

99 年人文教育革新中綱計畫
子計畫三 人文領域人才培育國際交流計畫

【海外專題研究】

南朝佛教造像風格與其傳播之相關研究

期末成果報告

指導暨補助單位：教育部

指導單位：教育部顧問室人文領域人才培育國際交流計畫辦公室

執行單位：國立臺南藝術大學 藝術史學系藝術史與藝術評論碩士班

(原：藝術史與藝術評論研究所)

計畫主持人：潘亮文

執行日期：99 年 7 月 10 日至 9 月 20 日

中華民國 100 年 1 月 28 日

目錄

一、計畫名稱.....	3
二、計畫目標.....	3
三、執行情形.....	3
四、經費運用情形.....	7
(一) 經費使用項目明細說明.....	7
(二) 自籌款實際執行與支用計畫差異對照表.....	8
五、執行成果分析與檢討.....	8
六、結論與建議.....	9
附錄.....	10

一、計畫名稱

南朝佛教造像風格與其傳播之相關研究

二、計畫目標

國立臺南藝術大學藝術史與藝術評論研究成立至今已有十四年(現與藝術史學系合併，改名為藝術史學系藝術史與藝術評論碩士班)，致力於培養藝術史與藝術評論領域專業人才。然藝術史研究已在國際上發展許久，研究對象多數為歷史悠久的文物，分散於各地，收藏於各博物館及私人等，故移地至海外收集文物資料，是培養本領域專長的必要學習過程。

南北朝時期，皇室、貴族及平民皆相當尊崇佛教，禮遇僧人，並且廣建寺院及佛像。但以現存造像中，北朝佛教造像數量多於南朝，為何在佛教鼎盛的狀態下，南朝的遺存卻較少，也由於遺存少導致南朝相關研究不如北朝的研究成果，故擬定南朝佛教造像為研究對象。

期望藉由此次計畫，讓學生前往對南朝相關文獻及研究資料成果豐碩的日本，以求蒐集相關研究成果，奠定撰寫「南朝佛教造像風格與其傳播之相關研究」論文的基礎，以及作為八月間赴大陸進行目讀及紀錄實物的事前準備作業。而後赴中國大陸考察南朝現存造像，仔細觀察造像風格、雕刻線條及材質等，進而更準確掌握研究對象。

三、執行情形

日本及中國大陸為此計畫考察地點，首先於九十九年七月十日飛至日本，進行為期一個月的考察行程。在此期間，於神戶大學文學部・人文學研究科圖書館蒐尋相關研究文字研究資料，期望藉由日本學者的研究成果讓論文能有更多方向的進展。此外，回溯整個日本古代藝術史，是以佛教藝術品為大宗，亦受中國佛教文化極大影響，以致於今日博物館及寺院皆可觀看到佛教雕刻作品。因此，除蒐集與閱讀南朝佛教相關資料之外，踏巡各地區博物館及寺院為另一重要行程，參觀奈良國立博物館、法隆寺、唐招提寺、藥師寺、神戶市立博物館、大阪市立美術館與大阪市立博物館等，館內展示許多日本的古代藝術作品；同時，亦有參觀現展有代藝術品的美術館，如兵庫縣立美術館與國立國際美術館等，以往在臺

灣，經常接觸到日本藝術家至臺舉辦展覽，故利用赴日的機會，更瞭解現今日本藝術動態。最後，利用一周的時間，至東京國會圖書館蒐尋相關研究論文資料，以及參訪東京根津美術館、東京國立博物館、新美術館以及永青文庫等，其目的如前述。



與百橋明穗教授合影



神戶大學文學部・人文學研究科圖書館



參觀大阪國立國際美術館 展覽



參觀東京根津美術館 展覽



奈良唐招提寺 正殿



奈良法隆寺 鐘樓

而後，則於八月二十日前往大陸地區進行考察行程。然今日南朝佛教造像多數遺存於四川地區，其他則散佈在江蘇南京棲霞寺及浙江新昌大佛寺，傳世品則多藏於大陸及國外的博物館。研究調查地點為大陸四川省、浙江省及江蘇省為主，四川地區包括四川省博物館、成都博物院、四川大學博物館、綿陽文物所、廣元皇澤寺及千佛崖、樂至圓佛寺、安岳圓覺寺及千佛寨、邛崃龍興寺、蒲江飛仙閣等地；浙江地區有浙江博物館及新昌大佛寺；江蘇地區有南京博物院及棲霞寺。

田野考察共分為兩階段執行，第一階段執行時間為八月二十日至九月十三日，是由四川大學歷史文化學院考古系李永憲教授對本人進行指導及協助，藉助教授的專業知識和人脈，使得本人能順利至當地進行實物考察。在考察過程中，近距離觀察造像的外形、雕刻線條以及佈局，是有助於掌握南朝造像的風格特質及年代序列。空閒之餘，本人也到其他類型的博物館參觀，如四川的三星堆博物館、金沙遺址博物館及重慶市三峽博物館。

第二階段執行時間為九月十三日至二十日，是以杭州、新昌及南京為主要考察地點。新昌大佛寺的建寺時間，根據《會稽掇英總集》卷十六「梁建安王造剡山石城寺石像碑」¹所記載的內文，可知石窟造像建於南朝蕭齊時期；實地考察之後，發現多數造像已重修，不見南朝原始面貌，但仍有部分造像留有南朝風格，尤其是主寺院旁的千佛院。此外也參觀位於西湖邊上的浙江博物館，為綜合性的博物館，多是展示陶瓷方面的作品，部分是當地考古隊所挖掘的文物。而後，至江蘇省進行訪察，是以南京棲霞寺石窟造像和南京博物院為對象，前者所建造時間可從「攝山棲霞寺碑」²的內文中，可追溯至南朝蕭齊，不過保存的狀況與新昌大佛寺相同，多數已不見其原貌，僅只有部分造像還存留南朝遺跡，稍可窺知南

¹ 《會稽掇英總集》卷十六（梁建安王造剡山石城寺石像碑），由梁·劉勰所撰寫。（取自《四庫全書》電子版，迪志文化出版）

² 陳·江總撰，《攝山棲霞寺碑銘》。（收錄於杜潔祥主編，《中國佛寺史志彙編 第一輯 金陵梵刹志》，宗青圖書出版公司，1994年。）

朝建康佛教造像的風格；後者內展示文物，有史前文物、墓室出土物及書畫等，其中的南朝墓室磚畫的人物及紋飾，尤其是磚畫中蓮花紋，與四川南朝萬佛寺造像碑上蓮花頭光相對照。



四川廣元千佛崖石窟



四川省博物院 館內實景



四川金沙博物館 遺址



安岳樂至圓佛寺摩崖石刻造像



重慶三峽博物館 外景



四川綿陽平陽府君闕

南朝佛教造像與發展背景之研究(二)

以上考察行程，不僅蒐集到日本及中國學者的研究成果文字資料，且可借助以上資料，更可瞭解南朝佛教造像與發展背景。同時，實地觀察造像本身，更易於掌握實物，從中體會造像的雕刻線條、材質，以及其所在地點。使得未來研究南朝佛教造像特徵時，可更加深入探討。

五、執行成果分析與檢討

此計畫主要的執行目的是在於完整蒐集南朝佛教的文字研究資料，以及親身觀察南朝佛教造像，補足無法在臺研究佛教藝術史的缺點。執行計畫期間，所幸得到各地學者多方協助，獲得許多相關文字資料及實物的圖片，對研究南朝佛教是顯著的幫助

以往在研究中國佛教藝術領域，僅能依據現有的研究成果，或是出版圖錄的造像，整體的學術研究被侷限於框架之中。因此，赴日蒐集相關的研究成果是有相當大的幫助，不僅可從中獲取及參考其研究資料與方法，突破現今研究的限制，同時也可為日後赴中國大陸實地考察實物作準備。除此之外，又可接觸到日本研究古代藝術的方法及態度，是與臺灣有所不同，細密地觀察作品本身，尤其在描述作品外形方面；另在參觀博物館的過程中，也可見到日本人對於作品呈現方式，如同研究及對待作品的態度，都相當細心，印象最為深刻的是參觀畫作時，筆記作品內容時，館方人員直接提供鉛筆，避免作品遭受破壞，是值得效仿學習。

最後，赴中國大陸進行實地考察，不僅可更貼近造像，觀察其形體、雕刻線條、服飾及其所處的空間位置等，亦可更準確地掌握研究對象的特質，避免產生作品上的誤判，同時對此地的交通地理位置有更確實的認識。而在此因緣際會之下，有機會與當地學者交流，直接取得佛教造像相關資訊，如造像年代、重修及維護等，從中瞭解現階段四川考古與文物維護的發展現況；另也可瞭解現今當地政府對於文物的處理方式，或是參觀最新挖掘的出土地。

此行的效益不是只針對南朝佛教造像研究得相關領域，更可藉此觀察日本與大陸的博物館，從中發現與台灣的異同及優勢之處，對於博物館的營運及展示手法有深刻的體會。日本方面，確實地感受到館內對展示的要求，利用燈光、文字板及觀展路線等，準確展現文物的內涵；另外，某些性質的展示則是活潑且有趣，如介紹大阪江戶時期的民間風俗，或是地方建築，讓觀者在參觀的過程中，不會感到乏味，但有時也會使展覽過度吵雜。然而，參觀大陸博物館卻有不同感受，各地區的地方文物相當豐富，數量龐大，多數採取靜態的展示手法；不過，對於文物的相關資訊仍不夠，是無法提供完整的知識給觀眾，另於展場的控管稍有不足，如展示燈已損壞，卻無修理，導致觀者無法有效觀看文物的外形。依據上述所言，可借助兩地博物館的觀察心得，讓將來如投身於博物館相關領域時，能有多方經驗可供自身參考。

執行此研究計畫之後，發現實地考察能力仍需多方面加強，如日文閱讀能力，造像的尺寸或是外形的觀察能力，以及缺乏對於事物的應變能力，導致無法妥當地運用自身所學的知識。因此，未來將針對此次的不足再加以改進，以求日後進行研究考察時，能更加完備及順利。

六、結論與建議

感謝教育部補助此次研究計畫，同時也感謝神戶大學人文學研究科教授百橋明穗與四川大學的李永憲教授在旁協助，才得以順利執行此計畫，使之順利圓滿達成。執行此研究計畫之後，對於研究佛教造像藝術有顯著的效益：

(一) 增進辨識南朝佛教造像的真偽和重修之處的能力，更完整地掌握造像獨有的風格特質。

(二) 建立完備的資料，包括作品寫真及相關文字資料，成為研究南朝佛教造像的重要參考資料。

(三) 藉由此次機會能多認識和體會日本、中國大陸與臺灣的不同，從觀察人民的生活習性及態度，感受到不同於臺灣的地理人文環境，眼界也因此而拓展開

來，對許多事情也有所改觀，如日本的學術研究態度，大陸日漸進步的環境等，皆令人印象深刻。

現今各國學術資訊流通廣泛，藝術史相關領域的交流也相當多。有礙於先前大陸交通的不便，交流機會不比其他國家多。然而，今非昔比臺灣與日本、中國大陸學者已有許多交流機會，以及會談與分享學術知識。而各國學術平台亦漸趨於完整，讓自身能有機會接觸不同事物，刺激出不同於以往的觀點。

附錄

計畫行程表

日本地區

時間	當日行程報告與心得
7/11	國立國際美術館 是相當特別的建築物，外部為鋼鐵與玻璃為主，展廳則在地下，其展品多為現代作品為主，如插畫或影像藝術。此次展覽為東芋，作者為TABANIMO，是插畫手法的影像作品，主要展出的作品共六件，另有其他手稿。因展覽作品多為影像，故參觀者必須於黑暗中觀賞作品，為使順利參觀，館方則是以展場工作人員為導引，利用人員的導引帶領觀眾欣賞展品。
7/12、13、14 (神戶大學)	至神戶大學找尋南朝的相關資料，不限於圖像，同時也尋找相關的歷史研究，以便將來寫作論文時，能有延展性的議題。
7/15	大阪四天王寺 在白鳥時代(539)創建的寺廟，但因天災及戰爭而毀損，故於昭和 31 年間進行考察，認為此為寺院遺址，進而重新修建伽藍，以中國、朝鮮堂塔配置的南北一直線為基準，建立成現今的四天王寺。而在寺院中，雖中心伽藍以不是當時所造，但仍有不少建築未經戰火破壞，是 17 世紀初期重修的建築物。寶物館是藏有繪畫、雕刻、書跡、工藝和考古之物，部分是寺院的傳世品；另一部分則是捐贈物，而展場多是展出 19 世紀以後作品，但展品中的佛坐像，皆為檜木寄木造，是平安時期的作品，身形豐潤有肉，衣紋弧形有流暢感，是國家的重要文化財。雖說有許多重要藏品，但寺院大多不易展出，又加上展場有限，能展出的作品不多，不能見到珍貴的文物相當可惜。

	<p>大阪市立美術館</p> <p>常設展：展出作品內容以花草紋飾為主，展出作品有清代書畫，日本江戶時代鍋島蕃窯、繪畫、手稿及蒔繪等文物，文物多來自於館內、個人及京都國立博物館。在日本，相當重視陶瓷藝術，可能是與茶室有關，而器上花草紋飾部分屬色彩鮮豔和青花，此外，蒔繪也是日本獨有的器物，上面鑲嵌的紋飾都相當細緻。整體而言，展場的展示動線清晰，展品也符合主題。</p>
7/16	<p>大阪天守閣</p> <p>建築物為近代重新規畫而成的，此區域可分為分為四個時期：大坂本願寺時代(在 1496 年淨土真宗蓮如上人在附近建造寺院，後被織田信長攻毀)，豐臣秀吉時代的大阪城(據說豐臣秀吉相當喜愛大阪，故在 1583 年建造城堡，可惜毀於 1615 年毀於戰火)，德川幕府時代重建(1620 年重新修建，但在 1665 年遭雷擊而焚毀)，昭和時代的復興(在 1931 年得以重建)。一般來說，建築物通常容易受到天災及戰火襲擊，是不易存留的，而從遺址中的挖掘，仍可發掘出當時的瓦當或是其他建材。另外，在天守閣中的展示品多為與豐臣秀吉相關的歷史文獻，並隨時間替換展品。《大阪夏之戰屏風畫》則是當時的寫照，非常細膩的繪畫，細節清晰。</p> <p>大阪市立博物館</p> <p>顧名思義是展現大阪歷史的博物館，而其規劃的展覽動線相當清楚，直接讓觀眾搭電梯直達十樓，從十樓往下參觀，而且與日本博物館一樣，展場設有「順路」指示牌，所以可以很清楚應該往哪個方向參觀。館內的展覽分成四個主題，十樓是仿後期的難波城(主要是接待外賓的地方)，並展示當時挖掘遺址的影片及文物；九樓是中近世紀展廳，大阪在以前是有名的水路港口，也是商業重鎮，現在已填海變地，而展場將當時的情景用模型及文字讓觀眾了解；八樓則是以教育為目的，與難波考古所合作，讓觀眾了解考古調查和發掘技術；七樓為近現代展廳，主要是還原當時大街場景，同時也通過紀錄片更清楚知道大阪社會情況。</p>
7/17	<p>大阪市立東洋陶磁美術館</p> <p>館內藏有 4000 多件的中國、韓國和日本的陶瓷器。而此館是為了紀念住友集團捐贈的陶瓷而設立，另外又有李秉昌(韓國大使)收藏的韓國陶瓷，也有來自四方的捐贈。企畫展為「高麗時代の水注」，「水注」意指水器，用於盛酒或茶的器皿，高麗時代(918-1392)是瓷器的發展巔峰，而展場中的作品大多是由住友集團的捐贈，從作品中瞭解當時高麗的瓷器必受到中國影響，高麗早期生產的青瓷則是仿越窯而製，而其器型也多承襲中國(與金銀器的器型有關)，至 12 世紀產生自身特色，扶安與康津則是製瓷重鎮。常設展則有中國、韓國及日本瓷器，以歷史時間為主軸，依序展出三國的陶瓷，其中不乏有中國著名的汝窯、龍泉窯、耀州窯及景德鎮，都是中國著名的瓷器。而從韓國的展示中，發現高麗時期</p>

	<p>的作品是最為精緻的時期，至後期轉變成仿前期的風格，而白瓷或青瓷的顏色卻不如以前。日本的陶瓷似乎以色彩鮮豔為特色，比較早期如桃山時代的作品，卻顯得土色而樸實。</p> <p>大阪生活今昔館</p> <p>從館名即可知期展出內容為大阪生活的歷史，雖說館內無太多古文物，但整體而言是相當有趣。八樓的展場主題是江戶時代的大阪，此時的大阪是商業重鎮，因此展場建造商家的店舖及住宅，讓觀眾身入其中，而且展場又有分白天和黑夜兩種，黑夜又有虛擬煙火秀，新鮮又好玩。而在七樓則是以近代的大阪為主題，利用模型或口述歷史方式，讓觀眾知道當時的大阪，只不過聲音會互相干擾，有混亂之感。以上兩個主題，是將大阪的市井小民的生活原始呈現為目的地。</p>
7/19	<p>兵庫縣立美術館</p> <p>是由安藤忠雄所設計，其概念是能讓建築物融入整個海景，尤其是它的顏色及外形，都不顯得突兀，而從美術館下了階梯直接就能到達海邊，是外觀非常令人舒服的建物。但如成為美術館，就必需思考建築物與展覽的關係，是建築物需考慮到展覽，還是展覽配合建築物，這是非常重要的得一個環節，建築物也是影響展覽的因素之一，但就此美術館來說，雖然概念相當好，但是觀眾在參觀之際，很容易搞不清楚方向，或是展場在哪裡，因此軟硬體都要兼顧才能說是好的美術館。此次特別展到館參觀的人數相當多，動線也非常清楚，雖然偶有人過多的現象，但大致上是沒有任何問題，不過最值得學習是館內會提供觀賞者作筆記的鉛筆，來避免作品被破壞。</p> <p>神戶市立博物館</p> <p>兩層樓的展示廳，館內的常設展是闡述神戶地區長年以來與外國聯繫的歷史，藉由文物、文字板及模型從東亞到近代，內容固然豐富，但其展覽路線似乎稍許混亂，是否因為建築為舊建築，空間受到限制，使得展品無法準確地傳遞給觀眾。館內的企畫展為南蠻屏風畫是以海外商業交易為主題，畫風想必受到海外影響，與日本有著不同的風格，具有中國及西洋的特色，反映近代的繪畫所存在的特色；另外，展出秀吉在神戶的文物，多是書寫的文獻資料。</p> <p>綜觀整館，與神戶有關的文物或資料，應是相當完整，如與大阪市立博物館相比照，前者應該屬與傳統式的展示手法，後者則講求新穎活潑，從兩者之中可感受到不同區域的特性。</p>
7/20、21	神戶大學 人文學研究科 圖書館
7/22	<p>法隆寺</p> <p>此寺是著名世界遺產，世界現存最古老的木構寺院。據傳為飛鳥時代聖德太子下旨所建寺院，創建的相關資料則是從金堂的「藥師如來」背光銘文及《法隆寺伽藍緣起并流記資財帳》而來。法隆寺主要分成三大區</p>

	<p>域，西院伽藍有金堂、五重塔及大講堂，其中除建築本身相當重要之外，金堂中的藥師如來、釋迦如來為奈良時期的作品，而金堂的壁畫也是相當重要的文物，可惜曾受到祝融，現為複製壁畫；東院伽藍以夢殿為中心，只在春秋二季才開扉；大寶藏院是展示，內有許多值得欣賞的文物。</p>
7/23	<p>奈良國立博物館</p> <p>特別展：仏像修理 100 年</p> <p>財團法人美術院國寶修理所是起源於明治 31 年(1898 年)岡倉天心所創立的日本美術院，為讓大眾瞭解修復過程，進而策劃此展，展示修復手稿、模型及技法。在這 100 年的修復期間，發現佛像的製作過程，及歷代修復的部分，並且規劃討論佛像該如何修復，以求得佛像的最佳狀態。另外，也在過程中，不經意的得知佛像的原始色彩。其實，在寺院佛像的修復過程中，得知寺院與修復人員仍有意見分歧，有時寺院是想要佛像是完整，而不是有殘缺，這其實跟台灣還是很像，只是台灣的情況似乎更嚴重。</p> <p>開館特別展：至宝の仏像（東大寺法華堂金剛力士像特別公開）</p> <p>展示奈良近年來委託寄放及自身所藏之佛像，年代從奈良到鎌倉時代，在展覽中，即可一目了然造像隨著時代的改變，樣式及雕刻技法的改變。其中以東大寺法華堂金剛力士像則是第一次近距離公開，兩尊像皆為奈良時期脫活乾漆造的造像。</p>
7/25	<p>MIHO MUSEUM</p> <p>夏季特別展：アジアのかざり</p> <p>「かざり」的中文意指裝飾，展覽將亞洲相關文物集結展出，有波斯、中國、韓國及日本等國的文物。從展示作品中，即可了解國家的形態及性格，比如波斯的紋樣多是對稱且平面，具規則性；中國則是多樣發展，各時代有不同的進展；日本的裝飾多屬典雅精緻，不管在服飾或屏風，皆是如此；韓國的展品不多，但仍可以了解彼此的交流關係。中國、韓國及日本因地理位置相近，故必定有交流的情形產生，而波斯與中國是相連，因此四地的關係必相當密切。</p> <p>另有展示羅馬、埃及、西亞、南亞及日本文物，將館內所收藏之物，分區進行展示。館藏多元，導覽也有中文，具有國際性的博物館。最後，其館是著名建築師貝聿銘所設計，與大自然結合的建築，有清幽典雅之感。</p>
7/26、27、28	<p>神戸大學 人文學研究科 圖書館</p>
7/29	<p>唐招提寺</p> <p>新田部親王為鑑真大師所建立的寺院，鑑真大師為中國高僧，多次欲渡海至日本，是日本奈良時代古老的木式建築。金堂中的盧舍那佛、藥師如來及千手觀音皆是奈良時期的作品，造像體態豐腴且具動感，衣紋的線條流暢，更顯柔軟感，基本上皆是相當有價值的造像。而寺院館藏部</p>

	分佛教造像是在新寶藏（建築）展出，其中有飛鳥與奈良時期的作品，造像是運用當時的製作方式，樣式細緻有曲線。
7/30	<p>藥師寺</p> <p>天武天皇發願（680）建寺院，持統天皇在（697）本尊開眼，最後平城遷都至此。主要分成玄奘三藏院伽藍和白鳳伽藍兩區域，但因經歷過災害及戰火，現今僅存在白鳳伽藍的東塔，為世界遺產，是奈良時期的作品，而東塔進行修復和保護措施，並在此時開放給民眾觀看，觀看時仍可聞到木頭香味和天花板的圖樣。金堂中供奉的藥師三尊像為國寶，是奈良時期的作品，銅製佛造像。</p>
7/31、8/1	整理資料及準備東京資訊
8/2	神戶大學 人文學研究科 圖書館
8/4	<p>根津美術館</p> <p>美術館是承繼根津一郎的遺願在此開館，館內特別展為「いのりのかたち—八十一尊曼荼羅と仏教美術の名品」，將館藏的密教作品作展出，以日本居多，大多為12世紀以後的作品。將中國密教傳入日本為日本不空法師，至後逐漸轉變成日本自身的密教信仰，然而現今的中國密教已消失，故研究中國密教之時，日本密教將是重要依據。此外，也展出韓國密教作品，年代為14世紀，而從作品來看，發現韓國密教應有受到日本影響，似乎是仿自日本的構圖方式。</p> <p>另有其他的企畫展，中國的南北朝單尊佛教造像、天龍山石窟和唐代寶慶寺，日本木造佛造像及陶瓷作品，</p> <p>還有古代中國青銅器（商～戰國），更是有些作品是重要文化財。</p> <p>根津美術館收藏許多中國文物，是可近距離觀看文物，尤其是佛造像的雕刻線條及材質的顏色，皆可仔細觀看。最後美術館的外觀及內部優美，觀賞文物之外，也可至庭院欣賞不同於東京的景色，彷彿身處在世外桃源。</p>
8/5	<p>國立國會圖書館</p> <p>此行主要的目的是收尋的尚未收齊的文章，因而選擇至東京的國會圖書館進行搜查。國立國會圖書館等同於台灣的國家圖書館，需要的書本皆須經申請，請求館內人員取出，借書或影印過程都相當方便。</p>
8/6	<p>永青文庫</p> <p>夏季展：神と仏 日本の祈りのかたち</p> <p>館藏為細川氏所收藏的文物，而館內的空間似乎是將住宅改裝而成，為舊建築改裝。但整體而論，是空間較小的私人博物館。不過，此館的藏品應該是相當豐富，畢竟是歷代相傳的文物。而夏季展的展品是以神佛為主題，多數為日本當地作品，但部分為中國文物，有南北朝及唐時代作品。觀看這些作品之時，感受到作品的線條或是量感，有深淺細瘦之形體，是為佳作。</p>

	<p>兩層展示室能展出的作品不多，但細川氏所收藏之物是多樣且豐富，因此可推測要展出全部的作品，應該也需要好幾年，但因是舊建築，所以展出的細節並不能說是具完整性，不過展示的空間過小，是無法容納太多人。</p>
8/7	<p>東京國立博物館</p> <p>平成館的特別展為誕生! 中国文明，是與中國河南省文物局合作公開展出河南考古出土或石窟造像的文物，展出物件共有一百多件，而內容種類豐富。從史前青銅、玉器到漢代陶器、畫像石，更至唐宋的重要文物，依照主題羅列呈現。藉由此次展覽，能更清楚眼見到平常僅能在書上圖片上所見的文物，文物中的線條及輪廓的描繪清楚，深淺有序，讓我對於當時的工藝讚嘆不已，尤其是青銅上的饕餮紋，更是清晰明白，左右對稱，可想而知陶範的製作必是精緻；另外，龍門石窟南北朝時代的菩薩半跏思惟像的雕刻也是非常出色，菩薩面容安詳，五官細緻，衣紋線條深淺分明。展覽內的觀眾不多，因此觀賞得過程中，是無障礙。</p> <p>本館的展覽是以日本文物為主題，從繩文時代到現代的作品，共有兩層展覽廳，由一樓至二樓依序參觀，不過展示的動線稍些混亂，但大致還能依據展示方向走動，館內的參觀是可提供拍照，只有部分是禁止，對於要研究的人是相當便利，而且參觀的人更是來自世界各國都有，似乎已成為東京必到之處。</p> <p>表慶館現在則是為東洋館整修，代替展出東洋文物，但此館的空間相對比東洋館小，因此展出作品有限，展出的國家有印度、中國、韓國及西亞，印度以早期佛教雕像為主，中國與韓國則以器物為主，西亞是以雕刻為主。</p>
8/8	<p>國立新美術館</p> <p>是日本著名的近代美術館，從建築外觀即可了解美術館的展品內容，外觀是由玻璃所建構出的，造形有前衛感。此次展覽是與法國奧塞美術館合作，展出物件為印象派的形成與轉變，展出莫內、左拉、梵谷及高更等知名畫家的畫作。其實從大學到研究所在學期間，都有接觸到西洋的畫作，但書本上的圖片仍是比不上見到真實作品，此次幸運的看到真跡，更是能觀賞到我最喜歡的畫作（莫內的蓮花池）。不過，因為此次展覽相當難得，到館參觀人數非常多，需排隊參觀，以便館內人員控制參觀人數，所以展覽場內人數雖多，但不至於壅擠，看展秩序也良好，我不禁想如果台灣遇到大展是否可以如此，雖然人事上需要較多成本，但觀眾參觀心情仍是最重要。</p> <p>另外，基本上進入館內是不需要錢，某部分的展覽也是如此，是館內將展覽空間借給外界人士來提供展示，是提供畫者展示畫作得好地方。</p>

大陸地區

時間	當日行程與心得
8/21-22	熟悉四川大學校園環境，並至四川大學西藏考古與歷史文化研究中心的圖書收藏室，找尋南朝相關研究資料，以補充在台蒐尋資料的不足。
8/23	今日共分兩個階段，早上主要是到成都博物院籌備處的庫房觀看南朝佛教造像，成都博物院主要是收藏成都考古隊出土的文物。下午則是對早上所觀看的文物進行統整，重新檢視文物的特色，並且反覆思考成都與萬佛寺出土的異同之處。期待之後，在觀看萬佛寺佛教造像會有所結論。
8/24	今日從成都南下至邛崃，主要是看龍興寺遺址所出土的文物，此地出土物的數量相當多，內容也相當豐富，除有細緻優美的佛教造像之外，也有青銅器、陶瓷及建築物的瓦當等。出土品現今收藏於邛崃圖書館庫房及文物展示處，有明確的紀年，故可知為唐代（9世紀）的作品。
8/25	今日行程主要是考察四川蒲江摩崖造像，因先前四川地區有暴雨，土質鬆垮，故僅能至較為安全地方，觀看的地方皆易到達之崖壁。考察之地共有兩處，一處是飛仙閣，另一處是雞公樹山。造像皆鑿於岩壁上，土質呈紅色且較北方鬆軟，此為四川當地才有的特色。不過，因四川地區屬濕氣較重，因此在造像較易損壞，保存上有一定的困難度存在。
8/26-27	搭車至四川之北廣元，廣元為唐代武則天故鄉，在佛教造像中占有重要地位。廣元共有兩處重要摩崖造像，一是皇澤寺，二是千佛崖。至廣元的路途遙遠，因此分為兩天進行造像考察，今天則是到皇澤寺考察造像。此處的造像年代是從北魏開始鑿造，但數量較為唐代作品，而在皇澤寺有鑿造大小龕，部分有所風化，但大窟中的造像仍然保存的相當完整。千佛崖的造像數量如同其名稱，數量相當多，造像年代從北魏開始，多數為唐代作品。此處的造像也是依水（嘉陵江）而建造，龕有分大小，都鑿於崖壁上。不過，因已有設置樓梯供人爬行，所以在調查過程中，並無任何障礙。
8/28	整理廣元皇澤寺與千佛崖的資料，廣元雖僅有這兩處有造像出現，但是其內容卻相當豐富。因此，計畫今日統整這些資料，並確認造像的年代及分類，而其中的北朝造像將會是研究的重要參考資料。最後，閱讀及查閱四川省博物院的資料，準備明日至院內考察萬佛寺造像。
8/29	今日至四川省博物院參觀，館內的空間相當大，展示館內所收藏的文物，囊括了考古出土物到現代文物，如藏傳佛教文物、陶瓷、青銅器、書畫及佛教雕刻等，內容多樣且豐富。 研究南朝佛教造像最重要的文物就是四川萬佛寺出土，而此批文物是在四川博物院展出。萬佛寺所出土的造像大致可分為兩大類，一類是單尊造像，另一類是群像，前者的尺寸相當高大，雕刻的線條細緻，並具有兩種不同的服飾，是斷定年代前後的依據。後者的尺寸顯得相當小，但卻雕刻許多人物造像，並且部分的背屏有浮雕及題記，人物的雕刻及題記都是判

	<p>斷文物的依據。此外，還有尚未在圖錄所見的佛頭及阿育王造像，博物院將之斷定為南朝的文物，因此又給予研究南朝的重要例證。以上的文物都是未來需再多次消化，並進行撰寫的對象，是研究最為重要的一環。</p>
8/30	<p>早上在四川大學聽課，李永憲老師所教授的「美術考古導論」，課程時間為一小時半，似乎是一堂課的時間。下午則是在資料室閱讀相關資料，並計畫即將要去的樂至石窟及重慶博物館。</p>
8/31	<p>今日計畫至成都市內的金沙博物館，金沙博物館是建立在金沙遺址上，為了保存當時所挖掘出來的遺跡，同時也希望藉由此讓觀眾能貼近遺址，並且了解當時是如何挖掘，是現今博物館展覽的其中一種方式。</p>
9/1	<p>搭乘成都遠程公交到達安岳，而安岳是唐代至宋代的佛教造像最多的地區之一。此行主要目的是到樂至圓佛寺觀察一尊疑似南朝佛教造像。此地是位於安岳的西北方，距離相當近，但從成都至樂至已是下午時間，因此安岳縣文物局局長付老師建議先去參觀安岳縣城附近的石窟，分別為千佛寨與圓覺洞，另外在圓覺洞正在進行道路整修，無意間發現兩座宋代墓室，因此順道去挖掘現場觀看。</p>
9/2	<p>今日行程是要到樂至圓佛寺，實地考察疑似南朝的龕像。路途的情況不甚良好，又加上昨天下雨，路面泥濘，因此不易行走。而圓佛寺所在位置是村落最裡面，故需步行約30分鐘才能抵達，一路上見到村落農民生活及他們對台灣人的態度，是相當難得的經驗。</p>
9/3	<p>安岳距離重慶並不遠，因此決定到重慶參觀三峽博物館，這座博物館是為三峽而建立的，其藏品也相當豐富，不僅有三峽的文物，也有書畫、陶瓷及青銅等作品。雖沒有找到有關南朝的作品，但是也觀看到許多先前未曾見過的文物，也重新認識重慶的地緣關係，以及巴人的相關歷史資料與文獻。</p>
9/5	<p>今日計劃到四川省博物院，再次觀看解析館內所藏的萬佛寺佛教造像，期望藉由這次能確認或更仔細觀看，準確地掌握造像的特色及題材。而在考察的過程中，由於燈光不足，所以稍有仍有部分需要再加強。</p>
9/6	<p>早上至四川大學博物館考察藏於館內的南朝佛教造像，共有兩尊群像，分別為梁朝的中大通四年及太清三年的背屏式造像。另外，此館最先的名稱為華西博物館，是屬於國外所建立的博物館，因此有許多文物是在二十世紀初所收藏，有西藏、西南民族的文物，也有中國佛教造像、皮影戲偶、陶瓷及書畫等，內容相當豐富，是值得參觀的博物館，另外也供人拍照。下午則至圖書館和書店，找尋自己所需要的文章或書本。</p>
9/7	<p>今日是最後一次到省博物院考察南朝萬佛寺造像，除觀察單尊及背屏式造像之外，背屏式造像則是今日主要觀察對象。同時也希望再次觀察阿育王像（為何館方稱之為阿育王像，有何根據，是需要進一步探討）及一座造像殘座，試圖辨別出其是否為南朝作品。</p>
9/8	<p>今日預計統整此次來到四川的佛教造像所拍攝的照片，再次觀察及思考如</p>

	何撰寫四川佛教造像的論文，但這幾日的考察，仍發現有些造像需要再次確認，希望能有更多的發現及更多的想法。
9/9	今日將到四川綿陽市考察，在當地有一漢闕上刻有佛教造像，而在相關的研究報告中，小龕像旁有明確的紀年，有「中大通」的字樣，因此推定為梁代的造像。故決定親自到現場考察此漢闕，並且期望自己在觀察過程中，找到與萬佛寺相似的形式。 實地考察後，發現漢闕長期放置於戶外，許多造像已模糊不清，因此如要研究這些造像，勢必需要藉助以前所調查的圖像資料。
9/10	今日計畫到廣漢三星堆，三星堆是四川相當著名的商代遺址，其面積相當大，至今仍未完全勘查及挖掘。此館的展示廳共有兩個，一個是講述三星堆的挖掘地點及出土文物的時期等，並且展示玉器、陶器及石器等，內容豐富；另一個展廳是展示青銅器，有人形青銅器、青銅鳥、青銅面具及祭祀禮器等，另外，也展示當時挖掘的歷史。
9/11-13	今日主要的目的在於資料的整理，並且查詢浙江相關資料，尤其是新昌大佛寺的路程。希望藉由今日的準備能使考察之行順利。
9/14	為熟悉杭州地理環境，決定先熟悉杭州的交通狀況。然而，杭州的公共交通相當複雜，因此在這方面花費許多時間。另外，下午則至浙江博物館參觀，館藏有陶瓷、常書鴻油畫及現代玉器。
9/15	今日是計畫到新昌，是位於杭州的南方，車程兩個小時，因無火車，故需搭乘公交車（公共汽車）。到達新昌大佛寺，入門票 80 元，遊客不多，朝拜者也不多，但也看到一群婦女燒香和點蠟燭的場景。觀看地點主要是分兩地，一地是主要的大佛（位於洞窟內），寺院稱為大雄寶殿，另一地為千佛岩，就是千佛禪院。現存的石窟造像雖經歷重修，但仍略可見部分南朝特徵。
9/16	早上從杭州到達南京，路程需花四個多小時，路程相當遙遠。下午則是為明日的行程進行確認，並且再次查閱棲霞寺的相關資料。
9/17	今日行程為考察南京棲霞寺，其位於市郊地區，距離市中心需要一小時，是很偏遠的地方，不過也正因為地形的關係，才會在那裏開鑿佛教龕像。洞窟可分為南北兩區塊，北區是以中小龕為主，但從造像的形體及服飾來說，應該是重修的造像，現今是明清時代重修的樣貌；南區則是保存南朝的風格較多的區塊，是我研究觀察的重點。
9/18	今日至南京博物院參觀館藏文物，先前在江蘇各地所挖掘的文物，大多藏於此館，如史前文化的松澤、良渚文化與歷史文化。然而，館內的展覽廳可分為玉器、漆器、陶瓷器和書畫等，既有古代文物，也有現代文物。
9/19-20	想藉由最後一日能多接觸南京的事物，不是只侷限於文物，而是到處走走，讓自己有機會觀察南京當地的民情。此外，整理在大陸所蒐集的資料，以利之後撰寫論文使用。

資料摘要

篇名	摘要
八木春生,〈中国・南朝の蓮華文様について〉,《成城文藝》第143號,1993年,頁1-39。	有礙於現今南朝佛像遺存不足,故筆者不僅依據佛造像的蓮花紋飾,同時也利用墓葬出土品,細緻分析南北朝的紋飾,探求其關聯性。經由紋飾比對,可知南朝紋飾受印度影響,而北朝則受到南朝影響,但至後期則是兩地相互交流而形成的紋飾。總之,觀看南北朝蓮花紋飾,得知南京與洛陽的紋飾流行趨勢,然而四川卻是受到他地影響,而有不同的發展,因此不僅是因南京而改變,而是有其他路線從印度傳入的因素存在。
八木春生,〈中国南北朝時代における金剛力士像についての一考察〉,《成城文藝》第163號,1998年,頁28-86。	此文從漢民族的傳統圖像作為切入點,考察金剛力士像的形式及形態變化之因素。從西域、南北朝初期、雲岡、龍門石窟到南朝金剛力士像,從中可發現初期的力士像的確是來自於印度及西域的影響,但見雲岡及龍門石窟的力士像,卻可窺見其與中國墓葬美術結合,形成新的樣式。然而南朝的力士像融合漢傳統圖像,間接影響北朝。此外,在南北朝力士圖像上,應無中心之說,反倒是地方區域特色影響造像風格。
金子典正,〈中国四川省出土阿育王像に関する調査研究—阿育王像說話の成立と南北朝時代の造像を中心に—〉,《鹿兒島美術研究》第20號別冊,2003年,頁361-364。	此文以中國南北朝阿育王為考察之例,四川萬佛寺出土是最早的阿育王像,故以此像的製作背景作切入點。 1. 四川省出土阿育王像 a. 萬佛寺出土的阿育王像,背有陰刻銘,依據銘文可推測是保定二年的作品,比對兩者服飾明顯與北周如來像不同 b. 成都西安路出土的阿育王像於背面題有「太清五年」,而其頭像與四川博物院收藏犍陀羅頭像相似。 2. 《高僧傳》、《三藏集記》記載的阿育王像皆於劉宋以後,因此依據出土造像與史料,可知阿育王像說話是南齊時代成立。
河上麻由子,〈中国南朝の对外關係において仏教が果たした役割について—南海諸国が奉った上表文の検討を中心に—〉,《史學雜誌》第117編第12號,2008年,頁2047-2082。	中國南北朝時期的佛教對於國家權力影響甚大,此文主要是以南海諸國具有佛教色彩的朝貢上表文為對象,並比對文獻資料,找出當時朝貢行為與佛教的聯繫性,更可進一步得知南朝的政治和社會,如天竺與師子國。同時,筆者推測上表文具有佛教色彩的因素是來自於僧人的撰寫,僧人和商人關係密切,梁代上表文則是參照前朝,故上表文才能持續保有佛教色彩。此外,具有佛教色彩的上表文不僅可以獲得珍貴的貢品,也可維持兩者的交易關係。
大川裕子,〈第11章四川から長安への交通路—文献史料に「記された道」と「記されなかった道」〉,《シルクロード学研究紀	此文是以四川シルクロード(絲路)為主軸,分別對四川盆地的兩交通路線進行討論。一是經由廣元的棧道,到達成都,其相關內容皆有記載的史料,有棧道的修補及修改成石道,是歷代王朝重要的幹線;二是穿越米倉山的道路,到達巴中地區,

<p>要》，頁 119-130。</p>	<p>但有關記載僅止在部分小說史料，與前者相比來的少，但仍可知當時米倉道是與長安交流活動存在的。而當時稱前者為「表側道」，是官方運輸主要道路，後者稱為「裡側道」，則難以追溯其功能。</p>
<p>謝振發，〈成都市万仏寺出土南朝造像碑経変図〉，《シルクロード學研究》第 25 卷，2005 年，165-175。</p>	<p>此稿是以《成都萬佛寺石刻藝術》中的宋元嘉二年銘的石刻拓本為研究對象，同時也檢討雙菩薩的淨土圖。前者的右側應為佛傳故事，左側上部為淨土圖，下部為觀音經變，而南朝的觀音題材早於北朝一百年。後者上部題材為淨土圖，下部為觀音經變，其製作年代應為梁前半期的作品，不是李裕群及小泉惠英所認為的梁後半期的作品，最後筆者認為此碑像的原本尺寸高達 210 公分，且可命名為雙觀音像。兩圖像相似，與北齊南響堂山應有關聯，但兩地域相隔甚遠，因此可推斷建康在兩者間應是重要的媒介。</p>
<p>張在明，〈川陝佛教造像分布特点及其原因探討〉，《シルクロード學研究 24 シルクロード學研究センター研究紀要》，2005 年，頁 76-78。</p>	<p>提出四川地區南朝至唐代佛教造像仍保有懸裳座，是因為交通路線中斷，佛教風格產生滯後的現象，導致四川唐代造像有懸裳座的特色，造像也從較南朝多。</p>
<p>塚本善隆，〈南朝「元嘉之治」の仏教興隆について〉，《東洋史研究》第 22 卷第 4 號，1964 年，頁 450-474。</p>	<p>劉宋時期的文學相當盛行，於建康則是有許多東晉時期的寺院，同時也持續增建寺院，導致製作銅佛時需經中央同意。然而，劉宋時期的佛道皆興盛，武帝能順利登上王位，是因僧人慧義及慧嚴的協助，故更加禮遇僧人，如法顯西方取經由海路回中國，停留於建康，進行譯經工作，因此劉宋譯經事業是相當盛行。</p>
<p>吉村怜，〈南北朝佛像樣式始論〉，《國華》，1983 年，頁 5-18。</p>	<p>筆者認為南朝梁的佛教美術與北魏相似，因比對兩者歷史時間，是可推測洛陽及建康是處於榮光時期，然而衰弱的時間也相當接近，故可推測龍門石窟造像不只延續雲岡樣式，同時也受到南朝影響，可從南朝墓室及龍門石窟的雕刻相比對，發現是始自南朝齊的影響。整體而論，南北朝佛教樣式中，以遷都洛陽為基準，前期是屬各自發展，後期則是同化期。</p>
<p>町田甲一，〈南北朝佛像樣式史論批判〉，《國華》第 1102 卷，1987 年，頁 13-35。</p>	<p>此文主要是針對吉村怜所發表的《南北朝佛像樣式史論》及《止利式佛像の源流》提出其中疑點：(1) 南朝樣式與江南樣式的定義為何？(2) 四川地理位置特殊，風格應該為何？(3) 南傳佛教與北傳佛教的關係(4) 樣式問題，應分析清楚南北朝樣式特色，重新整理這些疑點，並反駁吉村怜所提出的論點，認為四川南朝造像是自身發展，不完全屬於江南(建康)樣式，此外造像所著袈裟應是由北方發想的，因北方是「皇帝即如來」思想，服飾如皇帝服飾，故可推測此樣式不是由南朝向北發展。</p>

<p>吉村怜，〈龍門樣式南朝起源論—町田一氏の批判に答えて—〉，《國華》第 1121 卷，1989 年，頁 7-18。</p>	<p>此文主要是針對先前町田甲一在〈南北朝佛像樣式史論批判〉中所提之疑點，提出反駁並重新定義雲岡和龍門樣式。在論證過程中，多是利用古文獻來證實，再次強調紳帶式袈裟及懸裳座皆源自於南朝。</p>
---	--

中国南北朝時代における 金剛力士像についての一考察

八木春生

はじめに

仏教美術の中に現れる様々な尊像の中でも、金剛力士像は私たち日本人にとってとくに親しみ深いもののひとつとなっている。法隆寺中門や東大寺南大門に造られた金剛力士像の存在によるところが大きいと思われるが、これらの像に関する研究もこれまで数多くなされてきた。しかし西方に起源を持つ金剛力士像が、日本に多大な影響を与えたであろう中国でいつどのように受容され、それがどのように形式変化していったかなどの基本的な問題について、なぜかこれまであまり研究されることがなかった。このような状況において、最近山名伸生氏によってなされた指摘、「龍門石窟賓陽中洞拱門外側左右に見られる金剛力士像には、中国の伝統的な門神像の影響が認められる」という指摘は興味深いものであったり。

中国に見られる数多くの「門神としての金剛力士像」の中で、最初期の例として上げられるのが、北魏時代前期、雲岡石窟第八窟（四七〇年頃）の拱門東西壁に彫り出された二体の像である。これらはヘルメスにその起源が求められるとされる翼形の宝冠を戴き、革の鎧を纏った西方的な金剛力士像であった（図1）。だが洛陽遷都（四九四年）以後この形式の像は姿を消してしまう。代わりに出現したのが、龍門石窟賓陽中洞（五一五-五一七年）拱門外側左右などに見られる、X字状天衣を着け大きく手を開いて掌を正面に向ける、まるで見得を切るような姿勢の中国的な金剛力士像であった（図2a, b）。しかしその後、龍門石窟のみならず北朝各地で流行したのは、龍門石窟魏字洞（五二〇-五二一年頃）拱門外側左右及び南北壁大龕左右などに彫り出された形式の力士像であった



図1 雲岡石窟第八窟金剛力士像（『雲岡石窟』京都大学人文科学研究所）



図2a 龍門石窟賓陽中洞金剛力士像
（東山徳吾氏撮影）



図2b 龍門石窟賓陽中洞金剛力士像部分
（『龍門石窟一』平凡社）



図3 龍門石窟魏字洞北壁金剛力士像(「龍門石窟一」平凡社)

(図3)。賓陽中洞の金剛力士像と類似点が多いけれども、胸前に置いた手で拳を造り、片足を曲げて裳から膝を出すその姿は、今にも襲いかかってくるような印象を人に与える点で賓陽中洞の像と大きく異なっている。さらにこの形式の像は、多くの場合金剛杵などの武器を持たない点にも特色がある²⁾。

賓陽中洞の金剛力士像にしても魏字洞などに彫り出された力士像にしても、直接的な祖形を西方に求めることができない。このことから、これらの形式変化は(山名氏の指摘された通り)中国における自律的な展開(漢民族化)により起きたと考えることが可能である。すると、具体的にどのようなきっかけによりこれらの形式変化が起きたのか、また同じ漢民族化した力士像であっても賓陽中洞と、魏字洞に代表される力士像の形態の違いは何に起因するのかが問題となる。(そこで本論では漢民族の伝統図像にも注目しながら、これら金剛力士像の形式及び形態変化の原因について考察していくことにする。)

一、西方の(金剛)力士像

A. 仏典に記載された金剛力士像

仏典中には、執金剛神や密迹力士(密迹金剛力士)などの名称が見いだされ、金剛力士はいくつか異なる名称のあったことが知られるが、那羅延天や仁王もまた金剛力士とイコールであるとされている³⁾。そして執金剛神(Vajrapani)は「阿含ニカーヤで、非アーリア系の神格ヤクシャ(藥叉)またはグヒヤカ(密迹)とされて」おり「ヴァジュラパーニの出自が鬼神(時にヤクシャの訳語として使われるこの語をここでは非アーリア系神々の総称として用いる)である」という入澤崇氏などの研究により⁴⁾、金剛力士は本来、四天王などと同類であったと考えられる。

執金剛神という名称によっても理解されるように、金剛力士はあらゆるものを打ち砕く武器・金剛杵をそのアトリビュートとしている。金剛杵を持つ点では、インドラ(帝釈天)も同じである。だが帝釈天と金剛力士とは、教義上明確に区別され、また図像においてもその違いは明らかであるという⁵⁾。前者がバラモン教の神で、しかも神々の王であるとされるのに対して、後者は常に仏陀の側において仏陀を守る護衛としての性格が強い。ただし『大毘婆沙論』において四天王と同様、須弥山山頂に住し諸天を守護するとされる以上、金剛力士自身仏陀の個人的な護衛というだけでなく、護法神としての側面をも持ち合わせていたと考えられる⁶⁾。

B. インドの力士像

一般にパールフトやサンチーのストゥーパ入口(隅柱や門柱)に刻み出された門神形のヤクシャ像が、中国、朝鮮半島そして日本で寺門を守護する金剛力士像の祖形であるとされている。頭にターバンを巻き、瓔珞や首飾りで上半身を飾り、下半身には裳を纏うその姿は、当時の貴人の姿を模したものだと言われている⁷⁾。たいていの場合、それらは合掌するか蓮華の花を片手に持っているけれども、サンチー第一塔四門入口のヤクシャ像の中には、槍などの武器を持つものも見いだされる。これらは「八体あるので四天王とは言えないが、その系統に属するもの⁸⁾とされるが、金剛杵を持つ像は見いだせない⁹⁾。

C. ガンダーラの力士像

ガンダーラにおいて「神々の王として冠飾や装身具で身を飾る」帝釈天像と、「力」ある守護神としての出自を示す金剛力士像¹⁰⁹が流行した。宮治昭氏は、ガンダーラでは金剛力士像の姿は多様で「ヘレニズム・ローマ系のヘラクレス、ディオニュソス、ブット、インド系のヤクシャ、さらには中央アジア系の王侯像などの造形が色濃く影を落としている」が、それは「異教の神格を様々な形で摂取して成立している、執金剛神自身のアイデンティティがいかなるものであるかを示唆」¹¹⁰するものであるという。

仏陀の守護のため常に仏陀の側に寄り添うようにして表される金剛力士像は、多くの場合上半身裸体である。薄い衣を纏うこともあるが、その場合もやはり筋肉隆々とした力を誇示する姿で表現されている。ヘラクレスのように頭から獅子の皮を被ったものも見られるが、なぜか着甲のものはほとんど存在しない。なお山本智教氏によって「ガンダーラの仏寺では寺塔を守るのは金剛杵をもつ金剛手業叉」であることが指摘されているので¹¹¹、中国に多く見られる門神としての金剛力士像は、ガンダーラまで祖形を辿れることが知られる。

D. 西域の力士像

キジル石窟やクムトラ石窟などにおいても、金剛力士像は流行した。上半身裸体の像が多く描かれ、ライオンの皮を被った像も描き出された¹¹²。それらは如来像の脇に佇んだり、涅槃の場面で金剛杵を投げ出し悲嘆にくれるといったように、ガンダーラとほぼ同じ姿で表現されている¹¹³。しかし藤座に坐したり空中を飛翔する像(図4)や、甲冑に身を固めた像(図5)など、インドやガンダーラではほとんど見られなかった形式の金剛力士像も出現した。金剛杵が、ダイヤモンドのような鉱物製のものとして表現される点もガンダーラとは大きく異なる点である。

形式においても性格においても基本的にはガンダーラの影響下にあった西域の金剛力士像ではあるが、着甲(襟と胸当ての付いた革鎧)の像の流行により、護法神として武神的な性格をさらに強く帯びるようになったことが理解される。またその出自が鬼神であることを示すように、恐ろしい形相をした金剛力士像が見られるようになるのも西域のひとつの



図4 キジル石窟第七七窟金剛力士像(『中国壁画全集八 克孜爾一』天津人民美術出版社・新疆美術攝影出版社)



図5 キジル石窟第二〇六窟金剛力士像(『中国新疆壁画全集二 克孜爾』天津人民美術出版社・新疆美術攝影出版社)

特色である¹⁶⁾。しかしガンダーラのように、西域でも金剛力士像がストゥーパ(石窟寺院)を守護する役目を与えられていたか否かは、現在のところ不明である。

二、中国南北朝時代初期(河西地方)の力士像

中国では「力士」という語は本来、「勇力のある人」を意味した¹⁶⁾。けれども金剛力士のみならず、大般涅槃経では鳩尸那城に住み仏陀の棺を運んだとされるマツラ族の人々¹⁷⁾も「力士」と漢訳されたので、仏教流入以後、中国では力をその本質とする、力士のイメージが定着したと考えられる。現在、上半身を露にし隆起した筋肉を誇示する像を力士像とし、着甲で徒手、或いは金剛杵以外の武器を持つ像を天王像として両者を区別する傾向がある。しかし力によって仏陀そして仏法を守護する点では、天王と呼ばれる像も力士像も何ら変わるところがないし、西域同様上半身裸体で金剛杵を持つ金剛力士像だけでなく、革鎧を纏い金剛杵を持つ金剛力士像も多く見いだせる。

またははじめにも指摘した通り、北魏時代後期以降武器を持たない力士像が数多く造り出されるようになる。それゆえ中国の場合、とくに金剛力士像と天王像を分けて考えたり、また金剛力士像だけに注目して他の力士像を無視する必然性はないと思われる。そこで以下においては、帝釈天など特別な尊像を除き、(武器(着甲も含む)を持つ神像や威嚇の姿勢をとる神像を力士の類であるとしてすべて力士像と呼ぶことにする)。その中で金剛杵を持つものだけを金剛力士像として一応区別するが、金剛力士像だけでなくそれ以外の力士像もすべて考察の対象としていくことにする。

中国に現存する作品の中でもっとも早い時期の力士像として、北涼塔と呼ばれる小石塔に線刻されたものをあげることができる。馬徳惠造像塔(四三〇年?)や沙山造像塔の基部などに見られる像がそれで、金剛杵ではなく三叉戟を持っている(図6)。これらを供養者像や菩薩像などとする説があるが、最近では八方の方角を守護する「八天」であるとする説などが提出され¹⁸⁾、未だ定説の無い状態にある。

一方、高善穆造像塔(四二八年)などの北涼塔基部には、武器の代わりに蓮華の花や浄瓶を持つ像が見いだされる。しかし宋慶造像塔などの

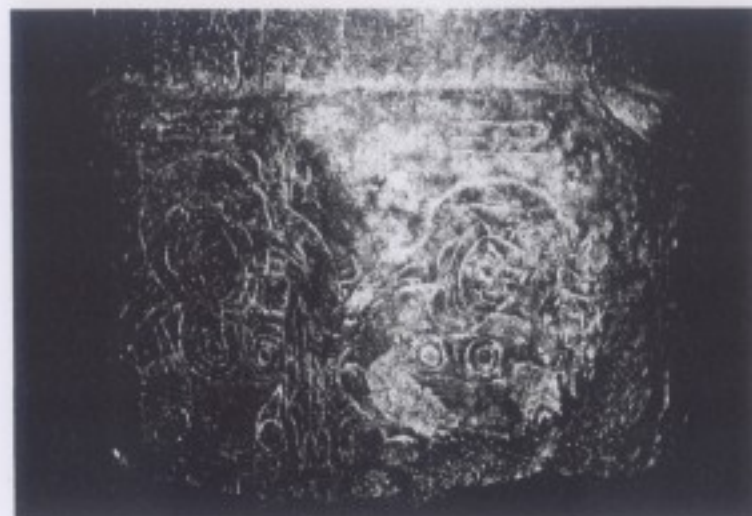


図6 沙山造像塔基部力士像(東山健吾氏撮影)



図7 クムトラ石窟第三四窟天井力士像(『庫車庫木吐拉石窟』
新疆人民出版社・上海人民美術出版社)

瓦めか 石の壁
 122
 ように、三叉戟と蓮華の両方を持つ力士像もまた存在する。西域では例
 えばキジル石窟第一二三窟やクムトラ石窟第三四窟及び溝口区第二一窟
 などのドーム天井に、それぞれ四体、十三体、十二体の供養菩薩像や、
 天人像が描かれている。そしてクムトラ石窟第三四窟天井の十二体の天
 人像の中には、香炉や浄瓶を持つ天人像の他に、着甲であったり棍棒な
 どの武器を持ったりする力士像も見いだせる(図7)。それゆえ西域(キ
 ジル石窟やクムトラ石窟など)では、供養菩薩及び天と力士の間にそれほ
 ど大きな身分や役割の違いは無いとされ、下級神である力士にも供養
 菩薩(天)のように、仏陀を供養する役目があるとされたと考えられ
 る¹⁹⁾。それはキジル石窟第七七窟の金剛力士像が右手に蓮華、左手に
 金剛杵を持つことから確かめられる(図4)。するとやはり多くの北
 涼塔の基部に、蓮華の花や三叉戟を持つ力士像が刻み出されたのも、そ
 れらが同類の下級の神々であると人々(工人たち)に認識されていたか
 らだと思われる。

沙山造像塔の三叉戟を持つ像の中には、その服装から女神と考えられ
 るものが見いだされる²⁰⁾。また馬徳惠造像に彫り出された力士像は、
 立像ではなく交脚坐像である点に特徴があるが(図8)、楼蘭より出土
 した浮彫持三叉戟像もこれと同じ形式を備えている²¹⁾。このように北
 涼塔基部の力士像は、西域の様々な地域の力士像形式を取り入れたもの
 であったと考えられる。沙山造像塔には、はっきりとは確認できないけ
 れども、翼形の冠を被ったように見える像が刻み出されていることもこ
 こに指摘しておく。

金剛杵を持つ力士像の例としては、炳靈寺第一六九窟第三龕の脇侍像
 があげられる(図9)。しかしこの第三龕は、北魏時代に入ってから開
 かれたとされる説が有力である²²⁾。釈迦の左側に立つこの金剛力士像
 は、高髻を結び頸盤を蓄え革靴を纏うが、また中央が括れ両端が丸みを
 帯びた(骨製の様な)金剛杵を右手の上に載せている。この像の鎧は
 西域で流行したもののだが、ほぼ同じ鎧を付けた力士像は河西地方の、四
 七〇年前後に造営されたと考えられる金塔寺西窟²³⁾にも見いだせる。
 しかしこの像は両腕を失っており、本来何か武器を持っていたかどうか
 は不明である。

釈迦像と金剛力士像と菩薩像から構成される三尊形式は、ガンダーラ
 や西域では流行しなかったけれども、クシャーナ朝時代のマトゥラーに



図8 馬徳惠造像塔基部力士像(東山輪吾氏撮影)



図9 炳靈寺第一六九窟第三龕金剛力士像(「炳靈寺」平凡社)

いくつか造り出されたことが知られている。それゆえ河西地方の力士像は、西域のみならず、ガンダーラやマトゥラー地方の形式も受容していたことが理解される。

三、雲岡石窟の金剛力士像

A. 第七・八窟

雲岡石窟で金剛力士像が出現したのは、造営の中心が曇曜五窟から第二期諸窟へと移行した後であった。四七〇年頃に造営されたと考えられる第八窟拱門左右壁に彫り出された像(図1)が、一番早い時期の作例であると思われる。この金剛力士像は翼形の宝冠を戴き、着甲で片手に三叉戟を、もう一方の手に中央が括れ上部先端の尖った(下部は丸い?)金剛杵を持っている。下半身には、ズボンのような胡服を着けていたのであろうか。鎧の下からのぞく片方の足を少し浮かせている。金剛杵を掌の上に載せる形式は炳靈寺第一六九窟第三龕にも見られたけれども、それを肩に凭せかける形式は、西域やガンダーラに祖形が求められる。しかしそれ以外は、北涼塔(とくに沙山造像塔)に線刻された力士像と近い形式を備えている²⁴⁾。したがって第八窟拱門左右壁の金剛力士像は、直接的には河西地方の影響を強く受けたとして間違いないと思われる。この金剛力士像の隣にはもう一体、着甲で槍を持つ力士像(武神像)が彫り出されていると報告されるが²⁵⁾、残念ながら風化がひどく現在力士像らしきものの姿は確認できるものの、細部がどのようになっているかを明らかにすることはできない。

興味深いのは、外敵が入り口から侵入してくるのを防ぐ役目を担っているはずであるのに、これらの金剛力士像は石窟の内部を向いて立っていることである。これでは門神としての機能を十分には果たすことができない。この二体の金剛力士像の頭上にそれぞれ彫り出された、三面八臂の護法神(シヴァ神)と五面六臂の護法神(ヴィシュヌ神)もまた、石窟の内部を向いている。ではこれらの像はいったいどのような意図によって造り出されたのかといえ、ひとつには石窟内部の求心性を保持する(石窟内の仏の力が外部へ拡散することを防ぐ)ためであったと考えられる。だが何よりも重視されたのは、拱門を通り抜けて石窟内に入ろうとする人間を仏の世界へと導く役割であったと思われる。仏陀との仲介役



図10 雲岡石窟第七窟力士像(『雲岡石窟』京都大学人文科学研究所)

を期待して、このような向きの像が造り出されたに違いない²⁶⁾。前室北壁拱門上部左右にも多面多臂の護法神が彫り出されているが、こちらが実質的な門神としての役割を果たすとされていたと考えられる²⁷⁾。

第八窟と一対(双窟)として造営された第七窟の拱門左右壁にも、それぞれ石窟の内側を向いた力士像と、三面四臂及び三面六臂の護法神が見いだされる。しかしこの力士像の場合風化がひどく、本来高くあげた手に三叉戟を握っていたかを確認する術がないが、もう一方の手にははじめから金剛杵を持っていなかったようである。注目すべきは、これが上半身裸体であり、しかも髪を後方にかきあげた(逆髪)恐ろしい形相の天人像だということである(図10)。この種の天人像は曇曜五窟中にも存在しており、それらはほとんどアトラスのように菩薩像や柱などを支える姿で表され、「ヤクシャ形」或は「逆髪形」天人像と呼ばれ一般の天人像とは区別されている²⁸⁾。第二期諸窟において金剛力士像が彫り出されたのと同時に、「ヤクシャ形天人像」が力士像として採用されたのは、この時期西域からの新しい文化の情報量が増加したことに関係すると思われる。西域では鎧を纏うだけでなく、その出自が鬼神であることを示すように、恐ろしい形相をした力士像形式が流行していたこと

は先に指摘した通りである。そして逆髪の力士像も金剛力士と同じ能力があるとされたことは、雲岡石窟でも金剛力士像はあまり高い位の神でないと言われていたことを示している。

以上を要するに、雲岡石窟第二期諸窟で初めて出現した金剛力士像は、形式的には河西地方の影響を強く受けており、ガンダーラや西域との繋がりも認められた。けれどもまた、仏陀や法の守護という本来の役目以外に、僧侶や寄進者たちなど窟内へ入る人間の先導役を務めるといふ他に例を見ない独特な機能を持つことも理解された。

B. 第九・十窟

やはり双窟として造営された第九・十窟（四八一年以前造営）でも、基本的に第七・八窟の金剛力士像及び力士像の形式及び機能が踏襲されている。第十窟拱門左右壁には翼形の冠を戴く着甲の金剛力士像が表され（図11）、第九窟には絡腋を着けた逆髪のヤクシャ形天人（力士）像が彫り出される点や（図12）、第九・十窟ともに力士像が石窟の内部を向いている点も第七・八窟と同じである。ただし第十窟の像は、①振り上げた手に三叉戟でなく金剛杵を握り締める②金剛杵が西域で見られたように両端の尖った鉢物状のものとして表現される③金剛力士像の隣に力士像（武神像）は彫り出されないなどの点で、第八窟の像とは異なっている。第九窟の像も、①逆髪の力士像が両手を前に突き出す②その手に何かを握るように見えるなど、第七窟の像との間に違いを指摘できる。また主室南壁拱門左右、つまり拱門をくぐり抜けたところの両側にも力士像が彫り出されたことも新しい。拱門左右壁に金剛力士像が表された第十窟の場合、南壁拱門左右には逆髪で上半身裸体の力士像が造られ、逆髪の力士像が拱門左右壁に彫り表された第九窟では、翼形の冠を被る着甲の力士像が南壁拱門左右に造られた。それゆえ両者が同じ（互換性がある）とされていたことが理解される。

これらのことから金剛力士像や力士像が仲介者としてだけでなく、門神としても機能し始めたことが知られるが、第九・十窟前室北壁に彫り出された像によってもこの推測が正しいことを確かめられる。第七・八窟では、前室北壁の多面多臂の護法神が実質的に門神としての役割を担っていると推測されたけれども、第十窟でも前室北壁（拱門の真上）に須弥山が表され、その左右には日月や弓を持つ多面多臂の護法神像（ア



図11 雲岡石窟第十窟金剛力士像（「雲岡石窟」京都大学人文科学研究所）



図12 雲岡石窟第九窟力士像（「雲岡石窟」京都大学人文科学研究所）

シユラ)が彫り出されていた。しかし第九窟では、拱門上に須弥山ではなく建築物が見られ、左右には護法神像ではなく、三叉戟と中央が括れ先端の尖った金剛杵を持つ着甲の金剛力士像が彫り出されている(図13)。高髻を結って翼形の宝冠を被っていないことや、右側の像が炳靈寺第一六九窟第三龕の金剛力士像のような顎髻を蓄えている点などを除けば、これらの像は第八窟拱門左右壁の金剛力士像とほぼ同じ形式を備えている。そして拱門左右壁に見られるのとほぼ同形式の像が門口の上部(前室北壁)に彫り出され、それが明らかに門神として表現されていることから、この時期金剛力士像の門神としての役割が重視され始めたと考えられるのである。

一方第十窟の前室北壁上部、明窓を飾る尖拱額の両端に彫り出された計四体の小像に着目すると、この窟の力士像は、門神以外にもまた別の役割を備えたものが存在することが理解される。翼形の宝冠を戴いた力士像(右端)や逆髪のヤクシャ形力士像(左端)はともに武器を持たないけれども片手を振り上げており、その刻み出された位置からも明窓を守護する役目を担っていたことが明かである(図14、15)。さらにどちらの力士像の隣にも、鏡を着けた恐ろしい形相をした像(力士像?)が見られることも、この考えを補強する。だが興味深いことに、右端力士像隣の着甲像は、威嚇の姿勢を取らずに合掌している。これら四体の小像はまた、尖拱額周囲に彫り出された供養天グループの構成員でもある。したがって門神としての機能以外にも供養天としての役割を当然課されていたに違いない。第七・八窟では、力士像の供養天的性格はあまり明確ではなかった。しかし西域や河西地方において、力士像は守護神としてだけでなく供養天としての役割も果たしていたことを想起すれば、それらの地域から強い影響を受けた雲岡石窟第九・十窟に、門神と供養天の両方の役割を持った像が造られても不思議ではない。第九窟拱門左右の逆髪のヤクシャ形力士像も手に何かを持っていたが、それが蓮蕾であった可能性も否定できないと思われる。

ところで寧夏固原地区では、雲岡石窟第九・十窟と併行する時期(四八一年以前)に造営されたとされる北魏墓が発掘され、そこから漆棺が出土した²⁰⁾。その漆棺には日月、西王母と東王父、そして孝子故事など中国の伝統的なモチーフの他に、葡萄唐草文様、さらには天人像などが充填される六角繋ぎ文様など、雲岡石窟第九・十窟の影響を明らかに



図13 雲岡石窟第九窟拱門上部金剛力士像(『雲岡の石窟』新潮社)



図14 雲岡石窟第十窟明窓右端力士像(『雲岡石窟二』平凡社)



図15 雲岡石窟第十窟明窓左端力士像(『雲岡石窟二』平凡社)



図16 寧夏固原北魏墓出土漆棺力士像
(『固原北魏墓漆棺模範』寧夏人民出版社)

受けたと考えられる装飾文様が見いだされる。そのため西王母や東王父が住む崑崙山(中国伝統の仙山)上の情景であるにもかかわらず、西方のパラダイス世界のような表現になっている。前檔部分下方には、高髻を結び絡腋を着けた、これも仏教美術の影響によると考えられる力士像が二体描かれている(図16)。吊り上がった眉と八の字髻が特徴的なこの像は、片手を上げその人差し指を伸ばしている(もう一方の手は欠損)。振り上げた手で蓮華の花を摘まんでいるようにも見えるが、現在茎の部分が退色してしまっており、花を摘まんでいるか、ただ傍に蓮華の花が浮いているだけなのかは確かめられない。しかしこの二体の像の間には、本来門があったことは間違いなく、力士像は門神として描かれたとする報告者の説明は正しいと思われる³⁰⁾。するとこの力士像も(欠損しているもう一方の手に武器を持っていたことも十分に考えられるけれども)、門神であるにもかかわらず供養者としての性格を持ち合わせていた可能性があることになる。いずれにせよ遷都以前の時期に、墓葬美術の中に仏教的なモチーフがこれほど多く入り込んでいたという事実は興味深く、この時期墓葬美術と仏教美術の境界が曖昧になっていたことが知られる。

C. 第六窟

第九・十窟以降も第十三窟拱門左右壁には(下半身に着けた胡服の裾が二重になるなど)小さなバリエーションは見られるものの、第八窟系統の力士像が造られた³¹⁾。しかし第五・六窟において突然、ほとんどの像の服装が漢民族化したことにより、力士像もその影響を受けることになる。服装の漢民族化とは、仏像の着衣形式がそれまでの西方式から、まるで漢民族伝統の衣を纏っているかのように変化したことを指す。具体的に言えば、如来像は袈裟の着け方がアレンジされて、まるで漢民族の上衣を纏っているようになり(漢民族式袈裟)、菩薩像及び力士像や天人像の多くは天衣がX字状に交差させられ(X字状天衣)、それによってやはり襟のある上衣やショールを纏っているように見せることが意図された。

第六窟ではX字状天衣を着けた多くの力士像が彫り出されたが、注目すべきは拱門外側左右に正面向きの力士像が造り出されたことである。残念ながら近世の補修を受け、本来の姿を知ることはできなくなってい

る。だが開窟当初からそこに像が存在していたことは、壁に刻み出された光背が、第五・六窟にしばしば見られる唐草文様で充填されていることから確かめられる。すると第九・十窟で確立された門神としての役割が、第六窟でさらに重要性を増したと考えられる。

第六窟ではまた、拱門左右壁にも力士像が存在する。だがこれも近世の補修を受けてしまっている。ではこの窟には本来の姿を残す力士像が一体も見られないかといえばそうではない。例えば中心塔柱東面下層には、翼形の冠を戴き片手を振り上げる像が見いだされ、南面下層にはやはり片手を上げる逆髪のヤクシャ形天人像が存在する(図17, 18)。上半身にX字状天衣を着け、下半身に胡服ではなく裳を纏うそれらの像は、弥勒菩薩像や釈迦如来像を守護して立っているように見える。しかし詳しく観察すると、これら力士像が振り上げた手に持つものは金剛杵や三叉戟などの武器ではなく、蓮蕾状の供養物であることに気が付く³⁰⁾。中心塔柱南面下層の翼形冠を戴く像の場合、胸前に置いた手に蓮蕾を持つが、また東面及び西面下層などに見られる逆髪の像も同様に手に蓮蕾を握っている。それゆえ力士像も意図的に武器を持たされなかったのだと考えられる。つまりこれらは、供養天的性格の強い像であるといえるのである。

繰り返す述べるように、拱門外側左右及び拱門左右壁の力士像は原型を留めていない。しかし石窟内には、威嚇の姿勢を取りながらも供養天としての機能が重視された力士像だけが造り出されたので、第六窟において力士像の役割が意識的に分化させられたと推測される。拱門上に彫り出された建築物左右に門神としてのみ機能する力士像が置かれるなど、第九・十窟に既にその萌芽は見られた。このことから雲岡石窟における自律的な発展の結果力士像の役割が分化し、それにともない供養物を片手で捧げる形式の力士像が窟内に出現したと考えられる。したがってこの変化は、像の服装の漢民族化の時期と重なって起きたものの、それとは直接には関係がないと考えられる³¹⁾。

四九四年に北魏は洛陽へ遷都したが、その結果雲岡石窟はその重要性そして他地域への影響力を急速に失っていった。洛陽では四九五年頃から龍門石窟(古陽洞)の造営が開始されたが、なぜか力士像はほとんど造られることがなく、それが再び流行しはじめるのは襄陽中洞造営(五一五~五一七年)以降であった³²⁾。



図17 雲岡石窟第六窟力士像(『雲岡石窟』京都大学人文科学研究所)



図18 雲岡石窟第六窟力士像(『雲岡石窟』京都大学人文科学研究所)

文字解大元

四、龍門石窟賓陽中洞の金剛力士像

A. 賓陽中洞金剛力士像の形式

龍門石窟に見られる力士像の代表作のひとつとしてあげられるのは、龍門石窟賓陽中洞拱門外側左右の金剛力士像である(図2a, b)。この像は、拱門外側左右に造られた屋頂形の下に一体ずつ置かれている。破損がひどい右側の像とは異なり、左側の像はほぼ完全に本来の姿を残している。頭部に背の高い冠を戴き宝飾を翻びかせるが、顔を内側に向け目を大きく見開き、拱門をくぐり抜けようとする者を凝視する姿勢で立っている。上半身にはX字状天衣を着け、下半身には裳を纏う。右腕を曲げ胸前に置き、まるで京劇役者が見得を切るようにその手を大きく広げて掌を見せている。左手は腰のあたりで、地に付けた棍棒のような武器の柄の部分握りしめる。賓陽中洞以前、蓮華洞(五一〇~五一三年頃)拱門外側右(左は原型を留めない)にも、この力士像と類似する像が彫り出されている(図19)。(しかしそれは胸前に置いた手を少し広げてはいるけれども、掌ではなく甲を正面に向けているし、屋頂形の下にも立ってはいない。)龍門石窟では賓陽中洞以前に開かれた古陽洞に、手を同様に胸前に置き、しかも手の甲をこちらに向ける菩薩像が数多く見いだされる(図20)。現存しないもう片方の像がどのような手の形式を備えていたかは不明だが、蓮華洞の工人たちはまだ、手を広げ掌を正面に向けるといふ新形式についての十分な知識を持っておらず、その結果、彼らにとって親しみ深い供養菩薩像の腕のバリエーションであると理解してしまったのかも知れない。すると手を広げ掌を正面に向ける形式は、龍門石窟で造り出されたのではなく、どこか他の場所から伝えられたとも考えられる。

例えば西安市壺家寨子出土の景明二年(五〇一)銘四面造像龕中の二体の力士像は、ともに手を広げ掌を見せる形式を備えていた。それゆえ賓陽中洞金剛力士像の手の形式が、西安地方から影響を受けて造られるようになったとも考えられる。しかしこの四面造像龕の力士像は、どちらも垂下させた方の手の掌を開いている。そして右側の像は胸前に置いた手で拳を造り、左側の像は曲げた手の上に中央が括れ先端の尖った金剛杵を載せている(図21)。このことから、四面造像龕中の力士像と賓



図19 龍門石窟蓮華洞拱門右力士像(『龍門石窟の研究』同朋社)



図20 龍門石窟古陽洞菩薩像(『中国美術全集 龍門石窟』上海人民美術出版社)

陽中洞の金剛力士像の間に影響関係が存在していたとしても、それは直接的なものではなかったに違いない。四面造像龕中の力士像が、屋頂形の下に立っていないこともこの考えを補強する。

B. 機能

賓陽中洞拱門外側左右に彫り出された金剛力士像の主な役割は、外敵の侵入を防ぐ（本尊を守護する）ことであるとされたとされる。眉間に皺を寄せ、眉をつり上げ、目を見開くなどの憤怒の表情や、肩を怒らせ筋肉を隆起させた姿で表現されることからそれは理解される。また賓陽中洞の場合、拱門左右壁に彫り出された多面多臂の護法神を見ることでも、この考えの正しいことが確認できる。つまり拱門左右壁に刻み出された飛天や供養菩薩像は、みな石窟の内部を向いているにもかかわらず、刀と三叉戟、或いは金剛杵と三叉戟を執る二体の護法神は、どちらも石窟の外側を向き外敵の侵入を防いでいる（図22）。これは護法神も石窟内を向いていた雲岡石窟と決定的に異なる点であり、多面多臂の護法神も含めて、もはや門神像には供養天のみならず仲介者としての役割さえ期待されなくなっていたことが理解される。外敵の侵入を防ぐ（本尊を守護する）という機能がもっともよく表われているのが、大きく広げて掌を見せる手の形式である。だがこの形式の祖形を西方に求めることはできない。ではなぜこのような手の形式の力士像が出現したのであろうか。

C. 手を大きく広げる形式

掌を見せるという手の形式の祖形を考える上で参考となるのが、河南省南陽地区から出土した漢代の画像碑である（図23）。そこには着甲の武士が敵と戦う図が刻み出されているが、武士は目を見開き、片肘を張り、大きく両手を開いて見得を切っている。同様の例は河南省密県打虎亭墓の壁面にも見いだされ、そこでは二人の人物が互いに手を開いて睨み合っている（図24）。時代が下って三国時代に造営されたとされる山東省沂南画像石墓にも、やはり手を広げて相手を威嚇する武士が表わされている³¹⁾。これらの例から、賓陽中洞拱門外側左右の力士像が、漢民族の伝統的な威嚇表現を継承していたことが理解される。

南陽地区から出土した別の漢代画像碑には、闕の下で戟を持つ門吏の



図21 景明二年銘四面造像龕金剛力士像(筆者撮影)



図22 龍門石窟賓陽中洞拱門右壁護法神(東山健吾氏撮影)



图23 汉代武人像(「南陽漢代画像碑」文物出版社)



图25 汉代門吏像(「南陽漢代画像碑」文物出版社)

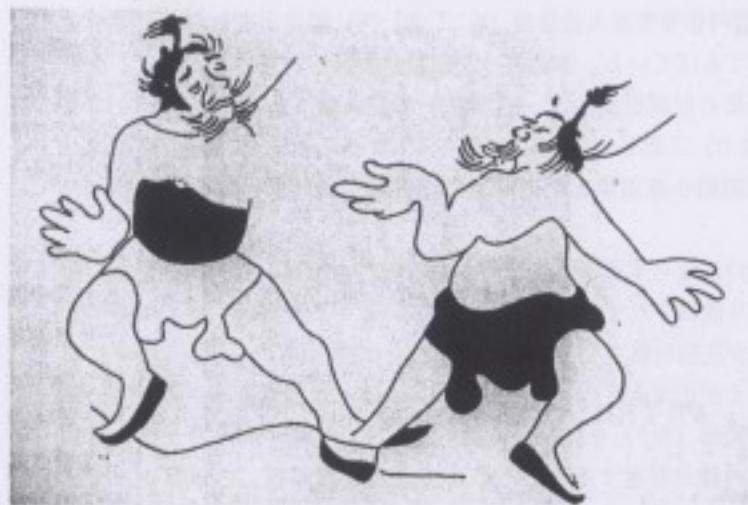


图24 密县打虎亭漢墓壁畫中力士像(林巳奈夫「漢代の文物」挿図、
京都大学人文科学研究所)



图26 龍門石窟古陽洞力士像(「龍門二十品」中国世界語出版社)



図27 ショトラク出土武人像(「バリ・ギメ美術館展」
カタログ、出光美術館)

像が刻み出される(図25)。すると賓陽中洞拱門外側左右の力士像が、漢民族の伝統的な建築物の下(屋頂形)に立つようになったことも、漢民族の伝統の反映であると考えられる。漢代以来(墓葬美術において)、闕は神話上の絶対神である西王母の宮殿の入り口(天門)を象徴したことが知られている³⁶⁾。賓陽中洞では、石窟の床面に蓮池が表現され、石窟の内部が浄土世界であるとされた。すると賓陽中洞拱門外側左右をはじめとして金剛力士像が屋頂形の下に立つようになったのは、浄土世界を守護する金剛力士像に天門の門吏のイメージが重なり合った結果であったことが理解される。そしてこのような力士像が出現したのは、金剛力士像に対するイメージが漢民族化したことと密接に関係すると思われる。おそらく服装上の変化にともない、この時期になって性格的にも漢民族の伝統の影響を受けた像が出現したと考えられるのである³⁷⁾。

ただし図23に示したように、漢代の格闘図中の武士像は片足を曲げることが多く、素手で戦い武器を持たない場合もある。また闕の下に立つ門吏像は多くの場合正面向きで大きく手を開くことはなく、また盾を持つなど賓陽中洞の力士像に見られない形式も多いことは、注意すべきで

ある。賓陽中洞力士像が備える、先端を地面に付けた棍棒を持つという形式は、古陽洞楊大眼造像龕(五〇二~五〇三年頃)基壇部分に彫り出された力士像となんらかの関係を持つと考えられるが(図26)、西方にはショットラク出土の武人像のように、片手を棍棒の上に載せるこの像の祖形と思われる例が多く存在する(図27)。さらに西域には、賓陽中洞力士像のようにして棍棒を握る形式の像も存在する(図7)。それゆえ賓陽中洞の力士像には、漢民族の伝統が強く反映されていることを否定できないけれども、漢代の門神図像を忠実に復活させたとはいいがたく、西方からの影響を完全には無視できない。

五、魏字洞形式力士像

温玉成氏の研究によると、龍門石窟で窟内壁面に開かれた小龕中に力士像が見られるようになるのは、五一九年頃からであるという。つまり蓮華洞拱門外側左右に力士像が造られ始めてから六~九年程遅れて、小龕内に力士像が出現したことになる。氏は古陽洞の惠感等造像龕(五一九年)や趙阿敏等卅五人造像龕(五二〇年)内に彫り出された力士像をその例としてあげている。前者は「主龕左右両翼の側龕のなか」に、後者は「龕下部の付属壁面の左・右両側」に刻み出されるが、「一仏(あるいは弥勒など)二弟子二菩薩二力士によって造られる七尊像の構成は、龍門の北朝期小龕造像として最高に発展した表現形式である」とされる³⁸⁾。

古陽洞のみならず蓮華洞などの小龕内の力士像は、拱門外側左右の像とは異なり破壊されずに原状をとどめていることが多い。そして必ずしもそれらが左右対称の姿勢をとらないことが知られる。それらの中には片手を開くが正面向きの像(五二七年)、やはり正面向きだが鎧を纏い細い棒状の武器(刀?)を体の前に置く像など、賓陽中洞の力士像とは異なる形式の像が存在する³⁹⁾。それゆえ龍門石窟で五二〇年頃から五三〇年代にかけて開かれた小龕中には、形式上様々なバリエーションの力士像が存在していたことが知られる。長剣などの武器に凭れかかる門神像は漢代にあまり多くは見られない。しかし、南北朝時代の墓葬からは同様の形式の武人磚や鎮墓武人俑が出土することから、これらの力士像も漢民族の伝統的な墓葬美術の影響を受けていたと考えられる。

しかしもっともポピュラーなのは(図28), ①頭部に冠を戴く②冠から宝冠を翻す③顔を内側に向ける④片腕を曲げるなど、賓陽中洞の力士像に類似した像である。そしてそれらの中には、尖拱額左右に刻み出された屋頂形の下に立つものも多い。だが詳細に観察すると、例えば③腕を曲げるが胸前で手を開かず拳を握る⑥片方の足を軽く曲げ、裳の中から膝をのぞかせるというように、それらは賓陽中洞の像に見られない形式も備えていることに気がつく。この二つの形式を両方備えた力士像を探してみると、魏字洞(五二〇-五二一年頃)拱門外側及び南北壁大龕の左右(図3), そして皇甫公窟(五二七年)拱門外側などにも見いだすことができる。

龍門石窟に彫り出されたものではないけれども、洛陽付近から出土したと思われる造像碑にも同様の力士像を見つけることが可能である。例えば図29は現在京都国立博物館に所蔵されている造像碑である。銘文により本来万寿寺にあったもので、神龜三年(五二〇)に造られたことが知られるが、楣拱額などの形式からこの造像碑が、龍門石窟と密接な影響関係にあったことが理解される。基壇部左右に彫り出された二体の力士像は、ともに顔を内側に向け上半身にはX字状天衣を着けており、片方の腕を曲げ拳を握っている。また片足を軽く曲げて裳の中から膝をのぞかせる形式も備えている。ところで左側の力士像は垂下させた手に金剛杵を握っているが、この像の傍らには「金剛力士」という銘が彫り出されている。一方金剛杵を持たぬ像は「護塔善神」とされている⁴⁰⁾。両者の間には、金剛杵の有無以外には大きな違いは見いだせない。したがって、金剛力士像とそれ以外の力士像は、外見的にも機能的にもほとんど違いがないとされていたことが確かめられる。「護塔善神」という名称は、力士像が本来ストゥーパを守護するものだというイメージが中国にも伝えられていた可能性を示しており興味深い。

図30は、崇陽大海寺跡より出土した造像碑である。五二五年の銘を持つが、これにも同様の力士像が刻まれている。これらの例から五二〇年頃、龍門石窟では石窟の拱門外側左右及び石窟内の大小仏龕左右において、また洛陽一帯の造像碑においても、賓陽中洞とは異なる魏字洞に代表される新形式の力士像(以後魏字洞形式)が突然出現し流行したことが理解される。しかも魏字洞形式の力士像の場合、片足を曲げて裳から膝をのぞかせる形式が力士像に緊張感を与え、肩の中に入れて力をためた



図28 龍門石窟蓮華洞力士像(「龍門石窟」平凡社)



図29 神龜三年銘造像龕力士像(「中国の石仏展」カタログ、大阪市立美術館)



図30 襄陽大海寺出土造像龕力士像(東山健吾氏撮影)

その姿は、今まさに攻撃を加えようとする瞬間であるかのような印象を見る者に与える。これは同じ威嚇の形態でも襄陽中洞の力士像とは決定的に異なる点であり、それ以前の力士像にも見るができなかった。先に襄陽中洞力士像に影響を与えたもののひとつとして図23の漢代の武人像をあげたが、それに見られる片足を曲げまさに攻撃しようとする躍動的な表現は、襄陽中洞で採用されず少し遅れた魏字洞などにおいて初めて受容されたといえる。

漢民族の伝統的な門神が、基本的に直立しており、腕や片脚を曲げるなどの姿勢を取らない以上、襄陽中洞の金剛力士像形式が短期間に自律的な展開を遂げた結果、魏字洞形式の力士像が出現したとは考えにくい。ならば五二〇年頃この種の力士像が流行するようになったきっかけが何かあったのであろうか。

六、魏字洞形式の祖形

陝西省華縣瓜坡支家村西安より出土した延昌元年(五一二)銘朱雙幟造像龕に低肉彫りされた力士像は、魏字洞形式の特徴のひとつである片



図31 延昌元年銘造像龕力士像(『中国美術全集 彫塑編三 魏晉南北朝彫塑』人民美術出版社)

足を曲げて裳から膝を出す形式を備えている(図31)。しかしこの像は漢民族の上衣そのものを纏い、腰のあたりに拳を構え、そして岩座のようなものの上に立つなど、魏字洞形式の力士像のみならず他の力士像とも大きく異なっている。龍門石窟に魏字洞形式が出現する八年近く前に、既に西安付近でこの特徴的な足の形式を持つ像が彫り出されていたことは興味深い。だが何よりも強調すべきは、この像は仏教美術作品よりも漢民族伝統の墓葬美術に近いという印象を受ける点である。これと対の力士像は、顎がはずれるほど大きく口を開けているが、安徽省亳縣董園村二号漢墓墓門にも阿形と呬形の力士像が刻み出されたことから、この印象は完全に的外れではないことが確かめられる⁴¹⁾。

五一二年より時期が遅れる作品であると思われるけれども、洛陽東関旭昇大隊より出土した石碑の台座には、岩の上に載った力士像が線刻されている(図32)。この石碑台座は、黄明蘭氏によって墓の外地表に飾られたと説明されている⁴²⁾。四八〇年代初頭には既に、墓葬美術中に仏教美術が入り込んでいたが(図16)、この時期洛陽付近では、墓葬美術と仏教美術の境が曖昧となり両者の混合がさらに進んだ。石棺床の



図32 洛陽東関旭昇大隊出土石碑台座力士像
 (『洛陽北魏世俗石刻線画集』人民美術出版社)



図33 洛陽付近出土石棺床力士像(『洛陽北魏世俗石刻線画集』
 人民美術出版社)

脚部には鎧を身に付けた武人だけでなく、天衣を着け、合掌したり扨子を持ったりする仏教系力士像が刻み出された例が見いだされることから(図33)、仏教美術の力士像が墓葬美術の武人像と同類であると見なされた(両者間で融合が起きた)ことが理解される。ある石棺床脚部にはまた、力士像と「烏獲」や「長舌」などと呼ばれる畏獣(動物の身体を持った鬼神)像と一緒に彫り出されたが(図34)、長廣敏雄氏の研究によると、この畏獣の図像は漢代に既に見いだされ、死者の魂や肉体を護る辟邪の役目を担っていたという⁴³⁾。

長廣氏は、正光三年(五二二)銘を持つ馮區妻元氏墓誌に彫り出された畏獣像に注目し(図35)、その傍題である「烏獲」「挾石」「長舌」「掣電」「摧天」「發走」などが必ずしも畏獣像の名称を表わしているとは限らないとの見解を示された。しかし「挾石」や「長舌」といったようにその形状と関わりがあると思われるものや、「掣電」や「發走」のようにその能力と関わりを持つと推測されるものが存在する以上、傍題中に刻まれた文字はやはり畏獣像の名称或はニックネーム的なものであったとしてよいと思われる。ただしこれらの畏獣像は、どれも外見的に大きな差異が認められない。また「長舌」とされる畏獣像のみならず、別の畏獣像(「掣電」「發走」など)も舌を長く垂らしているのも、これを刻んだ工人自体、様々な名前を持つ畏獣の像を厳格に描き分けていたわけではなかったと推測される。それゆえ畏獣は、林巳奈夫氏が定義されたように「最高の存在よりも一段低い地位に分類された自然神」であり⁴⁴⁾、大抵の場合図像的に明確な区別がなされていなかったと考えられる。

ところで図34にあげた石棺床左右の脚部には、力士らしき像と畏獣像の他に、もうひとつ別の図像が見いだされる。それは「獸面」と呼ばれるもので、鬚鬣から派生し⁴⁵⁾、墓中に入り込もうとする邪鬼を追い払う役目(辟邪)を持つことが知られている。中央の脚部には、三体の畏獣像がその獸面を支えている姿が見いだされるので(図36)、この石棺床脚部には、やはり互いに無関係な図像が寄せ集められていたわけではなかったことが理解される。力士像にも畏獣像や獸面と共通する役割、つまり辟邪の役割があるとされたことが知られるのである。

畏獣像の多くは獅子を連想させる頭部を持ち、上半身は裸体だけれども肩の部分に翼をつけ、下半身には腰衣を纏い多くの場合膝を曲げて虚空空間を疾走する姿で表現される。北朝ではこの種の畏獣像は、五二〇



圖34 洛陽附近(沁陽縣)出土石棺床力士像
(『洛陽北魏世俗石刻線圖集』人民美術出版社)



圖35 馮暹妻元氏墓誌鳥獲像(『六朝時代美術の研究』美術出版社)



圖36 洛陽附近(沁陽縣)出土石棺床長獸像
(『洛陽北魏世俗石刻線圖集』人民美術出版社)



圖37 蒙隴石窟第四窟鳥獲像(『蒙隴石窟』平凡社)

年前後に流行し始め、墓誌や棺蓋に多く見られるようになったが、また同じ頃に下級の護法神として仏教図像に取り込まれたことが長庚氏によって指摘されている⁴⁶⁾。氏の指摘通り鞏県石窟第一、三、四窟では、畏獣像が腰壁部分に彫り出されている。しかもそれらの何体かは、片腕片足を曲げ拳を握りしめるようにしている(図37)。

注目すべきは第四窟腰壁の畏獣像が、第五窟(五三〇年頃)拱門外側右の金剛力士像と近似した姿勢をとっていることである(図38、39)。しかもこの金剛力士像は、曲げた側ではなく伸ばした足の膝が裳からのぞく点に特徴があるが、第四窟腰壁の畏獣像も膝の部分に飾りをつけて膝が強調されている。このことから、工人たちにこの両者が近い関係にあることが、はっきりと意識されていたことがうかがわれる。

墓葬芸術において、畏獣像のみならず力士像も守護(辟邪)の役割を担っていたことや、石窟に畏獣の図像が採用されたことを考え併せれば、この時期北朝で、力士像と畏獣像は墓葬美術と仏教美術の両方で同類であると見なされていた可能性が高い。両者が完全に融合したとは言いきれないが、林巳奈夫氏も指摘されているように⁴⁷⁾、西魏大統四年及び五年(五三八、五三九)の題記を持ち、洛陽美術の強い影響を受けたとされる敦煌莫高窟第二八五窟天井に、この種の畏獣が金剛杵を持ち虚空空間を飛翔する姿が描き出されていることから、この推測は補強される(図40)。

ではなぜ両者が同類であるとされたかが問題となるが、畏獣像の中に「烏獲」と呼ばれるものが存在することが示唆を与えてくれる。いくつかの文献資料から知られるように、戦国時代、秦に烏獲と呼ばれる力士がおり、その後烏獲という語が力士の総称となったとされ、漢代、そして南北朝時代に至っても「力称烏獲」とされていた⁴⁸⁾。つまり仏教美術の力士像が畏獣(烏獲)と同類と見なされる素地が、中国には伝統的に存在していたのである。それゆえ仏教美術の力士像が漢民族化するにしたいが、古代より力士を意味する烏獲像と、イメージが重なったのは当然の成り行きであったと考えられる。

また洛陽北魏墓出土の石棺床や鞏県石窟第一窟などに見られるが、両者ともに何かを支える機能を持つことも、畏獣(烏獲)と仏教美術の力士が同類とみなされる原因のひとつとなったに違いない。中国では、漢代から柱などを支える姿勢の鬼神像が多く造られたことから、石棺床及



図38 鞏県石窟第四窟烏獲像(「鞏県石窟」平凡社)



図39 鞏県石窟第五窟金剛力士像(「鞏県石窟」博図、平凡社)



図40 敦煌莫高窟第二八五窟鳥獲像(「敦煌莫高窟一」平凡社)



図41 西安付近出土造像龕力士像(『中国彫刻史の研究』吉川弘文館)

び肇興石窟第一窟などの畏獸(鳥獲)像もその伝統を継承したと考えられる。だが北魏時代仏教美術においても、やはり何かを支える天人像が流行したことが知られている。この像の祖形としては、ガンダーラにおいてストゥーパの基壇などを支える役目を担う像などがあげられる。龍門石窟賓陽中洞拱門右壁では、顔面部分が欠損してしまっているけれども、逆髪(鳥獲)の像がアトラスのような姿勢で護法神を支えており(図22)、古陽洞においても柱を支える鬼神のような表情の天人像が彫り出された。これらのことから何かを支える姿勢をとるだけでなく、鬼神のような表情という類似点によって、畏獸(鳥獲)像とヤクシャ形天人像が同類とされたと推測される。西安付近から出土した五三〇年代頃に制作されたとされる仏龕碑には、ヤクシャ形天人像のように柱を支えている畏獸(鳥獲)像が彫り出されている(図41)。雲岡石窟においては、この恐ろしい形相のヤクシャ形天人像が菩薩像や尖拱額龕を支えるだけでなく、第七窟や第九窟で拱門左右壁に力士像として彫り出されたことは前に見た通りである⁴⁹⁾。したがってヤクシャ形天人像と同類である畏獸(鳥獲)像が仏教美術の力士像と融合したことは、きわめて自然であったと思われる。また雲岡石窟の例を持ち出すまでもなく、何かを支える、つまり力の象徴であるので、畏獸(鳥獲)像と力士像とが結びついたことも十分に考えられる。

賓陽中洞の力士像は、漢民族の伝統的な武人像や門吏像の影響を確かに受けていたけれども、まさに攻撃を仕掛ける瞬間であるような武人の形態までは受容することがなかった。また西方の武人像からの影響も認められ、金剛力士像はまだ完全には漢民族化していなかったと考えられる。しかし畏獸(鳥獲)像との融合が直接のきっかけとなり、畏獸同様漢民族の伝統的な格闘表現を備えた魏字洞形式の力士像が出現した。魏字洞形式の力士像の出現が、畏獸(鳥獲)像の流行時期と重なることもこの考えの正しいことを示している。つまり畏獸(鳥獲)像との融合によって、西方起源の金剛力士像は(門吏像としては漢民族の伝統から離れたけれども)、漢民族に親しみある形態の力士像として、中国の伝統の中には取り込まれたといえる⁵⁰⁾。工人たちが、力士像に金剛杵などの武器を持たせる必然性を感ぜなくなったことも、金剛力士像が漢民族的な力士像へと変化したことを表わしている。

門吏像の祖形

七、南朝の力士像

長廣敏雄氏が推測されたように⁵⁴⁾、現在この長獣(烏獲)の図像が北朝より早く南朝で流行し始めたことが確かめられる。五〇二年に造営された梁文帝陵神道石柱基壇には、北朝のものよりほっそりしているけれども、同形式の長獣(烏獲)像が何体も刻み出されている(図42)。また少し遅れるが蕭秀墓(五一九年)や蕭宏墓(五二六年)をはじめとして、南朝の陵墓には同様の長獣(烏獲)像が数多く刻み出されていることから、北朝における長獣像の流行は南朝の影響によるものとして間違いないと思われる。

実際五二〇年頃に、龍門石窟をはじめとして洛陽付近の地域では、南朝から伝えられた新しい形式の円花文様や挿花文様などの装飾文様が流行し始めたことが知られている⁵⁵⁾。これはその時期或いはその時期より少し早く、南朝からの新たな影響の波が押し寄せたことを意味している。長獣(烏獲)像も円花文様及び挿花文様などとともに、五一〇年代末頃北朝に伝えられてきたに違いない。さらに南朝では、例えば蕭道生修安陵(四九五年)などに、飛天と仙人が一緒に刻み出されていたことが知られており、洛陽付近から出土した北魏時代の棺蓋に描かれた仙人



図42 梁文帝石柱基部烏獲像(筆者撮影)

の図は、この修安陵の図像を祖形としたと考えられている⁵⁶⁾。したがって仏教美術と墓葬美術の融合が、南朝では起こらなかったとは考えにくい。すると長獣図像の影響を受けた魏字洞形式の力士像が、まず南朝で誕生した可能性も簡単には否定できないことになる。

残念ながら現在南朝の領域、とくに首都であった南京にはほとんど仏像が残されていない。当時南朝の領域であった四川省成都万仏寺址からは、南朝の紀年銘を持つ作品がいくつか出土したことが知られている。だがそれらが南京の像と完全に同じ形式を備えているとは断言できず、またそれらを南朝美術の代表と見なすことに対して疑問を呈する研究者も少なくない。さらにそれらの中で魏字洞形式の力士像と比較できる五二〇年代の題記を持つものは、梁普通四年(五二三)銘釈迦立像龕ただひとつである。このように南朝に魏字洞形式の力士像の祖形を求める作業には問題点が多数存在する。けれども、獅子などの形式を比較すると万仏寺出土のものと同南京美術のそれの間に密接な影響関係が認められることから(後述)、万仏寺出土の力士像は南朝の力士像と類似点が多いとして以下論を進めていくことにする。

A. 万仏寺

梁普通四年(五二三)銘釈迦立像龕は、釈迦如来立像を中心に四菩薩、四弟子、二力士という大構成となっており、また釈迦如来像の足元には楽器を奏でる童子が六体思い思いの姿勢で彫り出されている。龍門石窟にも七尊像などが見られるが、このように童子が多数表わされる賑やかな造像は存在しない。問題の力士像であるが、一体は天衣を着けるけれどもそれをX字状に交差させず、片手で塔を持ち上げ邪鬼の上に立っている(図43)。この像は我が国法隆寺釈迦三尊像台座中の毘沙門天や、金堂四天王像(多門天)の祖形であるとされる⁵⁷⁾。これと対になるよう造られた力士像は、頭部が破損しているけれども大刀を携え邪鬼の上に立っている(図44)。高い襟が特徴的だが、これは鎧であろうか。そうであればこの力士像は大衣の上に鎧をつけ、その上からさらにマントを羽織っていることになる。興味深いことに、ほぼ同じ服装の力士像が仏龕の両側面にも彫り出されており、どちらも邪鬼の上に遊戯坐するが、そのうちの一体は合掌している(図45)。幸いにもこの像は頭部が残っており、冠のようなものを戴き、顎髭を蓄えるので、図44の力士像もお



图43 成都万安寺出土普通四年銘仏造像轟力士像
(『中国美術全集 彫塑編三 魏晋南北朝彫塑』人民美術出版社)



图44 成都万安寺出土普通四年銘仏造像轟力士像
(『中国美術全集 彫塑編三 魏晋南北朝彫塑』人民美術出版社)



图45 成都万安寺出土普通四年銘仏造像轟力士像



图46 成都万安寺出土普通四年銘仏造像轟力士像
(『中国美術全集 彫塑編三 魏晋南北朝彫塑』人民美術出版社)

そらくこれと類似する形式の頭部を備えていたと考えられる。龕の背面には金剛杵のような武器を胸前で両手に握り締める小像が見いだされるが、この小像は釈迦如来の足下で楽器を奏する童子に類似している。上半身は一見裸体のようにも見えるが薄い衣を着けているようである(図46)。

次にあげるのは、時代が少し遅れるが梁中大通五年(五三三)の銘を持つ仏龕である。これも釈迦如来立像を中心に四菩薩、四弟子、二力士と数多くの尊像が彫り出され菩薩像足元の獅子の左右には、それぞれ戯れる童子が二体ずつ見いだされる(図47)。二体の力士像はどちらもX字状天衣の上にX字状の瓔珞をつけ、片手を胸前に置き拳を造り、もう一方の手は垂下させ天衣の端を握っている(図47)。上体を少し反らせるようにして象の上に乗る、片足を浮かせぎみにするが、袂から膝がのぞくことはない。

龕側面には、先に見たのと同じく高い襟が特徴的なマントを羽織る力士像と、風帽のようなものを被る力士像が隣り合うようにして立っている。前者は大刀を、後者は棍棒を体の前に置き、それに凭れるような姿勢をとっている。後者とほぼ同形式の力士像は、背面銘文左右にも見いだされる(図48)。

万仏寺からはこれら以外にもいくつかの仏龕が出土しているが、どれも多数の尊像から構成されている。ただし北朝と異なり、必ずしも五尊像形式とか七尊像形式とかいうように、定型化した形式が存在していたわけではなかったと思われる。龕正面は、四菩薩、四弟子、二力士像で構成されることが多いけれども、その他にも童子が多数刻み出され、多くの像に囲まれた主尊といった漠然とした概念で仏龕が造り出されていた可能性が高い。力士像自体は、細かいバリエーションは見られるものの、大きく分けて天衣を着けた一般的な像と、(鎧をつけ)マントを羽織る像、そして童子或は風帽のようなものを被った像の三種類が存在し、後者二つは龍門石窟をはじめとして北朝に類例がほとんど見られない形式である。天衣を着ける(北朝では一般的な)形式の力士像も、片腕を曲げ胸前で拳を造る点では魏字洞形式の力士像と類似するものの、正面向きでしかも後ろに反り返っているため、魏字洞形式の力士像に比べて迫力に欠ける遺像となっている。これはまさに攻撃を仕掛けようとする魏字洞形式の力士像と形態を異にしている。そしてこれらの観察から、成



図47 成都万仏寺出土中大通五年銘仏造像龕力士像
(『中国美術全集 彫塑編三 魏晉南北朝彫塑』人民美術出版社)



図48 成都万仏寺出土中大通五年銘仏造像龕力士像
(『中国美術全集 彫塑編三 魏晉南北朝彫塑』人民美術出版社)

都万仏寺出土の仏龕中の三種類の力士像は、どれも魏字洞形式の直接の祖形とはなりえなかったと思われる。

B. 平楊府君闕

漢代に建てられた四川省綿陽の平楊府君闕には、梁代に合計三十ほどの小龕が穿たれ、そこに仏像が刻まれたことが知られている。それらの中には大通三年（五二九）の紀年銘を持つものが二つ、そして「為梁主至尊敬造」と書かれた題記が存在することから、おそらく五二〇年代から梁が滅びる五五〇年代末にかけておおかたの像は刻み出されたと考えられる⁵⁴⁾。風化がひどく細部が明瞭でないのが惜しまれるが、力士像も多数刻み出されている。徒手のものと武器（大刀?）を持つものの二種類に大きく分類でき、本尊の四方に武器を持つ像二体と持たない像二体が配置されることもある。徒手の像の中には、胸前に置いた手で拳を造り、もう片方の手を垂下させる形式を備えた像が見られるが、腕の曲げ方は魏字洞形式の像より万仏寺出土の像に近い。しかし万仏寺の力士像と異なり少し腰を捻って上体を外側に向ける点に特色がある（図49）。武器のほとんどは細長い大刀のようなもので、それを腰のあたりで持つことが多いが、杖のようにしてそれに凭れかかる像もある。これは万仏寺出土の仏龕中にも類似する像が見いだされた。したがって平楊府君闕上の力士像と万仏寺出土の力士像は、完全に同じではないけれども、相互に密接な関係があったと考えられる。

万仏寺出土の仏龕中に散見された獅子と戯れる童子像が、平楊府君闕上の小龕内にも線刻されていることから（図47、49）、両者の密接な関係が確かめられる。さらに後者の獅子像とほぼ同じ形式の獅子像は、おそらく江南地方で造られたとされる梁中大同元年（五四六年）釈慧影造像龕中にも彫り出されている（図50）。それゆえ平楊府君闕のみならず万仏寺出土の力士像は、南京の力士像の形式とそれほど大きく異なっていないと考えられ、現在の資料からだけでは、やはり魏字洞形式の直接的な祖形を簡単に南朝に求めることはできないことが理解される⁵⁶⁾。

以上の考察から、五二〇年頃北朝の仏教美術は南朝から強い影響を受けていたとはいえ、力士像の形式に関する限り両者の間に直接的な影響関係は認められないとの結論が得られる。言い換えれば北朝において力



図49 平楊府君闕力士像『Mission Archéologue en Chine』Paris



図50 釈慧影造像（『中国美術全集 彫塑編三 魏晋南北朝彫塑』人民美術出版社）

504 515 520 521

士像は独自に形式展開し、畏獣(烏獲)像と融合した新しい躍動的な力士像を造りあげたことになる。門の下に直立する門吏像を漢民族の伝統的門神図像であると考えれば魏字洞形式の力士像は異質であると先に指摘したが、このことも魏字洞形式の力士像が南朝ではなく北朝で造られたことを示している。)?

おわりに

北朝の領域で、遷都以後も造像が続けられた地域の力士像を概観すると、敦煌莫高窟のように中央から離れた地域のみならず、雲岡石窟第三期諸窟などにおいても龍門石窟とは異なる独自の力士像が造られ続けたことが知られている。龍門石窟と深い関係にある鞏県石窟では、魏字洞形式の力士像も造られたが、それが出現したのは五三〇年代に入ってからであった。五二〇年代に造られたとされる第一及び四窟の力士像は、賓陽中洞の力士像同様、未だ片足を曲げることはなかった(図51)57)。そして麦積山石窟においても魏字洞形式の力士像は見いだされるが、残念ながら現在それらが造られた年代を具体的に知ることはできない。すると北朝では洛陽付近以外には、確実に五二〇年頃魏字洞形式の力士像が造られたことが知られる地域はないかといえばそうではない。

図52は、山西省沁県南渚水より出土した神龜年間(五一八~五二〇年)の銘を持つとされる造像龕である。尖拱額左右に彫り出された金剛力士像は稚拙であるが、龍門石窟魏字洞の像とほとんど変わらない形式を備えている。図53も同じ場所から出土したもので、神龜三年(五二〇)の銘を持つ。そこに彫り出された魏字洞形式の力士像は、天衣を着けるが金剛杵を持たない。またこれとは別の神龜年間の造像龕には、左手を金剛杵の上に載せ、目を吊り上げた恐ろしい形相の金剛力士像が見いだされるが、この像は直立し右手を腰にあてている(図54)。①沁県のような小さな仏教文化センターで、既に神龜年間に魏字洞形式の力士像が出現していた。②沁県を含め五二〇年前後に魏字洞形式の力士像が彫り出されたのは、多くの場合寺院趾から出土した造像碑上であった。③龍門石窟でも拱門外側及び大龕左右と同じか少し早い時期に、小龕内でこの形式の力士像が出現し始めた(これは、拱門外側左右にまず出現した賓陽中洞形式の力士像の場合とは大きく異なっている)。



図51 鞏県石窟第一窟金剛力士像(筆者撮影)



図52 沁県出土神龜年銘仏造像龕力士像
(『北朝石刻芸術』陝西人民美術出版社)



図53 沁県出土神龜三年銘仏造像龕力士像
 (『北朝石刻芸術』陝西人民美術出版社)



図54 沁県出土神龜年銘仏造像龕力士像
 (『北朝石刻芸術』陝西人民美術出版社)

以上の三点から、現存する遺品の上からは、大文化センターのみならず小文化センターにおいても、また大規模な石窟だけでなく個人的な色彩の濃い造像碑などにおいても、ほぼ同時にこの形式の力士像が出現したことが理解される。沁県のようにあまり有名でなく、資料が未だ十分に紹介されていない地域がまだいくつも存在することを考慮すれば、大文化センターから小文化センターへと魏字洞形式の力士像が伝えられたのではなく、その反対であった可能性の方が高いと思われる。個人的な色彩の強い造像碑は、龍門石窟など国家的な造営事業の石窟よりも教義から自由で、規制がはるかに少なく漢民族の伝統的な信仰(民間信仰)とも結び付きやすかったに違いない。そして西安や洛陽、或いは沁県など漢民族の伝統を持ち、民間信仰の強い北朝の地域に畏獣(烏獲)図像が伝えられた結果、五一〇年代末にまず造像碑などにその影響を受けた力士像が彫り出されるようになった。やがてそれは龍門石窟魏字洞や鞏県石窟など、大規模な石窟においても採用されるようになったという仮説が成立する。

最後に残るのは、なぜ龍門石窟には畏獣(烏獲)の図像が彫り出されなかったかという問題である。龍門石窟同様北魏の国家規模の造営であった鞏県石窟では、畏獣が魏字洞形式の力士像より早く出現した。また五一〇年代末頃西安付近のみならず、陝西省北部や河南省北部などにおいて、漢民族の神話世界が盛んに光背上に線刻されるようになったことも知られている⁵⁰⁾。これらは南朝から伝えられた図像をコピーしたものではなく、北朝のそれぞれの地域にある漢民族の伝統によるものだと考えられる。このことから、龍門石窟において畏獣が彫り出されなかったのは、仏教教団の規制がとくに厳しかったことと無関係でないと思われる。だが龍門石窟でも古陽洞第一層(五二〇年頃)において(その中に鳥や兎ではなく蹲く天人像が刻み出されるが)、日月文様と見まがう文様が彫り出され、また五一六~五一七年頃(或はそれより少し遅れて)造営されたとされる火燒洞拱門上部左右には、西王母及び東王公とされる龍に乗った像が彫り出されている⁵⁰⁾。このように龍門石窟でさえも五二〇年前後には、民間信仰との融合という流れに完全には抗しきれなくなっていた状況が理解される。

この時期北朝各地ではいくつもの小文化センターが存在し、それぞれが独自の理解に基づいた仏教造像をおこなっていたと考えられる。比較

的自由に造像することが許されたいくつかの地域では、南朝から直接或いは間接的に影響を受けると、それをさらに発展させ（漢民族の神話世界と融合した）独自の図像を造り出した。そしてそれがひとつのムーヴメントとなり、龍門石窟のような中央の大規模な石窟にも影響を与えるようになったと考えられる。つまり龍門石窟は（雲岡石窟がかつてそうであったような）北朝仏教美術における指導的な役割を果たしてはいなかったことになる。そしてこの時期の北朝仏教美術は核となる地域の無い、地方の時代であったことが理解されるのである。

注

- 1) 一九九八年二月四日に東京国立文化財研究所において、山名伸生氏は山東省沂南画像石墓について発表されたが、門神像について言及された際、龍門石窟賓陽中洞の金剛力士像がこのような漢民族伝統の門神図像の影響を強く受けていることを指摘された。これは本論文の主旨と同じである。しかし賓陽中洞の金剛力士像は未だ完全には漢民族化しておらず、その後に出現した魏字洞などに見られる力士像形式こそが漢民族化の完成したものであると考える点が山名氏の考えとは異なると思われること、また山名氏の発表を聞いた時点で、筆者はすでに本文部分を書き終え注をつける状態にあったことなどから、氏の発表と重なる部分があるにせよ（氏の了解を得たこともあり）本論文をここに発表することにした。
- 2) 魏字洞北壁大龕左の力士像は金剛杵を持っているようにも見えるが、天衣の端を持っているようにも見える。もし、それが金剛杵であったとしてもそれは本来金剛杵を持たせることを意図して造られたというよりも、後から垂下させた手に強引に付け足したような印象を受ける。また南壁大龕の力士像は何も武器を持っていない。
- 3) 『望月仏教大辞典』、四〇一二、四〇一九頁参照。
- 4) 入澤崇「ヴァジュラパーニをめぐる諸問題」『密教図像』第四号、五五頁、一九八六年
- 5) 宮治昭『涅槃と弥勒の図像学』、一二五頁、吉川弘文館、一九九二年
- 6) 『阿毘達磨大毘婆沙論』卷第一三三、大正大藏經一五四五、六九一頁「山頂四角各有一峯。其高廣量各有五百。有藥叉神名金剛手。於中止住守護諸天。」
- 7) 宮治昭『涅槃と弥勒の図像学』、六一頁、吉川弘文館、一九九二年。松

浦正昭「日本の美術 第三一五号 毘沙門天像」、一九頁、至文堂、一九九二年

- 8) 宮治昭『涅槃と弥勒の図像学』、六二頁、吉川弘文館、一九九二年
- 9) B. C. 二世紀中頃の造営とされる西インドのバージャー石窟群（年代については山本智教『インド美術史大観』本文編、九〇頁、毎日新聞社、一九九〇年参照）では、弓矢や剣などを持つ守門神が彫り出され、またグプタ朝においてもウダヤギリ石窟群（五世紀頃）では、斧を持つ守門神が見いだされる。そしてその第六窟の門には、ヴィシュヌ神も彫り出されている。サンチー以来武器を持つ門神はインド各地で多く造られた。だが金剛力士像が門神として造られることはあまりなかったようである。では金剛力士像がまったくインドで彫り出されなかったかといえばそうではなく、パールフト欄楯の「竜王エラバトラの礼仏」の図で、竜王をガルダから守護する金剛杵らしきものを持つ像などがそうであると比定されている（杉山二郎「執金剛神像考」『佛教藝術』第七四号、十九頁、毎日新聞社、一九七〇年）。
- 10) 宮治昭『涅槃と弥勒の図像学』、一二五頁、吉川弘文館、一九九二年
- 11) 宮治昭『涅槃と弥勒の図像学』、一二五頁、吉川弘文館、一九九二年
- 12) 山本智教『インド美術史大観』本文編、八九頁、毎日新聞社、一九九〇年
- 13) 中国壁画全集編輯委員会編『中国新疆壁画全集二 克孜爾』、図版一四〇、天津人民美術出版・新疆美術攝影出版社、一九九五年
- 14) 宮治昭『涅槃と弥勒の図像学』、五〇〇頁、吉川弘文館、一九九二年
- 15) またダンダンオイリクからは、三面四臂で牛の上に坐していることからシヴァ神であるとされる像の板絵が出土しているが、この像もひとつの手に金剛杵を握っている（Roderick Whitfield and Anne Farrer "Caves of the Thousand Buddhas" pp. 162, British Museum Publications, 1990）。
- 16) 『春秋公羊伝』宣公六年「趙盾之車右祁彌明者、國之力士也」、「韓非子」外儲説左下「少室周者、古之貞廉潔愨者也、爲趙襄主力士」など。
- 17) 『大般涅槃經』中、大正大藏經七、一九九頁
- 18) 久野美樹「北涼塔基壇の尊像について」『上原和博士 古稀記念美術史論集』上原和博士古稀記念美術史論集刊行会編、一九九五年
- 19) キジル石窟第一二三窟ヤクムトラ石窟溝口区第二〇窟などのドーム天井には、菩薩像とともに如来像が描き出されている。このことから、この位置に必ずしも供養的なモチーフだけが採用されたとは限らないことが知られる。ただしキジル石窟第七六窟ドーム天井には、ガーランドを

持った供養天像だけが描き出されている。また如来像と天人像と一緒に表された例は少ない。それゆえ、少なくとも供養菩薩像とともに表されたときは、武器を携帯した天人像にも供養天としての役割が期待されたと考えられる。

- 20) 王毅「北涼石塔」『文物資料叢刊1』、一七九頁、文物出版社、一九七七年、久野美樹「北涼塔基壇の尊像について」『上原和博士 古稀記念美術史論集』、二七九頁、上原和博士古稀記念美術史論集刊行会編、一九九五年
- 21) 『シルクロード大美術展カタログ』、図版五一、東京国立博物館、一九九六年
- 22) 宿白「涼州石窟遺跡和“涼州模式”」『考古学報』一九八六—四期、四四三頁
- 23) 甘肅省文物考古研究所編『河西石窟』図版八九、文物出版社、一九八七年
- 24) 頭部に翼冠らしきものをつける像は沙山造像塔に見られたが、キジル石窟第七七窟には翼冠を戴く金剛力士像が描かれている。ガンダーラでもほぼ同じ翼形の宝冠の像が見られる。だがそれは金剛力士像ではなく毘沙門天像であることが指摘されている（宮治昭「インドの四天王と毘沙門天」『日本の美術 第三一五号 毘沙門天像』、九二頁、至文堂、一九九二年）。
- 25) 水野清一・長廣敏雄『雲岡石窟』第五卷、一〇頁、京都大学人文科学研究所、一九五一年
- 26) 八木春生「雲岡石窟における山岳文様について」（下）『MUSEUM』第525号、六—七頁、東京国立博物館美術誌、一九九四年
- 27) 水野清一・長廣敏雄『雲岡石窟』第四卷、図版一三、京都大学人文科学研究所、一九五二年
- 28) 水野清一「逆髪形について」『中国の佛教美術』、平凡社、一九六八年
- 29) 寧夏固原博物館『固原北魏墓漆棺画』、寧夏人民出版社、一九八六年
- 30) 寧夏固原博物館『固原北魏墓漆棺画』、一〇頁、寧夏人民出版社、一九八六年
- 31) ただし第十二窟拱門左右壁に彫り出された力士像は、補修がひどく断言はできないが、本来何も武器を持っていなかったようである。
- 32) これらの力士像の何体かは、供養物を持たず代わりに片手で拱端を支えているかのようにも見える。本当にそれらが拱端を支える像として、意図して造られたと断言することはできない。だが、ヤクシャ形力士像

は本来アトラスのように何かを支える機能を持っていたので、門神となってもその機能が残ったとも考えられるし、また翼形の冠を戴いた力士像もヤクシャ形力士像と同類であるとされたため、このような機能を持つようになったとも考えられる（水野清一・長廣敏雄『雲岡石窟』第三卷、図版一三二、一五三、京都大学人文科学研究所、一九五三年）。

- 33) 第六窟と双窟の関係にある第五窟では、拱門外側左右に力士像は造られず、第九・十窟と同様、拱門左右壁及び主室南壁拱門左右に力士像が彫り出された。前者は翼形冠を戴き鎧を纏い石窟の内側を向いて立つが、振り上げた手の上には何か供養物のようなものを載せ、またX字状天衣を着けた後者は威嚇の姿勢さえとらず片手に蓮蕾状の供養物を手に握った姿で表現されている。第五窟が大仏窟であるのに対して第六窟は中心塔柱窟であるなど、双窟であるにもかかわらず両窟間の内容的な繋がりは強くない。これはそれぞれ系統の異なるグループによって造営がおこなわれたためだと考えられる（八木春生「雲岡石窟第五及び第六窟についての一考察」『芸術研究報16』、筑波大学芸術学系、一九九五年）。第六窟と異なり第五窟では門神専門の力士像は造られなかった。しかし威嚇の姿勢を取りながらも供養天としての性格が強い力士像を造るという概念は、第五窟においても受容されていたと考えられる。
- 34) 賓陽中洞の造営年代をはじめとして、龍門石窟北朝窟の造営年代は、すべて温玉成「龍門北朝期小龕の類型と分期および北朝期石窟の編年」(『中国石窟 龍門石窟一』、一九九—二一五頁、平凡社、一九八七年)による。
- 35) 曾昭燏・蔣寶庚・黎忠義合著『沂南古画像石墓發掘報告』、図版六〇、南京博物院・山東省文物管理所合編、文化部文物管理局出版、一九五六年
- 36) 「天門」考『四川文物』一九九〇—六期
- 37) 山名伸生氏は、安徽省より出土した董園村二号漢墓墓門に、やはり手を広げ威嚇の表情の像が線刻されていたことから（亳縣博物館「安徽亳縣發現一批漢代字磚和石刻」『文物資料叢刊2』、文物出版社、一九七八年）、賓陽中洞の力士像もこのような漢民族の門神の伝統を引くと述べられた。また『荊楚歲時記』「十二月八日・臘祭」の記載及び訳注に注目され、金剛力士像が辟邪として用いられたことを指摘された。さらに『荊楚歲時記』五月「(補)五日、相撲」の記載から、相撲が当時神事として行なわれていたことについても言及され、賓陽中洞力士像のポーズには、伝統的神事や演劇からの影響が想定されるとした。(『沂南画像石をめぐ

る二、三の問題」、東京国立文化財研究所に於いて、一九九八年二月四日)。

- 38) 温玉成「龍門北朝期小龕の類型と分期および北朝期石窟の編年」『中国石窟 龍門石窟一』、一八七頁、平凡社、一九八七年
- 39) 『中国石窟 龍門石窟一』、図版六四、五三、平凡社、一九八七年
- 40) 『中国の石仏展カタログ』一四八頁、大阪市立美術館、一九九五年
- 41) 亳県博物館「安徽亳県発現一批漢代字碑和石刻」『文物資料叢刊2』、文物出版社、一九七八年
- 42) 黄明蘭編著『洛陽北魏世俗石刻線画集』、七頁、人民美術出版社、一九八七年。なお黄氏はこの碑像が造られた年代を孝昌年間(五二〇～五二七)であるとされている(洛陽出土一件線刻碑座)『考古与文物』一九八六—四期)。
- 43) 長廣敏雄「鬼神圖の系譜」『六朝時代美術の研究』、一一三～一一六、一四一頁、美術出版社、一九六九年
- 44) 林巳奈夫「獸鬚・鋪首の若干をめぐって」『東方学報』五七、六一頁、一九八五年
- 45) 林巳奈夫「獸鬚・鋪首の若干をめぐって」『東方学報』五七、一九～二〇頁、一九八五年
- 46) 長廣敏雄「鬼神圖の系譜」『六朝時代美術の研究』、一二四～一二六頁、美術出版社、一九六九年
- 47) 林巳奈夫「獸鬚・鋪首の若干をめぐって」『東方学報』五七、六一頁、一九八五年
- 48) 「孟子・告子章句下」「然則舉烏獲之任。是亦為烏獲而已矣。」[注]「烏獲古之有力人也、能移舉千鈞、人能舉其所任是為烏獲才也」、『史記・秦本紀』「武王有力好戲、力士任鄙、烏獲、孟說、皆至大官」、司馬相如「諫獵書」『物有同類而殊能者、故力稱烏獲』。そして『文選』においても卷三九に『諫獵書』の文章が収録され、また卷四五「設論答賓戲」などにも烏獲についての記載が見いだせる。
- 49) 古陽洞の天人像は多臂であったりすることから、「アシュラ」或は「護法神」と呼ぶことも可能である。それゆえ古陽洞の工人たちと雲岡石窟の工人たちの間には、直接的な関係が無かったというだけでなく、この像は雲岡石窟のアトラス型ヤクシャ形天人像とは異なる尊格だとも考えられる。だが雲岡石窟では、多臂の護法神も力士像同様門神としての役割を果たすことがある。つまり雲岡石窟では多臂の護法神と力士像、そしてヤクシャ形の天人像が同じグループに属するものとされていたと思

われる。それゆえ多臂のアトラス型「アシュラ」或は「護法神」がヤクシャ形天人像と併存している古陽洞でも、雲岡石窟同様、それらが力士像と同類であるとされたとしてよいと考えられる。

- 50) 漢代には直立する門吏だけでなく、素手で虎などと戦う神人の像も門扉に刻み出されたことが知られている。このような神人像が当時「力士」と呼ばれており、西方起源の金剛力士像が漢民族化するにしたがい金剛力士も漢民族伝統の「力士」(神人)の一種であるとされたことで、(畏獣像とは無関係に)格闘表現を備えた魏字洞形式の力士像が出現したことも十分に考えられる。しかし魏字洞形式の力士像は賓陽中洞の像同様屋根形龕の下に造り出されることが多く、やはり門吏像としてのイメージが強かったと考えられる。すると直立姿勢であるべき像が格闘の構えをとるようになるためには、しかもその変化が短期間に起きるためには、やはり何か直接的なきっかけが必要であったに違いない。それゆえ賓陽中洞力士像の形式から自律的な展開によって魏字洞形式が生まれたとは考えにくく、やはり畏獣(烏獲)の流行と魏字洞形式の誕生は密接に繋がっていたと思われる。
- 51) 長廣敏雄「鬼神圖の系譜」『六朝時代美術の研究』、一一六頁、美術出版社、一九六九年
- 52) 八木春生「中国・南朝の蓮華文様について」『成城文芸』第一四三号、一九九三年
- 53) 曾布川寛「南朝帝陵の石獸と磚画」『東方学報』六三、二〇二～二〇九頁、一九九一年
- 54) 松浦正昭『日本の美術 第三一五号 毘沙門天像』、二八頁、至文堂、一九九二年、松原三郎「飛鳥白鳳佛源流考(二)」『国華』第九三二号、四一～四三頁、朝日新聞社、一九七一年
- 55) このことは、北京大学考古系の孫華先生と四川省綿陽市博物館副館長何志国先生にご教授いただいた。
- 56) 勿論魏字洞形式の力士像が南朝に一体も存在しなかったと断言することはできないし、剣や棍棒に凭れかかる像が存在する以上、南朝の力士像に漢民族の伝統図像の影響が認められないとは言えない。また万仏寺から出土した力士像の中には、洛陽東関旭昇大隊出土の石碑台座に刻まれた(北朝では類例の少ない腕の形式を備える)菩薩像とほぼ同形式の力士像が見いだされることから、北朝墓葬美術中に仏教美術の力士像が取り込まれたのは、南朝の影響であったと考えられる。だが南朝では、五〇〇年初頭に畏獣(烏獲)図像が流行していたのであるから、もし南

朝で畏獣（烏獲）の影響を受けた力士像が造り出されていれば、賓陽中洞や蓮華洞に魏字洞形式の力士像が採用されていてもよいはずと思われる。

- 57) 鞏県石窟の造営年代は、宿白「洛陽地方における北朝期石窟の初歩的考察」（『龍門石窟一』、二二四頁、平凡社、一九八七年）による。
- 58) 石松日奈子「北魏河南の一光三尊像」『東方学報』第六九冊、二七八～二八〇頁、一九九七年
- 59) 現時点でこれが本当に西王母と東王公であるとは断言できない。なぜなら敦煌莫高窟第二四九窟など北魏末から西魏にかけて造営された石窟の壁画にも同様の図像が見られるが、それらは帝釈天と帝釈天妃と比定されることがあるからである（『敦煌莫高窟一』、二四二頁、平凡社、一九八〇年）。

戦前・戦後の「新教育」遺産の継承と発展

影山 昇

はじめに

戦後五十有余年を経た現在、改めてこれまで蓄積されてきたわが国の教育遺産につき教育の事実に基づいて明らかにし、きちんと評価して明日の教育の進展のための力なり源泉としていく時期が現在いま到来しているのではないだろうかと考えている。

敗戦を迎えて以降の日本の教育は占領下という非常事態のなかで、それ以前のわが国の教育をトータルに否定するところから出発したものと一般には受け止められている。

つまり戦前までの教育を軍国主義教育としてこれに終止符を打つことから戦後の新教育は出発したわけである。

占領軍は連合軍総司令部（GHQ）の覚書の形式で昭和20年（1945）中に4つの指令を発し、それまでの軍国主義や国家主義的傾向の強かった日本の教育を排除したり禁止したりする措置を講じた。

文部省も同年9月15日に「新日本ノ教育指針」を公表して、戦争終結の詔書に従って戦時教育体制を一掃し、平和的で文化・道義国家の建設の重要性を説き、その方針に従って同年10月には「戦時教育令」及び同法施行規則を廃止する。

さらにアメリカ教育使節団（第1次）の来日と教育改革への提言、それに対応した日本側の全面協力によって具体的な教育改革が即座に断行されるが、重要な改革内容を集約すると以下の4点となろう。

- ①日本国憲法—教育基本法の法制確立
- ②教育行政の地方分権化
- ③6・3・3・4の学校制度（単線型）導入
- ④教師による教育内容・教育方法の主体的な編成と教育実践の力動的

中国・南朝の蓮華文様について

八木春生

執筆者

有山 輝雄
宮崎 孝一
中村 完
黒崎 宏
磯田 一雄
野村 章
八木 春生

成城大学文芸学部教授
成城大学文芸学部名誉教授
成城短期大学教授
成城大学文芸学部教授
成城大学文芸学部教授
育友会教育研究所顧問
成城大学博士課程

はじめに

中国南北朝時代における仏教美術の研究を困難にしている最大の原因に、今日南朝の遺品がほとんど残っていないということがあげられる。南朝美術の重要性や南朝から北朝への文化の影響ということが最近しばしば言及されているが¹⁾、確かに南朝の仏教美術の存在を無視して北朝美術を語ることは不可能であると思われる。しかし南朝（とくに南齊と梁）の仏像がその首都であった南京からほとんど出土していないという現状では、洛陽遷都以後の、すなわち6世紀代の北朝と南朝の影響関係を具体的に知ることはできない。

また、南朝の紀年銘を持つ四川省成都万仏寺出土の仏像群を南朝仏の典型と見る考え方もあるが、それらが南京の仏像と同じ様式ないし形式を備えていたかはきわめて疑問である²⁾。そして今後、南京及びその付近から大量に仏像が発見される可能性はあまり高くないと思われる。

このような遺品の残存状況を踏まえるとき、南北朝時代の仏教美術、とくに南北の影響関係を考えるひとつの手がかりとして、仏像以外の遺品で当時の中国の文化センターであった南京、洛陽、成都の三地域に共通して認められるものを抽出し、それらの特質を細かく分析し比較するという方法が考えられる。そこで共通要素、遺品の典型的なものとして代表的な仏教文様である蓮華文様に注目し、南京、洛陽、成都の三地域それぞれの特色を明らかにすることで南北朝時代における美術の影響関係解明への糸口を提示してみたいと思う。

ところで、この蓮華文様を表わす遺品も現時点では出土報告数が徐々に増加してきているとはいえ、南京の場合はその蓮華文様を表わす磚の出土した墳墓の年代がはっきりしなかったり、また成都では梁代前半の遺品がほとんどないなど綿密な研究をおこなうにはほど遠い状態にある。

南京
洛陽
成都

編集委員

東 池 上 松 山
山 野 上 山
健 忠 英 憲 正 中 崎 松 山
吾 弘 二 三 剛 也

成城文藝・第一四三号

一九九三年六月一五日 印刷
一九九三年六月二〇日 発行 非売品

発行者 浅沼 圭司

編集 成城大学文芸学部

発行所 東京都世田谷区成城六-1-10 千157
電話 三四八-11-181番
振替 東京 六八五七二番

製作 中央公論事業出版

東京都千代田区九の内一丁四一 丸ビル
電話 三三〇-11-1122番

したがってまずは、これら三つの地域の影響関係やそれぞれの独自性に関してアウトラインないしは今後の研究の方向性を示すことができればよいと考えている。また紙面にも制限があることから、この小論においては具体的な比較を主として南京と洛陽の蓮華文様にしぼり、これら二つの地域と成都との比較については次の機会に譲ることとする。

蓮華文様には様々なバリエーションがあるが、大きく分けて蓮華の花を上から見た円花文様(すなわちロゼット)と、側面から見た文様の二種類がある。ここではロゼットの代表として、ロゼットの周囲から全パルメットなどが吹き出す複合型式のものを、また側面形の蓮華文様として(少々特殊ではあるが)「插花」文様、すなわち宝瓶に蓮華がいけてある形の文様をとりあげることにする。

ここでなぜこの二種類の文様を選んだのかというと、これらはともに500年前後に西域経由、つまりシルクロードを通してではなく、インドから直接(例えばミャンマー、インドシナ経由の陸路、ないしは海路などによって)南朝へ伝えられた可能性が高いと考えられる文様だからである。

従来仏教文化の伝播ルートとしては、インドから西域を経由して北朝へ伝えられるというルートが重視されており、インドから直接南朝(とくに南京)へ文化が伝えられるという可能性は指摘されることはあっても、その具体的な例が示されることがほとんどなかった³⁾。つまり今まであまり重視されることのなかった南朝におけるインドからの影響という点に注目し、南朝のインド嗜好という側面を明らかにしようというのが本論の目的のひとつである。

インドから南朝へ伝えられたこれらの文様はやがて北朝へも伝わっていくのであるが、北朝の場合は歴史的に見て、インドからのインフォメーションは主にシルクロードを通して入って来ていたことが明白である。それゆえ西域経由で得られたこのインフォメーションが、南朝経由の文様を受容するにあたってどのように影響したかという点に着目することによって、北朝が南朝文化を受容する際に一定の選択規準を有していたかが明らかになると考えられる。そしてその選択規準がどのようなものであったかを示唆することが、本論のもうひとつの目的である。

具体的には、図1、2などに示したインドの蓮華文様と、図3、4(南朝)及び図5、6(北朝)などの中国の蓮華文様を比較し、その相関

関係を考えることによって論を進めていくことになる。

まずは図1、3、5のようなロゼットの周囲から全パルメットなどが吹き出す「複合型式」のロゼット文様について言及することにする。

1. ロゼットの周囲から全パルメットなどが吹き出す複合型式のロゼット文様

A. 南朝

南朝におけるこの複合型式のロゼット文様の典型としては、江蘇省丹陽齊景帝蕭道生修安陵(494年頃)及び金家村陵墓(齊明帝蕭鸞, 興安陵, 498年頃)出土の文様があげられる(図3)⁴⁾。これは中央に十二枚の花弁を持つロゼットが表わされ、その周囲からは全パルメットと斜め上から見た形の、茎を持つ蓮華の花が交互に四本ずつはえだしている。とくに注目に値するのは、このロゼット文様が二重の構造になっており、しかも内円と外円の花弁の形式が異なっていることである。

これとほぼ同じ複合型式のロゼット文様は、江蘇省丹陽吳家村陵墓(齊和帝蕭寶融, 恭安陵, 502年頃)⁵⁾や河南省鄧県画像磚墓(図7)出土の磚にも見られるし、南朝晩期になっても江蘇省常州南郊戚家村画像磚墓⁶⁾、湖北省襄陽賈家冲画像磚墓⁷⁾、福建省閩侯南嶼画像磚墓⁸⁾などから出土していることから、南朝の領域ではかなり長い期間流行していたと考えられる。

B. 北朝

北朝では雲岡石窟をはじめとして、洛陽遷都以前にこの複合型式のロゼット文様はほとんど流行しなかった。遷都以後もすぐには表わされず、龍門石窟では520年に完成した慈香洞(図8)において初めて出現し、そして慈香洞とはほぼ同じ時期に開かれたと考えられる鞏県石窟寺第一窟や第四窟(どちらも520年頃)⁹⁾天井にも彫りだされていることから(図5)、400年代末に南朝で彫りだされていた複合型式のロゼット文様は、520年頃に北朝へ伝わったことが知られる。そして北齊時代においても河南省小南海中窟天井¹⁰⁾に見られるので、この文様は北朝でも(少なくとも中原地方周辺では)長い期間ポピュラーな文様であったと思われる。

南朝受印
景の向

C. この複合型式のロゼット文様の起源

この複合型式のロゼット文様では、中央（内円）のロゼットからのびる全パルメット及び斜め上から見た形の、茎を持つ蓮華の花ひとつひとつが、外円のロゼットを構成する一枚一枚の花弁に見立てられているが、これは中央の小円から四方に三葉や五葉の全パルメットをのぼすロゼット文様（いわゆる四出文、図9）のバリエーションであると思倣うことができる。そしてこのような四出文は、インドからトゥムシュクやキジル石窟など西域を経由して中国へ伝えられたものだと考えられている¹¹⁾。

しかし、それ以前の中国でも蓮華を四枚の花弁のロゼット（四葉文）で表わすという伝統が存在していた。漢代には例えば四川省西昌から出土した画像磚に見られるように、四葉文のそれぞれの花弁の間を側面形の花で充填するという文様（図10）が彫りだされていたことが知られている。そのため、これらの複合型式のロゼット文様を西方からシルクロードを通して伝えられた四出文を模倣して造られたものだと単純に考えてしまうわけにはいかない。この場合むしろ、西方からのインフォメーションと漢民族の伝統が融合した結果生まれたものだと考えた方が妥当だと思われるが、常州南郊戚家村画像磚墓から出土した磚に刻まれた文様の中にはまた、これらの複合型式のロゼット文様が出現するようになった別の可能性を示唆する文様が存在する。

それは中央のロゼットの周囲から全パルメットや斜め上から見た形の、茎を持つ蓮華の花がいくつも吹きだしている複合型式のロゼット文様であるが（図11）、三葉の四出文がなぜ突然に南朝でこのような型式に変化したかを合理的に説明することは難しい。またロゼットに、（それとは全く形の異なる）別の種類の花弁を同心円状に重ねていくというデザインは漢民族の伝統文様の中にほとんど存在しない。

一方インドには、アジャンター石窟第二窟（6世紀後半）¹²⁾の天井壁画に描かれた文様のように、修安陵の複合型式のロゼット文様と類似するものが見いだされる（図12）。このアジャンター石窟第二窟天井に描かれた複合型式のロゼット文様の祖型は、パールフト欄楯（BC2世紀中頃）や、それとほぼ同時期に造営されたとされるサンチー第二塔欄楯に刻まれたものなどに求めることができる。

図1に示したのは、サンチー第二塔欄楯（BC2世紀末）に刻まれた複合型式のロゼット文様である。時代が離れているとはいえ二重の構造で、中央のロゼットから全パルメットと密接な関係を持つ“Srivasta”と呼ばれる文様¹³⁾と、斜め上から見た形の、茎を持つ蓮華の花が交互に吹き出すように構成されているところなど、こちらの方がアジャンター石窟第二窟のものより修安陵などから出土した複合型式のロゼット文様に近いという印象を与えることは興味深い。またパールフト欄楯には、図13のように常州南郊戚家村画像磚墓出土の複合型式のロゼット文様（図11）と非常に型式に近いものも彫りだされている。

そしてガンダーラ地方や西域にはこの複合型式のロゼット文様がほとんど存在せず、かつ中国ではこの文様が北朝より早く南朝において出現しているという事実は、この文様がシルクロードを通してではなくインドから直接、陸路ないし海路などを経て南朝へ伝えられたこと、そして南朝の工人たちがインドでも、パールフトやサンチー第二塔欄楯などインドの古典的な文様の伝統を保持した地域の文化の影響を受けて（修安陵などから出土した）この複合型式のロゼット文様を造ったことを示している。

南朝で北朝よりも早くこの複合型式のロゼット文様が出現した原因としては、例えば側面形の花など、一般的な花弁と外形の異なるものをロゼットの花弁と見倣すということに（漢民族の伝統を持つ）南朝の工人たちが慣れてきたからとも考えられるが、それよりもこれは南朝のインド文化（美術）嗜好というものが北朝のそれより強かったことと密接に関係していたに違いない。

以上のように見てくると、このロゼット文様以外に南朝の文様で、直接インドから影響を受けたことにより造られるようになったものが存在するかどうか問題となってくる。

そこであげられるのが、はじめに述べた側面形の蓮華文様の一例である「挿花」文様である。そしてこの「挿花」文様の代表例としては南京鉄心橋王家洼南朝墓から出土した磚に刻まれた文様（図4）があげられる。

2. 「挿花」文様

今この南京鉄心橋王家洼南朝墓についての発掘報告が出ておらず、また磚のみで陶器など他の出土遺物を伴わなかったことから、現在この墓の造営年代を知ることは難しい。馮普仁氏の南朝の墳墓についての研究によると、宝相華（複合型式のロゼット文様）や宝瓶などのモチーフが刻まれる磚が出現するのは、氏の編年による第二期、すなわち6世紀（梁、陳時代）であることから¹⁴⁾、おそらく南京鉄心橋王家洼南朝墓も梁代以降の造営であると思われる。ただし南京博物院の羅宗真氏によると、この墓より出土した磚に刻まれる人面鳥や朱雀は、鄧県画像磚墓のものとは比べてその表現様式がかなり素朴であることから、それは梁代初期であったと考えられるとのことである¹⁵⁾。

さてこの南京鉄心橋王家洼南朝墓出土のものを典型とする「挿花」文様は、蓮座に載った壺のような宝瓶に蓮華を挿した形で、蓮華は花、荷葉、花たく、そして半パルメットで構成されているが、それらは全て側面形で表わされている。現実には蓮華から半パルメットがはえだすことはないが、文様の図案上では半パルメットも（荷葉とは異なる）蓮華の葉の一種であるとされていたことがわかる。

これらは従来「満瓶」文様と呼ばれていたが、現実には今述べたように瓶ではなく壺のような形の容器に挿されることが多いので、ここでは「満瓶」の代わりに「挿花」文様という言葉を用いることにした。そして「満瓶」改め「挿花」文様が、さきの複合型式のロゼット文様同様、インドのパールフトやサンチー第二塔などの欄楯にしばしば表わされたことはよく知られており、かつ、このモチーフもまた、漢民族の伝統的な文様には存在しないことから、インドより中国へ伝えられたものであると考えられる。

試みにパールフト欄楯に刻まれたいくつかの「挿花」文様（図2、14）と南京鉄心橋王家洼南朝墓出土の文様（図4）を比べてみると、両者の蓮華の花や葉、そして茎などの細部の形式は異なっているが、両者の密接な繋がりを否定することはできないと思われる。

ところでこの「挿花」のモチーフはかなり長期間にわたってインド各地で流行し、様々なバリエーションのものが造られたが、林良一氏の研

究によるとインドでは「蓮華と賢瓶の組合せは、生命そして豊穡の象徴として、仏教以前からあった」¹⁶⁾と考えられ、またインドにおいてしばしば見られる、壺形の礎盤を持ち開敷蓮華を象った柱頭をいただく柱もこのモチーフと密接に関係するという¹⁷⁾。

カンダーラ地方や西域ではインドのように「挿花」文様が流行しなかったし、またこれらの地域の「挿花」文様は、蓮の花だけで荷葉や半パルメットが挿されなかったり¹⁸⁾、反対に半パルメットだけが挿された¹⁹⁾で文様の組成がインドの古典的な文様とは完全に異なっていることが多い。そして中国国内では、この後見るように南朝からの影響によって北朝でも造られるようになったと考えられることから、この文様も複合型式のロゼット文様同様、シルクロードを通らずにインドから直接南朝へ伝わった可能性が高い。そしてセイロンから船によって広州に向かった法顕²⁰⁾（東晋）や、求那跋陀羅²¹⁾（劉宋）、僧伽婆羅²²⁾（梁）など海路によって南朝（広州や建康）へ入ったことが知られる外国僧の存在から、それらは主に南海ルートによって流入したのではないかと推測される。

ただクシャーン朝以降インド各地で流行した「挿花」文様は、肩部が張り肥大した胴部を持つ扁平な形の宝瓶を持ち（図15）、また6世紀になると壺から雲文風の葉が生えだす形式が登場するが、これらは南京鉄心橋王家洼南朝墓など南朝の領域から出土した「挿花」文様の宝瓶や荷葉とは形式が大きく異なっている。したがって6世紀に南朝へ伝えられたのは、インドでは紀元前2世紀末頃に流行した文様型式で、6世紀に流行していたものではなかったことが知られるが、なぜインドの最新流行型式が受容されなかったのかは不明である。インドには5～6世紀頃までパールフトやサンチー第二塔欄楯に刻まれたような古典的な「挿花」文様の伝統を保持する地域があって、そこからこの型式の文様が南朝へと伝えられたとも、またパールフトやサンチーを訪れた中国人によって持ち込まれたとも推測することはできるが、現在のところまったく証拠が見いだせない。それゆえこの型式の文様が、なぜ、そしてどのような人々によってインドから伝えられたのかという興味深い問題については、ここでは保留しておくこととする。

では中国において、南京鉄心橋王家洼南朝墓以外にどのような「挿花」文様が彫りだされているのであろうか。まずは南朝の領域から見て

南朝の影響
北朝
↓
南朝の文化
様式
印度
法顕(東晋)
求那跋陀羅
(劉宋)
僧伽婆羅
(梁)
↓
海路
南朝(広州
と建康)

みることとする。

A. 南朝の「挿花」文様

南朝においては、梁吳平忠侯蕭景墓（523年頃）の神道石柱側面に線彫りされたものが（年代がはっきりしているものなかでは）現存する最古の例である（図16）。この場合荷葉は彫られず、蓮華の花と半バルメットが壺形の宝瓶に挿されている。そして蓮華の花、荷葉、半バルメットを挿した蓮座に載った壺形の宝瓶を刻む磚が、湖北省武昌吳家湾墓（523～562年、図17）や湖北省武漢市東湖岳家嘴隋墓²³⁾（605～618年）などから出土している。

ところで南京鉄心橋王家注南朝墓からはもうひとつ、これらとは別型式の「挿花」文様が出土しているが、この文様の場合蓮華は右に示してきた例とは異なり、壺形の宝瓶でなく長頸瓶形の宝瓶に挿されている²⁴⁾（図18）。ちなみにインドでは「挿花」文様にはほとんどの場合壺形の宝瓶が用いられているので、長頸瓶形の宝瓶を用いた「挿花」文様はインドの古典的な文様にその祖型を求めることは難しい。

さらに梁代後半には、襄陽買家冲画像磚墓から長頸瓶形の宝瓶が蓮座の上に二つ並んで載っているという新型式の文様が刻まれた磚も出土している（図19）。

これらのことから南朝の工人たちは、ただインドの文様を受容し模倣しただけでなく、それに変化を加えて新しい型式の「挿花」文様を造ったことが知られる。そして宝瓶の形式に注目した場合、南朝ではかなり早い時期から壺形及び長頸瓶形の宝瓶が併存していたと考えられる。

B. 北朝の「挿花」文様

一方北朝では、河北省石家荘出土と伝えられる五胡十六国時代の小金銅仏（ハーバード大学サックラーミュージアム所蔵）の台座に、壺形の宝瓶に蓮華の花や蕾を挿した「挿花」文様が見いだされることから（図20）、このモチーフがシルクロードを通過して五胡十六国時代に北朝の領域へ伝えられていたことが知られる。しかしその後このモチーフが北朝の領域でどのように展開していったかを見てみると、炳靈寺第一六九窟北壁壁画（424年）に描かれたもの（図21）や酒泉出土の高善穆造塔（428年）最下層に刻まれた天人によって捧げ持たれるもの（図22）など涼州地方に

プリミティブな例がいくつか存在するだけで、それも460年頃に雲岡石窟の造営が始まると北朝の領域のどこでもほとんど見られなくなってしまふ²⁵⁾。したがってこのモチーフは、十六国時代に北朝へ伝わってきたにもかかわらず北魏時代前半工人たちにほとんど受け入れられず、その結果衰退してしまったことが知られる。

けれども図21や22を見てもわかるように、北朝では最初から長頸瓶形のものを宝瓶として用いていたということは注意する必要がある。では、いつから北朝の工人たちの間で「挿花」文様を造ることが流行するようになり、そして壺形の宝瓶が刻まれるようになったのであろうか。

河北省博物館所蔵の太和十三（489）年銘を持つ観音菩薩像光背裏には、木の下で半跏思惟する菩薩像が刻まれている。そしてその木は長頸瓶形の宝瓶からのびているので（図23）、「挿花」文様や壺形の礎盤を持つインドの柱の影響を明かに受けていると思われる。それゆえ宝瓶に蓮華の花や葉を挿すというモチーフもこの頃受容され始めていた可能性がある。しかし現在のところ遷都以前の遺品の中に、蓮華の花や葉などを宝瓶に挿す「挿花」文様を見いだすことができない。

そして遷都後もしばらくこの文様は彫りだされることがなかった。龍門石窟蓮華洞南壁下層第二龕に刻まれているのが見いだされるが²⁶⁾、年代がはっきりしているものの中で最古の例は、やはり龍門石窟の（527年に完成した）皇甫公窟北壁に彫りだされた文様である（図6）。この「挿花」文様は、壺形の宝瓶に挿される開敷蓮華や立体的な荷葉などで構成されており、しかもそのそれぞれの形式は現存する南朝の遺品に見られるものよりインドの古典的な文様に近い。さらに宝瓶の胴部を蓮弁で飾るという形式もバルフトやサンチー第二塔欄楯などでしばしば見られるものである。

すると北朝でも527年頃には「挿花」文様が彫りだされるようになっていて、しかもそれはインドの古典的な文様と非常に近い型式を持っていたことが知られる。そして（なぜか鞏県石窟寺には見いだせないのだが）、例えば東魏武定四（546）年銘を持つ釈迦立像光背に長頸瓶形の宝瓶に挿された蓮華文様が刻まれていることから²⁷⁾、「挿花」文様はその後も北朝で彫り続けられたことが知られる。

以上が北朝に見られる「挿花」文様であるが、宝瓶の形式に注目してみると、壺形のは南朝に比べて流行する時期が遅れたのではないか

と思われる。インドでは壺形の宝瓶が主流であったことを考えると、6世紀以降中国で流行した「挿花」文様の場合も、まずインドから南朝へと伝えられ、遷都以後しばらくして北朝でも南朝に倣って造られるようになったと考えられる。

そしてこのことから、(第1節で述べた通り)520年頃になると南朝と北朝の影響関係はかなり密接になっていたことが知られる。では、520年以降南朝と北朝の「挿花」文様が細部まで完全に同じ形式になっていくのであろうか。

確かにさきに見た複合型式のロゼット文様の場合、南朝のものと北朝のもの間に形式的に大きな差は見られなかった。しかし南京鉄心橋王家注南朝墓出土の「挿花」文様(図4)と龍門石窟皇甫公窟に刻まれた「挿花」文様(図6)とを比べてみると、ともに壺形の宝瓶に挿されるという構図であるにもかかわらず、両者を構成するそれぞれの要素は、形式的にかなり違いがあることがわかる。その違いのひとつに側面形の荷葉表現の違いがあり、前者の南朝の文様は平面的で、葉脈の表現はなされているが葉縁の凸凹が表現されていないのに対して、後者の北朝の文様は立体的で葉脈のみならず波状の葉縁も表現されている。

造営年代がはっきりしない南京鉄心橋王家注南朝墓から出土した「挿花」文様の荷葉と龍門石窟皇甫公窟に刻まれた「挿花」文様の荷葉を比べて、南朝と北朝の違いを論ずることは(この二つは異なる時期に造られた可能性が高いのだから)あまり意味がないと思われる。また画像磚に刻まれた文様と石窟の壁に浮彫りされた文様を技術的な問題も考慮に問わず一律に比較するのはおかしいという意見もあるかもしれない。

しかしさきに示した南朝の「挿花」文様の中には、龍門石窟皇甫公窟に刻まれた「挿花」文様の荷葉と同じ形式のものが存在しないし、また南京鉄心橋王家注南朝墓に刻まれた「挿花」文様の荷葉と同じ形式のものも現在まで北朝ではほとんど見いだすことができない。それゆえ両者の「挿花」文様の間にはかなり密接な影響関係があったとはいえ、南朝と北朝の荷葉表現には、何らかの形式的な違いが存在していたのではないかと考えられる。

そして興味深いのは、インドからの直接的影響によって造られ始めたと考えられる南朝の荷葉表現が、インドの古典的文様にその祖形を求めることができないにもかかわらず、その南朝から伝えられたインフォ

メーションによって造られ始めたはずの北朝の荷葉が、反対にインドの古典的な文様と近い形式を持つということである。

残念ながら現在のところ南朝においても北朝においても「挿花」文様をあまり多く見いだすことができない。そこで対象を少し広げて、宝瓶に挿されているのに関係なく、側面形で表わされた荷葉というモチーフの変遷を辿ることによって両朝の荷葉表現の間に本当に形式上の違いがあったのかを調べることにする。その結果、やはり北朝の荷葉の方が南朝の荷葉よりインドの古典的な文様形式に近いという傾向が見いだされたならば、なぜそのような違いが生じたのかについて考えてみたい。

まずは比較的遺品の多い北朝の方から見ていき、次にそれらが南朝の荷葉の表現形式と対応するかどうか調べてみることにする。

3. 荷葉の形式変遷(北朝)

A. 遷都以前の荷葉表現

a. 荷葉の影響を受けた文様

遷都以前北朝の領域では、主にコンマ形や半パルメットが蓮華の葉の表現として用いられていたため、側面形の、扇形をした荷葉の表現はほとんど見られない。しかし荷葉とは呼べないが、明かに荷葉表現の影響を受けたと思われるものはいくつか存在しており、その中のひとつとして雲岡石窟第十窟の前室門口(481年以前)に彫りだされた文様がある(図24)。

それは開敷蓮華の花たくで、中から雄蕊(花?)のようなものを吹き出しているが、まるで荷葉のように扇形で葉脈や葉縁が表現されている。これを見てすぐに思い出されるのが、山西省大同司馬金龍墓(484年)出土の棺床側面に刻まれた開敷蓮華の花たくであり(図25)、またベグラム出土のマトゥラー産の象牙化粧板に刻まれた立体的な荷葉である(図26)。そしてこれらの文様との比較から、雲岡石窟第十窟前室門口に見られる開敷蓮華の花たくは(工人たちにはそれが荷葉であると完全には理解されていなかったといえ)、インドの荷葉表現に影響されて造りだされた文様であったことが知られる。

b. 荷葉

一方図27 a, bに示したものは、遷都のおこなわれた年である太和十八(494)年銘を持つ山東省大汶口出土の光背に刻まれた文様である。そこには扇形で葉脈や波状の葉縁が立体的に表現された紛れもない荷葉が刻まれている。この光背には荷葉以外にも、パールフトやサンチー第二塔欄楯などに刻まれた(蓮華文様の構成要素である)蓮の実や蓮蕾と形式が非常に近いものが表わされているので、これを造った工人たちにはインドの古典的な文様に対する知識がかなりあったと思われる。

すると5世紀末には北朝にも、その祖形をインドの古典的な文様まで辿ることのできる文様が伝えられていたことになるが、大同や敦煌など他の地域ではこの形式の荷葉が流行しなかったことから、これは遷都以前の北朝において例外的な遺品であったといえる。

さらにこの光背の周囲には飛天を取り付けたのであろうと思われるフックが見られるが、北朝では遷都後かなりしてからでないこのように飛天を周囲に廻らせる金銅製光背が流行するようにならないことから、この光背の特殊性及び進取性が窺い知られる。

山東省大汶口周辺の地域は469年まで劉宋の領土であり、その後も南朝との文化交流の基地になっていたとされるので²⁸⁾、この蓮華文様も南朝から伝えられた可能性が高いと思われる。ただし最近山東省諸城から大量に発掘された北齊時代の仏像のいくつか、同時代に他の地域で造られた仏像よりもはるかに多くのインド的な要素を持っていたことから²⁹⁾、この光背が造られた頃にも山東地方には、インドと直接交渉を持つことのできた発達した文化センターがあったと考えられる。それゆえ図27の蓮華文様は(南朝の影響によってこのような文様が流行するようになったのであろうが)、南朝を経由しないでインドから直接伝えられた可能性もあることを考えておく必要がある。

c. 半アカンサス風の蓮華の葉

ところで雲岡石窟第十窟前室北壁門口にはまた、荷葉ではないが半パールメットとも細部の形式を異にする開敷蓮華の葉が彫りだされている(図28)。

半パールメットとは、全パールメットが縦に半切されてできた文様である。それゆえ基本的には一枚一枚分離した小葉の中で、もともと全パールメットの中央の葉を形成していた一枚の小葉だけがとびぬけて長くのび、ま

た片方の萼を形成していた一枚の小葉が外側に巻き込んで、いわゆるC字形を形成するはずである。ところがこの蓮華の葉は、全体の形が半パールメットと類似しているけれども小葉の輪郭が全く表現されていない。そして上方の葉先もとびぬけては長くのびていないし、また下方の葉先も丸くなっていてC字形を形成していない。

西方には半パールメットの他にも、例えばベグラム出土のマトゥラー産の象牙板やキジール石窟第十七窟壁画などに見られる(半パールメットの種類であり、アカンサスを縦に半切した)半アカンサスと呼ばれる文様が存在する。それは小葉の数が多く、その一枚一枚が分離せず互いにびったりと密着しているため、上方の葉先があまり長くはのびないし、また下方の葉先も外側に巻き込まない(C字形を形成しない)ことが多いなどの形式的特徴を備えている(図29)。それゆえこの雲岡石窟第十窟の開敷蓮華の葉も、半アカンサスの影響を受けて造られるようになったことは十分に考えられる。

麥積山第11窟
皇興五年

そして北朝では、この形式の葉が452年以降に描かれたとされる麥積山石窟第七八窟仏壇下供養者図³⁰⁾や陝西省興平県出土皇興五(471)年銘交脚像光背³¹⁾、そしてまた敦煌出土の太和十一(487)年銘刺繡供養者図³²⁾などの中に見いだされる。おそらく北朝ではかなり早い時期から造られていたと考えられるが、470年代から480年代にかけて西方からやってきた新しい文化の波の影響によって、この半アカンサス風の葉が流行するようになったのであろう。しかしインドやガンダーラ地方、そして西域でもたいていの場合は半アカンサスの小葉の輪郭が表現されているのに、北朝で造られたどの半アカンサス風の葉にも小葉の輪郭が表現されていない。このことから、半パールメットの表現に親しんでいた北朝の工人たちは、半アカンサスについてよく理解しないまま、それを半パールメットとは異なる種類(形式)の蓮華の葉の表現であるとして受容したのだと考えられる。

以上の考察より、遷都がおこなわれた頃には山東地方で、その祖形をインドの古典的な荷葉文様まで辿ることのできる荷葉も造られるようになっていたが、遷都以前の北朝の領域では、主にコンマ形や半パールメット、そして半アカンサス風の葉が蓮華の葉として用いられていたことが知られる。

では次に遷都以後の荷葉表現を見てみることにしよう。

B. 遷都以後

a. 祖形を西域に求めることのできる荷葉

さて景明三(502)年銘を持つ麦積山石窟第一一五窟本尊左下方には、扇形の葉を持つ開敷蓮華が描かれているが、その葉には葉脈も葉縁も表現されていない(図30)。そして遷都直後に造営された龍門石窟古陽洞南北壁第三層の八つの龕(ほとんどが504年までに完成)のうち、北壁第三層第三龕尖拱額内にもほぼ同じ形式の文様が刻まれていることから(図31)、遷都直後、関中や洛陽(広い意味での中原地方)では全体の形が扇形であるけれども、葉縁や葉脈がほとんど表現されない形式の荷葉が流行していたことが知られる。

しかしこの時期中原地方では、インドの古典的な荷葉に類似する文様がほとんど見いだされないので、遷都がおこなわれた頃山東地方で造られていた形式の荷葉は、中原地方の工人たちに引き継がれなかったと考えられる。

ところで古陽洞北壁第三層第三龕尖拱額に刻まれた荷葉を注意深く観察すると、葉身の中央から粒状のものが三つのぞいていることに気が付く。そして西域において例えばギシル石窟第二〇五窟及びクムトラ石窟などに、扇形の葉身中央から、いくつかの蓮蕾がのぞくという古陽洞のものと同様類似する荷葉表現が見いだされることから(図32)、図30や31のような扇形の荷葉は、西域から伝えられたインフォメーションをもとに中原地方の工人たちによって造られたと考えられる。けれどもそのプリミティブな表現形式から、彼らは荷葉に対しての十分な知識をまだ持っていなかったことがわかる。

b. 祖形をインドの古典的な文様まで辿ることのできる荷葉

一方鞏県石窟寺第四窟天井には、葉身から粒状のものはのぞいていないが、葉脈及び葉縁の表現がなされた扇形の荷葉が刻まれている(図33)。その形式がパールフトやサンチー第二塔欄楯などに見られる荷葉の形式と類似していることから、中原地方でも北魏後期中頃(520年前後)には、祖形をインドの古典的な文様まで辿ることのできる荷葉が造られるようになっていたことが知られる。

さらに龍門石窟魏字洞(520~521年頃)³³⁾には、やはり葉脈と葉縁の表現を持つものの、図33のものとは形式が異なる荷葉が彫りだされている

(図34)。この荷葉は扇形の荷葉とは逆に(茎がついている側が脹らむように)反っていて、しかも両方の葉先がともに内側に向かって巻き込むように緩かにカーブしている。そのため、もし扇形の荷葉を正面から見た場合、「開いている」という印象を受けるであろうと思われるのに対して、この形式の葉を正面から見た場合は「閉じている」という印象を受けるに違いない。

龍門石窟皇甫公窟(527年)には、その「閉じている」という印象を受けるであろう荷葉(「閉じた荷葉」)を立体的に表現したものが彫りだされているが(図6)、この形式の荷葉もインドにおいてサンチー第二塔や第一塔の欄楯に比較的近いものを見いだすことができる。

そしてこれらの例より北魏後期中頃、つまり520年頃になると、遷都直後の時期とは異なり、龍門石窟の工人たちを中心とする中原の工人たちもインドの古典的な文様に対する理解が増加していたことがわかる。

c. 半アカンサス系荷葉

ところで、古陽洞北壁第三層第一龕西側龕(509年頃)³⁴⁾にはひとつの興味深い荷葉が彫りだされている(図35)。その荷葉は長頸瓶形宝瓶のすぐ上に半パルメットとともに彫られているが、宝瓶との間には条帛のような物が浮いていて、そのため荷葉及び半パルメットは宝瓶と分断されてしまった形になっている。なぜこのような彫りだされ方をしたのかは不明であるが、これを彫った工人たちは、その頃まだ宝瓶に蓮華を挿すという插花(供華)のモチーフをよく理解していなかったに違いない。彼らは、宝瓶はその下に刻まれた香炉と組み合わせられるべき供養物であって、蓮華とは無関係だと考えたのだと思われる。

さて問題の荷葉であるが、これは二つの大きな特徴を持っている。まず第一の特徴は全体がほぼ扇形をしており、しかも葉縁及び葉脈の表現がなされているということである。

そして古陽洞北壁第三層第三龕に彫りだされた扇形の荷葉(図31)のように葉縁から粒状のものがのぞいていることから、この荷葉表現は図31のような扇形の荷葉に葉脈と葉縁の表現をつけ加えて造られたものだと考えられる。

しかしこの荷葉はまた半アカンサスのように見えるという第二の特徴を備えている。

ではなぜこの葉が半アカンサスのように見えるのかというと、それは

葉の下半分が上半分に比べて極端に細く、しかもその表現がプリミティブであるという（基本的に左右対称な形であるはずの）荷葉には見られない形式を持つことに起因しているが、葉の裏側に半アカンサスのように瘤状のものがつくこともこの傾向を助長している。

つまりこの荷葉は、鞏県石窟寺第四窟天井に見られるような荷葉（図33）とは根本的に異なるものであり、半アカンサスを基本形とし、そのまらまった下方の葉先やC字形の代わりにプリミティブな葉が付け足されて、荷葉の表現とされたものであったと考えられる。

以下、扇形などの一般的な荷葉表現と区別するため、半アカンサスを基本形として造られた荷葉を半アカンサス系荷葉と呼ぶことにする。

このような（西方には存在しない）半アカンサス系荷葉が造られた原因として、遷都がおこなわれた頃山東地方で造られていたインドの古典的な文様に類似する形式の荷葉が、龍門石窟などの中原地方の工人たちに引き継がれなかったため、彼らは509年頃まだ荷葉に関しての十分なインフォメーションを持っていなかったであろうこと。そして西方で流行していた半アカンサスとインドの荷葉の輪郭とが類似していたことなどがあげられるが、また、遷都以前から平城のみならず関中や涼州など北朝の各地域で、半アカンサス風の文様が蓮華の葉として用いられていたことも彼らにこのような半アカンサス系荷葉を造らせるようになった大きな要因となったに違いない。

半アカンサス系荷葉は、鞏県石窟寺第一窟東壁第三龕（図36）、洛陽出土の昇仙石棺そして沁陽県出土の石棺床板（図37,38）などに見られるので、北魏後期中頃以降北朝の領域でかなり流行したと考えられる。

しかしよく観察すると、洛陽出土の昇仙石棺そして沁陽県出土の石棺床板に表わされた文様（図37,38）は、古陽洞北壁第三層第一龕西側龕や鞏県石窟寺第一窟東壁第三龕に見られる文様（図35,36）と細部の形式が異なっており、これらと同じグループの文様として分類することができないことに気が付く。それゆえここで便宜的に古陽洞第三層第一龕西側龕及び鞏県石窟寺第一窟東壁第三龕に彫りだされたものを「Aグループ」、昇仙石棺及び石棺床板に彫られたものを「Bグループ」として区別することとする。

では「Bグループ」のアカンサス系荷葉は、「Aグループ」の文様と異なるどのような特徴を持っているのであろうか。

d. 半アカンサス系「閉じた荷葉」

最大の特徴としては、これら「Bグループ」の荷葉は「Aグループ」のものとは異なり、下方の葉先も内側に巻き込んでいるということがあげられる（図37,38）。つまり半アカンサスの上下両方（とくに下方）の葉先を内側に巻き込ませることによって造りだされた文様が「Bグループ」に属する半アカンサス系荷葉であることになるが、このことから、半アカンサスを基本形として造られた荷葉においても「閉じた荷葉」が表現されていたことが知られる。

それゆえ今便宜的に「Bグループ」として「Aグループ」の半アカンサス系荷葉と区別したものは、半アカンサス系「閉じた荷葉」と呼ぶべき文様であったことがわかる。

けれども昇仙石棺に刻まれた文様（図37）は、上方の小葉が極端に長くのびているだけでなく、その葉先が尖っていることから明らかに半バルメットの影響も受けていたと思われる。すると「Bグループ」の中には、半バルメットを基本形として造られた半バルメット系「閉じた荷葉」が存在していたと考えることができる。しかしなぜかこの文様は北朝の領域ではあまり多く見いだすことはできない。

e. 半バルメット系「閉じた荷葉」

ところで、やはり洛陽から出土したとされる元謚石棺には、怪獣の口から吹き出される半アカンサス系「閉じた荷葉」が刻まれているが（図39上方）、この怪獣の口からはまた別の興味深い「閉じた荷葉」が吹き出している（図39下方）。

その葉の場合上下両方の葉先が内側に巻き込み、そのうちの一方が長くのびているという点は、半アカンサス系「閉じた荷葉」と同じである。しかし、他の小葉も葉先が尖っているだけでなくその一枚一枚が分離していることから、これは北朝において数少ない半バルメット系「閉じた荷葉」の例であると考えられる。けれどもよく見ると、各小葉の中央部分を横切るように、半バルメットには決して見られないはずの波状の葉縁表現が（ごく薄くではあるが）線刻されている。そしてそのため本来小葉の葉先であったものが、（その葉縁表現によって小葉から切り離された恰好になって）荷葉の葉縁からのぞく先の尖った粒状の蓮蕾を表現しているように見える（図40）。

このことから半バルメット系「閉じた荷葉」に葉縁表現が加えられて

造りだされたのが図39下方に示した葉であったと考えられるが、そのようにして造られた葉が、その葉同様怪獣の口から吹き出している半アカンサス系の「閉じた荷葉」(図39上方)とほぼ同じ外観を呈していることは興味深い。

ではなぜ下方の葉先を内側に巻き込むという形式だけでなく葉縁表現まで加えられたのかという点、それは半パルメットを基本形とした場合、葉先の尖った小葉が一枚一枚分離しているため、半アカンサスを基本形としたときと異なり、それを荷葉らしく表現することが難しかったからだと思われる。

つまり半パルメット系「閉じた荷葉」をどうにかして西方(或いは半アカンサス系)の「閉じた荷葉」に似せようとして葉縁表現が加えられ、造りだされたのがこの文様であったといえる。

半パルメットを基本形とした荷葉表現が北朝で流行しなかったのは、「閉じている、いない」に関わらず、葉縁表現でも付け加えない限りそのままでは荷葉としてふさわしい表現に見えなかったからに違いない。

以上より、北魏後期中頃以降、インドの古典的な荷葉文様を理解するようになった後も中原の工人たちは、半アカンサス或いは半パルメットを基本形とした荷葉表現を造り続けていたことが知られた。興味深いのは、そのインドや西域などには存在しない形式の荷葉を彫りだすにあっても、彼らがなんとかそれを西方の荷葉らしく表現しようと試みていたことである。

そしてこれが遷都以後北朝に見られる荷葉表現の変遷であるが、つぎにこれらの北朝の文様を参考にして、まずは南朝の半アカンサス及び半パルメットを基本形とした荷葉表現の変遷を見ていくことにする。

4. 南朝の荷葉

A. 南朝における半アカンサス系荷葉

南齊末から梁初にかけて造営されたことが知られる修安陵(494年頃)や金家村陵墓(498年頃)、そして呉家村陵墓(502年頃)などの陵墓では、蓮華の葉は主として半パルメットで表わされており、扇形の荷葉や、半アカンサス及び半パルメットを基本形とした荷葉が用いられることがな

い。ただし金家村陵墓から出土した「竹林の七賢図」の「劉伶」(阮籍)³⁵⁾図の傍らには、半アカンサスの形をした葉を持つ仙草がはえている(図41)。それゆえ南朝で、半アカンサスを基本形とし、そのまるまった下方の葉先やC字形の代わりにプリミティブな葉が付け加えられて形成される、半アカンサス系荷葉が造りだされた可能性があると思われる。

けれども「劉伶」(阮籍)図傍らの半アカンサスの小葉は、葉先が平らで丸味を帯びておらず、また葉縁からのぞく粒状の蓮蕾も表現されていないので、この形式の半アカンサスを基本として造られた文様が北朝に伝えられたことによって、古陽洞第三層第一龕西側龕に見られるような半アカンサス系荷葉(図35)が彫りだされたとは考えにくい。

半アカンサス系荷葉という表現を造りだしたのは、やはり半アカンサス風の葉を蓮華の葉の表現として用いるという伝統を持っていた北朝の工人たちであったに違いない。そして南朝では半アカンサス系荷葉がほとんど流行しなかったこともこの推測が正しいことを示している。

B. 南朝における「閉じた荷葉」

では南朝に、半アカンサスの両方の葉先を内側に巻き込む半アカンサス系「閉じた荷葉」が存在したかどうかを調べてみると、やはりほとんど見いだすことができない。

そのかわり常州戚家村出土の磚や梁臨川靖惠王蕭宏墓(526年頃)石碑(図42)、そして襄陽賈家沖村出土の磚(図43)などには半パルメットを基本形とした「閉じた蓮葉」が刻まれている。

これら南朝で流行した半パルメット系「閉じた荷葉」は葉身が細く、それと分かるようにはっきりと葉縁の凸凹が表現されないことが多いので、葉身からのぞく粒状のものが蓮蕾なのかそれとも小葉なのかしばしば区別がつけられないことがある(図42,43)。また北朝の文様のように、葉縁表現が各小葉の中央部分を横切るように刻まれることもない。

ところで南京鉄心橋王家洼墓から出土した文様の中には、本来半パルメットの小葉であったものを荷葉の葉脈の表現と見做し、さらにそれに葉縁の表現を加えているので、一見すると北朝の半パルメット系「閉じた荷葉」と同形式であるように思われるものがある(図44a,b〈獸面らしき文様の左右〉)。けれどもその文様も、葉縁が小葉の上からかぶさるよ

うに付け加えられているので、粒状の蓮蕾が表現されることがない。

このように南朝の半パルメット系「閉じた荷葉」は、北朝の半パルメット系「閉じた荷葉」と密接に関係しているとはいえ、それらと完全には同じ形式でなかったことが知られる。そして形式上の大きな違いとして、南朝の文様の場合“葉縁からのぞく粒状の蓮蕾”という表現が流行しなかったことが指摘できる。

C. 北朝と南朝の半パルメット系「閉じた荷葉」の比較

一方北朝の龍門石窟賓陽中洞北壁本尊光背(515~517年)³⁶⁾にも(表現がプリミティブなのでよく見ないとそれとはわからないが)、半パルメットの小葉の上から弓状の葉縁らしき表現をかぶせるように加えるという、南京鉄心橋王家注墓から出土したものとほぼ同じ形式の文様が刻まれている(図45,44)。これを刻んだ工人自身、何を刻んでいるのかよく理解していなかったであろうと思われることから、多分これは南朝から伝えられた形式を模倣したものだと考えられる。

けれども中原地方ではその後、小葉の上からかぶせるようにではなく、各々の小葉中央を横切るように葉縁表現が加えられる、南朝には見られない半パルメット系「閉じた荷葉」が出現したことはさきに見た通りである。

ではなぜ北朝の工人たちは、南朝の文様を受け入れたにもかかわらず、それを模倣しつつせよとはせずに変形させて北朝独自の文様を造りだしたのであろうか。

ここで参考になるのが、洛陽付近から出土したいくつかの北魏時代の石棺に刻まれた文様である(図46)。これは荷葉のような扇形をした木の葉(銀杏?)であるが、その葉縁のような部分から粒状のものがのぞいている。

この例から北朝の場合、“葉縁からのぞく粒状の蓮蕾”という西域に直接の起源を求めることのできる表現が、荷葉を表現する際にとくに重視されていたことが知られる。

すると図45に見られるように、北朝の工人たちが半パルメット系「閉じた荷葉」の各小葉の中央を横切るように葉縁表現を加えたのは、それによって葉縁からのぞく粒状の蓮蕾を表現するためであったに違いない。つまり北朝の工人たちは、“葉縁からのぞく粒状の蓮蕾”を表現するこ

とで、半アカンサス系及び半パルメット系「閉じた荷葉」など、中国起源の文様形式を西方の荷葉表現に近づける(リアリティーを与える)ことができると考えたのである。

けれども南朝の工人たちは、“葉縁からのぞく粒状の蓮蕾”という表現にあまり興味を示さなかった。また彼らが造りだした荷葉表現は、西域のみならず、インドなど西方において見いだされるものと大きく異なっている。そしてこのことから、南朝の工人たちには西方の荷葉に似せた文様を造ろうという強い意識がなかったものと思われる。これは南朝で(北朝とは異なり)、西方の荷葉表現に似せることが難しい半パルメット系「閉じた蓮葉」が流行したことからも理解されるが、南朝から伝えられた形式の荷葉が北朝で流行しなかった原因もここにあるに違いない。

以上、両朝の半アカンサス及び半パルメットを基本形とした荷葉表現を比べることによって、それぞれの影響関係及び表現の違いなどについて考えてきた。その結果、密接な影響関係があったにもかかわらず両朝の荷葉の表現には確実に違いがあることがわかった。そしてさきに南京鉄心橋王家注南朝墓から出土した「插花」文様中の荷葉と龍門石窟皇甫公窟の「插花」文様中の荷葉を比較したときと同様に、北朝の荷葉表現の方が、南朝のそれよりインドなど西方における荷葉表現に近いことが確かめられた。これは、南朝北朝それぞれの工人たちの荷葉表現に対する態度の違いに起因すると考えられる。

では、なぜインドから直接影響を受けていたにもかかわらず南朝の工人たちは西方に見られない形式を好み、またその南朝からのインフォメーションによって造り始めた文様であったのに、北朝の工人たちはそれを西方に近い形式で表現したのであろうか。

この問題を考えるために、再度南京鉄心橋王家注南朝墓出土の「插花」文様中に見られる扇形の荷葉の形式に注目することとする。

5. 南京鉄心橋王家注南朝墓出土の「插花」文様中に見られる荷葉の形式

この「插花」文様中に見られる荷葉(図4,18)の形式上の特徴として、以下3点があげられる。

1. 平面的であること。

2. 葉脈表現は見られるが、葉縁の凸凹がほとんど表現されていないこと。

3. 荷葉からのびる莖が、雲気のようにたなびく細線で表わされること。

そして以上の形式から、これらの荷葉は、定形的に一般化されたものであると特徴づけられる。

ところで、南京付近の別の梁墓からもほぼこれと同じ扇形の荷葉が刻まれた磚が出土しているが(図47)、インドや西域など西方にはこのような荷葉表現をほとんど見いだすことができない。すると梁代にこのような形式を持つ荷葉が流行したのは、南朝の工人たちの荷葉に関する知識が十分でなかったからだとも考えることもできる。しかしさきに見たように南京鉄心橋王家注南朝墓からはまた、波状の葉縁表現を持つ半パルメット系「閉じた荷葉」が出土している(図44)。ならばその荷葉を造った工人たちが西方の荷葉表現を知らなかったはずがないと思われるので、南朝でこのように定形的に一般化された荷葉が流行したのは、工人たちの知識不足によるのではなく、彼らがインドより伝えられた形式を自分たちの嗜好に合わせて変形させた結果であったと考えられる。

さらに図18の荷葉には、装飾的な格子状の葉脈が表現されており、また図47の蓮華の根も抽象的にくるくると巻き込んでいる。後者と同様の形式を持つものは、梁臨川靖惠王蕭宏墓(526年頃)墓碑基部側面にも見ることができる(図48)。

そしてこれらの例から南朝の工人たちの嗜好に合った表現とは、量感ではなく線描によって対象を平面的に一般化するという表現であり、しかもその線の美しさが重視される表現であったことが知られる。つまり南朝の工人たちは荷葉を存在感のある固体として再現したのではなく、その本質(気と呼ばれるもの)を表現しようとしたのだと思われるが、これは多分漢民族の伝統によるものだと考えられる³⁷⁾。(半パルメット系「閉じた荷葉」を表現する場合、彼らが葉縁の凸凹を表わさず、葉身を細い線で表現したこともこれと関係するに違いない。)

もちろん南朝の工人たちは平面的な線描(気の表現)を重視したとはいえ、立体表現に全く興味を持たなかったわけではない。実際鄧県画像磚墓からは、アジャンター石窟第二窟に描かれたスイレンの葉(図49)のように、切り込みの入った葉が立体的に表現される磚が出土している

(図50)。このことから南朝の工人たちがインドの工人たち同様(或いはそれ以上に)すぐれた立体表現をおこなうことができたことが知られ³⁸⁾、それゆえ(現在遺品の上では確かめられないが)彼らがインドの古典的な文様に類似する荷葉表現をも造りだしていたという可能性を無視することはできないと思われる。

しかし重要なのは、南朝の工人たちがインドの文化を積極的に受容していたにもかかわらず、量感のある表現よりもむしろ線描による平面的な表現(気の表現)を好んだということである。

6. 龍門石窟皇甫公窟「挿花」文様中などに見られる立体的な荷葉の形式

一方北朝では伝統的に、工人たちがインドなど西方の荷葉と類似する表現を造りだそうと努力していたことはさきに述べた通りである。

興味深いのは、皇甫公窟に刻まれた「挿花」文様中などに見られるような立体的な「閉じた荷葉」(図6)に、“格子状の葉脈”や“雲気のようにたなびく莖”，また“抽象的にくるくる巻き込む根”など南京で流行していた表現が見られないことである。つまり南朝の影響によって造られはじめた文様であっても、北朝に受容される際には表現形式の取捨選択が行われていたと考えられ、南朝美術の全ての形式が北朝でも流行したわけではなかったことが知られる。

そしてこのことから、漢民族の伝統によって対象を美しい線を用いて平面的に表現する(或いはその本質、つまり「気」を表現する)ことを重要視する傾向にあった南朝の工人たちと異なり、北朝の工人たちは(そのような漢民族的な表現を知っていながら)インドなど西方の文様同様対象をマッサとして捉える、つまり量感のある表現を行うことを好む傾向にあったことが知られる。そして西方の文様に近いものを造るというのは北朝の伝統であると言えることから、両朝の荷葉に見られる表現形式の違いは、それぞれの伝統に基づく工人たちの表現態度に起因すると考えることができる。

さて北朝の工人たちの表現態度に関連して思い出されるのが、遷都直後、荷葉表現をまだ十分には理解していなかった頃、彼らが半パルメットではなく半アカンサスを基本形とした荷葉表現を好んで用いたという

事実であり、またインドの古典的な文様と類似する荷葉表現を十分に理解するようになった後もその形式の文様を造り続け、とくに“葉縁からのぞく粒状の蓮蕾”という西域に直接の祖形がある表現を重視したという事実である。

このことから中原の工人たちを中心とする北朝の工人たちは南朝から伝えられるインフォメーション以外にも、伝統的にシルクロード経由で入ってくる、西方（インドのみならずペルシャや西域など）のインフォメーションを受け入れていたと考えられる。西方の文様に似せて表現することが重要であると考えた彼らは、南朝から新しい文様形式が伝えられても、それがシルクロード経由で入ってきた伝統的な形式と異なる場合はそれを受容しないことがあったし、また、受容しても自らの伝統的な形式を放棄したりはしなかった。

そしてここが、インドから直接やってくる影響を積極的に受容する一方でそれを漢民族の嗜好に合うように変形させていった南朝の工人の表現態度と大きく異なる点であり、また両朝の伝統の間に違いを形成させる原因であったといえる。その結果、北朝と南朝の交流が盛んになった後でも両朝の荷葉表現が完全には同じにならなかったのだと思われる。

以上、西方からの影響の受容の仕方の違いに着目することによって、南朝後期及び遷都以後の北朝に見られる荷葉の形式を比較してきた。そして520年頃には南朝と北朝の間の文化交流が非常に盛んになっており、北朝にも南朝経由でインドの文様が次々に伝えられるようになっていたにもかかわらず、北朝の工人たちはシルクロード経由で伝えられた文様に似たものを造るという自らの伝統を捨てて全ての南朝の文様を忠実にコピーしたわけではないことがわかった。

おわりに

今まで南朝文化というと、伝統的な漢民族の文化を保持している文化であるという点ばかりが強調されてきたように思われる。しかしこの小論によって、南朝のインド趣味という側面もまた南朝文化を考える上で重要であることが知られた。

では、ここで今後の展望として四川省成都の特質について少し言及することとする。

四川省成都万仏寺からは5～6世紀のものと思われる台座がいくつか出土している。そしてこれらに刻まれた「挿花」文様は、宝瓶から太い茎を持つ蓮華がのびるという形式を備えているが、もともとその蓮華の花の上には立像が載っていたと考えられる³⁹⁾。

これはもちろんインドにその祖形を求めることができるが、中国ではなぜか南北朝時代には南京周辺でも洛陽周辺でも流行しなかった形式であった。このことからインドから直接南朝へ文化が伝えられる場合、いくつかのルートがあったことが想像され、その中にはベトナム、雲南経由でまず四川地方に入るというルートも存在していたと考えられる。そして同じ南朝の領域ではありながら、南京とは異なる成都の特殊性というものに注目するとき、それはインドからの文化传播ルートの解明という問題と密接に関わってくるに違いない。

筆者はまだインドもガンダーラも訪れたことがなく、インドの文様についての知識が不十分であるため、もう一步踏み込めない部分が多々あった。それゆえ今後、成都と南京及び洛陽から出土した蓮華文様を比較するために、インドやガンダーラのみならず東南アジアについても広く研究していきたいと考えている。

注

1) 代表的なものとして、吉村怜氏の「南北朝仏像様式史論」（『中国仏教図像の研究』所収、東方書店、1983年）、「南朝天人図像の北朝及び周辺諸国への伝播」（『仏教芸術』159号、1985年）などがある。

またこの他にも南朝美術の様相を明らかにする、町田章「南齊陵墓考」（『文化財論叢』、1983年）、来村多加史「南朝陵墓選地考」（網干善教先生華甲記念考古学論集）所収、1988年）、曾布川寛「南朝帝陵の石獣と磚画」（『東方学報』63、1991年）、謝明良「江蘇六朝墓出土陶器組合特徴及其有關問題」故宮学術季刊第八卷一、2期、1991年）、諸氏の研究が最近次々に発表された。

important 2) 町田甲一氏は成都万仏寺などから出土した四川の仏像について言及され、「…もちろん江南からの要素をも含め、四川の地方色豊かな様式を素地に、北方からの影響をも容れた、そして北魏（東西魏を含む）や南宋系の佛像とも別種の、第三世界的な独自の四川様式を、そこに具現しているものと解することは出来ないものであろうか。」と述べ、四川省より出土した仏像

群が南京の仏像と完全に同じ様式を備えていると考える意見に反対されている。「南北朝佛像様式史論批判－冕服式衣相の佛像の起源と四川省成都出土の佛像について－」（『国華』1102号，P.34，1986年）。

119 (26)

3) 例えば松原三郎氏は「中国仏像様式の南北一再考一」（『美術研究』296号，P.27～28，1974年）の中で、「…梁代に至っての急激な様式の進展が理解されるが、このような様式進展をもたらした背景には前述した梁と南方扶南国などとの交渉も考慮され、印度グプタ様式の南海諸国を経た影響を重視すべきであろう」と述べられているが、その例としてあげられているのは四川省より出土したものである。

4) 注1であげた町田章氏及び曾布川寛氏の論文において既に指摘されているように、これら二つの陵墓から出土した「羽人戯虎図」は同一の型を用いて造られたと考えられる。現在、修安陵墓の「羽人戯虎図」は保存状態が完全ではなく、図3に示した複合型式のロゼット文様は欠失して見ることができない。しかし金家村陵の「羽人戯虎図」中に刻みだされる以上、修安陵にも同型式の文様が存在していたとして間違いないと思われる。

5) 姚遷 古兵『六朝芸術』図190（文物出版社，1981年）。

ただし金家村陵墓が興安陵であり、呉家村陵墓が恭安陵であることは、曾布川寛氏の論文「南朝帝陵の石獸と磚画」（『東方学報』63，1991年）に拠った。

6) 「常州南郊戚家村画像磚墓」（『文物』1979年－3期）。

7) 「襄陽賈家冲画像磚墓」（『江漢考古』1986年－1期）。

8) 「福建閩侯南嶼南朝墓」（『考古』1980年－1期）。

9) 鞏県石窟第一及び第四窟の造営年代は、宿白氏の論文「洛陽地方における北朝期石窟の初歩的考察」（『龍門石窟』I所収，平凡社，1987年）に拠る。

10) 『中国美術全集彫塑編一三，鞏県・天龍山・響堂山・安陽・石窟彫刻』図191（文物出版社，1989年）。

11) 水野清一・長広敏雄『雲岡』第四卷，P.9（人文科学研究所，1952年）

林良一「仏教美術の装飾文様⑨パルメット（二）」（『仏教美術』111号，P.93，1977年）。

12) アジャンター石窟第二窟の造営年代は、山本智教氏の「中世初期の歴史とアジャンタ石窟」（『インド美術史大観』本文篇，P.349，毎日新聞社，1990年）に拠る。

13) Srivasta については，Savita Sharma, Early Indian Symbols, (Delhi: Agam Kala Prakashan, 1990) に詳しい。

14) 馮普仁「南朝墓葬の類型と分期」（『考古』1985年－3期，P.276）。

15) このことは，羅宗真先生から書簡によってご教示いただいた。

16) 林良一「仏教美術の装飾文様④蓮華（一）」（『仏教美術』98号，P.115，1974年）。

17) 林良一「仏教美術の装飾文様④蓮華（一）」（『仏教美術』98号，P.113，1974年）。

この他にも「挿花」文様について言及してあるものとして，

Ananda K. Coomaraswamy, Yaksas, (Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, Second Edition, 1980) ; Vasudeva S. Agrawala, Studies in Indian Art, (Varanasi: Vishwavidyalaya Prakashan, 1965)

長広敏雄『大同石仏芸術論』高桐書院，1946年。

宮治昭『涅槃と弥勒の図像学』吉川弘文館，1992年。

周武忠『中国花卉文化』花城出版社，1992年。

などがあげられる。

18) 栗田功編著『ガンダーラ美術Ⅰ，佛伝』P L115（二玄社，1988年）。

『中国壁画全集』新疆六，吐魯番，図38（遼寧美術出版社・新疆人民出版社，1990年）

19) 栗田功編著『ガンダーラ美術Ⅱ，佛陀の世界』P L555，775（二玄社，1990年）

20) 『高僧法顕伝』大正大藏経，2085，P.866。

21) 「求那跋陀羅」『高僧伝』卷三，大正大藏経，2059，P.344。

22) 「僧伽婆羅」『続高僧伝』卷一，大正大藏経，2060，P.426。

23) 「武漢市東湖岳家嘴隋墓発掘簡報」（『考古』1983年－9期）。

24) この他にも図43において見られるように，中国では胴部が鋭角的に尖った，ガラス瓶を思わせる形式の宝瓶も表現されたが，これについてはまた機会を改めて詳しく言及したい。

25) 北朝の領域では雲岡石窟造営以降，「挿花」のモチーフが見られなくなると述べたが，雲岡石窟第七窟前室門口には，水野清一，長広敏雄両氏によって「おそらく花瓶の意匠から脱化したものとおもへる文様」と説明された文様が存在する（『雲岡石窟』第四卷，P.49，人文科学研究所，1952）。そしてそれに類似する文様が第十窟の同位置にも刻まれている。しかしこ

れらをよく観察すると、第七窟においては宝瓶らしき形をしていたものが第十窟では開敷蓮華及びその花たくに変化していることに気がつく(図24参照)。このことから、第七窟の工人たちは「挿花」文様らしきものを彫りだしたがそのモチーフの意味をよく理解しておらず、その後も雲岡石窟では「挿花」文様がポピュラーにはならなかったことが知られる。

26) 李文生『龍門石窟裝飾彫刻』図版190(上海人民美術出版社, 1991年)。

27) Siren *Chinese Sculpture vol II*, fig. 184.

28) 宿白「平城における国力の集中と〈雲岡様式〉の形成と発展」(『雲岡石窟Ⅰ』所収, pp.188~189, 平凡社, 1989年)。

29) 山東省諸城出土の仏像群についての紹介及び考察は、『古美術』第99, 101, 102, 103号の以下の論文を参考にされたい。

松原三郎「山東省出土の仏像」(第99号)

杜在忠・韓崗「山東省諸城出土の石仏像について」(第99号)

松原三郎「山東地方の北朝石像の一考察」(第101号)

杜在忠・韓崗「山東省諸城出土の石仏像について(二)」(第101号)

杜在忠・韓崗「山東省諸城出土の石仏像について(三)」(第102号)

松原三郎「諸城派彫考」(第103号)

杜在忠・韓崗「山東省諸城出土の石仏像について(四)」(第103号)

そしてこの仏像群の中に、インド的な要素を多く持つ像が存在することは上原和先生より教えていただいた。

30) 東山健吾「麦積山石窟の草創と仏像の流れ」(『中国麦積山石窟展』カタログ, P.16, 1992年, 日本経済新聞社)。

31) 『中国美術全集彫塑三 魏晉南北朝彫塑』図版69(人民美術出版社, 1988年)。

32) 「新発見的北魏刺繡」(『文物』1972-2)。

33) 魏字洞の造営年代は、温玉成「龍門北朝期小龕の類型と分期および北朝期石窟の編年」(『龍門石窟Ⅰ』所収, P.208, 平凡社, 1987年)に拠る。

34) 古陽洞北壁第三層第一龕西側龕の造営年代は、同南北壁第三層に穿たれた八つの大龕より遅れるが第二層諸龕の造営より遅れることはなく、それらとはほぼ同じ頃であったと考えられる。そして第三層大龕中、最も遅く完成したと考えられている北壁第三層第一龕が508年には完成していたであろうとされ(温玉成「龍門北朝期小龕の類型と分期および北朝期石窟の編年」, 『龍門石窟Ⅰ』所収, P.202, 平凡社, 1987年), また第二層諸龕は、石松日

奈子氏によって指摘されているように、509年頃から造り始められたであろうと考えられることから)「龍門北魏窟の研究—龍門北魏様式の形成における中国化の問題」, 『鹿島美術財団年報』8号, 1990年), 古陽洞北壁第三層第一龕西側龕の造営もおおよそ509年頃であると考えられる。

35) 曾布川寛氏によると金家村陵墓中の「竹林七賢図」の人物像とその傍題との間にはかなりの混乱が見られ、傍題に「劉伶」とある人物図は実は「阮籍」の図であるという(『南朝帝陵の石獸と磚画』, 『東方学報』63, 1991年)。

36) 賓陽中洞の造営年代は、(温玉成「龍門北朝期小龕の類型と分期および北朝期石窟の編年」, 『龍門石窟Ⅰ』所収, P.206, 平凡社, 1987年)に拠る。

37) 石松日奈子氏は龍門石窟古陽洞初期造像について言及した際に、古陽洞の“もかけ座”や浮彫りなどに見られる「線條美の源が漢民族の絵画表現の中にある」ことを指摘され、さらに東晋の代表的な文人画家である顧愷之が“遊糸描”とも称された細い線を用いた描法で人物画を得意としたこと及びその「著書『画論』や『雲台山を畫くの記』の中で、画は単に自然の形を写すのではなく神氣をとらえねばならないと述べたことを紹介された。(『龍門古陽洞初期造像における中国化の問題』, 『仏教芸術』第184号, pp.62~65, 1989年)。

曾布川寛氏は修安陵出土の「羽人戲虎図」に見られる羽人図について言及されて、「これらの表現を可能にしたのは全て線であり、遒勁かつ流麗な息の長い線を用いた輪郭は、形を正確に捉えるばかりか、軽快なうえにも弾力に満ちた感じを与える。」とし、さらにこの図を南齊の時代まで活躍した画家、陸探微に関する評と比べ合わせて、「羽人全体、とりわけ風になびく羽衣の裾や飄帯に当てはまって、触れば手が切れるかのような。…図の羽人は顔貌の表現をみてもわかる通り確かに精神性よりも形の把握に妙味が発揮されているのである。そしてその結果として冒頭の、陸探微は対象の靈を酌みとり常に神髓をつかんでいるという評語に纏められているように、図においても羽人表現の核心をなす仙骨は見事に捉えられているのである。」と述べられ、この「羽人戲虎図」が陸探微によって描かれた可能性もあることを示唆されている(『南朝帝陵の石獸と磚画』, P.213, pp.237~238, 『東方学報』63, 1991年)。

また井上正氏は「7世紀以前の中国美術は、この見えないはずの「氣」を眼にみえるように表現しようとした。これが雲気文である。…「氣」の



図1. 複合ロゼット文様



図2. 「挿花」文様



図3. 複合ロゼット文様



図4. 「挿花」文様



図5. 複合ロゼット文様



図6. 「挿花」文様

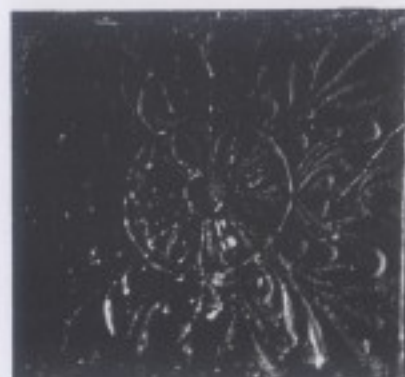


図7. 複合ロゼット文様

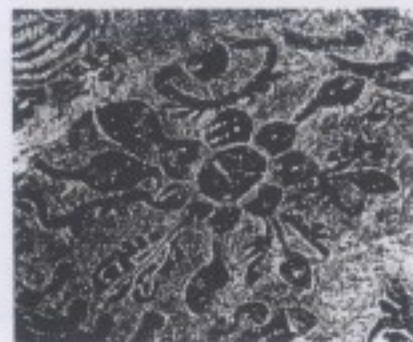


図8. 複合ロゼット文様



図9. 四出文



図10. 四葉文



図11. 複合ロゼット文様



図12. 複合ロゼット文様

発散については、雲気をともしない独特の表現法があった。主に人物の場合に見られる手法だが、着衣や領巾…などに異常な動きを与え、また衣の端を刃物のように鋭く尖らせ、「気」の発散を暗示しようとした。その結果、精神表現としてのデフォルメを経て、現実には存在しがたいフォルムが生まれた。」とされる。、『7-9世紀の美術』、P.4、岩波書店、1991年。

そしてこれら諸氏の考察からも、南朝の工人たちが対象を線描によって平面的に一般化しようと(対象の本質、つまり対象中にある「気」を表現しようと)試みたのは、漢民族の伝統に負うものであったとする考えに間違いがないと思われる。

38) 吉村怜氏は、南朝において「インド直模式仏像」と漢族式の仏像が併存していたであろうと考えられている(『南北朝仏像様式史論』『中国仏教図像の研究』所収、P.193、東方書店、1983年)。

39) 劉志遠『成都万仏寺石刻芸術』図27(文物出版社、1958年)。

図版リスト

- 図1. 複合ロゼット文様(サンチー第二塔欄楯)
- 図2. 「挿花」文様(パールフト欄楯, 山本智教『インド美術史大観』毎日新聞社)
- 図3. 複合ロゼット文様(丹陽金家村陵墓)
- 図4. 「挿花」文様(南京鉄心橋王家注南朝墓)
- 図5. 複合ロゼット文様(鞏県石窟第一窟, 「鞏県石窟」平凡社)
- 図6. 「挿花」文様(龍門石窟皇甫公窟, 「龍門石窟」I 平凡社)
- 図7. 複合ロゼット文様(鄧県画像磚墓)
- 図8. 複合ロゼット文様(龍門石窟慈香洞, 「龍門石窟」I 平凡社)
- 図9. 四出文
- 図10. 四葉文(西昌)
- 図11. 複合ロゼット文様(常州戚家村画像磚墓)
- 図12. 複合ロゼット文様(アジャンター石窟第二窟, 山本智教『インド美術史大観』毎日新聞社)
- 図13. 複合ロゼット文様(パールフト欄楯, 伊東照司『原始仏教美術図典』雄山閣)
- 図14. 「挿花」文様(パールフト欄楯, 伊東照司『原始仏教美術図典』雄山閣)
- 図15. 「挿花」文様(ベグラム)
- 図16. 「挿花」文様(南京蕭景墓, 神道石柱)
- 図17. 「挿花」文様(武昌吳家湾南朝墓)
- 図18. 「挿花」文様(南京鉄心橋王家注南朝墓)
- 図19. 「挿花」文様(襄陽賈家冲画像磚墓)

- 図20. 「挿花」文様(伝石家莊出土, 台座)
- 図21. 「挿花」文様(炳靈寺第一六九窟, 「炳靈寺」平凡社)
- 図22. 「挿花」文様(酒泉出土, 高穆造塔)
- 図23. 「挿花」文様(河北省博物館蔵, 観音菩薩立像光背)
- 図24. 荷葉らしき文様(雲岡石窟第一〇窟)
- 図25. 荷葉らしき文様(大同司馬金龍墓, 棺床)
- 図26. 荷葉(ベグラム出土, 象牙浮き彫り)
- 図27. a, b 荷葉(大汶口出土, 光背)
- 図28. 半アカンサス風の葉(雲岡石窟第一〇窟)
- 図29. 半アカンサス
- 図30. 扇形の荷葉(麦積山第一一五窟)
- 図31. 扇形の荷葉(龍門石窟古陽洞)
- 図32. 扇形の荷葉(クムトラ石窟)
- 図33. 扇形の荷葉(鞏県石窟第四窟「鞏県石窟」平凡社)
- 図34. 「閉じた荷葉」(龍門石窟魏字洞)
- 図35. 半アカンサス系荷葉(龍門石窟古陽洞)
- 図36. 半アカンサス系荷葉(鞏県石窟第一窟「鞏県石窟」平凡社)
- 図37. 半アカンサス系「閉じた荷葉」(洛陽出土, 昇仙石棺)
- 図38. 半アカンサス系「閉じた荷葉」(沁陽出土, 石棺)
- 図39. 半アカンサス系「閉じた荷葉」(洛陽出土, 元譚石棺)
- 図40. 半バルメット系「閉じた荷葉」(洛陽出土, 元譚石棺)
- 図41. 半アカンサス(丹陽金家村陵墓)
- 図42. 半バルメット系「閉じた荷葉」(南京蕭宏墓, 「中国文化史蹟」法蔵館)
- 図43. 半バルメット系「閉じた荷葉」(襄陽賈家冲画像磚墓)
- 図44. a, b 半バルメット系「閉じた荷葉」(南京鉄心橋王家注南朝墓)
- 図45. 半バルメット系「閉じた荷葉」(龍門石窟賓陽洞, 「中国文化史蹟」法蔵館)
- 図46. 木の葉の表現(洛陽出土, 石棺)
- 図47. 扇形の荷葉(南京付近の梁墓)
- 図48. 蓮華文様(南京蕭宏墓)
- 図49. スイレンの葉(アジャンター石窟第二窟 高田修「アジャンタ」平凡社)
- 図50. スイレンの葉(鄧県画像磚墓)



図13. 複合ロゼット文様



図14. 「挿花」文様



図15. 「挿花」文様



図16. 「挿花」文様



図17. 「挿花」文様



図18. 「挿花」文様



図19. 「挿花」文様



図20. 「挿花」文様



図21. 「挿花」文様



図22. 「挿花」文様



図23. 「挿花」文様



図24. 荷葉らしき文様



図25. 荷葉らしき文様



図26. 荷葉



図27. a 荷葉



図28. 半アカンサス風の葉



図27. b 部分



図28. 部分



図29. 半アカンサス



図30. 扇形の荷葉



図31. 扇形の荷葉



図32. 扇形の荷葉



図33. 扇形の荷葉



図34. 「閉じた荷葉」



図35. 半アカンサス系荷葉



図36. 半アカンサス系荷葉



図37. 半アカンサス系「閉じた荷葉」



図38. 半アカンサス系「閉じた荷葉」



図39. 半アカンサス系「閉じた荷葉」



図40. 半バルメット系「閉じた荷葉」



図41. 半アカンサス

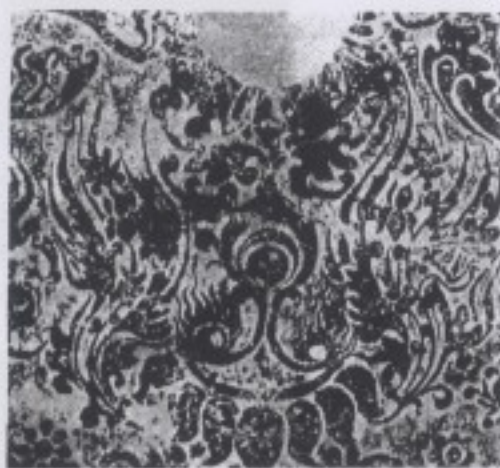


図42. 半バルメット系「閉じた荷葉」



図43. 半バルメット系「閉じた荷葉」



図44. a, b 半バルメット系「閉じた荷葉」



図45. 半バルメット系「閉じた荷葉」



図46. 木の葉の表現



図47. 扇形の荷葉



図48. 蓮華文様



図49. スイレンの葉



図50. スイレンの葉

中国南北朝時代における 金剛力士像についての一考察

八木春生

はじめに

仏教美術の中に現れる様々な尊像の中でも、金剛力士像は私たち日本人にとってとくに親しみ深いもののひとつとなっている。法隆寺中門や東大寺南大門に造られた金剛力士像の存在によるところが大きいと思われるが、これらの像に関する研究もこれまで数多くなされてきた。しかし西方に起源を持つ金剛力士像が、日本に多大な影響を与えたであろう中国でいつどのように受容され、それがどのように形式変化していったかなどの基本的な問題について、なぜかこれまであまり研究されることがなかった。このような状況において、最近山名伸生氏によってなされた指摘、「龍門石窟賓陽中洞拱門外側左右に見られる金剛力士像には、中国の伝統的な門神像の影響が認められる」という指摘は興味深いものであった。

中国に見られる数多くの「門神としての金剛力士像」の中で、最初期の例として上げられるのが、北魏時代前期、雲岡石窟第八窟（四七〇年頃）の拱門東西壁に彫り出された二体の像である。これらはヘルメスにその起源が求められるとされる翼形の宝冠を戴き、革の鎧を纏った西方的な金剛力士像であった（図1）。だが洛陽遷都（四九四年）以後この形式の像は姿を消してしまう。代わりに出現したのが、龍門石窟賓陽中洞（五一五～五一七年）拱門外側左右などに見られる、X字状天衣を着け大きく手を開いて掌を正面に向ける、まるで見得を切るような姿勢の中国的な金剛力士像であった（図2a、b）。しかしその後、龍門石窟のみならず北朝各地で流行したのは、龍門石窟魏字洞（五二〇～五二一年頃）拱門外側左右及び南北壁大龕左右などに彫り出された形式の力士像であった



図1 雲岡石窟第八窟金剛力士像（「雲岡石窟」京都大学人文科学研究所）



図2a 龍門石窟賓陽中洞金剛力士像
（東山健吾氏撮影）



図2b 龍門石窟賓陽中洞金剛力士像部分
（「龍門石窟一」平凡社）

孝敬らによる『内典博要』三十巻となり、仏教入門書、類從仏教概説というようなかたちをとって、庶民への仏教開放を実行したのである。武帝による上述のような多くの經典講釈書の中に、『摩訶般若波羅蜜多經』五十巻（或一百巻）は、『歴代三寶記』巻十一に著録されている。費長房はこれに解説して、武帝は「庭蔭早傾をもって常に哀感」を抱き、つねに四海の尊（帝位）ありと雖も、もって罔極（仏への恩）を申しのぶるを得ることなし、故に心を釈典に留め、八部般若は十方三世諸仏の母にしてよく災障を消除し煩勞を蕩滌し得るから、みずから注解を述べると言つたといふ。⁽²¹⁾ 家庭の不幸の続出と、よく災障を消除するという点に、武帝の仏教観の一斑を注目せなければならぬ。森三樹三郎博士の説かれるように、無明の心の根底に仏性を見出そうとする武帝の仏教理解は、実はこのようなきわめて卑近な身近の悲哀をもととして、具体的な実践となってくるにすぎないものである。

このような災障を消除するとして、武帝が従来の倫理的な宗教観から、実践的な或いは現世利益的な報応を求める宗教儀礼の方に移向していったことは、天監十五年（五一六・武帝五十三歳）以降に、『衆經餽供聖僧法』五巻、『衆經護國鬼神名録』三巻、『衆經諸仏名經』三巻、『衆經擁護國土諸龍王名録』三巻、『衆經懺悔滅罪方』三巻などが、勅を受けた莊嚴寺沙門宝唱らによって撰集された。武帝の、国土に災障なきようにとの念願に出づるものであって、このような儀礼によって、福業をおこして災を禳い、礼懺して障を除き、神鬼を饗し、龍王を祭るなどのことによって、その加護を得んとするものであった。これはすでに仏教の本質をあやまったものである。武帝が千僧大会をはじめて設けたのも、菩提の心をあらわさんかのためには、囑施のものを悉く捨してこそ可能であるとの光宅寺法雲の勸奨によるものであった。ただ『統高僧伝』に、普通六年（五二五）同泰寺に千僧会を設くとするのは、寺名を誤ったものであろう。⁽²²⁾ 同泰寺は丁貴嬪の歿後、大通元年（五二七）三月に成っているからである。

建国直後の潑刺たる武帝の政治・宗教に対する意欲は、この頃すでに峠を越していた。帝はすでに六十余歳の老齡となつて、梁建国の功臣であり、武帝の先輩であった南齊の遺臣たちは多く死んでしまつていたし、帝自身の周辺からも愛妾や杖とも頼む諸子もことさらに力とはならず、ことに昭明太子らのごとき将来を託した英才が帝を残して逝つた。

かくなれば、すでに災障をなくするために仏力に頼らんとした武帝の意志が、ますます強められて行くのは当然の勢いといわねばならない。はしなくも儒教国家における仏教信仰の限界を示したものともいえよう。同泰寺での最初の捨身は、大通元年に行なわれた。それ以後頻繁に行なわれた無遮大会、捨身などは、もちろんその裏面に、朝臣らの財力をも弱めんとする意図の有無は別として、甚だしく国家の財政を紊乱せしめた。浙江鄞県阿育王寺の改造、建康の諸寺の造営、長干寺阿育王塔の修理などへ無制限なまでの国帑の投入など、これもまた悲劇の帝王——武帝の身辺の哀愁をまぎらわすためのアヘンであつたのであろう。

武帝に早くから客として重用された郭祖深が、武帝が内教（仏法）に溺れて朝政が弛弛したことを慨いて直諫した中に、「家家齋戒し、人々懺礼して農桑に勤めず、空しく彼岸（仏法）を談じ⁽²³⁾」ている世相を諷めてゐる。政治に倦んで国家を忘れ、身辺の悲運に、ひたすら一身の安養のみを願つた武帝に対するきびしい直言であつた。晩年の武帝の仏教信仰は、実は正信の域を逸脱して、あたかも一時の激痛をまぎらわすための麻醉剤の役割を果たしたにすぎなかつた。その最大の要因は如上のような索漠たる家庭環境そのものにあり、そこから脱れ出ることのできなかつた武帝は、また帝王の器にあらず、ついに樊籠中の鷲鳥にしかすぎなかつたのである。またそれゆゑにこそ、ひたすら礼懺にげむ凡夫の道を進んだのであつた。

(1) 『五百家註音并昌黎先生文集』卷三九。本稿は、昭和四十一年秋の仏教大学開学記念講演のためのもので、出典などにつ

いても省略した場合の多いことを諒されたい。

- (2) 中国における仏教儀礼の起源を梁の武帝にもとめることは、事の真実を問うよりも、それだけ梁の武帝に帰せられる伝承の背景をうかがうべきものである。水陸会については牧田橋の水陸会小考(本書第二巻所収予定)参照。
- (3) 『弘明集研究』巻下、七〇〇頁。
- (4) 『弘明集研究』巻下、七五〇頁。
- (5) 『広弘明集』巻二七(大正五二・五五〇頁)、小笠原宣秀、塩入良道氏らの研究や、ベルギーのウィリー氏に学位論文となつた研究成果(未公刊)がある。
- (6) 『東坡後集』巻一九、『嘉祐集』巻一四参照。
- (7) 『梁皇宝懺序』。
- (8) 『梁書』巻八、昭明太子伝。
- (9) 『資治通鑑』巻一五六。
- (10) 『法苑珠林』二百二十巻は、『大唐内典』録巻四には、『法苑珠林』二百巻、また法苑珠林という」と記している。またその成立については、『広弘明集』巻二十、梁の元帝の序文に詳しい。
- (11) 侯景の叛乱については吉川忠夫著『侯景の乱』(中央公論社、中公新書)参照。
- (12) 武帝の第五子廬陵王統が四十四歳で死んだと『梁書』巻五五に伝えるのは誤りと思われる。(中華書局本梁書校勘記参照)
- (13) 武帝の第二子章王綽が、『梁書』巻五五に、殺されたとき年四十九とするのは誤伝である。(中華書局本梁書校勘記参照)
- (14) 梁書巻一九に、武帝の第六子綸が年三十三で西魏の軍に殺されたとするのは誤りである。(中華書局本梁書校勘記参照)
- (15) 『文苑英華』巻八七三
- (16) 『全梁文』巻二二にこれらのものが一括して収載されている。
- (17) 『梁書』巻七、高祖阮脩容伝に「天監六年八月生世祖」とあるものは、天監七年八月の誤りである。(中華書局本梁書校勘記参照)。
- (18) 『広弘明集』巻二〇
- (19) 『成都万仏寺石刻芸術』(四川省博物館蔵品専集)参照。

- (20) 『歴代三宝紀』巻一一(大正四九・九九a)
- (21) 『歴代三宝紀』のこの指摘はよく武帝の心中を理解したものといえよう。
- (22) 『統高僧伝』巻五(大正五〇・四六四c)法雲伝。
- (23) 『南史』巻七〇、郭祖深伝。

(一) 附記

梁の武帝やその初期の仏教理解については、湯用彤著『漢魏両晋南北朝仏教史』、森三樹三郎著『梁の武帝』、横超慧日著『中国仏教の研究』(中国仏教における国家意識)などの詳しい報告がある。

(二) 附注

『弁正論』に収めている遼勅捨老子受菩薩戒啓に蕭綸とあるのは疑うべきである。天監三年に彼は生れていない。皇太子蕭統もなお三歳であった。綸が邵陵王となったのは天監十三年である。編者法琳の誤解であろうか。『広弘明集』、『弁正論』などに見るこのような年時の不確実さについては、なおよく精査する必要がある。