

702.1-Te28

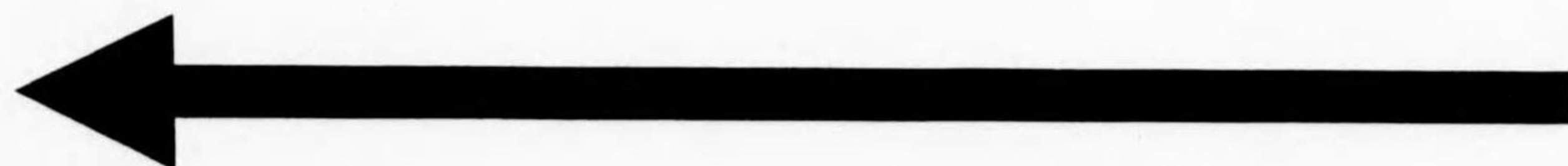


1200500751267

702.1
28



始



535



702.1
TE28

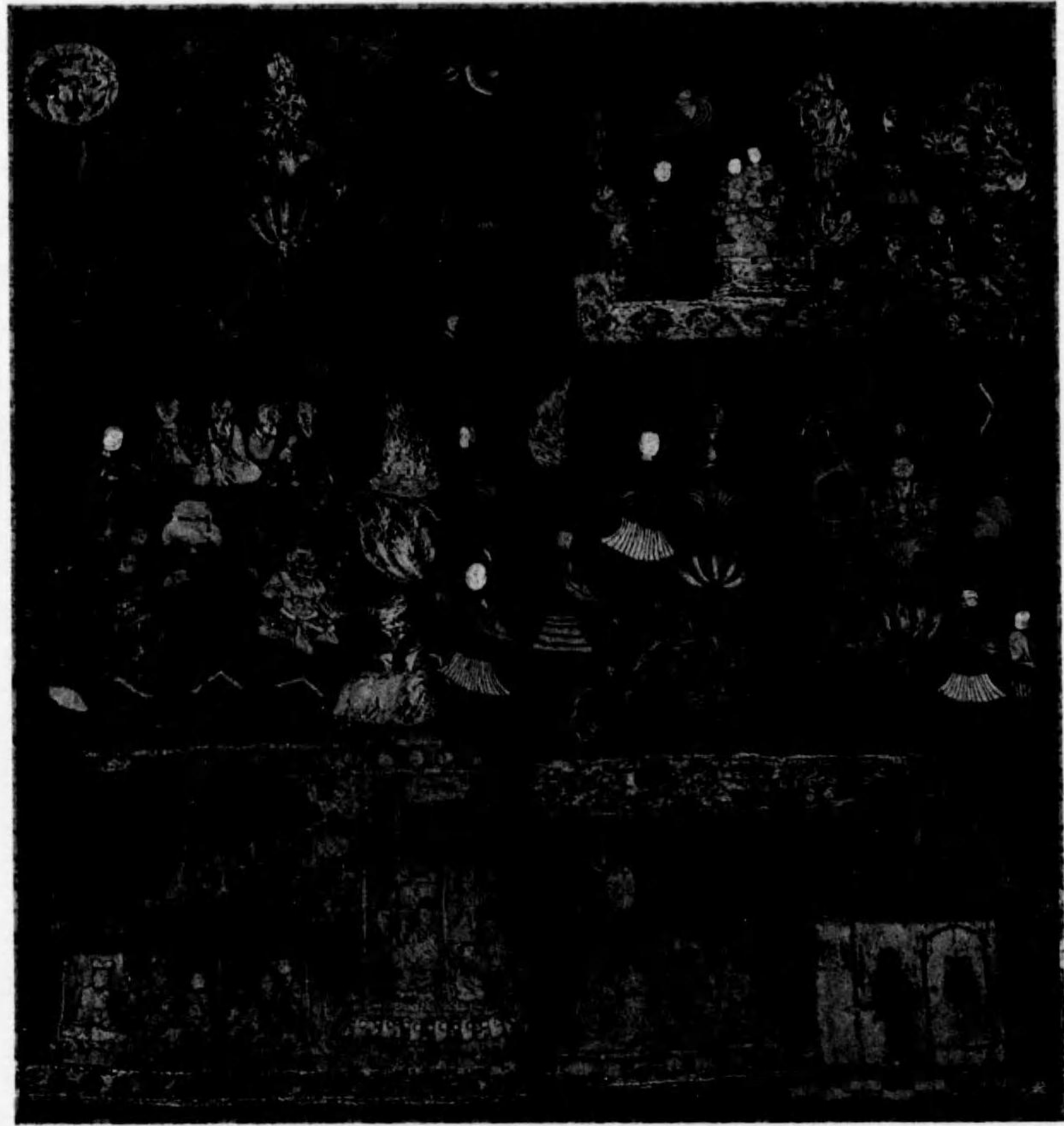


日本

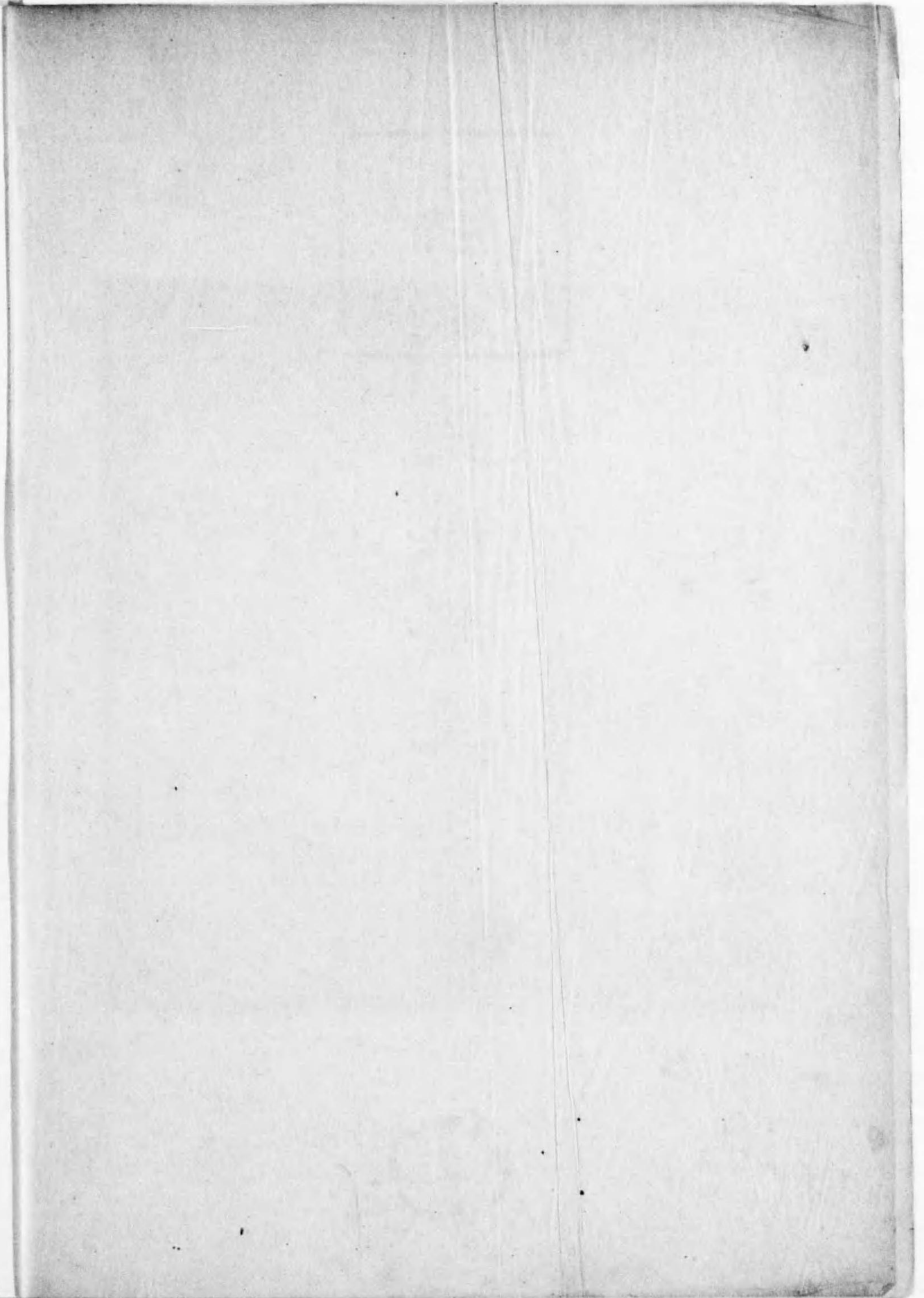
美術略史

帝室博物館





天壽國曼荼羅圖 中宮寺

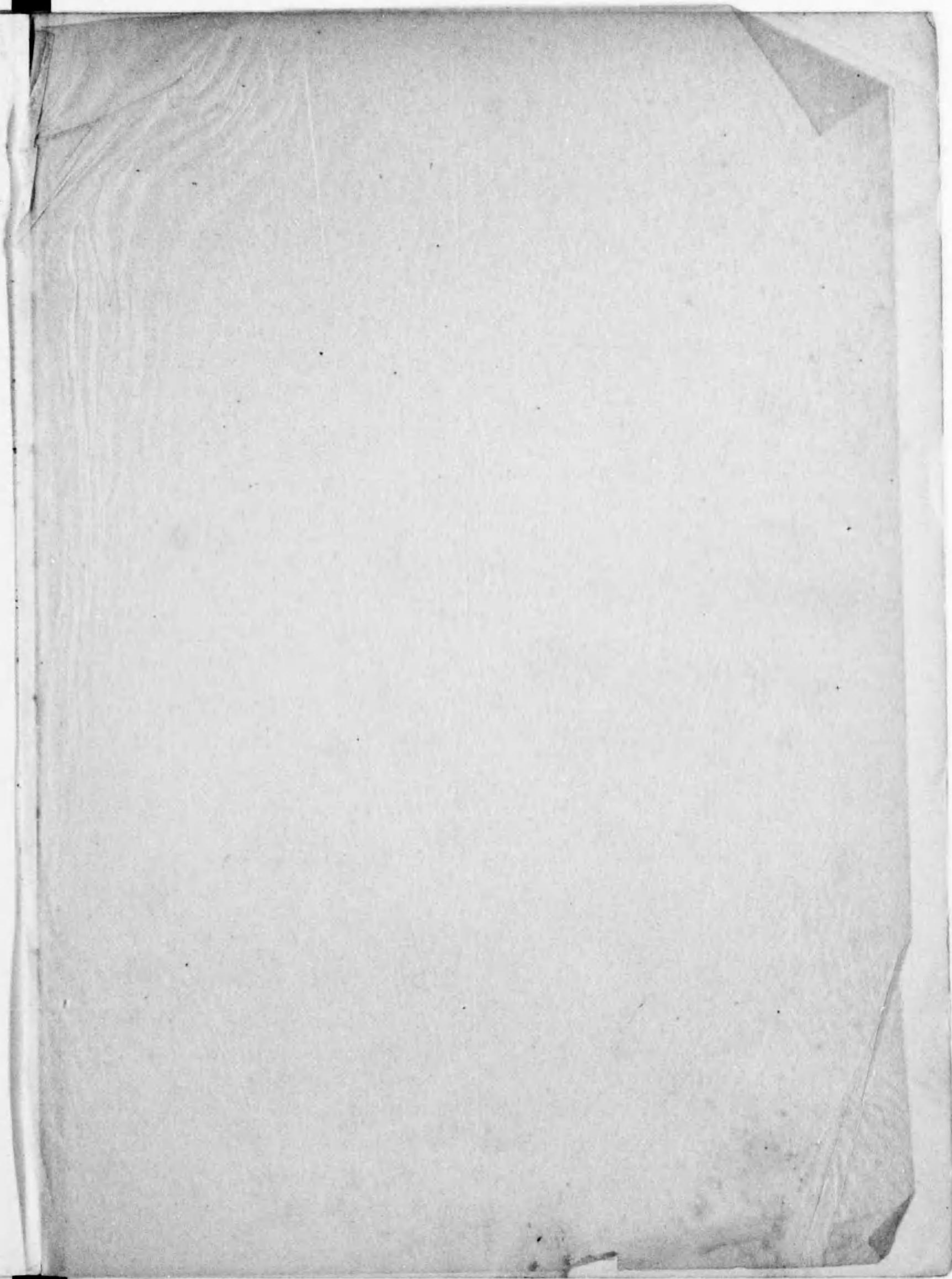


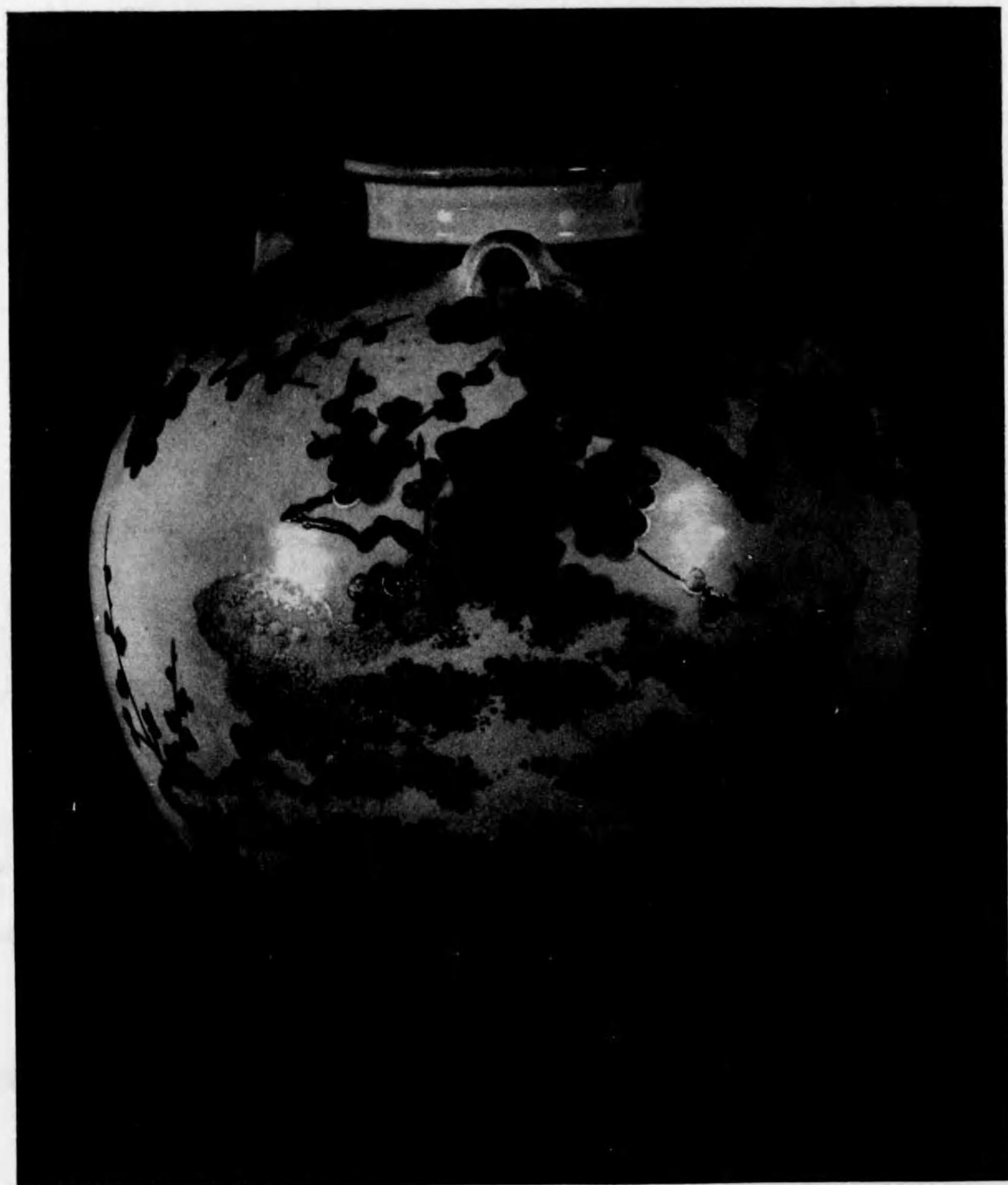


寺隆法 畫壁堂金



館物博室帝 像薩善賢普





館物博室帝 壺梅月繪色

序

日本帝國は肇國以來茲に三千載、儼として金甌無缺の國體を擁し、未だ嘗て外侮を受けず國威國光宇内に震耀せり。而して其の山川は秀靈を極め、其の人は彝倫を尙ぶ。是を以て文化自然に發達し、凝て優秀の美術となり、英華絢爛萬邦に冠絶するに至れり。

惟ふに日本精神の神髓を理解せんと欲せば、歴史宗教文學各方面の検討よりせざるべからず。而るに鑑賞の間、端的に之れが結晶を把握し得る美術に如くものなかるべし。我帝室博物館は夙に其の使命の重大なるに願念し、之が保護と其の眞價の顯彰とに努むる已に年あり。曩に稿本日本帝國美術略史を刊行し、以て世に質し斯界に貢獻するところありしが、其の書固より先人の刻苦研鑽に出づるものなりと雖も、上梓以來星霜を閱すること既に四十年、斯道の發達に伴ひ未だ盡くさざるものあるも亦已むを得ざるなり。故に年來之が改訂を企圖せるも、未だ其の運に會せず在再遂に今日に迫り。

今上陛下即位の大典を擧げさせ給ふや、偶奉祝記念事業として東京帝室博物館復興の議起り、官民一致協力工を興し昨年を以て其の竣成を告げ、輪奐の美施設の善俱に備はる。因りて陳列するに東洋美術の精粹を以てし之を公開するに至れり。館

己に成る。美術史の撰著豈亦之れを缺くべけんや。茲に新たに日本美術略史を編纂し、以て剗削に付し之を世に問ふ。洵に欣快に堪へざるところなり。

顧みれば聖戰已に歳餘に互り、武威維れ揚り國光彌耀くの時、外に在りては則ち競うて日本精神検討の聲囂しきものあり、内にありては明治以降西歐文化の攝取に急なりしより未だ祖國傳統の美術を解せざるものなしとせず。若し夫れ此の書にして海外の人をして國粹の眞諦を理解し、延いて我が日本精神の武功文德殊途同軌なるを認識せしめ、海内の士をして歷代美術の精華を咀嚼し、進んで新らしき文化の建設に資するところあらしめんか、斯の書の著豈徒爾ならむや。

昭和十三年十一月

帝室博物館總長 杉 榮 三 郎

目次

序 論

- 一 日本の風土的特殊性
- 二 日本の民族的特殊性
- 三 日本美術の特殊性
- 四 日本美術の發展性

第一章 上古時代

- 第一節 時代概説
 - 第二節 繪 畫
 - 第三節 彫 刻
 - 第四節 工 藝
 - 第五節 建 築
- (玉石工、金工、漆工、陶瓷、染織)

第二章 飛鳥時代

- 第一節 時代概説

第二節 繪
第三節 彫
第四節 工
第五節 建

(金工、漆工、陶瓷、染織)

元 三 五 亮

第三章 奈良時代

第一節 時代概
第二節 繪
第三節 彫
第四節 工
第五節 建

(金工、漆工、陶瓷、染織)

三 四 四 五 亮

第四章 平安時代前期

第一節 時代概
第二節 繪
第三節 彫
第四節 工
第五節 建

(金工、漆工、陶瓷、染織)

亮 七 七 七 八

第五章 平安時代後期

第一節 時代概
第二節 繪
第三節 彫
第四節 工
第五節 建

(金工、漆工、陶瓷、染織)

九 九 三 一〇 一〇 一三

第六章 鎌倉時代

第一節 時代概
第二節 繪
第三節 彫
第四節 工
第五節 建

(金工、漆工、陶瓷、染織)

一〇 一三 一七 一七 一七

第七章 室町時代

第一節 時代概
第二節 繪

一八 一五〇

目次

第三節 彫 一六二
第四節 工 一六四
第五節 建 一七三

第八章 桃山時代

第一節 時代概 一七六
第二節 繪 一七七
第三節 彫 一八五
第四節 工 一八六
第五節 建 一九六

第九章 江戸時代

第一節 時代概 一九九
第二節 繪 二〇〇
第三節 彫 二一九
第四節 工 二二二
第五節 建 二二〇

圖版目次

口繪 國寶 天壽國曼荼羅圖 奈良 中宮寺
口繪 國寶 金堂壁畫 奈良 法隆寺
口繪 普賢菩薩像 帝室博物館
口繪 色繪 月梅壺 仁清作 帝室博物館

一 銅鐸 東京 大橋八郎氏

二 家屋文鏡 諸陵寮

三 狩獵文鏡 帝室博物館

四 埴輪男子像 帝室博物館

五 埴輪武人像 帝室博物館

六 埴輪女子像 帝室博物館

七 環頭大刀柄頭 帝室博物館其他

八 轡鏡板杏葉 帝室博物館其他

九 伊勢神宮正殿 法隆寺

一〇 國寶釋迦三尊像 止利作 奈良 法隆寺

圖版目次

二	國寶	觀世音菩薩像
三	國寶	玉蟲厨子
三	御物	龍首水瓶
四	國寶	獅狩文錦
五		蟹繪袍
六	國寶	金重塔
七	國寶	中重門
八	國寶	吉祥天像
九	國寶	阿彌陀三尊像
十	國寶	藥師三尊像
十一	國寶	不空羼索觀音像
十二	國寶	四天王像
十三	御物	伎樂面
十四	國寶	伎樂面
十五	國寶	舞樂面(還城樂)
十六	國寶	舞樂面(胡德樂)
十七	國寶	八角燈籠

奈良	奈良	奈良	奈良	奈良	奈良	奈良	奈良	京都	奈良	奈良	奈良
東大寺	手向山神社	法隆寺	東大寺	戒壇院	東大寺	藥師寺	法隆寺	藥師寺	法隆寺	法隆寺	法隆寺

元	御正倉院	山水八卦背八角鏡
一	御正倉院	平螺鈿背圓鏡
二	御正倉院	七寶十二稜鏡
三	御正倉院	金銀平脫花鳥背八角鏡
四	御正倉院	綠地彩繪箱
五	御正倉院	密陀彩繪箱
六	御正倉院	木畫紫檀雙六局
七	御正倉院	螺鈿紫檀五絃琵琶
八	御正倉院	螺鈿紫檀阮咸
九	御正倉院	瓷皿
十	御正倉院	瓷皿
十一	御正倉院	瓷皿
十二	御正倉院	瓷鉢
十三	御正倉院	烏木石夾縹屏風殘闕
十四	御正倉院	椽地象木蕨縹屏風殘闕
十五	國寶	三重塔
十六	國寶	法華堂
十七	國寶	金堂

奈良	奈良	奈良
藥師寺	東大寺	唐招提寺

四	國寶	夢	殿
四	國寶	龍	猛菩薩像
四	國寶	十一面觀音像	
五	國寶	如意輪觀音像	
五	國寶	神像	
五	國寶	五重塔	
五	國寶	五重塔	
五	國寶	鳳凰堂壁畫	
五	國寶	佛涅槃圖	
五	國寶	阿彌陀聖衆來迎圖	
五	國寶	山水屏風	
五	國寶	志貴山緣起	
五	國寶	鳥獸戲畫	
六	國寶	阿彌陀如來像	定朝作
六	國寶	普賢菩薩像	
六	國寶	經管	
六	國寶	華鬘	
六	國寶	三十帖册子	

奈良	法隆寺
奈良	教王護國寺
奈良	法華寺
大阪	觀心寺
奈良	藥師寺
奈良	室生寺
京都	醍醐寺
京都	平等院
和歌山	金剛峯寺
和歌山	大圓院外二十二箇院
京都	教王護國寺
奈良	朝護孫子寺
京都	高山寺
京都	平等院
東京	大倉集古館
滋賀	延曆寺
岩手	中尊寺
京都	仁和寺

空	御物	蓬萊山蒔繪袈裟	宮
空	國寶	片輪車蒔繪螺鈿手篋	
空	御物	鳳凰文蒔繪螺鈿唐櫃	
六	國寶	鳳凰	堂
六	國寶	源賴朝	像
七	國寶	北野天神緣起	
七	國寶	華嚴緣起	
七	御物	春日權現驗記	
七	國寶	一遍上人繪傳	
七	國寶	五大明王像	
七	國寶	大日如來像	
七	國寶	無著世親像	
七	國寶	上杉重房像	
七	國寶	舍利塔	
八	國寶	山吹雙鳥鏡	
八	國寶	牡丹蝶鳥鏡	
八	國寶	赤絲威鎧	
八	國寶	籬菊蒔繪螺鈿硯箱	

傳藤原隆信筆
高階隆兼筆
圓伊筆
明圓作
運慶作
傳運慶作

東京	小倉房藏氏
京都	平等院
京都	神護寺
京都	北野神社
京都	高山寺
京都	歡喜光寺
京都	大覺寺
奈良	圓成寺
奈良	興福寺
神奈川	明月院
奈良	西大寺
奈良	帝室博物館
奈良	帝室博物館
奈良	春日神社
神奈川	鶴岡八幡宮

100	古	伊賀	壺
99	瀨	戶	壺
98	住吉	繪	辛櫃
97	櫻山	鶺鴒	繪硯箱
96	鹽山	鶺鴒	繪硯箱
95	狂言	面(小武惡)	
94	能	面(茗荷惡尉)	
93	能	面(小喝食)	
92	能	面(小面)	
91	花	鳥	圖
90	山	水	長卷
89	山	水	圖
88	瓢	鮎	圖
87	聖	一國師	像
86	舍	利	殿
85	多	寶	塔
84	南	大	門
83	蝶	繪	螺鈿手箱

明兆筆
如拙筆
傳周文筆
雪舟筆
傳狩野元信筆

東京	伯爵松平直亮氏
奈良	東大寺
滋賀	石山寺
神奈川	圓覺寺
京都	東福寺
京都	退藏院
東京	帝室博物館
東京	毛利元道氏
京都	靈雲院
東京	帝室博物館
東京	帝室博物館
東京	帝室博物館
東京	帝室博物館
東京	子爵土屋正尹氏
兵庫	武藤金太氏
東京	男爵益田太郎氏
東京	帝室博物館
東京	川崎克氏

101	古	備	前	壺
100	瀨	戶	茶	入
103	金	三	門	閣
104	觀	下	楓	圖
105	花	遊	樂	圖
106	櫻	花	圖	
107	秋草	鶺鴒	繪	八脚机
108	蔦	繪	唐	櫃
109	天	守	閣	
110	唐	門	室	
111	茶	室		
112	琴	棋	書	畫
113	源	氏	物	語
114	十	便	十	宜
115	鷹	見	泉	石
116	保	津	川	像
117	舟	橋	鶺鴒	繪
118	舟	橋	鶺鴒	繪

狩野探幽筆
狩野宗達筆
池大雅、與謝蕪村筆
渡邊華山筆
圓山應舉筆
光悅作

京都	帝室博物館
京都	鹿苑寺
京都	東福寺
東京	子爵福岡孝紹氏
東京	原邦造氏
京都	智積院
廣島	帝室博物館
兵庫	嚴島神社
京都	姬路城
京都	西本願寺
京都	妙喜庵
愛知	名古屋城上洛殿
東京	男爵岩崎小彌太氏
山口	榊谷晴弘氏
京都	帝室博物館
京都	西村總左衛門氏
京都	帝室博物館

二九	八橋蒔繪硯箱	光琳作	帝室博物館
三〇	土瓶	木米作	帝室博物館
三一	瀬戸陶硯		森山茂氏
三二	樂燒茶盃	銘「不二山」傳光悅作	東京伯爵酒井忠正氏
三三	志野茶盃	銘「卯花壺」	東京男爵三井高精氏
三四	色鍋島皿		東京中尾邦雄氏
三五	柿右衛門皿		帝室博物館
三六	古九谷皿		帝室博物館
三七	角皿	乾山作	帝室博物館
三八	友禪染祭禮風俗圖		東京小川勘助氏
三九	納戸地縫箔巴櫻文能衣裳		東京長尾欽彌氏
四〇	桂離宮書院		

日本美術略史

序論



一 日本の風土的特殊性

我が國に美術の精華煥發して凡そ一千四百有餘年、その間時勢の推移に伴なひ態様に多少の變化を示したが、然もなほ脈々と世界美術史上に於ては勿論、東亞美術史上に於ても顯著なる獨自性を發揮して來たのは、これ實にその文化を生育せる風土性及び民族性の特殊なるに基づく爲である。故に日本美術を理解しその發達の根源を究めんには、これら日本美術の形成に關與せる、自然的並に人爲的諸要素を明らかならしめねばならない。

我が日本は亞細亞大陸の東岸に沿ひ、南は熱帶圈に入り北は北極圈より去ること纔かに十五度であり、國の四面には寒溫の二潮流駛走し、又貿易風季節風の影響があり、その國內には分水嶺をなす大山系縱走して、氣候地勢共に變化が甚しい。従つてこゝに生育するものは、温帶の生物はもとより寒熱二帶のものにも及び、その種類の豊富なる上に、變化に富める風土は更に幾多の新種變種を化生した。かくの如く我が國の自然現象は多變にして、生物はまた股脈を極め人智は自ら早くより開けるに至つた。

殊にその氣候は國土寒溫熱の三帶に亘るが、その特殊なる風土性に基づいて四季の運行は順正であり、常に寒暖・乾濕に變化があり、寒冷と云ふも心身を萎縮せしめることなく、暑熱と云ふも生活を懶惰ならしめることなく、寧ろ氣象季節の變化は肉體を刺戟し感覺を鋭敏ならしめ、生活を活潑にすると共に人文の發達を促進せしめた。又その地味は膏腴なる上に乾濕巧みに配合せられて生物の成育を援け、夙に瑞穂の國と稱せられたる如く、主要食料たる米穀は豊かに稔り、山海の物資もまた尠くなかつた。かく一方に衣食の資を充足せしめると共に、他方國內には猛獸毒蟲の害稀であり、又四面には海洋を繞らすを以て異民族の侵略なく、生活の安易は自ら餘裕を生んで、民族的精神的活動を盛ならしむるに至つた。

この他なほ我が文化の上に、顯著な影響を與へてゐるものは、その風光の美なることである。我が國が自然美に富めることは、弘く世に知られるところであるが、これ實にその變化に富む地勢と天象との結合によるものに他ならない。即ち海岸線の發達せる我が國に於ては、到る處に港灣あり岬角あり島嶼また各所に散在し、國內を縦走する山間地帯には、變化ある姿態を連ねる峯嶽眺望の單調を救ひ、堅硬なる岩質は在所に奇巖を點出し流水を清冽ならしめ、これらはまた繁茂する喬樹灌木に粧はれ、多様な景觀を形成してゐる。然のみならず我が國の近海には、黒潮及びその支流の溫暖海流の蒸發を促すあり、又寒冷二海流の相接觸するあり、これに加ふるに大陸より吹く風は日本海の水氣を拉し來り、南海より來る風は熱帶の濕氣を吹き送り、これらは國の中央なる大山系に撞撃して、こゝに幾多の美はしき諸現象を現出せしめる。即ち春には霞秋には霜の裝ひあり、朝には霧夕には靄の彩りあり、更には迅速なる四季の移行に伴ふ山川草木のうつろひあり、かゝる變化極りなき風光裡に育つては、自ら感性は鋭敏纖細となり、情操は優婉溫雅となる。かくの如き自然現象への喜悅と讚美とは、人をして自然へ親和せしめるに至つた。勿論繼起する自然現象のうちには颱風、地震の如き災厄を齎すものも亦免れなかつたが、それらも何等文化を萎縮せしめ停止せしめることなく、却つ

て不撓不屈の精神を鍛鍊する機會となつた。又この自然の威力への服従も、自然への親和を阻害するものでなく、寧ろその親和をして更に緊密ならしめるものであり、かゝる日本の風土性に於ける自然と人との關係は、日本文化の根本的な特性を作つたのである。

二 日本の民族的特殊性

世界美術史上に於ける日本美術の光榮ある特殊性は、前掲の特殊なる風土性に負ふところ大であるが、又その特殊なる民族性に基づくところが深い。もとより文化現象の中に於ける自然と人との關係は、分離して單獨に論じ難いものであるが、こゝには日本文化の基調をなす民族性の主なるものを擧げる。元來、日本民族はその言語や風俗に知らるる如く、北方民族の要素あり又南海民族の要素あり、その成生極めて複雑であるが、しかも渾然融化して優秀獨自なる民族性を形成したのは、その作れる社會性及び經驗せる歴史性に深甚なる關係を有するからである。

その顯著なものを擧ぐれば、即ち我が國體の光輝ある特殊性である。我が國體は宏遠なる神慮を以てこの國を肇め、國土無窮の繁榮の基を置かせ給ふた國祖の後裔にあらせられる萬世一系の皇室を中心として、家族的に結成せられた國家組織であり、皇室は御仁徳を以て下を慈しみ給ひ、國民また世々忠君愛國の誠を盡し、宇内に冠絶せる連綿たる皇統を護持して來たのである。この世界無比の國體は、又その民族性に世界無比の特性を持たしめた。即ち日本民族の社會は時世により形態に多少の變遷は見だが、いつの日も皇室を中心としての組織であり、かゝる社會性と歴史性とは、民族をして秩序と傳統とを尊敬せしめるに至つた。この社會の秩序性は他を峻別せんとする秩序性ではなく、その家族制度に見らるゝが如き、連絡の緊密さを求めての有機的な秩序性であつた。その故に日本文化はこの秩序性に從つて順正

に發展し、かつ永續したのであつた。

又傳統を重視することは、我が民族及び社會の特性であつたが、それは必ずしも保守的なものではなかつた。元來我が日本の東海に於ける島國的位置は、異民族の來り侵すのを防衛して、國土を平穩ならしめ國民を繁榮せしめたものであつたが、大陸との一葦帶水の距離は彼岸に興起する文化を斷えず傳播して刺戟を與へた。この異邦文化傳達の地理的及び時間的差違は、却つて外來文化に對して進取的態度を執らしめ、日本文化の發達を促進したのであるが、民族的な傳統に對する尊重性は、一方に旺盛なる異邦文化の吸收を行ひつゝも、追隨模倣に陥らしめることなく、巧みにこれを調節して同化の妙を發揮せしめたのであつた。又この民族性は新興文化に對してはよき批判精神となり、その發達を適正に導いたのである。

この光輝ある國體を擁する國民が、尙武の念に富んでゐることも顯著であるが、我が國民がその美しき自然に誘致せられて優雅なる心性を備ふる他面に、かゝる活潑勇敢の氣象を有してゐることも亦、特殊なる民族性として重視しなければならぬ。かくの如きは民族成生の多元なるに基づくと共に、變化性に富める自然的環境の育成せるところであり、文事を好んで文弱の弊に墮ちなかつたのも、文武を好む兩性の互に調整し合つたためである。

次に我が國民の素質に於ける特殊なるものを求むれば、感性の鋭敏纖細なること、認識表現の直觀的なること、手指の運用發達して巧妙なることで、特色ある日本美術は多くこれらの民族的特殊素質から生れたものであつた。

三 日本美術の特殊性

抑々繪畫・彫刻・建築・工藝等は、いづれもそれら自身の發展性に於ては、世界的に共通するところがあるが、然も

國により時代によつて夫々異なる發展の姿を示すのは、上述の自然及び人の關係がこれに加はるためである。

我が國に於ける物資の多種豊富にして、又自然現象の極めて變化性に富めることは既に論じたところであるが、これらまた我が美術の上に幾多の特殊なるものを發達せしめた。例へば日本の彫刻や建築が主として木を用ひて發達したのも、我が國に於て良質なる木材が豊富なためであつた。又建築が軒深く開放的な構造のもとに發達したのも、濕潤にして多變な風土氣象に應じたものに他ならなかつた。その他多變的な自然現象は、自然に對する觀察を微細ならしめ、美術の題材として自然現象を多く捉へると云ふ特殊性をも生じた。それらは繪畫に於ける豊富なる風景描寫や、天象描寫に充分に知られるところであり、然もそれらの微妙な描寫は、單なる自然の客觀的描寫ではなく、自然への特殊な感性をも表したものであつた。この傾向はまた工藝の裝飾意匠の上にも及び、特殊な我が國の工藝意匠を形成せしめた。かく如くの我が國の美術と自然との關係は深いのであるが、殊に自然へ親和せんとする民族性は美術の上に大きな影響を與へた。

自然へ親和せんとする心は、自然なるものを聖なるものとし、清らかなるものとし又美なるものとした。我が國人が清淨を尙ぶのはその顯著な特質であるが、その清淨なるものとして求むるものは、成るべく人工を加へざる自然のまゝなるものであつた。神社建築の多くが塗料を用ひず、繪畫に於て淡麗な色彩を好むことの強かつたのも、この心性の發現に他ならなかつた。かくの如き藝術の上に於ける人工の否定は、自然的環境に恵まれたる民族性が、自然との親和を以て生活の理想としたためであつた。従つて美の理念も、西歐のそれとは甚しく趣を異にするものを示した。もとより技巧の洗練の上に美を見出すところもあるが、又技巧洗練の究極の姿を自然の中に求めた。「わび」或は「さび」と云ふが如き美の理念もこゝから生じたのである。

次に秩序と傳統とを尊重する我が社會性の、美術の上に及せる影響を見れば、藝術の傳統が極めて永く存續し、傳統

による洗練の強いことである。我が國に於ては一つの美術起るも、その秩序ある社會へ傳へられる爲にその生命は極めて永く、一方にまた傳統に對する愛着に深きものがあり、かゝる永き傳統の存續は、幾度かその間に洗練を加へしめ、日本の美術を優秀なるものたらしめた。かゝる傾向は美術のいづれの部門にも見られるところであるが、殊に工藝の形姿意匠に於て影響の著しいのを見る。

又民族的素質の美術への影響を見るに、その感性の鋭敏繊細さは觀照的態度の上に、或はその表現の姿に特性を發露せしめた。意匠の多岐廣汎に互れるが如きは、この感性の然らしむるところであり、輕妙なる表現に餘韻を掬ましむるが如きは、この感性に訴へたものに他ならない。かの彫刻や建築に木を多く使用したのも、その材料が豊富であつた他面、感性のこれを愛用した點が深かつたのである。又認識と表現との直感的なることは、我が國美術各般の基調をなすもので、繪畫に於ける特殊なる描線や構圖の如きも、これに基づいて發達したものであり、表現の寫實より寫意を主とするのも、その著例と見るべきである。而して以上の如き諸特性を發揮せしめたのは、我が國人の手指運用の巧妙なるに負ふもので、この技巧あつたが故に心奥に意圖するところをよく具現し得たのである。

以上の如きは日本美術の特性として誇り得るところであるが、長所の因はまた短所の基でもあり、それらの懸念必しも皆無ではなかつた。しかもその弊害に著しきものを見ず、今日に於ける文運の昌隆を見るのは、その發展途上に於て調整が巧みに行はれたためであつた。

四 日本美術の發展性

我が國美術は前述の如く、その風土性や民族性に基づくところ深いものがあるが、その推移發展はこれが背景をなし

た時代の文化現象に密接なる關係を有つてゐる。然もそれは曾に國內的文化の推移に應じたのみならず、東洋文化の推移は勿論、世界文化の起伏にも關聯した。併しながらその發展にも亦特色ある過程を示した。その著しい特色は外邦文化に憧憬した攝取時代と、自國文化に自覺した建設時代とを交互に繰返したことである。恐らく我が國の如く異國文化の攝取に熱情があり、而も独自の自國文化を保持し續けたものはその例稀であらう。我が國に於いては外邦文化の流入は、自國文化を自覺せしむる契機を與へたものであり、又自國文化を更新せしめる糧を齎したものと云ひ得る。

而してかくの如き日本美術の發展を分明ならしむるために、本書に於ては美術全般に關係深き重要な文化事相に基づき次の如き時代區分を設ける。併しながら美術に於ける様式技法の推移の如きは、必しも劃然と變化するものではなく、寧ろ徐々に交錯しつゝ推移するのを常とする。従つてこゝに定める時代區分の如きも、要は大勢の推移をトすべき法尺に過ぎないこと、又言を俟たざるところである。

上古時代——未だ佛教文化の渡來しない以前を云ふ。この時代とて大陸の文化との接觸はあつたが、素朴な文化のうちには日本民族の固有な趣致をよく表した時代である。遺品は殆ど出土品である。

飛鳥時代——佛教が渡來して佛教文化の興つた初期を云ふ。朝鮮半島を介して、大陸六朝藝術の影響を深く受けた時代である。またこの時代は推古時代とも呼ばれる。

奈良時代——大化の改新以後中央集權の業なつて、奈良を中心に都のあつた時代を云ふ。前代に影響された六朝文化から離脱して、唐朝文化をよく攝取して燦然たる文化を示した時代である。當代の前期は、白鳳時代と呼び、後期は天平時代とも呼ばれる。

平安時代前期——平安京への遷都が行はれ、又唐朝文化への心酔から醒めんとして、人心緊張して國民的自覺の擡頭した時代である。従つて美術にも精神的表現のすぐれたものが多く出た。又この時代は弘仁時代或は貞觀

時代とも呼ばれる。

平安時代後期——前期に擡頭した國民的自覺に基づく國風の趣味性が、藤原氏平氏と相續く貴族生活のうちに蔚興して、幾多優婉の致に溢るゝ美術を生んだ時代である。従つてこの時代は藤原時代とも呼ばれる。

鎌倉時代——平氏が滅亡して武家政治の行はれた世で、質實剛健の風が唱へられて、貴族文化に對して反動的な傾向を示した時である。この時代は宋文化の影響も見たが、國民的自覺にも亦旺んるものがあつた。

室町時代——京都に室町幕府のあつた時代を中心とする。宋元文化の影響の顯著な時代であつたが、又從來潜在してゐた幾多の民族的な趣致性を發露した近代藝術の搖籃期である。この時代を足利時代とも云ふ。

桃山時代——織田・豊臣の二氏出で、天下を統一し、文化また豪壯にして潑刺たる勢を示した時代である。明文化の流入のあつたのはもとより、西歐文化も亦流傳して來たが、いづれも忽ちに國民意識の盛な當代文化の坩堝中に溶解されるに至つた。

江戸時代——徳川氏が江戸に幕府を置き、鞏固な封建社會を現出せしめた時代である。幕府が鎖國政策をとつたため、異邦文化の攝取はやゝ遅れたが、持續せられた泰平の世に國民文化は内面的に深く蒸釀して、明治以後の外來文化に對する迅速旺盛な消化力を養成しつゝあつた時代である。

第一章 上古時代

第一節 時代概説

我が國に於ける美術は佛教の流傳に伴なひ急激なる發達を遂げたが、それ以前に於ても人智古くより開け大陸文化の流入もまた尠からず、遺品にも幾多の藝術的價値あるものが見出されるのである。

こゝに上古時代と云ふは主として飛鳥時代以前をさすが、その文化には各段階があり、遺品より云へば、先づ石製の利器を用ひた石器時代の文化があり、鐵利器を専らとした古墳時代の文化がこれに次いだ。この石器時代文化より古墳時代文化への推移は、大陸文化に接すること容易であつた西日本では西紀一二世紀頃に行はれたと思はれるが、東日本に於てはそれより二百年は遅れたと見られる。而して石器時代文化の遺品たる繩文土器・彌生式土器を見るに、その形態の雅味ある、殊に前者の文様意匠の華やかなるが如きは、大陸各地の土器の比肩を許さざるものであり、かゝる文化力あつてこそ、新に渡來した金屬文化を容易に咀嚼し得たのであつた。金屬文化時代である古墳時代は、その中期に於て著しい發展を示した。近畿地方は勿論、地方各地に見る長さ四五百尺の大前方後圓墳の偉觀の如きは、まさにその文化の高潮を具象するものに他ならない。又かゝる古墳より出土せる鏡には仿製鏡漸く多く、徑八九寸の大鏡に力の溢れたる文様を施せるも、かゝる時代を背景としてゐるからであらう。後期に入つては文化豊潤となり、工藝美術の發達に見るべきものがあり、又彫刻として人物・動物等の埴輪が現れるに至つた。

又これらの文化は我が國独自の發展を示しつゝ、大陸文化とも頗る深い關係を有してゐるのである。縄文土器の起原に就ては未だ定説を得ないが、彌生式土器には北九州及び西中國地方に於て朝鮮から受けたと思はれるものがあり、縄文土器文化に一特色をもつ擦切石斧は北亞に連繫を認むべく、彌生式土器文化の農具たる石庖丁の形式は、朝鮮を仲介として大陸より傳へられたものである銅銚、銅劍の源流が大陸に存するのは既に知られてゐることであるが、觸角式柄頭の銅劍の如きは、遠く中歐地方のハルシュタット文化圏に發し、シベリヤの草原地方を傳うて東端を我が九州の一角に求めたものと見るべく、銅銚・銅劍と時代を略ぼ等しうする銅鐸の發達は日本獨自と見られるが、鑄技を大陸に負ふたことは言ふまでもない。

次に、古墳時代の遺物を見るに、前方後圓墳及び長持式石棺の如く、大陸に類例なきものにも間接の關係を認め得べく、積石塚・箱式棺の如きは明らかに朝鮮への連繫を求め得られる。細線鋸齒文鏡は支那に發見されない形式のものであるが、秦鏡に受けるところ多く、後漢・三國時代鏡の舶載また盛にして、我が工人の模倣鑄造したものも夥しい數に上つてゐる。又服飾に於ても北亞に行はれた胡服の影響著しく、殊に勾玉に於て形自身は日本獨自のものとは云へ、その用材の硬玉及びガラスは、或は南亞ビルマ地方、或は遠く近東地方との直接間接の交渉を物語るものである。武器武裝の類の大部分は日本内地の發達にかゝるが、高麗劍の名に窺はれる如く、環頭大刀はその拵、殊に柄頭の裝飾に支那文化の影響を明示してゐる。原始彫刻として著しい埴輪の中、圓筒若くは器財の如きは獨自の工夫によるものであらうが、人馬の類には支那六朝時代の明器土偶の影響を否定し難い。

以上の如きは遺品を中心として考察したところであるが、古事記・日本書紀等に傳へる大陸との交渉にも亦密接なるものがあつた。併し我が古代人は流入する外來文化に對して徒に拱手瞪目することなく、やがて彼の骨を換へ胎を脱して、自己の文化を發達せしめて行つたことは著しい。而して以上の如き上古文化考察の資料をなすものは、すべて出土

品であり、隨つて木竹・紙革・織物の如き有機物は土中に於て腐朽し易く、今日のところでは石・金屬を材料とするものか、又は土製品かを主とせねばならぬ。かつ石器時代は堅穴生活を主とし、木器以外に石器・土器に生活用具を求めた爲に、出土遺物によつて彼等の生活様式を復原することも出来るが、古墳時代に入ると地上住居も行はれ、かつ石器を漸次他の材質に代へた爲に、聚落遺蹟の探究困難となり、又多少の文獻存在するも極めて不備であり、専ら古墳副葬品にのみ資料を求めなければならず、二重三重の制限を甘受させられるのである。

この古墳副葬品も、前期時代には死後の靈魂に對する恐怖から、鏡・刀劍等の如き除魔の具に重きを置き、後期に入つて漸く死後の生活に要する家什等の副葬を見るに至つたのであり、かの支那漢代人の墳墓が早く既に死後生活の用具を副葬したのとは趣を異にしてゐる。隨つて今日知り得る上古時代の遺品は、その文化の一斑を傳ふるに過ぎないことを念頭に置かなければならない。

第二節 繪 畫

「雄略紀」に畫部因斯羅我の朝鮮より來歸せるを説き、「姓氏錄」には雄略天皇の御代に四部の衆を率ゐて歸化した安貴公の子辰貴及び五世の孫惠尊が繪を善くし、後に倭繪師の姓を得たこと、河内畫師上村主が陳思王植の子孫であること、を説いてゐる。されば少くも上古時代の後期には支那風の繪畫が畫かれたであらうと思はれるが、今日までのところではかゝる遺品に接することなく、たゞ銅鐸・鏡背又は古墳壁畫に見る原始繪畫を擧げ得るに過ぎない。而して銅鐸の面に鑄現されたものは、原始繪畫最初の遺品と云ふべく、鏡背文には古墳時代中期のものもあるが、古墳壁畫のすべては古墳時代後期のものと見られる。

銅鐸繪畫の代表的なものは大橋八郎氏藏銅鐸に見るものである。(第一圖) その畫象は上古人の舞踊・狩獵・收穫等の生活を描寫せるもので、棒を持つて踊る姿、弓に矢を番へて鹿に對ふもの、獵犬に圍まれた猪を射んとする姿、白を間に二人相向つて杵をあげる光景等を表し、床の高い切妻家や、鹿や魚を嘴にした涉水禽を初め、鼈・山椒魚・蜻蛉・蜘蛛・螳螂等の如き小動物まで取材されてゐる。

越前國坂井郡大石村出土の銅鐸にある圖も亦注目すべきものである。近景と見るべきは三隻前後列をなして進む舟の圖であり、舳艫を高く揚げ、その中に櫂を操る人々、舳に立つ人の姿もあり、中景に鹿の一群、遠景に龜等が現されてゐる。

これらの繪畫は印象的であり、矢を放つた瞬間、足を擧げて踊る刹那を現さんとし、又猪を圍む犬の群を平面的に描き、表と裏と觀點を異にした一切妻家を同一畫面に重ねて表せる等遠近表裏の關係分明せず、又極めて類型的なるを免れない。

古墳時代に入つても、その描寫には著しい進境を示してゐない。上野國發見の狩獵文鏡の背文は、内區に人物と動物とを描いて狩獵の光景を現し、外區の圖文は山の幸を悦んで、圓陣をつくり、劍と楯とを以て踊り狂ふ人々を聯想せしめられる。(第三圖) 家屋文鏡は鈕を圍んで四個の家を描いたものであるが、人物こそなければ、樹木あり飛鳥あり、悠々たる自然に抱かれた人の家を描いてゐる。(第二圖)

古墳の壁畫は壁をなす石の面に線刻又は彩畫せられたものであり、死者永遠の家の裝飾であることは言ふまでもない。その著しいものに河内國高井田所在の横穴にあるものがある。右上には舳艫高く揚る舟に、埴輪に見る短衣寬禪に脚結をした人物が鉞を執りて立ち、その左右に或は錨の綱を持ち、或は櫂を把る人物が従つてゐる。その主人を大きく従者を小さく表すところに原始繪畫らしさを覺えしめられる。次に中央上部の人物は雙手を以て鉞の如きものを捧げ、

その下に描ける人物は左右に手を張り擴げてゐる。舟上の人物は進航の姿であり、中央上部のは上陸、最下部には陸に上つた歡喜の様を描けるもの、如く、まさに横穴内に永久に眠る者の功業を叙した歴史畫と想像される。

岩代國泉崎横穴奥壁の朱彩人物群の壁畫は、鹿を獲んとして騎射する人物を主題とせるものであり、後に従ふ四人の脚を張るのは疾驅馬上の人物を追はんとするが如く、その後の三人は女性であらう裳をはいてゐる。

以上に擧げた二三の例に明らかなるが如く、遺物に見る上古時代の繪畫には、大陸に發達した描法の影響を受くることなく、印象的描法の域を一步も出てゐないが、その原始性のなかに自然の世界に悠々自適し、目に觸る、蜘蛛・蜻蛉の如き蟲類までを捉へて藝術に取入れ、自然に親和せる生活感情の豊かな滲潤をその特色としてゐる。

次に上古時代の文様を見るに、石器時代よりその應用旺にして、繩文土器及び彌生式土器に於ける裝飾文は、未だ野蠻文様の域を脱してゐないとは云へ、前者に於けるS字形入組文、後者の七寶繫文又は流水文の洗練された表現は優美さを感ぜしめられる。

古墳時代に入つては、直弧文の如き固有のものと支那及び北亞より傳へられた文様とが併行されてゐる。或は古墳石壁の裝飾文に、或は馬具・刀劍裝具等に用ひられた直弧文は直線と弧線との組合せによるも、大陸影響の文様として著しい龍文と忍冬文も反覆模倣せられてゐる間に、龍の形を失ひ、線の躍動を主とするものになつたことは、環頭大刀柄頭の龍文裝飾によつて窺知することが出来る。美濃國出土の杏葉に見る雙鳳文の如きは、古墳出土とは云へ、サツサン藝術の影響を受けたる唐代文化を反映せるものとも言ふべく、古墳時代最後の裝飾文様と見られる。

第三節 彫刻

上古彫刻の遺品としては、縄文土器に伴隨するものに土偶・土版・土獸及び顔面把手の類があり、古墳關係のものとしては埴輪及び石人・石馬を擧げることが出来る。

土偶・土版の類には、相當時代の降るものもあるが、その多くは年代の古きものであり、我が國最古の彫刻遺品と云つてよい。西日本の地方から出土したものもあるが、大多數は東日本の地域から發見されてゐる。土偶は高さ五六寸のものを普通とするが、稀には七八寸以上のものもあり、表現が誇張的であり奇怪の趣を帯びるものが多い。土版は土偶が平板的に表現されたもので、その形式化の甚しいものになると護符に似たものとなり、土偶との關係を認めることが困難となる。土獸は發見例も極めて乏しい。

これらの用途は明らかでないが、その表現が前述の如く誇張的でありかつ類型的であり、而して現代アイヌ土人の間にこの土偶に似た表現の木偶を祀るものゝあることゝを併せて考へると、石器時代人の宗教的遺物とも考へられるのである。

埴輪には人物・動物・器材及び家屋等の種類があり、而して人物には男子・女子があり、男子には通常服裝のものゝと武裝のものとの別がある。男子通常服裝のものは、被物もせず、平装ともいふべきものもあるが、大多數は冠帽とりどりに被物をつけ、衣に帯を結び、玉蟲の裝身具をつけ、大刀を佩くといふが如く、禮容肅然として居り、また中には、腕に覆臂をさし、武裝に近い表現のものも少くない。(第四圖)

武裝の埴輪は遺品が極めて少ないが、立像を普通とする。古墳時代の前期に行はれた短甲を着用してゐるのは極めて稀であり、小札を糸か革かで感しこれを衣の如き形に拵へたもの、即ち古史にいふ挂甲を着用したものが多く、中には大刀の柄に手をかけて構えたる英姿の颯爽たるものも見出される。(第五圖)

女子は半身像を普通とし、上野國佐波郡殖蓮村出土のものゝ如く全身を現し、衣裳の装ひ整へるものは珍しい。而し

て女子は頭に大形の鬘を結び、顔に紅をさし、頸玉の類を纏ふを普通とし、かつ禪とか、明衣とか、または袈裟の如き上古の祭衣と見らるゝものを纏ふもの多く、手に壺の類を捧げ持つとか、腰に鈴鏡をつけるとか、また椅子によるものとかいふものもある。(第六圖)

かくの如く男子像は威儀儼たる風姿を、女子像は神前奉仕の形容を普通とし、類型的表現に傾いてゐるが、稀には特異の表現のものも見受ける。鷹を拳に据えたものもあり、男女相並び素朴の表現ではあるが、右手を下に左手を高く踊る姿をなし、口を開けて聲高らかに歌ふが如きものがあり、又男女の特相を寫實的に表示せるものゝ如きは著しいものである。

動物埴輪は馬を普通とし、稀に鶏及び水鳥を見る。而して馬はすべて四肢を平均に並べて静止の姿をなし、かつ馬具を美々しく飾つたもの、即ち古史にいふ傍馬を現して居る。

器材埴輪としては、蓋、鬘の如き行列具があり、靱・楯・甲冑・大刀・輜の如く武器・武具でもあり、かつ威儀の具でもあるものがあり、腰掛・椅子とか、高坏の如き儀式關係の什器もあるが、さればとて日常百般の什器にまで及んでゐる譯ではない。埴輪家には住家があり、倉庫があり、時には一古墳から五六個各種に互つて出土し、如何にも當時の一住居を現したかの如くに見えるものもある。家の形式からいへば、切妻家があり、四注造家があり、飛鳥時代の建築に見られる鍔葺造家もあつて、上古時代の建築史に好箇の資料となつてゐる。

以上に述べた人物・動物・器材の形を象した埴輪の類は、關東地方殊に常陸から下野・上野・北武藏と利根川流域地方の古墳から出土するものが多い。これは西日本の開拓が早くから行はれ、自然古墳の破壊も古くから行はれ、隨つて埴輪も散佚したといふこともあらうが、又一には風俗の地方的差異もあり、かつこの形象埴輪の出現が古墳時代の末期に著しかつたといふ事にも一つの原因があらう。而してこの出土例の少い西日本のものに關東地方出土のものよりも作

の秀れたものが多く、寫實の妙よく個性を捉へ、後世彫刻の發達せる時代の作品に比肩し得るものがあるのは、文化中樞の地域よりの所産たる實を示してゐる。

埴輪、殊に彫刻遺品に數へ得る形象埴輪は、垂仁天皇の御代に野見宿禰の獻策によつて、殉葬の悲惨に代へたるものとしてつくられたのを最初とすると日本書紀に記されてゐる。前に述べた埴輪表現の特質を考へると、男子は禮装に身を固めて威儀儼たるものがあり、女子は祭祀を司る姿であり、動物も行列を飾る筋馬を主とし、器財も祭儀とか行列とに必要なもののみであり、如何にも死者の葬儀とか葬列とかを形成するものを表してゐると思はれ、殉葬代用のためといふ古人の説に一理あるを想はしめらる。随つて埴輪は古代人の生活各相を現したのではなく、彫刻藝術よりいへば一つの限定を受けてゐる。

即ち埴輪の多くが正面描寫であり、かつ静止の姿のものであり、動く貌を現したものが少いのも、如上の埴輪の特性によると見るべく、全體から見て類型的であるのも、この喪祭關係のものといふことに一部の理由が求められる。

埴輪人物像は、顔面だけを見ると、類型的のうちには可成りに寫實のものがあるが、頭部全體は既に形式的であり、胸體以下になると更に甚しいものがあり、極めて印象的である。随つて卒爾としてこれに接すると、均衡を失ひ調和を缺くと見られるが、やがて脈々と底を流れる全體的の味を玩味し得べく、かつ男女を通じて顔面に溢れてゐる平和なる雰圍氣に包まれるのである。

石人・石馬は北九州に於て發見されてゐるが、遺物も少く、かつその多くが殘片となり、完全なものは二三を擧げ得るのみである。石を以て埴輪に代へたものと見るべく、直接に支那の石人、石馬を模倣したものではなす。

以上に擧げた彫刻の遺品を見るに、そのすべてが原始宗教か又は喪祭關係のものであり、随つて類型的であり、かつ觀念的のものとなるべき性質のものである。この點に於て繪畫が手法に古拙の著しいものがあるにせよ、その題材を人

間社會の活動や、自然界にまで求めてゐること、著しい對比を示してゐる。

第四節 工 藝

上古時代の工藝も相當に進歩せるものであり、殊に古墳時代のものに於ては藝術的價値の見出されるものが尠くない。而してそれらの發達が大陸文化の影響を受けて行はれたことは、工人の多くが姓氏録にいふ蕃別、即ち歸化民であつたことにも知られ、又材料・手法等の上からも肯かれるところであるが、しかもその發達の中に獨自主的な日本のものも示してゐることも見逃し難い。

玉 石 工

上古時代の裝身具として著しい玉には、勾玉・丸玉・小玉・白玉・切子玉・棗玉・蜜柑玉・平玉・山梔玉の類があり、材料としては硬玉・碧玉・水晶・瑪瑙・蠟石・滑石・琥珀・ガラス等が用ひられた。而してこれらは古墳時代前期に既に技の精美なるを見、後期には數量を増すも技術は粗雑になつた。その材料中碧玉・瑪瑙・水晶・蠟石・滑石等の原石は國內より産するが、硬玉は今日知らるゝところではビルマを主産地として、支那南陔の地に少量を産するに過ぎない。然もこの硬玉が古墳時代も特に前期に多く用ひられてゐることは、上古時代に於ける大陸文化との交渉を考へる上に興味ある問題と云はねばならない。ガラスも硬玉と共に西方文化の影響を示すものである。即ち古く近東地方に於て創製されたガラスは、東漸して支那に入り、また我が國に傳へられたもので、遺品は勾玉・丸玉・小玉・棗玉等が多いが、板ガラス・琺瑯・釧等も見られる。その技法は練ガラス即ち加熱融解せる原料が冷却されて凝固する際、好む形に練り上げたものが多く、その色調は瑠璃色を普通とするが、黄・青緑・淺黄・青等にも及んでゐる。又これらの色を異に

するガラスを互に嵌入了した嵌込ガラスの技法も蜻蛉玉に於て用ひられてゐる。併しその嵌込の技法は一般に幼稚であり、稀に見る精巧なるものは輸入されたものと見られる。又この他型ガラスの遺品として、仁徳天皇御陵から発見されたと傳ふる瑠璃色の壺と白色の皿とがあり、また安閑天皇の御陵から出土した白色の鉢があるが、そのすべては舶載品と見るべく、吹ガラスのものは正倉院御物に見るのみであり、上古時代のものには発見されてゐない。

尙これらの玉石の加工に従事せる工人は、玉作部と稱せられる。姓氏録にはこの玉作部を率ゐてゐた玉作連は高魂命の孫天明玉命の後なりと傳へてゐる。又これら玉作部が時代の進むに隨ひ、地方に分散してその業を行つたことは、今日各地に散在する玉作又は玉造の地名や神社名によつて想察することが出来るのである。殊に古來有名なる出雲玉造の地からは、ガラス塊と共に上古の攻玉用具である外面を研磨する外磨砥石や、内曲面を磨くのに用ひた内磨板砥石等が發掘されてゐる。

金 工

上古時代に用ひられた金属は銅・鐵が多く、金・銀がこれに次いでゐる。元來文化の發展は石器時代の次に純銅時代が來り、次で青銅時代となり、鐵器時代に進むのを通則とするのであるが、大陸より隔離せる我が國に於ては、その文化發展にも自ら特殊な形相を示した。即ち我が國は大陸の青銅時代の末期に於て金屬文化に接したる爲、石器文化は純銅時代を省いて直に青銅文化になり、然もそれと殆ど同時に鐵文化にも入つた。而してそれらの遺品のうち青銅を用ひたるものには、銅鐸・銅鐸・銅劍・銅鏃・銅鏡及び裝身具・刀裝具・馬具の類があり、鐵を用ひたものには、武器・武裝・農工具等があり、技法よりいへば鑄金・鍛金・彫金・鋳り・鍍金等に分けることが出来る。

先づ鑄金關係の遺品の最古のものとしてされる銅鐸を見るに、その出土地は中國地方から中部地方の間に限られ、九州地方及び關東地方にはその分布を見ない。種類は饗餐文類似の裝飾文を有するもの、流水文裝飾を有するもの及び袈裟禪

文裝飾を有するものと大別され、饗餐文を有するもの古く、流水文を有するものこれに次ぎ、袈裟禪文を有するものは最後に現れ、小形なるものより大形なるものへ、重厚なるものより薄手なるものへと漸次に推移し、形式化するに至つてゐる。この銅鐸は伴出品は殆どなく、又出土遺蹟の構造も亦徴し得べきものなく、古來その用途に疑問を殘せるものである。而してこれに類形するもの支那になく、然も出土地は大陸に近接する九州になく、中部日本に限られてゐるは、我が國上古に於ける特殊文化の遺品たるは疑ふべくもない。殊に石器時代文化を脱して幾ばくならざる時に於て、高さ三尺に近きものを手際よく鑄造し得た我が國人の特技は、蓋し偉なりと云はざるを得ない。

・銅鐸・銅劍は専ら西日本から發見される遺品であり、銅鐸が自主文化の所産なるに對し、傳播せる大陸様式を中核として發展したものである。而してその大陸様式には支那の戈に形を受けたもの、北亞に多く行はれた細形銅劍に似たるもの、又柄頭が觸角状をなして遠く中歐・ハルシュタット文化の系統と思はれるもの等があり、石器時代文化の終末期、古墳時代文化の黎明期に波及して來た大陸文化の複雑さが示されてゐる。併し、これらは我が國人に模鑄されてゐる間に、その利器としての銳利さを失ひ、單なる威儀の具となり、祭祀關係のものとなして至つた。

銅鏡は上古金工中最も數量多きのみならず、その分布の範圍も廣汎に互る重要な遺品であるが、遺品の二三割は支那大陸から舶載されたものであり、他は我が鏡作部の工人によつて作られたものであることに特異なものがある。この日本製鏡には支那鏡を母型として鑄造したと思はれるものと、支那鏡の背文の要素を彼此取り合はせたものと、少數ではあるが、これに独自の意匠を加味したもの等に分たれるが、共に等しく仿製鏡と呼び慣はされてゐる。出土鏡中年代の最も古いと推せられる細線鋸齒文鏡は支那鏡にその類例なく、その背文は幾何學文を用ひながら物柔き氣分を有して居り、これに次ぐ前漢式鏡には仿製鏡なく、降つて後漢時代から三國時代に互る鏡を母型としたものはその數も多く、かつ大形にして作技の秀れたものに富み、しかも狩獵文鏡・家屋文鏡・直弧文鏡の如き特異のものがあり、こゝに造鏡技術

の黄金時代を見るが、降つては六朝時代の舶載鏡も數を減じ、又これを模するものも尠く、寧ろ支那鏡より脱離せんとする傾向のものが多くなる。かの周縁に五個乃至六個の鈴をつけた鈴鏡の如きは、全く彼に見ざるところであると共に、背文全體に互つて最早や支那鏡に見る理性の冷たさや超現實性はなく、四圍の自然や自己の生活に對する濃やかな感情の發露を見せてゐる。

環頭大刀柄頭も上古鑄技を示す重要な遺品である。始めは龍又は朱雀の如き支那風の神祕的裝飾を現してゐたが、次第に便化し、流暢な線の躍動を指摘した唐草文的表現へと推移してゐる。(第七圖) 馬具中の馬鐸・馬鈴・環鈴の類は古墳時代後期の遺品と見るべく鑄技の優れたものが尠くない。

鍛金技術を示すもの、中で顯著なものは刀身である。その材料は砂鐵を専ら用ひたるが如く、形は平造・平棟を普通とし、後世の「焼入」の工夫は未だ行はれないが、日本刀獨特の折返し鍛へは既に行はれたもの、如くである。又、甲冑・楯等の武装・武具もこの技法によるものであり、鋤・鍬・唐鋤等の農具を初めとし斧・鉋・鋸・鑿等の木工具の類も鍛造品が多い。

彫金技に至つては、透彫・毛彫・象嵌等に分ち得べく、刀劍の外装・馬具・裝身具等に盛に使用されてゐる。その著名なるものとしては、山城國加茂村出土の鞍金具及び河内國應神陵陪冢出土の鞍金具等が、共に透彫と毛彫とを併用して、蟠龍文を施せる金銅製の優秀なものであり、又美濃國出土の双鳳文杏葉や遠江國初倉村出土の忍冬文を施せる轡鏡板の如き、古墳時代中期以後の遺品とは云へ技の精緻なるものである。(第八圖)

象嵌は針金を嵌した糸象嵌のみが行はれ、板象嵌の發達は未だ見えず、技法もまた古拙を免れなかつたが、鐵鍔及び頭椎大刀柄頭に銀象嵌を施した遺品が發見されてゐる。

又鍍金は東亞に於ける起源古きも、内地に於ては古墳時代前期以前にはその例なく、六朝文化の輸入著しい古墳時代

後期に入つて遽に多くの遺品に接する。その技法は銅の地に水銀アマルガムによつて鍍金したものと、金着せによつたものと二法が行はれて居り、又金屬の線條を以て鎖を編み、或は線條・金粒を鐵付けにした細金細工にはかの樂浪遺物の帶鉤に秀絶なものを見、又下つて朝鮮三國時代のものに耳飾に應用されたものが多く、我が古墳時代中期にその餘波を受けた。

以上は主として遺品を中心として考察を進めたのであつたが、史傳の上にも上古時代に於ける金工の狀勢を察せしめる史料が尠くない。先づ古史に金工關係者の姓氏を求めると、穴師部は採鑛を專としたものであり、各地に存する穴師神社はその祖神を祀れるものなるべく、伊吹部・伊福木部・五百木部・廬城部の伴造等は鏡作連と祖神を同じうすることより、礪石を吹き分けることを業とせしものと察すべく、額田はニカタ(土型)と解し、額田部湯坐は湯即ち熔鑛の座に居るものと解釋せられてゐる。鏡作連が天糠戸即ち土型の石凝姥を祖神とし、その部族は玉作部と共に上代の工人として著しく、今日なほ大和國を始め各地に鏡作神社を遺してゐる。又神代紀に天目一箇神が作金者とあり、古事記には天目一箇神が刀斧及び鐵鑿を作つたとあり、倭鍛部天津真浦と同人若くは同系統とあるによれば、鏡作部は鑄造、天目一箇神系統は鑄鐵又は鍛鐵に從つたものとも見られる。而して鍛部は應神天皇の御代には百濟國から韓鍛冶の卓素の來朝を迎へて、倭・韓の兩鍛部の併存を記しゐるのである。

漆 工

東亞に於ける漆の利用は極めて古く、既に朝鮮に於ける樂浪の故地より、優秀なる漆工遺品が數多く發見せられて居り、我が國に於ける漆工の發達もまた古きに遡ること疑ふべくもない。かの陸奥國是川の石器時代遺蹟から多くの龍胎漆器の遺物を發見したことによつてその片鱗は察知し得られるが、概して古墳副葬品には漆器遺物の發見されること極めて稀れであり、今日に於てはこれを充分に語る事が出来ない。

陶 瓷

上古時代の窯製品は土器のみであり、釉薬の工夫は未だ創められてゐない。縄文土器及び彌生式土器が石器時代に行はれ、古墳時代に入つては、後期彌生式土器が土師器とも呼ばれて長く用ひられ、後期に入つて須恵器が現れて来た。上代彫刻として著しい存在である埴輪は、土師器と系統を一にしてゐる。

縄文土器は、その装飾文様の華麗なる、石器時代土器としては世界無比と稱せられてゐる。東日本のものは前・中・後の三期に分つて普通とし、その前期には變化に富む縄文装飾著しきものがあり、中期に入つて、縄文に代るに貝殻・竹管等を以てする施文の工夫起り、厚手土器の名ある大形の器形に粘土紐を貼りつけて文様をなし、口縁部に耳を著しくするものがつくられ、豪華な作風を示した。後期は爛熟に入つたと見るべく、篋書きによる曲線及び直線文は自由に使はれ、磨消縄文の名ある縄文装飾と共に本期の特徴をなし、外形は複雑となり、前代までの普通様式であつた壺甕の外に坏・高坏あり、瓶あり碗あり、さては魚形・鳥形の如きものも加り、前代の豪華に缺けるところはあるが、全體を通じて輪廓に趣を示した。

彌生式土器は西日本に發達して東日本に及べるもの、その最初には素文なるも面の磨研に見るべきものある須玖式、篋書きによる直線文の著しい遠賀川式が並び行はれた。中國地方に起つた櫛目文土器は、近畿地方から中部地方に互つて著しい發達を遂げ、かの尾張熱田貝塚出土の一群の如きは、器形の完整、文様の華麗、相俟つて彌生式土器の頂峯をなし、そのバレーヌ様式と推稱されてゐる。東日本に入つては縄文土器との接觸によつて、縄文を加へた一様式を新に發展させてゐる。

古墳時代に入つては、彌生式土器は器形の變化多様に新しい發展を示して居るが、文様装飾を忘れた土師器系統に墮ちて行き、その後期に於て新に須恵器の窯法を大陸より受けるに及んでは、次第に壓迫せられて来たのである。埴輪が

土師器系統のものとして、古代窯業に最後の氣を吐いたことは前に述べた。

須恵器は全く新しい窯法によるものであり、器形も盤・坏・蓋坏・高坏・罍・甕・瓶・罍・甗等の各種に互り、轆轤の使用漸く盛となり、胎土は堅緻、稀には石器に近いものがあり、灰鼠色をなすを普通とするが、末期に於ては吹出釉の美しく面を流れるものも見られる。

轆轤を用ひ、作業が工業化された爲もあらう、器形は著しく類型的となり、石器時代土器の各、趣を異にするものに比べ多様性に乏しいものがあるが、たゞ裝飾付須恵器が、人物・動物等の小彫像を加へて意匠に變化を示してゐるのが注目に値する。

縄文土器の起源に就ては定説を得るに至らない。彌生式土器は、内地に於ての独自の發達に著しいものはあるが、朝鮮に一派通ずるものがあり、北亞から朝鮮へとのびた所謂櫛目文土器の影響を否認することは出来ない。須恵器が支那南朝時代の様式を受けたものとする説は、今日一般に承認されてゐる。

古代史の物語るところによれば、上古時代に土師部と陶部との二部族が窯業に従つて居り、土師部は神別たる土師宿禰等に率ゐられ、陶部は天日槍の從人とも、また雄略天皇の御代に渡來した新漢陶部高貴にも傳へられてゐる。土師部が彌生式土器・土師器・埴輪等の製作に従ふものであり、陶部の工人が須恵器産出に従ふことは推察に難くない、土師部が野窯を使用し、陶部が窖窯によつたことは考古學的調査の結果によつて明らかにされてゐる。かの武藏國北足立郡馬室村の埴輪窯が、既に陶窯に用ひられてゐる登窯の様式を探りながら、これを窖窯とせず、上蓋なき野窯の様式を棄て、ゐないところに、新舊二様式の窯法の消長を看取することが出来る。

染 織

上古時代の染織の遺品は、殆ど朽損して傳はるものなく、その状態を審になし得ないが、古記の傳へるところに徴す

れば、その發達また古く、大陸技法の攝取も盛であつたことが知られる。日本書紀によれば崇神天皇の御代には、布帛の類を貢進する手末の調が制定されてゐて、織技を奨励せられたことが偲ばれ、又垂仁天皇の御代には任那王に赤絹一百疋を賜ふたとあり、染織の發達はある程度窺はれるが、應神天皇の御代より雄略天皇の御代にかけての大陸技法の流入によつて、染織技術の著しく發達したことが察せられる。

即ち應神天皇の御代には、百濟王より縫衣工女を貢するあり、秦人弓月君並に漢人阿知使主等の一黨來朝歸化して織技を傳ふるあり、又阿知使主を吳に遣して織工を求めしめられ、兄媛・弟媛・吳織・漢織の四女が來朝し、これらの歸化工人は大和を中心とした攝津・河内・山城の地方に住んで機械に従事した。

又雄略天皇の御代も朝家の御奨勵篤く織技大いに進んだ。即ち百濟より招致せられた錦工定安那が、河内國錦部郷に住んで錦の技法を傳へたのを初めとして、吳の獻れる手末才伎あり、大陸の技法大に行はれるに至り、染織の業に従事した秦氏の一族は一萬八千餘人に達し、秦氏より朝廷に貢進した絹織は山の如く充積したと傳へられる。

かくの如く當代の染織は、布・袴等の外に帛、錦をも産し、染色も原始的方法の域を脱してゐたと思はれるが、今日遺物によつて確め得ない。

第五節 建築

この時代は殆ど大陸建築の影響を蒙らず、専ら日本固有の様式が行はれた。當時の建造物中建築として見るべきものは、宮殿建築と神社建築とであつて、一般の住居は原始的の頗る粗略なもので未だ眞の建築とは稱し得なかつた。

この頃の宮殿建築は猶原始的の儂があり、柱は掘立とし、切妻造の屋根を葺き、屋上には千木堅魚木を具へてゐた。

その材料は精巧なる工作を加へず、彩色彫刻の裝飾もなく、輪郭は常に直線形より成り、屋蓋は茅葺の類で葺いた。構造手法は甚だ素朴ではあるが、却つてそこに直截簡明にして崇高なものが現れてゐる。今日拜される伊勢神宮の社殿にはよく當時の建築様式が保存され、上古時代建築の精神を窺ふ事が出来る。併しながらこの一方に於ては、應神天皇や仁徳天皇が高臺を營まれ、雄略天皇は樓閣を起されたとあれば、當時既に進歩せる宮殿建築の存在も偲ばれ、また仁徳天皇が宮殿の裝飾を廢された事によつて、當時既に何等かの建築裝飾のあつた事が推知されるが、恐らくこれらは朝鮮建築の影響によるものと思はれる。

神社に於ては、初め建造物を必要としなかつたが、時代の降るに従ひ宮殿建築等に倣つて社殿が造營されるやうになり、遂に切妻造平入の神明造、切妻造妻入の大社造等の本殿形式が大成されるに至つた。當時の遺構は絶無なるも、今日の伊勢神宮や出雲大社の社殿にはよく昔の形式が保存されて居り、それらによつて當時の神社建築の實際を想見し得ると共に、また宮殿建築や邸宅建築の形式をも逆推する事が出来るのである。(第九圖)

伊勢神宮正殿は、幾度かの式年御造營を経てゐるのにも拘らず、猶嚴肅なる神明造の根本形式がよく保存されてゐるのは尊き極みである。平面は三間二間、柱は圓く掘立とし、屋根は切妻造茅葺である。その直線形より成る屋蓋、それを貫いて高く聳える千木、その棟に並列された堅魚木等は、いづれも高古の直截なる形式を想起せしめ、就中その妻の兩側に遊離して立つ棟持柱が、長く突出せる棟木を支へる構架の如きは、最も原始的の手法を示すものである。出雲大社本殿は江戸時代の再建に係り、方二間の平面を有し、その中央に心の御柱を立てゝゐるため、内部はそれによつて自ら四區に分たれる。屋根は切妻造檜皮葺、妻を正面とするが、その正面中央に柱がある關係上入口が偏つてゐるのは大社造の特徴の一つである。この大社本殿にはその平面を始とし原始住宅の儂が多分に殘されて居り、かの大國主命の宮殿をそのまゝ神社としたと云ふ古傳を偲はしめるものがある。

又家形埴輪には簡素な表現ではあるが、この時代の住宅、倉庫等を偲ばせるものが尠くない。

第二章 飛鳥時代

第一節 時代概説

前代既に大陸文化を流入し、各般の技藝はその影響を受けて可成りの發達を示してゐたが、更にこれらに劃期的な發展を齎したのは、佛教の傳來に伴なつて流傳して來た大陸文化の影響であつた。この佛教文化受容の初期時代を飛鳥時代と云ふ。飛鳥時代の名を冠する所以は、當時都は主として大和國高市郡飛鳥を中心として營まれ、この期の文化またこの地方を中心として榮えたのに據る。

扱て暫らく佛法東漸の迹を顧るに、西紀前六世紀印度に起つた釋尊の教理は、その寂滅後次第に四周に弘布し、支那に於ては後漢明帝の時使を印度に派して求法し、東晋の世には朝鮮半島の高麗に傳はり、更に東流、海を渡つて我が國に及んだのである。

我が國に於ける佛教の傳來は、欽明天皇の十三年に百濟聖明王が佛像經典を傳へ、その功德を讃へ崇佛を勸めたのを以て最初とするが、それ以前に於ても民間の一部には既に佛教は傳へられてゐた。併しそれらは少數部民の間に於ける私的な信仰であり、未だ文化を轉換せしめる程勢力あるものではなく、華々しい飛鳥文化を出現せしめた根源としての佛教の傳來は、國家的崇佛の機縁となつた欽明天皇の十三年にあると云はねばならない。扱て百濟の聖明王が佛像經論等を我が國に傳へたのは、單に佛法東流の使命を果し同信の歡喜を共にする外に、それによつて新羅の壓迫に對する援

ひを我に求めんとする意圖もあつたらしく、佛法の公傳に伴なつて起つた崇佛との抗争には、單なる信仰問題の他に、當時の新舊兩思潮の對立と共に、外交内治に關係することも亦深かつたのである。

即ち佛教の公傳に際しその崇信を主張せる蘇我氏は、古くから韓土と交渉深く海外情勢に通じた家柄であり、一方崇佛に反對せる物部氏は代々武將の家であり、又中臣氏は神祇を掌る一族であつて、佛教の渡來は從來隱然として相軋しつゝあつた當時の三大氏族をして、大陸文化に對する積極派と消極派とに分離して抗争せしめた。随つて崇佛排佛の争が如何に歸結するかは、文化史上延いては美術史上に及ぶ影響に甚大なものがあつた。然るに排佛崇佛の抗争の間に、大陸よりの佛教文化は陸續と流入し、既に敏達天皇六年には百濟から律師・禪師・比丘・尼・咒禁師・造佛工・造寺工等の貢進があり、その八年には新羅から、同十三年には百濟から佛像の調進があり、崇峻天皇の三年には學問尼善信等が百濟から還り來る等、これらの刺戟を受けつゝ崇佛は次第に時代的勢力となるに至つた。殊に排佛派の物部守屋が皇儲問題に介入して失脚するや、大勢はその歸趨を決した。而してかくの如く時勢を導き飛鳥文化の基礎を定められたのは、實に聖德太子であつた。

聖德太子は佛法と大陸文化の攝取とによつて、銳意國政の改革を御企圖遊ばされたのであつて、佛教はこの國家的支持に一段の發展を示すに至つた。又推古天皇十五年小野妹子等を隋に遣はされたのも、朝鮮半島を介せず直接支那大陸の文化を攝取せんと志されたもので、その遣隋使に學生倭漢直福因・奈羅譯語惠明・高向漢人玄理・新漢人大國・學問僧新漢人曼・南淵請安・志賀漢人廣齊等を隨行せしめられ、これらの遣隋學生・學問僧が歸朝後新文化の建設に貢獻することの深かつたことは云ふまでもない。

かくの如く飛鳥時代は大陸文化と佛教文化とを二大源泉として建設されたもので、推古天皇の三十二年には寺院四十六所・僧八百六十六人・尼五百六十九人に及び、その急激なる佛教の隆昌は、同時にこれに伴ふ美術・工藝・建築の發

達を促した。かくの如く我が國に於ける佛教の弘布は同時に大陸文化の弘布であり、相續く造寺造佛は、當時の日と共に進みゆく文化の記念塔でもあつた。

第二節 繪 畫

我が國に於ける繪畫は今日遺品に知られる如く、その萌芽は既に上古時代に見出すのであるが、それらの多くは古墳或は器物の上に施された裝飾的なものであつて、手法素朴、表現幼稚未だ原始繪畫の域を脱しないものであつた。かかる段階の繪畫をして眞に繪畫らしき本然の姿を示さしめたのは、實に當代に於ける大陸工人の渡來と佛教に於て用ひられた大陸繪畫の傳播とであつた。

由來支那大陸は文物榮ゆるも國の興亡常なく、流離の民の安住の地を求めて我が國に渡り來つたもの古來から頗る多く、その中に畫技に長ずるもの、あつたことは想像に難くない。今史上に名を傳ふるものを見るに、雄略天皇の七年七月には詔して新漢陶部高貴・鞍部堅貴・畫部因斯羅我等を桃原・下桃原・眞神原に遷し居らしめ、又武烈天皇の御宇には雄略天皇の御代に歸化した魏の文帝の後と傳ふる安貴公の男龍一名辰貴、繪をよくし姓首を賜ふたと傳へられてゐる。かかる段階に於てまことの繪畫的表現を教へたものは、これを信仰の弘布手段として必要とした佛教であり、この佛教流傳の潮に乗じて運ばれて來た渡來畫工であつた。

又推古天皇の十二年に黃書畫師・山背畫師・箒筆畫師・河内畫師・檜畫師等が定められ、その戸課を免じ永く世業となさしめられたことを史籍に見るが、これは佛法の興隆と共に畫技の必要益を加はるや、加護あらせられてその發達を期せられたに他ならない。同じく推古天皇の十八年に高麗から來た僧曇徴が、彩色及び紙墨の製法に詳しかつたこと

を記してゐるのも、彼の貢獻を録する反面に、彩色紙墨のこと猶未しき状態であつたことを語るものである。かく青史に於て推古朝の佛教興隆を中心として、繪畫に關する記述の漸く多くなつてゐるのは、この期に於て在來の原始的繪畫乃至裝飾的繪畫が、急激に發達するに至つたことを示すものと云ふべきであらう。併し今日に於ては僅かに法隆寺の玉蟲厨子と中宮寺の天壽國曼荼羅との二つの遺品を残すに過ぎない。

法隆寺藏玉蟲厨子(第二圖)は宮殿型をなす厨子で、その裝飾透彫鍍金金具の下に玉蟲の翅を伏せてせゐるので玉蟲厨子と呼ぶ。厨子は宮殿と須彌座とに分れ、共にその四面の黒漆地には朱・綠青・黄土の如きを用ひて諸種の圖像を畫してゐる。即ち宮殿正面の扉には鎧衣を着せる二天部を、左右側面の扉には夫々菩薩の像を圖し、後壁には多寶塔をあらはしてゐる。又須彌座はその正面には舍利供養の圖、左の側面には金光明經捨身品の捨身飼虎の圖、右の側面には涅槃經聖行品の施身開偈の圖、背面には須彌山の圖を描いてゐる。その天部・菩薩の形相は簡古でこの期の彫像等と軌を一にする古制を有し、又多寶塔圖は法華經所説の道場である東方寶淨世界を示したもので、須彌座の左側面の捨身飼虎の圖は、釋迦が過去の世摩訶羅陀王の第三子であつた時、竹林中に七子を懷き飢餓に苦める母虎あるを見て憐み、山より自らの身を投じて虎餌とした所を寫したものである。一圖の中に脱衣と投身と被食との三つの異なる時間的現象を描出し、後世繪卷物に盛に用ひられた表現法の先驅をなし、當時の繪畫的表現法が如何に發達せるかを語つてゐる。正面の舍利供養の圖は、阿難等が舍利を禮拜供養せる場面を表せるものと推察せられ、舍利塔をめぐる諸の瑞相を描いてゐる。右側面の施身開偈の圖は、釋迦が過去の世波羅門として雪山に苦行して居た時、帝釋天はこれを試みんとして身を羅刹に變じ、過去佛所説の前偈「諸行無常、是生滅法」を説いたところ、波羅門は更にその後偈をも聞かんと求めたが、羅刹は飢餓のため人肉を噉はんことを欲した。依つて波羅門はその身を羅刹に與へることを約して「生滅滅已、寂滅爲樂」の後半の偈を聞くことを得、波羅門はこの全偈を岩石に書き残した後、約の如く高所から身を投じたが、中空で羅刹か

ら復した帝釋天に支え救はれたと云ふ寓話を表したもので、こゝにも亦捨身飼虎の圖に於けると同じく、一圖に時間的變化を示す各場景が表されてゐる。背面の須彌山の圖もその意匠は、金光明經讚佛品に諸菩薩が如來の過去世に於ける捨身飼虎の説話を聞き、釋迦の功德の無量なること大海須彌寶山の如しと讚歎したと記してゐるのに基いてゐる。

次に畫法を見るに黒漆地に施された朱・綠・黃を基調とする賦彩は、素朴なうちに意志的な強盛な配色美を示して特色があり、これらの人物・樹木・岩石等の描法を見れば極めて觀念的な表現に出でながら、そこに尙情緒性と裝飾性とを包含調和せしめ實に習熟したものである。又賦色を簡にして描線に於ける雄健な筆勢を強調し、しかもその描線の畫面構成を考慮せる等、その畫技は單に奇古とのみ評し去るべきものではない。

中宮寺の天壽國曼荼羅は、今は僅かに方二尺八寸にその斷片が蒐綴されてゐるに過ぎないが、幸ひ原初の銘文が録し傳へられてゐるので、その來歴を審にすることが出来る。即ち銘文によれば推古天皇の二十九年十二月聖德太子の御母穴穗部間人公主崩じ給ひ、翌年二月また太子相踵いで世を去らせ給ふに至り、王妃橘女等悲歎の餘り、太子の往生し給へる天壽國の相を造つて追慕の御慰めとすべく、東漢末賢・高麗加西溢・漢奴加己利等に下繪を畫かしめ、椋部秦久麻の監督のもとに采女等をして五彩の絲を以て繡はしめられたものである。この繡帳はその銘文に知られる如く當初二帳あり、又可成り大きなものであつたと察せられるが、その全圖は今日の局部的斷片からは察知し難い。殊にその筆致は繡糸に掩はれて、窺ひ得るものはその象形と設色のみであるが、その圖相中には或は鐘樓に比丘の鐘を撞くあり、或は天女の天翔けるあり、或は比丘・俗形の集會する屋舎等あり、それらの簡古なる象形・綯發する色調等は高句麗の壁畫に似て、その時代性と源流とを偲はしめる。(口繪)

既に上掲の二遺品に窺ひ得た如く、當代の繪畫は傳色象形なほ簡にして幼稚さを脱しないが、その高古な氣韻と峻銳な筆致とは當時に於ける發達せる大陸繪畫の影響と云はざるを得ない。今六朝時代の支那大陸に於ける畫界を見るに、

陸探微・張僧繇・曹仲達等の名家が輩出して畫事大いに振ひ、殊に齊の世に出でた謝赫が畫の六法を論じ、東洋繪畫の眞諦を明らかにしたことはその影響頗る大であつた。畫の六法とは氣韻生動・隨類賦彩・骨法用筆・應物象形・經營位置・傳模移寫を云ふもので、我が飛鳥時代の繪畫を見るにもかゝる指導精神が存在してゐたことを理解してゐなければならぬ。今六朝繪畫を偲ばしめる遺品としては、大英博物館に顧愷之筆と傳へる女史箴圖がある。これに玉蟲厨子繪及び天壽國曼荼羅を比べると、これらには女史箴圖より更に高古の趣があり、畫致却つて漢末文化に浴せる樂浪・高句麗等の繪畫に近いところがあるのは、我が飛鳥文化が朝鮮半島を経て大陸文化を移した爲で、その中繼地に存續してゐた更に古い文化を繼承したためと解せられる。

第三節 彫刻

當代に於ける佛教の傳來が諸般の技藝發達の源泉となつたことは上述の如くであるが、特に彫刻に於ける佛教の影響には頗る甚大なものがあつた。尤も當代以前に於ても我が國の彫刻技術は必ずしも未開ではなく、その萌芽的な形態は既に上古時代の土偶或は埴輪の類に見られたのであるが、それらは純粹な彫刻としては猶幼稚な域にあるのを免れなかつた。然るに佛教の流傳に従つて移入された幾多の巧みな彫刻は我が國人を啓發して、その技術を著しく發展せしめるに至つた。殊に敏達天皇の御宇六年に百濟から造佛工が獻ぜられて以來は、漸く我が國にも造佛の工を見るに至り、用明天皇の御惱篤かり給ひし時、鞍部多須奈がその御平癒を祈り奉つて丈六佛像を造立したが如き、又物部氏討伐に際して聖德太子が白膠木を以て四天王像を作り、これを御頂髮中に安じて戰に臨み給ふた如きは、その氣運を告げるものである。併しながらこの初期に於ける造佛は多く渡來工人の手になるか、又は渡來せる佛像を模倣せるもので、その様式

手法は北魏或は南梁等の六朝系統を承けて、觀念的な形式を追ふものに過ぎなかつた。この時に當つて我が飛鳥彫刻に一つの典型的な作風を與へたのは實に鞍造止利であつた。止利は大陸に盛行せる北魏様式を繼承しつゝ、これを自らの理念のうちに統整して、所謂止利派なる一様式を完成したのであつた。その功績は單に飛鳥彫刻のみならず日本彫刻に新生命を與へたもので、後世永く彼を以て佛師の祖と仰ぐのも故なきことではない。

鞍造止利は繼體天皇の御宇十六年に歸化せる漢人司馬達等の裔で、その一族は夙に佛教に歸依して自ら佛舎を營んでゐたが、いつしか造佛に従事することとなり、殊に止利に及んで佛師として不滅の名を史上に留めるに至つた。推古天皇の御宇十四年四月に、天皇を始め奉り皇太子大臣及び諸王臣の御誓願によつて、元興寺に銅鑪の丈六佛像各一軀を造顯し奉つたことは、日本書紀にも記されて有名である。又法隆寺金堂の釋迦三尊像もその造像銘によつて彼の顯著な遺作であることが知られてゐる。かくして止利の造佛は、當時渡來工人の手になつたものや渡來像の模倣に比して一段と光彩を輝かしたもので、その秀絶な作域は聖德太子の御嘉賞と相俟つて、止利派をして當代造佛の中心たらしめた。

この飛鳥彫刻の一般的な特徴を見るに、その最も著しい點は表現が極めて觀念的なことである。即ち飛鳥彫刻は忠實なる客觀描寫に立脚するものではなく、現實の姿から抽象された觀念的な形象を藝術的にまとめてゐるところに、その様式的な特徴を持つものである。當代の佛像が殆ど一樣に杏仁形の眼を持ち、仰月形の口唇を示し、扁平な長い耳朶を具へてゐるのも亦衣の褶襞が意匠化された平行線で表され、菩薩形の垂髮が巖手狀に作られてゐるなども共に觀念的な表現によるためである。更にその形相が構成的にまとめられて左右對稱的になつてゐるのは、造型上のすぐれた意圖によるもので、それは原始とか古拙とか呼ばれるべきものではなく、寧ろ飛鳥彫刻が世界彫刻史上に高き地位を占める特色をなすものである。

こゝに當代に於ける彫刻様式の發展とその後の推移とを見るに、先づそれらの中心様式とも云ふべき止利派の著しい

作例には法隆寺金堂の薬師如来坐像、同じく釋迦三尊及び法隆寺夢殿の観音菩薩立像(救世観音)等である。

法隆寺金堂の薬師如来坐像(銅造鎏金)はその光背に鐫刻されてゐる銘文に據るに、嘗て用明天皇が御病氣に際して御誓願遊ばされながら果さずして御登遐あらせられた御造佛を、推古天皇の十五年に天皇並びに聖德太子がその御遺志を御繼承遊ばされて造顯せしめ給ふたもので、實に法隆寺の根本をなす尊像である。その様式手法は極めて洗練された美しさを示し、その均衡を得た形態や簡潔な作風などはよく止利派の特徴を發揮したものである。その銘文中に止利の名は記されてゐないが、その造顯年次と作風とによつて止利の代表作と推察されるものである。

同じく法隆寺金堂の釋迦三尊像(銅造鎏金)も亦光背に鐫銘があつて、その造顯の來由が明らかである。それに據ると推古天皇の三十年正月二十二日聖德太子御病に臥し給ひ、次で妃の膳大刀自も亦御勞疾の床に着き給ふに及び、王后・王子・諸臣等深く愁嘆されて、太子御等身の釋迦如来の造顯を誓願し、その功德によつて轉病延壽を願ひ、若し登遐され給ふた時には淨土に往生して妙果を得給はんことを祈念したが、王妃太子相踵いで薨じさせ給ふたので、翌三十一年三月司馬鞍首止利佛師に命じて豫ての御誓願の如く本像を造顯せられたもので、明徴ある止利の遺作として彫刻史上極めて重要な作例である。その様式は整美を極めて遺憾なく、挺然たる威容は當代彫刻の中でも最もすぐれた作風を示し、又その光背文様の末に至る彫技の巧みさは、名匠止利の眞面目を表したものと云ふべきである。(第一〇圖)

法隆寺夢殿の観音菩薩立像(木造漆塗)は聖德太子の御等身に擬して造られたもので、その緣由及び様式手法などより太子薨去の後さして遠からざる頃の造顯と推定されたものである。その左右均整な形態や精緻な作技等は明らかに止利派の特徴を示すもので、又その莊麗な寶珠形光背や透影金具の寶冠等を完備して當初さながらの威容を傳へてゐる。この他尙止利派の作例に算へられるものに、法隆寺網封藏觀音菩薩立像(銅造鎏金)同釋迦三尊像(銅造鎏金、戊子年銘)及び御物金銅佛像(四十八體佛)中の數軀がある。

この止利派に對して當代の他の著しい流派は百濟を介して傳承された南梁系のものである。尤も當代は既に六朝時代末の亂世を過ぎて隋に統一されてゐた時代であるから、これは南梁系と云ふよりも寧ろ隋系と云ふべきもので、我が國にはこの流派の作例が意外に多く、又その中にすぐれたものを残してゐる。即ち法隆寺金堂の観音菩薩立像(百濟觀音)、法輪寺觀音菩薩立像(寺傳虚空藏菩薩)、中宮寺の彌勒菩薩半跏像及び廣隆寺の彌勒菩薩半跏像(寺傳如意輪觀音)等は著しいものである。それらの中、法隆寺金堂の観音菩薩立像(木造彩色)はその著しく長身な姿態に異色があり、垂直に流下する美しい平行線の褶襞は一層その長身を強調して崇高感を喚起し、止利派の量感豊かな莊重さに對して別趣の表現を示してゐる。又その面相姿態に優美な柔味を加へて彫刻技術としては寧ろ止利派にまさる作域を致してゐるのは、造顯年次の前後によるものではなく、その母胎となつた六朝南北兩文化の差異に基づくところとして注意すべきである。(第二一圖)中宮寺の彌勒菩薩半跏像(木造)は聖德太子の末年頃の造顯と推定されるもので、その表現には止利派の如き著しい觀念的な象徴性は少く、又百濟觀音像よりも更に寫實的な優麗さが加へられて、當代彫刻中最も美しいものとされてゐる。これはその半跏思惟形と云ふ特殊な形相が自ら瞑想的な雰圍氣を誘ふと共に、止利派などには見られない親しみのある表現に據るところで、こゝにも南方文化の特徴が看取される。

以上の如く當代の彫刻は北魏様を傳へる止利派と南梁即ち隋様の二つの流派に大別されるのであるが、それはほぼ聖德太子を中心とする當代盛期のことで、その後それらが各々發展して更に小さい流派に分れ、或は兩者統合して特殊な様式を創造し、極めて多様な推移を示すに至るのであるが、この後期の作例に見る可きものが多い。

法隆寺金堂の四天王像(木造彩色)はその中廣目天及び多聞天の光背に、山口大口費木閉藥師德保及び鐵師利古の四人の作者銘が刻まれて、これに據つてその孝德天皇白雉元年頃の造顯が知られる。四天王像として我が國最古の遺品であり、又後世の四天王の形相とは著しく趣を異にし、その勁直な姿態は止利派に近く、流下する平行線を主とした褶襞の

手法は隋様に類して、兩者の中間的な作風に特色を示して居る。

野中寺の彌勒菩薩半跏像(銅造、鎏金)はその臺座の鐫銘によつて天智天皇五年の造顯と推定されるもので、その様式は概して隋様を追つて繊麗な表現を示してゐるが、その衣褶のまじめ方などには止利式の形式も加へて後期の特色をよく現してゐる。又觀心寺觀音菩薩像(銅造、鎏金、戊午年銘)及び鰐淵寺觀音菩薩立像(銅造、壬辰年銘)等は、造顯年次の明らかなものとして逸することが出来ない。

御物金銅佛像(四十八體佛)の一群は法隆寺から獻納されたもので、當代に盛行せる小金銅佛の代表をなすものである。大體に於て當代から次の奈良時代初期にかけての造顯にかゝるものであるが、それらの中には或は大陸から渡來せるもの、或は止利派の様式を持つもの、或は隋様を示すもの等あり、その多様な作風は宛然當代彫刻様式の縮圖をなしてゐる。殊にその中には彌勒菩薩半跏像(丙寅年正月生十八日銘)及び觀音菩薩立像(辛亥年七月十日銘)等の造顯年次を推定されるものもあり、彫刻史上重要な作例をも含んでゐる。

第四節 工 藝

佛教の傳來に伴ふ大陸文化の流入は、繪畫・彫刻に飛躍的な發展を齎したが、又工藝の發達にも大きな影響を與へた。勿論この以前に於ても武具の如き實用的な工藝品は、夙に大陸手法を受け入れて相當の發達を示してゐたのであるが、佛法東漸に従つて齎された諸々の莊嚴具は工藝を新しい分野に導きその發達を促したのである。

欽明天皇十三年に百濟からは釋迦佛像と共に若干の幡蓋が齎され、又同天皇の二十三年には高麗を破つた挾手彦が、天皇にその鹵獲したる七織帳を獻じ、又蘇我稻目には甲二領・金劔刀二口・銅鑊鐘三口・五色幡二竿を贈つて居る等、

流入せられた大陸の工藝品が、時人を驚目せしめると共にその好尚を高め、手技を刺戟發達せしめたことは疑ふべくもない。併しながらその真に目ざましい發展は、造佛造寺の興起を契機として初つた。即ち法興寺造立の御發願と共にその工人を百濟に求め、百濟から敏達天皇の六年に造佛工造寺工を送り、又崇峻天皇の元年に寺工太良未太・文賈古子・鐘盤博士將德白味淳・瓦博士麻奈父奴・陽貴文・陵貴文・昔麻帝彌・畫工白加等が來てゐるのも、かゝる狀勢に應ずるものであつた。これらの渡來工人はそのすぐれた技法を傳へ、次第に加はりゆく佛寺の造營は國人の技倆を習練せしめた。

推古天皇の十六年隋客の入京に際し、傍騎七十五匹を遣し皇子・諸王・諸臣皆金髻華をさし、錦紫繡織・五色綾羅の装ひ美しく迎へしめられたが如きは、短時日に於ける工藝の急激なる發達を窺はしめるもので、かくの如きは國人の優秀なる素質と、大陸文化に對する熾盛な吸收力とによるものであつた。殊にその大陸文化は主として朝鮮半島を通じて攝取したものであつたが、例へばこの時代の意匠に盛に用ひられてゐる忍冬文様の如きは、希臘或は波斯に行はれてゐたものであり、その淵源するところ遠く、飛鳥時代工藝の要素も亦複雑であつた。

金 工

先づ當代工藝中金工に屬するものを見るに、この技術は既に甲冑・刀劍・馬具等の製作によつて習熟してゐたが、當代に入り佛像の製作、莊嚴具の調製に伴なひ一段の發達を遂げるに至つた。即ち鑄技に於ては法隆寺金堂の藥師如來像や釋迦三尊像等に於て遺憾なく卓技を示し、浮彫像を作る鑄起の技法は玉蟲厨子内に貼附されてゐる押出千體佛や、御物金銅佛中にある鎚鏤像等に見られ、又當代好んで用ひられた透彫や毛彫の技は意匠・運鑿に頗る巧緻を示し、その妙技は玉蟲厨子の透彫金具や當代佛像の莊麗な寶冠等に充分窺ひ得るが、當代金工の雙璧となすべきものは御物金銅幡と同じく御物の龍首水瓶とである。

御物金銅幡は大幡と小幡と二具あり、共に法隆寺からの獻納にかゝり、大幡は天平十九年の法隆寺伽藍緣起流記資財

帳に「金涅銅灌頂壹具、右片岡御祖命納賜、不知納時」と記してあるものに當り、四方流をなす天蓋の中に六節一聯の大幡を、その四隅に三節の小幡四聯を垂下したもので、その高さ十七尺に達する。その各部は透彫と線刻にて佛・菩薩・天女或は忍冬唐草を表し、意匠の巧妙、氣宇の雄渾、彫技の圓熟、寔に金工の至藝と云ふべきである。小幡は大幡の規模稍小なるものであるが、趣致や技法は殆ど同巧である。

御物龍首水瓶（第一三圖）も亦法隆寺より獻納になつたもので、龍首を口蓋とし、龍身を把手としたもので、瓶姿の莊重なる、氣格の高古なる實に感に堪えざるものであり、殊に鍍銀の胴に翼馬を線刻しこれを鍍金した意匠は、波斯に淵源する西方意匠であり、當代工藝の源流が遙かに遠きに發してゐることを語るものである。

漆 工

漆工は前代既に漆部があつて盛であつたが、當代の佛教文化時代に入るや更に顯著な發達を示すに至つた。その著例は法隆寺金堂の玉蟲厨子に於ける漆工である。この厨子に關しては既に當代の繪畫を叙する際述べたところであるが、この厨子に於ける彩畫は漆塗の地に色漆を以て描いたものである。色彩が朱と黄と緑との三色に限られてゐるのは、餘の色にあつては漆と會して黒變するためこれを避けたのである。この手法は樂浪發掘の漢代漆畫遺品に見らるゝものと同技に出づるもので、傳へられて當代に盛に用ひられたものである。法隆寺金堂に於ける藥師如來像及び釋迦三尊像の臺座の基部も亦この手法により、漆塗の地に裝飾文様を同じく漆にて描いてゐる。

陶 瓷

陶瓷に就ては前代よりの陶部があり、祭祀或は飲食のための用途もあり、當代も相當の技巧を有してゐたことと思はれるが、不幸遺品に乏しく、なほ將來考古學的遺品の發見を俟つて鮮明を期すべき點が多い。

染 織

當代の染織技術の發達は、文獻並に遺品によつて、稍々その狀を推知することが出来る。即ち推古天皇の十一年に御制定になつた冠位十二階に紫・青・赤・黄・白・黒の色別のあるのは、當代の染色技術を示してゐるものであり、又同天皇の十六年に隋客を迎へるために、皇子・諸王・諸臣等が、錦紫繡織及び五色の綾羅を着したとある日本書紀の記載の如きは、染織の多様を語るものと云へる。なほ曩に當代繪畫の條に於て擧げた中宮寺天壽國曼荼羅は、實に當代の染色と繡織の技とを語る貴重な遺品に他ならない。即ち該曼荼羅繡帳は羅を地に用ひ、繡絲は平絲・合せ絲・燃り絲に分れ、その色は黄・茶・紅・臙脂・綠・紺・標・紫・黒の如きがあり、且つ夫々に濃淡の別があつて色相十三四に及び、その繡法も平繡・纏ひ繡・纏ひつき繡・絡み繡等の多くの技法を用ひてゐる。しかもこれはその銘文に知られるやうに、棕部秦久麻の下に采女等の作つたものであつて、これより推すも當代染織の發達はまた察するに難くない。（口繪）

又この外にも當代遺品と傳ふるものに、法隆寺藏の獅子狩紋錦、蜀紅錦と呼ぶる、錦、太子問道と稱せらるゝ、緋織風になる古裂がある。いづれも色相豊麗、織技巧緻、意匠も頗る大陸的で或は大陸から舶載されたものではないかと疑はれるが、大陸からの染織技術の流傳は既に古く、又歷朝の御獎勵にも深きものがあり、殊に染織技術の發達の如きは社會的要求も強く、當代の染織技術はかくの如きものをも作製し得る段階に到達してゐたとも推察される。（第一四圖）

第五節 建 築

我が國に佛教が渡來するや、寺院建築に關する技術も亦傳へられ、嘗て見られなかつた壯麗なる堂塔伽藍が建立されるやうになり、茲に日本建築界は全く一變するに至つた。敏達天皇十三年馬子は石川宅の東に佛殿を營み、同十四年には大野丘の北に塔婆を建立したと云ふ。これより寺院建築の造營は次第に盛となり、偶々推古天皇は三寶興隆の詔を發

せられ佛法を外護し給ふたので、同天皇の末年に於ては寺院の数は既に四十六所に達してゐたと傳へられる。これらのうち法興寺・四天王寺・法隆寺等は特にその名が聞えてゐる。

飛鳥時代の建築様式は朝鮮より傳來したものであるが、その系統から云へば、明らかに支那六朝式に屬してゐる。この六朝式佛教美術の様式は、支那固有の文化に、西域・印度及びそれ以西の文化が結んで大成したものであつた。併し建築に於ては稍事情が異り、佛殿其他の堂宇は全く支那固有の宮殿建築等の形式を保ち、たゞ細部裝飾その他に西方の影響が見られる程度であつた。元來支那に於ては周漢以來建築技術は、既に非常なる發達を遂げて居たため、殊更西方の寺院形式を採用する必要もなく、その宮殿官衙の建築様式に則つて佛殿其他の堂宇を營んだのであつた。併しこれらの中にあつて塔婆建築のみは聊かその由來を異にした。塔婆は印度に於て發生した特殊なものであり、支那に於ても初めは西方の塔婆形式に倣つてゐたが、やがてそれを支那固有の木造樓閣建築の手法で扱ふやうになり、遂に全く新しい木造塔婆の様式が支那に於て大成されるに至つた。即ちこれら六朝時代の寺院建築の形式が朝鮮を経て日本に傳へられ、飛鳥時代の建築となつたのである。

當代の寺院は平地に南面し、整然たる配置法によつて建立されるのを原則とした。その中心をなすものは、塔婆・金堂・講堂で、その附近に經樓・鐘樓・僧坊・食堂以下の諸建築が適宜に配されてゐた。四天王寺式配置に於ては、塔婆・金堂・講堂を南北一直線上に並べ、これらを廻廊で囲み、南正面に中門を開き外郭の南大門と對せしめて居り、その堂塔の布置は嚴重なる對稱を保ち極めて整正なる趣をなした。法隆寺式配置に於ては、四天王寺式の塔婆、金堂を左右に並べ變へたやうなもので、即ち東に金堂、西に塔婆、北に講堂を置き、對稱を破つて巧みに釣合を保たしめてゐるのは、變化に富んだ甚だ優秀な配置法と評すべきである。

當時代の遺構中代表例として擧ぐべきは法隆寺の堂塔である。法隆寺は用明天皇の御遺願を奉じて推古天皇及び聖德

太子が造營し給ひしもので、今猶その由緒を傳へる金堂・五重塔・中門等が儼存してゐる。(第一六圖—第一八圖)これらの遺構を通じて看取される特徴は、その比例低く極めて安定莊重であり、手法雄勁にして内に高邁なる精神を藏してゐることである。その意匠は極めて自由で常に大局に着目し小事に拘泥せず、例へば金堂の下層は五間四間であるのに上層を四間三間とせる如き、五重塔に於ては四層までを方三間五層のみを方二間とし、また四層目の肘木の先端を結合し一つの斗を共通せしめてゐるが如きである。細部の構造は未だ簡朴ではあるが、これを從來の日本建築に較べるとそこに根本的の差異が見出される。即ち主要堂塔は基壇を具へるのが原則で、入念なものは法隆寺の金堂や塔婆の如く二重に築成され建物に威嚴を與へてゐる。基壇の表面は石又は磚を敷きこれが床面となり、また礎石が据ゑられる。柱は太い圓柱で胴部は著しい膨みを有するが、この胴張りは柱に弾力性を與へてゐる。斗拱は所謂雲形肘木でその曲線は頗る雄勁の感があり、長く挺出せる一軒の深い軒を力強く支へてゐる。屋根は瓦で葺きその勾配はゆるく暢達にして莊重である。尙大棟の兩端には鴟尾があり、尾蓋の形を引締めてゐた。建物の内外木部は丹土を塗り、天井には唐草文様などを彩畫してゐる。また法隆寺金堂内の各壁面には神品とも云ふべき佛畫を描き、この堂を莊嚴してゐる事は世の周知するところである。

當代の神社建築に就ては、その詳細なる事情は不明であるが、依然として前代の形式を踏襲してゐたと認められる。宮殿建築に關しても亦委細を知り得ない。皇極天皇紀に大極殿の記事があり、また宮城十二門の名が見えるのは、當時既に支那制に模せる宮殿建築の存在を想はしめるものがある。併しながら一方に於ては皇極天皇は板蓋の宮を造營され、また齊明天皇は宮殿を瓦で葺かんと企てられた事があるとすれば、この頃に至つて漸く宮殿建築を改良されんする機運の動いてきた事を察すべきであるから、飛鳥時代頃既に大陸式の堂々たる宮殿建築が存在してゐたとは殆ど考へ難いところである。

第三章 奈良時代

第一節 時代概説

飛鳥時代は佛法の東漸に伴つて來た大陸文化を享けて、表面には陸離たる光彩を示したが、その裏面に於ては因習久しきに互る氏族制度の弊害に苦惱を續け、内政の改革は愈々急務となつた。然るにこの改革もやがて中大兄皇子・中臣鎌足・山田石川麻呂の蹶起となり、大臣蘇我入鹿父子その誅に亡びると共に、奔湍の勢を以て實施せられた。世にこれを大化の改新と稱し、その後更に近江令・大寶律令によつて或は強化され或は修正せられたが、その諸改革は實に中央集権によつて邦家の強盛を企圖されたものであつた。絢爛たる奈良文化はかくの如き國家組織の上に建設されたものであつて、若しそれ唐朝文化を奈良朝文化の種苗と譬へるならば、この中央集権の確保された社會狀態は、それを完全に發育せしめた温床と云ふべきであらう。

而してこの改革的な時代の動向を顯示したものは平城京の造營であつた。從來は御一代ごとに遷都し給ふ慣例であつたが、今や諸改革相續いて行はれ中央集権の實愈々舉るや、この中央勢力の根據すべき莊大なる首都を必要とし、範を長安の都制に求めた永久的都城の經營が計畫されるに至つた。この都城の計畫は持統天皇の藤原京の御經營に窺はれるが、その時はなほ舊習に制せられて完成されず、元明天皇の御即位と共に平城京への遷都が決められ、聖武天皇の御代ともなれば首都愈々整備せられ、飛鳥の諸大寺の如きも續々と移建され、又新に東大寺の造營が始められる等益々輪奐の

美を誇るに至つた。

以上の如く當代の前期は、革新精神の横溢せる轉換期であつて、この時代精神は藝術上に於ても、幾多の大きな轉換を遂行せしめたが、それらは上述の國內的狀勢の他に唐朝文化と云ふ外的影響を蒙ることも深かつたのである。

今大陸文化との交渉を顧るに、大陸に於ては隋亡びて新興の唐朝には高祖・太宗と英主相次いで君臨し、次第に版圖を擴張すると共に、諸方の文化を集中してその文運には勃然たるものがあつた。自國文化の建設に孜孜としてゐた日本が、この新興強國と修交してその文化を導入せんとしたことは當然のことで、舒明天皇の二年には犬上三田耜・藥師惠日等を入唐使として遣はされたのを初めとして、當代に於ける遣唐使は前後十一回に及び、次第に人員も増加せられ、又滯留期間の如きも長年月に及び、交渉の殷盛に行はると共に唐朝文化は滔々として流入して來た。大化の改新も、漢文の發達も、又國史の編纂もこの唐朝文化の影響であつたが、殊に美術の上に齎された影響には著しいものがあつた。今唐朝の文化を見るに太宗の在位二十三年間は、世に貞觀の治と稱せられた秦漢以來の比類なき泰平の時代であり、外征また功を奏してその威は波斯・印度・南海の諸國にまで及び、半島の新羅を初めとして、漠北の東北夷もこれに内附するに至つた。これら四邊への唐威の伸張は、同時にまた四邊の文化を中央に齎すこととなり、その首都長安や後都洛陽は世界文化の聚落地となり、そこに東西文化を融合した新文化を醸成し、遂に玄宗の盛世を招致した。時恰も我が奈良時代の盛期に當り、この玄宗の開元の絢爛たる文物は、當代文化諸般の上に濃厚な影響を齎したのであつた。

又唐朝に於ては國威の伸張に伴ひ入竺して求法する者多く、翻經また盛に行はれると共に、教學大いに振起せられたが、それは又六朝佛教を雜然と再傳したに過ぎなかつた我が佛教をして組織化せしめることとなり、遂に南都には三論・成實・法相・俱舍・華嚴・律の六宗を競ひ興らしめ、その隆昌は藝術活動を旺盛ならしめるに至つた。一方佛教が著しく國家的になつたことも注意すべきことであつた。國土を擁護し民福を加護する金光明最勝王經を、汎く諸國に信

奉せしめられ、天平十三年三月に詔を下して國分寺を夫々國府の附近に置かせられたが如きは、佛法によつて國家を鎮護し給はんとした叡慮に出でたものであつた。

而して東大寺の御建立、盧舍那佛巨像の御鑄造は、實にこれら諸國の國分寺の中心たらしめんと御發願あらせられたもので、天平十五年十月十五日に下し給ふた詔を拜すれば、民をして皇恩の他更に法恩にも浴せしめ、又三寶の威靈によつて國土の安泰と繁榮とを希願し給ふたことが窺はれる。この大造營は初め近江國信樂京に創められたが、平城京への御遷都と共に天平十七年八月奈良の地に移され、天平勝寶四年九日に開眼供養の盛儀を行はせられた。

かくの如き大造營の御完成は、國富の豊かさにも俟つところ多いが、聖武天皇の御熾盛なる御信仰に與るところ大であつた。天皇は鑑真が唐より入朝し戒壇を設けるや、至尊の御身を以て御受戒遊ばされ、自ら三寶の奴と稱せられた程であつた。萬乘の君かく深く佛門に歸し給ひ、佛寺また國家的な保護の下にあり、大陸よりは燦然たる唐の文化潮の如く流れ入るあり、一方國內は安穩にして富裕であり、こゝに佛教文化の黄金時代を現出し得たのであつた。

第二節 繪 畫

我が國の繪畫は佛教の流入に伴ふ大陸文化との接觸によつて、著しい發達を遂げたのであるが、奈良時代に於ては更に盛唐との直接交渉によつて、當時の潑刺たる唐朝繪畫の影響を受け、様式上並に技法上に大なる變化と發達とを齎すに至つた。

今暫らく唐朝繪畫を顧みるに、時恰も諸大名輩出し曹不興・衛協・顧愷之・戴逵等によつて開拓せられた畫風の大成期であり、その作畫も鑿戒的用途を脱して鑑賞的なものへと進める時であつた。殊に時と共に頻繁となつた西域との

交渉は、畫法の上にも著しい影響を與へてゐた。かくて唐朝繪畫は支那古來の畫風に加ふるに西方畫技を以てし、又畫題も著しく擴張せられ、殊に相隨ぐ諸名匠の叢出は愈々畫壇の隆盛を招致するに至つた。今盛唐著名の畫人を擧ぐれば、吳道子・李思訓・王維・韓幹・韋偃等があり、畫法或は雄健、或は細潤各々その妍を競ふに至つた。而してこの唐朝に於ける畫壇の活況は、波及して我が國繪畫の振興となり、勃興せる新しき畫風は、影響して飛鳥時代以來の畫風に新趣を齎すに至つた。

次に當代に於ける畫事振興の迹を見るに、大寶令によつて朝廷に畫工司のあつたのを知り、又孝徳天皇の御代に狛堅部子麻呂・鯉魚戸直が、齋明天皇の御宇に高麗畫師子麻呂が畫人としてその名を傳へ、天武天皇の御時には大和畫師音擿が小山下位に、又元正天皇の御代には大和畫師忍勝が從六位下に叙せられてゐるが如きは、いづれも畫事の盛況を推察せしめるものである。又奈良時代の盛期に於ては、遺品以外、文獻に於てもその活況は充分に偲ばれる、即ち法隆寺資財帳には、天平四年聖武天皇の御請坐になる立釋迦佛像・釋迦十弟子畫像・立藥師佛畫像等があり、大安寺資財帳には天平八年聖武天皇の御造進にかゝる羅漢畫像九十四軀があつたことが記されて居り、又西大寺資財帳に錄せられてゐる十餘點の佛畫中には、藥師淨土變圖（高九尺幅五尺五寸）彌勒菩薩畫像（長一丈三尺幅八尺五寸）四天王畫像（長一丈六尺幅一丈有餘）等の如き大幅を含んで居る。又畫材に於ても當代は宗教畫以外に及んでゐたことは、東大寺獻物帳に山水畫屏風・大唐勤政樓前觀樂圖屏風・古様宮殿畫屏風・子女畫屏風・素畫夜遊屏風等の存したことに知られる。

扱て當代の遺品を見るに、その初頭に燦然たる光輝を放つ遺品は、法隆寺金堂内の壁畫である、（口繪）この壁畫は堂内の大壁に釋迦・阿彌陀・藥師・彌勒の四佛の淨土を描き、小壁に觀音・普賢等の諸菩薩を圖し、内陣の小壁に飛天を、外陣の小壁に阿羅漢を畫いてゐる。壁上白土を下地として綠青・朱・雌黃等を以て彩色せるその畫圖は、陰影法を用ひて著しく立體的となり、形姿嚴飾の極めて西方的である等、印度アチャンター窟寺壁畫及び西域于闐の故地より發見さ

れた壁畫に相近く、その源流のこれらから來てゐることを察せしめる。

この壁畫の畫法と軌を一にし、時代もまた同じからんと思はれる遺品は、同じく法隆寺に藏する光明皇后の御母橘夫人の御念持佛と傳へる厨子に見る繪畫である。この厨子に於ける繪畫は、龕身の扉に朱線にて佛・菩薩・四天王・二力士を描きこれに密陀僧の彩色を加へたものと、臺座の四面に朱・白緑・白群等にて菩薩・比丘等を圖せるものとで、峻銳なる描線や陰影をもつ賦色は、全く金堂壁畫を髣髴たらしめるものであり、これを玉蟲厨子繪の如き前代の遺品に比ぶれば、その間に於ける畫風の著しい變化が知られる。

これに次ぐ注目すべき佛畫の遺品は、藥師寺に傳へる吉祥天畫像である。(第一九圖) 麻布上の小畫ではあるが、微風に天衣を引いて歩を運ぶ姿態は、極めて感覺的にして艶美、その傳彩は細潤にして濃麗、蓋し唐朝の閨派畫風をも偲ばしめる。併しながら當代に於ては一般には正倉院御物厨子の扉繪や、或は同じ正倉院御物の麻布菩薩圖等に見られるが如き、描線の端嚴な畫法も多く行はれたやうである。

又當代佛畫の一體に、今日久邇宮家・東京美術學校・上品蓮臺寺・報恩院等に傳へる繪因果經がある。この中、報恩院本の軸附に「四月七日寫書生從八位」の奥書があるが、寫書生の叙位は聖武天皇の御代から始つたものであり、又嘗つて天平七年の年記ある繪因果經のあつたことも古記に知られ、これらの作成時がほゞ推察されるのである。この卷は經文の upper 段に經意を示す繪を描いたもので、描法・賦色共に簡勁素朴、吉祥天畫像の畫風とは又趣を異にする。以上の如く單に佛畫に就てのみ見るも、畫法に變化あることかくの如く、奈良朝畫技の多様また推して知るべきである。

人物畫に屬する遺品として擧ぐべきは、御物の聖德太子御影と傳ふるものと正倉院御物の立女屏風とである。聖德太子御影と稱するものは、百濟の阿佐太子の筆と喧傳されてゐるが、また唐本御影とも傳へ、麻紙上に墨線を主とし簡單な彩色を施せるもので、賦色・運筆ともに古調を示し、まさしく唐畫の古様に則る畫法を見るべき人物畫の一範と云ふべきである。

べきである。

正倉院立女屏風は元來鳥毛貼裝の下圖であるか、樹下に或は立ち或は身を休め容姿に變化を求めてゐるのは、可成りに鑑賞を意圖せるものであり、その豊頬や細微な毛描きを用ひた描法は、既述の藥師寺吉祥天畫像或は大谷探檢隊が新疆省吐峪溝から發見した唐畫婦女圖等とも類し、唐朝美人畫の波及と見られる。

次に山水畫或はこれに人物を配した風俗畫とも稱すべものとしては、正倉院樂器の捍撥に描かれたものに、騎乘弄樂圖・胡人狩獵圖・或は山水人物圖の如きがあり、又意匠化されてゐるとは云へ正倉院の蘇芳地金泥山水繪箱に見る山水圖或は麻布山水圖の自然への情趣、用筆の妙味等は、後代の大和繪に於ける自然描寫の先驅とも見られる。

花鳥畫は純粹なるものに乏しいが、既に唐朝に於ては邊鸞・刁光胤の名家があり、我が國に於ても亦花鳥に取材したのもも行はれ、正倉院琵琶捍撥に於ける鸞鳥圖の如きは小畫であるがその好例である。同じく正倉院の密陀繪盆には或は草花に鴛鴦を配せるもの、或は寶相華に花咋鳥を配せるもの、或は花木と孔雀とを描けるもの等があり、その意匠化せるものを求むれば實に枚擧に遑がない。

又一方裝飾畫の發達は今更練述を要しないところで、當代の器物をはじめ或は彫像に或は建築に、寶相華を意匠化した五彩絢爛たる縹緗彩色の文様を施せる遺例は頗る多い。

これら遺品を通して當代繪畫の發達を考ふるに、畫面に生動する氣韻を尙び、用筆骨法を重んずる傳統を繼承することは前代と異らないが、形象の寫實化し立體感を進め、賦彩の巧緻になつてゐることは當代繪畫の大きな發達であつた。これらの傾向は繪畫のみならず彫刻の上にも亦見られるところで、唐朝に於ける西方的な新しい視覺形式と客觀的な描寫法に基づくものに他ならない。

又奈良朝繪畫はその賦彩の上にも著しき發達を遂げ、細密な彩色と陰影的暈染法とは畫面を豊麗ならしむると共に、

自然的描寫を援くることが深かつた。當代に用ひられた顔料は、丹・朱沙・金青・空青・白青・綠青・銅黃・紫土・胡粉・烟子・青黛・墨・金銀泥・金銀箔等であり、後代に用ひる無機有機の色の大部分を使用して居り、その彩色法は或は色相の段階的に移行する纏網法を、或は漸進的な暈染法を巧みに併用した。

次に奈良朝繪畫の作家に就て見るに、大寶令に於ける中務省に設置せられた畫工司に就ては既に述べたところであるが、その職員数は正一人・佑一人・令史一人・畫史四人・畫部六十人・使部十六人・直丁一人からなり、これらの畫工は朝家の畫事に活躍したのであるが、愈々隆昌に赴く大寺の造營に當つては畫工司の定員のみにては十分ならず、臨時的に増員を行ひ廣範圍に畫工を求むるに至つた。即ち東大寺の造營に際しては畫工司の擴張増員に著しいものがあり、今正倉院に残る古文書に見出される畫工の名は百數十人の多きに達してゐる。それら畫工が多く河内畫師・山背畫師・養泰畫師・養德畫師等の本據たる河内丹比郡・山背久世郡・近江犬上郡・大和山邊郡等から出てゐるのは、推古天皇の御代から黃文畫師・山背畫師・養泰畫師・河内畫師・楢畫師等と稱せられ、地方的に分布してゐた畫事を以て立つ部民が、この頃にも尙その業を世襲して活躍してゐたことを語るものである。又この他に美濃・伯耆・周防・美作・攝津・能登・尾張・相模等の出身と見られる者の名を見るのは、畫工司がその強大な國家的勢力を背景として、工匠を廣く地方にまで求めたことが知られる。又これら古文書中に墨畫師(木畫師)・塗白土師・彩色畫師・塀畫師・檢見畫師等の稱呼がある。思ふに墨畫師或は木畫師と稱するものは下圖を畫く畫師であり、塗白土畫師は地塗をなす畫師であり、彩色畫師は専ら彩色に、塀畫師は塀線の技に従事せるものであり、檢見畫師は監督的立場にあつたもの、如く、當代繪畫製作の分業化せられてゐたことは頗る注目し得る。

第三節 彫刻

奈良時代に於ける佛教の隆昌と、大陸との直接交通による文化の向上とは、益々その造佛の業を盛ならしむると共に、又その彫刻様式や技法の上にも著しい發展を示すに至つた。即ち前代飛鳥時代がその表現に觀念的な純粹さを望み、形式に整正の美を求めた様式に對して、當代の彫刻は表現に客觀性を求めて寫實的となり、その形式には自由と變化とを與へて潑刺たる形態を生ぜしめた。この様式の發展は既に前代の末期にも見られたのであるが、かくの如き顯著な様式の轉換をなさしめたのは、實に隋に代つて支那大陸を統一した唐の新様式の影響に據るところが多い。加ふるに當代の佛教は朝家の篤き外護を享けて造佛は空前の盛大を致し、彫刻の發達は日本彫刻史を通じて最も目覺しいものであつた。

この當代彫刻に於ける一般的特徴は、その寫實と構想との調和宜しきを得て、姿態の權衡や、衣文の形狀などよく整ひ、表現は雄壯にして端麗の趣を示してゐることである。殊に佛菩薩形の溫麗なる眉目の間に犯すべからざる威嚴を具へ、又天部神將形の如き勇猛なる相貌の中にも自ら慈悲を含んだ表現は、信仰對象としての佛像の最高の理念を表したものであつた。併しなから同じく奈良時代と稱するも、その様式は單一ではなく幾多の變化ある諸相が存在した。それは當代の規範となつた大陸彫刻が、決して一條の經路を秩序的に傳へられたものでなかつたからである。即ち唐の様式にも初唐・盛唐及び晚唐等に各々の異色があり、これらを我が國に攝取するに當つて、その傳來の經路や事情を異にする毎に、その彫刻様式にも種々な様相の變化を齎したのであつた。

當代彫刻の一般的な特徴の上に逸することの出來ないのは技法の發達である。殊にその素材の多種であつた事は前代

の金属及び木材に加へて、新に唐より傳へられた乾漆と塑土の技法があり、又我が國にその良材の少い石質のものさへ造られて、後世の彫塑技法の殆ど大部分が當代に濫觴してゐると云ふのも決して過言ではない。

その中特に當代の彫塑技法を特色付けてゐる乾漆像と塑像の新技法に就いて見るに、塑像とは泥塑土を以て作られたもので、奈良時代の古記録には埴或は埴と記されてゐる。多く簡單な木心の上に泥塑を重ねて形を造り上げて行くもので、手足及び天衣等の細部には針金心を用ひてゐるものもある。この塑像は一見甚だ脆弱な様ではあるが、當代のものはその泥塑の巧みな重ね方と、良質の埴の使用とによつて今日にまで可成り多數の作例を傳へてゐる。

乾漆像とは古く埴像或は即像と記されてゐるもので、漆汁に木屑を混じた材料と麻布とを交互に重ねて像を造り上げてゐるものである。その手法によつて木心乾漆と脱活乾漆の二種に分れてゐるが、木心乾漆は前記塑像の技法に似て簡略な木心の上を乾漆とを以て肉附けしてゐるものである。これに對して脱活乾漆とは木心の代りに塑土を以て心を造り、これに乾漆を被せて彫塑をなし、その乾燥を待つて心の塑土を抜き取つて仕上げるもので、眞實の乾漆像とはこの脱活乾漆のものを稱するのである。併しこの乾漆像はその工程は非常に複雑にして、且つ多額な經費を要するものであるが、塑像に比しては遙かに堅固であり、又木像に較べて自由な表現を求め得る長所があつて、造佛の盛行した當代には好んで製作され、従つてその優れた作例の遺存してゐるものが多い。

以上二つの塑像と乾漆像とは當代の特技と云ふべきものであるが、前代から引續いて行はれてゐる金属像の當代に於ける著しい發達も、彫塑技法の上にも度外視することが出来ない。即ち當代の盛期に聖武天皇の御願によつて造顯された東大寺の盧舍那佛像は實に空前絶後の大規模な巨像であつた。この盧舍那佛像は天平十九年九月二十五日から鑄造を開始し、大體三箇年の工を経て天平勝寶元年十月二十四日に凡そ鑄成を畢り、その後細部の鑄造や仕上げを行つて天平勝寶四年四月九日に開眼供養が行はれた。その像高五丈三尺五寸・臺座高一丈の巨像で、これを鑄造するには凡そ八回に

分つて漸次に下方から上方へと鑄上げて行く所謂鑄練の法によつたものであるが、かゝる巨像を完成せしめた當代の技法はこの種鑄造法發達の極に達してゐたものと云へる。

次にこれらの作者に就て考ふるに、當代の彫刻作者は僅かに二三の例を除いて、他は全く知る由もない。それは當代の彫刻作者は、佛師又は佛工の名によつて呼ばれてゐるが、その造佛は統制された分業的機構の内に行はれて、一佛師或は一佛工の製作に據るものでなかつたからである。即ち當代の寺院造營に際して、先づその造營全般のことを司る造寺司が設けられ、その中に造佛所があつて所要の佛像製作を行つてゐたのである。故に當時の佛師又は佛工は一つの彫刻製作の何分の一かの業を分擔してゐるものに過ぎなかつた。彼の東大寺盧舍那佛大像の造顯に當つて、大佛師國中連公麻呂・大鑄師高市眞國・高市眞鷹・柿本男玉・大工猪名部百世・譽田繩手等の名が知られるが、彼等は實に各々技を異にする諸工の指揮監督者に他ならなかつたのである。又唐招提寺金堂の盧舍那佛像の造像銘に漆部造弟麻呂・物部廣足・沙彌淨福等の名が記されてゐるが、彼等もその各々の部門を受持つて、互ひに相提携しながらその一像を完成したのである。要するに當代の如く鑄金像を始め塑像や乾漆像等の特殊な技法の行はれてゐた時代にあつては、造佛の業は諸々の工人の協力の總和に他ならなかつたのである。故に正倉院文書中に、佛師將軍万福・佛工秦家祖父・佛工田邊國持・佛工佐爲尺万呂・佛工相季田次万呂・佛工安勅嶋足・佛工曾禰子公・佛工戸貴善・佛工秦家繼・佛工己智帶成・佛工志斐連公万呂・佛工息長丹生真人常人等の名が散見してゐるが、これらは唯その佛師佛工としての名を傳ふるのみに過ぎないものである。

唯當代彫刻の一部をなす正倉院及び東大寺の伎樂面中に、東大寺大佛開眼供養の行はれた天平勝寶四年の年紀と共に、多數の作者銘が見出されるのは注目し得る。即ちこれらの伎樂面は小品ながらよく當代彫刻の特徴を具備したもので、そこに見られる相李魚成・基永師・財福師・延均師・大日師・捨目師・大田和麿及び志坂富貴等はその明確な作

例を遺す彫刻製作者と云ひ得る。

扱て當代彫刻の様式發展について、これを作例の上に徴するに、先づ注意しなければならないのは初期に於ける先驅的な作例である。こゝに先驅的と稱するのは當代彫刻様式の本質的な特徴をなす唐風の漸く認められる中に、未だ前代の飛鳥様式を多少残存するもので、その最も顯著な作例は法隆寺金堂の阿彌陀三尊像（寺傳橋夫人念持佛）と長谷寺法華説相像（千佛多寶塔）とである。

法隆寺金堂の阿彌陀三尊像（銅造鍍金）は、寺傳に光明皇后の御母橋三千代夫人の念持佛と稱されるもので、製作年次はその様式手法よりほゞ橋夫人の頃のものと推定される。（第二〇圖）即ち中尊の阿彌陀如來坐像は、圓滿闊達な姿態を寫實的な法衣に包んで柔和な表現をなし、その様式は可成り唐風に近いものを示してゐるが、未だ完成の域には遠く、又脇侍の觀音勢至兩菩薩立像は、その表現には中尊と共通する所があるが、様式は寧ろ前代飛鳥の亞流とも云ふべきものを具へて、過渡的な特色を表はしてゐる。更にこの三尊像の背後を圍む障屏の文様は、淨土相中の天人などを薄肉彫に現はしたもので、その流麗な表現は下臺上面の蓮池文様と共に、他の時代には全く見られない新鮮な意匠である。

長谷寺の法華説相像（銅造淨彫）はその下方の銘文によつて、天武天皇の奉爲に朱鳥元年（一説文武天皇御宇二年）僧道明等八十餘人の人々が誓願敬造したものであることが知られる。中央に多寶塔を表はし、その四方に各々佛の淨土を、その餘地には一面に千佛を配したもので、可成り厚い銅板に高肉彫にされてゐる。その様式は前記の阿彌陀三尊像の中尊などより遙かに唐風の自由な寫實味を出してゐるが、概してその手法は固く、未だ唐風を充分に咀嚼してはゐない。従つてその表現には新時代の未熟さの中に潑刺たる力強さが溢れてゐる。かくして當代の初期に入つて唐朝の様式を示す作例が漸く見られる様になつて來るのであるが、こゝに飛躍して全く前代の軌範を脱し、唐風の完成によつてその本流を形成するのは當代前期の法隆寺五重塔の塑像群である。

法隆寺五重塔の塑像群とは、その塔本四面を圍む文殊維摩及侍者像（東面）・涅槃佛像（北面）・分舍利像（西面）及び彌勒淨土像（南面）の合計八十餘軀を指すもので、元明天皇の和銅四年に造顯されたものである。これらは最早や前代の餘風を残すところなく洗ひ去つて、純粹な唐風即ち當代の特徴を遺憾なく發揮したもので、その面相姿態の寫實味は習熟した手法によつてまとめられ、且つ氣格の高い理想美を表はしてゐる。尙法隆寺にはこの塔の群像と軌を同じくする中門の金剛力士立像（塑造彩色）と食堂の藥師如來坐像（塑造漆道）・梵天帝釋天立像（塑造彩色）及び四天王立像（塑造彩色）等があり、中には唐の製作と酷似して如何に彼我の様式が密接な關係にあつたかを示してゐるものがある。これら法隆寺の塑像の後は、當代の彫刻は一途にその完成への發展過程を辿るのであるが、この前期に著しい作例は、藥師寺金堂藥師三尊像・同東院堂聖觀音立像・東大寺法華堂（三月堂）諸像・同戒壇院四天王立像・新藥師寺十二神將立像・興福寺十大弟子立像・同八部衆立像・及び法隆寺東院夢殿行信僧都坐像等を擧げることが出来る。

藥師寺金堂の藥師三尊像（銅造鍍金）は元正天皇の養老二年頃造顯されたもので、南都諸大寺造營の最も熾んな時に造られたものとして、その雄大な氣魄を藏した様式に寫實的理想化をなして遺憾なく、崇高な精神表現を導くすぐれた手法に彫塑技巧の最高を示してゐる。（第二一圖）同じく東院堂の聖觀音立像（銅造鍍金）は金堂三尊像と殆ど同一の作風を示すものであるが、その様式に多少唐風の根源になつた印度グプタ朝の様式を交へて、端麗な表現をなしてゐる所に獨自の特徴を示すものである。

東大寺法華堂の諸像とは本尊不空羂索觀音立像（乾漆造漆道）・日光月光兩菩薩立像（塑造彩色）・梵天帝釋天立像（乾漆造彩色）・四天王立像（乾漆造彩色）・金剛力士立像（乾漆造彩色）・吉祥天辨財天立像（塑造彩色）及び執金剛神立像（塑造彩色）等を指すもので、これらはすべて當初から一具のものとして造られたのではなく、他の廢堂などから移されたものも混じてゐるが、ほゞ聖武天皇の天平初年から天平勝寶頃にかけて造顯されたものである。その中の本尊不空羂索觀音立像（第二二圖）

を見るに、本像は天平十九年頃の造顯であるが、その氣魄の大なる表現、或は端正なる様式、或は精緻を極めた手法等はよく當代の特徴を發揮して間然するところがない。又、日光月光兩菩薩立像も當代の傑作として推獎される名作である。

東大寺戒壇院の四天王像（塑造彩色）（第二三圖）は前記法華堂諸像と同列に考へられるもので、殊に日光月光兩菩薩立像や執金剛神立像と様式手法上にも一聯をなすものである。而してその内面的に充實した精神力の深さは、その塑像に對する洗練された様式手法と共に、他の時代には全く見出されないもので、當代佛師の鋭い感覺を窺ふに足る名品である。新藥師寺の十二神將立像（塑造彩色）はその變化の妙技に於て、戒壇院像に次ぐべきものである。

興福寺の十大弟子立像（乾漆造彩色）と八部衆立像（乾漆造彩色）とは兩者を合して一具をなすもので、前者に於ける寫實の妙、後者に於ける變化の趣等は、唐風の中に一種格別な異國的感覺を交へて、當代作例中に獨特の地位を占めてゐる。法隆寺東院夢殿の行信僧都坐像（乾漆造彩色）は前述した諸作例がすべて佛像彫刻であつたのに對して、純粹な肖像彫刻の作例をなすもので、その面相に溢れる人格描寫の正しさには比肩すべきものがない。

以上の如く當代前期の諸作例はすべて唐風を追つて、これに或は高揚された時代精神を盛り、或は洗練された感覺を與へて、所謂天平の盛容を示してゐるのであるが、その唐風とは初唐から盛唐へかけての様式を云ひ、當代後期に流行した盛唐以後のものとは、その表現に可成りの差異を示してゐる。

次で當代後期の様式發展を見るに、その前期には唯興福寺十大弟子及び八部衆像のみが多少異つた流派をなしてゐる以外は、殆ど皆同一系統に據つてゐたのに對して、後期は寧ろ各寺院の造營毎に異つた流派の活躍を見、從つてその様式は可成り多岐に互つてゐる。即ち前期の東大寺派を繼ぐ西大寺四佛坐像を中心として、唐招提寺派の同寺諸像・大安寺派の同寺木像群等は著しいものである。

西大寺の四佛坐像（乾漆造彩色）は、稱徳天皇の天平神護元年頃に創建された西大寺の塔本四佛と傳へられるものである。その様式は前期の諸像の如くほど盛唐の特色を示して、氣宇の大きさを誇つてゐるが、その衣褶の刀法などに多少澁滞した形式的な固さを表して、末期的な弊に陥つてゐるのは見逃せない。

唐招提寺の諸像とは、同寺の金堂本尊盧舍那佛坐像（乾漆造彩色）を始めとし脇侍藥師如來立像（乾漆造彩色）・同千手觀音立像（乾漆造彩色）・梵天帝釋天立像（木造彩色）・四天王立像（木造彩色）の外、藥師如來立像（木造）・獅子吼菩薩立像（木造）及び衆寶王菩薩立像（木造）等を指すもので、天平寶字三年に律宗の開祖鑑真和上によつて同寺が創建された頃のものである。而してそれら諸像は殆ど鑑真に從つて來朝した唐人の手になり、從つてその様式手法は盛唐の直模とも云ふべきもので、その表現には當代の他の作例には見られない一種の大膽的な要素を含んでゐる。殊に獅子吼及び衆寶王兩菩薩像の大まかな嚴しい表現は異色のあるものである。故にこの一派の作例を特に唐招提寺派と名付ける。

大安寺の木像群とは、本尊十一面觀音立像・馬頭觀音立像（寺傳千手觀音）・不空羼索觀音立像・聖觀音立像・楊柳觀音立像及び四天王立像を云ふもので、その製作は可成り力強い氣魄の中に特色ある野趣を漂はして、又當代彫刻中に大安寺派なる一派を樹てゐるものである。

かくの如く當代後期の様式は同じく唐風とは云へ、可成り多様な分派をなして各々異色ある特徴を示してゐるが、その様式は前期に比して形式化の路を辿り、潑刺たる表現から次第に重厚に傾いてゐるのは、末期的所産として止むを得ない所である。

尙當代の彫刻作例として逸すべからざるものは伎樂面である。伎樂面はもと吳の國に發達した伎樂に用ひる假面で、伎樂の傳來は欽明天皇の御宇吳國主照淵の孫智聰が來朝歸化に際して伎樂調度一具を齎したに始り、その後推古天皇御宇二十年に百濟人味摩之がこれを學び傳へて以來盛になり、朝廷の饗宴や佛寺の齋會等に行はれた。而してその伎樂面

の遺品は、法隆寺より獻納した御物の三十一面を始め、正倉院御物に百六十四面、法隆寺に一面及び東大寺に三十餘面あつて、現存世界最古の樂面とされるものである。(第二四圖—第二五圖)

その中法隆寺獻納の御物伎樂面の中には、前代飛鳥時代の様式手法を示すものを混じて居り、又東大寺伎樂面中には後の鎌倉時代のもを交へてゐるが、その他の大部分は殆ど當代の製作になるもので、殊に正倉院御物及び東大寺の伎樂面には、天平勝寶四年四月九日との大佛開眼供養の日附と共に作者銘の記されてゐるものが多く、その點からも貴重な遺品と云ふべきである。又それらの様式手法はよく當代の特徴を發揮して、或は寫實と變化の妙を示し、或は諸種の材料を自由に驅使してゐるなど注目すべきものが多い。

第四節 工 藝

この時代には唐朝文物の流入盛なるのみならず、都城の構設、佛舎の造營等相次いで興り、一方生活文化の向上に伴ひ、服飾・居室・調度の類に華美を求むること深く、それら諸因合して、奈良朝工藝の物興を齎すに至つた。就中注目すべきは、唐朝に於て未曾有の發達を遂げた工藝の影響であつた。即ち唐はその版圖の擴張と共に國富を増進し諸工藝の發達を獎勵したが、特に唐室の宮廷工藝は力と財との庇護のもとに、技巧の極致を追求するに至り、それらは又一般工藝を刺戟し、こゝに豪華極まりない唐朝工藝を出現せしめた。

我が奈良時代は恰もこの唐朝工藝の極盛期に會し、舶載された華麗瑰を奪ふ器物が、我が工藝技術の發達を促進したことは固より云ふまでもないが、文武天皇の大寶年中、中務省に畫工司と共に、織部司・銀冶司・典鑄司・宮陶司・漆部司等を設け、工人を養成し朝廷所要の工藝製作に當らしめられたが如きことも、大いにその發達の根底をなした。即ち

織部司は錦綾その他の織物を作成、銀冶司は銅鐵を以て雜器を造成、典鑄司は金・銀・銅・鐵・玻璃又は玉の製出、宮陶司は陶器、漆部司は漆器の作製を掌つたものであつた。かくの如くこれら工人達はその篤き保護下に、生活の安定を得その職を世襲し、愈々その技法に習熟を重ねるに至つて、遂に唐朝工藝に敢て遜色を見ざる。我が奈良朝工藝の盛觀を現出するに至つた。この中央に於ける工藝の發達に比し、地方工藝は猶未開の域を脱しなかつたが、租・庸・調の制あつて地方から貢進物を中央に寄せたことは、地方工藝に中央の意圖を傳へその發達を促すに與つて力があつた。

而して當代工藝の遺品は正倉院に御製藏あらせらるゝ貴重なる遺品の他、法隆寺・東大寺等に傳存さるゝもの等あつて、その狀を審かになし得る。又唐朝工藝は久しく文獻の他不明を啣たしめてゐたが、近時唐代の墳墓を發掘して遺品の世に知らるゝものも尠からず、彼此對照すれば餘りにもその意匠技巧の相似て、その影響の深かつたことを感ぜしめる。勿論正倉院に藏せられてゐるものには、舶載品と考へられるものも多少混じて居るが、匠技の酷似はそれすらも明別し難い程であつて、奈良朝工藝の急激なる技巧の發達には驚かざるを得ない。然も唐朝遺品は發掘にかゝる墳墓の副葬品によつて、僅かに昔時の盛觀を偲ぶに過ぎないのに對し、我が奈良朝工藝は正倉院に昔ながらに傳世せられたものであり、今更に國狀の相違を痛感せしめられるのである。

正倉院は天平勝寶八年五月二日聖武天皇崩御遊ばさるゝや、その七々の御忌に當る六月二十一日に光明皇太后が先帝の御追福の爲に、生前御愛玩の諸器物を東大寺盧舍那佛に獻納遊ばされ、それら珍器財寶を永く後代に傳へんとして收藏せしめ給ふた勅封の寶庫で、正藏又は正藏院とも稱した。この寶庫正倉院は東大寺大佛殿の後方にあり、校倉造の建物で北倉・中倉及び南倉の三區に分かれ、北倉、中倉には御獻納の聖武天皇の御遺愛品を納め奉つて勅封藏となし、南倉には天平勝寶四年四月九日の大佛開眼を初めとする諸供養に用ひられた什物類を收めて綱封藏となし來つたが、今は三倉共勅封を以て守護せられてゐる。正倉院の由來はかくの如く、その後にて出藏・換納等のこともあり、多少散失

したものもあるが、その大部分は奈良時代盛期の遺品であつて、その内容は實に多種に亘り、その數無慮三千點を算ずる。その種類は文房具あり、樂器あり、服飾調度品あり、佛器あり、兵器あり、更に圖書の類あり、その技法また多岐にして金工・彫鏤・窯藝・塗漆・染織の技を含むはもとより、材質は珠・玉・金・銀・銅・鐵より木竹・甲角・紙革に及んで巧な手技を示してゐる。殊にこれらの中にはその寶物目錄たる東大寺獻物帳の記載と合して、所傳の明らかなものも尠からず、かくの如き遺品と文獻の共に傳存し、當代工藝の姿は目のあたりに接する如く鮮明である。

換言すれば正倉院に藏せられる珍器財寶即ち奈良朝工藝極盛の姿であり、又唐代工藝の發達も却つてこの正倉院御物によつて推察し得るのである。而してこれらの形姿は頗る莊重の感に滿ち、意匠は寶相華・禽獸草木及び胡俗を盛に用ひて異國情趣深く、用材は多種に亘つて絢爛の美を呈し、その豪華さは寔に當代をして咲く花の匂ふが如しと讚へしめたのであつた。

金 工

當代に於ける金工を見るに特に著しい發達は、規模の宏大、技巧の細密共にその極に達したことである。

先づ鑄技を見るに、前代既に手技に見るべきものがあつたが、當代に入りては技巧愈々洗練を得て精美となり、格段の進歩を見るに至つた。即ち當代初期に於ける遺品である長谷寺法華說相像及び小金銅佛等にあつては、技法未だ熟せざるものを見るが、藥師寺東院堂觀音像・同金堂藥師三尊像・蟹滿寺釋迦如來及び法隆寺の橘夫人念持佛と稱する阿彌陀三尊像等は、鑄技に後人の企圖し得ない渾熟せる妙味を示してゐる。尙當代初期の鑄成遺品を求めると、壯大なる藥師寺東塔の水煙があり、中期の代表的作品としては、東大寺大佛殿前の八角燈籠を推すべきであらう。(第二八圖) 該燈籠は高さ十三尺に及び形姿頗る雄大、火舎の八面には菱形格子の鑄透地に、寶相華や瑞雲に飾られたる音聲菩薩、或は奔馳の獅子を半肉彫に鑄出して頗る華麗、奈良時代工藝の氣宇と匠意とを遺憾なく發揮してゐる。もしそれ鑄出規模の

大なるものを求むれば、東大寺盧舍那佛像の造顯を擧ぐべく、東大寺要録に據ればこの巨像には、銅七十三萬九千五百六十斤、白鐵一萬二千六百八十八斤、水銀五萬八千六百二十兩、鍊金一萬四百三十六兩、炭一萬六千六百五十六斛を要したと云はれ、未曾有の大工事を企圖し然も遂に完成せるところ、奈良時代の鑄技や驚くべしと云はざるを得ない。又當代の梵鐘も鑄技を偲ぶ遺品として注意すべきものである。當代に屬する梵鐘は十數口あり、形體に時代的特色があつて莊重の態を賞せられる。山城妙心寺のものは文武天皇の二年の作にして最も古く、東大寺のものは天平勝寶四年頃の作と推せられるものにして、その巨鐘たるを以て知られてゐる。

次に正倉院に鑄成品を求むれば、投壺・火舎・合子・水瓶・錫杖等があつて夫々妙技を示し、又鏡の類も多數あつて螺鈿・平脱・七寶等の絢爛たる装ひ、今も色鮮かに傳へられてゐる。(第二九圖—第三二圖) 當代に於ける鏡の鑄成は頗る大にして、天平十年の大安寺緣起流記資財帳に、壹千貳百四拾五面の鏡のあつたことを記してゐるのは、中には舶載品も有つたであらうが、その盛行の状態を推し得る。正倉院古文書中には天平寶字六年の奥書を有する東大寺の徑一尺厚五分の鏡四面の用度註文書があり、その用材並に工人に就ての詳述は當代鑄成技法を考ふる上に貴重なる資料である。

鍛技に就ては正倉院に藏せられる彫しい刀劍・鉞の利刃に、その發達は充分窺ひ知られ、又鋸起の技巧は當代初期に多い押出佛の遺品に察し得べく、彫金の技に至つては透彫・毛彫共に前代より一層の精緻を示し、これらの盛況は奈良時代金工の特色に數へらるゝ程である。透彫の妙技を味はしむるものとしては、法華堂不空羅索觀音像の戴く寶冠があり、珠玉を連綴圍繞せしめた華麗さと共に、その寶相華唐草の鑄ぎ立つた盤彫の技巧はまことに賞すべきである。この種の妙を示すものとして正倉院の内にあつては、大刀または刀子に裝飾せる金銀の透金具があり、殊に珠玉を嵌装せる美麗さは譬へ難い。この他彫金の興味深いものとしては金銅幡・銀薰爐・金銅花形合子等枚舉に遑がない。毛彫に於ては東大寺盧舍那佛像の臺座蓮瓣各葉に、夫々蓮華藏世界を線刻せる技巧を見るべく、これに類するものに同寺二月堂光

背の毛彫があり、更にその細密なものを求めれば東大寺銀合子・興福寺銀杯・正倉院の銀壺の毛彫があり、金銀平脱圓鏡に加へられた毛彫に至つては愈々緻密を極めてゐる。

かくの如く當代の金工技術は多様にして精を極め、用材は金・銀・銅・鐵の他、白銅・鍮・錫・佐波理等の多種類に亘つてゐる。又當代の工人に鑄工・銅工・鐵工・鉛工等の別のあつたことが正倉院の古文書で知られ、その名の傳へられるものも十數人に及び、その中位階を叙せられたものも、東大寺盧舍那佛像の功勞者大鑄師從四位下高市連眞國を初め十人近く數へ得るのは、當代金工の發達から見れば當然のことであらう。

漆 工

當代に入るや文化の向上と佛教の興隆とは、殿堂の塗漆、調度の髹飾、塼佛の製作等、遂に漆の需要を増進せしむるに至り、大寶令に於ても大藏省に漆部司を置きたる他、その田令や賦役令や軍防令に於ても漆の栽培を獎勵保護せられる條文を見るに至つた。併しながら當代漆工の長足なる進歩は唐朝の漆藝の傳承に負ふところ深く、その發達の狀況は豊富なる當時の遺品を初めとし、各種の文獻等により明らかに知り得るところで、實に我が漆工發達の基礎の置かれた時代であつた。

さて當代漆工の技法を見るに、その應用は實に多岐に亘つてゐる。木地の塗料として用ひられたことは既に前代の遺品にもこれを見たが、當代の特色ある遺品たる正倉院に傳へられたる赤漆文櫃木厨子は、天武天皇より孝謙天皇に至る御歴代の御相傳遊ばされた名器で、木目に朱色を加へ透漆をかけたもので、素朴なうちに高雅な塗色を示してゐる。又この時代には布帛にも塗漆せられたものを生じた。冠制に於ける漆羅・漆紗これである。遺品は完存せるものなく古墳出土品中に時に斷片を見るに過ぎない。

又塼は麥漆にて布を張る方法で、當代に盛に用ひられた。この技法に就ては當代彫刻の技法を説明する時に述べた

ところであるが、この技法は單に佛像のみならず各種の器物にも亦應用せられ、天武天皇の御箱は朱塗の塼であつたと傳へ、又當代の出土遺品中にも塼棺の斷片が見出される。この塼に類した技法に漆皮と稱せられるものがある。これは水に浸して柔軟にせる皮を型に貼つて乾燥し、漆にて塗り固めて種々の器物を作つたもので、正倉院及び法隆寺獻納の御物中にその作例が遺されてゐる。この他漆は竹材の上にも應用された。正倉院の漆胡瓶と稱せられるものは、籃胎に漆して銀平脱の花鳥文を施したものであり、又同院の護藤籬と稱せられる木畫紫檀雙六局（第三五圖）の容器は、細かき竹製の網代を木箱に貼りこれに漆を塗つたものであり、その他刀鞘・鉢の柄等に竹と漆とを巧みに用ひたものも見出される。

漆畫は前代にこれを見たが、正倉院中彈弓に黒漆を以て鼓樂技曲の圖を描けるもの、他殆どこれを見ない。思ふに簡にして自由なる油色の流行に、その影を潜めたものであらう。油色とは彩繪の上に乾燥性強き荏油の如きを塗り、色調を鮮明ならしむると共にその剝落を防げるもので、正倉院中には琵琶の撥面を初めとし、刀鞘・箱・盤等にその遺例は甚だ多し。（第三三圖—第三四圖）

又後代に發達せる蒔繪の技法も發祥實に當代に初まつてゐる。法隆寺に傳へられる四つ目鎗矢と稱するもの（一組は御物）の筥卷には、漆地に疎らに金粉を蒔いてゐるが、これは平安朝に於て塵蒔と稱せられる技法に他ならない。又正倉院御物中の革箱に、唐草を銀粉の研出蒔繪としてゐるものも見出される。これらに類するが稍々趣を異にした技法を示すものに、末金鏤作と稱するものがある。これは正倉院於御物の金銀銅莊唐大刀に見るのであるが、これは漆鞘に漆に粗き金粉を混じたもので獸形と葛形とを描き、それを研出したものである。

その他當代に盛に行はれ、漆工の光彩を陸離たらしめたものは、平文と螺鈿とであつた。平文はまた平脱とも稱せられる。これは塗漆せる面に、金銀の薄葉を種々の形に截ちて貼附し、更に、漆を塗り重ねた後にこれを剝ぎ現したも

で、平文上に毛彫を施したのも見られる。螺鈿は平文に於ける金銀文の代りに貝片を用いたもので、正倉院の樂器・鏡等にその例が多い。それらは貝片のみならず、染牙・琥珀・瑠璃・水晶・金銀等をも併用して、豊麗なる色彩美を發揮した、かくの如く木竹・甲角・玉石を盛に使用し、その総合的意匠に特技を示したのは、唐朝文化を反映せる當代工藝の特色でもあつた。正倉院御物中の木畫紫檀五絃琵琶（第三六圖）及び螺鈿紫檀阮咸（第三七圖）等はその著しいもので、多種の材料を以て配合に妙趣を得、色調に絢爛さを示してゐる。

陶 瓷

奈良時代の陶磁工藝に於ける劃期的な新事實は、唐朝文化の波及として、彩釉瓷焼成技法を傳へ、天平瓷器を出現せしめたことであつた。時に支那は中唐の盛世にして文化絢爛として最高潮に達し、窯藝亦前後無比の豪華にして高雅なる三彩窯の黄金時代に當り、その影響は隣邦渤海乃至半島新羅に及び、又我が國にも齎されるに至つた。尤もこれが傳來の経緯に就ては、今日これを詳になし得ないが、我が奈良時代に於て唐三彩と系統を一にする、低火度焼成の銅鐵呈色鉛質釉瓷が製出せられたことは、正倉院御物の彩釉瓷器及び正倉院文書の記事に據つて徵證し得るのである。

正倉院御物の彩釉瓷器は現在、瓷鉢二十五口、瓷皿二十九口、瓷瓶一口、瓷鼓筒一口及び瓷塔殘闕九枚を數へる。この中瓷瓶・瓷鼓筒及び瓷塔は、從來一説として唐製ならんと考へられてゐたが、これらの形式や施釉技巧或はそれらの釉調・胎土等を精觀すれば、總べて本邦製たる事疑ふべくもない。例へば瓷鉢類の形式は同倉内の銀鉢・漆鉢類の輪廓と同く同様で、胡様威濃厚な成形技術の進歩したものであるが、その綠釉の呈色に於ける鮮麗明快さは無數の唐三彩に比べても亦異色あるものである。瓷皿類の形式は當時の陶器の碟・皿類に酷似し、而も全然外邦瓷器に見ない要素を多分に含んでゐる。又胎土は灰色乃至鈍白色で、その彩釉文の表現に至つては純朴古雅の味ひが横溢してゐる。瓷瓶・瓷鼓筒の輪輻の技術は唐三彩にも比肩し得るが、形態に和風の要素が顯著である。殊に瓷瓶の胎土・釉調には頗る特殊なものであり、我が奈良時代の瓷器は大陸の鉛釉瓷器と共通性を有しながら、又特異性の多々存することを知るのである。

（第三八圖—第四一圖）

更に奈良時代の窯藝を日本陶磁史上より概觀すれば、土器・陶器はその頂點を極めると共に下降の態勢を示し、新興彩釉瓷器の焼成によつて、本邦窯藝史に一新時代を劃したのであつた。而して當代遺品の特色は、大陸殊に統一新羅と唐代窯工藝との系統に出で、而も我が民族性を充分に表して親み深く、殊に格調の高きことに於ては空前絶後の域にまで到達したのであつた。

染 織

染織技藝また唐代染織の發達に負ふところ大であつたが、朝家の保護獎勵與つて力あつたことも看過し得ない。今養老令中染織に関する制度を見れば、中務省に縫部司・織部司・宮内省に内染司があり、民部省の調賦を司る主計寮も亦關係深いものであつた。殊に織部司は優秀な工人を多數擁し、こゝに屬する挑文師は地方に出で、技の開發にも努めたのであつた。

先づ當代の染色技術の發達を鑑ふるに、かの推古天皇の御代に制定を見た五色十二階の冠位の制は、その後數次の改編増階を見、天武天皇の十四年には諸王十二階、諸臣四十八階となり、夫々の朱華・深紫・淺紫・深綠・淺綠・深蒲萄・淺蒲萄の七色に基づく服色の制定を見るに至つたことは、染技の複雑化を示すものに他ならない。これらの他、前代以來の蘇芳・緋・縹・黒・黃・葵摺・蓮葉染・桑染或は麒麟竭の如き染法も行はれ、その盛期となるに及び染色愈々多彩となつたことは、何よりも正倉院御物の遺品が如實に語るところである。

當代に於ては以上の如く染色多種となつたのみならず、その文様染に於ても菴纈・夾纈・纈纈染の如き技法の發達を見るに至つた。

蕨纈は文様を臘液を以て描き、これを染液に浸して染抜く所謂臘染であり、その法は遠く印度に發祥すると傳へられる。

夾纈は蕨纈と同じく文様を防染する染法であるが、これは型板を用ひる所謂板締め染である。この型板には二様あつて、その一は文様を牛肉彫にした型板二枚に夾むものであり、今一つは文様を透彫にした型板二枚に夾むものである。而してこれらは單色に染め上げるにとどまらず、或は更に他色によつて染め、或は加彩してその色相の單調を救ひ、或は蕨纈と夾纈とを併用するなどその技巧の複雑さは頗る注目する。正倉院御物の椽地象羊木屏風、熊鷹鷺鳥武麟屏風等は蕨纈の代表的遺品であり、その他、山水夾纈屏風・鳥草夾纈屏風・驕鹿草木夾纈屏風等は、當代夾纈の秀技を示すものである。(第四二圖—第四三圖)

纈染は防染的な模様染の一種で、その手法は後の鹿の子絞りと稱する目絞り法によるものが多いが、又竹の皮絞り又は瀧絞りとも稱すべき高度の技術によるものもあり、御物の目交繩紅地纈布或は東大寺に藏する茶地纈華文綾等は、共に當代纈染を偲ばしむる遺品である。この他版木を以て印華した摺文による染技も亦當代に行はれ、遺品としては正倉院に鳥花文摺絶と稱せられるものがある。

次に當代の織技に就いて見るに、當代織物の種別は布・絹・緇・縮・羅・紗・綺・綾・錦及び織成等であつて、夫、技巧の妙を示してゐる。

即ち羅の如きに於ては、地文に小菱文・入子菱文・四菱文・三重襷或は鼠跡文と云ふべき別があり、綾に於ては一窠綾・二窠綾・七窠綾・熟線綾・長連綾・二足綾・花文綾・平綾・浮キ物・兩面綾等と後世呼ばれる別がある。錦は殊に當代染織中に於ても、文様華麗、織法にも亦卓越した技法を示し、正倉院御物の中にも標地大唐花文錦琵琶袋・鹿唐花文錦飾斷片等を初めとし妍麗驚目の遺品夥しく藏せられてゐる。織成は後に云ふ綴織であつて、正倉院にあつては七

條樹皮色袈裟或は御物唐花金糸入織成等にその殊技を見る。

刺繡は當代の幡蓋に盛に行はれ、既に白雉元年には丈六繡佛挾侍八部等四十六像の造成を知るが、又當代に於ける諸寺の資財帳にも求め得られ、殊に正倉院御物中には斷片ながら幡蓋の遺品も數多い。その繡技はかの前代の天壽國曼荼羅に於けるものとは著しく進歩し、殊に幡の刺繡に於ては兩面繡を行ふ等巧技を示してゐる。

この他正倉院には疊大の色氈が幾枚か藏せられてゐる。色氈は毳毛毡と稱せられる絨毛である。

第五節 建築

奈良時代に於ては、専ら唐系の建築様式が行はれ、前代の六朝系のものとは漸次影を潜めるに至つた。唐の文化は支那史上空前絶後とも云ふべき發達を遂げ、その建築術なども亦實に完全の域に達してゐた。これらの様式が日本に傳へられ、我が國民性によつて陶冶されたものが、即ち奈良時代の建築となつて現れたのである。

當代に於ては、歷代天皇の篤い信法外護によつて寺院の建立されるもの愈々多く、この趨勢は聖武天皇が東大寺及び諸國分寺を建立されるに至つて最高潮に達した。これらの夥しき寺院のうち東大・西大・興福・元興・大安・藥師の諸大寺は殊に名高く、前代造營の法隆寺と併せて南都七大寺と呼ばれてゐる。

當代の伽藍配置は四天王寺式より變化せる藥師寺式や東大寺式が行はれた。藥師寺式は四天王寺式に於ける塔婆を二基として東西に對立せしめたもので、その性質には過渡的なところがある。東大寺式に於ては藥師寺式の二基の塔が廻廊外に進出し、中門と南大門との中間に於て相對して居り、その堂塔の布置最も要を得、建築群としての美を發揮してゐる。従つてこの配置形式は當時盛行はれ、なほその系統に屬する配置法は餘程後世にまで及んでゐる。堂塔の規模

は一般に壯大となり、その比例は完好にして、その手法は雄健である。斗拱は三手先を生じ、軒は二軒の制をとり、その他の細部も悉く整備するに至り、我が寺院建築の典型はこゝに完成され長く後世にその範を垂れた。

奈良時代の寺院建築を代表するものは東大寺伽藍であつて、その金堂は十一間七間、正面實長二十九丈、棟高約十六丈に及び、更にその七重塔は方五丈餘、全高實に三十三丈餘にも達してゐた。木材を以てかゝる大規模な堂塔を構築し得た當時の技術は寔に驚くべきである。當代寺院建築の遺構は約二十棟を數へるが、その初期を代表するものは藥師寺東塔であり、後期を代表するものは唐招提寺金堂である。また法隆寺夢殿、東大寺法華堂なども見逃すべからざるものである。藥師寺東塔は天平初年の造營に係るもよく奈良時代初期の形式を保持して居り、方三間三重、各層に裳階を具へ極めて變化に富む輪郭を示し、頂上には卓拔なる意匠をもつ相輪をいたゞく(第四四圖)。かの西大寺伽藍に於ける奇趣異構と共に奈良建築中の一異彩と云ふべきであらう。唐招提寺金堂は奈良時代末期の建立にかゝり、正面一間通りを吹き放ちにした七間四間單層の堂で、寄棟造の屋上には猶當初の鴟尾を有する(第四六圖)。蓋し當代遺構中最大最美のものであり、その雄渾にしてしかも典雅なる趣は他にその類例を見出し難い。夢殿は天平年中創建後度々の大改修を経てゐるが、猶よく當初の雄大なる佛を保つてゐる。二重壇上に立つ八角堂で八注造の屋蓋には見事な露盤を冠してゐる(第四七圖)。法華堂も奈良時代中葉の造營に係り、五間四間單層寄棟造、恰も唐招提寺金堂を簡略にしたやうなものであつたが、今は鎌倉時代造營の禮堂が附加されてゐるため外觀は一變してゐる(第四五圖)。

これらの遺構によつて見るに、奈良時代初期に於ては飛鳥式より奈良式に移らんとする過渡的の性質が現れてゐる。藥師寺東塔の斗拱は雲形肘木より一轉化して、三手先に進まんとする形式を具へ、かの法隆寺堂塔に缺けたる小天井こそあるが、唐招提寺金堂に見るが如き軒支輪は未だ現れてゐない。然るに奈良時代も盛期になると、その技法は愈々圓熟し、手法も亦精緻の域に進み、唐招提寺金堂に見る如く、斗拱は完全なる三手先となり、長く挺出した二軒の屋根を

支へ、法隆寺堂塔軒廻りの簡朴なのに較べると非常に複雑で建物に豐美の感と興へてゐる。裝飾の術も亦頗る進歩し、唐招提寺金堂に於ては、普通一般の色を塗つたほか、内部の柱・斗拱・虹梁等に至るまで、佛像・雲文・寶相華その他の文様を彩畫し、また外部の軒支輪板にまで彩色文様を描いてゐる。これら飛鳥時代より奈良時代への推移を一言にして云へば、その構架は簡單なものから複雑なものへ、その手法は自由なものから整備せるものへ、またその性質は雄勁簡朴なものから雄麗豐美なものへと進んでゐる。

この時代神社建築は多くの變化もなかつたやうで、依然として古代の様式を踏襲し、未だ大陸建築の感化を強く受けてゐるのは、その傳統の然らしめるところとして注目すべきである。

これに反して宮殿建築は、大陸の影響を蒙り遽に長足の進歩を遂げてゐる。持統天皇の造營し給へる藤原宮は、南面せる廣大なる敷地を卜し、朝堂院内裏以下の諸建築を配し、その外郭を築垣にて圍み四面にそれぞれ立派な門を開いてゐた。朝堂院は南面せる七間四間の大極殿を中心とし、その東西に各一殿を、また南方には十二棟の長大なる殿堂を配置し、更にこれらを廻廊、諸門で圍み、寔に大規模にして且つ整備せるものであつた。しかもこれらの殿堂は瓦葺丹塗の堂々たるものであつたから、時人はその空前の偉觀に目を瞠つた事であらう。内裏の事情は未詳なるも、依然として傳統的の形式を保ち和風のものであつたと推定すべき理由がある。平城宮は藤原宮の制を更に改善進歩せしめたものであるが、その根本に於ては大差はない。現存の唐招提寺講堂は平城宮朝堂院中の一堂を賜つたもので、九間四間單層入母屋造本瓦葺丹塗の建物であつて、その形式は寺院建築と全く同様であるが、上代宮殿建築唯一の遺構として甚だ貴重である。平城宮内裏も藤原宮のと同じく矢張り和風のものであつたと推定される。稱徳天皇が平城宮内東院に瑠璃瓦で葺き彩色を施せる御殿を建てられ御座所とされてゐるのは、勿論異例と見るべきであるが、大陸の影響がこゝまで及んで來た事は見逃してはならぬ。

住宅建築も、藤原京や平城京の經營に伴なひ次第に發達したやうである。神龜元年五位以上のもの及び富める庶民は、瓦舎を構へ立て塗つて赤白となすべき事を命じられてゐるのは、既に進歩しつゝあつた住宅建築の急激なる發達を促したと思はれる。

第四章 平安時代前期

第一節 時代概説

前代は佛教の隆昌と唐朝文化の旺盛なる流入とにより絢爛たる文化を現出したが、その末葉に近づくと共に僧侶は跋扈して政教の別を亂し、佛寺の造營は國帑に窮乏を來し弊風漸く顯著となるに従ひ、これが肅清の氣運は自ら擡頭するに至つた。桓武天皇の平安京への遷都は、實に民心を南都の積弊より分離し、その心懷を新にして皇業を援けしめ給はんとした御英斷に出でたものであつて、その御雄圖は新都が南都の制を擴張し更に唐都長安の制を參酌して經營遊ばされた點にも充分に窺はれる。延暦八年に於ける造東大寺司の廢止の如きは、この遷都に伴なふ新舊兩文化の交替を如實に示したものに他ならなかつた。當初造東大寺司は専ら東大寺の造營を司るところであつたが、後には南都一般の造營事業を統轄するに至り、これが廢止は南都に於ける造營の終止符であつた。事實これを轉機として南都の諸大寺には殆ど造營らしきものを見ず、一方新都平安京を中心として延暦寺・東西兩寺及び鞍馬寺の建立を見る等文化中心の移動が顯著となつた。従つて當代に生れ新都を中心に榮えた文化は、自ら前代文化に對する反動的傾向と新しき理想への熱意とを反映し、やがて日本的趣致豊かな文化を醸成すべき素地を形成したのであるが、又それにはこれを助長せしめた特殊な情勢が存在した。

先づその顯著なるものは密教の勃興であつた。密教々理は既に前代その一部の流傳を見たが、教學の振起と南都六宗

に對する不滿とは、佛教教義に對しても著しく批判的ならしめ、殊に玄奥な教理の一端を窺はせた密教は求道に燃ゆる若き學問僧を鼓舞し、更に深き傳法を求めて入唐せしめた。その著名なものは、最澄・空海を初めとする入唐八家であつた。最澄は道邃等に從つて當時唐土に盛であつた天台を修め更に密禪戒の諸宗をも加味したが、殊に密教の方面に發展する所多く、空海は惠果に就いて専ら眞言密教を受法し歸朝後之を弘通して一世を風靡するに至つた。而して入唐八家中の常曉・圓行・圓仁・惠運・圓珍・宗叡等相續いで歸朝し密教の完成に盡瘁するや、こゝに密教文化の時代を現出せしめた。殊に美術の上に密教の影響が大きかつたのは、上述の入唐八家の請來した夥多の文書・典籍・藝術等であつたが、更に根本的な影響を與へたものは密教思想に於ける極めて象徴的な特殊の藝術觀であつた。

即ち佛像その他の標幟を單に假象と見ず實在の相として深き信仰を寄せたのであつて、斯かる具體的傾向は殊に藝術的表徴を重視して是等の形印や色彩等に嚴重な儀軌を定めると共に、森嚴なる神祕の相と旺盛なる偉力の表出とを求めた。従つて當代に於ては密教の信仰下に作られた多くの佛畫佛像佛具の類は夫、この密教的な特徴を示した。

次に注目すべきは當代末葉に至つて從來の遣唐使が廢止せられたことである。即ち當時唐は既に玄宗の盛世を過ぎて衰兆を萌せる時であり、往還の航路に拂はれる犠牲依然として多かつたのに對し學ぶところは次第に遞減し、遣唐使の回数も減じられてゐたが、遂に宇多天皇の寛平六年には菅原道眞の建議によつて遣唐使は廢止されるに至つた。これは自國文化に對する自覺の然らしめたところであるが、この事實が更に自國文化の認識を新たにし、その健全なる發達を促したのであつた。この唐代文化を謳歌せる前代に對する反動的な國民的自覺は、台密兩宗が教旨を唐土に求めながら日本独自の密教を形成し、又本地垂迹の説を起したことに知られ、やがて優麗なる草假名を發達せしめ國文學を蔚興せしめた點にもよく窺はれるのである。かくの如く當代に兆を示した國民的自覺は、次期の日本趣致豊かな文化を開花せしむべき素地を作つたのである。

第二節 繪畫

平安朝の初葉に於ける繪畫は主として信仰禮拜の對象たる佛畫と、貴族の生活に伴ふ裝飾的乃至鑑賞的繪畫とに大別し得るが、これらの中殊に製作の隆盛にして、當代繪畫の最も重要な領域を形成し、また優秀な作技を示したものは佛畫であつた。

當時佛敎界には新興勢力を代表するものとして東台の兩密があり、これらの密教が南都の古宗を壓してやがて敎界を風靡するに至るや、その所産たる密教畫が佛畫の指導的地位に立つたのであつて、その描寫表現の如きも自ら密教固有の特質を體して發展するに至つた。かくの如き發展が當時に於ける支那畫の感化に依るところ多かつたのは、飛鳥以來の佛畫發展の經路と趣を同じうするもので、殊にその唐朝佛畫の描寫樣式に準據する所多き點に於ては、奈良朝以來の延長とも見られるのであつて、當時未だ國風の蘊釀を見ず、寧ろ専ら唐畫に則つてその域を摩せんとするところに製作の基準を見るべきであらう。所謂「唐繪」は當時佛畫以外、支那の事物を主題とする場合に多く用ひられた語であるが、佛畫に於ても間々唐作乃至唐畫直模の作を稱したのであつて、當代は作風の特質上また佛畫の唐繪時代とも謂ふべきであらう。併し等しく唐朝樣式と謂つても、奈良時代と當代との間には自ら作風に著しき相異なるを見逃し難い。奈良朝に於ては初唐より盛唐にかけての華麗壯嚴の趣多き佛畫の感化を主とするに對して、平安朝に入つては支那は中唐より晩唐に互り國力の漸く傾かんとするのを反映するが如く、藝術も較、沈鬱重厚の趣を加へ來つたのであつて、この傾向は當代初葉密教佛畫の傳播に際しても自ら滲透する所多く、これがまた却つて密教に於ける特殊の風格を發揮せしむることゝもなつたのである。

今平安朝初葉に於ける密教佛畫傳播の狀を顧るに、先づ注目すべきは最澄・空海をはじめとする入唐八家の請來品である。それらの請來目錄に於て特に注目せられることは、白描の圖像抄本か鈔からず齎されてゐることである。これらの抄本は多數の經典佛畫類を蒼海萬里を越えて請來することの至難なるに對して採られた縮寫摘要に他ならなかつた。而してこれらの抄本は請來後は儀軌の嚴格なる密教事相の典據・藍本となつた。それら抄本の面影を今日に見るべきものとしては圓珍請來と傳ふる園城寺藏五部心觀や、宗叡請來の教王護國寺藏蘇悉地儀軌契印及び石山寺藏理趣經曼荼羅等を挙げ得るであらう。

これら白描抄本の他、原本の佛畫の齎されたものも亦尠くなかつたことは、請來目錄等の記載するところに知られるが、遺存するものは殆ど無い。唯當時の作品として諸家請來の唐畫の面影をも偲ばしめるものに、神護寺藏高雄曼荼羅と子島寺藏子島曼荼羅とを挙げ得る。いづれも紫綾地に金銀泥を以て描寫せるもので、高雄曼荼羅は描線強靱にして手法頗る精秀、諸尊の象形豐肥にしてよく立體性に富み表現に頗る雄渾重厚なる風格が見られる。子島曼荼羅は畫趣相似たもので描法幾分細密を加へてゐるが、また唐畫様式を濃厚に傳へたものである。これら以外彩繪の兩界曼荼羅として顯著なものは未だ挙げ難いが、昌泰二年の箱書ある教王護國寺の兩界曼荼羅は當代佛畫の様式を窺ふべき點で留意せられる。その描寫表現には前兩本ほどの氣魄はないが、諸尊の肉身に於ける強烈にして立體的な隈取りや異國的な面相等に顯著な特色が見られる。これらの點は元來唐畫に於ける印度及び西域的分子の滲潤に由るもので、その感化は既に奈良時代の初め法隆寺の壁畫に見たものである。以後漸次その濃度を薄めつゝも猶當期まで存續してゐるが、中葉以降になると殆ど褪色するに至るのである。即ち天曆五年建立の醍醐寺五重塔の板繪の兩界曼荼羅に至れば、かゝる特色の殘影は見られるが、手法表現は著しく和化せられて平明の趣を加へ、當代前期と後期との過渡的作風を示してゐる。又當代佛畫の特色として諸尊像容の總じて魁偉重厚にして表現の森嚴なることが挙げられる。斯る特色は密教の教義

上の特色に由來する所が多い。元來秘密深奥を旨としつゝも最も現實的に力の發現を主張する密教に於ては、佛菩薩の相好に於ても現實を克服するに足る森嚴神祕の相を強調すると共に、絶大なる偉力を具現するに足る魁偉の表現を取るのである。その作例としては西大寺藏十二天像・園城寺藏黃不動尊像・高野山巡寺八幡講藏五大力吼像等を挙げ得る。

平安時代前期は繪畫史上密教佛畫極盛の時代ではあつたが、これら以外裝飾的乃至鑑賞的繪畫の發達も亦看過し得ないものがあつた。この方面の發達に關して先づ注目すべきは障屏畫の類である。障屏畫は既に前代に行はれたところであるが、當代に入つて唐制に則る大規模な宮廷の造營や、貴族生活の舞臺たる寢殿造の創制に伴ふて、この種の障屏畫は愈々盛行し、鑑賞畫裝飾畫の蔚興する重大な一機縁となつた。而して是等の障屏畫はその題材手法共に殆ど支那に準據する所多いのであつて、斯くの如く支那の事物に取材したものは當時之を唐繪と呼んだ。宮廷内に於ける唐繪障屏畫の例は甚だ多いが、就中紫宸殿の賢聖障子・清涼殿の荒海・昆明池の兩障子等はその顯著なものであつた。賢聖障子は支那の賢聖三十二人の像を畫いた襖繪であり、荒海障子は山海經所説の手長足長の怪異を、昆明池障子は漢の武帝が開鑿した昆明池を畫いた衝立であつて、これらの畫様は長く後まで傳統を形成した。唯今日に遺存する當時の作なくその描法は審になし得ないが、題材のみならず描法もまた唐朝様式に則つたものと推察される。

併しかくの如き唐繪盛行の間にも、やがて日本の事物を題材とする傾向が據頭し、仁和元年には藤原基經が清涼殿に年中行事障子を獻じ、同四年には巨勢金岡が紫宸殿の障子に弘仁以後の詩に堪能なる鴻儒の像を畫き、又いつの頃にか荒海障子の裏には宇治の網代繪、昆明池障子の裏には嵯峨野の鷹狩が畫かれるに至つた。又古今集によれば清和天皇の皇后二條后が春宮妃であらせられた時、在原業平が歌を詠じた龍田川に紅葉の流れたる様を畫いた屏風のあつたことも知られ、かゝる取材の日本化は次第に描法をも日本化し、次期に於ける大和繪發達の氣運を醸成した。

次にまた當代に於て肖像畫の盛に行はれたことが注意せられる。かの空海は大和元年歸朝に際し、李眞等の畫いた眞

言五祖像を請來したが、其後弘仁十二年に至つて更に龍猛・龍智の二祖像を作製した(第四八圖)。これらの七幅は共に今日教王護國寺に傳へられるところであり、追加の二祖像は五祖像の形式に準じ、描寫も五祖像の寫實的傾向を體して居る。かゝる肖像畫は以後一の傳統をなして流行せしもの、如く、醍醐寺五重塔の板繪中にもその最も古き遺例が見出される。この種肖像畫は眞言宗のみならず、天台宗に於ても亦請來の作尠からず、これらの描寫は等しく傳統的に繼承せられ、次代の肖像畫の様式を形成するに至つた。これら以外史上に徵すべき肖像畫の作例としては、延暦十六年平城天皇が秋篠の善珠像を畫かしめられたことや、天長十年加賀國をして孔子及其門弟像を寫さしめられたことや、又上述の如く弘仁以來の鴻儒像が紫宸殿に畫かれたこと等が擧げられるのであつて、百濟河成・巨勢金岡等はこの方面に於てもその畫技を謳はれた人々である。

尙當代の畫工に就て見るに、奈良朝より存續してゐた畫工司は、大同三年に廢されて工匠寮に併合され、畫師二人畫工十人を有してゐたことが知られるが、その後はやがて畫所と呼ばれこれが主として宮廷の畫事を掌つてゐたらしい。この畫所は次期に入るに及んで専門畫家の本據として著名の人々を輩出したが、當代は未だ工匠的技術を主とするもの、如く、畫人として世に著聞するものは却つて畫所以外に求められるのである。仁壽三年七十二歳で歿した百濟河成の如きは、元來畫技を職とした人ではなかつたが、山水・花鳥・肖像畫に巧みにして當代の畫名を擅にし、これに續いて又當代末葉より次代に互つて在世した巨勢金岡は、弘仁以來の鴻儒像や大學寮釋奠用の孔子及七十二弟子像等を揮毫したと傳へられてゐるが、その畫技は人物畫のみならず、山水畫の領域をもよくし、殊に日本的取材の作畫を見出すのは、唐繪の日本化に於ける先驅者として注目される。この金岡の一家が以後畫師として、畫壇の中樞的地位と名聲とを得て發展して行つたのも、その畫風の進路が唐畫の日本化、換言すれば大和繪の開發に向つてゐた爲と考へられる。また左大臣源信も畫馬を善くし、畫工以外に出でた畫人として著名であつた。

第三節 彫刻

平安時代前期の彫刻はその時代思潮の轉換に伴つて、前代とは全く異つた特徴を示してゐる。それは天台及び眞言の兩密教による新様式と、新時代に溢れた強烈な表現手法とによるもので、この著しい特色は日本彫刻史を通じて他の時代には全く見られないものである。

尤も奈良時代に於ても密教的な造佛は皆無ではなく、所謂古密教と稱するものは既に奈良時代の初期に流傳し、それに關する造佛の事實も可成り知られて居る。然るに延暦二十四年及び翌大同元年に最澄と空海とが各々唐土から歸朝して後、延暦寺・金剛峯寺・安祥寺及び園城寺等陸續として密教の寺院が建立されるに至つて、その密教造佛は一時隆盛を來し、古い佛教の傳統を持つた南都にさへ、その新しい造佛が見られるに至つた。この密教の造佛は儀軌によつて定められた規範に従ふもので、殊にその手印や契印等は嚴密に定められてゐる。故にその造佛に當つて形相上の事は作家の自由意志を許さず、常に儀軌に精通した名僧知識の指揮に遵つたのである。

又當代彫刻の外見上の著しい特色である、風貌靈活にして神采人を射る如き森嚴な精神表現は、勿論一つには密教の教義的な表れによるものではあるが、又他方に奈良彫刻の餘りにも理想に走つた美しい佛の姿を、反動的に教界の師長としての嚴しい形に置き換へたもので、そこに寧ろ新時代の熾烈な時代精神が表現されてゐると見らるべきである。さればこの森嚴な表現は當代の初期に最も甚しく、時代の進むに連れて漸次減退するが如き傾向を示した。

更に當代彫刻の母胎となつた晚唐様式に就ては、當時唐土は既に末期的な情勢に陥つてゐた頃であり、そこに醸成された晚唐様は唯盛唐の形式を承け繼いで生氣なく、手法も形式化したものに過ぎなかつたが、密教の傳來に伴つて當代

に於ては新様式として受納されたのである。

以上の如く當代の彫刻は、その基本形式として奈良彫刻とは異つた晚唐様を受け入れ、更に密教の儀軌によつて形相を整へたもので、その精神表現に新時代の嚴しい理念を主張してゐるのは著しい特色である。

この様式上の特色と相俟つて注意しなければならないのはその手法である。前代奈良時代に於てはその彫刻材料として銅・乾漆・塑土及び木材等種々なものが用ひられてゐたが、當代に於てはこれらの豊富な諸材料は次第に影を潜めて木材のみが用ひられる様になつた。その主なる理由は、銅を始めとして乾漆や塑土を以て彫刻を製作する事は、作家の自由な意圖を表現するには種々の利便があつたが、これらを驅使するには可成り熟練された専門的な手腕を要し、又その費用に於て木彫よりは遙かに高價なものであつたから、奈良時代とはその經濟的條件や造佛の事情を異にしてゐた當代に於ては、それらの諸材料の用途が自ら制限されて行つたのである。又嚴重な教旨を持つた密教が信仰對象としての佛像を造顯するに當つて、その材料をも清淨視して、これに御衣木加持と云ふ修法を行ふため、乾漆や塑土の如き材料よりも木材が最もこれに適當するものとして撰ばれ、かゝる理由によつて當代に於て一時に木彫が盛行するに至つた。

この木彫の流行に伴つて、最も顯著な手法上の特色をなしてゐるのは、一木彫成と鬮波式刀法とである。一木彫成と云ふのは一個の彫刻を製作するに一本の木材だけを使用するもので、極端な例ではその頭頂から足下の蓮華座に至るまでを完全に一木から刻み出してゐる。尤もこの一木彫成の手法は、既に奈良時代の後期に於ても見られたものであるが、當代に於てはこの一木彫成は殆ど一般的な特色となつて、中には丈六坐像の如き、一木彫成の手法ではその膝部の工程に甚しい困難を伴ふものでさへ、全く別木の矧付なしに造顯されてゐる。況して立像に於てはその姿態に可成りの活動的な變化を持つた部神將形にも、全くの一木が用ひられたのは當然である。従つてこの一木彫成の手法はその様式に可成りの影響を與へて、孰れかと云へば當代の彫刻には自由奔放な形相のものが甚だ尠くなつてゐる。併し當代も中

期以降になつては、その様式の發展と共にかくの如き困難な工程を伴ふものを排して、坐像に於てはその膝部を、活動的なものではその腕部等を別木を以て矧付けられたものが次第に現れて來た。鬮波式刀法と云ふのは彫刻の衣皺彫出に於て、特殊な大小二種の隆起を繰返した鑿の運行手法を稱するもので、それは鑿の運用によつて工程上必然的に表はれて來るものであるが、この刀法は他の時代には殆ど見られず、當代の著しい手法上の特徴をなしてゐる。殊にその中期頃のものは殆どすべてこの鬮波式刀法を示し、更にその形式化に陥つたものさへ生じた。

扱て上述の如き著しい特色を示す當代の様式發展を考究するに、先づその本流をなす晚唐様と密教様に先立つて、前代から傳承された奈良様の餘波を考へて見よう。

天台及び眞言の兩密教が興隆した當代もその初期に於ては、永く朝野の崇信を享けて根強くその勢力を張つた南都宗の文化は容易に抜くべくもなく、殊にその彫刻様式に於ては奈良様式の洗練された規矩には、如何に新興の當代と雖も一疇を輸さざるを得なかつた。従つて當代に入つても奈良様を傳承した彫刻作例は可成り數多く製作されてゐる。興福寺北圓堂四天王立像・新藥師寺本堂藥師如來坐像及び廣隆寺講堂阿彌陀如來坐像等は、この派に於ける著しい作例である。

興福寺北圓堂四天王立像(乾漆彩色)は古く大安寺に傳へられたもので、その造顯は臺座裏板の墨書修理銘によつて延暦十年頃のものと推定されて當代の最も早い作例となつてゐる。従つてその様式手法上の特色は極めて奈良様に近く、殊にその乾漆造の手法は當代のものとしては寧ろ特異なものとして注意される。併しその天部形としての活動的な姿態にやゝ重厚な様式を示し、又その刀法などに跼蹐とした手法を弄してゐるのは、最早や奈良時代の洗練された様式手法とは可成りの隔りが感ぜられるもので、所謂奈良様の末流による當代での製作と考へられる。

新藥師寺本堂の藥師如來坐像(木造)は本寺の沿革などから、延暦十二年頃に造顯されたものと推定されるが、その様式

手法共に前記の興福寺四天王像を更に一步進めて、奈良末期の様式を當代の新技术によつてまとめ上げたものである。即ちその面相姿態のゆるやかな表現には未だ當代の森嚴な表情は見られず、又その法衣の衣文線は可成り自由活潑にして、當代のものに見られるやうな固さには陥つてゐない。併しこれが周丈六の巨大な坐像でありながら、その膝部は勿論のこと手腕の指先に到るまで完全に一木から彫成せられ、又その刀法も可成り鋭いもので、これらの手法は全く前代には見られなかつたもので當代の特色をよく示してゐる。

廣隆寺講堂の阿彌陀如來坐像（木造漆箔）は淳和天皇の御宇頃に、女御永原御息所の御願によつて造顯されたもので、前記二者が比較的時代の初頭に當つて、前代の傳統の強い南都に於ける作例であるのに對して、これは新都平安京に於て造られたものとして注目される。即ち本像は既に當代も中期に入つて、密教彫刻の盛行してゐた頃に造られたものであるに拘らず、その様式は明かに奈良様を傳へ、その面相姿態は奈良時代後期の唐招提寺金堂盧舍那佛坐像をや、重厚にした如き觀を呈し、又その衣文線は整美した奈良様を形式的に受け入れたものである。併しその堂々たる體軀と力強い表現とは當代作例中にも著しいものである。

當代の様式發展の上で、その前期に可成り華々しく新様を誇りながら、後期に割合に早く衰退したのは晩唐様である。尤もこの晩唐様は當代以前に既に奈良時代の後期から流傳して、寧ろ奈良様の一構成要素ともなつたものであるが、又當代の初期にはこの様式は可成り多く行はれ又名作にも富んでゐる。その中で最も代表的な作例は神護寺金堂藥師如來立像・法華寺十一面觀音立像及び渡岸寺十一面觀音立像等である。

神護寺金堂の藥師如來立像（木造）は延暦年中に神護寺の前身神願寺の本尊として造顯されたもので、その様式手法は重厚を極め、精神表現は甚だ森嚴にして、この種の作例として代表的なものである。併しその手

法華寺の十一面觀音立像（木造）は一見前記の神護寺藥師如來立像を菩薩形に表はしたが如きものである。併しその手

法は神護寺像に比して遙かに洗練熟達されたもので、唐朝に流行して我が奈良時代にも傳へられ、就中當代に最も盛行した檀造彫刻の特色を發揮してゐるものである。

渡岸寺の十一面觀音立像（木造）はその手法精緻を極め刀法又頗る銳細にして、この種の檀造彫刻作例として前記の法華寺像と共に雙璧をなすものである。加ふるに本像の一見奇怪にさへ見える頭部十一面の形式は、我が國では全く希有のものであるが、これは密教圖像を彫刻化したもので、ここにも晩唐様の特色が明らかである。

されどこれらの晩唐様は結局唐様の末流に過ぎず、従つてその多分に末期的な要素を含み、様式は徒に形式に流れ、手法に何等清新な表現が求められず、新興氣運の豊かな當代には本質的に相容れられないものがあつた。故にこの晩唐様は當代の前期にのみ多少の作例を残して、その後は密教様の中に融合されて殆どその影を没して了つた。

當代の様式發展の上にも最も重要なものは密教様である。この密教様は當代彫刻の主流をなすもので、台東兩密に於ては勿論のこと、當代の比較的初期から全時代に亘つて都鄙を問はず、非常な勢を以て流布してゐる。尤もその流布は密教の信仰弘布に必然的に伴つたもので、その分布の廣範圍に亘り時期も長く、更に次の藤原・鎌倉時代にさへ及んでゐるのを見れば、この密教様を以て當代の彫刻様式を代表せしむることは當然であらう。

扱つてこの密教様とは、最澄及び空海を始めとする入唐八家等の請來した儀軌圖像を規範とせる密教の獨特な様式を云ふもので、その主なる作例として教王護國寺講堂諸像・觀心寺本堂如意輪觀音坐像及び神護寺五大虚空藏菩薩坐像等を擧げることが出来る。

教王護國寺講堂の諸像とは天長二年頃に造顯されたもので、その造佛は密教の根本義である、金剛界曼荼羅様に従つて、中央に大日如來を中心とする五佛を置き、その左方に五菩薩、右方に五大明王を配し、これらを圍んで梵天・帝釋天及び四天王を案配し、その具足圓滿した像様は莊嚴を極めたものであつた。併し現在その當初の儘を傳へられてゐる

ものは左方五菩薩中の一二軀、右方の五大明王・梵天・帝釋天及び四天王等で、これらによつてその密教様の特色が知られる。即ちこれらに據ればその様式は前述の奈良様或は晩唐様とは可成り異つたもので、新興時代の様式に應しく氣魄の表現にも缺くる所がない。唯その衣文線に多少煩雜な感の伴ふのは、晩唐様の加味により初期圖像の形式を忠實に寫した結果に他ならない。

承和三年頃に空海の弟子實慧によつて建立された觀心寺本堂の如意輪觀音坐像（木造彩色）は日本三如意輪の隨一と稱されるもので、その様式手法は最も密教様の特色を發揮して遺憾ないものである。その莊重な中に深い慈悲を藏した面相姿態の豊麗な様式は、その力強い手法と相俟つてよく密教造佛の本旨に適ひ、この種密教様中の最も優れた作例となつてゐる。又その光背や蓮華座等の莊嚴具を始め、更に五彩の設色に至るまでよく保存されてゐるのは、彫刻史上まことに貴重な遺品と云ふべきである。

次に神護寺の五大虚空藏菩薩坐像（木造彩色）は仁明天皇の御願によつて建立された寶塔院の本尊であつたもので、その様式手法は前記の觀心寺如意輪觀音像に酷似して、それが全く同一流派の作家の手になつたことを推察せしめる。

かくの如く密教様の様式は莊重なるものであるが、奈良様の傳承の如く重厚に陥らず、又その表現は可成り教義的な意義を強調して氣魄の大なるものであるが、晩唐様の如く森嚴に過ぎることなく、更にその手法は當代彫刻中最も洗練され、これが當代の本流となつたのも當然であつたと云へる。

併し當代の作例中には上記の如き奈良様・晩唐様及び密教様の三様式に片附けられない特殊なものも亦見出される。即ち密教様に晩唐様を混じた室生寺如意輪觀音坐像、奈良様と晩唐様とを折衷した元興寺藥師如來立像及び奈良様に密教様を加味した法隆寺西圓堂地藏菩薩立像の如きである。

更に當代彫刻に於て注意すべきは、肖像及び神像である。その中、肖像彫刻は奈良時代の寫實主義を殆どその儘に享

け入れて、可成り自由な作例を残した。併しこれもその後期に及んで一般彫刻の様式に影響されて、やゝ形式的なものを造り出してゐるのは止むを得ない所であらう。その代表的な作例は、貞觀十五年に八十餘歳の高齡を以て示寂した法隆寺道詮律師の坐像と、東大寺の開山良辨僧正の坐像とである。法隆寺の道詮律師坐像（塑造彩色）は東院夢殿に安置されてゐるもので、その寫實的な様式と云ひ、又その塑造による手法と云ひ、殆ど奈良時代の作例と逕庭がない。併しその製作は恐らく道詮の示寂した貞觀十五年を餘り隔らない頃のものであらう。これに對して東大寺開山堂の良辨僧正坐像（木造彩色）は、道詮律師像よりはやゝ後年の特色を示してゐるものである。即ちその面相には未だ寫實的な要素を多分に含んでゐるが、法衣の衣文線などには形式的な固さを示し、殊にその刀法は可成り鋭細ではあるが、最早末期的な特色を示してゐる。併しその製作は非常に優れたもので、道詮律師像と共に、肖像彫刻としては當代のみならず彫刻史上逸すべからざる作例である。

神像と云ふのはこれまで彫刻作例と云へば殆ど佛教關係のものゝみに限られて、上古から飛鳥奈良時代を通じて未だその名を現さなかつたものであるが、當代の後期に始めて神像の作例が知られてゐる。その中彫刻史上にも重要なものは、藥師寺の僧形八幡神坐像・神功皇后御像及び仲津姫命御像と松尾神社の男女神坐像とである。

藥師寺の三神像（木造彩色）はもと同寺の鎮守八幡神社の神體であつたもので、この八幡神社は寛平年中に別當榮紹律師によつて勧請されたもので、その三神像も亦この頃に製作されたものと推定されてゐる。僧形八幡神像はその僧形との形相から殆ど佛教關係の作例と大差なく、豊麗な面相姿態や、簡素ながら鋭い衣文線の刀法や、氣魄のすぐれた表現などはよく當代後期の特色を具へたものである。又神功皇后御像及び仲津姫御像は、その御服飾を上代の貴女のそれに準へたもので、その點前の僧形八幡神像とは異つて所謂後世の神像形式の濫觴をなしてゐるが、その様式手法は八幡神像と同様な特色を示してゐる。（第五一圖）

松尾神社の男神坐像二軀・女神坐像一軀（木造）は、ほゞ前記の薬師寺神像と同じ頃のものとして推定されてゐる。従つてそれらの様式手法も殆ど變りなく、唯松尾神社像はやゝ形式的に整ひ又その表現に幾分か柔味を加へてゐる。かくしてこれらの神像は當代の作例としては、後期も更に末葉に近い頃のものであるが、神像彫刻としては、我が國最古のもので、眞に貴重な作例と云ふべきである。

當代彫刻の概括的な特色及びその様式の發展は大體上記の如くであるが、これらの彫刻を製作した作家に就て附言して置く。概して我國上代に於ける藝術作家は、前述の飛鳥及び奈良時代にも知られた如く、二三の例外を除いては、それが如何に優秀な作例であつても殆どその作家の名が知られないのが通則である。當代も亦これと同じ事情にあつて、彫刻の作家としてその作例の知られてゐるものはない。僅かに文獻の上に佛師武藏村主多利磨（延暦元年靈異記）・佛師妙廣（天長十年瑜伽師地論奥書）・佛師仁算（貞觀五年門葉記）・佛師神惠（寛平二年扶桑略記）等の名を散見するに過ぎない。而してその造像機構もほゞ前代の儘に傳へられて異る所がなかつた。

唯當代に於てこれに著しい特色を附與したのは、密教の儀軌による造佛の規範である。この造佛の規範は當代の密教に於て特に嚴重を極めて、その佛像の形相等は儀軌に律せられてゐたため、儀軌に精通してゐる高僧・知識等が造佛に重要な地位を占めたのであつた。従つて當代の密教彫刻の製作に於ては、常に高僧・知識の指揮を受けることとなり、こゝに形相のみならず様式までもその支配に従ふに至つた。これが當代彫刻の製作を多く名僧に歸せしめて、世俗に弘法大師作或は智證大師作等と傳唱されるものゝ存する所以である。而してその實際の製作者であつた佛師・佛工等の名は没してしまつたのである。

第三節 工 藝

工藝美術は前代既に著しき發達を遂げ、恰も陽春百花の一時に咲き匂へるの觀を呈し、その技法はそのまゝ當代に繼承されたのであるが、盛唐文化に對する熱情漸く減じ、反動的な時代意識を反映して、作技も亦華美なるものよりも堅實なるものを旨とする傾向を示すに至つた。併しながらこれは單なる工藝の沈滞期ではなく、奈良時代に攝取した唐朝技法の咀嚼期であり、かゝる消化と陶汰とを経て初めて平安時代後期の日本趣味豊かな工藝は出現し得たのであつて、その點日本工藝にとつて意義深き時代であつた。

金 工

當代金工は前代の技風を繼承したものであるが、特に影響の深かつたものは、密教の興隆に伴ふ密教修法の壇具の製作であつた。即ち、入唐八家の請來目錄等に依れば、彼等の請來した修法具は八十餘種に及んで居り、それらの直ちに傳模されたことは、後代金剛杵・金剛鈴・金剛盤等に御請來形なる稱呼の残つてゐることからも想像せられるところである。

扱て作成年次の推定される遺品を求むるに、先づ擧ぐべきは法隆寺より獻納せられた御物中に存する金銅唐草毛彫の如意である。これには延暦十一年還入養勝長財の針書銘が有り、小禽を配した唐花草の蹴彫の磊落豪放さは、また奈良時代のものに近い手法を傳へてゐる。

興福寺南圓堂銅燈臺は、その火舎扉の陽起銘文に弘仁七年とあつて、作成時の知られるものであるが、これを前代の東大寺大佛殿前の八角燈籠の豪壯なるに比ぶれば、端麗な形姿に時代と共に移る好尚を察せしめるものがある。やゝ、

降つて寛平の御代に入れば、東大寺に五獅子如意なる遺品を傳へる。この如意は聖寶僧正が法皇より賜り、維摩會講師として用ひたもので、瑠璃を主材とし飾るに飛走の五獅子及び三鈷杵の銀金具を以てし、形状技法に過渡的傾向を想はしめるものがある。これに近いものに河内國土師神社に藏する菅原道真の遺品と傳へる鍍金嵌玉飾革帯に於ける金具があり、鳧・鹿・騎乗の獵人等を槌起してゐる。又この革帯には正倉院御物に見るが如き嵌玉の飾りもあり、同じく同社に菅公遺品と傳へる象牙製櫛と共に、當代に於ける奈良朝趣致の繼承を語るものと云ふべきである。

鑄技は前代國銅の使用甚大で、我が國の産銅に減少を告ぐるに至り、世を驚かす大鑄造こそ見るを得ないが、鑄佛・鑄鏡・鑄鐘のことは引續いて行はれてゐた様である。鑄佛に於て銀佛の盛に行はれ初めたことを文獻上に見出すのは、後期に於ける銀への愛好に先驅するものとして注意せられる。鑄鏡は作成時の確たる遺品を缺くが、唐式倣製鏡はこの期の遺品と考へられ、所謂藤原鏡出現前の過渡期性を察せしめる。梵鐘の遺品中山城大雲寺・同神護寺・大和榮山寺に存する諸鐘はいづれも當代の記年を有し、銘文及び書體の優れたことに於て有名である。以上の外當代の作と推し得る遺品はあまり多くなく、それらの趣には唐様傳承とそれに伴ふ崩壞の兆とを見るが、又その反面にやがて開花する藤原趣味の萌芽あることも見逃されない。

漆工

前代の漆工は豊富なる遺品とこれを援ける文獻の記述とによつて、その發達は明瞭なるを得たが、當代に於ては遺品は殆どなく、僅かに散見する文獻と前後の遺品との比較によつて、その状態が辿られるに過ぎない。

先づ當代の漆工に關する記述を史上に求むるに、大同二年正月二十日には太政官符を以て諸國に桑漆を催植せしめられ、又大同三年正月廿日には詔によつて漆部司を内匠寮に合併せしめられたことが知られる。や、降つて嘉承二年十月には仁明天皇四十寶算奉賀の爲め御母嵯峨太皇太后より、黒漆平文厨子十基・黒漆厨子六前・赤漆韓櫃八十合・黒漆棚

厨子卅基を贈らせ給ふたことが、續日本後紀に記されて居る。その他貞觀十二年の秦公寺資財帳やその他當代の文書等を見れば、黒漆・赤漆・朱塗・平文等を用ひた諸器物が作られたことが知られ、又次代初葉になる延喜式の中には革・平文胡瓶等の語も見出され、奈良朝技法を繼承してゐることが充分に推察される。

思ふに當代の漆工は前代に發達を極めた技術を繼承し、徐々にこれを日本化しつゝあつたもので、この事は次期初頭を飾る仁和寺の卅子宮及び寶珠宮の様式手法によく窺はれるのである。蒔繪の如きも次期に盛に行はれるに至つたが、その兆は既に前代に見出したところであり、當代に於て次第にその技に進歩を加へつゝあつたことは察し得るところである。仁明・文徳天皇の御代の著作と云はれる竹取物語に「麗しき屋をつくり給ひて漆を塗り蒔繪をし」と、又伊勢物語に「青き苔をさざみて蒔繪のかたにこの歌をつけて奉りける」の如き修辭を見るのも、蒔繪の漸く盛にならんとするのを語るものと云へる。

陶・瓷

前代陶瓷工藝が空前の飛躍を遂げた所以は、高潮期の大陸文化が大量に流入された結果であることは勿論であるが、而もその大半は佛教興隆の成果に歸すべきで、宏壯な寺院建築の續出に伴つて製瓦工は極度に進歩し、佛法莊嚴のために佛器法具は華麗の限りを盡した。

平安時代初頭に於ける陶瓷工藝の趨勢も、なほ前代と殆ど大同小異の状態であつたことは略々想像するに難くないが、極端な唐制模倣と唐様心酔との反動等から諸式節約の要に迫られ、寮司の併合があり窯藝もその打撃を受け、又遣唐使の停止があり勢ひ大陸の窯法から隔離せられ、次第に衰退の路に轉ずるに至つた。

かの宮陶司所屬の土師の衰運は前代末既に甚しく、續日本紀に見られる天應元年の土師の奏言に彼等の惱みは推察せられ、更に大同三年には遂に宮陶司は大膳職に、大化以來の製瓦の役所土工司は木工寮に孰れも併合せられた。併し陶

器の焼造それ自體は、爾後益々産業化して地方諸國に傳播盛行した點は寧ろ前代の比でなかつた。陶器は大化元年以來調に充てられ、奈良時代に於ても正倉院文書中の諸國正稅帳に散見する如くやはり調稅品とせられたが、延喜五年發令の地方陶器調貢國を見れば、大和・河内・攝津・和泉・近江・美濃・播磨・備前・讃岐・筑前の諸國に及び、又別に年料雜器と稱して、尾張・長門二國に徴して、瓷器若干を民部省に納めしめて居る。又土陶器の品種の如きは多種多様を極め、延喜式に見えるものゝみにても凡そ百四十種を超え、弘仁・貞觀式その他式以外の物に現れるものを合すれば思半に過ぐるのである。その産地の如きも貞觀儀式、延喜式に見える十數ヶ國以外殆ど全國的に焼造されてゐたことは、製陶遺跡に據つても知ることが出来る。而してこれらは陶器の質の向上と見るよりも産額の激増と見るべきで、これ官府の事業が漸く民營に推移せんとする傾向を示すものである。而してこれら諸國の陶器窯（タビヤ）の中に時に多少の變遷消長はあつても、兎に角同系統の窯として後世まで傳承せられたものは、備前・近江・丹波・尾張等であつて、備前は後の伊部窯となり、近江は信樂窯、丹波は丹波窯、常滑窯となつて今日に及んだものと思はれる。殊にこの瀬戸地方は後世異常な發展をなすに至つた。

即ち日本後紀の弘仁六年正月の條に、尾張國山田郡の造瓷器生三人の名が記されてゐるのは、瓷器の製作家名が我が國史に現れる最初のもので、而かも尾張國山田郡は今の春日井郡瀬戸地方であり、爾來この造瓷器生等の窯法が瀬戸邊の陶窯に傳承せられ、かくして延喜式に見える年料雜器として毎歲尾張より民部省に納められた瓷器若干は、焼造されたものと憶測し得られるのである。長門の上代瓷器に就ては殆ど攷證の由もないが、唯山口縣下出土品に尾張古窯瓷に酷似せる、開片のある透明な高灰度灰釉瓷器が稀に存するのみである。

扱て此の造瓷器生等の習得せる造瓷法は、果して灰質高灰度釉瓷か、或は鉛質低灰度釉瓷かこれ亦微し難いが、先づこれを出土遺物の類布上より見れば、鉛質低灰度釉瓷は、凡そ信濃美濃以西、殊に近江、近畿地方に最も著しい状態に

鑑み、又古窯址或はその遺跡出土遺品により、灰質高灰度釉瓷が瀬戸地方に最初發達せる事實及び江家次第の記すところより察して、造瓷器生等は唐の越州窯千峯翠色瓷系の高灰度灰質鐵青釉の造瓷法を、習得したものならんとの推論が略々成立するのである。

次に前代の正倉院御物の彩釉瓷器、或は神護景雲元年四月に竣成せる東院の玉殿を葺ける瑠璃瓦（續日本紀）等の如き、唐三彩系の鉛質低灰度釉の存續は、延暦十三年平安皇居の造營せらるゝや大極殿に碧瓦が用ひられたことによつて窺はれ（日本紀略）、それが洛北鷹ヶ峯にて焼造せられた事は隠れも無い史實である。又それらの實證として既に大極殿舊址及び洛北の古瓦窯址かな鉛質銅綠釉瓦が発見せられて居り、又近時平安宮址・廣隆寺境内・近江崇福寺址等からも同種の綠釉が発見せられ、その他信濃の諏訪・美濃の某山中及び弘仁六年四月嵯峨天皇近江行幸の梵釋寺舊址等より銅綠鉛釉瓷器が出土して居る。これらの綠釉瓷器は前代天平瓷器の白・綠或は白・綠・黃の複彩釉なるに對して、濃淡鮮濁の差こそあれ常に綠一色の單彩であつて、その姿は概ね唐末越州窯の青器などに共通の要素を有つてゐる。以上の綠釉瓦・綠釉瓷器は、凡そ前代末より主に平安初頭一時期に限られ、その後は絶えて影を潜めた。陶器窯の衰退に比してかくも急激な消滅の原因は、恐らく釉料に外貨を俟つ所があつたためかと憶はれる。

これを要するに本時代陶器窯の大勢は、盛行した陶器窯が漸類しつゝ、その中二三窯が固定した事、鉛質低灰度銅綠釉が初頭に行はれて間もなく跡を絶つた事、灰質高灰度鐵青釉瓷焼成の起源が初期にあつたことなどが推定し得られるのである。

染織

平安初期に於ける染織は前代の燦然たる發達の後を受けてその技法を承け繼ぎ、織部司は當代に於ても引き續き染織の中心機關となり、高級品の製作に當り一般の染織技術を指導した。尤も今日當代の遺品は乏しいが、幸ひ次代初頭に

作られた延喜式五十卷に當代の染織の種類、技法等に關する詳細なる記録があつて、審かに回想することが出来る。即ち染色に於ては黄色に於ては黄色系統には黄楮・黄丹・深支子・淺支子・深黄・淺黄の種類があり、紫色には深紫・淺紫・深減紫・中減紫・淺減紫。赤色には深緋・淺緋・深蘇芳・中蘇芳・淺蘇芳・葡萄・韓紅・中紅花・退紅。綠色には、深緑・中緑・淺緑・青淺緑・青綠。青色には深靛・中靛・次靛・淺靛・深藍・中藍・淺藍・白藍。椽色には椽・赤白椽・青白椽の別があり、色相三十有餘に及び、これが染料媒染剤の分量の如きも亦明細に記録されてゐる。

又織技に關しては両面織一窠綾・二窠綾・三窠綾・七窠綾・小花綾・小鸚鵡綾・薔薇綾・二花綾・棠花綾・續花綾・菰核綾・野草綾・大結花綾・連木綾・小車牙綾・散華單綾・小蓮花綾・羅紗・窠穀綾・蟬翼綾・獅子鷹・遠山文綾及び熟線窠綾があり、錦には長幅錦・大暈綢錦・白地高麗錦・韓紅錦・二窠錦・小珠繩錦・床子錦等の名を見、前代染織技術の影響をよく窺はしめる。

この他諸國輸調の織製品には絹・緇布・望陀・倭文・調布等があり、これらは一應朝廷に納入せられ、その過剰するものは市塵の制を設けて市に販賣した。即ち毎月十五日以前は東市を開き、十六日以後は西市を開きその數東西八十四座に及び、その中染織に關係せるもの二十九座に及んだ。

かくの如く當代に於ける染織技藝は前代の繼承であつたが、大陸との交通が疎隔せられると共に、次第に自國趣味を醸成し、やがて藤原氏榮華の日の來るやその服飾の華美に伴ひ、又新しい發展を遂げしめたものと見られるが、不幸徴すべき遺品に乏しいのである。

第四節 建築

平安時代に於ては前代までに攝取された大陸の建築様式が漸次日本化され遂に独自の風格を示すのであるが、その前期に於ては未だ大陸との交渉もあり、就中密教の輸入などがあつて猶強くその感化を蒙つてゐた。

先づ寺院建築に於ては天台・眞言二宗の傳來によつて妙なからざる變化を生じた。その著しきものは伽藍配置の方面で、これら二宗の寺院はその教義上好んで深山幽谷の間に寺を營んだため、堂舎の布置もその地形に即して自由に扱はれる事となり、前時代の伽藍の如く整然たる配置を示さぬものも現れた。比叡山の延曆寺・高野山の金剛峯寺の如きその顯著な例である。堂宇の形式もそれに伴ひ變化したが、特に著しいのはその内部の設備であつた。前代の佛殿に於ては堂内に嚴重なる區劃もなく、本尊は中央佛壇上には安置され明るい氣分があつたが、密教伽藍に於ては内外陣の區別が嚴重で、本尊も暗い内陣の奥の厨子などの中に納められ、その前には大壇を置き又その左右には兩界曼荼羅の障壁を設けなどして、堂内に神祕的な空氣を漂はしめた。又密教に伴ひ新に輸入された塔婆形式に多寶塔がある。印度覆鉢塔の直系に屬し、一層より成り、下層方形、上層圓形、寶形造の屋根を葺き相輪を上げ、その外觀は頗る變化に富んでゐる。この時代の遺構と見るべきものは殆どなく、僅かに室生寺の五重塔と金堂とがあるに過ぎない。塔は奈良式の手法を持つてゐるが、その全體の比例、椽皮葺の屋根、寶瓶を具へた相輪等に時代の特色が見受けられる。(第五二圖)

神社建築はこの前後の頃、佛教建築や住宅建築等の影響をうけて著しき變化を遂げ、春日造・流造其他の新様式を大成するに至つた。春日造は奈良春日神社本殿に見る如く切妻造妻入社殿の正面に庇を加へたもので、その軸部は丹塗とし、屋根は曲線状にかけ椽皮で葺き上に千木堅魚木を置く。流造に於ては切妻造平入社殿の正面の軒が長く前方へ突出して居り、その前流れと後流れの曲線が前後相異り乍ら、しかも權衡を保つところに獨特の妙味がある。賀茂御祖神社本殿の如きその代表例であるが、爾來この形式は最も廣く行はれ、現存本殿形式の大多數はこれに則つてゐる。かくの如く神社建築に曲線が應用され、また色彩を施すやうになつて來た事は非常な變化と云はねばならぬ。

宮殿建築もこの時期に大なる進歩を遂げた。桓武天皇は平安京へ都を奠められ、大内裏の制を布き給ふや、平城宮の制度を更に改良され、周圍に十四の門を開き、内に内裏・朝堂院・豐樂院を始め、太政官其他の諸官省を置かれた。朝堂院は瓦葺丹塗の大極殿以下の諸殿堂を布置すること平城宮の如くであつたが、細部には種々の改良が加へられてゐた。内裏は、紫宸殿・仁壽殿・清涼殿以下の十餘殿を擁し、各殿は皆單獨に立ち廊を以て結ばれて居りその配置法には大陸の影響が強く現れてゐるとは云へ、個々の建物の様式手法は和風に則り素木造檜皮葺の溫雅にして氣高いものであつた。現存京都御所の建築は江戸時代の再建ではあるが、大體平安宮内裏の規模を踏襲されてゐるから、これによつて當時の形式手法を或程度まで逆推する事が出来るのである。

第五章 平安時代後期

第一節 時代概説

平安に遷都以來平家没落に至る、文化京洛の地に榮えた期間を平安時代と呼ぶが、その間に於ける文化は前期と後期とに依つて趣を異にした。即ち後期に於ては前期に擡頭せる國民的自覺が愈々結實し、久しい昌平の世に醸成された貴族趣味は、文化各般に及んで纖細なる洗練を加へしめた。殊に信仰が耽美的傾向をとるに至つたことは、佛教藝術を極度に發達せしめ、日本趣味豊かな文化を形成せしめた。

遣唐使の廢止に就ては前章に説いたところであるが、其後に於ても大陸との交渉は必ずしも絶無ではなかつた。併しそれらは私的な微々たるものであり、又外來文化を謳歌し迎へる時代は最早や過ぎ去つて居た。従つて當代に於ける宋文化との交渉も、史籍の上には可成り求め得られるが、文化の上に大きな影響を齎したものは尠かつた。寧ろ當代は國風發揚の時代であり、時人は異國趣味豊かなものより、心奥の民族性に合するものを求めて喜んだのである。外來文化の日本化は既に前代より行はれてゐたが、それらの多くは部分的に試みられたに過ぎず、未だその日本化は醇化せられたものではなかつた。外來文化を完全に咀嚼し、日本趣致濃やかな文化を形成せしめたものは、實に當代に於ける藤原氏の貴族生活であつた。

藤原氏は鎌足以來の權門であつたが、道長の世に至り身は皇室の外戚・外祖父となり、位は攝政關白の高きに昇るに

至つて、權勢その極に達し生活は豪奢となり、道長自身わが世を望月のかけたることなきに譬へしめ、一門また廟堂の要職を占め、廣き莊園を領し、日夜生活に華美を競ふに至つた。綾羅錦繡を身に纏ひ、詩歌管絃に耽るところ、情操は自ら優雅となり、感覺はまた繊細とならざるを得なかつた。かゝる生活に育てられた美術の優麗典雅の致に富んだのは當然のことであり、洗練された貴族趣味の生むところ自ら民族性を豊かに發露した。藤原氏に次いで出でた平家一門も亦その趣致を繼承し、かゝる上層の趣致はまた當然一世の好尚を導くに至り、所謂藤原時代と呼ばれる貴族文化時代を出現せしめたのである。

又當時の信仰は貴族生活をして更に耽美的ならしめるに至つた。當代に於ては密教の教義は深遠に過ぎ、専ら加持祈禱を修するものとなり、時人は天台より派生して、安易な濟度を説く法華信仰及び淨土信仰に救ひを求めた。殊にやがて到來せんとする末世に對する厭世觀は、彌勒・阿彌陀の淨土に往生せんことを求めて、造佛・造寺・寫經等の善根を積ましめ、且つその美を競はしめるに至つた。道長の法成寺の建立をはじめ、白河天皇を初め高貴の御願になる六勝寺の造立等當代の造寺造佛は枚擧に遑なく、今日殘る僅かの遺構に就て見るも、善美を盡してゐたことは驚くばかりである。これ暫しを耽美の夢と法悅の三昧に忘れんとした厭世觀の然らしたものであり、當代の貴族生活は實にまたその信仰生活と不離の關係にあつたのである。當代のかゝる文化は自然豪壯の氣魄を缺き雄偉の表現に乏しかつたが、日本趣致を豊かに發現せしめた功績は、また没す可からざるものであつた。

第二節 繪 畫

奈良時代以來流入せられてゐた唐朝畫風がその繼承の間に漸次異國的情趣を減じ、日本化の傾向を示すに至つたこと

は既に前章に述べたところであるが、愈々當世に入るに及んで佛畫に於て肖像畫に於て又風景畫に於て、遂に民族的趣致の豊かに盛られた畫風を完成し永く後代に影響を及すに至つた。

佛畫の隆盛とその日本化——佛畫は當代に於て畫技その極に達したが、二百餘年間の推移には自ら夫々特色があり、今その發展の姿を見るに、當代初頭を飾る遺品は、天曆五年に落成を見た醍醐寺五重塔内に存する壁畫である。壁畫は下層心柱を圍む板壁の四方に兩界曼荼羅の諸尊を畫き、塔内壁の四面に諸尊及び眞言八祖を圖せるものである。

濃き隈取を持つ肉身描寫や特殊な光背臺座の形式に、猶唐朝佛畫の形式を傳へるところが多いが、またその描線賦彩に、溫雅に向はんとする傾向のあるのが見逃し難い。かくの如く唐朝畫法に於ける峻銳な描線と、強烈絢爛たる色調とが、傳承の間に鋭さと烈しさを減じて、表現の優雅さを求める民族的傾向に導かれて行つたのは當然の進路でもあつたが、これを助長せしめたものは前述の如き貴族趣味的な當代の信仰生活であつた。従つて當代の佛畫は貴族達の趣味を反映して優婉華麗なる風を生じた。

道長の造營せる法成寺の金堂の壁扉に八相成道圖・兩界曼荼羅を、阿彌陀堂には極樂淨土九品蓮臺圖を描かしたるが如き、莊嚴の華麗また想像に餘りあるところである。法成寺はその後四十年を経ざるに灰燼に歸し、偉容また偲ぶに由ないが、道長の子關白頼通の建立にかゝり、天喜元年落慶供養を行へる鳳凰堂内壁畫に、堂舎に於ける繪畫的莊嚴の一斑は窺ふことが出来る。(第五四圖)

この壁畫は堂内四周の板壁・板扉に九品の來迎、本尊後壁に世自在王佛の宮殿、背後の扉に日想觀を描いたものである。元來九品の來迎圖はかの奈良時代の當麻曼荼羅の外縁に、説話的に描かれてゐたところであるが、この鳳凰堂壁畫に於ては背景をなす山峯流水悉く景觀の美に富める日本の自然界であり、點在する殿舎人物また和風のものも多く、彌陀の乘雲して來迎する描寫も極めて情趣的であつて、筆致賦色共に優婉華麗にして、これを醍醐寺五重塔内に見た壁畫

に比べるに日本化と優麗化の迹が顯著である。

更に下つて應徳三年の年記を有する金剛峯寺の涅槃圖を見れば、畫法は愈々渾熟して大畫面ながら配色に調和の美を示し、行筆潑刺として然も優麗の趣を失はない。(第五五圖) 又この畫風に相近いものに長法寺に傳へる釋迦金棺出現圖があり、優麗のうちに生新の氣を含んで當期屈指の名畫に數へられる。

かくの如き佛畫の優麗化と情趣化とは一世を風靡し、打ち續く貴族生活に爛熟を加へ、幾多の名畫を輩出せしめ、今日に傳へるところ尠くない。就中當代の法華信仰と淨土信仰の殘した代表的遺品として帝室博物館藏普賢菩薩像(口繪)と高野山大圓院外十九箇院藏阿彌陀聖衆來迎圖とが著名である。(第五六圖)

普賢菩薩は元來法華經の護持者であり、然も六牙白象の歩みも緩く斜めに進む態に表されてゐるのは、來迎圖と共に普賢の來化濟度を示すものである。その描線は絲の如く優婉、配色頗る巧緻、殊に肉身は愈々白く輝き、俯眼合掌する風姿、禮者をして静けき法悅の境に導くところ宗教畫の極致を示してゐる。之に對し高野山の來迎圖は三幅に互る大畫面に彌陀三尊が聖衆を具して白雲に乗じ、山の彼方標榜たる漣波の上を迎へ來る狀景を描いてゐる。姿態夫々に變化あり、また遠近の趣あり、諸色炳發して眼を眩惑せしめ、畫上に奏樂の調を聞くの思ひあらしむるところ、これまた當代の淨土への欣求と、來迎に對する歡喜とをさながらに表明したものである。

かゝる佛畫の國風化と優美化とは顯密を問はずその畫風を化し、原富太郎氏藏の閻魔天像・同孔雀明王像・青蓮院藏不動明王像・教王護國寺藏の五大尊及び十二天像・神護寺藏の釋迦如來像・豐乘寺藏の普賢菩薩像・三井合名會社藏の虚空藏菩薩像・男爵益田太郎氏藏の十一面觀世音像等優雅の致に富める數多い名品を遺すに至つた。然もいづれも形式化に陥らず夫々に特色ある畫風を示しその美を競ふところ、當代畫技の殷盛また察し得べきである。

併しながら當代も末期に近づけば優婉は纖弱に流れるに至り、殊に森嚴な精神的表現を求むるところの強い密教畫に

於てはその弱點を示すに至つた。これに對する反撥的傾向は圖像研究に伴なふ粉本書寫の間に養はれた筆技や、宋朝繪畫の影響の加味によつて示され次代の畫風へと推移した。併し又この間に於て時代の趣風を受けつゝも、古様を傳へるものも亦存在した。例へば東大寺藏の俱舍曼荼羅の如き、或は法隆寺藏の十六羅漢圖屏風の如きがそれであるが、それは寧ろ傳統強き寺院の特殊の事情に基づくものと見られる。

以上の如き當代佛畫の技法的特色を要約して云へば、當代信仰の感情性は尊形主義の佛畫をして雰圍氣主義のものに移らしめ、従つてその雰圍氣を醸成すべき背景や構圖に意を用ひしめた。又優麗を求め貴族的趣味は描線に遊絲描とも云ふべき柔軟さを示し、賦色は豊麗となり文様は細緻多となり裝飾化の傾向を持たしむるに至つた。彩色文様の細緻華麗も特筆に値するが、殊に金箔を細かに切つて貼附して文様を作る截金の妙技はその極に達した。

佛畫に於けるかくの如き貴族的趣味の發揮は、當代盛に行はれた寫經の上にも亦發露せられて、豪華なる形式を生むに至つた。前述の如く法華經の書寫は當代信仰生活の中心ともなつてゐたもので、その華美なる裝飾化は榮華物語に見える治安元年の皇太后の御發願を中心とする寫經にも充分窺はれる。遺品として鳥羽法皇を初め待賢門院・美福門院等の御結縁あらせられたる久能寺經が、散逸しつゝも優婉高雅なる裝飾性を傳へてゐるが、その豪華比類なきものは世に平家納經と稱する平家一門が嚴島神社に奉納した法華經である。これは法華經廿八卷に、無量壽經・觀普賢經・般若心經・阿彌陀經各一卷及び平清盛筆の願文一卷を加へたる三十三卷にして現に完存し、その願文及び卷中の年記により、清盛を首めとする平家の一門が、その現世顯榮に對する報恩と來世安樂に對する祈願のために、長寛二年より仁安の頃にかけて書寫奉納したものなるを知るのである。従つて各卷夫々意匠を異にするが、表紙・見返しは更なり、料紙の表裏悉く金銀の箔を様々に置き、又工夫せる彩繪の裝飾を所せまく施したもので、その善美を盡した華麗さは實に瞠目を禁じ得ない。又四天王寺・帝室博物館等に藏する扇面古寫經も、かゝる傾向に生まれたものであるが、これらを裝飾し

てゐる彩繪に就ては、寧ろ當代の大和繪を述べる際に更に論じたいと思ふ。

又これら佛畫に伴ふ肖像畫の上にも、同様の當代畫風の特徴は窺はれるのである。藥師寺及び興福寺に藏せられる慈恩大師像は形式は唐畫の肖像畫形式を傳へるものであるが、最早や雄偉強盛なる表現はその形骸を傳ふるに過ぎず、温乎とした畫技に華やかさへ加へんとしてゐる。更に一乗寺に傳へる天台高僧像になれば、この傾向は一層顯著となつてゐる。即ち描法極めて穩和となり殊に袈裟法衣には華美なる裝飾文が豊かに施され、賦彩また艶美にして飽くまで禮拜對象としての美化を主としてゐる。かくの如く個性の發露と人格の投影とを見るべき肖像畫に於てすら、華やかさと美しさを求めんとするところ、蓋し當代の趣性を遺憾なく發揮するものと云ふべきであらう。而して眞の肖像畫と見るべきは、繪佛師以外の大和繪作家の方から開拓せられた。この末葉に出でた藤原隆信の如きが似繪に名を得たのもその例である。

佛畫の優麗温雅なる發達を遂げたことは既に述べたところであるが、當代はまた日本の趣致豊かな大和繪を完成せしめ、四圍の風物世態を自由に描寫したことは特筆大書に値する。

當代前期に於て非宗教的繪畫が、唐繪と稱せられた唐朝畫風より脱して日本的題材を求めたことは、前章に於て述べたところであるが、この傾向は當期に入つて愈々顯著となり、取材に周圍の景觀事物を求めたのは勿論、畫技にも亦これに適しい優雅と情趣とを示すに至つた。かくの如き發達を遂げしめたものは、當代貴族生活の趣味性に負ふところが多いが、歩一步と大和繪を完成に導いたものとして、當世に重用された障屏畫が大いに影響した。

障屏は既に奈良時代の古くより存在し、前期にも唐繪障屏畫の幾多あつたことが知られるが、寢殿建築が次第に發達し貴籍また夫々殿内調度に意を用ひ享樂の生活を營むや、障屏は室内裝飾の主要なるものとなり、これに描かれる畫圖に變化と進歩とを促すに至つた。當代の和歌などによつて偲ばれる往昔の障屏畫を求めると、貫之集に見える延喜五年

中宮の御屏風に月次の繪のあつたのを初めとして、延喜より天曆の頃にかけて屏風繪の記載が尠くない。それらを見るに月次繪及び名所繪を畫けるものが頗る多い。月次繪は月次の行事・景物に取材せるもので、その行事には節會・子の日・田植・賀茂祭・納涼・七夕・駒迎・搦衣・鷹狩・臨時祭等が多く、移りゆく風物に於ては或は「鶯の梅の花散らすかた」、或は「櫻の花の散るを惜みかほなる所」、或は「網代に紅葉おほくよりたる」等と記す如く、取材するところ實に變化に富んで居る。又名所繪に就ては延長二年左大臣藤原忠平北の方の五十賀の屏風に、鶴群に田子浦・會坂・龜山・白濱・室生・松崎・嵯峨野・宇治・かへのやしろ・梅の原・芳野山等のあつたのを初めとし、歌枕に名を得た名所を描くものが頗る多い。更に材は自由に選ばれて、「琵琶法師」「京の人の家に市女來たり酒うる」「糸ひききぬある所」とあるが如く、巷間の世態にまで及んでゐる。以上の如きは代表的な例を求めたに過ぎないが、題材の日本化は自ら畫技をも日本的ならしめたことは、察するに餘りあるところである。殊にこれらの障屏畫は上記の例に知られる如く、和歌との關聯頗る密接であつた。即ちかくの如き題詠の對象となるべき畫圖には、當然情緒の表出が要求せられ、その要求がやがて大和繪の情趣豊かな技法を發達せしめたと考へられる。然もこれらの障屏は、御裳著・御髮上・立親王・初齋院・中宮・女御の入内・年の賀・大臣・國司の饗宴等の祝賀の爲に造進せられたものが多く、年と共に技を進めたことは疑ふべくもなく、その風はまた一般貴顯の生活にも及んだ。教王護國寺に傳へられる山水屏風は、東密の灌頂に際し阿闍梨の背後に立てた儀式用のもので、唐風の貴人が從者を伴ひ隱士の棲所を訪れるところを圖せるものであるが、現存する當期唯一の遺品であり、その用途や圖様は特殊ではあるが、當代屏風畫を偲ばしめる貴重な資料である。殊にその自然描寫は平明温雅にして大和繪畫風の特徴を充分に發揮してゐる。(第五七圖)

既述の鳳凰堂壁畫は天喜元年の頃に成り山水屏風と作成時代の近いものであつて、來迎圖の背景に温潤暢達なる筆技を以て描出せる山水草木は、佛畫と云はんより寧ろ大和繪としての好箇の遺品である。殊にそれらの圖中には或は寢殿

造の屋舎あり、或は來迎を待つ臨終の人物あり、又山裾の潤けたる丘に憩ふ麋鹿あり、蘆荻そよぐ水邊に遊ぶ牧馬を配する等取材日本的にしてまた情緒的である。(第五四圖)

これに次ぐ遺品としては御物聖德太子繪傳五隻がある。この屏風はもと法隆寺東院繪殿の障子であつたのを改装したもので、太子御一生の御事績六十餘件を畫き奉つてゐる。嘉元記に據りこの繪傳は、延久元年攝津の秦致真(貞)の畫く所と知られる。即ち鳳凰堂壁畫より僅かに十六年後れるに過ぎず、畫趣また相近いものである。殊に太子繪傳に於ては鳳凰堂壁畫の自然描寫多きに比し人物活動の描寫に富み、且つ屋内描寫法として屋蓋を除去した所謂吹拔屋臺式描法の用ひられる等、當時の發達せる畫技を味はせるところが多い。

以上の如く大和繪は當代の障屏畫の盛行に負ふところ多く、又障屏畫遺品の上にその發達を辿り得たのであつたが、他面日記・物語・和歌等の文學の繪畫化に基づくところも亦深かつた。當代貴族の情緒生活は文學を發達せしめると共に、更に文學を繪の世界にまで發達せしめたのであつた。大和物語には七條の後溫子にとめ塚の物語を畫きて奉れる話があり、又花山天皇の御代には源爲憲の三寶繪詞や花山院自らの御畫技になる子日繪詞のあつたことが傳へられ、更に源氏物語繪合せの條には、梅壺方より繪は巨勢相覽、手は貫之の竹取物語を出せるに對し、弘徽殿方は繪は常則、手は道風なる空穂の後蔭物語を出して競ふたと記し、又榮華物語には上東門院の調度品中に、弘高の繪に行成の書になる歌繪の双紙が有り、道長より中宮に村上御時の日記繪の双紙を贈れることを記してゐる等、文學的なもの、繪畫化は可成りに古くから初められてゐたことが察せられる。かく繪畫が宗教的なものから文學的題材の想像に富める世界に解放された時、畫風は多岐潑刺となつて日本の情感を豊かに加味して來たことは當然であり、又歌繪・男繪・女繪・葦手繪等と稱せられる小品繪さへ行はれるに至つた。

歌繪は歌意を畫いたものであり、榮華物語に弘高が歌繪かきたる双紙に行成の君歌かきあるとあれば、略々その狀は

推知し得る。又男繪は白描の唐繪風のを云ひ、女繪は濃彩な大和繪風のをさすとも説かれるが又異説もある。併し榮華物語に於ける皇后寛子の歌合を叙せる條に、歌題の心ばへを男繪女繪とかきたる草紙を用ひたとあれば、その別様であつたことは知られる。葦手繪は畫中に歌文字を書き込んだもので、嚴島神社の檜扇の繪は歌繪の一例と見られる。そしてこれらは専門の繪師以外貴籍男女のすさびにも亦描かれたのであつた。

かくの如き發展を見た大和繪の代表作と云ふべきは、源氏物語繪卷と志貴山縁起繪卷とである。源氏物語繪卷は侯爵徳川義親氏藏三卷と男爵益田太郎氏藏一卷の四卷を僅かに遺すのみであるが、各段金銀の裝飾豊かな料紙に書かれた詞書と艶麗な彩繪とから成る。取材は源氏物語にあるため、畫くところ自ら宮廷生活が多く、寫すところ纏綿の情趣に富んでゐる。殊に賦色は當世の貴族趣味を反映して、絢爛たる作り繪の特色を示し、描技は細緻にして心靜かな行筆の迹に、優婉閑雅の境に入る思ひあらしめ、その作者を當代末葉の大和繪の名手隆能に擬するものもさこそと察せられる。殊に室内描寫を主とするために吹拔屋臺法を盛んに用ひ、人物の面貌には所謂引目鈎鼻の簡にして然も情趣深い手法を用ひ、畫圖の構成は靜止的にして自ら觀者の靜賞を誘ふものがある。

これに對し朝護孫子寺藏志貴山縁起繪卷三卷(第五八圖)は志貴山の草創に關する僧命運とその姉との説話を題材としたもので、源氏物語繪卷が宮廷室内の描寫を主としてゐるのに對し、これは山郷の景を背景として事件の推移を主としてゐる。従つて賦彩甚しく華麗ならず、描技は潑刺として動感の表出に巧みさを示し、事件の推移を描出すべく構圖に妙を發揮し、古來作者を鳥羽僧正に擬して喧傳されてゐる。この二態は共に大和繪の特色を示すもので、當代末から次代へかけての遺品たる、かの平家納經見返繪や扇面古寫經下繪の如きは、源氏物語繪卷の作り繪の系統になるものであり、伯爵酒井忠克氏藏伴大納言繪詞及び高山寺藏鳥獸戲畫卷等は志貴山縁起繪卷に系統を引くものである。

伴大納言繪詞三卷は、童同志の争ひから伴大納言の應天門放火の罪科が露見し、配流されるに至る物語を圖せるもの

で、輕妙な筆端に活動する人物の姿態や表情を細かに描出し、殊に繼起する事件の推移を同一畫面のうちに看取せしめるところに構圖の妙を示してゐる。

鳥獸戲畫卷は四卷遺存し(第五九圖)、或は猿・兎・蛙等の動物を擬人化して描寫し、或は人間の嬉戯に對する諷刺的描寫があり、又或は單に鳥獸の寫生的描寫をなせるものがあり、いづれも白描になり輕快潑刺たる筆に托して物象を鋭く捉へ寫し、然もそこに諧謔と諷刺とを示せる至技は他にその比を見ない。古くから當代末に諷刺畫の名手として畫名高かつた鳥羽僧正覺猷の筆と傳へる如く、その畫技は粉本模寫に習熟せる畫僧の餘技と思はれるも、輕妙な動的描線を主としたこの白描畫態は、また志貴山縁起に見た描線の敷衍に出づるものとも見られる。

次にこれらの作家に就て考察するに、當代の繪畫は佛畫と云ひ大和繪と云ひ、既存の傳統を國風と貴族趣味の坩堝に投じて、新しい畫風を擡頭せしめたものであり、作家も亦他方面に出で繙門のうちより出づるもの、或は專業の裔に興るもの、或は傳統の外に自らの畫才によつて顯るもの等頗る多様であつた。

先づ佛畫の作家に就て見るに、當期初世に於ては畫技に長じた僧が作畫に與つたもの、如く、東寺の會理僧都や醍醐の仁海が畫名を馳せたことを傳へてゐる。又かの淨土往生を鼓吹した惠心僧都に淨土信仰的な畫作が多かつたと云はれるのも強ち傳説とのみ否定し得ない。殊に飯室阿闍梨延圓は、法成寺の壁畫、高陽院御座の屏風或は性空上人の肖僧等を描いて畫名頗る高く、世に繪阿闍梨と稱せられた。

かくの如く高僧にして畫技に長せるもの、みならず巨勢金岡の一派にして佛畫を畫いたものもあつたが、當代も中頃に至り造佛造寺旺んとなるに及び、彫刻に於て専門の木佛師を獨立せしめたと同様、佛畫に於ても亦専門の繪佛師を生じるに至つた。思ふにこれら繪佛師は南都大寺に從屬せし繪所より出で、都門に畫技を振つたものと推せられ、院政の頃になると明順・明源・明俊・智順・應源等の名が知られ夫、或は法橋或は法印にまで叙せられてゐる。殊に元永元年

に八十餘歳を以て歿した明順は畫圖に巧みなものとして知られた。併しながらこれらの繪佛師以外僧にして餘技の畫に優れた手腕を發揮したのも尠くなかつた。鳥羽僧正覺猷の如きはその著名なるものであつた。而して次代に於て繪佛師の畫技が形式化せる時、却つて専門家ならぬ繙徒の自由暢達なる描技は、形式化せんとする畫風に潑刺とした新鮮さを齎すに至つた。

次に佛畫以外の作者を見るに、前代以來の繪所にあつた巨勢派の聲譽は頗る盛んで、金岡の子と傳ふる相覽・公望・公忠等共に畫の高名を得た。相覽に就ては竹取物語の繪のあつたことが傳へられ、公忠に就ては天曆三年坤元錄屏風を畫いたことの記載があり、公望は繪所長者として知られ、その孫にして同じく繪所の長者に補せられた廣高は殊に畫名を喧傳せられた。廣高には地獄變屏風・歌繪雙紙・樂府屏風等を描いたことが傳へられ、彼の頃から巨勢派も畫風に變化を生じたと云はれる。かく巨勢派は代々繪所の要職にあつて、次代にまで續いて行つたが、當世の中期以後に於ては因襲と形式とに因はれて、却つて新興の他派に壓せられるに至つた。

この巨勢派に拮抗して畫名を擅にしたものに、當期初世に飛鳥部常則があり、白澤王切鬼圖或は神泉苑繪圖を描き、その畫名は巨勢公望を凌ぐ程であつた。飛鳥部常則と時を同うして出でた千枝・爲氏と稱するものも亦畫の上手と傳へられてゐる。中期より次代に互つて一派をなしたものに宅磨派があり、その始祖宅磨爲遠は薙髮後勝智と號し法印に叙せられたと傳へられる。

更に當代末葉には、なほこの他に後代土佐派の鼻祖と仰がる、藤原基光があり、繪所預となつた藤原隆能がある。隆能は仁平四年に鳥羽金剛心院の屏繪を奉仕し、又、吉記承安四年の條には鳥羽院の御影を描き奉つたことが記されて居り、かの源氏物語繪卷を隆能の筆と傳へることも亦古い。次代へかけて似繪の名手として高名であつた隆信は隆能の裔である。又後白河院の御代に年中行事繪を畫き、或はかの伴大納言繪詞の筆者と傳へられる光長も當期末葉より次代へ

かけて畫名を馳せた作家であつた。

第三節 彫刻

・藤原時代の彫刻は當代の盛な造寺事業に伴なつて著しい發達を遂げた。しかし宮廷を始め奉り藤原氏一門から大方の貴紳が擧つて營んだ造寺造佛は以前の如く國家的に群生を利せんとするものではなく、自己一身の罪障消滅或は後生菩提を目的としたものであつたから、その造寺造佛は個人的な欲求に出づるものが多かつた。従つて當代の消極的な思潮から一種の現世的利益慾望を求めて、人々は競うて西方淨土の教主阿彌陀如來を中心とした阿彌陀堂を營んだ。攝政藤原頼通によつて造られた宇治平等院鳳凰堂はこの種の現存遺構中の最も著しいもので、かゝる阿彌陀堂及び阿彌陀如來像の造立は、當代も末期に近づくに隨つて益々頻繁となり、中右記・兵範記・長秋記等の日記類に見られるものは枚擧に遑がない。

この當代の造佛に就て著しい現象は、その數量の夥しさと丈量の縮少とである。造佛の數が夥しく増加した事は、造寺が多くなるに連れて當然に起つて來る現象であり、又前代からの密教がその表象必須の教義から諸佛像を多作せしめた事は敢て贅言を要しない。併し當代に於ける佛像の多作は、それら以外に七佛藥師、九品阿彌陀及び千體觀音等の如き特殊な信仰によることも多かつた。次にその造佛の丈量が縮小してゐる事は、現存遺作の上にも徴されるが、從來の佛像は佛の基本丈量に隨つて、如來像は丈六(坐高八尺)に菩薩像は等身に造られるのが普通であつた。然るに當代に於ては坐像にして半丈六(高四尺)、立像にして三尺以下のものが多いのは、造佛の盛な當代に於ては佛體の數を求めると強く、又一面當代信仰の普遍化にもよるものであつた。

藤原彫刻がその様式上に示す特色には典型美・調和美及び莊飾美の三大特色が考へられる。典型美と云ふのは藤原彫刻の基本的な特色で、その面相姿態から法衣の衣文線まですべて優美な様式を示し、これに盛られた表現は溫雅にして、非常に形の整つたものとなつてゐる。この様式は當代の初期には未だ顯著ではなく、その盛期に佛師定朝によつて完成され、それ以降は全くこの典型的な様式一つに終始したと云つても過言ではない。次に調和美と云ふのはその姿態の均整は勿論のこと、その漆箔や彩色から光背や臺座等の莊嚴具までよく本體に調和せしめたことである。前述の典型美と云ふのも一面はこの調和から發した様式に他ならなかつた。されば當代の彫刻はその面相姿態の均衡から手足の先に至るまでよく整つた調和を示し、その安置される所の周囲との關係もよく考慮された。又從來の彫刻に屢々見られた頭部の過大なもの、或は瘦身長軀なものなどは當代には絶無と云つてよい。最後に莊飾美と云ふのは華麗を好んだ時代の趣味によるもので、その莊飾美は佛像の本體はもとよりその寶冠・瓔珞より、天蓋・光背及び臺座に至るまで、よく當代に發達した工藝的な手法を用ひて、その絢爛な裝飾を加へたのであつた。殊にその各部に於ける彫鏤の美は、當代彫刻の著しい特色をなすに至つた。

即ち上記の典型・調和及び莊飾は當代彫刻の著しい様式上の特色で、殊にこれらの三特色が渾然と融合した様式は、全く他の時代には見られないものであつた。併しこの様式は從來の諸様式の長を取り短を捨て、完成したもので、その中には自ら前代の様式の一部が傳承され、又再現されてゐるのは當然である。而してそれらの中で最も顯著なものは奈良様である。この奈良様は唐様式を受け入れた我が奈良時代が、自らの理念によつてこれを完成したもので、當代の定朝に至つて更にこの奈良様を時代の好尚に應じて日本化したものと見るべく、こゝにその様式發展の重要な意義が看取される。尤も當代の様式はこの奈良様の傳承以外に、尙前代に榮えた晚唐様或は密教様の傳へられたものもあり、殊にその初期にはこれらのものを可成り散見するが、それらは寧ろ藤原様式と云ふよりは前代様式の餘喘とも云ふべきもの

出し、殊に院朝は更に一派（六條萬里小路佛所）を立てゝゐる。長勢の流派（三條佛所）は最も盛んで、長勢を始めとして圓勢・長圓・賢圓及び明圓等の上手を輩出してゐる。かくて定朝に端を開いた専門佛師は、時代の進むにつれて次第に分派發展し、又それらの各佛所に各々名匠を出して、從來全く見られなかつた専門佛師の極盛時代を現出してゐる。加ふるに、これらの佛師には文献上の著しい事實は勿論のこと、その明確な作例やそれに近い遺品等が多く知られてゐる。

この他、佛師系譜以外の著名な佛師として、佛師定惠（延長四年醍醐雜事記）・佛師會理（承平五年東大寺要錄）・佛師圓快（治暦五年法隆寺聖德太子像銘）・造佛巧匠快賢（大治二年鞍馬寺吉祥天像銘）等がある。

藤原彫刻の様式發展を作例の上に徴するに、先づ第一に擧ぐべきは醍醐寺藥師堂の本尊藥師三尊である。この藥師三尊像（木造漆箔）の造顯は延喜九年に於ける藥師堂創建の頃のものとして推定される。その様式上の特色に就ては、前代より繼承した晚唐様の特色をよく具備するもので、そこには未だ藤原の温雅な表現は認められないが、その様式は可成り形式的に整へられて、その中には多少當代の典麗な様式の前驅が看取される。

又當代の初期には奈良様のものがあり、その最も古い作例は天慶九年の造像銘を有する岩船寺阿彌陀如來坐像（木造彩色）が知られてゐる。この像はその刀法なども固く、未だ前代に盛行した瀟波式刀法の餘端を残してゐるが、その様式はよく奈良様を傳へて、當代の様式發展上に極めて重要なものとなつてゐる。これが正暦元年頃のものとして推定される法隆寺講堂の阿彌陀三尊像（木造漆箔）に至ると、最早や前代の奈良様を繼承したと云ふよりは、更にこれを日本化して温雅典麗な様式に造り上げて、全く當代の特色を備へた作例にまで發展してゐる。

即ちこれらの諸作例によれば、當代の初期に於ては前代からの晚唐様・密教様及び奈良様等が殆どその儘に傳へられたものが多く、漸くその中に奈良様のものが比較的早く當代の特色を現はしてゐるのが知られる。この様式發展の徑路は、多分に末期的な色彩を持つた晚唐様や、餘りに儀軌に制肘された密教様が、發展すべき様式として可成りの缺點を

暴露して來た中であつて、最も感覺的にも洗練された奈良様が、正常な發展過程の上に再現して、次第に盛んになつて行つた故である。さればこの初期を過ぎて次の盛期に入つては、その様式は殆ど奈良様から發展したもののみとなつて、他の様式は極く狭い範圍にのみ限られてゐる。

かくして奈良様はその發展の進路を見出した當代の様式は、盛期に入つて名匠定朝によつて一つの完成された様式にまで到達した。定朝様の完成された姿は、宇治平等院鳳凰堂の阿彌陀如來坐像（木造漆箔）とそれに隨具する雲中菩薩像群（木造彩色）とである。この鳳凰堂の佛像は天喜元年に關白藤原頼通の發願によつて佛師定朝が造つたもので、（第五八圖）その典麗を極めた様式はもとより、これに加へられた裝飾などは、總べて純粹な日本の感覺による最も高い作域を示すものである。而してこの定朝様の作例は當時にも可成り多く造られ、現存のものだけで萬壽寺阿彌陀如來坐像、法界寺阿彌陀如來坐像及び淨瑠璃寺九體阿彌陀像等の優れたものが擧げ得られる。

併しこの定朝様の風靡した盛期にも多少その他の様式も行はれて居り、その中で優れてゐるものに奈良様の系統にある延久元年の融念寺聖觀音立像や、密教様の餘風を傳へた大治二年の鞍馬寺吉祥天立像等がある。又奈良様から脱化した廣隆寺十二神將立像は康平七年に佛師長勢の造つたもので、その様式は定朝様とは多少その趣を異にしてゐるが、この種神將像として最もよく當代の特色を具備し、その様式上の重要さは定朝様に匹敵するものである。

かくの如く當代盛期の様式は定朝様を中心にして、その他に多少奈良様或は密教様等の傳承されたものが行はれてゐるが、それらはすべて前期の様式を一層日本化したもので、その日本化の最も整美したものが定朝様であるとも云ひ得るのである。

以上の如く定朝様を中心とした盛期の様式は、次の後期の様式へと展開して行くのであるが、それは定朝或は長勢等によつて完成された典型を墨守する状態を保つて、孰れかと云へば各佛師の個性を發揮するが如き作例は殆ど見られ

ず、その中心は依然として定朝様であつたことは言を俟たない。而してその最も著しい作例は、大治五年の法金剛院阿陀如來像、久安四年の大原三千院阿彌陀三尊像及び久壽保元頃の安樂壽院阿彌陀如來像等である。

法金剛院の阿彌陀如來坐像(木造漆色)は佛師院覺の作と稱せられるもので、定朝様を完全に傳承して更にこれに裝飾的な効果を附加したものとして有名である。又安樂壽院の阿彌陀如來坐像(木造漆色)は當代の末葉に於ける最も壯大な造營であつた鳥羽御堂の遺作として、その點からも重要な作例であるが、その様式は盛期の法界寺阿彌陀如來像に極めて近く、上記の法金剛院像と共に後期の最も代表的な作例たるを失はない。これらの作例はその細部の表現などに多少の新しい工夫が試みられてゐるが、その概括的な様式は全く定朝様を追ふたもので、そこには殆ど様式の發展と云ふ様な形跡は認められない。従つて盛期の定朝様に見られた典麗さは形式的な固さに陥り、又裝飾の美しさは徒に繊細煩雜に流れて、その精神内容は可成り空虚なものとなつてゐる。

併しそこに見られる美的効果は結局この後期の著しい特色で、所謂美しい佛の姿はこの頃に最も多く作られてゐる。大倉集古館の普賢菩薩坐像(木造彩色)はこの種の代表的なものである。その様式は定朝様を更に當時の好尚によつて美しくまとめ上げたもので、その形は調和もよくこれに施された彩色文様などは華麗を極めてゐる。併しその表現は繊細となり多分に女性的な感じをさへ湛へて、佛像彫刻としては全く末期的なものになつてゐる。(第六一圖)

この後期にあつて一方に定朝様の優れた特色を認識しながら、他方にその末期的な傾向から脱しようとする氣運が起つてゐることは見逃すことが出来ない。その著しい作例は仁平元年の造像銘を有する長岳寺阿彌陀三尊像である。その表現は前記の諸作例などは全く異つた一種の張りのある強さを示してゐる。

かくして當代の盛な造寺造佛事業の中に華々しく榮えた藤原様式は、一方に時代の好尚などに随つて多少その精神表現に缺ける所もあつたが、他方にその典麗美及び裝飾美等の著しい特色によつて、その後も永く日本彫刻の基本とな

り、後代或は鎌倉の新様式が興り、或は支那から宋様及び禪宗様等の傳來もあつたが、常にその正流は藤原様式を出づるものではなかつた。

當代の彫刻作例には前述の佛像の他に、肖像及び假面等があることを見逃してはならない。

その中肖像に就ては、當代初期のものとして推定される園城寺の智證大師坐像はよく當代の特色を發揮して典麗な様式を示してゐる。法隆寺繪殿の聖德太子御坐像(木造彩色)は延久元年に佛師僧圓快の造つたもので、その御童形(御十六歳像)は可成り寫實的な要素も含み溫和な表現や整つた様式などによつて、盛期の中でも最も優秀な作例となつてゐる。法隆寺聖靈院の聖德太子御坐像(木造彩色)は保安二年頃に造られた御東帯形(水鏡御影)で、その様式や表現などは前の繪殿の御像と大差ないものである。

假面は當代に於ける佛教の隆盛と趣味生活の普及に従つて、盛に行はれた舞樂及び行道等に用ひられたもので、その中に多分に工藝的な要素を含み、その彫刻としての位置は奈良時代の伎樂面の下流に立つが、その中には彫技の見る可きものが多く、當代の彫刻作例として逸すべからざるものである。又これらの假面にはその製作銘の記されたものが多く、これによつて一般彫刻史の缺を補ふことが出来る。こゝにその主なる作例を擧ぐれば、手向山神社の皇仁庭面・地久面・崑崙八仙面(長久三年銘)、教王護國寺の十二天面(應徳三年銘)、法隆寺の輿舁八部衆面(保延四年銘)、同寺の拔頭面・還城樂面(天養元年銘)、手向山神社の胡德樂面(永曆元年)、嚴島神社の二舞面・散手面・貴徳面・拔頭面・納曾利面・還城樂面(永安三年銘)・熱田神社の崑崙八仙面・納曾利面・還城樂面(治承二年銘)等がある。(第二六圖―第二七圖)

これらの假面は製作も非常に優れたもので、その様式も亦よく當代の彫刻一般の特色を示して遺憾ないものである。殊に當代盛期も早い頃の長久三年の銘を有する手向山神社の舞樂面は、奈良時代の伎樂面からの過渡的な要素も含んで、最も洗練された作技を示し、又後期の天養元年の法隆寺舞樂面は多少形式的な固さを有してゐるが、その典麗な様

式は充分認めらるべきであらう。要するにこれらの假面は多分に工藝的な要素を含んでゐる點から、寧ろ他の彫刻作例よりも却て當代の優れた作技を發揮するに適しい領域であつたとも云へる。

第四節 工 藝

平安時代の後期は所謂藤原氏榮華の世であり、そこに展開せられた優雅なる貴族生活は、やがて院政の日に又平家の一門にも繼承せられて、こゝに工藝は飛躍的な發達を遂げるに至つた。この貴族生活の工藝を發達せしめた諸因を更に細分すれば、一は寢殿建築の發達に伴ふ室内裝飾の美化であり、今日源氏物語繪卷の圖中に偲び得る貴紳の調度制式は工藝に活氣を齎すに與つて力があつた。二は彼等貴族達の信仰の極めて耽美的であつたことで、淨土を髣髴せしめる堂舎の建立と共に諸々の莊嚴具は贅を盡して營まれ、佛前に捧ぐる經筒の如きにも紫檀の函に諸玉を綾の紋に入れ、黄金の筋を置口とする程の華奢が盡された。更に當代工藝發達の重要な一因は、彼等がその豪奢を競ふに至つたことである。これは貴族社會に於て常見る自己存在性の誇示でもあるが、又一方神佛へ財寶を惜みなく喜捨することによつて、その功德を享けんとする末世的な氣分も多分にあつた。かくて當代工藝は需要の旺盛なると共に、これに贅を盡しめ意匠を競はしめることとなり、蓋し工藝にとつての黄金時代と云ふべきであつた。然も時代は唐朝の匠技を受けて年久しく、曾ての異國情趣もその新鮮さを失へる時であり、當代の工人の作出するところ自ら民族的な趣致を流露し、唐朝工藝の舊套を脱化するに至り、その趣技はよく國民性を反映するものとして永く傳承されるに至つた。かくの如き都門に於ける貴族生活の裡に洗練せられた工藝は、昌平の久しきと共によく邊陲の匠工をも化するに至り、今日地方に於ける當代の遺品の中に、閑雅優婉の致を掬ましめるもの、見出されるのも、時代の大きな力と云はざるを得ない。

金 工

前代の金工を奈良時代技法の繼承にあつたものとせば、當代の金工はそれを民族的趣味へ融合せしめたものと云ふべく、用材技法等には、殊更に新規なるものを求め得ないが、生れ出でた當代金工の姿は濃やかな日本の感覺に洗練されて、自ら別趣なる發達の迹を示してゐる。

御堂關白藤原道長以來の耽美的信仰生活によつて美麗なる佛舎の相續いて造營されたことは、金工へのよき職場の提供となり、繊細なる感覺を持てる貴紳が調度の造進は技法陶冶の好機となつた。今に残る鳳凰堂や金色堂の華美を極めた莊嚴、ものゝ書に傳ふる金銀細工の巧を競ふた風流合せ等、いづれもよく當代金工の發達を偲ばしめるものである。かくして當代の金工は、形姿は優美に、技法は繊麗に、意匠は風雅となり、それら藝術味豊かな作技は日本金工史に不磨の足跡を印するに至つた。

その著名なる遺品を求むれば金峯山寺鍍金銀經筒及び延曆寺の鍍金銀經筒である。金峯山寺の鍍金銀經筒はその形状は、なだらかな曲面を蓋と胴張とに見せて頗る優美、殊に施されてゐる寶相華唐草及び飛鳥の毛彫の輕快さは、まさに渾熟の技巧を示すものであり、全面に銀を鍍し文様に金を鍍した意匠も亦清雅である。延曆寺の鍍金銀經筒は長元四年に埋藏された比叡山如法經塔の遺品と傳へられ、趣風技巧共に相近いものであり、その金と銀とを鍍した手法は前者と同じく當代の好尚を反映するものと見られる。(第六三圖) これらと共に逸し難い遺品に、金峯山寺に藏する寛弘四年八月十一日藤原道長が金峯山に埋納した金銅經筒がある。何等殊更めきたる裝飾文を見ないが、その圓筒の形姿の溫雅な趣はまさに當代の感覺を如實に語るものであり、又蹴彫の手法も書體と相俟つて優雅極りなく、興趣を一段と深からしめてゐる。

少しく時代下り且つ建築に附屬する金工遺品としては、天喜元年關白賴通の造營した宇治鳳凰堂屋上に、雙翼を中空

に張る銅製の鳳凰がある。當代遺品中の大作であつて、温麗なる作風よく時代の特色を示し、殊に風に随つて廻轉すべく作られてゐることは、愈々當代の巧技を示すものと云ふべきである。

尙又、同堂須彌壇格狭間の飾板も金工の華麗さを誇つたものと思はれるが、今は剝落の痕に心を痛ましめるに過ぎない。併しその華奢なる堂内莊嚴の姿は、尙少しく時代下るも平泉金色堂の遺構によつて充分推察し得る。金色堂は東國に富強を誇つてゐた藤原清衡が、京洛の盛觀に倣つて天仁二年自らの墓所として發願、天治元年その竣功を見た阿彌陀堂である。その須彌壇の中壇の下には清衡の遺骸を收め、その後左壇の下に基衛・右壇の下に秀衡を葬つた。従つて堂莊嚴の金具にも自ら時代の差違があり、これに伴ふ技巧の變化も見られるが、いづれも當代趣致の横溢したものである。堂内に懸けられた華鬘は金銅透彫で、意匠は伽陵頻伽を中心に寶相華唐草を配したもので、圖樣鑿技共に雅致を極めてゐる。(第六三圖)

尙須彌壇の格狭間に裝する飾板は、孔雀と瑞花とを半肉に鎚起せる銅板を貼付したもので、これまた頗る優麗の趣致に富んでゐる。

又當代の技巧を誇る遺品としては、仁安二年の頃清盛を初めとして平家一門が結縁し造進せる嚴島神社藏の平家納經に見る金工がある。經箱を裝飾せる雲籠の銀金具の華麗さは當代の巧技を示すものであるが、更に注目すべきは各經卷に附せる八雙金具や軸金具である。玉軸を裝ふた透彫金具の繊細にして優麗なる蓋し當代彫金技術の精を極めたものである。尙これらの外にも密教法具あり、梵鐘あり、又彌勒出世の曉に經典を傳へんとして、當代盛に行はれた經塚より發掘せらるる遺品等にも見るべきもの多いが、特に當代金工として逸することの出来ないのは和鏡の發達である。即ち當代に發生した鏡は、前代の唐鏡を模したものとは著しく異り、鏡面は反りを減じて水平となり、鏡縁は薄く立ちあがり鈕は低小となつた。殊に鏡背に鑄出せられた圖樣は材を多く花鳥にとり、自然を描寫して繪に近く、構圖表現は大和繪

の筆技に似て詩情を含み、極めて薄肉ながら鮮明に鑄出され優婉の美を味はしめる。(第七九圖) 外來形式を離脱しかくの如き日本の情趣豊かな鏡形を作り出したのは、まさに當代金工の偉觀と云ふべく、それはまた當代文化の趨勢でもあつた。又かゝる鏡を神佛に奉養せしめた當代の信仰も一顧を要すべく、今日の遺品の多くは金峯山の土中、羽黒山の池中或は經塚等から發見せられたもので、殊に金峯山發見のものには鏡面に神佛の像を毛彫にしたものが尠くない。かゝる神佛像の毛彫のうち總持寺藏の金剛童子像を青銅板面に毛彫にせる遺品は、その大作なると鑿技の殊妙なると長保三年の銘記を有する點に於て注目し得る。

漆 工

漆工の技は當代に入りて愈々發達し、又大いに世に用ひられ、遂に我が國をして漆器國たらしむるに至つたのであるが、これ蓋し唐朝文化を消化し盡し日本獨自の好尙が醸成されんとするの際、漆の色澤美が温雅優麗を好む時代の風に合致したる爲であらう。

當代の漆技の貴重な史料である延喜式を見るに、漆及び漆工品を賦課せられた國名の定めがあり、内匠寮に各専門の職工があつてその製作する所は、家具厨房の諸器を始め儀式神佛用調度その他兵器の類に至るまで極めて廣汎に互つたのを知る。又それらの材料・技法・工費等まで詳細に記載せられてゐて、奈良時代以來の髹漆工程を闡明すると共に後代漆技の源流をも質し得るのである。

その他宇多法皇の御遺物を納め奉れる天曆四年の仁和寺御室御物實錄や或は又、長久より久安に至る類聚雜要抄の記載等は、遺品の缺を補ひ當代漆技の變遷を頗る明確ならしめてゐる。

即ち延喜式の内には草宮、平文胡瓶等の語があり、御室御物實錄には黒漆草宮・平文本宮・漆地螺鈿宮・紫檀地螺鈿宮等の記載があり、それらの名稱を一見するのみにても未だ奈良時代の餘風を傳へてゐることが知られる。

併しまた平塵・塵時・蒔繪等の次等に盛に用ひられるに至つたことも、これらの史料の上に俛ばれる。即ち平塵に關しては御室御物實錄に、平塵宮・金平塵宮・銀平塵木宮・白臘平塵宮などあり、又他の史料によつてもこの頃に平塵鞍・平塵華盤等が存したことを知る。塵時に關しては延喜式に塵時大床子のことが見え、御室御物實錄には白臘村濃塵木宮の記載があり、又河海抄には延喜六年の條に塵時御厨子のことが記されてゐてその盛行は察するに難くない。蒔繪に關しては延喜式に蒔繪案があるのを初めとして時と共に記述は多くなるが、かの御室御物實錄中に於ても蒔繪宮十七合・銀蒔繪宮一合・金銀蒔繪宮五合・金銀宮繪牙象宮二合・金銀蒔繪朱牙象宮一合・蒔繪張宮一合等の多くが算せられるのである。

又大鏡には花山天皇が海賦に蓬萊山・手長足長を蒔繪した硯箱をめで給へることを記し、清少納言は枕草紙に硯こそ心のほどの見ゆるものとして、蒔繪の殊なる技巧を凝さずして風情のあるのを賞してゐる。道長の豪奢を傳へる榮華物語には、諸調度に蒔繪螺鈿更には玉をも装した記述等枚舉し難い。かくの如き調度に於ける蒔繪螺鈿の流行は、遂に建築の裝飾にまで應用されるに至つた。鳳凰堂や金色堂等はまさに好箇の例と稱すべく、鳳凰堂須彌壇の如きは金平塵に花形の螺鈿を嵌せるものであり、金色堂に於ては須彌壇はもとより、内陣の圓柱を始めその上部の長押・桁・墓股に至るまで、或は沃懸地を施し或は螺鈿を施す外、螺鈿沃懸地の前机、螺鈿平塵の禮盤・磐架・燈臺等までよく遺存してゐる。こゝに沃懸地と云ふは金粉を沃き懸けた地のことで塵時の稠密なるを云ふ。鳥羽・崇徳兩天皇の御代なる源仲正の歌に「いかげち」の語を見るのを初出とするが、遺品では上記金色堂のものを最古のものとする。

かくの如く當代の漆技は發達と盛行とを見たが、その漆技は管に國內にとまらず海外にまで喧傳せられた。即ち宋史には永延二年東大寺の奄然が宋室に金銀蒔繪の宮・硯宮・手宮・扇宮及び螺鈿の梳函・書案・書几等を獻じたことを傳へ、又宋の方勾はその泊宅編に日本の螺填器の頗る工巧を極め、今市人の售る所比すべからずと嘆じてゐる。高麗史

も亦我が延久五年の頃日本より螺鈿の鞍橋・硯宮・櫛・書案及び書屏等の贈られたことを記録して居り、その漆技の巧緻よく海外に名を博したのを察せしめる。

次に當代の主なる遺品を擧ぐるに、當代初葉を飾る遺品は仁和寺に傳へる三十帖冊子宮及び寶珠宮である。三十帖冊子宮は空海が唐より將來したる眞言法文策子を納めるため、勅旨により延喜御宇十九年に作られた次第が延喜御記に依つて知られる。壙製にして平塵の地に金銀の研出蒔繪にて寶相華・迦陵頻迦及び蝶鳥を表し、行筆に頗る典雅の趣致を示してゐる。(第六四圖)又同寺に宇多法皇御遺物と傳へる寶珠宮があるが、これも亦壙製になり平塵地に施せる金銀研出蒔繪は殆ど同巧に出たものである。これらに類するものとしては延曆寺藏經宮や敦王護國寺藏袈裟箱等があり、いづれも金銀の研出蒔繪にて溫雅なる文様を表してゐる。而して時代の移るに隨ひ蒔繪技法は次第に精緻となり、表現も文様のなものから繪畫的なものへと進んだ。御物蓬萊山蒔繪袈裟宮(第六五圖)男爵藤田平太郎氏藏佛功德圖蒔繪經宮、金剛峰寺藏澤に千鳥蒔繪螺鈿小唐櫃・當麻寺奥ノ院藏俱梨伽羅龍蒔繪經宮等はその好例である。就中金剛峯寺藏小唐櫃は自然の景觀を巧みに取り入れて蒔繪の風趣を一層深め、又螺鈿・透彫金具等をも應用せる美作である。更に蒔繪と螺鈿の併用に調和の美を示せるものとしては、御物鳳凰文蒔繪螺鈿唐櫃(第六七圖)及び小倉房吉氏藏片輪車蒔繪螺鈿手宮(第六六圖)等があり、七寺に藏する般若經唐櫃は朱漆と金蒔とを主とした異色ある技巧を示すものであるが、殊にこれには安元々年と作成時の銘記があつて貴重である。

同じく年記を有する遺品としては、嚴島神社に藏する螺鈿平塵細太刀及び松喰鶴蒔繪小唐櫃がある。これらは共に壽永二年國司佐伯景弘の奉獻せるもので當代末葉の漆技の優趣を傳へるものである。

以上は當代の著名なる作例に漆技の發達の迹を辿つたのであるが、これら遺品は管にその漆技に優麗さを示したのみならず、その器形に於ても後代またその比を見ざる均衡美を發露した。

陶 瓷

當代に於ては美術工藝著しき發達を遂げ、又大陸に於ては宋窯の驚嘆すべき進歩を見たが、陶藝のみは獨り埒外にあつて語るべき進歩を見ず、當代は陶技に關しては恰も暗黒時代とも云ふべきであつた。

これまづ前代の末遣唐使の廢止に伴ひ、大陸窯技との連絡の絶えたのにも一因があるが、運輸困難なる陶器の調税品が次第に他物に替へられ、獎勵發達の機會が乏しくなつたこともその因となすべきであつた。又、當代漆技の發達著しく、陶瓷の分野を侵蝕するに至り、殊に當代の上流貴族の間に於ては陶瓷と云へば、舶載の玉器の如き宋瓷を専ら重用して、國內窯技の發達を顧みなかつたことも衰退に導いた原因と考へられる。かくて當代窯技は大陸窯技と遠ざかると共に、製作するところは典禮儀式の供用か、厨房所用の雜容器又は庶民間の日用雜器を主とするに至り、嘗つて習熟の域に達せる轆轤技術の如きも次第に失はれ、瓶壺類の成形の如きも非機械的な所謂紐作法に後退するに至つた。

染 織

當代に於ける唐風模倣からの離脱と服制の變化とは共に染織に新しい方向を與へたが、これを助長して見事に結實せしめたものは、實に藤原氏一門の貴族生活であつた。儉安の世に宴遊や供養繁く行はれ、男女の衣裳競べの機會は不斷に到來し、それらは服飾を洗練すると共に又染織技術を發達せしめた。併し當代人の求めたものは唐朝風の五彩の絢文ではなく、寧ろ全體の配色に優麗さを求めたもので、衣服の表裏即ち重ねの色目は常に工夫を凝らすところとなつた。それらを梅・櫻・柳・山吹・藤・菖蒲・卯花・撫子・女郎花・龍膽・菊・黃菊・青紅葉・黃朽葉・雪の下の名を以て呼び、遂に着用の季節及び着用者老若の關係をも規定するに至つた。従つて織法も優麗な配色美を害はざる同色中に文様を現す浮文・固文が迎へられ、浮線綾・熟線綾・生線綾及び縮線綾の如きが用ひられ、染法に於ても村濃・裾濃と稱する同色系の暈染が愛用された。又これらに更に金銀を加へしめ、或は螺鈿を装せしめ、或は繪を置かしめ、或は刺繡を

施さしめるなど、さまざまの技巧を凝らさしめたのであつた。この都門上流の華美な服装は、やがて下賤のものをしてこの風に倣はしめるに至り、彈正臺は屢々峻烈な禁令を發する状態であつた。永承三年に出された「制止私織綾錦事」の禁令の如きは、この間の消息を傳ふると共に民間に於ける機織の發達をも窺はしめるものである。

當代の遺品としては、今日僅かに教王護國寺に、前代以來の技法たる額縷の遺品赤地襷入梅松丸額縷及び摺文遺品たる鬘繪袍(第一五圖)とを遺すに過ぎないが、源氏物語繪卷或は扇面古寫經下繪に見る服飾は、よく當代染織の發達を偲はしめて遺品の缺を補ふものである。

第五節 建 築

平安後期に於ては、大陸との公の交渉が斷たれた結果、自然その影響より離れ前代以來の建築様式を一層純化して日本獨特のものに發達せしめ、また時代の好尚に従つて纖麗優美の氣象を現し、奈良時代とは全く異なる風格を示すに至つた。

佛教は前代以來愈々盛で、皇室を初め奉り貴紳權門相争つて佛法に歸依し、或は伽藍を創建し或は邸宅を淨捨して寺院とした。これらのうち六勝寺を初め法成寺・法性寺・醍醐寺等は特に名高い。平地に草創された大伽藍は大體奈良系の配置を踏襲してゐたが、その他のものは自由な配置をとつてゐた。堂塔の形式は著しい變化を示し前代のものに較べて優麗溫雅の風を帯び、天曆年中創建の醍醐寺五重塔の如きは、奈良風の雄大性を傳へる一面、その比例・手法・裝飾畫に自ら時代の好尚をよく現し、(第五三圖)これを法隆寺五重塔などに較ぶれば容易に兩者の相違が認められる。この傾向は時代が降ると共に益々顯著となり、屋根の勾配は緩かに細部の手法は繊細に、全體の調子は愈々優美の趣を示す

やうになつたが、末期に近づくに従つては遂に木割は繊細に流れ、柔弱の弊に陥るに至つた。

當代寺院建築中特筆すべきは阿彌陀堂で、淨土教の物興に伴つてその建立されるもの夥く今猶多くの遺構を存してゐる。阿彌陀堂は常行三昧堂の系統に屬して居り、即ち寶形造堂の内部に特に方一間の内陣を設けそこに彌陀の尊像を安置し、その周圍を遶り得るやうにしたもので、内陣のあたりは豊かに裝飾を施し、極樂淨土を目のあたり髣髴せしめた。法界寺・中尊寺・富貴寺の阿彌陀堂の如きその好例である。平等院鳳凰堂は淨土變相中の寶殿等から暗示を得た建物であるが、その中堂の内陣は矢張方一間となつてゐる。この堂は天喜年中の造營に係り、外部の變化ある形態はよく均齊美を發揮して居り、また内部は工藝、繪畫、彫刻の粹を盡して裝飾せられ、絢爛目を奪ふばかりである。その周到なる意匠、善美を盡せる莊嚴、優雅なる表現、蓋し藤原建築の極致と云ふべく、また同時に日本の建築を代表すべき一遺構である。(第六八圖) これと並んで注目すべきは天治年中建立の中尊寺金色堂である。方三間の小建築とは云へ内外は漆を塗り金箔を押し、更に内部は螺鈿・蒔繪・金工等當代工藝の精華を以て贅澤に裝飾し、その豊麗さは想像のほかである。これら阿彌陀堂は特殊なものであり、これによつて直に六勝寺等の裝飾を類推する事は出来ぬが、兎に角當時の裝飾技術が著しく進歩してゐた事は充分に推察し得られる。尙このころ九品の阿彌陀像を安置するために、所謂九體堂が多く營まれた事も見逃してはならない。この阿彌陀堂は自然細長いものとなり、正面十一間或は十三間のものが普通で、更にそれ以上長大なものもあつた。現存の淨瑠璃寺阿彌陀堂は十一間四間、寄棟造本瓦葺、九體堂唯一の遺構として異彩を放つてゐる。

神社建築の制は益々寺院の影響を蒙り、鳥居玉垣の代りに樓門廻廊を用ひるもの、或は塔婆を建立するものもあつて、内外の設備裝飾等は愈々伽藍に接近して來た。春日・賀茂兩社の制の如きその好例である。また、本殿の形式も流造・春日造のほか種々の變態をも生じてゐる。宇治上神社本殿は當代の建造に係り、一間社流造の本殿を三棟並べ、そ

の様式手法は鳳凰堂のものに似て温雅典麗よく時代の特色を示し、日本最古の流造の遺構であり亦最古の神社建築でもある。三佛寺納經堂はもと同寺の鎮守社で優雅な一間社春日造、これは最古の春日造の遺構と見られてゐる。この時代の神社建築で特筆すべきは嚴島神社である。現存の社殿は鎌倉及び室町時代の再建によるものではあるが、その規模はよく平安時代の俤を遺し、その海中に張出して造られた變化ある數々の社殿は、巧みに周圍の風物と調和を保ち稀有の美觀を呈してゐる。

邸宅建築も亦著しい發達を遂げ、その規模も大きく制度も整つた。平安宮の炎上或は其他の理由から、天皇はこれら貴顯の第宅に行幸され、そこを皇居とされてゐる一事を拜しても、當時の邸宅の發達程度が窺はれよう。この邸宅形式は寢殿造と呼ばれ、敷地の中央部に南面して寢殿即ち正殿を置きこゝを主人の居室兼客間とし、高く床を張り縁をめぐらし檜皮の屋根を葺き、すべて和風の優雅な趣を示した。この寢殿の北或は東西には必要に応じて對屋を建て家族等の居室とし、これら相互を渡廊にて連絡した。又寢殿の正面は必ず庭園となしそこには泉水などを掘り、その傍に一種の庭園建築を設ける場合も多かつた。要するに寢殿造はその配置等には大陸の感化も認められるが、個々の建物の細部は日本人の趣味を基調とせる和風のものであり、その一斑は繪卷物などに見る圖様によつて想像する事が出来る。猶當時はこれらの邸宅を淨捨して寺院とする風が盛であり、自然住宅建築の手法が寺院の中に取入れられる事ともなり、愈々寺院建築の日本化の傾向を強めたのは注目すべきである。

第六章 鎌倉時代

第一節 時代概説

藤原氏榮華の生活に育せられた前代の文化は、日本趣味を豊かに示したが、反面に婉麗なる趣致は繊細に流れ、次第にその反動的傾向を擡頭せしめつゝあつた。保元平治の亂の如きも貴族的文化を打破せんとする反動性を多分に持つたものであつたが、平氏政權を得て再び華奢の生活を營むに至り、依然として貴族文化時代は續行せられた。併しなから貴族文化の最後の繼承者であつた平家一門も西海に亡び去り、霸權東國より崛起せる武門の手に歸するや、時代の文化は大きく急轉回をなすに至つた。

即ち頼朝は覇業を遂ぐるや前車の轍を踏まざらんとして、政治の中心も京洛の地を避けて鎌倉に移し、又詩歌管絃の娛に換ふるに犬追物・流鏑馬・笠懸等を以てし専ら士氣の練磨に努め、かゝる武人間に於ける質實剛健の氣風はまた一般の風尚を化すところとなつた。殊に美術に於ては前代末葉纖弱化と形式化とに陥り、何等かの打開を要望してゐた時であり、この新時代の氣運に乗じて剛健潑刺たる表出を見るに至つた。

かゝる藝術活動を振起せしめたものとして、當代の盛なる古社寺の修復事業が注目せられる。頼朝が武門政治の文化的事業として古社寺の堂佛の修復を外護したことは、東大寺の再興を始めとし枚擧に遑なく、かゝる復舊事業の殷盛は新しい作風を發表する機會を與へると共に、その新作風に復古的傾向を持たしめ、又頻繁に流入し來つた宋朝文化の影

響をも同時に加味せしめた。

尙當代に勃興せる禪宗・淨土宗・眞宗・法華宗及び時宗等の藝術に及した影響にも見逃し難いものがあつた。厭離穢土の思想は既に前代に發生してゐたが、今や平家一門の没落あり、兵燹に大厦高樓の灰燼に歸するを見ては、愈々切實に人心に滲透した。而して新興の諸宗は前代の法華・淨土等の信仰よりも、更に簡易な形式によつて人心を救はんとした。又それだけに従來の宗教よりも大衆性を持つたものであつた。自力難行を旨とした禪宗に於てすら、これを在來の信仰に比すれば形式遙かに簡素にして武人間に信仰を得るに至つた。況んや自餘の他力易行を旨とした諸宗が都鄙庶民の間に弘布するに至つたのは當然であつた。かゝる新興宗教が佛教藝術に幾多の新味を齎したことは云ふまでもなく、殊に禪宗は宋朝文化を隨伴して當代文化を多彩ならしめた。又かゝる大衆的宗派の勃興は同時に南都六宗・台密兩教を振盪して宗旨の大衆化を志さしめた。随つて當代の佛教藝術は著しく大衆性を帯びるに至つたが、それだけに卑俗に流れる弊風をも生じた。

かくの如く當代は幾多の新しい傾向を示したが、前代に洗練せられた日本趣致にはまた牢固として抜く可からざるものがあつた。京都の地は政權からは離れたが、そこには依然として文藝が榮え傳統が存續してゐたのであつて、武門も時久しくしては華奢優雅なる都人の風を慕ふに至つた。従つて當代美術は質實剛健なる武人意識を反映するが、又傳統ある典雅な趣風もその間に繼承したのである。

第二節 繪畫

當代繪畫は前代の華やかであつた貴族趣味の世に發達せる様式と技法とを繼承し、更にその手法を多岐ならしむると

共に、大衆性を持たしめたところに新しい時代性を示した。

殊に佛畫に於ては、幾多の新宗教を物興せしめた教界の傾向を反映して遺品また多種に及んだ。かの淨土教は當代に入るや更に弘布し、その淨土信仰の繪畫は一段と切實さを加へ、山越阿彌陀圖なる新形式を流行せしめた。著名なる遺品に禪林寺・金戒光明寺及び上野精一氏の藏するものがあるが、いづれも青髻の彼方に金色の彌陀如來の半身を大きく現してゐる。元來この山越の阿彌陀圖は惠心僧都が叡山に於て感見したところに基づくと傳へるが、畢竟淨土信仰の表現の卑近化であり、その青緑と金色との烈しき映發の如きも衆目を眩らしめるが、最早前代の來迎圖に於けるが如き縹渺たる夢幻感は求め得ない。又この時代に盛行を見た當麻曼荼羅圖は、既に奈良時代に行はれたところであつたが、淨土信仰の流布と共に復活して盛に弘通せられたもので、金色を盛用して畫技緻密を極め却つて情趣を乏しからしめたのは、前者と同じく時代の趣致性に導かれたに他ならない。かくの如き淨土信仰より派生したものに二河白道圖及び十界圖の如きものが盛に行はれた。二河白道圖は觀無量壽經の所説に基づき貪慾と瞋恚の二河の間に通ずる白道を淨土への信仰に譬へたものであり、十界圖は台密の説くところにしてその十法界は夫々因果應報を示すものであり、共に大衆の理解を求めんとした信仰的譬喩の繪畫化であつた。六道の衆生を濟度せんとする地藏菩薩や冥府の十王像等の多く畫かれたのも、因縁の恐怖より大衆を信仰へ接近せしめんとしたものであり、その他繪卷物に於て六道輪廻の精神に導かれてゐるものも尠くない。

これらの他に、當代に特殊な存在性を示したものは垂迹畫であつた。神祇と佛教との調和混融を説ける本地垂迹の説は、既に平安以前にも源流は遡られるのであるが、それらは當代に至つて成熟すると共にこれに關する幾多の形式をも生むに至つた。丹生明神圖・清瀧權現圖の如き祭神を畫けるもの、或は春日曼荼羅・熊野曼荼羅・吉野曼荼羅及び日吉曼荼羅等の如き本地佛と共にその社地を描けるもの等は、信仰的な佛畫に刺戟された神格の繪畫化に他ならない。根津

嘉一郎氏藏那智瀧圖は大和繪の濃彩を以て那智の飛瀑を畫けるもので、純然たる風景畫であるがこれ實に熊野權現を表象したものであり、春日明神を表するに神鹿のみを描ける鹿曼荼羅と共に注目すべきものである。

又宋文化との接觸に伴ひ、宋畫の影響を受けた佛畫も尠からず作られるに至つた。高山寺に藏する明惠上人高辨の贊を有する佛眼佛母像は描線は勁健、用色は胡粉を主として宋畫の感化著しきものを示してゐる。又禪宗に伴ひ十六羅漢圖の如き宋朝佛畫の齎されたものも尠からず、羅漢畫に新しい形式と流行とを招致した。

他方舊來の顯密兩派の畫事また新時代の潑刺たる氣運を受けて旺盛なるものがあり、光臺院藏渡海文殊像及び醍醐寺藏虚空藏菩薩像の如きはその優品と云ふべく、又時代の復古的傾向を體せるものとしては、寶山寺藏彌勒菩薩像及び東京美術學校藏吉祥天厨子の屏繪の如き奈良時代の形式を襲へるものもあつた。

かくの如く當代の佛畫は、轉換期的時代性と教界の多様性とを反映して、多種多様な佛畫を生むに至つたが、最早や前代の貴族的信仰に養はれた情緒的な優婉さはなく、圖様も知性に訴へんとする説明的なものとなり、尊形も慈顏溫容の面影失せて理智的な冷たさを帯び、繼承せる前代の嚴飾性は徒に細部の技に専念せしめるに至り、宗教畫としては畫致に低下を免れなかつた。これは大衆性を望める信仰の求めた現實性に基づけるためであるが、しかしその間に佛畫をして日本化せしめた點は多く、又新しい信仰の弘布に貢献するところも大であつたが、繪畫史上から見れば宗教畫を衰退の淵へ急がしめたに過ぎず、當代末葉以後に於ては又語るべき佛畫を見ない。

併しながら上述の如く佛畫を低調ならしめた現實感と説明的表現とを求める時代性は、大和繪をして説話的な繪卷物の中に未曾有の發達を遂げしむるに至り、繪卷物時代とも云ふべき殷盛さを示すに至つた。繪卷物は既に前代志貴山縁起や源氏物語繪卷の如き優れた先驅を有したが、今や時世の熾盛なる要求に應じて澎湃と世に生み出されて、取材畫樣共に豊富さを加へるに至つた。これを大別すれば宗教的なものと文學的なものとに分類し得る。

宗教的繪卷の中前代以來の裝飾經の形式に出づるものには、神光院に藏する建久三年の奥書ある白描下繪の金光明經があり、男爵藤田平太郎氏藏の阿字義傳があり、經意を圖繪せるものとしては根津嘉一郎氏藏の十二因緣卷があり、又東大寺藏の華嚴五十五所繪卷の如きが作られるに至つた。同じく裝飾經に類する根津嘉一郎氏藏の過去現在因果經は、建長六年慶忍並に息聖衆丸の描けるものであるが、正しく奈良時代のそれに倣へるものであり、復古的な時尚の一端を示すものと見られる。更に信仰の説話的表現を求めたものとして注目せられるのは、地獄草紙・餓鬼草紙及び病草紙等の一類である。いづれも地獄・餓鬼・病苦等の陰慘なる景を描出すが、これらは前代以來の淨土欣求を強調するたゞめ反對的な惡の世界を曝露し、六道輪廻の恐ろしさより信仰に向はしめんとした當世信仰の動向を如實に語るものである。これ淨土の夢を求めて現實の醜惡さを容赦なく描出したものであるが、却つてそこに深刻な現實描寫と潑刺たる筆技とを味はせるものがある。

併しながら當代宗教的繪卷の本領はこれらよりも、寧ろ社寺の緣起とか或は靈驗譚とか或は祖師の行狀とかを傳へたものゝ上に發揮せられた。信仰が知性に訴へる説明を求めること切となるや、當代著名の社寺は競つて緣起・靈驗譚を集成しこれを繪卷物に作成し、永く世に傳へんとして數多い繪卷を輩出せしめた。天神緣起・當麻曼茶羅緣起・春日權現驗記・粉河寺緣起等である。

天神緣起繪卷は天神信仰と結合して盛に作られ、現存する遺品に於ても北野神社に藏するもの數種あり、松崎神社に藏する松崎天神緣起繪卷あり、又侯爵前田利爲氏に藏する荏柄天神緣起繪卷あり、その他斷簡として傳へられるものも尠くない。就中北野神社の根本緣起と稱する九卷(第七〇圖)は古來信實筆と傳へ、畫面の廣大なる大作である。描くところ菅公の傳記と、天神としての靈驗と、これに六道の修羅場景とを附加せるもので、構圖描技共に大膽自由にして、事件の展開に伴ふ感情の推移をよく描出し、自餘の天神緣起の範をこれに採るもの尠くない。松崎天神緣起繪卷には

應長元年、荏柄天神緣起繪卷には元慶元年の奉納の奥書があつて貴重である。當麻曼茶羅緣起繪卷二卷は當代遽に盛となつた當麻曼茶羅の信仰に乗じて作られたもので、構圖殊に巧妙にして狀景の推移と繪卷物の展舒性との調和によく意を用ひ、繪卷物描寫の妙を盡してゐる。春日權現驗記は(第七二圖)延慶二年の頃、西園寺公衡等が春日大神の靈驗奇瑞を高階隆兼に畫かしたもので、自然の景観はもとより世態風俗を微に入り細に互つて描出し、粉河寺に藏する粉河寺緣起は今は二卷中の一卷を残すに過ぎないが、潑刺たる筆端に動的描寫の妙を示しつゝ、然も詩情を拘まらざるところ蓋し現實描寫の好範と云ふべきである。

以上の社寺緣起繪卷と共に當代盛に作られたものは、祖師高僧等の傳記に取材せる繪卷である。これらは各派競ひ起つた當代教界の著しい派別的意識と、偉人崇拜の時代思潮に出でた祖師崇拜とより生れたもので、一遍・法然・親鸞等の新興宗派の祖師繪傳が盛に作られたのはもとより、聖德太子・鑑真和上・玄奘三藏・弘法大師・西行法師等の傳記に取材するものも續出した。

一遍上人の繪傳としては六條道場本・四條道場本及び藤澤道場本の三種が世に著名であるが、就中歡喜光寺に藏する六條道場本十二卷は、正安元年法眼圓伊の筆になるものとして最も著聞し、上人の諸國遊歴を畫き自然描寫に卓技を示してゐる。(第七三圖) 御影堂新善光寺に藏せる四條道場本は徳治二年の頃作られたことが跋文によつて知られる。

法然上人繪傳は知恩院・増上寺・當麻寺その他に傳へられるものが多いが、知恩院本は四十八卷の浩瀚なものであり勅修になるものとして著名である。併し浩瀚に過ぎて部分的に稍々散漫なるものを混じるのを免れず、畫技は却つて増上寺本二卷の方に味ふべきものが多い。當麻寺本は知恩院本の副本で同じく四十八卷の浩瀚なものである。

高山寺に藏する華嚴緣起(第七四圖)は新羅華嚴宗の祖師なる義湘・元曉兩大師が、求法の爲入唐せる次第を畫けるものであり、輕妙なる筆致を示してゐる。

唐招提寺に藏する東征繪傳は鑑真和上東征の事歴を描き、永仁六年蓮行の筆になる。男爵藤田平太郎氏藏の法相祕事繪詞は玄奘三藏の事績を傳へ、今ポストン美術館の所藏に歸せる吉備大臣入唐繪詞は、遣唐使吉備真備の入唐行狀を描けるもので、祖師繪傳に伴隨したものであるが、背景を多く唐土にとれるため描寫に現實感を缺く嫌ひあるのは止むを得ない。

併しながら總じて當代の社寺及び祖師等に取材せる繪卷は、文學的繪卷が豊かな想像を許されるのに對し、場景及び事實に實在性の要求があり、自然や世態の現實的な描寫に著しい發達を遂げしむるに至つた。

次に文學に取材せる繪卷を見るに、原富太郎氏藏覺物語繪詞、侯爵峰須賀正氏氏・子爵久松定秋氏及び男爵藤田平太郎氏等に夫々一卷宛傳へられる紫式部日記繪詞、男爵岩崎小彌太氏・公爵三條公輝氏に夫々分藏せられる榮華物語繪詞、侯爵淺野長之氏藏枕草紙繪詞、帝室博物館藏住吉物語繪詞、狭衣物語繪詞等前代の優雅な貴族生活を畫き、作り繪の系統に出づるものが多いが、又自由輕妙な筆致を加味したのも生れた。これらのうち枕草紙繪詞は彩色なき白描に清雅な畫趣を拘ましめるもので、侯爵前田利爲氏に藏せられる豐明繪詞も亦同趣致に出づるものである。

これらの他當代には戰記物と云ふべき一類の繪卷物を發達せしめた。帝室博物館・ポストン美術館及び男爵岩崎小彌太氏に各一卷宛藏せられる平治物語繪卷の如きは、明らかに軍物語より生れたものであり、筆者の主眼は人馬縱横に奔馳する華やかにして勇しき合戰狀景の活寫に置かれてゐる。帝室博物館藏前九年合戰繪卷及び侯爵池田仲博氏藏後三年合戰繪卷の如きもこの傾向に出づるが、御物蒙古襲來繪卷は永仁元年竹崎季長が自己の戰功を記録すべく畫かしめたもので、文學より離れて純然たる戰記物の特色を示してゐる。

かくの如く信仰並に文學的感興の高潮は、これに基づく幾多の繪卷物を製作せしめたが、この繪卷物の盛行は又特殊な意圖に出づるものを生ぜしめるに至つた。天狗草紙及び繪師草紙の如きは即ちそれである。天狗草紙は帝室博物館・

侯爵前田利爲氏・伯爵久松定談氏及び根津嘉一郎氏等に分藏されてゐるが、それらは永仁四年の頃になり、興福寺・東大寺・延暦寺・園城寺・醍醐・高野等諸大寺の憍慢我執を天狗に擬して擲捨せるもので、信仰とか文學とかの興味に出でたものではなく、その意圖の那邊にあつたか測り難いが、各宗夫々誹謗し合へる當代教界の確執を思へば、またかゝるものゝ生み出されたのも怪しむに足りない。御物繪師草紙は、貧しき一繪師が伊豫守に陸進して狂喜するが忽ち零落に及ぶ推移を、自嘲とも諷刺とも思はれる筆に寫したもので、これ又信仰や文學的興味の外に出でたものである。思ふに宗教や文學に導かれて發達せる繪卷は、その形式手法の整ふや繪卷物としての題材を自由に求めたものであり、かゝる點にも繪卷物極盛期の鬱勃たる畫技を見るのである。

次に肖像畫の發達も鎌倉時代の繪畫に於て特筆さるべきものであつた。當代に於ける祖師・高僧・偉人等に對する人格崇拜の高潮は、前述の如く繪卷物製作にも著しい影響を與へたところであるが、殊に肖像畫に於てはその製作を盛ならしめ、隆信・信實等の名手を相踵いで輩出せしめた。

妙法院の後白河法皇御影は當代初頭の作で、御法體の御風貌に御英邁なる御氣象をよく描出してゐる。神護寺に藏する平重盛・源賴朝像(第六九圖)は寫貌に高名を得たる隆信の筆と信ぜられるもので、いづれも東帶の姿であるが、謹密なる筆裡に個性の表出鋭く當代肖像畫の代表作と云ふべきである。隆信の子信實また似繪に長じ、御物及び水無瀬神宮藏の後鳥羽天皇御影は彼の作に擬せられてゐる。侯爵佐竹義春氏藏三十六歌仙・男爵大倉喜七郎氏藏隨身庭騎圖等いづれも人物の個性的描寫に優れた畫技を示す當代似繪の著名なる遺品である。

又高山寺に藏せられる明惠上人像は上人の弟子惠日房成忍の筆と傳へるもので、松林中に坐禪せる姿を寫せるものであるが、單に人體描寫に止まらず生活の雰圍氣までも描出せんとしたところに、當代繪畫の現實性を示してゐる。大徳寺の後醍醐天皇の御影もこの傾向に出づるもので、紫宸殿に於て萬里小路宣房陪侍の狀景を畫き奉つてゐる。

又當代に擡頭せる禪宗に於ては、師家は弟子に心印を授くる際、法衣及び自己の肖像即ち頂相を與へるを常としたので、肖像畫は禪宗の隆昌と共に多彩なる發達を示した。かの道元禪師が安貞元年宋より歸朝するに際し、如淨禪師より頂相を附與せられたのを始めとし、東福寺の辨圓が仁治二年宋より無準和尚の頂相を齎し歸る等、これらの舶載頂相の寫照形式は我が國の肖像畫を刺戟し、大徳寺大燈國師像の如き優れたる頂相を生ましむるに至つた。

當代畫人の今に名を傳へるものは頗る多いが、そのうちの主要なる作家に就て見るに、繪佛師には、頼源・頼圓・頼與・頼全等の名が知られるが作技は審ではない。又前代以來の傳統を繼承せる巨勢派の畫人には有久・有家・惟久・行忠等名高く、有久は繪所長者となり東寺その他の佛畫を畫き、惟久は飛驒守と稱し後三年合戦繪詞は彼の作に擬せられるが、斯派は總じて古法に執して却つて宅磨派に凌駕されるの觀を呈した。また前代以來の畫の名家であつた宅磨派は、は當代に於ては宋畫の筆法を加へたる新畫法を以て時尚に投じ、爲久・澄賀・勝賀及び榮賀等出で、夫々名を得た。教王護國寺藏の十二天屏風は勝賀の作と傳へられるもので、肥瘦の變化に富む潑刺たる行筆に、宋畫の影響を受けたる宅磨派の筆致を窺はせるものである。併しながらこれらの専門畫家が次第に形式化の弊に陥つたのに對し、緇徒の間より畫に巧みなるものが出で、却つて新鮮な筆致を示したのも尠くなかつた。圖像研究の淵藪である醍醐寺に出でたる信海は、稿本ながら弘安五年の年記を有する不動明王像に卓技を示し、又高山寺の玄證、明惠の弟子成忍の如きも、夫々非凡な畫技を傳へてゐる。

併しながら當代に於て、新しい時代の傾向のもとに超凡の畫技を振つたのは、藤原隆信及びその子信實等である。隆信は元久二年六十四歳で歿したが、歌を善くしたのみならず寫貌に長し、玉葉には承安三年御堂御所の御障子に光長が平野行啓日吉行幸の圖を畫いたが、供奉の人々の面貌は隆信が畫いたと傳へられてゐるによつても、その畫技は充分推察せられる。その子信實は似繪の巨匠として知られた。文永二年八十九歳で歿したと傳へられ、高齢に至る間の畫事

頗る多く、似繪を畫いたことも諸記録の傳へるところであるが、又繪卷物をも畫き今日彼の遺作と傳へるものも尠くない。この家系には代々畫技に長ずるものを輩出し、信實の子爲繼また技あり、醍醐の信海も信實の子であり、六世の孫豪信もまた似繪の名手として知られた。

以上の如き畫家達の畫技を見るに繪佛師も説話畫に筆をとり、大和繪畫家も宗教的要求のもとに佛畫に技を振つて畫風相接近したが、中葉以後再び繪佛師と大和繪畫家とに分れるに至つた。

第三節 彫刻

鎌倉時代の彫刻は前代名匠定朝によつて創始された様式を更に推し進めて、眞に我が國固有の彫刻を完成せしめたところにその發展があつた。即ち當代の彫刻は基本的には定朝様を繼承したものであるが、又自ら新時代の著しい文化發展の潮流に乗じて雄健豪放な表現を標榜する作風を示した。

今その様式手法上の著しい特徴を見るに、先づ第一に擧ぐべきは自由主義的な表現である。これは前代の末葉定朝様が形式的なものに陥れるに對して、當然起れる新時代の要求に據るもので、當代彫刻は概して力強い表現を求めて、様式も亦これに應じて儀軌に許される限りの自由な變化を試みた。従つて當代には靜止的な佛菩薩像よりは、活動的な天部神將像に優秀な作例を多く見出すことが出来る。

次に當代彫刻には奈良時代などの優れた様式手法を規範とする復古的な理念が可成り強く示されてゐる。この復古主義は當代としては寧ろ一般的な思潮であつたが、これが彫刻の上に最も強く影響したのは、治承四年に平重衡の兵火によつて南都の東大興福兩大寺が灰燼に歸した後の復興造營である。即ちこの南都の復興造營に於て活躍した佛師達が、



當代彫刻の様式發展に就ては、當代はその作者を明かにしてゐるものが多いのであるから、主なる佛師を辿つてそれらの作例の特色と様式發展とを述べよう。

先づ前代末葉から南都の復興造營に活躍した三條佛所の明圓は、傳統的な舊派の代表者であるが、その作例には安元二年に造顯した大覺寺の五大明王像(木造彩色)がある。この像は活動的な忿怒形で、可成り力強い表現を示し、作技もすぐれてゐるが、未だ前代の傳統的な様式に終始して、自由闊達な當代の特色を發揮するに至つてはゐない。併しその氣魄の勝つた迫力のある表現は、既に前代の退嬰的な風潮を脱したもので、當代初頭を飾る傑作と云へよう。(第七四圖)

この明圓と時を同じくする七條佛所の康慶は、前代以來比較的勢の振はなかつた嫡流をして、當代の新派として頭角を現さしめる母胎をなしてゐるのであるが、安元元年に子息運慶をして造らしめた圓成寺大日如來坐像と、文治四年に弟

實眼と共に造顯した興福寺南圓堂の本尊不空罽索觀音坐像(木造漆箔)、四天王立像(木造彩色)及び法相六祖師坐像(木造彩色)等にその作風を窺ふことが出来る。その中南圓堂本尊像の面相姿態の引締つた力強さや、六祖師像の寫實的表現等には、多少生硬な手法も看取されるが、當代の明かな特色を示してゐて、初頭の佳作たるを失はない。併しこれらの明圓及び康慶等の作例は、未だ前代からの過渡的な要素を持つて、純粹な當代彫刻の發現と看做すことが出来なかつたが、次の運慶に及んで名實共に鎌倉彫刻が完成されるに至つた。

運慶はほど高倉天皇の御宇から後堀河天皇の御宇頃に互つて活躍してゐるが、安元元年の造像銘を有する圓成寺大日如來坐像(木造漆箔)、建仁三年快慶との合作になる東大寺南大門金剛力士立像(木造彩色)、承元二年頃の興福寺北圓堂本尊彌勒佛坐像(木造漆箔)、同無著世親立像(木造彩色)及び建保頃の六波羅蜜寺地藏菩薩坐像(木造彩色)等の現存作例によつて、その優れた作風がよく看取される。即ち彼の廿歳前後の造顯と推定される圓成寺大日如來像は、形式としては前代の様式を追つてゐるが、その面相姿態に漲る潑刺たる力の表現や生々とした刀法等は、當代新様式への強い動向が見られるものである。又東大寺南大門金剛力士立像・興福寺北圓堂諸像及び六波羅蜜寺地藏菩薩像等に至つては、或は奈良時代の古典美を自己の理念に融合し、或は當代の豪放な寫實主義を自由闊達な手法にまとめ上げてゐる等、彼の作技の熟練と共に當代彫刻の完成を示すものである。

この運慶と並んで、康慶の弟子と考へられるものに安阿彌陀佛快慶と春日佛師定慶とがある。この二人ともに七條佛所に據つてその新様式を標榜したのであるが、その中快慶は東大寺再興に盡力した南無阿彌陀佛重源の知遇を享けて、特に安阿彌様と云はれる整美した特色を示して運慶と並び稱された。その作例にはボストン美術館にある興福寺舊藏の彌勒菩薩立像(木造彩色)を始め、圓福院釋迦如來坐像(木造漆箔)・金剛峯寺孔雀明王坐像(木造彩色)・東大寺僧形八幡神坐像(木造彩色)・金剛院執金剛神立像(木造彩色)・同深沙大將立像(木造彩色)・東大寺俊乘堂阿彌陀如來立像(木造彩色)・同公慶

堂地藏菩薩立像(木造彩色)・大報恩寺十大弟子立像(木造彩色)・安倍文殊院文殊五尊像(木造彩色)・光臺院阿彌陀三尊佛像(木造彩色)・及び西方院阿彌陀如來立像(木造彩色)等の多數を挙げられるが、これらは殆どその銘によつて快慶の造顯が知られるのである。鎌倉彫刻史を通じて最も豊富な作例を示してゐることは、快慶が當時如何にもはやされたかを具體的に證するもので、安阿彌様の作風はその流麗な様式を優れた技巧に自由に表現して、よく時向に投じたのであつた。當代の記録たる長谷寺再興緣起に、「佛師法眼快慶安阿彌陀佛と號す當世殆ど肩を並ぶなきの人云々其身淨行なり尤も清撰となすに足る歟」とあるのは、よくその名聲の程を窺はしめるものであらう。

これに對して、定慶は運慶の二男康運の改名とも傳へられてゐるが、その作例に壽永三年の春日神社散手面(木造彩色)・建久七年の興福寺東金堂維摩居士坐像(木造彩色)・男爵益田太郎氏藏の建仁元年の興福寺舊藏帝釋天立像(木造彩色)・建仁二年の興福寺梵天立像(木造彩色)及び同寺金剛力士立像(木造彩色)等を遺して、年代の上からも康慶の弟子と考へられる。そしてその作風は或は寫實に、或は宋朝様式に著しい特色を示して、七條佛所中の異彩をなしてゐる。

運慶の子息には湛慶・康運・康辨・康勝・運賀及び運助の六人があるが、その中作例の遺存してゐるのは長男湛慶・三男康辨及び四男康勝の三人である。各々よく父の作風を傳へて當代前期に活躍し、殊に湛慶は最も秀で、康慶運慶等によつて興隆された七條佛所の名聲をその後も永く保持してゐる。この湛慶の作例は雪隠寺毘沙門三尊像(木造彩色)及び建長六年の蓮華王院(三十三間堂)中尊千手觀音坐像(木造彩色)があり、これらによつて彼の作風が推察される。その溫和な形相の中に優れた精神表現や適度な宋朝様式の攝取や、或は生々とした自由さを示してゐる雪隠寺毘沙門三尊像の洗練された様式手法は、湛慶の優秀な手腕の程を看取せしめるものである。蓮華王院の千手觀音像は湛慶八十二歳の造顯で而もこれに小佛師として康圓・康清の二人が携つてゐるのであるが、その整美した面相姿態の高雅な氣品は彼の最も圓熟した作風を示すもので、又その巧緻な光背及び臺座等の莊嚴具は凡手の企て難い所である。

康辨の作例には建保二年の興福寺天燈鬼龍燈鬼像(木造彩色)があり、これは多少工藝的な製作と見るべきものであるが、その飄逸な表現を自由闊達な手法にまよめ上げてゐる作風は高く評價されるものである。康勝には六波羅蜜寺空也上人立像(木造彩色)と貞永元年の法隆寺金堂阿彌陀如來坐像(銅造)と天福元年の教王護國寺弘法大師坐像(木造彩色)等の作例があり、各々父運慶の風趣を享け、空也上人像と弘法大師像とは寫實を、阿彌陀如來像は同堂の飛鳥時代の藥師如來像を模して古典への復歸を示してゐる。

かくの如くこの前期に於ける運慶を中心とする七條佛所の作例は、様式手法共に洗練され亦その表現も極めてすぐれた彫塑藝術の一つの完成を示すものと云ひ得る。

併しこれが後期に入つては全般的に無氣力な形式主義に陥り、或は快慶などによつて創始された安阿彌様を踏襲するか、或は煩瑣な宋様式の附加のみを事とするかに止つて衰頹の一路を辿つてゐる。その中にあつて康運の子息康圓、康勝の子息康清、快慶の弟子榮快及び定慶(肥後法橋)の活躍が見るべきである。

康圓には正元元年の白毫寺泰山王坐像(木造彩色)、文永二年の蓮華王院千手觀音立像(木造彩色)、文永九年の中野忠太郎氏不動八大童子像(木造彩色)、建治元年の神護寺愛染明王坐像(木造彩色)及び中野忠太郎氏藏弘安八年の舊興福寺大乗院文殊五尊像(木造彩色)等の作例があり、可成り多岐に互る様式を夫々巧にまよめてゐる。又康清には嘉禎三年の東大寺念佛堂地藏菩薩坐像(木造彩色)があり、形式的な固さの中に未だ氣宇の大きさを残してゐる。

榮快は次の定慶と共に孰れかと云へば前期に働いた佛師であるが、その建長六年の長命寺地藏菩薩立像(木造彩色)は熟練した技巧に安阿彌様を傳へて遺憾ないものである。定慶は前の興福寺維摩居士像などの作者定慶とは同名異人で、その作例には貞應三年の東京美術學校藏毘沙門天立像(木造彩色)、嘉祿二年の鞍馬寺聖觀音立像(木造彩色)、仁治三年の石龜寺金剛力士立像(木造彩色)及び建長八年の横藏寺金剛力士立像(木造彩色)等があり、繊麗な宋様と寫實とに特色を示し

てゐる。

この七條佛所に對して三條佛所、七條大宮佛所及び六條萬里小路佛所等は、當代初頭の明圓或は院尊の後は餘り華々しい活躍は見られず、それらの作例の遺存してゐるものも尠い。即ち三條佛所には經圓・定圓・隆圓等が僅にその存在を傳へ、大宮佛所と六條佛所には院賢・院智・院農・院惠・院信・院修・院玄・院淨・院憲・院保等の作例が知られてゐるが、それらは殆ど形式的なもので七條佛所の諸作例に比しては逕庭の甚しいものである。

併しその中經圓による貞應元年の金剛輪寺阿彌陀如來坐像（未造彩色）は、様式も整ひ精神表現もすぐれた佳作であり、院智の建長四年の仁和寺悉達太子坐像（未造彩色）は宋様を攝取した小像であるが、かゝる宋様の著しい作例が大宮佛所などに見られるのは注意すべきである。又院農の文永四年の求法寺慈惠大師坐像（未造彩色）及び院信の弘安六年の滋賀藥師堂元三大師坐像（未造彩色）は、共に寫實的な肖像彫刻であり、院修が院湛・院唱・院亮等と永仁二年に造つた高野山常喜院地藏菩薩坐像（未造彩色）は巧緻な手法に特色を示すものである。

かくの如くこれら舊派の三條佛所、大宮佛所及び六條佛所等の作例は、多少當代の清新な様式手法を學んで數軀の佳作も認められるが、概して因襲的な傳統の形式中に齷齪して七條佛所の隆盛の裡に影を没してゐる。

當代の作例にはこれらの佛所のもの以外にも可成り優れたものが多く、建久九年の高野山不動堂八大童子立像、仁治二年の淨瑠璃寺馬頭觀音立像（良賢・増全・觀慶作）建長三年の圓應寺閻魔十王像（幸有作）、建長四年の高徳院阿彌陀如來坐像（鎌倉大佛）建長頃の明月院上杉重房坐像、元應元年の法金剛院十一面觀音坐像（朝海作）等は見逃すことが出来ない。殊に高徳院の阿彌陀如來像は、その様式手法は安阿彌様の亞流を傳へたものであるが、その造顯思想は南都東大寺の大佛を鎌倉の地に再現したものと見るべきである。明月院の上杉重房像は肖像彫刻としては遺例の少い俗體を採つたもので、これは當代肖像の普遍化を物語る好例であり、その寫實の妙と様式の典麗さとに優れたものである。（第七七圖）

又當代後期に流行した禪宗による宋様の作例は、正安元年の淨光明寺阿彌陀三尊像、弘安九年の興國寺法燈國師坐像及び嘉暦四年の安樂寺惟仙禪師坐像、同惠仁禪師坐像等が知られてゐる。その中興國寺像と安樂寺像とは禪宗の頂相をその儘彫刻に移したものであり、殊に興國寺像は法燈圓明國師覺心の壽像として、從來の肖像彫刻とは全く異つた意義を持つものである。

尙ほ當代假面の作例としては前記定慶及び院賢の作の他に、熱田神宮の二舞面、納曾利面、還城樂面（治承二年銘）、春日神社の新鳥蘇面・崑崙八仙面・地久面・皇仁庭面（元暦二年佛師印勝銘）、眞清田神社舞樂面（建暦元年銘）、殿島神社採桑老面（建長元年銘）、東大寺陵王面（正元元年銘）、手向山神社納曾利面（正元元年銘）及び熱田神宮陵王面（弘安七年銘）等があり、各々その作技の熟練さを誇るものである。

第四節 工 藝

平家一門の没落と共に華やかな貴族生活はその幕を閉ぢ、世は武家の時代となり質實剛健の風を鼓吹したが、久しく貴族文化に培はれ國民性に親和して發達を遂げた工藝の傳統は容易に打破し得ず、意匠技巧共に前代のそれを繼承しつつ發達したのであつた。従つて鎌倉を初め諸國の武將中には、京洛の工人を招致して地方工藝の振起を計つたものもあつたが、技の精なるもの匠の雅なるものは、依然として文化の中心をなし諸工人の聚落してゐた京洛の地に求めざるを得なかつた。又武將自らも年を経ると共に貴族化して都風を喜ぶ有様であり、従つて當代遺品の如きもその優れたものは前代の傳統を襲へるものに多い。併し當代の工藝も末期になると意匠は形式化して潑刺さを見ず、發展を技巧の末に求めるに至つた。

かゝる状態に於て當代工藝發展の新しい傾向を強ひて求むれば、一つは武門の世の求めた實用の具なる甲冑刀劍に於ける進歩であり、他は宋朝文物の流入に基づく意匠技巧の變遷であつた。堅甲利器の工藝的發展は既に前代にあつたが、當代は更にその實利性を伸張したと見るべく、又宋朝文物の影響を受けて當代の工藝は技巧上種々の萌芽を示すに至つたが、それらの結實を見るには今暫く時の経過を待たなければならなかつた。

金工

宋より渡來せる陳和卿を招きて東大寺大佛を改鑄せるが如き、鎌倉高德院巨像の鑄成を見たるが如き、法隆寺金堂の阿彌陀如來像の鑄造せられたるが如き、又所謂善光寺如來と稱する鑄佛の流行したるが如き孰れもこの期であり、當代金工は頗る潑刺たるものであつた。その餘の佛器・佛具・鏡の類も亦時代の風潮に乗じて製作も盛で、且つ銘記に作成時の知らるゝものが尠くない。それらの作技は前代の後を享けて愈々發達し、その藝術的感覚には貴族生活の衰退と共に武人的氣魄が加はり、優雅の中に剛健の趣を加へた日本の金工の確立を見るに至つた。當代彫像に於て環釧瓔珞に金具の使用盛にして、却つて煩雜の感を起さしめるものはないが、これは佛師の過多な工技の一例と云ふべきであらう。而して當代の金工を前代のそれに比ぶれば、需要は増大し技法は渾熟の域に達し全體的な藝術的統制を示すに至つた。これと同時に佛寺或は宮廷の趣味を離れ、新しく興れる武人の好みを反映して堅緻な作風を發達せしめたことは、當代金工の新しい分野として看過し得ない特色であつた。

先づ當代遺品中前代の餘風を傳へるものとして、平政子寄進と傳へる頼淵八幡神社及び譽田神社の神輿に美しく飾られてゐる金銅金具がある。唐花蔓草を透彫にした豪華な金具は、まさしく前代の中尊寺金色堂の幡頭・華蓋の趣技に類するものであり、神照寺に藏する鍍金銀透彫の華籠も亦その餘流に出づるものと見られる。尙又同じく平政子奉納と稱せらるゝ丹生都比賣神社の金銅琵琶は鍍金・鍍銀の意匠巧みにして、その巧趣は蓋し宮廷工技の名残を傳へるものと見

るべきであらう。

これらに對し更に當代独自の精技を誇るものに、西大寺・長福寺・海龍王寺等に藏する舍利塔がある。これらは共に西大寺中興の傑僧寂尊の唱導にかゝる舍利信仰から生れたもので、就中寂尊感得の舍利を藏めたと傳へる西大寺の舍利塔は、華麗を極め細技を盡せる遺品である。即ちその形は釣燈籠風をなして中央に舍利を納める壺を安置し、その屋蓋に施せる薄肉彫刻の雲龍及び唐草文、腰廻に施せる龍膽・牡丹・菊・蓮・雲龍等は實に鑿技の妙巧を盡してゐる。(第七八圖) この風趣を追ふものに尙西大寺に、龜山天皇勅封の舍利塔及び弘安六年伊勢太神宮にて寂尊の感得せる舍利を收めるものがあり、その他長福寺に能作生塔、海龍王寺に正應三年在銘の舍利塔等がある。

かゝる時代の趣向は和鏡發達の上にも亦よく窺ひ得る。これを前代に比すれば、技は閑雅優婉の致を減ずるに至つたが愈々習熟を重ね、形狀は洗鍊せられて和鏡形式を完成せしめ、意匠も亦複雑化のあとを示し益々繪畫的要素を加味した。帝室博物館藏の蝶鳥鏡(第八〇圖)の如きは、かゝる時代の趣風を示す好箇の遺品であり、これを前代の遺品に比較すれば、形狀風趣の推移また自ら明らかである。又和鏡形式の完成を見たのも當代であつて、彼此併せ考ふれば當代金工の特色が那邊にあつたかも知察するに難くない。

更にこゝに注意すべきは武人の物典に伴ひ、武器に於て金工が新しい發展の分野を見出したことである。もとより甲冑刀劍の發達美化は既に前代に於てこれを見、合戦風景の宛然一幅の畫圖の觀を呈したことも、保元平治の物語の叙述に充分窺ひ得るところであるが、兵馬倥傯の世を経過しては形技に一段の洗練琢磨を加ふるに至つた。甲冑工の名工明珍もこの期の人と傳へられ、傳説には彼は初め増田出雲守紀宗と云ひ、堅剛緻密の甲冑を作つて顯れ、近衛天皇より明珍の號を賜はり、後鎌倉に移り子孫十數代明珍を號してその業を繼いだと云ふ。又刀匠に於ても名匠陸續と顯れ、來國行を初め後世三作と稱する栗田口吉光・岡崎正宗・郷義弘の如き、いづれもこの期に輩出してその利銳を争つ

た。

かくの如く當代の甲冑や刀剣は軍陣の實用を主として著しい發達を遂げたが、一度び武人の制覇成るや武門の重器としてその装ひに意を傾けるに至り、殊に戦捷祈願或は報賽の爲に神社に奉納する甲冑刀剣には競ふて装ひを凝らすに至り、金工はこの新しい需要に又一段の精技を示すに至つた。

春日神社の赤絲威甲冑(第八一圖)の如きはその好箇の例で、隨所に巧緻を極めた鍍金具を装貼し、その赤き威し絲と相映發する美觀は他に類がない。殊に金具の鑿技は或るところは透彫となし、或るところは丸彫に近き高肉となす等、手法に變化を示し獨特な新しい手法を示してゐる。

又當代の奉納太刀の遺品としては、丹生都比賣神社の兵庫鎖葦手繪太刀・同獅子造太刀・同牡丹透太刀・銀蛭卷太刀及び熱田神宮の鶴丸文兵庫鎖太刀等があり、前代貴紳の儀仗劍に於ける優雅の餘風と實戰的堅牢性とを交配せしめ、當代の特色を發揮して遺憾あらしめない。阿蘇神社の牡丹造短刀に至ては、裝劍愈々その極に達せるもので、銀地鍍金の牡丹唐草の肉高く刻出せられた豪華な趣とその妙技とは、蓋し絶讃に値するものである。次期に重んぜられたる後藤家彫の如きも、これに比ぶればその亞流に他ならぬのである。

漆 工

當代初期に於ける漆技は殆ど前代の技法と圖様とを繼承し都雅なる作風を示したが、漸次優雅の中に強健なる分子を含み、技術の發達に伴ひ一層精緻さを示し、前代に擡頭せる圖様の寫生風は愈々濃厚となり、形態にも亦堅實味を帯びるに至つた。

蒔繪の技巧として注目すべきは、従來行はれた研出蒔繪の他平時繪から一步進んで初めて高蒔繪が現出し、或は平時繪を線描として研出の上へ用ふる付書が考へられ、又表現の強さを求めて銀粉の使用が減少したことである。殊に蒔繪

粉中平目粉は、前代の鏝粉より更に改良され角は取れて著しく扁平となり、梨地に近いものが製作された。又その利用も蒔繪に意を用ひ大小各粉を蒔分け、その濃淡に依る變化を求めると共に、それによつて情趣的なものをも現すやうになり、その傾向は末期に至つて益々著しくなつた。

當代に行はれた技法の一般を知る好箇の遺品は、三島神社藏梅樹蒔繪手箱である。沃懸地に研出及び平時繪にて池邊に梅樹・几帳を配し群雁飛游の情景を描き、文字、梅花には銀平文を以てし、梅樹・几帳・雁等には高蒔繪の濫觴と見られる盛上の技巧を用ひてゐる。その圖様の清麗、技巧の精緻、内容の具備せる點當代蒔繪の代表とする事が出来る。

前代以來の螺鈿蒔繪は當代に入つて一層盛となつた。鶴岡八幡宮藏雛菊蒔繪螺鈿硯箱(第八二圖)は沃懸地に螺鈿を研出せるもので、螺鈿の乳白色と焼金一色の對照が誠に優麗である。蓋裏には金平目に雛菊の研出蒔繪を施すが、その平目は前代の塵蒔より一層扁平となり後世の梨地粉に近い。この硯箱と技を同じくするものに、伯爵松平直亮氏藏片輪車螺鈿蒔繪手箱・原安子氏藏浮線綾螺鈿蒔繪手箱がある。伯爵松平直亮氏藏の蝶蒔繪手箱は唐草の研出に銀平文と螺鈿で蝶と花とを施し餘地を金平目地としたもので、螺鈿・平文・蒔繪の三様が相映じて甚だ絢爛を極めてゐる。(第八三圖)出雲大社藏の秋野蒔繪螺鈿手箱は、金平目地に萩と鹿とを研出し精巧な螺鈿を交へ前代の風尚を傳へてゐる。

葦手蒔繪も前代に續いて作られたが、遺品には「長生殿裏春秋富、不老門前日月遲」の詩句に意匠せる大倉集古館藏扇面散蒔繪手箱と侯爵徳川義親氏藏長生殿蒔繪手箱とがある。扇面散蒔繪手箱は表に平目地に研出と付書とを以て扇面を巧みに散らし、蓋裏には雲間に銀平文の月を貼り、梅柳の生ひ立つ土坡上に文字を高蒔繪で現してゐる。長生殿蒔繪手箱は大和繪風の圖様に銀平文・研出・肉上・付書・平目蒔等の多様な技巧を極度に使用せるもので、一部の銀平文は肉を持ち室町時代手法の前驅をなし、これが當代末期に近い製作である事が首肯出来る。輪王寺藏住吉蒔繪手箱は蓋裏に安貞二年の蒔繪銘があつて珍重され、野村徳七氏藏洲濱千鳥蒔繪面箱も亦當代の代表作に數へられる。

當代作成時の知られる貴重な遺品は當麻寺曼荼羅厨子である。これは源賴朝の遺願に依り頼經が主として寄進したもので、正門扉の上部に蓮池に散蓮花を金研出蒔繪とし、下部に寄進者名を記して居り、隠子内親王・源賴朝以下冥福祈禱の人々、北條泰時以下結縁の人々の名を始め、蒔繪師左馬允藤原貞經、大工信濃守藤井友貞の名や、仁治三年歲次壬寅五月廿三日の年紀等が知られる。この厨子に附屬して木目塗を施して寶相花文の螺鈿を嵌らせる須彌壇があり、樞に寛元元年五月日尼眞連及び貝磨匠沙彌連佛・尼鈔連・源近綱等の銘が存してゐる。而して左扉の寄進者中に一條前攝政實經とあり、實經の攝政を罷めたのは實治年中であれば、この扉は仁治三年から寛元を経て實治三年以後に互つて完成されたものと推定される。蓋し蒔繪としては無二の大作であらう。

蒔繪の發達と共に螺鈿も前代に劣らず盛行した。その技巧も厚貝・薄貝の驅使自由なるのみならず、毛彫の手技また細密を極め頗る洗練の迹を示した。螺鈿の代表的作品に侯爵細川護立氏藏螺鈿時雨鞍がある。松と葛との時雨に叩かれ靡くさまを意匠化し、螺鈿にて表せるものであるが、厚貝を鮮かに切り透して不整の面を持つ鞍に巧みに貼布した細技巧妙を極め、殊に貝に厚薄の變化を交へてゐるのは、當代始めて見らるゝ高蒔繪の技法とその軌を一にするものと云へる。この鞍に類するものに、満開の櫻樹を意匠せる侯爵淺野長之氏藏螺鈿櫻鞍がある。平貝と透貝とを花葉に交互に配して變化を極め、又硬質の貝を用ひてよく大和繪に見る如き温麗味を現してゐる。前代以來行來つた紫檀螺鈿・木地螺鈿の遺品としては、御春春日權現記繪卷の紫檀軸に藤丸文を螺鈿せられ、三島神社藏梅蒔繪手箱内の櫛に梅枝の木地螺鈿を施されてゐるのが注意せられる。

武家の剛健なる思想と禪宗の移入とを背景として、簡朴なる漆器の類も當代に於て發展した。堆朱・堆黒・紅花綠葉等の輸入により影響を受け、作出されたと傳へる鎌倉彫等はその一例である。唐様建築の附屬品に施されたものには優秀なるもの多く、圓覺寺・建長寺に現存する須彌壇・前卓の類は木彫に彩漆を施し素朴豪壯である。地方漆器も日用品

具に次第に特徴を加へ、根來塗の如きも當代に發生したと傳へてゐる。

陶 瓷

本時代はその初期に於て兵亂一先づ終熄し、僧徒の外遊や商船の往來漸く頻繁となり、大陸文化の流入また盛となつた。窯工藝に於てもその製品の輸入頗る盛であり、上流社會に相當用ひられたことは、文獻に徴しても略々察知し得られるが、尙當代遺跡に就てその遺物を看察すれば、又意外に量の多かつたのに驚くのである。例へば鎌倉海岸滑川、或は筑前太宰府一圓の地に於て、主として南宋龍泉系青器窯の破片が無數に發見せられるが如きはその例である。

併しこれは未だ大陸の窯工成品の輸入時代に過ぎず、前代後期に一旦衰頹せる窯藝技法はなほ容易に挽回するに至らず、曾て自由に驅使せられたる轆轤操作の如きは、全國的に一時忘れられたる儘更に復舊の兆候もなく、所謂袋物即ち瓶壺の類又はそれに準ずる凡てのものが、依然として原始的な紐作法にて成形せられ、かの唐物茶入仿造の如き、當時にあつては轆轤技術に於て既に可能性はなかつたのである。尤も所謂漢作唐物茶入そのものですら、實は殆ど明代後の焼成に係るものである。

扱て前代大方類廢に歸した各地の陶器窯は遂に復興の機を得ず、隨つて前代以來殘存せる備前の伊部、近江の信樂及びそれに隣接する伊賀・尾張の常滑・瀬戸等が主なるもので、その他近畿地方又は九州肥筑地方の陶器窯も多少の命脈は有つたとしても、農閑雜器の焼成に餘喘を保つた程度に庶幾かつた。然るに曾つて尾張青瓷の名を顯した瀬戸窯は、本時代に於ても亦一躍劃期的な發展をなしたのである。

それは即ち加藤四郎左衛門景正、所謂陶祖藤四郎の出顯であつて、瀬戸窯は茲に於て初めて屋張青瓷の存在を彌々明確に認識せしめ得たかの様に、草綠又は茶綠色系の淡青釉瓷俗にいふ水青瓷に類するものを盛に製出したのである。加一般に瀬戸釉と稱せられる褐色天目釉系の銕釉瓷の焼成が、又新に創始せられたのである。併しこの二様の施釉瓷

は、いづれも鐵の呈色による木灰釉で、もとより高火度焼成であり、外觀甚だ差異ある色調の如きも、單に鐵分含有度の高低によるのみで、畢竟類質の施釉瓷に外ならぬのである。而もこの兩釉瓷に表面裝飾ある場合又常に印花と劃花との範圍内に在る。扱てこの後者の釉藥、即ち天目系の銹釉は、後世茶入焼成に缺くべからざる所謂瀬戸釉の起源であり、前者即ち水青瓷に類するものは、後世黄瀬戸釉となり、御深井釉ともなり、仁清釉すらこの系統に屬し、更に前後兩者が離合脱化すれば、志野・織部・繪瀬戸等にまで發展する。

これら古瀬戸釉瓷の分布は頗る廣範圍に亘るとはいへ、概して濃尾以東關東地方までに著しく、又その窯所は瀬戸市外東北方の古窯群で樺窯はその代表である。而してこの兩釉瓷にして遂に標準青瓷の方向にも進まず、茶入の製作は兎に角として、支那式の轆轤操作の痕跡だに止めなかつた原因は、主として當代の後半が擾亂兵戰の絶え間なく、文化の外來は阻碍され、剩へ造酒の禁制あり、酒壺の破却令あり、甚しきは雜用壺すら一屋一壺に制限された程にて、窯藝發達の如きは夢想だに及ばなかつたのである。この間に在つて裝飾技法殊に轆轤技術には、全然支那關係の影さへ見えぬが、外觀宋窯に類似し殊に高麗瓷の俤に一脈相通する施釉瓷を盛に焼成し、瀬戸陶業の基礎を確立し、猶我が窯藝界に貢獻する所甚大であつた事實そのものを、即ち陶祖藤四郎の出現と解したのである。(第九九圖)

染織

染織技術は殆ど前時代發達のあとを繼承したが、質實を尙ぶ時風と新しき宋文化の影響とを受けて異色を示すに至つた。就中勃興せる武家階級は質實を旨とせるも武具には意を用ひること深く、鎧の緘の如きも前代に既に美化せられたが更に複雑化し、緋緘・赤絲緘を初めとして紅梅・黃絲・萌黃絲・紺絲・紫絲等の色絲緘があり、尙藤緘・黃檀緘・褐色緘・卵の花緘・澤瀉緘・數目緘と云はれるものを生じた。又染革も鎧の弦走や緘に盛に用ひられ、天平革を倣製して意匠頗る多種に亘つた。

宋文化の影響を示すものとしては、筑前の滿田彌三右衛門は僧辨圓に隨つて入宋し、漢島織・緞子織・綾羽織・雲下織・竹下織等の織法を傳習し、歸朝して博多にてその製法をはじめ後世の博多織の基礎を造つた。今日建長寺に藏する打敷裂と稱せられる鎌倉漢島裂は、彌三右衛門の將來したと傳へる彌三右衛門漢島を偲ばしめるものである。

概して當代の染織遺品にして殘存するもの極めて尠く、教王護國寺の赤地蓮唐草模様机前垂裂は、裂裏に弘長二年の墨書があつて貴重視せられる。又加賀西念寺の刺繡阿彌陀三尊も、當代盛に行はれた繡佛の遺品として注目されるものである。

第五節 建築

鎌倉時代に於ては再び大陸との交通が行はれ、天竺様及び唐様と呼ばれる宋の建築様式が新に輸入された。これら外部よりの刺戟は國內に於ける政治的や思想的の變化と相俟つて、行詰れる建築界に清新の氣を注入しその活潑なる運動を促した。

天竺様は重源上人によつて齎されたもので、東大寺治承炎上後の再興にあつて採用された。その構造は簡素にして而もよく大規模な建物を構築し得る點にその大なる特色があり、重源が大佛殿以下の再建にあたり特にこの様式を採用した一理由もこゝにあつたと思はれる。現存の東大寺南大門はこの際の造營に係り、大規模な五間三戸の重層門で、その挿肘木・皿斗・垂木隠・波状の縁形等に天竺様の特徵が見られる。(第八四圖)今の大佛殿は江戸時代の再建であるが、その形式は矢張天竺様を踏襲し南大門と同じ趣を示してゐる。併しこの新様式も日本人の趣味には適さなかつたと見え、たゞ東大寺及び重源上人に關係ある寺院のみに行はれてゐるにすぎない。

唐様は禪宗に伴なつて傳來した同宗伽藍特有の様式である。木割概して細く、曲線の應用も盛であるが、色彩裝飾は殆ど施さず、全體としては雄健にして洒脱の趣がある。當代建立の圓覺寺舍利殿を見るに、その複雑なる斗拱を始め、扇垂木・木鼻・花頭窓・棧唐戸等悉く異色があり、前代の手法とは非常なる相違を示した。(第八六圖)

これらの新様式に對して在來のものは和様と呼ばれる。然るに鎌倉時代に於ては、この和様も宋様式の強い影響を蒙り、和様と天竺様、和様と唐様、和様と天竺様及び唐様の折衷式を生ずるに至つた。これらは和様新派と呼ばれ、東大寺法華堂禮堂・觀心寺本堂・室生寺灌頂堂等をその顯著な實例とする。

かくの如く新様式が盛に行はれてゐる一方に於て、純和様を堅く守る一派があつた事は注意すべきで、殊に治承炎上後の興福寺再興に際しては、東大寺が天竺様を採用して全く寺容を一變したのに反し、興福寺は専ら從來の様式を踏襲し純和様の手法を示してゐる。この際の建物で現存してゐるのは北圓堂と三重塔とであるが、これらを見てもよく前代の形式が保たれてゐる事が知られる。石山寺多寶塔もまた當代純和様の一例として注目すべく、最古にして最美の多寶塔の遺構として聞えてゐる。(第八五圖) 一般に當代の和様系建築が前代の纖弱の弊を去り、手法堅く質實雄健の風を帯びて來たのは時代の好尚によるのである。

かくて從來和様に限られてゐた我が建築界も鎌倉時代に於ては遂かに複雑となり、和様のほか天竺様・唐様・和様新派などの諸様式の建築が並存する事となつた。併し天竺様は間もなく和様に合併され様式としての獨立性を失ひ、また純和様も次第に稀となり、結局唐様及び和様新派がその中心勢力を占めるに至つた。

伽藍配置は平安時代以來自由になつてゐたが、新來の禪宗伽藍に於ては再び整然たる制度が見られる。先づ中軸線上に總門・三門・佛殿・法堂・方丈等を配し、その傍に鐘樓・經藏以下の諸建築を適宜布置してゐる。禪宗寺院に於ては伽藍配置上塔婆を必要としないが、その境内に任意これを建立してゐた例も尠くない。

神社の制は益々伽藍に接近し本殿の形式が全く寺院建築に則つてゐる遺構も見られる。御上神社本殿が即ちそれで、方三間入母屋造、正面に一間の向拜を附し、腰に高欄を繞らせる廻縁を具へ、その全體の形式及び細部の手法は全く寺院建築に屬してゐる。元來切妻造を原則としてゐた神社本殿の建築も、平安時代より日吉神社本殿、八阪神社本殿等の如く、入母屋風の屋根を葺いたものが現れて來たが、それらの古き建物は残つてゐない。仍て御上神社本殿は、入母屋造本殿の最古の遺構として重視すべきである。この一方春日造や流造も依然として行はれてゐた事は勿論であるが、圓成寺境内にある春日堂及び白山堂は共に一間社春日造で、當代初期の雄健なる手法を示し、最も古き春日造の遺構の一として重要である。

邸宅建築は前代の寢殿造系統のものが行はれてゐる一方、武家の間にはその生活に應じた武家造が生ずる事となつた。多少の防禦設備を施した一種の武家住宅で、表座敷たる主殿を正面に置きその後方に家庭に屬する房室を連接する。主殿は大きな平面を四つ目風に仕切り夫々の用途に當て、居り、その細部には寢殿造や僧侶住宅などの影響も見られるが、全體の構造室内の鋪設等は未だ簡畧で且つ質實なものであつた。近世住宅形式の淵源は略々このあたりにあると見るべきであらう。

第七章 室町時代

第一節 時代概説

建武の中興に王政は一時復歸せられたが、足利尊氏によつて政權はまた武門の掌握するところとなり、室町に幕府の開かるゝや京都は再び政治と文化との中心となつて榮えるに至つた。併し京都は山川の景觀に富み、かつその地には往時よりの都雅の風が傳へられて居り、こゝに定居せる武門はいつしかに質樸尙武の特風を失ひ、華奢風流の生活を始めるに至つた。三代將軍義満はその最も顯著なるもので、諸事公家の風を摸し五攝家に倣つて營める邸舎は「花の御所」と呼ばれ、北山には金閣を造營して驕奢を極めた。又八代將軍の義政は義満の風を慕つて風雅に沈溺し、所謂東山時代を現出し、殊に下剋上の世相はこれに追隨するものを續出せしめた。かくして京洛に新しく生み出された文化は、武家文化が貴族文化に同化されたものとも見られるが、その間に織り込まれたる禪宗と宋元文化との影響は、室町時代の文化と呼ばれるべき特色を示すに至つた。

禪宗は教外別傳・不立文字の立場に於て直に大悟徹底の境に達せんとするもの、その教旨は兵馬倥傯の間に身を處する武人の共鳴を得て信仰を弘めつゝあつたが、尊氏深く夢窓疎石に歸依し京都に天龍寺を興し、次いでまた義滿相國寺を建立するに至り、京都にも鎌倉の五山に對し新なる五山の制が定められ、斯宗は幕府の歸依佛教として大いに勢威を振ふに至つた。殊にこれら五山の叢林には名納知識雲集し、その活動は單に宗教の上のみに止らなかつた。詩文の能者

輩出して五山文學を起したことは云ふまでもなく、或は政治上の問題や或は對外交渉の任に當る者をも生じた。かゝる禪林の繁榮は枯淡清趣を尙ぶ禪風を當代文化の上に反映せしめたが、また同時に禪門に附隨してゐた宋元の趣風をも齎し投じた。

この宋元文化の影響に就ては、當代頻繁に行はれた對明貿易に俟つところ又大であつた。元來この對明貿易は府庫の窮乏を補ひ旁々異國の文物によりその生活を飾らんとしたもので、尊氏も天龍寺の建立に際し夢窓の建言によつて、所謂天龍寺船を明に遣はし、義滿も亦生活豪奢を極めしのみならず、社寺の供養造營等に巨費を蕩盡するや、こゝに巨利を獲得すべく明國と修交して貿易を奨励したため、それら舶載品中の宋元の名畫珍器は當代美術工藝の發達に大きな影響を與へた。

かくの如く室町幕府は禪門を興起せしめ、大陸文化の流入を援けるところはあつたが、その生活は宴遊に耽つて政治を顧みず、紀綱は壞廢し國內には困憊の聲漲り遂に應仁の亂を招いた。而してこの兵燹は京洛の地を荒廢にまかせたが、地方に割據せる群雄を求めて離散し去つた都人は中央文化を地方へ傳播し、下剋上の世相は文化に一層大衆性を持たしめることゝなつた。従つて當代末期は文化の暗黒時代と稱せられるが、實は幾多の近世文化の胞子を胚胎してゐた時代であつた。又枯淡のうちに清韻を掬み、幽玄の中に華やかさを示す藝風の如き、當代に於ける最も顯著な趣風であり、茶の湯の發達も亦これに基づけるものであるが、かゝる日本的な趣味性が宋元文化との接觸によつて發露され、華奢なる生活に導かれた當代文化が、素樸枯淡なる文化を育生せしめたなど、歴史の運行やまた測り難いと云はざるを得なう。

第二節 繪 畫

前代既に卑俗化と形式化とを示した佛畫及び大和繪は、當代に入り愈々衰退顯著となり僅かに傳統を繼承するに過ぎず、何等新しき發展は示さなかつた。然しながら前代に於ける宋との交通及び當代に於ける對明貿易によつて齋された宋元畫の影響と、禪林の隆昌に基づく枯淡幽玄を好む趣風とは、こゝに漢畫なる新畫風を發達せしむるに至つた。然もこの漢畫なる新畫風は、桃山・江戸兩期に亙る多彩なる畫風の基礎をなすもので、當代は近世繪畫の搖籃期として極めて重要な意義を有する時代であつた。

我が漢畫の勃興は前代以來齋されたる宋元畫の影響に俟つところ多く、例へば貞治二年の圓覺寺佛日庵公物目錄を見るに、當時既にこの一庵にさへ牧溪・李迪等二十數點の支那畫が蒐藏せられてゐたことが知られる。又室町幕府に多數の宋元の畫軸が蒐藏せられて居たことも、當時の御物御繪目錄や君台觀左右帳記等によつて知られる。今それらにより支那畫人の數を求めれば百數十人の多きを算し得、その畫風も宋朝院體のものを始め種々の畫風に及んで頗る多様であり、夫々我が國畫壇を啓蒙するところがあつた。今日遺存する大徳寺藏牧溪筆觀音猿鶴圖及び侯爵井上三郎氏藏徽宗皇帝筆桃鳩圖の如きは、義滿の當時より將軍家の愛玩せるものであつた。

又漢畫の勃興はこれと共に禪林の隆昌に負ふところも頗る大であつた。殊に彼我禪僧の頻繁な往來は上述の如き畫軸を齋したのみでなく、又その思想的傾向の上からも、宋元畫を理解すべき趣風を移したのであつた。殊に宋元畫中に於ても墨一色に無限の色を示す墨畫は、一切の色相を空に歸する禪悟にも一致して理解鑑賞されることも深く、舶載畫中に於ても牧溪・玉澗の如きは特に珍重せられた。従つて宋元畫の影響下に生れた漢畫も、先づ墨畫を中心として勃興するに至つた。

るに至つた。

而してかゝる墨畫の擡頭は、可翁・良全等の如き繪佛師系統より出でたるものと、或は默庵靈淵・鐵舟德濟・龍湫周澤・玉腕梵芳等の如き禪林より出でたる餘技作家との出現に俟つところが多かつた。

可翁と良全とは當代初期に在世し、兩者は往々混同せられてゐるが、遺品に徴すれば前者には減筆略畫體が多く、後者には元畫風の謹密なる道釋畫が多い。默庵は嘉曆年中入元し修禪の傍ら畫技を修得し、その技は牧溪の再來と稱せられた程であつた。鐵舟德濟は京都萬壽寺の僧であり詩文に長ぜしのみならず墨蘭に名を得、龍湫周澤は妙澤とも稱し弟子仲庵梵師と共に不動明王の像を多く畫いた。玉腕梵芳も亦元人雪窓の風を追へる幽蘭を畫き頗る高き氣韻を示した。梵芳の著名なる遺作は侯爵淺野長之氏藏蘭蕙同芳圖及び鹿王院藏蘭石圖であるが、皆圖上自讃を有し詩畫相扶けて高雅の致を示してゐる。かくの如く圖上に題詠の詩を掲げ詩畫一致の妙境を娛む風は、當代禪林に於ける詩文の盛行と共に益々著しく、やがて圖上に多數の題詩を掲ぐる所謂詩畫軸の流行をみるに至つた。應永十二年梵芳の題跋ある男爵藤田平太郎氏藏柴門新月圖の如きはその早き一例である。

以上の如く初期墨畫は、從來の繪佛師が墨畫に筆を振へるものか乃至は禪僧の餘技になつたものであるが、やがて墨畫が普遍化し、題材技法に複雑性が求められると、墨畫は禪僧より出でた専門畫人の手に依りて作られるに至つた。

かゝる禪家出身の最初の専門畫僧はかの東福寺の殿司明兆である。彼は東福寺の大道和尚に師事し、傍ら畫技を修得し、後年は全く専門畫僧として生活するに至つた。その遺作の著名なるものに東福寺に藏する聖一國師像(第八七圖)を始めとして、五百羅漢圖・佛涅槃圖及び達磨・蝦蟇・鐵拐圖等がある。畫風は元人顏輝の風を追ひ氣魄の洋溢を感ぜしめる肉太の彈力ある線描を得意としたが、又當時盛に舶載されたる南方支那の佛畫の筆致をも參酌した。尚その他にも原富太郎氏藏の青山白雲圖の如き、水墨山水畫の遺作もあり、彼が初期漢畫壇に於てかく多方面に亙り銳意宋元畫風を

取り入れんとした努力は、我が國繪畫史上忘却すべからざるものである。明兆の弟子と傳ふる者に靈彩・一之等がある。靈彩は大藏經寺にその遺作と傳稱される佛涅槃圖の大作があり、又他に原富太郎氏藏寒山圖等の水墨の遺作もあり、畫風は主として明兆風を追ふものであるが、唯線描に明兆ほどの硬さがなく一種鋭さを帯びた暢達さを示してゐる。一之の遺作としては、東福寺山門の天井畫がそれと傳へられ、又佐々木治兵衛氏藏寒山拾得圖等いづれも明兆と等しく顔輝の筆法を倣ふところが多い。

上述の如く明兆一派は主として禪宗の佛畫を中心としその筆致も未だ渾熟の趣が尠かつたが、次いで出でた如拙はその題材にも筆致にもかゝる初期墨畫的羈絆を脱し、やがて我が國近世漢畫壇の祖と稱せらるゝに至つた。彼は相國寺の僧として應永年間を中心として活躍したが、その著名なる遺作、退藏院藏瓢鮎圖は、圖上の周崇の序文によれば、もと足利將軍が僧如拙をして座右小屏に當時の新様の畫風を以て畫かしたものであつた。南宋院體畫の風神を傳ふるこの畫が大相公の命に依り新様として畫かした事は、當時の畫壇の動向が奈邊にあつたかを知らしめ、同時に彼がかゝる宋元風墨畫の一名手として當代畫壇を代表すべき存在であつた事も知られる。この瓢鮎圖はその簡潔なる構圖と勁拔なる用筆よりすれば、明らかに南宋馬遠の法を宗としたものであり、又部分的には當時我が國との修交盛であつた李朝の繪畫の影響も看取される。併しそれらをよく咀嚼統一して、秀拔の中にも枯淡なる畫致を描出し得たのは、正に如拙の偉なるところである。(第八八圖) かくて如拙に於てその進むべき道を示された我が國墨畫は、如拙の法を繼いだ周文によつてその方向を愈々明確にするに至つた。

周文は文都管とも稱し相國寺の僧として修禪に於ても非凡なるものがあり、李朝實錄に據れば應永三十年に圭壽・梵齡等の奉禮使に従つて渡鮮し、當時既に畫僧周文として活躍せることが知られる。以後永享・文安年間を中心として活躍し、將軍義教の下に於ては當時藝能を以て奉仕する者の首位に置かれ、單に繪畫に於けるばかりでなく彫刻に於ても傑出した技倆を示した。

傑出した技倆を示した。

その畫法は應永二十年の頃、如拙より授けられたと云ふも、彼は單に師より繼承したる漢畫の畫法にのみ止らず況く佛畫にも腕を振ひ、又その畫技は障屏畫の大畫面から小幅の掛軸にまで及んだ事が知られる。殊に山水畫に於ては後代我が國山水畫の中心的畫風の基を築くに至つた。今周文筆と傳稱さるゝ山水畫は極めて多いが、その代表的なものは藤原銀次郎氏藏水色鸞光圖、帝室博物館藏竹齋讀書圖等がある。これらは一貫して南宋院體の山水畫を宗とせるものであり、從來我が國山水畫には見ない深遠なる構圖、雄勁なる筆致等、馬遠・夏珪の法を踏襲しつつも、更に詩的畫趣の表現に成功せる點は、蓋し周文畫の特質とも云ふべきであらう。即ちそれは筆樣的には馬・夏の法を學ぶも、他面日本の自然觀に出發し禪的な教養によりて醇化されたもので、その枯淡幽遠なる雅致に至つては、大陸の山水畫とは趣を異にし、まさに我が國山水畫の殊に周文を宗とする室町時代山水畫の示針をこゝに見る事が出来る。(第八九圖)

周文の弟子と稱せられその後を承けて將軍家の御用繪師となつた小栗宗湛は、中年大徳寺養叟和尚に就て出家し、松泉軒障子繪を始めとして、高倉御所障子繪・雲澤軒障子繪等の大畫面に腕を振ひし他、山水圖・花鳥圖等の小品も亦多く畫いたと傳へられるが、現在その畫蹟の遺存するものは極めて稀であり、伯爵伊達宗基氏舊藏の山水圖がその遺作として傳へられてゐるに過ぎない。

又宗湛よりやゝ早く寶徳・享徳・長祿年間を中心として活躍したものに文清がある。その遺作としては大徳寺藏養叟和尚像及び原富太郎氏藏維摩像等があり、それらを見れば彼も亦師周文の勁直なる一面を繼承せるかに見える。

宗湛の子として畫史には小栗宗栗を傳へてゐるが、今日明確なる遺作に乏しい。又從來畫史より逸せられてはゐるが、同じく宗湛の子と思はれる者に宗繼北房がある。北房の畫事は陰涼軒日録中に散見され、それに據れば文明十三年宗湛の死後長享・延徳・明應を中心として畫技を振つたことを知るが、今侯爵井上三郎氏の藏する山水圖及び水禽圖の襖繪

は延徳二年彼の作になる養徳院襖繪の一部であり現在彼の唯一の遺作である。その山水圖は筆致周文様に出づるも稍、これを形式化したる生硬さが感ぜられ、水禽圖は所謂牧溪風とも稱される没骨の墨描によるものである。同じく周文様を追ひ従來往々周文畫と混同されるものに藏丘岳翁がある。彼は文明より永正年間に至る間を活躍期とし、遺作は岡崎正也氏藏山水圖を始め比較的多く存してゐる。これらは畫史が夏珪の流れを汲むと稱する如く、墨致甚だ濕潤に筆致はやゝ粗に流れ、周文畫に見るが如き明徹淡雅なる趣に乏しい。併し等しく周文畫と云ふも甚だ多様であり、或ものは岳翁畫に極めて近いものを示してゐる。かく見るときは周文に出發せる我が國山水畫の流れは、宗湛を経てこの岳翁に依り繼承されたものと考へられる。

當時東山畫壇に於て一種特異なる畫風を示したものに曾我派がある。その祖と稱せられる曾我蛇足は畫史に據れば、もと越前朝倉家の臣にして畫を周文に學び、一休とは師檀の關係にあつた事が知られ、又大徳寺眞珠庵過去帳には文明十五年十一月十七日とその忌日としてゐる。従來彼の遺作として傳へられてゐる眞珠庵藏苦行釋迦像及び山水花鳥圖襖を見るに、釋迦像は當時として珍しい柔軟なる筆致に、隈取りを施した異色あるものであり、又山水圖襖は周文とは異つた一種癖多き直線的な筆致に瀟疎なる畫趣を示してゐる。花鳥圖襖に至つては草體の粗い筆致に濃淡の對照も巧みに正に牧溪風を祖述せるもので、その畫致には後の桃山時代の長谷川等伯・海北友松等の作風を暗示するものが多い。蛇足の子と云はれるものに曾我紹仙があり、現在根津嘉一郎氏及び東京美術學校等に藏する山水圖はその代表的作品である。いづれも忠實に蛇足の畫風を追つたものであるが、その構圖筆致には岳翁に近いものがある。

又一休に親近せる畫師に墨溪があり、周文の弟子としてその畫技は當代有數のものであつた事が知られるが、今日遺作の明確なるものを聞いてゐる。

従來この墨溪と同一人と視られてゐる者に奈良法眼鑑貞がある。もと南都唐招提寺の僧であつたと云はれ、その遺作は山水圖、花鳥圖等比較的多く存し、その筆致は眞珠庵襖繪の山水圖に近い特徴を示してゐる。

雪舟派——以上の諸家は等しく周文より出で、その畫風を繼承したものであるが、又周文に師事しつゝもそれと異つた独自の畫風を確立し、我が國畫壇に一新紀元を劃したものは實に等揚雪舟であつた。彼は相國寺に於ける修業時代に畫法を周文に受け、彼自身も如拙、周文の弟子であることを誇りとしてゐたが、その渡明に依る大陸自然への親炙は、彼の天賦の畫才を飛躍的に進展せしめることゝなつた。即ちそれは従來の周文流山水畫の想像的表現より脱せる、大陸自然の現實的觀照に基づく山水畫の確立であり、雪舟自身明國の山川草木等が我が師なりと稱してゐる。又彼の生活様式も間接にその畫技に影響する所があつた。即ち周文・宗湛等は假令禪家の出身なりとは云へ、その生活は足利幕府の御用繪師であつたに反し、雪舟は將軍義政の招聘をも拒んで悠々豊後に周防に山水を友として自適の生活をなし、在明時代天童山禪院第一座であつた修禪の深さを以て、廣義の意味に於ける餘技的作家として、思ふ儘に好む儘に筆を振ひ得た事は、彼の畫に從來に見ない洗練・暢達・雄大さを示す結果となつた。又彼は八十七歳の高壽に至るまで、氣力旺にして畫事に精進したので、その畫材も豊富であり畫風も亦實に多様を示してゐる。

今その遺作を見るに彼が最も得意とし、又最も優れたる作品を遺してゐるものは山水畫である。その代表的なるものは、公府毛利元道氏藏山水長卷、(第九〇圖) 帝室博物館藏夏冬山水圖及び破墨山水圖等である。山水長卷は文明十八年六十七歳の作で、夏圭を宗として秀潤なる畫風を示し、夏冬山水圖は小品ながら雄勁なる筆法と枯淡なる畫趣に、山水畫に於ける彼独自の畫風の完成を示すものである。殊にこれらの構圖法には従來の周文畫と異つた雄大さと安定感とが看取されるが、これは彼の渡明に依る現實的な大陸の自然觀照の賜でもあらう。以上の二點をその山水畫に於ける眞體とすれば、その草山水とも見るべきものは帝室博物館藏破墨山水圖である。この圖は圖上默雲龍澤の贊詞に明らかなる如く、西湖の僧瑩玉澗の畫法を追つたもので、彼は玉澗の筆法に独自の強烈なる筆勢を加へて特殊な畫風を確立し、以

後この法は破墨の法として永く我が國畫壇に繼承されるに至つた。

花鳥畫に於ても彼は優れたる作品を遺してゐる。今侯爵前田利爲氏・大橋新太郎氏・男爵大倉喜七郎氏等の藏する四季花鳥圖屏風はその尤なるものであり、これらは等しく明代花鳥圖の主流たる邊文進・呂紀等の畫風を範とするが、その雄勁なる勾勒の描線と程よき賦彩とは、秀拔自在なる構圖と相俟つて畫致に於て遙に明畫壇のそれを凌駕してゐる。又道釋畫に於ては小倉房藏氏藏毘沙門天像の如き尤品があり、又肖像畫の遺作としての、男爵益田兼施氏藏益田兼堯像には大和繪的手法すら採擇されてゐる。雪舟の畫技はかくその取材、畫風に於て廣汎・多様であるのみならず、その技法に於ても甚だ深くかつ洗練されてゐる。即ち如何なる畫風を取り入れる場合にも、常に充分に消化し必ず自己の創意を加へて居るのであつて、雪舟が單に周文流と異つた独自の畫風の確立者たるに止まらず、我が國繪畫史上不出世の天才と稱讃される所以も亦こゝにあるのである。

かゝる大才の下には又多くの優れたる門弟が集り、以後永い傳統を見るに至つたが、雪舟に直接師事せるものとしては、秋月等觀・如水宗淵・周德惟馨等が著名である。

秋月は薩摩の武人であつたが早く出家して雪舟に師事し、師の渡明の際にもこれに隨ひ、その筆致は雪舟を追隨したものであるが、又自らその間に彼の特色をも看取せしめる。

如水宗淵は相模の僧であり、前述せる雪舟の破墨山水圖は、明應四年宗淵が歸郷するに際し贈り與へたものである。その畫風は主として雪舟の勁拔なる一面を傳へたが、師よりやゝ滿疎にして簡潔なる趣を示してゐる。雪舟なき後雲谷庵の後住となつた周德惟馨は、眞體傳彩剛直なるものを得意としたと傳へられるが、遺品は却つて牧溪の風韻を狙へる減筆略體のものが多く、かゝる畫風も恐らく雪舟の廣汎なる畫技の一面を繼承せるものであらう。

この時代の末期天文・永祿の頃遠く奥羽の地にあつて、雪舟に私淑しつゝ独自の奇矯、逸脫の風を誇つたものに周繼

雪村がある。遺作中帝室博物館藏松鷹圖・東京美術學校藏花鳥圖・男爵團伊能氏藏山水圖屏風等は忠實に雪舟の雄勁なる筆致と壯拔なる趣致とを追つたもので、彼の遺作中最も見るべきものである。彼はかやうに一方雪舟の畫風を忠實に追ひつゝも、亦他方宋元の名家の筆致を學んでその傾向の作品をも遺したが、彼の生來の仙骨風は、年と共に個性の高揚と、自己獨特の畫風確立の熱意とに驅られて、奇矯奔放の筆を弄するに至つた。男爵益田太郎氏藏呂洞賓圖の如きはその代表的なものである。

阿彌派——阿彌派は能阿彌・藝阿彌・相阿彌と父子三代の家系を中心とするもので、共に足利將軍家の同朋衆であり、幕府に於ける舶載品の目利及び管理を職としてゐた。かの御物御畫目錄及び君台觀左右帳記等は彼等が將軍家に於ける唐物目利の所産であるが、かくの如き柳營に蒐藏せられたる唐物、就中舶載支那畫に對する親炙は、やがて彼等自らも畫筆を執らしむるに至つたものと想像される。今能阿彌の遺作たる侯爵淺野長之氏藏白衣觀音像を見るに、その畫風は飽くまで溫和優美に、牧溪風の柔軟なる描法を用ひ、その纖麗なる描線は用墨の溫潤なる趣と相俟つて、當代畫壇に稀なる独自の美しさを誇るものである。かゝる能阿彌の柔軟なる南宗的手法は以後相阿彌に於て完成され、遂に東山畫壇に阿彌派なる一派を確立するに至つたのであるが、能阿彌の直接の繼承者たる藝阿彌は、根津嘉一郎氏藏觀瀑圖に偲ばれるが如く、却つて北宗風を基とした独自の畫風を示してゐる。

相阿彌は又藝阿彌と異り、祖父の畫風を傳へるもので、大仙院藏山水圖及び、侯爵淺野長之氏藏寒山拾得圖等を見るに、能阿彌の南宗風の畫法を繼承し、筆致はより柔潤自由に、山水圖に於ては趙大年・米芾等の大陸古南畫の影響も見られ、所謂阿彌派山水の完成を見ることが出来る。

藝阿彌に學んだ祥啓は、建長寺の書記で啓書記とも稱せられる。その畫風は師の筆致を繼承發展せしめ、これに独自の勁直なる趣を加へたるものであるが、遺作中根津嘉一郎氏藏山水圖等の如きはそれを物語るものである。而して彼が

藝阿彌に從學中、藝阿彌は相府所藏の宋元畫を盡く詳啓の畫本たらしめ、そのため詳啓の畫技は大いに進んだと傳へられ、彼の遺作中には間々宋元畫を直摸せるかと思はれる緊密なる畫風を示すものも見られる。

相阿彌の弟子と稱せられる單庵智傳の遺作に於ては、帝室博物館藏鷲鷲圖が著名である。淡墨描の上に鋭く焦墨を點じ、その整然たる筆路は我が國墨畫の完成せる一面を示すものである。

狩野派——以上の諸家は等しく禪宗的教養を受けて、枯淡幽遠乃至は逸脫の風を有してゐたが、こゝにこの禪宗的趣風より脱して、後來武家の御用繪ともなつた漢畫の様式を創始せる狩野派が勃興した。

狩野正信はこの派の大成者たる元信の父として、從來狩野派の始祖とも仰がれてゐるが、彼が畫を以て將軍義政に奉仕した應仁、文明の頃は、未だ雪舟・藝阿彌・相阿彌・祥啓等の活躍せる時代であり、彼の畫風にも又多くの東山墨畫の風格あるを免れなかつた。例へばその遺作として著名なる小倉房藏氏藏周茂叔愛蓮圖・藤原銀次郎氏藏秋冬山水圖・栗山善四郎氏藏布袋圖等を見るに、用筆は勁直に畫致は澄雅に、未だ東山墨畫の餘香を傳へてはゐるが、又他面後代狩野派畫風の根幹をなす畫趣の平明感と用筆の定型化の萌芽とは既に見出されるのである。

正信に於てその萌芽を見たこの派の描法を一層徹底せしめ、これに加ふるに當代漢畫壇に於て殆ど省みられなかつた大和繪の妍麗なる賦彩を以てし、從來の禪宗的漢畫とは特質を異にする所多き狩野の一派を完成したものは、正信の子元信である。狩野元信は十歳にして早くも義政の近侍となり、爾來永正・大永・享徳・天文の長期に亘つて活躍し、その畫名は明國にまで及んだと傳へられる。現在彼の作として著名なものは、妙心寺靈雲院藏山水花鳥圖(四十九幅)・同東海庵藏瀟湘八景圖(四幅)・大徳寺大仙院の花鳥圖(八幅)等、もと襖繪であつた巨幅が多い。かの靈雲院の琴棋書畫圖・山水落雁圖等は、その様式に於て南宋馬遠、夏圭の風を追ひ、併せて父正信の謹嚴なる骨法と澄雅なる色調とを繼ぐものであり、この種の眞體に對して東海庵の瀟湘八景圖・靈雲院の溪山問奇圖等は、行態の滋潤にして柔味ある作風を示し、

更に靈雲院の月夜山水圖の如きは、純乎たる草々略筆の態であり正に牧溪・玉潤風とも稱すべきものである。又靈雲院の花鳥圖等は、宋元の院體に水墨柔潤なる筆致を加味せるもので、(第九一圖)これらは後來この派の典型を示すものである。

又元信は和漢の畫技を融和すべく志し、清涼寺藏同寺緣起の如き繪卷の遺作をも傳へてゐる。固よりこれらを土佐派のものに比すれば漢畫的な硬さなしとしなが、漢畫のみに満足せず大和繪の長所を自家の畫技中に融化せんとした意圖と努力とは注目に値する。かくの如く元信の畫技は、道健柔潤共によく、畫題も豊富に、加ふるに和畫の長所をも兼ね備へて居り、且つ子孫相踵いでその畫技を繼承したので、この派は爾後數百年に亘つて畫壇の正統派たるの位置を確保するに至つた。

元信の弟なる雅樂之助之信は、兄に類似せる畫風を以て家風の助長に努め、又元信の子には宗信・秀頼・直信の三人があり、祐雪宗信は宗家を繼ぎ、その弟秀頼は分れて一家をなし、末弟松榮直信は宗信の後を受けて宗家を襲ひ、夫々家法を次代へ傳へるに與つて力があつた。就中秀頼の遺作たる子爵福岡孝紹氏藏觀楓圖屏風は、高雄に觀楓する市民の行樂を描寫せるもので、やがて勃興する風俗描寫の先驅をなすものとして注目すべき遺品である。(第一〇五圖)

大和繪——當代に於ける大和繪は貴紳の少數者間には愛好せられてゐたが、世は漢畫の盛行時であり、又公家の衰微時代であり、大和繪は唯前代以來の餘勢を驅つて僅かに命脈を保つてゐた。而してその描法は定型を墨守して表現の激刺さに乏しく、説明的な畫趣は愈々情趣を缺くに至つた。既に前代中期以後祖師傳・寺社緣起等は和繪の中心的題材となり、質よりも量の老大なるを誇る風が生れたが、當代に入りても猶この風は行はれ弘法・親鸞等の浩漭なる傳繪が數多く製作された。かゝる中にあつて應永年間に製作された清涼寺藏融通念佛緣起は、六角寂濟・土佐行廣・粟田口隆光・備前守光國・春日行秀・法眼永春等當代繪所の粹を集めて製作されたもので、當世大和繪の典型とも見るべきものであり、その濃麗精細なる描寫は蓋し前代以來の大和繪の傳統の最後を飾るものである。以後に於てはこの典麗さは次

第に失せて粗雑となり、やがて漢畫的筆致さへ混へ、更に元信の出現以後に於てはその傳統的なる賦彩の妍爛は、狩野派に攝取されて寧ろ漢畫に光彩を添へしむるに至つた。

かゝる大和繪の衰頹期に出でたる土佐光信は從來土佐派中興の祖と仰がれてゐるが、その製作にはさまでの新なる發展を見ず、遺作たる帝室博物館藏清水寺緣起・北野神社藏北野天神緣起等には斯派の傳統的様式以外に漢畫の筆致を加へたる枯淡味さへ看取される。光信の子光茂は桑實寺藏同寺緣起等を傳へてゐるが、専ら父の風を祖述するに過ぎず、

光茂以後に於ては光元・光吉等があつたが、僅に物語繪の細密畫にこの派の傳統を傳へたに過ぎない。

かく土佐派振はず繪卷が衰頹の路を辿る時、頹廢の姿に却つて時代の風尚を吐露するものが生れた。それは當代末期より次代へかけて盛に行はれたお伽草紙の源流となる物語繪の類であり、當代この種の遺品としては春浦院藏福富草紙・道成寺藏同寺緣起・帝室博物館藏土蜘蛛草紙等を始め、これに類するものは數多く存する。これらの描法は主として大和繪の流れを汲むも、或は漢畫の描法を加へ或は繪佛師の特技を混へ粗野なる畫致を示すが、却つて形式に捉はれざる自由さと率直さとに、時代の脈動を感じさせるものがある。

佛畫——佛畫製作の母胎たる當代の教界は、いづれも大衆への弘布を求めること強く自然に卑俗化し、殊に前代より勃興せる新しき諸派は、信仰形式の簡易を迎へて佛畫を求めること尠く益々これを不振に導いたが、地藏尊像の如き當代に於ける特殊なる信仰を反映するものには優れたるものを遺し、又時代を風化した禪宗に關係のある道釋畫には生彩あるものを傳へてゐる。然もこの禪宗は教外別傳を本旨とするもので、禪宗の發達せしめた繪畫は禮拜の對象である佛畫ではなく、羅漢畫或は頂相の類であつた。苦行忍辱の修行を尊ぶ禪宗に於て、その行者たる羅漢の像を要求するのは當然であり、この種のものには宋元羅漢畫の描法を追へる比較的優れたものが多い。男爵藤田平太郎氏藏託磨榮賀筆の十六羅漢像及び前述の東福寺藏明兆筆の五百羅漢像の如きは、その代表作と云ふべきであらう。

かくの如く佛畫は一般に衰頹せる時であり、從來佛畫製作の中心をなした社寺繪所の如きも亦活氣に乏しかつた。當代に於ては前代以來の南都繪所が、興福寺の一乘院・大乘院の兩門跡を背景とした吐田座・芝座・松南院座等を中心として存續してゐたが、その製作は全く情勢的なものであり、應仁・文明の大亂に所屬院家の衰退するや、又その運命を共にするに至つた。

肖像畫——頂相が禪家に於ける師傳の印可として重用されたことは既に説いたところであるが、頂相はまた禪宗の葬儀に際し法堂の正壇に掛ける掛真として、或は年忌の法會用としても用ひられ、その製作盛にして生前の像はもとより、寂後傳摸せられたものも尠くなかつた。かの妙智院藏の無等周位筆夢窓國師像・興國寺藏の覺慧筆法燈國師像は、その作者の明らかな點で殊に珍重されるものであり、又前述の明兆の如きは優れた頂相畫家であり、かの聖一國師像及び靈源院藏在先和尚像等の傑作を遺してゐる。これらは他宗の肖像畫が禮拜の對象として理想化の傾向を持つたのに對し、人格を表現せんとして個性描寫に徹する傾向をとつた。

この頂相の盛行は、また俗家肖像畫の製作を振起し、俗家の間に法會掛眞の風を興すと共に生前の記念的な壽像をも流行せしめた。當代この種の遺品としては、稱名寺藏金澤氏一門の肖像及び神護寺藏應永二十一年の壽像と見られる足利義持像、或は帝室博物館藏土佐光信筆と傳へる桃井直詮像等が知られてゐるが、これらは大和繪に於ける似繪の傳統を存すると共に、頂相の技法をも混淆してゐるものとして見逃し難い。

第三節 彫刻

當代の彫刻は凡そ前代の様式手法を承け繼いだもので、そこには殆ど何等の様式發展の跡をも見出し難い。加ふるに

當代に於ける佛教信仰の低調は、その精神表現を固化して徒にその表面のみを嚴飾し、信仰對象の彫刻としては所謂末期的なものとなつてゐる。併し當代の彫刻には一種の閑雅な表現を示すものが多く、前代の如く豪放な表現を求めて餘りに誇張に過ぎたものに比しては、寧ろ洗練された感覺を有するものと云へる。又禪宗關係の彫像には可成り寫實のすぐれたものが多い。即ち當代の彫刻は概して形式的に固く、精神内容は極めて貧しいものであるが、その壯麗な表面裝飾と洒落な表現とは見逃すことが出来ない特色である。その壯麗な表面裝飾とは本體の寶冠・瓔珞及び彩色等はもとより、天蓋・光背・臺座・厨子・須彌壇等の莊嚴一切に對する工藝的な裝飾を云ふもので、この嚴飾の傾向は既に前代中葉から見られたものであるが、その最も著しいのは當代である。これはその佛像を安置する堂塔の建築裝飾にも對應するものであるが、又當代の工藝技術の發達にも據るもので、帝室博物館藏詩繪の佛像の如きはその著しい一例である。當代彫刻の閑雅・洒落な表現とは、同様式系統にある前代と區別される顯著な特色で、これは當代の枯淡穩雅な好尚に基づくものである。従つてその作例には活動的な天部神將にも溫和な形相を示すものが多く、その點却つて前代よりは藤原時代に一脈の類似を見出すのである。

當代の佛師として名の傳へられたものは、七條佛所系統に、康成・寬慶・慶俊・慶秀・舜慶・成慶・慶實・集慶・春慶・康忠等あり、七條大宮佛所及び三條佛所系統に堯圓・院廣・憲圓・惠圓・院勝・院朝・覺藏等あり、その他のものに乘賢・朝宗・清玄・周文及び好算等があり、それらの作例も遺存してゐる。そのうち前期の康成の作には建武元年の原邦造氏藏地藏菩薩立像（木造彩色）があり、前代の安阿彌様を傳へて典麗な様式を示し、又彩色などもすぐれてゐる。寬慶には文和四年に順慶・幸福等と共に作つた法隆寺上堂四天王立像（木造彩色）があり、洗練された手法に可成り豪放な表現をなしてゐる。清玄には應安六年の東大寺法華堂不動三尊像（木造彩色）があり、自由瀟灑な様式手法に精神表現もすぐれた當代の佳作である。これら前期の作例はすべて前代の様式手法を享けたものであるが、この頃にも當代の特

色を明らかにするものがあり、正平六年頃の瑞泉寺夢窓國師坐像（木造彩色）・應安三年の普濟寺物外和尚坐像（木造彩色、朝宗作）及び建徳三年の寶戒寺惟賢和尚坐像（木造彩色）等はその好例である。これらは禪家の頂相で、その衣紋などには形式的な固さも看取されるが、その面貌の寫實と洒落な表現とは見逃すことが出来ない。

これに對して中期以降の作例には、應永二年の唐招提寺大悲菩薩坐像（木造彩色、成慶作）、長祿三年の法隆寺寶珠院文殊菩薩坐像（木造彩色、春慶作）及び文明十三年の酬恩庵一休禪師坐像（木造彩色）等があり、よく當代の特色を表すものである。唐招提寺の大悲菩薩像は寫實にすぐれた肖像であり、法隆寺の文殊菩薩像は多少前代の餘風を傳へてゐるが、その整つた溫和な様式に特色があり、酬恩庵の一休禪師像は又禪家の頂相として寫實の妙を表してゐる。

これらの作例とは異なる意義を持つものに、天文三年の足利聖堂の孔子坐像（木造彩色）がある。手法固く作技も充分なものではないが、我が國に於ける儒教關係の最古の遺品として注意すべきものである。

當代の假面には前代からの舞樂行道面も多少作られ、眞清田神社崑崙八仙面（延文五年銘）・教王護國寺赤面（應永十五年銘）・法隆寺散手面（永享二年銘）及び春日神社貴徳鯉口面（天文六年銘）等が知られてゐるが、その最も著しいものは能面である。殊に當代に於ける能樂の流行は必然的に能面の製作を盛ならしめて、十作・六作など、稱される能面製作の名手を出すに至つた。赤鶴吉成（一透齋）・越智吉舟・福來石王兵衛正友（石齋）・石川龍右衛門重政・千秋丹波守頼定（夜叉）・福原文藏・小牛清光・徳若忠政・千種・増阿彌久次・日水宗忠・春若忠次・寶來及び千秋三光坊滿廣寺等である。これらの作者は各獨自の特色を持つて能面の諸々の形式を創作してその基本的な典型を作り出した。従つて能面の最も優れた諸作例は殆ど彼等の手に成つてゐる。例へば激しい表情の惡尉・癡見等の面は赤鶴・文藏等に、淋しい瘦形の女面は越智・夜叉・増阿彌等に、靜かな美しい喝食・小面等の面は龍右衛門に、又弱々しい哀れな瘦男・靈女等の面は日水によつて創作せられ、能樂の持つ幽寂さや感情の深さ、激しさをよく發揮したものとされてゐる。又三光坊は越前出目、近

江井關及び大野出目等の能面作家の中心をなす三大流派の基を開いたものとして名高い。(第九二圖—九五圖)

第四節 工 藝

當代に於ける禪宗文化と宋元文化との影響は、又この工藝の上にも著しい影響を齎し、近世工藝の發達の因をなすに至つた。殊に遣明船の齎せる珍器奇物は、時人の珍饈鑑賞すること頗る篤く、唐物謳歌の狀は君台觀左右帳記に録する柳營蒐藏の品目によく窺ひ得るが、かゝる異國工藝への隨喜は、また我が工藝を刺戟發達せしめることゝなつた。一方茶の湯趣味の勃興は、國人の趣味を開發陶冶して、日本的な工藝美を新しく發見せしめ、その後代に與へた影響には甚大なものがあつた。かくの如く室町時代は工藝に於ても亦近世工藝の搖籃期と云ふべきであつた。

金 工

當代の金工を窺ふに、佛器佛具の製作引續いて行はれたが、佛教文化の殷盛既に過ぎ去つた後に於ては、殊更新しい發展は求め得べくもなかつた。當代遺品として注目すべきものには要法寺藏金銅透經筒があり、又作成時の知られるものとしては、明德元年足利義滿の寄進にかゝる熊野速玉神社藏神輿に附屬する金銅獅子牡丹の飾板、應永十二年の西明寺藏の錫杖、應永二十年の成相寺の孔雀文磬、應永二十五年の百濟寺の孔雀文磬等があり、又梵鐘・鰐口の類に於て作成時の知られるものも尠くないが、いづれも前代の技法を踏襲しつゝ近世的卑俗趣味に墮落の傾向を示して來た。これに反し新時代の鑑賞を得てその手技に發達を示したのは、装劍小道具と茶の湯釜とであつた。

刀劍の外装に於ける金工の發達に就ては、既に前代に於て述べたところであるが、當代に入りて帶刀の風に變化を生じ、打刀なる指料が重用されて上下に流行を見るや、前代に於ける總金具の外装とは異なる装劍の形式を生じ、工人に

も分業化を見るに至つた。即ち小道具中目貫・小柄・筭等は三所物と稱して最も重きを置き、後世これを腰元彫と稱し、鐔は専ら鐔師と稱する専門工に依りて作らるゝところとなつた。

而して當代の彫金家としてその名を擅にしたものは後藤祐乘である。彼は永正九年七十三歳で歿したと傳へられ、彼の遺作として諸家に珍藏せられる三所物も尠くない。その著名なるものを擧ぐれば侯爵前田利爲氏の藏する秋田城之介所持の來歴ある龍三所揃、織田信長所持と傳ふる布袋三所揃、加藤清正所持の由緒ある濡れ烏三所揃があり、又子爵稻垣氏の藏する三番叟三所揃が祐乘の作と傳へられる。併しいづれも後代の鑑識に據るものであつて明證ある遺品ではない。併し今暫くこれらの遺品を基礎として考ふれば、鑿技の更に秀美なるものは既に前代遺品中に幾多あり、彼が高名を贏ち得たのは、必ずしもその手技にのみよるのではなかつたことが知られる。寧ろ祐乘の彫金史上に於ける功績は、従前の形式化せる装劍意匠を打破し、時代の好みを汲んで人物禽獸等を自在に捉へて巧みに意匠化した新しい着想と、それにより装劍彫金に自由なる分野を齎した點にあつて、彼が装劍彫金の始祖と仰がれてゐるのは、これらの功績とその子孫連綿十數代を重ねたるが故と考へられる。事實彼出で、後古來の太刀の裝飾とは別途に、打刀に目貫及び小柄の据文の簡素な彫刻を施し、在來のものとは全く趣を異にした方面に發展を遂げた。かくして後代彫金の諸流彼の門流より出でたものが多く、その狀恰も近世繪畫史上の狩野家の如くであつた。而して斯派は武門の厚い庇護を受け、近世装劍の開拓者として明治初年まで十七代に亙り専ら三所物を作り、その家格の高きを以て世に尊重せられたのである。當代に於ける後藤派の作家としては祐乘の子に二代目宗乗出で穩雅なる作風を示し、その子乗眞は三代目を繼ぎ勁健なる作技を振つたが、永祿五年に戦歿したと傳へられる。

又刀匠師或は甲冑師の手に作られた鐔も、時代の趣風を映じて鍛鐵の剛健さに雅趣ある意匠を加へ、味ふべき作技を示すに至つた。即ち從來の輪廓簡にして地文なく僅かな小透しを有するに過ぎなかつた鐔も、外形の複離化を求めると

共に、透文愈々巧緻となり、京透しと呼ばれる、瀟洒なる形式を生み、又一方鋤下彫と稱する鏝面に於ける圖様の彫出も企てられ、更に外國の影響を受けたらしい象嵌鏝さへ出で、急激に多彩なる様相を展示するに至り、やがて次期桃山時代の豪華な風尚の興ると共に愈々その發達を遂ぐるに至つた。當代の遺品多く明證を缺き、その發展の狀を詳になし得ないが、傳へらるる當代の主な名工を擧ぐれば、三條小鍛冶宗近の末孫にして將軍義滿に仕へたと云ふ重吉があり、更に宗近十九代の孫に當り、稱光天皇應永二十三年勅により梅多田を埋忠と改姓せりと傳ふ埋忠重宗があり、又明徳の頃には長州萩鏝の祖と稱する中井光恒があり、高彫に象嵌を配する所謂伏見象嵌鏝の手法を創案したと傳ふる初代金家等があつた。金家は山城國伏見住とその作品に見えてゐる。甲冑師は既に前代より諸國に分布して居り、明珍家の如きも山城より關東に移り、更に全國に發展しつゝあつたが、當代に於ける明珍家十七代信家には名作が多く、その豪壯なる作風は世の賞讃を博したと傳へる。もとより彼は甲冑師を本業とするものであり、甲冑に於ける遺作も乏しくないが、その造鏝に於ける技術は諸國の明珍派への影響深かつたものとして注目し値する。

茶の湯釜は當代に於て著しい發達を遂げたが、我が國に於ける鑄鐵の鍋釜の製作を辿れば遡ること遙かに古い。眞形釜と稱する形式のものは既に早く湯釜として製作されて居たが、茶道の興隆と共にその鑑賞にのぼり、茶器として用ひらるゝに至つた。筑前蘆屋釜の濫觴を或は後鳥羽天皇の御代に、或は土御門天皇の御世に置かんとするものも亦この故に他ならない。併し一度び茶家愛翫の對象となるや、在來の湯釜は茶の湯的趣好を反映して、從來の長所を益々發揮すると共に更に洗練を加へて、その形體・意匠・地肌等に頗る雅味ある發達を示すに至つた。應永より約百年の間筑前蘆屋にて作られるもの頗る雅致がありこれを古蘆屋と稱し、文龜・永正の頃より約百年に互つて作られたものを後蘆屋と云ひ、越前國で製作されたものを越前蘆屋と云ふ。又この頃下野天命より出すものは古天命と呼んで珍翫された。かくの如く鐵肌の雅致が鏝や釜に於て鑑賞されたことは、蓋し當代の新しい趣味を反映してゐるのである。

尙この他作成の年記を存して、當代金工の趣風を窺はしめるものとして燈籠の遺品あるを看過し難い。その主なるものを擧ぐれば、文明二年の作にかゝる吉野金峯山藏王堂前の銅燈籠、天文十四年の上野富岡觀音堂の青銅松竹梅透釣燈籠、同十八年の帝室博物館に藏する下總千葉寺愛染堂の青銅梅竹透釣燈籠等で、いづれも當代の趣好を掬ましめるものである。殊に後記二基の釣燈籠はその鑄技の巧妙な點に於て賞すべきである。

漆工

當代は殆ど亂世のうちに終始したが蒔繪髹漆の愛好は些かも衰へず、却つて幾多の新技法を生み、更に將軍義政の美術工藝愛好と茶の湯趣味の勃興と共に導かれ、所謂東山時代物を遺すに至つた。殊に蒔繪に於ては漢畫の感化を受けて、圖樣・表現・技法の上にも甚しく新様を示し、又元明の影響も著しく加へられ、彼の盛なる堆朱・堆黑・沈金等の移入は、やがてこれらの模倣を出現せしめ、沈金・木彫漆の類が作出された。又その反面に於て明は宣徳頃に漆工を我が國に送り泥金畫漆法を傳習せしめた事もあり、或は蒔繪漆器が贈物及び交易品に盛用せられる等、彼我の間に於ける漆技の交流は頗る密であつた。而して當代の終に至り都門兵亂の巷と化するや、作家は地方に避難し豪族の下に保護を求めると至り、各種の技術は汎く國中に弘布し、加ふるに外國品の流入傳播があり、當代の漆技は極めて複雑化するに至つた。先づ注目すべきは當代に至り高蒔繪を完成せることである。これは宋元畫法の感化により筆力を尙ぶに至つたが從來の平時繪にては表現充分ならず、岩石・遠山・土坡・雲霞に鏝上を以て高低を作り立體感を現さんとせるもので、これは和漢兩様の蒔繪に應用された。これに伴ひ金粉の製造も急速に進歩し、平目粉・丸粉共に大小種々の形態のものが作られ、金銀截金の製造と共に蒔繪は益々變化を加へ妙技を發揮するに至つた。

高肉蒔繪の代表作としては子爵土屋直氏藏鹽山蒔繪硯箱を擧げる事が出来る。(第九六圖) 意匠は鹽の山の古歌を葦手繪に表したもので、岩石は鏝上にて高く肉取りせられ、浪は反對に研出で施し、岩上の歌字は銀平文により、土坡雲

霞には金蒔に切金を加へ、群千鳥には蒔繪と銀板とを交へ、總じて剛健なる趣向の中に雅味ある効果を現してゐるのは當代蒔繪の一特色と云へる。

熊野速玉神社藏蒔繪手箱十二合は、明德元年の神寶目錄に詳細に記されてゐる。目錄中に「浴掛地蒔繪銀螺」と記せるは金沃懸地に銀平文を嵌入し蒔繪を施せるもの、「梨地蒔繪螺鈿」とは金梨地に螺鈿を嵌入し蒔繪を施せるもの、「厚梨地蒔繪銀螺」とは金厚梨地に銀平文を嵌し蒔繪を施せるものを指し、現品に對照してもこの三種に附合する。手箱十二合の文様は、大和繪系統に寫生風を加味したものに牡丹・橘・桐・松雞冠木・椰・架菊・松・椿等の手箱があり、文様風のものに桐唐草と唐花唐草の手箱がある。それらは樹幹・岩石を肉合とし、金銀の切金を適所に置き、銀板・彫金具を嵌め、花葉に銀平文・螺鈿を嵌入し、蒔繪に針刻を使用する等當時の複雑なる蒔繪の技法を示してゐる。帝室博物館藏男山蒔繪硯箱・同鹽山蒔繪硯箱・同扇散蒔繪手箱・大島雅太郎氏藏嵯峨山蒔繪硯箱・根津嘉一郎氏藏春日山蒔繪硯箱等も當代の代表的作品に擧げ得る。

又男爵益田太郎氏藏住吉蒔繪辛櫃は、海邊に松に鷲・雲間に太陽を圖し、研出・平蒔繪に銀平文と貝とを嵌した温麗なる蒔繪で、御物濱松蒔繪文臺と同一系統に屬し、その側面に銀平文、櫃底に金蒔と朱漆にて施せる銘記により、正平十二年に沙彌彌阿が住吉大神宮に奉納せるもので、蒔繪大工沙彌空覺・貝師沙彌本阿・同平宗清・金工平光守・同明守・番匠大工平光家等がその製作に與つた由が知られる。(第九八圖) 百濟寺藏の輪寶を蒔繪し針刻を施せる經箱には、蓋裏に「應永十六年」の銘があり、有尾佐治氏藏柳燕蒔繪鞍及び東京美術學校藏月夜千鳥蒔繪沈箱には、「永正」の銘があつて共に作製時の明らかなのが貴重である。

當代末期の作は次第に剛健性を失ひ、やがて絢爛たる桃山時代出現の兆を現し、圖様は豊麗を加味し肉上は大まかに蒔繪は簡明となつた。武藤金太氏藏櫻山鶴蒔繪硯箱は幸阿彌四世宗伯の作と傳へられるもので、蓋表に高蒔繪を以て櫻

に山鶴を圖し、錫の切金・青貝等をこれに交へ、蓋裏と筆舟とは若松に梅を畫き、その技巧は敢て精緻とは云ひ難いが、構圖の巧みさと筆致の妙とを示してゐる。(第九七圖) 小坂順造氏藏初瀬山蒔繪硯箱は、表には櫻花爛漫たる初瀬山を高肉で施してゐるが、蓋裏には猿猴捉月圖を筆鏤を以て描き、蒔繪に對する漢畫の影響を示し、共に次代技風の先驅をなしてゐる。

平文は前述の如く熊野速玉神社の手箱や男爵益田太郎氏藏の唐櫃の如く蒔繪に併用されたが、男爵團伊能氏藏櫻枝硯箱、前田藤造氏藏牡丹獅子文鞍及び伯爵上杉憲章氏藏龍膽馬文鞍等は平文の遺品として擧げる事が出来る。

堆朱・堆黒・沈金の輸入は、外國品に對する憧憬と、その簡朴にして雅致ある點等により當時の趣向とも合致し、唐物と稱して頗る珍重せられたため、本邦に於ても堆朱・堆黒・沈金等の製作が興り、門入なる工人は文明の頃堆漆器を初めて製したと傳へられてゐる。本邦製沈金には帝室博物館藏屋臺人物手箱、神照寺藏筆架箱があり、雅味掬すべきものである。この他鎌倉彫と稱する、木彫漆塗の髹漆器も前代に續いて盛行し、朱緑を用ひて塗り上げた美麗なる前卓・笈等の遺品が尠くない。

當代の作家としては幸阿彌家一門が著名である。初代道長は義政の近習にて蒔繪を作り、下繪を土佐光信に受け高蒔繪・研出の技に秀で、二代道清・三代宗全・四代宗正・五代宗伯等何れも當代にその職を繼ぎ、前述櫻山鶴蒔繪硯箱は宗伯の製作である。

五十嵐信齋は義政に仕へた蒔繪師であり、秀次は茶器の名工にして紹鷗のために多くの棗を製作したと傳へ、塗工には羽田五郎が名を得た。

陶 瓷

室町時代初葉の製陶概況は前代末と大同小異にて、著名な産地も肥前・備前・山城・近江・伊賀・尾張であり、製陶

技法の如きも亦以前と大差なかつた。然るに當代の特殊な經濟政策から支那朝鮮との貿易が次第に頻繁となり、諸物と共に種々なる陶器の輸入があつて、將軍家を始め大名等は貴族的な茶道と座敷飾等の形式に託して、かの洗練せられた支那陶器の使用鑑賞を試みた。而して東山時代は外貨の本格的鑑賞の完成期であり、それは後世の模範となるに至つた。即ちその多くの舶載窯製品の刺戟によつて、當時本邦第一の窯業地たる瀬戸地方に於て茶器の製作が始められた。さてこれら瀬戸製茶器殊にその茶入を見るに、肩衝・文琳・茄子・大海等各様式は凡て具はり、整美なもの、奔放なもの、古雅なもの、飄逸なもの、黒褐色より黄褐色に至る釉調の變化も千種萬様に互り、就中所謂大瀬戸茶入の如き蒼古幽寂にしてその氣宇の雄大なること、本場唐物のそれすら一籌を輸するのである。而してこれらは特に轆轤成形に最も勝れた技法を示し、その精妙な技術は實に驚異に價するものであるが、これは一に永い歴史の裡にたゆみなく培はれて來た琢磨と洗練によるもので、數世紀に亙る瀬戸陶工の精進はこゝに始めて見事な實を結んだと云ふべきである。

なほこの期の陶器史上最も重大な事件は、所謂佗茶の勃興と共に陶器鑑賞に新しい視野が開けて來た事である。即ち朝鮮陶器の輸入と備前・信樂・伊賀等の地方窯の發見とである。從來茶器としての陶器は、その供給を専ら輸入の唐物に仰いでゐたのであるが、恰も佗茶興隆と時を同じくして朝鮮との交通大いに開け、こゝに朝鮮の陶器、主として茶盤の輸入が始つた。これらは一般に高麗茶盤と呼ばれてゐるが、高麗時代の所産に限らず寧ろ大部分は李朝の所産であり、雲鶴・三嶋・刷毛目・熊川・井戸・斗々屋・伊羅保等と稱せられるものである。元來茶器の蒐集とその鑑賞とは茶人生活に附随したもので、従つて佗茶を第一義とする佗茶に於ては、當然その茶器に佗の美が要求された。この氣運は直に茶人の眼を從來の唐物以外の陶器に向けしめ、これがやがて朝鮮陶器の輸入となり、又我が國古來の備前・信樂・伊賀等の美しさを發見せしめたものと考えられる。而してこの氣運は既に佗茶の祖珠光の時代に醗酵してゐたが、これが如實に現れ始めたのは次の紹興以來の事に屬する。

さてこれら新しく茶器として採用された陶器は、その美的特徴に於てかの唐物とは全く趣を異にしたものであり、唐物が青瓷と云ひ白瓷といひ亦天目と云ひ、總べて工人の琢磨を経て鮮麗清美の色調と整然たる規矩とを具へたもので、その表現には高度の鑑賞目的が意識されてゐるのに對し、備前・信樂・伊賀乃至は高麗茶盤等の所謂佗物は、總べて農民或は一般民衆の日用雜器であり、製陶技術は甚しく幼稚である。従つてその造形的表現は一般には粗笨重厚と云つてよい。而もこれらは常に多少の歪みと窯變或は窯疵を伴なつてゐるが、これが却つて特異な美的効果を齎してゐる場合が多い。唐物とは對蹠的な稚拙美とも稱すべき妙味は、人工と云ふより寧ろ天工に負ふもので、こゝに獨特の陶器美がある。かゝる新しい美が當代の大茶人によつて發見された事は、それ自身重大な意義を持つと同時に、これによつて爾後の我が國陶器の發展に新しい飛躍が遂げられた事は看過出來ない。

桃山時代末期から江戸時代初期へかけての茶人の記録よりすれば、瀬戸以外の地方雜器窯で古い茶人に採り上げられたものは、先づ備前と信樂とであり、この兩窯は既に述べた如く、共に陶器窯として古い傳統を持つものであつた。これが單なる地方農民の雜器窯に轉化したのは平安時代後期以後と思はれ、爾來その原始的な窯は何の刺戟も受けず、従つて技術的には何等の進歩もなかつたが、靜穩な環境の裡に健やかに育つた手技は、後世「古備前」「古信樂」と稱して賞美され雅趣を宿すものを作つてゐた。

なほ當代、この兩者と同種類の地方雜器窯には、伊賀・丹波・常滑・唐津等の諸窯がある。但し唐津のみは朝鮮系であつたが、就中伊賀窯は信樂に隣接しその作は信樂と全く同質のもので、この頃の伊賀の雜器は所謂「古信樂」の中に包含されてゐたと見てよい。兎に角、備前・信樂の發見を契機として、爾後これらの地方諸窯が次第に世に顯れて來たことは想像に難くない。而して所謂「茶人好み」なる風潮が、やがてこれら諸窯の陶器製作に反映して、そこに茶器としての新しい様式が現れて來ることは、蓋し當然であらねばならぬ。併しかゝる現象は實は次の桃山時代の事に屬す