

浅草寺所蔵「水月観音像」の復元研究

-月光の表現について-

東京芸術大学大学院美術研究科博士後期課程  
文化財保存学専攻保存修復研究領域（日本画）

学籍番号1315935

金慧印

## 目次

序論.....	3
研究概要.....	3
一 研究目的.....	3
二 研究背景及び意義.....	4
三 研究方法.....	5
第一章 高麗仏画における「水月観音像」について.....	7
第一節 語源と図様の伝来.....	7
第二節 先行研究.....	11
第三節 図様の分類.....	14
第二章 浅草寺所蔵「水月観音像」.....	20
第一節 概要.....	20
第二節 図様の特異性.....	24
第三章 浅草寺所蔵「水月観音像」における月光の表現.....	38
第一節 金泥による反射光の表現.....	38
第二節 染料によるグラデーション表現.....	47
第三節 白色によるハイライト表現.....	52
第四章 想定復元模写制作.....	66
第一節 想定復元模写の制作工程.....	66
第二節 検証.....	92
結論.....	95
参考文献.....	98

## 序論

### 研究概要

#### 一 研究目的

本研究は、浅草寺所蔵「水月観音像」（以下、浅草寺本）における月光を感じさせる表現に着目し、そこにいかなる彩色方法が用いられているのかを実技的な見地から検証し、復元模写による実証を試みるものである。

従来、浅草寺本は他の水月観音像にない特異性と芸術性の高さから特別な評価を得てきた。特に、緑色の大きな舟形光背と、立像水月観音の姿は他の坐像水月観音像とは異なる独特の図様であり、先行研究においては、この特徴的な図様が論考の中心となってきた。

しかし、描き手である筆者は、浅草寺本の魅力と特異性は、その独特な図様だけではなく、「月光」を感じさせる彩色技法にあると考える。

そもそも、水月観音像という名称からわかるように、「水」と「月」は水月観音像において欠かすことのできない重要な造形要素であるが、直接的に「月」が描かれた作例はきわめて少ない。浅草寺本も「月」が描かれていない作品の一つである。ただし、水月観音像において「月」が間接的に表現されている作例はいくつかある。例えば、泉屋博古館所蔵「水月観音像」では、水月観音像が坐っている岩の下の部分に金泥を用いることで、水面に反射した月光によって岩が輝いている様が描かれている。また、大和文華館所蔵「水月観音像」では、水月観音が坐っている岩が水面に近いほど金泥が多用され、水面から遠くなるほど金泥を少なくすることで月光の反射をより具体的に表現している。このような作例では、「月」そのものを描かず、「月光」が何からに反射をする様子を描くことによって月の存在を間接的に表しているのである。

ところが、浅草寺本を見てみると、直接的に「月」が描かれていないだけでなく、間接的に「月光」の反射を受け止めるために必要な岩などのモチーフさえ描かれていない。水月観音像であるからには、なんらかの方法で「月」が表現されているはずである。

では、浅草寺本における「月」はどこに表現されているのであろうか。具体的な図様として表現されていないとすれば、それは「月光」を感じさせる彩色表現によって実現されているのではないだろうか。この仮説の立証には、先行研究における図様を中心とした考察に加えて、制作当初の彩色表現に関する実技的な復元研究が必要である。

本研究では、これらの疑問と推測を出発点として、浅草寺本における「月光」を彩色技法の面から実技的に検証していく。そして検証を通して解明した彩色技法を用いて、「月」を感じさせる想定復元模写を提示する。

## 二 研究背景及び意義

高麗仏画は世界的に美しい宗教芸術として評価されている。インドや中国の技法と様式が融合し、三国時代・統一新羅を経て朝鮮半島に蓄積された仏教美術は、高麗時代（918～1392）に入ってから崇仏政策という国の支援を受け、高麗仏画としての独自性を形成した。しかし、朝鮮時代に入ってからには信仰の主流が儒教に変わったことによって仏教が弾圧され、高麗時代の仏教文化とともに多くの高麗仏画が棄損された。また、後世には残存していた作品の多くも国外への流出が相次いだ<sup>1</sup>。現存する高麗仏画は、約 165 点が確認されている<sup>2</sup>が、日本に約 110 点、アメリカに 17 点、ヨーロッパに 6 点という状況であり、韓国には約 30 点である。

美術史家の井手誠之介氏によると、「高麗仏画に対する評価の歴史は浅く、1978 年に開催された大和文華館での展覧会を契機に、その後の 40 年間に注目度が高まって、韓国美術史における重要な古典絵画として積極的に位置付けられるようになった」<sup>3</sup>という。日本では、東アジアの中で日本美術史という自国の美術史を相対化するために有力な作品群として学術的な関心を集めてきたとされる。しかし、評価と注目度が高まっているが、高麗仏画において実技的な研究はあまり進んでいない。それは、高麗仏画が寺社における秘仏として扱われ、研究はもとより公開される機会さえ少なかったことが一因であり、本研究が対象とする浅草寺本もその一例である。

折しも、高麗仏画の研究を大きく前進させる契機となる出来事があった。それは、2010 年に韓国の国立中央博物館で開かれた「高麗仏画大展」<sup>4</sup>と、2016 年～2017 年に泉屋博古館と根津美術館で開催された「高麗仏画—香りたつ装飾美」展で数多くの高麗仏画が一堂に展示されたことである<sup>5</sup>。「高麗仏画—香りたつ装飾美」展では約 70 点の高麗仏画が一般に公開されたが、その中には 3 年を費やして修理された泉屋博古館所蔵の徐九方筆「水月観音像」も展示された。徐九方筆「水月観音像」の修理により、今まで明確になっていなかった裏彩色の詳細が判明したことは、高麗仏画の実技的な研究に多大な可能性が秘められ

---

<sup>1</sup> パクジョンギ『五百年高麗史』青歴史、2008 年。（翻訳は筆者）

<sup>2</sup> 鄭于澤「静肅の美—高麗仏画」『高麗仏画—香りたつ装飾美』公益財団法人泉屋博古館・公益財団法人根津美術館、2016 年、8 頁。

<sup>3</sup> 井手誠之介「華嚴と天台の融合—高麗の阿弥陀画像を手掛かりに」『高麗仏画—香りたつ装飾美』公益財団法人泉屋博古館・公益財団法人根津美術館、2016 年、130 頁。

<sup>4</sup> 2010 年 10 月 12 日～11 月 21 日開催。

<sup>5</sup> 泉屋博古館では 2016 年 11 月 3 日～12 月 4 日、根津美術館では 2017 年 3 月 4 日～3 月 31 日に開催された。

ていることを明示した。

本研究では、先学における美術史的知見や近年の修理から得られた情報に加え、復元模写を通じた実技的な知見を踏まえることで浅草寺本における月光が、描き手によってどのように表現されたのかを解明することを試みる。このことは、他の水月観音像について考察する際にも有益であり、これからの高麗仏画研究に対して新たな視点を提示できると考える。

### 三 研究方法

1. 高精細に撮影された原寸大の写真資料を用いて経年劣化を含めた現状を把握する。
2. 先行研究や浅草寺本に関連する作例を取り上げ、経典に示された内容がどのように視覚化されていたかを検証する。
3. 本図と他の水月観音像を比較し、それぞれの作品に施された「月光」の表現について考察する。
4. 現状よりもさらに「月光」を感じさせる復元模写を行うため、CGによるシミュレーションや彩色サンプルの作成を通して色調を検討する。
5. 原本と関連作品を参考にして図様の想定復元を行う。
6. 彩色サンプルでの検討を踏まえて彩色の復元を行う。
7. 想定復元模写を通して浅草寺本における「月光」の表現を明らかにする。

## 第一章 高麗仏画における「水月観音像」について

第一節 語源と図様の伝来

第二節 先行研究

第三節 図様の分類

# 第一章 高麗仏画における「水月観音像」について

## 第一節 語源と図様の伝来

水月観音とは元来、中国の唐宋時代以後に形成された 33 変化観音の内の一つの姿で、変化する慈悲を象徴した菩薩であり<sup>6</sup>、大乘仏教の最も普遍的な経典である『大方広仏華嚴經入法界品』<sup>7</sup>と『法華經觀世音菩薩 普門品 第 25』<sup>8</sup>の内容を描いたものが水月観音像であると言われている<sup>9</sup>。美術史学者の山本陽子氏によると、唐時代の『歴代名画記』<sup>10</sup>(835 年頃)に「衣裳勁簡 彩色柔麗 菩薩端嚴 妙創水月之體」と記載されていることから、周昉によって創られた水月観音像の図様が、この頃すでに「水月之體」として一つの形式として扱われていたとされる<sup>11</sup>。

一方、高麗仏画研究者の鄭于澤氏によると観音菩薩の図像は『華嚴經』「入法界品」に依拠し、善財童子を迎える観音菩薩を形象化したものであり、その観音菩薩を日本では「楊柳観音像」、韓国と中国では「水月観音像」と呼ぶ<sup>12</sup>という。また、水月観音の名は、すでに 9 世紀の敦煌仏画のかたわらに「水月観音像」という表記が見られ、高麗で 12 世紀、義天の文集『大覚国師文集』の「新画成水月観音」、13 世紀に李奎報が著した『落山観音腹蔵修補文』の「水月○相」といった記録に始まると考えられる。現在、周昉が長安の勝光寺

---

<sup>6</sup> 黄錦順「高麗水月観音像に見られる『40 華嚴經』の影響」『美術史研』17 号、美術史研究会、2003 年。(翻訳は筆者)

<sup>7</sup> 大乘仏教の経典の一つである。『大方広仏華嚴經』は、卷数によって仏駄跋陀羅訳《六十華嚴》、実叉難陀訳《八十華嚴》、般若訳《四十華嚴》と区別する。

<sup>8</sup> 『華嚴經』と共に大乘仏教の最も重要な経典の一である。華嚴經全体のサンスクリット語原典は未発見であるが、「十地品」「入法界品」などは独立したサンスクリット経典があり現代語訳されている。

<sup>9</sup> 実方葉子「作品解説」『高麗仏画—香りたつ装飾美』公益財団法人泉屋博古館・公益財団法人根津美術館、170 頁／実方葉子「高麗の仏画 李朝の絵画」『月刊誌目の眼』2016 年 12 月号 35 頁。

<sup>10</sup> 張彦遠により中国の唐時代(約 835 年)に作られた絵画史書である。

<sup>11</sup> 山本陽子「水月観音像の成立に関する一考察」1989 年、28 頁～29 頁によると周昉が創った水月観音像の図様は次のようであったと述べている。『歴代名画記』卷三「記兩京外州寺觀畫壁」勝光寺に、塔東南院 周昉畫水月觀自在菩薩 掩障 菩薩圖光及竹 並劉整成色 と述べられ、円光と竹が描かれていたことが知られる。また、白居易の賛中に、淨○水上 虚白光中 一○其相 萬縁皆空 (『白居易集』卷三十九「畫水月菩薩贊」)とあり、水月菩薩が水上の白光中に描かれていたことがわかる。

<sup>12</sup> 前掲注 2、鄭于澤「静肅の美—高麗仏画」『高麗仏画—香り立つ装飾美』公益財団法人泉屋博古館・公益財団法人根津美術館、9 頁。

塔東南院に描いたという壁画の水月観音像は遺っていない<sup>13</sup>が、唐末五代頃の敦煌仏画の中には数点の水月観音像を見出すことができる<sup>14</sup>。それらの中には水月観音像という銘と紀年銘が残されている作品もある【表1】。

【表1】敦煌で発見された水月観音像のリスト

世紀・制作年	材質・技法	作品寸法	所蔵先
9世紀末～10世紀初期	紙本著色	53.3x37.2cm	ギメ東洋博物館
943年	絹本著色	50.0x50.0cm	ギメ東洋博物館
10世紀中期	絹本著色	70.5x55.0cm	大英博物館
10世紀中期	紙本著色	82.9x26.6cm	大英博物館
968年	絹本著色	107.1x59.1cm	フリーア美術館

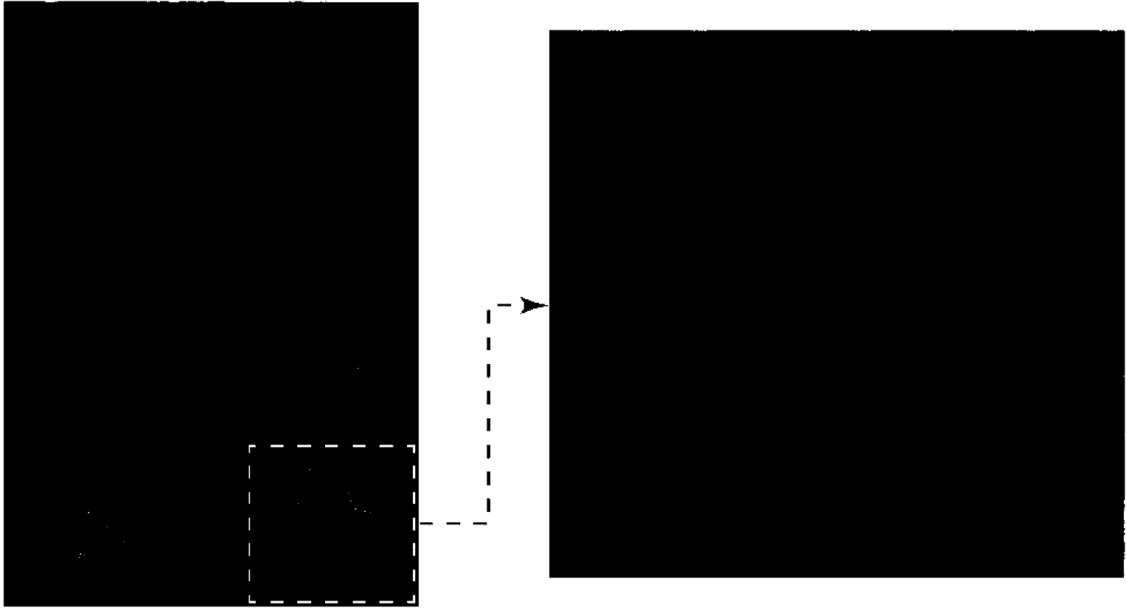
敦煌で発見された水月観音像の図様には、周昉が創ったとされる水月観音像の図様との一致が見られる。それは、手に柳と浄瓶を持った観音菩薩が蓮池を前にして岩上に片足を踏み下げた姿勢で坐っており、その後ろに大円光があり、竹が描かれていることである。その図様の構成は、朝鮮半島にも伝播して高麗仏画に隆盛した水月観音像に継承されていた。ただし、朝鮮半島へ渡った周昉の水月観音像が、高麗時代後期になって、民衆の洛山観音聖窟への強い憧れを契機として、新たに高麗の水月観音像として蘇ることになった<sup>15</sup>という。そのためであろうか、宋・元時代に制作された水月観音像【図2】に描かれた竹が3本であるのに対して、高麗時代の水月観音像【図3】【図4】に描かれた竹は2本になっていることをはじめとして、中国と韓国で異なる特徴があることは、水月観音像が朝鮮半島の信仰の中で独特の変化を生じていたことを示しているだろう（朝鮮時代に制作された水月観音像【図5】【図6】には竹が3本のもも現れる）。

<sup>13</sup> 林進「高麗時代の水月観音像について」『美術史』第102号、1977年、102頁。

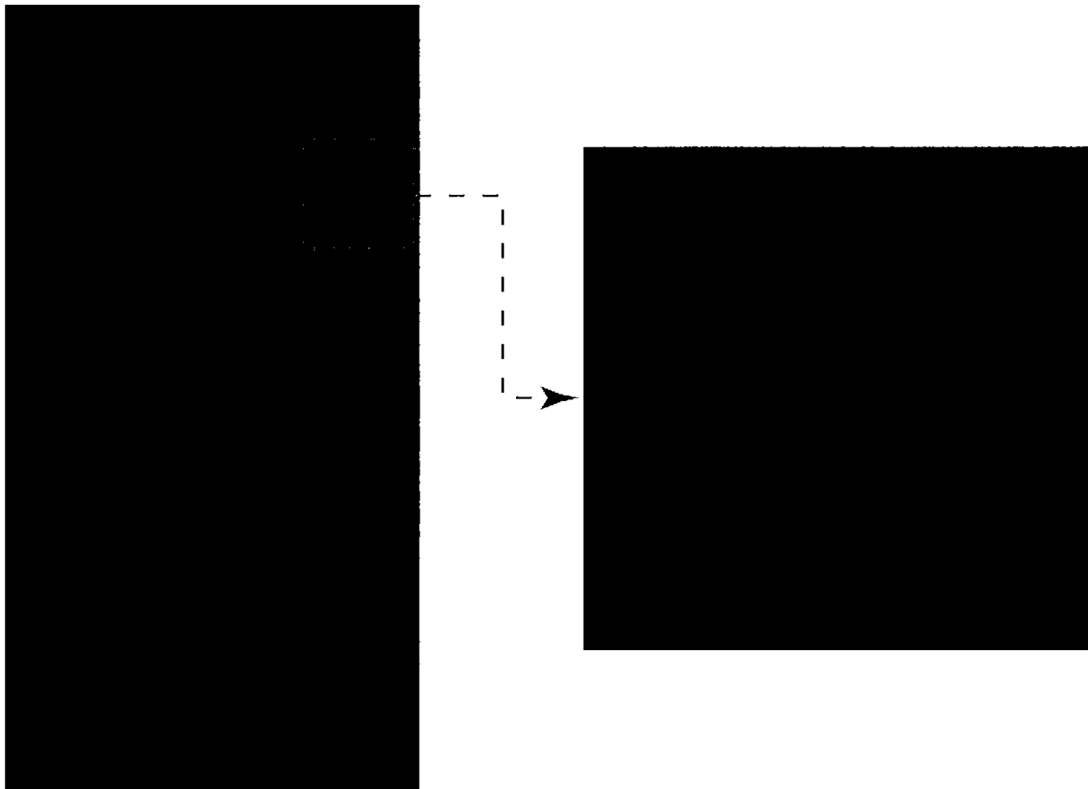
<sup>14</sup> 2015年12月14日、文化芸術大学院20年記念発表会で使われた朴ビョンオン氏の「高麗時代及び朝鮮時代水月観音像比較研究」レジュメにより確認できた。

<sup>15</sup> 前掲注13、林進「高麗時代の水月観音像について」115頁。



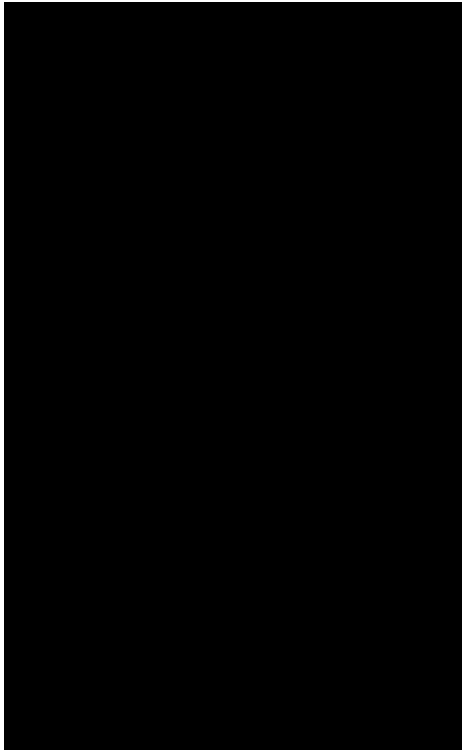


【図1】敦煌石窟 第17窟「水月観音像」（ギメ美術館所蔵）と部分

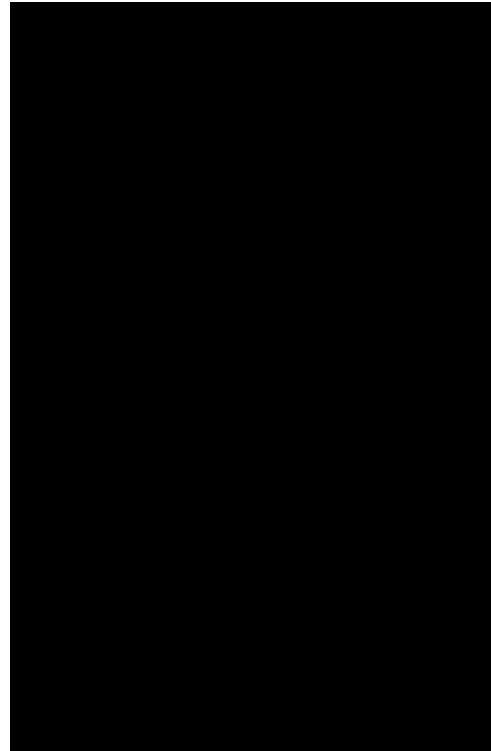


【図2】「水月観音像」（元代 ボストン美術館所蔵）の竹の部分

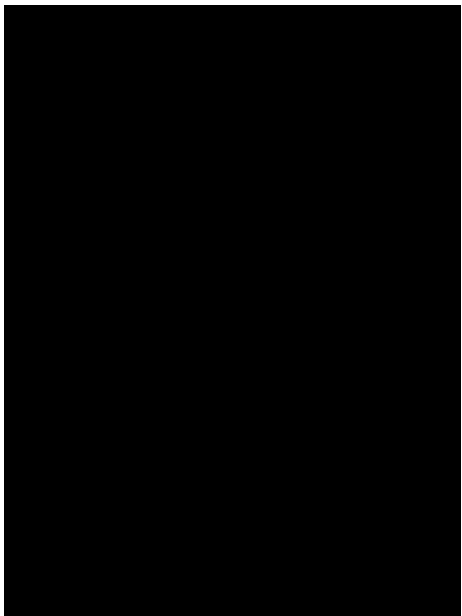
（補説：【図1】と【図2】の水月観音菩薩の後ろには3本の竹が確認できる。）



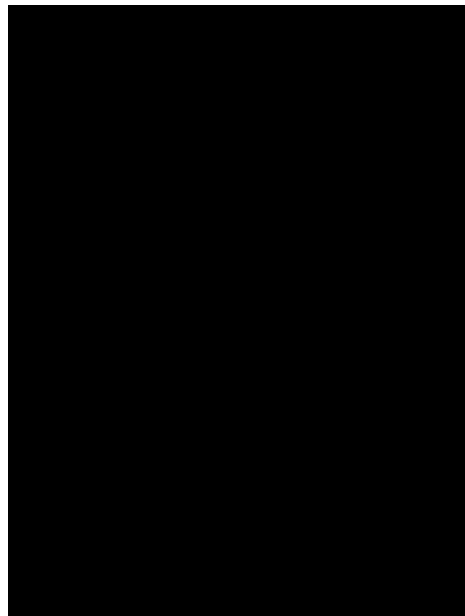
【図3】「水月観音像」  
(高麗時代 泉屋博古館所蔵) 竹の拡大部分 (2本)



【図4】「水月観音像」  
(高麗時代 鏡神社所蔵) と竹の部分 (2本)



【図5】(左) 義謙等筆「水月観音像」 (朝鮮時代 韓国中央博物蔵)



【図6】(右)「水月観音像」 (朝鮮時代 シアトル美術蔵)

## 第二節 先行研究

高麗仏画は、高麗時代（918～1392）に仏教が国教であったことから数多く描かれたが、現在、母国である朝鮮半島にはあまり残されていない。その理由としては、かつて朝鮮半島では虫害や経年劣化による傷みを受けた作品を燃やして処分する習慣があったこと、朝鮮時代（1392～1910）に入ってから儒教が主流になって仏教が弾圧されたために多くの作品が燃やされたことのほか、日本統治時代（1910年8月-1945年8月）には、多く日本人コレクターのもとに渡ったことが大きな原因とされている。

しかし、早くから母国で離れた高麗仏画は、遅くとも江戸時代初期間までに日本国内の寺院に奉獻され、今日まで伝えられてきた<sup>16</sup>と言及されるように、高麗仏画は早くから日本に渡来し、日本の仏画に影響を与えていたと考えられる<sup>17</sup>。

このように、中国に起源をもち、高麗で独自の発展を遂げ、日本の仏画にも影響を与えた高麗仏画であるが、その研究のスタートは意外にも遅く、1978年日本奈良の大和文華館で吉田宏志氏の企画によって開かれた「高麗仏画-わが国に請来された隣国の金色の仏たち」展を契機に活発になった<sup>18</sup>とされる。

ここで、鄭于澤氏は、高麗仏画の独立した研究が形成されてこなかった理由について長らく高麗仏画が中国絵画であると誤認されてきたためであったという。しかし、大和文華館での展覧会を機に、高麗仏画が朝鮮半島で描かれた独自の絵画であることが広く認知され、その後、美術史学者の菊竹淳一氏と平田寛氏らによる日本国内における高麗仏画の発見などが相次いだことによって、高麗仏画研究は一つの独立した研究となって現在に至っている。

加えて、消失していた高麗仏画が近年続々と発見されている 2017年3月の時点で、現存が確認された高麗仏画は、阿弥陀如来 58点、観音菩薩 46点、地藏菩薩 26点、その他変相図、釈迦、薬師、毘盧遮那、天部、羅漢が 35点の合計 165点と発表されている<sup>19</sup>。その後

---

<sup>16</sup> 前掲注 3、井手誠之介「華嚴と天台の融合-高麗の阿弥陀画像を手掛かりに-」『高麗仏画—香りたつ装飾美』公益財団法人泉屋博古館・公益財団法人根津美術館、2016年、130頁。

<sup>17</sup> 東洋美術史学者の上野アキ氏が『高麗仏画の類々相』朝日新聞社、1981年で鎌倉時代の作品とされる妙興寺と石山寺の涅槃図における釈尊の赤衣と金彩の円文様には、高麗仏画からの影響がみられると指摘していることを参考にした。

<sup>18</sup> この展示を通して中国の宋・元時代の仏画だと知られていた高麗仏画が朝鮮半島の高麗時代に制作された作品であると認識できるようになり、その存在が広く認知され、高麗仏画の芸術性が高く評価されながら高麗仏画に関する研究が進みきっかけになった。

<sup>19</sup> 白原由起子、スライドレクチャー「高麗のほとけたち」2017年、3月10日、「高麗仏画の色とかたち」3月17日、「高麗仏画の修復と発見」3月24日。

にも発見された高麗仏画があり、北朝鮮にも所蔵されている可能性があるが、一つの時代の文化を辿るには決して多いとは言えない現存数である。今後のさらなる高麗仏画の発見を期待しつつも<sup>20</sup>、現存する高麗仏画の詳細な調査が求められるところである。

先に述べたように、2017年3月の時点で現存が確認されている高麗仏画は165点であり、そのほとんどが高麗時代後期の作品とされている。また、165点の内、観音菩薩像が約46点ときわめて大きな比率を占めている。

高麗時代後期に多く描かれた高麗仏画の中でも水月観音像が多く描かれた背景について高麗時代後期に起こった民衆の洛山観音聖窟への強い憧れを契機として、新たな高麗の水月観音像が生まれたのではないかと推測される。少なくとも高麗において、他の仏や菩薩に比べて観音菩薩に対する信仰が特に盛んであったことが、高麗仏画の中でも水月観音像が特に多く描かれた理由であったと考えられる。実際に、朝鮮時代に入ると儒教が庇護される一方で仏教は排斥されることとなったが、朝鮮時代になっても水月観音像は数多く描かれている。それは、それだけ観音信仰が民間に根強く残っていたことの証左であろう。

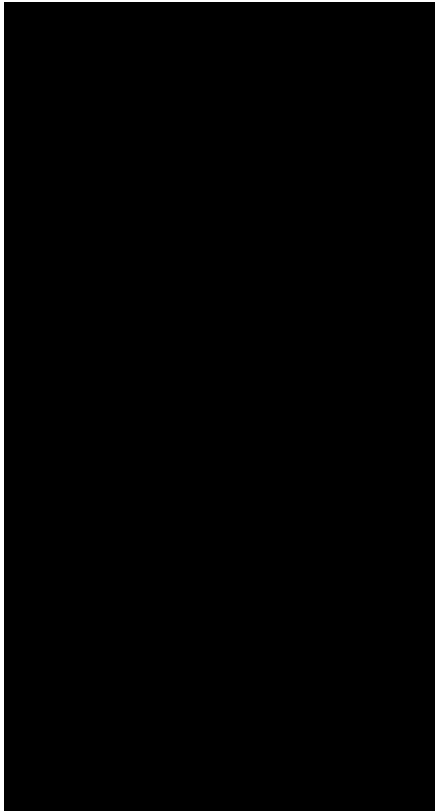
高麗仏画における水月観音像には、水月観音だけを描く独尊像と阿弥陀三尊像や阿弥陀八大菩薩像の中の脇侍として描かれたものがある【図7】。前述したように現存する観音菩薩の内、独尊像として制作された水月観音像は39点であり、38点の作品は水月観音菩薩が水の中に屹立する岩に半跏踏み下げの姿勢で坐った坐像形式で描かれている。従って、脇侍の水月観音菩薩は立像として描かれるため、脇侍では立像、独尊像では坐像ということができる。

しかし、独尊像であるにもかかわらず、唯一立像で描かれた水月観音像がある<sup>21</sup>。それが本研究の対象作品である浅草寺所蔵の「水月観音像」である。浅草寺本は、これまでも高麗仏画の中で異彩を放つ一点として知られてきた。それは、立像の独尊像であるというだけに留まらない。浅草寺本には、図様や構図のほか、描写技法や彩色技法にも特異性が認められる。次章では、浅草寺本の特異性について、観察と分析を行っていく。

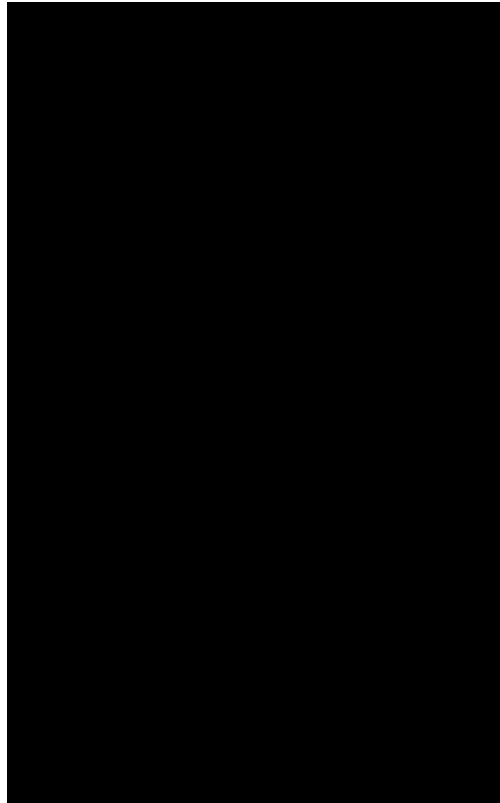
---

<sup>20</sup> 近年、既に次のような報告がなされている。ヤンジンハ記者「松が描かれた水月観音像イタリヤで発見」『韓国日報』2017年2月21日。

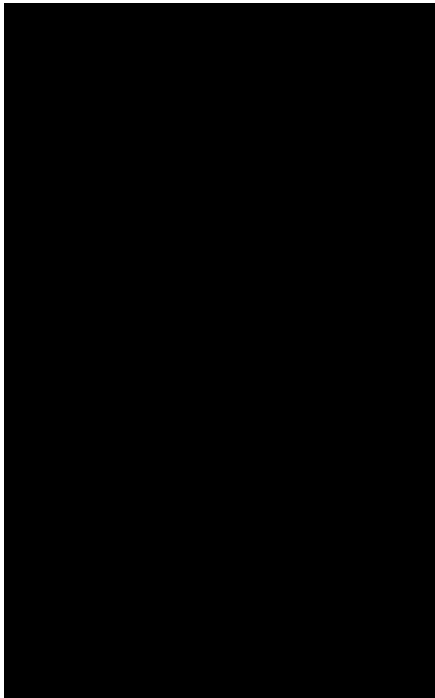
<sup>21</sup> 浅草寺本が唯一立像で描かれた水月観音像として紹介されたのは、管見の限り、1987年の菊竹淳一氏による指摘からである（菊竹淳一「高麗時代観音画像の表現」『アジアの考古と歴史』同朋田舎出版、1987年）。



阿弥陀八大菩薩像



阿弥陀八大菩薩像



阿弥陀三尊像

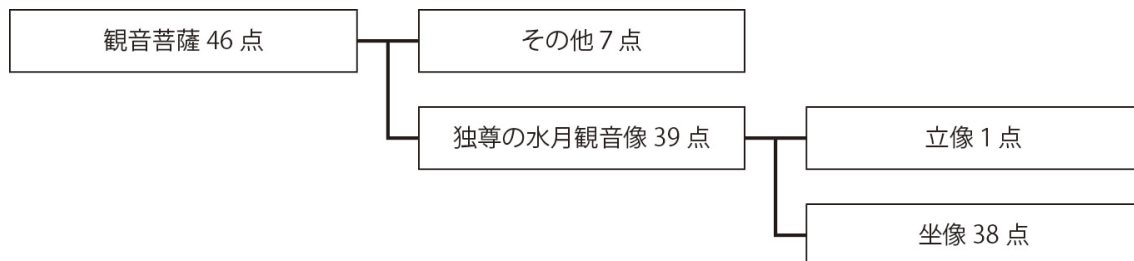
【図 7】 阿弥陀八大菩薩像や阿弥陀三尊像の中の脇侍として描かれた水月観音菩薩

### 第三節 図様の分類

ここでは、高麗仏画における独尊像として制作された水月観音像の構図について詳しく分類し、夫々の分析を試みる。

坐像で描かれた38件の「水月観音像」は、水の中に屹立する岩に半跏踏み下げの姿勢で坐った観音菩薩が大円光を負っており、その背景に二本の竹や楊柳を挿した浄瓶が配されている。画面の下の部分に観音を見上げるように善財童子が合掌するというほぼ同一図様で描かれている。画面の中に柳が描かれているため、日本では「楊柳観音」とも呼ばれている。このような構図で描かれている「水月観音像」は、一般的な「水月観音像」とされている。

また、現在確認できている39件の「水月観音像」の中、一般的な構図である坐像形式でなく、立像で描かれた唯一な作品が本研究対象作品である浅草寺所蔵「水月観音像」である。立像の浅草寺本については次の章で詳しく述べる。



残り7点の内、図版が確認できた東光寺所蔵（以下東光寺本）の作品は、1978年、日本と韓国の共同で発行された『高麗仏画時代の仏画』では、「水月観音像」として表記されていた。しかし、泉屋博古館と根津美術館の共同企画により2016年11月、2017年3月に開かれた高麗仏画展では「観音菩薩像」として紹介された。東光寺本も浅草寺本のように独尊像として暗い背景の中、白色の着衣や白いヴェールを負う立像で描かれたものであるのにもかかわらず、「水月観音像」として分類されていない理由は、次のようであると考えられる。

まず、水月観音像なら必ず登場する善財童子が描かれていないこと。次いで、水月観音菩薩の持物である浄瓶や柳が描かれていないこと。最後、水月観音菩薩の宝冠に描かれている坐像の化仏が立像でになっていることである。そのため、東光寺本は「水月観音菩薩」でなく「観音菩薩」として分類されたと考える。

さて、一般的な図様で描かれたと言われている水月観音像は、華嚴経に基づいて描かれたタイプと、華嚴経の内容をベースにして他の教理や信仰が加わられたタイプとして大きく

二つに分けられる。また、華嚴経の内容をベースにし、他の教理や信仰が加えたタイプをさらに法華経の教理が反映された作品群と民間信仰が反映された作品群をに区分してみた。

まず、華嚴経に基づいて描かれた作品は、洞窟の中で岩の上に座っている水月観音菩薩が善財童子を迎える姿を描いたものであり、背景には観音菩薩を囲んだ二つの光背や竹、柳の枝を挿した浄瓶、水辺に供養花が描かれている基本的な形をとる作品である。泉屋博古館所蔵の徐九方筆「水月観音像」を始め、奈良県立博物館所蔵、太山寺所蔵などの作例がある。

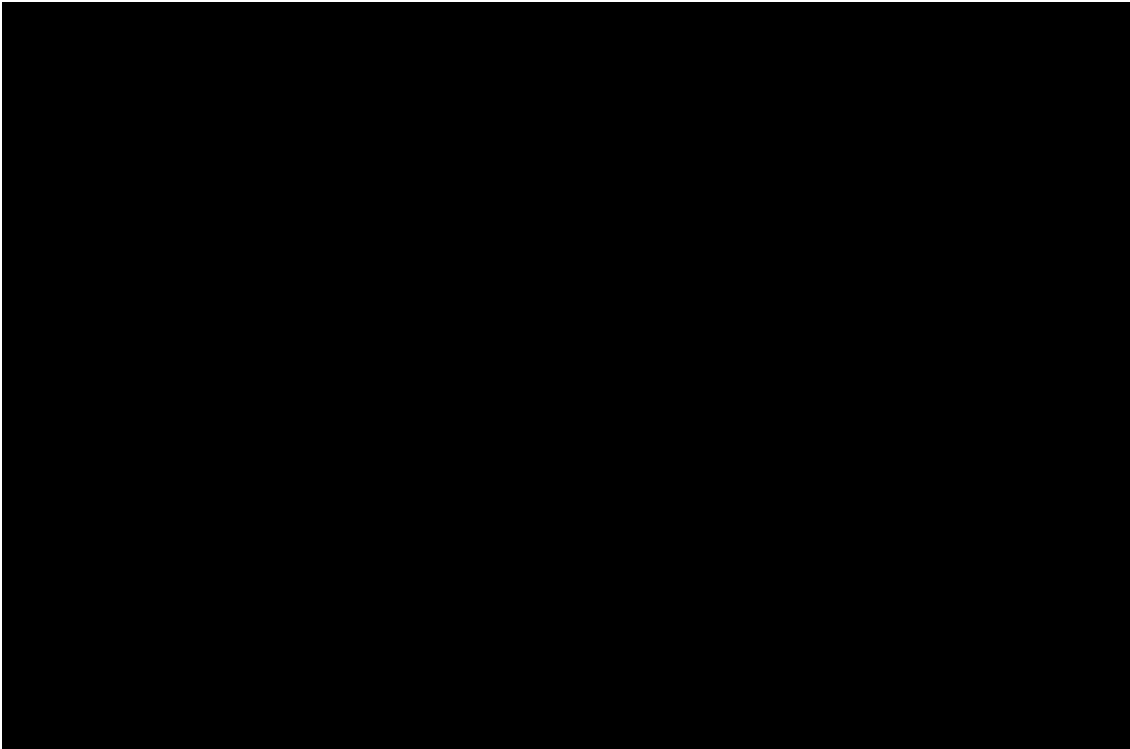
また、華嚴経を基盤にして法華経の影響を受け入れたタイプの代表的な作品には、談山神社所蔵の「水月観音像」（以下談山神社本）と静嘉堂文庫美術館所蔵の「水月観音像」（以下静嘉堂文庫美術館本）が採り上げられる。それらは、華嚴経の内容をベースにした構図に法華経の教理の内容を細い金泥線や彩色を用いて画面の下の部分に描いている。加えられた法華経の図様は次のようである【図8】。

龍や怪魚や鬼などに襲われても、強盗に囲まれ刀で殺されそうになっても、鎖につながれても、あるいは呪いや毒薬のために命が危険にあっても、悪鬼や毒龍といったさまざまな怪物に出会っても、もし、猛獣に囲まれて、牙や爪で殺されそうになっても、とかげ、へび、まむし、さそりなどが毒気を吐いても、この観音の救いを心から念ずれば、たちまちそれらは消散してしまう。人々が困難にあい、さまざまな苦しみにさいなまれるとき、この観音の優れた力が、人々の苦しみを救ってくれる。神通力を全部そなえ、智慧に富んださまざまな手段によって、あらゆる方角にある国に姿を現わし、どんな国でも現われないことはない。観音菩薩はさまざまな悪趣に出向き、地獄・餓鬼・畜生などによる苦しみと、生老病死の苦しみを、神通力と方便によって滅ぼしていく。<sup>22</sup>（省略）

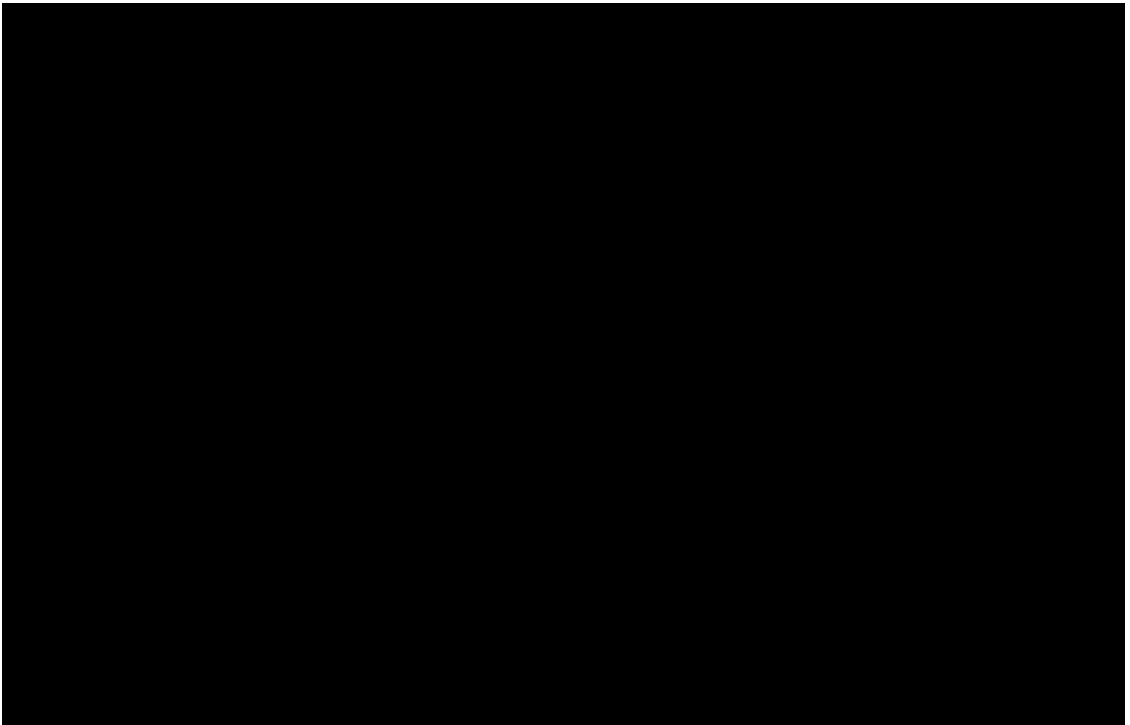
---

<sup>22</sup> 『法華経観世音菩薩』「普門品 第25」により。

【図8】法華経の教理が反映された作例



談山神社本の左下の部分

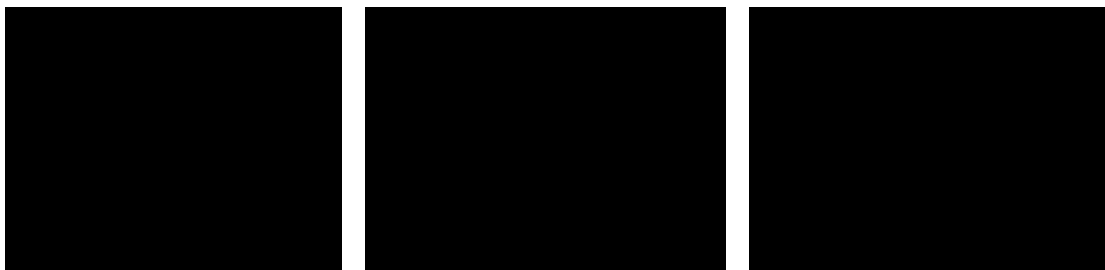


静嘉堂文庫美術館本の左下の部分



『華嚴經 入法界品』と『法華經 普門品 第25』、二つの經典の内容が一つの画面上で相互に描かれた談山神社本と静嘉堂文庫美術館本のように一つの作品に二つの教説が混ざり合って描かれた作例からは、華嚴と天台の思想を一つの画面に表現していることがわかる。

そして、民間信仰と混ざった作品には3点の作例があるが、すべて月の中に兎が描かれている。まず、廬山寺所蔵の作品では、満月のような形の月が赤系の色で彩色され、月の輪郭線を金泥を用いて描いたものである。その満月の中に白を搗く兎のモチーフが描かれている。そして、メトロポリタン博物館所蔵の作品や長楽寺所蔵の「水月観音像」でもその同様に兎のモチーフが表現され、特に、長楽寺所蔵の場合、満月の中に白を搗く兎が鮮明に描かれ、兎が立っている地面やゲスナム<sup>23</sup>、月暈が金泥で描かれている【図9】。このような月の中にある白を搗く兎の表現は、民間信仰の影響によるものといわれている<sup>24</sup>。月の中にある兎は、インドに伝わる『本生経』「ジャータカ」に仏教説話に見られるが、朝鮮半島では古くから兎が可妊期間が短く重複妊娠が可能な動物であるため、多産と無病長寿を象徴してきたものである。また、満月になる周期と女性の生理現象の周期がほぼ一致することから月と女性と兎は、同じ意味として考えられてきた。つまり、「水月観音像」に描かれている月の兎は、高麗仏教文化に吸収された民間信仰の一部であると考えられる。



【図9】民間信仰が反映されたタイプの作品

左から廬山寺所蔵、メトロポリタン博物館所蔵、長楽寺所蔵の水月観音像の部分図

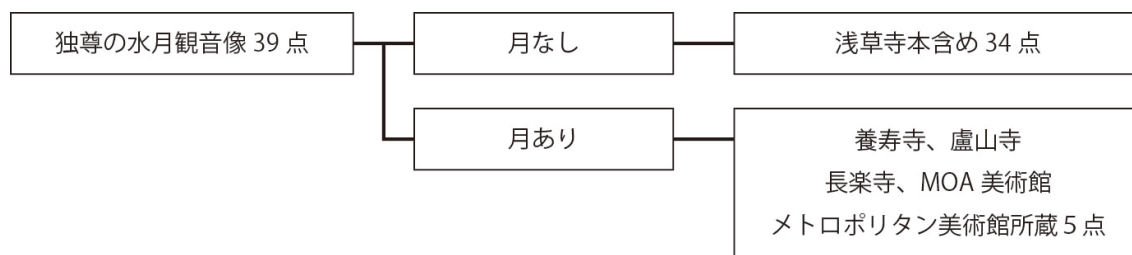
その他、大徳寺所蔵の「水月観音像」には、夜を象徴する青い鳥や王様と貴族に見られる人々、鬼などが描かれていたり、奈良国立博物館所蔵の「水月観音像」では画面の上の部分に立像の化仏、画面の下の部分には龍が描かれている。要するに、水月観音像の図様は、定型化される反面、背景に配置される図様においては変化が見られるのである。

そして最後に、「月」に注目を図様とした水月観音像の分類について述べたい。水月観音像の「水月」とは、水に映る月を指すものであるため、水月観音像において「水」と「月」

<sup>23</sup> 桂樹。カツラ科の落葉高木。韓国では古くから童話で人々が月にあると想像した木である。

<sup>24</sup> ユンヨルス『異物における動物の象徴』嘉會民族博物館、2012年4月3日（翻訳は筆者）

はきわめて重要なモチーフである。しかし、水月観音像であるにも関わらず、画面に「月」が描かれた「水月観音像」は、非常に少ないものである。そのため、水月観音像を、画面上に月が描かれている作品群と、月が描かれてない作品群という、大きく2種類に分けて考える。



まず、これまでに公開されたことのある水月観音像の中で、月が描かれている作品は、管見のところ5点<sup>25</sup>である。その5点の中で、MOA美術館所蔵の作品は、金泥を用いた新月ぼかしで新月を表現している。養寿寺所蔵の「水月観音像」は、金泥線で満月の輪郭のみ描いている。その他の3点は、前述した満月の中に兎が描かれた作品である<sup>26</sup>。

また、月が描かれてない34点の水月観音像には、水月観音菩薩が坐像っている岩の下の部分に多くの金泥が用いられ、岩の下の部分から上の方に向かって薄くなるようにぼかしが施されている。その彩色技法は、水面に反射された月光が岩に照らされているように感じさせるため、画面に明確に描かれてない月をその金泥を用いた彩色で月光を表し、間接的に月の存在を視覚化したのであろうとすい推測する。その詳しい検討は第3章で行う。

以上のように、約束事として同様の図像を用い、一般的な「水月観音像」と言われてきた作品群を、詳しく図様の内容によって分類して観察してみると、各作品群ごとに個性があることが確認でき、高麗仏教文化の多様性を窺うことができるのである。

<sup>25</sup> 養寿寺、盧山寺、長楽寺、MOA美術館、メトロポリタン美術館所蔵の「水月観音像」。

<sup>26</sup> 近年ジョスヨン氏の研究により、もう一つの月が描かれている「水月観音像」(個人蔵)が発見されたが、その作品は現在まで公開されていない。

## 第二章 浅草寺所蔵「水月観音像」

### 第一節 概要

### 第二節 図様の特異性

- 一 本尊
- 二 光背
- 三 舟形光背の表現について
- 四 変容から生まれる図様の特異性

## 第二章 浅草寺所蔵「水月観音像」

### 第一節 概要

本研究の対象作品である浅草寺本は縦141.6 ×横61.6cmで一鋪の絵絹に描かれた絹本着色一幅の作品である【図10】。

大きな緑色の舟形光背に包まれた浅草寺本の水月観音は、蓮華に立って右足を踏み出し、善財童子に向かって歩むように描かれている。左手で緻密な文様の浄瓶、右手の第一指と第三指で金泥の輪郭線のみで表現された柳の枝を軽く摘んでいる。着衣は、水月観音の通例の僧祇支であるが、その中に描かれた細長い亀甲紋の形は、布のしわに沿って形が変わっていることが特徴である。しかし、大徳寺や泉屋博古館に所蔵されている「水月観音像」の衣の亀甲紋は、いくらしわが入っていても亀甲紋自体は変形せず、その形を保っている。これは、「水月観音像」だけでなく、根津美術館に所蔵される阿弥陀三尊像や他の多くの高麗仏画の全般から確認できることであり、円型や亀甲紋などの形は、しわに関係なく決して崩れない作品が多い。体に結び付けた白色の帯は、頭の後から体の中央を通して蓮華座の前で曲がり、地面に届いている。その様子は観音の骸骨のようである。また、無数の白色の線が交差したヴェールが、宝冠から足元まで掛かっている。

背景には、水面に宝石や珊瑚、月光によって輝いている砂が散らされ、水月観音と善財童子の間には供養花が描かれている。大きな蓮の上に飾られている供養花は、他の水月観音像に描かれている供養花とほぼ一致し、その種類は、薔薇、山茶花、百合、楮もしくは芙蓉、牡丹などである。しかし、左側にある白色の花については、管見の限り現存する高麗仏画に類似する作例がない。

「浅草寺本が収められている箱の蓋の表には「吳道子筆 楊柳観音畫像 壹幅」、裏には「明治十四年仲秋某公代理 勝安芳伯奉納」と墨書がある。また、「吳道子筆 楊柳観音畫像」と記された旧表装の残りと考えられる断片と「明治十四年仲秋某公代理 勝安芳伯奉納 浅草寺什物<浅草寺印> (朱文方印)」と墨書された紙が同梱され、明治に書かれた紙の背面には昭和22年(1947)に修理されたことも記されている<sup>27</sup>。

そして、浅草寺本には、画面右下に金泥で「海東癡口 慧虚 筆」という銘文が残っている【図11】。「海東」とは高麗を指す言葉で、「慧虚」は作者の名前であり、二文字目の

<sup>27</sup> 藤元裕二「浅草寺所蔵「水月観音像」の美術史的位相-高麗佛畫における中國繪畫受容の一側面-」『国華』第1390号、国華社、2011年、10頁。

「癡口」は損傷のため判読できないが、僧侶の名として推測され、長い間、「衲」だと知られれている。

一方、従来から知られる『古画備考』（嘉永3年・1850年 起筆）の朝岡興禎による縮図【図12】には「禪」とあり、再検討する必要があると、肩書き実方葉子により指摘された<sup>28</sup>。次いで、片書き吉田宏志氏は、高麗仏画の作家名表記に「筆」ではなく「畫」が一般的に用いられていたことから、浅草寺本は「慧虚」が制作したものでなく銘のみ記した可能性を指摘している<sup>29</sup>

しかし、片書き藤元裕二氏は「四明普悦筆」（清浄華院蔵「阿弥陀三尊像」）や「大宋張思恭筆」（盧山寺所蔵「阿弥陀三尊像」）などの款記の簡略表記において、「住所」＋「名」＋「筆」の順に記す類例があることから、濃厚な中国画の影響を受けた学習の結果だとして「慧虚」が描いたことは間違いないという<sup>30</sup>。

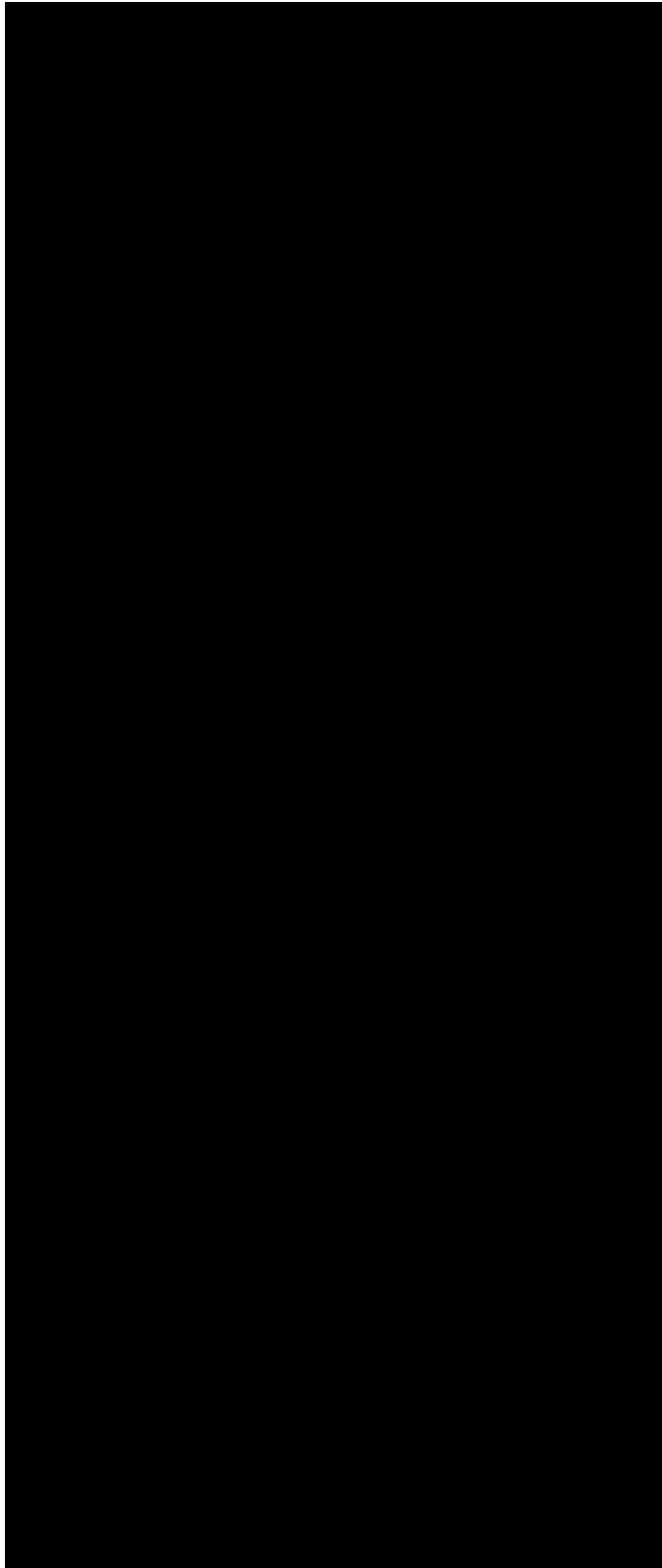
いずれにしても、浅草寺本は作者名が記された珍しい作例であると言える。図様の形式を重んじ、作者名を記さないことが通例となっている仏画において、敢えて作者名を記したということもまた浅草寺本の特異性の一つである。

---

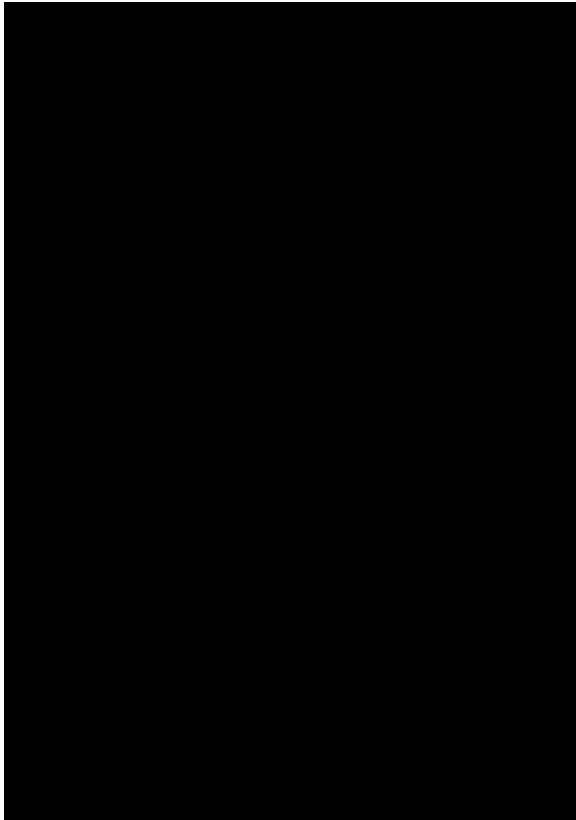
<sup>28</sup> 前掲注9、実方葉子、「作品解説」『高麗仏画—香りたつ装飾美』公益財団法人泉屋博古館・公益財団法人根津美術館、173頁。

<sup>29</sup> 吉田宏志「高麗仏画の紀年作品」『高麗佛畫』朝日新聞社、1981年。

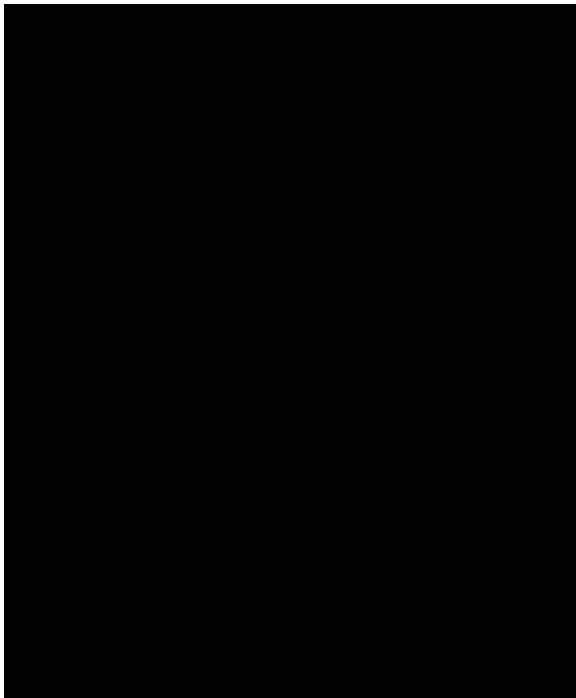
<sup>30</sup> 前掲注25、藤元裕二「浅草寺所蔵「水月観音像」の美術史的位相—高麗佛畫における中國繪畫受容の一側面—」『国華』第1390号、国華社、10頁。



【図 10】「水月観音像」（高麗時代 浅草寺所蔵）



【図 11】 浅草寺本の款記



【図 12】 縮図

## 第二節 図様の特異性

ここでは、本研究の対象作品である浅草寺本の図様について検討し、その特異性を明らかにする。

### 一 本尊

浅草寺本は、水月観音諸本の中にあつて「立像」であることと「舟形光背」を負う点の特異であると多くの先学者から言われている。浅草寺の藤元裕二氏は、浅草寺本の水月観音が「立像」であることについて次のように見解を述べ、阿弥陀を中尊とする集合像の脇侍を抜き出して成立したと考え得るとしている<sup>31</sup>。

松尾寺、MOA 美術館、東京国立博物館、根津美術館、白鶴美術館、メトロポリタン美術館に蔵される「阿弥陀三尊像」や柱岩寺、浄教寺、徳川美術館所蔵の「阿弥陀八大菩薩像」などに、阿弥陀の脇侍として描かれた観音の図様はほぼ統一的であり、且つて浅草寺本にも通じる<sup>32</sup>。

そこで筆者は、集合像の中に描かれた「立像」の水月観音像が浅草寺本とどれほどの共通性を持つのかを確認するため、縦 143.0cm 横 87.0cm の徳川美術館所蔵「阿弥陀八大菩薩像」（以下、徳川美術館本）と縦 100.9 cm 横 54.2cm の MOA 美術館所蔵「阿弥陀三尊像」（以下、MOA 美術館本）【図 13】を取り上げ、その中に描かれた水月観音像を浅草寺本に同寸に縮小し、比較してみた【図 14】。

<sup>31</sup> 前掲注 25、藤元裕二「浅草寺所蔵『水月観音像』の美術史的位相-高麗佛畫における中國繪畫受容の一側面-」『国華』第 1390 号、国華社、14 頁。

<sup>32</sup> 同書「浅草寺所蔵『水月観音像』の美術史的位相-高麗佛畫における中國繪畫受容の一側面-」『国華』第 1390 号、国華社、14 頁。

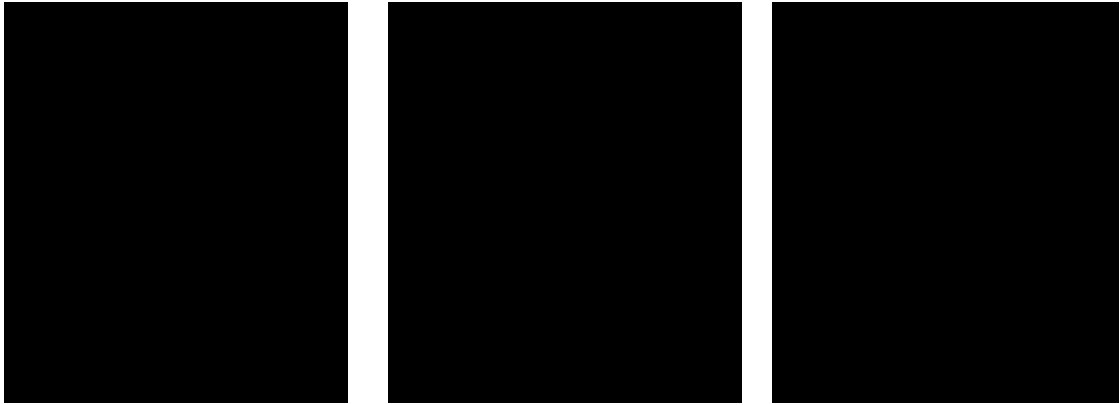




【図 13】（左）徳川美術館本「阿弥陀八大菩薩像」（右）MOA 美術館本「阿弥陀三尊像」の全体図



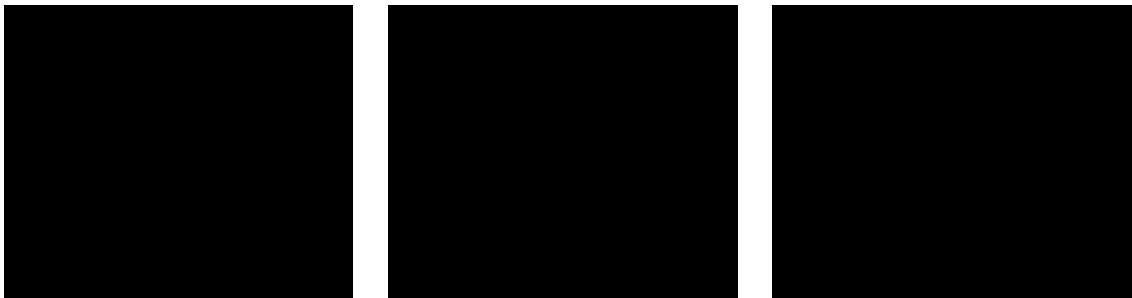
【図 14】左から徳川美術館所蔵「阿弥陀八大菩薩像」・MOA 美術館所蔵「阿弥陀三尊像」・浅草寺本



【図 15】水月観音菩薩の右手と指の部分図

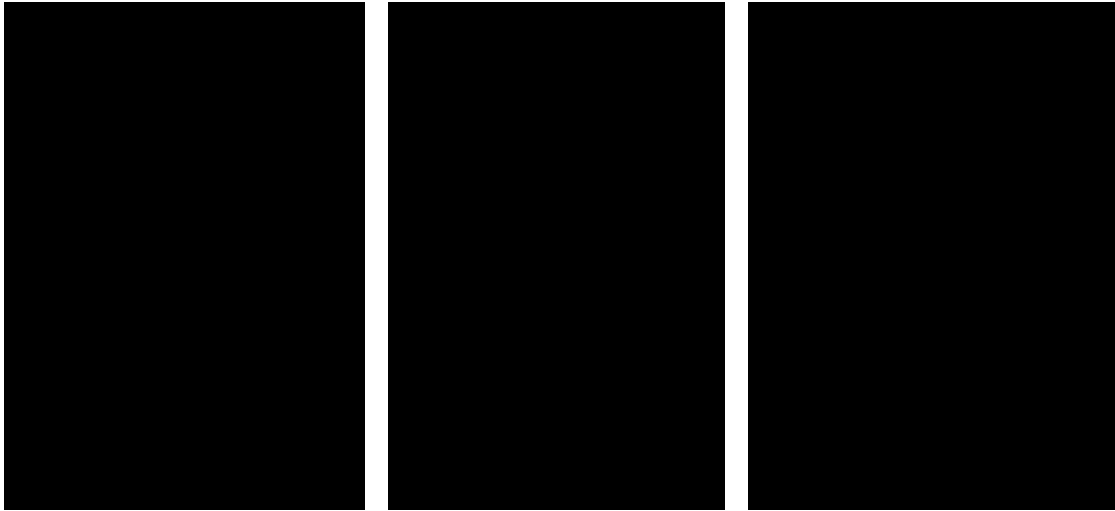
(上から徳川美術館所蔵「阿弥陀八大菩薩像」・MOA 美術館所蔵「阿弥陀三尊像」・浅草寺)

【図 15】で示したように、柳の枝を持つ右手と枝を軽く摘んでいる指の形や描かれた位置は3点ともほぼ一致しているとして良いであろう。さらに、3点は菩薩の右足が置かれた方向や蓮華を踏んで歩む左足の形がほぼ同じであり、特に、徳川美術館本は浅草寺本に酷似している【図 16】。装身具の形においては3点とも多少の差が見られるが、宝冠、顔、胸周りの飾りや着衣に飾られた装身具の位置はほぼ一致している【図 17】。



【図 16】水月観音菩薩の足元の部分図

(左から徳川美術館所蔵「阿弥陀八大菩薩像」・MOA 美術館所蔵「阿弥陀三尊像」・浅草寺本)



【図 17】上半身の部分図

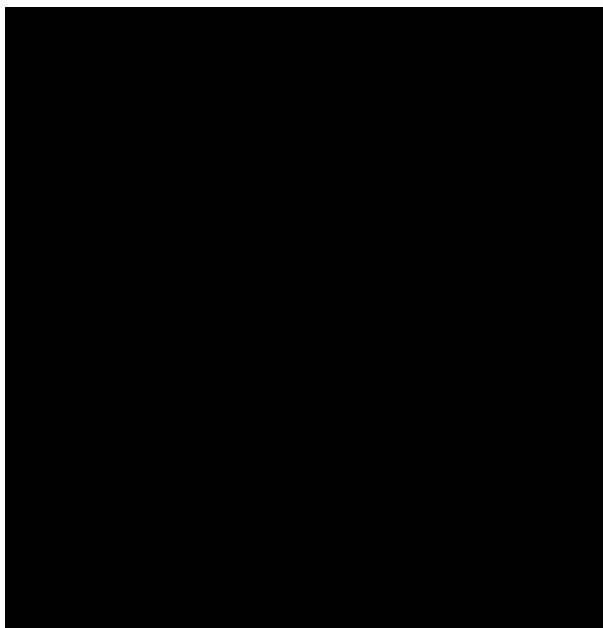
(左から徳川美術館所蔵「阿弥陀八大菩薩像」・MOA 美術館所蔵「阿弥陀三尊像」・浅草寺本)

以上のように、3点の水月観音像を比較した結果、図像がほぼ同一であることが確認できた。つまり、藤元氏が指摘するように、浅草寺本は、観音信仰が隆盛した高麗後期(1271～1392)に描かれた群像の仏画から水月観音像だけを抜き出し、独尊像として描いたものではないかと考えられる。ならば、浅草寺本は「立像」で描かれた特異な水月観音像であるというよりも、集合像の中に描かれた水月観音菩薩と同じ図様をとるにもかかわらず、独尊像として描かれた特異な作例であるとした方が適切であろう。

## 二 光背

次に、浅草寺本の「舟形光背」について考える。仏から発する光を表したものを光背と呼び、高麗仏画においても、仏や菩薩に円相の光背が描かれるのが通例である。一般的な水月観音像では、二つの円相の光背が描かれており、一つは頭を覆う頭光、もう一つは、菩薩の全身を覆う大きな身光である【図 18】。

しかし、浅草寺本には、円相の光背でなく、舟形の光背が描かれている。舟形光背には2つの形式があり、1つは中心部が膨らんでいる形、もう1つは中心部より下の方が膨らんでいる形である【図 19】。前者は中国の宋時代の仏画によく見られ、後者は高麗仏画によく見られる。浅草寺本の舟形光背も後者である。



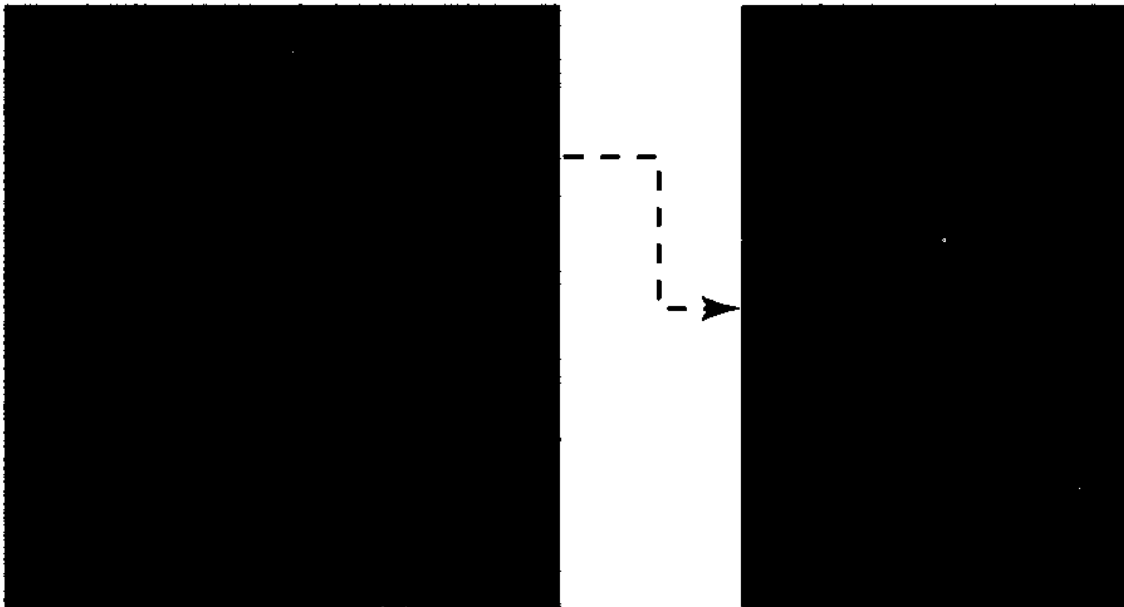
【図 18】水月観音像の頭光と身光



【図 19】光背の形の比較

(左) (中) 中心部が膨らんでいる形、(右) 中心部より下の方が膨らんでいる形

例えば、東光寺所蔵「観音菩薩像」の宝冠に描かれた化仏の光背は、浅草寺本の光背とほぼ同じように中心部より下の方が膨らんでいる【図 20】。さらに、舟形光背が蓮華の左右部分に接していることや舟形光背の形に輪郭線が鮮明に描かれていることが浅草寺本に描かれた光背の描き方と類似する。ただし、東光寺の化仏には円相の頭光と身光が描かれ、その後ろに舟形光背が描かれている。そして光背の内部に光が満ちる様子が細い線で表現されている。しかしながら、浅草寺本には、頭光と身光も描かれず、舟形光背の内部に金線や墨線も見当たらない。



【図 20】「観音菩薩像」の部分図（高麗時代 東光寺所蔵）

その他、高麗時代の写経である「紺紙銀字妙法華経」【図 21】、「紺紙銀字大方広仏華嚴経」の見返絵【図 22】、「弥勒下生変相図」【図 23】などに描かれている塔や香炉も中心部より下の方が膨らんだ舟形光背に包まれているが、その内側には細い線で光を発する様子が表現されている。この他にも浅草寺本の舟形光背の形と類似する作例はあるが、浅草寺本のように光を表す細い金線や彩色線、墨線が省略されている作例は見当たらない。浅草寺本の光背と形はそれらの形と類似するにもかかわらず、なぜ光背内部の表現は異なるのだろうか。



【図 21】（左）「紺紙銀字妙法華経」の部分図（高麗時代 根津美術館所蔵）

【図 22】（中）「紺紙銀字大方広仏華厳経」の見返絵の部分図（高麗時代 根津美術館所蔵）

【図 23】（右）「弥勒下生変相図」の部分図（高麗時代 妙満寺所蔵）

### 三 光背の表現について

韓国では、浅草寺本の舟形光背の形が表しているものについて蠟燭の光、柳の葉、滴などとする諸説があり、「滴の観音菩薩」という別称が付けられたこともある<sup>33</sup>。

しかし、筆者は浅草寺本の舟形光背が「月光」を表したものではないかと考えている。筆者が注目するのは、『大方広仏華厳経』巻 43「離世間品」に記載された「菩薩清涼月、遊於畢竟空菩薩（菩薩は清涼な月であり、衆生の心は水のように清いものである）」という部分である。菩薩は、清涼な月のようなものであるという記述は、水月観音菩薩が発している光を月光として解釈できるものではないだろうか。

飽くまで円相の光背についてのことであるが、韓国美術史家のパクウンキョン氏も「水月観音像には、水中に月が描かれてないため、水月観音菩薩が負っている大円相は月を象徴するものであると考えられる」<sup>34</sup>と述べ、水月観音菩薩の光背を月として解釈している<sup>35</sup>。また、東洋美術史家のカンヒジョン氏も「水月観音菩薩の後ろには満月のように浮かび上がった円光が見える」<sup>36</sup>と述べている。

さらに、筆者は、高麗後期の僧侶である體元が『白花道場発願文略解』<sup>37</sup>に記されている

<sup>33</sup> ユホンジュン『韓国美術史講義』ヌルワ社、2012年。

<sup>34</sup> パクウンキョン「日本 梅林寺所蔵の朝鮮初期『水月観音像』」『美術史論壇』第2号、1995年（翻訳は筆者）。

<sup>35</sup> 韓国美術史家の黄金順も同様に述べている。黄金順「高麗水月観音像の図像と信仰研究」2000年、17～18頁。

<sup>36</sup> カンヒジョン「高麗水月観音像像に関する再検討」『美術史研究』第8号、美術史研究会、1994年。

<sup>37</sup> 新羅時代、義相（625～702）により書かれた『白花道場発願文』を高麗後期の僧侶である體元が解釈したもの。

ことに着目したい。14 世紀に制作された水月観音像によく見られる肉身の金彩表現についても、水月観音菩薩が月として捉えられ、自ら輝く姿を表したものではないかと考えている。

衆生が危険な苦難に曝された際、観世音を呼ぶと大聖がその音声に耳を澄ませ、様々な姿でみんなに応じる。その様子は、まるで水のあるところなら何処でも月が照らされることと同じであり、それは、水月莊嚴と称するという<sup>38</sup>。

韓国美術史家のカンウバン氏は水月観音菩薩を「月神」であると解釈している。

2009 年、百済の弥勒寺石塔から発見された「舍利奉安記」<sup>39</sup>に、法王が衆生に応じて世の中に出現したが、その姿がまるで水中に月が照らされるようであった<sup>40</sup>と書かれている。その内容から、月は水月観音菩薩の姿として表現され、月と水月観音菩薩が一つになっていると解釈できる。つまり、水月観音菩薩は「月神」であると結論付けても良いだろう<sup>41</sup>。

また、浅草寺本で円相の頭光と身光が省略され、舟形光背の内部に光が満ちる様子を表す細い線も省略されている点について、筆者は次のように考える。

まず、先述の仏画における化仏の光背や塔、香炉、宝珠の周囲に描かれた細い線は、ごく小さな面積であるために神聖な光を効果的に表現できたが、縦約 141.6 × 横約 61.6cm の独尊像の光背という広い面積に細い線を描き込んでも同様の視覚効果が得られなかったのではないかということである。なぜなら、浅草寺本の本尊は細密な線によって表現されたものであるため、同様に細かい線で光背を埋め尽くせず、本尊に視覚的なコントラストを強調し、本尊を際立たせることを意識したのではないかと考える。

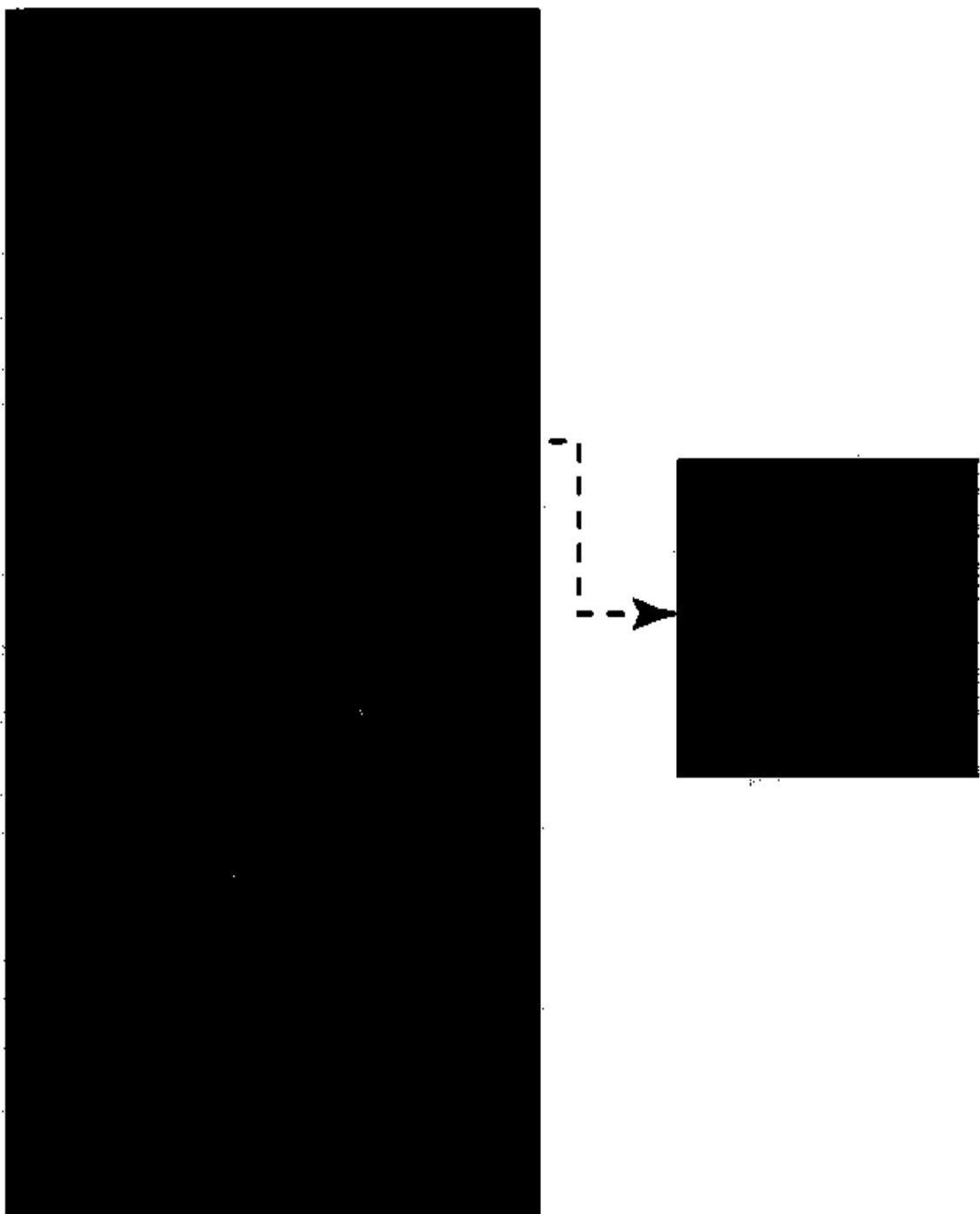
例えば、長善寺所蔵「阿弥陀三尊来迎像」【図 24】やボストン美術館所蔵「阿弥陀三尊来迎像」【図 25】は、独尊像の船形光背を細い線で埋め尽くした作例であるが、着衣の描き方が浅草寺本のような線ではなく、面で表現されているため、光背より先に本尊の方に視線が向かう。筆者は、このような造形上の配慮から、浅草寺の光背に線の表現が省略されたものとする。

<sup>38</sup> 體元が書いた『白花道場発願文略解』から抜粋。

<sup>39</sup> 百済の武王 40 年（639 年）に作られた石塔の深礎で発見された奉安記録。

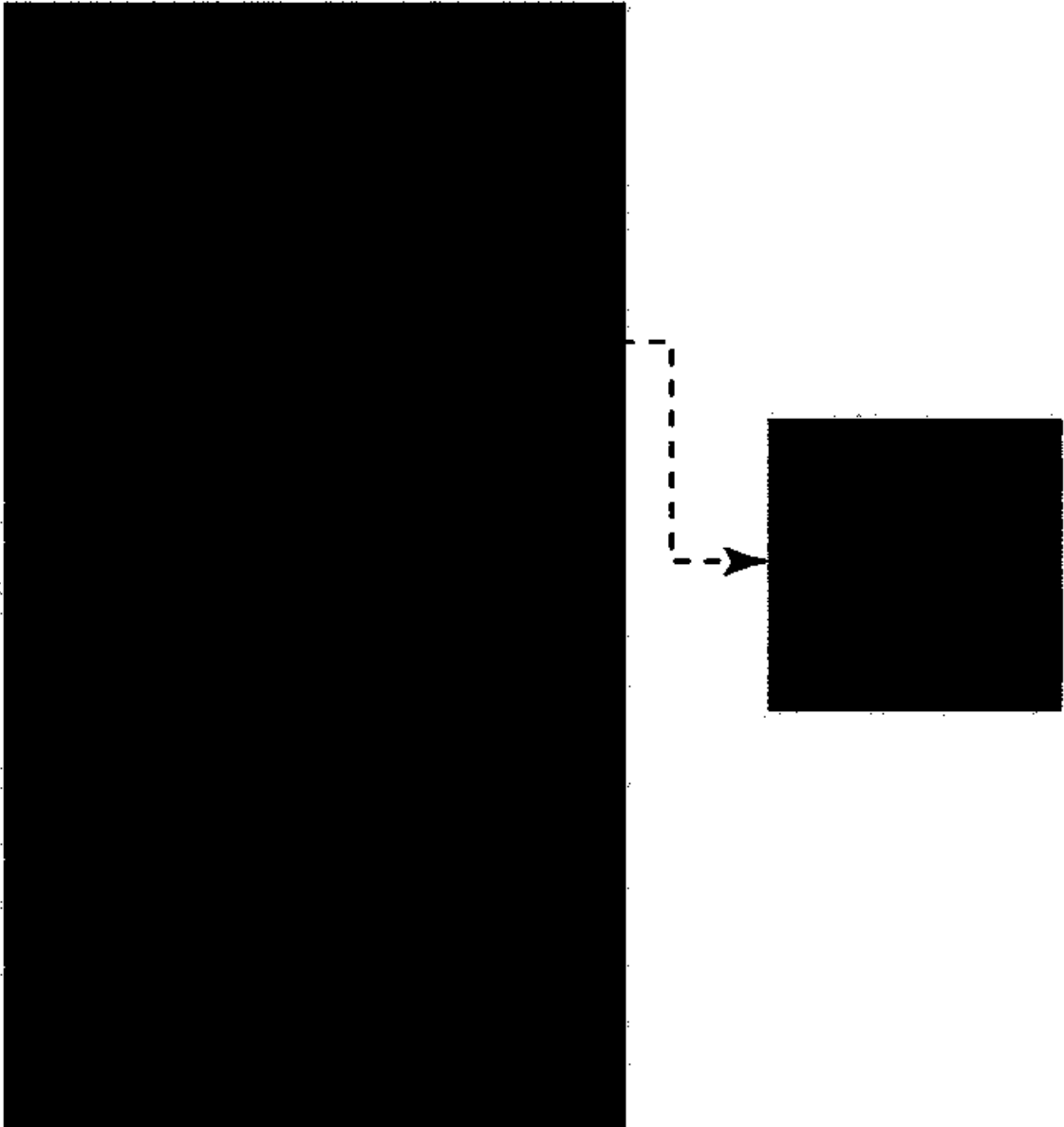
<sup>40</sup> 原文は、次のようである。「法王出世（…）應物現身 如水中月」。（翻訳は筆者）

<sup>41</sup> カンウバン『水月観音の誕生』文字の壺、2013 年、186～187 頁。（翻訳は筆者）



【图 24】「阿弥陀三尊来迎像」（鎌倉時代 長善寺所藏）





【図 25】「阿弥陀三尊来迎像」(ボストン美術館所蔵)

#### 四 変容から生まれる図様の特異性

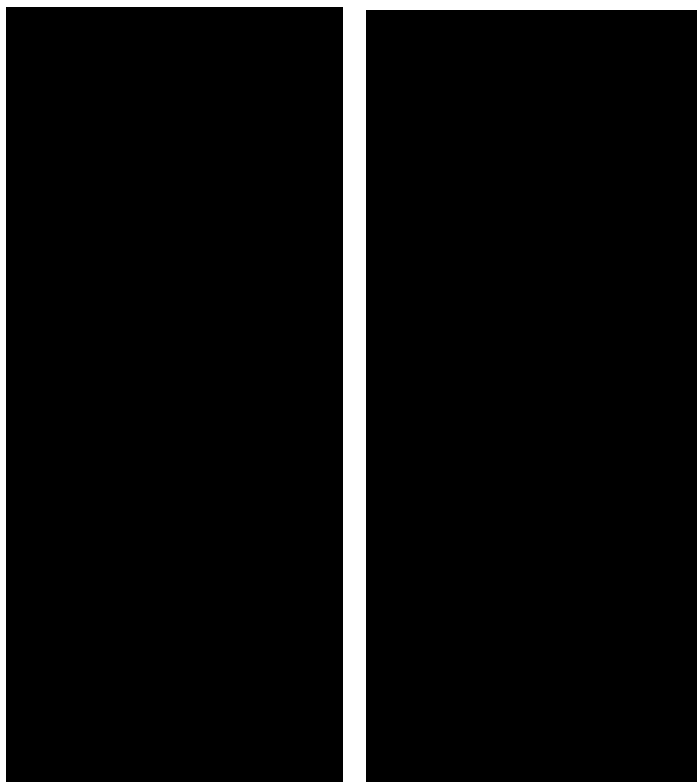
最後に、浅草寺本の光背のモチーフについて述べたい。

西光寺所蔵「阿弥陀来迎像」【図 26】、西福寺所蔵「阿弥陀来迎像」【図 27】は、浅草寺本のような舟形光背を負う独尊像である。西光寺所蔵「阿弥陀来迎像」は、光背の外側を何らかの色で隈が施されている点で浅草寺本と類似しているが、後ろの雲が透けて見えるように光背の内部を透明に描いた点が異なる。

また、西福寺所蔵「阿弥陀来迎像」の光背は、光背の内部でなく外側の方に薄く隈が施さ

れている。このような表現は南宋仏画によく見られるため、この作品はかつて南宋仏画に区分されていたが、高麗仏画であることが近年明らかになった。これらの作例には舟形光背の内部に光を表す線が描かれてない点で浅草寺本に共通するが、印象が異なって見えるのは、浅草寺本の舟形光背が全体に緑色で彩色されているからであろう。

前述したように、空に浮かんでいる月が水の中にも浮かんでいるということで人生の無常を悟り、その人生の無常の苦難から柳の枝と浄瓶を用いて衆生を救済するのが水月観音菩薩である。柳の枝が風に揺れるように穏やかに願いを叶える菩薩として馴染みのある水月観音は、日本では「楊柳観音」と呼ばれている。それは、水月観音像に柳が必ず描かれているからである。文献によると朝鮮半島では、柳は水辺に生息し、生命力が強く、いつの間にか林をなすことから人生の無常を象徴するとされてきた。そして、その枝葉はすり潰されるなどして民間療法の治癒薬に使われたと言われている<sup>42</sup>。そこで筆者は、浅草寺本の作者が他の水月観音像に光背として描かれている二つの円相の光背を描かず、柳の葉のような緑色の光背を描くことによって、「楊柳観音」と「水月観音」とも呼ばれてきた観音菩薩の特徴を重ね合わせるようにしたのではないかと考える。

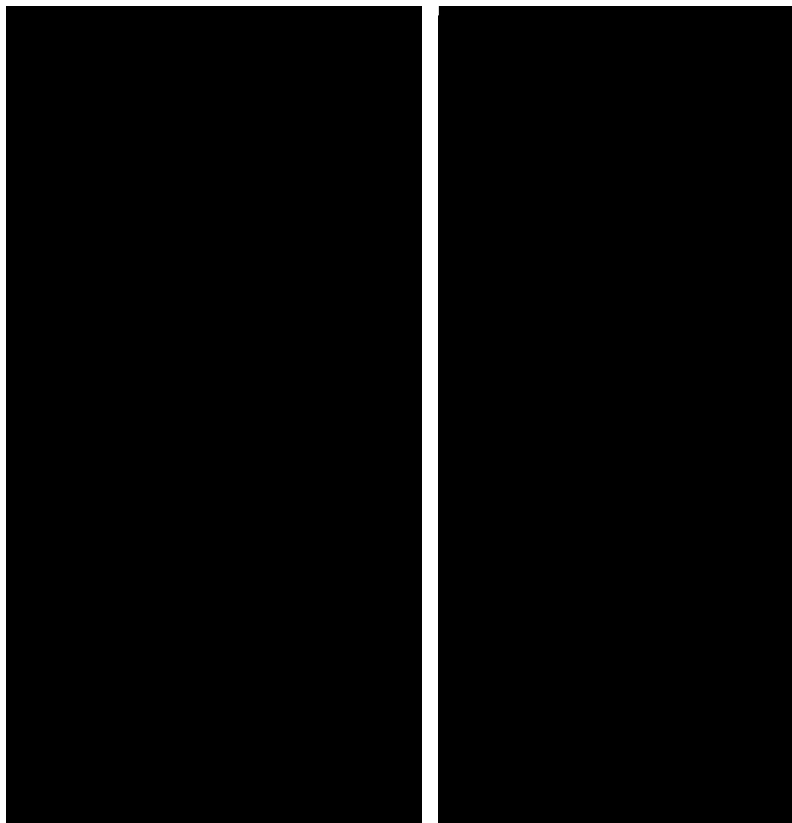


【図 26】(左)「阿弥陀来迎像」(室町時代 西光寺所蔵)

【図 27】(右)「阿弥陀来迎像」(高麗時代 西福寺所蔵)

<sup>42</sup> イムソンモク 『柳』 出版社 WON、2015 年。

ところで、鄭于澤氏は、高麗仏画は、写されていく中で変容していき、新しい図様が形成されたものだとし<sup>43</sup>、その作例として、東京国立博物館寄託本「阿弥陀如来像」【図 28】と萩原寺所蔵「阿弥陀如来像」【図 29】を挙げている。



【図 28】（左）「阿弥陀如来像」（高麗 東京国立博物館寄託本）

【図 29】（右）「阿弥陀如来像」（高麗 萩原寺所蔵）

東京国立博物館寄託本「阿弥陀如来像」と萩原寺所蔵「阿弥陀如来像」は、画面に向かって右の方に移動するようとする珍しい姿で描かれている。2点の作品を比較してみると姿勢、画面構成やモチーフがほぼ一致している。しかし、モチーフ表現に違いが見られる。萩原寺所蔵「阿弥陀如来像」は、図像本質に変化をさせず、母本との差別化した図像を作り出した例であると考えられる。つまり、萩原寺本は、母本の輪郭を援用しながら当時の画風傾向を忠実に反映し、それによって新しい図像を創出したそのものと考えられるのである。

同様の傾向は、重要文化財聖澤院所蔵「帝釈天図」と静嘉堂文庫美術館所蔵「帝釈天図」、

<sup>43</sup> 前掲注 20、鄭于澤「高麗仏画の領域」『仏教美術史学会第 5 集』223～224 頁。（翻訳は筆者）

根津美術館所蔵「地藏菩薩像」と徳川美術館所蔵「地藏菩薩像」など様々な高麗仏画に見られる。

浅草寺本においても、同様の制作背景と変容の経緯があったとするならば、集合像の中から取り出した水月観音菩薩に大きな緑色の舟形光背を負わせることによって、浅草寺本の特異性が生まれたものと考えられる。

### 第三章 浅草寺所蔵「水月観音像」における月光の表現

#### 第一節 金泥による反射光の表現

- 一 独尊の水月観音像
- 二 浅草寺本

#### 第二節 染料によるグラデーション表現

- 一 背景について
- 二 染料について

#### 第三節 白色によるハイライト表現

- 一 裙
- 二 ヴェール
- 三 顔貌

### 第三章 浅草寺所蔵「水月観音像」における月光の表現

#### 第一節 金泥による反射光の表現

第一章で述べたように水月観音像の「水月」とは、水に映る月を指すものであることから水月観音像において「水」と「月」は、画面に視覚化しなければならない造形要素である。しかし、39点のすべての水月観音像に「水」が表現されているにもかかわらず、「月」が描かれた作品は非常に少ない。「月」が描かれている水月観音像は、養寿寺、廬山寺、長楽寺、MOA美術館、メトロポリタン美術館に所蔵されている5点に留まる<sup>44</sup>。そうすると、「月」が書かれてない水月観音像の34点は、どのように「月」が表現されているのであろう。

筆者は、水月観音像において深い意味を持つ「月」について直接的に形として書かれていたのではなく、水面が反射する光によって間接的に表現されているのではないかと考える。

まず、立像である浅草寺本を除き、33点の水月観音像には、観音菩薩が坐っている岩の下面に金彩が施されている。その金彩が、水面に反射した月光を表現したものではないかという仮説を立てた。

水に反射した月光が「月」を間接的に表現しているという仮説は、2016年11月26日に泉屋博古館で行われた発表会でも具体的に提示された。徐九方筆「水月観音像」（泉屋博古館所蔵）の復元模写の制作過程を紹介する写真資料には、岩の部分に金泥を彩色する前と後の差が提示されている【図30】。左の写真は、墨線で岩の輪郭を描き、その上に青色と緑色で彩色した段階のものである。そして右の写真は、青色と緑色で彩色された岩の下面に金泥の彩色が加えられたものであり、水面からの煌びやかな光に照らされている様子を感じ取ることができる。そして、徐九方筆「水月観音像」（泉屋博古館所蔵）<sup>45</sup>のように光を受けたところを金泥で彩色する表現は、独尊像として描かれた高麗仏画の水月観音像に多く見られる。

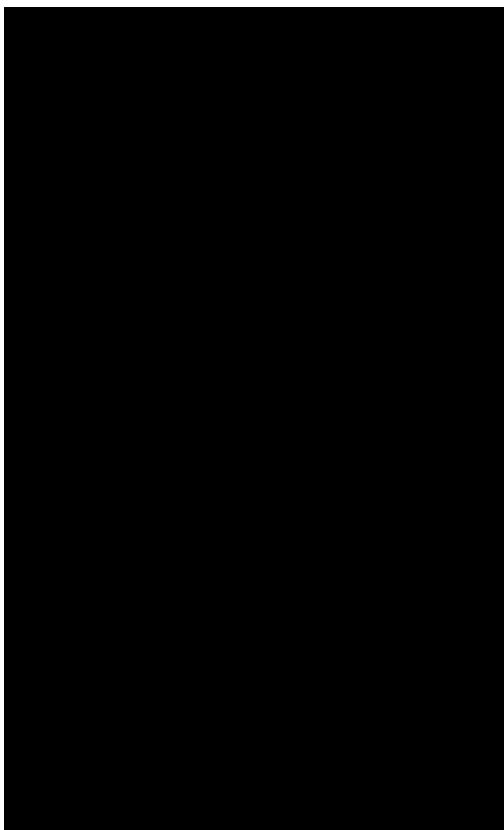
要するに、「月」が描かれていないほとんどの水月観音像は、金泥による反射光を通じて「月光」を表現していたのである。それらの特徴は、独尊として描かれている水月観音像でよく

---

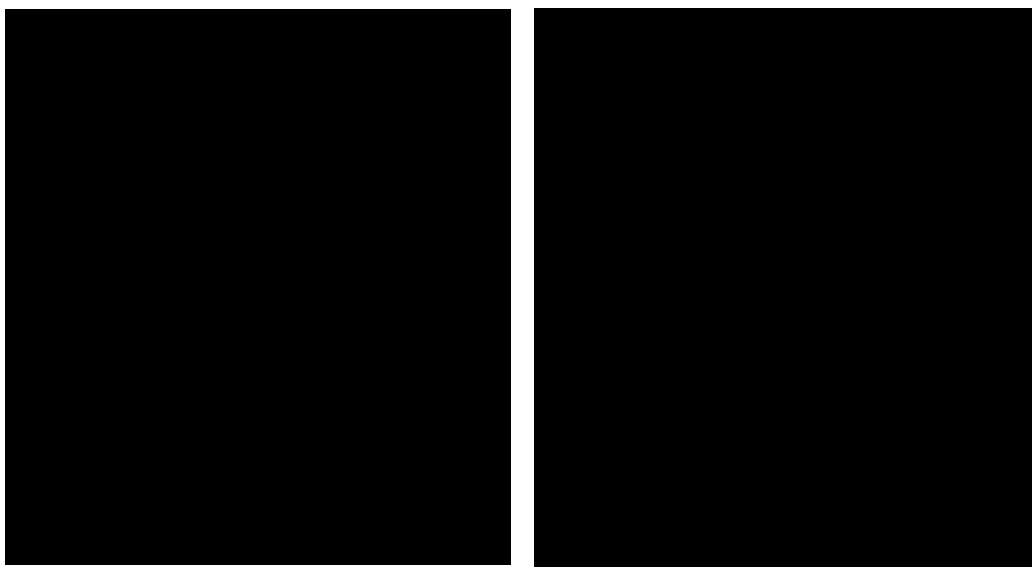
<sup>44</sup> 『高麗仏画-香りたつ装飾美-』公益財団法人泉屋博古館 公益財団法人根津美術館、2016年／『高麗仏画大展示』韓国・国立中央博物館、2010年／『高麗時代の仏画』時空社、2004年／『高麗仏画展-わが国に請来された隣国の金色の仏たち』大和文華館、1978年などから検討した結果である。

<sup>45</sup> 浅草寺本、大和文華館本のように、泉屋博古館本という表記をしない理由について付説すると、泉屋博古館には徐九方筆以外、もう1点の「水月観音像」が所蔵されているためである。

見られるため、まず、独尊の水月観音像を具体的な作品をもうさらに上げて検討し、その後にそれらとは異なる浅草寺本の金泥表現について考えてみてみたい。



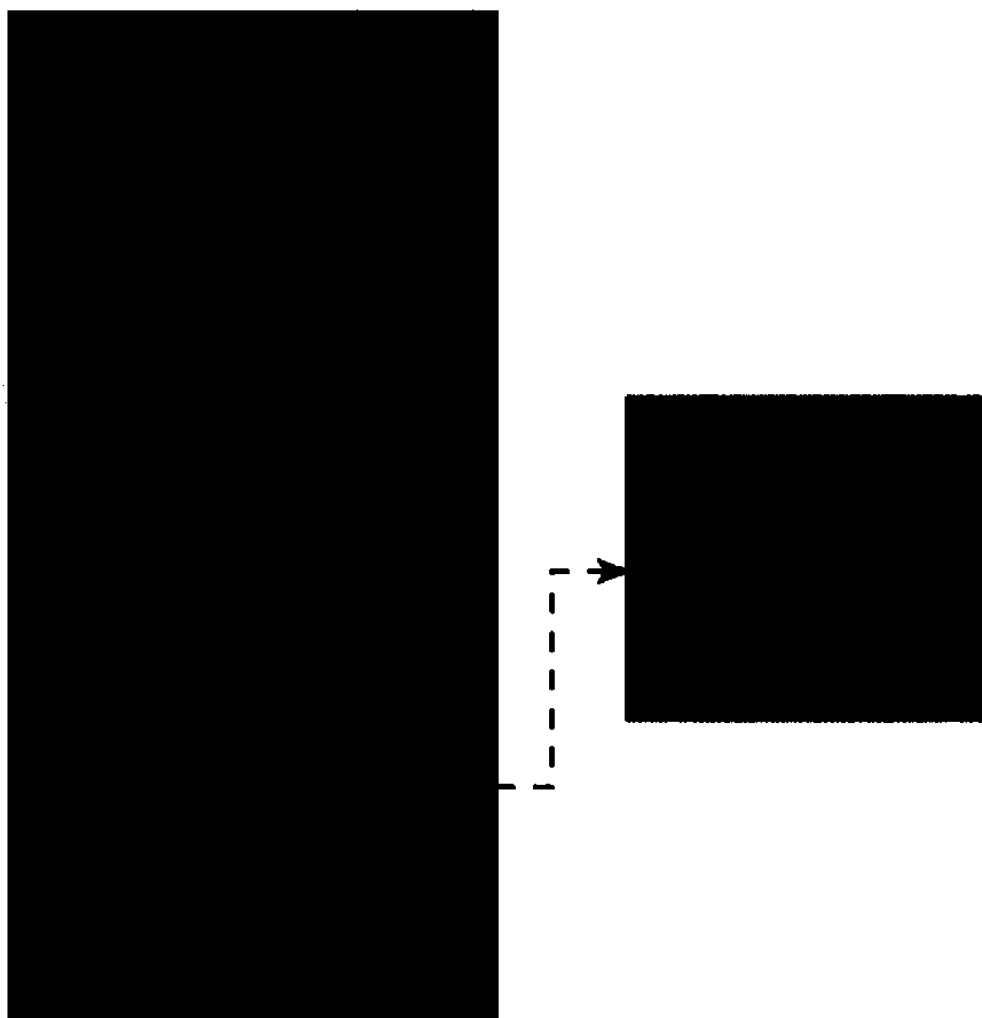
【図 3】徐九方筆「水月観音像」（高麗時代 泉屋博古館所蔵）の原本



【図 30】金民氏による徐九方筆「水月観音像」復元模写の部分図（泉屋博古館所蔵）

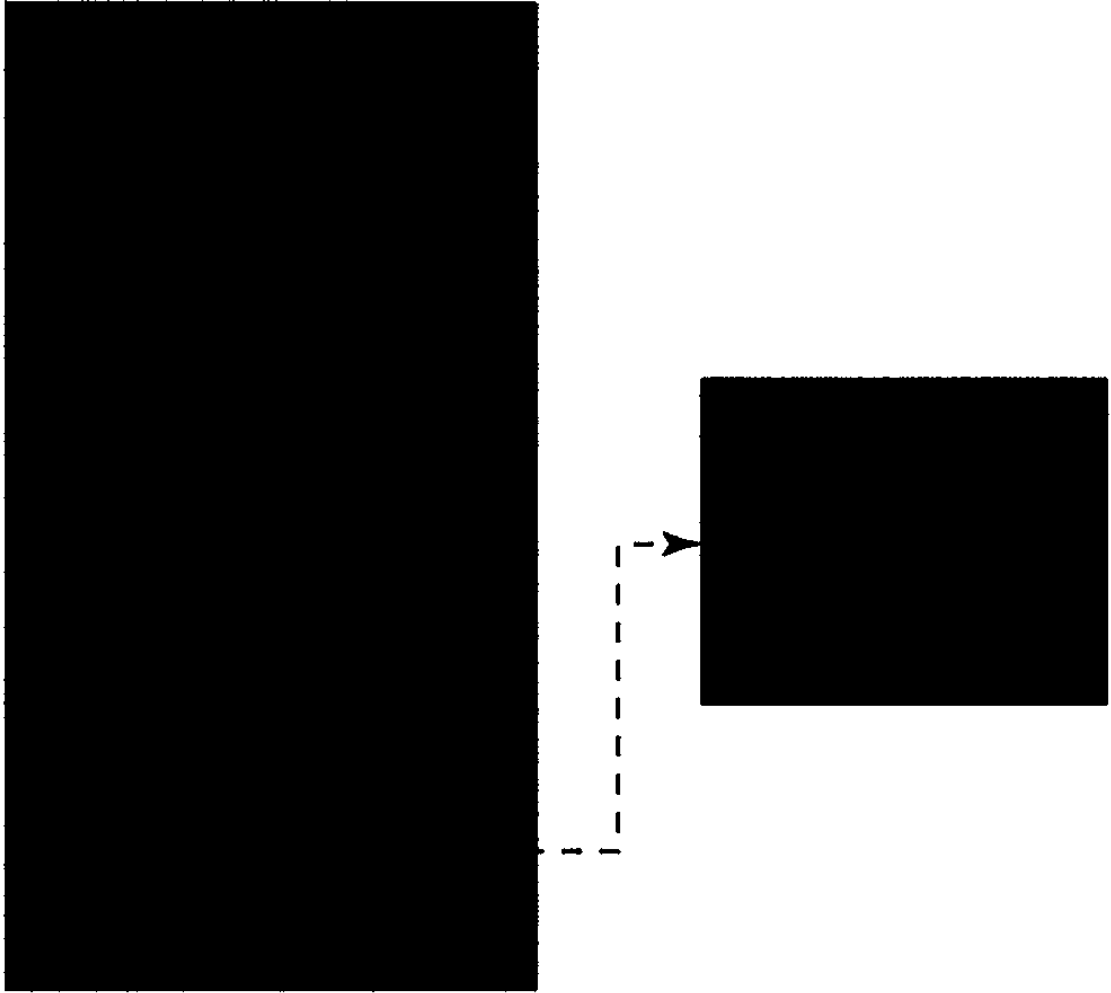
## 一 独尊の水月観音像

立像の浅草寺本を除き、画面に「月」が描かれていない水月観音像の33点の中で、正面向きの半跏踏み下げ坐像で描かれた大和文華館所蔵「水月観音像」（以下、大和文華館本）【図31】と坐像で描かれた個人蔵の「水月観音像」【図32】を取り上げて、金泥による反射光の表現を詳しく述べてみる。33点の中でその2点を作例として取り上げる理由は、側面向きの半跏像形式で描かれた大徳寺所蔵「水月観音像」【図33】、談山神社所蔵「水月観音像」【図34】などの作品が、泉屋博古館所蔵の徐九方筆「水月観音像」の金彩表現とほぼ一致しているためである。

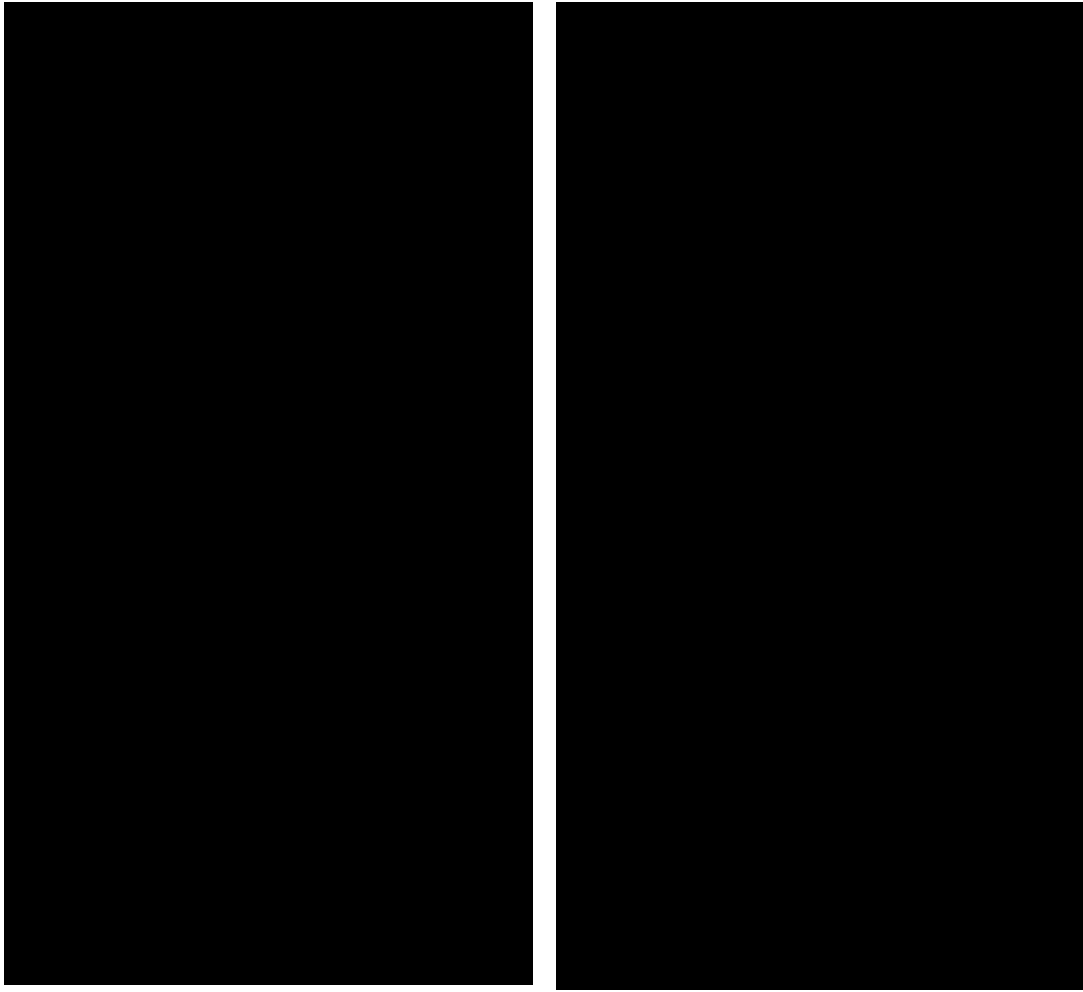


【図31】「水月観音像」（高麗時代 大和文華館所蔵）の部分図





【図 32】(右)「水月觀音像」(高麗時代 個人所藏)



【図 33】(左) 「水月観音像」 (高麗時代 大徳寺所蔵)

【図 34】(右) 「水月観音像」 (高麗時代 談山神社所蔵)

大和文華館本は、頭光と大きな身光に包まれた肉身が正面を向き、右足を折って左膝の上に乗せ、踏み下ろした左足を蓮華の上に乗せている。画面の下部には、一枚の蓮の花びらに乗った善財童子が観音を見上げて合掌している様子が描かれている。水月観音菩薩が坐っている岩は、側面向きの半跏像の水月観音像に描かれた岩より平らな形である。平らな岩の後ろにそそり立った岩がほぼ左右対称に描かれている。岩も青色と緑色で彩色され、水面との距離が近いほど金泥が濃く塗られ、彩色された幅も広がっている。観音菩薩の足元の岩に施された金彩が濃くなっている反面、平らな岩の後ろに突き出ている岩に施された金彩は薄くなっている。大和文華館本では、水面からの距離によって金泥の濃さや金泥を彩色する面積に変化を与え、月の反射光を受けた岩の様子が表現されているものと考えられる。

次に、坐像で描かれた個人所蔵の「水月観音像」は、鏡神社所蔵「水月観音像」のように

水月観音が右向きの側面で描かれている。水月観音菩薩は、右足を上に結跏趺坐し、右手で蓮花を軽く掴み、左手を右膝に当てて伸ばし、透明な念珠を持っている。水月観音菩薩が結跏趺坐している岩は、青色と緑色で彩色された他の作例と異なって、墨線で輪郭を描き、突出した岩の後ろの部分は何からの色で彩色して奥行きを表している。岩の部分に施した金彩の代わりにやや太い金泥線で岩の輪郭がなぞられている。金泥を用いた方法に若干の相違点が見られるが、大和文華館本と同様に岩の下面に金泥を用いて月の反射光を受けた岩の様子を表したものと考えられる。

以上のように、33点の水月観音像には、水月観音菩薩が坐っている岩や水面に接する地面の部分に金泥が多用され、水面に近いほど濃く、地面の方に向かうほど薄くなるように彩色されている。筆者は、この金泥が、水に反射した「月光」に照らされた岩の情景を表そうとしたものであると考える。

## 二 浅草寺本における反射光

さて、唯一、立像形式で描かれた独尊の水月観音像である浅草寺本には、金泥による反射光がどのように表現されているのであろう。

浅草寺本は、高麗仏画における水月観音像の中で、洞窟や岩、竹などのモチーフが省略された作品である。そのためであろうかこれまで見てきた坐像の独尊像とは異なり、画面全般に金彩が使われてなく、画面の頂点から下端に行くにつれて徐々に増えている。

詳しく説明すると、金泥線は、画面の頂点から描かれた舟形光背の形に沿って輪郭をなぞっている。そして、その光背の内側に向かって金泥によるぼかしが施されている。頂点から2つに分けられ、三角形のように広がった金泥線は、画面の約2分の1部分から蓮台に向かって徐々に狭まるように引かれている。また、画面に向かって右側の光背の輪郭線に接しているヴェールによって金彩が広がっているように処理されている。続いて、左側には、大きな蓮の葉に飾られた供養花や、珊瑚、宝石、宝珠の輪郭線が金泥でなぞられている。州浜の部分は、金泥が小さな点のように打たられ、光らしている。これらの表現によって、画面の下方に至るほど金泥が使われた面積が広がっているように感じさせる視覚効果を与えているのである。

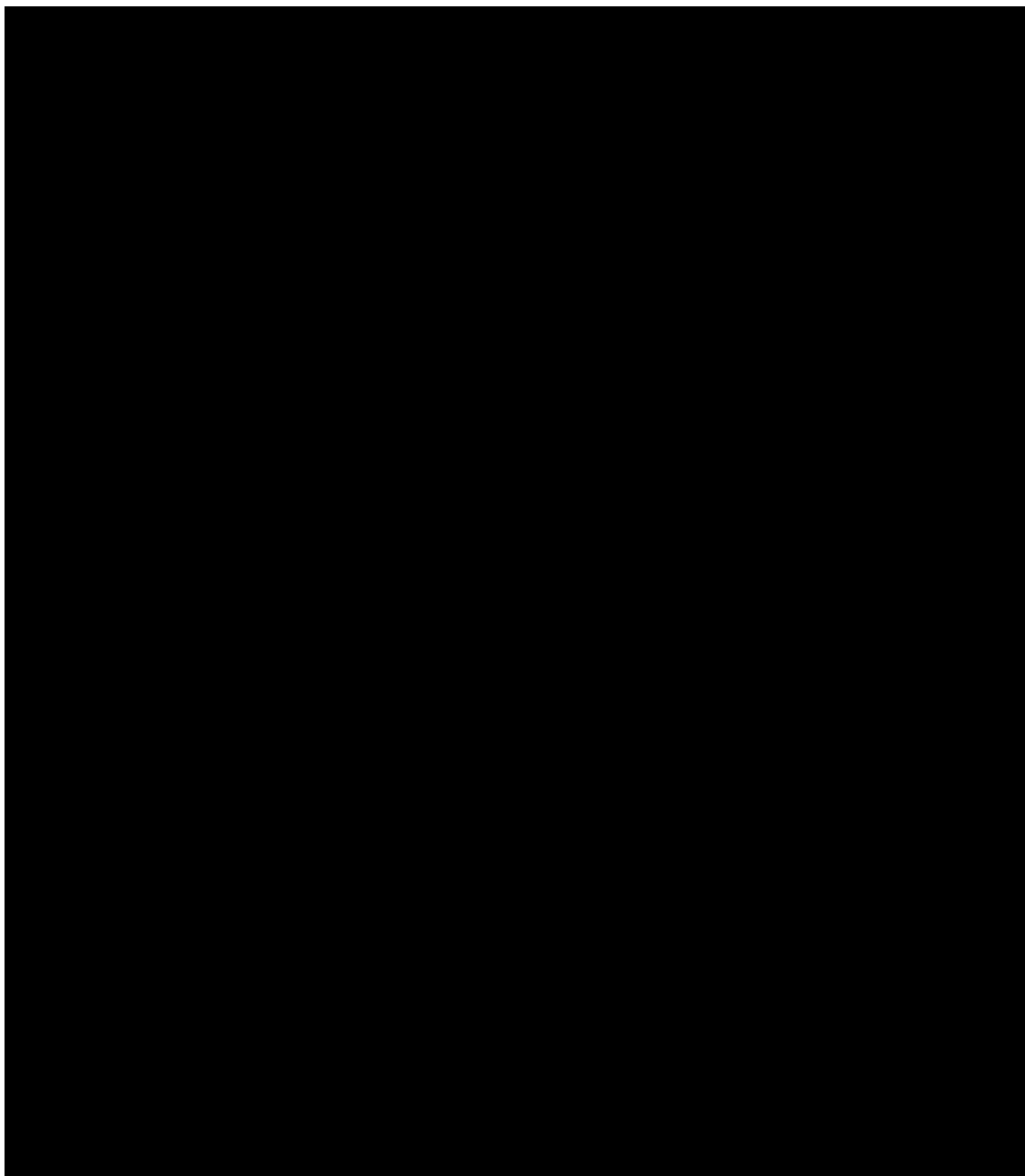
このような金泥による彩色表現は、光背だけでなく、透明なヴェールにも用いられている。宝冠から足元まで描かれているヴェールは、全体的に無数の極細線が交差された白色と金泥が用いられている。ボリューム感が持たせたお腹の部分には、白色が強調されているが、膝あたりから水面に接する部分においては白い線より金泥線が多くに引かれている。水面に接する部分に金泥線が強調されたヴェールが描かれた理由は、下端部に用いられた金彩を違和感なく馴染ませ、画面頂点から下の部分まで引きつづけようとした工夫である

と考える。

加えて、筆者は、浅草寺本の模写を行う際の下図を作成する段階で一つの手がかりを見つけた。東京文化財研究所の城野誠治氏の撮影による高精細写真【図 35】を観察したところ、虚空と水面が接する部分に墨線で波が描かれていることがわかった。そして、茶系の背景が決して一様ではなく、水平線から画面の上端に向かって暗くなるように彩色されていることもわかった。これは、水面に反射した月光が虚空に向かうほど暗くなる実景のような空のグラデーションを表現しているとも解釈できる。画面に「月」は描かれていないが、水面に光が反射する空の様子が「月」の存在を暗示しているのではないだろうか。

水月観音像であるからには、なんらかの方法で「月」を表現したはずである。直接的に「月」が画面に描かれていないだけでなく、間接的に「月」の表現をするために必要な岩などのモチーフが省略された浅草寺本には他の水月観音像のように月光の反射を表現する金彩とは、金彩とグラデーションという彩色技法が用いられたと考える。つまり、浅草寺本には、水中に入っていく光を妨害するモチーフがないため、月光を多く受けることができた水面の様子を金泥を多用して表現している。そして同時に、水面に届いた反射光が空虚の方に向かって出て行き、水面に近いほど明るく、水面から遠くなるほど光が散乱してしまい暗くなることを表現したのである【図 36】。

以下の節では、これらの観察結果をもとに、浅草寺本における「月光」が具体的にどのような彩色技法によって表現されたものであるかを背景のグラデーションに着目し、CGや彩色サンプルの制作等を通して検証していく。



【図 35】背景のグラデーションを示す浅草寺本の全体図



【図 36】（右）月光が岩などのモチーフに反射したと考えられる金彩表現

（左）月光が水平線に垂直に届き、水面に反射した月光が虚空の方に  
散乱して行く様子を表したと考えられる金彩表現。

## 第二節 染料によるグラデーション表現

### 一 背景について

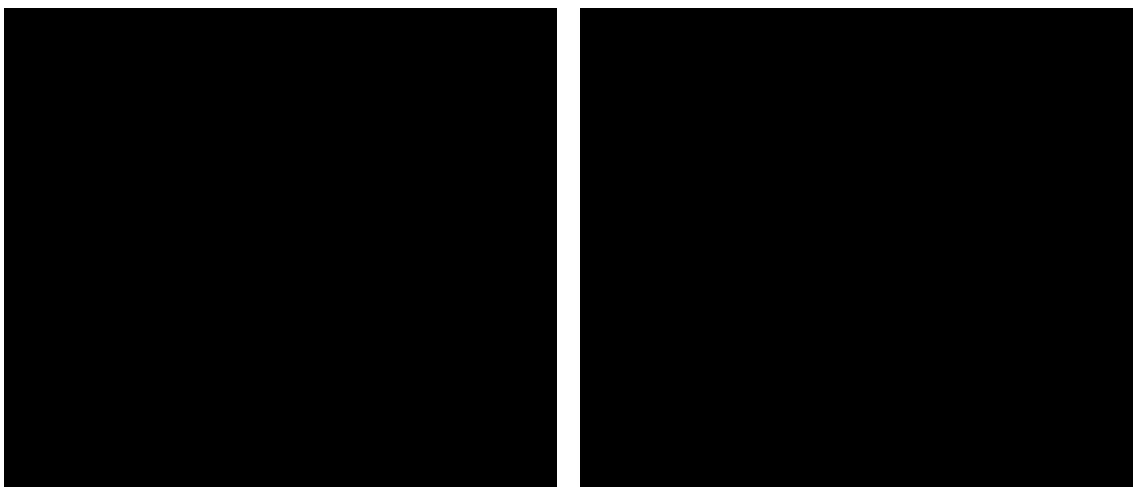
多くの仏画の背景の色は、経年による褐色への変色あるいは褪色であるとされている。浅草寺本もその一つであり、描かれた当初にどのような色彩の地色が施されたのかは不明である。

浅草寺本を城野誠治氏の撮影による高精細写真で観察する限りでは、背景部分に絵絹を被覆するような顔料層は存在していない。また、前述のように墨線の波によって虚空と水面が分かたれ、その境界面から画面の上端に向かって暗くなるようなトーンの変化があることから、背景に何からの染料によるグラデーションが表現されたのではないかと考えられた。

筆者は、2017年3月に根津美術館で開かれた高麗仏画展で浅草寺本の背景にグラデーションが施されているのかどうか、鉱物顔料が残っているのかどうかを確認した。まず、単眼鏡を用いて背景部分と緑青で彩色されている光背部分を比較したが、背景部分には、緑青のような鉱物顔料に見られる粒子は確認できなかった。また、虚空と水面の境界面を意識したようなグラデーションがあることが確認できた。

これらの観察と考察から、復元模写を行う際には、墨で描かれた波のある水平線から上端に向かうグラデーションを施して水面に反射する月光を表現することにした。

ところで、グラデーションのある浅草寺本の背景が意図的な彩色であるならば、当初にはどのような彩色が施されていたのか。筆者は、前述したように実景に見られるグラデーションを彩色技法で表現したのではないかと考えている【図37】。

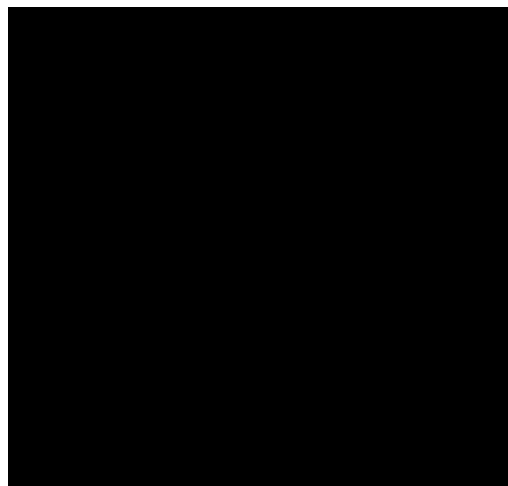
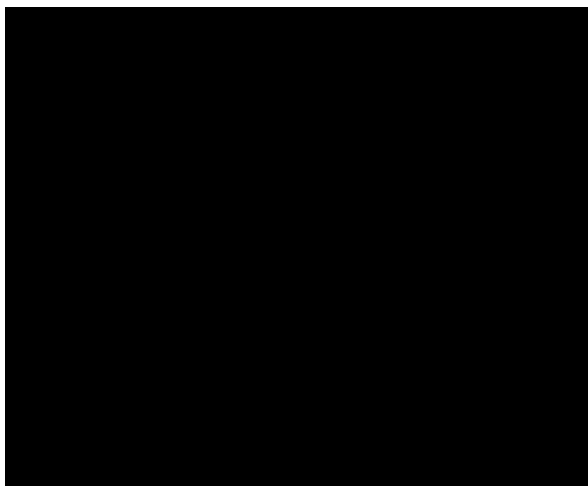


【図37】 韓国の江原道江陵にて撮影した実景写真と反射角に関する図

実景の空は、水平線に接するところが最も明るく、上空に向かって暗くなっていく。それは、水面に届いた月光の入射角によって光の反射率が異なるためである。つまり、入射光が水平線に垂直に届くほど反射する光の量が多くなるため、水面に近いほど明るくなり、遠くなるほど光が散乱してしまい暗くなるのである。

筆者は、浅草寺本の背景に表現されたグラデーションがある程度、実景に基づいていると考えている。それは、浅草寺本は、他の水月観音像と異なり、着衣においてもリアルな表現が見られるからである。多くの水月観音像の裙に描かれた亀甲紋は、いくらしわが入っていても亀甲紋自体は変形せず、その形を保っているのに対して、浅草寺本では、白色の裙に描かれた細長い亀甲紋の形が布のしわに沿って形が変わっている【図 38】。浅草寺本の着衣に関する特徴については、「第三節 白色によるハイライト表現」で詳しく分析する。さらに、画面の下方に、小波が宝石を打ち上げる砂浜の様子や水面から出ている蓮の茎に小波がぶつかって波の向きが変わる様子などが写實的に表現されている【図 39】。また、供養花として描かれた花が当時に存在したものである<sup>46</sup>ことも、浅草寺本の背景に表現されたグラデーションがある程度実景に基づいていると考えている理由である。

実際に復元模写を行う上でも、こうした仮説にさらに妥当性を持たせるためにも、グラデーションにどのような色材が用いられたのかを考えることは有益である。次の項「3-2-2 蓮染について」において、高麗仏画に使用された色材を通覧し、浅草寺本のグラデーションに用いられた色材を推察していく。



【図 38】(左)白色の裙に描かれた細長い亀甲紋の形の変化が見られる部分

【図 39】(右)波の向きが変わっている様子

<sup>46</sup> キムヒソン「高麗時代水月観音像に表現された花の特性及び植物素材についての考察」韓国花芸術学誌、2011年、11頁、16頁。



ところで、現在のところ、月のある背景を表現するにあたり、空にグラデーションが確実に施されている作例は、管見の限り、高麗仏画には見当たらないが、朝鮮時代に制作された絵画には作例が見出せる。



【図 40】(左)「月夜弾琴図」(朝鮮 国立中央博物館所蔵)

【図 41】(右)「月下竹林図」(朝鮮 学古齋所蔵)

とりわけ、月夜、川辺に植えられた古木の下で伽耶琴を弾く士人を描いた韓国・国立中央博物館所蔵「月夜弾琴図」【図 40】には、月の周囲に彩色された青系の色が水面に向かって徐々に薄くなるようにグラデーションになっている。つまり、グラデーションを用いて水面と空の境界面が表現されているのである。加えて、水墨で描かれた学古齋所蔵「月下竹林図」も「月夜弾琴図」と同じく月光をグラデーションによって表している【図 41】。

これらは、浅草寺本の背景に表現されたグラデーションが実景に基づいている根拠とするには決して十分な作例ではないが、月が浮かんでいる実景をグラデーションとして表現する方法は、時代を問わない普遍的なものであろう。

ただし、前述したように浅草寺本の背景は、描かれた当初にどのような色彩の地色が施されたものであるか不明である。なぜなら、染料は、無機顔料よりも光による劣化が起こりやすく、染められた当時の色彩を失う傾向があるからである。そして、媒染によって色を変えることができるため、三次元蛍光スペクトル分析法を用いて科学調査を行っても当時に使われた染料や染められた色彩を明確に判明することは難しい。加えて、蚕の繭から作られる天然繊維でできた絹が、経年変化によって褐色を帯びてしまうということや、線香の燻煙の付着による褐色化があることも判断を難しくさせる要因である。従って、浅草寺本の現状も、それら複数要因の影響を受けていることが予想されるが、現状から観察できるグラデーションが経年によって偶然でき上がったとは考えにくい。

そこで、筆者の観点で、浅草寺本の背景のグラデーションされた色の正体を探るために、様々に仮説を立てた。

仏画では、虚空を青系の色で表現する作品が多く見られるが、もし、浅草寺本の背景を群青で彩色するとしたら、石の粒子である群青を使って画面の下端に向かって明るくなる

ようにむらなくグラデーションを施すことは技術的な難しさをともなう。では、染料系の藍が施されたと仮定すると、グラデーションを施すことは比較的容易になる。もし、藍が使われたとすると、水面と空の境界面になる部分の左右には、現在確認できる黄色味がかかった褐色系の色でなく、経年変化による渋い青系の色が残るはずである。しかし、藍が使われた場合でも、褐色系の色で染めた後に、背景の上端部や波の部分に少量の藍を加えて色調を調節した可能性は考えられる。

【図 37】のように月が浮かび上がる時間帯の実景の空は、水平線に接するところが黄色味を帯びて明るく、上空に向かって徐々に暗い褐色になっていく。それは、前述したように入射光が水平線に垂直に届くほど反射する光の量が多くなり、水面に近いほど明るく、遠くなるほど光が散乱して暗くなるためである。実際に、浅草寺本の水面と空の境界となる部分の左右には、黄色味のある茶系の色が残っている。そのことから、筆者は水面に月光が最も多く反射した実景の様子が反映されていると考える。

そうしたことから、想定復元模写においては、月が浮かび上がる写実的な風景を黄褐色から茶褐色へのグラデーションという彩色技法を用いて地色（背景）を表現することにした。つまり、藍色などの色でグラデーションを施したのが変褪色して茶色になっているものでなく、もともと褐色系のグラデーションであったという仮説である。背景の色を表現するため用いる染料や色の選択については、次の「二 染料について」で述べる。

## 二 染料について

月光を表現するため、暖かい黄色味を持つ染料を文献から調査したところ、椽（クヌギの実＝ドングリ）を煎じた汁で染めた紙を用いた根津美術所蔵「褐紙金字大方広仏華嚴経巻第十二」<sup>47</sup>、また、赤系の染料で染められた画絹に金線描のみで描かれた韓国・国立中央博物館所蔵「薬師三尊像」（朝鮮前期）、黒く染められた画絹に描かれたケルン市東洋美術館所蔵「釈迦説法図」のなど、基底材に染料が用いられた作例が残っていることがわかった。

それらの文献資料の中、朝鮮時代に著された『林園経済志』<sup>48</sup>の「展功志」<sup>49</sup>に、朝鮮半島では三國時代から蓮の実の皮で染めていたという記録が残っていた。『伝統染色法解説』に

<sup>47</sup> 白原由起子「作品解説」『高麗仏画—香りたつ装飾美』公益財団法人泉屋博古館・公益財団法人根津美術館、181頁。

<sup>48</sup> 朝鮮時代の実学者である徐有矩(1764～1845)により書かれた博物学書。113巻52冊(本)として構成されている。

<sup>49</sup> 『林園経済志』の中、巻33～36に該当するもの。服地の織造や染色など衣服材料学に関する論著である。

はそれらの原文が邦訳され、記載されているその内容は以下の通りである<sup>50</sup>。

約 50 種類の色名と色名による染色方法が載せられている。染料としては、蘇木、槐花、藍、栗の皮、蓮の実、墨、どんぐりなどがある。高麗時代の染色方法を継承したが、何度も服色禁制した政策により染色方法に関して説明する内容はたんだ片的にしか残られてない<sup>51</sup>。

また、1809 年に著された『閩閩叢書』<sup>52</sup>にもタンニン成分を利用した染色は、絹との親し和性が高いため、主に絹織物に用いられたという。染料としてはどんぐり、栗、丁香、蓮の実などがあったという。

このように、朝鮮時代の文献である『林園経済志』の「展功志」や『閩閩叢書』により蓮染めが行われていたことが確かめられた。なお、醍醐寺の主任学芸員である田中直子氏<sup>53</sup>は、蓮に仏教思想を重ね、醍醐寺所蔵「仏涅槃図」の復元模写における地色の染料の一つとして使用している。また、「大方広仏華嚴経」、「妙法蓮華経華嚴経」の見返しや表紙に蓮は必ず描かれ、高麗仏画と朝鮮仏画にも蓮は必ず描かれる。それは、華嚴経において仏の蓮、真理の蓮が経典そのものと解されてきたからである。そして 2010 年に咸安博物館が発行した『700 年前高麗時代の蓮の実、アラ紅蓮としてもう一度生き返る』には、朝鮮半島における蓮について以下のように記されている。

- ① 処染常浄：汚いところから咲くのにその汚さに染まらず、常に清浄な姿を保つ。
- ② 花果同時：ほとんどの花は花びらが散ってから子房が実るのが当然であるが、蓮は、花びら咲き始まるのと同時に子房も実っていく。それは、原因と結果は常に一緒である因果応報という仏教の真理を象徴する。
- ③ 蓮の実は長い歳月が経ても腐らず、因縁が付くと必ず花が咲くように、人の精神の中に存在する仏様の気性はいくら苦難なことが起こっても腐らず、そのまま存在し、因縁が付くと仏様になるという仏性と一致する。

---

<sup>50</sup> ジョギョンレ『伝統染色法解説』（株）韓国学術情報 2007 年、30 頁。

<sup>51</sup> 李ジョンナム、ニコラス・ユン『必ず知るべきである天然染色』ヒョンナム社、2004 年。（翻訳は筆者）

<sup>52</sup> 1809 年、憑虚閣李氏により書かれた家庭百科事典である。

<sup>53</sup> 田中直子・佐々木良子「醍醐寺所蔵『仏涅槃図』の染料に関わる研究—蓮葉染使用の可能性について探る」第 37 回文化財修復学会ポスタ発表原稿、京都工芸繊維大学、2015 年 6 月 28 日。

それ以外、卓越した浄化能力、裕福と多産、清浄無垢などを象徴するものである<sup>54</sup>。

仏教絵画に染料の素材として蓮が用いられたという記録は明確に残っていないが、蓮が仏教において特別な意味を持っていたこと、蓮を染料として使う事例があったことなどの状況を踏まえて、本研究では想定復元模写に蓮染めを試みることにする。

### 第三節 白色によるハイライト表現

#### 一 裙

第二章で述べたように、集合像の中に描かれた立像の水月観音菩薩と、浅草寺本の水月観音菩薩の図様には、かなりの類似性が認められる。そのため、筆者は、阿弥陀の脇侍として描かれた水月観音を抜き出して浅草寺本の図様が成立したと考える。

しかし、これだけ図様が酷似しているにもかかわらず、なぜ浅草寺本のみ特殊性を感じるのであろう。それは、浅草寺本独自の着衣の文様表現や彩色表現によるものと考えられる。鄭于澤氏は、高麗仏画においては図様がほとんど同一であり、彩色も類似する場合が多い<sup>55</sup>という特徴を指摘している。確かに、脇侍として描かれた観音菩薩と浅草寺本の観音菩薩の図様は類似性が高い。しかし、着衣の文様表現や彩色表現などの部分は少なからず異なっている。そこで、脇侍として描かれた水月観音菩薩、独尊として描かれた半跏踏み下げ坐像の一般的な水月観音菩薩、浅草寺本の水月観音菩薩それぞれの着衣に注目して比較したい。その中でも特に、裙とヴェールに注目して分析する。躯体的には、現在確認できる脇侍の水月観音菩薩が描かれた作品 34 点<sup>56</sup>の中で 9 点と、浅草寺本を含めた独尊の水月観音像 39 点を比較分析する。

脇侍としての水月観音の中で、松尾寺、MOA 美術館、東京国立博物館、根津美術館、白鶴美術館、メトロポリタン美術館に所蔵される「阿弥陀三尊像」、また柱岩寺、浄教寺、徳川美術館所蔵の「阿弥陀八大菩薩像」の 9 点を取り上げる理由は、浅草寺本と図様がもっとも類似しているため<sup>57</sup>である。

<sup>54</sup> 咸安郡 咸安博物館『700年前高麗時代の蓮の実、アラ紅蓮としてもう一度生き返る』咸安郡寧 2010年、68～69頁。（翻訳は筆者）

<sup>55</sup> 鄭于澤「高麗仏画の領域」『仏教美術史学会第5集』2017年、220頁。

<sup>56</sup> 大和文華館編『高麗仏画-わが国に請来された隣国の金色の仏たち』大和文華館、1978年／菊竹淳一「高麗時代観音像の表現」『東アジアの考古と歴史』、同朋舎、1987年、573～576頁／『高麗時代の仏画』、時空社、2004年／『高麗佛畫大展』国立中央博物館、2010年／実方葉子、白原由起子編『高麗仏画-香りたる装飾美-』公益財団法人泉屋博古館 公益財団法人根津美術館、2016年などの図録や文献資料から検討した結果である。

<sup>57</sup> その意見に関しては、次の先行研究者が指摘している。前掲注2、菊竹淳一「高麗時代観音像

まず、脇侍の水月観音の裾は、すべて足首まで赤色で塗られ、裾先は白地に黄色系の文様が施されている。左右の膝あたりには装飾品が描かれおり、その一部に赤色の裾がかけられている。亀甲文や金色の円形文は裾の一部が装飾品にかかったことによって生じたしわに合わせて描かれている。文様の種類はほぼ共通しているが、文様の描き方は作品によってやや異なる。例えば、同じ六角形の亀甲紋であっても、直線で6つの線を引いた表現と、細長い楕円形を用いて六角形を表現しているものがある。それらの亀甲紋は、白色または金色のいずれかである【図42】。



【図42】直線構成の亀甲紋

楕円形構成の亀甲紋

円形文

(左から浄教寺所蔵「阿弥陀八大菩薩図」、根津美術館所蔵「阿弥陀三尊像」、徳川美術館所蔵「阿弥陀八大菩薩像」の部分図である。)

次に、独尊像の水月観音の裾について述べる。独尊像の場合も、脇侍として描かれた水月観音菩薩の着衣と同形式である。ただし、ほとんどが半跏踏み下げの坐像であるため、曲げている本尊の右足と蓮華に下ろしている左足では裾に描かれている文様の向きが変わる。すなわち、蓮華に下ろしている左足の文様は、脇侍として描かれた水月観音菩薩の着衣と同じように描かれているが、曲げている右足の文様はやや斜めに描かれている。描かれている文様はほぼ、白色の亀甲文であるが、亀甲文を形成する6つの直線の太さや白色の濃さには差異がある【図43】。

最後に、浅草寺本の水月観音の裾について述べる。前述した2種類の水月観音菩薩はすべて赤色の裾であるが、浅草寺本の裾は、赤色ではなく淡い褐色の上に藍色のような青系の色が薄く塗られた複雑な色彩をしている。また、脇侍の水月観音の裾と同じく、両膝付近の装飾品に裾の一部がかかっているが、透明感を感じる裾の地色の上に白色を用いた細長い亀甲紋が施され、その亀甲紋は観音の歩みによって生じたしわに沿った形に変形している。このように、浅草寺本の観音は、現存する高麗仏画の水月観音像の中で唯一、裾の

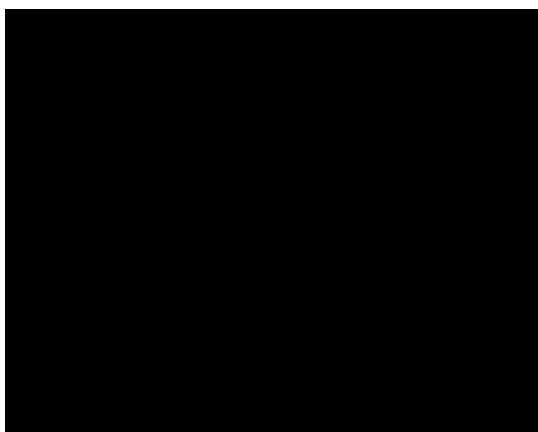
の表現』、『東アジアの考古と歴史』、588頁。／前掲注32、元裕二「浅草寺所蔵『水月観音像』の美術史的位相-高麗佛畫における中國繪畫受容の一側面-」『国華』第1390号、2011年、14頁。

色彩が赤色でない上、文様に写実的な表現が見られる点で特異な図像であると言える

【図 44】。



【図 43】 左から大徳寺所蔵「水月観音像」、鏡神社所蔵 「水月観音像」に描かれた裾の部分図



【図 44】 浅草寺本の裾の部分図

以上のように、水月観音像の裾をそれぞれ比較してみた結果、次のことが検証できた。まず、比較対象として取り上げた作品を調べたところ、脇侍として描かれた 9 点の立像の水月観音菩薩の裾や、独尊として描かれた 38 点の水月観音の裾は、すべて赤色であった。その裾の中に施された文様は白色もしくは金色の亀甲文であるが、飾りなどで裾にしわが生じても裾の文様は変形しないことが確認できた。

一方、浅草寺本は、脇侍の水月観音の裾と同じく、両膝付近の装飾品に裾の一部がかかっている図様である。しかし、裾の色においては脇侍の水月観音の裾のような赤色でなく淡い褐色の上に藍色に近い薄い青系の色がかかっている。その地色の裾の上に白色の細長い亀甲紋が施され、観音の歩みによって生じたしわに沿った形に変形している。要するに、浅草寺本は、裾のしわによって変形する文様の描き方を通して立体感を感じさせながらよ

り写実的な表現がなされているという特異点があるのである。

これらの相違点から、裙の色、またその裙の中に施された文様の色は、作品全体の雰囲気を変える大きな一つの要素であると考えられる。浅草寺本において最も特異な要素である「緑色の舟形光背」の中に、「白色を多く用いて亀甲紋を描いた裙」と「白くて透明なヴェール」を羽織った水月観音を配置することによって他の水月観音像では表現できていない清楚な雰囲気を出すことができたと考えられる。

## 二 ヴェール

次に、水月観音像の白色で透明感を表現したヴェールの描き方について述べる。高麗時代に制作されたほとんどの水月観音像には、宝冠から肉身の全体を包む白色で透明なヴェールが描かれている。その透明感を持つ白いヴェールの表現は、高麗仏画にしか見られない特徴的なものと言われている。そこで、高麗時代の水月観音像の特徴である透明感を持つ白いヴェールについて、浅草寺本の描き方を他の水月観音像と比較してみた。

その結果、まず、最初に比較対象作品として取り上げた 9 点の脇侍の水月観音菩薩と、浅草寺本を含め、図様が確認できる 39 点の水月観音像のヴェールの描き方には一つの共通点が見られた。それは、墨線で描かれたヴェールのアウトラインの上を金泥線でなぞり、その金泥線に沿って白線を二重に引いていることである。そして、その金泥線と白線に沿って薄く白色の隈取りが施されている。しかし、金泥線が引かれているヴェールのアウトラインの内側の描き方には、ヴェールの織り目や文様などにおいていくつかの相違点があった。

まず、ヴェールの織り目の描き方である。泉屋博古館所蔵の徐九方筆「水月観音像」【図 45】を含むほとんどの水月観音像では、白色の正六角形が連続する麻葉文が描かれている。



【図 45】左から泉屋博古館、大徳寺、談山神社所蔵「水月観音像」のヴェールの部分

一方、浅草寺本、鏡神社、ドイツのケルン市東洋美術館所蔵「水月観音像」の3点では、白色の斜線を交差させて表現している【図46】。



【図46】左から浅草寺本、ドイツのケルン市東洋美術館所蔵「水月観音像」、根津美術館所蔵「阿弥陀三尊像」のヴェールの部分

また、文様においては、麻葉文が描かれたヴェールには円形の中に植物の茎が「S」字のように描き込まれているのに対して、斜線が描かれたヴェールには鳳凰や雲の文様が描かれるという傾向がみられた。そこで、水月観音が羽織っているヴェールの織り目や文様の表現を本節の最後に整理した【表2】。

比較対象作品のほとんどには、ヴェールが曲面をなす部分に白色の隈取りが施されている傾向が見られた。しかし、浅草寺本には白色の隈取りが認識できない程度、薄く施され、多くの白色の極めて細い線を引き重ねるハッチング技法によってヴェールの曲面が表現されている。

このように、浅草寺本と同じく無数の白色の斜線を交差させてヴェールの織り目が描かれた作品は管見の限り、独尊の水月観音像の中で鏡神社とケルン市東洋美術館所蔵の「水月観音像」2点だけである。ただし、『高麗時代の仏画』（時空社、2000年）に掲載されているケルン市東洋美術館所蔵「水月観音像」の、ヴェールの描き方は、白色の斜線を交差させ、網のように描かれて表現をしているが、しかし、ヴェールの中に施された襷の表現や文様などに関しては、図版による判断であるため、詳しく分析できない。ここでは、鏡神社所蔵「水月観音像」のヴェール表現を取り上げて浅草寺本と比較しながら述べる。

比較作例として取り上げた鏡神社所蔵「水月観音像」は、1971年6月22日国指定重要文化財となった作品である。この作品は1310年に高麗忠宣王（1275～1325）の王妃の依頼で宮廷絵師の中で最も優秀な8人の絵師が厳選され、その絵師たちが3年をかけて描いた



作品であるという記録が残されている。そして、先行研究で「宮廷工房による画風の特徴が明らかにされている<sup>58)</sup>」と指摘されるほど、鏡神社所蔵「水月観音像」は高麗仏画の中の最重要作品の一つとして注目されている。

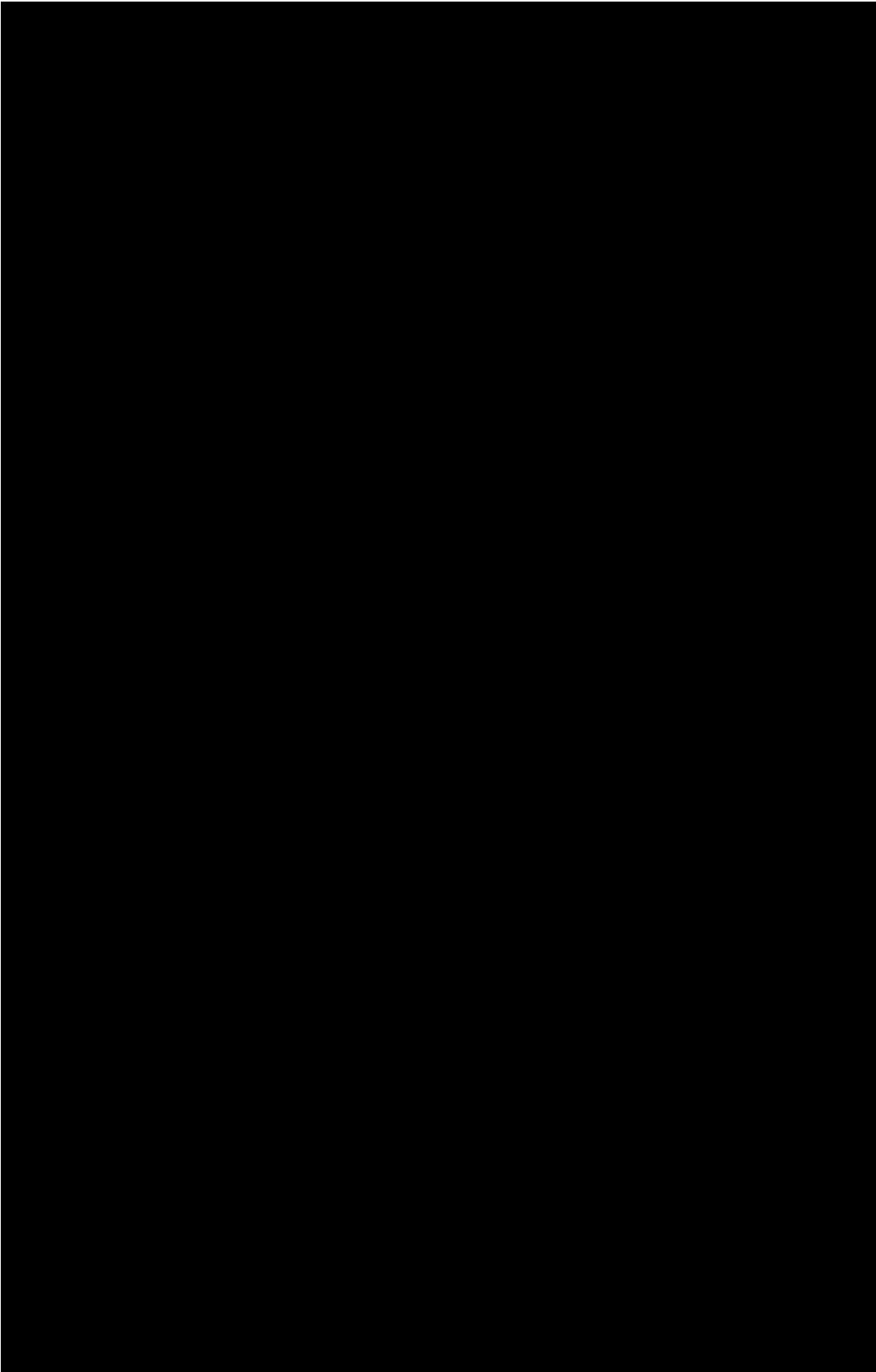
また、鏡神社所蔵「水月観音像」は、縦 429.5cm×横 254.2cm という巨大絵画であるため、ヴェールの襷の部分に施した白色の暈しや雲文様と鳳凰文様がより明確に確認できる。詳しく見てみると、ヴェールが2枚もしくは3枚に重なる部分に白色の暈しを施す技法は、ハッチング技法で描かれた浅草寺本とは異なる。加えて、ヴェールに描かれた鳳凰文様は、頭部、羽、尾の細部まで金泥の二重線で精密に描かれている。しかし、浅草寺本では、簡略化された雲文様と鳳凰文様が金泥で描かれている。そして、今まで宮廷工房の優秀な絵師が制作した作品であるため、多くの水月観音像の基準作とされていた鏡神社所蔵「水月観音像」にも見られない、ハッチング技法によるヴェールの折り重なるの表現は浅草寺本のみに見られる大きな特徴と言えるのである。

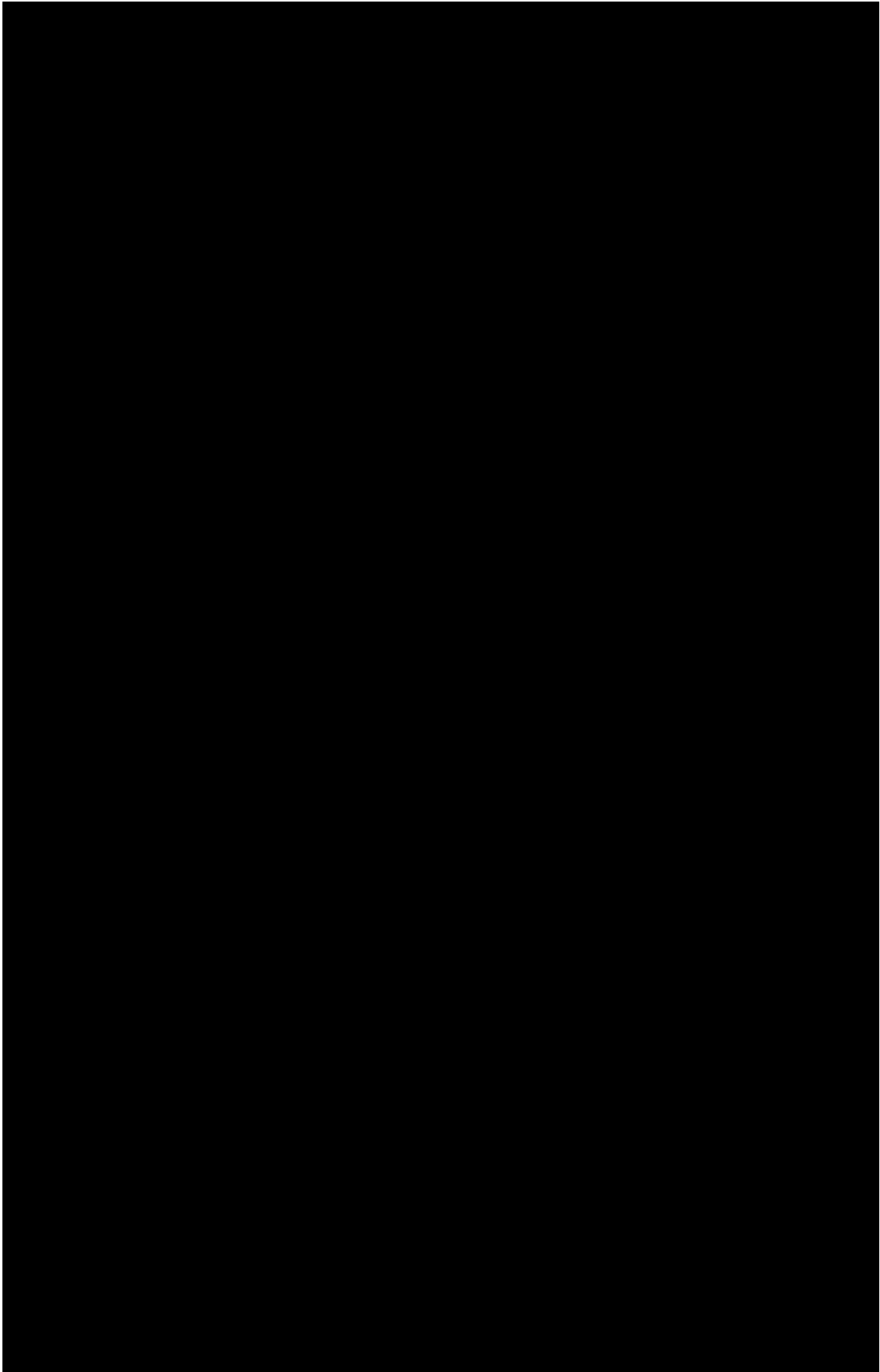
ここまで述べてきたように、浅草寺本の着衣が典型的な赤色の裙ではなく、白色系の彩色であることは重要な特徴である。さらに、浅草寺本ではヴェールにも白色が使われ、白色の細い線が網目状を成しているという特徴についても述べた。ヴェールを描く白色の線は、織物の再現的な表現であると同時に立体感を表現するハッチング技法としても効果を上げている。こうした浅草寺本の着衣の色彩表現は、他の高麗仏画には例のない白色を重視した表現になっていると断言できよう。

筆者は、浅草寺本に白色が多用された理由を観音が浮かび上がるようなハイライト効果を演出するためではないかと考えている。暗い虚空の背景に尊像を浮かび上がらせるように表現するという手法は多くの仏画に共通したことであり、日本の仏画における金泥や金箔による悉皆金色表現は広く知られているが、白色を多用した浅草寺本の表現は特に珍しいものである。浅草寺本において、白色は造形表現上に欠かせない重要な役割を担っている。

---

<sup>58)</sup> 林玉連「高麗仏教美術に現れた文様の研究—鏡神社所蔵水月観音像の衣裳文様を中心に」九州芸術学会誌、1988年、35頁。



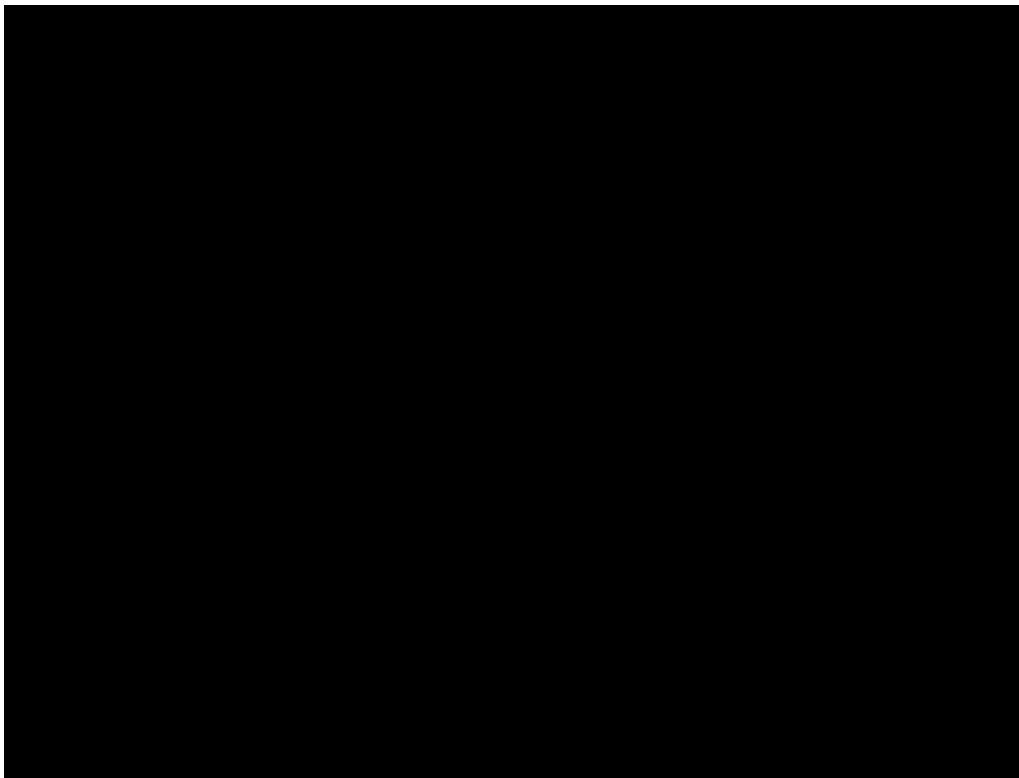




### 三 顔貌について

また、浅草寺本では、本尊の顔貌表現にも白色が重要な役割を果たしている。浅草寺本では、隈取りに使用された白色系の彩色が顔貌に強い立体感を持たせているのである。

人物面の顔貌表現において、光をもっとも強く反射する部分である額や鼻、脛などの部分に立体感を持たせる隈取りは、広く使われてきた技法であり、多くの高麗仏画にも用いられている。隈取りを使った顔貌表現が明快な作品として根津美術館所蔵「阿弥陀三尊像」、大徳寺所蔵「水月観音像」を取り上げてみる。根津美術館所蔵「阿弥陀三尊像」は、宝壇上に結跏趺坐した阿弥陀如来の前方左右に水月観音菩薩と勢至菩薩が立像で描かれている。三尊とも眉と脛の間ならびに鼻の周辺を朱色で薄く暈す「朱隈」と明るい方から白色で暈す「照り隈」によって上脛と鼻梁に立体感をもたせている【図 47】。



【図 47】根津美術館所蔵「阿弥陀三尊像」の全体図と顔貌部分図

また、独尊像である大徳寺所蔵「水月観音像」【図 48】は、水辺の岩座に腰掛け右足を左膝にかけた半跏座であるが、向かって左下に描かれている善財童子を眺めている水月観音の顔は斜めになっている。水月観音の眉と脛の間は根津美術館所蔵「阿弥陀三尊像」と同じく淡い「朱隈」が施され、明るい方から「照り隈」が施されている。鼻を中心として顔を向かって左と右にわけてみると面積が広い左部分が右部分よりやや明るく彩色されてい

る。それは、鼻梁の向こうの左部分に朱色が若干強く彩色されているからである。その理由は、鼻梁に立体感を感じさせるためであると考えられる。斜めに描かれた水月観音は数多く現存しているが、どれにもほぼ同じ傾向が見られる。



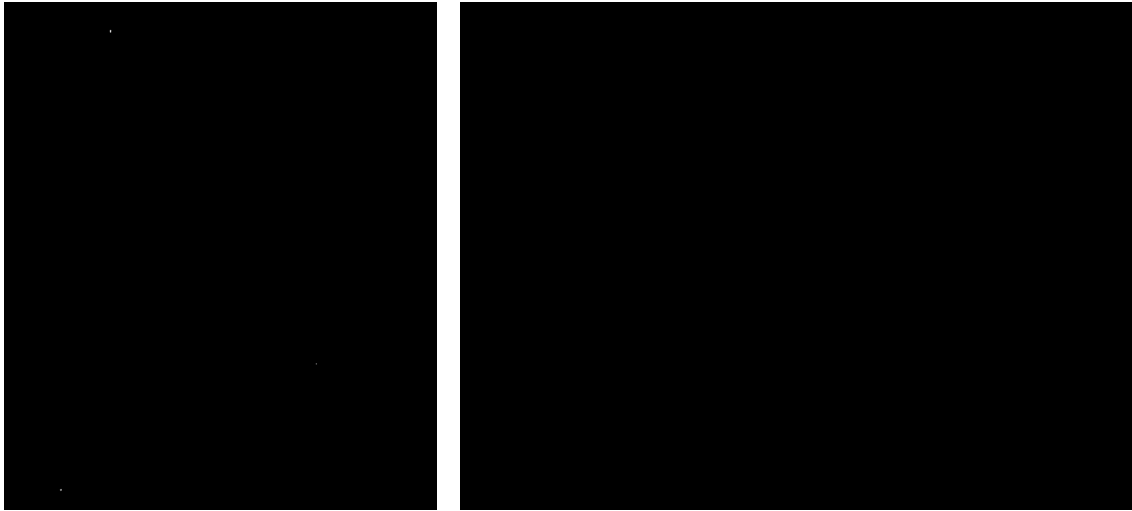
【図 48】大徳寺所蔵「水月観音像」の顔貌部分図



【図 49】浅草寺本の顔貌部分図

浅草寺本も斜めの顔貌で描かれた水月観音像の一例であるが、大徳寺本などに比較すると暗い方からの「朱隈」に対して白色で明るい方からの「照り隈」が強い。浅草寺本に施されている白色の「照り隈」は、【図 49】のように観音菩薩の左臉の上と髪際のライン、鼻梁、唇の周りに顕著であり、善財童子の顔の輪郭、合掌している手の指先にも顕著である【図 50】。この「照り隈」の特異性について泉屋博古館学芸課主査の実方葉子氏は、「観音や童子の顔貌表現、ことに額や臉、鼻梁、口元に施される白い彩色は、元代仏画の女性表現に共通点が見出される」<sup>59</sup>と指摘している。さらに、実方氏は、1294年に制作された妙満寺所蔵「弥勒下生変相図」にも同じ彩色法の天女や女性供養者が見られ、この頃高麗で流行した女性表現の一つと言えるかもしれないとしている。

<sup>59</sup> 実方葉子「作品解説」『高麗仏画-香りたつ装飾美-』公益財団法人泉屋博古館・公益財団法人根津美術館、2016年、173頁。



【図 50】（左）浅草寺本の善財童子の部分図

【図 51】「弥勒下生变相図」の天女や女性供養者の部分図（高麗時代 妙満寺所蔵）

そこで、浅草寺本と妙満寺所蔵「弥勒下生变相図」の顔貌に施された白色彩色を比較してみた。その結果、両作品は、眉と瞼の間、鼻の周辺に朱色を薄く彩色した後、左瞼の上と髪際のライン、鼻梁に白色を暈して上瞼と鼻梁の立体感をさらに強調しているという共通性が確認できた【図 51】。

しかし、浅草寺本の上瞼と鼻梁に塗られた白色は、顔貌の肌色と馴染む程度であるのに対して「弥勒下生变相図」の天女や女性供養者は、明るさの表現というよりも白色を感じさせるほどに強い。「弥勒下生变相図」の天女や女性供養者で、両頬骨の部分に丸く淡紅色が塗られ、唇に鮮明な朱色が塗られていることに鑑みると、「弥勒下生变相図」に施された白色は、立体感をもたらされるため用いたハイライト技法というより、女性の化粧を表現したものではないかと考えられる。

よって、本章では、浅草寺本の彩色と文様表現による特殊性を探るために、裙とヴェール、顔貌の部分を他作品と比較した。その結果、浅草寺本には、ハイライト効果を得るため、特に白色が多用されており、それは造形表現上で重要な役割を担っていることが分かった。そして白色の多用とともに浅草寺本に独自の文様表現は、立体感と写実性を持たせるためであったという結論に至った。

とりわけ、浅草寺本において、白色の亀甲紋が目立つ裙、ヴェールの曲面や重なりを表した白色の線、観音菩薩の左瞼の上と髪際のライン、鼻梁、唇の周りに白色が顕著である。そして、観音の顔に施されている白色の強い照り隈は、脇侍の水月観音と独尊像の水月観音の顔には見られない特異な彩色方法といえる。また、浅草寺本は、裙の文様を裙の襞の形に沿って変形することによって、より写実性のある水月観音像を狙っていた。さらに、

ヴェールの表現においても、ヴェールが重なる部分の曲面に沿って極細い白線を多く引き、白色の照り隈の効果を強めている描き方を通じて、写実性を求めようとする意図を窺い知ることができる。すなわち、極めて細い白色の線で描かれたヴェールの一層目は、緑色の光背が透けて見えるように表現し、実際のヴェールが持っている透明感を説明しつつ、光背と水月観音に空間感を持たせたのである。加えて、二、三層のヴェールが重なる部分には、白色の線を多く交差させ、一層目より密度を高めることによって、立体的で写実的なヴェールの前後関係を表現している。

つまり、月光に照らされる水月観音の裾やヴェール、顔にハイライト的な白色彩色を多用することや、写実的な文様表現によって、暗褐色の背景の中に独尊像の水月観音像を浮び上がらせ、立体感を持たせているのである。そのような描き方は、浅草寺本の作者の意図による独自の造形的工夫であり、そうした技法によって、他の水月観音像と異なる最も清楚な雰囲気の水月観音像に至ることができたと考える。



## 第四章 想定復元模写制作の制作と検証

### 第一節 想定復元の制作工程

- 一 白描図制作
- 二 白描図の復元
- 三 基底材の準備
- 四 地色
- 五 絹上げ
- 六 彩色
- 七 本画の彩色

### 第二節 検証

- 一 ハイライト表現による効果
- 二 金彩表現による効果
- 三 グラデーション表現による効果

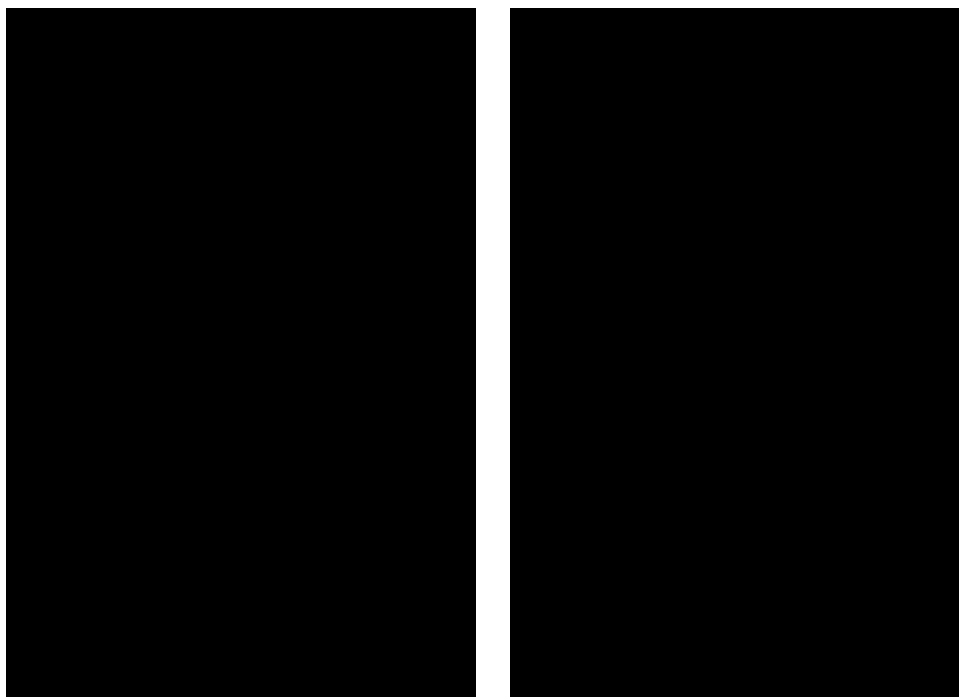
## 第四章 想定復元模写制作と検証

### 第一節 想定復元模写の制作工程

#### 一 白描図制作

想定復元模写を行うため、原寸大で印刷した写真データを用いて下描き線を抽出した。滲み止めの処理を行った薄い和紙を原寸大の写真の上に乗せて固定した後、棒に和紙の下部を貼り付け、その棒を転がしながら残像を写した。この作業を「上げ写し」という。

そこで、上げ写しを行う際、観察できたことを、他の水月観音像との比較を通じて述べたい。浅草寺本は、画面の四辺の絵絹がわずかに切り詰められていると考えられる。というのも、画面に向かって左側から説明する【表 2】で示した独尊の水月観音像約 38 点の作例に描かれている善財童子の服装において、ほとんど泉屋博古館本の水月観音像の善財童子のように腕にかけている帯のような布が地面に引きずるまで繋がって描かれている【図 52】。しかし、浅草寺本は、布が繋がってなく余白が少なすぎて、絵絹がわずかに切り詰められているようにもどかしさを感じる【図 53】。



【図 52】(左)「水月観音像」善財童子の部分図(高麗時代 泉屋博古館所蔵)

【図 53】(右)浅草寺本の善財童子の部分図

また、画面に向かって右側においては、金泥線で「海東癡口 慧虚 筆」と書いてある文字の部分が切られていることがわかった。画面上の部分は、絵絹の痛みが激しいことや光背の頂点の先が最後まで繋がっていないことから切り詰められたと考えてよいであろう。浅草寺本と同様に舟形光背が描かれている西光寺所蔵の尊海筆「阿弥陀来迎図」や西福寺所蔵「阿弥陀来迎図」においては舟形光背の頂点から画面の頂点まではかなりの余白が設けられていることを考えると、浅草寺本にも光背の上部分にある程度の余白があったことが想定される。

そして、画面の下部分は宝珠から出てくる「霊気」を細い一本の糸のように描いているが、宝珠の部分は切り詰められ、糸状の霊気のみだけ描かれた部分が確認できた。これらを踏まえると、画面の上部を保留したとしても三辺は、描かれた当時よりは現状よりも広がったと推測できる。

浅草寺本には、目視でも明確に確認できる強い折れが発生している。その折れは、特に画面の下端に集中している。また、筆者が見た限りでは、宝冠や本尊の右手の指や腹、本尊の足元等に約2種類の補絹が確認できた。

原本は、極めて細い線で描かれており、着衣の白色と舟形光背の緑色の部分は、他の彩色部分よりやや厚く塗られていることがわかった。また、装身具は彩色後に金泥を用いて輪郭をなぞることで、輝きが表されていた。無数の線で網状のように表現されたヴェールは、腹部には白色が主に使われているが、足元の方に行くほど金泥線が多く引かれるようになっていく。

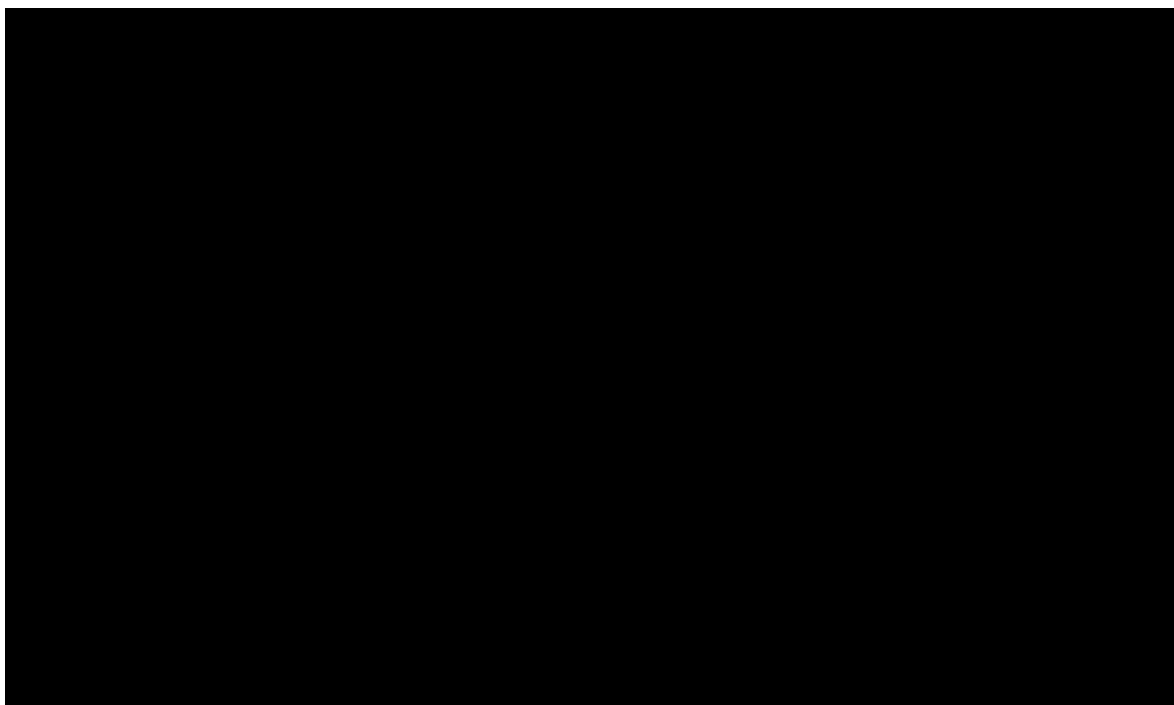
また、虚空と水面が接する部分に、墨線で波が描かれていることが確認できた。画面の下端に横折れが激しく生じていたため、波を表現した墨線を把握することが難しかったが、損傷地図を用いて折れの部分を意識しながら、しわや折れと波の描線を区別して線描を写した。これらの作業により、本来の波の描線のみを抽出することができた。

最後に、下辺は、藤元氏が「使用に原因する強い折れが数条入る」<sup>60</sup>と述べた通り、横折れが激しく生じていた。損傷地図の作成によって横折れが把握でき、経年劣化によるしわや折れと波の描線を区別することができた。緑色の光背の部分は、画面中央の上下部分を中心にスレによる絵具が薄くなっている箇所が見られるが、目立つ補絹は少なかった。

---

<sup>60</sup> 前掲注 25、藤元裕二「浅草寺所蔵『水月観音像』の美術史的位相-高麗佛畫における中國繪畫受容の一側面-」『国華』第 1390 号、9 頁。

【図 54】 損傷地図



補絹された部分の写し

横折れ

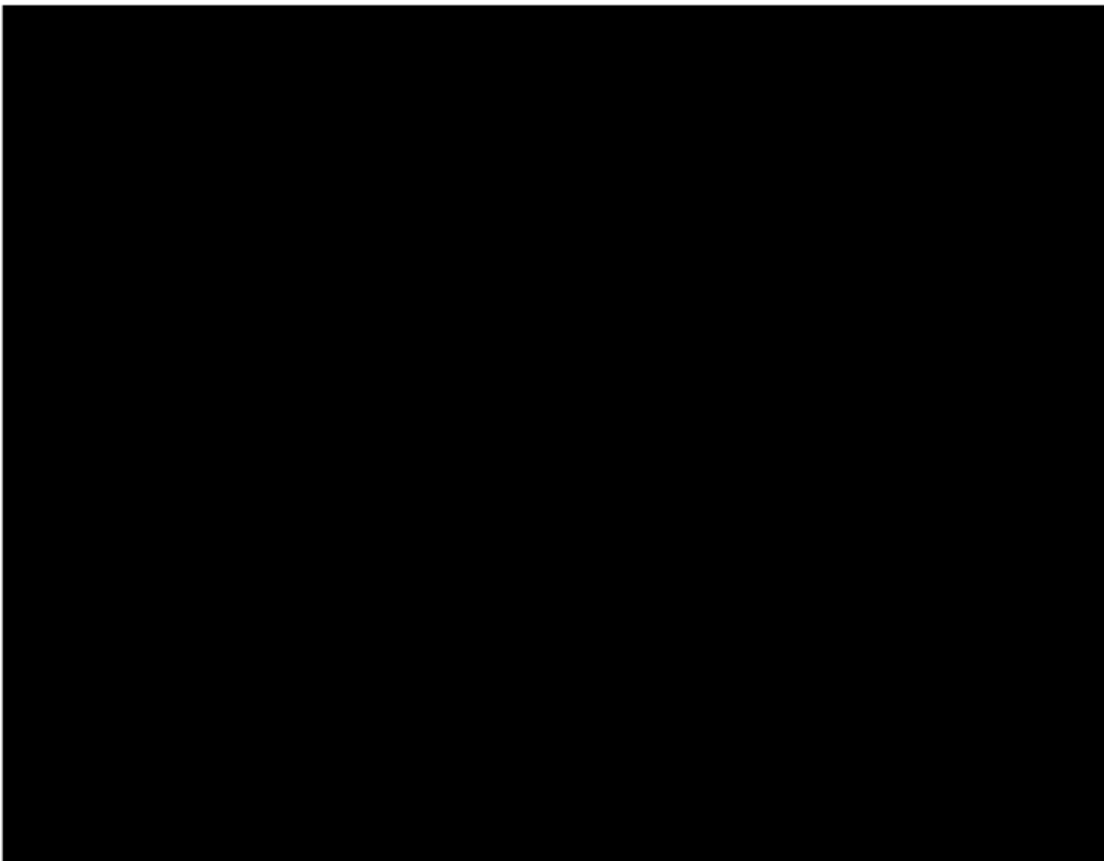
- ① 虚空と光背が接する部分に施された補絹は墨で塗られたような色味を持ち、図 a の部分の絹目と類似していた。
- ② a と c の絹目と異なる絹であり、それぞれの箇所にも馴染む色で彩色されている。
- ③ b と異なり、彩色されず、絹がほぼ露出していた。また、絹の織り目が揃っていない上、繊維の向きが異なった。



【図 55】 水面の部分図と損傷地図

(左) 波が描かれている水面の部分 (右) 波が描かれている水面の部分に該当する損傷地図

(下) 水面の部分の上げ写し





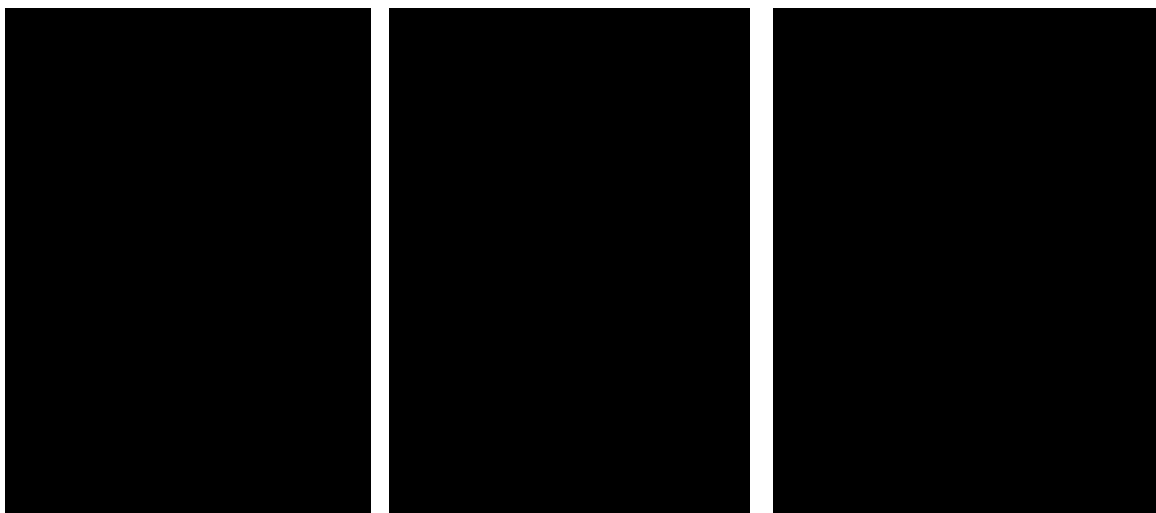
【図 56】 上げ写しによる白描図

## 二 白描図の復元

原本の描線を可能な限り抽出して下図を作成し、その下図をスキャンして原寸大に印刷した。欠損された図像については、類似する作品の図様を参考にして図様の復元を行った。まず、繋がっていない描線であるが、形が予測できる単純な線の場合には赤色の線で描き加えて繋いだ。新しく足す図様は赤線で描き、復元した部分がわかりやすく確認できるようにした。図様の復元が終わった後、スキャンして白黒で印刷し、画絹に線描を写す際に、下図として使用した。

### 2-1 三道

仏と菩薩の首に横に描かれた三本の線を「三道」と呼び、死と生を輪廻する因果を表す。朝鮮半島では、統一新羅時代（BC57～AD935）に制作された仏像に三道が表現された。三本の横線がほぼ同じ太さの鉄線描で描かれるのが一般的であるが、高麗仏画の多くの作品には、上から3本目に描かれた線が三等分され、一番下の線では孤の2箇所が持ち上げられた形に引かれている特徴がある。この形は特に水月観音の三道に多く見られる。しかし、浅草寺本の三道は2～3本目の線が経年劣化によりぼけてしまっているため、類似作品<sup>61</sup>を参考にして図様の復元を行った【図57】。



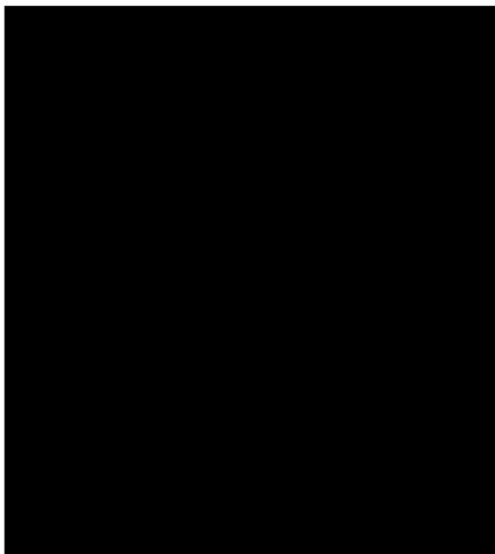
【図57】独尊の水月観音像に見られる三道

左から承天寺所蔵、泉屋博古館（徐九方筆）所蔵、フリーア美術館所蔵の部分図

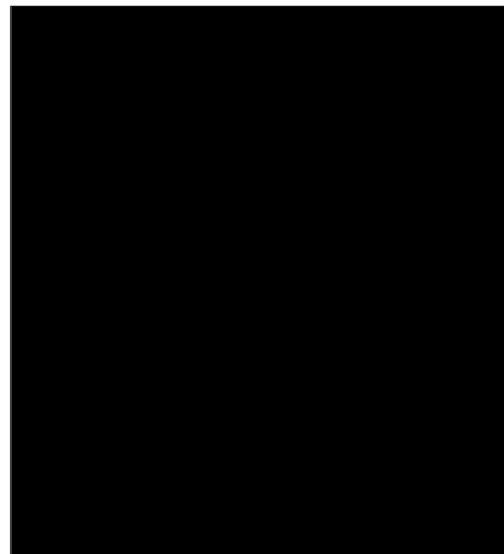
<sup>61</sup> 松尾寺、MOA美術館、東京国立博物館、根津美術館、白鶴美術館、メトロポリタン美術館に蔵される「阿弥陀三尊像」や柱岩寺、浄教寺、徳川美術館所蔵の「阿弥陀八大菩薩像」などに、阿弥陀の脇侍として描かれた観音の図様及び、独尊の水月観音像39点を中心に図様の復元を行った。

まず、日本の仏画でもよく確認できる形の三道を適用したところ、首周りが硬直したように不自然になってしまった。そして、そのため、他の独尊像の水月観音に引かれている三道をトレースして、三本目の三道線の2箇所をやや高く持ち上げ、険しい曲線を描いた。その結果、三道同士との距離が出てしまい、不自然な印象になってしまった。そのため、一般的な形の三道と独尊の水月観音菩薩の三道の間を取り、なだらかな線を選択することにした【図58】。

【図58】 三道の復元検討



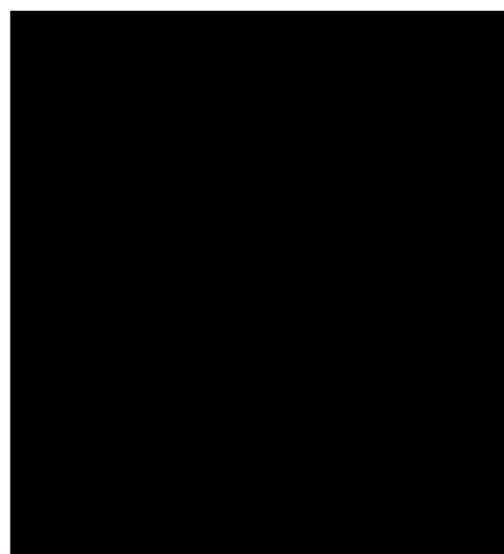
(左) 一般的な三道の形を投入



(右) 水月観音菩薩に見られる三道を投



(左) 上げ写しで得られた下図



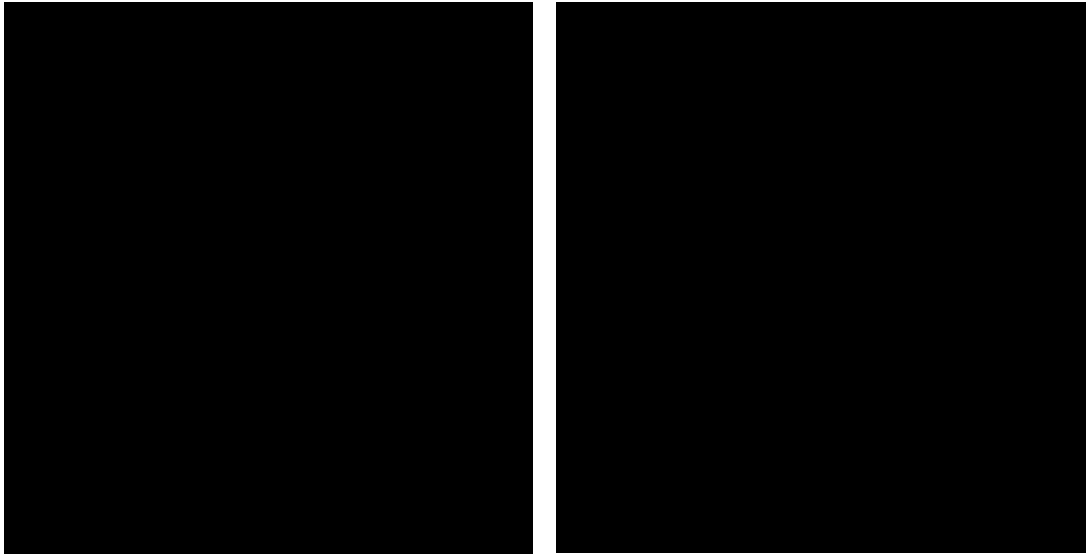
(右) 三道を復元した下図



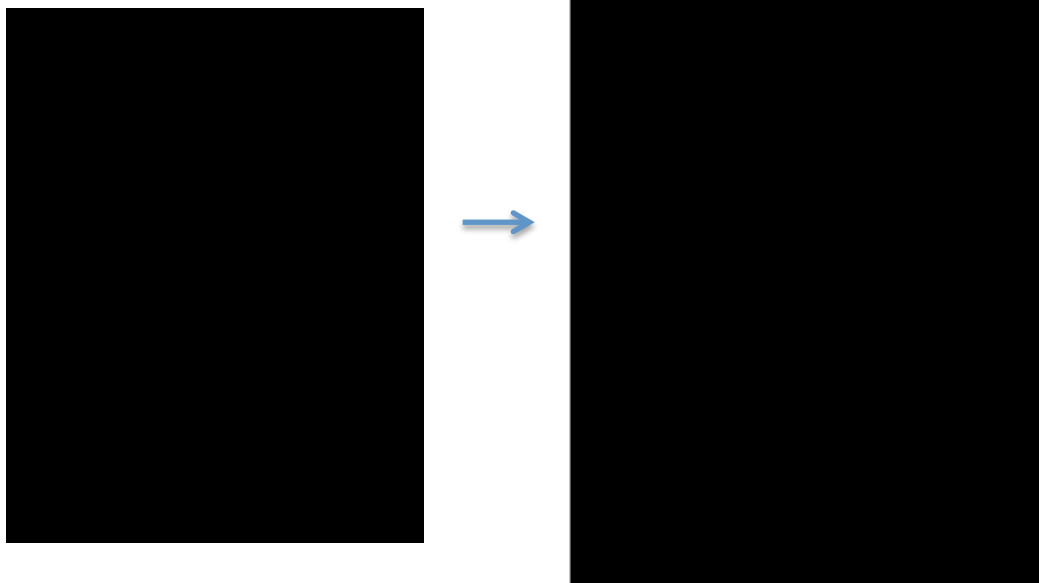
## 2-2 手と浄瓶

第2章で述べたように浅草寺本と類似している松尾寺、MOA美術館、東京国立博物館、根津美術館に所蔵される「阿弥陀三尊像」の手や浄瓶をトレースし、原本に残っている描線と比較した。その後、浅草寺本にもっとも合理的だと考えられる形を選択し、復元図に採用した。【図59】

【図59】右手の復元図



右手の場合は、図様が残っているため、類似作品から手の輪郭線をトレースし、それらを参考にして右手の形を整えた。

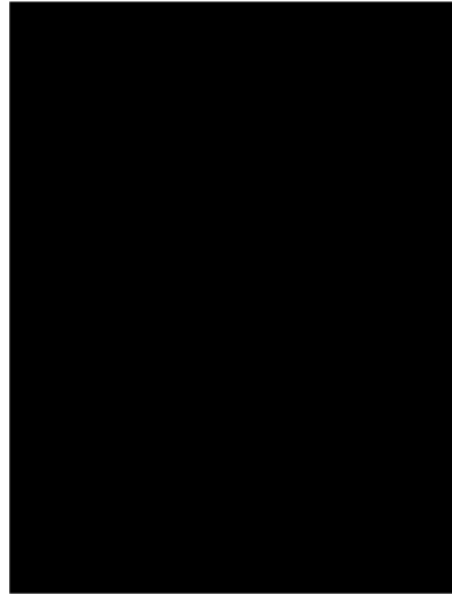


右手の部分図

復元図



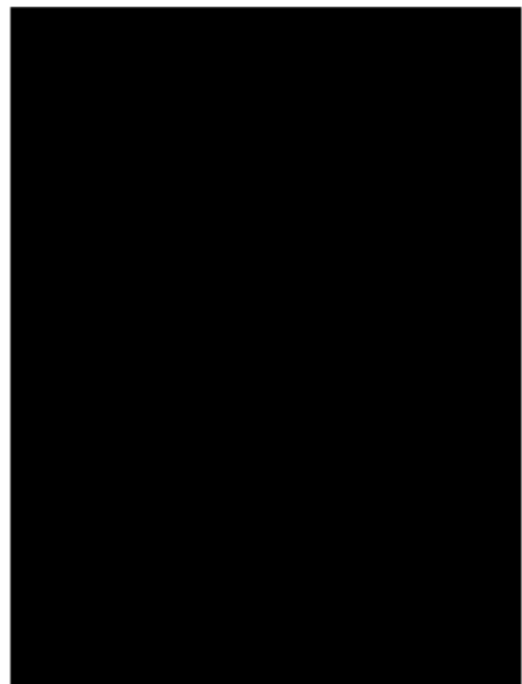
左手と浄瓶の部分図



左手と浄瓶の部分に該当する損傷地図  
(■と■の色は種類が異なる補絹を指す。)

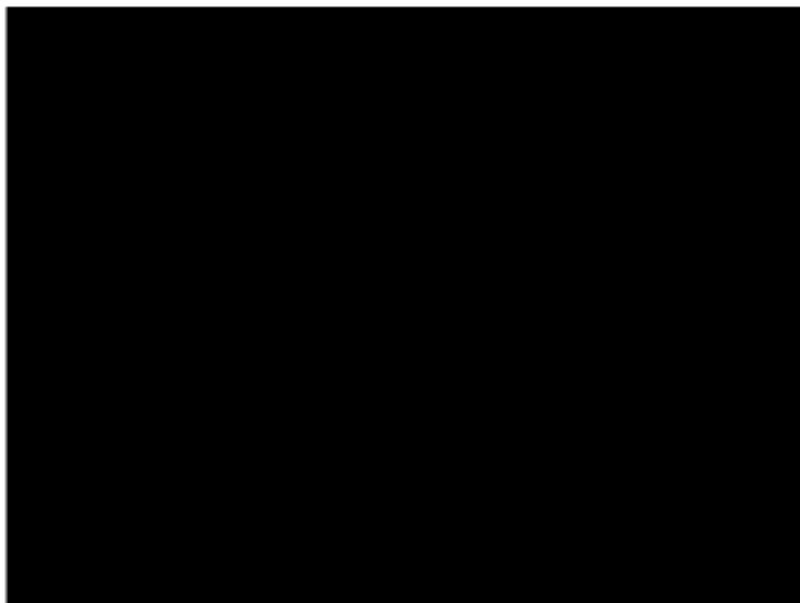


白描図



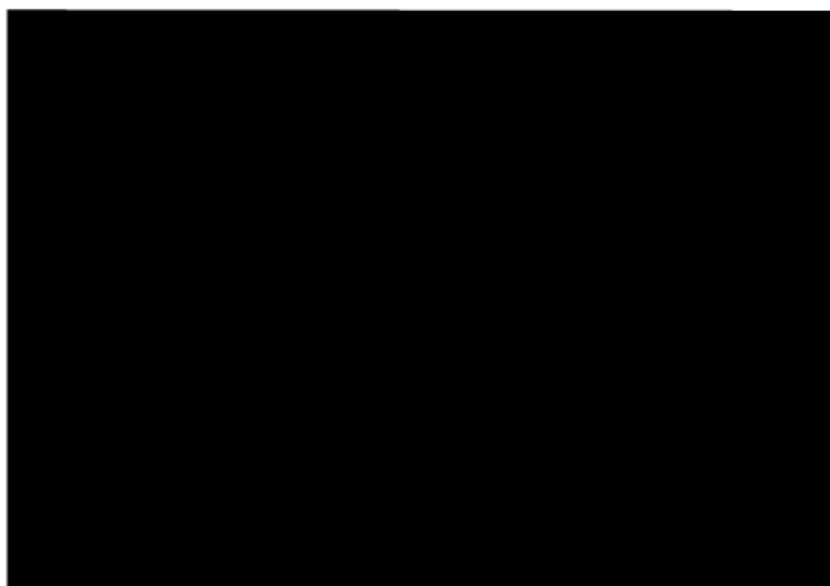
復元図

### 2-3 裾部分の文様



【図 60】裾の白描図

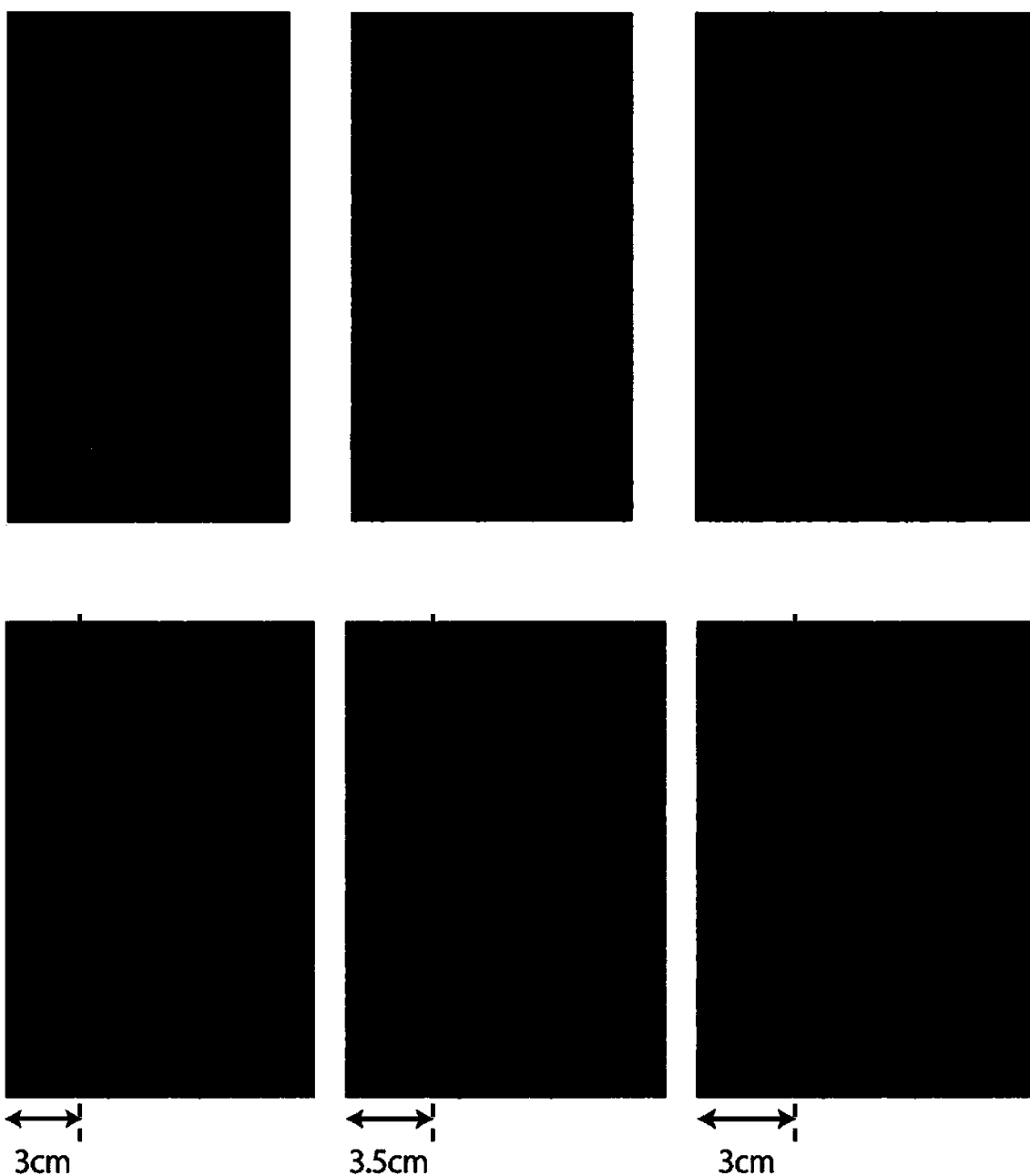
上げ写しで抽出できた花の形を基に唐草を配置し、文様を復元した。裾に描かれた花文様に規則があり、一つが上の方を向いていたら次に配置される花は下を向いて描かれている。その傾向は、浅草寺本だけでなくほとんどの水月観音像に見られた。



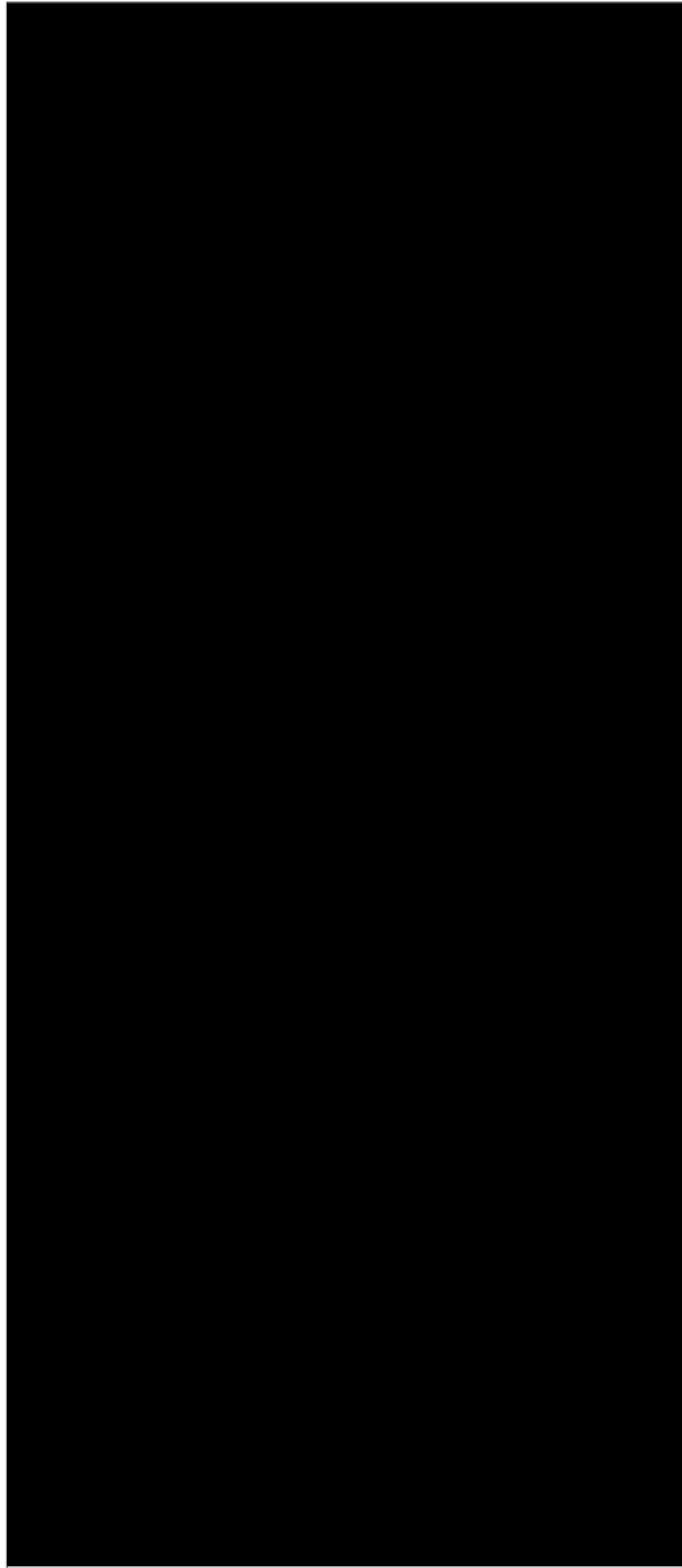
【図 61】唐草文様の復元図

#### 2-4 善財童子の帯

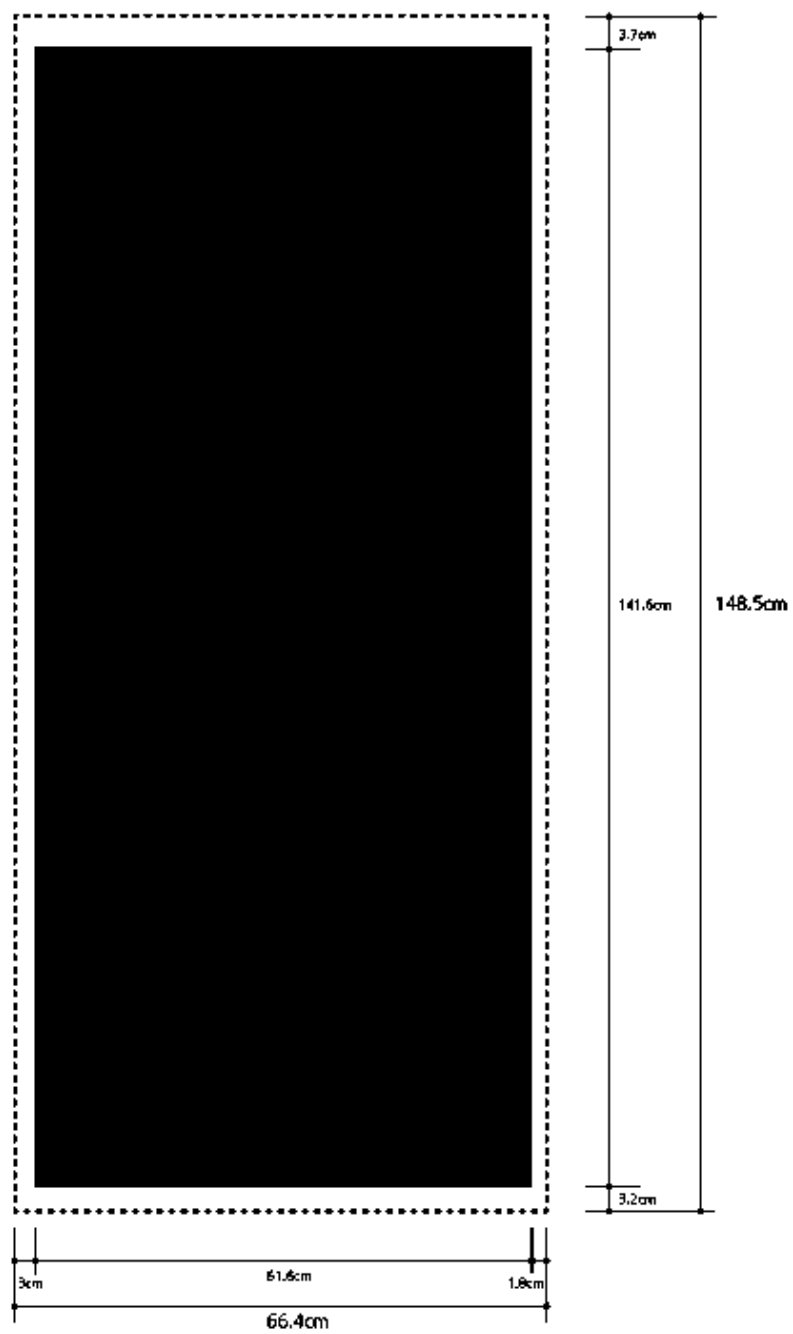
前述したようにほとんどの水月観音像の善財童子の腕にかけている帯のような布は地面に引きずるまで繫げ描かれている。しかし、善財童子の腕にかけてられ、地面に引きずるまで繫がる帯の一部がなくなり、画面にも余白のない状態である。その理由は、絵絹が切り詰められる際、図様の欠損も生じたからであると判断した。そのため、善財童子の腕にかけてられた帯については、類似作品を参考にして白描図を復元した。



【図 62】帯と余白の復元図



【図 63】 図様を復元した全体図



141.6cm X 61.6cm ⇒ 148.5cm X 66.4cm

【図64】 復元後の寸法



【図 65】 原寸大写真から画絹の織り目が確認できる部分を抽出し、  
0.5cm、1cm、1.5cm に拡大した写真（左から右へ）

#### 四 地色

一般的な水月観音像は、観音が座っている岩などに金泥を用いて水面から反射した月光を表している。そのモチーフが省略されている浅草寺本は、水面にあたった光が虚空に反射して、水面に接する部分の空が黄色くなり、画面の上部に行くほどその黄色が濃くなって虚空に馴染んでいくように表現されている。そのため、地色は単色でなく、薄い黄色から徐々に濃くなるようにグラデーションをつける必要があった。グラデーションのつけ方を検証するため、蓮染めのカラーチャートを作成してコンピューターに取り込み、CG でイメージの把握を試みた【66 図】。

染料液を抽出する手順は次の通りである。まず、蓮の葉と茎は大きなステンレス製の鍋に入れ、水から煮出した。葉と茎を取り出した後、さらに新しく水を加えて煮るという工程を3度繰り返して染液を作った。

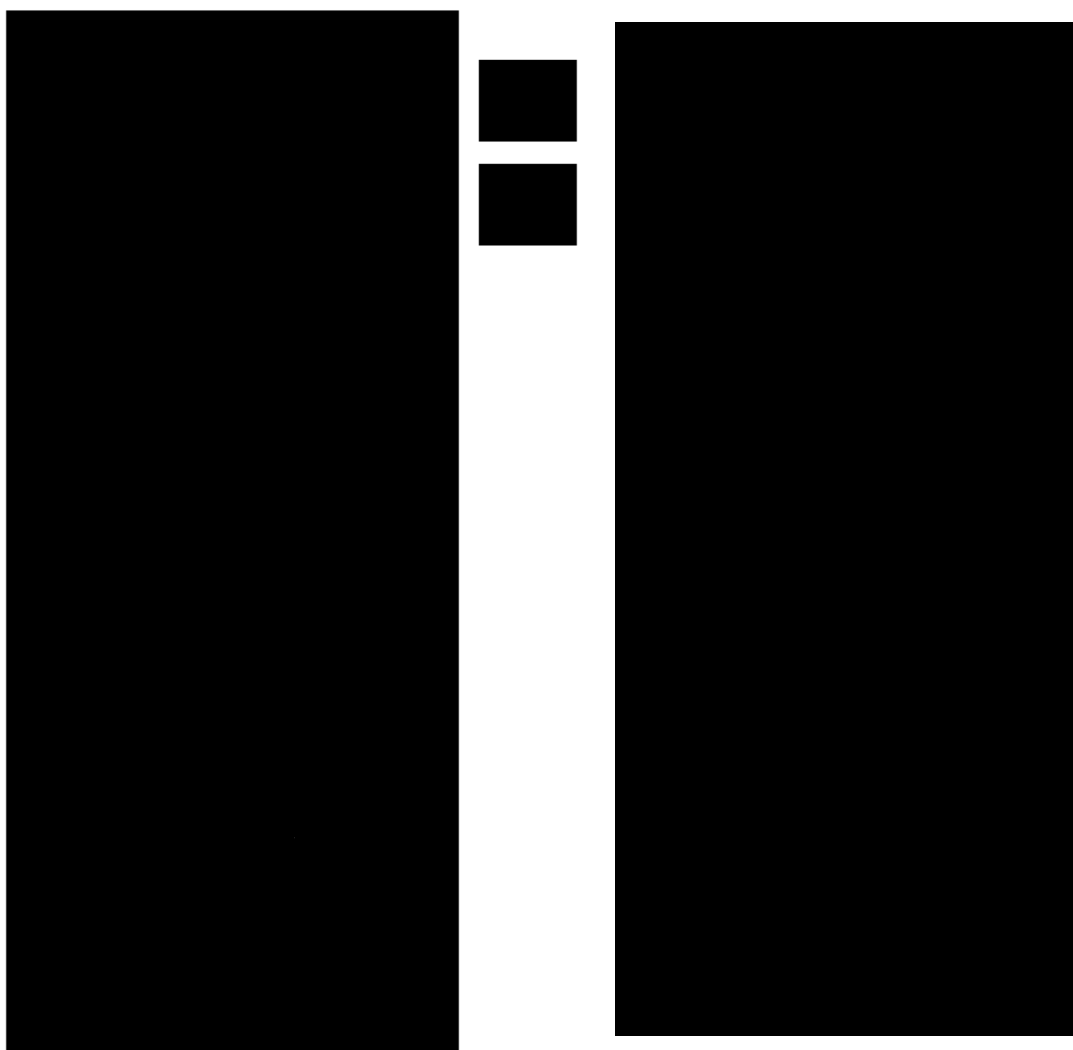


【図66】染料液の抽出する過程

地色は、線描を入れる前に染料を繊維に浸透させ、その後にドーサを引き、線描を絹に写すことにした。抽出した液は淡い褐色であるが、明礬を媒染剤として用いることによって褐色を黄色くする効果が得られた。

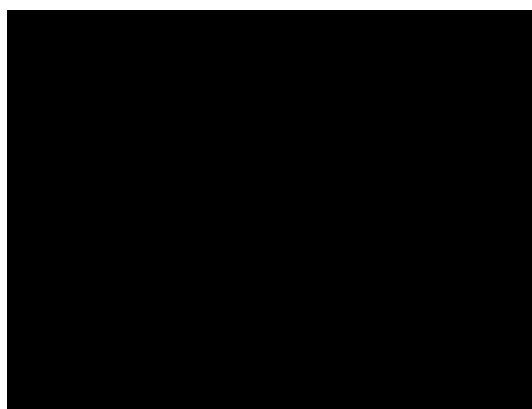


【図 67】 地色の検討



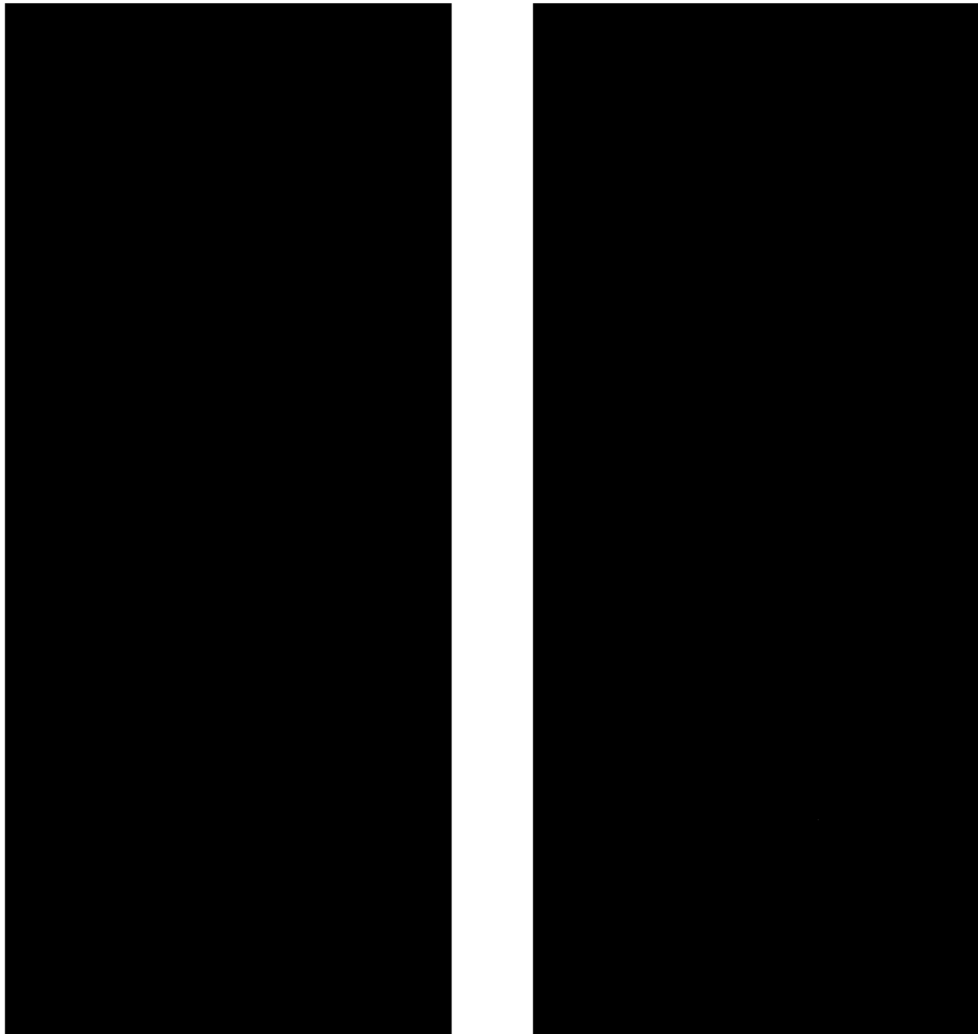
CGでグラデーションを施し、地色をイメージにしてみたもの

蓮液でグラデーションを施した地色



色チャート

CGでグラデーションを施す際、葉と茎から抽出した色をカラーチップとして使用した。



グラデーションを施してない2パターンの地色  
(左) 染料のみ① (右) 薄く墨を加えた色②

## 五 絹上げ

下図を張り込んだパネルの上に画絹を張り付けた絹枠を被せ、線描を入れる前に蓮染めを行った。抽出した液は淡い褐色であったが、明礬を媒染剤として用いることで黄色にすることができた。画絹を張り込んだ状態で浄水を噴霧し、余分な明礬を除去した。その後、絹の表に明礬の量を減らして作ったドーサ液でドーサを引き、完全に乾燥した後、裏にも表と同じくドーサを1回塗った。これらの工程の後、透けて見える下図の描線を絹に写した。



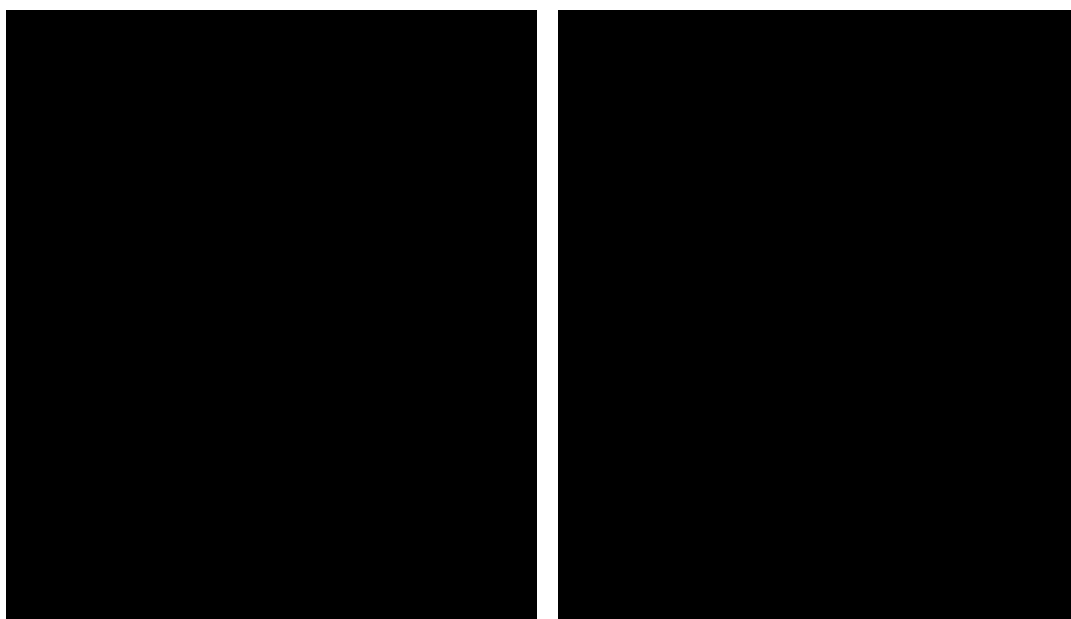
【図 68】 絹上げを完成した全体図

## 六 彩色の検討

本研究では、浅草寺本に使われた顔料について、科学的な面からの情報を得られない状況であったため、先行研究を踏まえながら、高麗仏画に用いられたと推定される顔料を用いて彩色を行うことにした。

### 6-1 肉身

高麗仏画に描かれた仏や菩薩の肉身は、鄭于澤氏によると、主に鉛白や白土と推測される白色顔料を用いて裏彩色を行い、表には朱、あるいは黄土系の顔料を薄く塗って柔らかい肌色を表現しているという<sup>62</sup>。そこで、白土と鉛白をベースに、朱の上澄みを少量ずつ足しながら浅草寺本の水月観音の肉身の色を検討した。その結果、白土をベースにして裏彩色を行う場合、顔貌を均等に塗ることができず、白色のシミが生じてしまうことがわかった。また、裏彩色の後、表から朱隈を施す際、顔料が吸い込まれてしまい、朱色の筆跡が残ったため自然な隈取りができなかった。一方、鉛白をベースにした場合は、白土をベースして裏彩色を行った際と異なり、違和感なく綺麗な朱隈を施すことができた【図 69】。



【図 69】(左) 白土をベースにした彩色サンプル

(右) 鉛白をベースにした彩色サンプル

<sup>62</sup> 鄭于澤「高麗仏画の図像と美しさ-その表現と技法-」『高麗時代の仏画』時空社、2000年、28頁。

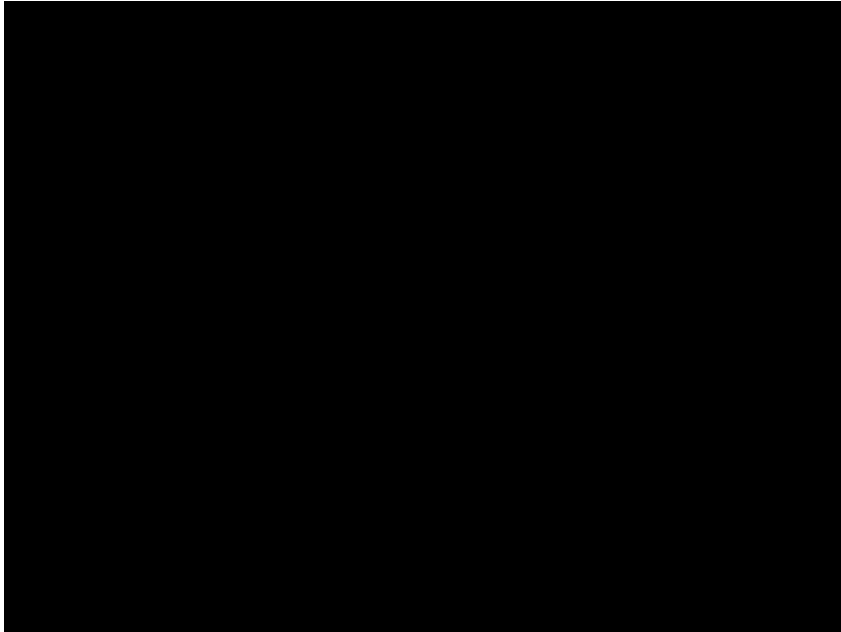
第三章で指摘したように、また、浅草寺本は、赤味の強い朱色で肉身に細かい照隈を施すことで立体感が表現されつつ、顔貌の部分に白色系で彩色されている。その顔貌の部分に施されている白色の「照り隈」は、観音菩薩の左瞼の上と髪際のライン、鼻梁、唇の周りに顕著であり、善財童子の顔の輪郭、合掌している手の指先にも顕著である。同じく、第三章でこの「照り隈」の特異性について、実方氏は、「元代仏画の女性表現に共通点が見出される」<sup>63</sup>と指摘している。そして妙満寺所蔵「弥勒下生変相図」にも同じ彩色法の天女や女性供養者が見られ、この頃高麗で流行した女性表現の一つと言えるかもしれないと述べていた。しかし、その見解に従って「弥勒下生変相図」の天女や女性供養者の顔貌のように彩色サンプルを作成した結果、浅草寺本の本尊の顔貌のように左瞼の上と髪際のライン、鼻梁、唇の周りだけでなく、顔貌の全体に白色彩色を非常に強く施す必要があることがわかった。さらに、両頬骨の部分に丸く淡紅色を塗り、唇に鮮明な朱色を塗らなければ「弥勒下生変相図」に描かれた天女や女性供養者と似たような彩色表現にならないことがかくにんできた。

## 6-2 着衣

浅草寺本では、白色で彩色された裙や帯、ヴェールの前後関係によって顔料の厚みが異なり、白色を塗る回数を通して着衣同士との折り重なりや奥行きが表現されている。それについてため筆者は、多量の白色を裙、帯、ヴェールなどに用いて前後関係を意識し、虚空から水月観音像を浮び上がらせて立体感を持たせるハイライト効果を与えたためであると考える。

浅草寺本の裙の色は、脇侍の水月観音の裙のような赤色でなく淡い褐色の上に藍色に近い薄い青系の色がかかっている。原本のように裙の彩色を行うため、裙の地色のサンプルを制作した。朱と鉛白を混色した色を用いて裏彩色を施して淡い褐色の裙の地色を作り、鉛白で文様を施した結果、透明感のある布の表現ができた。次に、群青で裙の地色の彩色を行った後、鉛白で亀甲紋と花柄の文様を描き込んだ際には、原本のような透明感をもたらすことができず、裾が重たく見えた。そこで、裙の地色で用いられた淡い褐色を裏の面で彩色し、その後、薄めた藍を繰り返して彩色し、裾の中に描かれている唐草文様を金泥で描き起こしたところ、群青を用いて彩色した際より透明感を持つ柔らかな布の表現することが可能であった。さらに、観音の歩みによって生じるしわも穏やかに表現することができた【図70】。

<sup>63</sup> 前掲注9、実方葉子「作品解説」『高麗仏画—香りたつ装飾美』公益財団法人泉屋博古館・公益財団法人根津美術館、173頁。

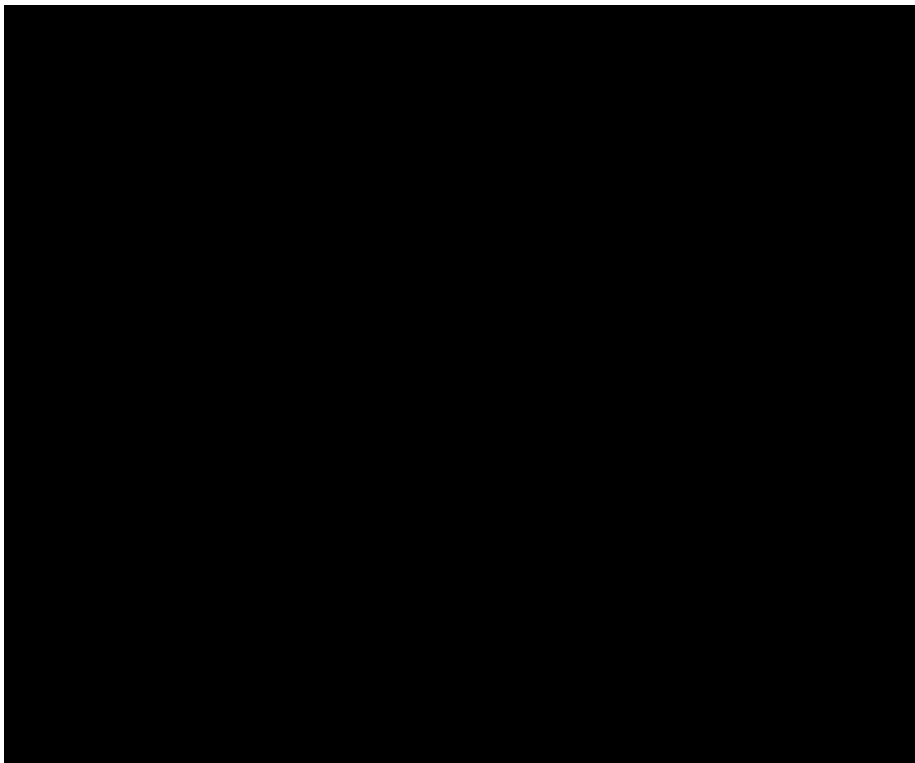
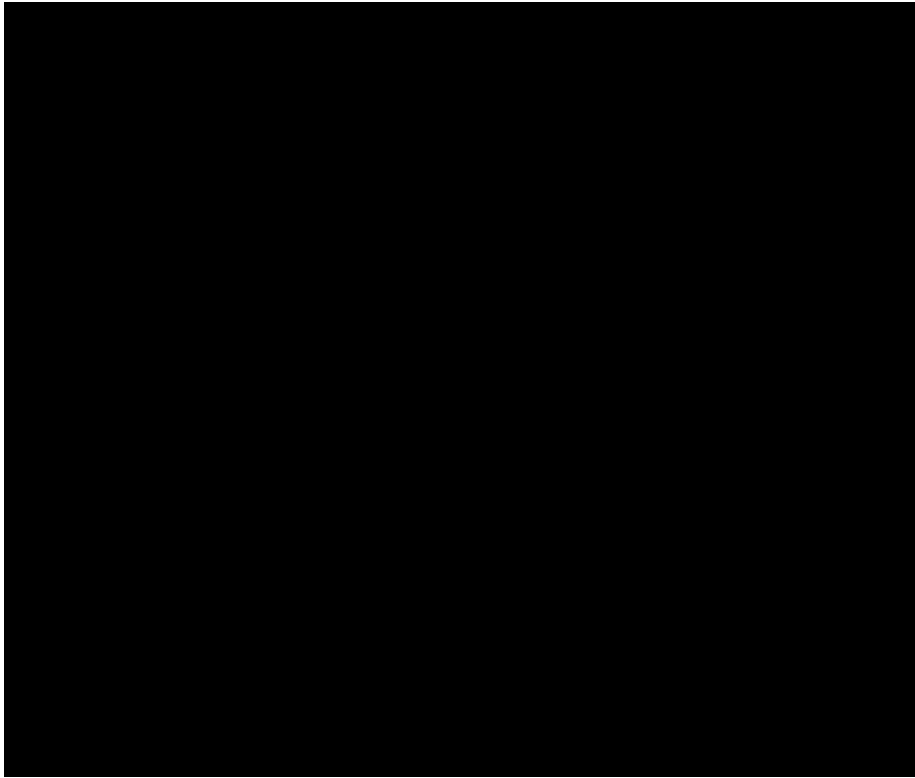


【図 70】 着衣の彩色サンプル

金泥線で文様を先に施した後、下地（文様の間と間）に染料を用いて彩色した方が下地の全体に彩色し、金線描を入れるより透明で前後関係を効果的に表現できることがわかった。

浅草寺本は、白色を塗る回数により着衣とヴェールの前後関係が表現されているため、本尊の着衣とヴェールに彩色された白色顔料の厚みが異なる。つまり、多量の白色を裙、帯、ヴェールなどに用いて前後関係を意識して彩色することによって虚空から水月観音像を浮び上がらせて立体感を持たせるハイライト効果を狙ったと考えられる。

浅草寺本と同じく白色線を交差させたヴェールが描かれた水月観音像では、ヴェールの先や襷に白色の隈取りが施されている。しかし、浅草寺本では、無数の細かい線を交差させたヴェールに白色の片暈しでなくハッチング技法が用いられ、腹部にボリューム感を持たせるとともにヴェールの先や襷に白色の隈取りが薄く施されている。この白色の隈取りを施さずに、ハッチング技法を用いると透明なヴェールが硬く見える傾向があった【図 71】。ハッチングによって描かれたヴェールは、膝あたりから水面に接する部分において白線よりも金泥線が目立つように引かれている。それらを踏まえて、彩色サンプルを制作する際に、膝あたりから水面の方に向かって用いる金泥量を徐々に増やした。これによって、画面の下端に描かれている砂、珊瑚、供養花等に用いられた金彩と違和感なく馴染ませることができた。この画面の下端に行くに連れて施された金彩の範囲を広くする表現は、月光を表す表現方法の一つとして活用されたものと考えられた。



【図 71】 白色の隈取りによる彩色効果

(上) 白色の隈取りを施してない場合 (下) 白色の隈取りを施した場合

### 6-3 光背

高麗仏画では、顔料は混色をせずに、朱、緑青、群青を主とした限られた色を原色のまま用いていると言われている<sup>64</sup>。また、多くの高麗仏画には、緑色の着衣の上に金泥を用いて緻密に文様が施されているため通常の緑青より黄味を感じる。一方、浅草寺本の舟形光背に塗られた緑色には、光背の輪郭線と光背内部に向って施された約0.3cm～1.5cm幅の隈の部分以外に、金泥は用いられていない。それにも関わらず、舟形光背に彩色された緑色は、黄味を帯びた色調である。その理由は、経年劣化による変色、また、線香によって色が焼けたとも考えられる。

サンプルを制作する際、蓮染めした背景の地色上に緑青をぼかしを施したところ、下地に塗布した蓮液と緑青が馴染むことで同系列の緑色の中でも色の幅を増やすことが可能であった。

また、画面に広い面積で縦長に描かれている舟形光背には、細かな粒子の緑色がしっかりと塗られ、剥落が少なく発色が保たれている。舟形光背には、輪郭線をなぞる金泥線から、光背の内部に向かって金色の隈が施されている。そして、その金色の隈と舟形光背に用いられた緑色の間に、暗い部分がある。それは、地色と同色だったのが経年変化によって暗くなったからだと考えるが、藤元氏によると墨が薄く塗られたという。その金色の隈と光背内部に彩色された緑青の部分を違和感なく表現するため、サンプル制作を行った。金色の隈と光背内部に彩色された緑青、その間にある暗い部分は、緑青の量しと金泥の量しが接する境界面をやわらかく表現するため生み出されたもの、あるいは、それらが接する部分をやわらかくさせ、光背を膨らませて立体感を持たせようとして表現されたものではないかと考えられた。

## 七 本画の彩色

彩色は、肉身と着衣部分の裏彩色 ⇒ 表面から光背の緑色のぼかし・裙と蓮華、装飾などを彩色 ⇒ ヴェールの白線を描き起こす ⇒ 画面全体に金彩を施すという手順に行った。

### 7-1 肉身部分の彩色

高麗仏画に描かれた菩薩の肉身の色は、金色と肌色として大きく2つに区分できる。そして、肌色には、種類があり、暗褐色や赤味の強い肌色、また、暗褐色と赤味の強い肌色

---

<sup>64</sup> 鄭干澤「高麗仏画の図像と美しさ-その表現と技法-」『高麗時代の仏画』時空社、2000年28頁。／国立中央博物館編『高麗仏画大展』国立中央博物館、2010年、14頁。



の中間色である。そのため、日本の仏画に描かれた菩薩の肉身の色よりも、やや赤味の強い暗褐色が多い。體元の『白花道場発願文略解』によると水月観音菩薩の身長は80億の那由他あり、肉身は紫金色であると述べられていることや、2017年3月に根津美術館で開かれた高麗仏画展において確認した浅草寺本の現状の色を基に、観音菩薩の肉身を暗褐色を帯びいた肌色に復元彩色することにした。観音菩薩の肉身の色の特徴を失わないように明るくなりすぎない色、そして暗褐色になりすぎない色、また、朱隈を施す際、朱色が違和感なく馴染む程度の色を選択をする必要があった。

## 7-2 着衣の彩色

着衣を柔らかく表現するため、裏から鉛白を塗り、シワによる裾の前後関係を意識しながら鉛白を用いて亀甲紋を書き起こした【図72】。



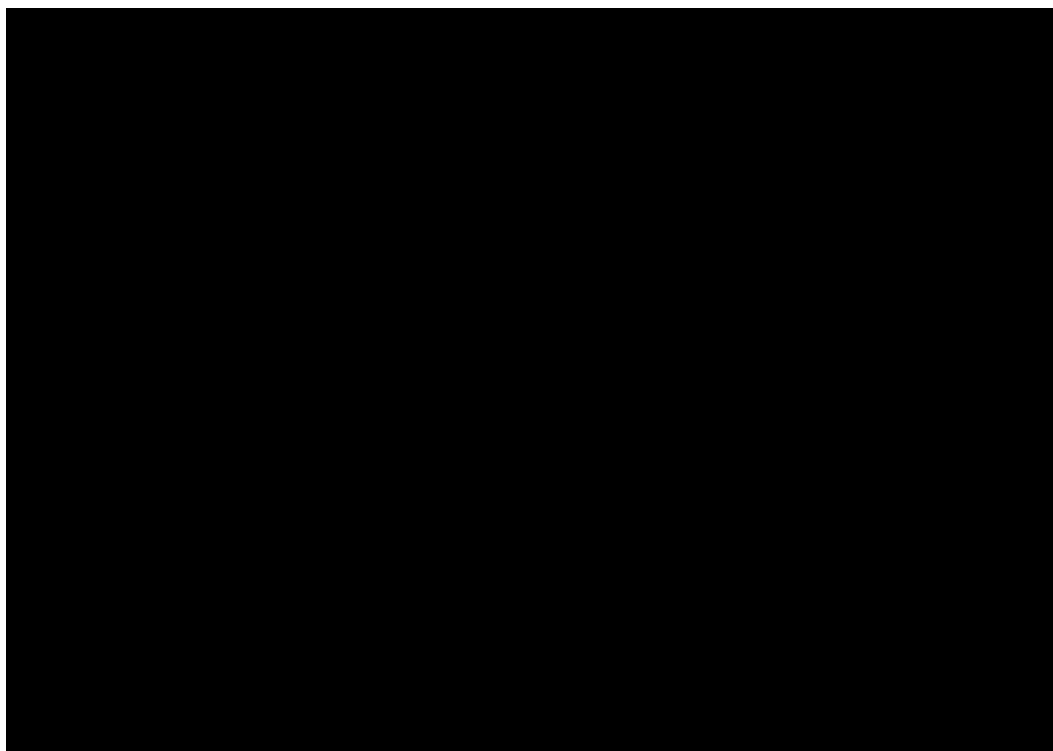
【図72】裾の部分

(左) 裏彩色をせず、彩色 (右) 裏彩色後、彩色

### 7-3 光背の彩色

広い面積で縦長に描かれている舟形光背には、緑青がしっかりと塗られている。筆者は、剥落が少なく発色が保たれている理由は、顔料を基底材の上に置きながら彩色する方法ではなく、ぼかしを施すため、薄めた顔料を何度も塗りながら撫でる際、基底材の繊維にくい込むように定着させたためだと考える。まず、自然なぼかしを施すために光背の部分全体に水を塗り、顔料が光背の輪郭線から約 3cm 程度の部分に至らないように薄めた緑青を塗った。その後、緑青を塗った境界面から最初水を引いた部分に向かって徐々に撫でてぼかした。この際、絵絹に水分が不足するとムラが生じるため、水加減に注意を払う必要があった。下の図のように輪郭線から 3cm の間を置いて薄く 10 回、ぼかしを施した後、輪郭線から約 5cm 程の間にぼかしを施した。

原本を観察した際、光背は、本尊の部分から外側に向かって顔料層を徐々に薄くするように彩色されていることに気付いた【図 73】。それは、光背にボリューム感を持たせて背景から光背を浮かび上がらせる彩色効果を得るためではないかと考えた。



【図 73】 顔料層の断面模式図

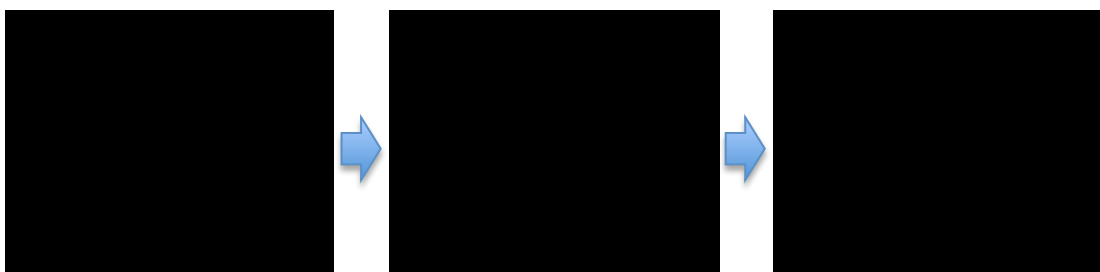
【図 74】 光背部分の彩色工程



#### 7-4 金泥を用いた彩色

浅草寺本は、水月観音菩薩の肉身や善財童子の顔貌や手、足、また、光背の内側である緑色の部分を除き、すべての部分に金泥が使われた作品である。金泥を用いて月光を表すためには金泥の使い方に注意を払って彩色する必要がある。金泥は、溶き加減によって色に変化するものであるため、10回以上焼き付けした純金泥を使用し、発する光彩で月光を感じさせるようにした。

【図 75】 足元の彩色工程



第三章で述べたように、一般的な水月観音像に描かれたヴェールは、墨線で描かれたヴェールのアウトラインの上を金泥線でなぞり、その金泥線に沿って白線を二重に引いてい

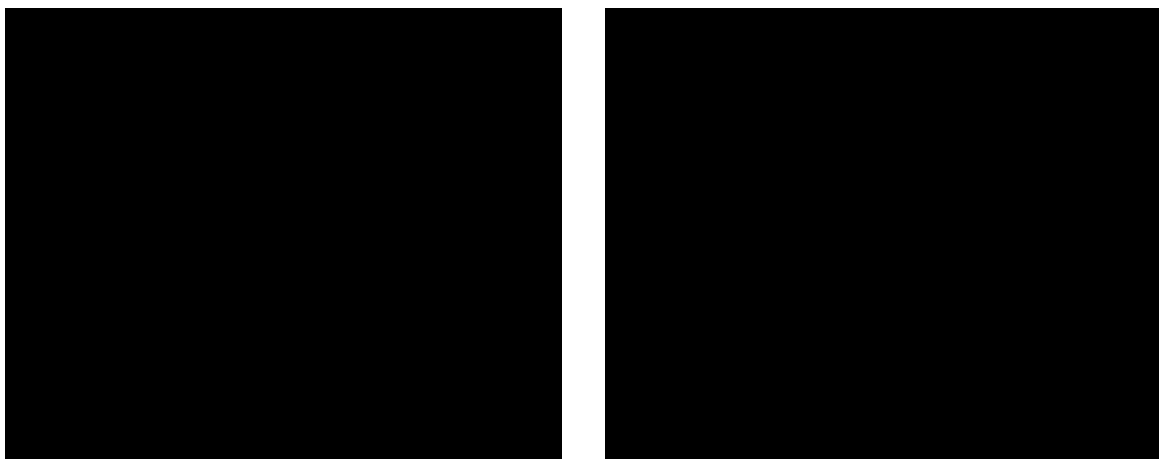
る。そして、その金泥線と白線に沿って薄く白色の隈取りが施されている。筆者は、それらの描き方は、透明感を持つヴェールから透けて見える岩、洞窟を通して観音菩薩とその後ろに描かれている背景との奥行きを感じさせる装置であると感じ取った。その反面、浅草寺本は、膝あたりから白色のヴェールは水面に近くなるほど金泥線が多く引かれ、通常の水月観音像に見られるヴェールの表現と異なる。その理由は、水面に近接しているヴェールをと通して月光を表現したからだと考える。

## 第二節 検証

本節では、彩色効果や浅草寺本が置かれた環境について推測し、画面下端に多用された金泥が光る効果を狙って夜景の中、月光を感じさせたのではないかという仮説を検証する。

### 一 ハイライト表現による効果

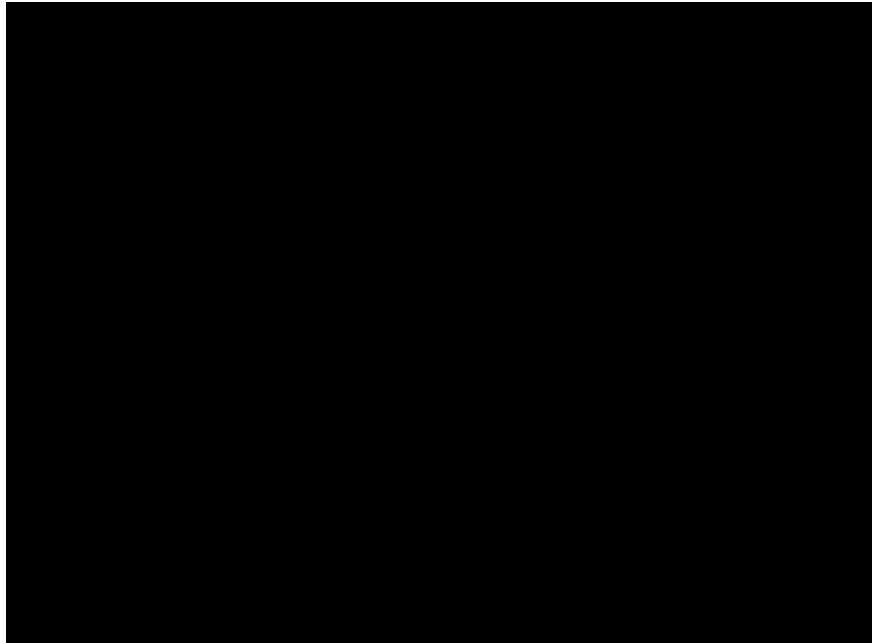
水月観音の顔貌、裾やヴェールに白色彩色を多用し、写實的に表現することによって暗褐色の背景の中に独尊図の水月観音像を浮び上がらせ、立体感を持たせたことがハイライト表現による効果とつながった【図76】。



【図76】(左) 本尊の顔貌の部分 (右) 裾やヴェールの部分

### 二 金彩表現による効果

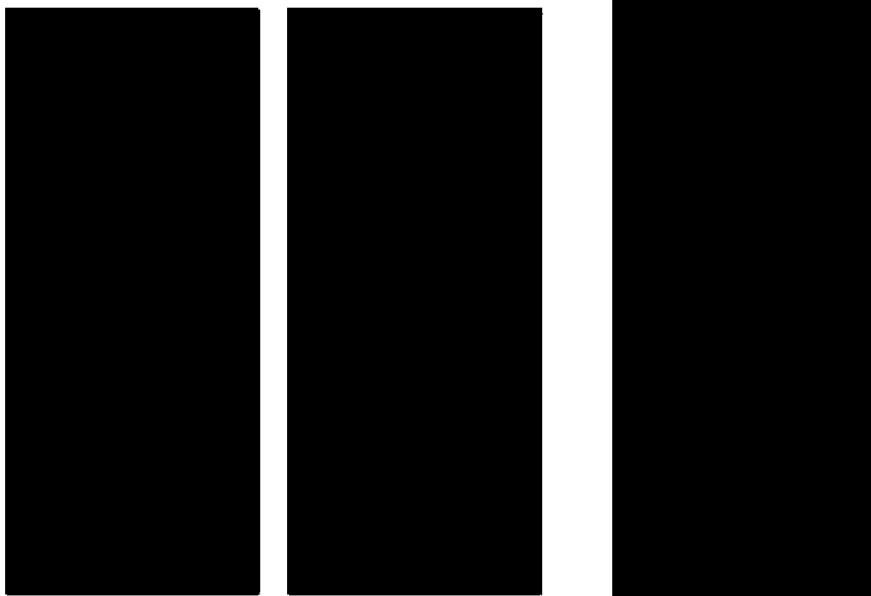
画面の頂点から下端に行くにつれて徐々に増えているように金彩を施すことによって画面の下方に至るほど水面から照返された月光の面積が広がっているように感じさせる効果が得られた【図77】。



【図 77】 本尊の足元の部分

### 三 グラデーション表現による効果

CG を用いて単色の地色に彩色を終えた図様を乗せ、グラデーションが施された背景と比較してみた結果、色の変化のある地色が空間感及び、水面から反射される月光をより感じさせることができた【図 78】。



【図 78】 (左) (中) 単色の地色 (右) グラデーションが施された地色

完成した浅草寺本の復元模写を正面、また下の方から視線を上げて鑑賞してみた際、金泥による光の見え方が異なり、正面より下から見上げて眺めてみる方が月光がさらに極大化されて見えた。また、入射光が水平線に垂直に届くほど反射する光の量が多くなるため、水面に近いほど明るくなり、遠くなるほど光が散乱してしまい暗くなる実景と同じく、水面に溜まっている月光が空に向って徐々に薄く見える。

そのため、礼拝する際、人の視線より高い位置にある蠟燭の光によって画面の下端部に多用された金泥はさらに光って見えるはずである。そして、揺らぐ蠟燭の光によって月光を湛えた水面を歩みだしている観音菩薩を感じられせた作者の工夫であることと確信する。



【図 79】 浅草寺所蔵「水月観音像」の想定父権模写完成図

## 結論

本研究は、浅草寺本において月光を感じさせる表現に着目し、いかなる彩色方法が用いられているのかを、実技的な見地から検証し、復元模写として提示したものである。

浅草寺本は、従来他の水月観音像と異なる緑色の大きな舟形光背と舟形光背を負う立像の水月観音像という独特な図様が注目されてきた。すなわち、先行研究において、その特徴的な図様についての論考が専ら報告されてきたものである。

しかし、浅草寺本の彩色表現と文様表現には、他の水月観音像との大きい相違点がある。とりわけ、まず、集合像の中に描かれた水月観音と独尊坐像の水月観音は、図様形式が大きく異なるものの、彩色においてはほぼ一致しているが、浅草寺本には当てはまらない。なぜなら、浅草寺本の裙とヴェール、顔貌の部分などには、他の水月観音像と違って白色が多用されたからである。そして、その独自の彩色表現は、水月観音像の全体の印象を大きく変える重要な役割をもち、「月光」を表現するためのハイライト効果を狙っていたのである。

また、浅草寺本は、月光に照らされる水月観音の裙やヴェール、顔にハイライト的な白色彩色を多用するとともに、着衣の写実的な文様表現によって、暗褐色の背景の中に独尊像の水月観音像を浮び上がらせ、立体感を持たせていた。そのような描き方は、浅草寺本の作者の意図による独自の造形的工夫であると考えられる。このように、浅草寺本は、以上の彩色表現と文様表現により、他の水月観音像と異なる最も清楚な雰囲気の水月観音像に至ることができたと考える。

そして、独尊像として制作された水月観音菩薩が座っている岩には、水面に近いほど金泥が多用されて「月光」の反射が表現されているが、浅草寺本には岩自体が描かれていない。それでは、浅草寺本は、水月観音像において重要な「月光」をどのように表現したのであろうか。「月」の反射光を表現するために必要な岩などのモチーフが省略された浅草寺本には、水面に照らされた月の反射光が上空に向かって暗くなっていく実景の空にみられるようなグラデーションを用いて「月光」を表現したのである。

以上のことのように、浅草寺本には、「白色の多用によるハイライト」と「金泥による反射光の表現」「染料によるグラデーション」いう彩色技法によって、月夜の闇と「月光」を感じさせる表現が行われていたものと結論付けた。

筆者は、浅草寺本の特異性は時代に共通する表現を越えた特定の絵師の創意によって生み出されたものであったと考える。浅草寺本が数百年の時代を越えた私たちの情感に訴えるのは、浅草寺本に絵師の個性が現れているからなのであろう。

その絵師の名は、浅草寺本の銘記によって知られるところだが、脇侍の水月観音を抜き



出して独尊像として緑色の船形光背を負わせ、通例にない写実性をもった彩色技法を絵師に駆使させた背景には、どのような発願者がいたのであろうか。本研究が行った彩色技法の解明が、浅草寺本もしくは高麗仏画研究の進展に寄与していくことを願う。

## 参考文献

### <単行本>

- 木村清孝『華嚴経入門』角川フィア文庫、2015年大角修、現訳『善財童子の旅』（「入法界品」『華嚴経』）春秋社、2014年。
- ユホンジュン『韓国美術史講義』ヌルワ社2012年。
- ホンユンシク『仏教文化と民俗』東国大学出版部、2011年。
- ソユグ、現訳『林園経済志』2011年。
- パクジョンギ『高麗史五百年』青歴史社2008年。
- チョキョンレ『閨閣叢書』に記載された伝統染色法解釈、韓国学術情報（株）2007年。
- 鎌田茂雄『華嚴の思想』講談社学術文庫、1988年。
- 有賀祥隆『仏画の鑑賞基礎知識』至文堂、1996年。
- 中野玄三『仏教美術用語集』淡交社、1983年。

### <研究発表及び発表による資料>

- 田中直子『醍醐寺所蔵「仏涅槃図」の染料に関する研究-科学分析に基づく象徴性の復元への試み』第38回文化財修復学会ポスタ発表原稿、2016年5月。
- 田中直子『醍醐寺所蔵「仏涅槃図」の染料に関する研究-蓮葉染使用の可能性について探る』第37回文化財修復学会ポスタ発表原稿、京都工芸繊維大学、2015年6月28日。

### <論文>

- 藤元裕二「浅草寺所蔵「水月観音像」の美術史的位相-高麗佛畫における中國繪畫受容の一側面-」『国華』第1390号、2011年、8月。
- 山本陽子「水月観音像の成立に関する-考察」1989年。
- 吉田宏志「高麗仏画の紀年作品「高麗佛畫」」朝日新聞社、1981年2月。
- 菊竹淳一「高麗にみる中国と日本」朝日新聞社1981年2月。
- 谷口耕生「水月観音像」『国華』第1313号。
- 林銀柳「大徳寺所蔵「水月観音像」の供養人物に関する新解釈」2007年3月。
- 林進「進出の高麗水月観音像について」1979年。
- 有賀祥隆「阿弥陀三尊像」仏教芸術91号、1973年、4月。
- 米澤嘉圃「慧虚筆水月観音像」国華、第666号、1947年。
- 吉田宏志「高麗仏画の紀年作品」、『高麗仏画』、朝日新聞社、1983年。
- 林進「高麗時代の水月観音像について」『美術史』第102号、美術史学会、1977年。

<定期刊行物>

『高麗の仏画 李朝の絵画』月刊誌目の眼、2016年12月号。

『日本の宋元仏画』日本の美術第418号、至文堂、2001年3月号。

<展覧会図録>

『三つの財宝：韓国の仏教美術』、HOAM美術館、2016年。

『尚州北長寺掛佛』、国立中央博物館、2016年。

『高麗仏画-香りたつ装飾美-』、公益財団法人 泉屋博古館、公益財団法人 根津美術館、  
2016年11月。

「東アジアの中の日本美術」『日本美術全集』、小学館、2015年。

『守護の念願』、HOAM美術館、2015年。

『古来時代への訪ね』国立中央博物館、2009年。

『仏教絵画』松出版社、2004年。

高菊竹淳一・鄭干澤責任編集 『高麗時代の仏画』時空社、2000年4月。

『高麗仏画展』、大和文華館、1978年。

## 謝辞

本研究にあたりましてご指導いただきました東京芸術大学大学院保存修復日本画研究室 主査 宮廻正明教授、副査 荒井経准教授、有賀祥隆客員教授、鈴木晴彦先生、京都絵美先生、同大学大学院保存彫刻研究室 藪内佐斗司教授、保存修復日本画研究室の先生方、ご協力頂いたすべての方々に、末文ながら深く感謝申し上げます。

本研究は、平成28年、29年度に公益財団法人 芳泉文化財団による研究助成を受けて進められたことを記し、謝意を表します。本研究を進めるにあたり、原本高精細画像の貸与を御承諾いただき、格別なご高配を賜りました浅草寺様に深甚の謝意を表します。