



口絵1 「葡萄唐草文染韋」(東大寺) 鹿革着色 76.7×66.7cm 8世紀 国宝



口絵2 「山水花虫背円鏡」 (正倉院北倉) 青銅 径27.4cm 縁厚0.7cm 8世紀

唐代の海図——その主題内容と絵画史上の意義をめぐって——

竹浪 遠

はじめに

中国の山水画は、魏晋南北朝時代（二二〇～五八九）に成立し、唐（六一八～九〇七）に入るとさらなる発展を遂げ、五代（九〇七～九六〇）・北宋（九六〇～一一二七）以降において山水画が人物画に代わって絵画動向の中心となってゆく基礎が築かれた。

唐代までの山水画の発展について、晩唐の張彦遠（約八一五～八七五以後）は、その著『歴代名画記』（八四七年序）において、初唐以前の山水画は自然の再現において未だ十分ではなく、山は櫛の歯のようであって、水は浮かべそうになく、人は山よりも大きく見えるような状態であったが、このような状況は盛唐に入ると一変し、玄宗（在位七一二～七五六）に仕えた宮廷画家・呉道玄や、皇帝の一族である李思訓、李昭道父子によって、山水の描写に著しい進歩が加えられ、岩はなでることができ、水はすくうことができそうな程、現実感のある山水画が描かれるようになったとする。このような山水画の革新を彼は「山水の変」と評している（巻一「論画山水樹石」）。

中国山水画史上の一大変革である「山水の変」については、これまでも、その歴史的意義をめぐって、議論がなされてきた¹⁾。けれども、その内実

については、なお解明すべき点が少なくない。

本論考では、「山水の変」の状況を探る試みの一端として、海図という画題に焦点を当ててみたい。海図については、『歴代名画記』が「山水の変」の主導者の一人である李昭道の条（巻九）に「海図の妙を創む」と簡潔に記すのみで、その具体的な主題内容や表現に関する同時代の画史類の記述は知られない。総じて唐代山水画の作例は、墓室壁画や敦煌壁画の背景描写、正倉院の工芸にみられる図案などをのぞいては、ほとんど伝わらず、そのことが唐代の山水画に関する研究を困難なものとしているが、海図もまたその実態をつかみにくい問題点の一つである。

けれども、今回、視点を李昭道のみに限らず、より広く唐代の文献、実作品に当たったところ、海図に関する幾つかの手がかりを見出すことができ、そこから唐代における海図という画題の存在や意味が、おぼろげながらも考察できるのではないかと考えるに至った。

唐時代までの山水画は、水墨技法が未発達であったため、緑青や群青などの着色による青緑山水表現が主体であり、主題的には不老不死の仙境を描いた神仙山水が主流であったというのが一般的な見方である²⁾。筆者は、以前よりこの点に興味を抱き、別稿において、北宋における青緑山水の復興運動のなかで、神仙山水主題も再び取り上げられるようになり、

青緑山水表現と神仙山水主題の結びつきが、後世の山水画制作の一定式となつてゐることを指摘した。この点、海図には神仙思想において渤海中にあるとされた蓬萊、方丈、瀛洲などの伝説上の仙山との関わりが指摘され、その意味でも海図についての考察は、必ずしも実態の明らかでない唐代の神仙山水主題のあり方を知る上での足がかりともなると考へる。

本稿では以上のような問題点を踏まえつつ、唐代の海図について、その主題や描写内容及び、それが受容された環境などを考察し、併せて「山水の変」や以後の絵画史において海図が果たした意義についても考察を加えてみたい。

一 李昭道と海図

李昭道は、父・李思訓（六五三～七一八）とともに盛唐を代表する山水画家である。高祖（在位六一八～六二六）の従父である郇王・李禕から数えて五代目に当たる唐宗室の家系であり、従兄には玄宗朝の宰相となつた李林甫（？～七五二）⁵がいる。正史に伝はないものの『新唐書』卷七十一上、宗室世系表には「太原府倉曹直集賢院昭道」とあり、『歴代名画記』卷九、李昭道条では太子中舎に至つたとされる。彼自身は將軍職には至らなかつたものの、右武衛大將軍となつた父が大李將軍と称されたのに対して、小李將軍と称された。生没年については不明だが、『歴代名画記』によれば、玄宗の長女・永穆公主が天宝七載（七四八）に出家した際に、邸宅を喜捨してできた道観・万安観⁶に彼の山水壁画があつたことから（卷三「記兩京外州寺觀壁画」⁷）、ほぼ開元（七一三～七四一）、天宝（七四二～七五〇）年間に活躍期が求められる。

李思訓と李昭道は、呉道玄とともに「山水の変」の中心人物に挙げられ、後世には金碧山水の祖とされるに至つたが、その具体的な作風について述べた同時代の記録は少なく、『歴代名画記』及び朱景玄『唐朝名画録』（八三六～八四六項）の記述があるくらいである。まず、『歴代名画記』は、李思訓の画風に対して「其の画ける山水樹石は、筆格遒勁にして、湍瀨は潺湲たり。雲霞は纏綿たり。時に神仙の事を觀、杳然、巖嶺の幽あり」（卷九、李思訓条）と、筆法の強さや水流、大氣表現に注目し、神仙にまつわる内容のものが有つたことを言う。李昭道については、「父の勢を變じ、妙又之に過ぐ、「中略」海図の妙を創む」（卷九、李昭道条）として、その画風に幾らかの變質、向上があつたことを指摘するが、具体的な指摘としては海図の妙を創めたことしか挙げていない。

一方、『唐朝名画録』は、「思訓、格品は高奇、山水は絶妙。鳥獸、草木、皆其の態を窮む。昭道、山水、鳥獸を図すと雖も、甚だ繁巧多く、智慧筆力は思訓に及ばず」（李思訓条）として、李思訓の山水画が鳥獸、草木などの様態を表現するのにも優れていたことを指摘し、李昭道においては表現がより巧緻になつたが、全体の構成員や筆力は父に及ばないと評している。

これらの評は、唐代の人々にとっては二李の画風とすぐに結びつく基本的かつ要領を得た記述であつたのかもしれないが、現代において二李の作風について知ろうとするには、あまりにも簡略である。その中にあつて『歴代名画記』が「海図の妙を創む」と李昭道の海図に言及したことは、僅かな記述に過ぎないとは言えやはり重要であろう。海図が李思訓ではなく、李昭道に創まつたとした張彦遠の中には、古代から唐までという一千年以上の長きに渡る中国絵画史の著述を成し遂げた彼なりの歴史認識があつたと考えられる。それについては、本稿での考察の中で

触れることとしたいが、ここでは唐代の海図を考察するに当たって前提となる基本的事項について述べておく。

海を題材とした絵画は、数は多くないものの李昭道以前にも存在していたことが文献から確認される。東晋・明帝（在位三二二～三二五）には「瀛洲神仙図」（裴孝源『貞観公私画史』（六三九年序）、「歴代名画記」卷五、明帝条）⁹があり、三仙山の一つ瀛洲にちなんだ作品と考えられる。東晋・劉宋・謝稚の「秦王游海図」（『貞観公私画史』、「歴代名画記」卷五、謝稚条）は、秦の始皇帝（在位前二二一～前二一〇）が渤海に仙山を探させ、自らも山東地方の海岸を周遊した故事を題材としたものとみられる。また、盛唐頃に活躍した王随子には「須弥山海水」壁画が浙西の甘露寺にあったことが知られ（『歴代名画記』卷三「記两京外州寺観画壁」）、海の表現が仏教絵画においても行われていたことが分かる。

他にも海を題材とする点では、中国と周辺の山河や海と、そこに棲む神や禽獣、草木などについて記した古代の地理書である『山海経』を絵画化した作品も注目される。東晋・陶淵明（三六五～四二七）の詩に「読山海経十三首」（『箋注陶淵明集』卷四）があり、その第一首に「流観山海図」とあることから図が付されていたことが分かる。隋唐の正史に『山海経図讀』（『隋書』卷三三、経籍志、『旧唐書』卷四六、経籍志、『新唐書』卷五八、芸文志）の名が見える。また『歴代名画記』にも「山海経図六又鈔図一」及びその一部の篇を図示したとみられる「大荒経図 二十六」が録されている（卷三「述古之秘画珍図」）。『歴代名画記』の記述が、単に「海図を創む」ではなく「海図の妙を創む」というやや微妙な言い回しとなっているのは、一つにはこれらのような先行する海を題材とした絵画の存在を意識したためとも考えられよう。

次に、李昭道以降の海図についての記述は、唐時代の画史類には見ら



図1 (伝) 李思訓「海天落照図巻」部分 (遼寧省博物館)

れないが、北宋以降の著録などには李昭道や李思訓の名を冠した「海岸図」⁽¹¹⁾ 或は、「落照図」、「海天落照図」などの作品が収録され、その現存例として(伝)李思訓「海天落照図卷」(遼寧省博物館、図1)など複数の作品の存在が知られている。⁽¹²⁾ けれども、それらの現存作品については、明(一三六八〜一六四四)中期以降に蘇州で作られた偽作(蘇州片)であるとの意見が出されており、無条件に本来の李昭道の海図と結びつけることはできない。その意味では、唐代の海図を考察するに当たって、これらの現存作品や記録を議論の出発点とすることは困難であろう。

そのような状況にあつて、注目されるのが唐代の詩である。唐代の詩には海図に言及した例が複数あり、主題、描写内容や海図が有していた様々な性格などをうかがうことができる。まずそれらを検討することから考察を始めたい。

二 唐詩にみえる海図

(一) 白居易の「題海図屏風詩」

中唐を代表する詩人・白居易(七七二〜八四六)は、元和四年(八〇九)の作である「題海図屏風詩 元和己丑年作」(『白氏文集』卷二)において、次のように詠っている。⁽¹³⁾

海水無風時	海水	風無き時
波濤安悠悠	波濤	安ぞ悠悠たる
鱗介無小大	鱗介	小大と無く
遂性各沈浮		性を遂げて各沈浮す

突兀海底鼉	突兀たり	海底の鼉
首冠三神丘	首に三神丘を冠し	
鉤網不能制	鉤網も制する能わず	
其来非一秋	其の来たること一秋に非ず	
或者不量力	或者 力を量らずして	
謂茲鼉可求	茲の鼉求む可しと謂い	
負鼉牽不動	負鼉めて牽けども動かず	
綸絶沈其鉤	綸絶えて其鉤を沈む	
一鼉既頓頷	一鼉 既に頓頷げば	
諸鼉齊掉頭	諸鼉 齊しく頭を掉る	
白濤与黒浪	白濤と黒浪と	
呼吸繞咽喉	呼吸して咽喉を繞る	
噴風激飛廉	風を噴きて飛廉を激し	
鼓波怒陽侯	波を鼓して陽侯を怒らしむ	
鯨鯢得其便	鯨鯢 其の便を得	
張口欲吞舟	口を張つて舟を吞まんと欲す	
万里無活鱗	万里 活鱗無く	
百川多倒流	百川 倒流多し	
遂使江漢水	遂に江漢の水をして	
朝宗意亦休	朝宗 意亦た休せ使む	
蒼然屏風上	蒼然たり屏風の上	
此画良有由	此画 良に由有り	

詩は冒頭において風が無く波の穏やかな海では、魚介の類はそれぞれに生を全うしていることを述べ、そこに仙山を背負う伝説の大亀・鼉が現

れたことを言う。ある者が力の差を考えずにそれを捕えようとしたが、かなうはずも無く、諸鼈が大風や大波を起こし、風神の飛廉や水神の陽侯を刺激し、それに乗じて鯨までもが舟を呑もうとしたため、万里にわたって生きた魚はいなくなり、百川までが逆流することになったという。

これらの内容は、唐代までに形作られてきた伝統的な海のイメージに基づいている。まず、鼈が仙山を背負うという話は、『列子』の「湯問」¹⁵などに見られる著名な伝説である。「湯問」では渤海の東に岱輿、員嶠、方壺、瀛洲、蓬萊の五山があり、楼台は皆金玉でできており、禽獸は皆純白で、玉の木が生え、その実を食べると不死となり、住む人は皆仙人の類であるとする。天帝はこの五山を巨鼈十五匹によって支えさせていたが、ある時、龍伯という国の巨人が、この鼈のうちの六匹を釣り上げてしまったため、岱輿、員嶠の二山は沈んでしまったという。本詩に言う鼈が載せる「三神丘」は、残りの方壺（方丈）、瀛洲、蓬萊を指したものと判断される。

海上の仙山への信仰は古代に始まり、秦の始皇帝や前漢の武帝（在位前一四一〜前八七）が、不死の仙薬を求めて蓬萊を始めとする三仙山に使者を遣わせたことは、『史記』卷六、秦始皇本紀や卷二八、封禪書に詳しく、後秦・王嘉『拾遺記』には五仙山に関する詳しい記述がある。また、海を詠じた詩賦で著名なものに西晋・木華「海賦」（『文選』卷一二）がある。広大な海の様子を詠うとともに、そこに棲む海神や海獣なども詠み込まれており、鯨に関する部分には本詩との密接な関わりが指摘される。¹⁶

本詩から想定される「海図屏風」の描写についても、自由なイメージの展開が許される詩という表現形式ゆえに、内容の全てが絵画の表現に忠実であったとは考えにくいものの、話題の基礎となっている大海の波濤及び鼈、鯨などが描かれていたことは認めてよからう。つまり、白居易

易の見た「海図屏風」とは、波濤の描写を中心として、そこに鼈や鯨などの伝説的なモチーフを加えたものであり、古代以来の伝説的な海のイメージに基づいたものであったと解することができる。

このように本詩は、海図の主題、描写内容をうかがわせる点で貴重な資料であるが、重要性はそれのみに止まらない。と言うのは本詩には上記のような表面上の意味だけではない、より深い意味が込められており、そこから唐代の海図が有していた性格の一端をうかがうことができる。

白居易は、元和一〇年（八一五）、自らの詩集を編纂した際、その詩を「諷諭詩」、「閑適詩」、「感傷詩」、「雜律詩」の四つに分類した。¹⁸ その区分は現行の『白氏文集』にも跡を留めており、本詩はこのうち政治や社会問題を風刺し、諭す内容をもつ諷諭詩に属している。白居易の諷諭詩は、彼が左拾遺として憲宗（在位八〇五〜八二〇）に仕えた元和三〜五年（八〇八〜八一〇）を中心に制作されており、本詩もこの時期の作である。¹⁹

元和二年（八〇七）の十一月、盤屋県尉であった白居易は、天子直屬の秘書官の性格を持ち詔勅の起草をつかさどる翰林学士を兼任することを命じられ、その五ヵ月後には、それに見合うように本官も左拾遺へと進んだ。²⁰ 左拾遺とは皇帝の側に仕えて過失を正す諫官の一つであり、彼は諷諭詩制作を職務の一環と自認していた。²¹ それは『詩経』の道徳的な詩歌観を継承するものであり、彼自身、先の四分類の中でも最も高く評価していた。このような諷諭詩の一つである「題海図屏風詩」の内容を理解するためには、単に表面的な意味のみではなく、そこに込められた諷諭を読み取ることが必要となる。

本詩の解釈において参考となるのは、清の汪立名『白香山詩集』（一七〇三年刊）の見解である。²² 汪立名は、本詩が白居易の自注に記されるように元和己丑（四年、八〇九）の作であることに注目し、この年に起こ

つた成徳節度使・王承宗(？～八二〇)討伐の一件を諷したものとす。

この年の三月、成徳節度使の王士真が没し、子の王承宗が後を継いだ。王承宗はこの機会に河北地方における藩鎮世襲の弊を改めようとして、王承宗討伐を考えた。この計画は、成徳及びその周囲の諸鎮の勢力の大きさと、討伐をきっかけに諸鎮が手を結び混乱が拡大することを恐れた宰相や翰林学士たちの反対にあったが、憲宗の信任を得ていた宦官・吐突承璀(？～八二〇)は、憲宗におもねり自ら討伐を願いだした。その後、王承宗が管轄下の一部の州の献上を申し出てきたため、憲宗はこれを利用して吐突承璀を禁軍及び四節度使からなる討伐軍の総指揮官に任じて戦を起こした。これには多くの文人官僚から反対の意見が出された。白居易もその一人で、宦官を軍の総指揮官とすることは前例がなく、士気にも影響が出ると、その弊害を上言した(巻四二「論承璀職名状」)。結局、憲宗は承璀を禁軍のみの指揮官に改めて出兵させた。この戦は翌年の七月まで続いたが、周囲の藩鎮の様々な思惑も働いてかんばしい戦果は得られず、最後は王承宗の罪を許して成徳節度使に任命することとなり、承璀は帰還後に降格処分となった。²³⁾

以上がこの事件の顛末であるが、汪立名の意見に従えば、釣針や網でも制することのできない鼈とは強大な勢力を持つ藩鎮・王承宗であり、力を量ることなくこれを釣り上げようとした者は吐突承璀であろう。「一鼈、既に頓領けば、諸鼈、斉しく頭を掉る」以下の海上の混乱は、王承宗討伐をきっかけに諸鎮までもが抗争に加わり、大混乱を来たすことを指摘したものと考えられる。「百川、倒流多し、遂に江漢の水をして、朝宗、意亦た休せ使む」とは、『書経』「禹貢」の一節を踏まえたものであり、「朝宗」には諸侯が天子に拝謁する意味があることから、皇帝に従わぬ者へ

の危惧がはつきりと示されている。

彼の諷諭詩には、諫官である左拾遺としての立場が反映されており、読者としては当時仕えていた憲宗を第一に想定したものが多いとされる。²⁵⁾ それらは宰相や同僚の翰林学士など皇帝周辺の人物にも知られるところとなり、政治に影響を与えることが期待されていたはずである。白居易は「論承璀職名状」の後にも、早期に軍を退くようにと奏上を繰り返しているが(巻四二「請罷兵第二状」、「請罷兵第三状」)、それらとも主張を一つにする本詩が上記の例にもれないことは言うまでもあるまい。

そうであるならば、本詩に詠われた「海図屏風」が憲宗や宰相、或は翰林学士達に全く知られていないものであったとは考えにくい。「海図屏風」に政局の混乱を詠い込む本詩は、その図様を読者が知っていてこそ具体的な説得力をもつはずであり、少なくとも詩の成立の背景には、白居易と皇帝、或はその周囲の人物達との間に「海図屏風」に対する何らかの共通理解があったと考えられよう。以上のように見てくると、「海図屏風」が存在した場所は、当時皇帝の居所であり政治の中核となっていた大明宮内の可能性が高いと言えよう。

もちろん、この推論は更なる資料が見出されない限り、あくまで蓋然性に留まるものである。けれども、大明宮内に置かれた翰林学士院には、「海図屏風」そのものとは言えないまでも、海図に直接結びつくと考えられる壁画が、憲宗朝以前に存在していたことが文献によって確認できる。そこには海図を考察する上でも注目すべき情報が含まれている。

憲宗朝末期から穆宗朝(八二〇～八二四)に翰林学士であった李徳裕(七八七～八四九、在任八二〇～八二二)が、後に学士時代を回想して作った「述夢詩四十韻」(『李文饒文集(李衛公集)』別集卷三)には、次のような句が見られる。²⁷⁾

〔前略〕

画壁看飛鶴

画壁に飛鶴を看

僊図見巨鼈

僊図に巨鼈を見たり

内署垣壁比画松鶴。先是西壁画海中曲龍山。憲宗曾欲臨幸、中使惧而塗焉。

〔後略〕

翰林学士院には「海中曲龍山壁画」が描かれていた。⁽²⁸⁾それは、海中に山を為すような巨大な龍の描かれたものであったと見られ、同時に巨鼈を描いたものであった。それらの題材が「海図屏風」と共通性を持つことは明らかであろう。さらに、この「海中曲龍山壁画」は、翰林学士院を仙境になぞらえる慣習を反映した作品であったと考えられる。唐初、まだ秦王の位にあった太宗（在位六二六―六四九）は、武徳四年（六二二）に文学館を開設し、房玄齡（五七八―六四八）、杜如晦（五八五―六三〇）ら十八人を集めて文学館学士とし、学問上の討論を行った。時の人は学士たちを容易にはたどり着けない境地に至ったとして、海上の仙境に達した者になぞらえて「登瀛洲」と称したという。⁽²⁹⁾この故事が、中唐の翰林学士達にも意識されていたことは、唐における翰林学士院の成立やその後の状況⁽³⁰⁾を記した李肇『翰林志』（八二一年）によって確認でき、以後、翰林学士院を仙境になぞらえる例は枚挙に遑がない。「僊図に巨鼈を見たり」という「述夢詩」の句は、「海中曲龍山壁画」が、鼈が支えるとされた瀛洲と結びついていたことを示しており、海上の仙山のイメージを含む点でも「海図屏風」と共通するものであったと言えよう。つまり、「海中曲龍山」壁画とは、「海図屏風」同様、広大な海原に巨鼈あるいは龍山といったモチーフが描きこまれた、海図の範疇に属する作品であったと解される。

このような海図と翰林学士院の結びつきに加え、当の白居易が「題海図屏風詩」を作った元和四年に翰林学士であったことを考慮すると、「海図屏風」と「海中曲龍山壁画」との間には、偶然とは思えぬ関連性があるように思われ、⁽³²⁾翰林学士院に「海図屏風」が存在した可能性も考えられよう。

ただ、ここで注意が必要なのは、当時の宮中において海図の持つ仙境的な性格に適合する場所は、翰林学士院のみに限られてはいなかった点である。大明宮は、太極宮に続く長安第二の宮城として高宗（在位六四九―六八三）の龍朔三年（六六三）に完成し、その後玄宗が興慶宮を建造して移居するなどの変遷はあったが、安史の乱（七五五―七六三）以降、皇帝の常居する宮城として定着し、政治の中核となった。⁽³³⁾この大明宮（図2）の建築には、太極殿に比べ、三清殿、蓬萊殿、紫宸殿、望仙台、仙居殿、九仙門など道教関係の建築や道教に因む名称をもつものが多く、内廷中央には太液池が穿たれて蓬萊山が築かれるなど、大明宮全体が仙界を象っていたことが指摘されている。⁽³⁴⁾その意味では、海図という画題は翰林学士院のみに限らず、仙境に擬された大明宮内の障壁画として描かれるにふさわしい、吉祥的性格を有していたと言えよう。⁽³⁵⁾つまり、白居易の「題海図屏風詩」とは、そのような海図の持つ吉祥的なイメージを、乱世の表徴へと転換させた機知に富むものであった訳であり、その斬新さに、諷諭詩人・白居易の面目を認めるべきかと思われる。

以上、白居易詩に詠まれた「海図屏風」を中心に、翰林学士院に描かれていた「海中曲龍山壁画」をも含めて考察を行った。それらから導き出された海図の描写内容は、大海の波濤と、そこに棲むとされた鼈や龍、鯨などの伝説的モチーフであり、海上の仙山とも関わりの深いことが指摘できた。それは、宮中の障壁画にふさわしい吉祥的性格を有していた

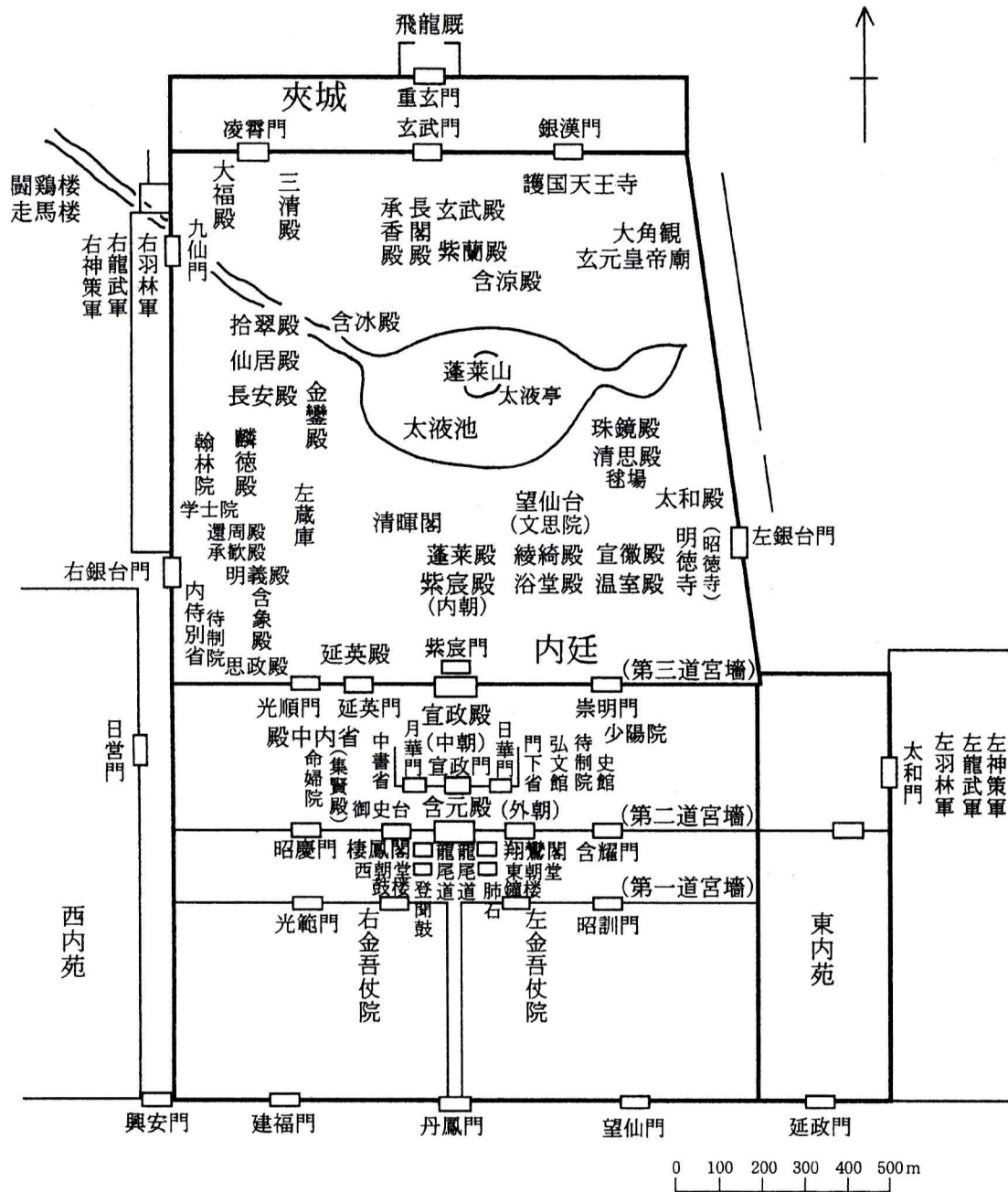


図2 大明宮配置図

(妹尾達彦氏の論文「中唐の社会と大明宮」及び『長安の都市計画』に掲載の同氏作成の図に基づく。
ただし、一部省略した箇所がある)

と考えられ、そのことが当時海図の受容された理由の一つと理解できる。けれども、海図は宮中の障壁画という限られた状況においてのみ制作、鑑賞されたものではなかった。次に、そのことを別な資料から考察したい。

(二) その他の唐詩に見える海図

海図を扱った他の題画詩としては、天宝(七四二―七五六)頃の詩人・梁鍾の「観王美人海図障子」(『御覽詩』)がある。³⁷⁾

宋玉東家女	宋玉 東家の女
常懷物外多	常に懷うは物外多し
自從図渤海	渤海を図して自從り
誰為覓湘娥	誰か為さん 湘娥を覓むるを
白鷺栖脂粉	白鷺 脂粉を栖め
頰鮎躍綺羅	頰鮎 綺羅を躍らす
仍憐軫嬌眼	仍憐む 嬌眼の軫
別恨一橫波	別の恨み 一橫波

戦国・楚の宋玉によって美女とされた楚国東家の娘のような王美人は、日頃から世俗の外を思うことが多く、渤海を描いたのだという。このことは、既に梁鍾の活躍期である盛唐後期には、海図が女性によっても描かれるほどに普及していたことを示すものと言える。

渤海は、先述の『列子』の記述からも分かるように、蓬莱などの仙山と密接に結びつくと考えられ、「常に懷うは物外多し」の句とも併せて、やはり海図が日常とはかけ離れた仙境的イメージを含んでいたことがう

かがえる。図には「白鷺」や、「頰鮎」(尾の赤い魚の一種)も描かれていたらしく、詩人はそれらを王美人の白粉や衣装に見立てている。先に見た「海図屏風」や「海中曲龍山壁画」に描かれていた鼈や龍、鯨などにくらべると、より女性らしいモチーフ選択がなされていたと思われるが、いずれにしても海図には鳥獸や魚類などのモチーフが描かれることが多かったと考えられる。本詩は、海図の描写を王美人の美貌に結びつけて彼女への惜別の情を詠ったものであるが、結句において「一橫波」と波を詠み込んでいる点は、波濤表現が海図の中心的な要素であることを感じさせる。

他にも海図の受容状況をうかがわせる例としては、白居易と同時代の文人・姚合の「和座主相公西亭秋日即事」(『姚少監詩集』巻九)が挙げられる。³⁸⁾

西亭秋望好	西亭 秋望好し
寧要更垂簾	寧くんぞ更に垂簾を要さんや
夫子牆還峻	夫子 牆は還つて峻
鄴侯宅過謙	鄴侯 宅は謙に過ぐ
微風紅葉下	微風 紅葉の下
新雨綠苔黏	新雨 綠苔の黏
窗外松初長	窗外 松は初めて長び
欄中藥旋添	欄中 藥は旋添す
海図裝玉軸	海図 玉軸を装い
書日記牙籤	書目 牙籤を記す
竹色晴連地	竹色 晴れて地に連なり
山光遠入簷	山光 遠く簷に入る

酒濃盃稍重

酒濃くして盃は稍や重く

詩冷語多尖

詩冷えて語尖多し

屬和才雖淺

屬和するに才浅しと雖も

題高免客嫌

題高くして客の嫌を免れん

この詩は、西亭なる場所で催された宴において、憲宗朝の宰相・李逢吉（七五八〜八三五）が詠んだ詩に唱和したものである。題中の「座主」とは、科擧の合格者がその折の試験委員長である知貢擧を呼ぶ敬称であり、姚合が元和十一年（八一六）、進士に及第した際の知貢擧が李逢吉であった。⁽⁴²⁾「即事」とは、その場の風物や状況を詠ずる即興的な詩であり、李逢吉の即事詩に唱和して作られた本詩も宴席の様子を詠じている。

前半部には、西亭から見える景色が詠われている。紅葉や新雨を含んだ緑苔、松などの景物が詠み込まれるが、続く第九、十句に「海図、玉軸を装い、書目、牙籤を記す」とあり、宴における書画鑑賞に海図が供されていたことが分かる。残念ながら図様についての言及はないが、海図が宴席に持ち込まれた理由は、仙境的なイメージを持つその画題が、宴という仙界にも似た非日常的な遊興の場にふさわしいものであったためと解される。軸に玉を用いた美麗な表装は、その興趣をさらに高めたことであろう。このような形で海図の鑑賞がなされていたことは、海図の受容や普及の状況を示して重要である。

唐詩における「海図」の用例は、杜甫（七一二〜七七〇）「北征」（『杜工部集』巻二）にも認められる。至徳二年（七五七）、四十六歳の秋、杜甫は安史の乱の最中に久しぶりに家族のいる鄜州（陝西省富県）へと帰省した。その前年に乱を避けて家族を鄜州へ移し、自分は肅宗（在位七五六〜七六二）のもとに向かおうとしたが、途中賊軍につかまり幽閉さ

れた。運良く脱出して鳳翔（陝西省）にいた肅宗のもとにたどりつき、左拾遺を賜ったが、任官早々に宰相・房琯（六九七〜七六三）が失脚し、彼を弁護したために帝の怒りを買ひ、今回の帰省はその休職処分によるものであった。この際の様子を詠った「北征」は、杜甫の長詩を代表する作品として知られている。⁽⁴⁵⁾掲出の部分は、杜甫が家にたどり着き家族と再会を果たした際の情景であるが、この中に海図がやや特殊な状態で登場する。

〔前略〕

況我墮胡塵

況や我 胡塵に墮ち

及婦尽華髮

婦るに及んで尽く華髮なり

經年至茆屋

年を経て茆屋に至れば

妻子衣百結

妻子 衣は百結なり

慟哭松声廻

慟哭すれば松声廻り

悲泉共幽咽

悲泉は共に幽咽す

〔中略〕

牀前兩小女

牀前の兩小女

補綻纔過膝

補綻して纔に膝を過ぐ

海図拆波濤

海図は波濤を拆き

旧繡移曲折

旧繡は移りて曲折す

天呉及紫鳳

天呉 及び紫鳳

顛倒在短褐

顛倒して短褐に在り

〔後略〕

久しぶりに見る妻子は、「衣百結」という継ぎ接ぎだらけの貧しい身なり

をしており、二人の娘の衣服は綻びを補ってやっとな膝が隠れているような状態であった。「海図」は、その継ぎ接ぎだらけの衣服に用いられており、その波濤は切り裂かれ、古びた刺繡は移動して曲がりくねり、天呉や紫鳳の図様が着物の上でひっくり返っているという有り様であった。

ここに言う「天呉」とは、『山海経』の「海外東経」などに見える八首八足八尾の海神であり、また木華「海賦」に登場することからも「海図」に配されるにふさわしいモチーフであったと考えられる。

興味深いのは、この「海図」が読み方によっては「旧繡」すなわち刺繡製品であったとも考えられる点である。ただし、この部分の解釈については古くから意見が分かれており、清・楊倫『杜詩鏡銓』（二七九二年刊）などに引かれる朱注⁴⁹では、「海図」、「天呉」、「紫鳳」はいずれも刺繡であり、それを繕いに用いているとするが、これに対し南宋・郭知達『九家集注杜詩』（二一八一年序）などに引かれる趙次公注⁵⁰では、「海図」と「旧繡」を別個に考え「天呉」を「海図」のモチーフとし、「紫鳳」は「旧繡」のモチーフと解釈している。前者であれば、海図は当時刺繡の図案にまで用いられていたことになり、後者であれば、絵画として描かれた作品が衣服に転用された可能性も考えられる⁵¹。しかし、これらの情報のみではこの問題への解答は困難であるため、ここではひとまず本詩における「海図」が染織品に属する可能性があることを指摘するに留め、後に現存作例から海図の表現を検討する中で、その可能性の適否を再考することとする。

ただ、その解釈がいずれであっても、海図を考察するために役立つ、以下のような幾つかの情報を読み取ることができる。まず、「海図」を詠み込むに当たって「海図は波濤を拆き」と波濤に言及している点は、やはり波濤表現が海図の描写において中心的な要素であったことを端的に示している。また、天呉は『山海経』や「海賦」に登場する海神であり、

海図が伝説的なモチーフを含んだ吉祥性をもつものであったことをうかがわせる。

さらに注目されるのは、安史の乱の時点までに海図が、杜甫のような決して裕福とは言えない士人の日常⁵²にまで及んでいた事実である。もちろん、その「海図」が貴重な品であったことは疑いなく、だからこそ、娘の衣服の継ぎ接ぎに用いられていたことに、家族の困窮ぶりを強く実感したのであろう。天呉や紫鳳などに言及するのも、本来、超越的な靈力をもつはずの吉祥的なモチーフが、現世の混乱によってあえなく転倒させられている様に、それまでの辛苦と再会の喜びがない混ぜになった、泣き笑いともいえるべき感情を込めているのだと考えられる。逆に言えば、杜甫は当時、海図が有していた要素を効果的に用いて、家族再会の場面をより印象深いものとしているとも言えよう。

以上、唐代の詩に見える海図について検討してきた。その結果、白居易詩や梁銍詩に指摘されたように、海図には古代以来の伝統をもつ蓬萊山などの海上の仙山との結びつきが確認できた。それは、宮中の障壁画として描かれるだけでなく、姚合詩に言うように貴人達の宴席での鑑賞にも供され、さらには梁銍詩や杜甫詩からも分かるようにより広く普及しており、染織品などの工芸意匠に用いられていた可能性も指摘された。また、詩に詠み込まれるモチーフは、海波とそこに棲まう鼈、龍、鯨、天呉などの伝説的な生物が多く、それらが海図の主要なモチーフであることがうかがえた。

次に、これらの情報をもとに、現存する作例に目を向けてみたい。海図そのものとは言えないものの、海水とそこに棲む龍魚などを描いた唐代絵画の例は、敦煌莫高窟における壁画の中に見出すことができる。第四五窟「法華経普門品变相」⁵³（盛唐）における諸難救済のうち風難の部分（図

3)には、多数の人物を乗せた帆船が大風に吹かれて大海を漂流し、羅刹鬼の国へ押し流されようとしている場面が描かれている。船の後ろの海面からは、数匹の怪魚が顔を出して船員達を狙っている。鰐のように口先が長く鋭い歯を見せるものと、比較的口先の短いものが描かれるが、いずれも口の先端まで鰭が伸びている点が特徴的である。水波の表現は、ゆるやかにうねる波状線を山形の部分が少し斜めにずれるように積み重ねているが、重ね方はかなり自由に素朴な印象を受ける。

また、第一四八篇「報恩経变相」(七七六年頃)における善友太子が大海に入り摩尼宝珠を得て衆生を救う悪友品の部分(図4)では、波間から顔を出す龍と怪魚が描かれる。口を開け鋭い歯を見せる怪魚は頭部まで鰭が続いており、第四五篇との共通性が指摘できる。水波は、横方向の波状線の他に渦巻きや湧き上がる波頭の表現も交えており、第四五篇に比べて複雑で手の込んだ表現となっている。

これらは、主題的には仏教絵画の例であり、しかも複数の場面からなる経変中の一部分ということもあって、海図の描写を想定するには十分とは言えないが、少なくとも唐代において波濤や龍、怪魚などからなる海図の絵画化が行われていたことを実証するものと言えよう。

次に、杜甫の詩から推察された染織品における海図の存在について検討してみると、まず波濤を文様化した例として正倉院南倉の「赤紫藤纈絶几褥」(図5)が挙げられる。山形の短曲線を数本横に連ね、一部に渦状の曲線などを加えて一つの波の単位としており、間に鴛鴦や魚の文様を加えている。波文の構成は開元二三年(七三五)の作とされる正倉院北倉の「金銀平文琴」(図6)に表された波文に近く、このことから盛唐期には工芸意匠としての水波の文様化が進んでいたことが分かり、海図的な意匠が染織品にも用いられていた可能性も想定できる。

海図的な内容をもつ染織品の例としては、時代は下るが、遼寧省の法庫県葉茂台七号遼墓より出土した遼(九一六―一二五)の「刻糸金糸山水龍文図被衾」(遼寧省博物館、図7)がある。棺内の上面を覆っていたもので、七枚の絹を継ぎ合わせた全長約二メートルの布地に、金糸で波濤とともに龍や宝珠、山岳、海神などを織り出している。出土した墓の建造年代は一〇世紀後半と考えられており、海図的な文様の唐以降における展開をうかがわせるものとして注目される。

また、我が国の作例ではあるが、一〇世紀の製作とされる「海賦詩絵袈裟箱」(教王護国寺、図8)も、波文とともに怪魚や霊亀、水鳥などを表しており、海図的な意匠を示す。これらの作例は、五代から宋初に当たる時期に、遼と日本という中国の周辺地域において、海図的な工芸意匠が流布していたことを意味し、唐以降の海図的意匠の展開、伝播を予想させる。

以上の例を踏まえれば、波濤に龍や怪魚などを加えた海を題材とする造形は、唐代において仏教絵画や工芸意匠など広範囲に及んでいたと考えられ、海図はその主題からみて、それらの造形の中心を占めていたと考えられる。

ただ、本章で議論してきた海図の資料に、海に浮かぶ島々や海岸といった山岳描写的な面が希薄であることは不思議に思われる。なぜなら、海図の創始者とされる李昭道は基本的に山水画家であり、彼によって始められた海図に、水と山岳の両要素からなる山水画的な面が指摘されないことは問題と思われるからである。この点では、むしろ波濤とそこに棲む龍や怪魚は、後述するように五代・北宋に発達する龍魚画との結びつきが強い題材ともみなされる。

一方で、李昭道の伝称をともなった海図作例は、先述のように北宋以

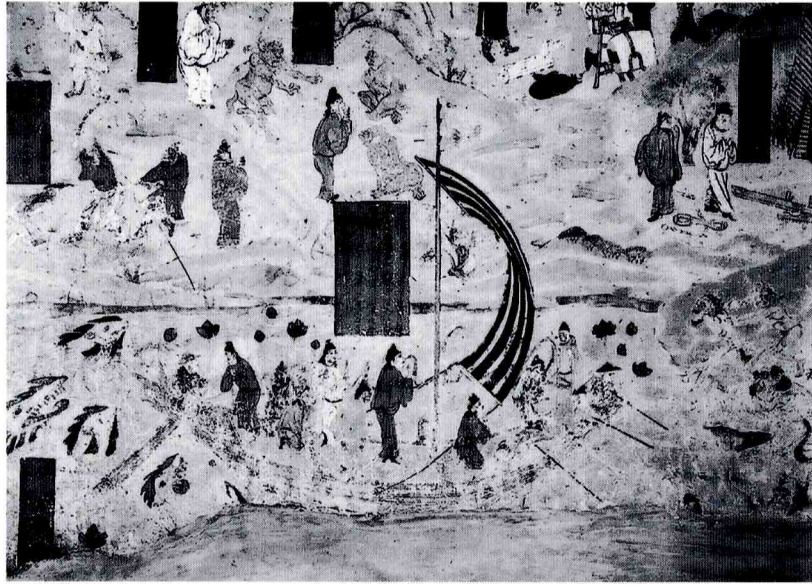


图3 敦煌莫高窟第45窟「法華經普門品变相」部分



图4 敦煌莫高窟第148窟「報恩經变相」部分 (776年頃)



图6 「金銀平文琴」部分
(735年、正倉院北倉)

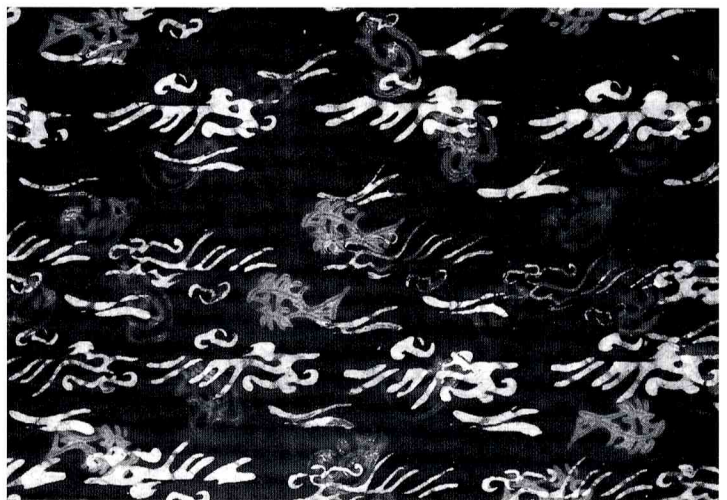


图5 「赤紫藤纈純几褥」部分 (正倉院南倉)

降「海岸図」などの名で著録されており、明の偽作とされる「海天落照図巻」などの諸作品も、そのような理解に基づいた例と言える。実際、唐代に山水画的な海景表現が行われていた例としては、仏画中の背景的な描写ではあるが、敦煌莫高窟第三三五窟の「維摩經變相」（初唐）における須弥山（図9）や、盛唐の図像に範を得たとみられる「東大寺大仏台座蓮弁線刻画」（七五六年頃）の大蓮弁下方左右に表された海山（図10）などが挙げられる。また、奈良時代の絵画には正倉院中倉の「麻布山水図」（図11）のような、大海とそこに浮かぶ島々を描いたと考えられる作例もあり、これらの例を踏まえれば、李昭道の海図が山水画的な要素を含んでいた可能性は高いと考えられる。しかし、それらを唐代の海図と結びつけて解釈するためには、何らかの具体的な根拠が必要であろう。そこで、次章では海図の山水画的な性格について、別の視点から検討してみたい。

三 海図と唐代山水画

海図と唐代山水画との関わりを考える上で、示唆を与えてくれるものに、次に挙げる李白（七〇一～七六二）の題画詩「瑩禪師房観山海図」（『李太白文集』卷二三）がある。⁶³

真僧閉精宇	真僧	精宇を閉じ
滅跡含達觀	跡を滅して達觀を含む	
列嶂図雲山	列嶂	雲山を図し
攢峯入霄漢	攢峯	霄漢に入る
丹崖森在目	丹崖	森として目に在り

清昼疑卷幔	清昼	幔を巻くかと疑う
蓬壺來軒牕	蓬壺	軒牕に來たり
瀛海入几按	瀛海	几按に入る
烟濤争噴薄	烟濤	争いて噴薄し
島嶼相凌乱	島嶼	相凌乱す
征帆飄空中	征帆	空中に飄 <small>ひるがえ</small> り
瀑水灑天半	瀑水	天半に灑ぐ
崢嶸若可陟	崢嶸	陟 <small>のぼ</small> る可きが若く
想像徒盈嘆	想像	徒に盈嘆す
杳与真心冥	杳	として真心と冥し
遂諧静者翫	遂に静者の翫 <small>かな</small>	に諧う
如登赤城裏	赤城の裏に登るが如く	
掲涉滄州畔	掲げて渉る滄州の畔	
即事能娛人	事に即きて能く人を娛しましむ	
從茲得蕭散	茲に従り蕭散を得たり	

この詩は、李白が瑩禪師という僧の僧房を訪れた際に目にした「山海図」を詠ったものである。「列嶂、雲山を図し、攢峯、霄漢に入る」と言うように、その図は峰々が折り重なって聳える様を描いたものであった。⁶⁴李白はその描写を、実際の景を目の当たりにするかのような印象をもって評している。まず、第五、六句では山岳に注目し「丹崖、森として目に在り、清昼、幔を巻くかと疑う」とし、赤色の断崖が目の前において、昼間に帳を巻いて外を見渡したかのようなのであるとする。続く第七、八句では、水景表現へと関心を移し「蓬壺、軒牕に來たり、瀛海、几按に入る」として、蓬壺（蓬萊山の別名）が窓辺にまでやって來たようであり、瀛

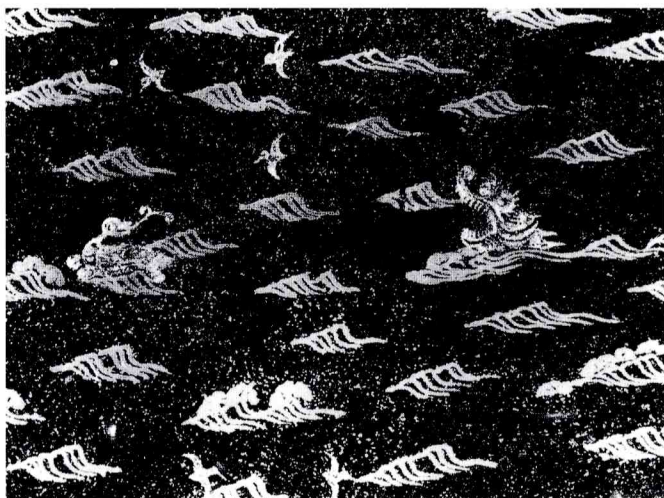


图8 「海賦詩繪袈裟箱」部分 (教王護国寺)

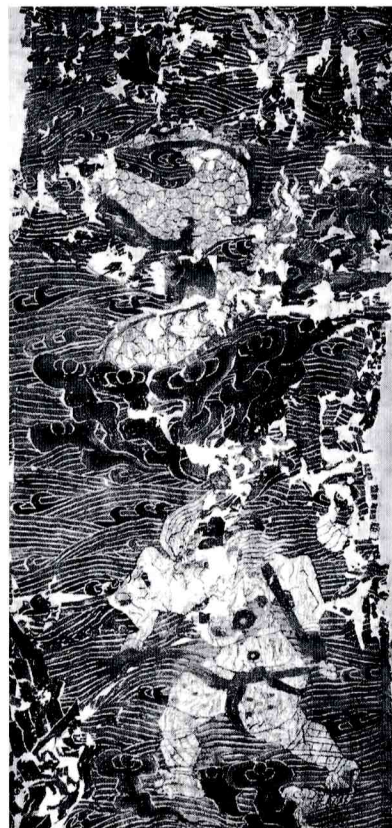


图7 「刻糸金糸山水龍文図被袈」部分 (遼寧省博物館)

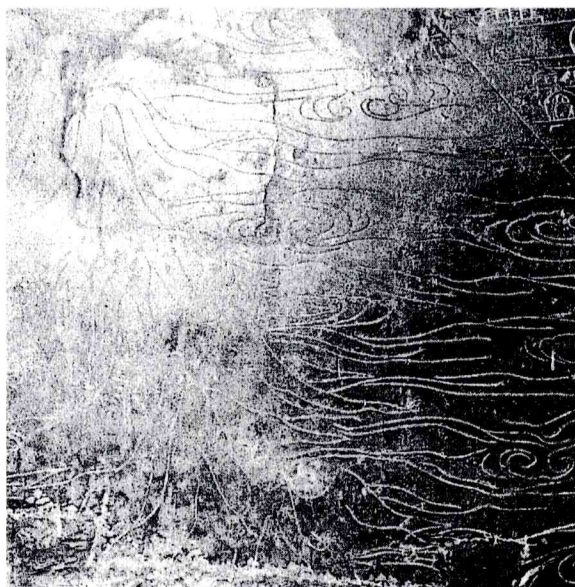


图10 「東大寺大仏台座蓮弁線刻画」部分 (756年頃)



图9 敦煌莫高窟第335窟「維摩經變相」部分



图11 「麻布山水図」部分 (正倉院中倉)

海(大海)の水は机のところまで流れ込んでくるかのように評している。その壮大な光景は第九、十二句の「烟濤、争いて噴薄し、島嶼、相凌乱す。征帆、空中に飄り、瀑水、天半に灑ぐ」という表現によってさらに強調されている。

以上のように、李白は「山海図」に大海や蓬莱山のイメージを見出し、先に見てきた海図を詠った詩とも共通性を持つが、本詩にはそれらでは希薄であった山岳と水景からなる山水画的な面がはつきりと詠われている。僧房にあった「山海図」の描写が、本当に神仙思想や道教的な題材である蓬莱山や瀛海を描いたものであったかは疑問も残るが、少なくともそれは「山海図」と呼ぶに相応しい、山岳と広大な水景を兼ね備えたものであったのである。⁽⁶⁶⁾このような絵画表現を、李白は「杳として真心と冥し、遂に静者の翫に諧う」「茲に従り蕭散を得たり」として、静かに修行を積む瑩禪師の賞玩するのにふさわしいものとたたえている。

初唐から盛唐にかけての山水画を詠った題画詩の中には、他にも陳子昂(六六一―七〇二)「山水粉図」(『陳伯玉文集』巻七)、李白「同族弟金城尉叔卿燭照山水壁画歌」(『李太白文集』巻六)、杜甫「戲題画山水図歌 王宰画、宰丹青絶倫」(『杜工部集』巻四)、同「觀李固請司馬弟山水図三首」(巻一二)などのように、山水描写を蓬莱山などの海上の仙山と結びつけたものが複数存在する。⁽⁶⁷⁾これらの詩は、当時の山水画に神仙山水的な性格を持つものがあつたことを裏づけ、海景を表す豊かな水景描写が行われていたことをうかがわせる。⁽⁶⁸⁾

実際、現存する唐代絵画には充実した水景表現を見せるものが少なくない。例えば、敦煌莫高窟第一七二窟の「文殊菩薩像」(盛唐、図12)では、獅子に乗り眷族を従えた文殊菩薩の後方には、屹立する山々や彼方まで広がる平原に加えて、地平線の向こうから曲折を繰り返しつつ近

景へと流れ込んでくる水流が描かれている。その流れは文殊のすぐ背後に及んでおり、幾筋かの流れが合流して巨大な水面となっている。水波は、山形の頂上の部分が右側に張り出した曲線を、右上がりに平行に連ねることで大きなうねりの連続を作り出しており、山岳や平原にもひけをとらない充実した密度の描写がなされている。広大な水景は、後に日本で流行する渡海文殊像の成立を考える上でも注目されるが、このような豊かな水景表現がなされた背後には、李白の題画詩に詠われたような巨大な海水表現の成立があつたと考えるべきであろう。

他にも唐代山水画においては、これほどの広大な水景の描写ではないものの、豊富な水流を表現した例が散見される。正倉院南倉の「騎象奏楽図(楓蘇芳染螺槽琵琶捍撥)」(図13)では、左右に山岳が立ち並ぶ峡谷に遠方から流れ込んでくる水流が描かれる。表面に塗られた油層の変色で見えにくくなっているものの、この流れは画面中ほどで豊かな水面となっており、象に乗る人物の背後、樹木越しに見える平坦な部分は、ほとんど水に覆われている(図14)。谷沿いの水流としてはやや強調されすぎていようにも感じられるが、むしろ、唐代山水画における水流表現への積極性を示すものとして注目される。

また日本における染織品の例ではあるが、正倉院北倉の「山水夾纈屏風」(図15)も、興味深い水流表現を見せる。二つ折りにした布を一組の版木で挟んで文様を染める夾纈の技法によって、山岳や樹木、水流などが左右対称に染め上げられている。水流は画面上部の主山から左右に数段階に渡って流れ落ち、平野を蛇行した後、中景の樹木の部分で行き先が不明瞭になるものの、近景では幾つかの岩ないしは島をとりまく水面へと成長している(図16)。たおやかな曲線と細かくうねる曲線からなる水波は、夾纈という技法上の制約もあつて曖昧さは禁じえないも

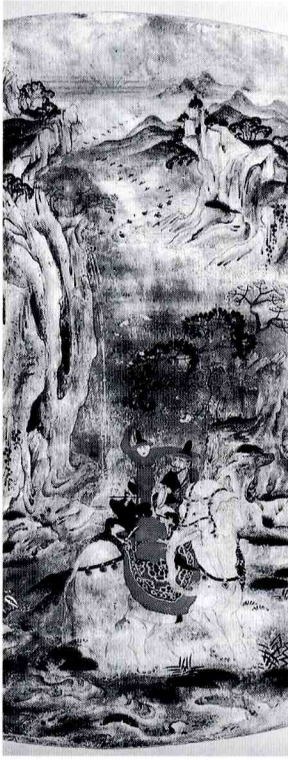


图13 「騎象奏樂圖（楓蘇芳
染螺鈿槽琵琶捍撥）」
（正倉院南倉）



图12 敦煌莫高窟第172窟「文殊菩薩像」部分



图14 同 部分



图15 「山水夾纈屏風」
（正倉院北倉）

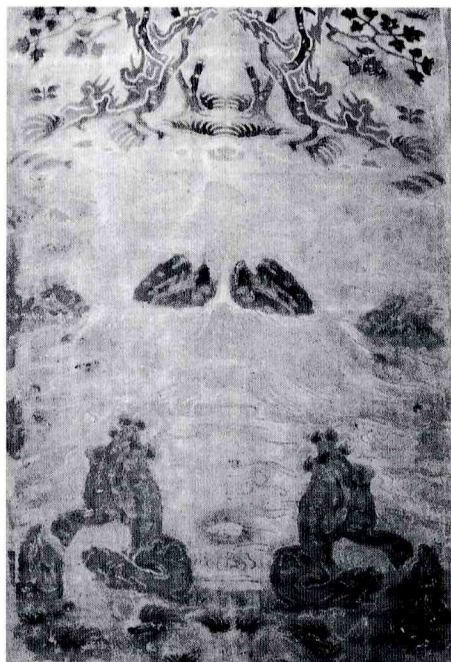


图16 同 部分

の、滔々とした流動性を十分に表現しており、画面手前へ溢れ出てきそうな印象さえ受ける。屏風という本来の形状を考えたとき、この豊富な水流表現は、李白詩において「瀛海、几按に入る」と詠われた「山海図」の水景表現を髣髴とさせる。使用できる色の種類や、表現の密度に制約の多い夾纈の表現ではあるが、そのような工芸作品にまで豊かな水流表現が達成されていることは、やはり唐代の山水画面制作における水景描写への強い意欲の表れと解される。

五代・北宋以降、山水画の水波の表現は、水墨技法の発達とともに省略化の傾向をたどるが、そうした現象とは対照的に、ここまで見てきた作品の充実した水景描写は、唐代の山水画面制作において水景表現が、山岳表現と拮抗するだけの表現密度を有しつつ、積極的に追求されていたことを示している。その発達が「山水の変」における重要な成果であることは、『歴代名画記』が呉道玄について「往往仏寺の画壁に於いて、縦つに怪石、崩灘を以つてし、捫酌す可きが若し」（巻一「論画山水樹石」と評し、また、『唐朝名画録』が載せる、李思訓が大同殿に描いた画屏を玄宗が「夜に水声を聞く」と賞した逸話（李思訓条）⁽²⁾からも十分にうかがうことができよう。以上の点を考慮するなら、李白詩に詠われた「山海図」は、正にこのような唐代山水画の水景表現の発達を反映した作品であったと考えられる。

以上の観点からすると、次に挙げる「葡萄唐草文染葦」⁽³⁾（東大寺、口絵一）は、唐代の山海図との関連をうかがわせる例として注目される。本来、箱包みとして製作されたもので十字形のなめし革に防染剤によって文様を描き、地を染料または燻煙によって染め、文様を白抜きで表している。上面と下面に当たる部分には繊細な葡萄唐草文が施され、四側面のうち長側面には広闊な水景（図17、18）が、短側面には山中で憩う仙人（図

19）や修行する僧侶（図20）の姿が表されている。

水景の描写に注目すると、両面とも水平線を画面の中心からやや上に設定し、波濤渦巻く広大な水面を表している。水波の描法はゆるやかに波打つ曲線を、数本ずつ平行に並べて流れと波の量感を表し、所々に渦巻きや小さなC字形を幾つか並べた波頭を描き込む。先に見た敦煌莫高窟第一四八窟「報恩経变相」悪友品の場面や「東大寺大仏台座蓮弁線刻画」の水波と共通の時代傾向を示すものである。小画面でありながら、横方向への力強い流れを基調としつつ、渦や波頭による水の勢いと激しさを強調した雄渾な表現と言える。

水景の両端には屹立する山岳が表され、短側面の山中風景との連続を意識させる。また注意深く見ると、この山岳のふもと付近の地面を示す輪郭線は水面の手前部分にも続いており、そこから画面後方へと岬が突き出ている。岬は左右に櫛状の出入りを繰り返しつつ奥へ伸びており、処々に松のような樹林も表されている。水面にはこれとは別に幾つかの岩も配され、止まって休む水禽の姿も見受けられる。

次に、空に注目すると、水景のちょうど中央付近から靈芝雲状の雲気が立ち上っており、同様の雲気が、左右対称にそれぞれ三つ四つほどに分かれて画面の端に向かってたなびいている。この雲に沿うようにして、左右に二対ずつの飛鳥が表されており、その姿形から鶴及び鴨の類と判断される。雲気と同様、飛鳥も左右に別れて画面の端に向かっており、これらは箱を包んだ状態では仙人や修行僧の居る山中に向かって飛んでいることになる。

この染葦の製作地については、優れた文様表現から唐製の可能性が指摘されている⁽⁴⁾。しかし、下面の葡萄唐草文における対称性が比較的大らかな点や、上面と下面の図柄の差異が大きい点などには試行錯誤的な製

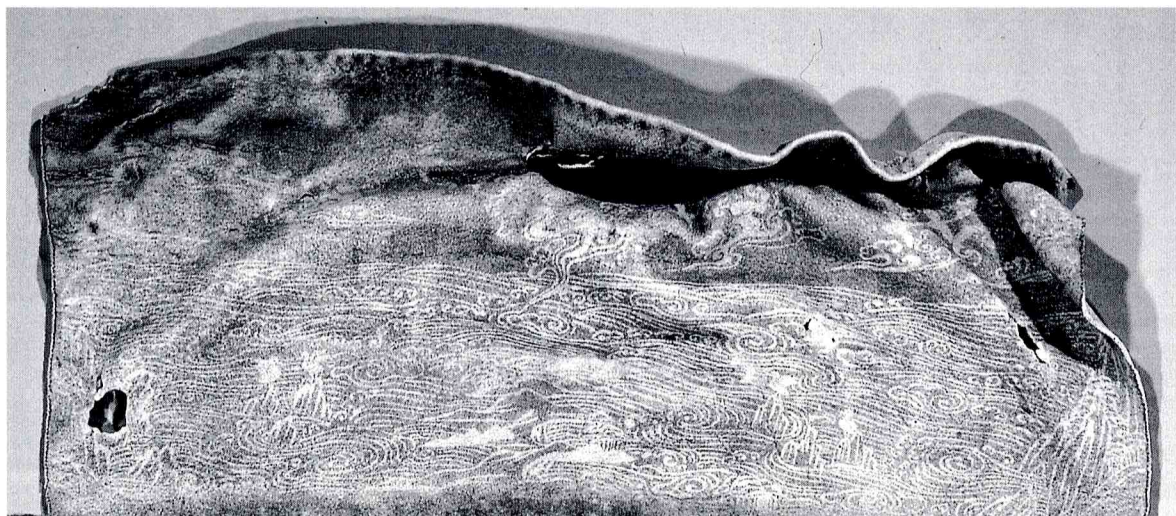


图17 「葡萄唐草文染帛」部分

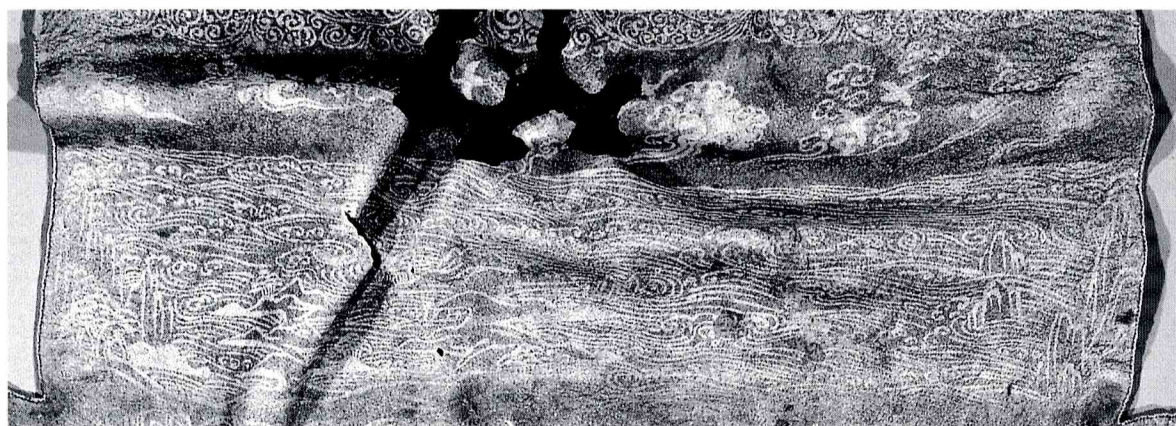


图18 同 部分

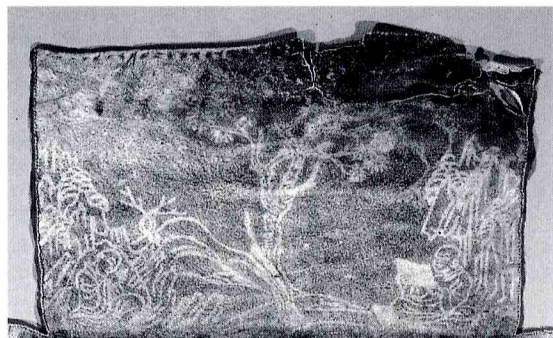


图20 同 部分

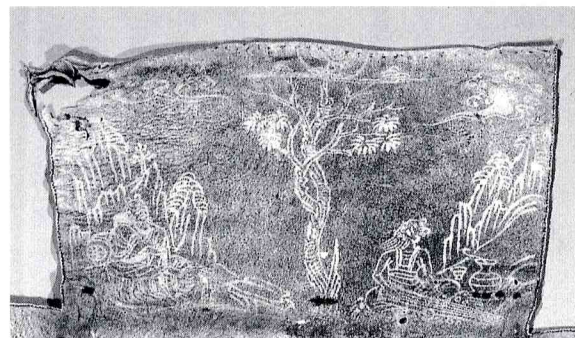


图19 同 部分

作態度がうかがわれ、日本製の可能性も考慮すべきと考える。ただし、仮にそうであっても、本図の水景表現は現存するこの時代の作例の中で最も充実した部類に属し、唐代の水景表現に則って描かれたものであることは疑いない。何よりも、広大で躍動感あふれる水景と、それによって隔絶された山岳との取り合わせは、まさに山海図と称するにふさわしい。

本作品の側面全体の主題については、海水によって人界と隔てられた隠遁や修養の理想郷を表したものと考えられるが、このことは、唐代の山海図の持つ意味を考える上からも重要である。先の李白詩では瑩禪師の僧房における「山海図」を仙境の描写とした上で、俗世を離れた禪師の修行の空間にふさわしいものと見なしていた。それは、画の所有者たる瑩禪師自身の意図にも沿うものであったはずである。その意味では、「葡萄唐草文染草」と、瑩禪師の「山海図」は、仙境にも通じる山海景を僧侶の修行にとつても理想郷であるとする点で、共通の山水理解に基づいていると考えることができる。両者から判断するなら、唐代における山海図とは、神仙思想に基づくのみならず仏教とも関わりを持っていたと考えられ、「葡萄唐草文染草」は、そのような唐代の山海図を基盤として生み出された作品と考えられる。

以上、唐代山水画においては山岳と広大な海景からなる山海図と称すべき画題、作品が存在したことを、文献、現存作品の両面から確認してきた。その結果を踏まえれば、当時を代表する山水画家であった李昭道の海図が、山海図と無関係に創出されたとは考えにくい。「山水の変」における水景表現の発達と、唐代山水画制作における水景表現への積極的な姿勢を考慮すれば、李昭道自身が山海図的な作品を手がけていた可能性は高く、その延長線上に、より海景描写の割合を高める方向で海図が生み出されたと考える方が妥当であろう。

ただ、ここで問題となるのは、第二章で海図の要素として指摘した、波濤と龍、怪魚などを主体とする龍魚画的な性格と、本章で指摘した山水画的な性格の二面性を、どのように解釈したらよいのかという点である。もちろん、両者を融合して考えることは不可能ではない。例えば「葡萄唐草文染草」の水景の部分を障壁画大に拡大し、そこに先述の敦煌壁画に見られたような龍や怪魚などを散在させれば、白居易の「題海図屏風詩」⁷⁵とも重なり合う壮大な海のパノラマが出現するであろう。「山水の変」による水景表現の発展が、そのような描写を可能にする水準に達していたことは、ここまで見てきたところからも明らかである。

このような、龍魚画的な性格と山水画的な性格の二面を融合した絵画の存在を想定する上で、工芸ではあるが正倉院北倉の「山水花虫背円鏡」(口絵2)は重要な作例である。本鏡は水波文(図21)と山岳文(図22)を表した所謂海磯鏡の一種であり、華麗で多彩な鏡背文様の生み出された盛唐期の作例である。海磯鏡の図像については、海上の仙山を表したものと見る見方の他、五岳や四瀆といった中国国内の代表的山川を表したものとする説も提出⁷⁶されている。現段階ではこれらの見解に加えるべき知見はないが、山水画的な文様の用いられることの少なかつた青銅鏡に、盛唐期になって、このように本格的な山水文様が現れた原因は海図を考察する上からも重要である。

本鏡の文様構成は、山岳を象った鈕を中心に水波を巡らし、外側の四方に三山形式の山岳を置き、その間になだらかな遠山を配したもので、山水図ないしは山海図とも称し得る性格を備えている。近景に高峻な山岳を置き、遠景になだらかな山並みを配するのは、「騎象奏楽図」や「法華堂根本曼陀羅」(ポストン美術館)、敦煌壁画などの唐代山水描写に広く認められる基本的な手法である。



图21 「山水花虫背円鏡」部分



图22 同 部分

細部の文様のうち、まず水波の部分に注目すると、水面には大きな口を開けた怪魚や、口嘴の長い鰐のような動物、獣のような顔をした動物などが表されており、そのさらに外側や山岳の水際には、鴛鴦や鴨のつがい配されている。水波は時計回りの流れを示す曲線を数本ずつ平行に並べ、その先端を丸めて渦巻きを構成しており、「葡萄唐草文染草」などに見た唐代山水画の水波表現をより文様化したものと言える。このように本鏡は波濤と怪魚といった描写内容を含んでおり、山海図的な図様構成と併せて、海図に指摘された龍魚画的面と山水画的面の双方を兼ね備えていることが指摘できる。

一方、本鏡には山岳の部分にも多彩なモチーフが認められる。四つの主峰のうち二つには猿や熊に似た獣が表されており、主峰と主峰の間には虎や羚羊、鹿、兎などが巡らされている。また、空には多数の飛鳥が表される。このような豊富な鳥獣表現は、同時代の山水画とどのような関係にあるのであろうか。ここで想起されるのは、『唐朝名画録』が指摘する李思訓、李昭道の作風である。同書では、「思訓、格品は高奇、山水は絶妙。鳥獸、草木、皆其の態を窮む。昭道、山水、鳥獸を図すと雖も、甚だ繁巧多く、智恵筆力は思訓に及ばず」として、李思訓の山水画に優れた鳥獸や草木の描写がなされていたことを指摘し、それが李昭道では一層巧緻なものになったと述べていた。二李の作風に対する同書の記述はほとんどこれが全てであり、あまりにも簡略な印象を禁じえないが、その中で鳥獣表現の巧みさを、繰り返し挙げていることは注意してよからう。本鏡の動物の表現は、個々の動物の骨格特徴や四肢の動きを巧みに捉えるだけでなく、体毛や指の表現、ひいては個々の動物の性質を表す微細な表情までを追及している。このような鳥獣の微細な表現の基礎には、海図的な要素と同様に、やはり二李に代表される盛唐期の山水画

との関係が存在したと考えるべきであろう。

つまり、本鏡は李思訓、李昭道と時期的に合致するだけでなく、彼らの山水画における山岳、鳥獣表現や海図的表現といった造形要素を、一面の中に凝縮していることになる。このことは、図像内容が李思訓、李昭道の制作していた山水画の主題とも近い関係にあることをも予想させ、その解明が待たれるが、いずれにしても本鏡は二李に代表される盛唐期の山水画の造形要素を鋭敏に反映して成立したものであり、李昭道周辺で本鏡に見られるような龍魚画的性格と山水画的性格を兼ね備えた海図が制作されていた可能性は高いと考える。

けれども、海図の姿をそのような二つの要素が融合された状態と限定してしまうことには注意が必要であろう。筆者はむしろ二面的性格の併存こそが、実は唐代の海図が持っていた本来の性格であり、それこそが絵画史上における海図の存在を見えにくくしてきた要因ではないかと考える。

唐代の絵画状況を画題の面から見ると、それまでの人物画中心の状況から、徐々に山水画や花鳥画が発達し、人物画と拮抗していく過程と捉えられるが、そのような発展段階の現象として画題相互の境界の曖昧さが指摘される。例を挙げれば、ともに発展過程にあった山水画と花鳥画の間には互いの要素を共有した花鳥山水画、山水花鳥画ともいべき作品が存在していたことは、⁷⁸山水中に花木を積極的に配する(伝)隋・展子虔「遊春図卷」(北京故宫博物院、図23)、山水景と猛禽や鴨を組み合わせた正倉院南倉の「鷺鳥水禽図(紫檀槽琵琶捍撥)」(図24)、山水草木に小禽、蝶を配し、北宋の小景画の前身を思わせる正倉院中倉の「金銀絵山水図(梵網経表紙)」(図25)などによって確認できる。このような画題間の混交現象を念頭に置くならば、唐代の海図に、北宋以降分化

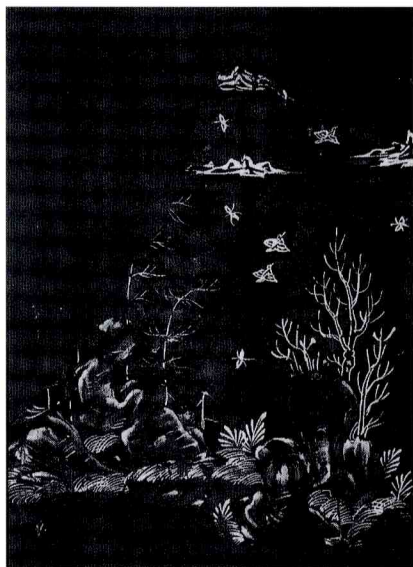


图25 「金銀絵山水図（梵網経表紙）」
（正倉院中倉）

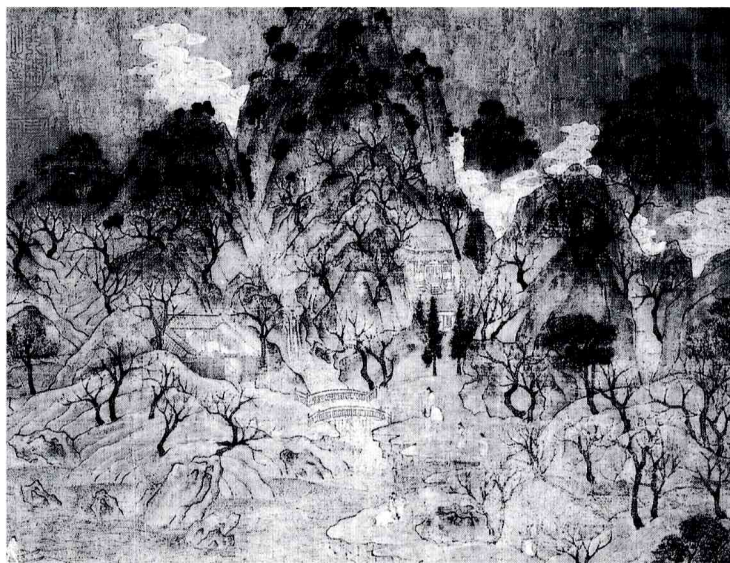


图23 （伝）展子虔「遊春図卷」部分（北京故宫博物院）



图26 「沈香木画箱」（正倉院中倉）



图27 同 部分



图24 「鷺鳥水禽図（紫檀槽琵琶捍撥）」
（正倉院南倉）

していく山水画と龍魚画の双方の要素が未分化のまま共存していた状況はむしろ自然であり、制作される環境や条件に依じて、山水画的性格のより強いもの、或は龍魚画的性格のより強いものが適宜制作されていたと見るほうが妥当であろう。

このように考えるなら、唐と並行期に当たる我が国の奈良時代や、平安前期の絵画、工芸に「麻布山水図」を始め、様々な海景表現が見出される状況も、唐代の海図の反映と理解できる。例えば海波文の中に砂洲状の島々を散在させる「麻布山水図」は、龍魚画的要素をもたず、より純粹に山水画的な海景を志向した例と言え、正倉院中倉の「沈香木画箱」(図26)の側面部における、水波を中心に島々を散在させた図様や、その内部の小窓に嵌め込まれた山海図的な背景をもつ鹿の図(図27)も同様と解釈される⁷⁹⁾。一方で平安前期の「海賦詩繪袈裟箱」の波濤と怪魚、亀、鳥といったモチーフは、より龍魚画的な性格を強く反映した例と位置づけることができよう。このような視点に立つなら、現存するこの時期の絵画、工芸には、海図の痕跡は意外なほど豊富に留められており、それらが多用な描写内容や様式を見せていることは、唐代の海図が有していた主題と表現領域の広さを反映していると解することもできる。

以上、唐代の海図について主題内容やその表現を中心に考察を行ってきた。それらを踏まえ、李昭道に始まるとされる海図が「山水の変」においてどのような意味をもっていたのかという問題について筆者の意見を述べておきたい。先述のように、水景表現の発達は山岳表現とともに「山水の変」の重要な成果であり、水波の表現に対する積極的な姿勢が指摘できた。この点、広大な水景が対象となる海図では、とくに高度な水波表現や、水景の空間表出が要求されたはずであり、「山水の変」による水景表現の向上が海図成立の基盤となったと考えられる。李昭道はその活

躍期から判断して、父・李思訓や呉道玄の成果をも参照し得る立場にあり、張彦遠が海図の創始を李昭道と指摘したことはその意味でも的確であったと言える。一方で海図の成立と普及は、水景表現にさらなる向上をもたらしたと考えられ、完成の域に達しつつあった「山水の変」をさらに推し進めることとなったと考えられる。つまり、海図と「山水の変」の関係は、水流表現の向上が大海の広大な波濤描写を可能にし、一方では海図の流行が山水画における水景表現の向上に結びつくという、互いに支えあう関係にあったと解釈することができよう。

四 海図の影響

海図という、その存在と全容がつかみにくい画題について、可能な限り明らかにしたいと考えて、ここまで考察を行ってきた。最後に、海図がその後の絵画史においてどのような道をたどり、どのような影響を与えたのかについて考察し、結びとしたい。

張彦遠は、海図の発生について李昭道が「海図の妙を創」めたと明言していた。そして、海図が唐代において様々な形で普及していたことは、ここまで見てきた通りである。しかし彼は、海図が以後どのような展開を見せたかについては、『歴代名画記』のその後の部分において何も触れていない。その理由を明示することは困難であるが、一つには安史の乱にともなう社会状況の変化が、海図を絵画史の中心的な流れから引き離したのではないかと推測される。

海図が伝説的な仙境と深く関わっていることは既に述べた。本稿では検討することはできなかったが、それは恐らく玄宗朝における道教信仰の高まりと密接に関わっており、盛唐という王朝の繁栄期に相応しい画

題であったと考えられる。一方、安史の乱以降に発達してくるのは、張彦遠が「論画山水樹石」において指摘しているように、韋偃、張璪らに代表される水墨主体の樹石画⁸²の分野である。中唐という内省的な社会の中で、樹石画は風雪に耐え忍んで立つ松柏や寒林が士人のあるべき姿の投影とされて流行をみた。このような時代傾向の中で、盛唐に流行した神仙山水の主題は徐々に衰退し、海図もまた画題としての活力を喪失していったと考えられる。

けれども、海図の絵画的な意義は、他の絵画への影響という形で続いていった。奈良時代の絵画や工芸に見える海の様子が、海図普及の流れを受けたものと解されることは先に述べた。また、続く平安時代の宮中、清凉殿には『山海経』に基づく手長、足長などをモチーフとした「荒海障子」⁸³があったことが知られているが、これもまた白居易詩に詠われた「海図屏風」が大明宮内を飾っていたと考えられることを踏まえれば、主題選択や表現内容に唐代の海図からの影響を想定すべきであろう。

さらに、海図の主要な要素である水波や龍、怪魚などの表現は、敦煌藏経洞で発見された九世紀末〜一〇世紀初頃の「渡海天王像」⁸⁴（大英博物館、図28）のような唐代道釈画の背景表現に取り込まれ、ひいては五代・北宋における龍魚画や水波そのものを主題とする画水の発達⁸⁵に寄与したと考えられる。五代・北宋の画史類には、「龍水」、「海水」などと記されるような作品を手がける画家が増加していく。その端緒となるのが唐末に僖宗（在位八七三〜八八八）に従って長安から蜀（四川省）へ移った孫位である。彼は道釈人物画とともに水の描写にも優れ、同時代の張南本の火の描写とともに「今古に冠絶」⁸⁶すると称された（『益州名画録』卷上、張南本条）。四川ではその後も黄筌、孫知微、蒲永昇らの画家が龍魚画や画水の伝統を継いでゆく。また、江南地方においても陶守立、伝古、呉

懷（淮）、曹仁暉など多くの龍魚・画水画家が知られ、中でも初め南唐（九三七〜九七五）の李煜（在位九六一〜九七五）に仕え、後に北宋の画院に入って芸学となった董羽は重要である。これらの画家の活躍によって、龍魚画、画水は主題としての独立性を強めてゆき、北宋末の『宣和画譜』において龍魚門が立てられるに至った。

この時期の画水表現の例として、（伝）五代・阮郁「閼苑女仙図卷」⁸⁷（北京故宫博物院、図29）、北宋の「描金堆漆舍利箱」⁸⁸（一〇四二年、浙江省博物館、図30）、北宋・沈遼（一〇三二〜一〇八五）「動止帖」料紙（上海博物館、図31）などが挙げられる。いずれも、山形の曲線を斜め方向に少しずつずらして積み重ね、尾根状の稜線をもつ波を構成しており、ずらす方向を一定間隔で左右交互に切りかえることで、一つ一つの波がもつ塊量性や立体感を表現すると同時に、それらの集まった水面全体の

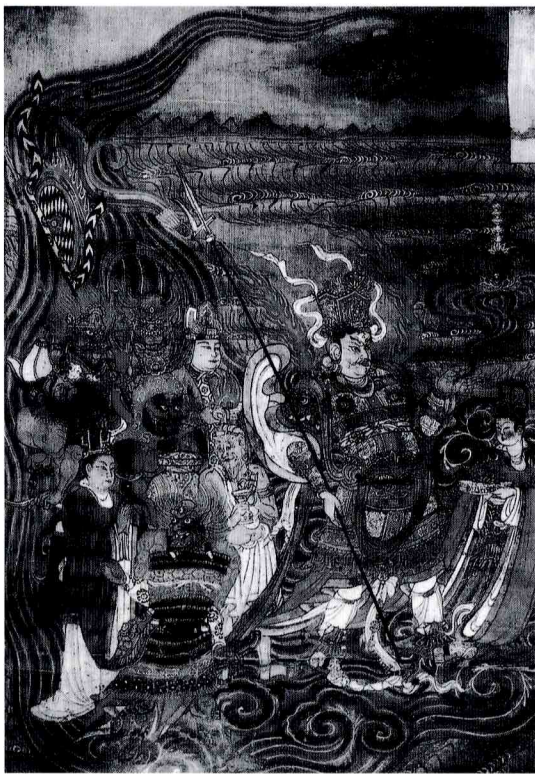


図28 「渡海天王像」(大英博物館)

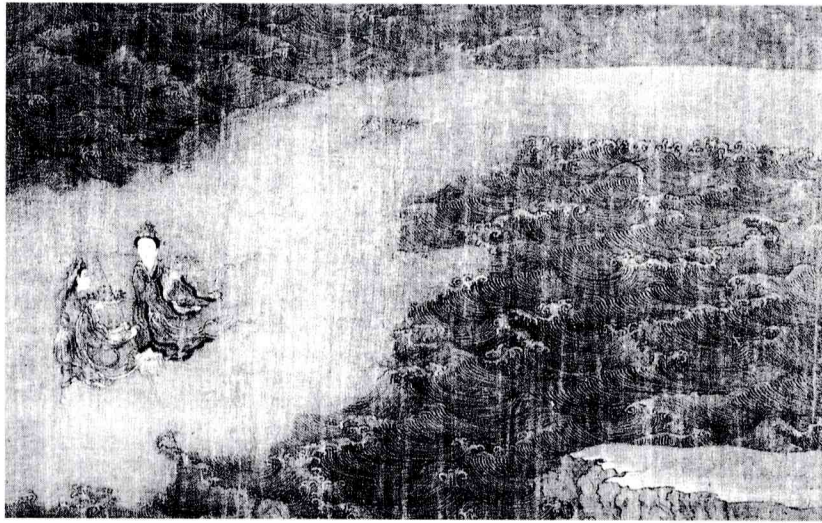


图29 (传) 阮郁「閔苑女仙图卷」部分 (北京故宫博物院)



图30 「描金堆漆舍利箱」部分 (1042年、浙江省博物馆)

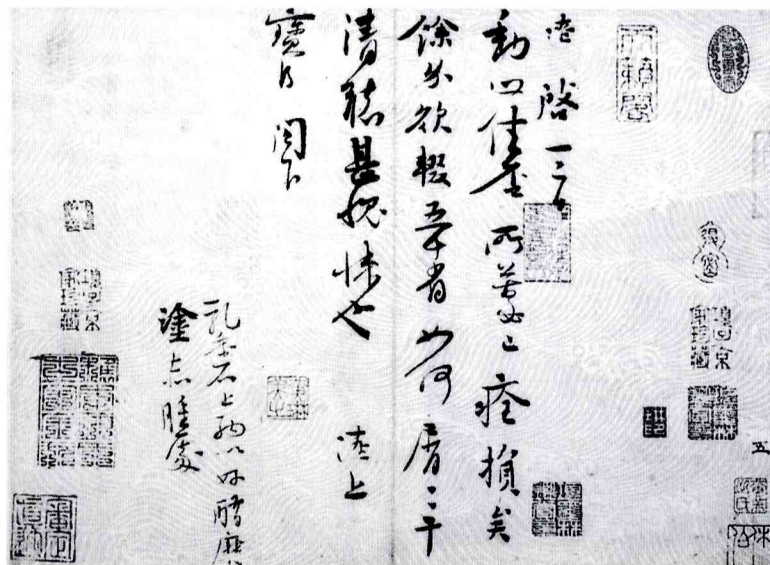


图31 沈遼「動止帖」料紙 (上海博物館)

空間性をも追求している。その立体性や空間性は、前代以上に高度な自然再現へと踏み込んでいることが指摘でき、五代から北宋における龍魚画、画水発展の具体的成果と見なされる。

このような状況にあつて、北宋初に董羽が宮城内の翰林学士院玉堂に描いた龍水壁画は、海図から龍魚画や画水への展開を考える上で最も象徴的な例である。この玉堂の壁画については、小川裕充氏の詳細な論考⁸⁸⁾があり、本壁画が唐の翰林学士院の「海中曲龍山壁画」の故事を踏まえて描かれたものであることを明らかにされている。その壁画は玉堂の中心をなす三間四方の中堂の東西壁と、北壁の中央を除く左右各一間に描かれた合計五〇メートル近い壮大な水のパノラマであつたと考えられ(図32)、当時の学士達によつて、唐代以来の「登瀛洲」の故事を踏まえて、仙山を浮かべる大海の描写と捉えられた。⁸⁹⁾つまり、董羽の玉堂壁画とは、その主題が唐の「海中曲龍山壁画」を引き継いだことを示すのみならず、海図から龍魚画、画水へという史的展開を示す例として、象徴的かつ極めて重要な意義を含んでいると言ふことができる。

けれども、ここで同時に注意しなければならないのは、この董羽壁画においては、唐代における海図の要素のうち、一面のみしか受け継がれていないと考えられる点である。と言ふのは、董羽について記す同時代の画史類においては、いずれも「龍魚」や「海水」を得意としたと記すもの⁹⁰⁾の山水画について指摘したものはない。「宣和画譜」が著録する作品十四点も、人物画一点をのぞき全てが龍魚画に属している。このことは、彼が純然たる龍魚・画水画家であり、本格的な山水画制作からは距離をおく傾向にあつたことを示している。何よりも玉堂の董羽壁画は、その完成後に同郷の巨然が北壁の中央に山水壁画を描くことで補完が図られていることが、そのことを端的に物語っている。

つまり、龍魚画、画水は北宋末の『宣和画譜』を待つまでもなく、既に北宋初期には画題としての独立化を強めており、海図のもつもう一方の要素である山水画的な面からは遠ざかる方向にあつた。その後、この分野はより純粹に水そのものの表現を追求する方向へと展開していく。北宋末の董迪「書孫白画水図」(『広川画跋』卷二)では、画水の描写の変化について次のように述べる。

「前略」唐人孫位画水、必雜山石、為驚濤怒浪。蓋失水之本性、而求仮於物、以發其湍瀑、是不足於水也。「中略」近世孫白、始覩意作澗滔浚原、平波細流、停為激瀼、引為決泄、尽出前人意外、別為新規勝概。不仮山石為激躍、而自成迅流。不借灘瀨為洄澗、而自為衝波。使夫繁紆曲直、隨流蕩漾、自然長紋細絡、有序不乱、此真水也。「後略」。

(画品叢書本)

董迪はまず、唐末の孫位が水を描く際に必ず山石をまじえて、「驚濤怒浪」の様を為していることを指摘し、それは水以外の物をかりた表現であり、水の本性を写し取つたものではないとする。そして近頃の孫白は、初めて山石を描かずに純粹に水のみを描き、その動態の本質を捉えたとして、「此れ真水なり」と高く評価している。

董迪の指摘のように水自体の描写を重視し、他のモチーフを排除する傾向は、既に北宋後期、河南省禹州市の白沙一号宋墓壁画(一〇九九年、図33)の画中画に定型化して表れており、ひいては南宋の馬遠「十二水図」(北京故宫博物院、図34)のような、水そのものの多様な状態を大気や光の変化と共に描き出す作品へと繋がっていくと考えられる。このように見てくると、唐代の海図は、五代・北宋以降の龍魚画や画水発展の基

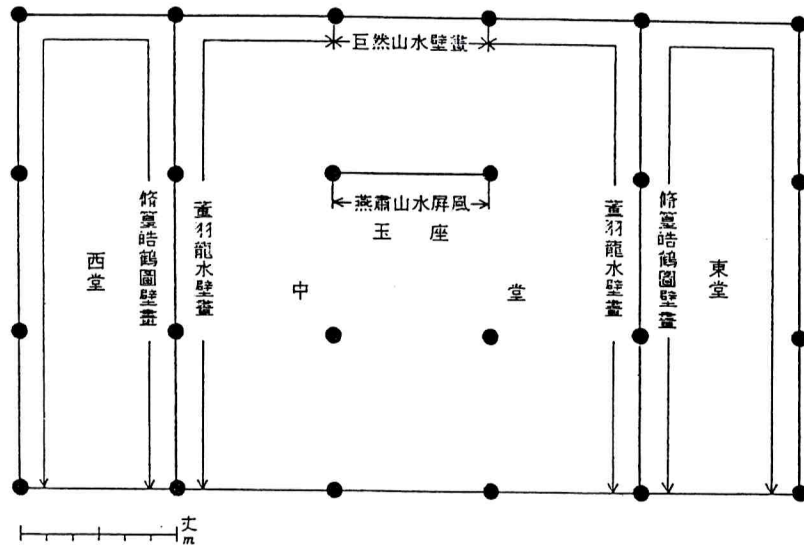


図32 北宋・翰林学士院、玉堂障壁画配置図（元豊改修前）
（小川裕充氏の論文「院中の名画」より転載させていただいた）



図33 河南省禹州市白沙1号宋墓壁画（1099年）

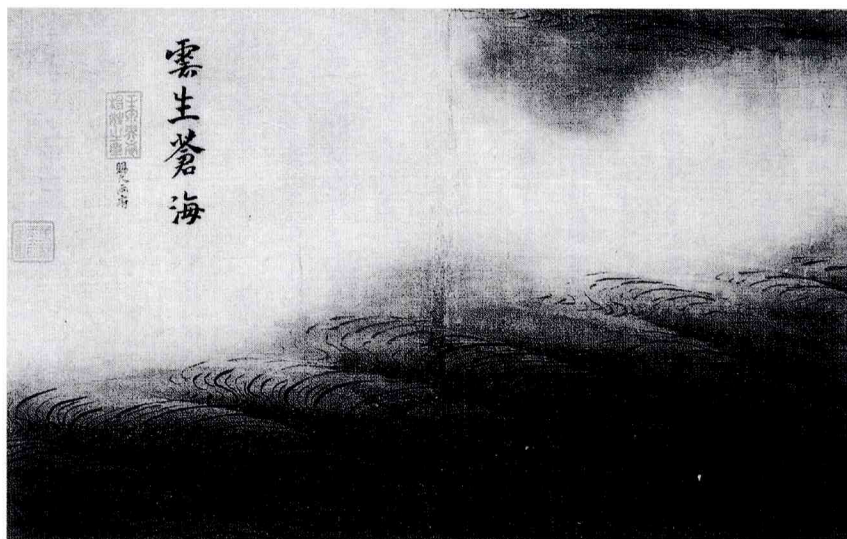


図34 馬遠「十二水図」（北京故宫博物院）

礎となったものの、それらの発達にともなって、海図の形跡は次第に薄れていったと言えよう。

では、海図のもう一方の要素であった山水画的な面は、後世にどのよう
うに受け継がれていったのであろうか。北宋末の『宣和画譜』には、李
昭道の作品として「海岸図」、「落照図」が録されるが(巻一〇)、同書
には他にも南唐の王齊翰の条(巻四)に「海岸図」、「海岸琪木図」が、ま
た同じく南唐の董元(源)の条(巻一一)に「海岸図」の名が見え、北宋後
期の李公麟(一〇四九?~一一〇六)の条(巻七)には「摹唐李昭道海岸
図」⁹⁵が録されている。これらの記述から、北宋には李昭道の海図が海岸
を題材とした山水画的なものと理解されており、南唐や北宋の画家によ
っても試みられていたことが分かる。

北宋後期の王詵(??~一〇六九?~一〇九九?)は、青緑山水を復興
したことで知られるが、彼はその復興にあわせて神仙山水的な主題を導
入しており、海図がその一要素となっていたことは、『宣和画譜』に「客
帆挂瀛海図」が録されることや(巻一二)、彼の著名な作品として「瀛山
図卷」が伝来してきたことからもうかがえる。⁹⁶ また彼の伝存作のうち最
も優れた質を持つ「煙江暈嶂図卷」(上海博物館、図35)では、古様な
三山形式を採用し雲や樓閣を配した江上に浮かぶような対岸の表現に、
人界とは隔絶された海上の仙山を思わせる聖的、神仙的イメージが込め
られていると考えられる。⁹⁷

海図が、青緑山水表現と神仙山水主題の結びついた作品における一要
素となっている例は、王詵の青緑山水復興を継いだ南宋・趙伯駒(一一
二四~一一八二)の伝称をもつ「万松金闕図卷」(北京故宮博物院、図
36)にも認められる。本図は南宋の都・杭州を仙境的なイメージで絵画
化した作品と考えられるが、巻頭部の月(太陽)が昇り、鶴が飛来する

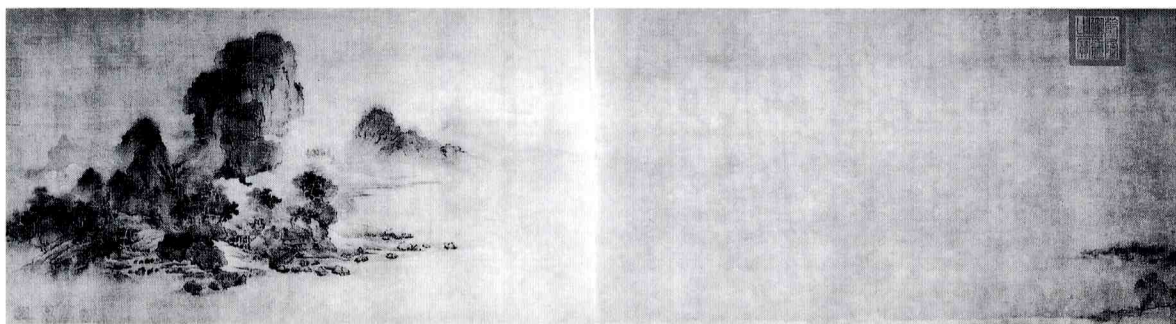


図35 (伝)王詵「煙江暈嶂図卷」(上海博物館)



図36 (伝)趙伯駒「万松金闕図卷」部分(北京故宮博物院)

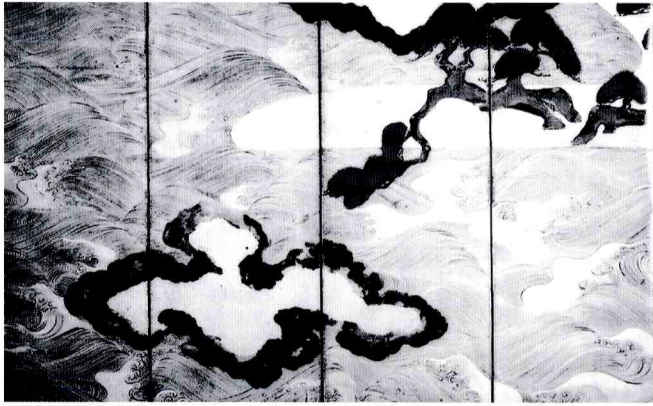


図38 俵屋宗達「松島図屏風」左隻部分 (フリーア・ギャラリー)

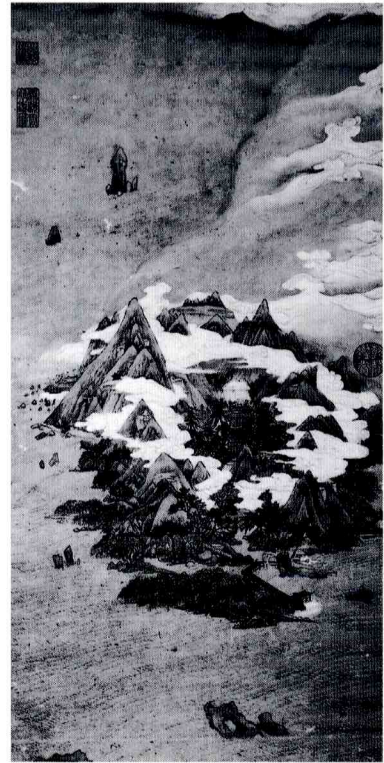


図37 文伯仁「方壺図」部分 (1563年、台北故宮博物院)

水景から岸辺の松樹にかけての表現には、宋代に流布していた李昭道の「海岸図」のイメージが導入されている⁽¹⁰⁾。宋代以後、青緑山水(金碧山水)は、李思訓、李昭道を祖とする復古的な表現形式として存続していくが、海図はそれにもなつて、明・文伯仁「方壺図」(一五六三年、台北故宮博物院、図37)などに見られるように、主要な題材の一つとして継承されていく。ただ、海景が中国山水画に取り上げられることは、宋代以降、減少傾向にあり⁽¹¹⁾、復古的かつ吉祥的性格の強い特殊な画題として命脈を保つに至つたと言える。

おわりに

宋代以降の絵画史動向の中で、唐代の海図の足跡は徐々に薄れていき、限定された姿のみが留められることとなつた。けれども、本稿で述べてきたように、それは盛唐における「山水の変」と密接に関わつて発展した画題であり、後の龍魚画や復古的な青緑山水画の基盤ともなるなど、絵画史に果たした役割は決して小さなものではない。また、その影響は日本にも及び、正倉院の絵画、工芸はもちろん、平安時代の清涼殿の「荒海障子」などを経て、大和絵における浜松図の成立を促し、室町時代の「日月山水図屏風」(金剛寺)や、江戸前期の俵屋宗達「松島図屏風」(フリーア・ギャラリー、図38)に至る伝統の母体となつたと考えられる。このように、海図が東アジア絵画史において果たした意義は大きく、今後その実相の解明に向けて、より詳細な議論がなされることが期待される。

註

(1) 「山水の変」に関しては、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)。

長廣敏雄訳注『歴代名画記』全二巻(平凡社『東洋文庫三〇五、三二一』、一九七七年)一巻、七九〜八四頁。

陳伝席「山水の変、始於吳、成於二李、澄清唐代山水画上二个问题」(『新美術』一九八三年三期)。

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。

(2) 註(8)に掲出。

(3) 鈴木敬「中国絵画史(上)」(吉川弘文館、一九八一年)八八〜八九頁。

(4) 拙稿「王詵『煙江疊嶂図』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、澄懷堂美術館、二〇〇一年)一九〜二〇頁。

(5) 『旧唐書』巻六〇、李思訓伝、『新唐書』巻七〇上、宗室世系表、郇王房、巻七八、李思訓伝、『歴代名画記』巻九、李思訓条、李昭道条などを参照。

(6) 清・徐松『唐兩京城坊考』(一八四八年刊)巻三、平康坊、萬安觀。天宝七載、永穆公主出家、捨宅置觀(後略)。(中華書局本)

(7) 『歴代名画記』巻三「記兩京外州寺觀画壁」
万安觀公主影堂東北小院南行屋門外北壁、李昭道画山水。(画史叢書本)

以下、本稿では『歴代名画記』の底本には画史叢書本を用いるが、表記は省略する。なお他の文献についても、底本は初出の引用の際に示すこととし、それ以降は省略する。

(8) 『歴代名画記』巻九、李思訓条

李思訓、宗室也、即林甫之伯父。早以芸称於当時、一家五人、並善丹青、思訓弟思勳、思勳子林甫、林甫弟昭道、林甫姪湊。世咸重之、書画称一時之妙。

官至左武衛大將軍、封彭城公、開元六年贈秦州都督。其画山水樹石、筆格適勁、滿瀨潺湲、雲霞縹緲、時觀神仙之事、杳然巖嶺之幽。時人謂之大李將軍其人也。

同 卷九、李昭道条

思訓子昭道、林甫從弟也。變父之勢、妙又過之、官至太子中舍。創海

図之妙。世上言山水者、称大李將軍、小李將軍。昭道雖不至將軍、俗因其父呼之。

『唐朝名画録』李思訓条

李思訓、開元中除衛將軍、与其子李昭道中舍俱得山水之妙、時人号大李、小李。思訓、格品高奇、山水絶妙。鳥獸、草木、皆窮其態。昭道、雖凶山水、鳥獸、甚多繁巧、智惠筆力不及思訓。天寶中、明皇召思訓画大同殿壁、兼掩障。異日因对、語思訓云、卿所画掩障、夜聞水声、通神之佳手也、国朝山水第一。故思訓神品、昭道妙上品也。(画品叢書本)

(9) 『歴代名画記』明帝条は、「瀛州神図」とする。

(10) 『山海経』と絵画の関わりについては、次の論文を参照。

松田稔「『山海経』海経における絵画的要素」(『学苑 日本文学紀要』昭和女子大学近代文化研究所、一九八九年)。

(11) 北宋末の徽宗(在位一一〇一〜一一二五)内府の藏画目録である『宣和画譜』(一一二〇年序)巻一〇、李昭道条に「落照図二」、「海岸図二」が録される。

また、元・湯屋『画鑑』唐画に、次の記載がある。

李思訓画着色山水、用金碧輝映、為一家法。其子昭道、變父之勢、妙又過之。「中略」又見昭道海岸図、絹素百碎、粗存神采、觀其筆墨之源、皆出展子虔輩也。(画品叢書本)

なお、明以降には、明・都穆『寓意編』に記載の「小李將軍落照図」、明・王世貞『弇州山人四部稿統稿』巻一七〇、「題海天落照図後」、清の『石渠宝笈』初編(一七四四年)巻二五、重華宮六に録される「唐李思訓海天落照図」など多数の記録がある。これらについては、次の注(12)の論文に述べられているので、そちらを参照されたい。

(12) 現存する伝称作品から李昭道の海図について述べたものに、次の論文がある。

長廣敏雄「李昭道の海図について」(『東方学報 京都』一四一三、一九四四年)。

氏は、笹川喜三郎氏藏の李昭道「金碧山水図巻」とメトロポリタン美術館所蔵の趙伯駒摹「李昭道海天旭日図巻」に図様の共通性を指摘し、両者が李昭道の海図を原本としたものではないかと推定して、北宋以降の著録に見える作品との関係についても論じられている。

両巻は、鈴木敬編『中国絵画総合図録』全五巻（東京大学出版会、一九八二～一九八三年）、戸田禎佑、小川裕充編『中国絵画総合図録 続編』全四巻（東京大学出版会、一九九八～二〇〇一年）にも未収録であり、現在の所蔵先は確認できなかったが、同系統の作品には他にも本文に挙げた遼寧省博物館本や、明・仇英「倣小李將軍海天霞照図巻」（台北故宫博物院）などがある。これら一連の作品の図様には共通点が多く、同一の原本に基づいていることが分かる。俯瞰的に捉えられた山岳の形態は、正倉院の工芸中に見られる山岳文とも近似するが、作品自体の制作期は明代以降と考えられるため、どの程度唐時代の様式を伝えているかについては、慎重な分析が必要である。これらの作品の問題については、明代における倣古的な絵画の制作状況の中で検討すべきと考えられるため、本稿では詳述せず今後の課題としたい。

(13) 楊仁愷編『中国古今書画真偽図鑑』（遼寧画報出版社、一九九六年）六頁。

楊新「明代絵画と贋作 偽を去り真を存し、明人を識る」（『世界美術大全集・東洋編 第八巻 明』小学館、一九九九年）三三二～三三三頁。
(14) 本詩の引用には、『白氏文集』の本来の形式を受け継ぐとされる前集後集形式をとる四部叢刊本を底本とし、前詩後文形式の南宋紹興年間（一一三一～一一六二）刊本を影印した『白氏長慶集』（北京文学古籍刊行社、一九五五年）及び朱金城箋校『白居易集箋校』（上海古籍出版社、一九八八年）を参照した。後二者によって、第一八句の「候」を「候」に、第二四句の「潮」を「朝」に改める。以下、本稿で挙げる白居易の作品の巻数は、全て四部叢刊本による。

書き下しには、佐久節訳注『続国訳漢文大成 文学部 第九～一二巻 白楽天詩集』全四巻（国民文庫刊行会、一九二八年～一九三〇年、〔再版〕同氏『白楽天全詩集』全四巻、日本図書センター、一九七八年）、第一巻、二〇～二二頁を参照した。

なお、本稿では資料として多数の詩を扱うが、議論上、全文の引用が必要な場合が少なくないため、読者の便を考えて書き下し文を付した。諸先学の業績を参考にさせていただいたが、自己の判断によらねばならない場合も多く、筆者は中国文学の専攻でないため、不備な点もあることと思われる。識者の叱正を請う次第である。

(15) 『列子（沖虚至徳真経）』「湯問」

「前略」湯又問、物有巨細乎。有脩短乎。有同異乎。革曰、渤海之東、不知幾億万里、有大壑焉。実惟无底之谷。其下无底。名曰燔墟。八紘九野之水、天漢之流、莫不注之、而无增无減焉。其中有五山焉。一曰、岱輿。二曰、員嶠。三曰、方壺。四曰、瀛洲。五曰、蓬萊。其山、高下周旋三万里。其頂、平処九千里。山之中間、相去七万里、以為鄰居焉。其上台觀皆金玉、其上禽獸皆純縞。珠玕之樹皆叢生、華實皆有滋味、食之皆不老不死。所居之人、皆仙聖之種、一日一夕、飛相往來者、不可數焉。而五山之根、无所連箸、常随潮波、上下往還、不得暫峙焉。仙聖毒之、訴之於帝。帝恐流於西極、失群聖之居、乃命禺疆、使巨鼈十五、举首而戴之、送為三番、六万岁一交焉。五山始峙而不動。而龍伯之国有大人、举足不盈数千、而暨五山之所。一釣而連六鼈、合負而趣歸其国、灼其骨以數焉。於是岱輿、員嶠二山、流於北極、沈於大海〔後略〕。（四部叢刊本）

(16) 木華「海賦」（『文選』卷一一）

「前略」魚則横海之鯨、突机孤遊。戛巖嶽、偃高濤。茹鱗甲、吞龍舟。喻波則洪連踳踳、吹湧則百川倒流〔後略〕。（四部叢刊本）

(17) 白居易と絵画の関係を論じたものに、次の論文がある。（四部叢刊本）

澤崎久和「白居易の写真詩をめぐって」（『福井大学教育学部紀要 第一部 人文科学（国語学・国文学・中国学編）』三九号、一九九一年）。

澤崎久和「白居易と絵画」（『福井大学教育学部紀要 第一部 人文科学（国語学・国文学・中国学編）』四〇号、一九九一年）。

(18) 『白氏文集』の編纂過程については、次の論考を参照。

花房英樹『白氏文集の批判的研究』（彙文堂書店、一九六〇年）。

成田静香「白居易の詩の分類と変遷」（『白居易研究講座 第一巻 白居易の文学と人生 I』勉誠社、一九九三年）。

(19) 白居易の諷諭詩については、次の論考を参照。

成田静香「白居易諷諭詩考」（『人文論究』四六巻三号、関西学院大学人文学会、一九九六年）。

諸田龍美「白居易「諷諭詩」に見る「情」と「倫理」の矛盾——「詩経」の美的価値の継承について——」（『中国文学論集』二六号、九州大学中国文学会、一九九七年）。

静永健「白居易「諷諭詩」の研究」（勉誠出版、二〇〇〇年）。

(20) 白居易の伝記については、主に以下の文献を参照。

アーサー・ウェーリー著、花房英樹訳『白楽天』（みすず書房、一九五九年）。

横山裕男『第二期 中国人物叢書 四 白楽天』（人物往来社、一九六七年）。

西村富美子訳注『白居易伝（七七二—八四六） 新唐書卷二一九』（小川環樹編『唐代の詩人—その伝記』大修館書店、一九七五年）。

(21) 静永氏、前掲『白居易「諷諭詩」の研究』七、一一頁。

(22) 汪立名『白香山詩集』卷一、「題海圻屏風」注

立名按、此詩於題下注年、必有為而作。己丑為元和四年四月、憲宗欲乘王士真死、除人代之、不從則興師討之、以革河北諸鎮世襲之弊。裴洎不可。李絳言武俊父子相承四十余年、今承宗又已總軍務、一旦易之、恐未即奉詔。又河北諸鎮事体正同、必不自安、陰相幫助。中尉吐突承瓘欲奪洎權、自請將兵討之、未行。九月、憲宗又欲以承宗為成德留後、割其德棣二州更為一鎮、命王氏壻薛昌朝領之。承宗果因昌朝、抗不奉詔、遂命承瓘統兵討承宗。自此兵連禍結、師久無功。公集有狀論其事云、臣伏以河北事体本不宜用兵。此詩當因是託諷也。〔後略〕。

（康熙四二年（一七〇三）、一隅草堂刊本）

(23) この王承宗討伐の経過は、『旧唐書』卷一四の憲宗本紀や、卷一四二の王承宗伝、卷一八四の吐突承瓘伝、『新唐書』卷七の憲宗本紀、卷一一九の白居易伝、卷二〇七の吐突承瓘伝、卷二二一の王承宗伝、及び『資治通鑑』卷二二七、二二八などに詳しい。なお、唐代河北地方の節度使については、次の論文があり参考となった。

谷川道雄『河朔三鎮における節度使権力の性格』（『名古屋大学文学部研究論集 史学』二五号、一九七八年）。

(24) 『書経』「禹貢」
〔前略〕江漢朝宗于海。二水經此州而入海有似於朝、百川以海為宗、宗尊也。〔後略〕。

(25) 静永氏、前掲『白居易「諷諭詩」の研究』九、一二頁、一五、一八頁。

(26) 「請罷兵第二狀」、「請罷兵第三狀」では、軍を退くべき理由の一つとして、戦の延引に乗じて回鶻、吐蕃などの異民族が侵略してくる可能性を挙げている。「題海圻屏風詩」の「鯨鯢、其の便を得、口を張って舟を呑まんと欲す」以下の部分は、このことを指したものと考えられる。

(27) 底本には、四部叢刊本を用いた。

(28) 「述夢詩四十韻」における「海中曲龍山壁画」の記述については、小川裕充氏が、北宋の翰林学士院の玉堂（正庁）に描かれた障壁画について論じられた次の論文に取り上げられており、筆者が「述夢詩四十韻」の記事を知ったのもこれによってである。

小川裕充「院中の名画——董羽・巨然・燕肅から郭熙まで」（『鈴木敬先生還暦記念 中国絵画史論集』吉川弘文館、一九八一年）。

なお、北宋の翰林学士院玉堂の障壁画は、後述するように海圻が後世に与えた影響を考える上で重要な意義を含んでおり、この点でも大きな示唆を受けた。この場を借りて謝意を表したい。

(29) 唐・李肇『翰林志』、「歴代名画記」卷九、閻立本条、『旧唐書』卷七二、褚亮伝、『唐会要』卷六四、文学館などに記載がある。

なお、文学館の十八学士の絵画化と、その画像の展開を論じたものに、次の論文がある。

板倉聖哲「樹下遊宴図屏風」（ダラス美術館蔵）の祖型をめぐる諸問題——東洋絵画における遊宴の図像に関する序説——（『美術史論叢』一〇号、東京大学文学部美術史研究室、一九九四年）。

(30) 翰林学士の制度や職務については次の論考を参照。
山本隆義「唐宋時代に於ける翰林学士について」（『東方学』四輯、一九五二年）。

矢野主税「唐代に於ける翰林学士院について」（『史学研究』五〇号、一九五三年）。

築山治三郎「唐代政治制度の研究」（創元社、一九六七年）。

(31) 李肇『翰林志』
〔前略〕是時睿聖文武皇帝、裂海岱十二州為三道之歲。時以居翰苑皆謂、

陵玉清遊紫霄、豈止於登瀛洲哉。亦曰登玉署、玉堂焉。

(32) 「述夢詩四十韻」の自注では、憲宗の臨幸に際して、中使（宦官）が恐れて「海中曲龍山壁画」を塗りつぶしたとしている。その理由は記されていないが、「題海圻屏風詩」は、宦官によって引き起こされた無謀な戦争を批判したものであり、戦が失敗に終わった点からも、その内容は宦官だ

けでなく憲宗にとっても決して快いものではなかったはずである。この臨幸がいつのことであったか詳らかではなく断定はできないが、翰林学士院の象徴的な意味を持つ「海中曲龍山壁画」を塗りつぶすという不可解な行動には、「題海図屏風詩」を快く思っていないかかった宦官側が、「海図屏風」との主題的関連によって憲宗の不興を買いかねないことを名目に、臨幸を機に廃絶を図った可能性も考えられる。

(33) 大明宮については、次の文献を参照。

平岡武夫編『唐代研究のしおり 第七 長安と洛陽 地図』（京都大学人文科学研究所、一九五六年、同朋社より一九七七年に再版）。

中国科学院考古研究所編『唐長安大明宮』（科学出版社、一九五九年）。

小野勝年「長安の大明宮」（『仏教芸術』五一号、一九六三年）。

吳永江「唐大明宮遺址」（『文物』一九八一年七期）。

妹尾達彦「中唐の社会と大明宮」（松本肇、川合康三編『中唐文学の視角』創文社、一九九八年）。

妹尾達彦「長安の都市計画」（講談社『選書メチエ二二三』、二〇〇一年）。

(34) 妹尾氏、前掲「中唐の社会と大明宮」三四八～三四九頁。

(35) 筆者は、「海図屏風」の存在した場所として、翰林学士院か或は皇帝が日常政務を行った宣政殿、外国の使節との面会や群臣たちとの宴会の場として用いた麟徳殿など、白居易が皇帝と対面し得た大明宮内の主要な殿舎の可能性が高いと考える。それも、屏風という形態から、皇帝が座る玉座の背後に置かれていたのではないかと考えているが、これらの推定の当否については後考に待ちたい。

(36) 開元、天宝期の詩を集めた唐・芮挺章選『国秀集』に、彼の詩が収録されることや、南宋・計有功『唐詩記事』卷二九、梁鐔条に引く『明皇雜錄』に、西内（太極宮）に隠居した玄宗が、梁鐔の「詠木老人」詩を詠じたという逸話が見えることから、活躍期が推定できる。

(37) 底本には、明・毛晋輯『唐人選唐詩八種』（崇禎元年〔一六二八〕、汲古閣刊本）に所収される唐・令狐楚選『御覽詩』を用いた。

(38) 宋玉「登徒子好色賦」（『文選』卷一九）序

〔前略〕天下之佳人莫若楚国、楚国之麗者莫若臣里、臣里之美者莫若臣東家之子〔後略〕。

(39) 本詩は、歴代の女流画家の伝記を集めた、清・湯漱玉『玉台画史』にも引用されている。卷二、王美人条。

(40) 姚合の生没年について、聞一多『唐詩大系』（『聞一多全集』第四卷、三聯書店、一九八二年）は、七七五～八五五年？とする。ただし、その根拠については指摘されていない。

(41) 底本には、四部叢刊本を用いた。

(42) 姚合の伝記については次の文献を参照。

中津濱涉訳注『姚合伝（七七五～八五五）』（唐才子伝卷六）（前掲『唐代の詩人—その伝記』）。

(43) 題中の「座主」という表記をそのまま受け取れば、本詩の制作年代は、姚合が進士に及第して以後となる。座主と科挙合格者の関係については、唐代の科挙制度と合格後の儀礼を扱った次の論文に指摘があり、参考となった。

妹尾達彦「唐代の科挙制度と長安の合格儀礼」（『唐代史研究会編』『律令制—中国朝鮮の法と国家』汲古書院、一九八六年）。

同論文によれば、科挙合格後の進士と座主の間には宴會が催されるのが通例となっており、本詩の背景を考える上で興味深い。ただし、科挙にもなう合格儀礼は、一年の前半に集中することであり、「秋日」の作である本詩が正式な合格儀礼の場で制作された可能性は低いと思われる。なお、西亭についても、座主である李逢吉の邸内にあった可能性が高いと思われるが、それを示す資料を得なかった。後考に待ちたい。

(44) 『歴代名画記』卷三「論装背標軸」では、軸について次のような記述が見られる。

〔前略〕然後乃以鏤沈檀為軸首、或裹鼈束金為飾。白檀身為上、香潔去虫、小軸白玉為上、水精為次、琥珀為下、大軸杉木漆頭、輕円最妙。前代多用雜宝為飾、易為剝壞。故貞觀開元中、内府圖書、一例用白檀身、紫檀首、紫羅標織成帶、以為官画之標〔後略〕。

(45) 「北征」の成立背景については、次の論考を参照。

黒川氏、前掲『鑑賞 中国の古典 第一七卷 杜甫』九八～一三二頁。

(46) 底本には、宋版を影印した『杜工部集』（上海商務印書館、一九五七年）を使用した。以下に杜詩を引用する場合もこれを用いる。

なお、書き下しに当たっては次の文献を参照させていただいた。
目加田誠『漢詩大系 第九卷 杜甫』（集英社、一九六五年）一二一～一三四頁。
黒川洋一『鑑賞 中国の古典 第一七卷 杜甫』（角川書店、一九八七年）

九八、一三二頁。

(47) 『山海經』「海外東經」

「前略」朝陽之谷、神曰天吳、是為水伯。在垂重北兩水間。其為獸也、八首人面、八足八尾、皆青黃「後略」。

同「大荒東經」

「前略」有神人、八首人面、虎身十尾、名曰天吳「後略」。

〔『山海經校注』(巴蜀書社)本〕

(48) 木華「海賦」には、「天吳乍見而鬚髯」とある。

(49) 「杜詩鏡銓」卷四、「北征」朱注

海図、天吳、紫鳳、皆所繡之物。以旧繡補綻為豎衣、故波濤拆繡紋移、天吳、紫鳳、皆顛倒也。(民国一七年(一九二八)成都志古堂重刊本)

朱注とは、黒川洋一訳注「杜甫伝(七二二―七七〇) 新唐書卷二〇二」

(前掲「唐代の詩人―その伝記」)の参考文献に挙げられる清・朱鶴齡「杜工部詩集輯注」を指すと思われるが、今回原典に当たることができなかった。

(50) 『九家集注杜詩』卷三、「北征」趙注

趙云、天吳、海図所画之物、紫鳳所繡之物也。

〔『杜詩引得』(哈仏燕京学社)本〕

(51) 『歴代名画記』卷十、中唐の画家・張璪の条では、ある士人の蔵していた張璪の「松石幃」が、若妻によって着物の裏地に用いられたという記述がみられる。

(52) 安史の乱以前の、杜甫の困窮した生活状況については、次の文献を参照。

目加田氏、前掲『漢詩大系 第九卷 杜甫』二九、一五一頁。

(53) 本稿で扱う莫高窟壁画の制作年代については、敦煌文物研究所編『中国石窟 敦煌莫高窟』全五卷(平凡社、一九八〇、一九八二年)によった。

なお、第四五窟「法華経普門品変相」については、次の論文を参照。

小島登茂子「敦煌における隋代・唐代前期の山岳表現―大画面法華経変相図の成立をめぐる―」(『美学美術史研究論集』一一号、名古屋大学文学部美学美術史研究室、一九九三年)。

(54) このような鱗を持つ怪魚は、中国の図像に基づくと考えられる、平安後期の「大仏頂曼荼羅」(奈良国立博物館)にも認められる。

(55) 「報恩経変相」については、次の論文を参照。

李永寧「報恩経と莫高窟壁画の報恩経変」(前掲『中国石窟 敦煌莫高窟』四卷、一九八二年)。

(56) 仏教絵画で海を描くことは、敦煌壁画を例に見ても、莫高窟第二九六窟

「善事太子本生」(北周)、第三〇三窟「法華経普門品変相」(隋)など隋以前からの例がある。また、本文で扱った第四五窟、第一四八窟のような怪魚の表現は、本来、経典に現れる怪魚・摩竭(マカラ)の図様として位置付けるべきものであろう。これら仏教絵画における海水、怪魚の表現が、

唐代の海図とどのような影響関係を持っていたのかについては、より綿密な検討が必要であるが、そのためにはインドなどの作例も踏まえた広範な分析が要求されるため、今回の考察の範囲からは除くこととした。なお、

摩竭とされる怪魚は「銀鍍金龍池鴛鴦蓮弁文碗」(白鶴美術館)などの唐代の金銀器にも多く見られるが、これに関しても右の問題と関わりが深いと考えられるため、今後の課題としたい。

(57) 鳳沼の部分に、「乙亥之年」、「季春造作」の墨書銘があり唐の開元二三年に当たると考えられている。

「金銀平文琴」解説(正倉院事務所編『正倉院の漆工』平凡社、一九七五年)。

(58) 「刻糸金糸山水龍文図被袞」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「法庫葉茂台遼墓記略」(『文物』一九七五年二期)。

(59) 前掲「法庫葉茂台遼墓記略」三二―三三頁。

(60) 「海賦詩絵袈裟箱」については、次の論文を参照。

中里寿克「初期詩絵論―海賦詩絵袈裟箱に関連して―」(『国華』一〇六九号、一九八三年)。

(61) 「東大寺大仏台座蓮弁線刻画」については、次の論文を参照。

前田泰次、露木恵子「東大寺大仏蓮弁毛彫の図柄及び表現技術についての考察」(『国華』九八二号、一九七五年)。

前田泰次、露木恵子「東大寺大仏蓮弁毛彫の図柄及び表現技術についての考察(続)」(『国華』一〇〇五号、一九七七年)。

松本伸之「東大寺大仏蓮弁線刻画の図様について」(『南都仏教』五五号、一九八六年)。

吉村怜「東大寺大仏の仏身論―蓮華蔵莊嚴世界の構造について―」(『仏教芸術』二四六号、一九九九年)。

(62) 「麻布山水図」については、次の専論がある。海、島、動物、人物などの図様について、奈良時代の類例を豊富に挙げて関連を論じており、示

唆を受けるところが多かった。

中島博「麻布山水図について」(『正倉院年報』一七号、一九九五年)。

- (63) 底本には、静嘉堂文庫所蔵の宋版『李太白文集』を影印した平岡武夫編『唐代研究のしおり 第九 李白の作品 資料』(京都大学人文科学研究所、一九五八年、同朋社より一九七七年に再版)所収本を用いた。以下に李白詩を引用する場合もこれによる。

書き下しには、久保天随訳注『続国訳漢文大成 文学部 第一―三巻 李太白詩集』上、中、下巻(国民文庫刊行会、一九二八年、〔再版〕同氏『李太白全詩集』全三巻、日本図書センター、一九七八年)の下巻、五七七―五七九頁を参照した。

- (64) 元・楊齊賢集注、元・蕭士贇補注『分類補注李太白詩』(四部叢刊本)、清・王琦輯注『李太白文集』(乾隆二三年〔一七五八〕序、宝笏楼刊本)などでは、第三句「嶂」を「障」に作る。これらによれば、本図は屏障に描かれていたことになるが、いずれにしても以下に述べるような詩の内容から、屏障や壁画などの大画面絵画であった可能性が高いと考えられる。

- (65) 瀛海は大海の意味であるが、瀛洲ともイメージ上の関連をもつと考えられる。

- (66) 「山海図」という名称からは、第一章で述べた『山海経』との関連も想起される。しかし、本詩には中国内外の山河や海、そこに棲む動植物などをつづさに論じる『山海経』を図示したような細かいモチーフへは全く言及がない。むしろ李白の興味は、実際の景観を前にしたような現実感を有する卓越した山水描写にあることは明らかである。従って、本図に『山海経』に基づく描写内容が含まれていた可能性までは否定できないものの、少なくとも単に『山海経』を絵解きした『山海経図』のようなものではなく、山と海からなる壮大な空間を有した本格的な山水画作品であったと考えられる。

- (67) 陳子昂「山水粉図」

仙図之白雲兮。若巫山之高丘。紛群翠之鴻浴。又似蓬瀛海水之周流。
信夫人之好道。愛雲山以幽求。 (四部叢刊本)

李白「同族弟金城尉叔卿燭照山水壁畫歌」

高堂粉壁圖蓬瀛。燭前一見滄洲清。洪波洶湧山崢嶸。皎若丹丘隔海望赤城。光中乍喜風氣滅。謂逢山陰晴後雪。迴谿碧流寂無喧。又如秦人月下窺花源。了然不覺清心魂。祇將疊嶂鳴秋猿。与君对此歎未歇。放

歌行吟達明發。却顧海客揚雲帆。便欲因之向溟渤。

杜甫「戲題画山水圖歌 王宰画、宰丹青絕倫」

十日画一水。五日画一石。能事不受相促迫。王宰始肯留真跡。壯哉崑崙方壺二云丈。掛君高堂之素壁。巴陵洞庭日本東。赤岸水与銀河通。中有雲氣隨飛龍。舟人漁子入浦溆。山木尽重一作帶洪濤風。尤工遠勢古莫比。咫尺應須論一作千万里。焉得并州快剪刀。剪取吳松半江水。同「觀李固請司馬弟山水圖三首」

簡易高人意。三云。匡床竹火。寒天留遠客。碧海挂新圖。雖對連山好。貪看絕島孤。群仙不愁思。冉冉下蓬壺。

方丈渾連水。天台總映雲。人間長見画。老去一云身差恨空聞。范蠡舟偏小。王喬鶴不群。此生隨万物。何路出塵氛。

高浪垂翻屋。崩崖欲壓牀。野橋一作棲分子細。沙岸繞微茫。紅浸珊瑚短。青懸薜荔長。浮查並坐得。仙老暫相將。

- (68) 孟浩然(六八九―七四〇)「与王昌齡宴黃十一」(『孟浩然集』卷二)も、山海図と蓬萊山を結びつける。

婦來臥青山。常夢遊清都。漆園有傲吏。惠我在招呼。書幌神仙籙。画屏山海圖。酌霞復對此。宛似入蓬壺。 (四部叢刊本)

- (69) 第一七二窟「文殊菩薩像」を含む敦煌壁畫の山水表現については次の論文がある。

秋山光和「唐代敦煌壁畫にあらわれた山水表現」(前掲『中国石窟 敦煌莫高窟』五巻、一九八二年)。

- (70) 「騎象奏樂図」に使用されている白色顔料が、X線回折調査の結果、塩化物系鉛化合物から成る日本製の疑似鉛白である可能性が報告されている。

成瀬正和「奈良時代の鉛系白色顔料」(『正倉院年報』一四号、一九九二年)。

ただ、本図が日本で制作されたとしても、図の描写は盛唐期の様式をほぼ直接的に反映したものと考えて論を進める。

- (71) 「山水夾縑屏風」については、次の論文を参照。

中島博「山水夾縑屏風と奈良時代の絵画」(『鹿園雜集』4号、奈良国立博物館、二〇〇二年)。

- (72) 「唐朝名画録」は、この逸話を天宝年間(七四二―七五六)のこととするが、李思訓は開元六年(七一八)に没しているため(『旧唐書』巻六〇、李思訓伝)、この記事は本来、李昭道のものであった可能性も考えられる。

- (73) 「葡萄唐草文染草」については、次の文献を参照。
井上正「葡萄唐草文染草」解説（『奈良六大寺大観 第九卷 東大寺一』岩波書店、一九七〇年、二〇〇〇年補訂版発行）。
松本包夫「葡萄唐草文染草」解説（同氏『正倉院裂と飛鳥天平の染織』紫紅社、一九八四年）。
- (74) 中島博「葡萄唐草文染草」解説（奈良国立博物館編『聖と隠者―山水に心を澄ます人々―』同館発行、一九九九年）。
- (75) 井上氏、前掲「葡萄唐草文染草」解説。
松本氏、前掲「葡萄唐草文染草」解説。
- (76) 敦煌榆林窟第二五窟「弥勒経变」（中唐）の送老人入墓の場面では、老人が座る床の周囲の屏障に複数の山岳が描かれているが、山岳の間は遠景から近景まで水に覆われており、山海図的な表現が見られる。
敦煌研究院編『中国石窟 安西榆林窟』（平凡社、一九九〇年）。
敦煌研究院、江蘇美術出版社編『敦煌石窟芸術 榆林窟第二五窟附第一五窟（中唐）』（江蘇美術出版社、一九九三年）。
- (77) 唐代の鏡の展開と、本鏡を含む海磯鏡については、次の論考を参照。
前田泰次「御物海磯鏡図考」（『美術研究』一四八号、一九四八年）。
「円鏡 山水鳥獸背」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）。
東京国立博物館編『法隆寺献納宝物特別調査概報Ⅱ 鏡鑑』（同館発行、一九八一年）。
保坂三郎「古代鏡文化の研究 三 唐・平安・鎌倉・南北朝」（雄山閣、一九八六年）。
松本伸之「海磯鏡をめぐる二、三の問題」（『MUSEUM』五五四号、一九九八年）。
- (78) 西村俊範「隋・唐時代の鏡」（『世界美術大全集・東洋編 第四卷 隋・唐』小学館、一九九七年）。
西村俊範「正倉院の金工―鏡と銀器―」（『古代文化』五一巻八号、一九九九年）。
- (79) 前田氏、前掲「御物海磯鏡図考」一七―三〇頁。
(80) 唐代において山水画と花鳥画が未分化のまま併存していた状況については、北宋の趙令穰（？―一〇六一―一一〇〇―？）らの小景画の淵源をなすものとして、以下の文献に指摘がある。
- (81) 小川裕充「中国山水画百選（二六）（伝）趙令穰 秋塘図」（『東方』二〇号、一九九一年）。
板倉聖哲「伝趙令穰「秋塘図」（大和文華館蔵）の史的位位置」（『MUSEUM』五四二号、一九九六年）四一頁。
- (82) (79) 「沈香木画箱」の側面に金泥で描かれた曲線、及び小窓内の鹿の図における中景について、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）の解説（秋山光和、柳澤孝両氏執筆）四九―五十頁では、雲を表したものとすするが、中島博氏は前掲「麻布山水図について」一〇頁、三六―三七頁において、両者を水波の表現とされている。
- (83) 奈良時代の絵画、工芸における海や島の表現例は、中島氏の前掲論文「麻布山水図について」に多く扱われている。なお、日本における蓬萊意匠を集めたものに次の文献があり、成立の背景となった中国の作品も紹介されているので参照されたい。
和泉市久保物記念美術館編（船木佳代子担当）『特別展 蓬萊山―鶴・亀・松―』（同館発行、一九九八年）。
- (84) 長廣敏雄氏は李昭道の海図制作に、玄宗が天宝一〇載（七五二）に行つた四海祭祀との関連の可能性を指摘されている。
長廣氏、前掲『歴代名画記』一卷、八四頁。
なお、玄宗の道教信仰については、次の論文を参照。
宮川尚志「唐の玄宗と道教」（『東海大学紀要 文学部』三〇輯、一九七八年）。
- (85) 松浦千春「玄宗朝の国家祭祀と『王権』のシンボリズム」（『古代文化』四九巻一号、一九九七年）。
- (86) 樹石画については次の文献を参照。
宗像清彦「中国における樹石図の発生とその意義」（『哲学』五三集、三田哲学会、一九六八年）。
山岡泰造「水墨画の成立と山水樹石画」（『哲学』第六号、関西大学哲学会、一九七五年）。
- (87) 古田真一「中唐に於ける樹石図の展開について」（『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』二九号、一九八五年）。
- (88) 清少納言『枕草子』第二〇段
清涼殿のうしとらのすみの、北のへだてなる御障子は、荒海のかた、いきたる物どものおそろしげなる、手長、足長などをぞかきたる。上

の御つばねの戸をおしあげたれば、つねにめに見ゆるを、にくみなどしてわらふ。
(新日本古典文学大系本)

【帝王編年記】卷二二、嵯峨天皇条

【前略】凡大内賢聖并昆明池障子、荒海障子等。弘仁年中各被施画図〔後略〕。
(国史大系本)

(84) 「渡海天王像」については、次の文献を参照。

柳沢孝「渡海天王像」解説(鈴木敬、秋山光和編『中国美術 第一巻 絵画I』講談社、一九七三年)。

(85) 画水の展開については、次の先行研究がある。

Robert J. Maeda, "The Water Theme in Chinese Painting," *Artibus Asiae*, XXXIII, 4, 1971.

(86) 蘇軾「画水記」(一〇八〇年)〔蘇軾文集〕卷二二、中華書局本)。

(87) 「閻苑女仙図卷」については、次の論考を参照。

謝稚柳「阮郛筆閻苑女仙図卷について」〔『国華』九一七号、一九六八年)。

小川裕充「伝阮郛 閻苑女仙図卷」解説(『世界美術大全集・東洋編 第五巻 五代・北宋・遼・西夏』小学館、一九九八年)。

(88) 「描金堆漆舍利箱」については、次の文献を参照。

浙江省博物館「浙江瑞安北宋慧光塔出土文物」〔『文物』一九七三年一期)。

(89) 小川氏、前掲「院中の名画」—董羽・巨然・燕肅から郭熙まで—。

〔前略〕頃画水於玉堂北壁、其洶湧瀾翻、望之若臨煙江絶島間、雖咫尺汗漫、莫知其涯溪也。宋白〔引用者註、学士在任九八三〜九九一、九九五〜一〇〇五〕為時聞人、一見擊節称賞、因賦以詩、其警句謂、

回眸已覺三山近、滿壁潛驚五月寒〔後略〕。
(画史叢書本)

北宋・蘇易簡(在任九八五〜九九三)『統翰林志』上

〔前略〕玉堂東西壁、延袤数丈、悉画水以布之、風濤浩渺、擬瀛洲之象也。待詔董羽之筆〔後略〕。

〔翰苑群書〕〔知不足齋叢書本〕所収本)

北宋・宋祁(在任一〇四三〜一〇四五、一〇四八)「北牆董羽水」〔『景文集』卷三三)

万壑雲濤墨海間。天機地軸共回環。悠然便有滄溟意。沉在畫壘首冠山。
(文淵閣四庫全書本)

なお、これらの文献は小川氏の前掲論文中に言及されている。

(91) 劉道醇『聖朝名画評』卷二、董羽条、郭若虚『图画見聞誌』卷四、董羽条、〔宣和画譜〕卷九、董羽条を参照。

(92) 小川氏、前掲「院中の名画」—董羽・巨然・燕肅から郭熙まで—「四一〜四二頁、四九〜五四頁、関係年表注八(七二〜七六頁)。

(93) 白沙宋墓壁画については、次の文献を参照。

宿白「白沙宋墓」(文物出版社、一九五七年、二〇〇二年再版)。

(94) 董道「書孫白画水図」の記述と馬遠「十二水図」との関連については、次の文献に指摘がある。

井手誠之輔「十二水図」解説(『故宫博物院 第二巻 南宋の絵画』日本放送出版協会、一九九八年)。

(95) 李公麟の「海岸図」については、『画鑑』宋画にも記載がある。

李伯時摹李將軍海岸図、雖摹昭道法、至於水痕林叢処、不能脱其習、此卷在京師人家。

(96) 「瀛山図卷」の伝来については、次の論考を参照。

翁同文「王誥生平考略」(同氏『芸林叢考』聯経出版事業公司、一九七七年)九八〜一〇三頁。

鈴木氏、前掲『中国絵画史(上)』二八〇〜二八三頁。

徐邦達『古书画偽託考弁(上)』(江蘇古籍出版社、一九八四年)二一〇〜二一二頁。

(97) 拙稿、前掲「王誥『煙江疊嶂図』について—上海博物館所蔵・着色本、水墨本を中心に—」一九〜二〇頁。

(98) 「万松金闕図卷」及び、その主題については次の論考を参照。

徐邦達「從青緑山水伝統談趙伯駒《万松金闕図》」〔『中国文物』第四期、文物出版社、一九八〇年)。

嶋田英誠「伝趙伯駒筆『万松金闕図卷』について」(『宋代史研究会研究報告第一集 宋代の社会と文化』汲古書院、一九八三年)。

方聞「宋元絵画における言葉とイメージ」(Wen C. Fong, "Words and Images in Sung and Yuan Paintings,") (『国際交流美術史研究会第三回シンポジウム 東洋における山水表現II』一九八五年)。

Teh-yu Wang, "Golden Temples amid Myriad Pines," in Wang, "The Rivers and Mountains in Autumn Colors by Zhao Boju, and associated attributions,"

Ph.D. diss., New York University, 1991.

小川裕充「中国山水画百選(三四) (伝) 趙伯驩 万松金闕図卷」(『東方』一三八号、一九九二年)。

井手誠之輔「万松金闕図」解説(前掲『故宫博物院 第二卷 南宋の絵画』)。

(99) 本図の巻頭に描かれた天体については、明・高啓(一三三六―一三七四)「題趙希遠宋杭州万松金闕図」(『高太史大全集』卷九)以来、太陽とさ
れてきたが、近年これを月とする見解が出されている。

徐氏、前掲「従青緑山水伝統談趙伯驩《万松金闕図》」八頁。

方氏、前掲「宋元絵画における言葉とイメージについて」七頁。

板倉聖哲「唐宋絵画における夕・夜景表現―その素材との関わりについて―」(『美術史』一三四号、一九九三年)一三七頁。

(100) 本図と海図の結びつきについては、次の論考に指摘がある。

小川氏、前掲「中国山水画百選(三四) (伝) 趙伯驩 万松金闕図卷」。

(101) 北宋末の韓拙『山水純全集』(二二二年序)「論水」では、「夫海水者、
風波浩蕩、巨浪翻卷、山水中少用也」(中国画論類編本)とある。

(102) 「松島図屏風」を中心に、日本絵画における海の様子の展開を論じたものに、太田昌子『絵は語る九 俵屋宗達筆 松島図屏風―座敷からつづく海』(平凡社、一九九五年)があり参考となった。ただ、太田氏の論考では、
唐代の海図やそれ以後の中国絵画における龍魚画、画水の展開については
言及されていない。今後の研究の課題として、東アジアにおける海の様
子の展開を相対的に捉えていく作業が必要と考える。

付記

本稿をなすに当たっては、作品の写真掲載、調査に関して、宮内庁正倉
院事務所、東大寺、奈良国立博物館及び、同館内藤榮氏をはじめとする機
関各位の御高配を賜った。東京大学小川裕充教授からは、図版の転載をお
許しいただき、京都大学宇佐美文理助教からは、文献の読解に関して貴
重な御意見を賜った。また、東京国立博物館松本伸之氏、小学館クリエ
ティブ大平雅巳氏からは文献、資料等に関して御高配を賜った。その他、
周囲の多くの方々から御助言、御協力をいただいた。末尾ながら、記して
深く感謝の意を表します。