

広隆寺高冠弥勒菩薩像

笠原幸雄

京都広隆寺には有名な二鉢の木造半跏思惟像があり（俗に一を高冠△宝冠▽弥勒、他を高髻△泣▽弥勒と言う）、特に高冠弥勒はその優しくも清らかな尊容姿態の故に古来人口に膾炙した像であるが、単にその類稀な美しさの故に我彫刻史上重要な遺品であるばかりでなく、又この像を朝鮮作と見るか或は日本作と見るかに依り我が七世紀彫刻様式の理解の仕方に大きな影響を及ぼさずにはおかぬ点でも極めて重要な作品と言わねばならない。先ずその理由を簡単に説明して置こう。今かりに之を朝鮮作とすればどうなるか。日本書紀推古天皇十一年条に

「十一月己亥朔皇太子謂諸大夫曰、我有尊仏像、誰得是像以恭拜。時秦造河勝進曰、臣拜之。便受仏像因以造蜂岡寺。」

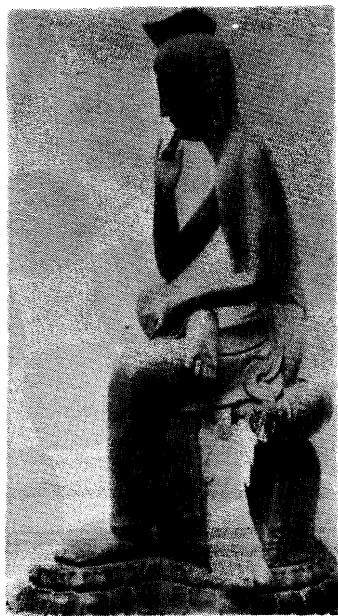
とあるその尊仏像と結びつく事となり、結局推古天皇十一年頃既に止利様式とは異なつた斯様な様式が一方に存在した事実を証明する有力な手掛りを提供する事となるのである。勿論単なる一外来像の存在だけで直ちに我国に於てその像の様式に則つた造像が行われたと結論する事は出来ない。然し前記書紀の文面からして、少くとも公の場所ですて徳太子自らが群臣に示され且つ権臣の一人がその為にわざわざ寺を作り更に日本書紀に迄その由来の記録された程の像である。仮令止利一派及びその保護者たる性格を有する宮廷や蘇我氏には受入れられなかつたとしても、左程の有



広隆寺像正面



旧李王家博物館像正面



広隆寺像側面



旧李王家博物館像側面

名像が当時の我が造像界に何等の影響も及ぼさなかったと見るのは却って不自然と言わねばなるまい。かくして推古期に止利派以外にも多種の様式が多元的に並存したと考える論者にとって本像は強力な実証的証拠となるのに対し、逆に推古朝彫刻を止利様式のみとする所謂一元論者にとっては取扱上至って面倒な遺品として立ちはだかつて来るのである。次に本像を日本作とすればどうなるか。一元論者にとっては本像の優婉な情趣性や人体、台座、裳等に対する即物的観照性への進展度等からして、之を飛鳥の静止的正面観照性になる止利様式から天平の動的丸彫的観照性への自律の様式発展径路に於ける一つの明確な様式階梯を示す遺品として取上げる事が出来るのに対し、多元論者にとっては飛鳥様式の多元性を証拠づける有力な根拠を一つ失う事となるわけである。

所で我が推古朝彫刻に対する今述べた二つ異なった考え方、即ち一は多種様式が並び行われたがその中の発展性ある様式が他の様式の影響を受けつゝ次代に引継がれ進展して行つたとし、他は推古期には専ら止利様式のみが行われ之を起点として一元的に様式発展が示されたとする二つの考え方の論拠は何処にあるだろうか。夫々の立場に於て為される詳細な論証はおき最も根本的と思われる点を要約すれば次の如くであろう。先ず多元論の考え方から言つて當時の日本が仏像造立の手本とせねばならなかつた朝鮮乃至中国の仏像様式は決して単一な様式ではなく地域的乃至時間的に差のある多様な様式であつた。而も当時の日本は初めて仏像なるもの又本格的な彫刻なるものに接したばかりの頃として、自国の受容する様式に取捨撰択を加えるだけの力があつた筈はなく、大陸から直接間接に伝えられる多様な様式を殆んど其儘に受入れ手本としたに相違ない。従つて如何なる民族にも共通的に見られる様式発展の公式的筋道、即ち抽象的から写實的へ、静的から動的へ、浮彫的から丸彫的への発展過程から見れば当然その発展段階に差の認められる種々様式も、以上の如き当時の日本の史的状況から考えれば同時に並存してちつとも差支ないばかりで

なく、寧ろ斯様に考える方がより自然であるとする。そして斯様な見方を裏付ける具体的遺品としては四十八体仏中辛亥銘観音像を崇峻天皇四年（五九一）に、同じく四十八体仏中丙寅銘半跏思惟像を推古天皇十四年（六〇二）に當てる他、無銘の法隆寺夢殿観音像・法隆寺百濟観音像・中宮寺半跏思惟像・広隆寺半跏思惟像等もすべて推古朝の作とするのが一般である。次に一元論の論拠はどうかと言うに、それは前者の如く当時の中国文化圏内に於ける日本の史的立場を云々する事よりも寧ろ当時の彼我仏像遺品そのものにより重点を置き、それ等に対する厳密な様式・技法の比較研究から出発している。特に戦後新しく採用された光学的方法等を用いて我国に相当教遺存する七世紀金銅仏の鑄造や彫金等の技法を調査すると、大体に於て古い様式を示すものは旧式の技法になり、新しい様式を示すものは新式の技法に依っている事が分つた（「光学的方法による古美術品の研究」吉川弘文館昭和三十年、野間清六「御物金銅仏」便利堂昭和二十七年）。所で表面から見られる像の様式は兎も角、鑄金や彫金等の技術面は旧から新へと必ず順を追つて発達すべき筈であるから、斯様に様式の新旧と技法の新旧とが一致する以上矢張り様式は古い時代に新しい様式は新しき時代に作られた事となる。かくして推古朝は専ら古様式の止利様式のみで占められ、その正面觀照的抽象的厳格な様式を出発点として以後次第に丸彫的有機的写実様式へと進展して行つたと解する。従つてこゝでは推古朝の遺品としては当然止利様式の仏像（安居院釈迦如来像・法隆寺金堂釈迦三尊像・法隆寺宝藏戊子年銘釈迦三尊像・同止利式金銅菩薩立像等）のみに限られ、前紀四十八体仏中辛亥銘観音菩薩像は孝徳天皇白雉二年（六五一）に、同じく四十八体仏中丙寅銘半跏思惟像は天智天皇五年（六六六）に當てられると共に無銘の前記諸像はすべて舒明朝以後に夫々の示す様式発展の程度に応じて、止利様式を起点とし天平様式を到着点とする直線的様式推移の道筋に適當に配置される事となるのである。斯様にして広隆寺高冠弥勒像はこの立場の最近の説（例えば上野直昭「日本彫刻図録」朝日新聞社昭和三十二年）に依れば、中宮寺半跏思惟像等に尚残存する飛鳥の厳格な様式が解体し即物的

銅照の段階に進んだものとして、奈良前期彫刻例えば法隆寺夢違観音像・鶴林寺聖観音像・深大寺釈迦如来像・法隆寺橋夫人阿弥陀三尊像等に対する先駆的位置が与えられている。

偕て以上互に異なる両説を公平に判断するに、前者は当時の彼我文化交流という歴史的背景を重視し、其処から最も自然な我国の造像状況を想定する点に捨て難い魅力を持つが他方その想定された造像状況を実証的に証明するに足るだけの具体的遺品の呈示に力弱き嫌なしとしない。而して後者にあつては最初から具体的遺品を中心にしての論証だけに一見実証的と言う点では甚だ有力で、従つて又現代の新しい日本彫刻史学の動向は次第にこの説に傾きつゝある様であるが、然しこの場合様式、技法研究の資料として取上げられた遺品が四十八体仏其他の小・中金銅仏を中心としており、その殆んどが製作地も製作年代も不明なのである。即ちその中には相等多数の外来像が混入している可能性があるのであるから、それ等に対する嚴密な批判抜きに導き出された結論が果して正しいか否か若干の疑問なしとしないばかりでなく、又当時の造像技術保持者は主として帰化外来工人であり、彼等はその技術に依つてのみ宮廷や貴族に重要されたものと考えられ、又それ等帰化工人の出自は夫々に異なつていたであろうから、現代の如く新技法の伝来が直ちに他の仏師団に迄伝えられたとは考えられない。とすれば新技法新時代、旧技法旧時代と直ちに断定する事には飛躍があり、既に最も根本的な点に於て何か割切れぬものを残すこととなる。

斯様にして両説とも夫々に長所短所を有し結局飛鳥様式を多元的と見るか一元的と見るか未だ定説を得ていない現状である。かゝる美術史界の動向を振り返つて見る時、最初に述べた様な法隆寺高冠彌勒像の帰趨が我が七世紀彫刻にとって如何に重要な意義を有するものであるかよく納得出来ることゝ思う。

偕てでは次にこの法隆寺像を朝鮮作或は日本作とする説にどの様なものがあるだろうか。先ず朝鮮説であるが古く

はその論拠の殆んどが文献的考証によつていたが、最近本像の材質が当時の日本木彫には珍しいマツ材（アカマツ或はクロマツ）と分つて（小原二郎「上代彫刻の材料的考察」仏芸一三）一層の重みを加える事となつた。そこで先ず文献的考証であるが本像に関する史料として次の如きを挙げてゐる。

(1) 日本書紀推古天皇十一年条（前掲）

(2) 寛平二年（八九〇）広隆寺資財校替実録張

「金色弥勒菩薩像一軀所謂太子本願御形」

(3) 永万元年（一一六五）広隆寺来申記

「金銅弥勒菩薩像坐高二尺八寸推古天皇十二年癸亥自百濟国一献之聖徳太子。太子於小墾田宮賜之秦川勝。此像靈驗不可

思議……」

そして此処に述べられている内容は夫々相互無關係に記されたものであり（即ち其の中の一を他の引用とは考えない）、且つ総て夫々の時代の伝承を其儘に記したものと考へる。そして結局現広隆寺高冠弥勒像は推古天皇十一年の尊仏像に相異なしと断定するのである。

次は材質のマツであるが、我が飛鳥時代の木彫像は現在分つてゐる限りではその殆んどが樟材を使つてゐるのでマツ材は甚だ異例と言う事になり、且つ小原氏に依ればこの材は朝鮮にも存在するとある処から朝鮮作を想定することとなるのである。

次は様式的観点からの論証であるが、之を先頭に立て、朝鮮作を想定したものは殆んどなく総て先の文献的論証を第一とし様式論は第二義的に取扱つてゐる。即ち推古朝に存在したと文献的に考へられる本像の様式を、当時我国で最も重く用いられた止判様式と比較すると非常に異質的なものを感じるばかりでなく、旧李王家博物館に本像と形相様式の殆んど一致する金銅半跏思惟像が存在することからも、朝鮮作と見做す方がより自然であるとするのである。

只最近井上正氏が国華紙上で（井上正「中宮寺半跏思惟像について」国華八一九号）相当詳細な様式論を展開しておられるので一応要約的にも紹介しておく必要がある。（但し氏も先人同様文献的証明を第一とし様式論は副次的に扱っておられる）それに依れば朝鮮の半跏思惟像はその安坐の姿勢が西洋の所謂写實的觀照から捕えられたものを基本とし、止利様式の如く外部からの抽象に依って構成されていない。之を具体的に言うならば上体が右前に傾くその姿体の動きが柔軟であり、衣は台座にかなり密着した造り方になっているのが大部分であり、又体の重心が右に偏するため榻座の後、右尻の当る部分が凹むと言う写實的表現になる。そして細部や表面の仕上げは寧ろ荒く大づかみとなっている。而して以上の如き朝鮮半跏思惟像の特徴を念頭におき、広隆寺宝冠弥勒像と中宮寺半跏思惟像とを比較すると、後者が以上の特徴から遠く距り止利様式の伝統に近いものを感じさせるに對し、前者は逆に朝鮮像の特徴を多分に示す。従つて後者が日本作と見られるのに對し前者は朝鮮作として様式的にも文献からの結論と矛盾しないと言うのである。

偕て以上が広隆寺高冠弥勒像を朝鮮作とする説の主要であるが、次に之を日本作とする説はどうであらうか。この説をなすのは当然飛鳥彫刻一元論の立場にある人達であつて、其の頭の中には広隆寺像の如き進んだ様式が推古朝に止利様式と並んで行われる筈がないとの考え方が根底となつて潜んでいる。其処で先ず朝鮮説の第一論拠たる文献史料の否定がなされねばない。その説を聞こう。内藤藤一郎氏の指摘される所に依れば（東洋美術特輯「日本美術史二、飛鳥時代」所収論文）、朝鮮群載に承和三年（八三六）の広隆寺縁起が収められておりその冒頭に

「謹檢日本書紀云」

とあり、又

「去延曆中、別当法師秦鳳窃取縁起資財帖等。又去弘仁九年逢非常之火災、堂塔步廊縁起雜公文等悉焼亡……」

とある記載からすると、既にこの縁起を記すに当って掘るべき寺側の古文書顔がすべて弘仁九年（八一八）に焼失して終っているので止むなく日本書紀の文に依って創立の事を記した事が分る。従ってこの縁起より後に作られた寛平の資財帳や広隆寺由来記の記載等はすべてその源は書紀推古天皇十一年条にある可能性が強い。とすれば只尊。仏。像とだけしか書かれていない書紀の像を直ちに現広隆寺高冠弥勒像に当てる事は無理であり、又更に想像を逞しくすれば弘仁九年の火災には堂塔歩廊等の建築物は勿論、縁起公文等持出し易い文書顔迄悉く焼亡した程だったから、その仏像宝物類も或は焼失して終ったのではないか。とすれば現高冠弥勒像も弘仁九年以後に他から入ったものと考え得られぬでもなく、益々本像を前掲三つの史料だけで推古紀十一年条の仏像に当てる事には無理があるとする。次に様式的観点から日本作を論じた研究であるが寡聞にして未だこの種の論文に接した事がない。それは或は前にも記した如く一元論の論拠が四十八体仏其他の小中金銅仏の綜合的様式研究を中心に行っているので、広隆寺像はどちらかと言えはこの論にとつての第一資料ではなかつた為其処迄徹底した用意がなされず軽く日本作として扱われて来た故でもあろうか。兎に角朝鮮説にとつての先に挙げた文献史料を消極的に否定するのみで、積極的に之を日本作として論証したものはないようである。

以上が朝鮮説日本説の概要であるが之等に対して一応私見を述べておきたい。先ず文献史料の解釈であるが公平に見て日本説に言う如く承和三年以後の史料に対しては余程の注意が必要で之をその儘に用いる事には無理があろう。従ってそれだけで書紀の尊。仏。像。を直ちに現広隆寺像に結びつけて考えるのは根拠薄弱と言わねばならぬが、然しながら他面、書紀の尊。仏。像。は現広隆寺像に非ずとする積極的理由が提出されぬ限り、単に朝鮮説の挙げる史料は信用し兼ねると言う理由だけで之を全面的に否定し去る事にも無理があると言わねばなるまい。従って結局現在迄に提出された文献で云々する限り、朝鮮説日本説何れにも決定的な軍配は挙げ兼ねるのであろう。

次は朝鮮説のマツ材云々であるが成程飛鳥時代の木彫像の大部分は樟材によっているからマツ材であると言う事は甚異例であるに相違ない。然しながらたま／＼遺存した当時の仏像が樟材であるからと言って、この時代に作られた木彫像の総てが絶対に樟材でなければならぬと言う理由はなく、又反面朝鮮三国時代の木彫像にはマツ材が使用されたと言う証拠も定かではない。而して広隆寺像に使われている松材は日本に於ても自由に手に入れ得る材であつて見れば、異例のマツ材であると言うことが一体どれ程の重みで朝鮮説を裏つける理由となるか之も若干の疑なしとしない。

かくて文献面からも材質面からも他を納得せしめるだけの論証をなし得ぬとなれば残る所は様式論のみである。然るに前述の如くこの方面の研究は至つて貧弱でわずかに前記井上氏の朝鮮説を見るだけで、この面からの日本説には接する事が出来ない。従つてこの面では前記文献面の如く両説を比較検討するわけに行かぬのであるが実は私は兼々本像を様式的に日本的なるものと見て来た為非才を省みずこゝに自説を述べて識者の叱正を期待する事とした。

偕て広隆寺高冠弥勒像は朝鮮作か日本作かを様式的に論ずるに當つて様式比較上非常に便利な朝鮮金銅半跏思惟像が旧李王家博物館に蔵されていた。この像は新羅の旧都慶州南五陵址附近から出土したものと伝えられ(関野貞「朝鮮の建築と芸術」)その形式が我が広隆寺像に酷似する点で古くから注目されて来た像であるが、最近再び千沢楨治氏によつて取上げられ(千沢楨治「広隆寺の半跏思惟像について」ミューゼウム第一一六・一一七号)、その出土地に就いて中吉功氏の御教示として若干の補正がなされると共に、広隆寺像との形式上の酷似点を列挙された上で旧李王家像を広隆寺像の原型と断定された。私も自説を述べるに當つて之等両像の様式比較から出発し、仮に千沢氏の如く広隆寺像を旧李王家像そのものゝ直模と迄断定は出来ぬとも、少くとも後者は前者よりより多くオリジナルとして

の性格を具有しており、従つて又前者は後者よりよりユビ一的な様式化への傾向度の強い事を指摘し、次に第二段としてその広隆寺像の様式化への傾向の性格は朝鮮的ではなく日本的である事を説明しようと思ふ。

併せて千沢氏は両半跏像の形相上の異同を克明に指摘された上で「以上の如く台座部における形式と帯布の一部をのぞいて、B像（広隆寺像）は単に半島風の木彫半跏思惟像というような漠然としたものではなく、A像（旧李家像）を原型としての制作とはっきり認めてよいであらう……」と言われておるが、単に形相上の類似点を指摘されるのみで、何故に一方が他方の直模と認められるか其の理由を説明されない。若し形式の類似だけで模造と言うなら、その殆んどが外来像を手本に制作されたと考えられる飛鳥時代の我が仏像は大体模造と見做される事となるのではなからうか。仮令その原型の一一を現在となつては提出する事が出来ぬとも。多分千沢氏としては左様な理由は一々細く説明する迄もなく一見明瞭なるものとして省略されたのであらうが、私としては仮に二像の間に原模の關係を認めるとしても、模造なら模造としてのその模造のあり方が問題なのである。原作と模作とは形式上では酷似するのが当然であるが、然しその相似する形式の奥に潜む作者の造形感覚は明瞭に異なっており、而もその異なりは同じ形相を意図しながら微妙な様式の相違となつて客観化されている筈である。その客観化された微妙な様式の相違に着目し、而して其の相違の依つて来たるべき造形感覚なり芸術意志なりを探り当てることこそ原作模作を決定する鍵であると共に、引いては朝鮮作・日本作を云々する拠所でもあるわけである。以下この線に沿つて両半跏思惟像を比較して行く事としよう。

先ず全体の構成を正面から見て比較した場合一見眼につく大きな相異は像全体を包む外郭の性質の違である。両像とも極くわずかに上体が右に傾くが、広隆寺像の方が正方形に近い矩形の上に二等辺三角形を載せた形に略々統一されているのに対し、旧李家像の方は斯様な規則正しい幾何学的外郭を想起させない。この違を惹き起す最大の原因は

両像の曲げた右足から下方の構造の相違にある。即ち広隆寺像の右膝は右方へ強く出張ることなく、その下の垂直に垂れた裳の右外側線延長上に略々位置し、かくしてこの右外側線と曲げた右足脛と垂直に踏下げた左足脛と榻座の下底線とで正確な矩形が出来ているのに対し、李王家像の膝は強く外方に突出し、而もその下の垂裳の外側線は広隆寺像の垂直に下るのとは異なりむしろ下つぽまりに左方に傾斜している。之だけでも既に矩形的構造は想い浮かばぬのに、更に曲げた右下肢は弓なりの強靱な弧線を描き（広隆寺像の夫は直線的で弱い）、又裳の褶襞が風になびくが如く斜に下る力のこもった直線で刻まれ榻座に添って曲面を作りつゝ側方に廻る（広隆寺像の褶襞は静かに垂直に垂れるのみならず、榻座が円筒形で曲面をなすのにそれには添わず平面をなし、右側面の裳の面と直角に交わる）。従つてその表現は如何にも写実的であると共に、内部から外に向つて発動せんとする一種の荒々しいエネルギーを感じしめ外枠の如き外部から圧力を感じさせるものゝ存在を意識させないのである。

次は上方の三角形部分であるが先に記した如く広隆寺像の右膝は旧李王家像の夫より内に入つてゐる為、必然的にその上に乗る右手肘も内に入り、其結果右上下膊が旧李王家像の夫より接近して三角形の外郭を一層強く感ぜしめる。同様に広隆寺像の左手首は、旧李王家像の夫よりずつと外側に位置してゐる為、その上下膊は一直線に近くなり矢張三角形の一边を思わせる結果となる。更に頂上の宝冠を比較すると、広隆寺像の方が旧李王家像よりはるかに外方への開き少く、従つて三角形外郭の末すぽまりに上方に立上つて行く力を押える圧力が弱い。つまり広隆寺像の両下膊は共に出来得る限り外方に寄せて作られてゐる為、外郭線の存在を一層強く印象づける結果となつてゐるのに対し旧李王家像の夫は共に手首を像の中心線近く位置せしめ、其処を起点として外方に肘を張つて行く力動的な作り方となつてゐる。又宝冠は広隆寺像の方がすなおに上方に開いて、三角形の立上りに抵抗する力を感じしめないのに対し旧李王家像の方はびんと勢よく斜側方に張る事によつて、像の垂直に伸上る力を一応押えたと共に、横たえた右

下肢の力強い弧線と相呼応して一種の律動感をかもし出している。要するに広隆寺像の方が二等辺三角形的外郭の中に静かにおさまっているのに対し、旧李王家像の方はその様な外郭を感じさせない程各部が自由なそして力強い配置と形をもつて構成され、両像共にその下方榻座の構成法式と規を一にしている。

次は側面観の比較であるが、先ず眼につく相違は、台座背面の後方への出張り方が広隆寺像の方がより多く出ている点である。之は千沢氏も言われる如く、旧李王家像の頭光は後頭部の柄で留められるのに対し、広隆寺の夫は柄付頭光でその柄が榻座上面に立つ如く作られている為であつて、一に構造上の相違に依るもので、造形感覚の違に起因するものでない。それよりも更に重要なのは次の諸相違点である。先ず両像共横から見た背部から尻部にかけての線は、殆んど同じ角度で前方に傾斜した美しくなだらかな弧線を描いているが、旧李王家像の夫が尻部の台座に近い部分に來てから急に強く彎曲し前方に入り込んで行くのに対し、広隆寺像の方は背部弧線の曲率を殆んど其儘に延長して台座に接している。従つて旧李王家像の夫が自然な抑揚に富んだ線となつているのに対し、広隆寺像の夫はむしろ優美さに向つて齊備し様式化された謂わば抽象線となつている。次に左膝に乗せた右足首の位置であるが、広隆寺像の方が旧李家像より足の付根に近く深く引いて乗せている。又その左膝は前者の方が後者よりもやゝ高く、従つて左下肢の上縁が前者では水平に近づいているのに対し、後者では前方に向つて強く傾斜する。そして又その踏下げた左下肢は前者が後者よりも長く而もその踵を心持後方に引いているのに対し、後者は逆に少し前方に出している。又左膝上の右蹠が横から見ても、前者では殆んど垂直となつているのに対し、後者では足先が斜下方に向つている。(実験して見れば明瞭であるが、前者の様には蹠が垂直に下がる事はなく必ず後者の様な恰好となる。従つて広隆寺像の夫は非自然的と言えるのだが、その蹠、特に足先には後世の補修があるので余りはつきりした事は言えぬ。然し日本に於てはこの不自然な恰好が余程後迄一つの形式となつて残存した形跡のあるのは注意すべき点である)。以上指摘

した相違点を総合的に判断すれば旧李王家像の方がより人体の自然に近く（左上肢の傾斜・左下肢の長さ・右蹠の角度）、又のびのびと構成されている（右足首の膝頭に近い浅い位置・前方に出た左踵）の対しし、広隆寺像は何れかと言えば固い様式化の傾向を示し（左上肢の水平・左下肢の長さ・右蹠の角度）、又幾分逼塞気味で窮屈である（右足首の深い位置・後方に引いた左踵）と言えよう。次は立体的把握の仕方であるが、広隆寺像の方は、本来円筒状である筈の榻座が殆んど立方体に近いものとなっており、且つその上軀も正面と側面とがなだらかに連続して行かず其間に角がついているのに対し、旧李王家像の方は榻座も上軀も広隆寺像程には角張っていない様である。（広隆寺像の榻座背面には相等後世の手が入っている為ははっきりした事は言えぬが、その正・側面の連なり具合から見て、側背面の境も矢張角張っていたものと想像される。又旧李王家像は未だ実見していないので何とも言えぬが、正・側面の写真を注意深く観察しての判断である事をお断りして置く。）若しこの写真観察が正しければ、対象把握の仕方に於てその進歩の度に相当の開きを認めねばならぬ事となつて来る。何故ならば広陸像では未だ正面観と側面観が分離しており、其点視覚は依然として静止的観照の段階に停滞しているのに対し、旧李王家像では正面観から側面観への移動が連続的で所謂動的観照の段階に入っている事が認められるからである。之は甚だ注意すべき相違と言わねばならない。

更に細部に着目しよう。先ず頭部であるが、その輪郭は共に楕円ではあるものの、広隆寺像の方が他者より長い。それは主として髮際より上部の長さの違によるが、特に先に述べた宝冠の形制の違が一そその感を深くする。この頭部の長さ及び宝冠部の長さ及び宝冠の形制の相違は、広隆寺像を人工的に整備された秀麗な顔容たらしめると共に旧李王家像には一種実人に近い生々しさをたゞよわせる結果となっている。斯様な相違は顔面を横から見た場合一そりはっきりする。即ち鼻先から顎先に橋渡ししに直線を引いて見ると、旧李王家像の唇は殆んどこの線に触ればかり

であるが、広隆寺像の唇は深く内に入って其間に余程間隔を残す。前者は東洋人の特徴であり、後者は西洋人の特徴である。そして前者が個性的な人間臭を感じさせるのに対し、後者は非個性的な端麗な美しさを示す。要するに広隆寺像の容貌は秀麗な人工美であるのに対し、旧李王家像の夫は東洋人としての実人性をより豊かに保持する。次は袈であるが、台座前面に垂れた部分の造形感覚に就いては既に触れたので、こゝでは左右下肢部の衣襷と、曲げた右下肢の下部に出来た半月形のたるみに着目する。先ず左右下肢部及び両上肢側面の褶襷であるが、旧李王家像の夫は大まかながら如何にも写實的に起伏するものとなっているのに対し、広隆寺像の夫は無雑作に深く刀を切込むのみで自然な起伏とはならず、その深い切込みはこの儘では殆んど肉身に迄喰込むばかりである（広隆寺像は当初から所々けずり過ぎた箇所があり、其部分は当初から相当厚い漆で補修していたと見られるので、或はこの部分も当初は漆の盛上げで写實的な柔かい襷褶に仕上げられていたのか知もれぬ。今となっては何とも言えぬが）。次はたるみの部分であるが先ずその下縁を比較するに、旧李王家像の方は強い弧線を描いて右側端でびんと上方にはね返っているのに対し、広隆寺像では弧の曲率がずっと弱く、又右側端でも前者程には上方にはね上らず弧の流れの勢が外にずっと抜けて行く。又更に旧李王家像ではこのたるみの上面にも丁寧に襷を刻んで写実を迫り意図が明かであるが、広隆寺像では其処には何も刻まず平な儘に放つてある（この部分も或は漆の盛上げ乃至は彩色で襷を表現していたのかも知れぬが現在ではそれを知る由もない）。

偕て以上が両像の間に見られる顕著な相違点であるが（手指や榻座下の蓮華座も大きく相違するが、広隆寺像のこの部分には後世の大補修があるので比較出来ない）、之を要するに旧李王家像には写実に立脚した自由性と内にこもる躍動的な力が認められるのに対し、広隆寺像には抽象的に整備された清らかな美しさと落着きのある静けさを感じられる。而してこの事は亦何れがより原型的であり、何れがより模造的であるかを明瞭に物語っていると思われる。

勿論この点に対しては金銅像と木彫像と言う材質の相異も十分考慮せねばならぬ所であるが、以上述べた如き相違は左様な技法に原因するよりもっと深い所、即ち根本的な造形意志の相違に起因するものと言わねばなるまい。然しそれだからと言って広隆寺像を旧李王家像そのものの模造と断定する事には直ちに賛成するわけには行かない。何故なら旧李王家像の如きものが朝鮮に於て只一つしか作られなかったと言うわけにはゆかぬからで、若し同様のものが二つ以上作られ、その中の一体が日本にもたらされたとするなら、その舶載像を原型としての日本に於ける模造も当然考えられていい筈だからである。若し広隆寺像を旧李王家像そのもの、模造とすれば、必然的に広隆寺像も朝鮮作となつて終りわけであるが、果してそれでよいであろうか。私は単なる表面的な形式の顔似よりも、寧ろその奥に潜む作者の造形的志向の異同を重視せねばならぬと思うのである。前にも記した如く飛鳥時代は初めて仏像なるものに接して未だ日の浅い頃として、我が国人が自分の手で仏像を作る為には、必ず外来像の形相をその儘忠実に模作する所から始めねばならなかつたであろう。従つて若し形相のみを云々するならば最早外来像も日本像も區別する事が出来なくなつて終うのではあるまいか。例えば法隆寺金堂釈迦三尊像は誰一人疑うものなく日本作とするが、それは単に銘文のみからそうするのではなく、矢張り其処に中国像や朝鮮像とは異なつた何ものかを認めての事ではあるまいか。広隆寺像を朝鮮作とするか日本作とするかの岐路も、結局はこの形相を越えた所に存在する何ものかを朝鮮的と見るか日本的と見るかにかかつていゝと思う。

偕て以上に依り私は広隆寺像を朝鮮半跏思惟像の模作と認るものであるが（旧李王家像そのもの、模作と言う意味でなく）、次はこの模作の行われたのは朝鮮か日本かと言う問題になる。そして私はそれを決定するには、広隆寺像の模造としての様式、もつと具体的に言えば広隆寺像が旧李王家像と異なるその相違の性格を朝鮮的或は日本的なる

ものとして証明する以外に道はないと言った。事実文献に依る考証は先述の如く新史料の発見を待たねば確定的な事は言えぬ段階にあるし、又広隆寺像と材料や技法を等しくする朝鮮三国時代の木彫像も皆無であつて見れば、結局斯様な一見捕え難き形の奥に潜む民族的個性を問題にせざるを得ないであろう。然しながら之は大変な冒険である。何故なら斯様な問題には兎角独断的な主観が入り易い上に、後世次第に明確化して来る民族様式を其儘この時代に当嵌め得ぬのは勿論、当時の我国文化面に於ける外来帰化人の活躍等を思い浮かべる時、果して正しい意味の当時の日本様式なり朝鮮様式なりを浮彫にすることが出来るかどうか疑問に思われて来るからである。然しながら幸にも当時の朝鮮・日本夫々に、何人も其国の作品として疑わぬ相等数の作品が残っており、而も斯様な時代様式なり民族様式なりを云々する時は、単に今問題の半跏思像形像に限らず又特定の狭い一時期や一定の派の作品に限る事なく、相当広範な時期に渡る総ての作品を対象としてこそ却つてより効果的にその時代の民族様式に近づき得ると共に、又更に斯様な広い意味に於ての時代様式に就いては既に諸先学により繰返し論じられ来ているので、それ等諸説を広範に参照する事に依つて独断的な偏見を是正し得ると言う利もある。所で斯様な民族様式なるものを云々するに際しても具体的な作品を挙げ逐一説明を加えて行くのが原則であろうが、こゝでは余りにも繁雑になり過ぎるので省略し只資料とすべき作品を挙げるだけで、直ちに其処に見られる両国様式の特性を列記することとする。其処で先ず朝鮮側の資料としては現在迄に朝鮮に発見され、諸先学により三国時代と考えられて来たすべての作品を含ませ、日本側としては何人も七世紀の作品として疑わず且つ日本作と認めているもの、即ち止利派の仏像の総て、法隆寺金堂四天王像・中宮寺半跏思惟像・法輪寺伝虚空藏菩薩像・法隆寺宝蔵夢違観音像・鶴林寺聖観音像・法隆寺伝橘夫人念持仏・興福寺仏頭・旧新薬師寺香薬師像・野中寺丙寅銘弥勒菩薩像・四十八体仏中辛亥銘観音菩薩像等である。

偕て之等遺品群に見られる造形感覺の相違はどうであろうか。先ず容貌に見られる特色としては、朝鮮像の何処か

整わぬ異国臭を帯びるものが多いのに対し、日本像は前記諸像夫々に威厳・柔和等の差こそあれ、何れもその方向に向つて理想化された超越的存在としての美しさをたゞえている。例えば朝鮮像には眉の釣上つたもの・眼が異常に切長で且つ眼尻の上つたもの・顴骨の出たもの・口唇の形に優美さの欠けたもの等が多く見受けられるのに対し、日本像ではその様式の如何を問はず、又時の前後を問はずすべてが夫々の理想美を追っている。従つて朝鮮像では個性的なもの・人間的なものが感ぜられるが、日本像では仮令作者の個性は感じ得ても、像それ自体に実人的なものを感じることは出来ない。

次に朝鮮像には手肘が織長で胴の異様にくびれたものとか、逆にずんぐりしたものとかが多く姿態に均齊のとれたものは割合に少いのに対し、日本像では側面から見ては均衡を欠くものなしとしないが、少くとも正面から見るとは大体正常に近い比例をとり、朝鮮像の如く異常さの目立つものは先ずないと言つてよい。例えば止利派の仏像では下膊が比例を失して短い、之は正面からでは殆んど気付かず側面に廻つてはじめて気付く所で、作者としては側面から見られる事を予想してはいないのである。然るに朝鮮像は正面観に於て前記の異常さが目立つ。それは単なる稚拙の故にそうなっているのではなく、寧ろ或種の造形美をねらつての殊更なる変形と見られ、其点日本像の場合と造形理念の上で大きな開きのある事を感じずにはいられない。

次に朝鮮像では姿勢の動勢にしても、衣文の施設にしても、写実に立脚しながら而も彫琢されぬ一種の生々しさ、騒々しさ、従つて又野性的な力強さを感じさせるものが多いのに対し、日本像は観念的に一定の理想形態を決定しそれを外枠として像を嵌め込んで行く傾向があり、又隅々迄行き渡る繊細な袖茎と清澄な静けさ、従つて又朝鮮像に比し一種都会的な線の細さを感じさせるのが一般である。

偕て以上を綜括すれば、朝鮮像は一方では現実の人体と根強く結びつく写実的造形が根幹を太く貫いているが、一

度抽象に向こうと細部や表面的な写真に拘泥せず、大胆率直にその抽象の向う方向に徹する傾向がある。そして如何なる場合も優美とか洗練とかには向かわうとせず、荒けずりな生地をむき出しにしている。従つて斯様な造形方式が成功した場合には、現代人の趣味性に強く働きかけるものを生み出すが、往々にして投やりな粗雑さ、泥臭さの儘で終る場合も亦多い。之に対して日本の場合は人体の写実的表現よりも寧ろ仏と言う抽象的超越的神格の表現を第一義とし一見写実的と見える場合も、その神格を謂わば表面から粉飾する意味に於ての写実であつて、朝鮮像の写実が根底を貫くのは対照的關係にある。而もそれでありながら朝鮮像が抽象に向つた場合の様な徹底した抽象的造形には進まない。止利派等に見る幾何学的衣文などその抽象的表現の最たるものだが、それ等はすべて大陸からの借物であつて我国自体の創造的抽象形態は殆んど発見する事が出ない。その像は常に美的に理想化された人体から離れることなく抽象形態の面白さが礼拝者の信仰心を他の興味に引込んで行くのを寧ろさけている如くにさえ思われる。従つて又表現の整備彫琢と言う点では朝鮮像とは比較にならぬ程の精妙さを示す。止利派の二等辺三角形的構成は北魏系佛像の夫を洗練齊備したもので、其処には斯様な抽象的構成を創造する内的な意慾を感じるよりも寧ろ理知的な冷い計画に依る理想像完成への熱情と言つたものが先に感じられる。日本像は何処にも破綻の見られない清らかなにも美しく尊い仏像で、従つて又信仰者にとつてはこの上なく有難き尊像に違いないが、現代の信仰薄き我々趣味人の美感にとつてはむしろ余りにも整ひ過ぎ、それが一種の力弱さ生ぬるさ甘さとなつて感ぜられないわけでもない。

偕て以上朝鮮像と日本像との様式的根本差異を述べたわけであるが、若し斯様な見方が赦されるならば次は前に記した旧李王家像と広隆寺像との差を、今こゝに記した差異と比較する段階となる。旧李王家像は朝鮮像の中にあつては最も洗練された、又それだけに朝鮮的ならざる謂わば上手に属する遺品であるが、それでも尚広隆寺像と比較すれば前記した如き朝鮮的感覚になる諸要素が発見出来るのである。それに対し広隆寺像では朝鮮的なものを何処にも発

見する事が出来ず、寧ろ旧李王家像との相違点はすべて日本的なるものを志向しての変革と見られるのではなからうか。勿論模造の場合は免角表面的・細部的な整備彫琢美化が行われ易い。然し広隆寺像にはそのみでないもつと根本的な造形理念としての理想化が見られる。さればこそ先に見た如く全体の構成に於ても、細部の表現に於ても原像と相異なる点がすべて同一性質の変容となつて破綻を来たす事がないのである。若し原像を作つたと同じ造形理念でその操作がなされたなら、必ずや何処かに朝鮮的なものが形となつて表われて来る筈である。旧李王家像と広隆寺像とはその形相こそ酷似しておれ、注意深く観察すると其処には二つの全く異なつた世界が観取されるのではなからうか。

井上正氏は前記論文に於て四十八体仏中の同形相の二体の半跏思惟形像（野間清六「御物金銅仏」第二六図、第三四図）を挙げ、其の一（第三四図）を朝鮮よりの船載像、他（第二六図）をそれを原形としての日本に於ける模造と断定されたが、若しこの断定が一般に承認されるとすれば、この二体の原模の関係はそっくりその儘何等の変革も加える事なく旧李王家像と広隆寺像に当て嵌め得るのではなからうか（と言うより実は私はその製作地の全く不明な四十八体仏中の二体の半跏思惟形像の比較よりも、少くとも一体は朝鮮作なる事の明瞭な旧李王家像と広隆寺像との比較を先にし、其の結果逆に前記二体の原模関係に就き井上氏と同意見に達したのであるが）。井上氏は広隆寺像を文献上より朝鮮作と断定された結果、前記二体の半跏像の比較を広隆寺像と中宮寺半跏思惟像（日本作と見る）との様式比較に結びつけられたが、私は中宮・広隆二寺の半跏思惟像には止利派の伝統を残すものと、そうでないものとの差こそあれ、之等を朝鮮像と対照して見る時、其処には明確に日本的なるものに依つて包括される共通の性格があると思わずにおれない。

偕て以上で私の言わうとする所は略明かになつたと思われるのでこゝで結論を述べれば、旧李王家像と原模の点で

父子或は兄弟の関係にある小金銅像が朝鮮から舶載され、それを原型として日本人の手に依り模作されたものが広隆寺高冠弥勒像だと言う事になる。而らばその製作年代はいつか。之は又別の種々な観点から慎重に検討せねばならぬ難しい問題である。本像を全く日本人の創作と見做して直ちに中宮寺半跏思惟像様式の進展とされる上野直昭氏（同氏著「日本彫刻図録」等）等の御説に対しては、之を朝鮮舶載像の模作と考える私としてはその儘では賛成し兼ねる事勿論である。然しこゝではこの問題には触れぬこととし、只私は広隆寺像を日本作とは考えるがあく迄も模作と見做している為、その製作年代は飛鳥彫刻一元論の立場とは必ずしも一致せぬであらう事をお断りしたかった迄の事である。