

早期山水画の起源について

— 麦積山石窟 127 窟 シュヤーマ(睽子)本生図を中心に —

目次

はじめに

1. 先行研究

2. 麦積山全体図

2-1. 歴史的地理的背景から見る麦積山石窟

2-1-1. 魏晋南北朝

2-1-2. 東西南北を貫通する要所

2-1-3. 釈玄高が代表する高僧の活動

2-2. 麦積山石窟第 127 窟

2-2-1. 仏教壁画

2-2-2. 外来的影響の脱出と伝統の発展

3. 特殊性をもつ 127 窟

4. シュヤーマ(睽子)本生図における早期山水画仮説の検証

4-1. シュヤーマ(睽子)本生の物語の展開、構図及び技法

4-1-1. 展開

4-1-2. 構図

4-1-3. 技法

4-2. 山水の独立性

4-3. 構図上の大きな進歩

4-4. 伝統透視法の試み

5. 山水画の定義による分析

5-1. 山水画の定義

5-2. 山水画の定義に基づく分析

結論

註

挿絵

文献目録

三井 梅

地域国際研究地域研究コース、2 年、5206024

はじめに

本稿では麦積山石窟 127 窟のシュヤーマ(睽子)本生図(図 1、図 2)を取り上げ、中国山水画の形成について再考を試みる。文献資料の上では、隋の時代の展子虔が描いた『遊春図』(図 3)が最古の山水画であるとされている。本稿では、今までの定説を再検討し、麦積山石窟 127 窟の西魏のシュヤーマ(睽子)本生図が『遊春図』よりもはやい、早期山水画であることを検証する。

本稿で取り上げるシュヤーマ(睽子)本生図に関しては、麦積山石窟芸術研究所・美術研究室主任教授・劉俊琪が 1987 年から 1989 年までの間、この本生図の模写を担当しており、三年の歳月を費やし研究を重ねた。劉は芸術家としての観点から、その技法、構図などのレベルの高さを評価している。さらに人物、動物などが自然風景と同時に存在するシュヤーマ(睽子)本生図について、山水が全図においての主旋律であることを確認した。また、伝統透視法の面において、平遠法がすでにシュヤーマ(睽子)本生図に表現されていることも明らかにした。これを踏まえて、この本生図は芸術性が高く、山水画史における意義が大きいと主張している。従って、中国山水画の形成は北魏、西魏の時代にすでに成り立っていたという説を提唱した。西安美術学院王寧宇が中国山水画の形成について研究を続け、劉の見解をうけ、模写図、線描図を綿密に検討した。王は「麦積山壁画睽子本生対中国早期山水画史的里程碑意義」という論文を上梓し、劉と同様の主張を述べた。同じ麦積山石窟芸術研究所美術研究室の夏朗雲は「也談麦積山壁画睽子本生」という論文において、伝統透視法の平遠法が不成立であり、また人物数が多いなどの点から、127 窟の西魏のシュヤーマ(睽子)本生図が人物動物画であり、山水画としては成り立たないと反論している。

これら見解の違いは、これまで得られた山水画の形成理論について考え直さなければならない契機を提起した。考古学の進展、新たな発掘発見によって、山水画史は従来の定説など改めなければならないことが多い、ということも示唆している。

以上の議論を踏まえて本稿では、いくつかの視点から、麦積山石窟 127 窟のシュヤーマ(睽子)本生図が早期山水画であることを、明らかにする。まず、麦積山石窟全体に対し、とくに魏晋南北朝に重点をおき、麦積山の地理位置を含め歴史的視点から、イデオロギー、財力、技法などの説明を交え、塑像及び壁画が高いレベルに仕上がる背景を探る。なかでも、南北朝時代の高僧、玄高が麦積山及びその周辺での活動について、特筆すべき点をあげる。麦積山が当時仏教の重鎮であったことを示したうえ、中原よりの重要な文化的延長線であり、本図が南朝の影響を十分受けたことを指摘する。中国画史における意義を議論する点では、中国画であることを予め証明しておく。後半では、本生説話の展開、構図、技法など具体的なデータをもとに、山水画として備えなければならない山水の独立性、全景式の構図及び透視法の進歩について分析する。さらに山水画の定義考証をしていくことによって、本図は山水画として成立し、山水画は北魏西魏時代にすでに形成されたことを指摘する。

以下では、山水画として、さらに正確に言えば、比較的成熟した早期山水画としては、麦積山石窟 127 窟の西魏シュヤーマ(睽子)本生図は十分その要素を備えていることを検証する。これによって、隋の展子虔(550~604 年)が描いた『遊春図』の完成時代を半世紀あまり遡ることができる。一般的に認識されている山水画の開祖である『遊春図』を上回り、中国早期山水画史が書き換えられることになるのであろう。

1. 先行研究

本文で取り上げる麦積山石窟 127 窟の西魏のシュヤーマ(睽子)本生図に関して、これまで主に 4 本の論文が上梓されている。劉俊琪の「麦積山“睽子本生”壁画的芸術成就」及び「麦積山北魏壁画睽子本生述評」、王寧宇の「麦積山壁画睽子本生对中国早期山水画史的里程碑意義」、夏朗雲の「也談麦積山壁画睽子本生」である。

この他、平凡社『中国石窟 麦積山石窟』(夏ほか 1987)の中、「麦積山石窟壁画要説」において、127 窟が紹介され、シュヤーマ(睽子)本生図の説明があった。「本図は全体として動静対比の手法によって、感動的な生き生きとした画面を構成する。その内容は敦煌西千仏洞第 10 窟にある北魏のシュヤーマ本生図にほぼ等しいが、画師は場面の取捨およびその配列において、全面的な叙事性にあまりとらわれず、壁画のもつ芸術的効果により重点を置いているといえよう」(夏ほか 1987: 218)。また、「麦積山第 127 窟研究」(項 2004: 95-124)の中、シュヤーマ(睽子)本生図について評価があった。「中国で現存する大幅な山水人物画の中、時代が最も早い作品であり、美術史に新たな一頁が加わった」(項 2004: 108、筆者訳)。『中国石窟 麦積山石窟』の中及び項の論文の中では、ともに本図が横長で統一の画面であることが指摘された。従って、本図が全景であるという共通認識が得られるのである。

上述した本図に関する記述において、議論が交わされたのは主に劉俊琪、王寧宇及び夏朗雲の論文である。前者の劉と王は構図、技法及び透視法などの面で本図に高い評価をしており、中国山水画史において里程標的な意義をもつと主張している。後者の夏は本図が山水画ではなく、人物画であると主張している。これらの議論では本図について、争点がいくつかあった。山水が主旋律か、人物が主旋律か、の点である。また、伝統透視法について、「平遠法」が本図で成り立つか、の点である。

本稿は麦積山石窟 127 窟の開鑿時期を平凡社『中国石窟 麦積山石窟』(夏ほか 1987)に準じ、127 窟の開鑿を西魏とし、論を進めていくこととする。これを前提にし、中国山水画の形成は西魏の時代にすでに成り立っていたという劉と王の観点を受け継ぐ。争点となる山水画か、人物画かという点及び伝統透視法などの点を踏まえて、山水の独立性、全景式の構図、伝統透視法、山水画の定義に重点を置いて、試論していく。

「現在、日本美術史学(とくに仏教美術史)の分野で主流を占めている研究方法は、(中略)つぎの五種に大別される。(1)図像学的方法 (2)技法的方法 (3)文献学的方法 (4)歴史学的方法 (5)様式史的方法」(清水 1997: 4)と指摘されている。

本稿では、この五種の研究手法より主に、図像学的方法及び歴史学的方法を用いて分析を進めていく。「第四の歴史学的方法は、(1)の図像学的方法や、(3)の文献学的方法を併用しながら、その仏画や彫刻が制作された際のもろもろの背景、たとえば社会的、宗教的、思想的背景を問う方法である。(1)の図像学的方法が作品の「なにか」という側面を明かにする方法とすれば、この(4)歴史学的方法は作品の「なぜか」という側面、いいかえればその作品がつくられたのは「なぜか」という側面を問う方法といえよう」(清水 1997: 7)。本稿はこの指摘とおり、図像学的方法を用い、シュヤーマ(睽子)本生図のデータを詳細に分析し、「なにか」という側面を明らかにする。歴史的な要素は本文の前半で分析を行い、「なぜか」という側面を追求していく。

この二つの方法に基づき、上述した劉と王の観点を踏まえて、麦積山石窟 127 窟のシュヤーマ(睽子)本生図が西魏の時代に、それまでの中国画の発展を結集し、構図及び透視法などの面で高いレベルに仕上げられた必然性を説明し、客観的な視点をもって、結論に導い

ていく方法を取りたい。

2. 麦積山全体図

中国には四大石窟があり、それは甘肅省敦煌莫高窟、甘肅省天水麦積山石窟、河南省洛陽龍門石窟、山西省大同雲崗石窟である(図 4)。天水麦積山石窟を除き、他の石窟は 1987 年、2000 年、2001 年にそれぞれ世界遺産登録された。

麦積山は中国西北部にある甘肅省の地方都市天水市の郊外に位置しており(図 5)、省会(県庁所在地)の蘭州より東南方向に約 350 キロ、シルクロードの起点である西安から西に約 300 キロの位置にある。麦積山は海拔 1742 ㊦、山本体 142 ㊦である。

麦積というのは、その山体が筒状の山座に円錐形の山頂部が組み合わせた形が、中国では、収穫され、積み上げられた麦の束に似ていることによるものである。その記述は『太平廣記』巻 397₁の中にあった。

麦積山石窟の開鑿は一般的に、およそ紀元 384 年～417 年の間に始まり、西秦、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、明、清時代を経て、営造が続いていた。中国では敦煌莫高窟に次いで歴史の古い石窟であるという。現存石窟は 194 窟あり、泥質彫塑及び石質彫塑は 7200 座あまりで、壁画は総計約 1000 ㊦残っている。敦煌莫高窟より壁画は少ないが、優れた彫塑が数多く残っていることから、「東方の彫塑館」と呼ばれている(図 6)。

麦積山石窟はその彫塑によって著名である一方、現存壁画は総計 1000 ㊦残っており、資料の更新につれ減りつつある現状であるが、保存状態がよい壁画の中、芸術性と研究価値の高い作品がいくつもある。仏教壁画は仏教説話図・経変・仏像・装飾図案・供養者像などに分けられるが、とりわけ説話図と経変図がよく描かれている。

麦積山石窟は東崖、西崖と分かれており、本稿で取り上げられる第 127 号窟は西崖の最も高いところに位置する西魏窟である(図 7、図 8)。幅 8.5m、奥行き 5m、高さ 4.5m の磔頂(長方形の伏斗式天井)の大型窟である。窟室の平面は横長方形で、正壁と左右壁にはいずれも一龕が開かれ、正壁には石像の一仏二菩薩であり、左右壁にはそれぞれ泥塑の一仏二菩薩である。四壁及び窟頂全体に一面に壁画が描かれており、頂部天井に帝釈天を、四方の斜面壁にサッタ(摩訶薩埵)太子本生、及びシュヤーマ(睺子)本生を描く他、左右両壁に維摩詰経変と西方浄土経変を表し、正壁には涅槃経変を描き、前壁上部には七仏を、下部には十善十悪図を配するといったようにバランス、対称性、配置の順序など、考え抜かれた優れた構成となっている(夏ほか 1987: 215)。シュヤーマ(睺子)本生図は窟頂前斜面にあり、上底辺 4.8m、下底辺 7.6m、高さ 1.4m、面積 8.72 ㊦の台形を成す。

第 127 号窟にあるシュヤーマ(睺子)本生図は中国で現存する同一題材壁画の中、規模が最も大きくかつ最も詳細に描かれた作品である。

2-1. 歴史的地理的背景から見る麦積山石窟

本章では、麦積山石窟全体における芸術性、完成度が高いこと、とくに第 127 号窟が仕上げられたレベルの高さを証明するにあたって、歴史的な要素、地理的な要素を取り上げてみる。また、南北朝時代の高名な僧侶が北方での活動を述べるに通じて、当時麦積山及び周辺における仏教の繁盛を示したうえ、歴史や地理の要素に加えて、人的要素が麦積山石窟全体、第 127 号窟にもたらした影響を試論する。

2-1-1. 魏晉南北朝

麦積山石窟は4世紀末頃から開鑿が始まり、北魏以後、西魏、北周時代に秀作が次々と生まれた一因が歴史の戦乱によるものと考えられる。司馬氏の西晋王朝が漢の崩壊を片付け統一を果たした時期、北魏の一時期に、平和が訪れたが、それらがつかの間に消え、長期にわたる社会の動乱が唐の大統一まで四百年間ほど続いていた。戦乱のほか、飢饉、病気が蔓延したことも史書に多く残されている。西晋は新しい時代を迎えられるはずであったが、漢の腐敗をも継承したあげく、39年の短い寿命で幕を閉じ東晋にバトンを渡した。遊牧文明と農耕文明が常に一進一退の均衡状態にあった中国北方では、西晋の敗退により遊牧民族の天下となり、匈奴、羌、鮮卑、氏が続々と中原に進出し勢力を伸ばしていった。

武力で政権を握った少数民族は形上では中国北方を手に入れたものの、イデオロギーの面では強い説得力のある思想が欠けていたため、漢の時代から伝わってきた仏教が中国本来の儒教、道教と対峙、融合しつつ、ここで改めて登場し、統治者の包容のもと、新たな発展を見せるのである。この時期雲崗石窟、龍門石窟、麦積山石窟が次々と開窟され、特に北魏、西魏、北周の時代では拓跋部は漢化政策がとられ、仏教の浸透が一層加速し、各石窟では優れた作品が次々と生まれた。

東晋と同時代に中国北方では統治の抗争が相次ぎ、後が絶たない戦禍の中、知識層は現実に失望し、新しい自我、「個」を求めた。不安定な社会こそ、斬新な風格が輝く芸術、文化が生まれやすい。社会の動乱に天災が加わり、政権乱立がもたらすもう一つの結果として、独裁は避けられたが、旧来にあった精神的束縛が破られ、新しい文化、思想の可能性が開花した。統治者層の奢侈が批判される対象であったが、下層の苦しむ庶民にとっては、精神的な支えを求めようとした当時、大規模に営造された石窟・仏像が、彼らがぬかずく身近な存在となった。典型となる洛陽龍門石窟、大同雲崗石窟は王朝が主導して営造され、当時の都まで程良い距離があったため、一般人も礼拝に行きやすい場所であった。

遊牧民族が建てた政権では、貴族たちはそれまでの政権を継承しつつ、強力な制圧をした後、前の時代に築かれた文化に対し、憧憬の念を抱く余裕を見せたのである。近年発掘された北朝の墓からの副葬品は大量な上、その芸術レベルの高さが当時文化的繁栄の一斑を示している(張延風 2003: 161)。

西晋が減じた後、中華の文化、思想の中心が長江流域に移り、そこが常に北方への影響の発信地となっていた。麦積山では、北魏初期までの窟、74窟、78窟に代表されるように、ガンダーラの影響が残っている。中心仏の体格の大きさ、眉から直線な鼻まで一本の線で貫かれ、通肩の大衣に陰刻線が細かい本数を為している、などのことから早期の特徴が窺える。5世紀中期～後期に入ると、第155窟、第23窟にあった裳かけ座の変化に示されたように、中原の要素がにじむようになり、仏教の流行によって、供養者、千仏など、題材も変化していった。時代がさらに進むにつれ、西域というより、中原、中華という定義したほうが相応しいようになってきた。

4世紀から5世紀にわたり、戦乱による南遷が見られ、当時の高僧も長江流域の中華文化の中心地を目指した。北方の著名な高僧玄高、その弟子の玄暢が玄高について平城に行ったが、北魏の太武帝が仏教を弾圧し滅法を行った際には、劉宋に逃げ込んだ。また長安の沙門釈曇弘も蜀に移った時期があった。魏晉南北朝時代仏教の伝播を通じ、北方と南方の人的流動が融合を一層加速させ、中華圏の更なる範囲拡大が図られ、北方に影響を及ぼした。

2-1-2. 東西南北を貫通する要所

天水は渭河(黄河の支流)谷地に位置し、南に聳える山脈が秦嶺であり、黄河流域及び長江流域の分水嶺となる。さらに秦嶺の北側が黄土高原、南側が隴南山地であるため、気候風土がかなり異なる。麦積山はこの秦嶺山脈にある山の一つである。

シルクロードが開通してから、西安から西に進むには、渭河谷地に沿い宝鶏経由で天水に辿り着き、さらに西へと進むことができる。また天水より東へ60キロ離れたところから、南の秦嶺山脈を横切れば漢中、四川に至る。こうした点から、この地域は、東西、南北の貫通に重要な位置を占めており、古代には商業、軍事とも要所として争いの地となっていた。石窟の開窟は一般的に地理的、文化的、社会的な要素に左右される。名高いバーミヤン、アジェンター石窟を思い浮かべれば分かるが、断崖に無数の大小窟が点在することは最もよく知られたイメージである。しかし、すべての断崖がそういった要素が備えているわけではなく、むしろ多元文化の融合地という点が重要である。石窟発祥地のインドは、現在のインド北部、西北部、ネパール、パキスタン及びアフガンなどの地域を指すが、古代インド文化、ギリシア文化、古代ローマ文化、中原文化のぶつかりあう地であるように、麦積山もまさに東側の中華圏と西側の遊牧圏の境目にあり、文化の摩擦地帯にあった。この地は現在地方都市になり、おびただしい数の出土物から、かつての繁栄と文化的歴史の長いことを彷彿させる。

中華圏自体が多文化の融合であり、常に内部の戦い、溶け合い、及び周辺地域、民族との戦いと溶け合いを繰り返してきた。こういった多元文化の包容力があってこそ成長を遂げ、その成長する所はまた文化圏と文化圏の擦り合うところになる。

このほか、都との程良い距離を持つのは石窟立地条件の一つにあげられる。俗世間に距離を保ちつつある一方、あまり距離があると、一般人が詣でにくく、優秀な画工や工匠の調達において不利である。

1-1-1、1-1-2で示されたように、民族大融合、統治階層の仏教への厚い信仰、天水が位置する交通の要所、麦積山石窟がうがたれる時代的要素など、芸術性が富んだ作品の誕生に必然的な条件をもたらした。本稿で取り上げる127窟は西魏の代表窟の一つであり、こういった背景の下、シュヤーマ(睺子)本生図などの秀作が成し遂げられたのである。

2-1-3. 釈玄高が代表する高僧の活動

麦積山の地理上の重要性については、玄高の麦積山及びその周辺での活動を特筆すべきである。

『梁高僧傳』によると、玄高(402-444年)は、南北朝時代、中国北方の著名な高僧であった。姚秦弘始4年(402年)に生まれ、12才出家し、15才から山僧のために説法を始めた。417年-420年の間、玄高は西秦に杖策し、麦積山に隠居した。当時、山で学ぶ者は百人余りと伝えられている。また長安沙門釈曇弘がいた。曇弘は玄高と会い、同業のものとして良き友となった。

西秦建弘元年(420年)、秦王は第二子の乞伏暮末を立て、太子とするのであった。当時、玄高は外国の禪師曇無毘に法を受けようとし、衆を率いて西秦の都枹罕(現在甘肅省臨夏市)に行った。その後、曇無毘は舍夷に帰ると、二人の悪僧が河南王世子曼に讒言したため、曼は玄高を殺そうとしたが、曼の父はそれを許さなかった。玄高は退けられ、黄河北岸の

堂山(唐述山、炳靈寺)に行かされた。そこで玄高は三百人の衆徒と禪行を修行した。

その後、蜀などで修禪をしていた曇弘は河南王に迎えられた。曇弘は玄高が退けられたことを知り、河南王に陳訴して、玄高を都に出迎えた。玄高は国師として崇められ、439年、北涼が滅ぼされ、涼州の住民が平城(現在山西省大同市附近)に遷すのであった。玄高は平城に行き、太子の師となった。

玄高は当時の北方を代表する高僧であり、その足跡を辿ってみると、西秦の都枹罕、麦積山、黄河北岸の堂山、平城での活躍及び修行は当時影響が大きかったと考えられる。秦嶺西側にある麦積山は当時北方において仏教が盛んだったところであり、中原とつながり、蜀とも隣り合わせており、長安からの延長線にあったと示されたのである。西秦の僧人が玄高を排除しようとしたことも、西秦の地はすでに仏教が繁盛していたことの証明である。

五胡十六国時代、北方民族は仏教を国教のように信仰していた。禪が唱える「坐禪修道」は受け入れられていた。西秦は当時国力がそれほど強くない国ではあったが、統治者が早くから仏教を信奉したことによって、自国の版図の拡大に重要なポイントをもたらした。西秦の最盛期には、西では浩亶(現在青海省楽都の東)、東では隴山、北では黄河の北岸に至っていた。都の枹罕から西北に35キロ離れたところに炳靈寺があり、当時では、黄河の重要な渡し場であった。中原に入る西域の僧人や、西域に入る中原の僧人は河西回廊を通るのではなく、この渡し場を利用したと記録されていた。反対に中原に入るには、麦積山から長安へ、また麦積山から蜀への路線を辿り更に南方、その文化の中心地建康(現在南京市)を目指すのであった。外国の禪師曇無毘、玄高、曇弘のような高名な僧人が示したように、西域と中原のつながりが強く、影響を及ぼしあったと考えられる。彼ら以外、『高僧傳』などには、法顕、法勇、釈慧覽、釈曇霍のような名僧も活躍したとの記述がある。麦積山は、仏教の盛行なところであり、中原と西域両方の影響を受けながら、その交差点で成長を遂げたのである(杜 2000: 222-225)。

中国の道教と仏教の融和もこの時期では盛んになり、慧遠、支遁のような高僧が儒教を熟知するように、当時の名士孫綽、名画家宗炳も仏教に精通していた(張中行 2006: 56)。儒教と仏教において、論理や内容が共通する説話などが壁画によく反映されていて、シュヤーマ(睽子)本生はその中で「忠」「孝」思想を広める材料でもあった。

玄高のような名高い高僧らが麦積山を拠点にする、または仏教伝播の通過場所とする、といったことによって、天水及び麦積山周辺では、仏教の盛んなことが伺えるうえ、その地理位置の重要性が示されたのである。東西南北のつなぎ場として、仏教信仰と統治者たちの支持をバックに、継続な営造が可能になり、西魏や北周が残した作品は麦積山を代表するハイレベルのものになったのである。

2-2. 麦積山石窟第 127 窟

2-2-1. 仏教壁画

本生説話図は釈尊の前世をあらわすもので、月光王本生、快目王本生、シビ(尸畢)王本生、ピリンジェリ(畢楞竭梨)王本生、サッタ(摩訶薩埵)太子本生、スダーナ(須大拏)太子本生、九色鹿本生、バラモン(婆羅門)本生、シュヤーマ(睽子)本生、スジャーティ(須闍提)本生、善事太子本生など十数種ある。「忠」「孝」がテーマになるその内容は、中国の儒教が宣揚する主旨と一致するところが多くあることから、中国に伝来してから急速に広がっていった。

睽子本生とは、シュヤーマ(睽子)が深山で盲いた父母に孝養を尽くしていたとき、狩猟に来ていた迦夷国王の毒矢に誤って射られ、当たってしまった。シュヤーマ(睽子)は迦夷国王に訴え、自分が死んでしまえば、失明した両親が養ってもらえなくなり死んでいくに違いないと告げる。国王がその孝行に打たれ、自らシュヤーマ(睽子)の父母のもとを訪れ、その両親を背負ってシュヤーマ(睽子)が倒れたところに連れて行って対面させた。父母の慟哭に帝釈天は憐れんで現れ、シュヤーマ(睽子)を生き返らせ、さらに父母の目視力も回復させた。

本生図に関する研究は今日まで多く為され、特に東山健吾が著した「敦煌石窟における本生説話図の形式」(東山 2002)では、本生説話図、主にシュヤーマ(睽子)本生図について考察がなされ、詳しく解説された。なお、「シュヤーマ(睽子)本生」に関する漢訳経典は次のとおりである：

- | | | |
|---------------|-----------------|----------------|
| 1. 呉・康僧会訳 | 『六度集経』卷五「睽道士本生」 | (大正蔵 3-24 頁) |
| 2. 失訳 | 『菩薩睽子経』付『西晋録』 | (大正蔵 3-436 頁) |
| 3. 西晋・聖堅訳 | 『睽子経』 | (大正蔵 3-438 頁) |
| 4. 符秦・僧伽跋澄等訳 | 『僧伽羅刹所集経』卷上 | (大正蔵 4-116 頁) |
| 5. 元魏・吉迦夜共曇曜訳 | 『雜宝蔵経』卷一 | (大正蔵 4-881 頁) |
| 6. 東晋・法顕 | 『法顕伝』 | (大正蔵 51-865 頁) |
| 7. 唐・玄奘 | 『大唐西域記』卷二 | (大正蔵 51-881 頁) |
| 8. 唐・地婆訶羅訳 | 『方廣大莊嚴経』卷五 | (大正蔵 3-566 頁) |

このほか東晋の法顕『高僧法顕傳』(『仏国記』)では、初めて“睽変”という名称を使っている(東山 2002: 12)。

2-2-2. 外来的影響からの脱出と伝統の発展

本生説話は本来、インドより伝来してきたものであるが、描写手法の上では、外来の西域からの影響が薄まり、中原よりの手法が強くなる、といった点が、麦積山石窟 127 窟にある壁画全体に見られる。麦積山の所在地が、位置も、イデオロギーの面も、より中原に近いという地理上の点から、製作風格も中原色が濃い。西崖中下部に集まる 74 窟、76 窟、78 窟、165 窟に見られるように、早期窟にはガンダーラの影響が残っているが、その後西魏に入ってから、この影響は徐々に薄まっていった。泥塑に現れる風格の変化のほか、壁画にも見られ、描かれた人物の服装に「胡服」の影が消え、目立つのは南朝風の装いである。国王をはじめとする人物群の服装は魏晋南北朝に着用された膝上までの寛袖式であり、冠も中国式であった。剽悍な北方民族の体格と違い、肩がさがり、細い体つきになっていた。また馬の姿は頭が小さく体が華奢に表現されている。飛天の姿は多彩であり、膝が曲がるタイプ、曲がらないタイプ、まっすぐの立ち姿、徐々に舞い降りる姿など、いかに現実にいる人間の動態がよく観察され、それに準じて描かれたということが感じられる。特に飛天の姿は同時期の敦煌の壁画と比較すると、全体の軽かさが表現され、胸部の及び体全体の曲線が控えめに描かれ、インド風から脱出し、中華風へと転換していった。

装いのほか、乗り物に注目すると、国王の輿、輦車のデザインは南朝風で非常に豪華である。輦車は輿部の縁に美しい装飾図案が施されており、三本の轆、即ち長柄で引っ張られ、その長柄の中部に細い部分が全長のおよそ五分の一を占め、伸縮機能と振動を和らぐ機能を果たすような仕組みであると見られる。長柄が三本となる前方の頸木の上に、龍頭

が三つ飾られている。上部では、南朝風のきぬ傘が二段重ねられており、宝飾がついている。龍は古代の帝王の象徴であり、龍頭及びきぬ傘が中原文化のしるしである。

表現する面では部分によって、特に中段の狩猟が激しい場面では、透視関係が未発達のためか、一本一本の道の表現はまだ漢画像磚にある手法が残されていると見られている。騎馬する人や逃走する動物に対し、互いの遠近関係をどう処理するか、「大」と「小」の比例処理が見られないため、それまでの手法を継承したことに未熟さが感じられる。それによって、漢画像磚によく見られる道一本、水流一本を画面下部から上部に並べていく構図になっているという意味では、この時期は漢代の影響からまだ完全な脱皮が図れていない過渡期といえるのである。こういった継承が見られながらも、遠近関係の透視表現や細部の描き方では、進歩が図られている。中盤の狩猟場面と異なって、特に狩猟に出る前の場面では、平遠という透視法がはっきりと読みとれる。これに関しては**4-4**で詳しく解説するが、細部の描写として、樹木の枝の様子がすでに『遊春図』にある木の姿と共通に感じられる。また、山頂に点々とさまざまな形がなす石塊は部分に対する描写である。暈染、即ちぼかしという中国画の手法は、衣紋のつながりのところや岩石のところでは見られるため、技法の面でも進歩していた。このような試みがやがて隋時代の山水画、更に唐の時期に成熟した「青緑山水」へと結びついていったのである。

3. 特殊性をもつ 127 窟

「麦積山第 127 窟為乙弗皇后功德窟試論」(鄭・花 2004)の中で、127 窟の存在と乙弗皇后の関連が取り上げられている。乙弗皇后とは、西魏文帝の後であり、当時の秦州(現在の天水周辺)刺史の武都王元戊の母親であった。皇后として勤勉節約を旨としていて、文帝に尊敬されていたという。534 年、北魏が西魏と東魏に分裂し、北方では勢力を伸ばした柔然が存在感を示しているのに対し、西魏と東魏はどちらも柔然と友好関係を結び、相手と対抗することを画策した。それにあたり、文帝は柔然の王女を皇后として迎え、政略結婚が成立した。このため乙弗皇后は柔然の王女悼后に疎まれ、文帝はしかたなく息子の秦州武都王のところに送る。乙弗皇后は麦積山に出家したが、再度、柔然は襲来した。この襲来の理由を乙弗皇后のためとする者が多く、文帝は乙弗皇后に自尽を命じた。この史実は、『北史』13 卷「列伝第一・后妃上」に記されている。127 窟は武都王の元戊が母親の乙弗皇后のために造った功德の窟だということは鄭炳林らの論文で検証されている。

西魏の歴史から、乙弗皇后の存在は大きい。無念の死を遂げた母親の鎮魂のため、息子である武都王元戊が人力、財力を惜しまず、最高レベルの石窟を作り上げたと推測されるが、柔然との関係を配慮したせいも、文字による記載が残されていない。これは 127 窟が功德の窟であると判断するにあたって、大きな障碍であるが、127 窟のような大型かつ、優れた塑像、壁画が結集された石窟は、相当な財力、影響力の持つ後援の必要性ということは、「皇室の石窟」と呼ばれている龍門石窟及び雲崗石窟で十分証明されている。従って、127 窟も強力なスポンサーがついていたことが考えられる。

東崖のやや下寄りのところに 43 窟、44 窟があるが、ともに西魏を代表する名高い窟である。43 窟は「寂陵」と呼ばれ、乙弗皇后の柩がかつて安置されていた。44 窟に「東方の微笑」と呼ばれる本尊が、乙弗皇后をモデリングし作られたという説がある。127 窟は乙弗皇后の功德窟であることの議論は、127 窟の重要性を示す大きな一端として、議論を重ねていくきっかけが持ち出されたと考えられる。

麦積山石窟は泥塑が優れていたのに対し、127窟の正壁の龕には石塑の一仏二菩薩が配置され、周りと区別されている。その石材は調査の結果から、現地産ではないことが分かった。おそらく域外から選出された後、彫刻を施されてから運ばれてきたと考えられている。当時としては、石材が高級なものであるにもかかわらず、台座を含む全体の高さが2.05mに及ぶため、運搬は容易なことではなかったに違いない(項 2004)。財力のある後押しの内容は否めず、127窟の重要性が強調されている。

127窟はシュヤーマ(睽子)本生図のみならず、他の壁画でも細部の描写から皇室との関連が窺える。四方の斜面壁にサッタ(摩訶薩埵)太子本生に描かれる宮殿がとりわけ目を引く。俯瞰式で城壁に囲まれる内部の配置まで詳しく表されている。国王に従われる儀仗兵はシュヤーマ(睽子)本生図の中にも惜しみなく表現されており、国王の服飾まで一際目立たせた描き方は、丹念な観察を要するものなので、皇室専属の画工でないとは到達できない表現である。

麦積山において、西魏という時代がもつ特殊性が浮き彫りになる。当時の皇室と密接な関係から、石窟の造営に力を入れられる印象を受ける。127窟のみならず、43窟や44窟が代表するように、それまでの技術レベルと一線を画するような高い技術をもつ工匠たちの作りであり、北魏後期の影響というより、後の都の洛陽または長安の影響を強く受けたと考えられる。麦積山では最も美しいと言われる44窟の本尊は技法面ではパーフェクトといえる仕上がりによって作られており、裳懸の重厚さや胴体の厚みなど、その前の時期の作品に見られない特徴をもち、製作風格の継承関係が薄い。他に、20窟、102窟、123窟にも麦積山を代表できる名作が数多く残っており、西魏期の造営の繁盛及び製作風格の独自性が示されている。

南北朝時代、南朝は国土がやや狭いにもかかわらず、経済の発展及び文化面の進歩が共に北朝を凌ぎ、リードしていた。中国画史に記載している高名な画家や名作の大半が南朝のものである。北朝に関する史料記載が少なかったか、または高い技術を身につけている画工が都から派遣されてきたもの、の可能性が考えられる。いずれ北方のほうが南方の影響を受けていたことは明かである。こういった背景が、次章で述べる127窟に示されるシュヤーマ(睽子)本生図のレベルの高さに前提を提供したのである。

4. シュヤーマ(睽子)本生図における早期山水画仮説の検証

2章と3章では、麦積山の全体図から説明を始め、歴史的な地理的な要素の分析を通じて、さらにシュヤーマ(睽子)本生図がある第127窟の特殊性を示した。こういった説明を通じて、シュヤーマ(睽子)本生図が完成度の高いことに前提が提供されたのである。本章では、具体的なデータに基づき、シュヤーマ(睽子)本生図は早期山水画であることの分析を行いたい。

4-1. シュヤーマ(睽子)本生の物語の展開、構図及び技法

4-1-1. 展開

シュヤーマ(睽子)本生図は忠実、孝行、献身などにまつわる主題であり、本生説話として他の本生図と変わりがないが、芸術技法においてのレベルの高さは、その右に出るシュヤーマ(睽子)本生図がないほどである。物語の展開においては、芸術性が重視されたことで、構図の取捨選択が行われ、最終節である蘇生、両親の復明が図に現れていない。

麦積山石窟に現存する壁画の中で、本図は最も保存状態がよい。127窟入り口の上壁

にある本図は、風雨に直接に当たることなく、その浸食から免れたおかげであろうか、向かって右側は上部に 4 箇所ほどの剥落が見られるほか、全体の識別ができる状態である。中央部の狩猟の部分では、向かってその左上から絵全体の左側まで大きな帯状の剥落が続いており、その部分の遠山の確認に困難をもたらした。狩猟場面から誤射に展開されるところに、剥落による一本の切れ目が図に入っているが、全体では人物の服飾、樹木、水流などの残留色から未だ往来の面影を彷彿させる。

本図は、異時同図法の従来手法を用いつつ、向かって右側から左へ視線を移すと、「～」形の構図と為し、時系列順に展開していて、狩猟前の準備、観猟、狩猟、誤射、事情陳述、急を告げる、対面に向かう、対面の八つの場面で構成されている。

向かって右側、底辺長の約四分の一の部分で物語がスタートし、遠山、大きな木、輦車、国王を送り出す侍従たちが描かれている。国王が郊外で着替える、観猟という歡樂の場面がこの部分にある。

狩猟に出るため、国王が輦車から降り、着替えをすます。周りに大勢の侍従が給仕しており、鞍をかけるなど馬の準備をする役、猟に使う鷹を腕に抱える役の二、三人は何か楽しげに話しあっている。水を舐める馬、跪いてくつろいでいる馬。軽やかな猟に出る前の陽気な雰囲気それらによって醸し出されている。国王はしばらく観猟して自ら猟に出る。

ここから一気に中盤に入り、向かってさらに左へと約底辺長の四分の一ほどの部分に、狩猟する緊張が高まる場面が描かれている。帯状の低山が拡張する形を成す中、馬に乗り弓の射撃をする国王や侍従の射撃姿が野原を駆け回る。驚く鹿、虎、ウサギなど猟隊ときびすを接しながら慌ただしく猛スピードで逃げていく。水流と道、谷間が図の底辺より、上部へと交互に並んでおり、上部の緩やかな連山とつながって行って、狩猟する駆け姿と同一方向に放射線状に広がっていく。狩猟する人々が向かっている方向には池があり、その対岸に水くみをするシュヤーマ(睽子)がおり、国王は誤ってシュヤーマ(睽子)を射ってしまうのである。

事態は急激に展開する。向かって全体の左側の部分に入り、シュヤーマ(睽子)が国王に事情を陳述する、国王がシュヤーマ(睽子)の両親に急を告げる、その両親を背負い対面に向かう、両親がシュヤーマ(睽子)と対面する、帝釈天が神薬を賜う、の各場面が「C」字型のように配列されている。底辺長の約三分の一の部分に、悲劇の始まりがここから急転直下し、強風が吹き渡り、樹木が倒れかかっている。空が黒い雲に覆われ、天地とも悲しんでいるようである。

悲劇的な雰囲気がより盛り上がるため、シュヤーマ(睽子)本生説話に一般的に展開されるシュヤーマ(睽子)の蘇生及び両親の視力回復が表されず、そういった円満な場面は意図的に省略されたと考えられる。

歡樂な始まりから、緊張する狩猟場面がはさんで、沈痛な終結を迎える、大きく三つの部分で構成されているのである。

4-1-2. 構図

「敦煌莫高窟の北朝及び隋窟に残されている本生・譬喩説話図の画面構成は多様であり、基本的には方形画面の 1 図 1 景式、1 図数景式及び横幅(画卷)画面の 1 図 1 景式、1 図数景式、2 段横巻式、3 段横巻式に分けることができる」(東山 2002: 11)。

これによると、麦積山石窟 127 窟のシュヤーマ(睽子)本生図は横幅(画卷)画面の 1 図 1 景

式になる。一つの横幅(画卷)画面において、シュヤーマ本生の物語を数場面に、時空軸に展開していく構成となっている。

本図は全体の構図が横たわる波型を成す。この形は中国画によく使われる構図の一つであり、構図の変化を感じさせ、動感を与えるものである。

視覚的变化を突出させるため、画面は三つの部分で組み合わせたことが明らかである。左側の三分の一である郊外で着替える場面と観獵は、人物、景観とも隙間無く、「密」に描かれた部分である。中間の三分の一にあたる狩獵は、勢いよく進む馬と逃げ回る動物に空間を与えるように、山間に人物や馬などを点々と配置したのであり、「疎」という効果が図られている。さらに右側の三分の一に進むと、誤ってシュヤーマ(睽子)を射ってしまう、国王がシュヤーマ(睽子)の両親に急を告げる、その両親を背負い対面に向かう、両親がシュヤーマ(睽子)と対面する、帝釈天が神薬を賜う、という緊迫感が溢れる五つの展開を余裕も与えずに、ここに集中している。国王が引率する侍従とシュヤーマ(睽子)、その両親が四回も登場しているのにもかかわらず、筋道がきちんと保たれるように描かれている。三つの大きな画面で為す構図は歡樂かつ軽快な場面から、緊張に満ちた場面に転じ、さらに沈痛な場面に変化する。情感的に強烈な対比を為し、見る者の感情が中に引き込んでいく。

また視覚的な効果の点では、両端は「密」の効果であるに対し、真中は「疎」の効果を表されている。図全体の隙間配置に加えて、各場面においても、細やかな隙間配置が配慮されている。郊外で着替える人が密集する周りに、さりげなく水を舐める馬、楽しく私語を交わす少年の侍従の姿がある。また、道端の石までも各場面に合わせて、集まっている者もいれば、ばらばらになっている者もいる。「密」に「疎」の空間を与えることによって、全体だけではなく、部分のバランスも保たれ、尽きることなく変化している。展開における配置に沿い、全体のテンポは「密」の部分と「疎」の部分では、それぞれ緊迫と緩和の場面といった働きを担っており、その波乱の動的効果に、見る者もついに引き込まれてしまう。

さらに、127窟のなかの他の壁画と比較すると、四方の斜面壁に描かれているサッタ(摩訶薩埵)太子本生図では、その展開の最後に虎が太子を食らったところで終わっている。一般的には、太子の両親である国王が太子の骨を集めた後、仙人が現れ太子の勇気、献身を称えて太子を蘇らせるのであるが、そういった円満な結末は表されていない。こうした悲劇の雰囲気を残すという点は、シュヤーマ(睽子)本生図の結末と同じ傾向を示しており、以下の二点が指摘できる。

まず、壁画が単独で描かれたのではなく、127窟の他の壁画と何かしらのコンセプトを共有していた可能性があり、さらにいえば、窟全体の設計を担うディレクター役がいた可能性が指摘できる。そのようなディレクター役が、窟内部の配置、壁画題材の選択、題材による方向性などを決めるうえ、細かな指示を出す同時に、窟全体が表す統一的な主題を考えたと思われる。

もう一つは、共通した悲劇的な結末が、127窟の独自性によるのではないかということである。2章で前述したように、「麦積山第127窟為乙弗皇后功德窟試論」(鄭ほか2004)の中で、127窟は当時秦州武都王の元戊が母親の乙弗皇后のため、作った功德の窟であることを論じた。乙弗皇后の悲劇的な生涯と127窟がその皇后のためにつくられたことを考慮にあれば、127窟の壁画に現れる悲劇的な終わり方は単なる芸術効果の追求として退けられるかは留保が必要である。従って、構図においては、物語の展開を重視しつつ、視覚効果や

余韻の熟慮がされたと考えられる。

4-1-3. 技法

技法に関しては、人物及び樹木などの描き方のほか、特に顔料の使用について、模写を三年がかり完成した劉俊琪が「麦積山北魏壁画《睽子本生》評述」の中で詳しく解説されている(劉俊琪 2002)。

シュヤーマ(睽子)本生図の色彩は、壁ベースになっていた色、起稿線、表層下色、着色、定形線の順に施工されている。現在目にする色は、剥落によって表層下色がだいぶ剥がれてしまったが、部分ではまだ残っていることが、施工の手順を判断する手掛かりになった。起稿線、着色、定稿線の三つの着色が重ねられた部分では、顔料の厚みがあったため輪郭線がはっきりと判別することができる。人物、逃げ回る動物、樹木の幹の輪郭線がやや太めに残っているのはそのためである。特に剥落が著しい部分は着色の回数が少ないところである。

劉によると(劉俊琪 2002)、顔料の施工手順は、まず明礬水を塗った壁に、筆で朱色を使って人物や景物の輪郭線を描く。この線を「起稿線」と呼ばれている。続いて、北朝壁画によく見られる手法であるが、下色を塗り固める。本図の下色は朱砂質の深紅色である。下色は人物、河川、岩石、山脈、樹木などを避け、それ以外の部分を全部塗り隠す。つぎは着色の工程であるが、使用顔料が基本的に原色であり、扁青、石緑、朱砂である。複合色を得るには、原色の重ねで効果を得るようである。例えば、湖の青は石緑のベースに扁青を塗ることによって、青色の中から緑色が浮かんで透き通る効果を得ている。河水は扁青のベースに墨を重ねる。河の深くて青黒い様を表している。また、色彩の重ねではなく、組み合わせによる対比が非常に自然であり、調和が取れている。

壁画に使われる色は原色が一般であり、扁青、石緑、朱砂、白粉、墨といった種類で単純であるが、画面効果を得るには、それらの組み合わせである。また鉱物顔料であるため、顆粒が含まれている。その上、桃樹液が調合され厚塗りされたところ、結晶状の粒子が画面に広がり、色彩の対照をなすのである。

最後の工程は定形線を重ねることである。本図の定形線は白色が用いられた。線の流れは輪郭線に重ねて描くところがあれば、輪郭線の内側に沿って描くところがある。いずれもそれが最終工程であり、装飾性を高めるための手法である。ぼかしという中国画の手法は、本図では衣紋のつながりや岩石の箇所では見られるため、この手法がすでにこの時代に使われたものと考えられる。

唐の張彦遠が著作した初めての中国画通史『歴代名画記』³では、「形神兼備」という中国画に備えられる特質が述べられている。「形」という写実の面と「神」という精神面の協調が重視されている。

写実性が重視されたと感じられる部分は人物像の描写である。個々の侍従の立ち姿は本図では外来の影響がほとんど見られず、南朝の装いで、南方中原からの影響というよりも、むしろ中華圏そのものといえよう。二人の人物の目鼻が確認できる以外、浸食のため、大部分が剥がれ落ちたが、起稿線、定稿線が残されたところから、流麗な筆線により微妙な動きまで捉えており、さらに人物の中で国王の動き及び服装は細部まで描いている点が見て取れる。国王は双襟の、袖が太めの官服を着用しており、襟元は平行線を為し、帯でまとめられている。冠は筒状ではなく、双葉のようなデザインであり頭上にかぶっている。

近従の服装からはその身分役割が判別でき、長衣に筒状の冠を着用するものの身分が一番高い。長衣に胸甲冑を着用し、筒状冠ではなく、髪を頭上で低く束ねたものがそれに次ぐ。短衣にズボンと長靴の姿であるが、ズボンを膝元から長靴に納めたもの、短衣にズボンと長靴の姿で、胸甲冑を着用するものがある。後者二者はともに筒状冠ではなく、髪を頭上で低く束ねただけであり、身分が低いことが分かる。冠のデザインの違いによって、国王と侍従を区別できる。また冠のあるなしによっても侍従間の等級の違いが表されている。

また、シュヤーマ(睽子)と両親が構える住居が、窯洞という黄土高原地域に見られる洞穴式住居であり、当地の風貌の一端が示されている。

写実性が重視される同時に、「形神兼備」中の「神」も全図至る所に見られる。「芸術家の精神と自然ないしは芸術家の描く自然の姿とのあいだのある種の融合、または調和という意味がある」(サリヴァン 2005: 233)。「神」を表現するには、現世に対する鋭い観察が要し、高度な技量が要求される。

「魏晋南北朝では、壁画が大きな転換期を迎えた。強烈な悲壮な雰囲気为背景にし、人物の内面的な描写が重視されるようになったのである。そのため宗教に対して燃えるような感情を表すのであった」(張延風 2003: 231、筆者訳)。人物の心理描写をそれまでの程度を超え、より確実に表現するようになったのはこの魏晋南北朝の時代である。従来よくある「歓喜」の描写より、特に「悲傷」「恐怖」の場面を仏教の戒めから取り入れ、表すようになった。すなわち風景による雰囲気の演出が、強いインパクトを与えていることとなる。この点からも本図を完成した画工及び窟のディレクターは、佛教を熟知し、「形神兼備」を表現できるレベルの高い職人であったに違いない。

4-2. 山水の独立性

線描図(麦積山石窟線描図 28、29 頁)によると、本図には、人物(帝釈天を含む) 77 人、馬 16 匹、狩獵鷹 7 羽、狩獵犬 6 匹、その他の動物 7 匹ある。2007 年 9 月麦積山研究所の劉俊琪の線描原図を確かめたところ、原図の右下角に馬 2 匹、人物 4 人がさらにいることが判明した。従って、人物数は 81 人、馬 18 匹になる。

図の右側から左側に視線を移すように、国王が狩獵に出る準備をする場面を①、狩獵場面②、シュヤーマ(睽子)と国王の対面場面及びシュヤーマ(睽子)の両親がシュヤーマ(睽子)と対面する場面③、国王がシュヤーマ(睽子)の両親に急を告げる場面④とする。①から④までの人物などの大きさを試算する。

全体の面積を四方形として試算し、上記①から④までの大きさを引き、図が台形であるため、さらに上の右角と左角の二つの三角の大きさを引く。人物などの大きさと全体の比率はおおよそその数値であるが、5:7 となる。②の狩獵場面は人物がばらばらに離れているのを、統括的に一つの幾何図形として計算したため、大きさをもう少し絞ることができるが、あえて一つのかたまりとした。そのため、5:7 の比率より、4:7 に近いという結果に至った。言い換えれば、図の一部である連山、河川、樹木などは全体の 7 分の 3 を占めることとなるのである。人物以外の場面は連山、河川、野原、木、池、加えて洞穴式住居(窯洞)などの風景が描かれている。それらはすでに、それまでの画の中で飾りといった状態から脱出し、一種の独自性を主張しており、同時に人物などとうまく溶け合い、全体の雰囲気を醸し出しているのである。

山水画と称するよりは人物画といったほうが相応しいという主張に対し、この節では全

体においての人物、動物の割合の計算を試みた。山水の独立性を表すには、物理的な占有率で判断を下すのではなく、山水が画面を主導することにある。

山水画の起源には、早くも漢の時代から、その片鱗が行われるようになっていた。紀元前では、主に人物画が主流で、唐代の『歴代名画記』に記載されている前漢、後漢の画家、例えば毛延寿、陽望、張衡、劉旦など大半が人物画画家である。現在まで残っている彼らの実物の絵、または記録よっては、人物の描写が多くあったという。その後、始皇帝の秦の時代から、盛んに建築が建てられていたことから、少なくとも、建築画が存在していたと考えられる。そういった建築画が単なる図面の表記から、少しずつ精神的な要素が含み始め、山水画の原型となり、人々が楽しむ対象と転換していった。

考古的発見の量が少ないが、近年の発掘によって、山水画の原型と見られる材料が徐々に出土している。なかでも1972年四川省に発見された『弋射・收穫図』(図9)という漢の画像磚は重要である。全体では、上下と二つの画面がある。上部画面は全体の三分の二を占めており、二人の人物が弓をいっぱい引いて、驚かされた水鳥が空に向かって、斜線にそって飛んでいく情景が描かれている。いっぽう下部画面は残りの三分の一を占めており、人物五人が作物の収穫に励んでいる図が描かれている。この上下の組み合わせが互いに補完し、人物及び動物が共存しているなか、山水の要素が人物の要素を上回って、図にある魚、蓮の池、水草、鳥、農作物が画面の主旋律をなし、収穫という主題の関連性を持って。秋の収穫の雰囲気醸し出している。「この作品は大概の意味では、山水画の範疇にあり、人物画から山水画に移行する時期の作品である」(徐2003:21)と指摘されている。

多くとはいえない考古証拠からは、山水画は秦、漢の時代にすでに萌芽したと思われる。魏晋南北朝に至っては、それまでの人物の背景という立場から独立し、自らの居場所を求め始めていた。本稿のシュヤーマ(睽子)本生図は、その過渡期にあたり、上記の『弋射・收穫図』と共通しているように、図全体における山水や風景の占める割合が多くなっている。シュヤーマ(睽子)本生説話の展開は山水の配置によって、本生説話の内容を全部取り入れることなく、円満なラストシーンが描かれず、裁量が行われたのである。狩猟に出る前の活気はつらつたるところに、伸びやかに立つ樹木、綿々と横たわる遠山、馬が水を飲む水流、草がある。狩猟中の緊迫感を表すために、放射線状に広がる、伸びていく丘陵がある。毒矢に当たったシュヤーマ(睽子)、死体に対面する両親のところに、狂風に晒され倒れかかった草木、岩石などがある。「歓喜」「悲傷」といった雰囲気表現に、山、石、樹木が各場面の主旋律をコントロールしている。それによって、山水の独立性を成し、打ち出している。

シュヤーマ(睽子)本生説話図の構図について、4-1-2.では述べたように、部分を取りあげてみると、左右場面の「密」の部分の間に、「疎」という場面が挟まれ、それぞれの場面の雰囲気を醸している。「密」のところには、歓楽と悲哀が盛り込まれ、「疎」のところには緊迫感が溢れる狩猟内容が描き入れられている。なだらかに重なる山の斜面、そよ風に枝をしなやかに伸びる木、軽やかに流れる水流があつて、猟に出る前の人々の心うきうきの待ち遠しい気持ちを表したのである。うっそうとした山のかたまり、狂風に辛うじてこらえて倒れかかる林が、シュヤーマ(睽子)が無念に死んでしまったこと、息子を失った両親の痛ましい慟哭、国王の悔やむ気持ちを代言していたのである。狩猟の激しさや緊迫感を呈したのは放射線状に広がる道、水流である。

本章では、人物動物などの部分と山水表現の部分において、敢えて両者の占有面積の比

例を示すことにした。『弋射・収穫図』で得られたように、山水は画境の表現であり、図上占有面積の大きさによって判断に至るものではないことを示したのである。

麦積山は仏教を広める一つの拠点として、当然、その石窟にも佛教の内容が表現されるが、本稿のシュヤーマ(睽子)本生図においても、「画師は場面の取捨およびその配列において、全面的な叙事性にあまりとらわれず、壁画のもつ芸術的効果により重点を置いている」(夏ほか 1987: 218) と指摘されているように、佛教画と山水画の包容が成立しているのである。佛教を題材とするシュヤーマ(睽子)本生説話を展開させることによって、新たな画題である山水を表現しようとしているのである。

シュヤーマ(睽子)本生図では、当時の自然に帰す動きによって、山水画、山水詩が台頭した。山水が人物の背景として存在していた実用的な立場から、少しずつ独自色が現れるようになり始めたのである。当時、南北朝において、ともに仏教が盛んに信仰されていたため、仏教と関わる内容が流行していて、仏像製作が盛んであった。それは台頭したばかりの早期山水画の模索に多少なり滞りが生じていたが、山水画は仏教の要素を包容しながらも、成長を遂げていったのである。

4-3. 構図上の大きな進歩

4-1-2 では構図の比率分析を試みた。そして 4-2 では、本図の山水が独立性を示し、山水が人物や他の動物に活動する場を提供していることを指摘した。この点が示すように、本図の構図は、連環画式³からパノラミックな全景式に変化したことを示しており、この意味において大きな進歩を記していると言うことができる。「物語の展開に応じて同じ人物が何度も登場するいわば同一画面に継続的に時間の推移を表現する方法をとっている。この方法は漢代の美術には全然見られないもので、仏教の伝来とともにインドよりもたらされたものではないかと思われる」(サリヴァン 1973: 153)。「異時同図法」と称されている。時間差の対応や水平線の処理が難しいのか、それまで菱形の形に描き込み、それを何個かで組み合わせる形式の壁画が主流であった。

麦積山の現存壁画では、そういった菱形の区切りを成す構図がほとんどない。場面に応じて樹木や山で画面を切り分けて一幅にまとめられる壁画は 115 窟に残っているが、127 窟が代表するように、ここではすでに巻物式の全景描写に発達している。同時期の西魏の敦煌の壁画の構図を見てみると、まだ全景式に至っておらず、その上、透視法も依然として「山より人が大きい」状態にあった。構図及び透視法の点でいずれも麦積山のほうが遙かに進んでいることが分かる。

シュヤーマ(睽子)本生図では、脈々たる連山、山谷、樹木で成す視覚空間が人物などに活動する広大な場を作り上げている。劉の線描図原図での確認に加えて、『中国麦積山石窟展』に載っている原図の復元図(東山 1992: 84)では明かであるが、向かって図の右上部から、遠山が 5 層と重なりつつ、図の中央部に移ってくるに連れ、さらに中景となる山が 5 層と重なっており、狩猟場面の平野部とつながっている。その上にある岩石や石ころがさまざまな形を成しており、「遠景」から「中景」に転換することを示している。向かってその平野の延長方向に伸びていくと、シュヤーマ(睽子)が水くみをする湖までの間に、亀裂が入っており、その上部に大きな剥落によって、判別が難しいが、剥落の右側より、山の麓が確認できる。その左側から山陵が続くため、恐らくそこから続く風景が中景となる山である。向かって左端まで続いて、その麓にシュヤーマ(睽子)と両親の住む窯洞、強風に晒される樹

木と湖が描かれている。遠景となる遠山から中景の山麓の連なりが画面上部の景物空間を成しているのである。

画面の下端に近いところに、向かって図の左端から2本の河が図の下線に沿って流れている。線描図ではなく、原図の復元図では河の色がはっきりしており、その1本が窯洞の前辺りで途切れるが、もう1本が前の河に交差し、窯洞の前から流れ出し、両親とシュヤーマ(睽子)の対面場面、狩猟場面、狩猟前の準備場面を通して、右端まで全図を貫流している。

上部の山脈及び下部に貫流する河川という相互呼応する脈絡によって、一つの整った画面ができあがっており、そこから中国の巻物のように、向かって右側から物語が始まり、広げていくに従いながら視線も左に移る。画面が全開したところに、物語の終止を迎えるのである。巻物がまるで案内するかのよう、見る者を導いていって、物語と対話させている。最後に目の前に広げられているのは、完結した一つの全景図である。

中華圏により近く、情報の流通及びそれらの消化吸收がはやい利点から、同時期の敦煌壁画によく見られるいくつかの菱形構図が合わせた形式から完全に脱出した。全景式の構図は、最初から区切りや枠などに発想を妨げられるような存在がないため、創作する余地が十分に見出されるのである。この点はその後の山水の構図に影響を与えたと考えられる。それまでの連環画式の構図から、一つの画面で表現する内容を配置して、パノラミックな全景式に変化したのである。今日では当然のように思われるが、山水画が発展初期の当時としては、パノラミックな全景式の構図の発展に礎石を築いたと思われる。

4-4. 伝統透視法の試み

連環画式からパノラミックな全景式の山水風景へ転換したことについては、この時期、透視に対する新たな見解が出現したに違いない。それまでは、内容が異なる場面や、時間差がある場面などを表すには、菱形構図をいくつか設けての方法を取られていた。遠近関係の処理が難しいためとも考えられる。また、同一画面において、近景、中景、遠景の区別をするには、水平線を何本か引いて、遠近関係を表現していた。

遠近表現の試みは、古くは漢代から行われていた。よく見られるのは山岳、樹木、樓閣などによって小さな空間が区分され、その山岳、樹木、樓閣などは画面を対角線状に区切り、向こう側から人物が現れるといった遠近感を表したのものがある。

北魏の作品で美術史でもしばしば登場するもう一つの例を挙げなければならない。カンサス市ネルソン美術館に所蔵される石棺線刻画『孝子伝図』である。美しい線の描き方はともかく、サリヴァンが指摘したように、「樹木は数種類が判別でき、風によって枝が大きく揺れ動き、また遠山の上空には雲が流れ飛んでいる。その情景の生気横溢たることはまさに驚異的である。ただ敢えて難点をあげれば、確かに中景描写から遠景の地平線へいたる間の表現が抜けていることで、製作時間が限られていたためではなかろうかとも思われる。この画題は儒教的な意味で尊敬すべき孝子伝であるが、それを表現している手法は自然を謳歌し自然に生きる喜びが全体に溢れ出て」いる(サリヴァン 1973: 157)。

同時期の作品として、儒教の孝子伝や仏教の説話を表現しつつ、自然を表すということとは大きな共通点であるうえ、初歩的な遠近表現という進歩も共に図られており、相互に吟味する点では、この孝子図にあった遠近表現は大きな手掛かりとなるに違いない。従って、北魏から西魏において、遠近表現が行われ始めたことに、証明が加わったのである。

『孝子伝図』において、中景が欠けたことを除き、画面の大部分が近景に占められている。太い木と細い木が交じり合って立っており、葉の違いから木の種類が異なることが判別できる。優雅に伸びる根幹に枝が風を受け、揺れている。その下に人物がいて、木との比例が合理にできている。画面の左上の角には遠山の連なりが小さく置かれ、その上に流線のような雲が流れている。近景の「大」と遠景の「小」によって作られた視覚の錯覚がその間に図り知れない遙かなる空間を成し遂げていて、四角い画面に奥深さを与えている。

中国画には遠近を表す独特な空間表現があり、「三遠」と呼ばれる。すなわち、「高遠」「深遠」「平遠」のことであり、このことは北宋の郭熙がその山水画論「林泉高致」の中で唱えている。「高遠」とは山の麓から山頂を仰ぎ観る構図法、「深遠」とは山の手前から山の背後を空間奥深く見通せる構図法、「平遠」とは近山より遠山を望む水平視の構図法である。この遠近表現は視線の移動を自由に認める点に特徴があり、西洋画の透視法原理、即ち、人間の視線、理性による図像表現と異なる。『孝子伝図』で見られる水平視の奥深さが「平遠」の初歩的な試みといえる。

シュヤーマ(睽子)図は『孝子伝図』と照合してみると、「平遠」表現の点では、共通な部分が見られる。サリヴァンが指摘されたように、『孝子伝図』には、中景が抜けていることによって、近景から直ちに遠景へと水平視角をもった「平遠」表現となっている。そのため、近景から遠景の間に過渡が足りなく、いささか唐突さを感じられることを否めない。しかし、水平視の奥深さが表現されていることが確かである。

これに対し、シュヤーマ(睽子)図は、「近山より遠山を望む水平視の構図」という点では、同時期の作品として更なる進歩の跡が見られる。全図の右上三分の一の部分に、連山は水平視によって、近山より遠山を望む推移が数えて八層であることははっきりと読みとれる。模写を担当した劉俊琪に模写原図を確認したところ、同様な表現が山体の狩猟画面の上部では五層あり、全図の左側上部では五層あることが分かった。これによって、製作時点では「平遠」表現が意図的に図られたと思われる。この点を更に隋時代の『遊春図』と照合してみると、『遊春図』の中、右側の連山、特に遠山の「近」から「遠」へとという推移部分の表現と同工異曲の妙である。隋時代より一世紀近く前、北魏から西魏の時期において、遠近表現が行われ始めていたことは明らかと考えられる。

全景式の構図で展開したシュヤーマ(睽子)本生図は、西洋画の一点透視法ではなく、散点透視法によって、その水平線はおおよそ画面上部寄り約三分の一の位置にある。国王が急を告げる場面、両親とシュヤーマ(睽子)の対面場面は近景であり、誤射およびシュヤーマ(睽子)が国王に事情を訴える場面は中景である。さらに狩猟に出る前の準備場面および狩猟場面は俯瞰式で捉えた中景場面となっている。遠景は連綿たる山である。近景、中景及び遠景の配置、加えて「平遠」表現が明白に現れている。空間の構成が菱形のような小さな空間の分割から、やがて一つの連続した統一空間につながっていった。平面空間よりも空間の奥行きを表現しようとする試みは、それまでのさまざまな試行錯誤を重ねて北魏西魏に至って、ようやく一つの風景表現にまとめられていった。この時期仏教の盛んな流行によって西域から伝来した「異時同図法」も時空を越えて進行する物語を一幅の画面においてまとめられる構図法であるため、折良く、構図に対する模索のタイミングとマッチしたものである。

シュヤーマ(睽子)本生図は、早期山水画であるため、漢の画像磚の影響を受けた上の発展である。**2-2-2.**で述べたように、中盤狩猟場面に広がる放射線状の道や水路と見られるもの

が、相互に一本一本と、画面底辺から上部に並べられていく中に狩獵人物が点在する。俯瞰視角で捉えられる場面であるが、透視表現の視点から、その場面における近景と遠景の処理及び人物間の比例処理にはまだ幼稚なところが残っており、漢の画像磚からの継承といえる。継承という基礎の上に、新たな見解を得て、やがて発展して成熟に向かっていったのである。

5. 山水画の定義による分析

5-1. 山水画の定義

山水画史において、山水画は絵画のジャンルとして、秦、漢の時代に萌芽し、魏晉南北朝期に成立した。唐の時代に発展を遂げた後、10世紀以後宋・元の時代に頂点を極めたといわれている。唐代の張彦遠の『歴代名画記』が最古の絵画通史として敬われてきて、中に記載されていた「山より人が大きい、水は浮かばない、樹木は櫛の歯のよう」が初期山水画のレベルを評価する定説である。「山より人が大きい」とは、透視法がまだ模索されていた時代では、人物と風景との比例がうまく表現できず、山よりも人のほうがアンバランスに大きく描かれていた。「水は浮かばない」とは、水の波を表現する手法が発達していなかったため、ただ一面に深藍などの絵の具を塗るだけであって、少々線を入れ、水の動きを印そうとする表現の乏しさを指す。「樹木は櫛の歯のよう」とは、樹木の枝や葉がまるで人の手のような形をして、硬直したかたちで描かれていたことを示している。こういった状態から脱却して山水画が始まるのは、隋の時代の画家、展子虔が描いた《遊春図》からとされている。

隋時代の《遊春図》には、最も評価される点が三つある。ひとつ目は、人物、樹木、山体の間の比例に釣り合いが取れていて、それまでの「人は山より大きい、水は浮かばない、樹木は櫛の歯のよう」という状態から脱却した点である。二つ目は、山体を一面に表現するのではなく、部分と部分とを組み合わせる描写法が採られ、抽象的な描き方から具体的な描き方へ転換した点である。三つ目は、山頂に苔状の筆跡が現れ、山体をより細かく描かれるようになった点である。樹木の描き方も進歩し、細かい表現が見られ、その後の「青緑山水」の形成に基礎を作ったと言われている。

山水画については、中国書『辞海』に定義されている。「中国画科之一。描写山川自然景色為主体的絵画。中国的山水画、先有設色、後有水墨。設色画中先有重色、後有淡彩。在芸術表現上講究經營位置和表達意境」(夏征農ほか 1999: 2217)。即ち、「中国画のジャンルの一つであり、山川自然景色が主体として描かれる絵画である。設色が先に、後に水墨が現れた。また設色の中、重色が先で、淡彩が後である。芸術表現上、經營位置及び画境表現が重視される」(筆者訳)。

この定義により、二つのキーワードを取り上げると、「山川の自然景色が主体」であること、「画境表現が重視される」点である。

山川自然景色が主体であるとは、表現する主旋律のことである。4-2においてすでに述べたように、人物や建物などが同時に存在し、一つの主題を完成させる必須要素も山水画の範疇に入る。山水画に対するイメージとして一般的に浮かぶのは、広大な山や水が構成した画面に、小さく疎らな建物や人物が点在するといったものである。山水画史では必ず登場する11世紀の範寛という高名な画家の作品『溪山行旅図』(図10)があるが、この絵では

聳え立つ巨峰が画面の三分の二を占めており、一本の滝が山崖の隙を直線のまま流れ落ちる。麓の中景には一行の旅人が小さく点景として右側の一角にいる情景である。『溪山行旅図』は典型的な山水画とすることができる。また、北宋時代の代表作である『清明上河図』もまた山水画の一例である。写実手法によって忠実に再現された当時の都のにぎやかな光景が、5メートルあまりに及ぶ画面に描かれている。壮大な楼閣や一般の民家、さらには露天で売られている品物まで細かに表されている。描かれた人物数は 500 あまりである。多数いる人物は画面の構成の一部であり、主題となる自然の景色を弱めることがないため、この名作は山水画の分野に入れられている。

“Landscape painting”という英語の表記では、西洋画なら「風景画」となり、東洋画なら「山水画」と訳されるが適切である。ともに自然を描く共通点を持ちながら、「画境」という表現における考えの違いが両者の最も異なるところである。画面に表される山水、樹木、人物、建物まですべての要素が一つの主題を成し、やがてある種の情緒を伝える「画境」に凝縮される。それが「山水画」と呼ばれるものであり、合理的な透視関係を重視する「風景画」とは異なる。4-2において取り上げた漢の画像磚、『弋射・収穫図』とネルソン美術館に所蔵される石棺線刻画『孝子伝図』と共通する点は、画面に反映されている風景と、その風景から伝わる情緒が同一ということである。

サリヴァンの『中国山水画の誕生』には、「Landscape painting」は六朝を境目に、漢の時代までは「風景画」と訳されており、六朝からでは「山水画」と使い分けられている。そこに反映されるのは、著者が賞賛する「自然界のことばによって自然を表現しようとした心がまえ」「山水のことばによって象徴的に抽象化する」「中国固有のものであった」という山水画が有する本質であろう。山水画の概念としては抽象であり多少難解なところがあるが、漢時代の風景画という「純粋な実用主義」の原点から、「儒教的正統主義の衰退、道教的自然崇拜の台頭」の背景により、自然を愛し芸術を楽しむ思想が山水画を誕生させたのである。

5-2. 山水画の定義に基づく分析

5-1 で述べたように、山水画史及び『辞海』に記載される山水画の定義というものは手法、様式の面での解釈となり、思想発想の由来になるが、文字で示される概念のように思われないことが否めない。これは「中国人は、理論的な思考をはたらかせることが苦手」というサリヴァンの指摘通りである。このような評価は折良く山水画の発生にも相応しい理論となろう。自然を愛するところから、それを表現する視覚的シンボルの一つとして、決して科学的視点で見る一点透視法に従うことをせず、自由に動く視点及び思想で捉えた自然風景を絵にすることである。

本稿で扱われている麦積山石窟 127 窟のシュヤーマ(睽子)本生図は、人物、樹木、山体の間の比例が合理的にできており、それまでの「山より人が大きい」という処理手法から大きく進んでいた。まず、山体の遠近表現が特に明確に表現されており、透視への理解が深まったことを示している。さらに山水が、それまでの人物の背景としての脱出ができ、山水の独立性、山水が画面をコントロールする点が、それ以降の成熟した山水画に発展していくまでの一つの布石として、大きな礎となったと言えよう。

さらに細部について指摘すると、山体に描かれている岩石が『遊春図』にある山頂に苔状の筆跡と同様に、大きな岩石から石ころ、小さな草まで、歓楽か悲哀かの場面に応じて、

それぞれ違った形状を成している上、置き位置もすべて周到な計算が図られ、軽快にころがるか、強風に晒されるかといったように、場面の雰囲気を引き出す役割を果たしている。画面に向かって右側の歡樂場面に立つ一本の柳が、微風を受けて軽やかに枝を揺らしている姿は、「伸臂布指」という枝の硬い描き方を一掃し、『遊春図』に描かれた草木の繊細さを有し、獵に出る前の楽しい雰囲気を引き出している。

本稿のシュヤーマ(睽子)本生図は、人物及び動物の数が多く、また画面上占める範囲があることでは、『遊春図』や『溪山行旅図』のような典型的な山水画のイメージを成す画面構成と異なるが、山水画として成立ができることは、主題の位置の置き方に意味があるためである。主題の経営位置や技法の他、「画境」という、山水画において最も重視される点が仕上げられているためである。

シュヤーマ(睽子)本生はインドから伝来した仏教説話である。「インド・ガンダーラでも早くから好まれ、ストゥーパ欄楯の浮彫、石窟の壁画などに多くの作例が遺っている」(東山 2002: 11)。キジル石窟や雲崗石窟に主に北朝の作品が多数あるが、麦積山にあるシュヤーマ(睽子)本生図は数多くの中に、最も詳細に、芸術性高く描かれた一幅である。底辺 7.6 mにも及ぶ絵巻の上、繰り広げられるのは山水の旋律にのった物語であって、見る者を右から左へと導き、その画境を楽しませているのである。表現される内容は予め仏教説話となっていたため、素材が限られてしまったが、表現手法においては当時の山水画の発展に沿って、遠近関係を大胆に試みたと思われる。

本稿で取り上げた 127 窟のシュヤーマ(睽子)本生図は、西魏の時代にすでに山水画の定義に基づく要素が備えているという点で重要である。本図は、シュヤーマ(睽子)本生という仏教説話の内容を包容しつつ、その説話の展開を全景式構図で仕上げ、見る者を右側から左側へと導き、その内容と会話させる巻物として描かれている。早期山水画として、手法表現上における幼稚な点も残されているが、早期山水画史の見直しに価値ある資料が提供できたと言えるのである。

麦積山石窟は仏教聖地であるため、壁画に対して、まず仏教との関係の点に着眼されがちであり、壁画に描かれた内容が重視されるが、本稿では、それと異なった芸術の視点から、シュヤーマ(睽子)本生図が仏教画である同時に、山水画として山水画史における意義を試論してきたのである。

結論

本稿では、麦積山 127 窟の本生図は中国山水画史において最古ではないかという仮説を提示した。この仮説に従い、本生図が完成された時代の歴史的・地理的な要素を取り上げ、その完成度が高いことについて分析を行った。さらに、透視法や山水画の定義による「画境」などの分析に基づき、麦積山石窟 127 窟のシュヤーマ(睽子)本生図は早期山水画として必要な要素を十分備えていたことを証明した。

他の分野と同様に、山水画の歴史は資料の発見とともに、新たな展開に至る可能性を備えている。麦積山は敦煌の莫高窟や大同の雲岡石窟より規模が小さく、現在では地方都市である天水市の郊外に位置するため、今まであまり知られていなかった。その上、壁画、特に剥落が多い壁画の解読が難しいことなど、127 窟にあるシュヤーマ(睽子)本生図が代表するような傑作が注目されてこなかった。麦積山芸術研究所で長年研究をし、模写や複製の作業を続けてきた研究者たちは、壁画・彫塑の本来の姿を再現し、美術史の研究に確実

な材料を提供したことによって、いくつかの分野の見直しを可能にすることができた。

壁画はもともと、石窟の中の本尊を引き立てるため、窟全体の雰囲気をもより荘厳に引き立たせるための存在であった。本稿は主に 127 窟にあるシュヤーマ(睽子)本生図を扱い、山水画史の見直しの可能性を探ってきたが、窟全体においてその図が担う働きや、他の説法図や地獄図と合わせ、窟内にある壁画と壁画の間の関連性や、他の同時期の窟との相互関係などをより明確にすることが今後の課題である。

註

1. 『太平廣記』卷 397。「麦積山者、北跨清渭、南漸兩當、五百里岡巒、麦積處其半、掘起一石塊、高百萬尋、望之團團、如民間積麦之狀、故有此名」。即ち「麦積山は、北は清渭の地に跨り、南は兩當に漸し、五百里岡巒にして、その半に處す。一石塊を掘起す。高さ百萬尋之を望めば團團として、民間麦を積むの狀如し。故に此の名有り」(齋藤 1996: 301)。
2. 刺史とは中国に前漢から五代十国時代まで存在した官職名。当初は監察官であったが、後に州の長官となった。
3. 『歴代名画記』: 唐の時代の張彦遠が著した、中国絵画史において最古の絵画通史である。
4. 連環画式: 連環とは一つ一つつながっていることである。連環画が連続絵物語の意味であり、そのような形式のことを指す。
5. 『孝子伝図』: ネルソン・アトキンズ美術館所蔵。北魏-北齊、作者不詳。石棺の側面を飾る孝子伝の物語の線刻画である。

挿絵

- 図 1. 『シュヤーマ(睽子)本生図』線描図: (唐 2004: 28-29)
- 図 2. 『シュヤーマ(睽子)本生図』: (夏ほか 1998: 167 図)
- 図 3. 『遊春図』:
http://www.eygle.com/archives/2005/12/picture_spring.html
- 図 4. 華北石窟分布図(東山原図)
- 図 5. 麦積山石窟地理位置図(東山原図)
- 図 6. 麦積山石窟全図(夏ほか 1998: 付録)
- 図 7. 第 127 窟壁画分布図(張宝璽 1997: 図五)
- 図 8. 第 127 窟内景(夏ほか 1998: 247)
- 図 9. 『弋射・收穫図』:
<http://bcxx.cwedu.gov.cn/mysite/bc/xszp/wyss/painting/01/pain-1rb.htm>
- 図 10. 『溪山行旅図』:
http://www.cnart.biz/cnart/w_jianshang/xinglvvyu.htm

文献目録

日本語文献

石松日奈子

2005 『北魏仏教造像史の研究』、ブリュッケ

板倉聖哲

2005 『講座日本美術史 第2巻 形態の伝承』、東京大学出版会

夏竦、宿白、金維諾、長廣敏雄、岡崎敬、鄧健吾

1987 『中国石窟 麦積山石窟』、平凡社

- 川本芳昭
2005 『中国の歴史 魏晋南北朝』、講談社
- 小杉一雄
1986 『中国美術史』、南雲堂
- 齊藤 忠
1996 『石窟寺院の研究』、第一書房
- サリヴァン、マイケル
1973 『中国美術史』、新潮選書
1985 『中国山水画の誕生』、青土社
- 常書鴻
1986 『敦煌と私』、サイマル出版会
- 高田 修
1987 『仏像の誕生』、岩波書店
2004 『仏教の説話と美術』、講談社学術文庫
- 塚本善隆
1968 『中国仏教通史』、
- 名取洋之助
1957 『麦積山石窟』、岩波書店
- 新藤武弘
1989 『山水画とは何か』、福武書店
- 清水善三
1997 『仏像美術史の研究』、中央公論美術出版
- 清水真澄
1999 『仏像と人の歴史』、里文出版
- 東山健吾
1992 『中国麦積山石窟展』、経済新聞社
1996 『敦煌三大石窟 莫高窟・西千仏洞・榆林窟』、講談社選書メチエ
2004 『シルクロードの足跡』、日本放送出版協会
2002 『敦煌石窟における本生説話図の形式』、成城大学大学院文学研究科
- 久野美樹
1999 『中国仏教美術』、東進堂

中国語文献

- 陳望衡
2005 『中国美術史』、人民出版社
- 董広強
2005 『絶壁上的仏国』、
- 杜斗城
2000 「西秦仏教論述」、『中華仏学学報 2000年 第13期卷上』: 207-226
- 傅小凡、杜明富
2003 『東方微笑』、敦煌文芸出版社
- 馮 力
1999 「二十世紀中期麦積山石窟研究概観」、『南通師範学院学報 1999年 第04期』: 67-70
- 馮友蘭
1961 『中国哲学史』、中華書局
- 荊三林
1988 『中国石窟彫刻芸術史』、人民美術出版社
- 姜亮夫

- 1985 『敦煌学概論』、中華書局
- 蔣維喬
2005 『中国仏教史』、團結出版社
- 季羨林
1998 『敦煌学大辞典』、上海辞書出版社
- 金維諾
1981 『中国美術史論集』、人民美術出版社
2004 「麦積山の北朝造像」、『彫塑 2004 年 第 2 期』：34-37
- 花平寧
2000 『甘肅天水麦積山石窟壁画』、重慶出版社
- 弘 学
2006 『仏学概論』、四川人民出版社
- 李西民
1990 「論麦積山石窟芸術史上的六個高潮」、『石窟芸術』：72-82
- 李曉紅
2002 「試論麦積山北朝石刻造像與青州石刻造像所受南朝之影響」、『麦積山石窟芸術文化論文集』：446-479
- 李 涛
1989 『仏教与仏教芸術』、西安交通大学出版社
- 李澤厚
1994 『美的歷程』、中国社会科学出版社
- 劉道広
1985 「早期山水画論三題」、『南京師範大学学報 1985 第 03 期』：99-102
- 劉俊琪
1990 「麦積山西魏“睽子本生”壁画的芸術成就」、『石窟芸術』：83-86
2002 「麦積山北魏壁画《睽子本生》述評」、『美術研究 2002 年 第 01 期』：48-49
- 劉瑪莉
2007 『天水史話』、甘肅文化出版社
- 麦積山石窟芸術研究所
1990 『石窟芸術』、陝西人民出版社
2006 『麦積山石窟研究論文集』、甘肅人民出版社
- 王寧宇
2002 「麦積山壁画睽子本生对中国早期山水画史的里程碑意義」、『美術研究 2002 年 第 01 期』：44-47
2002 「麦積山 127 窟《薩埵太子本生・車騎山行》図式結構辨識」、『美苑 2002 年 第 4 期』：61-64
- 王其鈞、謝燕
2006 『石窟芸術』、中国旅遊出版社
- 魏文斌、蒲小珊
2006 「麦積山第 11 窟造像題材考釈」、『考古與文物 2006 年 第 4 期』：86-92
- 伍蠡甫
1989 「中国山水画的誕生」、『文芸研究 1989 年 第 04 期』：46-55
- 夏朗雲
2004 「也談麦積山壁画睽子本生」、『美術研究 2004 年 第 3 期』：72-78
- 夏竦、宿白、金維諾、長廣敏雄、岡崎敬、鄧健吾
1998 『中国石窟 天水麦積山』、文物出版社
- 夏征農ほか
1999 『辞海』、上海辞書出版社

- 項一峰
2004 「麦積山第 127 窟研究」、《麦積山石窟藝術文化論文集》：95-124
- 徐英槐
2003 《中国山水画史略》、浙江大学出版社
- 聖輝法師(名譽編集)
2003 《仏国麦積山》、上海辭書出版社
- 唐 冲
2003 「淺議麦積山石窟的地獄變相」、《敦煌研究 2003 年 第 06 期》：65-70
2004 《麦積山石窟線描集》、人民美術出版社
- 閻文儒
1987 《中国石窟藝術總論》、天津古籍出版社
- 張宝璽
1997 《甘肅石窟藝術 壁画編》、甘肅人民美術出版社
2001 《甘肅仏教石刻造像》、甘肅人民美術出版社
- 張錦秀
2002 《麦積山石窟誌》、甘肅人民出版社
- 張克復
2007 《甘肅史話》、甘肅文化出版社
- 張延風
2003 《中国藝術的文化闡釋》、人民美術出版社
- 周 怡
2000 「中国山水画的發生」、《齊魯芸苑 2000 年 第 02 期》：7-11
- 中央美術學院美術史系中国美術史教研室
2002 《中国美術簡史》、中国青年出版社
- 張中行
2004 《禪外說禪》、中華書局
- 鄭炳林、花平寧
2004 《麦積山石窟藝術文化論文集》、蘭州大學出版社
- 鄭炳林、沙武田
2004 「麦積山第 127 窟為乙弗皇后功德窟試論」、《考古與文物 2006 年 第 4 期》：76-85
- 宗白華
1981 《美學散步》、上海人民出版社