# 第三章　飛鳥美術の興隆（一）（聖德太子と佛教美術）

世界文化の芳花——佛教美術

日本國土における佛教美術の煥發

佛教美術を禮讃せよ

**一、佛教美術禮讃**　二千五百年前、佛陀によつて說かれた佛敎は、その三、四百年ののちより、インドの故地、殊にその中央部と、西北、東北部とで、美術の花として唉いた。かくて他の諸敎外道と比較にならぬすばらしさで、美術方面の發達發展を促し、更に西方（ペルシヤ、ギリシヤ）からの表現技術と造型精神とに煽られて、忽ち五彩の瑞雲天に飜りつゝ、中央アジヤから支那へ、朝鮮へ、そして、その思想と共に燦爛たる佛敎美術の萬花は、わが日本の國土で煥發した。繚亂馥郁、眞にこの世からなる極樂淨土の現出であつた。まことに、わが日本に佛敎美術が渡來、發達しなかつたならば、いかに寂寞貧弱を極めたであらうか。試に、その思想的內容の充實豐富さをかへりみよ。またその絢爛濃厚の色調、雄健豪壯の氣魄、多種多樣なる情味等々—すべて佛敎美術によつて寄與されたところである。さればまづ、日本佛敎美術を語る限り、これを禮讃せざるを得ない。まして、それはまた、支那、朝鮮は勿論、遠く、中央アジヤ、インド、更に西方諸國の美術的要素、美術的價値をば將來して、いやが上にも、わが美術を豐富ならしめ、且つ世界各時代の美術に參劃せしめた。

**二、佛教美術の擁護者**　佛敎美術を讃仰するにあたり、まづわれらは、かゝる至上至高の美花を蒔きつけ、育て、華さかせた、最初の偉大なる恩人として、聖德太子あることを銘記せねばならない。嘗ては難波の掘江に投げ棄てられた佛像經論は、太子なかりせば、この興隆盛觀を見なかつたであらう。殊に幸にも、太子の偉業をとゞめる法隆寺と、そこの無數なる佛像等は眼前にあることによつて、如何にわれらが惠まれるかを感謝し、且つ太子を追慕せずにはゐられない。同時にまた、この美しの花を、一きはかゞやかしく唉き誇らされた天平の聖武天皇、また內容的に充實させた弘法、傳敎兩大師等等を讃仰することによつて、われらの美術のために慶福しなければならない。飜つて見るに、また佛敎美術そのものも、日本においてこそ、めぐまれた運命の下にかゝる發達發展を見たのである。けだし、インドでも、支那でも、朝鮮でも、一時は非常な勢で迎へられ、燎原の火の如く擴がつたものの、歷朝更新、興亡常なく、且つ儒敎、道敎等のため、やゝもすれば排佛の悲運にあひ、支那では唐の中頃、朝鮮では高麗朝と共に、ほゞ衰運に向つた。ひとり日本では傳來以來一千年以上を經過する今日も、尙ほ佛寺は國民信仰の強力な中心をなし、諸宗の大伽藍聳え、美術もまた佛敎美術のために佛敎を題材とし、或はこれに奉仕しつゝある。盛なりといふべく、多幸なりといふべきである。

佛敎は日本美術の因でなく緣であつた。

**三、今後の美術と佛教美術**　しかし、更に飜つて考へると、凡そ二つの點で、われらの反省がある。一つは、佛敎美術のみが、われらの過去の美術でなかつたこと、更に佛敎美術そのものも、むしろ日本的美術の主要ではあるが、所詮は一要素としてゞあつたに過ぎない。從つて、日本美術もまた、日本の美術の育つべき、華さくべき、因ではなく緣であり、營養であつた。されば われらはわれら自身の美術が、佛敎美術を攝取され、日本的美術の發展のため、自己成長のために消化、同化された、有力な一要素であつたに過ぎない。

のみならず、他の支那美術、朝鮮美術、更には西洋美術等々を取り入れて、自らの成長をなし來つた過去を考へ、そして佛教美術がその重要な役割を營んだことを認めると共に、それだけがわれらの過去の美術、またはそれを育てたものでなかつたことをも認めねばならぬ。第二には、佛教美術に對して今後のわれらの美術のために如何に對處すべきかである。未來に對して、こゝに責任ある明言すべき限りでない。たゞ、われらはそれを檢討せんがために、今一應、過去における美術と佛教との關係、佛教美術の日本的經過等々を再吟味するのである。勿論、これは佛教美術の場合のみでなく、他の支那美術、西洋美術に對する場合でも、かゝる眞の批判的意識において、過去を見直さなくてはならない。

**佛教美術史を見直せ**

**四、佛教傳來當初の時代情勢**　百濟の聖明王から、日本の朝廷へ佛像、經論を獻じたこと、即ち正式に佛教が傳來したのは、普通に五五二年（欽明天皇十三年）とされる。（欽明天皇八年、五四六年頃が正しいらしいゝ）實際はそれより若干年の前であつたらしい。しかしそれまでは底流的で、公式でなかつた。そしてこれを信ずべきか否かについて、わが朝廷では、二派に分れて大議論が鬪はされた。これは原始的民族社會から、氏族の對立社會（大陸からの經濟的、政治的影響を受けるにつれて、自己發展の經路を辿りつゝあつた）の歷史的必然であつた。卽ち、保守的武斷派に屬する、神武天皇以來の武將の首領物部守屋と、朝鮮と深い關係ある武內宿彌ののちで、國際情勢に通じた蘇我稻目とが、相對立して佛教の信仰と排擊とを主張した。一時は帝命により、難波の堀江に佛像を投棄したが、それに關せず、佛教は新時代の法雨を降らせつゝも、全國を風靡した。つひに四十年ののち、五九三年（推古天皇元年）までには、

公式の佛教傳來は五五二年　梁の人司馬達等が佛教を持ち來つたのは五二二年と傳へる。數種の古文書の說によれば五五二年より十五年以前らしくもある。

反對者は物部氏と、神社祭祀を司る家の中臣鎌子（藤原鎌足）であつた。

**佛教受容の內外的情勢**

**國家發展過程の對立抗爭**

神功皇后の征韓役は普通に二〇〇年となつてゐるが、「好太王碑」には「辛卯年」とある。これを比定して假に三九一年となし、四五〇年前後と假定する。

蘇我氏は朝鮮と關係の最も密接な武内宿禰ののちで、且つ朝廷の三藏を管理、世襲して、自らの富強を增大した經濟的實力ある。

新しき指導原理としての佛教。

聖德太子は日本來の神道を排擊されなかつたことも注意を要する

聖德太子薨去の年は、記紀に推古二十九年とあるは誤で、二十一年二月二十二日である。

推古天皇の御母は馬子の妹である。

勢適應派の蘇我氏との抗爭となり、やがて、この社會情勢を規整すべく、推古天皇の御代に、聖德太子の聖明英斷の新時代が來たのである。そして、太子は從來の血族世襲によるブロック政治に代り、眞に統制と組織とのある、合理的法治國家を結成すべく、大陸文化から學ぶと共に、その根本的指導精神を佛教に求められた。當時、すでに實踐的理論學としての儒教、及び人生觀としての道教思想、或は陰陽五行說等行はれたが、佛教は更に新しく西から呼びかけた開明の聲であつた。先進國たる隋は勿論、新羅、高麗、百濟共にこれを奉じた。佛教は、最も淸新活潑な、現世的、指導的、國際的宗教であつた。太子はこれを尊崇すると共に、これを根本的指導原理として庶政を改め、十七條の憲法を草されたのは當然である。そして、こゝに佛教が、これまでまだなかつた國家政治のための哲理を基礎づけると共に、そこからまた造型的表現、特に最も華かな、最も內容のある、最も意義深き、最も價値高き、飛鳥朝美術が發現したのである。

**五、聖德太子の御事蹟**　聖德太子（五七四―六二二年）御名は豐聰耳、厩戶皇子と申す。用明天皇第二の皇子である。生れながら聰明、長じてよく同時に十人の訴を聽き、また未然を知りたまふと傳へる。佛教を高麗の僧惠慈に學び、儒教を博士覺哿に學び、悉く通達され、博識宏達、學殖深遠、當代無比であつた。父天皇に深く愛せられ、宮南の上殿に住まはされたので、上宮太子とも申す。五九二年、崇峻天皇、蘇我馬子の使嗾による弑逆に崩御あるや、敏達天皇（五七二―五八五在位）の皇后炊屋姬尊は馬子を舅として皇位に上られた。これ推古天皇（五九三―六二八在位）である。そこで天皇は甥、厩戶皇子を皇太子となし、萬機を攝せしめられた。太子はまづ、大氏族閥の政權爭奪が、現實政治を害するを見、根本的にこれを改革された。そして任那を復興し、久しく失墜せる國威の回復を企て、新羅を討たしめられた。ついでむしろ內治を固め、急激に發展成長しつゝある國家の統制を完くすべく決意された。乃ち、臣吏の秩序保持のため冠位を制定し、指導原理として、十七憲法を肇作し、新興文化直接導入のため遣隋使を派された。また國史を編纂し、神祇を崇敬し、特に產業の興隆のための努力極めて多大であつた。氏族制度崩壞の危機に際し、政治、經濟、外交、特に國民思想の基礎を强固にし、開發發展を圖り、のちの白鳳、天平の國運の隆盛を導かれた功業は、實に偉大であつた。

國家指導精神としての佛教法興運動

「法興」とはこの時に設けられた日本最初の年號である

**六、聖德太子の憲法と佛教**　特に太子の憲法は、その眞髓たると共に、憲法の指導原理として、新しく佛教を採擇、弘通された。この憲法には、當時の日本精神と支那學術との精粹を凝らす。以て太子の學殖、識見の博大透徹を證すると共に、必ずしも佛教に偏しなかつたことを示す。しかも、根柢は「篤く三寶（佛教）を敬ふ」ことで、以て「君は則ち天とし、臣は則ち地とする」治國の大道を定められたのである。かくて、新しき君主國家の新帝國と、その文化の確立建設とが、太子の大理想であり、また當時の國家體制進展の顯現であつた。またこれが具體的、したがつて文化方面の發現、反映こそ、佛教の興隆であつた。されば太子及びその時代にとつての佛教興隆は、個人的または單なる信仰的なものではなく、新日本建設のための、指導精神としての「法興」運動であつた。したがつて、單純な直譯的輸入佛教ではなく、聰明博學な太子による、日本精神高揚のための、新時代思想に對して、「佛

教」が便用されたと解釋してよい。（太子は「法華經」「勝鬘經」「維摩經」の三經義疏及び「觀音經疎」を著作された。何れも支那に義疏あるに拘らず、意識的に佛教の日本的註釋を施された。）このことは特に佛教美術の場合にしかりで、のちに述べる如く、寺院建築など、必ずしも支那、朝鮮の直譯でなく、日本的に創造されたのである。要するに、太子の佛教興隆運動は、新國家發展のために、批判と反省と、現實の把握と、將來の見透しとの下に、意識的積極的に斷行されたものである。飛鳥時代美術が、特にわが美術（佛教美術のみでなく）の出發點において、あの信念充實、純粹無雜、清新明淨、嚴正健全、鏘々として金聲玉振の響あり、獨創進歩の氣魄にあふれて、われらの心胸を強く打つ所以も、またこゝにある。勿論、これらは、わが國民性本來のしかるところで、新しき創造の意氣溢れる藝術初期のしかるところでもあるが、しかし實にこの新時代の大權現であつた、太子のおん魂のかゞやきであるといつてよい。かくて太子は、攝政たること三十年、たとひ帝位にのぼられなかつたとしても、この間に國家飛躍の基礎は十分に固められた。さればその上に、孝德、天智兩帝による改新が實現され、政治經濟の面目一新を見、またこれが文化として花さいて、奈良朝―聖武、孝謙時代の盛運を釀し出したのである。

**七、聖德太子の造寺以前**　太子の造寺崇佛にさきだつて、既に幾つかの寺院が建立され、また佛像等も造られた。その經過には、蘇我氏の政治的經濟的擡頭と、佛教信仰の固持とが密接な關係にある。日本に佛教の傳來したのは、繼體天皇十六年（五二二年）梁の歸化人司馬達等が、大和、高市の坂田原に草堂を建て、佛像を安置して祀つたのが最初であるといはれる。この司馬氏一族と蘇我氏とは深い

佛教の日本的興隆

司馬達等

司馬達等のこと及び欽明時代佛教初傳

のことについては疑はしいともされる。

蘇我氏の崇佛主義とその政治、經濟、外交上の關係とも檢討さるべきであらう。

尙原寺はのちの櫻井寺、卽ち豐浦寺

佛教傳信の經過。

關係があつたらしい。公式の傳來は、欽明天皇の七年（五四六年）（前章參照）である。金銅釋迦像一軀、幡天蓋若干、經論若干卷を百濟聖明王が宮廷に奉つた。物部、中臣、對蘇我氏の抗論ののち、天皇は蘇我稻目の願に任せてこれを賜はり、試に祭らしめた。稻目は拜受して小墾田（大和國高市郡豐浦村）の私邸に置き、ついで向原（むくはら）の家を喜捨して寺とし、こゝに遷して祭つた。しかるに疫病流行に托して、反對派の攻擊にあひ、寺を燒かれ、佛像を難波の堀江に投棄された。ために一時、貴族階級には佛教行はれなかつたが、更に敏達天皇六年（五七七年）百濟から經論及び佛師、禪師、造佛工、造寺匠等を獻じ、八年、新羅から佛像を獻じ、十三年（五八三年）鹿深臣（かふかのおみ）が彌勒一軀を持ち歸り、佐伯連も佛像一軀を持ち歸つた。滔々たる外來の新思想は、これを彈壓抑制すること既に至難であつた。必然的時勢の前にはつひに保守反動派も抵止できなかつた。蘇我馬子は、佛を祀るため、更に佛殿を營み、塔を建てた。しかし再び反對に逢つて、燒却を餘儀なくされた（五八五年）。執拗なるかれは、これにも懲りず、三たび寺を造つた。すると、局面忽ち一變し、反對派の首領、物部氏は滅ぼされてしまつた（五八七年）。こゝにおいて、對立せる反動勢力の覆沒と共に、物部氏の財物は、蘇我氏の私有に歸し、また寺院に寄附された。蘇我派の擴大强化は、やがて物質的に、佛寺興隆の基礎を固めたのである。翌年、百濟から佛舍利、寺工、瓦工、鑪盤工、畫工等を獻ずるや、間もなく馬子は大規模な寺院を建造した。これ法興寺である。日本における本式大伽藍の、おそらく最初であらう。かくてのち、かれらの擁立せる天皇と太子との下に、三藏を管理して以來久しきにわたり豐かな財力を蓄積し來つた蘇我氏を背景と

司馬達等

司馬達等のこと及び欽明時代佛教初傳

佛教興隆の經濟的基礎。

四天王寺の記錄によると、物部氏の子孫、二百七十人、二寺の永、奴婢と成り、收田園十萬代、六千六百九十代、沒入六寺の永財となる。

等八所の地十三萬八千餘代郡五萬八千餘代、居宅三所、資財等悉く寺分に納む。勿論これは一部分で、その餘は馬子の妻が相續した。

飛鳥美術勃興の原因

法興の年號は法隆寺藥師光背銘等にあり太子薨後まで用ひた。

飛鳥天平時代の寺院建造はエジプトのピラミッドや現代の國防軍事設備と同樣に國家的見地からの重大政策であり、重大意義をもつて考ふべきである。

して、佛教美術が煥發したのである。故に一面、飛鳥時代美術の隆盛は、日本經濟組織の發展成長、特に氏族制度と奴隷制度との發達、および海外貿易による經濟的膨脹が基調となり、それが、天皇、太子及び新しく勃興せる蘇我氏とによつて發現したものと見得るであらう。

**八、法興寺の建造**　聖德太子の造寺は四天王寺以後であるが、日本最初の大寺として、馬子の營んだ法興寺も、太子と密接な關係がある。故に、佛教徒はこの造寺を紀念して、造營の年を法興元年（五九一年）となす。法興寺（また飛鳥寺、元興寺といふ）は、馬子が五八八年の造營に基づき、更に官寺として擴張され、五九六年、落成した。太子の師惠慈、惠聰もこゝに住んだ。のち推古天皇の勅願で、銅繡、丈六の佛像各一體を造つた。佛工は司馬達等の孫、鞍作鳥（止利）であつた。この像のために高勾麗の大興王は黃金三百兩を寄附した。（以て佛教、外交、政治の諸關係が暗示される。）これ、國家的事業としての造寺である。當時寺院建造が如何に重大な意義を有したかがわかる。

**九、聖德太子の造寺**　聖德太子は如何に造寺に努力されたか。實に造寺造佛こそ、太子の政治の具體的實現であり、その精華である。從つて當時の經濟力、勞働力は、擧げてこれに投ぜられた。またそれだけの重大な國家的意義（信仰、宗教のみからでなく）を有したかを知り得る。その造立寺塔は四十六院であつたと傳へるが、主なるは四天王寺、法隆寺、中宮寺、橘寺、蜂岡寺（のち太秦の廣隆寺）、池後寺（のち法起寺）、葛城寺（廢絕）の七寺であつたらしい。今、法隆寺を代表的にのこす。規模最も大きく、且つ完成したのは、四天王寺であつた。寺は推古元年（五九三年）、難波荒陵（現地、大阪市天王寺區）に太子が守

四天王寺と政治的意義

慶州吐含山石窟の諸佛が東の方はるかに日本に向ふと好對照をなす上代日本では難波よりも越前敦賀が對朝鮮の重要港であつた。

飛鳥時代佛寺建築の七堂伽籃は朝鮮からの模倣であらうが、朝鮮にはその遺物なく知るを得ない。

七堂伽藍の配置は一定せず多少の差がある。

四天王寺の配置。

屋を討つ祈願により創められたと傳へる。むしろ國土守護、敵國降伏の意義あり、當時の任那回復等半島外交問題にも關係あるらしい。その毘沙門天は朝鮮に向ふといふ。後年、半島出征の第一準備として建てられたとの說もある。難波港は仁德以來、對內外關係の重要港として發展しつゝあつた。また百濟、新羅等の蕃人、隋唐の外國使節等も往來するので、國家的體面のためにも大寺院を建てたのであらう。太子はこれに附隨して、社會事業をも計劃された。とにかく、これまで蘇我氏の造つた寺は大抵住邸かその改造で、大野の丘に塔を建てたが、それも塔だけで、綜合的の佛寺建築ではなかつた。故に、法興寺や四天王寺は寺院建築の最初でもあつたし、殿邸などにもまだ大陸式建築あまり行はれなかつたらうから、これは實に國家的の大事業であつた。またすべて建築樣式等は大陸の模倣から出發した。いはゆる七堂伽籃式である。その模範建築が四天王寺であつたといふ。同寺は早く燒けたが、平面配置（プラン）は今も創建當初のまゝと傳へる。南北の長方形敷地の四方に大門を開き、伽籃は南面し、その外郭のうちに廻廊をめぐらした一郭の內院をつくり、（一）南大門を正門とし、（二）中門あり、（三）五重塔、（四）金堂、（五）講堂と順次に一直線上に並び、講堂の左右に（六）鐘樓、（七）皷樓、對立する。整然一絲亂れざる體形である。これを百濟樣（やう）七堂伽籃とよぶが、果して百濟また支那に、この配置があつたかは、遺跡なく、不明である。今も金堂は重層、二重壇上に立ち、南大門、中門も重層、金堂屋根は錣葺（しこらぶき）。金堂、五重塔共に組物を用ひず、彫刻の持送であるなど、すべて推古時代の俤をとゞめるといふ。當時の遺建は一つもなく、美術的價値は問題外である。

# 第四章　飛鳥美術の興隆（二）（世界の至寶法隆寺）

法隆寺の讃美

**一、法隆寺とその價値**　飛鳥時代は法隆寺に代表され、法隆寺は飛鳥時代の精華であり、また日本美術の最高最美なる一精華である。實に聖徳太子の造營にかゝる法隆寺の遺ることは、わが美術史上、最初、且つ最上の誇りである。聖徳太子を偲ぶべき、唯一の國民的紀念物たるのみならず、世界最古の木造建築として、眞に日本人の、大陸美術を攝取し、創造した最精最美の藝術である。しかもまた世界に誇るべき大壁畫をはじめ、推古以來の歴史的、且つ傑出せる彫刻、工藝の一大美術博物館である。諸外國には、寄せ集めて陳列した大博物館や美術館、また或る時代を語る大建築や大美術館はあつても、國家の美術の至高なものをはじめ、一千餘年にわたり精華を凝らして、燦然とかがやける例は他のどこにもない。こゝを訪れると、至高の飛鳥美術に接するのみでなく、聖徳太子を通じての日本美術の本質と價値とに觸れ得る。大和めぐりは、われ〳〵の心のふるさとに歸つた無限無盡の感興である。殊に秋の晴れた日など、すつきりとした空、寂びた築地、そして清淨そのものの寺址に踏み入つて、肅然、われらの藝術の前にぬかづいた時の心持！寺は一名鵤寺といひ、用明天皇の元年、（五八六年）天皇の御病平癒を祈り、天皇の發願で、皇后（のち推古天皇）と厩戸皇子とが工を起され、本尊藥師像を造らしめた。天皇崩御のため中止され、皇后即位（推古天皇）の後、先皇の遺志をついで太子と共

再建、非再建說

關野博士、平子鐸嶺氏非再建、喜田博士再建說の代表。

に建了されたといふ。故に創建の起りは法興寺よりも古く、物部氏の亡びる前年である。樣式は七堂伽藍の配置によるが、四天王寺とやゝ異る。現建築物の年代については、再建非再建說やかましく、未決定である。何れにせよ、推古天皇十五年（六〇七年）創建の基本樣式は動かし得ないであらう。今の法隆寺域は西院と東院とに分れ、西院が推古以來の寺域で、東院は太子の斑鳩宮の跡である。西院の平面配置は、（一）南大門を入り、（二）中門あり、そこから步廊左右にのび、後へ曲る。中門を入り、步廊に圍まれた一郭の中に、右（三）金堂、左（四）五重塔、更にその中央の奥に（五）講堂ある。步廊は金堂と塔との後で曲折して、右（六）鐘樓、左（七）經藏に接し、更に後にのび、直角に折れ、講堂で終る。但し步廊、講堂の位置は、後年變更された。創立當初の建物は、中門、金堂、五重塔、步廊の前半部遺るらしい。

平面配置

**二、法隆寺金堂**　最も主要な世界的遺建は金堂と五重塔とである。金堂は本尊を安置する堂で、寺の核心である。二重石壇上、五間四面、重層入母屋造、本瓦葺、（これに七一〇年頃附加された裳層がつく。）大きく、どつしりした、莊重明快な、安定の姿は、實に落ちついて美しい。眺めれば眺めるほど感激昂まる。內部は三間二面の內陣と、これをめぐる一間の外陣とに分れ、內陣には土壇を設け、これに勾欄をめぐらし、上に佛像を安置する。すべて世界的至寶としての傑作彫刻である。天井は組入天井、下段も一段低く組入天井とする。周圍に、正面三間と左右各一間の戸をのこし、殘り十二間の壁面に有名な壁畫がある。天井からは精巧な天蓋がかゝる。何れも傑作である。上層平面は四間二面で、下

金堂の美容

裳層（裳階）はひさしの大きいものである。

組入天井とは大きい格を細かに組んだ折上格天井

層の柱と關係なく構造される。外觀だけでなく、內部に入つて、諸像、裝飾と共に、ありし太子の日の莊嚴端麗をそのまゝ、肅然として精藝の前に讃仰の聲を放つ外はない。柱はエンタシス(膨らみ)のある圓柱で、上に斗栱がある。ギリシヤ建築のキャピタル(柱冠)に相當し、構造と直接關係ない一種の裝飾である。これらは、ガンダーラ式で、更にギリシヤ美術の影響あるとされる。また雲斗、雲形肘木、勾欄の卍形など、飛鳥時代建築特有のもので、おそらく大陸建築からの直寫であらう。朝鮮建築の如き濃厚な彩色をなし、華麗であつた。建物內外とも、見える木材には丹土、蓮子窓は綠青を塗り、壁は白漆喰、垂木間は胡粉を塗る。大棟兩端に鴟尾があつたらしい。軒四方に風鐸を吊す。(尾垂木などの端の鍍金金具や、四方の龍形支柱は元祿の附加である。)內部の天井の格間、支輪間には彩色で寶相華、蓮の模樣を描き、格緣と支輪とは赤塗である。元祿の修築で、屋根の勾配を急にするなど、幾分面目變つたが、とにかく、一千三百年來、嚴然として立つ、日本最大傑作の一である。

**三、五重塔と中門**　塔(卒塔婆)は佛寺で金堂と共に重要性をもつ。本來、佛陀の舍利骨を奉藏する墳である。法隆寺五重塔も、その目的の建物で、最近の發見により、中心柱の底深く舍利の封藏されたこと知れた。二重石壇上に立ち、方三間、五重、屋根は方形造、初重に後代附加の裳階がある。落ちついたどつしりした安定感あり、後世の塔と比較にならない。金堂と同じく、構造から來る感じで、特に塔は各上層に至るに從ひ、縮小度弛く、屋根の出大きく、且つ九輪が全高の約三分一を占め、比較的高いからである。(伊東博士說)初重は四方一間づゝ戶で、他は欞子窓、四重目まで方三間、五重目は方一間。門は方三間。上の相輪の唐草模樣も美しい。各層屋根には風鐸を吊す。圓柱、エンタシス、雲形肘木、卍くづし勾欄、塗裝等、金堂と同じい。塔內部にも着彩繪畫文樣あつたらしい。今はない。下階中心柱の四方に、佛傳四場面の塑像がある。(和銅年間の作)中門も美しい小形の建築で、寺域內に美觀をそへる。石壇上に立ち、正面四間、側面三間、重層、入母屋造。下層正面二間を入口とし、左右一間づゝ、金剛柵の中に仁王を安置する。門の中央に柱があるは珍奇である。且つ、側面の三間であると共に例外である。他の特徵は、金堂、五重塔と同じい。

**四、法輪寺と法起寺の三重塔**　當時の建築として、法隆寺に近く、富郷村(奈良縣生駒郡)に法輪寺と法起寺との三重塔が遺る。あの美しい法隆寺の一郭のかなたに、この二つの塔を遠望するのも、懷古の念ひとしほである。法輪寺の創立年代は、不明なれど(六二五年、六七〇年の二說ある)、塔は飛鳥式である。エンタシス、雲形肘木。軒は一軒、勾欄は卍くづし。法隆寺の塔よりも洗練される。(二百年前大修繕をなした。)法起寺は聖德太子創立、岡本寺(池後尼寺)ともいふ。創建に異說あれど、同時代の樣式である。しかし技術更に洗練され、法輪寺におくれるとされる。また當時の建築の參考として、法隆寺に玉蟲厨子、金堂天蓋などもある。(工藝の項參照)

**五、飛鳥建築の批判**　當代佛寺建築につき、伊東忠太博士の說によると、その平面配置の徵すべきもの、四天王寺、法隆寺、法輪寺、法起寺、山田寺等あり、時代やゝ後れて、觀世音寺(福岡縣)、國分寺(相模)あり、樣式の徵すべきもの、法隆寺、法輪寺、法起寺の寺塔がある。これらを百濟、隋、

**鴟尾は鴟吻また沓形といふ**　鴟尾(もいひ屋根の上に方形の臺のやうな露盤があり、上に椀を伏せた形の覆鉢あり、これがインドの塔の原形〈こそのイ〉の上に受華があつて九輪とよぶ九つの圓輪が立つ。その橋のつい上に更に水煙頂端が立つて龍舍龍室となつて終るには中門の美感

**塔の安定感**　九輪は相輪ともいひ屋根の上に方形の臺

**圓柱—エンタシス—柱冠—斗栱**　エンタシスは德利柱ともいひ中央よりやゝ大徑とし、ふつくりとふくらみがもたせてある。斗栱は斗組(ますぐみ)また組物ともいふ。

**飛鳥建築は大陸からの直寫か?**

初唐の實例に比較研究して、まつたく外國建築の延長もしくは直寫なるかといふに、さうとは限らない。百濟には、まだ伽藍の配置遺址發見されず、たゞ新羅の舊都慶州に皇龍寺址あつて、四天王寺、山田寺と同系たるを推知するに過ぎない。樣式には、一も飛鳥時代と關係ある同時代の實例ない。支那でも大伽藍の規模を示す遺蹟見當らず、文獻上、わづかに新羅皇龍寺や日本四天王寺と同型なるを推知するのみ。たゞ六朝、隋の遺物たる石窟寺には、窟の手法や、內壁彫刻に多くの建築的物件現はされ、それらは飛鳥建築手法と酷似し、または全く符合する。それによれば、四天王寺制配置は、遠く支那東晋北魏、新羅等にその原流を發見し得るが、法隆寺制配置はどこにもない。たゞ樣式の一部、即ち斗栱、勾欄、屋根の輪郭等細部の手法に彼此酷似あり、更に佛像、佛具、裝飾、文樣等によく似たもの多い。故に飛鳥建築は、配置上、或るものは日本の獨創と見なければならぬ。樣式上、大體の方針は外國から得たが、材料、構造、恰好等、その直寫ではない。細部の手法には、往々直寫あらはれ、建築以外の工藝に、更に多く直寫あらはれるのは、最も注意すべきである。材料には、支那、朝鮮の建築は主として木甎混用で、適當に石を加へるが、飛鳥建築では全部木造で、木材以外は柱礎の石、壁の土、屋根の瓦のみである。從つて構造法も彼此全く異り、法隆寺の如きは壁體は四條の橫材を井籠式に組んでゐる。その他、枓栱の制、軒の手法などは、まつたく異る。

**十塼瓦石建築と木造建築との差**

**六、飛鳥建築の成立**　以上の事實から飛鳥建築の成立を考ふれば、大體次きの如く判斷される。(一)

**大陸建築と飛鳥建築の別**
一、材料
二、聖德太子の創造
三、民族的

右の反說
一、大陸に同型のものないか。
二、朝鮮に木材寺院ないか。

日本の佛敎傳來直後の佛寺は、假に住宅を佛寺に轉用したかの觀あるが、四天王寺に至つてはじめて、七堂伽藍の大規模の建築大成した。これは支那、朝鮮の伽藍の規模に據つたと見えるが、材料構造はかれの直寫でなかつた。わが國は古來良木材に富むのみならず、甎石等に對し好感を有しなかつた。むしろ祖先來の親しみがなかつた。(それは何故か？)從つて建築形狀も當然異なつた。況んや彼我建築美に對する觀念が等しくない。(二)この方針の徹底的に行はれた實例は法隆寺である。卽ち聖德太子が、自らの理想で、特殊の配置を劃成され、特殊の意匠を以て寺塔の構造、樣式、細部の手法までも選まれた。(三)その意匠の根本は勿論、數千年來養成されたわが日本民族固有の精神、趣味、嗜好にある。日本にもこの塔の如く安定感の强い塔はないが、支那、朝鮮の何處にも、かくの如き塔はない。これまさに日本精神に立脚して考案されたもので、決して外國の塔の模倣でも、直寫でもない。その他、法起寺、法輪寺の塔もこれと略ぼ同樣である。爾來飛鳥時代を通じて幾多の伽藍起されたが、その建築樣式は、大體、法隆寺と同型か、もしくは類似であつたと考ふべき理由がある。(以上「世界美術全集」第三卷解說二七・二八頁、伊東忠太博士說摘錄)

**七、伊東博士說の批評**　大體、以上の說のやうであらう。たゞ、疑問としては(一)いはゆる法隆寺制の配置が、果して大陸になかつたかどうか？(二)石や甎を用ひず、木材を主とした理由が「好感を有しなかつた」だけであるか？材料、技術、その系統、費用の關係等から來るか？殊に朝鮮では木材を主とした造寺も行はれてゐたではあるまいか？(三)五重塔等の立面の、いはゆる「安定感」は、やはりかゝ

三、五重塔はなつたか
四、民族精神とは何か？
五、聖徳太子等にかゝる意識があつたか？

る技術が朝鮮に行はれてゐたか、或は木材構造からの必然的なものではあるまいか。慶州芬篁寺塔などの形はどう見るか？(四)從つてこれを「日本民族固有の精神、趣味、嗜好」に基づくとすれば、具體的にはどんな特徴を意味するか？またそれが何故、後年のやうな形になつたか？等々の問題がある。殊に根本的には、(五)聖徳太子なり、また飛鳥時代の建築家は、それまでにかゝる建築に對するそれだけの意識的、特に日本的美感、及び技術上の訓練、習熟、發達の體驗をもち來つたであらうか？あつたとすれば、それは古墳や、神社建築、或はそれ以外の、如何なる佛教以外の建築に、如何に連絡されてゐるか？(六)また佛像、工藝品などを見てもわかるやうに、當時の工人には外人、または歸化人が多かつた。がれらと、かゝる日本的意識との關係は何うか？(七)またその日本的といふことが、そんなに强調されるほどあらはれてゐるかどうか？——さういふ若干の疑問はあるが、一應、傾聽すべき說で、殊に、太子が、憲法や三經疏等における如く、單なる直譯でなく、むしろ日本精神に立脚して新日本の國家的結成と發展とのために、獨創的見識を以て、國力をあげての、かゝる大建築を行はれた、その絶大、雄偉な不朽の日本主義的創作として、これを見るべきであることには、無條件に同感である。

最後に一言すべきは、當時の唐樣式建築が佛寺建築のみに限られてゐたかどうか？皇極天皇(六四二——六四四年)の時、大極殿に關する記錄あり、また「宮城十二門」の文字あり、また齊明天皇(皇極の重祚、(六五五——六六一年)は瓦葺の宮殿を作らんとして果さなかつたとある。これは古來の茅葺を改良されようとしたことで、まだ唐式の內裏制の完備は信じがたいとされるが、しかし、あれだけの大規模の伽藍が多數に造營され、且つ蘇我氏が私邸を寺としたとか、太子の殿邸のこととかを考へると、住宅建築にも相當なものがあつたらう。それには上代の建築の特徵と新時代の建築とがどんな風に交錯してゐたか？等々が、明治以後現代のわれらの和洋混淆と比較して、興味を以て想像される。すでに、都市の形體も、初端的ながら存在したとしたらば、それもどうであつたか？殊に太子以後駸々として急激に進展しつゝあつたと想像し得べき孝徳、天智の頃までの都市計劃、殿邸住宅建築等のことが思ひあはされる。(飛鳥時代の建築及び文化については、尙ほ新しい觀點から、且つ日本文化の根本的、基礎的問題として十分に檢討論究さるべきである。)

# 第五章　飛鳥美術の興隆（三）（飛鳥時代の佛像彫刻）

**一、法隆寺の諸佛像**　支那大陸の東晋、北魏――六朝で發展して、朝鮮に傳はり、更に日本に渡來した佛教は、佛像崇拜に重きをおいた。禮拜祈願の對象としての諸像は、當時の人々に實在的意義をもつた。されば、その教を傳へるにあたり、經論と共に佛像をもたらし、或はむしろ佛像を主にしてしばゝ海外からこれを持ち來り、また持ち歸つたこと、前に述べた。これらの佛像彫刻技術が、それまで朝鮮で、更に支那で、更に遠く本源のガンダーラ地方などで、如何に發達し、洗練され、技術の頂點に達してゐたか。またそれには、インド中部地方の發達した技術に、更にそれよりずつと造型的技法と、その美的意識との上で高まり、且つ優位にあつたギリシヤ系先進美術が、これに深甚の影響を及ぼしたこと、またそれが、支那、朝鮮でいかなる變移と發展とを經て來たかも、前篇に詳しく語つた。そして、それらの彫刻技術は今や、佛教の名において、諸佛像は勿論、これを製作するすぐれた工人もまた、つぎからつぎ、日本に渡來した。かくて、法隆寺の金堂に、その世界に誇るべき最古の木造建築物及び大壁畫に包まれて、數々の優秀な彫造佛像を目のあたり見得る。のみならず、これと同じ幾つかを、他の寺院などに散見し、今更、その匂ひ高き千三百年前の藝術の薫りにうたれるのである。勿論、その製作は、日本人の作か、歸化人または外人の作か、朝鮮、支那の作品の輸入か、

優秀な佛像彫刻技術

製作者は誰れか？



それの明かにわかるものもあれば、わからないものもある。それは、前時代の鏡、銅製品などと同じである。或はその製作法、鑄造術、作者なども前時代からの連續の場合もあり得るであらう。とにかくそれ等をまづ、法隆寺金堂の中から見よう。

**二、金堂の藥師三尊像**　同金堂内の代表作で、また日本最古の佛像彫刻として、特別な高い價値で見られるものは、「金堂釋迦三尊像」及び「藥師三尊像」である。第一、由來が明かである。藥師三尊像（左右の兩尊はのちの作）には、丙午の年、用明天皇御病氣平癒のために祈願せられたのを、のち推古天皇と太子とが、遺願を完うせんため、丁卯の年（推古天皇十五年、六〇七年）に作つた意味の銘がある。つまり法隆寺建立と同年の製作で、この金堂最初の本尊とされる。（今は脇におかれて、釋迦三尊像が中央本尊の位置にある。）二重臺座上に坐し、衣の裳裾をひろげて廣く垂れる。顏や光背など、衣裳と共に、藝術感乏しく、樣式化され過ぎて、一見、グロテスクである。稚拙でこの世離れをして、なるほど、六朝代の陶淵明などを想はせる超現實的な佛像である。ところがじつと見てゐると、技巧もうまいし、取扱ひ方もよく、シムメトリーとプロポーションとを巧（アルカイック）に表現してある。特に古代的な笑を含み、超然たる感じ、更に衣文の襞の形式化の力强さ、またその曲線の强くてなだらかなこと、疑惑や躊躇や、複雜な第二義的先入意識に捉へられず、ちつとも細部をいぢくらずに、さつさとやつてのけた簡勁直截さ。しかも彈力的にしまつた、何ともいへぬ味がある。これを「高古の致趣」と評される。しかし、顏面や體格などは日本人らしくない。光背の文樣などと共に、むしろ六朝の彫刻の直寫の感じがする。作者に

ついては銘にないが、お隣りに並ぶ釋迦三尊像と、技法、特徴まつたく同じいので、鞍作止利の作と假定される。

**三、金堂釋迦三尊像**　は、坐した中尊の釋迦如來（高さ二尺八寸五分）兩脇の藥王、藥上兩菩薩（高さ三尺強）で、中尊如來の光背は極めて大きく（高さ約五尺五寸）左右兩菩薩は頭だけの光背を負つて、その大光背の一部の前に立つ。光背に「推古天皇二十九年、太子の御母君崩ぜられ、明年太子と太子妃とが、御病氣になられたによつて、王后、王子が、御病平癒の願を發し、この像を造ることを誓つた。つひに登遐せられたから、その翌癸巳年（推古三十一年——六二三年）に鞍作止利に造らしめた」との銘がある。これも壇上にあつて、藥師といひ、釋迦といふけれども、まつたく同じポーズで、衣の垂れ方などすべて同じである。兩側菩薩の領巾などの感じも、この時代の特徴をよくあらはす。むしろ、この釋迦の方が、藥師と稱されるものよりも、顏長くグロテスクで、前者にインド的感じがのこるとすれば、これは更に、極東的寫實味がある。それにしても、耳あまりに大きく、眼、鼻、口のプロポーションも度外れで、間が拔けすぎ、建築物などとあまり合致しない。作者止利また鳥は、司馬達等の孫、當時最も優秀な彫刻家とされ、推古十三年（六〇五年）丈六大銅像を製作した。それはのち大補修を加へ、ほんの一部に原形をとどめ、「飛鳥大佛」の名で、安居院（元興寺址）にのこる。この像があまりよくできたので、天皇大に喜ばれ、止利に大仁位を賜ひ、近江の永田二十町を給された。この樣式の彫刻をのちまで、止利派とよぶ。しかし、止利自身がすぐれた技術家であつたか、他に巧な工人が仕事を助けたかは明でない。また金堂內には四天王像の木彫が四軀ある。（何れも高さ四尺五寸に近い。）作者は、廣目天に「山口大口費上而次木閑二人作也」、多聞天に「藥師德保上而手古二人作也」とある。山口直大口は白鳳時代に千佛像を造つた記錄あり、當時の優秀な作者であつたらしい。古拙で、面相など、止利派と特徵を同一にするが、衣文などの技術では、時代おくれるらしい。むしろ白鳳期の作か？



**四、夢殿觀音像**　藝術的見地から、上記兩種の三尊像よりも、更に練達な感じと技巧とが、飛鳥時代最高度の、法隆寺建築とぴつたり合致する大傑作は、夢殿の救世觀音と、百濟觀音とである。夢殿に安置される救世觀音は、古來秘佛として、絕對に他見を許さなかつた。明治の初年、フエノロサが、強いてこれを拜して、こゝにはじめて東洋美術の精神を把握したと感激した。その光景が、かれの著書に最もいきゝと描かれてゐる。その筈で、これこそ太子の守本尊として尊崇されたものである。高さ約六尺。太子の等身像とされる。寶冠約一尺、臺座高さ約一尺一寸。全部木彫で、金箔を押す。頭に透彫の金冠あり、左手に蓮座つきの寶珠をもち、右手を輕くこれに觸れる。私は二十年前、初めて夢殿—聖德太子が佛敎の最奧秘に觸れるべく、單身で瞑想三昧に耽られたと傳へる—あの八角形の建物の中に、ぼんやりした白光の厨子をしづかに開いて、前立觀音のうしろ、世にも嚴かな秘佛としていつかれる、このみ佛を拜した時、ほんとうに聖秘なる藝術の靈感にうたれた氣がした。さうした感じは、それからのち、エジプトのネフェルト・ラホテプ像、アクロポリスのアルカイック女人像を見た時ぐらゐで、こうたびゝ經驗できない靈感であつた。すらりとした、なごやかな、高貴なすつきり

した、しかも男性的で強い、張りのある、積極的で派手な感じ。はつきりした眼、強い眉、アルカイック・スマイル。張つた肩、上體よりも長い下體。その裳、垂れた領巾。それらの明淨で澱みのない、しかもデリケートな、針金のやうな刻線、アウトライン。まことに神々しい尊貴な——聖徳太子おんみづからに接する感じである。横のお顔がよい。正面よりも、もつと男性的で、深みがある。しかもレヤリスティックだ。まつたく至高の精藝である。寶冠と、うしろの光背との形、圖様、それも最上である。止利派の作となされ、寶冠、胸飾等の金具の唐草模様や、光背の忍冬模様が、北魏式彫像と共通するといはれる。

**五、百濟觀音**　百濟觀音は、本來、金堂にあるのだが、今は奈良帝室博物館に陳列される。左手に水瓶を提げるので、寶瓶觀音、酒買觀音ともよばれる。また、臺座に虚空藏菩薩の銘記があり、虚空藏像と傳へられたが、寶冠には觀音の化佛がある。高さ約七尺、（臺座一尺二寸、光背高さ三尺七寸餘、徑二尺八寸餘）この像も細長い。しかも夢殿觀音にも劣らない美しさである。前者が强さと張りとのある男性的表現とすれば、これはまことにやさしい、親しむべく、話しかくべき女性である。日本といふよりも朝鮮美人といつた、おつとりしたそのお顔に、惚々しながら、太い頸、丸みのある、よく發達した、しかも人間味たつぷりな肩から乳のあたり、みづおちのふくよかさ。臍部のほのかな凸まりや、すらりとなだらかな脚部、裳。それから兩手が實によい。うつとり眺めてゐると、時間の經つのを忘れる。しかも何ともいへない、象徴的な幽玄、高遠な、この世ならざる感じが漂ふ。衣褶のくつきりした、しかし淺い彫り線も心をひく。臺座は五角形で、光背を支へた棒が竹の竿にしてあるのは注意すべきである。この光背は本來、尊貴を意味する圓光にもとづくであらうし、アジャンターの壁畫、のちのラヴェンナ・モザイックなどにも見られ、佛教、キリスト教ともに慣用される。しかし、古代ギリシャ彫刻には、屋外に置かれた彫像の前に食物を供へると、それを啄むべく鳥類が來つて像に止まり、糞で汚すので、これを防ぐため像背に圓い板（のちには銅板）をとりつけ、これを棒で支へたといふ。わたしはかく竹竿形で支へた光背を見て、そのことを思ひ出す。

**六、中宮寺と廣隆寺の諸佛像**　半跏趺坐の木彫傑作として併せ稱される、中宮寺の彌勒菩薩像、廣隆寺の彌勒菩薩像、同じ如意輪觀音像がある。中宮寺は法隆寺のすぐ近くにあり、もと太子の御母間人穴穗部皇后の宮邸を、崩後に寺とされたところ。今も尼寺で皇室身分ある尼を主とする。この像は普通、如意輪觀音とするが、法相宗の本尊、彌勒菩薩である。（高さ五尺一寸）半跏像としては相當大きい。木彫なれども、眞黒く、銅彫の感じがある。寺傳では聖徳太子の御作とあるが、技巧進んだ作である。光背を支へる竹竿は百濟觀音像と共通する。肉體、線刻など、やゝマンネリズムの感がある。むしろ廣隆寺の兩像の方が寫實的で、ひきつけられる。廣隆寺は京都市外太秦にあり、今そこの寶物館に收藏される。太秦は秦の歸化人、秦氏（その勢力が平安奠都にあづかつて力あるとされる。）が住んで絹を製造した土地で、（京都の西陣織物もこゝに起因するともいふ。）推古十一年（六〇三年）そこの住人秦河勝が、聖徳太子から佛像を拜受して持ち歸り、蜂岡寺を建てて安置したのが、この彌勒菩薩とされる。（高さ四

尺三寸）如意輪觀音と稱されしものも大體、同樣な特徴がある。觀音の方は上半身が全裸體で、あまりに現代的な、顏や肉體の感じ、エロティックである。どつちも佛像の感じではない。艶美すぎる。京城の朝鮮總督府及び李王家博物館にある同樣な作品（銅造）と比較して、興味がある。果して日本での作品かどうかも研究の餘地があらう。但しそれらと眉、目、口など、やゝ異る。

**七、四十八體佛その他の諸佛**　いはゆる推古佛と稱する、主として鑄銅造の大小とりぐの佛像は比較的多く遺存する。中には、日本製も勿論あらうが、朝鮮、六朝の作も混ずること前にも述べた。特に由緒正しく、今は御物でさへある「四十八體佛」はその代表である。もと聖德太子建立の橘尼寺にあり、白河天皇承曆年間（一〇七七―一〇八〇年）、玉蟲厨子などと共に、法隆寺に納めた。實數四十八でない。先年、宮內省に獻じ、御物となる。同種で、民間に出たものも多く、また四十八體佛に屬さないものも混ずる。東京美術學校等に藏される。且つ日本の作でも悉く飛鳥時代ではなく、白鳳、奈良時代、更には弘仁時代までのものが混ずるといふ。（香取秀眞氏說）「摩耶夫人及び采女」の群像は、四軀から成り、手法簡素ながら、動いた姿を表現し、極めて珍奇である。殊に佛教彫刻として、劇的場面を寫實的に取扱ひ興味がある。「丙寅年正月」銘により、推古十四年（六〇六年）作と假定される金銅如意輪觀音像（法隆寺獻納御物）（高さ一尺九寸）は、在銘像中、最古の作である。法隆寺綱封藏、廣隆寺、小泉彙太郎氏藏など他にもこの種のもの頗る多い。



# 第六章　飛鳥美術の興隆（四）（飛鳥時代の工藝）

**一、工藝技術の進步**　法隆寺には、金堂の玉蟲厨子をはじめ、工藝品と目すべきもの多く藏される。佛教渡來と共に、これに伴ふべき佛具、莊嚴具等をはじめ、佛寺を飾り、また供養等に用ふる各種の工藝品、及びその技術の渡來したことも、いふを要しない。且つ一般に上流階級の生活の向上し、改新されるにつれ、それに要する百般の工藝製作も、おそらく上代以來の傳統的技術がひきつゞいて急速に進步したであらう。またつぎ〳〵と朝鮮、支那から、新文化に適應すべく、貴重巧緻な作品、作者、技術等の輸入され、且つそれらが日本化されつゝあつたことも想像し得る。上代以來の傳統的工藝には、例へば金工は、すでに鑄銅、鍛鐵等の著しい發達あり、更に海外からの刺戟で促進され、鏡、鐸、矛、劍、武具、馬具等に技巧を凝らし、當代に及んだであらう。佛教と共に新技法の更に盛に導入されてからの盛運は一層著しい。五八八年、鑪盤工の將德、白昧淳、瓦工の麻奈文奴、楊貴文、陵貴文、昔麻帝彌（さまたいみ）など來つた。鑪盤工は寺塔の露盤を造る工人で、特殊な鑄物師であり、瓦工の渡來はこゝに佛寺建築と相待つて、瓦工藝を發展させた。法隆寺その他の、いはゆる飛鳥瓦の美しさは、かくしてあらはれた。鑄銅工鞍作止利一派の優秀な技術、また「夢殿觀音寶冠」、「玉蟲厨子」等の銅板切透文樣の自在さなど、驚くべきである。その大作は、のちに語る「金銅灌頂幡」である。上代につゞき當代で最も發達した技法は金工に

玉蟲の羽飾り

見られる。陶土器工も、上代以來つゞき、齊瓶の如きは百濟からの影響でます〳〵發達した。奈良朝以後もその技法つゞき、平安朝を通じてさへ、それ以上の大發達はなかつた。織工も發展した。早く、大陸風の錦織られ、織物工人しば〳〵渡來した。飛鳥時代には絹、絁（あしぎぬ）、羅紗、穀（こめ）、綺（かむはた）、錦、綾、氈（かも）などあり、のち正倉院御物にあるやうな西域風染織物も用ひられた。刺繡には有名な「天壽國曼荼羅」あり、以て精藝に觸れ得る。玉蟲厨子に至つては、漆工技藝がいかに進んだかを證するに餘りある。ただ、當時の遺物極めて少く、發掘等で得るとろなく、傳世品の若干を傳へるに過ぎない。

**二、玉蟲厨子**　工藝のみでなく建築、繪畫の唯一の模範としての玉蟲厨子は世界的至寶である。現に法隆寺金堂内に安置される。もと推古天皇の御厨子で、橘寺にあつたが、同寺轉退の際こゝに移されたといふ。（高さ約八尺。）全體は佛像を納める厨子で、宮殿形をなし、高い臺座（須彌座）あり、全面に漆を塗り、柱、頭貫、組物の小口など、すべて金銅透彫金具を打ち、上部、宮殿形の金具下には、玉蟲羽を伏せてある。故にこの名でよばれる。（玉蟲の羽を應用したものは朝鮮慶州發掘品にその例がある。）金具透彫は最も巧な忍冬模樣である。臺座の足に密陀僧を以て龍を巧に圖案化した模樣がある。臺座上下には、のちの時代とちがつた連瓣彫刻をなし、宮殿形屋上には、かなり目立つ鴟尾がある。宮殿部は方一間、入母屋造。大斗、雲形肘木など、まつたく法隆寺金堂と同じい。屋根は銅葺。四注の上に入母屋をのせた形、つまり鏺（しころ）葺といふ古い樣式である。柱は方柱で、垂木が圓くて反りあるは金堂と異る。（その繪畫は次項參照）

**三、金堂天蓋**　金堂にある木造天蓋は、中央釋迦三尊と、藥師如來と彌陀如來との上に、各一蓋づつ懸る。藥師の上は鎌倉時代補作で、他の二蓋は草創當時のもの。釋迦三尊上のもの最も大きく、美しい。上方に木彫天人奏樂（迦陵頻伽）を附し、下に木彫鳳凰をつけ、その下方に鱗狀と三角形との文樣を彫刻する。何れも彩色を施す。最下部は珠綱となり、先端に平飾垂れ、内側は宮殿天井のやうになり、華麗な色彩あり、實に美しい。殊にこれに附屬した天人と鳳凰との着色木彫すぐれる。天人は木臺座に乘り、うしろに長大な光背あり、その數十二。何れも笛を吹き、琴を彈き、琵琶を弄する。鳳凰も同じやうで、更に大形で、簡勁雄健、飛躍の狀をなす。裝飾彫刻として最もすぐれる。工藝的立體圖案の聲高き今日、この種のものの研究を要する。

**四、御物金銅灌頂幡**　大きさ、製作、古さ、東洋金工の一代表をなすはこれである。もと法隆寺にあり、帝室に献上され、御物となる。全部銅板透し文樣に鍍金を施す。方二尺二寸の銅天蓋の中央鈎具から、六枚を一聯とし、幅一尺八分の大幡を垂下する。全長實に十七尺。世界無比である。天蓋も悉く金銅板である。天蓋屋根は四方流れの形となし、その檐端は一方に八枚づゝの舌狀垂れ金具をめぐらす。舌狀金具から、結紐狀の瓔珞各七枚づゝつらねた先端に、葉狀、磬狀等の小瓔珞を四方合計三十二聯を垂らす。（今失はれて完數でない）天蓋の内部四隅には、三枚一聯とした幅三寸七分、全長二尺三寸五分の小幡を垂れ飾る。この天蓋文樣は、四方とも内外二區に別れ、内外とも各區一體づつの天人の奏樂、塔や華を捧げた透彫の圖がある。押緣（おしぶち）には雲中に日像、月像を毛彫にしてある。四檐の舌狀

金具は帶狀唐草から、各々異つた四種の文樣となしたものを、交互に一つおきに交へる。結紐狀の瓔珞は、五種の文樣を順序よく聯ねつゞる。主體であるところの、中央垂下の、六枚からなる大銅幡そのものは、上部第一節が如來三尊像を上にし、鴛尾ある屋宇を二段に配し、四人の侍者が箜篌を彈じ拂子を執つてゐる。第二節は舍利塔を中央に、供養の圖。第三節は香爐、壺を持つ二體の飛天と、秦樂二體の天人とある。第四節は第二節と、第六節も第二節と同圖をくりかへす。何れにも周圍に忍冬唐草模樣をめぐらす。天蓋四隅垂下の三節から成る小幡には、各々天人の舞ふ圖の透彫がある。——これらの透し彫は、あらましの外廓を、シルエット風に透し、更にその透しに沿つて毛彫を施し、形態を明にすると共に、複雜化しゝ裝飾的効果を與へる。實に金工上驚くべき精美の大作である。（香取秀眞氏說による）

**五、天壽國曼荼羅**　「天壽國曼荼羅」は「无量壽國曼荼羅」の誤讀との說もある。中宮寺に藏される。日本最古の繊維工藝品である。刺繡を施した帷（とり）二張からなり、もと各長さ十六尺、巾四—五尺の大きさであつたが、今、方二尺八寸ばかりの幡に佛像、人物、宮殿、龜甲など殘缺を貼り交ぜたものをとどめる。他の部分で、世に傳はつたものあり、また古き模造もあつて、その舊態を知ることできる。もと、推古三十年（六二二年）聖德太子の薨ぜられた時、太子の妃橘大女郎（おほいらつめ）が采女（うねめ）等と共にその薨去を悲しみ、太子往生の天壽國の想像圖を造つたもの。完成はおそくも一兩年後であらう。圖の筆者など、一々銘中に擧げてある。多くは支那、朝鮮から移住した工人で、高麗の加西溢、漢の奴加已利な

どの名ある。さればこれによつて、東洋における當時の刺繡工藝達のさまを知る。この種工藝も、おそらく西方アジヤ地方から傳來したであらう。コズロフ氏發見の古裂、更に樂浪發掘品等に、二千年前の製作殘片あり、正倉院御物や奉天博物館所藏の宋代刻絲、刺繡等により、約一千年前のものを知るが、一千三百年前に屬するものを、この繡畫で察知し得る。繡の地は紫色の紗と、黃色の綾との二種で、白赤、青、黃、綠、樺、紫等の色絲で、佛像、人像、龜形、宮殿、花鳥等を繡ひ、また約百箇ばかりの龜形あり、その龜背に四字づゝ約四百字の銘文を繡ひ、それにこの曼荼羅製作の由來を記した殘缺である。圖樣はまつたく想像に出で、（外來の原圖があつたであらう）且つ多く裝飾的意匠を加へ、佛の臺座の如き花より成り、また雲形をして自在に座邊をめぐらすなど、種々に取扱つてある。大陸の模倣の感が强い。天壽國については諸說がある。

**六、獅子狩文錦**　法隆寺綱封藏にある「獅子狩文錦」も、サッサン系の織物と共に、東洋古代織物のさまを示す貴重な資料である。正倉院御物中にも、これと同じやうな文樣がある。殊にこの文樣は、圓形內で獅子を狩る武人を上下二人づつ、左右對照的にあらはし、武人は何れも馬に騎り、跳りかゝつて來る猛獅を上方から斜に弓を射かける。その中間には、まつすぐに一本の樹が立ち、上でひろやかに葉と花とを傘の如くひろげる。人物はいはゆる胡人で、鬚と髯とを濃く太く蓄へ、眉も太く、眼大きく、頭に大きな被り物をなし、身に胡服の武裝をなし、羊角形の大なる胡弓を張る。馬は胡馬で、太く逞しく、面上を被ひ、肩から上體に龜甲文ある羽翼形の氈の如きものをかける。獅子はよほど

様式化され、たてがみは渦形であるが、人物、馬、獅子共に本來の寫實を離れるものでない。この圓圖の外廓は、二十の無文圓にて つなぎ。上下左右に二重方廓をおく。圓の外方には、四隅に複雑な草花便化の唐草模様がつく。この織物は日本の製作なるか頗る疑はしい。當時の美術の系統、經路を語るものとして、特に研究の價値に富む。なほ、推古天皇の時に、太子の御母間人皇后と太子の妃膳大娘と合作して、法隆寺に納めた繡佛幡殘缺若干が、献上されて帝室御物となる。圖様は簡素なれども、菩薩體の姿態、繪畫的に極めてすぐれ、刺繡技法もわかる。

**七、玉蟲厨子の繪畫**　どこも同じく、古代には繪畫あまり盛でなかつた。記錄によると、雄略天皇七年(四六三年)、百濟から畫部「因斯羅我來り、武烈天皇の頃、魏の歸化人の子、龍といふ者、畫をよくし、姓首を賜はつたと傳へる。また崇峻天皇元年(五八八年)に、百濟僧侶、寺工と共に畫工白加が來た。推古十八年(六一〇年)、高麗僧曇徴來つて、彩色と紙墨とを造つた。これにさきだち、推古十二年、はじめて、黄書畫師、山背畫師、寶秦畫師 河内畫師、楢原畫師などを定めた。これは諸寺の佛像をかかせたらしい。しかし、その畫圖や技術については、まつたくわからない。たゞ、前述、「玉蟲厨子」の扉と臺座との圖により、當代佛畫の大體を察し得る。厨子は、檜材で作り、表面を黒漆塗とし上に朱、綠、黄などの簡單な色調で、密陀繪としてあらはす。密陀繪とは、一種の油繪で、これを乾燥させるため、密陀僧即ち酸化鉛を、顔料に加へて描く。密陀僧そのものに、畫材的性質あるのでない。この技法は、漆器裝飾などに、後世まで用ひられた。やはり中央アジヤ地方に起因するらしい。

密陀繪とは何ぞ

また これは油畫でなく、漆畫だとの説もある。畫は、厨子の正面扉に、二枚に仁王像、左右側面扉に菩薩像を、いづれも左右相對的にあらはす。この菩薩と仁王とは、みな細線で、やはらかく、簡樸古雅に描かれ、他の筋彫や彫刻の線と同じ感じで、最も時代的特徴をもつ。背面後壁の畫は、もつと複雑で、山上に三基の寶塔立ち、これをめぐつて日月、飛翔の天人、鳳凰などをあらはす。また岩窟の中に羅漢がゐる。その上方の欄間にも繪畫あり、松山、天人等をあらはす。

**八、厨子臺座繪**　厨子の臺座、即ち須彌座の四方の繪は、最も注意を要し、有名である。左右は釋迦の本生譚を題材とする。右側面は「涅槃經」の「聖行品」に見える「施身聞偈」である。釋迦が、前世に婆羅門の徒であつた時、帝釋天これを試みんとし、身を羅刹に變じ、過去佛所説の四句偈の前分、「諸行無常、是生滅法」まで説いたが、空腹で後半説かれぬと語つたので、その婆羅門は、おのれの身を與へることを約して「生滅滅已、寂滅爲樂」といふ後半の偈を聞き終ることができた。そこでこの婆羅門は、この四句偈を衆生のため岩に書きのこし、やがて高い樹の上から身を翻して羅刹に投ずるや、羅刹は忽ち帝釋天と現じてこれを支へたとの物語である。圖には、このことが、同時的とし、一畫面に幾つもの時間的連續の光景であらはされる。卽ち、左下隅では立つて偈を聞くところ、その上では、岩にその偈を書くところ。更にその右上では身を翻して投下するところ。そして右下では羅刹に支へられたため、無事に立つてゐるところである。須彌座左側面は「金光明經」の捨身品にある「捨身飼虎」の圖である。これも釋迦の前世物語である。摩訶羅陀國王の第三王子として生れた釋尊は、竹林中に乳

施身聞偈圖

捨身飼虎圖

虎が七兒をいだいて、飢餓のためまさに母仔とも死せんとするを見、身をこれに啗はして救つたとの圖である。まづ左上方に、王子が衣を脱いで樹にかけるところを描き、更にその下に、身を翻して落ちるさま、そして最下には餓虎に啗はれる光景をあらはす。かゝる同時性（シンクロニズム）は、現代の未來派等で試みられるのみならず、初期キリスト教時代モザイック畫等に普通に見られる。またエジプト、アッシリヤ、支那古代の石刻畫等にもしばゝ見る當套手法である。臺座正面には、同じ「捨身品」の中にある佛弟子阿難たちが、前記王子の遺骨、卽ち舍利を安じ、香を焚いて左右より二僧これを供養し、側に靈獸護持すると、天空から天人、雲に乘じて飛來するさまである。また臺座背後には、同じく「金光明經」の「讃佛品」により諸菩薩がかの捨身飼虎の物語をきいて大に感激し、佛の功德の廣大無量なるを大海、須彌山に比し讃へたことに因んで描いた。須彌山は、高く大海上に亢立し、山をめぐつて日月、瑞雲、靈鳥等あらはされ、山麓に双龍わだかまつて、下方の佛殿内に三尊佛がある。この圖とその上の、宮殿の後壁の圖とは、共に當時の風景畫の一種と見るべきである。そして東洋古代風景畫が、後代の如き寫實でなく、極めて象徴的、主觀的であつたことを知られる。まだ山水を讃美し、風懷を愛することは發達しなかつた。しかも竹や岩の表現、山や家等に、稚拙といつてしまはれない、當代人の、端的卒直な氣分あらはれる。その勁健細巧な線の力強さ、純一ですつきりした、ぴんとした感じは、やはり、新羅の線刻佛像へ、高句麗壁畫へ、六朝の石刻へ、中央アジヤへ——と導くものである。菩薩などの人體表現も實にすぐれてゐる。

同時性

捨身飼虎功德讃圖

玉蟲厨子繪の價値

墨描仁王戯畫

**九、綱封藏金銅光背筋彫**　法隆寺綱封藏にある金銅光背（高さ約二尺、幅約一尺二寸）裏面の筋彫は、粗畫ながら、暢達健勁、自由自在に刀筆を弄し、仁王、蓮華、僧侶、獅子、竹、家屋などを線描する。現代でもこれだけ達者に略筆を弄する者は少い。またこの光背には墨描で仁王の戯畫あり、最古の墨繪といはれる。かくて、飛鳥時代の、豐富、幽玄、高遠、健勁な諸般の藝術は、わが美術の出發點として、聖德太子の御名を記念すると共に、現代人によつて、はつきり見直され、再檢討さるべきものたることを强く主張しておく。（この筋彫等は新羅初期の表現と對比研究さるべきである。）

# 第七章　飛鳥美術の興隆（五）（白鳳時代の文化と美術）



帝國日本結成の過渡期

聖徳太子薨後の政局不安

**一、天智天皇時代の情勢**　天智天皇（六六二――六七一年）の治世を中心とする前後五六十年間は、帝國的日本國家結成の過渡時代であつた。即ち聖徳太子時代（五九三――六二一年）に決行された國家結成、國力増大の革新運動を承けついで、更にそれを押し進める一方に、歴史的必然の情勢は、國内的の成長過程と國外的影響との下に、ます〳〵これを強調顯揚すると共に、次段の開展をなし、やがてつぎの聖武天皇時代、開花成熟の文華全盛段階に入る。この過渡期の藝術を、白鳳（びやくほう）藝術と呼ぶ。白鳳とは天武天皇期における私年號で、およそ六七二――六八五年頃、即ち天武天皇治世にあたる。しかし歴史的にはむしろ孝徳天皇の大化（六四五――六四九年）以後、元明天皇の和銅三年（七一〇年）奈良遷都までと見るべきである。またこれは、中大兄皇子――天智天皇時代といふべきである。けだし、聖徳太子の偉業は、政治、經濟、文化にわたる國家的大革新、大飛躍であつたが、一方、氏族制度の傳襲なほ遺存し、且つ急激の改革には反動もあり、財政的變調も伴つたので、太子の薨去（六二二年）と共に、蘇我入鹿の專横となり、二十數年間不安なる政治形勢を推移した。その間、國内には佛教信仰に伴ふ國費の増大と崩壊過程における氏族間の動搖とあつたが、更に重大事件として、推古天皇二十六年（六一八年）に、唐の高祖が隋に代つて國を建て政策を改め、國權を伸張した。これは日本にも重大な關心事であつた。何となれば、その影響はやがて朝鮮半島にあらはれ、唐は新羅と結んで高麗、百濟を壓迫した。當時なほ半ば日本の附傭狀態にあつた百濟は、しきりに援をわれに求めた。こゝにおいて、中大兄皇子は中臣鎌子と結んで、國内の統制をはかり、朝鮮との關係の長く深い蘇我入鹿父子を誅し、對外關係を一新し、また氏族制度權力に終末を告げしめた（六四五年）。そして時を移さず、國家改造を實現された。これ大化の改新である。

國家改造と新飛躍

經濟的政治的機構の大改革

**二、大化改新の影響**　これより中大兄皇子（即ちのちの天智天皇）の政治時代である。その崩御後も、奈良の遷都（七〇八年）前後までは、この特徴ある時代の連續推移であつた。要するに、大化改新、むしろ革新は、日本國家の成長過程において、古來の血族尊重を保守する氏族制度と、原始的遺存なる土地共有（或は氏族有）制度とが、つぎの段階へ移つた時代的現象であつた。即ち國家の次代的、また擬大陸國家的發展のために、まづ政治上、經濟上の機構の改造を要した。そのため政治上には皇室の神聖を强調して、國家權力をこゝに集中し、單一中央集權の確立をなし、皇室中心の官僚政治機構が完成された。そして冠位を定め、七色十三階の制を設け、八省百官を新に置き、國司、郡司の職責を明にし、また戸口調査を行ひ、租稅制度を固めた。當時の經濟的生産手段は、農業（土地）と奴隷勞働とにあつたから、國家機構の發達のために、土地は共有的、大氏族有的狀態から國有制度に移し、これよりのち原則として土地は私有されなかつた。また班田制により、皇室及び國家、國民の經濟的基礎を確立し、貴族、自由民、奴隷の階級的區別を明確にし、官僚政治を運用すると共に、奴隷勞働を增

大使役した。當時の奴隷勞働生産力は極めて多量で、その蓄積と使役とが奈良・平安時代の貴族文化の基礎をなした。要するに、歷史的、必然的の國家發展過程における在來の社會的、經濟的矛盾を解決する過渡時代が、聖德太子にはじまつて、中大兄皇子——天智天皇時代に强化され、更に天武天皇時代以後に及ぶ約百餘年間（五九三——七〇七年）の、日本における史的經過である。この間にはじめ朝鮮を經て、ついで唐から、大陸先進國の文物制度を輸入し、これを模倣、むしろ假用し、攝取して、日本國家の改造を行ひ、帝國的國家を結成した。その文化、美術の如きも、聖德太子時代には朝鮮半島經由で、且つ日本の受容準備も熟さなかつたため、發現が未熟粗鹵であつたが、つぎの過渡期には、まさに世界的最高頂にまで、驚異的大發達をなさんとしつゝあつた。潑剌清新、雄大壯麗、唐初の直接の影響を蒙り、且つ日本としても、それを受容する準備が成長しつゝあつた。そこにまづ、白鳳美術が發現し、ついで盛唐、新羅の全盛期に相駢馳して、天平美術の豪華が、ぱつと開いたのである。

**三、白鳳美術と唐代文化の影響**　この時期、この文化狀勢における、いはゆる白鳳時代美術は、したがつて、つぎの天平時代美術と共に、その活動が大體、國家事業であり、前時代の連續であると共に、唐からの新影響極めて濃厚であつた。且つその精神は、佛教を基調とするのみならず、唐からの新影響に色づけられた。高麗が相ついで百濟、新羅に亡ぼされるに及び（六六三——六六八年）、そこから大量的の歸化來住者あり、日本文化に附與したことも著しかつたが、しかし唐の新影響はるかに著大であつた。中大兄皇子の大化改新參劃者は、唐に留學した新人、僧旻と高向玄理であり、皇子と鎌足との師



事した人は、かれらと共に留學した南淵請安であつた。しかも佛教主義のみでなかつた。聖德太子の革新にさへさうであつたほどに、儒教主義の攝取等も多量に含まれた。いかに大陸の新興文化が研究されたかは、改新直後六五三年に、二回にわたり二百數十人の留學生を派遣したことでわかる。かれらは如何に、新都長安の盛觀に驚嘆したか？また多大の收穫を日本へ寄與したか。のち、六六四年に唐と和親成つてから、彼我の交通往復いよ〳〵しげく、それに激成されて文運の進展特に目ざましかつた。それらが思想、文化に、反映發現したことは、天智、天武等諸帝の皇宮建築や、新都計劃等にもあらはれ、一般生活の向上、發展、華美に伴ふ諸現象などにも見られたが、特に美術的表現の集中はその本質上、佛教寺院の造營と裝飾とにあつた。日本においては固有の民族的住宅建築は、今に至るまで簡素な素木の構成で、華麗な附加的裝飾を好まず、國民精神の本宗たる神祇の社殿建築も、同樣に簡淨、無飾を尙んだ。たゞ聖德太子以來、新時代的新國家的指導精神の象徵としての佛寺のみは本來非極東的（？）な華麗絢爛、巨大宏壯、艷美の裝飾であつた。燦としてかゞやく金色像を本尊とし、その周圍にあらゆる七珍萬寶、五彩耀晻を集め、魏々たる殿堂、亭々たる高塔、域內一都市の觀がある。されば、美術が佛教のために全面的の發揚發展をなすべきは當然で、しかも國家の絕對的、全面的大事業たるにおいてしかるのは、あまりに當然であつた。こゝに天平盛期の美術世界を顯現する。まづその前驅として、白鳳佛教美術を見る。しかし、白鳳時代前後の美術は、まだ國家革新の第二段にあつて、成熟結實の時期ではなかつた。

**四、白鳳佛教美術**　天智天皇は、一面儒教的立場にあられたが、また佛教をも尊信された。のち代代の天皇――天武(六七二――六八六年)、持統(六八七――六九六年)、文武(六九七――七〇七年)も勿論、佛教を奉ぜられた。まづ、六四五年、蘇我氏誅伐の翌々月、民心の動搖を防がんとてか、詔を發して正教(即ち佛教)を尊崇し、大猷を光啓することを宣せられ、狛(こまの)大法師福亮以下十師を定め、佛教開發にあたらしめ、また造りかけた寺で未完のものはこれを助成速進させられ、諸寺を巡行して實況調査をなさせられた。天武天皇も、壬申亂後、僧尼二千四百餘人の大設齋を行ひ、また飛鳥寺に三寶を拜し、殊に諸國の家毎に佛舍を作つて佛像及び經をそなへ、禮拜供養すべき詔を發せられた。これ、のちの國分寺の端を開く。殊に僧道昭は唐の玄奘三藏に學んで歸朝後、全國に教法の宣傳をなし、僧智藏は吳國より歸化して三論(空)宗を新に唱へ、役行(えんのぎやうじや)者は名山靈地を開いた。かれらがまた、文化教養の幼稚であつた國民のため、社會的指導教化開發に貢獻したことは、おそらく極めて大きかつたらう。これまた國家發展上、重要な事業であつた。

**五、佛寺建造の隆盛**　かゝる狀勢のため、佛教はいよ〳〵盛んで、大寺院の建立相ついだ。山階寺(のち興福寺)、崇福寺、大安寺、當麻寺、藥師寺、箕面寺等これである。その外、孝德天皇は丈六の繡佛及び天部等の四十六佛を造らしめられ、また漢山口直大口をして佛像千體を刻ましめ、或は珍品寶器を多く寺院に進獻され、天皇の御名をもつて夥多の袈裟を製し、沙門たちに賜はつた。――しからばそれらの、佛教を主とする美術の特徴は如何？支那六朝時代から唐初にかけての模範によるので、唐制





樣倣時代とさへいはれるが、しかしやはりこれを日本的に取扱つた。否、むしろ世界的美術運動に參加して、その日本的役割を發揮したと見るべきであらう。當代の代表作たる法隆寺壁畫の如き、インド――ギリシヤ樣式の特徴ありとなされるぐらゐ、日本、唐よりも、世界美術の觀がある。その規模、價値等から見て、一國、一地方の美術では決してない。すでに前時代にもさうであつたが、しかし、前時代にはまだ氣魄、雄渾さ等缺け、地方的、直譯的であり、無自覺であつた。藥師寺諸佛、法隆寺壁畫などを見ると、朝鮮や、推古、唐の臭みのない、更に包容的、世界的な、大藝術の感がある。唐の美術もさうであつた。發展しつゝある新國運のしからしめたと共に、また唐美術のかゝる特徴の影響もあらう。また當代世界的機運がさうでもあつた。あたかもそれに乘じたのであらう。されば白鳳美術は期間短く、製作およびその遺品も、豐富でなく、量的には一時期を劃するに足りないが、それみづからは、實に世界的に豐滿充實した、最高度の內容をもつ。建築、彫刻、繪畫、みなさうである。ちやうど、桃山時代が、あの短期間なるにかゝはらず、同樣な雄大な、大陸的、勃興的氣魄をもつのと相似る。但し、その日本的獨創要素と、大陸的(唐)共通要素との影響のはつきりしないことは、桃山美術の場合と異るやうに思はれる。

**六、都城と宮殿の計劃**　新興の唐文化に擬しての、國家發展時代にあつた日本では、まづ唐に負けないぐらゐの意氣込みで、都市と宮殿とが計劃されたこと、當然である。殊にこれまで、民族の本來的習俗と、氏族制度の抗爭とのため、まだそこまでの經濟、政治上の發展がなかつたため、前時代ま

では皇都も常に轉々し、定設されるわけにいかず、皇宮、政廳、貴族の殿邸等の區別も明でない場合があつた。（これはのちまでその例がある。）しかるに、實務的にも、國際的にも、既にそれでは適應しなかつた。聖徳太子が難波に四天王寺を營まれたのも、その一先驅であらう。皇極天皇（六四二——六四四年）は飛鳥に板蓋宮を造り、十二門を設けられた。これ皇居十二門の制のはじめである。大極殿も建てられた。しかし一代一宮制にとらへられ、政務は必ずしも皇宮で執らなかつたから、永久性ある大建築でなかつた。つぎに孝徳天皇は、六四六年、難波の長柄豐崎に遷都された。（今の大阪城の位置）これはのち、自らも近江に移られた天智天皇の、政策的持論に基づいたかも知れない。天皇の朝鮮放棄と同じく、水利地に都すべき經濟、政治、防衛等の理由があつたであらう。勿論、まだ都市計劃といふほどでなかつたらう。齋明天皇（六五五——六六一年）は、飛鳥岡本宮に瓦葺を用ひられた。その重祚の頃は、一時的反動期らしいから、進歩的企劃はなかつたらう。ついで、天智天皇は斷然、遷都を決行し、正式即位の前年（六六七年）、近江の大津宮に移られた。これは政治的動搖あり、殊に大和舊勢力を脫すべき必要と、百濟、高麗滅亡に伴ふ影響、——或は唐に對する用意などの關係もあつたらう。その翌々年、歸化人百餘人を近江におかれた。新都經營に關聯したかもしれない。外來人、歸化人が政治、經濟上にどんな關係あつたか。これまでもかなり背景的潛在らしいし、桓武天皇奠都にも深い關係があるらしい。天皇は相當規模の都市、宮殿計劃を實現され、その宮趾からは今も瓦を發見するといふ。しかし、舊勢力の反對のためか、或は政治的理由からであらう、天武天皇は六七二年再び飛鳥

板蓋宮
皇城十二門
大極殿造營
これらはすべて大陸からの影響である。

新都計劃
宮殿の瓦葺

外來人、歸化人と政治、經濟文化の關係



の淨見原宮で即位された。しかもそこへ大極殿の外、朝堂、大安殿、內安殿、外安殿、後宮等も營まれたと傳へるから、すでに一代都でなく、半永久的傾向があつたらう。唐では建國後五十餘年を經、洛陽、長安兩都とも、着々經營整備され、壯麗な大都となつてゐたらうから、それも當然であらう。そして持統天皇の藤原宮はすでに永久性あつたらしく、文武天皇を經て元明天皇の平城京遷都（七一〇年）までここにあられた。しかし、これらの建物や規模については、今まつたくわからない。皇位繼承問題、その他いろんなごた〳〵、殊に何よりも朝鮮の狀勢一變に影響されて、さすがの天智天皇さへ、そこまで十分實現されないで、つぎの奈良時代になつたであらう。

# 第八章　飛鳥美術の興隆（六）（藥師寺の塔と佛像、法隆寺壁畫）

**一、藥師寺東塔**　白鳳時代美術の遺物は極めて少い。しかも、その遺物は極めて優秀である。これは驚くべきである。建築まづさうである。建築には藥師寺東塔のみ現存する。しかも移建である。當時は前述の、佛寺助成の詔あつたぐらゐで、濫建の弊さへあり、持統天皇の時には五百四十寺の多きに達したといふ。その主なものは、山田寺（六五四年）、川原寺（六五五年）、山階寺（六五七年）、崇福寺（六六八年）、下野藥師寺（六八〇年）、藥師寺（六八〇年）、當麻寺（再建）（六八〇年）、大官大寺（六八四年）、南法華寺（壺坂寺）（七〇三年）等である。たゞ、藥師寺の東塔だけが移されて遺る。この塔は實によい建築である。それによつて他の、醇化された建築のさまが想像できる。藥師寺は、天武天皇の八年（六八〇年）飛鳥に創建された。はじめ、天皇には、皇后の御病氣御平癒を祈つて、金銅藥師像（現存）を造らしめられた。御平癒ののち、寺をお建てにならうとすると、こんどは天皇が崩御になつた（六八六年）。やがて皇后帝位に即かれ（持統天皇）、先帝の遺業をついでその翌々年寺堂の建造を終り、藥師の開眼供養をされた。しかるに寺は二十年後（七一八年）、今の地（奈良縣生駒郡都跡村）に移された。當初は七堂伽藍整然とし、南大門を入ると、中門あり、その奥に東西兩塔、中央に金堂、大講堂、食堂が一直線上にならび、廻廊は中門から起つて東西塔と金堂とをかこみ、大講堂の左右に接して、別に金堂の左右をつないだ。今も域



白鳳建寺の數々

海龍王寺五重小塔
極樂院五重小塔

內に、のちの建築である金堂、講堂がある。この東塔は、秋晴れの日、百舌鳥の啼く午後など、すみ渡つた、寂々たる大空に高く仰ぐと、そのくつきりした、爽かでデリケートな、音樂的リズムのあるスカイラインがそゝり立つ。眺めながら、じつと感にたへる外ない。石壇上に建ち、方三間三重で、これに裳階（もこし）がつき、六重に見える。塔身の高さ七十八尺餘。高いといふほどでないが、その上に聳える、あまりに長い美しい水煙はかげらふの如く、夢の多く、微細な透彫まで見せて立つ。塔の下から見上げ見おろすと、たまらなくなる。木材構造のもつ美の、極度に發揮されたことにもよるが、各重につく裳階の、極度に發揮されたことにもよるが、各重につく裳階の軒の出が屋根よりも少いために、交互に出入した六重塔に見え、そこに一種の音樂をかなでるのである。組物は三手先（飛鳥時代の雲肘木から變化した）二軒、本瓦葺。柱にわづかなエンタシスがある。相輪は獨得で、方形受華の上に蓮座あり、更に寶珠がある。殊にその水煙は、天人を圖案化した工藝的傑作である。これに擦銘があつて、建立の確證となる。

**二、模型的な二小塔**　この時代の建築の美しさを語るものとして、奈良の帝室博物館に、二つの小塔がある。一はもと海龍王寺（奈良市外）西金堂にあつた、五重小塔である。高さ九尺三寸五分。小塔ながら藥師寺東塔と同樣式で、時代も同じく、安定感のある、よい形である。おそらく大きく造つた塔の雛型であらう。同所にならぶ極樂院五重小塔（高さ十八尺）は、元興寺試塔と傳へ、前者より時代はやゝおくれるらしいが、美しい感じは同樣である。

**三、東院堂の聖觀音像**　藥師寺には塔と共に世界に誇るべき幾つかの、大銅像がある。何れもその大

きさ、優秀さ、まさに無比な傑作である。まづ東塔のやゝ東へ、舊七堂伽藍の一廓から離れて建つ、東院堂の（鎌倉時代の建築）本尊「聖觀音菩薩」の銅造立像（高さ約七尺）がある。寺傳には養老年間、百濟から貢献したとあるが、製作様式はむしろ支那の初唐のものにならひ、日本で製したものである。推古以來、百年にしてこの傑作が日本人の手で造られたかと、今更に、われらの民族の藝術的天分に驚嘆する。勿論、唐からの感覺的、技術的影響極めて多大であつたらう。姿勢端麗雄渾、殊に全體に氣魄みなぎつて、この時代の勃興する國民的氣運の躍動を感ずる。大きい首、むつくりした肩、張つた腕——すらりとした右手を自然に垂れて、左手は前方に擧げ、腰は直立のまゝほんのわづかに捻つてゐる。後代の彫像のやうに、姿態（ポーズ）の自由さのないところ、却つて嚴肅である。その姿態が法隆寺壁畫と共通さあるのも、研究價値がある。

優秀で研究價値に富む臺座とその文様

**四、金堂、講堂の藥師三尊像**　また同寺の金堂と講堂とに、各藥師三尊大銅像がある。何れも中尊は丈六藥師坐像。（金堂のものは、中尊臺座とも一丈四尺、脇侍の日光、日光兩菩薩立像は臺座とも各一丈三尺。）講堂の像の方が、創建當初のもので、金堂の像は白鳳時代末期の作との説もある。金堂三尊は、白大理石、須彌壇上に安置される。（後背は後世の補作）もとは金色で、燦然と輝いたらしいが、今は一種の滑かな光感あつて、かへつて美しい。全體は唐式。姿勢雄偉。手足、衣文すべて寫實的である。裝飾は比較的簡潔。面相圓滿。衣文流暢で、臺座まで垂れる。脇侍はちよつと腰を捻る。特にこの臺座は彫刻的工藝的價値高く、また西方的關係から、やかましい。緣に青龍、朱雀、白虎、玄武の四神と、葡萄蔓との模様あり、側面下半に邪鬼形といはれる裸體異人の浮彫がある。（臺座の巾十尺八寸、奥行八尺六寸。）とにかく、金堂と講堂との大鑄像は、まつたく驚くべき傑出した遺物である。

奇なる厨子形

厨子の板繪

**五、橘夫人念持佛**　同時代の作で、法隆寺金堂に橘夫人念持佛、およびその厨子と稱するものがある。金堂内須彌壇上、薄暗いところ、北面して安置される。光明皇后の御母（天智天皇妃）橘夫人造らしめ、常時念持されたと傳へる。厨子は木造（高さ八尺八寸）、相當大きい。他に例の少い、特殊な美しい形をなす。臺の須彌壇も厨子も、四角な箱形で、臺の方が小さい。臺の前後に菩薩を描き、左右に羅漢を胡粉彩色の隈取りで描く。畫風は初唐——アジャンター式である。その上下に蓮花の刳形がある。大きさのちがつた板を三枚重ね、その上に桝を横にした如き厨子を置く。厨子は漆塗。上に密陀僧で巧妙な四天王、菩薩像を描く。これまた繪畫として見るべき價値がある。厨子の屋根は、鱗形を一重、錢形つなぎ二重を帶にめぐらし、更に上に屋根板を置く。すべて方形と直角で、蓮瓣刳形その他にわづかな曲線等あるだけ。變つた感じだが、直截明快で氣持がよい。厨子内には、下に金銅板に、浪と蓮葉と、實に巧妙な浮彫をなし、中央から、金銅の蓮莖三本を上に向つて出し、その上は何れも蓮臺となり、（中尊のが最も大きい）その上に中尊阿彌陀如來坐像（高さ一尺六寸）、脇侍の觀音、勢至（高さ各八寸五分）がのる。みな金銅製である。流暢で彈性のある。小さいながら豐健な作である。しかも、この三尊のうしろに屏風のやうな、三折した背障（光屏）がある。この形も變つてゐる。その屏板の上際は、ゆるい山形になり、且つ内行形の六弧になる。これに天人と唐草との浮彫がある。また中尊には優麗な透彫の

厨子内、三尊像
光屏
光背

法隆寺五重塔内の塑像
野中寺彌勒菩薩像
法隆寺繪殿觀世音
新藥師寺香藥師
鶴林寺聖觀音
深大寺釋迦如來
蟹滿寺釋迦如來
長谷寺千佛多寶塔
倚像は臺座に腰かけて脚を前に垂下したる像

ついた光背がある。これらのすべては、みな傑出し、しかも意匠斬新奇警、技法洗練優麗、作者の美的天分のゆたかさ、驚くべき技巧と内容との合致した、工藝上の代表作である。

**六、その他の彫刻**　法隆寺にある、他の注意すべき當代彫刻は、五重塔内の塑像である。塔は飛鳥時代の建築だが、その初重中心柱の四方には、塑土で須彌山を築き、これを背景として、同じく塑土の佛像人物を數多くおいてある。七一一年の作と傳へるから、歴史上には奈良時代の初期である。北、涅槃、南、彌勒、東、維摩、西、分舍利の場面である。（人物高さ一尺五六寸）塑土に彩色を施す。頗る自由な、寫實的製作で、表情に富み、飄逸の趣もある。その若干は世間に散逸してゐる。この前後の彫刻で、既記四十八體佛中に混ずるものの外、野中寺（大阪府河内郡）彌勒菩薩金銅像、また法隆寺繪殿安置觀世音菩薩金銅立像（夢違觀音）、新藥師寺（奈良市）藥師如來金銅立像（香藥師）、（これは聖武天皇念持佛と傳へる。）鶴林寺（兵庫縣加古郡）聖觀音菩薩金銅立像、深大寺（東京府神代村）釋迦如來金銅倚像等は同系統であらう。蟹滿寺（京都府相樂郡）釋迦如來金銅坐像（高さ八尺八寸）は大像で、製作も立派である。長谷寺（奈良縣）千佛多寶塔と稱する浮肉彫銅（堅三尺、幅二尺六寸、厚さ一寸）に、上へ千佛の鎚起像、下へその緣起文を刻したもの、それと共通點ある法隆寺綱封藏押出金銅阿彌陀三尊像（この類品は他にも幾つかある）等ある。尙ほこれら諸佛像を同じ頃の朝鮮、支那の作品と比較研究することは極めて興味がある。

**七、白鳳時代の鑄像法**　この時代に、日本で上記の如く、一丈以上もある大彫像が、精美な銅鑄とされたことは、驚く外ない。かゝる技法は、推古時代には原型を造るのに土型を用ひたのを、この時代には木と白蠟との型を用ひたらしい。まづ木彫で原型を造り、この上に粘土に木炭または紙、すり藁などを混じたものを押し、最初に雌型を取つておく。その雌型の内面に紙、または雲母を貼り、熔銅を流し込むべき中子をつくる。更に、再びこの中子の内に粘土を押し込め、これを雄型とする。その乾燥を待つて、つぎに中子を抜き去り、ところどころへ鐵棒を通し、雌型と雄型との間を支へ、鑄口を一方に開き、この雌雄兩型の空隙に熔銅を流し込み、冷えるを待つて、兩型を淺へとるのである。そして最後に仕上げをなす。この鑄造法は、大體、近代の鑄法と變りはないらしい。また金箔を押すには、水銀を下に布いたであらうといふ。（「稿本日本帝國美術略史」摘錄）

**八、法隆寺金堂壁畫**　日本繪畫史上最大の偉觀は、當代にできた法隆寺金堂の大壁畫である。白鳳時代の精藝にして、且つ種々の意味で、世界に誇るべき大壁畫である。繪畫として現存する日本最古のものたるのみならず、また日本繪畫の一源流を示す。しかもその規模雄大、描法堅實、インドのアジャンター壁畫などと共に、美術史上最高の古名畫である。加ふるに、その畫の傳統を考へると、世界にわたる關係がある。この大壁畫は、法隆寺金堂内部の四圍をめぐる十二の壁面にぎつしりと描かれる。橫幅五五メートル、高さ約三メートル。その圖については諸說あれど、四佛淨土で、東の大壁は寶生淨利、西の大壁は阿彌陀淨土、北東の大壁は藥師刹土、北面の大壁は釋迦國土、――この四つが主題である。その間に、各八隅へ觀音、勢至、普賢、十一面などの菩薩像があらはしてある。その像の高さいづれも二メートル以上で、堂々たる威容をそなへる。（十一面觀音などは鎌倉時代の補修であるといふ。）

**法隆寺壁畫の描法**

その描法は、まづ陶土をもつて素地をつくり、その上に毛筆の線で下圖をかき、更に種々な鑛物質の繪具で彩色を施し、また暈染を加へてある。例へば墨、朱、紅、黃土、青、綠青、綠色の液汁、或は茶褐色や葡萄色のやうな間色も混へてある。しかもその技法は日本や支那の後世のものとはよほど異り、描線はたゞ彩色のための畧界だけの用をなし、線そのものの意味をもたないらしい。且つ色の塗り方が隈取り式で、陰影の調子を出すために濃く深く施されてある。かゝる技法や、佛菩薩の面相などから、この壁畫はアジャンター壁畫と密接な關係あり、特にその後期のものと似たところ多い。しかもアジャンター壁畫とギリシヤとの關係あることから、金堂壁畫の世界的性質が考へられる。佛菩薩の肉體が衣を透けて見えたり、容貌が非東亞民族的なところあつたり、唐的よりも西域的である。この畫の作られた時代は明でない。多分、元明天皇の和銅前後（七〇八年頃）に、支那から來たすぐれた畫家と、その畫もたらした粉本とによるであらうとされる。また唐代に盛に描かれた支那寺院の大壁畫もこれと共通したものであつたらう。特にそこに東洋畫研究上の重要さをもつ。

**白鳳美術は年代不確定**

**九、聖德太子像と釋迦說法繡畫**　美術史上の白鳳時代は、要するに過渡期で、その美術的特徵を明確にすること困難である。飛鳥時代と天平時代との、何れにも屬さしめ難い、中間的存在である。しかも何れとも異つた特徵あるらしいものを、漫然(?)このあたりに押し込んだ感がないでもない。さもなければ、法隆寺壁畫でも、藥師寺の銅佛でも、明確な年代はつきりしないもので、且つ唐的、或は更に西域以西的の匂ひのあるものがある。「聖德太子御像」、勸修寺「釋迦如來說法繡畫」など、その極端な

**聖德太子御像とその製作年代**

その笏は大化の新制以後のもの、衣の色は天武時代に皇族の服色と定められ、文武時代に更に變へられた、冠も天武文武の間の形式例である。ほんとうは何時の製作か確定させがたい。「聖德太子御像」（長さ三尺三寸七分、巾一尺七寸七分。紙本）は、もと法隆寺にあつたもので、今、御物として誰れでも知つてゐる。寺傳では唐人筆ともまた推古時代に來た百濟の阿佐太子筆ともあるが、嘗て黑川眞賴博士は服制上から漆紗冠、朱華色の袍、笏などを考證して、白鳳時代と推定された。しかし今では更にずつとのちの模寫との說もある。模寫としても、服制上、原本が白鳳頃とすれば、普通知られる通り、中央が太子、左右が王子の山背王と殖栗王かも知れない。構圖は三尊像に據つたらうとされ、何れも右向きになつてゐる。日本人よりも朝鮮人といつた感じがどことなくあるのは、筆者がさうであつた爲めか？　みな目尻が下がつて、眉もやさしい。顏に興味をもつてかいたらしく、時代としては新しみあれど、とにかくよく描けてゐる。描線は弱い。輪廓はたゞ丹念に、透寫しのやうにかいて、それに形式的な彩色を施す。衣のひだの濃い陰影等、意味のないのは、西域、唐にも往々あるやり方だが、どうも力が足りない。何れにせよ、日本最初の人物畫、肖像畫である。服色は太子と兩王とを異らせ、みづらや佩刀の裝飾などにも彩色の變化をつける。必ずしもナイーヴな味がないとはいへない。着色は墨、朱、臙脂、黃土、綠青、銀泥を用ひる。「釋迦說法圖繡畫」は京都の勸修寺に藏される。これも時代がはつきりしない。刺繡畫は支那で佛教傳來以來盛に造られ、日本でも推古以來大規模なもの頗る多く造られた。東大寺大佛殿には、五丈四方のものあつたといふ。日本の遺物には中宮寺の「天壽國曼荼羅」の殘缺と、これとが代表とされる。樣式から、例へば中尊の倚像とか、インド式臺座とか、天蓋、樹木など、唐式であるが、後代の補修

も多い。はつきりしたことはわからない。あまりすぐれた感じのものではない。外來のものに、あとで日本で加作したのではあるまいか？

大寶令所定の官設工廠

**十、白鳳時代の工藝品**　支那（唐）的文化の顯著な影響により、國家はそれに基づき必要なる各種の製作に努力した。文武天皇の大寶令（七〇一年）には、朝廷に畫工司、織部司、鍛冶司、典鑄司、宮陶司、漆部司等を置き、しきりに仕事をさせた。畫工司は專ら裝飾畫に從ひ、織部司は錦綾その他の織物をなし、鍛冶司は銅鐵を以て雜器を造り、典鑄司は金銀銅鐵の鑄造、ガラスや玉類の製作をなし、宮陶司は陶器、漆部司は漆器の製作をつかさどらしめた。すべて官設工廠で、もつて佛寺や宮邸の御用工藝品を盛に製造した。先進大陸文化におくれざらんことをこれつとめた、革新當初の意氣込みと、その新文化歡迎崇拜との狀、見るが如くである。從つて明治、大正における泰西文物輸入に際する如く、その技法、圖樣等、世界のあらゆるすぐれたものが、或は直譯、或は消化されて、目まぐるしいまでに大和をめぐつて蝟集し、製作された。その遺品中、金工の代表作は、御物「龍首水瓶」がある。これも法隆寺に傳はつたもので、聖德太子御物といふ。（長さ一尺八寸）響銅製で、首と手とは龍の形からなり、龍の腮は自在に開閉して、その口から水を注ぎ出すやうになる。また腹部には羽翼のある馬形がある。これも前に述べた。もと龍首と馬とには鍍金を施した。龍の眼には青玉が嵌してある。日本製かどうか明かでない。藥師寺東塔の水煙、橘夫人念持佛附屬品、藥師寺金堂藥師如來銅像臺座等は前に述べた。木工品には正倉院御物の赤漆文欟木御厨子がある。天武天皇から持統、文武、元正、聖武の四帝を經て孝謙天皇に傳へたといふ、由來の明かなもので、各天皇の御座右にあつて、書卷、文房具、刀子の類を納めた。正倉院御物中最も古く、且つ最も尊貴な御物である。欟の木理の玉目の文に朱を塗つた上へ漆を施し、打鋲の頭に銀を蔽ひ、金銅の鈒具と鎖鑰とをつけてある。簡單なれど高雅。（高さ三尺三寸餘。巾約二尺八寸、深さ一尺三寸餘。）また織物では、御物蜀江錦などいろ〳〵あるが、なほ研究を要するものもあるらしい。（いはゆる白鳳時代美術は、それみづからとして、また大陸及び世界的關係から見て、更に深く研究を要することが多い。）

# 第九章　天平美術の煥發（一）

（奈良時代の文化と美術）

天平美術は世界の誇り

**一、奈良時代まで**　「奈良七重、七堂伽藍、八重櫻」――實にこの句は、奈良を、天平時代を、天平藝術を、最もきらびやかに示してゐる。七重の帝都、そこには東大寺、興福寺の七堂伽藍あつて、八重なす櫻雲。世はまさに爛漫たる春。奈良朝の文化は、日本における、否、世界における最高の文化の一である。殊に藝術文化においては、ルネッサンスのフィレンツエ、ペリクレス時代のアテネ、第十八王朝の古エジプト、そして支那の盛唐、玄宗の頃と共に、これを藝術史上の五大高潮期といつてよからう。咲く花の匂ひさまざまな萬葉集、東大寺、正倉院、興福寺。數多い彫刻傑作。それだけで、日本民族は世界文化史上に特別なかゞやきを放つ。歴史的に見ると、上代以來、順調に生成、發展し來つたわれらの民族とその國家とが、内部的には經濟、政治の組織を進め、外部的には大陸からの刺戟、影響によつて自己覺醒を促され、そして一たび聖徳太子の革新により、社會的には氏族制度の崩壊、政治的には十七憲法の創成、思想的には佛教の尊信――そこに新國家の體制まづ備はり、これを契機として飛鳥藝術の大發現を見た。しかしそこにはまだ未熟な、粗硬さがあつた。古い殘滓も多かつた。それが、つぎの中大兄皇子――天智天皇の改新にて、整備、洗練、再檢討された。殊に新しき唐の勃興氣運の影響を受け、大化――大寶の組織時代となり、蘇我派等舊勢力の驅逐、天皇國家の確立、親政、官

國家文化の滿開



僚政府制度の完成、生産手段たる土地國有、奴隷勞力增大、また對唐外交の親善等々に拍車かけられ、國家はいやが上にも充實、繁榮し、財富強大激增した。かゝる急角度上向線への指走一百餘年ののち、天平盛代のゼニスに達した。その間、皇位繼承、新舊衝突等の内部摩擦、及び半島諸國の亡興、大陸からの重壓等の外的抵抗はあつたが、土地國有、開拓植民、奴隷增大、歸化移民等等によつて激增せる經濟力を動力とし、高度の先進國から流れ込んで、やがて水準線に達せんとする文化の勢は、滔々とあふれた。こゝに白鳳美術の發現したことは前に語つた。されば、一切の國家發展機運が、蓄積發揚された頂上で焕然爆發、開展して天平文化となつた。

一、皇室政治時代

聖武天皇が御心で宗教國家理想の實現

**二、奈良朝文化の特徴**（一）　奈良時代は、元明天皇（七〇八―七一四年）の和銅三年（七一〇年）、都を平城京（たらのみやこ）に移されてから、七代八十餘年ののち、桓武天皇の延暦十三年（七九四年）・平安京に遷都あるまでの間を概稱する。美術史上には、特に天平時代とよび、聖武天皇即位（七二四年）から、七九四年までの七十年間とする說もある。むしろ、聖武（七二四―七四八年）、孝謙（七四九―七五八年）の兩朝三十餘年間を中心とし、前後の時代、即ち聖武天皇時代と見るべきである。この間の文化的特徴は、（一）皇室政治時代であつたこと。即ち天智、天武兩朝によつて、前來の氏族制度に代り天皇――皇族政治となり、持統、元明、元正等女帝の時にも、天武天皇の諸皇子――穗積皇子、舍人親王、新田部皇子等により、一種の合議的皇室政治行はれ、天皇が大權を統べられた。かゝる政治狀態はずつとのち、藤原氏の攝關時代にまで及んだ。これ、皇室國家の形成、確立、實現であつた。すでに藤原氏の勢力擡頭したが、まだ政治、經濟上の實力

二、富力の急増

三、國家裝飾時代

四、佛教即生活時代

を把握しなかつたから、皇權は聖武時代(孝謙時代には、聖武天皇が太上皇)頂上にあり、よつて天平藝術を生んだ。稱德天皇(孝謙重祚)の時、一時僧權跋扈の形勢を示したが、一擊されて光仁帝時代の緊張肅正となつた。(二)經濟狀態も同一步調をとつた。即ち天武時代以後。班田制度と國庫收入の增大、開墾による收穫の擴大、(地方兵備は屯田式であつた)金銀の採掘、貨幣經濟への移行、金錢貯蓄の奬勵、(貯藏者には位が與へられた)工藝の大發達、(庸、調の大部分は織物で納められた)、市(いち)の發達(商業の繁榮)、交通の開發、海外貿易の隆盛等々相俟つて、國家經濟を活躍、激增させた。これまた天平藝術を基礎づけた。

**三、奈良時代文化の特徵**(一)　(二)　國家裝飾時代であつた。唐との對等國際關係、貴族階級生活の向上、農民奴隸の生產した經濟餘剩の遊樂的消費、特に都市、宮殿、寺院の大規模な建造、裝備、儀禮。競爭的な大勢力、反對黨なく、且つ對外消極政策で軍備縮少された。(これらは江戶時代文化發展の諸條件でもあつた。)　したがつて國家的エネルギーが、非生產的、文化的方面へ消費された。こゝに天平藝術發揚の一理由がある。(四)佛教即ち生活內容の時代であつた。政治的指導原理としては勿論、現實と未來への利益(りやく)、政策上、外交上、すべて佛教にコムメンドした。聖武天皇は自ら「三寶の奴」であり、「毘盧舍那の化現」であり、そして政治と佛教とは合致した。聖德太子においては、國家結成のため、佛教が假用され、國家佛教が導入されたが、聖武天皇においては、極端にいへば、佛教のために國家があるところの、佛教國家へと導かうとする傾向さへ見えた。良辨、玄昉を經て、道鏡の出現したのはその一線を辿る。そこに佛教美術の、空前絕後なる大發展、大開華があつた。それがつぎ

五、日本的創造

六、世界的高度

聖武天皇の偉大なる御空想とその實現

への思想的、政治的危機を招かうとしたので、光仁時代の反動となり、やがて桓武時代の遷都となつた。これ佛教國家の止揚であつた。そこで弘法、傳教による、國家のための日本的佛教創造時代が來たのである。これはまた、日本がその發展過程に、當然經過しなくてはならない歷史的必然でもあつた。(西洋中世における、宗教上の法皇、對、政治上の帝王の葛藤推移と若干の類似がある。)(五)　しかし、日本はすでに、飛鳥もしくは白鳳時代における、隋——唐の模倣からは成長してゐた。聖武天皇の佛教は、それみづからの、毘盧舍那的、絕對的帝王宗教の創造であつた。日本が世界大になつた顯現としての大佛造營であつた。されば、それほどにあらゆる文化、技術——特に美術の日本化であり、日本的創造であつた。(六)　のみならず、それは眞に世界的の大きさと高さにあつた。たとひ實現されなかつたとしても、平城京は實現不可能なほどに大規模な世界的帝都の計劃であつた。古今未曾有、世界最大の大佛像は實現された。そのための大寺院、大裝飾。況んや世界的高度における藝術內容。爛漫、燦然、煥然、萬邦に光被し、宇內に眩耀する。聖武天皇の開眼供養詔勅を拜讀すると、あまりに大規模な空想實現に、はらはらする。實に偉大なる藝術的理想家であられる。しかもその空想は大部分實現せられた。平和的世界日本の大建設——天皇は一千百年前、これを行はれたのである。

**四、奈良時代文化の特徵**　たゞ、時代的、文化的必然として、あまりに佛教的、宗教的過ぎた。(日本文化の本來的、自然成長的自己展開でなかつた。)また、殘念ながら、當時の日本の島國的財政經濟では、限度を超え過ぎたかの感もある。(そこに平城京が未完成に終り、ついで經濟的、政治的クライシスが來り、桓武天皇

の貧都、平安時代の消極的、頽廢的、國力衰弱時代を導いた。つひに日本では、唐の玄宗の、あのすばらしい大文化時代を熟成させ得なかつた。初唐、盛唐と奈良時代とを比較すると、遺憾ながら、規模と程度とがちがふらしい。）それにしても、聖武天皇が世界の奈良朝を實現せられたこと、――東大寺、大佛殿、正倉院――聖武天皇が全世界を相手になされたさまを、まのあたりまざ〳〵と見る。正倉院御物を拜觀して、全世界の至寶をこれだけお集めになつた、天皇のお力、御眼識、富力、更には隣國文化の高調、世界的關係、それらが、滔々として日本へ流れ込みつゝあつた偉觀――あゝ「奈良七重、七堂伽藍、八重櫻。」これを、われらの過去の文化にもつことを、そしてその中から、われらの新文化の建設のために、再檢討をなし、再攝取をなすことを、特に今日の大なる關心事として忘れてはならない。勿論、これに現代的の批判と價値づけとをなしつゝ。

**五、平城京の計劃**　天平美術の發展發揚は聖武天皇を中心とするが、しかし、平城京の遷都とその都市、宮殿計劃とがこれに先驅する。文武天皇、二十五歳で崩御（七〇七年）されるや、皇子（聖武天皇）七歳であられたので、文武の母后（天智天皇の皇女）即位された。元明天皇これである。（御中老の女帝立たれ、ついで女帝元正天皇立たれ（七〇八―七二三年）たのは、天武諸皇子を主とする皇族會議政治の運用上からか？　また政治の主役は、舍人親王と藤原不比等であつたか？　聖武天皇の實際の御活躍も不比等の死後である。）そこで、暫らく停滯した國政の更始一新を要し、まづ、懸案の遷都が決行された。（七〇九年）小規模な殿邸政廳合一の一代一都主義は時代に適應しなかつた。殊に市の發達は、商工都の經營を必須化し、內陸、海外への交

日本最初の永久首都

平城都の計劃は支那の長安、洛陽都の記事參照

平城京は唐都の模寫

通開發は、平野の南邊高地飛鳥から、四通八達の平城に移らしめた。（舊勢力を離隔せんとする新興藤原貴族の政策と、當時行はれた風水說も基因する）（黒板博士「國史の研究」參照）これには對外關係、即ち唐との對等交際上の面目もあつた。したがつて、隋以來の大寺立ちならび、輪奐整美、かゞやきわたつた唐の都、長安がその模範とされた。――かくて平城京は、あらかじめ永久的帝都として計劃された日本最初の都市であつた。今、まつたく規模と舊觀とを止めず、たゞ、奈良市の東一里、田の中の一段高い芝地に、大極殿と朝堂院との址のこり、そこに紀念の碑が立ち、當時を忍ばしめるに過ぎない。それにしても大陸の影響に促された日本最初の永久首都であつだ。

**六、平城京の概觀**　都の地域は、少しく南北に長い方形の平地を劃し、地を相して南向きに劃された。その北部の中央、南面して宮城あり、こゝを都市の核とした。宮城は南に朱雀門を開き、その門から南へ一直線に朱雀大路を通じ、よつて全都を左右兩面に分つた。朱雀大路と平行して左右兩京に、各四條の南北に走る路を通じ、これらと直角に、東西に十條の路を通じた。卽ち全都は七十二區に分たれ、この一つを坊といひ、一坊に更に各三條の小路で十六坪に分けた。一坪は一町四方、一坊は四町四方の廣さであつた。されば全都は東西三十二町、南北三十六町である。（北は今、奈良市の東北から、南は今、郡山町の北端に及ぶ。）宮城は北部中央の四坊、卽ち八町四方を占め、その四方に築地（ついぢ）をめぐらし、外圍に溝あり、四方に三門づゝ、十二門を設けた。朱雀門以外は名を明にしない。朱雀門を入ると廣い南苑あり、その北に內裡（だいり）あり、南苑の東に朝堂院（八省院）があつた。朝堂院は朝廷の大禮をあげる

ところ。正殿は大極殿で、最北に一段高く位置し、南に下り、遷庭を圍んで十二の堂がある。百官侍立のところで、今、大極殿址をはじめ、十二堂中、十址を知られる。その奥に內裡あり、大安殿を主とし、うしろに中安殿、內安殿があつた。內裡址で瓦の發見されないのは、檜皮葺であつたためで、大極殿址からは瓦を發見した。何れも唐の長安に學び、規模及ばないが、むしろ整頓した。宮城も大明宮に似、一層整つた。かくて平城都は、七〇八年二月遷都の大詔發せられ、七一〇年三月實現された。しかし諸宮の建營は一朝一夕でなかつた。殊に市街あまりに尨大のため、全部の充實を見なかつたらしい。さすが、貴族豪紳の邸宅など、從前と面目を改めた。五位以上及び庶人は瓦葺、赤白壁と規定された。特に朱雀大路は美觀を極め、それを飾るべく、早く興福寺（舊、山階寺）（七〇一年）、元興寺（舊法興寺）（七一七年）、藥師寺（七一八年）、大安寺（舊大官大寺）（七二九年）の移建などあり、やがて東大寺（七四七年）聳立し、唐招提寺（七五九年）、西大寺（七六五年）など建立された。南都七大寺、また十大寺、十二大寺の名あり、佛教都市の大面目を發揮した。藤原氏の氏神春日神社の建營（七六八年）は、つぎへの時代轉廻期であつた。しかし當時の建築の遺物は、極めて少く、東大寺すら法華堂（轉害門（七四七年？））のみをのこし、他に唐招提寺金堂、講堂（七五一年）、新藥師寺本堂（七四七年）ぐらゐなものである。

都市の美觀

東大寺は必須的絶對的意義ある國家事業で、今日の大戰艦などと同じであつた。

國分寺の記事——國史大觀八八一頁

唐の高宗は六七五年に龍門山に高さ八十一尺の大盧遮那佛を刻み、則天武后は七〇〇年に洛陽北邙山に大佛像建立の發願

# 第十章　天平美術の煥發（二）（東大寺と聖武天皇）

**一、東大寺創建**　エジプトのピラミッド、アテネのパルテノーン、ローマのフォルム、パリのルーヴル宮、北平の紫禁城、モスクヴアのクレムリン宮等等、一國の元首が全力を傾倒して建てた巨大壯麗な遺建は世界に幾つかある。しかし、宗教の本源として、ローマのヴァティカン——聖ピエトロ大寺と相對し、しかも帝王が國家の原動力として創建あらせられた、國家的建營は、わが東大寺を外にしてなかつた。實に東大寺は聖武天皇の御象徵であつたと共に、當時の日本の象徵であり、日本そのものの力と姿とであつた。これこそ聖武天皇畢世の御事業であつた。當時勃興せる國家の實力は、傾注され、凝縮されて、東大寺となつた。勿論、天皇は中央にのみ佛教を高調されたのでなく、七四一年、諸國に國分寺、國分尼寺を置かれ、佛教國家の機關を整備された。しかし、皇室を主體とする中央集權主義の本宗として、東大寺は總國分寺たるべく計劃された。その大佛殿は、唐で盛な大佛像造營に刺戟されたと共に、また國家權威の一象徵、おんみづから國家力のあらはれ、天皇の御本尊として造營された。しかもそれは全國民の自發的喜捨で造られんと志された。東大寺は西大寺に對する名稱でなく、聖德太子四天王寺建立の御理想をつがれた「金光明四天王護國之寺」（その額は現存する）であつた。大規模の事業とて御着手も容易でなく、即位二十年ののち、天平十五年（七四三年）、紫香樂宮行幸の際、發願され、大

をなし、成就した。これらを日本で世界無比たらしめんとされたとの説がある。

**東大寺の配置**

**寺塔の位置について**——國史大觀七四五頁參照

佛の骨柱もできたが、この宮の廢せられるに及び中止となり、翌々七四六年改めて平城で工にかゝり、七四九年（天平勝寶元年）鑄造を終り、七五二年（天平勝寶四年）開眼供養を行はれた。大佛殿も鑄造着手の翌年（七四七年）起工、七五一年大體の構造を終つたが、內外裝飾に十數年を費した。（中門、四面步廊は、七五七年の竣工、大講堂、東西塔、食堂、戒壇院、僧坊、その他大小建築成つたのは、更にのちである。）さればさしもに盛大であつた開眼供養には、大佛殿の建築も未完成であつた。

**二、東大寺の概觀**　東大寺は日本空前絶後の、最大規模であつた。寺域約一里四方にわたり、春日山、若草山も含む。完成後の光景を見るに、南大門（現位置）を正門とし、入ると左右に東、西塔があり。何れも七重（高さ二百三十尺、日本最高）各々步廊をめぐらす。東塔院、西塔院と稱した。南大門の正面に中門あり、中門から步廊おこり、左右にのび、うしろにめぐる。金堂（大佛殿）は步廊中央にあり、その左右からまた步廊出で、左右步廊に接し、卽ち日字形につながる。（舊藥師寺の平面に似る。）中門、大佛殿、步廊等の位置は現在と同じい。更に大佛殿後一旦步廊外へ出で、大講堂ある。その北、東、西に三面僧房あり、ついで東に大鐘樓、法華堂。東北に食堂（じきどう）、西に正倉院（おくら）、戒壇院あり、西境には、北西に佐保路門（轉害門）、南に西大門、その間に中御門があつた。金堂（大佛殿）は、創建當時、十一間七面、重層、四注、瓦葺。東西二百九十尺、南北百七十尺、殿內一千三百五十坪、天井の高さ最高百二十尺、石壇は東西三百二十七尺、南北二百六尺、木造建築としては、これ以上の規模は絶對に不可能といはれる。しかも建立後四百年間嚴存し、最大偉觀であつた。治承四年（一一八〇年）平重衡のため燒失し、鎌倉時代に再建、永祿十年（一五六七年）松永久秀の亂に燒け、元祿の再建が現在にのこる。九間七面、八百七十一坪、（約三分の二）に縮小された。

**驚くべき大規模**——當時の僧侶、良辨等の行基、政策と大佛建立との關係も考へるべきである

**三、東大寺大佛**　東大寺は大佛のために建つ、大佛は聖武天皇の御本尊で、また國家の本尊であつた。本來、大佛は毘盧遮那（遍照）にて、釋迦佛の本身となされ、全宇宙に遍照する眞佛これであると認められ、大日如來と譯す。卽ち本地垂跡觀念の起るに及び、佛——大日——太陽——大神——天皇の關係があつたらしい。天皇御造營直接の動機は天平十二年（七四〇年）河內智識寺に盧遮那佛を拜し、造像の祈願を宇佐大神にかけられた。支那大造像の先例に從ひ、まづ僧行基等が衆僧を率ゐて勸進し、國中進公麿（百濟の歸化人の孫である）を大佛師、高市眞目、高市眞丸、柿本男丸を大鑄師として着工した。佛殿は猪名部百世、益田繩手等、大工となつた。大事業とて、容易に進捗せず、紫香樂起工以來七年、天平二十一年（勝寶元年七四九年）漸く鑄終つたが、像に塗る黃金不足し、困つてゐると、陸奧國司百濟敬福が國內から黃金を出したとて獻上した。天皇大によろこばれ、これみな佛の感應によるとなし、年號を天平感寶（七四九年）と改めた。よつて大佛漆金事業も終つた。三ケ年、八ケ度に、八分して鑄た。七五一年、螺髮をつくり、翌年金を塗り、開眼供養を行つた。

**陸奧から金の出たのは事實でなく、大佛造營のためあまりに國帑を費したので不平動搖があつたし且つ事業進捗しなかつたために歸化鮮人をしてひそかに朝鮮より金を持ち來らし、陸奧から出でたことにしたのであるとの說がある。**

**四、大佛の大きさと費用**　大佛は、金銅坐像。つぎの大きさであつた。高さ五丈三尺五寸、面長一丈七尺、廣さ九尺五寸、鼻高さ三尺、眉長さ五尺四寸五分、目長さ三尺九寸、口長さ一尺六寸、耳長さ八尺五寸、頸長さ二尺六寸五分、肩徑長二丈八尺七寸、胸長さ一丈五尺、臂長さ一丈九尺、肘から腕

この際の狀態は國史大觀八八九頁にあり

の長さ一丈五尺、掌長さ五尺六寸、中指長さ五尺、膞長さ二丈三尺八寸五分、膝前徑三丈九尺、膝厚さ七尺、足下一丈三尺、螺形九百六十六箇、高さ各一尺、徑各六寸、それに座が蓮華銅座高さ一丈、徑六丈八尺、上周二十一丈四尺、基周二十三丈九尺、石座高さ八尺、上周三十四丈五尺、基周三十九丈五尺、圓光は高さ十一丈四尺、廣さ九丈六尺。光背の高さ十一丈四尺、廣さ九十六尺、光背の頂上までの全長は十三丈二尺である。實に丸ビルよりも高い。現大佛は上半身元祿の再造なれど、ほゞこの大きさである。これに用ひた材料は、田口博士、明治二十三年の計算によると、

| 品目 | 斤量 | 單價 | 代價　圓 |
|---|---|---|---|
| 熟銅 | 七三九、五六一斤 | 二十錢 | 一四七、九一二・二〇 |
| 練金 | 一〇、四四六兩 | 二十圓 | 二〇八、九二〇・〇〇 |
| 白鑞 | 一一、六一八斤 | 十六錢 | 一、八五八・八八 |
| 水銀 | 五八、六二〇兩 | 六錢 | 三、五五一・二〇 |
| 炭 | 一〇、六五六斛 | 五十錢 | 二六、六四〇・〇〇 |
| 計 | | 二圓五十錢 | 三八八、八四八・二八 |

更に十年間從業人夫賃銀、及び殿堂建造費等を加へると、百萬圓以上である。「試に現今四千萬の人口、八千萬圓の歳入をもつてするも、餘金をもつてかゝる大佛を造るに困難なるべし（田口博士）」とあれど、今はその數倍の物價、勞銀、少くとも五百萬圓を要したらう。一千餘年前の日本の國力では、實に容易でなかつた。況んや大佛殿の大工事にも、或は數倍を要したであらう。その鐘のみでも（高さ一丈二尺六寸、口徑、九尺一寸三分、口の厚さ八寸、重量四十九噸）、世界有數である。大佛には脇侍として、乾漆金箔押の觀音（東）、虛空藏（西）（各高さ三十尺）の大像あり、內陣の四隅には乾漆彩色の四天王像（各高さ鬼形とも四十尺）安置された。乾漆としては世界最大である。しかるに大佛は、平重衡の兵火で頭と左手と燒け落ち、壽永二年（一一八三年）、宋人陳和卿修繕し、文治元年（一一八五年）開眼した。のち永祿十年（一五六七年）松永久秀の亂に再び大破した。山田道安が頭を木で造り、銅板を張つて假修繕をなし、貞享、元祿の頃、公慶上人が胸以上を改鑄し、寶永六年（一七〇九年）竣成、翌年開眼供養を行つた。これ現存のものである。蓮瓣の大部分はこの際の改鑄である。天平當初のものは、胸以下胴體と蓮瓣十餘枚に過ぎない。從つて當初の表現は全く見ることできないが、手法は胴體によつていくらかわかる。また蓮瓣には一枚毎に筋彫あり、その樣式、手法見られる。いはゆる三千大千世界圖毛彫で、手法流暢、表現優麗、天平特徵うかゞはれる。

鐵骨銅皮のニューヨーク自由女神よりも大きい。

西村眞次氏は當時の經濟の標準たる米價に換算して材料費だけに（約）百七十萬圓（四倍強）と計算してゐる。

大佛は造立後百年目、齋衡二年（八五五）佛頭落ち、貞觀三年（八六一）修理成つた

天平當初の遺存部分

國幣五千萬圓

**五、大造寺の經濟的影響**　日本經濟史家で、聖武天皇時代の大造寺の費用とその財源と、國政に及ぼせる影響とについて研究された人あるか否を知らない。これは必ずしも困難であるまい。例へば、假に大佛鑄造費を單位五百萬圓とし、（これは假定である。）東大寺建造費も同樣五百萬圓として一千萬圓と見、他の十大寺が、各その十分一づゝを要したと見て、合計一千萬圓である。假にこの二千萬圓を國費支辨と見、更に藤原氏の氏寺（興福寺）等の、貴族の造營を一千萬圓（佛像及び裝飾費を含む）これ

財政的窮乏とその善後處置

は私費である。また諸國の國分寺、國分尼寺の造營に最小限一千萬圓、これは地方費支出とする。合計四千萬圓である。これに平城京造營費に、官公私費を合して一千萬圓と假定すれば、總計五千萬圓が約二十年間に支出されたこととなる。當時の耕作地收入、鑛物産出量、その他生産の量と價格とを計算し、また前年來の財貨蓄積と奴隷勞働力とを計算したならば、或る程度までの收支とその經濟的關係とを明にし得るであらう。

**六、天平美術の經濟的影響**　田口博士によれば、當時の財政は頗る困難で、（一）天平十五年（七四三年）、大佛造營の年に、藤原氏に內諭して食封三千戸を回收し、國分寺に施入し、丈六佛を造るの料に供せられたらしいこと、（二）藤原仲麿をはじめ、諸氏族に奴婢を献じて工事を助けしめられたと想はれること。（三）天平勝寶六年（七五四年）の詔に、「正倉頗る空し」の語あること。（四）同七年（七五五年）三月に神託として八幡神社から封戸千四百戸、水田一百町を返納せしめられたこと。（五）天平寶字元年（七五七年）、橘奈良麿謀反の時、「東大寺を造り、人民苦辛し、氏々の人等もまたこれ憂を爲す」と宣言したこと。——を擧げてある。東大寺造營、佛寺の全國的大造營は、國家の必須的事業であつたとしても、果して國力これに伴つたかどうか？　不平、反對の機運が動かなかつたかどうか？　況んや、これに、僧侶、——宇佐八幡、——興福寺——藤原氏との間に、特殊な政治的、經濟的關係あつたとしたならば、天平の佛敎國家政治の裡面に、一抹の暗影ひそまなかつたかどうか？　そして、思想的反動と相待ち、道鏡問題を契機とし、光仁——桓武の反動、局面轉換、再改革の時代が來たかどうか？　現に大佛開眼は七五二年に行はれたけれども、七五六年の聖武太上皇崩後も、大佛の細部すら完成せず、光背の如きは淳仁天皇の天平寶字七年（七六三年）から、光仁天皇の寶龜二年（七七一年）までを要し、大佛殿の建築は天平勝寶五年（七五三年）落成のもの、東塔院、西塔院とも、工事なほ繼續し、桓武天皇の延曆八年（七八九年）はじめて造寺司廢止された。パリのノートルダム寺院が第十二世紀から着工し、今の形にできたのはナポレオン時代で、なほ完成でないといはれ、他に大建築で數百年を要したもの多いのだから、必ずしも、佛寺造營のために、財政的の影響大であつたとは見られまいが、また決して順調であつたとはいひ得ないであらう。

# 第十一章　天平美術の煥發（三）（奈良時代の建築と彫刻）

天平の佛は法華堂に

**一、法華堂（三月堂）**　東大寺大佛殿は、大佛の一部分の外、ありし日の俤をとゞめないが、幸にその構内にある法華堂の建物と、その中の諸佛像とは、東大寺としても重要であつただけに、天平の精藝を偲ばせるに充分である。これを見るにつけ、東大寺の七堂伽藍悉く遺存したならば、盛觀はどんなであらうか、法華堂（俗稱三月堂）は、天平五年（七三三年）聖武天皇が、東大寺開基良辨僧正のため建てた金鐘寺に創まる。本尊その他もその時のものらしい。天平十三年、諸國に國分寺をおくに及び、金鐘寺を大和の國分寺とされ、東大寺建つに及び、その一院となり、法華堂と稱された。（今の法華堂はその時の再建ともいはれる。）堂は、はじめ五間、四面、單層、四注の構造であつたのを、佛像禮拜の儀式が變つたため、鎌倉時代にその前方へ五間、二面、單層の禮堂を附加し、側面から見た形は、左方に本來の堂の屋根、右方に增築された禮堂の屋根聯結して、一種特別な形になり、建築の樣式も互に異る。天平時代の本堂は石壇上に立ち、柱には多少のエンタシスあり、組物は出組、軒は二軒、屋根は本瓦葺、大小虹梁共に反りあり、大虹梁上に板蟇股をつける。全體の木割雄大、表現に力あり、明淨快美、天平的なゆたかさをもつ。屋根勾配、氣持ちよくなだらかで、高さと屋根との割合もよい。軒の出深く奥ゆかしさあり、すべてどつしりして、味に富む。內部は土間で、中央に八角二重の大佛壇を置く。天井は內陣折上組入天井、外陣化粧屋根裏を見せる。裝飾は內外とも丹土を塗つただけで、模樣などはない。（こゝに、法隆寺などの建築と畫る點がある。）

本尊不空羂索觀音像

**二、法華堂の本尊**　法華堂の內部は、天平彫刻の代表的傑作を集めて、一種の美術陳列場の觀をなす。本堂中央の大佛壇は撥形束と卍字崩しとの、天平的特徵ゆたかな勾欄で圍まれ、上に本尊不空羂索觀音乾漆立像を中央に、左右には梵天、帝釋天、四天王立ち、また日光、月光、辨財天（厨子入）、吉祥天（同）、仁王あり、殊に有名な執金剛神（厨子入）を安置する。本尊、最もすぐれる。製作は脫活乾漆に金箔をおき、三目八臂の立像である。乾漆塗金の現存像としては、類ない、雄偉莊嚴な大傑作である。（高さ一丈二尺）良辨僧正の作と傳へる。八角壇上に立ち、高く雄々しく仰がれる。腹部に力を入れ、前方やゝ斜に諦視せる、男性的な姿で、前方兩手掌には水晶玉を挾む。また他の六臂は、上の二臂に物を握り、中の二臂で印相を結び、更に下の二臂を垂らす。がつしりした肩から胸への肉つきの氣合ひ、口の結び方、頰のふくらみ、胸から肩にかけての充實。彎曲の大きな天衣をまとひ、裳のひだもおほらかである。威儀堂々、莊重森嚴を極める。これらはすべて天平盛時の氣魄であると共に、大陸（唐）藝術の影響著しきを示す。この像の寶冠もすぐれる。（直徑約二尺）精巧な銀透彫り、頂上に大寶珠あり、三方に放射狀線を出し、寶鏡をつけ、正面に銀製阿彌陀佛（高さ約八寸）を安置する。それに飾られた珠玉は、細い針金に眞珠、水晶、瑪瑙など、數萬箇を貫き、それを繩としてある。光背も工藝品として世界的の價値がある。二重舟形放射式で、中央に舟形板があり、周圍を四重に、次第に大

世界最美の佛像の一

寶冠の美

舟形光背の美

きく線條で上尖、下圓の舟形にかこみ、中央板から細大數十本の放射線を出し、その各所に美しい透彫唐草を配する。更に最外圍は火焰狀の透彫を施す。菩薩頭光は別に二重圓と、半肉彫蓮花とをもつてし、圓内には製法不明の乾漆透彫唐草をつける。本尊の上にかゝる天蓋もすぐれる。中央に大蓮華、周圍に八箇の小蓮華と蓮葉とを配し、全體を一の相寶華の如くし、花心に鏡を嵌し、そこから四方に放射線を出す。しかも、本尊と附屬物の寶冠、光背、圓光、天蓋等、みな同じ藝術意識、樣式手法で統一され、纏められ、渾然たる一圍の、まことに調和ある美しき綜合美術を現出する。

頭光の美

天蓋の美

**三、法華堂諸佛像**　また脇に立つ諸佛も、法華堂そのものも、同じ天平的調子に統一整齊される。これ等はすべて矛盾のない、藝術的統一――部分でなくて全體を把握して、美を理解する、直感のゆたかで優れた仕事である。そしてこれはまた帝王による國家の仕事として、充分な保護下における紀念的大事業でなくては、達成し得ない藝術境である。本尊の兩脇の、梵天、帝釋乾漆立像（各高さ一丈三尺三寸）も脫乾漆像なれど、美しき胡粉彩色剝落し、わづかに衣裏など、寶相花文樣をうかゞはれる。梵天は甲冑上に袈裟を纏ひ、帝釋天は絳衣をまとふ。姿勢簡單、變化に乏しく、やゝ見劣りする。むしろ本尊のすぐ脇、同じ壇上に立つ日光、月光塑像（他室にあつたものらしい）は傑作とされる。（各高さ六尺八寸）體の比例申分なく、圓滿、崇高。面相殊に傑出する。月光（梵天）最もすぐれ、日本彫刻中、最大傑作の一との定評がある。何れも塑土上の着彩剝落し灰色の地をあらはす。また本尊前、佛壇正面前方に兩立する金剛、密迹の仁王乾漆像（各高さ一丈）は、四方に立つ四天王と共に美しく、保存も頗るよい。これらの彫刻には何れも濃彩模樣施され、唐代の影響著しい。纈纈彩色の寶相華を主とし、幾何學的文樣種々あり、天平文樣研究に、最適の資料である。厨子内にある執金剛神立像（高さ五尺五寸）は、良辨僧正念持佛と傳へ、古來の秘佛である。極めて華麗な濃彩着色を施したが、全體剝落多い。右手は金剛杵を把つて高くさげ（損傷あり）、諸天敎化のさまをなす。左手は拳を握つて下げた姿勢踴躍し、口を開き、眼をみはつた面相、憤怒のさまを最もよくあらはす。靜動共に雄渾。氣魄にすぐれたのは、天平彫刻の最大特徵である。吉祥天、辨財天（塑像）とも、厨子内にあるが、何れも損傷甚しく、色彩も殆ど剝落する。

梵天像
帝釋天像
この日光、月光が梵天、帝釋天であらうとの說がある
日光像
月光像

仁王像
執金剛神像
塑像については後項參照

執金剛神像の起源はガンダーラにあるとの說あり

**四、天平の塑像**　天平は乾漆と塑像との特技時代であつた。塑像で有名なのは、東大寺戒壇院四天王である。戒壇院は天平勝寶六年（七五四年）、唐僧鑑眞和上が來つて、大佛殿前に設けた戒壇をこゝに移し建立したにはじまる。堂内、三國の土を盛つたといふ日本最初の戒壇上に、多寶塔を守つて四隅に立つ四天王塑造立像（高さ各五尺四寸）は、もと他所にあつたのを、こゝの四天王銅像の失はれた代りに置かれる。着色剝落多く、殆ど痍跡を止めるに過ぎないが、背部、袴の隅などに華麗な纈纈模樣をのこす。唐風の雄偉な製作で、雋銳犯すべからざる威嚴あり、顏貌の表現最もすぐれる。眼には何れも黑曜石を嵌入する。新藥師寺十二神將塑像（内一軀はのち補作）（高さ各五尺八寸）は極彩色を施す。今剝落して僅に文樣を見得るに過ぎない。新藥師寺は天平十七年（七四五年）、聖武天皇が光明皇后の眼病平癒祈願のため、僧行基をして建立させた寺で、香藥師寺ともいふ。金堂中央、橢圓形土壇上、本

戒壇院四天王像

新藥師寺十二神將像

當麻寺彌勒佛像
法隆寺繪殿梵天像
同帝釋天像
同四天王像
興福寺天龍八部衆像
同十大弟子像
法隆寺傳法堂觀音像
聖林寺十一面觀音像
博物館日光像

尊藥師をめぐつて、十二神將が楕圓形にならぶ。守護神としての勇猛な感じ、天平彫刻でなくては見られない。當麻寺金堂彌勒佛像（赤土塑造）はやゝ特徴を異にし、當麻派の作とされる。法隆寺繪殿梵天、帝釋像（奈良博物館陳列）、同四天王像等、他に幾つかのすぐれた塑像がある。

**五、天平の乾漆像**　法華寺乾漆諸像とやゝ系統を異にし唐招提寺の諸像がある。（これは別項に語る）興福寺西金堂にあつた天龍八部衆と十大弟子の像は乾漆の代表である。（奈良帝室博物館陳列）本來、興福寺には、光明皇后が天平年間に造らせた十大弟子、天龍八部衆を安置した。藤原時代末、火災に燒失し、のち額安寺から別の諸像を移したもの、現存諸像である。天龍八部衆は、佛法護持の眷族で、天、龍、夜叉、乾闥婆、阿修羅、迦樓羅、緊那羅、摩睺羅伽をいふ。すべて乾漆作。それ〳〵形態に變化あり、技法自在、表面に華美な極彩色文様を施す。（高さ五尺前後）雄偉な諸像と異り、寫實的で、表情誇張されず、微妙な朗かさを含む。釋迦十大弟子は摩訶迦葉、阿難陀、阿那律、優婆離、舍利弗、須菩提、富樓那、大目犍連、摩訶迦旃延、羅睺羅で、うち最初の四軀失はれ、六軀を遺存する。彩色剝落甚しい。寫實的なれど、感じ硬く、莊嚴なれど、動きがない。これは乾漆技術そのものからの特質であらう。乾漆像に、法隆寺傳法堂觀世音菩薩立像、聖林寺十一面觀音像、神護寺釋迦如來像、帝室博物館の日光菩薩像（これは高山寺の藥師像の脇侍であつたとの說）など、何れも優秀の彫刻で一々見るに足りる。當時いかに、乾漆技法が盛に用ひられ、またすぐれたかを物語る。

**六、唐招提寺の建築**　奈良時代創建の大寺院は、もとより東大寺を主とするが、それのみでなく、

唐招提寺の遺構
唐招提寺の配置

諸貴族、諸高僧競つて建營した寺院少くない。興福寺、大安寺、唐招提寺、新藥師寺、西大寺、西隆寺、法華寺、秋篠寺をはじめ、近畿のみでも極めて多數である。諸國にも國分寺、特に下野の藥師寺、筑紫の觀音寺等名刹多かつた。また行基は四十九院を建てた。東大寺とは別系で、現に遺構を止める唐招提寺は特に記述を要する。寺は奈良時代後期の佛教と文化との一特徴を示し、いはゆる天平藝術とやゝ異る。創建者鑑眞和上は、唐、揚州の人、日本布教を志し、渡航途上五回の難にあひ、出港後三十年、漸く志を果し、天平勝寶五年（七五三年）薩摩を經て平城京に入り東大寺に來つた。時に六十六歲。艱苦のため既に盲してゐた。弟子十七人を伴つた。聖武天皇大に歡迎され、大佛殿前に戒壇をつくり、天皇、皇后をはじめ、貴族の受戒者四百餘人。ついで天平寶字二年（七五八年）孝謙天皇の聖慮で、新田部親王の舊邸を賜ひ、唐招提寺を開き、戒壇を設けた。留まること五年、受戒者四萬人、七十七歲で死んだ。その寺、今のこつて、諸佛彫刻と共に特徴を發揮する。金堂は和上と共に來朝した如寶が建て、ついで經樓、鼓樓成り、講堂は平城京の朝集堂を賜はり、食堂は藤原仲麿　邸宅を寄進し、緇索堂は藤原清河が施入した。配置は南大門を入ると左右に東、西塔あり、南大門直線上に中門あり、その左右から步廊起り、左右にのび、後ろに折れ、金堂左右に終る。金堂背後に講堂、食堂、中央に建ち、左右に經樓、鐘樓がある。すべて嚴正な相稱配置をなす。金堂、講堂、經藏、寶藏がのこる。（鎌倉時代再建の鼓樓と、東堂とある。）金堂は高壇上に立ち、七間四面、單層、四注。前面一間に壁をつけず開け放ち、柱を並べる。これ天平建築の特徴で、柱列の美趣を加へる。大棟兩端に鴟尾をあげる。屋根は

金堂本尊盧遮那佛像
同千手觀音像
同藥師如來像
同梵天像
同諸菩薩像
法華寺十一面觀音像
唐招提寺鑑眞像
同維摩像

形頗るよく(元祿改修)建物全高と巾との比例も美しい。柱に若干のエンタシスあり、組物は完成した三手先。內陣折上組入天井。天井、柱に寶相花を描く。今は殆ど剝落する。中央に佛壇を置き、後壁に三千佛を描いたが、剝落した。壯大森嚴、前面殊に美しい。日本建築の一傑作である。

**七、唐招提寺の諸佛像**　唐招提寺金堂には、和上に伴ひ來つた思託と曇靜との作と傳へる本尊盧遮那佛乾漆坐像を安置する。(高さ八尺)光背に千體小釋迦木像を附し、全體頗る雄壯、氣魄ある。左にならぶ千手觀音乾漆立像(高さ一丈八尺)は本尊右の藥師如來乾漆立像(高さ一丈二尺)は木心乾漆、金色を呈する。思託と安如寶の作と傳へる。壺形光背に七佛藥師、十二神將、日光、月光をつける。その他、木心乾漆の梵天像、諸菩薩像(何れも木彫に近い)等ある。天平後期の代表傑作で、雄偉莊嚴。特にこれらから、つぎの時代の特徵たる木彫が發達するらしい。この期の木彫では法華寺本堂の本尊十一面觀音像がある。(三尺二寸)奈良時代末期から次の時代への木彫前期の代表作である。小像なれど、古來秘佛とされ、光明皇后自像と傳へ、頗る精妙である。

**八、天平の肖像彫刻**　奈良時代には、肖像彫刻も發達した。特に佛僧の像である。當時の佛教は、聖德太子時代と事情を異にし、行基、良辨をはじめ、高僧の活動と人格と、政治、社會上の關係とによつて發展したから、高僧像は種々の機會に製作された。唐招提寺開山堂鑑眞像(他に例のない紙塑造で、且つ奈良時代後期の寫實主義的特徵を最もよくあらはす傑作である。同寺「維摩像」も、傑作である。寫生でないが現實感に富む。(前述の十大弟子もさうである。)岡寺「文殊」像(義淵像)、法隆寺夢殿「行信像」、東大寺開山堂「良辨像」等、何れもすぐれる。良辨像最も美しいとされる。工藝的彫刻に、東大寺正倉院の伎樂面、東大寺勅額附屬の天人、四天王、仁王等の小木像、大佛殿前大燈籠火屋(ほや)扉浮彫の菩薩走獸(銅鑄)などがある。

岡寺文殊像
(義淵像)
法隆寺夢殿行信像
東大寺良辨像
東大寺、正倉院の伎樂面、
東大寺勅額附屬小像
東大寺大佛殿前銅燈籠

**九、天平彫刻の技法**　奈良彫刻技術は前代の繼承發達と共に、唐の顯著な影響下に、驚くべき巨大な規模と自由な技法との進歩をなした。當時の彫技は多種多様で、その前後は勿論、今日も見ざる技術さへある。大佛の如き空前絕後の大鑄造は、八分して三年を要したと傳へるが、原型からの製作過程は想像だもできないすばらしさである。よほどすぐれた原型作家——眞の彫刻家がゐたであらう。百濟歸化人の子孫國中連公麿は、仕事のあまり巨大なため、進んで當る者のなかつた爲、意を決して引きうけ、業を遂げたと傳へる。しかし、唐風の雄健でなだらかな新作風は、すぐれた新人が助けたであらう。特技は塑像と乾漆像とである。これは當時洛陽に盛行した行像に倣つたものだが、佛教渡來以後、あまり多く巨像が鑄られて、日本では銅の缺乏を感じたらしい。上代の銅器文化の遺物の意外に少いのは、古墳などから發掘してこの前後に鑄つぶしたのだらうとの說さへある。塑は中央アジヤ地方で行はれ、支那にもあつた。法隆寺五重塔內に、前代のものあるが、當代は、木製骨組をつくり、藁で卷いた上に土と籾殼とを混ぜて塗り、中造(なかご)となし、上から水乾質の土でよく形體を造り、最後に雲母類で上塗して、彩色を施す。手や、或る種の附加物等は別に製作して着けた。また乾漆は、支那

塑造法

乾漆造法

抹香樒（しきみ）の葉と皮とを粉にしたもの

脱活乾漆
木心乾漆

で夾紵、日本で、塞また塑等とよばれる。中央アジヤにあり、朝鮮にもあつた。製法に二種ある。一は脱活乾漆である。まづ鑄物の如く木か土で原型を造り、その上に土を塗り、乾いてから分割し、内面の凹みに雲母を塗り、更に實體の外部となるところは漆を、精から粗へとだん〳〵塗り重ね、その上に麻布を貼り、また木屑、抹香、砥粉（とのこ）、磁粉（じのこ）などを混ぜた材料を塗り、最後にまた布を全體の内面に貼り、漆をかける。この空洞のものを木造骨組の上に裝し、最後に、別に製作した手、足などを附け、漆で接ぎ目を塗りかためる。法華堂梵天、帝釋天などこの法による。他は木心乾漆である。はじめ、木で大體の像をつくり、木屑、抹香等の粗なる材料の混つた漆で下塗をなし、上に布を貼り、精密な漆を塗つて仕上げる。簡便なれども重みあり、且つ精緻な細工に適しない。法華堂四天王の踏む邪鬼形や後期の作などの製法これによる。前記の聖林寺十一面觀音像、唐招提寺金堂本尊盧遮那佛像、同千手觀音像、神護寺釋迦如來像、帝室博物館の日光菩薩像（高山寺の藥師像の脇侍か？）などもこれである。

**十、天平彫刻の特徴**　天平時代は、彫刻の時代とされる。建築、繪畫、工藝も、多數遺つたならば同樣高い美術的價値で見られたと思ふが、しかし、唐初、新羅にも、繪畫よりも、彫刻にこそ藝術的精神最もゆたかで、且つ高いところ、やはり彫刻の時代であつたらう。（彫刻が繪畫へ移行する傾向は、唐の中期以後特に著しい。これは、文化的に研究さるべき意義がある。）その彫刻も、人體の解剖學的、或は寫實的美でなく、「美」を、想化的、觀念的に直感把握して、そのエッセンスを、藝術的理想として表現してある。ギリシヤ美術などと同じく、個性とか、個の表情とかでなく、全一としての理想を、玲瓏珠玉の如き滑かさ、ふくらみ、彈力、圓み、ゆたかさ等等で表現する。一種の理想主義である。エモーショナリズムである。聖武天皇や、光明皇后などの、宗教へのあこがれの中にも、同樣な動機があつたか？　當時の生活――主として「感情生活」に、かゝる一面があつたのであらう。「萬葉集」には、その感じの殊に深い作がある。また見方によると、さうした、一種の唯美的、――その意味で宗教的な感情に溺れたところに、天平藝術の蠱惑と共に、行きつまりがあつた。生活を現實的立場から批判し、反省し、そして打開することなしに、惑溺し、陶醉した。同じ現世宗教でも、飛鳥時代の聖德太子は、大局の實利實際から出發された。されば現實からの端的卒直な表現があつた。天平時代の人々は理想家であり、空想家であり、宗教に魅了され、陶醉して、やゝもすれば現實の政治、經濟から浮き上らされたかに見える！　天平藝術のみならず盛唐藝術も、さうであつたかも知れない。要するに、あまりに時世がよすぎた。かゝる意味での藝術的であり過ぎた。登りつめた頂上であり、咲き過ぎた花であつた。何といふ多幸さ！　そして次の時代への何といふ暗影！　歡樂極まつて哀情多し。天平藝術にさういふ面影がたゞよはないといへるであらうか？

# 第十二章　天平美術の煥發（四）（奈良朝時代の繪畫と工藝）

壁畫、幢幡畫の盛大

**一、天平繪畫の概說**　天平佛教藝術は、建築、彫刻、工藝、繪畫等、綜合的に同一歩調で發達したこと當然であるが、繪畫は材料上、遺物は極めて少い。當時の繪畫の最も大規模、且つすぐれたものは、寺院内外に飾つた壁畫、幢幡畫の類であつたらう。支那、朝鮮における當時の同種の畫の發達、及び東大寺大佛背後にかけた刺繡大畫（前出）等でも想像される。かの開眼供養の日、金銅大佛の背に、絢爛極まる大畫が披き張られ、その前に、紫金の香煙立ちのぼり、聲聞音曲滿場にひゞき、皇后、妃嬪、貴族、高僧の雲集したさまを想へ。諸大寺も競つて、佛菩薩像、淨土變相圖等を描き懸け、光明皇后は天平寶宇四年（七六〇年）勅して國毎に阿彌陀淨土畫像を奉造させられた。東大寺獻物帳には、十五種の屏風繪あり、山水、大唐勤政樓前觀樂圖、古樣宮殿畫、子女畫、夜遊圖（素畫）等を描いた。また諸佛菩薩、藥師淨土變相等の畫もあつた。正倉院古文書には、畫具染料として、朱沙、丹、蘇芳、煙紫、紫工、銅薰、靑黛、白靑、空靑、金靑、綠靑、白綠、金薄、金墨、銀墨、胡粉、阿膠等の名を記す。日本古今の畫料中、最も華麗鮮美、强濃のものであつた。專門畫家かは不明なれど、中務省畫工司には畫師三人、畫部六十人、專ら宮殿伽籃の彩繪莊嚴を司つた。建築、裝飾、諸調度の塗飾はかれらの手で行はれた。分業的に塗白土の畫師、下描きの木畫師、輪郭をかく堺畫師、彩色をなす彩色畫師が

畫具染料

畫工司

塗白土師
木畫師
堺畫師
彩色畫師

天平時代の畫料

あつた。河内畫師、山背畫師、楢畫師など、全國各地に世襲的に存在し、一種の畫派畫風を開いた。東大寺、正倉院古文書には多くの畫家の名を傳へる。しかし、作品は傳はらない。當時の畫料は、天平寶字三年（七五九年）の大佛殿廻繪畫師、花一根につき彩色料五文、堺工料一文、木畫工料半文、塗白土料板八枚一文であつた。彩畫中最も美しい繧繝文様は實に當代の精といふべく、圖案、着彩、相待つて豐麗を極める。それも唐代美術からの影響によるが、更に日本化してある。これらは正倉院御物中に最もよく保存される。

**二、吉祥天女像**　天平繪畫は殘存極めて少い。中にも藥師寺藏「吉祥天女像」（竪一尺七寸六分、横一尺五分五厘）は、古來、藥師寺鎭守八幡宮に秘藏されたが、古倉院古文書には多くの畫家の名を傳へる。しかし、作品は傳はらない。當時の畫料は、天平寶字三年（七五九年）の大佛殿廻繪畫師、花一根につき彩色料五文、堺工料一文、木畫工料半文、塗白土料板八枚一文であつた。彩畫中最も美しい繧繝文様は實に當代の精といふべく、圖案、着彩、相待つて豐麗を極める。それも唐代美術からの影響によるが、更に日本化してある。これらは正倉院御物中に最もよく保存される。

**二、吉祥天女像**　天平繪畫は殘存極めて少い。中にも藥師寺藏「吉祥天女像」（竪一尺七寸六分、横一尺五分五厘）は、古來、藥師寺鎭守八幡宮に秘藏されたが、同寺で寶龜四年（七七三年）に吉祥悔過會を修せられた頃の作らしい。佛畫よりも、當代の理想的婦女圖、更にその頃の好みとしての唐朝風貴族の狀を表現したもの。その原畫は支那から來たか？　眉目清麗、赤い唇、ふつゝらとした頰、くつきりした髪の生え際、頭の飾り、全體の服飾等は、支那唐代佛畫にもしばしば見る。また美人畫ともいへる。

**三、鳥毛立女屛風**　同系に屬する鳥毛立女屛風（また樹下美人圖）（正倉院御物）がある。天平勝寶八年（七五六年）光明皇后が東大寺に獻納せられた目錄（東大寺獻物帳）に「御屛風一百疊」のうち「鳥毛女屛風、六扇」とある。紛地紙本に流暢な墨線で、各一扇に一人づゝ、樹下に佇む婦人を描き、奇石、草花等をあしらつて描く。顏と手とは、ほのかに淡紅を施し、口唇には濃い紅をさすこと、吉祥天女像の場合と同じい。頭髮、著衣、領巾等には鳥毛を貼つて彩りとしたが、今殆んど剝落し、或る圖の

吉祥天信仰はもつと古く、天平頃からあつた故、この畫もその頃のものかとの說あり

藥師寺吉祥天には手指が六本ある。これは佛像等に往往ある例で、人間以上なることを標示しこと古くから西域地方でこれを尊んだといふ（瀧博士說）

大谷光瑞氏派遣の中央アジヤ發掘隊は紙本着彩の樹下美人圖を得、また山中氏も最近、中央アジヤ發見の大體同じもの（男子）を得たし、スタイン氏發見、中央アジヤ發掘畫にも同樣なものがある。また塑下の立つ構圖は、ガンダーラ等の彫刻やペルシヤ、メソポタミヤにも古くから見られる。

過去現在因果經　本來四卷であつて、この繪因果經はさらに五卷とされたが、實は八卷であつたらしい。

現存する繪因果經二卷（上半、上品蓮臺圖、下半、報恩院三卷上半、全部、東京美術學校藏）、文永二年（一二六五）に宮廷畫家久遠寺が第二卷の斷片、益田男藏第四卷（初め、信州發見、益田男藏）、報恩院本と同一）は上段が繪（彩色あり）、下段が文（文字なれども、もと繪卷物の題目之作）を傳へる「女史箴圖」と同樣で、畫と文とが一段おきになるのを普通とする。從つてこの種の繪卷物は日本の繪卷物の先驅であるべきであらう。

正倉院御物　麻布墨畫佛像（幅二尺二寸、長さ四尺二寸）は、同御物、「黑柿製簇芳染の甲板」（長さ一尺二寸八分、巾九寸九分）に描いた金銀山水圖は、のち大發達をした日本風景畫の要素を胚胎し、注目に價する。正倉院御物「鏡下繪」（徑九寸八分）、大佛蓮瓣筋彫のたぐひなどある。何れも支那的影響と共に、すでに天平的、また日本的に選擇消化され、且つのちの日本美術發達進展の基礎的關係にある。その特徴は貴族主義、藝術主義的な豐滿圓熟、流麗雄健で、內容と形式と整ふことも注意すべきである。

六、正倉院と御物　天平時代、あらゆる美術が全面的發達高揚した中にも、特に驚くべき優秀な遺物多數で、最高峰を示すは工藝、殊に正倉院は日本一の寶の庫、否、世界一の寶庫である。一千二百年前の建築物の中に、當時の七珍萬寶、あらゆる種類がぎつしり詰まり、しかもその大部分は、純日本製よりも、全世界の文化諸國の寶物が、日本美術を慕ふ如く集まり、倉に充ちたものである。當時の世界美術の現實をそのまゝに遺存する點、特に他に比がない。況んや、天平の最盛期は、朝鮮の新羅の景德王盛期、支那の唐玄宗帝榮華時代にあたり、更に西アジヤでは、サラセン帝國の全盛、東ヨーロッパでは、ビザンティン文化爛熟の頃、また中ヨーロッパにはカルロス王朝勃興した頃である。即ち中世藝術文化が、世界全國にわたつて爛漫と咲き競つた時代の精藝、實にこの三倉に鍾まつたのである。正倉院は東大寺附屬の倉庫であつた。大佛殿西側の道を約三丁北に、築地塀に圍まれた、青松白砂淸く閑寂な別境、棟の長い一つの校倉式建物である。倉は北、中、南の三に別れ、古くは北と中とが勅封、南は東大寺の綱封であつた。今、全部勅封である。天平勝寶八年（七五六年）、

世界中世美術の集積

正倉院は毎年十一月、風入れに際し、特に有資格者及び美術研究者で、博物館總長の許可を得た者に限り拜觀を許されるほか、その手續等は帝室博物館へ問合せればわかる。

日本製か否か？

彩畫箱
木畫箱
伎樂面
漆器
鏡
太刀裝飾
合子
陶器
白石鎭子

聖武天皇崩御の七七忌辰に、天皇の御遺物を、孝謙天皇より東大寺に施入し冥福を祈られた。それをこゝに藏め、更にのち數回、追加施入の御物をもこゝに藏した。爾來千餘年、當初の內容品とは若干の相異あるにしても、兵燹雷火の災をのがれ、多數の至寶殆どすべて、もとの儘に保存される。されば正倉院御物である。

**七、御物の數々**　約三千點あり、文書、文具、樂器、服飾、武器、食器、藥器、佛像、佛具、經卷、農工具、遊戲具など品種頗る多く、數量に至つては數へきれない。珠玉の類だけでも、約三百づゝ糸に貫き、六萬餘、外に破玉片百キロ。しかも、かゝる實物類の品質精良、保存完備、驚くばかりである。模造さへ不可能なものが多い。

**八、御物中の代表**　正倉院御物は、その大部分日本製か否か不明である。木工で、彩色した箱類―密陀繪彩繪箱、綠地彩繪箱、蘇芳地彩繪箱、粉地彩繪箱等多い。模樣は草花、鳥、獸、蛙、寶相華など、鮮かな色彩で、纖細彩色も多い。几の類も彩色美しく、格狹間や花脚の形がよい。木畫と稱する一種の木象嵌がある。人物、動植物をあらはした沈香木畫箱、紫檀木畫箱、朽木菱形木畫箱などある。伎樂面も數十ある。東大寺のものと共に、彫刻としても見られる。（前出）漆工は樂器に多く、金銀平文琴、阮咸、琵琶等、螺鈿を加へる。鏡裏に螺鈿を施した、意匠極めて巧なもの十八面もある。金工は太刀裝飾多く、金銅鈴、金銅幡、金銅雲花截文、金銅鳳形截文、幢幡、鉸具等もある。金銅花形合もある。陶工には藥壺、合子など、唐の將來品が多い。石工には白石鎭子八箇最も珍しい。（四神十二支を浮

夾纈
蠟纈
狩獵文紫地錦
牙工品
玉工品
華原磬
華原磬と名づけたのは、華原が支那の名石の產地で、その石の磬が世に稱されたからである。しかしこれは鉦鼓の類である。
東大寺誕生釋迦銅盤

彫とし、大珍石製らしい。）染織工には、夾纈、蠟纈の屛風、多數多種の錦類、中にも狩獵文紫地錦（前出）有名である。象牙、犀角を用ひた牙工品、翡翠、瑪瑙、琥珀、水晶、珊瑚、眞珠を用ひた貴石工等、枚擧にいとまない。種類、材料、技法、形狀、文樣、用途等、多種多樣、眞に無盡の寶庫である。唐代美術、西域美術との關係、日本の後世美術に及ぼせる影響等を、一々研究詳說したならば、それだけで東洋美術史、特に工藝史の大半をなすであらう。正倉院御物の價値の絕大さ、以て知るべきである。

**九、その他の工藝品**　正倉院外遺存の工藝品には、華原磬（興福寺藏）がある。もと興福寺西金堂に置かれた。（奈良帝室博物館陳列）（全高六尺二寸五分）全部銅鑄物で、坐獅子を臺とし、その上に立つ八角柱を四龍蟠結環狀をなし、その中に金鼓（磬）がかけてある。意匠卓拔、手法精緻、當代工藝の粹である。（樣式は春日神社、唐招提寺の鼉太鼓に同じい。）寺傳には、天平六年（七三四年）インドから問答師來朝の際、その國王獻じたとある。文樣に西方アジヤの特徵ある。唐の製作であらう。東大寺の誕生釋迦佛銅盤は、小品なれど、天平工藝彫刻の一代表である。（奈良帝室博物館陳列）東大寺大佛殿前銅燈籠、同寺勅額「金光明四天王護國之」（その緣に天人、四天王、仁王等八軀の小木像を附すゝをはじめ、世間散見の天平工藝品がある。（詳しく說明したいが他日に讓る。）

**十、天平時代工藝の特徵**　天平工藝は、他の諸美術と同じく最高最優と稱する外はない。特に金工最も進步したこと、大佛造立の如き大製作で知れる。大作の技に長じたのみならず。鏡、刀劍類の緻密な裝飾あり、鑄造に蠟型を用ひ、彫鏤に各種鏨を用ひ、肉合の美、模樣の巧をあらはす。木工とそ

の彫刻及び象嵌術も當代の特技で、盤、尺、碁局、尺八、笙をはじめ、諸樂器等に施される。殊に箜篌（立琴の一種）は、殘缺を傳へれども、世界無二の史的遺物である。陶工は他の技術に比べ頗る幼稚なれど、綠色、黃色、紫色など、種々な釉を施すこと、この時代にはじまる。ガラス製作も古くから行はれ、この頃更に精巧となり、綠、瑠璃等、各種の器物を製し、切子形、彫刻模樣も施した。陶器では特に正倉院御物の陶製花瓶、陶製鼓胴等に、唐三彩釉を施したものあり、それを日本で模作したものもある。染織工も發達した。元明天皇の頃、織部司の挑文師を諸國に派遣し、織錦法を教へてより、諸國の織工何れも錦綾を製するに至つた。支那との交通も次第に頻繁を加へ、種々な新技法がつぎつぎに唐から傳はつた。日本製と認むべき各種錦類も甚だ多い。十數種の色絲を織つて、鳥獸草花等の模樣を極めて精巧に出し、或は金銀絲を交へ、眞珠を織り込み、綴織（剋絲）等の精技をもつくした。染工は、纐纈、蠟纈、夾纈等、大に發達した。何れも支那傳來の技法である。また當代の彩繪は、繪具を以て器物を粉飾し、畫工司の畫師專らこれに從つた。色の配合、文樣の描き方等、甚だ巧妙にして、美麗なること前後に比がない。その繪具は容易に剝落せず、薄い面に漆を塗つたものもあつた。今も鮮美さを失はない。

纐はくゝりぞめ、蠟纈は蠟染、夾纈は板しめ。

世界無二の箜篌

# 第十三章　弘仁密教美術（上）

（弘仁時代の文化と美術）

**一、平安朝以前の概觀**　咲く花の匂ふ盛りを極めた奈良時代美術は、あまりに開きすぎ、誇りすぎた。大佛造營の終らぬうち、すでに文化爛れ、政治頽れ、經濟機構亂れそめた。光仁天皇（七七〇―七八〇年）の肅正、緊縮、反動時代を經て、つぎの時期に入ると、つひに帝都を遷し、國政を改め、指導精神そのものを更新せざるを得なかつた。こゝに桓武天皇以後の平安時代約三百年間が來る。けだし、日本國家形成固定の途上、土地國有制基調の經濟組織は、そのための中央集權政治形態と共に、國家がつぎの段階への發展過程において、更に分裂變改さるべき必然性を有した。何となれば、この經濟組織は農民と奴隸（生產要素）とを過重に搾取して、非生產的に消費し、却つて國力を衰退させ、中央政治機構をも經濟的に無力ならしめ、同時に地方勢力の割據、擡頭を導き出した。そこで、聖武天皇の大佛造營をはじめ、平城京計劃、大規模な佛寺造營等は、長い期間に發達し來つた國家の新生產能力の收獲を掃げ、以て空前絕後なる佛教美術――天平文化を展開せしめたが、これ文化史上絕大の業蹟であつたと同時に、收拾すべからざる財政的破局を招き、大佛そのものすら容易に完成されない現象を暴露した。かくて當然これに關聯して成立した「佛教國家」（教政一致）の理念は、自らの限界を超えた。やゝもすれば僧侶が後宮に跋扈し、皇位繼承の微妙な動きに絢んで、新興貴族階級、――藤原氏を急激に政治

佛寺私造禁令と天智ノ完成ノ補助奬勵ニ比較シテ時代ノ推移ヲ知レ。

舞臺の表面に押し出した。やがて、皇族會議的(?)政治機關は、外戚權力貴族の聲に取つて代られやうとする。かゝる過渡狀態において、道鏡事件(七七〇年)を契機とし、光仁、桓武の肅正消極時代に入つた。兵農分離(七八〇年)、蝦夷平定(七八一年)、佛寺私造禁令(七八三年)、長岡遷都(七八四年)、奢侈禁令(七九二年)等を經て、平安京への遷都(七九二年)が斷行された。道鏡事件は政教分離——佛教國家政策の轉換を前提し、兵農分離はやがて莊園の增大——したがつて土地國有制の崩壞と、武人の擡頭——武門武士權力時代の到來、そして封建制にまで進展する各段階を導き出す。(例へば關東における源、平二氏の勃興等)佛寺私造と奢侈の禁令は、佛教政策の變換、並に國力消耗の破局的事實を示す。かくて、桓武天皇(七八一—八〇六年)は、卽位後四年、まづ帝都の遷移を企てられた。これ一には、平城京蟠居の佛教的、政治的舊勢力を脫し、新時代生活樣式を創設せんとするものである。また對內對外關係において、經濟上、政治上、別な新勢力と機構との活動時代に移つたことを意味する。しかし長岡京の實現は、新舊兩勢力相剋のため、失敗に終つたが、ついで平安奠都、新佛教、藤原氏、莊園制度——等等の新事象續出し、その推移の上に、いはゆる平安時代の新美術文化が展開する。

**二、弘仁時代概觀**　以上奈良時代末期から、推移的過渡時代に入り、平安奠都(七九四年)のち、弘仁(八一〇—二三年)——貞觀(八五九—七六年)を過ぎ、延喜(九〇一—二二年)——天曆(九四七—五六年)に至る間、卽ち平安朝前期約百五十年間に、以下の如き史的情勢が展開する。この間を美術史上弘仁時代とよぶ。まづ、平安奠都がある。平城京は永久帝都たるべきを、更に遷都する理由は、舊佛教、舊貴族勢力解脫と共に、瀨戶內海交通運輸の重要性いよ〳〵加はるにつれ、難波の津を都港とする山城平野への遷都が促された。南大和から奈良平野への遷都についで起るべき歷史的必然でもあつた。殊に經濟上、平城京は國力無視の過大計劃で、充實の實現不可能なるのみならず、大寺院の群建は一層その都市的、不生產的消費に耐へがたからしめた。されば早く、遷都の計劃はあつたが、財力關係のため果さなかつた。光仁天皇の緊縮政治によつて若干の餘裕を生じ、こゝに桓武天皇の新都計劃となつた。(平安新都について別章參照)また平安奠都は、國家指導精神及び機構の更新を意味した。卽ち國家發展過程において、內部的成長は、舊來の形態、規整を脫皮、揚棄し、つぎへの統一國家の形成、變革を必然的に招來する。そのため、外來のまゝ受容された佛教中心の國家政治、卽ち佛教國家政治(政教一致)は、當然修正されて、新國家狀勢に適應せる、自國のための新佛教(日本國家佛教)を指導基體として、處理せねばならなかつた。こゝに、傳教・弘法兩大師の新宗教開け、その使命、事業が發展した。(新宗教についてもその項參照)

**三、藤原貴族擡頭時代**　しかし、それは平安時代初期の狀勢であつた。一方、ひとたび崩壞過程を辿るかに見えた氏族勢力と、また新經濟機構となるかに思はれた土地國有制度とは、何れも前代末期からの反動的、消極的事情に伴つて、むしろ轉向的、低徊的、また相剋的狀態に移つた。これは經濟的無力と、對外關係と、國家內部成長とのためもあつたが、新權力階級藤原氏一族が、桓武天皇卽位

藤原氏對他氏の相剋

經濟組織の變化—莊園化

直後（七八一年）、藤原魚名左大臣となつた前後より、いよ〳〵政治舞臺の表面に活躍した。平安奠都も一面、かれらの政權確立運動の奏効である。しかし、藤原氏の全面的專權時代は急速に實現しなかつた。醍醐天皇期における菅原道眞驅逐の大芝居演ぜられ、更に藤原氏による諸王氏排擊策謀つゞき、徐々に、藤原攝關の實權確立し、つひに道長全盛時代（九九六—一〇一六年）を出現した。故にその成功までには藤原良房の攝政（八五八年）からでも、約一百年間のストラッグルがあつた。一方、この間、土地國有制は藤原貴族勢威の增大につれて、急速に私有化され、莊園が急激に增大した。そして貴族生活の頽廢、帝都の發達、奴隷の消失、地方農民の窮乏等等に加ふるに、東北治安維持に拍車かけられて、莊園はやがて封建制を用意し、つひに藤原貴族そのものをも無力ならしめた。自河上皇院政（一〇八七年）を轉機に、源平二氏の抗爭に移り、賴朝鎌倉開府（一一九三年）に及び、つぎの新時代來る。かゝる推移のうち、藤原氏が全面的に政權を把握するに至るまで（平安朝前期）と、その以後との差異は、政治、經濟面で比較的顯著でないが、文化面で大に異なる。一は、國家の指導精神としての佛教に、前期は密教發展、後期は淨土教が盛大となつた。二は、後期に唐の影響を離脫し、日本的文化高調造成された。（淨土教の盛大もその一現象である）そして前期には密教の莊嚴美による內容充實あり、更に後期に藤原貴族文化が特殊な偉觀を呈する。

**四、弘仁時代の文化**　美術史上の弘仁時代は、平安朝前期（また桓武天皇時代、弘仁、貞觀時代）とよぶ、桓武天皇延曆十三年（七九四年）、平安奠都より、醍醐天皇即位寬平九年（八九七年）（或はそれにさきだつ四年、宇多天皇寬平六年、（八九四年）遣唐使廢止に至る）まで、およそ百年間である。但し、醍醐、朱雀、村上三帝時代（八九八—六六七年）約六・七十年間は、つぎへの過渡期である。この間、國家は消極的、內向的であつた。經濟、政治、外交共にそれを餘儀なくされた。平安帝都及びその宮殿官署、貴族邸宅等の造營も若干行はれ、また天台、眞言の寺堂創建もあつたが、到底、天平の偉觀に比すべくなかつた。それだけ國力がなかつたのである。また外交上、朝鮮との關係を放拋し、新羅ともあまり交際せず、却つて勃海國などと交通した。しかし遣唐使は數回派遣されたが、唐は玄宗以後、國運昔日の如くならず、日本同樣に緊縮、消極の時代であつたから、唐よりは別に新鮮の氣運を承け容れず、むしろ大陸の反映で、日本もます〳〵退嬰消極の形勢を加へた。しかし、當時の宗教、文學、美術等からは、大に學んだ。卽ち宗教には、當時最も全盛を極めた密教的要素を取り入れ、これがわが新時代の精神動力となり、美術もまたそこから發展し、且つその他の唐代に行はれた諸美術も摸頭した。要するに、一般的に、日本は國內再整理、再充實時代であつた。これが內容となり、指導精神となり、日本文化を內面的に深め、充實せたものは、一口に密教といはれる、當時の二大宗教であつた。これまでは、支那から佛教の內容と形式と導入され、且つそれは現世的、個人的、無批判的で、必ずしも哲理の立場に立たなかつたが、今や佛教の深奧で普遍的な教理。思想を學ぶのみならず、これを參考とし、新日本の國家的、政治的現實に卽して、そこから眞に日本的な指導精神としての國家宗教を造成した。

消極的國策

## 五、密教とその文化

かくて最澄（傳教大師）の天台宗は帝都の北を護り、皇室と國家との安泰のた

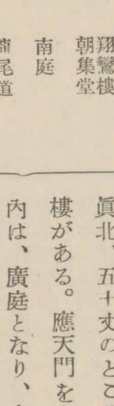
め戒壇を設け、教をのべ、空海(弘法大師)の眞言宗は、更に一層國家に奉仕し、鎭護國家をその教條第一とするのみならず、空海は、實際的に自ら進んで民衆を敎化し、土木事業を起し、爾來今日に至るまで、その影響と餘德とは國民精神に流れてゐる。さればこの二宗敎は、共に皇室、貴族階級の特別な保護下にあること、從來の佛敎と同樣であつたが、しかもまつたく政治圈外に卓立した。これ、政敎分離し、しかも宗敎が國家に奉仕するに至つた一大事實である。如何なる僧侶も、直接、間接、共に政治に容喙することなく、また宇多天皇の如き、法皇となられても、決して佛敎と政治とを混同されなかつた。且つ佛敎そのものが、古來の神祇尊崇と合體し、むしろ神佛同一の思想をさへ發展させた。(本地垂跡說)

**六、密敎とは何ぞ**　しからば當時の佛敎の本質は如何？　これよりさき、わが佛敎に、三論、法相、華嚴、律、成實、俱舍の六宗あり、朝廷の擁護で隆盛を致したが、何れも小乘で、大乘的立場から、國家、民衆に對處すべき積極的敎義ではなかつた。あたかも支那では、浙江の天台山に天台敎あり、また天竺僧金剛智、善無畏、不空等來つて密敎を布敎し、何れも隆盛を極めた。そこで最澄(傳敎)は前者を、空海(弘法)は後者を深く究めて日本に傳へた。しかしかれらは何れも一宗の傳達者たるのみならず、最澄は更に密禪の二宗、及び菩薩の圓戒を加へ、空海は儒道に通じ、渡唐前すでに「三敎指歸」の著ありしほどで、敎相判釋をなし、佛敎全般の究竟が密敎なるを明かにした。されば二者共に、唐のものより更に深きり、更に進步した。加ふるに、この深遠の敎義をよく日本化し、日本の現狀勢に適應せしめたから、

當時の國情及び貴族階級の要求とぴつたり合致し、こゝに支配階級の新精神となつた。その上、かれらの唱へた神佛同體は、佛敎渡來以來、精神上の二重生活をつゞけ來つた國民を歸一統合し、神社に神宮寺を設け、佛寺に鎭守の神を祀らしめて、渾然たる一體の、指導原理としての日本精神を實現した。實に「和魂三才」のモットーと共に、外來文化を攝取して、國民的統合を達成した。弘仁文化現象中、最も重要なる仕事が、こゝに成されたのである。殊に密敎が、その造像美術の手段を通じて、國民の文化、思想の上に及ぼした影響は最も顯著で、こゝに美術の宗敎的新使命、新役割が特に高調される。しからば眞言密敎とは何ぞ？　けだし、密敎は深邃なる宗敎哲理を念理する對像としての、象徵的形像を假り表はして信念する敎で、その根義は法身大日如來である。卽ちその宇宙本體となし、原理的實在となすところは、唯一の統合的大日如來である。その發揚する力と光とが、遍照してコスモス——曼荼羅を展開存在させる。大日如來は理智の二德を具へて、その二德から諸尊現じて利生化物し、そして一切の存在は、すべて神秘森嚴であると共に、分業的、職能的で、正規の原則によつて配置される。ここに眞言密敎で、胎藏界(理)、金剛界(智)兩曼荼羅圖が基本として尊崇され、そして曼荼羅中の諸尊は、それ〳〵に分擔して功德を働かせる。また大日の力の統一、發現であるからして、含蓄的で、一種莊重森嚴の趣がある。殊に、諸佛は威力であり、しばしば忿怒の行相をなし、踴躍折伏の形態をあらはす。されば、天平佛敎の如き華麗豐滿の趣なく、寧ろ緊張努力、精進奮鬪の諸佛である。こゝにおいて、五大明王、殊に不動明王が、この時代の本尊として、しば〳〵仰がれた。かゝる意味で密敎は、意力的な貴族

主義であつた。これ、頽廢時代をうけて、とにかくに、消極的ながら、健實な國家社會が持續された所以である。（「古今集」等それを證する。）また、密教は、意力的内容宗教であると共に、これが外部に具現して示される「現象と實在との相即」の宗教であつたから、必ずこれを圖像に描きあらはした。從つて秘密佛教の内容――意力の表現は、教理に通じた高僧の具體化したものであつた。且つ内容の充實した、森嚴なる圖像である。故に圖像には一定の儀軌あり、形象、相好、契印、持物、色彩、排置等、すべて依據があつた。特に平安時代前期に密教美術が最も高揚され、且つその内容は齊整、正確、森嚴、幽奥であつた。從つて儀軌に卽した、自由性のない、且つ強い意力の表現として、高僧が製作した。これ、平安朝藝術の最大特徵をなす。――こゝには密教美術に先だつて、平安京の都市と宮殿とを見よう。

**七、平安京の規模**　平安時代四百年（七八一―一一八五年）は、貴族（公家）文化時代たると共に、徐々に日本的文化、殊にその佛教文化創成の時代である。しかし、前期はまだその準備期で、唐代文化を頻に攝取咀嚼しつゝあつた。政治形體は、大化改新以來次第に整ひ、大なる變革を要しなかつたが、その實現上、新都市計劃に力を用ひた。桓武天皇は卽位第四年（延曆三年、七八四年）今の京都市の南方、長岡の地に新京を營み、工事進行中、献策者藤原種繼、反對者のため横死し、一時中止となつた。改めて山城國葛野郡宇太野の地を相し、新都經營に着手し、延曆十三年（七九四年）秋、こゝに奠都した。これ平安京（今の京都）である。翌年、大極殿落成し、その翌年そこで朝賀を受けられた。全都の竣工は爾來約十年を要した。平城京の如く、南北に長い矩形をなし、東西千五百餘丈、南北千七百五十三丈、（平城京に比して更に東西百丈、南北二百丈廣い。）北邊中央に宮城を劃し、宮城南端中央から南にまつすぐに朱雀大路貫き　以て左右兩京を分つ。これ平城京と同じい。朱雀大路に並行して左右兩京に各三條の大路あり、北邊には二町毎に四條の東西に通ずる大路あり、その以南は四町毎に大路八條、東西に通じ、九條に分れる。故に北邊の十町の外は、その制、平城京と同じい。また大路の間に、三條の小路を縱橫に通じ、坊、坪の數へ方など、すべて同樣である。全都をめぐつて羅城あり、築墻を中にし、内外に犬行（いぬはしり）をのこし、その内外は濠（ほり）となる。南端中央の羅城門を入れば、朱雀大路で、その幅二十八丈（左右に墻築、犬行あるので、實幅は二十三丈四尺）二條大路は十七丈、京極路は十丈、他の大路は八丈、小路は四丈である。




**八、大内裡と諸殿**　宮城（大内裡）は、京の北邊中央に位し、東西八町、南北十町。南朱雀大路に開く朱雀門をはじめ、周圍に十二門ある。朱雀門を北に進むと、朝堂院（八省院）あり、その西に豐樂院がある。朝堂院の東北に内裡あり、その間に介在して諸官衙が建つた。朝堂院は國家大禮の宮殿で、正殿は大極殿（だいごくでん）である。朝堂院は歩廊（複廊）で圍まれ、一郭をなし、南の大門を應天門といふ。朱雀門の眞北、五十丈のところに立つ。五間三戸の樓門、左右から歩廊起り、やゝ離れて左右に棲鳳樓、翔鸞樓がある。應天門を入ると廣場あり、左右に朝集堂（百官の詰所）あり、中央の北に會昌門がある。更に内は、廣庭となり、十二の堂舍ならび建つ。中央殊に廣く、南庭といはれる。その以北は一段（六尺）高くなり、左右に龍尾道を附し、その間は勾欄で限られる。左右龍尾道を上ると、中央に大極殿が建つ。十一間四面、單層、四注の大宮殿。床高く、中央に玉座あり、屋上に鴟尾をあげ、組物は三手先

豐樂院
紫宸殿
清涼殿
後涼殿
校書殿
安福殿
綾綺殿
溫明殿（內侍所）
宜陽殿
春興殿
承香殿

軒は二軒、天井は化粧屋根裏。裝飾は垂木、尾垂木の端に鍍金金具を附し、壁、丹楹、青欞、朱欄碧瓦、鮮美の觀を呈する。歩廊は大極殿の左右につゞき、また龍尾道を上つて曲折し、狹くなり、角に蒼龍、白虎の二棟がある。また後方に小安殿あり、離れて昭慶門あり朝堂院の北端となる。應天門側の棲鳳、翔鸞の二樓は奇拔な平面と立面とを有し、蒼龍、白虎の二樓も屋上更に三屋をのせ、珍樣式である。豐樂院は朝廷宴會場で、また射禮等の儀式も行はれた。四方に築墻をめぐらし、南に豐樂門がある。豐樂門を入れば、更に儀鸞門あり、この門から歩廊起り、左右の東西廊に接する。また西廊は三つの建物を連ねて南北にのび、北は東に栖霞樓、西に霽景樓あり、よつて廊も曲折し、中央本殿に終る。本殿後方には東に東華堂、西に西華堂がある。

**九、內裡の諸宮殿**　內裡は皇居（御所）である。築墻で一郭をなし、中に更に歩廊（複廊）をめぐらし、四門を開く。東門（承明門）を入ると正面に南面して內裡の正屋、紫宸殿がある。つぎが仁壽殿で、常の御殿となつたが、のちその西方に東面する清涼殿が常の御殿となつた。清涼殿の後方に調度を納める後涼殿、南に文書を司る校書殿あり、また藥品を藏し、侍醫のゐる安福殿もある。東の綾綺殿は時に天子の居所となり、また內宴等の席ともなる。うしろに溫明殿あり、內侍所（賢所）ともいひ、神鏡を祀る。宜陽殿（納殿）は御歷代寶物を藏する。その南の春興殿は武具を藏する。別に仁壽殿後方に承香殿がある。以上は內裡の表向きの御殿で、これより北は皇后に屬する後宮である。そこは承香殿から廊によつて連絡される。中央に常寧殿あり、もと皇后の日常御殿であつた。のち弘徽殿これに代つた。常寧殿後方に、後宮の正殿たる貞觀殿がある。なほ、後宮殿舍には、登花殿、麗景殿、宣耀殿、昭陽舍、淑景舍、飛香舍、凝花舍、襲芳舍等ある。これら各舍の庭に、梨、桐、櫻、藤など植ゑ、梨壺以下それ〳〵の別名があつた。內裡正殿たる紫宸殿（南殿）は、九間四面、單層、入母屋造。床高く、正面に階段を有する。四方に廂あり、身舍の中央に玉座がある。玉座後方に賢聖障子を立てる。天井は化粧屋根裏、屋根は檜皮葺。大極殿とは頗る趣を異にする。清涼殿は常の御殿で、また趣異り、中央身舍を晝御座とし、隣に夜御座あり、つぎいて皇妃上直所として藤壺、萩の戶、弘徽殿上の御局の三室がある。外に朝餉間、臺盤所、等等の諸室がある。これら內裡の建物はすべて一つづゝ建てられ、渡廊をもつて連絡する。これ、支那宮殿風である。

**十、平安皇城の特徵**　以上列記した、平安京大內裡、內裡諸殿は、のち一千年の間、京都御所の規準となつた。若干建物の變遷等はあつたとしても、殆ど變へられなかつた。もと唐制によるが、公の儀式及び官署は殆ど唐の朝殿の形觀によれど、內儀の內裡は、日本に發達せる固有の建築によつた奈良時代の內裡諸殿もこれと大差なかつたらう。もとより、その要素には、支那風等を多量に取り入れるが、紫宸殿等の、ふつくらとやはらかく、なだらかな屋根——それは瓦でなくて檜皮葺である。——木割の細くやさしい白木の柱等等、すべて古來日本的特質の洗練である。公儀の朝堂院にさへ、大極殿に床を張る等、日本風の加味著しい。豐樂院は唐の宮城にまつたくなかつた。即ちわが平安城は、唐の長安の都城、宮城、および大明宮を模したが、決してこれに即さず、日本的建築を創造した。平安京全部

もさうで、大體の形、條坊の區劃、その數へ方等、むしろ日本様式の齊美、簡化で統整された點多い。これ平城京で十分の經驗を得た上、當時の現實生活に即し、日本式建築の一摸範的様式を創作したものである。これには、佛教的影響の殆ど加はらないことも注目に價する。尚ほこれが發展して「寢殿造」となり、その庭園と共に、純日本式住宅建築の基調を完成し、のちの書院造等の諸様式を發達させる。（これは、つぎの時代に語る）以上、宮殿建築は、遺物を一つも留めない。たゞ後年の再築等、繪卷物などに散見する外、紫宸殿と清涼殿とは江戸時代の再建が、舊地或は南禪寺等にのこり、また大極殿、應天門、蒼龍、白虎の二樓等は、明治時代に平安神宮として、ありし俤を偲ぶ復原的の再建をなされた。

# 第十四章　弘仁密教美術（中）（弘仁時代の建築と彫刻）

**一、當代の佛寺建築**　平安時代初期にも、若干の寺院創建されたが、種々の點で天平時代と異る。これまでの佛教は、平地佛教で、都市附近や貴族の殿邸に近い平地に七堂伽藍を南面してきちんと建てならべた。これに對し、天台、眞言兩宗共に幽奥の教理のため、高山の頂上に寺塔を建てた。故に、唐の諸都、また平城京の如く、都市の美觀として、東大寺などの華麗を極めた大堂塔が、裝飾的に建立される例は少なかつた。建築の形態、裝飾も、教義上、從來の如く明快また絢爛でなく、莊重嚴の印象を與へる。殊更に內陣を暗蔭となし、或は障遮する例さへある。且つ山地に建てたから、配置おのづから左右相對を保つ能はず、各堂の平面にも變化を生じた。しかし、その手法、様式には前代のものと著しい差異を認めがたい。

**二、創建の主な寺院**

延曆寺　（七九四年）（滋賀縣）
東寺（教王護國寺）（七九六年）（京都市）
鞍馬寺　（七九六年）（京都府）
金剛峯寺　（八一六年）（和歌山縣）
室生寺　（八二四年？）（奈良縣）（金堂、五重塔現存）

觀心寺　（八二七年？）（大阪府）
安祥寺　（八五〇年？）
中尊寺　（八五〇年）（岩手縣）
檀林寺　（八五六年）
無動寺　（比叡山）（八六五年）（滋賀縣）
貞觀寺　（八七四年）
大覺寺　（八七六年）（京都市）
醍醐寺　（八七七年頃）（京都府）
元慶寺　（八七七年）
仁和寺　（八八八年）（京都市）

要するに、天台、眞言兩宗の興起によりて、伽籃配置自由となり、佛殿に床を張り、內外陣を設け、或は廻り緣を設け、日本化の點が多い。そしてその殆どすべては山上に建つ。

**三、傳教大師と延曆寺**　延曆寺と金剛峯寺とは、弘仁の佛寺創建を代表する。延曆寺は京都の北に聳える比叡山上に立つ諸堂塔の總稱である。最澄（傳教大師）（七六七―八二二年）は、近江に生れ、幼時そこで佛教を修め、更に平城京にて鑑眞和上將來の天台經釋に接し、二十歲比叡山に草庵を結び、延曆七年（七八八年）自ら藥師如來を刻んで、佛殿を營み安置した。これ延曆寺の草創である。この佛殿が根本中



堂である。爾來、盛に天台の宗旨を發揚した。よつて桓武天皇の聖旨を拜し。二十三年遣唐使に從ひ、弘法大師と共に入唐し、台州天台山に赴き、更に圓教、菩薩戒を受け、一年後歸朝した。勅により天台法文を講じ、神護寺に壇を築き、灌頂を授けた。比叡山に十六院と戒壇の建設を計劃し、全國六箇所に寶塔院を創建し、常に國家の安泰を祈禱させた。（諸堂院はつぎ〳〵建設され、傳教時代の創建は比較的少い。）延曆寺は大體四部に分造された。

（一）東嶺　東塔　止觀院（傳教、義眞建立）　根本中堂、大講堂
　　戒壇院、文殊樓
　　淨土院
（二）西嶺　西塔　寶幢院（圓澄建立）　釋迦堂、相輪堂
　　法華堂、常行堂
（三）北嶺　橫川　首嚴院（慈覺建立）　橫川中堂、四季講堂
　　慧心院、定光院
（四）南嶺　無動寺（相應建立）　明王院、大乘院

配置は、平面、立面と共に、甚だ不規則で、一樣でない。根本中堂は東面し、前に中門あれど、そこから起る步廊は中堂の東面及び南面を限つて、西面と北面とに達しない。大講堂は中堂のうしろに

南面し、中堂と直角をなし、更にそのうしろに戒壇あり、文殊樓は中門の前方にある。すべてかくの如くで、一定の様式はない。根本中堂（現存、江戸時代寛永年間再建）は、十六間四面。前二間外陣。床は板張。（内陣は石敷で一段低い。）内外陣の境は内に格子、外に板唐戸で嚴に區劃され、外陣から内陣は見えない。本尊は内陣中央壇上厨子内に秘められ、扉が開かなくては拜されない。

**四、弘法大師と金剛峰寺**　空海（弘法大師）を語るは、弘仁美術を語ることである。それほどに、時代の精神と文化とを體現した大人物であつた。また時代を導き、時代に貢献した。かれの精を凝らしたものが、高野山金剛峯寺であつた。空海は實龜三年（七七二年）讃岐に生れ、儒教を外舅の阿刀大足氏に學び、長じて京都の大學に入り、儒教が意にみたず佛教に志し、歷遊ののち勤操僧都に師事した。更に大和の久米道場で大日經を得、はじめて眞言の研究に着手した。二十五歳出家、奈良で三論を學び、ついで傳教と共に入唐した。長安諸寺を歷訪ののち、青龍寺の惠果について兩部大曼荼羅秘密法を授かり、また般若三藏に謁し、二年後歸朝した。まづ神護寺で仁王經を修し、國家鎭護の祈禱をなし、こゝに德譽四方に傳はつた。弘仁七年（八一六年）金剛峯寺を草創し、十三年平城太上皇に灌頂を授け、翌年東寺を大師　賜はつた。のち諸弟子と共にこの寺に堂塔を造營した。しばゝ〳〵宮中に出入して祈禱をなし、眞言秘密の法を行つた。晩年、高野山に隱遁し、そこで寂した。金剛峰寺の金堂は弘仁八年（八一七年）起工し、翌々年落成した。建築計劃全部の完成は入寂ののちであつた。堂塔の配置は延曆寺と同樣、地形にまかせ、相對的でない。金堂と大塔とは互に斜に離れ、東塔、御影堂、鐘樓、輪藏、孔雀堂、大會堂、三昧堂等も離れ離れである。金堂（一九二六年燒失、再建）は方七間、正面二間、左右後の一間づゝを外陣とし、内部五間四面を内陣とし、内外陣の間に格子戸をたて、後方三間は壁とする。本尊は後方の壁前に佛壇を置き、その上の厨子内に安置し、秘佛となす。佛壇前に護摩壇を設け、その左右に板壁を作り、兩界曼荼羅を描く。これ眞言佛殿の特徵である。また眞言寺院では必ず大塔を建てる。多寶塔の例が多い。（多寶塔は二重で、下層は三間平面、上層は圓形、屋根は寶形造）大塔の遺例は根來の大傳法院である。（最近、高野山に鐵骨コンクリート大塔が再建された。）

**五、室生寺の金堂と五重塔**　平安朝初期の遺建は室生寺金堂と三重塔とだけである。室生寺は奈良初瀨から東へ三里の山奥にある。女人高野とよばれ、開基は役小角（えんのをづぬ）と傳へる。天長元年（八二四年）弘法大師により再興された。五重塔は大師の一夜造と稱される。金堂と共に、當時の遺構とされ、金堂の方やゝおくれる。溪流に沿つて、彌勒寺の傍をのぼると金堂あり、うしろへ段を上ると灌頂堂あり、更に登ると五重塔あり、ずつと奥に進むと奥の院、開山堂がある。塔は小形で、（塔身の長さ三丈八尺九分、相輪の長さ一丈五尺四分）平面は方三間、組物は三手先（手法、唐招提寺風）、屋根は檜皮葺。輕快の感あり、全體の釣合よい。小傑作といつてよい。天井は組入天井、相輪に水煙なく、寶蓋と寶瓶あるのは他に例がない。寶蓋は六方に手を擴げ、風鐸を附し、寶瓶は蓮座形となり、九輪にも風鐸がつく。金堂はもと六間四面、單層であつた。（江戸時代初期、前に一間の建增をした。）屋根も元來は入母屋造。檜皮葺らしい。今は四注、柿葺（こけら）、内部ももと土間を板張とした。組物は大斗肘木、（斗は高く、肘木

住吉造　春日造　聖帝造　流造　權現造　神明造　八幡造

は低い。）内部は内外陣を區別し、内陣は佛壇を設け、うしろは板壁となし、帝釋天曼荼羅を描く。後世の改築あれど、形よく、壁畫、彫刻にもこの時代の特徴をのこす。

**六、神社建築樣式の變化**　佛教興隆以來、世をあげて佛教の觀あり、建築なども寺院を主としたが、しかし、古來の神祇崇拜決して息んだのではなく、聖德太子これを敬されたのち、天平時代にも神祇の家藤原氏だけに、一方佛教を尊信すると共に、氏神春日神社をまつり、神佛合致の思想より、その氏寺として興福寺を建てたものの、氏神の禮拜を忘れなかつた。殊に空海等以來、本地垂跡說起るにつれて、神社もまた佛寺と同じものとして、尊崇の對象となつた。それにつれて神社の樣式も、次第に佛寺的、唐的要素を加味した。春日神社最もこれを顯著にするのも當然である。ついで、比叡山の鎭護日吉（ひえ）神社が、佛寺的樣式を取入れた。しかし、大體、古來の神社的特徵を保ち來つたが、桃山、江戸時代初期に「權現造」あらはれるに及び、神社建築もまたロココ的工藝美術化した。春日神社（奈良市）（一八六二年再建）は、奈良時代末期、藤原氏の擡頭につれてあらはれた「春日造」の標式である。即ち藤原氏の祖神を祀り、光仁天皇頃の創建である。舊來の「住吉造」に向拜（かうはい）をつけ、切妻造、妻入樣式である。その最古の遺物は、平安時代後期の三佛寺納經堂（伯耆）である。やゝおくれて、平安奠都直後、京都に加茂兩社の建設される頃、「流れ」造の樣式生じた。切妻平入、即ち「神明造」に向拜をつけた形式で、前面の屋根向拜までつゞいて流れる。屋根の感じ軟かく莊重で、現に最も多くこれによる。加茂別雷神社、加茂御祖神社（京都）をその標式とする。（一八六三年再建）最古の代表作は、平安時代後期の春日若宮前の神樂殿（奈良）で、神社には宇治御上神社がある。ついで、「日吉造」、「聖帝造」、「八幡造」等があらはれる。何れも一層、佛教的要素濃厚である。「日吉造」は日吉神社（近江）代表し、神明造の前面と側面とに廂をめぐらしたもの。「八幡造」は宇佐八幡宮（豐後）代表し、神明造の本殿と、神明造の前殿とを、「相の間」で連結した形である。これらの神社樣式の發達にも、時代的變遷をうかゞふことができる。殊に屋根にいづれも曲線の加はつたことは、古來の日本的特徵に變改を加へたものとして、注目に價する。



**七、弘仁時代は木彫時代**　弘仁時代の彫刻は發達した。以後、日本彫刻は木彫が本流となつた。推古以來、木彫の傑出した作品あれど、最盛期の天平時代の如き、鑄、塑、乾漆等に自在な技を揮つた。しかるにこの時代に、木彫本位となつた。その理由は、（一）金質材料の不足、（二）木材の豐富、（三）古來の木材愛好、（四）乾漆からの轉來、（五）枝術の簡易等であらう。本來、奈良時代をはじめ、藥師寺、法隆寺等の諸佛像の如く、造營に力をこめた寺堂の本尊諸佛は、なるべく金銅像となしつくし、且つ當代の財力では、鑄造かなり困難で、技術も容易でなかつた。すでに天平時代、乾漆技術の盛であつたことは、支那に乾漆行像行はれ、また華麗な裝飾を施すに適したことも、重要な理由であつたが、かく金質材料の不足も一の理由であつたと想像される。しかるに、日本には木材頗る豐富である。殊に良質の檜の如き、他に見ざる好材料に富む。されば、日本人は古來、建築にも檜等の素木を用ひ、神社、殿邸等、本來これを愛用した。彫刻するにも、乾漆などと比較にならざる容易さ

である。前代乾漆技術の變移を見ても、はじめかなり煩雜な爽紵乾漆から、のちには木心乾漆となつた。木心乾漆はやがて、木彫への一歩手前である。唐招提寺彫像などには、乾漆と、木彫との過渡のものもある。されば、當代に、材料豐富、技術容易な、木彫へ向ふのは當然である。殊に、天平の華麗より、簡素な素木を好む時代には尙更である。（勿論、木彫着色も發達して、淨瑠璃寺吉祥天像の如きを見る。）且つ、入唐僧等により、唐から、多くの白檀像が將來され、大に木彫の發達を刺戟したであらう。かくて、更に木彫によつてのみ味ひ得る鑿と、刀との美があらはれ、飜波（ほんぱ）式の如き寫實を超越した形式美さへ行はれた。またその技術の多くは一木造（一ブロックの材から刻む）であつた。

**八、弘仁木彫の特徴**　當代の彫刻は、他の諸美術と同樣、三特徴が流れ、且つ影響し、つぎの時代に及ぼす。（一）推古以來、發達過程を進んだ、在來の傳統的技法である。これ天平彫刻の典型的存續である。その例として、前代後期に、特殊の乾漆技術の發達した唐招提寺の獅子吼菩薩像、藥師如來像等あり、なほ木心乾漆の遺風を存する。神護寺金堂本尊藥師如來像は、むしろ塑像的特徴が多分にある。（二）密教式內容の表現がある。即ち更にそれが密教時代的影響を受け、堅密緊張の感を深め、木彫的に洗練される。こゝに唐招提寺大日如來、室生寺釋迦坐像等を經て、飜波式彫刻に發達する。一方、廣隆寺講堂の阿彌陀如來像、觀心寺如意輪觀音像、神護寺五大虛空藏像、室生寺金堂釋迦立像にまで高調される。（三）弘仁時代、大陸導入の檀像技法がある。上記の諸像中にも影響を見るが、特に法華寺十一面觀音像、渡岸寺十一面觀音像（近江）等に見る。これに關聯して、支那渡來の作たる金剛峯寺枕本尊（白檀龕像）、觀音院（京都）の五大虛空藏像等。また純密教的作品たる教王護國寺講堂五大明王、金堂不動明王、高野山正智院不動明王、高野山金剛峯寺本尊七像（燒失）等は時代精神の具現で、密教眞髓の創作といつてよい。神道にても佛教の感化をうけ、神像を神社內に置くやうになつた。松尾神社神像の如き、やゝ特殊の作風を出す。東大寺開山堂「良辨僧正像」も當代作との說がある。別に大分縣地方等に散在する、當時の摩崖石佛は、支那で、晩唐末まで行はれた摩崖、石窟佛像彫刻の影響である。技術必ずしも傑出するとはいへない。また當時密教以外の作品も、かなり存在した。尙ほ當代彫刻の或るものの特徴をなした飜波式とは、佛像衣襞の線を、鋭く强く剜ぐるが如く削り、中央に鎬（しのぎ）を作り、肉を起して反（そ）りを見せ、波頭の飜るが如き狀をなさしめるものである。この特徴は如何にして生じたか？　諸說あるが、唐招提寺木彫諸佛像の影響ではないかともいふ。また乾漆像の影響でもあらうか？　ガンダーラ式の影響もあるか？

**九、弘仁彫刻の代表作**　（一）室生寺諸佛——室生寺は密教開發當初の、比較的荒されない遺存として、金堂、三重塔と共に、若干の弘仁佛像を有する。金堂には本尊釋迦如來を中央に、右へ藥師如來、地藏菩薩、左へ文殊菩薩、十一面觀音と、木彫立像五軀並ぶ。何れも同時代の美しき彩色の光背がある。四天王像（二軀缺）、釋迦坐像、灌頂堂如意輪觀音像も、同時代であらう。何れも優秀の作である。（二）觀心寺（大阪府）の本堂本尊木彫如意輪觀音坐像（高さ三尺）は、その優和な、女人表現が、密教時代には勿論、木彫史上に一異彩を放つ傑作である。秘佛であつたため、よく保存される。多少乾漆を以

枕本尊は唐代中の作か？類作高野山普門院、嚴島神社にあり

五大虛空藏（法界、金剛、麻尼、蓮花、藥用）は空海の師惠果阿闍梨の長安青龍寺にあつたのを唐末滅法に際し惠運僧都將來したもので、インド・グプタ朝の影響著しいとされる。

室生寺諸佛

觀心寺觀音像如意輪

廣隆寺諸佛像

教王護國寺諸佛像

金剛峰寺諸佛像

神護寺諸佛像

唐招提寺諸佛像

て補ひ、彩色を施し、蓮座に美しく寶相華の繧繝彩色あり、頗る華麗である。寶冠、光背完備し、形姿の艶美さと共に忘れがたい。同寺金堂四天王像、地藏菩薩像も、同時代の作であらう。(三)廣隆寺の諸佛像——(高さ八尺)は弘仁中期の代表作。脇侍に虛空藏と、地藏とある。何れも木彫乾漆。地藏堂にも地藏と四天王とがある。みな佳作である。(四)教王護國寺の諸佛像——教王護國寺(東寺)は弘法大師の寺として、最も由緒深く、多くの弘仁時代佛像をのこす。講堂五大尊像は空海の作と傳へる。大日如來を中心とし五佛を置き、左方に五大尊、右方に五秘密を配し、四方に四天王、東西に梵天、帝釋天を安置する。木彫を樹立して、一大曼荼羅の觀をなす。特に五大尊中央の不動明王(木彫着色、高さ三尺七寸五分)最もすぐれる。他の諸尊は、修補あるもの、時代不明のものもあるらしい。兜跋毘沙門天像(着色)等もある。(五)金剛峰寺の諸佛像——高野山金剛峰寺には、金堂本尊をはじめ、左右の五大尊、四天王等、弘仁時代の優秀な諸佛存したが、金堂と共に燒失したこと前に述べた。(六)神護寺の諸佛像——神護寺(京都市外)の藥師如來檀像(等身木彫)は寺傳、弘法大師作とある。衣を透して體格の見え、衣の襞は並行的にくどくくりかへされる特徴ある作である。五大虛空藏像(高さ二尺六寸、木彫乾漆、着彩)も、弘法作と傳へる。觀心寺如意輪觀音像に似た、當代初期の傑作である。(七)唐招提寺の諸佛像——同寺彫刻は、奈良時代後半の特徴ある木彫が、弘仁時代に特殊の發達をなせる全盛的木彫へ何かの暗示を投げかける重要な意義がある。大日如來坐像(高さ一丈二尺、木彫乾漆)の如きは、殊に前代の手法を



とゞめ、一傑作である。同寺地藏堂地藏も空海の作と傳へられ、彫刻史上に或る連鎖を想像させる。その他當代の彫刻として、橘寺(奈良縣)日羅像、新藥師寺(奈良市)藥師如來像、弘福寺(奈良縣)持國天多聞天像、唐招提寺(奈良縣)金剛界大日如來像、法隆寺金堂彌勒菩薩像、東大寺開山堂彌勒菩薩像、法華寺十一面觀音像等ある。とにかく、文化史的に見た場合、飛鳥、奈良の諸彫刻にもまして深遠な內容と醇熟せる技巧とを以て、更に研究せらるべき價値あるものは、これら弘仁時代の彫刻である。或る意味において弘仁彫刻こそ、日本木彫の最高頂である。

# 第十五章　弘仁密教美術（下）（弘仁時代の繪畫と彫刻）

**一、弘仁繪畫の特徴**　弘仁時代には木彫と共に、繪畫もまた密教のため特別な發達をなした。けだし造畫、彫佛の技は、佛法修業中の要となされ、特に密教では秘密儀軌を體得し表現することは、高僧の要事であつた。空海、最澄、圓珍等の名僧、特に畫技に通じた。また空海はもとより、圓行、常暁、圓載の諸僧は、唐から多くの畫圖標本を將來し、その歸依する師僧等の像を描いて壁にかけた。如何に密教畫が盛大に製作されたかは、清和天皇の貞觀年中、勅して一萬三千の佛像畫七十二舖を、宮中太政官及び全國に頒たれたのでわかる。更に、僧侶の諸曼荼羅、諸佛畫の利益に動かされて、貴族もこれにならひ、畫を功德の業となし、一種の流行となつた。加ふるに、唐畫の美しさを感じ、また動機、技法の共通せる書道の勃興と相俟ち、繪畫は一般的教養として、また享樂鑑賞として、宗教禮拜物以外の意味あるに至つた。これ、鑑賞畫の發展である。特に末期より次の時代にかけて、世俗的、非宗教的の新畫しきりに出でた。つひに從來の畫工司は繪所となり、文様、裝飾に代つて、宮殿などに、自然の物象を描くやうになつた。勿論、これには支那で盛唐以後、特に鑑賞畫の發達した影響も多かつたらう。また貴族生活そのものが、漸く爛熟した必然的結果でもあつたらう。たゞ、畫蹟の遺存甚だ少く、何れも密教關係のもののみである。それらは天平繪畫に比し活動の態を加へ、運筆自在で、描法統いものは刀で刻んだ如くである。また彩色には暈染の法大に發達し、巧に濃淡をつくり、各種の色を混じ、畫面沈厚のうち、優美さがある。これ密教的なためと、唐畫の日本的に化した故である。畫風上には二派あつて、一は古代支那、朝鮮畫より來り、すでに日本的特色をそなへ、こゝからのちの「やまと」繪發展の約束を含む。二は、唐畫風をうけ、次代の巨勢、宅磨派の畫となるらしい。佛畫と鑑賞畫とを共に描き、はじめは僧侶、貴族の技であり、のち次第に專門畫家の輩出となつた。裝飾畫は次第にすたれ、唐制にならつて造營した大內裡屛障、例へば紫宸殿賢聖障子（支那古聖賢の畫像）、清涼殿昆明池（西域の靈沼）、荒海、唐人騎馬打球、白澤斬鬼等の圖を描き、この種の畫家が擡頭した。大同三年（八〇八年）、畫工司は內匠寮に合屬して、畫所と改まり、これより、繪畫は動機、題材ともに、寫實的、現實的意義をはつきりさせた。畫家で名の知られる者は、佛畫の筆者、僧最澄、空海、智泉、實慧、圓珍、光空等ある。また鑑賞畫家の作者の名の見えそめることも、繪畫文化の發達史上、特に注意を要する。即ち、百濟河成、巨勢金岡があつた。共に寫生畫に長じたらしいが、何れもその眞作は明でなく、且つまだ畫技として一系の師傳相承なく、金岡以後、巨勢派あると傳へるに過ぎない。平城天皇、小野篁、源信等も畫技を試みたといふ。かくして繪畫は貴族社會の消閑玩賞の具となりつゝあつた。

**二、兩界曼荼羅**（神護寺と子島寺）　弘仁時代、繪畫の製作で最も心をこめ、且つ多く描かれたものは、曼荼羅圖及びその簡々の諸尊、特に不動尊を主とする明王部諸像であつた。現存、兩界曼荼羅は、神護寺本と子島寺本とを優とする。共に唐の將來か、それの模作らしい。神護寺本は「高雄曼荼羅」

曼荼羅は約して壇といひ、輪圓具足の意味で、全宇宙（コスモス）をあらはす。金剛界は理の世界、胎藏界は智（生成）の世界を表現する

高雄曼荼羅

子島曼荼羅

で、日本の根本曼荼羅となつた。幾何學的圓形内へ佛像を描く。構圖は規定的なれど、細部の手法頗る見るに足りる。兩本共に、一丈四方以上の大畫で、紫綾に金泥で佛體、銀泥で衣を描く。技巧精妙、驚く外ない。神護寺本（傳弘法大師作）は、變化ある形相を極めて自在に描く。大師が李眞に描かせ將來したのち、破れて色も落ちたので、弘仁十二年新に作製したといへど、これはそれに相當しないので、唐作説と、淳和天皇、天長年間（八三〇年頃）御願作との兩説ある。子島寺本は、前者ほど剝落甚しからず、圖様もよくわかる。描寫は一層精緻周到で、細部に表現の自由さもある。技術的特徴に唐風ある、晩唐の作か？確説はない。何れも東洋美術として主要な宗教的象徴畫研究の、一出發點たる傑作である。

**三、室生寺壁畫**（帝釋天曼荼羅）かゝる正規の曼荼羅圖を、部分的曼荼羅とし、或はこれを壁畫とし、上記の如き諸曼荼羅の緊密嚴正から、更に美術的、俗楽的に擴大した例がある。室生寺金堂佛壇背後中央の間の板壁畫「帝釋天曼荼羅」などこれである。この種のものは、のち醍醐寺五重塔、大分縣富貴寺本堂、宇治平等院鳳凰堂内等にしばゝ〳〵見る。法隆寺壁畫（漆喰）につぐ代表作である。縦板五枚つゞき。中央帝釋天。左右に脇侍立ち、左右から上にかけて十五段八列、すべて百二十體の佛像を配し、下段や板の接ぎ目は剝落して辨じがたい。胡粉地上に、墨線輪廓を描き、彩色を施す。畫致やゝ素樸なれど、繧繝彩色、色暈等を用ひ、色線も描きおこしてある。日本式裝飾佛畫發達過程における、一代表として研究價値がある。寺傳では、天長元年（八二四年）頃のものである。

**四、赤不動**（明王院）曼荼羅諸尊中、當代特に尊信祈願の對像は不動明王であつた。故にその圖像、彫像多く作られた。繪畫では、當代最大傑作二圖を遺す。一は高野山金剛峯寺明王院の赤不動である。智證大師圓珍が、比叡山横川の葛河瀧での感見を、畫工に描かせ、自ら頭血をそゝいで彩つたと傳へる。二枚の絹を合せ、長さ六尺、幅三尺の大作である。不動尊は畫面上半を占め、下半の岩に腰かけ、やゝ左向きに前方を睨み、正視する。牙をあらはに、白眼を圓くかゞやかした、おそろしい形相に、觀者は射すくめられる。赤不動の稱ある赤褐色の、がつしりした肉體は木彫的で、細部を大づかみとする。骨組太く、肩張り、寫生的な躰軀に、右手を前にぐつとのばし、左手を屈めて胸の高さにおく。右足を下げて岩をふみ、左足を坐した感じも強い。右手に握る長い利劍に、倶利迦羅龍が、重たげにくる〳〵と捲きあがる。岩の表現も強い。左下に侍する二童子も、同じ強さである。すべて、靜中に躍る動である。努張と威力と、現實的で、しかも象徴的な誇張である。驚くべき技巧、構圖の奥行、正確な力強い線描。簡潔で、複雑感を統一し、主體のうちに内面思想を充滿させ、目に見る莊嚴に神秘を含む。密教畫の眞髓！　日本佛畫の最高峯。大傑作である。われらは、技巧のための技巧に流れ勝ちな日本美術のうちに、この像をはじめ多くの莊嚴崇高な弘仁佛教美術あることに意を強くする。

**五、黄不動**（曼殊院）黄不動尊の原本は、園城寺（滋賀縣）にある。今に秘佛で拜するを得ない。その最古優秀な模本が、曼殊院（京都市）本尊として傳はる。原本は承和五年（八三三年）智證大師圓珍感見の尊像を、畫僧空光に描かせたと傳へる。圖は普通（通途の儀軌）の形相と異なり、正面向きの不動尊は岩上に直立し、殊に四肢の肉瘤誇張され、様式化し、衣の褶襞も、大まかで力がある。全身黄色でしかも

五大力吼は仁王經によりよく國王もしよくその國を受持すれば、五大力菩薩（金剛吼、龍王吼、無畏十力吼、無量力吼）を使はしてその國をあまねく守護するとあるにもとづく圖像

火焔を描かず、光背は單に圓形とし、小利劍を垂直に立てて持つ。墨で輪廓を描き、肌を黃土で塗るから黃不動の稱がある。描線針金の如く、細太なく強く、色彩單調なれど、若干の濃淡を施す。表現の奥行きあり、傑作たるに十分である。おそらく唐の模本によるであらうが、これまたわれらの研究に價する。

**六、その他の佛畫**　高野山に五大力吼圖像（大圓院外十九院藏）がある。各竪十尺六寸の絹本着色、異例の大畫五幅（うち二幅燒失）である。描線は墨を以てし、朱、胡粉、綠青等強烈な彩色を加へ、纖細模様をもおく。規格雄大、活躍忿怒、火焔と共に烈々、熾んである。かゝる動的畫像に對し、靜的傑作として、西大寺「十二天圖像」がある。十二天畫像の古作は敎王護國寺、神護寺、來迎寺などにあるが、西大寺のもの最も古く、畫品も莊重である。損傷、剝落甚しく、後補も多いが、當初の描寫もうかゞはれる。鐵線描の輪廓に暈染彩色を用ひ、筆致ゆるやかで強く、ゆつたりとふくよかに、沈厚大やうである。尙ほ、興福寺藏「四天王像」も當代の作と傳へるが、原本は、唐畫にもとづくとしても、細太ある線や、その動きなど、藤原末期以後の模作であらう。園城寺藏の、黃金剛童子像も、同じであらう。これらと類を同じくする「白描諸佛像圖抄」（益田男爵家藏「四天王像」（醍醐寺藏等））「四天王像」（高山寺本）などもある。何れも藤原時代末期から鎌倉時代にかけて、古宗敎勃興氣運に伴ひ、密敎圖像研究熱勃興し、平安朝初期の、入唐八家將來のものなどから、多數の白描圖像抄を製作聚集した時のものである。中にも醍醐寺、高山寺など、その中心の觀あつたが、醍醐寺には現にその多數を藏する。しかし、製作時代必ずしも一樣でない。特に「仁王經法本尊圖像」の如きは、諸尊の側に記した書風に大師樣をのこし、形相特異、唐風直傳で、また平安初期作と思はれるものがある。

七祖―龍智、龍猛、金剛智、不空、善無畏、一行、惠果。これに弘法大師を第八祖とする。

**七、眞言七祖像と勤操僧都像**　弘仁時代繪畫の代表作中に、極めて注意すべき肖像畫として、敎王護國寺藏眞言七祖像がある。五祖は、空海が入唐の際、かれのため師の惠果阿闍梨が、李眞等十一名の畫家をして、兩界曼荼羅を描かせた時、李眞（また李紳）が描き、他の二祖、即ち龍智、龍猛の二幅は、空海歸朝後、弘仁十二年（八二一年）描き加へたと稱される。畫に書かれた文字は七幅とも、すべて空海の眞筆とされる。二幅の繪も空海の眞筆とされ、異説もある。何れも李眞作に準據し、描法は細勁な鐵線を用ひ、陰影を濃く施し、寫生的で、面貌のみならず、衣裳、臺座等もすぐれる。剝落甚しく、僅に本來の趣を知り得る。高野山普門院藏「勤操僧都像」も、空海の作と稱する。上に讃文あり、三論宗大德贈僧正勤操の像たるは明かである。畫の形式は七祖像により、床上に坐し、傍に水瓶をおき、口を開いて講說のさまをなす。七祖像よりも寫生的で、感情の動きあり、老像の面目躍如る。讃も空海といはるれど、後人の加筆らしく、畫面もやゝのちのものらしい。空海が師事した因緣によつて、近世この寺に納めたとの說もある。日本肖像畫發達の上に、これらは研究の價値がある。

**八、弘仁時代の工藝**　工藝は天平時代に諸技ともに發達の極致にあつた。殊に平安初期には、正倉院御物のやうな纖まつた遺物がない。たゞ敎義の變異につれ、密敎法具の製作盛に行はれた。またそれにつれて新樣式が、唐から將來された。佛像の光背、臺座等には、前代以來の技術行はれた。殊にその塗裝、及び一般の繪畫的文樣には、前代最も發達した纈繡彩色を好んで用ひた。室生寺諸佛、廣隆寺地藏光

背、觀心寺如意輪觀音蓮瓣臺など、鮮かな技術をのこす。金工は、興福寺南圓堂前銅燈籠（八一六年）が、前代風をうけ、室生寺五輪塔の相輪もこの時代の代表作である。漆工大に發達し、蒔繪に平塵、末金鏤、平蒔繪共に行はれた。仁和寺藏「法文冊子筥」（長一尺一寸二分、巾七寸四分、深三寸五分）がある。（九一八年作）空海が唐から將來した、眞言密敎三十帖法文を納れるため造つた筥で、蓋の表に銘がある。地は麻布四枚を合せた漆固め（爽紵乾漆）で、全體黑漆に金銀蒔繪で迦陵頻伽（奏樂天人）をあらはす。寶相花、飛雲、唐草、蝶鳥をこれにあしらふ。すべて末金鏤とし、研出蒔繪の法による。運筆自由、筆力豪健、技の妙をつくす。同寺の寶珠筥（七寸四方、深四寸五分）は宇多天皇の遺品と傳へる。同樣に夾紵脫活乾漆で、漆塗とし、すべて金銀研出蒔繪に寶相花を一面にあらはし、諸所に鳳凰を配してある。（冊子筥よりやゝおくれる？）延曆寺藏の「法華經筥」も同形式で、寶相花模樣を蒔繪であらはす。金剛峰寺藏「水草蒔繪經唐櫃」（長一尺三寸、巾一尺、高七寸八分、足高二寸二分）は中に掛子あり、底に、寶相華圓形模樣透彫塗金の金物五つと、同半圓のもの八つを嵌入し、その空間に螺鈿で寶相花模樣をおいてある。蓋の表は龍膽（りんだう）模樣、蝶鳥散しの蒔繪で、外部にはすべて、石を添へた土坡、流れ、水草等がある。弘法大師將來品とあれど、日本製である。また木工には觀心寺如意輪觀音寶冠が、透彫となされ、一種の雲文をあらはす。更に染織物類の發達せることも著しく、錦、綾、羅より絹、紬、布に至るまで精巧の品を製し、特に錦最も發達したが、中期以後大に衰へたらしい。その他の工藝もまた大に研究すべきであるが、材料の不足、研究の不十分で、今後檢討の餘地が多い。

法文冊子筥
寶珠筥

法華經筥
水草經唐櫃

貴族階級の享樂的美術

國家機關としての美術でない

# 第十六章　藤原淨土敎美術（上）

（藤原時代の文化と美術）

**一、藤原時代の文化・美術、その高揚**　美術史上の藤原時代とは、平安朝の中期、後期にあたり、宇多天皇寬平六年（八八九年）より、安德天皇壽永四年（一一八五年）に至る約三百年間、藤原氏の權力極めて旺盛な時代である。これを、藤原時代と、平家時代とに二分することもあるが、平家時代（一一六七年―一一八五）は僅に十九年間で、美術上に大なる變動もないから區別しない。大體、藤原時代美術は、飛鳥、奈良、弘仁美術の如く、國家的、また國家指導主義的でなく、一階級に於ける美術にとどまつた。およそ、文化現象、特に美術は、その基礎的事象たる經濟生活諸機構の反映である。それと共に、外部との抗爭の激しい時代、國內の統治改造を要する時代等では、少くとも積極的時代――例へば發展、膨脹期には、その時代の現實が必然的に要求する一機構としての役割をもち、その歷史活動の際實に參加し、且つこの時代の必然性を押し進めて行くための、文化的部面として發現する。しかるに、藤原時代の如く、國家機構が階級機構に置きかへられ、完全に一階級に壟斷された時代には、その階級のみの、美術、文化はあつても、國家の政治、經濟を推し進めるための、時代的美術、文化はあり得ない。その意味で、藤原時代美術は、國家としての時代性を喪失し、たゞ藤原氏といふ、貴族階級の玩賞的、遊戲的美術であつた。そこには飛鳥時代の如き、ナイーヴ、粗樸、しかし卒直端的な、出發初步段

階における國家美術が、鮮明、潑剌に投げ出されてはゐない。また天平時代の如き、膨脹爛熟した、飽滿陶醉の、全盛的國家即佛教の、大美術も表現されない。勿論、弘仁時代の如き、肅正緊張、新理想による國運建設のための、森嚴莊重な、密教主義——國家思想指導的美術ではなかつた。たゞ、寄生蟲的醉生夢想をなしつゝある藤原貴族が、やがて、主體(國民)の衰弱と共に、みづからも沒落するであらうことを知らずに、うたひ舞つてゐるところの——國家機構、從つて、國家の成長發展と何の關はりもない、象牙塔内の美術であつた。かゝる、美術は大體に沈滯せる、無氣力、非創作的美術であるといつてよい。要するに、奈良・弘仁時代までの文化、美術は國際的色彩が多く、世界的美術に參加すると共に、日本美術の、積極性、嚴肅性を發揮せしめて史上の大偉觀をなす。(弘仁美術の場合、特にしかり。)そしてそれは、全體としての國家、國民が、進化、發展、跳躍する時代の美術であつた。しかるに藤原時代美術は、同じく貴族が創造しながら、國際的性質を失ひ、消極的意味における、退嬰的、日本的美術を發現した。さればこそ、男性的でなく女性的、雄大でなく纖弱であつた。しかも、貴族が後宮を中心として、浮華な遊戲的文化を謳歌してゐたこの時代は、事實上決して向上する時代ではなかつた。かゝる文化は、進化過程にある民族の文化ではなくて、頽廢し、沒落せんとする、貴族階級だけの文化であり、美術であつた。要するに、藤原時代といはれる如く、公家勢力が最高調に達したところの、藤原一族、特に御堂關白道長とその周圍の人々——さうした局限された貴族階級の我執主義者(エゴイスト)の、自己滿足、無批判、無自覺、從つて、國家的、民族的、社會的、人類的意義をもたない



空虛、虛飾な、表面的、浮華現象であると見るべきである。しからば、何故にかゝる、局限的階級社會が、三百年間も持續繁榮し、且つ、かゝる美術文化を發現せしめたか?

**二、藤原氏全盛の因由**　藤原貴族は何故に全面的支配權を把握し、且つ經濟的實力を占めたか? そして如何にそれを階級文化的に消費發現させたか? これは先づ、土地國有制が、徐々に變化した一現象である。上古における土地、勞働の領有關係の未定であつた間から、大氏族制による私的領有が發達した。それを、つぎへの國家發展的段階上、歷史的必然として、聖德太子——天智天皇の時代に、大氏族を討滅すると共に、土地國有制(班田、口分田)が確立した。ひとたび、土地は天皇に屬するものとなつた。しかるに、これは、あまりに唐制の摸倣であつたし、國家發達の現實に必ずしも適應しなかつた。こゝにおいて、政權代行機關としての、藤原氏が擡頭し、政治的、したがつて、經濟的實力を掌握した。既にそれに先だち、寺院勢力發展の結果、聖武天皇の頃、寺(社)領の永久私有を許され、これが官財收入減少の一因となつた頃から、制度は亂れた。のち僧徒の勢力を抑壓し、平安京に新王朝設けられても、徐々に國有制は弛んだ。醍醐天皇等、しきりに對策を講ぜられたが、不輸租田、莊園、土地兼併の狀勢は、ますゝ〳〵激しくなつた。それは藤原氏の權力勃興に正比例し、つひに、土地とその領民とは、藤原氏によつて私有(貴族有)へ變移し、全國が莊園化した。後三條天皇の莊園政策も無効であつた。國司の遙任、留守所の設置、年功による國司の重任。——かくて、領國知行制の發達となり、更に莊園の守護地頭から、次代の封建制となる。この間、支配階級、——從つて、

經濟的實力を握り、自己の文化を發現させたものは、京都に定住する貴族、——藤原氏一門であつた。藤原氏極盛期は莊園增大期で、莊園領有が、かれらの文化の財源であつた。桓武天皇の頃には、藤原一門はまだ忠實な國家官僚であつたが、清和天皇時代から、藤原一門の富と權力とが、皇室を凌駕し、事實上に、政治權力と共に經濟權力もその手中に歸した。そして藤原氏繁榮の絶頂に立つものが、「この世をば我が世とぞ思ふ」と歌つた道長である。かれが上東門院（道長の女）の邸を營むに當つて、諸國の國司は賦役を負擔し、また通行人をして車を曳かしめさへした。かくてかれら貴族の手で、平安朝後期の貴族文化は滿開した。そして貴族的、淨土教的、日本的美術が華さいた。——しかし藤原貴族の政治的、經濟的權力は、久しからずして崩壞の必然性を辿つた。何となれば、かれらは京都に定住して、「櫻かざして今日も暮らし」つゝ、莊園は代理者に委任統治させた。故に直接に農民搾取にあたる代行者は、藤原貴族に代る實權者となりつゝあつた。したがつて、莊園制度は、代理者が地方的權力を擴大强化する手段となり得ても、中央集權政治の物質的基礎たり得ない。莊園制は、やがて中央集權を沒落させた。こゝにおいて、必然に地方的權力を分立擡頭させた。これ、新しく勃興せる武士階級であつた。こゝに、藤原氏貴族の、中央集權的權力は、その物質的基礎とした莊園制度自體の含む矛盾のために瓦解し、源平兩氏の爭覇を導いた。

**三、藤原氏の榮華**　藤原氏は、その祖鎌足が、中大兄皇子（天智天皇）を助けて、功あつてのち、政權に參加した。子不比等、不比等の子、四家に分れて、勢威を張り、その女は聖武天皇を生み奉つた。かくて天平時代すでに藤原氏勢力の基礎を固めた。四家の抗爭を經て平安朝初期、良房、太政大臣となる。人臣相國の最初である。その女の生んだ清和天皇、九歲で即位されるや（八五九年）、更に人臣攝政の例を開いた。ついで陽成、光孝、宇多の三代、良房の孫、基經攝政をつゞけた。その女は醍醐天皇に配して、朱雀、村上兩帝を生み、以後、冷泉、圓融、花山、一條、三條、後一條、後朱雀、後冷泉の諸帝すべて藤原氏の出である。この間、忠平、師輔、兼家を經、道長に至り、勢威と榮華の頂點に達した。これ一條天皇の長德二年（九九六年）——三條天皇の長和五年（一〇一六年）の二十年間である。それに先だつ約三十年間（九六八——九九五年）、及び道長の子賴通時代の五十年間（一〇一七——一〇六七年）を通じ、前後約百年に亘り、藤原氏全盛時代であつた。しかるについで後三條天皇（一〇六九——一〇七二年）は藤原の出でなく、更に白河天皇（一〇七三——一〇八六年）院政の頃から、時勢一變し、藤原氏の實權次第に武門・武士の手に移つた。この間、藤原氏の檀權、榮華は史上に著しく、歷代天皇の多くは、藤原氏の私邸で降誕、成育され、しばしばその第宅が御所となり、里內裏の名をなした。されば、天皇は乖拂、制を受けられるだけで、實權全く藤原氏に移り、兼家は私邸を淸涼殿に擬した。道長に至つては、五女を、四帝一皇子に納れ、三帝の外祖父となり、樞機を掌る三十餘年、「勢、朝聖を傾け、富、皇室に過ぎた」。されば、藤原氏の榮華、道長に極まり、そして道長畢生の榮華は、晩年造營の法成寺につきる。されば法成寺こそ、藤原榮華の頂點で、また藤原時代美術の頂點である。御堂關白の稱ある所以である。

**四、藤原時代享樂生活**　かくて、藤原氏一門は、百官の要職殆ど悉く占め、地方莊園の大部分を領

し、政權のみならず、國内財貨その門に聚まつた。よつて、かれらは競つて宏莊華麗な第宅を構へ、別莊を營み、林泉に趣を凝らし、宴遊嬉戲、演舞行樂に日も足りなかつた。そのさまは「榮華物語」、「源氏物語」、「紫式部日記」、「大鏡」等に、あまりにあり〳〵と書きのこされる。詩歌管絃の會、蹴鞠、聞香、圍碁、雙六、遊獵、騎射、さては曲水の宴、紅葉の賀など、四季折々の遊興さかんに行はれ、或は神社勝地へ行幸啓の旅に、車馬絡繹、行裝の美をつくし、或は河川園池に、龍頭鷁首の舟を浮べて、しば〳〵人目を惹いた。華奢の風かくもしげき上に、引出物とて、饗應の折、主人がその客または從人などへ、夥多の品物を贈るをほまれとしたので、美術、工藝品の需用增加し、その製作を促した。これらの需用者は、華胄の家に生れ實務の煩ひを知らず、たゞ興樂を極めるのみ。春晨秋夕、花にうたひ、月に舞ひ、以て人事を盡せりとした人々の嗜好に投じて、玩賞された美術が、いかなるものであつたかは容易に推知される。藤原氏一門は、かくして自らの享樂——更には、淫蕩放埒な、感傷的、性的生活に惑溺した。「百敷の大宮人はいとまあれや、櫻かざして今日もくらしつ」の、極端な現世的個人的遊蕩は、一族一門擧つて數百年に及んだ。「源氏物語」は、誰れが讀んでも健全な、積極的な國民生活の記錄と强辯はできないであらう。しからば、かゝる社會の要求し、また反映した美術はいかなるものか？

**五、藤原時代の佛教**　この時代もまた思想的基調は佛教であつた。はじめ、弘仁時代以來の天台、眞言二宗盛に行はれ、後半は淨土教が勃興した。しかし、何れもすでに從來の如き國家的、政治的意義をもたなかつた。前代、天台、眞言二宗起るや、朝廷の擁護下に、國家の現實に即する新國民宗教として發展し、最澄、空海をはじめ、後繼者たちの活躍で、日本的精神生活の深化、統一、渾成を推し進めた。しかし、實は何れもあまりに象徴的で、高遠幽玄で、俚俗には勿論、現世的享樂以外に、關心をもたない當代貴族には入り難く、解し難く、かれらの生活内容たることはできなかつた。そこで藤原貴族は、かれらの要求に應ずべく、天台宗からは、その信條たる法華經の、美文的、詩歌的内容、誦讀を唯美的に假用すると共に、現世幸福の祈禱のために、これを生活と結びつけた。眞言宗に對しても同樣で、その秘密の修法に迷信的愉安を求めた。かれらは幼稚淺薄な感傷家であつたから、物忌、方違、物怪等の迷信にとりまかれ、怨讐、禍福共に、調伏、加持、祈禱を以て、人生最後の解決とした。されば、宗教は教義を無視し、形式を主とした。朱雀天皇は千僧供養を、村上天皇は萬僧供養を行はれた。僧侶は指導的、研究的精神を全く失つて、たゞ巫祝妖教の使者の觀があつた。もとより、かゝる宗教の中から、健全、潑剌、信念と創造力とにみちた弘仁時代密教藝術の如きが、生れ出づべき道理はない。

**六、淨土教の興隆**　更に、かれらのかゝる低級な、利己的感傷生活に適應、迎合し、否、その生活から生れた觀あるは、淨土教であつた。淨土佛教は、早く奈良朝以前よりあつたが、一般に弘通したのは、醍醐天皇の皇子（？）空也上人（光勝）（九〇三—九七二年）によつてであつた。かれは市の聖の名を得て、世間を道場とし、寺とし、諸國を巡歷布教した。更に、叡山横川の源信（惠心僧都）（九四二—一〇一七年）は、寛和

元年「往生要集」を撰し、如何なる、愚凡邪惡の者も、口に彌陀の名を唱へれば、來世は淨土（極樂）往生疑ひなしと說いた。のち、良忍（一〇七二―一一三二年）か融通念佛宗を開き、自他相互の融通によつて佛果を得ることを說き、源空（法然上人）（一一三三―一二一二年）出で、淨土宗の獨立を宣し、他力本願の新佛教を大成確立した。實に藤原氏、殊に道長の前後、既に不知不識間に襲ひつゝあつた現世不安を銷すべく、貴族階級のイージー・ゴーイングとして、また一時の享樂的、耽美的對象として、阿彌陀如來の尊崇と洪像とに、浮き身をやつしたのである。されば、藤原時代の、いはゆる日本的精神の發揚は、たゞ貴族階級の、エゴイスティックな、非國家的、非社會的、非生産的浪費のみで、聖武天皇の大佛造像とさへも本質的意義を異にする。從つて、その內容は低級、纖弱、センティメンタリズムで、形式も浮華艶美、たゞ技巧の末梢を弄した。しかし、本來の淨土佛教潮流は、初より、今日まで貴族的、支配階級的宗教でなく、むしろ、虐げられた一般大衆――下層階級のため、佛教々理を通俗的に解說宣傳し、從つて社會教化的意義があつた。（現世宿命觀によつて支配階級への、無抵抗、屈從を勸說する、封建的專制時代の政治的意義をも含むが）しかるに、藤原時代後期の場合、むしろ「この世をばわが世とぞ思」ひながら、榮華の蔭にひそむ一抹の憂欝のため、未來世をおそれる貴族たちが、天台、眞言の加持や、祈禱で現世を胡麻化すにしても、更に富と權力とを以て、あの世にまでこの榮華を持ちつゞけたいとの欲望の、擴大誇張である。そこに、道長を主とする淨土教の發展を見た。そして、次代に源平兩氏爭闘後にのこる、武士階級の無常觀が、更に藤原氏とは異つた意味で、鎌倉時代を通じて、淨土教を

淨土教と同じやうに人生に對する配階級の無限なる欲望のあらはれが、エジプトのピラミッドである。

發展させた。（その封建的、政治的意義をもつて大衆にのぞんだのは、江戸時代を最も顯著とする。）

**七、藤原美術の日本的特徵**　藤原時代美術は、貴族の享樂生活に即し、その表現は、主として淨土教を基調とした。唐と公的交通終つて、消極的な日本的創造へ傾向し、且つ當時の生活の必然的反映から、抒情的、耽美的、形式美的となつたこと、上に述べた。しかし、前代からの隋力も存續した。殊に密教は淺薄なる現世的功利的に用ひたとしても、その造型あり、且つ貴族の思想に深く浸潤した。また唐との交通も、宇多天皇寬平六年（八九四年）、遣唐使廢止によつて絕え、間もなく唐は醍醐天皇の昌泰六年（九〇六年）絕滅し、五代（後梁、後唐、後晉、後漢、後周、）約六十年ののち、宋の太祖（九六〇―九七五年）村上天皇の天德四年）國を建てた。その前後、別に支那から學ぶところなかつた。（さすが「白氏文集」、「文選」等文學的影響の如き、長く平安時代文學、藝術の一根柢となつた。）唐末、宋初百年以上の間、朝鮮も、唐と殆ど同時に、新羅滅んで高麗となり、（九一〇年頃）渤海國も亡んだ（九二六年）。これに對し日本からも干涉せず、ひたすら平安京裡榮華の夢を貪り、自己の享樂に日も足りなかつた。こゝにおいて、文化はいはゆる日本的の發達をした。日本的とは、退嬰、平和、穩雅、恰安、姑息、感傷、淺薄、ヒステリックにして、雄偉、森嚴、深刻、莊重、强烈等々の趣を缺き、たゞ〳〵、島國藝術の華麗、纖弱さに墮するものであつた。さればその日本趣味、日本的は、あたかも、「女もすといふ日記といふもの」を、または「池に棲むかはづ」と共にうたふ「和歌」を、女文字と稱される假名で書き、その假名文字の、極度に纖細、神經質、貴族的、末梢的に洗練、發達したのと同じやうに、また、文學が、女子の

官仕への餘業であつた如く、弱々しく無内容で、色彩、形式の、感覺方面に發達したことも、當然といはねばならない。さればこれらは、極度に昇華された、貴族的日本趣味の、すばらしい表現ではあるが、これだけが決して日本的の全部であるべきでない。日本には、上代以來の、素樸卒直な、しかも、力強い、直線的で、明淨、玲瓏な、もつともつと、日本的な齒切れのよい一面もある。その他種種な、複雜な、日本的要素がある。また隋、唐、宋、朝鮮等等から輸入して、醇化させ、日本化させた、第二次的日本精神も、多量にあり得る。殊に同じ藤原時代でも、貴族趣味に反抗して生じた(?)本來の淨土念佛思潮の流れ(或は役行者、行基以來の)大衆間に潜流隱見する、日本佛教精神と、それの教養し來つた近代下層階級日本國民の生活内容とが、文化的には今後のわれらの生活表現——新しい意味での「藝術」のために考慮さるべきである。さればとて、藤原貴族の發現、高揚した、いはゆる日本的文化を、歷史的に無價値とするのでない。否、その中にこそ、あの時代の貴族文化の純粹な「美」が高められてゐる。「二十五菩薩來迎圖」や、平等院鳳凰堂は、誰れが見ても、驚くべき至高の「美」の完成であることは否めない。

# 第十七章　藤原淨土教美術（中）（藤原時代の建築と彫刻）

**一、寢殿造の美觀**　藤原貴族が、それみづからの小さい垣内で、極度に洗練醇化させ、またロココ的に完成させた表現の一は寢殿造である。寢殿造は、その建物の樣式（木造なれど）、殊に庭園　林泉のさま、配置、格好、個立せる殿邸を廊下でつなぐなどは、明かに大陸の影響と共に、すつきりし　素木を用ひ、緣をめぐらし、屋根などに輕快な感じを出し、優美、高雅で、小さく低く、明るくしたなどは、日本古來の民族的性情のあらはれである。これが鎌倉、室町時代まで、京都貴族の間に行はれ、今もその餘韻を住宅建築にのこすのも當然である。寢殿造は、地域を方形に近い矩形の正しい平地に定め、築地（つゐぢ）をめぐらす。その中央に寢殿を建て、その北、東、西に對屋（たいのや）を建て、その間を寢殿から渡殿（わたどの）（廊下）でつなぐ。一家一構である。寢殿の南は中庭で、庭を隔てて池あり、池中に島を設け、橋をかける。池の南は南庭となり、築山がある。東、西對屋からは廊を南に出し、東に泉殿、西に釣殿をつくる。その廊の中間に中門あり、中門から出ると築地に四脚門を開き、出入に便ずる。寢殿は主屋で、主人常居し、客に對接する。七間四面を普通とし、柱間は一丈である。時として、五間四面、九間四面もある。すべて、單層、四注、檜皮葺。七間四面の場合は、五間二面を身舍（もや）とし、周圍一間通りを廂とし、その外部に簀子緣（すのこえん）をめぐらす。廂の外、南面は蔀戸（しとみど）を建て、側面に妻戸を設け、普通そこから出入す

築地　寢殿　渡殿　對屋　泉殿　釣殿　身舍　簀子緣　蔀戸　妻戸

櫺子窓

作り合せ

る。他の三方（南、西、北）は多く櫺子窓で、必要のところに戸がある。組物は舟肘木。垂木は疎垂木。内部の天井は、廂は化粧屋根裏、身舎は組入または小組格天井である。床は張れども疊を敷き詰めず、持運びのできる疊を用ひる。身舎と廂との間は、格子戸の例多く、内側に簀簾を垂れ、内部は障子で部屋を仕切り、中央に張臺（寢床）を置く。左右に置疊（座用）あり、几帳を立てて外見を遮る。すべて、素木のまゝで、彫刻、塗裝はまつたく施さない。對屋は夫人、家族の起居するところ。釣殿で釣をなし、泉殿で納涼、觀月等をなす。對屋の屋根は入母屋、四注、切妻等を混用した。――以上は類型で、實際はそれ〴〵異つたであらう。また寢殿造は佛教建築と關係ない。內裡建築等にもとづき、おそらく上代からの住宅建築等の、近代醇化であらう。また、建物と庭園との關係を考慮してあるが、日本では今も民家に自然的庭園を營むほどに、自然の中に住む原始的な氣持を、古來持ちつゞけることを示す。但し、新羅の古都の、雁鴨池、鮑石亭などを見ると必ずしも日本的のみでなく、外來の要素もあるであらう。また、中期以後、變化あらはれ、花山天皇の頃から「作り合せ」はじまり、曲つた平面や、凸、凹字形平面に、屋根を組合せて葺いた。のちの書院造にもその影響見える。要するに、寢殿造はこの時代の文化精神を示し、研究價値がある。それらはまた當時の物語や繪卷物によつて、知ることができる。

**二、當代の佛寺建築**　佛寺建築も行はれた。勿論、國家的大建築でなく、空海、最澄の如く、國家鎭護の寺院でもなかつた。前期は多く密教建築で、代表として醍醐寺の諸建築がのこる。後期は貴族が全能力を淨土（阿彌陀堂）建築にそゝぎ、異常な規模と數量とで行はれた。從來の樣式のものと、阿彌陀堂式のものと混じ、從來のものにも、阿彌陀堂風が採用される場合多い。○印は現存。

別項參照

醍醐寺藥師堂（上）（九〇七年）
同　御影堂（上）（九一一年）
○同　五重塔（下）（九五一年）（壁畫あり）
永觀寺（九八三年）
○大原三千院（九八五年）（天井壁畫あり）
○法隆寺大講堂（移建）（九九一年）（大修繕あり）
○同寺鐘樓（九九一年）
法成寺（一〇二二年）（藤原道長建立）最大美觀であつた。
○淨瑠璃寺（一〇四七年）（本堂現存）
○平等院鳳凰堂（一〇五三年）
法勝寺（一〇七七年）（白河上皇建立）これも最大美觀であつた。
○法界寺（一〇八〇年頃）（阿彌陀堂現存）（壁畫あり）
尊勝寺（一一〇二年）（白河上皇建立）
○中尊寺（一一〇九年）（經藏現存）

別項參照
別項參照
別項參照
別項參照

最勝寺　（一一一〇年）（後鳥羽上皇建立）
醍醐寺藥師堂　（一一二四年）　別項參照
○中尊寺金色堂　（一一二四年）
成勝寺　（一一三〇年）（崇德上皇建立）
○豐樂寺藥師堂（土佐）（一一五二年）　別項參照
延勝寺　（一一五二年頃）（近衞上皇建立）
○白水阿彌陀堂（磐城）（一一六〇年頃）
○高藏寺藥師堂（陸前）（一一七八年頃）　別項參照
○石山寺本堂　（?）
○三佛寺投入堂（伯耆）（?）
○富貴寺本堂　（豐後）（?）（壁畫あり）
○鶴林寺太子堂、常行堂（播磨）（?）

**三、醍醐寺の諸建築**　醍醐寺は、京都東南郊外にあり。理源大師（聖寶）が貞觀年中創立し、醍醐天皇の延喜九年（九〇九年）官寺となり、天曆三年（九四九年）に清涼殿を賜はつて法華三昧堂とした。その前後に多くの堂塔が建つた。山下と、山上と、二十六町を隔てて二群となる。現存建物は、山下に五重塔、金堂、三寶院、山上に藥師堂、清瀧堂、如意輪堂、五大堂、御影堂等ある。建物の配置は自由である。山下に最古の遺建たる五重塔がある。村上天皇の天曆五年（九五一年）藤原忠平施主である。（慶長年間大修繕を加へた）（高さ七十八尺四寸、相輪四十一尺）石壇上に立ち、方三間、四方一間づゝ二枚開の戸、他は櫺子窓。內部には、柱が四本ある。四天柱といふ。その間を一段高く佛壇とし、中央に中心柱がある。中心、四面に板を張り、四方に佛像を描く。當時の繪畫の好參考である。組物は、三手先、軒は二軒。二重目以上に欄をめぐらし、五重の上に青銅相輪がある。內部初重天井は組入格天井、極彩色の寶相華を描く。柱、天井、扉も同樣である。四方の壁には、上方に佛像、下に眞言八祖像描かれ、比較的よく保存され、これも貴重な參考畫である。塔は高さに比し、幅廣く、安定感あり、また、相輪の長さ全長の約三分の一で、一層安定感を與へる。法隆寺、藥師寺、室生寺諸塔と共に、日本高層建築の傑作である。



**四、道長と法成寺**　淨土佛教の勃興するや、貴族階級の信仰は度を超えた。中にも、藤原道長の法成寺は、そのために、御堂關白と呼ばれただけに、東大寺以來の大伽藍であつた。平安京東北隅（京極の東、荒神口の北）に、後一條天皇の寬仁三年（一〇一九年）建立した。結構善美を極めたが、創立後三十八年で、大半燒失した。方四町の地を劃し、東、西、南三方に大門を開き、內に中門を設けた。南門を入つた正面に金堂（大御堂）あり、前庭に、加茂川の水を引いて池をつくり、島を築き、三方に橋を架した。寢殿造樣式を取入れたのである。東方に五大堂、西方に阿彌陀堂あり、講堂、釋迦堂、文殊堂、千手堂、戒壇堂、法華堂、眞言堂、三昧堂、圓堂、大塔、鐘樓、經藏、東北院、西北院、僧

佛様の大デパート

坊、浴室等、數へきれなかつた。佛様の大デパートである。阿彌陀といはず、釋迦といはず、あらゆる佛様に一堂を與へ、眞言の曼荼羅諸尊を各々一寺づゝに置いた建築曼荼羅ともいふべく、ボロブドウル壇等と共に、諸佛群在の極端な一例である。金堂には、名工定朝一代の精を凝らした、金色の大日如來（三十二尺）が、百花の大蓮華に結跏し、莊嚴微妙を極めた。同じく金色の釋迦、藥師兩如來、文珠、彌勒兩菩薩（各二十尺）、梵天帝釋天、四天王（各九尺）等、本尊をめぐつて、安置された。その他各堂には、五大堂に彩色の不動明王（二十尺）、四大尊（十六尺）、阿彌陀堂には九體の釋迦（各丈六）、釋迦堂には百體の釋迦あり、何れも相好圓滿、威儀莊嚴をきはめた。金堂の扉壁面は妙手を選んで、八相成道圖、兩界曼荼羅、天女奏樂圖等を描き、阿彌陀堂の扉は極樂淨土九品蓮臺圖を描いた。大御堂の裝飾に至つては、麗美の限りをつくした。材木は紫檀、赤栴檀、また漆塗金蒔繪・螺鈿の花形を裝ひ、五色の寶玉を嵌し、天井などには金金物を打ちつらね、群濃の組絲で綱を結んだ。中央に据ゑた大寶蓮華座には、百葉に百寶の色相を別ち、葉毎に寶臺の上に一つづゝ釋迦をあらはし、幾萬の珠玉を飾つた。その他、寶幡、天蓋、各種の佛器のたぐひ、一つとして精妙巧緻の限りでないものはなかつた。これが、如何に當時の社會に刺戟を與へたか、また藝術上に影響を及ぼしたかはいふまでもない。要するに、これにおいて、天平以後、消極的に欝積し來つた日本人の精神力が、驕奢大臣道長を藉りて爆發したと見れば、藤原時代美術を單に消極的にのみでなく、また豪壯壯丹花の如き一面あつたことを否定できない。惜しいかな、その悉くは燒失して、たゞ、餘勢になつた鳳凰堂、金色堂、阿彌陀堂等々に、はかなき面影を忍ぶにとゞまる。

**五、平等院鳳凰堂**　法成寺の豪壯華麗を想ふと、動機いづれにあり、また實質内容（藝術として）充實したかは別として、一時にぱつと開いた藤原貴族豪奢の全貌を、驚きの目で見る外ない。そして、その夢のあとを、宇治川畔の平等院鳳凰堂に忍ぶ。平等院はもと源融の別莊であつた。當時から風景絶佳を以て知られ、陽成、宇多、朱雀の三帝も行幸せられた。のち藤原道長の有となり、ついで賴道これを領し、永承七年寺とし、堂塔を造營し、平等院と名づけた。阿彌陀堂（鳳凰堂）、經堂、金堂、三重塔、講堂、鐘樓、東法華堂、西法華堂、五大堂などあつたが、現存するは鳳凰堂の外、釣殿（鎌倉時代）、鐘樓（室町時代）のみ。鳳凰堂は阿字池を前にし、宇治川を隔てて朝日山に對し、本尊佛が山のかなたからのぼる朝日を、滿面に受ける。地勢上、堂を南面して建てられないので、東に向け、大門を北に建てて、他の講堂も自由に配した。堂は平面、立體とも、まつたく他に類のない、然も、極めて洗練された、日本建築中最も優麗高雅な、貴族的傑作である。本殿は方三間、周圍に一間の裳層を有し、本殿左右に各五間の翼廊を出し、更に前方に曲折して二間を出し、本殿後方に尾廊が七間も長く延びる。この形狀、鳥の羽翼を張り、尾を伸ばすに似るので、鳳凰堂と名づける。（本殿屋上に銅製鳳凰をのせる故ともいふ。）立面は、本殿重層、入母屋造り。裳層の屋根は表面中央を破つて一段高く し、翼廊と尾廊は單層、切妻造。翼廊の屈折する角を高層、寶形造とする。本殿は一段高い石段上に建ち、柱は太い圓柱、組物は三手先。裳層の柱は大きく面をとつた角柱。組物は三斗。裳層は大體、木

雲中供養
八双金具
淨土曼荼羅
九品淨土
法界寺阿彌陀堂

割細く、柱の外、虹梁、桁、梁、組物の斗、肘木など、みな面をとる。翼廊は平地に建ち、割合に細い圓柱を用ひ、組物は出組。本殿の四方は壁または、扉で圍み、翼廊は柱のみで、吹抜きとなる。すべて屋根は本瓦葺。本殿内部は、床を低く板張とし、中央一間に佛壇あり、上に丈六阿彌陀坐像を安置する。（別項參照）天井は折上組入天井。小壁に五十二菩薩を、雲中供養のさまにかけ列ねる。外部は、柱壁ともに丹塗とし、垂木、尾垂木の鼻には、透彫唐草模様の金具を附し、扉には寶相華の毛彫ある八双金具を打つ。この扉には菩薩、天人、山水等を彩色で描く。柱には寶相花と菩薩、長押、貫、組物等に寶相花——を何れもぎつしりと彩色で描く。四方の壁には淨土曼荼羅、九品淨土の彩畵がある。本尊上には大天蓋を下げ、その下に大佛壇あり、何れも透彫、螺鈿等で飾る。とにかくこの建物の内外及び離れて、正面、側面から觀望することによつて、藤原時代の、最もよい意味での、貴族藝術に觸れ得る。かゝる精美の建築が建て列なつてゐた法成寺、法性寺、白河天皇の法勝寺等、この世からなる龍宮城の如き景觀は、われらの前に夢と消えてしまつた。

**六、阿彌陀堂その他**　當代は阿彌陀堂時代ともいふべく、その建立頗る多かつた。殆どすべて燒失廢滅して、今、前記鳳凰堂の外、比較的小規模なる數堂をのこす。阿彌陀堂の遺建として、法界寺がある。京都の郊外で、醍醐に近い日野にある。弘仁年間、日野大納言家宗の創立、のち永承六年（一〇五一年）日野資業が講堂を再興した。現存阿彌陀堂は當時のものといふ。（鳳凰堂竣工の二年前、但し事實はやゝ後年らし。）

大原三千院阿彌陀堂
淨瑠璃寺本堂
白水阿彌陀堂
富貴寺本堂

方五間、裳層あり、寶形造、檜皮葺。裳層屋根前面中央を破つて一段高くする。四方に廻縁あり、正面、左右の三方に階段がある。内陣佛壇に丈六阿彌陀像を安置し、内部はすべて彩色を施す、柱は布で包み、漆を塗り、佛菩薩の像を描き、その間に唐草模様を描く。天井、組物等には寶相華を、小壁には漆喰上に、天人と樂器との空中飛翔を描く。これは繪畵としてすぐれる。この建築は阿彌陀堂の模範とされる。全體の格好頗るよく、屋根の勾配ゆるく、優雅、輕快の感がある。大原三千院（極樂寺）は寛和元年（九八五年）花山天皇勅願、惠心僧都建立、母安養尼が住んだと傳へる。三間四面、單層、入母屋（妻入）、柿葺、廻縁がある。内陣佛壇に阿彌陀三尊を安置する。天井に二十五菩薩を描き、本尊後壁には兩界曼荼羅、四方の壁には無數の小佛、柱その他には寶相花を、彩畵とする。小規模阿彌陀堂の遺例である。（後世の補修多い。）淨瑠璃寺は奈良と京都の中間にあり、寺傳天平十五年創立。本堂は永承二年（一〇四七年）再建。十一間四面、單層四注、本瓦葺、廻縁あり。こゝに九體の阿彌陀を安置する。（九體彌陀式は法成寺、法勝寺にもあつた。）中央天井を一段高くして丈六彌陀を置いた。九體彌陀の遺存と共に一典例をのこす。白水阿彌陀堂（福島縣石城郡内郷村）は永曆元年（一一六〇年）藤原清衡の女（國守岩城則通の後室）が鄉里の金色堂に倣つて建てたといふ。方三間、單層、寶形造。檜葺。内部を飾つた彩色は、痕跡を止め、金具はのこる。富貴寺本堂（豐後）は九州唯一の當時の遺建である。三間四面、單層、四注。天井、長押、内陣柱に菩薩、唐草、寶相花の彩畵あり、内陣小壁に佛菩薩、本尊後方に淨土曼荼羅を描く。剝落甚しいが、昔の佛を

のこす。

**七、中尊寺金色堂**　京都中心の藤原貴族時代の末期に、遠く離れて東北の片田舎で、かゝやく「光り堂」を今にのこす中尊寺遺趾がある。これ實に、莊園制――地方豪族の擡頭――東北經營と東北武人の強力――藤原氏三代の榮花――「夏草やつはものどものゆめのあと」である。平泉の繁榮は、藤原清衡が陸奥出羽押領使、鎭守府將軍として、堀河天皇の嘉保（一〇九四――一〇九五年）頃、こゝに第邸を築いたにはじまる。子基衡、その子秀衡の三代、約百年間、奥羽の首領となり、榮華を極め、平泉はすべて京都に擬し、當時盛觀を極めた淨土諸大寺にならひ、中尊寺、毛受寺を建營した。文治五年（一一八九年）頼朝の兵、義經を追つて、藤原氏を亡ぼすに際し、悉くやけて灰燼に歸した。今、僅に中尊寺金色堂をのこす。藤原時代末期の代表的建築として、最も有名なこの堂は、岩手縣（陸中）平泉にある。寺傳は仁明天皇嘉祥三年、慈覺大師の開基。堀河天皇の勅で藤原清衡が創建した。天仁二年（一一〇九年）の建營であらう。金堂、塔婆（三基）、經藏、鐘樓、大門（三宇）、金色堂、帝釋堂、辨才天堂、千手院等四十餘宇、禪坊三百餘が建立され、金堂には丈六釋迦三尊、小釋迦百體、四天王等を安置し、裝飾をつくし、千僧を集めて供養したといふ。今、金色堂と經藏階下をのこす。金色堂は天治元年（一一二四年）の建立。清衡が自己の墳墓として納棺のために建てた。墓と厨子とをかねた堂である。されば、中尊寺附屬の小堂に過ぎず、小堂頗る小さいが、裝飾頗る華美、藤原末期的なロココ藝術である。（のち朽損し、正應元年（一二八八年）套堂を建て、更に數度修補された。）平面は方三間、單層、



寶形造。内部に床を張る。周圍に緣あつたらしい。屋根は本來、銅葺に鍍金し、金色堂の名を得た。軒は二軒、一種の半繁垂木を用ひ、内部に四柱を立てて内陣とし、柱は圓柱、組物は三斗。組物間に大きな本蟇股あり。天井は外陣、化粧屋根裏、内陣、折上小組格天井。建物の内外全部を黑漆で塗り、その上に金箔をおく。垂木間、二重の垂木、組物、蟇股等軒廻り全部も金箔を置く。内陣は、長押、貫、組物、蟇股等、全部平塵で、その上に螺鈿で寶相花をあらはし、今も美しくかゞやく。長押の兩端と中央、貫の中央には、寶相花透彫金銅金具を打ち、その中央には玉を嵌めた跡がある。天井も金箔押し、諸所に金銅金具を打つ。内陣の四柱は、いはゆる七寶莊嚴卷柱で、金銅の箍を、八段にめぐらし、これに鋲を打ち、九帶に分つて、その三帶には、四方に一帶づゝ十二體の大日如來を蒔繪で描き、金銅圓光背の餘地に蒔繪模樣ある。他の六帶には、螺鈿の寶相花をあらはし、何れもよく保存される。内陣正面佛壇は、中央淸衡のもの最もすぐれ、格狹間の金銅羽目板に、孔雀、寶相花打出し金銅板を打ち、周圍に寶相花と蝶を毛彫とし、花の中心に、珠玉、または、七寶を嵌入する。左右佛壇もほゞ同じい。中尊寺の經藏も同樣に美しい建築で、裝飾されてあるが、今は損傷甚しい。こゝにも佛壇がある。尙ほ、淸衡の中尊寺と並んで、子基衡の建てた毛受寺あり、これも堂宇四十餘、禪坊五百あつたと傳へ、裝飾等同じやうに美しかつたが、今はない。子秀衡の建てた、喜祥寺その他もあつた。

**八、神社建築**　前代の春日造、流造についで、日吉造（聖帝造）、八幡造あらはれる。日吉造は、延

八幡造

瀬戸内海と水軍及び平家の關係

暦寺の鎭守たる日吉神社が標式である。佛教建築を加味し、入母屋造、向拜附の背面を少し切り去つた形式で、平面も五間四面等、佛寺と同じい。八幡造は、神明造を前後二つならべ、向拜でつなぐ。宇佐八幡（宇佐神宮）を標式とする。一般に鳥居が樓門となり、瑞垣が廻廊となり、その他佛寺の手法を多く用ひる。しかし當時の遺建はない。その他、代表例として二三をあぐれば、宇治上神社（京都府）一間社流造を三つ並べ、外觀は五間三面切妻造となる。これに向拜が一間つく。流れ造最古の遺例である。春日神社（奈良市）南門、廻廊。（一一七九年建造）南門は三間一戸の樓門（神社樓門の標式）で、恪好よく、丹壁が美しい。同社若宮神樂殿（同）――治承年間（一一八〇年頃）建造。住宅建築の參考たるべき、貴重な遺物。三佛寺納經堂（伯耆）は春日造最古の小建築である。

**九、嚴島神社**　平等院鳳凰堂が、藤原時代盛期の建築を代表する如く、末期（平氏全盛期）の、更に複雜化され、デリケートとなつた頃の建築として、嚴島神社がある。現存する當時の遺建はないが、當時の文化との關係、また建築の氣分等を感ずる上に語るべきである。嚴島神社は、社傳に推古天皇の時の創立とあるが、平清盛安藝守となつて大に社殿を擴張、再建した。清盛――瀨戸内海航路權の獲得――宋との貿易――その經濟的利得――海軍の擴張――平軍の屋島、檀の浦占據等等。平家と嚴島とこの神社との關係が察しられる。（附近の大三島神社は、日本水軍根據地で、且つ古代甲冑集藏の寶庫である。）嚴島神社は、仁安二年（一一六七年）落成した。（のち燒失、本社殿は一五五六年、客神社は鎌倉時代中期（一二四〇年）再建。）建物の配置、平面は清盛經營の際のままで、樣式、手法も大體同じい。藤原時代は建物と周圍の自然との美的關係に用意周到であつたが、特にこの神社でその感深い。即ち背景を山とし、前景に海を控へ、左右にのびた陸あり、社殿はそこに抱擁されて自然の一風物となる。配置は本社と客神社とに別れ、本社は正面にあり、海にのぞんで棧橋の如き舌先と、兩側の內客神社、樂房ある。舌先からまつすぐに奥へ、平舞臺、祓殿、拜殿、幣屋、本殿位置し、うらの不明門まで一直線上にある。客神社は本社とほゞ直角に建ち、尙ほ附近に附屬の諸社、諸建物あり、何れも長い幾屈折の廻廊でつながれる。本社と客神社はいづれも對稱に從へど、全體としては自由、複雜な平面配置である。建物の立面も、自由複雜で、本殿は前後の流れ造、拜殿は入母屋造、拔殿は妻正面の入母屋造、廻廊は切妻。これらが曲折參差して、極めて變化に富み、繪畫的（やまと繪的）意匠甚だ美しい。且つ檜皮葺の屋根の勾配緩く、優美輕快で、細部またこの感じを更に濃くする。これ、新しき日本的貴族趣味に統合された內裡建築から、寢殿建築が發達し、更に佛寺建築において鳳凰堂となり、神社建築において嚴島神社となつたもので、何れも、藤原時代美術文化の研究上、最も注意を要する建物である。そして神社建築として、出雲大社、吉備津神社などと共に、最もすぐれた代表作の一である。

**十、藤原時代彫刻概說**　この時代初期の彫刻は、前代の形式を追ひ、殆ど模作を主としたが、道長の法成寺建造に及び、名工佛師定朝（？――一〇五七年）妙技を揮ひ、多數の弟子を督して盛に造像をなし、三丈二尺の本尊大日如來をはじめ、幾千體の大小佛像を彫刻した。ために彫刻は驚異的發達をなした。

佛所は彫刻工房

六勝寺　法勝寺　圓勝寺　最勝寺　延勝寺　白河天皇以來、諸天皇の御建立

殊に定朝が、當代貴族の趣味に應ずる優麗で品致高き相貌を創作してより、定朝風は定型となつた。前時代の森嚴莊重な趣から、穩雅な裝飾的傾向を帶び、金光五彩の着色は、周圍の彩色と相待つて、技巧も細部に纖細を凝らすと共に、大木彫多いため、弘仁に發達した一木造から寄木造に進歩した。需要盛大につれて、定朝の子覺助は、京都七條に佛所を開き、弟子長勢も三條に開き、共に永く家業とし、六勝寺等の續立には、圓勢、長圓、院覺、腎圓、康助、院朝等の佛工、さかんに從事した。藤原時代を前、中、後の三期に分ち、佛像の樣式を比較すると、(一)初期(定朝以前)——專門家ならざる僧徒の作多く、面相の一部に威嚴あれど、體軀の全部は不整で、殊に四肢、服裝等粗漫であつた。作者に僧延祚、僧感世、僧康尙等ある。康尙は定朝の父で、最もすぐれた。專門佛師として活躍した最初の僧である。(二)中期(定朝時代)——定朝大に技を揮ふに及び、面貌は勿論、全體に威嚴、品致をあらはし、寫實にも意を用ひ、木彫、彩色にも、精巧を加へた。特に全身豐滿、顏面圓く、眉目細長く、襞褶柔かに、すべて高雅の風格を帶びた。(三)末期(定朝以後)——定朝の後繼者は、技術の巧緻を加へると共に、氣魄を失ひ、纖弱に傾き、佛陀も夜叉も羅漢も鬼畜も等しく柔和なること、小兒、婦女の如く、優美にのみ流れ、力なく、また宋代の影響を蒙つて裝飾華縟をまし、形式的マンネリズムに墮した。佛所はつぎの如く名工を出した。

（七條佛所）定朝——覺助——賴助——康助——康朝
　　院助——院覺——院尊
　　院朝

（三條佛所）定朝の弟子
　長勢——圓勢——忠圓
　　長圓——長俊
　　賢圓

尙ほ、別に前代の一木彫刻によるものと、天平時代以來の脈をひく彫刻家とが遺存した。これらの間から、次ぎの鎌倉時代の復興的傑作が生れた。

**十一、鳳凰堂の阿彌陀如來**　當代の代表的作品は、幸に、平等院鳳凰堂、法界寺、淨瑠璃寺に、本尊阿彌陀如來あり、定朝風を、建物と共に見ることができる。鳳凰堂阿彌陀如來木彫坐像は、堂落成の天喜元年(一〇五三年)、晩年の定朝の作である。高い臺座上、丈六の、金箔押、定印坐像である。姿勢均衡、申分ない傑作で、寫實より出でて不純を一切除き、藝術的に高い形式を整へ、練達極まる技巧で表現する。特に、慈眼を垂れた圓滿慈悲の相好や、なだらかで穩かな衣文や、すべて調和と高雅にみつ。圓熟完成の作風、貴族藝術の極致である。光背と臺座とも、よく保存され、光背は飛天を模樣し(飛天光)一種の唐草を透彫とし、九重の蓮花臺座には寶相華を浮彫にする。これらは定朝が

創作規定し、のち長く日本彫刻の規範となり、權威を保つ。

法界寺阿彌陀像
淨瑠璃寺阿彌陀像
淨瑠璃寺吉祥天像
同厨子扉繪
法金剛院阿彌陀如來

**十二、法界寺、淨瑠璃寺阿彌陀等**　法界寺阿彌陀堂本尊も、ほゞ同時代の作か？定朝作と傳へる。丈六坐像、比例頗るよく、面相極めて優美、手法も流暢である。寫實的なれど力强さ、鳳凰堂本尊にやゝ劣る。淨瑠璃寺九體彌陀は本尊を中央に、左右四體づゝ並ぶ。本尊は丈六坐像。他はやゝ小さい。本尊は鳳凰堂佛と似る。定朝作と稱する。（光背は後世の作）他の八軀は優美なれど雄大の趣なく、やゝ劣る。とにかく大彌陀九體の並んだ偉觀は、當時を偲ばしめる。本尊の傍の四天王も傳定朝作ですぐれる。同寺の吉祥天は、東京帝室博物館に陳列され、その厨子も東京美術學校に藏される。この頃の作であらう。寶冠、胸飾、蓮座等完備し、全部彩色を施し、衣裳等やゝ重厚なれど、頗る優美である。法金剛院阿彌陀如來は、當代末期、大治五年（一一三〇年）の作で、定朝の流れをつぐ院覺作となされる。この作風の類型化を知るべきである。

**十三、醍醐寺と法隆寺の諸佛**　以上の定朝風と異つて、しかも同じく時代的影響を受けた木彫は、醍醐寺と法隆寺との諸佛像である。醍醐寺は延喜七年（九〇七年）理源大師創立。藥師堂（山上）は保安五年（一一二四年）の再建なれど、本尊藥師如來（高さ六尺餘）及び脇侍は理源大師作と傳へる。本尊は大蓮座上にあり、比例よく、面相雄偉、衣文の表現も力强い。密敎時代の遺韻がある。同堂の炎魔天、吉祥天、帝釋天も理源大師作といふ。法隆寺には、大講堂の藥師三尊、四天王、新堂の藥師三尊、四天王、金堂の毘沙門天、吉祥天、夢殿の阿彌陀如來（二體）等ある。何れも、この時代の特徴が

峰定寺千手觀音像
白水阿彌陀像
七寺阿彌陀像
三千院阿彌陀像
中尊寺一字金輪（生膚大日）神像、肖像彫刻等

ある。面相溫和、衣文流麗、光背、臺座、彩色裝飾等、すべて他の時代に見られぬもの。他に、觀心寺聖觀音（等身）、聖護院不動明王、河合寺四天王、鞍馬寺毘沙門天、興福寺板彫十二神將、興福寺持國天像、道明寺十一面觀音（二軀）等、當代前期に屬する。峰定寺吉祥天、極樂院本尊藥師像、萬壽寺阿彌陀如來像、圓成寺本尊阿彌陀如來像、興福寺北圓堂本尊彌勒像、當麻寺講堂本尊阿彌陀如來像、興福寺北圓堂本尊彌勒像等は、中期もしくは、後期の作であらう。更に末期——平家時代へかけての作は頗る多い。大山寺阿彌陀堂阿彌陀像、峰定寺千手觀音像、白水阿彌陀堂彌陀三尊及び二天像、豐藥寺本堂藥師及び釋迦、阿彌陀像、中尊寺一字金輪像、七寺本堂（愛知縣）大原三千院本堂彌陀三尊像、東大寺四天王像、富貴寺阿彌陀像、福寺中金堂四天王像、三佛寺投入堂藏王權現像、渡岸寺十一面觀音像、安居寺彌陀三尊像等がある。興中にも中尊寺一字金輪像は「生膚（うとはだ）大日」と稱され、玉眼を嵌し、面相姿勢端嚴、顏面にやゝ紅潮ㇾ附屬物完備、當代の傑作である。この頃また神像と肖像と行はれた。延喜年間に數千の神像を刻んで、全國の神社に分配されたといふ。肖像には法隆寺繪殿の聖德太子七歲像（佛師僧圓快、繪師秦致眞）治曆五年（一〇六九年）作の確徵がある。同寺聖靈院聖德太子及び脇侍の五像（天仁年間作、保安二年開眼）は末期のものである。

# 第十八章　藤原淨土教美術（下）（藤原時代の繪畫と工藝）

藤原時代繪畫の三方向
一、裝飾玩賞
二、淨土佛畫
三、繪卷物

**一、藤原時代繪畫の概觀**　美術は近代に至るほど、ます〳〵繪畫的傾向をもつ。これには種々の理由あるが、一主因は彫刻の立體的表現手段が、簡易化と約束の慣熟とのため、平面的繪畫的表現に代られ、また廣い場面などの裝飾的取扱ひのために、繪畫の需要を增大した。且つ象徵的にも、寫實的にも、彫刻による立體表現より、繪畫の方が、合理的に表現されるやう進歩したからである。藤原時代はあたかも繪畫への進展期にある。さればこれまでの密教諸佛が、曼荼羅圖等特別な平面畫の外は、彫刻を主體としたもの、藤原時代淨土教美術は、主要な典型的な本尊や、脇侍、眷屬諸佛等の外は、繪畫であらはす機會多くなつた。殊に、彌陀二十五菩薩來迎とか、山越彌陀とかの如き、時間的經過、群像の運動、また事件の推移を表現する場合には、丸彫よりも浮彫、浮彫よりも繪畫へと傾向するのも當然である。まして裝飾畫、鑑賞畫の勃興は、藤原氏貴族文化時代の必然として、急激に盛となつた。そこで、藤原時代繪畫は、凡そ三つの方向に發展した。一は裝飾、鑑賞方面、二は淨土教畫的方面、三は繪卷物の方面、これである。

**二、裝飾・玩賞畫の發達**　勿論、貴族的、淨土教的、享樂時代なる點において、この三者の相關關係あることは、いふまでもない。これまでは、殆どまつたく信念の對象として、または寺院裝飾のために行はれた繪畫は、今や一般貴族階級の玩賞の用となり、或は殿舍裝飾として壁、襖、屏風の類に描かれた、また物語、日記、和歌などと同樣、男女のたのしみの手段とされた。繪合せ流行し、扇面などに描かれるに至り、題材も、和歌の意、物語の趣などをあらはし、名所をうつし、月花をめで、男女交遊の狀を描くなど、現實生活に即して、遊樂的方面をひろく取り入れた。それも、はじめの頃にはまだ漢文學行はれ、唐の山水、人物を畫としたが、次第に國風勃興につれ、純日本的モティーフとなつた。大內裡清涼殿御障子さへ、荒海の圖が宇治の網代に代り、昆明池が季綱の少將嵯峨に狩するさまとなつた。末期には葦手繪と稱し、平假名を畫の中へ書き交へ、また文字を鳥や水石などの形に擬して、風景中に加へる、一種の戲畫さへ行はれるに至つた。また「作畫」と稱し、金銀泥、群青、綠青等の光澤ある繪具で、雲煙樹石をきらめかし、裝飾的効果を高める作爲の技巧も弄された。

**三、淨土佛教畫の發展**　また、これらの畫風の流行と共に、淨土佛教の流布に伴ふ、その奉仕の佛畫が盛となつた。その特徵は、前代の天台、眞言二宗は、森嚴忿怒の佛像で、これを幽暗の奥にかゝげ、護摩をなして加持祈禱する對像であつたが、今や他力本願、淨土念佛を唱へ、衆生を濟度し、現世をたのしくするのであつた。惠心僧都の如き、たゞ、ためにみづから圖畫を作つて弘布につとめた。されば佛畫の形相は、當時の專ら西方淨土の圖、貴族　感情に適應すべく、優美艷麗、金光燦爛たる彩色を以て、彌陀來迎の盛觀などをあらはすに至つた。しかもその當初は、まだ筆致優美なれども纖弱に流れず、傳彩穠麗なれども高雅を失はず、貴族藝術の上乘たるものであつた。その作畫の中には貴族も

多かつた。しかるに中頃からのち、かゝる玩賞的、また宗教的畫家たちは、時代の趨向に應じてやまと繪風の繪卷物を製作するに至り、つひに末期から、鎌倉時代にかけて全盛を見　またこゝに純日本的繪畫の渾然たる獨創的境地を拓いた。その動機、技巧、特徴等については「鎌倉時代に詳しく」述べる。

**四、藤原時代繪畫の流派**　當代の繪畫で、更に重要なことは、專門畫家の流派發達であつた。氏族制の根柢深く、家系と世襲とを重んずる日本では、早くから繪畫の專業者あつたものの、それらは專ら裝飾畫家で、また佛畫をも試みた。しかるに前代の頃、すでに密教佛畫が僧侶の技であり、また僧と稱して畫を行ふ專業者あると共に、百濟河成、巨勢金岡の如き專門畫家をも生んだ。密教に代る淨土教繪畫の當代には、裝飾畫、鑑賞畫、佛畫の分業的區別必ずしも明かでなく、しばゝゝそれをかねたらしい。しかし、おのづから畫風の分別生じて、巨勢、託摩、春日、土佐、秦、惠心等々の流派的存在があつた。巨勢派は金岡を祖とし、相ついで繪所長者に任ぜられ、宮中畫技の御用をつとめた。

巨勢金岡――相覽――公忠――公望――深江――弘高――是重――信茂

公忠以前の繪は唐畫から出で、且つ寫實的で、專ら活動を主としたが、公望以後筆意多少日本化し、優美な時代風を加へた。弘高最も名あり、その畫技を尊重されたといふ。その作品傳はらず、また個人の畫風、傳統も明かでない。託摩派は後冷泉天皇の永承頃（一〇五〇年頃）爲成が一派を創め、爲遠その風を傳へ、專ら佛畫を作つたといふ。巨勢派から出でて、宋朝より新しく入つた畫風を取つたであらう。爲成は巨勢派に代つて繪所長者となつた。鳳凰堂壁畫はかれの作と傳へるが、明かでな

巨勢派
この系圖の眞否は不明である
託摩派

春日派　藤原隆親
土佐派
惠心僧都
飛鳥部常則（應和年間）　藤原基光　會理僧都　繪仙師教禪　良秀　僧珍海

い。春日派は奈良春日神社繪所で、最初の繪所預は藤原隆親といふ。隆親は內匠寮繪所預藤原隆能の子。「源氏物語繪卷」の作者は、この父か子と傳へる。土佐派は「やまと繪」の本流で、遠く平安朝初期よりつゞき、この時代に一派の特色をあらはし、輕妙自由な筆の運用と、淡泊巧妙な色の驅使とで、日本的繪畫を創成した。殊に土佐派は力を寫實に用ひ、人物、鳥獸の如き、巧に活動の趣を寫し、細勁優婉、しかもぴんとした氣骨ある畫風を開く。土佐とは、藤原隆親の男、經隆が土佐權守に任ぜられたからといふ。しかしこれらについては確證がない。惠心風とは、惠心僧都の佛畫の特徵に類するものである。「唐樣」と「やまと繪」との融合により、一種渾厚な畫趣を出すとされる。惠心僧都は、はじめ延曆寺の慈慧僧正について法を受け、のち橫川に屛居して書を著はすと共に、繪畫を描き、專ら他力本願、往生淨土を宣傳した。秦の畫は、奈良朝の古樣を傳へたもので、後冷泉天皇の治曆、延久（一〇六五―一〇七三年）の頃、秦致眞が法隆寺で佛畫を作つた。繪殿に聖德太子一代の行狀を壁畫として知られる。（後出）その他、初期の畫家に飛鳥部常則（應和ヒ間）、藤原基光（白河天皇頃）、佛畫に會理僧都（延喜の頃）、繪師教禪、良秀、僧珍海などの名を傳へるが、何れも事蹟不明である。要するに當時まだ畫家の名が、個人としてさまで重んぜられない、社會的情勢であつた。

**五、藤原時代繪畫の遺品**（前期）　當代繪畫のすぐれた遺品かなり多い。古名畫中の傑作とされる多くはこの時代に屬する。これを大體、前後の二期に分ける。前期は流麗纖細な輪廓線に、調和を得た品格ある色彩を施し、また精巧を極めた截金文樣を用ひる。しかし後期に入り、終りに近づくにした

醍醐寺五重塔内壁畫
原氏闍魔天
法隆寺孔雀明王
法華寺阿彌陀三尊來迎圖
鳳凰堂扉繪
法隆寺繪殿
聖徳太子繪傳

がひ、情趣よりも說明的となり、また宋畫の影響もあるらしく、輪廓線太く、明かで、彩色も、穩雅さ乏しい硬いものとなつてゆく。そして、次第に筆の熟するにつれて、表現に優艶の趣あらはれる。

前期はじめ頃の、時代のわかるものには、醍醐寺五重塔内壁畫がある。塔の建立された天曆五年（九五一年）當時の作であらう。面相、着色法等に前代の遺風がある。中心柱を圍む板壁の四方に胎藏界曼荼羅諸尊を描き、塔内四壁羽目板の上に、同じく諸尊、下に眞言八祖像をあらはす。繊細な描線で輪廓を描き、華麗な色彩を施す。肉身は朱色に濃い隈取りをつくる。衣裳、光背、臺座等に繧繝彩色を華かに着けたのは、唐畫の樣式に據るが、前代の室生寺金堂壁畫よりも、遙に優雅である。この種の描法が、やがて藤原時代佛畫の一典型をなし、顏の隈取りは更に裝飾的に頰紅を濃くし、衣文のぼかしも形式化して、やさしくなる。原氏藏「閻魔天」、法隆寺「孔雀明王」、法華寺「阿彌陀三尊來迎圖」の本尊「阿彌陀像」（「觀音、勢至及び童子像」はやゝおくれるらしい。）等は、同じやうに唐畫の趣をのこす。何れもまだ形式的で、躍動や表情がない。しかるに、時代おくれて平等院鳳凰堂扉繪と法隆寺繪殿の聖徳太子繪傳（秦致眞作）とは、醍醐寺塔壁畫についで、年代推定できる代表作である。前者は堂のできた天喜元年（一〇五三年）頃の製である。この堂には有名な定朝作の本尊阿彌陀如來坐像（別項參照）の後方の兩壁に、釋迦八相圖を、また南北東三方の扉と壁面には觀無量壽經の九品來迎變相圖とを極彩色で描いてある。圖上の色紙形に觀經の文を記す。畫は託摩爲成、書は源俊秀の作と傳へる。（爲成三十五歲の作ともいふ。）この繪には前代の手法、特徴まつたく認められず、純日本的となつてゐる。されば佛菩薩の面相表情にも、背景の自然描寫にも「やまと繪」的特技が發揮されて、日本繪畫研究上の好資料である。

金剛峯寺佛涅槃圖
長法寺釋迦再生說法圖
新藥師寺佛涅槃圖
博物館普賢菩薩像
敎王護國寺十二天像
同五大尊像
益田男十一面觀音像
青蓮院不動明王像
原氏孔雀明王像
三井合名、虛空藏菩薩像
龍光院船中湧現觀音像

**六、藤原時代繪畫の遺品**（後期）　後期の製作では、金剛峯寺藏の「佛涅槃圖」がある。畫に應德三年（一〇八六年）と記される。佛涅槃圖の最古最優の遺作の一である。描法、色彩、共に藤原時代佛畫の特徴をよく發揮し、佛菩薩の相好は豐婉柔和、色彩諧調も極めて優雅である。表情も穩かで眞に迫り、布局整然、高雅の趣を失はない。長法寺藏の「釋迦再生說法圖」（金棺出現圖）も同じ頃の作であらう。特にこの畫では、藤原時代佛畫通有の鐵線描とやゝ異つた筆勢をもち、いはゆる釘頭描を用ひ、彩色法も新味を加へる。新來宋畫の影響を受けて、まだ熟さないためであらう。新藥師寺「佛涅槃圖」はやや時代が下るらしい。その他、特に知られてゐる當代の單像畫には、帝室博物館藏の「普賢菩薩像」が最も洗練巧緻の極とされる。普賢菩薩は法華經護持者で、德利周遍、仁慈惠悟と稱せられ、天台法華の信仰流布と共に多くこの像描かれた。これは遺品中の隨一である。もと奈良の古寺にあり、偶然發見された。細密な描線、調和を得た鮮麗な配色、巧緻を極めた截金の應用等、貴族藝術の最高的なものである。この種のものは敎王護國寺の「十二天像」、同じく「五大尊像」は大治二年（一一二七年）古式によつて描かせたもの。從つて、圖樣は唐風なれど、彩色、截金等は時代の技法によつた。益田男爵家藏の「十一面觀音像」、青蓮院の「不動明王像」、原富太郎氏藏の「孔雀明王像」、三井合名會社藏の「虛空藏菩薩像」龍光院の「船中湧現觀音像」等、何れも當代後期の特徴明かである。また宋畫の影響著し

高野山善女龍王像
東大寺倶舎曼荼羅
淨瑠璃寺吉祥天厨子扉繪

いものに、前記、新藥師寺の佛涅槃圖、それと同樣な、高野山にある「善女龍王像」などもある。奈良時代の古樣をのこした東大寺の「倶舍曼荼羅」、（今は東京美術學校に藏される。）天平時代作との說あつた淨瑠璃寺の「吉祥天厨子扉繪」（前出）等もこの時代の作かとなされる。尙ほ研究の餘地を存する。

**七、高野山の聖衆來迎圖**　以上列記した當代の佛畫中、最も有名な傑作は、高野山の「聖衆來迎圖」（阿彌陀二十五菩薩來迎圖）である。古くから惠心像都（源信）の作と傳へる。もと比叡山にあつたのを、織田信長の燒討にあひ逸出し、轉々して高野山に納まつたといふ。一圖であつたのを、今は中央を約正方形とし、左右にその半分の幅の、相連續する三幅對の掛物とする。中央に、金色燦然たる阿彌陀如來を、できるだけ大きく明瞭に描き、左右やゝ下方に觀音、勢至の兩菩薩が蓮臺上に跪坐する。本尊から左右の兩幅まで、畫面殆ど一ぱいに、長楕圓形に菩薩、聖衆が、おのおの蓮華をさゝげ、鼓を打ち、笙を吹き、琵琶をかなでつゝ、たのしげにうちつれて、三尊と共に翻翩たる瑞雲に乘じ、下界へ來迎する。圖の向つて左下、さゞ波ゆるやかに、紅葉綠樹の茂つたなだらかな山あり、蘆荻が風にそよぐ。琵琶湖畔を思はせる情景である。二十五菩薩とよぶけれど、本尊彌陀佛の外、二十七菩薩三比丘描かれる。三尊と二十五菩薩とが、三比丘を伴つて、まさに極樂往生せんとする善根者を迎へる爲め、紫雲、五彩に包まれつゝ、この世からなるよろこびの樂を奏してくだるところ——藤原貴族の、人生觀、詩境、享樂の極致を表現する。かれらにとつて、單なるローマンティックな幻像ではなかつた。かれらの生活の眞實であり、目的であつた。道長は彌陀如來像のみ手にかけた五色の絲に引かれつゝ、

敎王護國寺山水屛風

久能寺法華經繪
嚴島神社平家納經卷

最後の息をひきとつたといふ。何といふ美しい、貴族の個人主義的な夢。羨ましい生涯。——とにかく、構圖巧に統一され、全體に遠近ある立體的の趣をそなへ、しかも個々の像の個性的に變化ある形相を、極めて正確に寫す。且つ氣分明朗でふくよか、雄大豐實である。これらの點で當代末期の最も醇熟した作かと思はしめる。

**八、非宗敎畫**　當代佛畫全盛と共に、鑑賞的裝飾的繪畫行はれたが、その遺物は殆どない。組合せの繪、襖や屛風に貼られたものなどはないか。たゞ敎王護國寺の「山水屛風」、および經卷の裝飾畫、扇面畫等がある。山水屛風は獨立した山水畫最古の例である。但し現今の風景畫と製作目的を異にする。この種の屛風は眞言宗で灌頂の儀式に阿闍梨のうしろに立てる法具である。インドの俗、修法の壇を山林の間に結界するを常とした遺風で、かゝる自然景の屛風を用ひたらしい。されば唐に原本あつたであらう。六扇よりなり、かなり明瞭に圖がのこる。大同元年弘法大師が唐から歸國に際し、憲宗皇帝より賜はつたと傳へる。山水の眺望のよい山林中に、一隱者の茅屋あり、數人の貴顯從者をつれて訪ふ。人物の服裝は奈良時代に似るが、すべて唐の風俗である。しかも山水、樹石人物の描き方や、彩色は日本的である。唐畫を摸本として、日本的に描いたであらう。山はやはらかい曲線の輪廓で、綠靑で彩り、樹木は細かく茂枝を、また水は一面にさゞなみを描く。鳳凰堂扉繪、聖衆來迎圖の樹木などと描法同じい。故に當代の作と假定される。經卷見返し、寫經料紙の裝飾畫に、山水、風俗、花鳥を描いたものがある。久能寺（駿河）の法華經は、平治亂前のものたること明かである。嚴島神社平

四天王寺扉面　寫經繪　博物館同
藥師寺慈恩大師像　興福寺同　一乘寺天台高僧像

家納經卷は、平氏一門の寄進した法華經で、長寛二年――仁安二年（一一六一―一一六七年）の頃の作たること確である。これらの表紙、見返しの繪、また四天王寺、帝室博物館の扇面寫經の料紙の繪など、殊に扇面畫は宮廷生活を主とし、風景、花鳥、市井庶民の風俗、街頭の店舖等を描き、當時の實生活を知る上に無二の至寶である。また當時の肖像畫に、藥師寺と興福寺に慈恩大師像（藤原前期）あり、一乘寺に天台高僧像（藤原後期）がある。何れも溫雅高尙の趣を備へ、貴族文化時代の寫實的人物畫研究の好資料である。

**九、繪卷物の出現**　繪卷物は藤原時代後期から盛となつたらしい。淨土敎佛畫と繪卷物との創作は、藤原貴族文化が、日本繪畫史上、殊にその後ちの發展に及ぼした最も顯著な貢獻である。殊に宗敎的立場を離れて（しかし、しばく宗敎的である）、かれの見るまゝの現實に即しつゝ、自由自在にテーマをつかみ、モティーフを把へつゝ、すでに醇熟し、發達しきつた、かれらの長きに亘る貴族藝術的敎養と技術とをもつて、驚くべく銳くて透徹した感覺と趣味とのまにく描き出した、かれらの生活記錄、かれらの文化の遺產は、實に、この時代から見る繪卷物である。その點、源氏物語や、日記、歌集などと共に、日本文化に寄與した藤原貴族の過去の藝術遺產を感謝せねばならない。しかし、眞に繪卷物が、それみづからとして發達、完成し、多種多樣となり、やがてはマンネリズムとなつて形式化、固定化したのは、鎌倉時代である。（されば繪卷物は、次代に語るが、最古最優の代表作數點に觸れておく。）繪卷物のもとは支那に辿るべく、また天平の「過去現在因果經」等もあれど、藤原時代に發展した動機は、國文學の盛行につれ、その物語や日記を書寫した卷物が行はれ、貴族の婦女靑年など、面白がつて讀むうちに、これに插畫を加へて一層の興味を添へ、また解說を助けたのにあらう。そしてこの頃行はれた諸寺社の緣起、高僧傳等にも、その利益（りやく）の靈驗を示し、宣傳をするなどの目的から、同じやうな繪卷物が、各種の興味と、用途との爲めに流行するに至つたのであらう。室町時代の往來物、江戶時代の草双子、明治時代の繪本、今日の大衆讀物等等、その階級の一般的通俗的繪解きとして行はれたもので、こゝにこそその生活が反映したのは、當然である。それがいつ頃から、盛となつたかは、明徵がない。また藤原時代繪卷物の線描の發達は、草假名の發達、國文による和歌、物語の技巧と、その婦女子の仕事であつたこと等と、密接に關聯するが、後章に述べる。

隆能源氏
引目鉤鼻
吹拔屋臺
造り繪

**十、源氏物語繪卷**　繪卷物最古の傑作とされる。もと、五十四帖完備したであらうが、何卷あつたかわからない。今、尾州德川家に三卷、益田男爵家に一卷あり、何れも殘缺である。もと同一のものかもわからない。傳來も知るところない。筆者は藤原隆能と傳へ、普通「隆能源氏」といはれ、またその父隆親の作との說もあるが、不明である。最近の研究では、筆者は一人でなく、一卷中にも異つたところあるらしい。或は一圖でも線描、色彩等、分擔したかも知れない。詞書も伊房、雅經、寂蓮等の合筆と稱されるが、確證はない。「源氏物語」の本文と交互に、その圖をかき、當時の朝廷、貴族の生活を主とし、自然もその間に描かれてゐる。人物の描寫は、「引目鉤鼻」で、家屋は家根、天井を省略して上から見せた「吹拔屋臺」の法により、畫風は當時のいはゆる「造り繪」で、極めて厚い胡

粉の濃厚な色彩で塗り重ねてある。用筆纖柔、色彩豐艷、いかにも物語にふさはしい情趣にみち、殊に、のちの同樣の繪卷物に比して、おほらかで、動きなどもおつとりと大きい。こせついてゐない。しかも細緻な筆尖には、ピンとした、神經が働いてゐる。

**十一、信貴山緣起繪卷**　同時代作と思はれる信貴山緣起繪卷は信貴山即ち朝護孫子寺藏で、三卷ある。源氏繪卷が主として宮廷內の有名である。信貴山緣起繪卷は信貴山即ち朝護孫子寺藏で、三卷ある。源氏繪卷が主として宮廷內の生活を豐麗な色彩で寫したのに對し、これは題材を主として都會を離れた山里にとり、貴族的でなく、民衆的である。畫法も彩色でなく線を活躍させる。また源氏が主として室內における靜な生活を寫すに對し、これは一つの物語として、事件の發展に興味をつなぐ。またかゝる動的畫風はつぎの鎌倉時代に發展する。これは昔、この山に毘沙門天を勸請した命蓮ひじりについての緣起物語である。詞書は極めて少く、繪が主になつてゐる。鳥羽僧正作と稱すれども、作者も時代も明かでない。

**十二、鳥獸戲畫卷**　有名な鳥獸戲畫（高山寺藏）も同樣である。これは鳥獸戲畫と稱すれども、戲畫三卷、繪本一卷である。戲畫も、猿、兎、狐、蛙等の擬人描寫が一卷、人物の嬉戲と動物の擬人描寫とで一卷、他の一卷が人物の遊戲で、繪本にはさま〴〵の鳥獸を寫生してある。筆者も一人でなく、數人らしい。最もすぐれるのは、動物擬人戲畫であるなどいはれるが、充分研究されてない。鎌倉時代作との說もある。これは僧徒の戲畫であるなどいはれるたデッサンの確實さ、活態描寫の天眞爛漫で、しかも技巧の手に入つたこと驚く外はない。この種の

傑作である。

**十三、伴大納言繪卷**　酒井伯爵家藏伴大納言繪卷（三卷）も、信貴山緣起とほゞ同樣の畫風である。繪卷物中第一流の代表作である。大納言伴善男が應天門を燒いて、その罪を左大臣源信に負はせ、顯はれて罰せられる故事を、達者な筆で描いてある。殺伐な事實を描いただけに、すべて寫生風で、描線勁く、人物活躍し、彩色も放膽である。作者は土佐光長と傳へるが確證はない。鎌倉時代への過渡期の製作と見るべきであらう。

**十四、藤原時代の工藝**　工藝もまた貴族的、日本的となつた。殊に前時代以來、漆漆類の蒔繪、螺鈿等發達したが、それは更に二つの方面へ時代的に發展した。一つは日本的繪畫の發達に伴ふ。それは蒔繪文樣の繪畫的洗練である。法隆寺獻納帝室御物蓬來山蒔繪袈裟箱、金剛峯寺螺鈿蒔繪小唐櫃、出雲大社秋野螺鈿蒔繪櫛笥（くしげ）など何れもこの時代後期の作であらうが、自然の景を文樣化し、且つ極度に洗練させた例である。しかし他の一面では、淨土敎寺院の驚くべき建築につれて、その內外を漆塗、螺鈿、七寶で裝飾する技術の發達となり、それが金具工藝と相待つて、華麗、贅澤を極めた。平等院、鳳凰堂、中尊寺金色堂はその好例である。それは單に一部でなく、堂の全部が裝飾藝術、工藝美術の凝固網羅で、この世からなる極樂世界の現出であつたこと、既に語つた。勿論、建築の裝飾、添加物のみならず、調度、器具、什器物類の善美、言語に絕する。特に、漆工と相待つは金工であつた。漆工、木工には當麻寺藏の俱利伽羅龍蒔繪經筥（長さ一尺四分、巾六寸二分）ある。數段を重ねた經筥の最下

段と甲板とをのこす。甲板に俱利伽羅龍が寶劍を、擁せるものを、不動明王の象徴としてあらはし、その左右、波中岩上に二童子が立つ圖を蒔繪としてある。上記手筥類の外、末期に三島神社梅蒔繪硯筥（北條政子所用と傳へる。）、鶴岡八幡神社籬菊蒔繪硯筥（源頼朝が後白河上皇より拜領したと傳へる。）なども同様である。金工では鏡すぐれ、唐草千鳥鏡、萩薄蝶鳥鏡、秋草蝶鳥鏡のたぐひ多く傳はる。中尊寺金色堂華鬘、磬架と磬、燭臺の如き、嚴島神社金銅佛具類、三井寺圓滿院梵鐘（一〇三二年作）等がある。教王護國寺手皮華鬘十三枚は、應徳三年（一〇八六年作）同寺五重塔落慶供養に用ひたもので、極めて稀な革工品である。

# 第十九章　鎌倉武家美術（一）

（鎌倉時代の文化と美術）

**一、鎌倉時代の史的概觀**　鎌倉時代とは、後鳥羽天皇建久三年（一一九二年）、源頼朝が、征夷大將軍となり、鎌倉幕府を開いてから、後醍醐天皇延元元年（一三三六年）南北朝分立まで、約百五十年間である。その間、政治權力は鎌倉幕府で新しく勃興獲得せる武士階級に把握された。但し、この動きは、平清盛執政の時（一一六七年）、更に遡つて、白河上皇院政（一〇八七年——）により、藤原貴族勢力の抑壓された頃からとすれば、それに先だつ約百年前からであつた。院政は源義家後三年役の年に始まり、鳥羽法皇院政時代（一一二九年——）、源平二氏活躍となり、つひに保元・平治亂（一一五六—一一五九年）を經て、後白河院政（一一五九年——）源平抗爭激化、清盛執政、治承・壽永の騷ぎ、平氏沒落（一一八五年）に至つて、頼朝新政權となる。すべてこれ、藤原貴族に代つて、新武士階級支配力獲得の動搖であつた。ここに鎌倉幕府は、京都貴族（公家）の舊勢力と別に、武家階級の政治機構を確立強化した。中央政權を鎌倉に固め、地方權力をその直隷下に置き、封建制を規整統轄し、わが國にはじめて、武力的・政治的、經濟的に組織ある強力國家體制を實現した。これは國家發展上、根強い動かし難い歴史的必然であつた。されば舊貴族（公家）勢力は、源氏將軍の血統斷絶を機會に承久亂（一二二一年）を起し、權力恢復に焦慮したが、まつたく無効に歸したのみならず、却つて武士勢力の强化高揚を助長した。北條泰



武士階級の政權獲得

時、時賴の堅實政治これを證する。殊に支那大陸における蒙古（元）の颱風的勃興（一二三〇年頃以後）は、金を滅ぼし、高麗を伐ち、われを脅かすこと頻り、國を擧げて武裝防備に緊張せざるを得なかつた。かくて弘安四年（一二八一年）、元寇の襲來となり、北條時宗の令下、まさに乾坤一擲の決戰を見んとしたが、幸なるかな、神風に敵は全滅し、國難去つてまた來なかつた。しかしこれが、政治、經濟上、殊に幕府の封建的機構に及ぼした動搖影響は甚大で、つひに執政北條高時の暗愚に乘じ、後醍醐天皇の大權恢復の擧となり、幕府潰滅し、元弘、建武、延元の間、帝政を實現した。しかし、根柢深き新興武士階級の勢力を覆して、中世的貴族時代を再びせんとするは、時代錯誤であつた。やがて足利氏による第二次の武士的封建時代が發展、强化、持續され、二百餘年の長きに及んだ。これ室町時代である。大體、鎌倉時代狀勢の連續で、建武中興——南北朝時代は、承久亂の更に大規模な公家勢力挽回運動の、失敗とその善後とであつた。かゝる武士階級的封建制度は、更に戰國時代の動搖を經、江戸時代三百年にわたる國家社會體制となつて、歷史的必然を經過した。その間、實に六百年、文化美術もまたこの體制の要求し、且つ反映する發現、發展である。そこで、この封建時代の全般を通じてそれと文化との關係を一瞥したい。

**二、武家時代文化**　賴山陽の「日本外史」は、日本近代の史話であると共に、武士階級の史話である。この期間、日本史——封建制度——武士階級は合致する。推古天皇（——聖德太子）（五九三年）以來、後鳥羽天皇（——源賴朝）（一一九二年）まで、約六百年間にわたる貴族（公家）階級の日本史は、以後約六百七十年間（一一九二——一八六七年）武士階級の日本史となつた。大體に、五期に分ける。第一期は源平兩武家擡頭、相剋時代、約百年間。武士階級の封建的政權確立の黎明である。この間に、藤原貴族は政治能力を喪失し、頽廢顚落を急にして、莊園の減少、農民・奴隷の極端なる搾取による全國經濟力の荒廢を起因した。代つて、地方の武人豪族の經濟的、政治的擡頭、勢力强化、領地擴大、家人制度發達、等等——つひに驚くべき强大で統制された、總追捕使の幕府の下に、守護、地頭による封建組織となり、武力、政權、經濟資源を完全確實に、新興武士階級の手に掌握した。かくて（第二期）鎌倉時代となる。この時代は純武家政治である。守護地頭制度、御家人の支配的社會組織、貞永式目等等により、武力國家が固められた。文化はかゝる國家と體制との必然的要求及び反映であつた。質實、素樸、剛武、健全、鏘々として金鐵の響をもつた。儒學、禪宗、武士的美術等等、こゝに發達する。しかし、他面、公家の勢力と文化とは、深く廣く、根柢的に遺存した。京都の風流、和歌、天台、眞言、淨土の諸敎、淨土書と繪卷物等等の反映發現であつた。別に、底流する庶民階級（室町時代以後徐々に擡頭する）があつた。淨土、日蓮の諸宗はかれらを敎化した。しかるに南北朝の爭亂を轉機として、公家（貴族階級）は完全に實權からノック・アウトされ、一方、武士階級の內部鬪爭が發展、激化した。（第三期）室町（足利）時代これである。京都（公家）と鎌倉（武家）と共に、南北朝の爭覇において、中央集權的統制力を失ひ、日本全土は地方的權力の跳梁場となり、群雄割據、大領地制度勃興、下剋上の風、全社會を蔽ふ。庶民階級が猛烈な勢で武士階級へ上昇、參加する。舊貴族階級が、武士階級への混同、降下

する。されば國家政策と同じく、當代文化には指導統一を失つた。足利義滿、義政はかゝる階級内訌、爭亂に惱まされ、倦みながら、自己のみの（藤原貴族のやうに階級としてゞなく）せめてもの享樂に耽つた。誰れもがさうであつた。五山の禪僧、創造力を失つた歌人、畫家——誰れもがさうであつた。ただ、眞宗と日蓮宗とが、庶民を刺戟、覺醒させ、かれらの新飛躍へ呼び起した。そこに豊臣秀吉が飛び出した。信長——秀吉の時代は、武士權力による國家體制の、再整理、再組織時代である。またこの短期間は、對外的、國際的、世界的立場にあらうとした日本であつた。そこに、華かな、しかし根據の危ない文化が仇花のやうにぱつと咲いた。桃山藝術これである。そして武士的封建制度を强力化し、持續させたものが、江戸（德川）時代であつた。江戸時代は國家が硬い殻の中に身を隱して扉塞し、息を凝らしながら、眼だけぱちくりさせた時代である。しかし、室町時代後期以後、盛り上りつつあつた庶民階級——やがて町（商）人階級となつて、樣式化してしまつた武士的形式機構の内部に、實質的に經濟權力を奪取、獲得、把握して、江戸時代初期から急激に大發展をなし、つひに明治維新を契機として、かれらの時代を取つて代つた。故にこの間の文化は、貴族的、舊時代的傳統文化（アカデミズム）と、武士階級（文人趣味）と新興庶民階級との三つの美術が並行しつゝ、一は マンネリズムだけの生命なきものとなり、二は知識階級的遊戲として、三は庶民の低級通俗な要求とその反映として明治時代にまで及んだ。

**三、鎌倉時代文化の特徴**　上述の狀勢下に、鎌倉時代は、國家體制上、武士階級勢力が完全强固に



鞏斷しまた實質的にも深く浸潤したものの、公家（貴族）の潛勢力執拗で、承久・元弘の抵抗とさへなつたから、當代文化にも新武家文化と共に、舊公家（貴族）文化が存續した。否、實質的には、後者が濃厚顯著に發現した。またこの二文化は、抗爭よりも合流した。むしろ舊文化支持者はそれを誇負し、自恃し、幕府政治家は、これを受容し、利用して、自己の文化とした。賴朝の如き、最も露骨に傳統を尊重し、新樣を立てず、且つ穩正主義にプレテンドした。同時に、かれは平家驕奢の轍を踏み、また、義仲朝日將軍の笑を招き、藤原貴族頽廢文化に誘惑陶醉されて、自ら滅亡するの愚を學ばず、退いて武士の本領を堅守した。されば、鎌倉の武士文化は、消極的、内包的で、質實剛健をモットーとし、輕薄、浮華をいましめ、優美贅澤を禁じた。京都を離れ、鎌倉に政府を新設したのは、他に種々理由もあるが、中央の頽唐的空氣から逃れるためであつた。且つ鎌倉武士は、昨日までの喪亂、頽廢、疲弊ののちをうけ、政治的、經濟的に、整理、建設の努力に專心し、文化美術を玩ぶ餘裕なく、また自らの新機構の本質上、積極的に華かな自己文化を發現しようとしなかつた。鎌倉文化は要するに、舊來の公家文化を主潮とし、これと綯ひながら若干の新武家文化を發揚した。しかも、承久前後より、京都に剛健な武人的氣風あらはれる一方、鎌倉武士は貴族文化を慕ひ、歌人源實朝あり、のち北條高時の如きデカダン武人も出で、相互影響を示す。例へば殿邸住宅建築や、家具調度の工藝の如き、依然、京都は勿論、鎌倉にも藤原貴族の傳流要素を襲用しながら、鎌倉に武家構の樣式生じ、甲冑、刀劍の工藝振興した如きこれである。

**四、新時代宗教の隆盛**　かゝる文化上の二潮流に、更に新面目を加へたは宗教であつた。この時代も勿論、中世的思想段階の故に、宗教信仰が國民を指導した。しかし、天平の宗教國家、弘仁の國家原理宗教、また藤原貴族の享樂宗教でなく、鎌倉時代には分立せる階級、または思想群類における新舊諸宗教の簇立があつた。京都貴族を主とする傳統主義者間には、依然、加持祈禱のため眞言、天台宗を信じ、また弄んだ。しかるに新武士階級は、かゝる理論的、指導的、また享樂的對象としての信仰を求めなかつた。源平の爭亂に、もつと深刻な人生を體驗したかれらは、むしろ實行的、實際的で、教理の解し易く、簡明直截な新宗教を要求した。こゝに淨土（藤原貴族とは異つた要求で）、日蓮、禪の諸宗が盛行した。淨土教は藤原時代中期以後、貴族階級のみならず庶民階級にまで、非常な勢で蔓延したが、更に當代、法然の教をつぎ、親鸞（一一七三―一二六二年）淨土眞宗を創め、一層教說を平明にし、實生活と結びつき、日常茶飯事を宗教とし、各階級に浸透した。殊に庶民教化極めて大きかつた。更に一遍（一二三九年）の時宗（遊行念佛宗）に進展した。また同じく天台宗より出でた日蓮宗は、强烈な國家主義宣傳僧日蓮（一二二二―一二八二年）の唱へるところ。武士道的剛健を以て、弛緩せる民心を緊張せしめ、非常時の太皷の音激しく警醒し、武士的封建的社會確立を助長した。殊に元寇前後、國民の結合、愛國心の昂奮に寄與最も著大であつた。これらは單に武士階級のみならず、教養低い全民衆に對して呼びかけ、感化力極めて大きかつた。それだけに思想上は卑近低級で、文化を向上洗練させる國民本質の練成上、天台、眞言ほどでなかつた。むしろ、當時の武士階級を大に動かし得た禪宗こそ、文化的思想的の價値の高かつた。

親鸞上人の生れたのは法然上人が洛東吉水にて他力念佛を說いた前年にあたる。

**五、宋との交通、禪宗の勃興**　支那における藝術文化は、唐代を頂點に唉き誇り、日本への攝取、影響もその頃を最とし、宋代文化は、さまで深甚な影響を急激に日本へ與へなかつた。しかし、宋代の繪畫、朱子學、殊に禪宗の影響は、淺くなかつた。五代を承け、趙匡胤が宋帝と稱したのは、村上天皇天德四年（九六〇年）、唐滅んで五十四年後であつた。されば藤原時代にも、或る程度の交通行はれ、僧商然の入宋、淸原守武私貿易處罰等の事件あり、またしば〳〵宋は方物を上り、貿易を乞うた。特に頻繁となつたのは院政時代（一〇八七―）からである。それも西邊の海民により、倭寇海賊を主とした。平忠盛瀨戶內海で海賊を捕へ、その子淸盛嚴島神社を造營した如きは、宋との交通に密接な關心、關係あつた如くである。したがつて、宋代美術工藝、例へばその頃發達頂上にあつた靑瓷（秘色）の如き、「源氏物語」に貴重品として書かれる。また宋錦も珍重された。例の刻絲（つゞれ織）など輸入して、藤原貴族をよろこばした。しかし思想文化への影響は、宋の南遷（白河法皇の大治二年）後であらう。されば新思想として、特に南支那に行はれた禪宗の導入もその頃である。宋南遷の後叡山の覺阿は入宋して臨濟禪を導入した。これよりさき、榮西（一一四一―一二一五年）は仁安三年（一一六八年）入宋して顯密兩教を兼修し、歸朝後再び宋に赴き、文治三年（一一八九年）より留學五年、臨濟正宗の法脈を承けた。のち源賴家、京都に建仁寺を建て開山に迎へ、ついで源實朝また鎌倉に壽福寺を開き迎へた。こゝに禪宗は新支配階級の支持を得て、その立脚地を固めた。道元また貞應二年（一二二三年）入宋し、五年歸

朝、越前永平寺で曹洞宗を弘めた。道元はむしろ民間勢力に支持を置いた。かくてのち、禪宗は、續續來投した宋・元の諸僧、及びわが碩德により、聖一（圓爾）の東福寺、無關（普門）の南禪寺、東巖（慧安）の賀茂正傳寺、南浦（紹明）の嘉元寺、夢窓（疎石）の天龍寺、宗峯（妙超）の大德寺、道隆（蘭溪）の建長寺、無學（祖元）の圓覺寺等つぎ〳〵起り、轉然たる禪門の全盛を見た。これには種々の動機理由あるらしく、宋元との關係、殊に多分に幕府對外政策も含まれたが、武士階級指導精神として、「直指人心、教外別傳、以心傳心、不立文字」の痛快明活な教法が、單純卒直、天心爛漫の武人たちに、打てば響く如く感通したからである。幽玄神秘、森嚴莊重な密教が、天平爛頽の善後上、國家的新宗教となり、優麗圓滿、柔和溫雅な淨土教が、貴族階級享樂耽美の對象となつたのが當然なると共に、この男性的な無教の教が喝然、武人の肚裏を叩いたのも當然である。そして、これが武士道を如何に鍛へ上げ、深めたことぞ！　しかもまた、さうした直情、大悟主義は、インド人や支那人でなくて、神代ながらのわが日本民族の本有する、重要な一面ではあるまいか？　しかし、禪宗が眞に文化、殊に美術方面にまで深甚の影響と結果とを發展させたのは、むしろつぎの室町時代後期であつた。（建築における宋的、禪的樣式の發展は別として。）

**六、男性的雄健思想**　かく、鎌倉時代百五十年間は、新武士階級の支配下に、封建的直屬組織において、武人の地步確立時代であつた。しかも、尙ほ內部の動搖（源氏、北條氏、その他及び對皇室、公家關係等）、舊勢力（公家）からの奪回運動、海外からの壓迫、影響等等のため、また武士的封建制度そのものの本質から、統一ある顯著、鮮明な獨創的文化の機會を得なかつた。たゞ、その支配的色彩から、華美優麗、贅澤ならざる質實、剛健、卒直、素樸な文化は反映した。殊に武士道的精神——（黑板博士は、これを源義經、北條時宗、楠木正成に見出される）——が、この時代に、武家式目などと共に確立され、日本文化の根本となつたことは、特に注目されねばならない。上記、諸特質も、皆その表現といつてよい。そして、武士階級的であつたことは、少くとも從來の貴族階級に對して、洗練されざる田舍者であつたと共に、俗人的、大衆的な、ナイーヴで新鮮な、拘泥しない新時代建設者たる意氣と傳統破壞とが存在した。さればかれらは、これまでの貴族藝術を讃美しなかつた。歌、物語、繪卷物（その武士階級的な或る種を除いて）等よりも、高遠な禪を、卑近な眞宗や日蓮宗を、自分たちの生活圈內のものとして好み、且つ愛した。否、それよりも武人は武を練り、武を業とし、武を生活した。かれらの眞の享樂も武にあつた。犬追物、やぶさめ、富士の卷狩——いかにそれは勇壯なスポーツであつたか。そこでまたかれらは、雄健な手法で、粗大な、放膽な、自分たちの肖像を、描かせ、また刻ませた。（賴朝等の像、上杉重房の影像等に）また、その放膽雄健な欲求は、東大寺大佛の修復、高德院大佛の建立、京都と鎌倉の大きな、きちんとした組織ある、齊整、雄健、宏大な禪宗寺院の大建造にさへも興味をもたせた。それこそ實に、强健なる武士階級の藝術發現そのものの、最も適切な對象であつたのだ。

**七、天平美術への回顧**　またこれが、かれらを奈良藝術復興へ回顧させた。おそらくかれらは、海外を見、國內をかへりみて、最も共鳴し得た藝術的表現は、奈良時代であつたらう。無論、密教の藝

『國史の研究』參照

術をも、頭の下るものとは感じたらう。しかし、粗野な武人には、とても近づけなかつた。遠い世界であつた。むしろ、通俗的にも解り得て華麗で、殊にすばらしい運動、活躍、勇壯な四天王、執金剛、また内部に充實した力強さある奈良の寺々の諸佛像——優麗圓滿を理想とする、それも末期のエピゴーネンの、追隨、模倣、無氣力な阿彌陀如來とは段ちがひな天平藝術——そこへ吸ひ込まれたのは、當然であつた。こゝに、運慶一派による天平彫刻の復興が勃興した。若し、繪畫、建築上にも、天平の遺構が遺つたらば、かれらは、これからも學んだであらう。たゞせめて、燒失した大佛の復原を企てて滿足するだけであつた。とにかく、彫刻の健全性をとりかへしたことは、日本精神の上に、感傷と淫蕩との藤原貴族階級をノック・アウトして、武士道的男性日本を取り戻したと同じやうに、日本文化の上に極めて意味深いことであつた。同様にすばらしい萬葉調の復活があつた。實朝の人生觀、勤王心については、議論もあるが、粗硬な、わざとらしい、しかし純樸率直なかれの歌には、新時代が生きてゐる。たゞあまりにロボット將軍であり、北條氏の政策——むしろ動搖する時代精神の犧牲になつて、雄々しい建設的精神は將軍形式と共に、源家三代で歪曲され、影響を及ぼさなかつた。新古今集に含まれる、新しい健全な復古的精神も同様な運命にあつた。後鳥羽天皇の御一代を拜察する時、また同様の感があろ　雄々しい天皇は、かくして時代と兩立し能はなかつた。そこに創建時代——新階級始初時代における、矛盾、不純、犧牲がある。そして時代の藝術は、それをあり〳〵と反映する。即ち、かゝる武士的建設文化は、それと對立するかの如き、舊貴族文化の傳統と隋力とに、やゝもすれば壓倒されつゝあつた。

**八、舊貴族主義の藝術**　美術的表現、殊に繪畫は、前時代の藤原貴族階級がみづからのために發展洗練させた美術を追隨するだけで、新時代創造を行はなかつた。建築さへも、舊樣式が持續した。たゞ彫刻は大體、すばらしい天平への復興であつた。（嚴密には、鎌倉時代としての創造精神がどれだけ發揮されたかは問題であるが）繪畫が舊來のマンネリズムに沿つて發現したのは、種々の點で必然である。一は文化一般の連續である。政治的、階級的に時代は變つたが、文化樣式は大體、藤原——平家時代のまゝ受けつがれた。（上記、鎌倉時代的なものは別として）殊に貴族階級の多量な遺存にさうであつた。例へばかれらの宗教（淨土教）、その表現にさうであつた。さすが、道長——院政時代のやうな、驚くべき大規模な淨土寺院の建立はなかつたが、それでも阿彌陀堂はなほ建てつゞけられ、彌陀三尊、淨土、來迎等の繪圖が描かれた。勿論それらは思想にも技術にも、これを需要する階級にも、前代からの連續のまゝで、舊貴族階級をめぐる藝術であつた。製作者はマンネリズムを形式的にくりかへし、支持者も前代の經濟力なく、氣力、意識も新興的、全盛的でなかつたから、淨土畫が萎靡し、形式的で、感じのないのは當然であつた。

**九、新時代美術の發現**　しかも淨土教の內容と働きかける方向とは、かゝる舊貴族ならざる他の方面にも著しかつた。新興武士へ、庶民へである。そこに新造型表現が開けた。この兩階級は、貴族階級のやうな、洗練、集積、慣熟された高度の生活と教養とをもたなかつた。殊に感傷的、貴族的でなかつた。もつと卒直、素樸であつた。且つ華麗な阿彌陀を禮拜し、享樂する「緣」を有しなかつた。かれらの

要求したのは、教祖、教理、お寺などのありがたい繪解きであつた。こゝにおいて、小さな淨土佛畫、阿彌陀繪か、しからずんば、教化用の緣起、繪傳の繪卷物が製作された。お寺で拜まれ、信徒に說教の材料に用ひ、宣傳、教化、また鑑賞に役立つものとして、この方面の繪畫が急激に發達した。貴族階級の獨占的な、努力された、壁畫的、技巧的大畫から、小畫へ、解說的繪卷へ。この需要は、貴族のみならず、武士、庶民の、物語、讀物への要求と相待つて、鑑賞的、解說的な各種の物語繪、繪詞への發達を促した。（これは、のちに「繪卷物」の項で語る。）勿論そこには、意識上、技術上の發達進歩もあつたが、一面、佛教美術の衰退でもあつた。繪卷物の世俗的、通俗的發展は、高度な貴族藝術の退歩を意味した、何となれば、教養低下な大衆（武士、庶民）は、卑近な、現實表現を理解し、感じて、形式化、非獨創性、非藝術的等には關しなかつた。しかし他面、そこにこそ、構想の自由な、古い型式と傳統とに據らない、新階級の生活とぴつたり合致した、新時代藝術が發展した。この意味で鎌倉時代庶民藝術としての繪卷物を、見直したい。しかしかゝる繪卷物は、すべて庶民的であるかといふと、むしろ却つてさうでない。何時の時代でも同じやうに、古い支配階級の洗練醇熟した文化は、まだ自己の文化をもたない新階級にとつて、特に美しく、羨ましく、またこれを取り入れ、模倣し、自分もその文化に參加したいと欲望する。この時代の庶民階級にとつてもさうであつた。また遺存した貴族階級が自己の誇負と勢力との上に、その貴族藝術意識を持ちつゞけつゝあつた當代には尙更さうで、むしろ、貴族的な匂ひのかなり高い、すぐれた繪卷物の多いのは當然である。

**十、鎌倉時代美術の價値**　いづれにせよ、鎌倉時代美術には、獨創性が乏しい。美的能力の放射が稀薄である。繪卷物や彫刻さへもさうである。これは、武士階級が、貴族階級の享樂主義と異つて階級全體としての美術を達成さすべき、要求も必然性も、もたないからであらう。若しかれらに、かゝる階級的美術を發揚した一面があるならば、武器、甲冑、刀劍、馬具、のちの城郭であつたらう、（桃山時代の殿邸建築とその裝飾とは、別の動機からの例外である。）しからば鎌倉時代美術は——その階級的發展や制度や文化一般についてでなく——何をわれ〳〵に寄與し、影響したか？それは結局、第二次的、もしくは消極的にであつた。武士階級としての建築は、美術表現を見なかつた。これは質實主義の當然からである。禪宗建築は壓倒的に盛行し、壯觀であつた。しかし、これらの建物が、當時及び以後の國民美術と、どれだけの關係があるか？　要するに第二次的である。彫刻は？　天平の復興であつた。寫實的一面を推し進めたが、後世の彫刻に美術に、どれだけの影響を及ぼしたか？繪畫は？のちに述べる繪卷物と、肖像畫と、寫實的傾向とに發達した。しかし、新興武士階級の表現としては實に稀薄な程度であつた。そして、つぎの室町時代前半には、弱められた、非創造的樣式と惰力とのみ遺存した。その後半期に、次代への動きと、明からの新刺戟と、西洋文化の微弱な影響とで、東山美術が驚くべき力と獨創性と、つぎの時代への影響とをもつて、ぱつと高調するのである。しかし、さすがに剛健、素樸、雄壯等等の武士的精神と前時代からの技巧の、新時代的發展との上には、學ぶべき多くがあらはれる。

# 第二十章　鎌倉武家美術（二）（鎌倉時代の建築と彫刻）

**一、日本建築の所感**　日本には推古天皇以來、多數の佛教寺院をはじめ、神社、宮殿等、つぎ〳〵に建築されて、建築の美觀、世界有數であるべきだが、惜しいことにその大多數は燒亡・廢滅してゐて、わづかに各時代少數の、部分的遺構によつてその佛を忍ぶにすぎない。實にわれらの最も遺憾とする一つは、日本建築が木造で、燒け朽ちたことである。從來の日本建築は皆木造で、やゝもすれば燒ける。これまで、保元、平治以來、殊に源平の爭亂で、奈良の東大寺、興福寺をはじめ諸大寺が燒けた。この前後と、應仁亂、大阪落城等の兵火による日本美術の損害は莫大であつた。（支那歷朝の衰亡や、滅法排佛の際の慘憺たる損害とは比較にならないが）若し、日本の建築物が耐火で藤原時代をはじめ、各時代大建築群の多數と、その佛像、寶物とをのこしてゐたならば、如何に偉觀であらうか。美術史は本來、考古學、遺物學、古物學ではない。まづ、その當時において、あつた儘の姿と實質とで、これを觀、感じ、且つ價値づけねばならぬ。さうした、そつくりその儘の、遺物、遺跡が、日本のどこにあるか？　例へば、パリのノートル・ダム、ピサのカテドラル、斜塔、アッシジのフランシスコ寺、サン・ピエトロ寺、タジ・マハール、北平の紫禁城――等等。（勿論これらも、創建當時とは若干の變化、增減はある。）日本では、大規模の遺築そのまゝは、日光東照宮以前にはない。平面形、或は立面形をもそつくりのこす伊勢兩宮、四天王寺、延曆寺、金剛峯寺、嚴島神社等等もある。重要な建物をとゞめる法隆寺、唐招提寺、平等院鳳凰堂、遺物の驚異なる正倉院等等、世界的至寶もないではないが、しかし、何れも舊態をそつくり止めるのでない。これら諸建造物がその半分のこつてゐても、すばらしいであらう。況んや、藤原時代後期の六勝寺、鎌倉時代の禪宗建築。但し支那の大建築物が、明末以前のものゝみな破壞して、遺址さへ留めないものの多いのに比べると、まだ幸といはねばならない。六七百年前の遺築すら、極めて少いのを想つて、特にこの感を强くし、且つ美術史はまづ、當初建在の姿において研究されねばならぬことを特にいつておく。



**二、建築樣式の概觀**　日本の建築や彫刻も、さすがにまだ鎌倉時代までは、氣力と獨創性との若干を保持した。殊にこの時代は、內容はとにかく、樣式上、一大轉換期であつた。新しく大陸から導入された宋代建築が、禪宗寺院は勿論、他の佛教建築上にも著しい影響を及ぼした。これは、眞宗、時宗、日蓮宗等が新しく起り、また、その他の諸宗も、建寺を盛んに行つたので、この新樣式を取り入れたからである。前代繼承の樣式「和樣（わやう）」に對して、新樣式は、「から樣」、「天竺樣」の二派がある。その折衷に「和樣新派」と「觀心寺樣」もある。「から樣」は禪宗傳來につれ、その派の建築樣式行はれ、「天竺樣」は東大寺大佛殿再建に際し、宋の工人による。「和樣」は大體、藤原時代手法である。三つが影響しあつて、生じた「和樣」＋「天竺樣」＝「和樣新派」、「和樣新派」＋「から樣」＝「觀心寺樣」である。これらの差は、大體、細部の手法にあるが、「和樣」は優美、輕快、裝飾華美。「から樣」は雄健莊重、裝飾素

和樣
から樣
天竺樣
觀心寺樣
和樣新派

樣、「天竺樣」は細部に他樣式にない特殊の型がある。

**三、「和樣」遺物**　石山寺多寶塔（一一九〇——九八年）（賴朝建立）多寶塔中最古、最美の遺物（滋賀縣）興福寺北圓堂（一二〇八年）當代唯一の八角圓堂（奈良縣奈良市）海住山寺五重塔（一二一四年）當代唯一の五重塔（京都府相樂郡）法隆寺東院舍利殿、繪殿（一二一九——一二二二年）（奈良縣）金剛三昧院（高野山）多寶塔（一二二二年）（和歌山縣）淨瑠璃寺三重塔（？）（京都府）興福寺北圓堂三重塔（一二四三年）（奈良市）蓮華王院本堂（三十三間堂）（一二六六年）（京都市）西明寺本堂、三重塔（？）（滋賀縣）金剛輪寺本堂（一二八八年）當麻寺講堂（一三二〇年）（奈良縣）

その他、東大寺法華堂の禮堂（奈良市）長壽寺本堂（滋賀縣）大報恩寺本堂（京都市）等もある。これらの中には、天平復古氣分を有するもの少くない。殊に天平傳統の多かつた大和地方にさうである。

**四、「から樣」の遺物**　「から樣」の當代創建は極めて多いが。遺物は僅に圓覺寺舍利殿（神奈川縣鎌倉）

## 圓覺寺舍利殿

ちまき——柱端が急に細くなること

臺輪——柱と斗の間にあるもの

扇垂木——天井中央を中心として四方へ扇形に配置する。

拳鼻——繰形での一種。木端を彫刻的に扱ふ。

と、正福寺（東京府）地藏堂あるのみ。この樣式は禪宗各寺刹に殆ど同じ典型的な配置、平面、立面、內外裝置、細部等をもち、個性的でなく、類型的である。支那佛刹の規模によつたらしく、三門、佛殿、法堂、方丈は、中心線上に順を追つて立ち並び、鐘樓、經藏、禪堂、浴室等は適宜その左右に配置され整然對稱（シムメトリー）を爲す。細部手法は在來と異つて、床、礎、柱、斗栱、軒廻、戶、窓、梁、柱樋等、それ〴〵同一の特徵をもつ。また前時代に盛であつた彩色裝飾は、この種のものには用ひられず、多くは素木のまゝであるが、繪樣彫刻は大に發達し、拳鼻、繪樣肘木、虹梁、眉欠、袖切、釋杖彫等新に加味された遺例にも富む。

圓覺寺舍利殿ある。圓覺寺は弘安五年（一二八二年）北條時宗が、無學（祖元）のため建てた。舍利殿はその附屬の一小建築で、圓覺寺の創立にやゝおくれ、北條貞時が建てたと。これにより禪宗建築の手法等を知り得る。五間四面、重層、入母屋造、草葺、石壇上に立つ。柱下に石の「礎盤」あり、柱は圓柱で、上方に「ちまき」と「臺輪」ある。肘木の端角は滑かな曲線で、「水繰」あり、尾垂木の端も曲る。小天井と支輪がない。組物は柱上のみならず、その間にもある。これを諸組といふ。軒は二軒、垂木は扇垂木、蝦虹梁を用ひ、組物に繰形あり、頭貫等には拳鼻がある。板蟇股の代りに大瓶束を用ひる。內部は瓦敷で、中央に須彌壇を安置し、鏡天井である。內外とも素木のまゝで、丹塗を施さない。

**五、「天竺樣」の遺物**　天竺樣は、重源上人によつて、東大寺佛殿再建のために輸入された新構造、新手法である。遺例極めて少く、主として重源關係に限られ、のち多く行はれなかつた。

淨土寺淨土堂（一一九二年）（兵庫縣加東郡）

同寺本堂（薬師堂）（同）
醍醐寺經藏（同上）（一一九五年）（京都府）
東大寺南大門　（一一九九年）（奈良市）
同　開山堂（良辨堂）（一一九一年？）（同）
同　大鐘樓　（一二三九年）（變悪）（同）

その代表は東大寺南大門である。五門三戸の樓門。平面は昔の儘とし、上層は入母屋、下層は腰屋根を附し、本瓦葺。組物は上下とも七手先の挿肘木。これ、天竺様獨特の手法である。鼻繰も獨得。柱は上下を貫き、上層は化粧屋根裏、下層は天井なく、上まで見通せる。日本最大の樓門である。

**六、「和様新派」の遺物**

唐招提寺鼓樓（一二四〇年）（奈良縣）
明通寺本堂　（一二五八年）（福井縣遠敷郡）
慈昭院多寶塔（一二七一年）
長弓寺本堂　（一二七九年）
靈山寺三重塔（一一八三年）
藥師寺東院堂（一二八五年）（奈良縣）
大善寺本堂　（一二八六年）
本山寺八脚門（一二九一年）
太山寺本堂　（一三〇五年）（愛媛縣松山市外）
法隆寺上堂　（一三一一年）（奈良縣）その他ある。

**七、「觀心寺様」の遺物**

觀心寺本堂　觀心寺様の範式はこれ一つであるである（大阪府南河内郡）
瀧山寺本堂　（一二二二年）
善光寺本堂　（一二四九年）
長保寺本堂、多寶塔（一三一一年）
その他幾つかある。

**八、武家造**　京都貴族階級は、前代をついで、寢殿造を營んだが、別に創意はなかつた。鎌倉では武家造行はれた。寢殿造から出でて、一層簡單な實用本位であつた。一家一構式で、寢殿、對屋あり、それを渡殿でつないだ。しかし、武家として防備のため、周圍に築地をめぐらし、櫓門をつけた。（門の上に櫓をのせたもの）これを入ると、遠侍あり、警固の武士が宿直する。建具に明障子、襖障子、杉戸等用ひられ、また附書院ができた。これ書院造のおこりである。また佛教の信仰から、佛像または高僧の像など壁にかけ、その前に机または押板をおき、その上に三つ具足（香爐、花生、燭臺）を載せた。これのちの床の間である。疊は室内全部に敷いた。庭園は必ずしも設けず、一般に寢殿よりも簡

櫓門　遠侍　明障子　襖障子　杉戸　附書院　床の間　疊敷となる

單素樸であつた。但し當時の遺構なく。明かなことはわからない。とにかくのちの書院造（武家建築）の基本形であることは確かであらう。

**九、神社建築の遺物**　主なるものは

嚴島神社、客神社社殿（一二四一年）（廣島縣）
天皇神社本殿（一二七二年）（奈良縣）
宇治上神社拜殿（?）（京都府 宇治町）
白山神社拜殿（?）（京都府）
石上神宮拜殿（?）（奈良縣）
同　樓門（一三一八年）（同）
春日神社本殿（一三一九年）（滋賀縣）
天皇神社本殿（一三二四年）（滋賀縣）
八坂神社樓門（?）（京都市）
御上神社本殿、拜殿、樓門（?）（滋賀縣）
（舊）觀心寺西宮社殿（一三三四年）（橫濱、三溪園現在）

この時代には新しい様式生まれず、たゞ細部に繪様、繰形が用ひられたり、甍殿の透彫を施されたりして、新佛寺建築の細部が、少しづゝ應用される。しかし二、三の外に注目すべき建物はない。

**十、鎌倉時代の彫刻**　鎌倉時代は美術上、繪卷物と禪宗建築と木彫の天平的復興の時代であつた。まだこの時代初期までは、佛教、殊に佛像崇拜が盛であつた。のち、大衆間に弘まつた禪宗では、殆ど造像を行はず、僅に小形の達磨や開山の木像を拜するぐらゐであつた。（繪畫の頂相（禪師の肖像）が製作された。）殊に禪宗において、曼荼羅的諸佛禮拜をなさず、專ら內面的、直觀的考察を主としたことは、近代宗教美術の進展に對して重大な影響變化を及ぼした。日蓮宗も日蓮上人の像等の外、彫像を崇拜せず、佛畫も多く用ひなかつた。淨土教では阿彌陀如來を安置すれど、藤原時代までの如く、多數の佛像を拜しなかつた。時として、禪寺で五百羅漢彫像を三門上などに置くが、これとて例が少い。

佛像崇拜の傾向は次第に減少し、當代以後、急轉直下、彫像作少く、且つ製作拙劣に墮した。この時代の彫刻も、勿論、佛像が主で、しかもいはゆる天平復興の作品が、最も氣力ある優秀なものとされる。その理由は、前述の如く、「天平へ歸れ！」の一般文化的氣運あり、特に前時代末、平重衡に燒かれた東大寺、興福寺等等の再興、また京都、鎌倉で佛寺建立、修繕あり、佛工の技を揮ふ機會多く、天平優秀の作品に接する機會も多かつたからである。勿論、佛工たちも、新武士階級の勃興精神を體得して、天平藝術に共鳴し、また祖述した。しかし、どれだけの、多量な創造力が發揮されたかは別問題である。且つ木彫を主とし、技術上むしろ前時代の定朝以來の技法に得るところ多かつたらう。これによつて、日本彫刻史上に最後の光彩を發揚したことは記憶すべきである。しかもこれは、當代初期のみで、源平の實力失はれ、承久亂後、國情一變、宗教信仰も異つてからは、彫刻また見るに足り

なかつた。

佛師派
七條佛所
三條佛所
長命寺地藏菩薩像
十一面觀音像

**十一、鎌倉時代の三潮流**　鎌倉時代彫刻は、前時代の傳統をうけて出發し、且つ武士的質實剛健、男性的、動的方面へ特色づけられた。そして寫實的傾向を帶びた點、同じであるが、大體三つの流れがある。一は、佛師派である。京都には、前代隨一の大家、藤原彫刻の創成者定朝の孫と傳へる院助に始まる七條佛所があつた。また定朝の弟子長勢に起るといふ三條佛所があつた。共に前代末期から鎌倉時代に、專ら佛像を製作した。その作者、作品の狀態は明かでない。長命寺地藏菩薩像（一二五四年）、法金剛院十一面觀音像（一三一六年）等は、かれらの系統に屬するであらう。十一面觀音木彫坐像（高さ約二尺七寸）は、形狀態度穩正、衣文に盛上げの文樣を描き、光背は透彫に鍍銀を施し、蓮座に無數の瓔珞を垂れ、すべて精緻を凝らし、鎌倉時代とは思はれざる、ロココ感をみなぎらす。作風は一の典型となつて、後代に及ぶが、既に獨創の生氣を缺く。これと流れを同じくする、康慶の弟子快慶（安阿彌）がある。康慶の子運慶と共に、東大寺南大門二王の作者と傳へるが、かれ本來の傾向は、穩正端麗で、敢て時代の風潮に乘じて、男性的な躍動激しき作を好まなかつたらしい。その「安阿彌風」は、他の傳統者流と異つて、かれの藝術感から出發したらうが、のちマンネリズムに墮し、イージー"ゴーイング表現となり、むしろ後代彫刻を毒した。これらに對し、一面、藤原時代の練熟せる技術を承け、よく新興武士階級の要求と反映とを表現し、あたかも奈良諸佛修復の機に乘じ、天平藝術の精髓を會得し、天平復興と共に、新時代藝術造成の大業を達した者は、運慶であつた。鎌倉時代

安阿彌風

運慶



快慶
湛慶
康運
康圓
中佛所
東佛所

の意氣魄力、動く力、建設する熱を最もよく體現した、すぐれた藝術家であつた。父の弟子快慶と協力すると共に、弟定覺、子湛慶、康運、康圓等その技術を繼承した。のち康辨、康俊の中佛所、康積、康勝、康尊、康榮の西佛所、康運の子康圓等その技術を繼承した。のち康辨、康俊の中佛は何れも七條佛所に屬し、三條佛所と共に、分立して一家を開いたといふ。但し、これら定圓、宣圓、院康、院尋、院範、院賢、院繼等々あつたと傳へる。何れも明かでない。要するに、鎌倉時代彫刻は、運慶を大立物とし、その活躍範圍で、かれの周圍の一黨によつて發揮された藝術であつたらしい。また別に、大佛修補にあたつて、宋から佛工にして鑄造家たる陳和卿を聘し、その事に當らしめた。かれはその徒六郞等四名の工人と共に、建築、彫刻、工藝に努力したと傳へるから、宋代美術の影響は、彫刻にも及んだらしいが、知るところない。かくて鎌倉彫刻といふも、その時代の初期に、主として賴朝の東大寺再建後、ぱつと華さいたもので、約五十年ののちには、すでに生氣を失つたと見るべきである。

**十二、康慶とその作品**　鎌倉時代の彫刻は、運慶一派が代表する。かれらの傳統的技巧と、時代への對應性と、天平藝術の觀照力とがなかつたなら、この彫刻復興の實現はできなかつたらう。卽ち南都の佛師康慶を先驅とし、その子運慶、弟子快慶のトリオによつて、達成完成されたもの、鎌倉藝術の精髓である。時あたかも東大寺、興福寺、蓮花王院等の造寺造佛の好機を得、一族一派の人々と共に、天與の健腕妙技を揮つた。佛師康慶は、定朝五世の孫と傳へる。藤原時代末期から活躍し、文治五年

（一一八九年）に作つた興福寺南圓堂不空羂索觀音、四天王、六祖像等は、まだ過渡期に屬するが、建久六——八年（一一九五——九七年）作、東大寺四天王（内、多聞天、增長天、廣目天）等は、鎌倉彫刻の基本となつた傑作であつたらしい。（今、遺存せず。）南圓堂諸像を見ると、康慶が藤原式傳統をうけて、更に天平復興に向つたこととよくわかる。これは奈良の地に天平彫刻が多く、遺存し、それを見馴れ、技術の幾分ものこつたためもあらうが、特に興福寺が藤原氏の氏寺で、その復興のため、祖先來の尊崇厚いこの本尊觀音像を古式によつて作らしめたためであらう。不空羂索觀音坐像（高さ十一尺餘）は、木彫塗箔で、臺座（九尺餘）上に置く大作である。三目六臂、雄健堂々たる風姿、天平風と共に、時代的寫實の趣もうかゞはれる。四天王（高さ各六尺六寸）は木彫着色。特に足下に邪鬼を踏まず、眼に玉を嵌し、生きるが如き感を與へる。康慶の正確作品はこの外にない。

圓成寺大日如來

北圓堂彌勒菩薩
無著世親兩菩薩

**十三、運慶とその作品**　運慶（また雲慶）は、佛師康慶の子で、父と共に、また父と別に、多くの作品を殘した。運慶も古い安元二年（一一七六年）の圓成寺大日如來木彫像がある。父康慶との合作とみれど、運慶が主として作つたらしい。時代はまだ藤原で、像の感じも穩雅な特徴をもち、のちの運慶の雄渾な力的美は發揮されない。しかし、ふつくりした面部、兩手の肉附、膝をめぐる漣波式に近い衣文など、すでに寫實的清新さがある。玉眼も用ひてある。年代と作者の確な、研究上の典據とすべき代表作である。承久元年（一二〇八年）かれの技の老熟した頃の傑作に、興福寺北圓堂の彌勒菩薩及び有名な無著世親兩菩薩像がある。彌勒（影木、高さ約五尺）は高い六角形臺座上に坐し、衣を臺の上方一ぱいにひろげ、うしろ

兩像中、何れが世親で、何れが無著か、明でない

東大寺南大門仁王像

に舟形の飛天光背がある。全體として流麗な技巧が眼につき、天平的な雄健さはあるけれども、感じは小さい。顏面その他に寫實的分子著しい。無著、世親像（木彫、高さ約六尺）は、承久二年（一二〇八年）（世親、玄奘の像との說もある。）の奉造である。玉眼を入れ、手法、自由大膽。相貌姿態は生ける人の如く寫實を基とし、肉取り、衣文の隆起など、獨自の雄渾な刀を揮ふ。しかも沈厚莊重、靜中に力をこめた氣魄は、鎌倉時代肖像彫刻としては勿論、同代全彫刻中の最大傑作の一である。天平を學んで更に時代性を發揮し、剛健な男性藝術を達成する。そしてこれは更に當代藝術の最高表現たる東大寺南大門仁王像（金剛力士、密迹力士像）に極限する。建仁三年（一二〇三年）、かれと快慶と、兩巨匠が多數の小工を率ひ、妙腕を競つて完成したとされる。高さ各約三丈に近い巨大な木彫で、世界最大木彫の一である。兩人一像づゝ分擔したといふが、不明である。製法は木寄法により、體、兩脚、手、首などを別々に作り、のち集めて巧に接合してある。刀法峻烈、筋肉隆々、しかも細部をゆるがせにせず、十分に寫實的研究を積み、殊に忿怒踴躍の態をつくし、少しの誇張もない。體軀のくねり方、姿態（ポーズ）、釣合（プロポーション）、力の動きとその安定、衣文、ひれの自由で颯爽たる、曲線の飜轉、流動等等——これらは、まだ類型感を脫しなかつた天平彫刻にないところ。類型から個性的寫實へ！　こゝに鎌倉時代の現實生活と文化と、そして近代への歩み、「個」へのめざめがある。無著、世親像でも、この二王でも、われ〳〵にアッピールするところは、「型化」された概念的藝術（天平時代はそうであつた）でなくて、「個化」としての、生きた、われ〳〵への藝術的迫力である。つぎに語る「天燈鬼、龍燈鬼」その他の場合には、

釋迦如來坐像
東大寺僧形八幡像
地藏菩薩立像
十大弟子像
西方院阿彌陀如來像
地藏菩薩立像

その時代性が、やゝ誇張されて、露骨でなまゝしく感じられるが、運慶等の場合には、力化、簡化その他の高い藝術的取扱によつて、とげ〳〵しくなく、われ〳〵に受容せしめる。

**十四、快慶の諸作品**　康慶の弟子、安阿彌快慶は、年輩も運慶より長じ、前時代の傳統を深く受け、また運慶ほどに時代的風潮を感受して、新時代の藝術を創作する熱意にもえず、のちには典型化さるべく、安阿彌風を起すだけに、穩健中正であつたらしい。その作品を運慶の力強く、動ける作風と比較するとよくわかる。また快慶一派の作品には、宋代彫刻の影響ありとの說がある。當時、僧重源が宋より將來した清凉寺釋迦如來像は、快慶の西方院阿彌陀如來（快慶晩年の作）と樣式の類似を見出すのみならず、快慶と僧重源との密接な關係を考へると、建築における「天竺樣」に對比すべき、何かの現象が、彫刻上にもあり得たであらう。しかし今のところ、宋代彫刻と鎌倉時代彫刻との關係は知るところない。快慶の代表作には、圓福院（近江）の「釋迦如來坐像」、「東大寺僧形八幡神像」、同「地藏菩薩立像」、京都大報恩寺の「十大弟子像」、西方院（奈良）の「阿彌陀如來像」等がある。圓福院の如來は、初期の作らしく、體軀の線は流麗なれど、顏面形式的で、まだ天平的、寫生的の動きがない。僧形八幡はかれの作中最も成熟し、且つ生氣がある。建仁元年（一二〇一年）の作。（高さ三尺弱）極彩色を施す。寫實味十分こなれ、顏の表情的な働きもよく捉へる。しかし穩正さを失はない。かれの傑作としてよい。この作には、運慶も、快慶に從ふ小佛師の一人として加はつた。「地藏菩薩立像」は、「安阿彌式」の一典型である。技巧の精練、整美驚くばかりで、やゝ定型化するが、生氣を失はない。「十大弟子」は大報恩寺（千本釋迦堂）の本尊釋迦如來坐像（行快作）脇立で、その目犍連と優婆離密との兩尊者に、快慶の墨書銘がある。玉眼嵌入木彫、極彩色を施す（剝落甚し）。承久三年（一二二一年）頃、快慶晩年の作。氣力衰へ、線にも力がない。大體、快慶には、運慶の覇氣がない。それ故、南大門仁王も、むしろ運慶の仕事を快慶が助けたと見るべきであらう。

大報恩寺本尊釋迦如來坐像
維摩居士像
天燈鬼
龍燈鬼
日本人とユーモア

**十五、湛慶その他の諸作**　運慶の長子、尾張法印湛慶（一一七三年―一二五四在世）の作には、東寺中門二天の內、西方增長天（一一九〇年）、高野山遍照院阿彌陀坐像脇侍立像二軀（一二三三年）を作つたが、遺作はない。蓮華王院の中尊千手觀音坐像はかれの作。その左右にならぶ一千體の立像の中にも湛慶作銘像がある。端正堅實で、すぐれた技術はあるが、多數日時に作つたためか樣式化される。土佐雪溪寺の毘沙門天、吉祥天　善膩師童子の諸像もかれの作。老後作らしい。技巧はあるが、生氣足らず、末期的な感がある。湛慶の弟定慶は、もと康慶と稱した。興福寺に梵天（一二〇二年）、帝釋天、文殊、維摩居士（一一九六年作）等の諸像あり、同寺金剛力士像もかれの作と推定される。何れも運慶の寫實的傾向を更に强調した、誇張が見える。金剛力士像はすぐれてゐる。鞍馬寺の聖觀音立像も定慶（一二二六年在銘）とあれど別の定慶であらうといふ。その弟、康弁には興福寺天燈鬼、龍燈鬼の名作がある。共に建保三年（一二一五年）作銘がある。元氣にみちた頃の作で、意匠奇拔、表現輕妙、日本彫刻に珍しいユーモアがある。元來、日本人は氣分の輕快明朗卒直さをもちながら、滑稽諧謔に不得意である。この時代に、この種の彫刻や、「病の草紙」、「繪師の草紙」、「鳥獸戲畫」の如きユーモラスな藝術の

生れたことは注目すべきである。藤原時代の物語などにも、輕いユーモアをしば〳〵表現する。おそらくユーモアを抑壓したのは、江戸時代の消極的・儒教方針であらう。それでも文化、文政以後、滑稽文學と共に、大雅、北齋、崋山などが存在した。明治以後ユーモア藝術また振はない。この二鬼は重厚であるが、機智と飄逸とひらめく、康辨の弟、康勝の作に寛喜三年（一二三一年）の法隆寺金堂彌陀如來像風神雷神像　ある。同堂本尊藥師如來像（飛鳥時代作）にならひ、しかも心持と技法とはまつたく鎌倉的で、且つ相當の創造性を發揮して面白い。定慶の子康圓には、もと興福寺勸學院本尊と傳へる騎獅文殊群像（中野忠太郎氏藏）弘安七年（一二八四年）の作がある。時代下るにつれ、マンネリズムに墮しつゝあるを示す。

蓮華王院一千一體佛
本尊千手觀音二十八部衆
風神雷神像
俊乘坊重源木彫坐像

**十六、運慶派の作品**　運慶一派は、かく奈良を中心に、東大寺、興福寺等の諸佛を最も多く製作したが、更に京都の蓮華王院（三十三間堂）が建長元年火災にかゝり、文永三年（一二六六年）再建にあたつてこの一族で一千一體の彫像を完成した。當時に於ける最大の事業であつた。本尊千手觀音は建長年間に湛慶製作し、二十八部衆の如き、もと運慶の製作したものを、この際、子の湛慶が修理したと傳へる。二十八部衆とひとしく、觀音の脊族たる風神、雷神兩像は、この種彫刻の唯一のもの、やはり運慶一派の活動の妙をつくす。東大寺俊乘堂にある俊乘坊重源木彫坐像は、新大佛寺（三重）、淨土寺（兵庫）、阿彌陀寺（山口）にある同一の像と共に重源自作と傳へる。運慶一派の作であらう。（高さ二尺七寸）頗る寫生風で、天平の乾漆像の感じもある。秋篠寺（奈良）技藝天、梵天、帝釋天、外一菩薩像等は、その

玉衣姫木彫像
白毫寺閻魔王
愛染明王

頭部、天平の傑作として知られ、特に技藝天最も賞される。首は乾漆製で、胴體その他の部分は木彫である。菩薩の頸柄（くびつか）に正應二年（一二八九年）の墨書銘あり、この時胴體を補作したこと知られる。寺傳に運慶作とあれど、鎌倉時代中期にあたる。しかも運慶派が天平復活に研究また努力したあとを止める。吉野水分神社（奈良）の玉依姫木彫像は、建長二年（一二五〇年）の記銘あり、寄木造、內刳（うちぐり）、極彩色、玉眼嵌入。顏貌は次の時代に發達すべき能面の先驅を想はせ、卑俗ならざる特作である。（運慶派の作かは明かでない。）白毫寺（奈良）の閻魔王も一種のものである。

**十七、關東の鎌倉彫刻**　鎌倉時代初期は、文化中心なほ京都にあり、舊來の傳統も彫刻などの上に近畿中心に發展した。しかし、政治的中心鎌倉も文化を要求した。運慶およびその一派關東に來つてその作風を傳へたやうである。舊鎌倉鶴岡八幡宮愛染堂本尊と傳へる、愛染明王像（小泉策太郎氏藏）は運慶作らしい特長はある。同八幡宮寶物殿に陳列、着衣、着彩の艷美な辨財天木彫坐像は、觀者の眼をひく。文永三年（一二六六年）銘あり、女人裸體に造り、衣服を着せた珍品である。しかし、鎌倉彫刻の代表は、高德院の阿彌陀如來銅彫坐像と明月院の上杉重房木彫坐像とである。前者は鎌倉長谷の高德院の前に、山を背にして露佛として置かれる。この阿彌陀像は、建長四年（一二五二年）の青銅鑄造で、高さ三丈五尺。鎌倉大佛と稱する。作者の名を傳へないが、鑄工は上總國大野五郎右衞門――また當時の大鑄造家丹治久友ともいふ。當代隨一の巨像であるに拘らず、相好端正、極めて均衡を得、且つ熟練した寫實的の技巧と、力强い表現と、一代表作たるに足りる。鎌倉には覺園寺の地藏菩薩像、圓

應寺十王堂の江初王像等がある。江初王像(木彫着色、高さ三尺三寸)は、胎内墨書銘で、建長三年(一二五一年)、佛師幸有作たるを知る。作風極めて強く、運慶風である。同堂内の倶生神像(木彫、着色、高さ三尺三寸)は作風異れど、同派のものであらう。

**十八、上杉重房像**　は種々の點で當時の佛像彫刻以上に研究價値がある。(高さ二尺二寸五分)上疊(あげだたみ)に、ゆつたりと袴を着て踞坐し、右手に笏を構へ、長い烏帽子を直立し、前面を正視する。ゆたかな、ひきしまつた顔。張つた、しかし彈力性のある肩、胸。實に鎌倉武士の典型である。鎌倉武士目のあたりの感じがする。もと着彩を施したが、烏帽子の黒漆塗のみをのこし剝落する。明月院は上杉憲方の建立で、重房はその祖先である。製作の年代、作者は不明。技巧は極めて練達、且つ明確な頭腦の藝術家の作らしい。最も注意すべきは、レヤリズムに終始することである。顔面、耳、頭の形、頰、全身、着服、すべてさうである。しかも作者と、時代との理想によつて渾化、醇化され、藝術的感性を通して表現される。できるだけ簡化してある。驚くべく力強く、且つ明徹な、僅かの要素的な線によつて、寫實の極致において表現してある。しかもそれは、傳信實作「やまと繪」肖像畫のもつ、洗練さ、重厚さ、明徹さあり、しかも貴族的でなく、鎌倉武士的である。藤原時代のよい傳統が、宗教をすてて、この肖像のレヤリズムに合致し、渾一されたところ——こゝに鎌倉時代文化の最高度な藝術を見出す。われらはこれを鎌倉時代の最もすぐれた代表的寄與の一として受容せねばならない。このことはまた神護寺の頼朝等の肖像畫、信實作と傳へる數々の肖像的繪畫に對しても、價値づけらるべきである。東京帝室博物館にこの木彫像のあつた頃、よくこの前に立つてじつと眺め入つたものである。今は鎌倉寶物館に陳列される。また、當代以後の肖像彫刻はこの式によるものが多いことも注意すべきである。

**十九、工藝的彫刻**　鎌倉時代には、佛像彫刻を主とし、肖像的彫刻に新生面を展開し、一方、同じく現實主義的傾向の發現初端として、工藝彫刻方面に東大寺南大門の石獅子(一一九五年作)と、幾つかの木彫狛犬とが遺る。石獅子は宋人六郎等四人の作で、材石も宋から將來したと傳へるが、頭を反らした、脊形の姿は宋風といつてよい。嚴島神社には十四體の狛犬りあ、(一二三七年の作らしい)御上神社(近江)、大寶神社(近江)の狛犬も有名である。藤四郎作と傳へる陶製狛犬もある。(瀬戸市藏)

# 第二十一章　鎌倉武家美術（三）（鎌倉時代繪畫の特徴）

**一、佛教々義の變化と彫刻の衰退**　近代において、彫刻的から繪畫的へと傾向することは前に述べた。その漠然とした境界線――それはまた中世的藝術と、近代的藝術との境界線でもあるが――は、一二〇〇――一三〇〇年前後にあると見るべきか？　西洋ではジオットー（一二六六――一三三三年）等の先驅、ピザのカムポサント壁畫のあらはれた頃、支那では、唐代から繪畫は發達し、西洋・日本の近代畫よりもずつと早かつたとしても、徽宗皇帝（一一〇一――一一二五年）から倪雲林（一三〇一――一三七四）の頃までに、自然觀照等の急激な表現發展あつたと見るべきであらう。日本では鎌倉時代、特に顯著な美術の推移、轉回が發現した。一は彫刻の衰微である。折角、運慶等によつて、天平復興の氣運動いたのも束の間、大佛再造の一一九六年から、四、五十年ののち、建長頃以後の彫刻は殆ど獨創の氣力を失ひ、つひに後の各時代を通じて再び榮えなかつた。これは彫刻そのものよりも、佛教の變化――更に文化全般とその基礎たる社會、政治、經濟の轉回變遷によるので、彫刻それ自らに因るのでない。そして、彫刻と入り代るやうに、前面へ押し出でたのは、繪畫であつた。すでにこの機運は、藤原時代中期以後、次第に顯著になつた。弘仁密教彫刻についで、藤原の淨土教彫刻も盛ではあつたが、あまりに巨大、且つ多數の大量生產が、質を低下させるのは當然で、最高頂の定朝作と稱するものも、一々の作品に個的取扱ひなく、類型的製作であつた。況んやその追隨的製作においてをや。そして、鎌倉時代初期に、眞に一時ばつと餘光を放つたものの、本來、鎌倉武士階級では、彫刻が將來の繁榮を約束さるべきでなかつた。既に佛像を要さなかつた。せいぜい、東大寺、興福寺、三十三間堂等を、政治的意味で復興するため、傳統の形式的尊重の意味で、彫像を飾つたものの、鎌倉武士には、そんな興味があるべきでなかつた。かれらの教養、趣味、信仰は、多額を投じて佛像を飾り、尊崇し、陶醉、また祈願する氣になれなかつた。むしろ、信仰上、特に政治上、意義ある禪宗大寺を建てて、宋元の高德を迎へ、大陸の新文化を吸收し、新武士階級の內容を實質的に充實させたかつた。そして武士階級進出の足場を固めたかつた。殊に當時の佛教が、既にこれを要さなかつた。これまでの美術――殊に彫刻が、佛教に依存してのみ發現し來つたといふまでもないが、當時の新興新來佛教は、既に佛像禮拜を認めなかつた。そこで、この時代の初期を以て彫刻は、たゞ惰力的既成宗派と共に、惰力的に餘喘を保つに過ぎなくなつた。

**二、淨土畫と繪卷物の展開**　しかるに、彫刻に代つて勃興した繪畫は、以上の理由及び新しい種々の事情のため、それ自らが急激に盛大發展したのみならず、繪畫そのものの種類、方面、內容等を、舊來のものに對し新陳代謝をなし、新しき形式と方面とに擴大されつゝ、大發展をなした。しかし、大體の表現範圍は局限され、且つ前時代の傾向、傳統を追ひながら、これを發展、分化させた。即ち、前時代に行はれた淨土畫と、前代中頃から新發展の兆候見えた繪卷物との二つが、當時代繪畫の、否、

美術の全面に進み出でて、活躍、發展、展開した。實　鎌倉時代におけるこの二種の繪畵の盛大はめざましかつた。殊に繪卷物は、その種類、方面、數量、更に內容の種々雜多で、しかも美術的價値の高かつた點で鎌倉時代を繪卷物時代とよんでもよい。この全盛の繪卷物、及び淨土畵は、自己を變容、展開しつゝ、つぎの室町時代に及んで、次第にマンネリズムに墮し、つひに、その末期に北宋風の掛物及び屛風繪の急激な發展、隆盛に入り代られて衰退した。淨土畵は鎌倉時代中期以後すでにマンネリズムの傾向を急いだ。

**三、淨土畵の發展過程**　以上の經過途上で淨土畵を見る。淨土佛敎畵は、當代にも、前代の用途と手法とで、同樣な傳統的表現をなし、徐々に變容するのみであつた。けだし、これを發展させ、支持し來つた藤原貴族と、その貴族趣味とは、當代を通じて、なほ武家に對抗しようとする階級的、勢力的存在であり得た。しかし、その階級に淸新な創造性、發展性なかつたと同じやうに、佛畵にもそれはなかつた。たゞ、これだけのことがいへる。(一)藤原貴族時代の、陶醉的な、ローマンティックな影響が次第に薄れて、武士階級的な色彩、調子が次第に濃厚になつて來た。例へば、これまでの柔和、圓滿な特徵の代りに、强い硬い、きつい、情味のないものがあらはれた。そして線や形の流麗さが減じて、截金文樣の如きも曲線から直線へと移り、常用手段の寶相華、繧繝彩色が雷文や卍に變つた。(二)現實的、寫實的、動的になつた。これらは新興武士階級の本質と、嚴密に關聯する。かれらが現實主義であつたことはいふまでもない。田舍武士で、新興革新の意識にもえてゐるかれらに、遊蕩、陶醉、享樂の氣分も、敎養も、傳統もないのは當然であつた。故に、かれらの世界觀は、現實、直前、事實にあつた。(念佛を唱へ、無常を觀ずる一種の虛無的、逃避的思想も存在したが、それは藤原時代的敎養あるゝ、敏感な、しかし置き去られた階級の、自覺的な人々であつた。西行、熊谷直實、鴨長明　平家物語の作者等等これである。かれらも畢竟は、貴族的存在の一變形であつた。文覺、法然、親鸞も、さうした貴族主義者の現實への働きかけの他の諸相であつた。)故に、寫實的であつた。またその內容が動く世界、生きる世界、躍動、緊張、努張する表現へと傾向したのも當然であつた。故にマンネリズムでありながら、面貌の圓みが、だん〳〵細長くなつた。必ずしも整つた美しさでなく、理想を離れて、眉や眼など活きたものをありのまゝに寫す方向へ轉じた。「ひき目鉤鼻式」のなまぬるい、非現實感では滿足できなかつた。したがつて、形容、圖樣、描線等等、すべてレヤリスティックできた動くものとなつた。動的方面への發展——これは彫刻にも特に顯著であつたが、佛畵にも、繪卷物にも同樣に顯著であつた。もはや、靜的なじつとしてゐるものには、止まり得なかつた。

**四、宋元畵風の影響**　(三)これにはまた、宋畵からの影響も著しかつた。支那大陸美術、特に繪畵も、やはり同じやうに、近代への歩みをつゞけつゝあつた。殊に中央アジヤ及び西域における、佛敎美術は勿論、一般的文化の源泉が、第八世紀以後次第に涸渇した。アジャンター壁畵終り、サラセン文化亡び、新しくイスラム敎起つたものの、その文化は西アジヤ地方でさまで發達しなかつた。そして五代——宋の美術は、支那的に自己發展の經路を辿りつゝあつた。且つ、五代の擾亂を經

て、宋は政治、經濟上の事情が、唐とはよほど異つた。大體、佛教衰へ、（僅に南方で禪宗的佛教あつた外は）硬い、儒教主義道徳的文學、藝術が起つた。北宋末期の頽廢的氣分にあつた徽宗皇帝の繪畫を導いた。さうでなくとも、禪月、牧溪、石恪等々、ら、硬い。殊に畫院のアカデミズムが時代の繪畫を導いた。（しかもそれ等さへ、室町時代になつて、はじめて日本へ影響五代——宋の畫家はみな硬くて、地味である。した）そこで、さうした宋の美術、特にそのアカデミズムは、鎌倉時代になると、著しく影響した。この影響から表現されたのが、詫摩派の人々で、遺例に「東寺の十二天」などある。その特徴は、これまでは色彩本位で、線はたゞ細い針金のやうな鐵線描を形式的、境界的にひいた。（それ自身の線美があり、且つ發達したとしても）色も、寫生的の色彩、濃淡、調子でなく、繧繝模様と同じやうに、無意味に、或は裝飾的に施されたのに對し、線は釘頭描になつて起筆に力を入れ、線の走りに速度出で、肥瘠（細太）あり、曲折あり、變化とアクセントとができた。但しその線は必ずしも、必然的な有意義なものでなく、繪畫意識の變化につれて、現實味を助長するものとして、影響を受けたであらう。（支那における線の發達、その史的必然的經路等は、これと別である。）色調も、必ずしも寫生的必然、解剖學的必然（陰翳、凹凸、遠近等の）からでなかつたとしても、形式的、模倣的でなくて、もつと現實味をもつた。かくて、この宋畫の影響が、つぎの時代に、宋元畫の大發展をなす因となる。

**五、自然描寫の進出**　（四）更に、自然描寫の進出、或は重視である。これまでも自然描寫は行はれないことはなかつた。しかし、佛畫は勿論、繪畫のすべてを通じて、多くの場合、人物的繪畫で、人物のみを獨在的に表現した。しからずんば、わづかに添加、または背景として自然物を配するだけであつた。或はその自然の表現も、極めて幼稚、また初歩的であつた。玉蟲厨子（推古時代）、鳥毛立女屏風（天平時代）、赤不動（平安朝前期）、山水屏風（藤原時代前期）、聖衆來迎圖（藤原時代中期）——から見て來ると、日本における自然描寫とその發展經路、及びその進度、程度がわかる。（山水屏風だけは特例であり、且つ模本が支那にあつたであらう。）かくて、聖衆來迎圖の左下端の一部に至つてはじめて、日本的な自然描寫があらはれたといつてよい。（「繪卷物」、——「過去現在因果經」（天平時代）を別として、伴大納言繪卷」、「信貴山緣起」、「鳥獸戲畫」、藤原時代末期？）——については別項で語る。そしてこの三つは藤原時代末期か、鎌倉時代かわからない。傳說、文獻では、藤原時代中期から、萩の戸、その他自然描寫もあつたらしいが、まだ裝飾的、形式的意味の多いもので、純寫實的な自然描寫ではなかつた。花、鳥、動物の例も傳はるものはまつたくない。金岡などの馬の畫もあつたのは事實であらう。（支那の例に徴して）とにかく自然描寫は困難であつたし、そこまでの興味はなかつたかも知れない。しかるに、藤原後期以後、殊に鎌倉時代に入つて、人心が自然に向つた。自然へと心が移つた。のちに語る如く、最初は佛畫の添景程度であつた自然が（聖衆來迎圖）、だん〳〵佛畫の中へ、それ自らを主張し、擴大し、つひには、佛畫か自然描寫かわからなくなつた。興福院、知恩院の聖衆來迎圖、禪林寺——上野氏——金戒光明寺、山越阿彌陀圖、更に來迎寺十戒圖、靈雲寺吉野曼荼羅を經て、つひに明惠上人坐禪像、那智瀧圖に至つて、こゝに佛教畫が完全に自然描寫——風景

畫となつてしまふ。かくして鎌倉時代末期までに、獨立した自然描寫の風景畫が出現する。勿論、宋畫の自然描寫（山水畫）の影響も著大であつたらう。しかしもつと根本的なことは、この時代の人間が自然と離れない關係にあつたからである。藤原時代の貴族は、完全に都會人であつた。かれらは田舍をうとみ、卑しみ、怖れさへした。當時の流罪は死刑以上に致命的であつた。「土佐日記」や「源氏物語」は田舍を呪ふ文句にみちてゐる。田園や山林や自然は、かれらの住むところでも、慕ふところでもなかつた。たゞ大宮人は、寢殿や對の屋でふさけてゐればよかつた。たまに加茂の祭に出るには、牛車にのつて車爭ひをした。比叡山に詣でるのはたいへんなことであつた。しかるに、次第に樣子が變つた。別莊地がふえる。春日、高野、熊野詣で、貴族たちは田舍へと出て行つた。空也や法然は田舍へ布敎に出かけた。それのみならず、藤原時代後期から、支配權を得た武士階級は、田舍者であつた。都會と貴族生活とを知らぬ田舍武者たちが、新しく鎌倉へ集まつた。階級は田舍から勃興した。そして封建制度によつて、地方が繁榮し、田園が蘇つた。既に、前代以來、陸奥の平泉には、小京都が出現し、九州にも博多その他が開けた。多くの念佛僧、遊行僧は、東へ西へ旅行をつゞけた。「十六夜日記」、「方丈記」があらはれた。「平家物語」その他の戰記物には、海道下りや自然描寫が生彩を放つた。——かくして、田園出身の武士階級により、かれらのレヤリズムにおいて、自然描寫（風景、山水畫）が、佛畫を押しのけて、これに代つた。これこそ、武士階級レヤリズムの勝利である。かれらが新時代精神を反映させ、そして發揚、創造したところの、かれらの藝術であつたのだ。かくてのち、武士階級の



支配時代（封建時代）を通じて、最も盛大に、最も高度に、最も豐富、複雜に、わが風景畫は、世界の大藝術として發展した。そこに周文、藝阿彌、雪舟、元信あらはれ、藝術が低級化された桃山時代、江戸時代においてすら、南畫、北畫、圓山派、廣重等等の風景畫が、その氣韻と筆力と、——しかし何よりも自然そのもののもつ魅力をもつて、われらを活かし、動かし來つたのである。

**六、人間描寫へのレヤリズム**　（五）つぎには人間描寫へのレヤリズムである。鎌倉時代人の現實追及は、自然に對してのみでなく、人間の表現に對しても行はれた。勿論、そこに繪卷物の驚くべき內容と數量との大發展があつたわけで、繪卷物そのものは、たとひ題材は過去や佛傳や物語であつたとしても、要するに、種々の樣相における人間生活の記錄であつた。われ〳〵みづからの人間をかへりみ、「人間」を觀察、研究し、語りあふことが繪卷物として發展した。この鎌倉時代からこそ、眞の近代的ルネサンス——「人間世界」の檢討がはじまつた。それまでは、佛さまの世界、與へられた規整的、受身的、類型の「人生」をもつた「人間」たちは、藤原時代中期の「物語」の發展と共に、人間みづからを、みづからとして生きた。それまでは、たゞ、小鳥の如くうたふ、（うつたへる）和歌はあつても、自己を、他人を、人間を、告白し、表現することは考へられなかつた。しかるに物語、日記——國文學を通じて、更に佛畫を通じて、つひに「繪卷物」を通じて、「人間」生活そのものが、繪畫の主題となつた。その經過を見よう。それまでは、「人間」の形におけるすべての表現は、「超人（スーパーマン）格者」、「超人間（スーパーマン）」、「理想」の「人化」、或は「擬化人」であつた。諸佛、菩薩、羅漢は勿論、惡魔も外道も、更に聖德太子や弘法大師

萬葉集中の若干や在原業平等の例外はあつた。

や、眞言七祖や、すべて人間としてではなく、人間以上の、崇敬禮拜の對象であつた。勿論、阿佐太子は肖像としての聖德太子を寫したと傳へるが、それも人間としてでなく、「超人格者」としてであつた。「鳥毛立女屏風」は如何なる動機の畵かわからないが、「人間」「人格」の寫生を目的としたものではなかつたらう。藥師寺の「吉祥天女像」も唐人物の寫生とか、天平美人の姿とかいはれるが、やはり、「超人格」の佛像圖であつた。（同樣のことは彫刻のテーマにもいはれる。）しかし、とにかく「佛像」がだん〳〵「肖像」になつて行つた。つまり「人間」を「人間」として寫す道を進んだ。類型的な「眞言七祖像」、「勤操僧都像」等から、淨土繪の「來迎圖」、「彌陀三尊圖」等、拜むと同時に愛すべき、したしむべき人間的佛像を盛に描き、つひに鎌倉時代の「肖像」にまで發展した。これも「聖衆來迎」や「山越阿彌陀」の發達過程を辿ればわかる。佛畵への自然進出と、「佛さま」が「人間」への變容とは、同じ步調で進んだ。勿論、レヤリズムの同じ步みであつたから。

**七、肖像畵の發達**　そして「二河白道」、「十界圖」、「十王圖」等を經て、「狩場明神」三幅對が、田舍の獵夫や貴族の婦女の、寫眞的な姿であらはされ、梅尾明惠上人が、松林で坐禪する、「あまりに普通の人間」として表現されるに至つて、つひに「佛さま」も、「超人格者」も、「理想」も、みな現實の、われわれとまつたく同じレベルにある、「人間」にまで還元して表現された。そこに肖像畵がつぎ〳〵と盛に製作された。「後白河法皇」、「源賴朝」、「平重盛」、「後醍醐天皇」、「日蓮上人」、「大燈國師」等等。されば、鎌倉時代の後期は、「佛畵」が、「風景畵」に領域を侵されつゝあつたと同樣に、「佛さま」が「人間肖像」に代られつゝあつた。「佛さま」に對する、「人間」への轉向である。「人間」が題材の主體となり始めたのである。「人間」の勝利である。實に、鎌倉時代に、武士階級が擡頭したことは、その意味で人間が擡頭したことであつた。しかし、なほ。少くとも「肖像」においての「人間」は庶民階級よりも、一般上位の「人間」であつた。二、三の例外を除いては、尙ほ、「人間」中の「超人間」でさへあつた。雪舟の「益田兼堯壽像」、渡邊崋山の「鷹見泉石像」、更にわれらの時代の「肖像」とはまた異つてゐた。しかし「繪卷物」においては必ずしもさうでなかつた。すべての階級と、人格とを、或る程度まで如實に、客觀的に、同等の人間的レベルにおいて、そしてわれ〳〵自身と同等な、「人類」として表現することもあつた。されば、それだけの意味からでも、「佛畵」――「肖像畵」の發展よりも、繪卷物そのものの發展過程を見ることが、「人間」への表現過程を見ることになる。

**八、密敎的佛畵の變遷**　鎌倉時代の佛畵は、前時代以來の繼承として、その傳統上に進展、經過した。そして一方、前時代末から行はれた密敎圖像の研究、殊にそれから導かれた描線巧技の進步が顯著となり、高山寺系の佛畵にあらはれる。またこれと相關する宋畵の新影響は、特に著しく、詫磨派がこれを代表する。しかも全時代にわたつて、最大の特色を發揮し、いよ〳〵その特色を濃厚にしたものは、武士階級的な現實主義であつた。それについては別項で詳說したから、つぎに實例について語る。――傳統的繪畵は初期に特に行はれたが、必ずしも淨土畵のみでない。醍醐寺「大日金輪」、「虛空藏菩薩像」等は、何れもいはゆる「醍醐樣」による、密敎的な、形式に拘んだ、硬い、幾何學的な

造圖を鐵線描による。多分、傳來の儀軌圖像に基づくであらう。たゞ顏面の描法、着彩、光背等、仔細に見ると藤原末期以來の特徴あると共に、鎌倉時代の文様等明かである。（同寺「五秘密」圖は、圖様古式なれど、塗彩法等末期のものである。）觀智院「不空絹索觀自在菩薩」、善集院（高野）「八宗論大日如來像」、豐乘寺（鳥取）「普賢菩薩像」の如きも同様な特徴をもつ。この時代初期の製作であらう。觀智院の像は、殆ど全畫を金彩と截金彩色であらはし、善集院の如來は、上部に來迎圖にあるやうな雲影を描く。しかし、何れもシムメトリーを破らない。豐乘寺の菩薩像はむしろ藤原時代の特徴著しい。截金と繧繝彩色のきはめて華美な、藤原藝術の裝飾的華麗的發展の極端を示す。常忍寺（因幡）「普賢十羅刹圖」は、大體藤原時代畫と見るべきであるが、十羅刹、二王など多くの眷屬をひき具し、構圖の自在なことなど、淨土畫的で、且つ宋畫の影響を感ぜしめる。東京帝室博物館「虛空藏菩薩像」は體軀、肢指などの動き生じ、顏面も動態に入り、その他表現よほど異つて、明かに宋畫の影響を思はしめる。殊に圖下に朝熊山を描き、重疊せる山岳鬱樹を金碧であらはしたのは、自然への轉向、また淨土的風景畫への接近として、特に注目すべきである。多分中期の作であらう。かゝる密教畫は、像の臺座を飾り立て、上部下部へ添加景物を描く傾向の著しくなりゆくのも注意を要する。同種のものに寶菩提院「愛染明王」、護國院「愛染明王」等あり、末期建武元年（一三三四年）僧豪信筆、文珠菩薩像（松浦伯家藏）に至つては、大體の形狀こそ傳統を藉り來れど、表現はすべて宋元畫で、密教的氣分を全く止めない。別に高山寺「佛眼佛母圖」は、シムメトリカルな密教畫的樣式を嚴守しながら、線描の走り、飜り、顏面の特徴等に、圖像研究にもとづく新手法があらはれる。また敎王護國寺「十二天圖屛風」は、建久二年（一一九一年）法橋宅間（詫摩）勝賀の描いたもので、詫摩派研究の好資料である。この傾向を更に露骨に顯著に表出する光臺院「渡海文殊像」に至つては、當代中期佛畫中の代表作として注目すべき價値あるが、しかも、淨土來迎圖の構圖等を濃厚に巧に假り來り、且つ描線著彩共に宋畫から來る。最も研究を要する。井上侯藏「不動明王像」（傳、姉小路長隆作）もまた同様な、しかし異つた畫法のものである。

**九、淨土畫から人事畫へ**　淨土佛敎畫も同じやうな變遷經路を辿る。聖衆來迎圖と山越阿彌陀圖とを主としながら、時代の動きと宋畫の影響につれて、多彩多様な作畫へと發展する。阿彌陀二十五菩薩來迎圖には、興福院（奈良）知恩院（京都）のもの代表的である。殊にその畫面のスピードが注目される。前者は藤原的技法を出でないが、雲行早くせはしく、菩薩たちはみな半ば立ちかけてあわたゞしい。藤原貴族の「今日もくらしつ」とはよほど時代の急迫、緊張を感ぜしめる。動的、寫實的で、たゞに鎌倉時代畫とされる。後者に至つては「早來迎」といはれる如く、スピード一層急速になり、雲は殆ど一條をなして、驀らに下界へと馳せ、諸菩薩は勿論、如來も待遠しくて立ちあがり、瞬刻を爭ふ飛來の風情。加ふるに舍屋あり、畫面の大半以上を花さく山々が占めるに至つては、現實的、寫生的、自然的の特徴、あまりにあり〳〵と表現される。山景の描寫は明かに詫摩風である。山越阿彌陀圖は禪林寺、金戒光明寺、上野氏藏の三つで代表される。山越阿彌陀は來迎圖同様に、惠心僧都が叡山横

川の奥で感見したと傳へ、禪林寺本はその筆と稱するが、描法、殊に截金彩色の巧緻は鎌倉式である。これは來迎圖の一變形ともいふべく、自然の景觀中に佛菩薩があらはれて、これから引接に出かけようとするところ。作畫のモティーフすでに現實的、鎌倉的で、單に藤原時代の空想的、劇的シーンにとどまつてゐない。殊に風景が主要部を占めるにおいてをや。卽ち藤原時代の貴族は外界を知らず、たゞ經典などで、極樂淨土を空想したが、その末期から鎌倉時代にかけての人々は、それだけで滿足できず、現實に極樂への光景を知り、極樂の自然（現實）に接しやうとし、その彌陀三尊が、どこからどうして來るかをもつきつめようとする現實欲望は、あの山のあなた、そして雲に乘つて、——といふ風に、半ばローマンティツクに考へつゝあこがれた。上野氏本は、これがもつと動いて進み出し、山峽を雲に乘じて下界に向ふ。諸菩薩また、ぞよめきてこれに從ふ。金戒光明寺本は、型式化して、のちの作であることを感じさせる。何れも、金彩燦々、丹碧相映じて美觀をつくす。淨土畫の裝飾的効果を充分にあらはす。これ、現實の、自然の、極度なる美化によつて、かれらの夢と現實とを結合させ、また滿足させた。この現實追及の傾向は更に、極樂淨土畫とは反對な地獄畫を盛ならしめた。おそろしき地獄畫！そんなものは、藤原貴族にとても耐へ得なかつた。田舍をきらひ、武士を卑しみ、現實暴露を恐怖したかれらには、ひたすら、あらぬあの世の極樂にあこがれてゐればよかつた。しかるに、時代は、貴族を蹂躙した。源平の抗爭は、子が親を伐り、惡が惡を討ち、奢る者久しからず、平家は壇の浦に沈んで、無常の風は京洛を吹いた。もののあはれは鬼界ケ島や大原の御幸に、あまりにまざ〳〵と

と現實の暴露、悲哀、厭はしさ、苦しさを感じさせた。否、藤原貴族たちも、新興鎌倉武士も、これをわが事として、ひし〳〵と日夕に痛感した。保元、平治、平家の三物語は、地獄繪卷でなくて何であらう。そこで、現實的、實際的な「時代」は、地獄を暴露し、直面し、抉剔するのみならず、若しこの世で彌陀を信ぜず、——更に道德律に從はなければ、あの世でこの通りみじめな地獄に墮することを敎誨することに至つた。美術——殊に繪畫は、しば〳〵社會、國家の道德、敎誨、戒懲の手段に利用される。晋の顧愷之の「女史箴」王樓閣の列帝、功臣圖、淸凉殿の賢聖の屛風、本願寺鴻の間の張附繪——等々、みなさうである。まして、新しき淨土、念佛の諸宗は、救世敎化の宗敎である。迷へる者、弱き者に、善を勸め、惡を懲らして、極樂に導く現世的、通俗的、大衆的な、社會敎化機關である。だから、その繪解きとしての極樂繪と共に、地獄繪を必然とした。殊に、當時にとつての實踐倫理の道、卽ち人間の生くべき道と、行くべき道とが、分類的に指示されたものは、いはゆる六道、輪廻の信仰であつた。地獄、餓鬼、畜生、阿修羅、人、天、等——これを敎へ示して、いかにおそろしい未來（平家などの落ちて行つたであらう。）が待つてゐるかを表現したものに、地獄草紙、餓鬼草紙、病草紙などのあらはれたのは當然である。そしてまた、人間を地獄から救ひ、極樂に導く救ひの佛として、地藏菩薩信仰が、特にこの時代から盛になつた。東京帝室博物館等の地藏菩薩像（彫刻にも）の外、地藏緣起繪卷（東京帝室博物館）等かしきりにつくられた。そこで尊崇される諸佛も、密敎のやうに、理知的分類による世界觀原理の分解——曼荼羅とその個的表現でもなく、未來で極樂への引接をのぞんでの彌陀如來で

もなく、現世の所業と、それに對する未來世の審判、行きつくところの示唆が、時代の關心事となつた。（西洋美術において、マリヤ崇拜、キリストの贖罪と並んで、死の勝利、最後の審判が關心事となつたのと對比し得る。）その審判所として閻魔の廳、十王と獄卒の世界。――かくて、光明寺の「二河白道圖」來迎寺の「十界圖」、二尊院、東京帝室博物館、長泉寺等の「十王圖」があらはれる。十界圖はもと十界三十圖あつたが、今十五圖を遺存する。（中期作）そしてこれらの圖は、藤原時代淨土畫と全く趣を異にし、慘憺たる戰鬪――人生苦悶惡鬪の光景であつた。戰記繪卷等と表現の實質を異にせず、あのなでやかな、「阿彌陀二十五菩薩來迎圖」が、百餘年を經るうちに、かくまで、いたいたしき、現實描寫に變つたかと、驚く外はない。

**十、曼荼羅から人間畫へ**　かゝる淨土畫の、人事畫への變遷の一方、はじめに語つた如き各種の曼荼羅畫――その分離個立と見るべき醍醐樣の諸佛畫などは、時代の勢の前にどう變つたか？　それは「普賢十羅刹女」、「渡海文珠像」の如き、群像的、現實的、活動的の、動くシーンに變つて、來迎圖と同樣な、テムポ、急速度を辿つた。（運慶の彫刻、詫摩派の線の表現等も同樣である。）やがて、自然へと接近し、同化し、また曼荼羅そのものが自然の一部、更に自然そのものとなる傾向を追つて、「吉野曼荼羅」、「那智瀑布」となつたこと、前に述べた。「吉野曼荼羅」（東京靈雲寺藏）は、諸菩薩の諸像が、吉野の山中の、峰々、谷々に姿を現じて描かれ、風景畫か、曼荼羅かわからないものになり、且つ現實感がまざ〳〵とある。「那智瀑布圖」（根津氏）は、本地垂跡說の發展で、この瀧の靈性を神化し、權現として表はしたが、無論、日本最古の最もすぐれた風景畫である。岩、樹木の手法から、中期以後の作となされる。（傳巨勢金岡作）一方、かゝる曼荼羅畫は、本地垂跡說の更に發展するにつれて、動物となり、人間となつた。春日鹿曼荼羅、高野明神三幅對の如きこれである。春日鹿曼荼羅（東京帝室博物館藏）は春日明神を表現するに、神鏡を負ふ鹿を以てする。（時に神鹿のみを以て象徵する。）高野明神圖、卽ち童形大師（弘法大師）像を中央に、右へ狩場明神（高野明神）、左へ丹生明神の姿を、黑白二頭の犬を伴つれた獵夫と、貴族の婦女の姿とであらはし、何れも、すべて現前の時代人とその服裝風俗との寫生、（童子と婦女とが貴族階級の姿を表現し、男は庶民階級の姿であるのも面白い。）として描かれる。清瀧權現像（一二〇四年？原氏藏）も同樣である。唐の清瀧寺の鎭守であつたのを、弘法大師が持ち歸つて神となされ、醍醐に祀られた。これまた神を官女姿にうつしたものである。卽ち、あの嚴莊重であつた密敎の秘密曼荼羅は、こゝに至つて風景、動物、人間の、現實的描寫となつた。――以上の點において、鎌倉時代は、繪畫のレヤリズムへの歩みとして、極めて重要な文化史的意義を有する。しかし、更に繪卷物の分裂的發展の過程を見ると、それが一層明かである。（尙ほ、「十王圖」、「二河白道圖」、「十界圖」等の、寫實的光景――その心理描寫にまで立ち入つた時代人の觀察と、意識と、その武士階級時代の反映とを仔細に語りたいが、こゝには省く。繪卷物の表現の細部についても同樣である。）