

日本仏教彫刻の特性

笠原幸雄

一、序

これからお話ししようとする「特性」という意味は、文字通り日本以外の何処にもない全く日本独自の性格、という意味の「特性」とは限りません。御承知のように日本は原始以来ほとんど終始、大陸文化の影響を強くまた継続的に受けながら、その文化を発展変容させて来たのですから、日本の文化から本来的に日本のものでない要素を、丁度ラッキョウの皮をむくように一つ一つ取り去っていくと、後にはミソギとおハライしか残らぬなどといわれる位、厳密な意味での日本独特の要素といったものは少ないのかも知れません。美術の場合も事情は同じで、具体的な様式や技法などは調査していきますと、ほとんど全くといって、程その源は日本以外の外国に存在しております。

しかし日本美術の「特性」を云々する場合、分析的に比較し易い個々の具体的な様式や技法にだけ着目して、外国起源のものを一つ一つラッキョウの皮のように取り去っていくというやり方が唯一の方法ではありませんまい。たとえ同様の性格のものが過去の中国美術に存在していたとしても、それが日本に輸入されて以来大きく取り扱われ、日本美術の全歴史を通じての基本的性格になっているならば、それは明らかに日本の特性と呼んで差支えないでしょう。また原型は中国にあるとしても、その原型を受け入れる際、あるいはそれを保持していく過程に起きる微妙な変容の仕方の中にこそ、東アジアの東端という日本の地理的、文化的位置を考えた場合、かえって日本的な特性が見出せるのではないかとも思われます。これからお話ししようとする「特性」もそういった意味で、その性格が朝鮮や中国にあるかないかといった事は一応不問にして、あく迄も日本仏教彫刻の全歴史を総合的に観察して、そこに流れている基本的、共通的な性格を取り挙げ説明していくことしたいと思います。

ところで本論に入る前に、念のため日本の仏教彫刻を見ていくに当たっての予備知識といったものをかいつまんで纏めておく事にしましょう。

① 仏教彫刻の主体は仏教の諸尊、羅漢、仏弟子あるいは実在の高僧の肖像で、一口にいつて人体彫刻であります。従ってモデルである人体の具象的表現、いわゆる写真がどのように行なわれているか。これが着眼点の一つになります。

② しかし仏教の諸尊はむろん、羅漢も仏弟子も程度の差はあれ人間を超越する存在であります。高僧も単なる凡人ではなく、仏教の諸尊に迫る存在、つまり仏像同様礼拝の対象として作られたものであります。したがって人体を単に写実的に表現しただけでは駄目で、当然仏様としての超越的性格や高い仏教的精神性を附加しなければなりません。ここに信仰の問題が絡んできますが、いずれにせよこの点を日本ではどのように処理しているか、これが次の着眼点となります。

③ しかしそうはいうものの、仏像はやはり彫刻であって、絵画や建築ではありません。彫刻である以上、絵画や建築と違った彫刻独特の造形的特性があるわけですが、日本ではこの彫刻芸術の特性をどのように把握していたか、それが実際の作品にどのように実現されているか、これが次の着眼点であります。

④ 最後に、先にも一寸触れましたが他の国、特に中国彫刻の影響に留意であります。今回はこの面についての詳説は省略いたしますが、しかし日本の仏教美術を觀たり研究したりする場合には、いつもこの点を念頭に置かねばならぬこと申すまでもありません。

二 本 論

それでは、着眼点はこの位にして本論に入り、日本仏教彫刻の特性と思われる点を逐次述べていく事にしましょう。

1 材料について

彫刻に用いられる材料には国により時代によって違いがありますが、日本ではどんな材料が用いられたか一応見ておきましょう。

- | | |
|------------------|----------|
| 1 飛鳥時代 (六―七世紀前半) | 銅・木 |
| 2 白鳳時代 (七世紀後半) | 銅・木・乾漆・壘 |
| 3 奈良前期 (八世紀前半) | 銅・乾漆・壘・木 |
| 4 奈良後期 (八世紀後半) | 乾漆・木・壘・銅 |
| 5 平安前期 (九世紀) | 木・乾漆・石 |

そもそも仏像、特に如来像には貴重な材料を使用するという伝統があり、いわゆる金ピカの仏像を見ることになるわけですが、これには然るべき典拠があるのです。たとえば増一阿含卷二八には、釈迦牟尼が三三天に昇り母のために説法された時、その間地上では釈尊の姿が見えなくなったので、優曇王は釈尊を慕って午頭闍檀でその像を作らせ、また波斯匿王はそれに倣って、紫磨黄金の仏像を作らせたとあります。むろんこれは単なる説話にすぎませんが、然し仏像の制作には、その初期から貴重な材を用いる理想のあったことだけは分るわけです。また中阿含卷一一や長阿含卷一に既に仏（如来）の三三相八〇種好が規定されていますが、その一四番目に金色相というのがある、仏の肌の色は金色であるとし、更に第一五番目に丈光相として、その金色の皮膚から丈余の光が四方に輝き出ていると定めてあります。このような因縁から仏（如来）像の肉身は金色にするのが原則で、しかも出来るだけ立派な金色にする為に、金ムクの像にしたり、あるいは銅に金メッキした金銅像が普通作られることとなったわけです。仏以外の菩薩や明王、天部などは、仏よりも仏教尊像としての地位が低く、またその性格も異なりますので、必ずしも金に拘泥しません。

ところで今までのお話で、彫刻彫刻と一様に申して来ましたが、技法上厳密な言い方をすれば、彫刻（カッティング）と捺塑になるわけで、従って一括呼ぶなら彫塑が正しいわけです。カッティングは材料を外側から内に向けて削り込んでゆく技術で、この場合には制作にかかる前にあらかじめ出来上りの姿が頭の中に確定していなければなりません。削りそこない、削り過ぎ等の失敗が赦されず、また途中での計画変更もきかないからです。従って出来上った像の感じは、理想化され、様式化された固い感じになり勝ちですが、反面厳然とした量感や安定感、あるいは内部のつまった堅牢な充実感といった感じが出し易くなります。他方捺塑の方は逆に、内から外に向けて柔い材料を盛り上げていく技法で、制作途中での計画変更や失敗のやり直しなど自由自在です。その為この技法では、運動感や写実的、即興的な自由で柔い感じを出すのに適する反面、カッティングの技法で長所だった点を失わない勝ちとなります。そこで、日本で古来使用された材料をこの点から見ますと、カッティングによるものは木と石で、捺塑によるものは銅・乾漆・塑であります。同じ東洋の仏教国でもインドでは石が主体、西北インド（古のガンダーラ地方）は石と塑、中央アジアは銅が主体、中国は流石に物資豊かな国だけに銅・石・乾漆・塑・木とあらゆる材料を使いこなし、その影響で日本も前述のように多彩な材料が用いられることとなったわけです。しかし、中国と異なると石の良材にめぐまれず、代って木材が豊富だった為か、石彫には殆ど見るべきものがないのに対し、中国ではむしろ従属的だった木彫が、ほとん

ど全時代を通じて用いられ、特に平安朝以後は、他のすべての材料がすたれて専ら木彫一本にしぼられた観のあるのは注目すべき現象といえましょう。一方捺塑による銅・乾漆・塑、中でももっともこの技法の特性を出し易い塑と乾漆の栄えた時代は、中国からの影響の最も強かった白鳳から奈良へかけての一時期で、その奈良時代も八世紀後半になりますと、塑は劣え、また乾漆も、捺塑的な脱乾漆造りが彫刻的な木心乾漆、さらに木彫乾漆の技法へと移行し、やがて純粹な木彫へと脱皮してゆきます。つまりそれらを用いた時期は、中国仏像の影響の甚大だった一時期に殆ど限られ、またそれらを使用した仏像の種類を見ると、乾漆は本尊級の如来や菩薩に用いられた事もありますが、大勢からして両者とも天部や肖像のような比較的下位の尊像が一般的でした。

また金銅像は各時代を通じ鹽型によるのが普通だったので、原型の芯は土で造るから捺塑であっても、その上に密臘をかけその部分をカッティングで原型を仕上げるのですから、いわば塑と彫の組み合わせであり、それも何れかと言えばカッティングの強い技法でした。

さて奈良末から平安に進むにつれ、日本が中国の影響下から次第に抜け出す頃になって、仏像の材料が急に木一種にしぼられる方向に進んだその理由、およびその意味するものは何か。この問題は、日本人の仏像制作に対する特性や好みを知る上に重要なことですので、この点に対する従来諸説を簡単に紹介しておきましょう。

①経済的技術的理由 日本には松その他の良材が豊富で、銅や漆に比べて安価である。奈良時代には仏教に対する国家の庇護が積極的で、国営の大寺院(官寺)が続々建てられ、そこにまつられる仏像にも、高価な金属や漆や、また専門的な技術を要する塑も自由に用いることが出来た。しかし奈良後期になると律令体制の破綻と過度の仏教保護のため、国家が経済的に疲弊して来た反面、僧侶の勢が強大となり貴族化し政治に介入したりして、著しく世俗化した。そこで人心の一新という理由で平安遷都が行なわれ、南都仏教に対する対抗馬として、新しく擡頭した真言、天台の二宗を援助することとなる。これら二宗の寺院は、比叡山延暦寺や高野山金剛峯寺に代表されるように、いわゆる山嶽寺院で官寺ではなく、経済的には南都の諸大寺と比較にならなかった。また仏師組織も南都寺院の造仏所に比べれば無きに等しいものだったのである。従っていきおい小人数の仏師で、安価な材料で手軽に制作出来るものとして木材に注目することとなったのである。

②木材に対する日本人の嗜好 原始以来日本人は樹木に対し根深い呪術的な信仰心を抱いている。書紀神代之巻、素戔鳴尊の条に尊は「葦郷の島には金・銀の財宝があるから、吾が児の御らす国にも浮宝あらずばよからし」として、その髻を取って杉に変え、胸毛を松に尻

毛を被^{まき}に眉毛^{まゆげ}を椽^{くす}にしたとある。この説話は少なくとも書紀の編纂された頃、以上の四種の材に特別の伝統的関心のあった事を物語るが、特に椽は船材として用いられた関係上、船の守り神^{ふなだま}船霊との関連で、飛鳥、白鳳頃の木彫像はすべて椽で出来ているのではないかとの説がある。また木材の清浄な木肌の持ち味に、日本人が特殊な強い好みを抱いている事は今更いうまでもなく、またそこに施される鋭い刀痕にも並々ならぬ興趣を示す。

③ 船載檀像の影響

④ 木心乾漆造りの木心の発展 奈良前期の脱乾漆造りが奈良後期になると内部に木芯を入れた木心乾漆造りに代ったが、この木芯が最初はごく簡単なものから次第に木彫的なものに生長すると共に表面の漆を薄くしてゆき、最後に全く漆を捨て、完全な木彫に脱皮した。

大体以上の様ですが、多分これらの中のどれか一つが理由だというよりも、上の総てが総合的に関連しあっているのではないでしょう。私はこれらの他にも、次の理由をつけ加えて置きましょう。それは今日のお話に関係あることですが、日本人は元來検彫による自由な写実的表現よりも、カッティングによる観念的表現の方を喜ぶ美意識を持っているのではないかということです。その理由として、縄文土偶や埴輪は一応おいて、歴史時代に入ってから以後の検彫による作品で、本当に検彫の持ち味を生かした遺品が余り見当たらない点が指摘出来ると思われます。古代の像は大体金銅像が主体だったらしく、乾漆や塑や木を材料にしながらも、出来上りの感じは可能な限り金銅像の感じに近づけようとしたようです。つまり奈良時代頃まではまだ一般的に言って材料の持ち味を知り、それを生かす迄には至らなかったようです。そしてその技法の中心はカッティングでした。このカッティングに対する執着が、それに最も適した素材として木材を見出すこととなったのではないのでしょうか。

Ⅱ) 人体表現について 写実的表現という点では同じ仏像彫刻でも上位の仏、菩薩から明王・天・高僧の肖像と下位になるにつれ次第にその度を高めますが、その中で最も写実的要求される高僧の肖像彫刻でも、その個性の表現は主として頭部のみで企図され、身体全体で個性を描写しようとの意識の薄いのが眼につきまます。同様な傾向は動勢を表わす天部や明王像についても言え、一般に上半身は立派な動きを示しますが、下半身の力が抜けて終います。その理由として、日本の彫刻はその殆どが礼拝の対象として作られ、高い壇上に安置されて正面下方から拝されるのが一般でしたから、礼拝者の眼は必然的にその顔面と上半身に集中することとなり、従って下半身が自然おろそかにな

つていったと考えるのが普通です。しかし私には、それよりもっと本質的な理由として、日本民族は、原始以来ずっと人間の裸体に関心を示さず、仏教や儒教の伝来後はむしろ肉体を蔑視する觀念さえ生じてこの性格を益々助長させると共に、反面精神的部分と考えられる上半身、特に頭部に関心が集中することになったのだらうと思われれます。その事はヨーロッパや印度にくらべて日本では、縄文土偶以来、裸体の表現が殆ど無いに等しく、反対に着衣に対する関心の強いのも分るのではないのでしょうか。

(Ⅲ) 繪画的傾向 着衣に対する関心は、一つは衣褶の表現に向いていきます。これらは共に繪画的傾向になり易く、下手すると彫刻芸術としての美をそこねる結果となり兼ねません。たゞ宗教美術では何処でも、尊き存在の象徴として美々しく飾り立てるのが普通ですが、特に日本はこの傾向を強く持っているようです。ただ日本の場合には、華麗とは言っても何れかという繊細巧緻で、むしろ落ちついた感しさを受けます。それというのも、日本では古来、彫像を作るいわゆる仏師と、表面装飾をほどこす絵仏師や飾仏師がそれぞれ分業的に独立して仕事をしていたからかも知れません。またこのような繪画的なものを喜ぶ性格は、肉身の表現に当って、血管だとか臓だとか、或は筋肉の小隆起だとか、要するに皮膚面の細かな凹凸をしつこく作り出してゆく傾向を示します。このような表現は一方では写実的欲求を満足させると共に、他面繪画的な趣味性をも満足させることになるわけです。

(Ⅳ) 部分的な観照 人体全体を統一的に把えず上半身、それも特に頭部に意識が集中すると先程申しましたが、このような傾向は体軀と着衣、着衣と紋様、像とそれを安置する建築物の間にも見られ、このように全体的統一よりも部分の集合で全体を作っていくやり方は、日本人の基本的な性格の一つのようです。

先にお話したように、肉身を写実的に表現しようとする、皮膚面での皺や血管など、眼がひたすら細部へと細部へ向っていくのも同じ性格の表われでしょう。更に都市の設計で、外国では(中国でも)幾何学的にきちんとゴパン目や放射線状に道路を作り、理路整然たる町づくりをやりますが、日本の場合は誠に行き当りばったりです。廻遊式庭園や住宅の部屋割も幾何学的に規則正しくは統一づけられません。建築学者はかような日本の空間処理法を行動的空間とか位相幾何学的空間処理などと呼んでいるようです。

(Ⅴ) 象徴的表現 以上述べた点からすると、日本彫刻は彫刻芸術としては欠点だらけのように思われるかも知れませんが、それは人体美の写実的表現を中心に置く、ヨーロッパの伝統的彫刻を標準とした場合のことです。そもそも彫刻芸術は二つの領域に分けて見ることが出来ます。一つは写実的彫刻であり、他は写実を越えた精神の描写です。そして前者がもっともその特色を發揮するのは動相の表現の場合であ

り、後者は逆に静相において高い精神内容を象徴的に表わしていきます。そして仏像は、前にお話したように人体を対象とする関係上ある程度の写実が必要とするものの、制作の主眼はあくまで存在の奥にある超越的な精神性であり、この点において日本の仏像はきわめて高度な芸術性を發揮しています。しかし日本の場合、原始美術や現代の立体派系の作品に見るような徹底した抽象による精神表現はやりません。自然を解体したり、あるいは人為的に大きく変容したりすることは日本人には向かないようです。自然を冷たく見詰め、その形態上の諸特徴を探究的にあばき立てるといふ心性は持たないし、また自然を、自由な造形意思によつて思うが儘に変形するという傾向も弱い。この二つの傾向はヴォーリンガー流の考え方によれば感情移入衝動と抽象衝動との、全く相反する心性から発することになりますが、見方によつては同じ心性、すなわち自然に対する人間の基本的対し方として、同一の対し方に由来しているのではないのでしょうか。何故かと言えば、この二つの対し方は共に自然と人間との間に溝があるというか、自然と人間が対立し合う二元的対応関係にあると見られるからです。人間にとつて外部の存在は、それを好意的に見ようが対立的に感じようが、人間はそれを自己とは異なつた他者として冷たく観察研究するか、あるいはあたかも敵をやつつけるように自己の好みにまかせて徹底した変形を加えます。ヨーロッパ人の自然は、あくまでも人間が優位に立つて、その人間から見た自然であります。だからこそ写実とその逆の抽象が發達したのでしよう。

ところが日本人には左様な意味での自然との対立関係が見られません。写実を追究しようとしなないのは、自然を我とは異なつた外部の存在として見つめようとしなないからです。徹底した抽象的変形や解体が出来ないのは、自然に対する意味での人間意識がそれ程強烈ではないからでしょう。つまり自然の存在と人間存在との間に溝がなく互に融合しているといった対し方です。かような心のあり方から出て来る美術は見る人にも抵抗を感じさせません。実物がそこにあるような生々しい写実もなければ、逆に鋭い感性や知的な操作による抽象もありません。適度な自然描写と適度な抽象、平明で素直で悪くいえば生ぬるい感じです。従つてひたすらに刺戟の強さを求める現代人には、どちらかというと感銘の薄いうらみがあります。しかし日本の仏像彫刻はむしろかような平明さの中に存在のすべてを包み込み、正も邪も共に等しく赦す超越的な仏性、世界の真実在を盛り込んでいこうとしているようです。これを拝する人は何らの抵抗も感ぜず、安らかに広大無辺の仏の慈悲、菩提の中に自己を融解し、没り込めるようです。

これを要するに日本仏像彫刻の真骨頂は、写実でもなく抽象でもなく、きわめて平明温和な表現の中に、正邪あわせのむ無心の大慈悲とといった仏性を象徴的に表わすところにあるのではないのでしょうか。