

仏像表現における「型」とその伝播（下）

——平安初期菩薩形彫刻に関する一考察——

長岡龍作

三、仏像表現における「型」とその意義

前章での考察では、「様」あるいは「體」という用語によって示される、

絵画と彫刻に共通する「仏像の型」を問題とした。本来、そこで論ずべき

「型」とは、仏像の形状一般を含むことにならうし、絵画と彫刻とに共通す

るといふ条件を考えれば、二次元的な情報に還元でき、図形的に認識しやす

い、仏像の姿勢・体型、着衣と衣文、装飾品の形状がその意味範囲に入っ

てくるであろう。しかし、すでに示したとおり、その中では特に着衣がひとつ

の指標となつて、仏像の型の弁別を可能としている状況が窺われる。特に、

『歴代名画記』以降の画史では、「呉家様」・「曹家様」が、「簡略」「稠疊」

（『益州名画録』）とされる衣文の表現法に関わるものと、「衣服飄舉」「衣服緊

窄」あるいは「呉帶当風、曹衣出水」（『图画見聞誌』）という着衣の形態に関

わるものとして理解されている点は留意されてよいであろう。今、上述の議

論を前提として、平安初期彫刻の着衣表現について見、型として考えるべき

着衣のあり方とその伝播の様態、そしてその機能について考察したい。本稿

の冒頭にあげた三像は、着衣に特色をもつ点で共通性をもつが、それぞれの

表現はニュアンスを違える。まず、三像の着衣表現からみてゆく。

1、法華寺十一面観音像・醍醐寺聖観音像・宝菩提院菩薩半跏像の着衣

法華寺十一面観音像（挿図7・8・9）は、体幹部の大部分を一材から刻み

出し、右手先の天衣を別材で矧ぐが、左手から垂下する天衣は同材を割離し

たもので、⁽²⁸⁾左右とも当初の造形をそのまま伝えている。本像の天衣は、軽や

かな動きを見せている。右手に軽くつままれた天衣は、その先で、鋭角的な

布端をあらわしながら、一度ゆるやかに反転した後、鋭く屈曲し、上方に再

び鋭角的な布端をあらわして、先端部が「紡錘形の外形の縁部を波状にたた

み、中に襷をあらわす形式」（以下に述べる「形式A」）で処理される。左手

から垂下する天衣は、同様にゆるい反転と鋭い屈曲を繰り返し先端はより

ぎやかな同形式で処理される。本像の天衣が、平板な板状のもので、前後の

動きをとまわず、同一平面上で屈曲する点にも注意しておきたい。また、

脛では前方からの風に張り付く裙の密着感を、きわめて規則的な「翻波式」

衣文によってあらわしている。この像で特記すべきは、頭部の両脇に張り付



挿図9 同背面

挿図8 同側面

挿図7 法華寺十一面觀音立像



挿図12 同背面

挿図11 同側面

挿図10 醍醐寺聖觀音立像

現していることである。類例のさほど多くない銅製垂髪の特徴を十分に活かした表現といえよう。本像の表現上の主要な特色である動勢は、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、この技法によっても、明確な意図のもとに実現されているのを認めることができる。

醍醐寺聖観音像（挿図10・11・12）は、天衣垂下部、両手（手先を除く）、蓮

仏像表現における「型」とその伝播（下）

挿図14 同側面

挿図13 宝菩提院菩薩半跏像

むかう。左方の端部は渦巻状をなし、右方のそれは太めの「紡錘形の外形の縁部を波状にたたみ中に襷をあらわす形式」である。本像では、髻の髪束の流れ、地髪後頭部下縁、両肩上の天衣の背面部下縁、裙折返し部の上段（もしくは腰布）、下段の背面部下縁、裙背面部の下縁、はてはもみあげの下端に至るまでが、後方へとなびくさまをあらわしており、あきらかに前方からの「風」の存在が意図されている。右膝を軽くゆるめて腰をわずかに左にひねる身体自身の動きはさほど顕著ではないが、胸を張り、顔をあげる姿勢には、昂然として風に吹かれるかのような印象がある。

宝菩提院菩薩半跏像（挿図13・14・15）は、頭頂から、左右手前膊半ばまでと蓮肉・着衣を含んで、右足半ばまでを一木から刻みだし、内刳はおこなわない。左右足指先、左手首より先を後補とする。本像の天衣は、右肩から正面をまわり、左前膊部にかかった後、膝頭をひとまわりして、その下にはさまれて消失し、一方、右肩から背面にまわる部分は、斜めによぎって左上膊部に至り、台座正面をカーブを描いてわたった後、右前膊部から外側に垂れ、右大腿部下にはさみこまれて消失するというような、複雑な動きをみせ

挿図15 同背面

肉までを、一材から刻み出し、内刳りをおこなわない。本像における着衣は、太く重厚な天衣自体に特色があり、特に左右手から垂下する部分の端部の太さが甚だしい。また、全身にわたる襷の鑿痕をのこす鎬だった彫り口も特徴的である。天衣は、後方へとゆるやかになびき下方で反転して前方へ

挿図16
東大寺八角燈籠火袋音声菩薩像(尺八)

挿図18 同(銅鈸子)

る。この像の着衣で、特に異色なのは、斜めにかかる条帛の正面垂下部が、腹部前方をよぎる天衣の下方を通って、左足ふくらはぎ上にまで至るほどの長さがある点である。その端はC字型に屈曲して終っている。また、裙は台座前半部を覆うようにまとわれ、その下にあるべき蓮華の外形を、布を通してあらわすという巧みな写実性をみせている。背面では、天衣と条帛とがX字状に交差し、意匠性を発揮する。このように、これらの着衣表現は、複雑かつ写実的で、前二像にみるような凶形性はまったく感じさせない。一方、

着衣の各所で、そのへりが不自然に浮き上がるのを認めることができる(右脇腹条帛下縁部、右膝上天衣縁部等)。下方からの風にはためくさまを表現するものかとも考えられるが、それは微妙なものである。身体は、上半身は直立し、また半跏という姿勢もあつて動勢は示さない。

挿図17 同(横笛)

これらの像は、一般に檀像彫刻と分類されるが、その概念の範囲はいまだ明確で

はない。しかし、少なくとも、初期の檀像彫刻(法隆寺九面観音像、東京国立博物館多武峰伝来十一面観音像、神福寺十一面観音像)とは、完全に異質な表現であることは確かであり、その点をはっきりと示すのが、上記したような着衣表現と動勢表現である。いいかえれば、動勢をあらわすものとして着衣が表現されているともいえよう。

2、菩薩表現における着衣の「型」

さて、このような動勢ある着衣を、井上正氏は白描画像との関連で語られた。しかし、井上氏のあげる白描画像は、田辺三郎助氏も指摘するように、⁽²⁹⁾必ずしも原本の制作時期を明確にするものではなく、また、仮にそれが特定されたとしても、転写過程の吟味なしに、そこから原本を類推することはきわめて危険である。むしろ、転写本たる性格を重視して、転写時に何が継承されているか、をそこに見るべきであろう。

よって、ここでは、まず、これらの白描画像のうち特に醍醐寺本仁王経五方諸尊図(東寺本にみる形式も完全に同一である)と類似する古例をあげ、第

一に着衣の飛動表現、第二に各部位の形について考察することとする。

東大寺大仏殿前の八角燈籠の火袋には、つとに有名な銅製浮彫の音声菩薩像（挿図16・17・18）がある。八角燈籠は、正倉院文書中の「造燈炬料」（天平勝宝三年・七五）の記事にあたるものとされ、大仏開眼時の制作になると考えられている。音声菩薩は、後補の一面をのぞき三面が現存し、それぞれは、奏する樂器の尺八、横笛、銅鉞子によって区別される。これらの低浮彫という表現形式は、奥行きに比して平面的な広がりをより大きくもつ点で、きわめて絵画に近いものといえる。

第一の着衣の飛動表現は、各像の、天衣及び冠縉に顕著にあらわれる。巾が広く、厚手の布質の天衣は、表裏を返ししながら、きわめて不規則に、いい

仏像表現における「型」とその伝播（下）

挿図20 同北方摧一切魔怨菩薩

挿図19 醍醐寺本仁王經五方諸尊図
東方普賢大聖

のとして、中国古来の飛天表現の伝統に基づくものではあるが、着衣そのものにより強い存在感があらわれ、自由な動きが強調されている点は注目されなければならない。

第二の各部位の形状において、井上氏のいわゆる「蛇行する折り返りの衣端によってU字形平行衣文部を包むようにする構成」の衣端処理形式（形式A）が、東大寺像横笛（挿図17）の天衣の左方の垂下部下端に見えている。その形はやや巾の太いものだが、同じ構成原理に従って意匠化されている。衣端処理という点では、東大寺像銅鉞子（挿図18）の左右の天衣の下端と醍醐寺本の東方普賢大聖（挿図19）の右方天衣の下端が、ややゆがんだ銀杏の葉型の外形とする（形式B）部分にも、相似する形が見える。³⁰ 着衣の

挿図22 正倉院漆仏龕扉第一扇
梵天像（描き起し）

挿図21 同南方宝虚空蔵菩薩

かえれば自然に、下からの風に吹かれるように激しく回転している。この不規則な回転は、醍醐寺本の各尊のそれときわめて近似したものといえるだろう。各像が乗る蓮華の下には雲気があり、雲にのって飛来する飛天としてあらわされているのを見ることができると。着衣の飛動は、その運動性を象徴するもの

形の類似として、例えば、普賢大聖の条帛が右わき腹で極端に幅広くなっている部分や、北方摧一切魔怨菩薩（挿図20）の右肘右方で、天衣がU字形にたわむ部分などは、東大寺像横笛に似た形を認めることができる。

第二の点では、さらに、正倉院漆仏龕扉第一扇の梵天像（挿図22）でも、先の「形式A」の衣端処理が右天衣下端に見え、また、冠縉垂下部の中途が鋭角的に屈曲する形は、醍醐寺本北方摧一切魔怨菩薩や南方宝虚空蔵菩薩（挿図21）の同所に見える形と共通する。加えて、同図は、南方宝虚空蔵菩薩の天衣の着衣法とはほぼ同一のそれを見せる点でも注目される。すなわち、両肩から垂下する天衣の右方部分は、体側に沿って右前膊部にかかったのち垂下し、左方部分は、腋下から背後にまわり、下半身右側方から正面へまわってゆるくたわみながら左前膊部へいたり、同部にかかって側方に垂下する。宝虚空蔵菩薩には、この形式の左右を反転したのが見え、左方の天衣が左前膊部にはかからない点でやや相違しているが、この着衣法は菩薩像における類型的なものではなく、その点からも両者の共通性は明瞭である。

このように、仁王経五方諸尊図に見える形式が、天平期の絵画に原形をもつことは重要である。それは、第一に、仁王経五方諸尊図の図様の成立過程と御筆様という伝承についての考察になんらかの材料を提供するという点において、第二には、これらの形が数度の転写を経ても失われず、天平から平安・鎌倉時代へと継承されていることを示すという点においてである。ところで、錦織亮介氏は、仁王経五方諸尊図の転写過程で失われた南方を、珍海が、北方を本に作画したことを推測されているが、両顕教菩薩の着衣は一部相違しており、上記したように、南方の宝虚空蔵菩薩の着衣形式は正倉院梵天像との類似をみせている。仮に、珍海が基本的な図像を北方によったとしても、その際には別種の着衣の型を導入したものとみられ、そこに、天平以

来継承されているある種の型を操作しながら菩薩表現をなす作画態度を見ることが出来る。

ところで、上にふれた「形式A」の衣端処理については、すでに泉武夫氏が「くびれのある紡錘形」として応徳涅槃図の金剛力士の着衣と醍醐寺本仁王経五方諸尊図の類似点として指摘し、他にも類例をあげており、さらには、敦煌莫高窟第159窟東壁南側化菩薩坐像（挿図3前号参照）や、唐代の金銅観音菩薩立像⁽³³⁾、あるいは統一新羅時代の甘山寺石造弥勒菩薩立像にも用いられているのを見ることが出来る。また、正倉院梵天像に見た冠縉の鋭い屈曲部についても、泉氏は、醍醐寺本と醍醐寺八大菩薩図像のうちの観自在菩薩の天衣との共通点として指摘している。⁽³⁴⁾

このように、これらの形は時間と空間を越えた、いわば仏像表現における常套句とでもいえるべき有りようを見せている点に着目したい。それは、この形の伝承の容易さという面を強調するといえるだろう。そして、日本において最も初期的にそれを示す東大寺音声菩薩像は、中国の飛天表現の伝統に則つたものと見なされることから、その成立背景に濃厚な中国影響を認めることができ、これらの形は音声菩薩制作時期に、中国より移入されたものとみてよいであろう。しかし、中国起源のものではあっても、互いに形としての相似性を顕著に見せる日本所在の各例は、やはり日本という限定的な環境において相承され表現されたものと見なすべきであり、継承されることにより、より多用され、型としてのあり方を顕著に示すようになるという傾向を考えるべきであろう。

さて、上記では、第一の点で、飛動觀念の造形化という面における着衣の飛動様態の共通性をいい、第二の点で、きわめて図形的な面での相似性を示す各部位の形と、ひとつの型として理解できる着衣法について述べ、両者を

一応区別したが、第一の飛動表現も、例えば仁王経五方諸尊図において、醍醐寺本と東寺本とが敷写しという転写方法ゆえに天衣の動きに至るまで完全な一致を示しているように、伝承性を根底に有する白描図像という媒体の中では、ひとつの図形としてあらわされているのを見ることが出来る。このことは、仏像表現における着衣の飛動という抽象性が、ある形として認識されて表現され、型として継承されるというあり方を示唆するものであろう。また、上述の各部位の形は、パーツとして、飛動する天衣（着衣）の表現を構成していることから、それらとともに、着衣の型の一部として、一括して考えてよいと見なされる。

このような型の初出例として考えられる音声菩薩像は、また、例えば、同時期の作と見られる東大寺蓮弁線刻画の菩薩像に比しても、その天衣の表現に、より重厚な質感をあらわし、強い動勢を示している。この点は、中国における変化のありようを日本でいち早く実現した先進性を示すものといえ、同像の持つ意義は改めて捉え直されなければならないと思われる。日本において、当初このような飛動性の強い天衣をあらわしえた表現形式は、絵画・

象とともに、天衣の飛動を立体において表現することの難かしさからも容易に推測できよう。

法華寺像の衣端処理法を上述の「形式A」として、仁王経五方諸尊図の菩薩、あるいは求聞持法根本尊図像（挿図23）との類似をいう井上氏の着眼は正しいものであるが、すでに見たように、それらは仏像・仏画における衣端処理の常套表現として考えられなければならない。さらに、法華寺像の左右の天衣の中途が鋭く屈曲して翻るさまをあらわすのは、先に正倉院梵天像や醍醐寺本仁王経五方諸尊図の冠縵に見たものと同じ形である。このように、法華寺像の天衣が示す飛動表現はきわめて図形的なものであり、それはむしろ絵画表現から型として継承されたという面が強い。この想定には、法華寺像の天衣自体が平板で、前後への動きを見せないことも理由となる。また、田辺氏も指摘するように、⁽³⁶⁾法華寺像の両脛前の「翻波式」衣文はきわめて規則的なもので、形として整えようとする傾向が濃厚に認められる。そこにも、上述のような図形的な一面を認めよう。井上氏のいう、法華寺像の垂髪を肩上で三つの輪として束ねるといふ処理法は、求聞持法根本尊像のそれよりは、東大寺音声菩薩像銅鈸子（挿図18）・横笛（挿図17）のそれとむしろ近い形式（東大寺像では輪は二個）で、それを彫像において立体的に表現したものと見られよう。

挿図23 醍醐寺求聞持法根本尊図像

浮彫であったと見なされる。そのことは、それを顕著にみせる作例が、上述したものの他に頭塔三尊像のうちの西面第一層中央の脇侍菩薩像等があげられるように、⁽³⁵⁾絵画・浮彫に限られているという現

一方、立体的かつ重厚で存在感の強い天衣を有し、後者の点では東大寺音声菩薩像に近似する表現を示す醍醐寺聖観音像においても、その衣端処理は図形性をもつものである。醍醐寺像の左方天衣の下端はやはり「形式A」によって処理されており、右方下端は渦巻型となっている。このような天衣の処理形式の組合せは、正倉院蘇芳地金銀絵箱第二十六号蓋裏童子奏楽図（挿

▲挿図24 正倉院蘇芳地金銀絵箱第二十六号蓋裏童子奏樂図

◀挿図25 広隆寺聖観音立像



図24)に同じものが見える。さらに、醍醐寺像と形式上においてかなり類似する作例が存在することも見逃せない。広隆寺聖観音像(挿図25)がそれ⁽³⁷⁾で、両者には、天衣の縁部のめくれの形、裙の折返し部の輪郭、裙の折返し部や足首部の下縁がわずかにめくれている点、裙打ち合せの形状、もみあげ下端のわずかなカーブ等が共通して認められる。これらは、皆、像の表面処理の形式であり、そこから両像に共通する平面的な型の存在を予想することは可能である。

このように、これら法華寺・醍醐寺像は、平面的表現へと還元できる、いわば絵画的な型を前提として造形されたと思わせるふしが多分にあり、特に、法華寺像における天衣の動きはその飛動性をも形式として継承していると思なされる。しかし、一方で、法華寺像は毛髪の、醍醐寺像は着衣のなびきによって、動勢表現を三次元的に実現し、また、両像とも、人体表現とし

ての動き、比率、及び量感においても、十分な立体性とりアリティを獲得している。すなわち、両像の作家は、そのような型を、いわば造形語彙として十分に理解した上で、それを、立体としての仏像が表わすべき文脈に沿って、彼自身の造形感覚もしくは両像に固有の造像環境に従って主体的に活用している、と認められるのである。このように考えれば、法華寺像が日本の造像環境の中で、天衣の飛動性を含めた動勢を立体として十全に表現しうる条件は十分にあるものといえ、特に日本の絵画作例との形の相似を明瞭に示す点は、日本での制作になることを積極的に示している。

以上のような日本の彫刻・絵画作例がともに、平面的な内容をもつ型を、制作の前提、すなわち規範としていると想定されることは、とりもなおさず、前章で考察した晩唐期の仏画理解の枠組みが彫刻表現へも適用される規範となっているという現象と同じ、むしろそれをより先鋭的に体現するものといえよう。また、それらが「着衣の飛動表現」を示すものであれば、「呉家様」のもとに理解された中国での表現との関わりが十分考慮される。

ここで注意すべきは、中国において画家の名前とともに理解され続けた飛動する着衣の型に、日本においては、現段階で、なんらかの名前が付されていた形跡を認めることができないという点である。このことは、その型が、中国において「呉家様」として担っていた意義とはまったく無関係に、日本では単に飛動性を示す造形語彙としてのみ受け入れられ、継承されていったことを示すものといえよう。ただし、一步考えを進めると、それが中国起源のものである以上、その源流—中国を象徴するイメージというより積極的な

役割を担っていたであろうことも想像できるのである。

冒頭に述べた三像のうち、宝菩提院像について、これまでふれることがなかったのは、上述したような文脈に素直にあてはまらないためである。同像は、法華寺像や醍醐寺像に見たような凶形性を顕著には見せていない。確かに、背面における天衣と条帛のX字状の交差は、凶形的な特徴点として理解できるが、それ以上に、全体の着衣の複雑な表現が完璧な三次元性を有しながら実現されている。この像において、着衣は主要なモチーフとしてあらわされ、その表現には明瞭な動勢が示されているが、そのあらわれ方はあくらかに前二像とは相違している。その相違は、いかえれば、平面的な型を制作の前提として想定しにくいという点に認められるが、着衣表現における質

挿図26 宝積院十一面観音立像

感と動勢の増大という点が中国での現象を正しく反映しているとするれば、同像のあり方は、日本作としてよりも、むしろ中国作として考えるべき特徴を強く示していると見なされる。同像の着衣の各所に見られる不自然なめくれが、着衣の飛動を意味するものだとすれば、「型」としての理解以上の、より本質的な意味の付与がそこに認められるように思う。

他に、類似する着衣形式をもつ像に、山形宝積院十一面観音像(挿図26)があるが、この像は、むしろ逆に絵画的な型を前提として制作されたと思われる特色がある。この像についてはかつて考察し⁽³⁸⁾、その凶像的特徴が比叡山前唐院に存在した請来檀像の影響下にあることから、造形的な特徴も同じ文脈にしたがって理解した。その際、各部の形式が中国起源として考えられることを指摘したが、いま、上述の議論をふまえて述べるならば、同像におけるそれらの特徴は、絵画的表現へと翻訳可能なものが多く、型として理解すべきものといえる。前唐院像と宝積院像との影響関係は直模といえるほど緊密なものではないことから、両者の間には絵画的な媒体への翻訳を介在させて考えるのが最も適当であろう。

このように、宝菩提院像と他の作例の対照性によって、この時期の檀像様と分類される作例の共有する特色が際立ってくるという状況を認め得るよう

挿図27 清涼寺釈迦如来像

挿図28 同側面

に思われる。

3、仏像表現における「型」の伝播とその機能

ここで、仏像の着衣が示す型を、その伝承過程と機能という面において考察するために、それが理解しやすい如来表現における場合を見ることとする。

ここで取り上げるべき作例は、先にその胎内納入品について見た嵯峨清涼寺釈迦如来立像（挿図27・28）である。同像が示す、緊密な平行曲線によって構成される衣文線と肉身部への密着感とからなる着衣の形式が、前章において考察した、中国画史中に語られる「曹家様」の輪郭に適合し、また胎内の弥勒菩薩画像に似た形式とも共通することから、それを「曹家様」の理解の範囲内に置いてよいことは明らかであろう。この像において、優填王思慕の釈迦瑞像の模刻像という伝来を形の上から裏付けるものが、この着衣形式であると考えられてきた。いま、上述の議論を踏まえてその点をあらためて考えると、この着衣形式を「曹家様」として理解した場合、それは仏像制作の前提となる、より一般的な型として捉え得ることになる。「曹家様」が、「梵像」の属性として位置づけられることは、「曹家様」にその名を仮託された曹仲達が梵像を得意としたと語られること、「曹衣出水」の示す表現がインドに起源すると見なされることから認めてよいだろうが、清涼寺像の原像と一部に述べられる、初唐以降各地で造像された優填王思慕像のひとつであったと考えられ、楊州開元寺から開封滋福殿へと移座されたという像がいかなる形式の像であったかは詳らかにはできないものの、清涼寺像にこの着衣形式が適用されたという状況の中には、単に原像の形式がそうであったという意味合いのみではなく、優填王思慕像すなわちより広義には梵像の典

型像にふさわしい属性として、いいかえれば、その伝承に基づく異国性を表象するための装置としてこの着衣形式が機能しているという面を考慮すべきであろうと考える。例えば、他に、善無畏相伝という由緒に重大な意義がある五部心観（園城寺蔵）の如来像及び菩薩形像にも、この形式の着衣が採用され、その転写過程においても失われることがないという例にも、同様の現象を認めることができる。これらは、とりわけて単純な図式を示す例ではあるが、仏像（仏画）制作の前提に着衣形式が型として採用されて、継承される過程、あるいはそれが担う機能を端的に示すものとはいえるだろう。

ところで、この清涼寺像の造像経過における、従来さほど注意されていなかった問題が、仏像の型の伝播という点に深く関わりと考えられるので以下に述べる。

同像の制作経過を知る資料には、昭和二十九年、像内より発見された「奄然入宋求法巡禮行並瑞像造立記」⁽⁴⁰⁾（雍熙二年〈九八五〉、僧鑑端筆、以下「造立記」）が、最も基本的なものとしてある。他に、「優填王所造梅檀釈迦瑞像歴記」⁽⁴¹⁾（以下「歴記」）は、雍熙二年（九八五）に奄然の随行僧盛算によって書写された旨の奥書をもち、中国における優填王思慕像の来歴を記す「梅檀釈迦文像略讚」（後周顯徳五年〈九五八〉、金陵長先寺徒南述）と「優填王所造梅檀釈迦瑞像歴記」（後唐長興三年〈九三三〉、江都開元寺十明述）とがまとめられたものだが、その両篇の後に、奄然の瑞像模刻の顛末を述べる記事がある。「造立記」発見以前は、主に「歴記」によって、清涼寺像の造像経過が理解されていたが、この資料は鎌倉期の写本が伝わるのみであり、資料性の高さからは、「造立記」を第一に考えなければならぬ。

さて、この両資料に語られる清涼寺像造像の経過はまったく相違しているため、「造立記」によってまずそれを概観する。「造立記」は、癸未歳（九八

三) 八月十八日の台州到着からはじまる齋然の巡禮行を時間の経過とともに記し、釈迦像造立は、その後天台山、開封、五臺山等を巡禮した後に再び台州へ戻った後のこととする。それを語る一節は、以下のとおりである。

齋然自慶多生、叨逢 像運、因聞、往昔優填國王於忉利天彫刻釋迦瑞像、顯現既當於西土、寫逸或到於中華、以日域之遐陬、想 梵容而難覩、齋然遂捨衣鉢、收買香木、召募工匠、依樣彫鏤、七月二十一日起巧、八月十八畢手。

ここには、第一に優填王思慕の釈迦瑞像が運ばれる場にかたじけなくも出逢ったと述べる造像発願のきっかけとなる事件、第二に僻地たる日本においては釈迦瑞像を礼拝することが困難であるとする造像の直接の動機、第三に、

新像の造像経過が語られているが、この記事中あるいは「造立記」全体にも、清涼寺像の原像の具体的出自についてはまったく触れられていない。というよりも、清涼寺像がなんらかの像の模倣であるということすら明確には

述べていないのである。それに対し「歴記」は、開封内裏の滋福殿所在の像を礼拝したことによって瑞像模倣が決意され、その後啓聖禪院へ移された瑞像を張榮がそこに参じて移造した経過をきわめて具体的に述べている。「造立記」では新像の制作地を台州とするのに対し、「歴記」においては開封で

原像を前にして模倣されたとし、そこにも両者の内容に大きな径庭が見られる。「造立記」にある瑞像運搬の記述と、「歴記」の述べる滋福殿から啓聖禪院への移座ということが内容的には類似するが、それが同一事を指すかどうか

かもまったく不明である。さて、実際の造像に関する「造立記」の記述は特に注目すべき内容をもつといえる。齋然は、ついに依鉢を捨てて香木を買い、工匠を募って造像に及ぶが、それが「様に依り彫鏤する」ものであった

と語られている。ここでの「様」は、彫刻制作の過程で実際に使用される、下図もしくは手本として機能する描かれたものとしての「様」にあたる

仏像表現における「型」とその伝播(下)

と考えられる。原像の存在を明記せず、単に「様」によって制作されたとする、この「造立記」の記述に基づけば、「歴記」に記された具体的な経過は

清涼寺像の伝来を由緒付けるための脚色であり、清涼寺像は開封所在の優填王思慕像とは直接の関係をもちたないと考えざるをえないことになる。⁽⁴³⁾ともあれ、ここでは、清涼寺像の造像過程に「様」が関わっているという点にこそ

特に意義を認めたい。つまり、清涼寺像は、その原像となった具体的作例が存在したか否かは別にしても、優填王思慕像としての形を絵画的表現を通して継承していると認められるのである。上述したように、清涼寺像の優填王思慕像たる意義を形の上から支えるものは「曹家様」として認識できる着衣

形式である。すなわち、この例は、描かれたものとしての「様」を通して、仏像の型としての「様」が継承され、そこに内包された意味が伝承されるという過程を示すひとつのモデルとすることができる。加えて、清涼寺像の表

現上の特色として、正面観における、頭髪部の縄目状の髪束や着衣の縁あるいは衣文線の図式性・線条性の強調があり、後半身の簡略な造形にともなう、側面観における彫塑性・立体性の著しい乏しさがあげられるが、その点は、

「様」の使用に由来するものとして考えることができる。その場合、「様」は、型の伝承媒体としてのみ機能したのではなく、彫刻としての表現をも制約する力を担ったことになる。

この如来表現の場合を敷衍すれば、菩薩表現においても、「呉家様」をめぐって「様」による同様な伝承過程があったことが想定できる。特に、法華

寺像に見られた平板な天衣の表現は、部分的にはあるが、その造像過程に「様」の使用があったことを想像させ、それによって型としての「呉家様」が伝承されたと考えることができる。

以上のことから、奈良時代後半から平安時代初期にかけての唐代美術影響

の伝播媒体とその様態について、次のように想定できる。中国における仏画（像）理解の枠組みをより先鋭的に実現したものと見なせる、法華寺像や醍醐寺像の絵画的型を前提とする造像態度が日本において生じた理由には、第一に日中間における表現の伝播媒体が絵画性の強いものであったこと、第二に日本における実際の造像過程において、描かれたものが「様」として機能したこと、第三にこの時代の外来影響の受容が型に対する関心のもとになされたことがあげられ、これらは、当該時代に両国間を往来した僧侶達もたらしたであろう絵画表現が果たした役割の大きさをあらためて示すものである。

また、上記の三点はすでに、鎌倉彫刻における「宋風」の受容という側面において、しばしば議論されてきた問題とも基本的に同じである。水野敬三郎氏による、宋代仏画を「本様」として造像された快慶作浄土寺阿弥陀三尊像において、実際の造形に投影された「宋風」は形式面においてのみであるという指摘は、本稿で型として理解した「様」の意味内容とその継承過程とまったく符合するものである。すなわち、「本様」として意識された宋画から継承すべきものは、型としての形式であり、その形式にこそ「本様」としての意味そのものが認められていたことを示していよう。そして、水野氏が「この手法（金泥塗、切金文様）が宋風を標榜するために用いられたということも考えられる」と技法について述べられるのと同じ観点を、この形式の継承という点にもあてはめるべきと考える。宋画に示される形式は、「宋風」すなわち日本美術における絶対的な権威としての中国イメージを標榜するという機能を果たすがゆえに、「本様」たる資格を持ったのである。

このように、仏像の制作過程における描かれた「様」の役割は重要であり、それが規範とすべき型としての「様」を伝えるという例を通時代的に見

いだすことができる。⁽⁴⁵⁾

「様」の介在を造像過程に想定することは、個別的には、表現上の問題として絵画性と彫塑性との相克がどのように解決されているかという点への考察を要求する。また、「様」が担う規範力を生じさせる条件は、必ずしも教義的なものではなく、むしろ多くの場合それは伝承性であり異国性であることは、仏像表現の分析基準にそのような指標を想定すべきことを考えさせ、さらには「様」の選択という実際的なあり方がどのような意識下におこなわれたかということ等の問題を派生してくるだろう。

おわりに

以上の考察に基づき、まず、井上氏の見解について異議を述べたい。井上氏が、法華寺像を中国盛唐期の作とする根拠の中心は、「呉道玄様」の絵画から彫塑への移し替えが完璧におこなわれているとする点であるが、「呉道玄様」は、「呉家様」として理解すべきで、特定の時代性を示さず、ひとつの型として継承される性質のものであることから、時代比定の根拠とはなり得ない。さらに、法華寺像にみえる、絵画的型を規範とする一面と、他の絵画作例と相似する形は、すでに述べたように、同像の制作地を日本とすべきことを示すといえる。同像において、動勢が立体表現として完成されているのは、そのような型を造形語彙として十分に使いこなしたその作家自身の力量、もしくは、法華寺像を成立させた造像環境あるいは時代性に帰すべきものと考える。

さて、では法華寺像・醍醐寺像の制作時期について一考するならば、そこに見られた絵画的型の消化度という技術的側面によって、それをはかるのが、もっとも簡便である。その際に参考とすべきは、東寺講堂像についての

山名伸生氏の見解である。氏は、東寺講堂の五菩薩像と五大明王像について、正面観と側面観の齟齬を指摘し、それを図像から彫刻化された際に生じた特徴と判断されたが、いいかえれば、それは、規範となる絵画的型の束縛から抜けきれない表現と見なすことができる。一方、持国天に代表される四天王像にはその傾向は見られず、動勢ある人体が理想的な比率と統一的な構成をもって実現されている。この状況から、平安初期のこの時期においては、新来の密教図像を中心とする絵画的型のもつ規範との相克の中で造像がおこなわれている一方で、伝統的な尊格においては完好な立体把握が志向されていることがうかがわれる。法華寺・醍醐寺像において実現されている、絵画的型の自在な使いこなしと十全な立体性の獲得は、その両面を高度に実現している点で、技術的により進んだ段階を示すものといえるだろう。この点を考慮すると、その制作時期は、東寺講堂像造立の承和六年（八三九）をやや下る九世紀半ばという従来の通説どおりの頃にもとめられるものと考えらる。

次に、着衣の見せる動勢表現（風に翻る衣）の意味についてだが、井上氏はそれを内在する「氣」のあらわれとして考えられた。確かに中国の伝統的な造形原理の中心が「氣」であることは疑いないが、そのすべての表現を「氣」を理由として一元的に考えることは、その現象の解釈としては不十分といわざるを得ない。例えば、飛天や天部の飛動する天衣は、あきらかにその運動性の象徴として表現されており、身体自身が示す運動性と連関するものと考えられる。特に、法華寺像においては、身体自身にも動勢が認められることから、着衣の動きも像全体の文脈に沿ったものとしてあらわされ、また、法華寺像、醍醐寺像ともに、あきらかに前方からの風による、現実性のある着衣の動きが意図されている。すなわち、動くべき必然性を含むより現

実的な文脈をそこに認めることができる点から、単に「内在する氣」に基づく表現とのみはいえないものと考ええる。動きが意図された理由についての、明確な答えを今は用意できていないが、飛動する天衣は、例えば、鳩摩羅什訳『妙法蓮華経』巻第二譬喩品に「所散天衣住虚空中。而自廻転。」、巻第六分別功德品に「天衣千万億、旋転而来下」と述べられるような、仏界の莊嚴としての意義が考えられるように、教義的理解から考察されるべき問題と考えている。なお、法華寺像の動勢表現については、すでに井上一稔氏による修法との関連からの解釈があり、⁽⁴⁷⁾ 今後の研究の展開が期待される。

着衣の動勢表現がいわゆる檀像系の作例を中心に認められることは、むしろ、檀像という概念の輪郭を考えさせるものである。檀像彫刻のもつ特色の重要な部分が、仏教の故地を偲ばせる異国性と伝承がもたらす無上の靈威性にあることは、東京国立博物館十一面観音像のインド的風貌や、梅檀積迦瑞像の例からも想像される。日本において、菩薩系檀像を檀像として制作する際、そこに込めらるべき異国性あるいはそこから敷衍される超越性を表象する型として、これらの動勢ある着衣が採用されたのではないだろうか。日本において異国性は、中国、インドの両者を基準として理解されたものと想像されるが、「曹家様」が清涼寺像においてインドイメージを明瞭に体现しているのと同じ次元で、「呉家様」は中国イメージとの結び付きで認識され、日本において、この両者が特に檀像系の作例に適用されたことを想像したい。また、一方で、法華寺像や醍醐寺像が、像全体の表現を一貫する文脈、すなわち動勢の中に「呉家様」を的確に取り込んでいることは、動勢を要求した造像環境こそが両像の表現成立に大きな力をもったことを示すものである。本稿においておこなった議論はいわば序論的なもので、仏像制作の前提を論じたに過ぎず、個別具体的な状況を考察したものではない。各像の表現

を成立させた個別的な文脈、及び造像環境については、あらためて十分な考察をする必要がある。それらについては、今後の課題とし、稿をあらためて述べることにしたい。

注

- (28) 西川杏太郎「十一面観音菩薩立像(本堂所在)」『大和古寺大観』第五卷 一九七八・三二
- (29) 田辺三郎助「木彫像―中国と日本―」(国際交流美術史学会第9回国際シンポジウム「美術史における過渡期と転換期」一九九一・三)
- (30) この形式は、醍醐寺八大菩薩図像のうち金剛手菩薩や地藏菩薩の右方天衣下端にも見えている。
- (31) 錦織亮介「御筆本仁王経五方諸尊図考」『哲学年報』第三十三輯 一九七四・三二
- (32) 泉武夫「応徳涅槃図小論」『仏教芸術』一二九 一九八〇・三三
- 泉氏は、他に仁王経五方諸尊図、高野山五大力菩薩中の無量吼、竜王吼、醍醐寺八大菩薩図像、別尊雜記所載(大正図像第三卷四二八・四三三・四四一図)及び醍醐寺本不動明王図像中(大正図像第六卷一八一―一八三図)の「円心様図像」とに同形式が見られることを述べている。
- (33) OSVALD SIREN "CHINESE SCULPTURE" vol.3 p418A (Collection Canon-do, Louvre)
- (34) 注32泉論文
- (35) 朝鮮においても、慶州南山神仙庵唐崖菩薩半跏像が浮彫の例としてあげられる。
- (36) 注29に同じ
- (37) 伊東史朗「広隆寺聖観音像の制作年代」『仏教芸術』九六 一九七四・五、は、すでに画像の形式上の類似を指摘している。
- (38) 拙稿「山形宝積院十一面観音像をめぐる」『美術史』二二二 一九八七・二
- (39) 肥田路美「初唐時代における優填王像―玄奘の釈迦像請来とその受容の一相―」『美術史』二二〇 一九八六・四
- (40) 『日本彫刻史基礎資料集成・平安時代・造像銘記篇一』解説(一九六六・六)
- (41) 『大日本仏教全書』(遊方傳叢書第二)所収、平林盛得「優填王所造梅檀釈迦瑞像 歴記―附西郊清涼寺瑞像流記」(書陵部紀要)二五 一九七四・三
- (42) 「優填王所造梅檀釈迦瑞像歴記」(抜粋)

明年正月中蒙聖旨、巡禮京内大小寺院之後、經奏聞、與張行首參入滋福殿、大師并行人禮拜瑞像、三月奏聞參五臺山由、隨賜公憑參山、巡禮山中之後、巡遊諸方聖迹、其後歸到東京、爰大師有移造此像之心、欲奉造之間、其像移以安置内裏西、華門外新造啓聖禪院、々は今上官家捨一百萬貫錢所造也、於是招雇雕佛博士張榮、參彼院、奉禮見移造、彼朝雍熙三年載臺州客鄭仁德船、奉迎請像耳、本朝永延元年云々

(43) 井上正氏は、清涼寺像が、絵像または模刻像を媒介として、開封所在の釈迦瑞像から模作されたことを推測されているが(齋然と優填王思慕像の東伝)「特別展覧会 釈迦信仰と清涼寺 目録」京都国立博物館編集 一九八二・三三、「様」の介在については言及されていない。「様」は絵画的表現として考えるべきであり、それゆえ模刻像を参考としたとはできないだろう。また、同氏の述べられるように、「歴記」にいう原像の傍らでの模作を盛算の作意によるものとするれば、「歴記」の記事全体も作意に基づくことを想定すべきであり、そこから清涼寺像と開封所在の釈迦瑞像との関連そのものに対する疑義も生まれることになる。

(44) 水野敏三郎「宋代美術と鎌倉彫刻」『国華』一〇〇〇 一九七七・五

(45) 「様」と機能的にきわめて近似するものに平安時代後期の資料にあらわれる「引懸」がある(毛利久「引懸について」『史跡と美術』四三九 一九七三・一一)『日本仏像史研究』所収 一九八〇・三三、千々和到「引懸」『史跡と美術』四四八 一九七四・一〇)。「引懸」が「先例・傍例」たる意義を内包する媒体であるのに対し、「様」は、より広い例え「新様」としての用いられ方がるように、「様」そのものはニュートラルな「型」の意にとどまり、それを形容する語彙に従って性格を柔軟に変えるという点に両者の差を見ることができようか。

(46) 山名伸生「東寺講堂諸像の成立について―図像とその彫刻化の問題―」『美学』一四八 一九八七・三二

(47) 井上一穂「十一面観音の表現について」(東京国立文化財研究所美術部・情報資料部公開学術講座 一九八八・一一)

(補注)

本稿(上)(前号掲載)校了後に、井上正氏による『岩波日本美術の流れ 7―9世紀の美術・伝来と開花』(一九九一・一一 岩波書店)が刊行された。第二章第八節「呉帯当風」に、「呉道玄様」に関する氏の説が新見解を混えてまとめられているので、前号注(一)に同書を追加する。

〈付記〉

本稿は、平成元年度文部省科学研究費補助金奨励研究（A）「八・九世紀木彫像の再検討―中国様式の受容と伝播という視点から―」の成果である。また、平成元・二・三年度同補助金総合研究（A）「美術史研究における基礎資料の共有化とデータベースの活用」（研究代表者米倉迪夫）による成果の一部を活用した。

稿をなすにあたり、東京大学東洋文化研究所助教授小川裕充先生より、貴重なご教示を賜った。また、東京国立文化財研究所美術部・情報資料部の諸氏よりは有益なご助言をいただいた。末筆ながら、記して厚く感謝申し上げます。