

# 山岳表現考

——古代中国から法隆寺の玉虫厨子へ——

長谷川 智 治

## 【抄録】

数多ある山岳表現をもつ作例の中でも法隆寺・玉虫厨子の山岳に施された表現・技法は特殊であり、類似作例はみられない。だがその全てが独自のもので、他からの影響が皆無であるとは考え難い。

本論ではその源流を辿るべく古代中国の山岳表現をもつ作例の観察と読み解きを進めた。その上で玉虫厨子山岳表現の詳細な観察との比較を行った結果、玉虫厨子の山岳はある特定の時代や様式の影響を受けて施工されたのではなく、様々な時代の特徴を内包した復古的とも呼べる表現であることが判明した。そして比較対象として重要な表現をもつ作例が、梁と西魏と云う隣接した時代に確認された。

さらに捨身飼虎図は場面の中に枝の折れた竹を含ませること

で、場面から場面への時間的推移を表していた。そして物語の舞台である山岳は静から動へと変動していく様を場面順に捉えており、『金光明経』捨身品にある「大地六種震動」の情景が描写されている可能性が示唆された。

キーワード：玉虫厨子・古代中国・山岳表現・金光明経 捨身品・捨身飼虎図

## はじめに

人間は太古より日月・星辰・雲気・火・水などの自然に対し、尊敬や畏怖など様々な感情を抱いてきた。中でも山岳は重要視されてきたものの一つである。

一口に山岳と云ってもその姿形は一樣ではなく、表現は実に

多様である。時には背景、時には物語の舞台、またある時は禅定の場と云うように多くの作例で場面描写の全体もしくは一部として色々な山の様相をみる事ができる。そのような数多ある山岳表現の中でもとりわけ特異な表現を施されているのが、法隆寺・玉虫厨子である<sup>(1)</sup>。

この一瞬にして眼を奪われるような実在のしよもない特徴的な山岳について、これまでも多くの先学らによって多角的な議論が重ねられてきた。しかしそれは表現の一部を抽出した観察が多く、山岳の全体的を捉え、それが含む様々な要素も対象とした詳細な比較考察は見当たらない。

本論では、日本仏教美術に多大な影響を及ぼした古代中国の諸作例を観察した上で比較を行い、この法隆寺・玉虫厨子の山岳表現が如何様な表現的要素を内包しているのかという部分に光を当てたい。

## 序章 法隆寺・玉虫厨子の絵画表現

法隆寺・玉虫厨子<sup>(2)</sup>は推古天皇の御厨子と云う伝承<sup>(3)</sup>をもつ日本最古の工芸品の一つである。厨子は宮殿部と須弥座そして台脚部から成り、その四方は漆絵と密陀絵と云う二つの画法を併用した絵画が描かれている<sup>(4)</sup>。その配置は以下の通りである。な

お、以下からの左右表記に関しては、すべて作例に向かってのものとする。

### 【宮殿部】

- 正面：天部立像（扉絵）
- 左側面：菩薩立像（扉絵）
- 背面：靈鷲山図
- 右側面：菩薩立像（扉絵）
- 左側面：捨身飼虎図
- 背面：須弥山図

### 【須弥座】

本論では山岳表現のみられる扉絵を除いた各面について順に観察を進めていく。

### 第一節 宮殿部背面 靈鷲山図<sup>(5)</sup> (図1)

構図は左右対称に近く、画面中央に聳え立つのが靈鷲山である。C字形に弧を描いたパーツを五つ左右交互に積み重ねたような山岳で、岩窟の如く窪んだ部分には、それぞれ羅漢が持物を脇において坐している。この靈鷲山を構成するC字形のパーツはすべて堀塗り<sup>(6)</sup>による岩片の集合体であり、これが山岳を構成する最小単位の部分となる。画面最下部、山の麓には蕨手状に頭を下げる岩片を中心に、その左右に二箇所ずつ小さな岩片を放射状に並べている。

頂上は三峯式になっておりそれぞれに宝塔が建つ。左右の岩から鷲の頭部が表れ出しているように見える。この頂上宝塔の



図1 霊鷲山図

中には仏が坐す。

飛天の上方には日月が重ねられた横線上に表されている。この地平線を表すような横線は日月と並ぶように他の箇所にも引かれており、雲気とも山岳ともとれる腰にくびれをもつものが堀塗りによって表現されている。

飛天の下方にはそれと同様、雲気を伴い山に向かって飛来する鳳凰が描かれる。鳳凰は大きく羽根を広げ、大きく前後に開脚している。その下の蓮華も同様に雲気が伴う。

山岳表現考——古代中国から法隆寺の玉虫厨子へ——（長谷川智広）



図2 舍利供養図

## 第二節 須弥座正面 舍利供養図(図2)

この舍利供養図もまた霊鷲山図と同様、ほぼ左右対称の構図から成っている。

まず上方中央には蓮華が雲気を纏いながら浮遊し、その下には高坏を左右から片手ずつで支えるように飛来する飛天が両足を前後に大きく開脚をしている。腰布や天衣は揺らめき、特に裾の部分は大きく湾曲を表し、飛天周りの雲気の動きと有機的繋がりを見せる。

画面の中心には香炉が描かれる。香炉は五足の獣足をもち、その下には足の数だけの蓮華の装飾をもつ盆のようなものが描

かれ、その上に香炉が乗せられている。また香炉からは煙が三筋立昇っており、この香煙は他の雲気とは異なる描写で表されている。

香炉の下には水盆から派生するグプタ式唐草<sup>(7)</sup>によって上方へと持ち上げられる蓮華座に乗せられた舍利容器が描かれる。

水盆は中央香炉と同様に五足の獣足をもち、蓮華座に乗せられている。

この蓮華座左右隅の蓮弁の裏とその上の水盆中央からは先程述べたグプタ式唐草がその身を伸ばす。蓮弁裏から派生するのは途中まで縛り目をもつような植物が生え、その二枚の葉の間から蕨手状に湾曲を繰り返しながら伸びていき、その外辺には瘤を有している。水盆からの唐草はすべて蕨手状であり、堀塗りによって表現されている。その湾曲は両脇のものに比べて一層強く、上方にある舍利容器を乗せる蓮華座の底全面を覆い込むように派生している。

蓮華座の上には高坏をもつ蓮台が乗せられ、そこに舍利容器は置かれる。

それに乗る蓮台は高坏式で脚元には小さな蓮華の蕾のようなものが高坏を取り囲むように並べ、花卉はここまでみてきた鬼灯ほおぼのようなものではなく、浮遊する蓮華の蕾の表現に近い。

舍利容器は楕円形をしており、中央を横断する線からこれが

合子であることがわかる。その頂点には摘みが付けられており、その上には三つの小さな蓮華が浮遊する。

ではそれら香炉や舍利容器の左右に配された僧と獅子に眼を向けよう。

僧侶であるが、堀塗りから成る細い岩場に敷物を敷き、その上に坐している。片膝を立てて片手には柄香炉をもち、もう片方の手は印のようなものを示す。またこの両僧は頭光を頂く。このようにほぼ同様の表現がされている両僧であるが、纏う法衣は左右で異なっている<sup>(8)</sup>。

僧の下には獅子が描かれる。この獅子の部分は左右非対称で、左方の獅子は前脚をまっすぐに伸ばして上体を支えつつ顔を後ろに向けて背後を伺っている。また前脚付け根から生える羽根は、線を重ねた羽毛のような描写がされている。一方右方の獅子は右前脚を上げて左前脚のみで上体を支え、鼻先をぐつと上方へと伸ばし、口を大きく開いている。前脚付け根の羽根はバルメット唐草を彷彿とさせる。

この獅子も僧と同様に岩場に腰を下ろしているのだが、僧のものに比べて堀塗りのパーツも大きく、頑丈な印象を受ける。また水盆の乗る蓮華座の下にも同表現の岩片が五つ横並びに描かれている。



図3 施身聞偈図

### 第三節 須弥座左側面 施身聞偈図<sup>(9)</sup>

左側面に描かれた施身聞偈図は、本生譚「施身聞偈」を題材に描いており、異時同図法を用いて物語は展開している。釈迦の前世である雪山童子と羅刹のやり取りを描いた第一場面、羅刹から聞いた偈を岩壁に書き残している第二場面、そして羅刹との約束を果たすために山頂から身を投げ、羅刹が帝釈天に姿を戻し、落下する雪山童子を救う第三場面と一画面中に三つの場面が含まれている。

まず物語の主人公であるところの雪山童子は計三人描かれており、全場面に登場している。髪は長く、着衣は朱の襟で斑点が施されている。その着衣は部分的に堀塗りを用いる。

羅刹は身に纏うのは禪のみで、大きく口を開き牙が覗いてい

る。体は正面に向けつつ顔は雪山童子に向けている。

羅刹に変じていた帝釈天は腰を前に軽く突出し、両手の平を腰前辺りで軽く上下で合わせるような姿勢をとっており、踏み割り蓮華に足を乗せている。

物語の舞台である山岳は堀塗りによる岩片の集合体として、画面左に寄せるように描く。しかしすべてが左に寄っているわけではなく、第一場面の雪山童子と羅刹の足元や帝釈天の足元辺りまでそれは続いており、正確にはL字形をしている。頂上部はなだらかな曲線を以て描かれているが、その他の部分は岩片が剥き出しとなっている。

山頂や岩場の下、羅刹の横には草木や竹が生える。そして帝釈天の背後に細く長く延びる木が生えており、その枝先には葉を付けている。またこの樹木の枝には二羽の尾の長い鳥が羽根を休める。

### 第四節 須弥座背面 須弥山図<sup>(10)</sup>

須弥山はほぼ左右対称の構図で描かれている。画面の中心に聳え立つ須弥山の上方は経年変化によってその図様は詳しく見えないが、それを構成しているのはやはり堀塗りの岩片による。頂上には切利天の住む宮殿があり、その築かれた須弥山は枝を伸ばすように岩場を左右に伸ばし、そこには四天王が住

む楼閣がある。

山岳そのものの湾曲は殆ど無く、岩片の一つ一つも細い。しかし麓に巻き付いた二匹の龍の足元から広がる海と隣接した部分は一転して波打つような表現が成されている。

海中は二重の横線を幾重にも重ねて、その透き間に斜線を引き、部分的に渦を引くことで海中を表現している。そのような海中の中央には海竜王宮があり、中には三尊を描く。そしてそれを囲むように竜をくわえる金翅鳥の姿が表わされている。

須弥山の周りには上方から雲気を携える鳳凰の背にまたがる



図4 須弥山図

神仙、日月、天馬、飛天、鳳凰とほぼそれぞれが同じ高さに並ぶように描かれており、それらの透き間を埋めるように曲線による雲気や蕾形の蓮華などが浮遊している。

#### 第五節 須弥座右側面 捨身飼虎図<sup>(1)</sup>(<sup>5</sup>)

施身聞偈図と同様に異時同図法を用い、その画題として本生譚「捨身飼虎」を描く。場面は三つに分かれ、山岳頂上で摩訶薩埵太子が衣を樹木にかける第一場面。虎の親子にその身を捧げるために山頂から投身をした落下中の太子が第二場面。そして竹林中で絶命をした太子とそれを喰らう虎の親子の第三場面から成る。

まず三度登場する太子であるが、朱の腰布を下半身に巻き、

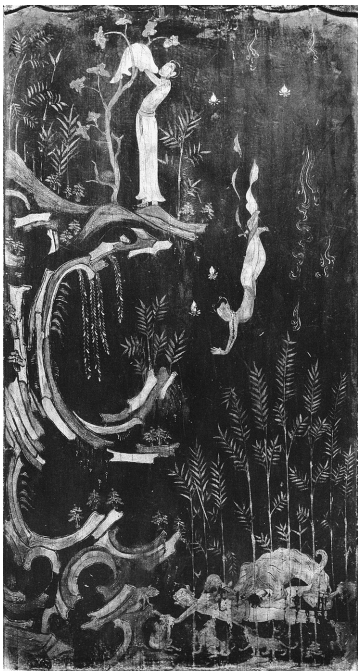


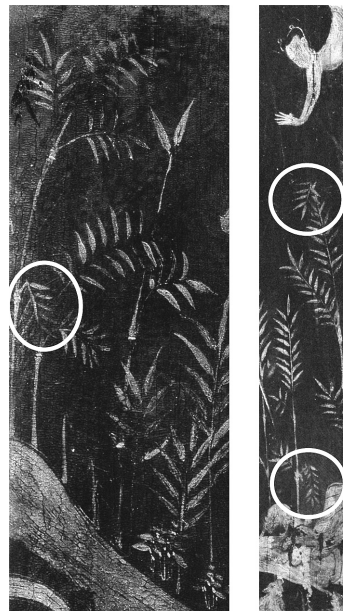
図5 捨身飼虎図

それを腰帯で留めている。杓は山頂の第一場面では履いているが、投身中である第二場面では履いていない。またこの場面の太子の腰布は帯が解けたのか、下半身よりも長く伸びて翻っている。そして第三場面の太子は絶命をして腸を引きずり出されているのだが、そこに苦痛の表情は窺えない。

山岳表現は他の面と同様、堀塗りによる岩片の集合体として描かれ、一極湾曲の強い山岳を表している。山頂はなだらかな線によっているが、中腹あたりの岩壁は一転して激しいC字形の湾曲を示す。この湾曲は岩片の集合体として一つの大きなC字形を表しているが、絶命している太子の頭部付近の岩壁は集合体としてではなく岩片の一つ一つが大きなうねりをみせる。

このような荒々しさをもつ山岳には多くの植物が生えており頂上には竹と樹木、中腹の大きな湾曲の中には羊歯系の植物と竹が、そして太子が絶命する場面にも竹が生えている。この竹なのだが頂上で一箇所、そして下で二箇所、枝が折れている部分を確認できる(図6)。また背の低い植物が頂上や岩片の透き間など所々にみられる。

そして太子によって救われた虎の親子であるが、親虎と七匹の子虎の計八匹が描かれている。うち岩場や画面外に半身が隠れている子虎は三匹いる。親虎は前脚を太子に乗せ、腸を食べ、子虎たちも足先や肩、手先などに牙を立てており、流れ出



(頂上) (地上)  
図6 折れた竹部分

る血も表現されている。

以上が法隆寺・玉虫厨子絵中の山岳を主要な題材にもつ、各面の図様と技法の概略である。前文でも幾度となく述べているがこれら玉虫厨子山岳表現に共通して、すべて堀塗りによる岩片の集合体として一つの山岳を形造っている。その躍動感に満ちた、生物を彷彿させるような山岳は他に類例をみない。では、これら玉虫厨子の山岳表現はどのようにして生まれたのだろうか。それを考える前にまず大きな分類として山岳を遠方から捉えているものを〈遠景〉、それ以外の山岳の部分や山中を描写したものを〈近景〉とし、各面を以下のように分けておく。

○遠景の山岳：靈鷲山図・須弥山図

○近景の山岳：舍利供養図・施身聞偈図・捨身飼虎図

では玉虫厨子に描かれた山々についてはひとまず置いておき、次に古代中国の山岳表現について順に作例をみていこう。

なお本論では前文から用いているが山岳を形成する最小単位のもの（岩片）、人や動物などが乗るような場として機能しているものを（岩場）、そして全体を捉えたものを（山岳）と分類をし、表記していくものとする。

## 第一章 古代中国の山岳表現

### 第一節 漢代

まず、長沙馬王堆漢墓<sup>(12)</sup>出土の朱地彩絵漆棺から観察を始めよう。ここで山岳表現を読み取れるのは、左側面と妻板足部である。

左側面<sup>(図7)</sup>に描かれた山岳からみていこう。向かい合う二匹の龍は口を大きく開き、体をS字形に湾曲させており、その透き間には鹿や虎、鳳凰や羽人が描かれている。その隙間には龍から派生したと思われる雲気が充滿する。このような神秘世界の中央には山岳が龍に挟まれるようにして描かれる。玉葱のような形をしたこの山岳は雲気がぶつかり合い、上方に向かって



図7 朱地彩絵漆棺（左側面部・トレース）



図8 朱地彩絵漆棺（足部妻板・トレース）

隆起しているようである。しかし他の空間でその身を踊らせている雲気表現と類似はするが流動性は乏しく、むしろ一つのものになるための集積の最中にあるような印象を受ける。では同漆棺の足部妻板<sup>(図8)</sup>はどうか。この画面もほぼ左右対称の構図から成っており、鹿が中央に向かって大きく跳躍する



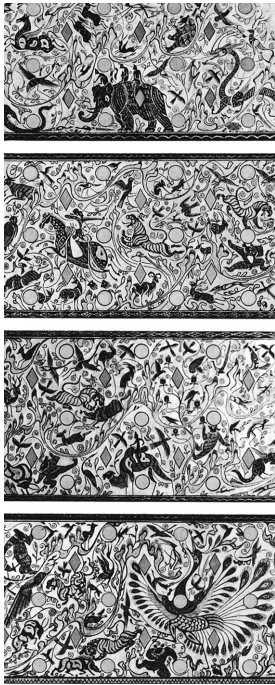


図9 金銀玉象嵌筒形金具  
(展開図)

ような姿で描かれている。その周りには雲気が充滿し、鹿に対して巻き付くと云う親密な描写がされている。左側面に描かれていた山岳と似た印象をもつ雲気が左右から中央に向かってぶつかり合い、勢いを緩めることなく上方に向かって隆起している。しかし隆起の途中で両手を左広げるかの如く雲気を左右に展開している。これが先程述べた鹿の周りの雲気と繋がる。そしてこの隆起する柔らかな雲気とも山岳とも呼べるような表現を囲うように段をもつ直線的な三角形が描かれる。この三角形は二箇所、曲線的な柔らかな雲気と融和しているような箇所がみられる<sup>(13)</sup>。

このような表現は他の作例でもみることができる。それは河南省博物館に所蔵される金銀玉象嵌筒形金具<sup>(14)</sup>である。細かな表現は異なるものの、四つの面に区分けされた各面に大きく上下に湾曲を繰り返す雲気を山岳に見立て、そこを場として植



図10 貼金銀薄銀釦彩繪七子奩

物や動物、神仙などが所狭しと各々思い思いの動きを示している<sup>(15)</sup>。そのような観点からみれば、朱地彩繪漆棺に近いが全体の構図は、その外棺にあたる黒地彩繪漆棺の方が類似した表現とも云える。今回は紹介に留めるが、雲気と山岳とが干渉しているという点で考えれば銀釦貼金薄漆奩<sup>(16)</sup>も同様である。

また左右からの衝突により隆起し、そこから新たな山岳が派生しているような山岳表現を貼金銀薄銀釦彩繪七子奩<sup>(17)</sup>にみ

ることができる。C字形やS字形の線を併せながら形成されていく山々は、山岳特有の険しさよりも雲気特有の柔らかさを強調しつつも、湾曲する雲気を山に見立てた金銀玉象嵌筒形金具の山岳とは異なり、雲気と山岳を明確に分けて表現されている。また一つの山の裾から異なる表情の山岳が傾斜をもってその身を伸ばす。

この山岳表現は金銀の薄い板を漆の面に象嵌をしており、部分的に金を取り入れることで、平面的な山岳の中に立体感を含ませている。山岳の大半は銀板を用いているが、わざわざそこに黒漆でもって曲線を加え、この銀板が幾つかのパーツの集合体によって形成されているかのような表現をもつことにも注目しておきたい。

少し話は逸れるが、このような細やかな技法の施されている山岳には山頂付近から茸のようなものが派生しており、先にふれた銀釘貼金薄漆盒などにも酷似する表現をみるることができる。

この茸形のものはい体何なのか。それを考える上で江蘇揚州西漢劉毋智墓より出土した竹・木彫构件<sup>(18)</sup>に表現された山岳に注目したい。これは二つの異なる素材を組み合わせたものであるが、その全面に山岳の表現が施されている。まず木で作られた木彫构件である。まるで煙がゆつくりと立昇るように緩や

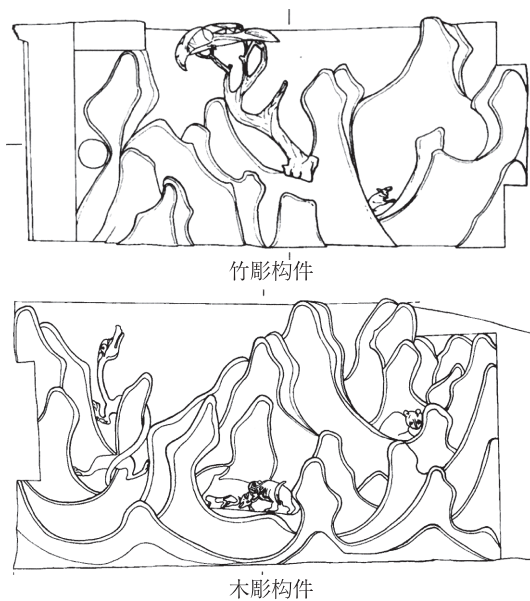


図11 竹・木彫构件（トレース）

かに湾曲しながら上方へとその身を伸ばしている山岳は、浮彫によって幾重にも重ねて連山の様相をみせており、さながら鱗のようである。この山岳は浮彫された輪郭線から少しだけ内側にもう一本輪郭をなぞるように線が彫られ、一つ一つの山岳の存在が鮮明になっている。山間には獣の姿もみえる。左には首の長い龍が胴を山に絡め付けて上方を仰ぎ、中央では虎だろうか、獣が牛に噛みつく。そして右方にはこちらの様子を窺うように、熊が頭だけを覗かせている。

そして竹で作られた竹彫构件もまた、C字形曲線を部分的に用いた大小の山岳が重なるように浮彫されている。その表現は木彫构件と同様である。こちら山岳から獣が半身のみが表され、山岳の影から飛び出してきているようである。そして中央付近に山岳と同じくらい大きく表された木である。枝先に茂る葉はまるで茸の傘のようであり、山頂近くから上方に向かって生えている。先程みた茸形の表現は、この表現が形式化したものなのではないだろうか。

## 第二節 五胡十六国時代

キジル石窟第三八窟<sup>19</sup>の主室窟頂の右側に描かれている摩訶薩埵本生図<sup>20</sup>である。大きな花びらが互い違いに重なるように色分けして描いていき、それを敷き詰めた空間を山岳と見なし<sup>20</sup>ている。ここには投身中の太子と絶命後の太子の二人の摩訶薩埵太子が、異時同図法を用いて描かれている。山の彩色は一色で行われており、平面的に処理されている。これは山岳を表現しようとした背景ではなく、投身する太子と絶命した太子をこの一区画に書き入れることにより、この区画を山岳と見做せるようにしたのである。

このような見るものの想像力に任せるような描写方法は、漢代の項で紹介した雲気と山岳を明確に分けていない表現に、動



図12 摩訶薩埵本生図

物や植物を配することでそれを山岳と認識させる手法に近い。

## 第三節 三国時代

ここでは南昌火車站晋墓出土の彩繪宴樂図案盤<sup>21</sup>に注目したい。

盤は人物を中心画題として描かれている。酒を呑むもの、琴を奏するもの、馬車を走らせるもの、食事を運ぶものが所狭しと動いており、その周りには鳥や獣が駆け巡っている。その隙間を縫うように頭を蕨手状に曲げる植物が茂っている。その中

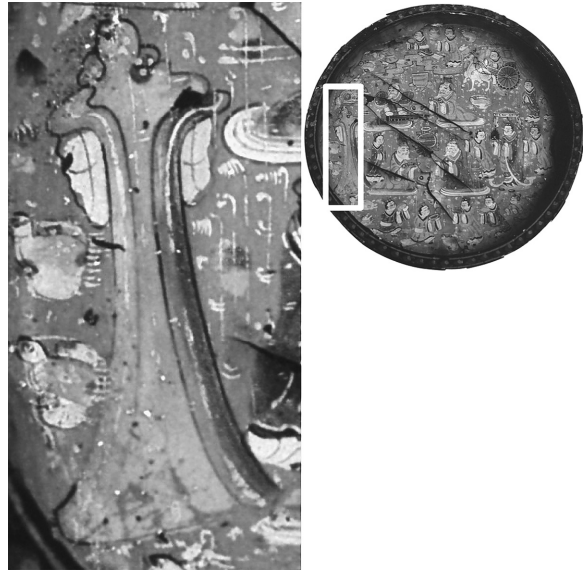


図13 彩繪宴樂図案盤

でもやや大きく描かれた山岳が左隅に聳えている。

I字形の山岳を緩やかなC字形と逆C字形で挟み込んでおり、裾の広がったドレスのような表現をしている。全体的に柔軟性に富み、頂上部分は幾つかの瘤を有しているのが分かる。そして両脇のC字形の窪みには何かが付いており、それは中で「十」の字を書くようにして四つに区切られている。

彩色はほぼ朱漆から成っているようであるが、山岳を形成す

る各部分の中心には黄色の線が引かれ、C字形のものに関しては朱の上から青身がかった彩色が施されている。また頂上部下両脇のものは黄色で彩色され、黒によって線が引かれている。

これは同墓出土の彩繪出巡図奩にも同様の表現がみられ、まるで雲気が地表から拭き出しているような印象を与える。しかしこのような山岳表現の類例はみられず、大変興味深い特殊な描写と云える。

#### 第四節 南北朝時代

##### 第一項 北魏

まず司馬金童墓出土の彩繪人物故事図漆屏風<sup>22)</sup>である。数枚残る内の一枚の下方に岩場があり、男性が一人その上に立っている。背面の山は柔らかな曲線で構成するが、足場のみが直線的で険しい表現に変えられている。

敦煌莫高窟の第二五四窟南壁中央に描かれた薩埵太子生図(捨身飼虎)<sup>23)</sup>はキジル石窟のもののように山岳による区分けはされていない。ゆらゆらと立昇るよう曲線から成る山岳は一つ一つは背が低く、山岳と呼び難いが太子などの存在によって山岳と認識されその舞台としての役割を果たしている。それが最も高く積み上がるのが画面右端である。この上には投身する前の太子が描かれ竹を頸に突き立てている様子が窺える。真横



図14 彩絵人物故事図漆屏風

には投身する太子がおり、その下には絶命し親虎と七匹の子虎に食べられる姿が描かれている。

彩色はまず輪郭線を引き、その内側に青い線を少し厚めに引き、更にその内側を緑で塗り込んでいる。色彩はこれに限らないが、輪郭線、内塗、塗り込みと三層の彩色を施す点は共通を



している。

このような山岳表現は麦積山石窟の第一三三三窟第一一龕の龕楣部分<sup>図16</sup>にみられる。こちらの山岳は浮彫であり描かれたものではないが、立昇るような曲線や輪郭線をたどる幾本の線などその共通性は高い。しかしこの龕楣のものは中央に仏が坐しており、同じ舞台ではあるが場としての性格も強いことが読



図15 薩埵太子本生図



図16 龕楣部分



図17 柱礎(部分)

み取れる。この山岳と似た表現は、先に述べた司馬金竜墓から出土した柱礎(図17)にもみることができ、続いて北魏元謚の石棺に線刻された丁蘭事木母の場面(図18)である。ここには近景の山岳が画面左右下と中央に、そして遠景の山岳が画面上方に彫られている。まず近景の山岳だが、画面下方にあるものは先端が三角形に尖っており、動きも少なくや



図18 北魏元謚石棺(丁蘭故事)

や腰細である。左のものは先端部を覆うように曲線が引かれ、その中を波線状の線が埋めており、羽根団扇のようである。画面中央のものはこれらに比べて動きも大きく、湾曲の強いC字形をもっている。また頂上部は曲線で描かれており、下方にある二つの山岳に比べてやや柔軟性を感じられる。画面上方の遠景の山岳は輪郭線でのみの表現であるが、山頂付近に行くほど細くなっており、その險しさを物語っている。また浮遊する雲気の輪郭線と一部共にしている点も注目される。

## 第二項 梁

四川省成都市万仏寺遺跡出土の二菩薩立像の背面(図19)に山岳は浮彫されている。画面手前には遠景の山岳を描き、中には草木や人物や宝塔が表されており、その上方中央には仏が坐している。山岳は曲線的で、緩やかなものと大きく隆起するものに大別できる。緩やかなものは隆起する山岳の麓に用いられ、人物達は主にこの比較的平坦な場所に配されている。隆起する山の山間には鋭く細い山岳や歪な岩のような山岳が隙間を埋めて



図19 二菩薩立像・背面(山岳部分)

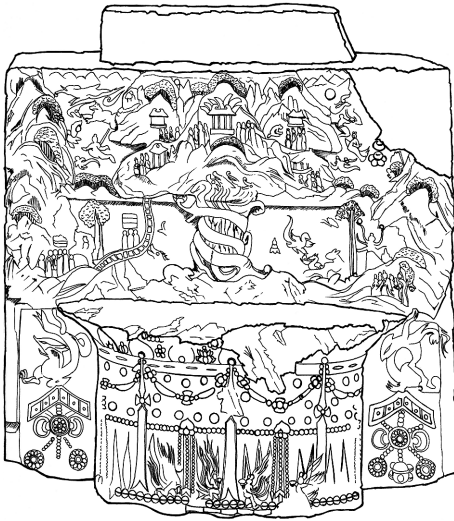


図20 須弥山浮彫(正面トレース)

いる。この歪な山岳の中には二つの重なり合う岩が融合しているような表現がみられる点も注意しておきたい。そして画面上方には更に遠景の山岳が連なっている。緩やかな波線を重ねたように連なる山脈には横線が彫られ、遙か彼方の雲海に浮かぶ山々を表現している。

次に同遺跡出土の須弥山図浮彫(図20)であるがこれは、玉虫厨子・須弥座背面に描かれた須弥山図と図様での共通性が高い例である。前面の台座には瓔珞のような莊嚴と供物を捧げる飛天が浮彫されている。その台座の上方に須弥山は聳える。構図としては左右端には縦に連なるように穏やかな山岳があり草木

が生えており、その麓部分は更に穏やかな線となって横へと尾根を伸ばし、須弥山の麓へと繋がっている。須弥山の麓には上方に向かって龍が巻き付いており、頭や手足の位置から考えて一匹かと思われるが、その上方に広がる山岳部分にいくつかの龍の頭部が確認できる。<sup>(25)</sup>この龍が巻き付

く部分の山岳であるが、龍の隙間からみえる岩肌は直線的であり、荒々しい印象を受ける。しかしそこを抜けると左右に連なるような三山形式の山岳が姿を表し、左右の山には四天王の宮殿の内二つが、そして中央の大きな山の真ん中には切利天の宮殿、その両端に残りの二つの宮殿が置かれている。そしてその周りには多くの人物や飛天・獣が表され、画面左右の山と中央の須弥山の間にはうっすらとではあるが、遠景の山岳が連なっているのが確認できる。なおこの背面にも緩やかな山々が尾根を連ねる。

### 第三項 西魏

麦積山石窟・第一二七号窟頂右斜面の部分に描かれた薩埵太子本生図（捨身飼虎）<sup>(21)</sup>の山岳は一風変わっている。中央には虎たちが太子を喰らう場面が小さく描かれており、その背景として二種類の樹木と山岳があるのだが、隆起する山岳から直線的な山岳が部分的に飛び出している。また山岳から少し隙間を空けて直線的なブロックのようなものがそれらを取り囲むように描かれ、さながら地滑りを起こしているような感覚を受ける。

### 第四項 北周

北周の西安北周康業墓の図屏線刻右側の第一・二幅である<sup>(22)</sup>。ここには近景と遠景の山岳が描かれているが、遠景は

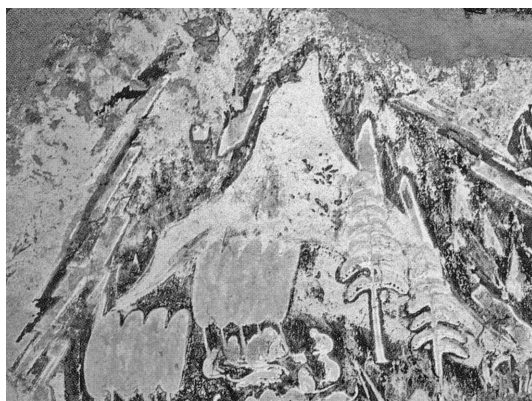


図 21 薩埵太子本生図

第一幅のものは柱のように立っており、第二幅のものは緩やかな曲線から成る。しかし第二幅の水を飲む半身の虎の辺りには斜めに向かって直線的で荒々しい岩が突出している。遠景の山岳は双方共に横線を引き、その中に隆起した緩やかな山岳を表している。

敦煌莫高窟・第四二八窟<sup>(23)</sup>の東壁南側には薩埵太子本生図（捨身飼虎）<sup>(23)</sup>が描かれている。ここに描かれる捨身飼虎の物語は、最上段右上から左に向かって進み、そして左端まで来たら



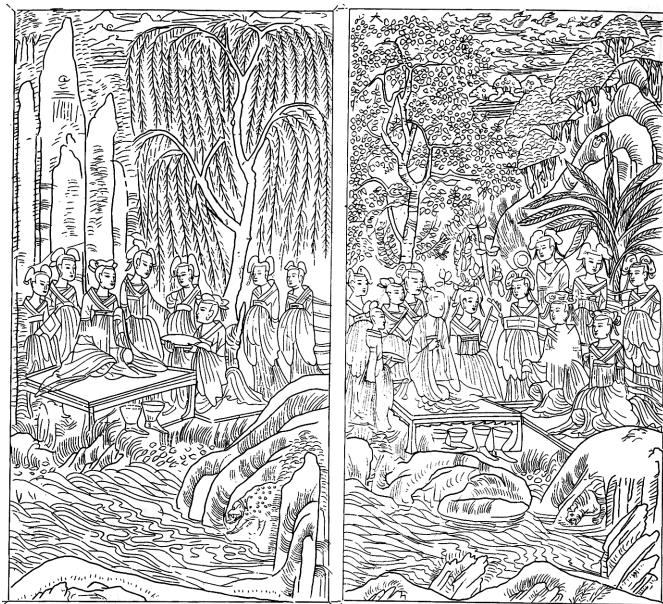


図22 図屏線刻右側第一・二幅（トレース）

一段下りて左から右へと進行し、また一段下りて左端まで進行すると云う、異時同図法で描かれる長い絵巻物を三段に重ねたような表現法を取っている。山岳は人よりも小さく、曲線が隆起する単純な表現である。しかし配色を個々で分けたり、一つの山岳に細く黒線で輪郭などに沿って曲線を描き込むなど、細

山岳表現考——古代中国から法隆寺の玉虫厨子へ——（長谷川智治）



図23 薩埵太子本生図（部分）

かな部分まで描かれている。しかし最も特徴的なのはこの山岳が舞台としてただ並べられているのではなく、各場面の区画としての機能が強い山岳表現が成され、その配置などから深山の情景が表現されているところにある<sup>29)</sup>。

以上が古代中国の山岳表現の観察であるが、これまでみてきた山岳作例の個々の特徴をまとめると表1のようになる<sup>(表1)</sup>。

表1 古代中国作例の山岳表現的特徴

	漢代		五胡十六国	三国時代	南北朝時代 (北魏)				(梁)	(西魏)	(北周)									
作品名	朱地彩繪漆棺(左側面)	朱地彩繪漆棺(足部妻板)	金銀玉象嵌筒形金具	銀釘貼金銀薄漆盒	貼金銀薄銀釘彩繪七子奩	竹彫构件	木彫构件	薩埵太子本生図(キジル38)	彩繪宴楽図案盤	彩繪出巡図奩	彩繪人物故事図漆屏風	柱礎	薩埵太子本生図(敦煌254)	龕楣(麦積山133)	石棺線刻(北魏元謐)	二菩薩立像背面	須弥山図浮彫	薩埵太子本生図(麦積山127)	図屏線刻右側第一・二幅	薩埵太子本生図(敦煌428)
形成要素	雲気	雲気	雲気	雲気	雲気	山岳	山岳	山岳	山岳	山岳	山岳	山岳	山岳	山岳	山岳	山岳	山岳	山岳	山岳	山岳
山岳形状	曲	曲	直	曲	曲	曲(C)	曲	曲	曲	曲	曲	曲	曲	曲	曲	曲	曲	曲	曲	曲
要素の分類	しない	しない	部分	しない	しない	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
山岳形成	隆起	隆起	隆起	隆起	隆起	隆起(三山式)	隆起(三山式)	隆起(三山式)	隆起	隆起	隆起	隆起	隆起	隆起	隆起	隆起	隆起	隆起	隆起	隆起
生植物の有無	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
山岳状況	融和	融和	融和	融和	融和	融和	融和	融和	融和	融和	融和	融和	融和	融和	融和	融和	融和	融和	融和	融和
山岳視点	遠	遠	遠	遠	遠	近	近	近	近	近	近	近	近	近	近	近	近	近	近	近
役割	場	場	場	場	場	場	場	場	場	場	場	場	場	場	場	場	場	場	場	場
備考																				

## 第二章 法隆寺・玉虫厨子の山岳表現

ここまで古代中国の作例観察を重ねてきた。以下からは今一度法隆寺・玉虫厨子に立ち返り、その山岳表現に眼を向けてみよう。

### 第一節 宮殿部背面 靈鷲山図

この山岳は、遠方より山岳の全貌を捉える遠景の形で山岳の全体感が分かるように描かれている。山岳は五つのC字形を重ねたような表現がされている。頂上は三峯式となっており、三仏の坐す仏龕が乗る箇所はなだらかな曲線によっている。そこからより下の部分では、比較的小つこつとした岩肌の表現をしている。

山岳を形成するのは堀塗りの施された岩片の集合体である。この岩片の一つ一つは比較的長い線でもって描かれており、強弱はそれぞれあるものの曲線を積極的に取り込んでいると云える。非常に軽快でゆるやかな筆裁きで筆圧の強弱を存分に活かし、線の一本一本に抑揚と表情を生み出している。

ここで特徴の一つとして挙げられるのは、この表情豊かな線の殆どが他の線と接触していない点が挙げられる。つまり、岩片自体が明確に区画分けされていないと云うことである。これ

により一つ一つの岩片は独立しておらず、隣接する他の岩片とどこかで融合していることを示している(図24)。

そのような岩片に施された堀塗りも一区画に一色の配色をされている箇所もあれば、二色施している岩片もみられる。また区画が明確に分かれていない岩片に対しても、同様に一色塗りと二色塗りの二種類の岩片表現をみて取れることができる。しかし三色以上の塗り込みが施されている岩片は確認できない。

このような靈鷲山の下、つまり画面の底辺部分には靈鷲山と完全に分離した岩場が横並びに描かれている(図25)。中心には頭

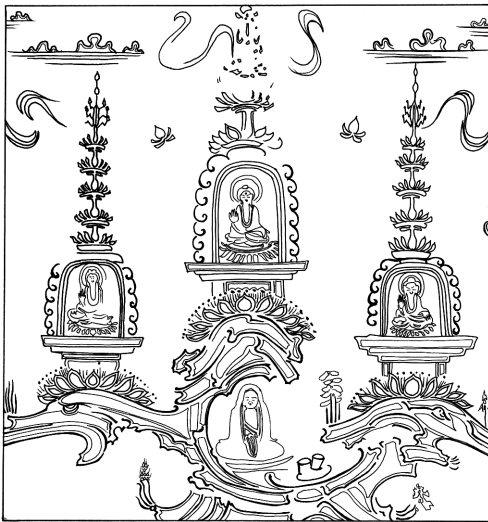


図24 靈鷲山図(部分・トレース)

を垂れる稲穂のような二つの岩片があり、そこから外へ波打つように、二ないし三つの岩片からなる岩場が左右二箇所ずつに配置されている。

まず中央から外に向かって一つ目の岩場はドミノのピースが倒れて重なり合ったような描写がされており、そこには植物が生えている。そして外側の岩場は、向かって左のものは煉瓦を斜めに積んだような岩場であり、右のものはそれらとはやや異なる形をしている。

なお、この画面底辺に横並びになっている岩場の堀塗りに他の区画と繋がる表現や、二色の堀塗りが施されている箇所は確認できない。

そして細かな部分であり経年劣化によって視認し難いが、この底辺部分の中央岩場と波状線状の一つ目の岩場の間に、縦に立たせたような岩片が描かれている(図26)。このような立つ岩片ならば他の部分でもみられるのだが、この岩片は他の岩片と重なるように描かれている。上へ上へと積み上げていくのが玉虫厨子山岳表現の基本形式であるが、このように前後で重なるのは玉虫厨子絵中でもこの箇所のみである。

この底辺の岩場すべてには植物が生えており、これと同様のものが霊鷲山を形成する岩場の先端部分にも派生している。そのことからこの底辺の岩場は霊鷲山から独立した岩場ではな



図 25 霊鷲山図 (底部部分)



図 26 霊鷲山図 (立つ岩片部分)

く、画面に納まり切っていない靈鷲山の一部分が見切れている可能性も以上の点から示唆される。

## 第二節 須弥座正面 舍利供養図

正面に描かれた舍利供養図にみられる山岳は、二僧と獅子の坐す岩場と、グプタ式唐草を派生させる水盆を支える蓮華座下部に並ぶ岩場のみである。つまりこの場面は山中での現象を描いたものであり、山岳表現でも近景を捉えたものであることが分かる。

まず二僧の坐す岩場であるが直線を並べていき、その組み合わせを以て俄に弧を描く。岩片の一つ一つは細く、沢山の割りばしを並べているかのようなものである。そのような狭い空間ではあるが、中に塗り込められている堀塗り部分は臆病な筆遣いながらも、塗り潰してしまうことなく彩色されている。この岩場を構成する岩片はすべて独立しており、塗り込みも一区画中一色の配色のみで描かれる。

では獅子の坐す岩場はどうか。二僧の坐していた岩場とは打って変わり、岩片の一つ一つに厚みがある。岩片の数は僧のものとは比べ随分と少ないが、弱々しい印象は受けない。ただ塗り込みがやや雑であり、輪郭線に沿って塗り込みができていない部分や中を塗り潰してしまい、掘塗りとして成立していない箇

所もみられる。またこの獅子の坐す岩場は岩片同士が繋がっている部分のみならず、一区画に二色の塗り込みを施している岩片も確認できる。

そして蓮華座下方の岩場であるが岩片が横並びになっており、波打っているようにみえる。岩片そのものにも厚みがあり、獅子の坐しているものに近い。七つの岩片が部分的に重なり合うような形で描かれているが、左端の二片に関しては他のものとは離れており、一つの岩片にもう一つの岩片が乗る形をとっている。

## 第三節 須弥座左側面 施身聞偈図

左側面に描かれたこの施身聞偈図は前文でも述べた通り、本生譚の「施身聞偈」を題材としており、異時同図法を用いて一画面に三つの場面が描かれている。その物語が進んでいく上で一つの舞台として大きな役割を果たしているのが、このL字形に連なった山岳である。

頂上部分はある曲線の山を二つ連ね、そこから下の山岳表現には堀塗りを用いた岩片の集合体によって形成されている。

第一の場面である雪山童子と羅刹とのやり取りの部分では画面の底辺部分を覆うように岩場が連なっており、地面を表現し

ている。この地面は岩片同士が辛うじて繋がり、おおよそ雪山童子の立つ部分と羅刹の立つ部分、そして右端に寄せるように描かれた半身の岩場とに分けてみることができる。右端に寄せられた岩場は第三場面に属する可能性を加味し、ここでは雪山童子と羅刹の立つ岩場を第一場面としてそこから観察を進める。

**第一項 第一場面—偈を求める雪山童子と答える羅刹—**

まず雪山童子の立つ左端に寄せられた山岳に連なる岩場は、随分と細分化された岩片の集合体として描かれている。岩片そのものも他の面に比べて直線的で細く小さく、また無表情である。特に雪山童子の背面にある岩場はタイルを敷き詰めたように透き間なく描かれており、窮屈な印象を受ける。足元の岩場はそれに比べればやや面積的にも余裕はあるものの、お世辞にもゆとりがあるようにはみえない。岩片の区画は個々ではつきりと分かれているのだが、塗り込みに関しては一区画に複数色を配している岩片もみられ、中には三色の塗り込みが行われている箇所もある。堀塗りそのものは輪郭線に触れることなく、きちんと塗り込まれている。しかし塗り潰してしまうのを恐れたか、筆遣いは臆病で前文のような印象を後押しする結果となってしまうている。

次に羅刹の足元であるが、ここではやや曲線を用いて描いて

おり、雪山童子部分のような直線的で無表情な印象は弱く、羅刹が左脚をのせる岩片の形からも部分的ではあるが険しい岩片の一端が垣間見える。しかしながら、やはり最小単位である岩片は細く弱々しい。堀塗り部分も前述の雪山童子の立つ岩場と同様で、臆病な印象は拭えない。

**第二項 第二場面—岩肌を書き残す雪山童子—**

続いて第二場面の雪山童子がその身と引換えに、羅刹から聞いた偈を岩肌書き留める場面である。前場面で描かれていた窮屈な山岳の表現は、雪山童子の頭部後方辺りの山頂のようなゆるやかな湾曲線(圖27)から表情をやや異ならせている。まるでこの湾曲線が、何かの区切りでもあるかのように山岳は俄に動き始める。一つ一つの岩片は細長いものや太く短いもの、歪なものなど種類に富んでいる。岩片の大きさも僅かではあるが第一場面のものよりも大きい。雪山童子の足場として機能している岩場や雪山童子の頭部後方など山岳が隆起している部分と、次の第三場面の山

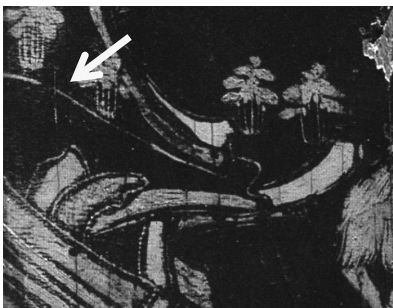


図27 施身聞偈図(中腹のなだらかな山)

頂部分との湾曲と相俟って僅かな動きをもつ二つのC字形を生み出している。

堀塗りの技量としてはここまでの線も塗り込みも弱々しい岩片とさほど変わりはない。しかし塗り込む部分の面積が広くなつたせいも、彩色はやや力強く感じさせる。

### 第三項 第三場面―投身する雪山童子と姿を戻した帝釈天―

山頂のゆるやかな連なる二つの山岳は部分的にしか区画分けをされておらず、これを堀塗りと呼ぶべきか否かの判断は難しい。堀塗りと同様に輪郭線に対して少しの透き間を空けて彩色を施しているがその面積は小さく、はっきりと塗り込むのではなくやや量すような彩色がされている。この暈しの彩色は山頂部分にしかみられない。またこの山頂部分と堀塗りの岩片が繋がっている箇所があり、まるでその身を分離させるかのような印象を受ける。

帝釈天の後方に並ぶ岩場は第一場面のそれとは表情が異なる。画面の端と云うこともあり、全体の一部分しか描いていない可能性もあるが、比較的大きめのC字形の岩片を中心に積み上げている。なおこの岩片もすべて堀塗りを施されるが、多色の塗り込みをされたものはみられない。

### 第四項 須弥座背面 須弥山図

背面に描かれる須弥山は靈鷲山図同様、画面の中央に山岳を

配し、その全体感を臨める視点から傍観する遠景で山岳を捉えている。では須弥山麓の海と接している部分から順にみていく。

この部分の岩場は海竜王宮の置かれる海中と、須弥山周辺の鳳凰や雲気の舞う空中との境界としての役割も果たしている。龍の足元にある岩片はこれまでみてきた山頂表現のようなゆるやかな曲線を輪郭にもっており、他の岩片とはやや異なっている。そこから左右に伸びている岩場は大小様々であり、表情に富む。その集合体としての岩場は海中からの波で陸が隆起しているようである。

堀塗りは巧く、塗り込みのために空けられた空間もほぼ均一である。その殆どが一色の塗り込みであるが、龍の足元など数箇所にて二色の塗り込みを施している岩片がみられる。

では須弥山そのものに眼を向けてみよう。まず二匹の龍が巻き付く須弥山の麓部分だが、龍が巻き付いているせいか、岩片が細かく密集しており締めつけられているようである。線も直線的であり、柔軟性は感じられない。ところが龍の干渉を離れた途端、それまで細かだった岩片は潰れた真綿が少しずつ元の形に戻っていくように岩片の大きさも形も変化し出している。

各楼閣が築かれた岩場の付け根部分にはまだ山頂ではないに係わらず、それと同様のゆるやかな湾曲による線が引かれて

いる。しかしこれまでみてきたようなものではなく、形式的には山頂表現のようであるが、他の堀塗りが施された岩片と同じ表現から成っている。これは四天王の楼閣の建つ上下二層共に云えることであるが、山頂部分は経年変化で目視しにくく、読み取りは困難であり、暈しの施されたものなのか、それとも堀塗りの施されたものなのかは不明である。ただ上段の左の楼閣横には暈しの堀塗りが施された湾曲の岩片が描かれており、山頂もそのように描かれていたのかも知れない。<sup>(30)</sup>

その他の部分を形成する岩片は前述の通りで柔軟である。全体ではそれほど湾曲や動きを感じさせない山岳だが、詳細にみていくと各楼閣の建つ部分やその他にも曲線を多く用いた岩片を配しており、目視はし難いが特に二層目から三層目を繋ぐ部分が最も動きをみせているようである。また一区画に複数色の堀塗りを施す岩片も随所にみられる。

### 第五節 須弥座右側面 捨身飼虎図

最後に右側面の捨身飼虎図である。この面は左側面の捨身飼虎図と同様、本生譚中の「捨身飼虎」を描いたものであり、異時同図法によって物語が展開されている。山岳は全体を示すのではなく、画面の左に寄せるように描き、捨身飼虎が行われた聖なる舞台として近景の山岳が表現されている。

### 第一項 第一場面―山頂で衣を脱ぎ木に掛ける太子―

第一場面の舞台は山頂だが、他の面と同様に緩やかな曲線をとっている。区画分けは明確にはしておらず、堀塗りにも暈しを入れてある。しかし木に衣を掛けている太子の足元の岩片は山頂の特徴をもちながらも区画分けされており、堀塗りにも余念がない。また太子の片足がこの部分に隠れており、奥行を表しているのも特徴の一つと云えるだろう。

またこの山頂の下には細かな岩片が所々に配される程度に留めており、敢えて空間を空けることで地の色<sup>(31)</sup>を山岳の中に取り込んでいる。

### 第二項 第二場面―投身の最中にある太子―

第二の太子投身の場面では、すぐ横にある山岳は大きなC字形の湾曲を描き、さながら山岳の形をした怪物が落下する太子をその口で受け止めんと開口しているようであり、地響きにも似た咆哮が聞こえてくればかりである。このような印象は、山頂に生える木のすぐ下にある小石のような岩片がその眼のように見えるからであろう。

この怪物のような岩場を形成する岩片は比較的長いものが多く、それは特にC字形の湾曲部分に用いている。岩片同士はあまり透き間を空けずに並べられ、めくれ上がる樹皮を連想させる。またこの怪物のような山岳の下顎あたりの二つの岩片が完



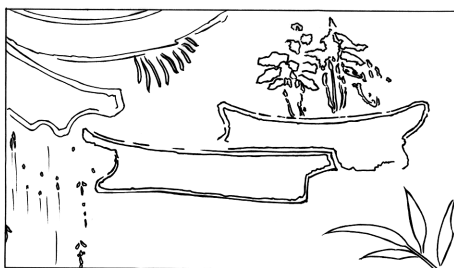


図28 捨身飼虎図（浮遊する岩片・トレース）

全に他の岩片と分離しており(図28)、さも浮遊しているような描写がされている。これはこの面特有の表現である。堀塗りは実に絶妙な間隔をあけて塗り込まれており、施工した工人の技量の高さが窺える。またここでも一区画に二色の堀塗りを施している岩片がみられる。

### 第三項 第三場面—絶命した太子とそれを喰らう虎の親子—

この場面の山岳の蠢きは一際激しいものを感じさせる。ここまではある程度パズルのピースの如く互いが形を合わせるように隣接していた岩片であったが、ここでは各々が大きくC字形に湾曲をし、それぞれが集まり合って一つの山岳を形成することを放棄し思うままに激震しているようである。それ故にこの場面の山岳は地の黒を多く内包しているが、それを空虚のように感じさせず見事に山岳の一部として取り込んでいる。また太子に喰いつく子虎の足元には経年変化で見え難くなっているが、岩片が幾つか並んでおり、ここには地面があることが読み

取れる。

また特異な表現はこの第三場面でもみることができる。それは画面左端にある左回りに湾曲するC字形の岩片(図29)で、輪郭線の中に二つの堀塗りが施されているのだが、この二つの堀塗りが隣接していないのである。またそのすぐ横や下方にある岩片(図30)の堀塗りはこれまでのように二色で分けるのではなく、一色で塗り込んだ後、亀裂でも入れるかのように岩片に線を施している(図32)。

この二つの特異な表現は小さくしかも部分的ながら、まるで一つの岩片が二つに分離していくその途中経過を示したような表現である。



図29 捨身飼虎図（分離するような岩片・トレース）

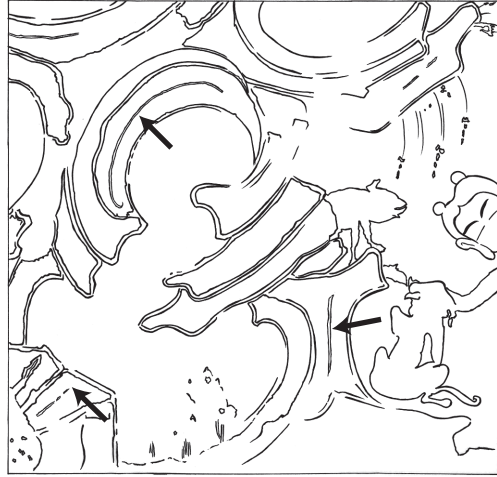


図30 捨身飼虎図（亀裂をもつ岩片・トレース）

### 第六節 各面における山岳の図様と表現の分類

さて、ここまで法隆寺玉虫厨子の主要絵画にみられる山岳表現について観察を進めてきた。以上述べてきた各面の図様及び表現的特徴をまとめると以下のようなようになる。なお括弧内に列挙した対象となる面の名は、頭文字のみで表記している。

- 一．遠景の山岳を示す（霊・須）
- 二．近景の山岳（山中）を示す（舎・施・捨）
- 三．堀塗りの施された岩片を最小単位としており、その集合体として山岳が表される。（全て）

- 四．山頂部分は茸の傘のような形式で表される（霊・施・須・捨）
  - 五．一つの岩片に対して、複数色の塗り込みを施したものが含まれる。（全て）
  - 六．場面の切り替わりや山岳各層の境界部分に、山頂を示すような緩やかな曲線を山岳内に取り込んでいる。（須・施）
  - 七．山岳の手前ないし奥に何かを配置して、奥行きをみせる。（霊・須・舎・捨）
  - 八．山岳が強いC字形曲線によって（躍動感をもって）構成される。（霊・捨）
  - 九．一色の塗り込みがされる岩片の堀塗り部分に、亀裂のような線を入れる。（捨）
  - 一〇．二つの岩片が、輪郭線の一部で部分的に繋がっている。（捨）
- 以上を表にすると表2のようになる（表2）。
- ではこれまで行ってきた観察を踏まえ、先にみた古代中国の作例と玉虫厨子の山岳表現を比較していこう。

表2 玉虫厨子の山岳表現的特徴

	霊鷲山図	舍利供養図	施身開偈図	須弥山図	捨身飼虎図
山岳視点	遠景	近景	近景	遠景	近景
岩片技法	堀塗り	堀塗り	堀塗り	堀塗り	堀塗り
岩片の塗り込み	単色・複数(融)	単色・複数(融)	単色・複数(融)	単色・複数(融)	単色・複数(融)
巖 <small>イソ</small> の形式	苜形	無	苜形	苜形	苜形
山岳途中に巖 <small>イソ</small> 形式	×	×	○(融)	○(融)	×
山岳に奥行き	○	○	×	○	○
C字形湾曲	強	無	弱	弱	強
岩片亀裂	×	×	×	×	○(融)
岩片分裂	×	×	×	×	○(融)
役割	場	場	舞台	舞台	舞台
半身表現	×	×	×	×	○
竹	×	○	○	○	○

### 第三章 山岳表現の比較と考察

結果から述べてしまえば、玉虫厨子の山岳と全体として酷似または類似する作例は見当たらなかった。まず玉虫厨子山岳の特徴とも云える岩片のような最小単位となるパーツを集合させ、一つの山岳を形成すると云う表現がみられない。また玉虫厨子における堀塗りと云う特種な技法の使用など、その独自性は想像以上に高い。この玉虫厨子と同時代もしくはそれ以後の作例を観察しても類似作例はみられず、その山岳表現はまさに陸の孤島のような表現であることが改めて窺えた。しかし比較が全く不可能かと云えば必ずしもそうではない。

これまでの各章で行ってきた観察結果を元に、玉虫厨子絵山岳の特徴の中でも部分的でも比較に耐え得る作例を抽出した(表3)。この結果をみてみると全体的に特定の時代、特定の様

式を玉虫厨子が影響を受け、作画されているわけではないことが窺える。強いて云うならば、漢代的要素の影響が強いと云えよう。これは玉虫厨子の山岳表現が漢代の象嵌技法を源流とした、堀塗り技法をその構成の主たるところに置いていることから理解された。<sup>(34)</sup> またその他の表現も、部分的にはあるが漢代以降の作例との類似点もみられ、玉虫厨子絵自体が復古的な表現を積極的に取り込んでいることも特徴に挙げられよう。

玉虫厨子と古代中国の作例を比較していく中で、その対象が捨身飼虎図と類似する作例の多さには注目が必要である。表3からも分かるように、玉虫厨子絵画の中でも他の面に比べて捨身飼虎図はより多くの要素を孕んでいる。しかし五面以上ある絵画の中でも、何故にこの捨身飼虎図のみが多くの要素を含んでいるのか。

筆者は以前別稿にてこの玉虫厨子を取り上げ、各面の観察と

表3 山岳表現特徴比較表

		作品名											
		朱地彩絵漆棺(左側面)			朱地彩絵漆棺(足部妻板)			金銀玉象嵌筒形金具			銀鈕貼金銀薄漆盒		
		雲気			雲気			雲気			雲気		
		曲			直			部分			曲		
		しない			しない			しない			しない		
		山岳形成			山岳形成			山岳形成			山岳形成		
		山岳形状			山岳形状			山岳形状			山岳形状		
		要素の分類			要素の分類			要素の分類			要素の分類		
		×			×			×			×		
		隆起			隆起			隆起			隆起		
		○			○			○			○		
		山岳状況			山岳状況			山岳状況			山岳状況		
		遠			遠			遠			遠		
		山岳視点			山岳視点			山岳視点			山岳視点		
		場			場			場			場		
		役割			役割			役割			役割		
		備考			備考			備考			備考		
五胡十六国	薩埵太子本生図(キジル38)	花弁	曲	×	鱗状	○(半身あり)	独立	近	舞台	本生譚・異時同図法	捨身飼虎図		
	彩絵宴楽図案盤	雲気	曲	×	隆起	×	融和	遠	場	部分的に分裂?	捨身飼虎図		
三国時代	彩絵出巡図奩	雲気	曲	しない	隆起	×	融和	遠	場	部分的に分裂?	捨身飼虎図		
	彩絵人物故事図漆屏風	山岳	曲&直	×	隆起&突出	○	融和	近	舞台	山に龍巻き付く	須弥山図		
南北朝時代(北魏)	薩埵太子本生図(敦煌25)	山岳	曲	×	隆起(三山式)	○	独立	近	舞台	本生譚・異時同図法	捨身飼虎図		
	龕楣(麦積山13)	雲気	曲	しない	隆起	○	独立	近	場	背景もか?	捨身飼虎図		
	石棺線刻(北魏元謹)	山岳	曲(C)	×	隆起(三山式)	○	独立	近・遠	場・背景				
	二善薩立像背面	山岳	曲	×	隆起	○	融和	近	場				
(梁)	須弥山図浮彫	山岳	曲・直	×	隆起	○	融和	遠	舞台	山に龍巻き付く	須弥山図		
	薩埵太子本生図(麦積山17)	山岳	曲・直	×	隆起	○	部分分離?	近	舞台	本生譚	捨身飼虎図		
(西魏)	図屏線刻右側第一・二幅	山岳	曲・直	×	隆起	○	独立	近・遠	場・背景				
	薩埵太子本生図(敦煌48)	山岳	曲	×	隆起	○	独立	近	舞台・区画	本生譚・異時同図法	捨身飼虎図		
(北周)	薩埵太子本生図(敦煌48)	山岳	曲	×	隆起	○	独立	近	舞台・区画	本生譚・異時同図法	捨身飼虎図		

比較からこの玉虫厨子絵画は一人の師匠格の工人が手本を描き、その弟子にあたる工人達がそれを手本として各々自分の担

当した面を制作したと云う論を述べた。<sup>(35)</sup> その中で自身は師匠格の工人が手掛けた面の中に捨身飼虎図が含まれていると考えて

いる。つまり捨身飼虎図が描かれた面は、投量・表現力どちらを取っても玉虫厨子絵の中では群を抜いた腕の持ち主によって施工された面であり、他の面よりも繊細であり、そこに様々な要素が盛り込まれていても不思議ではない。

このような工人によって描かれた捨身飼虎図は前述の通り表現・技術も然ることながら、その絵画の図様に盛り込まれた発想力や描写力には目を見張るものがある。

改めてここでそのような先例を示すと、まず植物の表現を挙げるができる。衣を脱いでそれを木に掛ける山頂の第一場面と、捨身をし虎にその身を施す地面の第三場面に竹が描かれているのだが山頂で一箇所、地面で二箇所竹の枝が折れている表現が読み取れる。これはただ鬱蒼と生える無造作な葉の表現の一つではないと考えている。

まず第一場面での折れた竹枝だが、この捨身飼虎図の典拠である『金光明経』「捨身品」の中に「即以乾竹刺頸出血<sup>37)</sup>」と云う記述がある。これは太子が投身する前の情景描写であり、前文でも取り上げた同じ曇無讖訳の『金光明経』を典拠とする敦煌莫高窟第二五四窟・南壁中央山頂の投身前の太子の姿として重要視され、大きく描かれている<sup>38)</sup>。玉虫厨子・捨身飼虎図の山頂部で竹の横に描かれるのは投身前の太子である。『金光明経』の中にある太子が竹を己の首に竹と突き立てる場面は投身の直

前であり時間軸で考えても非常に近く、この一箇所だけ折れた竹枝が山頂の衣を木に掛ける太子と投身の最中にある太子との時間をつなぐ、描かれなかった場面を託された小さな印と考えても不自然ではない。

第三場面では二箇所折れた竹の枝が表されているが、この部分も同様の読み方ができる。しかしこの二箇所は山頂の竹のようには物語の内容を示したのではなく、時間的経過を表したものと考える。絶命した太子からこの二箇所の折れた竹を通って下から上へと視線を上げていくと、そこには投身の最中にある太子の姿がある。つまりこの二箇所の竹の枝を折ることによって「太子は地面に落下する直前、この竹林の葉を薙ぎ払い落ちていった」と云う物語には詳しく描写されない場面の存在を暗示させており、ここにもまた投身の太子と絶命した太子とをつなぐ、描かれなかった時間が含まれていることが示唆される。

また本論で扱った各時代の作例中でも特に重要であると考えるのが、万仏寺・須弥山図浮彫と麦積山石窟第一二七窟の薩埵太子本生図である。まず須弥山図浮彫と玉虫厨子・須弥山図の比較からみてみよう。

前述したようにこの二作例は、形式や構成などその類似性は他作例に比べて高い。中でも注目したいのが龍の巻き付く部分である。龍が巻き付く部分はまるで山岳そのものを締め上

げているかのようなのである。そのような龍の体の透き間からみえる山岳の表現は直線的であり、湾曲する線は見られない。しかし上方へと向かい、龍からの干渉を脱すると須弥山は一気に緩やかな曲線を重ねる穏やかな表現へと打って変わる。この須弥山図浮彫の表現が前文でも述べたように、玉虫厨子・須弥山図にもみられる。

須弥山図のものは岩片の集合体であるのだが、二匹の龍が巻き付く部分の隙間からみえる須弥山の岩片は龍より上方のものと比べて直線的で鋭利な印象を受ける。しかし須弥山図浮彫と同様、龍より上方になると途端に山岳は緩やかになる。これは堀塗りの岩片一つをとっても同じである。

続いて麦積山石窟第一二七窟と玉虫厨子の捨身飼虎図である。同じ題材ゆえに類似していても何らおかしくはないのだが、ここで注目したいのは山岳の表現である。麦積山のもの中央に虎の親子を描いて太子が身を施した場面を示し、その周りに樹木を配している。そしてその背面に隆起する曲線的な山岳が描かれているのだが、その周りには直線的なブロック状のものが碎け崩壊するかのように表され、曲線的な山岳を囲むように配されている。直線的ではあるが、このブロック状の表現からは玉虫厨子絵中の岩片と似た印象を受ける。

この表現が何かと云うことを考える前に、玉虫厨子の捨身飼

虎図を再度振り返りたい。この図は上方より下方へと下るように三つの場面が異時同図法によって描かれていることは再三述べた通りである。この場面別に山岳の表情をみると、山頂の表現は緩やかで穏やかである。しかし太子が投身する場面に移ると怪物が大きく口を開くようなC字形の湾曲が岩片の集合体として描かれている。そして虎を救うと云う目的をその身を挺して成し遂げた第三場面の太子の頭部側にある山岳は、前場面のような集合体として湾曲を示すのではなく、岩片一つ一つが意思を持ったかのように縦横無尽に湾曲をし、それまでのような岩片同士の協調性は一切失われている。このような躍動する岩片の中には堀塗りの塗り込みに亀裂が入る岩片や、二つの岩片が輪郭線の一部で繋がっているものなど他の面でもみられない表現が盛り込まれていた。

この二つの山岳表現に共通している描写は山が動いていると云うことである。このような山岳が動く描写は『金光明経』<sup>(39)</sup>「捨身品」の中にも書かれている。それは「是時大地六種震動」とある箇所である。麦積山石窟のもので云えば虎に食べられる太子の場面背景として描かれる。曲線的な山岳から直線的な山岳が突き抜け、その周りには直線的な山岳を配すると云う大地が激震すると云うような描写は、物語中の太子が虎に身を与える中でおこる「大地六種震動」の情景・時間的推移とも一致

する。

玉虫厨子のものも同様で、こちらの描写は異時同図法の物語進行に沿った形で山岳が変化している。まだ行動を起こす前の太子が踏む山頂は穏やかな曲線であるが、投身した途端に山岳が一斉に蠢きの様相をみせ始め、山岳そのものが大きく湾曲するC字の形をとる。そして絶命した太子の横たわる第三場面の山岳はそれを構成する岩片の一つ一つが、のたうち回るような画面中最も激しい動きを表している。

このように双方ともに直線的な山岳表現や、物語中の「大地六種震動」の場面描写を山岳に取り入れているという共通点をもつことが示唆された。

以上の二点を特に重要な作例として取り上げたが、結果的にこの二つの古代中国作例が梁と西魏という隣り合う時代の作であり、類似表現をもつ作例が乏しい玉虫厨子山岳表現の一部と、色濃い共通点がこのまとまった時期にみられたと云う点は注目に値する。

## 終章

以上、古代中国の作例と法隆寺・玉虫厨子の山岳表現の比較を行ってきた。

今回取り扱った作例は、数多ある山岳表現の極々一部に過ぎない。しかし、本論の比較によって玉虫厨子にみられる山岳の特徴と、その類似表現が古代中国の中でどのような時代に散らばっており、それが如何様なものかと云う部分に光を当てることができたと考える。

古代中国との表現比較では、玉虫厨子の山岳表現的特徴がある特定の時代様式を意識して最先端の表現を取り入れて作られたものではなく、漢代象嵌技法の表現模倣である堀塗りを始め、細かな部分の表現をみても全体的に復古的表現を積極的に鏤められていることが読み取れた。そして梁代、西魏という隣り合う時代から部分的にはあるが、重要と考えられる類似表現をもつ作例を認めることができ、玉虫厨子制作の時期についての一可能性の種をみることができた。

またその比較の中で玉虫厨子・捨身銅虎図の中に各場面をつなぐ要素として〈折れた竹の枝〉と云う表現が用いられ、竹林の中に内包されていた。典拠である『金光明経』「捨身品」中の「即以乾竹刺頸出血」の場面が、山頂に生えるただ一本だけ折れる竹の枝に込められており、第一場面と第二場面の間に起こった、描かれていない時間がそこには隠されていた。

そして一つの地塊である山岳の中に物語の進行によって刻一刻と変化する山岳の表情を捉え、最終場面の蠢く個々の岩片は

同經典内に書かれた「：大地六種震動：」と云う物語の劇的な最終場面の背景に着目をし、その情景を段階的に時間の経過も踏まえて描写している可能性も新たに示唆することができた。

ここで想像を膨らませることが許されるならば、このような時間経過の描写が成される中で井上正氏が云われような「：いま生成りの状況にある：」「：半ばはまだ「氣」の状態にある生成過程の山岳：」と云う描写を、すべての面において山岳を描く中で堀塗りの塗り込みが単色と複数色の二種類の岩片を織り交ぜて使用している部分や、岩片の分離や分裂、そして亀裂を表わしているような表現などから、その内容が読み取れるのではないかと思考するのである。

おわりに

ここまで一貫して作品との対話に努めてきたわけだが、その特異な表現や未だ不透明な制作地・制作年代の問題、工人問題なども考える中で、『日本書紀』の中に記述される路子工みちのたくみの渡来(41)や須弥山の造山(42)。そして蘇我馬子の最後の通り名が嶋大臣(43)であること。さらに四天王寺に造られた靈鷲山の形式についてなど、玉虫厨子との関連性が窺える記述がいくつかみられ、『日本書紀』に限らず文献資料などにも同様の観察の眼を向ける必

要もあるだろう。

本論で扱った作例は、山岳表現をもつ作品の氷山の一角を覗いたに過ぎない。未だ多くの課題は残るが今後も作品と向き合い寄り添った観察を中心に、様々な地域・時代・作例を取り上げていくことで先学が重ねてきた研究成果の上に立ち、更に多角的視点且つ広角的視野をもって法隆寺・玉虫厨子と対峙をする。それによりこれまで陰となり知られることのなかった新たな一面に光を当てることができると自負し、本論を終える。

図註

- 図1 靈鷲山図
- 図2 舍利供養図
- 図3 施身開偈図
- 図4 須弥山図
- 図5 捨身飼虎図
- 図6 折れた竹部分(捨身飼虎図)
- 図7 朱地彩絵漆棺・左側面部 トレース(長二三〇・〇cm、高六五・〇cm)
- 図8 朱地彩絵漆棺・足部妻板部 トレース(幅六九・〇cm、高六五・〇cm)
- 図9 金銀玉象嵌筒形金具 展開図(長二六・五cm、径三・六cm・河南省博物館藏)
- 図10 貼金銀薄銀釦彩絵七子壺(直径二二・五cm、高一四・五cm)



- 図11 竹・木彫构件（竹彫构件と木彫构件 トレース）（竹：長一六、二cm、高七、四cm、厚さ一、一cm・木：長二〇、六cm、高一〇、三cm、厚さ一、二cm）
- 図12 摩訶薩埵太子生図（丁明夷・馬世長両氏はこの図の典拠に『賢愚経 卷一』の採用を示唆している。（中国石窟 キジル石窟 第一卷）新疆ウイグル自治区文物管理委员会・拝城県キジル千仏洞文物保管所編 平凡社 一九八三年二月）
- 図13 彩繪宴樂図案盤（口径二六、一cm、底径二四、六cm、高さ三、六cm）
- 図14 彩繪人物故事図漆屏風・「如履薄冰」部分（各枚 縦約八〇、〇cm、横約二〇、〇cm）
- 図15 薩埵太子生図
- 図16 龕楣部分（第一三三窟 第一一龕）
- 図17 柱礎・部分（高一六、五cm、辺長三三、〇cm）
- 図18 石棺線刻・丁蘭部分（トレース）（一九三〇年に洛陽の城西から出土した北魏正光五年（五二四年）趙郡貞景王の元諡石棺）（鄭岩「北周康業墓石榻画像札記」『文物 第六三〇期』文物出版社 二〇〇八年二月）
- 図19 二菩薩立像・背面 山岳部分（高一二二、〇cm）
- 図20 須弥山図浮彫・正面トレース（高六〇、〇cm、幅五六、〇cm）
- 図21 薩埵太子生図（捨身飼虎）
- 図22 図屏線刻右側第一・二幅（トレース）
- 図23 薩埵太子生図（捨身飼虎）
- 図24 靈鷲山図部分（トレース）
- 図25 靈鷲山図部分（底辺部分）
- 図26 靈鷲山図部分（立つ岩片部分）

山岳表現考——古代中国から法隆寺の玉虫厨子へ——（長谷川智治）

註

- （1）〈玉虫厨子山岳表現に関する先行研究〉
- 図27 捨身飼虎図部分（中腹のなだらかな山）
- 図28 捨身飼虎図部分（浮遊する岩片・トレース）
- 図29 捨身飼虎図部分（分離するような岩片・トレース）
- 図30 捨身飼虎図部分（亀裂をもつ岩片・トレース）
- これまでも実に多くの研究が重ねられてきた玉虫厨子の山岳表現については、特筆すべき特徴から多くの研究者がふれてきた。しかしその内容は「山岳図は線をもち厚味を有する一種の平面の断層状堆積であり……（沢村）」や「……恰も木材をつみ重ねた様な……（源）」など形式的な観察に準ずるものが多かった。またその系譜については「……形式は支那六朝の遺品に通づるところがあり……（春山）」と述べられるも、その詳細たる論拠があまり成されてこなかった。その山岳表現の源流として小杉氏は山岳の堀塗りに着目をし、楽浪彩篋塚出土の漆匣に描かれた龍との比較の中で「……その効果及び印象は全く金銀等の象嵌と同一であつて、かかる漆畫の技法が銅器の象嵌文様から發生したものであることは疑ひのない所……（小杉）」とし、この表現が蟠螭文や古代銅器の象嵌文から出た漆繪の特殊な描法であると説いた。その後、小杉氏は『中国文様史の研究』において更に詳細な分析を行い、前漢の金銀象嵌銅管や彩篋塚漆匣を引き合いに、C字形の集積によつて組成された山岳表現は蟠螭系山岳文様に由来していると指摘した。この論説が発表されて以降、上原和氏や秋山光和氏、林良一氏らなどに指示を受け、現在まで小杉説に対して批判的な意見は出ていない。この山岳表現の源流が漢代象嵌技法を元にした異工芸間による文様

模倣であることに關しては自身も賛同している。

この掘塗りの岩片の彩色に關しては秋山氏が「色の組み合わせにも対比が考慮されて、分節の感じを強調する意図が明らかである。」と述べている。

井上正氏はそのC字形と云う湾曲や玉虫厨子全体を覆う雲気表現と、古代中国思想で『淮南子』天文訓などに説かれる氣に注目し「C字形を単位とする雲気の集積が、やがて具象的な岩壁に成り変わろうとして、いま生成りの状況であることを示そうとしたもの。」で「同じようなC字形の岩片をもって構成され、およそ現実性の乏しい星辰の山岳として描かれていることも、半ばはまだ「氣」の状態にある生成過程の山岳を描くことを目ざしたからであろう。」と玉虫厨子絵画には氣の表現が根幹にあると、実に興味深い説を述べている。

また山岳全体の形式に關して米澤氏は「中国古代の山岳に關型の峯すなわち茸形のもと、硯石すなわち櫛形のものがあり、いずれも神仙的靈山の標識：」であったとしている。

山の文様化と云うことに対して下店氏は「おそらく周代までさかのぼることができるのであろう：（下店）」と述べているがその根拠については語られていない。

- ・ 沢村専太郎「推古朝の絵画」『佛教芸術第十三冊』佛教美術社 一九二九年六月
- ・ 源豊宗「玉虫厨子及び其の絵画に就いて」『佛教芸術第十三冊』佛教美術社 一九二九年六月
- ・ 春山武松「『玉虫厨子』の諸問題」『日本美術史 飛鳥時代』飛鳥園 一九三一年一月
- ・ 小杉一雄「玉虫厨子に見えたる山岳描法の源流」『東洋學報 第二二卷』東洋協會學術調査部 一九三四年二月

- ・ 小杉一雄『中国文様史の研究—殷周時代爬虫文様展開の系譜—』新樹社 一九五九年五月
- ・ 上原和「玉虫厨子制作年代考（七）」『成城文藝』成城大学文学部研究室 一九六三年七月
- ・ 米澤嘉圃「顧愷之の畫雲臺山記」『中國繪画史研究』山水畫論 平凡社 一九六二年
- ・ 秋山光和「飛鳥・白鳳の絵画」『世界美術全集2 日本（2）』飛鳥・白鳳 角川書店 一九六五年六月
- ・ 林良一「玉虫厨子の制作年代」『國華 九三九号』國華社 一九七一年九月

- ・ 秋山光和「玉虫厨子・橘夫人厨子の絵画」『奈良の寺6 法隆寺 玉虫厨子と橘夫人厨子』岩波書店 一九七五年三月
- ・ 下店静市「玉虫厨子絵の研究」『下店静市著作集 第八卷』講談社 一九八五年九月
- ・ 井上正「氣の世界」『7—9世紀の美術』岩波書店 一九九一年二月

(2) 玉虫厨子法量（内は側面の法量）

- ・ 扉絵：横一三・二cm（九・四）、縦三二・〇cm
- ・ 宮殿部背面：横四七・七cm（三五・一）、縦三二・〇cm
- ・ 腰板：横四九・五cm、（三五・五）縦六五・〇cm
- ・ 秋山光和・辻本米三郎「奈良の寺6 法隆寺玉虫厨子と橘夫人厨子」岩波書店 一九七五年三月
- (3) 法隆寺昭和資財帳編纂所「聖德太子伝私記」『法隆寺史料集成4』ワコー美術出版株式会社 一九八五年十月（五二頁）
- (4) 河田貞「玉虫厨子の調査から」『伊珂留我 法隆寺昭和資財帳調査概報2』小学館 一九八四年六月
- (5) 妙法蓮華経如来寿量品第十六 T九一四三—中

(6) 地の色を利用した装飾法。まず輪郭線を引いたのち、僅かな透き間を空けて中の空間を塗り込む技法。この技法の源流が漢代の象嵌技法にあることは、すでに小杉氏によって説かれている。(小杉一雄『中国文様史の研究』殷周時代爬虫文様の展開の系譜』新樹社 一九五九年五月)

(7) 安藤氏はこのような唐草をグプタ式唐草と称し、「これをエネルギー表現としてみるならば、…すなわち、その基本をなす藤手形は途切れることなく生まれ続ける新しい茎であり、舌状形はやがて茎となる生命の萌芽の観念的形象ということになる。そしてすべては蓄積された無限の創造力をもつ不断の増殖力の形象化なのである。」とし、日本飛鳥時代でみられるグプタ式唐草をもつ作例として法隆寺・(玉虫厨子)〔百済観音(銅造透彫宝冠)〕(金堂・銅造薬師如来坐像(台座下座の上櫃下面の唐草))を挙げている。(安藤佳香『佛教莊嚴の研究』グプタ式唐草の東伝』中央公論美術出版社 二〇〇三年二月)

(8) 長谷川智治「法隆寺 玉虫厨子考」舍利供養図を中心に『佛敎大学総合研究所紀要 第十八号』佛敎大学総合研究所 二〇一一年三月

(9) 大般涅槃經聖行品第七之一 T 二一四三二~四三三

(10) 大唐西域記序 T 五一~八六七~中

(11) 金光明經捨身品第十七 T 一六一~三三三~三五六

(12) 一九七二年に一号墓が、翌年に二・三号墓が発掘された。出土遺物から漢代初期の長沙王の宰相であった軟侯の墓であることが判明した。名は利蒼といい、その妻と子もともにこの馬王堆墳墓に埋葬されていた。本論で取り上げた作例は妻の墳墓であった一号墓からの出土品である。(湖南省博物館・中国科学院考古研究所編『長沙馬王堆一号漢墓』平凡社 一九七六年四

月)

(13) 曾布川氏は左側面部について「崑崙山の頂きをめぐす左右二匹の龍が、途中の難所である弱水と崑崙山の巖をわたす乗物を表わし、間に配した諸々の騶虞や吉量は弱水と関係し、鶉鳥と龍は崑崙山の巖と関係していた。…故に中央の山岳が崑崙山であることは確実に立証されたといえよう」とし、足部妻板に関しては「鹿と関連した崑崙山の話を知らないので、いま特定の山とせずには仙山としておく」と述べている。(曾布川寛『崑崙山への昇仙』中央公論社 一九八一年二月)

(14) 竹のような形状をしており、中は空洞である。元々は木心の中を通り、車の傘を支える柄の部分に使われていた。装飾は金銀象嵌によるものだが、その透き間に黒漆をうめ、平らに研いでいる。(史樹青『我国古代的金錯工藝』『文物 二〇五号』文物出版社 一九七三年六月)

(15) 水野氏はこのような構図世界は、非現実的世界を象徴する図であるとしている。(水野清一『漢代の仙界意匠について』『考古学雑誌』二七の八 聚精堂 一九三七年八月)

(16) 江蘇省の楊廟郷昌頓村漢墓から出土。夾紵胎(乾漆)。金銀を薄く切ったものを貼ることで文様を施し、山水・流雲・西王母・羽人などの神仙世界に関わる文様で構成されている。(傳舉有主編『中国漆器全集 第3巻 漢』福建美術出版社 一九九八年八月)

(17) 江蘇省揚州市の甘泉郷姚莊一〇一号漢墓から出土。木胎。金銀を薄く加工したものに彩色を施すことで、雲氣や山水、羽人や車馬の出巡などを表している。(註16に同じ)

(18) 二〇〇四年九月に盗掘にあい発見された前漢早期の墳墓。出土した漆器や竹製品に施された装飾や技法は円熟したものであ

り、当時の手工芸の水準の高さが窺える。また金飾りなどの金工品の水準も高く形状や文様、加工技術などは南越王墓、河北滿城漢墓の出土品と一致している。(揚州市文物考古研究所「江蘇揚州西漢劉毋智墓發掘簡報」『文物 第六四六期』文物出版社 二〇一〇年三月)

(19) 正龕中には、もとは塑像の仏坐像が安置されていた。キジル石窟中に多くみられる菱形の山岳は釈迦が深山の中で苦行の末解脱に至ると云う小乗仏教が求めるところと表現的に符合している。(『中国石窟 キジル石窟 第一卷』新疆ウイグル自治区文物管理委員会・拜城県キジル千仏洞文物保管所編 平凡社 一九八三年二月)

(20) 宮治昭氏はキジル石窟内第二様式の山岳表現を、花卉形・舌形・連弧形と分類し、この第三八窟に描かれた山岳は花卉形としている。(『キジル第一様式のヴォールト天井窟壁画(下)』— 禅定僧・山岳構図・弥勒の図像構成— 『佛教芸術 一八三号』毎日新聞社 一九八九年三月) またこの宮治氏とはやや異なる見解として馬世長氏も分類をおこなっている。(『キジル石窟 中心柱窟の主室窟頂と後室の壁画』『中国石窟 キジル石窟 第二卷』新疆ウイグル自治区文物管理委員会・拜城県キジル千仏洞文物保管所編 平凡社 一九八四年七月)

(21) 一九九七年九月に南昌駅前の広場北側に発見された。副葬品は漆器や木器・青瓷器・銅器・鉄器など多種にわたる。(『江西省文物考古研究所・南昌市博物館「南昌火車駅東晋墓群發掘簡報」』『文物』文物出版社 二〇〇一年二月)

(22) 墓主は太和八年(四八四年)十一月十六日に没したとされる北魏の重臣、司馬金童夫妻である。墓主は没した際、様々な諡を贈られており、北魏に仕える人間としては最高位に進んだ人

物である。すべての墓室に使われた煉瓦は約五万個にも上り細い縄で付けられた文飾がある他、「瑯琊王司馬金童墓壽磚」と云う十文字がみられる。(山西省大同市博物館・山西省文物工作委員会「山西大同石家寨北魏司馬金童墓」文物出版社 一九七二年三月)

(23) 情景としては物語の展開に合わせて配置していない。物語の重要な場面を大きく描くことは敦煌石窟独自の特徴である。子虎が七匹描かれていることから、玉虫厨子の捨身飼虎図と同様、北凉曇無讖訳の『金光明経』によるものと考えられている。(『中国石窟 敦煌莫高窟 第一卷』敦煌文物研究所編 平凡社 一九八〇年十一月)

(24) 窟前前部左壁の最初の龕。その龕楣は影塑の仏伝説話を裝飾する特異な作例である。中央が一仏二菩薩の説法像で、両側には山並みが起伏しその間に人物を配した説話の情景などが表される。(『中国石窟 麦積山石窟』天水麦積山石窟芸術研究所編 平凡社 一九八七年五月)

(25) 片山寛明氏の観察によると七頭の龍が須弥山を支えているとされている。(『中国☆美の十字路展』曾布川寛・出川哲郎監修 二〇〇五年)

(26) 高さ四・〇〇m、幅八・〇〇m、奥行四・〇〇mからなる大窟。この第一二七窟は建窟の際に左隣にある北魏末から西魏初に作られた第一二〇窟の正壁を壊しているため、西魏窟であると推定されている。また窟内の裝飾も西魏大統年間(535~552)の様式に一致する。(『中国石窟麦積山石窟』天水麦積山石窟芸術研究所編 平凡社 一九八七年五月)

(27) 二〇〇四年四月に西安北郊で住宅地区工事中に発見された。発掘の結果この一座は北周時代の墓であった。墓主の名は業と

云い、粟特地区の康国の人間であった。屏に施された線刻やその内容、残された文字など北周期の中西文化の交流と古代中国の絵画・書法など芸術的な意味でもその価値は高い。(西安氏文物保護考古所「西安南郊潘家庄169号東漢墓發掘簡報」『文物第六二五期』文物出版社 二〇〇八年六月)

(28) 太子の投身と飼虎の場面および遺骨発見と舍利供養の場面に限って異時同図法を用いている。(『中国石窟 敦煌莫高窟 第一卷』敦煌文物研究所編 平凡社 一九八〇年一月)

(29) 小島登茂子「敦煌壁画における北周・隋代の山岳表現―説話表現との関連をめぐって―」『美術史31』美術史学会編 一九九二年二月

(30) 本文の通り作品からの明確な読み取りは難しいが、模写をみる限りでは山頂の岩片はきちんと塗り込められているが、その下の岩片の塗り込みは暈しが施されている。(図版参照…上原和「玉虫厨子―飛鳥・白鳳美術様式史論」吉川弘文館 一九九一年一月)

(31) 一見すると黒漆が塗られているようにみえるが、これは透漆を木地に下地を施さずに塗布し、吸わせていった結果生まれた黒褐色であり、黒漆を塗ったものではない。この施工法により下地を施して塗られたものに比べ、その堅牢度は格段に上がる。この施工法より作品の長期保存や実用性を重視して行われたことが窺える。(松田権六「玉虫厨子の漆絵について(その1)」『古美術一七』三彩社 一九六七年四月)

(32) これは線を引いていると云うよりも、そこを避けて塗り込んだか、もしくは全て塗り込んだのち塗料が乾く前に爪楊枝のような鋭利なものでその部分だけを拭い取ると云った、線刻にも似た印象を受ける。

山岳表現考―古代中国から法隆寺の玉虫厨子へ― (長谷川智治)

(33) (飛鳥時代)

まず明日香村出土の須弥山石である。石を三段積んで整形をし、その表面に浮彫を施している。一段目には湾曲の強い線を不規則に並べ、雲気にも似た印象を与える浮彫が施されているが、二段目はその曲線が整いの様子をみせており、山々が連なるような表現が成されている。三段目はやや観察しにくいのだが、この部分にも浮彫が行われているようである。

元々この須弥山石は噴水としての機能をもっていたとされ、当時で考えても大掛かりな仕掛けであった噴水にこのような山の表現をモチーフとして選択されているのは興味深い。

次に高松塚古墳の壁画をみてみよう。ここに山岳と明確に判断できる表現はみられないのだが、西壁中央の月象に眼を向けると、幾本かの横線をなぞり、その所要所に曲線状の何か隆起している(このような表現に対し上原和氏は玉虫厨子の靈鷲山図・須弥山図もその例として挙げ、「こころした日象・月象にともなう雲上の山景を蓬萊山と見るむきもあるが、日・月の両方に蓬萊山が出現するのは不自然であり、これは常套的な日・月表現と見てよいであろう。…」と雲上の山岳に対しての見解を述べている。(上原和「高松塚古墳の壁画」『日本美術全集 第3巻 正倉院と上代絵画 飛鳥・奈良の絵画・工芸』中野政樹・平田寛・阿部弘・菊竹淳一編著 講談社 一九九二年一月)。これが山岳なのか雲気のようなもののかは判断が難しいところだが、このような表現は靈鷲山図・須弥山図にも同様のものがみられるため、ここで紹介しておく。

(法隆寺関係宝物)

法隆寺金堂の釈迦三尊像と薬師如来坐像の台座に描かれた山

岳をみてみよう。ただ経年変化により絵画は殆ど残っていないが、わずかに残る顔料とその輪郭から表現観察を進めることを先に述べておく。ここでは釈迦三尊像の台座でも、上座正面と下座正面を取り上げる。

上座正面は比較的山岳部分のみ顔料がよく残っており、その形を追うことができる。画面下に中央とその左右にと山岳は配置されており、先端は鋭利で上方に向かって突き立てられている。元々三角形だったものを部分的に円形状に削り貫いていったような大きな窪みを有しており、さながら長い年月をかけて風穴を開けられた奇石のようでもある。

続いて下座正面であるが、画面下の左右にほんやりと山岳の面影をみることが出来る。どうやらこの面の山岳も上座のものと同様の形式をしていたようであるが、上座ほどの鋭さはなく、その山岳からは植物が生えていることが読み取れる。

では薬師如来坐像の台座はどうか。まず上座である。正面・背面の両面にいえることなのだが、釈迦三尊像にみられたような鋭利な山岳は見当たらない。むしろその逆と云え、緩やかな曲線が連なる山岳がみられる。またその山岳は堀塗りが施されているかは定かではないが暈しを入れるような彩色がされているようである。

下座正面は画面中央に何かが聳えており、それに向かって飛天が左右から飛来しているようである。下方には輪郭のみであるが、釈迦三尊像台座にみられたようなC字形の窪みがいくつか確認でき、中央に聳えるものが山なのかどうかは不明だが、少なくとも画面下方には山岳表現の一部が描かれていたものと思われる。

西の間・中の間の両天蓋に描かれているが、天蓋の内部側面

板・小壁部分には各面に山岳は描かれている。まず西の間のものは、なだらかな曲線の山を幾つか描き、その周りに茸の傘のような形をした山々を配置している。またなだらかな山岳の一つからは直線的な岩壁のようなものが突出している点にも注目したい。

中の間のものはと云うと、やや形式を変えており中央に幾つかの窪みをもちながらも、頂上部分は茸形をした山岳を描いている。そしてその周りには西の間と同様の山々が連なっているのが分かる。

このような緩やかな山岳と突起するような鋭い岩肌をもつ山岳とが共存する表現は、百済観音の光背支柱や法隆寺献納宝物一五九・一六〇号の金銅弥勒菩薩半跏像の台座にもみることが出来る。

まず百済観音の光背支柱の山岳（解説の中で倉田文作氏は「…その図柄は中国南北朝時代の山岳表現に連なる趣きのもので…小金銅仏の榻座の文様に比べると、木彫の故もあろうか、強く鋭い意匠になっっている。」と述べる。倉田文作『観音菩薩立像（百済観音）解説』奈良六大寺大観4 補訂版）奈良六大寺大観刊行会編 岩波書店 二〇〇一年一月）だが、支柱根元に彫られている。竹の様相をもつ光背支柱の根元を一巡するように尾根を連ねている。これは円形ではあるのだが四方の各一面ずつになだらかな山を配置し、その前面にもう一段なだらかな険しい山岳を置いている。これを基本形として全面が連なるように構図が構成されている。また彩色は全体に白土地を下地として青緑彩を施し、節と山岳には淡い紅色の顔料を用いている（倉田文作『観音菩薩立像（百済観音）解説』奈良六大寺大観4 補訂版）奈良六大寺大観刊行会編 岩波書店 二

〇〇一年一月。

法隆寺献納宝物の金銅弥勒菩薩半跏像の台座も円形であり、その裳裾の下部に山岳が連なっているのだが、この作例のものは連なっている山岳もあれば、やや透き間をおいてまた山岳を表現している箇所もみられる。

一五九号の台座には葎形のを頂上にもつ山岳とそれに直線的な山岳を加えている。そしてなだらかな山岳に直線的な山岳を加えたものと大まかに二種類の山岳が表現されており、同寺の橋夫人厨子の天蓋垂板内面に描かれている山岳もこれに樹木が生えているにしても、類似した表現としてみることができ

る。一六〇号のものは一五九号の山岳に比べると静かで穏やかな山脈が連なっており、左側面に直線的な山岳が部分的にあるくらいである。またその峰は殆ど繋がっているのだが、右側面部分で一度途切れている。この途切れる部分の表現も直線的な山岳を示しているのが分かる。またこの一六〇号は背面部分に山岳を表現するだけの空間はあるものの、そこには何も表されていない。

同献納宝物で金銅灌頂幡の透かし彫り表現は実に多くの要素を含んでいるが、飛天と外枠とを繋いでいる横線に含まれる曲線の隆起物は前文でもふれた高松塚古墳壁画などの表現と同様である。

〔正倉院宝物〕

玉虫厨子よりやや時代の下る正倉院宝物にも多くの山岳を確認できるが、ここではその幾つかを観察したいと思う。

まず中央に高い山岳を置き、その左右にそれより背の低い山

山岳表現考——古代中国から法隆寺の玉虫厨子へ——（長谷川智治）

岳を並べる三山形式の山岳は金銀山水八卦背八角鏡や紅牙撥鏤撥などにみることができ。このような山岳は植物を共に有しており、断崖絶壁という険しさよりも、穏やかな印象が強い。また山水人物鳥獸背円鏡のように、三山形式でも頂上が葎形になっているものもみられる。これらは全て遠景の山岳表現と捉えてよいだろう。

三山形式ではないが、このような遠景の山岳と近景の山岳を共存させている作品もあり、それは紫檀木画槽琵琶や楓蘇芳染螺鈿槽琵琶などにみることができ。

手前の画面両端に近景の山岳を描き、画面上方に遠景の山岳を描くと云う構図構成が成されている。楓蘇芳染螺鈿槽琵琶の山岳は遠景・近景共に写実的な表現がされているのに対し、紫檀木画槽琵琶のものは博山炉にみられるような雲気がうねるような山岳表現がされており、堀塗り技法に近い技法が取られているのが特徴的である。またこれは両琵琶共にだが遠景の山岳を描く際、抽象具象関係なく、横線を幾本か重ねその上に山岳を描いている。

遠景と近景を明確に分けていない表現をもつ作例もある。それは黒柿蘇芳染金銀山水絵箱の蓋に描かれている。長方形をした箱の中心に向かって山々聳えており、長辺の一方に三山形式の山岳が描かれ、残りの辺には二つの山岳が並ぶ表現がされている。

この作品はその名が示す通り木地に黒柿を用いることにより、黒柿の特徴である濃淡の強い木目の景色を雲海のように見立てている。各々の山岳には松のような木が生えており、残りの空間には鶴などの鳥がはばたき、山岳からは瑞雲がその身を伸ばしている。

このような斑を活かした表現も特徴的なのであるが、その彩色法もまた注目に値する。彩色そのものは金を主とした金銀泥によるものだが、山岳には輪郭線よりもやや薄めた泥を塗り込むようにして暈しと掘塗りを併用しているような表現法を取っている。

今回は頁の関係上、画像を載せることは適わなかったが対象として取り上げた作例が掲載される資料を【図版資料(●)】に列挙しておく。

- (34) 註6に同じ
- (35) 長谷川智治「法隆寺・玉虫厨子絵―捨身飼虎図を中心に―」『佛教学大学院紀要 文学研究科篇』第三十八号 二〇一〇年三月
- (36) この玉虫厨子須弥座右側面の画題典拠を解明したのは黒川真頼氏である。氏は「東大寺法隆寺の話」(『皇典講究所講演』七一八八九年)の中で「…其の圖甚だ異様なものなれど、筆意頗古雅なり、其の何の圖なるを知らざりしに、一日金光明經を読み、其の圖を悟れり、是は金光明經の捨身品なる薩埵王子の餓たる虎に我が身を與ふる所の圖にて、裸體なるは薩埵王子なり」と述べ、この面の主題が「捨身飼虎」であることを解明した。なお、これら画題の典拠等の先行研究については、上原和氏が大変分かりやすくまとめ上げている。(上原和「近代における玉虫厨子研究の濫觴(上)―その一 明治初期の國学者による玉虫厨子の研究―」『成城文藝 第113・114号』成城大学文学部 一九八五年一二月)
- (37) 金光明經捨身品第十七 T一六一―三五四―下
- (38) 註23に同じ
- (39) 註37に同じ
- (40) 井上正「『氣』の世界」『7―9世紀の美術』岩波書店 一九九一年一二月
- (41) 「能構山岳之形。…時人號其人曰路子工。」(一一五五頁)『日本書紀 後編』黒板勝美・國史大系編修會編 吉川弘文館 一九七一年四月
- (42) 「仍令構須弥山形及具橋於南庭。」(一一五五頁) (註41に同じ) 「作須弥山像於飛鳥寺西。」(二六四頁) 「造須弥山而養陸奥蝦蟇。」(二六九頁)
- (43) 「乃庭中開小池。仍興小嶋於池中。故時人曰嶋大臣。」(二六六頁) (註41に同じ)
- (44) 「造靈鷲山像。累積鼓爲之。」(二四三頁) (註41に同じ)
- 【図版資料】
- 〈玉虫厨子〉
- 「奈良六大寺大觀 補訂版 第五卷」奈良六大寺大觀刊行會編 岩波書店 二〇〇一年三月
- 〈飛鳥時代〉
- 「日本の美術34 庭園とその建築」森蘊編 至文堂 一九六九年二月
- 「国宝 高松塚古墳」文化庁監修 中央公論美術出版社 二〇〇四年六月
- 〈法隆寺關係宝物〉
- 佐藤昭夫『法隆寺 獻納金銅仏』講談社 一九七五年六月
- 「奈良六大寺大觀 補訂版 第四卷(法隆寺四)」奈良六大寺大觀刊行會編 岩波書店 二〇〇一年一月
- 「国宝 法隆寺金堂展」奈良國立博物館・法隆寺・朝日新聞社



編 朝日新聞社 二〇〇八年

〈正倉院宝物〉

- 『日本美術全集 第3巻 正倉院と上代絵画 飛鳥・奈良の絵画・工芸』中野政樹・平田寛・阿部弘・菊竹淳一編著 講談社 一九九二年一〇月
- 『第六十一回 正倉院展』奈良国立博物館編 二〇〇九年一〇月

〈漢代〉

- 『長沙馬王堆一号漢墓』湖南省博物館・中国科学院考古研究所編 平凡社 一九七六年四月
- 『中国漆器全集 第3巻 漢』傳舉有主編 福建美術出版社 一九九八年八月
- 『円筒形馬車金具に表された動物たち』MIHO MUSEUM 編 一九九九年五月
- 『文物 第六四六期』文物編集委員会編 文物出版社 二〇〇一年三月
- 『五胡十六国』
- 『中国石窟 キジル石窟 第一巻』新疆ウイグル自治区文物管理委員会・拝城県キジル千仏洞文物保管所編 平凡社 一九九三年一二月
- 『中国漆器全集 第4巻 三国〜元』陳晶主編 福建美術出版社 一九九八年一二月

〈南北朝時代〉

〔北魏〕

山岳表現考——古代中国から法隆寺の玉虫厨子へ——（長谷川智治）

- 『中国石窟 敦煌莫高窟 第一巻』敦煌文物研究所編 平凡社 一九八〇年一二月
- 『中国石窟 麦積山石窟』天水麦積山石窟芸術研究所編 平凡社 一九八七年五月
- 『中国漆器全集 第4巻 三国〜元』陳晶主編 福建美術出版社 一九九八年一二月
- 『中国☆美の十字路展』曾布川寛・出川哲郎監修 二〇〇五年八月一二月

〔梁〕

○『中国☆美の十字路展』曾布川寛・出川哲郎監修 二〇〇五年

〔西魏〕

○『中国石窟 麦積山石窟』天水麦積山石窟芸術研究所編 平凡社 一九八七年五月

〔北周〕

- 『敦煌石窟3 莫高窟第四二八窟』岡田健・劉永增編 文化学園・文化出版局 二〇〇一年一二月
- 『文物 第六二五期』文物編集委員会編 文物出版社 二〇〇八年六月

○右記以外のトレース図は筆者作成

（はせがわ ともはる 特別研究員）

〈Summary〉

A study on the expression of mountains :  
From Classical China to Tamamushi no zushi of Houryuuji

HASEGAWA Tomoharu

Even within the innumerable examples of representations of mountains, Tamamushi no zushi of Houryuuji technique and expression represented in this work are unique and similar examples cannot be found anywhere else. However, it is difficult to consider them original and exclude the possibility of external influences.

In order to trace back their origins, this paper has proceeded with the observation and interpretation of examples of works from Classical China and the peninsula.

The results have been that upon detailed examination and comparison with Tamamushi no zushi, the latter shows signs of having received influences from different periods and styles rather than specific ones. Furthermore, important references have been given by examples from the Liang and Northern Wei periods.

Moreover, by including a broken bamboo branch, the Shashinkozu expresses spatial transition from one location to another. Furthermore, the scene of the story represented by the mountains catches the change from still to in-motion, strongly suggesting the depiction of the sight of “Daichirokushushindou” in the “Konkoumyoukyou” Shashinbon.

**Key words :** Tamamushi no zushi, Classical China peninsula, Representation of mountains, Konkoumyoukyou Shashinbon, Shashinshikozu