

図版解説

敦煌画阿弥陀浄土図

パリ 国立ギメー東洋美術館蔵

一九〇八年ポール・ペリオによって敦煌で入手された二〇〇点近い古代絵画が、現在パリのギメー美術館に収蔵されて、東洋絵画研究の貴重な資料をなしていることはいうまでもない。⁽¹⁾ そのうち顕著な作例については、すでにアッカ⁽²⁾ン博士、松本博士⁽³⁾など内外の先学による研究紹介が行われてきたが、スタイン蒐集品に比べるとなおその機会は乏しく、かねて陳列中のものであっても真価を見過されている尤品が少なくない。ここに紹介する盛唐期の阿弥陀浄土図⁽⁴⁾残欠もその一つで、製作の古く優れている点、スタイン・ペリオ両蒐集を通じて注目すべき作例であるにもかかわらず、これまで全く言及、図示されることがなかった。本図は EO 1171 の台帳番号が示すように、ペリオの帰国後まずルヴァル美術館東洋部に入れられ、一九四七年の改組に伴ってギメー美術館に移されたもの。この年催された敦煌文書および絵画の特別展「Manuscripts et Peintures de Touen-Houang, Mission Pelliot 1906-1909」の目録には「一六八番—観音(?)—浄土残欠」として記載されている。その後同館の敦煌画陳列室(二階K室)に常置されていたが、壁面の最上部に掛けられた画面は、古色とガラス額の反射のため遠くからでは不分明で、専門家の注意をも惹かなかった。私は一九六五年三月同館を訪れた際、館員諸氏の厚情によって改めてこれを精査し、その価値を確認し得た。幸にカラーフィルムによる撮影をも許されたので、同年五月の美術史学会第十八回総会で他の敦煌資料と共にこれを紹介したのである。⁽⁴⁾ 今回大判のカラー写真が撮影された機会に原色図版をかかげ、私見を纏めておくこととする。⁽⁵⁾

全図(Pl. II)に見られるように、この絵は原初の画面の上半部のみが残ったもので、紙の裏貼りを施してガラス額に仕立ててある。額の内矩は縦五九・六cm、横五五・〇cm。左右は画面が一ぱいに納められているが、天地では不規則な断爛があり、画絹の縦は左端部で五四・五cmを示す。目のつんだ良質の絹に暢達した筆でゆったりと描き出される。

まず現存図様の概略をみると、中央に置かれた如来形は正面をむき、右手をあげて説法の印を結ぶ。頭上には二幹の宝樹が葉蔭をつくり、天蓋がかかる。

光背の左右から二条の彩雲が立上っている。中尊の向って左側には一体の菩薩が半身をのぞかせ、左下には前に立つ別の菩薩の頭部があらわれている。画絹はこの辺から右上方にかけ斜めに大きく失われ、そのため中尊右側では上方の菩薩の顔の半ばまでが残るにすぎない。これは明らかに樹下説法の形式をとる簡単な構成の浄土図で、後述のように敦煌壁画では隋代から図様が整い、初唐期の窟寺にしばしば優れた作例を見いだす。三三二洞南壁のもの(挿図1)では倚像の中尊をかこんで、左右各三体の菩薩が立ち、足下に小さく二体が坐す。

この場合立姿の菩薩は比較的横に広く並ぶが、本図では左側の二菩薩をほとんど上下に置いて前後関係を示す。画絹の左端を調べると絹の耳(織留)⁽⁶⁾が認められ、断爛はないので、もとの絹幅がそのままに残ったことが分る。右端部では額縁でやや隠れているが、やはり画絹の端は織留で終わっている(挿図2a)。

また中尊の正中線から左右端への距離も全く相等的い。すなわち現在の横幅五五cmは原初の絹幅と認めてよい。曲尺にして一尺八寸一分強(曲尺九寸八分を唐大尺一尺と換算すれば、約一尺八寸五分)というその数値は唐代の画絹の幅として標準的なものといえる。⁽⁷⁾ 画面の上端部も、現在最もよく残る右端部は宝樹との関係からいって、ほぼ原初の形をとどめられているとみられる。結局画面の下方だけが大きく失われたことになる。この欠失部を復原し、原初の構図を考える場合、前述の三三二洞南壁を一つの参考とし、これに図様をあてはめてみると、

全体は現存部分の約一・八倍、縦一〇八一—一〇〇cmほどに計算され、縦横の比

は二対一でかなり縦長の画面になってくる。脇侍の位置もまたこれに適合している。但し三三二洞南壁の中尊は倚像であるが、この絹絵断片は後述のように阿弥陀浄土と推定されるので、むしろ蓮華座上に坐す姿とみななければならぬ。脇侍についてみると、中尊の左側上方の菩薩は右腕をのぼした姿態からみて確かに立像であるが、下方のものは頭の位置がかなり低く、同じく立像にすれば中尊をかこんで前寄りに立つ形となる。あるいは中尊の台座のわきに跪坐するとみた方が自然かも知れない。中尊の右脇にもこれらに対応する形で二菩薩が配されていたわけである。

次に各部の表現技法を眺める。仏菩薩の肉身は、細い墨線による下当りの上に黄色い膚色をぬり、たっぷりした朱線で描き起す。さらにかなり濃い朱の隈を加えて肉体の丸味を表現するが、暈しの法は未だ固くなく、自然な柔かさを見せている。拇指と中指を捻じ説法印を結ぶ右手の、肉の厚い弾力ある感じなど中でも特色のある描き方である。眉や上瞼、瞳には濃墨を加え、眉にはさら

挿図 1 莫高窟 322 洞南壁浄土図
(7世紀後半)

に鮮緑色をひき重ねるが、この手法は、法隆寺壁画や唐代の敦煌画に見えるほか、遠くわが平安中期の仏画(例えば法華寺阿弥陀三尊像の中尊)にまで系統をひく。中尊は顎の張ったやや面長な相貌で、正面から描かれた鼻筋は、長い鼻梁の

輪郭線を二本明瞭に入れるが、三三二洞南壁の中尊などにも同様な表現をみ、肉髻の丸く突き出た特徴も共通する。頭髪には厚く群青が塗られていたが、現在では殆んど剝落している。両肩を覆う赤い衣の色はなお美しい色調を残すが、精査すると、これは下にまず丹を塗り、上に鮮やかな朱色を重ねたことが分って興味深い。この手法は日本における八世紀の遺品、正倉院蔵四絃琵琶の捍撥画(鷲鳥図・山水人物図)や栄山寺八角堂柱絵などに認められるほか、弘仁十二年(八二二)に空海が請来の五祖像をもとに描き足させた二幅のうち龍智像の赤い袈裟に用いられている。こうした衣の赤地には黄色で鬘の線をいれ、また右臂から胸前にかけては淡緑の裏地をみせて折れ返った法衣の鬘が自然なうねりをみせる。胸元にのぞかせた內衣の幅広い縁は、大柄な宝相華花文に飾られる。剝落はしているが、反転する葉や花を塗りつけた彩色は描き起しの朱線と諧調を保ち、本図の特色の一つをなす。頭光と身光は何れも大きな二重圏を、朱・丹・群青・緑青などの色線と色暈との組合せであらわし、柔い光輪の感じをつかむ。この点も後述のように本図の年代的位置を示している。

a 画絹右端
b 中尊頭部

挿図 2 ギメー美術館蔵阿弥陀浄土図 額装を除いた旧写真
(Archives Photographiques 原板)

菩薩達も中尊と同様な表現技法になり、面立ちは豊頬ではあるがなお古典的な緊張を失わない。鼻の形には、鼻梁を斜め横から描いた左上の菩薩と、鼻梁の片側の輪郭を直線で引き小鼻の線へと続ける他の二尊と、両様の扱いが見られる。後者の表現は敦煌画では珍しく、また一図中におけるこれら二種の描き分けは、法隆寺金堂壁画、たとえば十号壁のいわゆる薬師浄土図などにも用いられている(挿図3)。さらに特色のあるのは各尊の頭飾で、高く結い上げた宝髻と豊かな垂髪とは厚く群青で塗られ、その間に複雑な宝冠が配されていた。現在では彩色が剝落して下描きと墨線の描き起しが重なって見えるが、何れも弾みのある自由なタッチで軽快に描かれ、特に左上の菩薩では、中央に置かれた

挿図 3 法隆寺金堂十号壁
左外側菩薩像頭部

化仏の標識から左右に波形の飾りが細かく派出し、特色ある形態をみせる。これも後述のように本図の年代を考える一つの手懸りとなり得る。右側の菩薩は三面宝冠の正面にやはり化仏をつけており、また左下の一体は一層複雑な宝飾文を立てた三面宝冠で、正面飾の上端に小さく水瓶と思われるものが描きそえられる。化仏のある二

挿図 4 莫高窟45洞奥壁仏龕壁画
菩薩像頭部(8世紀中頃)

以上、本図は宝樹下に五体の仏菩薩をゆったりと描き出し、余裕ある安定し

体を観音、水瓶をつけるものを勢至とみれば、赤衣の中尊は阿弥陀と考えて差支えない。

上部の宝樹は理想化された通例の形をとるが、二本の幹は細かい墨描きの上を白くぬり、朱線で輪郭すると共に表面に渦巻状の膚目を描き入れる。重なり合った葉叢に塗った緑青は剝落しつつし、柔かい墨描きの線が露出してかえって面白い動きを示している。各葉叢の中心に置かれた花は、花弁を三段に閉じ合わせた円い蕾の形をとるが、この彩色も剝落が多い。天蓋の色は比較的よく残り、垂飾りは軽く風をはらんで微妙にゆらめく。大構図の浄土図のように宝蓋左右の空間に飛天を配することはしないで、その代り中尊の頭上に左右から交叉しつつ立ちのぼる彩雲が描かれる。靈芝形のこまやかな雲頭は、朱・白群・丹と三色の隈でぬりわけ、白のハイライトをも重ねてあり、雲脚にかけての動きのある表現は装飾化された固さを感じさせない。

挿図 5 スタイン将来阿弥陀浄土図 (ch. liii001) 部分
ブリティッシュ・ミュージアム蔵

た構図をなしていたものと思われる。こうした全体の構成や細部の表現について、その様式的位置を考察しよう。先ず浄土図の形式としては、北魏以来、菩薩や飛天にかこまれ、説法の姿をとる如来の形が一つの伝統をなし、隋代（例えば七世紀初の三九〇窟北壁⁽¹⁴⁾）になると中尊の背後に双樹が枝をひろげ、樹下説法図の形をとるようになる。これが一層発展し、山岳や樹木のなかに菩薩達を重ね合せ、有機的な空間をつくり出すのが七世紀であり、武后聖曆元年（六九八）の大周李君莫高窟仏龕碑の置かれていた三三三窟東面、入口右側の釈迦浄土⁽¹⁵⁾などその好例である。前掲の三三二窟もこれにやや先立つ七世紀後半のものと推定される。法隆寺金堂四壁の浄土図がこれらの系列に立つことはいうまでもない。ところが一方初唐期には、貞観十六年（六四二）在銘の二二〇窟南・北壁の阿弥陀・薬師浄土をはじめ、宝楼閣形式をとった浄土図があらわれ、次第に構成と奥行きを増しながら八世紀におよぶ。以後壁画にせよ幀画にせよ、唐代浄土図の主流をなすのは、この宝楼閣形式であるが、八世紀にはいまだ初唐式の簡略な浄土図が残存した。本図もまたその好例という。

この図における七世紀の伝統はまたその光背の扱いにもみられる。すなわち色線と色暈による光彩の表現のみで、平面化された文様などを用いない。敦煌壁画では八世紀前半から豪華な宝相華を入れた光背装飾が、特に中尊や主要な脇侍に用いられ、盛唐期の特色をなす。さらに八世紀後半、いわゆる中唐期、吐蕃の河西侵入が進む頃から、鋸歯状の放射光やS字形放射光、蕨手形卷葉文など形式化したパターンが用いられ始める。大暦十一年（七七五）の一四八窟はその最も早い例であり、一五八窟、一五九窟など吐蕃占領期の代表窟にこの形式の完成が認められる。この経過は莫高窟壁画の編年的検討によって明瞭に辿りうる⁽¹⁶⁾ことが最近判明した。本図の製作年代の一指標はこの点にも求められる。更に興味のあるのは、菩薩の頭飾で、単純な七世紀の三面宝冠形式に、八世紀に入ると種々の装飾が加わる。特に左上の菩薩にみた湧き立つような波形飾りは、八世紀前半と思われる二〇五窟西壁の菩薩立像や、四五窟の菩薩頭部⁽¹⁷⁾⁽¹⁸⁾

（挿図4）にあらわれるのが早い例といえる。しかもこれら諸例では波形モチーフが頭髮前面をおおうように誇張されているのに対し、本図の場合は宝冠の内側をうずめるにすぎない。すなわち、以上の諸要素を総合すると本図の製作は開元期（七一三―七四一）を下らぬものと判断され、仏菩薩の表現における特色もまたこれを裏づける。ここに想起されるのはスタイン蒐集中における唐代絹絵として著名な樹下赤衣の阿弥陀浄土図（Ch. III: 001）である。この方は、保存が完好であるとはいえ肉身表現における形式化した隈どり、白いハイライトの誇張した用法など、本図に比べると様式的に一步遅れており、八世紀後半、むしろ吐蕃占領期に近い時期の作例とみるのが妥当であろう⁽¹⁹⁾。何れにせよ、本図やこのスタイン本のような盛唐期の絹絵が、十一世紀初頭敦煌の「秘庫」に封じ込められるまで、すでに三百年近い歳月を同地のいづれかの大寺に伝世保存されていたことを思うと、今更にその歴史的な意味を感じずにはいられない⁽²⁰⁾。

註

- (1) ペリオの敦煌踏査と文書絵画類入手の経緯については、拙稿「ペリオ調査団の中央アジア旅程とその考古学的成果(下)」(『仏教芸術』二〇号、一九五三年)六四―六七ページを参照。またペリオ将来品の保管や既刊目録などに関しては上記論文註29のほか、拙稿「弥勒下生経変白描粉本と敦煌画の製作」(『西域文化研究』第六、一九六三年)註2、および「敦煌画『虎をつれた行脚僧』をめぐる考察」(『美術研究』二三八号、一九六四年)註3を参照されたい。
- (2) Joseph Hackin: *Asie Centrale et Tibet. Mission Pelliot et Bacot. 1921.* — Id.: *Guide Catalogue du Musée Guimet, 1923.* — Id.: *Mithologie de Bouddhisme en Asie Centrale (La Mythologie Asiatique Illustrée, 1928, pp. 217~226)*
- (3) 松本栄一『敦煌画の研究、図像篇』一九三八年。その他『国華』『東方学報』などに発表の諸論文。なお本稿校正中、松本博士と久方ぶりに敦煌画について歓語する機会を得、たまたまこの阿弥陀浄土図のことに及んだところ、先生もかねて本図を盛唐期のすぐれた作例として注目しておられたとの由を伺った。

- (4) 『美術史』五八号、一九六五年所載、研究発表要旨。
- (5) 講談社版『世界の美術館』の一冊として『ギメ東洋美術館』が刊行（一九六八年三月）されることになり、私はオーボアエ館長の協力を得てその編纂にあたった。敦煌画には特に重点を置き未紹介作品を含めて十五点を原色図版で示すこととし、この浄土図断片については左上の菩薩頭部の拡大大部分図が掲載される。しかし、全図と主要部の5×7判カラー写真も一九六六年秋講談社からギメ美術館に特派された高橋敏氏によって撮影されており、同社の好意によって本号の図版として使用することができた。
- (6) Pl. II の全図では図の右端がフィルムの取枠に隠れて僅か切れているが、この図がルーヴル美術館所蔵だった頃、額を外して撮影された写真（挿図2a）をみると、画絹の右側にも織留の残る状況が明瞭となる。
- (7) 例えば、八〇五年（永貞元年延暦二十四年）に空海が長安で師恵果から伝授された真言五祖像（教王護国寺蔵）の場合、三幅一舗の中央の絹幅は、最大の善無畏像が曲尺一九・四七寸、最小の一行像で一七・七寸を示す。
- (8) Pl. I・Pl. II において、中尊の口辺から三道にかけて斜めに白い傷があらわれ、両側に細く黒い線が添っている。しかしこれは画面自体の損傷ではなく、額のガラス面に生じた傷と、撮影用照明によって画面に落ちたその二条の影である。現在では額の取外しが不可能なため、中心部の画致を損ずるのほまことに残念である。挿図2bの旧写真により本来の姿を偲ばれたい。
- (9) 鷲鳥図（紫檀槽琵琶捍撥）では白い草地の全面にまず丹を下塗りし、山水飛鳥など各部の彩色を施した後、大地や空にあたる部分には丹地の上にさらに朱をぬり重ねて鮮やかな赤色の効果を高めていた。また山水古人図（紫檀木画槽琵琶捍撥）も同じく画面全体に丹の地塗りが施されており、図の上端にひろがる天空には、その上にはより薄く朱をかけて美しい色合いを出す。これらに対し、古様な技法の伝統にたつ狩猟宴楽図（紫檀槽琵琶捍撥）が地表や天空を丹地のままに残していることは注目される。これら正倉院捍撥画の実証的な調査結果に関しては、日本経済新聞社近刊の『正倉院の絵画』（正倉院事務所編）に収載を予定される、秋山光和・柳沢孝執筆の図版解説を参照されたい。

(10) 柴山寺八角堂は、天平宝字七・八年（七六三・四）に藤原仲麻呂によって建立さ

れた。その内陣四隅の八角柱は全面を美しい彩絵で飾られているが、各柱中央の文様帯に用いられた華麗な対角線文様において、中央の花形を上下左右からかこむ三角形は赤と緑に塗りわけられる。その鮮やかな赤色は下に丹を塗った上に朱を重ねて、明るい色調をつくっている。福山敏男・秋山光和『柴山寺八角堂の研究』一九五一年、七九ページ参照。

(11) 高田修博士を代表者とする昭和四十二年度科学研究費（総合研究）により、われわれは九世紀東洋絵画の重要遺品である教王護国寺所蔵の真言七祖像に関して詳細な調査研究を行った。その際の双眼実体顕微鏡による観察結果によると、竜智像の赤い袈裟は、全体に丹を地塗りした上、田相の部分には鮮やかな朱をかけて美しい赤の色をつくり、黒い条の部分には丹地の上から墨をかけている。これに反し、竜猛像のそれには丹地は施されず、画絹上に直接朱と墨とで塗りつけて袈裟を表すという相違のあることが注意される。

(12) 鼻梁の片側の輪郭のみを直線に描いて二つの小鼻の線に続け、鼻梁の他の側は限ではかすという、この表現形式は、法隆寺金堂六号壁、阿弥陀浄土図の両脇侍菩薩などに用いられて、われわれの眼には親しいが、敦煌の唐代画では、むしろ例が少ない。現在の写真資料で気をつくのは、僅かに二〇五窟（八世紀中頃）北壁浄土図中の二菩薩や、一四八窟（七七五年）の北龕北側天井の説法図中の菩薩図などである。

(13) 法隆寺金堂十号壁の場合、左右内側二体の脇侍菩薩は側面からの鼻梁を描くのに対し、外側の二菩薩では、ペリオ本阿弥陀浄土図の左下および右上の菩薩と同じく、直線的な鼻梁に両の小鼻をつづけた形（挿図4）である。

(14) 敦煌文物研究所編『敦煌壁画』一九六〇年、82図、および講談社版『中国美術II』一九六四年、41図（原色）など参照。さらに I. V. Vincent: The Sacred Oasis, 1953, Pl. 26 には北壁全面の写真が収められ、この大形三尊像を中心に、小画面の三尊像を上中下三段に並べた状況がよく分る。謝稚柳『敦煌壁画叙録』一九五五年にはこれを「釋迦樹下說法像十五鋪壁、……十鋪壁中、……九鋪壁下」と記す。さらに同書の序説中には、この北壁下部の供養者列像の題名中に「□□□□幽州總管府……」とあることに注目し、この官名が用いられたのは唐高祖の武德元年（六一八）から七年の間にあることを考証する。この窟の壁画が隋末から唐初にかけて製作されたことを傍証するといえよう。

(15) Mission Pelliot : Les Grottes de Touen-Houang vol. V, 1921. Pl. 318.

(16) 高田修・秋山光和・柳沢孝『高雄曼荼羅』(美術研究所報告、一九六七年)、第五章にも、空海請来の両界曼荼羅との関連において、八—九世紀敦煌画における光背裝飾の変遷を論じておいた。

(17) 『敦煌壁画』149図、『敦煌芸術画庫八敦煌壁画 盛唐』一九五九年、12図。

(18) 『敦煌芸術画庫 盛唐』18図。

(19) 華麗な宝蓋を配した双樹のもと、高い蓮台上に跏趺坐し、説法印をとる赤衣の如来形を中心とする浄土図である(ブリティッシュ・ミュージアム蔵、縦一三七・二cm、横一〇一・六cm)。左右には紅蓮上に坐す菩薩四軀をおき、背後に声聞形六体がのぞく。下部中央に碑形を劃するが銘文は記されず、ただ左下に小さく可憐な供養信女の姿を描きこむ。脇侍菩薩の宝冠には、左右二軀とも化仏の標識をつけること本図と同様であり、この点からすると、やはりスタイン以来の通称通り阿弥陀浄土図とみてよからう。

本図に比べると構成は複雑で、上方に飛天が舞いおり、宝蓋や台座の宝蓮には縹緗彩色の細かい唐花文や雲文を描きこむ。しかしそれらの飄転する曲線には形式化した筆癖があり、また菩薩や声聞の誇張された肉身表現にも盛唐期をやや過ぎた爛熟と退廃が感じられ、八世紀後半の製作と考えられる。本図は早くStein-Binyon : The Thousand Buddhas, 1921, Pl. X に原色大判で紹介されたほか、James Cahill : Chinese Painting, 1960 巻頭図版や、わが国でも長広敏雄『トンコウ』(平凡社版『中国の名画』、一九五七年)4図、角川書店版『世界美術全集15、隋唐』98図、吉川逸治編『大英博物館I』(講談社版『世界美術全集3』、一九六六年)108図などに原色複製され、八世紀敦煌画の代表作と目されてきた。

(20) この種の敦煌絹絵の伝世の問題について、参考とすべき史料を紹介しておく。時代はやや遡るが北魏の神龟元年(五一八)冬十一月洛陽を發して天竺に赴いた宋雲・慧生等が、翌年西域南道の捍婁城において有名な金色の丈六像を拝した時の見聞である(捍婁城の位置について、スタインはこれを玄奘の記す婁摩と同一地とし、現在のコータンとケリアの中間、ドモコ北方にあるウズン・タティ Uzun-Tai の遺跡に比定している。Ancient Khotan, 1907, pp. 455—457)。尊崇を集めたこの像のまわりには多数の幡蓋が懸けられていたが、その過半は魏国のもので、太和十九年(四九

五)、景明二年(五〇一)、延昌二年(五一三)等の年記が認められたが、ただ一幅、姚秦時代(三八四—四一七)のもので残っていたという(『洛陽伽藍記』卷五)。これは寺中に奉獻された幡絵の古さに関する具体的な記述として極めて興味ふかい。敦煌の場合、唐代に遡る幡絵や幀画の保存状態の良さや、色紙形がほとんど無記銘のままである点を考えると、製作後、供養者に引き取られて奉獻使用されぬまま、寺内に保存されていたものと判断される。

(秋山光和)