

仏像の造像比例法

——高村光雲「仏師木寄法」について

山
崎
隆
之

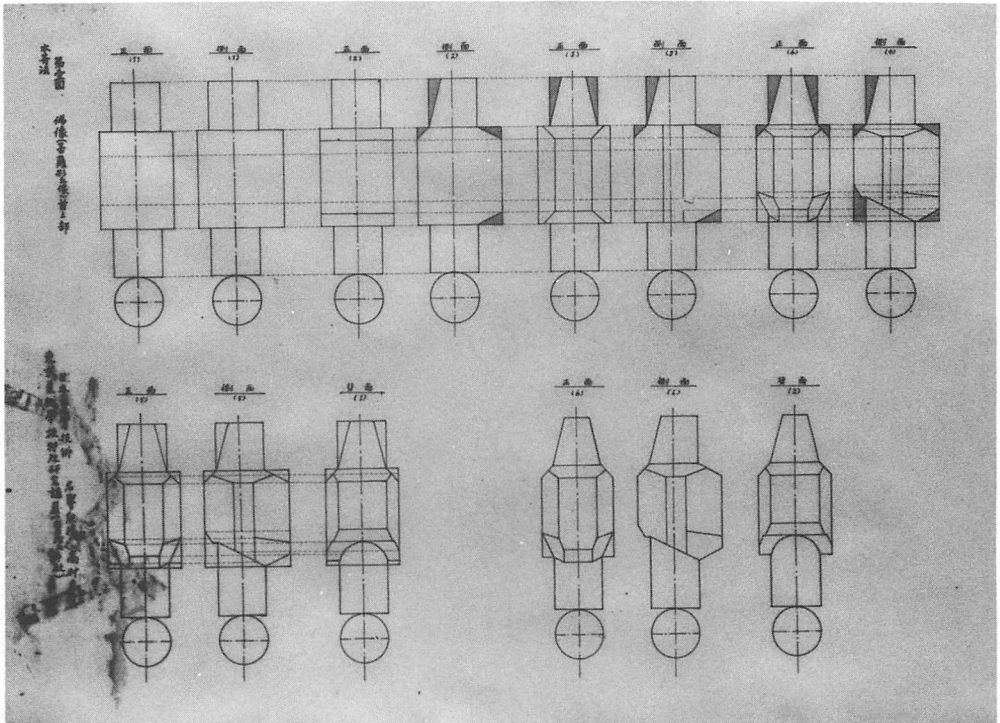


写真1 高村光雲講義資料 第1図

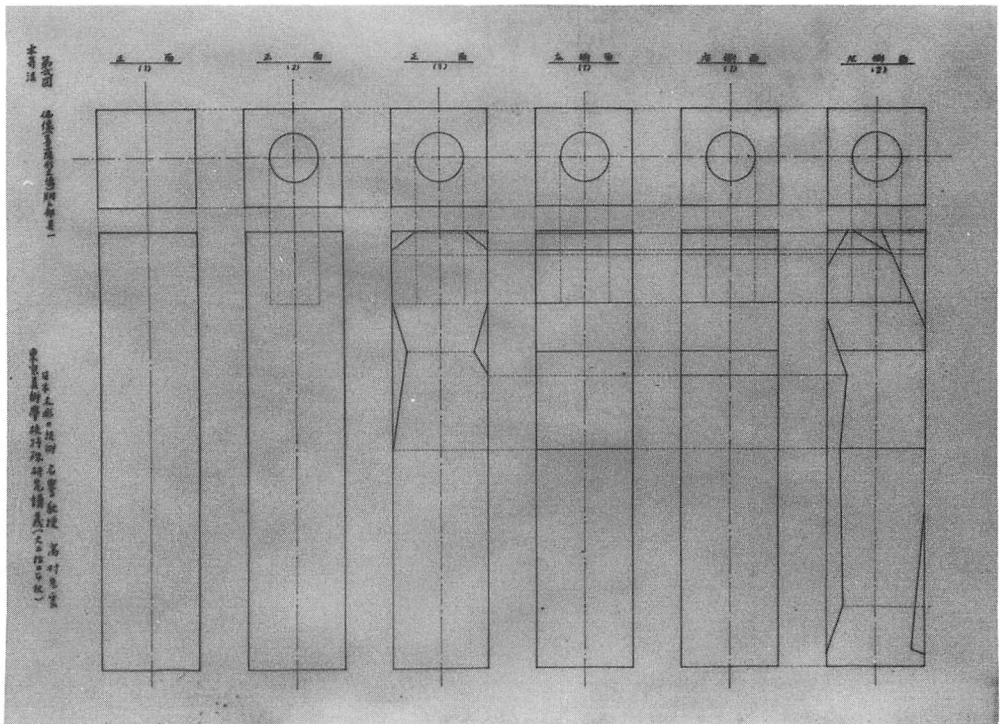


写真2 高村光雲講義資料 第2図

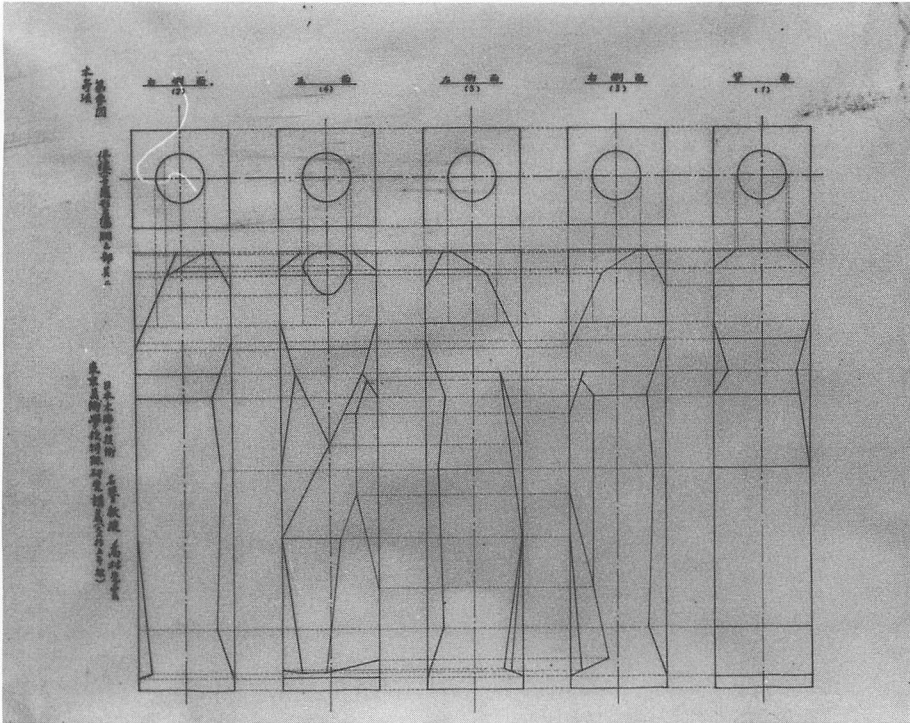


写真3 高村光雲講義資料 第3図

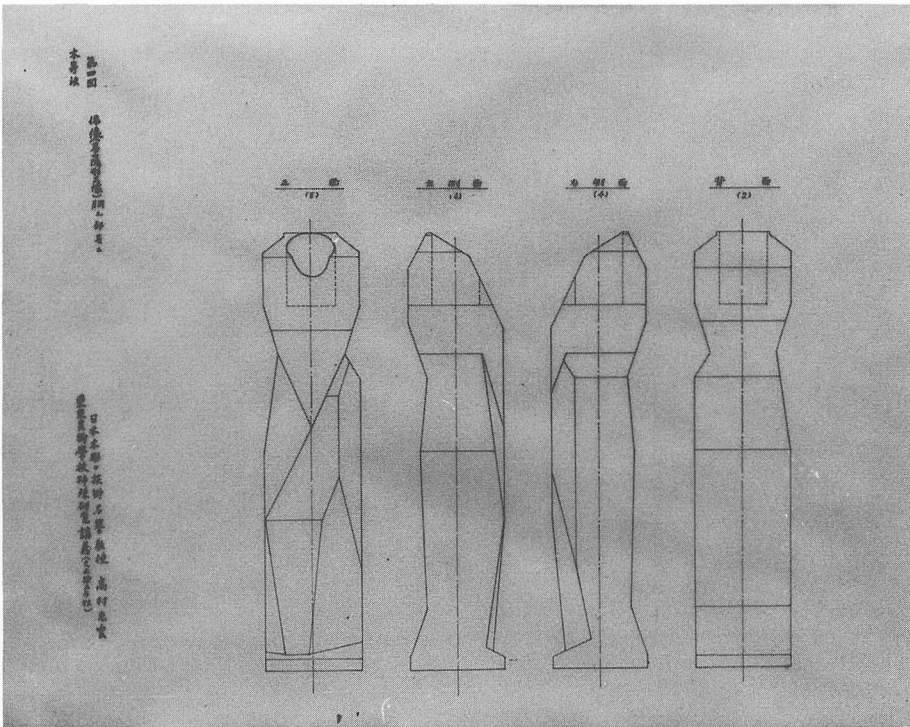


写真4 高村光雲講義資料 第4図

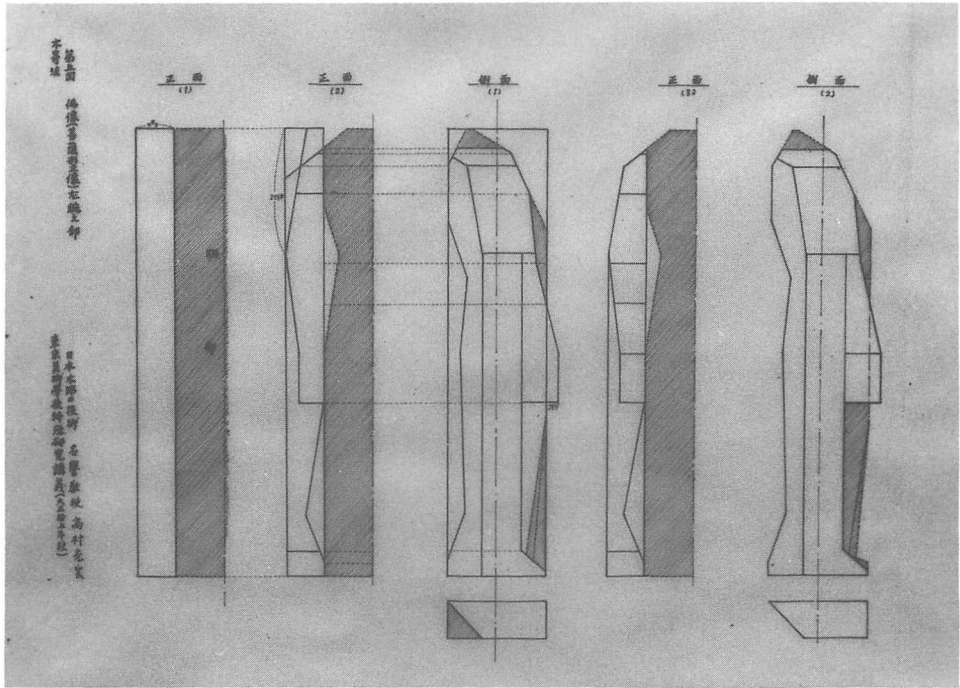


写真5 高村光雲講義資料 第5図

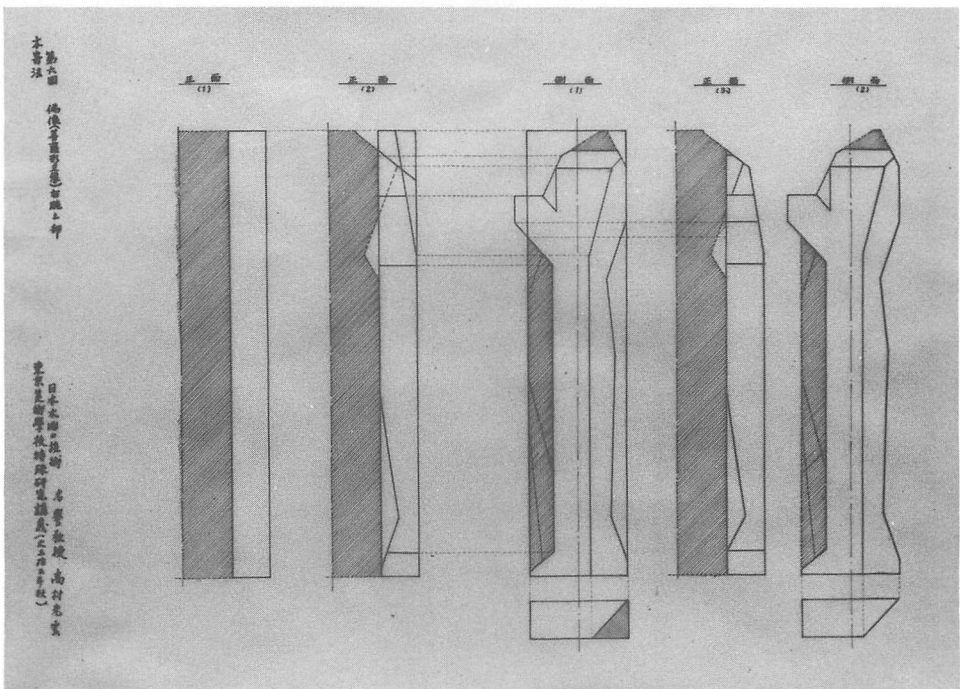


写真6 高村光雲講義資料 第6図

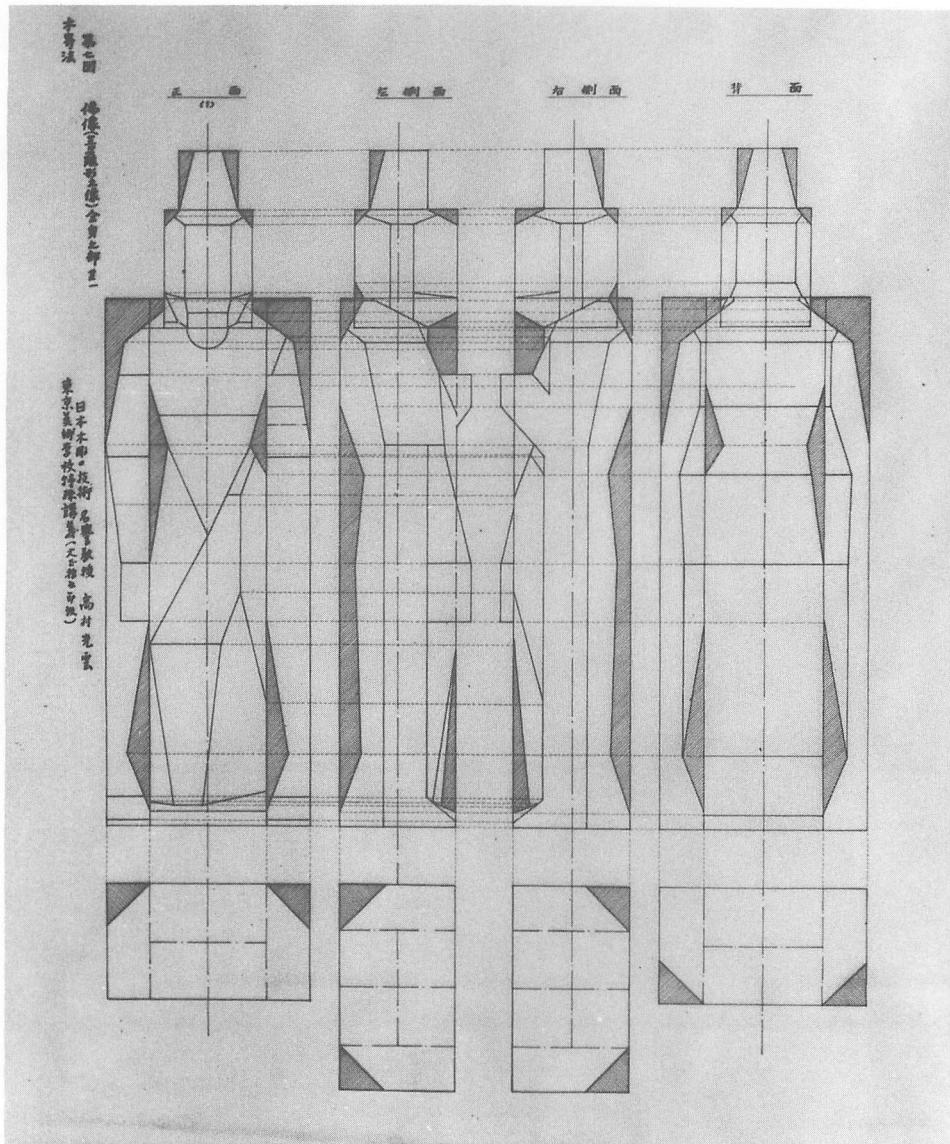


写真7 高村光雲講義資料 第7図

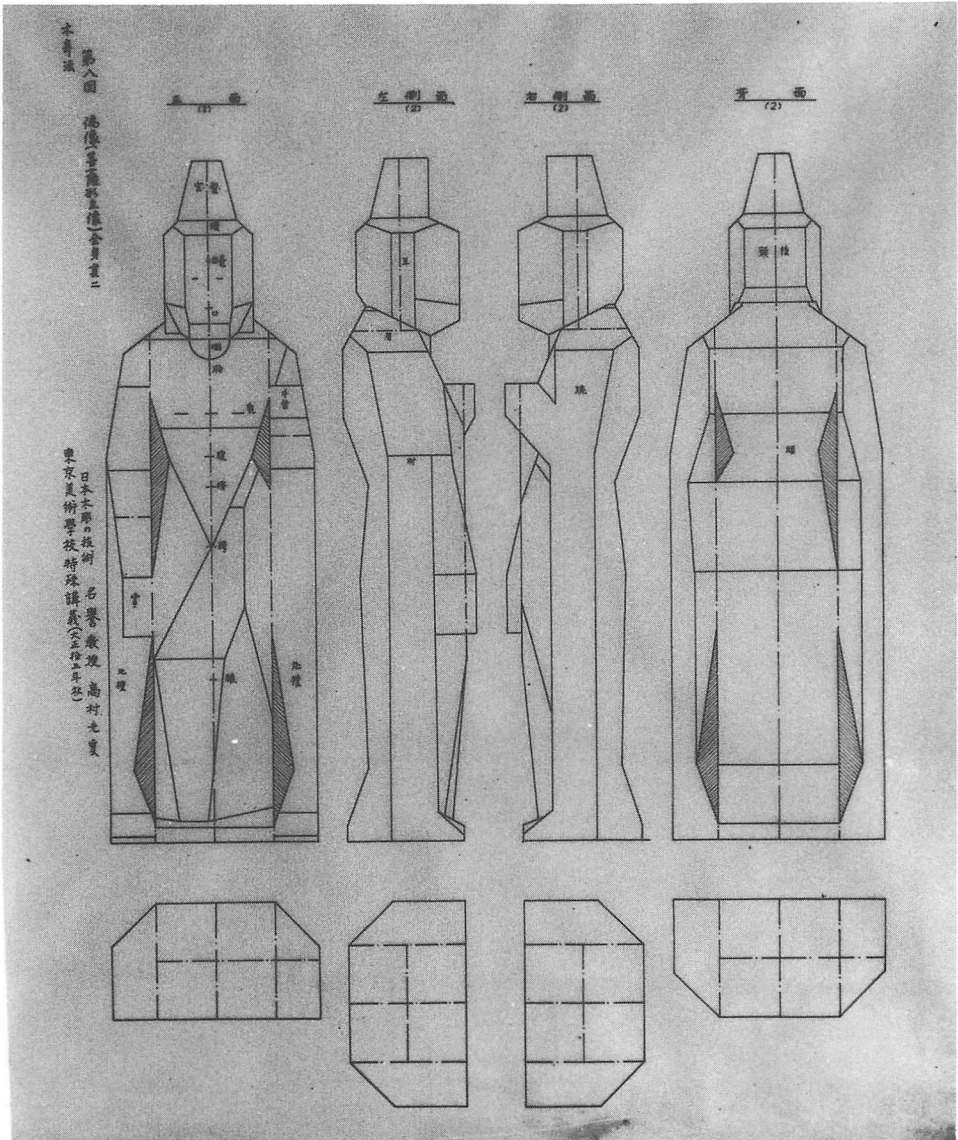


写真8 高村光雲講義資料 第8図



写真9 延命寺大元帥明王頭部

止利仏師以来、各時代の仏師たちはそれぞれ独自の仏像美を追究して来た。それらのあるものは仏像の典型として後世の仏像彫刻に大きな影響を及ぼすことになる。定朝様、安阿弥（快慶）様などである。やがて、それらの中から仏像の造形法則のようなものが抽出され、江戸時代には「仏師木寄法」と称する一種の造像比例法が成立していたといわれる。

「仏師木寄法」は明治の木彫家高村光雲が初めて紹介したもので、それまでは仏師間の秘伝として世に知られることはなかった。光雲は東京美術学校でもこの種の講義を行っていたが、「仏師木寄法」についての一般の評価は必ずしも高いとはいえない。今回、光雲の講義資料を入手できたのを機に、江戸時代の造像比例について若干考察してみたい。

(一)

ここに紹介する講義資料はほぼ新聞紙大の青写真二〇枚からなり、各図には「日本木彫の技術 名誉教授 高村光雲 東京美術学校特殊講義（大正拾五年秋）と記されている。^{註1}

各図の標題は次の通りである。

- 第壹図 佛像（菩薩形立像） 首之部
- 第貳図 佛像（菩薩形立像） 胴之部 其一
- 第參図 佛像（菩薩形立像） 胴之部 其二
- 第四図 佛像（菩薩形立像） 胴之部 其三

- 第五図 佛像（菩薩形立像） 左腕之部
 - 第六図 佛像（菩薩形立像） 右腕之部
 - 第七図 佛像（菩薩形立像） 全身之部 其一
 - 第八図 佛像（菩薩形立像） 全身之部 其二
 - 第九図 隨身（神）半跏像 首之部
 - 第十図 隨身（神）半跏像 胴之部
 - 第十壹図 隨身（神）半跏像 両手、両足、袖張第之部
 - 第十貳図 隨身（神）半跏像 全身之部 其一
 - 第十參図 隨身（神）半跏像 全身之部 其二
 - 第十肆図 蓮臺 返華之部
 - 第十伍図 蓮臺 敷^(マ)茄^(マ)及藥之部
 - 第十陸図 蓮臺組合せ 華辨之部
 - 第十柒図 蓮臺組合せ 佛身座像
 - 第十捌図 光背之部 其一
 - 第十玖図 光背之部 其二
 - 第三拾図 佛身座像
- 以上、各図とも烏口を使用して丁寧に製図されており、仏像、隨身像は正側背の立面図と上面又は底面の平面図、台座、光背は正面図、側面図のほか必要に応じて断面図も添えられている。紙面の都合で全部を紹介することができないので、仏像（菩薩立像）についてだけ少し詳しく見てみよう。
- 第一図（写1）は差し首式の頭部（首柄含む）、第二―四図

(写2・4)は体部、第五・六図(写5・6)は両腕と天衣、そして第七・八図(写7・8)は全身図である。これらの図は二〇枚の図の中でも特に精密で、角材から不要部を切削し、徐々に形を現わして行く過程を折り紙の手順図のように示している。しかも、不要部を切削してできた各面の形も前後左右の各図にこまごまと書き込んでおり、全身図などは石膏デッサン用の面取り像を見るようである。この状態を立体化した模型が東京芸術大学に所蔵されているが、それは平ノミで仕上げられたいわゆる一刀彫のような外観で、もう少し彫り込めば一体の仏像として仕上がりそうである。

これらの図が作成された大正十五年は光雲が東京美術学校を退官した直後で、この種の講義の開始は明珍恒男によれば明治末年である。^{註2}しかし、当初は講義内容もあまり体系的なものではなかったようで、明珍の著書に紹介された当時の講義図は菩薩立像三種、如来坐像一種の計四図のみであり、大正十五年の図に比べると簡略である。講義が年々充実して行ったことを窺わせる。ただし、大正講義図が彫刻工程図であるのに対し、明珍の図は仏像各部の比例図で、仏像の裸体図に縦横の区分線を重ね、各間隔ごとに「一つ」、「二つ」、「半」などと割り付けがなされている。これらの図を明珍は各国で行われていた人体法則(カノン)の一種として紹介しているが、仏像修理技術者として古今の名像に接した彼の眼にはあまり意義あるものとは

映らなかつたようだ。

光雲は明治二十三年東京美術学校教授に迎えられるが、同年國華誌上に「仏師木寄法」と題して簡単な解説を付した図を發表している。^{註3}彼は十二才の時、仏師高村光雲のもとに弟子入りし、仏師としての修業を始めるが、二年後火災で師の家が焼け、家伝の書物も焼失したという。のち、失われた書物の内容について記憶するところを書き留め、師や友人に問いながらようやくまとめ上げたのが「仏師木寄法」である。これは仏師間に伝承された秘法ではあつたが、「秘密を顕にする」と誇る人は誇りでもありなん。」と、決然として公開に踏み切つた。死蔵したまま絶えてしまうことを惜しんだからである。今日でさえ伝統技術の公開を拒む技術者は少なくない。まだ、江戸時代以来の因襲に囚われる者の多かつた時代での光雲の行為は画期的なことであつた。

木寄法とは本来、寄木造の技法に於ける木材の組み合わせ方のことであるが、光雲は一木造でできるような小像にも用いている。この場合は「仏造る割」、即ち仏身各部の割り付け法を意味する。ここでは造像比例法と呼ぶことにする。^{註4}

「仏師木寄法」は図面が主で、若干の説明が附されている。図は如来菩薩の立像(三法)、如来坐像、冠服しれる像(隨身像のこと)の五種で、それぞれ正面図、側面図からなる。重要なのは立像の三法で、定朝以前の量度(甲法)、定朝以後の量

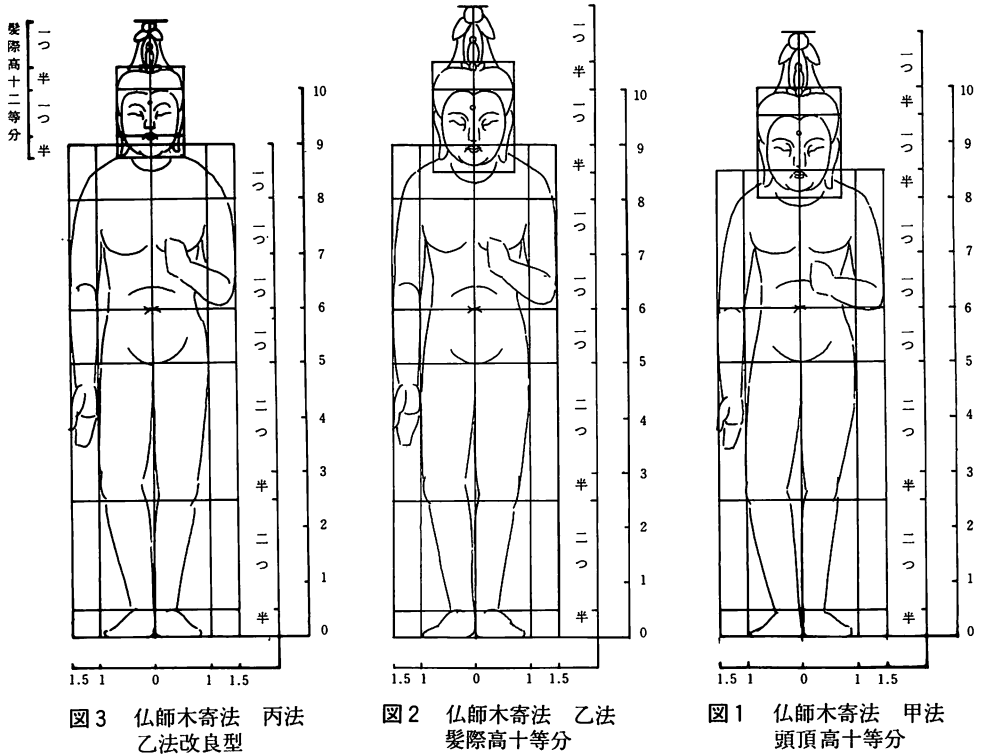


図3 仏師木寄法 丙法
乙法改良型

図2 仏師木寄法 乙法
髪際高十等分

図1 仏師木寄法 甲法
頭頂高十等分

度其一(乙法)、定朝以後の量度其二(丙法)である。各図は前述の明珍掲載図と同じく、菩薩の裸形像に割り付け用の区分線を重ねたもので、光雲の自筆と思われるが、あまり正確ではない。以下、各法について解説しておく。

甲法は定朝様式が確立する以前に行われていた比例法とされる。国華記載の説明文を引用しよう。「頭上より地付までを十割ノ地付より足の甲まで半ノ臑二ツノ膝頭半ノ股二ツノ股下より臍住迄一ツノ臍住より乳下まで一ツノ乳より頸まで一ツノ頸より口住まで半ノ襟は口住と同じ高さとするノ口住より髪際まで一ツノ髪際より頭上迄半とすノ比まで十とすノ菩薩の髻あるものハ猶一ツを以て髻の高さと定むノ巾は三つとし二ツを體の中とし一ツを分ちて左右の手各半とす」即ち頭頂高を十等分して各部の割合を決めるもので、図1の如く各部の位置が割り付けられる。(図は光雲図をもとに筆者が作成したもので、原図には数値の記入はない。図2・3も同様) それによれば、股高は五つ、即ち坐像の場合の像底で、臍高六つ、口高八つ半、髪際高が九つ半である。この法は頭頂ノ頸二つに対し襟高(口高)八つ半で頭が大きすぎるため、定朝と同時代頃に修正されて乙法となったという。

乙法(図2)は髪際以下を十等分するもので、甲法より半だけ高くなる。臍高、股高以下はそのままで口高即ち襟高が九つとなり、やや上体が長くなる。その結果、頭頂ノ頸が甲法と同

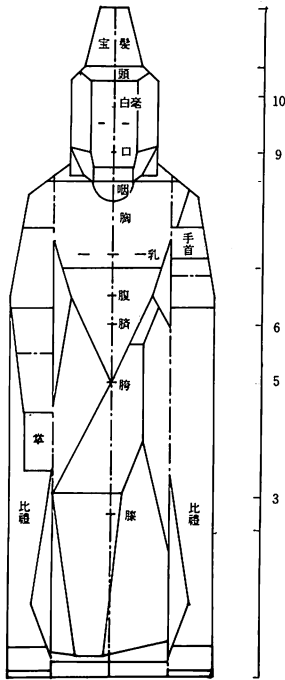


図4 講義資料第八図

じ二つのままなので、頭部はやや小さめになる。しかし、これでもまだ頭部が大きいので丙法(図3)が考案された。頭部の髪際高に対する割合は乙法で十分の二(五分の一)であるが、これに対し、丙法は十二分の二(六分の一)とする。即ち、髪際高六寸の像ならば頭部の大きさは乙法一寸二分に対し、丙法は一寸となる。ただ、この比率が適用されるのは頭部のみで、襟以下の体部は乙法に準ずるようである。乙法ならば髪際口は十分の一、つまり口高は九つとなって体部高(襟高)に一致するが、丙法では髪際口は十二分の十一となる。つまり口高十二分の十一に対し、襟高十分の九で両者は微妙に喰い違うことになるが、説明文ではこの点は曖昧である。

以上が光雲の伝える仏師木寄法の大略である。ここで、前述の講義図を見直してみよう。第八図の正面図に宝髪、掌、比禮(天衣)というような書き込みがあることに気づく。さらに、正中線に沿って頭、白毫、口、咽、胸、乳、腹、臍、臍、膝、比禮

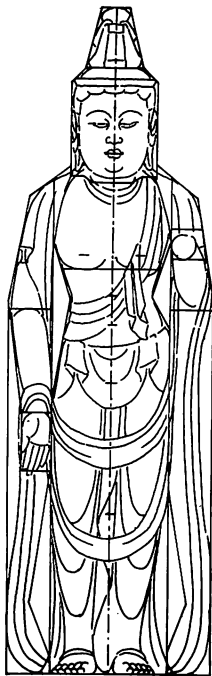


図5 講義資料第八図 仏身記入図

各点も示されている。(図4)

これらの点はどんな割合になっているだろうか。体部主材の中(肩矧ぎ目巾)は「仏師木寄法」によると二つであるからその半分が一つとなる。この一つの寸法で各点の高さを読んでみると、膝点三つ、臍点(臍)五つ、臍六つ半、胸(乳下)七つ、咽(顎付根)八つ半、口は九つとなる。そして、両目の位置が九つ半、髪際は示されていないが頭頂が十半となるので髪際は十であろう。即ち、本図は前記乙法によっていることがわかる。

図5は図4に完成像の形を描き入れてみたものである。全体に細く、顔も長くてあまりバランスの良いものではない。首の付き具合は特に不自然である。顎を定位置より上げ気味にすれば、顔の長さは少し調節できるが、それでも猫背の感じは解消されない。それは口と襟の高さを一致させなければならぬからである。口が襟と同高であるというのは現実の人体では考えられないことだが、甲法では八つ半、乙法では九つと一致して

いる。口高は重要なポイントになっている筈である。

光雲の講義図(写1-4)では頭部と体部が別材となっている。これは鎌倉時代後半頃から始められた差し首といい、頭部の首以下を円筒状に削り出し、体部上面に削った穴に差し込んで接続するもので、材の節約と分業の点で効果がある。つまり分業の場合、頭部と体部を別人が彫ることもある訳で、どこかに双方に共通の基準が必要となる。その基準点が襟と口に求められたのだといえよう。

口高に次いで重要なのは股点(胯点)で、これは坐像の像底に当たる。しかし、彫刻ではこの部分は裳に覆われてしまうので、一つ上の臍、又は一つ半上の腹上線が基準となるかも知れない。しかし、これらの点は彫刻の過程で削除されたり、多少位置が変わったりするであろう。各部の中で最も変わりにくいのは体部材巾である。これは両肩の矧ぎ目に保存されていて、計画時の基準寸法をとどめる殆んど唯一の個所と云ってよい。この寸法は二つ、即ち、髮際高の五分の一にあたる。

江戸末から明治にかけて、以上のような造像比例法によって仏像が造られていたことだが、実際はどうだっただろうか。次にいくつかの作例について検討してみる。

(一)

東京芸術大学蔵の十一面観音立像と千手観音立像は江戸時代

の同一工場の作とみられるもので、両像ともに髮際高四五・二センチ、約一尺五寸である。これらが光雲乙法によるものとするならば髮際高が十であるから一つは四・五センチとなる。主材は十一面像が八・八センチ、千手像が八・六センチなので約二つと見てよいだろう。口高は両像ともに四一・一センチで九つより大きい。口高を唇中心でなく、下唇下端とすることができれば四〇・八センチとなり九つに近い寸法となる。一方、口と同高であるはずの襟高は十一面像四〇・四センチ、千手像三九・八センチで前者は丁度九つに当たる。

両像には臍の彫刻がないので股高も推定できないが、裳の高さは十一面像二五・八センチ、千手像二五・四センチとほぼ同寸である。以上の点から両像が同一規格によって造られたことはほぼ間違いなく、その規格は口高にやや問題はあつたものの光雲乙法に近い。

静栖寺(埼玉県)十一面観音立像(写10)は寄木造で頭部は差し首、体部は左右二材で両腕を別材とする。髮際高は一一・〇センチ、約四尺で、これを十とすれば一一・一センチが一つの寸法となる。体部材は巾一一・〇センチの材を二材合わせているので丁度二つ、奥行も二三・八センチで約二つである。体部材の長さ、即ち襟高は一〇八・六センチでほぼ九つ。口高は一〇九・八センチと幾分高いが、芸大像のように下唇下端あたりとすれば一〇九・二七センチでほぼ九つとなる。臍高は六



写真 10
静栖寺十一面観音像

四・八センチで六つよりずっと低く（五つ半弱）、それにつれて腹線高も六つとなるなど、細部の造形は仏師の自由な感覚に委ねられたらというべきか、それとも、本像は造像比例法が確立する前の古様を示すというべきであろうか。いずれにせよ、口高の位置次第では大略乙法に近い比例法の存在を認めてもよいであろう。

ここで、口高の問題を解決する作例を示そう。大阪延命寺の大元帥明王頭部像である。（写9）この頭部は前後二材からなり、前面材は面状に彫刻されるが、後面材は殆んど角材のままである。この後面材は前面材の耳朶と首に連らなる彫り込みがあるところから、単なる台木でなく彫刻用材であることがわかる。前面材も面部はほぼ完成しているが、焰髪は荒彫りのままで、材表から順次奥へ彫り進んで行った彫刻過程がうかがえて興味深い。本来ならばさらに髻、頭部後半部、さらに円筒状の首柄を彫って頭部全体が完成するのだが、事情があつて未完成のまま放置された。材側面に宝永元年の墨銘がある。本頭部は

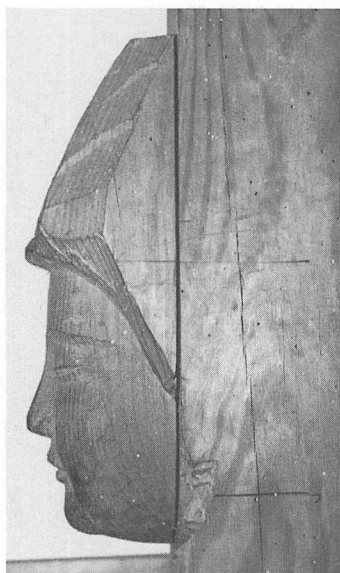


写真 11
延命寺大元帥明王頭部左側面

全高五七・五センチ、材中二一・三センチ、材奥は前面材一〇・二センチ、後面材一九・三センチ、計二九・五センチで、どの寸法も尺に換算して整数にならない。しかし、材の左側面に墨線が上下二本引かれており、その間隔は一五・一センチ、ほぼ五寸である。（写11）この線の上段分は前面材の未彫刻材面に残っており、原材の時点では正面にも引かれていたと思われる。上段線の高さは材底から三一・八センチで、髪際高三二・八センチと完全に一致している。つまりこの線は原材表面に髪際の基準線として引かれたのである。では、上段線より五寸下に引かれた墨線は何を意味するのだろうか。本頭部の面長、即ち髪際～顎の寸法は一九・四センチであるから顎線を示すのではない。唇中央の高さは一八・六センチで墨線高一七・七センチよりわずかに高い。このずれは単に彫り過ぎによるものだろうか。ところで、髪際部を良く見ると、その中央部に錐であけたよ

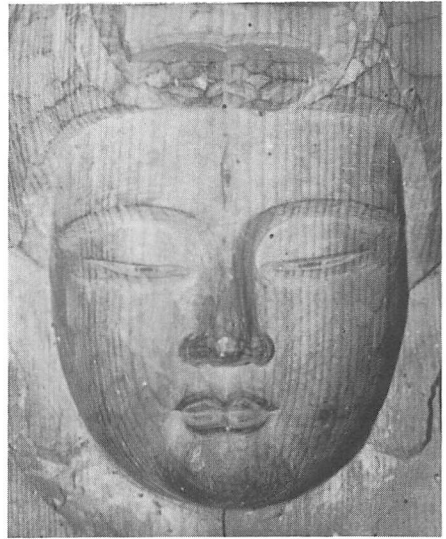


写真 12

延命寺大元帥明王頭部正面
(髮際、唇の基準点)

うな穴がある。この高さは上段墨線と同高である。この点が髪際中央の基準点とすれば、この五寸下にも同様な点があつてもよい。はたして、下唇下端の中央部に穴があり、その高さは下段墨線高とは、同じ一七・九センチである。(写12) 本頭部の所々に虫蝕穴が点在するが、この顔面正中線上の二つの穴は虫蝕によるものではない。これらの点は彫刻の当たりとしてあけられたものなのである。彫刻前の原材料には墨線とともに目鼻等の下図も描かれていたであろうが、それらの線は彫刻過程で当然失われてしまう。しかし、錐で深くあけられた穴はノミで削られてもなくなることはなく、荒彫の途中でもこれらの点を基準として何回でも同じ下図を描くことができるのである。これこそ仏師秘伝の木寄法の一端を示すものに違いない。銘文に

よれば本像は等身像として計画されたもので、髮際口の五寸を一つとすれば、まさに髮際高五尺の等身像ということになる。本作例こそ、光雲の提示した造像比例法(恐らく乙法)の存在を証明する貴重な資料ということになる。しかも、口高の点が下唇下端であるということは、前記東京芸大像、静栖寺像にも同種の比例が採用されていた可能性を一層高めることになる。以上、僅かな作例によつてではあるが、江戸時代又はそれ以前に特定の比例法が行われていたということを明らかにした。今後調査が進めば、その内容をより具体的に把握し得るであろう。そのためには今日われわれが仏像を測定する場合に全く問題にしない箇所、口高、臍高や材巾(胸中)などにも目を向ける必要がある。

(三)

高村光雲が師から伝授された造像比例法(仏師木寄法)はどんな利点があり、どんな必然性があるのだろうか。ここでその意義について考えてみる。

江戸時代は仏教史的に見れば最も仏教の普及した時代である。それは檀家制度の確立というような幕府の宗教政策にもよるのだが、各家ごとに仏壇が備えられ、先祖の位碑とともに画像や仏像が祀られるようになる。こうして仏像の需要はかつて無いほど増大するが、その殆んどが一尺以下、五寸前後の小像であ

り、仏師は大量の仏像を供給しなければならなくなった。そのために、分業による仏像製作の合理化が促進されたのである。当時の分業の実態は高村光雲の話などから類推するとおよそ次のようなものである。^(註9)

先ず木地師（木寄師）という木工技術者が仏像を彫るべき木地を用意する。木地は一般に寄木造で作られ、各部の寸法は仏像の種類や大きさによって変わって来る。この寸法が狂うと仏師の仕事にも悪影響を及ぼす。

仏師は何人かの弟子をかかえ、木地をいくつかに分割して手分けして彫らせる。頭部を彫るのは当然最も腕の良い弟子、手足を彫るのは若い弟子、そして表面の刀痕を滑らかに削る仕上げ師（ケズリ師）という者もいたようである。

彫刻された木地は塗師屋に廻され、下地、漆塗りが行われ、次に箔師の所で金箔が押される。そして彩色師が目や、唇を塗り、台座や光背を整えて完成という訳である。

実際には各自が一体の仏像を流れ作業式に造って行くというよりも、木地師は仏壇や経机などの製作の合い間に仏像木地もまとめて作っており、仏師は毎日数多くの仏像部品を作りだめして、注文に応じて各部品を組んで塗師屋に廻す。従って、一体一体の仏像について各工程で細かい指示や要求が出されることは殆んどない。特に木地の製作は仏師にとって彫刻の経験き上がりを左右するほど大事なものでありながら、彫刻の経験

のない木地師に委ねてしまうのである。それが可能なのは仏師木寄法というような木地師にとっても仏師にとっても共通の設計図があったからである。そして、この設計図の故に、それほど造形感覚のない職人でも造仏の一翼を担うことができ、図面通りに彫りさえすれば一応の水準の仏像を大量に製造することができたのである。しかし、その反面、自由で個性的な作品が生まれる余地はなくなり、かえって仏像彫刻の衰退を招く結果となった。^(註10)

仏像の造像技法はまだ十分に解明されてはいない。今回は高村光雲の「仏師木寄法」を中心に江戸時代の造像比例法について考えてみたが、その細部については不明の点が多い。今後、さらに調査を連ね、比例法の諸相、そしてその起源等について研究の枠を広げて行きたいと思っている。

本稿作成の動機となった光雲講義資料は神戸教育大学教授竹林信雄氏のご好意により提供していただいた。又、各仏像の調査については延命寺住職上田靈城師、東京芸術大学附属芸術資料館福田徳樹氏、埼玉県民俗文化センター石川裕子氏のご協力をいただいた、ここに記して謝意を表す。

〔註〕

(1) 本資料は東京芸術大学教授であった菅原安男氏が美術学校に

- 学中に入手したもので、現在は神戸教育大学教授竹林信雄氏の所蔵となっている。
- (2) 明珍恒男「仏像彫刻」(スズカケ出版部 昭和十八年)に光雲講義についての簡単な一文がある。それによれば、明珍氏らが在学中(明治三十六年卒)にはじめて講義を依頼したという。
- (3) 高村光雲「仏師木奇法」国華六・七号 明治二十三年
- (4) 造像比例法のほかに根則(明珍)、木割法(太田古朴)というような呼び方もある。木割は建築用語で、本来は建物を構成する各部材の寸法を決めるもので、仏像各部の割合を示すことばとしては必ずしも適切でない。
- (5) 東京芸術大学芸術資料館蔵品目録 彫刻Ⅰ 昭和五十六年 楽吉左衛門氏寄贈仏像八九軀のうち(七六五・七六六)
- (6) 静栖寺(埼玉県北葛飾郡松伏町)十一面観音立像 昭和五十九年三月に東京国立文化財研究所に於て筆者が修理研究した。従来の調査データの中で口高や臍高まで計測したものはなく、本像でそれらの点のデータが得られたのでとり上げることにした。
- (7) 延命寺(大阪府河内長野市)大元帥明王頭部 後面材の右側面から背面にかけて「大元帥御面相」以下十一行にわたる墨書銘があり、末尾に(寶永元_甲歳五月十七日 北川法橋運長)の署名がある。それによると、運長が

- 江戸湯島の靈雲寺で造仏中、上州から「雷木ノ松」が届けられ、浄厳大和尚の願により「等身之大元帥之像」が造立されることになった。しかし、大和尚の遷化で、造立は中断され、しばらく保管することになったが、当時江戸は火難の恐れがあったので延命寺(浄厳大和尚の本寺)に移管した。運長は大和尚の遺志を継いで必ず完成させるとの決意を示しているが、現状のように手つかずのままとなった。
- (8) 東京芸術大学蔵如来坐像(享保九年銘、前掲目録 彫刻Ⅰ 二九九)には唇の下、腹部中央、後頭部中央の三個所に錐穴、両脚部材の底面に三本の墨線がある。これらが造像時点での比例に関するものであることは明らかだが、また、その数量的意味について検討していない。
- (9) 高村光雲「光雲懷古談」万里閣書房 昭和四年 明珍恒男 前掲書
- (10) 西村公朝 山崎隆之「近世仏像の技術的再検討」東京芸術大学美術学部紀要第十八号 昭和五十八年 光雲は国華文中でも木奇法の功罪について警告している。「凡て工藝の式法と以へるものはよく用ふるときは工事の便多く無量の變化を爲し易く十分の美を現はすを得へき者なれば法は變化を爲すに大切の要具なるへけれとも用ふるに拙なれば却て法の爲に妨げられて己れの工夫を回らすへき處を狭くなり製りし物も味ひなく面白くなき物となる」