

塑像の本質とその發達

野 間 清 六

一

塑像はその本質に對して如何なる史的發達過程を辿つたか。その考察に進むには先づ塑像の本質を明らかにしなければならない。三次元の表現空間を持つ彫塑藝術の範疇の中から殊更に塑像の本質を抽出すれば、塑像の本質はその特殊な素材の本質であることに歸著する。換言すれば刻出像に對する捻塑像としての素材の特殊性であり、その表現過程の特殊性である。従つて捻塑像の本質は刻出像との對照的な特性を擧げることによつて明かにされよう。右の見地から刻出像と捻塑像とを比較すると、同じく立體的表現をめざして居ても次の様な三つの本質的な相違が見出される。

- (一) 刻出像は概して硬材を用ひるが、捻塑像は軟材を用ひて居る。
- (二) 刻出像は對象を繪畫的に把握して行くのに對し、捻塑像では最初から立體的に把握してゆく。
- (三) 刻出像は外から内へ向つて完成されるに對し、捻塑像は内から外へと完成される。

これらの素材や表出過程の本質的な相違が、表現の結果の上に必然的に相違を齎らすことは容易に想像し得られるところであつて、即ち素材の硬軟が工作上に難易の別を生せしめ、製作者の心境に影響を與へることは言を俟たない。この素材の硬軟の相違は刻出的過程と捻塑的過程とを規定し、寧ろその表現過程上に相違を來すところに重要さがあり、結局第一の相違性は第三に包含される。第二の對象の把握形式の相違は、表現の最初のものであると共にその最後にまで力強い干與を續けて行く。元來刻出像では一塊の素材の外皮を削り落して素材の中に豫定する形象を刻出するものであつて、先づ正面に對して對象の外廓が把握される。この面に對する形象の把握は繪畫的把握を意味し、同時に線的な形象の把握である。刻出像はこの様に面の上に把握された線的な形象を次第に深めることに依つて、線彫から浮彫に更に立體的に進み、之が一方的でなく側面の方からも進行して遂に立體が現出されるものである。併しながらそれは飽くまでも繪畫的な形象の追求であつて、線的構成の上に立つことは純粹な刻出像に於いて充分に知られる。勿論この場合一度び捻塑的な形象の把握形式の洗禮を受けた純粹ならざる刻出像や、又

近世の如く原型を捻塑的手法に依つて作り、之を刻出像の上に寫して行く様な折衷的なものに對しては直ちにこの理論を當て嵌めるわけには行かないことは云ふ迄もない。之に對して捻塑像に於ける對象の把握形式は最初から立體的であつて、彼が對象の外廓を線的に把握するのに對し、此は對象の骨を捉へ、次にその肉を把握するもので飽く迄も純粹に立體に生長してゆく。故に捻塑像は刻出像に對して、本質的により純粹な立體感を持つ特性を有するものと云へる。

次は第三の製作過程上の相違であるが、刻出像は總じて硬材を使用するのみならず、その工作は外から内へと進められてゆくもので一度仕損じたら遣り直しはなか／＼許されない。その爲に作家は常に素材の塊に對し不斷に完成すべき形象を豫想しつゝ、それ以内に深く刻み込むことを警戒し、先づその豫想する形象の表面一步前方に踏み止まり、慎重な最後の一刀にその完成の姿を托して居る。従つてそこに例へば弘仁期の一木彫成像に見る如き峻鋭な刀痕の妙味も味ひ得るのであるが、この素材の内部に完成しようとする形象を凝視し、運刀に全神經を緊張せしめて居る意識状態はその形象を理想化に導いてゆく。又この刻出像では製作の途中で想像活動が起つて來ても、素材はそれに自由に順應することを許さない。この様に創作衝動を抑制され、飽く迄も原初に豫定した形象を追求してゆくことは、その豫想の形象の範圍内に於いて、初めに把握された形象を次第に洗鍊醇化し理想化せしめるものである。之に對し捻塑像では素材も軟材を用ひて施工の容易なる上に、内から外へと肉附けてゆく製作過程の爲めに、仕直しは極めて自由に許容されて居る。従

つて刻出像に於ける様に形象の限界に對する警戒の要もなく、製作者の神經もさして緊張を必要としない。この施工上の樂な氣持は更に自然を細かに觀照する餘裕を與へ、この自然觀照の結果から來る修正も自由である。そしてこの自由に修正を許される製作過程は、自然へのより近き酷似を示唆し、可能ならしめ、そこに寫實的に進ましめる素材の本質的な必然性がある。この刻出像と捻塑像との關係は繪畫に於いて、比較の後からの修正を拒否されて居る東洋畫が理想主義に進んだのに對し、修正の極めて自由に重ねられてゆく油繪が、寫實主義に向つたのと相似た關係を示して居る。

以上を約言すれば塑像は本質的に立體的であり寫實的であつて、こゝに云ふ塑像の發達とはこの本質が如何に發揮されたかと云ふ發達過程に對する史的考察を意味する。

二

塑像は泥像、泥塑、捻、塼、埴、埴或は素と呼ばれて居る。併し塑像を廣義に解して刻出像に對する捻塑像と解する時、その史的考察の分野は著しく擴大されて來る。塑像の原始的形態は所謂土偶として殆どいづれの民族にも見られ、その出現は悠久の昔に遡る。即ち我國にあつて埴輪として先在し、支那に於いては明器の形式で周代頃から初まつて居り(註一)、又テラコッタの形式に於いては希臘や印度等にも古代の遺物が發見されて居る。併しながら埴輪は埴輪に止まつて塑像としての發達を遂げなかつたし、支那の明器の如きも塑像の感化を受けたが、明器の俑が塑像に發達したのではない。この

ことは後に明らかになると思ふが、塑像の發達はそれらの原始的な土偶とは異つた別の特殊な系統から發達したものである。

曾て黒川眞道氏は工布查の譯した佛說造像度量經中に

「其所謂梵式者、元世祖混_ニ一海宇_一之初、彌波羅國匠人何尼哥、

善爲_ニ西域梵像_一、從_ニ帝師巴思八_一來、奉_レ勅修_ニ明堂針炙銅像_一、以_ニ

工巧_一稱而其門人劉正奉、以_ニ塑藝_一馴_ニ名天下_一、因特設_ニ梵像提舉

司_一。

とあるのを引いて塑像は所謂梵式であつて、即ち印度造佛法の一で

あらうと推斷された。(註二)併しこの印度に塑像の源流と見做される

ものがあるかと云ふのに、バータリプトラやマツラ等から紀元前二

三世紀から紀元頃と推定されるテラコッタは出て居るが、孰れも土

偶式の古拙なもので所謂塑像の源流と見られる様な遺物は尠く最近

多少の資料も發見されたが今日知られて居る材料だけでは源流を印

度にのみ定めることは尙早の感がある。(註三)

併しながら印度に塑像の源流を辿るよりも先に考へるべきは西域

の塑像である。それは十九世紀末から二十世紀の初頭にかけてル・

コック氏やスタイン氏によつて陸續と企てられた西域探検の結果で、

その業績に俟つところが多い。彼氏等によつて將來され乃至照寫せ

られた西域地方の彫刻は殆んど塑像と云つても過言でない位豊富で

あり、又その技法や表現形式も頗る我國の塑像に酷似して居るので

ある。ル・コック氏やスタイン氏の報告するところに依ると(註四)、

西域に於ける塑像發見の地理的分布は、和闐、庫車、喀刺沙爾、吐

蕃地方に互つて頗る豊富に發見され、就中庫車地方のものが優秀で、

今その最も進歩せるもの、手法を示すと、

(一)テラコッタや明器等と異つて形も大きくなり、胴體腕等には白楊や檉柳の枝等を心とし、時には藁束、葦束等を心とすることもあり、その上に藁繩を巻きつけたものに塑土を附着する。

(二)心部に附着せしめる塑土には植物性纖維や獸毛等を寸沙として混じ、土色は黄褐色でこの粘土の上に陶土様の白色の彩色下地を施し、之をよく浚泥磨成し丹綠、青等の顔料を塗り又金箔等をも施して居る。

(三)その造り方は粘土で大體の形を作り、之に篋目を入れながら形を調整し、彩色下地に於いて細部を肉附けてゆく。(註五)

(四)寫實的傾向を示して居ること。勿論邊土の出土品であつて粗野なものが多いが、第一、二圖(註六)の武人像の如きは我國の戒壇院の四天王を推想せしめるに充分である。

以上の様に、それらはテラコッタや明器等とは格段の技術的發達を示すもので、その手法は後述の我國の塑像の手法に等しいことが發見せられ、兩者に密接な關係のあることは推するに難くない。従つて暫らくこゝに問題を縮小して、この西域地方に於ける塑像の特殊的な發達の考察に移る。

註一 濱田青陵博士は支那古明器泥象圖說に於いて周禮に「鬻車象人」とあり、禮記に「塗車芻靈自古有之、明器之道也」とあるのを引いて明器の起源は周代迄遡り得ると論及されて居る。

註二 國華第一一九號「塑像佛考」參照

註三 大唐西域求法高僧傳卷上支那寺條に磚の製造法を記して居るがそれはスツッコを聯想せしめるものである。又尾高鮮之助氏の示教に依るに印度カルカッタ附近のナيرانド(那爛陀)より最近スツッコが發掘された由である。彼此併せて考ふれば印度に於ける塑像の存在も亦考へ得られる。

註四 Le Coq, Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien "Plastik"

Stein, Serindia

Stein, Innermost Asia

註五 Stein, Ancient Khotan 第十三圖

註六 Le Coq, "Plastik" 第廿八圖、第廿九圖

三

兎に角西域に於ける塑像遺品の豊富な盛容は、塑像が西域で特殊な發達をしたと想像せしめるに充分で、その特殊な西域地方に於ける發達も更にその源流を遡つてゆくと、犍駄羅地方やアフガニスタン地方との關係を考へさせる。その理由は

(一) 犍駄羅の石彫も亦陶土様の下塗をして色彩を施し西域塑像に類すること。

(二) 西域の塑像には日本に傳つてゐる塑像形式のものと共に、面貌に於いて服飾に於いて又衣文の手法に於いて犍駄羅形式のものを多く伴出して居ること。

(三) 犍駄羅地方に於いて發見されるテラコッタ式の小像が、西域からも同時に發見されること。

等で西域地方には犍駄羅地方のテラコッタの手法が流入して居ることが知られる。併しながら西域塑像の源流をなすものはこのテラコッタよりも寧ろ石窟寺院の製作に伴ふスツッコの手法であつたと思はれる。印度から西域地方の間に石窟寺院が盛んに作られたことは、今日の遺跡から知られ、その純粹な石刻に於いて仕損じた場合塑土を以て補修されることは當然考へ着かるべき手法である。これが延いては同じ石窟寺院を開鑿する場合にも、大體を刻鑿して置いて細

部は塑土を以て加工することが施工の經濟化の上からも案出され、かのバーミアンの石窟巨像にはこの手法が看取される。即ちかの巨像は大體を刻出して置いて、衣文等の細部は塑土を以つて加工したものらしく、その巨像の衣文に沿つて穿たれて居る無數の列孔も、畢竟塑土を支える柄孔に他ならない。(註一) この様な石彫に於ける便法的な塑土使用の手法こそ、私は西域塑像の源流をなすものと思ふ。この想像は最近アフガニスタン那揭羅曷國醯羅城の故地のハツダから發掘されたスツッコに依つて更に明確にされる(註二)。このハツダ彫刻は山中商會に依つて將來されたが、その中には砂岩或は土を中味として厚さ一センチメートル位のスツッコを施し、更に彩色を加へたもので西曆四世紀頃と推せられる。之等は石彫から塑像への過渡的階梯を如實に示すものとして塑像源流の考察上看過出来ないもので、かくの如き手法が西域に流入したものと考へる。元來石窟寺院は彫刻の素材として適當な良材に富む山間地方に發達したものであるが、西域地方も東漸して山岳地帯から平地へと移る時、ここには彫刻の素材としての良木も良石もない。(註三)それは今日の遺品から逆推しても亦肯かれる。併し寺院形式は佛法發祥の地のそれに習つて、石窟形式に近いものが作られた。即ちこの平地寺院は細柱を立て之を心として泥甃を積み重ね、更に塑泥で塗り固め、内部の佛像も塑土を以つて作られたのである。この塑土以外に適當な素材を持たなかつたことは、この唯一の素材に對して特殊な發達を促した。そのみならず西域が傳承した造像様式は、その東漸の途上に形式化して居たとは云へ、その根柢に流れるものはヘレニズムの寫實主義であつた。この一時歪められた云はゞ墮落した寫實主義

も寫實的表現に都合よき素材、即ち塑像の上に移された時再び甦生の道を得て、塑像技巧を土偶の域から向上せしめその本質を發揮するに至らしめ、やがて唐朝藝術の寫實的傾向の一因をなすに至つたと思惟される。

併し西域塑像がその素材の本質を發揮するに至るには可成りの時間的經過を要し、久しい間低級なテラコッタの手法や土偶の表現に禍されて低徊して居る。又西域塑像の多くは壁面に附着せしめる爲半肉彫であり、且つ壁面に多數の類型像を並置することを要求されて居る爲、純粹に立體藝術としての發達に進まず又多量製作の爲顔とか手足とか耳朶等は型を用ひた様な形迹もあつて面貌姿態も類型的であつて、眞の寫實的作風に到達するに至らなかつた。(註四) この

段階は塑像の位置を土偶から引き上げたとは云へ、かゝる類型像の半ば機械的製作を許して居た點未だ素材の本質を理解し得なかつたと云ふべきである。それが形式化して居たヘレニズムの寫實主義に導かれたにせよ、寫實主義に向つたことは塑像を石彫摸倣の便法的製作からその本質的發展に進ましめ、彼等の製作も希臘式な面貌の追求から離れて身邊の相貌を寫す様になつた。勿論如何にも幼稚な作域ではあるが、その西域人特有の面貌を寫し出して居ることは塑像の正しい歩みを明らかに示すもので、第三圖の如きはよくその本質を捉へそこに彫塑としての藝術的價值をも保持して居る。最早やそれは石彫の摸倣でもなく、木彫に追隨するものでもなく、土偶の生長したものでなく、手法に於いても表現に於いても塑像の獨自性を發揮して居る。ハツダの彫刻は塑土を用ひて居ても畢竟石彫の效果を追ふものであり、之は幼稚ながらも本質的なものに向へる

もので、日本の塑像の搖籃を西域に求めるのも亦この故である。併し之をわが法華堂や戒壇院等の塑像の優秀さに比べると尙隔りがあり、少くも西域の塑像は更に東進の途上に於いて發達を遂げたものと思はざるを得ない。さりながら西域はそれが爲に塑像を發達せしめた功勞に對する榮冠を逸するものではない。佛說造像量度經にも決して梵式とのみ記して居るのではない。彌波羅國匠人何尼哥、善爲西域梵像とあつて、寧ろ之は西域に於ける梵像と解する方が妥當であり、南宋末に於いて何尼哥が中國に來て西域梵像を以つて世に著はれたことは西域が夙に塑像を發達せしめたのみならず、可成り後代迄もその特殊的技法を存続したことが窺はれるのである。

註一 最近バーミアンを踏査せられた尾高鮮之助氏はその塑土を支へた支柱を將來せられた。

註二 ハツダの發掘は一九二一—七年バルツィ氏等によつて行はれた。

J. Barthoux, Les Fouilles de Hadda, 1930. 參照

Orientalische Zeitschrift, Mai-August, 1931, "Zur Plastik von Hadda" 參照

註三 西域地方で木彫は絶無ではなく、遺品も亦發見されて居るが小像であり數も少く、古記に徵するも多くは梅檀像で寧ろ異域の材であつたかと思はれる。又遊方記抄に「己東吐蕃(略)其山樵木、元無樹木及於諸草」とあつて良材の乏しかつたことが想像される。

註四 ル・コック氏はスツッコの型を發見して居り、羽田亨博士も亦「西域文明史概論」中に論及されて居る。

四

上述した様に既に西域地方に我國塑像の母體を見出した以上、順序として支那本土に於ける傳流過程上の發達の迹を考ふべきである

が、不幸にして支那本土からは古いものは土偶的なものか、塑像としては藝術價値の墮落した後世のものを見るに過ぎず、塑像盛時を偲ばしめる遺品は餘り發見されない現狀である。従つて先づ文獻の上から塑像發達的情勢を辿つて見たい。

(西曆)二四四 正始七年 孔廟孔子顏回塑像

(釋奠考^{五四} 興和三年李仲璇修孔子廟碑文)

三四六 永和二年 尙書何充泥像七龕

(晉書七十七列傳、續高僧傳十九)

三九七 隆安元年 涼苒石崖塑瑞像

(三寶感通錄)

四四〇?

「就而斲窟安設尊儀、或石或塑千變萬化」
衡陽文王義季建立江陵長沙寺殿前塔內塑像

(支那彫塑篇)

五一九 天監十八 姿容端正、一如捻素形像

(弘贊法華傳卷第十 釋玄際條)

五六七 天統三年 合邑諸人造佛堪銘云

(金石萃編卷卅四)

(略)其金容赫奕照曜三千華麗二相妙苑八十剋木圖泥像而非喻採壁摸形焉云々

七〇〇 久視元年

少林寺神王師子記曰

(金石萃編)

六一二 大業八年 天龍寺千佛樓碑曰、「東序塑觀音像」

(金石萃編卷一二二)(支那佛教史蹟三)

七一〇 景雲年中

「其神王元是泥素彩裝」

(廣清涼傳卷中)

六五九 顯慶以前 尉遲恭碑曰

(金石萃編卷四十一)

七一三 先天元年

慧能大師傳曰

(景德傳燈錄卷第五)

七四七 天寶六年

竹林寺穆王佛殿埭像

(三寶感通錄)

七七二 大寶七年

天下の諸寺に文殊塑像を作らしむ

(表制集三、貞元釋教錄十六 據支那彫塑編)

六六一 顯慶六年 岱岳觀碑曰

(金石萃編卷五十二)

八七八 乾符五年

武安君白公廟記曰

(金石萃編卷一一七)

「皇帝皇后七日行道并造素像一軀二真人夾侍」

八九二 景福元年

憫忠寺重藏舍利記曰

(金石萃編卷一一八)

六六四 麟德元年 唐三藏大遍覺法師塔銘曰

「僧復嚴陳力化導塑觀音像」

九二二 天祐十九 大唐秦王重修法門寺塔廟記曰 (金石萃編卷一一九)

「塑四十二尊賢聖菩薩及畫西天二十□祖：

…塔内外塑畫功德八龍王云々」

九六三 乾德元年 正定府龍興寺鑄銅像記曰 (金石萃編卷一二三)

「世宗皇帝天下毀銅像嚴鑄於錢、又薦起菩薩上面取却下面銅、自後城中檀那又補塑却今來全是泥菩□」

九七三 開寶六年 新修唐高祖碑曰 (金石萃編卷一二四)

「其像塑也、飾之以金碧丹青、其服御也云々」

一〇〇二 咸平五年 「勅重修、仍塑宣聖十哲之像」 (廬山記卷二)

一一〇七 大觀元年 長興萬壽寺閣圖并記 (金石萃編卷一四六)

「塑文殊菩薩聖像云々」

一一八一 大定辛丑 博州重廟學記曰 (金石萃編卷一五五)

「又塑宣聖顏孟三像既成云々」

一二七〇 至元七年 「大護國仁王寺劉元作塑像」 (輟耕錄)

以上は手近かな材料から比較的年代の推知されるものを擧げたのであつて、尙この他に塑像に關する史料のあるのは云ふ迄もないが、之だけを以て見てもその發達の情勢は窺ふことが出来る。即ち孔廟には古くからたとへ拙なものであつたにしろ塑像が祀られて居り、六朝時代から次第に盛んとなり唐代間に最も隆昌を極め、その後もこの手法の永く存続されたことは、茲にはそれら後代の資料は略して居るが充分に察せられる。この他文獻上に知られる塑工の名匠を追求することに依つても塑像の高潮期を窺ふことが出来る。吳道子

の畫友楊惠之(註一)は夙に塑工の名を喧傳され、時評にも「道子の畫惠之の塑奪ひ得たり僧繇の神筆路」と云はれて居る。その弟子の元伽兒、楊員名、程進も亦名を得、吳道子の弟子の張仙喬、王耐兒の塑作も傳へられる(註二)。この他唐朝では張壽、李安、張智藏、竇弘果、趙雲質(註三)宋法智、安生、方辯(六頁參照)、李岫(註四)、利涉(註五)等作家の名が多く傳へられて居るのみならず、圖畫見聞誌にも「夾紵塑像乃唐明皇時所作體製妙絶」と記して居るので唐朝に於ける發達の次第も知られる。その後は南宋の末に於いて前記何尼哥、劉元(註六)等が名を唱へられて居る。

扱て之等の發達を顧みるのに既に正始七年に孔子廟に塑像があり、今日漢代明器の俑等も尠からず發見されて居り、(第五圖參照)それらの捻塑手法から塑像は當然發達し得べきもので、敢て西域の影響を待つ迄もなく、却つて西域の方へ支那本土から影響したのではないかと一應は考へられる。併し優秀な唐明器もそれ自體の發達したものではなく、西域の影響に依つたことはラウフェル氏も述べて居る如く(註七)、土質が黝色土から西域風の黃褐色土に變つたことや、著しく西域風俗を加味して居ることから認められる。又前掲の塑工の多くが西域人であるか西域に近い處から來つて、名工の名を得て居ることは、支那に於ける塑像を西域の影響と考へしめるに充分である。

建元二年(西曆三六六)に掘鑿を初められた燉煌千佛洞は支那と西域との接觸地點であり、その窟内に多數の西域手法の塑像を現存し、又塑像の土偶の多くを残して居ることは、西域に於ける塑像の支那本土へ流傳した一證左とも見るべきであらう。

又太和七年（西曆四八三）の刻文を有する雲岡に於いて、第三窟の釋迦三尊の巨像に、バーミアン大石佛に見ると同様な塑土を支持する爲と思はれる列孔を發見するのみならず、岩面を粗彫した上に塑土を置いた痕迹さへも見られるのも亦西域を通じての影響と考へられる。

この様に支那本土では古くから捻塑手法が存して居たところへ、更に西域から發達した塑像手法が流傳されて來たもので（註八）、そこには又石佛を補飾する塑像手法も土偶式な造像法も同時に傳へられた。そして純粹な塑像を發達せしめたと共に、塑畫を發達せしめ、明器を向上せしめた。併し寫實的表現に於いてその面目を發揮する塑像に於いてその繁榮を持續せしめるものは不斷の自然觀照であつて、唐以後に於いて塑像も明器も不振となつたのは、頽廢期に於ける形式の踏襲に依るものである。塑畫は大村西崖氏に依つて紹介された蘇州附近の保聖寺の遺構にも見られ、宋李明仲の營造法式にも沙泥畫壁壘石山、泥假山、壁隱假山、盆山等それと思はれるものもあつて、相當後迄も行はれて居るが、かく塑工が建築裝飾として隸屬して行つたことも、その獨自的な發達を失つた一因と考へられる。然るに我國へ塑像の手法の傳へられたのは初唐の名匠を輩出した塑像の隆盛期とも云ふべき時期で、我國塑像の優秀なものも亦偶然ではない。

註一 古今圖書集成考古典第五卷工巧部名流列傳之十九に云ふ「按蘇州府志。楊惠之初與吳道子同師學畫。見道子藝成。惠之恥焉。更爲塑工。遂爲天下第一手。崑山慧聚寺有毗沙門天王像。惠之所塑形模如生。其傍有二侍女尤佳。惠之申戒後人不可妄加修飾。後果爲一俗工修治遂失初意。按太平清話。楊惠之以塑工妙天下。爲八萬四千手觀音。不可措手。故作千手眼。今之作者皆祖惠之。」及び大村西崖氏著「塑壁

殘影

註二 歷代名畫記 卷第九ノ十參照
註三 歷代名畫記 卷第三ノ二十二「東都寺觀畫壁」の條
註四 寺塔記に云ふ「光明寺中鬼子母及文惠太子塑像。舉止態度如生。工手李岫。
註五 宋高僧傳七
註六 古今圖書集成考古典第五卷工巧部名流列傳に云ふ。

阿尼哥按元史方技傳。阿尼哥尼波羅國人也。其國人稱之曰、八魯布幼敏悟異凡兒。稍長誦習佛書。期年能曉其義。同學有爲繪畫粧塑業者。讀尺寸經。阿尼哥一聞即能記。長善畫塑及鑄金爲像。中統元年命帝師八合斯巴。建黃金塔吐蕃尼波羅國選匠百人往成之。得八十人求部送之。人未得阿尼哥年十七請行。衆以其幼難之。對曰年幼心不幼也。乃遣之。帝師一見奇之。命監其後。明年塔成請歸。帝師勉以入朝。帝視之久問曰。汝來大國得無懼乎。對曰聖人子育萬方子至父前何懼之有。又問汝來何爲。對曰臣家西域奉命造塔吐蕃。二載而成。見彼土兵難民不堪命。願陛下安輯之。不遠萬里爲生靈而來耳。又問汝何所能。對曰臣以心爲師。頗知畫塑鑄金之藝。帝命取明堂堂針炙銅像示之曰。此安撫王禩使宋時所進。歲久闕壞。無能修完之者。汝能新之乎。對曰臣雖未嘗爲此。請試之。至元二年新像成。（略）
有劉元者。嘗從阿尼哥。學西天梵相。亦稱絕藝。元字秉元。薊之寶坻人。始爲黃冠師事。青州把道錄傳其藝非一。至元中凡兩都名刹塑土範金搏換爲佛像。出元之手者。神思妙合。天下稱之。其上都三皇尤古粹。識者以爲造意得三聖人之微由是。
註七 濱田青陵博士「支那古明器泥象圖說」二七頁參照并に Lauter, Chinese Pottery of the Han Dynasty
註八 國華第四〇五號、濱田青陵博士「支那六朝の佛像と土偶」參照。

五

扱て翻つて我國の塑像の發達を見るのに、塑像遺品としては
法隆寺五重塔内群像、同中門金剛力士像、同食堂藥師、梵天、帝釋、四天王像、同夢殿道詮律師像

東大寺法華堂執金剛神、日光、月光、辯才天、吉祥天、同戒壇院

四天王像

新薬師寺十二神將像、岡寺如意輪像、當麻寺彌勒坐像、廣隆寺彌勒坐像、法華寺維摩像等が知られて居る。

就中法隆寺五重塔内塑像は天平二十年の法隆寺縁起并流記資財帳に

合塔本肆面具塚 一具涅槃像土 一具維摩像土
一具彌勒佛像土 一具分舍利佛土

右和銅四年歲次辛亥寺造者

とあり、中門金剛力士は同資財帳に

合金剛力士形貳軀 在中門

右和銅四年歲次辛亥寺造者

とあるに該富するもので、年代の明確に知られるのみならず、我國最古の塑像遺品として貴重この上ないものである。今塔内塑像の手法を見るのに先づ簡単な木骨を心とし、之に黄色がかつた細質の塑土を三回位重ねながら次第に形を作り上げてゆくもので、要所々々には篋目を残して居る。その上層には更に雲母粉を混じた白色土を以つて微細に肉附けを施し、之に彩色を施したものである。この雲母粉を混じた塑土を用ひるのは、粘氣の多い土に對して篋裁きをよくし又彩色に都合よき爲と思はれるもので、我國の塑像に多いが、西域地方の塑像には尠ない。その爲に土質の相違上我國で特に工夫されたのではないかと考へられたるが、西域壁畫中に地に雲母粉を塗つたものもあるから、その手法の淵源も亦西域に發するものであらう。兎に角その手法は西域塑像のそれと規を一つにするものであるが、之は更に一段の進歩した技巧を持つもので、その耳朶や手先等には針金を心に用ひ、領巾等の翻る部分には銅板を心として居

り、かゝる技巧はまだ西域のものに見ないので、即ち西域以後の隋唐間に於ける發達した塑像の技巧を示すものと察せられる。その上この塔内塑像は尺餘の小像ながら面貌に於いて姿態に於いて頗る寫實的であつて、殊に涅槃土の嘘啼する人物の如きは最もよく塑像の面目を發揮するものである。

中門の二力士は東方呵形は木心塑造で、西方吽形は頭部のみが塑像で他は木彫である。之は後世破損して修理された爲で、吽形の頭部が當初のものとされて居る(註一)。和銅に造られたものが純粹の塑像であつたか又大體を木彫で造り寫生的な肉附きのみを塑土で施したかは尙考究の餘地があるも、その巨像であり阿形の胴身に古様を残すこと等を思ひ合すと木彫を土臺として塑土を以つて肉附をしたものではないかと思ふ。兎に角塔内尺餘の塑像と同時に又かゝる巨像の造顯せられた事實は當時傳へられた塑像技法が決して偏狹未熟なものではなかつたことを示して居る。

この様に和銅に於いて既に純然たる塑像手法のものと木彫を折衷したものととの二つの技法が見られ、それは恰も夾紵像(脱活乾漆)と木心乾漆との關係の様に奈良朝へと繼承されて居る。即ち法隆寺食堂塑像は木彫を折衷した手法を示すもので、梵天、帝釋及び四天王像共に樟材の一木に相當に丁寧に刻まれた木心を土臺として居る。梵天像、帝釋天像はその破損した脊下から指まで刻出されて居る足を露はし、或は背面の裳裾から衣文まで刻出された木心部を露出する等木彫折衷の迹を顯著にして居る。そのみならず面貌や衣文等も塑土を用ひながら全く木彫的手法を示すもので、かくの如き木彫的塑像の遺品のあることは當代に於ける塑像の流行を語るものであ

る。(口繪參照) 尙又法華堂の吉祥天、辯才天もこの木彫的塑像に屬するものである。(註二)

之に對して純粹に塑像本位で進んで居るものは法華堂の諸塑像や戒壇院の四天王像等で夫等に就いては更に次章に於いて論じたい。尙又正倉院文書中には次の様な貴重な記事が見出される。即ち

造石山院所勞劇帳

(大日本古文書一五ノ二三六及び五ノ二七二)

(略)

奉造捨觀世芥一軀 高一丈六尺
磯御座

寶字五年十一月十七日奉始、六年七月五日捨了

二月十五日舍利於御身奉入

七月八日奉始、八月十二日彩色了

神王二柱 並磯坐 各高六尺
捨并彩色并共奉作了

(略)

佛工未選志斐連公万呂 年廿六
右京九條三坊

勞六歲

息長丹生真人常人 年廿五
左京七條二坊

勞七歲

畫師造東大寺司番上從八位下上村主楮 年卅八
近江國栗太郡人

勞

勞造東大寺司解、申四月中作物散役事

(大日本古文書五ノ一九五)

(略)

捨四王御身

功二百七十六人

切同四王土藁并打蒔捨土

功一百十九人

春同四王捨土并自椎坂掘運

功八十人

等の記載があつて、塑像製作の所用日數、並に功數も察せられるのみならず、作家名の明知せられるもあり、殊に申四月中作物散役事の中の記事は土藁(藁寸莎)切りや捨土の打蒔等の準備工作をも明らかにし、又椎坂と云ふ塑土の出所をも明示して居るのは貴重な文献と云ふべく、奈良朝塑像の發達は一層如實に偲び得るのである。

註一 東洋美術特輯日本美術史第三册明珍恒男氏「奈良時代前期の塑造と乾漆」參照

註二 法華堂安置の吉祥天、辯才天も細かに刻出された木心を有するもので、辯才天

の袖の如きは木彫で單に胡粉下地に彩色をしたに過ぎない。従つて純粹な塑像の特色を失へることは食堂塑像と同様である。

六

上述來塑像の源流に遡りその發達過程を辿つて來たのであるが、之を通觀すると本質的發達と非本質的發達とに區別することが出来る。かの土偶の如きは安價であるため大衆的のものとして生産せられ、形も概して小さく象形も簡略で捨塑藝術の本質を追求するところはない。又明器や埴輪の如きも焼成されたものが多いが、その表現形式から又塑像の一部とも見られるが、この明器類が塑土を以つて作られて居るのは埋葬上の耐久力を持つこと、人馬器具等を作るに容易なること、非實用品である副葬品として安價なること等が塑土を材料として撰んだもので、その本質的表現性を求めてのものではない。又石窟彫刻に於いて塑土が補修材料として用ひられた様なのも便法的に塑土を使用して居るので、之等の發達は要するに非本質的な發達であり、之に對して寫實的表現を意圖して塑土を使用するものこそ本質的發達の道に歩むものと云ふべきである。

併しそれにも尙幾多の段階があり、法隆寺塔内塑像群の如きは、多数の變化ある像を造るべく、且つ四つの異なる淨土の現實感を示すべく、又個々の像に變化ある寫實味を持たしめる爲に塑像を用ひたもので、概してかゝる群像は塑像を例としたもの、如く藥師寺濫觴私考にも

「就中見東西二基之塔婆。移如來八相之化儀、以遊泥造巖龕。聚土石成佛像……」

とあり、又その塑像の心木が多数藥師寺から發見され、その手法が法隆寺塔内塑像に類似することが知られる。(第七、八圖參照)併し之等の塑像は適當な素材を選び又寫實的な表現に成功して居るとは云へ、尺餘の小像である爲動もすると土偶的な印象を與へる。食堂四天王像の如きも塑像の本質性に伴ふ自然の觀照鈍くしてその形貌姿態の恰も唐俑に見るが如く類型化して居るのは木彫的であることに起因してゐる。

食堂の梵天帝釋の如きは何が故にあれ程細かに刻出された木心を必要としなければならなかつたのかは考へるべきで、塑像の方から見れば決してあゝした手數のかゝつた木心は必要でなく、それは必要以上の無駄である。當時に於いて敢てこの無駄をなしたことは寫實的傾向の擡頭と塑像の流行とに引きづられた木彫の塑像への迎合に他ならない。即ち當時の木彫では塑像の様な微細、自由な寫實的表現が困難であつた爲にこの塑土を用ひて仕上げを助けたものであり、かゝる手法は奈良朝初期の過渡的手法と見られ法隆寺の六觀音像と稱せられる木心乾漆像の如きも亦この感がある。この様に梵天帝釋像は木彫として企て難い寫實味をその面上手指に示して居るが、

塑像としては木彫を折衷して居るだけに不純さがあり、姿態や衣文等には尙木彫的な生硬さを示して居る。併しながら木彫がかく塑像的表現を追求して行つたことは、次第にその木心を生長せしめやがて木彫を寫實的表現へ導いて行つたことも考へられる。

その點に於いては法華堂内の塑像や戒壇院四天王像は純粹に塑像としての發達を示すもので、面貌、姿態、更にその肉附乃至衣文に至る迄塑像独自の特色を發揮し、内より外に向つて造られる過程的特色をも顯示し、その寫實的逼真性が之等諸像に榮譽ある藝術的價値を與へて居る。塑像が本質的に寫實的作風に發達すべきことは幾度か繰返して述べたところであつて、支那文獻上にも塑像は常に如生と形容されて居るのでも判る(註一)。この寫實的表現は實在への近似であり、如何に寫實的な姿態、肉附に成功しても小像にあつては土偶的印象を免れず又實在性を飛躍した巨像にあつてはグロテスク味を帯びるもので、寫實的表現は成るべく實在的な大きさを可とする。又寫實は實在への接近であるが故に超實在的な既に典型化された佛部の如きは寫實的に作れば卑近に墮して佛性に矛盾し、自ら菩薩や天部や高僧像等の俗形に近いものが好題材となる。この様に塑像はその本質性に附從してその大きさに於いても題材に於いても制限があるわけである。法華堂系統等の塑像が之等の諸要件を具備して居ることは飽くまでもその本質性に合致するもので、その讚辭の高いのも偶然ではない。即ち私は之等の諸像を以て塑像の本質性より見て、我等の知る塑像中の最高峰となすものであつて、かく塑像の最高の發達を示した遺品を一ならず遺存することを喜ぶと共に又そこに奈良朝が如何に唐朝藝術の精粹を移したかを思ひその識見

に敬服せざるを得ない。

この様に發達した塑像も平安朝に入ると作られなくなつた。勿論土偶的な泥像は後にも時たま文献にも遺物の上にも見受けられるが到底奈良朝の盛況に比すべくもない。かく急激に衰微したのは何に由るのであるか、塑像の發達を述べた以上それも亦考へねばならない。私はその因を寫實主義から理想主義への様式の轉向に見出す。形式化した塑像即ちその本質を忘却した塑像の姿程みじめなものはない。殊に一方に木彫が深嚴な精神を宿して峻銳な刀法によつて作り出され、加ふるに信仰性の變轉もあつて遂に木彫の全盛期となつたものと考へられる。併しながら次期の木彫時代に於いて我國の遺品に就いて見れば、法華寺十一面觀音像や渡岸寺の十一面觀音像の様な優れたものが作り出されたのも、その發達過程に塑像の影響を除外することは出来ない。奈良朝末から平安朝へかけての木彫の理想主義的な發展は單に奈良朝以前の理想主義の自然的な發達ではなく塑像の齎した寫實主義に濾過された理想主義であつて、即ち塑像の流行時に於ける充分な自然觀照や肉附等の正確な素養あつて後に、理想主義的作風に進んだ爲に夫等の名作を生み得たに他ならない。

塑像は平安朝に入つて遂に理想主義に屈服して自ら退いて了つたが、塑像に於いて理想主義的表現の道は必しも不可能ではない。樂茶盃の手作りの味ひ、ロダンの力強いタッチを感じるものは塑像にも亦別途の作風の可能なことに想到するであらう。併し奈良朝末の佛師等がそこに到達するには要するに内的にも外的にも氣運が至らなかつた。この塑像の理想主義的表現は私の云ふ本質性に背馳する

かに考へられる。併し藝術は素材の本質を追求するのみでなく、その本質を克服して行く所にも發達があり、私はこの段階を塑像の超本質的發達と呼びたい。この換言すれば塑像の近代的な發達に關しては又稿を改めて述べる時があらう。以上に於いて塑像の本質とその發達に就いて愚見を披歴し來つたが、實際の發達過程は更に複雑なもので鑄像の原型に於ける捻塑的手法の發達や塑像を原型とした夾紵像の發達等とも相關關係を有すること或は更に他の文化史的關係をも考慮すべきことは云ふ迄もない。

自らの非才を顧みず見界の狭小をも測らず、極めて臆測を逞しうした考察を試みて來た爲誤謬も多いことであらう。大方の叱正を得れば幸甚である。

註一 蘇州府志曰「惠之所塑形模如生」。弘贊法華傳卷十釋玄際の條に曰「姿容端正、

一如捻素形像」。寺塔記曰「光明寺中鬼子母及文惠太子塑像、舉止態度如生」

註二 法華堂執金剛神像高五尺五寸二分。

〃 日光高六尺八寸五分 月光高六尺八寸一分

戒壇院四天王高五尺四寸乃至五尺三寸六分

以上のやうに之等の塑像が所謂等身大であるのは、その寫實的表現を成功せしめた一つの理由をなすであらう。

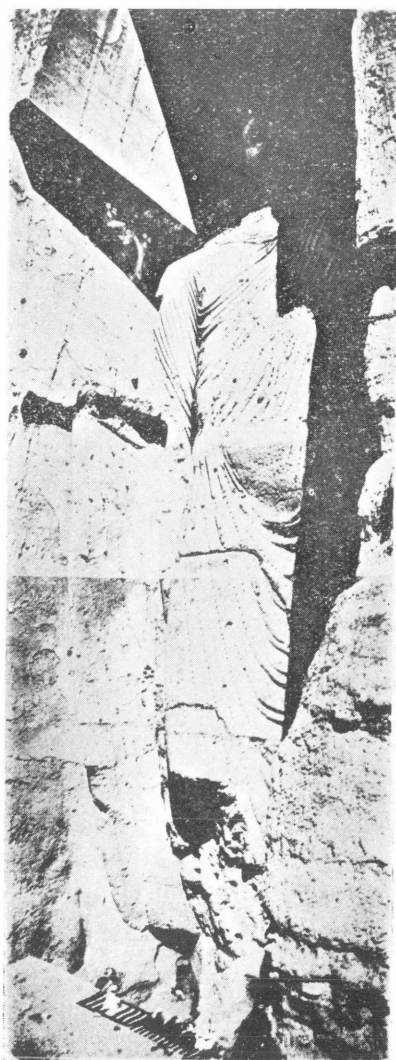
(昭和七年十一月三日稿)

第二圖 西域發見武人像

(Le Coq, "Plastik")

第一圖 西域發見武人像

(Le Coq, "Plastik")



第四圖
バーミアン石窟大佛像

(Godard et Hackin, Les Antiquité's
Bouddhiques de Bamïyan. 46)

第三圖 ハッダー彫刻

子爵 岡部長景氏藏 (飛鳥園寫真)

第七圖 藥師寺塑像木心

第五圖 漢 俑

(小林剛氏原板)

第六圖 唐 俑

東京帝室博物館藏(同館所有寫真)

第八圖 法隆寺五重塔羅漢像

(明珍恒男氏原板)

第九圖 東大寺法華堂吉祥天像

(飛鳥園寫真)

第十三圖 同

增長天像

第十二圖 東大寺戒壇院持國天像

第十五圖 同

多聞天像

第十四圖 同

廣目天像