

仏像表現における「型」とその伝播（上）

—平安初期菩薩彫刻に関する一考察—

長岡龍作

はじめに

平安初期彫刻の菩薩像のうち、いわゆる狹義檀像様の作例として分類されるものの中に、天衣を中心とする着衣の動きに飛揚感や激しいうねりを伴った表現を認めることができる。彫塑においては、遊離した天衣は最も損傷を受け易い部位であり、当初のそれを現在まで保存している作例はきわめて少なく、この小論の考察の対象とすることのできる作例は限られてくる。その中であって、この時代の名品の何点かがその対象となり得る保存のよさを見せていることはきわめて喜ばしい。

法華寺十一面観音像の右手に軽くつままれた天衣、左手から垂下する天衣は、あたかも下からの風にあおられたかのような軽やかな翻りを見せる。頭部の両脇に付けられた銅板切抜きの髪の毛は前方から吹く風にゆるやかになびき、裙は脛に張りついている。これらは、大きく踏み出した右足によって示される身体の動きとともに、明確な動勢を表現している。

醍醐寺聖観音像は、天衣を含む着衣が強烈な動勢を主張している。両腕からうねりながら垂下する太い天衣の迫力ある動きと、背面における着衣の末

端が微妙に後方へなびくさまが、ともに、前方からの風を予想させる。

宝菩提院菩薩半跏像は、上記二像と異なり遊離する天衣はないが、体に密着した天衣が複雑にうねる粘り強い動きに特色がある。

以上の三像は、各像でややニュアンスの異なった表現ながら、動きある天衣、風に翻る天衣を表現している点で共通性を持っているといえよう。各像ともこの時代の時代性を典型的に伝える優品である。

ところで、近年、井上正氏の一連の論考によって、この種の動勢表現が、「風動表現」との概念とともに「呉道玄様」と位置づけられ、その視点に基づき法華寺像ほかの作例が、中国盛唐期の作例と考察されるに及んでいる。

唐代第一の画家と諸書に喧伝される呉道子の様式が彫刻へも及んでいる点に言及されたもので、仏像の様式理解に新しい視点を提示した先駆的研究として高く評価されるべきものであるが、従来の基本的な様式観を大きく覆すその論には、まだ考察すべき多くの問題があることも否定できない。

さて、この小論では、井上氏の説の意義と問題点を踏まえた上で、中国の画史・画論が述べる仏像制作規範について吟味するとともに、当該時代の仏像表現について「型」という視点を据えて考えることで、氏の提唱する「呉

道玄様」彫刻の実態をあらためて問い直してみたい。

一 井上正説の概要

井上正氏の「呉道玄様」・「風動表現」に関する論考のうち、その根幹をなす「法華寺十一面観音像と呉道玄様—檀像系彫刻の諸相4」によって氏の説を概観しておこう。まず氏は、『歴代名画記』他の中国の画史画論に語られる呉道玄についての記述に基づき、その作風を以下のように理解される。呉道玄は、「形似」にこだわらず「写意」を尊重する姿勢によって、対象に内在する「気」を観るものに感じさせる表現として「風動表現」を考案した。彼は、中国において古くからある、衣の先端を尖らせてあらわし、天衣や衣端を後方へ靡かせる表現を継承しつつ、より写生的な表現の中でこれを果たそうとした。氏は、他に、「呉道玄の様風」、「呉道玄の画風」と述べ、「呉道玄様」を、上記のように想定される呉道玄の作風（スタイル）を指すものとして扱われ、その指標を、「風動表現」に求められた。

続けて氏は、絵画における「呉道玄様」を伝える作例として、以下のものをあげ、

- (1) 麻布墨絵菩薩（正倉院宝物）
 - (2) 求聞持法根本尊図像（醍醐寺）
 - (3) 「随求陀羅尼神呪経」挿図（書道博物館）
 - (4) 仁王経五方諸尊図 五幅（醍醐寺）
 - (5) 四種護摩本尊眷属図像（醍醐寺）
 - (6) 東大寺戒壇院厨子扉絵
 - (7) 伝呉道玄筆・送子天王図卷（大阪市立美術館）
- これらを例証として、「動勢ある衣」という点を中心に、一部に描線と衣文

線の形状について、「呉道玄様」の輪郭を認識され、それは自然の風に吹かされるさまではなく、対象に内在する「気」をあらわした表現であるとの理解を示された。

上記の理解に基づき、まず、法華寺十一面観音像の作風を概観し、以下の諸特徴について述べ、それを彫刻における「風動表現」の実現とみる論拠とされた。

- (1) 踏割蓮華としないため、姿勢そのものには「歩み」を想起させる動勢は認められない。
 - (2) 銅板切り透かしの髪先が前方からの風に靡いている。
 - (3) 着衣は、下半身で、風圧を強く受け、裳裾とともに天衣は後方に流れ、その垂下部は風に吹き上がり、特に左方は末端に複雑な襞を畳む。その処理法は「蛇行する折れ返りの衣端によってU字形並行衣文部を包むようにする構成」と称すべきもので、同様の形式は「随求陀羅尼神呪経」挿図、求聞持法根本尊図像、仁王経五方諸尊図に見られる。
 - (4) 別材で彫られた垂髪は、耳の後ろを要とし、長い三個の輪に束ねられ、ダイナミックな動きを見せる。これに類する、肩の外側沿いに五聯の束とする形式のものが求聞持法根本尊図像にみられる。
 - (5) 法華寺像の耳上の髪を螺形とする形式は、単なる髪型ではなく、動感表現を基調とするものである。
- さらに続けて、「呉道玄様」彫刻の類例を以下のようにあげ、
- (1) 愛知・高田寺薬師如来像
 - (2) 宝菩提院菩薩半跏像
 - (3) 兵庫・中山寺十一面観音立像
 - (4) 醍醐寺聖観音立像

(5) 道明寺十一面観音立像

(6) 山形・宝積院十一面観音立像

(7) 京都・金剛心院如来形立像

(8) 道成寺毘沙門天立像

これらの作例の、着衣の動き、頭髮の動き、及び衣文処理を特徴点として、それを「呉道玄様」の範囲で理解された。

そして、以下の理由により、法華寺十一面観音像は唐人の作であり、盛唐期に呉道玄の画風を彫刻に移して制作されたものと結論づけられた。

(1) 頂上仏面の形状が唐風の作例に多い。

(2) 黒目に銅製の笠鉞式のもの打込まれている。

(3) 「呉道玄様」の、絵画から彫塑への移し替えが、完璧に行われ、完全に彫刻手法としてこなれきっている。「呉帯当風」がまったく難点のない形で表現されているのは、わが国人の制作とは考えられない。

(4) 肉身表現には現実感があり、衣と肉身との関係もリアルである。手指・足指の發ねにも動きがある。これらは、「氣」の表現をめざしたもので、わが国人のにわかには会得できる性質のものではない。

(5) 台座の透逸さは唐代工芸の手法の応用されたものである。

また、結びとして、「呉道玄様」の彫刻が檀像系の作例に多く遺る理由について、請来檀像を手本としたわが国の造像においては代用檀像として造られる場合が多いことと、白画に真骨頂を發揮した呉道玄の画風は彩色を用いない檀像にもっとも適合する性格を備えていると見なせることをあげている。

井上氏の説の意義は以下の点にある。

(1) 彫刻作例へも適用される「呉道玄様」という様式概念を提唱したこと。

仏像表現における「型」とその伝播(上)

(2) 絵画と彫刻とが共有する表現を明確に指摘したこと。

(3) 着衣の動勢があらわされる理由についてひとつの解釈を示したこと。一方、以下の点に問題を残すといえる。

(1) 「呉道玄様」の指標とされる「風動表現」の定義がやや不明確であること。すなわち、語義通りとすれば、風が動くさまの表現すべてを指すことになるが、「中国の伝統的表現を継承した写生的表現で、「氣」の内在をあらわすもの」とそれを限定して考えられる場合の、表現上の基準が不明確であること。

(2) 作例を通じて示される「呉道玄様」の範囲が、着衣の動勢、衣端処理、頭髮の動きと形式、描線と多面的であり、それらは様式概念としての「呉道玄様」を構成する要素とみなされるが、特に衣端処理や頭髮の形式は、「型」の問題をいうもので、一律に「呉道玄様」の範囲におくことには問題を残すこと。

(3) 「呉道玄様」の認められるとする絵画作例が、一つを除いて、すべて日本における転写本であり、その原本の制作時期を明確に特定し難いこと。

(4) その性格上、もっとも失われ易い描線のオリジナルな性質を転写本から類推し、「呉道玄様」の範囲で考えていること。

井上説の意義を尊重し、問題点に留意しながら、以下に、第一に中国、第二に日本における関連現象を概観したい。

二 中国画史にあらわれる仏画制作規範とその意味する範囲―当該時代との関連

1 仏画制作における「様」・「體」の輪郭

井上氏の論では、「呉道玄様」として、呉道子の作風⁽²⁾そのものを議論の中

心に据えている。氏の用いる「呉道玄様」という用語は、今日の意味での「呉道玄スタイル」を指すが、「様」の字義には、本来「スタイル（作風・様式）」という意味は含まれない。一方、中国の画史・画論の中では、画家名とともに一群の用語（「様」・「體」）を用いて、仏画を論じている。歴史的用語としての「様」と、今日の意味でのそれを区別して議論しなければならぬ点からいうと、井上氏の用いる「呉道玄様」という用語は誤解を招き易い。やはり、第一に考察すべきは、歴史的用法とその意味であろう。よって、ここでは、まず、中国の画史・画論中にあらわれるそれらの用語について吟味したい。

呉道子について最も多くを語る、『歴代名画記』（晩唐張彦遠）は、仏画制作に関して、「様」という語に画家の名を冠して、それを分類している。これらは、中国晩唐期の仏画制作及び鑑賞規範を示すものとして、きわめて基本的な用語と考えられるが、井上氏は、この用語の意味範囲については深く言及されておらず、また、従来も、さほど議論されてこなかったのは不審といわざるを得ない⁽⁴⁾。ともかくも、これらは、『歴代名画記』以降の画史においてなされる議論の範囲を枠付けるものとしても、特に重要な意味をもつと考えられる。

張彦遠は、『歴代名画記』巻第二、「叙師資傳授南北時代」の靳智翼の条において、
靳智翼師於曹、曹創佛事、畫佛有曹家様、張家様及吳家様。
と述べ、「畫佛」における三様を明確に指摘している。

「曹家様」、「張家様」、「吳家様」の内容にふれる前に、まず、「家」と「様」の字義から理解しておこう。ここでの「家」の辞書上の字義は、「技藝を以てたつ者」もしくは「学派」（『大漢和辞典』）や「学問や技藝の流派」

（『新字源』）として理解すべきもので、「〇家」は、ある画家の作風によって形成される流派性を意味するものといえる。つまり、この用語は、すでに画家個人の様式ではなく、流派化された表現について語るものである。「様」については、すでに稲木吉一氏によって、上代の日本における理解が詳論されている⁽⁵⁾。氏は、描かれたものとしての「様」を、日本での用例の検討から、形の伝承を前提とする制作の「下図」と「手本」の二通りの意味で機能するものとし、中国での同一の用例も指摘している。ここで考察すべき「様」は、そのような媒体そのものの意味で用いられていないことはあきらかであり、稲木氏の論中でもふれられる、「様」本来の字義として考えられる「形制方式」、つまり制作にあたって前提とされる具体的な「形」、すなわち「型」を意味する用法とみなせよう。いま、あらためて、『歴代名画記』での「様」の用例を通覧すると、描かれたものとして扱われる「様」以外に、作家名とともに用いられる「様」には、洛陽敬愛寺の大金銅香爐についていう「毛婆羅様」と、「陵陽公様」として彼の創始した瑞錦宮綾についていうものがある。これらもともに、それぞれの作家の個性に従う具体的な形と内容とする、「型」を意味するものと理解できる。

さて、これらの三家をそれぞれ誰に比定するかは、『歴代名画記』巻第五、「叙自古畫人名（晋）」における、

其後北齊曹仲達、梁朝張僧繇、唐朝吳道玄、周昉、各有損益、聖賢髣髴、有足動人、瓔珞天衣、創意各異。至今刻畫之家、列其模範、日曹、日張、日吳、日周、斯萬古不易矣。

の記述において、明確になる。ここは、戴逵、載勅、載顛三代の仏像制作を中心とする事跡を述べた後に、張彦遠の仏教絵画論をまとめた部分である。北齊曹仲達、梁朝張僧繇、唐朝吳道玄、周昉の名をあげ、今に至るまで、彫

刻家、画家がそれらを模範としてならべていることを述べている。この曹・張・呉が、先の曹家様・張家様・呉家様に対応することからそれぞれの名はあきらかとなろう。そこに周昉を加えて、仏画(仏像)制作の模範とされる四画家の名が示される。ここにいう「模範」は、仏画という同一分野における基準として共通の画家をあげる点から、「様」とのつながりを明確にもつものだが、その関係は、「様」を「模範」(手本)とするというように解せよう。

では、この仏画制作にかかわる概念である「様」はどのような範囲の内容として理解できるだろうか。ここで第一に考慮すべきは、それらは彫刻家と画家の二者によって模範とされると語られる点であり、第二には、「璽珞天衣、創意各異」とそれらを区別する具体的な基準を提示している点である。第一の点は、この概念が描線や構図等の絵画プロパーの表現に関わるものではないことを示し、第二の点は、基本的に尊像の装飾品・着衣等の形状に関わる概念であることを示している。すなわち、これらは、彫塑と絵画に共通して適用できる、仏像そのものの「型」を内容とするもので、具体的には尊像の装飾品の形、着衣の形等において差異を生ずる概念と推測できる。この理解は、「様」の字義そのものに正しく含まれるものといえる。

この点を、曹・張・呉・周それぞれの具体的な輪郭をあとづけながら確認してみる。

曹仲達は、北齊曹国の画家で、この四家の中ではその輪郭が最も理解しやすい。彼が、「梵像」・「外国仏像」を得意とする(『歴代名画記』)とされる点から、「曹家様」は、後代に生まれる古諺「曹衣出水」(郭若虚『図画見聞誌』会昌元年(八四二)〜熙寧七年(一〇七四)について記述する)が暗示するような、体に密着した着衣をあらわすインド的・西域的着衣形式を意味するもの

と考えられることはほぼ確実である。『歴代名画記』においては、「曹は仏事を始む」とまで語られるが、曹仲達の仏画の画跡としては、長安興善寺舍利塔内と開業寺の画が画題抜きであげられるのみである。また、『集神州三宝感通録』(唐道宣撰、大正新修大藏経第五二史傳部四)巻中には、「時有北齊畫工曹仲達者。本曹国人善於丹青。妙盡梵迹傳模西瑞。京邑所推。故今寺壁正陽皆其真範。」とあり、曹仲達の画を、「梵迹」(「梵像」に同じ)をよくきわめつくし、「西瑞(像)」を伝模したと評し、長安において推奨されたことを述べている。初唐の道宣(開皇一六(五九六)〜乾封二(六六七)年)の評句は、張彦遠よりはるかに曹仲達の時代に近いものとして重視しなければならぬが、「梵迹」・「西瑞」から類推されるものは、やはり上記の着衣形式である。張彦遠の時代に曹仲達の真跡が遺っていた可能性は低いが、この着衣形式が明確な「型」として継承されていた状況は容易に理解できよう。しかも、それは、北齊の曹仲達に起源するものではありえず、遡源すれば、グプタ期中インドの彫刻まで辿れるものであり、仏像制作における常套的な形式となっていることも明瞭である。⁽⁶⁾むしろ、この常套的な形式が、北齊の画家の名をもって語られることに、注目しなければならぬだろう。すなわち、それは、唐代における北齊仏像観を如実に反映するものと考えられるからである。

次に、周昉は、また周知のとおり、水月観音の創案者として知られる唐代京兆の画家である。『歴代名画記』は周昉について「菩薩端嚴、妙創水月之體。」と述べ、「水月之體」という用語を提示している。ここにいう「體」は、字義としては「すがた」と理解され、やはり、ある具体性をもった仏像の「型」を内容とするものと考えられる。『歴代名画記』中の「體」の用例のうち、「憐美之體」(巻五)、「安徐之體」(巻九)は、それぞれ、人物の可

憐で美しい姿、馬のおっとりとして静かな姿を意味するもので、「水月」を「事物の空幻な喩、人の精美な喩」（『大漢和辞典』）として理解すると、「水月之體」での用法はそれに近い。近年の研究に、周昉の水月観音図は、中国古来の高士図、神仙図を応用したものであると説かれて、「水月之體」は、安楽に坐す菩薩の姿勢とそれに付随する着衣等の形式として理解できる。この説は、上記四家の中で周昉が担う背景を際立たせ、そこに併記される理由を示す意味でも、十分納得のゆくものである。

張僧繇は、南梁呉中の人で、『歴代名画記』がひく張懷瓘の言によれば、「筆纒一二而像已應焉」、「象人之妙、張得其肉」とあり、簡略な筆線と、「肉」のある人体描写を特色とすることがわかるが、「張家様」の仏像表現の具体的な形式としての輪郭を、『歴代名画記』中からあとづけることは難しい。張僧繇の仏画を『歴代名画記』中にみると、江陵天皇寺柏堂の盧舍那佛像・仲尼十哲図、唐右常侍堅所藏の天竺二胡僧図、張家旧藏定光如来像、所在不明の維摩詰図、二菩薩図、行道天王図、摩訶仙人図、長安定水寺殿内の二神と三帝釈天図、洛陽天宮寺二菩薩図（江南請來）、甘露寺禪院三聖堂外壁神図、同大殿両頭菩薩十壁、同文殊堂外壁菩薩・神図があるが、尊格は如来、菩薩、天部、居士と全般にわたり、そこになんらかの傾向を見いだすのも困難である。『歴代名画記』のひく『続画品』には、「善図寺壁、超越群公、価等曇度、朝衣野服、古今不失、奇形異貌、殊方夷夏、皆參其妙」とあり、寺壁画を主とする画迹と、「朝衣」（貴族の装束）・「野服」（民間の衣服）という各種の服装、あるいは「奇形異貌」や「方殊夷夏」（他国・蛮族と中国）と多様な風俗をこなしたことが語られている。長廣氏の指摘のように、ここ（8）からも、張僧繇画には多種類の人物像またその群像表現があったことが想像される。ただし、一方で、彼は、呉道子がその後身であると語られる点か

ら、基本的な形式を、呉道子と共通するものと理解されているという捉え方もできると思われる。

以上の、三家に対して、「呉家様」はどのように、輪郭付けられるだろうか。無論、それを「呉帶当風」（『図画見聞誌』）の古諺に従って、着衣が風に舞う形式とすることは簡単だが、「曹家様」とは違い、呉道子の真跡を前提とした張彦遠の見解にはより具体性があると考えられる。『歴代名画記』が、呉道子の描く形について具体的に語る部分は、巻二「論顧陸張吳用筆」の「虬鬚雲鬢、數尺飛動、毛根出肉、力健有餘」で、人物描写において、長く巻いた鬚や高く結い上げた鬚髪が数尺にも及んで飛動し、毛根が肉から出るさまを描いて力動感があふれていることを伝えている。これらは、きわめてリアルな迫力をもった表現として理解される。また、そのあとにつづけて「巨壯詭怪、膚脈連結、過於僧繇矣」と述べ、人物表現の壮大で異様なさまと、写実性をいい、張僧繇よりすぐれているとしている。張僧繇を比較対象とするのは、「張、呉之妙、筆纒一二、像已應焉」という両者の筆使いの共通性ととも、表現上の類似を示すものであろう。呉道子の描く仏画の主題は、明記されるものでみると（表参照）、神もしくは鬼神と記される、仏教の尊格としては下位の天部が特に多い点と、大画面壁画にふさわしく、多様な人物表現によって構成される変相図が多くみられる点が特色としてあげられる。呉道子の活躍時と想定される開元・天寶期からすでに一世紀を経たこの時期に、どの程度まで正しく呉道子の真跡が選定されていたかについては、いささか問題も残るが、この傾向がこの時期の呉道子画認識を反映したものであることは間違いない。

他に、晩唐期の呉道子画認識を知るためには、『歴代名画記』と同時期の、『寺塔記』（晩唐段成式、大中七年（八五三））、『唐朝名画録』（晩唐朱景玄）に

よるべきであろう。

『寺塔記』は、平康坊菩提寺の呉道子の画壁を述べる部分で「因屋壊移入大仏殿。内槽北壁前壁上。呉道玄畫智度論色偈變。偈是呉自題。筆跡遒勁。如磔鬼神毛髮。次堵畫禮骨仙人。天衣飛動。滿壁風動。」とのべる。毛髮が「如磔」であるというのは、その飛散するさまをいうのであろうし、「天衣飛動、滿壁風動」は、呉道子画における飛動する天衣を明確に述べている。また、段成式は、景公寺の条で呉画に題して連句を寄せており、そこには「慘淡十堵内、呉生縱狂跡、風雲將逼人、鬼神如說壁」の一節があつて、呉画にあらわされる風雲の動きの激しさと、「壁から抜け出るがごとし」という迫真性に注目している。『唐朝名画録』は、「又畫内殿五龍、其鱗甲飛動」と述べ、人物表現ではないものの、呉道子の描く龍の飛動性をいい、また、『両京耆旧伝』をひき、「寺觀之中、凶画牆壁、凡三百余間、變相人物、奇蹤異状、無有同者。」として、呉道子の人物表現の多様性に触れている。

一方、天宝八年（七四九）に呉道子が描いた洛陽老君廟の五聖図を同年に実見した杜甫は、「冬日洛城北謁玄元皇帝廟」と題する詩の一節に「画手看前輩。呉生遠擅場。森羅移地軸。妙絶動宮牆。五聖聯龍袞。千官列雁行。冕旒俱秀發。旒旒盡飛揚。」（『杜工部集』¹⁰）と詠じている。「旒旒盡飛揚」は、行列が掲げた旒旒（はた）が風にひるがえる光景をさし、人物の着衣の飛動性とは関連を持たないが、きわめて写実的な描写を想像させる点で興味深い。この杜甫の詩は、呉道子と同時代の評言として重要である。

さて、「呉家様」を仏像の「型」として考えるためには、上のような呉道子画についての記述から類推してゆかなければならない。それらは、第一に飛動性を含む動勢を強くもつ表現、第二に写実性と迫真性を有するもの、そして第三に、尊格の範囲を、比較的下位の、動勢を強く示し易く、また動勢

仏像表現における「型」とその伝播（上）

をあらわすための天衣等の着衣をまとうものを中心とするという点にまとめられよう。この条件が、「型」というあり方に反映するとすれば、特に、第一と第三の点が強く作用するものと思われる。この過程を経て、「呉家様」という仏像の「型」が認識されたと考えたい。¹¹

このように、各「様」はもしくは「體」を、具体的な「型」として考えるべきことに加えて、これらが、一種の仏画の分類概念として機能している点も考慮されなければならないだろう。すなわち、「曹家様」がインド的、もしくは西域的な仏像の始源的イメージを強個にもつものに対し、「水月之體」が中国的かつ非仏教的なイメージを体现する点に对照性がみられることである。このことから敷衍すると、「張家様」「呉家様」は中国的かつ仏教的イメージを体现する分類概念と想像されるが、その点はあらためて述べよう。さらには、「曹家様」が示す着衣形式は如来表現に顕著にあらわれ、「水月之體」は俗形に近い菩薩表現に、「呉家様」は飛動すべき着衣をもつ、菩薩以下の下位尊の表現に適合すると理解できる点も考慮すべきであろう。ところで、『歷代名画記』巻第二において、「周」のみが、「○家様」の用語の範囲から外されていることの理由は、その非仏教性、もしくは仏画における非伝統性によるものかも知れない。

このように見てくると、これらの概念は、画家の作風自体と関連をもつものとはいえず、より広義の仏画制作規範としての意味合いを強くもつものであり、また、巨匠たちの名とともに語られることによって、その規範性がより強く認識されるという性質をもった、と考えることができるであろう。

晩唐の大中元年（八四七）から数年をかけてとみられる『歷代名画記』の撰述時期と張彦遠が述べる仏画が長安・洛陽の寺觀壁画を中心とするという限定された地域、また、張彦遠と仏教の関わりを考慮するならば、『歷代名

「画記」に示される概念は、会昌の廃仏直後における長安周辺の仏画制作に関する一般的な認識の反映として理解してよいであろう。

2 「呉家様」、「曹家様」の変遷

さて、これらの概念の下に理解された表現が、画家とのつながりを強固にはもたず、「型」としての意義が強調されてゆく過程を、『歴代名画記』以降の画史の語り方からも窺うことができる。

まず、『唐朝名画録』の盧稜伽の条には、「盧稜伽善畫佛、於莊嚴寺、與吳生對畫神、本別出體、至今人所傳道」とあり、盧稜伽が、莊嚴寺において、吳道子と対抗して神を描いた際に、別出の「體」を本としたと述べられている。ここにいう「體」は、さきに見た「すがた」の意ではなく、「画體」として用いられる、「様」よりは広義の概念として理解できる。⁽¹³⁾ この故事は、『歴代名画記』の盧稜伽の条にも類するものがあるが、そこに吳道子の弟子と述べられ、『寺塔記』には常に吳勢を学ぶと評される盧稜伽が、吳道子画と対照される「體」によって制作したこと、さらにそれが今日まで継承され続けていることを述べている。

次に、『益州名画録』（北宋黄休復、景德三年一〇〇六）の李暉の序がある。張玄の記事には、

前輩畫佛像羅漢、相傳曹様、吳様二本、曹起曹弗興、吳起吳暉。曹畫衣紋稠疊、吳畫衣紋簡略。其曹畫、今昭覺寺孫位戰勝天王是也。其吳畫、今大聖慈寺盧楞伽行道高僧是也。玄畫羅漢吳様矣。

とあり、「畫佛像羅漢」における「曹様」、「吳様」について述べ、それぞれが、「衣紋稠疊」、「衣紋簡略」という内容をもって語られる。これらは、既述の「曹家様」、「吳家様」と対応するものであるのは明らかだが、そこに仮

託される画家の名が曹弗興と吳暉とに変化している。また、それぞれの内容が、衣文の繁疎というきわめて単純なものに整理されていることもわかる。

ここに登場する盧楞伽が、『唐朝名画録』の盧稜伽と同一人物であるならば、晩唐において、吳道子画と別の「體」とともに語られた画家が、北宋には、「吳様」によって作画したと理解されていることになる。さらに、『清河書画舫』（明張丑撰⁽¹⁴⁾）卯集に引く『唐賢畫評』には、「盧衣出水、吳帶當風、二語精確、堪與詩家初口、芙渠彈丸、脱手昨對也。盧衣或作曹衣、盧即楞伽、曹乃仲宣也。」とあり、

「吳帶當風」の対として「盧衣出水」とする場合のあることも語られている。

『図画見聞誌』⁽¹⁵⁾は、「論曹吳體法」という一章をたてて、「曹」「吳」の二「體」を論ずる。そこでは、それぞれを『歴代名画記』のいう曹仲達・吳道子に比定すべきか、蜀僧仁顕の『廣畫新集』にいう曹不興・吳暉とすべきかを議論し、前者の説をとる。その中で、「唐室已上、未立曹吳」と述べ、「曹吳」の成立時期にふれているのは興味深い。また、「吳之筆」を「其勢圓轉、而衣服飄舉」、「曹之筆」を「其體稠疊、而衣服緊窄」と評し、後輩の謂として「吳帶當風、曹衣出水」の一節をのべるのである。ここでは、「様」が「體」へと変化して理解されている。この現象は、「様」のもっていた具体性が、より一般的な理解へと展開したことを意味し、⁽¹⁶⁾「吳帶當風、曹衣出水」の言い方は、着衣形式としての理解が、より単純なものとなったことを示している。「曹吳」を曹不興・吳暉にあてる説は、上記の『益州名画録』と一致し、また、「曹體」を衣文の密なことを中心に理解する点も共通する。一方、

「吳體」の内容は、着衣の飛動をいうものであり、『益州名画録』が簡略な衣文のみをいうのとは相違するが、双方とも、晩唐において理解された「吳家様」の範囲を端的に述べたものと見なすことはできる。さらに、『図画見聞誌』はこの章の最後に注として「雕塑鑄像、亦本曹吳」と記し、本章の当初

に前提とした、彫刻・絵画に共通するものとしての「體」の存在をあらためて確認する。⁽¹⁷⁾

このように、「歴代名画記」において示された仏画制作の四つの基準が、以後の画史においては、「曹」、「呉」の二「様（體）」として整理され、それぞれが衣文の密度と着衣の形態という単純な理解へと集約される過程が伺えるわけであり、また、そこに仮託される画家の名前も複数に変化しているのを見ることができ、この事実は、先に推定したように、それぞれの概念の下にある表現形式が、比較的単純な仏像の「型」を基軸とするものであり、また、画家自身の作風から離れたところに実態があったということを示すものといえるであろう。

3 「呉家様」の輪郭とその意義

以上のことを前提に、あらためて、「呉家様」について考えてみる。いま、試みに、それを単に「着衣の飛動表現」を基準として捉えようと、その範囲に分類されるべきものは、当然のことながら、きわめて多数存在する。その典型は、飛天（飛行する天）⁽¹⁸⁾であり、飛行にともない飛動する天衣があらわされる。井上氏の論によれば、「呉道玄様」の「風動表現」は、内在する「氣」によるもので、自然の風に吹かれるものではないとされるが、衣がなぜ翻るのかという点は、あくまでも解釈にかかわる問題で、形としての衣の表現に違いはない。少くとも、本稿における「呉家様」の理解の中では、その解釈を含むものではないと考える。よって、きわめて合理的な理由をもって翻る飛天の衣も、「呉家様」の範囲に分類されうる可能性はもつのである。すでに、長廣敏雄氏が詳論されたように、⁽¹⁹⁾連綿と続く飛天の展開史の中で、飛動する天衣は、その運動性を象徴する重要なモチーフとして継承され続けている。

仏像表現における「型」とその伝播（上）

る。

また、雲岡初期の菩薩像や麦積山北魏窟の菩薩像などにも、背後に大きく翻り、うねりを繰り返す天衣をまとう例が多数ある。⁽²⁰⁾ただし、それらは規則性の強いもので、あたかも図形として天衣の飛揚があらわされているかのようである。さらに、武装形や力士形の天部が、勢いよく風にひるがえる天衣をまとう例も唐代高宗後期の龍門奉先寺洞金剛力士像を代表として多数ある。⁽²¹⁾このような天部の天衣は、初唐期からあらわされ始めるとみなされるが、それらも飛天におけるものと同じように、その運動性を象徴する属性として長く表現されつづけるものである。

「着衣の飛動表現」という点で、看過できないのは、顧愷之筆と伝える女史箴図卷（唐模本／大英博物館）や洛神譜図卷（宋模本／フリーア美術館）、またこれらとの画風の共通性をみせる山西省大同石家寨北魏司馬金龍墓出土の屏風漆画列女古賢図⁽²²⁾に見られる人物の着衣の飛動表現である。これらは、非仏教的モチーフではあるが、日本の吉祥天画像（薬師寺）や銅板押し出し吉祥天立像（唐招提寺）等の俗装の天部像、あるいは龍門古陽洞の菩薩像⁽²³⁾などの仏教尊像とも共通する表現を示す点で、仏像表現との関連の深さをもつものである。

このように、飛動する着衣は、中国古来から仏教美術の中においても伝統的にあらわされ続けてきたものである。では、「呉家様」がそれとして認識される意義はどこにあるのだろうか。それを、呉道子の時代を基準に見るならば、敦煌画を例に、次のような傾向をうかがうことができる。一般に、初唐期、盛唐期において、天人や舞人には示される着衣の動勢とは対照的に、一般菩薩像の天衣は、飛動性と衣の質感において強烈な主張を示さないが、中唐以降の菩薩像には、着衣そのものにあきらかに意識された動勢と衣の質

挿図1 敦煌莫高窟第六六窟西壁北側菩薩立像

挿図2 敦煌莫高窟第一九九窟西壁北側菩薩立像

挿図3 敦煌莫高窟第一五九窟東壁南側化菩薩坐像

感の増大が認められる。試みに、菩薩像の典型例を並べてみると、初唐期の莫高窟第三二三窟南壁西側菩薩立像（『中国石窟敦煌莫高窟』第三卷六五図）、盛唐期の、第六六窟西壁北側菩薩立像（『同』同卷一六七図）（挿図1）、第三二〇窟西壁南側菩薩立像（『同』第四卷二図）等の天衣や冠縉は、きわめて細く、わずかにゆらぐが、激しい動きを伴わないのに対し、中唐期の、第一九九窟西壁北側菩薩立像（『同』同卷四九図）（挿図2）、第一五九窟東壁南側化菩薩坐像（『同』同卷八九図）（挿図3）、第三二〇窟甬道南龕奥壁仏說法図中の菩薩立像（『同』同卷一〇三図）等の天衣は幅の広いもので、末端にうねりを伴ったり、地上をうねりながら這うさまをあらわしている。着衣の動きが規則的ではなく、動きそのものに意味が生まれ、また、衣自身の存在感も増大しているのを認めることができる。

また、盛唐期の彫像を例にとって、菩薩と飛天における天衣

挿図4 陝西省博物館石造観音菩薩坐像

挿図5 同台座伎楽天

挿図6 清涼寺釈迦如来像内納入品弥勒菩薩像

のあらわされ方の対照性を見ることもできる。陝西省博物館石造観音菩薩坐像(挿図4)において、本体の天衣は、両肩下がりから体側に沿ってゆるく波打ちながら垂下し、大腿部後方から台座側方へまっすぐその先端を垂らし、強い動きを見せないのに対し、台座丸框の浮彫の伎楽天(挿図5)は、きわめて図形的ながら、強く飛動し、先端を半円弧型に処理する天衣をあらわしている。この例は、立体と浮彫という表現形式の違いを考慮しても、なお、盛唐期には、飛動する天衣が、飛天の属性として表現されていて、菩薩像においては、まだ強く意識されていないことを示すものといえる。

この傾向を考慮して、「呉家様」の意味と意義をあらためて問い直してみよう。先に前提としたのは、着衣の飛動表現を内容とし、比較的下位の尊格を中心にあらわれる「型」としての「呉家様」であった。それは、呉道子の事跡の傾向から類推したものだ、その傾向が生まれるに至ったのは、飛動する着衣そのものをより積極的に必要とするのだが、その範囲の尊格であるからに他ならない。さて、ひとたび、それが「呉家様」として認識された場

合、その「型」は尊格の範囲を越えて、ひろく適用される可能性をもってくるとは当然の経過といえよう。あるいは、呉道子自身の新しい試みとして、伝統的な飛動表現をより広い範囲の尊格へ適用したということを考えてもよいかもしれない。仏像表現において伝統的な着衣の飛動表現を十分な写実性と迫真性をもって表現した呉道子によって、飛動する着衣は、それ自身に重要な意味がこめられ、ひとつの「型」たる「呉家様」として認識されるに至った。伝統的には、比較的下位の尊格の表現形式であったものが、「型」として理解されるにもなつて、より広い範囲へと適用されるようになった。上に見た傾向は、このような経過のあらわれとして理解できるであろうし、その割期が、盛唐と中唐の間にあることもこの理解の傍証となる⁽²⁴⁾。

さて、ここで、「呉體」、「曹體」の理解と作品が確実に結びつく希有な作例を見て、これまでの考察を確認したい。

嵯峨清涼寺釈迦如来像は、東大寺僧裔然が、台州において優填王思慕の釈迦瑞像として完成し、請来したという由緒をもって、特に著名な像である。胎内には、多数の納入品が納められていたが、その中の、弥勒菩薩画像(挿図6)は、高文進の原画にもとづき、僧知禮が、雍熙元年(九八四)に刻したという版画である。この高文進は『函画見聞誌』にその名が見え、それによれば、彼は佛画・道教画に工であり、「曹呉兼備」と評されている点⁽²⁵⁾が、特に注目される。今、弥勒菩薩像に眼を移すと、そこには、まず「曹體」が明瞭にあらわされているのを見ることができ、中尊弥勒菩薩の着衣が、緊密な平行曲線によって描かれ、肉身への密着感をあらわしている。すなわち、これが、同じ『函画見聞誌』がいう「曹衣出水」の評句に当てはまる表現であることはいままでもない。さらに、「呉體」は、弥勒菩薩の頭上を舞う二体の飛天と、前方の両脇侍が示すものに、まず見える。二体の飛天では、そ

それぞれの運動の上昇・下降をあらわすために、天衣や裳裾、腰帯などが、下方あるいは上方へと細く長く伸び、ゆるやかに飛動する。また、両脇侍の天衣は、身体自身の非運動性にもかかわらず、地上に、ゆるやかにうねりながら伸びており、また着衣から垂れる細帯がわずかにゆれている。加えて、天尊の着衣にも、袖先が下からの風に吹き上げられるさまがあらわされているのを見逃せない。飛天の天衣の運動性は、中国古来からの飛天表現の伝統に正しく則ってあらわされているものと理解できる一方、両脇侍や天尊のそれは、身体の動きとは無関係に動いている点に、動きそのものに意味があることを示している。⁽²⁶⁾すなわち、ここにおいても、「呉體」は、中国における伝統的な表現を基盤として理解され、表現されたものであるのと同時に、天衣(着衣)の動きそのものをあらわす「型」として、動くべき合理的理由のない場合にも、尊像表現に適用されているのを認めることができる。また、尊に見るようなひとつの尊像に「曹呉」が合わせ描かれることは、すでに、これが一種の造形語彙として柔軟に機能していることを示すものといえよう。これらは、北宋期の「呉家様」理解とその実態を示す一例として認識される。

なお、先に仏画の分類概念として考えられるとした四家のうち、「呉家様」・「張家様」が中国的かつ仏教的イメージの体現と述べたことは、両様を類縁するものにとらえ、それを、先述したような仏像表現の伝統の中で理解した時に、⁽²⁷⁾蓋然性をもってくるといえるであろう。

以上、いささか長く論じたが、ここに至ってやっと、本稿の主題である平安初期彫刻の菩薩表現を語る前提が整ったといえる。すなわち、「呉家様」を、晩唐期に明確に自覚されていた仏像制作規範としての意義をもつものとして、また、他の概念との対照性をもつ、絵画と彫刻に共通する「型」とし

て捉えることにより、第一に、当該時代の日本と中国の現象を語る重要な指標に、第二に、仏像と仏画の共有する表現を考える際のひとつの基準に、それを据えることができるという点である。そして、それが、より具体的に意味をもってくるのは、どのようにそれは伝播するのか、という視点をもった時であろう。

では、具体的作品をあげて、考察を進めたい。(以下次号)

注

(一) 井上正氏の論考のうち「呉道玄様」、「風動表現」にかかわるものは以下の通りである。

「神護寺薬師如来とその周辺」(『土門拳・日本の彫刻2』一九八〇・三 美術出版社)

「愛知・高田寺薬師如来坐像について―檀像系彫刻の諸相3―」(『学叢』第6号一九八四・三)

「法華寺十一面観音立像と呉道玄様―檀像系彫刻の諸相4―」(『学叢』第9号一九八七・三)

「古密教彫像巡歴1―36」(『日本美術工芸』五八〇―六一五 一九八七・一―一九八九・一二)

「インド様と盛唐呉道玄様」(『人間の美術』4 平城の爛熟 一九九〇・二 学習研究社)

(2) 呉道子の作風に関する主な論考に、呉道子の芸術を支配する原理を、一般にいわれる「気」ではなく、「理」とし、彼の構想力に第一の芸術性を認め、その用筆も伝統的な遊糸描、鉄線描を基本としたものとする、小林太市郎「呉道玄と唐代の画論」(『仏教絵画史論攷』一九四七・一二 大八州出版)

があり、また、呉道子の筆法を、肥瘦ある筆線を用いた粗放体とし、彼を、中国絵画史の流れを形似主義から「写意」を基本とする表現主義へと転換させた巨匠として位置づける、

米沢嘉圃「白描画から水墨画への展開―中国の場合―」(『水墨美術大系第一巻 白描画から水墨画への展開』一九七八・一一)

米沢嘉圃「雲中麒麟図(絵紙)―呉道子の画風を偲んで―」(『国華』一〇七八

一九八四・二二)

がある。描線と彩色の問題を中心とするものに、

松本栄一「呉道子と著色」〔『国華』五八二 一九三九・五〕

がある。また、鈴木敬「中国絵画史」上(一九八一・三 吉川弘文館)は、客観的叙述によって、呉道子人物画の絵画史上の位置を的確に述べている。

(3) 第二章でふれる中国画史・画論等の刊本は以下の通りである。

『歴代名画記』(津逮秘書本、于安瀾編『画史叢書』所収)

小野勝年訳注『歴代名画記』(一九三八・二一 岩波書店)

岡村繁・谷口鉄雄訳「歴代名画記」〔『文学芸術論集』中国古典文学大系54 一九七四・六 平凡社〕

長廣敏雄訳注『歴代名画記』一・二(東洋文庫三〇五・三一、一九七七・三・一九七七・七 平凡社)

谷口鉄雄編『校本歴代名画記』(一九八一・四 中央公論美術出版)

『唐朝名画録』(王氏画苑本、于安瀾編『画品叢書』所収)

『益州名画録』(四川存古書局校本、『画史叢書』所収/王氏画苑本、中国美術論著叢刊)

『図画見聞誌』(四部叢刊本、『画史叢書』所収)

太田孝彦「『図画見聞誌』訳注稿」一〇一―一八 一九八三・三(一九九一・三)

『寺塔記』(津逮秘書本『西陽雜俎統集』抄出、中国美術論著叢刊)

小野勝年「中国隋唐長安・寺院史料集成」史料編・解説編(法蔵館、一九八九・二)は、『歴代名画記』「記両京外州寺觀画壁」、「寺塔記」の訳注を載せる。

(4) これらの用語に関する専論として、管見に上ったものは、以下の通りである。

滝精一「曹呉の二體」〔『画説』二五、一九三九・一〕

金維諾「曹家様と楊子華風格」〔『美術研究』中央美術学院学報 一九八四第一期〕

(5) 稲木吉一「上代造形史における「様」の考察」〔『仏教芸術』一七一 一九八七・三〕

他に、「様」の、特に日本における語義・用法に関わる主な論考のうち、古代におけるものでは、

平田寛「絵様と紙形」〔『国華』一〇一五 一九七八・八〕

中世以後では、

谷信一「日支絵画の媒介としての筆様」〔『室町時代美術史論』一九四二・八 東京

仏像表現における「型」とその伝播(上)

京堂)

武田恒夫「障壁画における画体」〔『美学』七六 一九六九・三〕

武田恒夫「筆様より画体へ」〔『水墨美術大系第九卷 等伯・友松』一九七七・一 一 講談社〕

島尾新「瓢鮎図の研究―大岳周崇の序に見える「新様」を中心として―」〔『美術研究』三三五 一九八六・三〕

がある。

(6) 金理那「新羅甘山寺如来式仏像の衣文と日本仏像との関係」〔『仏教芸術』一一〇 一九七六・二〕は、「優填王像衣文形式」として、甘山寺阿弥陀如来像の着衣形式を、西域・中国・新羅・日本に共通してあらわれるインターナショナルな特色として述べ、その変容の過程を概観している。また、サムエル・C・モース「薬師信仰と素木像」〔『図説日本の仏教』一九八九・三 新潮社〕は、如来表現における「インディアン・モード」を、面貌表現、体軀、衣文に認め、マトウラ―風衣文表現とそこから展開した各部位の量塊性の強調を意図するインド風衣文表現の、中国・新羅・日本における変容の過程を概観している。これらは、「曹家様」の具体相を示すものといえ、着衣と身体との関係をも内包する概念としての「曹家様」が、仏像表現の「型」として、継承、応用された過程を辿るものである。

(7) 山本陽子「水月観音の成立に関する一考察」〔『美術史』一二五 一九八九・二〕

(8) 注3長廣敏雄訳注本張僧繇論説

(9) 鈴木敬氏は、呉道子画に多く見られる変相図について、「画家個人の構想によって構図、構成等を自由に変えうる」ものとして選ばれた主題と考えられている(注2鈴木氏著書四の1)。本稿では、そこに加えて、人物表現の自由度を許容するものという点も考慮したい。

(10) 『杜抄陵集』に再録(佐久間節編『漢詩大観』中巻所収 一九三六・一〇)

(11) 鈴木敬氏は、すでに、「呉家様」が仏像の形態をさすものと考えられることに言及している(注2鈴木氏著書注46)。また、鈴木氏は、本稿の議論と直接は関わらないが、後世、一般に呉道子画と呼ばれるようになる圧倒的多数の観音像について、「呉道子画の原形はおそらく北宋末に近く蘇東坡周辺で出来上がったと推定される節がある」と述べる(同注47)。この点は、「呉家様」のその後の展開を考えさせるものとして興味深い。

(12) 注3長廣敏雄訳注本巻末解説

(13) 『唐朝名画録』中には他に「體」の用例はなく、『歴代名画記』の「體」の用例

のうち、「畫有疎密二體」(卷二)、「畫體簡細」(卷七)、「畫體周瞻(あまねくゆたか)」(卷七)等は、「體」を画面構成上の密度に関わる様式概念として扱ひ、「既華夷殊體、無以知其優劣。」(卷七)は、中国と外国との「體」の違いをいい、具体的な形態に関わる用語として扱っていると考えられる。王維が、「體涉今古」(卷十)と評される箇所では、広義の絵画様式の意として用いている。このように、「體」は「様」よりは広い概念として扱われるが、その意味内容の範囲は限定的ではない。

(14) 『清河書画舫』(乾隆二八年へ一七六三) 仁和吳氏池北草堂刊

(15) 『図画見聞誌』第一卷 論曹呉體法

曹呉二體、學者所宗。按唐張彦遠歷代名畫記稱、北齋曹仲達者、本曹國人、最推工畫梵像、是爲曹。謂唐吳道子曰呉、呉之筆、其勢圓轉、而衣服飄舉、曹之筆、其體稠疊、而衣服緊窄。故後輩稱之曰「呉帶當風、曹衣出水」。又按蜀僧仁顯廣畫新集、言曹曰、「昔然乾有康僧會者、初入呉、設像行道。時曹不興見西國佛畫儀範寫之、故天下盛傳曹也。」又言「呉者、起於宋之呉棟之作、故號呉也」。且南齊謝赫云「不興之迹、代不復見、唯祕閣一龍頭而已。觀其風骨、擅名不虛。」呉棟之說、聲微迹暖、世不復傳。謝赫云、「擅美當年、有聲京洛、在第三品江僧寶下也。」至如仲達見北齋之朝、距唐不遠、道子顯開元之後、繪像仍存。證近代之師承、合當時之體範、況唐室已上、未立曹呉、豈顯釋寡要之談、亂愛賓不刊之論、推時驗迹、無愧斯言也。雕塑鑄像、亦本曹呉

(16) 『図画見聞誌』中に「體」は多用されるが、「論畫龍體法」の章で、伝古大師の龍画について「觀其體則筆墨滄爽、善爲蜿蜒之狀。」として、「體」を、筆墨について、龍の形状についてを内容として述べ、その意味範囲を明確に示している。これは、「曹呉」の二「體」を、筆使いと着衣の形式として説明するこの章の内容と同じものである。

(17) 『図画見聞誌』が示す「體」の意味範囲のうち、筆使いに関わる部分は、雕塑に適用される際には、当然意味をもたないとすれば、この「體」を、「様」と同様に、やはり仏像の形態にかかわる概念として捉えることができる。

(18) 吉村怜「天人の語義と中国の早期天人像」『仏教芸術』一九三一九九〇・一
一)は、「飛天」を、漢訳經典中の用語としては「天人」とするのが一般的であることを述べている。本稿では、「飛天」の用例が皆無ではないことでもあり、伎楽天を含む、飛行する「天」(deva)を示す簡便な語として、その意で用いた。

(19) 長廣敏雄『飛行の芸術』(一九四九・七 朝日新聞社)

(20) 雲岡石窟第七窟主室南壁明窓東西側壁菩薩立像、同第一三窟南壁明窓東西側壁菩薩立像、麦積山石窟第八〇号窟左壁左脇侍菩薩立像、同第四四号窟正壁右脇侍菩薩立像(西魏)等の例がある。

(21) 永隆元年(六八〇)完工の龍門万仏洞正壁仏台座力士像(『中国石窟龍門石窟』第二卷第六九〜七二四)、開元十年(七二二)の山東省石塔第一層武装形天部・力士形天部像(SIREN "CHINESE SCULPTURE" PLATES35-537)等の例が多くある。

(22) 『山西大同石家寨北魏司馬金龍墓』『文物』一九七二年第二期

(23) 石松日奈子「龍門古陽洞初期造像における中国化の問題」『仏教芸術』一八四一九八九・五)は、列女図の婦人像がまとう带状布と古陽洞菩薩像の冠縉の形との類似を指摘している。

(24) 浅井和春「神護寺薬師三尊像をめぐって(一・二・三・四)」(『ミュージアム』三六二・三六三・三六七・三八八 一九八一・五・一九八一・六・一九八二・八・一九八三・七)は、唐招提寺薬師如来像にみられる着衣形式が、長安において流行するのは、開元末・天宝頃(七四〇〜七五五)と考えている。この着衣形式は「曹家様」の意味範囲に含まれると考えられ(注6)、ここに想定した「呉家様」の成立と時期的に近接する点は、「曹家様」・「呉家様」という「型」の主體的自覚が、盛唐・中唐を隔つ時期に生じたことをあらためて推測させる。

(25) 『図画見聞誌』第三卷 紀藝中人物門

高文進、從遇之子、工畫佛道、曹呉兼備。乾德乙丑歲、蜀平至闕下、時太宗在潜邸、多訪求名藝、文進遂往依焉。後以攀附授翰林待詔。未幾重修大相國寺、命文進徵高益舊本畫行廊變相、及太一宮壽寧院啓聖院、暨開寶塔下諸功德牆壁、率皆稱旨。又勅令訪求民間圖畫、繼蒙恩獎、相國寺大殿後擊塔天王、如出牆壁、及殿西降魔變相、其迹並存。今畫院學者咸宗之、然會未得其彷彿耳。

(26) 中尊に見る袖先の舞う形式は、古くは、雲岡石窟第六窟菩薩像にも見ることができ、これを、伝統的着衣表現として理解することもできる。

(27) 注4金論文は、「張家様」「呉家様」と「曹家様」を対比させ、それぞれを、伝統的な民族化した造型、外来影響の多く見られる造型として述べ、「張家様」「呉家様」を類縁する、中国的なものとして認識している。

〈表〉 吳道子事跡一覽

画題	所在
神鬼	薦福寺淨土院外西面
鬼神	菩提寺大殿内東西壁 千福寺塔院内西面内外、東西裏
鬼神・禮骨仙人*	湯園寺三門内 菩提寺大殿内槽北壁、食堂前東壁上 洛陽長壽寺門裏東西兩壁 洛陽甘露寺僧伽和尚堂外壁 興善寺東廊南第三院小殿柱間(工人装損) 興善寺中門内** 龍興觀大門内
神	興唐寺三門楼下 興唐寺小殿内 安國寺北院門外西壁 永壽寺(三門東*) 崇福寺西庫門外壁 青龍寺殿上東西 安國寺大殿東西壁 永壽寺中三門(『太平廣記』卷二二所引『畫斷』にも) 咸宜觀殿外東頭 資聖寺淨土院門外 薦福寺菩提院 安國寺殿内
(自題) 二神	洛陽相國寺(『宋高僧伝』卷二十六慧雲伝) 興唐寺院内次北廊・東向塔院内西壁 興唐寺次南廊 興唐寺小殿内西壁 安國寺内西壁
智度論色偶変*	菩提寺大殿内槽北壁、食堂前東壁上
消災経事*	菩提寺大殿内後壁
地獄	景公寺中門東壁
地獄壁**	景公寺
白画地獄変*	景公寺南中三門裏東壁上
地獄変相**	景雲寺
除災患変	洛陽福先寺三階院 洛陽天宮寺三門
日歳月歳経変	洛陽敬愛寺禅院内西廊(翟球成/開元十年(七二二)) 洛陽敬愛寺禅院内西廊(翟球成/開元十年(七二二))
業法差別変	安國寺殿内正南
仏像	慈恩寺塔北殿前窓間 千福寺繞塔の板上 興唐寺小殿内
菩薩	
菩薩・帝釈	

仏教表現における「型」とその伝播(上)

文殊・普賢**	慈恩寺塔前(『太平廣記』卷二二所引『畫斷』にも)
帝釈	景公寺西門内西壁
帝釈・梵王・龍神**	景公寺
天王・執爐大女*	千福寺塔院内西面内外、東西裏
帝釈天	安國寺三門東西兩壁
釈天	慈恩寺西廡下(『太平廣記』卷二二所引『畫斷』にも)
降魔・盤龍**	觀音寺(『圖書集成』博物彙編神異典卷一〇九所引『陝西通誌』)
觀音像・仏足跡	薦福寺西南院仏殿内東壁・廊下
行僧(未了)	資聖寺中三門南面(資聖寺中門窓間*)
高僧	千福寺塔院西廊
楚金和尚	洛陽甘露寺
僧二軀	洛陽宮殿内
玄元	興唐寺次南廊
郗后	安國寺北院門外壁
梁武帝	安國寺北院門外壁
真人	咸宜觀殿上窓間
東封図	洛陽弘道觀
五聖図	洛陽老君廟
五聖千官**	洛陽老君廟
老子化胡経事	洛陽老君廟(『太平廣記』卷二二)
明真経変	龍興觀殿内東壁
龍*	景公寺西中三門裏門南内殿
五龍	洛陽福先寺三階院
病龍	御史台(皇城內)殿中厅
山水	大同殿**
画題不明	慈恩寺塔下南門南北兩間、西門(自題)
(自題)**	慈恩寺大殿東軒廊北壁 光宅寺殿内(楊庭光とともに) 光宅寺下層窓下* 興唐寺西院(絹画) 興唐寺殿軒廊東面南壁 唐興寺金剛経院(『太平廣記』卷二二所引『畫斷』にも) 菩提寺殿内東西北壁(東、菩薩) 景公寺次南廊 安國寺經院小堂内外壁 安國寺東廊大法師院塔内(尉遲乙僧とともに) 咸宜觀三門兩壁、東西廊 咸宜觀西頭東西壁(楊庭光とともに) 總持寺南面外壁 五臺山法華院壁画(『宋高僧伝』卷二十一神英伝)

〈注〉無印は『歴代名画記』、*は『寺塔記』、**は『唐朝名画録』、他は()内に記載。地名表記のないものは長安所在。