の名前が他のすべての同業者の影を薄れさせている。そういうわけで、真筆かどうか大いに疑わしかったり、あいまいな伝

説の寄せ集めだったりする画家について論じるのに、これほどの紙幅を割いたことはお許し願いたい。私たちが聞いたことのある金岡の同世代人は次の三人だけである。公家—つまり宮廷に仕える貴族—の藤原忠平と飛鳥部常則、そして恵利僧都である。二人の公家については、名前以外の何も分からない。しかし、京都の灌頂院には恵利僧都の作とされる仏画がある。それは雄牛の上に座った閻魔天の姿を表しているが、人物のたいへんな力強さと高貴さとを描き出した作品である。現存する巨勢派の仏画の手法を暗示する僅かな特徴から判断すれば、その画が金岡の影響を全く受けていないわけではないと言えよう。しかし、主にそれは中国の唐に由来するものなのだ。恵利僧都は、承平五年（西暦九三五年）二月二十四日に八四歳で亡くなっている。

金岡は、巨勢の名を後世に遺す画家の系譜の礎を築いたばかりでなく、他家出身の弟子たちも掌中に収めて、栄枯盛衰を繰り返しながら今日まで続く偉大で国家的な土佐派を成立させた。

金岡以後の巨勢派の初期の世代については、名前以上のことはほとんど分かっていない。しかも、その幾人かについては疑わしいか不詳なのである。金岡は家督を相覧に継がせたが、相覧は日本最古の物語である『竹取物語』の一連の挿絵を描いたと記録され、疑いなく当代で最も尊敬された画家だった。息子の公忠が跡目を継いだのが、金岡が相当な年齢にまで達したという証拠として、公忠は父ではなく祖父の弟子だったと記録されている、と言われるかもしれない。彼は、天曆つまり九四七年から九五六年の間に活躍した。この黎明期にも、優れた画家の捏造された贋作が知られていたというのはいずれ得るようだ。なぜなら、公忠は、真作であることが巨勢派の後世代でも識別できるような、秘密が保たれる方法を採用していたからである。彼は見える部分に署名を遺さず、小さな紙切れに署名押印して、画の裏面、つまり画と表具の間に貼り付けた。彼は多

くの障壁画を描いたと記録されている。彼の死後にそれらの一つの著作権が問題になったので、その署名方法が明らかにになった。巨勢派の一人が、画の端の表具を剥がして彼の作であることを確かめたのである。公忠は、かなり若いうちに亡くなったようであり、彼の跡目は弟の公望が継いだ。公望は、全ての日本の物語の中で最も有名な源氏物語において言及されるという榮譽に浴している。絵合わせの段で、そこに登場する絵の中に、天皇の命により描かれた公望による絵巻物があると述べられている。彼の弟子には藤原家の春日基光があり、彼は後に日本の国家的な画派となるやまと絵、つまり土佐派の始祖となった。相覧の三男で公望の弟の公氏がいたが、後継の任は公望の息子の廣高に引き継がれた。―巨勢深江という別の一代が差し挟まれて、廣高が公望の孫息子になるということが正しくない限りにおいてである。

ここで私たちは、またもや古代の日本絵画史の探究者に繰り返しの襲いかかる狂おしい矛盾の寄せ集めに出くわしてしまう。巨勢深江の特定に多くの時間を浪費した調査結果では、第一に、前述の通り、彼は公望の息子であって廣高の父親であることを示すようだ。第二に、彼は他でもない廣高の叔父である。第三に、彼は単に徒弟あるいは巨勢家の養子である。第四に、廣高自身の別名である。第五は、私は全く信じないけれども、彼は存在しなかったというものである。彼の作と鑑定されるものは伝わっていないし、後世への唯一の存在する遺産といえ、この家系上の混乱だけのようなので、ここで深江の問題に関するこれ以上の調査から手を引くことにする。深江が誰であろうとも、年代を根拠に、私は廣高が公望の息子だったと信じたと思う。

廣高は、巨勢派において―金岡の次に偉大な人物とされている。彼は初め、日本の多くの画家と同じように僧侶だった。しかし、あるとき僧籍を離れ、また墮落を悔いて再び僧籍に入り、この二度目

の回心の後には宗教芸術のみに身を捧げた。私の知る限りでは、彼の作だと肯定的に鑑定されているものはないが、日本のいくつかの寺院には廣高だとされる画がある。二、三点の複製画が『真美大観』に、少なくとも一点の複製画が『国華』掲載されている。全てが質の高いものであり、その幾つかは非常にすばらしいものだが、明らかに一人の手によるものではない。同時代や、少し後の時代の記録の中で言及されている廣高の相当数の画は、もはや存在していないようである。長保二年(一〇〇〇年)には隠退した花園天皇の命を受けて、彼は桐の木に止まっている五羽の鳳凰を描き、その二年後に、書写山に住む偉大な僧である性空の肖像画を描いた。しかしながら、最後の作品が悲劇的な制作の状況によって最も名高かった。―その話はモーツアルトのレクイエムやホガーズの「フィニス(Finis)」と数奇な三部作を成している。その画は大きなもので、地獄での責苦を描き出している。制作が進むにつれて、画家は―正確な年齢は記録されていないが、決して老人ではない―死の予感にとり憑かれ、未完成で終わらないように心血を倍も注いで仕事をした。望みは叶えられて、画は完成された。けれども最後のひと筆を揮うと、彼は画の前で息絶えたのだった。

大英博物館では、著名な日本人の専門家によって巨勢廣高と鑑定された、非常にすばらしい涅槃図を所蔵している。その主題―日本語ではネハンゾウ(涅槃像)と呼ばれる―は、構図や細部、込められる精神性は変化するようにしても、長い年月を通して多くの画家によって繰り返されてきた中国と日本の古い画題である。伝説によると、涅槃図は最初に中国の巨匠ウー・タオツター、日本語読みのゴ・ドウシ(呉道子)の方が綴り易く言い易いが、によって描かれたという。棺台の上に横たわる仏陀の身体が当然のことながら構図の中心を占めて、聖者のような最も神聖な存在から獣のような最も卑しいものまで、全ての被造物が悲しみにくられて立ちすくみ、跪き、あ

るいは狂乱状態にある。聖樹が背景を覆うように伸び、その上方の雲の上では、ゴータマの母が飛天を伴って息子の魂に会うために降り来たったのがみえる。大英博物館蔵の画は残念ながら損傷しているが、非常に状態の良い部分もある。その力強い線描、画像の飾り気のない率直さ、そして感情の劇的な激しさにおいて、これを凌ぐほどすばらしいものはない。他の画家の作品からの余計な模倣はみられず、古の画題を繰り返す東洋の巨匠の画中には見方の新鮮さ、表現の斬新さ、そして明瞭な個性がある。人物や集団、身振りは画家自身のものであり、悲嘆の苦しみ絵画全体を特徴づけている。そして、幾世紀にもわたって付着した染みや破れはあるが、未だに豊かな色彩の荘嚴な調和は健在である。他の意見に影響されないとすると、私はこの画を初期の宅磨派の作品と呼ぶべきだった。しかし、その画派が巨勢派の流れから生じたことを知っているので、私たちは二つの画派をつなぐ最も貴重な証拠を所有しているということになるだろう。

いくつかの画が描かれたとする、既に提示された年代以外には、廣高の他の明確な年代に関する説は、一条天皇の代に活動していたという一説以外に見つけることができない。

さて、私たちは、廣高よりも年上で他の画派の、当人の代には全く彼自身だけの画派だったが、後には幾人かの僧が手法に従った画家に話を戻さなければならぬ。僧源信は九四二年に大和の国に生まれ、際立った信仰の深さと偉大な業績に彩られた生涯を送った後、一〇一七年に亡くなった。彼はその僧号である恵信僧都でよく知られ、日本の一本当は世界の最も偉大な宗教画家の一人だった。彼は、比叡山の寺院で慈慧大師から教義の手ほどきを受けた。僧としての職務に就いた彼は、自分が所属している教団に近頃緩みと停滞が生じていると感じて、著作や自ら規範となる態度、説教により、絵画に全く言及しないのはっきりと連想できないと思うが、宗教

的ルネサンスと呼ぶべき動きを起こした。横川の恵心院に隠遁してから、彼は檀那院の学僧の覚運と教義上の論争を始めた。しかし、キリスト教の聖職者が教義を正統だと認めた時の非寛容な残忍さに欠けていたので、結果的に両者が属していた天台宗は恵心派と檀那派に分裂した。

源信の生涯は安逸な瞑想生活などではなかった。彼は画家であると同時に彫刻家でもあり、教義に関わる著作は百巻以上にのぼるが、中でも『往生要集』―極楽に入るために―は最も有名である。画家としての彼は、後世の芸術家はその主題で数多くの作品を作ることになる二つの高貴な観念を創出した。一つは阿弥陀来迎図として知られるものである。―慈悲深い阿弥陀仏が、ある時は観音菩薩や勢至菩薩を伴い、またある時は楽器を持つ二五人の天人から成る合奏団を従えて、地上に降り来る図である。夜の幻影がこの画になり、別の幻影が二つ目の画になったと伝えられる。それは、巨大で画面を覆うほどの、言いようもなく穏やかな黄金の仏陀が緑の山の後ろに立ち上がり、ある時は中尊と共に並び立ち、またある時は前景の雲の上に浮かぶ、やはり観音菩薩と勢至菩薩を伴った図である。今日に僅かに伝わる恵心僧都とされる画のほとんど全てが、一つ目か二つ目の観念を体現している。それらは常に、むしろ冷淡で彫刻的な彼以前の時代に描かれた仏画とは異なり、ある人間的な感情を込めて表現された。現時点での日本絵画批評にはびこる頑迷な不可知論を説明するものとして、いかなる批評家も、現存するどんな画あれ源信の作だと肯定的に鑑定しようとはしないということが注目に値する。彼の名と結び付けられる最も偉大ですばらしい作品といえれば、明らかに第一級の天才の作品である高野山蔵の華麗な三幅対の画と、禅林寺蔵の荘重な画であるが、それらでさえ単に恵心僧都の「作とされる」と分類されている。そのうえ半ダース以上の画は、この限られた分類からも除外され、偉大な名前と共に切り捨てられ

ている。

私は『仏陀出現図』(写真)の複製画の校正刷りを見る機会がないままにこの文章を書いているが、最も有能な職人であっても縦5〜6フィートもある一原作を相当に縮小して、適切な写真にするのは不可能だとあきらめている。重要な細部は明白な物理的な理由によって消えてしまうにちがいない。例えば、中尊の衣文全体は一金に金を重ねた一信じがたいほど繊細で複雑な金の意匠で覆われているが、それは截金―金箔を切って用いる今日ではすっかり廃れてしまった技法―で装飾されている。身体部分は同じ色合いの金で塗られ、衣装の部分はまた別の色合いの金で塗られている。描線と衣装の襷には、さらに別の調子をつくる截金が施されており、それは間の空間を埋める極めて緻密な文様となっている。宝飾された紐がより小さな人物にかかり、透明な金の錦織の掛布がその周囲に漂っている。また、濃いラピス・ラズリ(瑠璃色)の背景は、何世紀もの間に剥落し、部分的に失われている。(6)フルサイズの六分の一の大きさでは、そうした細部は見えなくなり印刷もされないが、全体の構図の何とも広々とした効果や、そこに漂う威厳のある優しさや落ち着いた風格が、模写や複製の縮小版にも保たれていてほしいと思う。ついにながら、いかなる絵画の複製においても、縮小版は評価され得る有効性をほとんど持っていない。なぜなら、芸術作品の大きさは、他のことと同様に構想の重要な部分であるからだ。

それぞれの人物が立っている蓮の葉は、もともと金で縁取られて、緑の地色が塗られていた。しかし、地色が剥落するときに金も一緒に剥がれてしまった。同じことが、光輪とそこから発している光線の金にも起きてしまった。純粹な瑠璃色の背景は、日本人の画家が語ったところによると、まず五〇〇年、さらにその後の二〇〇年という二段階の色合いの変化を経てきたそうだが、こうして表面の大部分が失われてしまった。それでも全体としては、印象的な風格が

損なわれずに保たれている。多くの偉大な仏画の作例においては、それらの高貴な特性を完全に理解するために、精神的な鍛練とインドの象徴主義の意味に対する共感的な心構えが必要とされる。実際にインドの象徴主義は、しばしば日本の画家に明らかで苦勞を強いてきた。しかしながら、恵信僧都のもののような、そして彼に続く画僧のもののような作品は、容易に異議なく、世界の偉大な宗教画の中で定位置を占めている。異なる信仰や別な氣質の鑑賞者に対してさえも、それらは珍しい荘嚴な音楽のような効果を有する。それらは天上と地上の何か穏やかな魂の統一の感覚といったものを含み、形あるものを包みこむような、筆舌に尽くしがたい平和な雰囲気醸し出している。ピンヨン氏は、ヨーロッパの画家の中ではフラ・アンジェリコだけがそのような信仰の美と優しさの極致を備えていると述べた。藤原氏の支配の下で宮廷生活が形成されて、国家的なやまと絵の画家たちの手により世俗的な流れが方向づけられたのは、宗教の靈感を通じてこのような芸術が存在するようになる頃だった。

#### 原註

- (1) 完全な写真記録が最近審美書院から出版された。
- (2) これら二つの言葉の字義を翻訳すると「法を広める、偉大な師」、あるいは私たちの言語では簡略でない表現になるが「法を広く普及させた偉大な師」となる。
- (3) 別の年代記では、武内の享年を二八〇歳から三一二歳の間としている。そうすると一族は、数世紀の間に長生きの習慣を加減したとみえる。

(4) これを書いてから、私は金岡の作とされていて、マーキス・イノウエ氏が所蔵する美しい十一面観音像を興味深く調べてきた。この画

には、赤星氏が所蔵する滝図と様式が一致する風景の背景がある。しかし、同じ作家によることを確認する、あるいは反証することを決めるためには、二つの画を並べて注意深く比較する必要がある。

(5) 探幽は、了榮が三五歳だった一六四二年に、新しい障壁画を描く命を受けた。

(6) ついでに、以下のようなことに言及するのは興味深いことである。この絵絹は三枚の細い部分から成り、描かれる前に縫い合わされた。なぜなら、当時は儉約法によって肌理の細かい絹布は16、5インチ以上になってはならなかった。したがって初期の日本の絵画の大作は、公式に展示される意図のない、不正に幅広く織られた布に描かれた二、三の例外を除いて、常に縫い合わされた絵絹を用いて制作されていることが分かるだろう。

(写真1)



伝源信「仏陀出現図」著者蔵