

中国南北朝時代の如来像着衣の研究（下）

岡 田 健

石 松 日 奈 子

三、裳懸座

ここでは、如来坐像の着衣表現のうち両脚部から台座前面に大きく垂れる衣の部分、いわゆる裳懸座（もかけざ）の表現について考えてみたい。⁽⁴⁵⁾

1、中国彫刻における足先の露出について

まずはじめに注目されるのは衣の意匠そのものではなく、中国の如来坐像における足先の表現である。

裳懸座が出現する以前の中国の如来坐像を振り返って見ると、腹前から大きくU字形に袈裟が垂れて脚部がすっかり見えなくなる場合は別として、足先が露出して見える場合は、そのかなりのものが、上にした片足（右足）だけの足最先が見え、もう一方（左足）は隠れて見えない。このような作例は五世紀にすでに現われる。例えば太安三年（四五七）銘如来坐像（挿図45）や大阪市立美術館蔵天安元年（四六六）銘石造如来坐像である。また雲岡石窟や麦積山石窟、龍門石窟などの涼州式偏袒右肩の如来坐像も、かなり徹底して片足（右足）だけの足最先が露出する形式をとっている。また、雲岡第一七窟東壁大仏龕像（挿図46）のように、通肩坐像にも認められる。

インドでの如来坐像の足の表現を見ると、まずガンダーラの通肩像では腹前から脚部の上へ大きくU字形に袈裟が垂れるものがほとんどで、この場合両足とも完全に隠れるか、または足の指先だけをそのU字形の袈裟の端からのぞかせるかしている。偏袒右肩はマトウラーで始められたと考えられるが、こちらはほとんどが右足を上にした結跏趺坐の両足最先をはっきりと袈裟の外に出している。このようなガンダーラ、マトウラーにおける結跏趺坐の足の表現は、二つの地域に固有の特色であったようである。そしてやがてマトウラーにおいても通肩像が、ガンダーラにおいても偏袒右肩像がそれぞれ行われるようになるが、ガンダーラの偏袒右肩坐像（挿図47）にはマトウラーとは異なって両足を隠すものが一部見られ、またマトウラーの通肩坐像（挿図48）にはガンダーラと異なって両足を露出するものが見られる。つまり袈裟の着用法とは関係なく、ガンダーラでは足先を隠し、マトウラーでは露出する傾向が強いことが指摘できる。このことは、両地域に足の表現に対する「こだわり」があったことが窺え、まことに興味深い。

中国の如来坐像の多くに見られる片足（左足）が衣の下に隠れてしまうという表現もまた、中国仏としての大きな特徴として注意されてよいだろう。⁽⁴⁶⁾

ではなぜ、インドからもたらされた仏像表現が、ガンダーラでもマトゥラーでもない形式に変化してしまったのであろうか。中国の初期金銅仏、いわゆる五胡十六国仏（挿図11）などのガンダーラ式の通肩坐像では、まだ両足はガンダーラ仏のように隠れている。ところが、偏袒右肩の坐像が現われると、足の表現にヴァリエーションが生まれる。四二〇年頃の造営になる炳靈寺第一六九窟には、

①両足首先がまったく衣の下に隠れる通肩坐像

②両足首先を露出する涼州式偏袒右肩坐像（壁画）（挿図7-a）があり、さらに同窟の塑造無量寿仏坐像（挿図7-b）は、
③両足首先が衣の下に隠れて見えない涼州式偏袒右肩坐像である。①はガンダーラの通肩像タイプ、②はマトゥラー及びガンダーラの偏袒右肩タイプ、③はガンダーラ偏袒右肩像の一部に見られるタイプである。さらに前述したように五世紀中頃には、

④片足のみ露出する涼州式偏袒右肩坐像

⑤片足のみ露出する通肩坐像

が多くなり、その後上半身の袈裟を雲岡第六窟式、龍門寶陽中洞本尊像式などに作る中国式仏像においても、片足のみ露出するタイプと両足ともに隠れるタイプのいずれかとなり、両足先が再び衣の中から現われてくるのは六世紀後半である。

このように中国における片足のみ露出するタイプの出現は、涼州式偏袒右肩像の出現後まもなくであると思われる。上半身における袈裟の着け方に中国的な変化が現われると、脚部の表現にも変化が現われたのである。上半身における袈裟の着け方のところでも指摘したように、中国における仏像の着衣の変化には「肉体の露出を減じる」方向があったものと思われる。片足のみを現わして、もう片足を隠すという表現も、あるいはその方向に沿うものなのかもしれない。

挿図46 雲岡石窟第17窟 通肩の如来坐像

挿図45 石造如来坐像 北魏・太安3年銘

挿図48 マトゥラー 石造如来坐像
ニューデリー国立博物館蔵

挿図47 ガンダーラ 石造如来坐像
東京国立博物館蔵

2、雲岡石窟の裳懸座

雲岡石窟第六窟の裳懸座は、洛陽遷都以前、後に述べる龍門石窟古陽洞の例より時代が遡ると考えられる。⁽⁴⁷⁾ 雲岡第六窟においては、右肩から胸前を大きく開けながら左手に懸けるという中国的な如来像の新しい袈裟の表現が登場した。まず中心柱に彫られた如来立像がこのように袈裟を着し、さらに胸から長く紐を垂らすように表わされた。中心柱では北面下層にこの着衣形式の二仏並坐像(挿図49)が彫られているが、脚部から下に衣を垂らす懸裳の表現はまだない。

これに対して、窟内南壁や東壁の三層のうちの中層の大型龕内には、脚部の下に衣の端を垂らした如来坐像が彫られている。とくに南壁中央龕内で維摩・文殊両像にはさまれて表わされる如来坐像(図V-a、挿図50)は、低い

ながらも宣字座の上に坐し、その台座の全面に衣を垂らしている。これらの懸

挿図49 雲岡石窟第6窟中心柱北面下層 二仏並坐像

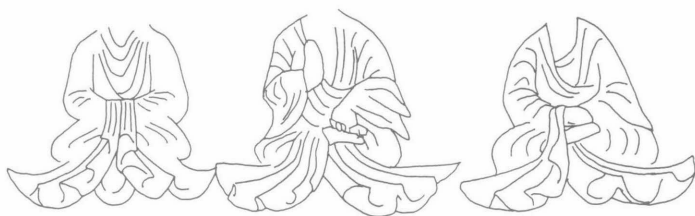


挿図50 雲岡石窟第6窟南壁 如来坐像

裳は、いずれも上に組んだ右足首の下にU字形の衣を垂らし、そのU字形の左右、右足首の上からとその甲の下から、先端を鋭角に表わした数本の短冊型の鰭を広げている。

第六窟では四壁大龕坐像のほかに、四壁の中層と上層の間、上層のさらに上に横並びに彫られた如来坐像に一応裳懸座のように衣の裾をほぼ左右対称に下方へ広げたものが見られる(挿図51-a、b)。ただし、これらは上半身を見ると通肩あり涼州式偏袒右肩あり、また第六窟式とも双領を下方へ垂らすだけともとれるものがあり、雲岡で通有の多彩なヴァリエーションを持った千仏の一種と考えるべきものであ

挿図51 a 雲岡石窟第6窟 千仏像



挿図51 b 雲岡石窟第6窟 千仏像

う。

一方、第六窟とは一对の窟と考えられている第五窟内を見ると、南壁明窓や門口の南北面に涼州式偏袒右肩の如来坐像を表わす以外は、窟内ほぼ全壁

にわたり如来像は左右壁の大形の如来立像も含めて右肩から胸を開けながら左手に袈裟を懸ける第六窟式へと変化し

ていながら、そこに際だった違いが存在している（挿図16

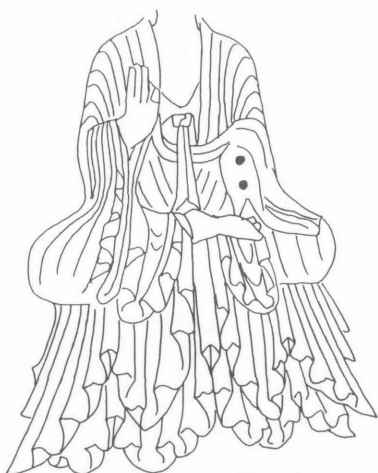
―b）。すなわち、坐像では

一部追刻の例外を除きほとんどが裳懸座に作らないこと、そして胸前をわたる袈裟の下端が大きくU字形に脚部を覆

い、両足首をまったく露出し

挿図52 雲岡石窟第11窟 千仏像

a 雲岡石窟第35—1窟西壁下層 如来坐像



b 雲岡石窟第5—A窟 如来坐像



c 雲岡石窟第30窟西壁上層龕 如来坐像

ないことである。これは、同じく裳懸座にしない第六窟中心柱の二仏並坐像が、上にした右足首先を出していたのとは明らかに異なる⁽⁴⁸⁾。

また別に第一一窟南壁中層東側の一画では、横四龕・縦四段に小仏龕を彫る中で（挿図52）通肩や偏袒右肩の（いずれも両足を隠す）坐像には懸裳を表わさないが、第六窟式袈裟を着けるものは右足先を露出し、懸裳を表わしており、これは第六窟四壁大型龕内の如来坐像と同じ着衣形式の組合せ、ヴァリエーションである⁽⁴⁹⁾。

以上のようにさまざまなパターンを羅列していくと、裳懸座以外にも第六窟式袈裟の発生の問題、それ以上に各窟造営年代、造営情況の問題など、さらにいくつもの重要なポイントがあり、雲岡石窟における裳懸座表現を発生

の時期という観点から跡付けることは現状では容易にできないと思われる。

いずれにしても遷都前の雲岡石窟では、第六窟四壁大龕坐像の表現を一応基本として、左右対称性を基調としながら右足先を見せるタイプの裳懸座と見



a 龍門石窟古陽洞北壁第3層第1龕 如来坐像



b 龍門石窟古陽洞南壁 如来坐像

するが、坐像の脚部以下は第三五——窟西壁下層の如来坐像（挿図53— a）のようにU字形に垂らした袈裟で足を隠しその下に懸裳を左右対称に垂らすものと、第五——A窟坐像（挿図53— b）や第三〇窟西壁上層龕像（挿図53— c）のように腹前を垂れる袈裟の中央を割って二つのU字形を作るようにして右足を露出させるものがある。足の露出という点ではもちろん遷都前の傾向をそのまま踏襲しているのだが、U字形を二つ並べたり懸裳の襞をS字形に連続させる意匠などはむしろ西暦五一〇年代から五二〇年代に降る龍門石窟古陽洞の作例に見られる裳懸座表現に近く、あるいは逆にそういったものの影響を受けたと見ることもできよう。⁽⁵⁰⁾

3、龍門石窟古陽洞初期造像の裳懸座

龍門石窟造営の端緒となったのは、言うまでもなく古陽洞における造像活動の開始である。ほぼ太和十九年（四九五）頃から景明四年（五〇三）頃までに、初期の第三層（最上層）周辺の造像が行われた。そこに彫られた如来坐像で特徴的なのは、わずかな例外を除けばほとんどが涼州式偏袒右肩で裳

懸座はなく、右足首先を露出する姿に表わされることで、このタイプはもはやこの時期の雲岡石窟においては見られなくなっていた可能性が高いから、古陽洞最初期の造像が雲岡石窟からの直接の流れで開始されたとは考えにくい。むしろ別系統のもの⁽⁵¹⁾を想定する必要がある。

古陽洞でまず注目したい裳懸座表現は、五〇五年頃までに造られたと考えられる北壁第三層第一龕の如来坐像（図V— b、挿図54— a）に表わされた裳懸座である。この如来像では、組んだ両足首先の露出は見られず、脚部中央の禪定印の下にU字形の衣端を垂らし、その下に二段の衣をまん中で打ち合わせる

ようにして左右対称に広げる表現が見られる。二段の衣は襞を重ね、縁には襞毎に途中一度屈曲をはさんだ美しいカーブが繰り返されている。また左右に別れた懸裳の下縁中央にくるりと一度翻る衣端が見えている。この像の裳懸座の場合、前述した雲岡石窟第三五——窟如来坐像とタイプは同じになる。しかしこちらの方が衣文線の翻展する形態や律動感においては研ぎすまされた感覚が現われていることは明らかであろう。

懸裳自体がこれと同じタイプのものとしては南壁第二層最奥の中型龕の坐像（挿図54— b）がある。この像の場合は脚部は右足先を露出し、襞状にした衣を三段に垂らしている。

4、龍門石窟賓陽中洞本尊像の裳懸座

a、形状の特徴

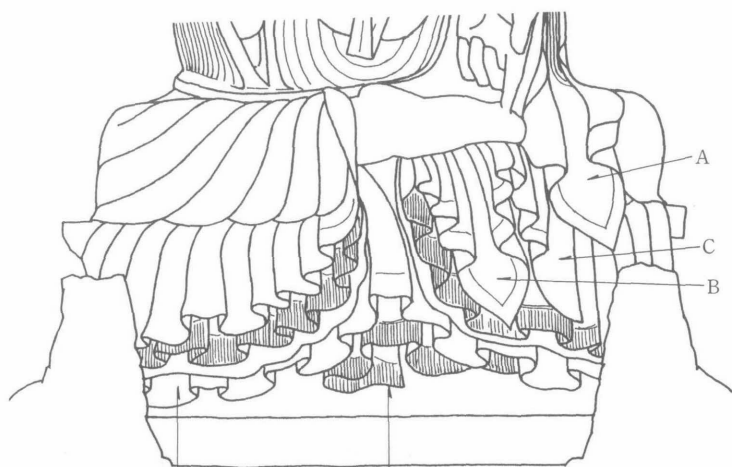
龍門石窟賓陽中洞本尊像（図VI— a）の裳懸座には、単にデザイン的に線や面を重ねただけのものではない、非常に現実的な衣の表現が見られる。少し詳しく観察してみよう（挿図55）。

まず両膝ではいちばん外側の袈裟が右臂の下をくぐって腹前を渡り左手に懸かって外に垂れる部分Aが見える。Bの部分は右足に被さった衣の一部が右足首の内側に廻って下に垂れているところで、AとBは一枚の長方形の衣の隣り合った角同士ということになる。Cはその衣を初めに左肩に懸けた時の衣端の一つであろうか。あるいは下に着けた雲岡第六窟式袈裟の左手に懸かる衣の端がここまで垂れているのかもしれない。

興味深いのはこれらの下に見える二種類の衣である。下半身の衣のうち二枚の袈裟とつながるものについては、上記のように上半身との関係はおおよその見当がつく。だがその下の二枚はどのように考えたら良いのだろうか。

単純に二枚とも下衣としての涅槃僧と考えてよいだろうか。

まず一番下にはぐると



筒状の衣 フリル付きの衣
挿図55 龍門石窟賓陽中洞 本尊如来坐像の裳懸座

挿図56 龍門石窟賓陽中洞
本尊如来坐像の裳懸座に表わされたフリル（部分）

一周の縁が見える衣が表わされている。その縁の線は、背面側では箱襷を横に並べるものだが、前面側ではゆらゆらと蛇行する線を巡らしている。この衣には打ち合わせらしきものが見えず、完全な筒状のスカートのような形態であると考えられる。涅槃僧は普通一枚の布を胴に廻し打ち合わせを作って着すと説明されるが、本像の場合、これを涅槃僧とみなして差し支えないだろう。

つぎにその上に縁にフリルの付いた衣が表わされている（挿図56）。これは背面側の中央下方にその一端が見え、左半身側へ廻り、前へ出て襷を畳みながら右足首を廻って右半身の方へ続くが、再び背面へは現われないのでもう一方の衣端は不明である。したがってこのフリル付きの衣は概ね左半身側の四分の三周を覆っているように見える。

本像の裳懸座はこれまで幾度となく記述の対象とされてきた。しかし、袈裟の下に衣が二枚あることや、その具体的な形状について観察し記述したものは少ない。⁽⁵³⁾

そこで、この龍門賓陽中洞本尊式の裳懸座の表現について、特にフリル付きの衣に注目して考えてみたい。

b、フリル付きの衣の表現

この衣の特徴は、フリルが付いているということ、筒状の衣（涅槃僧）の上に着用していること、そして身体のほぼ四分の三だけを覆い、一周していないということである。

インドや中央アジアの作例には、坐像・立像ともこのようにフリルを裾に巡らしたものは見当らない。

賓陽中洞は五一〇年代後半の完成と考えられるが、龍門石窟及びその周辺で他に類例を求めると、孝昌三年（五二七）完成の龍⁽⁵⁴⁾



挿図57 龍門石窟皇甫公窟 本尊如来坐像

門皇甫公窟（石窟寺）正壁本尊像（挿図57）や普泰元年（五三一）以前の造営と考えられている龍門普泰洞正壁本尊像（挿図20―c）⁽³⁵⁾は、かなり近いと思われる。ただし厳密にはフリル付きの衣に当たる部分には、フリルの彫刻が見られない。また皇甫公窟の場合、右半身後方いちばん奥の二ヶ所でも一枚の衣が見えており（矢印）、右半身に廻ったフリル付きの衣に当たるものが再び後方に現われたとも見えるが、その衣端は見えない。龍門石窟には大小数多くの如来坐像が造られているが、このフリル付きの衣、あるいはそれに相当する衣を着ける例は、他には見出せない。つまり、賓陽中洞本尊像式の裳懸座は、少なくとも龍門石窟においては、規模の大きな窟の本尊にのみ採用された特別な形式であったことが推測される。そしてその中でも賓陽中洞本尊像自体の裳懸座は、フリルを克明に表現する点でさらに際だっていることが分かる。⁽³⁶⁾

フリルを表わしたものとここで注目したいのは、皇帝・皇后像や貴人像など中国の仏像以外の人物描写に見られる表現である。実はそのような表現が、かつて賓陽中洞の中に存在していた。

賓陽中洞々内前壁の門口両側の壁に相對して彫られていた浮彫のうち、南壁の皇后供養行列図では、皇后の左右に立つ女官がそれぞれ皇后の長い衣の裾を捧げ持っていて、その裾の縁にはぐるりとフリルが巡らされている（挿図58）。これ

と対になる北壁の皇帝供養行列図では同様に左右の侍者が皇帝の衣の裾を捧げ持つものの、その衣にはフリルは表わされていない。しかし、このように侍者が左右から衣の裾を取ったり、或いは両腕を支えるというポーズは中国の皇帝像に通有のもので、その中でしばしばこのフリル付きの衣が表わされる。また皇帝・皇后以外の聖人や高官などの人物像にも表わされる。

例えば、鞏県石窟第一窟の礼仏図浮彫に彫られた皇帝及び皇族と思われる三人の像（挿図44）、降って唐の伝聞立本筆「歴代帝王図卷」（米国・ボストン美術館蔵）（図VI―b）や敦煌莫高窟第二二〇窟等の壁画に描かれた皇帝像な

挿図58 龍門石窟賓陽中洞 皇后供養行列図 ネルソン&アトキンス美術館蔵

どがあり、また米国・ネルソン&アトキンス美術館蔵の石棺線刻孝子図（洛陽出土）に彫られた「子舜」像や、西安の唐・李賢墓出土の壁画の外国賓客を迎える三人の唐朝の文官像（挿図59）などがある。「子舜」像や文官像でも左右の裾を少し上げるようにして巡らせるフリル付きの衣が見えている。⁽⁵⁷⁾

このような、皇帝・皇族が身に付けている下半身の衣は、天子以下の祭服である袞冕に定められている「裳」とみなされる。⁽⁵⁸⁾ 賓陽中洞本尊像のフリル付きの衣は、この袞冕の裳を想起させないだろうか。またそれら人物像は、いずれも平面に描かれたものであるから体を一周して観察することはできないが、往々そのフリルの体側部の裾を少し引き上げるようにするものがあり、本尊像のフリルが四分の三周しか見えないことも、そのような表現と関係があるように思われる。

挿図59 西安・李賢墓出土壁画



挿図60 鞏県石窟第4窟中心柱南龕 如来坐像

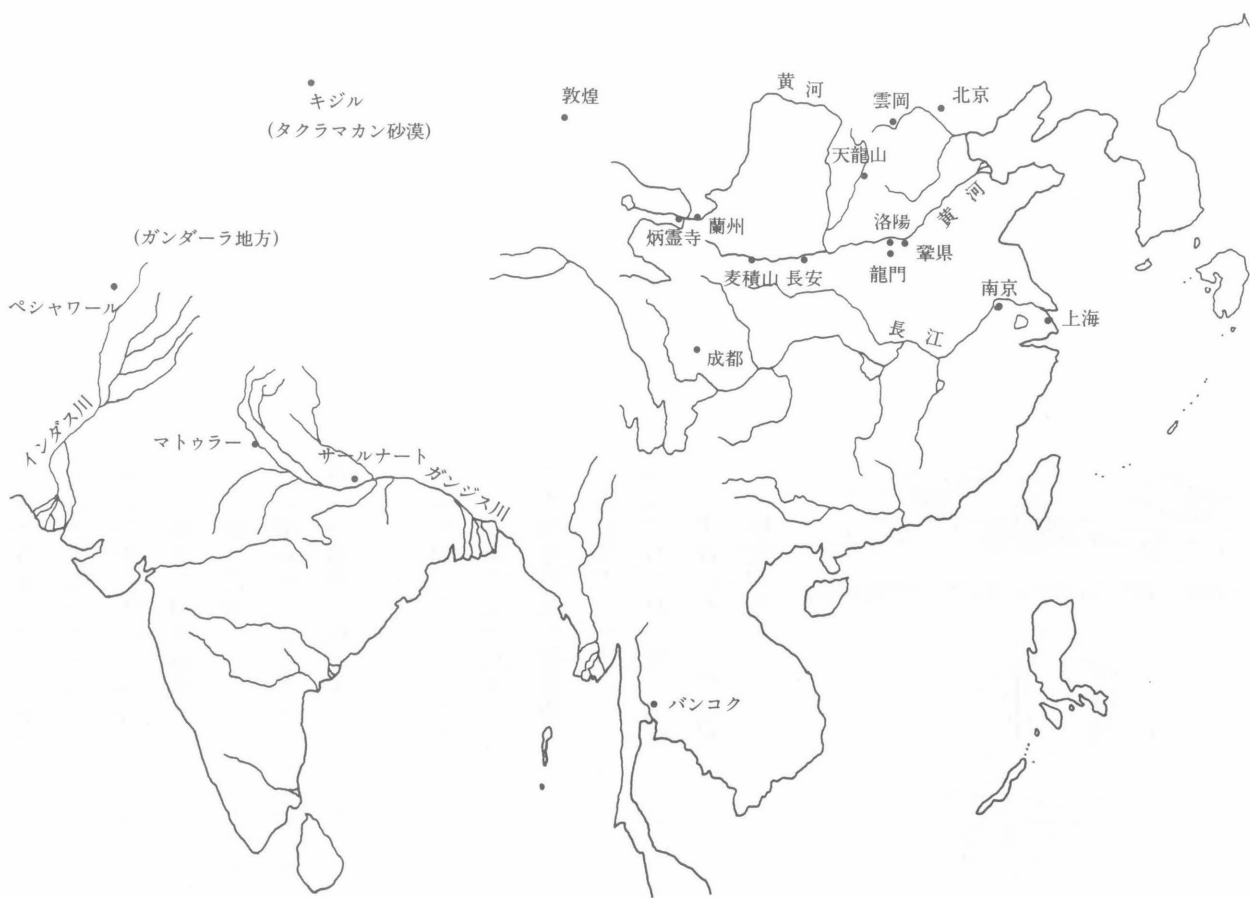
鞏県石窟第四窟中心柱南龕の如来坐像（挿図60）は、フリルの表現こそないもののかなり賓陽中洞本尊像の形式に近いと言える。Aの衣はそのフリル付きの衣に相当しようが、この場合前面側の左右にはほぼ対称に表わされるのみで、背面側の衣端の部分が表現されていない。替わりに背面側中央に打ち合わせが見えるBの衣は賓陽中洞本尊像の筒状の衣の部分に相当し、涅槃僧と見ることができる。

c、麦積山石窟の同タイプの裳懸座

さて、龍門賓陽中洞本尊式裳懸座の類例としてここで最も注目したいのは、甘肅省天水麦積山石窟の塑像である。

麦積山石窟第一四七窟正壁如来坐像（図VII-a、挿図62）の場合、上半身は雲岡第六窟式の袈裟のみで、賓陽中洞本尊像のようにその上に涼州式偏袒右肩は表わされていない。しかし下半身に懸かる袈裟の下端部は、賓陽中洞本尊像のものと同一形状である。そしてその下の二枚の衣もほぼ同様に表現されている。ただ、フリル付きの衣については、背面側中央で翻って像の右半身に周り、前面の左側中程で終わって、像の左半身を巡る賓陽中洞本尊像のものと逆方向に懸かっていることになる。

このような表現は麦積山石窟の北魏代から次の西魏時代、さらには北周期のもので、かなりの数が造られ、引き継がれている（挿図63）。麦積山石窟では、同時に裳懸座としては前面



挿図61 アジア仏教遺跡地図

に大きく三つU字形に衣を垂らすタイプ、左右に二つずつU字形を並べるタイプとあるが、そのどちらの場合にも、ときにこの筒状とフリル付きの二枚を組み合わせるタイプが見られる。いずれにしても、目下のところ筆者は、麦積山石窟の塑像以外に、そしてこれほどまでに、賓陽中洞本尊像の裳懸座と類似する作例を知らない。東の洛陽・龍門石窟と西の天水・麦積山石窟との間には、フリル付きの衣の懸かる向きの違いこそあるものの、このように表現上顕著な共通点が認められるのである。

では、このタイプの裳懸座がこのように東西の、相当に距離のある二つの地域の石窟寺院に現われたことを、どのように考えたらいいのであろうか。麦積山石窟では、賓陽洞のような一級の格式を与えられた造像窟ではないたぐさんの一般的な窟に、このタイプの裳懸座が造られている。しかも洛陽一帯では龍門においても鞏県においても、賓陽洞以後正確な意味と形式の伝達が行われずに終わってしまったのかもしれないのに対して、麦積山石窟においてはかなり普遍的な図像の継承があった模様である。ちなみに同石窟第一二七窟の壁面には、これらとまったく同じ像容の如来像が描かれており(挿図64)、このタイプの如来像の図像の存在を明解に示している。

麦積山石窟の像は、龍門石窟のような石造ではなく塑造の技法で造られている。塑造は、通常先ず心木を立て、その周りにだんだんと土を盛り上げて立体化していく。これに対して石造は、石の塊を外側から削って空間を作ることによって造形化していく。目的において同じ形を目指しているとしても、その制作の態度は正反対であるといえる。捻塑の技法によれば、仏像の着衣もまさに像に着せかけるという感覚によりながら造り表わされるであろう。龍門賓陽中洞本尊式の裳懸座はたしかに襲自体は意匠化されているものの、衣の種類、重なり方にはかなり現実感が認められ、塑造にとっては、よ

り扱いやすいデザインであったものと推測できる。そのため麦積山石窟の場合、結果として龍門石窟よりも普及したのではないだろうか。

ところで、その麦積山石窟でこの裳懸座が表わされる場合、上半身は常に雲岡石窟第六窟式の袈裟が見えるだけで、賓陽中洞本尊像のようにその上にさらに涼州式偏袒右肩の袈裟を重ねる形には表わされていない。発展段階的に順序を考えれば、この麦積山石窟の着衣形式にそのまま涼州式偏袒右肩の袈裟を着ければ、龍門賓陽中洞本尊式の着衣表現はすっかり出来上がってしまうことになる。

五一〇年代後半の完成と考えられる賓陽中洞に対して、麦積山石窟でこの龍門賓陽中洞本尊式裳懸座の表わされている窟はほぼ北魏末から西魏のものと考えられている。とすれば、龍門賓陽中洞本尊式の裳懸座についてその出現の先後関係は、当然麦積山より賓陽中洞が先だということになる。しかしながら、この裳懸座形式が賓陽中洞で創案されそれが西の麦積山石窟へ伝えられたと仮定すると、ではどうしてその上半身にもう一枚偏袒右肩の袈裟を重ね着する形が伝えられなかったかという疑問が残る。



挿図62 麦積山石窟第147窟正壁 塑造如来坐像



挿図63 麦積山石窟第44窟正壁 塑造如来坐像

麦積山石窟にも賓陽中洞本尊像のように二枚の袈裟を着ける例(第二二六窟正壁像、挿図26。ただし内側の袈裟は胸前でU字形をつくる。)はあるが、下半身はU字形に衣を大きく三つ垂らす裳懸座にするものである。この裳懸座は後述する陝西碑林博物館所蔵の景明二年(五〇二)銘石造四面像に見られるもので、麦積山石窟では雲岡第六窟式袈裟の下にこのタイプの裳懸座を附属するものもかなりある。したがって、結局麦積山石窟での着衣表現は、いくつかのモチーフを巧みに組み合わせたものであるように思われ、賓陽中洞本尊像の着衣表現が全体として再現されたことはなかった、と判断されるのである。

5、洛陽周辺における左右対称型裳懸座

古陽洞に見られた早い時期の作例の後に登場し、龍門賓陽中洞本尊式とは別の系統としてほぼ五一〇年代から五二〇年代の古陽洞・蓮華洞をはじめ龍門石窟の全域、および洛陽周辺(例えば水泉石窟(挿図65))における裳懸座表現の主流となったタイプがある。その第一の特徴は、腹前に垂れる袈裟の中央を割るようにして右足を外へ出し左右二つのU字形を形作ること、

挿図64 麦積山石窟第127窟壁画 如来坐像



a 龍門石窟古陽洞北壁 比丘慧榮造釈迦像
北魏・正光2年(521) 銘



b 龍門石窟蓮華洞北壁 清信女宋景妃造釈迦像
北魏・孝昌3年(527) 銘



c 水泉石窟 如来坐像

その外側の両膝からも衣を垂らすので合計四つ袈裟の衣端が見えることとなる。さらにその下方へ、襷の畳み方はいくつものヴァリエーションこそあれ左右対称の衣を重ねるのである。全体としては左右対称性の非常に強いものになる。

このタイプの裳懸座は龍門石窟では比較的中・小型の像に附属することが多く、龍門賓陽中洞本尊式の裳懸座が窟の本尊像など大型の像に表わされたことと対照的である。

6、長安周辺の裳懸座

次に目を西の長安(西安)に転じて裳懸座の作例を挙げてみよう。

注目されるのは、陝西碑林博物館所蔵の景明二年(五〇一)銘石造四面像⁽⁶⁰⁾である。これは四面に開かれた仏龕のうち三面までが如来を裳懸座で表わし、そのうち二面が通肩で足を隠した裳懸座、一面が雲岡第六窟式袈裟に右足首先を見せる裳懸座で表わされている(挿図66)。いずれの裳懸座も台座前面に大きく三つの衣端を垂らしており、足を見せる一体は着装の理屈とし

ては一応雲岡第六窟四壁大龕の坐像と同じであるが、全体に右方向へ流れる衣文や下の縁に一直線に付けられた小さな襷の列など、表現の違いは大きい。また足を見せない二面の通肩像については、通肩像は足を見せないという古い法則にはかないながらも、これとこの裳懸座の表現、取り合わせは龍門石窟古陽洞や雲岡石窟では見られなかったものである。むしろ三枚の衣が作る二つの空間から一つずつ別の小さな衣端をのぞかせる表現は、麦積山石窟の作例や次に挙げる四川省茂県出土の南齊・永明元年(四八三)銘石造像などとの類似が認められ興味深い。

さらに、陝西碑林博物館の普太(泰)元年(五三二)銘の四面像(挿図36)にも、台座前面に三つの衣端を垂らす裳懸座が見られる。この台座前面に三つの衣端を垂らすタイプは長安周辺地域の裳懸座の特色であろう。

7、麦積山石窟

麦積山石窟では、第一一五窟に景明三年(五〇二)の年紀があるが、この窟の本尊如来坐像は涼州式偏袒右肩に袈裟を着け、中国風の內衣や裳懸座の表現はまだない。従って麦積山で裳懸座が登場するのは早くても景明三年以

降であると言える。

麦積山石窟の塑像に表わされた裳懸座のうち龍門賓陽中洞本尊像のものと共通する形態のものについてはすでに述べた。龍門賓陽中洞式以外としては、北魏時代（景明三年以後）に遡る裳懸座に、すでに長安の項で述べた二つのタイプ、すなわち

- ①三つの衣端を垂らしてまん中の衣の上に右足を出すもの
- ②三つの衣端を垂らして足を隠すもの

挿図67 麦積山第142窟正壁 塑造如来坐像

があり、さらに
③四つの衣端を垂らして中央の隙間から右足を出すもの（挿図67）を加えて、大きく分けて三つが挙げられる。これらはいずれも雲岡第六窟式袈裟を基本とした上半

a 通肩の如来坐像

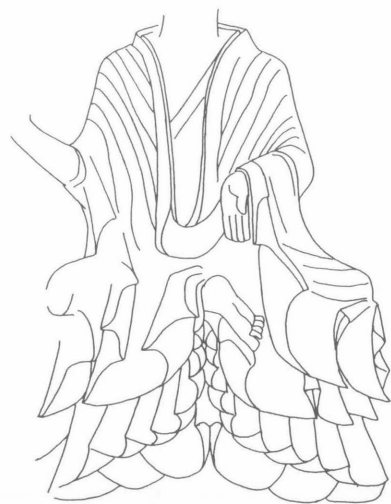
b 通肩の如来坐像

c 雲岡第六窟式袈裟の如来坐像

身の着衣表現と組み合わせられている。⁽⁶¹⁾

これらを見ると、①と②では長安と天水という西の地域での親近性が窺われる。けれども、東の龍門石窟や雲岡石窟とは関連が窺えない。いっぽう③は、たしかに①や②のヴァリエーションと捉えることも可能ながら、一応古陽洞や蓮華洞をはじめとして五二〇年前後の洛陽周辺で主流となった裳懸座のタイプと同じ性格を持っている。甘肅の地域では永靖・炳靈寺石窟第一三二窟西壁の石造二仏並坐像（挿図68）の裳懸座などもこのグループに入るのであろう。また前述の通り、龍門賓陽中洞本尊式の裳懸座は歴然と麦積山石窟にも現われている。つまり衣を台座の前に垂らすという共通の概念はあるものの、実際の形のヴァリエーションは地域によって共通するものもあり、また独立して存在するものもあるのである。麦積山の①と②のタイプの裳懸座は長安を中心とする西の地域の伝統形式、③はあるいは五二〇年代頃に入ってきた、東の地域つまり洛陽周辺の裳懸座のパターンと考えることもできよう。

8、南朝造像の裳懸座



挿図68 炳靈寺石窟第132窟 石造二仏並坐像

a、永明元年銘如来坐像
南齊・永明元年（四八三）銘石造像（前号図V）は、石材の前・後面に如来の坐像と立像を一体ずつ彫出したもので、銘文によると「無量壽當來彌勒二世尊像」とあり、現状ではどちらが無量寿でどちらが弥勒かは決められない。⁽⁶²⁾

袈裟の胸を大きく開けて左前膊に懸け、胸前に結紐を垂らし、坐像では下半身を裳懸座にするという形式において、南

朝・北朝を通じて最古の在銘作例となる。しかし、当時南齊の都建業（南京）を中心に栄えた仏教美術の作例がほとんど知られず具体的な比較対照の困難な現在の状況で、この像が南齊仏像様式をどの程度伝えるものなのかは判らない。研究者はいますこし慎重にこの像を見てもよい。

ここでは、四川地域の作例として坐像の方の裳懸座を見てみよう（挿図69）。

この像では両腕に懸かった袈裟がそのまま脚部の下まで垂下して、まず袈裟が腹前と両膝から垂れた三つのU字形の衣端を見せている。そしてその間

から下の衣の三角形の衣端をのぞかせ、さらにその下に左右対称に襷を畳んだ数枚の布が広がっている。袈裟を除けば他の衣は正体がわかりにくく、一見して賓陽中洞本尊像の裳懸座との形式上・性質上の違いは明らかであろう。むしろこれは、先ほども触れたように陝西碑林博物館藏景明二年銘石造四面像のうちの二面の足を隠す裳懸座（挿図66―a、b）に近いものがあるが、陝西碑林博物館のものがわずかながら横へなびくように衣を垂下させ袈裟と三角形の衣端の下には別の衣を表わさないのに対して、こちらはただまっすぐ下へ垂らしさらにその下に別の衣裾をも表わしている。いずれにしてもこれと同形式の裳懸座は、雲岡石窟にも龍門石窟にもないと言えるのではないだろうか。

この像を従来よりとくに重視するのは吉村怜氏である。

吉村怜氏の龍門様式南朝起源論は、もっぱら龍門石窟における天人図像の中国化（同氏は中国化イコール南朝化であると考えている。）を指摘し根拠としながら、仏像表現にも同様の中国化（南朝化）が見られたと主張したもので、北朝における文化の中国化を北朝地域全域、さらには朝鮮半島や日本にまで範囲を広げた全東アジア的な一大文化現象として捉え、結局どの地域にも中国・南朝の影響を受けた同じ仏像様式が行われた、としたのであった。⁽⁶³⁾

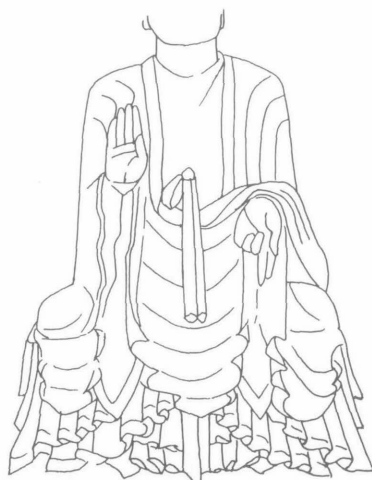
賓陽中洞本尊像の裳懸座についても、吉村怜氏は、裳懸座の作例としては中国全域を通じて現存最古の在銘像となる永明元年銘像を挙げ、南朝ですで行われていた裳懸座が北朝に伝えられた結果龍門石窟に現われたものであるとした。しかし、いまここで検討したように、永明元年銘像の裳懸座に賓陽中洞本尊像の裳懸座との共通点を見出すことはできない（挿図69）。龍門よりむしろ長安周辺の裳懸座に近いかもしれない。

b、南京棲霞寺大仏

もう一つ吉村氏が南朝造像における裳懸座の表わされた例として挙げるのが、南京棲霞寺石窟の石造大仏（挿図15）である。⁽⁶⁴⁾だが棲霞寺大仏の裳懸座もまた、賓陽中洞本尊像のものとまったく異なっている。この像は、すでに頭部から体部にかけて大幅な後補の手が入っていて当初の像容を窺うことができず、裳懸座の部分にも若干の後補があるが、頭体部に比べれば当初の彫刻をよくとどめており、復元的に見ることが可能である（挿図70）。この

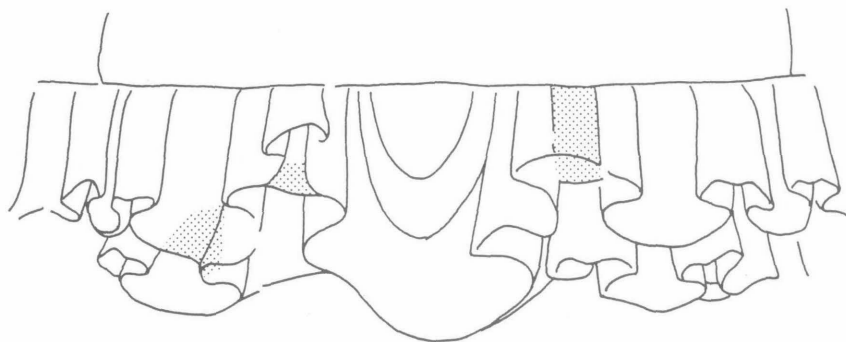


挿図69 a 龍門石窟賓陽中洞本尊如来坐像



b 永明元年銘石造如来坐像

挿図70 a 南京棲霞寺大仏の裳懸座



挿図70 b 南京棲霞寺大仏の裳懸座描き起し図（網かけ部分は後補）

裳懸座は上段の袈裟が懸かる部分と下段の涅槃僧と思われる衣との二段から成り、袈裟はやや大きなU字形を中央に置いて左右に襞を並べるもので、その下の衣は中央では袈裟の下に隠れ左右では上の袈裟とほぼ相似形に襞を連ねている。

この棲霞寺大仏の裳懸座と賓陽中洞本尊像のそれとの共通点といえば、ただ衣を台座の前に垂らすという概念だけであろう。⁽⁶⁵⁾

c、梁代の裳懸座

南朝造像における裳懸座の表現は、さらに四川省成都・万仏寺址出土の梁時代の作品にいくつか見られるが、それも、ほぼ上下相似形の衣の裾を二段に重ねるのが常である。八角須弥座に坐しているとされる石造如来坐像（図VII-b、挿図71）では、左右もほとんど対称である。一方別の石造如来坐像（挿図72）では、懸裳の下縁にフリルが巡らされているが、賓陽中洞像と比べると、表わされる場所も異なっており、懸裳との関係も曖昧である。梁は六世紀前半のほぼ半世紀間続いた王朝であるが、これら万仏寺址出土のものの造立年代は、その他の在銘像との比較で見るとその後半、ほぼ五三〇年代以降になるものと考えられる。また、上海博物館所蔵の梁・中大



挿図71 石造如来坐像 成都万仏寺出土
四川省博物館蔵

同元年（五四六）銘石造如来坐像は、右足先の下に袈裟の一端をくぐらせるなど、上半身の着衣形式も含めてやや賓陽中洞本尊像と近い形式を示すが、これも時代が降るものである。

以上、これら梁時代の裳懸座はいずれも、北魏の裳懸座とは形状も異なり、時代的にもさほど上がるものではない。五世紀に遡る雲岡石窟や五〇五年頃の龍門石窟古陽洞、さらに五一〇年代後半頃と推定される賓陽中洞本尊像などの裳懸座との直接の比較材料とはなりにくい。

実際の形はどうあれ、衣を台座の前に垂らすという仏像における一つの表現の概念は、たしかに中国において始められたものと思われる。その意味で現存最古の在銘遺品に南朝の年紀があることは無視できない事実である。その概念がやがて北朝に影響を及ぼした結果、あれほど多くの北朝の造像作例に裳懸座が登場したと考えることもできるだろう。けれども、具体的な目に見える作品においてその影響関係を論じるのなら、明解に形の上での共通点を指摘しなければならないであろう。そして同時に、実際には形の上での影響関係を見つけることのできないものについては、まずその違いを認識する

挿図72 石造如来坐像 成都万仏寺出土
四川省博物館蔵

ことが大切ではないだろうか。⁽⁶⁶⁾

このように、ひとくちに裳懸座と言っても、実際にはさまざまな形態のあることがわかる。しかし仏像の着衣に限らず服飾の表現というのは、一つの型をもとにしたヴァリエーションの現われ（変態）にすぎないという側面を持つから、さまざまな形態を取り出して比較を試みても、なかなかその発生の仕組みや変化の過程を跡付けることはむずかしい。とくに裳懸座の表現は、上半身の衣の表現のような着方やネーミングの問題ではなく、現実的な衣の種類を考慮にいれない、デザインとしてのヴァリエーションの問題で捉えるべき場合が多い。それは、左右対称のデザインのものに、より顕著に現れている。この点、龍門石窟賓陽中洞本尊像の裳懸座表現はその現実性において異彩を放つ存在であると言えるよう。

〔龍門石窟賓陽中洞本尊像の着衣表現の意味〕

最後に賓陽中洞本尊像の着衣表現についてまとめておく。この像は、まず雲岡第六窟式の袈裟を着け、下半身は涅槃僧の上にフリルの付いた衣を組み合わせ、さらに上半身に涼州式偏袒右肩の袈裟を着用させて坐らせたもの、といえる。雲岡第六窟式袈裟が、皇帝の服装を真似て生み出されたものではないかという説のあることは、既に述べたとおりであるが、フリルという本来仏像には見られなかった特殊な表現の採用を考え併せたとき、少なくともこの賓陽中洞本尊像については、仏像に皇帝の姿を意識したものの、敢えて言

うなら「偏袒右肩の袈裟を着けた皇帝像」と見ることができるようと思われるのである。『魏書』釈老志に記されるように、賓陽洞ははじめ高祖孝文帝と文昭皇太后のために開かれた窟である。⁽¹⁹⁾その本尊像に孝文帝の帝身を意識したことは十分考えられる。賓陽中洞本尊像は孝文帝その人の像でもある、と思われる。

このような帝身イコール仏身という思想は、まさに、沙門法果が太祖道武帝を当今の如来と評した北魏仏教の性格をよく示していると言えよう。これに対して、東晋時代の慧遠が『沙門不敬王者論』を著わして、沙門は王者に礼する必要がないと説いた南朝仏教の思想からは、このような造像が行われるとは考えにくい。賓陽中洞本尊像の仏像様式の主体を南朝様式と見る考え方もあるが、ここに述べたように、形の上からも賓陽中洞本尊像の袈裟や裳懸座の表現の原形となるべき作例は南朝の地域には見られないのである。

結び

『禮記』には、喪礼に際して肩脱ぎをすること、またはだしになることがな⁽⁶⁷⁾どが記されている。中国の古い伝統の中で、肩脱ぎやはだしに、そういう喪礼の習俗、すなわち「死」と結び付いた一種「忌み嫌うべきもの」というイメージはなかっただろうか。第二章の「偏袒」の項で挙げたように、北魏時代の宮人が右肩を露出する僧の姿を嫌ったためその後一枚の肩衣を施したのが偏袒の始まりだとされるのは、あるいは単に中国人が肉体の露出を嫌ったというようなことばかりではなく、そもそも肩脱ぎという行為が喪礼というものをイメージさせたからなのかもしれない。

一方、片足（多くの場合、下に組んだ左足）を隠すという表現は、もう片方（右足）は出すということでもあり、肩を覆うという現象ほどには喪礼との

関係は強く感じられない。けれどもその出現が右肩を覆うという現象のはじまりと軌を一にしている点からみれば、やはり肌の露出を減じようという意識があったことは容易に想像できる。また、足の表現についてはさらに坐法の問題と深くかわるものと思われる。この方面からの研究を踏まえて別に論じる機会を得たいと思う。

本稿では中国南北朝時代の如来像着衣の変化を辿りながら、①肉体の露出を減じる方向、と②民族的服飾の採用、という二つの特徴を指摘した。そこには仏教伝来以前からの中国古来の習俗や倫理感、美意識などが強く作用しているものと思われる。特に②においては士大夫の着用する「両肩を覆う紐付きの衣」や袞冕の「裳」が表現されている可能性を提示した。これは、中国南北朝時代の如来像が士大夫の姿に近づけられ、さらに、皇帝像として造像された場合があったことを意味している。また、これらの変化は地域によって様々なヴァリエーションが認められた。南北朝時代の仏像様式を考える上で、こうした地域差を公平な形状認識のもとで一つひとつ把握することはきわめて重要なことで、そうした作業の積み重ねの上に、様式の展開や影響関係は論ぜられるべきである。

さて、六世紀後半に入ると中国の仏像表現には変化が生まれた。袈裟末端部は、再びインド・ガンダーラ式に左肩へ懸けるものが多くなり、左前膊部に懸けるやり方は徐々に減少していく。また胸元を開けないインド式通肩や肩を完全に露出するインド式偏袒右肩も見られる。さらには坐像における裳懸座の表現も、次第に懸裳の丈は短いものとなっていく。

それは、それまでの袈裟末端部や裾の処理、內衣の種類といった仏像の表面的な着衣の表現に対する意識から、着衣の内に包まれる肉体の表現に対す

る意識へ、という意識の変化でもあった。すなわち、雲岡第六窟式袈裟や賓陽中洞本尊式袈裟等の中国式仏像では、身体の形や動きよりも、肉体を幾重にも覆い隠す衣の表現こそが最も作者の造形意識を占有していた。衣は時として本来の性質を逸脱した動きを与えられ、それによって仏像のもつ超人的な偉大さを表現した。また、本来の仏衣の内側に中国風の服飾を取り入れるなど、インドとはすっかり様子の異なる仏像が出現した。しかし、このような中国化も行き着くところまで行くと、変化する要素を失い、すでに完成された表現の繰り返しとなって、造形的には低迷し始める。こうした状況下で、肉体を意識した新しい仏像表現が新鮮な感覚で受け止められるようになったと思われる。

それが具体的に現われるのは北齊や北周の一部先進的な作品で、仏像の衣の枚数が減って肌を露わにする面積が増えたこと、仏像の衣が薄くなって中の肉体の形が透けて見えるようにと表現されること、などが顕著な特徴として挙げられるが、それらには当時新たに中国にもたらされたであろうインド・グプタ様式の影響を見ることが出来る。仏像の着衣表現は、ここで再びインド風を取り戻していくようになるのである。

しかし、中国の仏像表現は、もはや単純にインド風一色に変わることはなかった。例えば、インド式偏袒右肩や涼州式偏袒右肩では右肩から右腕を覆う衣を加える新しい中国風の着衣法が現われる。また初唐から盛唐へかけては両足先を別々に衣に包んでから台座の前へ懸裳とする新しい裳懸座の形式も登場する。ここには、中国の仏像表現が幾度となく新たなインド的影響を受けながら、また中国化の方向をたどるという現象を指摘することができ、その根幹には、その都度「肉体の露出を減じる」方向という性質が作用していたものと考えられるのである。

注

(45) 裳懸座という用語は中国語から出たものではない。日本美術史の、特に飛鳥時代、法隆寺金堂銅造釈迦三尊像周辺の作品を論じる中で、この用語は作られ定着していった。

わが国美術史研究の初期の段階において仏像表現のこの部分に注目したのは浜田耕作氏であったと思われる。大正五年(一九一六)の「寧楽朝以前に於ける彫刻の形式について」では、法隆寺金堂釈迦三尊像について「結跏趺坐せる両足より更に台座の前面を被ひて下垂せる異常なる衣裙の襞」と述べるが、さらに大正一〇年(一九二一)の「法隆寺金堂薬師三尊像について」(『聖徳太子論纂』所収)では、「中尊は結跏趺坐して其の衣紋は上方壇座の前に長く垂れて殆ど全面を被てゐる。此の全形は口の如く、其の一二に鱗形をなしてコンヴェンショナルの並行重累の線を呈してゐるのは、当代の佛像に殆ど通有である。」との記述がある。しかし、浜田氏の記述にはいまだ「もかけぎ」の用語はない。

降って昭和三年(一九二八)発行の平凡社『世界美術全集』第六巻では、田中一松氏が法隆寺の戊子銘銅造釈迦如来及び脇侍菩薩像のこの衣の部分を「裳掛座」と称しているが、同氏はまた法隆寺金堂の銅造薬師如来坐像のその部分について「二重の台座上に広く裾を敷き垂れ」と記述している。

昭和四年(一九二九)の源豊宗氏「飛鳥時代の彫刻」(『仏教美術』一三三)では、法隆寺金堂の釈迦像について、「かの裳懸座の如きが如何に線の遊戲に耽っている事であろう。」と記している。おそらくこの頃には裳懸座という語が美術史の世界で一般に使われ始めたのではないだろうか。

昭和六年(一九三一)の東洋美術特輯・日本美術史第二冊『飛鳥時代』では、内藤藤一郎氏の「飛鳥時代の彫刻」にこの語が多用されており、「所謂裳懸座」という記述も見られる。

そして戦後には、小杉一雄氏が「裳懸座考」(『佛教藝術』五号、一九四九年)と題した論文を発表した。この頃になると「もかけぎ」は美術史用語として定着したようであるが、用語の定着はかえって各作品ごとの裳懸座についての形状の認識と記述を研究者に怠らせ、その後の仏像様式の研究においても、形式上まったく異なる裳懸座を有している作品を論じていながら、少しもそのことへの注意が払われていないという結果すら生んでしまった。

しかし最近になって、ようやく裳懸座に対するより具体的な記述が見られるようになってきた。

石松は、「龍門古陽洞初期造像における中国化の問題」(『佛教藝術』一八四号、

一九八九年)において龍門石窟古陽洞の中國式着衣像について述べる中で、龍門石窟北魏期の裳懸座には古陽洞正壁本尊像および北壁第三層第一龕の如来像の「足首を見せない左右対称形」の裳懸座と寶陽中洞本尊像の「足首をあらわす左右非対称形」の二種類があり、前者は平面的絵画的な性質が強いのに対して、後者は立体的彫塑的で、結跏趺坐する足と衣文の關係が密である」と指摘した。

村田靖子氏は、「止利式仏像の服制についての一考察―結紐と裳懸座―」(『美術史』一三一号、美術史学会、一九九二年)、「美しき裳懸座の仏たち―麦積山に飛鳥仏の源流をもとめて」(『日本美術工芸』六五六号、一九九三年)等において、法隆寺釈迦三尊像にいたるさまざまな作例の裳懸座について形式の分類を試みている。

稲本泰生氏は「龍門寶陽中洞考」(京都大学文学部美術史学研究室『研究紀要』一三号、一九九二年)中で寶陽中洞正壁本尊像の裳懸座を古陽洞第三層第一龕如来像の裳懸座と比較し、後者が「統制感を与えるための幾何学的法則、という原理のもとに衣文が強制的に再構成されている」のに対して、前者は「布が現実においてみせる、柔らかで微妙な動きのエッセンスを残しつつ理想化・抽象化が図られているのであり、その結果儀容ばらない一種の自然らしさが獲得されている」と評言した。

(46) ただし、例えば五世紀前半に遡る可能性もある麦積山石窟第七八窟西壁塑造如来坐像、和平二年(四六一)銘の陝西碑林博物館蔵・石造釈迦如来坐像、さらにその後の太和期の金銅仏などに涼州式偏袒右肩で両足首を見せる作例もある。また敦煌莫高窟や炳靈寺石窟などの絵画作品を見ると、涼州式偏袒右肩で両足首を露出しているものが大部分であり、一般的な彫刻作品と絵画作品とは状況の違いが認められる。金銅仏でも光背背面に如来坐像の線刻画を表わす場合、例えば根津美術館蔵の太和十三年(四八九)銘金銅釈迦多宝二仏並坐像背面の如来像のように両足首を表わすものがある。

(47) 第六窟の年代についてはいま少し慎重な考察を加えてから、雲岡石窟全体の編年問題として将来自説を展開したいと思う。いまは第六窟の年代は、曇曜五窟開鑿後から洛陽遷都までの幅広い時期の中でとらえておくが、とくにそこに見られる如来像の特異な着衣形式については、インド式の通肩や偏袒右肩、および涼州式偏袒右肩よりもあとに現われるものであると認識している。

(48) この他にも第六窟の如来像が左手の掌を外に向けた与願印にするものが多いのに対して、これら第五窟の坐像は袈裟の端を執るものが多いこと、頭髮を平彫りとして毛筋を表わさないものがあることなど、第六窟如来像との違いがある。そ

してさらに、第五窟では胸前の紐を表わすものと表わさないものと二種類あるが、これもいずれもが徹底して紐を垂らす第六窟諸像とは異なる点である。さらにこの他にも様々な点において第五窟と第六窟とは相違点が認められる。二窟が果して本当に一対窟であったのかなど、なお検討を要する問題である。

(49) この第一一窟は、全壁ほぼ如来像は涼州式偏袒右肩が通肩の姿に表わされるものの、西壁中央の屋形式龕内に七軀と中心柱上層の三面(一面は菩薩交脚三尊龕)に二軀ずつ、やや唐突な感じで第六窟式袈裟を纏った如来立像が彫られている。

(50) 遷都後の造像は主に第二〇窟の西側の地域で行われ、さらに既存窟の外壁などでも行われた。ここに挙げたうち第三五窟については、窟の門口に延昌五年(五一六)銘の小龕があるという、窟自体の造営年代の下限と考えられる。李治國・丁明夷「雲岡石窟開鑿歷程」(『中国美術全集 雕塑編10 雲岡石窟雕刻』文物出版社、一九八八年)参照。第三〇窟も第五一A窟もこれとほぼ同じ、五二〇年前後に降るものであろう。

(51) 例えば洛陽の地元様式が存在、あるいは陝西方面との影響関係も想定できよう。注45石松前掲論文参照。

また、最近八木春生氏は、南北朝時代の摩尼宝珠について論じる中で、古陽洞初期の造営に携わったのは「雲岡石窟の完全な継承者でも南朝美術の影響を受けたでもない工人グループ」であるとし、具体的には「関中を含めた広い意味での中原の工人たち」であったと述べている。八木春生「中国南北朝時代における摩尼宝珠の表現の諸相」再論(『佛教藝術』二〇三号、毎日新聞社、一九九二年)。

(52) 古陽洞の南北八つの大龕中、七龕は涼州式偏袒右肩の如来坐像を中尊とするが、北壁の第一龕像は雲岡第六窟式袈裟で、しかも裳懸座が表わされている。この像は古陽洞奥壁本尊像にきわめて近く、制作時期もほぼ同じ頃と推察される。奥壁本尊像の年代は、左右脇侍像の周辺に正始二年(五〇五)の小龕があることから五〇五年以前と考えられる。温玉成「龍門北朝期小龕の類型と分期および北朝期石窟の編年」(『中国石窟 龍門石窟一』所収、平凡社、一九八七年)。

(53) 石松はかつて寶陽中洞本尊像の着衣について「裾の下にもう一枚筒状に布をまいており……」と述べ、袈裟の下に衣が二枚あることを指摘した。ただし、この時点ではフリル付きの衣の方を裾と見なしている。注42石松前掲論文。

(54) 注20参照。

(55) 注49温氏前掲論文。

(56) ただしペンシルヴェニア大学所蔵の北齊・天保二年(五五一)銘石造碑像に表わされる如来坐像(挿図20—f, 24)のように、懸裳の下縁をフリルがぐるりとめぐるものがある。後で述べる四川省博物館所蔵の成都万仏寺出土の石造像にも同様の例はある。

(57) その他に「子舜」像の前に立つ二人の侍女、司馬金龍墓漆屏(山西省大同出土)に描かれた故事人物図中の男女、洛陽東関出土の石造碑座側面に線刻された男性像など、北魏時代の人物像の衣服の裾にフリルの表現が見られる。

(58) 袈裟は、古代中国の祭服六冕の一つ。服制によって上衣と下裳の色やあしらわれる吉祥の紋章が規定されている。『隋書』礼儀志によれば、隋の文帝は北齊の服制を採ったが、それによると「衣」は玄(黒色)、「裳」は纁(浅紅色)で、「衣」の上には九種の吉祥紋、「裳」の上には藻、粉米、黼(斧)、黻(亞、弓)の形を背中合わせにした図案の四種の吉祥紋が表わされるという。いま隋時代のそれを確かめる美術作品を知らないが、例えば伝閣立本筆「歴代帝王図卷」(米国・ボストン美術館蔵)中の「晋武帝司馬炎」図では、武帝の下半身に纏われたフリル付きの服にその黻を含む何種類かの紋章が表わされている。この服が「裳」であろう。またその下にさらに白いスカート状のものがみえるが、これ自体も裳と考えるべきもので、高位の人物はこの簡素な裳の上にさらにフリル付きの裳を着けることが許されたものであろう。

なお本稿でとくにことわりなく衣と記した場合、上衣としての衣ではなく、服の総称としての「ころも」のことである。

(59) 第一四七窟像を含め、このタイプの如来像およびそれが安置されている窟の年代については、『中国石窟 麦積山石窟』(平凡社、一九八七年)が大部分を西魏時代とし北魏に入るものをきわめて少なく考えるのに対して、『中国美術全集 麦積山石窟』(人民美術出版社、一九八八年)はこの第一四七窟像をはじめとするかなりのものを北魏時代にまで上げて考えている。筆者も平凡社本はやや時代を下げすぎたように思うが、この点についてはさらに今後の研究課題としたい。

(60) 高五八cm、西安市查家寨子出土。

(61) この分類についてはすでに村田靖子氏による指摘がある。注42村田氏前掲論文「美しき裳懸座の仏たち―麦積山に飛鳥仏の源流をもとめて」。ただし村田氏はこの内の②について、それらの「源流」をガンダーラのタキシラやハッダの塑造如来坐像の懸裳に求めている。しかし、中国での裳懸座は、上半身の表現に明らかになように着衣の中国化と軌を一にして現われている。したがって、裳懸座を簡単

に西方伝来のものとみなすことにはうなずけない。

(62) 高一八cm。なお本像については、これを実見したことのある研究者は中国の内外を問わず非常に少ないものと思われるが、最近の報告「四川茂汶南齊永明造像碑及有關問題」(袁曙光、『文物』一九九二年第二期)では石像本体と銘文の部分とは別石であるという。重要な在銘の基準作であるだけに、石質、銘文の文字などについてわれわれ外部の研究者にも実見の機会が与えられることを期待する。

(63) 吉村怜『中国仏教図像の研究』(東方書店、一九八三年)、「止利式仏像の源流」『美術史研究』二〇冊、一九八三年、「南北朝仏像様式史論」『國華』一〇六六号、一九八三年、「南朝天人像の北朝及び周辺諸国への伝播」『佛教藝術』一五九号、一九八五年、「飛鳥様式南朝起源論」『東アジアと日本―考古・美術編―』所収、一九八七年、「龍門様式南朝起源論―町田甲一氏の批判に答えて―」『國華』一一二一号、一九八九年、「日本早期仏教像における梁・百濟様式の影響」『佛教藝術』二〇一号、一九九二年)他。

(64) 南京棲霞寺について、常盤大定・関野貞『支那佛教史蹟評解』四(一九二七年、佛教史蹟研究會)は、南朝・陳の侍中尚書令江総という人物が撰した「金陵攝山棲霞寺碑」に、南朝・齊の明僧紹が永明元年(四八九)に僧法度とともにその居士宅を捨て寺となしたとあることから、この頃の創建と考えた。また同碑に、明僧紹には仏龜造宮の意図があつたけれども果さず、第二子仲璋がその意志を継いで法度とともに「まず西峰石壁に坐身三丈一尺五寸、通高四丈の無量寿仏と倚高三丈三尺の二菩薩とを鑄造した」とあることから、いまわれわれが棲霞寺において見ることのできる大仏(三尊像)は、この記述にある像と考えた。吉村怜氏は上記常盤・関野両氏に拠りながら「永明年間(四八九頃)の造像である南京棲霞寺大仏」との記述をしている。吉村怜「龍門様式南朝起源論」(注60前掲)。

宿白氏も碑文にある三尊像がいまの三尊像であるとしながら、さらに唐の上元三年(六七六)に高宗によって立てられた「攝山棲霞寺明徴君碑」ほかの史料を合わせて検討し、棲霞寺が明僧紹と僧辯法の創建になること、仏龜像はまず明僧紹と法度の設計によって始められたこと、明僧紹は永明二年(四八四)に亡くなり、その子仲璋と法度があとを継いで造営を進めたこと、そして法度が建武四年(四九七)あるいは永元二年(五〇〇)に亡くなりさらに四九九年までには造営の理解者であった齊室の貴顕がいずれも亡くなっていることを挙げ、攝山無量寿仏及び二菩薩像の造営が永明二年以後、建武四年あるいは永元二年までの、要するに五世紀末期のことであつたと考えている。宿白「南朝龜像遺迹初探」(『考古

学報』一九八九年—第四期。

- (65) 吉村氏によれば、この棲霞寺大仏は、「近世の拙劣な補修によってはなはだしく美観を損ねているとはいえ、本尊の裳懸座や脇侍菩薩の蓮華座などに往事の偉容が偲ばれるし、本尊の堂々たる体軀、大きな頭部や手など、賓陽洞本尊とも共通する点が見てとれる。」という。そして龍門石窟の造営期には、北朝造像は南朝造像とほとんど完全といえるほどに同化していたのだという。吉村氏「南北朝仏像様式史論」(注60前掲)。吉村氏は「龍門様式南朝起源論」(注60前掲)においても繰り返し棲霞寺大仏を取り上げ、永明元年像の存在と併せて、まず南朝に裳懸座が発生しそれが北朝へ伝えられたと論じる根拠にしているが、相変わらず具体的な形状の認識作業が行われていない。

- (66) 龍門石窟北魏様式が当時の南朝仏教美術様式の影響のもとに生み出されたとする吉村氏の学説は、この石窟に見られる全ての要素を南朝起源と断定するところに最大の特色があるが、根拠として提示されるのは背景となる歴史観や文化史観ばかりで具体的な作品による論証が乏しい。その中で如来像の着衣の問題、すなわち吉村氏のいう「紳带式仏衣」や裳懸座に関しては、一応永明元年像や棲霞寺大仏などが作例として挙げられているようである。だが、裳懸座に関して言うならその形式的・様式的関連性を理解することは困難であろう。この点、今後吉村氏による概念論ではない、具体的な論証が期待される。なお、吉村氏の説く南北朝仏像様式史において最大の実証的根拠とされているいわゆる天人図像の南朝化・中国化の問題にも、図像の認識や論理の面において理解しがたい内容がある。本稿ではテーマを如来像の着衣に限ったので論及しないが、稿を改めて論じることにする。

- (67) 例えば『禮記』奔喪第三十四は、人の死に際しての作法を説き、遺体の東側に西面して坐り、哭泣して悲しみを尽くしてから髪を括り、肩脱ぎせよとする。「至於家入門左升自西階、殯東西面坐、哭盡哀括髮袒、降堂東即位西鄉哭成踊。」また問喪第三十五は、親の死に際しての作法として、はだしになることを説く。「親始死雞斯徒跣扱上衽交手哭。」

〔図版の出版〕

本稿で使用する図版のうち、挿図32以外の描き起こし図はすべて筆者両名が作成したものである。また写真による図版は一部筆者の撮影によるものを使用し、残りを既刊書から複写・転載した。以下にその出典(本号分)を記す。

- 図V-a、挿図49 『中国石窟 雲岡石窟 一』平凡社、一九八八年。
 図V-b 『龍門石窟の研究』東方文化研究所、一九四一年。
 図VI-a 『中国石窟 龍門石窟 一』平凡社、一九八七年。
 図VI-b 『MUSEUM OF FINE ARTS. BOSTON. CHINESE PAINTINGS. HAN TO SUNG PERIODS』HARVARD UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTES, 1933.
 図VII-a 『中国石窟 麦積山石窟』平凡社、一九八七年。
 図VII-b 『ARTS OF CHINA. Buddhists Cave Temples』KODANSHA INTERNATIONAL LTD. 1969.
 挿図45 松原三郎『増訂 中国仏教彫刻史研究』吉川弘文館、一九六六年。
 挿図47 『ガンダーラ美術 I 佛伝』二玄社、一九八八年。
 挿図48 『シルクロード・仏教美術伝来の道』(展覧会カタログ) 奈良国立博物館、一九八八年。
 挿図52、53 『特別展図録 金銅仏 中国・朝鮮・日本』東京国立博物館、一九八八年。
 挿図58 『中国美術 第三巻 彫塑』講談社、一九七二年。
 挿図66 『中国美術全集 雕塑編3 魏晋南北朝雕塑』人民美術出版社、一九八八年。
 挿図51-a 『雲岡石窟』第二巻 京都大学人文科学研究所、一九五五年。
 挿図59 『中国美術全集 絵畫編12 墓室壁画』文物出版社、一九八八年。
 挿図64 『中国美術全集 絵畫編17 麦積山等石窟壁画』人民美術出版社、一九八七年。
 (付記)
 本稿は、美術部第一研究室研究員岡田健と恵泉女学院大学講師石松日奈子の共同研究の成果をまとめたものである。
 本稿を成すにあたっては、龍門石窟研究所所長劉景龍氏、中央美術学院副教授王瀧氏、麦積山石窟芸術研究所所長孫紀元氏、陝西歷史博物館保管部長李域錚氏をはじめ中華人民共和國の多くの方々のお力添えを賜った。また英文レジュメ作成にあたって、米国・アムハースト大学サミュエル・C・モース氏の労を煩わせた。特にここに記して謝意を表す。