

玉虫厨子制作年代考（七）

—— 絵画意匠より見た玉虫厨子の様式年代について ——

上 原 和

一、従来の玉虫厨子絵解釈の誤謬は 何に起因しているか

玉虫厨子の宮殿及び須弥座の周囲に、色漆画、或いは密陀画と目されている彩色画が、それぞれ描かれており（註一）、日本上代絵画の優れた稀小遺品として、つとに玉虫厨子絵の名をもつて広く知られてきたのであるが、そこに何が描かれているか、その図相の解釈については、これまでの諸説に未だ疑義がないわけではない。

即ち、これまで「舍利供養図」と目されてきた須弥座正面図において、また「宝塔図」、「多宝塔図」、或いは「出家起塔功德図」など各様に称せられてきた宮殿背面図において（註二）、その疑義はまことに著しいわけであり、すでに二三の新知見によつて、その誤謬が明らかに指摘されてきているにも拘らず（註三）、旧説の謬見は、いまなお跡を絶つに至つ

てはいない。

それ故、本稿においては、玉虫厨子絵の細部様式を検討するに先だつて、まずこの未解決の問題に照明を与えておきたいと思うのである。

さて、玉虫厨子絵の主題論の展開のはじめに、まず彩画の描かれている箇所と、これまで目されてきた旧説の主題名とを挙げておくと左のとおりである。

宮殿部

正面扉 天王像図

左側面扉 菩薩像図

右側面扉 菩薩像図

背面壁 宝塔図、多宝塔図、或いは出家功德図な

どの各説

須弥座部

正面壁 舍利供養図

左側面壁 捨身飼虎図
右側面壁 施身問偈図

背面壁 須弥山図

この外に、宮殿部の各面の扉両脇頰立に樹木形、同じく四面の楣間小壁に飛天形と山岳形とが、また切妻両側面の壁間に山岳形が、それぞれ埋草風に描かれているのを見るのであるが、このうちその主題の解釈についてとくに疑義が残されている画面は、すでに述べておいたように、宮殿背面図と、須弥座正面図とである。では、この両図に描かれている本来の主題は一体何であろうか。旧説の誤謬は如何なるところに起因するのだろうか。

まず宮殿背面図についてであるが、画面中央の山岳形の三つの山頂に塔状のものがそれぞれ見えているところから、従来、宝塔図、或いは多宝塔図と呼ばれており、またその山の中に四人の比丘が坐しているの、起塔出家功德図とも見做されてきたのである。しかし山上の塔状形を仔細に見ると、それは決して塔（ストゥパ）ではなく明らかに仏龕であり、龕内には台座上に結跏趺坐する通印の如来が見出されるのである。塔と見誤られたのはアーチ状の仏龕の上に相輪形の蓮弁重ねの裝飾尖柱が見えているからである。もつとも法華經宝塔品に拠る多宝仏出現図においては、通常、塔中に坐仏を見るわけであるが、これとても、必ず多宝、釈迦の二仏竝坐形として現わされるのが通例である以上、宮殿背面図の三山頂三仏龕の塔状形を、法華經宝塔品所説の多宝塔と見做す理由

は全くないものといつてよい。法華經宝塔品に依拠する多宝図塔説を提起されている上野直昭氏は、この点に關してなお（註四）、

「二仏の並んで描かれるのが普通であるのに、此処では、一仏より居ないのである。従つて正確には、一般に言う多宝塔図ではない。併し私の見るところでは、若し厨子本尊を釈迦とすれば、却つてこの一仏図の方が合理的ではないであろうか。已に中心に釈迦像があり、其威徳が、全体に遍満するとすれば、再び岩窟中に描いて重複せしむるを要しないであろう。」

と述べていられるのは、いささか牽強附会の感をまねがれ難いようである。元来、法華經宝塔品においては、多宝塔涌出の情景は、釈迦仏の虚空会開幕の劇的クライマックスとして現わされているのであり、多宝塔はまさしく虚空に涌現する。ところがこの宮殿背面図においては塔状形は山頂に置かれている。しかも三つの山頂にである。上野氏の御説も、究竟、誰れもがそうであつたように、山頂の尖柱のあるアーチ状仏龕を仏塔と早合点してしまつたところに、その誤謬の因があつたものと思われる。

ではこの宮殿背面図には、一体何が描かれているのであろうか。いまこの画面について最も注意されるべきものは、主題的にも様式的にも、画面中央いつぱいに描かれている骨片状C字曲線の反転累積する異様な抽象山岳形であるが、その山岳形において、山頂が鳥獸の頭首形をもつて、また全体の

山容が兩翼を羽搏く猛禽形をもつて、それぞれ象形的に表現されていることに気がつく筈である。宮殿背面図における山岳形の、山頂と懸崖とから蓮座や草本などを除去した姿が鳥首や獸首さながらであり、尖った嘴や大きく開いた眼がまざまざと描かれている点については、中国文様史の立場からすでに小杉一雄氏も指摘されているところであり(註五)、漢代の山岳文様の系統を継ぐ表現法と見做して差支えない。問題は、この猛禽形を何と見做すかであるが、その鋭い形姿よりしてこれは当然鷲の象形的表現と見做されてしかるべきもののように思われる。この山岳形を靈鷲山の象徴的表現と見做す所以である。

宮殿背面図の山岳をその形姿の上から靈鷲山を現わすものと最初に推測を下されたのは、春山武松氏であつたが(註六)、私は春山氏のこの直観的洞察に敬意を表するとともに、さらに次の一文を引いて、この靈鷲山説を補強しておきたいと思う。即ち、聖德太子筆と見做されている法華義疏の註記に見出される(註六)、

「耆闍崛は是れ外國の語にして此れには靈鷲山と翻す、言うは彼の山頂靈鷲鳥の喙に似たれば也。」

という一文である。即ち、靈鷲山頂が鷲の喙の形姿をしているという認識が、すでに推古朝において定着していたとすれば、鷲の象形をもつて、靈鷲山を表現するという考え方も当然ありえたものと思われるのである。かくして山頂の通印の如來坐像形は、靈山会の釈迦仏を現わすものと推測されう

るわけである。宮殿背面図を靈鷲山、即ち靈山図と見做す所以である。なおこの靈鷲山頂における三頂三仏には、龜形とその龜内仏とが全く同形式、同形姿である点からみても、画面構成上の構図的要請以上の意味は、恐らくないであろう。山中の四比丘の数も配置もまた然りと思われる。

次に、須弥座正面図についてであるが、この須弥座正面図が、これまで舍利供養図と目されてきたその理由は、まず何よりも画面中央のやや下方に見えている、華麗な盤台上の蓋付き容器が、何故かひさしく舍利壺と見誤られてきたためである。そうした錯誤がなされたきたわけは、思うに、その容器がきわめて豪華な盤台上に載つている一見由緒ありげな容器であること、加えて、画面のその容器の両側に、恰もその容器に対して恭敬跪坐しているかのようにも見受られる柄香炉をもつた比丘二人が相對坐している姿が見られるからである。即ち、柄香炉を捧げた比丘二人がこの容器をまねにして恭々しく拝跪している以上、その恭敬の対象であるこの見事な容器は何か尊いもの、思うに仏舍利を納めた舍利壺ではないであろうか、と推理されてきたわけである。そして一旦、この容器が舍利壺のように思われてくると、容器の上方虚空に描かれている大香炉も、さらにその上を飛翔する二飛天も容器を載せた台の両側に侍立している二靈獸も、すべて二比丘同様にこの舍利壺への讃歎供養のために配されたものと思ひ込まれてくるのである。だが、はたしてそうであろうか。こうした従来の舍利供養図説に、最初に疑問をなげかけら

れたのは、その立論の是非はともあれやはり前述の春山武松氏であつた。即ち、春山氏は（註七）

「それを舍利壺とするならば、上方にかかっている羅漢が香炉との関係がおかしくなる。支那では上代に遠近を上下の關係で現わしたことがあつたが『厨子絵』もその筋をひいている。それでいま羅漢が香炉の上の方にかかれていることは遠くの位置にある意味になり、結局、舍利は向側から礼拝供養される形になる。」

と述べて、礼拝の対象であるべき筈の舍利壺が、一番手前に置かれることの不合理を衝いていられるのである。

これまで、舍利供養図説の論者が、深い考えもなく、ただ供養台の豪華さと台上の容器の華麗さに眼を奪われて、この蓋付き容器をすぐに舍利壺と見做してしまつた速断に比べれば、画面の空間構成の上から、この容器を舍利壺とすることに疑義の眼をむけられた春山氏の着眼は、流石である。

しかし、春山氏のこの立論も、この立論を通して、切角須弥座正面図をして宮殿安置の本尊に対する供養図と見做すという結論的には正当な帰着がえられたにも拘らず、その論証の過程において決定的な判断の誤りが見られる。即ち、春山氏は、厨子絵をして、遠近を上下の關係で現わした中国上代遠近法の系統をひいているものと見做しているのであるが、じつは旧説批判の根拠となるべき筈であつたこの前提において、即ち玉虫厨子絵の画面空間が遠近を上下の關係で現わされているという玉虫厨子絵の空間解釈において、すでに誤り

が犯されていたのである。

では、玉虫厨子の絵画においては、如何なる空間表現がなされているのであろうか。思うに、玉虫厨子絵においてきわめて注意すべき表現上の特色は、その画面空間を支配する構成原理が、遠近（奥行）空間の如何なる表現法にも拠つていない点であり、全く別の空間構成の原理によつて、即ち、虚空空間の表現とでも称すべき、遠近空間の有限に対して無限空間の表現法に拠つている点である。つまり、玉虫厨子絵においては、その画面における上下の位置關係は、遠近空間における物相互の遠近を現わしているのではなく、地上から虚空に向つてゆく無限空間における高さ低さを現わしていたわけである。

従つて、玉虫厨子の須弥座正面図において、香炉や比丘が供養台上的容器より画面上方に描かれているということは、春山氏が言われるように、香炉や比丘が、遠近關係において画面下方に描かれている供養台上的容器より遠方にあるというわけではなく、香炉や比丘の方が供養台上的容器より、高低關係において、より高い位置にあるということを示しているのである。画面をよく注意して見ると判ることであるが、供養台が地上に控えられているのに対して、二人の比丘は枝を張つたような崖上に坐しており、香炉はさらにその上の虚空に浮いているのである。即ち、地上に控えられた供養台上的容器は、丈の高い二重の盤上に載つているとはいへ、崖上に坐している比丘二人の位置に比べると足許の高さにしか

らないのである。供養台上の容器は明らかに比丘たちの眼より低い位置にある。この容器を舍利壺と見做すならば、礼拝の対象であるべき筈の舍利壺が、かえつて恭敬曲躬する比丘たちの足許にあつて見下されるという珍現象がおきることになるのであるが、この不自然さを、舍利供養図説の論者たちはどのように見ていられるのであろうか。

では、この供養台上の容器が舍利壺でないとするならば、この容器は一体何であるか。またこの画面が舍利供養図でないとするれば、この画面は一体何を現わしているものであろうか。この疑問に答えるために、私は、この須弥座正面図の画面空間を、次に分析し、その構図的秩序を明らかにしておくかと思う。すでに指摘しておいたように、玉虫厨子絵における空間表現が、遠近空間法に拠っているのではなく虚空空間の表現にあるという認識が、この須弥座正面図の構図的意味を解説する唯一の鍵になる筈である。

いま、須弥座正面図の空間表現を、地上から天空に無限に拡つてゆく虚空空間のそれとして理解してゆくときに、容易に気がつくことは、この画面空間が、地上よりの高さによつて上中下三段に分れ、その上中下三つの空間に、相関連し合う対象がそれぞれのグループを形成しているということである。即ち、この須弥座正面図のなかで一番に眼につくのは、画面中央に見えている大香炉であり、この香炉が虚空に浮いているということは、その周囲に小さな擾雲をおこしていることで十分に察知できるが、この虚空に浮いている大香炉は

高さの関係からいつて、また持ち物の符合からいつて、当然その大香炉の左右両脇に控えている柄香炉をもつて崖上に坐している比丘二人と結びつくものと考えられるし、画面の中心を占めるこの香炉群によつて画面の上下を截りとられたその上段の空間でも、同様に虚空に漂う五弁の華を中心としその左右両脇には華形の把手のある蓋付合子を捧持する飛天二人が虚空を飛翔しており、また下段の空間では、地表に据えられた盤台上的の容器を中心にしてその左右両脇に靈獸二匹がしつかと地上に侍立しているのである。

このように、須弥座正面図の虚空空間は、いつて見れば、上空、中空、地上の三段に分けられるのであるが、これを構図的に見ればきわめて整然とした秩序が見られ、そうした構図的秩序が、とりも直さず、この画面に宗教画としての信仰的秩序となつていることに気がついてくるのである。即ち、構図的には、さきに示した上中下三段の空間の中央を占めている、五弁の華形、大香炉、盤台上的の蓋付合子を、それぞれ構図上の頂点として、また心理上の求心点として、その左右両脇の二飛天、二比丘、二靈獸を底辺の両極とする相似の二等辺三角形がそれぞれ形成され、そうした相似形の二等辺三角形がさらに上下に積み重つて全面面を構成しているのである。最も嚴格に左右相称性を強調するこうした二等辺三角形のピラミットの構成が、この画面の構図的基調となつている点は、十分に注目されてよいことであり、こうした構図的秩序が、この図の如何なる主題の内容によつて要請されてきた

か、その主題との関連が次に問題となつてくるのである。

思うに、宗教画というものは、およそこれを主題的に大別すれば、礼拝的 devotional なものと物語的 historical なものとに分けられるのであるが、その際、普通には祭壇画としての礼拝の対象をなす、或いは祭壇の莊嚴をなす前者にあつてはその構図は、主としてピラミッド的構図をとるのが通常である。玉虫厨子の須弥座正面図に見られるピラミッド構図も、仏龕の直下正面という位置から推して、当然、devotional なものと考えられるわけであるが、では画面の上中下段それぞれのピラミッド構図は、一体如何なる祭壇の意味を有するのであるうか。私はそこに、三種の供養形式を見るのである。即ち、上から、香華を中心とし、香華を容れた合子を捧持して飛翔する二飛天による散華供養、大香炉を中心とし、柄香炉を捧げて侍坐する二比丘による焚香供養、供養台上の供物の合子を中心として、台脚に控える奉獻の二靈獸による財物(奉獻)供養とそれぞれ名付けておきたいと思う。

このように、須弥座正面図において、構図的秩序と主題的秩序との間に、全き連繫が見出される以上、もはや何人も、これまでのように、柄香炉をもつた比丘二人を供養台上的容器に結びつけ、それをただちに、舍利壺のまゝに拝跪している比丘の図と目してしまうことは出来ない筈である。この供養台上的容器については、春山武松氏も供物を盛る器と見做して(註八)

「合子つまり蓋附きの容器で、供物として瑠璃、玻璃、し

やこ、瑠璃などが盛られているものであらう。」

と述べているが、法隆寺金堂壁画の釈迦浄土変においても、こうした工字型の供養台に華麗な蓋附き容器が、仏前に供えられている例を見ることが出来る。ここでも、合子を載せた供養台脚の両脇には、やはり靈獸二匹が控えていて、玉虫厨子須弥座正面図におけると同様の、ピラミッド構図の財物供養形式を示すことになるのである。

顧るに、仏教美術において、礼拝の対象である尊像の膝下に、ピラミッド構図による、何らかの図式的な供養形式が示される例は、すでにガンダーラにおいて見られたところであるが、その際、最も顕著に見られるのは、燔祭としての供養形式である。即ち、シクリ出土の太子苦行像台座正面の浮彫に見られるように(註九)、正面中央には、火焰の立ち昇る鉢を真中に挟んで、その両脇に片膝をついた比丘二人が曲躬恭敬して侍しているのであるが、このいわば燔祭供養の形式はやがて中国に入るに及んで、博山香炉を真中に挟んで左右両脇に比丘二人の侍する焚香供養の形式へと展開されてゆくことになる。処で、漢代以来六朝において朝野に珍重されたこの博山香炉は、香炉本来の焚香の目的もさることながら、香炉自体の珍重さのゆえに、次第に奉獻物としての意味をもつようになり、これも周漢以来伝統的に愛好された祭壇奉獻用の獅子形と組合せになつて、六朝獨特の財物供養の形式を成立させることになるのであるが、この財物としての博山香炉は、当然のこととして東西魏以降時代を追つて裝飾過多とな

り花枝に飾られた豪華な供養台上の博山香炉は、時としてその形態そのままに博山形の合子に置換えられることにもなる筈である(註一〇)。(玉虫厨子須弥座正面図の下段に見る蓋付き合子を載せた供養台と獅子形の靈獸二軀との組合せは、こうした系統の財物供養形式を示す好箇の例といえよう。

このように、礼拝の対象である尊像の膝下に、ピラミッド構図の供養形式を定着させるという方式は、祭壇形式の構成としては、きわめて正統的であり、玉虫厨子須弥座正面図においても、散華、焚香、財物の三供養形式が、須弥座上の龕内尊像を対象として構成されたものであることは、ほとんど疑いえないところであるが、いま様式史的に見て、こうした玉虫厨子須弥座正面図の供養形式に比較的近いものは、現在カンサス市美術館にある山西將來の西魏の碑像正面図(S. 570)であろう(註一一)。ここでは、龕内の尊像膝下に、博山香炉を真中に挟んで両脇に柄香炉をもつた比丘二人の拝跪する焚香供養、供養台上的花樹を挟んで両脇に靈獸の侍する財物供養の二つの供養形式が反覆重層しているのが見られるのであるが、この西魏碑像の正面図においても明らかなように一体、典型的な供養図にあつては、焚香であれ財物であれ尊像膝下の個々の供養形式というのは、龕内の尊像を、構図的、心理的中心として、尊像を圍繞する所従の菩薩、天王、比丘の諸像、飛天、靈鳥、靈獸、或いは供養者の列像などとともに、全体の図式的秩序のうちに、それぞれの構図的位置を与えられるのが普通である。玉虫厨子須弥座正面図の場合

も決してその例外ではなく、須弥座正面の供養図もまた、須弥座上の龕内尊像を中心として、宮殿内壁面の千仏像、宮殿外壁面の天王像及び菩薩像との密接な構図的連繋のもとに、はじめて一箇の供養図としての図式的完結を示しえているものといえる。舍利供養図説の発生も、もともとは龕内尊像と須弥座正面図との有機的連繋を無視したところに、その謬因が伏在していたのである。

私は、玉虫厨子須弥座正面のこの供養図を、今日なおも流布されている舍利供養図説からきびしく区別するために、とくに讃仏供養図と呼んでおきたいのである。

処で、玉虫厨子の須弥座には、このほかにもいま一つピラミッド構図の讃仏供養図が描かれているのを見る。即ち、それは須弥座背面図においてである。須弥座背面の主題について、そこに描かれている巨大な枯木状の山岳を、須弥山と目する点においては、すでに何びとも異存のないところであるが、その須弥山の下的大海に描かれている四注造の宮殿形を何と見做すかについては、いまだ確たる定説をみてはいない。しかし、宮殿内の二菩薩所従の結跏趺坐仏の頭部背面の空間に竜形が描かれており、また宮殿外の左右岩礁上にも二組の竜と鳥の組合せが見えているので、竜宮における何らかの描現であることには、まず間違いないであろう。では如何なる竜宮図であろうか。そこで注目されるのは、竜形によって相互に関連しあっている、宮殿内の中央坐仏像と宮殿外左右両脇の二組の竜鳥双像との間に、緊密な二等辺三角形が形

づくられている点である。即ち、須弥座正面図において見たものと同一方式の、ピラミッド構図を見るのである。それ故、この画面のピラミッド構図もまた、須弥座正面の讃仏供養図におけると同様、何らかの供養形式を示すものと見做されてくるわけである。

そこで、竜宮における讃仏供養を主題とする出掘經典として、まず海竜王経請仏品が考えられてくる。即ち、海竜王経請仏品によれば、海竜王靈鷲山に詣でて釈迦仏の説法を聴き信心歓喜して仏を大海の海竜王宮に請し、諸竜仏を供養して説法を聴問したというのであるが、須弥座背面図に見られる、竜宮における讃仏供養の図は、まさしくこの海竜王請仏竜宮の光景に符合するように思われる。須弥座背面図をして須弥山及び海竜王宮図と目する所以である。

さて、以上見てきた玉虫厨子絵各面の主題に関連して、当然のこととして、玉虫厨子の信仰形態が問題になる。この問題に関しては、すでに既稿において(註一二)、玉虫厨子と橘夫人厨子との龕形比較によつて、橘夫人厨子の阿弥陀信仰に対して、玉虫厨子を釈迦信仰によるものと目しておいた。その際、問題の論証は、もっぱら龕内の押出千仏像の様式史的検討の上に置かれ、厨子絵の主題の検討は後日に譲つておいたのであるが、いまここに玉虫厨子絵各面の主題を詳細に検討するに及んで、玉虫厨子の造像が、釈迦信仰にもとづくものであることは、いよいよ確実なものとして明らかにされてくる。即ち、須弥座両側面に見る捨身銅虎、施身問偈、二つ

の本生図が、釈迦信仰にもとづくことは自明であり、また、これまで主題の解釈に疑義の多かつた宮殿背面図が、釈迦仏常住の靈鷲山(靈山)図と目されるに及んで、さらにまた、須弥座背面図に見る大海の宮殿が、海竜王宮における釈迦仏への讃歎供養を現わすの図と見做されるに及んで、この玉虫厨子龕内の尊像を、釈迦仏以外に求めることは、きわめて困難といわざるをえないであろう。

では、玉虫厨子の本尊たるこの釈迦像は、龕内において、独尊、三尊、五尊、七尊等々の如何なる存置形式をとつていたものであろうか。この問題に関しては、これまで大方の諸先学によつて、その指摘を見逃されてきたことではあるが、鎌倉時代の法隆寺寺僧顕真によつて記された、聖徳太子伝私記亦名古今目録抄に、玉虫厨子仏龕内の尊像の存置形式を伺わしむるに足る、重要な記載が見られる(註一三)。即ち、顕真は、厨子内の尊像如何に関して、

其内金銅阿弥陀(傍)古帳。
釈迦像云云。三尊御。

其盗人取。光二計所残也。(註記略——筆者)

と記しているのであるが、この記載によると、顕真開扉の時には、すでに玉虫厨子龕内の尊像は、盗難によつて失われていたことが判る。それ故ここに金銅阿弥陀三尊御すと記載はされているが、顕真自身の眼でそれが確かめえられていたわけではない。恐らく顕真は当時の阿弥陀信仰の盛行に則つて一応厨子の本尊を阿弥陀と目しながらも、彼自身なお一沫の

疑義を古帳の記載に託して、釈迦像云と断わらざるをえなかつたのであろう。処で、ここで注目しておきたいのは、実は、其盗人取。光二計所残也。という後半の記載である。この記載によつて、尊像の名称の当否はともあれ、龕内の尊像が、独尊像ではなかつたことは、まず明らかである。即ち、盗人の取残していつた光背二つは、脇侍二躯の光背と目されてしかるべく、前半の三尊御という顕眞の記載を十分に裏付ける、何よりの物的証拠といふべきであらう。

かくして、玉虫厨子の尊像が、金銅釈迦三尊像であつたであらうことは、十分に推察しうるところとなつたわけであるが、龕内尊像が釈迦像であることが確めえられることによつて、龕内壁面の金銅押出千仏像を、釈迦仏圍繞の分身仏と目する解釈も、ようやく相關的な拠りどころがえられることになるのであり、また、須弥座正面に描かれた讃仏供養図も、釈迦仏の三尊形式と、分身仏の圍繞形式とをえて、ようやく一大讃仏供養形式としての図式的完結を見ることになるのである。また、玉虫厨子の宮殿が、その斗拱において、正面三間側面二間をとり、正面の斗拱四つの向きが扇状に左右に開かれている理由も、龕内尊像が三尊であることを考えればうなづかれうることである。

なお、最後に、龕内尊像の三尊形式に関連して一言断つておくと、宮殿背面図の靈鷲山頂の三つの如来坐像形についてかつて私は、旧稿「玉虫厨子絵の主題に関する疑義」において(註一四)、この三つの山頂における三仏顕現の意味づけに

大変苦労したのであるが、その際の解釈の当否は別にして、いま表現形式についてのみ考えれば、靈鷲山山頂の三仏表現の仕方は龕内の三尊形式に照応してのことと見て差支えないように思われる。山容の表現に三山形式をとるのは、中国上代において伝統的であり、その三山山頂に三仏を配するのは、別段、深い意味があつてのことではないかも知れない。須弥座背面の須弥山及び海竜王宮図における、海竜王宮内の釈迦像がやはり二菩薩所従の三尊形式であることも、併せてここに附言しておく。

(註一) 玉虫厨子の絵画が、本来色漆画であつたか、或いは密陀画であつたかについては、未だその何れも確証されえていないのが現状である。即ち、岡田譲氏も科学的調査の結果について左のとおり述べていられる。

「それらの絵は密陀絵の手法とされていたが、近年漆絵説がで、さらに一九五〇年から五三年(昭和二五年から昭和二八年にわたつての正倉院密陀絵調査と並んで行われた玉虫厨子の科学的調査の結果では俗にいう密陀絵ということになった。密陀絵ということは近世のもので、油にそれの乾燥剤である密陀僧(一酸化鉛)を加えて煮たものに顔料を混せて描いた一種の油絵であり、漆絵というのは漆に朱あるいは黄、緑の顔料を混ぜたいわゆる色漆で描いたものである。玉虫厨子裝飾画の密陀絵調査は紫外線照射による螢光の観察を中心におこなわれたものだが、学術上ではなお、検討を要する点が多いようである」(角川版「世界美術全集」2 昭和三六、二、二八 一九七頁。)

私としては、玉虫厨子絵が密陀絵であるということの確実なる証拠が挙げられるまでは、六角紫水氏の「玉虫厨子絵画の顔料は密陀僧に非ざるの弁」(『仏教美術』第一三冊)玉虫厨子の特殊研究昭和四・六・一九(四三頁)に組して玉虫厨子の絵画を楽浪漆器系統の漆画と見做しておきたいと思う。

(註二) 玉虫厨子須弥座正面図を「舍利供養図」と見做す論著の主なものは左のとおりである。

関野貞「日本工芸史概説」(『日本の建築と芸術』所収 昭和一五・六・一〇) 五一―五頁

沢村専太郎「推古期の絵画」(『日本絵画史の研究』所収 昭和一九・九) 二四頁

谷信一「日本美術史概説」(昭和二三・四・五) 二五頁
上野直昭「日本美術史上代篇」(昭和二四・四・五) 七

六頁

長広敏雄「飛天の芸術」(昭和二四・七・二五) 一九頁
源豊宗「玉虫厨子とその絵画」(『総観法隆寺』所収 昭和二四・一〇・一) 一九七頁

亀田孜「古代の絵画」(平凡社新版「世界美術全集」

第九巻 昭和二七・一二・二五) 六九頁

秋山光和「飛鳥・白鳳の絵画」(角川版「世界美術全集」

第二巻 昭和三六・二・二〇) 一九二頁

岡田譲「飛鳥・白鳳の工芸」(角川版「世界美術全集」

第二巻 昭和三六・二・二〇) 一九七頁

浅野清「法隆寺」(教養文庫版昭和三八・四・三〇) 一五四頁

また、宮殿背面図を「宝塔図」「多宝塔図」或いは「出家起塔功德図」と見做す論著者の主なものは次のとおりである。

関野貞 前掲書(註二) 参照

滝精一

沢村専太郎

上野直昭

長広敏雄

源豊宗

小杉一雄「中国文様式の研究」(昭和三四・五・三〇) 九七頁

(註三) 春山武松「日本上代絵画史」(昭和二四・一二・三〇)

拙稿「宗教画における空間表現の問題——玉虫厨子絵の主題に関する疑義をめぐって——」(『美学』二四号 所

収) 三七頁

(註四) 上野直昭「日本美術史上代篇」(昭和二四・四・五) 七六頁

(註五) 小杉一雄「中国文様史の研究」(昭和三四・五・三〇) 九九頁

(註六) 花山信勝校訳 岩波文庫版「法華義疏」上巻(昭和六・五・五) 七頁

(註七) 春山武松「日本上代絵画史」(昭和二四・一二・二〇) 一一頁

(註八) 既出「日本上代絵画史」(一一頁)

なお、法隆寺金堂壁画浄土変に描かれている供養台上の

容器については、同氏の左記の著に詳しい。

春山武松「法隆寺壁画」(昭和二二・一〇・一)一五一頁

(註九) 西バキスタン、ホーラル中央博物館蔵 石影一一四世紀
毎日新聞社「バキスタン古代文化展解説」(昭和三六・三・三〇)五圖

(註一〇) 水野清一、長広敏雄「響堂山石窟」(昭和一二・九・一〇)図版六六

(註一一) 水野清一「中国の彫刻」(昭和三五・一・一)五三圖

(註一二) 拙稿「玉虫厨子制作年代考(四)——仏龕形式より見た玉虫厨子の様式年代について——」(『成城文芸』第二六号所収)六〇頁

(註一三) 高橋順次郎・望月信亨共編「聖德太子御伝叢書」(昭和一七・九・三〇)九七頁

(註一四) 拙稿「玉虫厨子の主題に関する疑義」(『宮崎大学学芸学部研究時報』第一巻第一号 所収 昭和三〇・三・三〇)一二頁

二、玉虫厨子絵の様式年代に関する 従来の考え方について

玉虫厨子絵の様式年代に関しては、旧来、これを飛鳥様式と見做す見方が支配的であつたが、近年にいたつて、これを一時代繰上げて白鳳様式とする考え方が現われている。

玉虫厨子絵の様式年代を飛鳥とする見方の根拠として、こ

れまでつねに指摘されてきたものは、玉虫厨子絵各面の個々のモチーフに見られる漢魏的性格であつた。これまで先学の玉虫厨子の絵画に関する論説中、前述のようにその主題論になお多くの疑義があるとはいへ、その論旨精緻をきわめ、その直観的洞察今日なお傾聴に価するのは、故田中豊蔵博士と源豊宗氏との御説であるが、ともに、玉虫厨子絵の様式をして漢代の系統を継ぐものと目する点においては全く同じ帰結を得ているのである(註一)。

なおこれまで、玉虫厨子絵が漢代様式を継ぐものと目される場合、つねに比較例証されるのは、楽浪出土の漆画遺品であり、高勾麗墳墓内の壁画であつたが、この両論説においても、勿論例外ではない。いま、玉虫厨子絵の様式をして、積極的に漢魏芸術の系統と目していられる田中説の根拠を概略述べておくと、左のとおりである。

第一に、玉虫厨子絵各面の主題を見ると、何れも仏教的主題ならざるものはない。にも拘らず、個々のモチーフのなかには、漢魏において盛行をみた種々の非仏教的なるものの混入が見られる。例えば、玉虫厨子須弥座背面画において、須弥山をめぐる日月が、日輪は三足鳥、月輪は兔で表わされているが、この二形式は漢民族が日月を表わすのに常に借り用いたものである。また、この須弥山図には、同じく非仏教的画題である漢代盛行の靈鳥にまたがった空中飛行の仙人が描かれているのが見られる。更にまた、細部的にみると、正面扉の天王図においては、漢の石刻画そのままの形を成した環

頭の直剣が描かれ、また、手にしている長戟の羽旄も後世にはあまり類例のないものと言える。

第二に、玉虫厨子絵の画法をみると、その飛動する筆致において、色彩において、構図において、楽浪出土の漆器や高勾麗墳墓壁画との間に著しい相似点がみられる。就中、玉虫厨子絵における彩色は、中国古代に使用された彩漆画の一種であり、楽浪遺品の彩漆画と手法上の一致をみている点からして、両画の近さが推測される。かように、仏教以前の楽浪、その継承者たる仏教以降の高勾麗の両画法と直接関係のある玉虫厨子絵というものは、漢梵両式混淆の、ほとんど中国仏教芸術原始状態を如実に示しているものと言える。

田中説の論旨を要約するとおよそ以上の通りになるわけであるが、なお田中氏はそれについて言及されてはいないが、田中氏が、玉虫厨子絵にみられる漢代的モチーフとして挙げられている日月形、空中飛行仙人形も、実は画法の場合がそうであつたように、やはり高勾麗古墳の壁画の上に、なおも引続き現われてくるのを見る。即ち、玉虫厨子絵に現われる日月形、飛行仙人形が輯安県高勾麗古墳の四神塚壁画に見られるわけである。もつともこの高勾麗古墳では、日輪形の方は玉虫厨子絵の場合と同様に三足鳥であるが、月輪の方は兎ではなく蟾蜍（ひきがえる）で現わされている。かような点からみると、田中氏の言われるように玉虫厨子絵における個々の画材、画法には、多分に漢代楽浪文化の後継者である高勾麗壁画の影響を受けていることはいなめない事実であり、

田中氏は、これによつて、玉虫厨子絵の制作年代をして、遠く六朝を越えて漢魏芸術の境域に迫らんとするものあり、として（註一）、

「竟に玉虫厨子是我邦仏教遺物中の最古のものなりけり。古今目録抄は之を推古天皇に帰す。余を以つて之を觀れば、更に推古を過ぎて敏達、欽明に及ぶとも甚だ矛盾する所なしといはんとす。」と断じていられるのである。

他方、源豐宗氏もまた、同様に、玉虫厨子絵と高勾麗時代の古墳壁画との類似を指摘して（註二）、

「たとへば大体六世紀頃に作られたであらうと見られている遇賢里の古墳の壁画に於ける飛天・人物其他山や鳳凰等の形象を見ると、其の表現の觀念的抽象的な点に於いてはまさしく玉虫厨子に類似している。それ等の壁画が楽浪時代の漢文化の伝統に立てる事は、漢代絵画の遺物によつても之を証する事が出来る。」と述べていられる。

もつとも玉虫厨子絵の年代推定に関しては、田中氏がすでに述べておいたように、玉虫厨子絵をして遠く六朝を越えて漢魏芸術の境域に迫らんとするものありとして、その制作年代を推古朝乃至はそれ以前の敏達、欽明兩朝にまで遡上らして考えていられるのに対して、源氏は、細部表現において、例えば、宮殿左右兩側面の扉に見える菩薩像細部と、彫刻における一般推古尊像の菩薩像細部との間に、冠や天衣などの

上に若干の形式的特徴の相違が見られるところから、玉虫厨子絵をして、推古時代と白鳳時代との過渡的様式を帯びているということが出来るであろう、としている。かように田中氏と源氏とは、玉虫厨子絵を一樣に飛鳥様式に擬する場合においても、その制作年代を、前者においては、より遡上つて考え、後者においてはより降つて考えている違いはあるが何れにしても、玉虫厨子の絵画を高勾麗古墳の壁画との比較において、そのモチーフと画法との著しい類似を指摘することによつて、様式史的には、漢魏様式の伝統を継ぐものと見做している点、田中源両説ともに一致した結論を導きえているものといえよう。

こうした田中、源両説に代表される旧來の、玉虫厨子絵飛鳥様式説に対して、玉虫厨子の絵画様式を従來の飛鳥説から一時代繰下げて、これを白鳳時代におく白鳳様式説が、最近野間清六氏より提起されているわけである。ところで、すでに見てきたようなこれまでの玉虫厨子絵飛鳥様式説が完全に覆されるためには、まず当然のこととして、玉虫厨子絵漢魏様式繼承論の根拠となつている、玉虫厨子絵と高勾麗古墳壁画との相似説が、全面的に否定し去られることが必要になつてくるわけであるが、この点に関しては、野間氏は(註三)、

「高勾麗の壁画に似ているか否かは、見解の相違による。かの天寿国曼荼羅に見る画風こそ、幾らか高勾麗のものに似ているが、玉虫厨子の画風は、詳しく見れば決して似ていないのである。奈良時代の画風よりこの玉虫厨子の画風の方が

高勾麗のものにより近いのは当然である。」

とし、玉虫厨子絵を天寿国繡帳から分つその理由として、

「天寿国曼荼羅の簡勁な画風こそ、高勾麗の古墳の壁画に似るところがあるが、玉虫厨子の絵には遙かに微妙な表現がある。」

旨、述べていられる。ここで野間氏が言われる玉虫厨子絵の微妙な表現とは一体何であるか、がなお問題になるわけであるが、その点について野間氏は、とくに須弥座左右側面の捨身飼虎、施身問傷の兩本生図を挙げ、この絵の本質的な特色は、そのメルヘン(説話)にふさわしい抒情的な表現にあると思う、として次のように言われている。

「画面はあたかも象徴劇の舞台を見ような、シンボリックな背景である。岩も木も現実からは遠い、單純化された形であらわされている。その象徴的な表現は漢代の楽浪の遺品にも見られ、この画風の古様なことが言われるわけでもあるが、この画面に漲つている抒情性は、楽浪や高勾麗のものはもちろん、天寿国曼荼羅の中にも見られない大きな特色である。一つの木の幹、一つの竹の葉、一筋の蔓草にも情趣的なものが流れている。空間には散花や香煙が陽炎のように浮びりりカルな画面を一層効果的にしている。私はこうしただけであつて、この感覚こそ、白鳳期の大きな収穫とも思うのである。」

野間氏がここで、玉虫厨子絵に見られる抒情性を指摘され

たことは正しい。しかし、ここで問題になるのは、そうした抒情性をして、天寿国繡帳には見られない玉虫厨子絵に個有の特色と見做し、それをもつて白鳳の感覚と見ていられる点である。

そこで注意しておきたいのは、野間氏も指摘されていることではあるが、玉虫厨子絵に見られるリリズムというものは、個々には繊細流麗な線条のながれや、その自由なたゆたいとにその多くを負うているとはいえず、やはり画面のいわば余裕空間に描かれている草木のたたずまい、散花や香煙のただよいなどのかもし出す画面全体にみこざる情趣なのであり、とくに玉虫厨子絵の場合草木の描出においてその抒情的表現が著しいという点である。草木の抒情的表現は、単に本生図の樹木草叢において見られるばかりでなく、宮殿の扉面脇の頻立に描かれた草木にも見られるのである。即ち一般的にいつて抒情的感情移入というものは、草木の描出において最もその場所をえてくるからである。

ところが、今日残存の天寿国繡帳は、僅かに方二尺八寸ほどに断片を貼附した寄せ集めの残欠にすぎず、到底当初の図相を想像的にも復原することは不可能であり、画面全体に漲る情趣はおろか、女人によつて憧憬されたこの浄土の一本一草の光景すら眼に浮べえないのである。

また同様に、野間氏も指摘なされている玉虫厨子絵に見られる象徴的表現が、当初の天寿国繡帳にあつたかどうかという点も、画面全体を見なければ何とも判断いたしかねるこ

とであるが、しかし、現在残されている天寿国繡帳断片の家屋や水面の非現実的な表現から推して見るときには、天寿国繡帳においてもやはり玉虫厨子絵の画面と同じくより象徴的な表現がなされていたであろうことはその主題からも推測されるのである。その点においては、玉虫厨子絵も天寿国繡帳も、ともに高勾麗古墳の壁画に見られる象徴的表現に相通うものがあつたもののように思われるのである。

しかしそのまゝに、天寿国繡帳と玉虫厨子絵とを比較する際に考えておかなくてはならないことは、天寿国繡帳が刺繍であり、玉虫厨子絵が漆絵である点である。即ち、時代如何に拘らず、はじめから材質 *matière* が違つているのだということが、見落されてはならないのである。玉虫厨子絵の抒情的表現をより効果的にしている線条の美しさも、玉虫厨子絵が漆絵であることと無関係ではない筈である。法隆寺金堂壁画における四大浄土変相と勧修寺繡帳における釈迦說法図とが、ほとんど相似た表現形式をもち、ほぼ同じ様式年代に属しながら、その材質の相違のために、感覚的にはかなりの隔りを感じさせるのと同断である。

そこで天寿国繡帳と玉虫厨子絵とを比較して論をなす場合には、両者の材質の相異と現存の天寿国繡帳が全く復原不可能な残欠にしか過ぎないことに絶えず留意して、現在見られる状態においても、なお玉虫厨子絵と対等に比較考証しうる場を求めなくてはならない。それには両者細部の形式的特徴の即物的比較に俟つ以外にはないであろう。同一条件にあり

さえすれば、たつた一人の人物形、一つの家屋形、草木形すらも、いやその個々の部分的細部すらもその両者の表現形式を比較して時代様式の考察にまで及ぶことが十分に出来る筈である。線一つ面一つにも時代の造型感覚は、まぎれようもなく現われてくるからである。

では、天寿国繡帳と玉虫厨子絵とにおいて、その細部形式の上には、どのような対立が見出されるであろうか。野間氏はこの点をどのように考えていられるか、その即物的な論証が、ここでは最も肝要な問題なのであるが、この点に関しては、野間氏は全く触れていられないので、次章において玉虫厨子絵における細部形式が、果して野間氏の言われるように白鳳様式を示すものであるか否かの検討の際に詳しく比較論証してゆきたいと思う。それ故、天寿国繡帳との対比はしばらく措き、まず野間氏が、玉虫厨子絵細部において、その如何なる形式的特徴をもつて、玉虫厨子を白鳳と見做す根拠としていられるであろうか、箇々の検討は後述するとしても、いまその諸点を顧ておく（と左のとおりである（註三））。

第一、宮殿前面扉に描かれている天王像の服制が、きわめて細部まで孝徳朝前後の造像と目されている法隆寺金堂四天王像と似ている。

第二、宮殿側面扉にある菩薩像の頸が細く身をくねらせているのは、飛鳥時代の剛直な菩薩の姿態とは異つてゐる。なお服制を見ると頭上は冠でなく三面頭飾になつてゐる。また上半身裸体である。その何れも飛鳥の服制と異なる。造形感

覚の上では百済観音像に通じるが、百済観音像より一層白鳳的感覚が強い。

第三、この菩薩像において例えば衣文や翻る頭飾の紐に見られるように線条的な美しさが著しい。また、菩薩像の手指天王像の手に持つてゐる鉾などきわめて繊細であり、線的な情趣性を示している。菩薩像の手指の細さには、百済観音像のそれに相通うものがある。

野間氏が玉虫厨子絵細部に見られる白鳳的な形式的特徴として挙げていられるのは、以上の三点であるが、ここで見落されてならないことは、野間氏の立論が、これまで一般には飛鳥様式の典型と目されてきていた法隆寺金堂の四天王像及び百済観音像を、白鳳様式に属するものと見做した上で、それとの関連においてなされている点である。

故に、野間氏の玉虫厨子絵を白鳳とする推論がここで成立するためには、法隆寺金堂の四天王像及び百済観音像が白鳳様式に属することの論証が、まずなされていなければならぬ筈であり、その立論過程の是非が問題となつてくるものとすれば（註四）、究意、玉虫厨子絵の様式年代の解明も、日本上代遺品すべての様式史的再検討を俟たなければ十全にはなしえないわけであり、そのためには、日本上代の造形遺品に見られる如何なる表現形式を、或いは如何なる表現形式の系統を、飛鳥、或いは白鳳の時代様式とするか、その根本の原理がまず確立されていなければならないのであるが、今日なお方法論的に納得のゆく様式史観はいまだ現われていない

のである。

以上、諸先学によつてなされてきた旧来の玉虫厨子絵飛鳥説及び近年來提起されている白鳳説の、それぞれの立論の根拠と問題の所在とを紹介し、併せてこれに若干の批評を加えてきたのであるが、なお次に稿を改めて、玉虫厨子絵の細部に即しつゝ見逃されてはならない主要なる形式的特徴の幾つかを指摘し、その様式史的意味を問うてゆきたいと思う。

(註一) 田中豊蔵「玉虫厨子に関する考察」(「大塚博士還暦記念

美術及芸術史研究」所収 昭和六・一・一〇) 八〇三頁

源豊宗「玉虫厨子及び其の絵画に就いて」(「仏教美術」

第十三冊 玉虫厨子の特殊研究 所収 昭和四・六・一五)

一三頁

(註二) 源豊宗「玉虫厨子とその絵画」(「総観法隆寺」所収 昭

和二四・一〇・一) 二二〇頁

なお、源氏の前掲書とは二十年間の隔りがあり、内容も若干変つてきているので、本書における引用はすべて後著に拠っていることを断つておく。

(註三) 野間清六「飛鳥・白鳳・天平の美術」(昭和三三・八・

二〇) 五六頁

(註四) 同 五八頁

(註五) 野間清六氏の法隆寺金堂四天王像及び百済観音像の白鳳

論に関しては、前掲書の四一頁、及び四五頁をそれぞれ参照して載きたい。

三、玉虫厨子絵細部より見た様式年代について

玉虫厨子の制作年代を、その絵画様式の上から検討する場合にも、まず最初にはつきりさせておかねばならないことは、様式史的に見て、如何なる表現形式を飛鳥様式と規定し、或いは白鳳様式と規定するか、その両者の時代様式の基本的な概念規定を明瞭にしておくことである。すでに私は、建築意匠、仏龕意匠、あるいは文様意匠の上から玉虫厨子の様式年代を説明していくに際して、飛鳥様式を漢魏の伝統を受けた朝鮮三国の直模様式と規定し、白鳳様式をそうした朝鮮三国直模の和様化と隋初唐様式との折衷様式と見做してきたのであるが、いま玉虫厨子絵の様式年代を説明するにあつても、この基本的な概念規定を適用しておきたいと思う。

思うに、ひとり玉虫厨子の問題に限らず、日本上代における実年代未詳の諸遺品の制作年代を推定する手だては、その大部分がその作品に即した即物的な様式史的検討に委ねられているわけであるが、これまで、飛鳥、白鳳兩時代様式概念規定が極めて曖昧であつたために、飛鳥、白鳳の時代区分はとかく政治的な立場からのみなされた劃一的区分の他律的適用にとどまつて、作品自体の表現形式に則した自律的な芸術史的時代区分を有しなかつたのである。そのために、時としては白鳳時代の前後をそれぞれ飛鳥後期、奈良前期とし

て両方に繰入れてしまふべきだという論も出てくるわけである。私は、奈良時代に盛行をみた所謂天平様式については、これを盛唐直模様式と目して飛鳥様式の和様化と隋初唐様式との折衷とよりなる白鳳様式に対立するものと見ており、ひとり政治外交史的な立場からのみならず、様式史的な立場からも天平時代に先行する白鳳時代の存在をはつきり認めているのである。もつともそうした表現形式の自律史としての様式の立場から規定されてくる白鳳時代というものは、これまで言われてきたように孝徳朝の大化改新を境としてきつちり年表史的に始まるというわけにも、また白鳳様式が元明朝の平城京遷都をもつて直ちに終焉するというわけにもいかなないのである。

ここで私が、玉虫厨子絵の様式年代の検討を始めるに際して、まず私自身の白鳳史観を述べとくにその様式史的な年代区分と政治的な年表的年代区分とがかならずしも劃一的な一致を見るものではないということを最初に断わっておくのは、先に述べた野間氏の玉虫厨子白鳳説において見られたように、即ち、野間氏は玉虫厨子絵に現れてくる天王像がその光背銘によつて孝徳朝前後の作と目され得る法隆寺金堂の四天王像によく似ているというそのことをもつて、直ちに玉虫厨子を白鳳に繰下げる有力な論拠の一つとしていられるわけであるが(註二)、いま両者の表現形式の異同はしばらく措くとしても、玉虫厨子絵の天王像を法隆寺四天王像とともに孝徳朝前後におくことで、玉虫厨子の制作年代をもただちに

年表史的に白鳳に帰してしまふ単純な見方も決して少くないからである。なお、野間氏は、法隆寺金堂の四天王像の表現形式に倣した上でこれを白鳳と見倣していられるわけであるが、同時に法隆寺金堂の四天王像の広目天像においてその光背の造像銘にみえている山口大口費の名前が、日本書紀孝徳天皇白雉元年の条に勅命による千仏像の造像者として記されているところから、法隆寺四天王像の造像年代を千仏像の造像された孝徳期前後、即ち白鳳に擬せられたことも事実である。しかしここで注意すべきことは山口大口費の生存年代の振幅如何によつては法隆寺四天王像の造像年代は、孝徳期を中心にして優に三四十年も揺れることもあり得るという点である。それ故、法隆寺四天王像の制作年代を、このことで直ちに孝徳朝前後に擬することも、またこの法隆寺四天王像の様式を、その制作年代が孝徳期に擬せられることで直ちにこれを白鳳と見倣すこともそれぞれ早計に過ぎると言わざるをえないことになる。要するに法隆寺金堂の四天王像であれ、玉虫厨子絵であれ、年代未詳の作品の制作年代の考察は、結局各自の表現形式如何を即物的に問うことから始める以外にはなさそうである。

それ故本稿では玉虫厨子絵に即しつつ、その細部に現われた人体表現、自然表現、あるいは空間表現などに見られる形式的特徴を検討し、その様式的意味を解明していきたいと思う。その際、漢魏の伝統を継ぐ朝鮮三国直模様式の系統を受けた表現形式を飛鳥様式に属するものと見倣し、隋初唐様式

の影響下にある表現形式を白鳳様式に属するものと見做すという、私のとるべき基本的な様式史的立場についてはすでに述べておいたところである。

(一) 人体及び鬼獸形の表現形式について

すでに述べておいたように、野間清六氏の玉虫厨子白鳳説の有力な根拠となつたものは、玉虫厨子宮殿部の正面扉に描かれている天王像と孝徳朝前後の作と見做された法隆寺四天王像との相似にあつたわけであるが、果してそうであらうか。玉虫厨子白鳳説是非を解く鍵の一つであるこの問題の解明からまず始めていきたいと思う。

この両者は、確かにその服制において北魏系統の風俗を示しており、小札状の挂甲を着けている点長袴ともに菱型状の裾模様が見られる点など服装の上では細部的な類似が見られなくもないのであるが、ひとたびこの両者の人体表現を比べる時には、両者の間に著しい形式的特徴の差違が見られることに気がつく。いまこの両者の人体表現上における形式的特徴の差違の検討を通して、その両者の間に紛れもない様式対立の存在が認められることを指摘しておきたいと思う。

まず最初に法隆寺四天王像自身の様式史的位置について述べておくと、これまでこの四天王像は、推古天皇三十一年（六二三）の法隆寺金堂釈迦三尊像と同じく飛鳥様式に属するものと考えられてきたものであるが、しかしこの両者の間には

その人体表現の上において、かなり顕著な相違が認められるのである。その肉付け *modelé* において、前者の勁直な扁平性に対して、後者は丸みのある角材状のブロックをなしており、着衣 *costume* の表現においても、前者においては衣褶の線は勢いよく末広がりに下降しすそにおいて鋭い反転を示すのであるが、後者にあつては下裳はゆるやかに垂直に下降しすそでは波状連続のひだをつくつているのである。そうした形式的特徴を様式史的に見るならば、前者はその源流を容易に北魏竜門石窟の諸尊像に見ることが出来るの対して、後者に最も近い例としては、まず何よりも北斉の北響山石窟中洞外壁の神王像（註二）が挙げられるであらう。この神王像の上半身は損傷をうけているので挂甲の具合を見ることは出来ないが、その肉付けと着衣において、もつともこの法隆寺金堂の四天王像に相通うものを多く見出すことが出来るのである。何れにしても、この像の肥満型の角材状ブロックをなす肉付けは、六朝末より隋代に現われる造型の最たる特徴といえるのではあるまいか。私は、北魏竜門様式を踏む法隆寺金堂の釈迦三尊像に対して、六朝末より隋代に現われてくる新様式の影響を見せているこの四天王像を、飛鳥様式より一時代繰下げた白鳳様式に属するものと見做し、なお細部的には飛鳥様式の形式的特徴をもとどめ得ている点から見て、その初期の段階に位置せしめておきたいと思うのである。その点では、私はこの法隆寺金堂四天王像をして、この像の存在によつて白鳳時代は開幕すると述べていられる野間氏の御説

(註三)には賛成である。しかしそれはあくまでも様式史の観点からであつて、この四天王像の実年代を直ちに、この作者山口直大口の名前の日本書紀に現われている孝徳朝の白雉元年(六五〇)に擬することによつて、この像を白鳳に編入せしめるわけではないのである。

さて、では白鳳様式の開幕に位置するものと見做されうるこの法隆寺金堂四天王像に対して、玉虫厨子絵における天王像は、その形式的特徴において、飛鳥、白鳳何れの様式に属するのであろうか。ここにおいて玉虫厨子絵の天王像と法隆寺金堂の四天王像との間の形式的相違の有無が問題になつてくるのである。いま両者を比較していくと、最も顕著な相違として気がつくのは、法隆寺四天王像が肥満型の正面直立形を示しているのに対して、玉虫厨子絵の天王像の方は瘦型の斜正面向き「く」の字の屈曲形を示している点である。また、鎧を着た両肩は、前者が丸みのある無肩であるのに対して、後者においては怒肩であり、しかも鎧の肩被いは鳥の翼のように外方に鋭く張つてゐるのである。こうした両者の肩にみられる特徴の相違は下裳の裾の垂れ具合にもみられるのであり、前者においては静かに波状の裾模様をつくつて垂れ下つてゐるのに対して、後者においては鋭い刃状の裾となつて翻つてゐるのである。即ち、両者の細部の間には肥瘦、柔剛、静動の極めて対照的な形式的特徴の対立が認められるのである。この対立は明らかに異つた二つの表現形式の対立であり、そこには私は時代的な様式対立の存在をみるわけである

が、法隆寺四天王像の形式的特徴が、既に指摘しておいたように六朝末期の斉周乃至は隋代様式のそれを示すものとすれば、玉虫厨子絵の天王像にみる形式的特徴は、それ以前の漢魏の系統の様式に相通うものと言えるのである。

即ち、この玉虫厨子絵の天王像にみる形式的特徴は、ひとりこの天王像のみならず玉虫厨子絵全般の人体表現の形式に共通するものであり、宮殿部左右扉に描かれた菩薩像、或いは須弥座左右の本生図に現われてくる諸人物の立像形にも全く相通う特色であり、宮殿部の菩薩形、或いは施身問偈図における帝釈天像に姿態服装ともに極めて相似した菩薩形をも、我々は容易に北魏の雲岡乃至は竜門石窟内に、或いは敦理石窟における北魏壁画に見ることが出来る筈である。例えば、敦煌石窟の北魏壁画である二七五窟西壁、或いは二六三窟南壁の菩薩形は(註四)、その上半身裸体である点においても、斜正面向の「く」の字の姿態においても、手首の鋭い屈曲と指の繊細、細い足首と土踏まずのある細長い足などの身体末端の細部に至るまで、玉虫厨子絵の菩薩像とその形式的特徴をともしてゐるのである。また、北魏竜門石窟第一三洞外測に見られる菩薩形も(註五)同様の形式的特徴を示しているのであり、就中この菩薩形の姿態は、玉虫厨子絵における施身問偈図の帝釈天像図に極めて類似している点が注目される。

なお、野間清六氏はこの玉虫厨子絵における菩薩像に関し(註六)、

「またその服制を見ると、頭上に戴くのは冠ではなく三面頭飾と呼ばれる形式のものになつてゐる。また上半身が裸身であるところに、飛鳥的な服制とは異なるものがある。これらは系統の相違というより、やはり時代の相違と見るべきではないか。」

と述べて、玉虫厨子絵を白鳳に繰下げることの一つの理由とされているが、敦煌石窟の北魏壁画に現われてくる菩薩形には、実は既に三面頭飾が見えており、またその殆んどすべての菩薩像が上半身裸体なのである。それ故、既にこうした諸特徴が敦煌壁画に現われている以上、たといその例を雲岡、竜門の北魏石窟に徴しえないからといつて、直ちにかかる服制を非北魏的、非飛鳥的と見做すのは速断にすぎるのである。

なおあわせてこの敦煌石窟の北魏壁画についてさらに言及しておくと、高句麗古墳の壁画においてはしばしば見られた飛行仙人像もまた、この敦煌の北魏壁画例えば（二四九窟南頂壁画など）に現われているのである（註七）。玉虫厨子絵の須弥山図の中に非仏教的な飛行仙人が現われることから、そのモチーフの源流を高句麗古墳の壁画に仰ぎ、もつて玉虫厨子絵をして漢魏の伝統を継ぐものとみる解釈が、これまででも一般に行われていたのであるが、敦煌の北魏壁画にこの飛行仙人がみられるという事実、このモチーフゆえに玉虫厨子絵を北魏系とする見方をより補強するものと思われる。

またこの飛行仙人とともに同壁画には、玉虫厨子絵須弥座正面の髻仏供養図に現われてくる飛天像とその姿態を全く同

じくする飛天が見出されることも注意されてよい。即ち、玉虫厨子須弥座正面図において、その飛天像は上半身裸軀を正面に起し、腰から下を側方に捻り、片方の脚を深く腿に引きつけ、他の片脚は斜め上後方に伸ばしているのであるが、こうした玉虫厨子絵に見られる飛天の表現形式と全く同じものを敦煌北魏壁画に見ることができるのである。一体、飛天像の表現形式というものは、各時代によつてかなり顕著にそれぞれの時代の様式史的特徴を示し得るのであるが、この明らかに北魏様式を示している玉虫厨子須弥座正面図の飛天像に対して、法隆寺金堂壁画に描かれた飛天像は、同様に中国上代の遺例に照してみるとき初唐様式のそれを示していることが知られる。即ち法隆寺金堂には、外陣大壁の釈迦淨土変、薬師淨土変、弥勒淨土変および内陣天井下小壁にそれぞれ飛天像が描かれていたのであるが、ここに見られる飛天像は、胸部を正面向に起こし、両脚をそろえたまま斜め上後方に長く伸ばしているのである。玉虫厨子の場合、すでにみてきたように片脚を深く腿に引きつけて折り曲げ、他の片脚のみを斜め後方に伸ばしていたわけであり、両者の体型には自づと明瞭な形式的特徴の差違が見られるのである。このような法隆寺金堂壁画にみられる、いわばダイビング形式ともいふべき飛天像の表現形式は、既に響堂山石窟における北齊の飛天像にも現われているのであるが（註八）、敦煌壁画の中にも隋初唐の飛天像としてしばしば現われてきているのである（註九）。

なお、敦煌壁画には、法隆寺金堂壁画の浄土変相の図相とほとんど軌を一にする説法図が、隋代乃至は初唐壁画の中に見られることも併せて指摘しておきたいと思う（註一〇）。

次に、鬼獸形の表現としては、玉虫魏子絵には、例えば、須弥座側面の施身間偈図の羅刹に見られるがごとき鬼形、或いは、須弥座正面の贊仏供養図に見られる靈獸形など、空想上の鬼獸が描かれているのであるが、こうした鬼獸形は空想上の産物であるだけに、その表現形式には極めて自由な時代色の反映が見られるわけである。施身間偈図の羅刹に見られる鬼形については、すでに小杉一雄氏によつて、その人体表現の形式的特徴が、朝鮮扶余郡窺岩面外里より出土された百濟画壇に見られる鬼形など六朝時代の鬼形像と共通していることが指摘されているが（註一一）、裸体で褌を着け、首及び肩から羽毛を靡かせ、手足の指が二本乃至三本という諸特徴は確かに六朝個有の様式を示している。また須弥座正面に見られる靈獸形も、その面貌の表現の形式においては、羅刹に見られる鬼形の面貌と相通うものを見るのであるが、その有翼の獅子坐像形は、その形式的特徴において、明らかに六朝様式を示し得ているものと言える（註一二）。

更にこうした鬼獸形の表現に関連して、玉虫厨子絵における天王像脚下の侏儒形について一言してもおきたい。即ち宮殿正面扉の天王像は、上半身裸体の侏儒形によつて、その両肩に上げられた両掌によつて捧持されているのであるが、こうした侏儒形によつて尊像が捧げられる例は、やはり六朝の

遺品にその多くを見出し得るのである（註一三）。これに対して、法隆寺金堂の四天王像においては、その脚下には明らかに角のはえた鬼面形を有する鬼形がうづくまつているのが見られるのである。こうした四天王像の踏鬼形は、天平の戒壇院四天王像においてもつとも精彩のある踏鬼表現をえているのであるが、戒壇院四天王像の場合に見られるほどの動的表現は法隆寺金堂の四天王像の場合には未だ見られず、ここでは四天王像脚下の鬼形は、恭々しく四つんばいになつて拳で天王の剣の鞘を捧げ持つていたのである。

ともあれここで特に指摘しておきたいのは、かように玉虫厨子絵の天王像と法隆寺金堂の四天王像とにおいて、脚下に踏まえる対象が、侏儒形と鬼形というふうに著しく異つていゝ点である。玉虫厨子絵における四天王像と法隆寺金堂の四天王像との間に、表現形式上大きな相違を認め得ないとして、玉虫厨子の制作年代を法隆寺金堂四天王像と同年代に擬する野間清六氏の玉虫厨子白鳳説には、この点から見てもやはり疑義が残るのである。

（二）自然及び空間の表現形式について

玉虫厨子絵の自然表現において、最も異色のあるものは言うまでもなくその山岳表現である。即ち宮殿背面の靈鷲山図、須弥座背面の須弥山図、須弥座側面の両本生図などに見られる骨片状C字形の積み重ねによつて組成された山岳形が

それである。

そこに見られる玉虫厨子絵の山岳表現の最も著しい特色は、いずれもその表現が観念的抽象的であつて、自然主義的な山景描写が全くなされていない点にあるが、そうした抽象性の強い非自然主義的な自然表現は、漢魏以来の芸術に伝統的な表現法なのである。つぎにそうした玉虫厨子絵の山岳表現をその細部の形式的特徴に徴して検討していきたいと思う。

玉虫厨子絵における骨片状のC字形の集積によつて組成された山岳形は、その抽象的表現よりして、これまで朝鮮扶余窺岩面出土の百濟画塼山景図中の水晶形の岩板の集積によつて組成された山岳形と比較されるのが常であつた。こうした扶余出土画塼に見られる水晶形岩板の山岳形は、北魏の石仏光背に線刻された山岳形などにも現われているわけであるが(註一四)、しかしこうした六朝様式とでも言うべき水晶形岩板の山岳形は、玉虫厨子絵の骨片状C字形の山岳形とは、それ自身大いに趣を異にしているが、しかも前者は通常かなり自然主義的な描法による三山形式の山岳群の集積と共に現われてくるのであり、玉虫厨子絵の山岳形に見られるような極端な観念的抽象性は見られないのである。

では、玉虫厨子絵の山岳表現におけるこうした抽象性の強い非自然主義的表現法というものは一体何に由来しているのであろうか。そこで注目されるのは、玉虫厨子絵におけるこの骨片状C字形の集積によつて組成された山岳表現を、漢代

の蟠螭文系山岳文様に由来していることを指摘された小杉一雄氏の御説である(註一五)。私はこの小杉氏の見解に積極的に賛成であり、そうした蟠螭文系の漢代山岳文様の好例を、我々は前漢の金銀象嵌銅管の禽獸山岳文に見ることができ(註一六)。この漢代銅管の山岳文様は蟠螭文における螭首、C字形の体軀、瘤節をそなえる抽象的山岳形であり、反転連続するこの山岳形の上に鳥獸の走行が見られるのである。ところで、こうした漢代銅管の山岳文様と玉虫厨子絵における山岳形との相似に関連してさらに重要なことは、玉虫厨子絵の山岳表現に見られる特殊な賦彩法が漢代の象嵌模倣の漆絵から出たものである、という小杉氏の指摘である(註一七)。玉虫厨子絵の山岳に見られる賦彩法には、骨片状の輪廓を線描きし、その輪廓線の中を一節一節区切り赤、黄、白などの色彩で交互に塗りつけ充填する堀り塗り技法が用いられているが、そうした賦彩法は漢代の漆絵や泥彩の壺などにしばしば現われるところであり、玉虫厨子絵の彩色に関連してしばしば引き合いに出されている漢代楽浪彩篋塚出土の彩色漆匣(註一八)の竜形文の賦彩もこの手法に拠つていのである。このことは、この楽浪出土遺品の竜形文に見られる骨片状C字形曲線と共に玉虫厨子絵の山岳形を考えると際に見落されてはならないのである。こうした堀り塗りの賦彩法を、小杉氏は戦国時代以来の金銀象嵌の模倣から出ているものと見做していられるのであるが、いずれにせよ玉虫厨子絵に見られる山岳表現が、その源流を六朝を越えて漢代に

仰ぎ得ていることは、充分に察知し得るところである。

そこで玉虫厨子宮殿背面図の山岳形に改めて注意を払っておきたいのであるが、それは骨片状C字形の反転曲線の積み重ねによつて組成されたこの山岳形の山頂の部分に嘴や眼のある鳥首形が認められることであり、かくして山岳全体に鷲が翼を広げて立つている形姿を見ることができるのである。山岳形の先端を鳥獸形で象どる仕方でもまた漢代に見られるところであるが、私はこの宮殿背面図の山岳が鷲の形姿でもつて象形されていることに注目したのである。そうした象形表現の方法もまた漢代にその源流が見られるわけであるが、ここで背面図の山岳が鷲の形姿で象形されているということは、この山岳がとりもなおさず靈鷲山の表現であることを示唆しているのである。この宮殿背面図の図相如何に關してはすでに前述したところであるが、とくに指摘しておきたいのは、靈鷲山のごとき象徴的世界にまで昂められることを要する山岳表現というものは、かように極度な抽象的な非自然主義的描法においてより可能となるという点である。本生図表現においてはなお然りである。

なお、法隆寺金堂四天王像脚下の岩板を重ねたような積み木状の台座を山形と見做し玉虫厨子絵における骨片状C字形を積み重ねた山岳形とその様式を一にするものとする説もあるが（註一九）、仮に法隆寺金堂四天王像の台座の形式が山岳の表現であつたとしても、扶余出土の百濟面磚像に見る水晶状の岩板の積み重ねによつて組成された山岳形が、玉虫厨子

絵における蟠螭文系の山岳表現と何の關係もなかつたように、法隆寺金堂四天王像の脚下に見られる岩板積み木状の台座は、玉虫厨子絵における山岳表現と、系統の上からも形式の上からも直接のつながりは全くないように思われる。

次に山岳の表現形式に關して樹木の表現が問題になるのであるが、玉虫厨子絵の樹木表現には二つの型がある。その一つは山頂の土坡形の上に、或いは骨片状C字形の上に、あたかも草叢の茂みのように描かれた遠景の叢林であり、他の一つは風のそよぎすら感じさせる触感的ないわば近景の樹木とでも言うべき一木一草の写実的な表現である。面白いことにこの二通りの樹木表現が、同一の土坡、或いは岩塊の上に並んで描かれているのである。そのため遠景の叢林は近景の立木に比べると丈が余りにも低く、あたかも立木の下にはえている草叢のように見えるのである。

なお、こうした二通りの樹木表現のうち遠景の叢林について、小杉氏はその源流を漢代以来の山岳文様の重要な構成要素である並行細線による草木の表現においていられるが、そうした漢代以来の伝統を継ぐこの遠景の叢林と、近景の樹木とが、玉虫厨子絵の山岳図において混同して用いられている理由としては（註二〇）、

「つまり『遠望の樹木』を具備したままの山岳文様を、『捨身飼虎』や『施身問偈』などの諸場面の背景として用い、点景物にはそれにはかまわず写実的な大形の竹や木を描いたので、折角やや写実味を帯びた『遠望の樹木』がまるで下草の

ような役目に廻わらざるを得なくなり、このような表現上の極端な矛盾を露呈せざるを得ぬことに立ち至つたものと思われる。」

と述べていられる。

しかし、この小杉氏の解釈は、遠近法的な画面空間の秩序が念頭にあつての、表現上の極端な矛盾の露呈なのではないだろうか。玉虫厨子絵の筆者の能力をもつてすれば到底表現上思わぬ失策を犯すとは考えられないのである。とすると、そこに何らかの意図或いは遠近法空間とは別箇の画面空間の秩序によつて支配されてのことと考えざるをえない筈である。一体、玉虫厨子の絵画において最も注目すべきものの一つは、玉虫厨子絵の空間表現が遠近法に支配されていないということなのであるが、玉虫厨子の自然景の表現においても、俯瞰法的遠近法が全く用いられていないのであり、そのために、遠近法的な意味での遠景、近景の対照、或いは背景景物の区別がこの画面には本来存在しないのである。もともと自然的空間ではなく象徴的空間なのである、それ故、自然景のなかで特に大きく描かれている樹木は、劇中人物の点景としてではなく、その人物の直接に知覚された主観的対象として主意的主情的にクローズアップされているのである。対象が生き生きと感情移入されている所以である。

いま、玉虫厨子絵における草木の表現に関連して、玉虫厨子絵の空間表現について触れたのであるが、玉虫厨子の絵画表現を見てゆく上で最も重要な問題の一つなので、自然表現

法と関連させながら、さに見てゆきたいと思う。

すでに前章で述べておいたように、私は、玉虫厨子絵に見られる空間を、無限空間乃至は虚空空間と呼んでいるのであるが、それは玉虫厨子絵においては、自然の遠近或いは対象の奥行を表わす表現は見られないためであり、空間は虚空に向つて無限であり遠近法空間において前後の關係を表わす画面内の上下關係は、玉虫厨子絵においては地表より天空に向う虚空における高低の關係を表わしているからである。そして画面空間に見られる個々の対象は虚空空間における物の存在感の表現なのである。すでに見てきた靈鷲山や須弥山の山岳表現、或いは捨身飼虎、施身問傷の両本生図に見る岩崖表現は、骨片状のC字形反転曲線の積み重ねによつて組成されているわけであるが、そうした山岳形には全く自然景観としての遠近も山岳自体の立体的な奥行も見られなかつた筈である。それだけに有限的な空間によつて限定されない象徴な實在性が感じられてくるのであるが、そうした山岳形をとりまく飛天、飛鳥、天馬、雲、散華などの表現には、単なる対象の存在の表現というよりは、それらが虚空を飛翔、疾走する際の空間知覚が表現されることになるのである。それ故、対象の表現に則して言えば玉虫厨子絵における空間表現を、飛翔空間の表現と呼ぶこともできる筈である。玉虫厨子絵の草木の表現に抒情的な感覚性が見られるのも、風のそよぎなど空氣の感触がリアルにな図されているからである。その点から言えば玉虫厨子絵の空間表現は氣そのものの表現とも言え

るのである。すなわち氣韻生動の空間表現である。

こうした玉虫厨子絵における虚空空間、あるいは飛翔空間の表現法は、漢魏以来の伝統的な空間表現法の一つなのであるが、その例を我々は敦煌の北魏壁画や高句麗壁画の上に容易に見ることができる筈である。こうした敦煌乃至高句麗の壁画の最たる特色は画面空間を寸分の隙間もなく対象で埋めつくすにぎやかな空間充填法であるが、いま敦煌壁画に則して言えば、北魏の画面を埋めつくすものが主として飛翔物であるのに対して、隋代以降になると画面空間を埋めつくすものはむしろ地表物に多くなるのである（註二）。即ち初隋唐になると氣そのものの生動の表現よりは物そのものの存在が表現されてくることになるのを見る。こうした隋初唐の表現法が日本上代の絵画の上で示されるのは、やはり法隆寺金堂壁画においてである。ここでは物の前後關係が遠近法的に現わされており、空間は地表を主とする有限空間になるのである。また個々の対象も興行のある立体として現わされてくることになり、印度的、西域的描法を承けて、人体の肉付けには陰影がほどこされてくる。勿論人体表現にとどまらず自然表現など全てが自然主義的な表現意図を持ち、前者に対してはつきり様式史的対立を示すことになるのである。

（三）飛鳥遺品との比較から見た玉虫厨子絵の様式年代

私は玉虫厨子絵に見られる表現形式が、より多く漢魏の系

統を継承し得ているか、或いはむしろその多くを隋初唐の表現形式に負うているかを検討してきた。その結果、玉虫厨子絵の表現形式には、隋初唐の直接の影響は未だ現われず、そのほとんど全てを、恐らくは朝鮮三国よりその多くを伝来されたものと見られる漢魏の系統に受けていることを、かなりの程度確かめ得たようである。すでに述べておいたように、私は飛鳥様式を目するに朝鮮三国の直模様式とし、白鳳様式をしてその和様化と隋初唐様式との折衷様式と見做してきたわけであるが、この私の様式史観を以つてすれば、玉虫厨子絵の細部に見られるその様式年代は、当然、飛鳥時代に擬せられて然るべきものと言ひ得ることになる。

では、いま実際に、飛鳥時代の年銘を有する遺品とこの玉虫厨子絵とを比較するとき、玉虫厨子絵の表現形式をして優に飛鳥様式を示すものと見做すに足る何らかの証拠を具体的に見出しうるであろうか。推古天皇三〇年（六二二）の天寿国繡帳との比較については、すでに高句麗壁画を仲介として多くのことが論じられてきているが、天寿国繡帳と玉虫厨子絵とに見られる相互の形式的特徴を比較して、その異同を直接に検証した例は意外に少かつたように思われる。私が、天寿国繡帳において最も強い印象をうけたのは、中宮寺において、かつてその繡帳の一隅の鐘樓図のなかに玉虫厨子宮殿に見たその鐵葺の屋根を発見したときであり、そのときの感動が私の玉虫厨子論考の端緒となつたのであるが、いまこの論考を終えるに当つてもやはり眼は天寿国繡帳へと向うのであ

る。

さきに私は、玉虫厨子須弥座正面図或いは宮殿欄間に見られる飛天像をあげ、その表現形式が北魏様式を示していることを敦煌北魏窟の壁画の飛天像を例証しつつ述べたのであるが、そうした片脚を深く腿に引きつけて折り曲げ、他の片脚を軽く曲げて斜め後方に伸ばしている飛翔形式が、天寿国繡帳の飛天像（藤田家蔵）に見られるのである。画風の洗練の度合においては、遙かに玉虫厨子の飛天像の方が優つているが、ともに北魏様式の飛翔形式を示す点において、両者とも斉周乃至は隋初唐様式の洗礼を受ける以前のもものと見做されうるのである。なお玉虫厨子のこの讃仏供養図中、飛天二人の頭上に浮んでいる扇状五弁の花形と全く同じ花形が、天寿国繡帳のなかに発見されることも併せて指摘しておきたい。またこの玉虫厨子須弥座正面の讃仏供養図の中心をなすものは、画面中央の大香炉であるが、その大香炉が六朝盛行の博山香炉形をとらずに平たい盤台形を示している点、きわめて異色であるが、殆んど他に類例を見ないその盤台形の大香炉が天寿国繡帳のなかにも現われているのである。

同様に、天寿国繡帳と玉虫厨子絵との比較において指摘しておきたいのは、海洋及至は池水の表現である。即ち、玉虫厨子須弥座背面の海竜王宮図において、海は幾条もの平行水平線の間を斜線状の波紋形で埋めて波を現わしているが、天寿国繡帳においてもやはり平行水平線の間を山型斜線で埋めて波形を示しているのである。波の表現がいわゆる波状曲線

をもつてなされずに、ともに斜線をもつてなされていることに注目しておきたい。何故ならば、橘夫人厨子台座表面の蓮池図の例を俟つまでもなく、曲線の氾濫する白鳳時代において波の表現が波状曲線でなされたであろうことは十分に察せられるからである。なお、橘夫人厨子の蓮池には波状曲線の間に稻妻形の蛇行曲線があり、この種の蛇行曲線が大宝蔵殿観音菩薩像や法隆寺金堂西の間天蓋の天人画像など白鳳の彫像や画像の上に現われてくるのであるが、連珠文をはじめこうした白鳳に個有の曲線文の意匠が、未だ玉虫厨子絵には見られないということも、玉虫厨子絵の下限年代を白鳳まで繰下げることの出来ない有力な理由になる筈である。

以上、天寿国繡帳と玉虫厨子絵との間に見られる両者に共通する形式的特徴を幾つか挙げて見たのであるが、最後に、飛鳥の表現意志を最も単純適確に示している形式的特徴の一つを推古三十一年の法隆寺金堂釈迦三尊像と玉虫厨子絵との比較において指摘しておきたいと思う。これまでも法隆寺金堂釈迦像の宣字形台座の上下の板の見付けが垂直ではなく、く鋭く斜めに切つてあることは、あまり気がつかれずにきたようであるが、実に、玉虫厨子宮殿背面の靈鷲山図においても、山頂仏龕の宣字形台座は、三座ともこの釈迦三尊像の台座同様、その上の板の見付けはまがうことなく斜めに鋭く切断されているのである。台座の形式とともに細部に至るまで、法隆寺金堂の釈迦三尊像のそれとその形式的特徴の一致を見せているというこの隠れた事実、十分に注目されてよ

いであろう。刀剣の切つ先のような勁直にしてしかも鋭い反転を見せるこの造型感覚こそ、まさしく建築においてであれ彫刻絵画においてであれ、何にもまして飛鳥的なものと言いうるからである。

かくして、玉虫厨子絵細部の検証を通して結論的に言うことは、玉虫厨子の絵画には、いまだ隋初唐の新様式は現われず、むしろ漢魏の伝統をなお多く継承ししかもより豊かに六朝的新感覚を横溢させている朝鮮三国時代の様式に負うものが多いように思われるのである。それも、直輸入的ではなく、主題の創意、技法の洗練、感覚の新鮮さという点では、かなり安定した風土的定着を見せているのである。このことは、玉虫厨子絵の画風を、高勾麗壁画や敦煌北魏窟壁画のそれと較べるとき一目にして明らかな筈である。

いま試みに、敦煌壁画における薩埵那本生故事（註二）の「捨身飼虎図」と玉虫厨子須弥座側面に描かれたそれとを見較べるとき、その思はいよいよ深められるであろう。玉虫厨子の「捨身飼虎図」に見る、あの象徴にまでたかめられた清澄な抒情性というものは、時代的なものというよりはむしろ風土的なもののように思われるからである。

様式史的な立場から玉虫厨子の絵画を、飛鳥様式に属するものと見做すことに、いまはいささかの疑念もないのであるか、そうした清澄な抒情性の生れる所以を、風土的に中国江南の地に求めて玉虫厨子の絵画に未見の南梁様式を想定するが、或いは瓊巖^{アタタ}たる日本の風土に帰して、そこに和様化的馴

致を見るかについては、なお迷わざるをえないのである。玉虫厨子絵の様式年代をして、飛鳥のどの時期に擬するかという困難な問題も、恐らくはこのことと無関係ではないであろう。

玉虫厨子絵の抒情性の生れる所以を、和様化的馴致による風土的受容とのみ見るときには、その和様化の過程的時間をかなり見積る必要があるが、玉虫厨子絵の制作年代は当然飛鳥末期に擬せられてくることになるのであるが、しかし実際には、玉虫厨子の絵そのもの斉周乃至は隋初唐様式の現われるのをいまだ見ないのであるから年代の推定を徒らに引き下げることも出来ないものである。そこで考えられることは、飛鳥時代の、即ち様式史的には朝鮮三国直隸時代に、朝鮮經由の南朝様式が早目に移植されていたであろうという推測である。百済に南梁の影響があつたことはつとに関野貞博士によつて指摘されてきたところであり（註三）、考えられなくてはならないのである。百済經由の南朝の影響も一応考えた上で、高勾麗經由の北朝の影響も併せて考えてみる方が、より歴史的な現実性があるように思われるのである。

上代美術の様式史的研究においては、これまでとかく南朝様式の影響について語ることが忌避されがちであつたが、標準作になる南朝遺品が残されていなかった以上やむをえないことではあつたが、そのために、上代遺品の様式史的編年は、同一時代における地方（風土）様式的観点を持たないままにかえつて様式把握の歴史的リアリティを欠く憂いも出て

きているのではないであらうか。非止利様式の百済觀音像の様式史的位置付けを困難にしている事情もその例に洩れないのであり、玉虫厨子絵の場合も同断であらう。

野間清六氏が、百済觀音像とともに、玉虫厨子絵の様式年代を飛鳥から一時代繰下げて白鳳に置かれたのは、天寿国繡帳と玉虫厨子絵との間に微妙な表現の相違があることを、いみじくも感じとられたことに起因しているわけであるが、そうした相違の現われを直ちに時代様式の対立に帰してしまわれたのは、そうした野間氏の発想の底に、梁様式の全面的な棚上げがすでに前提されていたからである（註二四）。

法王帝説の記載するところによつて（註二五）、天寿国繡帳の画者、東漢末賢、高麗加世益、漢奴加己利、及び令者、棕部秦久利の名が明らかにされているが、ここには、百済や新羅系、或いは西漢（河内）系の画家の名は挙つていないのである。百済より渡來の画家としては、すでに崇峻紀元年（五八八）の条に（註二六）、はやくも画工白加の名が見えており、推古天皇十二年（六〇四）には、黄書画師、山背画師など画家集団が法的に成立してくるのである（註二七）。即ちここで見落されてならないことは、その出生、系統、流派さまざまの画工たちが飛鳥仏教興隆の一翼をそれぞれ担つていた歴史的現実であり、天寿国繡帳の画家たちもいつてみればその一部にしかすぎなかつたという事実である。野間氏の指摘なされる、天寿国繡帳と玉虫厨子絵との間に見られる微妙な表現の相違を、時代様式の対立というよりは、画家の出生や系

統、流派の相違からくるものと見做すことも出来るのではないであらうか。

ともあれ、南梁様百済系か、北魏様高句麗系か、或いはその混合かはしばらく措くとして、またその制作年代のあとさきは問わぬとしても、玉虫厨子の絵画が、天寿国繡帳と様式年代を同じくしていることだけは、疑いえないものと思われるのである。

（註一） 既出「飛鳥・白鳳・天平の美術」五八頁

（註二） 水野清一、長広敏雄「響堂山石窟（昭和一二、九、一〇）図版五一A

（註三） 既出「飛鳥・白鳳・天平の美術」四一頁

（註四） 敦煌文物研究所編「敦煌壁画」（一九五九、三 北京）図版五、三九、

（註五） O.Si'en, Chinese Sculpture, 1925. Vol. 2, Pl. 41

（註六） 既出「飛鳥・白鳳・天平の美術」五九頁

（註七） 既出「敦煌壁画」図版四三

（註八） 既出 Chinese Sculpture, Vol. 2, Pl. 88.

（註九） 既出「敦煌壁画」図版八四、一一九、一二二

（註一〇） 同 図版八六、一二二

（註一一） 小杉一雄「鬼瓦考」（夢殿論叢第十八「綜合古瓦研究」所収昭和二三、六、二五）二五三頁

（註一二） 既出 Chinese Sculpture, Vol. 2, Pl. 3—10.

（註一三） 同 Vol. Pl. 50, 138.

（註一四） 同 Vol. 2, Pl. 140.

（註一五） 小杉一雄「中国文様史の研究」（昭和三四、五、三〇）

九五頁

(註一六) 平凡社新版「世界美術全集」一三中国(2)秦漢篇(昭和

三七、五、一〇) 原色図版二四

(註一七) 既出「中国文様史の研究」一〇一頁

(註一八) 既出「世界美術全集」一三 原色図版二一

(註一九) 源豊宗「玉虫厨子とその絵画(総観法隆寺)」所収

昭和二四、一〇、一) 二二二頁

(註二〇) 既出「中国文様史の研究」一〇一頁

(註二一) 既出「敦鳳壁画」図版四二、四三の北魏二四九窟東、

南頂。図版九一、九四の隋四二〇窟東、西頂。図版一一〇
の初唐二二〇窟南壁。図版一二二の初唐三二二南壁。

(註二二) 同 図版二〇

(註二三) 関野貞「埴より見たる百済と支那南北朝特に梁との文
化関係」(「朝鮮の建築と芸術」所収 昭和一六、八、三

〇) 四七五頁

(註二四) 既出「飛鳥・白鳳・天平の美術」五八頁

(註二五) 花山信勝、家永三郎校訳「上宮聖德法王帝説」(岩波
文庫版 昭和一六、二、一四) 八五頁

(註二六) 武田祐吉校註「日本書紀」四(日本古典全書版 昭和
三〇、一二、三〇) 二二二頁

(註二七) 同 二三九頁