

曹仲達絵画様式の復元

西林孝浩

はじめに

中央アジア地域ソグディアナ Sogdiana 出身画家であり、北斉（550～577年）の宮廷で活躍したとされる曹仲達については、その絵画作例が現存していない。小論は、後世の規範にもなったとされる曹仲達絵画について、北斉時期における様式の復元を目的とする¹⁾。曹仲達絵画を、様々な美術作例から推測しようとする試みは、これまでにこなされてきたが、最終的な決着をみたとは言い難く、むしろ、混乱を来していると言わざるを得ない。こうした状況を踏まえ、小論では、まず、研究史における言説形成の問題点を確認した上で、より妥当な復元案を提示することとしたい。加えて、先行研究で扱われた美術作例のうち、北斉時期の曹仲達絵画に、含めるべきではないものを指摘し、相応しくない理由についても述べることにする。

本題に入る前に、画史および仏教文献における曹仲達の絵画に関連する言及を、確認しておく。なお、曹仲達に関わる記述については、これまでの先行研究でも整理されており²⁾、以下では、とくに、曹仲達の絵画や作風に言及があり、なおかつその活躍時期に比較的近いものに限定して抽出している。

①唐・張彦遠『歴代名画記』（847年序）巻五

彦遠曰、…〔中略〕…其後北齊曹仲達、梁朝張僧繇、唐朝吳道玄、周昉、各有損益、聖賢盼蟹、有足動人、瓔珞天衣、創意各異。至今刻畫之家、列其模範、曰曹、曰張、曰吳、曰周、斯萬古不易矣³⁾。

〔張〕彦遠の意見を以下に述べる。…〔中略〕…その後、北斉の曹仲達、梁朝の張僧繇、唐朝の吳道玄・周昉は、おのおの優劣があるし、〔彼らの描いた〕聖人・賢者の盛んな形貌は人を感動させるに十分であって、〔その画像の〕瓔珞や天衣の創意はおのおの異なっている。いまに至るまで、彫刻家や画家は自分たちの模範として曹・張・吳・周の諸家を列べているが、これは万古不易なのである。

②唐・張彦遠『歴代名画記』（847年序）巻八

曹仲達、本曹國人也。北齊最稱工、能畫梵像、官至朝散大夫（國朝宣律師撰三寶感通記、具載仲達畫佛之妙、頗有靈感）。僧棕云、曹師於袁、氷寒於水。外國佛像、亡兢於時。（盧思道、斛律明月、慕容紹宗等像、弋獵圖、齊武臨軒對武騎名馬圖、傳於代。）

曹仲達。もと曹国の人である。北斉では最高名手とたたえられた。梵像を描くのが巧みであっ

た。官位は朝散大夫までのぼった（わが唐朝の道宣律師の撰述『三宝感通記』〔現行は『集神州三宝感通録』巻中〕には仲達の仏画像の妙技とそれがよびおこす靈妙なはたらきについて、つぶさに記載している）。僧儼はいう。「曹〔仲達〕は袁〔子昂〕を師匠としながら、師匠をしのぐものがあった。外国風の仏像を描いて、当時この人と競争できるものはいなかった」（盧思道の像、斛律明月の像、慕容紹宗の像などの画像、弋の獵の図、北斉の武帝が臨御し武騎名馬に対するの図が代に伝わる）⁴⁾。

③唐・道宣『集神州三宝感通録』巻中

阿彌陀佛五十菩薩像者、西域天竺之瑞像也。…〔中略〕…魏晉已來年載久遠、又經滅法經像湮除。此之瑞迹殆將不見。隋文開教、有沙門明憲、從高齊道長法師所得此一本、說其本起與傳符焉。是以圖寫流布遍於宇內。時有北齊畫工曹仲達者、本曹國人。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⁵⁾。

阿彌陀仏五十菩薩像とは、西域天竺の瑞像である。…〔中略〕…魏晉以来久しく年月が過ぎ去り、また〔北周の〕滅法を経て経像が湮除された。この〔阿彌陀仏五十菩薩の〕瑞迹もほとんどみられなくなった。隋の文帝が仏教を〔再び〕開いた。沙門明憲というものがおり、高齊〔北齊〕の道長法師よりこの一本を得た。その縁起を説くと伝承と符合した。かようなわけで〔この図像を〕図写し天下に遍く流布したのである。時に北斉の画工の曹仲達なる者がいた。もと曹国の人である。絵画にひいでており、梵迹〔インドもしくは西域の画題〕の妙を尽くし、西瑞〔インドもしくは西域の瑞像〕を伝え模して、京師の最も推すところとなった。そのため今日の寺の〔仏殿の〕正壁は、みなそれ〔曹仲達〕を手本としているのである⁶⁾。

④北宋・郭若虚『図画見聞誌』（1074年序）巻一、論曹呉体法

曹呉二體、學者所宗。按唐張彥遠歷代名畫記稱、北齊曹仲達者、本曹國人、最推工畫梵像、是爲曹。謂唐吳道子曰吳、吳之筆、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、吳帶當風、曹衣出水。又按蜀僧仁顯廣畫新集、言曹曰、昔竺乾有康僧會者、初入吳、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、吳者起於宋之吳暕之作、故號吳也。且南齊謝赫云、不興之迹、代不復見、惟祕閣一龍頭而已、觀其風骨、擅名不虛。吳暕之說、聲微迹曖、世不復傳。（謝赫云、擅美當年、有聲京洛、在第三品江僧寶下也。）至如仲達見北齊之朝、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、未立曹吳、豈顯釋寡要之談、亂愛寶不刊之論、推時驗迹、無愧斯言也。（雕塑鑄像、亦本曹吳。）

曹・呉の二体は、絵を学ぶ者が手本としている。唐の張彦遠『歴代名画記』には、「北斉の曹仲達は、もと曹国の人である。梵像を描くのが巧みで、もっとも推された」とあり、これが曹である。唐の呉道子は呉というのであり、呉〔道子〕の筆づかいは、その勢いが円転し、衣服が飄挙するようにあらわされる。曹の筆づかいは、それが稠疊で、衣服は緊窄

にあらわされる。故に後世の人々はこれを「呉帶当風、曹衣出水〔呉の描いた帯は風になびくかのようで、曹の描いた衣は水から出現したかのようだ〕」と称したのである。また、蜀の僧である仁顗の『広画新集』には、曹について、「昔、インドに康僧会という人がいて、初めて呉に渡来し、仏像を作り行道〔儀式〕を行ったが、その時に曹不興が、西域の仏教絵画の手本をみて、それを写したことがある。そこで、世間は、曹不興のことをさかんにつたえることになったのである」と言っている。また「呉というのは、南朝の宋の呉暕の作品から起こってきたのであり、そこで、呉というようになった」と言っている。一方で、南齊の謝赫は、「不興の作品は、代々二度と再び見ることはなく、ただ天子の書庫である秘閣に一つの龍の頭があるだけであって、その姿と骨組の生命力は、彼が名声をほしいままにしていたことも偽りではない」と言っている。呉暕であるという説は、評判もわずかであるし、作品もはっきりしないし、世間ももはや伝えていない（謝赫の批評は、「彼の美は、その時代を風靡し、首都で名声があった。第三品の江僧宝の下にある」といつている）。曹仲達といった人は、北齊という王朝に現れ、唐からそんなにはなれていない。呉道子は開元年間〔713～741年〕の後で、はっきりとあらわれてくるのであり、その絵画や彫像もまだ存在しており、このごろの師弟関係を証明し、当時の手本と合致している。まして、唐朝以前は、まだ曹・呉という論はたてられていなかった。どうして、僧侶の仁顗の要領を得ない話で、愛賓〔張彦遠〕の永久に減びることのない論を混乱させることができようか。時代を推しはかり、事跡を調べてみると、この言葉にはずかしがることはないのである（彫塑像、金銅像もまた、曹呉にもとづいている）⁷⁾。

以上の記述のうち、②には7世紀の釈彦棕『後画録』からの引用や、裴孝源『貞観公私画史』（639年序）に対応する文言が含まれ、また③も7世紀成立の文献であることから、これら②③には、曹仲達の活躍年代に比較的近い証言が含まれている。すでに先行研究でも指摘されてきたことだが、曹仲達は、曹国すなわち、中央アジアのソグディアナ出身⁸⁾であること（②③④）、官位を有する宮廷画家であったこと（②）⁹⁾、曹仲達の絵画は、他の著名な画家、例えば唐代の呉道玄などとならんで、後世、絵画のみならず彫塑制作においても、規範となっていたこと（①④）、外国の仏教絵画を中国に伝えたこと（②③）、その作風は、北宋時期に「曹衣出水」と評され、筆づかいは、それが稠疊で、衣服は緊窄にあらわされると理解されていたこと（④）、などが確認できる¹⁰⁾。以下、丸番号で指摘する際には、上記の引用箇所をさすこととする。

1. 近年の曹仲達絵画言説形成に関する問題

曹仲達の絵画もしくは「曹衣出水」（④）に関する研究者の言説について、ここでは1920年代から2017年までを、三期に区分して検証する。

まず、その第一期として、1920～1930年代の研究者による言及をとりあげる。アーサー・ウェイリーは、曹仲達の出身地である曹国を、『隋書』西域伝の記述もふまえつつ、おそらくササン朝ペルシアの影響下にあったとするものの、『図画見聞誌』（④）にいう、「水から上がったかのように身体に貼りつく衣文表現」は、ペルシア地域に見いだすことはできないとし、曹仲達が、

中国において、師である袁昂から受け継いだ中国絵画伝統によるものとする¹¹⁾。内藤湖南の言及でも、「曹衣出水」を、「水の中から出て来たやうに着衣が体に密着」とし、その絵が呉の曹弗興と関連づける説のあることを紹介する。しかし、「尤も水を出たやうな人物、即ち中ごろ細く裾の広がった形は、漢より六朝に及ぶまで一般の画風である」とし、曹弗興のみの画風とすることには、否定的な態度をとる¹²⁾。いずれにせよ、「曹衣出水」を中国由来とみるのは、ウェイリーと同様である。ポール・ペリオは、敦煌の唐代壁画について、同時代の呉道玄系統ではなく、「中国生まれ」の曹仲達がうちたてた6世紀北朝絵画系統の一派とする。また画史や、『集神州三宝感通録』（③）も用いて、曹仲達の師承関係について、詳細な検討を試みる¹³⁾。瀧精一も、「曹衣出水」について、「水より出でたるが如くに、緊窄にして身体に密着す」と解するが、仁顕による曹不興説（④）の問題点を指摘した上で、『歴代名画記』（②）の記述に従い、西域曹国出身である曹仲達の作風とした。また、③の記述から、「仏像に於て殊に梵式を得意とした」と指摘し、それらを踏まえた仏像の緊窄体は、インドのマトゥラー仏の形相であったとして、その作風を推測するための具体例として、清凉寺の釈迦如来像（図1）をあげて論じた¹⁴⁾。

現在では、「曹衣出水」が、三国・呉の曹不興による中国伝統の絵画表現をさすわけではなく、曹仲達による外国風絵画を示すことや、曹仲達の出身地が、ソグディアナ地域の曹国をさすのは、自明なことであり、そうした立場からは、この第一期における、幾つかの誤解を指摘できよう。一体、「ソグド語」の存在が再確認されるのは、20世紀初頭のことであり¹⁵⁾、上記の論考が発表された1920～1930年代においては、中央アジアの中から、ソグディアナ地域のみを個別に認識すること自体、極めて新しいものであった。しかも、当該地域の発掘が本格化するのは、1940年代後半以降であることを踏まえるならば¹⁶⁾、それ以前において、曹仲達絵画を出身地域の美術作例に基づいて語るということは、そもそも不可能に近かったと言って良い。かかる限界を考慮する必要があるが、画史や仏教文献の記述を踏まえ、曹仲達絵画の影響力に注目し、現存する中国の美術作例の中に、曹仲達絵画を探ろうとする点、そして、「曹衣出水」表現に外国的要素を見いだそうとする際、「インド風」と関連づけようとする言説が、ソグディアナ美術への関心や認識よりも先んじて、この第一期に見受けられるという点を、確認しておきたい。

続いて第二期は、1940年代から1995年をとりあげる。1940年代後半には、ソグディアナ地域での発掘が本格化するため¹⁷⁾、ここを画期とした。この時期の主たる研究書や概説書における曹仲達の言及の中では、とくに、1950年代のオズワルド・シレンが注目される。その大著『中国絵画』では、六朝から隋代についての絵画の章で、その五節にわけた最後を「コートンおよびその他の中央アジア出身の画家達」と題し、ソグディアナ出身の曹仲達を、中国絵画史に重要な足跡を残した画家として、ウェイリーやペリオといった先行研究を踏まえつつ、詳述している¹⁸⁾。シレンにおいても、曹仲達は、インドもしくは疑似インド的な絵画を描いた画家として位置づけられ、曹呉の二体が彫塑にも存在するという画史の記事④も踏まえつつ、「曹衣出水」は、グプタ彫刻や、その支流とされる中央アジアおよび中国の彫塑における薄い布が身体に密着した表現としている¹⁹⁾。これ以降、アレクサンダー・ソーパーや、アントニオ・ブサリといった1960年代の研究において²⁰⁾、曹仲達は、インドのグプタ様式彫像に代表される、薄衣が身体に密着した作風を伝えた画家として、繰り返し語られることとなる。

しかしながら、シレン『中国絵画』は、1940年代以降に本格化するソグディアナの発掘成果

を参照したわけではない。とは言え、グプタ様式の伝播に、中国の彫塑のみならず、中央アジア地域も含めていたし、唐代の靳智翼による、曹仲達作風の変容にも言及している²¹⁾。更に、ブサリは、ソグディアナのペンジセント壁画にも、衣の身体に密着する表現が共通しているとし、仏教の刺激をうけつつインド・イラン様式の絵画を伝えたのが曹仲達であるとした上で、雲岡石窟や龍門石窟の造像にインド・イラン様式の広がりはいくらかは確認可能としている。従って、現在の研究状況からすれば、そこで扱われる美術作品の年代観に齟齬が指摘できることはあるにせよ、必ずしも曹仲達絵画の由来を、狭義のインド地域やグプタ美術に限定していたわけではなかった。加えて、ソーパーは、曹仲達をインド風様式で名声を得ていた画家とするが、グプタ様式の中国への伝播には、インド・東南アジア地域と南朝との関係を重視していた。つまり、当時における南北朝美術の議論に対応して、曹仲達がどの地域の絵画様式を継承したのかについても、この時期すでに、複数の見解に分かれていたわけだ²²⁾。なお、曹仲達絵画を復元することと関連して、マイケル・サリヴァンや金維諾が、体軀に薄衣の貼りついた表現を曹衣出水とするなかで、天龍山石窟の唐代造像をその作風としてあげている点も注目されよう²³⁾。これらの論文では、天龍山石窟の何れに該当するか、明示されているわけではないが、その言説に従えば、図2や図3がこれに該当するだろうか。とくに金維諾論文は、インドや中央アジア美術作例を博搜し、それらの様式が、炳靈寺石窟や雲岡石窟など、北齊以前の中国において伝播していたことを検証するのみならず、曹仲達の中国到達以降における画風形成にも言及しており、南北朝美術研究の深化と連動して、曹仲達絵画を慎重に理解しようとする態度が看取される。

1980年代には、ゲッティ・アザルパイ『ソグドの絵画』が登場し²⁴⁾、豊富なカラー写真を用いて、本格的にソグディアナ絵画を紹介・検討している。ソグド研究の泰斗ボリス・マルシャークも寄稿し、ペンジセント等の発掘状況や壁画の配置と編年、主題研究、様式論などが盛り込まれた詳細かつ総合的な研究書である。ただし、アザルパイは、ソグディアナの絵画様式に言及する中で、トルファン出土ソグド人関係のマニ教絵画における中国絵画からの影響は論じるものの、ソグディアナ絵画から中国絵画へ影響については論じていない。また、様式の分析では、とくに人体表現について、インド芸術の理論を、必要以上に対比したり、関連づけして説明するところが目立つ点は、この後の研究、とりわけ曹仲達絵画を研究する者に対して、ソグディアナ絵画はインド風を忠実に継承しているというバイアスを与えたかも知れない²⁵⁾。

いずれにせよ、第二期は、ソグディアナ地域美術の情報量が増加しつつあったが、その実態から、曹仲達絵画を分析する論考は、管見の限り、極めて少なかった。その一方で、中国美術史として、彫刻のクロノロジーが、精緻化・多元化するにつれ、曹仲達を、南北朝から唐代の仏教美術の展開における、重要な貢献者の一人とする見方は、どの地域の絵画様式を継承したのが研究者によって異なるという問題を内包しながらも、主流を形成していったと言える。

なお、この時期の日本では、曹仲達に関わって、重要な指摘を含んだ研究が発表されていた。例えば、鈴木敬による曹仲達絵画は描線本位と著彩本位のいずれかという議論や、宮崎法子氏による後世において曹仲達絵画が抽象化されるという言及²⁶⁾、また、長岡龍作氏が、グプタ期中インド彫刻に遡る作風は、インド的・西域的な仏像の始源的イメージであり、北齊の曹仲達に起源するものではないとして、後世の曹仲達理解と切り分けた点²⁷⁾、更には、河野道房氏

による曹仲達の北斉絵画史上の位置づけ²⁸⁾といった言説があげられるものの、この第二期においては、こうした言説やソグディアナ地域美術の実態から、北斉時期曹仲達絵画の検証へと、フィードバックされることは、極めて少なかったと言って良い。

最後の第三期は、1996～2017年とする。この画期を1996年以降としたのは、この年に、山東省青州龍興寺遺址における仏像の発掘があったためである。東魏・北斉の仏教美術研究において、この発見が重要な資料を提供したことはいうまでもない。1999年にその大規模な展覧会が北京の中国歴史博物館（現在の中国国家博物館）で開催され、陸統とその研究成果が生み出されることとなった²⁹⁾。また、1999年以降に陝西省西安や山西省太原において、ソグド人墓の発掘が相次ぎ、ソグド人とその文化についての理解や関心が高まる中、まさにソグディアナ出身である曹仲達についても、言及が頻繁に行われることとなる³⁰⁾。

この青州龍興寺仏像の東魏・北斉美術としての位置づけが論じられる中で、身体に貼りついた薄衣の表現に、インド、とりわけ図4～図6に例示したようなグプタ様式の仏像に淵源あるものとする見解は、おおむね一致するものの、それが、すでに4～5世紀に河西回廊を通じて伝わったものの継承なのか、6世紀における新たな伝播なのか、さらに後者の場合、それが、シルクロード経由の直接的なものか、南海経由か、またこうした要因が複合的に関係するかといったように、複数の見解が、より一層、顕在化してゆく。曹仲達がこれに関連するか否かをいったん措き、この第三期における南北朝美術史研究の進展に鑑み、青州龍興寺仏像に関わる金維諾や宿白の研究は、インド様式の東漸を論じたシレンやソーパーの研究を、さらなる段階に押し上げたものと位置づけることができよう。しかしながら、その仏像の身体に貼りついたかのような薄衣表現は、まさに「曹衣出水」に該当するとされ³¹⁾、インド、とりわけグプタ様式に源流があり、曹仲達は、まさにそれを中国に伝えた画家として、各研究者によって、異口同音の如く言及されている。東魏・北斉彫刻様式の詳細な考察結果から、結果的にその論旨に矛盾や混乱を来すことになったとしても、グプタ様式の伝達者として、ソグディアナ出身の曹仲達をあげることが、もはや常態化したわけだ。

青州龍興寺仏像に次いで議論が活性化する中国のソグド人墓研究では、出土遺物の図像やモチーフ形式の分析等において、ソグディアナから中国地域までの一帯に及んでいた西アジア的要素など、非中国そして非インド的な出自が検証されることとなった³²⁾。本来であれば、これと連動して、曹仲達絵画においても、そのソグディアナもしくはその源流の一つともなる西アジア的要素が検証されるべきであったが、ソグディアナ絵画との関連は、ごく簡単に榮新江氏が触れるのみで³³⁾、従来の「曹衣出水」理解には、ほぼ変化がなかった。つまり、龍興寺仏像や中国のソグド人墓発見にともない、東魏・北斉美術が、より明らかになるにつれて、曹仲達の作風については、ソグディアナ美術ではなく、中国におけるインド風の彫刻様式と結びつける見方が、より強固となる、いわば硬直化の事態に陥ったと言える。

近年においては、再び、曹仲達に関する研究が活性化している。2009年および2017年の藤岡穰氏の論考³⁴⁾では、第二期の長岡氏など日本における成果が盛り込まれている。小論第2章で言及する高叡造像の如来像三軀に注目され、その様式に、南インド・東南アジア風を含む複数の形式・様式が混在していることを認めながらも、波うち渦巻く「波頭形」衣文表現には、一定、ソグディアナ美術の影響を指摘し、曹仲達との関連を想定されている。また、2006年の邱忠鳴氏、

2017年の黄夏氏の論考³⁵⁾では、「曹衣出水」を、インド・グプタ様式とし、それは曹仲達が南朝での学習を経て、北齊に伝播したものと想定する。邱忠鳴氏や黄夏氏は、先行研究や画史等の言及を踏まえつつ、錯綜していた曹仲達絵画様式とその源流について、金維諾などが指摘していた曹仲達の中国における絵画学習³⁶⁾を敷衍させることで、より妥当な結論を導き出そうとされており、その丁寧な議論には敬意を払うべきである。しかし、中央アジアはもとより、中国に伝存するソグド関連美術への言及を一切行わず、中国の仏像表現のみから、曹仲達の画風を説明しようとする点は、研究史を振り返ったとき、既定の枠組みを、一部批判はしつつも、結果的にはそれを踏襲し、整合性をめざそうとした感は否めず、そこに、筆者としては、不満を感じる。

また、これは、邱忠鳴氏、黄夏氏のみならず、青州龍興寺仏像と曹仲達を関連づける研究全般に言えることだが、南北朝時代の彫刻様式の展開、および、インドから中国あるいは、南朝から北朝といった地域間の様式伝播の問題と、一人の画家の、画風形成問題が、全て同列に議論されてしまっており、俄には賛同しがたい³⁷⁾。一人の画家が、時代の様式を牽引することは、勿論、現象としてはあり得る話だが、その一方で、絵画や画家を介さない、彫刻から彫刻への様式伝播についても、美術史学の立場としては、想定しておかねばならないはずである。

以上、かなり粗略で、遺漏も多いが、曹仲達絵画様式に関わる研究史を概観した。曹呉の二体が、絵画のみならず彫塑像の規範となっていたこと（①④）を考慮するにしても、第二期以降、曹仲達が、ソグディアナ出身であり、なおかつその画風が外国風であることが、ほぼ確定されながら、その出身地であるソグディアナ絵画に基づいた検証は、極めて乏しく、大きな空白地帯となっていることが指摘できよう。また、画史の記述、とりわけ「曹衣出水」や、過去の研究に誘導され、曹仲達が、南北朝後期における仏教美術を介した新たなインド様式の伝播という大きな流れの中に組み込まれ、インドや中国の仏教彫刻から、曹仲達絵画を探求しようとするアプローチに、比重がおかれ過ぎていたことを、ここで、再確認しておきたい。なお、曹仲達絵画を、インド・グプタ美術という仏教美術史上の「正統」な起源に結びつけようとする態度は、例えば、ジェイムズ・エルキンズが指摘する美術通史の陥りがちな問題点の一つ、すなわち、起源神話的な語りを想起させる³⁸⁾。小論で扱った研究は、狭義の美術史学に該当しないものも含まれるが、南北朝美術史というような、やや長いタイムスパンで、造形について語る際、豊富な資料を得た我々には、より慎重な分析態度が求められている。

2. 曹仲達絵画様式の復元

曹仲達絵画の復元にあたって、まず参照したい作例は、もと河北省靈寿县の幽居寺塔に伝来した、高叡の発願になる、北齊・天保七年（556）銘の石造如来坐像三軀（図7）である。これら三軀については、『文物』1999年第4期において、劉建華氏による報告がある。高叡は、北齊の基礎を準備した高歡の甥にあたり、天保元年（550）に、趙郡王を授けられた人物である³⁹⁾。その名が刻まれる如来像三軀の台座銘文については、劉建華氏の言及にもある通り、金石書関係の採録や、小野玄妙および大村西崖の研究に言及される等⁴⁰⁾、比較的早くから知られていた。それらを踏まえると、本来は、現存する釈迦・阿闍・無量寿の如来像三軀に加えて、同じく天保七年の高叡造像の銘文を有する弥勒像が、一具として幽居寺に伝来していたようであるが、

元代以降の記録では、現存する三軀のみとなるため、弥勒像のみが、元代以前に寺内から失われたと推測されている⁴¹⁾。

現存する三軀については、1992年に阿闍像の頭部、1996年に釈迦像と無量寿像の頭部が盗難にあい、すべての頭部が失われることとなった。この後、これら三軀は、河北省文物局の管理の下、河北省文物研究所での保管を経て、2014年以降、河北博物院の南区（新館）において公開展示されている。なお、釈迦像の頭部については、1998年に海外での存在が確認され、のち、台湾の仏教団体が入手することとなり、2014年にこの仏教団体と中華文物交流協会との協議の上、その返還が決定された。2015年から2016年にかけての台湾および北京での、釈迦像本体および頭部の合同展示を経て、現在は、頭部が釈迦像本体に接合修復（図7e）され、再び河北博物院にて展示されている（図7g）⁴²⁾。

この如来像三軀を、曹仲達の作風と関連づけたものとして、先述の劉建華氏の論考のほか、藤岡穰氏の研究がある。劉氏は、如来像三軀の身体に密着した衣の表現を、「曹衣出水」に関連づけ、藤岡氏は、その「意匠化した波頭のよう」な衣文処理を曹様式と看做されている。第1章でみたように、曹仲達絵画に関する論考が、第三期（1996～2017年）に、相次いでいたが、両氏を除くと、この如来像三軀を、直接、曹仲達と関連づけたものは、管見の限り確認できなかった。しかし、極めて重要な指摘と考える。

まず、その形状と様式を確認しておこう。頭部を失った状態での台座を含めた三軀の高さは、釈迦像100cm、阿闍像83cm、無量寿像95cmであり、釈迦像が最も大きい。三軀ともに背面が平滑に削られているが（図7d）、これは、像完成後に背面側を削り落としたのではなく、当初からの設計であったと考えられる。というのも、各像の側面観において、体幹部を、やや前方へ傾斜させてまで、立体的に彫出し、その一方、両脚部の像前方への張り出しが、通常の丸彫り彫刻に比べ極めて浅いことから、もし当初の姿が、背面まで彫出していたならば、側面観におけるバランスが極端に崩れてしまうと推測されることや、衣文処理が、像の前方側へと集中し、側面では、衣文を表したとしても極めて簡略な表現に止まる箇所が多く、彫像でありながら、当初から側面および後方といった全方向からの鑑賞を想定していたとは考え難いためである。

このように、奥行き幅は減じられているものの、その正面観においては、北斉彫刻としての基本的な造形様式を備えている。例えば、体幹部の横幅を十分に確保しつつ、肩の傾斜を強め、上膊の厚みを減じることで、なで肩とすることや、大胸筋などの肉取りをほとんど行わず、また、腹部まわりを絞り込まず、安定感を確保するといった造形に加えて、衣の厚さを減じ、体軀に貼りついたように表現することによって、上半身全体が、あたかも楕円状球体であるかの如き塊量性を強調するのは、北響堂山石窟第4窟の中心柱西面（正壁）如来坐像（図9a）や、第9窟中心柱南壁の如来倚坐像（図9b）⁴³⁾、大阪市立美術館の天保八年（557）銘如来三尊龕の中尊如来坐像（図10）などに共通する⁴⁴⁾。また、如来像の印相を示す両手部分を比較的大きく表すのは、北朝前半期彫刻以来の伝統に連なる造形とすることが出来る。後述する衣文の独特な表現に目を奪われがちであるが、彫像としての体軀のプロポーションは、むしろ北朝彫刻の系譜に連なり、とりわけ北斉彫刻における様式特性の一類型が忠実に踏まえられていることを確認しておきたい。なお、両脚部を結跏趺坐とせず、上下に重ねる半跏趺坐の坐勢形式についても、すでに指摘されているように、北斉彫刻に多く確認される一形式である⁴⁵⁾。

続いてこの如来像三軀を特徴づける衣文表現を確認しよう。三軀ともに着衣は偏袒右肩とし、その左肩正面部分、正面胸部周辺、右肩から側面側、そして台座正面の垂下部分などに、「意匠化した波頭のような」表現が、衣縁の折りたたみとして、繰り返される。また、両膝頭は、正面向きに渦巻き状の衣文が刻まれている。そもそも、右肩や正面左胸の衣縁部分に、折り返しを繰り返す彫刻は、北魏の造像のうち、5世紀後半に集中する形式で、雲岡石窟の第20窟中尊をはじめとした初期造像作例や、西安碑林博物館の和平二年（461）銘像をはじめとして、西域的要素の強い作例に表れる。ただし、それら北魏造像の衣縁折りたたみにおいては、波頭のようなうねりや撓みは全くみられず、より直線的な構成となっているため、高叡造像のうねるような衣文表現（図7f）が、際立った特徴として、我々に印象づけられることとなる。この滴状とも形容される撓んだ折り返し部分の洗練化には、例えば図8のような、北斉期における蕨手状に強く巻き込んだ文様の流行も考慮せねばならないだろう。とは言うものの、その折り返しを執拗に繰り返す点は、更に別の要因も検討されなければならないまい。なお、膝頭の渦巻き状衣文については、それほど多くはないものの、先述の天保八年（557）銘如来三尊龕の中尊など、北斉時期の彫像に散見される。また、山東省臨朐県の崔芬墓の壁画の人物像⁴⁶⁾にも確認され、仏像以外の絵画モチーフとしても、この渦巻き状衣文が、北斉期に流布していたことがわかる。

高叡造像の如来像三軀の衣文表現が、曹仲達の絵画と関連づけられるという指摘は、劉建華氏と、藤岡穰氏によってなされたことは既に述べた。しかし、両氏ともソグディアナ地域の絵画作例を分析されてはいない。そこで、ソグド人の本拠地であるソグディアナの都市国家のうち、ペンジケント遺址（現在のタジキスタン共和国領内）の壁画をとりあげ、その造形的関連性について検討する。かつてのソグディアナ第一の主要都市であったサマルカンド（現在のウズベキスタン共和国首都。漢籍に言う「康国」）の東60kmに位置するペンジケントは、ソグディアナの都市国家のうち、マームルグ（Māymurgh 米国）であった可能性が考えられている⁴⁷⁾。曹仲達の出身地である可能性の高いカブータン（Kabudhān 曹国）は、サマルカンドの北に位置し、サマルカンドを中心とした半径70km圏内に、マームルグとカブータンの両者が含まれるという位置関係にある。

ペンジケント遺址のうち、市街地XXV区第28室（図11a, b）は、方形に区画された部屋で、その北壁東端にのみ室内への出入り口が設けられ、その出入り口上方のアーチ部分に如来坐像を表した壁画が残されている（図11c～11f）。向かって右側に菩薩立像をともなったその壁画は、保存状態が悪く、如来坐像の頭部大半および両脚部、菩薩像の下半身が剥落している。しかし、左手は左肩近くで掌を前方に向け⁴⁸⁾、右手は胸前で掌を内側に向けるといった手勢や、偏袒右肩の着衣は確認することができる。とりわけ注目されるのは、その衣文表現であり、右肩を露出させる偏袒右肩の着衣のうち、左肩から右脇腹にかけての衣縁にそって、折りたたみを繰り返している。直線的ではなく、強く撓んだ曲線を繰り返す点は、高叡造像に類似している。また、壁画如来像の左前膊を、衣で筒袖状に包み、腕の向きに対して垂直方向に衣文線が繰り返される様子も、高叡造像のうち、釈迦像と無量寿像に共通する。

勿論、高叡造像との相違点も多く見受けられる。とくに高叡造像において、前述したような、正面観における球体状の安定感ある体軀表現は、この壁画の如来坐像における、引き締められた腰部と完全に乖離しており、彫刻と絵画という表現手段の違いを差し引いたとしても、それ

ぞれが、異なった様式観に基づいて、表現されていることを示している。しかし、高叡造像にみた彫刻としての特色は、北斉様式なのであり、それを差し引いた上で、両者を見比べた場合、身体にまわりつきながら、衣折り返しを随所にめぐらせる表現は、極めて近似しているといふべきである。

この第28室について詳細に報告した、マルシャークとラスボボワによれば⁴⁹⁾、この部屋そのものは、室内東側の粘土ブロック（報告書ではパフサ pahsa とよばれる）を積み上げた壁から発見された650年頃のソグド王ヴァルフマーン（Vargoman）⁵⁰⁾のコインから、建築の年代がそのコインと同時期に推定されている。現存する壁画の年代は、かつて室内にあった漆喰壁画を除去し、煉瓦などで改装を施しており、その作業は、近隣の第26室ヴォールト部分の積層煉瓦から発見されたペンジケント統治者ビディヤーン（Bidyan）のコインから、7世紀末までには完成に至らず、690年代～720年まで制作が継続したと推定されている。この後、間もなく当地へのイスラーム勢力の侵攻と地元ソグド人の抵抗および、740年頃の両者の共存と復興（第28室等の上層に街が再構築された）を経て、地元住民はペンジケントを770年頃に放棄することとなるため、下層の埋もれた壁画も同様に放置されたと見られている。つまり、北斉における曹仲達の活躍年代との時差は、約100～150年程度、第28室の壁画の方が遅れることになる。

また、この第28室壁画は、南壁全体を用いて、男女像を表し、また北壁の上半分を用いてナナー女神を表すなど、明らかに部屋全体としては仏教を主題にしていない。ただし、衣襷の強く撓んだ曲線を繰り返す表現は、ナナー女神が描かれる北壁側の下段部分の人物群の衣服にも複数確認することができ⁵¹⁾、それら体軀の腰部を強く引き締めた造形も、当該の如来坐像に共通するため、様式的見地からは、アーチ部分の仏教絵画のみ、大きく時代が異なるとは考えにくい⁵²⁾。

なお、図11壁画如来坐像の左前膊の衣によく類似した表現は、他に、第XVI区で発見された祝宴図の人物像（図12）⁵³⁾の上膊部分においてみられ、腕に対して垂直方向や斜め方向に衣文がはしり、その両端で、撓むような衣襷を繰り返す点まで、近似していることから、こうした表現が、ペンジケントにおいて、一定、流布していたことを確認しておきたい⁵⁴⁾。さらに、ペンジケント遺址の第Ⅱ神殿において出土した仏坐像の母型（図14）⁵⁵⁾においても、着衣形式が異なる通肩で、全体の三分の一が欠失するなど、保存状態も完全ではないが、右肘から垂下する衣の外縁に、折り返しの繰り返される様子が確認できることから⁵⁶⁾、彫塑表現にも共有されていた可能性もある。

本章冒頭で言及したように、高叡は、北斉の有力貴族だったのであり、宮廷画家であった曹仲達や、その絵画に、触れる機会のあった可能性が高い⁵⁷⁾。その高叡の発願が確実な造像作例である幽居寺伝来の如来像三軀の表現と、ソグディアナ地域の壁画に類似点が見いだせ、なおかつ、『歴代名画記』巻八において、北斉の画家が10名あげられる中で、ソグド人画家が曹仲達、および同姓であることから同じく曹国出身である可能性の高い曹仲璞が含まれることも踏まえるならば、曹仲達あるいは曹仲達工房において、高叡造像のもとになった絵画が制作されていたと考えられるのである。そして、高叡造像の如来像三軀が、側面や背面を、さほど配慮しない彫像であることについても、石材あるいは安置空間の制約など、複数の原因を想定する必要があるが、絵画を手本として制作したためである可能性も、考慮に値するであろう。

では、ソグディアナ地域において、このような絵画表現はどの程度、確認できるのであろうか。先述のように、ペンジケントは、米国にあたり、曹仲達出身の曹国（カブータン）地域の壁画出土は確認されていない。ペンジケントの西方60kmのサマルカンドには、アフラシアブ遺跡がある。著名な「使節の壁画」は、7世紀半ばのものとされるが、その南壁の駱駝上人物の上膊部分に、わずかに同様の衣文が確認できる⁵⁸⁾。また、ペンジケントやサマルカンドから離れるが、タジキスタン南部のアジナ・テペ第31室出土の7世紀末～8世紀初めとされる壁画断片（図13）にも、人物の上膊部分に同様の衣文が確認できる。更に、かかる衣文表現は、Zs・グラチ氏によって、1007～1024年代と推定されたトルファン出土のマニ教文献に描かれたマニ像（図15）の左肩から左上膊および両脚とその周辺にも確認することが出来る⁵⁹⁾。このことは、ソグディアナで流行した絵画表現が、ソグド人の移動に伴って、その周縁地域において、後世まで継承されていた証左と看做すことが出来よう。なお、これら衣文表現は、図16や図17などを参照すれば、ソグディアナ起源とは言いがたく、ササン朝ペルシアにおいて、より早期の彫刻や絵画に広く流布していた造形が、やがてソグディアナ地域にも波及していたと考えられる⁶⁰⁾。

ここに指摘した作風は、ソグディアナ地域の全ての人体表現に共通するものではない。しかしながら、ソグディアナ地域の壁画において、一定の時間的そして空間的広がりを見せていた絵画様式の一つであることは間違いない。それを曹仲達は継承していたというかかる考察に従えば、北斉時期の曹仲達絵画様式については、一定の幅を想定しておく必要はあるだろうが、少なくとも、その画風の一つに、図12にみるような、腰部を引き締めた体躯の表面に、撓んだ衣文を繰り返し配置する絵画表現を含めることは、何ら不自然ではないと考える。また、その表現に著彩はあったかも知れないが、図11c, 11d, 12, 13に見る如く、肥瘦のない鉄線描風の輪郭を有していたと想定できよう⁶¹⁾。なお、後世の記述であるため、信憑性は劣るが、仮に『図画見聞誌』（④）が、上記の復元案も踏まえて記述しているならば、「曹衣出水」には、波打ったり、強く撓んだ曲線の連続が含まれていたことになる。

3. 曹仲達絵画様式に該当しない作例

従来の研究で、曹仲達の作風に結びつけられた東魏・北斉の仏教造像は、その大半が山東省青州龍興寺遺址出土仏像である。図像形式から、作例は、大きく3種類の如来立像に分類することができる⁶²⁾。

1つ目は、衣を通肩につけ、首回りや足元といった衣の上縁と下縁を除いて衣文線を表現せず、衣内側の身体を透かすように浮きだたせる作例で、図18や図19などがこれに該当する。2つ目は、同形式の如来像表面に、U字状の衣文を連続させて彫出もしくは線刻する作例（図22）である。3つ目は、衣を右肩露出の偏袒右肩とし、その表面に左肩から右下へと斜め方向に、衣文線を彫出もしくは線刻し、やはり、衣内側の身体を透かすように浮きだたせる作例（図20・図21）である。これらが全て曹仲達絵画に基づくとする見解は、邱忠鳴氏の研究にも継承されている⁶³⁾。邱氏は、曹仲達の作風を、ソグディアナ絵画と完全に切り離し、「南インド・東南アジア仏像との関係をないがしろにはできない」とし、曹仲達が南朝において、インド・東南アジア風絵画を学習していたと想定する。

ここで確認しておきたいのは、5～8世紀のインドとソグディアナにおける絵画表現の差異である。瘦身な造形とし、さらに腰部を引き締める点では、インドとソグディアナで、共通と言えるかも知れないが、衣を透かしてその内側の身体造形を追求するインド的造形は、ソグディアナ絵画において広く普及したとは言いがたい。また、第2章で確認したソグディアナ絵画に一定出現する、線をくねらせたり、密に重ねるといった衣褶描写への徹底したこだわりは、インドにおいて確認することが難しい。つまり、従来、ソグディアナ絵画は、とくに6世紀以降について、インド絵画との関連性が指摘されてきたけれども⁶⁴⁾、それは図像面において顕著な現象なのであって、衣内側の身体を浮きだたせるインドの彫刻様式が、多くのソグディアナ絵画に対応するといった説明はできないのである。また、従来は、中国の東魏・北斉時期における衣内側の身体造形を追求した仏像出現の原因として、曹仲達によるインド美術（とくにグプタ美術）の学習とその拡散が想定されてきたわけだが、彫刻様式の伝播や展開に、絵画の介入を当然の了解事項として説明しようとするこの態度も問題であったと考える⁶⁵⁾。前章で確認したように、曹仲達は、まずは、ソグディアナ絵画様式の実践者であった可能性が極めて高く、そこに、インド美術的彫刻表現の主要な伝達者としての役割も付与してしまったことで、問題を複雑化させたのではないか。

そもそも、東魏・北斉の新しい仏像彫刻様式のなかにインド美術的要素を認識すること自体は、極めて的確な理解である。インドのグプタ美術（図4～図6）に遡ることが可能な、かかる彫刻表現は、近年の研究成果によって、5～6世紀の東南アジア地域に一定の広がりを見せていたことが判明している。例えば、図26のヴェトナムのチャンパ寺院址ドンズオン遺跡から出土した青銅製の如来立像は、4～5世紀とされ、南インド由来の様式と図像を備えている⁶⁶⁾。図27のタイのマレー半島部スラターニー県ウィアンサ郡ワット・ウィアンサで発見された如来立像は、5世紀末～6世紀前半とされ、薄衣が身体に密着し、その表面に衣文を施さないといったグプタ美術サルナート派の様式を備えている⁶⁷⁾。図28のカンボジアのコンボン・スプー州ワット・プリンで出土した如来立像は、7世紀とされ、やはりサルナート彫刻に由来する様式を備えている⁶⁸⁾。これらを踏まえるならば、インドからの直接伝播かどうかは措くとしても、インドを起点とした、東南アジアおよび東アジア方面への美術の広がりの中に、6世紀中国に出現する新しい図像や様式を備えた如来像を位置づけることは可能である。この場合、重要なのは、この薄衣の身体に貼りついた表現が、彫刻から彫刻への伝播であるということなのであり、特に絵画の仲介を必須とするわけでは無いということである。むしろ、図18から図20の作例における肩から大胸筋にかけての肉取り、引き締まった腰部、そして両脚部などが、衣を透かして浮き上がるように造形されるのは、彫刻を手本とした伝播であるからこそ、忠実に再現できた可能性が高い。

なお、かかる身体に衣が密着した如来像は、表現の差はあるが、東魏・北斉のみならず、南朝・梁代の成都万仏寺出土作例（図23）や、北周の長安出土作例（図24）など、中国国内では、広い地域に及んでいる。この事実は、東南アジアを経由する、いわゆる南伝ルートのみならず、シルクロードを何らかの形で経由した北伝ルートにも、造形伝播の可能性が浮上することとなる。しかし、6世紀に限定した場合、現存する中国作例の中では、図23のような、成都発見の彫刻が、衣内側の身体表現の把握において群を抜き、しかも彫刻技術の優劣はあるが、その

図像的な規範は、成都においてかなり共通していること⁶⁹⁾、そしてそこから派生した延長線上に、北周の如来像の一部（図24）や、山東省青州龍興寺遺址出土の東魏・北斉如来像のうち、1つ目（図18・図19）や2つ目の一部（図22）のタイプを含めることが可能であることを考慮するならば、それらが、時代様式を示しているだけでなく、規範となった彫刻が、まず南朝に存在し、そこから北朝へと派生したという見通しが妥当である。なお、成都では阿育王像の作例が多数確認されることから、南朝において、由緒ある寺院の仏像に造形の規範性を求め、その仏像が有する図像や様式の一部が「型」として、広範囲に流布していたという状況が想定されている⁷⁰⁾。ただし、阿育王像の場合、その元となった図像が、6世紀のインドやガンダーラに一致しないことから、恐らく、よりはやい時期に中国に伝来していたガンダーラ風の古仏を元にして、派生していったことに対し⁷¹⁾、身体に衣が密着したグプタ美術風の如来像については、ほぼ同時期の類似作例が、中国のみならず東南アジア地域に偏在していることから、6世紀における新渡りの仏像をもとに拡散した可能性が高い。例えば、南朝の梁・天監十八年（519）に扶南から梁に奉献された「栴檀釈迦瑞像」の記事や⁷²⁾、当時の南朝が、王権の優位性を担保するため、インドはもとより、東南アジア地域と積極的に交流していたことも、かかる仏像伝播の状況を補強する⁷³⁾。この南朝を起点とする北朝方面への派生を借定した上で、北周の作例（図24）と北斉の作例（図22）を見直したとき、制作地域が異なるため、その作風の差異はあるものの、通肩で、胸前において内側の衣を一部見せつつ、身体に密着した着衣形式、そして正面において衣の下端中央で翻りをみせるといった細部まで類似することから、両者に共通の規範となった仏像が南朝にあったことを想定させる。その史的背景として、梁滅亡後に北周と北斉が互いに梁の皇族を支援し、傀儡を継続させていたことに注目したい。北周は、555年に、江陵で蕭督を宣帝に推戴して傀儡国の後梁を樹立させる。後梁のおかれた江陵には、もと建康で梁の武帝が太極殿に迎えたインド祇園寺の優曇王像を模したとされる像が、552年以降、承光殿、大明寺と移座されつつ伝来していた。所謂、荊州大明寺の優曇王像である⁷⁴⁾。また、北斉は、570年に、梁の永嘉王蕭莊（梁・元帝の孫）を梁王に推戴し、梁の復興を支持している⁷⁵⁾。北斉の場合、南朝から仏像を移座させたり、模像を制作するといった事例が確認できないし⁷⁶⁾、必ずしも、これらの史実のみが、仏像伝播の直接の契機となったことを示すものではない。あくまで、北周と北斉それぞれの外交戦略上のことではあるものの、南朝・梁の皇族を自らの王朝に引き入れるという態度は、武帝に代表される梁の崇仏とその造形が、北朝の東西それぞれへと伝播する経路を傍証する事例と看做すこともできよう。また、近年の鄴城発見の如来像（図25）⁷⁷⁾によって、インド・東南アジア方面から山東青州地域への直接影響といった言説は、見直しを迫られることとなった。北斉内においては、まず鄴に伝わり、そこから、周辺地域へと伝播したととらえるべきであろう⁷⁸⁾。

いっぽう、2つ目に分類した作例の一部にも見られる、如来像着衣表面の衣文をU字状に密に重ねる造形は、すでに5世紀までの段階で、中央アジアから河西回廊、そして北魏の雲岡石窟へと継承されていた。次の時代となる6世紀において、その再現が「倣古」と認識されたかどうかは措くにせよ、曹仲達以前から中国で知られていた西域由来の表現であることは間違いない。つまり、単に同種の衣文線を密に繰り返すだけであれば、曹仲達にはじまるような表現とは言えない。ソグディアナ地域の絵画にも若干、確認できるが⁷⁹⁾、周辺に視野を拡大すれば、

アフガニスタンのハッダ（タバ・エ・ショートル遺跡）など広義ガンダーラ地域の彫塑に確認できる⁸⁰⁾。曹仲達も、出身の曹国、もしくは、ソグディアナから中国への渡航過程、あるいは中国到達後に身につけていた可能性はある。図9aのような北響堂山石窟にも引き継がれるかかる作風は、北斉において、図18～22、図25等と同様に、いわゆる中国式服制に対置されるものとして認識された可能性が高い⁸¹⁾。

以上の考察を踏まえた場合、この章の冒頭であげた東魏・北斉時期の青州龍興寺仏像作例のうち、少なくとも図18や図19のような衣文を表さない作例と曹仲達絵画とは、曹仲達の活躍時期においては、結びつけるべきではないと考える⁸²⁾。第2章でも確認した現存するソグディアナ地域の絵画と中国の画史記録とを照らし合わせた場合、のちの唐宋時代における認識や画風それ自体の変容を考慮するにしても、まずは衣文線の複雑な折り返しなどの描写を主体とした絵画が、曹仲達の持ち味であったと看做すのが妥当であり、身体に貼りつき、衣文線をほとんど表さないインドに淵源する彫刻を、曹仲達に関連づけるのは、曹仲達活躍時期の復元としては、相応しいとは言えないのである。

結び

本稿では、曹仲達絵画様式について復元の一案を提示したに過ぎず、様式の全体像を明らかにし得たわけではない。しかしながら、諸説ある中で、在世時の曹仲達絵画について、含まれる可能性が極めて高い作風と、含めるべきではない作風とを指摘したことで、従来よりも、想定範囲を絞り込むことが出来たと考えている。更に、「ソグディアナ出身の画家ではあっても、ソグディアナ絵画を描く画家ではなかった」とする言説⁸³⁾は、あまりにも事実を歪めており、見直されるべきであろう。すでに先行研究が明らかにしているように、北斉の宮廷文化は、ソグディアナ文化を積極的に受け入れていた⁸⁴⁾。もしも、絵画分野のみ、これに該当しないという特殊状況を指摘するならば、明確な理由が必要となる。現時点でその理由が見つからない以上、ソグディアナに由来する絵画表現も北斉宮廷画壇に含まれていたと看做すのが、穏当である。これに関連して、北斉美術を理解するためには、ソグディアナ絵画についても、さらなる検証と分析が必要であることを痛感する。従来、ソグディアナにおいて、仏教の流行は確認できないとされてきた⁸⁵⁾。その言説に大きな修正を迫るわけではないけれども、第2章で確認したように、当該地域において、仏教美術が皆無であるとまで断定されているわけではない。少なくとも、今回とりあげたペンジケントの仏教美術作例は、中国仏教美術との関わりにおいて、より重要な評価を与えるべきではないかと考える。

かかる見通しに立つ場合、北斉時代における曹仲達絵画は、衣の表現において、他の同時代絵画と一線を画していたことは間違いない。その一方で、線を主体とする中国絵画伝統⁸⁶⁾、および南北朝仏教美術において、仏像の裳懸座表現など、衣の折りたたみを執拗に描写する表現がすでに定着していた状況⁸⁷⁾を考慮した際、同じく線による再現を主体とする曹仲達絵画は、異彩を放ちながらも、同時代の中国には、比較的、受け入れられ易い土壌があったとみることも出来よう。

なお、『歴代名画記』において、画家の師承関係が、時間的あるいは地理的に矛盾することは、

先行研究でも、つとに指摘されており⁸⁸⁾、その厳密な考証と復元には限界がある。さらに、『歴代名画記』において、北朝後期の画家が多数登場する背景には、隋唐時代の北朝出身者重視といった政治的背景も見え隠れし、それを打ち消すかの如く張彦遠による恣意的な操作を読み取る見解もある⁸⁹⁾。いずれにせよ、画史に頼った検討では、曹仲達の師承関係は、複数の解釈が可能となるため、その絵画復元に限界がある。そこで、本稿のような手続きをとった次第である。関係各方面のご教示を仰ぎたく思う。

註

- 1) 北齊宮廷において、作画機構が存在し、そこで曹仲達も活躍していた可能性の高いことについては、すでに先行研究に指摘がある。よって、小論で用いる「曹仲達絵画様式」とは、北齊時期に限定するものの、曹仲達の個人様式のみならず、その画風が、同時期の作画機構において、複数の画家・画工の間で、一定、共有されていたという可能性も含めた上で、規定しておきたい。なお、曹仲達絵画は、後世の規範にもなったとされるが、それら唐代以降の造形については、第1章で言及するように、変容の可能性が指摘されているため、小論で扱う「曹仲達絵画様式」からは、ひとまず除外しておく。北齊宮廷の作画機構については、以下を参照のこと。河野道房「北齊婁叡墓壁画考」『中国中世の文物』礪波護編、京都大学人文科学研究所、1993年；Mary H.Fong, "ChuanShen in Pre-Tang Human Figure Painting; as Evidenced in Archaeological Finds", *Oriental Art*, vol.39, no.1, 1993；塚本磨充「中国宮廷コレクションと目録—「舍利感應記」から「龍図閣瑞物目録」へ—」『仏教美術論集 第五巻 機能論』長岡龍作編、竹林舎、2014年（のち同氏『北宋絵画史の成立』中央公論美術出版、2016年、第1章第4節以下に再録）。曹仲達の宮廷における活動については、小論の註9も参照せよ。
- 2) 例えば、陳伝席『六朝画家史料』文物出版社、1990年、304～305頁；邱忠鳴「曹仲達与“曹家様”研究」『故宫博物院院刊』2006年第5期；謝巍『中国画学著作考録』上海書画出版社、2011年、40～41頁など。
- 3) 以下、『歴代名画記』および『図画見聞誌』のテキストは、画史叢書本による。但し、句点は筆者の判断で、一部、改めている。なお、引用する各テキストおよび併記する邦訳において、()内は原註となっている箇所を示す。また、邦訳の[]内は意味を補ったことを示す。
- 4) 曹仲達の師を袁子昂とする見解については、長廣敏雄訳注『歴代名画記2』東洋文庫331、平凡社、1977年、114～119頁を参照。なお、作品が現存しないため確言は出来ないが、裴孝源『貞観公私画史』（639年序）には「齊神武臨軒對武騎圖二卷、慕容紹宗像一卷、弋獵圖一卷、斛律明月像一卷、盧思道像一卷、名馬像一卷、右七卷、曹仲達畫六卷、是隋朝官本」（テキストは画品叢書本）とあるので、②についても、「北齊の武帝が臨御し武騎に対する[図]と「名馬図」の二作品に分けて読むべきかも知れない。また、②における釈彦棕『後画録』からの引用は、現行『後画録』の対応部分「師依周研、竹樹山水、外國佛像、無競於時」（テキストは津逮秘書本）と異同のあることが指摘されている。後者（津逮秘書本）に依拠するならば、曹仲達の師承関係が異なり、竹樹山水といった画題も評価されていたことになる。ただし、後者テキストの扱いには注意を要し、また小論の手続きに直接の影響はないことから、ここでは異同を確認するにとどめておく。『後画録』の成立時期およびテキストの問題については、以下を参照。河野道房「釈彦棕撰『後画録』考」『人文学論集』14、1996年。
- 5) 『集神州三宝感通録』のテキストは、『大正新脩大藏經』第52巻、421頁a-b。
- 6) 邦訳に際しては、肥田路美編『美術史料として読む『集神州三宝感通録』—釈読と研究—(十)』早稲田大学東洋美術史、2017年を参照させて頂いた。なお、同解説の1頁および註22では、引用末尾「皆其真範」について、「みなその曹仲達の真筆なのである」と解釈する。その根拠として、同話を採録する南宋・宗曉『樂邦文類』巻三「天竺五通菩薩請仏伝」（『大正新脩大藏經』第47巻、192頁a）では、

- 文末「皆其眞範」を「皆其遺筆」と記していることがあげられている。「もっとも、前代の曹仲達の眞筆が実際に諸寺の壁に残っていたとは考えにくく、そう伝承されていたのであろう」と補足もされている。とはいうものの、道宣著作と同時期に限定した場合、道世『法苑珠林』巻一五でも、同話が「皆其眞範」と記されている（『大正新脩大蔵經』第53巻, 401頁b）ことから、編纂時期の遅れる『楽邦文類』採録文だけを根拠に、7世紀における「眞範」の解釈を拡大するわけにはいかないと判断し、拙訳では、「手本」に修正している。
- 7) 邦訳に際しては、以下を参照させて頂いた。但し、拙の責任において、一部、訳出を改めている。太田孝彦『『圖畫見聞誌』訳注稿(V)』『藝術論究』14, 1987年。
- 8) 曹国とは、サマルカンド（現在のウズベキスタン共和国領内）の北に位置し、カブータン Kabudhān（曹国、もしくは中曹国と呼ばれる）にあたる。その東西には、東曹国（ウスルーシャナ Ustrūshana）と西曹国（イシュティハン Ishtikhan）が位置していた。これらをまとめて三曹国と呼ばれる。桑山正進編著『慧超往五天竺国伝研究（改訂第二刷）』臨川書店、1998年、163頁；森安孝夫『シルクロードと唐帝国』講談社、2007年、92～93頁。
- 9) ②「朝散大夫」については、北齊の官職ではなく、隋代の官職である。これを北齊の官職「中散大夫」の誤記とする説（藤岡穉「曹仲達様式の継承—鎌倉時代の仏像にみる宋風の源流」『【アジア遊学208】ひと・もの・知の往来 シルクロードの文化学』勉誠出版、2017年）と、曹仲達が隋代にも重用され、その際に授けられたとする説（黄夏「北齊画工」曹仲達の画業について」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』62輯第3分冊、2017年）がある。いずれにせよ、曹仲達が北齊の宮廷画家であった可能性の高いことについては、註4前掲、長廣敏雄訳注『歴代名画記2』110～119頁において検証されている。
- 10) 黄休復『益州名画録』（1006年序）の張玄条に「曹畫衣文稠疊」（画史叢書本）の記載があり、④の「曹之筆、其體稠疊」という理解についても、若干ではあるが、年代を遡ることができる。但し、黄休復は、④で郭若虚が批判する仁顔の説と同様に、曹を、曹仲達ではなく、呉の曹不興ととらえている。
- 11) Arthur Waley, *An Introduction to the Study of Chinese Painting*, New York, 1923, pp.86-87.
- 12) 内藤湖南「六朝の絵画」『仏教美術』第7冊、1926年。この文章は、内藤湖南が、1922～23年、京都帝国大学文学部において行った特殊講義の筆記（源豊宗による）を増訂し、『仏教美術』第6冊、1926年から、同誌第18冊、1931年にかけて掲載された中の一編である。のち『支那絵画史』弘文堂、1938年、および『内藤湖南全集』第13巻、筑摩書房、1973年に収録。また、『支那絵画史』ちくま学芸文庫（ナ-9-1）、2002年にも再録。特殊講義とその刊行に関する情報は、全集第13巻の内藤乾吉による例言、および、ちくま学芸文庫版の曾布川寛氏による解説から得た。
- 13) Paul Pelliot, *Les Fresques de Touen-houang et les Fresques de M.Eumorfopoulos*, *Revue des arts asiatiques*, vol.2-3, 1928.
- 14) 瀧精一「曹呉の二體」『画説』25, 1939年。東大寺僧裔然によって、北宋からもたらされた清凉寺の釈迦如来像（制作は雍熙二年〔985〕）と曹仲達の画風とを結びつけた言及は、これが最初かも知れない。当初、清凉寺釈迦如来像をガンダーラ風とみていた瀧は、1916年の松本文三郎の見解（松本も当初はヘレニズム信奉者であったが、この時期からインド固有の美術を重視するようになっていた）を受けて、それを撤回し、マトゥラー風（「鞍替え」したと推定されている（稲本泰生「利他と慈悲のかたち—松本文三郎の仏教美術観—」『京大人文研漢籍セミナー5 清玩 文人のまなざし』研文出版、2015年、162頁および174頁を参照）。「曹衣出水」をインド地域と結びつけるこの見解も、その延長線上に位置づけられよう。
- 15) ソグド語再発見の経緯は、F・W・K・ミューラーが1904年に出版した本で、「未知のパフラビー方言」と名づけたものを、F・C・アンドレアスが「ソグド語」であると気づき、かかる内容を、1907年に、ミューラーが論文において言及したのが嚆矢とされる。のち、ペリオによる、1911年コレージュ＝ド＝フランスでの中央アジア学講座開講記念式典において、ソグド商人および国際語としてのソグド語が語られることとなった。この経緯は、以下を参照。森安孝夫『シルクロードと唐帝国』講談社、2007年、88頁；

- 吉田豊「ソグド人の言語」『ソグド人の美術と言語』曾布川寛・吉田豊編、臨川書店、2011年。
- 16) 1940年代から1950年代初にかけて、当時のソ連邦中央アジア地域の各共和国において科学アカデミーが設立され、考古学的発掘が本格化することとなった。ただし、一部の地域、例えば、アフラシアブについては、すでに1875年の段階で、当時のロシア軍およびロシアの考古学者ベスロフスキー指揮の下、発掘が始まっており、1896年に設立されたサマルカンド博物館には、アフラシアブの出土品が収容されていた。Aleksandre Belenitsky, *Central Asia*, transl.by James Hogarth, Geneva, Paris and Munich, 1968, pp.15-22.
- 17) Ibid. また、ペンジケント遺跡の壁画については、1950年代には、ソ連科学アカデミーから、以下の報告書が刊行されている。А.Ю.Якубовский и М. М. Дьяконов, *Живопись древнего Пянджикента*, Москва, 1954 ; А.М.Беленицкий и Б.Б. Пиотровский, *Скульптура и живопись древнего Пянджикента*, Москва, 1959.
- 18) Ozvald Sirén, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, vol.1, London, 1956-1958 (Reprint, 1973), pp.68-77.
- 19) なお、本書より約30年先行して刊行されたシレン『中国彫刻』においては、曹仲達への言及はないものの、天龍山石窟の唐代彫刻をインド影響を維持しているものとして、北齊末期の彫刻に匹敵するととらえている。こうした記述は、後のサリヴァンの言及（註23）を準備したと言えるかも知れない。Ozvald Sirén, *Chinese Sculpture*, London, 1925, pp.ciii-civ.
- 20) Alexander Soper, South Chinese Influence on the Buddhist Art of the Six Dynasties Period, *The Museum of Far Eastern Antiquities*, no.32, 1960 ; Mario Bussagli, *Central Asian Painting*, transl. by Lothian Small, Geneva, 1963.
- 21) 『歴代名画記』巻二・叙師資伝授南北時代「靳智翼師於曹」。および巻九「靳智翼。僧惊云、祖述仲達、改張琴瑟、變夷爲夏、肇自斯人。在范長壽上」。この曹仲達と靳智翼の師承関係は、ペリオも言及するが、これを曹仲達絵画の後世における変容の問題として扱ったのはシレンである。シレンは、インドや中国の具体的な美術作例はあげないが、靳智翼について、曹仲達の画風と中国風とを調和させたものとする。Sirén, *op.cit.* (n.18), pp.70-71.
- 22) 北齊の墓葬品について、中央アジアや西アジア地域の美術および北齊における曹仲達の活躍との関連づけを試みた早期のものとしては、以下の論文を参照。Gustina Scaglia, Central Asians on a Northern Ch'i Gate Shrine, *Artibus Asiae*, Vol.21, No.1, 1958. しかし、こうした広い視野もしくは慎重な態度といったものは、後の研究で矮小化され、例えば、ブサリの曹仲達「曹衣出水」理解については、インドのグプタ彫塑に関連づけた言説として、引用されていくこととなる。以下を参照。姜伯勤「安陽北齊石棺床画像石与入華粟特人的祇教美術——兼論北齊画風の巨変与粟特画派的関連」『芸術史研究』1, 1999年（のち同氏『中国祇教芸術史研究』三聯書店、2004年に再録）。ただし、姜伯勤氏は、「曹衣出水」について、ブサリに仮託された「グプタ美術」説を引用するものの、それを踏襲するわけではなく、ギメ美術館やボストン美術館などに所蔵される安陽出土石棺床囲屏に浮彫される胡服を身につけた仕女図などに関連づける。
- 23) Michael Sullivan, *A Short History of Chinese Art*, Berkeley and Los Angeles, 1967（邦訳：マイケル・サリバン『中国絵画史』新藤武弘訳、新潮選書、1973年）；金維諾「北齊絵画遺珍」『中国芸術』1981年；金維諾「曹家樣与楊子華風格」『美術研究』1984年第1期（これら二論文は、のち同氏『中国美術史論集（上）』1995年に再録）。
- 24) Guitty Azarpay, *Sogdian painting, the pictorial epic in Oriental art*, Berkeley and Los Angeles, 1981.
- 25) ただし、あくまで偏った記述が問題なのであり、ペンジケント壁画に、インドからの影響が皆無であることを、ここで指摘したいわけではない。なお、アザルパイが、後世のトゥルフアン出土マニ教絵画の衣文表現のなかに、ペンジケント壁画の一部に見られる衣文表現との類似を指摘する点は卓見といえる。Azarpay, *op.cit.* (n.24), pp.173-174. また、小論の第2章（図15）も参照。

- 26) 鈴木敬『中国絵画史』上, 吉川弘文館, 1981年, 305頁(同頁では, 黄庭堅の時期の曹仲達画風を「著彩本位の画法」とみる); 宮崎法子「伝奄然将来十六羅漢図考」『鈴木敬先生還暦記念 中国絵画史論集』吉川弘文館, 1981年。なお, 日本の研究で, 曹仲達絵画について, ソグディアナ地域美術から探索を試みたものとしては, 下記がその早期に位置づけられる。土居淑子「『歴代名画記』にあらわれた西域系画人の画風について」『成城大学・短期大学部創立二〇周年記念論文集』, 1971年(のち同氏『古代中国考古・文化論叢』言叢社, 1995年に再録)。
- 27) 長岡龍作「仏像表現における「型」とその伝播—平安初期菩薩形彫刻に関する一考察—(上)(下)」『美術研究』第351～352号, 1992年。ここで言及される『歴代名画記』以降, 曹仲達の作風継承が, 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ていくといった, シレンの研究をより深めたとも言える見通しは, 曹仲達絵画の受容過程における変容を, より具体的に指摘したものとして, 重要な意義をもつ。なお, シレンも言及した, 唐代における靳智翼の曹仲達作風と関わって, その変容させられた「曹衣出水」表現を, 敦煌莫高窟第332窟東壁の阿弥陀五十菩薩図や, 法隆寺金堂壁画6号壁に求めた指摘としては, 以下を参照。亀田孜「法隆寺金堂の壁画」『法隆寺 金堂と壁画』朝日新聞社, 1968年。
- 28) 註1前掲, 河野道房論文。河野氏は, 北齊期の南朝系・北魏系とならぶ西方系の画家として曹仲達をあげ, 「多彩な北齊画壇の各種の画風を代表するひとり」と位置づける。
- 29) (展覧会図録)『山東青州龍興寺出土仏教石刻造像精品』山東青州龍興寺出土仏教石刻造像精品編集委員会, 中国歴史博物館・北京華現芸術品有限公司・山東青州市博物館, 1999年。また, 1996年の龍興寺遺跡発掘に至るまでの青州地域の仏像発掘に関わる小史, および1999年の北京における展覧会までの, 山東省の仏教造像に関わる展覧会史に言及したものとしては, 以下を参照。楊泓「山東青州北朝石仏綜論」『中国仏学』2-2, 1999年(のち同氏『漢唐美術考古和仏教芸術』, 科学出版社, 2000年に再録)。龍興寺仏像に関する基礎資料としては, 以下も参照せよ。青州市博物館編『青州龍興寺仏教造像芸術』山東美術出版社, 1999年; (展覧会図録)『山東青州龍興寺出土仏教造像展』香港芸術館, 2001年。
- 30) 青州龍興寺出土仏像および中国で発掘されたソグド人墓と, 曹仲達絵画とを関連づけた言及としては, 以下の論考を参照。宿白「青州龍興寺窖藏所出仏像の幾個問題——青州城与龍興寺之三」『文物』1999年第10期(ほぼ同文が, 註29前掲, 『山東青州龍興寺出土仏教石刻造像精品』にも掲載されるが, 『文物』掲載論文の方が註の情報量など多い); 註29前掲, 楊泓論文; 註22前掲, 姜伯勤論文; 金維諾「南梁与北齊造像的成就与影響」『芸術史研究』1, 1999年; 金維諾「青州龍興寺造像的芸術成就—兼論青州背屏式造像及北齊“曹家様”」『漢唐之間的宗教芸術与考古』巫鴻編, 文物出版社, 2000年; 羅世平「青州北齊造像及其樣式問題」『美術研究』2000年第3期; 榮新江「粟特祇教美術東伝過程中的轉化——從粟特到中国」『漢唐之間 文化藝術的互動与交融』巫鴻編, 文物出版社, 2001年(のち同氏『中古中国与外来文明』生活・読書・新知 三聯書店, 2004年に再録。また, 拙訳「ソグド祇教美術の東伝過程における轉化——ソグドから中国へ」『美術研究』384, 2004年も参照); 鄭岩「青州傳家北齊画像石与入華祇教美術」『魏晉南北朝壁画墓研究』文物出版社, 2002年。
- 31) 註30前掲, 宿白氏, 楊泓氏, 金維諾氏の各論文など。
- 32) 主要な発掘と出土品に関しては, 以下を参照。陝西省考古研究所『西安北周安伽墓』文物出版社, 2003年; 山西省考古研究所・太原市考古研究所・太原市晋源区文物旅遊局『太原隋虞弘墓』文物出版社, 2005年; 西安市文物保護考古研究院『北周史君墓』文物出版社, 2014年; 榮新江・羅豐主編『粟特人在中国 考古發現与出土文献的新印証(上・下)』科学出版社, 2016年。また, それら出土品の図像や意匠形式から, 非中国・非インドの要素を抽出・分析した論文としては以下を参照。姜伯勤「西安北周薩宝安伽墓図像研究——北周安伽墓画像石図像所見伊蘭文化・突厥文化及其与中原文化的互動交融」『華学』第5輯, 2001年(註22前掲, 『中国祇教芸術史研究』に再録); 齊東方「虞弘墓人獸搏斗図像及其文化属性」『文物』2006年第8期; 曾布川寛「中国出土ソグド石刻画像の図像学」『ソグド人の美術と言語』曾布川寛・吉田豊編, 臨川書店, 2011年。
- 33) 註30前掲, 榮新江論文。

- 34) 藤岡穰「斉周・隋の仏教美術におけるソグド美術の受容に関する覚書」『三次元計測技術を用いた新羅王陵石像彫刻の総合的比較研究』、平成18年度～20年度科学研究費補助金 基盤研究（B）研究成果報告書（研究代表者：木下亘）、2009年。および、註9前掲、藤岡穰論文。
- 35) 註2前掲、邱忠鳴論文、註9前掲、黄夏論文、および以下も参照。黄夏「阿弥陀仏五十菩薩像の研究の現状」（註6前掲、肥田路美編著に収録）。
- 36) 註23前掲、金維諾論文（1984年）を参照。
- 37) この点は、かつて、金維諾も疑問をなげかけている。註30前掲、金維諾論文（2000年）を参照。
- 38) James Elkins, *Stories of Art*, New York, 2002, pp.64-65. エルキンズの美術史学的位置については、以下を参照。加藤哲弘『美術史学の系譜』中央公論美術出版、2018年、328～330頁。
- 39) 『北史』卷七・齊本紀中；『北齊書』卷四・文宣紀
- 40) 『常山貞石志』卷二；『八瓊室金石補正』卷二十；小野玄妙『大乘仏教芸術史の研究』金尾文淵堂、1927年、192～193頁；大村西崖『支那美術史彫塑篇』仏書刊行会図像部、1915年、320頁。以上の研究史は、劉建華「北齊趙郡王高叡造像及相關文物遺存」『文物』1999年第8期を参照。
- 41) 三軀各台座の銘文から、釈迦像は亡伯猷武皇帝（高猷）と亡兄文襄皇帝（高澄）のため、無量寿像は亡父高琛と亡母元氏のため、阿閼像が高叡自身と妻鄭氏のための造像であることが判明している。現存しない弥勒像については、註40前掲の劉建華論文では、亡姉「參沙」とその亡母「寇氏」のために造像されたと判断されている。曾布川寛・岡田健編集『世界美術大全集 東洋編 第3巻 三国・南北朝』小学館、2000年の図250～252解説（執筆：岡田健氏）においても、この弥勒像を含めた四仏での造像について言及される。なお、幽居寺塔に嵌め込まれていた楣石や小龕式仏像およびその他の石仏も、河北省文物管理所で保管されている。筆者は、2010年、河北省文物管理所において、これらについて調査を行った。楣石は、銘文を有しないが、その線刻は明らかに北齊の特徴を有しており、現在、河北博物院に展示される小龕式仏像や、本文で言及する仏像三軀と合わせ、すべて同時期の造像である可能性が極めて高い。註40前掲の劉建華論文では、唐代以降の建築とみられる現存の幽居寺塔建立時に、高叡が関与したとみられる北齊時期の仏像・小龕式仏像・楣石などがまとめて流用されたと推定されるが、筆者もこれを支持する。
- 42) 以上の経緯については、李宝才「北齊漢白玉釈迦牟尼仏首復帰因縁記」『文物天地』2015年第6期などを参照。なお筆者は、2017年9月の現地調査の際、河北博物院南区（新館）において、頭部が接合修復された釈迦像を含む三軀、および幽居寺塔内に嵌め込まれていた小龕式仏像のうちの九軀とともに、公開展示されていることを確認した。この展示の様子は、河北博物院HPでも確認することができる。<http://www.hebeimuseum.org/sbwy/quyangshidiao/index.html>（最終閲覧、2018年6月11日）
- 43) 窟番号は、陳伝席主編『中国仏教美術全集・彫塑巻 響堂山石窟』天津人民美術出版社、2014年に基づいた。
- 44) 北響堂山石窟との様式的類似は、八木春生氏も指摘される。八木春生「北響堂山石窟北洞に関する一考察」『芸術研究報』24、2004年（のち同氏『中国仏教造像の変容 南北朝後期および隋時代』法蔵館、2013年、第1部第1章に再録）
- 45) 彦坂周「仏像坐法にみる南インドの特徴——その源流と展開」『宮坂宥勝博士古稀記念論文集 インド学密教学研究』法蔵館、1993年；岡田健「（解説）如来坐像」および同氏「アユタヤの仏教美術」『月刊文化財』No.363、1993年；註9および註34前掲の藤岡穰論文などを参照。
- 46) 臨朐県博物館『北齊崔芬壁画墓』文物出版社、2002年、図15および図18。また、以下の論考は、当該壁画の様式分析を主題としたものではないが、図像学的立場から、当壁画墓の「屏風人物図」を分析し、「胡族文化」の要素を読み取っている。林聖智「北朝時代における貴族の墓葬の図像—北齊崔芬墓を例として」『中国美術の図像学』曾布川寛編、京都大学人文科学研究所、2006年
- 47) 吉田豊「米国問題再訪」『外国学研究』51、2002年
- 48) これが左右逆であれば、インド・マトゥラーにおける初期仏像の施無畏印に近い。

- 49) Boris I. Marshak and Valentina I. Raspopova, "Wall Paintings from a House with a Granary. Panjikent, 1st Quarter of the Eighth Century A.D.", *Silk Road Art and Archaeology: journal of the Institute of Silk Road Studies*, No.1, 1990, pp.124-176. また以下も参照。影山悦子「出土資料からみたソグドとセミレチエの仏教」『論集「原典」:「古典学の再構築」成果報告集Ⅱ』池田知久編, 2003年。
- 50) ヴェルフマーンは、サマルカンド(康国)領主であるが、ソグディアナ地域のうち、サマルカンド領主だけが、ソグドの王を名乗ることが出来た。吉田豊「ソグド人とソグドの歴史」(註15前掲、曾布川寛・吉田豊編著に収録); 影山悦子「サマルカンド壁画に見られる中国絵画の要素について—朝鮮人使節はワルフマーン王のもとを訪れたか—」『西南アジア研究』49, 1998年。
- 51) Boris I. Marshak and Valentina I. Raspopova, *op.cit.* (n. 49), fig.28; 田辺勝美・前田耕作編『世界美術大全集 東洋編 15 中央アジア』小学館, 1999年, 図148。
- 52) なお、第28室内部で、仏像が描かれるのは、このアーチ建築部分に限られることから、この部材および表面の壁画は、建築当初(650年頃)のものが、改装後も利用された可能性もある。もしも、この仮定が許されるならば、より年代差が縮まり、曹仲達活躍時期から、わずか数十年から100年間程度、遅れる壁画となるが、今、それを確定できる根拠を持たないため、判断を控える。また、ヴェルフマーン(拂呼縵)が、658年に唐の高宗から康居都督に任命されたこと(『唐会要』卷九十九, 康国条)を考慮するならば、唐代7世紀の美術が、逆にソグディアナへと及んだ可能性も浮上する。しかし、例えば、サマルカンドの著名な壁画「使節の壁画」において、定型化した唐代の人物を描くことはあっても、その美術様式が当地に波及したというよりは、図像粉本などをもとに、サマルカンドの画家が、再構成していたことを踏まえるならば、その可能性を払拭するに十分であろう。Boris I. Marshak, *Le programme iconographique des peintures de la «Salle des ambassadeurs» à Afraciab (Samarkand), Ars Asiatiques*, 49, 1994; 註50前掲、影山悦子論文。
- 53) Azarpay, *op.cit.* (n. 24), fig.XVI:10.
- 54) ペンジセント第XXIV区第1室壁画にも、宴会の場面が描かれ、人物の左上膊部分に同様の表現が確認できる。アレクサンダー・コソラポフ、カミラ・カリニーナ「中央アジアの壁画における膠着材および顔料に関する科学的分析」『シルクロードの壁画:東西文化の交流を探る』東京文化財研究所 文化遺産国際協力センター編, 言叢社, 2007年, 図1)。および以下も参照。A.M.Belenizki, *Mittellaisien, Kunst der Sogden*, Leipzig, 1980, pl.55.
- 55) Boris I. Marshak and Valentina I. Raspopova, "Buddha Icon from Panjikent", *Silk Road Art and Archaeology: journal of the Institute of Silk Road Studies*, No.5, 1997-1998, pp.297-305.
- 56) 衣折り返しは簡素な表現であるが、全長がわずか16cmであるため、その大きさを差し引いて考慮する必要がある。また、母型なので、その図像は左右が反転している。
- 57) 北斉の文林館待詔となった盧思道については、曹仲達がその肖像を描くなど、この二人に関わりのあったことが指摘されている。註4前掲、長廣敏雄訳注『歴代名画記2』118~119頁。曹仲達は、こうした有力文史などと同様、有力貴族である高勲とも、関わりをもった可能性が想定できよう。
- 58) フランツ・グルネ「サマルカンド出土「使節の壁画」に関する最新の研究」(註54前掲『シルクロードの壁画』所収。同書冒頭のカラー写真〔10頁目下段〕も参照せよ)。
- 59) Zsuzsanna Gulácsi, *Mediaeval Manichaean Book Art: A Codicological Study of Iranian and Turkic Illuminated Book Fragments from 8th-11th Century East Central Asia*, Leiden and Boston, 2005, pp.39-58; Zsuzsanna Gulácsi, *Manichaean Art: In Berlin Collections*, Turnhout, 2001, Fig.32.
- 60) こうした様式の源泉として、註9および註34前掲の藤岡穰論文では、ササン朝の6~7世紀とみられる銀金鍍水差の女性像の衣の緑が波打つ表現をあげている。ここに図15や図16も加えることで、ササン朝において、広範囲に流行していた造形表現とみなせよう。
- 61) 著彩のあった場合、例えば、唐代の尉遲乙僧などの絵画に想定されている、暈どりや縹綯を駆使したような立体的な表現であったか否かについては、ここでの判断を保留する。尉遲乙僧については、以下

- を参照。長廣敏雄「西域画家なる尉遲乙僧」『京都大学人文科学研究所創立二十五年記念論文集』1954年（のち同氏『長廣敏雄中国美術論集』講談社、1984年に再録）；註26前掲、鈴木敬書、82～84頁。
- 62) 第2章で言及したように、幽居寺伝来の高叡による如来像三軀も曹仲達絵画との関連性が指摘されている。拝聴すべき極めて重要な指摘であるが、この章における検証からは除外している。
- 63) 註2前掲、邱忠鳴論文。1つ目の作例および2つ目の作例を曹仲達絵画に関連付ける見解としては、註29前掲、楊泓論文などがあり、3つめの作例に関連付ける見解としては、註30前掲、金維諾（2000年）論文などがある。なお、作例の表面に、絵画で衣文らしき痕跡を残す作例も含まれることから、1つ目の作例と2つ目の作例が、現状では、見分けが付き難いものも、一部に含まれる。
- 64) Azarpay, *op.cit.* (n.24), pp.152-155. なおアザルパイは、同頁において、ソグディアナ壁画の人物描写における「様式」について論じているが、その中身は、人物ポーズの典型的パターンとインド美術理論の関係に終始しているので、図像学的な範疇で理解可能である。ソグディアナ壁画におけるインド図像の影響を論じたものとしては、以下の論文も参照。影山悦子「ソグド人の美術に見られるインド美術の影響について」『アジア仏教美術史論集 中央アジアⅠガンダーラ～東西トルキスタン』宮治昭責任編集、中央公論美術出版、2017年。
- 65) なお、仏像彫刻様式が、現存する中国の南北朝絵画に影響した事例を論じたものとしては、以下が参照される。謝振發「六朝絵画における南京・西善橋出土「竹林七賢図」の史的位置」『京都美学美術史学』2, 2003年。謝氏は、南朝5世紀（宋後期から斉頃）竹林七賢図を、中国の伝統的な人物画に仏教美術の融合せしめられた初期のものと位置づけ、その仏教美術をガンダーラ美術と想定する。しかし「衣文のヴェールを通して着衣の下にある身体のヴォリュームを示」するのであれば、ガンダーラ美術よりも、マトゥラーやサルナートなどインドに淵源する美術を想定する方が理解しやすいのではないか。いずれにせよ、謝氏の指摘は、我々の検証作業に極めて有益な資料を提供してくれることは間違いない。つまり、曹仲達絵画をもとに、東魏・北齊のグプタ風仏像彫刻の出現を想定した場合、当時の制作者は、謝氏が指摘する南朝の竹林七賢図のような線描的絵画表現に基づいて、立体彫刻を制作しなければならないという極めて困難な課題に直面することになる。彫刻から彫刻への作風伝播とみる方が、より自然であると考えられる所以がここにある。
- 66) 浅井和春「ヴェトナムの彫刻」『世界美術大全集 東洋編 12 東南アジア』肥塚隆編、小学館、2001年。この南インド由来とされる仏像作例は、インドネシアのスラウェシ島西部やカリマンタン島およびジャワ島東部でも発見されている。同書の図157、図158（図版解説：肥塚隆氏）および以下を参照せよ。Exh.Cat.The Sculpture of Indonesia, Jan Fontein, National Gallery of Art, Washington, 1990, no.35 and no.36.
- 67) （展覧会図録）『タイ～仏の国の輝き～』九州国立博物館・東京国立博物館、2017年、図2（作品解説：小泉恵英氏）。
- 68) （展覧会図録）『アンコールワットとクメール美術の1000年展』東京都美術館・大阪市立美術館、1997年、図3（作品解説：藤岡穰氏）。同解説でも指摘される通り、顔貌表現などにクメール彫刻の特徴が表れていることから、これに基づいたインド仏像は、更に制作時期が遅るとみられる。中国南朝の仏教美術に東南アジアからの影響を重視した近年の論考としては、以下を参照。岡田健「北齊様式の成立とその特質」『仏教芸術』159, 1985年；鄭禮京「過渡期の中国仏像にみられる模倣様式と変形様式—如来立像を中心に—」『仏教芸術』247, 1999年。
- 69) 四川博物院・成都文物考古研究所・四川大学博物館編『四川出土南朝仏教造像』中華書局、2013年、図版1-1（川博1号立仏像）、図版2（川博2号立仏像）、図版5（川博5号立仏像）、図版6（川博6号立仏像）。なお、これら図像の共通する作例のうち、川博2号立仏像と川博6号立仏像は、両脚部のみならず、腋から大胸筋にかけての立体造形に優れており、基づいた彫像がインド由来であった可能性が高い。
- 70) 肥田路美「中国皇帝と阿育王像」『「仏教」文明の受容と君主権の構築—東アジアのなかの日本—』大

- 橋一章・新川登亀男編、勉誠出版、2012年；肥田路美「四川で出土した南北朝時代の仏教石像をめぐって」『アジア仏教美術論集 東アジアⅠ 後漢・三国・南北朝』濱田瑞美責任編集、中央公論美術出版、2017年。
- 71) 蘇鉉淑「政治・祥瑞和復古：南朝阿育王像の形制特征及其含義」『故宮博物院院刊』2013年5期。勿論、岡田健氏が想定されるように、いくつかの古仏の特徴が合わさり、それが擬似「インドイメージ」な仏像として、規範化した可能性もある。岡田健「南北朝後期仏教美術の諸相」（註41前掲、曾布川寛・岡田健編著に収録）。
- 72) 『梁書』巻五四；『南史』巻七八。また註14前掲、稲本泰生論文175頁も参照。
- 73) 河上麻由子「中国南朝の対外関係において仏教が果たした役割について—南朝諸国が奉った上表文の検討を中心に—」『史学雑誌』117-12、2008年（のち同氏『古代アジア世界の対外交渉と仏教』山川出版社、2011年、66～102頁に再録）；河上麻由子『「梁職貢図」と東南アジア国書』『梁職貢図と東部ユーラシア世界』鈴木靖民・金子修一編、勉誠出版、2014年。
- 74) 『集神州三宝感通録』（『大正新脩大藏經』第52巻419頁b-c）。周知の通り、この仏像については、隋の文帝の意向を受け、開皇九年（589）に長安の大興善寺でもその模像が安置されることとなった（『道宣律師感通録』〔『大正新脩大藏經』第52巻438頁b〕）。以下を参照。稲本泰生「優填王像東伝考」『東方学報』京都第69冊、1997年；稲本泰生「隋唐期東アジアの「優填王像」受容に関する覚書」『東方学報』京都第88冊、2013年。
- 75) 菅沼愛語「西魏・北周の対外政策と中国再統一へのプロセス—東部ユーラシア分裂時代末期の外交関係—」『史窓』70、2013年。
- 76) 如来立像ではなく、太子思惟像であるという点、そして、6世紀における南朝から北齊への直接の移座ではない点から、あくまで北齊時期に瑞像的な信仰があったという証拠に過ぎないが、金陵にあった像の模像が、徐州を経て、北魏・孝文帝の時代に平城に移座され、これを北齊後主が鄴へ迎え入れたとされる、所謂、相州大慈寺像が注目される（『集神州三宝感通録』巻中、東晋徐州太子思惟像縁〔『大正新脩大藏經』第52巻417頁a-b〕）。水野清一「半跏思惟像について」『東洋史研究』5-4、1940年（のち同氏『中国の仏教美術』平凡社、1966年に再録）などを参照。
- 77) 鄴城遺跡北呉莊仏教造像埋藏坑出土の仏像については、以下を参照せよ。中国社会科学院考古研究所・河北省文物研究所 鄴城考古隊「河北鄴城遺址趙彭城北朝仏寺与北呉莊仏教造像埋藏坑」『考古』2013年第7期；朱岩石・何利群・沈麗華・郭濟橋「河北臨漳鄴城遺址趙彭城北朝仏寺及北呉莊仏教造像埋藏坑考古発掘与收穫」『2012中国重要考古発現』文物出版社、2013年；朱岩石「河北鄴城彭城仏寺と北呉莊仏像埋藏坑の発掘」『特別講演会「古代寺院に迫る」』大阪市立美術館・京都大学人文科学研究所、2013年9月21日配布レジュメ；何利群「從北呉莊仏像埋藏坑論鄴城造像的發展階段与“鄴城模式”」『考古』2014年第5期；中国社会科学院考古研究所・河北省文物研究所・河北省臨漳県文物旅游局編著『鄴城文物菁華』文物出版社、2014年；朱岩石・何利群（熊坂聡美訳）「北朝鄴城の趙彭城北朝仏寺と北呉莊仏教造像坑出土像」（註70前掲、濱田瑞美編著に収録）。
- 78) 従来の青州龍興寺像を含む山東造像のインド風作例に、海路によるインド方面から山東への直接影響を想定した研究としては、例えば以下のものがある。姚崇新「青州北齊石造像再考察」『芸術史研究』7、2005年。また、南朝とくに建康から北齊方面への、インド風仏像の伝播を指摘した論考としては、以下も参照。吉村怜「青州龍興寺遺址出土・北齊インド風仏像の起源」『奈良美術研究』16、2015年。
- 79) 註9前掲、藤岡穰論文図7、および註34前掲、同氏論文図8など参照。
- 80) ゼマルヤライ・タルズィー（高田修・秋山光和訳）「最近におけるタバ・エ・ショートルの発掘成果（一九七四～一九七六）とハッダ芸術の新知見」『仏教芸術』120、1978年。
- 81) かかる着衣表現が、やがて、阿弥陀五十菩薩図の中尊など、唐代以降の如来像の一部に継承されるという見通しをもっているが、これについては、稿を改めて検討したい。
- 82) その場合、『歴代名画記』の「能画梵像」(②)との整合性が問題となる。通常、「梵」はインドを指

すのであり、先行研究の多くが、インド風の様式を備えた仏像を曹仲達に結びつけて理解しようとしてきた要因の一つともなっている。ここで注目したいのは、中国の仏教文献における「胡」と「梵」の認識について、隋以前は、漠然と西域の言語や地域を指していた「胡」が、仏教の受容と拡大をうけて、隋代に「梵」すなわちインドへと書きかえられたという指摘である。そもそも仏教は、インドのみならず中央アジア方面を含む所謂西域から受容されており、西域全般を指す、そして西域の地理について曖昧なものとして「胡」が用いられてきた。しかし、仏教が天竺すなわちインドにはじまるという理解が進むなかで、隋代に、実際の由来を問わず、仏教文献に対して「胡」から「梵」への書きかえが行われたという経緯は、曹仲達の外国絵画としての「胡」が、『歴代名画記』において、外国の仏像を描いたということに引き寄せられて、「梵像」と表記された経緯も想定可能ではないかと考える。以下を参照。宮嶋純子「胡語から梵語へ一日中仏教文献におけるインド・西域言語の認識―『仏教がつなぐアジア王権・信仰・美術』佐藤文子・原田正俊・堀裕編、勉誠出版、2014年。

83) 註2前掲、邱忠鳴論文。

84) 向達『唐代長安と西域文明』生活・読書・新知 三聯書店、1957年、19頁；陳寅恪『隋唐制度淵源略論稿』中華書局、1963年、121～123頁；黃永年「『北史・恩幸伝』記齊宦者倉頭胡人樂工事雜説」『燕京學報』1999年第6期；註30前掲、榮新江論文。

85) 註50前掲、吉田豊論文を参照。

86) 宇佐美文理「「線」と「かたち」―敦煌北朝期の壁画を手がかりとして―」『人文科学論集』第35号、信州大学人文学部人間情報学科編、2001年。この論文では、敦煌壁画が分析対象となるため、西魏と北周が扱われるが、東魏・北齊においても、線を主体とする絵画の意識は同様であったと考える。

87) 岩井共二「中国式仏像の出現」（註70前掲、濱田瑞美編著に収録）

88) 註9前掲、長廣敏雄訳注『歴代名画記2』94～96頁。註2前掲邱忠鳴論文では、曹仲達の師を、袁昂および周曇研とするが、長廣訳注118頁の袁子昂説（長廣訳注『歴代名画記1』では、小論第1章のウェイリーなどと同様、袁昂としていたが、この第2巻で修正）も、その蓋然性を否定できない。やはり、画史のみに依拠した復元には限界があると言わざるを得ない。なお、曹仲達が、ソグディアナの曹国から北齊へと移動してきた経路については、山名伸生氏が想定された吐谷渾を介したルートが注目される。山名氏は、成都におけるインド風仏像の出現背景として、このルートに言及されたが、筆者は、むしろ北齊地域へのソグディアナ美術の伝播にこそ、重要な役割を果たしたと考える。山名伸生「吐谷渾と成都の仏像」『仏教芸術』218、1995年。また、註50前掲、吉田豊論文58～59頁も参照せよ。

89) 鈴木敬「北朝の絵画」（註26前掲書、52～60頁）；肥田路美「梁代画家張僧繇の評価からみた唐代仏教絵画の性格」（同氏『初唐仏教美術の研究』中央公論美術出版、2011年。初出は、1999年）。

（付記）中国社会科学院考古研究所副院長の朱岩石先生には、2010年7月の河北文物管理所における高叡造像如来像三軀調査の準備段階からご助言とご指導を賜った。また、調査の当日は、国家文物進出境審核河北管理處處長の劉建華先生から、高叡造像のみならず、東魏・北齊仏教造像に関わる最新の知見について、数多くのご教示を賜り、河北省文物研究所所長の韓立森先生からも、調査活動における様々なご助言とご支援を賜った。末筆ながらここに記し、三人の先生方にあつく御礼を申し上げたい。

本稿は、JSPS 科研費基盤研究（C）（課題番号：JP17K02331）による成果の一部である。

(図版出典)

図5, 図7d～g, 図8, 図22, 図24: 筆者撮影

図1: 展覧会図録『聖地寧波 日本仏教1300年の源流～すべてはここからやってきた～』奈良国立博物館, 2009年, 図23

図2, 図3: 外村太治郎『天龍山石窟』金尾文淵堂, 1922年, 第27図, 第31図

図4, 図6: 肥塚隆・宮治昭編『世界美術大全集 東洋編13』小学館, 2000年, 図139, 図162

図7a～c, 図10: 曾布川寛・岡田健編『世界美術大全集 東洋編3』小学館, 2000年, 図250～252, 図253
図9a～b: 常磐大定・関野貞『中国文化史蹟5』法蔵館, 1975年, 100頁, 104頁

図11a, 11c～f: Boris I. Marshak and Valentina I. Raspopova 1990, "Wall Paintings from a House with a Granary. Panjikent, 1st Quarter of the Eighth Century A.D.", *Silk Road Art and Archaeology: journal of the Institute of Silk Road Studies*, No.1, fig.2, fig.23, fig.24, fig.25a, and fig.25c,

図11b, 図13: 田辺勝美・前田耕作編『世界美術大全集 東洋編15』小学館, 1999年, 挿図146, 図222

図12: (展覧会図録)『シルクロードの遺宝—古代・中世の東西文化交流—』東京国立博物館・大阪市立美術館・日本経済新聞社, 1985年, 図89

図14: 影山悦子「出土資料からみたソグドとセミレチエの仏教」『論集「原典」:「古典学の再構築」成果報告集Ⅱ』, 池田知久編, 2003年, 図1

図15: 展覧会図録『ドイツ・トゥルフアン探検隊西域美術展』東京国立博物館・京都国立博物館・朝日新聞社, 1991年, 図121

図16, 図17: 田辺勝美・松島英子編『世界美術大全集 東洋編16』小学館, 2000年, 図267, 図279

図18: 青州市博物館編『青州龍興寺仏教造像芸術』山東美術出版社, 1999年, 図45

図19: (展覧会図録)『山東青州龍興寺出土仏教造像展』香港美術館, 2001年, 図30

図20, 図21: (展覧会図録)『山東青州龍興寺出土仏教石刻造像精品』山東青州龍興寺出土仏教石刻造像精品編集委員会, 中国歴史博物館・北京華現芸術品有限公司・山東青州市博物館, 1999年, 99頁, 102頁

図23: (展覧会図録)『中国国宝展』東京国立博物館, 2000年, 図115

図25: 中国社会科学院考古研究所・河北省文物研究所・河北省臨漳県文物旅游局編著『鄴城文物菁華』文物出版社, 2014年, 168頁

図26, 図27: 肥塚隆編『世界美術大全集 東洋編12』小学館, 2001年, 挿図67, 挿図91

図28: (展覧会図録)『アンコールワットとクメール美術の1000年展』東京都美術館・大阪市立美術館, 1997年, 図3



図1 釈迦如来立像 雍熙二年(985)
清凉寺



図2 如来坐像（旧状）
天龍山石窟第4窟奥壁



図3 如来坐像（旧状）
天龍山石窟第5窟



図4 仏陀立像 434年銘
マトウラー博物館



図5 仏陀立像 マトウラー博物館



図6 仏陀立像 473年銘
サルナート考古博物館



図 7a 無量寿坐像（幽居寺伝来） 天保七年（556）銘
河北省文物局



図 7b 釈迦坐像（幽居寺伝来） 天保七年（556）銘
河北省文物局



図 7e 釈迦坐像の現状（頭部を接合）



図 7f 釈迦坐像の胸部



図 7c 阿闍坐像（幽居寺伝来） 天保七年（556）銘
河北省文物局



図 7d 阿闍坐像の右側面



図 7g 河北博物院での展示状況（2017 年）

図 8 鄴城遺跡趙彭城北朝仏寺遺址塔基出土建築物断片
(02JYNT5BH50:3) 鄴城考古隊保管



図 9a 如来坐像（旧状） 北響堂山石窟第 4 窟中心柱西面



図 9b 如来倚坐像（旧状）
北響堂山石窟第 9 窟中心柱南面



図 10 黄海伯等龕像
天保八年（557）銘 大阪市立美術館

曹仲達絵画様式の復元（西林）

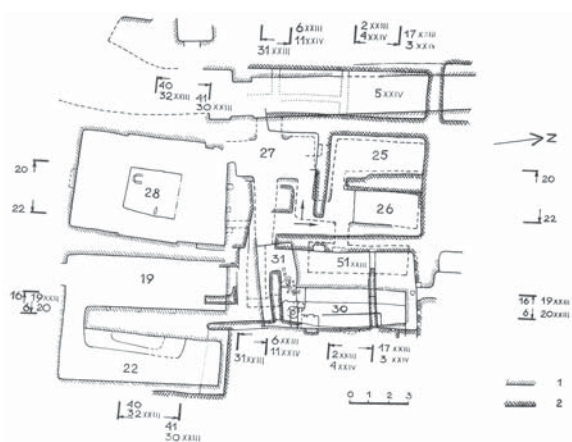


図 11a ペンジケント遺址市街地 XXV 区第 28 室とその周囲（平面図）

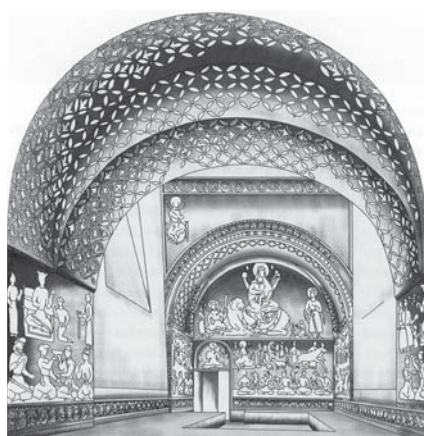


図 11b XXV 区第 28 室の復元図
（南側から出入り口のある北壁を望む）

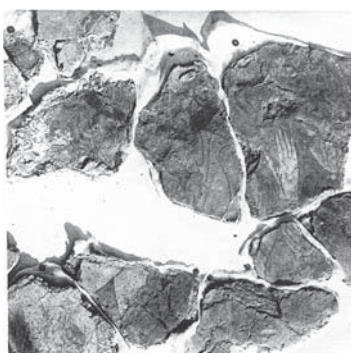


図 11c 如来坐像壁画断片
（第 28 室北側出入り口上アーチ部分）

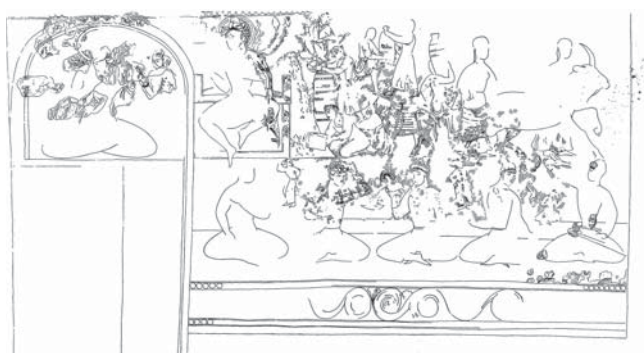


図 11e 第 28 室北壁壁画下段部分の復元図
（向かって左端が出入り口とアーチ部分に相当）



図 11d 如来坐像壁画断片
（図 11c の拡大）



図 11f 第 28 室北壁出入り口上アーチ部分壁画の復元図



図 12 祝宴図(部分) ペンジケント遺址
XVI 区出土壁画 エルミタージュ美術館



図 13 供養者像 アジナ=テペ第 31 室出土壁画
エルミタージュ美術館



図 14 仏坐像母型 ペンジケント遺址第Ⅱ神殿出土



図 15 マニ経文献に描かれたマニ坐像
トゥルファン出土 ベルリン・インド美術館
(MIK III 4979 裏面)



図 16 シャープール一世戦勝図(部分)
241 ~ 272 年
イラン、ナクシェ・ルスタム



図 17 帝王ライオン狩り文皿 4 世紀
イラン、サーリー出土 バスταν博物館



図 18 如来立像(背屏式
三尊像のうち)
青州龍興寺遺跡出土



図 19 如来立像
青州龍興寺遺跡出土



図 20 如来立像
青州龍興寺遺跡出土



図 21 如来立像
青州龍興寺遺跡出土



図 22 如来立像
青州龍興寺遺跡出土



図 23 釈迦如来立像
中大通元年(529)銘
成都万仏寺遺跡出土



図 24 如来立像
(BL.04-001)
西安市灞橋区
湾子村出土



図 25 如来立像
(2012JYNH152.585)
鄴城遺跡北吳庄
仏教造像埋蔵坑出土



図 26 如来立像
トンスオン出土
ヴェトナム歴史博物館



図 27 如来立像 ワット・ウィエンサ出土
バンコク国立博物館



図 28 如来立像
ワット・ブノン出土
プノンペン国立博物館