

玉虫厨子制作年代考(二)

—玉虫厨子の制作地について—

上原和

はし が き

近年、飛鳥・白鳳期の美術をめぐって、その、様式年代に
関する再検討が活潑に行われているが、法隆寺にある玉虫厨
子の制作年代に関しても、従来の飛鳥説より一時代繰下げる
白鳳説が、最近、有力に行われている(註一)。しかし、その
立論の根拠には、未だ疑義が少くないように思われる。本稿
は、その疑義解明のための一試論であるが、この試みを通し
て、幾らかでも、卑見が、飛鳥・白鳳の様式観の確立に役立
つことが出来れば、幸いである。

(註一) 玉虫厨子の様式年代論として、近来、最も注目すべき論

著は、野間清六氏の「飛鳥・白鳳・天平の美術」(昭和三三・

二・一五)である。

同書における、野間氏の白鳳に関する様式観の展開は、と
くに見事であり、傾聴すべきである。上代美術史に関しては

久しく、白鳳という一時期を、様式史的な一時代として、飛鳥
奈良両時代の中に設定すべきか否かについて、論議が絶え
なかつた。また、飛鳥・奈良様式に対応する白鳳様式が存在
の独自性を認めるにしても、その様式時代が、実年代の如何
なる期間に当てはまるのかについても、これまで意見は区々
であり、統一がなかつた。つまり、今日に至るまで、納得の
ゆく白鳳様式観が確立されることがなかつたのである。

その点、野間氏の白鳳様式観の展開は、確かに注目すべき
である。白鳳の独自の様式観に立つて、従来、飛鳥時代の主
要遺品と見做されてきた、百濟観音、夢殿観音、中宮寺弥
勒、法隆寺金堂の四天王などの諸像の制作年代を、白鳳時代
に繰入れている。玉虫厨子もまたその一つである。

処で、野間氏は、白鳳様式の展開のはじめを、法隆寺金堂
の四天王像におき、その実年代を孝徳朝前後と考へておられ
るので、本稿も、白鳳の時代区分を、一応野間説に準拠して
ゆくことにする。これは、従来の大化改新を以てする飛鳥・

白鳳の時代区分と一致している。私自身の白鳳観（様式及び実年代）については、本稿の最後で、飛鳥観とともに詳述したいと思う。

野間氏の御説のほかに、比較的最近の論著としては、福山敏男博士が「図説日本文化史大系2 飛鳥時代」（昭和三二、三、二五）のなかで、玉虫厨子の制作年代を、孝徳朝前後とみておられる。

また、幾分旧著となったが、上野直昭先生も「日本美術史上代篇」（昭和二四、四、五）のなかで、玉虫厨子によつて飛鳥様式の下限は、大化改新より更に延びうると述べておられる。玉虫厨子の様式を、飛鳥様式となさる点、野間氏との間に、様式観の相違はみられるが、玉虫厨子制作の実年代は略々時期を同じくするものと考えられる。

さて、玉虫厨子の制作年代に関する白鳳繰下げ説の、主なる論拠を、次に要約すると、左のとおりである。

- 1、現在の法隆寺が、白鳳期の再建伽藍であるならば、法隆寺とよく似た建築様式をもつ玉虫厨子の制作年代もまた、法隆寺の再建された年代に近いものと考えざるをえない。
- 2、推古三十年銘のある天寿国繡帳は、北魏系統の画風を伝えて、簡勁であるが、玉虫厨子の画風は、抒情的であり、これは玉虫厨子の宮殿部に描かれた天王や菩薩像の、服制や姿態の様式的諸特徴などとともに、白鳳期にふさわしい感覚である。とくに天王像は、山口費大口在銘の法隆寺金堂の四天王像とよく似ているので、孝徳朝前後に造像されたものと推定される。また装飾文様の点からみても、玉虫

厨子の白鳳性は疑いえないところである。

- 3、玉虫厨子の宮殿内壁に押出千仏像が造顕されているが、これは、千仏信仰によるものであり、日本書紀の孝徳天皇白雉元年（六五〇）の条の、山口費大口の千仏像造像の記録と関連があるものとみられる。また押出仏の技法は、飛鳥時代には少なく、むしろ次の奈良時代の始まる頃に流行するものと考えられる（註二）。

以上の白鳳繰下げ説の論拠が、はたして、妥当か否か、玉虫厨子の建築様式、絵面様式、或いは信仰の形態に照して、夫々検討し、以て、玉虫厨子の制作年代の究明に迫りたいと思う。

しかし、制作年代に関する諸問題を検討する前に、まず、玉虫厨子の制作地如何が問われなければならぬ。玉虫厨子のはたして、本邦作であるか、或いは、朝鮮・大陸からの舶載品であるか（註三）。

（註二）玉虫厨子の押出千仏像を、孝徳天皇白雉元年の山口費大口の千仏造像と関連させ、千仏信仰の所産とする説は、少くない。即ち

福山敏男「図説日本文化史大系2 飛鳥時代」二七四頁。
上野直昭「日本美術史上代篇」一七七頁。

福山、上野両博士ともに、玉虫厨子の制作年代は、千仏信仰との関連によつて、略々孝徳朝前後と推定なさつておられるが、玉虫厨子の様式は、依然として、飛鳥様式に止まるとのお考えである。この点、玉虫厨子の様式を白鳳とする野間氏の様式観との間に差違をみる事が出来る。

なお、福山、上野両博士の御説に対する疑義については、本文において詳論したい。

(註三) 無視され勝ちな、この問題の重要性について、先年、京都大学の村田治郎博士より、左のとおり建築史の立場からの発言があった。

村田治郎「玉虫厨子は何処で作られたか」仏教芸術二所載(昭和二三、一二)より、はしがきの部分を引用しておく。

「法隆寺の玉虫厨子が何処で作られたかという問題は、日本美術史の最初のところの大難関であるにも拘らず、大い的美術史では、まるで日本製ときめてしまつて、問題にすることを避けて話をすすめている。しかし若しこれが外国製だとすれば、所謂飛鳥(推古)時代に大穴があいて、絵画史や工芸史の方では、にわかには組織に困難を来してしまふ筈である。……以下略」(一三八頁)

村田博士の御説、並びにそれに対する私見については、本文において、逐次論述したい。

一、玉虫厨子の制作地について

玉虫厨子の由来に関する古記録としては、鎌倉時代に、法隆寺の寺僧、顕真得業によって書かれた聖徳太子伝記亦名古今日録抄の記載が最も古いものといつて差支ない。即ち、法隆寺金堂に宝蔵された諸遺品の一つとして、左のとおり記録されているのを見るのである(註一)。

次向_二東戸_一有_二厨子_一。推古天皇御厨子也。其形腰細也。蓋須弥座
以_二玉虫羽_一以_二銅彫透唐草_一下_二臥_レ之。此橋寺滅滅之時。所送者也。内一万三千仏坐。

高七尺。其内金銅阿弥陀古帳釈迦像云々。三尊御。其_レ盜人取。光二許所_レ殘也。

仁治三年(一二四一)頃に書かれたものと推定される、この顕真の記載は、玉虫厨子の外観上の形態に関するかぎり、現在の厨子とよく符合しているが、厨子を「推古天皇御厨子也」とする点、また仏龕内の本尊を「金銅阿弥陀三尊」とする点、更にこの厨子を「橋寺滅滅之時」移座されたとする点、顕真の説に対する疑義は少くないのである(註二)。しかし、この疑義に対する問いは、しばらく措くとして、ここでは、玉虫厨子を「推古天皇御厨子也」とする、恐らくは伝承に拠つたに相違ないこの見方に、一応注目してみたい。思うに、玉虫厨子をして推古天皇御厨子也とするこの説の発想は、玉虫厨子は船載されたものであるという、暗々裡の意識に支えられてはいなかつたであろうか。玉虫厨子の意匠の、あまりの見事に、顕真もまた、この厨子が、高貴の方へ献上されていた船載物という考えに導かれはしなかつたかを疑うのである。

いま、明治以来の玉虫厨子船載説の主なるものを振りかえつて見るときに、そうした船載説への発想を促している考え方の根本には、玉虫厨子ほどの秀技な作品は、到底、当時の日本には、生れうべくもなかつた筈であるという、日本の上代文化に対する過少評価的な史観が、先入主として作用していることを、認めざるをえないのである。

例えば、玉虫厨子の船載説の嚆矢とも云うべき伊東忠太博士も、明治三十一年、「法隆寺建築論」(註三)のなかで、やは

りこの観点にたつて、百済舶載説を述べておられる。

「玉虫厨子の製作は百済人の手に成りしこと決して疑を納れざる所なり。而して其の毫も本邦古来の芸術が之に関与せざることも亦た太だ明なりとす。想うに各人が玉虫厨子に於て見る所は、純然たる百済美術ならざるべからず」

関野貞博士も、同様百済説を継承されたが、その後、昭和初頭に至つて、更に論を進め、建築史的立場から、飛鳥時代の建築様式は、梁（南朝）の様式の影響に成つた百済の様式の直系であるとし、玉虫厨子に關しても、その様式手法を、法隆寺の建築と比較し、彼は簡樸なれども、此は頗る洗練された手法をもつていと述べて、玉虫厨子の優秀性を称揚せられた。その結果、左の注目すべき舶載説がなされた（註四）。

「要するに法隆寺・法起寺及び法輪寺の堂塔の建立に従事せし我が工人の技倆では、玉虫厨子の技巧はあまりに懸隔してゐる。故に余は此の厨子の日本作には賛成できぬ。又百済作とするも頗る疑問である。寧ろ之を梁とするのが妥當なるを感ずる」

しかし、この梁舶載説の当否は別としても、厨子の建築的意匠と、法隆寺系建築との様式上の差違を、単に、工人の技倆上の懸隔と断じている点には、疑問がある。

他方、玉虫厨子をして、本邦作とする説としては、浜田耕作博士の「玉虫翅飾考」（註五）が、最も注目すべき新説であつた。玉虫厨子という呼名は、元々、この厨子の宮殿部の外面裝飾として用いられた鍍金の唐草透しの覆金具の下に、玉

虫の彩翅が伏せてあつたところから由来したものであるが、浜田博士は、その玉虫は、日本にしか産しないので、厨子の制作地もまた、当然本邦でなければならぬと主張されたのであつた。しかし、その後の調査により朝鮮にも玉虫がいることが判明したために、浜田博士の本邦説は、その有力な論拠を失うに至つた。さきに百済説を主張された伊東忠太博士も、後年は、前説を放棄して、玉虫厨子もまた法隆寺の建築同様、聖德太子鴻業の頭れと信じてあやしまなかつたのである（註六）。民族感情の赴くところと云いえようか。

舶載説、本邦説、夫々この他にも幾通りもの推論をみるのであるが、何れも立論の根拠に決定的な極め手を有しえない恨みがあつた。その結果、もはやこの問題に対する深入りは避け、制作者は帰化人ということで、一応、玉虫厨子の制作地を日本と仮定するにとどめようという見方がつよくなつた。

田中豊蔵氏の、左の論説はその代表的なものといえる（註七）。

「余は玉虫厨子をか古し（前文中——我邦仏教遺物中最古のものにして、若し言い得べくは、推古朝よりも更に上るものに非ずやと考へんと欲するなり）と観るが故に、我邦当代の文化の程度にては、到底是程高級の作品を生み能はざるべきを察し、其製作の地は暫く我邦にありとするも、直接に刀斧を執り丹青を揮いしは、恐らく韓、若しは所謂『呉』の地より來帰せし外国工匠なりしならんかと想像す」

玉虫厨子が若し本邦作であるならば、その制作者は、当然帰化工人を措いてないという見方は、既に早くから、例え

ば、その絵画についても「全く朝鮮風によりて帰化朝鮮人などの画きしなるべし」(註八)というふうに行われているのである。これは、推古三十年在銘の、天寿国繡帳の画師たちの名に徴してみても、当時、十分に考えられることである。しかし問題は、やはり玉虫厨子は、はたして本邦作か否かに帰ってくる。なぜならば「我邦当代の程度にては、到底是程高級の作品を生み能はざるべし」という前提に立つかぎり、本邦作と考えることは不可能になってくるからである。それにしても、なぜ推古期前後の上代人の文化能力を、これほどまでに過少評価しなければならぬのであろうか、その史観の根拠を、私は疑う。

さて、このように、決定的な極め手の全く見られなかった玉虫厨子制作地問題も、その後ようやく材料史的立場から新たな局面が展かれることとなった。即ち、玉虫厨子の用材は檜材であり、この檜材は朝鮮には産しない。故に、日本産の檜材(註九)による本邦作と考えざるをえない、という見方である。今日、この檜材による本邦説が、略々決定的に論ぜられており、上野直昭、野間清六両氏を始めとする玉虫厨子本邦説(註一〇)の骨子をなすものである。しかし、玉虫厨子の用材が、檜材であり、朝鮮には産しない、というそれだけの理由で、はたして玉虫厨子を本邦産と断じうるであろうかを私は疑問に思う。この所論は、さきに述べた浜田博士の、玉虫の原産地を日本のみとしてなされた本邦説と同様に、やはり根拠の安定を缺くものとは云いえないであろうか。

建築史家の村田治郎氏(註一一)は、「中国の南北朝や唐の文献に見える青蟲や玉蟲が、或いは玉蟲厨子に用いた玉蟲と同じ種類の昆虫かも知れず、その上、クリソクロー・エレガンズ・ソンベルク(玉蟲の学名)は、中国北部以外の中国(即ち揚子江流域以南)に存在するらしいのであるから」という前提に立って、次のように、玉虫厨子の檜材による本邦説に疑問をなげかけておられる。

「残る唯一のより所は材料が檜材であって、朝鮮に産しないという点のみになるが、しかしこの檜材とても、どれほど精密な調査が行われたかが疑問であって、揚子江流域の檜材でないとは、まだ断定せられていないのを顧る必要がある。故に玉虫および檜の二材料の使用によって、却って関野先生の南朝とくに梁作の作品説が、ますます重要さを加えると云いうる場合も考えられる。但しかかる工芸品の小材料は、一地方から他地方への運搬がきわめて容易であるから、決定的の証拠になるかどうか、少し疑わしいのも事実である。」

玉虫なり檜なりの原産地をもって、直ちに玉虫厨子の制作地を推定しようとする材料史的立場に、信をおきえない建築様式論者の否定論として興味があるが、否定に急ぐあまりに幾分無理な措置におち入ったのは忌めない。

運搬の容易さといえは、玉虫厨子が、運搬に便利な、組立式の工芸品であるところから、この厨子が、遠路、中国の奥地涼州(甘肃省)附近からもたらされたという説(註一二)が、かつて小野玄妙博士によってなされたこともある。ともあれ

こうした出来上った厨子の運搬はしばらく措くとしても、一地方から他の地方への用材の運搬は、十分に考えられるところである。とくに林産にめぐまれなかつた朝鮮では、古來、種々の用材を、大陸乃至は日本に仰ぐこと少なくなかつたのである。よつて、檜材が朝鮮に産しないといふことのみを以つて、玉虫厨子の制作地が朝鮮ではないと、にわかに断定することは出来ない筈である。即ち、本邦産の檜材が、朝鮮に輸出されなかつたという保証はどこにもないのである。当時の朝鮮が、日本にどれほど用材の輸送を仰いでいたか、その興味深い一例を、小原二郎氏の「上代彫刻の材料史的考察」(註一三)に拠つて、挙げておく。

「尾中博士(故京大教授尾中文彦氏)が朝鮮扶餘の陵里山にある歴代百済王の古墳の棺材について調査せられた結果、これらの棺材は何れも皆コウヤマキであつて、その例十五に及ぶことを明かにせられた。コウヤマキは世界において本邦のみに産する一科一属一種の樹種であるから、朝鮮には産しなかつた筈である。従つて、当然本邦から輸送されたものと考えなければならぬ。先に近畿古墳から出土した棺材は、悉くコウヤマキであつたことを述べたが、海を隔つた朝鮮においても、これと全く一致していることは、頗る興味深いことである。」

同様に、高句麗の楽浪や新羅の慶州の古墳からも、朝鮮には産しないクスノキが出土しているという。ともあれ、日本原産のコウヤマキが、棺材として、百済に輸出されていた

ことは、もはや疑うべくもないのであるが、では、上代、百済に輸送されていた用材は、棺材のみに止まりえたであらうか。私はそうは思わない。偶々、コウヤマキが調査の対象となつたのは、同材のみが、棺材として土中深く、今日までの保存に堪ええたからである。

玉虫厨子の材料が、朝鮮に産しない檜材であるということをしてしても、必ずしも、そのみでは、同厨子が朝鮮乃至は大陸からの舶載品ではないと、にわかに速断することは出来ない所以を述べてきたのであるが、では、筆者は、玉虫厨子の制作地を如何に考えるのであるか、と問われるならば、私もまた、本邦作であると答える以外にはない。しかも、同じく材料史の立場に依拠してである。

小原二郎氏の「古代木彫の用材について」(註一四)によると現存する所謂飛鳥仏数十体のうち、その約四分の一が木彫であり、これらのうち十余体について調査した結果、広隆寺の宝冠弥勒像を除く以外は、いずれもみなクスノキであることが確かめられたという。即ち、飛鳥木彫像は、従来いわれてきたようにクスノキの一本彫と考へても差支えないものと思われるが、しかし、ここで玉虫厨子の用材に関して、左のような、興味ある調査報告がなされているので、敢て、識者の注意を喚起しておきたい。

「法隆寺の玉虫厨子はその主要部分ヒノキで作られているが、台座に彫刻された蓮弁の部分のみはクスノキで彫られている。同様に、金堂の釈迦三尊および薬師如来像の台座も

主体はヒノキで蓮弁の彫刻はクスノキである。さらに金堂の天蓋もヒノキであるが、これに取付けられた天人の彫刻はクスノキである。また、クスノキとヒノキの混用されている例には百済觀音がある。この像は、像身と光背はクスノキであるが、最下部の香狭間をもつ台座のみはヒノキである。以上の事実から考えると、飛鳥時代にはクスノキもヒノキもともに用いられているけれども、彫刻には必ずクスノキを用いていたことがわかる。ところが後世になると、木彫といえはヒノキと考えて誤りないほどに彫刻用材に著しい変化が生ずるに至った。」

ここで注目すべきことは、用途によって、はっきり用材が弁別されていることである。即ち、飛鳥諸仏の像身、光背、天蓋に取付けられた天人像、或いは台座の蓮弁の如き、彫刻の部分には、すべて樟材が用いられ、他方、玉虫厨子の宮殿及び須弥座、或いは諸仏の台座の如き、建築の部分には、すべて檜材が用いられている。そこには、夫々の用途に対する適材選択の混乱は見られない。そこで想起されるのは、日本書紀神代之巻における素戔鳴尊の、有用材四樹種についての伝説である(註一五)。

即ち素戔鳴尊は、韓郷かろくの鳥は金銀あり。吾が児の御しらす国に浮宝あらずばよからじとのりたまい、髻を抜き散してこれを杉となし、胸毛は檜に、尻毛は椴まきに、眉毛は櫟くす樟となし、更に、その用うべきを定められて、杉、櫟樟は船材に、檜は瑞宮の材に、椴は棺材に用いよと仰言まことられているのである。

ここに、素戔鳴尊は、主要な有用材四樹種をあげているが記紀にあらわれる樹種は五十三種、万葉集には五十四種といわれているので(註一六)、この伝説にみられるような杉、檜、樟、椴、四樹種の主要有用材の選択と慣用の上に、上代の木匠たちの、長い経験と、生活の智慧を見逃すことは出来ない。檜は瑞宮の材に、と用途が定められているが、檜材が、上古以来、建築用材として用いられたことは、今更述べるまでもないことであり、コウヤマキが、棺材として用いられ、遠く百済にまで輸送されていた事実については、既に述べたところである。また、今日、諸古墳から発掘される船材も、紀の記載にみるように、樟乃至杉である(註一七)。

上代における有用材の用途を、このように見てくると、飛鳥諸仏において、像身、光背、蓮弁などの彫刻の部分には、すべて樟材が用いられながら、諸像の台座や天蓋、或いは宮殿様仏龕などの建築的部分には、殊更に、樟材と弁別し、檜材が用いられたのは、「檜は瑞宮の材に」という太古以来の伝統的慣習に従ったものであることがわかる。同時に、所謂尊像の座を構成する天蓋と台座が、最初、何を意味して造像されたかも、容易に察せられるのである。それは恐らく、単なる荘嚴としてではなく、仏の住居たる宮殿の象形(かたどり)として造像されたのであろう。飛鳥諸仏の天蓋と台座はともに有機的に応え合っており、尊像の宮殿を構成していたものと思われる。瑞宮の材である檜が用いられた所以である。では、なぜ彫刻的部分には、樟材がとくに選ばれることに

なつたのであろうか。私見を述べるまえに、小原二郎氏の説を紹介しておきたい。氏は、その理由として、

「恐らく、我国に伝来された北魏或は南梁の何れかの仏像の中に、南方の香木で彫られた木彫仏であつて、それに最も良く似た材としてクスノキが選ばれたのであろう。或は又、金銅仏をもたらした百済の工人達が、白檀に似た良木としてクスノキを用いた始めたのかも知れない。」と述べている。(註一八)

白檀の代用材として樟材が選ばれたと考える、この小原氏の説も、確かに一つの卓見と云える。しかし、仏像伝来の当初において、はたして、所謂檀像が舶載されていたであろうかを私は疑う。檀像舶載の盛行をみるのは、隋唐との交渉を俟つてのことではないだろうか。ともあれ日本書紀の伝うる処では、仏教初伝当時の舶載像は、金銅像であり、石像であつた。しかも、金銅像のはじめて公伝されたという欽明天皇一三年の、その翌一四年には、はやくも樟材で造像がなされている。ここで改めて想起されるのは、さきに述べた素戔嗚尊の「韓郷の島は、金銀あり。もし吾が兒の御らす国に浮宝あらずば佳からじ。」という発想である。朝鮮との連帯を強く意識するとともに、なお朝鮮に対して、独自であらうとする精神のかたちを、そこに見るのである。また私は、この浮宝を、一般に做つて船の意味に解するとともに、船を宝とし、船材を貴しとする上代人の生活感覚を思い、金銅像より樟木彫像への変容に、この民族の精神のかたちを見るのである。

玉虫厨子に用いられた檜材も樟材も、ともに朝鮮には産し

ない材木である。しかし、私が、玉虫厨子の本邦作に確信をもつのは、単に材料の原産地が何処であるかということではなく、その材料の選択が、太古以来の伝統的意志に従つて、独自に、行われているという点についてである。外来文化受容の問題で、最も重要な点は、何が受容されたかにあるのではなく、それが如何に受容されたかにある。受容の際の独自の変容の仕方にある。そうした metamorphosis の究明が本来、芸術精神史の課題であると、私は考えている。

なお玉虫厨子の制作地の問題は、当然、様式史の立場からも論究されるべきであるが、これは、次に述べようとする玉虫厨子の様式年代の問題と密接な関連があるので、ここでは触れないでおく。村田治郎博士の玉虫厨子を本邦作とする説も注目に価するが、建築史の立場からなされた、宮殿細部に関する様式論なので、次に、併せて、論じたいと思う。

(註一) 高橋順次郎・望月信亨共編「聖徳太子御伝叢書」九七頁

なお、天平十九年の「法隆寺伽藍縁起并流記資財帳」及び承暦二年の「金堂日記」に関しては、次稿を参照して戴きたい。

(註二) 顕真説に対する疑義については、夫々、先きにおいて、稿を改めて詳論する予定である。

(註三) 伊東忠太「日本建築の研究上」(昭二二、三)に収録。最初の発表東京帝国大学紀要工科第一冊第一号(昭和二六・一一)

(註四) 関野貞「日本の建築と芸術」二〇頁。関野博士は、いうまでもなく、法隆寺非再建論の立役者である。博士は、推古

創建の遺存伽藍である法隆寺金堂・五重塔・中門・歩廊、法起寺三重塔、法輪寺三重塔すべて、南梁式の真相を伝えたものであると述べている。即ち、飛鳥様式の源流を北魏とする説を一切認めない。従って高句麗の影響をも全く認めない点徹底した梁（百濟を中介する）式様式論者と云える。妥当か否かは、玉虫厨子の建築様式を論ずる際に、私見を述べたい。

(註五) 「白鳥博士還曆記念東洋史論義」(大正一四、一一)。

その後、京都大学農学部昆虫学研究室の山田保治氏の調査によって、朝鮮にも玉虫がいることが明かになったので、二度目の論文「玉虫厨子の玉虫翅飾に就いて」(仏教美術一三号(昭和四、六))、浜田耕作「東洋美術史研究」(昭一七、九)で、前説を訂正。

(註六) 伊東忠太「法隆寺」一一一頁。

「私は法隆寺の堂塔が、聖徳太子の考案によって成ったと見るのであるから、当然玉虫厨子もまた太子の指揮の下に我國において制作されたと見なければならぬ」

伊東博士のこの本邦作説は玉虫厨子の「形式が法隆寺の堂宇と殆んど相均しい点から見て、堂宇と厨子とは全然時代が同じものである」という前提に立っての推論である。

なお、最初は「古代建築論」として「考古学講座」雄山閣刊(昭和五、八)に発表。

(註七) 「大家博士還曆記念美学及芸術史研究」(昭和六、一、一〇)八〇三頁。

(註八) 「稿本日本帝國美術史」(明治三二年)初版六六頁

(註九) 玉虫厨子の用材が檜材であることを指摘した最も早い文献は「法隆寺大鏡一一」(大正三、九)とみてよい。

(註一〇) 既出、上野直昭「日本美術史上代篇」六八頁。

既出、野間清六「飛鳥・白鳳・天平の美術」五五頁。

このほかに、亀田孜氏の「法隆寺の絵画」法隆寺図説所載(昭和一七、七)に檜材による本邦説がみえてゐる。

(註一一) 既出「玉虫厨子は何処で作られたか」一四一頁。

(註一二) 小野玄妙「古代中央亞細亞の仏教美術に対する疑義」大乘仏教芸術の研究に所収(昭和二、二)

運搬の利便という観点からこの舶載説の根拠となった玉虫厨子の組立式構造に対して、上野博士は前掲書において、「私は寧ろこの分解の可能を、工芸的作品として、小さな構造を有するが故と見たい。作者は知らず、制作地は日本と見て誤らぬと思う」と述べておられる。

(註一三) 小原二郎「上代彫刻の材料史的考察」(仏教芸術一三号(昭和二六、九、一五)七頁)。

(註一四) 小原二郎「古代木彫の用材について」平凡社新版世界美術全集月報一七号(昭和二七、一二、二五)一九頁。

(註一五) 「日本書紀」(一)日本古典全書一一一頁。

(註一六) 既出「古代木彫の用材について」二〇頁。

(註一七) 既出「上代彫刻の材料史的考察」五頁。

「先年大阪市内の教ヶ所から発掘された古墳時代の船について調査した結果では、それ等の材料は何れも皆クスノキと判定した。更に又垂仁天皇の御世に作られた船はスギである」と記されているが、最近登呂の遺跡から発掘された田船の材料がスギであったことも、紀の記録と一致するもので興味がい

深い

(註一八) 前出九頁。

——玉虫厨子制作年代考(一)終り——