

# 本邦肖像彫刻技法の推移

高村光太郎



わが国古来の彫刻といえ殆ど皆仏像である。記紀上代の神々の豊富な物語はまるで彫刻の対象とならなかつた。藤原期に及んで神像というものが相当に作られたが遂に大勢を成すに至らなかつた。(大黒天は大己貴命だと世上でいうのは俗説である。)この点、オリムポスの神々がギリシヤ彫刻に豊饒な人間的資材を提供していた西欧の事情とは大に違ふ。仏像は仏典によつて指示せられた超人間的靈体の顕現であるから、その第一の条件として人間臭さから超脱していなければならぬ。性の觀念を断絶した中性としてすべて扱われた。インドに於いては自在天は男性の中の男性で、その精舎の中には常に天根を祀っていたほどであるが、支那を経て日本に渡来した仏教、日本民族によつて敬虔に受け入れられた仏教には既にそういう觀念がきれいに浄められていて、日本独自

の清浄性が逆に仏教をもその清らかな面に於いてのみ許したのである。インドに於いては釈迦は一個の人格でもあつたのであるが、日本に於いては釈迦牟尼は絶対に仏であつて人格ではなかつた。ましてその教義の中にあらわれる諸仏諸菩薩諸天の類は、人間の形態を仮りてこそ居れ、ことごとく悉く或る抽象觀念の具現に外ならなかつた。その着衣服飾の如きも皆異国の風俗であつて、日本人日常の触目とはまるでかけ離れて居り、ますますその超人間的様相をあつくした。四天王や十二神將のようなものでも、インドあたりならば、どこかで見た事もあるような甲冑を着ているわけであるが、日本ではただ何処か知らない霊界に於ける仏教護勇の役に任ずる大力の理想的莊嚴としてしか観られなかつた。螺髪はもともと熱帯地方のあのちぢれ毛の写実から起つた彫刻の様式であつたに違いな

いが、日本ではそういう意味を全部喪失して、ただ希有珍重な不思議としてのみあがめられた。インドに於いては今日でも眉間に宝玉を入れている女性を見かける。日本人の観る仏像の白毫はただ白毫光の象徴として存在するのである。

日本古来の彫刻はただ仏門のためにのみあつた観がある。彫刻の技法がもともと仏教に随伴して輸入され、彫刻家とは即ち僧侶であり、或は僧門あるいの人であり、後世専門的彫刻家が輩出するようになっても皆所謂大仏師いわゆるであつて、定朝以来皆法印、法眼、法橋のような僧綱そうこうを持していた。明治維新の頃までもそれは行われていたのである。日本の彫刻家は仏閣の關係無しには意味を持たなかつた。この豊富な天然自然に囲まれて居ながら、どうしてその造型本能が生物としての人間動物の類に解放せられなかつたか。古代以来の風俗すら長い

間彫刻家の眼からは見はなされていた。徳川時代になって風俗人物が作られるようになってもそれは純粹な彫刻としてよりも人形としてであった。それはもとより大仏師の手に成るものではなくて巷間の人形師の作るものであった。日本古代の仏像造頭の絶大な勢力が日本彫刻の性質を千数百年に亘つて決定した。芸術上の形式と伝習とが人間の審美性の方向を左右する圧力の大きなるに驚く外はない。つまり人はその与えられた形式以外の眼を以て自然を観る事が出来ず、出来てもそれを再現するものではないという不文律を心の中につくつてしまふのである。

今日のわれわれが日本古来の彫刻を概観する時、その精神的な崇高さに心打たれると同時に、またあまりに仏像ばかりなのに驚くのも是非ないことである。喜怒哀樂を持つ生きた

われわれ凡夫ほんふうの美をその中に見ることの<sup>すくな</sup>少いのを嘆ずるのも<sup>や</sup>已むを得ない。われわれは斯かる種類の美をわずかに中世に於ける能面彫刻に見て渴いを医すのであるが、幸に日本彫刻の伝統の中に肖像彫刻の一目があつて、天平以来彫刻と人間とのつながりをともかくも保持している。

人間とのつながりと言つても、古代に於いてはもとより凡夫の像ではなく、宗祖とか開基とか、いずれも高德名智識の像であり、従つて半ば仏像に準ずるものである。いずれも礼拝の対象であるから、その相貌風姿も、彫刻様式もほぼ仏像に拠る手法で造られている。例えば耳朵の如きも大抵仏像に見るように長大に造られ、着衣の衣文も仏像の衣文に近く、決して有りのままの肖像的理念によつて出来たものではない。自然界に眼の開けて来た鎌倉時代に及んでかなり写實的傾向

を加え、庶民勢力の増大した徳川期になると、地方の庄屋様でもどうかすると木像を作らせるようになったのである。そのような時でも彫刻様式の上では古来の仏像彫刻の伝習から全く逸脱しているものはあまり見かけない。この延長が明治時代に於ける西郷隆盛の銅像である。上野に立っているあの銅像はまったく仏像彫刻の技法の一転した木彫様式の写実であつて、恐らく斯<sup>か</sup>かる様式の最後をなすものと言えよう。そういう意味である銅像は甚<sup>はな</sup>だ興味があるのである。

こういう観点から日本古来の肖像彫刻の中の三四についてその技法の推移を考えてみよう。

法隆寺夢殿の観世音菩薩立像が聖徳太子等身の像と言ひ伝えられて長い間嚴重な秘仏とされていたことは著名であるが、それをそのままの意味にとつていいかどうか分らない。やは



りこれは救世観世音菩薩として仰ぎ見たい。

日本の肖像彫刻を考える時誰でもいちばん最初に頭に出て来るのは奈良朝に於ける唐招提寺の鑑真がんじん大和上の坐像であろう。有名であるばかりでなく、実際日本に現存する肖像彫刻中の傑作として無二の質を具えている。これは鑑真が唐から六回も企てた渡航で、しかも船中で失明するほどの苦難を経て日本に來た時の百八十幾人かの随伴者の中の思託したくという唐僧の作とされている。それ故当時の唐に於ける彫刻技法をそのまま用いたものである事に疑いはない。所謂脱沙夾紵法だつかんしつ いわゆる せきやくちゆうほふに成るもので、今日普通に脱乾漆だつかんしつと呼ばれている。(この像を紙の張子製だという説が一時行われたが、やはりそうでなく、純粹な夾紵像であるそうだ。)

日夜大和上に随従していた者の作と確かにうなずける彫刻

的な自然さがあり、このつつましい、寂しい、しかも深い、そ  
 してあたたかい高僧の魂がそのまま姿となつてあらわれたよ  
 うな美しさがある。出しゃばらず、しかも氣力に満ち、瞑目  
 のまま静かに趺坐して両掌を膝に組むこの質素極まる風姿は、  
 実に戒律授伝の大徳さながらであると思わしめる。面貌の表  
 現に些の誇張もなく、肉づけおだやかで無駄が無い。全体と  
 して何処にも目立つようなところが無く地味で、しかも慥々  
 として人に迫つて来る力を感じず。作者は凡手でない。斯う  
 いう特質が斯くも十全に表現せられたのは、この作者が漆と  
 布という彫刻の素材の精神をよく会得していたからである。  
 あらかじめ泥沙でこの像を造り、それが乾いてから上に漆で  
 布を貼り、幾度か乾かしてはまた布を貼りながら、多分竹篋  
 のようなものを使って木屑こくそで顔面の肉づけなり、衲衣のうえの衣文

なりを形づくってゆく方法であるから、塑像のように自由はきかず、木型や蠟型のように飛び離れた凹凸もむつかしく、言わば地肌に沿ってしつとりとフォルムをきめてゆくのである。その技法がこの肖像の表現に遺憾なく適確に行われている。これは芸術家の良知である。他の如何なる素材によつても表現し得ないものが此処に表現せられている。鑿で木を刻んだのではこの隅々の模糊とした味いは出ず、ましてブロンズではこのぽっかりしたやわらかさが出ない。彫刻と素材との関係をこれほど生かした作も珍らしいのである。素材の弱点短所を直ちにそのまま長所としてしまうのが秘訣であるようだ。彫刻に限らず、あらゆる芸術に於いてこれは真理であるようである。

この鑑がんじん真和尚にもう少し動きを与えたのが法隆寺夢殿にあ

るその創建者行信僧都ぎょうしんの木骨夾紵像ぎょうちよである。如何にも傑物らしい風格が闊達に出ている。材料の麻布を巧みに利用して衣襪をかなり写実風に表現し、同じ礼拝の当体としても鑑真和尚のよりはずっとわれわれの人寰じんかんに近づいている。奈良朝は夾紵、塑造、鑄金の黄金時代であるが、この行信僧都像の如きも漆と麻布と木屑の扱はないが甚だ鄭重であり、その上内部の空洞には木組の支柱が巧妙に施されている。同時代の他の仏像の夾紵法によるものにもそういう骨組の入念に出来ているものが多く、時間と精力と費用とを問題外にして製作にかかっていた時代精神をよく見ることが出来る。

木骨はやがて木心とかわり、木心夾紵法はやがて純木彫へと移行し、遂に次代弘仁期の木彫全盛に及ぶ。この時代的推移は、芸術上の見地のみから言えば、漆と布や、蠟型の典麗

雄渾ではあるが、深くえぐり得ず、鋭く切り立たし得ない素材から、もつと手応えあり、もつと切り刻み、もつと徹底的に彫り起し得る純木彫への要求から来ている。積み重ねて作るものから、えぐり取って作るものへの進みである。神護寺の木造薬師如来立像や、室生寺の木造釈迦如来坐像などの衣襞の揃って深くえぐり進んだ線條の繰返しの様子は、その表現せんとした沈痛にも似た求法の焼けつくような意慾を感じさせる。これは前代流行の素材では到底出し得なかつたものである。この線條の繰返しは人を生理的・心理的に圧倒する性能を持っている、例えば高い太い太鼓の音の無限の連続のよくな作用をひき起す。人は眼のくらむような思をするのである。流麗というような言では説きつくせない。弘仁貞観から寛平に至る大宗教時代は日本木彫史上の壯観である。

この時代には肖像彫刻にも、東大寺開山堂の良辨僧正坐像ろうべんのような堂々たる高雅な性格描写の傑作があり、また岡寺の義淵僧正坐像ぎえんのような立ち入った写實的傾向の強い技法によるものがある。いずれも探求する意力、新をあばく精神が漲っている。肖にた風姿を作つて満足しているような弱い造型本能の能くするところではない。教王護国寺の講堂に充ちあふれて轟きわたつてゐる峻烈な精神の人間のあらわれと見るべきである。背後にこういう裏打がなければ、肖像彫刻はまことに碌でもない個人個人の記録に過ぎなくなる。

やがて世は藤原氏全盛時代となり、恵心僧都えしんの浄土教となり、極楽往生の欣求が世に満ち、宗教はこの世を一つの大きな夢に化した。精神の昇華、神経の洗煉は大仏師定朝となつて現前する。木彫も、もう一本造りのような愚直をつづけて

いられなくなり、所謂寄木法いわゆるが発達した。そして彫刻は遂に彫刻業の意識を確立した。人は来世をばかり望んでいたのかこの時代には肖像彫刻のすばらしいのはあまり無い。わずかに円城寺の智證大師坐像の好ましい作が頭に浮ぶくらいである。この椎の実頭の高僧の像はまことに物わかりのいい、行き届いて出過ぎない技法で出来ている。その代り大風格は無い。

世がくだるにつれて彫刻もくだり、定朝から分れた仏工がそれぞれに門閥をつくり、七条仏所、七条大宮仏所、六条万里小路仏所、三条仏所というように営業の競争をはじめ、あさましい軋轢さえ数多く伝えられ、保元、平治から、平家物語の世を経て、いよいよ鎌倉時代ということになる。

人心収攬のうまかった頼朝はさかんに仏寺の再興や修復を

営んだので、彫刻が急に活発に動き出した。奈良に隠忍していた七条仏所がついに京都派を克服して、ついに康慶、運慶、湛慶というような巨匠を出し、鎌倉時代の写實的彫刻を完成した。仏像ですら写實的傾向を帯びているのであるから、肖像彫刻は彼等の最も得意とするところであつたに違いない。東大寺の俊乗坊重源像ちゅうげんの如きはいかにもその人柄を表現していて遺憾がない。喰いついたら離れないような、従つて勧進などには最も適當な、われわれの隣人のような肖像である。その代り古いにしえの善い時代に見たような魂を引上げるような種類の要素が無い。興福寺の法相六祖像にしてもそうである。運慶作と称せられる世親、無著の立像などは中でいちばん中味のあるものであるうが、やはり低い。僧門以外にも漸よつやく肖像を作らせる風潮が起り、後白河法皇御像、上杉重房像、源実



朝像などが著名である。この頃以後は肖像も無数に出来たようであるがまた実に凡庸な作が多い。その上禅宗では頂相を尊ぶので一種特別な禅宗風な高僧の肖像彫刻が随所にのこっている。面白いものも<sup>すくな</sup>尠くない。

室町時代、徳川時代には今言及しない。室町時代前後には彫刻の俊才が皆能面打になってしまったような気さえする。

明治、大正、昭和の肖像について、何が故に一般に斯の如く瑣末的であるかを述べたかったが、実をいうと今それを述べてみたところで為ようもない。

技法の推移に根本的の面白い意味を持っているのは天平から弘仁へかけての時代だけである。

## 本邦肖像彫刻技法の推移

## 本邦肖像彫刻技法の推移

底本：「仏教の名随筆 2」国書刊行会

2006（平成 18）年 7 月 10 日初版第 1 刷発行

底本の親本：「高村光太郎全集 第五巻」筑摩書房

1995（平成 7）年 2 月 20 日

初出：「道統 第四巻第十号」

1941（昭和 16）年 11 月 1 日発行

入力：門田裕志

校正：noriko saito

2018 年 2 月 25 日作成

青空文庫作成ファイル：

このファイルは、インターネットの図書館、青空文庫  
(<http://www.aozora.gr.jp/>) で作られました。入力、校正、制  
作にあたったのは、ボランティアの皆さんです。