

# 山東青州龍興寺窖藏出土北齊如來立像考

小澤 正 人

はじめに

山東省では南北朝時代後期造像の出土が相次いでいる。主な出土地として高青県胥家村<sup>1)</sup>、博興県張官村龍華寺遺址<sup>2)</sup>・郷義寺遺址<sup>3)</sup>、諸城市城南寺院址<sup>4)</sup>、臨朐県明道寺舍利塔地宮遺跡<sup>5)</sup>、青州市興國寺遺址<sup>6)</sup>などがあり、いずれも多数の造像が出土している。なかでも1996年に青州市の龍興寺の寺域から発見された窖藏（以下「龍興寺窖藏」と呼ぶ）では北朝時代後期を中心として400体あまりの造像が破損した状態で出土しており、その出土数の多さで注目を浴びた<sup>7)</sup>。

発見から2年後の1998年には調査をおこなった青州市博物館が簡報を発表し、窖藏遺構や出土造像の全体像が明らかになった<sup>8)</sup>。この窖藏の性格について、楊泓氏は窖藏の年代が北宋と考えられることから、宋代に作善行の一環として破損した仏像をまとめて埋納したものとしている<sup>9)</sup>。

出土した造像は破損状態がひどく、ほとんど破片状であった。青州市博物館はその接合作業をおこない、そのうえで南北朝時代後期の仏像について、北魏・東魏・北齊といった編年をおこない、造像の変遷の大枠を定めたのである<sup>10)</sup>。

本稿の目的は、以上の編年研究により北齊時代とされた造像、なかでも如來立像について、その特徴を明らかにすることにある。以下の文中では、まず公表されている資料から北齊時代の如來立像を抽出し、それを基に着衣形式に注目して形式分類をおこない、そのうえで北齊時代如來立像の特徴とその形成の背景について論じてゆく。そして最後に北朝後期の造像における位置づけについて言及できればと考えている。

## 1 龍興寺窖藏如来立像資料について

本論に入る前に、検討の対象となる龍興寺窖藏出土造像の公刊資料について確認をしておきたい。公刊された主な資料は、年代順に並べると以下の通りである。

- (a) 山東省青州市博物館「青州龍興寺佛教造像窖藏清理簡報」(『文物』1998年第2期)
- (b) 中国歴史博物館、青州市博物館他『盛世重光』(展覧会図録 1999年)
- (c) 青州市博物館編『青州龍興寺佛教造像芸術』(1999年 山東美術出版社)
- (d) 『中国国宝展』(展覧会図録 朝日新聞社 2000年)
- (e) 『山東青州龍興寺出土仏教造像展』(展覧会図録 香港芸術館 2001年)
- (f) 中華世紀壇芸術館、青州市博物館『青州北朝佛教造像』(北京出版社 2002年)
- (g) 『中国国宝展』(展覧会図録 朝日新聞社 2004年)

このうち (a) は発掘調査簡報で、遺跡の紹介に重点が置かれている。(b) は中国歴史博物館でおこなわれた展覧会にあわせて編集されたもので、まとまった図録としては最初のもの。(c) は調査とその後の整理にあたった青州市博物館による本格的な図録で、完存しているものだけでなく、欠損した像も多く収録している点の特徴である。(d) は日本で開催された展覧会図録で、数点が紹介されているが、いずれもすでに報告されているもの。(e) は香港芸術館でおこなわれた展覧会図録で、掲載された造像は他の図録で紹介されている。(f) は中国世紀壇での展覧会にあわせて出版されたもので、これまで未発表だったものも含まれている。(g) は日本で開催された図録だが、こちらにも未発表の北齊時代の造像が2点公開されている。

以上の報告のうち、写真などが多く掲載されているのは (b)・(c)・(f) である。なかでも (c) は最も写真が多く、検討をおこなう上での基本資料となる。

次に上記の資料で北齊時代とされた造像の一般的な特徴についてみて

みたい。

## 2 北齊時代とされる如来立像の一般的な特徴

第1図には代表的な如来立像をあげているが、1が東魏時代、2～4は北齊時代に編年されている。北齊時代の如来立像には着衣形式に大きな違いがあることから3例を挙げた。2は胸元をひろくU字形にあげる漢民族式着衣、3は通肩式、4は偏袒右肩式である。以下1と他の造像を比較しながら、北齊時代の如来立像の特徴を整理してみたい。

まず頭部について。東魏時代では頭部の輪郭は四角で、あごがかなり張る。また頬骨がつきだすなど、面部の凹凸が大きい。頭の螺髪は細かく、肉髻は高く突出している。眼は杏仁形である。

北齊時代になると、頭部の輪郭は1のようなやや四角いもの、2のような円形、3のような楕円形とバリエーションがあるが、総じて東魏時代と比べるとあごの張りがなくなり、輪郭は丸みを帯びてくる。また頬の張りもなくなり、面部の凹凸もとほしくなる。頭では肉髻がゆるやかになり、螺髪も大きくなる傾向がみられる。また眼は細くなり、半眼となる。

次に体部であるが、東魏時代までの着衣はほぼ漢民族式で統一され、身体の線などもほとんど見ることはできない。北齊時代の着衣には漢民族式、通肩式、偏袒右肩式などがあり、着衣形式が増えている。また着衣自体が薄くなり、身体の線が明らかになる。

着衣の表現技法にも違いがある。東魏時代までの着衣の表現では、彫刻を施した後、袈裟や裳を彩色する。これに対して、北齊時代では、東魏時代までと同様に彫刻した後彩色する造像の他に、着衣の外形を彫った後、髻などは彫刻せずに袈裟の文様を絵画として描くものもみられる。後者の表現法は北齊時代に特徴的なものである。

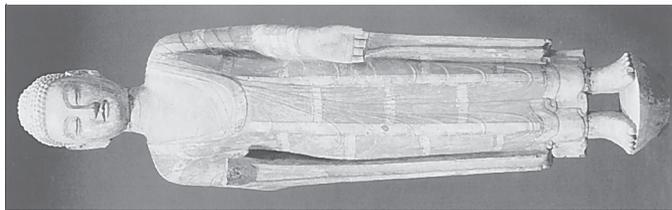
以上が北齊時代造像の様式上の特徴である。これをもとに北齊時代とされた造像を抽出し、さらに細部の特徴について検討を加えたい。

## 3 北齊時代如来立像の分類

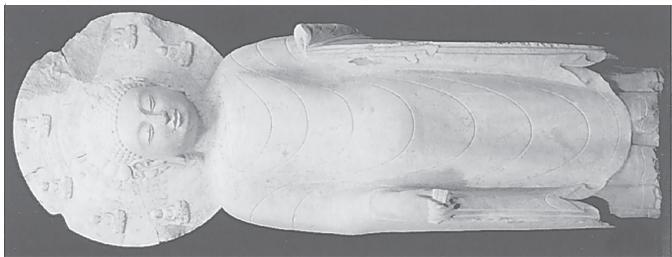
北齊時代如来立像は、全体の形を整えた後、着衣を彫り、その上で彩



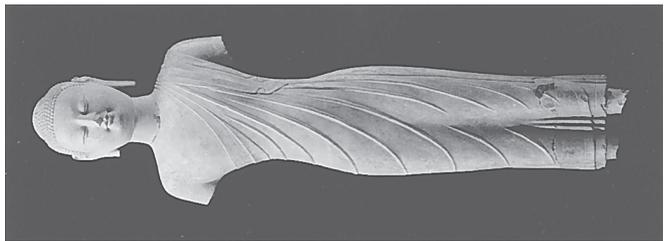
1



2



3



4

第1図 龍興寺出土東魏・北齊時代如來立像

色を施す、といった過程を経て制作されたと考えられる。このうち着衣には細部の襷までを彫刻する造像がある反面、外形のみを彫刻し襷などは彫刻しない作例もある。また彩色についても単なる彩色のみを施すものから、襟や襷などを絵画的に描く例まである。このようにして制作された如来立像で、最も変化に富んでいるのは着衣形式である。そこで以下着衣形式に注目して、北齊時代如来立像の分類をおこなう。

前節でも触れたが、着衣形式は大きく（１）袈裟を両肩にかけ胸元をU字形に広げ、僧祇支が覗く漢民族式、（２）袈裟で両肩を隠し首もとまで覆った通肩式、（３）右肩をだす偏袒右肩式、の３形式に分類される。

このうち通肩と偏袒右肩の造像では、着衣形式以外にも表現に違いがみられる。通肩式の像では、施無畏印・与願印を結ぶ像と、右手を垂らして袈裟をもち、左手は胸から肩にある像がある。そこで本稿では前者を通肩A式、後者を通肩B式とする。また偏袒右肩の造像では体部と左腕の間に袈裟を表現した像と体部と右肩の間に空間がある像があり、前者を偏袒右肩A式、後者を偏袒右肩B式とする。

従って北齊時代如来立像は

- （１）漢民族式
- （２）通肩A式
- （３）通肩B式
- （４）偏袒右肩A式
- （５）偏袒右肩B式

の５形式に分類されることになる。次に各形式造像の細部を、特に着衣の表現技法に留意しながら、検討してみたい。

### （１）漢民族式着衣（第２～４図）

この形式では袈裟を両肩にかけ胸元をU字形に広げ、その胸元には僧祇支や結紐が表現される。このように胸元を広く開き、僧祇支を覗かせる着衣は、北魏時代後半から東魏時代まで一般的であった漢民族式着衣に特徴的な形状であり<sup>11)</sup>、北齊時代のこの形式の着衣もその系譜を引くものと考えられる。ただし北齊時代の漢民族式着衣は全体に薄くなっており、東魏時代までの漢民族の伝統的な服装をもとに厚みを持った漢民族式着衣からはかなり変化している。

この漢民族式着衣の造像は、袈裟髻の表現からさらに細分される。

一般に袈裟は右肩から左肩に懸けられるため、体部前面の髻は右下から左上へと流れ、さらに体部左側では垂下する複数の折りたたみが見られる。第2図の作例では、体部の右側から正面にかけては波状の髻が右下から左肩に向かい、左側では左肩から足元にかけて垂下する髻が彫刻されており、左右は非対称となっている。これに対して、第3図および第4図1・2では、体部右側は上記の像と同じ波状の髻が彫刻され、同時に左側でも腰から足にかけ右側と同じ波状の髻が彫られており、左右は対称的になっている。さらに第4図3～5では髻が全く彫刻されていない。このように髻の表現型式には3つの種類がある。

そこで本稿では第2図の髻の型式を髻非対称型、第3図、第4図1・2を髻対称型、第4図3～5を無髻型と呼ぶことにする。報告されている漢民族式着衣の造像の中では髻対称型が最も多い。次に各型式ごとに造像を検討してみたい。

髻非対称型の着衣表現は、東魏時代までの如来立像にも一般的に見られる。第2図1は、頭部の容貌や厚い胸、さらに薄い着衣とそれを通して覗える身体の線など、北斉時代の典型的な作例といえる。しかし胸元から僧祇支と結び目を垂らした結紐が覗き、袈裟の髻も幾重にも折りたたんだような表現があり、さらに髻の彫刻技法も陰刻によるなど、東魏時代以来の伝統が色濃く反映されている。第2図2も頭部や体部などの身体表現や間隔の狭い二重刻線は北斉時代の特徴を表しているが、広く開いた胸元から覗く僧祇支や折り返しが多く厚みのある袈裟の表現などは、東魏時代からの伝統を承けている。第2図5は頭部を欠く。胸元や足元の袈裟の彫りは浅く、髻の折りたたみなども立体的ではなく、また髻は一本のやや太い刻線で刻むなど、全体に簡略化が著しい。第2図3、4のうち4は頭部を欠くが、両者ともほぼ同じ身体表現もつ。この2点はいずれも折り返しの髻を表現したやや厚みがある袈裟をまとしており、身体の線はあまり覗えない。その反面、身体右側の袈裟の髻は、やや間隔の開いた波状になっており簡略化した印象を受ける。また肩のところで袈裟をさげる紐をつけており、着衣の形状は第2図1～3と区別される。

髻対称型は東魏時代までの龍興寺窖藏造像にはなく、北斉時代になってから現れる型式である。対称型の作例はいずれも頭部の像容や、薄手



1



2



3



4



5

第2図 漢民族式着衣の如来立像（1）



1



2



3



4



5



6

第3図 漢民族式着衣の如来立像（2）



1



2



3



4



5

第4図 漢民族式着衣の如来立像（3）

の袈裟を通して身体の線が覗えるなど、北齊時代の典型的な身体表現を具えている。さらに着衣では胸元のU字型が縮小し、僧祇支もわずかに覗くのみとなり、また身体左側の髷の折り返しが波状の表現に変わったことで袈裟自体の厚みを感じられなくなるなど、総じてそれまでの漢民族式着衣からの変化が激しい。第3図1～6の作例では髷を周囲から突出した浮き彫り状に表現している。浮き彫りは両端を沈線で区画した後、区画部分を残すように周囲を削る下げること、彫り出されている。このような二重沈線で区画する彫刻技法は東魏時代にも見られるが、髷が周囲よりも突出した浮き彫りにはなっていない。ただし浮き彫りの度合いは作例により違いがあり、第3図1のような髷が細く周囲よりやや隆起するだけのもの、2・3のよう幅が広く浮き彫りもやや高いもの、4～6のような高浮き彫りともいえるようなもの、などがある。しかしどの作例でも立体的な髷の表現を志向している点は同じである。特に4はこの傾向が顕著で、太めの髷を途中でやや凹め、あたかも二段になっているかのような表現をとっており、髷の立体感に際だっている。以上の作例に対して第4図1は陰刻で髷を彫っているが、この技法による造像は髷対称型ではこれ一例のみである。2は間隔の短い二本沈線で髷を表現しているおり、簡略化した表現となっている。

第4図3～5の無髷型の作例では袈裟のU字形の襟元や端部、また裳の端部のみを彫り、髷などは全く彫刻しない。その代わりに袈裟の文様を絵画で表現している。この型式も東魏時代までの如来立像には見られない。

ここまでの検討をまとめると、まず漢民族式着衣の造像を着衣髷の形状から髷非対称型、髷対称型、無髷型に細分した。このうち髷非対称型は北魏・東魏時代以来の袈裟の表現型式であり、技法も陰刻・線刻が多いなど、北齊時代以前からの伝統を継承している要素が大きい。その反面紐で袈裟をさげるといった東魏時代にはない表現もあり、独自の展開も示している。髷対称型は東魏時代には見られない型式であり、技法的にも北齊時代にはいつてから流行する浮き彫りが採用されるなど、新しい型式といえる。無髷型は着衣の細部を彫刻ではなく絵画で表現するので、これも北齊時代になってから現れた着衣の表現法である。

## (2) 通肩 A 式 (第 5 図)

通肩式の造像のうち、施無畏印と与願印を結ぶものを通肩 A 式とした。通肩 A 式に分類されるのは 4 点のみで、同じ通肩の B 式が 9 点であるのに対して少ない。通肩式の着衣形式は先行する東魏時代以前の龍興寺窖藏造像にはなく、北齊時代になってから現れた形式である。

通肩 A 式では着衣襞などの彫刻を簡略化する傾向が顕著であり、漢民族式に見られたような陰刻や浮き彫りはみられず、わずかに刻線によるものが 1 点あるのみで (第 5 図 1)、他 3 点は襞を彫刻しない (第 5 図 2～4)。刻線のもは二重刻線で襞を非対称型に彫る。この作例は胸元が大きく開いており、一般的な通肩とはいえないが、胸元には僧祇支が彫刻されていないことから、通肩 A 式に分類した。漢民族式との折衷的な例といえよう。襞を彫刻しない作例では袈裟の文様を描いている。

## (3) 通肩 B 式 (第 6 図、第 7 図)

通肩式の着衣をまとった造像のうち、右手を垂らして袈裟をもち、左手は胸から肩にあるものを通肩 B 式として、A 式と区別した。通肩式造像のなかでは A 式よりもこの B 式の報告数が多い。

通肩式が北齊時代に入ってから現れたことは、通肩 A 式のところで触れた。ただし龍興寺窖藏出土の北魏・東魏時代如来立像は施無畏印と与願印を結んでおり、その点では通肩 A 式の印相と共通している。それに対して B 式の手表現は先行例が無く、全く新しい型式である。左手は多くの作例で欠損しており、わずかに第 5 図 6 のみが接合している。この作例では左手も袈裟の端部をもっているようである。しかし他の作例を見ると第 6 図 2 や 5 のように袈裟をもつには腕の位置が不自然なものもあり、あるいは別な手の表現をしていた可能性もある。

通肩 B 式でも通肩 A 式同様に着衣の襞は簡略化される傾向にあり、第 6 図 1 のみが一本線できわめて簡略に襞を表現する以外は、全く襞を表現していない。なかには第 7 図 3 のように首もとの折り返しも彫刻しない作例もある。襞などを彫刻しない場合は、やはり袈裟の文様を描いている。



1



2



3



4

第5図 通肩A式着衣の如来像(1)



1



2



3



4

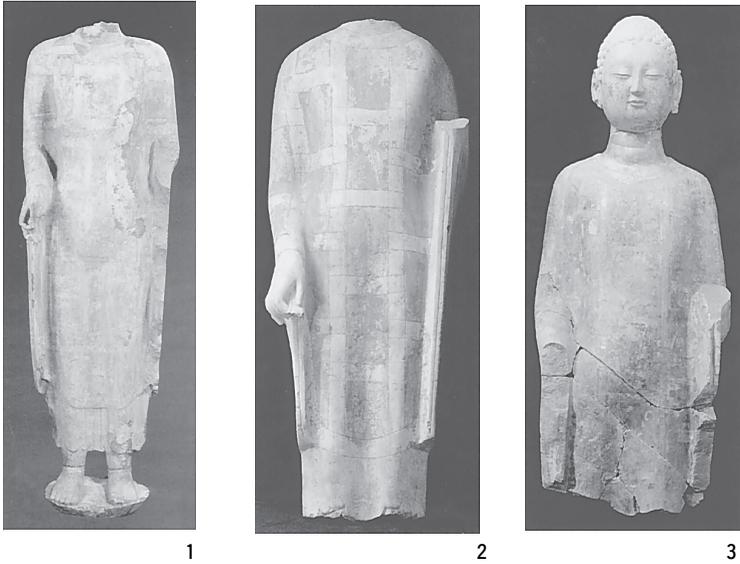


5



6

第6図 通肩B式着衣の如来像(2)

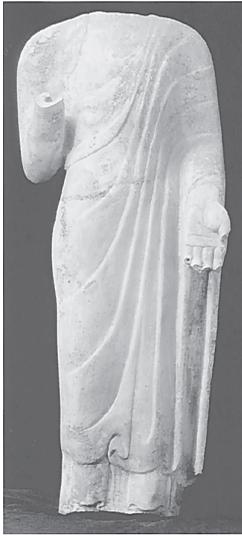


第7図 通肩B式着衣の如来像(2)

(4) 偏袒右肩A式(第8図、第9図)

偏袒右肩式の造像のうち、体部と左腕の間に袈裟が表現されるものを偏袒右肩A式とした。この形式の着衣も北魏・東魏時代にはみられず、北齊時代に入ってから現れている。偏袒右肩A式では胸元で袈裟の下の僧祇支を表現する作例もある。

袈裟の表現は漢民族式同様に多様で、彫刻で襞を表すものから、襞を全く彫刻しないものまでがある。第8図1は陰刻で襞を段状に彫刻している。このような陰刻による襞の表現が東魏時代以前に一般的であったことはすでに述べた。襞は右下から左肩へ身体の線に沿って自然に流れるように表現されている。第8図2・3は北齊時代になって現れた浮き彫りの例で、先の陰刻とは違い襞を高く突出させている。ただし襞を右下から左肩へと自然に流れるように彫刻しているのは、陰刻と同じである。第8図4～6は線刻の例。4は二重刻線で襞をあらわしている。襞は極めて自然に身体の線に沿って刻まれている。5は一本の刻線で襞を表した例で、襞の表現などは4に近い。6は二重刻線で襞を表しているが、襞は漢民族式でみられた左右に波状であらわされる対称型であり、やや表現は硬くなっている。第9図1～5は襞を彫刻しない例で、袈裟



1



2



3



4



5



6

第 8 図 偏袒右肩 A 式着衣の如来立像 (1)



1



2



3



4



5

第9図 偏袒右肩 A 式着衣の如来立像 (2)

の文様を描いている。

#### (5) 偏袒右肩 B 式 (第10図)

偏袒右肩式の着衣の像のうち、体部と右肩の間に空間があるものを偏袒右肩 B 式とした。B 式は 4 点のみが報告され、A 式の 11 点に比べ数が少ない。

偏袒右肩 B 式の像はきわめて身体が細く、また身体の線も強く表現されるなど、特徴的である。襜の表現については、浮き彫りで表す例(第10図 1)、線刻によるもの(第10図 2)、彫刻しないもの(第10図 3・4)などがある。

以上、各形式の造像を検討してきた。現状では各形式の間に時間差を認めることはできないことから、これらの形式が併存したことになる。次にこのような複雑な様相が生み出された背景について論じてみたいが、その前に文中でもたびたび言及した着衣の彫刻技法について整理しておきたい。

### 4 着衣の彫刻技法

まず先行する北魏・東魏時代における着衣の彫刻技法について確認しておきたい。

北魏・東魏時代の着衣については、陰刻によるものと、刻線によるものがある(第11図)。1は陰刻によるもので、この作例では上方から彫りを施し、その端部を丸くすることで、段状に襜を表現している。2～4は線刻の例。2は幅の広い二重刻線を深く彫っており、襜の深さを強調する効果を出している。3・4は一本の刻線の例。3は幅が広く、4は幅が短い。

以上の彫刻技法のうち、1が最も丁寧な仕上げとなっており、襜の深さにより、袈裟の厚みが表現されている。2は1と同じ効果を、幅広く深い刻線を二重にして、その間を際立たせることで表現しようとしている。これに対して、3・4はいれも簡略化した表現とすることができる。

では、これを承けた北齊時代ではどうであろうか<sup>12)</sup>。



1



2



3



4

第10図 偏袒右肩 B 式着衣の如来立像



1



2



3



4

第11図 東魏時代の彫刻技法



1



2



3



4



5



6

第12図 北齊時代の彫刻技法

第12図1は陰刻の例で、先の北魏・東魏時代と同じく、彫りを深く段状にして袈裟の量感を出している。2～4は浮き彫りの例である。浮き彫りによる彫刻は北魏・東魏時代には見られないが、この彫刻技法は北魏・東魏時代の二重刻線からの系譜を引くと考えられる。北齊時代の浮き彫りでは、まず二重の沈線を刻み、沈線に挟まれた部分を残しながら、周囲を削り下げることで彫り出されており、第12図2などにその過程を覗うことができる。従ってこの浮き彫りの技法自体は、第11図2のような東魏時代の二重刻線技法が発展したものと考えられる。ただし浮き彫りによる髪は周囲よりも突出しており、袈裟の厚みを表現するよりも、その立体感を表現するものとなっている。

陰刻や浮き彫り以外には線刻がある。第11図5は二重刻線の例で、北魏・東魏時代に比べると細い線刻で、線刻の間も短くなっており、このような二重刻線の例は北魏・東魏時代にはみられない。6は一本の線刻で、この例はやや幅広であるが、4のような細い線刻の場合もある（例えば第6図1の如来像）。これらはいずれも陰刻や浮き彫りに対して、簡略化した表現技法と考えられる。

以上のように、北齊時代の彫刻技法は、陰刻のように北魏・東魏時代の技法を継承したものものや、浮き彫りのように北魏・東魏時代の伝統を承けながらも新たな展開を見せたものがあるが、いずれにしても北魏・東魏時代との間に技法上の連続性が確認できる。

このように技法が連続していることと、ほとんどの造像の石材が石灰岩でほぼ一定していることをあわせると<sup>13)</sup>、龍興寺窖藏の北齊時代造像は、青州付近に所在し、北魏・東魏時代からの系譜を受け継いだ工人集団により制作されたと考えるべきであろう。

## 5 北齊時代如来立像の特徴と形成の背景

以上の如来立像の形式分類、技法の検討をまとめたものが第13図である。この図では縦方向に形式を、横方向に技法を並べている。

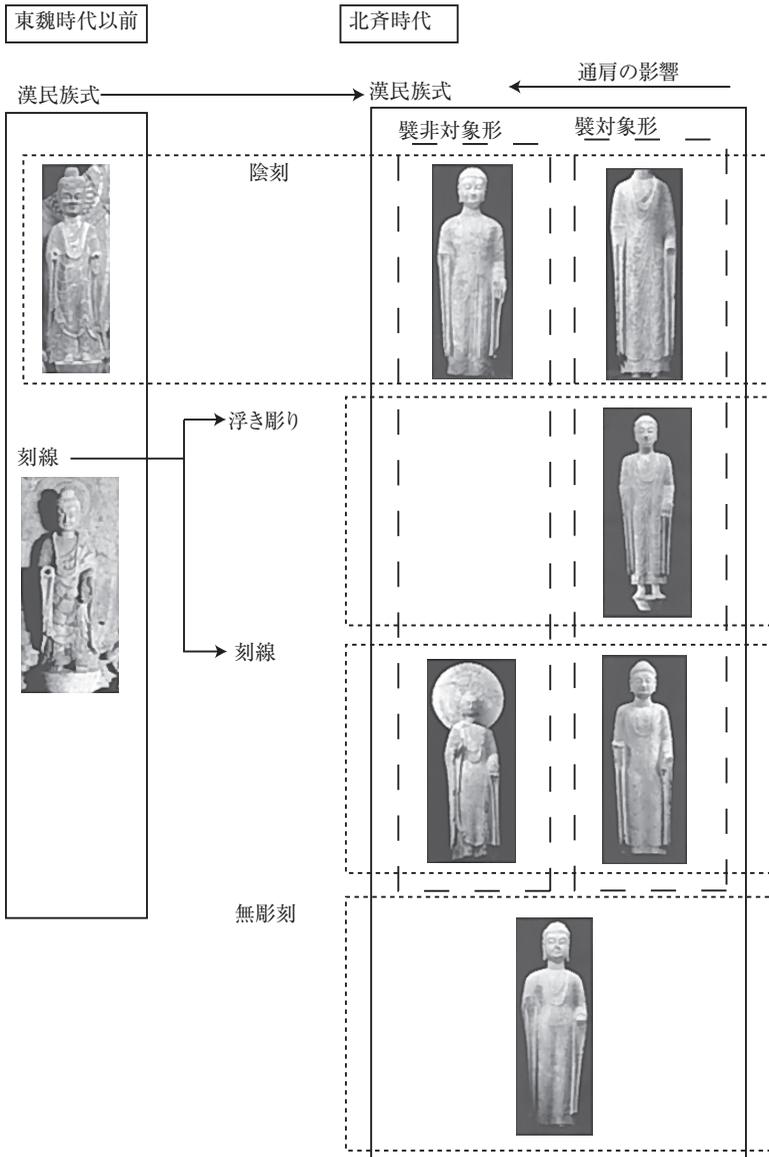
北魏・東魏時代如来立像は漢民族式造像でしめられていた。この漢民族式造像は、北齊時代になるとU字形の胸元や僧祇支の表現などを継承しながらも、着衣の表現が薄くなるなどの変化をみせる。この変化の背景には北齊時代に現れる通肩式の影響があったと考えられる。北齊時

代に現れる通肩式では、着衣はきわめて薄く、身体の線が明確に表現されている。このような着衣の表現から、やはり両肩を隠していた漢民族式の着衣表現は影響を受けたのであろう。北齊時代の漢民族式の着衣表現では、北魏・東魏時代からの型式である襜褕非対称型が比較的東魏時代以来の伝統を残すのに対して、北齊時代に現れる襜褕対称型が通肩式に近い表現になっているのは、新たな型式がより通肩式からの影響を反映した結果であると考えられる。

通肩 A・B 式、偏袒右肩 A・B 式は、いずれも東魏時代に系譜を求めることはできず、北齊時代に新たに制作が始まったものである。従ってその出現の経緯については、青州地区における東魏時代造像からの内的な発展の結果と考えるよりも、外部からの直接的な影響と考えるのが自然である。ただし通肩式や偏袒右肩式の造像には複数の形式があり、そこから青州地区にもたらされた新たに造像には複数の系統があったと考えられるなど、外部からの影響についても複雑な経緯があったことが伺える。

次に北齊時代の表現技法を見ると、そこには東魏時代からの系譜を追える部分が多いことに気づく。東魏時代までは一般的であった陰刻は北齊時代に入ってから継続しており、また北齊時代に現れる浮き彫りも、その系譜は東魏時代の二重刻線による表現技法に求めることができる。ただしこの両者が意図するものは、明確に異なっている。陰刻では着衣の襜褕は彫刻面を刻むことで表現されており、襜褕自体は彫刻面よりも高くなることはなく、袈裟などの着衣の厚さが表現されている。それに対して浮き彫りによる襜褕は表面より突出しており、着衣をより立体的に表現することが意図されている。

このような立体的な表現の志向性は北齊時代の特徴とすることが可能であるが、それとは別に、北齊時代には彫刻による襜褕などの表現を極力簡素化し、着衣を絵画で表現しようとする傾向があることも見逃せない。北齊時代の如来立像には二重刻線や一本の刻線のみで着衣を簡略に表現する例、さらには襜褕を全く刻まない造像も多数存在している。このうち刻線による彫刻の簡略化は東魏時代にも認められるが、北齊時代のように襜褕などを全く彫刻しない作例は報告されていない。その場合彫刻に代わったのが絵画による着衣の表現である。つまり龍興寺窖藏北齊時代の如来立像には彫刻による着衣表現を簡素化・省略化し、代わりに絵画に



第13図 各形式の関係

外来 ↓	外来 ↓	外来 ↓	外来 ↓
通肩A式	通肩B式	偏袒右肩A式	偏袒右肩B式
			
			
			
			

より着衣を表現しようとする傾向も認められるのである。

このように北齊時代如来立像からは、立体的な彫刻を目指す方向性と、着衣に関する彫刻を極力簡素化して絵画に置き換えようとする方向性が認められるのだが、この2つの方向性は、龍興寺窖藏の北齊時代如来立像が肉体の率直な表現を志向していたことと関連づけることで理解できる。

龍興寺窖藏から出土した造像では、北齊時代になるとそれ以前の漢民族式の着衣により表現されなかった肉体が、意図的に表現されるようになる。肉体は胸の厚みや腹部・大腿部の盛り上がりなどを強調することで表現されており、身体各部位を立体的に彫刻することが志向されたのである。襜を立体的な突出して彫刻することは、このような身体の立体化をより強調する効果があったものと考えられる。

同時に肉体を表現しようとしたため、着衣は薄いものとなっていった。しかしそこに襜を刻めば、それは肉体を隠す方向に作用し、肉体表現の妨げとなってしまふ。そのため着衣は省略化され、襜は彫刻されなくなったのであろう。そして彫刻による着衣表現の代わりに、絵画によって袈裟を描くようになったのである。

つまり北齊時代に肉体への志向が高まったことで、立体的な襜や、着衣彫刻の簡素化と着衣の絵画化といった表現法が採られるようになったのである。ではこの肉体への志向の契機はどこに求められるのであろうか。

龍興寺窖藏出土如来像では北魏時代以来、一貫して肉体を厚い漢民族式の着衣の下に隠すような表現がなされてきたのであり、北魏・東魏時代の造像には肉体表現への志向は見つけられない。従って北齊時代に入って肉体表現への志向が現れたことを、龍興寺窖藏出土の造像を制作した工人集団の中での自立的な形成によるかと考えることは難しく、やはり外部からの影響の結果と考えるべきであろう。

このように、北齊時代に龍興寺窖藏出土の如来立像が大きく変化した契機は、北齊時代に通肩や偏袒右肩といった着衣形式で肉体表現への志向をもつ新たな造像がもたらされたことに求められる。しかし同時に東魏時代までの漢民族式着衣の造像形式が変化しながらも受け継がれ、またそれまでの彫刻技術も連続するなど、北齊時代以前の伝統を継承するような要素があることも見逃せない。このことは新しい着衣形式や表現

の志向をもつ造像の流入によって、それまでの伝統が断絶したのではないことを表しており、青州地区の北魏時代以来の工人が新しい造像を受け入れながらも、それまでの伝統も捨てずに適応したことを意味している。そのためそれまでの伝統を変容させた保守的な造像と、新たな形式や志向により制作された革新的な造像が同時代でありながら混在する結果となったのである。さらに新たな形式である通肩や偏袒右肩像についても複数の系統による異なった形式の像が流入したこともあり、北斉時代の如来立像は複雑な様相を示すに到ったのである。

つまり龍興寺窖藏北斉時代如来立像には複数の形式が並立し、制作技法や表現法も多様な、非常に複雑な様相を示しているが、それは青州地区の工人が、青州地区の外部から肉体への志向をもつ通肩・偏袒右肩といった新たな着衣形式による複数の系統の造像を受け入れてその制作を始め、さらにその影響を受け東魏時代までの伝統的な漢民族式着衣形式の造像を変容させた造像も継続して制作し続けた結果なのである。

## おわりに

最後に龍興寺窖藏出土北斉時代如来立像のありかたを、同時代の中国における造像活動のなかで位置づけてみたい。

岡田建氏は北斉を含む6世紀後半の造像活動を「西方的傾向への回帰」「再び仏陀本来のイメージを求めて胎動した」ものとして捉え、北斉ではそれが「肉体への関心」として表現されたとしている。またこのような造像活動の変化の中で各地での造像は「地域ごとに様々な個性を發揮した」とした<sup>14)</sup>。

岡田氏が指摘したような肉体表現への志向が、龍興寺窖藏北斉時代如来立像にもあてはまることは本稿で見てきたとおりである。また龍興寺窖藏如来立像で北斉時代に新たに出現する通肩式や偏袒右肩式の像は、北斉の中心であった鄴城地区の南北響堂山石窟や鄴城出土の白玉像などでも作例がある。さらに衣紋線を省略化し絵画的な表現を志向する点も、鄴城からも出土する白玉像で確認できる<sup>15)</sup>。

従って、龍興寺窖藏出土の如来立像でみられた北斉時代の変化は孤立したものではなく、6世紀後半に起こった造像の大きな変化と連動したものと考えられる。

同時に岡田氏が指摘したように、この大きな変化の影響を受けた各地域はそれぞれ独自の対応を果たしたのであり、そのため6世紀後半の造像は地域差の激しい複雑な様相を示している。

龍興寺窖藏出土北齊如来立像が複雑な様式構造を示したことも、これと同じ脈略で捉えることができる。つまり6世紀後半の新しい造像の波が青州地区にも及び、それが伝統的な造像活動に影響を与えた。この新しい波に対して青州地区の在地工人達は新しい造像である通肩や偏袒右肩像を制作したり、それまでの漢民族式着衣像を変容させた像を制作するなど、新しい造像の受容と伝統的な造像の変容で対応したのであり、そのため龍興寺窖藏出土の北齊時代如来立像は複雑な様相を示すことになったのである。

つまり龍興寺窖藏出土北齊如来立像に見られた複雑な様相は、6世紀後半、すなわち南北朝時代後期後半における造像活動のあり方を反映した結果に他ならないのである。

(2006年9月25日脱稿)

#### 図版目録

- 第1図 1『青州龍興寺佛教造像芸術』図49、2『青州龍興寺佛教造像芸術』図55、3『青州龍興寺佛教造像芸術』図51、『青州北朝佛教造像』139頁
- 第2図 1『青州龍興寺佛教造像芸術』図54、2『青州龍興寺佛教造像芸術』図50、3『中国国宝展』(2004)131頁、4『青州北朝佛教造像』113頁、5『青州龍興寺佛教造像芸術』図88、6『青州北朝佛教造像』151頁
- 第3図 1『青州龍興寺佛教造像芸術』図52、2『青州北朝佛教造像』115頁、3『青州北朝佛教造像』111頁、4『青州龍興寺佛教造像芸術』図78、5『青州龍興寺佛教造像芸術』図83、6『青州龍興寺佛教造像芸術』図90
- 第4図 1『青州北朝佛教造像』117頁、2『青州龍興寺佛教造像芸術』図57、3『青州龍興寺佛教造像芸術』図58、4『青州龍興寺佛教造像芸術』図74
- 第5図 1『青州龍興寺佛教造像芸術』図82、2『青州北朝佛教造像』145頁、3『青州北朝佛教造像』205頁、4『青州龍興寺佛教造像芸術』図64
- 第6図 1『青州北朝佛教造像』127頁、2『青州北朝佛教造像』115、3『中国国宝展』(2004)132頁、4『青州北朝佛教造像』123、5『青州北朝佛教造像』125、6『青州龍興寺佛教造像芸術』図79
- 第7図 1『青州龍興寺佛教造像芸術』図127、2『青州龍興寺佛教造像芸術』図76、3『青州龍興寺佛教造像芸術』図137
- 第8図 1『青州龍興寺佛教造像芸術』図73、2『青州龍興寺佛教造像芸術』

- 図81、3『青州龍興寺佛教造像芸術』図89、4『青州龍興寺佛教造像芸術』図80、5『青州龍興寺佛教造像芸術』図84、6『青州龍興寺佛教造像芸術』図86
- 第9図 1『青州龍興寺佛教造像芸術』図87、2『青州龍興寺佛教造像芸術』図81、3『青州北朝佛教造像』153頁、4『青州龍興寺佛教造像芸術』図85、5『青州北朝佛教造像』131頁、6『青州北朝佛教造像』131頁
- 第10図 1『青州北朝佛教造像』141頁、2『青州北朝佛教造像』139頁、3『青州龍興寺佛教造像芸術』図60、4『青州北朝佛教造像』195頁
- 第11図 1『青州北朝佛教造像』63頁、2『青州北朝佛教造像』104頁、3『青州北朝佛教造像』71頁、4『青州北朝佛教造像』69頁
- 第12図 1『青州龍興寺佛教造像芸術』図73、2『青州北朝佛教造像』115頁、3『青州北朝佛教造像』111頁、4『青州北朝佛教造像』141頁、5『青州北朝佛教造像』116頁

## 注

- 1) 常叙政・于豊華「山東高青県出土佛教造像」(『文物』1987年第4期)
- 2) 山東省博興県文物管理所「山東博興龍華寺遺址調査簡報」(『考古』1986年第9期)
- 3) 博興県文物管理所「山東博興県出土北朝造像等佛教遺物」(『考古』1997年第7期)
- 4) 諸城市博物館「山東諸城発言北朝造像」(『考古』1990年第8期) 杜在忠・
- 5) 臨朐県博物館「山東臨朐明道寺舍利塔地宮佛教造像清理簡報」(『文物』2002年第9期)
- 6) 夏名采・莊明軍「山東青州興国寺故址出土石造像」(『文物』1996年第5期)
- 7) この龍興寺窖藏の発掘の経緯については、実際に発掘にあたった青州博物館館長である夏名采氏による著書が詳しい。  
夏名采『青州龍興寺佛教造像窖藏』(2004年、生活・読書・新和三聯書店 北京)
- 8) 山東省青州市博物館「青州龍興寺佛教造像窖藏清理簡報」(『文物』1998年第2期) また龍興寺の沿革などについては宿白氏の一連の考察がある。  
宿白「青州城考略—青州城與龍興寺之一」(『文物』1999年第8期)  
宿白「龍興寺沿革—青州城與龍興寺之二」(『文物』1999年第9期)  
宿白「青州龍興寺窖藏所出佛像的幾個問題」(『文物』1999年第10期)
- 9) 楊泓(小澤正人訳)「北朝後期における青州地区の石造仏造像」(『中国国宝展』展覧会図録 朝日新聞社 2004年)
- 10) 編年の概略については以下の文献に簡潔にまとめられている。  
王瑞霞「青州龍興寺佛教造像分期」(中華世紀壇芸術館、青州市博物館『青州北朝佛教造像』所収 北京出版社 2002年)

- 11) 鄭禮京氏はこのように僧祇支を覗かせる表現は中国特有なものとしており、インド的な通肩とは区別している。  
鄭禮京「過渡期の中国仏像にみられる模倣様式と変形様式」(『佛教藝術』247号、2000年)
- 12) 北齊時代の彫刻技法による造像の分類については王瑞霞・周麒麟氏による考察がある。  
王瑞霞・周麒麟「龍興寺遺址出土北齊圓雕佛造像類型分析」(『山東青州龍興寺出土佛教造像展』(展覧会図録 香港芸術館 2001年所収))
- 13) 青州市博物館「青州龍興寺佛教造像的芸術特色」(青州市博物館編『青州龍興寺佛教造像芸術』所収 1999年 山東美術出版社)
- 14) 岡田建「南北朝後期仏教美術の諸相」(『世界美術大全集 東洋編 第3巻』2000年 小学館所収)  
また岡田氏による北齊様式の理解については以下の論考も参照。  
岡田健「北齊様式の成立とその特質」(『仏教芸術』159号 1985年)
- 15) 偏袒右肩像は『中国国宝展』図録(2000年版)210頁の鄴城出土の白玉像にみられる。またこの像では如来像の着衣には襞が線刻されておらず、衣紋線の省略化の例としてあげることができる。