

法華堂根本曼陀羅の構成と表現

秋 山 光 和

はじめに

前世紀末以来、ボストン美術館に収蔵される「釈迦靈鷲山說法図」いわゆる「法華堂根本曼陀羅」は、日本から逸出した東洋絵画中の白眉として夙に知られている。およそ中国や日本の古代絵画を論ずる際には看過しえない最重要作品であり、内外の専門家によってすでに各種の研究や所見が発表された。⁽¹⁾しかし千二百年を経た画面の現状は識別に困難な箇所も多く、ガラス額に納められた陳列の条件も加わって、その構成自体や補修の程度、さらに美術史的な位置づけなど、残された問題は少ない。

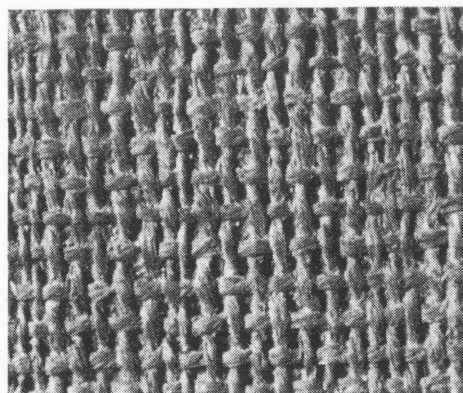
私は幸に一九六六年以来、数次にわたりボストン美術館東洋部の好意ある配慮を得て、良好な状態で本図を直接調査し、詳細なカラー写真を撮影することができた。また同館保存部科学研究室による全画面にわたる赤外線写真や顕微鏡写真の供与をもうけて、できるだけ綿密に画面状態を確認することに努めた。その成果の一部はすでに発表する機会を持

法華堂根本曼陀羅の構成と表現

ったが、その後最近までの調査や考察による補正をも加えて、画面全体にわたり構成や表現を検討し、復原や年代の考証に及びたいと考える。まず本図に関して従来問題になってきた諸点を要約しながら、形状や伝来を整理しておきたい。

一 現状とこれをめぐる諸問題

本図は日本からボストン美術館に移された当初は掛幅装であったが、その後額装に改められ、今日に至っている。⁽²⁾実測すると現状における画面（縁裂内側に現れた画布の最大幅）は縦一〇七・〇cm、横一四三・五cmを示す。⁽³⁾描かれた下地については富田幸次郎氏解説では絹、矢代幸雄氏もこれに従って最初三幅一鋪の絹本と記されたが、再調査の結果一枚の大きな麻布と判ぜられた。^{文献②③}しかしその後も一九三九年にボストンを訪れた亀田孜氏は一枚の絶とみ、^{文献④}一九五三年調査の松下隆章氏は麻布（細布）^{文献⑤}三枚を並べ継いだものとされている。私は一九六六年に精査した際、目の細かい麻布と観察したが、さらにボストン美術館科学研究室に検査を



挿図1 法華堂根本曼陀羅 麻布 顕微鏡写真
×6.5

依頼しておいたところやはり麻布との確認を得、さらに中央と左右、三ヶ所における顕微鏡写真をも撮影送附された。⁽⁴⁾この顕微鏡写真(挿図1)や直接の観察結果によると、この画布は1cm角に緯糸⁽⁵⁾(画面状態で)一四〇五本、経糸二二〇三本という緻密な組成をもった麻布と断定することができた。ま

た画布上に縦の継目は認められず、麻糸はどこかで必ず上下左右に連続しており、全画面が一枚の布に描かれたと考える他はない。⁽⁵⁾左右の最大幅(改装前には一四四・三cm)を八世紀の尺度に直すと四尺八寸五分余となり、左右端における図様の欠失を考慮すると恐らく幅五尺の画面に仕上げられていたものと推定される。こうして本図は、他に例の少い大幅の、しかも良質の麻布に描かれたことが分るが、このような素材の問題や、また基準尺度による構図法の分析、復原の試みなどは後に再び触れることとしたい。

本図の構成や表現技法に入る前に、先ず触れておかねばならないのは、かつて画幅の裏に貼られていたという東大寺別当寛信の記文(裏書)⁽⁷⁾である(挿図2)。

現在別置されているこの文書は、織目の密な上質の絹地(縦四二・五cm、横四八・八cm)に鄭重に墨書され、右上端に僅か補絹のあるほか保存は良好である。実査の後矢代氏も認められたように、寛信⁽⁸⁾の自筆と信じてよ

法華堂根本曼陀羅

右曼陀羅者、靈山之変相、天竺之真本也。而釈迦座已下、皆悉破壞畢。或自然損失、或人以切取、多送星霜、不知年紀。爰久安四季三月、以寺僧已講大法師珍海、殊令修補。是稟家風、尤巧画図之故也。為貽來葉、粗記子細而已。

別当法務権大僧都寛信

いと思われる。

その全文を写真と対照させて示すと右のようになる。

百字に満たぬ記文とはいえ、これは本図伝世の経過について幾つかの重要な具体的内容を含んでいる。すなわち本図が平安時代後期、久安四年(一一四八)という時点において、東大寺で「法華堂根本曼陀羅」という名のもとに「天竺の真本」として貴重視され、しかも「多く星霜を送り年紀を知らず」と考えられていたこと、さらにその「釈迦の座已下」はすべて破れ去っており、それは自然の損耗と共に人為的に切り取られた為でもあることなどを知り得る。続いて寛信は同年三月、東大寺の大法師、已講珍海⁽⁹⁾に依頼してこれを修理させたことを記すが、その故は珍海が画家の家に生れ極めて画図に巧みであったからという。名称の問題や当時における破損状態、また珍海修補のことなど、本図の考察にとって看過できない諸点であるが、それらは今後関連ある記述のなかでとり上げることとし、その後の伝来と研究の経過についてまず整理しよう。

挿図2 寛信筆裏書

平安時代から明治に至る間の、東大寺における本図の伝来についてひとつの手懸りとなるのは江戸中期における展覧の記録である。すなわち東大寺図書館蔵『年中行事記十二』（年預浄俊筆）および『勸修寺文書』（真言院靈宝所目録）によると、享保十一年（一七二六）四月一日から十日まで大仏殿再建整備勸進のための百日廻向に伴い真言院灌頂堂を宝物所として寺内の靈宝類を諸人に拝見させた際、第二会場たる新禅院客殿に懸けられた古画四種の一として「法華堂根本曼荼羅一幅」が金殊院より出陳された（東大寺別当たる勸修寺尊孝親王に差出した前記「目録」には「裏書有」として寛信の記を全文収載する⁽¹⁰⁾）。金殊院は室町後期創建の塔頭で古い伝来は不明ながら展示では中国の名幅として扱われている。

そして明治初年廃仏毀釈の余波で金殊院が廃絶した際、本図も恐らく流出の厄にあったものと思われ、その後一八八六（明治十九）年、起立工商会社の手を経て他の多くの仏画類とともに、ボストン出身の富裕な医師ウィリアム・スタージス・ビゲローに入手された⁽¹¹⁾。やがて一八八九年厩大なその収集品は故郷に送られ、翌年畏友アーネスト・フェノロサを初代部長として開設されたボストン美術館日本部に寄託展示される。そして一九一一年正式に同館に寄贈登録されることとなり、本図には館蔵番号 No. 11, 6120 が付けられた。

ところで、本図に関し最初から問題になったのは、これを日本における制作品とみるか、中国からの舶載画と考えるかの点であった。一九〇六年からボストン美術館中国・日本部長（部長格顧問）の任についた天心岡倉覚三は判断に苦慮した末、最終的にこれを中国部に編入し、爾後館蔵品目録にも中国画として掲載された。^{文献①}

ところがこれに対し、日本人の専門家からは早くより日本画説が唱えられた。一九一五（大正四）年ボストン美術館の日本美術品を調査して帰った中川忠順氏は、東京美術学校における帰朝報告の講演「ボストン美術館蒐集の日本画の価値」の中で「我々は日本画の中に数へたいと思つて居るけれ共、向ふでは支那画の中に勘定して居る有名な法華曼陀羅と云ふ名画」という表現でこれに言及している⁽¹²⁾。しかし一九三五・三六（昭和十・十二）年の両度に亘る調査に基き、詳細な記述や考察をもつて本図を紹介した上、結論としてこれを日本の天平画とみる見解を提示されたのは矢代幸雄氏であった。^{文献②③}

その後、^{文献④} 亀田、^{文献⑤} 松下両氏が日本説を支持され、私も最終的に日本における制作とみ、^{文献⑥⑦} 柳沢孝氏も同様な見解を示されるなど、諸家の判断はほぼ固ったかにみえる。ボストン美術館でもまたフォンタイン現館長の英断により、本図の所属を日本部に移し、新装の同部陳列室に展示されることとなった。^{文献⑧⑨}

しかし、翻って考えれば、八世紀における中国と日本の美術史的状况に加え、比較の基準となる作品の乏しさは、本図の制作地を判断するため決定的証拠を見出すことを本来甚だ困難にしている。本稿の最後に試みたように、結局それは各要素の蓋然性を纏めた相対的な判断を出ないであろう。そのことは逆にまたこの時期の東アジア絵画の特質につながるともいえる。

それよりも、本図の研究において一層重要なのは現存画面の図様や構成、各部の表現や技法を、なるべく詳細かつ実証的に確かめ、それに基いて本図を、八世紀の唐様式絵画として正しく位置づけることではなか

ろうか。

その場合問題となるのは、前記した寛信裏書の示す、珍海修補の範囲、逆にいえば画面のどれだけを制作当初の表現として認識しうるかである。これに関し、矢代氏は黒ずんだ背景に浮き上る明るい形象、すなわち白色顔料を多用したと思われる仏菩薩や僧形の肉身、着衣、天蓋、台座、さらに楼閣、瑞雲などの殆んどすべてに、修補の手が及んだと考えられた。亀田、松下両氏も基本的には同意見で、肉身や着衣に広範な珍海の補彩補筆を認める（ただ松下氏は右下の合掌形の菩薩にのみ当初の表現がよく保たれているとみ、他の奈良時代絵画との比較を試みられた）。最近のボストン美術館カタログ^{文献⑩}解説もまたこうした解釈を踏襲している。

これに対して私は、画面の現状、特に彩色表層の状態を詳細に検討した結果、仏菩薩や僧形の肉身、および菩薩の着衣には、彩色の摩損や剥落はあっても、新たに加えられた色彩や線描は認められず、保存状態の差はあれ、それらの尊像は楼閣や瑞雲と共に、制作時の様式技法を判断する直接の資料になると考えたのである。^{文献⑧⑨⑪}

すると裏書の伝える久安、あるいはそれ以後の修理時における補修はどの程度に行われたのであろうか。現在の画面状態に即する限り、補彩としてまず認められるのは、中尊の赤色の法衣における欠損や補絹の部分を埋めた朱の顔料であり、さらに光輪や山中の紅葉などの朱彩にもそれが及んでいるのが、ほとんど総てと考えられる。むしろ重要な補筆と思われるのは、顔料が多く剥落し暗褐色に変じた背景の画布上に、細かく引かれた墨線である。それらは後述のように山崖や樹木の輪郭を示し、また菩薩などの光輪を描きだす。^{文献⑩}柳沢氏もそれを指摘されたよう

に、赤外線写真における黒色のトーンや運筆の相違からみて、これらの墨線の中には、すでに不明瞭となっていた構図を看者に理解し易くするため筆を加え描き起こしたと思われる箇所がかなりに気付かれる。岩肌や老樹の幹に加えられた黒暈にも、調子の強い、加筆の部分が考えられる。それこそ筆技に長じた珍海の補修のひとつの眼目ではなかったろうか。⁽¹³⁾赤外線写真によって検出された図様を辿る時、線描の繋りや構成にやや不整合な箇所が見出せるが、その理由のひとつはこうした補筆に因しているとも考えられる。

このような見解に立つと、仏菩薩の像容をはじめ本図の主要な図様は、殆んどが当初の生^{うぶ}な状態のままに経過したことが分かり、剥落や変色を復原して考えることにより、かなりの程度、制作時の画面状態を想定することも可能となる。そこで次の各章にわたり、詳細に図様と表現の観察を行った上、本図の絵画史的な性格や年代的位置の考察に及ぶこととする。

二 集会諸尊の図様と表現

まず図様の中心をなす中尊釈迦如来から始め、随侍する諸尊の図様と表現の技法とを、画面の現状に即し、できる限り忠実に観察してゆきたい。特に当初の作画技法とその摩損、変色の状態を確認し、補筆や補色の可能性を確かめることが重要であった。また剥落の多い色面では、麻布の間に僅かでも残存する顔料を見出し、その色調から当初の彩色を復原することをも試みた。それも数次にわたる画面の直接調査と、赤外線写真や各種のカラー写真による判断を重ねて、次第に明らかになってき

たものといえる。

二重円光を負い蓮台上に結跏趺坐する中尊釈迦如来は、頭光の上辺から台座蓮肉の縁まで中心線上で四〇・六cm、同受花下辺まで四五・二cm、身光の幅三〇・五cm、仏身は螺髪⁽¹⁴⁾の頂点から結跏する左足の踵まで三九・八cm、面長七・四cm、面幅六・〇cmという実測値を示す。左脚を外側に組んだ降魔坐の形をとり、右手は胸前に挙げて第一、二指を捻じた説法印。左手は掌を上⁽¹⁵⁾に五指を伸ばし、組んだ右足の上に置く。安定のよい、堂々たる像容である。肉身の技法は原則として菩薩と共通するが、麻布の上に慎重に引かれた墨の下描き線に従って丁寧に肌色を塗り、朱線で輪郭を描き起こす。この下描きの墨線は赤外線写真で明瞭に現れているが、描き起こしと下描き線の間にはほとんど齟齬が見られず、最初から正確な構図が用意されていたことがわかる。肌色は白の顔料（おそらく鉛白）に朱を混ぜた淡紅色を全体に施し、さらに朱の量を増した紅色でかなり濃い暈を加えていた。⁽¹⁴⁾中尊の場合、面貌や体軀の彩色表層に剝落が多いためこの暈どりが目立たないが、保存のよい右端の小菩薩（図版Ⅰ）の表現によって補い考えることが出来る。まず中尊の顔容を見ると、鼻梁は両側から濃い暈を入れるだけで輪郭を加えず、眼の下や、眼窩外側の暈どりと濃厚である。両眼は下瞼のみ朱線、大きく張った上瞼には濃墨線を加え、白眼は鉛白、黒眼（虹彩）には暗紫色（墨）に朱を混ぜたものかあるいはベンガラを用いたかと思われる）で塗り、瞳に濃墨を点ずる。半月形に大きく弧を描く両眉は濃墨のほか、下辺に緑青を加えていたと思われるが、現在は顔料の粒子が剝落し濃褐色に焼けた画布が露出している。白毫はくつきり鉛白を入れ朱線で括る。髪際にも朱の輪郭

を入れ淡紅色に暈どる。こうした肉身表現のすべては、肌色の表面が薄れて麻布の目の露出した部分はあっても、新たに色を重ね筆を加えた個所は全く認めることができない。頭髮は現在全面剝落しているが、麻布の織目に数ヶ所、群青の粒子の残存が認められ、濃青色に彩られていたことを確認できる。一方、ゆったりした曲線を描く右胸には、平たい二重の楕円を小円圏でかこんだ乳頭⁽¹⁵⁾が朱で描き込まれ、また左右の掌には細い朱線で法輪が加えられる。細部は明瞭を欠くが十本の輻の外に忍冬文風の装飾を並べたらしいその形は、法隆寺金堂六号大壁阿弥陀像の右掌の法輪などの系統で、東大寺大仏蓮弁の釈迦像にもこれを簡略化した例が見出される。⁽¹⁶⁾

釈迦は赤色（朱）の法衣を偏袒右肩にまとい、左肩の部分で折り返した裏地を見せている。ここは現在彩色が見えず暗褐色に変じた画布が露出するのみであるが、やはり細かく観察すると、唐様式の他の例⁽¹⁷⁾と同じく寒色系の彩色で、三段に分かれた外側に暗緑色、内側に青緑色の顔料の残存が認められ、緑青の間に青味がかった暈を入れていることがわかる。この法衣裏側の彩色は膝上に置いた左手の袖口や左足首から前に垂れた衣の端などでも同様であったと思われる、袖口の部分ではやはり僅かながら青と緑の顔料の粒子が織目の間に残存している。

さて左肩にかかる折り返しはそのまま胸前にまで続いており、その内側に沿って、おそらく內衣の縁と思われるものが肩先から胸にかけてあらわされている。ここも一見すると暗褐色の布目が目立ち、法衣の折り返しと区別しにくい⁽¹⁸⁾が、精査すると暗紫色（ベンガラかあるいは鉛白に有機赤色を混ぜたもの）の顔料がかなりの範囲に残っており、その内側を白線

で縁どっているのも認められる。⁽¹⁸⁾ 赤い法

衣の上面は田相に区切られ、条の部分は

輪郭を細い墨線で描き起こし、その間は

朱の地色に淡く墨をかけて条裂を表現し

ている。こうした条縁の線描は衣のま

い方や襷の畳まれ方と正確に対応するよ

う入念に加えられており、描法も細くしなやかで、仏身を包む柔かい布

の質感をよく示している。さらに注目されるのは跏趺した左足の甲の下

側にあたり、横目の襷を示すように条縁が細かく描き入れられた部分

に、切金の線が僅かながら残っていることである(挿図3)。これから推

すと、この朱地の法衣は、田相に沿って細い切金を加えられた華麗なも

のであったことが分る。⁽¹⁹⁾ こうした切金の使用は、唐代の敦煌彩塑のうち

特に複雑な衣文の襷を見せる第三二八窟中尊の赤い法衣の田相にも用い

られており、奈良時代における乾漆像や塑像の彩色における切金使用の

例を考え合わせると、本図の当初からの技法と判断してよく、奈良時代

絵画に遺された使用の実例として貴重である。

ただこの釈迦の法衣で、本来の表現を損じているのは朱色の補色であ

る。すなわち法衣の両膝上や膝前にかかる部分で、本来の麻布が小さ

まざまに欠失しており、そこに補綴された絹を目立たなくするため新し

く朱が塗り加えられている。この朱彩は時としてその周辺の原画上にも

及ぶほか上半身でも細かい欠損を埋めて塗り加えられ、仏身全体の印象

をやや鈍いものに変えている。しかし前述した田相の墨線はこうした後

塗りの朱色の上にはあまりかかっておらず、多少の描き加えはあっても

当初からの表現と見ることを妨げない。

こうした中尊の偉容を一層引き立てるのは美しい二重の光背である。

頭光は白毫を中心とする三重の同心円として墨線で示される。この円輪

の輪郭線には画布の損傷した箇所などで濃い墨線が加えられており、修

補時に形を整えた可能性がある。彩色はほとんど剥落し去り、色相の判

定が難しい。しかしまず最も内側、螺旋に沿ったあたりについて見る

と、現在淡い橙色に見える顔料の層が残り、さらに同じ内区の中央あた

りには鮮やかな丹の粒子も僅かながら認められる。すなわちこの頭光

内区はおそらく丹(橙色)で内側に向けて明るく彩色し、群青の頭髮を浮

き上がらせていたのであろう。これを取り巻く中央の区画では朱の粒子

が点々と認められ、また内区との境に沿って淡紅色が残る箇所もあるの

で、ここでも内側に向けて明るく、鮮赤色から淡紅色へと変化させてい

たと思われる。最外区では顔料の残存が全く認められず直接の判定は困

難であるが、敦煌画などにおける配色の例や、頭光と身光との色の組み

合わせ方から考えて、身光の最内区と同じ緑青の彩色すなわち鮮緑色で

あったかと推定される。なおこの頭光外区の内側を巡る朱の線条はやや

浮き上った箇所もあり、補色の可能性がある。しかし同時代の例からみ

て意匠としては当初のものを塗り起こしたと考えられる。頭光に関して

一層注目すべきは、釈迦の頭部から発する放射光が、頭光の上に切金で

表現されていたことである(挿図4)。これはすでに下図の段階から描き

込まれ、三条ずつが一組となって頭頂から真上に一組、左右斜めの方向

に三組ずつ、細い墨線が頭光の外周まで下当りされていたのが赤外線写

真で認められる。しかし現在切金の残るのは螺旋に沿った頭光の内区、

挿図4 釈迦頭上の放射光（切金）

左上側あたりである。とはいえ切金の技法は法衣条縁のそれと全く同じで、この時代の使用例として注目するに足りる。一層複雑な装飾を持つ身光は、やはり大きく内外三区に分かれたれ、その間を金の切箔で界している。文様の構成は赤外線写真にあらわれた下図の線描で明瞭であり、現状でも彩色の薄れた下からこの墨線が認められる箇所が多い（挿図5）。まず外区は主要な花文帯とその下を巡る縁文帯とに分れる。花文帯は斜め正面から描いた八弁花と側面からの宝相華（大きな葉の中に花を包み込んだ形）とを交互に配し左右にそれぞれ四単位ずつがあらわれる。彩色は表面の磨損が多く復原が困難であるが、花文帯の地は鉛白の上に藤黄（ガンボーシ）をかけたと思われる鮮やかな黄色であり、また八弁の花文は花卉の内区を紫、外区を淡緑に塗り分けたことが分る。しかし花芯部は明瞭でなく、宝相華風の側面花も外側の葉の部分に緑青の縹縷が僅か認められるに過ぎない。花文帯の内側に沿う縁文帯は切れ込みのある花卉（あるいは三葉形）を並列させた形で、各弁は一つおきに紫系と緑系の縹縷で塗り分けられていた。こうした外区と中央区との境には金の切箔を置き、左右の輪郭と中央とに朱線を入れた美しい界線を用いるが、これは中央区内側の境界でも同様である。この中央区の装飾も特色のある花文で、左から伸びて左右に大きく開いた二弁の上に五つの小花弁を乗せ、両脇に小葉形を派出した構成になり、花卉は全て紫系の縹縷、花心部と小葉形は青緑色の縹縷で彩色される。赤外線写真で見ると、この区画の中央を通る同心円の墨線がま

あり、現状でも彩色の薄れた下からこの墨線が認められる箇所が多い

（挿図5）。まず外区は主要な花文帯とその下を巡る縁文帯とに分れる。

花文帯は斜め正面から描いた八弁花と側面からの宝相華（大きな葉の中に

花を包み込んだ形）とを交互に配し左右にそれぞれ四単位ずつがあらわれ

る。彩色は表面の磨損が多く復原が困難であるが、花文帯の地は鉛白の

上に藤黄（ガンボーシ）をかけたと思われる鮮やかな黄色であり、また八

弁の花文は花卉の内区を紫、外区を淡緑に塗り分けたことが分る。しか

し花芯部は明瞭でなく、宝相華風の側面花も外側の葉の部分に緑青の縹

縷が僅か認められるに過ぎない。花文帯の内側に沿う縁文帯は切れ込み

のある花卉（あるいは三葉形）を並列させた形で、各弁は一つおきに紫系

と緑系の縹縷で塗り分けられていた。こうした外区と中央区との境には

金の切箔を置き、左右の輪郭と中央とに朱線を入れた美しい界線を用い

るが、これは中央区内側の境界でも同様である。この中央区の装飾も特

色のある花文で、左から伸びて左右に大きく開いた二弁の上に五つの小

花弁を乗せ、両脇に小葉形を派出した構成になり、花卉は全て紫系の縹

縷、花心部と小葉形は青緑色の縹縷で彩色される。赤外線写真で見ると、この区画の中央

挿図5 釈迦身光の装飾文様
赤外線写真

と、この区画の中央を通る同心円の墨線がま

ず引かれ、花文の上半

と下半とが正しく位置

付けられるよう配慮さ

れていた。このタイプ

の花文は後述のように

敦煌壁画の例で見ると

七世紀後半から八世紀初めまでの縁飾りなどに用いられていることが注意されよう。中央区の地色には現在やや黄ばんだ淡い緑が認められ、おそらく白緑によるものと考えられる。仏体に添った身光の内区もやはり二段に分かれ、先ず白い条帯の内側に紫の線を入れたものを周らせ、最内区はすべて鮮やかな緑に塗られていたことが、暗褐色に変じた麻布の間に残る緑青の粒子から推定される。

以上釈尊光背の装飾法を概括すれば、頭光の内側から丹、朱、緑と暖色から寒色に変化させ、それぞれの色相でも内側へと明るく暈どってゆくのに対し、身光では地色を淡黄、淡緑、鮮緑と逆の組み合わせを見せ、しかも金の切箔による界線を用いて、頭光に重ねられた放射光の切金と調和をとっている。さらに興味ふかいは花文の彩色法で、全てが淡緑系の縹縷（おそらく白緑とこれに墨を重ねたもの）と紫系の縹縷（鉛白に臙脂のような有機赤色を加えたもの）の二種類の組み合わせからなることである。これは中尊や脇侍菩薩の蓮弁にも認められ、本図の彩色法の特徴というる。

台座をみると蓮肉上面は緑色あるいは淡緑色に彩色されていたはずであるが顔料の粒子を留めず、画布の欠損も著しい。側面に描かれた薬の彩色もほとんど失われ後述する脇侍菩薩のそれによって類推するほかは無い。蓮弁は二重の葺寄せ式受花と一重の反花からなり、装飾は各弁とも同じ三重の花文構成。これを身光の花文と同じ淡緑系と紫系の縷網で塗り分ける。蓮台の下には八角形の框座の一部が僅かに残存するのみで、下方の麻布は全て欠失している。なお中尊の頭上に浮ぶ天蓋は、八花形の蓋の下に円形の垂幕をつけ、蓮花を入れた安定のよい形で、花文の彩色は光背と同じ二色の配合。蓋の稜角から金の切箔を用いた豪華な璽珞を垂らしている。

画面の右半部に眼を移すと、まず左脇侍菩薩は左足を前に組み、斜めに中尊に向ってゆったりと蓮華座に坐す。右手は掌を外にして胸前にあげ、一、二指を合せ、小指を伸した形。左手は三、四指を軽く起こして左膝上に置く(図版Ⅲ)。この尊像も赤外線写真にうかがわれる下図の墨描きを忠実に彩色し、肉身は朱の線描で描き起こしている。肌色の表面は顔から胸にかけてかなり剝落しているとはいえ、向って右下の菩薩や中尊の肉身に較べると、本来肌色は白に近く、淡紅の量もあまり濃くはなかったものと思われる。その顔容、美しい弧を描く眉や眼の張りなど、よく制作時の表現を保ち伝えている。頭髮の顔料はやはりほとんど剝落したが額際のあたりに僅か群青の彩色が残る。宝冠では左右の宝飾は剝落が甚しく、前立てのみが明瞭な形態を保つ。正面に大きな二重円の宝飾文を立て、上には半月形と小花文を載せ、下方には雲形と花卉で囲んだ宝珠を置く。中央宝飾文の左右にも三葉形を飾りとして出すが、この

部分には下に金の切箔を置いて彩色を加えたことがわかる。左右の耳の上で大きく結んだ白いリボンは両肩にそって流れている。身につけた莊嚴具もまた豪華なもので、宝石で飾った璽珞に重ね、左肩から右脇へと幅広い条帛をまとい、さらにその上から太い金の鎖を首にかけ大きな金色の円盤飾りを胸前に吊るす。円盤から垂れた金色の鎖はさらに裾前にまで延びる。これら金色の莊嚴具は、耳環や臂釧、腕釧などと同じく全て金の切箔を丹念に置いた上、朱線などで描き起こしたもので、表現はいかにも自由で菩薩の身のこなしによく合致している。条帛は鮮やかな朱で塗られるが、下辺は剝落のため下にある肌色が透けてみえる。上辺に覗かれた条帛の裏面は緑か青であった筈だが、顔料はすべて落ち、焼けた麻布の面が露出している。裾は現在暗紫色を呈するが、中尊の內衣の縁と同じく、ベンガラかあるいは鉛白に有機赤色を混ぜた彩色かと思われる、髣髴の部分には朱をかけて赤味を濃くしたとも考えられる。また裾の縁は下描きで細かい襞の線を示すが、一部に緑の顔料が残っており、裾の上部に付けた腰衣は淡緑と思われるなど、当初の高雅な配色を想像できよう。両肩から腕にまとう薄物の天衣は、さらに延びて裾の上にまでかかっているが、これは群青を淡く刷いて、肉身を透かせる青い薄絹の美しさを表出しようとしたもので、初唐以来の好みといえる。

脇侍菩薩の光背もやはりこの半透明の感覚を生かし、中尊の場合とは異って、背後の山景の上にうっすらと浮かぶ形に描かれている。ただやはり輪郭線に濃い墨の硬い補筆が、しかも断続的に加えられているため、繊細な表現効果を損じたことが惜しまれよう。頭光・身光とも三重の同心円からなることは下描きの墨線から明瞭であるが、淡いぼかしで

あらわされた光輪各区の彩色は、現状ではほとんど剝落し判別が難しい。しかし精査の結果は次のような推定が可能となった。すなわち頭光の最外区は僅かに残る顔料から丹の暈しと思われ、また頭光の中央区には内側の界線に沿って数ヶ所に朱の暈しが認められるし、身光の内区も頭光外区に対応した丹色かと推定できる。さらに外区の最外周、背後の山崖を透かしたあたりに点々と残る緑の顔料がやはり光背の彩色に関わるものとすれば、色彩配合の原則からいっても、身光外区は緑、またこれに対応する頭光の内区も緑か青の寒色系と推定して差し支えあるまい。このように背景を透かした柔かい色の暈しで菩薩などの光背をあらわす手法は、敦煌第二二〇窟(六四二年)などに適例を見るようにむしろ初唐の好みであり、光のヴィジョンという光背本来の意味にも即したものと見える。本図の場合、両脇侍を始め小形の諸菩薩まで(後者では下図の線が僅か認められるだけで暈しの色はほとんど剝落し去ったが)、このデリケートな光背表現を生かしていることは、その絵画史的位置付けのために重要である。

この左脇侍菩薩の台座は、中尊の場合に比べ彩色をよりよく留め、右脇侍菩薩のそれと相補って当初の色調再現に役立つ。三尊とも同じく二重に葺寄せた受花と一重の反花からなる蓮台の下には、正面を直線、左右を曲線で示した上框があり、猫足になった台脚からこれを受ける下框の一部までうかがうことが出来る。蓮弁の間から蓮肉の側面に見える葉の表現は、彩色がかなり剝落しており、後述する右脇侍の例で類推する他は無い。蓮弁の彩色はこの場合も淡緑系と紫系との二組の縹緗のみであるが、文様の構成は中尊の場合とやや異なり、対葉花文の組み合わせ

となっている。框座の上面はやはり鉛白に有機赤色(臙脂)を加えたと思われる淡紫色で地塗りし、さらに有機赤色の縞模様を放射状に描き入れている。またこの框座の右下に内側を淡く暈どった濃い墨の弧線が認められるのは、下方に位置した小形菩薩の光背と思われ、図様の復原に役立つ。注意すべきは框座の側面で、長方形の区画を並べ、それぞれを色分けしたいわゆる対角線文で飾る。その彩色は、現在紫の濃淡で塗り分けた区画と朱の濃淡で塗り分けた区画とが一つおきに並び、両者の間の区画では顔料が剝落し麻布が減損しており、群青や緑青による腐蝕を思わせる。するとここは七世紀後半から最も流行した四色の組み合わせ(紺丹緑紫)と略称される、すなわち青・赤・緑・紫の繰り返して各区画が塗られていた可能性が多い。⁽²⁰⁾すると、光背や蓮弁の主要な装飾文様では緑系と紫系のみ単純な、しかし品のよい色彩配合を用いたこの図でも、台座框の縁という副次的な場所では、時代のパターンに従った四色配合を採用していたこととなる。なお台脚の間から見える上下框の中段の面には一部に金箔が残っており、当初金彩が施されていたことを思わせる。

左脇侍菩薩の周辺には現在向って右下に一体、左側すなわち中尊との間に二体の菩薩像が残っている。右下の、やや外方に向いて合掌した姿のものは、上半身のみではあるが保存がよく、肉身の彩色はほぼ原初の状態をうかがわせる。原色の拡大図版Ⅰに示したように鉛白と朱を混ぜた肌色が細かい麻布の地に緻密に塗られ、くっきりした朱線で描き起こされた上、額際や眼窩の周辺、その他肉体の凹凸に応じた部分に濃い朱の暈が施される。眉、上瞼、口の中央には濃い墨で張りのある線が入れ

る。特に中央の花形飾りの上に乗る前立てが二重になり、宝髻に被さるように末広がりに彎曲した飾り板（色料粒子の残存状態からみて側面は金彩、表面は明るい地に鮮やかな緑や赤で文様が描かれていたと思われる）の立った前に、さらに三段の宝飾が置かれている。宝飾は垂れ飾りを付けた半月形（金彩）を間におき、大小の宝玉飾りを重ねたもの。細部は現在不分明とはいえ、当初の華麗さを偲ばせるに足りる。冠帯は左脇侍菩薩の鮮朱に対して鉛白と朱による淡紅色と思われ、やはり両耳の上で白いリボンをつ結んでいる。こうした菩薩の頭飾形式も、同時代遺品との比較に一つの手懸りとなる。光背は前述したように透明感のあるものでやはり色彩の褪化が甚しい上、輪郭にはやはり補筆と思われる墨色の濃い線条が重ねられている。頭光身光とも右脇侍菩薩と同じく中央区の内側に朱の暈しが残る、また頭光外区の内側、背後の水流にかかった部分には淡い丹の色条が残っており、身光外区、左下あたりには内側の界線に添って白い縞が加えられている。右脇侍と同様な配色の暈しであったかと思われるが明瞭を欠く。

台座の形式や装飾法も左脇侍と同様で、蓮弁の彩色はかなりよく残り、蓮肉側面の薬の表現では、藤黄を用いた黄色の地に朱の細線を並べて軸を表現し、白く塗った薬の頭を二重に描いた様子がよく看取される。框や台脚の形式も同様であるが、下框の部分は全く欠失している。

周辺の小形の菩薩像について考える場合注意を惹くのは、左端部における麻布欠失の問題である。画面右側では前記のように、脇侍菩薩の右下に美しい合掌の菩薩像が残り、その他の尊像の存在も確められる。右脇侍菩薩の場合、折り曲げた右肘の斜め下にあたる部分をよく見ると、

身光の外区に僅かかかって光背の輪郭にあたる墨の弧線が認められよう。この下側の麻布欠失部に右側の菩薩形を逆転してあてはめてみると、位置関係もほぼ適合するので、これも左右の欠失部をそれぞれに相補うという復原の試みへの手懸りのひとつとなる。さらに框座の下端中央にも朱の暈しをもつ光背の上端部が残存するのが注意されよう。

画面左半部で一層よく残るのは、脇侍と中尊の間の構成である。上方には右半部と同様に二体の菩薩があらわされ、ここでも内側のものは紅の濃い肌色、外側のものは白に近い肌色であるが、姿勢は反対に内側の菩薩が掌を上にして手を組み、外側の一体は斜めに向いて合掌する点、中尊右側の二体との調和と変化とを細かく配慮したことが知られる。しかも内側の菩薩は組んだ右足先（濃い朱暈が残る）を中尊台座蓮弁の傍らにまでのばし、その下には蓮台の薬や反花まで描きこまれている。すなわち内側の菩薩は坐し、その後の一体は立て膝の姿勢という変化を凝らしたものである。この画面左方では、外側の構図が失われた代わりに、中尊との間に五体の僧形像が残っている。十大弟子の半数にあたると思われる五体のうち、二体は全く彩色が失われて下描きの線のみがあらわれ、三体では肉身のみに彩色が残って当初の細かい描き起こしを認めることができる。いずれにしても比較的小型な表現にかかわらず一体ずつ個性のある顔容でしかもの確に描き出され、この時期の人物画としても注目すべき作例と言いうる（図版IVb）。五体ともゆるやかに法衣をまとい、胸元から內衣の襟を見せている。彩色の全く失われた下方の二体のうち、前方の老僧は両手を衣に収め、眉をひそめてややうつむき、瞑想の趣であり、後方のは肉付きのよい壮者で、右肩を脱ぎ合掌する。自由

な下当りの線ではあるが、容貌や衣文の細部まで鋭く描き出され、画家の力量を遺憾なくかがわせてくれる。両者の中間、一群の最前方に半身を残す一僧は、左上のものと同様彫りの深い顔を斜め上に向けるが、彩色は両者ともよく残り、濃墨の細線で丁寧に描き起こした眉や、開い

挿図6 風景部分 描き起こし図

た口の齒並び、墨暈による髯の濃淡まで細密画の人物表現として貴重な例といえる。中央で正面を向く一人の顔はこの点でさらに興味ふかく、眉根を寄せた表情や細かい皺の線まで、克明な仕上げの筆をよく伝えている。

これら五体の仏弟子に対応し、釈迦の右下に配されていたと思われる他の一群は、まさにその位置にあたる画布が欠失している。左脇侍の台座にかかった鋭い直線的な切り口などを見ると、これは自然な損耗ではなく、寛信裏書にいう「或人以切取」にあたると思われる。その切り口に沿って脇侍菩薩の台座下框の左端を見ると、左側の仏弟子が坐しているのと同じ白い縁の敷物の一端が残り、法衣の裾らしい墨線もその上に認められて、左右同様な描法による他の五弟子の一群がここに描かれていたことを確認することができる。

三 風景部分の図様と表現

諸尊の表現と並んで、本図を絵画史的に重要視させるものは、いうまでもなく背景に拡がる山水の大構図である。一見模糊たるこの部分も、赤外線写真などを参照しつつ画面を注意深く観察することにより、その図様や表現法をほぼ明らかにすることができる。描き起こし図⁽²³⁾(挿図6)を示しながら、前説を補って記述を進めたい。

文献^⑩

まず最も注意をひくのは、画面の右上端、岨立つ山崖とその狭間に遠く広がる水面や遠山の構成であろう（図版Ⅴ）。画布の外縁部が欠損するため、右側から延びる山崖の全容を明らかにし難いが、幾段かにえぐれた崖の端は鋭くつき出して、向い側の絶壁に迫ろうとする。輪郭の線描

には画布が傷み当初の柔い墨線の薄れた個所に、やや硬い入墨の線が混じて不均質となっているが、崖の巖などまで、下図の段階で細かく表現されていたことが分る。さらにその上から崖のえぐれた部分に、濃い墨の暈をかけて凹凸を強調する。しかしこれらの墨暈にもやはり補墨の手

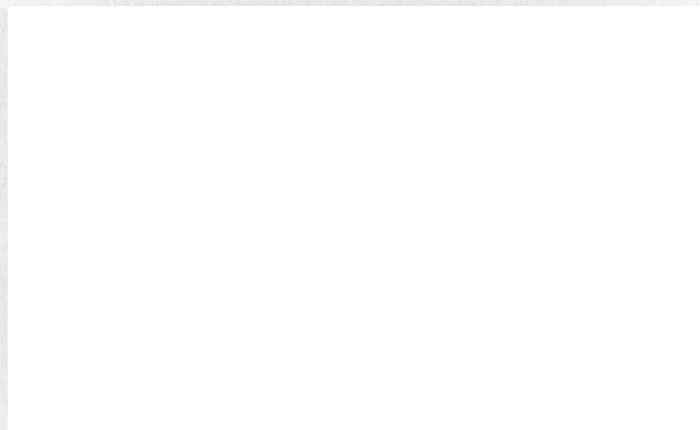
は加えられていて表現を平板にしたことが惜しまれる。彩色は現在殆んど剥落しているが、各所に僅か点在する顔料の粒子から推定すると、崖や台地の上面、山稜などは緑青を主にして緑に、また崖の側面や山腹はベンガラなどで赤褐色に塗られていたと思われ、さらに細かい描き起し線が加えられていた可能性もある。原初の画面状態を赤外線写真などから想定する場合この点は充分考慮しておく必要がある。狭間を置いて向い合う崖の側面も輪郭の濃い墨の補筆が眼立つが、墨暈は柔く形態の対照を面白く見せている。上面に立つ三株の松は、高く伸びた幹の輪郭とくねった梢や小枝を細い墨線で描いている。現在では枯木のような墨描きの姿を呈するが、精査すれば枝先の部分に暗緑色の岩絵具が残る箇所があり、葉叢の形も濃褐の緑青焼けとして麻布の上に辿ることができる。幹の部分でも輪郭の間に褐色の顔料が認められ、同時代の遺品との比較からも、当初の松樹の色や形をほぼ想定しうる。反対の崖上にやや遠見に描かれた五株も同様の表現であるが、これらの松樹の殊更に彎曲させた枝ぶりも正倉院の絵画遺品などに顕著に認められる。⁽²⁵⁾くねった枝を幹の前や後に廻す形は空間の深さを示す手法かと思われる。このように相迫った崖端をはさんで、一段と高い断崖が左右に岨立つ。右側のものは頂部が幾つかの峯に分かれ、裾は別の山崖に隠されるが、麻布の地が傷み線描も薄れて構成が不明瞭となる。左方ではこれよ

りも高く針状の峰が空際に伸び、さらに背後に別の峰が聳えて頂に樹木も見えるが、この辺りは後世の描き直しが画趣を損じている。ただ兩峯の間から湧き上る瑞雲などに時代の特色を窺わせる。

これらの懸崖に囲まれた縦長い空間には水面が遠く広がり遙かな奥行きを画面に与えている(図版Ⅱ・Ⅴ)。その下端は、迫った崖の間に細く続いて窺われるが、注意すると、手前の山稜に立つ広葉樹の一群が紅葉した枝先をその上にまで拡げていたことが知られ、白緑で塗られた水面をその間に見え隠れさせるという美しい絵画的効果を生んでいたさまが想定されよう。⁽²⁷⁾水面を上方に辿ると、崖上に群立つ松樹の向うに、複雑な起伏を重ねた岬が右側から突き出てまず視線を遮り、さらに上方の広い空間に導くという巧みな構図法をとっている。岬の岸近く、細い弧線を重ねた水波が柔かく寄せているさまも窺われよう。それらの向う、遙かな空際まで遠く開けた水面は、幾重にもつき出た細い岬(緑青の粒子が残る)が斜めに連なり、遠い山並みに続いてゆく。この構成は、唐代山水図における遠近表現の手段として七世紀以来定形化してゆくものだが、⁽²⁸⁾この図の場合この表現法がすでに完成し、自然な奥行きを感じさせることは注目される。

この遠景の水面にやはり細かく水波の畳まれていることが現れたのは、赤外線写真の顕著な効果のひとつといえる。繊細な墨線で小さい山彩を斜めに重ねてゆくもので、重畳する汀の線と呼応して、水面に一層の広がりや奥行きを感じさせる。こうした水波の部分では僅かに残る白緑の粒子に重ねてさらに厚い白の顔料(鉛白)が横縞状に刷かれている。これも水面の柔かい起伏や遠近感を与えるのに効果があるが、水波の細

三窟南壁中央部などの図様、また観經變序分の上端部に置かれる釈迦說法の場面(第一二七窟、一四八窟、一七二窟、三三〇窟など)でも、驚の頭を思わす特殊な山の形は描かれていない。従って本図の場合にも、三山形式に従って、左右の峰と並んだ形でやや大きな山頂が描かれ、上空には瑞雲が棚引いていたものと思われる。



挿図7 山中の白雲

この中心部分で最も注目を惹くのは、中尊を左右から取り囲むように大きく枝を伸ばした二群の老樹である。これらは脇侍菩薩背後のそれとは異っていずれも広葉樹であり、向って右側のものは楓のような葉を付け、左側のそれは羽状の葉を、それぞれ墨描きの線で描いている。それらの先端は中尊の頭上にかかる天蓋の背後にまで伸び、これと相補って釈迦を荘厳するように思われる。これは後述するように南北朝以来の釈迦說法図における双樹⁽³⁰⁾の役割を示すといえる。しかも樹木としてのその表現は一層自然らしさを加え、節くれ立ち凹凸の多い老樹の幹や風にそよぐ梢、細かい葉叢の描写など、絵画として一段の達成を見せ、立体感を強調した背後の山崖表現とも極めてよく調和している。

左半部の構成で、まず眼を惹くのは、主峰に添い台地状をなす山嶺に

置かれた浄土の宝殿である(挿図8)。基壇の上に立つ重層の主殿の両側にはやはり重層の副殿が相対し、格調ある宝閣の構成をみせる。これをめぐって台地の周辺には細かく木々が描きこまれ、美しい赤紫色(光背や蓮弁花文の彩色と同じく鉛白に赤色有機色料を混ぜたもの)の花をいっぱいにつけている。これも『妙法蓮華經』如来寿量品に釈迦の住処を説いて「常在靈鷲山、園林諸堂閣、種種宝莊嚴、宝樹多花菓」とあるのを思わせる。三棟の宝殿は何れも、壁面を厚く鉛白で塗り、柱や組物、勾欄まで細かく朱線で描き入れ、門扉の輪郭や釘隠しを濃墨で描き起こす。屋蓋は恐らく群青と緑青で屋根と棟を塗り分けていたかと思われるが、基壇の部分と共に顔料は剝落し尽す。とはいえ細部まで丹念に描きこまれていたこの部分の表現は八世紀の宮殿図として注意に値しよう。なお各層の軒先が大きく上方にはね上り、極の列をみせた形式も同時期の特色をよく示している。⁽³¹⁾

台地の下方は幅広い谷間となって右脇侍菩薩の背後に迫る。ここには右手の崖上から数条の滝がかり、やがて幾筋かの水流となって岩の間をめぐり、左方に流れ下るが、潺湲^{せんえん}たるその趣は透明感のある光背を通してさらに面白く眺められる。右方の水流と同じく白緑で塗り細い墨線で流れを描き、左右相応じた構成としつつも、こちらでは山崖より水流に一層の重点を置いて、図様の變化を計ったものと思われる。脇侍菩薩の左後からやはり針葉樹の老木が丈高く伸び、羽状の葉をつけた広葉樹が一株、これに添えられている。老樹の特色を細かく描き出す手法も、中尊の両脇や左脇侍菩薩背後のものに同じく、構図上の要点をなしている。ここで注意すべきは、脇侍菩薩の頭上にかかる白雲で、従来左側

れる。

水流を伴う広い谷間は、左方を峻しい懸崖で区切られ、その後方にはさらに深い溪谷がうがたれて、画面左端部の山塊へと続いてゆく。これも右側とほぼ対応した構成であるが、溪谷の上端、宝殿をのせた台地の向うには、ここでも遠く水面が開け、空際の連山を望ませている。左上麻布の欠損や汚染のため、最遠景はやや不分明だが、断崖をなす台地の端に相對して、ここでは左下から右上へと長汀曲浦が連なり重なり、右半部と同じ高さの空際に至っていた。天空にはやはり瑞雲が渦巻き、曼陀羅華や楽器（腰鼓、笛）が舞っている。ただ靈芝形の瑞雲はこちらでは

挿図8 靈鷲山浄土の宝殿

には存しないものとされていた。しかし画面を丹念に観察すると、右側のものと同じ高さで、老樹の幹や山崖の上にあたり、白色の片暈しで雲頭や雲脚を描いた顔料の残存が認められ、これもやはり左右対応した莊嚴法であったことが分かり、技法の上からみて、左右の白雲とも当初からの表現であったと信ぜら

雲脚を右方に引き、主峰をはさんでの大きな雲の動きを示していることも、すぐれた構図の働きとして注目されよう。水面の下方は、低い岬で二重に区切られ、水際は高い切岸となって右上部との変化を見せている。この切岸の屈曲、凹凸を細かい墨暈で示していることは、八世紀山水画の技法変遷を考える上で興味を惹かれる。⁽³²⁾ 手前の崖端に生えた三株の松樹も、濃緑の葉叢や暗褐色の幹の形を白緑の水面にくっきりと浮かび上らせていたことが、残存する顔料の粒子から想定される。

溪谷に面し、構図の左端を押える山塊は、麻布上下の甚だしい欠損によって全容は判じ難く、僅かに広葉樹の巨木を越して山腹の懸崖が岨立ち、山頂に近く遠見に木立をみせる図様の一部を窺い得るにすぎない。総じてこの画面左半部は、浄土の宝閣を自然景の中にとり入れるという必要のためか、右半部に比べて構成が複雑で、二つの谷とこれをめぐる懸崖や尾根、台地などの関連、処理には、画家もかなり難渋したと思われる。補筆の問題も加わって脈絡の辿りにくい箇所が幾つか生じている。

四 絵画史的考察

以上の二章にわたり、本図の現状をなるべく克明に観察記述し、当初の構図や彩色がどの程度に残存し、復原が可能であるかを検討した。その結果、明るい色調の諸尊像がやはり濃彩の山水構成の中に整然と配置されていた、格調のある原画面を想定することができたのである。

特に画面下端部で欠失した画像を左右相補って復原し、また光背などの残存部分からさらに下方に位置した菩薩群をも想定してみると、本図が莊重な祇尊の靈山說法図として極めて安定し、しかも密度の高い画幅⁽³³⁾

であったことがわかる。構成の原則は画幅の中軸上に堂々と位置する釈迦を中心し、左右相称の形を採りながら、細部の扱いでは、尊像の部分も風景の部分もむしろ自由な変化を見せ、形式化に陥らぬことは、上述の画面観察の間に指摘した通りである。特に注目すべきは前面の諸尊集会と背後に立つ山景との調和、統一であろう。褪色、変色の多い現状では、尊像の明るい色調が幽暗な背景から浮き上って見えるが、山の尾根や樹葉に緑青、水面や溪流に明るい白緑を補って考えると、両方の色調は敦煌第二一七窟（特に北壁左上の靈山說法図）の例などにもみるように、鮮やかにしかもバランスよく対応していたと思われる。

さらに重要な点は構図上の配慮である。風景表現の説明中でも触れたように、山岳の構成はまず、中央の大きな山塊と、水面を狭んで、画面左右端に峙つ山崖とに分けられる。さらにこの中央部分は中軸上に聳える靈鷲山の主峰（山頂部欠損）と、浅い谷を隔ててその左右に続く山岳（右側では二重の尖峰、左側では樓閣を乗せた台地）とからなっている。このうち主峰の部分が中尊の背後いっばいに描かれるのに対し、左右の台地と尖峰とはそれぞれ左右の脇侍菩薩の頭上に置かれている。こうして集会の主要部分は中央の大きな山塊の前に形よく収まり、両端からこれを護持供養する天王像と円相中の小菩薩像とが、左右の峡谷やその奥に遠く広がる水面に対応する位置に配されて、画面の均衡を完結させる。

諸尊の群像と山景とのこうした明らかな対応に加え、両者を一層有機的に結びつけているのが、前にも述べた四群の老樹、喬木である。すなわち釈迦の両側から天蓋の後ろにかけて高く枝を広げた一对の広葉樹が先ず中尊と主峰の山景を結びつけ、さらに両脇侍の背後から大きく伸び

る針葉樹の巨木が集会全体を中央の山塊に組み入れる枠組をなしていると見られよう。

本図の自然景の中で、特別に大きく描かれたこれら四群の樹木が、浄土の図相として南北朝以来の伝統に立つ樹下說法図中の樹木に関連するのではないかという推論は、既に発表の機会を持った（文献^①）。敦煌壁画の例でいえば、初唐期（七世紀中頃）の第三二二窟南壁中央の図様では釈迦の背後の双樹だけであるが、これと前後する第五七窟南壁のものである。さらに両側に一組の別種の樹木が加わる。第三三四窟西壁龕頂、雲文の枠内に現わされた仏說法図も同様である。七世紀後半からの浄土図は、複雑な宝殿樓閣の構成や山中說法の形をとることが一般的となるが、樹下說法の伝統はやはり様々な形で生かされている。すなわち宝樓閣形式の浄土では釈迦や脇侍の背後を飾る華麗な宝樹に固定化してしまうが、特に山中說法の形では、背後の自然景に一層よく組み込まれていくように思われる。聖暦元年（六九八）の第三三二窟東壁北側の靈山說法図では釈迦の背後で靈鷲山の山頂を覆い隠すように立つ双樹のほか、画面両端の山中に大きく伸びて花をつけた百合が描かれ諸尊を囲むような役割を果たしている。ところが下って大暦十一年（七七六）の第一四八窟の北壁仏龕天井に横長く描かれた釈迦浄土図（挿図9）⁽³⁵⁾になると、中尊と両脇侍の頭上を飾る宝樹のほか、釈迦の両側と、随侍の菩薩群の背後両脇とに二対、四株の老松が高々と聳え、背景に遠く広がる山々や水面と前面の構図をつなぐ役割を果たしている。しかし松の自然な表現と形式化した宝樹の扱いとは調和が悪く、「法華堂根本曼陀羅」中で四組の喬木が果たす役割に比べると、構図上の有機性に欠けていることは否めない。

このように本図を山中説法図の系列の中で考えてみると、山岳の構成と尊像群の対応、両者をつなぐ四群の喬木老樹の働きなど、極めて緊密で、まさに盛唐期、八世紀前半における古典的な構図法の達成を反映し

ているように思われる。両脇侍の光背に透明感を持たせ、背後の風景表現、特に左右それぞれに流れ落ちる溪流の風趣を窺わせるところなど、巧みな図様上の配慮と言えよう。

挿図9 釈迦浄土図 敦煌第148窟壁画（北壁仏龕上）

最後にこうした画面の確認や分析を総合して、本図の絵画史的位置を考えてみたい。その場合、日本をも含めたこの時期の東アジアが強力な唐朝美術圏内に組み込まれていた以上、中国から舶載された原画か、これに

基く日本作かという問題はさて置いて、先ずこれが七・八世紀の唐朝絵画様式の中でどのような特色を有するかを検討してみることが必要であらう。

唐代仏教絵画のなかで、本図の様式年代を考えるのに、ひとつの手懸りとなるのは、諸尊における光背の扱いである。それらは第二章に記述したように、本尊の頭光は不透明な色の輪であり、身光には装飾文様を用いている。しかし両脇侍をはじめ諸菩薩の光背はすべて半透明な光の輪という感じを生かした色暈で表され、背景を柔かく透かせている。この半透明な光背の表現は、敦煌石窟壁画の場合、隋末唐初（六三二年頃）とされる第三九〇窟には未だ現れぬが、第三四一、五九、三二二窟など初唐の早い時期から用いられ始め、第二二〇窟（六四二年）の東壁文殊菩薩像などで効果的に示されている。ガラス器や薄物の天衣など、すべて透明感のあるものを好んで表現しようとする時代の好尚と絵画技術の進歩を反映するものと思われる。これは七世紀後半から盛唐期に入っても、次第に装飾化する唐草文様の光背などと同一の画面中に併用されて、八世紀半ばまで及ぶが、その使用箇所は次第に副次的、付随的なものとなってゆく。この趨勢に鑑みる時、「法華堂根本曼陀羅」における自然で効果的なその使用法は、初唐以来の伝統をなお強く留める段階といえよう。

中尊の身光にのみ施された装飾の花文は、第三二九、三三一、三三四、三三五（六八六年頃）窟など、七世紀後半の壁画における光背、天蓋、縁飾などに見出される系統で盛唐期の複雑な宝相華文とは異なる。その彩色法も紫系と緑系の簡略な縷綯の組み合わせになり、第二一七窟⁽³⁶⁾（八世紀初頭）の南北壁浄土図の全般に適用されたような「紺丹緑紫」の

豊麗な彩色原理よりは先行するものと思われる。

一方、本図の仏菩薩の肉身表現を、敦煌の諸例と比較してみると、壁画の場合、やはりこの第二一七窟や第一〇三窟（開元中期、七二〇—七三〇年頃か）あたりを下限とするように思われる。絹絵でみるとギメ美術館所蔵の阿弥陀浄土図断片（EO. 117）⁽³⁷⁾と大英博物館の樹下說法図（Stein VI）⁽³⁸⁾が問題となろう。両者の年代関係には議論の余地があるが、何れも八世紀前半、むしろ中頃に近いものかと考えられる。その肉身表現、特に誇張された手指の形などをみると、本図の諸尊の均整のとれた姿態やしなやかな指先、自然な暈どりによる彩色法などは、やはり両者に先立つ様式を示すものと思われる。

次に背景の山水表現について考えると、複雑でしかも左右相称の統一ある構成法や、細かい墨暈で立体感を強調した山崖の表現など、敦煌壁画の中ではやはり第一〇三窟などのものに対応しており、恐らく八世紀前半に李思訓父子や呉道玄によって完成された唐代山水画の古典様式に対応するものであろう。⁽³⁹⁾それは八世紀後半第一一二窟や第三二〇窟に示された、色暈を主とし、やや形式化した山崖や水汀の扱い方に先行すると見られる。

このように概括される諸要素から帰納してみると、本図の示す様式は、八世紀の前半、開元期（七一二—七四二）を下らぬものと考えてよいのではあるまいか。

すると次の問題は、これが舶載された唐画の原本であるか、これを基礎にわが国で制作されたものであるかという点に関わる。前記のように八世紀の日本絵画が基本的には技法、様式いずれの点でも同時期の唐代

絵画に依拠しており、しかも既にかなり高度にそれらを習得していたと考えられることは、この点の判別を極めて微妙なものにしている。制作事情が史料的に明らかになったものを除き、正倉院収蔵の美術工芸品の多くについてもこれは共通する問題であらう。従って本図に関する判断も、いずれにより多くの蓋然性を認めるかということに帰するが、私もまた終局的に、日本における東大寺関係の制作と考えるに至っている。

理由の第一はやはり仏菩薩の顔容や姿態の表現である。唐代盛期における中央の仏画作品が現存せず、西陲の地、敦煌発現の遺品による比較という難点はあるにせよ、前引の二作品を始めとする早期の布帛画遺品の表現には、巧拙の問題を超えて、それぞれに一種の個性、むしろあくの強さが感ぜられる。これに対し本図の場合は極めて穏やかに整った、平明な表現であるが、逆に力強さや迫力に乏しい。下描きの墨描も全体に同じ調子の線で細部まで丹念に用意され、これを忠実に仕上げていく。各人の風貌に特色を与えた僧形像でも、線描は全て一律である。⁽⁴⁰⁾こうした表現力の相違は、中央の制作として、仏菩薩の形姿に類似点が多く甚だ重要な西安大雁塔楣石線刻画、⁽⁴¹⁾特に東面の仏說法図との比較においても認められよう。

一方背後の風景については、色彩が全面剝落し、輪郭の墨線や墨暈に部分的な後補が加えられているので、当初の表現効果を論ずることは難しい。しかし緻密で複雑な構成法は舶載された原画の完成度に負うとしても、細部の組み上げ方に、やはり整合性を欠く箇所がいくつか見出される。中でも図様説明の際指摘したように、左半部の台地から下方に広がる浅い谷と左方の懸崖との関係や、左脇侍菩薩の左脇に見える山景な

どは、赤外線写真に現れた下図の線を辿っても、接合が不自然である。やはり本図の製作者が、舶載された唐画の空間構成を充分に理解し得なかったか、あるいは諸要素を適宜に組み合わせ、新しい図様を作ろうとした際の技術不足だったかと解せられる。⁽⁴²⁾

それならば、もし本図の原拠となった釈迦靈鷲山說法図が、八世紀前半の唐朝で製作され、さして間を置かずわが国に舶載されたとして（遣唐使船によるものとすれば、天平七年、九年（七三五、三七）帰還の第九次船か、天平勝宝六年（七五四）入京の第十次船、恐らくは前者）、それに基づくこのような絵画がわが画工司の画師たちの手で描き出され得る技術的な可能性とその時期の問題はいかがであらうか。制作状況から日本作と信じ得る幾つかの遺例と比較してみよう。

まず仏菩薩の表現について、誰しも思い浮ぶのは東大寺大仏蓮弁陰刻の華藏世界図であろう。総数二十八弁のうち釈迦如来を中心とする尊像が確認できる十例についての調査結果から推定すると、細かい表現の差はあれ、全体に共通する完成した下図は、少くとも天平勝宝四年（七五二）の開眼供養以前に出来上っていたと考えるのが自然である。⁽⁴⁴⁾その中尊の顔容、姿態は本図と同じく八世紀前半の唐朝様式に基くものと思われ、菩薩の相貌、装身具、宝冠の形などにも、本図と共通の要素が数多く見出せる（例えば蓮弁13左側の菩薩など、本図の右脇侍と様式的に近似する）。

次に天平勝宝七年（七五五）九月、戒壇院に置かれた華嚴経厨子扉絵が比較の対象となる。⁽⁴⁵⁾ 現存白描模本の写し崩れを考慮するとしても、あどけなさを感じさせる菩薩の容姿、瓔珞の形式、透明感をみせた天衣、特色ある乳頭と臍の表現など、本図の随侍菩薩達に甚だ相近い。さらに同

厨子扉絵の梵天像が、本図右脇侍菩薩像のものに酷似した華麗な前立のある宝冠をつけることにも注意したい。

同じく造東大寺司関係の製作にかかる榮山寺八角堂裝飾画も、考慮すべき遺品であろう。天平宝字七・八年（七六三・四）頃、藤原仲麻呂が建立し精緻華麗な彩絵で堂内を飾ったもので、剝落甚しい中から、なお美しい天平の余光を放っている。特に内陣四隅の八角柱をめぐる奏楽、供養の菩薩たちは、面ざしや姿勢はもとより、眉や眼のひき方、耳朶の表現、瓔珞、臂釧、腕釧の形など、やはり本図との類似は単なる偶然とは思えない。また柱面下段を荘厳したやや大ぶりの菩薩像は、濃い朱の暈による妖艶ともいえる表現法において、本図のうち肌色の濃い菩薩と相通じ、しかも成熟の度を一步進めたものと思われる。

以上、七五〇―一六〇年代に、造東大寺司の關係で制作された遺例に共通して認められる表現上の類型に、本図もまた繋りを示し、同じ技法的な背景を予想させることは重要である。

さらに背後の山水画についても、正倉院収蔵品中、わが国で製作されたと考えられ、しかも天平勝宝四年の大仏開眼時の使用品である可能性の多い次の二例など、本図の製作がやはり同様な環境で行われ得たことを示唆するものではあるまいか。

第一は「黒柿蘇芳染金銀山水絵箱」である。⁽⁴⁷⁾長短各二辺に四種の山岳図を変化をみせて描き出し、安定のよい構図に纏め上げている。しかも金泥をハイライトの暈として用い、暗色の地を透かせることで明暗、凹凸の効果を生むという特殊な画法である。理想化された山岳の扱い、奇峭な懸崖や稜角の形態に充分習熟した画家であると共に、墨暈を重ねて

山巒を畳んでゆく基本的な技術、法則を充分消化していたことを前提としてのみ、はじめて理解しうるものであろう。ただ広い斜面などの表現がぎこちなく、樹木や雲の形にも「法華堂根本曼陀羅」と相通ずる癖があるように思われる。

第二に「密陀絵盆」の場合は量産に伴う自由な筆技であるが、それだけに画工司画人の実力が自由に発揮されたものとして重要である。現存十七枚のうち、特に第二、六、一〇、一一号などにみえる樹木の表現、第一、四、六号の山岳、水流の描写法は、彼等が本図のような複雑な山水構成をこなし得た可能性をも示唆するものと考えられる。

さらに材質や技法の上で、本図と密接な関係を有すると思われる作品に薬師寺蔵「吉祥天画像」⁽⁴⁸⁾があげられる。その画布は、本図にもまして緻密なものであり（1cm角に経糸二四本、緯糸二二本）、描法もまた一段と精巧である。特に鉛白を主とし朱を混えた顔料で肌色や淡紅色の暈を現す場合、油性の媒剤を用いて麻布の面に密着させた技法は、本図の場合と同じであり、^(註21参照)それは着衣の彩色にも及ぶ。さらに装飾における切箔、切金の使用、臘脂のような赤色有機色料を鉛白に混ぜて美しく発色させた紫の多用など、技術的な共通点を指摘することができる。すなわち七七〇年頃の日本で「吉祥天画像」のような精品が、しかもかなり多量に描かれていたことは、材質技法の面から本図の生まれる可能性を裏づけるものと考えられる。しかも様式的にみて、「吉祥天画像」の年代はむしろ本図制作の下限を示している。

一方また、これらと相近い時期にわが国で大画面の靈山浄土図が制作されていたことについては、夙に二例が指摘されている。まず天平宝字

五年（七六一）十月勘録の『法隆寺（東院）縁起并資財帳』に

五副画像靈山浄土宅鋪具仏台 奉請坐法隆寺法師臨照

とあり、法師臨照はこの資財帳末尾に連署していることから、勘録の年をあまり遡らぬ時期の製作と考えられる。また『東大寺要録』第四、諸院章によれば、同寺上如法院の条には「靈山浄土二鋪」が記され、同院の創建は天平宝字四年（七六〇）頃と推定されることから、やはり相近い時期の制作とみてよからう。こうした事例もまた前記の様式、技法、材質などにおける考察の結果に対応している。

この釈迦靈鷲山説法図が平安時代末に「法華堂根本曼陀羅」の名で呼ばれたことは、やはりそれが、法華堂すなわち東大寺羅索堂で奈良時代以来行われていた法華会（桜会）の本尊として、法会に用いられたと考えるのが自然であらう。その制作が「東大寺桜会縁起」（『東大寺要録』卷八所収）にいう天平十八年（七四六）三月の法会創始時に遡るか否かは暫く措くとしても、⁽⁴⁹⁾聖武末年から孝謙帝にかけての東大寺の盛時に、その造頭を考えることは、上述の諸点の示すところからも充分可能である。

東洋古代美術史の上に、多くの問題を包蔵する本図に対し、その現状をなるべく正確に記録すると共に、可能な限り復原的な考察を加え、さらに成立をめぐる蓋然性を検討した。

〔附記〕 多年に亘る本図の調査や資料入手については、ボストン美術館東洋部の、特別の御配慮に与った。特にヤン・フォンタイン現館長をはじめ、井口安弘氏、マナー・ヒックマン氏、ウィリアム・ドレースマン氏などの御厚情に対し深い感謝を捧げる。

描や墨暈の技法から、彼の画技を偲ぶ唯一の手懸りと考えられよう。

- (10) 本図の享保展観については早く松下氏が堀池春峯氏の発見によるとして『年中行事記』の記事を紹介された(文献⑤)。私は今回東大寺平岡定海氏の示教を得て、勧修寺の新史料「真言堂靈宝所目録」を東大寺の『年中行事記』と併せ実査し、本図展観の事情を明らかにし得た。平岡氏の厚情に深謝する。

- (11) 本図が日本を逸出した状況については、周知のように『新訂増補古画備考』の珍海の項に補記された川崎千虎の左の文によって明らかである。

「川崎千虎曰、明治十九年十一月十六日、起立工商会社ニ於テ、仏画数十幅ヲ見ル、就中釈尊会場之一幅ハ、実ニ千有余年ノ古画ナリ、裏書ニ曰ク、『法華堂根本曼陀羅、右曼陀羅者、靈山之變相、天然之真本也、(中略) 別当法務権大僧都寛信』トアリ、其他来迎仏、弁天、釈迦、地藏、蔵王権現、愛染明王等モ、各五六百年前ノ古画ナリ、聞ク所ニヨレバ、何レモ、外客ノ所有ニシテ、不日ニ他邦ニ、輸シ去ル由」

この「外客」すなわち William Sturgis Bigelow (1850-1936) は、明治十五年(一八八二) 来日して以来、日本の宗教と美術に情熱を傾け、畏友 Ernest Francis Fenollosa (1853-1908) と相扶けつゝ、日本の美術工芸品を収集し、ボストン美術館日本部の基礎を築いた。本図の入手は彼が三井寺で密教の菩薩戒を受けた翌年に当る。

なおビグローに関しては村形明子氏の労作「日本美術の恩人ビグロー略伝」(『古美術』三五号、一九七一年一月)があり、山口静一氏の近業「フェノロサ」(一九八二年、三省堂)にも多くの記述が見出される。

- (12) 『東京美術学校校友会月報』一四巻九号、一九一六年三月。この文献は山口静一氏の教示に負う。

- (13) なおこのほか、久安裏書に釈迦の座已下がすでに悉く破損していることを特記し、続けて珍海修補のことを述べている文脈から見ても、これら画面下部の欠失部を珍海が新たに描き加えたという可能性も考えられないことはない。しかし、現状ではそのような箇所が全く存在せず、しかもそうした補修部分を後世再び除き去るということ(特にそれが高名な画僧珍海の手になると記録されている場合)、他の例からしても想定しにくいので、ひとつの仮定としてとどめるほかはない。

- (14) 柳沢孝氏(文献⑩)はやはり諸尊の肉身をすべて当初からの彩色とする見解をとるが、その場合、中尊と両脇侍菩薩の量には丹が用いられているとする。朱と丹の色調は特に白色顔料と混じた際には判別が難しいが、私はやはり白に朱を入れて量をとった肌色と考えたい。

- (15) 平たい楕円の周囲に円圈あるいは円点をめぐらせたこの乳頭の形は、釈迦の向って右に正面を向く菩薩も同様であるが、奈良時代の遺品では、正倉院墨絵菩薩像や戒壇院厨子扉絵(白描模本)中の菩薩像などに見られ、東大寺大仏蓮弁陰刻画の中にも相似た形がある。

- (16) 朱描きの法輪はなお左の足裏にも認められるが、薬師寺金堂本尊像などの場合、足裏には七宝が表現されていたものが、ここでは輪宝だけとなっているのは、年代の下

法華堂根本曼陀羅の構成と表現

降による省略とみるべきであらうか。

- (17) 法隆寺金堂六号壁では緑青、敦煌莫高窟第二一七窟北壁中尊では青の濃淡。大英博物館蔵樹下説法図(Stein VI)では群青、ギメ美術館蔵阿弥陀浄土図(EO 117)では緑青に彩色されている。

- (18) 前註のような同時期の他の例では、内衣を見せる場合は法衣の胸前がもっと大きく開かれるのが普通で、珍しい形といえる。さらにこの釈迦の膝前中央、左足首にかかった衣の部分は、下図の線と画布の変色の濃さからみてやはり内衣が現れたものと思われる、その下に法衣の裏が垂れて蓮弁にかかっている。

- (19) 東大寺蔵「俱舎曼陀羅図」中尊の場合、朱の法衣には金泥の細線で田相の条縁が区画され、条の中には装飾文も加えられている。この像容が法華堂根本曼陀羅に依拠して作られたとすると、原画の切金線を金泥線におきかえ、一層装飾化したものと解せられる。なおこの切金の存在を最初に報告された柳沢孝氏(文献⑩)は、条縁の淡い黒線は切金の剝落した痕跡であらうかとされる。

- (20) この四色(紺丹緑紫)の組み合わせに関しては、拙稿「平安絵画の色彩構成―特に紫色とその顔料」(『平安時代世俗画の研究』昭和三十九年、吉川弘文館、所収)参照。

- (21) この小菩薩の肌色のねっとりとした表現効果は、肉眼的にも特殊な技法を感じさせるが、本図と極めて相似た彩色技法を示す薬師寺蔵「吉祥天画像」の場合、像容の外郭にそって油染みの存在が指摘され(注48亀田氏論文)また修理時の紫外線蛍光写真によると肌色など広範囲に発光が認められ、油性の媒剤を用いた技法が考えられる。一方一九三五年に本図を紫外線下で検査した山崎一雄氏(文献⑦)は「雲、天蓋、中尊、脇侍菩薩等の白色部分は白色の蛍光を呈した」ことを認められたが、恐らく当時の見解に従ってこれを「これらの部分に後世補修の手が及んだため」と解しておられる。油性色料の場合には蛍光は黄味を帯びるのが普通であるので、今後さらに慎重な検査を必要としようが、この蛍光は本図の技法の解明に重要であると思われる。

- (22) このような形態の小菩薩像は、同時代の遺品にも例が見出せず、図像的解釈に苦しむ。左側にも対称的な像容があったとすれば、日光・月光のような尊像であらうか。

- (23) この描き起し図は、風景部分の構成を明らかに示すため、一九八一年夏、その時点での判定結果に基づき東京芸術大学美術学部修復技術研究室の宮廻正明氏を煩わして赤外線写真をもとに作成したものである。同氏の労に深い感謝をささげる。

- (24) 同時代の松樹の彩色法としては、正倉院の桑木阮咸捍撥画「樹下図基図」や、檜和琴磯飾瑠璃絵、また微細ではあるが色調鮮麗な沈香水画水精荘箱の装飾画などが参照される。一方、後代の転写にかかわるとはいえ故宮博物院(台北)所蔵の「明皇幸蜀図」中のそれも一資料となし得よう。

- (25) 前註の諸作のほか密陀絵盆(特に一、四、六、一〇号)、黒柿蘇芳染金銀山水絵箱蓋表(山岳図)、漆金銀絵仏龕扉など。

- (26) 本図の水面の部分において、数ヶ所に白緑粒子の残存が認められるが、水面を明るく白緑で塗ることは、「過去現在因果経」や正倉院琵琶捍撥画「狩獵宴楽図」、また敦

煌壁画の諸例にも見られるように、唐代慣用の技法であった。

- (27) 前記「明皇幸蜀図」にも、懸崖の間に深く入り組んだ遠景の水面や、その下端を覆う樹葉などの構図が見られるが、すでに形骸化し、本図の示す効果とは相隔たる。

- (28) 敦煌莫高窟壁画では、七世紀後半（六八〇—九〇〇年頃）と考えられる第三二三窟南壁にかなり発達した用法がみられ、逆に八世紀後半に入ると第一七二窟などのように著しい形式化が始まる（秋山光和「唐代敦煌壁画にあらわれた山水表現」『敦煌莫高窟』第五卷、一九八二年）参照。またやはり初唐期に遡るかとされる故宫博物院（北京）蔵「游春図」でも、遠い山並みと渚の土坡の重なりが斜めに連つて奥行きを生み出している。

- (29) 『妙法蓮華経』第十六、如来寿命品に釈迦の靈鷲山浄土を説いて「諸天擊天鼓、常作衆技楽、雨曼陀羅花、散仏及大衆……」とあるのに対応するものであろうか。莫高窟第三二二窟南壁の靈鷲山説法図でも天空を豊富に荘厳している。

- (30) 因みに、この釈迦説法相の背後に立つ樹木を中国古来の連理木との関係で解釈しようとする試みが Yen Chian-ying: The Double Tree Motif in Chinese Buddhist Iconography (National Palace Museum Bulletin Vol. XIV, Nos. 5-6, Taipei, 1979-80) として発表されている。結論にはなお検討の余地はあるが、附言しておく。

- (31) 西安李重潤（懿德太子）墓甬道壁画（七〇五年）や莫高窟第二一七窟北壁浄土變（八世紀初頭）中の宮殿などに、特に相近い表現をみる。

- (32) 敦煌では八世紀後半の第一七二窟や第三二〇窟壁画になると、屈曲した水際の崖に描き起こしの墨線や墨暈を加えず、専ら色の暈だけで表現するようになる。これに関しても註(28)所引の拙稿を参照されたい。

- (33) 本図の当初の構図が、現在の画面より下方へどれ位拡っていたかを推察する場合、誰しもまず思い浮ぶのは註(19)で触れた「俱舍曼陀羅圖」であろう。その中尊台座を、本図で欠失している上框以下で計ると四〇・五cm。現在の画布から三三・五cm余り下方まで台座が延長することとなる。しかしこの釈迦の台座は一一四八年当時既に失われていた以上、制作は一二世紀後半と考えられる「俱舍曼陀羅圖」が本図台座の旧観を伝えていたとは考え難く、敦煌第三二二窟南壁の例など比べても高きに失する。むしろ左右脇侍菩薩の下方に光背を窺わせている菩薩を復原してみると、一五cm前後下方に伸びた図様となる。結局画布下端の欠失は二〇・三〇cmと考えられようか（原画面の縦が唐尺四尺五寸だったとすれば、二六・六五cmの欠失となる）。

- (34) 中尊の正中線は現在右に約一cm片寄っているが、画面右端の山崖の欠失は構図的にも左側のそれより大きく、本画がもと幅五尺（唐大尺）に描かれていたとすれば、右側で約三cm、左側で二cmが失われたことになる。なお唐尺一尺を単位として本図の構成を分析すれば、本尊の身光や天蓋本体の幅がほぼこれに対応し、また両脇侍菩薩の台座外縁から中軸線までがそれぞれ一尺五寸、つまり幅五尺の中、中央の三尺に三尊を納めた形となる。

- (35) 第一四八窟前室に納められた大曆十一年銘の「大唐隴西李府君修功德碑」には、窟

内を荘厳する尊像や浄土變の名が列挙されているが、この北壁の釈迦浄土図はその中の「天請問變」に該当するかとされている。

- (36) 従来年代確定の難しかったこの第二一七窟は、最近、西壁北壇に記された供養者名の考証から、八世紀初頭の造窟と考え得るようになった。その理由や資料については、註(28)所引拙論の註(12)に詳しく述べてある。

- (37) Mission Paul Pelliot. XV, "Bannières et Peintures de Touen-houang" (Paris, 1976), No. 23. 秋山光和「敦煌画阿弥陀浄土図」『美術研究』二五二号、一九六八年三月）参照。

- (38) 大英博物館監修『西域美術—大英博物館スタイン・コレクション—』第一卷（一九八二年講談社刊）Pl. 7-16。同書の解説者 Dr. Roderick Whitfield は「本図を八世紀初頭に遡ると推定されている」。

- (39) 敦煌壁画にあらわれた山水表現の変遷（註28所引拙論参照）などから考えると、唐代山水画の古典様式、断崖や水流、重汀などによる奥行きのある構成や、いわゆる青緑山水の技法などは、むしろ李思訓（六五—七一八）の活躍期、七世紀末から八世紀初頭に成立していたのではないかと推察される。

- さらに正倉院の四絃琵琶捍撥画「騎象胡菜図」中の風景表現が、本図と相並んでまさにこの時期の山水画を考える重要資料であることはいうまでもない。『正倉院の絵画』（正倉院事務所編、一九六八年）の図版解説（秋山光和・柳沢孝執筆）に詳しく記述したように、その懸崖の部分は柔い下当りの上をさらに細い墨線で描き起こして鋭い崖端や複雑な岩壁を表現し、切れ込んだ部分には柔い墨のぼかしを次第に濃く塗り重ねて立体感を強調する。しかも明るい部分には丹を刷いて色暈とするなど、極めて入念かつ繊細な技法で、小画面の中によく広大な景観を凝集させている。人物表現における驚くべき精緻な技法と共に、唐朝中央における名匠の手になった舶載品と思われる、製作の時期も八世紀前半、開元の盛期に当たると考えられる。

- (40) この点は、敦煌画よりさらに精品であり、より直接に中央の技法を反映しているかと思われるトゥルファン遺蹟（高昌故城、アスターナ、トクク等）よりの出土絹絵、例えば羅漢図断片（ベルリン東洋美術館蔵 No. 480）や菩薩像断片（同）を参照することで、一層明らかになる。

- (41) 西川寧編『西安碑林』（講談社、一九六六年）図版61—66。大雁塔は高宗の永徽三年（六五二）に築造されたが、荒廃の後、長安年間（七〇—一一四）に再建された。初層の四門口上に置かれた楣石四面の線刻画像が、何れの時期に属するかは問題であり、同書の解説者土居淑子氏は、西・北の二面を永徽創建時のものとし、東・南二面は長安再建時に増設されたとする仮説を提示しておられる。

- (42) なお、正倉院「騎象胡菜図」を舶載の中央作と考えた場合、本図との間に技術的な差違のあることは否めない。山崖や樹幹の墨暈が細かい調子の変化を欠くのは、補墨と変色の為としても、水波や水流の表現にやはり径庭があるように思われる。「騎象胡菜図」では、しなやかな動きと軽快な抑揚をもった墨線が、遠景から近景まで自在

に引き継がれ、豊かな流れを描き出す。これに比べると、本図右上の水面に山形を重ねた水波や、山景中の水流の線描はやはり一律であり、パターン化を免れない。

- (43) 前田泰次・露木恵子「東大寺蓮瓣毛彫の図柄及び表現技術についての考察」(『国華』九八二号、一九七五年八月)

なおこの陰刻画の表現、特に釈迦如来の顔容は蓮弁の曲面のため、写真ではかなり丸顔に変形してしまうことは注意を要する。拓影や前記論文所載の実測値から面幅面長の比率を調べると、十弁を通じ〇・八二から〇・八八までの間で、一見面長(おもなが)にみえる本図中尊の比率〇・八五はむしろその中間値にあたる。

- (44) 大仏蓮弁線刻図様の完成時期については『正倉院文書』天平勝宝九年(七五七)三月二十九日附写書所食口帳の記事による家永三郎氏の提唱(『東大寺大仏の仏身をめぐる諸問題』一九三二年)以来、七六〇年代に下降させる説が行われている。しかし最近の鋳造技法上の知見からみて供養時には蓮弁の鋳造は完成しており、線刻画の下図も大仏造立の重要な一環としてそれ以前に用意されていた筈である。諸尊像の表現もまた本図と同じく唐朝開元期の様式を基礎としていると判断される。柳沢孝「天平絵画の展開」(『週刊朝日百科』『世界の美術』一〇六号、一九八〇年)参照。

- (45) 高山寺旧藏卷子本『仏教図像集古』複製。

- (46) 福山敏男・秋山光和『栄山寺八角堂』(東京国立博物館、一九五〇年)および同『栄山寺八角堂の研究』(美術研究所報告、一九五一年)参照。なお同堂柱絵の中では西北柱上段西面および東面の奏楽菩薩など、本図と特に相近い。

- (47) 註(39)所引図版解説参照。

- (48) この精巧な画像が、称徳朝における熱狂的な吉祥天信仰と画像造頭のあとをうけて、宝亀二、三年(七七一、二)頃に制作されたことは信じてよいと思われる。これに関しては亀田孜氏の詳論「吉祥天像と上代の金光明経の美術」(一九六五年初出、『日本仏教美術史叙説』一九七〇年所収)があり、同氏「吉祥天像・俱舎曼陀羅図」(学習研究社『日本の仏画』第二期第四卷一九七八年)に要を得た解説が施される。同氏も本図の彩色における油の使用を推定しておられるが、画布に白色の貝殻粉を地塗りしてあると説かれたことは首肯できない。

- (49) 亀田孜氏は法華会を「桜会縁起」の草された承和十三年(八四六)に再興されたものとし、本図の制作をも九世紀に下るとされた(文献④)。しかし同じ『東大寺要録』諸会章に引く「恵運僧都記録」に「(弘仁)十一年(八二〇)春三月、於東大寺綱索院法花会、登高座」とあってこの法会の継続していたことが知られ、縁起も創始後百周年を期して作られたものとすれば、奈良時代におけるその存在を否定する根拠はないと思われる。

〔追記〕 本図は、今春開催されるポストン美術館所蔵日本絵画名品展において、その稀有の美を再び故国に示すこととなった。偶々この好機に年来の調査結果を本誌に発表しうるのは、私にとって二重の喜びといえる。

図版要項

一 釈迦靈鷲山説法図(法華堂根本曼陀羅) 右下菩薩頭部(拡大三・九倍)

(原色刷)

米国 ポストン美術館蔵

二 同 全図 赤外線写真

同

三 同 右側諸尊 赤外線写真

同

四 同 a 右脇侍菩薩 赤外線写真

同

b 十大弟子 部分 赤外線写真

五 同 右上山水 赤外線写真

同

麻布着色 縦一〇七・〇cm 横一四三・五cm

一一五 秋山光和「法華堂根本曼陀羅の構成と表現」参照

(赤外線写真はポストン美術館撮影)

六 三十六歌仙絵 部分(躬恒・伊勢)

東京 個人蔵

七 同 部分(業平・遍照)

同

八 同 前半(人麿——忠岑)

同

九 同 後半(斎宮女御——中務)

同

卷子装 紙本淡彩 縦三三・九cm 全長七三三・九cm
六一九 真保 亨「三十六歌仙絵(書伝為相筆)」参照