

法隆寺献納金銅仏

丙寅年銘菩薩半跏像について

高橋 平明

一、はじめに

現在、東京国立博物館法隆寺宝物館に所蔵される法隆寺献納金銅仏は、七世紀を中心としてその前後の時代にわたり制作された、いわゆる小金銅仏の一大コレクションとして著名である。

この小金銅仏群は、四十八体仏などとも呼ばれ、日本仏教美術史上にいうところの飛鳥―白鳳期の仏像彫刻を考える上で、質・量ともに第一級のものであることは言うまでもない。この五十体を超える遺像のなかには、いくつかの在銘像が知られているが、その制作年代を、刻まれた干支から推定できる像のひとつとして、列品番号一五六号像がある。

この像は「丙寅」の刻銘をもち、その形姿は菩薩形でしかも左足を踏み下げる半跏につくるところから、一般に「丙寅年銘菩薩半跏像」(以下、丙寅銘像と略す。図版一・二)と呼ばれている。

ところで、日本史上では、「大化」(西暦六四五―六四九)がはじめての年号といわれ、これより以前はもとより、八世紀の初頭までも年次は干支のみをもって記されるのが普通であり、仏像の造像銘なども例外ではなかった。そのため、六〇年ごとに同じ干支が巡ってくることとなり、ほかに年次を確定できるものがない場合には、推定される年次も前後に六〇年ずつ動く可能性をもつことになる。

丙寅銘像の「丙寅」年もその例に漏れず、推定される造像年は、推古天皇十四年(六〇六)にあてる説と、これより干支一巡り下げた天智天皇五年(六六六)に比定する説とがあつて未だに定説をみない。ここで問題になるのは後説の場合であろう。七世紀の中―後期は、日本仏教美術史上にいう「白鳳」時代であり、その美術史的内容およびそれに伴う「飛鳥」時代との時代区分が検討されるときに、本像がしばしばその基準的作例のひとつとして取り上げられるからである。しかも最近の白鳳時代区分論は、その上限を天智天皇九年(六七〇)よりも遡らせて論ずる傾向が強く、本像を六六六年の制作とする論者と

は白鳳時代の美術史的時代観に関して、かなりのくい違いがみられる。
また、六〇六年の造像としても飛鳥時代ということになり、当然、
止利仏師系の作風との関係という問題が生じることになる。

本稿ではこれらの問題を念頭に置きながら、飛鳥—白鳳期における
本像の位置付けを考えてみたい。このことは、常に外来様式を受容す
る立場にあって、新たに流入する様式と、先に伝わった彫刻様式の自
律的な展開とが、複雑に交錯するわが国当代彫刻の系譜的な解明にも
つながると思われる。ことに中国文化の伝達役を努めながら、自国の
文化をも独自に発展させた古代朝鮮の二国、百済と古新羅の仏像彫刻
の影響にも注意したい。

一、像容と尊名について

本像は、金銅仏の名のとおり、銅造鍍金。台座から頭部・宝冠まで
一鑄する。台座内部は空洞であるが、体部はムク。全体にスが少なく
銅の厚みもあり、鑄造技術は高いと評価される。⁽³⁾
宣字形の台座に坐し、右足を屈し左足を踏み下げる半跏として右手
を頬によせる、いわゆる半跏思惟の形姿をとる。

頭部には正面および両耳上にそれぞれ独立した頭飾を戴き、髻を結
て表現される。上半身は裸形につくり、臂釧・腕釧および胸飾をあら
わすが、これは背面にも着している。三道はみえない。下身の裳は宣

字座の正面および左右面にも垂れ、腰部から左右両側に垂風具をつけ
るなど、通例の半跏思惟像の図像形式に従う。ただし、台座が方形の
宣字座である例は少なく、いわゆる裳懸座風のおもむきをみせること
を指摘しておく。

本像のように、「半跏思惟」する形姿の菩薩像は、弥勒菩薩をあら
わしたものとするのが普通である。

ところが上代では、「半跏思惟」の図像形式を有する像は「菩薩」
一般に通じるものであって、弥勒を必ずしも特定の示したものでは
ないとする説があり⁽⁴⁾、また中国の半跏思惟像の場合、北魏から隋にか
けて盛んに造像されているが、これらはいずれも悉達太子思惟像とし
て考えられていたとする説もある⁽⁵⁾。

『過去現在因果経』⁽⁶⁾によれば、

太子今在閻浮樹下、時王即便與諸群臣、往彼樹所、未至之間、遥

見太子端

坐思惟、又見彼樹曲蔭其軀深生奇特

とあり、ここにいう太子とは出家前の悉達太子のことであり、「端坐
思惟」とは半跏して思惟するさまをいうものらしい。

望月信成氏によれば、悉達太子がやがて悟りを開き釈迦仏となるこ
とと、菩薩として修行する弥勒が仏となることとは、前者が過去の修
行者であるのに対して、弥勒が現在あるいは将来の修行者であること
の相違にすぎず、性格的にはよく似たものであり、したがって半跏思

惟像は、悉達太子像でもありかつまた弥勒菩薩像でもありえるとされた。⁽⁷⁾ また田村圓澄氏は、出家前の姿をあらわすという点で信仰上は悉達太子と弥勒は近似的に考えられていたもので、半跏思惟像を悉達太子と弥勒とに区別して考えることはむしろ不可能なことであるとされた。⁽⁸⁾ つまり、「半跏思惟」の図像的形式に関する限り、両者間の差異を見出すことはできない、というわけである。

ここで、日本への弥勒菩薩像の伝来についてみると、『日本書紀』敏達天皇十三年（五八四）条に、百濟から鹿深臣によって「弥勒石像一軀」が招来されており、しかもこれは「半跏思惟」の図像に従ったものであるといわれる。⁽⁹⁾

したがって、「半跏思惟」の図像形式が、日本仏教の草創期にすでに伝えられていたことになる。⁽¹⁰⁾

ただし、弥勒菩薩像として「半跏思惟」の形姿に造像されたことが銘文により明らかなのは、大阪野中寺に伝わる菩薩像（図版四上）である。この像にも「丙寅」の干支が刻まれているが、日付の干支から天智天皇五年（六六六）を動かしえない。⁽¹¹⁾ 丙寅銘像を六〇六年の造像とみる美術史家の多くは、⁽¹²⁾ この野中寺像との比較によって六六六年造像を疑問視している。⁽¹³⁾

ところで、丙寅銘像は悉達太子像を、そして野中寺像は弥勒菩薩像をあらわしているとして同年の造像とみる解釈は可能であろうか。

前にも述べたように、半跏思惟形の弥勒菩薩と悉達太子とを区別す

るのは図像学的に困難なようである。それよりも両像の間には、尊名などの違いという域を超えた、本質的に異なった表現様式がみられると私は考える。つまり、尊名や図像以外の要因に帰してその表現様式の違いを解するべきだと思う。

そこで、この両像にみえる表現様式の質的な相違を、まず年代差に起因するものとして解しようとするれば、丙寅銘像の六〇六年造像を主張できる文献的な手掛りはないのだろうか。

三、銘文よりみた造像年代

この像の銘文は、台座最下の框のうち、踏蓮をのせて突出する框の正面付け根のあたりから、向かって左側にかけて、文字を横に寝かせて縦書にし、正面部分に十四字、左側面部分に二〇字、合計三十四字を刻みつけるものである。

いまその全文を記せば次のとおりとなる。

歳次丙寅年正月生十八日記高屋

大夫為分韓婦夫人阿麻古願南頂礼作奏也

また、この銘文の大意を考えれば、「丙寅の年一月十八日記す。高屋大夫が、死別した朝鮮人で名を阿麻古という夫人のためを願って造像した。」ということだろう。

野中寺像の六六六年造立が確定的なものとなっている以上、丙寅銘

像が六〇六年であるのか、それとも同年の造像であるのかということになる。この問題について、歴史学的にしかも積極的に本像をとりあげて六六六年像を主張したのは、藪田嘉一郎氏であった。⁽¹⁴⁾

藪田氏が注目し根拠とされたのは、「高屋大夫」とみえるところの「大夫」なる語であった。氏の主張を引用すれば、

大夫はタイホとよんだやうであるが、和訓はマヘツギミ、音便でマチギミ・マウチギミとつけられてゐる。マヘツギミなる語は、天皇の御前に奉仕する者の義で、古い称呼と思はれるが、これを大夫に当てたのは、わが国に官吏制度が確立してからのことではないかと考へられる。

— 中 略 —

わが官位制度は文武天皇の大宝年に到って創始されたものではなく、此が初めて制度化されたのは大化の改新によると考へられる。

と述べられて、「丙寅」を天智天皇五年（六六六）に結論された。

ついで、この「大夫」に注目して重要な発言をされたのは日本古代史家の関晃氏である。⁽¹⁵⁾『日本書紀』に載せる大化改新の詔の信憑性が問題とされたが、関氏の研究は改新の詔第一条に「仍賜食封大夫以上、各有差」とみえる「大夫」の実態を探ろうとしたもので、同時代史料としてとりあげたのが本像の銘文であった。

一方、『日本書紀』推古天皇紀、舒明天皇紀、孝徳天皇紀などにみ

える「大夫」を称する人々は、いずれも当時の朝廷の有力者ばかりである。そこで百歩譲って推古朝にも「大夫」なる「官制上の地位」が成立していたとしても、それは臣連制の最上位を占める氏族にしか許されなかったのではないかと推定された。

ここで、「高屋大夫」が『新撰姓氏録』河内国神別条にみえる「高屋連」の氏人であるとすると、その当時あまり有力な氏族であったとおもわれないうことから、本銘文にみえる「丙寅」年が推古朝では早すぎる感があるとし、「大夫」なる語の意味する地位がもう少し下位の貴族にまであてられた時代としては、天智朝のほうが妥当性は高い、といわれる。

推古朝に「高屋大夫」を称した人物が存しなかったとも断言できないが、六六六年説を主張する美術史家は、自説の有力な根拠としている。

しかしながら、最近の日本古代史、とくに律令官制などの研究によると、推古朝における官制、すなわち冠位十二階制定（六〇三年）の検討にあたって、推古朝の「大夫」なる地位を後世の官位の五位以上に相当する「冠位」であると推定しながらも、官位制Ⅱ冠位制が整備にとりかかったばかりのこの時期には、「大夫」はのちの公卿のような官職ではなく、有力豪族を漠然とさす「臣連」の語に近いものであるとする説⁽¹⁶⁾も提出されており、必ずしも関氏の論考の域にとどまらないようである。

ところで、銘文の訓読にあたって藪田氏は、側面部分の銘文「大夫為分韓婦夫人」の「分」を「わかれにし」と訓み、発願者を「高屋大夫」、供養者を「韓婦夫人」とした。そしてこの銘文が「他撰」であるために「大夫」の「尊称」に対応して「夫人」の「尊称」が用いられているとされた。⁽¹⁷⁾

私は、この「大夫」も「夫人」も貴人一般に対する「尊称」として用いられていた、というところに注意したい。

藪田氏は「大夫」が官制の施行にともなって称されるようになったと結論されるにとどまったが、関氏以降、推古朝においても「大夫」は存在したと主張されている。ただそれが、「官制上の一地位」であるのか否かは議論の分かれるところである。しかし、その官制への組み込みという動きの第一歩が、冠位十二階の制定にあるらしいという指摘⁽¹⁸⁾を考慮すると、「大夫」なる語が一般に貴人、すなわち広く臣連等を意味したような時代は、「大夫」がすでに「官制上の一地位」へと確立されていく過程上にあった天智天皇五年（六六六）よりも、推古天皇十四年（六〇六）のほうが可能性は高いのではなかったかと思うのである。

造像銘中の人名に尊称がつくのは、まず第一に他撰にかかるためだろうが、「願南无頂礼作奏也」とあるように、追善供養を意味する文言であることにもよると思われる。⁽¹⁹⁾

以上のように考えると、関氏の論考に拠っていた六六六年造像説も、

にわかには揺らぐことなしとはならないと思う。銘文の解釈からも推古朝での造像を主張できるといえそうである。

なお、丙寅銘像の銘文を追刻ではないかとする説もあったが、刻まれた字画の内部にも鍍金のあることが判明⁽²⁰⁾しており、したがって追刻の可能性は考えられないという。

四、類例像との比較による考察

これより、丙寅銘像の表現様式の考察に入ることとしたい。幸いにも六〇六年、六六六年いずれの説においても、その周辺に位置づけられる類例像には恵まれており、これら諸像との比較によって丙寅銘像の様式系譜を検討する。

(一) 六〇六年造像とみるときの新しい要素

本像を推古天皇十四年（六〇六）の制作とするとき、この時期としては新しいと思われる造形上の要素は、きわめてわずかしかないと思われる。

いま、推古天皇十四年当時とは、日本仏教美術史上にいう飛鳥時代である。この年『日本書紀』によれば、飛鳥大仏の完成をみたのであり、また当代の代表作である法隆寺金堂釈迦三尊像（図版三）は、本像よりおくれること十数年という時期（六二三年造像）にあたる。そ

して、この飛鳥大仏および釈迦三尊像の作者が鞍作首止利仏師とされるのはあまりにも有名である。

その飛鳥時代の仏像彫刻は、この止利仏師の一派が中心的役割を果たしていたとされ、時代様式として当代の主流を占めていたといわれる。止利の作風に指導されたと推定される諸像をみると、服制をはじめとする圖像的ものがきわめてよく踏襲されている。特に、着衣や宝冠の形式などには「止利式」といえるほど近似したものを見出すことができ、「止利工房」の存在も説かれて⁽²¹⁾いる。

この止利様にしたがった一連の諸像のうち、半跏思惟の圖像形式をもつものがやはり法隆寺献納金銅仏中にみられる。列品番号一五五号像(図版四下)がそれである。七世紀前半頃の作風を伝えているとみて異論はないだろう。丙寅銘像を六六六年の造像と考える論者は、この像との比較を重視する。

まず服制に注目したい。一五五号像では、「寛衣」と呼ばれる中国式上衣を着するのに対して、丙寅銘像では上半身を裸形にあらわれる点。

長袖の上衣を着して半跏する形姿は、『別尊雜記』にみえる大阪四天王寺旧本尊の凶像ともよく似たもので、「止利式菩薩半跏像」といえるものである。丙寅銘像がその形制からはずれないことは、十分に注意する必要がある。

つぎに一五五号像は頭部に大きな山形の宝冠を戴く。これは「三山

冠」ともいわれるが、同形式の宝冠はいずれも止利系の作風を説かれるものに共通している。

法隆寺金堂釈迦三尊像の両脇侍菩薩像(図版三)

法隆寺戊子年銘釈迦脇侍像の左脇侍菩薩像(「戊子」は推古天皇の三六年即六二八といわれる。戊子年銘像と略す。)

法隆寺夢殿救世観音像の透彫り宝冠(図版五上)

法隆寺金堂四天王像の透彫り宝冠(図版五下、白雉元年即六五〇頃の造立といわれる。)

こうした宝冠形式に対して、丙寅銘像ではいわゆる「三面宝冠」を戴く。この形式が日本においては七世紀も後半になって多く用いられていることから、六〇六年造像とするときには新しい要素といわれてきた⁽²²⁾。

しかしながら丙寅銘像の宝冠は、三面宝冠の形式に従ってはいらぬものの、意匠表現といい、技法といい、七世紀後半に通用のものとも異なり、他に類例をみないものである。⁽²³⁾「三面宝冠」の問題については、本節の最後でもう一度触れることにしたい。

ついで胸飾の形がある。一五五号像では、平板状にあらわされ、V字形の先端を持つ。これも止利式菩薩像ではよく踏襲されており、止利様式の最晩年に位置付けられ、その様式の変容を説かれる「辛亥年銘観音菩薩立像」(法隆寺献納金銅仏一六五号、「辛亥」は白雉二年即六五一といわれる、図版六下)においてもみられるものである。

ところが、丙寅銘像の胸飾はこれとは全く異なっており、花卉を一枚ずつ横に連ねた形式のものである。連なる珠玉のさまをタガネの打痕によって表現したものかともみられて、止利式にはないタガネ技法として見逃すことができない。また両肩上および正・背面の中央には花型文様をつけ、垂下する飾りをも表出している。像表面の装飾にも関心がふりむけられているかに思える。こうした表現手法に限っていえば、各種のタガネ技法や半截九曜文などにより装飾性を増す白鳳期の金銅仏に通じるともいえよう。

ついで髻と垂髪 of 分析へと移りたい。一五五号像では髻がみられないのに対して、丙寅銘像の頭頂部には、単髻が結われて表わされることも従来から造形上の新しい要素として考えられてきたものである。しかしながら、一五五号像および法隆寺に伝わる止利式菩薩立像(図版六上)にも髻がみえないのは、止利一派の鑄造技法と関係が深いものと推測され、鑄造時に中型を支持する鉄芯が頭頂部を貫き、鑄造後これを引き抜いたままとし、髻を盛りあげなかったのではないかと想像される。⁽²⁴⁾

一方、垂髪の表現では、一五五号像は左右に束ねた髪を垂らし、いわゆる「蕨手」状につくられている。これも止利式の菩薩像に通用のもので、飛鳥時代仏像の特徴のひとつとされている。ただ一五五号像のものは、かなり形式化が進んでいるように思う。止利系以外の像で、これが知られるのは、その制作が六世紀に遡るかといわれる法隆寺献

納金銅仏一五八号像(図版七右下)また中宮寺に伝わる菩薩半跏像などである。丙寅銘像では、束ねた髪を両肩に房状に流してあらわし、蕨手状の巻き毛をつくらない。ゆえに、造像年代は七世紀の後半にくだると主張されてきた。

以上をまとめてみると、諸部分にわたり六〇六年造像と考えられる新しい要素とは、着衣・宝冠といい、髻や蕨手状垂髪の有無といい、主として図像的な形式の違いから説かれていて、彫刻の質にかかわるものには言及されていないように思える。服制などの形式的問題で「止利式」からはずれることが、そのまま飛鳥様式にも列ならないのは問題があろう。前章でもみたように、丙寅銘像が六〇六年造像の可能性も残されていることになる。この像を止利一派の系列とは別個のそれに属するという見方も生じてくる。当代の主流たる止利系に対して、その傍系を想定するわけであるが、それでもなお造形様式としては飛鳥様式の枠内に留まるものと考えられる。

ではその止利様式に代表される飛鳥彫刻の造形様式とはいかなるものとして捉えられるのだろうか。

飛鳥彫刻は、日本における本格的彫刻の第一段階にあたり、従来より説かれていたように、まず「正画性の強調」があげられる。⁽²⁵⁾これは換言すれば「側面」への関心が薄いことにほかならず、現実の「量」としての「奥行」という次元を本来的に有している「彫刻」という表現形式では、立体性の呈示が不十分ということにもなり、概念的な造

形あるいは非写実が半ば必然的な結果となる。

止利仏師の代表作として知られる法隆寺金堂釈迦三尊像についてみれば、ひとつの光背内に三体の仏像を収める「一光三尊」の構成自体が、観者の視点を求心的に強くひきつける。台座前縁に裳を長く垂らして安定感のある中尊と左右対称に直立して動きのない両脇侍像とは、緊密に連絡した一個の「塊」として視野に収められることを意図しているかのようなのである。これらの諸像を一体のものとして視覚のうちに捉えるには、三尊像の真正面で、しかもある程度の距離をもって観者は眺めなければならぬ。

このような位置から釈迦三尊像をみるとき、像表面の凹凸の印象は弱められ、そのかわりに同一平面上に展開する各部分の輪郭線のみが知覚されるようになる。いわば、立体感の消失であって、二次元化された世界が現象されることになる。こうした効果が成立する以上、奥行への関心は不必要なことが了解されるのであって、正面からは目の届かぬ背面部分は造作されても意味をもたない。

法隆寺釈迦三尊像においては、中尊・両脇侍ともに腕の立体的な存在感がない。屈する腕の奥行量は表現されていないといってもよく、体部からすぐに手首があらわれているような印象をうける。またよく知られた事実としては、中尊の背面にあたる後頭部の螺髪や後背部の着衣などが省略されており、両脇侍像にいたってはちょうど体側線から正面にあたる部分だけを鑄造していて、能面のような形状に造られ

ていることである。

同じく法隆寺夢殿と救世観音像について、これを側面からみると腹部を突き出して猫背である。像の厚みは正面観からする印象に比べるとすこぶる薄く、異常な瘦身が造形の具体性の乏しさを露呈している。この像の造形上のエネルギーは、ことごとく正面へと傾注されたかに見え、奥行方向への「量」の獲得にはふり向けられなかったに違いない。

そのかわり像の正面部分の構成は、あたかも絵画的となる。つまり、異なった距離にあるもの、遠近関係を同一の平面に表現しようとするためである。その点、裸形でなく上衣を着したり、「品字」の衣文をもつ裳を前縁に長く垂らすなどの図像は、こうした表現には格好のものであったかもしれない。その二次元的な表現に最も苦心のさまをみるのは、「魚のヒレ状」と形容される垂下する天衣であったのではなからうか。

飛鳥彫刻においては、彫刻のみに許されている現実の立体性、ことに奥行次元の量のもつ効果を有効に使えなかったために、表現された対象は非現実的であって写実表現をこなしきれしていない。一語でいえば、「平面的な彫刻」ということだろう。

ここで右のように解される飛鳥様式に、丙寅銘像を位置づけることはできないであらうか。

この像が半跏思惟の形姿につくられるために、みかけの上では奥行

の量を有するかに思えるが、仮にこの像が立像としてあらわされた場合を想像すれば、きわめて量感の印象に乏しく、立体性を指向した積極的な彫刻ではないことが明らかとなる。こうした丙寅銘像のモデリングの特質は、野中寺像との比較によりいっそう明瞭となるはずであるから、それは次節に詳述する。ここでは最後に、飛鳥彫刻の「平面性」が時代の推移とともに「立体性」の把握へと向かう過程を、宝冠の形式と技法との面からあとづけてみたい。

止利式菩薩像の宝冠が三山冠と呼ばれる形式であることは前に指摘した。ここで注意されるのは夢殿救世観音像の宝冠(図版五上)である。この像は木造であり宝冠は別製となるが、「透彫り」技法による。ほぼ同様のものに法隆寺金堂四天王像の宝冠があつて、いずれも唐草文系の意匠を巧みに連接して装飾される。この二例は共にほぼ等身大像であり、法隆寺金堂釈迦三尊像の両脇侍像の宝冠など止利式菩薩の戴く宝冠の「実物大モデル」と考えられよう。

ところで、ここにみる「透彫り」とは平板を切り抜いてつくるもので、全く二次元的な意匠構成と表現を持つことに留意したい。

透彫り宝冠が金銅仏において表現されていると考えられるのは、一五五号菩薩半跏像や法隆寺止利式菩薩立像(図版六上)の宝冠である。いずれも三山冠の形式に従いながら、宝冠の「面」をタガネによって「線彫り」にし、その刻線によって意匠を形どるものである。この点で二次元的な造形表現に通じるものが見出せるといえよう。以上は七

世紀の前半ごろの表現技法である。戊子年銘像の宝冠にも同じ形式・技法が用いられており、線と面とによって表現する。しかしながら、同じ止利系の菩薩立像でも白雉二年(六五二)の造像として知られる辛亥銘像の宝冠中に阿弥陀如来の化仏をあらわすが、⁽²⁶⁾このみをタガネで線彫りしており、他の部分はロウ型の段階であらかじめ彫刻してあつたようである。⁽²⁷⁾七世紀の中ごろに「平面的」な彫刻と「半肉彫り」という奥行をもつた彫刻の共存を知りうるわけである。

これがついで六五八年頃の制作といわれる大阪観心寺の観音菩薩立像(図版七上)では、化仏をはじめ頭飾全体がロウ型の段階から彫出されていたことを推定させるものとなる。またその意匠も花型文風となり、正面と左右両耳上に独立する。私は、この「花型文意匠の三面宝冠」こそ白鳳期の宝冠形式であると考えたい。

宝冠形式の流れは、このあと六六六年の造立が知られる野中寺像の宝冠へと発展することになるが、右のとおり宝冠の造形でも二次元的なものから立体的なものへと動きがみられ、飛鳥彫刻から白鳳彫刻への展開に歩調を同じくすることが明らかだと思ふ。

ここで丙寅銘像の宝冠を検討すると、三面に頭飾を有するとはいえず、そのいずれの意匠も七世紀後半の作例にみられる花型文ではない。タガネによる「線彫り」であつて「平面的」に表現されていることがわかる。このことは丙寅銘像が飛鳥彫刻に連なるものであることを示していると考えられる。

(一) 六六六年造像とするときの古い要素

丙寅銘像の最も大きな特色は、そのきわめて細い体部に細い腕を組み合わせ、しかもその体部には不釣合いに大きな頭部を持つモデルングである。ことに強くしぼられた腰は特異な印象さえ与えるものである。

一方、大阪野中寺に伝わる弥勒菩薩像では、こうした造形とは全く対照的ともいうべきものをもっている。裸形の上半身といい、両腕といい、豊かに肉をもって肥満し、ふくよかな肉身の量感表現に成功している。これは丙寅銘像においては実現されなかったものである。また、各部分にわたって造形の具体化が押し進められているという点でも、野中寺像がまさっているのは明らかである。図像的な形式に関しては、両像ともに共通するところが多いにもかかわらず、各部分の造作を詳細にみていくと、いずれも丙寅銘像のほうが抽象的であらわされているのに気付くのである。こうしたことは野中寺像と丙寅銘像との彫刻の本質的な差を考えさせるものである。

まず野中寺像の宝冠は、花型の意匠を中心にし技法的にも半肉彫りしたものである。前述のとおり、このような三面宝冠こそ七世紀後半の宝冠を代表するものというべきである。この宝冠に比べると丙寅銘像の宝冠は意匠的にも技法的にも単純である。この像に野中寺像のような宝冠が想像できないのは、丙寅銘像が作品として自己完結的であ

り彫刻の質として異なるものを受けつけないことによるのだろう。

つぎに目の形がある。丙寅銘像では上瞼と下瞼の線が円弧をなし、いわゆる杏仁様に近い。刻線の効果によって目を表現しており、概念的にあらわされている。大きく切長につくる目は面相に独特な明るさを与えているが、それはいわゆる「アルカイックスマイル」に通じるともみられる。これに対して野中寺像では眼球による上瞼の盛り上がるさまを実際にモデリングし、奥行量を与えることで写実的な表現に成功している。ここにも平面的な彫刻から立体的な彫刻への移行がみられる。またこの目は、野中寺像の表情にひたすら沈思冥想する弥勒菩薩の現実的な雰囲気を与えている。

ついで耳と垂髪について比較してみたい。野中寺像では、外耳輪を大きくふくらませながら、耳朵を強くしぼって円筒に近く造形されている。しかもこの耳朵が頭部とは離されて表現されていることに注意したい。肩にかかる垂髪は房状につくられ、実際の造形にあつては厚みの量を獲得している。

これに対して丙寅銘像では耳朵の表現の仕方が全く違っている。外耳輪から強くしぼらず幅広のまま、船底形の耳朵をつくっている。しかも野中寺像のように頭部から独立しない。内耳輪(耳郭)もきわめて簡素につくり写実的な差は歴然としている。⁽²⁸⁾垂髪の盛り上げも控えめである。冠紐はこの上にあらわされるが、タガネの刻線によるのみで垂髪との厚みの違いはないに等しい。⁽²⁹⁾

野中寺像の冠紐は像とは別製の銅板であり、花型によってカシメ止めるという手の込んだものとなっている。⁽³⁰⁾ 全高わずかに三十センチほどの小像でも、実物大像を忠実に縮小しようという作品製作上の意図が知られるとともに、実際にそれを可能にした技術の向上にも留意するべきである。

写実への指向とその実現度にみる両像の差は、手の造形にもあらわれている。丙寅銘像の場合、最も美しいのは腕から胸にかけてのモデリングではないかと思う。銅の鑄肌を活かした質感の表出にも成功しており、前臂後臂のバランスも良好であって、細い体部との絶妙な組合せはこの像に独特な情緒を与えている。腕とか肩というような単純な輪郭の構成になるところでは、適度に抽象化された造形という印象が強い。ところが、手首から先のやや複雑となる部分では、あまりに抽象化・単純化されすぎており、仕上げも丁寧とはいいがたいことから、一転して古拙さを感じてしまう。⁽³¹⁾ その点でも野中寺像の手指の表現は全く写実的である。一節ごとの筋目まで刻み、まる味を帯びて奥行き量もち、たいへん具体的な造形を呈示している。

丙寅年銘像の抽象的な表現は、屈する右足と腹前部とにみえる裳の折れ方が単純な平行線であることにもいえるであろう。

以上のとおり各部分をとりあげて比較すると、野中寺像の彫刻に具體性を感じるのには、対象のモデリングを確かなものにし、造形上の実際の奥行き量を獲得したことによるものと考えられる。丙寅銘像の彫刻

が平面的・二次元的な世界にとどまったのに対し、七世紀後半の彫刻の味を帯びて立体的な表現を展開しはじめたことがわかる。⁽³²⁾ このことは、素材への取り組み方、実製作の面からみれば、野中寺像はいっそう積極的な彫塑作業を受けたものと考えられ、対象の具体化をめざす「写実彫刻」への前進と理解される。

しかも丙寅銘像の故意に彫り刻むことを控えたような印象を与える彫刻表現から、対象をより具体的に、現実に近づけて呈示しようとする野中寺像の彫刻への進展こそ、日本上代の仏像彫刻においては、飛鳥彫刻から白鳳彫刻、さらには天平彫刻へと展開する最も大きな変化であった。すでに指摘されているように、中国の彫刻様式に同様な動きがあることは、わが国の仏像彫刻がたえず影響を受けてきたことからして、あまりにも明白であろう。⁽³³⁾

抽象性を脱却して写実を指向する造形上の動きが、当代においては歴史的な進展でもあったことからすれば、六六六年造像となる野中寺像の彫刻表現は新様なのであり、丙寅銘像のそれに比べて進んだものという結論に達する。したがって丙寅銘像を六六六年の造像と考えるときに感じられる古拙さは、六〇年の時間的隔たりにあるとして理解される。

ところで、前章にも述べたように丙寅銘像が止利様式、特にその図像的な形式からはずれるために飛鳥彫刻には該当しないとする問題を考えねばならない。飛鳥彫刻の範疇で主流を形成したのが止利様であ

るとして、傍流としての非止利様といった系譜を探ることはできないものだろうか。その手掛りは「半跏思惟」という図像形式にあるように思われる。

五、非止利様式としての丙寅銘像の系譜の問題

丙寅銘像の様式的源流として、韓国国立中央博物館蔵となる金銅菩薩半跏像（以下、韓国中央博像と略す、図版七左下）を指摘されるのは松原三郎氏である。

方形の台座をおおう衣のひだも同じだが、上身裸で細い腕、同じ三面頭飾を付けられていたことも頭部に止め金が残っていることで明白である。こと三国時代の半跏思惟像は、一心、中国の北朝代に様式基準を求めると東魏初期初期様に比定される点、製作年代は五七〇〜五八〇年代と見てよからう。中国の北朝様に通ずる瘦身細面の造像ながら一面、北朝様では理解されないまる味や情緒性も感じられるのは、或いは北朝鮮とは異なる系譜すなわち、南朝様の影響による百済の特色と見るべきである。と述べられ、丙寅銘像の造像年代については、「百済金銅像を基準にすれば、彼我の年代差を約三十年考えて、六〇六年とすべきだと思ふ」といわれる。⁽³⁴⁾

瘦身を意識して「細い体部に細い腕」を組み合わせた造形は、韓国

中央博像が丙寅銘像の祖形であることを十分に感じさせる。

しかしながら、丙寅銘像では頭部が体部に比べて過大ともいえること、顔の表情には独特な明るさの見られることなどは大きな違いといわねばならない。銅の鑄肌を活かした体表の質感表現や前臂後臂のバランスの良さなどには、丙寅銘像により進んだものを感じる。韓国中央博像と丙寅銘像との中間にあり、造形的に影響を与えた作品が存在したのではないだろうか。

私は、丙寅銘像がより直接的に造像の手本としたのは、「瘦身細面」を特色として七世紀前半までに日本へ伝えられていた、いわゆる「渡来系」の菩薩半跏像なのではないかと考える。

この造像例は、明らかに止利の系譜とは異なるもので、長野観松院に伝わる菩薩半跏像（図版八右上）を最古として、奈良神野寺像（図版八右下）を経て、七世紀中ごろには和歌山極楽寺像（図版八左下）へと続くものである。観松院像は六世紀末に遡るかもみられ、また朝鮮半島での製作も説かれるが、神野寺像や極楽寺像などは、顔の表情といい、屈する右足の裳の翻るさまといい、観松院像ほどの厳しさや鋭さがない。おそらく観松院像などを模した日本での造像によって変容し、原形式から乖離したのである。⁽³⁵⁾

この系譜の朝鮮半島での遺例としては、韓国国立中央博物館蔵のもう一体の金銅菩薩半跏像（図版八左上、旧徳壽宮小像と略す）が知られる。

この像は韓国中央博像よりもさらに表情が柔和となり、「瘦身細面」

のモデリングを基本としながらも、各部分の造形上の把握は確かとなり具体化の方向へ一歩進んだものだといえる。観松院像以下などに図像的形式もよく合致し、六世紀最末年ごろの造像と考えられる。⁽³⁶⁾この像と韓国中央博像との中間あたりに、法隆寺献納金銅仏一五八号像（図版七右下）を置くこともできるのではないだろうか。

このように韓国中央博像以下に一連の小型半跏像の系譜が知られるわけだが、韓国中央博像も旧徳壽宮小像も百済での造像を説かれるのは大変興味深い。百済系の金銅仏の作例として半跏形式以外のものをあげるとすれば、法隆寺献納金銅仏一四三号の一光三尊像の両脇侍菩薩像（図版九右上）あるいは奈良法起寺に伝わる菩薩立像などが知られる。いずれも穏やかな顔貌をもち、細い体部に細い腕を組み合わせているが、頭部と体部はバランス良く釣り合い、全体を破綻なくまとめ、こぢんまりとした感じ強い。『日本書紀』敏達天皇十三年（五八四）条に記される「弥勒石像一軀」が鹿深臣によって百済から招来されたことが思い出さるるし、観松院像が小像であることから舶載も想像される。したがって丙寅銘像のつくられた六〇六年の前後にこうした百済系の小型半跏像が日本に伝えられていた可能性も高く、特に「細い体部に細い腕」を組み合わせた丙寅銘像の造形に限ってみれば、これらの半跏像から学んだものと考えられる。

これに対して丙寅銘像は「瘦身」ではあるが「細面」ではないこと、つまり体部に比して頭部が過大であること、その表情も穏やかという

よりは細部にこだわらぬ、ある種のおおらかさがみえること、あるいは銅の鑄肌を活かしたなめらかな肉身表現といった点では、これら百済系の造形様式の影響だけをみるのでは不十分であろう。

丙寅銘像が古代朝鮮の仏像彫刻と深いつながりを持つことは、⁽³⁷⁾「止利式半跏像」とは違った「半跏思惟」の形姿からもうかがえるのではないだろうか。七世紀の古代朝鮮半島、わけても新羅での半跏思惟像の信仰事情が注意されよう。

田村圓澄氏は百済における弥勒の信仰が「小像を中心にした個人的なもの」であり、また伽藍の本尊とされる大像の場合には、「菩薩」ではなく成道した「仏」であつたろうといわれる。これに対して新羅の場合には、「半跏思惟」する形姿を「下生する弥勒」とし、下生そのことに信仰上の意味を見出していたといわれる。菩薩としての弥勒は「国家の救世者」と考えられ、鎮護国家的な仏教として社会的なひろがりをもって信仰されていたらしい。特に三国時代から朝鮮半島の統一にいたる混乱期にあつて新羅軍事力の中核をなした「花郎集団」が下生した弥勒を宗教的な拠りどころとしており、この花郎は下生した弥勒菩薩として民衆から仰がれ、国家に豊稔安穩をもたらすことを期待されたという。このような「国家的な規模」で信仰の厚かった弥勒菩薩は、仏殿本尊としての大像でも「半跏思惟」の形姿に造頭された⁽³⁹⁾と推定されている。

こうした新羅での弥勒半跏思惟像の厚い信仰は、飛鳥時代のわが国

にも伝えられていた。京都広隆寺の「宝冠弥勒」と呼ばれる半跏思惟像（図版九右下）がそれを物語っている。この像は、『日本書紀』推古天皇三十二年（六二二）条に記される新羅奉献像である可能性が高い⁽⁴⁰⁾もともとは乾漆がかけられ現在目にするのは、その下地にあたるわけだが、造形様式の系譜を同じくする像は朝鮮半島にも存在する。韓国国立中央博物館蔵となる大型の金銅菩薩半跏像（図版九左下、旧徳寿宮大像と略す）である。この二像がほぼ同じ造形様式に従うのは明らかで、止利様式にみえる厳格な表現もなく、また奥行量をえてまる味を帯びた表現という点では百済系小像以上に進んだ立体表現に巧みである。図像的形式もよく似ており、非常に親しい関係のあることはいうをまたない。広隆寺像が推古天皇三十二年（六二二）前後の造像となれば、法隆寺金堂釈迦三尊像が止利仏師によって造顕された時期にあたり、しかも「新羅伝来」ということになれば非止利系の第二の流れといえよう。旧徳寿宮大像では広隆寺像以加にまる味を帯び、立体感の表出に成功しているばかりか、実際の彫刻における奥行次元の量も獲得している。たとえば頬のふくらみは、日本・韓国いずれの当代作品にしてもし稀なもので、量感表現の巧みさを象徴するものではないだろうか。さらに体表の質感表現にも、金銅仏の鑄肌を活かした柔らかさを感じられるが、これは当代古新羅彫刻の特徴でもあるといわれている⁽⁴¹⁾。丙寅銘像が百済系小型半跏像にみる「細い体部に細い腕」を組み合わせたモデリングを手本にしたことは前述のとおりだが、「半跏思惟」の

図像的形式をもつことも合わせて考えるならば、この古新羅系彫刻の影響も当然考えねばならないだろう。

従来より、百済との交流は仏教文化史的に多く説かれてきたが、新羅の及ぼした影響に関する研究は比較的近年のものである。本稿では古新羅の影響を、その弥勒半跏思惟像とする信仰事情からも推定したのは、六世紀後半から七世紀初頭にかけての古新羅彫刻の実体はいまひとつはつきりしないという現状にもよっている。しかしその影響の蓋然性には大きなものがある。百済の作風を先学が指摘してきたのと同じように、将来的には古新羅のそれも丙寅銘像などから引き出せるかもしれない。

六、結び

丙寅銘像の造形様式は、日本上代の彫刻史においてひとり特異であるといわれてきた。しかしながら以上みてきたように推古天皇一四年（六〇六）の造像とみて飛鳥彫刻に編入されるべきである。ただその飛鳥彫刻の概念とは、いままで考えられてきたように止利様式のみではなく、これとは系譜を別にする流れのあったことが指摘できると思う。止利様式以外の系列を認めることは、日本上代の彫刻様式に大きく負っていたとはいえず、実作品においては、中国様式つまりは百済や新羅といった独自の作風に、あるいは中国様式でも新旧の様式、

南朝と北朝の様式など様々な要因によって織り合わせたものであることにもつながると考える。こうした複数の表現様式が混然と交錯しながら存在していたのが飛鳥彫刻の実相なのであり、法隆寺を中心とした遺像の上から時代様式と考えられているのが止利様式ということになろう。そして輻輳するこれらの影響は、日本における「古典的彫刻の完成」すなわち写実表現への究極的な到達を示す天平彫刻へと発展的に推移してゆく過程のなかで、まず中国南朝様式が消え、七世紀中ごろに百済の滅亡とともにその影響が、ついで中国北朝（北齊・北周・隋）の様式がとるように次々と影をひそめていき、初唐および統一新羅の作風が白鳳彫刻を指導し、天平彫刻の写實的に完成した作風を盛唐様式が生み出したことへと結実するものと考えられる。

白鳳なる時代については、長期に区分するにせよ、短期に区分するにせよ、およそ七世紀の最後の四半世紀を初唐様式の指導下にあつたと考え、七一〇年の前後で天平時代とする点では大方の一致をみている。したがって、時代区分問題は白鳳期の上限が六七〇年ごろからどれだけ遡れるかを追求するのが正當のように思えるが、こうした拡大は中国北齊・北周・隋様といった旧様をひく作品の多くもまたこの時期にズレ込むことを予想させる。⁽⁴²⁾

しかし、新旧あるいは白他の様式の多様性をこのような白鳳時代において認めるとしても、丙寅年銘像のもつ様式については「すでに唐様式も現われようとする後者の年代（六六六年）は遅すぎるくらいが

ある」という毛利 久氏の指摘が正鵠を得ているといえよう。⁽⁴³⁾ 丙寅銘像は推古天皇一四年（六〇六）の造像であり飛鳥彫刻における「非止利様式」のひとつとして考えられるべき作例だと思われる。

（一九八七・十二） 昭和五九年度文化財学卒業

註

（一）飛鳥時代と白鳳時代の時代区分については、大化改新Ⅱ六四五年をもってはば七世紀後半全体を白鳳時代とする説と、天智天皇九年（六七〇）をもって区分する説とがある。前説にあつては多様な彫刻様式の展開を念頭に置きながら、壬申の乱Ⅱ六七二年頃までを白鳳前期として扱い、後説ではこの期間を飛鳥後期として扱う。特に後説では中国初唐様式が白鳳様式を指導した時代と考えている。

町田甲一「上代彫刻史上における様式時期区分の問題」『仏教芸術』三八・三九、一九五九年。のち『上代彫刻史の研究』所収、吉川弘文館、一九七〇年）

毛利 久「白鳳彫刻の新羅的要素」（田村圓澄・洪淳稔編『新羅と飛鳥・白鳳の仏教文化』所収、一九七五年、吉川弘文館）のち『仏像東漸』に第三章として再収録（法蔵館、一九八三年）

久野 健「飛鳥白鳳天平仏」第二章「白鳳時代」（法蔵館、一九八四年）

（二）特に、中国初唐様式の投影を白鳳様式にみる説にあつては、初唐様式の流入が六七〇年よりも遡ると説かれていることによる。

大橋一章「川原寺の造仏と白鳳彫刻の上限について」『仏教芸術』一一八、一九八〇年）

(3) 奈良国立文化財研究所飛鳥資料館編『飛鳥白鳳の在銘金銅仏』(同朋舎、一九七七年)による所見である。また同書による法量は次のとおり。

総高四一・五cm

像高(頭頂〜左足下) 三八・五cm

(4) 内藤藤一郎「夢殿秘仏と中宮寺本尊」(『東洋美術』四〇六・八、一九三〇・三一年)

(5) 水野清一「半跏思惟像について」(『東洋史研究』五一四、一九四〇年のち「中国の仏教美術」所収、平凡社、一九六八年)

(6) 『大正新脩大藏經』第三卷 六二九。なお絵因果経の該当部分にも、悉達太子は半跏思惟の姿にあらわされている。

(7) 望月信成「日本上代の彫刻」(第二章飛鳥時代)(創元社、一九四三年)
(8) 田村圓澄「半跏思惟像の諸問題」(田村圓澄・黄壽永編『半跏思惟の研究』所収、吉川弘文館、一九八五年)

望月氏の註7論考が半跏思惟像が翅頭末城時代の出家学道直前の姿をあらわすものとし、この「出家前の姿」という点で悉達太子の出家直前の場合に通じるものであると結論されている。

(9) 藤澤一夫「鹿深臣百済将来弥勒石像説」(『史迹と美術』一七七、一九四七年)

(10) 半跏思惟像の展開をインドから日本におよぶ広い視野で言及されたものに、毛利久「半跏思惟像の系譜」(『大和の古寺・一・中宮寺法輪寺法起寺』所収、一九七九年、岩波書店)「半跏思惟像とその周辺」註8 田村・黄氏編前掲書所収の論考がある。

(11) この銘文は台座下框右側から背面を通過して左側面まで、二字ずつ三二行にわたって刻まれる。

丙寅 年四月大 旧八 日癸 卯開 記栢 寺智 識之 等詣 中宮
天皇 大御 身勞 坐之 時誓 願之 奉弥 勒御 像也 友等 人数
一百 十八是依 六道 四生 人等 此教 可相 之也

この「四月大旧八日」が「癸卯」にあたる年は、六六六年より他になくしたがってほぼ誤りなく、この年の造像としておさえることができる。

(12) 六〇六年説を主張する人に上原昭一、佐藤昭夫、田中義恭、町田甲一、毛利久、松原三郎、望月信成などの各氏がある。また六六六年説をとる人には久野健、小林剛、野間清八、福山敏男、源豊宗、藪田嘉一郎、鷲塚泰光などの各氏がある。

(13) 福山敏男氏の論考によれば、丙寅銘像は橋寺から法隆寺に移管された小金銅仏のうちの一体にあたり、鎌倉時代頃には法隆寺側の記録によれば如意観音、また橋寺側の記録によれば弥勒菩薩として記されるものようである。

福山敏男「橋寺の造立とその伽藍配置」(『日本建築史研究』所収、墨本書房、一九六七年)

(14) 藪田嘉一郎「丙寅年高屋大夫造像記考釈」(『美術研究』一四八、一九四八年)

(15) 関晃「大化前後の大夫について」(『山梨大学文学部研究報告』十、一九六四年)

(16) 武光誠「日本古代国家と律令制」(第一章冠位制の展開と位階制の成立)(吉川弘文館、一九八四年)

(17) これは、福山氏が註13前掲論文において「高屋大夫」と自ら尊称を用いるのは不自然とし「分」を「高屋大夫の分として」と訓み、発願者を韓婦夫人としたことへの藪田氏の批判による。

(18) 註16武光氏前掲論考。

(19) 「大夫」同様に「夫人」なる語も、令制が施行されてからは「妃」「嬪」などの語とともに女性の「官制的な地位」を示すものとして規定されており、特に「夫人」は天皇のめとった臣下の女性という意味をもち容易に名乗りうるものであったとは考えられない。おそらくは「大夫」と似たような経緯をたどったのではなからうか。

(20) 註3前掲書による。

(21) 町田甲一『日本古代彫刻史概説』第三章飛鳥時代（中央公論美術出版、一九七四年）

上原昭一「飛鳥・白鳳彫刻」二一、至文堂、一九六八年）など。

(22) 主として久野 健氏による。

久野 健「飛鳥白鳳天平時代の半跏像」註8田村・黄氏編前掲書所収。

(23) これに近似するものとしては、東京国立博物館蔵旧小倉コレクションの四臂菩薩立像（尊名不明）の戴く宝冠を知る程度である。その像は、高句麗像といい、あるいは統一新羅像ともいわれ一致しない。（図版九左上）
浅井和春「寄贈小倉コレクション所収、朝鮮三国の仏像について」

『ミュージアム』三七二、一九八二年）

松原三郎「韓国金銅仏研究」（吉川弘文館、一九八五年）図版一〇七解説。ちなみに同書によれば像高は二三・八cm。

(24) 鉄芯を引き抜いた穴を塞ぐ際に髻を表現しなかったのは、大きな宝冠のために隠れてみえないことになるからであって、後に記すように飛鳥彫刻の正面観重視の結果、像の背面にあたる部分の造作を省略すると同じ手法ではないかと思う。

(25) 主として町田甲一氏などによる。註21町田氏前掲書など。

(26) 化仏をあらわす最古の例といわれる。

(27) ロウ型の段階で、どの程度まで彫刻をほどこしていたのかという問題は、法隆寺献納金銅仏列品番号一八〇号像（図版一〇左上）の例が知られる。

この観音像は、何らかの事情のためにその製作を中断されたまま現在に伝わるものである。頭部にみえる花型文はタガネによって整形されたものであるのに対して、胸飾部分は鑄上がりそのまま未整形の段階を示していると考えられている。また、この像とほぼ同一の作者の手になるものと思われる大阪金剛寺の観音菩薩立像（図版一〇右上）をみれば、一八〇号像の完成した状態を知ることができよう。

(28) 本像では左右の耳朵の形が著しく異なるが、これは右耳朵前縁部分が欠けるためである。おそらくは鑄造時の湯まわり不良に原因するものと考えられる。

(29) 像の肉盛りが鑄造に際して得られなかった部分をタガネの刻線によってあらわそうとしたと考えられる部分に腰から垂れる帛飾がある。向かって右側面のリボン状の飾りはタガネによって刻線がつけられているのに対し、左側面のは手つかずであるが、この差は銅の肉厚に関係するかもしれない。

(30) 註3前掲書の解説による。

(31) 「古拙さ」という点について上原昭一氏は註21前掲書「弥勒菩薩像の周辺」で以下のように述べられる。「野中寺像をはじめとし、白鳳期の遺像と目される諸作品の三面頭飾をしらべると、いかにも素朴なこの像の表現形式には省略化ではない初発性を感じられる。中略—この像は単に古様とどめているといった様式ではなく、それ自身のもつ初発性を示す作風だといえよう。」とされ推古天皇一四年（六〇六）の造像および止利とは別

派の工房の製作とを上張される。

(32) 野中寺像と同年の製作を上張される野間清六氏は次のように述べられている。「推古天皇一四年におく論者もある。それはこの像には一見すると、非常に占様な稚拙感があるためであるが、よく見ればそれは稚拙なものではなく、止利派の整然とした造型を通過し、むしろそれへの反動として、自由な柔軟さを求めた新しさを示しているのである。形式の上には異なるものあっても野中寺の弥勒菩薩像との間には、感覚において一脈通ずるものが存在する。」

「飛鳥・白鳳・天平の美術」「四白鳳という時代」、至文堂、一九六六年）しかしながら野間氏のいわれる「止利派の整然さ」に対する「反動」としての「自由な柔軟さ」を求めた彫刻というのは、たとえば兵庫鶴林寺の観音菩薩立像にみえる柔かな姿勢の表現にこそあたるものであろうし、また野中寺像との間に「感覚において一脈通ずるもの」とは、丙寅銘像の作風を変容させて七世紀後半頃に造像年代の降るであろう法隆寺献納金銅仏列品番号一六一号像にみられるものではなからうか。

(33) 註1毛利氏前掲論文および註21町田氏前掲書。野中寺像の彫刻は、肥満気味の肉身が体節ごとに組み合わされる感があり、これは中国隋代の様式に従うものといわれる。右前掲書などでは、隋様式の造形表現に「プロックを重ねたような」という記述をみる。この様式による半跏像の例としては法隆寺献納金銅仏列品番号一六三号と一六四号の相似像(図版一〇右下)が知られる。

(34) 松原三郎「飛鳥白鳳仏源流考・一」(『国華』九三二、一九七一年)また同氏は『韓国金銅仏研究』図版一五の本像解説において「様式上、百済の六世紀代に遡り得る半跏像」の可能性が考慮される作品といわれ、百済で

の造像を強調される。ちなみに同書によると本像の全高は二八・五cm。

(35) 松原三郎・田辺三郎助『小金銅仏』(東京美術、一九七〇年) 図版解説、久野 健『古代小金銅仏』(小学館、一九八二年)、同氏註22前掲論文。なお、法量は次のとおり。

観松院像三〇・〇cm

神野寺像二六・七cm

極楽寺像二二・五cm

また、対馬浄林寺に伝わる下身だけの像もおそらくは同例であろう。

大西修也「対馬浄林寺の銅造半跏像について」註8前掲書所収論文および

「百済半跏像の系譜について」(『仏教芸術』一五八、一九八五年)

(36) 松原氏註23前掲書図版一四解説によれば「温和な容貌や穏やかな体軀のつくりこそ百済造像と比定する根拠とならう。」と述べられている。

(37) 銘文中にみえる「韓婦夫人」の「韓」が朝鮮半島からの渡来人ととの関係を推測させるからのものである。しかしながら本像を渡来仏と考える説はおこなわれず、国内での造像が一般に説かれる。

佐藤昭夫氏も本像に朝鮮半島の強い影響をみるひとりであって、「韓邦夫人である阿麻古のために、高屋の大夫が、朝鮮の婦人系仏師をえらんだとする推測も可能なものではなからうか。」といわれる。(佐藤昭夫『法隆寺献納金銅仏』、講談社、一九七五年)

ここで「韓邦夫人」の「邦」には問題が残る。「韓邦」は「カラクニ」と訓めるわけで、註14敷田氏論文をうけたものと思われるが、「邦」とみるか「婦」とみるかは意見の分かれるところであると思う。図版一〇左下は問題の字画。

(38) 田村圓澄「古代朝鮮仏教と日本仏教」「四半跏像と弥勒信仰」(一九八

○年、吉川弘文館）および「新羅の弥勒信仰」（田村圓澄・秦高變編『新羅と日本古代文化』所収、吉川弘文館、一九八一年、のち田村圓澄『日本仏教史』第四卷に再収録、法藏館、一九八三年）

(39) 註38前掲論考。田村氏は兜率天に到って弥勒の説法を聴きたいと願う「上生信仰」の対象像は「交脚倚坐像」の弥勒であつたろうとし、兜率天から下生した弥勒に救われることを願う「下生信仰」の対象となつたのが「半跏思惟像」であつたのではないかとされている。

(40) 毛利 久「広隆寺の本尊と移建問題」(『史迹と美術』一八九、一九四八年)

(41) 毛利 久「広隆寺宝冠弥勒像と新羅様式の流入」(『白初洪昶博士還暦紀念史学論叢』所収、蛍雪出版社、一九七七年)および「三國彫刻と飛鳥彫刻」(田村圓澄・黄壽永編『百済文化と飛鳥文化』所収、吉川弘文館、一九七八年)両論文は註1前掲書に第二・四章として再収録。

(42) 鷲塚泰光『金銅仏』「白鳳時代の金銅仏」(『日本の美術』二五一、至文堂、一九八七年)

(43) 註41「三國彫刻と飛鳥彫刻」



丙寅年銘菩薩半跏像（法隆寺獻納金銅仏156号）



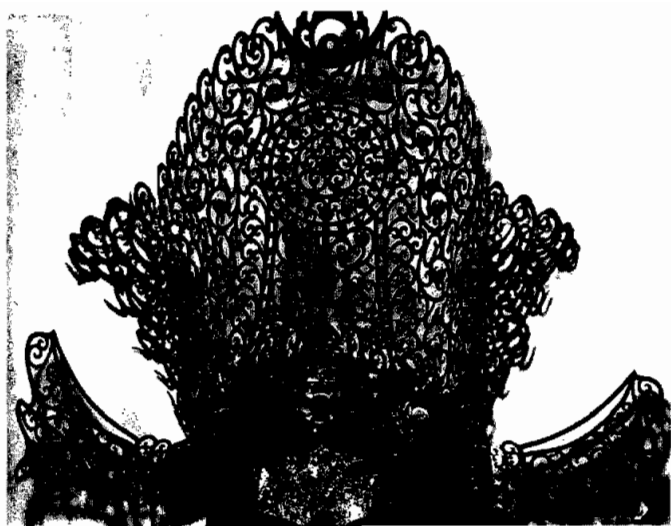
丙寅年銘菩薩半伽像（法隆寺獻納金銅仏156号）



法隆寺 金堂釈迦三尊像 (左下: 中尊 右下: 右脇侍菩薩)



上：野中寺 弥勒菩薩半跏像 下：法隆寺献納金銅仏155号



法隆寺 夢殿救世觀音立像



法隆寺 金堂四天王像 広目天

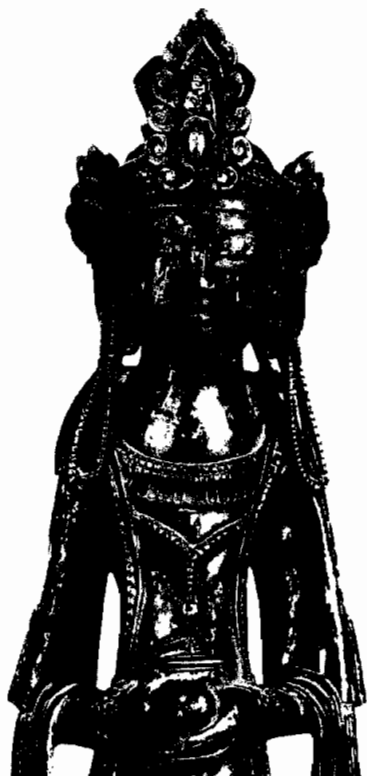


法隆寺 止利式菩薩像



辛亥年銘觀音菩薩立像（法隆寺献納金銅仏165号）





觀心寺
觀音菩薩立像



韩国 菩薩半跏像 (韩国中央博像)

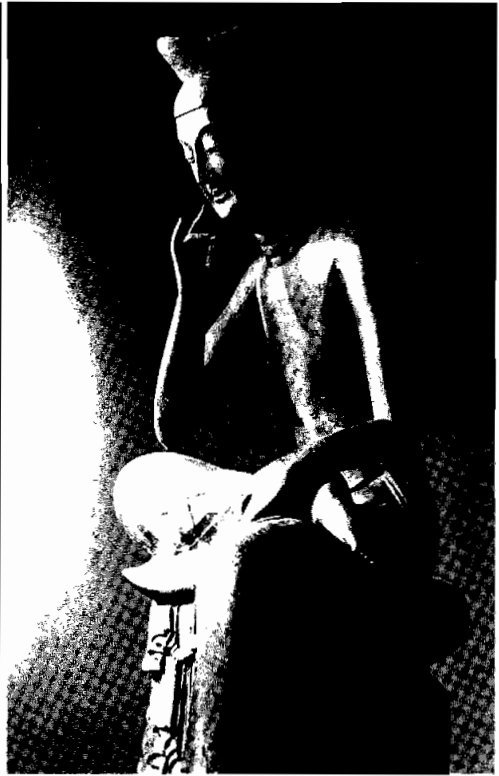


法隆寺献納金銅仏158号



左上：韓国 菩薩半跏像（旧徳壽宮小像）
左下：極楽寺 菩薩半跏像

右上：観松院 菩薩半跏像
右下：神野寺 菩薩半跏像



左上：四臂菩薩立像（旧小倉コレクション）
左下：韓国 菩薩半跏像（旧徳壽宮大像）

右上：法隆寺献納金銅仏143号
右下：広隆寺 菩薩半跏像（宝冠弥勒）



左上：法隆寺献納金銅仏180号
左下：丙寅銘像銘文中の「邦」「美」字

右上：金剛寺 観音菩薩立像
右下：法隆寺献納金銅仏164号