

日本美術史講義 7 b

2020年秋学期

担当：伊藤 大輔

第9回

【注意】

このパワーポイントスライドは、本講義の**受講者専用**です。

許可無く、複製・公開すること、あるいは知り合いや友人へ転送することは**禁じます**。個人の学習のみに使用して下さい。

違反しますと、**作品の所有者、写真の撮影者、写真の出版元等の権利者**とトラブルになる可能性があります。

トラブルを避け、自分の身を守るという観点から、制限にご協力下さい。

はじめに

今回は、前回から引き続き、高松塚古墳壁画の歴史的な位置づけについて考察してゆきます。

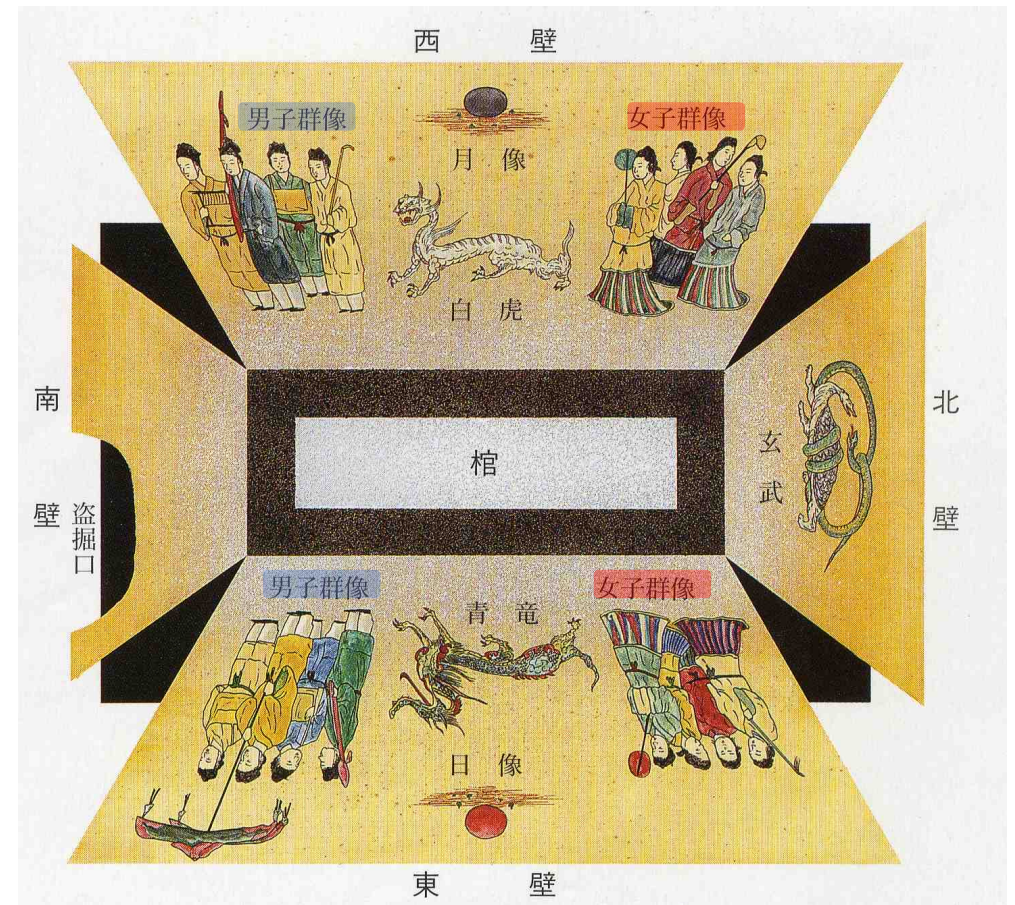
前回は、朝鮮半島、特に高句麗の古墳壁画との関係を見ましたが、今回は、中国・唐の墓室壁画との関係を見てゆきます。

①高松塚古墳壁画

(3) 壁画の歴史的位置づけ

2. 唐の墓室壁画との関係

〔1〕 石室開口部に**男子群像**、石室の奥側に**女子群像**が配置される高松塚古墳壁画の構成は、墓道部に文武官・墓室に仕女を描く、唐の墓室壁画の慣例を踏襲している。



← 開口部に近い方に男子群像

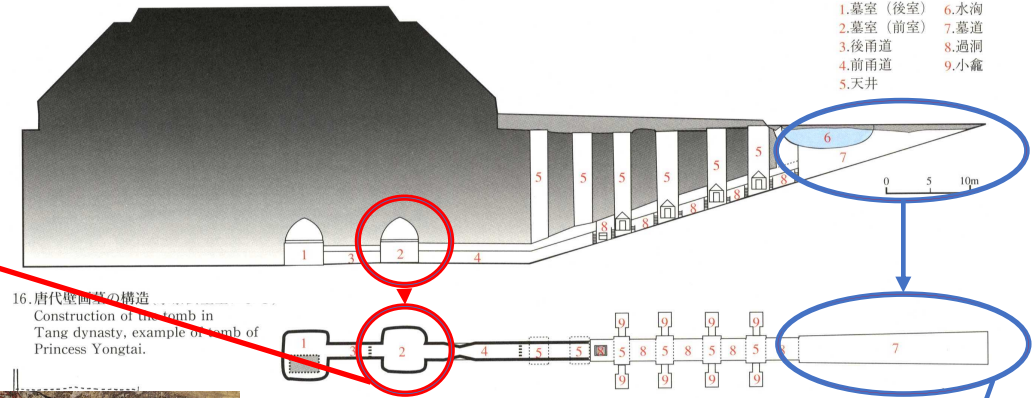
奥側に女子群像 →

①高松塚古墳壁画

〈唐墓室壁画の描き起こし図〉



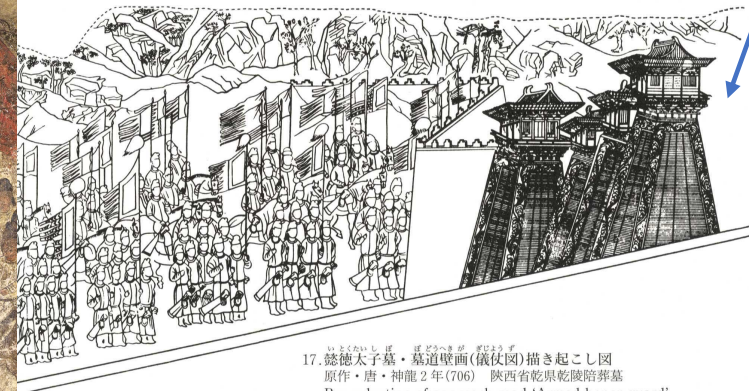
奥まった墓室の前室には墓主に奉仕する女性達が描かれる。
(懿徳太子墓)



16. 唐代壁画の構造
Construction of the tomb in
Tang dynasty, example of tomb of
Princess Yongtai.



墓の入り口付近に、男性の文官・武官が並ぶ。
(懿徳太子墓)



17. 懿徳太子墓・墓道壁画(擬仗図)描き起こし図
原作・唐・神龍2年(706) 陕西省乾县乾陵陪葬墓
Reproduction of approach road 'Armed honor guard',
tomb of Prince Yide. Qian, Shaanxi.

①高松塚古墳壁画

〔2〕 青龍・白虎において、後ろ足に尾をを巻き付けて真上に跳ね上げる形は、盛唐期（710~765）に流行した新しい図像である。



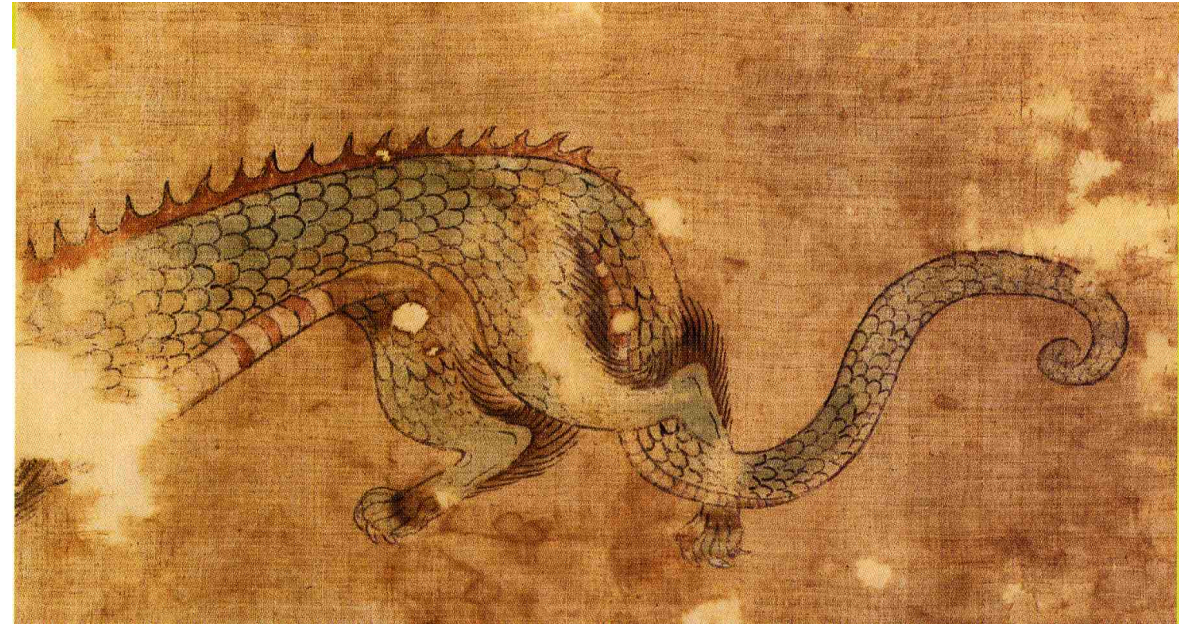
図版削除

高松塚・西壁白虎の後脚と尾
※詳細は次頁参照。

①高松塚古墳壁画

図版削除

高松塚・西壁白虎の後脚と尾（描き起こし図）



正倉院「彩絵布幕」の青龍（辰）の後脚と尾

後脚に尾を巻き付けて跳ね上げる形が両者共通する。

①高松古墳壁画

〔3〕 高松塚の人物群像は、頭的位置を揃える手法（イソケファリ）で描かれるが、西壁の女子群像だけは、頭的位置を揃えず、自然な空間を作り出している。



これは、唐の永泰公主墓（神龍二年、706年）の壁画などに見られる自然な空間表現を踏襲したものと考えられる。

①高松塚古墳壁画



東壁の男女群像では、頭の位置がほぼ直線的に揃っている。

①高松塚古墳壁画



西壁でも男子群像は、頭の高さがほぼ揃っているが、女子群像だけは、人物の前後関係に応じて頭の高さを変えている。

①高松塚古墳壁画



永泰公主墓・侍女図壁画 ▲

世界美術大全集東洋編4 隋・唐 (小学館) 百橋明穂ほか、1997



高松塚・西壁女子群像 ▼

国宝高松塚古墳 (中央公論美術出版) 監/文化庁、2004

高松塚では、赤い服の女性 (▼) を中心軸に、三人の女性が前後左右に三角形の位置に立ち、空間の広がりを出す。永泰公主墓・侍女図でも中央の背の低い女性 (少女▲) を中心軸に、周囲を大人の侍女が取り囲む形で空間の広がりを作る。空間構成法においても、感覚が共通する

①高松塚古墳壁画

- 〔4〕
1. 男子像には太い線を、女子像には細い線を用いる。
 2. 男女とも肉身には細い線を、衣服にはより太い線を用いる。
 3. 男子の衣には濃い色を、女子の衣には浅い色を用いる。

以上のような、線描の質や色彩に繊細な使い分けの配慮が成されており、これは唐の発達した人物表現を反映しているという意見もある。

※写真だと分かりにくいかもしれませんが、次頁以降の図版を見て、自分なりの目線で確認してみてください。

①高松塚古墳壁画



1. 男子像の線は、顔・衣ともに、女子像にくらべてやや太いと言えそうである。
2. 一方、男子像・女子像それぞれにおいて、肉身は細い線で、衣は太い線で描くという差をつけているかは微妙なところである。女子像においては差が付けられているが、男子像では差が無いようにも見える。

①高松塚古墳壁画



東壁・女子群像



東壁・男子群像

3. 東壁では、男子の衣服の色（緑や黄色）は、女子に比べ濃く見える。

①高松塚古墳壁画



西壁・女子群像



西壁・男子群像

3. 西壁では、傷みもあって、男女の色彩の濃さの違いは分かりにくい。

①高松塚古墳壁画

以上の図版の比較からは、高松塚古墳壁画において、線描や色彩に差をつけて、男女の差を表現しようとしたか意図されていたかは明確には断定できないが、一つの可能性としては考えられる。

また、肉身と衣服で線描のしまり具合を変えることは、中国においては、人物を描く際の基本的作法であり、高松塚古墳壁画においてもそれが学ばれていた可能性は考えられる。

※次頁の「節愍太子墓壁画」の侍女像などを見ても、肉身部に比べ、衣服の線が緩くゆったりとした線となっているのが分かります。

【以上で、高松塚古墳壁画と唐の墓室壁画の共通点についての検討を終了します。】

【続いて、次の単元では、両者の違いについても見てゆきます。】

①高松塚古墳壁画

3. 唐の墓室壁画との相違点について

〔1〕 人物表現の筆線の相違

唐の墓室壁画の人物像は、雄勁な力強い線で描かれているが、高松塚の人物像に用いられる筆線は、淡墨で柔らかい。



節愍太子墓壁画
景雲元年（710）

世界美術大全集東洋編4 隋・唐（小学館） 百橋明穂ほか、1997



国宝高松塚古墳（中央公論美術出版）監／文化庁、2004

①高松塚古墳壁画

〔2〕 人物表現の様式の違い

唐の墓室壁画の女性像は、伸びやかな姿勢で堂々とした現実感を見せているが、高松塚では、女性は少し猫背気味に密集し、夢幻的な浮遊感を漂わせる。

※次頁の図版を参照して下さい。

①高松塚古墳壁画



節愍太子墓壁画

世界美術大全集東洋編4 隋・唐（小学館）百橋明穂ほか、1997



高松塚古墳壁画

国宝高松塚古墳（中央公論美術出版）監／文化庁、2004

唐墓壁画の方がくっきりと力強い。一方高松塚の女子像はふんわりと浮遊感を漂わせる。
但し、節愍太子墓壁画の人物像は並列的で、空間表現では高松塚の女子像の方が進んだ形式を示している。

①高松塚古墳壁画

〔3〕衣服の着装法の違い

仕女の表現では、唐墓壁画では、仕女達は胸元を広げ、腰を紐でしぼり、細身の体の線を衣服で隠さない。



高松塚では、胸元を閉じ、ゆるく広がる衣服で体の線を出さない。

※次頁の図版を参照して下さい。

①高松塚古墳壁画



水山里古墳・侍女図

高松塚の女子群像は、服装自体はどちらかと言えば、高句麗の古墳壁画に近い。

世界美術大全集東洋編10
高句麗・百済・新羅・高麗（小学館）
菊竹淳一ほか、1998

国宝高松塚古墳（中央公論美術出版）監／文化庁、2004

永泰公主墓・侍女図

世界美術大全集東洋編4 隋・唐（小学館）百橋明穂ほか、1997

唐の墓室壁画と高松塚古墳の相違は単体の人物を表現するときの技法や様式、着装形式の違いに顕著にあらわれている。

一方で、群像表現における空間描写については、唐の墓室壁画でも古い表現を残している場合もあり、全体傾向をふまえつつも、個別の画面については慎重に特徴を把握していく必要がある。

【以上で、高松塚古墳壁画と唐の墓室壁画の相違点についての検討を終了します。】

【続いて、制作年代とまとめを見てゆきます。】

①高松塚古墳壁画

(4) 制作年代の問題

1. 養老二年（719）に襟の袷を右前（右衽 うじん）とする法令が出ている。

高松塚の人物像は、左前（左衽 さじん）の着衣法なので、それ以前の制作と推定される。



右の身頃が上に来る左前の着衣法

①高松塚古墳壁画

2. 伝統的な朝鮮半島由来の表現をベースとしながら、一部に最新の唐の表現法も採用していると評価できる。

※唐代絵画の情報は、慶雲元年（704）もしくは養老二年（718）帰国の遣唐使によってもたらされた可能性が高い。



【高松塚古墳壁画については以上です。】

【次に、奈良時代の仏画を代表する「法華堂根本曼荼羅」（ボストン美術館）を見てゆきます。】

②法華堂根本曼荼羅

(1) 法華堂根本曼荼羅

奈良時代 (8世紀)

麻布着色

107.0×143.5cm

ボストン美術館蔵

「法華堂根本曼荼羅」は通称で、
画題としては、

「釈迦靈鷲山説法図」である。
(しゃかりょうじゅせんせっぽうず)

※釈迦がその住所である靈鷲山で説法をする
(法華経を説く) 場面。



②法華堂根本曼荼羅

【この作品の要点】

1. 仏画における山水の要素の拡大。

豊かな肉体を持つ円満な仏像表現では、法隆寺金堂壁画と共通するが、山水の要素を大きく取り入れているのが相違点。

法隆寺金堂壁画では、第六号壁にのみわずかに山水の要素が描かれていたが、本図では背景に大きく山水景が描かれる。

②法華堂根本曼荼羅

図版削除



激しく褶曲する山岳が、仏たちの背後に聳えている。

②法華堂根本曼荼羅

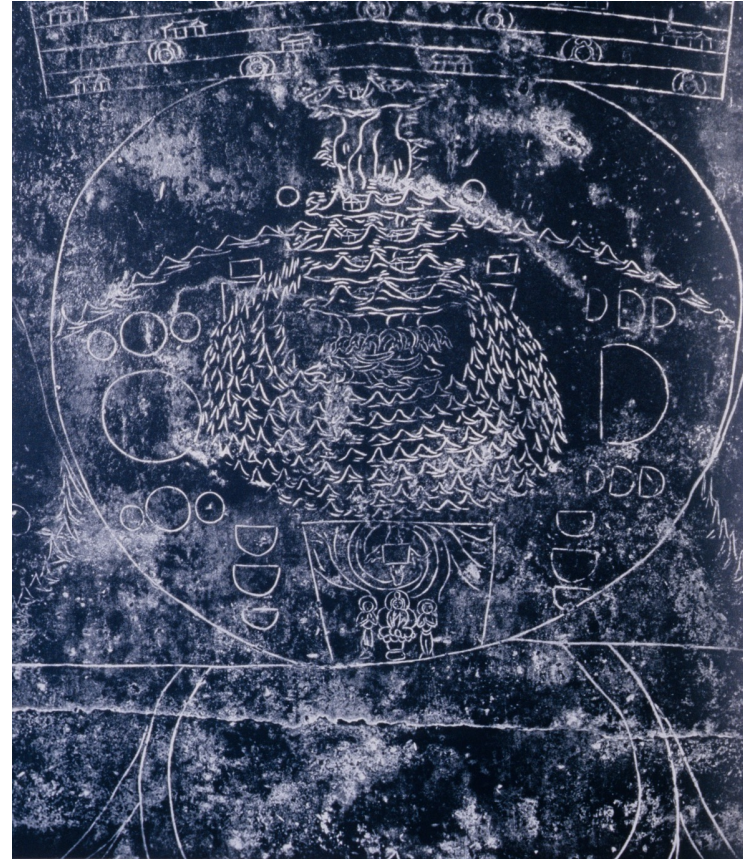
2. 人物像と山水景の調和の問題。

山水の要素が拡大したことにより、山水の中に如何に自然に人物（仏像）が存在しているか、両者の調和が造形的な課題となる。

→背後には、唐における「**山水の変**」という現象がある。

盛唐期に、中国では山水画が三次元的なイリュージョンを構築するようになる。山水表現において、写実的な新傾向が現れる。

②法華堂根本曼荼羅



東大寺大仏連弁の線刻画

山水の変以前：人物（仏の姿）（左）は写実的だが、山水景（中）は記号的

②法華堂根本曼荼羅



唐代の中国では、無限遠への奥行きを意識した山水表現が試みられるようになる。
→ 「**山水の変**」

中国美術全集 隋唐五代絵画（上海人民美術出版）
中国美術全集編集委員会、2006

展之虔「遊春図」（北京・故宮博物院）

- ・ 川を奥へ向かって線遠近法風にせばめてゆくことによって奥行きを出す。
- ・ さざ波の大きさを奥に行くほど小さく狭くしてゆく。
- ・ さざ波の線の墨色を奥に行くほど淡くしてゆく。山の緑も奥へ行くほど淡くしてゆく。

②法華堂根本曼荼羅

以上のような**山水の変**による山水表現の発達という現象が、仏画の世界にも響いてきて、「法華堂根本曼荼羅」のような作品が成立したと考えられる。



日本美術全集3 東大寺・正倉院と興福寺（小学館）監／浅井和春、2013

今回の講義はここまでです。

次回も、法華堂根本曼荼羅について学びます。