

Bulletin of Institute for Conservation of Cultural Property

平成24年度

東北芸術工科大学

文化財保存修復研究センター

紀要

No.3

目次

はじめに.....	1
-----------	---

I 平安時代前期の神宮寺における薬師如来像造立について

— 滋賀・大嶋神社奥津島神社蔵木造地藏菩薩立像再考 —

長坂 一郎

はじめに	3
1. 大嶋神社奥津島神社蔵木造地藏菩薩立像について.....	3
2. 神宮寺建立と神仏習合の意味	5
3. 近江における鑑真教団の活動	9
4. 近江における神仏習合とその変容	10
5. 神宮寺における薬師如来像造立の意味	12
おわりに	15

II 熊谷守一『牡丹』における析出物の分析と考察

藤田まり子、森 直義

はじめに	19
第1章 熊谷守一『牡丹』の制作技法と析出物	19
第2章 油彩画表面の白濁現象と析出物	21
第3章 遊離脂肪酸の生成機構.....	22
第4章 『牡丹』の析出物の分析.....	23
第5章 『牡丹』における脂肪酸析出	24
第6章 修復処置	25
おわりに	26

III 高橋源吉の油彩画に使用された制作材料・技法について

— 山形市所蔵 高橋源吉作『宮城縣穴瀑之紅葉』『天華岩』『藤花滝』を対象に —

大場詩野子

はじめに.....	29
第1章 研究対象と方法.....	29
第2章 『宮城縣穴瀑之紅葉』に使用された制作材料および技法.....	30
第3章 『天華岩』に使用された制作材料および技法.....	31

第4章 『藤花滝』に使用された制作材料および技法……………	32
第5章 源吉作品の特徴……………	33
おわりに……………	34

IV 新海宗慶（宗松）および少年期の新海竹太郎の造形的特徴における新知見 — 神仏分離に伴う古仏修理から得られた造形理解に関する考察 —

岡田 靖・宮本晶朗

はじめに……………	45
第1章 新海宗慶と少年期の竹太郎の制作仏像の紹介……………	45
第2章 宗慶と少年期の竹太郎の造形的特徴の比較と作者不明の作品の帰属についての検討 ……………	52
第3章 少年期の竹太郎の造形観の背景……………	57
第4章 おわりに……………	63

執筆者一覧……………	65
------------	----

はじめに

東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター

センター長 長坂一郎

この度、本センターの研究紀要第3号を発刊いたします。

本センターは2001年4月の開設よりまる10年を過ぎ、本年度は11年目に入った年でした。全国初の大学付属の文化財保存修復機関として、また東北地方では唯一の総合的な文化財保存修復機関として活動を行ってきておりすでに地元・東北地方をはじめ全国の各方面からは修復活動についての評価をいただいておりますが、その活動は各自の研究により支えられていくものであるとの認識は当初から研究員すべてが持っておりました。しかし日々の修復業務、調査業務が年々多くなり、現実にはなかなか研究の発表の場を持つことができず、ようやくそのような研究員の思いが形となり研究紀要が発刊できたのは2011年3月でした。この度の3号で紀要の発刊も少し軌道に乗ってきたようです。今後の発刊は順調に行くように思われます。

本年3月11日で東日本大震災と東京電力福島第一原子力発電所の事故から2年目を迎えました。しかし昨年もここに記しましたが、その被害の影響はいまだに続いておりますが、1年が過ぎて見ますと、癒えることがないのにもかかわらず、全国的には「風化」の風潮さえ感じられるようです。

本紀要に掲載の研究論文は決して災害、事故を直接の素材としたものではありませんが、逆にそれを機として、地域、素材、歴史など、人間の拠って立ってきたところのものをさらに深く、広く考えていく姿勢を示しているところがあるのではないかと考えております。そのような観点にご注目いただき、さまざまなご意見、ご教授を賜れば、今後の本センターの研究にとって大変ありがたいことと思っております。

最後になりますが、例年のように、本紀要の刊行には大勢の方のご協力を仰ぎました。ここに厚く御礼申し上げます。

平成25年3月

I 平安時代前期の神宮寺における薬師如来像造立について —滋賀・大嶋神社奥津島神社蔵木造地藏菩薩立像再考—

長坂 一郎

はじめに

筆者はかつて滋賀・大嶋神社奥津島神社蔵木造地藏菩薩立像についての拙稿を著したことがある¹⁾。それは平安時代前期の地方の寺院経営に南都の高僧が関わっていたこと、すなわち地方寺院にみえる木彫像の成立には中央寺院の寺院工房が関係していたとするもので、その例として同像をとりあげたものであった。拙稿発表当時は木彫像の成立、伝播について、「民間による発生と伝播」という説が一般的に唱えられていた時期であり、それに対して一石を投ずる目的を持つものであったが、ここでは神仏習合の観点から再び同像を取り上げてみたい。それは前拙稿は同像がもとは奥津島神宮寺の安置像でありかつ薬師如来立像であることをもとに論を組み立てたものであったが、今改めて振り返ってみると、神仏習合研究に資する手がかりをも有することに気づいた。かつて筆者は平安時代前期の神宮寺においては薬師如来像が安置される例が多いことを指摘し²⁾、またそれを発展させて神宮寺に置かれた薬師如来像を神仏習合の仏事としての「薬師悔過」の本尊と考えたことがあったが³⁾、その理由についての説明は必ずしも充分ではなかった。このたび改めて同像について神仏習合からの考察を試みその不備を補おうと考えるものである。

1. 大嶋神社奥津島神社蔵木造地藏菩薩立像について

大嶋神社奥津島神社蔵木造地藏菩薩立像(図1、2、3、4)は滋賀県近江八幡市島町の地藏堂に安置されている。昭和59年に佐々木進氏によって報告され⁴⁾、昭和60年に滋賀県指定文化財とされた。像高178.2cm⁵⁾。円頂で衲衣を偏袒右肩に著け、右肩に覆肩衣を着ける。左手はやや屈臂して体側に垂下して五指を丸め、右手は屈臂して前に出し掌を上にして宝珠を執る。裾を着け右足をやや開いて立つ。構造は一木造丸彫。頭体幹部は地付きから肩高あたりまでのウロを含む(図5)ヒノキあるいはカヤの木材⁶⁾から両手首、左足柄を含んで彫出する。ただし、頭部の頭頂部、後頭部、面相部にそれぞれ後補材が削ぎつけてあり、当初の相貌は窺うことができない。

したがってそもそも円頂であったのかどうか(すなわち地藏菩薩像であったのかどうか)不分明である。

形態は体部は上半身が短く下半身を長く取るプロポーションを示す。肩幅が広く胸を寛げ、胸、腹、腰が厚く、特に大腿部を長大に隆起させ、いわゆる「量感表現」、「量塊表現」といわれる表現様式をみせる。衣文線の形式は大腿部の量塊表現を受けての腰上から両脚部の間に集まるというY字状形式となっている。またその形は頭部が丸くなっており、奈良時代以来の乾漆像の衣文線の形の名残を見せるものである。これら体形の特徴、衣文線の形式および形態表現、一木造丸彫という構造から制作は平安時代前期、9世紀に遡るものと考えられる。またウロを持つことを思うと霊木像かとも想像される。

ついで像種の比定について。本像は現状では円頂で衲衣を着けているのでまずは地藏菩薩像と考えられ、現在の名称も地藏菩薩像とされている。平安時代前期の地藏菩薩像についてはすでに浅井和春氏の専論があり、そこには同期の国内の僧形像の遺品として八十軀があげられている⁷⁾。それを参照してみるとそのほとんどが立像でありかつその手勢は左手は屈臂して前に出し右手はわずかに屈臂して体側に垂下するものとなっている。しかしその中で唯一本像のみが左手を垂下させ右手を屈臂して前に出すという左右が逆の形態となっている。すなわち平安前期の僧形像(僧形像が像種としては地藏菩薩像であれ、僧形神像であれ)の中で本像のみが手勢が左右逆であり、そこにそもそも本来僧形像であったのかどうかという不審を抱かせる⁸⁾。

一方、現状の頭部は後補であるので円頂ではなかった場合を想定すると、衲衣をまとうので如来像ということになる。しかし同時期で立像の如来像は薬師如来像がほとんどである。またその薬師如来立像で片手を垂下する形式のものはすべて左手を垂下するものである⁹⁾。その中でも本像と同様な形態および衣文表現を見せるものに元興寺薬師如来立像がある(図6)。元興寺薬師如来立像はカヤの一木造で平安初期一木彫像の代表作の一つとされるものであるが、それと比べると本像は体躯のバランスは上半身がやや小さく作られるものの、胸を寛げ、胴を



図 1



図 2



図 3



図 4

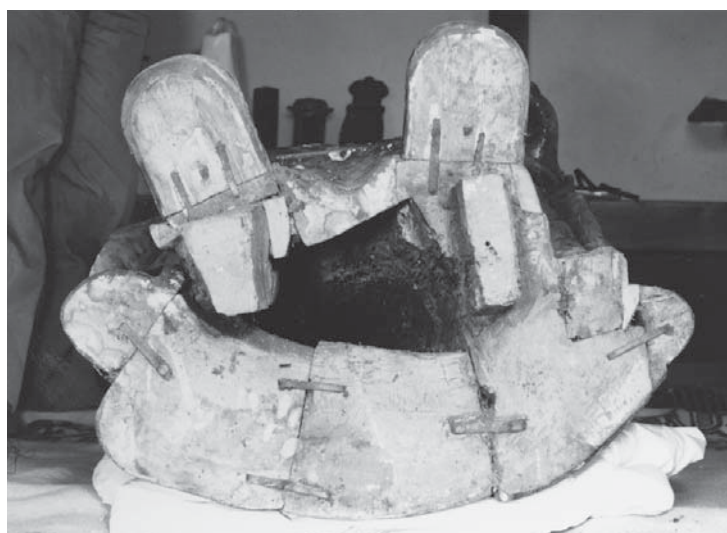


図 5

図 1～5 大嶋奥津島神社木造地藏菩薩立像 齋藤望氏から提供

締め、大腿部を強調する量感重視の造形感覚は共通すると思われる。また細部の形式では両脚部のY字形の衣文線、左肩から腹部にかけての衲衣の端を波形に表す形、両膝前を渡る衲衣端の曲線表現などに類似が見える。頭の丸い、捻塑的な感覚の残る衣文線の表現も同じである。ただし、体部の衣文線の数が少なくなり、衲衣の袂にみえる渦文がなく、衣文に松葉状表現が無いなど省略もみられることは力量の差か若干の年代の差と考えられるが、それにしても元興寺薬師如来立像との近似は認めてもよいであろう^{注10}。以上をまとめて考えてみると本像はもとは薬師如来立像であった可能性が高いと思われる。

ついで伝来について。佐々木氏は前掲論文で本像安置の地蔵堂の西隣にある若宮神社に注目された。若宮神社は『延喜式神名帳』に載せられている「大嶋神社」の若宮を祀る神社であるという。その若宮神社には南北朝から室町時代の作と思われる懸仏五面が現存するがそれらはかつて地蔵堂にあったものとされることから両者に密接な関係があったと思われるとされた。また平安時代末期に垂迹神に対して本地仏が具体的に定められる以前においては本地仏のほとんどが薬師如来であり、滋賀県下においても9世紀末の椿神社薬師如来坐像(現大岡寺)、10世紀の飯道神社の薬師如来坐像(現大日寺)、須賀神社の薬師如来坐像がその例として存在していることをあげられ、本像はそれらを遡る作例であるので薬師如来像と考えられるともいわれ、これらから本像は若宮神社の本地仏ではないかとされた。氏の指摘どおり、式内社であれば9世紀の時点で本地仏が制作されていたともいわれる。

これに対し宇野茂樹氏が異説を称えられた^{注11}。氏によれば若宮神社は大嶋神社の境外社であるがその大嶋神社は近江八幡市北津田町(旧蒲生郡)に鎮座する神社で奥津島神社と同一境内に祀られている。奥津島神社は琵琶湖に浮かぶ沖ノ島を神体島とする神であり大嶋神社は地元大嶋郷の地主神であるが(氏は「うしはく神」と表現されている)、『延喜式神名帳』では奥津島神社は「名神大」、大嶋神社は「名神小」と記されており、蒲生郡では奥津島神社だけが「名神大」社である。また『三代実録』貞観7年(865)4月2日条に元興寺僧賢和が奥嶋神宮寺を建てたという記事がある。さらに若宮神社の裏山には「堂跡」という小字名が残っており寺があったらしい。つまり名神大社である奥津島神社には神宮寺があり、その神宮寺は現・若宮神社の裏に存在した可能性が高い。これらから本像は奥嶋神宮寺に安

置されていた像であったと考えられる。一方、『多度神宮寺伽藍縁起并資財帳』、『皇太神宮儀式帳』、『東宝記』によれば平安時代初期には神像が制作されておりその像形は僧形、俗形の両者があったと考えられる。本像はそのうちの僧形神像であるとされた。つまり氏によれば奥嶋神宮寺の安置された僧形神像ということになる。また藤沢隆子氏も本像について触れられている^{注12}。氏は神仏習合による造像の場として第一に神宮寺を挙げられ、その初期の例を宇野氏と同様に多度神宮寺とされ、その『多度神宮寺伽藍縁起資財帳』に「神御像」が制作されそれが「多度大菩薩」と称されたとあることについて、かつて岡直己氏が菩薩号を称した神像として「地藏形(比丘形)神像」が存在すると説かれたこと^{注13}を援用して、多度神宮寺の神御像は僧形像であったとされ、さらに多度神宮寺の造営過程(満願に多度神が神身離脱を願ったので、神宮寺を建立した)と奥津島神宮寺の造営過程(賢和に対して奥嶋神が神身離脱を願ったので神宮寺を建立した)が同じであるとして、本像は神宮寺所在の僧形神像であるとされた。

さて以上の説を検討してみると、まず等身以上であるという像の法量を考えてみれば名神小社の若宮神社よりは蒲生郡唯一の名神大社の奥嶋神宮寺の安置像とするほうがふさわしいように思われる。しかし像種としてはやはり薬師如来像の方が適するのではないか。確かに神宮寺は神仏習合によるものでありそこに僧形神像が安置されていた例もあるが^{注14}、形勢の検討で見たように本像の形態は9世紀の僧形像とは異なる。またその神宮寺建立が元興寺僧であることも先に像の形勢において元興寺木造薬師如来立像を引用したこととも符合する^{注15}。したがって本像は神宮寺に安置された薬師如来像とするほうがよいのではなからうか^{注16}。

ではなぜ神宮寺に薬師如来像が安置されたのであろうか。またそれは神仏習合としてどのような意味をもつのであろうか。本稿の目的はこの解明にある。

2. 神宮寺建立と神仏習合の意味

本像が安置されていたと考えられる奥津島神宮寺の建立の記事は前述のように『三代実録』に見られる。そこには^{注17}、

元興寺僧伝燈法師位賢和奏言、久住近江国野洲郡奥嶋、聊構堂舎、嶋神夢中告白、雖云神靈、未脱蓋纏、願以仏力、将増威勢、擁護国家、安存郷色、望請、為神宮寺、叶神明願、詔許之、とあり、貞観7年(865)の元興寺賢和による奥嶋神

宮寺建立は奥嶋神の「雖云神霊、未脱蓋纏」という言、いわゆる「神身離脱」の願によるという。そしてここでの願の具体的な内容は「以仏力、将増威勢、擁護国家、安存郷邑」としている。これを翻案すれば「神は仏の力によって威勢を増し、その結果、国家を擁護することができ、さらにその結果、郷土が安穏となる」ということになろうか。つまり神が仏教に帰依することはここでは神個人が救済されるものではなく、国家擁護、地域安穏のためであるという。すなわちここでは神仏習合は国家鎮護の目的に沿う宗教と位置づけられているといえよう。同様な謂いは他にも見え、例えば前述『多度神宮寺伽藍縁起并資財帳』の願文^{注18}では、

伏願、私度沙弥法教并道俗知識等、頃年之間、構造法堂僧房・太衆湯屋、種々所修功德、先用廻施於多度大神、一切神等增益威光、永隆仏教、風雨順序、五穀豊稔、速截業網、同致菩提、次願聖朝文武、湍水擊善動乾坤誓、千代平朝、萬葉常君、とあり、多度神宮寺の整備は多度大神の威光を増すとともに、それによって聖朝の安泰をもたらすという。さらに神護寺の前身である和気神願寺の造立の契機となる著名な宇佐八幡の託宣においてもそこでは^{注19}、

夫神有大小。好悪不同。善神惡淫祀。貪神受邪

幣。我為紹隆皇緒、扶済国家。写造一切經及仏。諷読最勝王教一万卷。建一伽藍。除凶逆於一旦。固社於万代。

とあり、神自身の言葉で「紹隆皇緒、扶済国家」の為に写経、読経、造仏、神宮寺建立という神仏習合の諸活動を願うとする。また石清水八幡神宮寺護国寺の建立においても^{注20}、

抑於奉為大菩薩成等正覚。兼為鎮護国家。深致忠誠之由。

とあって、神宮寺建立は八幡大菩薩の正覚の為とともに鎮護国家のためであり、忠誠を致すためという。これらからは神宮寺建立すなわち神仏習合の目的は鎮護国家であるように考えられる^{注21}。

この神宮寺の建立目的についてさらに検討してみると国家政策としての輪郭が明確になってくるようである。ここで改めて初期の神仏習合現象の記録を見渡してみると（表1）、神宮寺建立の最初の記事は1の霊亀元年（715）の藤原武智麻呂による気比神宮寺建立であり、次が2の養老年中（715～23）の和赤麻呂による若狭比古神願寺で、神宮寺建立はまず日本海側つまり国土の北辺の地域で始められたことになる。『武智麻呂伝』によればその当時武智麻呂は近江守であり、その武智麻呂が越前まで出向き気比神宮寺を建立し、また若狭は越前の隣国である。したがって若狭神願寺建立にも気比神宮寺建立が関

（表1） 神仏習合の記録

	年 号	西 暦	場 所	内 容	出 典	『延喜式』
1	霊亀元	715	気比神宮寺	神身離脱、神宮寺	藤原武智麻呂伝	名神大
2	養老年中	715～723	若狭比古神願寺	神身離脱、神宮寺、仏像	類聚国史180	名神大
3	神亀2	725	宇佐八幡神宮寺	神宮寺	弥勒寺建立縁起	名神大
4	天平13	741	宇佐八幡宮	納経、社僧、塔（仏舎利）	続日本紀	○
5	天平17	745	松浦神宮弥勒寺	神宮寺、社僧	類聚三代格3	
6	天平勝宝元	749	宇佐八幡	入京一護法善神	続日本紀	○
7	天平勝宝年中	749～756	鹿島神宮寺	神宮寺、社僧、仏像図画	類聚三代格2	名神大
8	天平宝字元	754	箱根神社	三所権現神像、薬師像	箱根山縁起	
9	天平宝字7	763	多度神宮寺	神身離脱、神宮寺、神像	多度神宮寺伽藍縁起	名神大
10	天平神護2	766	伊勢大神宮寺	神宮寺	続日本紀	名神大
11	神護景雲元	767	八幡比売神宮寺	神宮寺	続日本紀	名神大
12	宝亀年中	770～780	多賀神宮寺	神身離脱、神宮寺	日本霊異記下24	※ 小
13	延暦3	784	補陀落山神宮寺	神宮寺	勝道歴山瑩玄珠碑	名神大
14	延暦4	785	日吉神宮寺	神宮寺、仏舎利	叡山大師伝	名神大
15	延暦7	788	多度神宮寺	菩薩号	多度神宮寺伽藍縁起	○
16	延暦7以前	788以前	大神寺	神宮寺	延暦僧録・釈浄三	名神大
17	延暦13	794	宇佐八幡、宗像社、阿蘇社	神前読経、社僧	類聚国史5 八幡大神	名神大
18	延暦17	798	宇佐八幡	菩薩号	新抄格勅符10	○
19	延暦22	803	竈門山神宮寺	神宮寺	叡山大師伝	名神大
20	延暦23以前	804以前	伊勢神宮	神像（俗体・月読命）	皇太神宮儀式帳	○
21	延暦年中	782～805	和気神願寺（高雄神願寺）	神宮寺	類聚三代格3	
22	延暦年中	782～805	香春神宮寺	神宮寺	続日本後紀	※ 小
23	大同4	809	諸国名神社	神前読経	日本後紀	○
24	弘仁年中	810～824	東寺八幡宮	寺院鎮守、神像（法体、俗体、女体）	東宝記3	
25	天長年中	824～833	賀茂神宮寺	神宮寺	続日本後紀	名神大
26	承和14以前	847以前	熱田神宮寺	神宮寺	熱田神宮文書	名神大

係、影響したものと考えられる。近江国は北方国境の前線守備の基地のような存在であり、その重要性は藤原武智麻呂がその責任者に任じられたことでも想像できる。そのような武智麻呂の神宮寺建立という行為は近江守としての国境守備という公務の一環として考えるほうが適当であるように思う。

ついで3の神亀2年(725)に宇佐八幡神宮寺が成立したとされ、5の天平17年(745)に松浦神宮弥勒寺の存在が知られる。この地域は国土の西辺に位置する。そのつぎに見られるのは7の天平勝宝年中(779~56)の鹿島神宮寺建立、8の天平宝字元年(754)の箱根神社神宮寺建立、ついで天平宝字7年(763)の多度神宮寺建立^{注22}、天平神護2年(766)の伊勢大神宮寺と続くが、この方面は国土の東の海域に面する地域である。つまり神宮寺の建立は国土の周辺境界の神から行われたと考えられる。そして先に見たように神宮寺建立の目的は仏教により神の威光を増し、その結果国家鎮護、聖朝安穩を期すことであつた。これをまとめると神宮寺建立の目的は決して単なる「神身離脱」譚といわれるような在地の神の要請ではなく、国土防衛という国家戦略に基づく具体的な方策であつたと考えられる。すなわち仏教による国家鎮護という奈良時代の国家像理念の枠組みの中で、それを現実には当てはめて行われたのではないか。そしてその場合の現実の国土の境界は8世紀段階の異敵、北、西は新羅、東は蝦夷に対してのものと考えられよう^{注23}。しかしそれはあくまで指導層の国家像の理念を形にただけのものであつて、すぐに現実の地域社会に信仰として根付いたものとは考えられない。神仏習合が在地の信仰を獲得するためには、国家理念とは別の、現実社会において求められあるいは通用する宗教論理が必要であると考えられるからである。

再び(表1)に戻ると、神宮寺の建立は国土の外辺を固めた後に、国内各地で行われるようになる。またそれと同時に他の神仏習合現象も盛んに見られるようになるが、それらはおおむね8世紀後半・天平宝字以降に格段と増加し始める。これらは神仏習合が国内に本格的に浸透し始めた事を示しているものと思われる。その段階がいわば神仏習合伝播の第2段階としてよいと考えるが、その質的にも数的にもそれ以前とは異なる活発な状況を見ると、そこには国内各地に浸透、伝播するための新たな宗教勢力の活動があつたのではないかと考えられる。そこでこの時期にその可能性のある新たな宗教勢力を推考すると天平勝宝5年(753)に來日した鑑真一行が思

い当たる。そこで鑑真の教団が神仏習合を行うことがあつたかどうかを検討してみる。

まず神仏習合は早くに中国仏教の中で行われていたもので、その目的は在地の神を仏教に帰依させ仏教を広めるというものであつた^{注24}。

鑑真についてみると鑑真は法系としては南山律宗の初祖道宣の弟子の道岸から菩薩戒を、同じく弘景から具足戒を受けているが、道宣は『続高僧伝』、『集神州三宝感通録』などを著し、その中では感通を重視し神仏習合思想を多く取り上げている。鑑真自身に関しては『延暦僧録』鑑真伝、『唐大和上唐征伝』に自身に関わる感通譚が載せられている。まず『延暦僧録』鑑真伝^{注25}には、

於開元年中。有崇福寺主明演。來白云。今崇福寺破落。請大和上降臨於彼。講律受戒。修營功德。依請赴彼。講大律等。修造大殿。々梁柱大四尺五寸。俎頭。河深岸陞難上。金剛變為牛引木。盡上寺竟。其牛即死。大工匠夜夢見金剛語云。我相助造殿。上木已畢。僧乃知牛是金剛作耳。と、鑑真が崇福寺を修造した時に金剛神が牛に変わって難工事を手助けしたとあり、また

時即見神人於塔辺立。身等於塔。

と仏塔と同じ大きさの神人も登場する。また鑑真の弟子たちにも感通譚が知られる。例えば榮叡については『延暦僧録』榮叡伝^{注26}には、

夢見二ヶ官人。請叡受戒畢。叡即云。貧道此患渴甚辛苦。如今欲得水飲。彼官即喚人取水。々色如乳。飲異常甘美。叡更云。叡船上三十余人之多。日欲得水。与船上人。彼官即喚雨ヶ老人処分。汝等大須早事送水向船。

と、航海中に漂流して渇きに苦しんでいた時に榮叡に夢に、「官人」が登場し「受戒懺悔」を請うたので、渇きの状況を話したところその官人は「雨令老人」に水を送るように命じ、その後に降雨があつたという。ここでは神は官人の姿で登場し受戒を願うという神仏習合に即した行動を行ったことをいう。この他、同じく『延暦僧録』の思託伝にも感通譚を載せる。

さらに神宮寺に関わる事跡の見える弟子もいる。賢景、淨三はそれぞれ多度神宮寺、三輪神宮寺に関わり、また補陀洛山神宮寺開基の勝道は如法を通じて鑑真に通じ、竈門山神宮寺、賀春神宮寺、日吉神宮寺に関わる最澄は賢景、道忠を通じて鑑真に通ずる。これらから鑑真の教団が神仏習合の伝播に大きな力を発揮したことは充分認められるように思う^{注27}。

思うに神仏習合は中国仏教のなかで発達したものであり特に唐代に入り道教や儒教との角逐の中で道



図6 元興寺木造薬師如来立像



図7 鶏足寺伝薬師如来像



図8 唐招提寺伝薬師如来像



図9 神護寺薬師如来立像

宣などによりさらに宣揚されたものである。一方、仏教による鎮護国家の思想は中国仏教の理念であったので日本も倣って国策として採用し、神仏習合もその一環として神宮寺建立などを策定したのであるが、八世紀以降おもとの唐王朝自体が衰退し、仏教によって擁護される国家像が成立しなくなった。したがってそれを知った日本においては神仏習合は以後国家政策としての役割の期待はなくなってしまふ。しかし中国では仏教が国家仏教の位置から転落し離れた後も、神仏習合は在地の現実社会の勢力に対する仏教教団側の教化手段としての価値が残り、個々の地域では民間に対するものとしてその有効性はなお保持、存続していたのではなかろうか。そのような活動すなわち国家に頼らず民間知識を集めて教団を形成する活動を鑑真は江南で行い成功を収めていた。そのような唐王朝が衰退した中唐期の江南風の仏教のあり方の一つとして、いわば新たな民間での仏教教化法としての神仏習合を持ち込んだのが鑑真教団なのでなかろうか。

以上のように8世紀後半以降の神仏習合の広がり
の担い手を鑑真教団と考えて、ついで奥津島神宮寺
建立がその影響下にあるものかどうかの検討を試み
たいが、まずその前提として鑑真教団が近江に教線
を伸ばしていたかどうかをみてみたい。

3. 近江における鑑真教団の活動

まず鑑真教団が近江に進出し活動していたことについては、その証となる具体的な遺品とその意味することが井上一稔氏によって提示されている^{注28}。氏は近江湖北の鶏足寺伝薬師如来立像についてそれが唐招提寺伝薬師如来像を手本とした作であり、かつ鑑真教団の戒律仏教の考えに基づく造形を示しているものとされた。以下、氏の考察を辿ってみる。

鶏足寺薬師如来像（図7）は像高181.6cm。頭体を通して一木造で内割を行う。現状は頭部は当初のものと考えられるが、体部は脚部が正面で左手を含んで左方六割ほど、背面で左方三割ほどが後補であり、地付き部も大半が後補となっているが、右裾裾部を含む部分は当初材であるという。そこで頭部と体部右側の当初部によって像容を検討してみると、体部においては両肘の張りを大きくとり、大腿部を長大に表し量感を強調する肉身を示し、胴を締めて体軀に抑揚を与えているがそれはさほど強くなく、肩幅は詰まっているという形態を示し、また着衣形式は偏袒右肩で体軀に密着しているが、それらは総じて奈良時代末期から平安時代初期にかけての木彫像に

つながるものであるとされる。そしてその中でも唐招提寺伝薬師如来像（図8）は正面全体の形態、右側面のプロポーション、衣文線の形式では右大腿部上方の集中と大腿部下方の拡散の状態、肩部や大腿部における衣の密着部と衣文線を刻む部分の配分の仕方、さらに衣の右側面の裾を少し前方に折り返している点、右肩にかかる衣の2本の衣文線が弧を描きながら先で重なっていく様子など、体部の形態から衣文線形式の細部にいたるまで近い表現がみられるという。これらから鶏足寺伝薬師如来像は唐招提寺伝薬師如来像を写して制作されたものと考えられるとされた。その上でさらに重要なことはその相貌表現が通ずるものであることといわれる。すなわち相貌は豊頬の顔立ちで共通するが、特に目の表現に注目すると目の上の線が上弦を描き下脣が立ち上がっており、豊頬とあいまって「微笑相」を表しているところが同じであるという。そしてその「微笑相」表現は唐招提寺の伝衆宝王菩薩像、伝獅子吼菩薩像にも見られるものであるが、それは鑑真がもたらした戒律における重要な条件である「好相」をあらわすものであるとされた。

この「好相」については氏の別稿がある^{注29}。それによるとまず『梵網經』第23輕戒には、

若仏子、仏滅度の後、好心を以て菩薩戒を受けんと欲せん時は、仏菩薩の形像の前に於いて、自ら誓って戒を受くべし。当に七日を以て仏前に懺悔し、好相を見ることを得なば、便ち戒を受くることを得べし^{注30}。

とあり、仏像を前にして自誓受を受ける方法を述べるが、それは仏前に懺悔して「好相」を得れば受戒が成立するという。つまり自誓受戒のためには仏像と「好相」が必要という。また同第41輕戒には、

若し十重戒を犯することあらば教えて懺悔せしむべし。仏菩薩の形像の前に在つて、日夜六時に、十重四十八輕戒を誦し、ねもごろに三世の千仏を礼して好相を見ることを得しめよ。若は一七日、二三七日、乃至一年にも要す好相を見るべし。好相とは、仏来りて摩頂し、光や華の種種の異相を見ば便ち減罪することを得。もし好相無くんば、懺すと雖も益なし。是人現身に亦得戒せず^{注31}。

とあり、ここでは従他受の方法を述べるが、それはまず仏菩薩像の前で戒を誦すことをいい、さらに「好相」を見るが必要としている。従他受の場合にも自誓受と同様に仏像と「好相」が必須条件となっていることになる。そしてついで「好相」の説明を

するが、それは仏が出現して「摩頂」し、またその時に光が現れ、さらに華が降り注ぐなどの種々の異相現象を見ることであり、それを見れば罪が減するという。すなわち「好相」は「摩頂」を含む種々の異相現象を見ることであり、減罪の証でもあるという。つまり減罪－受戒のためには「好相」が不可欠ということである。

好相の一つの「摩頂」については菩提流志訳『不空羂索神變真言經』巻第一に、

観念諸仏常見目前。不久當得十方百千一切諸仏一時現前。摩頂贊嘆為作證明。或復夢覺得見好相。或得諸仏變作沙門。為授菩薩増上戒品。令滅無量百千微塵数劫一切重罪。^{注32}。

とあり、ここでも「摩頂」は菩薩戒受戒と減罪の証とし、また巻13、巻20、巻27には観音が出現して摩頂することは減罪の行為とする箇所があるという。減罪は受戒あるいは布薩の前提と位置づけられるので、摩頂すなわち「好相」は戒律護持の基本要件ということになる。ところがさらに巻25には、

住空顕現不空羂索観世音菩薩摩訶薩。(略)面目熙怡。騰住空中看真言者。遍観十方高声讃言。善哉大真言者。則伸俱胝百千光手。摩其頂上。即證神通。便随菩薩。昇空而坐^{注33}。

とあり、「摩頂」する不空羂索観音は「熙怡」すなわち微笑して顕現するとあるという。ここから「好相」は仏菩薩が出現して「摩頂」するだけでなく、「微笑して摩頂する」ということになる。氏はこの「微笑」相をあらわしている像が唐招提寺の伝薬師如来像、伝衆宝王菩薩像、伝獅子吼菩薩像であるとされ、この「微笑相」を表す故にこれら唐招提寺の像は受戒および布薩の本尊という宗教的意味を持つとされた。そしてそれと同じ面貌表現が鶏足寺伝薬師如来像にみられることは鶏足寺像も同様な意味を持つということになり、鑑真のもたらした戒律仏教が近江で行われていたということになる。

さらに氏は鑑真の戒律仏教の近江への浸透を『日本霊異記』下巻24縁の記事を例証としてあげられた。それは陀我大神が神身離脱を願ったという内容の「神身離脱譚」として神仏習合史上すでに著名なものであるが、そこには近江浅井郡において山階寺満預大法師を壇越として諸々の比丘が『六卷抄』を読む知識を作ろうとしていたとあり、この『六卷抄』とは前述の鑑真の法系の南山律宗の初祖である道宣の著作の『四分律刪繁補闕行事抄』のことであって、つまり近江において戒律の經典が広く受容され実践されていた様子を表しているものとされ、それはす

なわち鑑真来朝の影響によるものであるとされた。そして近江がそのような状況であれば、唐招提寺伝薬師如来像を手本に、受戒、布薩の本尊として鶏足寺伝薬師如来像が制作されることも可能であったであろうとされた。

以上、井上氏の考察により奈良時代末～平安初期(8世紀末)には近江では唐招提寺の勢力が進出し、唐招提寺流の戒律法会が行われていたこと、またその本尊とする仏像の特徴と遺品の存在が明らかになった^{注34}。では近江の神仏習合の場面においては鑑真教団の関わりはみられるのであろうか。ついでそれを検証する。

4. 近江における神仏習合とその変容

はじめに『日本霊異記』下巻24縁の記事、陀我大神の神身離脱譚を再度検討してみる。そこでは宝亀年中(770-80)御上山の陀我大神が大安寺僧恵勝の夢に出現し、さらに翌日、小白猴となって現われて「わが為に法華經を読め」という。そして恵勝に問われて、前世では東天竺の王であったが修行僧の従者の数を制限したのでその報を受けて今生では獼猴の姿となって神となっているといい、「為脱斯身、居住此堂、为我誦法華經」と、神身を脱するために法華經を読んで欲しいと願う。その後に前述の山階寺満預大法師を壇越として諸々の比丘が『六卷抄』を読む知識を作ろうとしていたという話があり、そこに参加しようとしたが猴の言ということで拒絶されたので、堂舎を破壊して見せたところ神であることを認知されて知識に加入でき、『六卷抄』を誦しその結果陀我神の願は叶えられたというものである。

まずこの話の主題は陀我大神は『六卷抄』誦誦によって神身離脱という神仏習合を果たすということであり、神仏習合には戒律護持が必要条件であることを主張することであると思う。さきの井上氏はこの記事に近江における鑑真教団の戒律思想の浸透を見られたが、ここでは神仏習合の観点から神身離脱には戒律護持が必要とされていたということを指摘しておきたい。また宝亀年中(770-80)という時期であるが、鑑真は天平宝字7年(763)に没し存命してはいないが、天平勝宝8年(756)に鑑真が大僧都に任ぜられるとともに律師として僧綱入りした弟子の法進の没年は宝亀9年(778)であり^{注35}、また宝亀5年(774)には賢璟が律師となり僧綱入りをしており、賢璟は延暦3年(784)に大僧都になり延暦12年(793)に没している^{注36}。したがって宝亀年中は法進か賢璟

が律師であり、鑑真教団が公的に授戒、戒法保持を担っていた時期と考えられる。またはじめに陀我大神を感得する恵勝は大安寺僧とされる。大安寺には鑑真の弟子の思託が道璿の後に入り戒律を講じていたと思われるが^{注37}、思託はその伝に感通譚を載せ、また宝亀年中には勅によって「東大寺攘災大仏頂行道」を行ったとあるので^{注38}、神仏習合に通じており、かつ高僧であったとしてよいであろう。恵勝はその思託の居住する寺に所属する僧ということになる。さらに『六卷抄』の知識の檀越である満預は山階寺（興福寺）僧であるが、興福寺には前述賢璟が鑑真来朝以前から法相宗の高僧として居住していた^{注39}。したがって満預の『六卷抄』読誦および神仏習合の知識は賢璟により興福寺に伝わっていたものとも考えられる。賢璟は尾張大僧都とも称されたが、出身の尾張の隣地である多度神宮寺に三重塔を建立し伽藍整備に関与していたことは先に触れた^{注40}。以上のように、恵勝、満預ともに鑑真教団に繋がりがあり、また『六卷抄』が道宣の著作であり、それが神仏習合の必要条件とされていたことになる。したがって陀我大神の神仏習合は鑑真教団の神仏習合によっていると考えてもよいのではないか。

ついで奥島神宮寺の場合を振り返ってみたい。まず奥島神宮寺の建立は貞観7年（865）である。陀我神の神仏習合よりおおそ80～90年後ということになる。建立者は元興寺伝燈法師位賢和である。元興寺は後に僧都、僧正に補せられ、承和元年（834）に没した護命が所属し、護命は神護景雲2年（769）頃に法進から『沙弥十戒並威儀經』を学び、翌年具足戒を受けたとされる^{注41}。法進は『沙弥十戒並威儀經疏』を天平宝字5年（761）に著したが、この經を元興寺聖一にも講じたともいう^{注42}。さらに如法の弟子で唐招提寺第五祖となり律師、小僧都、大僧都に補せられ、平城天皇の師ともなった豊安も元興寺に住していたことがあるらしい^{注43}。豊安の師である如法は延暦3年（784）に下野・補陀落山神宮寺を開いたとされる勝道の師でもある^{注44}。これらから元興寺にも鑑真教団により神仏習合が伝わっていたことは考えられる。

その建立の理由とする賢和が夢中で感得した奥嶋神の言はまず「雖云神靈、未脱蓋纏」とあって、神身離脱を願うので、陀我大神の神仏習合の場合と同様である。しかしながら先に検討したように奥津島神宮寺の神の言には次に「願以仏力、擁護国家、安存郷色」とあって、「擁護国家」をいう。この「擁護国家」の目的は陀我大神の場合には見られなかつ

た。陀我神宮寺の場合は説話という性格上、奥嶋神宮寺の記事より内容が豊富にすることが可能であるにも拘わらずにである。つまり、「国家擁護」は陀我神宮寺では必要が無く、奥嶋神宮寺では必要であったということではないか。すなわち8世紀後半の段階、鑑真教団による神仏習合と9世紀後半の神仏習合では目的が変化したといえるのではないか。とすればそれは神仏習合の変容ともいえるべきことである。先にわが国の神仏習合の進展を検討して、8世紀前半の国家仏教の一環としての第1段階から8世紀後半以降の鑑真教団による民間教化法としての第2段階に入ったと想定したがここ9世紀後半ではさらに別の段階に入ったとも言えようか。これについては後に再度触れる。

仏像について検討してみる。先述のように井上氏によれば北近江・鶏足寺伝阿弥陀如来像は唐招提寺伝阿弥陀如来像を手本としたものと考えられ、その唐招提寺伝阿弥陀如来像は同寺の伝衆宝王菩薩像、伝獅子吼菩薩像とともに鑑真教団の戒律仏教の本尊とされるものであった。またさらに重要なことはその造形の特徴が授戒作法に基づく「微笑相」表現であり、それが鶏足寺伝阿弥陀如来像にも見られるということであった。

一方、大嶋奥津島神社伝地藏菩薩立像は奥島神宮寺の安置仏と考えられた。奥島神宮寺が鑑真教団の神仏習合の影響下により建立されたものであれば、その安置仏にも鑑真教団の影響が認められることは妥当であろう。ましてや、神仏習合の第一義的目的が神を仏教に帰依させること、その具体的な方法が神に戒律を授けることであることを思えば神宮寺の安置仏は授戒の本尊としての意味を持つ必要があると思う。したがってそこには鶏足寺伝薬師如来像と同じ造形が見られると考えてもよいのではないか。

そこで大嶋奥津島神社伝地藏菩薩立像と鶏足寺伝薬師如来像を比較してみると、そこには違いが認められる。両像とも体勢は立像で同じであるが、姿勢は鶏足寺像は上半身を大きく作り胸を張り両肩を引き、やや背を反らせるような姿勢であるのに対し、大嶋奥津島神社像は上半身を小さく作り胸は厚みはあるものの比較するとややすぼめ気味の感がある。体部の厚みいわゆる量塊表現も鶏足寺像の方が勝るようである。この作風についてはあるいは時代様式の差ともされようが、それ以上に異なる点はその服制である。鶏足寺像は衲衣を偏袒右肩につけ端を右肩に少しかけるもので下には裙を纏う。大嶋奥津島神社

像は衲衣とともに右肩に覆肩衣をつけている。他の平安時代前期までの例をみると、覆肩衣をつけない鶏足寺像の方が珍しい例のようである。また衣文線の形式は両像とも両大腿部を強調しY字形とはするが、鶏足寺像が体側にも回すのに対し大嶋奥津島神社像は内側のみであり、そもそも衣文線の質感が異なる^{注45}。これらからみると両像の形態、形式、表現はさほど近いとは感じられず、逆に隔たりがあるのではないかと思う。

さらに戒律本尊としての特徴とされる「微笑相」については大嶋奥津島神社像は頭部が前述のとおり面相部、頭頂部、後頭部と後補材の貼り付けであり、検討のしようがない。しかし本像の形態に近似する像としてこれも先に元興寺薬師如来像をあげ、本像が元来は薬師如来像として制作されたものとする傍証とした。そこで体部の造形の近似を踏まえてここではあえて面貌表現の近似も想定してみたい。そしてこの想定に立って元興寺薬師如来像の表情に注目すると、そこには「微笑相」は見出せないのではなかろうか。つまり奥島神宮寺の安置仏は神仏習合に基づく造立でありながら鑑真教団の戒律仏教の本尊とは異なる造形となっているということになる。それは奥島神宮寺建立時の戒律の本尊の意味が鑑真教団の場合と異なっているということになるのではないか。

以上、近江における神仏習合は8世紀の陀我神宮寺の場合と9世紀の奥津島神宮寺の場合は状況が異なることをみた。くりかえしになるがまとめると、陀我神宮寺の場合は目的は「神身離脱」であり、奥津島神宮寺の場合は「神身離脱」の他「擁護国家」が加わった。またそのための本尊仏像（神宮寺は神が受戒し戒律を護持する法会のために建立されるものであり、したがって仏像は戒律本尊となる）は陀我神宮寺の時点では、要件は像種としては仏（薬師如来）、菩薩（不空罽索観音）の両者あるいはいずれかであり、その両者ともに造形としては「微笑相」が求められたのに対し、奥島神宮寺の時点では像の「微笑相」は求められず像種としては「薬師如来像」が安置された。つまり奥津島神宮寺の場合では「擁護国家」の目的で「微笑相」を示さない薬師如来像を戒律本尊とされたということになる。ここで薬師如来を本尊とする戒律法会で平安時代初期に行われたものを想定すると薬師悔過が想起される。つまり薬師悔過の目的が「擁護国家(国家鎮護)」であるならば、奥島神宮寺本尊の造像理由と合致する、すなわち神宮寺の薬師如来像は薬師悔過の本尊として造

立されたということになる。以下、それを検証する。

5. 神宮寺における薬師如来像造立の意味

平安時代初期の薬師悔過についてはすでに名畑崇氏によって、玄奘訳の『薬師瑠璃光如来本願功德経』を注釈した善珠の『本願薬師経鈔』^{注46}が所依の經典であると指摘されている^{注47}。氏によればその撰述の時期は本文中にある懺悔受戒の功德を回施する発願文の中に、

我今日懺悔受戒所生功德。取総捧持。先帝聖靈。
次奉嚴現在聖朝^{注48}。

とあるが、ここでの先帝聖靈は光仁天皇、現在聖朝は桓武天皇のことであり、かつ善珠は延暦16年(797)4月に卒している^{注49}、光仁天皇の没年の天応元年(781)から卒年までの間ということになり、その間の国家主催の薬師悔過、齋会は延暦12年(793)正月の薬師齋会^{注50}と延暦15年(796)10月の薬師悔過^{注51}の二例であるという。撰述のきっかけがこのいずれかとは断定できないもののおおよそ8世紀末と見てよいであろう。善珠は歿年の正月^{注52}に「伝灯大法師位善珠為僧正」とあつて僧綱の首位を占め、またのちに平城天皇となる安殿皇太子が廃された早良皇太子の怨霊のために病を得た際にそれを治癒したともいう^{注53}。桓武天皇の信任は厚かったと思われる。

この善珠の『本願薬師経鈔』の内容は、経大意、宗趣、伝訳、題目、釈文義の5部門からなっており、このうち第5の釈文義が経疏としての性格から分量としては一番多く占めているが、一方、第1の経大意において他の類疏と異なり著者独自の見解が詳しく述べられているのが特徴であるといい、そこでの要点を氏は以下のようにあげられている。

一、『本願薬師経』に説く薬師仏の本願功德の大略。

一、五濁末代の時機観と因果応報の理。

一、現代の僧俗が三業において犯す罪惡の省察。

一、懺悔・受戒のすすめと滅罪・齋戒の作法。

一、懺悔・持戒による功德を先帝光仁と桓武天皇に供し、災厄の消滅・万姓安樂を期する。

これにより、『本願薬師経鈔』が特定の薬師悔過の所為の經典（つまりある薬師悔過の式次第）と考えられるとされる^{注54}。

このような経大意の内容であるがさらに細かくみると、そこではまず、

薬師王之瑠璃中有玉。衆妙之妙。妙中亦妙。是知千歳之下。万里之辺。末法伝余風。扇者也。抑乃如来大悲教興大意略如此焉。夫尸羅淨海無

意而不宿罪屍。七仏明日不拏而不現惑器。是以
前後哲聖護戒情深。慕道心重。

とあって、『薬師經』の大意を述べるとしてはじめに、
尸羅淨海すなわち戒行の清淨海は罪屍もとどまらず
として戒行清淨の功德の廣大深遠をいい、それを護
ることが七仏すなわち『薬師經』の本意であるとする。
玄奘の『薬師瑠璃光如来本願功德經（薬師經）』
には薬師十二大願のうちの第五願に、

第五の大願とは、願くは我来世に菩提を得ん時、
若し無量無辺の有情の我が法の中に於いて梵行
を修行すること有らんに、一切皆不欠戒を得、
三聚戒を具すること得せしめん。設ひ毀犯する
こと有らんも我が名を聞き已らば、還つて清淨
なることを得て惡趣に墮せじ^{注55}。

と、有情が不欠戒を得、三聚戒を具すること、また
毀犯しても救うことを願うとするが、この第五願を基
にして先の文があると考えられるので、善珠はこの
第五願を『薬師經』の主題としたということになる。
しかしながら問題はその戒律護持の目的で、善珠は
ついで、

然則自非聖心懺罪投誠求戒。何以報天朝之慈。
謝君王之德。是故大衆深照此意。欲奉嚴聖朝之
大願。報国国家之広恩^{注56}。

と、懺悔し戒行することは天朝、君王、聖朝、国家
に報いる為になるという。そしてなぜ聖朝に報いな
ければならないかといえはその前で、

當於此時。由生生中浩待聖朝之因。幸蒙聖朝虚
空無量之恩法界無辺之德。

と、五濁末世であるが、その中でも聖朝に生まれて
きたのは幸いであるからであるという。つまり像法
の時代での救済仏である薬師如来の本願は戒律護持
であるが、その像法の時代でも他所ではなくこの聖
朝に生まれたからこそ薬師如来の本願である戒律護
持を行うことができるのであるという理屈であるよ
うである。この「聖朝の恩」が『本願薬師經鈔』で
のキーワードでそれに類する言葉が以後何回も登場
する。例えば次に懺悔すべき内容を細かく説き最後
にそれを強く促すがそこでは、

三世諸仏無数劫中。守護戒室。登無上位。成大
覺尊。我於諸戒。破犯欠涉。流溺生死海。迄今
無出離期。今幸蒙聖朝無限之慈。遇薬師如来般
若之法会。

とあり、「薬師如来般若之法会」すなわち薬師悔過
を行うことを「聖朝無限之慈」によるものとまでい
う。さらにこの後受戒のことをいい、師僧奉請、帰
三宝、受持八戒の表白があり、願文で終わるが、そ

の願文ではまず、先にあげた「我今日懺悔受戒所生
功德。取総捧持。先帝聖靈。次奉嚴現在聖朝」とし
て、先帝と今上に懺悔の功德を回施することをいい、
さらに、

以懺悔力。排被天災地妖水火風難等七難。由持
戒功。摧滅得厭持呪詛逆賊災横等九横。

と懺悔、持戒することで七難九横^{注57}を免れるとする
が、それによって、

玉儀与天地而無動。宝命将日月而長久。為千代
之聖皇万葉之天朝。次天下平安。百官尽忠。万
姓安樂。

となるという。

以上が經大意の内容である。ここで繰り返し主張
されているのは、戒律護持によりすべての災難は払
拭される（それほど持戒は重要である）ということ
であるが、その災いを払拭することは「聖朝安穩」
のためであるということである。つまり薬師悔過、
薬師如来を本尊とする戒律法会の目的は「聖朝安穩」
という主張であり、振り返って奥島神宮寺の場合に
照らし合わせてみると、その建立目的である「擁護
国家」と通ずることになる。したがって奥島神宮寺
本尊が薬師如来像とされた理由は「神のための薬師
悔過の本尊として」ということになるのではないか。
すなわち奥島神は懺悔、受戒、戒律護持を誓うとい
う薬師悔過を行い、その結果として聖朝安穩、国家
擁護となるということである。これが奥津島神宮寺
に薬師如来像を造立した理由ということになる。

ところで、これは戒律仏教の変容の結果とされる
べきものである。すなわち『梵網經』の第四十輕戒
には、

出家の人は法として国王に向かって礼拝せざれ。
父母に向かって礼拝せざれ。六親を敬せざれ。
鬼神を礼せざれ^{注58}。

とあり、また第十七輕戒に、

若し仏子、自ら飲食・錢財・利養・名譽の為の
故に、国王・王子・大臣・百官に親近し、侍ん
で形勢を作して乞索し、打拍し、牽挽して、横
に錢物を取り、一切利を求むるを名けて惡求多
求と為す^{注59}。

とあり、そこでは王権、世俗権力というもののから距
離をおくことを主張する。一方、今見てきた善珠の
戒律観はこれとは逆に「聖朝」に尽くすものであ
った。先に見たように善珠の『本願薬師經鈔』は玄奘
『薬師本願功德經』の第五願を主眼とするものであり、
また確かに『薬師本願功德經』の經文には、

若し諸の有情、不孝五逆をなし、三宝を破辱し、

君臣の法を壊り、信戒を毀たん。琰魔法王は罪の輕重に随って考えて之を罰す^{注60}。

とあり、君臣の法の遵守をいうが、僧侶の世俗法への遵守まではいつてはいない。またおそらくそれに基づいて善珠も『本願薬師經鈔』の中で經大意の三業罪の説明で、

以虚妄言。誑惑君親。不知云知。不見云見。作妄語罪。一舌二用起諍二頭。隔疎君臣。離芳友間。作離間罪^{注61}。

と、「君臣」をいうが、ここでは「芳友」との対句で上げているものなので、特に強調しているとも思われない。それに比してやはり「聖朝安穩」觀の繰り返し強調は特別なのではないであろうか。つまりこの戒律觀の変容は善珠あるいは当時の仏教界指導者の発案と考えられる。

また翻って仏像の造形を思うと、前述井上氏の指摘では唐招提寺・鑑真教団による戒律本尊の特徴として、唐招提寺薬師如来像をはじめ「微笑相」であることをあげられ、その根拠は『梵網經』二十三輕戒に説く受戒の証としての「好相」の表現であるとされた。一方、大嶋奥津島神社地藏菩薩像と近似の表現を示し、おそらくは面貌表現も類似すると思われる元興寺薬師如来像には「微笑相」を見ることができないとも指摘した。その理由として『薬師本願功德經』にも善珠の『本願薬師經鈔』にも「好相」を説いていないということが考えられるのではなかろうか。つまりここでも戒律の所依經典の異なりは認められるのではないか。またそうであるならば、服制の違い、唐招提寺薬師如来像は衲衣を偏袒右肩につけ端を右肩に少しかける形式に対し、元興寺薬師如来像は衲衣と覆肩衣をつけるという違い、すなわち本尊の変更はこの善珠らの戒律所依經典変更時の新案とも考えられる。

桓武朝のこの戒律の変容について前述名畑氏は、薬師經は天武朝以来の「使い古された形式」にすぎないが、善珠はその中に時代の要請にこたえる要素を取り出して、新たな内容と形式をもって薬師悔過という法会を整えたことにより、薬師經は再生強化された、といわれ、その時代の要請とは、桓武朝の状況、すなわち厭魅・呪詛によって宮庭に不安が蔓延し、それを解消することが求められており、それが国家護持の要求とされていたとされた^{注62}。また根本誠二氏も善珠の『本願薬師經鈔』を取り上げられ、此の時期の戒律觀の変容を説明されている^{注63}。氏の場合は『日本靈異記』の中の行基および善珠に関する説話を取り上げ、それぞれいくつかある説話の内

容の違いから、その理由を名畑氏の論文を援用されながら戒律觀の変容によるものと結論付けられたものであるが、その理由としては、やはり「道鏡政權の崩壊に始まる一連の新政權にとって数々の靈的な存在を調伏するにたる宗教的な「力」を発揮するものであった」つまり名畑氏同様、怨靈に対抗するためのものとされている。しかし、ここで振り返ってみたいことは、本論のきっかけの一つであった問題提起、各地の神宮寺の本尊には薬師如来像が圧倒的に多いという事実である。薬師悔過の目的が国家護持、聖朝安穩でそれが怨靈に対抗するためという意味であるとすれば、各地にはどれほどの数の怨靈が存在したということになるのであろうか。またそれ以前に「怨靈封じ」は「国家護持」を意味するものであろうか。筆者は「怨靈封じ」と「国家護持」は次元の異なるものと考える。当時の「怨靈」は基本的には個人の靈であって、前述早良太子の怨靈によるとされた安殿太子の治病にあたって今問題の善珠が法要して慰撫し平癒した例のように^{注64}、仏教によって個人的に救済されるものであった^{注65}。個人の靈は救済されればそれでよく、あとは国家の一員とはなろうが個人は個人である。それに対し国家は国全体の体制、支配理念のことであるので、全く別のことであると思う。

では奥嶋神宮寺をはじめこの時期の神宮寺建立にみられる「擁護国家」、「扶済国家」、「鎮護」などの場合の「国家」とはなにか。やはりここでのキーワードは「聖朝」であろう。先の善珠の『本願薬師經鈔』での「聖朝」は明らかに桓武天皇を表わしていた。つまり「国家護持」の具体的内容は天皇安泰を示すものと考えられる。国家護持は天皇中心の国家体制を護持するという意味ではなく、天皇個人の安穩を意味するものと考えられる。奈良時代の国家仏教は国土も含めて国家守護を理念としていた（したがって聖武天皇は僧籍に入った）が、ここにいたって仏教は天皇個人（あるいは皇統）を護持するものとなった。この「天皇の個人崇拜化」が戒律仏教変容の意味なのではないか。その原因として考えられることは道鏡政權の崩壊による仏教界の受けた大打撃であろう。そこから立ち上がるにあたっての方策が「天皇個人崇拜」への道の選択であったのではなかろうか。すなわち『梵網經』戒律から『薬師經』戒律の変容には仏教界の必死の生き残り策があった。仏教界は道鏡政權を踏まえての反省と天皇へ服従を示し再起を図ったのである。またそれにしたがって神仏習合も仏教戒律の変容とともに天皇崇拜の一端を担

うことになった^{注66}。神の受戒本尊たる神宮寺本尊も戒律護持によって聖朝安穩をはたすという目的の『薬師経』が戒律經典となったので、薬師如来が選定されるようになったということになる。またそのときに本尊たる薬師如来像の造形も変化したと考えられる。本稿の結論は以上である。

おわりに

神宮寺安置の薬師如来像の安置理由について考察をおこなってきたが、その種の代表作として忘れてはならないものが神護寺薬師如来像（図9）であろう。最後に少し触れてみたい。神護寺薬師如来像が神願寺という神宮寺の本尊として造立されたことを思えば、基本的には神宮寺安置の薬師如来像ということで当時の一般の神宮寺における神の戒律本尊として造立されたものと考えられる。その神願寺の建立時期は延暦年間とするので^{注67}桓武天皇の在位期であり、つまりその造立目的は本稿で結論付けたように「聖朝安穩」である。とすれば今まで説かれてきたようにその表情のいわゆる「異相」についての解釈は和気氏の神願寺ゆえという個別理由からはすべきではないと思う^{注68}。その「異相」とされる表情も目鼻を面相の下側かつ中央に集め、鼻先に力を集中させる相貌、鼻翼の形と彫り方、両端に力を入れてへしませる唇、頬骨の位置、眦からこめかみにかけての曲面のとりかたなど、大きく見ると同時期の元興寺薬師如来像や、奈良国立博物館薬師如来坐像、東大寺試みの弥勒仏坐像などに通ずるところがあるように思われる。今後はその制作理由を個別かつ情緒的に詮索しすぎることをやめ、様式的研究を進める方向に向かうべきでなかろうか。

（了）

注

注1) 長坂一郎「平安時代前期における南都諸宗の地方寺院経営と木彫像の制作－元興寺法相宗の場合を例として－」（『仏教芸術』206、1993年2月）

注2) ただし神宮寺本尊がすべて薬師如来像であったわけではない。薬師如来像について観音像が多いが、その率は薬師如来像が圧倒的に多いといえる。安藤佳香「勝尾寺薬師三尊像考－神仏習合の一証左として－」注35（『仏教芸術』163、1985年11月）。長坂一郎「初期神宮寺の成立とその本尊の意味－神護寺薬師如来立像の造像理由を手がかりにして－」6、神宮寺建立の目的（『美術研究』

354、1992年9月）

注3) 注2

注4) 佐々木進「近江八幡市島町地藏堂の地藏菩薩立像」（『博物館学年報』16号、同志社大学博物館学芸員過程、1984年）

注5) 法量（単位センチメートル）像高 1718.2、頂－顎 30.0、肩張 55.4、胸厚 30.6、腹厚 36.5、左腿厚 40.9、臂張 62.6、裾張 48.6、注4による。

注6) 注4

注7) 浅井和春「平安前期地藏菩薩像の研究」（『東京国立博物館紀要』22号Ⅰ 東京国立博物館 昭和62年3月）

注8) 注4でも指摘されている。

注9) 伊東史朗『至文堂 日本の美術二四二 薬師如来』（昭和61年7月）、『国宝・重要文化財大全』3 彫刻（上巻）（毎日新聞社、1998年）

注10) 注1

注11) 宇野茂樹「平安初期の僧形神像－近江国奥津島神社像を中心として－」（『古代文化』38-1、古代学協会 1986年）

注12) 藤沢隆子「五、習合彫刻としての本地仏像」（『中世村落寺社の研究調査概報』Ⅰ、元興寺文化財研究所、昭和63年3月）

注13) 岡直己『神像彫刻の研究』第1編第1章、第2章、（角川書店、昭和41年）

注14) 天元3年（980）12月の越前・気比太神宮寺焼亡による再興勅許をいう天元5年（982）の太政官符案（『平安遺文』巻2、320号）に、類焼を免れ救出された神宮寺の本尊について「法体菩薩像」すなわち僧形神像であったことを記す。（西川新次「越前における古代の造像とその背景」（『福井県史』資料編14、福井県、平成元年））および長坂一郎「神仏習合の推進者と神仏習合像の制作－武生・大虫神社塩土尊像を巡って－」注46（『仏教芸術』198、1991年9月）

注15) 元興寺木造薬師如来立像はもとの所在は不明であるが、一木丸彫彫像という技法から南都（中央）で制作されたものと考えてよからう。とすればその形式も時代の様式を反映しているものとしてよいと考える。また元興寺賢和が造像を指導したと思われるので、一層、南都の様式に沿うものであったと考えられる。注1。

注16) 栗東歴史民俗博物館企画展図録『近江の神道美術』（平成16年）作品解説（解説松岡久美子）では両説をあげ、滋賀県立安土城考古博物館特別展

図録『戦国・安土桃山の造像Ⅱ－神像彫刻編－』（平成19年）各個解説（解説山下立）でも両説をあげている。また『近江の祈りと美』（サンライズ出版、2010年）5神々の姿（解説高梨純次）では奥津島神宮寺に安置されていた像とし、かつ薬師如来像には懐疑を示し僧形神像の可能性を説いている。

注17)『日本三代実録』貞観7年（865）4月2日条

注18)『多度神宮寺伽藍縁起并資財帳』（『平安遺文』巻1、20号）

注19)『類聚三代格』巻2「応以高雄寺為定額并定得度経業等事」

注20)『石清水八幡宮護国寺略記』（『朝野群載』巻16）

注21) 注2拙稿でも指摘した。

注22) 鹿島神宮寺、箱根神社神宮寺、多度神宮寺の三寺は満願・万巻の造立とされる。満願は神仏習合あるいは神宮寺建立の専門家のように思われる。そのような僧が各地に派遣されたのではなかろうか。

注23) この時点で南方の国土の境界が示されていないが、奈良時代にはすでに南方の脅威（隼人など）はすでになくなっていたのでその方面の国土防衛の意識は必要なかったのではないかと考えられる。

注24) 吉田一彦「多度神宮寺と神仏習合－中国の神仏習合思想の受容をめぐって－」（『伊勢湾と古代の東海 古代王権と交流4』所収 名著出版 平成8年）、北条勝貴「東晋期中国江南における<神仏習合>言説の成立－日中事例比較の前提踏して－」（『奈良仏教と『靈異記』的世界』所収 筑波大学歴史・人類学系 根本研究室 2001年）、長坂一郎「神仏習合の成立と神像の意味」（『風土と歴史』第5号 日本歴史文化学会 2004年3月）

注25)『延暦僧録』第1 鑑真伝（『日本高僧伝要文抄』第3 『国史大系』31巻）

注26)『延暦僧録』第1 栄叡伝（『日本高僧伝要文抄』第3 『国史大系』31巻）

注27) 長坂一郎「日本仏教における神仏習合の伝播について－鑑真一門に注目して－」（『日本宗教文化研究』第八巻二号、日本宗教文化学会、平成16年）

注28) 井上一稔「湖北の古代彫像－鶏足寺伝来薬師如来立像を中心に－」（『鶏足寺の文化財Ⅰ』、木之本町教育委員会、平成13年3月）、

注29) 井上一稔「唐招提寺木彫群の宗教的機能について」（『仏教芸術』261、平成14年3月）

注30)『梵網經』巻下 30（『国訳一切經』律部12 342頁）

注31)『梵網經』巻下 36（『国訳一切經』律部12 348頁）

注32)『不空罽索神變真言經』巻1（『大正大藏經』20巻228a）、注29井上論文

注33)『不空罽索神變真言經』巻25（『大正大藏經』20巻365bc）、注29井上論文

注34) 唐招提寺諸像の微笑相については、「熙怡」あるいは「微笑相」という語が『不空罽索神變真言經』、『千手千眼観世音菩薩姥陀羅尼身經』の観音經典に見られるとされ、また鑑真自身の千手観音に対する関心も説明され充分な説得性を持つものと思われるが、一方で肝心の薬師如来の微笑相についても言及が欲しいようにも思われる。つまり鑑真教団において受戒の本尊がなぜ薬師如来であったのであろうか。これは唐招提寺金堂の安置仏（毘盧舎那仏、薬師如来、千手観音）あるいは三戒壇（東大寺、下野薬師寺、筑紫観世音寺）に関わる問題でもあるがここでは触れる余裕がない。

注35)『元亨釈書』巻13・法進伝

注36)『続日本紀』巻38 延暦3年6月戊申条、および『元亨釈書』巻12 興福寺賢璟、

注37)『唐大和上東征伝』（『大日本仏教全書』113巻）、注25

注38)『延暦僧録』第1 思託（『日本高僧伝要文抄』第3 『国史大系』31巻）

注39)『元亨釈書』巻12興福寺賢璟（『国史大系』31巻）

注40) 注25

注41)『日本高僧伝要文抄』第3 護命僧正伝、注25

注42)『沙弥十戒並威儀經疏』第五後書（『日本大藏經』40巻）、注25、

注43)『元亨釈書』巻13 豊安法師、同・巻3 法琳寺常暁、注25、

注44)『補陀落山修行記』（『群書類従』二八上）、注25、

注45) この衣文線の質感の表現は理論上は時代様式の異なりとも理解できるが、実際には本像と同時代の像でも本像と異なる質感表現は多々散見される。したがって衣文線の質感表現はある程度は時代様式の面があるもののそうではない部分、具体的には作者グループ、系統の問題と見るほうがよいのではないと思う。

注46)『本願薬師經鈔』（『日本大藏經』9巻）

注47) 名畑崇「善珠について」（『大谷学報』52－4、昭和48年2月）、同「日本古代の戒律受容－善珠『本願薬師經鈔』をめぐって－」（『戒律思想の研究』、平楽寺書店、昭和56年）

注48)『本願薬師經鈔』上（『日本大藏經』9巻156頁上）

- 注49)『日本紀略』延暦16年4月丙子条
- 注50)『類聚国史』182
- 注51)『日本紀略』5
- 注52)『日本後紀』延暦16年正月辛丑条
- 注53)『元亨釈書』巻2 善珠伝、同巻23 資治表四
桓武、
- 注54) 注47「善珠について」
- 注55)『薬師瑠璃光如来本願功德経』2 (『国訳一切
経』経集部5 303頁、)
- 注56)『本願薬師経鈔』上 (『日本大蔵経』9巻154頁上)
- 注57)『薬師経』の七難九横。七難は①人衆疾疫難、
②他国浸逼難、③自界叛逆難、④星宿変怪難、⑤
日月薄蝕難、⑥非時風雨難、⑦過時不雨難、九横
は①得病死、②王法誅戮、③放逸死、④火焚死、
⑤水溺死、⑥種々悪獣死、⑦墮山崖死、⑧毒薬厭
棒呪詛起屍鬼等死、⑨飢渴死。(『薬師瑠璃光如来
本願経』、『国訳一切経』経集部5 311～2頁)
- 注58)『梵網経』巻下 三六 (『国訳一切経』律部12
348頁)
- 注59)『梵網経』巻下 29 (『国訳一切経』律部12
341頁)
- 注60)『薬師瑠璃光如来本願功德経』12 (『国訳一切
経』経集部5 312頁)
- 注61)『本願薬師経鈔』上 (『日本大蔵経』9巻155頁上)
- 注62) 注47「善珠について」
- 注63) 根本誠二「行基と善珠－行基像の変容をめ
ぐって－」(『奈良仏教と在地社会』所収、岩田書
店、2004年11月)
- 注64) 注53『元亨釈書』巻23 資治表四 桓武、
- 注65) 皿井舞「神護寺薬師如来像の史的考察」(『美
術研究』403、平成23年3月)
- 注66) 平安時代に入ってから天皇制強化の政策として
神祇制の改革、すなわち名神社の設定が行われる
が、神仏習合の記録が見える神社はほとんどが名
神社であり、そのなかでも名神大社において神像
が安置されていたという記録がある。つまり神像
の成立も天皇崇拝政策の一環ではないかと思う。
注14拙稿及び長坂一郎「神仏習合と神像」(第10回
神在月古代文化シンポジウム『神々の姿の変遷』
資料集、島根県古代文化センター、2010)
- 注67) 注19
- 注68) 注65で皿井氏は神護寺薬師如来像の「異相」
の解釈として道鏡の率いる邪神に向かった仏の姿
をあらわしたゆえに、とされている。

Ⅱ 熊谷守一作『牡丹』における析出物の分析と考察

藤田まり子、森 直義

はじめに

本学保存修復研究センターでは、熊谷守一作『牡丹』（1963年 油彩・板 24.2×33.4cm 天童市美術館に寄託）を2011年10月から2012年5月にかけて行われた熊谷守一展の開催前後の2度に渡り、調査・修復を行う機会に恵まれた。

熊谷守一の油彩画は他に類例を挙げることが出来ないほどの独特な様式で描かれ、保存修復の研究者として非常に興味深い技法や経年変化の症例を観察できる作品である。わたしたちは、天童市美術館の協力により2012年度に16点の作品の組成・技法・状態を調査し報告書をまとめたが、本論は、これらの中で画面表面に最も目立つ白濁現象が認められた『牡丹』（図1～3）を取り上げ、主にその析出物についての分析結果と考察を中心にまとめたものである。

第1章 熊谷守一作『牡丹』の制作技法と析出物

熊谷守一は50歳代後半から徐々に変化し始め、70歳代で「モリカズ様式」と呼ばれる独自の技法を確立する。1950年代から晩年にかけて多く見られるこの様式の作品は、極限まで単純化した平面的な構図と赤い輪郭線が最大の特徴である。多くの場合、支持体に浅尾拂雲堂が製造した4号程度の薄いカツラ材等の板を使用し、目止めも地塗りもワニス層もない。また、この時代の絵肌は、表面に光沢が少なくはっきりした筆致が残っているため、紙などに絵具を乗せて油分を抜くいわゆる「油抜き」を行ったのではないとも言われている。事実、油抜きをして実際に制作してみると油抜きをしない場合に比べてきれいな刷毛跡を残すことができる。

画家による裏書から1963年作であると判断できる本作『牡丹』も、この時代の様式で描かれた典型的なもので、ワニスも塗布されていない。この時代の彼の作品には、絵画表面に白濁が観察されることが多く、『牡丹』の場合は作品のほぼ下半分に特に際立って白濁が見られた。またこの部分の白濁現象は、実体顕微鏡観察と後述する分析から表面の析出物が原因であることが分かった（図4～5）。

さらに、1度目の調査で表面に析出していた物質



図1 作品表面（額付）



図2 作品裏面（額付）



図3 作品表面（額付）

を筆で除去したのにもかかわらず、約1年後の2度目の調査時には再び析出しているのが確認された（図6～11）。

本作は2009年に天童市美術館へ寄託される以前、

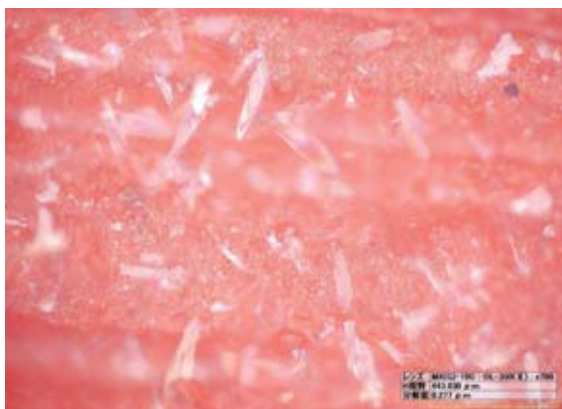


図4 析出物 ×700



図5 析出物 ×700
絵具層から析出している様子が確認できる



図6 作品表面（1度目の処置前）



図7 作品表面（1度目の処置後）



図8 作品表面（2度目の処置前）



図9 作品表面（2度目の処置後）



図10 析出箇所（最初の調査時）
析出箇所

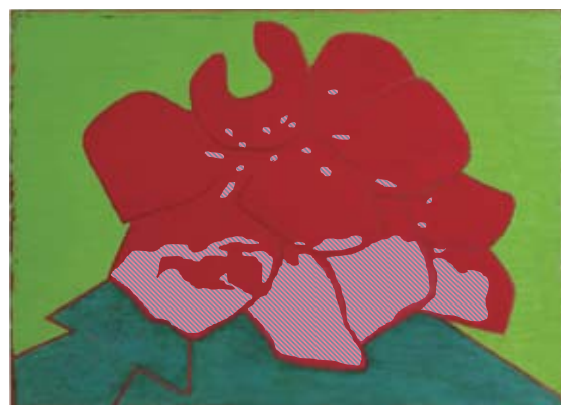


図11 析出箇所（2度目の調査時）
析出箇所

画廊や個人宅で保存されていた。析出物の発生時期について筆者が聞き取り調査を行ったところ、現在の所有者が購入する以前の画廊にあった当時は、目立つ析出はなかったこと、一方で天童市美術館に寄託された時には既に著しく析出していたことが分かった。このことから画廊から美術館へ寄託されるまでの約4年間の間に析出した或いは析出が進行した可能性が高い。しかし当時の具体的な保存状況については不明で、保存環境と析出の因果関係については明らかにできない。

額は「モリカズ様式」のために作られた特製の「熊谷緑」と呼ばれるもので、ガラスが付いている。下半分に析出が著しかったことから、額自体に原因がある可能性も考えられたが、析出の原因と成り得るような隙間や損傷は見当たらなかった。

また、その原因として上半分と下半分での技法の違いも想定された。析出箇所だけに下層に異なる色を塗っていたり部分的に混色したりした可能性を考慮し、各部の元素分析^{注1}を行ったところ、析出箇所の顔料はカドミウムレッド〔硫セレン化カドミウムCdS(Se)〕であると推察された。しかし、析出箇所とそうでない箇所での違いは見られなかった。さらに、紫外線蛍光撮影や赤外線撮影^{注2}、エックス線透過撮影^{注3}等による調査も行ったが、構造的や物質的な違いは確認できなかった。

これらのことからこの現象は、作品の額や支持体、絵具等の物質的要因だけが直接の原因となっているのではなく、環境等による複合的な要因も考慮しなければならないのではないかと推測された。

第2章 油彩画表面の白濁現象と析出物

2.1 白濁現象

先述したように油彩画には、絵画表面が白濁するBlooming, Blanching, Chalking, Efflorescence等と呼ばれる現象がある。これらの白濁現象は、物質的に変質して除去できないものと表面に析出する除去可能なものに大別できる。肉眼観察でこれらの違いを区別することは意外に難しく、白いもやのように見える状態を一纏めにblanchingと呼ぶ文献^{注4}もある。このように、これらの現象に対する言葉の使い分けは曖昧で、同一の現象に複数の言葉が混在している場合もある。

Bloomingは、ワニスがくもったように白濁する現象で、ワニスの劣化や湿度変化が原因とされる。完全に乾燥しきれていない不安定な状態のワニスが、湿気の影響を受けて起こりやすい。ワニス上の白濁

箇所からは硫酸アンモニウム $(\text{NH}_4)_2\text{SO}_4$ の結晶が確認されたこともあり、二酸化硫黄と人間の汗等由来するアンモニウムが表面で小さな結晶となり、湿度の変化に伴い成長するとされている。

Blanchingは、画面の一部または全体が灰色に変色する現象で、ワニス層に起こる場合と絵具層に起こる場合があり、顕微鏡観察では小さな亀裂によって引き起こされていることが分かる。特に、緑土やウルトラマリンのような特定の顔料に度々確認されている現象である。

Chalkingは、経年により徐々に結合材の固着力が低下し、顔料が粉状化する現象である。白亜化ともいい、揮発性油を多く使用すると起きやすい。

以上3つの現象はワニスや絵具表面が変化する現象であるが、この他に内部から物質が析出する現象があり、1998年に発表された論文^{注5}等ではEfflorescenceと呼ばれている。石灰岩やレンガ等の建造物に白く析出する「塩」もEfflorescenceと称される。

油彩画の表面に結晶物質が析出するEfflorescenceの現象は度々報告されており、支持体の種類に関係なく発生し、作品全体に発生する場合や部分的に発生する場合がある。また、油彩画だけに留まらず、水彩画^{注6}や日本画^{注7}、テンペラ画にも析出した事例がある。

析出成分には、有機化合物である場合と無機化合物である場合がある。無機化合物の場合は、国内の研究でも小谷野氏^{注8}や宮田氏^{注9}によりいくつかの事例が報告されており、地塗りや絵具層由来の亜鉛と絵具中又は大気中の二酸化硫黄との反応で生成される硫酸亜鉛の結晶であることが多い。その原因は、高湿度環境下で作品内部に水分が入り込み、その水分が湿度の変化に伴い表面へと移動し、水分だけが蒸発して結晶成分が残留するためと考えられている

注10

それに対し有機化合物の場合は、絵具由来の脂肪酸が析出するという報告がある。これは、乾性油を構成するトリグリセリドが加水分解を起して遊離脂肪酸を生じ、それが析出するためと考えられている。

2.2 脂肪酸の析出傾向

脂肪酸が油彩画に析出した事例としてはいくつかあり、Bob Boyerの油彩とアクリルで描かれた作品^{注11}やFredrick Bodkinの油彩画(1894年制作)、W.H.Charltonの油彩画(19世紀後半)、Serge Poliakovの油彩画

(1950年代後半)^{注12}等を挙げることができる。これらの作品からも脂肪酸の析出が確認され、油絵具から遊離したパルミチン酸とステアリン酸の化合物であることが分かっている。また、2006年にテート・モダンで開催されたシンポジウムにおいても、1920年代から1940年代初頭のパニンの無い油彩画に結晶物質が析出するという問題について言及している。そこでも、析出物は脂肪酸で、油絵具中の遊離脂肪酸が表面に移動してきたことによると述べられている^{注13}。

このように、油彩画から析出する物質が脂肪酸の結晶であったという事例は多く報告されており、特にパニスが塗布されていない作品に多く確認されている。

先行研究では、それらの析出要因について以下のようにいくつかの要因が挙げられている。

2.2.1 顔料の乾燥速度と吸油量

Brian Singerらの研究では、W.H.Charltonの作品調査で、特にヴァンダイク・ブラウンが使用されている箇所に析出物が多く確認されたという。ヴァンダイク・ブラウンは植物性の有機顔料で、その顔料中に含まれるフェノールが酸化を遅らせる働きがあるという。一方で乾燥を促進させる顔料であるコバルトブルー、クロムイエロー等が使用されている箇所には析出が確認されておらず、析出が見られる場所にはこれらの顔料が含まれていなかったとも述べられている^{注14}。このことから、酸化重合に時間がかかる顔料に脂肪酸の析出が多く見られ、酸化を促進させるような酸化重合しやすい顔料には析出が少ないという傾向があると考えられる。

また、ロサンゼルス近代美術館にある油彩画の作品調査の結果、カーボンブラックやコバルトブルーに脂肪酸の析出が見られ、鉛白やジンクホワイトを含む部分には見られなかったという報告もある^{注15}。コバルトブルーに関してはEfflorescenceの影響を受けるという結果と、一方でSingerらが述べているように、脂肪酸析出の減少に関与しているとする意見もある。またKollerやBurmesterは、アリザリンレーキやトルイジンレッド、酸化チタン等の乾燥が遅い顔料で高い吸油量をもつ顔料には度々析出すると述べており^{注16}、吸油量との関係も示唆される。

2.2.2 乾性油

また、Serge Poliakoffの作品調査の中では乾性油との関係も指摘されている。彼の作品の析出箇所にはスタンドオイルが使用されていたため、それが原

因であると推測している。スタンドオイルは加熱重合して作られるため、普通のリンシードオイルよりもトリグリセリドの分解が起きやすく遊離脂肪酸を多く含むと考えられる。さらに、油だけの問題ではなく顔料との相互作用が関係しているのではないかと指摘している^{注17}。

2.2.3 環 境

また、Donald Judd (1988年作)の油彩で制作された一連の木版画にも脂肪酸の析出が確認されている。それぞれ赤(カドミウムレッド)、青(ウルトラマリンブルー)、黒(アイボリーブラック)の単色でプリントされた作品群で、ある美術館の彼の作品には黒色部分に脂肪酸の結晶が確認されている。しかし、他の美術館にある同じ作品には赤色部分に確認されたという^{注18}。このことから、保存環境にも起因していることが分かる。

2.2.4 パニスの有無

また、パニスが塗布されている作品には、析出物が見られないという報告も多い。そのことについてBrian Singerらは、パニスがあることにより析出物が表面へ移動するのを制御しているためと推測している^{注19}。

このようにいくつかの可能性が指摘されているが、未だ明確な原因は明らかになっていない。

第3章 遊離脂肪酸の生成機構

脂肪酸の発生源である乾性油は、油脂の一種で、グリセリンに3つの高級脂肪酸がエステル結合したトリグリセリドである。正式にはトリアシルグリセロールと呼ばれる。図12にその構造を示す。油彩画に使用される乾性油には主にリンシードオイルやポピーオイル、サフラワーオイル等の植物性油脂があるが、いずれも酸化重合によって固化する。脂肪酸の中でも二重結合をもたない脂肪酸を飽和脂肪酸、二重結合をもつ脂肪酸を不飽和脂肪酸といい、表1に示すように油によってそれらの種類や割合等の脂肪酸組成は異なる。飽和脂肪酸にはパルミチン酸とステアリン酸があり、不飽和脂肪酸にはオレイン酸〔二重結合1つ〕、リノール酸〔二重結合2つ〕、リノレン酸〔二重結合3つ〕がある。

油脂の酸化重合は、不飽和脂肪酸がもつ二重結合部分での自動酸化によって徐々に起こるため、二重結合の数が多ければ多いほど酸化の速度が速いことになる。例えば油絵具によく用いられるリンシードオイル

は、二重結合を3つもつリノレン酸の含有量が多いため、他の乾性油よりも固化しやすい。図13に、乾性油の自動酸化の過程を示す。Sは飽和脂肪酸（Saturated fatty acid）、Uは不飽和脂肪酸（Unsaturated fatty acid）を意味している。乾性油は8割から9割が不飽和脂肪酸であるため、トリグリセリドの構成はSが1つ、Uが2つとなる。

油脂は自動酸化が起ると、第1次生成物と第2次生成物を生成する。二重結合をもつ不飽和脂肪酸が空気中の酸素によって酸化されると、まず、第1次生成物であるヒドロペルオキシド〔-OOH〕という過酸化物が生成される。このようにして出来た生成物は不安定なため、生成と同時に重合体や揮発性物質などの第2次生成物へと変化していく。これらは90%が重合体で10%がアルコール〔-OH〕やケトン〔-C=O〕等の揮発性物質と言われ、ほとんどが重合体へと変化する。この反応が連鎖的に進むことで徐々に巨大な分子となり、粘度が高まって、最終的には固化してしまう。

自動酸化により生成された物質はトリグリセリドよりも極性が高く、水分を吸収しやすい。つまり、乾性油は酸化されると水分を吸収しやすくなる。そのような状態の油脂は、空気中あるいは油脂中の水分を吸収して加水分解を受け、エステル結合が切れて、脂肪酸が遊離する。この脂肪酸は遊離脂肪酸（Free Fatty Acid）と呼ばれ、先述した、作品表面に析出する脂肪酸も油脂から遊離した脂肪酸である。一般に油脂の加水分解は水分や酸によって起こるが、高温になればなるほどその反応は促進される。また、カビや唾液に含まれるリパーゼと呼ばれる分解酵素が存在すると、低温でも油脂の加水分解が起こる。その分解は、不飽和脂肪酸よりも飽和脂肪酸の方が影響を受けやすく、油脂から遊離した飽和脂肪酸のパルミチン酸とステアリン酸は、融点がそれぞれ63.1℃と69.6℃であるため、常温では固体で析出することになる。

以上のことから、脂肪酸が遊離するには酸化と加

水分解が大きな要因となっていることが推察される。

第4章 『牡丹』の析出物の分析

4.1 分析方法

それでは本作『牡丹』から析出した物質は、一体何だったのであろう。成分分析のため、先を細く削った竹串を使って顕微鏡下で1粒ずつ析出物を採取した。分析方法は、フーリエ変換赤外分光光度計〔Fourier Transform InfraRed Spectrometer〕（以下FT-IR）^{注20}と超高速液体クロマトグラフィ質量分析装置〔Ultra Performance Liquid Chromatography-Mass Spectrometry〕（以下UPLC-MS）^{注21}による。先行研究から、析出物の成分がパルミチン酸やステアリン

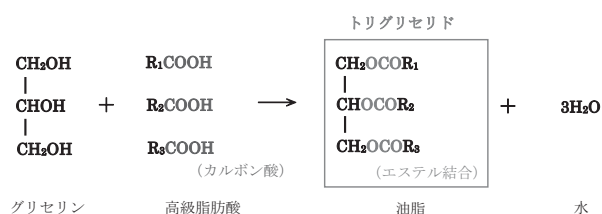
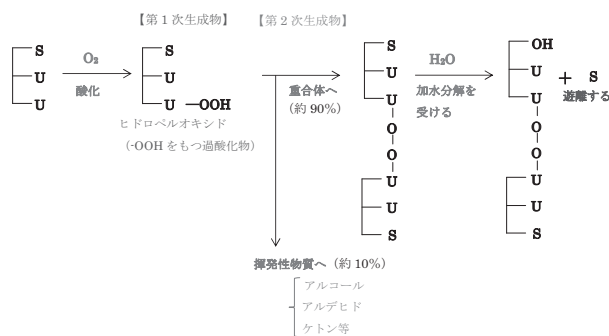


図12 油脂の構造



S : Saturated fatty acid（飽和脂肪酸）
U : Unsaturated fatty acid（不飽和脂肪酸）

図13 自動酸化の過程と遊離脂肪酸の生成機構

表1 乾性油の脂肪酸組成（%）

脂肪酸	飽和脂肪酸		不飽和脂肪酸		
	パルミチン酸	ステアリン酸	オレイン酸	リノール酸	リノレン酸
乾性油	16 : 0	18 : 0	18 : 1	18 : 2	18 : 3
リンシード油	6.1	3.2	16.6	14.2	59.8
ポピー油	11.2	4.2	11.4	73.3	—
クルミ油	8.0	3.0	15.0	61.0	12.0
ヒマワリ油	7.0	4.4	26.0	62.3	—
サフラワー油	6.0	3.4	12.2	77.0	0.2

※脂肪酸名の下比率は「炭素数：二重結合数」を示す。
（『絵具の科学』ホルベイン工業 参考）

酸等の飽和脂肪酸である可能性が考えられたため、それらの試薬と作品から採取した物質の成分を比較し、結果を考察した。

4.2 分析結果

析出物はパルミチン酸とステアリン酸の混合物から成ることが明らかになった。

まず、FT-IRの結果を図14に示す。作品から得られた析出物 (a) とパルミチン酸 (b)、ステアリン酸 (c) それぞれのピークを比較すると、ほぼ一致していることが分かる。いずれの場合も、 $3000\sim 2800\text{cm}^{-1}$ 付近の脂肪族C-H伸縮と 1700cm^{-1} 付近のC=O伸縮に強い吸収が見られる。

次に、UPLCクロマトグラフの分析結果を図15に示す。FT-IRと同様、それぞれの試薬と採取した物質の分析結果を比較したところ、作品から採取した物質とそれぞれのピークが一致した。さらにピークの強さから、パルミチン酸が多く含まれていることが分かる。

これら2つの分析結果から、本作『牡丹』に見られた析出物はパルミチン酸とステアリン酸から成る脂肪酸であり、且つパルミチン酸を多く含んでいる物質であることが明らかになった。

第5章 『牡丹』における脂肪酸析出

5.1 析出要因

これまで脂肪酸が析出する要因として、顔料に起因する場合と乾性油に起因する場合等いくつか指摘されてきた。『牡丹』の場合においても、作品の構造や顔料、乾性油のそれぞれに要因がある可能性を指摘できる。

1) 構造

前述したように「モリカズ様式」で描かれた本作は、地塗りのない板に、油抜きした絵具を使って描かれている。ワニスも塗布されていない。このような「モリカズ様式」特有の構造により、湿気の影響を受けやすかった可能性が指摘でき、加水分解を受けやすい構造であったと言える。

2) 顔料

また、脂肪酸の析出箇所で使用されていたカドミウムレッドは、硫セレン化カドミウムCdS (Se) を

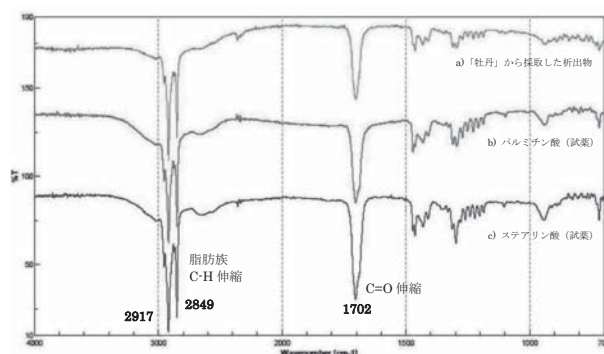


図14 FT-IRによる析出物の分析結果
(縦軸は相対値)

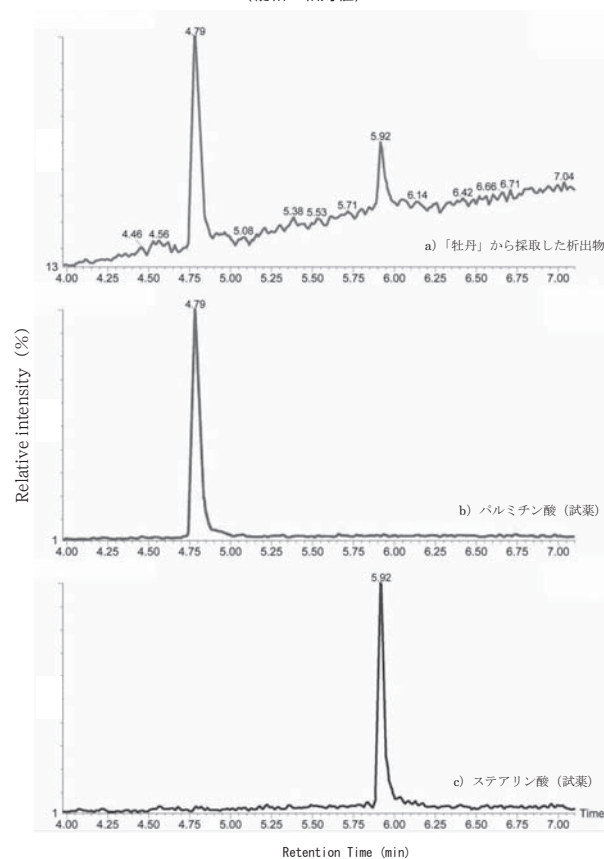


図15 UPLCクロマトグラフによる分析結果
(ピーク強度は最大ピークを100%として表記。)

《測定条件》

- ・前処理：ヘキサン0.2mLで攪拌し溶解したものをイソプロパノール0.8mLで攪拌し、溶出した液体をフィルターで過した。
- ・流速0.4ml/min
- ・移動相 A：アセトニトリル, B：0.1%辛酸
- ・カラム：ACQUITY UPLC BEH 1.7 μm 2.1 $\times$ 100mm 40 $^{\circ}\text{C}$

元素とする金属顔料である。そのため、顔料中の金属元素が酸化を促進させる触媒として働いた可能性も考えられる。同じく1963年に制作されたメナード美術館所蔵の『千日草』にも、カドミウムレッド部分に脂肪酸が析出しており、顔料自体に何らかの要因があるのではないかと指摘されている^{注22}。

3) 乾性油

熊谷は、主にWinsor&Newton製の絵具を愛用しており、遺品の中にもWinsor&Newton製のカドミウムレッドがいくつか残されている。本作にもその絵具メーカーの絵具を使用していたとすれば、媒材としてリンシードオイルとサフラワーオイルが混合されている。表1に示したように、この2つの乾性油は共にリノレン酸をもつ。前述の通り、二重結合を3つもつリノレン酸は酸化重合しやすいため、サフラワーオイルが混合されていることで全体的なりノレン酸含有量が増え、酸化と加水分解が進みやすい条件になったとも考えられる。それによって、飽和脂肪酸が遊離しやすい条件になった可能性も指摘できる。

5.2 再発要因

2度目の調査時に脂肪酸の結晶が再発していた理由については、結晶学の観点から考える必要がある。そもそも結晶とは、原子・分子・イオンが3次的に規則正しく配列している状態で、特定の結晶形をもつ。有機化合物の結晶化も無機化合物の結晶化も基本的に原理は同じであり、すべての物質の結晶化には、核形成と結晶成長の2段階がある。図16に示すように、まず、原子や分子間に働く小さな引力によって分子が集合してクラスターと呼ばれる集合体(b)となり、一定のエネルギーを獲得して核(c)が形成され、その表面に原子や分子が吸着して結晶成長(d)となる。

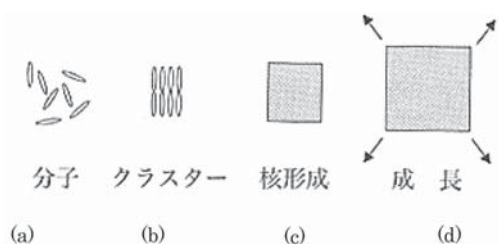


図16 結晶の成長過程

(佐藤清隆・上野聡著『脂質の機能性と構造・物性—分子からマスカラ・チョコレートまで—』2011 p.58より転載)

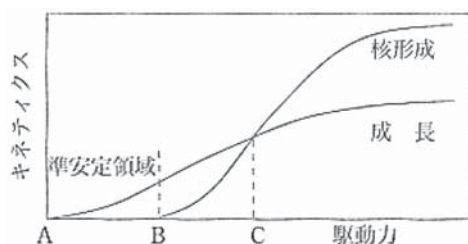


図17 核形成と成長の関係

(佐藤清隆・上野聡著『脂質の機能性と構造・物性—分子からマスカラ・チョコレートまで—』2011 p.58より転載)

図17に示すように、結晶成長は小さな駆動力(A)で始まるのに対し、核形成はある一定の駆動力(B)になるまで成長しないことが分かる。また、AとB間の駆動力の範囲(準安定領域)では新しい結晶核は発生せず、既に存在している結晶の成長しか起こらない。核形成のためには、分子間に働くエネルギーが必要となるが、既に核が形成されていれば、当然結晶化に必要なエネルギーは小さくて済む^{注23}。

本作の場合、1度目の調査時に筆による除去を行ったが、まだ根元が残っている状態であった。根元が残っている状態とは、結晶学的にみると既に核が形成されている状態である。そのような理由から、僅かな温湿度変化等の要因でも結晶成長が進みやすかったのではないかと考えられる。

第6章 修復処置

前述の通り、1度目の修復処置で筆による処置を行ったが、わずか1年足らずで再び析出しているのが確認された。よって、筆で除去するだけではまたすぐに再発することが懸念され、2度目の処置では別の対策を検討する必要がある。

今回のような脂肪酸が析出した場合の処置に対し、これまでの文献では、ミネラルスピリットを用いて除去したり蜜蝋と樹脂を合わせたものを含浸させたりする処置が報告されている。しかし、蜜蝋等を含浸させる処置は作品内部に異物が残留することになり、色彩や質感を変えてしまう。さらにOrdonezとTwilleyは、蜜蝋を含浸させた場合、蜜蝋の中に含まれる脂肪酸成分が絵具内部に残留し、後に結晶として析出してくる可能性も指摘している^{注24}。

本作の場合、綿棒で軽く表面をこすると顔料粒子が付いてくるほど表面が脆い状態で、どのような溶剤を用いても絵具に与えるリスクを回避することは難しかった。

そこで今回の修復処置では、熱に融解しやすい脂肪酸(パルミチン酸融点63.1℃、ステアリン酸融点69.6℃)の特性を利用した処置方法を検討した。

これまで、熱による処置の可能性について言及している文献^{注25}もあったが、実際そのようにして処置を行った事例はほとんど確認できない。

そこで熱による処置の安全性を確認するため、事前にテストピースを使って実験を行った。まず、あらかじめ作品から採取しておいた結晶をテストピースの上に乗せ、それに修復用の熱風送風機^{注26}で熱を加えた。この時、赤外放射温度計^{注27}を使って絵具の表面温度を

確認しつつ、実際の想定よりも近距離且つ長時間当てた場合でも、絵具が溶けたり変形したりしないか等、危険性の有無を見極めた。すると、脂肪酸の結晶が熱により融解され、顕微鏡下での観察から、蒸発したり絵具に染み込んだりせず表面に残ることが確認された。この実験で絵具層に問題がないことが確認できたため、本作にも処置を行った（図18）。

溶けた脂肪酸は表面に残留することが分かったので、表面に残る脂肪酸を出来るだけ少なくするため、あらかじめ筆で可能な限り除去することにした。筆は、絵具表面にかかる負荷を可能な限り軽減させようと、毛を切って毛量を調整したものを使用した。この筆による処置で多くの結晶は除去され視覚的にも改善されたが、図19や図20に見られるように、まだ析出物が残っている状態であった。その後、表面の様子を確認しながら熱風送風機で徐々に残りの結晶を融解させ、本来の色彩を見えるようにした（図21）。

おわりに

本作『牡丹』に析出していた物質は、分析の結果から、パルミチン酸とステアリン酸の混合物であることが分かった。これは乾性油由来のものであり、乾性油を構成するトリグリセリドのエステル結合が切れて生じた遊離脂肪酸である。その生成には酸化と加水分解が深く関与していた。本作『牡丹』での脂肪酸の析出要因については、いくつか推察できる析出要因を挙げることができ、おそらく、乾性油や顔料、環境のすべてに関係した複合的な要因で起きていると考えられる。はっきりとした原因の解明には更なる研究が必要である。また、約1年後に再度脂肪酸が析出していた点については、先述の通り、作品表面にまだ結晶核が残っている状態であったために結晶成長が進み易かったと推察される。

パルミチン酸やステアリン酸のような飽和脂肪酸は、酸化重合に直接関与しないため、それらの遊離脂肪酸が析出することで、直接絵具層の耐久性等に影響する可能性は低いと思われる。しかし、絵具内部の成分が析出していることに変わりはなく、析出が進むと今回のように視覚的な影響を及ぼすと考えられる。

今回脂肪酸の特性を生かした熱による処置を行えたことで、新たな修復方法を提案することが出来た析出の要因や機構を知ることが、作品を保存していくために有用な情報となるため、今後、更に研究を



図18 修復用熱風送風機での処置途中



図19 熱による処置の途中経過



図20 筆で除去後 ×160
完全には除去出来ず、結晶が残っている状態



図21 熱による処置後 ×80
残っていた結晶が融解された

重ねて解明していきたい。

最後に、本研究を行うにあたり調査に協力して頂きました天童市美術館副館長・学芸員の池田良平様、資料提供頂きましたメナード美術館ならびに日本メナード化粧品総合研究所、東京工科大学応用生物学部食品機能化学研究室教授遠藤泰志様、東北大学金属材料研究所結晶物理学部門准教授宇佐美徳隆様、分析指導して頂いた宮城県産業技術総合センターの材料開発・分析技術部千葉亮司様ならびに食品バイオ技術部庄子真樹様、そして本研究に協力して下さった全ての方々に深く御礼申し上げます。

注

注1) 可搬型蛍光エックス線分析装置: INNOV-X SYSTEM社製

注2) MAMIYA RZ67 PROFESSIONAL IID/赤外線フィルター: IR-92 FUJIFILM

注3) X線発生装置: MG226システムイクスロン・インターナショナル株式会社

現像機: GE structurix NOVA 照射条件: 30kv, 3.0mA, 1.5フォーカス 照射時間: 2分間

注4) Koller,J., Burmester,A.: "Blanching of unvarnished modern paintings: a case study on a painting by Serge Poliakoff" *Cleaning,retouching and coatings* 1990 pp.138-143より。

注5) Eugena Ordonez, John Twilley: "Clarifying the Haze Efflorescence on Works of Art" *waac Newsletter* Vol.20-1 1998 p.1より。

注6) Mejewski,L. Note on Salt Crystals Found in A Water Color, *Bulletin of AIC*, 1969

注7) 小谷野匡子「日本画に発生する結晶様物質」『第18回文化財保存修復学会講演会大会講演要旨集』1996 pp.86-87

注8) 小谷野匡子・門倉武夫「日本にある油彩画に発生した結晶について」『古文化財の科学35』1990 pp.13-22

注9) 宮田順一「油絵表面に発生した結晶様物質について(Ⅲ)」『古文化財の科学34』1989 pp.38-45
宮田順一「油絵表面に発生した結晶様物質について(Ⅱ)」『古文化財の科学33』1988 pp.45-51
宮田順一「油絵表面に発生した結晶様物質について」『古文化財の科学32』1987 pp.21-30

注10) 前掲した注8に同じ。

注11) Veevers,Jesica "Bob Boyer's 'Blanket Statements' an investigation of efflorescence on

layered oil and acrylic media " Queen's University Canada 2009

注12) Koller,J., Burmester,A. "Blanching of unvarnished modern paintings:a case study on a painting by Serge

Poliakoff" *Cleaning,retouching and coatings* 1990 pp.138-143

注13) Modern Paints Uncovered Symposium at Tate Modern in London " September 2006

注14) Brian Singer, Jim Devenport, David Wise: "Examination of a blooming problem in a collection of unvarnished oil paintings" *The Conservator* No.19 1995 pp.3-9

注15) Eugena Ordonez, John Twilley: "Clarifying the Haze Efflorescence on Works of Art" *waac Newsletter* Vol.20-1 1998 pp.1-10

注16) 前掲した注12に同じ。

注17) 前掲した注12に同じ。

注18) 前掲した注15 p.7より。

注19) 前掲した注14 P.6より。

注20) 日本分光製 FT-IR670/IRT-30 顕微IR-ATR法

注21) 超高速液体クロマトグラフ(UPLC): Waters 製H-Class 質量分析装置(MS): SQD2

注22) 日本メナード化粧品総合研究所『千日草』報告書より

注23) 佐藤清隆・上野聡著『脂質の機能性と構造・物性—分子からマスカラ・チョコレートまで—』2011 p.58より。

注24) 前掲した注15に同じ。

注25) 前掲した注12 p.142より。

注26) 修復用熱風送風機: ライスターラボS ラスコ社

注27) Infrared Thermometer AR852B (Intell Instruments Plus)

参考文献

1) Eugena Ordonez, John Twilley "Clarifying the Haze Efflorescence on Works of Art" *waac Newsletter* Vol.20-1 1988

2) 小谷野匡子・門倉武夫「日本にある油彩画に発生した結晶について」『古文化財の科学35』1990 pp.13-22

3) 宮田順一「油絵表面に発生した結晶様物質について(Ⅲ)」『古文化財の科学34』1989 pp.38-45

4) 宮田順一「油絵表面に発生した結晶様物質につ

- いて(Ⅱ)』『古文化財の科学33』1988 pp.45-51
- 5) 宮田順一「油絵表面に発生した結晶様物質について」『古文化財の科学32』1987 pp.21-30
- 6) Veevers, Jessica “Bob Boyer’s ‘Blanket Statements’ an investigation of efflorescence on layered oil and acrylic media ” Queen’s University Canada 2009
- 7) Koller, J., Burmester, A. “Blanching of unvarnished modern paintings: a case study on a painting by Serge Poliakoff” *Cleaning, retouching and coatings* 1990 pp.138-143
- 8) Modern Paints Uncovered Symposium at Tate Modern in London ” September 2006
- 9) Brian Singer, Jim Devenport, David Wise “Examination of a blooming problem in a collection of unvarnished oil paintings” *The Conservator* No.19 1995 pp.3-9
- 10) 佐藤清隆・上野聡著『脂質の機能性と構造・物性—分子からマスカラ・チョコレートまで—』2011
- 11) 太田静行著『油脂食品の劣化とその防止』幸書房 1977

Ⅲ 高橋源吉の油彩画に使用された制作材料・技法について — 山形市所蔵 高橋源吉作『宮城縣穴瀑之紅葉』『天華岩』『藤花滝』を対象に —

大場詩野子

はじめに

高橋源吉(1858-1913)は近代洋画の開拓者、高橋由一の息子であり画家である。油彩画技法は、まず由一に学び、ついで工部美術学校でイタリア人画家フォンタネージより本格的な教育を受けている。工部美術学校連袂退学後は浅井忠らと十一字会を結成し、さらに明治15年頃からの洋画排斥運動に対抗して組織された、明治美術会の結成と運営にも関わっている。また、由一主催の画塾である天絵学舎や、明治美術会が運営する明治美術学校では指導も行なっており、天絵学舎が刊行した日本初の美術雑誌「画遊席珍」の主幹を務めたり、「高橋由一履歴」を編集したりもしている。画家としての活動については、由一の東北風景スケッチの石版制作を行なったことがよく知られている。

このように、源吉は明治期における最先端の油彩画教育を受け、明治前期の画壇の中心でそれなりの活躍をした人物だが、1901年(明治34)の明治美術会解散後は画壇との関係を絶ち、東京をはなれ妻のたかと放浪生活を送り、最期は1913年(大正2)に宮城県石巻で、数え56歳で客死したことがわかっている。

以上のように高橋源吉については、おおまかな活動経歴が言及されているものの、それらは同時代に生きた人の回顧録や明治期に開催された展覧会の出品目録などの文字記録によるもので、その作品自体や画業については、これまで本格的な研究は行なわれていない。一方で山形県内には、源吉が晩年の放浪生活において来形した際に描いた油彩画が、推定を含め10点存在している¹⁾(表)。所蔵者は個人や企業、銀行などで、画題は山形県内の風景が中心である。

そこで本研究では、山形県内に存在する源吉の作品10点を対象に、来歴や画題を検討し、制作背景や技法を明らかにすることを目的とする。このうち本論文では作品制作に使用された制作材料と技法の点において検討するものである。

本研究の意義は、第一に、源吉の作品を構成する制作材料と制作技法の特性を精確に評価できる点である。研究対象はこれまで本格的な修復処置を受け

ることなく現在に至っており、制作当初の部材や構造が大きく変更されることなく、そのまま維持されているものがある。このような作品の物質的な情報は、今後の作品保存や同時代の他作品の評価などに役立てることができる。

第二に、源吉が他から受けた技術的な影響や、工房における共同制作の実態を作品から読み解くための指標になりうる点である。源吉は油彩画技術を由一とフォンタネージに学んでおり、さらに由一の制作工房の中核を担っていたことから、由一作とされる作品に技術的に関与している可能性も指摘されている²⁾。したがって源吉作品の特徴を明らかにすることで、明治期の油彩画教育や作品の制作背景を考察することができる。

第1章 研究対象と方法

研究対象は、山形市が所蔵する3点の油彩画『宮城縣穴瀑之紅葉』『天華岩』『藤花滝』(図1、4、7)である。いずれも山形県および宮城県内の名所を描いたもので、制作年は1911年(明治44)とされている。

これらの油彩画に使用された制作材料と制作技法について、肉眼観察あるいは顕微鏡による拡大観察を行ない、必要に応じて斜光線、紫外線、赤外線、X線透過撮影で得た画像と合わせ比較検討した。なお、X線透過撮影は米村祥央(東北芸術工科大学准教授)が行なった。

調査内容については、まず作品の寸法や署名の有無などの基本的な情報を得たのちに、油彩画を構成する一般的な要素である、木枠、支持体、地塗り層、絵具層、ワニス層についてその有無を確認するとともに、各構成要素の特徴を観察した。例えば、木枠については部材の組み方や楔の有無、支持体については布の織の種類や織糸数、地塗り層では色や、製造方法などである。また、絵具層については、絵具の重なりから判明する各モチーフや画面全体の作画手順を中心に制作技法と制作材料の特徴を観察した。

第2章 『宮城縣穴瀑之紅葉』に使用された制作材料および技法

制作年 1911年（明治44）

技法 画布、油彩

寸法 天地31.5×左右49.5（cm）（規格外寸法）

署名 作品右下に褐色の絵具で G.TAKAHASHI
と記載されている（図11）。

年記 なし

裏書 不明。ただし裏面にあてられたベニヤ板に、
縦書きで以下の記載がある。

宮城縣穴瀑之紅葉 明治四十四年十一月 高橋源吉

付属品 額。裏蓋とグレージングはなく、枠のみの
比較的新しい額である。

木枠 なし

支持体 目のあまり詰んでいない緩い織りの平織り
の麻布が使用されている（図12）。織り糸数は1cmあ
たり縦糸14本、横糸14本。天地方向の糸は横糸であ
る。作品上辺の布端は織耳となっている。

本作品には木枠がなく支持体裏面にベニヤ板が当
てられ、画布の張りしろが板の裏側に折り込まれて
いる（図3）。張りしろには釘穴があることから、
以前は木枠に張られていたと考えられる。なお、支
持体裏面がベニヤ板に一部接着されているため、裏
面の観察は困難である。また、支持体全体に波状の
変形が生じている。

地塗り層 白色。塗料は画布の張りしろにはみ出し
ている部分があるものの、端まで完全には塗られて
いないこと、厚みも均一ではなく塗りむらがあるこ
とから、手製の地塗りだと判断できる（図13）。表面
には光沢があり油性地の可能性が高い。保存状態は、
画布がベニヤ板に織り込まれた張りしろの部分や支
持体が著しく変形している部分には亀裂や欠損が発
生しているが、それ以外の部分では固着は良好であ
る。

絵具層 山形市山寺と仙台市を結ぶ二口溪谷の入り
口に位置する、姉滝と妹滝が描かれている³³（図1）。
画面向かって右側が姉滝、左側が妹滝である。勢い
のある筆勢で描かれた滝や、青く緩やかな水の流れ、
周辺の色鮮やかな紅葉や空といったさまざまなモ
チーフが色鮮やかな色彩でバランスよく配置されて
いる。

本作品の制作技法上の特徴は、画面全体を遠景か
ら前景へ、各モチーフを下層塗りから上層塗りへと
描き進めていることである。まず、画面全体の作画
手順については、モチーフとモチーフの境目を観察
することで判断できる。例えば図14は、姉滝の一部
とその手前にある岩の写真である。姉滝と岩の境目

を見ると、左側の後景にあたる姉滝の上に、右側の
前景にあたる岩が重なっている。他のモチーフにお
いても、同様の絵具の重なり順番が観察できる。
このことから本作品では遠景の空から紅葉と滝、前
景の河原へと描き進められていることがわかる。し
かし、部分的に例外も見られる。例えば図15は空と
紅葉が接する部分で、空の青色は紅葉の下層にある
一方で、雲の灰色は紅葉を避けるように塗られてお
り、部分的に紅葉の黄色と混ざり合っている。この
ことから、雲は紅葉を描いて後に塗られたことがわ
かる。

次に、各モチーフの描画手順を見る。図16は本作
品の大部分の面積を占める紅葉部分を拡大したもの
で、この部分では3層の絵具の重なりが見られる。ま
ず最上層の点描のような筆致で比較的厚めに塗布さ
れた黄緑色、その下層の布目の凸部に引っ掛けるよ
うに塗布された黄緑色、最後に最下層にある褐色で
ある。このように紅葉部分はどの部分も、褐色の下
層塗りの上にそれよりも明度の高い褐色や緑色、黄
色などの中間層があり、最終的に点描のような細か
く鋭い筆致を重ねて葉の一枚一枚を描写することで
仕上げている。前景の河原や岩石も、紅葉部分と同
様にまず褐色の下層塗りが施された上に固有色によ
る上塗りが行なわれている。また、下層塗りは最終
的な仕上げの色にまで生かされる場合がある。例え
ば、岩石は大まかな凹凸のみを固有色で描き起こし、
それ以外は下層塗りの褐色を残したまま完成してい
る（図14）。前述の紅葉部分では、中間層の明るい色
の隙間から下層塗りの褐色が覗いている。ただし、
このような表現は不透明な色の重なりで構成されて
おり、透明なグレース層は使用されていない。また、
各モチーフは、固有色と筆触の変化を利用して描き
分けている。

次に制作材料上の特徴としては、第一に部分的に
蛍光反応を示す物質が使用されていることと、第二
に白色絵具に粗い粒子が観察されることが挙げられ
る。まず、蛍光反応を示す物質について、図2に示
した本作品の紫外線蛍光写真を見ると、姉滝の滝口
周囲の暗部と妹滝の滝口周囲の樹木部分がわずかに
黄色味を帯びた蛍光反応を示している。この部分は
可視光下で観察すると、図17の顕微鏡写真に示した
ような透明感のある褐色の物質が塗布されている。
この物質は粘度が高く部分的に溜まりも観察される。

次に白色絵具に観察される粗い粒子について、そ
の例を図18に示す。写真は雲の部分の顕微鏡写真で、
白色絵具の中に肉眼でも判別できるほどの粗い粒子

が点在していることがわかる。このような粒子の存在については、高橋由一作とされる『牧羊図』（東京国立博物館所蔵）に観察例がある。土屋はこの白色粒子が存在する理由として、手製の絵具で練りが不十分である可能性を指摘しており、さらに絵具の特徴として粘りと流動性があることを挙げている^{註4}。本作品に使用された白色絵具も、同様の特徴が観察される。雲の明部の盛り上げや、筆の先で点状にのせられた滝壺の水しぶき（図19）、厚みのある細く緩やかな線で描かれた川面のさざなみや樹木のハイライトなどの細部の描写からは、粘りと流動性が感じられ、このことから手製の絵具が使用されている可能性がある。

最後に劣化状態について、本作品は木枠に張られておらず長期間不安定な状態であったことから、温湿度変化による支持体の伸縮が要因で、雲や滝など白色絵具が分厚く盛り上げられている部分と作品の下部に経年による亀裂が発生している。作品下部に発生した亀裂は周囲の絵具が地塗り層とともに剥落している部分がある。しかし、それ以外の部分では特に目立つ損傷はなく、絵具の固着も良好である。
ワニス層 なし。

第3章 『天華岩』に使用された制作材料および技法

制作年 1911年（明治44）

技法 画布、油彩

寸法 天地69.9×左右151.6（cm）規定外寸法

署名・年記 なし

裏書 なし

付属品 木製の額。裏蓋とグレージングはなく、外枠のみで構成されている。作品は、外枠の裏面四隅に角材を釘留めすることで、固定されている。

木枠 画布に張りなおしの形跡がないことから制作当初の木枠で、上下左右の外枠と中棧1本で構成されている。外枠の幅は6.0cm、厚みは2.2cm、中棧の幅は3.4cm、厚みは2.1cm、木の種類は不明だが、節の多い材が使用されている。木枠の組み方を図20に示す。端を凸型に加工した左右枠と中棧が、上下枠の厚みの中ほどにあげられたホゾ穴に差し込まれている。画布との接触をやわらげるための内側の面取りはされていない。

楔穴は木枠四隅にそれぞれ2箇所ずつと、中棧の上下に1箇所ずつの合計10箇所ある。残存する楔は7つで、長さ3.0cm、厚み0.6cm、幅0.6cmほどの小さな三角形の形をしている（図21）。木枠を上下方向

に広げるための楔は、左右枠の内側上下角と中棧上下角を斜めに切断して作られた楔穴に挿入されている。左右方向に広げるための楔は、上下枠にあげられた木枠のホゾ穴に差し込まれている。

本作品は、平成14年まで山形市山寺の伊澤家の所有であった。伊澤家はもともと茅葺の民家で現在までに何度か改装や増築を経ており、昭和40年代までは屋内には囲炉裏があったという^{註5}。本作品の木枠と支持体裏面には全体に水性の染みが多くみられ、木枠の中棧と外枠上辺にはススが付着し黒変していることから、囲炉裏の煙や雨の影響を受けたことが推察される（図6）。

支持体 平織りの麻布。1cmあたりの織り糸の本数は、縦糸17～18本、横糸15本。下辺の布端が麻布の織耳に当たるため、天地方向の糸は横糸である。糸と糸の間が透いた、緩い織りの薄手の布で劣化が進行しているためか硬く柔軟性がない。支持体の変形が、作品上辺から16cm、左辺から42cmの部分に、直径20cmほどの範囲で画面側に大きく突き出すように発生している。また、空の部分に十字型で長さ3～4cmほどの裂けがある。この部分は裂けを覆い隠すように加筆されており、加筆部分は周囲のオリジナルの色と異なっている（図22）。また、裏面からは裂けを塞ぐための紙が貼られている。

側面に折り込まれた張りしろは、木枠の厚みに合わせた長さで切断されている。画布を留めている釘は四辺ともおおむね等間隔に打ち込まれている。釘の頭は平らで直径3～4mm程度であり、現在ではすべて腐食している。左辺の張りしろには古い釘穴が複数あり、木枠にもこれらの古い釘穴とほぼ同じ位置に穴があいていることから、左辺のみ張りの調整を行ったと考えられる。一方、右辺は画布が釘を木枠に残したまま木枠から外れている。

地塗り層 白色の地塗りがごく薄く塗られている。側面を観察すると、布の織耳にあたる上辺は、地塗り塗料が張りしろの途中まで塗られているのに対し、それ以外では図23に示すように張りしろの切断部分まで塗られている。このことから、既製のロールキャンバスを切って使用した可能性が高い。塗料は光沢がなく油気がないことに加え、非常に脆弱で、布端では塗料がこすれて、支持体が露出している部分もある。これらのことから地塗り塗料は水溶性の可能性がある。加えて、裏面には表から塗った絵具が糸と糸の間から押し出されそのままの形で固まっている様子が観察されることから、目止めが効いていないと考えられる（図24）。

絵具層 画面向かって左側に山寺の名勝である天華岩が大きく描かれ、右側に遠景の空と山々、下方に谷あいの田園が描かれている。本作品の表層には褐色の物質が付着しているため現在は画面全体が暗色化しているが、額の刃先によって覆われ褐色物質の付着を免れた画面の下辺や上部角には、図25に示すように作品が持つ本来の鮮やかな色彩が観察される部分がある。

本作品も『宮城縣穴瀑之紅葉』と同様に、原則として画面全体を遠景から前景へ、各モチーフについては下層塗りから上層塗りへと不透明な絵具を重ねて描き進める作画手順を踏んでいる。しかし一方で、制作途中で構図の変更を行なっている点やメインモチーフである岩の描き方から、『宮城縣穴瀑之紅葉』よりも自由な作画態度が見てとれる。

構図の変更を行った部分は、近景の岩の頂上と、遠景の山の輪郭の2箇所である。まず岩の頂上は空の色で一部塗りつぶされ、再度輪郭を描き直されている(図26)。また、通常光線写真とX線透過画像を比較すると、二つある山のうち手前の山の輪郭は一致していないことから、山の形は修正されたことがわかる(図4、5)。

天華岩の独特の形態は、絵具を何度か塗り重ねる過程で、徐々に形つくられたと考えられる。図27は岩に開いた穴の一つで、穴の陰影部には褐色の上に暗褐色が塗られている。明部には灰色の上に明るい灰色が塗られ、さらに黄色味を帯びた暖かみのある灰色が重ねられている。このような絵具の重なりから、岩はまず灰色と褐色で、ある程度の陰影をつけた下層塗りを施したあと、陰影部には暗褐色を重ね、明部には明るい灰色で描き起こし、さらに黄色味のある灰色で色調に変化をつけたことがわかる。さらに明るい灰色で岩の輪郭を強調したり、赤みを帯びた褐色を塗り足している部分もある。絵具は完全には混ぜ合わせないまま、絵具の粘りを利用した細かな筆触や長いストロークで変化に富む岩肌を表現している(図28)。また、このような絵具を何度か塗り重ねて岩の複雑な形態を描き起こすという作画手順の中で形の決定や修正も行なわれており、図29に示す岩の下部では上層の色と一致しない筆致が観察される。

画面全体の制作手順は、前述のように原則として遠景から前景へ向かって描き進められている。例えば図30は岩とその手前にある紅葉で、絵具の重なり順番から岩を完全に描き終え、乾燥させた後に前景の紅葉を描写している。しかしその一方で遠景の

山と前景の岩は交互に描き進めていった形跡が観察される。図31は岩と山の境目の部分写真である。写真右側に見える山の部分は、青色の下層塗りと白色の上層塗りで構成されており、一方、左側の岩部分は、暗灰色の下層塗りと、褐色あるいは明るい褐色の上層塗りで構成されている。これらの色の重なりから作画手順を推察すると、まず、青色の上に岩の暗灰色が塗られていることから、山の下層塗りの後に岩の下層塗りを行ったことがわかる。また、岩の下層塗りの上に白色がわずかにみ出していることから、次に行われたのは山部分の上層塗りである。さらに、山部分の上層塗りの上に褐色が一部はみ出していることから、最後に岩の上層塗りが行われている。以上の観察結果から、遠景と近景とを交互に描き進めていることが推察される。

以上のように、本作品では原則として遠景から描き始めるものの、構図の変更や形態の整備を行いつつ、遠景と近景とを交互に描き進めて完成に向かう手順が伺える。そこには画面全体の構図や形態、色彩のバランスに配慮しながら、画面全体を同時進行で描き進めていく様子が推察される。

ワニス層 なし。

第4章 『藤花滝』に使用された制作材料および技法

制作年 1911年(明治44)

技法 画布、油彩

寸法 天地90.8×左右72.7(cm) 日本サイズF30号

署名・年記 なし

裏書 なし

付属品 額。木製で裏蓋とグレージングがなく、外枠のみの額である。表面と側面は塗装されており、塗装が一部欠損している。作品は、裏面に取り付けられた木製のトンボで固定されている。

木枠 張りなおしの形跡がないことから、制作当初の木枠である。外枠のみで中棧はなく、わずかに節のある柾目材が使用されている。外枠の幅は5.0cm、厚みは外側が1.7cmであるのに対し内側は1.5cmで、0.2cmほどの差があることから、画面側は内側に向かって斜めに面取りされていることがわかる。木枠の組み方を図32に示す。左右辺の厚みの中ほどに開けられたホゾ穴に上下辺を差し込む構造で、画面側は斜めに合わさるように加工されている。楔と楔穴はない。内側側面の四隅には、各部材の組み合わせを間違えることがないよう合印が刻まれている。裏面向かって右下角から時計回りにⅠ、Ⅱ、Ⅲ

と刻まれており右上隅はない。左上にある合印を図33に示した。

本作品は『天華岩』と同様に、伊澤家の旧蔵品である。しかし『天華岩』と比較すると、木枠や作品裏面の保存状態がよく、水性の染みが木枠下辺に観察される程度である。

支持体 『宮城縣穴瀑之紅葉』『天華岩』の支持体には緩い織の布が使用されていたのに対し、本作品では非常に目の詰んだ平織りの麻布が使用されている。1cmあたりの織り糸の本数は、縦糸21本、横糸21本。作品の上辺張りしろは布の織耳となっているため、天地方向の糸は横糸である。

側面に折り込まれた張りしろは幅が広く木枠の裏側まで回りこんでいる(図10)。画布を木枠に固定する釘は2種類使用されている。左右側面に使用された釘は錆びており頭が直径3～4mmほどで平らなものである一方、上下側面に使用された釘は錆びておらず、頭が直径3mmほどの丸いもので新しい。また、上下側面には現在の釘の2～3mm横に古い釘穴がある。このことから上下辺のみ張りの調整が行われた可能性がある。

作品裏面にはチョークのような白色の画材で、帽子を被った人物が描かれている。木枠を避けて描画されていることから、描かれたのは画布が張られた後である。また、左下隅に紙をはがした痕があり、紙片が付着している。

地塗り層 白色の油性地。塗料が張りしろの切断部分まで均一な厚みで塗られていることから、既製地である(図34)。

絵具層 山形市山寺近郊の面白山にある藤花滝が縦構図で描かれている。本作品は前述の2作品と描き方が大きく異なる。まず図8の斜光線写真で示すように、空以外のモチーフにおいて見られる固めの筆とペインティングナイフを使って画面に塗りこめられた不透明な絵具は、他作品には見られないほど分厚く筆触も荒々しい。ペインティングナイフが多用されていることも、他の2作品には見られない本作品の特徴である。X線透過画像を見ると、下層には別の絵がある(図9)。横構図で、中央に読書をしている着物姿の男性がおり、男性の傍らには本が積まれている。さらに奥にはランプの丸い笠も見える。現在の絵は、この下層の絵を覆い隠すように不透明な絵具を勢いのある力強い筆触で厚塗りすることで制作されており、前述の2作品に見られるような下層塗りから上層塗りへ絵具を重ねる手順は踏まれていない。また、遠景から前景へという作画手順は本

作品では完全に崩れている。その例を図35に示す。写真は遠景の山と中景の崖との境目を一部拡大した写真で、左側が山、右側が崖である。両者の境界を観察すると、山の暗色の絵具が崖の白色の絵具の上に重なっていることから、遠景の山が後から描かれたことがわかる。

『宮城縣穴瀑之紅葉』と『天華岩』、『藤花滝』に共通して描かれているモチーフは、空と樹木であるが、このうち樹木の描写に注目すると、『宮城縣穴瀑之紅葉』と『天華岩』では樹木を構成する幹、枝、葉といった要素を異なる手法で描きわけている。例えば、図36は『宮城縣穴瀑之紅葉』、図37は『天華岩』に描かれている樹木である。両作品とも葉の部分は点描のような細かい筆致を重ねている。幹と枝は細い緩やかな一本の曲線で描く場合と、太い幹を描く際は、明部に白色の緩やかで抑揚のあるラインを途切れることなく一気に引いて仕上げる場合とがある。幹の色には褐色のほか、赤褐色や暗褐色も用いられている。とくに小さな枝には赤褐色を用いて、変化がつけられている。それに対して、本作品における樹木の描写は、図38に示すようにペインティングナイフを使って作られた緑色の色面か、図39に示すような筆を使ったすばやい動きの筆触で表現されている。

以上のように本作品に見られる作画方法や描画表現は他の2作品と共通点を見出すのが難しい。したがって今後、山形県内にあるほかの作品や、源吉が中央画壇で活躍していた時代の作品を引き続き調査し、画業全体を把握した上で、下層に描かれた絵も含めて再検討する必要がある。

劣化状態は、絵具層が分厚いため画面全体に経年による亀裂が発生しており、小さく剥離している部分も見受けられる。

ワニス層 なし。

第5章 源吉作品の特徴

以上の調査結果を踏まえ、制作材料と技法の特徴を明らかにする。

1. 制作材料の特徴

制作材料についてみると、まず、木枠は『天華岩』と『藤花滝』にのみ付属しており、どちらも制作当初から変更を加えられていない。両者の木枠を比較すると、左右辺と上下辺の組み合わせ部分の構造が異なっている。『藤花滝』では画面側が斜めに合わさる加工と、画布の接触をやわらげるための面取り

がされているが、『天華岩』ではそのような加工や面取りはない。楔と楔穴は『藤花滝』にはなく『天華岩』にはあり、木枠には共通点が見られないといえる。

次に、支持体についてみると、織りの種類は3点とも平織りで、『宮城縣穴瀑之紅葉』と『天華岩』は比較的緩い織りの布が使用されているのに対し、『藤花滝』は織り目の詰まった布が使用されている。ただし、1cmあたりの織糸の本数に共通点はなく、作品ごとに異なる布が用いられている。

一方、地塗り層についてみると、色は全て白色である。ただし塗料表面の状態から『宮城縣穴瀑之紅葉』と『藤花滝』は油性であるのに対し、『天華岩』は水溶性の可能性が高い。加えて作製法は『宮城縣穴瀑之紅葉』は手製であるのに対し、『藤花滝』と『天華岩』は既製であり、作品ごとに異なる地塗り塗料が使用されているといえる。

絵具層については『宮城縣穴瀑之紅葉』に、粗い粒子の目立つ白色絵具と、粘度のある褐色の蛍光反応を示す物質が観察される一方で、『天華岩』と『藤花滝』には見られない。また、ワニス層は、3作品とも塗布されていない。

以上により、作品がいずれも同じ年代に制作されたにもかかわらず、それぞれ作品ごとに異なる制作材料が使用されたといえる。年代差以外の要因が考えられ、作品に合わせた材料選択をした可能性が示唆される。

2. 作品寸法について

油彩画の木枠はフランスで使用されていた規格を尺寸法に換算して取り入れた経緯から、フランスサイズと日本サイズがあり、それぞれ人物型(F)、風景型(P)、海景型(M)の3つのタイプに応じて号数ごとの寸法が決められている。『藤花滝』は日本サイズのF30号に相当する一方で、『宮城縣穴瀑之紅葉』と『天華岩』はいずれの規格寸法にも一致せず、さらに『天華岩』は海景型よりも横長の寸法である。

金刀比羅宮が所蔵する高橋由一作品にも、規格外の寸法が多く、とくに大型の作品は海景型より横長の寸法が多い。このような横長の画面の発想は、作品を飾る場として伝統的な和風建築の欄間が想定されていると考えられている^{註6}。したがって、源吉作品に規格外の作品寸法が多く、『天華岩』のような大型で横長の寸法が見られることは、由一作品と同様に、日本家屋の欄間に設置することが想定されていたと推察される。

3. 制作技法の特徴

明治前期に活躍した旧派の油彩画技法を示す技法書として、国沢新九郎が将来し本多錦吉郎が訳した『油絵導志留辺』が挙げられる^{註7}。この技法書に見られる油彩画技法は、画面全体を遠景から近景へと描き進め、油絵具の可塑性を利用したインパスト^{註8}と、透明性を利用したグレージング^{註9}やスカンプリング^{註10}などの手法を用い、不透明な下層塗りの上に透明な上層塗りをすることで、明暗や質感、空間を表現する方法である。

源吉の師である由一の作品には、これらの手法が見られる。作画の順序については遠景から近景へと描き進め^{註11}、一方、グレージング技法は1877年(明治10)以降の作品に見られる^{註12}。

それに対して源吉作品では、『宮城縣穴瀑之紅葉』と『天華岩』において、原則として遠景から近景へ描き進められている点が『油絵導志留辺』に見られる技法と一致している。

一方で油絵具の透明性を利用した表現については、『宮城縣穴瀑之紅葉』に部分的に粘度が高く、透明感のある蛍光反応を示す樹脂状の物質が塗布されているものの、それ以外の作品では、透明な上層塗りは見られない。上層塗りを行う際は、絵具をあまりゆるめずに使用し、画布の凸部に絵具を引っ掛けるように塗り重ねることで、下層の色を最終層まで生かす場合がある。

以上から源吉の作品では、作画手順は旧派の技法を踏襲している一方で、油絵具の透明性は利用していないといえる。絵具の盛り上げやグレージング技法を用い、徹底的な質感描写へのこだわりを見せる由一の作品に対して、源吉作品の特徴は、画面全体の構図や形態、色彩のバランスに留意しながら、背景を占める空の柔らかなグラデーションから、水面に浮かぶ紅葉の葉1枚1枚といった細部まで、鮮やかな絵具をゆるめず用い、大小様々な筆致で要領よく描き分けていく点にある。そこには、父であり師である由一とは異なる手法を用いたとはいえ、絵具を確実に使いこなす手慣れた様子がうかがえるといえる。

おわりに

源吉作品の特徴は以下にまとめられる。

- ・制作材料は、作品ごとに異なる材料が使用されている。
- ・作品寸法は、規格外のものが多い。

- ・制作技法のうち、画面全体の作画手順は遠景から近景へと描き進められる。
- ・モチーフの描画が、下層塗りと上層塗りで構成される場合、上層塗りにおいてグレージング技法は使用されていない。

以上のように源吉作品には、作品ごとに異なる制作材料が使用されているものの、作品寸法や制作技法には共通点が見られる。またこの寸法や技法は、明治時代に旧派が用いた寸法や技法と一致する点があり、源吉が当時の手法を踏襲して描いたと判断できる。

ただし、これらの特徴は3作品から見たものであるため、今後、残る作品について、同様の手法で検討したい。さらに、使用された絵具についても科学分析による顔料の推定をおこなうことで、源吉の作品の特徴を明確にし、明治期における画家源吉の位置付けを精査したい。

謝 辞

今回の調査を快く承諾していただきました、山形市に重ねてお礼申し上げます。また、作品の旧所有者である伊澤貞一様、貴重な文献資料をご提供いただいた山形美術館学芸課長・岡部信幸様、そして、作品研究に全面的にご協力いただき、美術史および絵画技法史の面から常に惜しみなくご助言いただきました山形大学准教授・小林俊介様に心より感謝申し上げます。

注

- 注1) 文献17、18に掲載された作品を精査した。
- 注2) 文献15、16を参照。
- 注3) 現在では1946年の岩盤崩落により、ごく普通の直瀑となっているが、かつては滝壺に空いた洞穴状の穴に滝が流れ込む姿から、「穴滝」と呼ばれ、1934年には国の天然記念物に指定されている。本作品の作品名は、このかつての呼び名が反映されているといえる。
- 注4) 文献10による。
- 注5) 2012年12月14日、伊澤貞一、満智子夫妻より伺った。
- 注6) 文献6を参照。
- 注7) 文献2の歌田眞介「金刀比羅宮蔵・高橋由一の静物画」を参照。

- 注8) 絵具を厚く塗る、または盛り上げることで、明治期の技法書では「煉固法」と訳されている。
- 注9) 下層が透けて見えてくる上層の塗り。「潤色法」と訳される。明色の下層に透明なグレーズ層を何層も重ねることでグラデーションを形成したり、不透明色にグレーズすることで鮮明な色調を得たりする。
- 注10) 透明な暗色塗りの上に不透明な明色を薄く塗り広げる方法。滄答法と訳される。
- 注11) 文献6のp50参照。
- 注12) 文献10を参照。

参考文献

- 1) 青木茂編『日本の美術46号 フォンタネージと工部美術学校』至文堂、1978
- 2) 『重要文化財 鮭 高橋由一作』東京藝術大学美術資料館、1990
- 3) 『明治前期油画基礎資料集成—東京芸術大学収蔵作品』中央公論美術出版、1991
- 4) 「「鮭」を切る(上)」『三彩522号』三彩社、1991
- 5) 「「鮭」を切る(下)」『三彩523号』三彩社、1991
- 6) 歌田眞介編『高橋由一—油画の研究—明治前期油画基礎資料集成』中央公論美術出版、1994
- 7) 山梨絵美子編『日本の美術349号 高橋由一と明治前期の洋画』至文堂、1995
- 8) 歌田眞介『油絵を解剖する—修復から見た日本洋画史』日本放送出版協会、2002
- 9) 土屋裕子「東京国立博物館所蔵〈国枝コレクション〉国沢新九郎筆「海景」と加地為也「海景」について—保存修理と来歴—」『MUSEUM 東京国立博物館研究誌 第588号』東京国立博物館、2004
- 10) 土屋裕子「博物館草創期の高橋由一—浅草文庫伝来品とウィーン万国博覧会関連品—」、『MUSEUM 東京国立博物館研究誌 第595号』東京国立博物館、2005
- 11) 影山賢次「画家 高橋源吉の実像—山寺における最後の展覧会—」『山形市文化振興事業団紀要』財団法人山形市文化振興事業団、2006
- 12) 『油画を読む—解剖された明治の名品たち』東京藝術大学大学美術館協力会、2001
- 13) 木島隆康・富山恵介・土屋裕子「東京国立博物館および東京藝術大学による油彩画の共同研究(二)—東京国立博物館蔵 高橋由一筆《最上川舟行の図》、アントニオ・フォンタネージ筆《風景(不忍池)》の光学調査—」、『MUSEUM 東京

国立博物館研究誌 第635号』東京国立博物館、2011

14)『近代洋画の開拓者 高橋由一』読売新聞社

NHK NHKプロモーション、2012

15) 伊藤由美「二枚の西周像の修復調査—そこから見えるもの」『美は甦る—検証・二枚の西周像—高橋由一から松本俊介まで』神奈川県立近代美術館、2013

16) 角田拓朗「書簡に見る三者の関係—亀井慈明、

高橋由一、柳源吉」『美は甦る—検証・二枚の西周像—高橋由一から松本俊介まで』神奈川県立近代美術館、2013

新聞記事

17)『絵画は眠る 高橋源吉と山形』朝日新聞、2000年10月26日、27日、28日、29日付

18)『高橋源吉の油絵 新たに2点確認』朝日新聞、2000年12月1日付

表 山形県内に存在する高橋源吉の油彩画

作品 番号	作 品 名	署名・年紀	寸 法 (タテ×ヨコcm)	所 蔵 者
①	臥龍橋	G.TAKAHASHI 1902	—	山形銀行
②	楠正行如意輪堂に和歌を題するの図	G.TAKAHASHI 1902	—	個人蔵
③	天華岩	なし	69.9×151.6	山形市
④	藤花滝	なし	90.8×72.7	山形市
⑤	宮城県穴瀑之紅葉	G.TAKAHASHI	31.5×49.5	山形市
⑥	山寺全景	G.TAKAHASHI	68.0×149.5	株式会社天童タワー
⑦	立谷川 対面石	なし	68.0×149.6	株式会社天童タワー
⑧	とら	G.TAKAHASHI	45.0×70.0	天童市立荒谷小学校
⑨	農村風景（仮題）	G.TAKAHASHI	38.9×67.0	個人蔵
⑩	最上川風景（仮題）	G.TAKAHASHI	41.5×72.5	個人蔵



図1.『宮城縣穴瀑之紅葉』通常光線写真

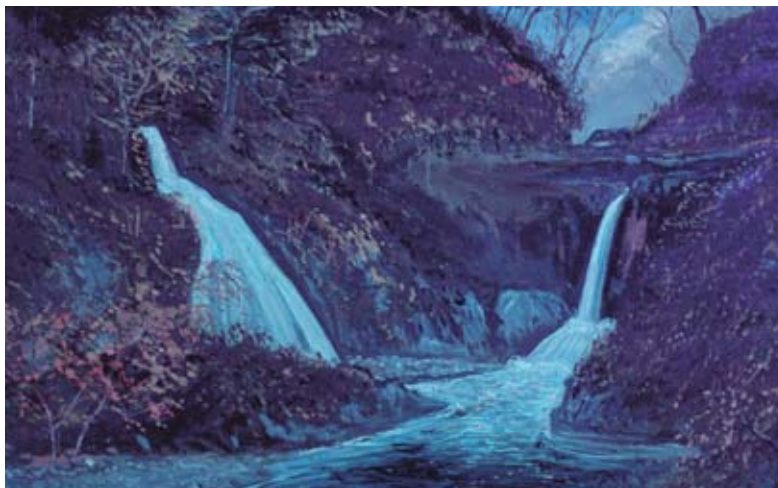


図2.『宮城縣穴瀑之紅葉』紫外線蛍光写真



図3.『宮城縣穴瀑之紅葉』裏面



図4.『天華岩』通常光線写真

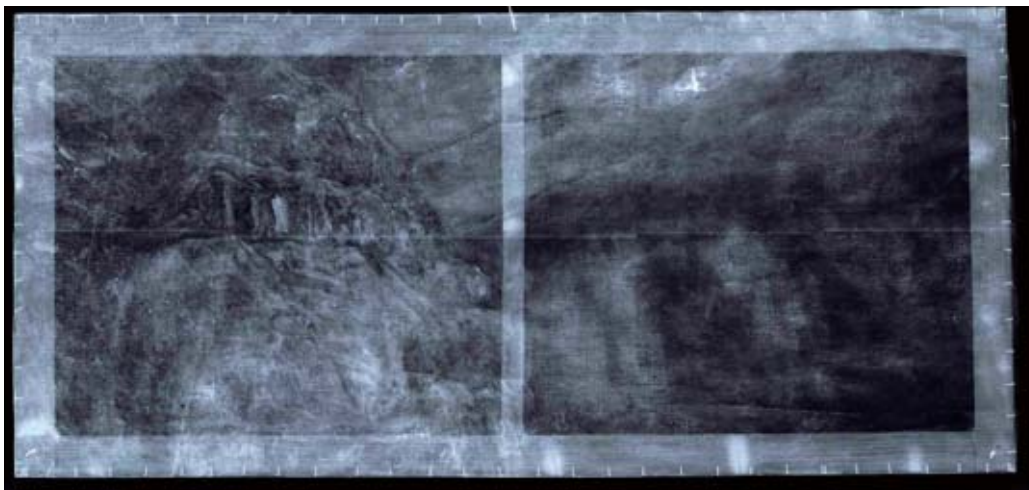


図5.『天華岩』X線透過写真



図6.『天華岩』裏面



図7.『藤花滝』通常光線写真



図8.『藤花滝』斜光線写真



図9.『藤花滝』X線透過写真



図10.『藤花滝』裏面



図11. 画面右下の署名



図12. 支持体



図13. 地塗り層



図14. 姉滝の一部とその手前にある岩

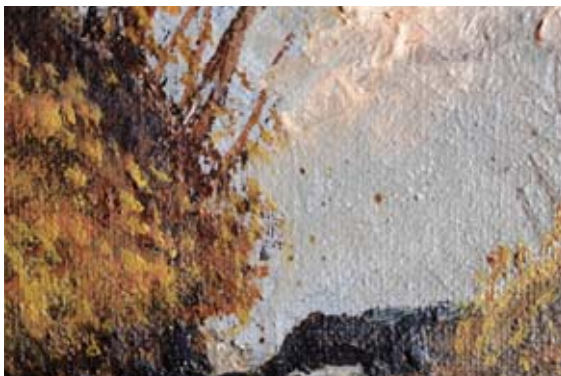


図15. 空と紅葉が接する部分



図16. 3層の絵具の重なりが見られる紅葉部分

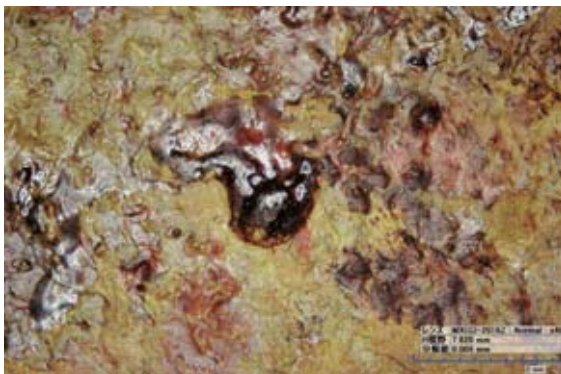


図17. 粘度が高く透明感のある褐色の物質

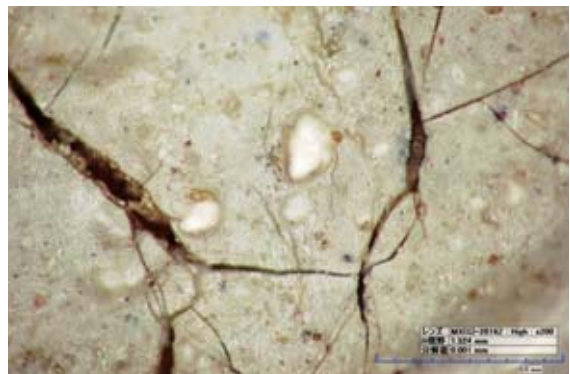


図18. 白色絵具の中に見られる粗い粒子



図19. 滝つぼの水しぶきの描写

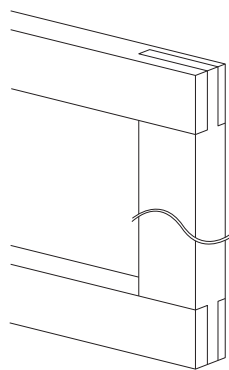


図20. 木枠の組み方 (天華岩)



図21. 『天華岩』の木枠に挿入された小さな三角形の楔



図22. 加筆部分



図23. 地塗り層



図24. 支持体裏面に表から塗った絵具が押し出され固まっている様子



図25. 画面下部、本来の絵具の色が残されている



図26. 輪郭の修正を行った岩の頂上部分



図27. 岩の陰影の描写



図28. 様々な筆触で表現された岩肌



図29. 上部の色と一致しない筆触



図30. 岩とその手前にある紅葉の描写



図31. 遠景の空と前景の岩の境目

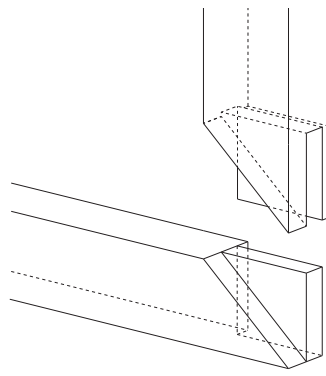


図32. 木枠の組み方（藤花滝）



図33. 木枠に刻まれた合印



図34. 地塗り層



図35. 中景の崖と遠景の山との境目



図36. 『宮城縣穴瀑之紅葉』に見られる樹木の描写



図37. 『天華岩』に見られる樹木の描写



図38. 『藤花滝』に見られる樹木の描写



図39. 『藤花滝』に見られる樹木の描写

Ⅳ 新海宗慶（宗松）および少年期の新海竹太郎の造形的特徴における新知見 — 神仏分離に伴う古仏修理から得られた造形理解に関する考察 —

岡田 靖・宮本晶朗

はじめに

本センターでは、仏像等の保存修復活動や調査、展示補助などの業務を受託研究として常時行うとともに、平成22年度より文部科学省私立大学戦略的研究基盤形成支援事業として地域文化遺産の保護活動を目的とした調査研究活動を行っている。それらの研究活動の一環として、平成23年度に白鷹町文化交流センターあゆむにて企画された展覧会（企画者：白鷹町文化交流センター学芸員・宮本晶朗）のために、調査、撮影、梱包運搬等の展示補助に関する依頼を受託研究として受け、山形県白鷹町の塩田行屋の調査を実践した。その際、主に山形県下で江戸時代末期から明治期にかけて活動した仏師新海宗慶（宗松）¹⁾の制作像が新たに確認され、また、宗慶の息子であり上京した後に近代彫刻家として大成した新海竹太郎の名が墨書された返花を発見したことにより、竹太郎が山形在住時代の最初期の造仏への関与を確認することができた。これらの調査成果は、本センター紀要No.2の「展覧会およびその調査から展開する地域文化遺産の保護活動－白鷹町塩田行屋の仏像（町指定文化財および新海宗慶・竹太郎作の明治期諸像）を事例として－」において、新発見の成果とそれらの保護活動の取り組みについて論じた。

塩田行屋における研究調査で宗慶の作例が多数確認されたことによって、今まで明らかとなっていなかった宗慶の造形的特徴を把握することが可能となった。また、竹太郎の銘文の発見によって、竹太郎が少年期より父宗慶の手伝いをしていたことが判明したとともに、宗慶作の仏像群のうち「御沢仏」といわれる仏像群の中に宗慶の造形とは明らかに異なる作風を示すものがあり、これらは宗慶の下で少年期の竹太郎が制作したものではないかという指摘を前述の拙稿にて記した²⁾。

拙稿を基盤として、文部科学省私立大学戦略的研究基盤形成支援事業の一環による新海親子の造仏活像に着目した継続的な調査研究（研究主体者：本センター講師／研究員・岡田靖、白鷹町文化交流センター学芸員・宮本晶朗）を実践した。本論では、それらの一連の研究調査によって確認された宗慶と竹太郎の作例を紹介し、その造形的特徴について考察するとともに、

考察結果を踏まえた作者不明の関連作品の制作者の帰属について検討したい。また、竹太郎自身もあまり言及してこなかった仏師修行時代、すなわち上京する明治19年以前に制作した仏像を通じて、宗慶と竹太郎の作風の違いとその違いが生じた要因についても考察してみたい。

（岡田・宮本）

第1章 新海宗慶と少年期の竹太郎の制作仏像の紹介

まずは、先行研究および本センターの調査によって、宗慶および竹太郎の制作とみて間違いのない仏像の作例、またその可能性が高い作例について紹介し、その造形的特徴を考察してみたい。

1-1. 宗慶の作例と造形的特徴

新海宗慶の制作とされる像は、先行研究では山形市法来寺の十大弟子像が確認されているだけであった。本センターの調査によって、白鷹町塩田行屋の御沢仏像、四国八十八箇所本尊仏像などが、墨書銘が残る確かな宗慶制作像として確認された。また、近年の本センターの調査によって、山形県西川町岩根沢の個人宅に安置されている木造不動明王立像から、慶応2年の銘がある宗慶制作像としての最初期の作例が新たに確認された。では、それらの宗慶の作例について制作年代順に紹介したい。

1-1-1. 新海宗慶について

新海宗慶（1846～1899）は、絵師である黒木惣助（画号を華郷）の三男として弘化3年（1846）に山形市六日町に生まれ、慶応3年（1867）に仏壇製造業を営んでいた新海岩吉の長女サダと結婚して新海家の婿となり、仏師業を継承した。孫の新海竹蔵の著した伝記によれば、「若い頃から仏師を学んで新海家に来てからは宗松、宗慶などと称し仏壇よりは仏像を制作し」³⁾とあり、宗慶が新海家に婿入りする以前より仏師業を学んでいたことが知られていた。

1-1-2. 宗慶の作例

A. 西川町岩根沢個人蔵 木造不動明王立像

制作年：慶応2年（1866）

制作者：田丸宗松（新海宗慶）（数え21歳）

像 高：50.4cm

技 法：一木造。内刳りなし。小材別材剥ぎ寄せ。
玉眼。表面彩色仕上げ。

墨 書：「慶應二丙寅年／六月三日／山形十日町／佛
師職／田丸宗松作」（磐座天板裏面）

解 説：

近年の本センターの調査で確認された不動明王像。
作風および「宗松」「慶応二年」を記す墨書銘から、
宗慶が新海家に婿入りする前に制作した可能性が高い
と推測される。

本作銘文では、結婚前の黒木姓ではなく田丸性を
記しているが、山形市内には仏像・仏壇制作を営ん
でいた同姓の家があり、同家との関わりがうかがえ
る。宗慶は本作を制作した翌年の慶応3年に新海家に
婿に入るのだが、それ以前の一時は田丸家に婿か
養子に入って仏師修行をしていたのだろうか。

本作にみられる造形性は拙ではなく、やや腰をひ
ねった姿勢に人間味のある面部の表現をしめす特徴
は、形式化が進む江戸時代後期の一般的な造仏様式
の中では個性的な造形表現を現出しているともいえ
るであろう。



図1 不動明王立像 全景



図2 頭部正面



図3 頭部側面



図4 台座底部の墨書銘

B. 白鷹町塩田行屋 木造地藏菩薩立像

制作年：新海宗慶（数え31歳）

制作者：明治9年（1876）

像 高：50.0cm

技 法：一木造。内刳りあり（納入品：木造地藏菩薩小像）。小材別材剥ぎ寄せ。玉眼。表面
彩色仕上げ。

墨 書：「明治九年十月吉日／山形県下／第一大区小一
区十日町／新海宗慶正／謹作」（台座天板裏）

解 説：

塩田行屋にある宗慶の作として、また新海姓を名
乗った作としても最も早い時期のもの。

本作は背部に蝶番による扉を設け、胎内に別の地
蔵像を納めている。胎内仏には背面の両肩口および
像底に設置・固定のために使われたと思われる穴が
ある。背面が平らであることと合わせて考えると、
これは本来壁面などに取り付けられていた千体地藏
の1つであろう。



図5 地藏菩薩立像 全景



図6 頭部正面



図7 頭部側面

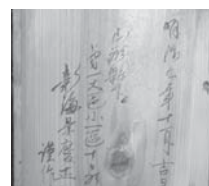


図8 台座底部の墨書銘

C. 白鷹町塩田行屋 木造如意輪観音菩薩坐像

制作年：明治10年（1877）

制作者：新海宗慶（数え32歳）、新海竹太郎（数え10
歳）

像 高：28.0cm

技 法：一木造。内刳りなし。小材別材剥ぎ寄せ。
玉眼。表面漆箔仕上げ。

墨 書：①「村山郡山形県下／第一大区小一
区十日町／新海宗慶正作之／三十二才」（光背正
面）②「新海竹太郎」（返花底面）③「明
治十丁丑年八月吉日／村山郡山形県下／第
一大区小一區十日町／新海宗慶正作」（台座
天板裏）

解 説：

宗慶が数え32歳のときに制作したもの。本作の台
座中の反花に息子である竹太郎の銘がある。前述の
地藏菩薩像と造形や彩色表現が酷似し制作年代も翌

年であるため、続いて受注されたものと推測される。



図9 如意輪観音菩薩坐像 全景



図10 頭部正面



図11 頭部側面

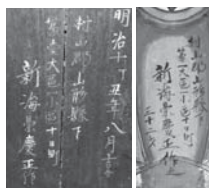


図12 台座天板裏と光背正面に記載された墨書銘



図13 御蔵大黒弁財天像



図14 薬師如来像



図15 御峰八万八千佛像



図16 青面金剛童子像



図17 日月燈明佛像



図18 佛生池大聖無量寿佛像



図19 三宝荒神像



図20 釈迦文殊普賢菩薩像

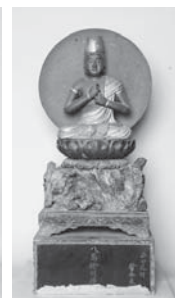


図21 八萬燈明佛像



図22 波分不動明王像



図23 剣ノ明王像



図24 胎内明王像



図25 御前護身佛像



図26 七瀬大聖不動明王像



図27 御秘密八大金剛童子像



図28 十三佛像

D. 白鷹町塩田行屋 木造御沢仏像（現存で25点）

制作年：明治12年（1879）

制作者：新海宗慶（数え34歳）、新海竹太郎（数え12歳）

像 高：約50cm～約30cm

技 法：一木造。内割りなし。小材別材剥ぎ寄せ。玉眼。表面彩色仕上げ。

墨 書：「明治十二己卯五月吉日／山形県下十日町／新海宗慶正作（花押）／作謹」（御蔵大黒弁財天像の台座天板裏）

解 説：

御沢仏とは、湯殿山詣の「御沢駆け」に関係した仏像群。御沢駆けとは仙人沢を沢登りして奥の院に参詣するもので、その行程で見ることができると特徴的な岩などには神仏の名前が付けられており、これが御沢仏である。また、それを彫刻化したものも指す。湯殿山法楽（湯殿山で唱える経文・真言）にもこれらの特殊な尊名が現れる。御沢仏は、大日坊にも仏像彫刻群として見られ、注連寺の版木にも尊名を記した曼荼羅状のものが遺されている。御沢仏に関する詳細は拙稿をご覧ください^{注2}。また、この仏像群の中に作風が異なる像が2点ほど見受けられる。それに関しては後述する。



図29 大聖仙人像



図30 護身佛像



図31 愛染明王像



図32 飯ノ山白衣明王像



図33 水精天像



図34 梵天帝釈部大日大雲仏像



図35 御沢八萬八千佛像



図36 御釜明王像



図37 弘法大師像



図41 十大弟子像④



図42 十大弟子像⑤



図43 十大弟子像⑥



図44 十大弟子像⑦



図45 十大弟子像⑧



図46 十大弟子像⑨



図47 十大弟子像⑩



図48 十大弟子像台座裏墨書銘

E. 山形市法来寺 木造十大弟子像

制作年：明治18年（1885）

制作者：新海宗慶（数え40歳）、新海竹太郎（数え18歳）

像 高：約62.0cm

技 法：一木造。内割りなし。小材別材剥ぎ寄せ。

玉眼。表面彩色仕上げ。

墨 書：「明治十有八年四月八日／山形県南村山郡／山

形十日町百五十番地／新海宗慶刻」(台座天板裏)



図38 十大弟子像①



図39 十大弟子像②



図40 十大弟子像③

解 説：

法来寺釈迦堂の清涼寺式釈迦如来立像を安置する厨子横の壁面左右に配されている十大弟子像。左右最上段の台座の天板裏に明治18年、新海宗慶の墨書が記される。先行研究によれば、十大弟子像のうちの一部の首柄に宗慶と竹太郎の銘があるという伝聞を竹蔵が記していることから、本像は親子の合作であるとされている^{註4}。しかし、本センターの調査では、本作の構造は差し首ではなく、頭部までを含む一木造の内割りなしの技法で作られていることが確認されたため、竹蔵の記述は誤りであると判断される。台座に記された銘文には宗慶の銘しか確認できないため、竹太郎が関与したかどうかの確証は得られていない。

F. 白鷹町塩田行屋 木造四国八十八箇所本尊仏像

制作年：明治32年（1899）

制作者：新海宗慶（数え54歳）、新海義蔵か（二代目新海宗慶、数え25歳）

像 高：22.0cm（弘法大師像）その他88体は約10cm
技 法：（弘法大師像）一木造。内刳りなし。小材
別材剥ぎ寄せ。玉眼。表面彩色仕上げ。
（八十八仏）一木造り。内刳りなし。小材
別材剥ぎ寄せ。彫眼。表面漆箔仕上げ
墨 書：「明治三十二年旧三月吉日／山形市十日町／
大仏師新海宗慶／造謹」（弘法大師台座底面）
解 説：

弘法大師坐像と四国八十八箇所霊場にある本尊の
仏像八十八体を併せて表し、厨子内に配した群像。
八十八箇所の本尊仏像を彫刻として表したものは、
江戸時代後期から類例が見られるようであるが、か
なり珍しい。置賜新四国八十八箇所を制定した記念
に制作されたものと考えられている。

制作された明治32年（1899）は宗慶の没年に当た
り、本作は最晩年のものになる。ただし、宗慶の長
女タケの婿として新海家を継ぎ同じく宗慶を名乗っ
た義蔵（生没年は1875年～1941年で、1897年に婿入
り。彫刻家新海竹蔵の父。）が、本作の大部分を担っ
ている可能性は十分にあるだろう。



図49 四国八十八箇所本尊仏像 全景



図50 弘法大師像正面



図51 弘法大師像側面

1-1-3. 新海宗慶の造形的特徴

現時点で宗慶の制作として確認されている作例は
以上に紹介したとおりである。その技術は、孫にあ
たる竹蔵の著した『新海竹太郎傳』に「とくに優れ
ているとも見えぬけれども専ら田舎で修業したもの
としては拙ではなく思われる」^{註5}と評されていると
おり、同時代の山形の仏師の中で比較的高い技術力
を有していたことが本センターの調査によっても確
認された。

宗慶の造形的特徴には、技術的にはそつなくま
とめ上げる彫刻的な表現力が確認されるが、写実的な
動性に乏しく全体的にやや人形的な表現が見られる。
細部にみられる独特の特徴としては、面部の表現に

おいて眼部を面部の比率に対してやや大きめに表現
し、人間味のある穏和な表情に仕上げるなどの表現が
みられる。また、頭部の奥行きを比較的浅くとってい
ることや、如来形像などにおいても耳朶を貫通させず
に平坦に仕上げることなどが特徴として挙げられる。

このような宗慶の造形的特徴は、今回新たに発見
された岩根沢個人蔵不動明王立像にも確認されるた
め、宗慶が新海家の婿入り前から得ていた表現であ
るといえる。そのため、宗慶の表現は修業先と推測
される田丸家によって得たものか、もしくは生まれ
持ったの個人的な特徴であると考えられる。また一
方で、宗慶と同時代に山形県大江町左沢で仏師業を
営んでいた林家からの影響が先行研究によって指摘
されている^{註6}。

林家は山形県大江町左沢原町に居住し、江戸時代
後期から明治時代にかけて、初代治作から四代目治
郎兵衛の4代にわたって活躍した仏師一族である。本
センターではかねてより林家仏師の研究を行っており、
それによれば初代治作が京都七条仏師に造仏を
学んだ可能性が高いとの見解を得ている。また、治
作の次代にあたる二代目文作においても京都風の優
れた造形観を示していることが確認されている^{註7}。
また、林家仏師四代目・林治郎兵衛（1849～1920）
に宗慶の息子である竹太郎が師事したことは先行研
究によって明らかとなっているが、前述の『新海竹
太郎傳』によれば、宗慶もまた治郎兵衛に造仏を学
んだとある。しかし、治郎兵衛は宗慶の3歳年下で
あるため、治郎兵衛に師事したと考えるよりは、当
時まだ現役で活躍していた治郎兵衛の祖父、林家二
代目文作（1802～1868）に師事していたと考えた方
が自然ではなかろうか^{註8}。林家の治作以前の系譜が
不明であるために定かではないが、新海家は、林家
の近隣宅で竹太郎が治郎兵衛に師事していた修業時
代に下宿した松田家と遠縁関係にあり、また左沢で
染屋を営んでいた菊池家とも親戚関係にあることが
判明している。菊池家や松田家が林家と深い関係
を持っていたことも知られていることから、新海家と
林家の関係にも、宗慶や竹太郎が師弟関係を求める
深い要因があったと推測できる。そのため、前述し
た宗慶の造形的特徴が、宗慶の個性や田丸家からの
影響以外に、前述の先行研究の指摘どおり、林家仏
師から影響を受けた可能性も考えられる。

1-2. 少年期の竹太郎の作例と造形的特徴

では次に、竹太郎の少年期の造仏活動について紹
介し、その造形的特徴について考察する。

竹太郎が山形に居住していた少年期の作例は今までほとんど確認されておらず、竹太郎が治郎兵衛のもとで修業していた際に下宿していた松田家に、そのお礼として残したとされる仏像3体が知られているのみであった。しかし、これら3体に対する本センターの調査の結果では、「新海作」の銘文が記された台座と一具である木造大日如来坐像は竹太郎の制作であると断定する見解を得たが、その他の木造不動明王坐像と木造阿弥陀如来坐像の2体は、竹太郎の制作であるとの確証は得られなかった。特に阿弥陀如来坐像は、その造形的特徴が大日如来坐像とは大きく異なることと江戸時代後期の典型的な造形を示すことから、竹太郎の作ではないと考えられる。

一方で、近年の本センターの調査によって、明治10年の制作年が記された木造如意輪観音菩薩坐像の返花部に竹太郎の銘が発見されたことから、竹太郎が数え10歳の時にはすでに父宗慶の仏師業の伝いをしていたことが判明した。

では次に、これら少年期の竹太郎の作と推測されている作例について紹介したい。

1-2-1. 新海竹太郎について

新海竹太郎（1868～1927）は、宗慶とサダの長男として慶応4年〔明治元年〕（1868）に山形十日町に生まれた。

竹太郎は少なくとも数え10歳ころから父宗慶の仏師業を手伝っていたことが本センターの研究によって明らかとなった。竹太郎は小学校を卒業した数え13歳以降に仏師業を本格的に手伝うようになったとされ、数え13～14歳頃に左沢原町仏師林治郎兵衛に師事して仏師修業を行っていたことが先行研究によって明らかとなっている¹⁹⁰。また、数え16歳の時から細谷塾に入塾し、医師、漢学者、南画家である風翁・米山の薫陶を受け、大きな影響を受けたことが知られている。その後数え19歳で軍人を志して単身上京し、後藤貞行に師事して彫刻家として確立した後、日本の近代を代表する彫刻家として大成していったことは周知のとおりである。

1-2-2. 少年期の竹太郎の作例

A. 白鷹町塩田行屋 木造如意輪観音菩薩坐像台座（返花部）

制作年：明治10年（1877）

制作者：新海宗慶（数え32歳）、新海竹太郎（数え10歳）

像 高：28.0cm

技 法：一木造。内刳りなし。小材別材剥ぎ寄せ。玉眼。表面漆箔仕上げ。

墨 書：①「村山郡山形県下／第一大区小一区十日町／新海宗慶正作之／三十二才」（光背正面）
②「新海竹太郎」（返花底面）③「明治十丁丑年八月吉日／村山郡山形県下／第一大区小一区十日町／新海宗慶正作」（台座天板裏）

解 説：

台座は蓮華座、岩座、礼盤座で構成され、蓮華座の蓮華部、敷茄子部、返花部はそれぞれを一材から彫出した三材からなり、岩座や礼盤座は箱状に板材を組み上げている。

本作の台座中の反花の底部には、竹太郎の銘がある。光背に記された明治10年という本像の制作年から、竹太郎が数え10歳で造仏の手伝いをしていたことが判明した。光背と台座天板裏には宗慶の銘があるので、像本体は宗慶が作り、台座（の一部）を竹太郎が作ったと考えるのが妥当だろう。いずれにしても、本銘文は竹太郎の名がみられる最初期のものであり、従来から言われていた竹太郎が幼い時から宗慶の造仏を手伝っていたことを証明する作例である。



図52 如意輪観音菩薩像台座

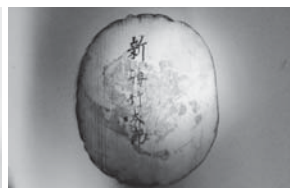


図53 返花部底面墨書銘

B. 大江町左沢松田家 木造大日如来坐像

制作年：明治13年～14年頃（1880～1881）

制作者：新海竹太郎（数え13～14歳）

像 高：11.2cm

技 法：一木造。内刳りなし。小材別材剥ぎ寄せ。彫眼。表面漆箔仕上げ。

墨 書：「山形十日町／新海作」（付属の台座底面）

解 説：

竹太郎が数え13歳～14歳頃に治郎兵衛のもとで仏



図54 大日如来坐像 全景



図55 頭部 正面



図56 頭部 側面



図57 台座底面墨書銘

師修業をしていた際に寄宿していた松田家に伝わる像。本像は蓮華座に座すが、蓮華座とは別に寸法が見合う台座があり、その台座裏に「新海作」の墨書が記される。この墨書の記載と松田家に伝わる伝承から、竹太郎が修業時代に下宿のお礼として彫り伝えたものとされる。

本作は小像ながら均整のとれた造形を示す台座光背の細工も隅々にまで丁寧仕上げられた仏像で、林家での修業の成果を存分に発揮したものと推察される。

C. 左沢松田家 木造不動明王坐像

制作年：明治13年～14年頃か（1880～1881）

制作者：新海竹太郎か（数え13～14歳）

像 高：5.7cm

技 法：一木造。丸彫り。内刳りなし。彫眼。表面黒色塗膜仕上げ。



図58 不動明王坐像 正面



図59 不動明王坐像 側面

解 説：

竹太郎が数え13歳～14歳頃に治郎兵衛のもとで仏師修業をしていた際に寄宿していた松田家に伝わる像。小像のため造形様式的な検証が難しく、大日如来像と比べると同一人物の作かどうか判断し難い。

D. 大江町左沢松田家 木造阿弥陀如来坐像

制作年：江戸時代後期か

制作者：不明

像 高：8.0cm

技 法：一木造。内刳りなし。小材別材剥ぎ寄せ。

彫眼。表面漆箔仕上げ。厨子入り。

解 説：

竹太郎が数え13歳～14歳頃に治郎兵衛のもとで仏師修業をしていた際に寄宿していた松田家に伝わる像。小像のため造形様式的な検証が難しいものの、江戸時代後期にみられる造形様式に近似した特徴が確認できる。また、松田氏への聞き取り調査では本像は松田家の本尊として伝わるものであるともいわれている。さらに、先の大日如来像と比較すると同

一人物の作とは思えない造形的差異がみられるため、本像は先行研究^{注10}で推定されていたような竹太郎作ではなく、江戸時代後期頃の他の仏師の制作像ではないかと思われる。



図60 阿弥陀如来坐像 全景



図61 阿弥陀如来坐像 拡大

1-2-3. 少年期の新海竹太郎の造形的な特徴

塩田行屋の如意輪観音像の返花底部から竹太郎の墨書が発見されたことから、竹太郎が少なくとも数え10歳の時にはすでに父宗慶の造仏の手伝いをしていたことが判明した。しかし、返花は華弁の形式的な形状であるため、そこから竹太郎の造形的特徴をつかむことは困難である。竹太郎の少年期の造形的特徴については、現時点で竹太郎の制作と確定できる松田家木造大日如来坐像に着目して考察してみたい。

松田家木造大日如来坐像は、全体的に丁寧に彫りあげられ、仏像の様式に即して破綻なくまとめ上げた彫刻技術は拙でない。また、台座や光背の細工表現も精緻に彫りこまれている。特に光背に施された渦巻きの造形は、師匠である林治郎兵衛の光背の表現に酷似しているため、治郎兵衛からの指導の影響が確認される。さらに、本像の仏像の姿勢や着衣に関しても特段に独自の表現様相を示していない点から見ても、治郎兵衛の造形様式をしっかりと習得した様子が見て取れる。

竹太郎は、後に彫刻家として大成したことから、彫刻家としての活動から振り返って少年期を評価されることが多い。大日如来像にみられる造形は、数え13歳～14歳頃の作例としてみれば決して拙ではないものの、父宗慶や治郎兵衛から学んだ典型的な造仏の様式の範疇にとどまっているといえ、後の彫刻家としての活動にみられるような卓越した彫刻表現はあまり確認することはできない。

ただし、作者の個性やくせが出やすい頭部の表現に特徴的な点が見られる。それは比較的に頭部の奥行きを深くとる点と、耳の造形に独特の表現をなしている点である。これらの特徴は宗慶の作例には見られない特徴であり、少年期の竹太郎の造仏にみられる造形的特徴であると判断される。（岡田・宮本）

第2章 宗慶と少年期の竹太郎の造形的特徴の比較と作者不明の作品の帰属についての検討

2-1. 宗慶と少年期の竹太郎の造形的特徴の比較

前章において、宗慶と竹太郎が制作する仏像には造形的特徴において異なる点があることを述べた。全体感では、宗慶は面部や衣文の表現が大袈裟で、やや人形的な造形表現を示す特徴がみられ、一方の竹太郎は、少年期らしくまだごちなく硬い表現が特徴的である。細部においてはより顕著な造形的差異がみられ、その具体的な特徴点としては、①耳の形状、②頭部の奥行の2点が挙げられる。本章では、この2点に着目して、宗慶、竹太郎の自身の手によるものであることが間違いない作例、すなわち宗慶は塩田行屋木造如意輪観音菩薩坐像と御沢仏像のうち数体、竹太郎は左沢松田家木造大日如来坐像を中心に比較してみたい。

2-1-1. 耳の形状について

細部の形から作者を見分けるモレツリ鑑定法は、仏像の制作者を特定する手法としてもしばしば用いられ、特に耳の形は最も使われる着眼点である。本節では、宗慶と竹太郎の制作像にみられた耳の造形的特徴の差異に着目して比較考察をしてみたい。



図62 耳の各部名称図



図63 塩田行屋如意輪観音像の耳



図64 塩田行屋八萬燈明佛像の耳



図65 塩田行屋護身佛像の耳



図66 松田家大日如来像の耳

では、宗慶の耳の造形から確認してみたい。宗慶の造る耳の形は全体的に平板で、鎌倉時代の仏像、たとえば快慶や運慶の耳のような、実際の人間の耳に近い写実性は見られないが、簡略化した造形の中に特徴的な点が2点確認できる（図63～65）。

まず特徴点の一つは、実際の耳では対耳輪が顔正面方向に向かって対耳輪を上脚と下脚の二股に分け、股の所に三角窩があるが（図62）、宗慶の耳の造形では、対耳輪を二股に分けずに平坦に彫りだしている点に特徴が見られる。

もう一点は、耳朶を耳輪から繋がるように滴状に表し、なおかつ耳朶を何の凹凸もつけずに扁平に彫りだしている点である。それは通常の仏像の造形において仏の特徴である耳朶に孔をあける様式をもなさず、耳の形状を極めて簡略化した表現でといえる。

次に、竹太郎の造形的特徴について述べたい。竹太郎の制作とみて間違いない仏像は、現状では松田家大日如来坐像1体のみである。その大日如来坐像も、像高がわずか11cm弱の小像であるため、像全体の特徴を判断することはやや難しい。しかし、細部に着目してみると、耳の造形に特徴的な点が2点見られる（図66）。

まず一点目は、宗慶同様に対耳輪の形状を簡略化しているもの、三角窩を示して対耳輪を上脚と下脚に分けている点である。大日如来像は髪が耳の中央にかぶっているため、耳珠や耳甲介の部分が表現されていないが、耳上部に刻まれたV字型のへこみは三角窩の表現とみられる。

もう一点は、耳朶の前方を直線的に表現し、やや耳朶先端を尖らして後方および頭部の外側に向かって反りだした形状を示す点である。この特徴は宗慶の造形とは明らかに異なる点として着目される。

2-1-2. 頭部の奥行について

続いて、宗慶と竹太郎の仏像造形の差異として見られる頭部の奥行きについて、宗慶の作である塩田行屋の御沢仏像や如意輪観音菩薩坐像などと、竹太郎の作である松田家大日如来坐像を比較してみたい。

まず、宗慶の作品では、頭部の奥行きがかなり浅



図67 塩田行屋護身佛像
（宗慶作）の頭部上面

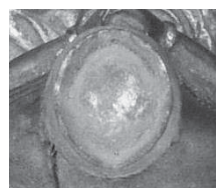


図68 松田家大日如来坐像
（竹太郎作）の頭部上面

く、頭部が扁平に造られている特徴が確認できる(図67)。この造形が写実的な表現ではないことは言うまでもないが、あわせて宗慶作の御沢仏像の多くに後頭部の螺髪を表現せずに簡略化した表現がみられることも付言しておきたい。このような頭部の奥行が浅く背面部を簡略化した造形は、宗慶に限らず江戸時代の特に後期の仏像に多く見られる特徴である。これは、仏像が通常は正面からのみ見られる存在であるため、正面観を重視がゆえに材料や手間を省くために像の奥行を浅くする工夫によるものであると考えられている。

一方の竹太郎の仏像では、宗慶の平坦な頭部の表現とは対照的に非常に奥行を深く取っている。上部から見ると頭部の形状は前後左右の比率がほぼ同等で、円に近い形状をなしている(図68)。宗慶の作例では頭部上方から見ると左右に長い楕円の形状を示しているという違いがある。竹太郎の示した頭部の奥行きは、宗慶の平坦な頭部の造形に比べれば実際の人体に即した写実的な表現であるとは言えるが、他の目鼻などの表現は決して写実的といえないため、竹太郎が写実性を意識したかどうかは定かではない。

2-1-3. 宗慶と少年期の竹太郎の造形的特徴の違いのまとめ

宗慶と竹太郎では、耳の細部の形状と頭部の奥行きのとり方に、それぞれの造形的な特徴の違いがみられることが確認された。

宗慶の造形にみられた正面性を重視し背面の造形を簡略化する特徴は、江戸時代後期の仏像の造形に多く見られるものであり、この制作手法は限られた予算や工期の中では非常に効率的であると考えられる一方、近代的な感覚としては量感に乏しい貧弱な造形といえる。宗慶は、こうした当時の造仏の傾向を引き継いで、造形的に奥行の浅い頭部を制作していたと考えられる。その一方で竹太郎は、父が江戸時代後期的な傾向で制作していたにも関わらず、敢えてそれに習わず奥行きの深い頭部を造形していたことになる。この要因についての考察は、第3章にて述べる。

塩田行屋の御沢仏像の中には他の像とは異なる造形的特徴を示す仏像が2体確認できる。また山形市伝昌寺には同時に奉納された2体の仏像があり、そのうちの1体は像底の陰刻から治郎兵衛の作であることが判明しているものの、他の1体の作者は不明である。次節では、①耳の形状、②頭部の奥行の2点において差異を示している、宗慶と竹太郎の造形的特徴を基準とし、これらの仏像の作者の帰属につ

いて考察していきたい。

2-2. 造形的特徴から検討した作者不明の仏像の帰属

前節で考察した宗慶と竹太郎の造形的特徴の検証結果を踏まえて、塩田行屋の御沢仏像の中でその他の像とは造形的な差異がみられる十三仏像(図28)および御沢八万八千仏像(図35)の2体と、銘文等の記載がないために作者が不明である伝昌寺木造如来形坐像に関する制作者の帰属について考察したい。また、塩田行屋御沢仏像の先の2体以外の仏像や宗慶作の銘文がある法来寺十大弟子像についても、造形的特徴の考察から得られた見解をもとに再検討を行ってみたい。

2-2-1. 塩田行屋御沢仏像のうち十三仏像および御沢八万八千仏像の帰属

前章にて紹介した白鷹町塩田行屋本堂に安置されている御沢仏像25体は、台座に示された墨書によって宗慶が明治12年に制作したことが判明している。しかし、それらの25体の御沢仏像の中に、面部の表現が明らかに異なる仏像が2体あることを確認した。仏像の造像において、御沢仏のような群像表現を行う場合、大仏師を棟梁として複数の小仏師がその制作に従事することは一般的に行われることであり、群像表現の中の異質な表現は複数の制作者の関与を裏付ける証拠となる。塩田行屋の御沢仏像の制作の場合、銘文を記した宗慶が棟梁として全体を指揮したことに間違いはないであろうが、造形性が異なる少なくとも2体の像は、宗慶以外の仏師の手伝いがあったことを示唆している。では、その作者について考察してみたい。

A. 白鷹町塩田行屋 木造御沢仏像中の十三仏像および御沢八万八千仏像

制作年：明治12年(1879)

像 高：木造十三仏像：31.5cm 木造御沢八万八千仏像：30.2cm

技 法：一木造。内刳りなし。小材別材剥ぎ寄せ。玉眼。表面彩色仕上げ。

墨 書：「明治十二己卯五月吉日／山形県下十日町／新海宗慶正作(花押)／作謹」(御蔵大黒弁財天像の台座天板裏)



図69 十三仏像 頭部正面



図70 御沢八万八千仏像 頭部正面



図71 十三仏像の耳



図72 御沢八万八千仏像の耳

考 察：

この2体は、他の御沢仏像に比べて全体的な彫刻表現に稚拙さがみられる。それと同時に、耳の造形や頭部の奥行きに他の御沢仏像とは異なる点が確認される。

この2体にみられる耳の造形や頭部の奥行きを深くとする特徴は、前述の松田家大日如来坐像でみた竹太郎の造形の特徴とほとんど一致するといっていだろう。この御沢仏像2体と松田家大日如来坐像が唯一異なる点としては、耳の形において、対耳輪を上脚と下脚により明瞭に2つに分ける点である。しかしこれは御沢仏像が坐像で約30cm、松田家大日如来坐像が約11cmというサイズの違いから生じる相違点に過ぎず、松田家大日如来像では十分に表せなかっただけであろうと推測される。

以上の造形的特徴の類似点から判断して、十三仏像、御沢八万八千仏像の2体は、竹太郎が主に担当して制作した像であると判断できる。すなわち、本作は竹太郎が数え12歳の時に制作した仏像であり、現存する作例の中で竹太郎が仏像本体を手掛けた最初期の作例と位置付けられる。

2-2-2. 伝昌寺木造如来形坐像の帰属

山形市伝昌寺には、2体の素地仕上げの仏像が存在する。そのうちの1体の木造聖観音菩薩坐像の像底には「慶寂」と陰刻されているため、林家四代目治郎兵衛の制作であると断定できるが、聖観音像と同時に伝昌寺にもたらされたとされるもう1体の木造如来形坐像には、制作者を記す銘が見られないため、作者が不明であった。

B. 山形市伝昌寺 木造如来形坐像

制作年：不明

像 高：8.8cm

技 法：一木造。内割りなし。仏像部から蓮肉部を含め丸彫り。彫眼。素地仕上げ（髪部のみ彩色）。



図73 如来形坐像 全景



図74 頭部正面



図75 頭部側面

考 察：

伝昌寺木造如来形坐像の造形的特徴は、まず頭部の奥行きをかなり深くとっている点が特徴的である。また、耳朶には中央に刻みを入れ、先端を外側に跳ね上げる特徴を示す点にも着目したい。これらの特徴は、竹太郎作の松田家大日如来坐像の特徴に一致する。

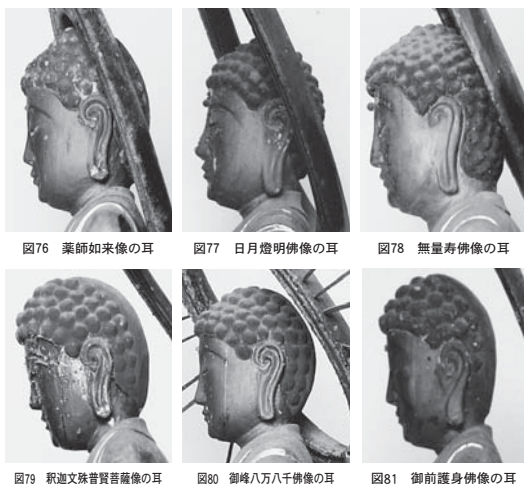
また、伝昌寺如来形坐像には、素地で仕上げられた表面に彫り損じと思われる刃物の切り痕が確認され、その制作者の技術的な未熟さも確認できる。

これらの造形的な特徴の一致と、伝昌寺に治郎兵衛作の仏像がともに伝わる点から考察すると、本作は竹太郎が治郎兵衛に師事していた時期に制作した可能性が高いと推察される。本像にみられる彫り損じの技術的な未熟さを示す点もまた、修業時代に制作されたことを示す痕跡であると思われる。

また一方で、先に述べた御沢仏像の十三仏像、御沢八万八千仏像や松田家大日如来像と比較してみると、面部左右の斜めの面、すなわち顔面から側頭部へと向かう形状の処理について違いがみられる。それは御沢仏像内の2体では顔面の表現が平面的で側面部との連続性が不足しているのに対し、伝昌寺如来形坐像では顔面部から側面部への自然な形状の連続性がみられる点である。これらについては後述したい。

2-2-3. 塩田行屋本堂 御沢仏像についての見解

塩田行屋御沢仏像は、先に述べたとおり、対耳輪を簡略化し耳朶を滴状の平坦な耳をなすものが宗慶の制作像、耳朶に刻みを入れ三角窩を表す耳をなす2体の像が竹太郎の制作像であるとの見解について述べた。しかしそれらとは別に、御沢仏像の中には船状窩から耳朶まで連続する溝を彫りこむ耳の造形をなす像が5体ある(図76~80)。では、この宗慶とも竹太郎とも異なる造形的特徴を示す第3の表現は誰の手によるものであるのかについて考察してみたい。



耳の造形を詳細に観察してみると、まず耳上部の形状は対耳輪を簡略化して三角窩を表現せず、耳輪脚も平坦に表して耳介に向けて緩やかに巻き込んでいる。この造形は宗慶の耳の造形的特徴と一致する。

次に論点となっている耳朶の表現であるが、詳細に観察すると耳輪と舟状窩の間をV字型に刻み、それらの輪郭のカーブを緩やかに下方伸ばす特徴は、竹太郎の耳の当該部の造形とは異なる特徴を示している。また、言い換えれば、舟状窩が耳朶まで連続しているだけで、基本的な形状の流れは宗慶の造形的特徴に近似しているともいえる。

一方で、宗慶と竹太郎の造形的差異のもう一点である頭部の奥行きに着目して観察すると、この第3の耳の形状をなす像の頭部はいずれも奥行きが浅い特徴をなしている。さらに、面部正面の表現や衣文などの造形的特徴、また全体それらを総合した全体的な造形性も、宗慶が制作したと推定される像に近似している。

以上の点を総括すると、第3の耳の形状をなす仏像数体は、宗慶の制作像であると推察できる。そのため、宗慶は耳の造形形状を2種類に彫り分けていたと結論づける。なお、この第3の耳形状は、塩田行屋に現存する御沢仏の如来形像6体のうちの5体

にみられるものであり、他の菩薩形や明王形の形態には見られないことを補足しておきたい。その事実、第3の耳形状が宗慶の造形的特徴の亜種だと想定した場合において、宗慶が如来形像の表現に他の種類の仏像との差別化を図っていたことを示唆しているとも推察される。

2-2-4. 法来寺十大弟子像についての見解

法来寺十大弟子像は、その銘文から宗慶が主体者となつて彫刻したことは間違いない。しかし、竹太郎が十大弟子像の制作に関与していたことが竹太郎の甥である竹蔵の記述によって示されているが、その証拠を示す記述が十大弟子像の銘文等に確認することができなかったことは既に述べたとおりである。しかし、十大弟子像を塩田行屋御沢仏像などと同様に耳の造形に着目して比較してみると、幾種類かの耳の造形が確認できる。そのため、これらの耳の造形に着目して、竹太郎の制作への関与について考察してみたい。



耳のタイプを大別すると、十大弟子像には3つのタイプがあることが確認できる。

まずタイプ1（十大弟子像①④⑥・写真82～84）は、対耳輪を簡略化して三角窩を表さず、耳朵を滴状に平坦に表した造形のものである。これは塩田行屋御沢仏像の宗慶作の耳とほぼ同型であるといえる。

次にタイプ2（十大弟子像②③⑤⑧⑨⑩・写真85～90）であるが、対耳輪を簡略化して三角窩を表さず、耳朵を平坦に彫りながらも耳朵を滴状とせず、耳付け根に自然と形状をつなげた造形をなすものである。これは塩田行屋御沢仏像にも、竹太郎の帰属作にも一致しない特徴で、比較的に写実的な表現をなしたものであるといえる。

タイプ3は（十大弟子像⑦・写真91）、対耳輪を簡略化して三角窩を表さず、船状窩から耳朵まで連続する溝を彫りこむ耳の造形をなすものである。これは先の塩田行屋御沢仏像のタイプ3の耳の造形に近いものである。

以上の三つの耳のタイプを宗慶と竹太郎の造形的特徴に当てはめて考察すると、まずタイプ1とタイプ3は宗慶の制作した塩田行屋御沢仏像にみられる特徴に一致するため、宗慶の造形的特徴を示しているといえる。残るタイプ2であるが、耳下部の耳朵の造形的特徴は今まで検証した像には見られない特徴である。しかし、耳上部の対耳輪を簡略化して三角窩を表さない特徴は宗慶の造形的特徴と一致するものである。

以上の比較検証結果を総合して考察すると、タイプ1とタイプ3は、その造形的な特徴の一致から宗慶の制作であると推測でき、またタイプ2も、主に宗慶の造形的特徴に近いと、宗慶が制作した可能性が高いと推測できる。タイプ2の耳下部にみられる自然な造形は、御沢仏像の制作より6年を経た宗慶の造形的表現力の成長による、新たな表現の拡充によるものではないかと思われる。

いずれにしても、耳の造形から判断すると、法来寺十大弟子像には竹太郎の造形特徴を示すものは確認できなかった。だからと言って、竹太郎が制作に関与していないことを示す根拠も確認できない。

竹蔵が、十大弟子像の首の差し込みに竹太郎作と墨書したものと述べ、脇本楽之軒がそれを実見し竹太郎作とあるものが一種優れていると語ったとされている。しかし、本センターの調査では十大弟子像が差し首の構造ではないことを確認したため、首の差し込みに竹太郎作と記されているとする竹蔵らの記述には誤りがある。竹太郎作の墨書は首柄部

には存在しえないが、面部の剥ぎ目や小材の剥ぎ目に記載してある可能性は否定できず、それは将来の修復などに際した解体調査によってのみ知り得ることであろう。しかし、竹蔵や脇本の記述は、竹太郎が十大弟子像の制作に何らかの関与があったことを示唆していると推測できる。ただし、どの程度関わったかは造形的な特徴の観察からは判断することができず、数体を担当して彫りあげたのか、それとも木取りや荒彫りにのみ関わったのかは、想像の域を出るものではない。

また一方で、十大弟子像が制作された明治18年は竹太郎が数え18歳の時であり、この時には竹太郎の仏師としての技量は一人前で、新海家の生計の多くを支えていたと竹蔵が記していることなどを理由として、先行研究では十大弟子像の制作への関与が深いと推察されてきた。しかし、竹太郎が数え16歳の時に入塾し思想的な影響を多大に受けた細谷風翁、米山からの影響にも留意したい。また仏師への反発と軍人になることへの目的を胸に、山形への決別ととれる遺書を残して明治19年に上京した竹太郎の心中を察すると、十大弟子像が制作された明治18年頃には、仏像を制作する十分な技術を持ちながらも仏師業への興味を失い、仏像の制作に造形的な自我を表出することをしなかったのではなかろうかとも考えられる。それが、竹太郎が関与していたと仮定した場合に、十大弟子像の造形に先に見た竹太郎の造形的特徴点が現れていない理由ではないかと推測している。

2-3. まとめと少年期の竹太郎の造形的成長について

以上の考察の通り、塩田行屋御沢仏像中の十三仏像および御沢八万八千仏像の2体および伝昌寺如来形坐像は、竹太郎の少年期の制作であるとの結論を得た。

これらの制作年としては、御沢仏像の2体は宗慶による銘文によって明治12年の制作であることが分かり、前章で述べた松田家大日如来坐像が明治13～14年頃とされるが、伝昌寺如来形坐像は不明である。では、それぞれの造形を吟味して、伝昌寺如来形坐像の制作年を考えたい。

御沢仏像の十三仏像および御沢八万八千仏像の頭部は、前述のように大変奥行きが深く量感あるものになっているものの、目鼻口といった顔のパーツが正面にだけ集中してしまい、側面にはあまり回り込んでいない。まだ正面から側面に繋がる立体の捉え方

が甘く、正面は正面、側面は側面といった感覚で制作しているように感じられる。それに対して伝昌寺如来形坐像は正面から側面への流れが幾分スムーズに造形されており、立体造形の理解が深まり、奥行きある頭部を十分に生かして制作できるように成長した様子が見受けられる。松田家大日如来形坐像をこの2点と比較すると、ちょうどこの中間あたりの造形を示している。すなわち、御沢仏像は明治12年、松田家大日如来形坐像は13～14年頃、伝昌寺如来形坐像は14年以降で竹太郎が上京する18年までの間に制作されたと考えるのが妥当だろう。

15歳から上京する19歳までの竹太郎の造仏活動は残念ながら現時点では確認されていない。その間に新海家によって制作された現在確認されている仏像は法来寺十大弟子像であるが、先述したとおり竹太郎が制作に関与したかどうかの確証は得られていない。そのため、竹蔵らの記述にある「親の片腕というよりは生計の大部分は竹太郎の働きによるほどであった。父宗慶も時々竹の研ぐものは切れ味が違う」といった在山形時の竹太郎の彫刻技術への高い評価を裏付ける作例は確認できないのが現状である。

竹蔵は一方で、上京後、軍人となった竹太郎が勤務の余暇に彫った馬の彫刻と、続いて竹太郎がモデルをもとに彫刻したアラビア人と馬と比べて、「刀法表現とも極めて幼稚で如何にも仏師が馬などという手掛けぬものを彫ったというものであった。それとその次に彫ったアラビア人と馬の木彫との間には驚くべき隔たりが見える」と『新海竹太郎傳』の中で評している。また同書には、竹太郎が最初に彫った馬の彫刻に馬の解剖学の知識を与え助言をした獣医の岸本雄二の評が記され、それには「馬としては難もあり意見もあるが刀の切れ味は見事だ」と語ったとされている³¹¹。これらを踏まえて考察すると、竹太郎が上京時に持っていた技術力は、刃物の研ぎや形式化した仏像の彫刻においては優れた技能を有していたが、写實的に立体をとらえる能力や自由な造形表現を現出できるような芸術的な技能はまだ得ていなかったのではなかろうかと推察できる。また、竹太郎は竹蔵の彫刻の師匠であるため、竹蔵の竹太郎への評価にどこまでの客観性があるかにも注意しなくてはならないだろう。いずれにしても、現在確認できる竹太郎の制作した仏像を見る限り、10歳頃から15歳頃にかけて彫刻技術が向上したことが確認され、その技能は決して低くないが、彫刻家として大成した後の竹太郎の彫刻能力と比較すれば、山形在住時代の竹太郎の技能は地方の仏師職人の域を脱

するものではなかったと推察される。また、当時の竹太郎は、鑿や彫刻といった刃物の研ぎや道具の扱いは一人前にはなっていたものの、仏師としての彫刻技能では、職人的な仏師仕事における造形力においては良工であったと竹太郎自身が評する父宗慶を凌ぐものではなかったのではないだろうかと推測される。

このように、竹太郎の少年期の造形には、近代彫刻家として大成した後の竹太郎の彫刻表現に直接的に繋がる要素はあまり見受けられなかった。少年期からの仏師の手習いで得た技能は、彫刻家としての素養の形成に間接的な影響を与えてはいるが、数え10歳の時から造仏の手伝いをしていた竹太郎の境遇は、当時の時代的背景からみれば特別なことともいえない。とはいえ、本論で推定した12歳の時に手掛けた塩田行屋の造仏から治郎兵衛のもとでの修業時代にかけて手掛けた造仏では、竹太郎の彫刻技能の確かな成長が感じられる。しかし、仏像彫刻における全体感や衣文、台座、光背などの細部表現では、従順に師である宗慶や治郎兵衛の造形をくみ取っているにもかかわらず、本論で特徴点として取り上げた耳の造形や頭部の奥行きに変化が見られないのはなぜであろうか。この竹太郎独自とも言える造形性はどのようにして感受したのか、その理由に関しては判然としない。次章では、その竹太郎の独自の表現を得た背景について考察してみたい。

(岡田)

第3章 少年期の竹太郎の造形観の背景

3-1. 少年期の竹太郎制作の仏像の頭部の奥行

前章では、宗慶と竹太郎の制作した仏像において異なる造形的特徴がみられることと、それらの比較検討を踏まえて作者不明の仏像の帰属を竹太郎とする見解について述べた。本章では、特徴の1つである頭部の奥行に特に注目して、造形的差異を生んだ背景について考察したい。

3-1-1. 少年期の竹太郎と林治郎兵衛の造形的比較

まず、宗慶の造形は日本全般における江戸時代後期の仏像制作の傾向を引き継いでいたことはすでに確認したとおりである。造形的特徴として挙げた奥行の浅い頭部の表現もまた江戸時代後期にまみえられるものであり、修業時代や林家の影響によって形成された同時代の通俗的な造形観であると思われる。その一方で竹太郎は、父がこうした江戸時代後期的

な傾向で制作していたにも関わらず、敢えてそれに習わず奥行きの深い頭部を造形していたことが注目される。

上京以前の少年期の竹太郎の造形感覚、特に立体造形に直接的に影響を与えた人物としては、父であり第1の師匠である宗慶の他に林治郎兵衛が挙げられる。それでは宗慶に続いて治郎兵衛が制作する仏像の耳と頭部の奥行（図92～94）について、竹太郎のもの（図95・96）と比較してみたい。



図92 林治郎兵衛作
伝昌寺聖観音像の耳

図93 林治郎兵衛作
巨海院弘法大師像の耳

図94 林治郎兵衛作
個人宅弘法大師像の耳



図95 新海竹太郎作
松田家大日如来像の耳

図96 新海竹太郎作
伝昌寺如来形像の耳

頭部の奥行については、治郎兵衛と竹太郎で同程度のものもあるが、伝昌寺如来形像や塩田行屋御沢仏像のような奥行の深さの像となると治郎兵衛にはみられない。

また耳の形状は、対耳輪の上脚下脚や耳朶の表現が大きく異なる。

結論としては、竹太郎の仏像の耳と頭部の奥行は、治郎兵衛とも似ていない。また根本的な問題として、竹太郎が治郎兵衛に師事したと考えられる時期（明治13～14年頃）は前述の通りであるが、これより前に制作された御沢仏像（明治12年）にすでに2点の特徴ははっきりと現れているため、治郎兵衛からの影響とは考えられない。それでは、竹太郎の造形が、父であり第1の師匠である宗慶、仏師修業に出た先の師匠である治郎兵衛、双方と大きく異なるのはなぜだろうか。次に竹太郎の仏像にみられる造形的特徴が何に起因するかについて考察してみたい。

3-1-2. 少年期の竹太郎の造形的特徴の理由

竹太郎の造形的特徴は、仏師修行における師匠からの影響というような、極めて直接的な要因であることは考えにくいことが明らかになった。次に、もう少し間接的な要因、ある種無意識的な形で影響を

受けていたような要因について考えたい。その要因として、具体的には①竹太郎の個性、②細谷風翁・米山親子からの影響、③古仏からの影響の3点が挙げられる。

それでは、それぞれの可能性を検証していこう。①の竹太郎の個性については、生まれ持ったものによるということも考えられないことではないが、具体的に検証することが困難であるのでここでは扱わないものとする。

次に、②の細谷風翁・米山親子からの影響について、竹太郎は細谷風翁・米山親子に関して、少年期に山形で影響を受けた人物として、「同町内に細谷風翁、米山という父子の医師があつて塾を開き、多くの若者が集まり、自分もそれにまじって各々勝手気ままに詩を作ったり、画を描いたりしたものである。^{註12}」と後年語っている。

竹太郎が細谷塾に入るのは風翁が没した翌年の明治16年であるが、同町内で活動していた風翁には入門以前から文人氣質のようなものを感じ影響を受けていたのだろう。そして入門後には息子である米山から書画を学び、竹太郎も水墨画を遺している。上京して彫刻家として大成した後の大正8年には、風翁・米山親子の展覧会を開催するなどして顕彰しているところからも、風翁・米山親子が竹太郎の人格形成や芸術感覚に大きな影響を与えたことは疑いない^{註13}。

しかしながら、本稿で扱っている竹太郎の造形的特徴のうち、特に頭部の奥行のような立体造形に直接関わる問題については、書画からの影響を見ることは難しいだろう。また治郎兵衛の場合と同様に、竹太郎が実際に米山に師事した時期（明治16～18年）より前に2点の特徴ははっきりと現れているため、風翁・米山親子からの影響とは考えられない。

では③の古仏からの影響ではどうであろうか。前述したように、江戸時代後期の仏像は奥行が浅いものが大半だが、それ以前の時代の中では、平安時代後期を除けば少なくとも江戸時代後期よりは深い奥行を持つ造形が多い。こうした奥行のある古仏から影響を受けた可能性について考えたい。

竹太郎が少年期を過ごした山形県には、立石寺や慈恩寺や出羽三山信仰に関する諸寺院などがあり、竹太郎が生まれた山形十日町周辺には最上義光の時代から形成された寺町があった。田中修二氏が指摘するように、十日町近くの専称寺本堂の四隅に施されている左甚五郎作とされる力士像など、少年時代の竹太郎の周辺には良質な立体造形があり、それら

を目にしていた可能性はあろう。^{注14}

ただ仏像に関していえば、一般に社寺建造物の内部の最も奥に位置する内陣に安置され、通常の参拝者はその周辺にある外陣までしか立ち入れない。このため、近くからの鑑賞や鑑賞する角度に関しては一定の制限を受ける。また仏像は厨子の中に置かれることも多く、この場合は側面と背面は厨子の壁板に完全に覆われているため、正面からしか見ることができない場合がほとんどである。こうした、鑑賞距離と角度の制限がある状況下では、たとえ深い奥行を持った量感ある古仏を観る機会があったとしても、その造形性を理解し、そこから影響を受けることがあったかという疑問が残る。むしろ、別の形で古仏に接する機会があったのではないだろうか。その可能性について検討したい。

3-2. 宗慶・竹太郎と塩田行屋の古仏

ここで、宗慶と竹太郎が制作した仏像が数多く遺されている塩田行屋について触れておこう。塩田行屋は湯殿山修験者の明寿海により山形県西置賜郡十王村塩田（現在の白鷹町十王塩田）に明治初めに開基され、本堂は明治13年に建立された^{注15・16}。明寿海が修行した湯殿山は、羽黒山、月山と合わせて出羽三山として古くから修験道を中心とした山岳信仰の場で、修験者や参拝者を多く集めていた。特に江戸時代以降には出羽三山の信仰圏は拡大し、東北地方のほぼ全域から遠く関東にまで及んだ^{注17}。しかしながら、明治時代初めの神仏分離令で三山の寺院は大打撃を受け、仏像仏具等は敷地内からの撤去を余儀なくされた寺院も少なくなかった^{注18}。こうした仏像仏具は同宗派の関係寺院に譲られたもの、売却されたもの、破壊されたものなどと様々であったが、この過程で貴重な文化財が多く失われた。

そうした仏像の中には置賜方面（山形県の南部で白鷹町も含まれる地方）に流出したのも少なからずあったと思われ、その一部は現在も遺されている。飯豊町常福院の不動明王立像と脇侍の矜羯羅童子像・制叱迦童子像（山形県指定文化財）や米沢市宝珠寺の大日如来・阿弥陀如来・観音菩薩の三尊（かつて大井沢大日寺の本尊であったという）などがそうであり、白鷹町内でも高玉の大宝院跡の大師堂の弘法大師像は、明治32年に大井沢から鮎貝に運ばれそれが移されたものである^{注19・20}。おそらくこういった流れの1つとして、塩田行屋にも湯殿山系の寺院から近世以前の仏像が多く流入したと思われ、それが現在も安置されている。

さて、塩田行屋がある十王村において伝わる場所によると、行屋の仏像群を制作するために、宗慶は竹太郎とともに十王村塩田付近にしばらく滞在していた。そしてその滞在中には、仏像の制作だけでなく、修理もしていたという^{注21}。前述のように塩田行屋には、宗慶・竹太郎が制作した明治期の仏像の他に、近世以前の仏像が多く安置されている。これらの仏像は神仏分離の混乱の中で社寺から持ち出され、関係者の手に渡ったり、一時は隠匿されたりしたのちに、行屋にもたらされたものであろうから、その過程で多くの仏像が損傷を被り、分解したり、部材を失ったり、台座などは丸ごとなくなってしまうものもあったろう。実際、塩田行屋でも木造役行者倚像（町指定文化財、鎌倉時代後期）は本来存在したはずの台座や持物を亡失しているし、木造如来形立像（町指定文化財、鎌倉時代後期）は台座、手先、足先が後補部材に替わっている^{注22}。

もちろん、これらがいつの段階で失われ、また新たに補われたかについては断定しがたいところではあるものの、神仏分離による混乱時期、すなわち明治の初めから半ばくらいには、塩田行屋には部材が外れたり失われたりした仏像が多く運びこまれたこと自体は想像に難くない。宗慶・竹太郎が当地で修理したというのは、こういった神仏分離に伴う混乱によって損傷した仏像だったのではないだろうか。

3-3. 神仏分離と古仏修理

こういった仏像修理の機会であれば、通常の拝観時のように厨子に入った仏像を離れた所から観るのではなく、像の前後左右や内部の隅々まで観察することが可能である。塩田行屋でいうと、神仏分離に伴ってもたらされたと思われる仏像は、鎌倉時代後期のものや、江戸時代前期の優品が含まれ、江戸時代後期以降に多く見られるような立体感の乏しい仏像とは大きく異なる造形性を持っている。竹太郎はこうした神仏分離に伴って損傷した鎌倉時代後期や江戸時代前期の優れた仏像を修理することにより、その立体感や造形性を学んで自らの作風に取り入れたため、宗慶や治郎兵衛とは異なって深い奥行を持つ仏像を制作したのではないだろうか。

神仏分離によって仏教寺院の宗教活動は大打撃を被ったため、明治の初めには新規に仏像を作る機会は大きく減少し、それに伴い仏師たちは大変苦しい経済状況となった。山形において明治のいつの時点から新規に仏像を制作できるようになったかは定かではないが、塩田行屋の宗慶作品からいうと最も早

いもので明治9年の作（第1章で記した木造地藏菩薩立像）があり、この頃には神仏分離による混乱は尾を引きながらも、造像が求められるような社会情勢になっていたのだろう。そして、おそらく相前後して「神仏分離に伴い損傷した仏像の修理」も行われ、その後も明治半ばくらいまで仏師の仕事としてある程度の需要があったのではないだろうか。もちろん神仏分離と関係なく仏像修理の仕事はいつの時代にもあったが、神仏分離によって生じた多大な仏像の損傷とそれに伴う修理需要は、応急処置的なものも含めると通常よりもはるかに大きかったことが考えられる。こうした神仏分離に伴う修理には、宗慶ももちろん携わっており、また治郎兵衛も行っていただろう。しかし、宗慶、治郎兵衛はそこから優れた造形性を学び取ることができず、見慣れて手慣れた造形性から離れることができなかった。竹太郎だけが古仏から学び得たのは、やはり末期とはいえ江戸時代に修行した宗慶および治郎兵衛と、明治元年の年に生まれて新しい時代の息吹の中で修業した竹太郎との世代の違いだろう。そして、こうした古仏の造形性を学ぶ機会が、竹太郎を江戸時代末期の仏師から近代彫刻家に押し上げた通奏低音となったのではないだろうか。

3-4. 近世から明治期の仏像理解

ここでいったん各時代の仏像の造形性に対する近現代の評価について、簡単に述べておきたい。

従来から広く受け入れられている評価は、造仏活動が始まった飛鳥から、奈良、平安前期、平安後期、鎌倉時代と、それぞれの時代に特徴的な形態を示しながらいずれも高い水準を保つが、鎌倉時代を最後に徐々に衰退し、江戸時代には完全に形骸する、というものである。こうした評価は、岡倉天心によって明治23年から25年に東京美術学校で行われた日本美術史講義（日本で初めて試みられた体系的な美術史講義）にすでに見られ、次のように述べられている。

「日本の彫刻は鎌倉第一期を持って終り、第二期（引用者注：正応元年（1288）から応永元年（1394）、概ね鎌倉時代後期から南北朝の時期を指す）にいたれば画の支配を受けてその独立を失い、加うるに禅宗さかんなるにいたれば仏像を置くの必要なしとするにいたりてますます衰う。これより造像は盛運恢復の期なくしてただ自然の衰退に委ねたり。これを明治に恢復するのほかなきのみ。^{注23}」

岡倉以降も現代に至るまで、鎌倉時代以前を高く評価してそれより後は衰退期である、という評価は

支配的であった。しかし近年進展している近世彫刻史の研究からは、確かに鎌倉時代より後には新しい形は生まれず次第に形式化していくことは認められるものの、江戸時代前期までは高い水準の作例も少なくない、という指摘がなされている。江戸時代前期に制作された仏像の総体はともかくとして、少なくとも優品においては、鎌倉時代中期から後期の作例と容易に判別できないような高水準な作例も多く遺されている。たとえば、寛永二十年（1643）に七条仏師康音によって制作された木造天海僧正坐像（栃木・輪王寺護摩堂）、寛文4年（1664）に制作された康看もしくは康音の作による銅造釈迦如来坐像（栃木・輪王寺大猷院宝塔）、寛文十一年（1671）に七条仏師康乗によって制作された木造釈迦如来坐像（栃木・輪王寺護摩堂）などが挙げられよう。実際の調査時の感触としても、形状を一瞥したところでは鎌倉時代後期と思われたが、技法・材料や、銘文の内容から江戸時代前期の作例とわかる事例に遭遇することは少なくない。

ところが江戸時代も後期になると、サイズの制限、数の造仏、などといった諸々の要因が重なり、仏像は小型化、世俗化、量産化された結果として形式化を強め、人形的・置物的な様相を示し、彫刻的造形力の低いものが大半を占めるようになってしまう。

宗慶や治郎兵衛が仏像制作を学んだ江戸時代末期も、基本的にはこうした江戸時代後期の制作傾向が大きな潮流を占めており、造形性の指標は必然的にそういったものであったことは間違いない。こうした中では江戸時代前期以前の造形性に目を向ける機会は稀だったろうし、そうした慧眼を持つ人物も多くはなかったろう。

仏像制作という行為は古代から綿々と続いてきているために、近世の仏師であっても古代からの仏像の造形を把握していると考えてしまいたくなるが、実際には時代の造形性に規定されており、江戸時代後期や、そこから連続する江戸時代末期から明治時代初めの仏師たちは、仏像の造形性の理解としては江戸時代後期のものしか待ち合わせていないのが常である。

しかし明治も4年になると文化財調査が始まり、13年からはフェロノサや岡倉天心が中心となって調査を進め、仏像を「美術品」や「彫刻」として再発見していった。こうした中で調査に協力し、のちに彫刻家と活躍する加納鉄哉や竹内久一らは、古仏の造形性を理解し自らの制作に活かしていくようになる。また、前述のように明治20年代には岡倉の「日

本美術史」の講義によって、より広く古仏の造形性の高さが認識されていく。さらに、明治31年に美術院の仏像修理事業が始まると、彫刻家たちは、構造や技法なども含めそれまで以上に古仏から多くを学びえたのは広く知られるところである。

しかしながら、竹太郎においては、神仏分離に伴う古仏の損傷という事態を受け、それらの像を修理する機会を得たことで、岡倉らによる文化財調査や古仏に対する評価とはまったく関係のないところで、また美術院の修理事業が始まる以前に、古仏が持つ造形性の一端に触れることができた可能性があるのだ。竹太郎が古仏の優れた造形性を学ぶ機会を得たと考えられる時期、すなわち明治初年から10年代にこうした機会を得たのはたして竹太郎だけだったのだろうか。ここで、高村光雲の事例を紹介したい。

3-5. 高村光雲が仏像修理からうけた影響

高村光雲（1852～1934）は、仏師業から彫刻家へと転身し、東京美術学校の彫刻科主任として日本の近代彫刻の黎明期を牽引した人物である。光雲は『光雲懷古談』の中で神仏分離に伴う混乱と仏師の困窮について語っている。「神仏混淆廃止改革されたはなし」に続く3話一つながりの話である、「本所五ツ目の羅漢寺のこと」、「蝶螺堂百観音の成り行き」、「私の守り本尊のはなし」には注目すべき内容があるので、まず3話全体の内容を要約する^{註24}。

羅漢寺の蝶螺堂には江戸時代前期の様々な名工によって作られた百観音が安置されており、修行時代の光雲は制作の手本としてこれらを拝観して学んでいた。しかし、神仏分離に伴って蝶螺堂は取り壊され、安置されていた百観音は商売人に売られてしまう。その商売人は百観音の像表面の金箔だけが目当てであり、すべてを焼いて金だけを採取するつもりであった。そこに光雲と師匠の高村東雲が駆け付け、そのうちの優品5体を選んで東雲が買い上げ、それらだけは失われることを免れた。光雲は5体のうち松雲元慶作の1体を東雲から買い取って、生涯祭った。

続いて、特に重要な部分を引用する。

①光雲が東雲よりも先に駆け付けて百観音の中から、優品5体を選ぶ段。

「私の見附け出した観音様の中には、細金の精巧なものがある。これは京都仏師七条左京の作。または天狗長兵衛と綽名のある名工の手の籠んだ作がある。それから羅漢仏師松雲元慶禪師の作がある。けれど

も、それらが御首や、手や脚や、台坐、天冠などが手荒らに取り扱われたこととて、ばらばらになっているのを、私はまた丹念に探し廻って、やっと、どうにか揃えました。」

②優品5体を選んだ後に、玉眼と白毫を抜き取る段。

「それから買った後の九十五体の観音はどうで焼けてしまうのだから、その玉眼と白毫（眉間に嵌めてある宝玉、水晶で作ったもの）が勿体ない。私が片っ端から続目を割って抜き取りました。」

③東雲から買い取った松雲元慶作の1体を解体、再接合する段。

「けれども、お姿に金が附いていたためにアワヤー大御難に逢わされようとしたことを思うと、金箔のあるのが気になりますから、いっそ、この木地を出してしまう方が好いと思い、それから長い間水に浸けて置きました。すると、漆は皆脱落れてしまい、膠ではいだ合せ目もばらばらになってしまいましたから、それを丁寧に元通りに合わせ直し、木地のままの御姿にしてみました。これはお手のものだから格別の手入れもなしに旨く元通りになりました。」

引用した上記からすると、廃仏毀釈の混乱によって、江戸時代前期の優品が損傷を受ける中で、分解や再接合を余儀なくされ、その現場に光雲、東雲が立ち会ったことがわかる。光雲としては、廃仏毀釈の混乱ぶりや悲惨さについて語っているものと考えられるが、そこからは、このような機会がなければ離れた所から限定された角度でしか眺めることができなかったはずの江戸時代前期の優品を、手に取って前後左右からまじまじと観察し、あまつさえ内部構造を知る機会にまで出会ったことが透けて見える。この羅漢寺蝶螺堂の百観音ほどセンセーショナルでなくても、光雲はこうした場面に遭遇することは数多かったのではないだろうか。

このように光雲の場合は、廃仏希釈に伴う修理場面に立ち会う機会を得、加えて江戸時代前期の優品を手に入れることができたわけである。こうした経験はやはり竹太郎の場合と同様に、江戸時代後期の仏像の傾向から離れた造形理解を得る契機となったのではないだろうか。

3-6. まとめ

竹太郎の造形的特徴は、師匠からの影響でなく、特に頭部の奥行については、古仏からの影響が十分に考えうることが確認された。また古仏から影響を受けう

る場面としては通常の拝観の中では困難であるが、竹太郎は塩田行屋を始めとした「神仏分離に伴って損傷した古仏」を修理する機会があった可能性が高く、そのおりに影響を受けた可能性を指摘した。

竹太郎の以外の事例として、光雲が江戸時代前期の仏像について、修理や観察する機会を得たことを指摘した。光雲は廃仏毀釈の悲惨さを焦点にこうした話を語っているが、竹太郎が修理機会と古仏への接触を後年語っていないのは、少年期の修行の中にあまりに当たり前に入り込んだもので、無意識的に摂取していたためではなかろうか。

岡倉らによって古仏の評価が広がるより前の明治初年から10年代に、こうした経験を得たのは、当然竹太郎や光雲だけに限ったことではないだろう。近代彫刻家として活躍した人物の中には、仏師や宮大工や人形師などの修行を経て彫刻家になった者が多くいるのはよく知られているが、程度の差はあれ竹太郎らと同様に、彼らもまた神仏分離に伴って損傷した古仏を修理する機会を得、無意識の中にも造形性を学んでいた可能性は大いに考えられよう。すなわち、明治初年の神仏分離に伴った仏像の多大な破壊は、仏像文化財の保存上ではあまりに大きな損失ではあったものの、日本の近代彫刻が生まれていく過程においては、貴重な学習機会の場を与えたといえるだろう。これはあたかも、平安時代末期において慶派が奈良で天平時代の仏像を修理する機会を得てその造形性を学んだことで、平安時代後期の造形性とは離れた新しい仏像の形を生み出していったこととの類似を指摘できよう。

もちろん、明治31年に始まった美術院による修理事業によって、それ以後は前述のような古仏の学習機会が得られることは周知の事実であるが、それ以前の明治初年から、各彫刻家にとっては意識下のことであったかもしれないが、こうした機会がすでにあったことは注目すべき事柄であり、裾野と影響は大きいのかもしれない。近代彫刻家が古仏の造形性を理解していくスタートライン、すなわち岡倉らによる古仏の評価がなされ、美術院による修理事業が開始されていく時期だが、これ以前にいわばその「地ならし」という役割を、明治時代前半の古仏修理が果たした可能性は十分に考慮すべきであろう。また、仏像文化財の近代的な修復手法や歴史、また今後の保存修復のあり方を考える上では、牧野隆夫氏らが、美術院による修理（牧野氏がいうところの「官制修理」）が始まる以前から行われている「民間修理」の役割と意味について近年再考しているように^{注25}、

明治時代前半の古仏修理は仏像文化財の修復のスタートラインという点でも見逃せない事実であろう。
(宮本)

第4章 おわりに

本論では、第1章で新海宗慶、竹太郎親子の作例の紹介を行うとともに、それぞれの制作像にみる頭部の奥行きの違いや耳の造形に着目して造形的特徴の比較検討を行った。また、造形的特徴の考察結果を踏まえて制作者不明の作品の作者の帰属について検討を第2章においておこない、御沢仏像のうち2体と伝昌寺如来形坐像が竹太郎の少年期の造像によるものだとの見解について述べるとともに、他の御沢仏像や法来寺十大弟子像における宗慶と竹太郎の分業について考察した。

彫刻家・新海竹太郎の研究は、田中氏の研究に代表されるようにすでに十分な検討と評価が与えられているが、少年期の造仏活動については、竹太郎自身があまり語っていなかったこともあり、情報が少ない部分であった。一方の宗慶の評価については、彫刻家・新海竹太郎の父親として紹介されるだけで、江戸時代末期から明治時代にかけて活躍した仏師としての評価は近年まで全くされていない状況であった。本論において宗慶や少年期の竹太郎の造仏活動の研究を進めた成果が、両者の作品評価を再認識する契機になることを願う。

第3章においては、竹太郎の少年期の造形観がどのように培われたかについての考察し、竹太郎が生まれた明治時代初頭に全国に吹き荒れた廃仏毀釈から生じた古仏修理からの影響について論じた。

少年期の竹太郎の造形観に与えた影響についての考察は推論の域を出ないものであるが、竹太郎が日本の歴史的転換期である明治元年に生まれ、政治や文化、生活までもが大きく変動した時代背景の影響を受けながら成長していったことに間違いはないであろう。また江戸時代から明治時代にかけて生きた宗慶や治郎兵衛も、大きく変わる時代に戸惑いながら、生活とその生業である仏師業のあり方に大きな影響を受けたものと思われる。特に神仏分離令や廃仏毀釈というハブニングの影響は甚大で、江戸時代から継続して活動してきた仏師たちには価値観や戦そのものの転換を迫り、明治以降に生まれた者たちには西洋文化の流入とともに新たな刺激をもたらしたことであろう。また一方で、廃仏毀釈で損傷した仏像や廃仏毀釈の反動として生まれた古仏への保護意識による修理活動は、その時代に活動した仏師や彫刻家たちの造形観を形成する通奏低音となったのではなかろうか。

文化や芸術活動は、突発的に発生するわけではなく、常に表現者の生まれ育った風土や環境、または

人間関係による多大な影響を受ける中で生まれてくことは、世界中の美術史が証明するところである。山形県においても、中央にそびえる出羽三山の信仰や古代から続く山寺立石寺や慈恩寺などの大寺の活動が文化の根底を築き、それらを土台として新海宗慶や竹太郎が活動した江戸時代末期から明治時代では、江戸時代中期に山形で仏壇業を創立した星野家一族の活動があり、京都七条仏師の流れをくんだ林家一族の活動があり、勤王論者として山形の明治維新の潮流を担った細谷親子の活動などが彼らの活躍の場を用意した。

先人が残した美術史や文化遺産の研究は、常に一作家の造形論にとどまらず、地域に育まれその中から発生した文化的、芸術的活動について総合的に探求していくことが重要ではないかと考えている。また、それらの文化遺産の保護についても、未だに歴史的、芸術的意義が認識されないままに見過ごされている近世や近代の遺物が多く存在している現状において、早急に取り組んでいかななくてはならない重要な問題としてとらえる必要があろう。それらの保護への活動の第一歩は、地域に埋没する文化遺産への正確な理解であり、それらを育んだ地域そのものに対する総合的な保護の視点であると考え。今後、地域に根差した文化遺産の保護を念頭に置いた研究を継続的に行っていきたい。

(岡田・宮本)

注

注1) 新海宗慶(そうけい)は、戸籍の本名は惣松(そうまつ)、通称は宗松(そうまつ)とされている。仏師名としては宗慶を名乗った。本論では仏師新海宗慶について論ずるため、名称を宗慶に統一して表記する。

注2) 岡田靖・宮本昌朗「展覧会およびその調査から展開する地域文化遺産の保護活動～白鷹町塩田行屋の仏像(町指定文化財および新海宗慶・竹太郎作の明治期諸像)を事例として～」『東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター紀要No.2』を参照。

注3) 新海竹蔵『新海竹太郎伝』、p.10。

注4) 田中修二『彫刻家・新海竹太郎論』p.105-p.108。

注5) 新海竹蔵『新海竹太郎伝』、p.10。

注6) 田中修二『彫刻家・新海竹太郎論』p.106。

注7) 東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター『平成23年度文化財保存修復研究センター研究成果報告書』を参照。

注8) 林治郎兵衛の父である林家三代目治三郎(1827年～1866年)は、39歳の年齢で二代目文作よりも早く亡くなっている。早世したとはいえ、他の3名の林家仏師の作例に対して治三郎の作例として現在確認されている数が極めて少ないため、造仏活動をあまり行っていなかった可能性も考えられる。その一方で、二代目文作は60歳の時(1862年)に造像した西川町志津の不動明王三尊像が確認されているため、晩年まで精力的な活動を行っていたと推測される。

注9) 竹太郎が林治郎兵衛のもとで仏師修業を行ったことは各文献において明らかとなっているが、その時期については、竹太郎の伝記を詳しく記した新海竹蔵の『新海竹太郎伝』にも13歳から16歳までの活動の記載がなく、詳細は定かとなっていない。本論では、諸説ある竹太郎の仏師修業時期について、田中修二氏が『彫刻家・新海竹太郎論』で論じた小学校を終えた後の13歳～14歳頃の推定に則ることとする。

注10) 田中修二『彫刻家・新海竹太郎論』、p.86-p88。

注11) 新海竹蔵『新海竹太郎伝』、p.25-p.26。

注12) 新海竹蔵『細谷親子と伯父』『山形春秋』第七巻二号、1957年、p.32。

注13) 『彫刻家・新海竹太郎論』、p.92-102による。

注14) 『彫刻家・新海竹太郎論』、p.90-92による。

注15) 十王郷土史編纂委員会『十王郷土史』十王郷土史編纂委員会、1961年、p.216。

注16) 本堂の建設年は、平成24年度に実施された東北芸術工科大学文化財保存修復研究センターの調査において確認された棟札による。

注17) 原田昌幸『日本の美術466 山岳信仰の美術 出羽三山』至文堂、2005年、p.70。

注18) 西川町史編纂委員会編『西川町史 下巻』西川町教育委員会、1995年、p.94-98。

注19) 西川町史編纂委員会編『西川町史 下巻』、p.102-103。

注20) 佐藤興七「高玉のお大師様」『史談』25号 白鷹町史談会、p.1-4。

注21) 『十王郷土史』の編集に当たられた荒川幸一氏からの聞き取りによる。

注22) 平成23年度に実施された東北芸術工科大学文化財保存修復研究センターの調査による。

注23) 岡倉天心『日本美術史』平凡社、2001年、p.147。

注24) 高村光雲『光雲懐古談』萬里閣書房、1929年、p.166-180。

注25) 牧野隆夫、佐藤健彦、小室綾、李相敏、渡邊真

吾「もうひとつの近代仏像修理「民間修理」：明治期空白期の背景から現代までの一考察」『文化財保存修復学会：第33回大会研究発表要旨集』2011年、p.70-71。

参考文献（五十音順）

- 1) 大江町教育委員会編『大江町史』大江町教育委員会、1984
- 2) 大江町教育委員会編『大江町史・近現代編』大江町教育委員会、2007
- 3) 大江町教育委員会編『大江の仏師1：治作、文作、治三郎』大江町教育委員会、1987
- 4) 大江町教育委員会編『大江の仏師2：治郎兵衛』大江町教育委員会、1988
- 5) 大江町教育委員会編『大江の仏師3：二代文作、四代治郎兵衛続き』大江町教育委員会、1989
- 6) 岡田靖・宮本晶朗「展覧会およびその調査から展開する地域文化遺産の保護活動～白鷹町塩田行屋の仏像（町指定文化財および新海宗慶・竹太郎作の明治期諸像）を事例として～」『東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター紀要No.2』東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター、2012
- 7) 奥村幸雄「行者の里：ある行屋の話」『雪国の春』第10号、1983
- 8) 奥村幸雄「置賜地方における民間信仰の謎」『史談』第22・23号合併号、白鷹町史談会、2007
- 9) 白鷹町教育委員会編『白鷹町の文化財』白鷹町教育委員会、2011
- 10) 十王郷土史編纂委員会『十王郷土史』十王郷土史編纂委員会、1961
- 11) 新海竹蔵『新海竹太郎伝』1981
- 12) 田中修二『彫刻家・新海竹太郎論』東北出版企画、2000
- 13) 田中修二『近代日本彫刻集成』第1巻幕末・明治編、国書刊行館、2010
- 14) 東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター『平成22年度文化財保存修復研究センター研究成果報告書』2011
- 15) 東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター『平成23年度文化財保存修復研究センター研究成果報告書』2012
- 16) 平吹利数「十王・鷹山の文化財を訪ねて」『史談』第22、23号合併号、白鷹町史談会、2007
- 17) 山形市史編集委員会編「山形佛壇関係史料：星野家文書」『山形市史資料』58号、1980

執筆者一覧

長坂 一郎 Ichiro Nagasaka 1954年生

現職／東北芸術工科大学教授・文化財保存修復研究センター長

専門／日本彫刻史

著書／『神仏習合像の研究』中央公論美術出版、2004年

藤田まり子 Mariko Fujita 1988年生

学歴／東北芸術工科大学大学院 芸術文化専攻保存修復領域 修了予定

専門／西洋絵画保存修復

主要論文／「熊谷守一作品に見られる析出物の分析と考察—天童市美術館寄託作品『牡丹』(1963年)の事例を中心に—」(修士論文)、東北芸術工科大学大学院、2013年

森 直義 Naoyoshi Mori 1956年生

現職／東北芸術工科大学教授・文化財保存修復研究センター研究員

専門／西洋絵画保存修復

著書／『修復からのメッセージ』ポーラ文化研究所、2003年、「残されている課題—ベルギーにおける絵画修復—」『イタリアにおける美術作品の保存・修復の思想と歴史—欧米各国との比較から』平成15－18年度科学研究費補助金研究成果報告書、2007年、「西洋絵画の組成とその調査」『光を描く印象派展』青森県美術館、2011年、

大場 詩野子 Shinoko Oba

現職／東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター常勤嘱託研究員

専門／西洋絵画保存修復

著書／「敦煌莫高窟第285窟壁画の保存状態」『保存科学48号』、2008年、

岡田 靖 Yasushi Okada 1975年生

現職／東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター専任講師・研究員

専門／彫刻文化財(仏像)保存修復

著書・論文／岡田靖「日本の文化財保存修復の現状を考える—イタリアとの比較を通して—」『文化財保存学入門』丸善出版、2012年、岡田靖・宮本晶朗「展覧会およびその調査から展開する地域文化遺産の保護活動～白鷹町塩田行屋の仏像(町指定文化財および新海宗慶・竹太郎作の明治期諸像)を事例として～」『東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター紀要No.2』、2012年、

宮本 晶朗 Akira Miyamoto 1976年生

現職／白鷹町文化交流センター・学芸員

専門／日本彫刻史・彫刻文化財保存修復

主要論文／「日本近代彫刻作品の保存修復：石膏像の修復を中心に」(修士論文)、東北芸術工科大学大学院、2008年、岡田靖・宮本晶朗「展覧会およびその調査から展開する地域文化遺産の保護活動～白鷹町塩田行屋の仏像(町指定文化財および新海宗慶・竹太郎作の明治期諸像)を事例として～」『東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター紀要No.2』、2012年、

平成24年度

東北芸術工科大学

文化財保存修復研究センター 紀要 No. 3

Bulletin of Institute for Conservation of Cultural Property, Tohoku University of Art & Design

2013.3

平成 25 年 3 月 31 日発行

東北芸術工科大学

文化財保存修復研究センター

〒990-9530 山形県山形市上桜田三丁目4番5号

TEL 023-627-2204

FAX 023-627-2303

E-mail iccp@agatuad.ac.jp

ホームページ <http://www.iccp.jp>

ISSN 2185-8829

© Institute for Conservation of Cultural Property (ICCP), Tohoku University of Art & Design, 2013



TOHOKU UNIVERSITY
OF ART & DESIGN