

# 法華寺十一面観音立像と呉道玄様

— 檀像系彫刻の諸相 IV —

## 序

法華寺十一面観音立像の周辺に吹きおこる一陣の強い風は何なのだろうか。頭髮、裳、天衣などの靡きや翻えりは、右足を半歩踏み出した動きによって生ずるそれを遙かに超えているようにみえる。自然の風とすれば、それをこの観音に吹かしめることにどういう意味があるのだろうか。作者は、風のなかにある人物の着衣の揺動や舞いあがりの面白さをただ観音像に応用しようとしただけなのであろうか。

本稿は法華寺像のもつ見事な肉身表現のほかに、この不可思議とも神秘ともいえる風について私見を提示し、御批判を仰ぎたいと思う。

かつて久野健氏は、「法華寺の本尊、十一面観音像の前に立ち、この像を拝する時、私がいつも感じることは、この像のもつ靈氣とも呼ぶべきものである。」とされた。実感をもそのまま叙べられたものだが、私は本像の根本的な特色を鋭くとらえられた感懐だと思う。

筆者もまた、東洋美術史を流れる「氣」の表現の一例として本像をあげ、盛唐時代の鬼才呉道玄の様風と関係づけて論じたことがあ

る。ここでは、「右足を半歩踏み出し親指を撥ね上げた動きのあるポーズ、インド的な豊満さを十分に主張する肉身、そしてこれに応じて自在な変化をみせる衣文——しかしながら、これらの動きだけでは、これほどの風は生じない。動き以上の風が吹いているのである。自然の様態にうわ乗せする形で「氣」が風となって表わされているのだ。主役は天衣と髪髪の毛の動きである。」と記した。

旧稿は、大筋を追うことを目ざして書き流した程度のもので、いざれ改めて、本格的に考察したいと考えていた。その後これに関連する小論をいくつか重ね、ようやくその段階を迎えたように思われるので、ここで法華寺像を中心に呉道玄様が彫刻に及んだ証跡を拾い集めてみたいと思う。

### 一 『歴代名画記』にみる呉道玄

いうまでもなく呉道玄は古代の中国絵画史上もつとも重要な位置を占める画家である。彼の画風はその後の中国絵画に大きな影響を及ぼしたが、すでにこれが盛唐時代、彫塑の表現にも及んで、特色ある様風が形成されたものと推定される。このことを明らかにするため、まず呉道玄の画風の理解から始めよう。呉道玄についてはす



な画境が述べられている。

「又た余に問いて曰く、『それ運思の精深なるものは、筆迹も周密なり。其の筆の周からざるものあるは、これを如何と謂う』と。余対えて曰く、『顧・陸の神は其の矚際を見る可からず。所謂、筆跡の周密なるものなり。張・呉の妙は筆は纒かに一二にして、像は已に応ず。点画を離披し、時に欠落を見る。此れ筆は周からずと雖も、而も意は周し。若し画に疎と密との二体あるを知らば、方に画を議す可し』と。或る者これを頷きて去る。」

これも、疎密の二体は本来対等に扱われるべきもので、それ自体として優劣はない。疎体といえども、名手の手にかかれれば、筆はあまねからずといえども、意はゆきわたる結果となることをいわんとしている。

(四)「其の後、北齊の曹仲達、梁朝の張僧繇、唐朝の吳道玄・周昉は各おの損益あり。聖賢の矚は人を動かすに足るもの有り、瓔珞天衣は創意各おの異なる。今に至るまで、刻画の家は其の模範を列ねて曹と曰い、張と曰い、呉と曰い、周と曰う。斯れ万古不易なり。」

巻四の歴代能画の人名をを叙べる晋時代のところで、歴代の彫刻家や画家が模範としている仏画の四家様を叙べているところである。北齊の曹仲達、梁の張僧繇、唐の吳道玄、周昉は、それぞれ優劣があり、描かれた聖人・賢者(仏像)の盛んな形貌は人を感動させ、瓔珞天衣は創意がおのおの異つてしているとす。後述の「呉帯当風、曹衣出水」の諺を念頭におくと、瓔珞天衣の表現における創意は、吳道玄においてもっとも極まったといつてよいであろう。

(五)「翟琰なる者は呉生の弟子なり。呉生は画く毎に、落筆すれば便ち去り、多くは琰と張蔵をして布色せしむ。濃澹その所を得ざる

はなし。」

松本栄一博士の論攷にあるように、白画では、描線の力を失わせない、「呉装」と呼ばれる独特の淡彩が行われ、線によって卓抜な画境を形成した吳道玄は、彼の分身のような弟子の彩色画家を擁していたことがわかる。

これにつづいて、李生・張蔵・楊庭光・盧稜伽などの弟子について記している。

## 二 吳道玄と「氣」の美術

『歴代名画記』以外の文献から、彼の作風を記した部分を拾いあげてみよう。

(一)「内殿五竜、鱗甲飛動、每天欲雨即煙霧」(『唐朝名画録』)……  
呉画に関するもの。

(二)「天衣飛揚、滿壁風動」(『京洛寺塔記』)……平康坊菩薩寺の呉画禮骨仙人(松本栄一説によると牟度又波羅門のことか)の評。『古今図画集成』が引く「京洛寺塔記」の趙景公寺の仙女についてもまったく同じ評言がみられる。

(三)冕旒俱秀発、旌旆盡飛揚(『杜工部集』)……老君廟寺五聖図の評。

以上はいずれも、吳道玄の描く人物・靈獸が、常に氣韻生動の趣をもち、ただ単に、風動のさまをあらわすだけでなく、天が雨を欲すればいつも画面に煙霧を生ずるような、神異の域にまで到達していたことを評している。

(四)「行筆磊落揮霍如尊菜條」(『画鑿』)

筆の動きは、心が大きく細部にこだわらず、しかもその動きの速く流麗なこと、蓴菜の莖じゆんさいのようである。これについて米澤嘉圃氏は、「揮霍まきかく」には、「たちまち出ずれば有、而して入れば無」という有無循環の意味があるところから、描線の肥瘦抑揚を言い表したものであるかと思われ、  
はないかとされている。

(五) 「焦墨痕中、略施微染、自然超出縑素」(『画鑒』)

焦墨のなかにさらに墨を加え、その効果は絵絹から飛び出していくような膨らみを感じさせる線をなすことをいったものであろうか。

(六) 「畫人物如塑……朱粉厚薄皆見骨高下、而肉起陷處、此其自有得者」(『董道説』)

彼の人物はあたかも塑像をみるように立体感がある。朱の濃淡をうまく配することにより、表皮の下にある骨が肉の高下・起陷をありありと見ることができるようだ。これはまったく実感にもとずいた評というべきである。おそらくこの効果は朱彩だけではなく描線もまた与って力があったことであろう。

以上、諸文献の語るところを総合するに、彼は単なる奇才というにとどまらず、中国絵画史上の一天才であって、彼の画境の趣ところ、常に芸術の真髄に触れようとするものであった。とくに、中国絵画史上、白画を新たに復興し、書のもつ氣を絵画の中にとり入れ、新しい線の芸術に脱皮せしめたことは特筆されねばならない。

そして、このことと関連するが、彼の新画風の真骨頂は謝赫の説く六法の第一「氣韻生動」を彼なりの手法で開拓したことであった。

思うに、「氣」は、中国古代創世觀のなかで重要な役割を果たした根本的な因子である。天氣、元氣、氣勢、氣迫、氣息、病氣など、氣

のつく言葉はすべてその源をこの觀念においているといつてよい。前漢時代の始めに編纂された『淮南子』卷三天文訓(5)には、それまでに形成されていたと思われる古代の創世觀がはっきりと示されている。

大意を示すと、世界はまず混沌の状態があり、虚空宇宙を生じ、宇宙氣を生ず。氣のうち清陽なるものは薄く靡いて天となり、重く濁れるものは凝り滞つて地となる。清妙なるものは丸く固まり易く、重く濁れるものは結ばれ難い。だから天がまず成つて、地は後に定まった。天地の精を襲ね合わせて対比して陰陽となす。陰陽の二氣の精を集積し、その配合の度合いによつて四季をなし、四季の精を散らすのを萬物という。積陽の熱氣は火を生じ、火氣の精は日となる。積陰の寒氣は水となり、水氣の精は月となる。日月の淫氣、その精は星辰となる。——後略——(この部分は飯島忠天『支那古代史論』東洋文庫、大正十四・十二、を参照した。)

以上によつて、「氣」は萬物生物のなかで働くもつとも重要な因子として考えられていたことは明瞭であろう。この天地萬物の創成のなかで、「氣」の多く集積するところに、生命力または精神力の豊かな聖なるものが生れた。われわれが目に見る形は現象であつて、目に見えない「氣」の集積こそ本質であつた。またある人物の内に生じた聖なる心は、これも「氣」の集積せる結果であつた。このような考えのあつたことは、孝子伝図や本生譚などの、説話画の表現のなかで具体的に読みとることができよう。

宋代の程伊川(ていけん)の理氣二元論やこれを繼承した朱子の理論は、古来の「氣」の觀念を繼承し、これを整理展開させたものようである。朱子よると、世界には「理」と「氣」があり、「理」は万物生成の形

而上の道であるのに対し、「氣」は万物生成の形而下の器である。人間の生れるや、必ずこの「理」をうけて性があり、必ずやこの「氣」をうけて形が生れる。すなわち、「氣」とは陰陽の交錯によって万物を生成する質料のことで、それを可能にする原理が「理」であって、両者は本来分ち難く、さらに、この「氣」は万物に平等ではなく、高下、完欠、賢愚、明暗、剛軟、強弱などの差異があるとした。

七世紀以前の中国美術の表現はこの「氣」を離れてはあり得なかった。目に見えない「氣」を目に見えるように表現するため、もつとも多く用いられたのは雲氣文であった。この流転旋動常不定形の「氣」は、万物の生成因子としてはもちろん、聖なるものに付着あるいはその周辺をとり巻くように数多く表現された。あるいは本質と現象の關係を示すように、一物一雲氣の対応關係で表されることもあった。さらに、生命体の本体から鋭い形の氣力を発せしめ、これによって聖なる実態を示そうとする場合もあった。

一方、七世紀の末から八世紀にかけて、この雲氣文は急激に減衰の様相をみせる。雲氣文によって目に見えないものを見えるように表わすという、絵画と文様との理に反した結合は、隋代以来西方から押し寄せた写生主義の絵画によって、新しい道の模索を迫られることとなった。この時期に出現し、中国絵画史の大転換を成し遂げたのが呉道子であった。

彼において、「氣」は徹頭徹尾、対象に内在するものとして表現された。形似にこだわらず、「写意」を尊重する姿勢が、目に見えない「氣」を、観る者の心に感じさせる表現となった。その際、彼が考案したのは一種の風動表現であった。すでに古くから、体中から発する「氣」を衣の先端を尖らせてあらわし、また天衣や衣端を後方へ

靡かせることが行われ、その末流とでもいうべき表現を、薬師吉祥天画像に見ることができている。彼はこの表現を継承しつつ、しかしながら従来とはまったく異なる、写生的な表現のなかでこれを果そうとした。一見すれば、異常な風が吹き、その吹き上げた一瞬の機をとらえただけの写生のように見えるが、実はそうではない。以下にあげる第二次的な資料を参照しても、「形似」を尊重しつつも、それを超えて奔出する「写意」の精神をうかがうことができよう。

このように、中国の絵画は、「氣」の表現の、顕在から内在へという大きな変革を、呉道玄という一天才の力によって果した。中国美術の中心課題は、形象描写を通して、その本質ともいべき「氣」をいかに表現するかにある。中国美術が時代を問わず、生命の奥深い方向を探り、品格のある境地を保ち続けたのは、この「氣」にもとづく芸術観がその根底に存在していたからであろうと思う。

呉道玄とて、画を始めた最初から新しい様風を創始したわけではなからう。その点で、呉道玄の用筆を、「決して後人の説く如き蘭葉描を主とせるものではなく、寧ろ顧・陸の画風を大成した流暢圓転の遊絲描ないしは鉄線描を以て基本とせるもの」とされ、「唯だ恐らくは天宝に入ってから、相繼ぐ寺院壁画の制作に対応する為に、呉道子の春蠶吐絲の如き流暢の筆法に多少の変化を生じたのは止むを得ない處であった。」とされた小林太市郎氏の所説は、多少とも記憶にとどめておく必要があるように思う。筆者には画論をもとにした芸術論は荷が勝ち過ぎるので、その方へは進まないこととし、呉道玄が遊絲描や鉄線描を学んで得た時期から、何らかの契機により、氣を孕んだ蘭葉描の用筆世界の創始へと進んだであろうことを常識的に理解しておくにとどめ、先に進むこととしよう。

### 三 吳道玄様の実例

文献にみる吳道玄様は以上の如くであるが、さて実例となると、確実な現存例は一例もない。ただわずかに、米澤嘉圃氏が、景龍二年（七〇八）に改めて陪葬された韋洞墓の壁画の男女人物について、彼が韋氏一族の小吏であったという人間関係を踏まえながら、その可能性を指摘しておられるのが唯一であろう。氏が指摘されているように、本図の肥瘦のある描線は、肉身、衣文を明快に描き分け、とくに顔から頸に及ぶ描線は、肉身の量感とともに男女の肌目の差を感じさせるほどである。互に見交わすような眼の一瞬の動きには、それぞれの心の動きを示すかのような生き生きとした感じがあり、一見粗放にみえる筆線もまことに無駄がない。線のはたらきを充分に会得した名手の資質を感じさせるに充分なものがある。

その他の例をみてみよう。

#### (一)「麻布墨絵菩薩」（正倉院宝物）

捷描きの粗放体の白画で、麻布ゆえの墨の滲みの方が目立つが、線の肥瘦に対する意識はよみとることができる。注目すべきは天衣の動きで、脇下から円光をなすように後上方へ舞い上がり、一方の端はこれ絡んでさらに舞い、他方は上膊に絡んで膝のあたりまで垂れ、やがて再び舞い上る。靈芝状を列ねた雲の下方から吹きあがってくる風によって天衣はこの細身の菩薩像の造形上の荘嚴となり、それはまた、この尊像の発する気の表現ともなっている。まさに「吳帶当風」の一例であり、「瓔珞天衣は創意各おの異なる」（『歴代名画記』）とした諸家の創意のなかで、吳道玄のそれを偲ばせるものがある。

るが、天衣の平板な感じや末端部の淡白な処理などは古式で他と異なる。

#### (二) 求聞持法根本尊圖像（醍醐寺蔵）（図22）

本図は十二世紀半ば過ぎ頃の写本であるが、その源をなす原本は、図中の添え書きによると、道慈律師が養老二年（七一八）唐より帰朝の際請来されたもので、以下大安寺の善義、勤操などに伝えられたものという。道慈が直接に教えを受けた善無畏訳の『虚空藏菩薩能滿諸願最勝心陀羅尼求聞持法』一卷にもとずいた圖像で、開元五年（七一七）長安の菩提寺において訳出されたものであるから、日本への請来は実にその翌年という、驚くべき流伝の速さである。

本図はおそらく、写しの写しのような関係にあるもので、描線はかなり原本像から離れてしまい、形にも崩れの跡が歴然とみられるが、肉身と衣の描線ははつきりと描き分けられ、衣の描線には所々に管て原本に存したと思われる肥瘦の痕跡も認められる。各所に色の指示が文字で示されているので、原本には「吳装」式の淡彩が施されていたものであろう。

いまここで注目すべきはまず冠帯と天衣の舞いである。冠帯は左右各二條、肩下がりのあたりから外方へせり出して舞い上がり、回旋の趣を示す。肩から垂下する天衣は、結跏する足の奥で交叉し、いずれも上膊にかかり、膝から蓮肉まで体型に沿って垂下、S字形をなして一挙に舞いあがる。これは、頭・身光それぞれの中心から発する光条が、各所で交叉する神秘的な光明の形式とあわせて、この智恵増進の能力をもつ尊像の靈威が、体中より溢出し、冠帯・天衣を血の通う生きもののように舞いあがらせているものとみるべきであらう。「吳帶当風」は画風をそのまま言い表したものであるが、宗

教尊像の表現において、その靈威性が、このような表現に托して表わされていることに注目したい。

さらに、この像の衣文表現に注目してみよう。いちおう常識的な衣皺の流れが基本をなしているが、条帛・天衣・裳のすべてについて、数多い平行的な衣文線が、にわかには眼で追いつけないほどの動きで流れ、回転形を交えながら、とどまるところを知らない感がある。

これは明らかに光条の交叉や、条帛・天衣の舞いとともに、意図された神異の衣文というべきで、この衣文表現が、高田寺薬師如来坐像のそれと酷似することについてはすでに指摘した<sup>(6)</sup>。

本図の原本の様子を偲ぼせるものに「随求陀羅尼神呪経」(書道博物館蔵)の挿図がある。松本栄一氏(『敦煌画の研究』)によると、先天元年(開元元年七三三)の作と推定されるもので、上段に随求陀羅尼経の要略を記し、下段に八場面の仏教説話を、末尾の余白には、縦二列の円相中に各八尊を表わす。各尊はいずれも細い筆で描かれた捷筆の白画であるが、そのうち向って左上方の一尊は、天衣の左方が末端で二度回旋のさまを示し、一方右方は、一たび旋回のうち、複雑な襞を畳んで終っている。末端にこのような複雑な襞を配することはまさに醍醐寺本や高田寺像の衣文表現と相一致するもので、年代的にも近い頃にあたる。

(三) 仁王経五方諸尊図 五幅(醍醐寺) [図13~18]

『仁王般若念誦儀軌』に説く、五菩薩、五大明王、帝釈天・四天王を、中・東・西・南・北の五方に分け、各方を一幅としたもの。

醍醐寺本の描線も写しとしての弱さは否み得ないが、教王護国寺本に比して一段と原本に忠実な趣が認められ、ほぼこれに近い原本を考えてよいものと思われる。

この中に見える菩薩像五軀について見ると、線の肥瘦や筆の走りはかなり抑えられ、菩薩の姿を表わすものとしてふさわしい線が選ばれているようである。肉身および衣について、少くともそれぞれに二種の描線が使い分けられており、線を生命とする当時の白画の様相をよくうかがい知ることができよう。

いずれも蓮台上に足をやや開き気味にして立ち、裾を短かくして裳を着け、やや肥り気味の肉身をあらわす。大腿部にやや空白部をとる以外、衣文線は繁く密にあらわされ、肉身に沿いつ離れつしながら程よい動きが表されているのは見事である。これに加えて長い冠帯、天衣が、強い屈曲・回転を混えながら、体側にせり出して舞い動くさまは、尋常の様風ではなく、まさに神異の表現を目ざしているものといえることができよう。これこそ、盛唐時代の呉道玄様を受け継ぐものでなくて何であろう。なかでも曼殊室利菩薩では、頭髮と垂髪が強い磁力で引かれるかのように諸方へ散り、下半身の衣には神秘的なうねりが表されている。力を入れて足指を縮める右方は、天衣の端をゆるく流し、ゆるやかに足指を伸ばす左方は、天衣の端を螺形に強く巻いて、左右の対比をつくる。かくして、この尊像の靈威の気は全身に漲り、いまそれが各部に発現して、妖しいまでの迫力がつくり出されているのである。光背の火焰もまたその延長上にある。

次に、金剛力士像に近い形相をもつ五軀の菩薩像についてみよう。いずれも上半身裸で短かい裳を着け、全身に体毛をあらわす。ともに忿怒の相を示し、金剛利拳菩薩(中方)が不動明王式の巻毛であるほかは、焰髪に近い、飛散形の頭髪をあらわす。六臂の金剛葉叉菩薩を除いては、すべて肩下りから天衣を懸ける。一例としてもつと

も迫力のある金剛利菩薩を見てみよう。逆立つ髪は燃えさかる焔を感じさせ、輪光と利剣はこれに応じて焔を発する。足の甲にまで及ぶ体毛は、各所で渦を巻き、筋肉は盛り上がりつつ力こぶをなし、動きをみせる。天衣は本来の軽妙さを離れ、筋肉の動きと伍するかのよう、剛性の屈曲を展開する。手指・足指にも力がこもり、裳紐の端の房ふさは足首のあたりで左右へ大き撥ねる。

この瞠目すべき表現のなかで、白画としての線がきわめて効果的な働きをみせていることはいうまでもない。そのうち、筋肉を表わす太い線が、実は通常の輪郭線ではなく、力を籠めた際にのみあらわれる筋肉のふるえを表している場合が多いことを見逃してはならない。とくに肩のあたりで顕著にみられるように、遠目には通常の一本の線とみられる輪郭線が何とジグザグに走る筆の動きで引かれているのである。この描法は腕や足の方でみられる途切れた線の表現とも一連のものであろう。この新しい機能をもった描線がいつ頃始められたのかは憶測の域を出ないが、本図の原本の請求者を、伝えのように空海とすると、八世紀、それも創造活動のもっとも活潑であった盛唐時代である公算が強く、したがってその時期のリーダーともいべき呉道玄が創始した可能性が強い。この特殊な描法は、本例のほか金剛葉叉菩薩（北方）にも多用されるが、他の三例および四天王の夜叉・羅刹などにも見えている。特殊な筋肉表現といつてよいが、金剛利菩薩のように、全身に激しい気迫が感ぜられるものみにきわめて有効で、そうでない場合は、この特殊な技法だけが独り歩きして、全体と有機的に繋がっていない感じがある。

この五幅は、仁王経五方諸尊として、合わせて四十四軀の諸尊等をあらわし、その様風には、盛唐・中唐期の諸様がとり集められて

いるものと推定される。とくに「呉帶当風」の趣が、主要尊の多くに認められる点は、仏画における呉道玄の様風を偲ばせる最高の資料として考えてよいであろう。

この図像の系列に属しながら、いちだんと穏和な趣を加えたものに、醍醐寺の八大菩薩図像（図21）がある。唐本をもとにして描かれた塔の扉絵の写しで、髪の流れや天衣の飄挙するさまなど、仁王経五方諸尊の菩薩形や法華寺十一面観音立像などに近いが、表現の上では日本化の様相が著しく、この図像から法華寺像へという移行はあり得ない。

#### （四） 四種護摩本尊并眷属図像（醍醐寺蔵）〔図20〕

この図巻の原本は弘仁十二年（八二二）に弘法大師の弟子智泉が、おそらくは空海の請求品をもとに描いたもので、インド風を濃厚にとどめる唐本図像である。体を斜めに倒して印を結び、膝をあらわにして大きく足を踏ん張る激しい動きのなかで、膝の外へ撥ね出す裳裾の、流雲のような複雑にして怪奇な衣文が注目される。写し崩れが多く、その道理を読むことさえ困難な有様であるが、唐代に行われた奇異な衣文表現の一を推測することはできよう。後世、伝呉道子筆といわれる如来像の衣裾の表現に、紐が動くような細かいうねりの表現のみられることがあり、そこに一種の気の表現をみるこがあるが、写しではあるが本例はそれらの最古のものといつてよい。

#### （五） 東大寺戒壇院厨子扉絵

天平勝宝七年（七五五）の建立の東大寺戒壇院の華嚴経厨子の扉絵の写しで、諸尊のうち、いまここで注目すべきは金剛力士像である。写しの線の拙さから、迫力はいまひとつであるが、腰高で長瘦の力



士が全身に力を籠め、両足を踏ん張って岩上に立つ姿である。天衣は下から吹きあがる感じが強く、末端部は二つに割れるか、あるいは朝顔状に開くなどして軽い飄えりを表わしている。裳裾が左右へ大きく流れるのは当然だが、腰から垂下する二条の帛は、一方は垂直に下がって左右へ背中合わせに反転し、他方は片流れに後方へ流れ、さらに胸飾より垂下する瓔珞は、いずれも左右へ大きく撥ねている。全身を、躍動する筋骨のみでかたちづくり、末端の手足の指にも細かい動いを与え、著衣装身具のすべてに、烈しい動勢を盛り込んでいる点は、呉道玄様の系列に属する一資料として注目すべきものといえよう。

(六) 伝呉道玄筆・送子天王図巻（大阪市立博物館蔵）（図23・24）

この図巻は南宋以後に描かれた写本のようで、呉道玄様を偲ぶ絵画資料として活用される機会の少ないものである。しかしながら、本図の原本を想定すると、人物のデッサン、群像構成、蘭葉描というに近い肥瘦のある描線、怪奇性を孕む神異の雰囲気など、いかにも呉道玄の様風を偲ばせるものがある。

図は、『太子瑞應本起経』に、「浄飯王嚴駕、太子を抱き、大自在天神の廟に謁せし時、諸神像悉く起ちて太子の足に礼拝す。父王驚歎して曰く、我が子は天神中に於て更に尊勝宜しく天中天と字すべし」を表したものである。図中、高貴の美相を示すものと犍猛なる相とが対照的に描かれ、とくに最後の段は、『瑞應経』の記述と符合する図柄である。

いまここで注目したいのは、本図にみられる天衣のはたらきである。岩に坐す三面四臂四足の大自在天が、左方に繚索、右方に剣を執り、両手でわが口を開け、おそらくは大音声を発していると思わ

れる場面では、後方迦楼羅炎中に龍虎獅象の守護獣形とともに、覚者となった釈迦が姿をあらわしている。大自在天が神変をあらわして、太子の未来を予見したところであろうか。爛々たる眼光、逆立つて揺動する髪、変にだぶつく腹の上で絡み動く蛇一對、跨間を生きものように垂れて動く裳など、怪奇な表現を畳み重ねてゆくなかで、背にかかった幅広の重い天衣は、蘭葉描による切れ味の鋭い線によって印象的に描かれる。下方の腕にかかって一旦は岩の背後にかくれ、やがて左方は屈曲して前方へ長く伸び、右方は地へ落ちて後方へ旋回し、両者相まって、地辺に大きな旋回のムーヴマンを形成している。岩座を除いては、すべて動き止まない世界であるが、なかでもこの天衣の動きは全体を統べる軸流を形成しているといつてよく、「呉帯当風」まさにここにきわまるといってよい。そして、この全体の動きは、神変不可思議な大自在天の神威によって生じたものであり、決して自然の風や、主体の動きによって成されたものでないことは明瞭であろう。

最終段は、釈迦牟尼仏を抱く浄飯王と、これに従う摩耶夫人および若々しい宮監がそれぞれに、中国的な最高の氣品をそなえる形で表されるのに対し、武器と六角輪宝をもつ三面六臂の大自在天が、地にひれ伏す場面である。三人物のうち摩耶夫人のみは、体中より清涼の氣を発する如く、細く鋭い葉先のような形を発せしめ、釈迦の生母としての尊ばれるべき人格を示そうとしている。これに対し、大自在天の表現のなかでもっとも眼に立つのは、肩と各臂それぞれにかかりながら、大きく蛇行して地を這う天衣であることはいまでもない。この場面から、靈氣を帯びたこの天衣を除けば、この画の興趣は半減してしまうに違いない。これは、がばと地に伏したそ

の一瞬の動きともとれるが、むしろここでは精神の動きの方が勝っている。

以上の他にも、各時代にわたって、呉道玄の様風は、それぞれに変形しながら、多くの作例の中にその痕跡を残している。絵画史上彼の創始した様風の影響は大きく、白画の全盛期を経て水墨画の時期に入っても、決して絶えてしまうことはなかった。

#### 四 彫塑と絵画様式

仏教美術において、絵画と彫塑の深いかかわりあいには、ごく一般的にいつて、きわめて当然のことである。しかしながら、二次元と三次元という、異種の空間を扱う相違、それぞれのもつ制約と利点などによって、交わることでできない領域があることもまた当然のことである。いま筆者は、呉道玄様という絵画史上の顕著な一様式が彫塑の上に及んだ一例として、法華寺十一面観音立像を問題にしようとしている。その前提として絵画と彫塑との関係について一言しておく必要があるように思う。

両者の関係はさまざまであるが、まず考えられるのは、石窟の開鑿または仏殿の建立に際して、彫塑による主尊および群像と、その壁面または扉に描かれる壁画との関係である。敦煌の例で明らかのように、石窟における塑像と壁画との関係は、塑像の背後の壁が、絵画空間としてそのまま連続することになるので、必要があれば壁塑はまさに一体のものとして構想され、事実そのような効果をあげている場合が多い。これに比べて仏殿の場合は、両者の連続性はやや後退するが、一連の空間のなかで、至近の距離に配置され、時に

は一連の關係に造られることもあり、両者が互に影響し合う條件は具わっている。また、壁面に懸け吊るための掛幅の場合も、壁画の代替として同様な關係にあつた。

絵画と彫刻との中間に位置する技法として浮彫がある。高浮彫とは、背壁と繋がる彫塑であり、低浮彫は凹凸をもつ絵画に近い。浮彫は彫りの高低とこれに応ずる手法により、彫刻か絵画の何れかへ傾く。中国では塑壁と呼ばれる浮彫が行われ、とくに盛唐時代、名手楊惠之が出てさかんに寺觀の壁を飾つた。この場合、絵画からの影響を直接に受けることは当然のことであり、彼自身は画と塑を兼ねた。また張愛兒（張仙喬）の場合呉道玄について画を学んだが成らず、便ち捏塑ねつそを為る（『歴代名画記』）とある捏塑とはおそらく塑壁を意味するものである。このように、絵画と彫塑の間をゆく浮彫手法が、両者の様式移行の架け橋のような役割を果たすことも多かつたことと推察される。

仏教美術東漸の実態に徴すると、画像から彫塑へ、という筋道は、きわめて多かつたものと推定される。インドから中国へ、中国から日本へという伝播に際して、もつとも多く動いたのは画図であり、彫塑の場合は小像が多く、数も限られた。これらの画図をもとに本格的な彫塑が造られ、寺院の主尊とされることも少なくなかつたものと想像される。

呉道玄の画風が彫塑に大きな影響を与えていたことを示唆する文献がある。北宋郭若虚の『图画見聞誌』がそれである。その一筋「論曹呉體法」では、唐代の仏画四家様（張家様、曹家様、呉家様、周家様）のうちとくに曹呉の二体について論じ、『歴代名画記』が、曹を北齊の曹仲達、呉を唐の呉道子に当てていることを紹介し、呉の筆は「其

勢圓轉而衣服飄拳」、曹の筆は「其體稠疊而衣服緊窄」、故に後の人々は、「呉帶当風曹衣出水」と称したとする。つづいて、曹を呉の曹不興、呉を劉宋の呉曠に当てる異説をあげ、その然らざるを指摘している。いずれにせよ、曹体とはインド・西域式の水からあがったばかりのような、衣がぴったりと肉身についた表現であり、呉体とは衣服が風に当って翻える様風をさし、彼我の対照的な作風を言い表したもので、この古い諺の曹・呉を誰に当てるかという問題は別として、この二様の実態に当るものが唐代に確かに存したことは疑を容れない。この末尾の割注に、「雕塑鑄像亦本曹呉」とあり、彫塑鑄像にも同様に曹呉の二体を手本としていることを述べている。このうち前者の曹体については、 Gupta 期の中インドや、西域に多くの実例があり、とくに考究を要しないが、後者の呉体を示す彫塑鑄像については、現在まだその実例が指摘されていない。事実中国の作例のなかに、そのことを明らかに示す遺例は見出し難いといつてよい。

本稿の中心課題はまさにこの点にある。本土には見出し難かった呉体の彫塑を、わが国に伝存する作例のなかに指摘しようというわけである。

なお、『図画見聞誌』は統いて「論呉生設色」なる一章を設け、「今画家有輕拂丹青者謂之呉装」とし、その末尾の注に、「雕塑之像亦有呉装」と記す。呉體と呉装とがいつも繋がっていたかどうかは定かでないが、彫塑にも、呉装と呼ばれた淡彩があったことが明らかである。

## 五 法華寺十一面觀音立像の作風

法華寺十一面觀音立像の作風のどのような点に、今まで見てきたような呉道玄様の影響を認めることができるだろうか。まずその点を中心に見てみよう。

本像の作風をもっともよく観察し、その様態を深くとらえているのは、『南都七大寺大鏡』（大正十三年四月）の解説である。その注目すべき部分を引用してみよう。

「先ず本像の形の上に於けるモタイプを惟ふ。答へて言ふ、作者は本像をその運動中、歩行中今將に停つたその瞬間の姿に於て現はさうとしたのであると。即はや體の重心は左の足に下りやうとして居るとは言へなほ定まらず、又歩んで来た勢はなほ、右の足に忘れられず、その拇指の挙げられた所に特にそれと推される——それは本像の作者が本像に於いて現はした不思議なはたらきの一つ——である。更にはその顔は歩み動きつつある為めの生き生きさあり、その豊満な胸部から腹部への肉しむらも亦その為めになほ揺ぎつつあるではないか。垂髪は後方へ靡き、条帛や裙や天衣や體の前面に於ける部はなほ歩みつつ前から受ける風にひたと身を壓へ着いたそのままである。裾の裾はまた後方へ靡き、天衣の端は剩さへ曲折して翻へる。」

「……我々が本像に接して寧ろその顔面の表情から先づ感ぜられるものは神秘である。その眼ざしが殊にそれを語るであろう。その俯觀凝視する所には一種の暗い影がさし、その内裡にはある暗示的な何も何処までも解き難い、さうして人をそのなつかしさに惹き付けるものが潜んで居るのを惟ふ。……（中略）……。なほ惟へば本像

の手の異常に長いことも本像に一種不思議な心持を与へるものである。更に想をつめればその指の相にも——形式だけとしては本像のものやうなのは他にあるとしても本像のは特に——作者の潜めた謎があるやうである。その右のものは殊にさうであつて、それはその言はば奇異な形によく観者の脳裏にこびり着くやうな思がある。」

製作年代は観心寺如意輪観音坐像、東大寺寺弥勒仏像、新薬師寺薬師如来坐像、神護寺五大虚空蔵像などと相近いもので、一木彫流行の時代即平安朝初期とされ、蓮華座の諸部分は観心寺像のそれに比べて、遙かに天平時代ものに通う所が多いとしている。本像の奇異にして靈妙な相をよくとらえた名解説といつてよいであらう。

蓮華座上の尊像のポーズとして本像の如きは甚だ異例である。したがつてその解釈に苦しむところであるが、足と蓮肉との密着感は強く、ポーズ自体にも歩行中の一瞬の静止をリアルに感じさせるものはないように思う。まずこの点について別の見かたを提示してみたい。

この尊像は、細い茎に支えられた蓮華より生れ、いまその台うづなに佇立し、やがて右足を大きく遊ばせ、柔なポーズをとり給う。一瞬、手指・足指に力を籠め、「氣」を発する心を示されると、にわかに一陣の靈風が前より吹き起り、髪を靡かせ、肌に向つて衣を壓し、天衣の中段を吹きあがらせて、この動中の一瞬の形となつた。

同様な観点は、前章の吳道玄様絵画のなかですでに記したところである。とくに仁王経五方諸尊図のなかの菩薩形において、きわめて相近い表現をみることができた。『七大寺大鏡』の解説者がいうやうに、蓮の台の上で歩むというのは、いかにしても不自然なのである。若しこのような歩みを観音に与えようとするならば、誕生仏の

場面や、獣座などの例があるように、踏割蓮華として表わす方が自然であり、効果的であらう。このような前提に立つて精神的要素を多分に感じさせる本像の風動表現をさらに詳細に追つてみよう。

まず銅板の切り透かしによる髪の表現である。天冠台下、疎ら彫りの髪際部の髪は豊かな膨らみをみせ、側面にまわると、耳の前方に出てその上方を覆い、天冠台の半ばに及ぶ大きな渦を形成する。この抽象形は多分に精神的な要素をはらんでいる。この渦の中心の奥から、この渦の流れに沿うようにして、銅板切り透かしによる一団の髪先が流れ出し、末端は上方へ流れる。渦の下方、鬢髪に当る部分にも同じような髪先を配して後方へ靡かせる。さらに各方、耳後ろの位置と垂髪の下あたりの二箇所には、毛足の長い銅板切り透かしの髪先を加える。すなわち、この像の頭部側面には都合四箇所づつの銅板の髪先が、それぞれの部位に応じた靡きを見せながら、前方からの風を表しているのである。この流れとはまた別の流れに属するというべきであらうが、肩から正側へかけて流れる流麗な銅製の髪は、肩上で三弁花が開くように撥ねる木彫の垂髪の下層から、その継続延長として流れ出した髪先である。この方は強風に煽られることなく、肩の膨らみに沿つてうねりながら垂下する。このほか、銅製の何条かの冠帯が下がり、一条づつは正面左右に長く垂れていたやうであるが、その多くは途中で折損して、末端部の動きを推し測ることができないのは残念である。

着衣は下方に至るにしたがい、風圧を強く受け、とくに脚間は深く入り込んで、衣を通して、脚部の量感をあらわにする。それぞれに下縁部にやや尖りを感じさせる二段にかかる天衣のうち、下段のものは、膝間あひざの凹みに沿つて入り込みをみせ、前方からの風は天衣

をも一様に圧している。側面からみると、左前膊と右手指から垂下する天衣はやや後方へ流れ、裳裾の引きと動きをひとつにする。そして脚の左右外側を垂下する部分では、足もとに吹き起った風を表して絶妙な表現をみせる。左前膊から垂下する左方は、途中で表裏をかえしながら内側へ流れ、膝上のあたりで突如吹き上って折れ、やがて複雑な襞を畳みながら、蓮台を越えたあたりで終る。可愛しさのある短い手指で撮<sup>つま</sup>まれた右方の天衣は、複雑な衣文のなかに尖鋭な鎬ぎを各所に混えながら、強く後方へ流れる。そしてここでも、末端近くで吹き上りが見られる。

この天衣を屈折させる表現は、彫刻としては本像を除いては他に例を見ない。ただし、体の両側を垂下する部分は、きわめて失われ易く、古像のうちその全形を遺すものはきわめて稀で、その一部を遺すものもおそらく一割に充たない状況が予想されるので、かつて同様な動きを示す天衣はある程度は存在したと考えるべく、かつてだろう。この考えを助けるものとして天衣末端部の複雑な衣文の構成がある。

法華寺像の表現には、曖昧なかたちや便化の様相はまったくみられない。したがって抽象図形のようなものを見出すことは甚だ難しいのだが、他の作例を参照しながら詳細にその道理を見てゆくと、そこに一つの図形が見えてくるように思う。天衣は一般にその長い方向に条文が走るの当然のことであるが、その末端部の処理に、作者の工夫と力量が歴然とあらわれる。

法華寺像の場合、天衣の両端は左右から折れ返って、不規則な蛇行をつくる。そしてその一番奥の部分に、紐状のU字状衣文を平行に重ねた部分が覗く。このような、蛇行する折れ返りの衣端によつ

てU字形平行衣文部を包むようにする構成は、動きを孕む天衣や紐の末端部を処理するひとつの重要な手法であった。先にあげた先天元年（七一三）頃といわれる「随求陀羅尼神呪経」の挿図では、インド風ともいうべき、胴のくびれた像の右方に、天衣が円をなしてめぐり、その末端部に、これに近い形が見える。捷筆でぐんぐん描いたもので、細部にはこだわらないが、まさに、蛇行する折れ返りの衣端によつてU字形平行衣文部を包むようにする構成の絵画における実例である。両者はいずれも自然描写に近い、手慣れた表現をもっている。その相似関係は見逃しがちであるが、写し崩れによつて生ずる曖昧さや、形式的便化の様子が見られない点で、もつともオリジナリティを感じさせる例といつてよい。

細帛の末端に見えるこの種の衣文を示す例としては、前掲の求聞持法根本尊像（醍醐寺像）がある。この衣文形式をはつきりと示しているのは、両ふくらはぎから台座弁端の奥へ垂下する二条の裳紐の末端部である。右方は傷んで一部がなくなっているが、左方は完好である。四条のU字形衣文を中心とし、左右に衣端の返りによる蛇行衣文が、一箇の回転を交えて、これを包むようにある。また、像の左右に舞いあがる天衣部の末端部は、中心部のU字形衣文は消えているが、この変形と見ることができ、いつそう激しい動きに変っている。

仁王経五方諸尊図（醍醐寺蔵）の金剛利菩薩の左足踵の後方を、内へ向つて流れる部分にも同様な衣文がみられる。この五幅に見える諸尊の天衣の表現は、盛唐から中唐へかけて行われた諸表現が集積している感があり、それぞれに変化があつて画一的ではない。とりあげているのはその一つのタイプに過ぎないが、彫刻に及ぼした影

響という点ではこの衣文がもつとも注目すべきものである。

両肩の上の別材で彫られた垂髪は、耳朶の後ろを要とし、長い三箇の輪に束ねられている。それぞれは中心部を抜いた花弁形に近く、弁端は後方へ歪む。そしてその先端部は大きく撥ねあげられ、銅板の髪先を吹く繊細な風とは、また性質の異なる、一種ダイナミックな動きを見せる。ここで特に注意を喚起したいのは、歪んだ花弁形ともいべき、人工的な束ね髪（醍醐寺蔵）の輪とまったく同じ形が、求聞持法根本尊像（醍醐寺蔵）の垂髪に見られることである。この方は、要をつくらず、肩の外側を滑るように、五聯の形式に表している。この各単位の形の相似は、従来注意されることはなかったが、この凶像の方が製作年代（七一七〜八）がほぼ明らかであることから、法華寺像の製作年代を考える上で、一つの拠りどころを提供するものといつてよいであろう。

最後に耳上の螺旋形の髪（醍醐寺蔵）の表現をみよう。これも髪（醍醐寺蔵）の動きのなかでは重要な役割を果している。この形をもつ作例としては、法華寺像のほか、次のような作例があげられる。

- 一 兵庫・中山寺十一面観音立像
- 二 山形・宝積院十一面観音立像
- 三 大阪・長円寺十一面観音立像
- 四 長野・清水寺聖観音立像
- 五 和歌山・萬福寺十一面観音立像

いずれも檀像系の作例で、全体の造形が動感表現を基調とするものばかりであり、単なる髪型の表現でないことは明らかであろう。このうち、法華寺像、中山寺像、宝積院像、長円寺像の場合は、それぞれにオリジナリティを感じさせ、中国からの請来像またはそれ

にきわめて近い様風を示している。他は一段と誇張・形式化の進んだもので、観音の靈威性のシンボルのような意味合いをそなえているように見え、わが国での解釈が加わったものと考えることができよう。

## 六 吳道玄様の彫刻

前章においては、法華寺像が、いかに「吳帶当風」と評された風動表現を彫刻としてよくこなしたものであるかについて概観した。その点で法華寺像はぬきん出たものというべきであるが、このほか、同様な作風を指摘べきる作例が数点あるので、それらに注目してみたいと思う。

(一) 愛知・高田寺薬師如来坐像（図25・26）……この像の特異な衣文表現が、求聞持法根本尊像（醍醐寺蔵）や胎藏図像（奈良国立博物館蔵）など、八世紀前半期に中国で訳出または凶像化された画像のなかに、共通する表現を見出すことができることはすでに指摘した（『学叢』第六号、京都国立博物館・昭和五九年三月）。粘っこい塑像風の感触で流れ下つてゆく衣文全般の印象、右腹前や左肩後ろに見られる長三角状の衣文が、蛇行する衣端がU字形平行衣文を包む形を示している点などは、求聞持法根本尊像の表現と一致する。こうした垂下する流れに対して、胎藏図像と共通する左腋下の渦巻きと、右足裏の奥で蛇行する奇妙な衣文とが、別の動きを点じている。このように、冠帯や天衣をもたない如来形坐像の静かな形姿のなかでも、衲衣によって、可能な限りの動勢が試られているのである。「当風」とまではゆかないが、彫塑における吳道玄様の一態のなかにあげておくことは許さ

れてよいであろう。

(二) 宝菩提院菩薩半跏像<sup>〔図27〕34</sup>……素木像でヒノキまたはカヤといわ

れるが、材種は決定していない。高く結びあげられた髻は、正面からみると頭上で八方へ開く感じがあり、斜・側面では、髪束に血が通っているように潑刺とした感じにみえる。髪際では、正面中央の環飾りの中をくぐった二条の髪が、生きものののように左右へ分れて額上を流れ走り、側面では、三群の髪束が、前のものは飾りをくぐって髻の方へ、中のものは、耳輪<sup>じりん</sup>を巻くようにして下方へ、後のものは耳の半ばをわたって上方へと、それぞれに絡み合うようにして三つの動きをみせる。もみあげの先が右方でみるように後方へ靡いているのも珍しい表現として注目されよう。側面観にみる髪の動きは、上方の髻と耳のまわりとに分れるが、両者はまったく関連するものとして、尊像の発する気の表現を目ざしており、目に見る風動であるとともに、その内奥に籠められた神秘的な生命力がありと実感されよう。雲気形象をもとにしたデザインと見るべき天冠台四箇所<sup>しよ</sup>の飾り金具は、それぞれに髪よりもいつそう細かい回旋の動きを見せ、背面を除く三箇所には、アクロバットに近い技工で髪束をくぐらせ、動きのなかに動きをつくっている。このような非凡な着想と巧技を示す髪表現は、わが国に伝存する作例としては、肥後別当定慶の手になる鞍馬寺聖観音立像(鎌倉時代)に一例を見得る程度で、きわめて珍しく、とくに本例の場合は傑出してゐる。

条帛・天衣および裳の三者にみる衣文表現は、まったく等質の感じで肢体から蓮華座までを掩い、やや唐突ともいえる変化を織り交ぜながら、条々連綿とした流れを形成している。このような粘り強い衣皺の表現は、わが国の作例のなかではきわめて数少なく、しか

もこれほどの密度をもって充填している作例は他にないといつてよい。

条帛の端は、一方は背面左肩下がりの条帛下に差し込まれ、他は、通例のように、左胸前で他の下をくぐり、腹前へ垂らしている。この腹前部への垂下は、通常は裳の上縁あたりまでで終るが、本例の場合は何と、腹下を横切る天衣の下をかいくぐって左足首の前面にまで及び、そこで回旋形をなして終っている。もしこのまま像が立てば、膝頭を超えるような長い条帛の垂下ということになる。絵画において易く、彫塑において難しい発想といえよう。

天衣は、背面では幅広く広がり右肩から左上膊かけて、条帛とX字状に交叉し、その交点あたりで折れ返りをみせる。山形・宝積院像や薬師寺像に見るのと同じ形式である。正面では、左上膊部から大腿へ、腿から左膝を経て台座まで垂れ下がり、正中線を越えて右足先を巻くようにして右前膊に上り、やがて側面を蓮肉面まで垂下、座上で前方へ向って渦巻いて終る。右肩からの天衣は、いちど跨間へ垂れ、左前膊にかかって側面を蓮台上まで降り、再び左膝上に出て、膝頭を鉢巻状にひと巻きして終っている。

背面でみると裳は、連珠文・列弁文による腰帯で締められ、別に腰布をつける。帯は四弁花を中心にもつメダイヨンで裳に留められている。両足膝の背後から前面部は、下半身を掩う裳が、そのまま蓮華座にかかり、いわゆる裳懸座を形成している。

衣文は総じて、塑または乾漆の感覚である。縁の立ち上りを数えるかどうかで差は生れるが、天衣、条帛の平行衣文は二・三本から五・六本、これを絵画にした状況を考えると、求聞持法根本尊像(醍醐寺蔵)の繁褥な衣文線に近いといつてよい。全体に衣は厚手で、時

に松葉状や回旋の形を交えながら、能う限り、肢体の凹凸に沿い、執拗この上ない褶曲と折れ返りを見せる。

この動きのなかで注目すべきは、左膝頭を鉢巻状に巻く天衣の動きである。これに類した天衣の動きは、唐本図像(四天王図像・百済河成様・大東急文庫蔵)のなかに見える。総じて天衣の動きや袖口の翻えりに創意・工夫のあとがみられるが、なかで、豹の旗を立て、正面を向き、邪鬼の上に坐る像では、著甲の左前膊を一巻きした天衣が、膝頭に近い大腿部をひと巻きし、その余りが杓先の前方にまで及んでいる。膝頭を鉢巻き様に巻く宝菩提院像の場合とはやや異っているが、まったく同様な効果をみせる。本来、肩や腕にかかり、立居振舞に応じて身边に軽やかな風を演出した服飾上の領巾ひなが、造形上の要請から、膝頭を巻き流れるものに変じたのである。「呉帯当風」の風潮のゆきついた姿とも、あるいはこの様風に刺戟を受けての天衣の動きと考えるとよからう。なお、本図像が百済河成(九世紀中頃に活躍した能画者)様といわれる所以は明らかでなく、一般的な唐本図像と考えるべき。

宝菩提院像はこのように、髪および衣の、常態を超えた靈威の動きを極限に近いところまで追求した作といえるのであるが、その故に彫刻としての本筋を離れてしまうというようなことはなかった。厳しい眼差し(瞳に別材嵌入を含む固肥りの肉身は、頭体を包みこんでしまうようなこの不可思議な動感の表現に対して、決して圧倒されることなく、凜として肉身の量感を輝やかせている。肉身と衣文とのこの強い響き合いのようなのが本像の魅力なのである。

(三) 兵庫・中山寺十一面観音立像(図35、37)(像高一四九・八センチ、素木)……本像に顕著な呉道玄様はみることができない。しかし失われた天衣

を復元的に推考してみると、その可能性が強いと思われるのでここであげておく。

像は頭部を大きくとり、いかり肩で腰高、長瘦の体部は、腰をわずかに左にひねり、三屈のかたちをとるが、印象としては直立像に近い。側面にまわると、下半身はほぼ直立、薄い上体を極端に後方へ外らせ、お顔もやや仰向く。裾を後方へ引き、左手首の先は奇態に反そつて、全身に踊り撥ねるような感じがある。太い肩と眼尻を吊りあげた奇異な相貌のなかで、黒眼に笠鉾を打ち、その凸出は、異常な眼光を感じさせる。左肩から懸かる条帛が通常のもの較べて細いのは、インドにおける原形に近いといえるのかも知れない。

さて、耳上の巻髪に注目しよう。髪際の髪は大きく五区に分けられ、それぞれがふつくと盛り上って独立しているような趣が強い。耳の上端を掩う巻髪も、堆たかく盛りあがって、生氣に充ちた相貌にふさわしい動きをみせている。両肩にかかる天衣は、腋下以下の当初のすべてを失っているが、肢体と遊離したかたちで彫られ、取り付けられていたものであろう。細身ながら弾力を感じさせる各部の分節感から推して、かなり動きの激しい天衣が、耳上の巻髪や、裾の左右への広がりや靡きに応ずるように、配されていたものにはちがいない。一回転するような後補の垂下天衣も、このような意を汲んで、異常な動きを表わそうとしたものに相違ない。

(四) 醍醐寺聖観音立像(像高五一・二センチ、黄彩檀色)……中山寺像とはおよそ対照的な作風をもつ。短軀肥満、童形の顔たちをもち、髪とともに分厚い衣が動きの極致を表している。呉道玄様彫刻の典型例といつてよい。

豊かな髪は鎬ぎを立て、一見硬質のようにみえるが、その底には



柔らかみを蔵している。もみあげの先は、宝菩提院像と同じく後方へ流れる。

像の大きさに対して衣文の彫りは深い。全体に鎬ぎを立てる彫り口だが、凹凸の示す感触は塑造風である。衣皺の表現として、これ以上の変化を追うことは不可能と思えるほど、やり尽くしている感がある。深淺の度合いを設け、処々に松葉状に分れる衣文を数多く配し、蛇行状とか翻波式、あるいは旋転文とかいった言葉を使いにくいほど、自由な捌きと立体性が全体を掩いつくしている。むしろここでは、呉道玄の特性ともいえる、生氣がほとばしる肥瘦のある描線に近いものが支配しているといってもよいであろう。両腕を垂下する天衣は、大きく風を孕んで流れ、蓮台上に触れるあたりを、右方にのみ強い回転をつくって、左右に変化をつくっているあたりも、呉道玄の面様の影響を感じさせるものがある。

(五) 道明寺十一面観音立像(四)(像高九九・四センチ・素木・眼に黒石嵌入)……本像の作風はきわめてオーソドックスである。厳しく保たれた直立のポーズのなかで、固肥りの肉身と衣とが調和し、いかにも安定した雰囲気(五)の観音立像となっている。したがって何の説明もなく直ちに、本像を呉道玄様の一例とすることは問題がある。

本像に見る乾漆像風の衣の表現の美しさは、一言でいえば垂下の美しさを追ったものだ。冠帯・天衣(腕より垂下の天衣は後補)・裳、いずれも左右へ振れることなく、微かな動きのなかで、垂直に垂れ下がってゆく。このなかで注目すべきは、下半身の中央を垂れ下がる、長三角状の裳の折り返し部である。蛇行する折れ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であることは改めて指摘するまでもないが、下腹部の両脇をめぐれあがらせて締め帯をあ

らわし、一挙に垂下して上段天衣の下を過ぎり、下段の上方にかかって終る、この垂下の美しさは類の少ないものだ。衣文構成を感じさせないほど自然な感じの表現であり、上方にある条帛の垂下、下方へ続く裳の合せ目の蛇行とつながって、体部正面に垂下のムーヴマンを形成している。これをさらに引き立てているのは、これと直交する上下二段の天衣である。しかも、この天衣は正中部でそれぞれ折れ返りを見せ、上段は右方を上に、下段は左方を上にして好ましい変化を与えている。この見せ場は単なる造型上の面白さのみ追ったものではない。すでにみた愛知・高田寺像や、求聞持法根本尊像(醍醐寺蔵)などでみたように、尊像の靈威の溢出を、このような衣の表現のなかに、きわめてさり気なく蔵さしめたものとみるべきであろう。

(六) 山形・宝積院十一面観音立像(像高五二・〇センチ・素木)……本像もまた動感表現を重要なテーマとしているようにみえる。筋彫りであらわされる髪際の髪は六区に分たれ、左右ともに、中央から数えて第二区は下向きの小さな渦、第三区は逆に上向きの大きな渦を対置し、あたかも獅子のたてがみのように耳の上端を掩って巻髪を形成する。これと同調するかのように二条の冠帯のうち一条は直線的に垂下、他は肩前から大きく蛇行して肩前で他に絡み、最後は回旋形をなして高い位置で終る。この二者によって上半身の風動が表される。もとより自然の風ではなく、尊像の靈威の然らしむるところである。

条帛は左肩から右大腿部にまで垂れ、下方と背面では大きく広がり、右肩から左上膊に及ぶ天衣とX字状に交叉させる。天衣は膝上のあたりで下段のものが上段に絡み、条帛と合わせて、正面観の主

たる動きを形づくる。両前膊から垂下する天衣は当初のものが失われてしまっているが、蓮肉上に残る尖端部から、後方より前の方へ出て終っていたことがわかる。高い足甲の上で小さく翻えり、後方で大きく引く裳裾の様子から想像して、失われた天衣部分にもかなりの風が表されていたものに相違ない。このような点から、呉道玄の様風は本像にも及んでいると解釈することができよう。

(七) 京都・金剛心院如来形立像(図45・46)(像高一三・五センチ・カヤ・素木)……頭部の小さい奈良時代風の如来立像で、寺伝では、宝生如来と呼んでいる。腹部を前へつき出した体型で、肘を充分に張った男性的な立ち姿である。正面はいかにも前面から風を受けている感じで、衣文はやや浅めに彫られ、とくに下半身の大腿部では、肉身への密着感が強調される。これに対し、側・背面での衣文は深く、鬨波式衣文も多用され、風に動くさまが表されている。大衣および偏衫がつくる袖に当る部分では、袖先が風を孕んで左右に舞い、強く後方へ引く裳裾と同様、ゆるく後ろへ靡いて、前方からの風を表している。

この袖先に表れる複雑な衣文構成が注目される。左方では、左右衣端の折れ返りが大きく、中央のU字形平行衣文は見えかくれする程度であるが、右方は逆に、中央のU字形平行衣文が鬨波式衣文をなして強く表され、左右衣端のかえりは小さくなっている。しかしU字形平行衣文を衣端の折れ返りが包むように構成する点は、いずれも共通の造型原理にしたがったものであり、すでにみたくつかの例と同じ筋道にあるものといえよう。

(八) 道成寺毘沙門天立像(図45・46)(像高一三四・〇センチ・ヒノキ・彩色)……変った毘沙門天像である。共木の彫成であるにもかかわらず、像と足下の邪鬼とではまったく作風が異なる。本体は、硬い彫り口で細

かい彫鏤を行い、かなり几帳面な感じが強いのに、邪鬼はひとまわり大形で、筋肉の凹凸などゆったりとした彫り口を示し、インドのヤクシャに似る感じがある。本体の鼻梁の飛び出した異様な相貌と、足太で余り伸びやかとはいえない体軀など、きわめて個性的といえるが、この中国的な小形の武將形に対して、異質な大形のインド風の邪鬼が、木に竹を接ぐように配されている点は、わが国における毘沙門天像受容の初期的な様相を示すものといつてよいであろう。

末端部や遊離部に欠損が多いので、本像に嘗てあった風動表現はほとんどその大半が失われてしまっている。左右で腰帯に巻きつく天衣は、左方は上膊部にあがり、これにかかって体側を垂下していた(欠失)ものと思われ、右は右手首近くにかかって垂下していた(欠失)。また、両袖先、後方の裳先などについても同様な強い風動表現があつたことは確かである。

いま、腹前をわたる天衣の動きについてみると、これは決して素直な流れではない。両端からの折れ返りが蛇行してうねり、中央や左寄りには小旋転がみえ、この部位における天衣の表現としては極限に近い表現といつてよい。当然両腕からの垂下部は、いちだんと風動の趣をあらわしていたことであろう。跨間から背面右方へ強い流れをみせる裳は、裳先(矧寄部欠失)の表現に多くが托されているものともみることができ、これも欠失しており、両袖先についても同様である。このように、残存部の状況から欠失部分の有様を推定復原して考えると、像の周辺に相当な風動表現があつたことは疑なく、そのような状況においてはじめて、本体と邪鬼のアンバランスはほぼ解消することになるであろう。そしてこのような風動表

現をもつ作例が、仁和寺等の唐本図像に見られることも留意される。以上、吳道玄様を引く目ぼしい作例について触れたが、このほかにもいくつかの例を指摘することができるであろう。例えば、大阪・長円寺十一面観音立像、大阪・細見家観音菩薩立像、京都・月輪寺千手観音立像、滋賀・向源寺十一面観音立像、東大寺弥勒仏坐像（試みの大仏）などにも、多少とも靈威表現としての風動の様相をみることができるとであろう。

さて、以上にあげた諸例のうち、像容および作風から、中国からの請来像またはきわめてそれに近い作風をもつと思われるものがある。宝菩提院菩薩半跏<sup>10</sup>像(一)、中山寺十一面観音立像(三)、醍醐寺聖観音立像(四)、道明寺十一面観音立像(五)、宝積院十一面観音立像(六)の五軀がそれで、いずれも素木造りの代用材による檀像であり、このうち、(一)(三)(五)の三軀は、黒眼に異物を嵌入し、この点でも中国風である。

法華寺像は当然この一群のなかに加わるべきものである。そして、吳道玄様という観点に立てば、これらのなかで筆頭に位置すべきものであることはすでに述べたことから明らかである。したがって八世紀前半に活躍した吳道玄の様風を、もつとも強く感じさせるこの像の製作年代は、きわめて重要な関心事となり、他への波及も大きいということになる。

## 七 法華寺像の造立年代

ここに多くの論攷・解説や概説の類を列挙するまでもなく、法華寺十一面観音立像の造立年代は、平安時代前期とされるのが一般で

ある。かつて、日本美術史研究の草分けの時期に、『稿本日本帝國美術略史』（農商務省・明治三十四年）において、本像を聖武天皇時代（天平時代をさす）の遺物中最優等の像とされたことがあったが、この改訂新版ともいえるべき『日本美術略史』（帝國博物館・昭和十三年）では、おそらく前掲の『南都七大寺大鏡』解説（大正十三年）を尊重し、平安時代前期の作例としてその位置づけを改めている。以後この考え方を定説として、多くの概説書はこれに従い、論攷としても、この考え方に異を唱えるものは皆無に近いといつてよい。

わずかに、田中豊蔵氏が、「新薬師寺本尊に関する問題」〔『天平彫刻』小山書店、昭和十九年〕のなかで、新薬師寺本尊を天平末年、すなわち天平十七年（七四五）諸国に造立を命ぜられた六尺三寸の薬師の一遺例とされたのにつづいて、「即ち従来木彫家とし平安人に与えられた功績の一斑はこれを奈良人に還さねばならぬ。それが奈良彫刻の偉観に更に一層の深厚を加へ得るならば、誰か当代のこの測り知れざる造仏意慾の旺盛に瞠目しないものがあるう。」と結ばれている記述が注目される。新薬師寺本尊像に関する結論の当否はとも角、奈良時代における木彫の存在を従来よりも重くみようとされている点は、一木彫作品全般に対して新しい見直しを示唆されたものとも解釈することができよう。

これに次いで注目されるのは、田沢<sup>ゆたか</sup>坦氏による見解である。『図説日本美術史』（岩波書店・昭和八年九月初版）の昭和三十二年の改訂版本文、平安初期の彫刻の項で、東大寺開山堂良弁僧正像を、僧正の歿後（宝龜四年・七七三歿）程経ない頃の作とされ、その作風を、新薬師寺本尊、法華寺十一面観音、東大寺弥勒仏（試みの大仏）などと共通する作風とみなされ、これらの像とともに平安初頭、東大寺系の

一派の作家の手になつたものであろうかとされた。しかしこの部分の注では、「これら一群の作例は平安初期といわんより、寧ろ奈良時代の制作とするのが妥当かとも考えられるが、一応通説に従つて平安初期のものとして挙げておく。」とされ、通説を重んずる概説書の制約のなかで、わずかに注記として本音を洩らされている。

これに対し平安時代前期説は、『南都七大寺大鏡』解説以後、その補強の方向において展開したといえる。

そのもつとも重要なものは、東大寺様式、例えば聖林寺十一面観音立像にみるごとき、整齐にして調和を重んずる静的な作風に、西欧のクラシックに相応する内容を認め、これに対して法華寺像その他に見られるように、ようやく誇張に赴き、量感の強調と動的な表現に走る精神を、バロックのそれと対応させて、そこに時代の推移を見ようとする考え方である。この基本的なとらえ方は、多くの平安前期説の根底に必ず存在するといつても過言ではなからう。

西川新次「天長、承和期のみほとけ」(『角川世界美術全集』4)日本(4)平安1、昭和三六年七月)は、平安前期彫刻の高揚期の代表作として、真言密教様式では承和九年(八四二)以前と思われる観心寺如意輪観音坐像を、木彫様式では法華寺十一面観音立像をあげ、それぞれをその完成様式を示す作例とみなされた。そしてこの二作を頂点において平安前期様式の構造を考えられた。

檀像様と鬘波式衣文の二点から考察されたのは久野健「法華寺の仏像」(『南都仏教』6・昭和三四年六月)である。八・九世紀に唐からもたらされた檀像彫刻は、大きく分けて二種の作風のものがあり、一は法隆寺九面観音像により代表されるもので、中国化の様相が強く、身にはにぎやかな胸飾や瓔珞を彫出する。二は法華寺像に代表され

るもので、その姿はやや動的、あるいはジュエスチャーに富み、身には瓔珞を着けず、その面相は西方的要素をとどめている。氏は中国から日本への伝来は、この一がまず先に伝わり、二は九世紀になつてから伝わつたものとされた。

ついで鬘波式衣文については、天平末から平安初期頃の渡来像と考えられる延暦寺千手観音立像のような檀像またはその系統の小像によつてもたらされ、九世紀に流行したものとされ、法華寺像もそれを敏感に反映した傑作の一つと考えられた。檀像系彫刻および鬘波式衣文が中国から渡来した実態に注目され、法華寺像の造立年代をより実証的に固めようとした点、新たな観点に立たれた論攷として評価されよう。

これらより早くに出された一説として、藤谷俊雄「大和法華寺の沿革」(角田文衛編『国分寺の研究』上巻・昭和十三年六月)のなかで示された説は、歴史家の側からなされた魅力ある提言として注目された。法華寺十一面観音立像が、光明皇后伝承に彩られているにもかかわらず、平安初期の作とされることはすでに美術史上の定説であり動かし難い。このことを前提にして藤原氏とこれに対立する橘氏との角逐を中心に考えを進められた。法華寺の禅雲という苦行尼が、若い橘嘉智子(檀林皇后)を見て、将来天子または皇后の母になるであろうと予言した(『文徳実録』嘉祥三年五月五日)ことから、皇后と法華寺との何らかの関係を想定され、さらに皇后の容姿について「風容絶異。手過膝。髮委於地。觀者皆驚。」(同上)とある点にとくに注目された。法華寺像の右手がその身長に比して非常に長いことは誰しも感ずるところである。「ここで法華寺と檀林皇后との関係が再認識されるべきではなからうか。筆者が秘かに思ふのは、法華寺の十

一面観音像は実は檀林皇后の御姿を模したものであるまいか。そしてそしてそれが後世忘れられて、皇后、即光明皇后に帰一せられ今日の伝説を形作ったのではあるまいか。」と結ばれた。平安初期説を動かないものとし、嘉祥三年（八五〇）に崩ぜられた檀林皇后の容姿の特色と結び付けることにより、創建の本願たる光明皇后伝説を全面的に否定されようとしたものである。のち美術史の側でもこの説は支持され、注目を浴びた。

以上、多くの論攷のうち注目すべきものをあげたにとどまるが、法華寺像を奈良時代の作とする考え方は、田沢坦氏の提言を除いては見出すことができないといつてよい。

さて、法華寺は、天平十七年（七四五）五月十一日、聖武天皇が紫香樂宮から平城に還幸された際、中宮院を以て御在所と為し、旧皇后宮を宮寺とされた（『統紀』）のに始まる。二年足らずの後、大和の国分尼寺（法華滅罪寺）となり、法華寺と呼ばれた。皇后宮は、光明子が父藤原不比等の邸宅を伝領したもので、天平宝字二年（七五九）に金堂が造営され（金堂三尊下より発見の『金版銘』）、同年夏に、阿弥陀浄土院着工、翌年十二月に完成した。この造営期間中に光明皇后は歿くなられた。

鎌倉時代、この十一面観音像は金堂大日如来の仏後に安置されていたらしい（『諸寺講堂に「法華滅罪寺縁記」』）。また十五世紀半ば頃には観音堂に（菅家本『諸寺縁起集』）それぞれ安置され、慶長六年（一六〇二）本堂再建以後現在のように本堂本尊となった。

本像に関する伝承を拾うと、「本願のきさきさきの御作也」（『縁起』）、「是光明皇后御影云々、依唐人所望造之々」（菅家本『諸寺縁起集』）などのほか、光明皇后が関係していることを示すものが多い。とくに『興

福寺濫觴記』は、北天竺乾陀羅國の王が、生身の観世音を拝さんと欲し、夢に日本の光明皇后を見、仏師を遣して、十一面観音三軀を造り、一体は仏師が持ち帰り、一軀は内裡に（現在の法華寺像）、一軀は施眼寺に安置したという。インドから派遣の仏師の名は問答師であった。寛文六年の『和州寺社記』は「異國の仏師作れり」としてゐる。

以上のように、光明皇后が関係していることの内容には、(一)御作（願主の意を含む）。(二)唐人の求めに応じてモデルになった。(三)インドから派遣された問答師が皇后をモデルとして作製した——以上の三種があり、このほかに単に唐人の作とするものがある。

さて、問題は像自身の語るところである。私は次のような点から、本像の作者は唐人である可能性が強いように思う。

(一) 髻頂の仏面は、通常髻頂に頸より上の頭部を据えるのが一般的であるが、本例の場合は、髻がなく、衲衣を著けた上半身の如来を表している。山形・宝積院像、大阪・道明寺像および同長円寺像など、すでに前章で述べた請来像またはこれに近い作風の像としてあげた作例にのみ同様な表現をみることができる。

(二) 黒眼の部分に銅製の笠鉞式のもの打込まれている可能性が強い。銅製の笠鉞を打ったものとしては、兵庫・中山寺像が強い。いずれにせよ、黒石、練物などの、黒眼として効果的な材質を嵌入し、黒眼を飛び出させ、あるいはこれに輝やきを与える手法は、中国で多く行われたことで、宝菩提院像、道明寺像、中山寺像、東寺観智院五大虚空蔵菩薩像などにその例がある。わが国でもその手法に倣った可能性がないとはいえないが、明らかにわが国の作例といえるものに用いられているのは、奈良時代の塑像（四天王や十二神將）

以外には指摘できないように思う。

(三) 吳道玄様の彫像への影響を考える上で、本像はそのもつとも色濃い作例であり、しかも、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感がある。「呉帯当風」の境地が、銅板の切り透かしを交えた髪と、天衣や裳の動きによって、まったく難点のない形で表現されている点は、到底わが国人の製作とは考えられない。とくに天衣は、緩急、繁簡を心得た自在な衣文の流れと、末端部の奥深く畳む襷の表現など、いづれも理に叶い、しかもそれに縛られず、下方で強く飄挙するあたりは、一瞬の機をとらえて見事である。

前章であげた宝菩提院像、中山寺像、醍醐寺像、道明寺像、宝積院像などの代用檀像について、筆者はその作風の上から、請来像の可能性が高いと考えている。これらの中に法華寺像を加える時、もつともその可能性が高いのはおそらく本像であろう。

(四) 法華寺像の肉身表現もまた日本離れのした見事な表現である。豊満な肉身と三屈のポーズは、淵源をたどれば、古代インドの女神ヤクシーのそれに達する。インド風の顔をもつ頭上面にもみられるように、何らかのかたちでこの筋につながりながら、写生的な眼がつくり出した驚くべきリアリティは、まさに生身の観音を感じさせる。このような厳しいリアリズムは日本の作例には見られないといつてよい。例えばよく引き合いに出される観心寺如意輪観音像と比較してみよう。観心寺像の相貌は、静かに充ちて張った膨らみであり、頬や頬はその全体のなかに溶け込んでいる。夢見るような眼と小づくりな口元は、生なましい動きのない、瞑想に近い雰囲気をもつ。これに対し本像の場合は、全体に引き締まった感じがあり、

頬、頬、口元はは各部それぞれの膨らみをもつ。眉は秀でるに近く、眼には現実感がやどり、やや大きい口元には動きがある。彼が夢幻的で静かな境地にあるとすれば、本像は写生的現実的で、活潑な精神の投影ともいふべき動の顔つきである。

三道以下の肉身は、彼が観念的な大まかなモデリングで、豊満な肉身を整え、肌合いの美しさを強調しているのに対し、本像は、肥満に近い体形を写生的にとらえ、その肌身は像が動けば、小さく揺れるに違いないと思わせるほどの現実感がある。

肉身と衣との関係についても大差がある。彼においては、両者の分離感が少なく、衣文もまた夢見ている感じがある。本像の場合は、衣の下の肉身がきわめてリアルであり、衣自体も生き生きと動いている。当然のことながら本像にみられる徹底した風動表現は、本体のどの部分にも休息を許さない感じがある。それが手指・足指の撥ねとなつて表れている。これらの表現は、リアリストイックな形体描写を借りながら、実は吳道玄風の「氣」の表現を目標したものであり、わが国人のにわかには会得できる性質のものではない。

(五) 蓮華座の設いもまた比較を絶するものがある。まず、小ぶりな蓮台を、やや離れて細形の蓮弁がとり巻くさまには、現実の蓮の花を感じさせるものがある。裾広がりの細い茎(束)を中心に、丈の低い二段の反花が、弁端にシャープな反りをみせつつ広がり、その動きを受ける請座と框座の潤い上面のとり方が、絶妙の比率をつくっている。観心寺像の秀逸な蓮華座が色褪せてみえるほどの出来栄である。しかも、下辺の格狭間は、正倉院の器物によくみられるような外側へ強く膨らむ美しい曲面につくり、この点も類例を見ない。請座の側面に数多く銅板製の小蓮華を配する手法とあわせて唐

朝工芸の手法が応用されたものとみられよう。

以上のような諸点に加え、本像の材質もまた今後よく検討される必要がある。古くはヒノキといわれ、近年はカヤといわれているが、他の請来像とおぼしきものを含めて、中国の材木、とくに柏・香桂・豫樟などの照合が必要となろう。

わが国の檀像系彫刻のなかで、法華寺像の魁さきぶけの位置を占めるもの、あるいはこの影響を受けて追隨の様相を示すもの、この何れについても該当する作例がない。したがって、わが国の彫刻史の展開の中で、本像のごとき作風が、あるステップをもって徐々に醸成されたという筋道は考えることが難しいように思う。その意味では孤高に近い。この点にも、本像を唐人の作、あるいは唐からの請来像と考える一つの理由がある。

さて、以上のような観点から、本像を請来像または唐人の作と考えるとして、その製作年代は何時頃であろうか。すでに述べたように、八世紀前半、盛唐時代に活躍した呉道玄の画風を、きわめてよく咀嚼し、自家葉籠中のものとして彫刻に移したのが本像とすれば、これはおそらく、同じ盛唐時代の作と考えるのがもっとも自然であろうと思う。

いま、法華寺の歴史に徴すると、その念持仏的な法量像高一〇〇〇センチから考え、天平十七年(七四五)に、光明皇后の宮をもって宮寺となした際の本尊と考えるのがもっとも自然ではないだろうか。すでに皇后の念持仏であったとも考えられるし、この折に入手したと考えるのもよいであろう。

通説のように、本像を九世紀の半ば近いあたりにおいて考えるとすれば、呉道玄の活躍期から一世紀近い後に、おそらくは画図をた

よりに、かほどの迫真性をもった呉道玄様彫刻が、民族を異にする作者によって果して成し得るであろうか。それはすでに記した観心寺像との比較からも明らかなことといえよう。

詳細をうかがう機会を失したが、昨年七月一日に故人とられた田沢坦先生のお考えも、おそらくはこの結論に近いあたりであったのではなからうか。

## 結

中国古代絵画の革命児ともいうべき呉道玄は、書の筆法に通ずる新しい描線を駆使して、氣と一つになった独自の風動表現を達成した。その影響が絵画はもちろん、彫刻にも深く及んでいることを、法華寺十一面観音立像をはじめとする諸作例の作風を通して実証しようというのが本稿の主たる目的であった。従来、個々の鑑賞記述にとどまり、全体としてこの種の風動表現の起源が問題にされたことはなかったように思う。

当然のことながら呉道玄の画風の影響は、わが国八世紀の絵画や浮彫りに、確かな痕跡を遺している。すべて挙げた東大寺戒壇院厨子扉絵の金剛力士像や、東大寺大仏殿前の金銅八角燈籠音声菩薩像などはその例であり、数多くの唐本図像も、そのような可能性を支える資料といえよう。

しかしながら、意外なことに、呉道玄の画様を本とし、あるいは部分的にこの風に倣った彫刻の作例が、檀像系の作例を中心に、相当数が国に遺っているのである。何故檀像系の作例が多いのであろうか。これには二つの理由が考えられる。

その一は、わが国へ請来された仏像は、白檀像および代用檀像のような小像が多く、ついでわが国でこれらを手本として造像が行われる場合も、やはり代用檀像として造られることが多かったのではないかと思われる点である。

その二は、墨線による白画(眞装の淡彩を含む)に眞骨頂を發揮した呉道玄の画風は、彩色を用いない(「檀色」も同様な効果をもつ)檀像にもつとも適合する性格みそなえていたとみることができるところである。この考え方に従えば、中国本土において呉道玄様彫刻を生み出したフィードは、檀像系彫刻の世界であり、それがそのままわが国に反映したものとみることが出来る。

そして、現存作例の中から、呉道玄様のオリジナルにもつとも近い例をあげるとすれば、それはこの法華寺十一面観音立像であり、これに次ぐものとして、高田寺像、宝菩提院像、宝積院像、道明寺像、醍醐寺像などの諸例をあげることが出来る。そしてこれらは曖昧な表現や写し崩れなどがみられず、いずれも請来像の可能性が強い。

中国において呉道玄様彫刻が盛に行われたのは、おそらく盛唐時代をピークとし、中唐時代に及ぶあたりと推定される。このように考えると、法華寺像を中心とするこれらの諸像の製作時期は、請来説の当否を問わず、八世紀あたりと考えるのが自然のように思われる。

今まで奈良時代の木彫は、大安寺と唐招提寺に遺る一群の作例に、薬師寺・元興寺などの例を加えた、かなり限られたもので構成されて来た。そしてこれらと、八世紀末葉の神護寺薬師如来立像および新薬師寺薬師如来坐像の作風とを対比させることにより、奈良時代

と平安時代前期の様式の相違を明らかにしようというのが従来の一般的な観点であった。

この観点について筆者はいささか疑問をもち、すでに数多くの木彫について、それらが奈良時代の製作にかかる可能性を指摘して来た。法華寺像を中心とする本稿もまた、その一連の考察に一篇を加えたものに過ぎない。

しかしながら、ここに登場する作例は、いずれも日本彫刻史の主流の一面を占める重要なものばかりであり、さらに多くの角度から検討がなされねばならない。いずれ関連する後考があることを付記して筆を擱く。

〈註〉

- 1 久野健「法華寺の仏像」(『南都仏教』六一九五九)
- 2 拙稿「神護寺薬師如来立像とその周辺」(『土門拳日本の彫刻?・平安時代前期』美術出版社 一九八〇)
- 3 東洋文庫「歴代名画記」(長広敏雄訳注 平凡社 一九七七) 2 二〇〇～二一一ページ参照
- 4 呉道子の画績一覧↓次ページに掲載
- 5 小林太市郎『中国絵画史論攷』第三章「呉道玄と唐代の画論」(大八洲出版株式会社 一九四七)
- 6 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) 講談社 一九七五)
- 7 『南都七大寺大鏡』(一九二四)もほぼこの解説内容を踏襲している。
- 8 本像に関係する解説のうち、中野玄三氏の御意見には聴くべきものがある。「その作者には遺唐史とともに来朝した唐人が想像されるほど、このころの一群の仏像をのぞいて、前にも後にも類似する作風を見ることができない。もし作者が唐人であるとすると、その来朝の時期は、遺唐使が帰朝した宝龜九年(七七八)か天応元年(七八一)の何れかであろう。」とされ、「長岡京時代の願徳寺のさかんな有様をしのばせる遺品」と考えられた。宝菩提院は現在勝持寺に寺籍が移されたが、



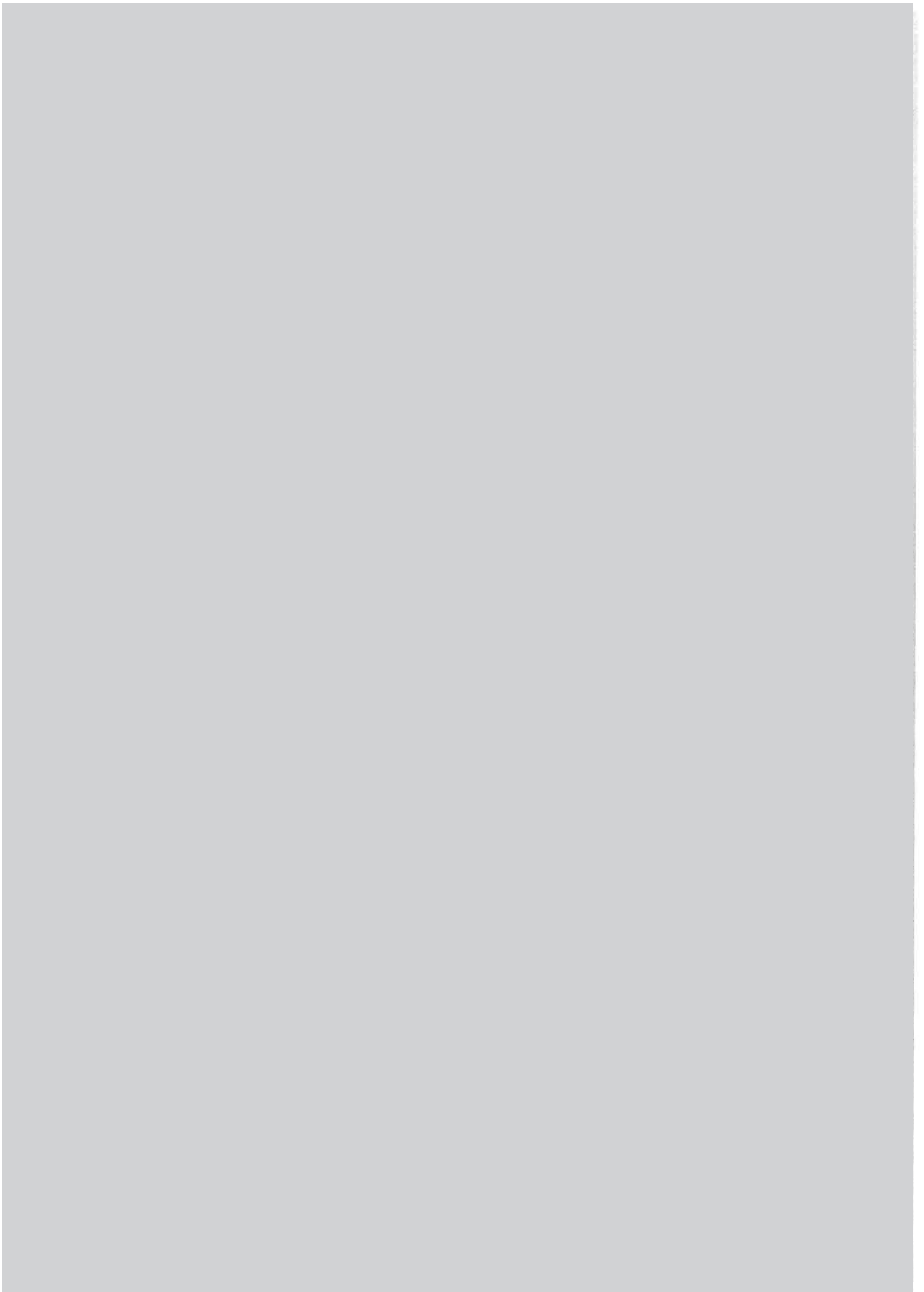
神鬼 鬼神	神鬼 鬼神	薦福寺浄土院門両辺①、菩提寺仏殿西壁① 〔洛〕甘露寺僧伽和尚像外壁①、温国寺三門内①、 〔洛〕長寿寺門裏東西壁①
神像	神像	興善寺東廊南第三院小殿柱間①、興唐寺三門楼下①、同上小殿内①、竜興觀大門①、永寿寺三門①、崇福寺西庫門外西壁①
二神像	二神像	安国寺北院門外①、青竜寺仏殿上①、安国寺大仏殿東西①
維摩詰本行変相	維摩詰本行変相	薦福寺菩提院①、菩提寺仏殿内槽東壁②、安国寺大仏殿内①
維摩示疾散花	維摩示疾散花	汝州竜興寺④
文殊・普賢・降魔・盤龍	文殊・普賢・降魔・盤龍	慈恩寺①
金剛変相	金剛変相	興唐寺浄土院塔院内①
西方変	西方変	興唐寺南廊①
地獄変相	地獄変相	興唐寺小殿西壁①、安国寺大仏殿西壁①
智度論色偈変(題目題)	智度論色偈変(題目題)	趙景公寺南中三門東壁(自画)②、〔洛〕福先寺三階院①
消災経変	消災経変	菩提寺仏殿内槽北壁・食堂前東壁②
日藏月藏経変	日藏月藏経変	菩提寺仏殿内槽後壁②
業報差別変	業報差別変	〔洛〕敬愛寺禅院内西廊壁①
龍、天王	龍、天王	趙景公寺三門南壁②
太子游四門(釈迦降魔)	太子游四門(釈迦降魔)	汝州竜興寺④
明真経変	明真経変	神龍興観①
仏尊像	仏尊像	安国寺大仏殿内正南①
菩薩像	菩薩像	慈恩寺塔北殿前窓間①、菩提寺仏殿東壁①、興唐寺小殿内①
帝釈天	帝釈天	趙景公寺西門内西壁②、興唐寺小殿内①、安国寺三門東西壁①
竜樹、商那、和修等	竜樹、商那、和修等	資聖寺浄土院門外②
高僧像	高僧像	資聖寺中三門惣間①②
行僧	行僧	薦福寺西南院仏殿東壁及廊下①、〔洛〕甘露寺釈迦道場外壁①
五聖	五聖	〔洛〕城北老君廟①
山水	山水	御史台殿中厅①、大同殿壁③
不詳	不詳	慈恩寺大殿東軒廊北壁①、同上南北両間①、光宅寺東菩提院殿内①、興唐寺軒廊東面内壁①、趙景公寺南廊①、安国寺大法師院塔内①、同上経院の内外①、菩提寺仏殿東西北壁①

以上、『唐宋画家人名辞典』附録を参考に作成。下段の注参照。

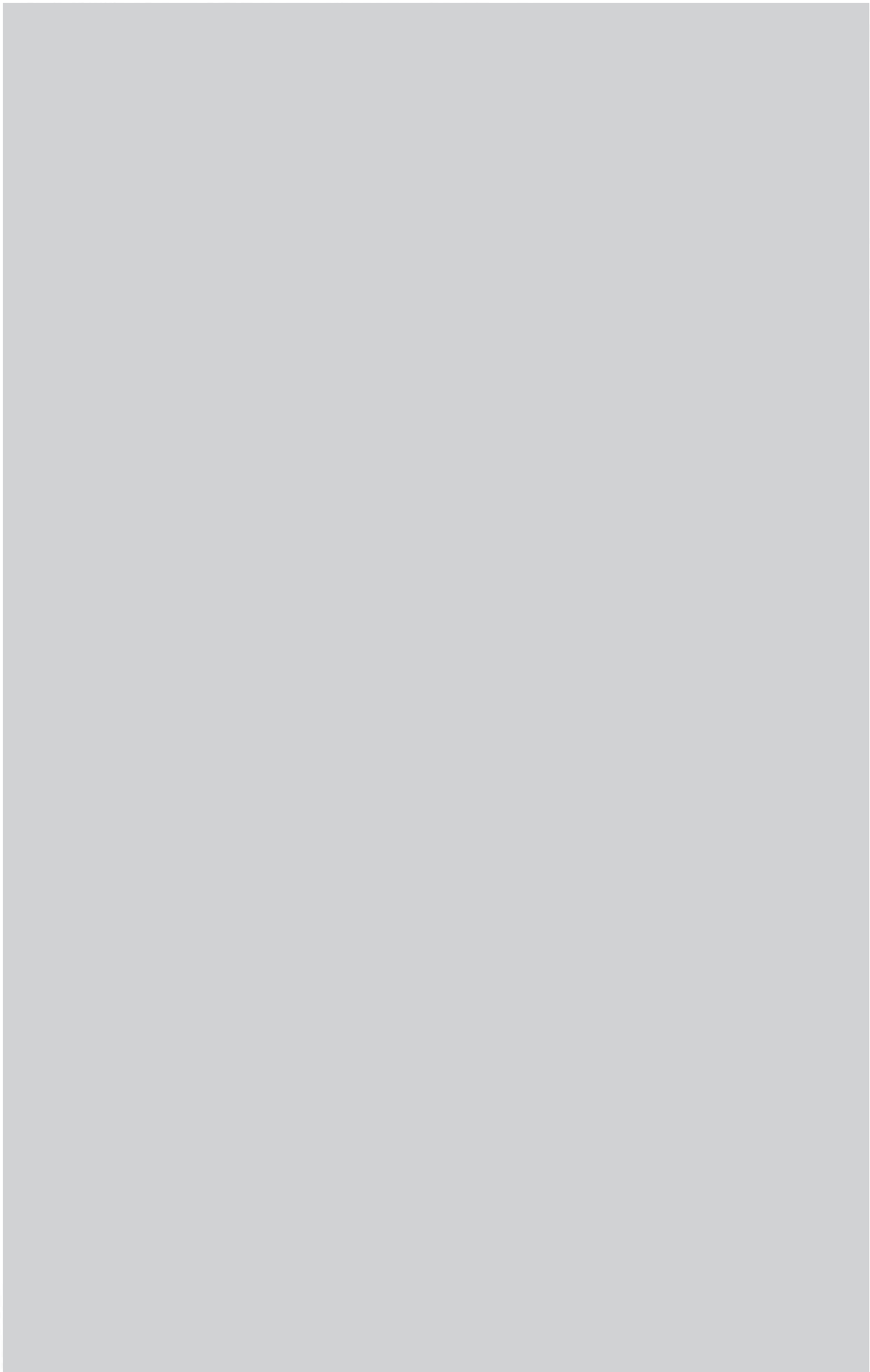
同院は鎌倉時代に京都から旧地に移され、その地に古くから存したのが願徳寺である。この寺の位置は、延暦三年(七八四)から十年間帝都であった長岡京の北端にある(『京都の仏像』淡交社 一九六八 図版解説84)。

上表の注

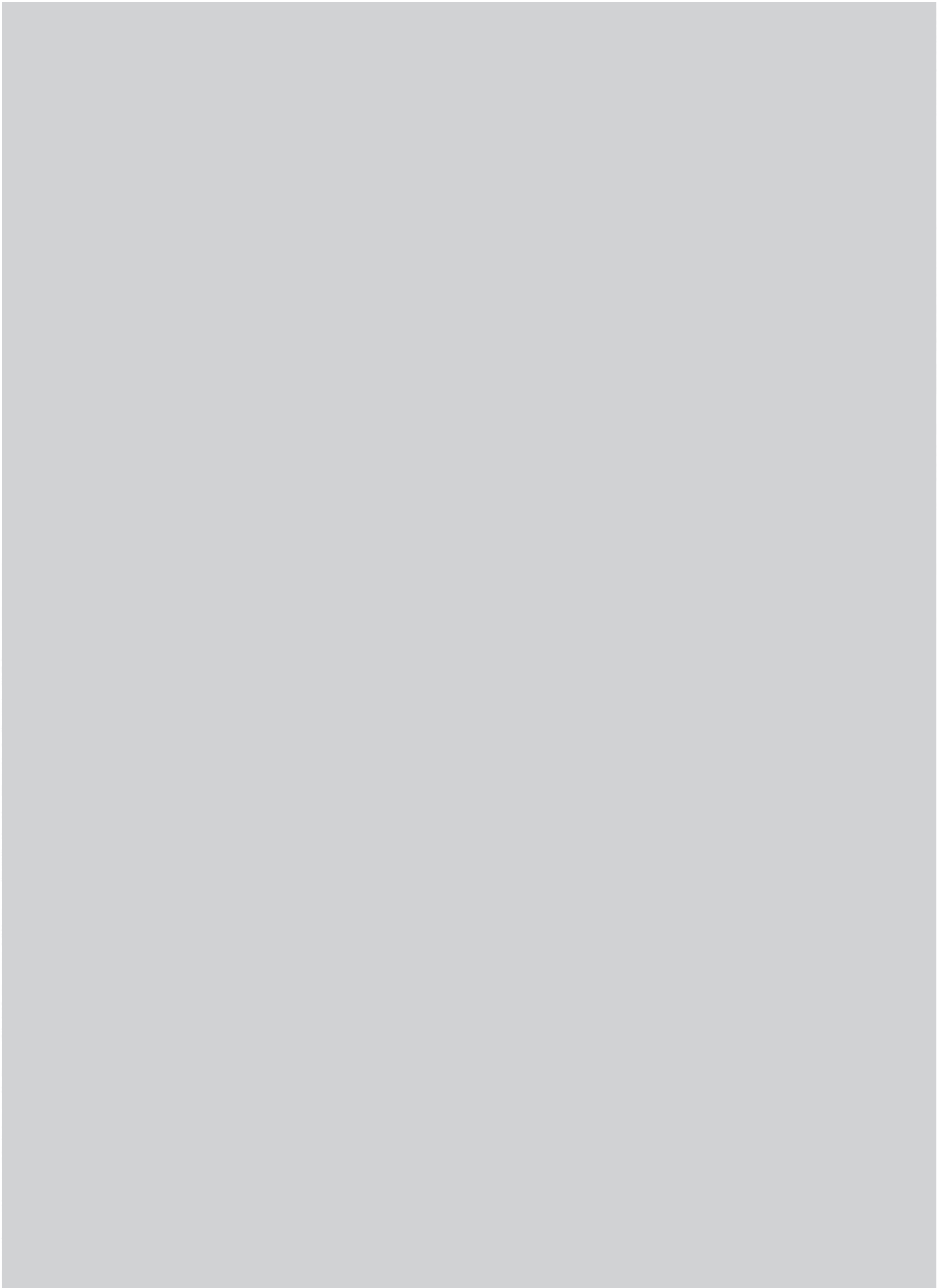
①『歴代名画記』②『京洛寺塔記』③『唐朝名画録』④『韻語陽秋』〔洛〕は洛陽、他は長安)



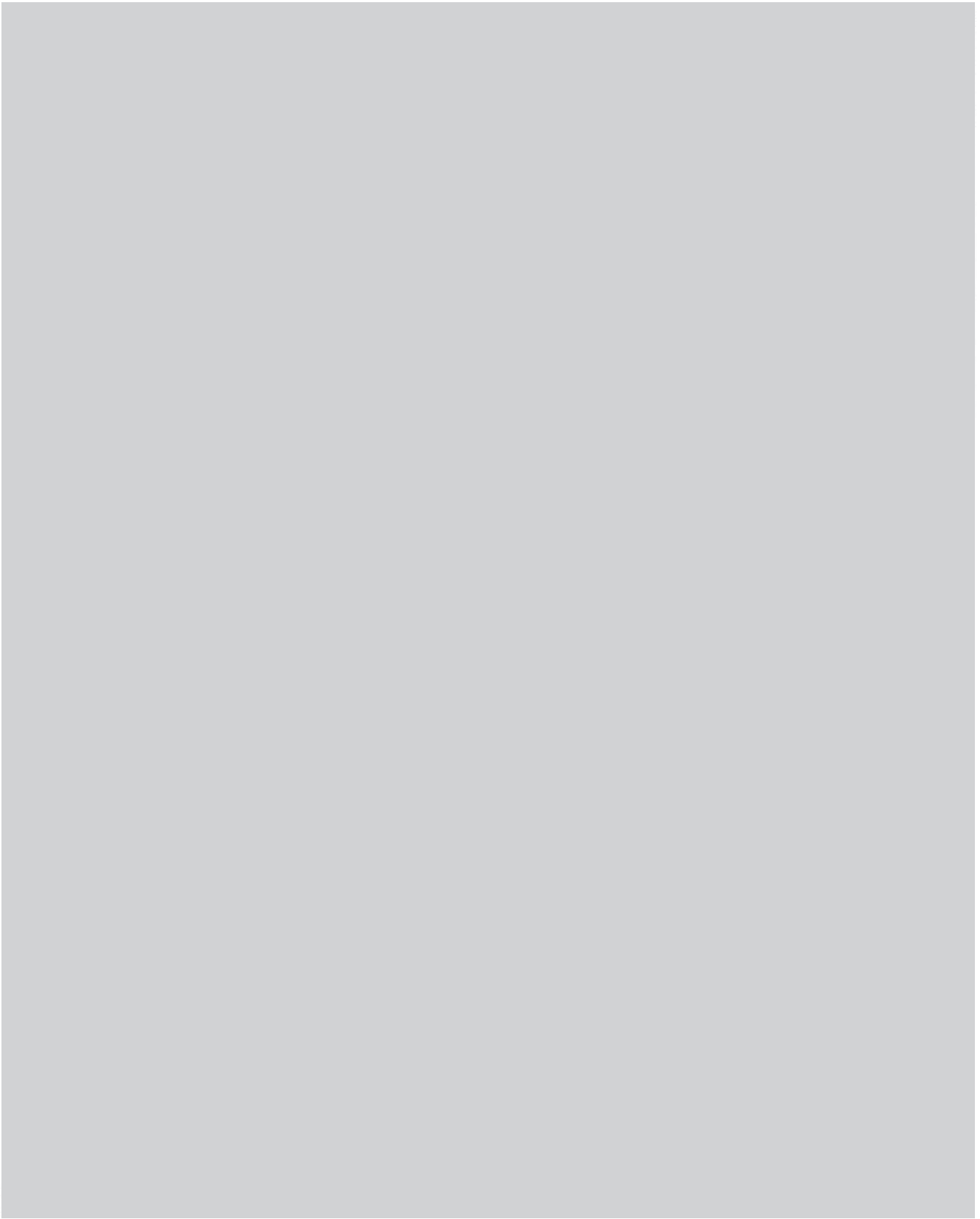
1 奈良・法華寺 十一面観音立像 上半身左斜面



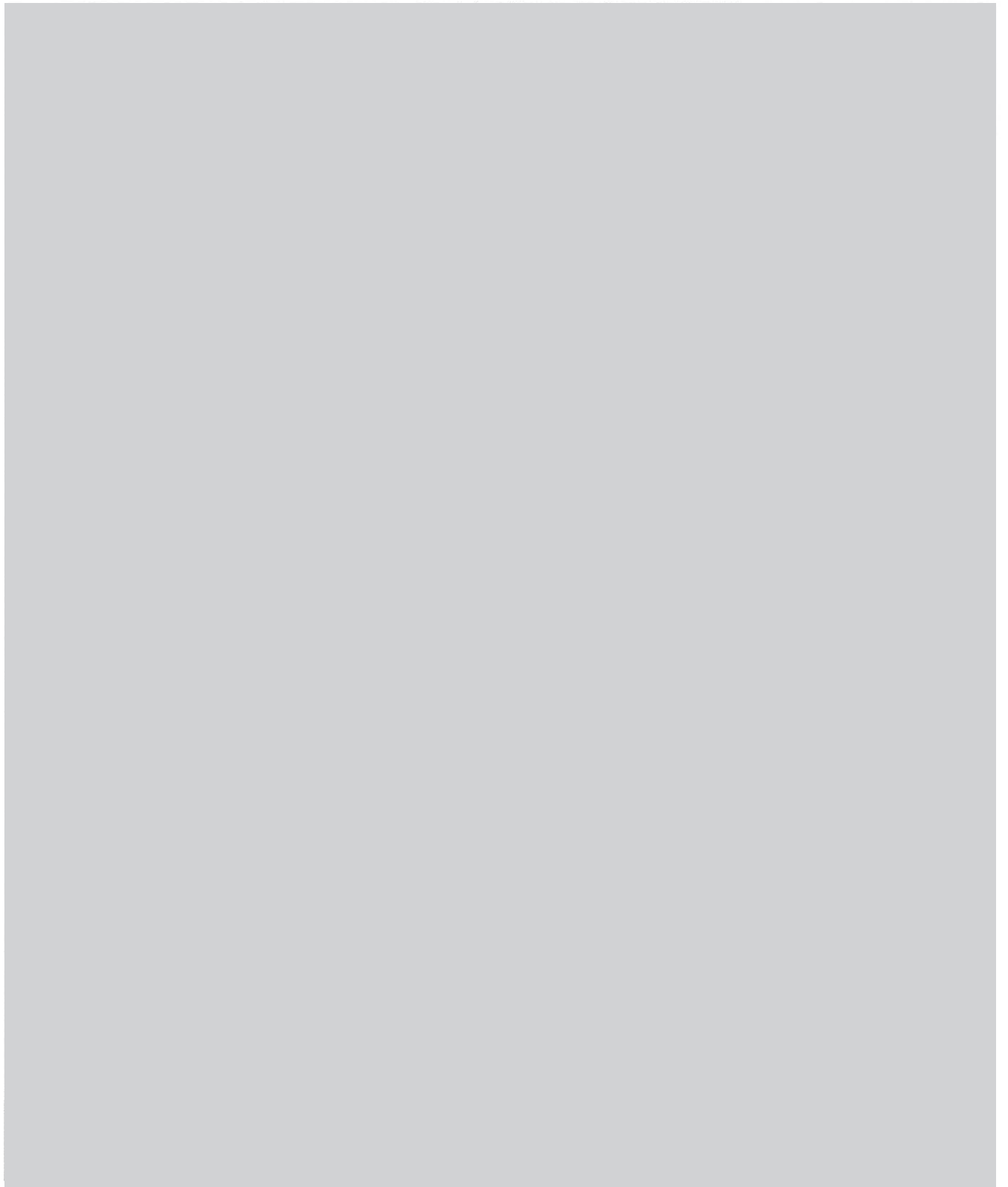
2 奈良・法華寺 十一面観音立像 全身正面



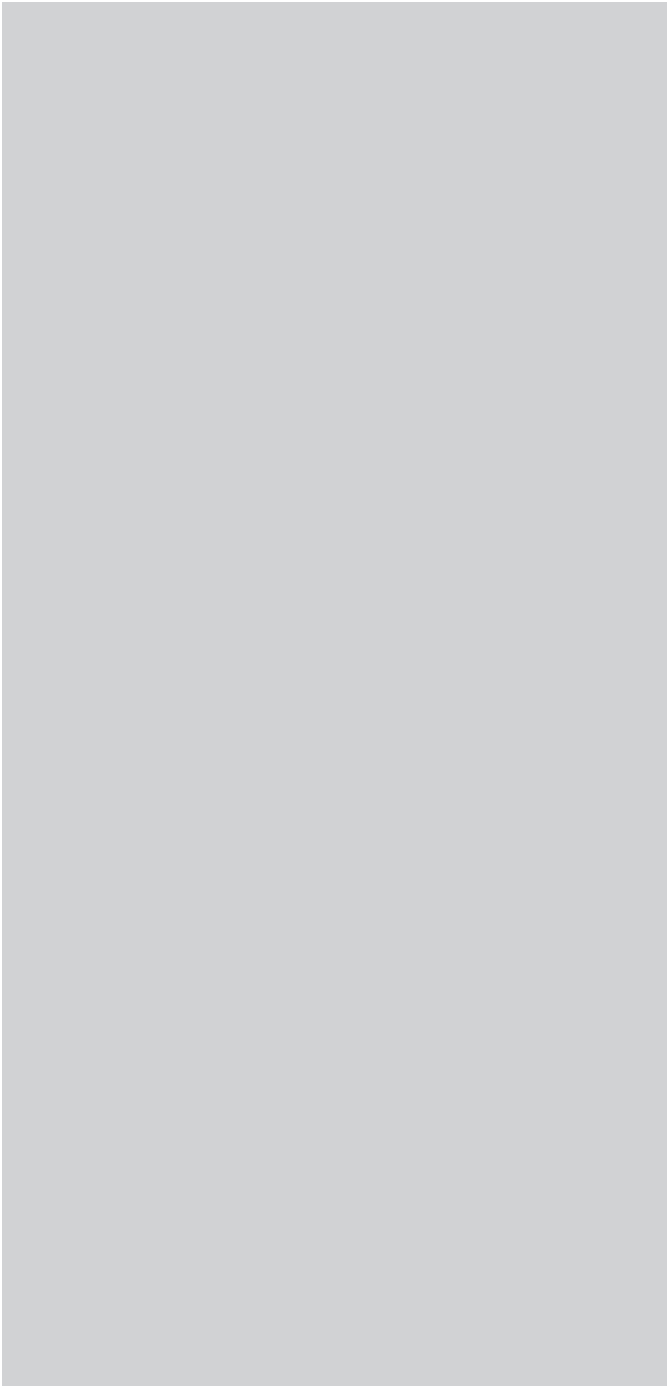
3 奈良・法華寺 十一面観音立像 下半身正面



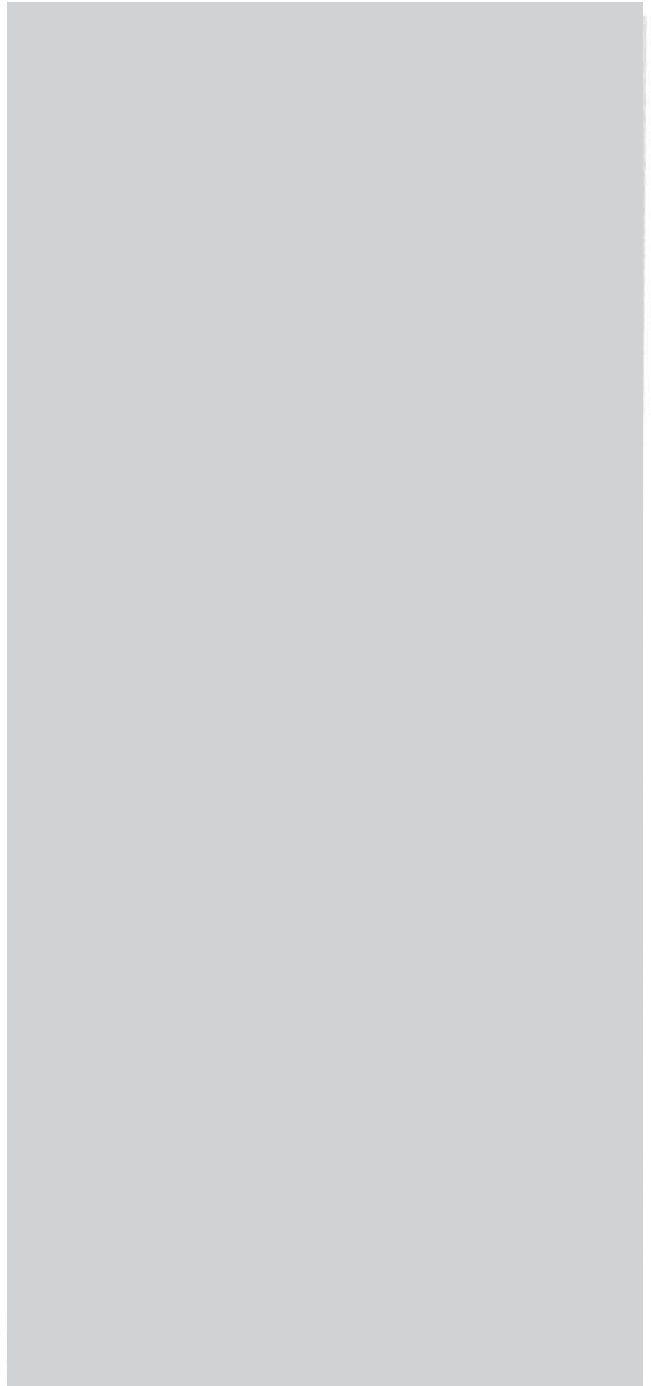
4 奈良・法華寺 十一面観音立像 下半身右斜面



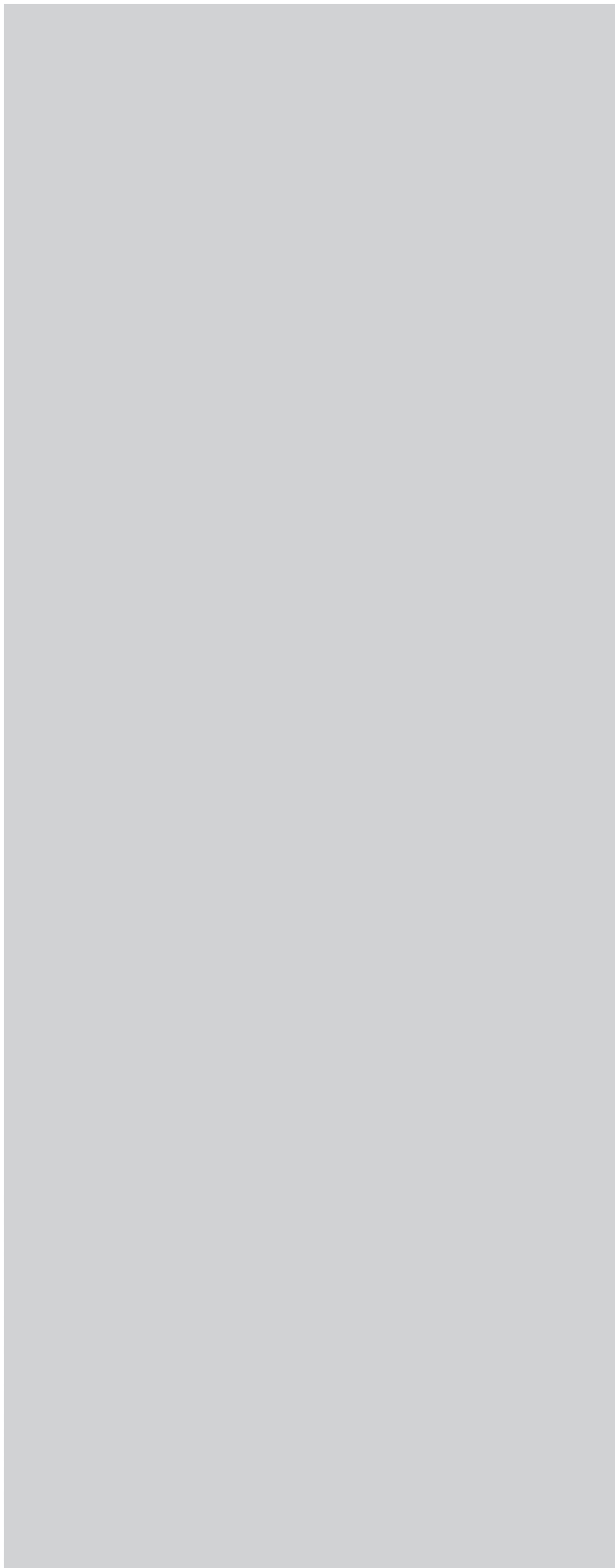
5 奈良・法華寺 十一面観音立像 下半身左斜面



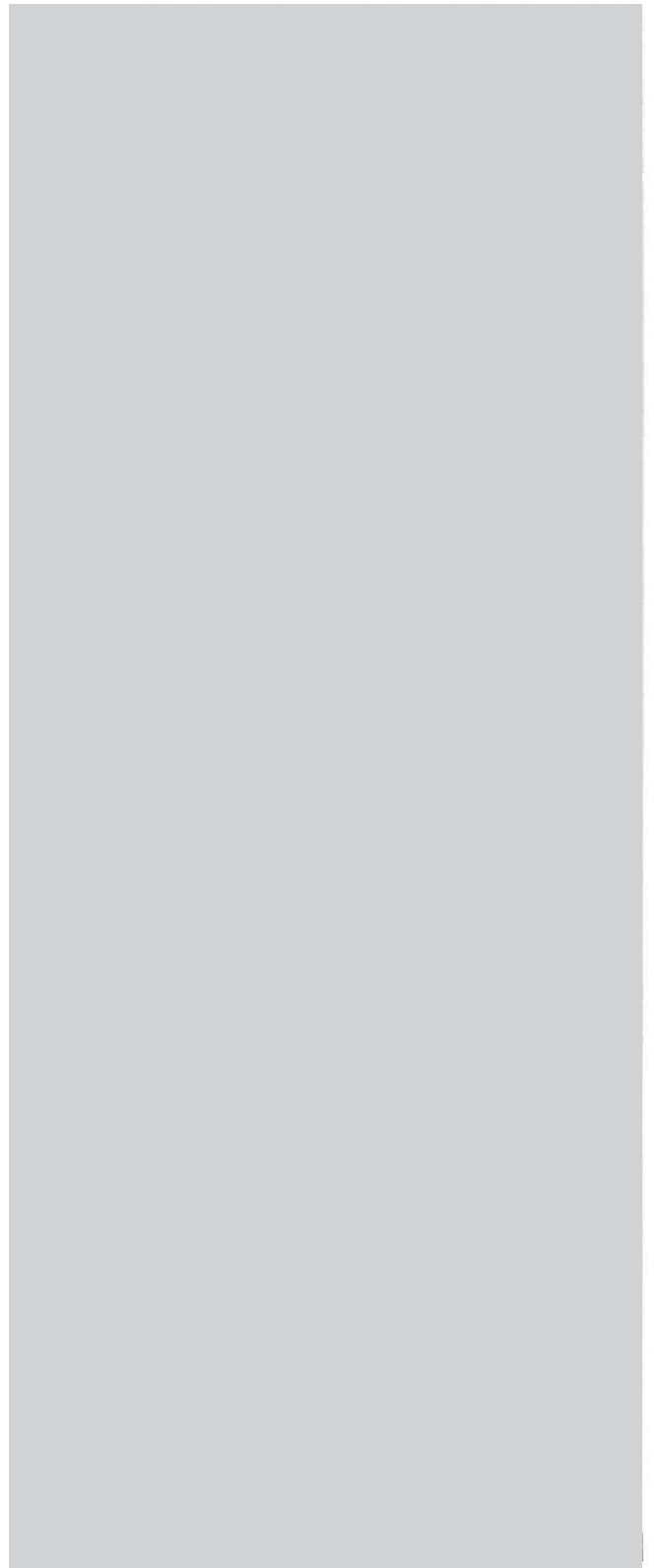
7 奈良・法華寺 十一面観音立像 全身右斜面



6 奈良・法華寺 十一面観音立像 全身背面

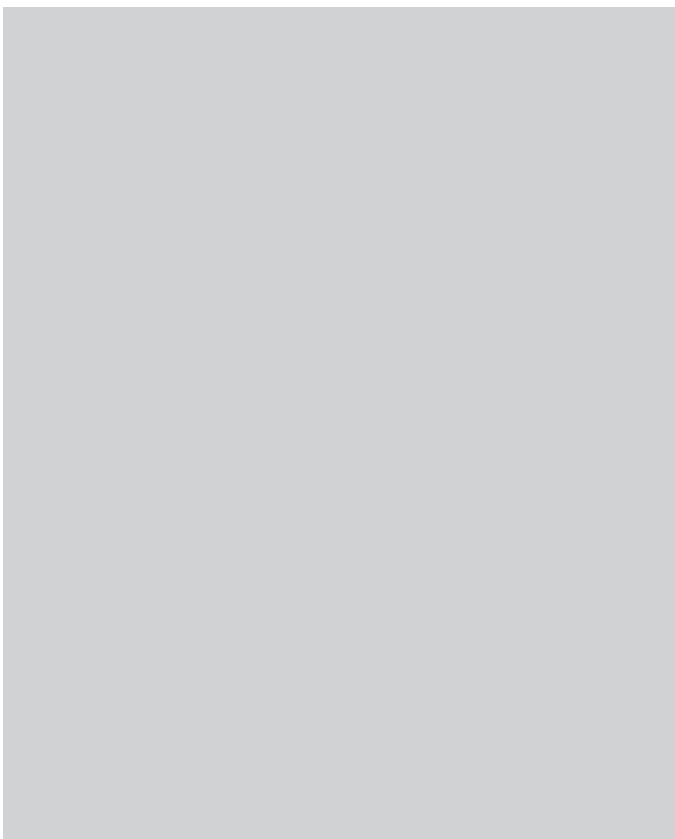


9 奈良・法華寺 十一面観音立像 全身右側面

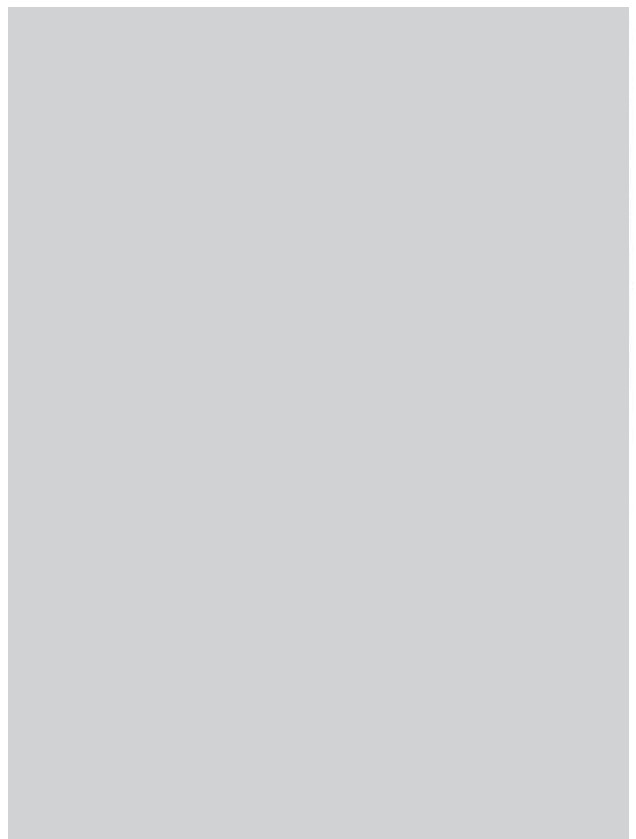


8 奈良・法華寺 十一面観音立像 全身左側面





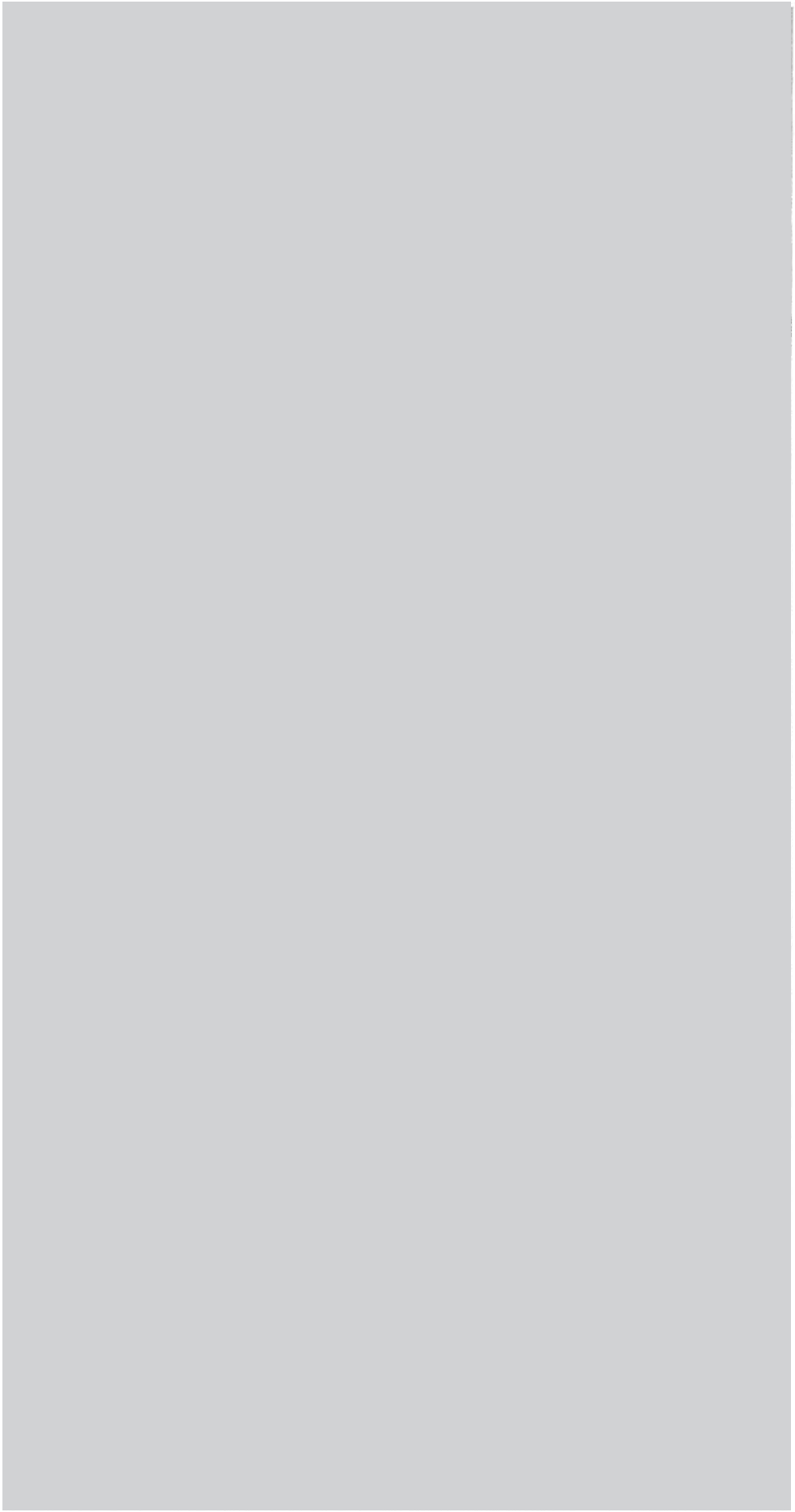
11 奈良・法華寺 十一面観音立像 腹部右斜面



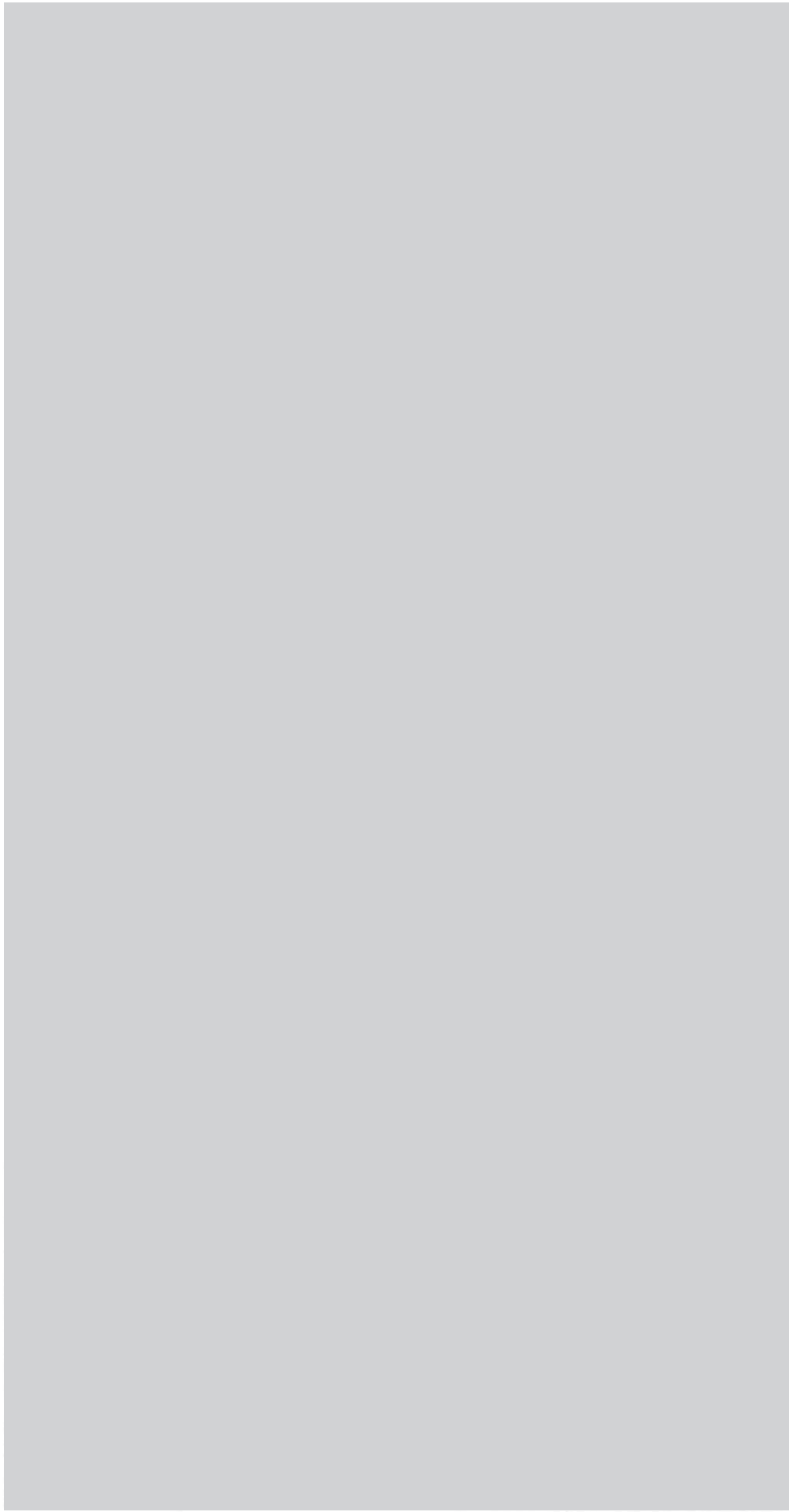
10 奈良・法華寺 十一面観音立像 頭部正面



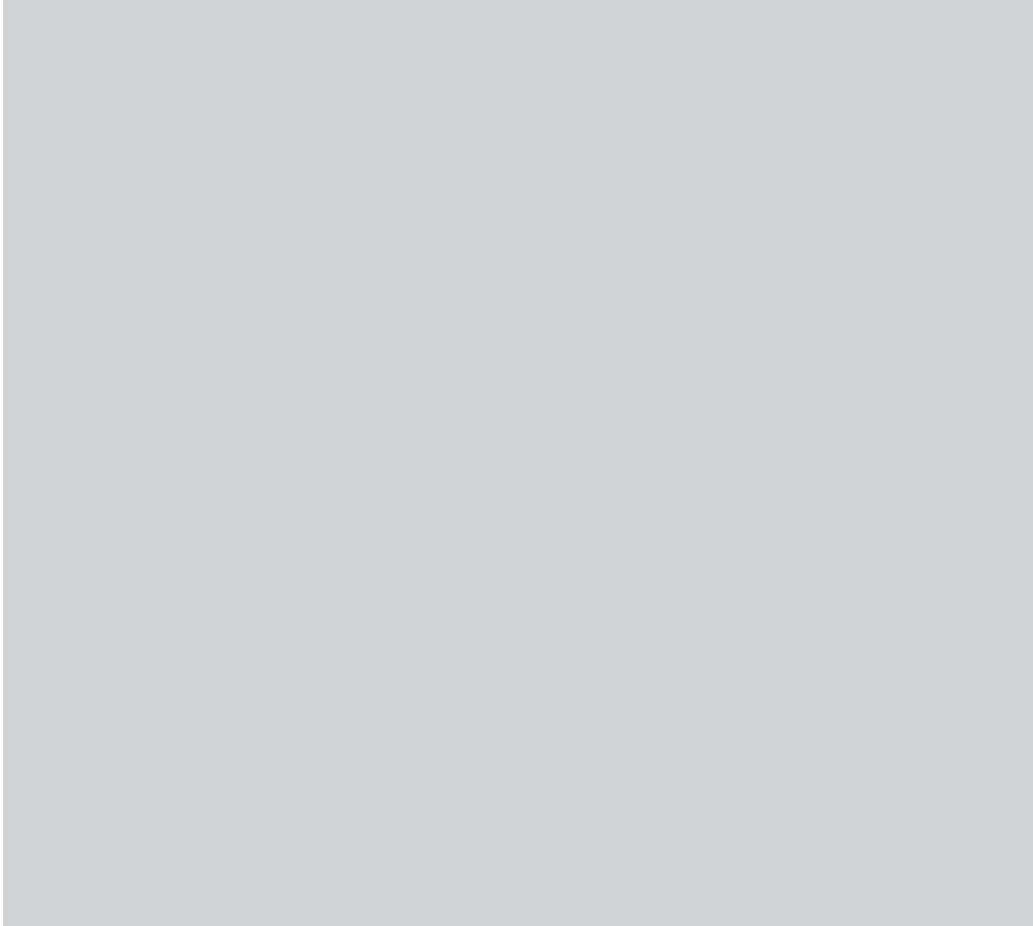
12 奈良・法華寺 十一面観音立像 台座



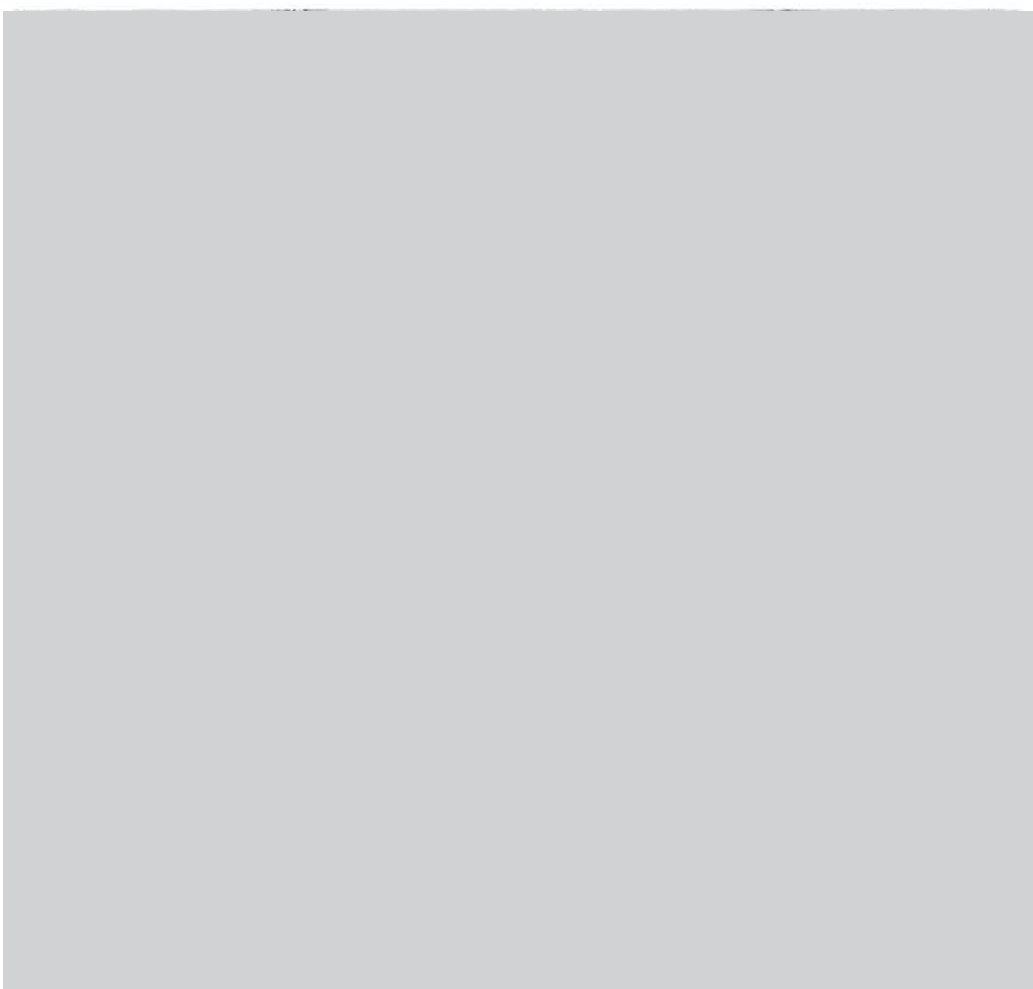
13 仁王経五方諸尊図（曼殊室利菩薩） 京都・醍醐寺蔵



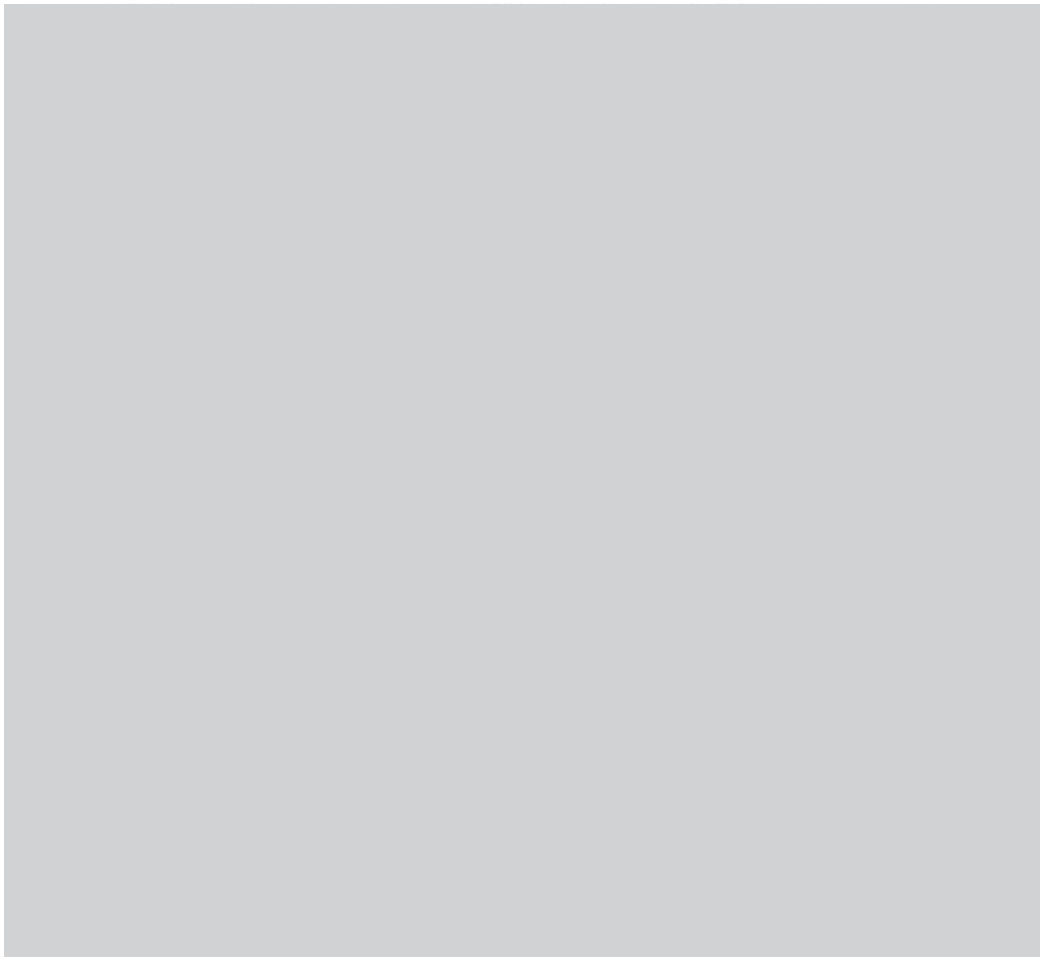
14 仁王經五方諸尊圖（金剛利菩薩） 京都・醍醐寺藏



15 仁王經五方諸尊図（金剛波羅蜜菩薩・金剛利拳菩薩） 京都・醍醐寺蔵



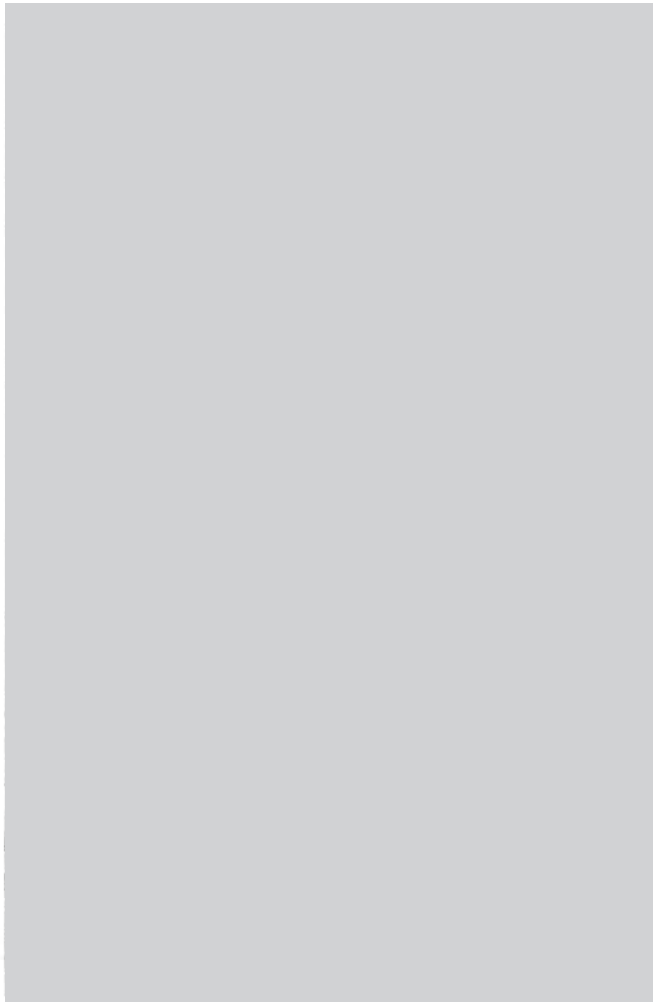
16 仁王經五方諸尊図（金剛手菩薩・普賢大聖） 京都・醍醐寺蔵



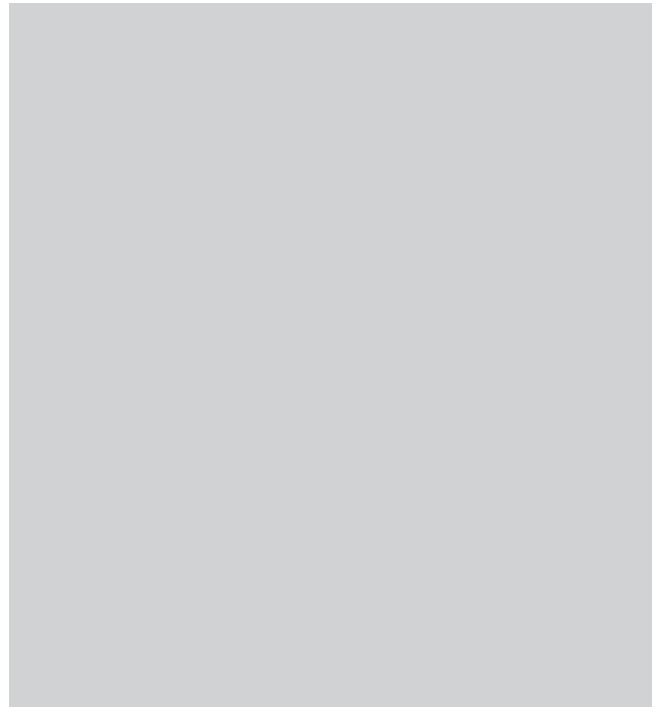
17 仁王經五方諸尊図（權一切魔想菩薩・金剛葉叉菩薩） 京都・醍醐寺蔵



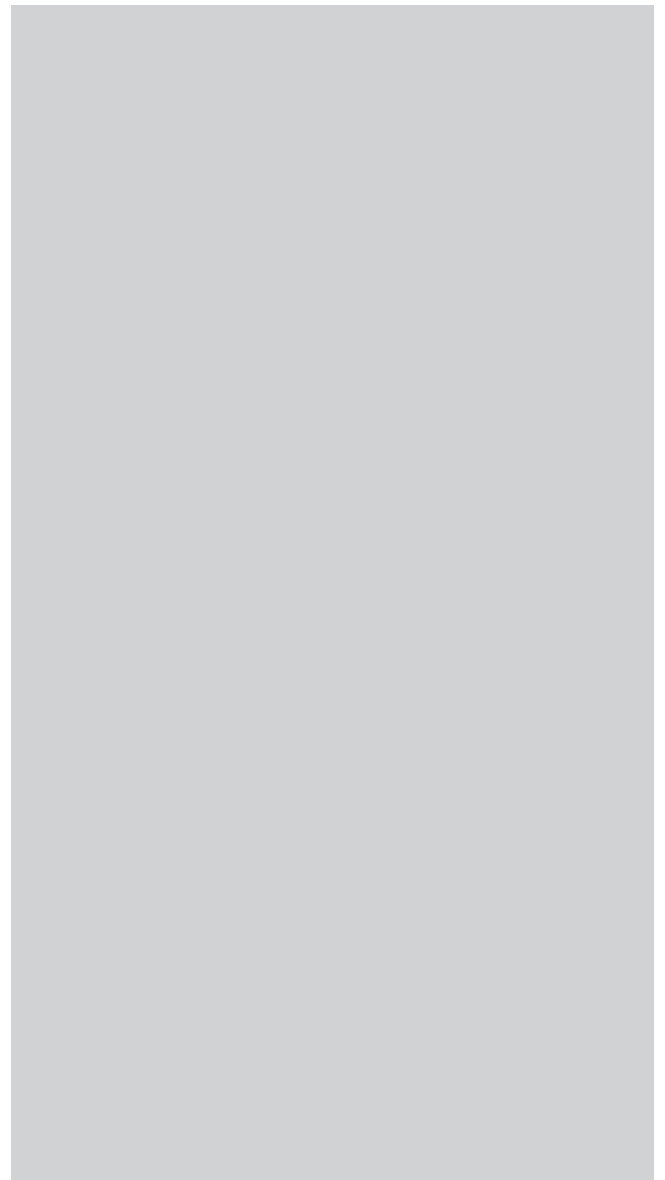
18 仁王經五方諸尊図 京都・醍醐寺蔵



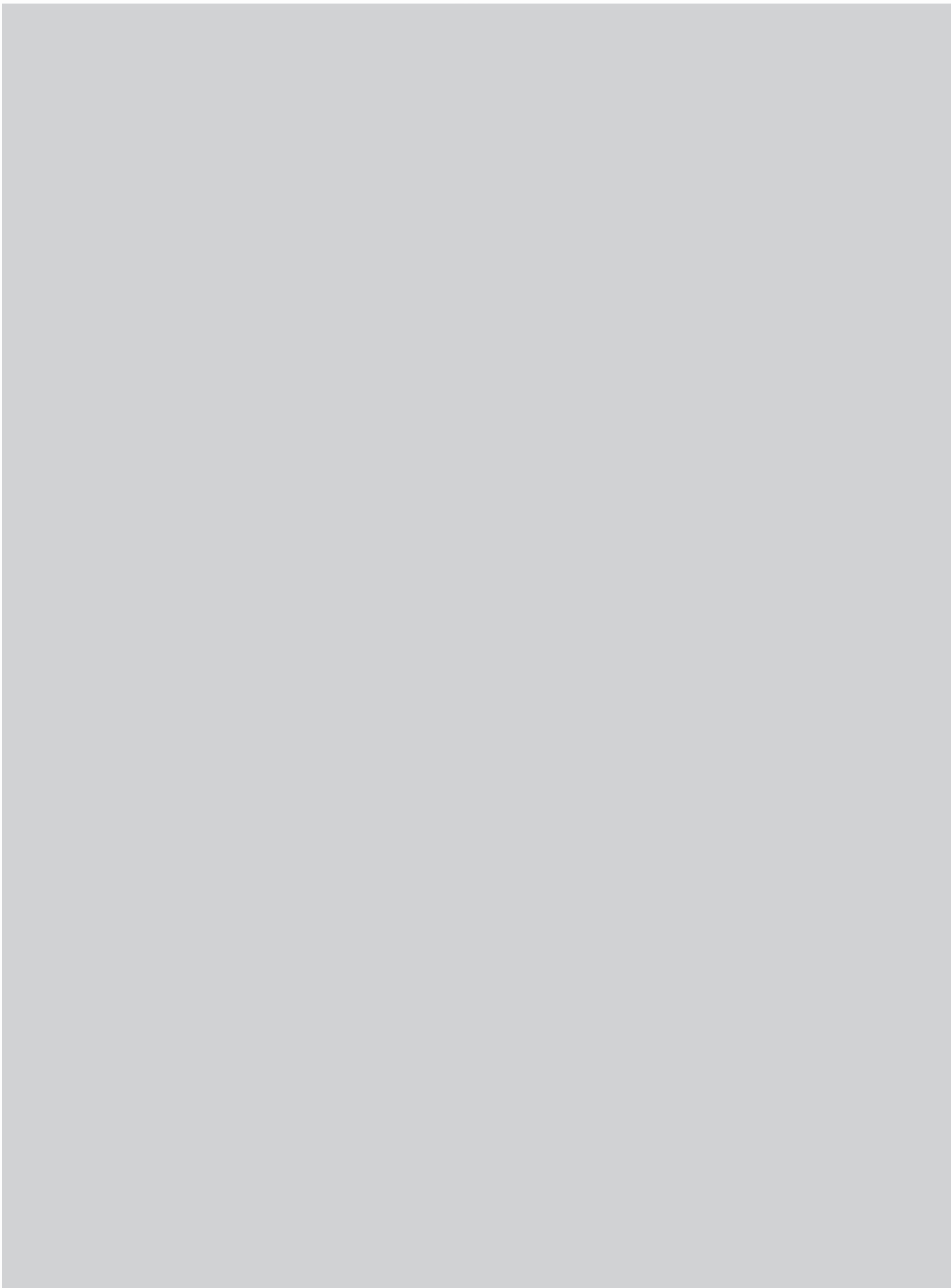
20 四種護摩本尊并眷属図像 京都・醍醐寺蔵



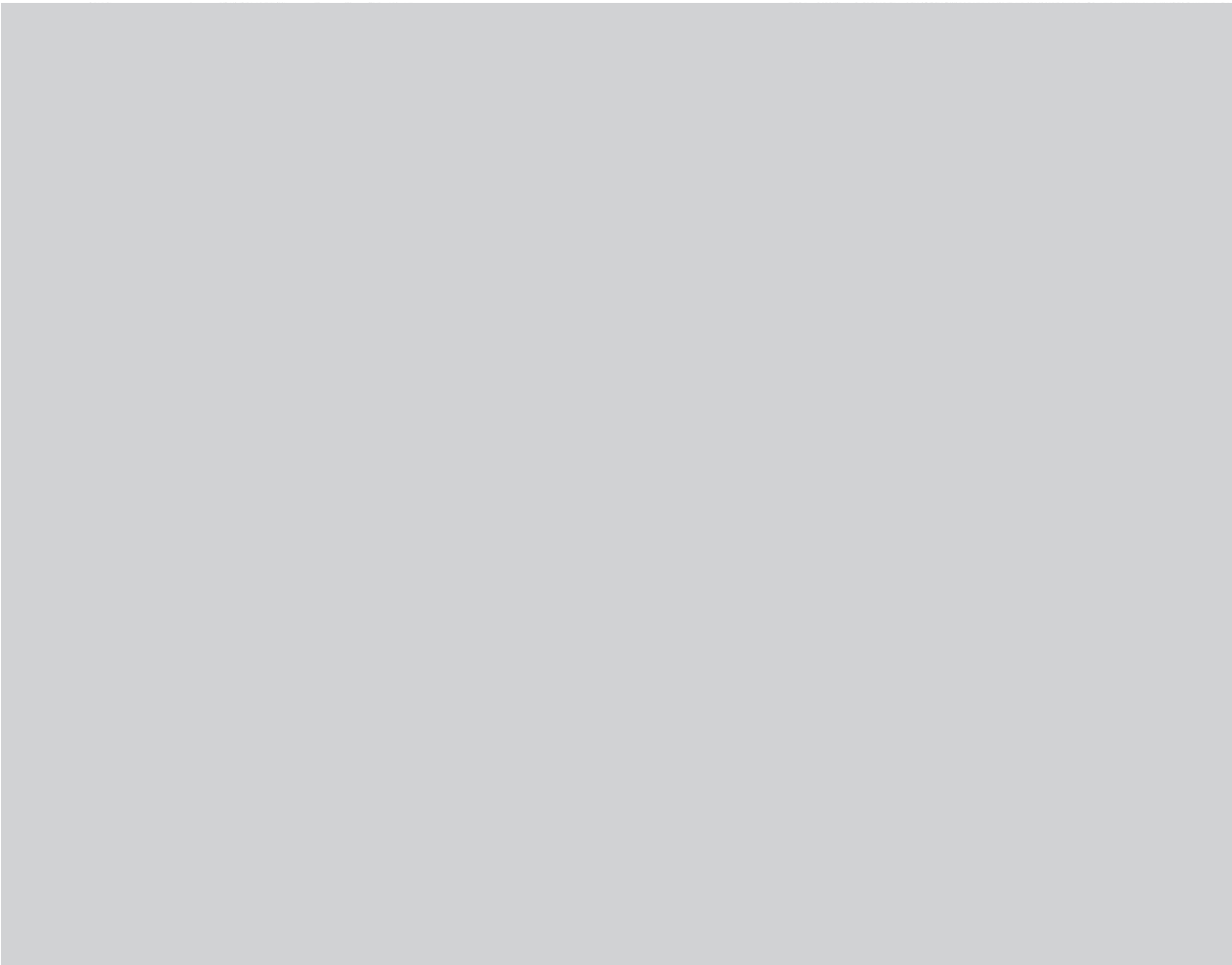
19 随求陀羅尼神呪経 東京・書道博物館



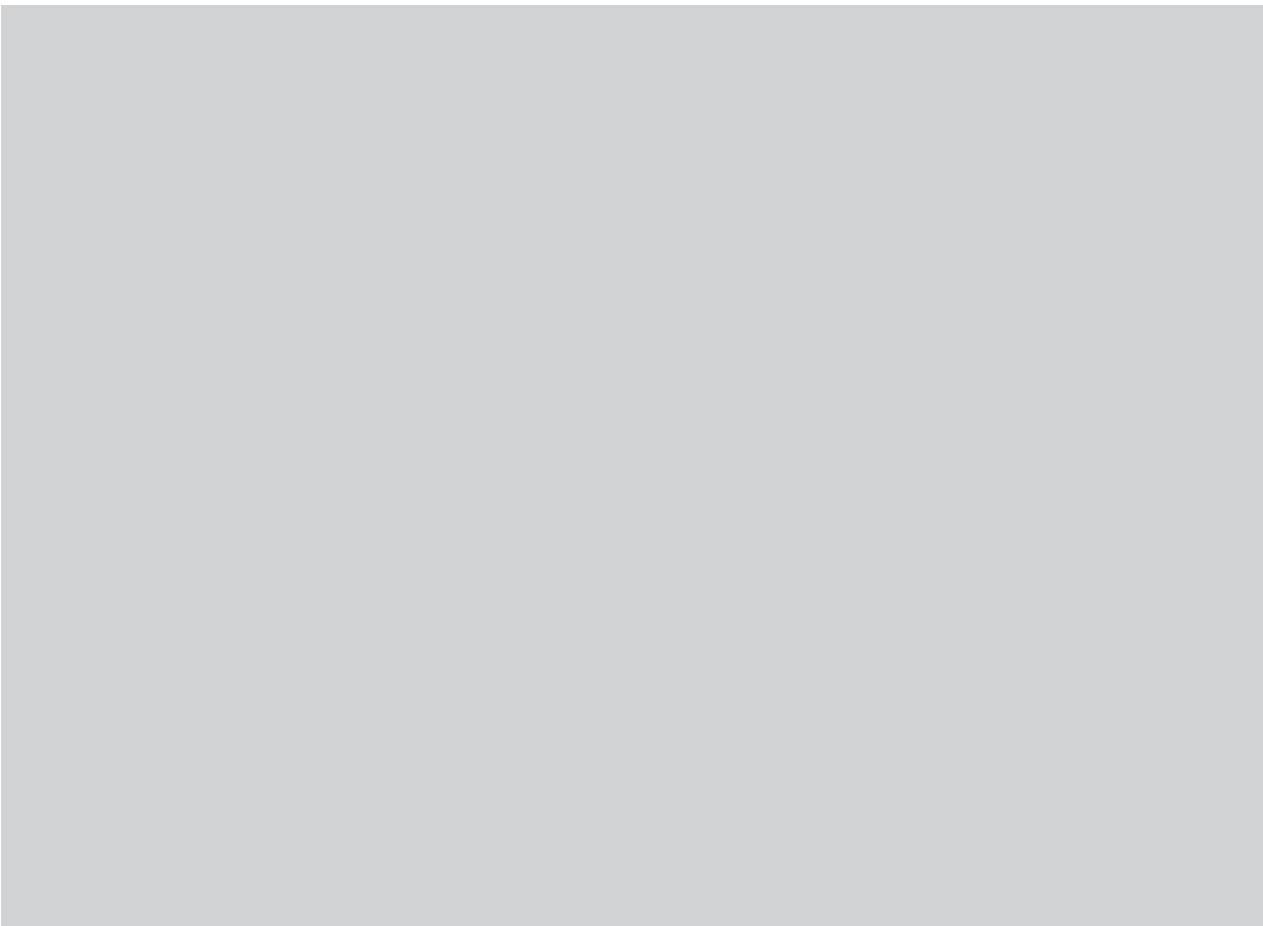
21 八大菩薩図（西面扉左） 京都・醍醐寺蔵



22 求聞持根本尊像 京都・醍醐寺藏

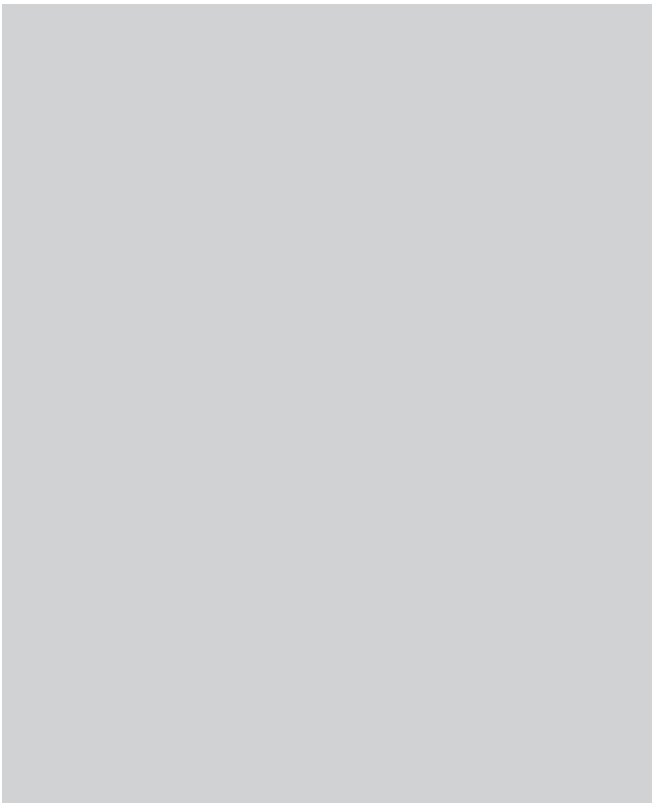


23 送子天王図巻（その1） 大阪市立美術館蔵

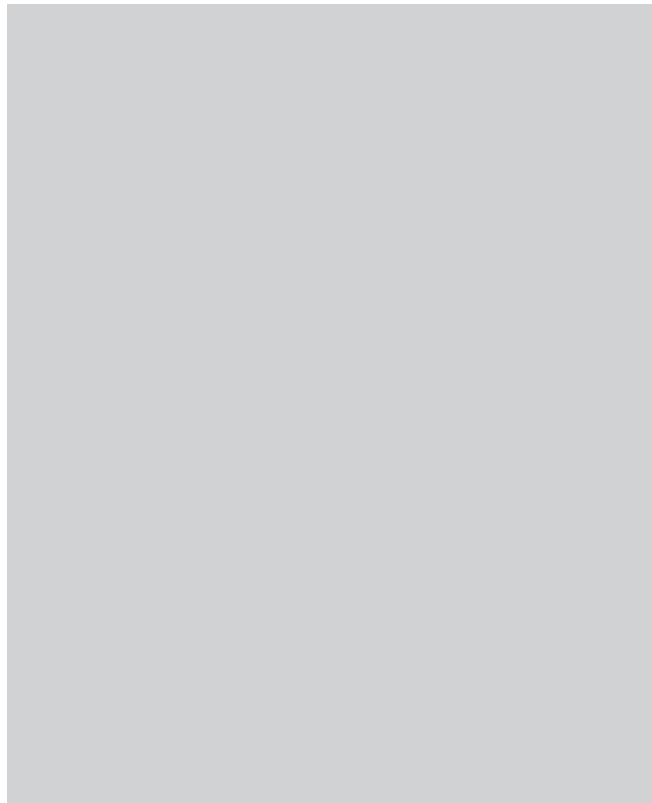


24 送子天王図巻（その2） 大阪市立美術館蔵

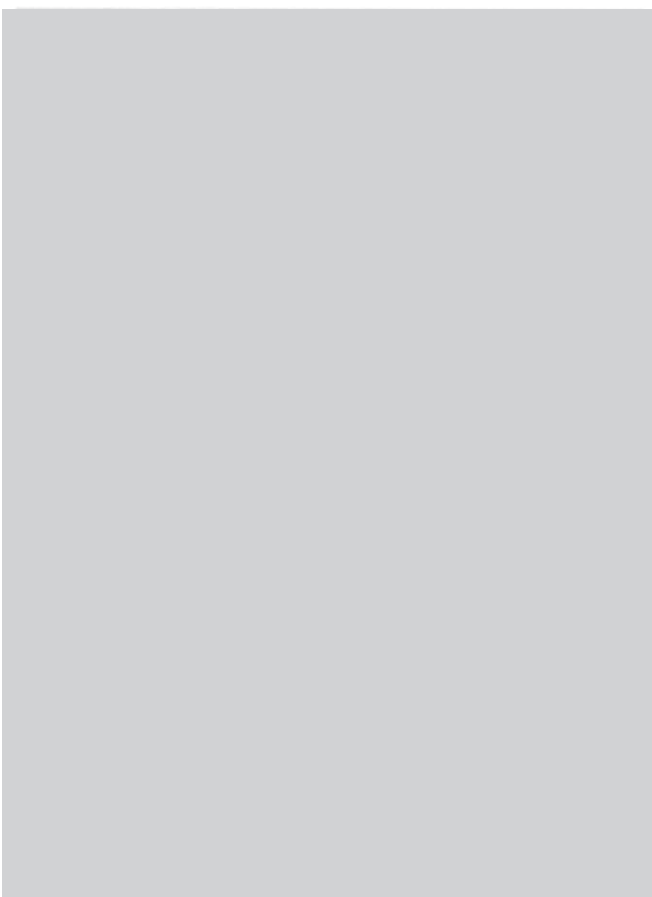




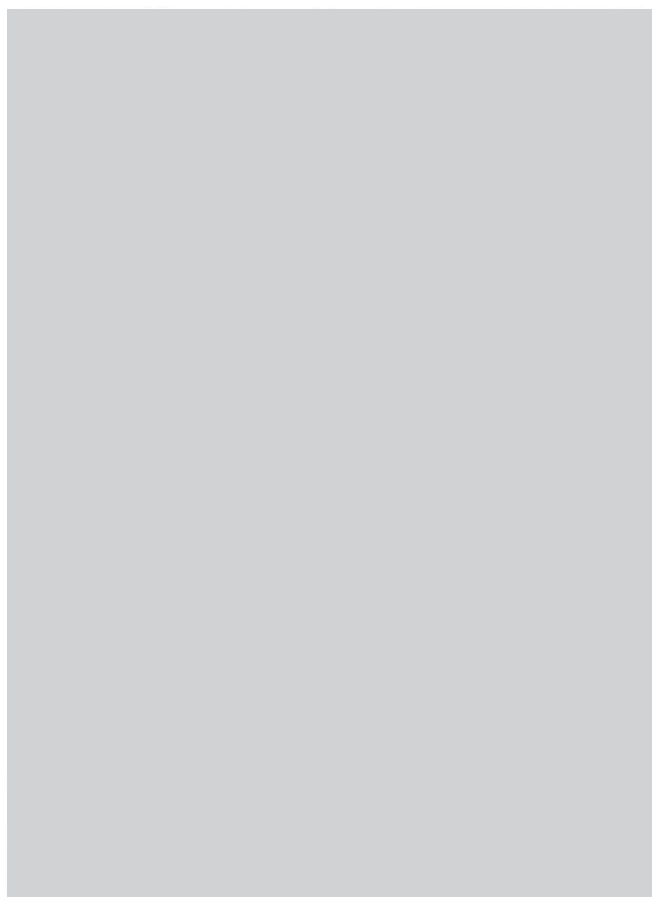
26 愛知・高田寺 薬師如来坐像 全身右斜面



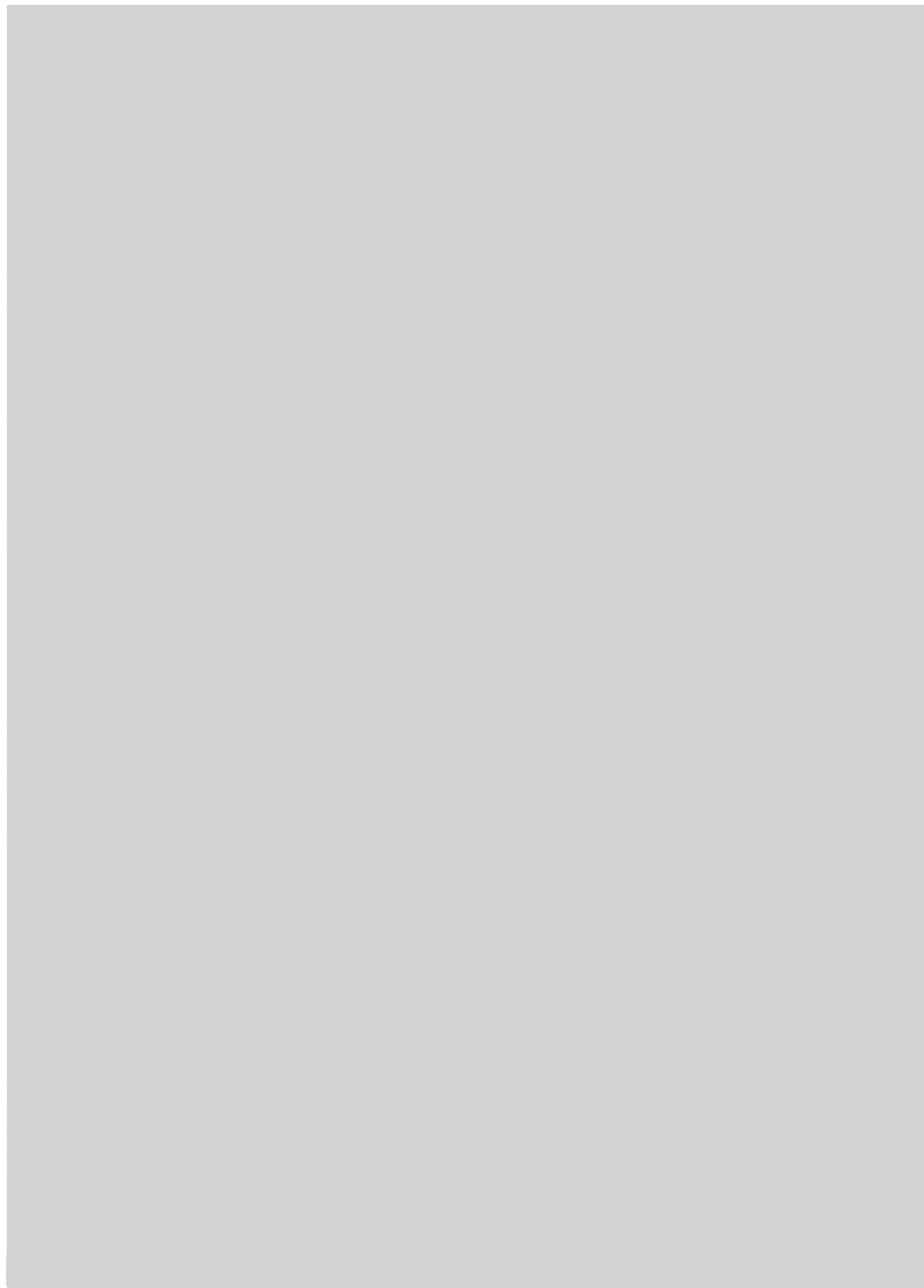
25 愛知・高田寺 薬師如来坐像 全身左斜背面



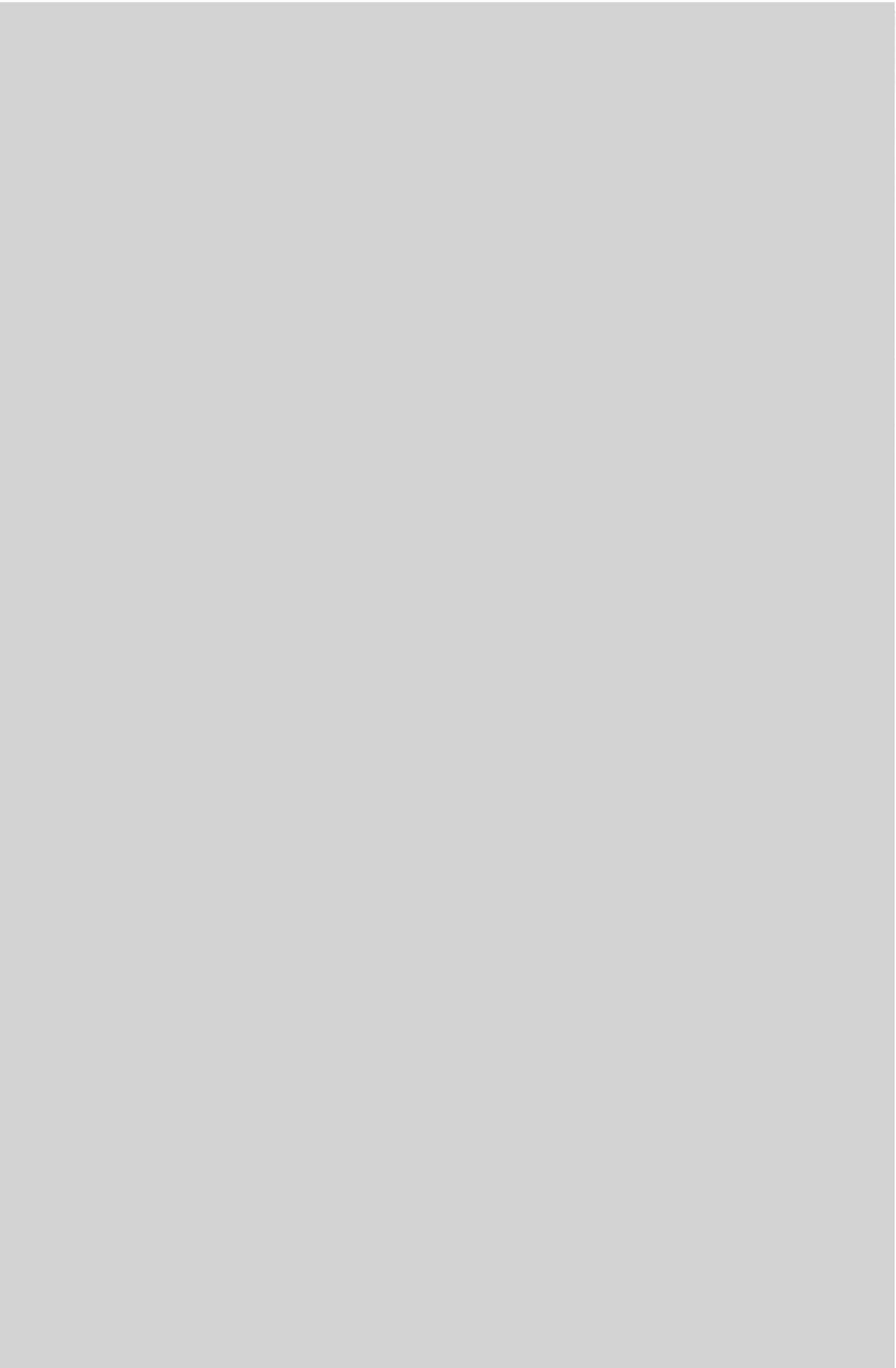
28 京都・宝菩提院 菩薩半跏像 全身背面



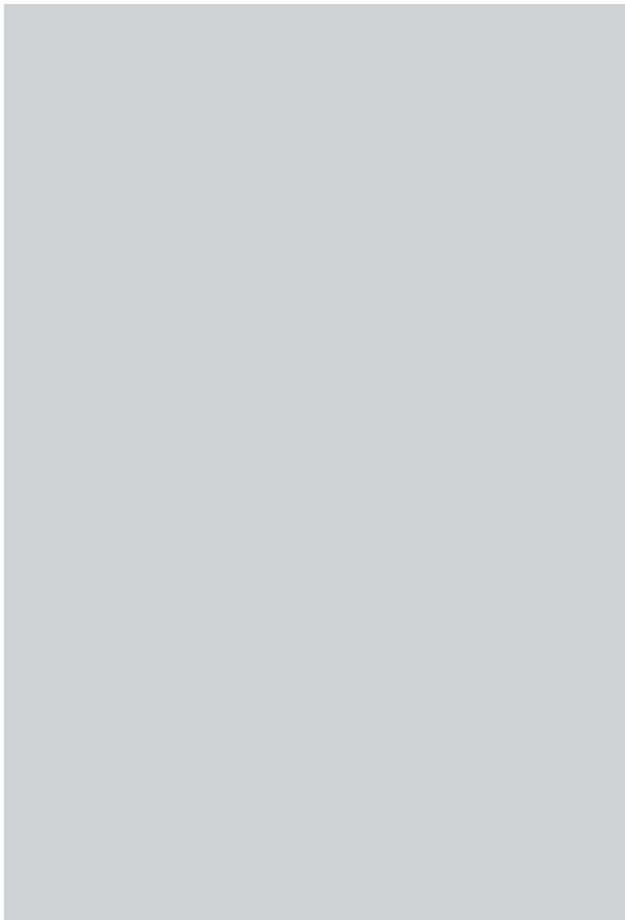
27 京都・宝菩提院 菩薩半跏像 全身正面



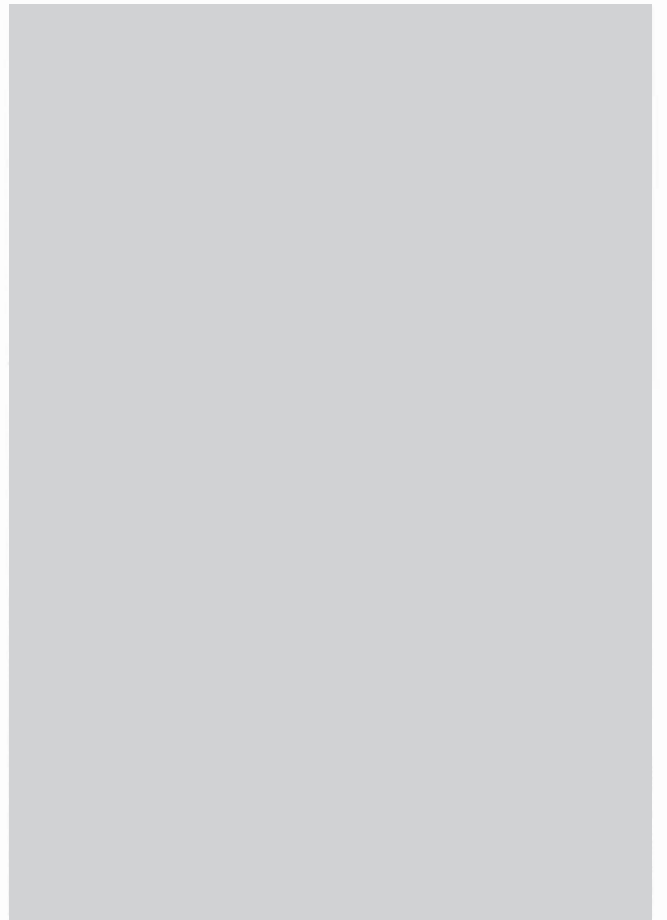
29 京都・宝菩提院 菩薩半跏像 頭部左斜面



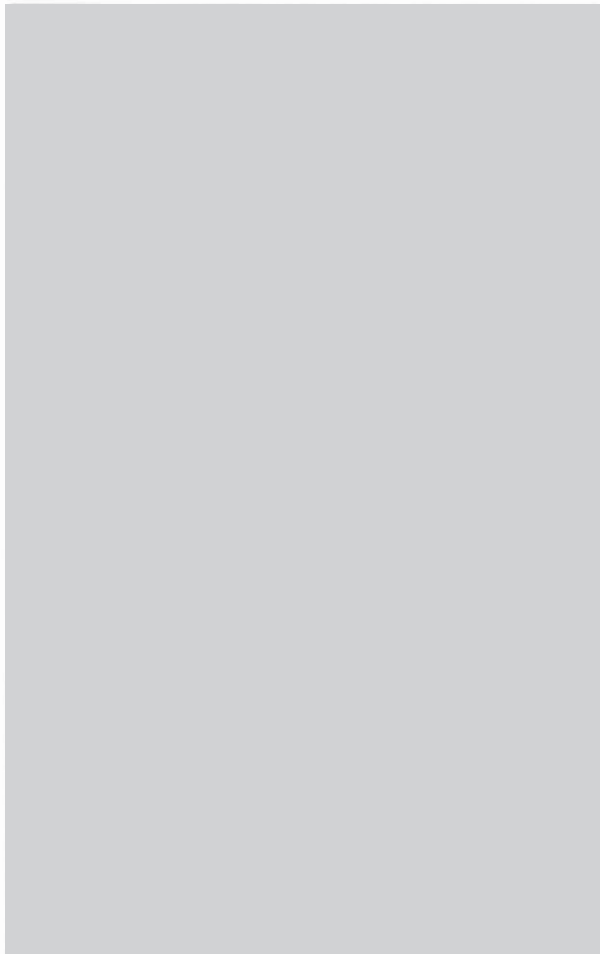
30 京都・宝菩提院 菩薩半跏像 全身左斜面



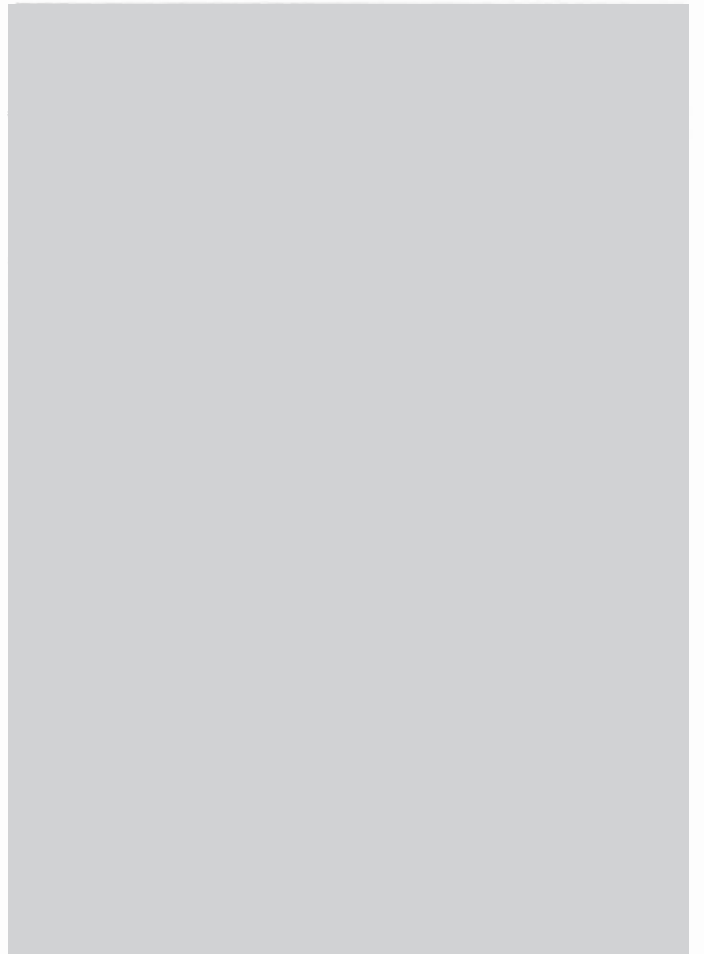
32 京都・宝菩提院 菩薩半跏像 全身右側面



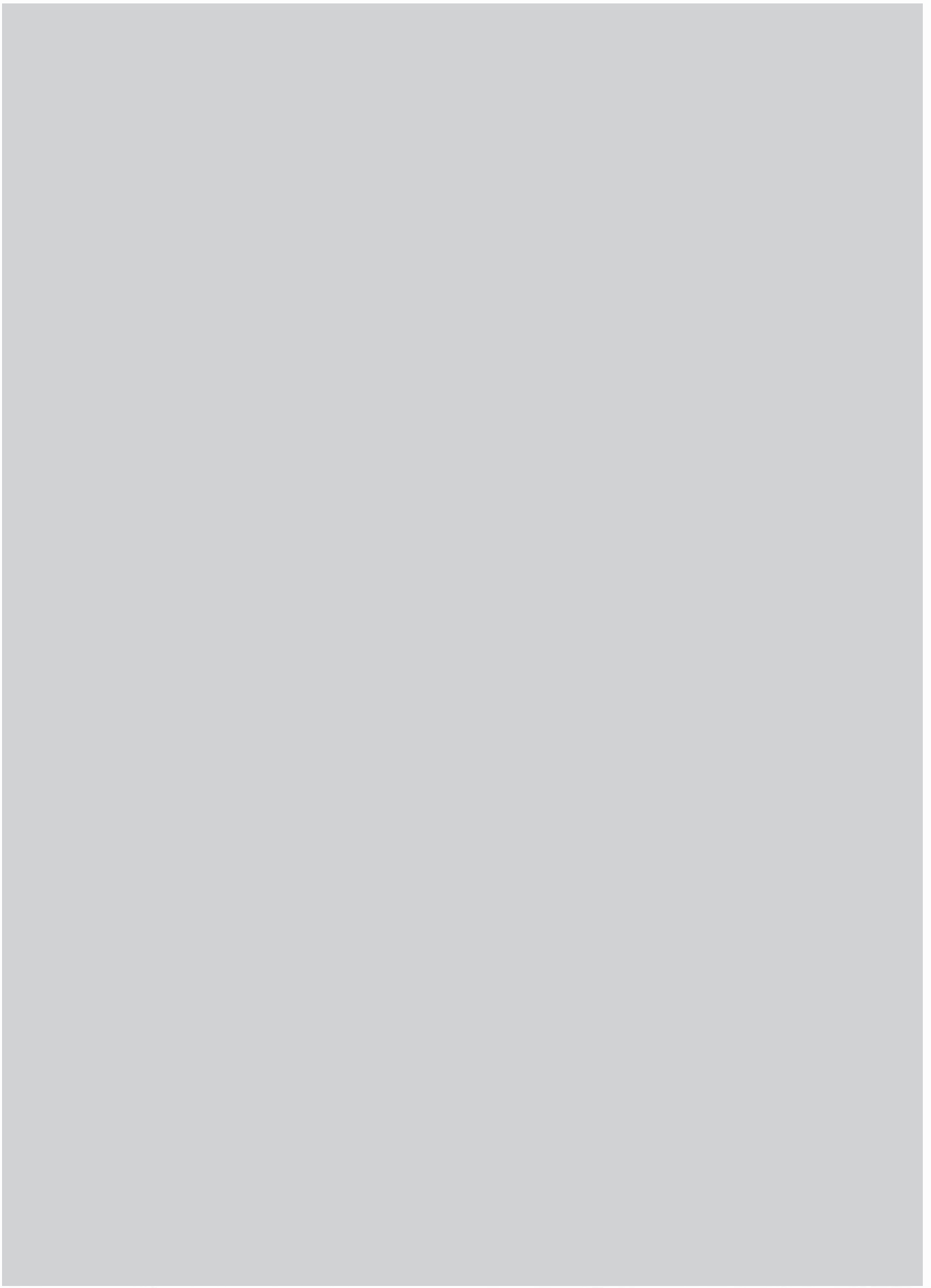
31 京都・宝菩提院 菩薩半跏像 頭部左側面



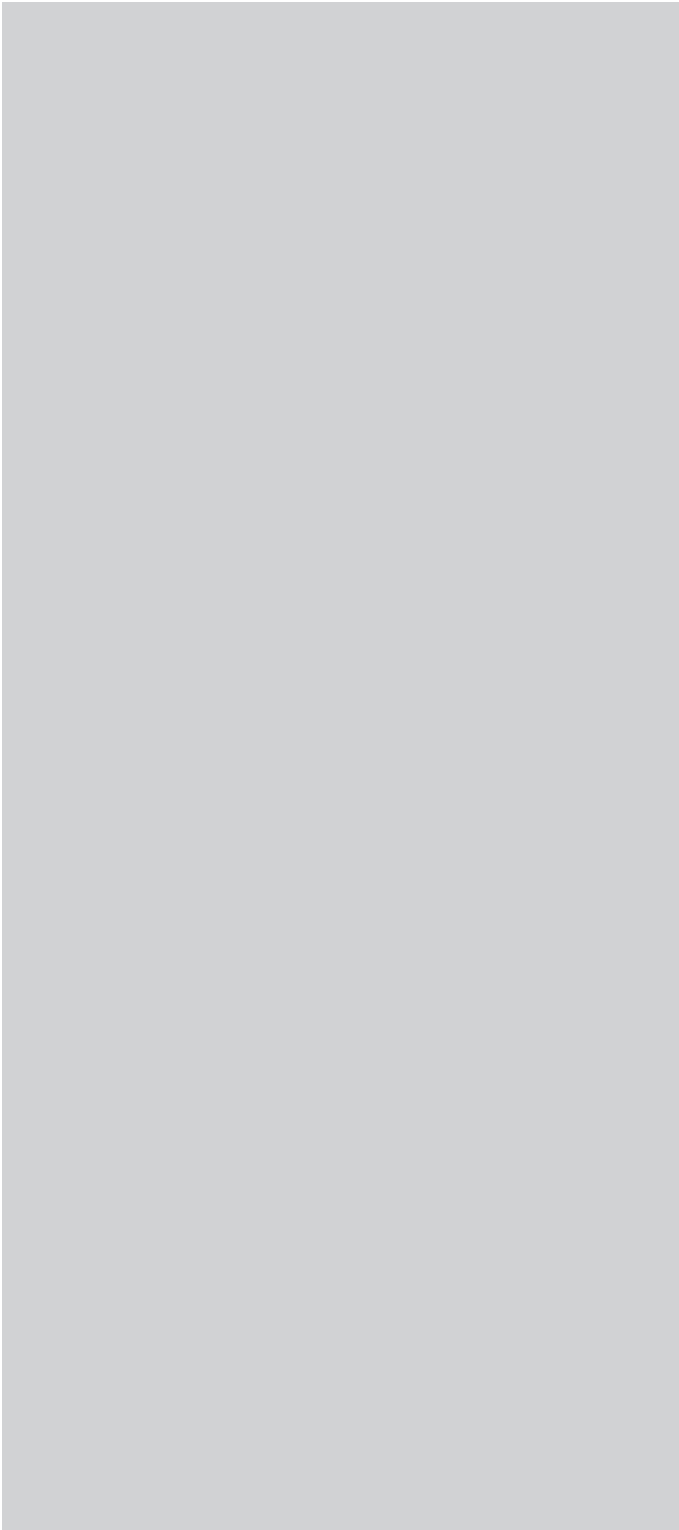
34 京都・宝菩提院 菩薩半跏像 全身右斜面



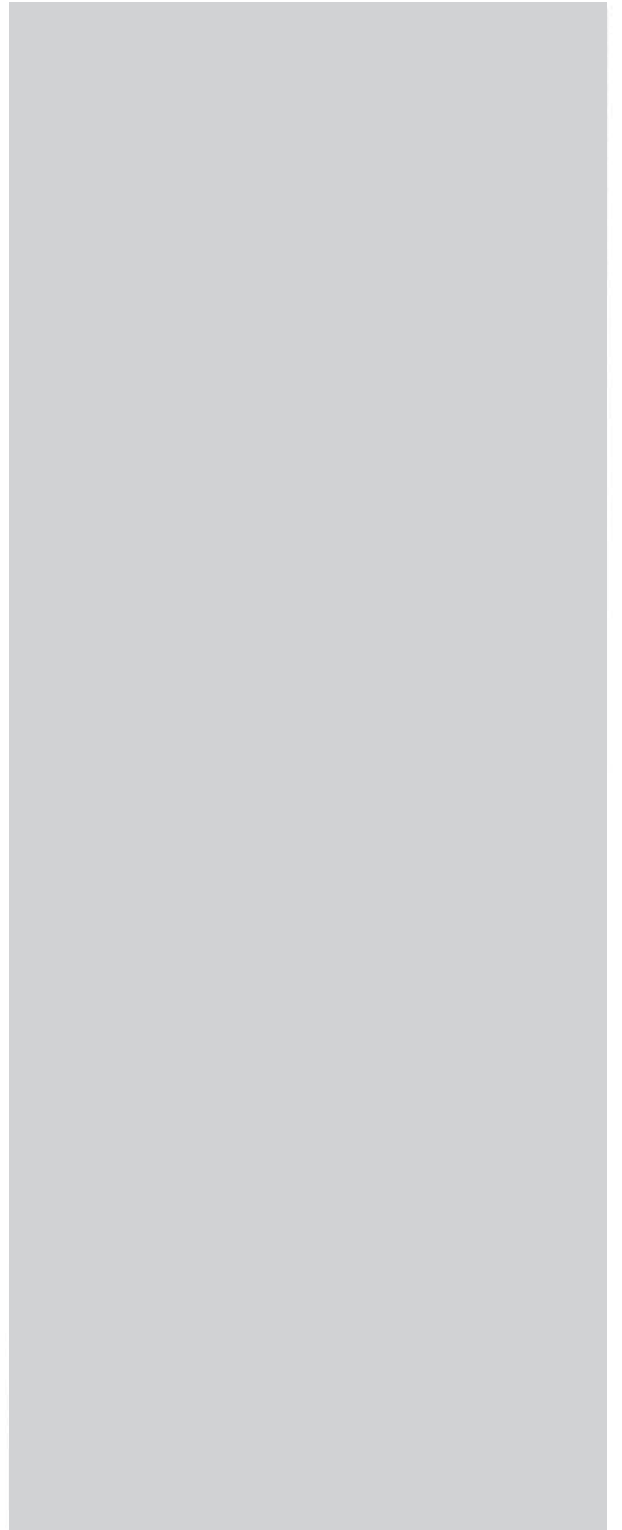
33 京都・宝菩提院 菩薩半跏像 頭部背面



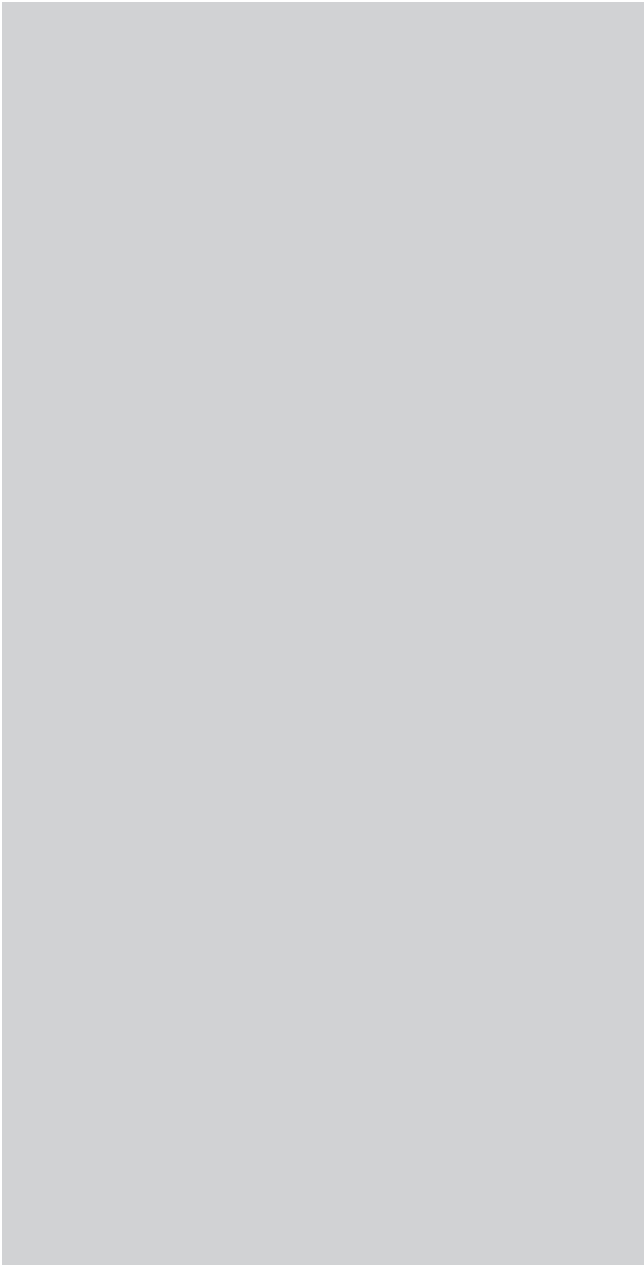
35 兵庫・中山寺 十一面観音立像 全身正面



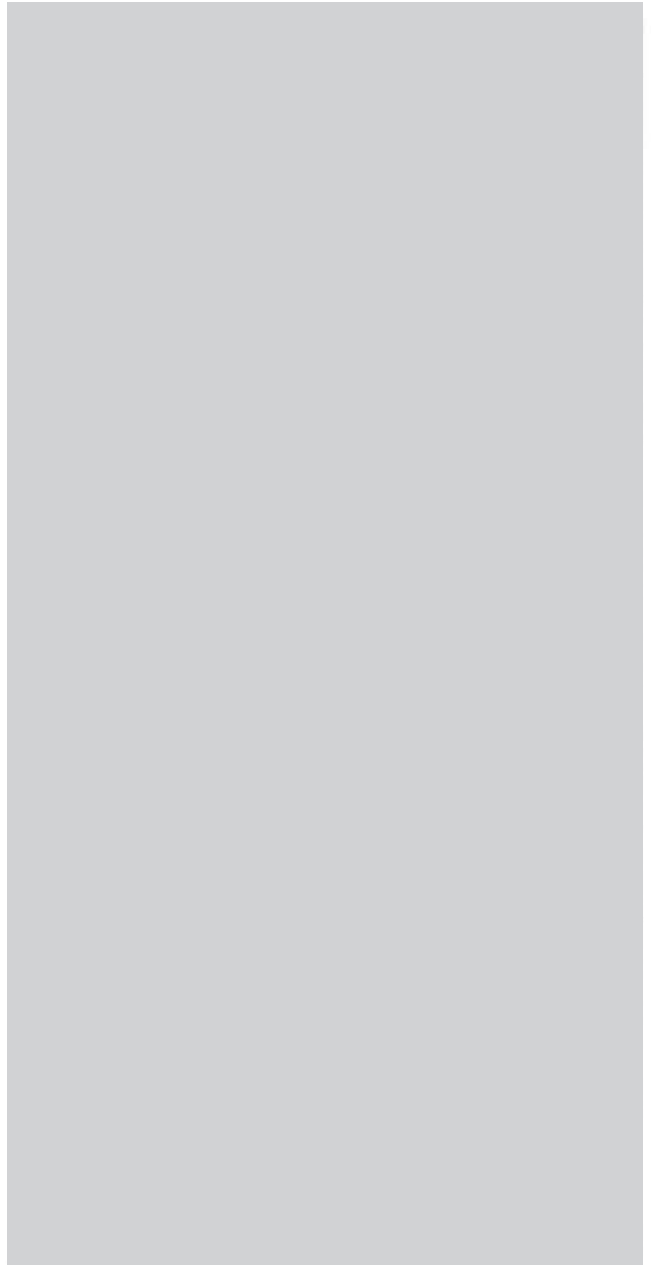
37 兵庫・中山寺 十一面観音立像 全身背面



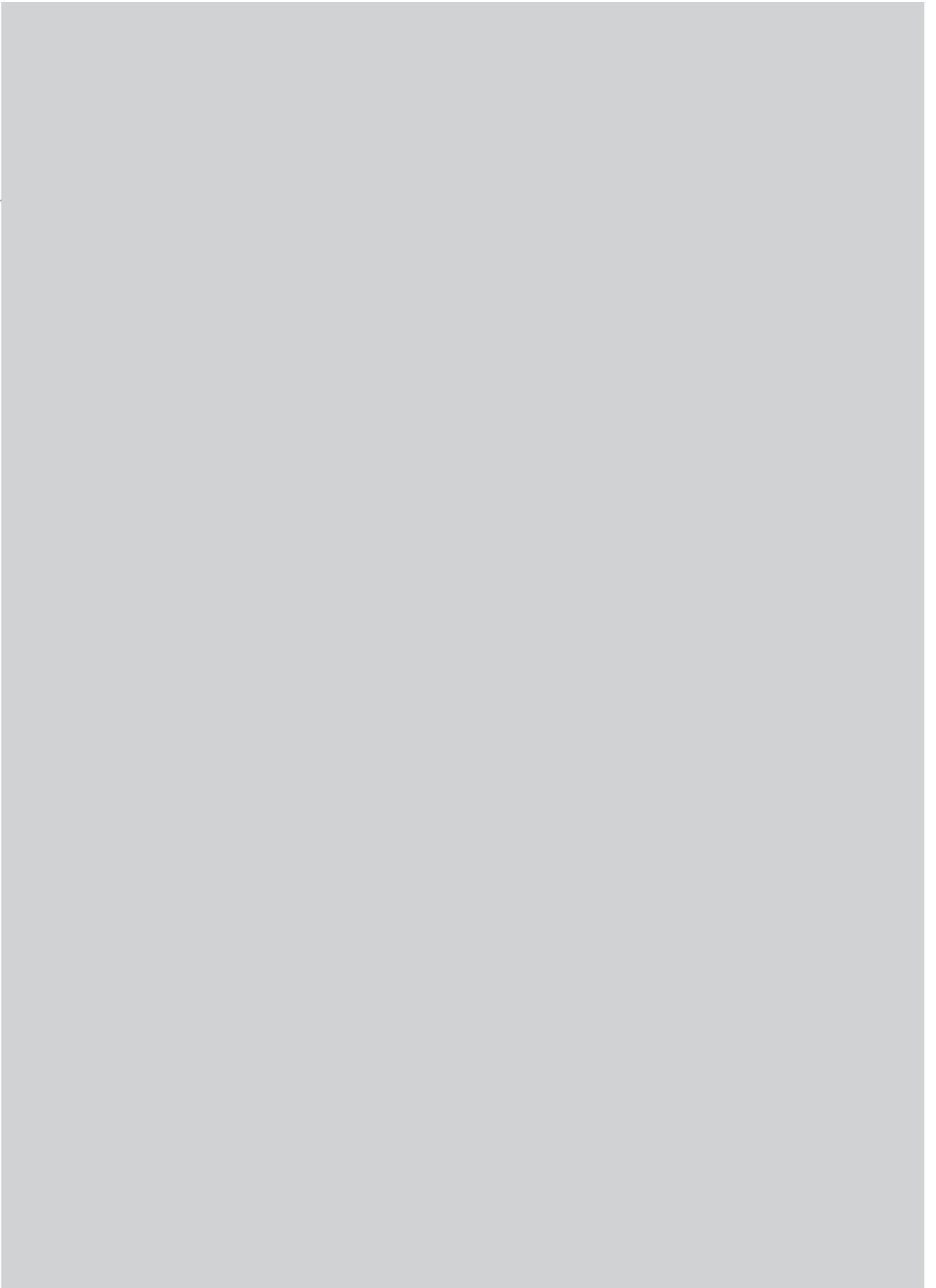
36 兵庫・中山寺 十一面観音立像 全身左側面



39 京都・醍醐寺 聖観音立像 全身背面

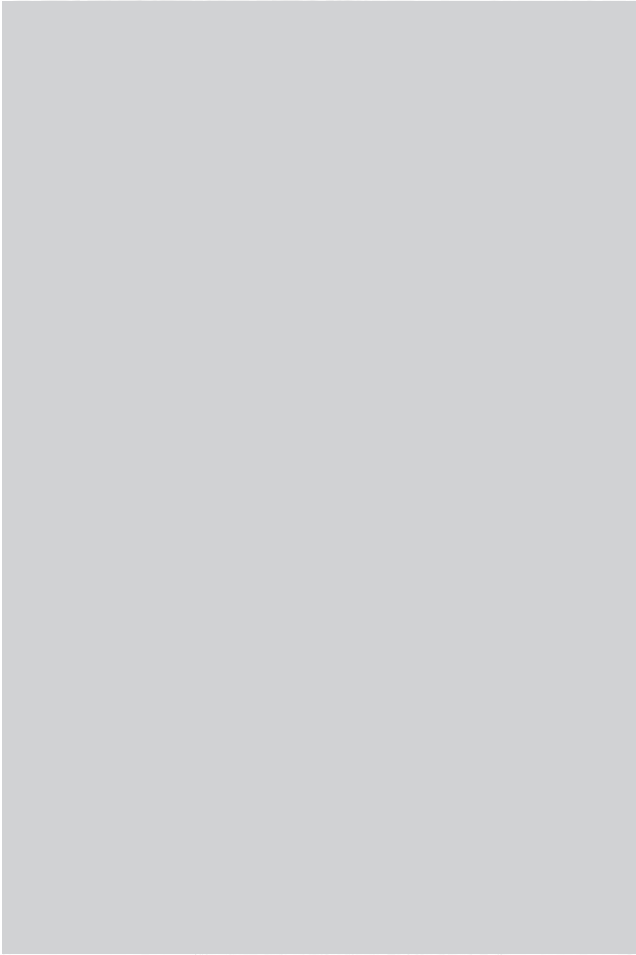


38 京都・醍醐寺 聖観音立像 全身正面

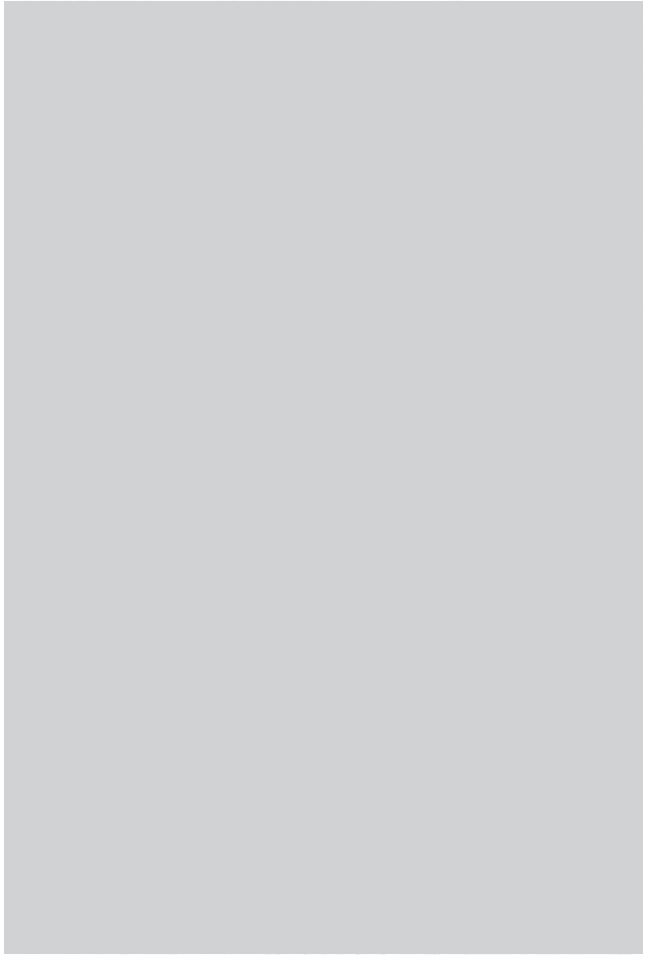


40 大阪・道明寺十一面観音立像 全身正面

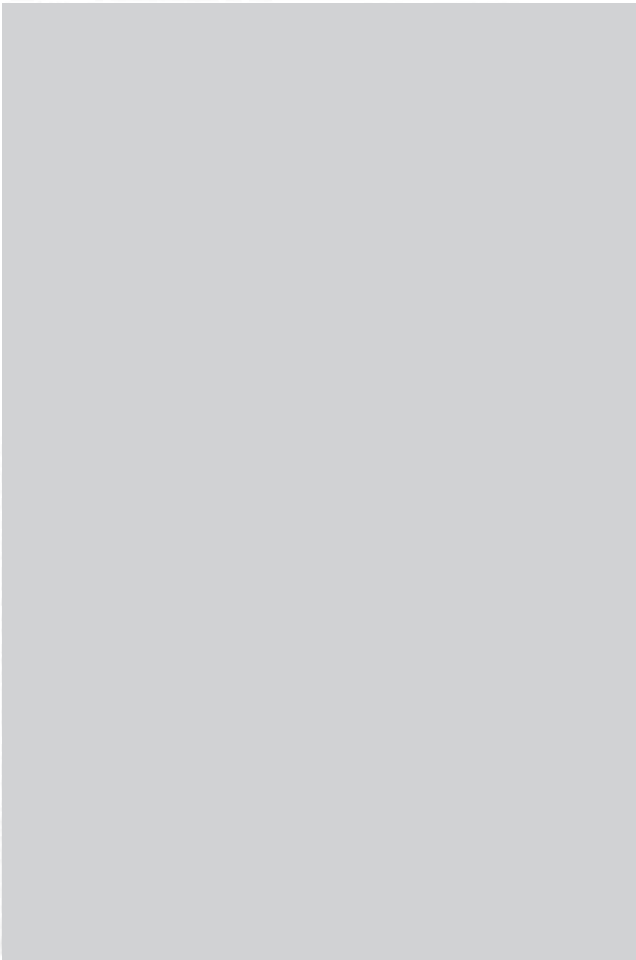




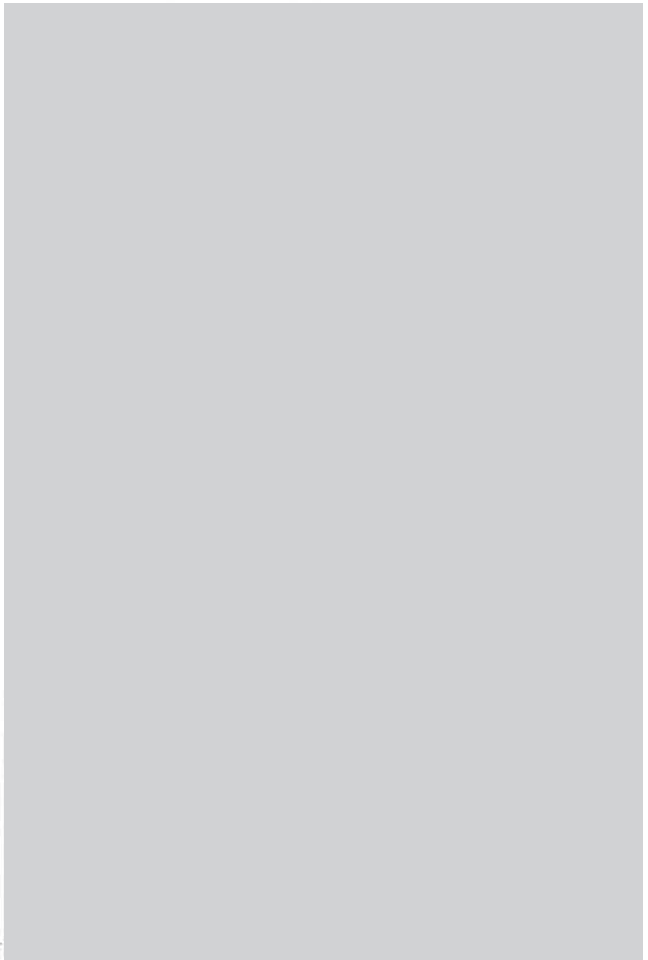
42 京都・金剛心院 如来形立像 全身左斜面



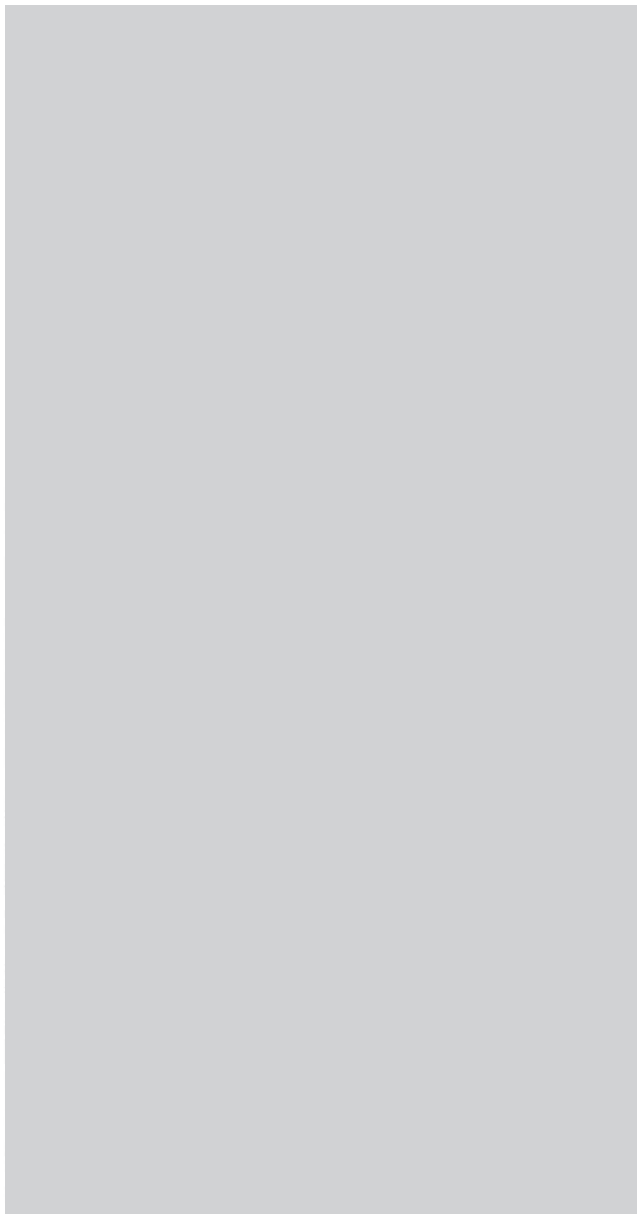
41 京都・金剛心院 如来形立像(伝宝生如来) 全身正面



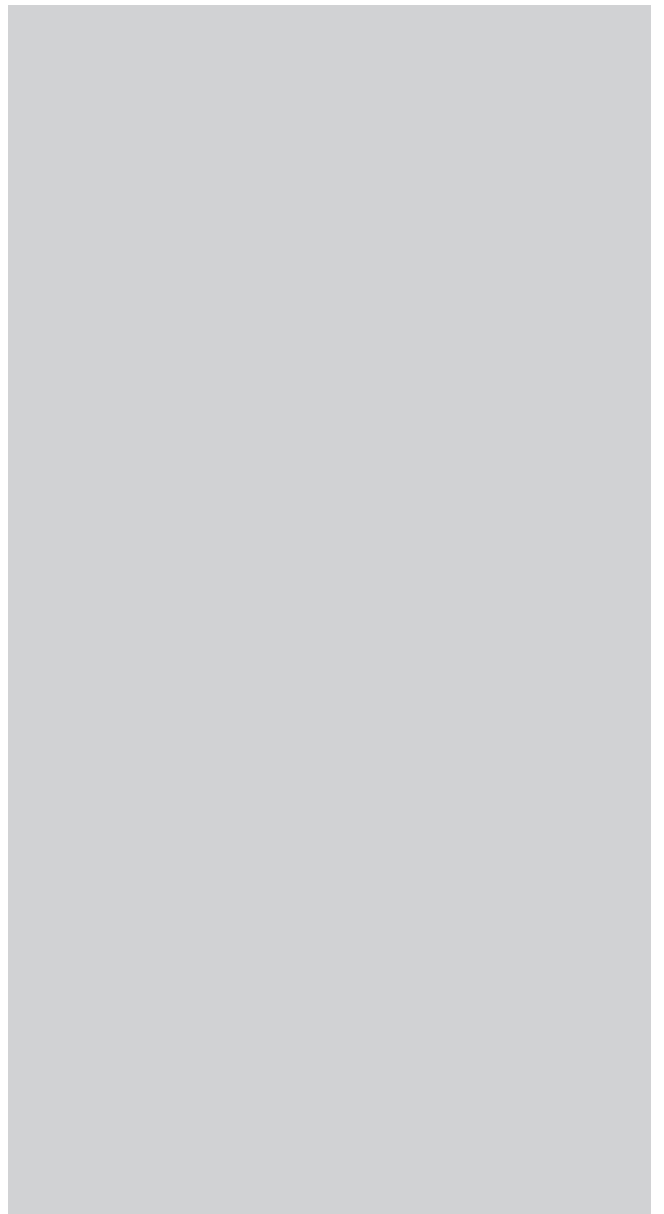
44 京都・金剛心院 如来形立像 全身背面



43 京都・金剛心院 如来形立像 全身右斜面



46 和歌山・道成寺 毘沙門天立像 全身右側面



45 和歌山・道成寺 毘沙門天立像 全身右斜面