

北魏正光期河北派金銅佛の一典刑

——メトロポリタン美術館藏正光五年銘金銅彌勒佛について——

松 原 三 郎

一

中國の金銅佛の遺品は石佛にくらべて極めて僅少で、特に石窟造像の莫大な數量に比較するとその數は誠に微々たるものである。

これは第一に經濟的にも技術的にも石像にくらべて製作の容易でない金銅像の元來少なかつた故にもよるであろうが、度重なる廢佛のまず金銅像に向けられたのも大きな原因か。所謂三武一宗の法難のうち最も大規模に行なわれた唐代會昌の廢佛に於ても例えば銅像は鑄つぶして貨幣とされたに對して、土木石像だけは廢毀の難を免がれたとさえ傳えているのはその間の事情を物語っている。^(註1)

勿論、そのような銅禁の布令はそれ迄も經濟的な理由により屢々行なわれ銅像造像の僅少な理由は一層明らかだが、なお注目すべきはこの會昌の廢佛にて河北の節度使が廢佛に強硬に反對したと傳えること^(註2)で、後述するように金銅像で河北製作と考えられる像の遺存の多いのも或いはこれに關聯あるとも考えられ、いずれにしる、こ

のような廢佛は勿論戰亂や火災などの人爲的な災害にも又、自然のあくなき猛威にも堪えてしかもなお今に美形をとどめている幾多の遺品はその大小を問わず誠に貴重な文化財といふべきであろう。

さて、ここに圖版Vにあげる北魏金銅彌勒佛(メトロポリタン美術館藏)は北魏正光五年の紀年銘を有し、その優秀な製作という點で中國金銅佛遺品中で第一に推賞に値するものである。

全高七十七センチ、大きさとしても中國金銅佛まれに見る立派なものだが、この像の第一に貴重な所以はその全體的な鏽の發生はやむを得ないとしても出土品としてよくこれだけの莊嚴具を揃えて完好の姿を今にのこしていることである(僅かに飛天一體の缺損があり、現在は力士と獅子は臺座に補修取付けた上で保存されている)。

そして、臺座背面に銘文を刻むが鏽のため極めて判讀困難である。私は特にメトロポリタン美術館より貸與された拓本をここに掲載し(挿圖1)同館關係者の意見を參照してその全文を記しておく(拓本による臺座の幅二十五センチ)。

大魏正光五年

九月

戊申

朔十

八日

新市^カ

縣□

午猷^カ

為亡

児盃^カ

秩造

弥勒

像一

区願

亡児居家眷属常與

佛會

挿圖1 正光五年銘金銅彌勒佛立像臺座銘拓本

メトロポリタン美術館藏

この銘文に就いて第一の問題は從來その紀年銘をOswald Siren氏が正光三年と判讀し、Laurence Sickman氏とAlan Priest氏が正光五年と判讀した兩説の行なわれていることである。^(註3)

しかし乍ら、この問題は上掲拓本による紀年月日の九月一日が戊申に當るのは明らかに正光五年である點より(三正綜覽による)その解決は極めて容易で、三または五の判讀は困難にせよ五年として全く異論のないことである。次に、この像は亡児供養のための彌勒像であるというが、實際の像現としては決して彌勒像として當を得たものとは言えず、要するに中國における儀規に就ての無頓着を示すものか。更にこの時代この像に近い金銅像で彌勒と銘文に記す例も多く彌勒信仰の盛行を物語っている。^(註4)

特に重要な問題は發願者の出自を示し、或いは同時に像の製作地を示す場合も多い縣名で、これを新市縣と判讀すれば現在の河北省新樂縣西南、北魏には定州中山郡に屬していた地である。

この像は一九二四年、河北省正定郊外から今一體の金銅佛とともに發掘されたものだが、共にわが山中商會の手により翌年ロックフエラー財團に賣却され、その後メトロポリタン美術館に寄贈されたものである(今一體の金銅佛もこの像と様式的形式的にかなり近いが、他日稿を更めて論考したい)。

その點、この出土地が或いは單なる祭祀の地としても、いま銘文によつてそれが製作地或いは發願者の出身地と程遠くないことが立證され、この像の河北派遣像という點はまず斷定されるといえよう。

かくて、北魏正光期單獨造像（特に金銅佛）の地域的性格の問題に極めて重要な資料を提供するわけで、本稿ではこの点について特に論述したいが、その前にまず造像の特色について述べよう。

二

この像の第一の特色はその堂々と儀容をはつて直立した本尊（挿圖2）の衣の裾の両端が鋭く尖り極度に緊張した、はりを見せていることだが、この本尊を中心に脇侍も比丘も力士も供養者も獅子も更に光背飛天の細部に至るまですべてがシンメトリーに整然と造られているのもまた見落し得ない点である。勿論、このように光背周囲に飛天をつける形式はこの時代の石像としては舊山東青州金石保存所藏の正光六年銘三尊佛立像（シレン「中國彫刻」百六十一圖）の例が有名であり、又、最近中國で發表されたものでは山東省廣饒縣楊造寺村所在の孝昌三年銘石像（「文物參攷資料」一九五八年第四期）などの例があるが、この像はいわばそれを金銅に翻案したもので、その莊嚴具は石像より却つて盛澤山にしかも嚴格な左右相稱の統一を保っている點が注目すべきである。

そして、このような嚴格な統一性はたしかに象徵性を強め神秘感を深めているが、また一面ではそのはりの強さの中にもいくらか陰鬱な重苦しさが換言すれば病的な暗さがしのびよつていると思われるのは、この金銅佛が北魏後半期造像様式の典刑の最頂點を示し來るべき衰退を目前にひかえているためで、それだけに一層、北魏造

像の完成された形式美を見ることが出来るといえよう。

以下部分的に見てゆくと、本尊の背にする舟形光背は上端は勿論下端も先すぼみで、その形式の北魏に屬し東魏代形式との差も一應うかがえるが、放射帶の頭光を中心に蓮華文、火焰文のすかし彫りのこまかな表現は北魏金銅佛として最高の技巧を示している。そして、外縁の枠の幅廣いつくりもこの精巧な文様を引きしめる力強さがあり、頂上に一體、左右五體づつ（一體は缺）の飛天のつくりもか

挿圖3 北魏三尊佛石像 芦屋 某氏藏 挿圖2 メトロポリタン美術館藏金銅佛本尊

なり細緻で、翻轉する天衣もすかし彫りの効果を一應生かしてはいるが、全體的には裝飾化の傾向がかなり著しい。

しかし乍ら、そのつくりは極めて丁寧で、飛天や蓮枝の細部に至るまで精魂こめて造られているのもこの像が當時の代表的作品であったことを物語っており、それだけに部分的にもすべて正光期の時代様式をよく反影しているのは注目すべきことである。

まず、脇侍菩薩(挿圖4)を例にとるとその力強いつくりは小像ながら優に本尊にまさるものがあり、冠帯の大きな三分岐の高冠や、兩端にはり出した衣端の厳しさは誠によくこの期造像の特色を發揮する。太い瓔珞の交差し、中央に圓板狀の飾りをつけているのは後述の正光二年銘金銅觀音像(挿圖8)の例もあるが、おそらく北齊より隋への瓔珞の萌芽を示すものとして興味深く、いま、この脇侍像に比較される金銅菩薩像を求めると、フリア美術館藏の神龜三年銘金銅菩薩立像(シレン「中國彫刻」百四十八圖B)が冠帯の大きく

挿圖4 メトロポリタン美術館藏金銅佛脇侍

はり出した高冠や衣のひだに近似を知ることが出來、衣端のはりの厳しさに共通の造形意識が偲ばれる。

二體の半跏思惟像にも又同じ様な小單獨像の作例があり(「美術史」十七號二十五頁第六圖)同じく高冠、顔の奥行の深く頭光の圓形である點も共通である。更に金剛力士像(挿圖5)の骨格の力強さは又よく北魏の特色を發揮するもので、ここにあげる東魏代と推定される力士形(全高十一センチ)(挿圖6)の形式化の傾向の強い點にくらべてなお素朴な感じである。

ここに至つて本尊(挿圖2)をとり出して見よう。頭部のかなり大きな約五頭身の體軀は頭部を頂點として二等邊三角形を形成し、大きな兩手を上下に開いて直立した儀容をはつた姿に第一の特色があることは前述の通りだが、しかも、衣端の極度に緊張したはりの強さには鋭角的な厳しさよりはむしろ重厚な嚴肅感をただよわせている。衣のひだの彫りは實に力強いが、そのくり返しにやや形式化の見られるのも又この期造像の特色で、勿論、その重厚嚴格な作風にも神經質な纖細な感情は無視し得ず、いふなればその纖細な造形感情がこの像をすみずみまで神經のゆきとどいた優秀な作品としているのである。

この本尊に比較される佛立像の作例を一、二あげると、石像では挿圖(3)の三尊像(全高五十センチ)の本尊は、特に衣のひだの板狀の折り重ねや、衣端の翻轉に至るまで非常によく似ている。石像の故にやや粗略なつくりではあるが、また金銅とは別の趣きを見せ、面

相も厳しく肩はば廣いかなり厚みのある體軀は重量感に於ても申し分ない。ただ繊細感の缺如はおおうべくもないが、この期造像の特色は誠に遺憾なく發揮しているといえよう。

この石像は光背兩端に脇侍を極めて小さくつけているが、これもメトロポリタン美術館の正光像の形式に近いもので、現在は臺座から挺起した蓮莖は缺如し脇侍ののる蓮肉のみを遺している。そして光背も上端を缺しているが、正光像と同じく舟形光背と見られ、裏面に延昌二年云々の銘文^(註6)を記すが文字にやや疑問あり、像の製作時代としては延昌より下つて正光期に入ると見た方が當を得ていると思う。

なお、メトロポリタン美術館藏の正光五年銘彌勒佛に類する形式の金銅佛では多く本尊が臺座にはめ込みとなつてゐるが、その爲か光背、臺座、脇侍の揃つた遺品が極めて少なく、本尊だけが保存されてゐる場合も屢々である。

ここにこの時代の金銅佛で珍らしく奥行を感じさせる一例をあげよう(全高十六、七センチ)(挿圖7(a)7(b)7(c)7(d))。光背臺座は缺如し、蓮肉にのる本尊のみを遺して今その原初の姿を知ることが出来る(背面中央の大きな穴は型持としてはやや大き過ぎ、型持と同時に何か納入品を納めたのか、そして穴の上下には大きな擧身光をはめたほぞが二つこつている)、面長の面相は口邊に微笑をたたえ兩頬は穩やかなまろみがある。特に杏仁形の眼の一重瞼を際立たせてゐるのもわが法隆寺金堂釋迦像のそれを思わせるが、更に穩やかな肩のつくりや金屬

としてはせい一杯のひだのふくらみにこそこの像の特色があるといわねばならない。衣端がメトロポリタン美術館の正光像ほど形式的に整えられていないのも注目すべきだが、大きな手を上下に開いてやや前かがみに立つた姿はその重厚な風格を一層高め、側面から見

挿圖 6 東魏金銅力士像 芦屋 某氏藏 挿圖 5 メトロポリタン美術館藏金銅佛脇侍金剛力士像

るといくらか「く」の字形を呈している。

勿論、この様ないくらかのまるみや穏やかさをあまりに強調し過ぎるのも問題で、それはあくまで部分的なものであり、衣端のはりの強さは否定されず衣のひだの彫りも實に力強いものがある。

この厳格性こそまさしく北魏正光期の特色で、この像も又正光様式として推賞すべき第一の作品である（大村西崖氏「支那美術史彫塑篇」附圖五百四十四圖の正光六年銘金銅彌勒像はこの像に極めて近い様である）。

以上、メトロポリタン美術館藏の正光五年銘金銅彌勒佛立像が本尊をはじめ莊嚴具のすべてにわたって正光期造像の特色を代表することは明らかだが、このような正光期單獨造像の石像には前述の舊山東青州金石保存所藏の正光六年銘三尊佛立像（「シレン中國彫刻」百六十二圖）も代表的遺品で、金銅像では挿圖（8）の正光二年銘金銅觀音菩薩像（銘文註7参照）は全高二十七センチ、その交差した天衣を中心に衣端のはりも鋭く、やはりこの期造像の特色を遺憾なく發揮している。瓔珞のかなり明瞭で、その交差點に圓板上の飾りをつけているのも興味深く、光背文様など形式の異様なのは

挿圖 7b 同像 斜面

挿圖 7a 北魏金銅佛 正面 京都 某氏藏

挿圖 7c 同像 側面

さて、くり返して言えばこの様な正光期の造像の特色は何といつてもその嚴正端麗な姿態にある。拜者はまずこの嚴格なシンメトリーの構えに壓倒されてしまうであろう。僅かに部分的な穩やかさが認められるにせよ、それもこの強いはりの中に消え去つて、そこには感覺のみずみずしさや情緒のうるおいをみじんも汲みとる豫猶を與えない。いふなればそれは誠に象徴的な觀念的な造形であり、極度の形式主義に統一された造像なのである。

挿圖 7d 同像 背面

そして、この極めて特色の明瞭な造像様式の代表的な作品が即ちメトロポリタン美術館藏の正光五年銘金銅彌勒佛立像であることは如上の通りであるが、以下この正光像に年代的に先驅する（勿論、様式的には必ずしも先行しないが）造像の特に金銅像の二、三の遺品をあげて一層特色を明らかにしよう。

なお、この正光期金銅像の時代様式としての位置を解明するには當然、龍門石窟造像を始めたとする石窟造像について詳述する必要があるが、本稿では特に單獨造像（金銅佛造像）の立場からに限つてその様式を解釋することとした。

やや研究を要するが（光背背面にも線刻あり）、未見のため一應の参考資料としてあげておく。ただ、この像が後述する様に河北曲陽にて發掘された孝昌元年銘の來瑯造觀音白玉像（「文物參攷資料」一九五四年第九期四十六圖）と極めて近いことは注目すべき點である。

三

そもそも、北魏五世紀代に遡つて太和時代の金銅佛（或いは單獨の石佛）の精巧なつくりには豪毅な嚴しい作風に自然の力と人工の美の調和が示されているが、ところが、この調和が破れて作爲的な人工美が前面におし出された時、いふなれば形式主義の凱歌はあがり、ここに前述の様な儀容をはつたはりの強さのみが造像の基盤となつたのである。

即ち、北魏太和様式の残存が六世紀初頭、景明・永平・正始頃まで暫時餘勢を保つて、それも一方では太和様式とは又別の様式を示しながら次第に新しい様式の胎頭はおおよそ延昌頃に至つてここに全く新しい範疇に入るのである。^(註8)

その典型的な石像の作例としては箱根美術館藏の延昌二年銘石像（全高三十二センチ）（銘文註9参照）（「佛教藝術」十八號）がある。この交脚像では下裳の幾何學的な波狀のひたと、その兩端に擴がつたはり、強さ、つま先立つた緊張感にも人間意識の統制においてぎりぎりの結着點が示されているといえよう。頭部はかなり奥行が深く、特に高い冠から兩脇に大きくはり出た冠帶こそ誠にこの佛像の象徴で、ここに當時の佛徒たちの心情、形式美へのあこがれがよく示されている。

この延昌代の金銅像の一例としては挿圖(9)の延昌二年銘の金銅觀音菩薩立像（全高十八、七センチ）（銘文註10参照）も大きな冠帶に當時

の造形感情がうかがわれるが、交差した天衣を中心とする衣端はなおそれ程のはりも見られず、或いは金銅像の保守性を反影しているのか、特に光背裏面の線刻（挿圖9(b)）に太和金銅佛の形式をかなり踏襲しているのは注目すべきである。

その點、同じく延昌代の金銅像としては挿圖(10)の延昌二年銘の金銅觀音菩薩立像（全高十九センチ）（銘文註11参照）もやはり保守性が強く、光背の線刻の力強さにやや形式化の傾向が見られるにせよ、交差した天衣を中心とする衣端のはりもまだそれ程ではなく全體的に扁平感を伴わないものである。

この兩像に比べるとシレン「中國彫刻」百四十七圖B所載の熙平年銘（シレン氏に依るとこの紀年銘は判讀困難か疑問符を付しており、なお調査をまたねばならないが）の金銅菩薩立像では新様式の成立は明らかである。前述箱根美術館藏の延昌銘石像と同じく顔面の奥行深く天衣の幾重にも左右に出て最後に下裳の兩端が強くはり出しているの

挿圖8 正光二年銘金銅觀音菩薩立像
大阪 山中商會舊藏

は際立つた特色とすべきで、やや開いて直立した兩脚も力強いが、兩端に大きくはり出した冠帯に至つてはまさしく延昌石像に比肩されるものである。

なお、熙平代金銅菩薩像として小金銅像ではあるが明瞭に衣端のはりを見せて興味深いのは挿圖(11)の熙平元年銘金銅觀音菩薩立像(全高十九、五センチ)(銘文註12参照)で、その高冠や天衣の交差した形式は前述挿圖(10)の延昌二年銘張氏造觀音像と同様だが、この時代の正光樣式成立過程を示すには誠に適切な作例といえよう。そして、この像で注目すべきは光背の彫りの深い頭光身光の線刻で、衣のひだの線刻と共に前述箱根美術館藏の延昌銘石像と極めて近く、同じく高冠細面も又よく似ている(大村西崖氏「支那美術史」彫塑篇附圖五〇一圖所載の延昌三年銘金銅觀音像もこれに近い)。

これが正光直前の神龜代の金銅像では勿論、正光期佛像と同一に考えられる造像が多くなる。

例えば、挿圖(12)の神龜二年銘金銅菩薩立像(全高二十センチ)(銘文註13参照)でも菩薩の立像ながら衣端にこれだけの鼓張を加えては、りを強調しており、光背文様や臺座蓮辨もやや異様だが、これも當時の一趣向を示すものであらう(光背背面に坐佛九體の線刻がある)。

いま、これを前述挿圖(10)の延昌銘張氏造金銅觀音菩薩像にくらべるとかなりその差異は明らかで、反面そのはりを強調しようとするデフォルメのどぎつい感じさえ既に芽生えていることも否定されない。のぼりつめた樣式の頂上には常に凋落の谷を目前にひかえてい

ることをよく示している。

尙、神龜代の金銅像の例としてはこの他、前述フリフ美術館藏の神龜三年銘金銅菩薩像(シレン「中國彫刻」百四十八圖B)の例もあるが、更に藤田美術館藏の金銅交脚彌勒像(全高四十五センチ)(銘文註14参照)(藤田美術館藏品目録「第80圖」)も臺座に神龜元年の銘を記し、その交脚のはりのある姿はやはり前述箱根美術館藏の延昌銘石像に通じ、この期金銅像の第一の優作として忘れられないものである。ただ、この像については(像身、孔雀、臺座の三部分の合致するか否かその原初の形について)問題もあり、詳しくは別稿にゆずるが、尙、この様な交脚の形式ははりのある像様を表わすのに最も適切であつたことも注目すべきであらう。

以上、これら延昌頃以降の諸像はメトロポリタン美術館藏の正光五年銘金銅彌勒佛立像に年代的に一應先驅する單獨像(特に金銅像)としてその製作も細かくはそれぞれ若干の違いはあるが、しかし、樣式は必ずしも年代的に前後せず大きくは正光樣式の同一範疇のものとして一括して見てよいであらう。

そして、この樣式がシンメトリーと嚴格な統一性に基盤を置く以上はその造形構成は當然線的なものとなつたが、これを漢文化傳統精神の復歸と解するのを始めとして、すべて北魏孝文帝の漢化獎勵により社會全般の氣風が質朴剛健よりは優雅繁雜なものを尊ぶ様になつた生活感情の變化のあらわれであるとする點はここに改めて強調する要なく、既に屢々説かれていた通りである。

挿圖 9 a 延昌二年銘金銅觀音像 東京 某氏藏

挿圖 9 b 同像光背背面

即ち、かつて雲岡石窟の諸像に見た量感は完全にしりぞけられ、代つて龍門石窟に見る様な瘦身細面、板狀の衣文が厚く身體を包んだ造像の形式主義に漢文化傳統の勝利が高らかに奏でられているといえるが、當代石像の大作であるフィラデルフィア大學博物館藏の熙平元年銘彌勒佛立像（シレン「中國彫刻」百四十九圖）を見ても、その典雅な作風はいうなればもはや胡族も漢族同然に漢人的生活を楽し

んだ風潮の現われであり、このような儀容をはつた佛の姿はそのまま東夷西戎北狄に威をふるつた北魏人の姿であつたとみてよいであろう。そして、もと山東省臨淄縣にあつたという（シレン氏は河北派という）正光六年の紀年銘ある彌勒石像臺座の供養者列像浮彫（フィラデルフィア大學博物館藏）（シレン「中國彫刻」百五十一圖）を見ると、威儀を正してしずしずと進む北魏貴族の優越感がよく示されており、この様な當時の生活感情が或いはこの儀容をはつた佛像に反影していると言ひ得るのである。

しかも又一面、この熙平元年銘彌勒佛石像の瘦身のすらりと立つた姿はいかにも端正できややかな感じではあるが、そこには何か病的な暗さを秘めているのも注目すべきで、それは前述延昌二年銘石像などの形式化された衣のひだの重苦しさに通ずるものであり、いづれもふつくらとした情感は全然見出されないものである。

この嚴しい姿に人々が救いを求めねばならなかつたこの時代はかくまでに儀容をはり威儀を示した時代なればこそ、それだけにまた何か奥深い暗さがひそんでいたのであらうか。

逆に言えばその暗さを秘めつつしかもなお儀容をはつたはりの強さが執拗に固執された時代で、ここに北魏の佛像造像はいよいよその嚴しさを加えて行くのである。即ち延昌熙平より神龜正光への時代の移り變りである。

延昌四年の宣武帝の崩御につづいて一代の實權を握つた靈太后胡氏を中心とする崇佛により北魏の佛教界はその盛時を迎えたが、特

に神龜正光孝昌間に至ると都市木造寺院の濫立にともなう單獨像特に金銅像の濫造は最頂點に達した^(註15)。それは即ち形の莊嚴を追う形式主義の佛像造像時代であり、その形式主義の造像によって發願者自らの威信を誇示したとも言うことが出来るのである。そして、延昌頃の造像とくらべると神龜正光頃の造像にややもすれば形式化固定化の傾向が現われるのも既に衰退期に向つた北魏國運を象徵するとも言えよう。

その點でもメトロポリタン美術館藏の正光五年銘金銅彌勒佛立像が北魏造像様式の典刑を示して、しかも形式化の難を見せていないのは誠にその優作である立證となるのである。

尙、神龜より孝昌代の石像の遺品も多いが、挿圖(13)の交脚の彌勒石像(全高三十五センチ)は冠帶の大きなはり出しや上下に開いた大きな手、交差した天衣にも時代様式をよく示している。この像の注目すべき特色は脇侍の前に重ねた兩手を天衣に包んだ形式で、この様な形式を示す脇侍像は現在のところでは極めて珍らしく、わが舊御物四十八體佛中の一光三尊像(小林剛氏著「御物金銅佛」第二號)に見られるものの形式的な祖型である。

四

次に、メトロポリタン美術館藏の正光五年銘金銅彌勒佛立像の特色を更に明らかにする爲に年代的にこれにつづく二、三の遺品をここに概述しよう。

挿圖12 神龜二年銘金銅菩薩像
東京 坂本五兵衛氏藏

挿圖11 滌平元年銘金銅觀音像
京都 某氏藏

挿圖10 延昌二年銘金銅觀音像
京都 守屋孝藏氏舊藏

挿圖(15)の孝昌四年銘金銅彌勒像(全高十八センチ)(銘文註16参照)は延昌期頃よりの前述諸像の儀容をはつた像様の徹底的に鼓張された姿で、左右にはり出した大げさな冠帶、天衣の類型化した擴がりもどぎつく、上下に開いた大きな手もこの像をいよいよ重苦しい感じにしている。

即ち、この様な着衣や冠帶のデフォルメは要するに肉身の存在を全く無視した觀念主義の造形であることは論をまたないが、反面それは當然類型化したものとなつたのである。この時代、石像ではバリー 100 商會藏の孝昌三年銘佛立像(シレン「中國彫刻」百五十二圖)も衣端の繁雜なつくりや次第に線刻化する精緻な光背文様、更に部分的にまるみを加えてきている點に前代より進んだ特色があるが、挿圖(14)の孝昌二年銘の釋迦多寶像(全高三十三、八センチ)(銘文註17参照)の溫和なつくりもこの孝昌期の代表的な石像である。

この石像は時代的な進展のみならず、或いは地域的な性格も問題にすべきとも思われるが、光背背面浮彫の半跏思惟像(「美術史」十七號二十頁第一圖)ではやはり瘦身の儀容をはつた姿として現わされているのも興味深い。

次に永年代金銅像では B. Berenson 氏藏の永安二年銘金銅彌勒

像(全高六十五センチ)(銘文註18参照)

(挿圖17)が代表的作例だが、この像はメトロポリタン美術館藏正光像の形式を踏襲して様式的にもそれに次ぐものと見られ、衣端のはりの強さに比しては光背火焰文や飛天のつくりはかなり形式化している。

そして、この北魏末造像の注目すべき點はこの様な部分的なまるみの現われも次第に全體的な造形の立體感への指向をもたらすようになったことで、例えば挿圖(16)の永安三年銘觀音銅像(全高十四、五センチ)(銘文註

東京 某氏藏 北魏交脚菩薩石像 挿圖13

19参照)は小像ではあるがかなり厚手で、側面から見ると腹部の前に出ていたのも興味深い。

光背は大きな舉身光であつたか背面中央に大きなぼ、ぞをのこしてある。そして、交差した天衣の上に瓔珞をつけているのも時代の進

展を示すものだが、しかし乍ら、この小像もシンメトリーの支配は前述諸像と同じで、特に分岐してひれ状にはり出た天衣の衣端は鋭く、臺座蓮瓣の鋭角的なつくりもその勁直な全體の造形を象徴し、更に三面分岐の高冠に至つてはメトロポリタン美術館藏正光像の脇侍菩薩によく似て大きくはその様式範疇を同じくすることを示している。

(この像は青銅製で鍍金されてい
ないが、北魏末にはこの様な青銅像遣品が多い。)

同じく永安代の小菩薩像の作例では挿圖(18)の永安三年銘金銅觀音菩薩像(全高十七、九センチ)(銘文註20参照)もはりのある造像で、光背の彫りも力強く天衣の扱いにきびきびした感じが見られる。

ところで、ここにあげ

た孝昌永安の諸像にはメトロポリタン美術館藏正光像と比べてやや様式の形式化が見られる様でもあるが、しかも又、正光像との差を特に大きく見出だすことも困難である。

つまり、前述延昌頃より通じて北魏末までのここにあげる諸像は

一應時代的に同一様式と見てよいわけであるが、その點、更に次の東魏代の金銅像の優作としてあげられるフィラデルフィア大學博物館藏の東魏天平三年銘金銅彌勒佛立像^(註21)(全高六十センチ)(シレン「中國彫刻」第百五十八圖)との比較はどうか。

東魏造像に就ては詳しくは別稿に論考したい故、ここでは簡単に

挿圖14 孝昌二年銘釋迦多寶二佛並座石像 G. B. Sansom 氏藏

記載すれば一般に東魏代石像には大作が多く、クリーヴランド美術館藏の天平四年銘釋迦佛立像(シレン「中國彫刻」二百圖)や藤井有隣館藏の天平二年銘彌勒佛立像(「有隣大觀」所載)はそのうちの優作である。そして、金銅像の大作であるこの天平三年銘金銅彌勒佛立像はその統一のとれたはりのある姿に金銅像として華麗の極に達し、優美な光背文様は中國金銅佛のうち最高の技巧を誇るものである。細かくいえばこれは北魏造像よりの新たな進展を示すもの

で、全身に比して頭部の小さい造形のプロポーシヨンも大きな相違だが、更に面相や衣文など部分的にまるみの現われてくるのも無視し得ない。その點、また別の様式を形成する様でもあるが、その第一の特色とすべき衣の兩端の鋭い擴がりに見る統一のとれた儀容を

はつた姿はこの像が大まかにはメトロポリタン美術館藏の北魏正光五年銘彌勒佛立像と同一範疇に屬すと見るのが至當の様である。

本稿では興和も末年の造像で、しかも冠帶のはり出しも大きく衣端のはりもかなり力強い一例として、小像ではあるが製作のわりに優秀な興和四年銘の觀音像(挿圖19)をあげよう(全高十七センチ)(銘文註22參照)。そのややずんぐりした姿態は興和代の石像にもこれに比肩する造像があるが、^(註23)これだけのはりの強さはやはり金銅像としての特色を示すものである。

要するに、フィラデルフィア大學博物館藏の天平三年銘金銅彌勒佛は勿論、この興和の小金銅像にせよ古様の殘存は極めて明らかで、これを大きくは北魏正光様式の範疇に加えてよいことは明らかだが、詳細は別稿にゆずりたい。

ところが、ここに注目すべきはこの様な北魏後半期様の影響が、東魏代はもとより次の北齊代にも現われることで、その立證として衣端のはりをのこしている點では金銅菩薩の小像にその傾向が如實である。

例えば挿圖(20)の北齊天保二年銘金銅觀音像(全高二十センチ)(銘文註24參照)は脇侍その他を配した形式からも或意味ではメトロポリタン美術館藏の正光像の流れをくむものといえよう。

まず、本尊脇侍共に交差した天衣を中心に左右に垂れた衣端が整然と左右相稱を保っているが、この嚴正硬直した姿態

の本尊を中心に、流暢な火焰文線刻に特色ある大きな光背を背景として全體のふんいきは嚴格な統一感に満ちている。つまり、北魏末では永安二年銘金銅彌勒像(挿圖17)で見られた飛天も消失して、しかもシメントリーの調和ある姿に古様維持の強い意識は明らかであるが、特に蓮枝の根もとにのこる丸穴には更に供養者像或いは力士像が取りつけられ、臺座前面の長方形の穴には博山爐がはめ込まれていたことも確認されるのである。

そして、それら多くの莊嚴具が、形式的には北魏後半期様を固執しながら、いま蓮枝に見るようにすべてが簡略化されたものであつたと考えられるのも注目すべきで、ここにこそ北齊代造像の第一の

特色があるといわねばならない。

しかも、このような魏齊様と呼ぶべき金銅菩薩像が更に隋代にも至つたことは極めて注目すべきことである。^(註25)

以上、東魏北齊代における北魏後半期様の残存の二、三の例に對して、これが西魏に關しては果してどのようなであつたかは又別稿にゆずりたい。

これを要するに、メトロポリタン美術館藏の北魏正光五年銘金銅彌勒佛により代表される典型的な様式の後代への影響力の強さは前述諸像によつても一應うかがわれるが、そのような後代へのつながりも要は様式の統一性にあり、地域的にどれだけの擴がりを持つていたかの度合によるのである。

換言すれば、この様式が一應北魏の統一様式としての意義を與えられるかどうかの問題となるわけである。

勿論、この點については當然石窟造像との關聯も無視し得ない

挿圖16 永安三年銘觀音銅像 東京 某氏藏

が、今一應、單獨像（特に金銅像）に限つてはどこまでその點が解決されるか。この問題は正光様式と呼べる北魏様式の代表的作品としてのメトロポリタン美術館藏北魏金銅彌勒佛の理解上も興味ある問題である。

五

さて、ここに至つていよいよ、前述の金銅像造像の製作地がどの様に推定し得るかという重要な問題が起るのである。

まず、メトロポリタン美術館藏の北魏正光五年銘彌勒佛は前述の様に河北省正定郊外の出土であるが、その河北派造像であるという推定は銘文によつても首肯されることは冒頭に述べた通りである。

次に、前述諸金銅像の銘文によると、^(註26) それぞれの發願者は挿圖(17)の

永安二年銘彌勒像是石艾縣（現在の山西省）人、挿圖(11)の熙平元年銘

觀音像是常山蒲華縣人、挿圖(8)の正光二年銘觀音像是蠡吾縣人、挿

圖(10)の延昌二年銘觀音像是恐らく高陽縣人と見てよからう。そして、

藤田美術館藏の神龜元年銘彌勒像及びフィラデルフィア大學博物館

藏の天平三年銘彌勒像是共に中山上曲陽縣人である（以上いずれも現

在の河北省）。特に、この藤田美術館藏とフィラデルフィア大學博物

館藏の兩名品がメトロポリタン美術館藏正光像と同じく中山という

古い佛教文化傳統の地の發願者により、共に彌勒信仰を背景として

いるのは注目すべきことである。

勿論、これらの縣名は單に發願者の出自を示すのみの場合もあ

り、必ずしも佛像の製作地を示すとは言えないが、しかし乍ら、この數例でも河北中心（廣くは山東^(註27)、山西までも含めて）に偏しているのは單なる偶然とのみ片付けられないのではなからうか。特に重要なことはこれら諸像がこれまで縷々述べてきた様に様式的に極めて近いことで、一應、彌勒と觀音とに限られているのは當時の、特に河北の信仰事情を示す點又興味深いものがある。

ここにメトロポリタン美術館藏の正光五年銘金銅彌勒佛を中心とするこの典刑的な様式と河北を中心とする地方との深いつながり——勿論、これをそのまま河北製作とは斷定できないにせよ——さえ豫想されるのである。

いま、これを遡つて北魏五世紀代金銅佛造像の銘文にても河北の發願者を數點知ることが出來、^(註28) いずれもその優秀な製作であることを知り得るのも重要な參考になるのである。

河北は古く石趙時代、佛圖澄の教化によつて江北佛教の中心地となつており、北魏に入つても中山は曇曜が廢佛時に七年間にわたつて身を隠した佛徒のユートピアというべき地であつたが、前述のようにメトロポリタン美術館藏の北魏正光五年銘彌勒佛立像の發願者は實にこの中山の人で、この像の背後にある佛教隆盛の傳統をよく物語つていゝといえよう。

一般に河北の佛像造像については從來も太行山脈東麓一帯を中心とする六—八世紀の白大理石造像の盛行が知られていたが、^(註29) 後述の様一九五三—四年の中國政府の曲陽修德寺址發掘による實に夥し

い數の白大理石像の發見はその造像創始の北魏代にあることの確認と共に、廣く河北の造像盛行を如實に示す立證となつたのである。^(註30)

即ち、河北造像傳統の古く、しかも、いま假りに北魏の洛陽遷都と龍門石窟開鑿が佛教文化の河南移行をもたらしたと言ひ得ても、この河北に於ける造像傳統は決して杜絶えることがなかつたのではなからうか。勿論、單獨石像の盛行と共に金銅像の造像も多くそれが優秀な製作であつたことも十分豫想されるが、更に太行山脈を西に遮斷するという地理的條件も加わり、平和な造像地帶として戰亂などの被害の受けることの少なくその遺存を多からしめたのもあらう。

ここで注目すべきは冒頭に述べたように後代唐に至つて、歷代廢佛中最も徹底した廢佛の一つであつた會昌の廢佛にても河北のみは全く事情を異にしたと傳えられていることで、即ち、鎮、幽、魏、路の四節度使は佛教信者の故に廢佛に強硬に反對し、その治下では

挿圖17 永安二年銘金銅彌勒像
B. Berenson氏藏

寺舎の廢毀を免れたというのである。わが唐僧、慈覺大師圓仁の
(註31)
その記載をそのまま信すべきかどうかは疑問だが、相對的には河北

の佛像が會昌の廢佛による損害の少なかったことは一應認めてよい
かも知れない。因みに鎮は現在の河北省正定にあたる地である。

それはとにかくとして、この様な五―六世紀通じての金銅佛製作
地帯河北に於けるこの名品正光五年銘金銅彌勒佛の遺存こそ何より
も雄辯に河北正光期造像のあり方を示すもので、ここに一應この金
銅佛を中心とする河北派という名目も立ち得るとも言えるが、しか
し乍ら、それも明らかに特殊な地域的性格を附與し得るかどうかは
又別問題である。

即ち、河北（山東より廣く山西をふくめて）以外の河南、陝西、甘肅
などの諸地域の金銅像造像が如何なるものであつたかという重要な
問題が残るからで、北シナを通じて北魏正光前後にはメトロポリタ
ン美術館藏正光五年銘金銅彌勒佛と同じ様式の金銅佛が行なわれた

挿圖18 永安三年銘金銅觀音像
京都 河合尚雅堂舊藏

かどうかを考究する必要があるのである。

かつて、北野正男氏は甘肅省秦州の地に羌族の莫折氏が建てた國
の年號「天建」の紀年銘を有する青銅佛（「佛教藝術」二十四號口繪第四
圖）を紹介され、その様式に特に地獄的な性格を認められないと論
じられたのは誠に傾聴すべき論考であるが、全般的な立證としては
なお金銅像の資料の不十分な難は避けられないようである。

しかもこの場合、正光期の單獨石像には山東、（或いは河北）、河南、
陝西とそれぞれいくらかの差異を認めるべきではないかという問題
はなお残つていと思う。

簡単に二、三の例をあげれば、まず前述の山東省廣饒縣所在の孝
昌三年銘石像、博興縣所在の正光六年銘石像（「文物參攷資料」一九五
八年第四期）や舊山東青州金石保存所藏の正光六年銘三尊佛石像（シ
レン「中國彫刻」百六十一圖）などの山東派石像に對してそれと極め
て趣きの異なる河南の鞏縣石窟諸像と同系譜の單獨石像の存在で、
即ち、東京反町氏藏の傳河南省將來の三尊佛石像（「國華」七百九十三
號）やボストン美術館藏の傳白馬寺將來の菩薩石像（シレン「中國彫
刻」百十二圖）の作例である。

この河南造像は共に製作時代は北魏より東魏初めにありながら、
衣端のはりは殆んどみられず、特に反町氏藏の三尊佛はその簡潔な
つくりによつてふつとした情感が感じられ端正優雅な趣きに満ちてい
る、ただ、現在のところ鞏縣石窟造像以外にその系譜を辿り得ない
が、同石窟造像の存在と共に河南という南朝との交流の密接な地帯

の造像としては極めて注目すべきであろう。

一方、陝西では同じく新中國の發表としては陝西省博物館藏の石像にて陝西地方の北魏後半期造像の一端を窺うことが出来るのは興味深い。ただ發表の資料少なく尙今後に期待しなければならぬが、例えば乾縣出土と傳える普泰元年銘の釋迦石像（陝西省博物館藏石刻選集」第十九圖）に陝西邠縣を中心とする邠縣樣式と一脈相通ずるものが見られるのは注目す

べきで、これは同じく同
(註³³)

館藏の景明二年銘釋迦石像（長安県出土）（前掲者第

十八圖）の系譜にて、景明

像ではより一層、衣のひ

だがかなりひも狀で幾何

學的に整えられ、邠縣樣

のひだを刻むというより

はひもを束ねた像という

感じに近いものがある。

ここに邠縣樣式と考えられる樣式の地域的性格は陝西にてかなり幅廣い影響力をもっていたのではないかという推論も一應立證され
(註³⁴)
たといえよう。

しかし乍ら、一面ではこの普泰元年銘石像にてもやはり衣端の擴がりにかなりののはりが認められ、脇持の長身の姿にも時代樣式が具

現しているのは邠縣樣式（狹義の意味での）における正光期造像の場合と同じく、やはり河北山東造像とのかなりの共通點を認めざるを得ないのである。

つまり、邠縣樣式（廣義の意味に解して）の造像の最も多いのはこの正光期を中心とするが、そのような特殊な造像さえ多かつた正光期なればこそ、造像の量的増加と共にこのはりのある樣式が或いは

地域的にも廣範圍に及んで北魏の統一樣式となつたとも考えられるのである。

これを要するに、正光期單獨造像における地域的性格の差をどこまで認めるかは特に石窟造像との關聯からも考慮すべきで、なお今後の問題である。資料不足という點では金銅像について特にその感が深いのである。

その點、現在のところでは北シナ正光期金銅像造像の地域による樣式的差異を論ずるよりは、むしろ河北派金銅像における正光樣式の成立のあり方を考究するのが先決問題と言わねばならないであろう。

挿圖19 興和四年銘金銅觀音像 東京 某氏藏

六

かつて私は東魏より北齊の白玉半跏思惟像について論じた際（『美術研究』百八十一號「東魏北齊の白玉半跏思惟像について」）それら白玉造像に於ける北魏後半期様式の影響の濃厚な點を指摘したが、この河北白玉像の造像が東魏北齊の盛行より遡つて實に北魏代に始まることとが前述の通り新中國の河北省曲陽修德寺址の發掘により明らかになつたことをここに附記しなければならぬのである。

即ち、北魏後半期様式、つまり私が本稿で論じた北魏正光様式が——その様式は全體の造形のシンメトリーと正面觀照に、部分的には冠帶や衣端の強いはりに具象されるものだが、——明瞭に具現されている北魏代の白玉像が發掘され、したがつて東魏北齊へのその様式關聯も又當然であるからである。

ところで、ここにあげる挿圖(21)の興和三年銘白玉觀音像（全高四十八、五センチ）（銘文註35參照）は日本に將來された白玉像のうち、東魏觀

音立像の一例であるが、戦後の中國政府の發掘を別としてはこのような興和銘の遺品は極めて珍らしく、この種觀音立像では、いずれも垂髪や天衣の兩端が左右相稱に垂れて大きな舟形舉身光を背に左右の均衡のとれた美しさを見せている。

ところが、前述の河北曲陽修德寺址發掘による遺品中の北魏正光二年銘趙雌造彌勒像（『全國基本建設工程中出土文物展覽圖錄』圖版二十

六）や、孝昌元年銘來瑯造觀音像（『文物參攷資料』一九五四年第九期四十六圖）

ではこのように單にシンメトリーの造形にて正光様式を具現するのみならず、更に加えて、特に衣端のはりが極めて目立っていることを銘記しなければならぬのである。

即ち、白玉像では概し

て石質としては、石灰岩や砂岩の象徴的で嚴しい感じを醸す造像とは對照的に、一應、穩やかさやふくらみを持つべきであるのに、やはり正光期造像としてこのような象徴性の強いはりのある姿を見せているのは誠に注目すべきことで、白大理石という材質の正光様式の具現は如何にこの時代の特に河北の、造像に於けるこの様式の典

挿圖20 天保二年銘金銅觀音像 東京 龍泉堂舊藏

型的であつたかを示すものだといえよう。

なお、前述のように正光期河北派の金銅像の銘文にては彌勒、觀音が多く見られ、特に記載されないものでも彌勒、觀音と思われるものが多いが、曲陽發掘の白玉像で北魏の紀年銘を有するもので彌勒或いは觀音と記されているものは前述の正光二年銘趙雌造彌勒下生像及び孝昌元年銘來珣造觀音像のほか神龜三年銘義士二十六人造彌勒像、孝昌元年銘邸口造彌勒像が知られている。しかも注目すべきはこの正光二年銘彌勒像も神龜三年銘彌勒像も共に施無畏印の如來立像である點で（ただ孝昌元年銘の彌勒像は倚坐像というが）石像ながらメトロポリタン美術館藏正光五年銘金銅彌勒佛と或意味では同系統であることはこの點からも一應考えられるのである。^(註36)

ある。

恐らく金銅像と並んで、或いは金銅像に代行する價值を附與されたと思はれるが、隋代に下つて河北省鄭家郭出土と傳えられるボストン美術館藏の開皇十三年銘青銅阿彌陀像一具（「美術研究」三十一號）の雙樹を配した形式が河北白玉像の雙樹を配した形式との關聯から考察されることは誠に興味深い點である。^(註39) しかも、この隋代青銅像では様式的にも白玉像とよく一致し、その

さて、この曲陽發掘の白大理石造像は北魏をかなり古く廻るとも言うが正確にはなお詳報を待たねばならない。しかし乍ら、今少なくとも神龜、正光、孝昌の銘文を確認し得るのは前述のように佛教文化の傳統に輝やくこの地方の北魏正光期に於ける新しい造像の息吹きを思わせるものがあり、太行山脈を西に背負う地理的條件も利したのか、北魏末の政情不安にも左右されないその盛行を物語る。そして、それもやがて洛陽の沒落とともに更に僧侶信徒たちの慕い集うもの多く、東魏に入つていよいよその造像を盛んならしめたのである。かくてその材質の喜ばれたことは隋唐代に至つても造像の衰えなかつたことから立證されるが、特に白大理石の產地である河北に於ける造像上の位置の高かつたことは十分豫想されるのである。

某氏藏 東京 興和三年銘白玉觀音像 插圖21

まるみのある簡略化した彫法は白大理石像に通ずるものと見てよいが、このような隋代彫像にくらべると、その材質の性格上、北魏白玉像では正光様式の衣端のはりを要求することは至難のことであつたことは極めて明瞭である。

いま、曲陽發掘の前述正光二年銘彌勒像や孝昌元年銘觀音像を見てもその矛盾はうなづけるが、逆にいえば、このような材質と様式の矛盾を敢てしてもなお、はりのある造像の盛行したのも河北造像とこの様式との深い關聯を示すものであることを私は強調したいのである。

ところが、この矛盾は金銅像造像にては卽座に解決するものである。即ち、このようなはりのある造形は金銅像にては當然、非のない完璧なものとなるのは明瞭で、ここにメトロポリタン美術館藏の正光五年銘金銅彌勒佛立像という名品も生れたと言えるのである。

いまたとえ、この像が北シナ通じての北魏正光期金銅佛様式の一端を示すと考えられるにせよ、これだけのはりの強さはかなり河北という——そこでは白大理石造像にてすらはりのある造形が要求された——地域的性格を無視し得ないのではなからうか。そして、更に重要なことはこれだけの典型的な様式なればこそ、また次の東魏より北齊への影響力も強かつたと見られることである。

前述、挿圖(20)の北齊天保二年銘金銅觀音像はメトロポリタン美術館藏正光像に祖型を辿れるその形式からも或いは河北及至は山東山西製作と考えられ、河北北齊白玉像のすかし彫りと一脈相通じてい

るのも興味深い(註40)、このようにいわば魏齊様とよぶべき衣端のはりのある嚴正硬直した姿態の金銅菩薩像は要するに河北派の(乃至は山東の)保守性を示すものといえよう。

しかも注目すべきは、この魏齊様の隋代にまで殘存する點で、換言すれば北齊造像の北魏後半期造像との關聯の強さを示すといえよう。

そして、メトロポリタン美術館藏北魏正光五年銘金銅彌勒佛立像は實にこの北魏六世紀より北齊代通じての金銅佛造像のピークをなすものであると言つてよいのである。

註1 「舊唐書」卷一八上武宗本紀によれば

中書又奏、天下廢寺銅像、鐘、磬、委鹽鐵使使鑄錢、其鐵像委本州鑄爲農器、金銀鍮石等像、銷付度支、衣冠士庶之家、所有金銅銀鐵之像、勅出後限一月納官、如違委鹽鐵使依禁銅法處分、其土木石等像合留寺內依舊、

註2 圓仁の「入唐求法巡禮行記」卷四によれば、「唯黃河已北、鎮、幽、魏、路等四節度使、元來敬重佛法、不毀拆寺舍、不條疏僧尼、佛法之事、一切不動之、頻有勅使勘罰、云、天子自來毀拆焚燒、即可然矣、臣等不能作此事也」と傳え、この四節度使の治下には廢佛がなかつたと記している。

註3 Oswald Siren 氏「Chinese Sculpture」に「正光三年」とし Sickman Laurence 氏は「The Art and Architecture of China」に「正光五年」Alan Priest 氏は「Chinese Sculpture in the metropolitan museum of art」に「正光五年」としている。

私も、鈴木敬、松原共著「東洋美術史要説」中國朝鮮篇(吉川弘文館刊)でこの正光像を口繪として掲載し、正光三年とし、又「美術史」第十七號掲載の「北魏末東魏の半跏思惟像について」の論文で正光三年とした誤りをここに訂正したい。

註4 この佛像と形式的に近いフィラデルフィア大學博物館藏の天平三年銘金銅佛も又 B. Berenson 氏の永安二年銘金銅佛(挿圖17)も共に銘文は彌勒佛となつている。

註5 山中商會の關係者の談によるとこの金銅佛は河北省正定の郊外にある張氏とい

う舊家の邸内から發掘されたものという。

後、北京に運ばれる際には軍隊をつけるほどであつたといわれるから當時もかなり貴重視されたのであろう。

註6 延昌二年四月廿五日都□城寺比丘僧明□度同学七人等爲忘師造像一軀上爲皇帝陛下太皇太后有□師僧父母眷屬法界倉生合識之□□□佛果所願如是。

註7 正光二年銘金銅觀音菩薩像銘文(臺座右側より背面を経て左側及び正面に刻む)
正光二年九月八日齋吾縣宜夫村李(以上右側) 其驕夫妻爲亡父母造觀世音(以上背面) □□□□□□□□金□□□□(以上左側) 肆康神康(以上正面)

註8 鈴木敬、松原「東洋美術史要説」中國朝鮮篇(吉川弘文館)二〇九頁參照。

註9 延昌二年銘石像銘文(臺座背面に刻む)

□□□□□見爲亡考。造釋迦文石像一區作功。常與三寶共會。延昌二年七月十九日朝。

註10 延昌二年銘金銅觀音菩薩像銘文(臺座背面より左側に刻む)

延昌二年方城□妙□夫妻造觀□□(以上背面) 眷屬家大小(以上左側)

註11 延昌二年銘金銅觀音菩薩像銘文(臺座右側より背面を経て左側に刻む)

延昌二年六月廿二日□陽縣張□□(以上右側) 爲父母眷屬敬造觀世音像一(以上背面) (區) (左側)

註12 濕平元年銘金銅觀音菩薩立像銘文(臺座右側より背面を経て左側に刻む)

濕平元年七月十九日常山蒲華縣小辟村張蓮□願造觀世音像一軀張里開張侯□張伏□張□□上爲父母□孝□

註13 神龜二年銘金銅菩薩立像銘文(臺座右側より背面を経て左側に刻む)

神龜二年□□□日楊洛山上爲□□□□□任□宋祖楊□□□願□□卒安終身供養佛。

註14 神龜元年銘交脚彌勒像銘文(臺座背面に刻む)

大魏神龜元年三月甲辰朔三日丙午中山上曲陽民邦夏虎上爲過去父母兄弟存上居家眷屬交脚彌勒坐像一軀拜諸供養雜事願使元邊衆生普同其福託生四方妙樂國土蓮華三會與佛相隨所貞知是故記之。

註15 塚本善隆氏著「支那佛教史研究」(北魏篇)參照。

註16 孝昌四年銘金銅彌勒像銘文(臺座に刻む)

孝昌四年三月十六日比丘道歸爲國主龍王一切衆生及自己身敬造彌勒像一區曠劫供養

註17 孝昌二年銘釋迦多寶石像銘文(臺座背面に刻む)

孝昌二年十一月□□三方□□□□石多保像□□上爲皇帝□□母願生父□眷屬□□□□衆生一時成佛。

註18 永安二年銘金銅彌勒像銘文(Kümmel "chinesische Kunst")

永安二年閏七月二日□□石艾縣人韓德醜零慎造彌勒像一軀上爲皇帝陛下國土人民倉生之類師父母兄弟姊妹眷屬大小彌勒三會盡在初首。

註19 永安三年銘觀音銅像銘文(臺座右側より背面を経て左側に刻む)

永安三年五月廿日清信仕女馮女(以上右側)

□爲亡兒嚴保造觀音造像(以上背面)

一區願登天堂恒与善居願爲母(以上左側) 子之國(正面)

註20 永安三年銘金銅菩薩立像銘文(臺座右側より背面を経て左側に刻む)

永安三年□月十四日佛弟子□元暢(以上右側)

上爲七世父母□生父母因緣眷屬(以上背面)

造像一區(以上左側)

註21 この像の銘文は大村西崖氏「支那美術史」彫塑篇二八三頁に掲載のものがそれに當るのであろう。天平三年三月三日定州中山上曲陽縣佛弟子樂□樂□龍樂檀樂道樂□□樂……敬造彌勒像一區願天下大小……一切衆生俱成正覺。

註22 興和四年銘金銅觀音菩薩像銘文(臺座右側より背面を経て左側に刻む)

興和四年四月八日比丘道恩造觀(以上右側)

音像一區上爲國主□主復爲七(以上背面)

世父母願生父母邊地衆生一時成佛(以上左側)

註23 大村西崖氏「支那美術史」彫塑篇附圖第五百六十四圖の兩面像の背面の菩薩像で、大村氏はこの石像の任戌を興和四年にあてている。八月乙未朔十七日にも合致し、像の様式上妥當であらう。

註24 天保二年銘金銅觀音像銘文(臺座右側より背面を経て左側に刻む)

天保二年正月十六日佛弟子毛恩(以上右側)

慶□爲七世師僧亡父母因緣眷屬法界衆(以上背面)

生造觀世音像一區(以上左側)

註25 拙稿「魏齊様金銅觀世音菩薩像について」(「國華」七百九十九號)參照

註26 それぞれ、(註18)(註7)(註11)(註14)(註21) 参照。

註27 大村西崖氏「支那美術史」彫塑篇にあげる北魏六世紀代の金銅(青銅)佛の發願者の出自を示すのは山東省人のみ六點である。

註28 太平真君四年銘苑申造金銅佛立像

皇興五年銘仇寄奴造金銅佛立像

太和十六年銘王氏等造彌勒像

太和十七年銘曹黨生造彌勒像

註29 拙稿「東魏北齊の白玉半跏思惟像について」(美術研究百八十一號) 参照

從來も白玉像の創始が北魏代にあるということは推測されてはいた。例えば大村西崖氏「支那美術史」彫塑篇附圖五百四十八圖の二佛並坐は白玉像という。

註30 「考古通訊」一九五五年第三期記載の羅福頤氏の「河北曲陽縣出土石像清理工作簡報」によれば、一九五三年十月十九日、曲陽縣城外の修德塔背後から多くの石像が一農民の手により偶然に發掘された。よつて同年十一月六日、河北省文化局派遣の羅福頤氏等の手により試掘され、更に翌一九五四年三月二十日より同氏等によつて續けてその整理が行われた。羅氏の報告によると一九五三年の出土總數は(農民の手になるものを加えて)一五二〇體、うち紀年銘のあるもの一四三體という(甚だしく破損したものを含まず)。そして同時に行われた修德寺址の調査はその寺院址の時代層を明瞭にした點興味あるが、宋代廟址下の坑内から更に石像が多く發見され、この第二回の發掘で整理されたものは一一三九體を數え、そのうち紀年銘のあるもの九四體という。

かくて、第一次第二次合計二六五九體、うち紀年銘のある二三七體となるわけである。(ただし「考古通訊」同號に記載の李錫經氏「河北曲陽縣修德寺遺址發掘記」によれば二二〇〇餘件といひ「文物參攷資料」一九五四年第九期の記述も二二〇〇餘件といふ)

ところでこの石像中、最古の紀年銘は羅福頤氏によると神龜三年銘の一體となつており、「文物參攷資料」一九五四年第九期(一〇五頁)の宿白氏記載の神龜三年義士二十六人造彌勒像に當るものと思われる。

(ただし、羅氏は孝昌元年を一件としているが、宿白氏では孝昌元年來珣造觀音像と孝昌元年邸口造彌勒像との二件をあげている)

問題はこれを通る紀年銘の存否で「文物參攷資料」一九五四年第二期の表紙裏面にその最も早い年號として北魏太延元年をあげているのは或いは誤りか、やはり實際の調査に當つた羅福頤氏の記述を信すべきと思われるが、同じく調査に當つた李錫經氏が紀年銘のもの約二三〇件以外に一部墨書或いは朱書の紀年のものがあると報告している(前述報告内)のはどのような意味か。

更に紀年銘の無い造像としては「全國基本建設工程中出土文物展覽圖錄」圖版二十五の交脚彌勒像が様式上或いは五世紀代に遡ると思われるのは注目すべき點である。

註31 (註2) 参照。

註32 北野正男氏「天建元年青銅佛坐像」(佛教藝術)二十四號) 参照。

註33 拙稿「北魏の郵縣様式石彫に就て」(國華)第七百五十三號) 参照。

註35 興和三年銘白玉觀音菩薩像銘文(臺座に銘文を刻む)

興和三年四月十七日章武縣像主李靈□上爲忘父母爲居家眷屬□□

註36 宿白「展覽會中的一部分美術史料」(文物參攷資料)一九五四年第九期) 参照
ただし孝昌元年銘邸口造彌勒像は羅福頤氏の「河北曲陽縣出土石像清理工作簡報」中の紀年銘一覽表と合致しない(註30) 参照。

註37、38 (註30) 参照。

註39、40 拙稿、東魏北齊の白玉半跏思惟像について」(美術研究)百八十一號) 参照。

註41 拙稿「魏齊様金銅觀音菩薩立像について」一参照(國華)七百九十九號)。

附記

前記孝昌四年銘金銅彌勒像の銘文に就て北野正男氏の御教示を得たことを衷心から深謝したい。