

鄴城における北斉期造像傾向の変遷試論 ―実地調査による知見の報告―

田 林 啓

はじめに

五三四年に北魏王朝が瓦解し、華北には東の東魏と西の西魏の二つの王朝が成立した。いずれも北魏の皇族を皇帝に据えた傀儡政権であり、実質的には、それぞれ高氏と宇文氏が権力を掌握していた。華北の覇権、そして最終的には中国全土の統一を目指してせめぎ合うこの両王朝は、やがて禪譲という形をとって、名実ともに高氏と宇文氏による国家へと変貌を遂げた。それが、北斉（東魏↓北斉、五五〇～五七七年）と北周（西魏↓北周、五五六～五八一年）である。やがてこの争いを征するのは西側の北周であり、それが後に隋王朝へと繋がり、全国統一を果たすこととなる。しかし、文化面において、内容的により豊かで、優れた技術を有していたのは東魏・北斉であった。そのことは、現在までに発掘されている壁画墓に顕著に表れている。東魏において直接的に継承した北魏の正統な都文化を基盤として、北斉に至るとそこからは想像もつかない発展をみせる。楊子華や曹仲達といった個々の画家の名前が表舞台に現れ出るようになり、¹前者が携わったと考えられている娄叡墓（山西省太原、

武平元年 五七〇）の「騎馬出行・回帰図」には観者に視線を向けて疾走する馬とそれを駆る人々が前後三～四列にも及ぶ群像表現によつて生き生きと描かれる。²近年発見された忻州九原崗壁画墓（山西省忻州）も北斉五七〇年代に造営されたと目されるが、ここでは墓内を守護・莊嚴する神々や畏獣が怪奇なまでに極端な表情と動きを示して描かれる。³一方、仏教美術においては、南北の響堂山石窟や水浴寺石窟、小南海石窟など都・鄴城（現河北省邯鄲市臨漳県）近くで皇室やそれに近い人間、仏教界の主導的立場の人々の発願によつて造営された石窟が残っており、北斉の最先端の様式を知ることができる。中でも、最初期の北響堂山石窟北洞では、柔らかな肉付きを示す身体を露出する菩薩像【挿図1】が、片足を浮かせて立つなど、自由闊達な造像理念が看取される。響堂山石窟の造像は、時期が下ると整齐化を強めると指摘されるが、⁴画一的、静謐さを旨とした北魏後半期の洛陽式のそれと比べると、北斉の美術は制約の壁を越えて、文字通り「跳躍」とも言える性質を具える。この変革を引き起こした要素については、その淵源やルートをめぐって多々議論されてきた。ただ、確実に言えることは、西域出身の画家曹仲



挿図1 菩薩立像 北響堂山石窟北洞
中心柱南面

達の活躍、ソグ
ド人の墓葬美術
やその姿を描い
た仏像の発見^⑤
から、東側に位
置していた北齊
も西域からの影

響は受けていたということである。

このように分裂期の北朝末期に現れて、ひととき異彩を放つ北齊美術であるが、その影響は後世に大きな影響を齎すと共に、他地域へも波及した可能性が高い。今日、東魏・北齊の都で作られていた仏教美術の様式を改めて基礎から整理し直す必要がある。なぜなら、これまで河北省の東魏・北齊の造像と言えば曲陽出土の白石(玉)像に代表されたが、近年、鄴城の趙彭城仏寺や北呉莊窖藏でのめざましい考古成果によって、東魏・北齊の都鄴城で制作、或いは拝まれていた仏教造像の数が一挙に増加したからである。特に、北呉莊窖藏から出土した作品は計約三〇〇〇体にも及ぶとされる^⑥。そして、北齊の造像の多くは、白石、即ち白大理石製である。目下、中国現地の研究者によって整理作業が進められているが、新設の展示施設(臨漳仏造像館)や大都市での特別展^⑦による公開によって、一部の作品の様相が一般にも広く知られるようになった。無論、その情報量は、現場の研究者には及ばないが、各国の研究者によって異なる問題意識に基づく様々な角度から研究されることには意義があるだろう。本稿の問題意識は、もとより日本に戦前から伝わる北齊の白石台座に端を発している。白鶴美術館所蔵の台座(口絵3、

以下白鶴台座と略称^⑧)がそれに当るが、台座と像を別に設けて柄と柄穴で接続することが広く行われた北齊期の作品においては、このように台座のみが単独で伝わることもある。北齊後半期の武平元年(五七〇)の銘を持つ白鶴台座は、上下四段の仰蓮を設け、上から二段目の蓮弁の半数が下方に向き伏蓮を成しており、動きがあり、立体的な形状を示している。そして、ここに登場する各像は、丸彫りに近い獅子や畏獣等と浅浮彫りの蓮華化生等があり、全体に群像表現のような仕上がりを見せている。

北響堂山の美術は、時期が下るごとに整齐化するとされるが、北齊後半期の白鶴台座はこの流れにはそぐわない。実のところ、既に指摘されているように、北齊の美術は一つの流れにはまらず、様々な様式を併存させ、後半期においても徹底して装飾性を削ぎ落す典型があると同時に装飾性の強い保守的傾向を維持する典型もある^⑨。よって、作品の時代判定にも混乱が生じることがある。出土作品が増えたことは、反面、判断を難しくさせる要素の増加も意味する。しかし、丁寧を追っていけば、複数ある様式も整理できるはずであり、各々の根底に流れる通念も把握できるであろう。以下では、本研究において調査し得た石窟と鄴城北呉莊出土の作品の様式的特徴及び変遷について先学の成果を参照しつつ整理していく。なお、本稿は調査によって得た知見をまとめることを旨としており、諸先行研究の詳細な紹介と検証はしないことをご容赦頂きたい。

一、北齊石窟の造像傾向

① 北響堂山石窟

鄴城の比較的近くに位置する響堂山石窟は、邯鄲市から西北へ約

四〇kmの鼓山西側に開鑿された石窟である。北斉宗室の開鑿に起源を持つとされるこの石窟群については、既に膨大な研究蓄積もあり、造像の時代的な変遷にも考察が為されており、鄴城における造像の特色を知る上で一つの指標になる。南北の二つの響堂山石窟のうち、北響堂山には北洞、中洞、南洞があるが、このうち北洞が最も初期のもので、北斉初に開かれたとするのが大方の意見である。西面、北面、南面に龕を開いてそれぞれに仏三尊像を彫り表わす中心柱を中央に据える北洞では、肉体表現を重視し、柔和な肉付き、括れる腰、なで肩を特色とした尊像【挿図1】が、闊達な動きをし、菩薩においては腰をひねって片足をあげるなどする。衣文は煩雑でなく、二つの鋭い彫り込みとその間の隆起によって衣の凹凸が表現されている。台座は総じて簡素で、南北面の本尊では、中央を敷茄子状に括れさせる円形の蓮華座で、上端に丸みのある仰蓮、下端に平たい反花をつける構造をとる。脇侍の台座は各面で形状を変えており、西面のそれは、二重の仰蓮と基壇に張り付く薄い反花から成り、南北面のそれは丈が極めて低く、北面では二重の仰蓮、南面では基壇に接する反花のみを具える。基壇には襴褸衣と宝冠をつけ、細面と筋肉質の身体を持つ神王や、獅子、博山炉が表されている。主となる造像に比べて、神王は、大きな動きも示さない。また中心柱四隅の柱の下端には、獸頭人身の畏獣像が頭部で柱礎を支えているが、この造形は北魏以来の伝統に則ったものである。側壁には計十四个の龕が穿たれるが、この龕の頂部には伏蓮、パルメット、そして伏蓮をつける火炎宝珠が彫刻され、蓮から宝珠が派生するかのような様子を示している。頂部に



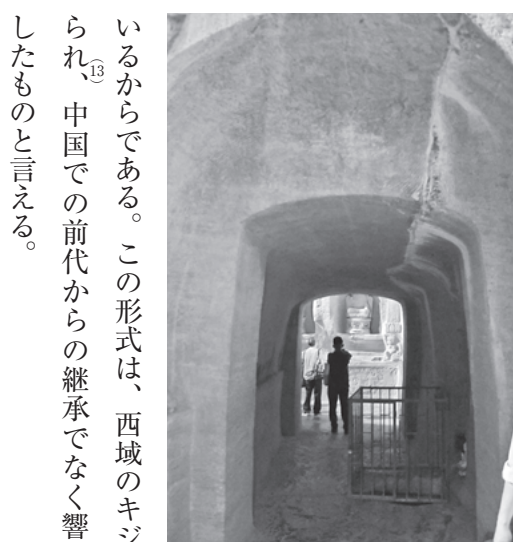
挿図2 仏三尊像 北響堂山石窟中洞 中心柱



挿図3 仏七尊像 北響堂山石窟南洞 正面龕

宝珠を配することについては、宝珠と舍利とが密接に関係すること(10)が背景にあると指摘されている。⁽¹⁰⁾
中洞は、同じく中心柱窟であるが、中心柱の正面に龕を穿ち、三尊像を表すのみである【挿図2】。造像は北洞に類似し、それが形式化した様子を示す。ただし、台座や基壇は変化をみせる。台座は、中央を括れさせる円形蓮華座であるが、上端に上下四段の仰蓮、それに続いて波状の唐草文、破損した中央部を経て、再び波状唐草、そして二重の複弁反花、円弧を描いて旋回する円形蓮華唐草などを表し、装飾性を強める。そして、基壇は正面に博山炉や神王像を表すだけでなく、上面に獅子と束腰座に坐す小天人を各二体彫刻して本尊に侍らせている。
最後に開鑿された南洞は、中心柱窟ではなく、三壁三龕式の窟である。各龕に一仏二弟子四菩薩の七尊を表す。この像【挿図3】は、大きな動きを示さず、身体にメリハリのない寸胴形に近い

くなる。台座は、正面本尊が宣字座で、左右龕の本尊は円形蓮華座である。後者は装飾性が強く、上端の縁に宝石形のメダリオン装飾続いて膨らみのある二重蓮華、中央の敷茄子部分に奔走する複数体の畏獣像、そして反花、框の順に配する。脇侍、弟子像の台座は、丈のある蓮台で、高く突出する蓮肉、一枚一枚が大きな伏蓮を特色とする。伏蓮は、縦にすんと落ち、地に接した先端を上にならせる。また、基壇には柔らかな肉付きを示す天人と博山炉が表され、龕柱の下端では同様の特徴を持つ人形（ひがた）の侏儒が柱を支える。侏儒が伝統的な畏獣ではなく、新たな形象になっている点にも注意すべきである。以上の北響堂山石窟の造像の傾向について、岡田健氏の言葉を借りてまとめると、整齐化が進み、旧来の北魏後半期から東魏の形式に沿わせて落ち着いていき、北齊造像の生命とも言うべき伸びやかさが確立されていく。即ち、初期に急進的な要素を大いに吸収して、それが在来（ざいらい）の形式の中で消化されていくという構図であるが、これと同時に、後半期には装飾などはより豪華に施され、それがやがて随時代の造像の特色へと繋がっていくことである。最も開鑿時期の遅れる南洞は、天統四年（五六八）以前に造営されたことが分かっている¹¹。それでは、北洞の急進的な要素の淵源はどこに求められるだろうか。多くの研究者が認めていることが、四川省から出土した造像などにも共通点が見られ、南朝から齎された¹²ということである。こうした南朝から伝わったとされる新たな要素は更にその淵源が南方や西方地域に求められるのであるが、北響堂山北洞の窟内の中心柱は、正に西域の形式である。なぜならば、北魏時代に採用された雲岡石窟や敦煌莫高窟、鞏県石窟の中心柱はいずれも方柱形で、四面全てが彫り出され、尊像を表すのであるが、



挿図4 中心柱背面 北響堂山石窟北洞

八木春生氏が指摘する通り北洞のそれでは、後面の上部は彫り出さずに奥壁と接し【挿図4】、隧道状になって

いるからである。この形式は、西域のキジル石窟第三八窟などに見られ、中国での前代からの継承でなく響堂山において新たに導入したものと言える。

②南響堂山石窟

南響堂山石窟は、鼓山南麓に北響堂山石窟よりも遅れて開かれた。その造営年代は、天統元年（五六五）から北齊滅亡の承光元年（五七七）、或いは五七〇年代初～中頃には完成していたとされる¹⁴。全てで七窟あるが、崖面の上下二層に龕が穿たれ、第一、二窟が初層、その他が第二層に位置する。第一、二、七窟が大型或いは豪華な造りからなる主要窟である。また、第六窟は、状態が極めて悪いが、残存する台座や像の様子に北響堂山南洞との類似性を見出すことができる。一方、第一窟と二窟は、比較的近い時期に造営されたと考えられており、第二窟は開鑿者の高阿那肱が右丞相になった武平四年（五七三）の後、第一窟はそれよりもやや早いとされる¹⁵。いずれも阿弥陀浄土変を表す中心柱窟であるが、第二窟の浄土変は現在米国・フリーア美術館に所蔵されている。また、第二窟には、下記の水浴寺石窟西窟の開鑿主導者で、北齊仏教界最高の僧籍である昭

玄大統を持つ定禪師の名が残る。比較的狀態の良い第一窟の窟構造は北響堂山北洞を踏襲しているとされ、中心柱の正面と左右に龕が開けられ、正面に七尊像、左右に五尊像がそれぞれ表されていた。主要な像【挿図5】は、北響堂山南洞と比べると、概して細くなり、身体ラインにメリハリがつく。肩を張らずに、再び北洞のようになで肩とし、腰部に括れ、臀部に膨らみをつけて安定感を持たせている。ただし、この傾向は、正面龕にはつきりと表れ、南北龕では希薄で、腰の括れなどによって生まれる身体ラインの起伏が弱い傾向にある。加えて、龕内像以外の周囲の像は、肩を張り、胸に量感があり、北響堂山南洞の延長上にある造形から成る。本尊正面龕の左右弟子像が、それぞれ蓮蕾（宝珠か）と直方体の盒子のような器物を持つが、本尊も右手の第一指と第二指を念じ、当初何かを持っていた可能性がある。同龕本尊台座は、やはり円形蓮華座であり、北響堂山中洞のそれに比較的近い構造をするが、文様の彫りが浅く、蓮弁も薄く貼り付けたかのような様子を示す。上から、上下三段の仰蓮、敷茄子部分に宝石形のメダリオン装飾、そして、最下部は複弁の反花である。反花の先端は、北響堂山南洞のように大きく反り返るようなことはない。他像は蓮台上に立つが、台座の表面は模糊としており、仰蓮らしきものがうつすらと見えるのみである。基壇は、金銅仏の基台のように四脚座風に作られ、格狭間部分に二獅子と二僧、博山炉を彫る。いずれも台座の蓮弁と同様に彫りが浅いが、博山炉は蓋部分を繁縷に作り、頂部に蓮蕾（もしくは宝珠）、周囲に直方体の盒子のような器物をのせる蓮を表す。獅子は頭部が大きく、角張る固い造形を示す。一方、南北龕は、本尊台座も表面の狀態が悪く、文様を看取することはできない。恐らく円形蓮華座



挿図5 南響堂山石窟第1窟中心柱 正面龕



挿図6 仏五尊像 南響堂山石窟第7窟 正面龕

であったろうと思われる。弟子、脇侍の蓮台は、大きな蓮葉と共に、本尊台座から茎を伸ばして派生したものである。第七窟は、三壁三龕形式の窟で、北響堂山南洞の構造を継承したと言われる。¹⁷ いずれの龕にも一仏二弟子二菩薩の五尊像を表し【挿図6】、像は第一窟同様に細身で、括れのある腰を持つが、肩を張り、より上方への伸びやかさを感じさせる。恐らく、両窟共に五七〇年代に開鑿されたのであるが、この違いは、北洞を継承したか或いは南洞を継承したかに因ると考えられる。ただし、ここでも、主要龕以外の造像は、この特殊を具えず、なで肩、メリハリがなく、丸みのある身体を持つ。そして、台座をみると、第七窟正面龕本尊の台座はやはり円形蓮華座であるものの、仰蓮を第一窟よりも更に薄くかつ幅広に作り、そして斜め上方に伸びるように配しており、薄作りの洗練度をより高める。ここでは仰蓮の下に無文の敷茄子部分、そして複弁の反花、框の順に作る。南北龕本尊の台座は、いず

れも宣字座であるが、南龕の本尊は椅坐した脚先を踏み割り蓮台にのせており、その蓮台は、蓮台間にある人面の口から吐き出される茎から派生するという極めて特徴的なものである。他の像の台座は、簡素な仰蓮をつける蓮台である。基壇は四脚座風で、格狭間部分に柱状の区切りによって小枰を設け、その一々に獅子と神王、博山炉を入れる。枰の大きさにも因るが、像の一つ一つが小さく作られており、柔らかい肉付きを示す。これも南洞系の造形である。そして、博山炉は、第一窟同様に蓋の頂部に蓮蕾のようなものを付け、脇に盒子をのせる蓮を刻す。この他、弟子像が直方体の盒子、そして蓮台上の博山炉（宝珠か）、脇侍が蓮蕾を持つことも興味深い。

第一、七窟はいずれも北斉末の五七〇年代に開かれたと考えられ、身体ラインにメリハリが表れ、仰蓮を薄く伸びやかさを目指すように作るなど共通した時代的特色を持つが、手本とした北響堂山の窟によって、顕著な違いも同時に有している。また一窟内で全ての造像が共通の特色を示すわけではないことも留意すべきである。蓮台が他の蓮台や図像から派生する様子が表されるのは、浄土での化生を示す西方浄土変の浸透と関係づけられよう。また、基壇だけでなく、主尊に侍る弟子までもが博山炉や、香などを入れる盒子を持つことは、北響堂山で見られた蓮から火炎宝珠を派生させる連続的表現がより浸透し、本尊と信者を結ぶ媒介と位置付けられたことに因ると推測される。なぜなら、博山炉は、その造形が火炎宝珠のそれと近く、そもそも天を象徴する崑崙山を象つて天界と人間界を結ぶ役割を期待されてきたと考えられるからである。このことも時間の経緯とは関係なしに仏に見えることを可能とする浄土信仰の発達と無縁ではないであろう。このような中で、また一方で博山炉と造形

的に近い宝珠が、舍利と密接に関わることも影響して、博山炉の媒介的役割、即ち仏と人の間の紐帶的機能をより顕在化させた可能性もあろう。

③水浴寺石窟

水浴寺石窟は、鼓山の東麓に位置し、北響堂山とはちょうど山を挟んで背中合わせの場所に穿たれている。響堂山ほどに著名ではないが、西窟は武平五年（五七四）の紀年銘や計三六〇体もの供養者像を残しており、北斉仏教美術史を考察する上で非常に重要である。紀年銘はアシヨカ施土因縁を示す浮彫りに付随し、「武平五年甲午歲十月戊子朔、明威將軍陸景□張元妃、敬造定光佛并三童子、願三界群生見前受福□者託蔭花（？）中（？）、俱時值佛。」と記される。同じく水浴寺石窟の東山には、武平四年（五七三）に亡くなった陸景のために妻・張元妃が造らせた墓所の窟と墓誌銘があり、西窟の一部にもその願目が反映され、当窟が武平五年頃には完成していたことが知られる。ただし、張元妃はあくまでも出資者（供養者）の一人であり、その供養者像は西壁（入り口左右、前壁）に登場する。主導者は、むしろ昭玄大統の定禪師であり、彼の名は南響堂山石窟第二窟にも見られた。

水浴寺西窟は、正面（西面）と南北に龕を開く中心柱を設ける。正面龕内には一仏二弟子二菩薩の五尊像を刻す【挿図7】。像の造形は、南響堂山第七窟と近く、肩を張り、腰を括れさせて、身体ラインのメリハリを作ったもので、上方への伸びやかさを感じさせる。弟子像は、ここでも盒子を持つが、それは明確な蓋を持つ幅広の盒子である。第七窟との近似性は、台座、そして基壇にも指摘で



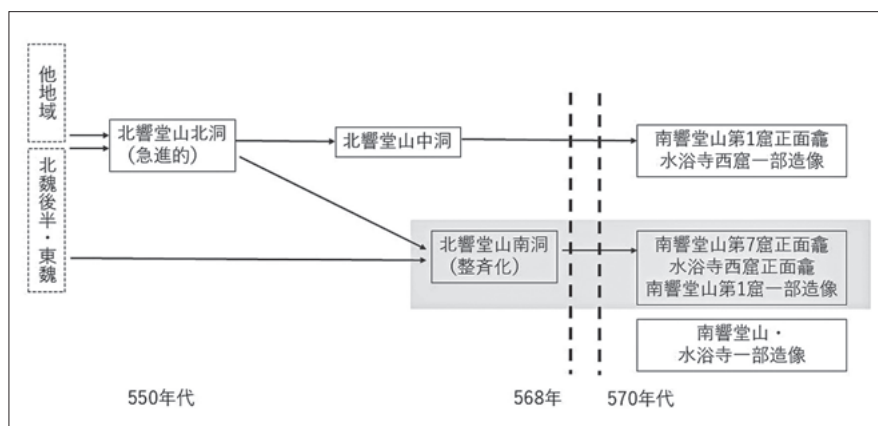
挿図8 菩薩立像 水浴寺石窟西窟中心柱北龕



挿図7 仏五尊像 水浴寺石窟西窟中心柱正面龕

この水浴寺西窟が主に南洞の系統に連なることを裏付ける。基壇は、上端にメダリオン装飾を一行に配し、その間に蓮華化生を置く。この時期、メダリオン装飾が大いに好まれたことを示すと同時に、浄土変の一要素

き、同系統の職人が正面龕の造像に携わったと言える。また、主要龕以外の側壁の造像に、なで肩で身体のラインに大きなメリハリなく、丸みのある造形を示す像があることも第七窟と同様であるが、南北窟においては片膝をやや上げて動勢を示す北響堂山北洞系の菩薩【挿図8】も見られる。正面龕についてみていくと、本尊の円形蓮華座の台座は、薄作りの仰蓮を上下五段にも重ね、その下には、四段にも亘って宝石形のメダリオン装飾を巡らし、最後に単弁の反花を地に沿わせるように配する。他像の台座は、仰蓮と伏蓮のいずれか一方をつける形式であり、このうち後者は北響堂山南洞のそれを継承し、やや形式化したものであり、南響堂山第七窟、そしてこの



挿図9 響堂山石窟・水浴寺石窟造像の変遷

ものも表される。最後に、供養者像についてみていくと、女性供養者は肩を張り、漢服を纏うのに対して、男性供養者像はなで肩で腹が膨らみ童子形の体形をし、胡服を纏う。これらの供養者像は、武平元年（五七〇）卒の婁叡や武平二年（五七二）卒の徐顕秀を埋葬した壁画墓に描かれる人物像と同様の傾向を示す。

以上みてきた南響堂山石窟、そして水浴寺石窟の諸窟はいずれも五七〇年代に造営されたと考えられるが、五七〇年代には、より

である蓮華化生が単なる装飾文になっていると言え、南響堂山よりもやや開鑿時期が下ることを推測させる。基壇下部は、南響堂山同様に格狭間を設ける四脚座風に作られ、格狭間部分に小龕を設け、各々に柔和な造形の矮小な天人と僧、そして博山炉を入れる。博山炉の頂部は、ここでは蓮蕾がつけられていることがはっきりと分かる。ここに至って、正面龕においても獅子が省略される。

一方、南北窟では、本尊の台座が正面龕よりも簡略化されており、メダリオン装飾はみられない。またこれらの基壇には、神王らしき

装飾性が強まり、身体のラインのメリハリの再出現が指摘されるが、立体性というよりも構図や線のなりズム感が重視されるようになる。最も主要となる正面龕内の造像の特色について言うと、北響堂山石窟北洞（中洞）を継承するのが南響堂山石窟第一窟、南洞を継承するのが南響堂山第七窟と水浴寺西窟である。しかし、正面龕以外の南北龕や側壁などにおいては、第一窟にむしろ南洞系の造像、水浴寺に北洞系の造像がそれぞれ見られ、そして両者に身体のラインの明確でない緊張感に欠けた造像も存在する。よって、南響堂山、水浴寺の造像には、少なくとも三種類の系統の職人が同時に関わり、分担作業を行っていたものと考えられる。この様子を時系列に沿ってチャート化すると挿図9のようになる。

二、鄴城出土作品の傾向

以上の石窟造像の様相を踏まえて、近年鄴城北呉莊出土の東魏から北齊までの紀年銘のある作品を中心に概観する。

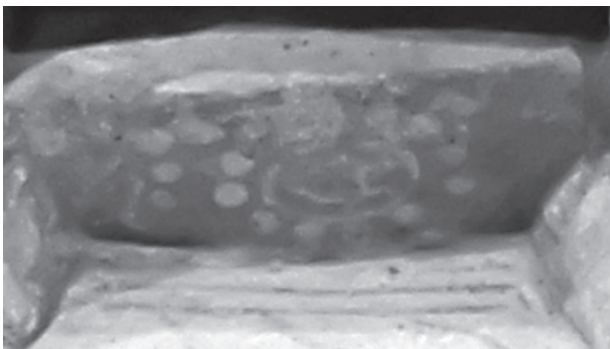
①東魏における北齊彫刻性の基盤

朱岩石、何利群⁽²³⁾両氏の指摘の通り、東魏後半期の五四〇年代には北齊の彫刻性を迎えるための基盤の萌芽が窺える。すなわち、この時期、高子瑗造太子半跏思惟像（東魏武定四年 五四七⁽²⁴⁾）や弄（？）女造弥勒像（挿図10 武定五年 五四七⁽²⁵⁾）に顕著なように、伝統的な線の表現から、立体表現への関心が大きくなり、北響堂山北洞にみられる北齊初

期の急進的な立体表現を受け入れる地盤ができつつあることが指摘される。弄（？）女造弥勒像は、三尊構成である。頭部が極端に大きく、ふくよかで、頭部を含めた上半身の丈が下半身のそれよりも長く、身体全体のバランスを欠いているが、各像が独立した丸彫り風に仕上げられる。ただし、側面からみると、身体は薄く、頭部のみが前面に突出する様子を示しており、作品全体に立体表現は及んではない。衣文が簡略化され、特に本尊の裾には二本線とその間の隆起によって衣の凹凸が作られており、北響堂山北洞等の北齊に頻出する特徴を有する。本尊の宣字座の框部分には、描画によって宝石形メダリオン装飾が入れられ【挿図11】、加えて、足先には簡略化された踏み割り蓮台が置かれている。脇侍の台座は、丸みのある台形の反花の上に仰蓮の蓮台を重ねて作られる。光背は、大きな舟形光背を本尊が負い、それが脇侍の頭部背後の半面ほどにかかると同時に、脇侍も半ば独立した像として各々頭光を負う。本尊光背には、中央上端に仏塔、その左右に三体ずつの飛



挿図10 弄（？）女造弥勒像 東魏・武定五年（547）鄴城考古隊所蔵



挿図11 メダリオン装飾 弄（？）女造弥勒像 東魏・武定五年（547）鄴城考古隊所蔵

天が表され、そのうち下部二体ずつが鉢を持つ。本尊光背裏【挿図12】には、浅浮雕りで樹下半跏菩薩（釈迦）と漢服双髻のチャンナ、カンタカ、岩が刻される。基台は、蓮華化生像が頭上に掲げる博山炉を中心に、その左右に僧俗の供養者、獅子を一体ずつ配す。

以上、弄（？）女造弥勒像では、発展途上ではあるが、丸彫りの表現が採られ、二重線による衣文や、五七〇年代に頻出し出すメダリオン装飾が見られた。高子瑗造太子半跏思惟像では、二重線の衣文に加えて、本尊の臀部に渦状の衣文が入れられる。これらの衣文は、趙郡王高叡造像²⁶に代表される北斉初期像のそれと共通する。また、半跏像の中には、獅子を基台からはみ出るように立体的に表現する作品もある【挿図13】。これらの事実は、北斉様式へ向かう



挿図12 樹下釈迦半跏像 弄（？）女造弥勒像背屏裏面 東魏・武定五年（547）鄴城考古隊所蔵



挿図13 菩薩半跏像 鄴城考古隊所蔵

鄴城作品の性質が五四〇年代に萌芽しつつあることを窺わせ、またメダリオン装飾の存在から、当様式の進展を促した要素が東魏のうちに部分的に受容されていたことも推測される。

北斉像の大きな特色として、

透彫の樹木形背屏があるが、技巧を凝らしたこの背屏は、北斉の高度な彫刻性の一つの標識として、当時の工匠によって注力して制作されていたであろう。当背屏は銀杏形の樹葉を特色とするが、同様の樹下での釈迦半跏思惟像の浮彫りが、弄（？）女造弥勒像や王元景造弥勒像（武定四年 五四六）²⁷の光背裏に認められ、また、高子瑗造太子半跏思惟像のように丸彫りに近い単独の半跏像も出現する。この樹木形背屏が北斉以後大いに流行し、その技術を競うように発達することに鑑みると、東魏における単独の半跏像が、北斉様式確立への一要素となったと推測される。かつ、明らかな釈迦の仏伝を示す浮彫りだけでなく、単独像でも、高子瑗造太子半跏思惟像のように、半跏像を太子思惟像（釈迦像）と明記する作例が東魏に見られることは、北斉の作品全般の図像学的な解明のヒントにもなり得るであろう。すなわち、北斉期の彫刻性の発展には、釈迦半跏像への思慕が一つの大きな役割を担った可能性がある²⁸。

北斉初期様式の確立においては、以上の東魏の基盤が重視されるが、柔らかな肉付き、動勢を加えた飛躍的な発展には、外来の刺激も考慮しなくてはいけない。

②北斉期の変遷

北斉初期五五〇年代には、北響堂山北洞のような急進性を前面に出すものの他、伝統的な造像傾向の中に新たな要素を盛り込むものがある。よって、石窟美術のように時代が下るごとに伝統に沿わせるといった変遷を辿るのみではない。例えば、いずれも天保元年（五五〇）の作例であるが、長孫氏造阿弥陀三尊像²⁹は、正面感が強く、伝統的な作行きを示すが、各像に肉付きに伴う柔和さが加

味される。新要素の導入がより顕著であるのが、釈迦牟尼三尊像(2012JYNHI:1354)⁽³⁰⁾で、脇侍が、上半身長く、腹部をぽっこりと膨らました童子形となる。そして、急進的造像としては、法悽造像【挿図14】⁽³¹⁾が挙げられる。

法悽造像は、長方形の透彫基台の上に一仏二弟子二菩薩像を表す。本尊は、細長い仰蓮をつける円形蓮華座上に交脚坐する。その足先は、基台上に直に坐る天人によって支えられる。半偏袒右肩式に袈裟を纏い、肉付きよく、ラインにメリハリがなく、なで肩の身体を持ち、頸が極めて短く、衣文線はほとんど入れない。頸が短いことは全像に共通する。弟子は本尊と同様の身体的特徴を具え、頂部がやや細い緩やかな三角形を呈する頭部を持つ。脇侍は、上半身裸体に天衣を肩にかけ、なで肩、やや膨らむ腹部を持ち、脚が上半身に比して短い。弟子像と脇侍像の蓮台は本尊蓮台から派生している。本尊と脇侍は頭光を負うが、全像の背後には左右から一本ずつの幹を伸ばして樹幹を絡ませ合う透彫の樹木形背屏があり、その上端正面に仏塔、その左右に各々二体ずつの飛天を配する。本尊の頭光の裏面には宝珠、樹木形背屏の幹の背面【挿図15】には題記と禪定比丘を表すが、後者の背面では左右の下部から上部に向って樹冠同士が重なり合い、その厚みを増していく様子が自然に流れるように表現されている。基台は、透彫によって表面に図像を彫り、内部を空洞にしている。前面に蓮台上の博山炉を中心に二体の獅子、二体の力士を配する。一对の獅子は顔を後方に向け、力士は上半身を後方に反らせるなど、動勢を示す。側面と裏面には、計八体の神王像が彫られており、方形の枠を単位として彫られた名残りがあり、角張る造形である。神王の中には、上半身裸体に天衣を着ける

ものと、円領の上衣を纏うものがある。この円領の上衣は西域出身者が身に纏うものである⁽³²⁾。また、後出の弥勒五尊像(2012JYNHI:1490、1489、1552、1970、2075)の基台の神王も、共に円領の上衣を身につけ、手には火炎宝珠を持つが、ここでは、被髪が多く見られ、やはり安伽墓石棺床などのソグド美術にみられる突厥人を想起させる。

北斉中後期五六〇・七〇年代には、形式化を進める作品と、彫刻性に洗練度を増す作品に分かれる。前者の例として、河清二年(五六三)の康□珎造双釈迦像⁽³³⁾は、身体ラインにメリハリがなく、肩を張り、脚部に向って若干細くなり、楔を立てたような形状である。前述の石窟でいうと五七〇年代の南響堂山第七窟や水浴寺西窟の造像に近い。尊像背部の樹木形背屏は、上部中央に龍、その左右に飛天を三体ずつ配するが、透彫、線刻も細かに入れられておらず、平面的である。

一方、彫刻性の洗練度を増す作品には、整齊化の高みを目指す作品群と、立体的性を高める作品の二系統に分かれる。ここでは、前者を作品A群とし、後者を同B群とする。

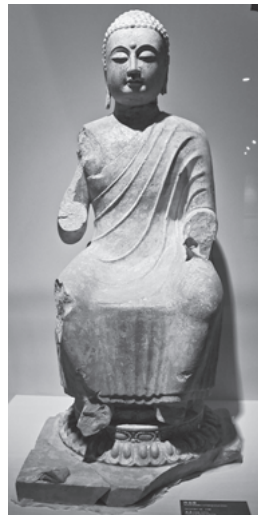


挿図14 法悽造像 北齊・天保元年(550) 鄭城考古隊所蔵



挿図15 法悽造像背面 北齊・天保元年(550) 鄭城考古隊所蔵

仏椅坐像（挿図16、2012JYNNH1：60、140、1200）と四面塔（挿図17、2012JYNNH1：51、53、125、157、253、271、765、872、1299）は紀年銘はないが、作行きに共通点が見出せ、伸びやかな造形に特色があり、先述の石窟造像との比較においても、共に五七〇年代の作になると考えられる。近年の発掘成果の中で最も注目されている優品であるが、これらを作品A群と分類する。いずれもやや青みを帯びた白石製である。



挿図16 仏椅坐像 鄴城考古隊所蔵



挿図17 四面塔 鄴城考古隊所蔵

一石で台座から頭頂部まで作る仏椅坐像【挿図16】の台座【挿図18】は、上から、極めて薄く作られた蓮弁からなる三重の仰蓮、そしてメダリオン装飾二層、波状唐草文と続き、敷茄子部分に連珠に囲まれた獣面を縦型連珠と共にめぐらし、その下に、波状唐草文、メダリオン装飾二層、そして反花を配する。また台座の下には方形の框がつけられ、そこに僅かであるが、膝を折って坐る供養者像の脚部が残っている。メダリオン装飾は、南響堂山や水浴寺石窟における頻出によって知られるように五七〇年代に流行したが、単独造像でも、恵秤造観世音像台座（武平七年五七六）³⁶の作例が知られる。同じく、五七〇年代には、趙美造像（武平五年 五七四）³⁷

のように、基台に阿弥陀浄土変に登場する蓮華化生を複数体並べて表す作品が出てくるが、これも水浴寺石窟などと共通し、時代性を示すものと言える。このことは白鶴台座における様式と銘文が齟齬しないことの証左ともなる。仏椅坐像に立ち返ると、如来は、やや張った肩、括れる腰を持ち、全体に伸びやかな身体的特徴をする。胸には若干の厚みがつけられている。頬は肉付きが良く、弧を描く幅の狭い上唇、深い人中、切れ長の目、眼球の膨らみを感じさせる上瞼、そして上方に弧を描く眉など、あらゆる要素が現実には作られ、かつ全体の緩急のバランスが図られている。横から見ると鼻梁もやや高めに作られていることが分かり、様々な角度から拝されることを想定した上で作られていることが理解される。また大きめの白毫や螺旋髪、長い耳朶、肉髻はないが膨らみのある頭頂部などが特徴的である。袈裟は偏袒右肩式であり、身体伸びやかさに呼応するように肩から腹部、脚部に向けて斜めに数本の衣文が入られ、足先には裾の一部を覗かせる。



挿図18 台座側面 仏椅坐像 鄴城考古隊所蔵

仏椅坐像と並ぶ優品である四面塔【挿図17】は、三面に坐仏三尊像を、一面に



挿図19 如来坐像 四面塔 鄴城考古隊所蔵

坐菩薩三尊像をそれぞれ配しているが、各中尊【挿図19】の造像傾向は丸彫り椅坐仏と類似し、整齊化を高めたもので、脇侍は全身が極めてほっそりとしたものと、腹部を膨らませるものの二種類がある。各本尊の台座は、敷茄子部分を持つ円形台座で、蓮弁を僅かにつけるものや蓮弁も装飾も全くつけないものがある。簡素で、北響堂山北洞の台座に似る。また薄く貼り付けたような蓮弁があることも時代性を看取する上で注目される。塔屋蓋の頂部には反花をつける覆鉢があり、反花の上には当初宝珠か何かを挿していたであろう柄穴を持つ柱の下端が残る。反花は、二重、複弁で量感はあるが、極端に一部分を強調させることはしない。基台には、博山炉または博山炉形のものを中心に二獅子と二天王、或いは二力士と二神王、或いは二僧と二伎楽天を配するものと、四神王を表すものがある。神王と伎楽天はいずれも円領の上衣を身に着ける。

A群は、北響堂山南洞およびそれを継承した石窟造像の傾向の変遷に沿うもので、王道をいく造像様式であったのであろう。その様式の頂点を示す作品が仏椅坐像と四面塔であり、いずれも五七〇年代の作と考えられるため、石窟同様に、造像の整齊化は北斉後半期にそのピークを迎える。これらの作品には、水浴寺石窟同様に薄く貼り付くような蓮弁が台座にみられる。

一方、作品B群は、伸びやかな整齊化とは反して、特有の立体感・群像表現を示す。紀年銘のある作品として、普弁造弥勒像（挿図20、天統四年 五六八）がある。本作は損傷が激しいが、前面に框を持つ長方形の基台の前面には、金色に彩られる器物を中心に、その左右に各々半跏像一体、獅子一体、力士二体を配す。器物は、長頸に膨らんだ胴部を持ち、博山炉と類似した形状をするが、博山炉特有の

表面の山岳を重ねた文様がなく、頂部に小さな球形の蓋をしている。この形状は、甘肅省涇川の羅漢洞や大雲寺址で発見された北周時代や唐時代のガラス製の舍利容器【挿図21】に近く、恐らくここでも舍利容器を表現していることであろう。各像は、デフォルメが加わっているが、粘土細工のように立体的で、柔軟な動きを示し、童子は頂部の尖る緩い三角形の頭部、半跏像は同様の頭部に膨らむ胸を特徴とし、獅子は胸を中心に丸々と膨らんだ身体を持つ。力士は括れた腰をひねり、腰から膨らむ胸と肩へのラインが強調されている。こうした傾向を持つ作例に、弥勒五尊

像（2012JYNHI：1490¹ 1489¹ 1552¹ 1970¹ 2075¹）⁽³⁸⁾ 弥勒七尊像（2012JYNHI：2601¹ 1436¹ 1515¹ 1518¹ 1803¹ 1890¹ 2054¹）⁽³⁹⁾、坐仏残像（挿図22、2012JYNHI：2¹ 24¹）があり、中でも最後の坐仏残像はこの一群の技術の頂点を極めた作品として評価され得る。同様の傾向を丸彫りに反映させ、艶め

かしさも備えるものとして、菩薩坐像（2012JYNHI：359¹）⁽⁴⁰⁾がある。そして、鄴城出土か



挿図20 普弁造弥勒像 北斉・天統四年（568）鄴城考古隊所蔵



挿図21 舍利容器 北周時代 涇川羅漢洞出土 平涼市博物館所蔵

どうかは不明であるが、仰弁と伏弁を交互に配して立体感をつけ、図像を立体感のある丸彫り風の彫りと浅浮彫りによって彫り分けて群像表現のように仕上げる白鶴台座（武平元年 五七〇）は、正にこの一群に位置付けることができる。これらは石材にも共通した特色があり、白石の中でも透明感があり、乳白色のものが用いられている。

最も優れた技術が発揮される坐仏残像【挿図22】は、全体に保存状態は良好ではない。高めの框を持つ基台の上に坐仏と龍が残るが、当初は本尊以外の二、四尊像と樹木形背屏が存在したようである。本尊は八角座の上の蓮台に坐しているが、八角座の各面には浅浮彫りで伎楽天が鮮明な金と赤の顔料を伴って表されており、極めて特徴的である。本尊は北魏以来の伝統的な褒衣博带式に袈裟を纏っているが、胸部から腹部にかけて大きく開けており、裙の上端を見えるようにしている点で、北魏・東魏の着衣法とは異なる。衣文が他の北齐作品に比して多めに規則的に入れられており、台座前面に短くかかる懸裳は大きく波打つような襞を入れる。腰を太めに作り、下半身に安定感を持たせており、この点では南響堂山石窟第一窟と共通する。龍は、基台側面から身体と肢を出し、うねるように基台上に顔を出す。基台の像は、あたかも基台の框上に置かれたミニチュアのように、一つ一つが独立した小さな丸彫り像であるかのように見える。前面には、蓮台を掲げる二童子がおり、その左右に供養者を一体ずつ、力士を一体ずつ配する。獅子が表されないことは珍しく、これは水浴寺石窟西窟と共通しており、当作品が北齐時代の中でも遅れる時期に制作された可能性を示唆する。童子が掲げる蓮台の上は大きく破損しているが、当初は、博山炉か何かを置いていたであろう。供養者像は跪坐をし、据香炉のようなものを両手で持



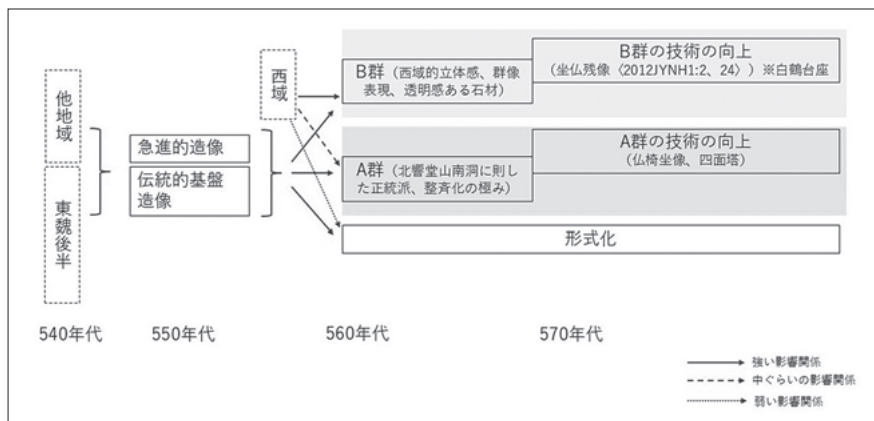
挿図22 坐仏残像 鄴城考古隊所蔵



挿図23 坐仏残像背面 鄴城考古隊所蔵

つ。力士は、向って左像が二童子の膝の上に立って棒のような武器を手にし、向って右像は破損が激しいが、動物の上に立っているようである。基台側面には、三体ずつの神王像が円領の上衣を纏い、頭に覆鉢状の被り物をつけて表され、その間から象や龍が顔や身体を出しており、一部折り重なるようになっている。裏面【挿図23】は、太子半跏思惟像とカンタカ、チャンナが中央に配され、その左右に山岳を下端に表す樹木形背屏の幹の一部、そして神王が一對ずつ表わされる。チャンナは双髻の童子形で、円領の上衣を纏うが、半跏像やカンタカよりも奥まった位置に比較的浅い彫りで表現されている。この作品は、全像が大きな立体感を伴うだけでなく、彫りの浅深を使い分けて所謂群像表現を採っているのである。

作品B群は、群像表現を思わせる立体性が発揮され、基台などは特に賑やかな印象を与える。そのピークは、恐らく五七〇年頃であったと推測され、その基準となるのが白鶴台座であり、武平元年（五七〇）の紀年銘を持つ当作品は、量感のある伏弁・



挿図24 鄴城出土造像の変遷

仰弁を交互に配するなど立体表現への強い意欲を作品全体にみながらせている。また、Bの特徴の一つに、透明感のある乳白色の白大理石が用いられることが挙げられ、彫刻の施し易い石材であることも、その立体表現を達成する要因であったろう。この立体表現は、絵画作品とも関わり、前後複数層に及ぶ群像表現が採られる娄叡墓壁画と徐顕秀墓壁画も五七〇年代初め（それぞれ五七〇年と五七一年）⁽⁴¹⁾に制作されているのである。そして、B系統の確立の背景には、次に見るように西域の影響があったと考えられる。

以上、鄴城出土の造像の変遷、傾向をチャート化し、併せて白鶴台座をその中に位置付けると、挿図24のようになる。

③北齊様式における西域の影響

B群の登場とメダリオン装飾ならびに神王の円領上衣の浸透やソグド美術との共通性の根源は、同じところにあると考えられる。それは、ソグド美術との共通性が明示する通りに西域からの影響である。安伽、史君、康業など西域のソグド

人の中国における近年の古墓の出土例は、北周の統治地域におけるものであるが、同じく西域人のために作られた可能性のある石棺床の一部がドイツのケルン東アジア美術館に所蔵され、フリーア美術館には同じく石棺床の前板が所蔵され、これらには立体感のある天王像や神王、そしてメダリオン装飾が見られる。

北齊と西域との間には敵地北周が存在したが、北齊でも実のところ西域文化を大いに吸収していた。例えば、徐顕秀墓からは、ギリシア神との類似が指摘される図像の描かれる青石を嵌め込んだ金製の指輪が出土し、⁽⁴³⁾また、山東省青州龍興寺出土の仏教像にも胡人が描かれるなど⁽⁴⁴⁾している。そのことに一役を買ったのは、北魏時代から既に華北に住んだ胡人たちであり、また新たに來住したり、交易をおこなった商人たちである。そのことを最も象徴する人物が、ソグディアナの曹国（カブーダン）出身の画家曹仲達である。彼は以下のように外国の仏像、西域像を描くことを得意としたとされる。官を得て、北齊最高の画家とされるぐらい彼の影響力、引いては北齊における西方文化の影響力は強かったのである。

曹仲達、本曹国人也。北齊最称工、能画梵像、官至朝散大夫。

僧棕云、曹師於袁、冰寒於水。外国仏像、無競於時。⁽⁴⁵⁾

曹仲達は、もと曹国（カブーダン）の人である。北齊の最も称賛されるべき工匠であり、西域風の像を描くのに優れていた。官位は、朝散大夫にまでのぼった。僧棕が言うには、「曹仲達は、袁子昂を師としながら、より優れている。西域の仏像を描かせては、右に出るものはいない」と。⁽⁴⁶⁾

東魏や北齊王朝が西方と直接的に交渉できなくても、柔然や突厥、吐谷渾などを通じてこれらの人々は来訪することができた。例えば、

是歳、夸呂又通使於齊。涼州刺史史寧覘知其還、襲之於州西赤泉、獲其僕射乞伏触狀、將軍翟密、商胡二百四十人、駝騾六百頭、雜綵絲絹以万計。⁴⁷⁾

この年(五五三年)、吐谷渾の夸呂は、また北齊に使者を通わす。涼州刺史の史寧はその一行が帰還を覗い知り、涼州の西の赤泉にて襲い、その僕射の乞伏触狀、將軍の翟密、商胡二百四十人を捕らえ、駝駝・騾馬六百頭、万を数える綾絹・絹糸を手に入れた。

とあり、北齊に遣わされた吐谷渾の使者が西魏側に捕らえられたことを示す記事では、その一行に商胡、即ち西域商人が二四〇人もおり、彼らによって絹が運ばれていたとされる。また、後藤勝氏の論考にまとめられているが、官僚としても和士開や何洪珍、安吐根などが活躍し、いずれも白鶴台座の年号当時にも生存していた。とりわけ五六〇年代からはこうした恩倖と結託した商人の活動も盛んになったという。以下、後藤氏の論文を参考に例を挙げていくと、次のようなものがある。

武成時、為胡后造真珠裙袴、所費不可称計、被火所燒。後主既立穆皇后、復為宮之。属周武遭太后喪、詔侍中薛孤、康買等為弔使、又遣商胡齎錦綵三万疋与弔使同往、欲市真珠為皇后造七宝車、周人不与交易、然而竟造焉。⁴⁹⁾

武成帝(高湛)の時(五六一―五六五年)、胡皇后のために真珠の裙袴を作らせた、莫大な費用がかかったが、焼失してしまった。後主(高緯)が穆皇后を立てた際に、再びこれを作らせた。時に北周武帝の太后が亡くなり、詔して侍中の薛孤や康買等を弔使とし、また商胡を遣わして、錦綵三万疋を持たせて

弔使と共に行かせた。そこで、真珠を購入し、皇后のために七宝車を造らせようとしたが、北周の人々は交易に応じなかった。しかし、七宝車はついに完成した。

北周の武帝の皇太后の葬儀のために、康国(サマルカンド)出身の康買などが遣わされ、それに商胡が随行し、真珠と三万疋もの絹の取引が試みられたという。そして、白鶴台座の年号と同時期には、胡商の暗躍があり、

又高元海執政、断漁獵、人家無以自資。諸商胡負官責息者、宦者陳德信從其妄注淮南富家、令州郡徵責。又勅送突厥馬数千疋於揚州管内、令土豪貴買之。錢直始入、便出勅括江、淮間馬、並送官廐。由是百姓騷擾、切齒嗟怨。潛隨事撫慰、兼行權略、故得寧靖。⁵⁰⁾

また高元海が執政をすると(五七二年)、漁獵を禁じたため、人々は自活する手段を失った。諸商胡で官職について、利子进行管理する者がおり、宦官の陳德はその妄言を信じ、淮南の富家を対象として、州郡に利子を徴収させた。また、勅して、突厥に馬数千疋を揚州管内に送らせて、土豪に高値で買わせた。代金をはじめて入るや、勅を出して、長江・淮河間の馬を検括して、全て官廐に送る。これによって、人々は騒動を起こし、憤慨し、うらみ嘆く。盧潜が撫慰し、併せて権謀を行い、それによって治まった。

として、資金の貸し付け、突厥から輸入した馬を高く買い取らせるなどの官権を笠に着る胡商の横暴や彼らが裏で働いたことを示す記録がある。

こうした資料によって北齊が西域からの文化を受け入れる条件

を具えていたことが理解され、これが五六〇年代以降に大いに表出された結果としてB群の出現とメダリオン装飾の流行等のソグド美術との共通点など、北斉仏教美術を理解する上での要素が出現したと考えられるのである。

おわりに

本稿では、実地調査の結果を踏まえて、北斉の中央様式を示すと言える響堂山・水浴寺の主要石窟および鄴城出土の造像について知見をまとめ、挿図9および挿図24に示した。石窟群には、急進的な北響堂山北洞の後、それを継承する流れが二分される。すなわち、北魏・東魏の伝統に沿わせて整齐化へと変転する北響堂山南洞の北斉正統様式の系統が確立されると共に、北洞からの影響が残っている。五七〇年代には、装飾性が高められ、南洞系統の北斉正統様式の典型を示す作品が生まれる。更に、これらとは異なる造像傾向を示すもう一派が存在していたことも、今後の研究課題として留意しておきたい。

一方、鄴城出土の造像では、東魏後半期・五四〇年代に既に北斉様式を迎える基盤が認められ、そこに外来の刺激が加わって北斉様式が確立していったことが指摘される。北斉造像の彫刻性を象徴するモチーフに技巧的な透彫樹木形背屏があるが、これは、東魏の図像により、釈迦の半跏像から生み出されたものと推測されるため、北斉の彫刻の根幹を成すものの一つは釈迦への思慕と考えられる。このことは、造像の基台の正面に舍利容器を明示することからも窺える。北斉の初期・五五〇年代には、急進的な系統と、伝統的様式を基本とする系統があり、やがて、五六〇年代以降に北響堂山南洞

と同様の整齐化を極めていく系統（A群）が確立する。この整齐化を示す正統の様式は、五七〇年代にその彫刻性を極める作品を生み出す。しかし、ここで主要石窟群と異なり、単独像では、正統様式と並行して、独特な立体感・群像表現を追求する系統（B群）が出来上がり、同じく五七〇年代にその技法の頂に達する。この二系統が同時に向上していく様相は、石窟の変遷における、整齐化の高まりと共に、初期の急進の様式が形式的に継承される傾向とは異なる。単独造像の五六〇年代以降の変遷の背景には、西域からの影響があり、これはA群にしるB群にしる受容しており、それがメダリオン装飾やソグド系美術との共通要素の導入を促すが、B群に、造形理念に及ぶまでの影響を与えたと推測される。そして、白鶴台座は、このB群の系統の紀年銘を持つ基準作として位置づけられる。

複層的な各時代の造像系統は、中国での新発見の資料と在外の作品との比較研究を継続して進めることで徐々に明らかになっていくであろう。今日、北斉に続く隋に関しても、丹念にその変遷と背景を追う段にきている。

註

- 1 画史叢書本『歴代名画記』巻八、九六～九七頁。
- 2 曾布川寛、岡田健責任編集『世界美術大全集東洋編 第三卷 三国・南北朝』小学館、二〇〇〇年、図版六一。
- 3 山西省考古研究所ほか『山西忻州市九原崗北朝壁画墓』『考古』二〇一五年第七期、五一～七四頁。
- 4 岡田健「北斉様式の成立とその特質」『仏教芸術』第一五九、一九八五年、三一～四八頁。
- 5 曾布川寛「中国出土ソグド石刻画像の図像学」曾布川寛、吉田豊編『ソ

- 6 グド人の美術と言語』臨川書店、二〇一一年、二四〇～二五三頁。
朱岩石、何利群著、熊坂聡美訳「北朝鄴城の趙彭城北朝仏寺と北呉庄仏
教造像坑出土像」濱田瑞美責任編集『アジア仏教美術論集 東アジアI
後漢・三国・南北朝』中央公論美術出版、二〇一七年、三二二頁。
- 7 北京・中国国家博物館「和合共生―臨漳鄴城仏造像展」(二〇一九年八月
六日～十月二七日)。図録は、中国社会科学院考古研究所、河北省文物研
究所編著『鄴城北呉庄出土仏教造像』科学出版社、二〇一九年。
- 8 拙稿「従白鶴美術館所蔵白石台座看北斉時期河北地区的仏教造像情况」
『仏、縁―河北曲陽白石 仏教造像芸術展論文集』、仏光山仏陀記念館、二
〇一七年、拙稿「白石蓮台」をめぐって」『大きな美術、小さな美術』
展冊子、白鶴美術館、二〇二一年。
- 9 岡田健「南北朝後期仏教美術の諸相」前掲曾布川ほか(二〇〇〇)三〇
五～三〇七頁。
- 10 前掲曾布川ほか(二〇〇三)四四七頁、八木春生「中国仏教造像の変容
―南北朝後期および隋時代」法蔵館、二〇一三年、十頁。
- 11 前掲曾布川ほか(二〇〇〇)四四八頁。
以上の岡田氏の北響堂山石窟についての見解は、前掲岡田(一九八五)
三一～四八頁及び前掲岡田(二〇〇〇)三〇〇頁。
- 12 八木氏の指摘は、前掲八木(二〇一三)十四頁、新疆ウイグル自治区文
物管理委員会、拜城県キジル千仏洞文物保管所編『中国石窟・キジル石
窟』第一巻、平凡社、一九八三年、二二九頁。
- 13 前掲曾布川ほか(二〇〇〇)四四八頁、前掲八木(二〇一三)四四頁。
- 14 前掲曾布川ほか(二〇〇〇)四四八頁。
- 15 前掲曾布川ほか(二〇〇〇)四四八頁。
- 16 前掲曾布川ほか(二〇〇〇)四四八頁。
- 17 前掲曾布川ほか(二〇〇〇)四四九頁。
- 18 長村真吾「博山炉原型考―崑崙山との関係を中心に」『アジアの歴史と文
化』第十一号、二〇〇七年、六八頁。
- 19 前掲曾布川ほか(二〇〇〇)四四七頁。
- 20 邯鄲市文物保管所「邯鄲鼓山水浴寺石窟調査報告」『文物』一九八七年第
四期、十四頁参照。
- 21 田熊信之「邯鄲鼓山水浴寺東山石窟の銘文について」『学苑』第七八三号、
二〇〇六年、一四五～一四六頁。
- 22 太原市文物考古研究所編『北齊徐顯秀墓』文物出版社、二〇〇五年。山
西省考古研究所、太原市文物考古研究所編『北齊東安王婁睿墓』文物出
版社、二〇〇六年。
- 23 前掲朱岩石、何利群(二〇一七)三三三頁。
以下、実見し得た銘文を明記し、「/」で改行を示し、句読点を付す。「武
定四季歲次丙寅/四月癸酉朔八日庚辰、/清信士佛弟子平東/將軍常山
太守廣平/郡開國公高子瑗、仰/為内親敬造太子思/惟像一軀。願令籍
此/功德、衆善慶集、延/季寶壽、生生世世值/佛聞法、常与善居/一
切衆生咸同斯/福」。
- 24 「大魏武定五年正月十日、仏弟子/清信女弄(?)女、□阿黑□女身(?)
人黑(?)阿/暉等、敬造弥勒像一區、□此善根、/當願皇□□一□八
横面他(?)九根(?)、/猶同三寶、長幡、法輪不絶、又願/皇帝陛下、
高皇后等、延祚无/極、永隆万代、又願黑(?)等己身□/存母(?)、
隱士官、皇右(?)流心諸下意、念生/々世々值仏聞法、々界衆生□□
成仏。」
- 25 前掲曾布川ほか(二〇〇〇)図版二五〇～二五二。
- 26 前掲中国社会科学院考古研究所ほか(二〇一九)図版十二。
北魏/唐までの半跏思惟像は第一義的に太子思惟像の像現との指摘があ
る(松原三郎『中国仏教彫刻史論』吉川弘文館、一九九五年、一一九頁)。
前掲中国社会科学院考古研究所ほか(二〇一九)二二五～二二六頁。
臨漳仏造像館にて展示(二〇一七年)。
- 27 「比丘尼法懷侍佛」、「天保元年十一月十五日敬造」。
- 28 石松日奈子「敦煌莫高窟第二八五窟北壁の供養者像と供養者題記」『龍谷
史壇』第一三一号、二〇一〇年。徐男英氏は、石窟も含めて、北斉期の
臨漳付近の作品において西域的服飾の神王の流行を指摘する(徐男英「河
北出土北朝期白玉像考」前掲濱田(二〇一七)三七四頁)。
- 29 前掲中国社会科学院考古研究所ほか(二〇一九)図版一一。
- 30 陝西省考古研究所「西安北周安伽墓」文物出版社、二〇〇三年、図版六八。
- 31 前掲中国社会科学院考古研究所ほか(二〇一九)図版五七。
- 32 前掲中国社会科学院考古研究所ほか(二〇一九)図版一二二。
「武平五年五月六日、趙美為亡息曇道造像一區。曇伽地」。
- 33 前掲中国社会科学院考古研究所ほか(二〇一九)図版一一。
- 34 前掲中国社会科学院考古研究所ほか(二〇一九)図版一二二。
前掲中国社会科学院考古研究所ほか(二〇一九)図版四八。鄴城以外で
は、藁城北賈同村出土の「二仏坐像」(河清元年 五六二 正定文物保管
所蔵)がB群と同様の作行きを有する(前掲松原(一九九五)図版四二三)。
- 35 40
- 36 39
- 37 38
- 38 37
- 39 36
- 40 35
- 41 34
- 42 33
- 43 32
- 44 31
- 45 30
- 46 29
- 47 28
- 48 27
- 49 26
- 50 25
- 51 24
- 52 23
- 53 22
- 54 21
- 55 20
- 56 19
- 57 18
- 58 17
- 59 16
- 60 15
- 61 14
- 62 13
- 63 12
- 64 11
- 65 10
- 66 9
- 67 8
- 68 7
- 69 6

- 41 前掲太原市文物考古研究所（二〇〇五）、前掲山西省考古研究所ほか（二〇〇六）。
- 42 前掲曾布川ほか（二〇〇三）図版二七、二八、三七八頁。
- 43 武光文『北齊徐顯秀墓』三晋出版社、二〇一五年、二三頁。
- 44 前掲曾布川（二〇一一）二五一頁。
- 45 画史叢書本『歷代名画記』卷八、九七頁。
- 46 長廣敏雄訳注『歷代名画記』二（東洋文庫三二一）、平凡社、一九七七年、六二頁参照。
- 47 中華書局標点本『北史』三一八七頁。
- 48 後藤勝「東魏・北齊朝の西域人・西域帰化人研究その四」『聖徳学園岐阜教育大学紀要』第十九号、一九九〇年、四七～六四頁。
- 49 中華書局標点本『北齊書』一二八頁。
- 50 中華書局標点本『北齊書』五五六頁。

【附記】

本稿は、二〇一九年四月～二〇二〇年三月に公益財団法人高梨学術奨励基金「二〇一九年度若手研究助成」を受けて実施した「中国東魏・北齊時代の大理石製台座の研究」（田林啓〈白鶴美術館〉、瀧朝子〈大和文華館〉、許棟〈太原理工大学〉）の成果報告書に所収される拙稿を修正したものである。研究期間中には、下記の諸氏からご助力及びご意見を賜った。深謝申し上げます。杜曉帆氏（復旦大学）、劉麗君氏（河北省文物局）、趙学鋒氏（磁州窯博物館）、張林堂氏（峰峰博物館）、趙立春氏（南響堂山石窟）、楊建勇氏（南響堂山石窟）、李利元氏（北響堂山石窟）、王雲氏（中央美术学院）。

【図版出典】

口絵3 白鶴美術館提供
 挿図1～6、8 筆者撮影（二〇一九年十月十三日、於北響堂山石窟、南響堂山石窟、水浴寺石窟）
 挿図10～15、17、19、20、22、23 筆者撮影（二〇一九年十月十五日、於中国国家博物館「和合共生——臨漳鄴城仏造像展」）
 挿図7 曾布川寛、岡田健責任編集『世界美術大全集東洋編 第三卷 三国・

南北朝』小学館、二〇〇〇年より転載
 挿図9、24 筆者作成
 挿図16、18 筆者撮影（二〇一七年二月十九日、於臨漳仏造像館）
 挿図21 筆者撮影（二〇一七年六月十八日、於平涼市博物館）