

## 乾隆南巡と聖因寺貫休十六羅漢図

陳 階 晋

はじめに

国立故宫博物院（以下台北故宫と称す）所蔵の丁観鵬模写「貫休十六応真像」全十六幅は、清の高宗弘曆（一七一―一七九九）の題を持ち、そこには乾隆二十二年（一七五七）に帝が南巡した際に見た西湖聖因寺蔵の唐貫休筆「十六応真像」（以下聖因寺本と称す）を模写したと記される。この作品の他に台北故宫には、「明呉彬画羅漢」十六幅、「清畢沅書御製十六羅漢賛」冊、「清乾隆十六応真墨」、「清玉羅漢山子」、「清乾隆青金石羅漢山子」などの作品がある。これらのジャンルは、絵画、織繡、墨彫、玉彫など多岐に渡るが、いずれにも表される羅漢の構図は近似していることは興味深い事実である。関連資料を整理することによって、作品間の関係性を明らかにすることが期待される。

関連資料を探っていくと、これらの作品は乾隆帝の西湖南巡と深い関係にあることが分かり、そのため、以下乾隆帝南巡と西湖聖因

寺との繋がりを考察していくこととする。更に一歩進めて聖因寺本の乾隆帝の前への出現は一体帝にどのような影響を与えたのか、また聖因寺本は如何にして乾隆期の典型的な底本となり、皇帝の命のもとそれが工匠に繰り返して使用され得たのかということに論及していく。そして、最後にかくも多様な基底材による各種の作品制作においてこの主題が重ねて使われたことの背景に乾隆帝が隠し持たせた政治的な意図、象徴的な意味合いについて考えてみたい。

聖因寺本については、かつて李玉珉氏が「明末羅漢画中的貫休伝統及其影響」において考察を加えている。しかし、氏の論考は貫休の羅漢画の伝統及び版本の変遷、そして聖因寺本の図像源泉に対して主眼が置かれており、<sup>1)</sup>聖因寺本羅漢像と乾隆帝の関係には言及されていない。本稿が追及しようとする乾隆期の文物製作と政治との関係についての研究としては、頼毓芝「文化遺産再造——乾隆皇帝對於南薰殿図像的整理」が挙げられ、ここでは乾隆帝が

南薰殿の歴代帝王及び聖賢像の収集によって、満州族内にとどまらず、漢文化における皇帝権力の地位確立に対する意識を強調していたと分析している。<sup>2</sup> 侯怡利氏も、その論考「聖主明君の形塑与文物的再詮釈——論乾隆重刻石鼓」において乾隆帝が石鼓文の重刻によって道統の権威を喧伝したということについて考察しただけでなく、文物製作に賦与される時代の意義が石鼓文の重刻という行為に反映されているということについても詳しく述べている。<sup>3</sup> 本稿では乾隆帝と聖因寺本及びそこから派生して行われた各種の文物製作にみられるところの時代的意義と政治の意図に焦点を当てていくが、これは主に頼、侯両氏の観点到影響を受けたものである。この他、康無為「帝王品味——乾隆朝的宏偉品味与異国奇珍」<sup>4</sup> や張麗端「從『玉卮』論清乾隆中晚期盛行的玉器類型与帝王品味」<sup>5</sup> はいずれも乾隆帝の文物趣味が齎した影響に論及しており、陳捷先「略論乾隆朝的文化政策」<sup>6</sup> は乾隆朝の文化政策は政治、実務のためのものであるとしている。以上の研究はみな本稿が目指すところの乾隆帝が創り上げた聖因寺羅漢の「形象」に関する考察の論拠となり得るものである。

先行研究では既に様々な角度から乾隆帝の文物製作に対する影響についての意見が提出されている。そこで、本稿はとりわけ乾隆帝が西湖南巡の際に目にした聖因寺本を中心として、関連する史料、書画の題賛、御製詩文集及び各種の文物から得られる情報を分析し、乾隆帝による聖因寺羅漢複製の経緯を理解することで、乾隆期の文物製作に関して新たな観点の提供を期すものである。

## 一、乾隆帝南巡時に留まるところの聖因行宮と聖因寺本

### (一) 聖因行宮

乾隆帝は一七三六年に即位してから後、六度の南巡を行っており、その度に杭州西湖を訪れている。初めに帝が南巡したのは乾隆十六年（一七五二）三月一日からの十二日間であり、この時、西湖の聖因行宮に留まっている。<sup>8</sup> 聖因行宮は即ち聖因寺のことであり、これはまた西湖行宮とも称され、杭州西湖北面の孤山の南麓に位置していた。元は康熙帝南巡の行宮であり、雍正年間に聖因寺と改められ、乾隆十六年に乾隆帝の初の南巡に際して、当地の臣民が寺の境内を分けて、そこに行宮（行在所）を建てたのである。帝は、その後の南巡、そして西湖に遊ぶ際には常に聖因行宮に留まっており、総計六回の南巡の間に、西湖行宮八景賦詩を五度までも詠じており、<sup>9</sup> 足下に見える彼の地の湖山風光に傾倒している。

また、『西湖志纂』では聖因寺に関して「適當孤山正中，實攬全湖之勝」<sup>10</sup> と指摘している。孤山は西湖北面にあり、西湖の景色を見渡すに適した地である。聖因寺はこの孤山の中心に建てられ、そこからは西湖の美景を遍く見ることができた。このような良い立地条件を備えた聖因寺は康熙帝、乾隆帝が南巡し、西湖に至った際には、必ず行在所として用いられた。『石渠宝笈 続編』の著録によると、静明園寄託の御筆「西湖行宮八景詩」一卷には、乾隆御筆「西湖行宮八景詩」（乾隆十八年）が書かれ、それに続けて董邦達の「行宮八景図」が描かれる。これは先に詩が書かれ、後に絵を描き一卷として装丁したものであるが、ここから乾隆帝が詩によって西湖の美

を描写しただけでなく、また絵画を用いてその風光明媚な様子を記録していたことが分かる。<sup>11</sup>また、『清朝通志』『金石略』の記載からは、乾隆帝は南巡し、西湖に至った際に、常に御書御製の詩を当地の石の上に彫らせ、その詩の中には、「御製聖因行宮即景詩乾隆十六年七月律二首俱行書」や行宮八景詩があり、先述の五度の南巡の際に詠まれたものも含まれている。<sup>12</sup>文字もまた帝の西湖に遊んだ際の様子を語り、その史料から乾隆帝が西湖を遊歴して停留した聖因行宮は、記録し、複製されるイメージの一つとして最も重要なものであったと言えるのである。

## (二) 聖因寺本

『起居注』中の記載によると、帝は乾隆十六年の初の南巡以来、南巡する度に西湖聖因行宮に立ち寄り、数日間停留していたことを知ることができる。この一つの要因として西湖の美しい山水が帝の心を動かしたことが指摘されるが、それと同時に聖因寺が仏寺と変わってから後、ここで「聖祖神(康熙帝)御龍碑」を祀るようになってきたことが考えられる。そのため、帝は聖因寺に到って碑を礼拝することとなり、これによって西湖は南巡時の行程の中に欠かせない存在として組み込まれていった。そして、乾隆二十二年(一七五七)春の二度目の南巡で西湖行宮に留まり、<sup>13</sup>聖因寺において焼香礼拝した際に、帝はこの寺院所蔵の「貫休十六応真像」(聖因寺本)を見るに至ったのである。<sup>14</sup>

応真はまた羅漢と称され、梵語 Arhat のことであり、その音写は阿羅漢である。これは仏陀の得道した弟子を証する最高の果位で

あり、応真はその旧約である。応真は堪受に当たるべしとの意があり、それは供養、礼拝、尊敬を受けるべき存在であるということがある。羅漢の信仰が中国で広く伝わって既に久しく、貫休と十六羅漢像の関係については、仏教絵画史において詳細な研究が為されている。<sup>15</sup>本稿では、その内容について繰り返し述べることはしない。諸学の言うところでは、現在伝わる羅漢像は大きく二つの系統に分けることができ、その一つは『宣和画譜』の記すところの張玄(活動時期…八九〇—九三〇)の「世相之相」を示すものであり、これは描かれる一般的な高僧の人間の姿をする。<sup>16</sup>そしてもう一つは、『益州名画録』が述べる唐末貫休の「胡貌梵相」であり、五官にデフォルメを加え、奇怪な風貌をする羅漢像である。<sup>17</sup>本稿で取り上げる羅漢像は後者の系統に属するものである。

聖因寺本の流伝については、厲鶚(一六九二—一七五二)撰述の『東城雜記』の「貫休十六羅漢始末」条に、

城東長明寺向藏有唐高僧貫休画羅漢十六帖;并出山大士像一帖。  
(中略)世宗皇帝初年,勅改西湖行殿為聖因寺。制府李敏達公衛,  
請至聖因,永充供養。<sup>18</sup>

と記録されている。厲鶚は杭州の人で、この書物には雍正六年(一七二八)の序があり、この記録の時期と書物の成立時期は相近い。この記載によると、聖因寺本は、もと杭州城東の長明寺に所蔵されており、雍正五年に西湖行宮が聖因寺となった際に、時の浙江総督(制府)李衛(一六八七—一七三八)が当本を長明寺から聖因

寺に移すことを請い、ここに聖因寺に永く供養されるに至ったといふことが知られる。

雍正五年以後、聖因寺本は聖因寺に寄託され、「乾隆丁丑仲春、南巡駐西湖行宮、詣寺瞻礼、因一展觀、信奇筆也。」<sup>19)</sup>、即ち乾隆二十二年の第二次南巡の際に帝が当本を覧することとなるのである。『活計档』「乾隆二十二年六月行文」には聖因寺本について、

六月十八日郎中白世秀員、外郎金輝來說、太監胡世傑交羅漢十六軸隨桶屨四屨、紫檀木罩蓋匣一件、伝旨著交安寧家人包裹妥協、送往杭州交瑞保到聖因寺面交本寺和尚、敬謹供奉、欽此。於本月二十日、將羅漢十六軸隨屨匣交安寧家人蘇赫送去訖。<sup>20)</sup>

と記しており、これによると第二次南巡から北京に戻る際に（一七五七年四月二十六日）、帝に従って聖因寺本も北京宮中に送られ、その箱を新装した後に同年六月二十日に命によって聖因寺に戻されたという。作品が内府に置かれたのは二カ月程である。

ただし、実のところ乾隆帝が聖因寺本を見たのはこの時が初めてとは思われない。『秘殿珠林 統編』によると、乾清宮には嘗て「唐人画十六応真」巻が所蔵されており、これはもと裴曰修（一七一二—一七七三）に収蔵されるところのものであり、後に内府に献上され、絵には裴氏の乾隆十七年（一七五二）の次のような題記が記されていたようである。即ち、

唐画世不多觀。乾隆甲子、修蒙恩入直廬、始獲見數種。己巳有

奉使南鎮之命、道出武林西湖聖因寺、又得觀貫休羅漢十六軸。辛未、寺僧大恒讚祝聖母皇太后万寿来京師、遂持以獻、皇上謂仏刹旧物、応帰名山、仍以還之；修既喜此段是絵事家佳話、亦可添仏門一重公案。<sup>21)</sup>

とある。乾隆十六年（辛未、一七五二）に当時聖因寺住持であった釈明中（一七一—一七六八）<sup>22)</sup>が聖因寺本を携えて京師に到り、聖母皇太后の還曆を祝してそれを献上したいと申し出たのである。しかし、聖因寺本は名山仏刹に帰すべきだと帝が判断したため、原蔵地の聖因寺に戻されることとなった。皇太后の生誕日は十一月二十五日であるため、これよりも数カ月早く帝は皇太后と共に初の南巡をし、三月一日から十三日に聖因行宮に留まっている事実が判明する。そのため、或いはこの第一回の南巡の際に聖因寺本は既に帝の目に触れており、これによって釈明中の上述の挙動に繋がったのかもしれない。

ここにおいて、聖因寺本が乾隆帝の第一次及び第二次南巡の後の二度北京内府に送られるも、帝の意志は固く、いずれの時も十六羅漢を寺に返し、それが永く寺に伝世する宝物となることを望んだことが理解される。注目に値するのは、二度目に北京に送られ、およそ二カ月足らずの間、宮中に置かれたその年に帝は聖因寺本について考訂を加えていることである。杭州孔廟に現存する聖因寺本から写された「十六羅漢刻石」には乾隆帝の題識があり、そこには、

唐貫休画十六応真像、見宣和画譜、自広明至今垂千年、流传浙

中、供藏於塘聖因寺。乾隆丁丑仲春、南巡駐西湖行宮、詣寺瞻禮、因一展觀、信奇筆也。第尊者名号、沿訛經之旧、未合梵夾本音、其名次前後亦与章嘉國師撰梵經所定互異。爰以今定『同文韻統』合音字位次注于原署標識之下、各題以贊、重為書籤、仍歸寺中、傳世永宝。夫四大本無、画于何有、仍斤斤於名相文字之別、得毋為諸善者訶耶。御識。<sup>23</sup>

とある。つまり、帝は聖因寺本の十六羅漢名が旧約に従っており、梵語の原音に符号せず、また羅漢の配列順も章嘉國師（一七一七一七八六）<sup>24</sup>が梵文經典を根拠として示したものと異なっていることを認め、ここに新編『欽定同文韻統』中の音の合致する字を拾って、十六羅漢の順序、名称を改め、画幅に題贊を記したのである。

### 三、乾隆朝における新羅漢圖像典型の確立—聖因寺本

#### （一）羅漢に関する考訂と丁觀鵬筆「十六応真像」

前章で見た題識が示す通り、乾隆は聖因寺本の像の順番と圖像名を考訂し、題贊を記した。彼がこのように当作品に大いに興味をそそられ、その考証に情熱を傾けることの所以は乾隆二年（一七五七）の第二次南巡において聖因寺本を見る以前に、羅漢に関する問題に対して考訂を加え、その独自の見解を展開させていることに求めることができようである。

その態度は、『御製文集 初集』中の「十六羅漢贊」の識語に見ることが出来る。ここには、次のようにある。

十六羅漢之名、見於梵經納達答喇伝及法住記。俗所称十八者、不見梵典。咨之章嘉國師云…西域但有十六之号、而無十八。若增以第十七嘎沙鴉巴達喇瑪伏虎尊者、第十八納納答密答喇降龍尊者、則正符今之所謂十八也。宋蘇軾十六羅漢贊、不載其名。復有十八羅漢贊、備書梵号、其前十六人与法住記合、而後二人、一曰慶友、即所謂難提蜜多羅、為諸苾芻說十六大阿羅漢住処者；一曰賓頭盧、即賓度盧跋羅墮闍、實乃一人重出、良由此、土僧伽未能深通貝筴、展轉伝訛。博弁如軾、亦不免因人致誤耳。夫神通顯示、多至五百若八百、乃至九十九万億、奚事十六十八之斤斤哉。顧仏薄伽梵般涅槃時、以無上法付囑十六阿羅漢、令其護持、自当以十六為正。前人画羅漢相、如張僧繇、盧楞伽二人皆止十六、斯亦一証也。茲命丁觀鵬写十六応真、像成、朕各為之贊、而応真法号一正以章嘉國師所定同文韻統合音字、并系唐古忒梵字於前、有学無学、人可共証之云。<sup>25</sup>

ここで、乾隆帝は梵經の『納達答喇伝』、『法住記』及び章嘉國師の説くところを援用して、羅漢の数は十六であり、俗に言うところの十八ではないとしている。また、蘇軾「十八羅漢贊」に見られる第一尊者から第十六尊者までの名称は『法住記』が記すところと合致するが、第十七、第十八尊者は異なるという。そして、そのうちの1は慶友とあり、これは『法住記』の作者のことであり、残りの1は羅漢賓頭盧とあり、これは『法住記』で第一羅漢とする賓度盧跋羅墮闍と重複するため、十六羅漢に加えた二尊は存在しないと指摘するのである。よって、乾隆は蘇軾の十八羅漢説は誤伝による過

ちであり、また『法住記』中の「仏薄伽梵般涅槃時、以無上法付囑十六阿羅漢、令其護持」という箇所を引いて、羅漢の数は十六の正すべきであると考え。かつ、唐代張僧繇と盧楞伽が描くところの羅漢像は全て十六であり、以上によって羅漢の数は十六であると定めるに至る。丁觀鵬（?—一七七二）は命によって「十六応真像」全十六幅（図1、北京故宮博物院蔵）を描いているが、これも以上のことによる。この画が完成した後、帝はとりわけて「十六羅漢贊」を書いており、また章嘉国師に命じて『欽定同文韻統』によって音の符合する漢字を用いて十六羅漢の名を定めさせ、この画幅に羅漢の名が「唐古忒梵字」によって記されたのである。

この識語からは博学かつ思慮深いという帝自らのイメージを広めようという意図を読み取ることができる。即ち彼は、梵漢の歴代の經典に詳しいだけでなく、仏学と言語学にも精通している章嘉国師をブレンとして、自らが梵、漢、蔵（チベット）の仏学を取りまとめる地位にあることを顕示しているのである。また蘇軾の十八羅漢説が誤りであることを指摘し、そこから羅漢の数に関する問題に言及し、「博弁如軾、亦不免因人致誤耳。」という語を残している。現存する丁觀鵬筆「十六応真像」の最後の一幅、即ち第十六羅漢の真上には「唐古忒梵字」の羅漢名とそれを漢字で音写した羅漢名を書き並べ、更に乾隆帝の贊文、跋文を書くが、跋文と款からこの原画は「乾隆丙子冬十月臣汪由敦奉敕敬書」のもの、即ち乾隆二十一年（一七五六）に成ったものであることが分かる。<sup>27</sup>このように羅漢像の上に「唐古忒梵字」による羅漢名、音写の漢字による羅漢名を並べ、そして乾隆帝の贊文を書きすることは、乾隆朝の羅漢像において

典型的な方法となる。また、乾隆は羅漢の数が十六であるか十八であるかという宋代以降の議論に決着をつけたが、そのことは画像の制作の上に反映されており、丁觀鵬筆「十六応真像」はまさに乾隆帝の羅漢の数及び名称に対する考訂の結果を体現していると言える。

## （二）『欽定同文韻統』の実践——「阿哩嚩哩字」羅漢名称と図像

乾隆帝の羅漢に対しての考訂は、実際には彼の勅編になる『欽定同文韻統』（乾隆十五年「一七五〇」）と関係する。この書の序文では、梵語と漢語の音韻は明らかに異なるため、切韻法によって梵音を類推することはでき得なく、そのため多くの梵語の音韻の伝わりようがなく、更に相当の混乱も見られると指摘している。また帝は、古代仏典の閲覧の際に、梵語と漢語が入り乱れているとする。咒語においては常にインドの音で表されて訳されず、このためにその真諦を伝えていと述べているが、一般の僧侶は読経の際に必ずしも梵音を用いないため、その方法では訳を施されていない咒語の原意を表すことは敵わないと述べる。言いかえれば、乾隆は咒語を唱える際には梵音によるべきであり、そうすれば訳されていない咒語の本意に沿うはずであると考えたのである。<sup>28</sup>『欽定同文韻統』はこのような言葉に対応或いは近い音を検索し、仏典中の梵文を音読みするためのものである。蔵、滿、漢の三種の言語による梵文発音を整理すれば、梵文咒語を誦す際にそれぞれの言語の梵文原音に近い音を持つ言葉を拾うことが可能となる。この発音システムが即ち「阿哩嚩哩字」と呼ばれるものであり、<sup>29</sup>これによって『欽定同文韻統』が編纂

された。この編纂の目的とするところは、音写によって經典の誤謬を正し、梵文の奥妙を探ることを可能にすることにあつたのである。

先行研究では、「阿哩噶哩」の大規模な適用は乾隆二十三年から三十八年の編著になる『御製滿漢蒙古西番合璧大藏全咒』においてであると指摘されている。<sup>30)</sup> ここにおいて、乾隆二十一年（一七五六）の仏典中にもともと記されていた羅漢名の考訂は、「阿哩噶哩字」適用の先駆けとすることができると言える。そして、このことは丁觀鵬筆「十六応真像」の上方の「唐古忒字」による羅漢名、並びに「阿哩噶哩字」による羅漢の順と名称の考訂は正に『同文韻統』の「阿哩噶哩字」の実際の利用によるものであり、これによって正確に十六羅漢の名称を読むことが可能となったのである。帝の意識に則して言えば、主理蔵伝仏教事務に携わっていた章嘉国師と共に主導した『同文韻統』の編纂、そして仏典中の羅漢の順序と名称の考訂は単に帝の学問的な興味からくるものではなく、政治的な権威を強め、宗教經典解釈の主導的な地位に帝があることを喧伝することによるものであつた。『同文韻統』中で梵音を蔵、滿、漢の各言語中に探ることと同じく、新たに作り上げた発音システムである「阿哩噶哩字」を用いて、羅漢像の上にそれを書写することで、自らが蔵、滿、漢の各宗教の権威たることを巧妙に示したのである。先述の題識には、羅漢の十六尊或いは十八尊という数の確定、配列順、名称について記されているが、ここに乾隆帝の仏典に対する認識と解釈の明示、音韻上の本源を探る必要性の主張がみられ、これは『欽定同文韻統』の編纂を受け継ぐことを目的とするだけでなく、同時にその実用化を更に一歩進めるものであつた。

以上、乾隆二十一年（一七五六）の丁觀鵬筆の十六羅漢像は、様式においては伝統的な「世間之態」の羅漢であるが、同年に乾隆が十六という数と配列順、名称を確定した後に成つたものであり、それを具体的に体現したものであると言えらる。この作品と「阿哩噶哩字」によって改めて定められた羅漢名の組み合わせは、即ち乾隆帝によって確立された新たな羅漢系譜を打ち出すものである。

### (三) 乾隆新羅漢系譜の代表たる聖因寺本

乾隆十六年の初の南巡の際に乾隆は既に聖因寺本を目にした可能性はあるが、二十一年（一七五六）の羅漢の考訂並びに丁觀鵬筆の「世間之態」様式の「十六応真」によって新羅漢系譜が確立された後、間もなくして二十二年（一七五七）の第二次南巡時には乾隆は例によって聖因寺に参拝し、再び聖因寺本を見るに至っている。その後、新編『欽定同文韻統』を参考に十六羅漢の順序、名称、題贊を聖因寺本の画幅上に書き込んでおり、これ以後、聖因寺本は丁觀鵬本に取って代わり、乾隆新羅漢系譜を代表する作品となるのである。

聖因寺本が乾隆帝にとっての新羅漢系譜の代表となつたことは、主に貫休の羅漢像（所謂「禪月様」）は歴代の羅漢画中で最も名が知れ渡つていたからであり、古書画収蔵に心血を注いだ乾隆が過去に文字の記録のみでしか知らなかつた貫休の十六羅漢画を見た時の喜びよりは容易に想像がつく。またもう一つの理由としては、この十六羅漢が「胡貌梵像」の羅漢像であつたことにある。これは伝統的な「世間之態」による羅漢とは大いに趣向が異なつており、かつ著録中の貫休様式と符合し、珍奇性を有している。そして更に重要

なことは、乾隆帝が一年前に羅漢の数（十六）と配列順、名称を認定したばかりの中であって、この羅漢像は十六という数において帝の意向に沿い、羅漢数を十六とする方法の正しさを示すために打つてつけの作品だったことである。加えて、乾隆帝が唐末のものであると見なしたこの聖因寺本は、千年の珍奇な古羅漢画の様子を留めており、その制作年代は『欽定同文韻統』によって遡る所の「唐古式字」と時代的にも符合するからである。そのため、この独特な様式による「胡貌梵像」の羅漢は、乾隆帝の羅漢像に対する認知の視野を広げたのであるが、更にまた自らの考訂と呼応させるべく、「阿哩噶哩字」によって羅漢名を配列順に記し、梵音に淵源を辿れるよう処置を施し、正に「図文相符」の形に仕立て上げたのである。ここにおいて聖因寺本は乾隆の心中における羅漢群像の典型的な作例となっていたのである。

#### 四、聖因寺本の複製—各種の技法と基底材による伝移模写

乾隆二十二年（一七五七）に聖因寺本において羅漢の並べ替え、名称変更を行ってから後、乾隆朝ではこの作品が新たな羅漢系譜と図像の典型となっていた。聖因寺本を基にして様々な媒体に羅漢像を造形していくようになり、大多数の十六羅漢図の源泉は、当本にあった。貫休十六羅漢の原画の所在は今明らかでないが、<sup>31</sup> 伝世する数多の乾隆期の複製品を通して、その様相を知ることができる。以下、基底材によって分類し、それぞれの作品についてみていく。

#### (一)「副墨（幅本）」 絵画と織繡

乾隆二十二年（一七五七）、帝は丁觀鵬に聖因寺本を基に、「胡貌梵像」の彩色羅漢像十六幅を模写させ（図2、台北故宮藏）、併せてその画幅に題識を書いた（図3）。そこには、

右丁觀鵬模錢塘聖因寺所藏唐貫休画十六応真像、像各为一卷。先是丁丑春南巡、詣寺展礼、見旧像位次、未經審定、名号又不協梵夾合音、既次第籤排釐訂、且各系以贊、婦之寺中、而命別繪此十六設色、莊嚴相好、足称副墨、合十讚歎之余、一一復為之贊（中略）……乾隆歲在戊寅仲春月朔日、御筆。<sup>32</sup>

とある。ここから、帝は丁丑年（二十二年「一七五七」）の南巡の際に聖因寺本を見て、この羅漢の配列順と名称に変更を加えた後、当作品を寺に戻し保存させ、かつ丁觀鵬に勅命を下して模写させ、その模写本を「副墨（幅本）」と呼んだことが分かる。これは聖因寺本に対する模写の第一歩であり、乾隆は画幅上に「丁觀鵬模貫休十六応真像贊」と書いている。この模本は、乾隆二十一年の丁觀鵬の「世態之相」本と同様に、画幅の上方、真ん中に「唐古式梵字」を書き、また「阿哩噶哩字」によって羅漢名を題とし、そして乾隆帝の賛を持ち、乾隆朝の新羅漢系譜の定められた形式となるものであった。

丁觀鵬の模本以外にも、小冊頁が伝世しており、この表紙の板には「恭模御製唐貫休十六羅漢像贊」と刻字してあり、本紙が縦二十一センチメートル、横二十五センチメートルで、計十六葉から



成り、磁青紙上に金泥で絵を描くが(図4)<sup>33</sup>、これもまた主尊の羅漢は明らかに聖因寺本を模したものである。横長の冊頁であるため、土石などの背景を描く際に、空間の比率に合わせて調整が加えられている。絵の上にはまた、乾隆によって定められた「阿哩噶哩字」による羅漢名、御製の「貫休画十六応真像贊」を書き、更に第十六羅漢の上には原画の識語の写しをいれている。

この他にも史料には避暑山莊雲山勝地樓の仏殿には「十六応真掛屏」四扇(図5)<sup>34</sup>があったことを示しており、一扇ごとに四つの粉彩の磁版が嵌め込まれており、計十六の磁版にはそれぞれ聖因寺羅漢が模写される。ただしここには羅漢名は記されない。この類の工藝製作は、聖因寺本羅漢群像を基本要素として、絵画によって複製するだけでなくそれを異なる材の上に表すというものである。

乾隆朝において重ねて複製される聖因寺羅漢図像の中には、織繡等の技法によるものもあり、例えば台北故宮の「清繡畢沅書御製十六羅漢贊」冊(図6)は摺装の計十六葉から成るもので、全体が乾隆の定める羅漢の配列順に従っており、右幅に畢沅(一七三〇—一七三九)の篆書による乾隆御製「貫休画十六応真像贊」と「阿哩噶哩字」の羅漢名を青糸の刺繡で表し、左幅に聖因寺本を模して羅漢を刺繡で描く。羅漢の造形や構図は聖因寺本とおおよそ似るが、彩色が鮮やかであり、視覚効果をより明確にしている。ただし、羅漢の配列順や「阿哩噶哩字」の羅漢名及び聖因寺本からの模写という行為には、依然としてこの種の新羅漢を流伝させてそれを羅漢の代表とする意図がはっきりと存在する。また『清内府藏刻絲書画録』<sup>35</sup>中には「清刻絲模唐貫休十六羅漢像」十六幅について記されており、

この題記の内容と印章から聖因寺本の図像を基にしたつづれ織りによる複製も行われていたことが知られる。

## (二) 石刻と石彫

乾隆帝はかつて丁観鵬による聖因寺本の模写に「副墨」という称賛を与えたため、この模本が原本の忠実な模写によるものであることが推測される。しかし、聖因寺本の行方は知れず、実際に両者を対比させることはできない。ただ、幸いにも当時の石刻作品が現存しており、これは参考に値する資料である。この刻石(図7、8)は杭州の孔廟に所蔵されており、「十六羅漢像刻石」と名付けられ、高さ一二六センチメートル、幅五十五センチメートルあり、その拓本から原画は、題に十六羅漢の配列順と名称が記され、下方に乾隆の考訂後の番号と名称が註記され、また乾隆御題の十六羅漢贊を持つことが分かる。そのうち、第十六羅漢の画幅には羅漢贊のほか、傍らに乾隆の題識(先に見たため、ここでは詳述しない)があり、右下方にはまた次のような一段の題記が記されていた(図9)。

御定聖因寺十六尊者像，尊者化身，妙絵伝世，千年恭遇，我仏心皇上於一毫端重開生面，名位既定，文采全彰，是广大最勝殊縁，不可思議。主持臣僧明水募贊敬謹，勒石復建，以阿羅漢藏用，昭崇奉願。天人共仰於万禪爾。大清乾隆二十九年八月之吉，住持臣僧明水恭紀。<sup>36</sup>

乾隆が聖因寺本の羅漢の配列順、名称を改めた後、元の通りに作

品は寺に返されたが、聖因寺住持の僧明水は帝がこの羅漢を重視することを理解し、乾隆二十九年（一七六四）に資金を募り、十六羅漢の原画を石に模刻したのである。またそれと併せて石塔（**図10**）も建て、ここに十六羅漢の石刻画を乾隆の定めた配列に従って嵌め込み、羅漢像の上方、即ち塔の上縁に乾隆考訂の羅漢の配列順と名称を刻み、更に小字によって元來記されていた題字を註記した（**図10**の上方に貼られる拓片を見よ）。

石刻の拓本と丁觀鵬模本を比較してみると、両者の法量は極めて近く（石刻・高さ一二六センチ、幅五五センチ、丁觀鵬模本・高さ一二七・五センチ、幅五七・五センチ）であり、構図としての乾隆の定めた順序に従っていくと、第五・九及び十四尊者が左右反転しているが（**図11**）、残りは衣文等の各部分において類似する。また、乾隆はそれぞれの作品に賛を入れており、両者の賛文は相異なるものである。丁觀鵬の模本の六尊の羅漢が左右反転している所以としては、元の図像の方向を調整して互いに相対するようにした可能性が考えられる。

現在北海公園妙相亭の中にある漢白玉を用いて彫造した十六面塔（**図12**）は各面に一羅漢を線刻しており、羅漢の題字は乾隆が定めたもので、これもまた聖因寺本の複製によるものである。注目に値すべきことに、妙相亭石塔の石刻画と聖因寺石刻画はやや異なるのである。妙相亭石塔には聖因寺本の原画の題記を持たず、その羅漢題字は聖因寺石塔における羅漢像の上方真ん中のものと共通し、また乾隆御製の羅漢賛を刻む。ここには聖因寺本の原画の羅漢題字や落款、題記はなく、僅かに聖因寺本の図像のみを留めているのであ

る（**図13**）。妙相亭石塔は万仏楼西門内に位置するが、万仏楼は乾隆三十五年（一七七〇）に皇太后の傘寿を祝して建てられたものである。<sup>37</sup>このことと妙相亭塔の羅漢像の組み合わせの状況を鑑みると、当作品の製作年代が聖因寺石刻よりも下ることは明らかである。いずれにしても両石塔は乾隆帝が新羅漢の系譜を作り上げた後に出現したもので、貫休十六羅漢に関する新たな考察を可能とするものである。

この他に、『皇朝通志』金石略には乾隆二十七年（一七六二）の「御題羅漢像賛」が記録され、その碑には「臣等謹按、羅漢像旧人所繪、浙僧明水恭進、御題贊並御書心經於上。」<sup>38</sup>という題記があり、また「御題貫休羅漢像賛」碑についても述べ、その題記は次のようであるという。

臣等謹按、唐貫休画心真十六像流传浙中。藏於錢塘聖因寺。尊者名号向沿訳経之旧。未合梵策本音。其位次亦有互異。乾隆二十二年。翠華幸浙。悉加改正。重為標識各題御製賛於上。<sup>39</sup>

現在これらの石碑に刻される内容を知ることにはできないが、題記からすると聖因寺十六羅漢と関係していたはずであることは分かる。また、この年（一七六二）に乾隆は第三回目の南巡を行っているため、二つの碑が複製する聖因寺本と関連する賛文は、乾隆が新羅漢系譜を重視していたということを間接的に説明するものである。御書の題記を持つ両碑の製作は、或いは乾隆二十九年（一七六四）の聖因寺住持による十六羅漢の模刻及び石塔の建立の契機となった

のかもしれない。

以上の羅漢像の石上への模刻以外にも、また彫刻によって聖因寺十六羅漢像を複製した作品が各種存在する。「碧玉填金御製詩句羅漢図版」(図14)<sup>40</sup>などは、碧玉版の上に第二尊者、御題の羅漢名と羅漢賛を線刻して鍍金を施したものであり、玉版の法量は縦二一センチメートル、横八センチメートルで元は十六の羅漢が揃えて玉版冊を形成していた。また、紫禁城の寧壽宮花園雲光樓に置かれる「硬木嵌玉十六羅漢像屏」(図15)は、彫刻を施した玉を象嵌するものであり、羅漢像を黒漆の屏風に嵌め込んでいる。この羅漢像、乾隆御題の賛と識文の内容や位置、更に第十尊者右下の篆書題記までが聖因寺石刻と同じであるが、ただ聖因寺本原画の羅漢題字を乾隆が定めるものに改め、「阿哩噶哩字」によって書している。この屏風は資料によると乾隆四十二年(一七七七)に当時山東巡府であった富察国泰によって献上されたものであることが明らかであり、また聖因寺石刻以外で聖因寺本原画の題記を留める(図16)複製本として重要である。

こうした平面の彫刻作品の他に、高浮き彫りによる玉石上に図像を立体化させたものもある。例えば台北故宮藏「清玉羅漢山子」(図17)<sup>42</sup>は、背景の構図と羅漢の造形を聖因寺本の第十一尊者から採ったものであり、また「御製祖查巴納塔嘎尊者賛」を刻す。羅漢は主として玉の山に一体化する構図をとり、高浮き彫りによって表される。これと類似する作品として「玉羅漢擺件」(図18)があるが、この構図も同じく第十一尊者(祖查巴納塔嘎)からのものであり、丸彫りに近い技法で原本の平面の図像を立体物に転化している。他

に「清乾隆白玉御題詩羅漢第五尊者山子」(図19)<sup>43</sup>や玉刻「第十六羅漢山子」(図20)があり、これらの玉の山の構図はいずれも聖因寺本からのもので、山石を巧みに配し、前の作品よりも構図として調ったものとなっている。また双方ともに御製羅漢賛を刻す。この他に、台北故宮所藏の「清乾隆青金石羅漢山子」(図21)がありこれは青金石に第十六羅漢を彫刻するもので、図像は同じく聖因寺本からとるが、構図は丁観鵬模本と同じく左右反転しており、技法においては玉山作品の表現と共通する。更にこれと類似する作品が北京故宮に見られるが、「青金石彫第十一羅漢」(図22)がそれである。<sup>44</sup>以上の聖因寺本を底本とした玉石における山形の作品は、全て御製羅漢賛を有す。しかし、これらが当初単独の作品であったのか、或いは他のものと組みあわせたものであったのかということに関しては、なお検討を要する。

以上のものの他、複数の岸壁や樹石による空間を連続させる通景式の構図をとる玉彫作品もあり、ここでは十六羅漢もその空間の中に融合させつつも、羅漢の各造形は原型を留める。例えば「清乾隆黑白玉御製羅漢賛挿屏」(図23)<sup>45</sup>では、十六の羅漢を同一画面の中に配し、通景画のようにし、背後に「御製羅漢賛」十六首を刻んでいる。また「青白玉羅漢立屏」(図24)<sup>46</sup>では、第一、三、四、七、九、十一、十三、十五尊者など八尊の羅漢を同一の玉屏上に表しており、羅漢の傍らには同様に御製羅漢賛が記されている。

### (三) 墨

乾隆帝が定める聖因寺本式新羅漢を基にした各種の作品製作にお

いて、十六羅漢を刻む墨を一セットとしたものも作られ、北京故宮蔵の「清乾隆十六応真墨」(図25)はその例である。これは羅漢墨十六個を一箱に収めた作品であり、各墨の形状は同一でなく、それぞれの片面には羅漢像を模刻し、その上方には原面の羅漢題字と乾隆によって定められた題字を持ち、もう一方の面には御筆の羅漢賛を入れる。第十六尊者にはまた乾隆の題識が記されており、これと聖因寺石刻上の乾隆の各印章を比してみると、これら羅漢墨はまた聖因寺本から複製されたものであることが知られる(図26)。最近になって巷間において製墨のための型(図27)も発見されたが、細い線が用いられるなど技巧が凝らされている。他にこれと類似したものに「十六羅漢図墨」(図28)があるが、この側面には「曹素巧来孫堯千製」とあり、<sup>47</sup>或いは北京故宮蔵の「清乾隆十六応真墨」もまた清初の墨名家であった曹素巧(一六一五—一六八九)の子孫に当たる曹堯千の製作になるのかもしれない。『鑑古齋墨藪』には「御製羅漢賛墨」(図29)を収録しており、これは乾隆期の著名な製墨家であった汪近聖の一家によって製作され、片面には羅漢像と乾隆が定めた羅漢題字、その裏面には御製羅漢賛をそれぞれ刻み、乾隆朝への貢墨である(図30)<sup>48</sup>。更に「十六羅漢墨」(図31)は各墨が古器物の造形をしており、片面に羅漢像と乾隆考訂の羅漢題字、もう一面に御製の羅漢賛を刻むが、第十六尊の側面には「胡開文」<sup>49</sup>款があり、乾隆期の徽州における製墨名家の胡開文が製したものである。以上の三つの十六羅漢墨はいずれも乾隆期に徽州の製墨家の手によって製作されたものである。これらは各々造形が異なるとはいえず、等しく乾隆が定める聖因寺本式の新羅漢を題材としており、この図

像が当時如何に盛行したのかを物語るものである。また、筆者はかつて杭州孔廟において「十六羅漢鼓型墨」(図32)を見たことがあるが、これは直径約二〇センチの大型の墨で、側面に考訂羅漢題字と羅漢像を刻み、鼓面に楷書の聖因寺本の乾隆題識を記しており、そして底面には乾隆年製の款を持つのであろう。しかし、同様の墨はまた美術市場でも見出せ、その底部には「大清乾隆年汪近聖製」(図33)と刻まれるが、<sup>50</sup>この作品は近代に製作されたものであり、古作を模したものであるのか或いは後世の人が古作によって創意を得て製作したものであるのか判断がつかかねる。

以上の清宮旧蔵の各種の基底材に表される十六羅漢像の構図は、乾隆二十九年(一七六四)の石刻作品と基本的には同じもので、ここでは却って乾隆二十二年(一七五七)の丁観鵬模本のような第五、六、七、八、九、十四羅漢のように左右が反転する現象は起きていない。思うに杭州の石刻は当時聖因寺に存した原面に拠って模刻したものである。よって、清宮内府にはもう一つの聖因寺本原画と同じ絵手本があり、その他の材における複製はこれに依り、丁観鵬模写本(一部の羅漢が左右反転)を用いたものではないと推測できる。

#### (四)「明吳彬画羅漢」十六幅

台北故宮蔵「明吳彬画羅漢」十六幅(図34)に関して注目に値するのは、この作品は聖因寺拓本によって描かれたと考えられており、<sup>51</sup>吳彬筆とはなっているが十八世紀晩期の作になることである。また、乾隆内廷で作成されたものではないものの、乾隆後期に内府に入っている。画上の原題には羅漢名(羅漢名は聖因寺本と同じであり、

法住の記載になる)があり、表装には乾隆が定めた「阿哩噶哩字」の羅漢題字が記されており、第十六尊者の表装には次のような識語も見られる(図35)。

此吳彬模貫休心真像十六幀。与内府珠林所藏。及西湖聖因寺所  
伝貫休画心真諸相。老少示現。布景結印。互有同異。蓋貫休当  
日深入仏海。絵事擅長。所画原非一本。彬此画自得師承。況仏  
法即空即色。一切法化報身皆非相。是一。是二。原不必作分別  
想。惟彬每幀自標心真位号。不特沿誤漢經名目。而前後次序亦  
俱訛舛。因以西蕃梵夾合音訂正。次第重排。各為標識。俾西土  
莊嚴各還真面。即質之心真亦当印可也。乾隆六十一年丙辰仲冬  
月重閱御識。臣董誥奉勅敬書。

これは乾隆六十一年(一七九六)に乾隆の勅によって董誥によって書かれた識語であるが、ここには吳彬筆羅漢像十六幅は乾隆の定めるところによって羅漢題字と配列順が訂正されたものであるという旨が記される。表装に書かれる羅漢名は乾隆晩年に定めた羅漢題字であり、これは乾隆五十一年(一七八六)以後に再び正されたもので、そのため『御製文集』記載と同じく第十二尊者などには「畢那楂拉拔哈」(上下合)「喇鋸雜尊者」(図36)とあり、先にみてきた聖因寺本から複製される関連文物上に記される第十二羅漢「畢那楂拉哈拔」(左右合)「喇鋸雜尊者」とは異なる。また、この識語からは、図像そのものの真偽が乾隆帝の意に介するところではなく、重要なのはそれが彼の定めるところの図像と題字に符合する羅漢系譜に属するもの

であるかどうかということであり、そして「阿哩噶哩字」羅漢名は新羅漢系譜の核となるものであるということが知られる。

この他に、改定した羅漢の数と題字に関する識文としては、乾隆二十八年(一七六三)「唐貫休十八羅漢贊」の後ろに補填されるものがあり、そこには「命丁觀鵬視西湖貫休畫本，一再仿之，而再製贊焉」と記され、また「西番古画十八心真贊」の識文では「与夫西湖所模，以及玉石所鐫刻，臣工所繕録不下数百十本」と述べられている。これらはいずれも題字を改めた後の聖因寺本十六羅漢像を乾隆二十二年(一七五七)より羅漢図像を代表するものとしたが、その後、乾隆が十六羅漢を十八羅漢と改めてからも聖因寺本は依然として相関係する文物製作の典型的な底本であり続けたということを示す。また「阿哩噶哩字」羅漢題字は乾隆羅漢系譜のシンボルで、文物上に表され、更に降龍、伏虎羅漢の名称、配列順が確定した後は、それに従って関連の文物が製作されるといっても行われ、こうした事実は乾隆時期の羅漢系譜に属す各種の文物が、その時代の独自性を持つだけでなく、媒体として乾隆朝の文物製作上の特色を反映することを明示する。

### 結論

乾隆帝の南巡と西湖聖因寺は不可分の関係にあり、西湖南巡と聖因寺に関連する文物を通して、乾隆時の文物製作の脈絡と特性を浮彫りにすることができ、以下三つの方向からそのことについてまとめる。

## (一) 独特の時代性

これまでに述べた聖因寺に関連する文物製作について時系列に従って追うと表のようになる(表一)。

この年表によって、乾隆期の文物製作で取り上げる題材は、皇帝の意向によって選定され、また皇帝自身の功績を示したものであることが分かる。これらの年代の記録は、ある時には乾隆帝が気にかける或いは喧伝しようとする文化芸術行為と帝が見聞きしたものが或いは直接的に関わっていることを示しており、そのため乾隆朝の文物製作の題材は常に一定の時効性を有していた。更に、文字或いは図像を通して型の見本を看取することができ、それは以後の複製品の底本となった。聖因寺本は、また乾隆帝が「阿哩噶哩字」羅漢名と配列順を定めた後に乾隆朝の新羅漢系譜の典型的な見本となった。一方、羅漢考訂に関する事跡を時系列に並べてみると、乾隆期の典型的な題材の形象は、考訂、図像選択を経て、最終的に文物製作のテーマの最良の規範となったことが分かる。更にこれだけでなく、乾隆帝は羅漢に対する認識を二十一年(一七五六)、二十二年(一七五七)、二十八年(一七六三)及び五十一年(一七八六)以後において複数回変更しており、このような変更もまた各種の関連文物の製作に反映され、各時期の鮮明な時代性を顕示しており、またこの事実と同じ図像を用いて異なる基底材において複製を繰り返すという行為も乾隆朝の文物製作が備える時代的意義と特色であるということを物語る。

## (二) 技法と基底材の多様化

西湖南巡と聖因寺の因縁において、それと関連する文物製作に関して言えば、数多の作品の複製が同じ底本を基にしており、このことは底本が決定されてから各種の技法を使ってその複製が行われたと換言することができる。「丁觀鵬模貫休十六応真像」の如きは聖因寺本の模写の絵画作品であり、「貫休十六羅漢」石刻画は聖因寺本に基づく模刻で、「硬木嵌玉十六羅漢像屏」では象嵌の技術が使われ、「清繡畢沅書御製十六羅漢贊」は筆に代わって針による模写というべきものである。更に各種の玉石における山中羅漢の彫刻は、平面的なものだけでなく、石材と彫技によって立体化したものもあり、また墨の作品では浅浮き彫りの画面を表している。これらは全て各種の工芸技法を駆使したものである。

使用される基底材に至っては多様を極める。書画、織繡の紙や絹以外に、また石では大理石や各種の玉、青金石等があり、墨を模した木製の墨、更には硬木に玉を嵌め込むという多種の基底材の使用もまた乾隆期の同主題作品複製における大きな特色である。<sup>56)</sup>

## (三) 深い含意

陳捷先氏は乾隆帝の文化政策の目的は「清朝の統治権を守り、乾隆帝自身の皇権強化、そして行政力を皇帝の文化上の趣味、嗜好、賞玩に用いる」<sup>57)</sup>(原文は中文)ことにあったと述べている。これによって本稿で見えてきた各種の作品製作における題材の選定の目的を解釈することができる。このような図式の形成は各種の相関連し合う作品の製作に反映されているのである。<sup>58)</sup>しかし、文化政策の目的は政

治権力の擁護、強化と行使にあったため、作品の製作には皇帝自身の趣向と関係するとは雖も、作品の典型となる底本の選択と形成の背後には常に政治的な動機があったと言える。本稿で述べてきた乾隆朝の新羅漢系譜の確立に至るまでには、羅漢の数と名称のそれぞれ歴代の羅漢に関する説の考訂と新たに作った音写システムである「阿哩噶哩字」による決定があり、このことは乾隆帝自身の考証趣味を示すのであるが、政治権力を強固にし、宗教の経典解釈とその主導的な地位にあることを喧伝することを明示する点でより重要である。帝と主理蔵伝教事務であった章嘉国師が共同で主導した羅漢の考訂は、更に巧みに蔵、滿、漢の宗教と政治における清朝の権威を強調する。聖因寺本の帝の前における出現は、新たに羅漢系譜を作り上げる過程で典型となる図像の底本を乾隆帝に提供した。乾隆帝が聖因寺本の羅漢の配列と名称を新たにし、これまでと異なる解釈を賦与することによって、この作品は乾隆が表現したいところの政治、宗教における権威の含意を有することとなり、その一つの象徴となったのである。その後の各種作品の複製はある種の趣味や嗜好によるだけでなく、政治的な喧伝の象徴的な意味を帯びる。そのため、乾隆朝は常にこの種の自らの功績を示し、政治的目的を具有する作品を各種の基底材によって複製していったのである。後に羅漢系譜における考えが変更されることもあるが、「阿哩噶哩字」の羅漢名は常に新羅漢のシンボルとして在り続け、古画、新画に関わらず、乾隆の題識を持つ各種の羅漢像に記された。

以上聖因寺本に着目することで、乾隆帝が文物や経典に対する認識の形成過程において、宗教と政治を結合させ、政治的、宗教的な

シンボルである「阿哩噶哩字」の羅漢名と図像によって乾隆朝の新羅漢系譜を作り上げたことが明確に理解されよう。図像自体は変更されることはあったが、政治的、宗教的意義を最も備える「阿哩噶哩字」羅漢名こそ乾隆朝羅漢系譜全体の核であり続けた。乾隆期の文物製作には、文化の伝承としてだけでなく、政治的喧伝の意味合いを持ち、この時期、文化と政治が正に表裏一体の関係にあったと言える。乾隆は文化芸術を悠々と楽しんだだけでなく、絶えず政事について思念していたと思われる。

## 註

- (1) 李玉珉「明末羅漢画中的貫休傳統及其影響」〔故宮學術季刊〕第二十二卷第一期、二〇〇四年、九十九—一四三頁。
- (2) 賴毓芝「文化遺產再造—乾隆皇帝對於南薰殿圖像的整理」〔故宮學術季刊〕第二十六卷第四期、二〇〇九年、七十五—一〇〇頁。
- (3) 侯怡利「聖主明君的形塑与文物的再詮釋—論乾隆重刻石鼓」〔故宮學術季刊〕第二十七卷第四期、二〇一〇年、七十六—一二〇頁。
- (4) 康無為「帝王品味—乾隆朝的宏偉品味与異國奇珍」〔讀史偶得〕中央研究員近代史研究所、一九九三年、五十七—七十二頁。
- (5) 張麗端「從『玉卮』論清乾隆中晚期盛行的玉器類型与帝王品味」〔故宮學術季刊〕第二十七卷第四期、二〇一〇年、六十一—一六頁。
- (6) 陳捷先「略論乾隆朝的文化政策」〔乾隆皇帝的文化大業〕展圖錄、国立故宫博物院、二〇〇四年、二一七—二一九頁。
- (7) 乾隆帝の六度の南巡時期は、それぞれ乾隆十六年（一七五二）、二十二年（一七五七）、二十七年（一七六二）、三十年（一七六五）、四十五年（一七八〇）、四十九年（一七八四）である。
- (8) 中国第一歴史档案館編『乾隆帝起居注』第十冊、四十三—五十二頁。

- (9) それぞれ乾隆十六年、二十七年、三十年、四十五年、四十九年の五回の南巡の際に行宮八景賦詩を詠じている。「西湖行宮八景」、「再題西湖行宮八」、「西湖行宮八景重詠」、「四題西湖行宮八景」、「五題西湖行宮八景」(『御製詩集』二集卷二十五、三集卷二十二、三集卷四十八、四集卷七十一、五集卷六)。
- (10) 『西湖志纂』巻一、「聖因行宮図」、十六頁。
- (11) 乾隆帝の西湖図製作に関しては、蘇庭筠「乾隆宮廷製作之西湖図」(国立中央大学芸術学研究所碩士論文) 参照。
- (12) 『皇朝通志』巻二〇、「金石略」六、一〇五〇頁。
- (13) この南巡は、乾隆二十二年二月二十八日から三月五日までのもので、聖因寺行宮に留まっている。王澈「乾隆二十二年南巡史料」(『歴史檔案』一九八九年第三期) 二五—三六頁参照。
- (14) 乾隆帝の二度目の南巡に際して聖因寺本を見るに至ったことは、杭州孔廟現蔵「十六羅漢像刻石」の乾隆題識から分かる。杜正賢主編「十六羅漢像刻石」(『杭州孔廟』西泠印社出版社、二〇〇八年) 二七〇—二八六頁参照。
- (15) 例えば註1の李玉珉「明末羅漢画中の貫休伝統及其影響」が挙げられ、他に宮崎法子「伝斎然将十六羅漢図考」(鈴木敬先生還暦記念会編『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) 一五一—一九五頁、百橋明穂「十六羅漢図の源流とその系譜」(『仏教美術史論』中央公論美術出版社、二〇〇〇年) 三九七—四〇七頁などの諸論考があり、十六羅漢図の流伝に関して詳しい考察が加えられている。
- (16) 『宣和画譜』巻三「世之画羅漢者、多取奇怪、至貫休則脱略世間骨相、奇怪益甚。元(即張玄)所画得其世態之相、故天下知有金水張元羅漢也。」(于安瀾『画史叢書』第一冊「文史哲出版社、一九七四年」四〇五頁)。
- (17) (宋) 黄休復『益州名画録』巻三「禅月大師(中略)師閻立本、画羅漢十六幀、龐眉大目者、朵頤隆鼻者、倚松石者、坐山水者、胡貌梵相、曲盡其態。」(于安瀾『画史叢書』第三冊「文史哲出版社、一九七四年」141—144頁)。また、羅漢画を「世間相」「出世間相」「藏密羅漢像」というように三種に分ける場合もある(李玉珉「羅漢画特展説明」(『羅漢画』展図録、国立故宫博物院、

- 一九九〇年) 四—五頁) が、このうち前二者は本稿が述べるところの「世態之相」、「胡貌梵相」と同じ意味を持つ。
- (18) (清) 歷鶚『東城雜記』巻上「貫休十六羅漢始末」十七頁。
- (19) 註14に同じ。
- (20) 『内務府造办处活计档』「乾隆二十二年六月行文」。
- (21) 『秘殿珠林 続編』乾清宮、「唐人画十六応真」巻、六十三—六十四頁。
- (22) 「釈明中、字大恒、乾隆六年為聖因寺住持、二十二年春移主淨慈寺、工詩、擅書画。」(清) 張庚『国朝統画録』巻下) 十三—十四頁。
- (23) 題識は『御製文集』には見出せず、杭州孔廟蔵「十六羅漢像刻石」からの録文である。杜正賢主編「十六羅漢像刻石」(『杭州孔廟』西泠印社出版社、二〇〇八年) 二七〇—二八六頁参照。
- (24) 章嘉国師の出生に関しては、胡進杉「第三輩章嘉呼图克图及其創制的滿文經咒新字」(『中国藏学』一九九六年第一期) 一〇五—一二二頁参照。
- (25) 『御製文集』初集、巻二十八、「十六羅漢贊」、十一—十二頁。
- (26) 十七、十八尊者に関する考察については、李玉珉「神通妙変羅漢画—羅漢画特展紹介之一」(『故宮文物月刊』第八巻第七期、一九九〇年) 四—十九頁に詳しい。
- (27) 何芳「乾隆朝清宮十八羅漢唐卡名相解」(『故宮博物院院刊』二〇〇三年第四期) 四十五—五十八頁参照。この論考では、丁觀鵬筆「十六応真像」の図版と原画の款の妙録について扱っただけでなく、乾隆時期の十八羅漢タンカの名稱と図像における定型化する過程について言及しており、これは本稿とテーマ選択の上で類似する。
- (28) 『欽定同文韻統』「御製同文韻統序」一頁。
- (29) 羅文華「滿文大藏經」藏伝仏教絵画—兼及尊神明号中的滿文阿礼嘎札字」(『故宮博物院院刊』二〇〇三年第三期) 三十五—三十六頁、同「乾隆時期滿文阿礼嘎札字研究」(『同文韻統』、「大藏全咒」到滿文「大藏經」) (『燕京学报』輯刊) 二〇〇四年第十四期) 一五七—一八一頁。また乾隆帝自身がこの種の対音字を「阿哩噶哩字」と称しているため、本文でもそれに従う(『御製文集』



三集、卷十五、「西番古画十八応真贊」、十三頁。

第十八卷第二期）七十三頁。

(30) 胡進杉「第三輩章嘉呼凶克図及其創制的滿文經咒新字」(『中国藏学』一九九六年第二期) 一〇五—一三三頁参照。

(31) 李玉珉氏「明末羅漢画中的貫休傳統及其影響」で引く范志民氏の「貫休」関連資料によると、聖因寺本原本は現在浙江省博物館に所蔵されるというが、

未だ関連の報告書或いは図版などの資料が発表された様子はないので、このことに関しては更なる調査が必要である(『故宫學術季刊』第二十二卷第一期、二〇〇四年、一二二頁参照)。そのため本文では原本の所在は明らかでないとしておく。

(32) 『秘殿珠林 続編』、乾清宮、「丁觀鵬畫佛及羅漢像十七軸」、一九五頁。題識が記された乾隆戊寅は即ち二十三年(一七五八)である。

(33) 北京翰海拍賣社が、二〇〇五年秋に競売にかけたものである。http://www.hanhai.net/pmwpnew.php?ppcd=art34670879 参照(検索時期：二〇一二年十一月四日)。

(34) 劉春雲「十六応真掛屏」(『文物春秋』一九九八年第四期) 八十二—八十五頁。

(35) 朱啓鈴「清刻絲模唐貫休十六羅漢像」(『清內府藏刻絲書畫錄』卷二、出版社不詳、一九三〇年)。

(36) 題記は拓本からのものである。杜正賢主編「十六羅漢像刻石」(『杭州孔廟』西泠印社出版社、二〇〇八年) 二八六頁参照。

(37) 『欽定日下旧聞考』卷二十八、「国朝宮苑」、十一—十二頁。

(38) 『皇朝通志』卷二二〇、「金石略」六、一〇五二頁。

(39) 『皇朝通志』卷二二〇、「金石略」六、一〇五三頁。

(40) 香港クリスティーズ社が二〇〇五年秋に競売にかけた作品である。http://pm.findart.com.cn/1363919-pm.html 参照(検索時期：二〇一二年十一月四日)。

(41) 羅文華「硬木嵌玉十六羅漢像屏」(『頤養謝塵喧—乾隆皇帝的秘密花園』展図録、康樂及文化事務署) 二一六—二二四頁。

(42) 張麗端「從「玉厄」論乾隆中晚期盛行的玉器類型和帝王品味」(『故宮學術季刊』

(43) 香港サザビーズ社が二〇〇五年春に競売にかけた作品である。http://auction.artxun.com/paimai-146-727580.shtml 参照(検索時期：二〇一二年十一月四日)。

(44) http://www.douban.com/note/230009145/による(検索時期：二〇一二年十一月四日)。

(45) 北京翰海社が二〇〇六年秋に競売した作品。http://auction.artxun.com/paimai-283-1412604.shtml 参照(検索時期：二〇一二年十一月四日)

(46) http://tw.mag.cnyes.com/Content/20111110/9D03937786A44B7BB44FA833D087778.shtml による(検索時期：二〇一二年十一月四日)。

(47) http://www.polypm.com.cn/pmwp.php?ppcd=art5012418706 参照(検索時期：二〇一二年十一月四日)

(48) 『鑑古齋墨數』「御製羅漢贊墨」(古道編委会『墨譜集成』卷二、三、秦出版社、二〇〇六年) 四四二—四四四頁。

(49) http://pm.findart.com.cn/1718261-pm.html 参照(検索時期：二〇一二年十一月四日)。

(50) http://store.shopping.yahoo.co.jp/chineseartstore/c0026.html 参照(検索時期：二〇一二年十一月四日)。

(51) 李玉珉「神通妙変羅漢画—羅漢画特展紹介之二」(『故宮文物月刊』第八卷第八期、一九九〇年) 七十四—九十三頁。また註一文献においても言及有り。

(52) 『秘殿珠林 続編』卷四、乾清宮、「吳彬画十六応真」、七十九頁。

(53) 『御製文集』三集、卷十五、「西番古画十八応真贊」、十三—十四頁参照。『御製文集』三集には乾隆丙午から乙卯、即ち乾隆五十一年から六十年の間のことと記録されており、「西番古畫十八応真贊」がここに収録されていることから、本稿ではこれを乾隆五十一年以後のものとする。

(54) 『秘殿珠林』三編、「宋李公麟画十八羅漢」、三十頁。

(55) 註53に同じ。

(56) 乾隆重刻の石鼓にもまた各種の基底材による複製がある(侯怡利「聖主明君

的形塑与文物的再詮釈——論乾隆重刻石鼓」〔「故宮學術季刊」第二十七卷第四期、二〇一〇年〕七十五—一二〇頁。

(57) 陳捷先「略論乾隆朝的文化政策」〔「乾隆皇帝的文化大業」展図録、国立故宫博物院、二〇〇四年〕二二七—二二九頁。

(58) 文物製作の政治目的はまた石鼓重刻にも反映されている(註56に同じ)。

〈付記〉

筆者は一九九〇年から一九九六年にかけて日本に留学し、神戸大学の百橋門下において学問を修めた。博士論文のテーマは中国陶磁器に関するものであったが、仏教美術についても多くのことを学んだ。思えばちょうど留学している頃に阪神・淡路大震災が起きた(一九九五年)。地震勃発後、百橋先生は自ら救災用具を携えて被災地に赴き、各地を探し回った果てに避難所に身を置いていた筆者の元を訪ねてきてくれたのであるが、その時の先生の姿は今でも臉にやきついている。台湾に帰国してからは、国立故宫博物院の書画処に職を得たが、それからまたたぐ間に十七年を経過した。この度、恩師の退職に際して台北故宫所蔵品を中心として、「乾隆南巡と聖因寺貫休十六羅漢図」というテーマを選んだ。本稿の内容は仏教美術史的なものではないが、羅漢に関する知識は即ち恩師の授業において得たものであり、目下の職務にこれは結び付いている。これもまた因縁的な出会いであり、以て本稿を退職記念として恩師に献呈する。

陳 階晋 (ちん かいしん)

一九八四年 輔仁大学文学部卒業

一九九三年 神戸大学大学院文学研究科修士課程修了

一九九九年 神戸大学大学院文化学研究科博士課程修了

現職 国立故宫博物院 書画処 (副研究員)



図 2-1 清丁觀鵬「模貫休十六応真像」国立故宮博物院  
第一—第四尊者（向かって左から右に）



図 2-2 清丁觀鵬「模貫休十六応真像」国立故宮博物院  
第五—第八尊者（向かって左から右に）



図 2-3 清丁觀鵬「模貫休十六応真像」国立故宮博物院  
第九—第十二尊者（向かって左から右に）



図 2-4 清丁觀鵬「模貫休十六応真像」国立故宮博物院  
第十三—第十六尊者（向かって左から右に）



図 1 清丁觀鵬「十六応真像」の第十六尊者  
北京故宮博物院蔵



图4「恭模御製唐貫休十六羅漢像贊」冊

右丁觀鵬摹錢塘聖因寺兩藏唐貫休畫十六應真像係為  
 一奇先是丁丑春南巡詣寺展禮見舊像位次未經審定名號  
 又不叶梵夾合音既次第籤排登訂且各係以貫歸之寺中而  
 命別繪此十六設色莊嚴相好足稱副墨合十讚歎之餘一復  
 為之贊佛說即空印色乃至報現化身皆有我相今傑行  
 前後所為舉似在真境若黃字之記翻水即就真不感禪指千偈  
 而於性空妙諦試一印可瑞不致涉文字禪也  
 乾隆歲在戊寅仲春月朔日御筆



图3 清丁觀鵬  
 「模貫休十六應真像」乾隆題識

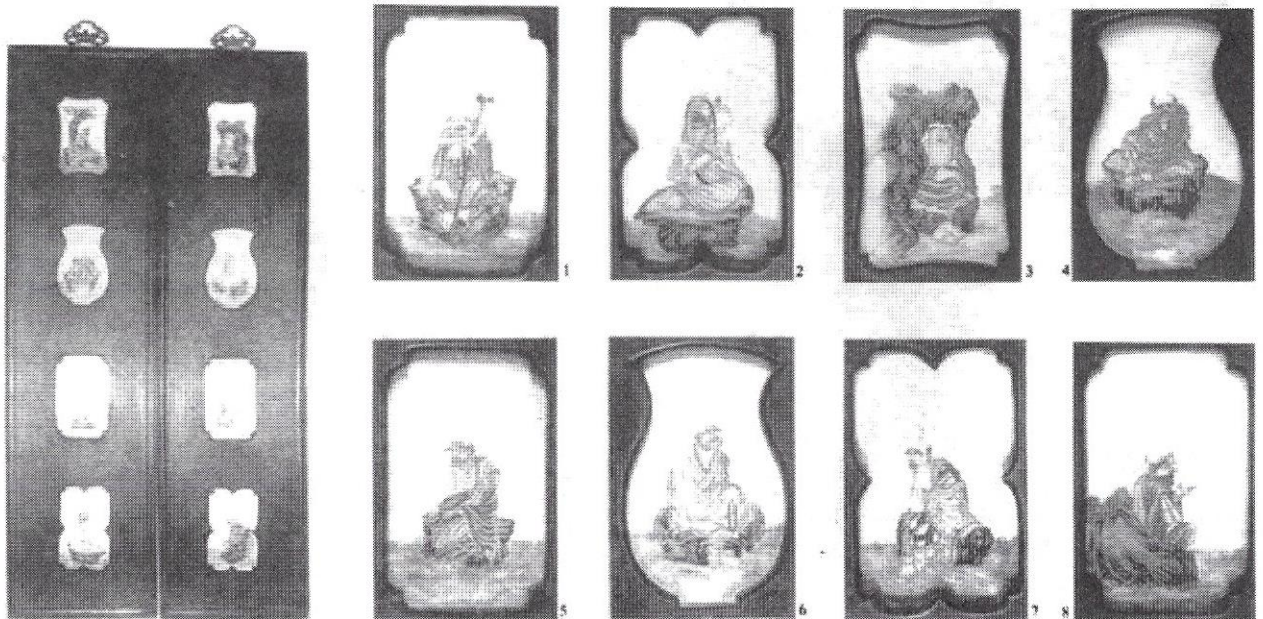


图5「十六應真掛屏」



圖6 清「繡畢沅書御製十六羅漢贊」冊 第二尊者



圖8 「十六羅漢像刻石」  
第十一—第十六尊者 杭州孔廟藏

圖7 「十六羅漢像刻石」  
第一—第八尊者 杭州孔廟藏

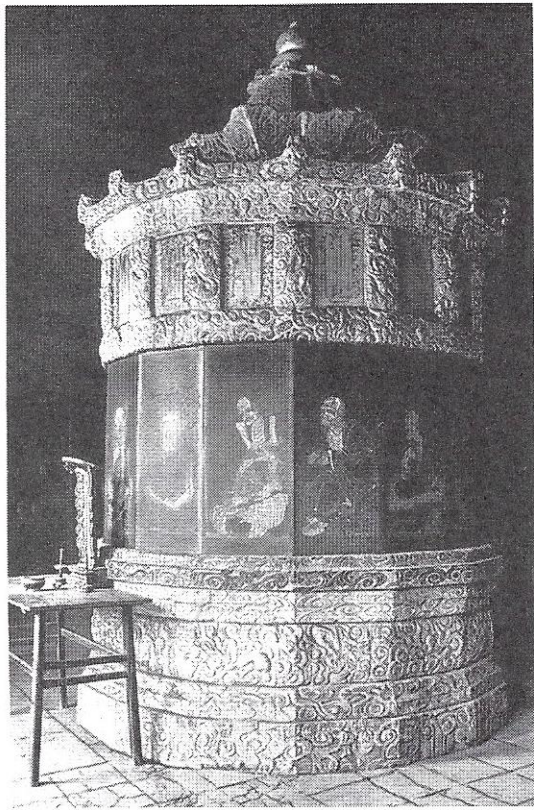


图 10 聖因寺「十六羅漢石塔」(中華民國初攝影)



图 9 「十六羅漢像刻石」第十六羅漢右下方題記



图 11-2 清丁鵬觀「模休十六庵真像」及び「十六羅漢像刻石」第八、九、十四尊者



图 11-1 清丁鵬觀「模貫休十六庵真像」及び「十六羅漢像刻石」第五、六、七尊者



图 12 北海公园妙相亭塔



图 14 清「碧玉填金御製詩句羅漢圖版」

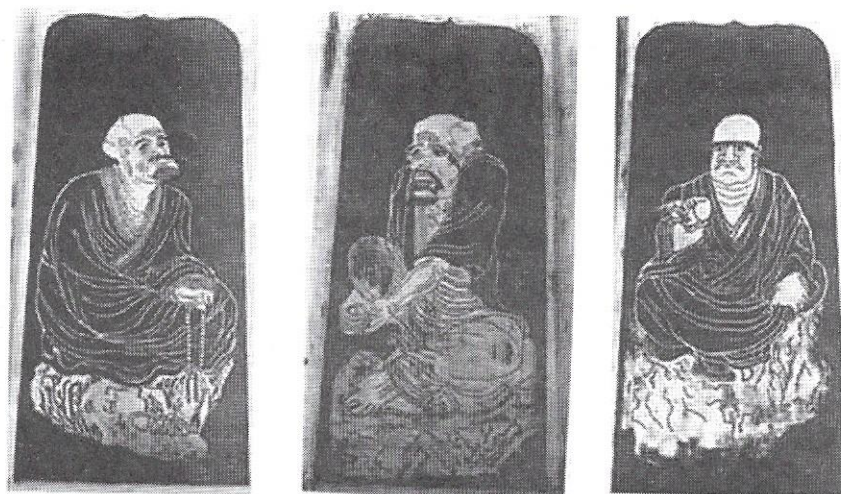


图 13 妙相亭塔羅漢拓本

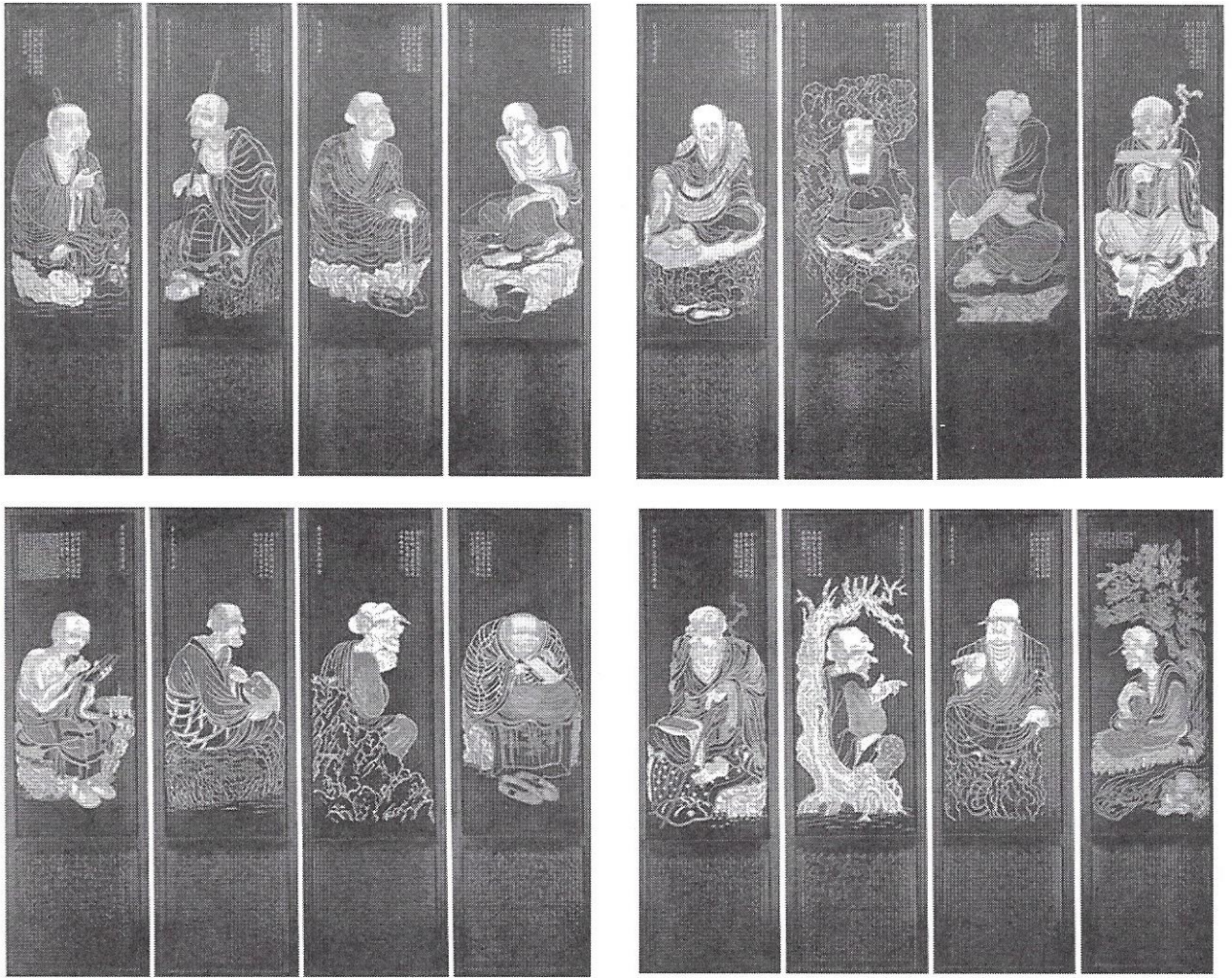


图 15 「硬木嵌玉十六羅漢像屏」 北京故宫博物院藏

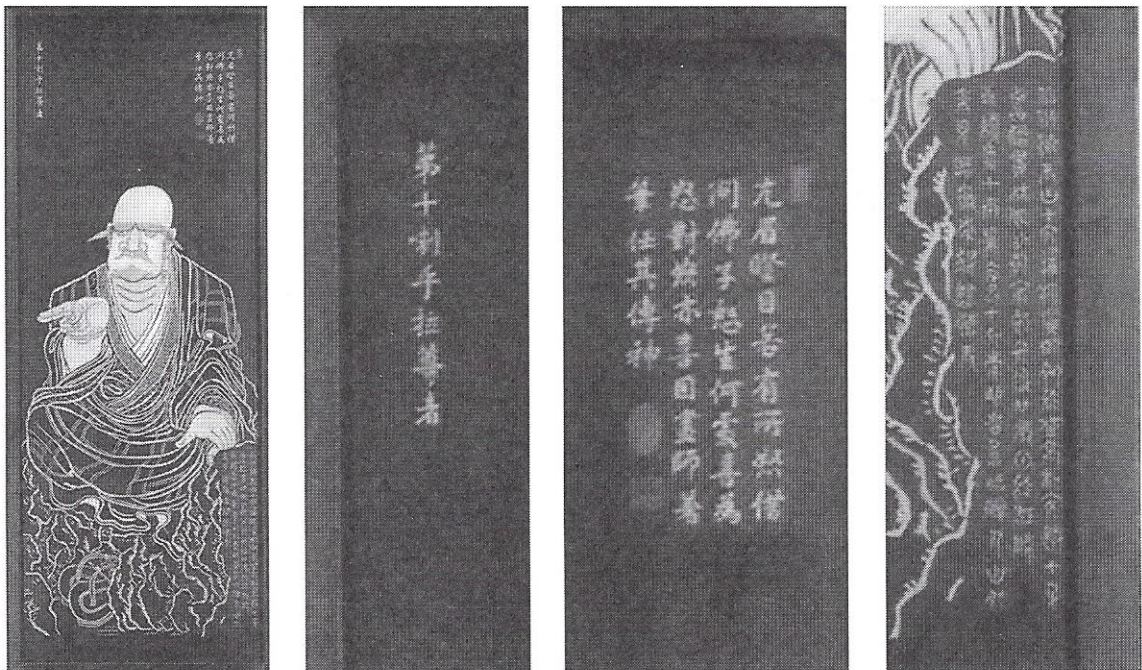


图 16 「硬木嵌玉十六羅漢像屏」 第十尊者題字、贊及び原画題記





图 18 清「玉羅漢擺件」

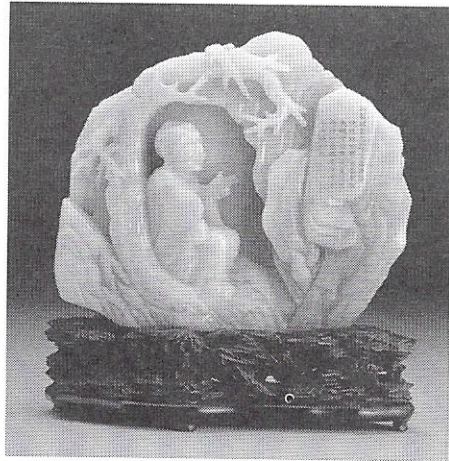


图 17 清「玉羅漢山子」 国立故宫博物院藏及び「十六羅漢像刻石」 第十一尊者拓本

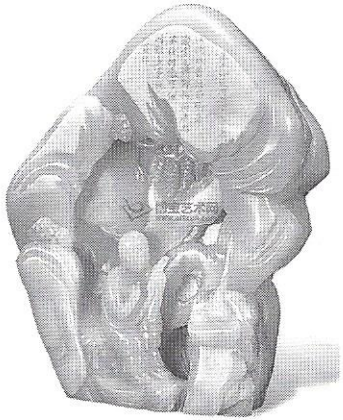


图 20 「第十六羅漢山子」 及び「十六羅漢像刻石」 第十六尊者拓本

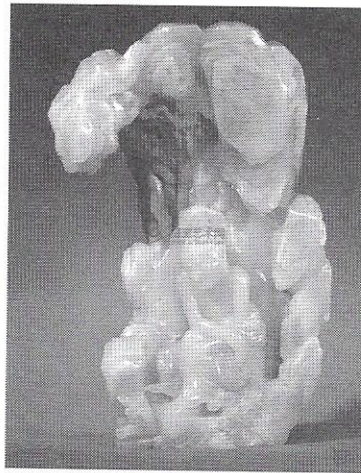


图 19 「清乾隆白玉御題詩羅漢第五尊者山子」 及び「十六羅漢像刻石」 第五尊者拓本



图 21 「清乾隆青金石羅漢山子」 国立故宫博物院藏



图 22 「青金石彫第十一羅漢」 北京故宫博物院藏

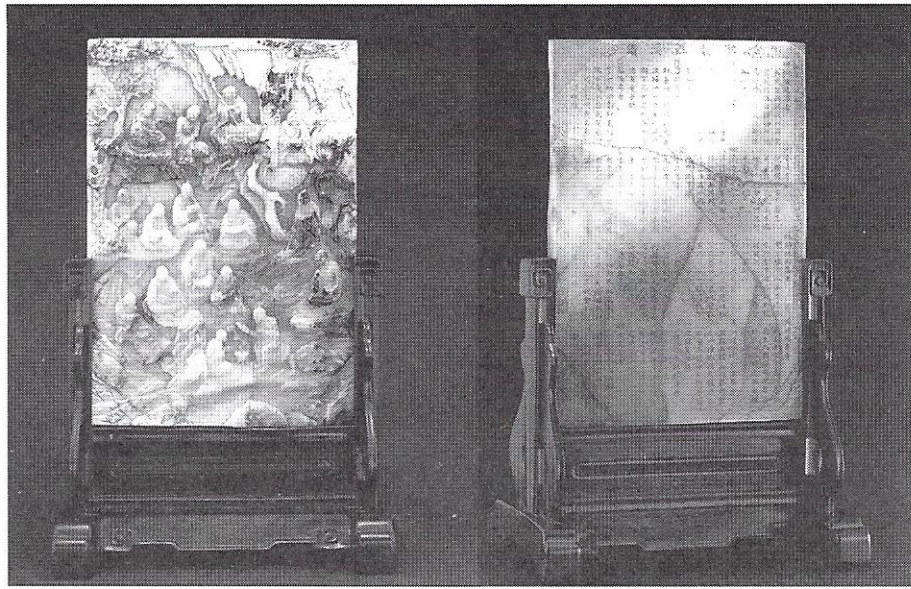


图 23 「清乾隆黑白玉御製羅漢贊插屏」



图 24 「青白玉羅漢立屏」(部分)

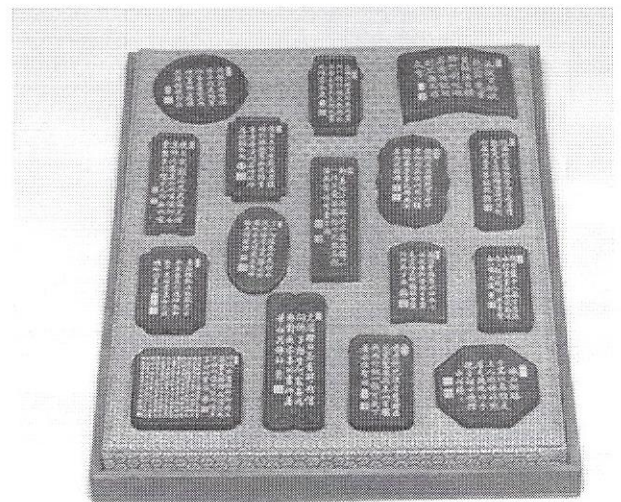
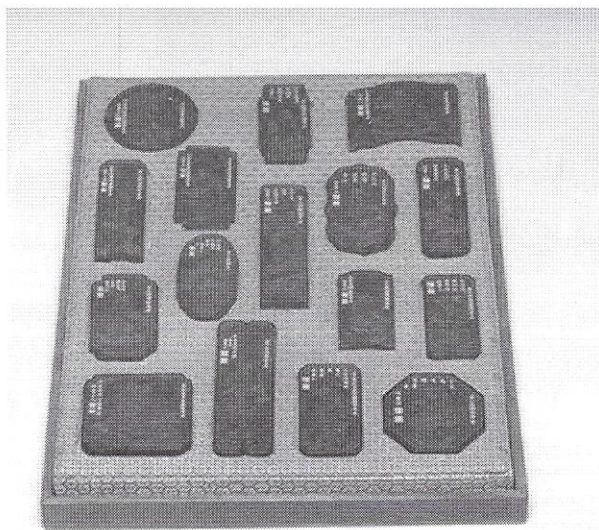


图 25 「清乾隆十六应真墨」 国立故宫博物院藏

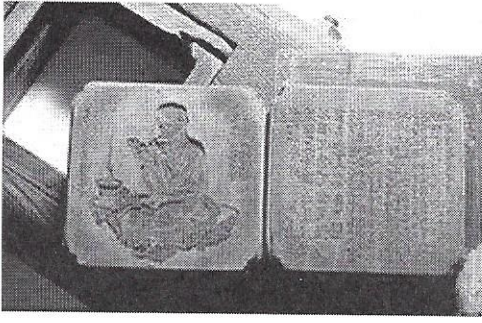


图 27 「清乾隆十六应真墨」  
第十六尊者墨型



图 26 「清乾隆十六应真墨」第十六尊者

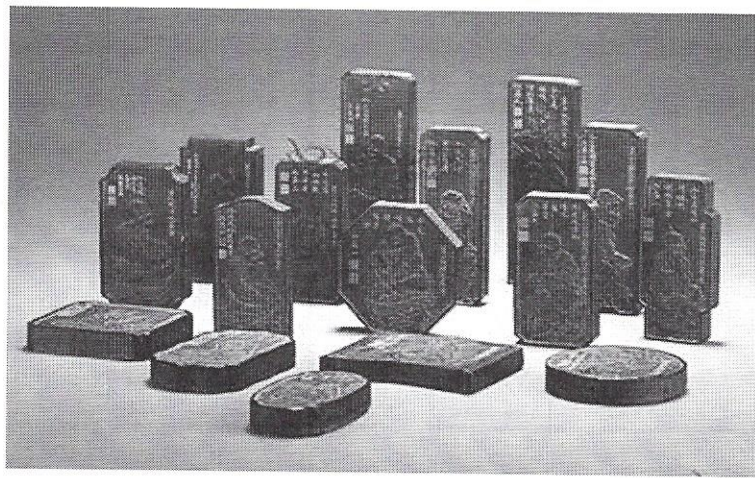


图 28 「十六羅漢图墨」

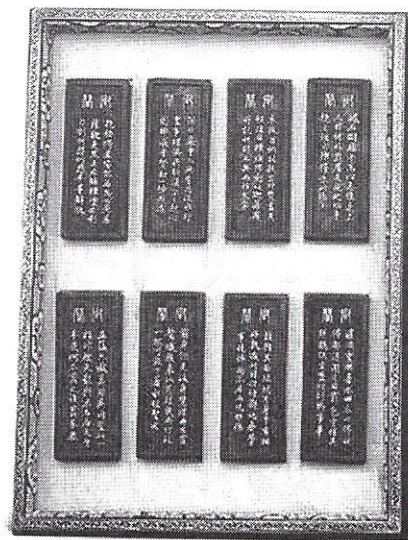
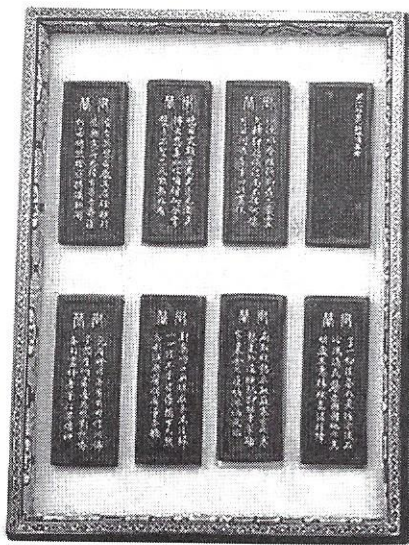


图 29 「御製羅漢贊墨」

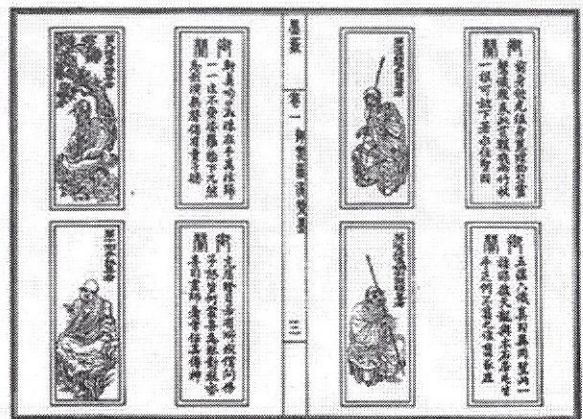


図 30 「鑑古齋墨藪」中の「御製羅漢贊墨」

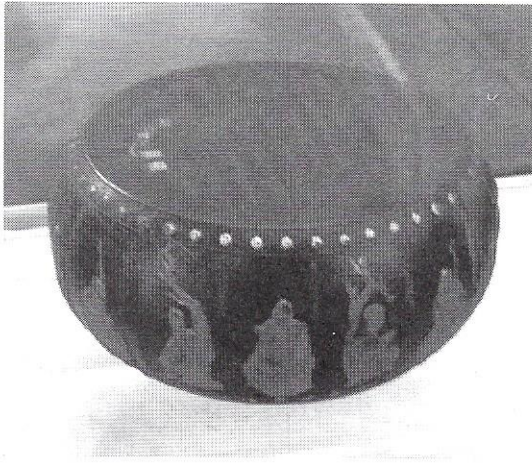


图 32 「十六羅漢鼓型墨」



图 31 「十六羅漢墨」



图 33 「十六羅漢鼓型墨」 底部

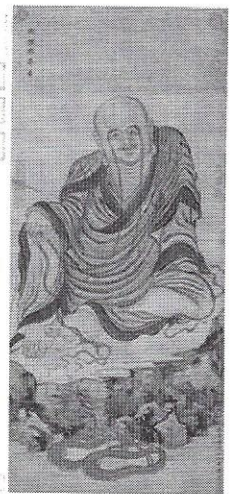
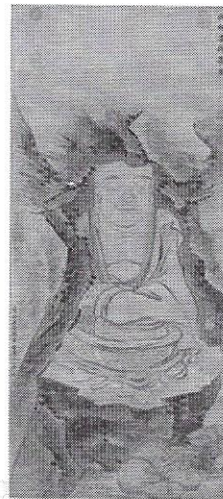


图 34-1 明吳彬「羅漢像」国立故宮博物院藏  
第一 — 第四尊者（向かって左から右に）



图 34-2 明吴彬「羅漢像」国立故宮博物院藏 第五 — 第八尊者（向かって左から右に）



图 34-3 明吴彬「羅漢像」国立故宮博物院藏 第九 — 第十二尊者（向かって左から右に）



図 34-4 明呉彬「羅漢像」国立故宮博物院蔵 第十三—第十六尊者（向かって左から右に）



図 36 明呉彬「羅漢像」(部分)  
第十二尊者表装の「阿哩嚩哩字」羅  
漢題字「畢那楂拉拔哈(上下合)  
喇鋸雜尊者」

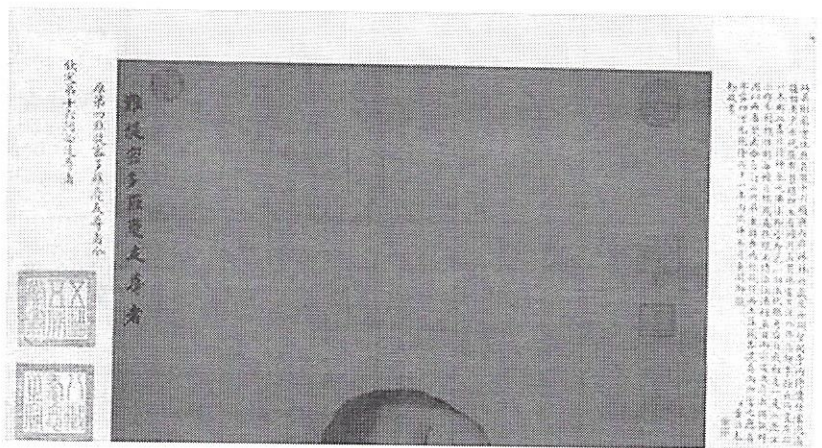


図 35 明呉彬「羅漢像」(部分) 第十六尊者表装上に記される乾隆が  
定めるところの「阿哩嚩哩字」羅漢題字と識語

時期	事跡	
	乾隆南巡	乾隆考訂羅漢
乾隆十五年 (庚午、1750)	董邦達が「西湖図」巻を描き、乾隆帝がそこに題識を入れる。	『欽定同文韻統』編纂完了
乾隆十六年 (辛未、1751)	第一次南巡、三月一日から十日まで西湖の聖因行宮に留まる。	聖因寺住持釈明中、寺に所蔵される貫休筆十六羅漢像(聖因寺本)を携えて都に来て、聖母皇太后の還暦祝いに献上することを望む。しかし乾隆はこれを寺に持って帰るよう命じる。
乾隆二十一年 (丙子、1756)		乾隆帝と章嘉国師が羅漢の数及び配列順、名称について考訂し、十六という数、配列順を訂正し、また梵音を藏音(チベット音)に対照させた後、それらと音の合う漢字(「阿哩嚩哩字」)を用いて羅漢の名称を定める。また丁觀鵬に命じて新訂の羅漢題字に依って「十六応真像」全十六幅を描かせ、その画の上に乾隆帝の羅漢賛を入れる。
乾隆二十二年 (丁丑、1757)	第二次南巡。この年の二月二十八日から三月五日まで聖因寺行宮に留まる。	乾隆帝は再び聖因寺本を見て、ここに新たに定めた配列番号、名称及び題賛を書き入れる。  六月二十日、聖因寺本を聖因寺に返す。
乾隆二十三年 (戊寅、1758)		聖因寺本を底本として、「丁觀鵬模貫休十六応真像」を製作し、乾隆帝がここに賛並びに題識を入れる。
乾隆二十七年 (壬午、1762)	第三次南巡。この年の二月九日から二月十五日まで、聖因寺行宮に留まる。	乾隆二十七年「御題羅漢像賛」、また「御題貫休羅漢像賛」碑あり。
乾隆二十八年 (癸未、1763)		「唐貫休十八羅漢」識文中において十八羅漢の説を受け入れる。
乾隆二十九年 (甲申、1764)		聖因寺住持僧明水が「貫休十六応真」を石上に模刻し、また石塔を建てる。
乾隆三十年 (乙酉、1765)	第四次南巡。この年の二月二十八日から三月五日に聖因寺行宮に留まる。	



乾隆三十五年 (庚寅、1770)		万仏楼妙相亭石塔を建て、十六羅漢像を刻む。
乾隆四十二年 (丁酉、1777)		山東巡府の富察国泰が「硬木嵌玉十六羅漢像屏」を献上する。
乾隆四十五年 (庚子、1780)	第五次南巡。この年の三月六日から三月十日まで聖因寺行宮に留まる。	
乾隆四十九年 (甲辰、1784)	第六次南巡。この年の三月十八日から四月二十四日に聖因寺行宮に留まる。	
乾隆五十一年 (丙午、1786)		乾隆帝は「莊豫徳模貫休捕盧楞十八応真」冊に題賛を入れ、嘎沙鴉巴達喇瑪降龍尊者を第十七羅漢、納納荅密荅荅喇伏虎尊者を第十八羅漢とする。
乾隆五十一年以後		「西番古画十八応真賛」識文中において、調伏虎羅漢、降龍羅漢の順にしていあったものを、降龍、調伏虎の順にし、十七羅漢は納納荅密荅荅喇降龍尊者、即ち弥勒、第十八羅漢は嘎沙鴉巴達喇瑪伏虎尊者、即ち達摩とする。また若干の「阿哩嚙哩字」羅漢名を修正する。
乾隆六十年 (乙卯、1795)		「吳彬画羅漢」の董誥が書した乾隆題において、当作品の羅漢の配列順と名称は乾隆五十一年以後に改定されたものであると言及する。

表一