

敦煌画「虎をつれた行脚僧」をめぐる考察

——ペリオ将来絹絵二遺例の紹介を中心に——

秋 山 光 和

内 容

- 一 はじめに
- 二 絹絵A本、B本の紹介
 - 1 既知の諸遺品と問題点
 - 2 A本の図様と技法
 - 3 B本の図様と技法
- 三 同種図様の紙絵
- 四 主題の問題
- 五 製作年代とその性格
- 附 A本裏文書

一 は じ め に

一九〇〇年に偶然発見された敦煌莫高窟中の秘庫、いわゆる「藏経洞」には、文字通り万巻の文書典籍と共に、布帛や紙に描かれた豊富な絵画類が九〇〇年の歳月を眠っていた。これら貴重な絵画遺品の大半は、一九〇七年にこの地を訪れたイギリスのオーレル・スタインによって運び去られ、さらに翌一九〇八年にはフランスのポール・ペリオが残りの大

敦煌画「虎をつれた行脚僧」をめぐる考察

部分を入手したことはよく知られている。⁽¹⁾

これらの中、スタインの蒐集品はロンドンのブリティッシュ・ミュージアムとニューデリーの中央アジア美術館（現在ではインド国立博物館に合併）に分置されたが、その内容は、『セリンディア』所収の蒐集品目録及び図版、ウェーラー編『スタイン卿発見敦煌絵画目録』、図録『サウザンド・ブッダ』などによってほぼ完全に紹介されている。⁽²⁾従って未整理の断簡類や各作品の詳細を別にすれば、世界の学者たちがその全貌を窺うこともさして困難ではない。

ところがペリオの蒐集品に関しては事情がやや異なる。彼は一九〇八年二月二十五日に敦煌到着、三月三日ついに堂守の道士王円籙を説得して待望の秘庫に入り、以後三週間に亘り連日この小窟内に通って文書や資料のすべてを自ら調査し蒐集品を撰り抜いた。やがて五月三十日敦煌発、十月五日北京に入って、二年余りの中央アジア調査旅行を成功裡に終った。彼の豊富な蒐集品はそのまま本国に向け発送されたが、ペリオ自身は一旦彼の勤務する遠東学院の所在地ハノイに帰り、翌一九〇九年五月ふたたび北京に戻って敦煌文書の一部を中国の学者たちに披露した

後、ようやく十月にシベリヤ經由でパリに迎えられたのである。一行の調査旅行の輝かしい成果、蒐集品の質と量とは本国の学界を驚倒させた。これに応えペリオは彼の蒐集品をその性質、内容に従って三ヶ所に分置した。すなわち文書典籍の類は国立図書館写本部に、美術品、考古資料は当時のルーヴル博物館東洋部とギメー美術館とに（両者の間では仏画類をギメーに、その他をルーヴルに分けたというが、この区別はあまり厳密ではない）。そしてルーヴルでは一九一〇年三月十二日に、中央アジアや敦煌からの将来品を陳列したペリオ記念室が開設された。

しかしペリオ自身は翌一九一一年三十三歳で榮譽あるコレージュ・ド・フランスの教授に任命され、以後は中央アジアや中国の歴史や言語に関する専門的な研究に専念した。従って蒐集品、特に考古資料や美術品の整理や調査、紹介はそれぞれの所蔵先にゆだねられ、スタインの場合のように全蒐集品の総観的なカタログ、図録の類は現在までに発行される機会がなかった。⁽³⁾ 一方、第二次大戦後フランス国立美術館制度の改革が行われ、ギメー美術館がルーヴルの東洋部と合体して正式に国立美術館東亜部となり、所蔵品の整理が行われた結果、ペリオ蒐集の考古資料と美術品はすべて同館内に移された。そして敦煌絵画は現在二階のペリオ記念室と地下の特別室とに陳列されている。しかしそれらは全蒐集品の一部分にすぎず、倉庫内にはなお未公開の作品や未整理の資料が多く残されているのが現状である。私はかねて同美術館における知友たちの好意で、これらのペリオ資料を直接調査する機会を得ていたが、さらに一九六五年三月、ヨーロッパ講演旅行の途次パリに立ち寄った際にも、多くの時間をこの美術館ですごした。敦煌画についても改めて見なおし

た作品や新しく目に触れるものなど、今更にその内容の豊富さを痛感したが、ここでは主題や技法の上で特に興味を惹いた二点の絹絵を、関係の資料と併せて紹介考察したい。

二 絹絵A本、B本の紹介

1 既知の諸遺品と問題点

これら二つの絹絵(Pi. I-IV)は、いずれも笈を負い、右脇に虎を伴って道を急ぐ行脚の一僧を大きく表わしている。この特異な図様は、われわれに直ちにある一群の敦煌画を連想させる。すなわち「玄奘三蔵取経図」あるいは「ダルマターラ像」と呼ばれてきた粗笨な紙絵であって、現在のところスタイン将来品中に二例（ブリティッシュ・ミュージアム蔵）、ペリオ将来品中に一例（ギメー美術館蔵）、大谷探検隊将来品中に二例（韓国国立博物館蔵・中山正善氏蔵）が知られている。これらの紙絵のうち最初の五例については、すでに松本栄一博士が名著『敦煌画の研究』中に紹介、考察され、後述のように、この種の図像をチベット系の羅漢ダルマターラ（達磨多羅）であろうとする見解を示された。⁽⁴⁾ また前述したスタイン蒐集品の目録類も、はやく同様な名称を提示している。これに対しギメー美術館では現在も陳列中の紙本のこの図像を玄奘三蔵と呼んでいる。また中山氏現蔵の最後の一例を一九五五年にはじめて学界に紹介された熊谷宣夫氏も、最終的にはやはり玄奘あるいは入竺取経の中国僧の誰れかを記念する像と考えておられる。⁽⁵⁾

このように、敦煌画中でも特色ある一群をなすこの種の図像については、その主題や性格、製作の年代等についても問題が多く残されている

る。しかし従来知られていた諸例が何れも小品の紙絵で、画法の上でもさして質の高いものではなかったため、多くは図像的な興味に止まっていた。ところが今回紹介する二点は、画面も一まわり大きい精巧な絹絵で、敦煌の人物画として画致の上でも注目するに足りる。その製作時期も紙絵類より一段と遡るし、主題の考察にも新しい資料を含んでいる。そこでまずこれらの二点の図様や技法をなるべく細かく分析、紹介した上、他の諸例をも含めて、問題点を検討することとしたい。

絹絵二例のうち濃彩のものを仮りにA、白描風のをBと呼ぶこととする。両図ともルーヴル東洋部から引き継がれたので、当初の台帳番号をそのままに、前者はEO一一四一番、後者はEO一一三八番が現在でも続けて用いられている。

2 A本の図様と技法(原色図版Pl. I及びPl. II参照)

この図は現在木枠に張ったキャンヴァスの上に原初の画絹を貼り付けており、絹の欠落した部分では下のキャンヴァスに似た色を塗って目立たぬようにしてある。特に絵の上端部が失われていたのを無造作に描き加え、色紙形の上縁の線をも銘文の欠けたままに引き足してしまったのは惜しまれる。しかしこれらの補修は西洋風の水絵具で行なわれているので、原画との区別は容易であり、画像の主要部分には何ら補筆や補彩が加えられていないことがわかる。またこのキャンヴァスの背部には後述のように文書の残片四種が貼られている。現在からみると極めて大胆なこの修理は、この図が他のペリオ蒐集品とともにフランスに齎られ、ルーヴルに入った前後に行われたことが、当時の台帳の記述から推

察される。すなわちギメー美術館がルーヴル東洋部から承けついで所蔵品の台帳 *Inventaire du Département des Arts Asiatiques du Musée du Louvre* には、一九一〇年の項に、他の多くのペリオ蒐集品と並んで次のようにこの図が載せられている。

1141 Arhat au tigre marchant et portant sa hotte.

Inscription disant "elle fut faite pour un frère cadet défunt".

Sur soie. Au dos, fragments collés qui doubleraient la peinture.

(笈を背負い、虎を連れて歩く羅漢。銘文には「亡弟の為に造る」とあり。絹本。背面にはもと絵を裏打ちしていた紙片が貼られている)

この最後の表現によって台帳にこの条が記された時には、すでに恐らく原形を改め、現在の形に修理してあったと推察される。しかしその後何故かルーヴル東洋部において陳列に用いられなかった模様であり、松本博士の高説中にも加えられることなくして終った。現状におけるその法量、すなわちキャンヴァス枠の天地は八〇・五cm、幅は五四・三cmであるが、全図写真でみられるように原画は左右では幾分狭く、上下ではさらに延びていたと思われる。なお画面の周囲には二重の界線が引かれていたが、その外側における左右幅は約五三cmである。また右上端には同様な二重の墨線で色紙形を劃し淡紅色に地塗りした上に、後に論ずるような供養銘を墨書している。色紙形の内矩は現状で天地二七cm、幅四・九cmである。

画絹は目の細かい上質のもので、周辺部を除けば絹荒れも比較的少ない。原色図版でみられるようにその画風は敦煌画としても入念な特色あるもので、ことに墨線と彩色、墨暈の巧みな併用は注目するに足りる。

構図上の特色としては、これまでに知られた紙絵の同種の行脚僧像がすべて雲に乗り飛行する形であったのに対し、画面の下方約三分の一に崖端の線を置き、草花の咲く大地をしっかりと踏みしめて歩く僧と虎とを表わしている点がまず挙げられる。画面の向って左方に進むこの僧は、

衣服や持物の細部に至るまで綿密に、注意ぶかく描写されている。僧侶の面貌は眉こそ長いがまだ壮年の逞しさを備え、眼光鋭く、長途の苦難にめげぬ意志の強さを思わせる。その画法を検すると、まず鋭い墨描きで画絹の上に直接頭部の輪郭や目鼻を描き出した後、淡黄の体色をかけ、更に鼻の線や顔の皺には朱線をやや巾広く重ねてアクセントをつけ、目や口には濃墨の線を重ねる。また頬から顎のあたりにかけて淡墨の暈をとり、髻や鬚を表わしている。同様の墨暈は両眼の下や人中の左右にも加えられて相貌の深みを増し、耳殻の内側には鮮かな朱の暈がほどこされている。最後に唇は朱、目と歯とは純白の顔料で厚く彩色される。このように墨線に朱線を重ねた肉身の扱いは、僧衣の襟から見える頸や胸元、両手などにも共通している。その身にはまず窄袖の上衣(襦)をつけ、袴の裾はからげて左右の膝下で括り、足さばきをよくする。この內衣は淡紅色の地に青と緑の二色を斑状に刷き、上から縫目を示す白い点線を格子状にかけることで、糞掃衣を表わす。その襷を鋭くきざんだ墨線は、他の色に先立ち淡紅の地塗りの上にまず引かれている。上衣の襟は暗青色に塗られ、やはり白い点線で縫目を並べる。この小袖風の襦と袴の上にはまず黒い褶をつけ、さらに美しい袈裟を両肩からかける。褶は淡墨に塗った上、襷に添って濃い墨の暈をほどこし、さらに裾縁に細い白線を加えることで布の複雑な動きがよく捉えられる。袈裟の

田相の中は淡褐色の地に青と緑の暈^{ぼか}しを交互におき、白い縫目の線をみせ、縁は黒地に白線の輪郭をつけ、菱形の金の切箔を三つずつ組合せた文様で飾っている。袈裟の裏はやはり淡褐地に青の暈しのみを入れ、襷の墨線には細い白線を引き加えている。

このように手の込んだ衣服の扱いにも増して持物の表現は一層細かい。まず背に負った笈は竹製の円筒形のもので、やはり円い蓋が付く。蓋は竹の皮を編んだものか、褐色に塗り同心円状の重なりを柔かい墨線と墨暈とで表わす。頂部は格子に透かせて、中から香煙が末広がりに立ちのぼっている。煙は全体を薄白く塗り、さらに五筋の墨線に添って濃い白線を加える。笈の胴部は法隆寺旧蔵の竹製厨子⁽⁷⁾のように細い篠竹を並べて周囲を張り、やや太い竹を格子状に合わせて外側を押えるが、その辻には一つ一つ菱形の金具を金の切箔で示している。この笈は紙絵のそれのように開放的な、経巻の束をあらわにみせたものとは異なり、内容を見せないが、外側に下げた各種の附属物が注目をひく。上方には竹の簀で円く巻いた包みや革袋状のものを付け、それに小さな瓢を五つほど赤い紐で吊している。また胴のめぐりに自然木の枝を幾つかつけているのは、補強と、笈を下した場合の支えの為でもあろうか。この笈は白く太い編紐(あるいは革製か)によって、ずっしりと重そうに僧の肩にかけられているが、彼はこのほかさらに、腰にも大きな布製の袋を下げる。袋は青く塗り縦横に白い縫目をつけているから、紺染の布を刺子にした丈夫なものであったのであろう。その外側には白い紐を渡し、さらに細かい旅行用具をさげる。小さな瓢、鉢、羽箒状のものなど。これらの上にはまた水瓶が一個、白い太紐で僧の小脇に留められている。この

水瓶は淡青く背後の布の色を透かしているから恐らく玻璃製で、頸と胸の両側に金箔を押して裝飾金具が示されている。

このような重裝備は、沙漠を越える西域の旅行僧にいかにも相応しく、迫真性のある描写であるが、彼の履物もまた同様の特色を表わす。それは他の諸例のように簡略なサンダルではなく、足首の上まである黒革の深靴で、長途に耐える頑丈さを思わせる。

僧は左手に麈尾を構え、右手に長い杖を持つ。麈尾は柄や団扇形の縁などに金箔をおき、青、赤、白で彩色した裝飾豊かなもの。また杖は自然木らしく、上端の曲がりを利用して竜頭が彫りだされている。なお見逃してならないのはこの行脚僧の頭部を囲む円光の存在であろう。この光背は軽い墨の点線で輪郭づけた中を淡い緑で塗るが、これを通してみえる笈の蓋や杖の色に微妙な変化をつけることで、爽やかな透明感を表わすことに成功している。

僧の向う側、すなわち右脇を悠然と歩く猛虎は、たっぷりした墨線で地絹上に描きだした上、胸や四肢、尾の毛なみを白く塗って背景から浮きたたせる。縞の部分には両側から墨暈を加え中央に細く白線を入れる。耳の裏や首筋の淡赤い暈、また口、鼻孔、牙のつけ根などからのぞく僅かな赤色が効果的で、さらに瞳には金箔を貼って眼に輝きを添える。猛々しくしかもしなやかな虎の身のこなしは全体によく捉えられているといえる。ただ僧の右手から虎の前足に続く輪郭線や、同じく褶の裾と虎の後足との重なりなどが、やや不自然で、機械的に写された感じを免れない。

このA本の図像上の特色として、頭光の存在と共に重要なことは、B

敦煌画「虎をつれた行脚僧」をめぐる考察

本あるいは紙絵の諸例の何れにも描かれている雲上の如来形が、画面中に全く認められないことである。その代り、画面の向って右下隅から雲気が立ちのぼり行脚僧の背後に大きく拡がっている。この雲気は軽く柔かい墨線でうねうねした輪郭を描いて後、内側を紫褐色の濃淡の暈でぼかしているが、その調子は笈の蓋から発する白煙よりはるかに淡く、夢幻的な感じが強調される。上方の空はこの雲気や白煙の部分を残してやや緑がかった青色に塗られている。画面上端近くは絹の傷みが比較的多く、裏貼りのキャンヴァスに補色されているが、しかしいかに注視しても如来形の痕跡は認め難い。色紙形文字の欠落が示唆するように、画絹の上部が数センチ欠けているとしても、やはり如来形はもともと描かれていなかったものと判断するほかはない。むしろこの像の場合は、地上を歩む行脚僧自体に光背をつけ、雲気を立ちのぼらせることで、超自然的な神性を附与しようとしているかに感ぜられる。この問題について併せ考えるべきものは、右上端に区劃された色紙形の文字である。

この色紙形は先にも述べたように、全体を厚手の淡紅色に地塗りされ、墨色のはっきりした文字で次の供養銘が記されている(挿図1)。

(實)
□勝如来一軀意爲亡弟知珠三七
齋畫造慶讀供養

色紙形の最上部は、現在一字目の途中で二重郭が閉じられているが、

挿図1 A本供養銘

これは心ない修理者がキャンヴァスの上に界線を描き加えてしまったもので、もとの画絹は一字目の上部から欠落している。しかしこの文字はその残劃から見ても、また他の例から推しても、「寶」であることは間違いない。「寶勝如來」の性格については後章で論ずることとして、この供養銘の形式からいって、少なくともA本の場合にはそこに描かれた僧形自体が「寶勝如來一軀」にあたり、供養者某は知球という亡弟のためにその三七日の忌日にこれを描かせたものと判断するほかはない。

このほかA本の場合には、もと画絹を裏打ちしていたという文書断簡が、キャンヴァスの裏に貼付保存されている。しかしその内容は絵画自体とは直接関係がないと思われるので、後にこの絵の製作年代を考察する時に引用することとし、他の作例の記述に進みたい。

3 B本の図様と技法 (Pl. III・IV 参照)

この図もA本とほぼ同じ大きさの、絹に描かれた精品であるが、画風はやや異なり、細い墨の線描を主とし彩色はこれを補うにすぎない。旧ルーヴル東洋部の所蔵品台帳には、A本にやや先だつ、一一三八番として、次のように記載されている。

1138 Arhat accompagné du tigre, marchant et portant sa hotte.

Soie. Hr. 0.79, Long. 0.52. (Mission Pelliot)

(虎をつれ、笈を背負って歩く羅漢。絹本。縦〇・七九、横〇・五二。ペリオ調査団将来)

これもやはりもとの画絹をキャンヴァスに貼り、しかもガラス額に入れているので、鑑賞や調査にはやや不便が伴う。寸法は額縁の内側で縦

七八・二三cm、横五二・〇cmを数える。原図を注意してみると、額縁のすぐ内側にあたり、細い墨線で画面の四周が縁どられていることが分る (Pl. III はギメー美術館原板の写真であるが、周囲が少しずつ切られていて、この輪郭線も失われているのは惜しまれる)。従ってA本とは異なり図様は現在完全に保存されていることとなる。絹の質はA本に較べやや粗いが、欠失は少なく補修も極く僅かである。額縁は栗色無地の木製で、背面にはキャンヴァスの枠が露出している。その中框に貼られた小紙片は、一九三五～六年にロンドンのロイヤル・アカデミーで行われた中国美術国際展覧会の出陳票で、同展のカタログを検してもこの図がルーヴルから出品されたことを確認し得る⁽⁸⁾。

構図の原則はA本と同じく、向って左方に向け、大きな笈を背負いながらしつかりした足を運ぶ僧侶の全身像と、これを守護するように、頭をたれ四方を睨みながらつき従う虎の姿を画面一杯に描いている。この一幅には銘文はなく、小形の紙絵と同じく上部に如来の姿を雲上に描き込むことが注意される。

人物を見ると、細く肥瘦のない線で細部まで白描風に描き出した上、淡い褐色で線描の上から肉身を塗り、口には赤(朱)、目と歯には白の顔料をかなり厚くかける。頭から頸の部分にかけ淡墨の暈をとることはA本と同じであるが、その上からさらにこまかい筆致で頭髮や髯を線描きしている。線の性質は細く柔かいが緻密に描きこむその画法はかえって対象の内面にせまる。細くあけた両眼は鋭く前方を凝視し、異様に大きな尖った鼻や削れた頬など、きわめて個性的な特色を感じさせる (Pl. IV ㉔)。概念的な高僧や羅漢の図とは異なり、もっと人間的な深さを意図

して入念に筆を運んだかのようで、A本よりも一層肖像画的な迫力を示している。

僧の着衣もA本のそれに比べると質素であり、窄袖で膝まである墨染の僧衣をつけ、足には同色の脚絆をはく。僧衣の襷には墨の暈をとり、さらに全面にわたり縫目を表わす墨の点線を縦に並べている。袖口と襟、裾廻りを金泥の細い線で描き起す。大きく開いた襟元と袖口からは肌につけた白い內衣がのぞくが、これは細く軽い墨描きの線の上から、暈どるように白い顔料をかけて表現する。僧衣の上からは左肩に腰までの短かい袈裟をつけるが、これも内側を淡い白色に塗り、縁の部分には墨の点で縫目を重ねただけの地味なもので、僅かに内区と外区の境にうった群青の点線と、外縁を描き起した金泥の線とが彩りを添える。脚絆も同様な墨仕立てで、交叉する点線で縫目を表わし、膝のあたりに留紐を赤い点線で表わしている。裸の足にサンダル風の沓を履くさまを墨の細線だけで描きだす。

かように修業僧らしい簡素な着衣に比べると、持物はかなり複雑で旅行の必需品を克明に描きだす。胸の前には大きな金色の鍔から赤い紐をさげた胸飾りをつけ、右手には珠数を持つ。珠数は細い墨線で珠の一つ一つを輪郭し、中心に群青の点を入れたもの。赤い紐をつける。左手に持つ杖は自然木の短かいもので、分岐して波形に曲る部分は、白の顔料を掃きつけるように塗られ、柔かく立つ煙をすら思わせる。左腰の部分には種々な旅行用具、すなわち薬壺、二種の刀子、薫炉の如きものなどを組紐の帯にさげているが、これらは墨描きで微細な点まで表現され、赤い吊り紐の先端につけた金銅の露の形をも切箔で添えている。

背に負う笈は極めて大きく、一杯に詰った経巻を細かく表わしている。円形の頂部は竹を編んだ蓋で覆われ、下方は対角線文様で飾った緑で四段に区切られ、各側面からびつしりと経巻の軸端をのぞかせている。経巻は五、六巻ずつを一包みにした様を墨線で表現し、軸木の先だけを赤い点にして並べる。一包みごとに題箋が下っていることを示すなど、描写は意外に細かい。笈の縁の部分は矩形の小区劃に墨線で対角線を入れ、中心の花文は赤と青の点彩で飾る。下端の縁飾りはやや大きく、区劃に金泥線を、中心の花文には金の切箔を加える。なお各々の縁に添って赤や青の点線をうち、小さい菱形の切箔を連ねて細かい飾りとしている。

このように充実した笈、というより経巻の巨大な集積は、金銅の鍔をつけた太い組紐で外側からしっかりと束ねられる。背面には太い自然木の支柱がつけられ、後に突き出たその枝先に塵尾や幡、細い水瓶がつけられている。また笈の前面には一束の経巻が突き出しており、中心に差した細長い棒の先からは、小さい金色の香炉が僧の進む前に吊り下げられている。道中の害虫や悪獣を払うこの香炉は、この種の行脚僧像にしばしば見られるもの。ここでは炉も吊り紐も金の切箔を押し、簡略な線描を施す。

僧の右脇を歩く虎の姿も、やはり細くしなやかな墨線で全体を描きあげた上、黄褐の体色を一様に薄くかけ、大きな口と鼻孔、目の周辺にだけ朱彩を加え、太い牙を白く塗っている (Pl. IV b)。その形は四肢が太短かく、特に尾は異様に太く表現されており、足の指の扱いなどかなり不正確である。これは描写が細密で迫真性のある行脚僧自身に比べ、

ややそぐわぬ感じであるが、このような写真性と空想化との不思議な混交がこの図の一つの特色をなすともいえよう。

この僧と虎とをめぐる環境の描写もまた特色がある。虎の背の向うに鋭い屈曲をみせた崖端の線がみえるところは、A本の構図と似通っているが、画面の下端、僧の足許のあたりはA本が花の咲く台地であったのに対し、ここでは細かい起伏が続き、しかも頂部に草などを生やし細い平行線で鬚を表わしたそれらの形 (Pl. III では下方が切れている) は、むしろスケールの大きなもので、砂漠の行路をはばむ峻しい砂丘の連なりを暗示する。中景左端の辺りには岩上に立つ不思議な鳥を描きだし、この図の解釈をますます困難にする。岩は墨の細い皴と暈とで丸い凹凸を表わし、鳥は頭と尾の大きい、嘴の赤い異国的なもので、足や叢にも朱彩を加え、岩に金の切箔を散らす。

さらに注目すべきことは、図の左上部に現われた雲上の如来形である。この雲は僧の目の辺りから細い雲脚を出して上方に拡がり、赤い蓮弁の仏座を支える。如来形は、赤衣通肩の坐像。右手を挙げ左手を膝上に置いた形で、小さく簡略化されているが、線は細かく安定した表現法を思わせる。また画面最上部、僧侶の頭上には、二羽の鶴が舞う姿がやはり略筆体で描かれていることも注意されよう。

かようにみえてくると、二種の絹絵、A本とB本の相異点は明瞭である。まず表現の上では、A本がデッサンの上を厚手に彩色し、描き起すのに対し、B本はむしろ白描本位ともいえるべく、彩色は青(群青)と赤(朱)、それに白とを部分的に加え、金泥線と金の切箔とでアクセントを

つけるに過ぎない。またその線描自体も、A本のそれが鋭い当りのある太目の墨線であるのに対し、B本のは細く、なよなよとした遊糸描的なもので、物象の細部まで克明に描きあげていく。

構図法の上で著しい相異は、A本が行脚僧自体に緑色の頭光をつける代り、空中にはB本のように如来の出現を描かぬことであろう。この点、次に述べる紙絵の諸例はいずれもB本の場合に近い。この問題は行脚僧の性格、主題とも関連すると思われるので、本稿の最後に改めて採り上げることにはしたい。

三 同種図様の紙絵

以上の二種の絹絵が縦八〇cm前後、横五二〜三cm(唐尺一尺六寸七分、一尺七寸)と、絹一幅を使った中形の画面であるのに対し、紙絵の方は一まわり小さく、現在知られる五例はいずれも横三〇cm弱(唐尺九寸六分)、縦も最大で五〇cmにすぎない。筆のあらい技法は各図共通し、図様も中山氏現蔵の例を除き、他の四者はほとんど同様である。ペリオ、スライン、大谷探検隊各蒐集の順に、必要な点を記述しよう。

1 国立ギメー東洋美術館所蔵(台帳番号17.683)(挿図2)

同美術館の二階、敦煌室(ペリオ記念室)に額装として戦前から陳列されており、図版としてもよく知られている。すでに一九三九年のカタログに載せられ、一九四七年の展覧会目録では「写経を背負いインドから帰る中国僧、人物は玄奘あるいは道明であろう」とされる⁽⁹⁾。

縦五一・〇cm、横二九・〇cm。目の粗い紙の画面一ぱいに忽卒な墨線

で描き出し、要所に大まかな彩色を加えている。行脚僧は大きな眼と口に、鼻の高い異相をみせる。竹を編んだ鍔広の笠をかぶり、身には窄袖で裾短い小袖風の衣（裏があるので襦と呼ぶべきか）を着、同色の布による袴をはき、その間に裙を腰にまとう。上半身には襦の上に短い袈裟を背中から両腕にかけ、足には簡略なサンダル風の沓をはき、右手に太短い杖、左手には塵尾を水平にかまえる。腰に旅行に必要な小袋などを下げ、さらに左肩に護身用の短剣を結んでいるのが印象的である。背中に負った笈も、絹絵に比べると極めて省略された表現で、背負い板に直接経巻を結びつけた形をとる。しかも軸端をのぞかせた経巻は比例が極めて大きく、「取経」の意味を象徴的にあらわしたとも見られる。笈の上方に突き出た自然木の枝から金具が吊り下げられているが、韓国国立博物館所蔵本ではこれが香炉となっており、その崩れた形かと推察される。

絹絵の場合と同様、僧の右脇を歩く猛虎の姿が描き添えられ、さらに一行は雲を踏んで天空を飛翔する形をとり、雲脚を長く右上に曳いている。また僧の前方、画面左上のところにやはり乗雲の如来形が小さく表わされ、この僧を導いて進むかのようなのである。

墨描きは腰の柔かい、長い筆で無造作に引かれ、彩色は紫のトーンが目立つ。すなわち、肉身は地紙のままに残し、笠の暈と留紐は淡紅、襦と袴は所々を緑に塗り、白地に淡紅と墨の点文を入れる。裙にも緑と淡紅の暈が用いられ、袈裟と塵尾は深紫色、また雲は如来形のものを含めて淡紫色で、墨線による雲線を暈でとることで、渦巻く雲の動きを示している。如来は赤衣、頭光は橙、身光は緑で鮮やかに彩られ、仏身の描線

敦煌画「虎をつれた行脚僧」をめぐる考察

も他の諸例に比し形が整っている。

さらに画面左端部に色紙形の区劃がみえるが、淡緑に地塗りするだけで格別の文字は認められない。

2 プリティッシュ・ミューゼウム所蔵

（スタイン蒐集 Ch. 00380）（挿図3）

下辺と右辺を欠失し、現状で縦四〇・六cm、横三〇・五cm⁽¹⁰⁾。構図は前例とほぼ同じであるが、表現は一段と崩れ、既製の図によって写し伝えてゆく過程がよく窺われる。彩色も粗略で、暗褐色と淡紅で着衣等をぬりわけ、襦の斑文では質の悪い緑が灰色に変色している。雲は暗褐色で、前例のような色暈とせず、全体を平たく塗りつぶし、顔料の腐蝕によって紙が大きく欠失している。左上部の色紙形は空白のままに残る。

3 プリティッシュ・ミューゼウム所蔵

（スタイン蒐集 Ch. 00377）（挿図4）

画面は甚だしく欠損し、特に左上部と右下の部分が全く失われている⁽¹¹⁾。現在最も大きい箇所では計ると縦二九・八cm、横二三・五cmとなる。他に小さい残欠四片が遺るが、主構図との接続は明らかでない。

やはり虎をつれ、雲に乗り、向って左方に進む行脚僧の姿である。但しその描写法は前項のものよりもさらに粗く、頭の小さい丈長の人物となっている。速く引かれた筆で、抑揚はなく、形の取り方も稚拙である。彩色も赤褐色の暈を衣紋や雲に加えることを主とし、そのほかには袈裟の緑や襦の斑文に僅かな緑が認められるに過ぎない。

構図の上で他例と異なる特色は、僧の足許、虎の歩く前方に小さな僧形が認められることであろう。欠失があり、一見しては雲の線と混同され易いが、注視するとスタインの指摘するような僧の頭部と、行脚僧の

方に右手をあげ、経巻を捧げるらしい形とが認められる。

左上部分の大きな欠失のため、如来形の存在は確認できない。

4 韓国国立博物館所蔵(大谷探検隊将来)(挿図5)

原図は現在のところ実見不可能で、写真によるほかないが、幸に東京芸術大学に日下喜一郎(八光)氏の筆になる入念な模写が収蔵されており、彩色法などを推知し得ることは貴重である。⁽¹³⁾ 縦四八・八cm、横二八・五cmと、画面の大きさはペリオ本とほぼ等しく、図様もまた類似するが、描法や彩色は、紙絵のなかでこの本が最も精緻で、画技もすぐれている。

ペリオ本、スタイン本(Ch. 00380)とおなじく左方に向う行脚僧の姿で、服飾、持物、虎の位置、雲の形、さらに上方に顕現する仏の姿など、ほとんど同一のパターンによっている。しかし主要人物は頭部の大きな、がつしりした体躯で、画面を幅一ぱいに埋め、雲の扱いにも密度のある空間処理が感ぜられる。各部の彩色も入念で、襦と袴には灰色の地に橙、黄、青、緑を斑らに散らして糞掃衣をあらわし、上に墨点を並べるのは縫目と思われる。ペリオ本やスタイン本における着衣の彩色、ことに粗い墨点を散らすのはこの縫目の退化した表現であろう。両腕にかけた袈裟は暗紫色に墨で濃い暈をつけ、黄土で四花文を置く。裾は黄に橙の暈をいれる。笠も他の図と同じ鰐広のものだが、笠の台に細かい彩色文様を描き入れ、特に金箔を葉形に切って鰐に貼ってあることは注目をひく。笈と経巻の包みは青、緑、黄、赤などで塗りわけてあり描写も細かい。虎は体躯を橙と黄に、眼には緑をさしている。上方の

挿図3 行脚僧像 (Ch. 00380)

ブリティッシュ・ミュージアム蔵

挿図2 行脚僧像 (17.683)

国立ギメー東洋美術館蔵

如来の姿も形が整い、光背や乗雲に加えた四色の暈網が美しい効果をあげる。

この如来形に接し、左上部に細長い色紙形が劃され、緑地に墨書の銘

敦煌画「虎をつれた行脚僧」をめぐる考察

挿図4 行脚僧像 (Ch. 0037)

ブリティッシュ・ミュージアム蔵

挿図5 行脚僧像 韓国国立博物館蔵

が残っている。欠落のため肝心の尊名が明瞭でないが、わずかに残る字劃を、絹絵本あるいは次の中山本の銘文と比較してみると、「☐南☐無☐寶☐勝如來佛」と判読することができる。

5 中山正善氏所蔵(大谷探検隊将来)(挿図6)

本図は大谷探検隊の将来品であったものを、ラングドン・ワーナー Langdon Warner 博士が購入し、フォッグ美術館に貸与出陳されていた。一九五五年、中山正善氏がこれ入手し天理に持ち帰られた。⁽¹⁴⁾画幅本紙の寸法は縦四三・〇cm、横二七・八cm。現在は表装され、ガラス額に納められているが、保存は良好で色彩もかなりよく残っている。他の例と異なり、行脚僧は向って右に進む形をとり、しかも虎の姿を認めることが出来ない。とはいえ服装や持物は他の諸本と同じ類型に属し、同系統の粉本から出ていることを思わせる。描写は韓国国立博物館本について細かく、特にそのデッサンは速筆ではあるが要を得て形をつかみ、飛行する僧の動きが巧みに捉えられている。右手の塵尾など、他例では水平に固く保持されているのに比べ自由さがあり、また右肩に長い布を巻いたもの(旅行用の寝具か)をかけ、これに短劔を結びつけた様子も、この図によってよく理解される。

彩色は全体にやや黒ずんでいるが、ペリオ本やスタインの両本に比べると丹念で、細部の文様にも筆の動きをみせている。顔の中央で紙が傷み、目鼻の一部が補筆され、表情を損じている点もあるにせよ、一連の行脚僧像の中でも特に異相を示すものと云えよう。肉身には墨のデッサン上に淡く丹を塗り、さらに朱線で描きおこしている。襦と袴(ここで

曩謨薄伽梵帝鉢囉步多囉怛曩也怛他蘊多引也
曩謨寶勝如來、除慳貪業福德圓滿

とし、以下妙色身、甘露王、広博身、離怖畏の五つの尊名とその功德とを述べる。これが同じ不空訳の『瑜伽集要救阿難陀羅尼焰口軌儀經』(大正藏二一、四七一a)では宝勝、離怖畏、広博身、妙色身、多宝、阿弥陀、世間廣大威德自在光明の七如来となり、宝勝と多宝とが重出する⁽¹⁵⁾。そして宝勝如来の条には次のようにその功績をのべている。

南無寶勝如來若有大衆一時爲稱

諸佛子等、若聞寶勝如來名號、能令汝等塵勞業大悉皆消滅

いづれも除災致福の功德をのべるだけで、敦煌画の特殊な図像とは直接関連しない。しかしこの尊名が特に餓鬼道の苦を救い、あるいは餓鬼の害を免れるために称されていること、またその訳経者不空と彼の教団が、敦煌仏教に影響を与え、密教的要素を濃くした点は留意を要しよう⁽¹⁶⁾。

さらに宝勝仏の名の見出せる別の一文獻がある。すなわち、梁の宝唱が撰した『名僧伝』(わが笠置寺宗性の『名僧伝抄』により伝存⁽¹⁷⁾)の第二十六卷、凉州の僧表の伝に次の記載をみる。僧表は五世紀の初、凉朝滅亡の直前に、罽賓(カシユミール)の台寺にあるという仏鉢を拝そうとして西域に赴いたが、その途が塞がっていたため罽賓に留まり、仏鉢の模造を与えられ、また罽賓最初の仏寺といわれる讚摩伽藍の宝勝像を模して凉州に還ったという。この像については次のように記される。

對曰、讚摩伽藍有寶勝像、外國相傳云、最似真相、願得供養。王即命工巧、營造金薄像。金色陝高一丈、以眞舍利置于頂上。

この讚摩伽藍の本尊は、かつて罽賓に仏教の伝った最初に、奇瑞によ

敦煌画「虎をつれた行脚僧」をめぐる考察

って仏像が空中から下った(『大唐西域記』⁽¹⁸⁾)、あるいは仏がその真容を現じ、罽賓王がこれを書きとらせた(『洛陽伽藍記』⁽¹⁹⁾)と伝えられたもので、中国にまでその名が聞えていた。しかもこの奇蹟は、カシユミールからこの地に来た比丘毘盧折那の勤めで罽賓王がはじめて仏寺を建立したことにまつわるもので、やはり仏教東漸の過程における一挿話をなす。その像がここに宝勝像と呼ばれていることは、西域を行脚する求法取経僧との結びつきに何等かの示唆を与えるかとも思われる。

次にこの種の図像を入竺取経の中国僧、特に事蹟の最も顕著な玄奘に凝することは、僧の行装そのものに即していうと、最も自然であろう⁽²⁰⁾。

既に松本博士も述べられたように、宋、董道撰『廣川畫跋』巻四に「書玄奘取経圖」の一文があり、この種の画題の行われたことを知り得る⁽²¹⁾。

また一方、わが国に現存する二種の玄奘画像、すなわち東京国立博物館所蔵本(原富太郎氏旧蔵)と山本達雄氏所蔵本とに、その取経行脚の姿が類似することも、問題の諸像から玄奘を連想させる一つの動機をなしたと思われる。二つの玄奘画像は、いづれも絹本着彩の精品で、構図や大きさもほぼ等しい。但し山本本の方が筆緻がやや強く、色彩も渋く、鎌倉後期の転写例として、仏画などと共通の特色を示す。これに対し東博本は嘗て宋画と鑑せられていたほど、精密な技法、生々しいまでの写実的描写に特色を示す。(しかし細部の彩色などにはかなりの後補を認めねばならない)。やはり渡来本をもととして、わが鎌倉期に写されたものである。両本とも鬚髯を連ねた首飾り、いわゆる鬚髯瓔珞をつけていることや、わが国における釈迦十六善神図の諸例中に描かれた玄奘の姿と相通

ずる点から、所伝の通り、これらが玄奘三蔵像として描かれたことは疑いないであろう。

ところが敦煌画像の一特色である虎の姿はかような玄奘像には全く描かれておらず、また『大唐西域記』や『大慈恩寺三蔵法師傳』などにも虎に関連する事蹟、逸話の類は記されない。すなわち取経行脚という一般的な形式以外には、敦煌の諸像を玄奘に結びつける決め手は得られない訳である。

この虎を伴うという点において、類似性を多く示すものは、チベット系の羅漢、ダルマターラ（達磨多羅）の形相である。この点は早くスタインが着目し、松本博士が詳しく論ぜられた。⁽²³⁾ すなわちチベットでは『法住記』所載の十六羅漢にさらに二羅漢を加えて十八羅漢とする場合、中国とは異って、第十七尊者として達磨多羅 Dharmatāla を、第十八尊者として布袋 Hashan を入れるが、このダルマターラは笈を負い、右手に薬壺、左手に払子を持ち、しかも常に虎を伴って表される点、問題の敦煌画像と幾つかの類似点を示すわけである。この形は着彩の掛幅（タシカ）にもしばしば見出されるが、⁽²⁴⁾ には Nar'tan 版の木版挿絵をかかげる（挿図7）。なおこのダルマターラについては東洋文庫の多田等観、山口瑞鳳両氏より、左のようなチベット經典の存在を教示された。

「hashan, dharmatāla 及び十六羅漢に対する念誦法」

（前略）観音の化身、聖居士ダルマターラに礼拝し、供養し、帰命する。加持を給えと七回となる。観音、有生に慈しみをもち、仏教を四方に拡めんと、羅漢達の召使いの相をとる。ダルマターラ居士に礼拝する。弱小

の有生を八つの畏怖など、内外のあらゆる害から守った払子、壺をもち、化身（虎）を分身する聖ダルマターラに礼拝する。

この念誦法の記述、あるいはチベット画における図様が、背におう笈、手にとる払子（塵尾）、右脇に伴う虎、頭上に顕現した如来形など、先にあげた行脚僧像と共通の要素を幾つか有することは事実である。しかしまた、笈を負うにしても行脚の形をとらず、またこれが観音の化身

挿図7 ダルマターラ像 Nar'tan 版挿図（部分）
（Tucci "Tibetan Painted Scrolls", Fig. 122）

とされて、頭上には阿弥陀仏が顕現していることは、敦煌画が飛行にせよ歩行にせよ行旅の形を特色とし、また宝勝如来の化身、またはその顕現と結びついていることは、

これをもって直ちにダルマターラ像と見ることを困難にすると考えられる。

以上、問題の画像群の性格、主題を考える上で、最も関連が深いと思われる三つの名称をあげ、現在知られる資料の範囲で、それぞれの可能性を検討した。しかし、その中の何れかにこれを断定してしまうためには、十分な論拠をいまだ見出し得ないように思われる。むしろ、これら

挿図8 行脚僧像（絹絵A） 裏貼文書 国立ギメー東洋美術館蔵

の複数の意味、あるいはイメージの重なり合いの中に、敦煌を中心とするローカルな信仰の対象としての、この特殊な画像の意味を求めようとすることに傾く。この点については、本論の最後に再び一言しよう。

五 製作年代と

その性格

最後に、これらの画蹟、特に主題とする絹絵A・Bの製作年代について考え、紙絵との関連をみながら、その性格を考えよう。

まず絹絵Aの年代から考察してゆく場合、見逃し難いものは、その裏面に貼られた文書

の存在である。これは改装前裏打ちに使われてあったと台帳に明記されているので、敦煌の絹絵として他にあまり例のないことから、考察の対象とするに足りる。⁽²⁴⁾ 現在大小四枚の断簡があり（挿図8）、右端のものからa・b・c・d.とすると、a^(七・三cm)には「右縁、右縁」、b^(七・六cm)には「三界〇」と記される。いずれもチベット風の木筆（ペン）で書かれたと思われる、三界は勿論三界寺の意味であろう。木筆がきである点から吐蕃占領期（七八一―八四八）あるいはその直後に記された可能性が多い。c^(八・四cm)は写経の残欠であって、字句の上からいずれかの般若經に属すると思われる、やはり九世紀中頃の書風と鑑せられる。最後に最も纏った大きな文書d^(一六・七cm)は、上端部が欠失していて文意の辿り難い箇所もあるが、次のように判読される。

正明座主安羅僧正文僚宋
法律隨泥王等
僧正法行蒙
倍邊
從自別 法慈已經參載畫
□夜有五更非一更而不憶、
□來到秦州逢安都頭傳
未由礼 來時狀同今亦同狀莫恠々々
上石碑打就三十字六壹本到至
和尚收領其餘僧正押衙都頭並有信儀
□載不得莫恠々々
請藏經賜紫 法行 ○^(花押) 狀

その内容を推察すると、僧正法行なる者が、中央に帰った後、敦煌にいる友人の高僧達(正明座主、安羅僧正文偉、宋法律など)に宛てた手紙で、別離以来三年を経て懐旧の念に耐えないことを述べる。そして嘗て東帰の途次秦州で安都頭に逢って手紙を托したこと、また石碑の拓本を送らせたことなどを申し送っているものと思われる。この法行については敦煌文書の中に二、三同名が見出せるが確認し難い⁽²⁵⁾。むしろ宛名の一人「宋法律」の法律という僧官名が、吐蕃期に創始された敦煌独自のもので、その後帰義軍期に引続いていくことが一つの限定を与えてくれる⁽²⁶⁾。また最後の法行の肩書に賜紫とみえるから、彼は吐蕃占領期の人たり得ず、また請藏經とあることは、張議潮による沙州恢復の直後、それまで断絶していた唐の中央に対して敦煌の支配者たちが盛んに経論の送附を請うている事実と対応すると思われ、法行その人も、そのような任を帯びて敦煌と長安との間を往復した僧侶であろうかと推定される。するとこの文書の年代は帰義軍成立の初期、九世紀の中頃、もしくは第三四半期と解せられる。藤枝氏によると、書体上の鑑識もほぼこの年代に一致する由である。

次にA本の画法や様式を、敦煌絵画の年代の変遷の上にのせて考えた場合いかがであろうか。敦煌画全体のクロノロジイは、現在漸く基準となる石窟の年代的整理が緒につき始めた状態であり、壁画自体の様式変遷は、細部写真の不足もあって未だ十分な実証性をもって辿ることが難しい。さらに夥しい絹絵、紙絵の系統づけ、特にこれらと壁画との様式的な対応関係は今後に残された大きな課題である⁽²⁸⁾。このような条件の中で、敢えて一つの展望を試みながら、問題の絹絵の位置を考えてみた

い。

最初に述べたように、この図の精緻な、しかしどこか生々しい彩色や、かたく鋭い線描は、伝存の敦煌絹絵のうちでもかなり特殊なものといえる。それは吐蕃期以前、あるいはその直後と思われる緻密でしかも線描に柔軟さを失わぬ幡絵や浄土図とは別の画風であり、また曹氏帰義軍期(ca. 920—ca. 1035)に多い筆の粗い淡彩の一群とも異っている。そこで八世紀から一〇世紀にわたる作例を大観すると、まず絹絵としてはペリオ蒐集画のうち最も古い年記、開元十七年(729)銘をもつ羅漢図や、壁画でいえば八世紀中頃と思われる一〇三洞東壁の堂々たる維摩像など、粘りのある線描で彫りの深い風貌を示し出している。八世紀後半を代表する大暦十一年(775)の李大賓窟(二四八洞)の諸壁画を経て、一五八洞のような吐蕃占領期(七八一—八四八)の造窟になると、特に比丘形の表現において、極めて量の強い特殊な画癖があらわれてくる。張氏帰義軍期(八四八—ca. 920)は敦煌の文化復興期として造窟も盛大であり、壁画の構成法においても後期窟寺の典型が造り上げられた時期と考えられる⁽³⁰⁾。しかし細部の筆線をみると、すでに八世紀の粘りを失ない、人物の形態も次第に概念的となつて、量感や動勢を失つてゆく。この時期の絹絵、たとえば咸通五年(八六四)の紀年銘あるスタイン将来観音立像なども、同様な傾向を示すものといえよう。しかしいまだ一〇世紀のような画風の荒びは目立たず、技法は入念で、古典的な緻密さを失っていない。一〇世紀に入り、曹氏帰義軍期に移ると、石窟や壁画の構成においては上記の典型を守りながら、仏菩薩をはじめ人物の顔を円に近くまとめる様式化がはじまり、この様式の固定化は西夏侵入期(ca.

一〇三五)に至るまで、ほとんど変化しない。中央における五代から宋への、絵画的な変動は、この塞外の小都市国家には直接の影響をあまり及ぼさなかったのではあるまいか。絹絵においても、この時期の紀年銘をもつ大幅の仏画が比較的多く伝存するが、あまり顕著な様式の展開を示していない。

この間においてA本の位置を考えると、その線描はかなり固く、また圭角ある袖口の輪郭や襷の扱いなど、ある種の鋭さが加わっている。それは帰義軍初期、大中五年(八五二)の碑をもつ一七洞(蔵経洞)の壁土をかざる、樹下の僧侶と侍童(挿図9)の姿に比べても、かなり硬化の度が進んでおり、すでに天復十年(九一〇)のスタイン本観音像の脇に立つ供養僧の姿(挿図10)などへの接近を示す。ただ下方の土坡や草花などは、十世紀のものに比べて形も線も柔く、自然な感覚を失っていない。結局九世紀末から十世紀のはじめ、張氏帰義軍の末期を製作の時期にあてることが妥当ではないであろうか。⁽³¹⁾これは先述のように九世紀中葉から第三四半期のものと考えられる裏文書が、反故として利用されることの可能な年代ともほぼ一致している。なお色紙形に墨書された亡弟知球のための供養銘は、藤枝氏によれば、書風上からは未だ帰義軍後期の崩れが目立たず、九世紀中頃にまで遡らせ得るものとすることである。この図の細部のもつ、古典主義的な整い方と共通する性格といえようか。

かようにA本は九〇〇年前後に置いて考え得るものとして、構図的に共通しながら技法の甚だ異なるB本の場合は、さらに比較資料が少なく判定が難しい。この細く、肥瘦のない線描は、敦煌画中でもあまり類例がなく、むしろ古様との感をさえいだかせる。図様は全く異なるにせ

敦煌画「虎をつれた行脚僧」をめぐる考察

よ、あえて求めるとスタイン本幡絵仏伝図の一種(Ch. XXVII. 001)などに、この種の白描風の扱いを見出し得るにすぎない。僧や虎の顔にもA本のような固化が少なく、雲上の如来形の描法もよく整っている。むしろA本よりは年代が古く、帰義軍初期、あるいは吐蕃期にまで遡らせ得るのではあるまいか。

紙絵五例について一瞥すると、すでに屢々論じられたように、構図、描法、彩色の最も整った韓国国立博物館本は、九世紀にまで遡らせ得る

挿図10 天復10年銘観音像 供養僧
ブリティッシュ・ミュージアム蔵

挿図9 敦煌莫高窟17洞壁画 侍童

として、他は、中山本、ペリオ本、スタイン本A、Bと、図様の崩れと技法の粗さに応じて十世紀前半から後半にかけての年代的な幅を想定できる。

最後にこれらの行脚僧像の性格をまとめてみると、次のように想像される。まず紙絵の一群は、その形態と素朴な製作法からみて、恐らく沙漠の旅行者などが身につけて途次の安全を祈念した、護符的な役目をもっていたのではあるまいか。これらの画像が、玄奘によって代表されるような入竺取経僧の形姿をとりながら、すでに神格化されて雲に乗り、またその背後にあつて功德の本願となる如来形が小さく現されていることや、さらにこの如来、あるいはその化身としての比丘形自身に、「寶勝如来」という尊称がつけられていることは、その祈願像たる性格を物語るものといえよう。

絹絵の場合は、より現実的に地上を歩行する形をとり乍ら、A本のようにそこに雲気が描きそえられ、しかも如来形は省かれて僧形自体が光背をつけて尊像化されていることが注目される。これはその形態からいって、仏寺に奉献されたものであろうが、亡弟の三七齋に供養したとあるから、これらの場合は地藏十王図のように冥途の苦難を免れさせるという功德が期待されたのもあろうか（宝勝如来の名が施餓鬼法の本尊として称えられたことが、ここに想起される）。何れにしても、この時期の敦煌地方で、こうした特殊な形相をもつ、宝勝如来と称する尊像が、除災招福の特殊信仰の対象となっていたことを考えざるを得ない。しかも于闐国の宝勝像にまつる説話に窺われるように、この尊には特に西方からの伝来という要素が強く結びついていたとすれば、そのような正法の伝

流に最も大きな契機となった求法行脚僧の姿が、その象徴、あるいは護持者として表現されることに一つの必然性が見出されはしないであろうか。⁽³²⁾ いずれにせよ、これらの画蹟の場合は玄奘のような特定の高僧の記念的な姿から離れ、一つの象徴として図様が固定したものと考えられる（勿論その背後には、わが国の玄奘行脚像に系統をひくような玄奘像が中央でつくられており、それがこの種の図様に一つのプロトタイプを与えたという可能性を想定することはできる）。チベットのダルマターラにしても、すでにそのような伝法者、護法神としての性格があり、それがあの種の形態をとらせていたとすれば、両者の相似はむしろパラレルな関係においても成り立ち得るのではないであろうか。

以上のように考え得るにしても、虎の存在などについて、既知の資料ではいまだ十分な解決を与えることは難しい。現在の段階としては、三つの主題にそれぞれの意味を見出すと共に、それらの重なり合いのなかに、この図様の特殊な歴史的意味を求めてゆくほかないのではあるまいか。

註

(1) 道士王円録による莫高窟の秘庫、いわゆる「藏経洞」発見の時期については、光緒二十五年（一八九九）、二十六年など諸説あったが、二十六年（一九〇〇）、五月二十六日とみるのが確かと思われる（拙著『平安時代世俗画の研究』第三篇第一章註1参照）。なお蘇瑩輝『敦煌学概要』（一九六〇）もこの日附をとっている。

その後スタインの敦煌訪問（一九〇七年三月・五月二日から三週間）と古文書入手の経緯については、Serindia, 1921, vol. II, chap. XXI-XXIIを参照。

またペリオのそれ（一九〇八年二月二十五日—五月三〇日）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」（『仏教芸術』一九九〇・二〇号、一九五

三年一〇月・一二月)を参照。

- (2) Aurel Stein: *Serindia*, 1921, ch. XXV, sec. ii (p. 937—1088). List of Paintings, Woodcuts, Textiles and Miscellaneous Antiques recovered from Chien Fo-Tung

Arthur Waley: *A Catalogue of Paintings recovered from Tun-Huang by Sir Aurel Stein*, 1931.

Aurel Stein: *The Thousand Buddhas Ancient Buddhist Paintings from the Cave-Temples of Tun-huang*, 1924.

- (3) ペリオ蒐集敦煌画のリストとしてこれまで比較的纏めて発表されたものは、左の如くである。

Asie Centrale et Tibet. Missions Pelliot et Bascot (Documents exposés au Musée Guimet), 1921.

Guide Catalogue du Musée Guimet, par J. Hackin, 1923. (p. 33—48)

Mythologie du Bouddhisme en Asie Centrale, par J. Hackin, (dans la "Mythologie Asiatique Illustrée", 1928).

Guide Catalogue du Musée Guimet, par Odette Monod-Bruhl, 1939. (p. 125—131)

Manuscripts et Peintures de Touen-houang (Mission Pelliot 1906—1909).

Catalogue de l'Exposition Spéciale au Musée Guimet, 1947.

Sculptures et Peintures de l'Asie Centrale. Inédits de la Mission Paul Pelliot. Catalogue de l'Exposition Spéciale au Musée Guimet, 1956. (Nos. 163—192)

なお、一九六一年からルイ・アンベイス氏監修のもとに刊行の始まったペリオ調査団の考古学的成果に関する詳細な報告書シリーズ、"Mission Pelliot, Documents Archéologiques"には、その第八・九巻に敦煌将来絵画遺品の図録と解説を予定しており、ギメー美術館のアラール女史やニコラ・ヴァンディエ女史の担当で準備が進んでいるので、その上梓が期待される(『美術史』四一号、一九六一年、拙稿書評参照)。

- (4) 松本栄一『敦煌画の研究図像篇』(一九三七)、第四章第三節「達磨多羅像」(附図一四七a・b、一四八a)

- (5) 熊谷宜夫「大谷ミッシン将来の玄奘三蔵画像二図」(『美術史』一四号、一九五

敦煌画「虎をつれた行脚僧」をめぐる考察

五年)。註20参照。

- (9) 後述するB本(E. O 1138)の台帳記載には Mission Pelliotとあり、この方にその語を見ないことが不審とされるかも知れない。しかし台帳のこの部分は、多数の敦煌画の寄贈をうけて忽卒に記入したらしい筆蹟で、記述形式も整わず、この前後にある明らかなペリオ敦煌将来品でも Mission Pelliotと一々記さない場合が多い。従ってこの点からA本の出自を疑う理由はない。勿論ギメー美術館内部でも敦煌画として扱われ、目下準備中の敦煌画図録にも収載予定品に入っている。

- (7) 東京国立博物館編『法隆寺献納御物図録』(一九五九年)、二八七図参照。同解説によると、これは天平宝字五年(七六一)の『法隆寺東院縁起佛經并資財帳』に「合厨子肆足、貳足班竹……」と記される中の一足に当るらしく、その材料は(屋蓋部等の補修を除き)中国の江蘇、浙江に産する篠竹と鑑せられている。画中の笈を考える一資料となろうか。

- (8) Catalogue of the International Exhibition of Chinese Art, Royal Academy of Arts, London, 1935. No. 647. Monk with a tiger.

- (9) Guide-Catalogue du Musée Guimet (1939), p. 128, no. 148 には、大を伴う行脚僧とし、玄奘像に比定しようとする意見もあることを記しつつこれをのせる。また Catalogue de l'Exposition "Manuscripts et Peintures de Touen-houang" (1947), p. 41 には次の記載がある。

189—Pèlerin chinois revenant des Indes, chargé de manuscrits. Le personnage serait Huan-tsang ou Tao-ming.

この Tao-ming にあたる僧名として考え得るのは道明であるが、著名な入竺僧としては見当らない。敦煌画地蔵十王図中に描かれる、地獄から生還したと伝えられる道明、あるいは『地蔵十輪經』訳述の際玄奘を助けた道明などが想起される(松本博士前掲書三七七—三八〇ページ、註32所引スワミエ氏論文附録参照)。

松本博士前掲書では図版一四七b。なお註22に引いた同博士論文によると、パリ国立図書館にもこの種の紙本図像一点が存する由である。

- (10) Serindia, ch. XXV, sec. ii. List, p. 994. The Thousand Buddhas, Pl. XXXIII. 松本博士前掲書、図版一四八a。

- (11) Serindia, list, p. 947. この画面は金沢大学、川口久雄教授撮影のカラーフィルム

ムによって検討した。挿図4もこれから転写させていただいた。貴重な資料を貸与された同教授の厚情に感謝する。

- (12) 『朝鮮総督府博物館陳列品図鑑』第六輯(一九三四年)、朝鮮総督府博物館所蔵 西域遺物写真集『第七輯六九図、および『美術史』一四号(一九五五年)熊谷氏論文図版。この図の技法その他については、かつて直接調査された熊谷宣夫氏の示教に負うところが多い。

- (13) 同館所蔵の他の大谷探検隊将来品と共に、昭和初年、日下氏によって模写されたもの。掛幅装で、巻留には「朝鮮総督府博物館蔵、西域壁画模本」とある。五四・〇cm×三二・四cmの紙幅中に原図の大きさを区画し(四八・八cm×二八・五cm)、細かく彩絵したもので、原本の画趣をかなり忠実に伝えていると考えられる。模本の調査に当っては東京芸術大学図書館の泉、青木両氏の配慮を得た。なおこの模本による原色図版が平凡社版『世界歴史事典』第一四卷(一九五三年)、「敦煌」の項(熊谷宣夫氏執筆)に掲載されている。

- (14) 熊谷宣夫氏前掲論文参照。私は本年五月、中山真柱はじめ、堀越理事、天理参考館今関氏等の配慮によりこれを調査する機会を得た。本図の額裏には恐らく自筆で、Property of Langdon Warnerと記され、また次のように手書した紙が貼られている。Huen Tsang bringing to China Buddhist Holy Books from India. Painting on paper from Caves of Tun Huang, 10th century. また別に貼られた Fogg Art Museum のラベルには、Lent—Mr. Langdon Warnerと記し、唐時代絵画として記している。

なお本図の写真は熊谷氏前掲論文(『美術史』一四号)の図版のほか、長広敏雄『敦煌』(平凡社版『中国の名画』、一九五七年)第二〇図に原色版が収められている。

- (15) これら七如来の名号は『瑜伽集要焰口施食儀』(訳者不詳 大正蔵二一)にも記され、契印が示されている。しかし後世には広大威徳自在光明の代りに甘露王を加えて七如来とするようになった(『諸回向寶鑑』第一所引『乳海陀羅尼經』、石垣源磨『施餓鬼攷』『西山学報』一三三号、一九六〇年参照)。わが国現行の施餓鬼会でも七流の幡にこれら七如来の名号を記して施餓鬼棚の周囲に懸けるが、中国の寺院では七角の柱の各面に同様な七如来の名が記されている場合が多いという(Henri Doré: Recherches sur les superstitions en Chine, Tome VI, 1914, p. 75, N. B. 参照)。なお『秘蔵記』大正図一には『飲食水法』の五如来を宝勝、阿閼、無量寿、毘盧舍那、釈迦牟尼

の五佛にあて、南、東、西、中、北の五方に配している。

- (16) 塚本善隆「敦煌仏教史概説」(『西域文化研究第一、敦煌仏教資料』一九五八年)七四・七五ページ参照。

- (17) 「大日本統蔵経」(第一輯第二編乙、第七套第一冊)に所収。「統高僧伝」巻一にみえる宝唱の伝によると、彼は天監九年(五一〇)にこの『名僧伝』の撰述を始め、同十三年に成ったという。

- (18) 『大唐西域記』卷十二 瞿薩旦那(于闐)国の条、王城南十餘里有大伽藍。此國先王為毘盧折那唐言遍照阿羅漢建也。昔者此國佛法未被。而阿羅漢自迦濕彌羅國。至此林中宴坐習定。時有見者駭其容服。具以其狀上白於王。王遂躬往觀其容止。曰爾何人乎。獨在幽林。羅漢曰。我如來弟子閑居習定。王宜樹福弘讚佛教。建伽藍召僧衆。王曰。如來者。有何德。有何神。而汝鳥棲勤苦奉教。曰如來慈愍四生誘導三界。或顯或隱示生示滅。遵其法者出離生死。迷其教者羈纏愛網。王曰。誠如所說事高言議。既云大聖。為我現形。既得瞻仰。當為建立磬心歸信弘揚教法。羅漢曰。王建伽藍功成感應。王苟從其請建僧伽藍。遠近咸集法會稱慶。而未有捷稚扣擊召集。王謂羅漢曰。伽藍已成佛在何所。羅漢曰。當至誠。聖鑒不遠。王遂禮請。忽見空中佛像下降授王捷稚。因即誠信弘揚佛教。

- (19) 神亀元年(五一八)冬十一月洛陽を發し、正光二年(五二二)に帰着した宋雲、慧生等の旅行記事は、『北魏僧惠生使西域記』のほか、『洛陽伽藍記』第五卷にさらに詳しく収録されている。そのなかに、出發後間もなく(神亀二年七月以前)に通過した于闐国に關して次の記事がある。

于闐王不信佛法。有商將一比丘石毘盧旃在城南杏樹下。向王伏罪云。今輒將吳國沙門來在城南杏樹下。王聞忽怒即往看毘盧旃。旃語王曰。如來遣我來令王造覆盆浮圖一軀。使王祚永隆。王言令我見佛當即從命。毘盧旃鳴鐘告佛。即遣羅睺羅變形為佛。從空而現真容。王五體投地。即於杏樹下置立寺舍。畫作羅睺羅像。忽然自滅。于闐王更作精舍龍之。令覆盆之影恒出屋外。見之者無不回向。

- (20) 熊谷氏は前掲論文の結語に「この旅装厳しい行脚僧の像は、インド風の具葉ではなく、中国風の経巻を笈に負い、挟んだ杖に小香炉を吊り、香を燻らせながら進む趣に表されることは、正に玄奘三蔵、或は多くインドに赴き、経巻を齎らした数少くない中国僧の記念像と考へたい。」と述べておられる。また長広敏雄氏も前引書中で、

中山本の題名を玄奘画像としたのは「中国からインドに向かう求法僧」の「代表名という程度」と説明される。

(21) 『王氏畫苑』所収本。その文中に「當時謂、負經東來常有雲氣、若華蓋狀」とあり、図中にもそのさまが描かれていたとすると、玄奘の姿が次第に理想化されていたことがうかがわれる。

(22) 松本栄一「玄奘三蔵行脚図考」(『国華』五九〇号・五九一号、昭和十五年一月・二月)参照。なお私は東京国立博物館美術課長飯島勇氏の好意により両本を詳細に観察することができた。その実測値によると、東博本は縦一四三・三cm、横五九・九cmであるのに対し、山本本は縦一三四・七cm、横五六・三cmとやや小さい(人物の面長では前者が一八・六cm、後者が一八・三cm)。細部の形まで類似し、祖本の近いことを思わせるが、細部の文様や彩色のほか、人物と笈との関係、下方の山の形と色(前者が褐色、後者が緑色)などにも多少の差違が認められ、後者の方にむしろ構図の自然さが窺われる。

(23) 註4参照。なおチベットにおける十六羅漢、十八羅漢の問題についてはGiuseppe Tucci: Tibetan Painted Scrolls, 1949. Part II. Kams style (Tankas no. 121-136)の解説にも詳しく論ぜられている。ダルマターラの identification についても諸説をあげるが、特に次の一条は注目される。すなわちダルマターラはもと唐の睿宗の時羅漢像の安置された一寺を世話する信徒であったが、羅漢はしばしば彼に顕現した。ある時彼が寺の掃除をしていると、一匹の虎がその右膝から生じたという。これはトゥッチ氏もいうように、ダルマターラの図像が成立してから、虎の存在を説明するために生れた伝説であろうが、特にその右膝から生じていることは、敦煌画像中における虎の位置が常に右側であることと思わせると興味ぶかい。

(24) これらの裏貼文書の書体、内容の検討については、京都大学人文科学研究所の藤枝晃氏の示教に負うところ大である。

(25) なお法行の名はスタイン文書 S. 2729 の「辰年牌子曆」(七八八年)(藤枝氏「敦煌の僧尼籍」一九五九年、資料六)にも大雲寺と蓮台寺とに二人出てくるが、賜紫の肩書は吐蕃期では考えられないので、別人であろうと判断される。

(26) 竺沙雅章「敦煌の僧官制度」(『東方学報』京都三一冊、一九六一年三月)僧政と法律の項参照。

敦煌画「虎をつれた行脚僧」をめぐる考察

(29) 松本氏図版二一六a。これは描き直しのため正面向きの顔と側面向きのものとが重なり合って複雑な構成をとる。なおこの羅漢の頭上にも乗雲形の如来像が描かれていることは注意をひく。

(30) 藤枝晃「敦煌千仏洞の中興」(『東方学報』京都三五冊、一九六四年)

(31) 一方この図の、濃彩でありながら窠文などを用いない彩色法は、かなり特殊であり、適切な比較資料を欠く。ただペリオ将来被帽地藏十王図のうちの一幅で、彩色の極めて鮮麗なものが注意される(松本博士図版一一二図b)。特に地藏の頭巾にはA本の僧の袈裟と同趣の切箔文様が置かれ、袈裟の白い縫目の入れ方も類似する(挿図11)。この地藏図は幅の上端に丹色の紙に書いた「法氣朝天」という題字が貼られ、色彩も生々しく、松本博士は元朝末期まで下るものとされる。しかしこれも莫高窟藏經洞将来のものであることが疑えぬ以上、やはりその閉鎖を十一世紀初頭とする前提にたって製作の下限を考えるべきではなからうか。A本の場合、彩色法には相似の要素があるとはいえ、これに比べればどぎつさが少なく、落ちついている。

(32) ミッシェル・スワミエ「地藏の獅子について」(『東方宗教』一九号、一九六二年)によると、地獄に関する中国の民間信仰から生れた『玉曆』の挿絵などにおいて、救済者としての地藏菩薩と目蓮尊者とが並び描かれているが、両者の神格はしばしば混同され、同一視されてゆく傾向を示すという。またそこには獅子の姿が描き添えられることが多い。このことは、いま問題とする入竺取經僧と宝勝如来との関係、虎の存在などについて考えるにも、一つの示唆を与えるのではあるまいか。

―本研究は昭和三十九・四十年文部省科学研究費(総合研究)による―

挿図11 被帽地藏十王図(部分)
国立ギメー東洋美術館蔵
(27) 竺沙氏前掲論文一八三・四ページ。この解釈は同氏の示唆による。
(28) 拙稿「敦煌千仏洞」(講談社版世界美術大系「中国美術II」一九六四年)参照。