

## 仏像光背の裝飾文様 —特に法隆寺夢殿観音像について—

村 松 まり子

### 一、はじめに

六世紀半ばに百済から日本へ仏教が伝えられると、当時の貴族らは、非常な熱心さでそれに飛びついていき、様々な仏教文物を輸入したり、また、もたらされたそれらを参考に国内で制作を始めた。

しかしこの仏教、伝えたのは百済であったが、その起源は遙か遠いインドである。紀元前五世紀にインドにおいて発祥した仏教が、中央アジアを経て、一世紀には中国に伝来し、さらに四世紀から五世紀にかけて朝鮮半島へ普及、そしてたどり着いたのが日本であった。したがって、日本へ伝えられた仏教とそれに伴う仏教文化は、その東漸の過程において、既に各地で様々な影響を受け、変化を遂げてきたものであったのだ。故に、その後、日本において造られた作品には、当然それらの特徴が色濃く残る事となった。このように、近隣諸国から、あるいは当時としては名も知らぬような遠い国からの影響の下に花開

いた文化が、飛鳥文化である。

私はこの論文において、飛鳥文化を代表する作品の一つである、法隆寺夢殿観音菩薩立像（以下、夢殿観音像）の特にその光背についての考察を進めていこうと思う。この光背一つをとってみても、いくつかの国の要素が見出せるはずである。そしてそれは、大陸文化の日本への伝播を考える上での、一つの手がかりとなるであろう。また、従来光背は仏像研究の一部、あるいは文様史研究の材料として取り上げられる事が多く、光背そのものを主体として論じられたものは、あまりその例を見ない。しかし、仏教という思想と結び付いている光背を、文様の構成、様式の変化のみで語る事はできないのではないだろうか。そこには、何らかの思想的背景が存在しているはずである。したがってここでは、光背が一体どのような意味を持ち、そこに示されているものは何か、という思想的な点をも考慮した上で、その文様、並びに様式について考えてみたい。

## 二、夢殿観音像

救世観音という別称を持つ、この夢殿観音像(図版一)は、明治十七年にフェノロサによって開扉されるまで、何世紀もの長きにわたり法隆寺に秘仏として伝えられていた。そのため、現在でも、その宝冠の右の垂飾を失っているにすぎず、保存状態は極めて良好である。

本像は、二重の反花蓮華座の上に直立した姿勢で立ち、本体部は台座蓮肉部を含めて、一材のクスノキより彫出され、漆を施した上に金泊がかけられている。頭には大きな山形の冠をつけ、宝珠形光背を背にし、両手には蓮華に載せた火焰付の宝珠を持っている。像身は細長く、丈高の極めてスマートな長身の像で、上半身には僧祇支を左肩より右脇下にかけて斜めにまとい、下半身を裙でつつんでいる。

さて、本像の最も顕著な特徴は、左右に大きく広がった、魚の鱗状の天衣である。像の両肩を覆い、膝前で左右を交差させた天衣を両腕にかけて、そのあと外側に向かい、四段にわたる広がりを持たせている。その天衣の張りは1mの余にも達している。このように天衣を平面的に広げていくことは、蕨手状の垂髪とともに、像の正面観を著しく強調していると言えよう。

この像の制作年代については諸説あり、その正確なところは不明である。一般的には飛鳥時代、特に聖徳太子没後(推古三十年、六二二

年後)とされているが、太子生前の作とする説もあり、法隆寺釈迦三尊像の制作に先んずるものだという考えもある事に触れておく。

同様に、作風のとらえ方においても、一方で、「本像を釈迦三尊像をはじめとするいわゆる止利派の仏像と比べると、のびやかさと丈高さが際立って強調されるとともに、肉身に丸みや柔かさが加わり……」と述べられているのに対し、他方では、「釈迦三尊像は銅でできているが、それでいて夢殿観音よりもやわらかさを感じさせるのに対し、夢殿観音は日本ばなれのした厳しさにつらぬかれている。」<sup>(5)</sup>と述べられている。印象というものは個人の感じ方に任されるものであり、様々な表現がなされるのは当然であるが、全く別の印象を与えてしまうくらいに複雑な特徴を、この像は持ち合わせていると言えよう。このような像であるため、その様式系統についても意見が多い。従来の北魏系の仏像であるという説に対し、最近では南朝様の関与を指摘する声もある。<sup>(6)(7)</sup>しかし、それに対する反論もまたあり、現在においても定説をみない。<sup>(8)</sup>

## 三、光背に見える特徴

さて、次にこの論文の中心となる、夢殿観音像光背(図版二—一)について話を進めよう。この光背は、いわゆる宝珠形光背と呼ばれるもので、頭光部の蓮華を中心に、四つの同心円帯を浮彫にし、周縁部には焰を表わしている。これは、像後頭部にあけられた四角の柄孔に

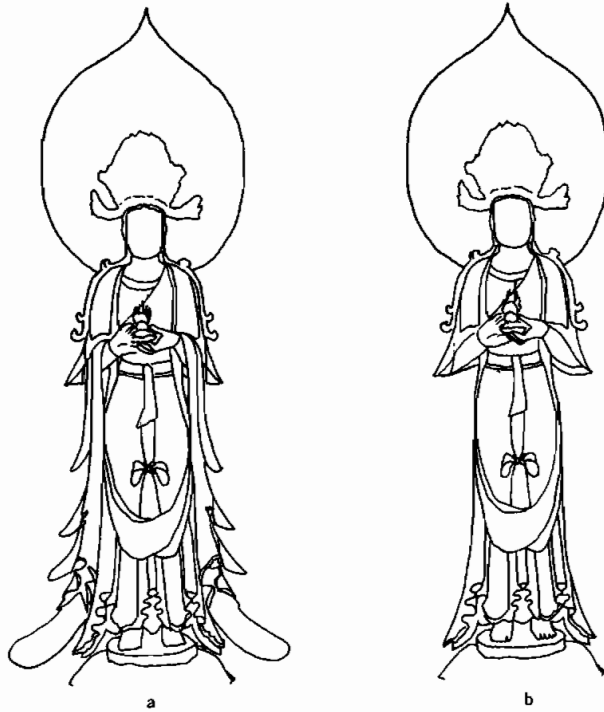
差し込んだ金具を、光背中央の蓮肉部に付けられた金具に差し込む事により、像に直接付けられている。このように、直接光背を取り付ける方法の他には、法隆寺百済観音像のように、竿状の棒によって像の背後に下から支える方法も、当時用いられていた。

宝珠形光背は、飛鳥時代の仏像彫刻にはしばしば見うけられ、法隆寺金堂釈迦三尊像脇侍像光背（図版二―2・3）、同金堂薬師如来坐像光背（図版二―4）、同百済菩薩観音像光背（図版二―5）、中宮寺弥勒菩薩半跏像光背（図版二―6）、及び四十八体仏中の数点等を例として挙げる事ができる。この宝珠形光背は、円光に比べ、より動きを表現でき、軽快な印象が与えられる。仏像の起源の地である、ガンダーラ、あるいはマトゥラー地方の光背が、単なる円光だった事から考えても、宝珠形光背は円光よりも進歩した形であると思われる。

さらに、特に夢殿観音像の宝珠形光背には、他の作例には無い力強さを感じられる。それはこの光背の、卵形を思わせるような、弾力性のあるカーブから感じられるもので、空気で満たされ、膨らんだ風船のように、その内部に凝縮されたエネルギーの存在が暗示されている。光背は、実際には目に見えない、仏像の持つ力の表現である。本来その力は、仏像より四方八方へと発せられているのであるが、造形表現の上では、光背という形の内に収めざるを得ない。しかし、限りある形の内に閉じ込められたエネルギーは、常に周囲への広がりを求め、そして、ある一点を突き破ろうとする。そのある一点を表現している

のが、宝珠形尖端部とみることができ。光背のシルエットのカーブが、はちきれんばかりの弾力性ある楕円形である事は、そこに内在するエネルギー量がいかに大きいかを示すとともに、尖端への力の付加の大きいことを強調する。そして、その鋭い尖端は、仏像から発せられるエネルギーの無限の上昇を、私達に連想させる。数ある宝珠形光背の中で、これほどまでエネルギーの凝縮を感じさせる光背は無いと言えよう。他の作例は総じてなめらかで、なで肩の光背であり、夢殿観音像光背のような張り・は感じられない。しかし、いくら夢殿観音像の光背が、力強く、表現に優れているといっても、例えばそれが百済観音像や、中宮寺弥勒菩薩半跏像に付いていたらどうであろう。調和が乱れ、全体の美観を損うものにもなりかねない。像と光背には調和が必要なのだ。

では、夢殿観音像の場合、調和という点においてはどうか。本像の光背は、縦一一・二cm、横の最大幅、八六・八cmである。<sup>(9)</sup> それに対して像高は、一七九・九cmであり、光背の占める割合はかなり大きい。このような大きい光背を背負うと、重心が上に偏り、足元が不安定になりがちである。ところがこの像には、魚の鱗状の天衣があり、それが左右に大きく広がっているため、上下バランスが保たれ、足元も安定して見える（第一図a）。もしこの像に左右に広がる天衣が無かったなら、光背が重くなりすぎ、バランスが崩れ、不安定な印象が与えられよう（第一図b）。像高の半分以上のもの大きさの光



第1図 光背と罽狀天衣のバランス

背を背負っているながら、しかも、その形が力強く、エネルギーに満ちていようと、アンバランスを感じさせたり、光背だけが像から浮いてしまう事の無い理由は、左右に大きく広がる天衣にあるようだ。罽狀天衣とこの光背は、切っても切れぬ関係にあると言えよう。仏像の芸術性を語るにおいて、光背と像の調和は重要なポイントである。この点において、夢殿観音像の場合は、互いに芸術性を高め合うような、優れた調和を持っていると言える。

さて次に、この光背の特徴として、中心部の蓮華文の占める割合が、他の作例と比べて小さい事を挙げよう。頭光の直径を十とした場合、本像において、蓮華文の直径は二・六と表わされる。<sup>(10)</sup>これに対して、法隆寺釈迦三尊像脇侍像光背(図版二―2・3)は六・四、同百済観音像光背(図版二―5)は三・五、中宮寺弥勒善薩半跏像光背(図版二―6)は四・九と表わされ、どれも夢殿観音像光背よりかなり大きい数値を示す。<sup>(11)</sup>

蓮華は、古代人にとって最高神として崇めてきた太陽の象徴として、仏教美術に用いられる以前から使用されてきた。これについて林良一氏は、「(古代インドの聖典『アタルタ・ヴェータ』においては)宇宙万有の創造的展開を説くにあたって、太初の水たる水波の背に浮かぶ蓮華が、造物主に関連する象徴として比喩的にとりあげられていたことは確かであろう。」と述べている。<sup>(12)</sup>蓮華は宇宙創造において、その創造主のような象徴として扱われていたのだ。それが仏教思想の下では光明の象徴、仏の象徴として、蓮華座に、光背にと、仏像を荘厳する様々なものに用いられる事となった。そして、仏の象徴である蓮華から発せられたエネルギーは、パールメット文へ、雲気文へと形を変えて表現される。したがって、蓮華自体は小さくとも、そこから生まれたパールメット文、雲気文が多いという事は、蓮華にそれだけ大きな力がある事を暗示することとなる。また、これらの流動感ある文様部分に、広いスペースが与えられたことにより、光背に一層動きを感じ

られる事ともなった。

さて、中央に素弁蓮華を配すと、その外側には二重の円帯、さらに六個のS字形雲気文を絡ませた環状文帯を置く。そしてその周りを二重の紐に挟まれた連珠文帯で囲み、頭光部を終わっている。周縁部は、頂に宝塔形を配し、他はC字形またはS字形雲気文を組み合わせた火焰で埋めている。以上がこの光背の構成であるのだが、このように光背を何区にも区切るといふ例は、他にあまり無い。しいて言えば法隆寺釈迦三尊像舟形光背(図版七一)が、中心より蓮華、放射状帯、同心円帯、連珠文帯唐草文帯、火焰文という構成であり、同薬師如来坐像光背(図版二一四)が蓮華、同心円帯、放射状帯、連珠文帯、唐草文帯、火焰文という構成で、光背をいくつにも区切っている例と見えよう。ところが、この二者間においては、構成上の共通点が多いのだが、夢殿観音像光背と比べた場合、こちらには放射状帯、同心円帯が無いなど、異なる点が多い。さらに、国内に限らず、大陸、半島の遺品と比べても、この光背と同様な構成を持つものは見あたらない。そればかりか、大陸、半島のもものは、日本の光背よりも、その構成が全体的に単純である事が言える。蓮華を中心としてその外側に唐草文帯を配すか、あるいはその間に同心円帯もしくは放射状帯を挟んだだけの頭光を持ち、その周囲に焰を表現した雲気文をめぐるす、という形式が多い。<sup>(13)</sup>この事からしても、日本の光背は、大陸、半島のものより、一段と発展、複雑化したもので、夢殿観音像光背は、その中でも

頂点とも言えるべき、傑出した作品であると言えよう。

しかし、この時代、日本の造像界は大陸、半島からの多大なる影響の下に成立していたことは明らかであり、その源流は、日本以外のどこかに見出せるはずである。そこで次に、光背の構成の中心を成しているS字形雲気文、パルメット文、火焰文について、その源流をたどってみよう。ここで、S字形雲気文と火焰文は、一括して雲気文とみなす事ができるので、この光背を、パルメット文と雲気文に分けて考えていく事にする。

#### 四、パルメット唐草文帯

頭光部の最外周を裝飾しているパルメット唐草文帯は、<sup>(14)</sup>上部に表わされた小さい花形を起点に、左右に波状の蔓を伸ばし、波で囲まれる内外八つの空間を、蔓の結節から分かれ出た半パルメットで埋めたものである。背合わせにした二つの半パルメットの間には、三葉形を挟み、それが両側から長く伸びた葉によって形づくられた団扇形の中に収められている。

さて、このパルメット文が西方起源の文様である事は言うまでもなく、その源をたどれば、ギリシア、ローマ、さらにはエジプトにまで遡る事ができる。<sup>(15)</sup>そしてアジアにおいては、仏教美術の植物文として、古代インド以来蓮華文と並んで、最も広まった文様となった。パルメッ



A. 半パルメット  
波状唐草



B. 半パルメット  
並列唐草



C. 半パルメット  
輪つなぎ唐草

第2図 半パルメットの模式図

ト文が、このように世界各地で広まった理由の一つには、リズムミカルで流麗な構成により、形を自由に变化させる事ができ、どのような空間にもぴたりと収める事が可能であった事がある。したがって光背はもちろん、仏龕、梁、柱、天井など、あらゆる場所に見られる。

変形が可能であれば、そこに何種類かの異なる系統が派生してくる。中国北魏雲岡石窟にあらわれた数種のパルメット文について、長廣敏雄氏は、

A、半パルメット波状唐草（第二図A）

B、半パルメット並列唐草（第二図B）

C、半パルメット輪つなぎ唐草（第二図C）

の三種に大別している。<sup>(16)(17)</sup>この雲岡石窟は、西暦四六〇年、文成帝の治世に、僧曇曜の発議によって開かれた石窟で、四九三年の洛陽遷都に至るまで、盛んな造像活動が行われた。時代的には、南北朝時代の初期にあたり、中国においてパルメット文が最も顕著に表わされている石窟である。

夢殿観音像光背のパルメット文を、このAとCに当てはめた場合、Aの半パルメット波状唐草に属する。これは、波状の茎を主軸として、その山と谷に半パルメットを交互に配したもので、雲岡石窟に見られるその典型的な形が、第2図Aに示したものである。しかし、これはまだ、夢殿観音像光背のものとは、だいぶ異なっている。

雲岡石窟に続いて開鑿が始まったのが、龍門石窟である。これは北

魏が洛陽へ遷都した直後から開かれ、最古の古陽洞には、太和十九年（四九五）の紀年銘がある。この龍門石窟に見られるパルメット文も、前述の三系統に当てはめる事ができる。

ところで、龍門石窟の半パルメット波状唐草に、夢殿観音像光背のパルメット文の源流をみるということは、諸先学の指摘するところである。その理由の一つに、半パルメットの葉の一弁が長く伸び、その先端が茎に巻き付いて団扇形を形づくっている点が挙げられる。これは、古陽洞交脚菩薩像光背（図版三一―一）齊陽洞本尊光背に見られる。このどちらのパルメット文も、雲岡石窟のものより茎の展開が急角度になり、波状の茎の山と谷に背あわせ四葉半パルメットを置き、その葉の形づくる団扇形の中には三葉形を包み込むという形式とも併せて、夢殿観音像光背のパルメット文にだいぶ近づいたものと言える。

同様な特徴を持つ半パルメット波状唐草の、その他の例として、

敦煌莫高窟第四三一窟天井（図版三一―三）

雲岡石窟第十二洞（第三図）

湖南省長沙劉氏墓（第四図）

北魏孝昌二年（五二六）候剛の墓誌蓋（第五図）

輯安通溝四神塚（図版三一―五）

江西遇賢里大墓（図版三一―四）

に見られるパルメット文を挙げる事ができる。<sup>(18)</sup> 敦煌は、中国の西域に對する門戸であり、西域からの直接的影響が色濃い事は明らかである。

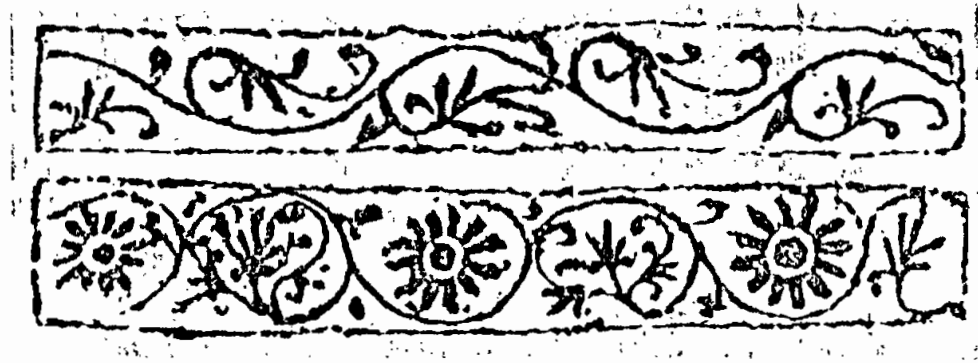
しかし、ここに挙げた第四三一窟天井にも見られるように、中国漢代からの伝統を受け継いだような、ぐねぐねとした意匠の文様も描かれている。したがって、この四三一窟が開鑿された時点においては、西方伝来のパルメット文にも、中国からの影響が及んでいる事が推測できる。大きく巻き込むパルメットの登場に中国的は意匠の関与があった事も考えられよう。次に雲岡石窟第十二洞のパルメット文であるが、これは形としては他のものに比べ、茎の巻き込み方が不完全である。

しかし、初期窟第八洞のもの（第二図A）と比べたなら、その曲率はだいぶ大きくなっており、夢殿観音像光背のパルメット文に一步近づいた形と言える。湖南省長沙劉氏墓の埴に描かれたパルメット文は、<sup>(19)</sup> 南朝のパルメット文を示す数少ない遺例の一つである。そこには、半パルメットや全パルメットの波状唐草の他に、十二弁の蓮華円花文と、背合わせ半パルメットで全パルメットを包む形とを交互に置いた連続波状唐草が見られる。その葉には、南朝らしい風に吹かれていような翻りが見られる。こうした、パルメットの葉を翻すような描写は、河南省鄧県彩色画像磚墓出土埴<sup>(20)</sup>（図版五）にも見る事ができ、流れるようなフォルムが特徴の南朝様式をよく示している。

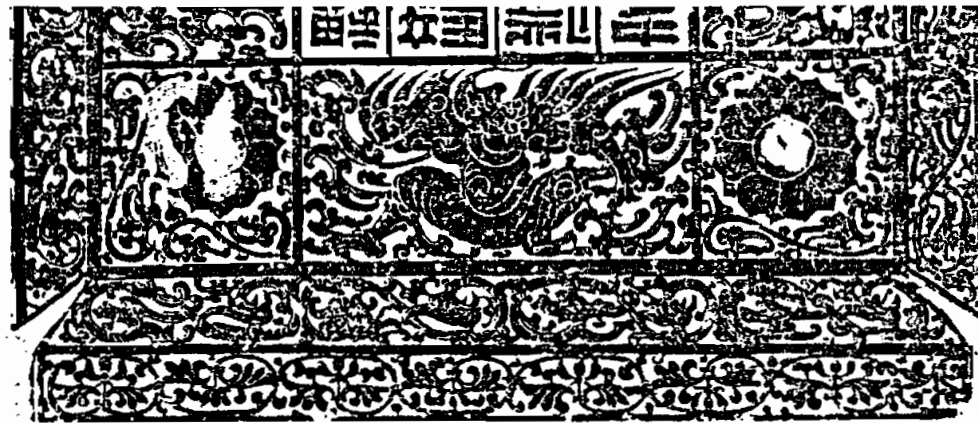
次に注目されるのが北魏孝昌二年候剛の墓誌蓋（第五図）に表わされたパルメット文である。この墓誌蓋にはパルメット文の他に、龍を形どった雲気文系の文様も同時に飾られ、C字形が龍の胴と思われるS字形に絡み付いているのが随所に見られる。これについて林氏は、



第3图 雲岡石窟第12洞



第4图 湖南省長沙劉氏墓



第5图 北魏孝昌二年銘候剛墓誌蓋



「葉の先端が茎に巻き付く形式は、北朝の場合こうした雲唐草のC字形の旋転形式に感化されたものと考えられないことはない」と述べている。<sup>(2)</sup> また、このパルメット唐草文の主軸は、弾力ある曲線となっており、動物的なものを感じさせる。このことは、純粹な植物文として西方より伝来したパルメット文が、中国において次第に伝統の雲気文系の文様と融合していった事を示している。

高句麗古墳壁画の一つ、輯安の通溝四神塚に描かれた半パルメット波状唐草（図版三—5）も、主軸が大きな曲線を描き、そこに弾力性を感じられる。と同時に、龍を表現した文様に見られるような瘤節もいくつか認められる。また、主軸に絡み付いた葉先が急に太さを増し、C字形に巻き込んでいる点は、北魏孝昌二年候剛墓誌蓋にも見られるところだが、これも植物的ではない表現と言える。江西の遇賢里大墓に見られる半パルメット波状唐草は（図版三—4）は、通溝四神塚のものより線が細く、爽やかな印象を受けるが、その主軸には瘤節の名残とも思われる若芽状の突起を持つ。パルメットの葉先は茎に巻き付いてはいないが、一弁が長く伸び地間の三葉形を包み込んでいる。全体的に葉茎の描写は伸びやかで、風に翻るような動きを持つ。これは、湖南省長沙劉氏墓や河南省鄧県彩色画像磚墓のものと通ずるところであり、南朝からの影響が考えられる。パルメット以外の飛天や四神図なども、風に翻るかのような軽い筆致で描かれており、南朝様をうかがわせる。

さて、これら二つの壁画と、夢殿観音像光背のパルメット文を比べると、主軸の曲率が大きい点、半パルメットを背あわせにし、その間に三葉形を包み込む点、主軸と茎の分かれ目に結節帯を持ち、そこから芽状のものが出ている点、などの共通点が見出せる。これらの壁画は六世紀後半から七世紀前半にかけて描かれたと考えられており、また、前述のような共通性も多いことから、日本と中国の間において文様様式の変化をたどる上で、重要な位置を占めていると言えよう。

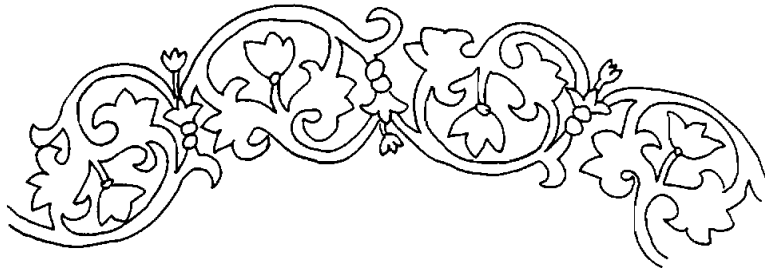
光背文様として表わされた半パルメット波状唐草で、夢殿観音像のものとの共通性を持つ例としては、先の龍門の例の他に、

天平二年銘（五三五）三尊仏立像（図版四—1）

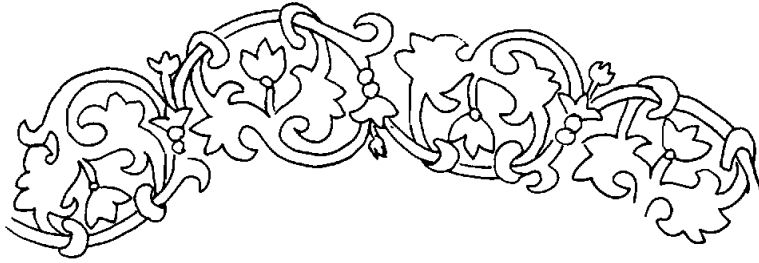
北斉 仏坐像（図版四—2）

隋 菩薩像（図版四—3）

などがあり、あまり古い時代のものには見られない。しかし、これらはすべて、パルメットの葉先が茎に巻き付く形式のもので、夢殿観音像光背のように、葉が茎に吸収同化されてしまう例は見出せなかった。したがってこの形式は、夢殿観音像独特のものと言える。この形式を用いる事により、本像パルメット文の葉先が形成する団扇形は、より明瞭となり、パルメット文全体に、リズム感を与える事となった。もしも、このパルメットの葉先が茎に同化する事無く、他の例のように茎に巻き付いていたなら、これほど整然とした美しさは得られず、この光背においてはむしろ煩瑣な印象を与えかねなっただと思われる。



a. 観音像光背  
パルメット文



b. 仮定図（主軸に  
葉が絡んだ状態）

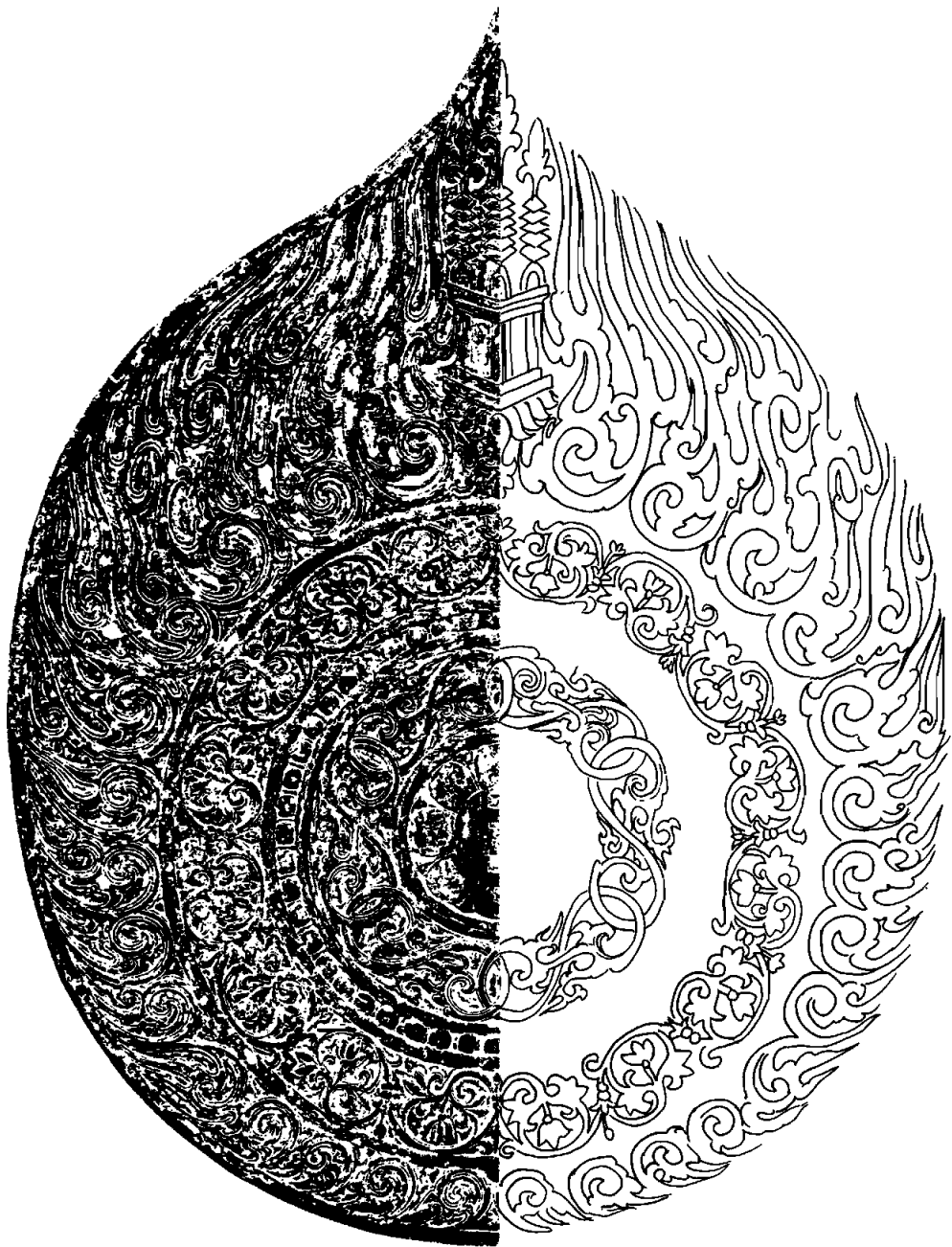
第6図 夢殿観音像光背パルメット文および仮定図

（第六図）。

一見、写実性に富んでいるかのような夢殿観音像光背のパルメット文であるが、半円に近い曲率を持つ主軸といい、茎に同化する葉先といい、純粹な植物文とは違う要素が、かなり含まれているのであった。

## 五、雲気文と南朝文化

古代中国には、万物は「気」から生ずるといふ考え方があった。紀元前二世紀に書かれた「淮南子」は既に、混沌から虚空が、虚空から宇宙が生まれ、その宇宙が「気」を生じそこからやがては天地が分離して世界が創造されると記している。<sup>(22)</sup>「気」こそが万物の根源であり、本質であると考えられていたのだ。あらゆるものに内在しているエネルギー、または生命力そのものが「気」であり、この、目には見えない「気」をいかに表現するかが当時の人々にとっては大きな課題であったと言えよう。このような考えの下に生まれたのが雲気表現である。つまり雲気文は「気」を形にしたものであり、次なるものへの創造の過程における「気」の一瞬をとらえたものとして描き出された。このように、まだ仏教思想が中国へ伝えられる以前から、古代中国思想の中にあつた「気」の観念は、やがて仏教思想にとり入れられ、雲気文は、仏の持つエネルギーや、人間を超越した不思議な力を表現するために用いられることとなった。



第7图 夢殿觀音像光背

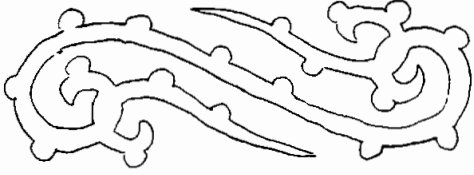
さて、この雲気表現が、夢殿観音像光背にも用いられている。まず、頭光部に、S字形雲気唐草文としてあらわれている。これは、六個のS字形を絡み合わせて円帯に配置できるように構成したもので、それ

ぞれのS字形の中心部には、一まわり小さいS字形が、交差するように配されている。S字形の両端は渦を巻くかのように大きく巻き込み、流れ出しそうな突起が、いくつか認められる。

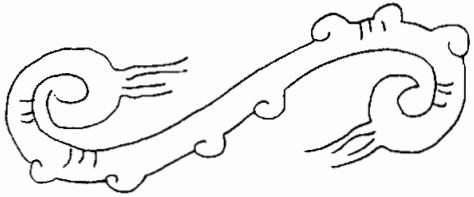


第一種S字形単一文様

三室塚

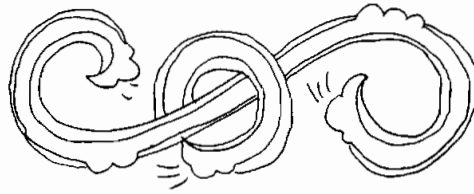


安城洞大塚

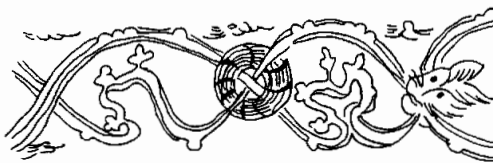


第二種S字形単一文様

天土地神塚



安岳3号墳



電唐草連続文様

安岳3号墳

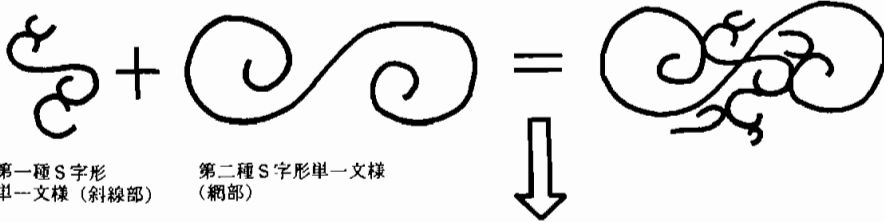


亀甲塚

第8図 唐草文様の種類



第一種S字形単一文様（網部）  
に変形C字形が付く



第一種S字形  
単一文様（斜線部）

第二種S字形単一文様  
（網部）



第9図 夢殿観音像S字形雲気文の構成

このS字形雲気文に類似するものが、高句麗古墳壁画に見られる。大西修也氏は、高句麗古墳壁画に現われた雲気文を、

(一) 三室塚、安城洞大塚にみる、第一種S字形単一文様

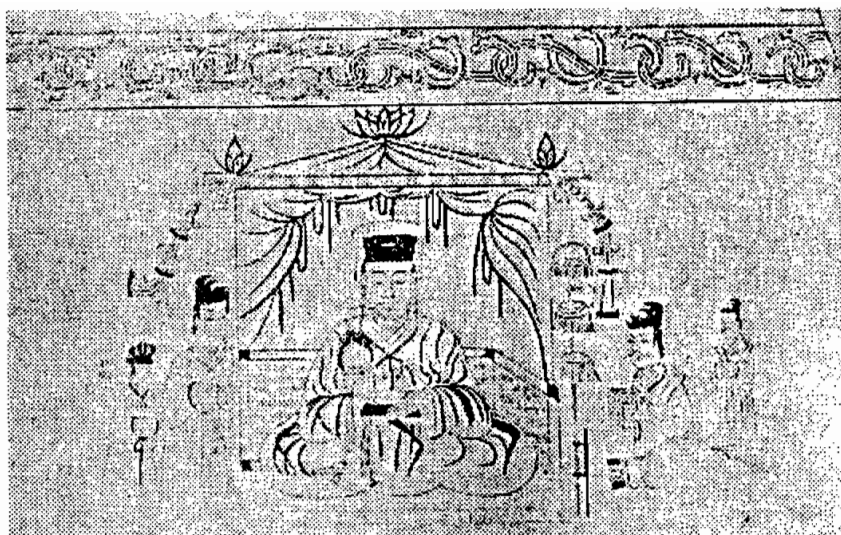
(二) 安岳三号墳、天王地神塚にみる、第二種S字形単一文様

(三) 安岳三号墳にみる、竜唐草連続文様

(四) 亀甲塚、龕神塚にみる、竜唐草連続文様

の四種の基本形に分け（第八図）、その他の雲気文は、以上四つの影響下で、分解・復合・反復・合成などの方法により構成された文様であるとしている。<sup>(24)</sup>

これらの分類より、夢殿観音像光背のS字形雲気文を見たならば、(一)と(二)の形式と関係があることは明らかである。基本形(一)のS字形の巻き込み部分に付く、二個の変形C字形のしっぽが伸びて融合してしまった場合、あるいは、基本形(一)と(二)が組み合わされた場合（第九図）に、夢殿観音像光背のS字形雲気文とかなり似通った形になる事が言える。また高句麗古墳壁画の作例には、瘤節形が見られるが、夢殿観音像光背のS字形雲気文にも、その痕跡が認められる。ただ、高句麗壁画のもののように明瞭では無く、主軸から流れ出そうとしている雲のような表現になっている。また、S字形の絡み方についても、高句麗古墳壁画にその先例を見る事ができる。安岳三号墳において、人物図の上に描かれたS字形雲気文（第一〇図）がそれで、夢殿観音像光背のS字形雲気文と同じように、S字形の巻



第10図 安岳3号墳にみるS字形の絡み

き込み部分を、次のS字形の巻き込みに絡み合わせ、輪つなぎのような形で、横に展開している。

以上のように、高句麗古墳壁画に、夢殿観音像光背のS字形雲気文

の源流とも言える文様が見られるのであるが、これらの文様は、高句麗古来の文様というわけではない。高句麗は、朝鮮半島の北辺に位置し、大陸からの文物を朝鮮三国の中では最も早く受け入れ、これを土着化した国である。また、先に例示した安岳三号墳は、最も古い高句麗系壁画ではあるが、これは遼東より高句麗に投降帰順し、西暦三三七年に没した武将の墓である<sup>(25)</sup>という事からも、高句麗古墳壁画が中国からの多大なる影響の下に描かれたものである事が言える。三三七年と言えば、中国では五胡十六国時代で、北魏の成立にはまだだいぶ時間がある。したがってここに流れている文化は漢代文化を受け継いだものであろう。高句麗における最初の古墳壁画は間違いなく中国から学んだものであり、そこに描かれた装飾文様も、中国のそれを模したものと考えるのが妥当である。そしてその後は、安岳三号墳のような中国の伝統を持った壁画を模しながら次々と新しい壁画を描いていったのだろう。しかし、安岳三号墳の造られた四世紀から、七世紀に夢殿観音像が造られるまでには、三世紀もの隔たりがある。その間に様式の高句麗化があった事は当然であるが、一方、中国から、新たな影響のあった事も大いに考えられる。

この、三世紀から七世紀にかけて描かれた高句麗古墳壁画を見た時、そこに二つの要素が感じられる。その一つは、粘着質で弾力性を感じさせる要素、もう一つは、なめらかで流れるような印象を感じさせる要素である。例えば、S字形雲気文で言ったなら、安岳三号墳や天王

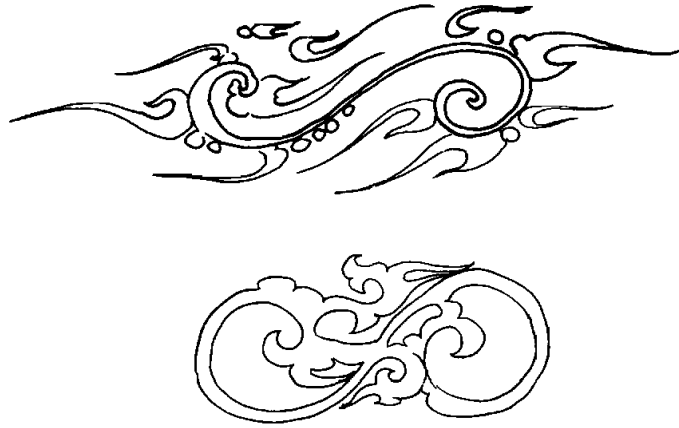
地神塚のもの<sup>(26)</sup>（第一〇図、図版四一―四）は、力強く、ぐねぐねとした曲線を持つ前者で、薬水里壁画古墳<sup>(27)</sup>に見るS字形雲気文（図版四一―五）は、まるで空中を飛んでいるかのような、後者の要素を持っている。この二つの要素は、S字形雲気文に限らず、壁画に描かれたすべての絵に対して感じられ、一つの古墳内に両方の要素が見られる事も多い。壁画文様の全体的な作風を見た場合、大まかにとらえたならば古い時代のものに前者の要素が多く、時代が新しくなるにつれて、後者の要素が増している。時代と特徴から言って、前者は中国漢代の流れを汲むものとみなされ、そして、その後の作風の変化、つまり粘り気のある文様から、なめらかな文様への移行の過程で影響を与えたのは、南朝文化であると言えよう。

南朝とは、建康（現南京）を都とした、漢族正統の六つの王朝、呉、東晋、宋、齊、梁陳を指す。これら六つの王朝は、三一六年に西晋が滅んだ後、戦乱を避けて江南に移った中原の貴族士人によって建てられた。ここ、江南地方には広い田野があり、倉糧事情も華北に比べてたら良好で、穏やかな気風が育まれていった。そして、これらの貴族士人は、この豊かな大地に抱かれた自然の中で、詩をつくり、音楽を奏で、山水の美を堪能した。このような中で生まれた芸術は、正統漢民族の流れを汲みながらも、漢代とは異なる、自由でおおらかな性格のものとなっていった。その性格の特徴の一つが風に翻るようなのびやかな表現として現われたのだ。

ここで再び鄧県彩色画像墳墓について見てみよう。この墳墓からは、飛仙図、動物図の埴や花文埴などが出土しているが、そのどれも風になびいているような、なめらかな線を持っている（図版五）。飛仙図では衣が軽やかに風に舞い、動物もまるで風に流れるようで、そこには抵抗感が感じられない。すべてが空気と一体化しているような描写である。かと言って、それらに弱々しさや、頼り無さは感じられず、むしろそこからは、躍動感、生命力を感じるのである。風の中の人物、動物と言うよりは、そのもの自体が風を発している。あるいはそれ自体が風であるとも言った方が適當のようである。画面内に無数に散りばめられた飛雲も、その末端は画面に消え入るようになめらかに細く伸び、画面内の風をより感じさせている。線の強弱も、まるで筆で描いたのかのように柔らかい。

このような特徴を持つ南朝の文化が、高句麗古墳壁画にも影響を及ぼしたのだ。特に、六世紀後半から七世紀初期にかけて造られ、高句麗古墳壁画においては後期に属すると言える、遇賢里大墓<sup>(28)</sup>、中墓<sup>(29)</sup>、内里一号墳<sup>(30)</sup>、真坡里一号墳に、顕著にその特徴を見ることが出来る（図版三一―四、六一―一、六一―三、六一―二）。高句麗古墳壁画に、漢代の流れを汲む文様として登場したS字形雲気文は、その後南朝からの影響を受ける事により、その形を次第になめらかにし、ついには、遇賢里中墓に描かれたようなS字形（図版六一―四）の登場をみる事になる。

さて、ここで夢殿観音像光背に話を戻そう。この光背に表わされた



第11図 遇賢里中墓のS字形雲気文(上)と夢殿観音像光背S字形雲気文(下)の相関図

思わせる特徴を有している。また、一見すると単なるS字形の絡んだ文様に思われるが、前述の遇賢里中墓に描かれたS字形文(図版六—4)を間に介せば、このS字形が動物を表現している事を推測するの(31)も容易である。これは、仏像から発せられた「気」が龍へ変成する過程をとらえたものであるとも言えよう。くるくると変化していく動的

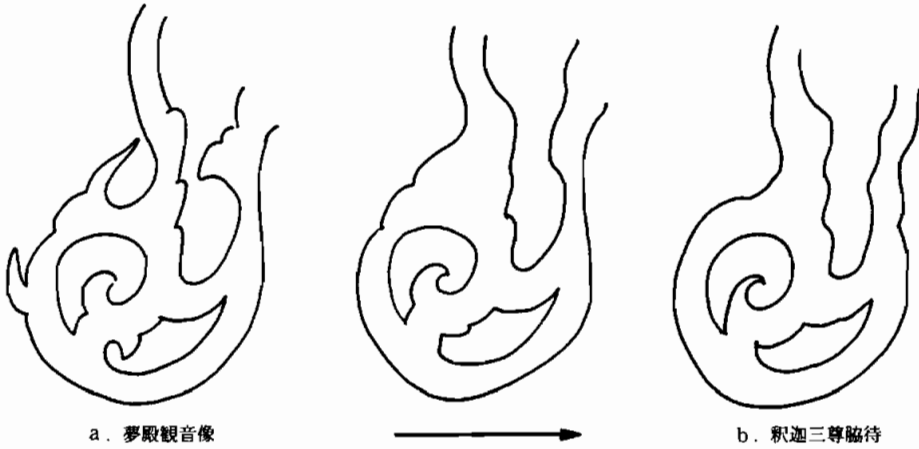
S字形雲気文を作風の上から見ると、なめらかな動きを持つ点、S字形に付随した数個のC字形が、しっぽを長く伸ばし、風になびく表現をとっている点、S字形の中央部を他の部分より細く表わす事により、両側に引かれているような伸びやかさを感じさせる点など、

な「気」の、ある一瞬をとらえ、それを画面に写し出したもの、いわば、アニメーション動画の一枚のようなものであると言える。したがって、このS字形雲気文が、もし本当に動いていたなら、一瞬先には既に形を変え、龍となって飛び出しているはずだ。

次に、夢殿観音像光背の、もう一つの雲気文である。同縁部の火焰文について見てみよう。

まず、光背の周縁部に火焰を表わした例は日本、大陸を問わず数多く存在しており、中国においては北魏頃から、光背に火焰文を持つ仏像が盛んに現われる。一方、我国において、光背に火焰文を持つものとしては、法隆寺釈迦三尊像舟形光背(図版七—1)並びに脇侍菩薩像光背(図版二—2・3)、同戊子年銘金銅像光背(図版七—2)、同金堂薬師如来坐像光背(図版二—4)同百濟観音像光背(図版二—5)、中宮寺弥勒菩薩半跏像光背(図版二—6)、四十八体仏中の数点等を挙げる事ができる。しかし、これらの光背のどの火焰文を見ても、夢殿観音像光背ほどのエネルギーを感じさせるものは無い。夢殿観音像光背の火焰文は、底部にC字形の巻き込みを持つと同時に、S字形との組み合わせにより、焰の燃え上がる途中に巻き返しを持っており、そのため焰の先端にまで緊張感がみなぎっている。それに対して他の作例は、底部にC字形の巻き込みを持っていても、焰の燃え上がっていく様はまるで湯気が昇っていくかのようであったり、あるいは





第12図 火焰文の移行想定図 (aからbへ。bは実際には隣の焰と融合しているため、この図のような単独の形は呈していない)

はまた、底部の巻き込みも無く、わかめのようにゆらゆらと揺れるのみの表現となっている。戊子年銘光背(図版七―二)に、S字形の巻き返しがあるとも言えるが、それも途中までで、やはり上部はゆらゆらと力無い表現になっている。さらに、夢観音像光背では、焰の先端が光背の輪郭に沿い、一点に集中している形を示すが、

他の例では、焰の先端は光背のカーブにかかわらず垂直方向へ伸びているものが多く、流動感をあまり感じさせない。

また、法隆寺釈迦三尊像脇侍菩薩像光背の火焰文の底部のC字形巻き込みの構成が、夢殿観音像光背のそれと類似するものだという指摘もあるが、<sup>(32)</sup>両者の与える印象の違いは大きい。焰の端々まで力強さと緊張感を持つ夢殿観音像の火焰文と、力無い表現の釈迦三尊像脇侍像の火焰文を比べた時、両者の与える印象の違いは大きい。そこには相違点のみがあるようにも思われる。しかし、第一二図のように、夢殿観音像の火焰文の基本的構成のみを残して、次第に線を省略、全体的に簡略化すれば、釈迦三尊像脇侍像の火焰文に近いものとする事はできる。したがって、火焰文のみを見た場合、オリジナルは夢殿観音像光背の方であり、それを便化したものが釈迦三尊像脇侍像光背に見られる火焰文であると言えよう。しかし、これをすぐに制作年代と結び付け、夢殿観音像が釈迦三尊像に先んずるものだとするには、あまりにも材料が少なすぎる。もし、この二像が同じ止利派の作であり、一方が一方を模したという図式が成立するのなら、夢殿観音像の制作の方が早かったとも言えよう。しかし、環境を異にした二者の作であるのなら、そこに原作、模作の関係は成立せず、したがってこれのみで、制作年代を語る事は出来ない。逆に、夢殿観音像の制作年代を、一般的に支持の多い、太子没後から太子一族の滅亡までの間とするなら、この像は釈迦三尊像に遅れて造られた事となり、止

利派の作では無い事が言える。したがって、町田甲一氏が本像について「具體的な様式上の特徴は、様式史的・様式発展史的にみて、釋迦三尊像よりも古いものとは解し難い<sup>(33)</sup>」と述べながら、止利派の作であるとしている事には疑問を感じる。

ところで、我国の光背に表わされた火焰文を総合的に見た場合、大陸のものに比べて、その表現が柔らかい。これに対して、初めて光背に火焰文を表わした北魏には、鋭い折り返しの、まるで突き刺さるような表現の火焰が見られる。太和元年銘(四七七)金銅仏坐像(図版八一)、太和二十二年銘(四九八)金銅仏立像(図版八一)、北魏金銅仏坐像(図版七一)、などがその典型と言える。これらに見られる。何本もの平行線をもって焰を表現する手法は、我国でも法隆寺釈迦三尊像光背(図版七一)、戊子年銘金銅像光背(図版七一)<sup>(34)</sup>、四十八体仏中の一光三尊仏立像光背(図版七一)<sup>(34)</sup>に見られるが、これらに北魏の例のような鋭さは感じられない。北魏も時代が新しくなるにつれ、鋭い折り返しの火焰文は次第に減り龍門の頃になると、なめらかで流動感ある表現の火焰文も登場してくる。これらの中には光背の輪郭に沿って、焰の先端が一点に集中していくものも多く、その点においては夢殿觀音像光背を似ていると言えるが、力強さ、流動感においては、夢殿觀音像光背の火焰文に勝るものを見ない。

ところが、この火焰文に近いものが、朝鮮三国時代の百済に位置する扶餘窺岩面より出土した文様磚の中に見られる。特に、光背下方の、

火焰のしっぽがまだ伸び切っていない部分の文様と、唐草文磚(図版八一)を比較したなら、二者は極めて近い文様である事が言える。また、鳳凰文磚(図版八一)と比較しても、翼の長く流れている点あるいは翼自体がC字形の組み合わせによっている点は、夢殿觀音像光背の火焰文と似ている。さらに、翼の変形しようとしている雲気のエネルギあふれる躍動感も、夢殿觀音像光背にみる火焰表現と共通するところである。

当時、百済は日本との交流が盛んであり、頻繁に朝貢をしたり、工人が来日したりしている事から判断すると、百済の様式が直接日本に伝えられたとしても不思議ではない。しかし、このようなフォルムを持つ様式は、先にも述べたように、中国南朝の特徴と言える。強大な勢力を持った高句麗により、中国との陸路交通を断たれていた百済は、海路を通じて中国南朝と直接的な交易を行い、これによって南朝の美術様式が盛んに導入されていたと考えられる。公州では南京で発見された磚とほとんど同形の磚が発見されており、その事を裏付けている。これに関して、関野貞氏は「公州から発見された磚が、南京出土の者と殆んど全く同形式であるのは、百済が南朝より工人を聘して之を焼かしたためであろう<sup>(35)</sup>」と述べている。さらに、武寧王陵に副葬されていた土器の中には、百済の土器は一点も見当たらず、いずれも中国、特に南朝からの舶載品であった事、また、この墓の型式自体、中国の江南地方に見られるものという事からも、百済において、いかに南朝

文化がもてはやされていたかがわかる。また、歴史上の事実として聖明王十九年（五四一）に百済は梁に使いを出し、仏教文物を輸入しようとしていた事が『三国史記』<sup>(37)</sup>に記されている。このことから梁と百済の間には、深いつながりがあった事がわかる。

一方、日本、百済間をみても、百済は日本へ仏教を伝えた国であり、その後、欽明天皇六年（五四五）九月には、日本天皇のために丈六仏を造った事や<sup>(38)</sup>、同十三年（五五二）には、百済聖明王が釈迦仏金銅像一軀、幡蓋若干、経論若干巻を献じた事が『日本書紀』に記されている。さらに、飛鳥寺造立に際しても、寺工、鑪盤博士、瓦博士、画工などが百済より来日するなど<sup>(40)</sup>、盛んに仏教文化がもたらされている。したがって、南朝、梁より百済へ、百済より日本へ、という流れを経て文物が移入されていた事は容易に推測できる。

## 六、北朝の中の南朝様式

以上、夢殿観音像光背のバルメット文、雲気文の源流をたどる過程において、中国南朝と高句麗、百済、そして日本のつながりが明らかとなった。が、それと同時に、南朝は当時の北朝にも影響を及ぼしていた事が考えられる。北魏は北方遊牧民であった鮮卑拓跋族の建てた国で、建国以来、西方からの仏教文化を積極的に取り入れていた。しかし、洛陽遷都の頃からの漢化政策により、彼等は次第に漢民族へ同

化していった。この際に、彼らが注目したのが、漢民族の正統な流れを汲む南朝文化であったと言えよう。北魏がまだ洛陽に遷都する前に開鑿された雲岡石窟は、西方文化の特徴が色濃く残っている。この石窟を造った工人自体、西域と隣接する涼州の工人であったという事からも、この石窟が西方系である事が納得させられるし、また、初期窟に見られるバルメット文、あるいは、インド的・ギリシア的要素を含む仏像からも、その西方性が感じられる。

それが、洛陽遷都後、孝文帝の漢化政策と時を等しく造られた龍門石窟になると、雲岡石窟では見られなかった表現が登場する。その一つに雲の表現がある。龍門においては、その雲に天女が乗り<sup>(41)</sup>、軽やかに舞っている様子が描かれているのだが（図版八一）、その天女の翻る様や、雲のなびき方には、鄧県彩色画像墳墓のそれと共通するものがある。これは、龍門石窟が開かれた頃には、既に北朝が南朝文化を取り入れていた事を示しているものと言えよう。また、「南斉の帝陵に描かれた天人と、龍門の天人とは瓜二つである。」という、吉村伶氏の研究もあり<sup>(42)</sup>、龍門石窟への南朝様式の関与を裏付けている。龍門石窟と言え、夢殿観音像光背のバルメット文の源流が見られると言われている所である。そこに既に南朝からの影響が見られるという事は、この光背の文様を考える時、南朝からの影響の問題は、常に見落とせないものであり、南朝文化を無視しては、この光背を語る事はできないと言えよう。

## 七、夢殿観音像光背の語ったもの

西方伝来のパルメット文は、中央アジアを経て中国に入り、まず北魏雲岡石窟に根を下ろした。それは次第に、中国古来からの文様である雲気文の影響を受け、植物的では無い動き、例えばC字形の巻き込みや、弾力性を加えていく。と同時に、南朝文化の特徴である、なめらかな伸びやかな、風に翻るような動きを持つようになった。この二つの要素は、一見対立するものであるが、これらは、同一の文様内に融合され、新たな特徴を持った文様をつくり出した。夢殿観音像光背に、私達はその融合された形を見ることが出来る。従来、この光背を語るにあたって、西方伝来のパルメットという素材が前面に出され、ともするとその事ばかりが取り上げられ、そこに弾力性ある雲気的表現や伸びやかさという中国古来、あるいは南朝からの影響のある事を忘れてしまいがちであった。確かにこのパルメットは、私達が遠く西方に思いをめぐらすのに十分な程、西洋的要素を含んでいる。しかし、このパルメット文にも南朝様式の関与のある事を、私達は見落とすべきではない。

一方、夢殿観音像光背に表わされた雲気文にも、漢代からの流れを洗練した南朝様式が認められる事は、前述した通りである。

仏を具象化し、仏像としてあらわす事は、西方、ガンダーラ・マトゥ

ラーに始まり、西域を経て中国に伝えられた。北魏を建てた鮮卑拓跋族は、西方からの仏教文化を素直に受け入れ、まず雲岡に大石窟を築く。それに対して南朝は、西域経由でもたらされた仏教文化を独自に消化し、中国化する過程において、それに洗練さを加えていった。したがって、文様の素材としてパルメットのような形は受け継がれたが、その作風は、西域や北魏のものとは大きく異なる事となったのである。この南朝文化に注目した北魏は、それを自国に摂取する事に努めた。そこに龍門以降の北魏文化が成り立つたと言えるよう。

また、朝鮮半島においても、南朝文化は盛んに取り入れられた。日本へ仏教を伝えた百済において、特にそれが盛んであった事は、日本へ南朝様式をもたらす事ともなった。

以上が、夢殿観音像光背の文様の源流をたどる上で見られた、文化の流れである。

さらに、この論文において私は、光背というものにあらわれた文様の意義についても考えてきた。つまり、これらの文様は、単なる装飾としての文様では無く、「気」を表現するための、意味を持った文様であったのだ。そのため、そこに求められたのは、ただデザインとしてと美しさでは無く、次なるものへ変成しようとする動きである。ほんの一瞬後には、既に今の形では無い「気」。夢殿観音像光背は、その一瞬を見事にとらえ、そしてそれを力強く、流麗に表現し得た。その形、文様の構成という芸術的側面以外、思想的側面においても、こ

の夢殿観音像光背は優れていると言えるのである。

遠く西方に起源を持つ光背とそこに表わされた文様は、西域、中国、朝鮮を経、日本へ伝えられる過程で、その土地の思想、美術様式を包含、洗練を加え、そして我国夢殿観音像の光背として、その姿を現わした。この光背の中には、限り無き文化の流れが秘められていて、言っても過言ではないかもしれない。そしてこの光背は、その文化の流れの終着点にふさわしく、我国仏像光背の頂点に立つものとなったばかりか、中国、朝鮮をも含めた東洋美術史的視野においても、傑出した作品と言えるものとなったのである。

(昭和六一年度文化財学科卒業)

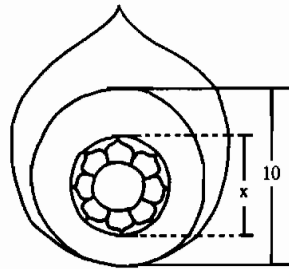
註

- (1) 『奈良六大寺大観』 法隆寺四 夢殿観音像の解説
- (2) 久野 建「法隆寺夢殿観音像と百濟観音」(昭和四十八年)九〜十一頁
- (3) 松原三郎「飛鳥白鳳仏源流考」(国華九三二〜昭和四十六年)では「釋迦三尊像より古い製作の可能性も捨て得ないと思う。」と述べる
- (4) 註1に同じ
- (5) 註2に同じ
- (6) 註3 三十三〜三十五
- (7) 久野 建「飛鳥初期の彫刻」(月刊文化財八七号昭和四十五年)十五頁
- (8) 町田甲一「法隆寺の夢殿本尊救世観音立像と金堂四天王像について上」(国華九九〇号〜昭和五十一年)

(9) 1に記載の数値より

(10) 『奈良六大寺大観』『奈良古寺大観』記載の各数値より算出

(11)



(12) 林 良一(仏教美術裝飾文様・蓮華1)(仏教芸術九八号昭和四十九年)一〇七頁

(13) 図版四1〜3にみえる仏像光背もこのような例である

(14) 本像光背文様については、特に指示のない限り第十二図を参照されたい

(15) その起源については、伊東忠太「飛鳥文様の起源に就て」(考古学雑誌一一四・五・六号 明治四十三年) 林 良一、仏教美術の裝飾文様パルメット(仏教芸術一〇八号〜 昭和五十一年)に詳しい

(16) 水野清一、長廣敏雄『雲岡石窟』第六卷

(17) 長廣敏雄「北魏唐草文様の二、三について」(東方学報(京都)第八冊 昭和二十六年)に於ては、連続波状唐草文様、半パルメット連続文様、連続唐草文様の名で分類している。

(18) 北涼時代〜明時代に開鑿。この四三一窟は北魏時代のもの。

(19) 南齊時代

(20) 中国河南省西部、鄧県近郊の学庄村にある南朝五世紀頃の彩色塼墓

(21) 林 良一「仏教美術の裝飾文様パルメット2」(仏教芸術二号)九〇頁

(22) 淮南王劉安（前一七九？～前一二三年）監輯。当代における百科全書の観を呈す。

(23) 井上 正「仏教美術における植物表現」

(24) 大西修也「高句麗古墳壁画にみる雲文の系譜 上」（仏教芸術一四三号 昭和五十七年）

(25) 『韓国美術全集』四 壁画所収 金 元龍「韓国の古墳壁画」（昭和四十九年）

(26) 平安南道殷山郡五世紀頃

(27) 平安南道大安市 四世紀末～五世紀初頃

(28) 平安南道江西郡 六世紀～七世紀頃

(29) 平壤市 七世紀頃

(30) 平安南道中和郡 七世紀前半

(31) 第一一を参照

(32) 林 良一「火焰光背新孝」（大和文化研究十七～七 昭和四十四年）

(33) 註8 十五頁より

(34) 本像は朝鮮からの渡来仏であるとする説もある

(35) 関野 貞「博より見たる百済と支那南朝特に梁との文化関係」（宝雲第十冊）三十一頁

(36) 大井 剛「武寧王陵」（別冊太陽神話と古代史の旅 昭和六十一年 所収）

(37) 『三国史記』卷二十六 百濟本記四聖王十九年

「王遣使入梁朝貢。兼表講毛詩博士。涅槃等經義。并工匠畫師參。從之。」  
同じ事が梁側では『梁書』五十四諸夷百済にて

「大通六年大同七年累 遣使獻方物并請 涅槃等經義毛詩 博士、并工匠

畫師等」と記される

(38) 『日本書紀』卷十九 欽明天皇六年九月条

(39) 『日本書紀』卷十九 欽明天皇十三年十月条

(40) 『日本書紀』卷二十一 崇峻天皇元年条

(41) 吉村 伶「龍門北魏窟における天人誕生の表現」（美術史六九号 昭和四十三年）「雲岡の天人は、西方の天人のように天衣を翻しながら飛ぶ」

(42) 吉村 伶「南北朝佛像様式史論」（国華一〇六六号 昭和五十八年）

参考資料（図版中では資料とのみ記す）

(1) 「奈良古寺大観」岩波書店 昭和五十二年

(2) 水野清一、長廣敏雄「龍門石窟の研究」（同朋社、昭和十六年）

(3) 常盤大定、関野 貞「中国文化史蹟」（法蔵館、昭和五十年）

(4) 『中国石窟 敦煌莫高窟』（平凡社 昭和五十八年）

(5) 水野清一「中国の彫刻」（日本経済新聞社 昭和三十五年）

(6) 『高句麗古墳壁画』（朝鮮画報社 昭和六十年）

(7) 『鄧具彩色画像磚墓』（文物出版社 昭和三十五年）

(8) 佐藤昭夫「法隆寺献納金銅仏」（講談社 昭和五十年）

(9) 松原三郎「増訂 中国仏教彫刻史研究」（吉川弘文館 昭和四十一年）

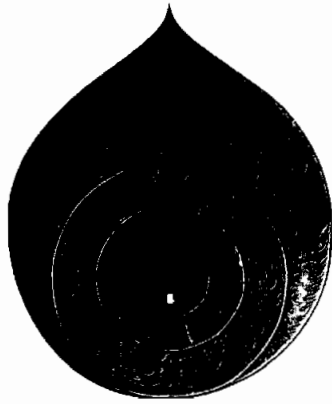
(10) 『世界美術全集』（角川書店 昭和四十三年）

(11) 『世界美術大系』（講談社 昭和三十一年）

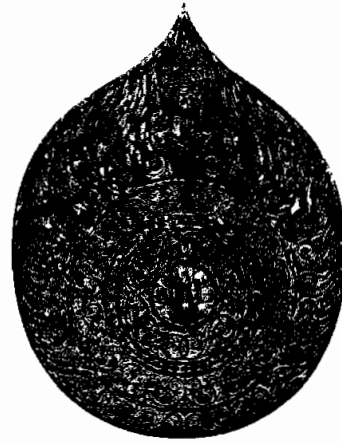
(12) 長廣敏雄「雲岡石窟 中国文化史蹟」（世界文化社 昭和五十一年）



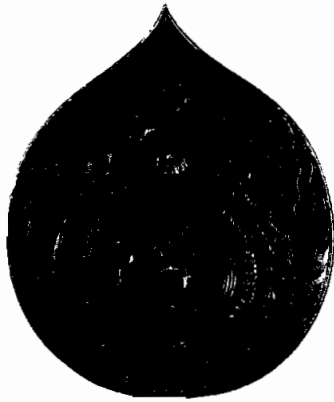
法隆寺夢殿観音像（註1より）



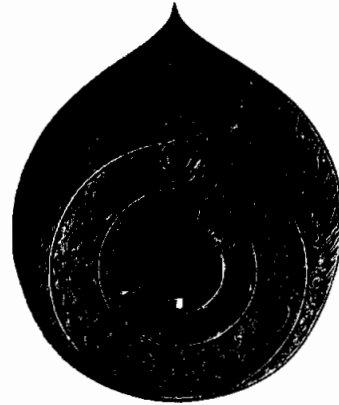
2. 法隆寺金堂釈迦三尊像左脇侍像光背  
(註1 法隆寺二より)



1. 法隆寺夢殿観音像光背(註2より)



4. 法隆寺金堂薬師如来坐像光背  
(註1 法隆寺二より)



3. 法隆寺金堂釈迦三尊像右脇侍像光背  
(註1 法隆寺二より)



6. 中宮寺弥勒菩薩半跏像光背(註43より)



5. 法隆寺百済観音像光背(註2より)

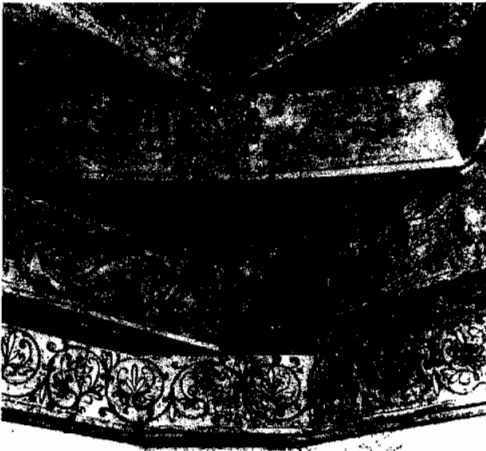




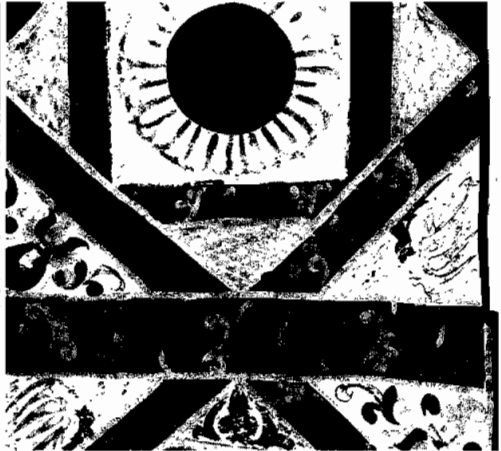
2. 龍門石窟 寶陽洞本尊 (資料3)



1. 龍門石窟 古陽洞支脚菩薩像 (資料2)



4. 遇賢里大墓玄室 (註25より)



3. 敦煌莫高窟第431窟天井 (資料4)



5. 輯安通溝四神塚  
玄室北壁  
(註25より)

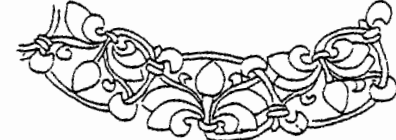
図版四



1. 天平2年銘 三尊仏立像中尊 (資料5より)



2. 北齊 仏坐像 (資料5より)



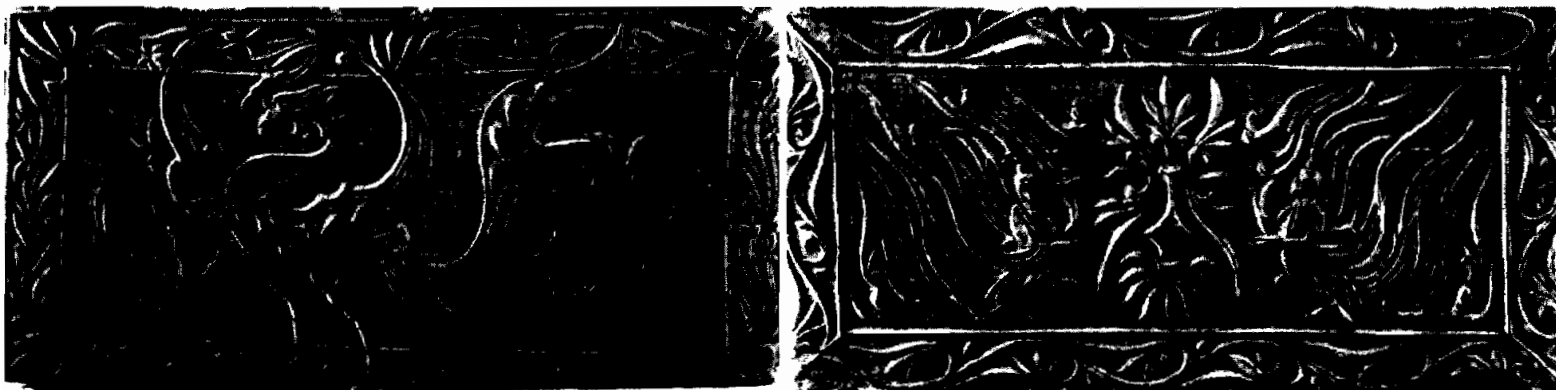
3. 隋 菩薩坐像 (資料5より)



4. 天王地塚のS字形雲気文 (註25より)

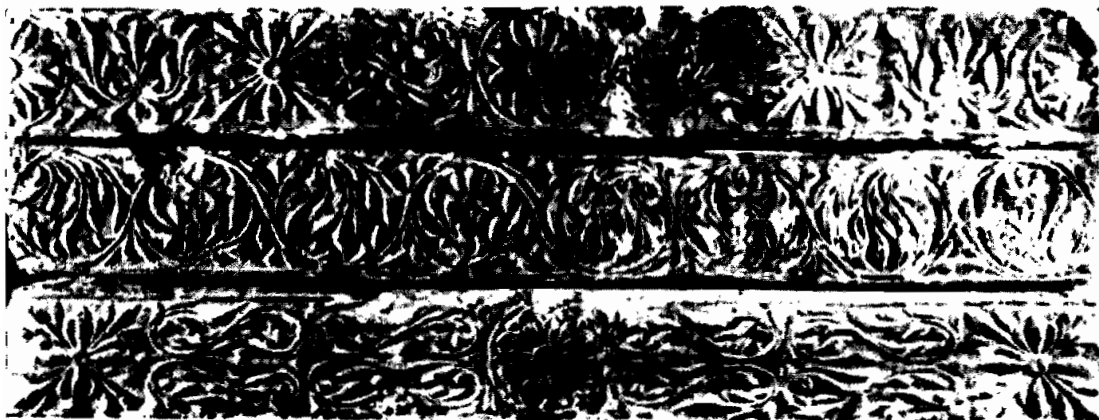


5. 薬水里壁画古墳のS字形雲気文 (資料6より)

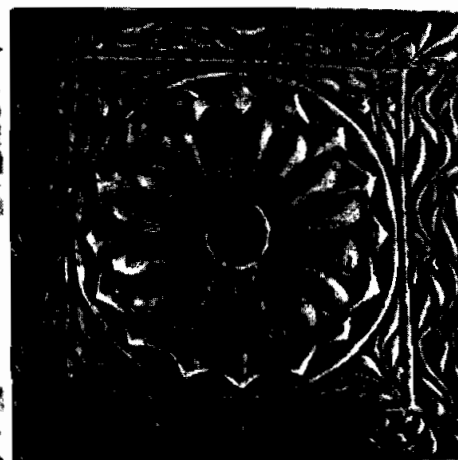


1. 鄧県彩色画像埴墓 鳳凰画像部 (註39より)

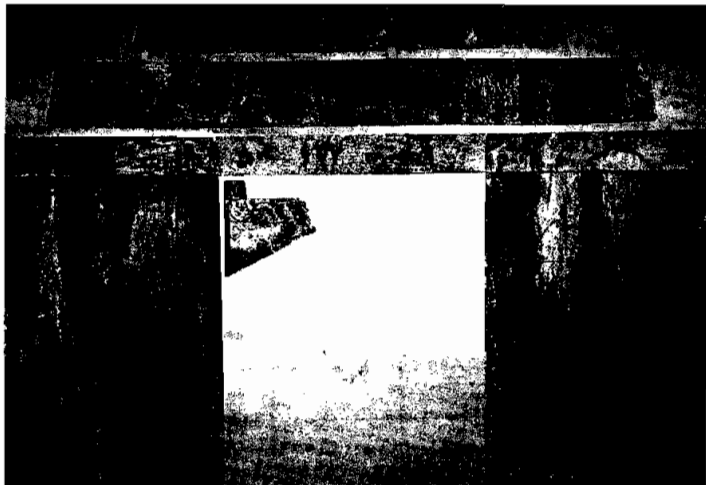
2. 同左 飛仙画像埴 (資料7より)



3. 同上 花紋埴 (資料7より)



4. 同上 花紋埴 (資料7より)



1. 遇賢里中墓玄室  
(註25より)



2. 真坡里1号墳南  
(資料6より)



3. 内里1号墳 玄室持送の山岳忍冬唐草(註25より)



4. 遇賢里中墓 玄室持送(註25より)



2. 法隆寺 戊子年銘金銅像光背（註1 法隆寺二より）



1. 法隆寺 釈迦三尊像（註1 法隆寺より）



4. 北魏 金銅仏坐像（資料8より）



3. 一光三尊仏立像（四十八体仏 資料8より）



3. 扶餘窺岩面出土唐草埴 (資料10より)



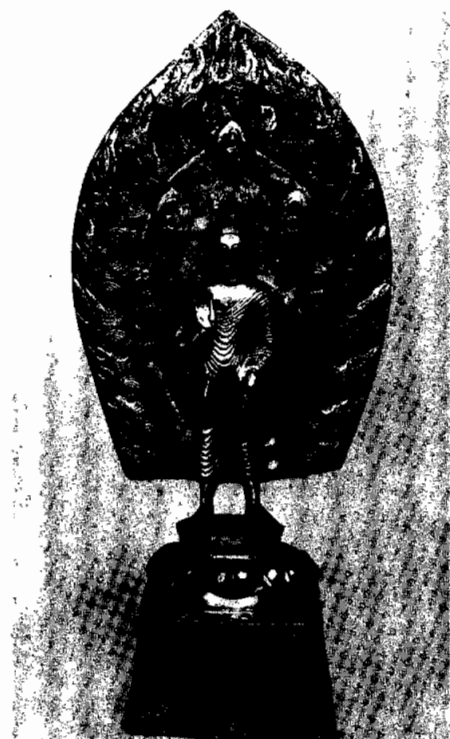
4. 扶餘窺岩面出土鳳凰文埴 (資料10より)



5. 龍門石窟 蓮華洞天飛天 (資料11より)



1. 太和元年銘 金銅仏坐像 (資料9より)



2. 太和22年銘 金銅仏立像 (資料9より)