

## 敦煌莫高窟彩塑の展開

鄧 健 吾

敦煌の地に千年もの長い年月にわたって造営された石窟は、歴代王朝と地方政権の栄枯盛衰と仏教そのもの変化にともなうて幾多の変遷をとげてきた。莫高窟に現存する窟は約六〇〇、そのうち四九二の窟に塑像や壁画あるいは建築の遺構が残っているが、塑像の総数は二四一五尊<sup>1)</sup>に達する。これらの塑像の内容と様式も時代の思潮によって発展してきたが、ある時はインド西域の色彩が濃く、ある時は長安・洛陽兩都の尊容を彷彿させる典雅な像がつくられた。敦煌が西域と地を接していたという地理的条件と、各時代にわたって漢民族の勢力が強く、王朝の盛時には中央直轄の出先機関が置かれたという歴史的条件は微妙に造型芸術に反映しているのである。

私はここに、敦煌文物研究所の多方面にわたる優れた研究成果を基礎として塑像の編年を求め、さらにその他の地方の彫塑様式を対比させて、今後の中国彫刻史研究の手懸りとして考えている。

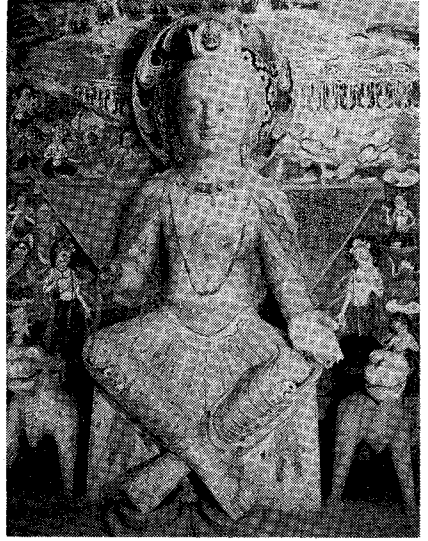
第三三窟から出た『李君重修莫高窟仏龕碑』によって、前秦建元二年（三六六）に沙門樂僊が莫高窟を草創したことは周知の通りである。<sup>(2)</sup>しかし樂僊や法良らが開いた草創期の禪窟には、どんな仏像がつくられたか興味があるところだが、今は知るよしもない。

現存する窟で最も早いのは、窟形、塑像、壁画の様式などから判断すると、南段中央の地上から三段目にある第二七五、二七二、二六八窟の諸窟と考えられている。第二七五窟の北側は約二五メートルにわたる崖面が大きく崩壊し、また第二七五窟等の諸窟を起点として南に並列する窟は開窟の時代が北魏、西魏と大方順次下ることからみて、草創期の窟はこの崩壊地点に在った可能性が強い。<sup>(3)</sup>

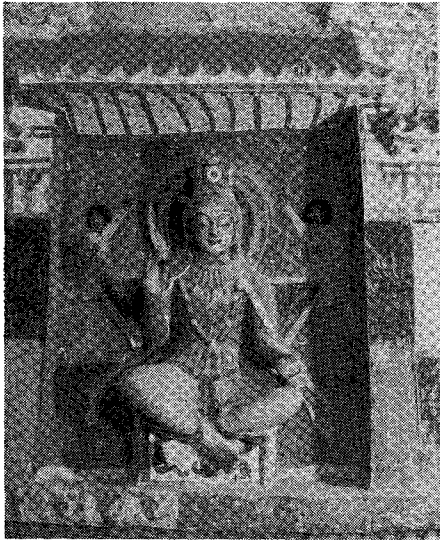
第二七五窟は洛陽の前漢墓と同形の折上げ天井をもち、そのうえ立体的に塑造した垂木をつくって化粧天井としており、さらに窟内には門闕形の屋形龕を開くなど漢魏の伝統を強く残している。西壁につくられた本尊菩薩交脚像（図一）も中原の伝統的造形の色が濃い。高さは三・三四メートル、両脇に獅子を従えて方座に坐り、宝冠には化仏が表わされている。兜率天における弥勒菩薩と考えられる。<sup>(4)</sup>左手は身願印、右手の手首から先は失われているが、もとは施無畏印であろう。上半身の肩にかけた天衣には鋸齒文が表わされ、下半身にまとう裙は大腿部にびったりと密着するなど西方の影響が見られる。線状に隆起した衣



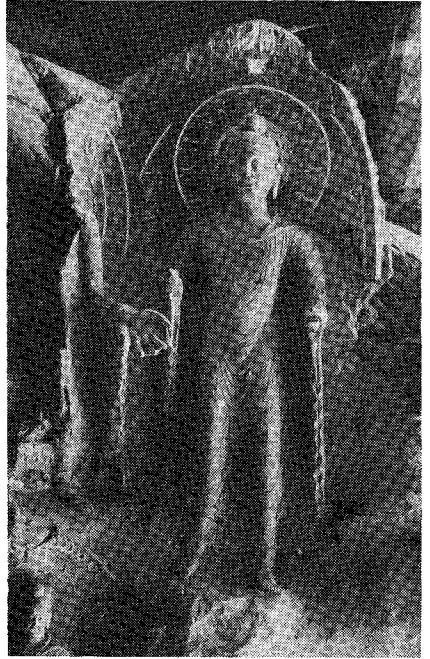
3 第275窟北壁·菩薩半跏思惟像



1 第275窟西壁·本尊菩薩交脚像



4 第275窟北壁·菩薩交脚像



2 炳靈寺石窟第169窟7龕·仏立像

文のひだに陰刻線を施す手法は中国における五世紀前半期の造像に共通するものであるが、敦煌像の場合、隆起の泥条が細く、炳靈寺石窟第一六九窟七龕(図2)の西秦造像の裙襞とは異なり、アフガニスタンのサライ・コージャ出土の石造仏立像及びパーミヤン大仏像の衣文表現に近い。しかし、塑像としては炳靈寺像と共通した張りがあるものの、ただその量感を強調する彫塑の実体感の表現すなわちモデレが平面的で、体軀の表現も漢魏の俑に通ずるものがある。

この窟の南北両壁に闕形龕が各二つずつ、樹形龕が各一つあり、菩薩交脚像(図3)と半跏思惟像(図4)が安置されている。この造像は基本的に本尊と共通する様式を示し、また馬蹄寺石窟金塔寺西窟方柱龕内の菩薩像に近いが西域色がやや濃い。闕は従来、宮殿、廟など貴人が居住したり、祀られているところの門であり、闕形龕は一般に高所に開かれていることから、菩薩交脚像は兜率天の宝宮に待機する弥勒菩薩と考えられる。すると樹形龕内に思惟する菩薩半跏像は閻浮提に下生した弥勒菩薩が龍華樹下に無常相を修し瞑想する姿を示すものであろう。これらの弥勒菩薩像は、四、五世紀以来中国西北部で弥勒信仰が盛んであったことを物語るものであるが、なお時代は下って、唐の慧立は玄奘三蔵がインドに赴く際、敦煌で寺に停まり弥勒像に啓請したことを記している。

いずれにしても第二七五窟の諸像は、広い意味で炳靈寺石窟西秦諸像、馬蹄寺石窟金塔寺諸像と同じ涼州派に属しているが、炳靈寺西秦像より中国化されているのは、敦煌の漢人支配とその文化的伝統の厚さという地域性を示すものであるとともに、制作年代が下るからであらう。具体的には四三〇〜四〇年代と

推定される。

第二七二窟の本尊である西龕内の仏像は第二七五窟の諸像とはあきらかに異なっている。頭部は後年の重修にかかわるものであるが、体軀は原状を保っている。広い肩、細い腰、肩の後ろから右手に流れるようなカーブを描く大衣の衣端の表現は、内地の北魏太平真君（四四〇～四五二）頃から和平（四六〇～四六五）にかけての石造仏単独像によく見られる特徴である。第二七二窟はゆるいカーブのドーム天井の真中に塑造でつくられたラテルネンデッケの藻井部をもつが、このようなドーム状の構造をもつ窟は莫高窟では他に例がなく、窟の造型的内容が西域式に拠っていることを示唆している。

第二六八窟の正面龕内にある仏交脚像（図5）は偏袒右肩の大衣をまとい、薄い衣をとおして肉身を表現し、広い肩から細い腰に至る線と大腿部のマッスなど第二七二窟本尊の様式と共通する。同じ交脚であっても第二七五窟本尊とは印象がかなり違うのは、第二六八窟の仏交脚像の頭部が後補であるということだけでなく、体軀の実体感の彫刻的把握が異なり、大腿部から足にかけての処理が軽快であることによる。これらの造像は酒泉から出土した北涼石塔（図6）の龕内仏禪定像、菩薩交脚像の特徴と共通する点が多く、その制作年代が四三〇年頃であることが推定される<sup>(9)</sup>。また、北涼石塔と同タイプの石塔が高昌から出土しており、北涼時代においてトゥルファンとの関係の深さを知ることができる<sup>(10)</sup>。

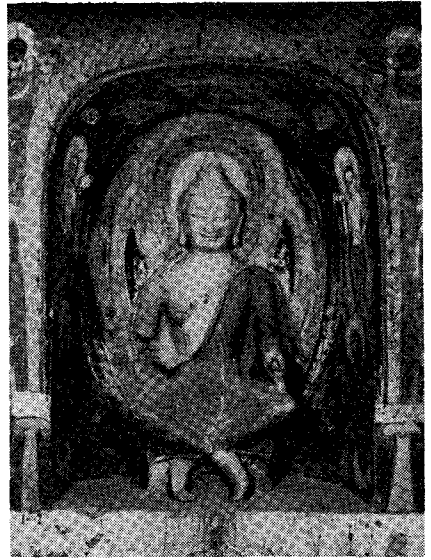
「敦煌は地が西域に接しているので僧侶も俗人もこもこもその古い習俗を伝えてきた<sup>(11)</sup>」と記されるように、敦煌では漢民族の伝統の上に西域の習俗が絶えず波及していた。さらに太平真君三年（四四二）敦煌

が北魏の版図に入ると、かつて漢人による西涼を建てた李暠の一族李宝が伊吾から敦煌に帰り、北魏より沙州牧敦煌公の位を与えられた。<sup>(12)</sup>李宝が敦煌の府城を再興した時、漢民族の伝統に拠ったか、西域式に拠ったか大いに興味のある問題である。その後さらに万度婦の鄯善遠征により北魏は西域諸国を支配下に置いて敦煌を西域経営の基地としたので、北魏時代を迎えた莫高窟には西域的造形が一時は盛行したのである。しかし、敦煌が北魏の支配下に入って間もなく太武帝の排仏が行われているので、莫高窟での新しい造営は興安元年（四五二）の復仏後にまたねばならなかった。敦煌に西域風の波が再びうち寄せるのは五世紀の後半期である。

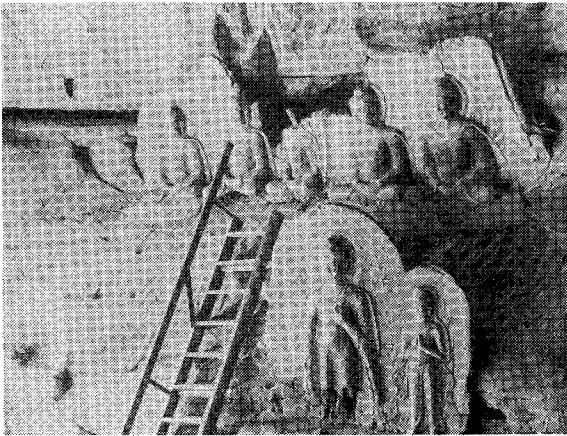
この時期の石窟には、第二五九、二五七、二五四、二六三、二五一窟などがある。第二五九窟は西壁中央部を凸字形に突出させて塔を表わし、塔形龕内に二仏並坐像（図7）を安置している。これは法華経に説く釈迦多宝を表わしたものである。<sup>(13)</sup>二仏の顔は幾分破損しているが、張りがあり、頭に高い肉髻をのせ、額が広く髪の生えぎわが一直線になっている。雲岡曇曜期の仏像を想起させる。体軀を見ても肩と両肋を張った姿は堂々としており、衣文の襞も二重の隆起線よりなっている。第二七五窟の本尊交脚菩薩像も雲岡曇曜期の諸像と共通した特色をもっていたが、この様式は炳靈寺石窟第一六九窟の二一龕から二四龕の諸仏（図8）にも見える。すなわち北魏が涼州を平定する以前における涼州の造像様式であり、これが北魏の都平城（大同）に伝えられて、仏教復興後の和平年間（四六〇〜四六五）に開かれた曇曜五窟の造像に影響を与えたのである。ただ、雲岡石窟の開鑿には、かつて太行山脈の東の地方から平城に移住させら



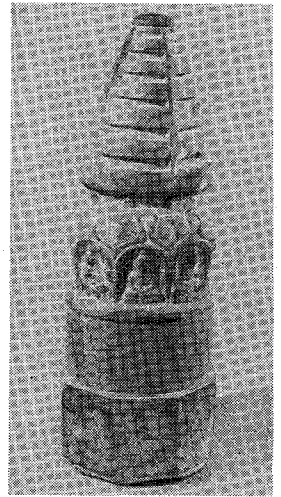
7 第259窟·本尊二仏並坐像



5 第268窟西壁·仏交脚像



8 炳靈寺石窟第169窟21·23龕諸仏



6 北涼高善穆石塔

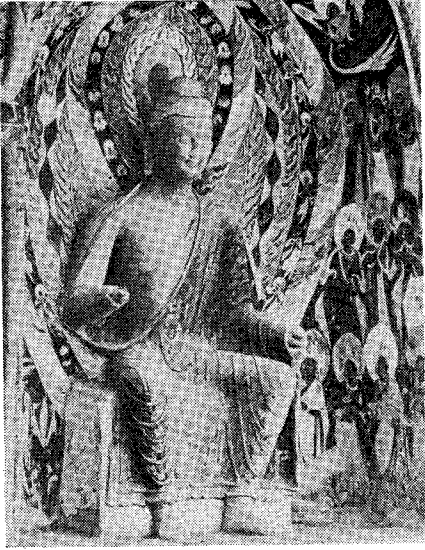
れた石工の後裔が主体になったと考えられる。よって雲岡曇曜様式というのは漢魏の伝統技術を母体にし  
て受け入れた涼州様式に、支配者拓跋氏の理想を表出させたものであり、その意味では雲岡様式こそ涼州  
様式の発展である。第二五九窟の本尊二仏はその地において典型的な涼州様式の伝統をひいているのでは  
なからうか。

同窟北壁下層三龕内の諸仏は、頭部と体軀の均衡がとれ、全体に柔らかさがあるが、面相には第二七五  
窟の造像に欠けていた細やかなモデレによって写実性が高められている。破損した本尊二仏の本来の顔を  
推定する上でも重要な遺作といえよう。なかでも北壁下段東側の龕内の通肩仏坐像(図9)は高さ〇・八  
五メートルの小像であるが、衣服の形式から技法に至るまでトゥムシク出土の仏禪定像に<sup>(14)</sup>すこぶる近い  
ことに驚かされる。このような西域風は涼州派の中に絶えず流入したと思われる。本尊二仏と制作の時期  
が前後するというより、系列の異なる仏師が手がけたものと解釈したほうが妥当であろう。

壁面により様式が異なるという傾向は莫高窟ではよく見られる現象である。例えば初唐第二二〇窟の東  
壁と北壁にはそれぞれ貞観一六年(六四二)の墨書銘があるが、あきらかに違う手になっており、西魏第  
二八五窟においては西壁がその他の壁面とは相当顕著な様式の差異があることで知られている。第二五九  
窟北壁の仏坐像が西域系の仏師の手になったとしても、時代様式としての太和式の特徴をも併せもつこと  
もまた否定できない。

第二六〇、二五七窟方柱正面龕内の本尊仏倚像(図10・図11)、第二五四窟方柱正面龕内の本尊仏交脚





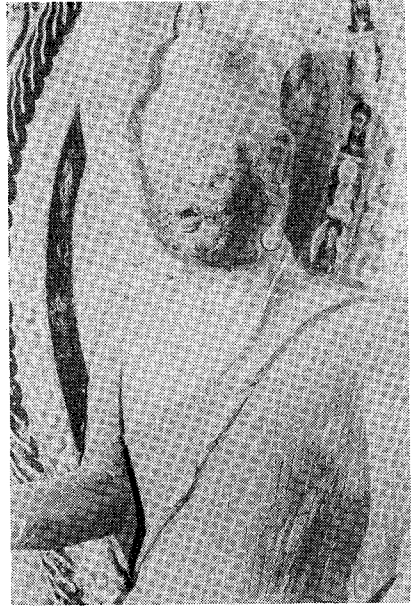
11 第257窟方柱東龕・仏倚像



9 第259窟北壁・仏坐像



12 第260窟方柱・菩薩立像



10 第260窟方柱東面龕・仏倚像

像もまた生氣あふれる内地の太和仏に共通する特色をもっているが、雲岡の石仏よりモデルがデリケートで柔らかい。顔は張りのある卵形、眉梁は高からず、耳は長大で、目鼻と唇も整っている。肩幅はひろく腰や膝は細い。これらは第二七二窟本尊仏交脚像の系譜である。第二五七、二五四窟本尊は幾分形式化が見られる。衣文は二六〇窟本尊が深い陰刻線と浅い陰刻線を交互に施し、炳靈寺第一六九窟七龕仏立像の衣文と共通する形式を採るのに対し、第二五七、二五四窟本尊の衣文は莫高窟伝統の陰刻を施した細い陰起線である。ところで、第二七五、二七二窟の脇侍菩薩は壁画で表現されていたが、この時期になると本尊の両側には塑造の菩薩、あるいは天王像が置かれるようになり、群像としての表現効果が配慮されるようになった。第二六〇窟方柱の菩薩(図12)の顔には、高い眉梁から急に後退する広い額、間のあいた特徴ある眉と眼、整った鼻と唇などにトゥルフアン、キジールの塑像との共通点が見出される<sup>(15)</sup>。これらの菩薩像の頭部はマスクのように奥行きが浅く画一的であるが、それは型で抜いてつくったからであろう。型抜きの塑像としては千仏や方柱の龕上方に配された飛天、供養菩薩などの小型塑像、いわゆる影塑があるが、影塑もこの時期に出現し、西魏、北周、隋初頭に至るまで流行を見た。しかし一メートル以上の菩薩に關しては頭部のみが型により、体軀は木芯の塑像である。それぞれ形式は異なるが、一般にすらりと高く、なめらかな面どりに軽快に流れるような衣文線が生かされている。

東陽王元榮が瓜州刺史の任にあったのは、遅くとも北魏孝昌元年(五二五)から西魏大統八年(五四二)以前とされるが、東陽王の時、敦煌に数多くの石窟が造営されたことは『莫高窟記』にも見える。こ

の時期を敦煌文物研究所では北朝第三期としているが、塑像は前期の雄勁な作風が消え、華奢で清楚な、いわゆる秀骨清像に変化している。元榮が洛陽から連れてきた工人がもたらした様式であろう。第四三七、四三五、四三一、二四八、二四九、二八五などの諸窟にある造像がそれで、瓜実顔か、やや痩せて頤が張った顔に、長い頸、扁平な胸部、広い肩、細い大腿部など、モデルによる彫塑的実体感の表出より線的表現が重視され、あきらかに太和仏とは異質である。

第二期に属する第二六〇窟本尊にもすでに扁平なモデルが現われていたが、顔などはまだ太和式をのこしていたし、衣服も厚くなかった。それに対して第三期の造像は従来の偏袒右肩の大衣がほとんどなくなり、厚い中国式のいわゆる褒衣博带式の衣制を採用している。第四三七、四三五、四三一窟などの本尊(図13)はまだ偏袒右肩の大衣を着るが、顔は頤が張り、頸が長く、全体に痩せて量感がない。しかも彫塑の飛天(図14)などはすでに中原式の衣制である。第二四九、二八五、二八八窟になると本尊も典型的ないわゆる褒衣博带式に変化した。この服装は僧祇支(內衣)と裙の上に厚手の大衣をまとい、広く開かれた胸部から僧祇支の帯を垂下する形式である。この種の衣制を採る仏像は、北魏では太和十年(四八六)正月に孝文帝がはじめて袈裟を着して朝議に臨み、同四月には五等の公服が制定された結果、<sup>(17)</sup>仏像の衣服にも及び、雲岡第六窟以降の窟と龍門期の各石窟に盛行したといわれる。ただ、この仏像の新しい衣制は北魏で創始されたわけではなく、南朝の造像の影響のもとに行われたと考えられる。現在、成都の四川省博物館にある南朝の齊永明元年(四八三)銘の石造無量寿仏坐像<sup>(18)</sup>は褒衣博带式であり、衣文の類形化

も進んでいるので、永明以前に南朝ですでに一部で広まりはじめたことが推定される。すなわち、北朝では孝文帝の漢式袞冕の着用に続く公服の採用を契機に、仏像も南朝の衣制が堰を切ったように流行しはじめたのであろう。<sup>(19)</sup>

さらに、北朝第三期の影塑と壁画に見られる飛天の形式は、六世紀のはじめ龍門石窟、鞏県石窟で盛行するが、これもまた南朝の陵墓の型押し磚画の天人(図15)と同形である。<sup>(20)</sup>すなわち細面の頤がとがった秀逸な顔、上半身を真直に伸ばして一脚の膝を曲げ一脚を伸ばして天衣と裙を後ろになびかせて飛翔する飛天の容姿は南朝に求められ、プロトタイプは東晋であろう。この南朝式の飛天が、袞衣博带式の仏像と共に北朝に出現したことは注目される。

第二八八、二四九、二八五窟は北魏末から西魏の造営と考えられるので、敦煌での中国式衣制は雲岡、龍門、麦積山の各石窟よりはるかに遅く出現したことがわかる。しかも、中国式衣制を採りながら衣文の襞はあいかわらず古式の隆起線を保っており、厚紙を重ねたような階段状の襞は第四三二、四二八(図16)、二九〇窟など、西魏末以降の造像にまたねばならない。

敦煌文物研究所によると、北周期の石窟は第四期に属する。<sup>(21)</sup>この時期の造像には顔にまる味がでてきただけでなく、優雅になり、肩や腿部にも衣をとおして柔らかい肉体がうかがわれるようになった。表情が若々しいのは、頭部が大きくまるいわりに、両眼を結ぶ線と唇の線の距離がつまっているためで、この特徴は中原の東西魏後期から斉周期の造像に近い。体軀のプロポーションは上半身の坐高が高いが、下半身、

13 第四三五窟方柱東龕・仏倚像



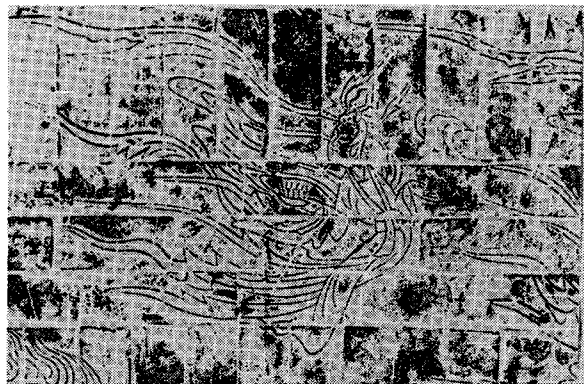
14 第四三七窟方柱東面・飛天



16 第四二八窟方柱龕・本尊仏坐像



17 第四三三窟方柱東龕・右脇侍菩薩像



15 江蘇省丹陽吳家村墓磚画・天人

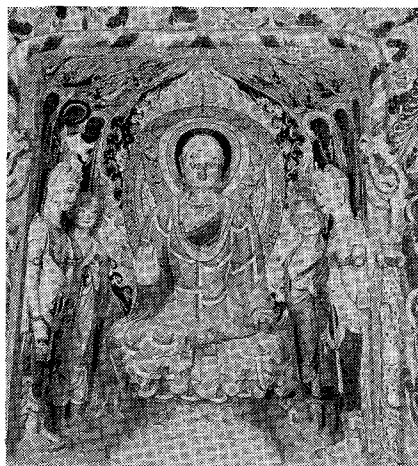
とりわけ腿部の短さが甚しく目だつ。衣制は襟が高く、広く開いた大衣の胸部から僧祇支の帯を垂下させた北魏後期式であり、北朝第三期と同形式である。ただ、衣文の襷は莫高窟伝統の粘土を貼って隆起線をつくる手法は頽れて階段状になった。菩薩も第三期に比べると額がややせまく、頬がふくよかに、鼻と口が小さくなり、確実に中国化している。とりわけ第四三二、四三八窟本尊脇侍菩薩(図17)の少女のような清純な姿は、神秘的な世界から脱却して人間性をとりもどした感がある。これは齊周様式というより東西魏後期様式といえるが、第二九〇、四二八窟の造像になるとよりまるく肉感的になる。やや胴長で、みずおちをひっこめて腹部を前に出すような、三屈法のきざしというべき動きが出てくるのも齊周様式の特徴である。衣制は多様化するが、基本的には裙をつけ、裸形の上半身に直接天衣をまとうものと、袖が長い漢式の寛衣の上に天衣をまとうものの二つの形式に分けられる。なお、この時期の本尊の仏像は前期にひきつづき倚像が多いが、造像の組合せは一仏二菩薩あるいは一仏二天王の三尊像から、一仏二比丘二菩薩の五尊像に発展し、群像彫刻としての総体的効果と主従関係の秩序が整ってきた。

以上、この期の造像に変化が起つたことについて宿白氏は、刺史建平公于義が関中から敦煌に着任したことによって、中原から北朝晩期に興つた新しい仏教芸術を敦煌莫高窟へもたらしたためと説いている。<sup>(22)</sup>確かに五尊像への形式的発展や造像の様式的変化は時代の趨勢であろう。しかし造像の衣制に古式が残っているのは敦煌の東陽王時代の伝統が強かつた故と思われる。

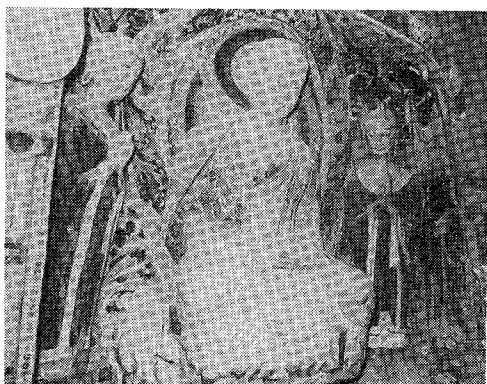


21 山西省博物館・北齊仏立像

22 上海博物館・北齊白玉仏坐像



18 第四一九窟西壁・本尊仏坐像



19 第四二七窟方柱龕・仏坐像



20 麦積山石窟第八二窟・仏坐像

隋代は文帝による仏教復興政策を反映して、莫高窟では北朝期をしのぐ数の石窟が開かれた。現存する隋窟は九六窟に達するが、塑像は短い期間にもかかわらず変化が多い。初期の第三〇一、三〇四、二五〇窟などは頭部が大きくまる味があり、北魏後期の褰衣博带式大衣をまとう。莫高窟の北朝第四期の延長といえる。しかし、第三〇二、三〇三、三一二窟などには、頭部と体軀全体が張子の達磨のようになんぐりした小型像がつけられている。これは第四期の造像には見られなかった新様式であるが、後代の手が入っているのが惜しい。

以上、莫高窟では北周から隋初期にかけて柔らかい優雅な様式が流行したが、衣制は旧式であった。中原の典型的な斉周様式が莫高窟に現われるのは隋代も初期以後のことである。第四一九、四二三、四二〇窟の本尊仏坐像(図18)及び第四二七窟方柱龕内の坐仏(図19)は、あどけない温雅な丸顔と張りのあるモドレ、胴長のからだに薄くまといつた通肩の衣が特徴である。大きく低い肉髻、なだらかであるい肩、膝から台座に下がるかけ裳、すべてがマッサとして一体感をもち、安定している。このような特徴は麦積山石窟第一二、三一、八二窟(図20)など北周窟の造像に認められるとともに、陝西省博物館の北周釈迦造像<sup>(23)</sup>、山西省博物館の北齊仏立像(図21)、上海博物館の北齊白玉仏坐像<sup>(24)</sup>(図22)、日本にある北齊白玉単独像<sup>(25)</sup>にもあり、中原では五六〇〜七〇年代に流行した様式であることがわかる。これらの窟の菩薩像も全



体に充実した、しかも柔らかいモドレの敦煌における隋代菩薩の典型を示しているが、やはり中原の斉周様式である。それに対して隋的に近づいているのが第四一二窟の造像である。この窟は前半が崩れているが、間口約六・五〇メートルの大型窟で、西壁中央に大きな複式龕を開き、本尊仏坐像(図23)と十大弟子二菩薩の塑像を安置し、窟南北壁にも菩薩立像が各一体つくられている。本尊坐仏は体軀に量感が漲り、いかにも隋様である。顔は大きく目鼻だちが強く、下顎部が張り、口を堅く結び意志的である。第四一九、四二〇窟の仏坐像から見るとやや固く、いかつい感もあるが、彫刻的実在感と厳肅な緊張感がある。この様式は中国内地の隋様式が敦煌に波及したためであろう。裳懸座の衣文も、大きく前にせり出した須弥座の前に薄く垂下するにすぎず、第四一九窟本尊のまるくまとまった裳懸座とは異質である。もっとも、内地の龍門賓陽南洞、山東省陀山石窟などのブロック的な石彫の隋仏に比べるとはるかに柔らかさがある。これは塑像の特質であるとともに北周の伝統を残した敦煌の地方的特質ともいえよう。龕外の菩薩像は北壁の方が優れている。やや角ばった顔、広い肩と厚みのある胸、くびれた胴、それに対して下半身はやや短い。上半身をややひねり、直立した姿態にある種の柔らかさを与えている。第四二七窟の方柱前庭にある三組の仏三尊も基本的には第四一二窟の造像様式と一致するが、第四二七窟方柱龕内の造像は第四一九窟に近い。同時期に行われた二つの様式と解釈したい。

隋代後期は第二四窟に代表される。この窟における造像の配置は今までと異なり、窟の西、南、北三壁に沿ってコの字形の須弥壇を設け、南壁には仏立像を中心とする三尊、西壁には仏坐像を中心とする五

尊、北壁には菩薩立像を中心とする三尊を置いている。尊像の形式からみて、過去・現在・未来の三世にわたるいわゆる三世仏と考えられる。西壁の主尊(図24)は迦葉、阿難の二羅漢を従え、手は失われてはいるが他はほとんど完好で、施無畏手願印の釈迦を表わしたものである。肉髻が高く、細い螺旋をつくり、顔がふくよかになったばかりでなく、静寧な相のなかに内面的な深みを感じさせる。肩から胸にかけてまろい張りが出ており、第四一二窟坐仏のいかつい体つきとは異なるが、ずしりとした実在感は失われていない。羅漢、菩薩も動きは少ないが、プロポーションは整い、性格描写の上でも進んでいる。衣服も形式的で生硬だった表現から自然になり、質感を強調するようになった。次の唐代造像に表出された現実主義の芽生えが早くも現われたのである。

隋代には北朝期に盛行した交脚像、思惟像、二仏並坐像はだんだんと姿を消し、一仏二羅漢二菩薩及び二天王の七尊像が出現した。第四二七窟には四天王もつくられた。静寧な主尊を中軸に、それを囲む数体の個性ある属性的造像によって構成された群像は、窟内の宗教的空間を劇的に高める役割を果している。この種の群像はミニメンタルな意義を追求する唐代の貴族、支配者の意向にそってさらに完璧なものに成長していった。隋代には仏像の顔や肉身に好んで金箔がおされたが、近代になってその多くが削りとり、下塗りの白や黄土色が露出している。菩薩の宝冠や瓔珞などの装飾もますます華美になったばかりでなく、彩色の上でも手をかけるようになり、衣裙の上に絢爛たる連珠文、菱形文を描いて豪華な錦を表現しているのもこの時代の風潮である。

唐代は隋代の基礎の上に国力が充実し、中国封建社会の高揚期となり、仏教美術も最隆盛期を現出した。漢代を凌ぐ西域経営の実績により、敦煌はいっそう中央と直結し、中原の文化が敦煌を通じて西域各地に強い影響を与えた。一方、唐代の中原文化はその包容力によって国際性を強め、芸術の各ジャンルで多様化し伝統芸術を豊かにしたが、彫塑の分野においても、インドの新しい様式を大胆に採り入れて、民族化された隋彫刻を洗練させ、中国独自の典型様式を完成させるに至った。莫高窟における唐代の造像は、中原王朝の支配期と吐蕃期以降とはそれぞれ盛衰があったとはいえ、長安・洛陽で完成された各時期の様式をおおむね忠実に反映している。唐代の豊かな社会生活と現実主義的傾向は、塑像にも写実主義となって現われ、造形の技術も飛躍的に向上した。東西貿易の繁栄を背景とする敦煌の豊かな経済力は、高さ三三メートルと二六メートルの大仏をも造営することを可能にした。

一口に唐代といっても約三百年の間には中原王朝にも浮沈があり、敦煌にもさまざまな波紋を与えた。中原文化がどの時代より早くストレートに波及した初唐と盛唐期には、それぞれの造像様式に多少の変化はあるとはいえ、敦煌独自の様式を探ることはむずかしい。

初唐を前後に分けると、前期を代表するのは第五七、三二三窟の造像である。第五七窟の西壁には隋の形式を踏襲した浅い複式龕が開かれ、七尊像(図25)を置いている。しかし、本尊仏坐像の台座は方座前

面の両角を斜めに落した八角座であり、造像にも唐様式が現われている。顔は卵形、肉髻が高くなり、螺髪は大きく切れ込みが深い。なで肩なので体軀のいかつきは全く消え、隋仏より優しい印象を与えている。衣文の線は自然に流れて台座に懸る裳も単なる装飾ではなくなった。まだ典型的な唐様式になりきっていないのは、姿態に動きが乏しく硬さが残るからであろう。龕内左脇侍菩薩は右脚を心もち曲げ、左脚に重心をかけ、上半身をわずかにひねっているが、ここにも唐代の写実主義の芽生えが見える。相対的に頭部が小さくプロポーションが良くなり、少女的だった隋の菩薩と比べるとより女性的な優しさを示しているといえよう。

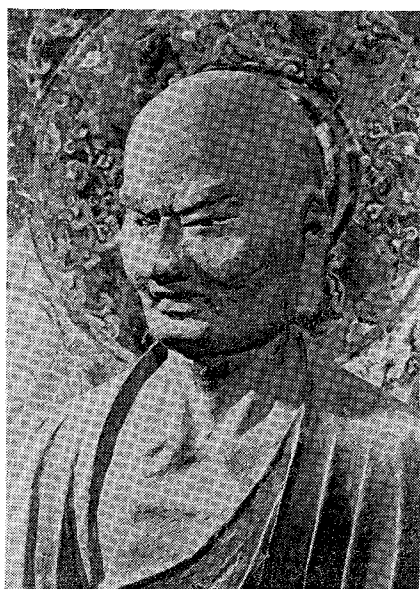
第三二窟の西壁龕も複式龕であるが、内龕の奥行きが深くなり、内龕に五尊、外龕に天王像をつくっている。本尊仏坐像はすっかり唐風の像容になり、全体に均衡がとれ自然である。顔はやや面長、初唐の風格を示し、弧状になった眉の下に切れ長の眼が優しい。台座はいまや唐代典型の八角座であり、その結跏趺坐の充実した姿はまさに堂々としている。衣文の襞は切れ込みが深く変化にとみ、衣をとおして表わされた体軀のマッスの処理に写実が進んだことを見ることができるといえる。両脇の羅漢も菩薩像も第五七窟の諸像より写実が一段と進み、動きも大きくなった。とりわけ菩薩像には腰部をややくの字形に曲げたインドの三屈法を採り入れ、裙のすそや腰部に巻く帯の表現もその動きを助けている。甲冑に身を固めた天王像は口髭を生やしユーモラスな風貌をしているが、プロポーションも良くリズムカルな動きが面白い。大胆に胡人の兵士を用いた唐時代の政策が反映されている。



25 第57窟西壁龕・七尊像



23 第412窟西壁・本尊仏坐像



26 第220窟西壁龕・左側羅漢像



24 第244窟西壁・五尊像

第二二〇窟は東壁と北壁にそれぞれ貞観一六年（六四二）の墨書銘があり、美しく完好な壁画は初唐の基準作とすることができるが、西壁大龕中の五尊像は惜しくも各処に後代の補修があつて甚しく原状が損われている。本尊の頭部は近代の補修で初唐仏の面影はないが、幸い体軀と台座は原形がよく残り、基本的には第三二二窟本尊と同タイプであることがわかる。注目すべきはこの像の衲衣とゆるい円弧を描くかけ裳の表現が、貞観一三年（六三九）長安でつくられた中書舎人馬周の石仏坐像<sup>(23)</sup>のそれにほとんど一致しており、この時期に至つて中原の様式が速かに敦煌に波及していることを如実に物語っている。しかも第二二〇窟の仏像の方がより自然で柔らかみがあり、石仏とは一味違う造形感覚を認めることができる。塑像の自由さによるのであろうか。本尊の両脇に立つ二羅漢は、それぞれ仏像側の足に体重をかけ、第三二二窟の直立した羅漢より自然である。左側の羅漢（図26）はこの窟で最も保存がよく、適切な性格描写により、釈迦の弟子中最年長の大迦葉における無執着の生活と規律を保つたといわれた厳しい人柄がにじみ出ている。壁画においては東壁南側の維摩像に進んだ人間観照が見られたが、塑像も七世紀の中頃に底深い品位を保つた内面的写実が格段と進んだことをうかがわせる作品といえよう。すなわち敦煌においてはほとんど中原と同時期に最初の高潮期が訪れたのであつた。

初唐後期の様式は、ある意味では第二二〇窟の造像様式の延長であつて、それほど急激な変化はなかつたと考えられる。残念ながら初唐後期の窟は王円籙が住居にしていた下寺に近かつたために、近年の俗悪な補修を受けたものが多く、その展開を確実にたどることはむずかしい。

莫高窟で最も大きな第九六窟の倚坐の北大像(図27)は『莫高窟記』によると則天武后期の延載二年(六九五)に造営されたことが知られている。石窟の前には九層の樓閣が建てられ、三三メートルの大仏像は窟いっばいにつくられているが、窟内の上層で面相を真近にすると、近年の拙劣な補修が目につきグロテスクな感を覚えるが、真新しい補修の彩色を超越して見ると、顔はまるまるとして充実感があり、肉髻を低く波状文を描く頭髪の手法など意外に龍門奉先寺大仏(図28)に近いことに気づく。奉先寺大仏は高宗の勅命により咸亨三年から上元二年(六七二〜六七五)にかけて完成しているが、このような七世紀後期の中原様式が着実に敦煌に伝わっているのである。円満な相と柔軟な肉体表現、このような特質は、六世紀後半以来中インドの新しい様式がくりかえしくりかえし中国の仏教造像に刺戟を与えて形成されたのであろう。初唐の造像は、伝統的な造形に外来の要素が混在して成った北魏様式とは異なり、伝統様式の骨格と表出内容をくずすことなく外来の造形の優點を吸収した結果である。これが盛唐期に入ると、唐帝国の豊かな経済を支えられた現実主義的傾向と、長安・洛陽両都における洗練された唐朝貴族のみやびな趣が加わり、絢爛豪華な理想形が生れたのであった。

莫高窟に現存する第三三二窟の三組の三尊立像には、近代の補色があるとはいえ、塑像の補修はほとんどなく、則天期聖曆元年(六九八)の基準作として貴重である。

この窟の中央には方柱を繋り出して正面に大きな三尊像を置き、窟室前庭部の南北壁人字披下にもそれぞれ三尊像を安置する隋四二七窟とほとんど同じ構造をもっている。異なるのは方柱南北と西側に龕を開

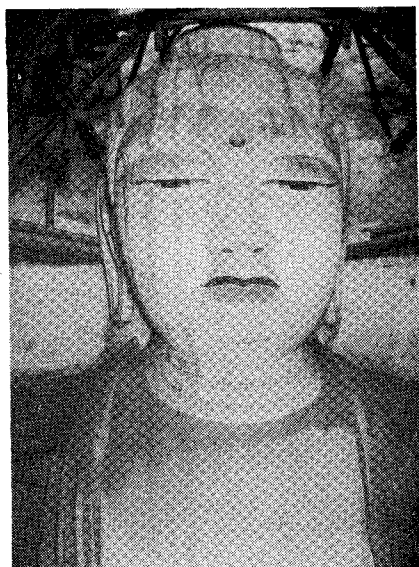
かず、窟の西壁に釈迦涅槃像を置いてあることである。方柱正面の三尊像はいずれも頭部と体軀のプロポーションが的確である。主尊は、高い額、豊かな頬、弧線を描く眉、切れ長の眼、整った唇、静寧な相のなかに完全な慈悲の相を築くことを目指しているようである。本尊に寄りそのような脇侍菩薩は、腰をしなやかに曲げる。顔、腕、胸、腹、太腿すべて柔軟だが、写実を基礎としたデリケートな表現があるのが見逃せない。けばけばしい後補の色彩が邪魔して、塑像としての美しさがとかく見過されるのは惜しい。窟は保守的であるが、塑像に関しては、西安宝慶寺旧蔵の石造十一面観音<sup>(28)</sup>、石造三尊仏など、六九〇〜七〇〇年頃の造像と一致するのである。

盛唐の前期を代表する造像としてあげなければならないのは第三二八窟の諸像である。窟内は宋代の改修によって唐代の壁画は塗り込められてしまったが、西壁龕内には本尊仏坐像を中心として二羅漢二菩薩を配し、その左右と龕外左右の壇上に胡跪の供養菩薩を置いている。本尊は右手施無畏、左手を膝の上に伏せている。顔は卵形、肉髻は高く、螺髪は小さいが彫り込みは深い。長く弧線を描く眉に切れ長の眼、整った鼻と決断力に満ちた口もとはやや厳しいが、すこぶる端正で人間の心に迫る力がある。胸を張る体軀の量感の表出が適切で誇張感はない。衣文は柔らかく、第三二二窟本尊より進んでいる。とりわけ蓮華座にかかる衣端は蓮弁の一葉一葉がその中にあることを表わし、唐代の写実的表現の頂点を極めた感がある。脇侍菩薩（カラー口絵）はそれぞれ片足を蓮華座にのせ、片足を座から下方に垂らしたいわゆる遊戯座であるが、くつろいだ感はない。肉身は柔らかいうちにもしまつて、適度の緊張感があり、卑俗に墮し





29 第384窟南壁龕・左脇侍菩薩像



27 第96窟・仏倚像（北大像）



30 第45窟西壁龕・本尊仏坐像



28 龍門石窟奉先寺・本尊仏坐像

ていないからである。肉付きのよい上半身もなで肩なので首が長く優しく見える。人間的なうちにも崇高な精神性を求める盛唐前期の理想形を実現した傑作である。このあくまでも気品のある典雅な趣は、長安・洛陽両都の造像に匹敵するものといえよう。迦葉、阿難の像も写実的な姿態と表情にそれぞれの性格が如実に写し出され、塑造技法の高さを物語っている。背後の壁面には迦葉と阿難と同じような羅漢の姿がそれぞれ四体描かれ、塑像と合わせて十体、釈迦の説法を聴聞する十大弟子である。壁面にはそのほか塑像の菩薩の光背や菩薩の画像が描かれ、緑青、群青、赭石など、金箔をおした彩塑と相まって、まばゆいばかりの仏国浄土を現世に再現しているのである。いわゆる「絵塑を分たず」という言葉はこの窟のためにあるかのような。この優れた芸術の表現力によって、いかに多くの人達が宗教の魅力の虜となったことだろう。これこそ高潮期にあった唐代貴族の理想の極地を成功裡に形象化したものといえよう。

第三一九、三八四窟は造像の彩色が黒変したり破損したりして第三二八窟の華麗さはないが、一部の完好な塑像から当時の姿をしのぶことができる。ただ、第三八四窟の菩薩像(図29)は、腰をひねり、動作に幾分誇張があり、モデルも豊かで、次の爛熟した盛唐玄宗期のきざしが芽生えている。迦葉や阿難にも精神性が稀薄なのは、塗り直されたからとばかりはいえないだろう。

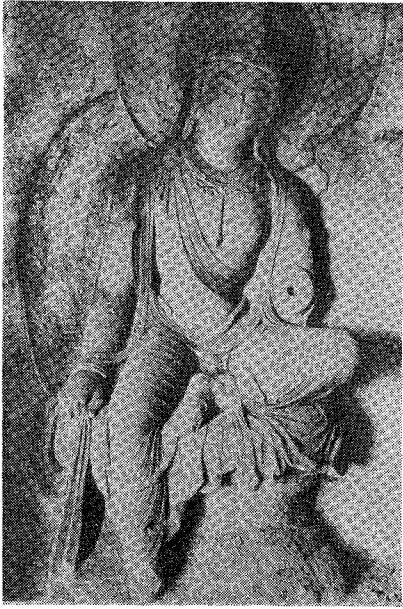
盛唐の爛熟期を代表するのが第四五窟西壁大龕中の諸像である。八角座の本尊を中心に、羅漢、菩薩、天王の立像を両側に配して典型的な七尊像である。本尊坐仏(図30)の相が第三二八窟より円満になり、とりわけ胸部の量感の表出が著しい。脇侍菩薩は片脚に体重をかけ、腰をくの字に曲げ、頭をかしげた自

由な姿をしている。下半身の脚の部分がやや硬く、上半身の動きのあるポーズと異和感があるが、これは像を安定させるための塑像の構造上の制約によるもので、日本の天平時代の塑像にも往々このような傾向が見られる。本尊右側に立つ迦葉像は動きが少ないが、それだけに隣にあてやかな菩薩とは対照的で、とりわけ面相の確なモデルによる写実性により、「頭陀第一」と称された人格が表出されている。第四六、三二〇、六六窟の諸像もこの時期に相当する。第四五、四六窟の天王像(図31)は体軀のモデルはしっかりしているが、やや大きな動作に対して面相の緊迫感が欠如しているため、内面的深さの表出をさまたげている。それにしても菩薩の豊満な肉体はやさしく官能的である。一口でいえば人間の親しみがもてる。第三二八窟との間に根本的な違いが認められないにしても、一段と発展したことは確かである。

爛熟期といえば想起されるのは第七九窟の菩薩像(図32)である。西壁龕内には一仏二羅漢四菩薩をつくるが、西壁の龕は矩形のプランに盤頂をのせるタイプで中唐期の特徴をもっている。<sup>(30)</sup> 四体の菩薩のうち外側の二体は蓮華座に坐り、片足を座にのせ片足を垂下させている。第三二八窟の菩薩と同形の遊戯坐であるが、はるかに自由である。ふくよかな頬、切れ長の眼、小さな鼻、あどけない唇というように、実に端麗である。胸部は豊かで腹部はまるく、胴はほそい。全身に弾力性があり体温さえ感じさせる。指先が破損しているが手の甲は柔らかい。腿部が長くプロポーションが良いというだけでなく、太腿から足先までの線に、立像には見られない微妙な変化があり、写実力が並々ならぬことがわかる。この造像様式は山西省太原の天龍山石窟第一四(図33)、一七、一八窟などの菩薩の様式に近く、すると天宝年間(七四二)

七五六)頃とみてよいであろうか。この姿態をとる菩薩像は動きがあり、安定感も得られるので塑像としても表現しやすく、とりわけ盛唐期には好んで制作されたが、浄土信仰とも関係があるようである。唐代の浄土信仰は夥しい数の浄土変相を描き、芸術は理想化を追求した。理想化の行きつくところは、仏教造像を神格化させるどころか、逆に人間界に下凡させてしまった。この菩薩を見る限りでは、神の精神性より肉体的な美しさと官能的な魅力を追求する温かい人間像である。しかし工人達が仏教尊像に人間性を求めたとしても、唐時代はやはり封建社会であった。菩薩の感覚的な美しさに対してこの第七九窟の本尊(図34)には威厳があり、端正さは少しも失われていない。仏像の背後には当時の貴族と同じように六曲の屏風が置かれ、封建的秩序と尊厳は固く守られているのである。

封建支配者の尊厳を維持する上で最上の偶像は大仏であった。莫高窟では北大像のあとをうけて、開元年間(七一三〜七四一)<sup>(31)</sup>に高さ二六メートルの倚坐の大仏が造立された。第一三〇窟の南大像である。窟の門口甬道の南北両壁には晋昌郡太守柴庭瓌夫妻の供養像が描かれ、この窟の寄進者の一人が敦煌一帯の支配者であることがわかる。この像は、断崖から岩を鑿り出し、それを芯として上に泥土を盛り上げて仕上げた石胎塑像である。顔におされていた金箔は近代になって剝がされてしまったが、下から見上げた尊容は、細長い眼、ふくよかな頬と鋭い眉と唇の稜線でひきしめられ、慈悲と尊厳を表出している。



33 天龍山石窟第14窟西壁・右脇菩薩半跏像



31 第45窟西壁龕・右脇侍菩薩像



34 第79窟西壁龕・本尊仏坐像



32 第79窟西壁龕・左脇菩薩半跏像

唐朝が安史の乱によって衰退すると、敦煌地区は吐蕃に占領され、吐蕃期（七八一〜八四八）に入る。敦煌の中唐期である。この間中原では、八四五年、会昌の排仏があったが、吐蕃は仏教を奉じたため、莫高窟ではひきつづき造窟が行われた。しかし、この時期の造像は退潮期に入り、盛唐後期の形骸を踏襲しながら、敦煌の地方様式として存続していった。この時期の造像はあまり多くはないが、それでも時折秀作が見られるのは、仏師の間には優れた伝統を守る集団があったためであろう。

第一九四窟は西壁の盪頂龕内に仏倚像、二羅漢二菩薩二天王を、龕外に二力士をつくっている。龕内の造像は完好だが、壁画が落ちて白い漆喰が塗ってあるので倉庫の中に造像が置いてあるかのようなのである。中尊の倚像（図35）はまるい相好である。からだもしなやかで柔らかい。衣は薄く、豊かな肩から下がり肌に密着し太腿が誇張されている。形式的には天龍山石窟の第四窟東壁本尊倚坐仏（図36）に似るが、この敦煌像はより柔らかく、幾分弛緩した感があり、盛唐の形は守れど力は足らずという印象をうける。肩から下がる衣文の処理もやや煩雑である。本尊に対して右脇侍菩薩（図37）は出来がよい。菩薩というより玄宗期理想の美人像である。豊かな頬、太い眉、小さな鼻と唇、花のようなこの顔容にしっかりとした気品を与えているのは、奥深く沈む細い眼差しである。この精神的な内面描写がこの像にみやびな品位をかもし出しているといえよう。からだを包む緑色の衣は自然であり、その薄さと柔らかさをよく再現して



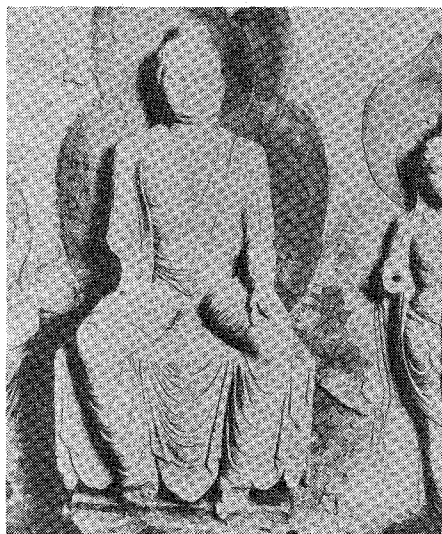
37 第194窟西壁龕・右脇侍菩薩像



35 第194窟西壁龕・本尊仏倚像



38 第197窟・右脇侍菩薩像



36 天龍山石窟第4窟東壁・本尊仏倚像

いる。像容が盛唐の備に近いことはすこぶる興味深い。この窟の天王像は太り過ぎで緊張感を欠くが、力士の筋骨隆々とした肉体は充実しており、迫力が感じられる。第一九七窟の菩薩像(図38)もこの頃の作であるが、損傷が多く惜しまれる。第一五九窟西壁蓋頂龕内の菩薩像(図39)は顔に陰しきがあり、中唐のある種の冷たさが出てきた。顔もひらたく、からだも細部のモデレが観念的で形式化している。第一九四、一九七窟の諸像よりやや下るのだろう。

この時期には、異民族支配に意気消沈したかのように涅槃のテーマが好まれ、第一五八、一四八窟のよくな涅槃像がつくられている。第一五八窟の涅槃像(図40)は長さ一六メートル、敦煌最大の涅槃像である。面相は第一三〇窟大仏の系譜を継ぎ端正だが、体軀はやや量感に乏しく形式化に落ちている。南北壁の仏倚像と仏立像は頭部が大きくアンバランスで、工人の技術は涅槃仏に及ばない。

## 五

大中二年(八四八)漢人の豪族張議潮は兵をあげ、吐蕃の支配から敦煌を奪回するが、もはや失われた唐朝の栄光は帰らなかつた。張氏収復後の造像も形式化した中唐期の延長といえる。その中でも第一九六窟は景福元年(八九二)に何法師によって造営された窟で、中央に宝壇をつくり、本尊、二羅漢二菩薩二天王を配置している。本尊の頭部は後補で、右側の菩薩、天王は落石のため失われてしまった。左脇の半





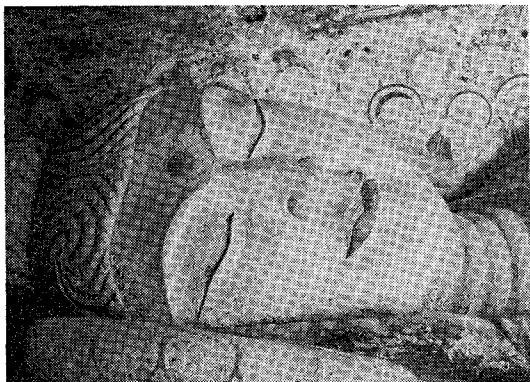
41 第196窟・右脇菩薩半跏像



39 第159窟西壁龕・右脇侍菩薩像



40 第158窟・仏涅槃像



42 第17窟・洪髻像

跏趺菩薩像(図41)は豊満な盛唐の趣を残すが、感覺的な冷たさと形式化があり、玄宗期の造像とは比較できない。わずかこの時期に光るのは第一七窟の洪誓像(図42)である。洪誓像は肖像塑像としては中国でも数少ない遺例であり、簡潔な造型の中に高僧としての深い悟りの境地が示され、対象の性格を細やかに伝える佳作である。

五代以降の敦煌彩塑は数も少なく、作風は生硬であり、塑像として魅力に欠ける作品が多い。中原の彫塑と同じく技法の上でも急速に衰退期に入ったのである。

敦煌の塑像は涼州様式の伝統を承継してきた北魏以前は論外としても、その後は多かれ少なかれ中原の時代様式を反映してきた。様式的変化もある時代はゆっくりと、ある時代は急速に対応した。その時々々の社会情勢が造型芸術に微妙に影響を与えているからである。塑像に限らず造型芸術に対する厳密な様式的比較研究は、その時代と地方を説明する一つの鍵であることも忘れてはならない。

(昭和五十六年八月十五日脱稿)

## 註

(1) 敦煌文物研究所統計。

(2) 涼州は、前秦建元二年(三六六)にはまだ前涼張天錫の支配下にあり、前涼の年号では大前四年であ

る。しかし、敦煌の晋墓から出土した「五穀瓶」に升平十三年（三六九）銘のものがあり、漢人の多い敦煌地区では東晋の年号を使っていたことが推定される。しかし、東晋では穆帝が卒したことにより升平年間は五年までである。東晋の改元も知らずに升平を使っていたのであろう。『大周李君重修莫高窟仏龕碑』に前秦の年号を記しているのは、樂偉が前秦から杖錫してこの地に至った禪僧だからと考えられる。第一五六窟前室北壁に墨書された「莫高窟記」（唐咸通六年）には「秦建元中有沙門樂偉西遊至此」とあり、その間の事情を示唆している。

(3) 河南省文化局文物工作队「洛陽西漢壁面畫發掘報告」（『考古學報』一九六四年第二期、一〇七頁）。

(4) 宝冠に化仏のある菩薩は、一般には観音菩薩と解釈されている。しかし、沮渠京声の『観弥勒菩薩上生兜率天経』によると、「其天冠有百万億色、一一色中有無量百千化仏、諸化菩薩以為侍者。」とあり、兜率天の弥勒菩薩の宝冠に化仏があることを明示している。また、雲岡石窟の菩薩交脚像にも宝冠に化仏が表わされた造像例は多く、第一八窟南壁下層龕、第一六窟南壁中央・東龕、第七窟主室南壁第四層西龕、同東龕、第一一窟南壁中層西側龕、第六窟方柱下層東龕等の宝冠に化仏を見ることができ。宝冠に化仏をつけるのは観音菩薩だけではないことがわかる。ちなみに、菩薩交脚像に尊像名が記された例もすべて弥勒像とされている。古くは、雲岡石窟第一七窟明窓東側に開かれた上龕の菩薩交脚像と下龕の二仏並坐像の下に、太和十三年（四八九）比丘尼惠定の造像記の刻文があり、菩薩交脚像を弥勒像と明記している。五世紀の末から六世紀に入ると、造像記によって弥勒像と確認できる遺例はすこぶる多く、龍門石窟でも、古陽洞に太和十九年（四九五）長樂王丘穆陵亮夫人弥勒像記等二六例を数えている。

(5) 三々四世紀、カール博物館蔵。

(6) 鳩摩羅什訳『弥勒下生成仏経』（『大正藏経』十四・四三三）。

- (7) 慧立『大唐大慈恩寺三藏法師伝』(「大正藏經」五〇・二二三)。
- (8) 史岩「酒泉文殊山の石窟寺遺迹」(『文物參攷資料』一九七七年二月、一七九頁)、王毅「北涼石塔」(『文物資料叢刊』一、一九七七年、一七九頁)。
- (9) 涼承陽二年丙寅(四二六?)馬德惠造塔、涼承玄元年(四二八)高善穆造塔、涼緣示三年甲戌(四三二?)白双巨造塔(以上、甘肅省博物館藏)、涼太緣二年丙子(四三六?)程段兒造塔(酒泉博物館藏)。
- (10) Albert von Le Coq『CHOTSCHO』tafel 60; Berlin, 1913.
- (11) 『魏書』卷一一四、釈老志。
- (12) 『魏書』卷三九、李宝伝。
- (13) 鳩摩羅什訳『妙法蓮華経』見宝塔品(「大正藏經」九・三二)。遺例として北魏太和年間以降の在銘二仏並坐像が十数例知られる。松原三郎「中国の金銅二仏並坐像に就て」(『仏教芸術』三八、昭和三四年四月二〇日)を参照。
- (14) Waldschmidt『GANDHARA/KUTSCHHA/TURFAN』tafel 60; Leipzig, 1925.
- (15) Albert von Le Coq, *op.cit.*, tafel 54.
- (16) 宿白「敦煌莫高窟早期洞窟雜考」(『大公報在港復刊卅周年紀念文集』上卷、三九三頁、香港大公報、一九七八年)。
- (17) 『魏書』卷七下、高祖紀第七下。
- (18) 『成都万仏寺石刻芸術』四川省博物館藏品專集、附図一(中国古典芸術出版社、一九五八年)。
- (19) 楊泓は、北魏の仏像の大衣形式の变革について、考文帝太和年間の服制改革と関係があるとしながらも、四川省博物館にある茂県(現茂汶羌族自治州)出土の南齊永明元年(四八三)銘石造無量寿仏坐像を例にあげて、北魏仏の大衣の新しい変化を南朝の影響としている。(『試論南北朝前期仏像服飾的主要

変化」、『考古』一九六三年第六期、三三〇頁。

(20) 常州博物館「常州南郊戚家村画像磚墓」(『文物』一九七九年第三期、四一頁、図一九)。

南京博物館「江蘇丹陽鼎胡橋・建山兩座南朝墓葬」(『文物』一九八〇年第二期、一〇頁、図二三)。

(21) 樊錦詩、馬世長、閔友惠「敦煌莫高窟北朝石窟の時代区分」(『中国石窟』第一卷、平凡社、一九八〇年)。

(22) 宿白、前掲註(14)論文、四〇二頁。

(23) 陝西省博物館編『石刻選集』図二六。

(24) 『中国古文物』第一二二図(人民美術出版社、一九六二年)。

(25) 平凡社版『世界美術全集』第七卷、六九頁、挿図一五四。

(26) 水野清一『中国の彫刻』五二頁、挿図一二六(日本經濟新聞社、一九六〇年)。

(27) 第三三二窟にはもと聖暦元年の李懷讓『重修莫高窟仏龕碑』があった。

(28) 大村西崖『支那美術史彫塑篇』附図八〇三。

(29) 大村西崖、前掲書、附図七八一、七九二等。

(30) 蕭默「敦煌莫高窟の石窟形式」(『中国石窟』第一卷、平凡社、一九八〇年)。

(31) 第一五六窟前室北壁咸通元年(八六〇)「莫高窟記」。