

唐招提寺の天平彫刻

—鑑真和上将来品の現代的意義—

上原 一 明

Sculpture of the Tempyo Era in TOSHOU DAJI:
Modern Significance of the Buddhist Sculpture for GANJIN

Kazuaki UEHARA

(Received September 26, 2008)

はじめに

西暦710年、古代日本の首都は藤原京から平城京へ遷都した。二年後の712年は、奈良・平城京遷都1300年にあたる年である。これに際し奈良県では、平城遷都1300年記念事業を計画しており、以前より進められてきた薬師寺白鳳伽藍の復興や、朱雀門の復原（1991年～1998年）、東庭園の復原（1998年）、唐招提寺金堂の修復（2000年～2009年）、興福寺中金堂の復原（2010年～2015年予定）、第一次大極殿の復原（2010年完成予定）等、在りし日の平城京の姿を復原し、世界に向けた文化的国際交流の発信地としての役割を担うべく整備している。

八世紀・奈良時代の首都としての平城京は百年にも満たないが^①、律令体制が確立し、中央集権的国家体制が整った時代である。飛鳥時代から継続していた遣唐使も更に数多く派遣され、帰国僧や来朝帰化人などの功績により、天平文化という日本文化史上最も重要な時代を築いた。その活発な交易の結果、アジア文化の終着点的側面を持つ。このことに関しては、正倉院に奉納保管されていた多くの文物がそれをよく指し示している。更に唐人高僧・鑑真和上の来朝による戒律の整備により、日本は正式な世界基準の仏教を確立する。それは同時に仏像彫刻の様式や技法、使用する材質の変化をも意味する。

本稿は、鑑真和上の来朝が齎した前衛仏教が、いかにして日本の仏像様式の変化に大きく作用したのかを、和上将来品の中から「壇像」と「塑像」を取り上げ、その現代的意義を考察する。更に「脱活乾漆像」の現代観を材料と制作技法の面から考察する。

1、鑑真和上来朝と将来品「壇像」

今夏、奈良県教育委員会文化財保存事務所・唐招提寺出張所の主査である山田宏氏の協力を得て、2000年から開始された唐招提寺金堂平成大修理の現場を見学させて頂く機会を得た。見学当日の8月6日は既に金堂建物の修理はほぼ終了し、金堂を覆う建物も全て解体した状態であり、約9年ぶりに金堂の姿が西ノ京の柱に姿を現し、新たに作られた「平成の甍」が静かに柱を見守る。約一世紀ぶりに修理された金堂の、御本尊である盧舎那仏坐像・千手観音立像・薬師如来立像は未だ須彌壇には鎮座しておらず、堂内は閑散としていた。御本尊は8月末に御入堂する予定であると伺った。これから御本尊をお迎え入れようとする金堂内の空間は、まさにこれから鑑真和上を迎え入れようとする天平時代の和の空気のような気配さえした。

鑑真和上の来朝に関しては、森克己著「遣唐使」の中で簡略的に紹介されており、その経過を再確認するため記載する。この内容が鑑真和上来朝に関する一般的な認識である。

鑑真は唐揚州竜興寺の僧、元興寺の隆尊が伝戒の師を求めため、奏請して、遣唐使に随って入唐させた栄叡・普照の懇請によつて来朝を決意した。二僧は入唐するや先ず洛陽大福先寺の道瓊に請うて日本へ行つて貰い、在唐十年帰朝しようとして揚州に下つたところ、ちょうど揚州大明寺に在つて戒律を講じていた鑑真を知り、これに謁して日本への来化を懇請した。そこで鑑真は東遊の決意をかため、日本渡航を企てたが、海賊の難のため、或いは海上遭難のため、或いは官憲の阻止のため栄叡が捕えられて死んだり、或いは鑑真が保護検束されたり、或いは広州へ漂着し鑑真が両眼を失つたりして挫折すること四回、十余年の旅路を重ね、最後に彼の日本渡航を阻止しようとして竜興寺周囲にめぐらした警備線を突破し、日本遣唐使副使大伴胡麻呂の船に乗り、天平勝宝五年（753・天宝12）ようやく日本に来朝することが出来た。（中略）鑑真は東大寺に戒壇院を建て、ついで唐招提寺を建てて、戒律の弘通につとめ、東大寺をしてわが仏教界の総本山としての実権を把握させるにいたつた（唐大和尚東征伝）^②。

栄叡・普照らが、第九次遣唐使として唐土に派遣された733年当時の日本の仏教界は、課役を避けるため多くの百姓による私度僧^③が存在しており、それら民衆の流亡を防ぐため、為政者は授戒の師僧たるべき有資格者を求めていた^④。当然、当時の仏教をはじめとする文化水準が高かった先進国・唐からの高僧を求めた。唐からの高僧招聘に関しては、このような政治的理由と、最新の仏教事情を取り入れるという文化的理由の両面があつた。遣唐使を介し日本への来朝を果たした鑑真和上は、754年2月4日平城京に入京^⑤し、聖武天皇・光明皇后らの歓迎を受けた。この時、鑑真和上が齎した品々は以下の通りである^⑥。

- 1、如来肉舍利三千粒
- 2、功德繡普集变一鋪
- 3、阿弥陀如来像一鋪
- 4、彫白栴檀千手像一軀
- 5、繡千手像一鋪
- 6、救世觀音像一鋪
- 7、葉師弥陀勒菩薩瑞像各一軀
- 8、同障子
- 9、大方広仏花嚴經八十卷
- 10、大仏名經十六卷
- 11、金字大品經一部
- 12、金字大集經一部
- 13、南本涅槃經一部四十卷
- 14、四分律一部六十卷
- 15、法勵師四分疏五十各十卷
- 16、光統律師四分疏百廿紙
- 17、鏡中記二本
- 18、智周師菩薩戒疏五卷
- 19、靈溪釈子菩薩戒疏二卷
- 20、天台止觀法門玄義文句各十卷
- 21、四教義十二卷
- 22、次第禪門十一卷
- 23、行法花懺法一卷
- 24、小止觀一卷
- 25、六妙門一卷
- 26、明了論一卷
- 27、定寶律師飾宗義記九卷
- 28、補釈飾宗記一卷
- 29、戒疏二本各一卷
- 30、觀音寺高律師義記二本十卷
- 31、南山宣律師含注戒本一卷及疏
- 32、行事抄五本
- 33、渴磨疏等二本
- 34、懷素律師戒本疏四卷
- 35、大覚律師批記十四卷
- 36、音訓二本
- 37、比丘尼伝二本四卷
- 38、玄奘法師西域記一本十二卷
- 39、終南山宣律師関中創開戒壇図一卷
- 40、法鉄律師尼戒本一卷及疏二卷合四十八卷
- 41、玉環水精手幡四口
- 42、金珠
- 43、菩提子三斗
- 44、青蓮花葉廿莖
- 45、玳瑁壘子八面
- 46、天竺革履二緇^⑦
- 47、王右軍真跡行書一帖
- 48、小王真跡三帖
- 49、天竺朱和等雜体書五十帖
- 50、阿育王塔様金堂塔一区

鑑真和上将来品の多くは經典だが、わずかながら仏像も確認できる。ここで注目したいのは、「4、彫白栴檀千手像一軀」と、「7、葉師弥陀勒菩薩瑞像各一軀」である。いずれも船舶によ

る輸送である為、大きな仏像であるとは考えられない。おそらく像高40センチ前後の念持仏程度の大きさであろう。「薬師弥陀勒菩薩瑞像各一軀」とは、薬師如来・阿弥陀如来・弥勒菩薩各仏像がそれぞれ一軀ずつという意味であるが、特に材質については言及していない。「瑞像」と記述しており、瑞兆、吉兆、瑞徴を表わしていることから、壇像ではなく金銅仏を示していると考えられる。

「彫白栴檀千手像一軀」とは、白檀で彫られた千手観音像一軀という意味で、所謂千手観音の壇像である。一般的な千手観音像のそのほとんどは、実際に千臂の手を有してはいない。実際に千臂或いはそれに近い数を有しているのは、唐招提寺や藤井寺の千手観音くらいであり、通常42臂で制作されている。しかしながら、一尺強程度の大きさと42臂全ての手を一木から彫出することは、より緻密で技術的・構造的に非常に困難を極める。よって胸前で合掌する2臂は立体的に彫出されていたにせよ、それ以外の40臂は光背と一体化されたレリーフ状に作られていたのではないかと考えられる。或いは、40臂総てを立体的に彫出していたとすれば、それらは唐招提寺や藤井寺の千手観音のように1臂1臂彫刻したものを本体に差し込む非常に繊細な構造になっていたと考えられる。

壇像とは、檀木（白檀・栴檀等香木）を用いた仏像^⑧で、頭上から台座に至る全てを檀木の中から彫出したものであり、仏典ではインドの王が最上級の栴檀香木を用い釈迦像を造ったことが始まりであると伝えられている。インド南部の特産品である香木は香気を発し、油気のある緻密な木肌には生命力さえ感じ、その木に宿る靈的感覚を借りて仏を表現するものである。そして、その表面は漆など塗装を施さず、木肌を顕わにし香木自体の香りを楽しむ。したがって、例えば法隆寺大宝蔵院に収められている国宝・観音菩薩立像（九面観音）に代表されるように、顔面の欠けた頭頂化仏を除いた、頭上周辺の化仏や揺れる耳飾、体躯の装身具、右手の数珠、左手の水瓶、そして体中を包み込む天衣に至る全ての容姿が、一本の白檀から彫出されている。木から彫り出したというより、むしろ木から現れてきたという表現がふさわしい。非常に高度な木彫技術を以って制作されている。

しかし、白檀は非常に貴重な上、材自体の質量が小さい為、等身大の彫像の彫刻は不可能に近い。その壇像の精神をそのまま等身大の大きさと表現したのが、萱の木などで作られた所謂唐招提寺派木彫群の諸像である。壇像の精神とは、極力接木をせず、木材そのものの容積から彫出する彫造法である。しかも木心乾漆のような母体となる木の像の表面に漆で盛り付け・塗装せず、木肌そのものを生かし、木材本来の性格を前面に表すことである。

日本にはこの法隆寺・観音菩薩立像（像高37.6cm）以外にも、唐からの請来品は数多く残されている。665年の遣唐使帰朝の際持ち帰った可能性が高いとされる^⑨、奈良県多武峰（とうのみね）伝来のインド仏像の面貌様式で表現された十一面観音立像（像高42.1cm東京国立博物館蔵）や、山口県神福寺の十一面観音立像（像高44.7cm）などは、この時代の盛唐からの請来品の逸品である。山口にこのような請来品が存在しているという事実は、唐から九州を経た平城京までのルート上にあるため、何らかの理由で請来されたのであろうということは想像に難しくない。

2、「壇像」考

この壇像表現を美とし、好む感覚は現代の台湾にも受け継がれている。台湾中西部の栗苗県三義は樟をはじめとする良質の木材が産出する為、日本統治時代後期から現代に至るまで、神

仏像から民芸品に至るあらゆる分野の木彫制作が盛んである。その全てにおいて一材からその形体を彫出している。伝統的な神仏像制作の他に、蓮の葉にとまる様々な虫や、岩場に這う蟹の姿をリアルに彫出した作品などの伝統工芸品が数多く作られているが、いずれもその殆どは一材から彫り出されており、むしろ材の継足しを忌み嫌う。そこにはやはり、木の持つ霊的材質感を効果的に取り入れる姿勢が認められる。伝統として受け継がれてきた物のそのほとんどは、常に各時代の新しい感覚を取り入れながらも長い歴史の中で、ほぼその造形精神を残している。

ここで興味深い仏師を取り上げる。台湾を代表する現代仏師である呉榮賜氏は、若い頃から著名な仏師に弟子入りし、あらゆる神仏像の制作法を伝受した後、仏師として独立した。以後中国の伝統的な造仏方法を踏まえ、独自の創作方法で多くの神仏像を制作し、台湾を中心として世界的に活躍している。呉氏の作品にもやはり壇像の精神が受け継がれている。壇木こそ用いないが、樟脳を含む樟をその材とし、一材から全ての形を彫出する。樟の美しい木目を生かし、彫刻鑿の刀跡を生かしたその彫刻技術と創造的作品内容は、台湾彫刻界においても群を抜いている。木彫に限らず、塑像造技術に関してもまた中国伝統の技法を伝受しており、その造形力には驚愕する。彫刻行為（カーヴィング）に長けた作家は、一塊の中にその形体を見ることが可能である。当然可塑行為（モデリング）がその基礎的造形要素となる。呉榮賜氏も木彫と塑像に卓越した造形力を持ち合わせている。

木彫に限らず、中国では昔から玉や・象牙・竹等、一塊から彫出する作品が数多く存在している。台湾の台北・故宮博物院所蔵の多くの宝物、特に小品のほとんどが一塊から彫出されている。良渚文化の「玉琮」や「玉鷹紋圭」、清代「翠玉白菜」等の玉品、清代「雕象牙龍舟」・「多層球」・「雕象牙鏤空人物筆筒」等の象牙品など、各素材自体の採取可能な体積が小さい事も理由のひとつであろうが、ちょうど手にとって見ることの出来る大きさである。それらはその小空間の中において、貴重である材質の美しさと、選び抜かれた優秀な彫刻家の技術と、気の遠くなるような根気と労力を間近に感じ取ることが出来る。

ある意味、物を入れる用途を絶対条件とする陶磁器と性格を共にする。陶磁器は割れてしまうとその価値を失う。見た目の美しさだけでなく、物、特に液体状のものを入れるという用途が失われると同時に、その価値を失う。たとえ接着剤で修理し物を入れる用途を再度得たとしても、その価値は回復しない。ある焼成時に形成された器、云わば流動的な土が、ある形態に造形され乾燥した後、窯内で真っ赤に融解し一体化した陶磁器は、壇像的な世界と同様それを形成する材料は同一であり、最小限継ぎ目の無い材質的純粋性を保持している。

これらに共通して言えることは、ある精神的或いは象徴的なイメージを具体化し、物質を媒介し顕在化したものである。動植物の固体や自然鉱石の材質的神秘性が持つ、霊的効果が期待されると同時に、その素材の価値が重要視され広く使用される。そして魂や精神と呼ぶ霊的なものは、それらの制作行為そのものにおいて既に発生している。そして、様々な素材がまたその性格を決定する。

3、第二回渡航計画時の将来品「泥塑」

前項で述べた渡航計画（753年）の成功は第六回目にあたる。第一回の渡航計画は、それから遡ること10年前の天宝元年（742年）春で、同行僧の一人・如海の密訴により失敗した。その後、第二回渡航も天宝三年（744年）一月、冬季の悪天候のため再び失敗する。その時準備されていた将来品は以下の通りである^⑩。

食品類：苧脂紅緑米一万石、甜豉（味噌の類）三十石、牛蘇（ヨーグルト）一百八十斤、
 麵五十石、乾胡餅二車、乾蒸餅一車、乾薄餅一万番、捻頭一半車。
 仏像：画の五頂像一舗、宝像一舗、金漆泥像一軀、六枚折り仏菩薩の障子（今の屏風の類）
 一具。
 經典類：金字華嚴經一部、金字大品經一部、金字大集經一部、金字涅槃經一部、そのほか
 の經・論・疏すべて一百部。
 仏具：月令の障子一具、行天の障子一具、道場幡一百二十口、珠幡十四条、玉還の手幡八
 口、螺鈿の經函五十口、銅瓶二十口、華氈二十四領、袈裟一千頭、褌衫一千対、坐
 具一千床、大銅盃四口、行菜盃四十口、大銅盤二十面、中銅盤二十面、小銅盤四十
 四面、一尺面の銅置八十面、小銅置三百面、白藤の箆十六領、五色の藤の箆六領。
 薬品・香料：麝香二十剂、沈香・甲香・甘松香・竜腦香・膽唐香・安息香・棧香・零陵香・
 青木香・薰陸香、すべて六百斤。
 そのほか：青錢一万貫、正炉錢一万貫、紫辺錢五千貫、羅の襪頭二千枚、麻靴三十畳、「(ま
 だれ)」に「帶」(「由」の下に「日」)三十箇。

(東征伝)

これら将来品の数々は、渡航の失敗により遺憾ながら日本には齎されなかったが、品目の中にもやはり仏像が含まれている。「金漆泥像一軀」とあるが、これは仏像の表面に漆を塗り、金箔が貼られた塑像である。

日本における塑像彫刻といえば、法隆寺五重塔の塑像塔本四面具や同寺中門金剛力士立像、新薬師寺の十二神将立像、東大寺戒壇院の四天王立像、同寺法華堂の秘仏執金剛神立像、同堂日光・月光菩薩立像等に代表されるよう、天平時代にそれらの傑作が作られているが、その源流もやはり中国である。特にシルクロードの玄関口である敦煌・莫高窟には、膨大な数の極彩色塑像が安置されており、今でもその原形を留めている。周辺で採取可能な彫刻材料は石でも木でもなく、良質の土であった。材料の選定については、その土地の自然環境や、住人の民族的造形感覚に大きく左右される。

塑像とは無焼成で完成された土製彫像のことであり、焼成像とは区別する。焼成像には二種類ある。800℃程度で焼成された素焼きの彫像をテラコッタと呼び、また素焼き後、施釉し1100℃から1300℃に焼成された彫像のことを陶俑（唐三彩）と呼ぶ。中国におけるテラコッタの代表的なものとして、秦の始皇帝陵の兵馬俑が挙げられるが、あまりにも膨大な数量であり、それらを焼き上げる焼成燃料として莫大な量の木材を必要とするため、周辺の広大な森林が消滅した。これでは持続的に大量の彫像を制作し続けることは不可能である。そこで、その解決策若しくは焼成燃料の乏しい環境において、焼成過程を必要としない塑像という像造方法が徐々に作られ始めたのではないかと考えられる。先に述べた敦煌莫高窟における塑像群も、このような条件下で制作されたのであろう。

中国の塑像は、大きく二種類に分類される。一番多く用いられているのが、藁縄で巻かれた芯木の周りに寸沙^①を混ぜた粗土を何層にも可塑し、表面形態に近くなるほど雲母を混ぜた粒子の細かい精土を用い形成する一般的な方法と、内部を空洞にし、井形状に仕切られた空間で構築し、外形を整形し、罅裂を防ぎながら自然乾燥と共に全体を収縮させ形成する方法とがある^②。便宜上前者を「有芯塑像」、後者を「有空塑像」と名付けよう。芯棒を有する塑像と、空間を有する塑像を意味する。通常水分を含んだ粘土は、柔軟で造形し易い。しかし、乾燥す

るに従いある程度の大きさになるとその収縮により罅裂する。その収縮による罅裂を防ぎ、乾燥と同時に像全体を強固にする役割を担うのが寸蒔である。有芯塑像にはこれらが必要だが、有空塑像は特に必要としない。有空塑像の場合、そのまま焼成可能である事からみて、陶俑などにみられるような陶芸技法から波及した彫刻技法であることが分かる。更に時代を遡れば、秦の始皇帝による兵馬俑やそれ以前にもその技法を求めることが出来る。

鑑真和上将来品として準備されていた「金漆泥像」は、有空塑像の可能性が高い。有芯塑像であれば、莫高窟にみられるような極彩色で彩られている塑像であるに違いない。しかし、「金漆」とあることから漆で表面処理され、金箔を施したものである。有空塑像は、もともと陶俑的感覚で制作したものであるから、漆を釉薬の代用品として使用したものと考えられる。焼成しないまでも内部を井形状、或いは井形状+円筒状に構築するとかなり強固なものとなる。乾燥後漆を表面に塗り込み、硬化させることでより強固になる。焼成品と比較すれば明らかに強度は落ちるが、乾燥しただけでもかなり強い。焼成する必要がないということは、大規模な造窯や燃料となる膨大な木材を必要としないということである。これは非常に経済的であり、尚且つ持続的な像造が可能であるということの意味する。表面を漆で固めれば、外気の湿気や雨にも耐えうる。更に表面に金箔を貼れば金銅仏とほぼ同様の状態に仕上がる。強度的には最も繊弱ではあるが、制作上の危険性や辛苦を伴わず、短期間かつ経済的に完成できる造像方法である。敦煌の気候風土に最も適した造形方法であると言える。

おそらく移動時携帯可能な念持仏程度の大きさであれば有空塑像で制作し、石窟や寺院内に安置する大型で永久設置する像であれば、有芯塑像で現場制作したのではないかと思われる。現に敦煌莫高窟の塑造群や、先に挙げた法隆寺五重塔の塑像塔本四面具をはじめとする日本の塑像の逸品は全て有芯塑像である。これらは全て風雨を避けた堂内に永久設置されることを前提に制作されている。

今日的西洋志向の彫刻的感覚で言えば、土で形成されている「塑像」は物理的にみても繊弱な印象を与える。西洋の彫刻とはモニュメンタルなものが多く、主に野外設置における耐久性を必要とするため、必然的に石やブロンズによる造像となる。しかし、中国敦煌や天平時代の日本における信仰の対象である仏像は、石窟内や堂内という比較的乾燥し安定した環境の中に安置するため、堅牢な素材を使う必要性はない。逆に繊細で軟弱な「土」という素材を用いることで、その美しくも儂い仏教世界観を表現するという効果を創り上げる。

4、現代の彫刻教育における「塑造」と「塑像」

現在の日本の美術系大学の彫刻教育においても「塑像」というのは、古代日本の仏像彫刻というイメージが強く、美術史上の鑑賞の対象でしかない。実際「塑像」は重くて脆いという実状があるが故か、殆どカリキュラムの中に採用されてはいない。いざ制作するとなると、粗土の寸蒔との調合や精土の雲母との調合など非常に手間がかかる上、土の乾燥具合や基本的骨格と最終的な表面形体を把握・熟知していなければ、到底完成し得るものではない。必然的に卓越した塑造的造型力を必要とし、基礎的な実習には決して向かない。以前、東京芸術大学大学院保存修復技術において、古典技法の研究ということで制作されたことはあったが^⑧、あくまでもそれは古典技法の研究目的であって、現代的な創作目的で制作するのは稀である。現代の創作発表の場においても、「塑像」による技法で制作する作家は皆無に等しい。展覧会出品に際し、移動時の重量に関する考慮や、移動時の際罅割れる可能性があるという欠点が敬遠されているのがその理由である。やはり西洋の「塑造」という造形方法で制作されるのが現状であ

る。

所謂現代塑造とは、原型を粘土で作り上げ、石膏型を取る。その後その石膏型に石膏或いは樹脂を張り込み、石膏像又はFRP像として完成させる。或いはこれらを原型としてブロンズ像に置き換える。また、テラコッタも塑造技法の一つに数えられるが、これも直造りと石膏型を用いたサヤ型抜きとに区別出来る。更にシリコンを使用すれば、石膏像・FRP像・テラコッタ像を大量生産することも可能である。要するに現代における塑造は、19世紀産業革命以降の工業製品大量生産の為に開発された、新素材による重量軽減・制作工程の短縮・単純化を彫刻技法に応用したものである。それら新技術の開発が、彫刻家にとって純粋な自己の造形表現による創作的自由度をより高いものとし、またその迅速な制作を可能にしている。そういう意味において、現代の彫刻は商業的効率性が重視されている。

しかし、現代的科学技術が発展していない古代において、自然環境や身近な素材を巧みに活用し、精神性の高い造形感覚と現在では未だ解明出来ていない技術・技法により、数多くの傑作が制作されていたという事実には驚愕する。

5、鑑真和上坐像「脱活乾漆」

鑑真和上坐像の材質に関して、興味深い材料の誤認識の事実がある。今でこそ唐招提寺の国宝・鑑真和上坐像は脱活乾漆で制作されているというのが常識であるが、御一新（明治維新）から1935年の時点までの約半世紀間、鑑真和上坐像は「紙張製」であると信じられていたのである。それを覆したのは、1935年3月の奈良美術院による修理により、改めて鑑真和上坐像の材質が夾紵像（脱活乾漆に同じ。中国唐代及び日本の天平時代の呼び名）であると確認されたことである。当時としては日本美術史上の大発見であったらしく、天平時代の美術史及び寺院史の内容を一新する大事件であった^④。1929年の時点で出版された「日本木彫史 日本文化史叢書③」の記述の中にはまだ「紙製脱活法に依つた唐招提寺の鑑真和尚像は…^⑤」とあり、やはり当時は「紙張製」であるということが一般認識であったことが伺える。更に、「南都七大寺大鏡」においても「像造上甚だ珍奇な紙張子の像で、材料及像造法の関係から乾漆像に最も近い作風を示すが、又大に異なつた所も現れて居る」ともある。その理由は、江戸以前の修理の際、右ひざの欠損部分を紙により修正していたという事実は伝わっていなかった上、明治以後の臨時全国宝物取調局による調査時にその歪んだ修復部分から「紙張製」と判断された。また、「特建国宝目録」（黒板勝美編 岩波書店1927年初版）にも工芸品と分類し「紙製」と記述している^⑥。

脱活乾漆とは、まず芯棒を作りその周りに粘土を可塑する。完成表面に近い所まで粘土で造形し、その表面全体に漆を染み込ませた麻布を何層も重ねる。そして層と層との間には漆に小麦粉を混ぜた麦漆で接着させる。大きさに見合った厚みになり十分硬化した後、背中や後頭部に切り込み窓を開け、中の粘土を取り出す。内部を木材で補強した後、再び切り込み窓を戻し漆に大鋸屑を混ぜた木糞漆で表面を仕上げる。所謂張子の状態となり、軽量且つ頑丈となる。現代的感覚で言えば、FRP像のようなものである。日本においては天平時代にその多くの傑作が生まれている。その代表的なものが、東大寺法華堂の不空羂索観音立像、梵天・帝釈天立像、金剛力士立像2軀、四天王立像や、興福寺の八部衆立像8軀、十大弟子立像6軀、当麻寺の四天王立像、藤井寺の千手観音坐像等が挙げられる。いずれも国宝に指定されている。

鑑真和上坐像は、天平宝字七年（763年）三月、唐僧忍義が夢によって和上入滅の兆候を知り、思託に命じて作らせたと伝えられる^⑦。唐招提寺における脱活乾漆像は、この鑑真和上坐像と

金堂本尊・盧舎那仏坐像のみである。他は、木心乾漆による金堂千手観音及び薬師如来や、所謂唐招提寺派木彫群と呼ばれる壇像風一木造りの木彫である。鑑真和上坐像と盧舎那仏坐像は共に和上寂後、その弟子達によって像造されている。いずれも唐招提寺の精神的支柱である二像のみが脱活乾漆像であるということは、大きな意味を持つものと思われる。鑑真及びその随行した唐の僧達の多くは、中国揚州の出身であることにその意味を求めることができる。

歴史的な文化都市である揚州は、繁栄した経済の中、多くの手工業が盛んに文化を育んでいた。銅器、漆器、絹織物、家具、金銀器、竹製器具など、漆器製品に関しては歴史的に名声が高く、品目が非常に多くその数量も莫大であり、「繁花似锦」（花は錦の如し）の四字熟語に例えられる。歴史的文献の記録と考古学的に発掘された資料によると、戦国時代（前403年～前221年）に既に揚州に漆器が生産されていた。1955年揚州で戦国時代の漆器の盆一枚が出土し、1976年同じく揚州で戦国時代の漆器の盆二枚が出土した。前漢の時期まで、揚州の彩色上絵の漆器はすでに非常に発達しており、その技術の巧みな完璧さ、色の鮮やかな美しさ、湖南長沙馬王堆漢墓で出土された漆器と同様に美しい。専門家の研究によると、50年代から、揚州の漢代の墓の中で出土された漆器製品は数万件にも達する。飲食の用具として碗、皿、壺、匙など。日用品として鏡台、箱、枕、物差しなど。竹製品や書齋で使用する文房具類、その他に琴、土偶、硯、箱、棺やマスクなどの葬儀と埋葬の用具がある。工芸品は彩色上絵、針刻、金箔、金銀象嵌がある。彫刻では木像、脱活乾漆夾紵像、銅像、竹像、皮像が出土されている^⑧。

漆の街ともいえる揚州において、大量の漆を使用する脱活乾漆は盛んに制作されていた。本来中国では祭事の際、その地域縁の神仏像を神輿に載せて街を練り歩くが、その神像自体の重量軽減を考慮に入れ、軽量且つ丈夫な脱活乾漆像が考案された。これは漆器技術の応用から来ている。日本には鑑真和上来朝以前から、脱活乾漆の技法は既に伝わっていたが、その後脱活乾漆像では最大となる唐招提寺・盧舎那仏を頂点として以後、徐々に木心乾漆像や壇像風一木木彫へと像造方法が変化して行く。それは、鑑真和上が齎した盛唐の最新式仏像である「彫白梅壇千手像一軀」にみられる壇像彫刻の精神が、次第に日本における仏像像造の主流へと変化して行く分岐点となっていることを物語っている。

以後日本の仏像は、桧という日本の良質な木材を中心とする木彫仏を主流とし、11世紀平安時代の定朝による木寄法の確立が木彫による像の巨大化を可能にし、更に12世紀鎌倉時代の慶派へとダイナミックに進化してゆく。鑑真和上が齎した前衛仏像様式は、古代日本の文化的様式に大きな影響を与えただけでなく、中世以後の日本の精神文化にまで影響を与えたその功績は大きい。

<参考文献>

- 坂井犀水「日本木彫史 日本文化史叢書③」 清教社 1929年初版
 関野貞「寧楽時代の彫刻」（「天平の文化 上」山本地栄編） 朝日新聞社 1942年初版
 望月信成「日本上代の彫刻」 創元社 1943年初版
 松本文三郎「東洋の古代彫刻」 創元社 1943年初版
 鎌倉芳太郎「東洋の彫刻」 大雅堂 1943年初版
 奥山錦洞「日本書道史 日本文化史叢書②」 清教社 1943年初版
 石田茂作「鑑真和上と奈良朝仏教」（「唐招提寺」後藤茂樹編） 角川書店 1955年初版
 小林剛「唐招提寺の彫刻」（「唐招提寺」後藤茂樹編） 角川書店 1955年初版
 杉村勇造「中国の美術」 創元社 1958年初版

- 安藤更生「奈良美術研究」 校倉書房 1962年初版
佐和隆研「日本の仏像」 至文堂 1963年初版
森克己「遣唐使」 至文堂 1966年初版
小林剛「日本の彫刻 ―歴世の名工を追って―」 至文堂 1966年初版
野間清六「飛鳥・白鳳・天平の美術」 至文堂 1966年初版
安藤更生「鑑真和上」 吉川弘文館 1967年初版
小野勝年「総説 請来美術」(「請来美術図録」) 大塚工芸社 1967年初版
上田正昭「鑑真和上とその時代」(「唐招提寺」 森本孝順監修) 毎日新聞社 1973年初版
倉田文作「唐招提寺の諸尊」(「唐招提寺」 森本孝順監修) 毎日新聞社 1973年初版
斉藤孝「日本古代と唐風文化」 創元社 1978年初版
松浦正昭「壇像 白檀仏から日本の木彫仏へ」 奈良国立博物館 1991年
水野敬三郎「横浜・龍華寺で発見された天平の乾漆像」(有隣 第380号) 有隣堂 1999年
朱 宇宙「鑑真與揚州漆器」《紀念鑑真東渡文集》摘編 2003年

注)

- ①元明天皇時遷都の西暦710年(和銅3年)から桓武天皇時遷都の784年(延暦3年)の長岡京遷都までの約74年間。
- ②森克己「遣唐使」 p.171-172 「唐大和尚東征伝」の著者は、淡海三船(おうみのみふね 722年-785年)で、宝亀10年(779年)の著作。
- ③律令制下、定められた官許を受けることなく出家した僧尼。
- ④安藤更生「鑑真和上」 p.24-26
- ⑤同上④ p.176
- ⑥同上② p.172-173
- ⑦糸へんに兩
- ⑧工法として「木造素地」とも言う。
- ⑨「壇像 白檀仏から日本の木彫仏へ」 松浦正昭 p.71
- ⑩同上④ p.51-54
- ⑪藁や籾殻等植物性繊維や紙などを細かく切ったもの。土の付着力が増す。
- ⑫いずれも中国語で「泥塑」と呼ばれる。所謂「土で作られた彫刻」という意味である。
- ⑬1991年、大島宏氏(愉楽古典彫刻研究所)が新薬師寺の十二神将内の一軀を、当時の像造方法で復元研究した。
- ⑭1942年初版の「天平の文化 上」の関野貞「寧楽時代の彫刻」p.46では、「紙塑」と表現されている。
- ⑮坂井犀水「日本木彫史 日本文化史叢書③」 p.63
- ⑯安藤更生「奈良美術研究」 p.96
- ⑰鎌倉芳太郎「東洋の彫刻」 p.61
- ⑱朱宇宙「鑑真與揚州漆器」