

## 暈網彩色と宗教(密教)とのかかわりについての一考察

佐藤 雅・赤池 照子

(昭和57年9月30日受理)

### A Relation Between Unga Color and Religion

(Esoteric Buddhism)

Masa SATO and Teruko AKAIKE

(Received September 30, 1982)

#### はじめに

彩色法の研究を進める中で、古い時代に遡って、見出すことのできる暈網彩色に心を引かれていった。暈網の発祥、そしてその進歩の過程を見つめていくうちに、この彩色法が文化の発達と同時に宗教的結びつきの濃い点に着目し、宗教、特に真言密教との関わりについて考察を深めていく必要を覚えた。

文化の発達は、歴史上、常に或る権力者の抬頭と関わる。同時に宗教も又その庇護を受けて広められていく。史上の権力者は常にその勢力権内に神仏を祀り宗教的加護を期待し、権力の象徴を示すような壮大華麗なる大伽藍を建立し財力を惜しむことなく費している。衣装、装飾品、法具に至るまで、当時の経済的保護力は、現代の意識では想像を絶する程の莫大な背景を成していると考えられる。この支配権の具現とも云える宗教への庇護が国家としての成立、維持、政争、と共に国風文化の発達に大きく役立っていることは周知の事実と云って差しつかえなからう。

我国に於ても、現代に残る白鳳文化を見るにつけても飛鳥、奈良、平安の輝やかなしい国風文化が、仏教伝来と共に花開いたことは、文化と宗教との密接な関わりを証明するものである。

彩色法、即ち美的表現法の一つとしての暈網もまた、文化の発達を意味するものであり、その背景に関わる宗教(密教)を考察し、仏教文化と暈網彩色について知ることは、今後の美学の進歩に役立つものと考えられる。

#### 暈網彩色とは

暈網とは、唐朝壁画の装飾モチーフに多く用いられている賦彩法で、同色系の濃淡を段層的に重ね、対比的な地の濃淡を組合せて、暈さずして暈したように見せる一種の立体感と装飾効果を出す彩色法を云う。

暈網彩色のルーツは未だはっきりしていない。暈網技法を彩色の立体三次元表現として扱うならば、古代ギリシャの壺絵にまで遡ることが出来る。暈網彩色にみられる装飾文様を中心に考えるならば、エジプト古王朝時代(紀元前)に多く用いられたロータスや、パルメット等の植物文様の歴史に結びつくことになる。更に明暗技法としては、シルクロードを中心に西域文化の交流を見つめなくてはならない。

この様に暈網彩色をそれぞれの角度から考えると人類の文化の起りにまで遡りたくなるが、今回はシルクロードの最終地として、暈網彩色の日本への伝来と、唐王朝の暈網彩色との関わりあいを仏教を通して、我国独特の色彩観に発達したその影響を考察してゆく。

暈網彩色最盛期とみられる唐王朝(高宗一則天武后)は、中国の歴史上著名な王朝であり、高度な文明が発達していた。各国の経済文化交流の中心となって長安から西へ、河西回廊を通り敦煌玉門関を出て、中央アジア、西アジアに通じるシルクロードがあり、東に向うと朝鮮から日本まで、南東方向へは、洛陽を経て、運河で揚州へ、そして洪洲(南昌)に広がる。また、広州を起点として、インド、ペルシャ、アラブ、日本等、陸路、海上共に外国人の行き交う国際都市であった。

しかし今日では、隋、唐の文化を有したはずの中国本

土では、暈縹彩色が外来技法として用いられている例をみつけることは出来ない。

### 仏教伝来と暈縹彩色

仏教は、インドで起ったが、前漢時代の哀帝（紀元前二年）の紀元前後説と、紀元前一世紀の頃、隊商の往来により、黄河流域に伝来したという説がある。

後漢時代には、サンスクリット仏教典が、漢字に訳されている。南朝梁の武帝(502—549)は、仏教への保護援助の過多により、国を衰退させている。

国家権力と仏教の癒着は、中国に於ては、「三武一宗の法難」等が有名であるが、日本では、古来の神道と伝来仏教とが比較的上手に共存出来たことは、世界の歴史上でもめずらしいこととされている。日本に伝来（538年）した仏教は、中国から朝鮮仏教（高句麗、百濟）を経て、伝来したのが始まりで後に遣隋使、遣唐使の往来で多く宗派が開かれた。

日本への仏教伝来の頃の権力は、物部氏の排仏と、聖徳太子が出身した蘇我氏が、崇仏を取った。律令体制の完成と、鎮護国家仏教の影響から、仏教文化と共に、飛鳥に日本文化が発祥したと云って良い。

晩唐の張彦遠は「歴史名画記」において、唐朝絵画の内、中古のものに比肩せらるる絵師が三人いると云っている。それは呉道玄、閻立体、尉遲乙僧である。尉遲乙僧は、画風記事「唐朝名画録」に、長安慈恩寺塔前面に、凹凸花を描いたとある。凹凸花とは、隅取りを施して立体観を表す技法を用いて描いた花を意味する。

尉遲乙僧は、西域コータンの出身で、壁画を得意とした。西域のジギール壁画や、敦煌の壁画にみる強い隅取り暈縹彩色した賦彩法が、尉遲乙僧によって披露された時は、当時の人々に衝撃を与えた。唐王朝三代目高宗(649—683)の後、則天武后(690—705)は、この賦彩法を非常に好んで、あらゆるところに用いた。

遣唐使七回目の出発(702年)に、粟田真人等の一行があり、後の東大寺造営にかかわる技術や、正倉院宝物の多くを、この頃我国に持ち帰ったとみられる。

遣唐船は、八回目(717年)には557人を乗せ、九回目(733年)は、594人を乗せ、十回目は、東大寺盧舎那仏の開眼供養の年である。その後十二回、十三回目は中止となり、十六回目(804年)に最澄、空海が、遣唐使一行に加っている。

こうして、我国の仏教関係にみられる暈縹彩色技法は、この遣唐船の往来の時期に持込まれた。

### 日本における暈縹彩色の発達

暈縹彩色技法は、かぎられた材料で、バラエティーに富んだ彩色をつくりだし、絵画、染織、建築、工芸と、華麗かつ、荘厳さをつくり出し、その装飾効果が高い。日本に於ての最盛期は、飛鳥の藤原京から京都に移るまでの約80年間である。盛唐の文物の受容により、古典様式の完成をみた時期でもある。我国独自の美の形成の基となる。暈縹彩色は、その文化の特徴を示す最大のものである。特に正倉院には、暈縹最盛期の作品が、世界的にもまれに美しく数多く保存されている。

#### 蘇芳地金銀絵花形方几（献物用小机）

二重葉形華足は、胡粉地に、群青と丹の暈縹彩色を施している。

#### 粉地彩絵八角几（仏前に供物を献ずる時の木製の台）

鉛白、群青、丹、緑青、朱、烟子、藍、藤黄、墨、の九色で、緑系、青系、赤系、赤紫系の各暈縹彩色を施している。

#### 粉地彩絵長方几

華足に、丹、麤脂、紫、白、群青の暈縹彩色がみられる。縦30.5、横53.8、高さ9.7センチ

#### 粉地彩絵几

表面は淡い蘇芳、側面は濃い蘇芳の梅形五弁花文と、華足に藍、黄土、緑青、蘇芳、朱、胡粉、白緑の暈縹彩色がみられる。

#### 粉地絵長花形几

側面に、白と群青の小四弁花文の暈縹彩色と、華足は、葉状で白、黄、緑、縹、紺、紫、朱、丹等の暈縹彩色を施している。

#### 漆金薄絵盤（香印坐一仏前に供して香をたく華盤）

金箔、鉛白、朱、丹、烟子、緑青、群青、藍、藤黄、墨の十色を使用。

#### 密陀彩絵箱

側面及び蓋面に、青系、赤系、緑系、赤紫系の暈縹彩色を施した文様がみられる。

#### 粉地彩絵箱

面取り部分の小花文の彩色に、逆暈縹手法がみられる。

#### 緑地彩絵箱

蓋身外面の緑地に、朱、紫、藍、白で花文の彩色に暈縹がみられる。

蘇芳地彩絵箱

蓋身外面の蘇芳地に、白、丹、朱、緑青、紫、群青で花文の彩色に暈縹がみられる。

百索縹軸（除災長命のまじないに、五色の縹をゆわえて使用）

白色顔料を地塗し、緑系、紫暈縹彩色で埋め、木口は白色顔料を地塗し、暈縹五弁花文がみられる。

絵紙の軸端

両端の白色地に、青系、赤系、緑系、赤紫系の縦縹暈縹を、木口には緑系暈縹を花心に、赤紫系逆暈縹の四弁花文を描いている。

花葉文刺繡（聖武天皇一周忌齊会に用いた幡頭）

赤、紫、白、黄、緑。縹の暈縹彩色を施している。

蝶花卉文刺繡（花葉文刺繡に同じ）

白、黄、赤、縹、緑、紫の暈縹彩色を施している。

暈縹夾縹羅（幡脚か、花蔓緒の垂端飾）

緑系暈縹彩色で、板締染色技法がみられる。

雑玉幡（ガラス玉）

ガラス玉一色に、二・三ヶを順次暈縹に配列してある。

花氈（しきもの）

大唐花文、覗き花文を緑、紅、藍で暈縹彩色を施している。

花氈

青系、緑系、赤紫系の花弁等の暈縹彩色と対比がみられる。

七曜菱文暈縹錦

器物の暈縹彩色と共通した配色である。

騎象奏楽図部分

象背の障泥にある花文に暈縹彩色がみられる。

以上が正倉院宝物中、暈縹彩色のみられる代表的な品々である。

次に中国にみられる暈縹彩色が、正倉院の宝物の配色文様と非常に似ているものをあげてみる。

敦煌莫高窟 334 窟の十一面観音像

中国初唐窟の一つ、三尊の着衣の小花文、背後の唐草文様に暈縹彩色がみられる。

加彩天王木俑（中国アスターナ出土）

白色下地を施し、赤、橙、赤紫、青緑、黄等、唐代にみられる顔料を全て使用し、着彩している。彩色にみる暈縹技法、顔料使用法等、正倉院の彩色品に反映されている。

仕女絹画（中国アスターナ出土）

唐代絵画の傑作、文様部分に暈縹彩色がみられる。色彩材料が、正倉院で見られるものと殆んど変りないものが使用されている。（1981年、東京芸術大学、美術学部紀要16号）

胡服美人図（中国トルファン出土）

衿、袖口の花文、額の花鈕に暈縹彩色がみられる。

### 初期暈縹彩色

現在我国で最も古い暈縹彩色がみられるものに、「天寿国繡帳」がある。622年（推古30年）に亡くなった聖徳太子の往来を図に表したものである。刺繡は、太子夫人や女官によるものと思うが、下絵師に、東漢夫賢と云う専門絵師がたずさわっている。東漢氏は、朝鮮半島から渡来し、蘇我氏と結んで勢力をのばし、遣隋使や、遣唐使に多勢同行している。「続日本紀」によると、東大寺盧舎那仏の造立の指揮をとった国仲連公麻呂の祖父が、百済の帰化人である。前にも記したが、我国の仏教は、初め朝鮮経由である。

「法隆寺金堂壁画」にも完成に近い暈縹彩色がみられる。法隆寺金堂の建立年代は定かでないが、690年前後と推定されている。白鳳時代では、暈縹彩色もかなり本格的になり、「法隆寺金堂壁画」の如来、菩薩、装飾品や衣服の文様に、緑や、赤を基調とした暈縹彩色が多数みられる。風俗にインド及び西域諸国の強い影響がみられる。金堂の天蓋にも、中心が淡黄色で外側が赤で緑の縁取りがある暈縹彩色がみられる。白鳳末期の作とされている「聖徳太子御画像」には、緑、黄を基調とした最盛期の暈縹彩色に劣らない四色、四段暈縹彩色がみられる。髪形や、衣服や装飾品に、西域風がみられることは非常に興味深い。

### 最盛期の暈縹彩色

天平に近い頃、東大寺三月堂の「執金剛神像」の彩色花文に、鮮やかな群青、朱沙、紫土を用いた三段、四段暈縹彩色がみられ、最盛期に至る。初期の法隆寺の壁画の暈縹彩色から最盛期の暈縹彩色がみられるまでに、時間的隔りがなく、非常に短時間に暈縹は、大きく変化し、当時の人々は、爆発的に陶醉していったように思える。

これには当時の時代背景が大きく影響している。

天平時代は前代以来の仏教が、国家的宗教になり、東大寺を初めとする官営や有力氏族の建立する大小多数の寺院で、暈縹彩色が飾られた。このことは、暈縹彩色の発展に大きくかかわってくる。更に東大寺に関わる「金光明」や「華嚴経」の華やかな仏の世界への信仰が、暈縹配色美を用いた原因にもなったと考える。飛鳥以後、外来との交流で色料が充実したこと、高価なことからも、暈縹彩色の経済性も合せて、発達をうながした。

### 後期暈縹彩色

平安時代に入り、奈良仏教の弊害と進展の中、仏教界の建直しと共に、最澄、空海により中国（唐王朝）から、新しい仏教が伝えられ、新たな仏教界が確立した。これに供なって暈縹彩色も、仏画、壁画、仏像、仏具、堂塔の荘厳と装飾に使用された。新しい仏教（密教）の曼荼羅の世界の中に、暈縹彩色がみられるようになった。

- 両界曼荼羅（教王護国寺）
- 十一面観音像（室生寺）
- 釈迦如来立像（室生寺）
- 地藏菩薩立像（室生寺）
- 阿弥陀浄土变相（西禅院）
- 普賢延命菩薩（松尾寺）
- 十一面観音像（日野原家）
- 普賢菩薩（東京国立博物館）
- 虚空蔵菩薩像（東京国立博物館）
- 吉祥天厨子絵（東京芸術大学）
- 吉祥天女像（薬師寺）
- 薬師寺（東塔、裳階樺裏板、身舎外陣支輪）
- 唐招提寺金堂（支輪裳板四枚）
- 興福寺北円堂（内陣、天蓋部分）
- 白河阿弥陀堂（内陣長押見付）
- 金剛三昧院多宝塔（外陣、内陣、天井）
- 富貴寺大堂（来迎壁側框、内陣長押見付）
- 海住山寺（五重塔内陣、柱、方立、二重長押、長押）
- 中尊寺（入口冠木長押下端、見付）

平安後期になり、十七回目（838年）の遣唐船を最後に、遣唐使派遣が停止されたことにより日本独自の文化が、つくられようとしていた。貴族文化の最盛期であるが、暈縹彩色技法は、後期に入ってきた。天平時代の最盛期の暈縹彩色を正しい形と考えると、後期の暈縹は、

法則性や、飛躍的活動性や刺激等を欠く、耽美的な貴族趣味に展開していった。更に貴族社会から、武家社会へと変じ、鎌倉以後になると、落ち着いたおさえた色彩になり、やがて水墨画法に発展した。これは、空海(774—835)の密教や、浄土教と、最澄(767—822)の禅宗等、宗教の影響が大きい。しかし暈縹彩色の多彩感や、漸次推移的な傾斜感、反対色による対比感等は、襲色目や鎧の緋色等に深く結びついている。

唐王朝最盛期に、仏教と共に我国に入ってきた暈縹彩色は、仏教文化の変遷と、正倉院の多くの品物を彩った後、我国独特の配色感に変わって来たが、遺品からみてもわかる様に、仏教的なものに限られた特殊な彩色法である。今後の課題として興味を持ちつづけたいところである。

### おわりに

密教の曼荼羅文化は、複雑な形態と色彩の組合せて、形態にも象徴表現の意味が含まれている。密教真理を裏づける象徴には、色彩が重要になってくる。それは、密教にもとずく色彩理念があるからである。

空海は、「請来目録」の中で曼荼羅のリストを挙げて、次の様に云っている。

『法は本より言なれども、言にあらざれば顯真如は、色を絶すれども、色を待ってすなわち悟る。月指に迷ふと云へども、提撕極りなし。目を驚かす奇観を貴ばず、誠にすなはち国を鎮め人を利するの宝なり。しかのみならず密蔵深玄にして翰墨に載せがたし。さらに図画を仮りて悟らざるに開示す。

種々の威儀、種々の印契、大悲より出でて一觀に成仏す。経疏に秘略してこれを図像に載せたり。密蔵の要、実にこれに繋れり。

伝法受法、これ棄てて誰ぞ。海会の根源、これすなはちこれに当れり』

真如と云う絶対心理の世界は、色すなわち、すべての表現を絶ったものであるが、何らかの表現といっしょになり、それを悟ることが出来る。ここに云う色とは、色彩と形態のあるすべてのものを意味し、宗教体験を通して理解されるべきものである。その上、密教の世界は奥深く、文言では表わしにくく曼荼羅のような絵画的表現で、世界を悟っていない者に解らせたい為と、種々の所作や行為も、図像も密教の象徴表現に他ならない。

空海の師の恵果の言葉で『真言密蔵は、経疏に隠密にして、図画を仮らざれば相伝することあたはず』

図画は形態と色彩の組合せであり、それにより密教の真理は造型化される。真理が造型化された時、色彩は密教に独自の象徴表現として意味を持つ。平安初期に密教が空海により伝えられてから、仏像、仏画、法具、建築等、全てにわたって、絢爛たる色彩の文化が花開いたことは前に記してきた。このことから、暈縹彩色の盛衰は、禪と密教に深くかかわっていると思う。

今後の課題として、曼荼羅（密教）文化について考えてみたいと思う。

### 参考文献

- 野間清六：暈縹彩色の源流，国学院雑誌(57—5)
- 野間清六：暈縹彩色の展開とその法則，仏教芸術(37)
- 富永良子：暈縹の源流について，国華(856)
- 大阪市立美術館編：隋唐の美術，平凡社，(1977)
- 松本包夫：正倉院とシルクロード，平凡社(1981)
- 阿部 弘：正倉院と唐朝工芸，平凡社(1981)
- 松島順正，木村法光：正倉院と東大寺，平凡社(1981)
- 関根真隆：正倉院と天平人の創意，平凡社(1981)
- ひろさちや，出崎利行：仏教史を創った人々，世界聖典刊行協会，(1982)
- 上山春平他編：密教の世界，大阪書籍，(1982)
- 宮坂宥勝他編：色「密教における色の役割」，ポーラ文化研究所，(1982)
- 真鍋俊照：曼荼羅美の世界，人文書院，(1981) p 252—272
- 江上波夫：遣唐使時代の日本と中国，小学館，(1982)
- 川崎庸之，江上波夫，西嶋定生：長安から平城へ，平凡社，(1980)
- 西嶋定生他編：世界史の基礎知識，有斐閣，(1982) p 146, p 148, p 224
- 長広敏雄訳：リーグル美術様式論，岩崎美術社，(1980) p 68—74
- 金岡秀友，花山勝友：ナーム 113，水書房，p 12
- 金岡秀友，寺尾 勇：ナーム 114，p 38
- 金岡秀友，大久保良順：ナーム 115，p 12
- 金岡秀友，三井英光：ナーム 116，p 12
- 高橋新吉，風間敏夫：ナーム 118，p 16
- 金岡秀友，岡田利次郎：ナーム 119，p 18
- 金岡秀友，花山勝友：ナーム 120，p 12