

飛鳥・白鳳小金銅仏の発願者、制作者 下

久野健

五

小金銅仏の造像銘には、「何某が敬く造り奉る」という文句が多く出てくるが、これは無論何某が自ら製作したわけではなく、仏師に造らされたという意味である。今日知られる小金銅仏の銘文中には、作者を記した像は一体もない。それ故、七、八世紀の小金銅仏像の作者を探索することは、きわめて難しい問題であるが、しかし、わずかに残る文献に散見する断片的な史料を丹念に拾い集めれば、多少、当時の造仏の様子が分ってくる。個人名をあげて具体的に当時の作者を示すことはむずかしいが、金銅仏作者のおおよその輪郭を浮彫にすることは可能である。そこで次に小金銅像の作者について私の考えるところを述べてみよう。

飛鳥・白鳳時代の工人たちの活動を今日に伝えるのは、多くは国家的造仏か、大豪族の造像に限られ制作する仏像も等身大以上の大像が多いが、それにしてもかれらはそうした大きな像だけを制作していたわけではなく、恐らく小金銅像の制作にも従事したと考えられる。このこと

飛鳥・白鳳小金銅仏の発願者、制作者 下

は、法隆寺金堂の本尊釈迦三尊像を制作した止利仏師ないしはその工房において制作されたのではないかと推定される一群の小金銅仏が伝わっていることから分る。それは、法隆寺大宝藏殿の止利式観音像と呼ばれている金銅菩薩立像^(33挿図)や、四十八体仏中の釈迦如来立像^(法隆寺献納宝物目録の三四号)や菩薩半跏像^(同一五)釈迦如来坐像^(同一四)等がそれぞれある。これらの像は、その緊張感にみちた厳肅な様式が、法隆寺の釈迦三尊像に共通しているだけでなく、^(註二八)铸造技法も、頭頂に穴をあけてまで、^(註二八)铸造の際の鉄心をとりのぞいている点まで共通している。またこのうちの如来像は、服制も、金堂釈迦如来像と共通し、中国・朝鮮にも例のみられない特異な衣のつけ方^(註二九)をしている。こうした点は、大金銅像の作者も、時には、小金銅仏をも制作したことを物語るものであろう。

しかし、飛鳥・白鳳時代頃の仏像制作者を今日の彫刻家ないし金工家のようなせまい概念で想像することは、しばしば、誤解を招くおそれがある。その職能は、今日の彫刻家よりもはるかに広がったに違いない。日本書紀等によれば、大陸からの技術者は、単独で来朝することは少なく、一家眷属ないしは、多くの部族を率いて渡来してくるような記事が

みえる。一例をあげれば倭画師氏の先祖は、魏の文帝の後安貴公より出たと称し、雄略天皇の世に四部の衆をひきいて日本に渡来し、その五世の孫の惠尊等は画才に優れていたところから、天智天皇の世に倭画師の

奈良・
像立菩薩
寺蔵法隆

姓を賜ったとい
うが、こうした
ことは当然であ
ろう。当時の美

術工芸品の制作
には、多数の人員を
要したことは容易に
想像がつく、例え
ば、絹織物の技術を
伝えた渡来人たち

挿図34 同背面

挿図35 同r線写真

は、まず桑を植
えるところから
養蚕、機械機の
組立に至るま
で、やらねばな

挿図36 同側面

らず、そうした後に、はじめて絹織物を制作することが出来たのである。金銅仏の場合も同様で、さらに困難を伴うことが多かったに違いない。金銅仏の主要な材料である銅や白鑄(錫)をどのようにして手に入れることが出来たか、鍍金のための金や水銀はどのようにして入手したか、原型を作るための蜜蠟はどうしたのか、さらに造像のための鋳物土の適当なものをさがさなければならなかった筈である。絹織物の場合、桑を植えるところから絹織物の制作までを独りでやることは不可能であるのと同じで、金銅仏の制作も一族のものを達を総動員し、いわゆる首おびと(統卒者)がそれらを指揮して初めて一つの金銅仏が生れたのである。この一族が例えば鞍作部で、止利はその首である。恐らく、はじめは、一族をあげて鞍や馬具等の制作に従事していたものであろう。それが推古朝の仏教興隆にともない、仏像の需要がまし、次第に仏像制作にも職能を拡大していったものであろう。

「元興寺縁起」や「日本書紀」によると、わが国最初の本格的寺院である飛鳥寺の造仏の際には、丈六の金銅釈迦如来像と平行して丈六の繡像(刺繡の仏像)が制作されている。丈六の釈迦如来像は、物見岡の北方にある十六丈大殿で造られ、また繡像は、西方の八角円殿で造られたという。^{註三〇}「日本書紀」ではこれら両像の制作を指揮していたのは止利仏師

であると伝えている。「元興寺

縁起」の方では、止利の名を記

さず私は、今日飛鳥寺の本尊と

なっている丈六釈迦像とたしか

に止利が制作したと考えられる

挿図37 同r線写真

挿図41 菩薩半跏像 東京国立博物館蔵

できたであろうことには疑問をもっていない。^{註三一}つまり、今日の彫刻家や
鑄金家とは違って、飛鳥当時の仏師は、より総合的な技術者だったと考
えるからである。例えば、馬具には、金属の部分も、木彫の部分も、さ

挿図40 同背面

当時の仏師が、銅像だ
けではなく
繡仏像の制
作の指揮を
とることが

挿図39 同側面

紀の記事に
疑問をもっ
ているが、
当時の仏師

挿図38 釈迦如来立像 東京国立博物館蔵

法隆寺
の釈迦
三尊像
との様
式的な

らに織物の部分もあり、これらを統轄してはじめて一つの製品が生れる
ことも合せ考えるべきであろう。

六

さて、話をもとにもどし、当時の仏像制作者は、金銅仏に使う銅や白
鍔や金や水銀をどのようにして手に入れたものであろうか。これら材料
の多くは、朝鮮からの輸入によるが多かったと考えられるが、銅
は、すでに古くなった鏡や銅剣、銅鉾や中国の貨幣を鑄潰して材料にす
ることもあったかと思う。この時代よりもはるかに下った鎌倉時代の高
徳院・銅造阿弥陀如来像（鎌倉大仏）の鑄造の際にも、一部宋銭を鑄潰し
て使用している点は、このことを暗示していよう。わが国で銅を産出す
ようになった年代については、はっきりとは分らないが、文献では、
文武朝頃に銅産の記事が見られるのが初めである。^{註三二}恐らく飛鳥時代には
国産の銅にたよることは難しかったであろう。

金銅像制作の際、原型を作るための蜜蠟は全く、朝鮮からの輸入にた
よっていたと思う。このことは、書紀、皇極天皇二年の条に「百済の太
子余豊に、三輪山に蜜蜂を放ち飼わせたが終に殖えなかつた」という記
事がある、従来、これは、食料として蜂を養殖したものかと解釈されて

挿図42 同側面

挿図43 同背面

いたが、恐ら
く、銅像の原
型を作るのに
つかう蜜蠟を
とるためでは

挿図44 釈迦如来坐像 東京
国立博物館蔵

なかったかと考えられる。しかしこの記事では、養蜂に失敗したというから、その後も蜜蝋は輸入にたよるより仕方がなかったであろう。しかし、鑄造の際の鑄物土は、川砂と粘土とをまぜて火中し、焼締めて後にこれをくだいて用いたであろうから、飛鳥川の川砂等でも間にあった筈である。

飛鳥時代の仏像の作者ないしは、美術工芸品を生産する工人は、殆どが、朝鮮及び大陸からの渡来人ないしはその子孫であった。先の止利仏師も、継体朝にわが国にきた司馬達等の孫にあたり、法隆寺金堂四天王像の光背に刻まれている山口直大口もまた東漢氏の一族であり、中宮寺の天寿国繡帳の制作者の一人である高麗こまのかせ加西かさい溢いや東漢末賢などもいずれも朝鮮からの渡来人の子孫である。これらの工人は、多くは、大和の高市郡に本拠をおき一族のものたちが集団をなして住い、恐らく家の近くに工房をもっていて、それぞれ制作にあたっていたものと考えられる。小金銅仏の類は多くはこの工房で制作されたものであろう。小金銅仏を作る工房は、住いからやや離して建てられたものと想像する。これは、鍍金の際、水銀に溶解した金を像にぬり、炭火で焙り水銀を蒸発させるが、この時に出るガスは猛毒で、これを度々すえば、水銀中毒にかかる

挿図45 同側面

れ、内部には、銅をとかす坩堝るつぼや鑪ふいごや様々な工具類がおいであつたことであろう。ただ丈六像のような大像は、こうした工房で作ることは無理で、先の「元興寺縁起」の記事からも分るように、十六丈大殿の中に臨時の工房を造り制作せねばならなかつたであろう。

挿図46 同背面

恐れがあることをかかれらは知っていたであろう。こうした工房の外には、鑄物土が小山をなし、燃料のマキが軒近くまでつみあげら

法隆寺金堂の釈迦如来像や大宝蔵殿の止利式菩薩立像の内部をみると、鑄造の際に熔銅が全体に充分にまわり切らず、鑄切れを生じた部分をもう一度型をつくって銅をながし込んでいるところがみられる。こうした点に当時の工人たちの苦勞のあとがしのばれるが、飛鳥時代の仏師にとって、より大変だつたらうと思われるのは、仏像の姿をいかに表現するか、また仏像の法衣はどのような着け方をすればよいかという点ではなかつたかと思う。当時の仏師は、朝鮮から請来された数少ない仏像を手本にし、それを拡大したりして銅像を制作したため、衣の着け方などは充分理解できなかったのではないかと思う。例えば、先に述べた法隆寺金堂の止利仏師作の釈迦如来像の服制などがそれを物語っている。

この釈迦如来像の服制は、南斉の永明元年（四八三）の銘のある無量壽仏像や、その影響により生れたと考えられる北魏時代の雲岡石窟後期の

挿図47 如来立像
東京国立博物館蔵

仏像などにその源流がある考えられるが、それらとはやや違っていている。中国

挿図48 同側面

のこの種の制服は、まず裙と僧祇支とよぶ下着をつけ、その上にイン

挿図49 同背面

ド以来の長方形の大衣をはおっている。この大衣の着け方は、まず左肩

と左前膊にかけ、それを背中にまわして、右肩と右腕をおおい、さらに胸前にまわして、左腕の前膊にかけるものと、残り布を左肩にかけ、衣端の最後の部分が背中にみられるもの二種である。これは、朝鮮三国時代の如来像にも、朝鮮渡来と考えられる四十八体仏中の如来立像(同一五(挿図)47)でも同様である。ところが、法陸寺金堂の釈迦如来像や、四十八体仏中の止利工房の作と推定されている釈迦如来像(同一四九号及)等では、このどちらでもなく、布の一部は左前膊にかかり垂れているが、背中には衣端がさがっている。これは、一枚の布ではこうした着け方をすることは不可能で、当時の仏師には正しいつけ方が理解出来なかったためと考えられる。こうした点は、水野敬三郎氏が指摘しているよう

^{註三三}に、朝鮮渡来の金銅仏や石仏はレリーフ的で背面まで表現していないものが多く、充分当時の仏師には、その着衣法が理解できなかったためではないだろうか。

このように、飛鳥小金銅仏には服制などには、不合理なところがみられ、鑄造技術も未熟な点があるが、しかし日本の国土ではじめて仏像を制作するという緊張感と、ひたすらなところが、仏像に反映し、あとの時代ではみられない高度な造型性を生んだものではないだろうか。

七

次に白鳳時代の小金銅仏の制作者について考えてみよう。白鳳時代は、飛鳥時代よりも遺品も文献も多く、しかも薬師寺の薬師三尊像のような金銅仏の最高傑作が生れた時代であるにも拘らず、仏師の名は白雉四年に日旻法師のために川原寺の仏菩薩像を造ったというふなど鯽魚戸直以外は伝わっていない。しかし、多数の小金銅仏の遺品からその仏師たちの姿をおぼろげながら推定することは可能である。白鳳時代にはいっても、飛鳥時代の仏師の系統が、一部には続いていたと思われるが、次第に新しい様式と技術をもった新たな渡来人と交代していったのではないかと私は考えている。このことは、早くも孝徳朝の頃から、辛亥年銘観音像のように鉄心を胎内に残した鑄造法(挿図)一六による小金銅仏が生れてきていることから想像がつく。さらに年代が進むと実に様々な技法が行われたことは、金銅仏に対するγ線透過撮影の結果をみれば明かである。一般に飛鳥時代の小金銅仏は銅の厚さが薄く、頭部まで空洞のものが多く、白鳳にはいると、内部に鉄心を残したものの外、全くムクク

像、わずかに胎内に空洞のあるもの、頸の下まで空洞のあるものなど様々な小金銅仏が現われてくる。^{註三四}これは像様とも関係あるが、また飛鳥時代に比べ工房の数が著しく増したことを物語っている。

こうした古い技術と新しい技術の交代は、単に美術工芸の世界だけではなく、古くから通訳等の仕事に従事してきた古い渡来人たちも同じ運命をたどったことは、大化改新頃から急に勢力をもちだした王辰爾の鳥羽の表の話がよくこの間の事情を伝えている。すなわち、五七〇年、高句麗の使者が越の国につき、朝廷ではそれを迎えるべく山背の相楽の地に客館を建てて用意したが、この時、使者は、鳥の羽に書いた国書を朝廷に差し出した。朝廷ではこの国書を多くの史^{ふひと}たちに解説をもとめたが、どうしても読めなかったという。ところが、そこに新来の渡来人王辰爾があらわれ、これを解説したので、以後、王辰爾の一族は、次第に朝廷に進出してきたという。この事件は、いろいろの解説が行われているけれども、これについて、すでに古い渡来人たちの代々受け継いできた知識が、もはや旧式のものになってしまったことを物語り、古い渡来人の子孫である史たちには、高句麗の使者の書も言葉も通じにくくなっ^{註三五}てしまっているのに対し、新来の帰化人王辰爾だけがもの用に立ったとする関晃氏の説が^{註三五}一番穏当のように思われる。言葉においてさえもこの通りであるから、日進月歩の彫刻様式や技術の世界では、一層激しかったであろう。古い仏師の系統が衰微し、新しい渡来人がそれに代ってゆくという動きは、早かったことであろう。白鳳時代になり新しい技術がはいってきたのは、単に金銅仏の場合だけではない。天平十九年勅録の「大安寺伽藍縁起并流記資財帳」によれば、天智朝には早くも^{そく}即すな

わち乾漆造の仏像が制作されはじめたことが知られる。すなわち、大官大寺（後の大安寺）には、天智天皇が発願造立した丈六の乾漆仏像と乾漆の四天王像四軀が安置してあったと記されている。恐らく、これら乾漆像の造り手は、飛鳥時代以来の仏師ではなく新来の仏師の手になったものではないだろうか。

それでは、この新来の技術者とはどのような人々であったろうか。これは、百済や高句麗からの亡命民の中からあらわれたのではないかと考えられる。

六六〇年に百済が滅亡し、六六八年に高句麗が亡びると、両国の遺民が、多数日本に亡命してきたことは「日本書紀」に明記されている。その実数は分らないが、天智四年には、百済の男女四百人を近江国神前郡に移して田を与え、翌年にはそれまで官食を給与してきた百済の僧俗男女二千余人を東国に移し、同八年には余白信・鬼室集斯ら男女七百余人を近江国蒲生郡に移したというからその数は厖大なものであったろう。高句麗からの亡命民も相当なものであった。持統元年に高句麗人五十六人を常陸国に移し、田を与えており、霊龜二年五月には駿河・甲斐・相模・上総・下総・常陸・下野七国の高句麗人千七百九十九人を武蔵の国に移してはじめて高麗郡をおいたという。これら文献に現われてくるのは、亡命民の一部にすぎないであろうから、その数は、やはり空前の大量帰化ということができる。これらの人々の中には、種々の記録で知られるように、高級な学識や技術の所有者も多かったことは重要である。この中には、美術工芸の技術を身につけていた人も沢山まじっていたであろうことは、後に東大寺の大仏像の作者として著名な国中公麻呂の祖父国

骨富もこの百済亡命民の中にまじっていたことから知られる。続紀宝龜五年冬十月の公麻呂卒伝によれば、国骨富は、天智天皇の二年に「本蕃の喪乱に属して帰化す」とある。

また白鳳の前半期には、新政府は、律令制度の完全を期する意味もあって、遣唐使を頻頻と派遣している。すなわち白雉四年（六五三）、同五年、斉明五年（六五九）、天智四年（六六五）、同八年の五回にわたって入唐している。一回の人員は二百数十人に及んでいたようである。これらの人々が彼地で摂取した唐文化と朝鮮からの亡命民の技術とが、壬申の乱後一層充実した中央集権の力と、天武・持統朝の旺盛な造寺造仏とあいまって、ここに白鳳文化の絢爛とした花が咲くことになったのである。

八

天武天皇十四年三月には、「諸国くにくにに家毎に仏舎を作りて、乃ち仏像及び経を置き、礼拝供養せよ」という詔が出たことは前に記した。これは持統天皇五年二月条の記事を合せ考えると、諸国の公卿の私宅に仏舎を造り仏像を安置せよという意味であることは間違いない、これが直ちに実行されたかどうかは分らないが、時々大舎人おおとねりを巡回させ問いただしたというから中央の公卿等は、好むと好まざるとに拘らず私宅に仏像を安置したことであろう。その数はたいへんなもので、これまでに例をみないほど、仏像の需要を生じたと思われるが、その需要に応えたのもまた、百済や高句麗からの渡来した技術者におうところが多かったであろう。また、こうした多量の注文に応じるためには、単に小金銅仏だけで

はなく、一つの型から複数の像が得られる押出仏や塼仏も盛んに造られ、あるものは厨子に納められて公卿らの仏舎に安置されたことであろう。当時も小金銅仏はきわめて高価で、これらを手に入れることができずる官人の方が多かったかも知れない。

また、こうした多量の造仏の間に、自おのずから仏師にもその技術の新旧や巧拙により、分化が行われ、官寺の造仏に従事するものや氏寺クラスの寺の造仏を行うもの、さらには、知識寺や民間の造仏の需要に応えるものなどに次第に分れていったものではないだろうか。

天武朝には、寺の格付けも行われている。すなわち、天武天皇九年四月には、「凡そ諸寺は今より以後、国の大寺たるもの二、三を除きて、以外は官司治むること莫れ、唯し其の食封有らん者は、先後、三十年を限れ、若し年を数えむに三十に満たば除めよ」という勅命がでている。これは、官寺と私寺等を明瞭に区別するとともに、伽藍の規模や寺地、安置仏まで、自ら大寺と私寺との違いを生じていったものではないかと推定される。例えば、官寺である薬師寺や大官大寺の壁面は、巨大な繡仏によって荘嚴されていたのに対し、山田寺や南法華寺、夏見廃寺等は塼仏を壁面にはりつけ荘嚴を行っていたらしいことはこのことを物語るものである。またその安置仏も制作する仏師群が違っていたらしいことは、薬師寺金堂の薬師三尊像と同寺東院堂の聖観音像の型持は同形式であるが、山田寺の仏頭等は全く違う型持をつかっていることは、これらの像の制作者の違いを示していると思われる。

また飛鳥時代の仏師は、主として飛鳥地方に住み制作を行ってきたと考えられるのに対し、白鳳時代には、大和を遠く離れた地方にも仏師が住み、造仏を行うようになったのではないかと考えられる。このことは、いくつかの文献と遺品から推定できる。例えば、先にもふれた唐使郭務悰等が、正式の使者とは認められず、筑紫に足どめされている間に、天智天皇の喪をきき、天皇の冥福を祈って阿弥陀如来一軀を造ったが、これが持統天皇五年に都に運ばれたという「日本書紀」の記事は、この阿弥陀像が筑紫での造仏であることを明瞭に示している。また、今日は、大分の長谷寺にあるが、もとは、周防にあったと考えられる大宝二年（七〇二）に周防の凡直百背が女の汝背児のために発願造像した観音菩薩像も、周防での制作である可能性が強い。周防の国は白鳳時代頃から銅を産出することが知られ、「続日本紀」文武天皇二年の条には「周芳国銅鉞を献ず」とあり、天平二年三月の条には、周防国の銅産地を熊毛野牛嶋及び吉敷郡の達理山であったことを伝え共に良質で、これを採り鑄銭が行われたことを記している。興味あることには、山口県下松市花岡の日天寺には、き

挿図50 菩薩半跏思惟像
山口 日天寺蔵

わめて地方色の濃い様式をもつ菩薩半跏思惟像一軀(三〇九号)が伝えられている。下松市は、熊毛郡牛嶋に近いところで、恐らく、本像も同地での制作であろう。この像は、その様式は古様であるが、恐らく造られた年代は文武朝の頃と考えられる。

また、出雲鰐淵寺の観音菩薩立像も、四十八体仏等と比べると著しく鄙びた様式をもっており、恐らく出雲地方での制作と推定され、千葉・竜角寺の薬師如来像も、またこの地で造られたものとする方が自然である。ことに、前記したように下総の国には、高句麗からの遺民が多数移り住んでいたことを考えるとこのことは当然であろう。

八世紀になると、小金銅仏は著しく遺品が少なくなる。これは、国銅を尽して造られたという、東大寺の盧舎那大仏像におびただしい量の銅

挿図51 同7線写真

や白鑄が必要となり、たとえ小さくとも私的な発願により金銅仏像を制作することは、難しかったかも知れない。ただこの時代には、純金像や銀像も制作されている。金像としては、「正倉院文書」仏像雑具請用帳に純金観世音菩薩像高さ一寸六分が造られた記載があり、銀像としては東大寺千手堂に銀の等身

挿図52 同側面7線写真

盧舎那仏像があったことが知られる他、遺品としては、近年興福寺東金堂の仏壇下から発見された銀腕および、東大寺三月堂本尊の化仏などにその例がみられる。しかし金銅像の作者としては、大仏像の造営に成功した国中公麻呂の他、大

鑄師として高市真国、高市真磨、柿本男玉の名が「大仏殿碑文」により知られる他は個人名は分らない。

しかし、天平時代の銅像の制作者は、だいたい白鳳時代の仏師の延長線上にあることは、天平小金銅像の鑄造技法が白鳳時代のものと著しい違いのないことから想像がつく、また、天平時代には、「正倉院文書」の中に、東大寺の造営や造仏に関する記事があり、当時の仏師たちの生活や賃金等が分るのは貴重である。いま、この東大寺造営に参加した仏師たちについてみると、かれらの多くは、造東大寺司という臨時の役所に附属する造仏所とか鑄所とよばれる工房で、仕事に従事していた。これらの造仏所や鑄所は、おのおの別当二人の下に将領・雑工・仕丁・雇夫らからなり、このうち普通の仏師は雑工として寺で働くことが多かったようである。多くの仏師は、ある寺に専属することは少く、仕事が終われば、また次の仕事場に行くという生活をしてきた。それ故、多くは、奈良の街中に私宅をもっていたようである。「正倉院文書」によれば、石山寺の塑造の観音菩薩像と六尺の神王像二軀を制作した仏意志斐公万呂は年二十六歳で、左京九条三坊に住み、息長常人は二十五歳で、左京七条二坊に私宅をもっていたことが知られる。ここから、東大寺の造仏所に通ったものであろう。金銅仏の制作者も大体同じであったろう。造仏の盛んであった天平時代には、仏工の賃金は、その他の工人に比べ、最高の額が支払われていたことが分る。天平時代末期の記録によると、各種工人の賃金は次の通りである。

六〇文

仏工

五〇文

吹皮張作工・鏡鑄作工

飛鳥・白鳳小金銅仏の発願者、制作者 下

四二文―四〇文 金泥工・真作工・塚工・魚子打工・金薄工

三九文―三六文 金工・画師

三四文―三三文 製金工

一五文―一二文 瓦甞工・瓦焼工

一〇文 瓦葺工・瓦作工

これにより、仏工は、瓦作工の六倍、金工は大体四倍ほどの賃金が支払われていたことが分る。これは、東大寺の造仏所に所属していた工人たちの賃金であるが、地方の国分寺の造仏に参加した仏工や地方豪族が発願した仏像の場合もそれほど差はなかったであろう。また、小金銅仏の場合には、恐らく原型を制作する仏工と、鑄造の仕事をする工人では、別であったろう。鑄師は恐らく三六文から三九文の賃金をうける金工の中にふくまれていたものと推定される。もっとも岡寺の半跏思惟像などは、野間清六氏の説では、はじめから全身の原型を造ったのではなく、鑄造しつつ、原型をも造っていったものという。^{註三七}即ち、

「岡寺の弥勒菩薩像を見るに、これは鑄操の技法によって、次から次へと鑄接いでいる。かくの如き鑄造法にあつては、原型は最初から全体のものを作ることは出来ず、初めに鑄たものに、次に鑄るべき原型を喰付けて行き、それが鑄られた時、又次に鑄るべき原型を作つて行かねばならない。かかる場合作者を別人とすれば、その間の連絡は甚々面倒であり、往昔ほど単純な製作工程を執つたことを思うと、別人説には賛し難く寧ろ同一人であればこそ、かかる鑄造法が執られたのではないかと考えられる。」

と述べている。これについて私の考えでは、この鑄接ぎは、初めから計画的にしたのではなく、鎔銅を流す際に失敗し、やむをえず再び上部の型を造り直し、鑄造したために結果的に何回か鑄接いで出来上つたので

はないかと考えている。

以上飛鳥時代から白鳳・天平時代の小金銅仏の発願者や制作者について、造像銘その他の断片的な記録から、小金銅仏の発願理由や、当時の工人の出自、生活について推論をこころみ次第である。

註

28 止利式小金銅仏には、頭頂に四角い穴があいている。これは、鑄造の際に中型を強化するために中心部に通した鉄心を鑄造後に取り除いた際に出来た穴で、四十八体仏中の一五五号は、その穴に別の銅板をあてがい、象嵌しているが、法隆寺大宝藏殿の菩薩立像は穴があいたままになっている。これは、これらの像の共通した鑄造技法を示すものである。

29 止利派の特異な着衣法については拙稿「飛鳥大仏論」上・下美術研究三〇〇、三〇一号に詳述しておいたが、本稿の後章でも触れているので参照されたい。

30 醍醐寺本諸寺縁起集所収「元興寺伽藍縁起并流記資財帳」

31 小林剛氏「司馬鞍首止利仏師」美術史二九号には、止利が銅仏像だけではなく、繡仏をも造っているところから、仏師と見ることに疑問をなげかけている。

32 「統日本紀」文武天皇二年（六九八）の三月から十一月にかけて銅や白鑄が産出した記事がみえる。すなわち、

三月五日 因幡国献_二銅鉞_一、

七月十七日 伊予国献_二白鑄_一、

七月二十七日 伊予国献_二鑄鉞_一、

九月二十五日 周芳国献_二銅鉞_一、

十一月五日 伊勢国献_二白鑄_一、

とある。

33 水野敏三郎氏「法隆寺金堂釈迦三尊像」岩波書店 昭和四十九年三月刊

34 拙稿「γ線透過撮影による金銅仏の研究」吉川弘文館 昭和五十二年八月刊「光学的方法による古美術品の研究」文館 昭和五十二年三月刊

35 関晃氏「帰化人」至文堂 昭和五十二年八月刊

36 拙稿「押出仏と埴仏」至文堂 昭和五十一年三月刊

37 野間清六氏「鑄像技法に対する考察」美術研究一一〇号 昭和十六年二月