

鎧と太刀

赤糸威鎧と兵庫鎖太刀

広井雄一

(文化庁文化財調査官)

五月五日は端午の節句である。この日は、男子の節句で、江戸時代以降男児のある家では鯉のぼりを立て、鎧・兜・太刀、武者人形などを飾ってお祝を行う習わしになっている。

ここでは節句飾りの中心になる甲冑と刀剣について述べてみよう。今日、一般に鎧とか太刀と呼ばれている形式の甲冑・刀剣は平安時代になってから出来たもので、それ以前は、これらとは異った形のものであった。甲冑は戦場で身体を防護するための武装であり、平安時代以前は「はにわ」などみるような薄板金を短冊形に截断した小札を連ねて成した掛甲や鉄の板金を矧合わせて鉄留め、または革綴じにした、短甲などであった。平安時代に入ると従来の徒歩戦から騎馬で弓を射る戦法が盛んになり、甲冑に創意工夫がなされ、新しい形式の甲冑が生まれた。これが鎧で、天慶乱（九三五年）から前九年役（一〇五一）ころの間に形制が整ったといわれている。

鎧は大鎧・式正の鎧とも呼ばれ、鉄の薄板や革を長方形に截断した小札を漆で塗り固め、革や組糸で威し（綴じること）て形整された胴に、同様にして造られた袖と兜が付いて一具となっている。胴の前面には弦走という文様を染めた革を張り、要所には各種の文様を彫刻した金具を打つなど大変豪華にできた、わが国独自の甲冑である。

刀剣は甲冑の変遷と同様に戦闘様式が変わるに従って、従来刀身がまっすぐな直刀であったのに対し、馬上での使いやすさと、切断するための合理性から反りのある湾刀へとかわった。またその製作法（鍛錬法）は砂鉄からつ

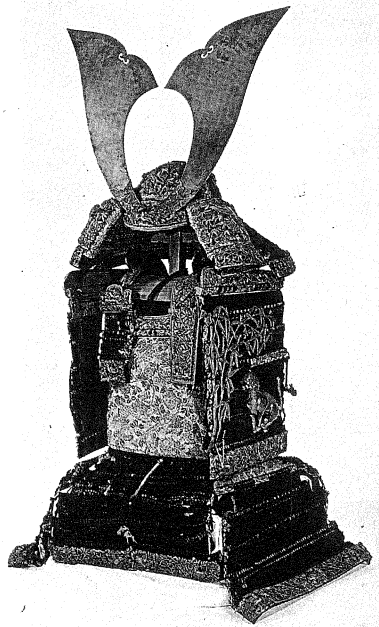
くった玉鋼を何回も折返し鍛錬を行い、土取（粘土で刃文の形をつくる）を行って焼きを入れ、さらに地肌の文様や刃文を美しく表現するための研磨が行われている。形は鎧造りで、細身、反りがついて美しい曲線をなし、よく鍛えられた地肌は黒く澄み、刃文は直刃や乱刃を焼いている。

これらの太刀には拵（鞘）が付けられているが、それらは武將の好みによって様々であるが、いづれも美しく飾られているものが多い。

次に代表的な鎧と太刀を紹介しよう。

一 国宝赤糸威鎧

奈良の春日大社には数多くの甲冑・



赤糸威鎧（春日大社蔵）

刀剣が伝えられているが、その中から赤糸威鎧一領をとりあげてみよう。この鎧は胸板から裾までの高さが六九センチメートル、胴廻りが一〇七センチである。胴は、黒漆塗りの鉄と革の小札を一枚ずつ交互にして茜染の赤糸で威し、耳糸は亀甲打、目目は啄木打の組糸を用いている。胴の仕立は通常のよう

に立拳前二段、後ろ三段、衝胸四段で、草摺は四間に分け、各間五段に構成している。弦走をはじめ各所に用いられている華は牡丹獅子文染華で、縁取りを色糸で伏縫いを施している。金具は八双鉄、据文金物、据金物などすべて銅製鍍金で、竹の透彫をした大座に雀文を高彫した金物を配している。

打ち、大鉄形を立てている。輪は五段に仕立て、内四段を大きく吹返し、左に竹と藤花と桐、右に竹と菊の透彫板を伏せ、雀文金物を据えている。大袖は七段下り、両袖ともに竹に虎文を彫出した大金物を取付け、竹に雀と蝶を透彫した拵金物を打っている。

平安時代に完成した鎧が鎌倉時代になって頂点に達し、さらに実用から遠ざかって威儀化した鎌倉時代末期の代

表作である。青森県の櫛引八幡宮の国宝・赤糸威鎧とともに豪華を極めた著名な鎧である。

二 国宝兵庫鎖太刀（号上杉太刀）

兵庫鎖太刀は帯狀に口針金で編んだ兵庫鎖（兵具鎖）を用いていることによつて、この名があり、豪華でいかめしいために嘯物造太刀とも呼ばれている。平安時代末期から公家や高級武將の間で流行したが、鎌倉時代中期以降しだいに儀式・形式化した。

現在東京国立博物館が保管しているこの太刀は、もと関東管領上杉家に伝わり、後に同家から静岡県三島大社へ奉納されたもので、明治に入って宮内庁に移り終戦後国有になったものである。

拵総長一三センチメートル、刀身長（刃渡）七七・八センチメートル。

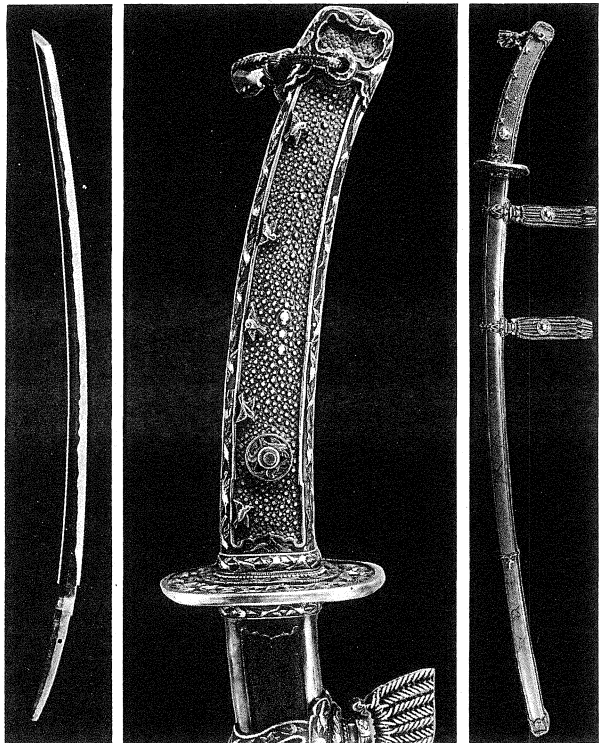
（拵）柄は白蛟を着せ、魚子地に群千鳥文高彫の銀覆輪をかけ、同文の九形目貫を通して、柄の刃文より千鳥形の依紙を並べて打つ。青金は覆輪と同文で、萬金の中央には

円孔の花形金を打ち露紐を通

している。縁と鞘口金物、足金物、實金物、石突などは銀台に鍍金し、魚子地に群千鳥文を高彫している。鞘の長覆輪は銅製鍍金の磨地で文様を施していない。帯狀は銀針金を編んで四筋に仕立てた鎖である。鐔は角丸形で群千鳥文を高彫し、同文を透彫した大切羽二枚を重ねる。鞘の平地は金箔懸地に群千鳥文を蒔絵で描いている。

（刀身）鍛造、磨、腰反りが高く、踏張りがあり、切先はカマス切先となる。鍛えは小板目がつき、所々に大肌交じり、乱映りが立つ。刃文は焼幅広く、丁子に小乱交じり、足・葉が入り、金筋かかる。帽子は焼深く一枚風。茎は生ぶで、雄子股形につくり、先は栗尻、鐔目は勝手下り、目釘孔一個、表の区下に大きく「一」の文字を切る。

拵・刀身共に鎌倉時代前期の作である。拵は鞘を蒔絵にするなど兵庫鎖太刀の中では古い様式のもので、金具もまた見事に彫刻された華麗なものである。刀身は拵同様保存がよくほとんど研べりがなく、作者は銘に「一」とあるように備前国（岡山県）に鎌倉時代初期から南北朝時代にわたって栄えた一文字派の人であるが、個人名は明らかでない。細身・腰反りの美しい姿に華やかな丁子の刃文を焼いた名作である。



釈迦金棺出現図について

中島 博

(文化庁美術工芸課)

仏教絵画(仏画)と総称されるものには、多種類のものが含まれる。おおまかに分けてみると、一つには、仏や菩薩などの像を単独に、若しくは脇侍や眷属を伴った群像として描くものがある。また、密教で用いられる曼荼羅は、複数の仏や菩薩などを整然と図式化したものである。そしてそれらとはやや性格の異なるものとして、經典等に説かれる説話の内容を絵画化したものがあり、この場合は図の構成にかなり創意が入る余地があるため、とりわけ変化に富んだ様相を呈することになる。法華経や華嚴経あるいは浄土三部経など、信仰を集めた經典について、それぞれの絵が製作され、それを用いて絵解が行われるなどして、一般に親しまれた。それらの中でも特に普及したものとして「涅槃図」がある。釈迦の入滅の像を中心に、悲嘆する諸衆を

配した図で、涅槃会の本尊として用いられる。その造像は、勿論大陸から伝わったものであるが、彫刻(法隆寺五重塔)や石に線刻(奈良、頭塔)の形でこの奈良時代の例は別にしても、応徳三年(一〇八六)作の高野山金剛峯寺本をはじめ、各時代に作られた、極めて多数の画像が伝存している。

ところで涅槃図の一種に、涅槃の情景だけでなく、その前後の様々の出来事を図の周縁部に描き添えて、説話的興味を高めた作品が、数点見いだされる。そこに描かれる諸場面の中に、天上から駆けつけた母のために、釈迦が棺の中から再生して説法するという、いわゆる「金棺出現」がある。

さてここに取り上げようとする作品は、その「金棺出現図」を単独に大画面(縦一六〇センチメートル、横二二九・五センチメートル)に描き出した、



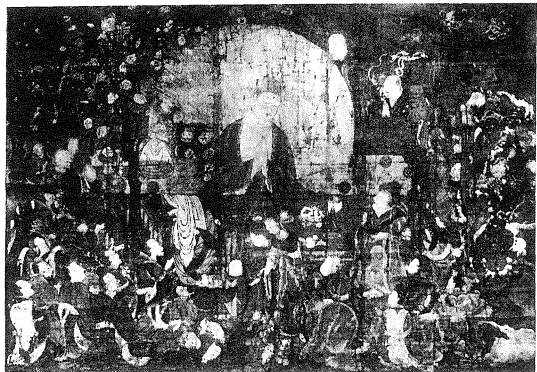
部分・摩耶夫人

希有の例である。もと京都の長法寺に伝来し、現在は国有となつて京都国立博物館に保管されている。この様に珍しい画像が製作された背景には何らかの特殊な事情があったに違いないが、それについては一切不明である。いまこの作品の前に立つ我々としてできることは、日本の仏画を代表するに足る、芸術的な質の高さを賞し、また平安時代後期、いわゆる藤原時代の仏画の特徴をよく具現したものとして、それを見ることである。

この図はほぼ「摩訶摩耶経」の一部に基づいて描かれているので、まず経によりながら説話の概略をたどってみよう。釈迦が涅槃に入ったことを、その母摩耶夫人は、切利天上で、種々の異変や悪夢によって察知したが、その旨の報告を受けるに及んで、悲嘆にくれつつ早速涅槃の所に降りくる。遺骸は、生前の指示通りに、内から金・銀・銅・鉄の四重の棺に納められていたが、摩耶夫人は、棺上に花を散らし、遺品の袈裟と鉢を見、また錫杖を手に執つ

て、泣き崩れた。時に釈迦は、大神力をもって棺の蓋を開き、棺中に合掌して身を起すこと獅子奮迅の勢いであった。その身から放つ光明中にある無數の化仏も、すべて摩耶夫人に向かって合掌する。釈迦は母に所生の恩を述べて慰め、夫人はようやく安心を得て生色を回復する。次いで釈迦は別れを告げ、寂滅為樂を説いて棺を閉じたため、やがて夫人は泣きながら天上に帰った。

如上の説話が、図にはどの様に表さ



全図

れているだろうか。図の中心に、沙羅双樹の間に横長に据えられた棺は、金色の一重であり、蓋は払われて見えない。経の中にも単に「金棺」と記された箇所がある様に、四重の棺は最も内側の金棺によつて代表されるのであるが、図ではむしろ、經典に忠実に描写することよりも装飾的效果を重んじて、光り輝く金棺のみを表したのであろう。その中央に、釈迦が上半身をほぼ正面向きに現し、合掌して左下方へ少し傾いている。その姿勢や相貌は極めて静かであり、棺中から出現したときの猛烈な勢いは伺われない。

ただし、大きい円相の光背中に、放射状の光線を密に引いたところに、突然の出現の動勢が余波を留めていると見ることはできよう。光中に金色の化仏が多数あり、皆斜め左向きに合掌している。

釈迦と視線を通わせるのは、摩耶夫人で、左膝を立てて坐し、右手に錫杖を高く突き立て、左手は膝の上に仰向ける。釈迦とまっすぐに対面するためには背面を見せてしかるべきであるけれども、身体は四分の三正面向きに表され、頭部は真横向きで右上を振り仰ぐ。背面向きの消

極的な有り方では、存在の重要さを表し得ないからである。像の大きさも存在感を示す要素の一つで、この図において夫人は釈迦の次に大きく、その他の像とは差がある。夫人の相貌は、高く張った弓形の眉、その下に切れ長の眼が涼しく、朱唇は蕾の如くつつましく閉じ、ふくよかな頬や額などにはほんのりと赤味がさしている。つまりここには悲哀あるいは驚愕の表情はなく、安らかな落ちつきが感じられる。釈迦の説いた偈によつて安慰され、顔が蓮花の様な色を取り戻したという、束の間の晴れやかな表情が捉えられているのである。劇的に展開する説話の中で、特にこの時点を選んだところに、本図の主題が明確に示されている。即ち、涅槃図が釈迦入滅の悲しみを描くのに対し、ここでは説法による救済の喜びを表そうとしているのである。

釈迦の右前の樹枝に包みが吊られ、中に金色の鉢が透いて見える。またその下の卓には袈裟が掛かる。これら二つは、筆勢の強い墨線が白い彩色の上を目立つという、この図の中でやや異質な表現法によつて、眼を引く。錫杖と共に釈迦の遺品として、摩耶夫人が注目したものであるから、他のものと紛れぬ様に配慮されたのである。金棺中の釈迦をはじめ、以上が図の主要素

であり、中央部を大きく占めている。釈迦の直前の低い卓には、花などが奉られており、その前に斜め後向きに菩薩が立ち、左下の男が差し出す供物を取り次ぐべく、手を伸べている。この菩薩を緒にして、図の周縁部には、涅槃の場に参集した諸衆が、隙間なく居並ぶ。前方では背面ないし側面を見せ、後方ではほぼ頭部ばかりをのぞかせる形で、個々の存在感は抑えられ、群衆の形成に与っている。いずれも合掌または供物を捧げる姿勢をとり、視線を釈迦に集中し、動きはほとんどない。中に眼を瞠めるものや口を開くものがあることによつて、釈迦の出現に対する驚愕の雰囲気は幾分か含まれてはいるものの、形勢は概して落ち着きを見せている。供物を取り次ぐ菩薩が見せる、余裕のある態度は、やはり諸衆全体の精神状態を知るよき手がかりになっているのである。そして、この様な諸衆の表現は、既に摩耶夫人について認められた、宗教的安堵を増幅するものに他ならない。

なお図の右上にわずかに川岸がのぞかれ、臨連河のほとりという涅槃の場所を示すが、その上方には飛天が二体小さく描かれ、一は合掌、他は花を差し出して、やはり釈迦への供養を表している。

技法の面に眼を転じると、まず墨で下描きし、彩色を施し、線を描き起こして仕上げるという、通常の手順に従って描かれている。その中で特に本図の表現の重要な部分を荷っていると思われる二、三の点に触れて置こう。

棺の側板は、金色地に、墨線で横帯と宝相華唐草文様を描くが、この金色は光り方が柔かい。「裏箔」と呼ばれる手法によるもので、画絹の裏から金箔を押し、表からは織目を通して金色が透き見えるのである。本図では他にも鉢や諸像の装身具など、多くの部分に裏箔が用いられ、深みのある輝きを見せている。画絹の表に箔を押した場合の、平板で強烈な金属的質感を避けるために、平安時代の仏画では、しばしば用いられる手法である。なおこの図でも、釈迦の光背中の化仏の様に、表現上特に強い光輝を必要とする部分には表からの金箔押を行う。しかしそれも、金色部分が基本的に裏箔による穏やかな光を有する図の中にあつてこそ、効果を挙げるのであるという様に、やはり裏箔の方を重視すべきであろう。仏画に使用される金または銀色の装飾法として、もう一つ重要なものに「截金」があり、本図では釈迦・摩耶夫人・供物台の前の菩薩の各著衣と、卓に掛かる袈裟などに金の截金が施されている。

る。截金は、箔を細い線状、または菱形や三角形などの細片に截り、それを貼りつけて文様等を表す手法である。本図では、上掲の部分以外の諸像の著衣には、主に銀泥を用いた筆描の文様が付されるが、それに比べて截金文様は、はるかに密度が高く、これによつて装飾されたものの重要さを示している。著衣や袈裟にはいずれも褶襞の線が引かれるが、截金の施文にあたつては褶襞を顧慮せず、細緻な連続文様が整然と展開する。また、衣の部分ごとに色を塗り分けるのと併せて、截金文様もそれぞれ異なるものを施しているとは言うものの、七宝繫文や斜格子文が主に用いられ、それらの間に、おおむね斜めの直交軸をもった線文様という共通性があり、またそれらの中に散らされた団花文については、すべてにわたつて同一である。それは、截金文様全体に、敢えて均一の印象を生む。

これらの特徴から截金は、必ずしも著衣等の文様を微細に描写する意味のものでないと解されよう。適度の間隔を置いて画面に対するととき、截金は細密な文様としてよりもむしろ、淡い光の膜が、繊細な調子を含みつつ、色面の上にかかっているという有り方をする。色面は、直に現れれば明晰な効果を示すであろうけれど、截金に被われるこ

とにより、柔らかさと深み、そして華やきをも備えることになる。なお、鎌倉時代以降に多用される手法として、金泥塗の下地の上に截金を施すものがあるが、色面との調和における微妙な味わいがそこでは失せ、金色の輝きばかりが強調されるという、単純な内容になってしまっている。

彩色技法の一として、「照暈」も本図で活用されている。著衣の輪郭および褶襞に沿つて、片ぼかしの帯状に施された、白い暈取がそれで、本来立体感を表現するためのものである。ここでもたしかにそれによつて或る程度の厚みが生じてはいるが、暈の幅が狭く、ほぼ一定であるのは、形式的といわざるを得ない。ここでの主眼はむしろ、色面の輪郭を柔らげる効果の方に転じていよう。

描線については、主に墨で描起こしを行っている中で、例えば白地に緑や橙色の線という様に著衣の描起こしに色線を用いるところがあり、本図独特の手法として注目される。線描と同時に彩色の意をも兼ねていると見られ、それによつて、やはり色面に細かい変化が加わるのである。

なおもう一点、先にも触れたが、鉢の包裂と袈裟、特に後者に、肥瘠によつて筆勢を誇張した、濃墨の線が目立

つ。穏やかな運筆の唐風の描線に対し、この種の線は宋風の新様と見なされ、本図はその早い例である。以後次第に普及して行き、鎌倉時代における傾向となる。ここではまだ新奇さによつて、図の一部の強調に資しているのである。

あらまし見終つたところで、蛇足ながらまとめらしき一言を加えよう。涅槃前後の諸事象の中から、金棺出現の一事を選び出し、これほどの大作を成す動機としては、単なる説話的興味では不十分であり、深い宗教的欲求に基づく筈である。釈迦が金棺中から出現したことは、たしかに劇的事件ではあるが、宗教的な意味はむしろ、そこでの釈迦の説法によつて、摩耶夫人が安慰を得る点にあらう。それは、本図の表現そのものが語るところであつた。

そして、済度の対象が女性であることに注目するならば、その背景として、普賢十羅刹女や訶梨帝母の像が作られ、また女性の礼仏や往生などの図が描かれたことを想わねばならない。優雅な彩色に支配される作風は、平安時代後期の特徴を示すものであるが、この場合は特に、女性の好尚を反映するとみることができよう。

奈良・薬師寺

銅造薬師如来及両脇侍像

(金堂安置)

驚塚泰光

(文化庁美術工芸課)

奈良市西の京の薬師寺金堂は旧規にのっとり昭和五一年再建された龍宮城を思わせる重層の建築で、その初層大理石製の須弥壇上にこの三尊像が安置されている。像高二五四・七センチメートルの薬師如来坐像を中央に、左右に日光菩薩(像高三一七・三センチメートル)、月光菩薩(同三一五・三センチメートル)の立像を配したいわゆる丈六の三尊像は、わが国金銅像の最高傑作として広く知られ崇拝されている。形状を見ると中尊の薬師如来像は螺髪で、衲衣を偏袒右肩に纏い、左手は膝上に曲げて置き、掌を上に向けて第三指を曲げ、右手は臂を曲げて前方に出し、掌を正面に向けてやや右に倒して立て第一・二指を捻じている。左足を前にして結跏趺坐し、右足首は衣の下にかくされている。薬師如来の多くは

左掌上に薬壺を執る形に造られるが、本像の場合当初から薬壺を持たない古い形である。掌には左右共輪宝が竪で刻まれ、指と指の間には水掻き状の緩網相が作られている。一方足の裏には中央に輪宝を、踵に法輪と三鈷杵、指の付根には金剛杵・双鱼・花瓶・貝が、指には卍文など仏足石と同様の瑞祥文が竪で刻まれており、胸の中心には卍文が顔料で描かれていた痕を残し、誠に儀軌に忠実な入念の造像と言えよう。像の地付廻りには衣の端が拉がり、膝前に造られた懸裳は台座の前面を覆って垂下している。台座も古式の宣字座で下框は五段からなり素文の最下框の上には複子弁付の反花をめぐらし、上三段の框の側面には隋円形の蓮華文を刻み、最上段の各面中央には東に青竜、南に朱雀、西に白虎、北に玄武の四神



薬師如来像

両脇侍像は極めて大きい髻を結い、髪筋は細かく刻み、正面と左右にはい

尊像同様当初のものが失われ寛永の木製拳身光に替っている。

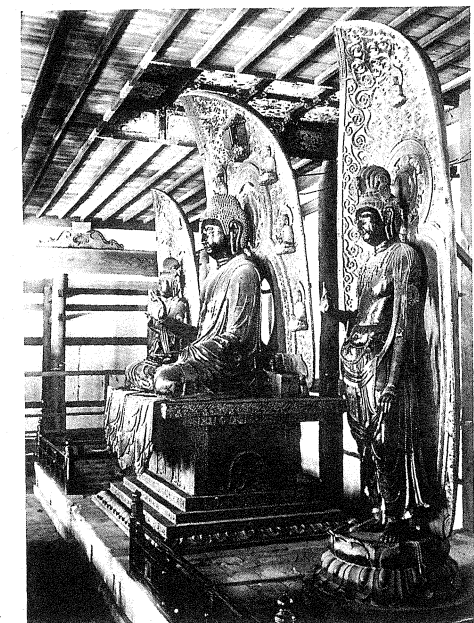
わゆる三面頭飾をつけて、その結び紐を肩に垂すが、現在では日光菩薩像の右方分だけしか完存していない。両像共顔を心持ち中尊側に倒し、上鉢を外側方に引き、腰を内に捻り、中尊側の足を支脚として反対側の膝をゆるめて立つ自由な姿勢をとり、内側の手は臂を曲げて前方に出し掌を前に向けて立て、他は鉢側に垂下し掌を下に向けて共に第一・二指を捻じている。肩から懸ける天衣は腰と膝前を二段にわたり各々手首と臂に掛けて台座上に至り側

方に垂れるが、手から台座の間を失っている。胸には花形に房のついた飾りを懸け、瓔珞は肩から腹前と膝部をめぐることがこれにも欠失部がある。この他上膊部には大ぶりの釧をはめている。頭飾・胸飾・臂釧の花形の中央部はやや窪んだ平面で、もとはこれらに宝石の類が嵌められていたと推測され、その断片と思われるものが台座の中から発見されている。台座は三重の蓮華座で下から丸框、複子弁付の反花、仰蓮からなり、蓮肉は周囲に三列の蕊を表わし、上面には蓮実を刻み、足柄と光背の角柄を造り出している。光背は中

整える。



薬師三尊像



尊像同様当初のものが失われ寛永の木製拳身光に替っている。三尊共その姿態の表現は誠に充実したもので、薬師如来像の頭部を見ると髪部は額より一段高く作り全体に満を巻いた螺髪が整然と嵌め込まれ肉髻部は程よく盛り上がる。眉は切れ長に弧を描きその下から臉に至る肉取りは自然で、眼は上縁をほぼ水平に、下縁を大きく凹曲させ、鼻筋は高く通りながらも刺がなく小鼻から鼻孔面にかけては巧みな曲面が連続し、やや上唇の厚い口元は周囲に界線を刻み、人中部に鏤をつけ口角がぐっと引き締まっている。頬の肉付には張りがあり、顎の下に強く一筋くびれを入れて締め括りをつける。力強く威厳に満ちた表情はまさに唐の影響を顕著に示すもので、太い紐状の耳輪でかこまれる耳の形にも自然さが見られる。がっしりとした肩の作りから胸・腹部にかけての肉付には誇張がなく、肉身を覆う衣襷の表現も理にかなっており流れるが如く自由に刻まれ、それを通して肉身のふくよかな様が十分にうかがえる。頭鉢のバランスも良く奥行も適度に深く、大きく張った膝がその安定感をいや増している。懸裳の形も、飛鳥時代の平板を重ねたような形から完全に脱却して薄物が自然に垂下する様を多少装飾性を加えて

原型が完成する時、前もって入れられる。奈良時代前期までの造像では型持だけのものと斧を併用する例があるが、本像の場合は板金の中央に針が出た型持と斧の複合型のものが使われているのが大きい特色で、鑄造技法的に見て一歩進んだ状況を示している。薬師如来像は懸裳を含んで本軀をほぼ一時に鑄造した模様である。但し、右臂の上と手首には輪の形で鑄継をした痕があり、本軀から突出したこの部分は別に



宜字座背面

造って鑄掛けられたと考えられる。又、アイソトープを用いた調査によると地髪部と肉髻部の境に鑄継いだ痕が認められるとの事で、ここから鉄心や中型土を取り除いた後、別鑄の肉髻部を鑄かけ、別製の螺髪を柄で植付けたものである。中尊像の台座は下框、腰部、上框、天板の四区画に分けて鑄造されており、両脇侍も本軀と台座を各々別に鑄造している。

以上形状、作風の特色及びその構造

を見て来たが、本像はいっ造られたのであろうか。それには薬師寺の歴史をふりかえて見る必要がある。本寺は天武天皇八年（六八〇）一月一二日、皇后の病氣平癒の為に丈六の薬師仏像鑄造を天皇が発願されたことに始まる。その甲斐があつて皇后の病氣は治られたが今度は天皇が病を得られ一四年（六八六）九月九日に崩御された。その時はまだ薬師像は完成しておらず、

替わつて即位された皇后（持統天皇）が、先帝の遺志をついで造像を完成されたことが『薬師寺縁起』や薬師寺東塔の露盤銘から判明する。『日本書紀』によれば持統二年（六八八）正月八日に薬師寺で無遮大会を設けたという記事があり、この大会を本像落慶と見る考え方がある。しかし薬師寺は元明天皇による平城宮都によつて養老二年（七一八）平城宮右京六条二坊に寺地を移している。そして持統朝に藤原京の木殿の地に造られた寺は、本薬師寺として平城京移転後も存在していた。それでも一つの説は平城京に新しく造られた薬師寺の本尊はこの地で養老・神亀の頃新造されたとする考え方である。持統二年に完成しそれを平城京に移したとする移座説と平城京で造つたとする非移座説の二説は既に江戸時代からあつた模様で、互いに正当性の主張をして今日に至っているが、像の様式や鑄造技法、両寺が併存していた事など種々の条件を勘案すると養老、神亀頃の造像とする非移座説の方が最近ではやや優性のものである。

今の薬師寺は完成後永祚元年（九八九）には大風で金堂の上層が破壊され、康安元年（一一三六）には地震で同じく上層が傾くなどの被害があつたが三尊には支障がなかつたようである。次

いで文安二年（一四四五）には大風で金堂が倒壊しており、享祿元年（一五二八）には兵火で金堂・講堂・中門・西塔が焼失、慶長二年（一五九七）にも兵火で仮金堂が焼失するという災難にあつている。この間に三尊の光背や脇侍の天衣・環珞が失われ、中尊や月光菩薩の台座に損傷が生じたが、鍍金を失つたとはいへ本軀主要部に大きい被害がなかつたことは誠に幸いである。

近年では昭和二十七年七月一八日に発生した吉野地震によつて鑄造時の引き割れのため亀裂を生じていた月光菩薩像の首部がずれ脱落の危険性が大きくなつたことがある。それを未然に防ぐため、造像時に中央に籠められた鉄心を切つて、修理まで一時金堂の西側に頭部を安置したが、これが誤つて報道され「月光菩薩像首切事件」として世間で騒がれた。この接合修理は二九年二月に完成したが、これを契期として薬師三尊像等の台座を中心とする本格修理が昭和三〇年から三三年三月まで行われた。その結果中尊像台座の亀裂や歪みは補正され共に台座下部には内から補強がなされ、更に本軀の重量は内部に組まれたステンレスの枠組で保持し、台座に余分な加重が加わらぬようになつたと共に月光菩薩像の台座も修復された。

わが国の文字の淵源と金石文資料

安藤 孝一

(文化庁美術工芸課)

「文字」は、もじ、もんじと読み、こ
とば 文言、学問、文章などの意に解
せられている。

文字の発達は、人類の文化をはぐく
み、その発展の一大原動力となって今
日の文明社会を築きあげてきたことは
いうまでもない。

その文字の歴史を見てみると、わが
国では、古代に固有の文字をもってい
なかった。それは「語部」の伝承文学
がもたらしている。それでは、日本
人が日本語を文字で書き表わすようにな
ったのは、いつごろからであろうか。

日本に文字が入ってきたのは古く、
すでに弥生時代には、中国から「貨泉」
(中国新の王莽が天鳳一年、西暦一四
年、貨布とともに鑄造した「貨泉」の
二字を記した貨幣)があり、西日本の
弥生時代遺跡数か所から出土している。

また九州の佐賀県唐津市桜馬場、福岡
県糸島郡前原町三雲、同県飯塚市立岩
遺跡の各出土品のうちに銘文のある前
漢鏡がある。さらに奈良県の東大寺山
古墳から出土した金錯銘花形飾銀頭大
刀には、棟に中平□年(一八四一八九)

以下およそ二十四字の金象嵌銘がある。
しかし、これらの文字は、いずれも直
接日本にかかわることが書いてあるわ
けではなく、当時の日本では、舶載品
で宝飾的な意味での所持であったもの
と思われる。

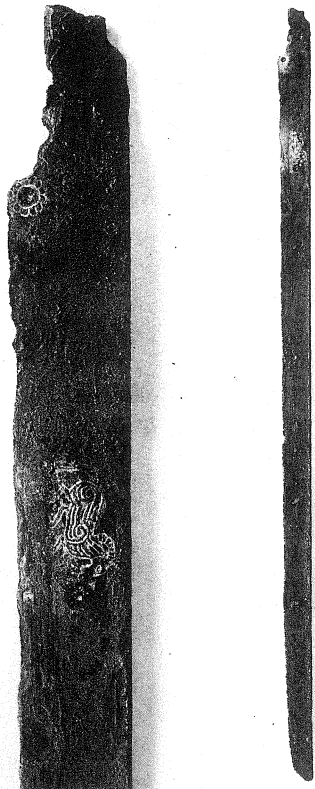
次いで福岡県糟屋郡の志賀島より出
土した金印「漢委奴国王」は、『後漢
書』東夷伝にいう、倭の奴国王が後漢
の光武帝の建武中元二年(五七)に朝
貢して印綬をうけたものと考えられて
いる。また朝鮮半島から伝来した奈良
県の石上神宮に伝わる七支刀がある。

ひと)による漢文の扱いが主であった
ものと考えられる。

このように中国で書かれた中国文の
漢文は当時の日本人でも読むことがで
きたであろうが、それは日本語的に読
んだだけで、日本語ではない。それで
は、日本人が日本語を文字を使って表
わすようになったのはいつごろからで
どのような資料があるだろうか。

わが国の国語、国文学史上、日本で
書かれた文字の実物で、こんにちまで
に発見され残っている最古の金石文資
料として、

① 熊本県玉名郡菊水町の江田舟山



古墳から出土した銀錯銘大刀(東京国
立博物館蔵)

② 和歌山県橋本市の隅田八幡神社
に伝わる人物画像鏡(隅田八幡神社蔵)

③ 埼玉県行田市にある埼玉古墳群
中の稲荷山古墳の第一主体部から出土
した金錯銘鉄剣(文化庁保管)

これらの金石文資料は、工芸作品と
しても、特に優れたものであるが、そ
れにもまして学術的価値が極めて高く
いずれも国宝に指定されている。

①の江田舟山古墳は、菊池川左岸の
台地上にある古墳群中の一基で、全長



人物画像鏡

刀身の表裏には金象嵌で六十一字が記
され、泰和四年(三六九)に百済王と
その皇子が倭王へ送ったことが記され
ている。これらの史料は、それぞれ日
本にかかわる内容であるが、日本の文
字で書かれたものではない。

一方文献では『魏志』の倭人伝に、
邪馬台国が中国と交渉をもち魏の皇帝
から金印を授与され詔書が送られたこ
とが記されている。また『宋書』倭国

四十七メートルの前方後円墳である。
明治六年に発掘され、鏡六面、金銅冠
帽、沓、金製耳飾など朝鮮系の工芸品
が多く副葬されていた。武器、武具の
数も多く、この中に銀錯銘大刀がある。

現長九十・六センチ。身にわずかな刃
こぼれがあるほかは、ほぼ原形を保っ
ているが、茎は過半を欠失している。
平造りで佩表には鍮元の孔の周縁に十
二弁の花形を、それよりすこし離れて
棟より切先に向いた天馬を銀象嵌で
あらわし、また棟全体にわたって七十
余字の銀象嵌銘がある。銘文は、

「治天下復□□齒大王世、奉□典□
人名无□豆、八月中、
用大鎗金并四尺逆刀、
八十練六十摺三寸上好
□刀、服此刀者、長寿
子孫注々得其恩也、不
失其所統、作刀者名伊
大太加、書者張安也」

銘 従来この刀は、象嵌
錯の技術や、書者張安也
の銘からみて朝鮮で造
られたものであらうと
か、文頭の「治天下復
□□齒」は反正天皇
をさしているとして、
反正天皇を「宋書」の

伝にも倭の五王のことが記され、その
うちの武王が、宋の皇帝順帝に昇明二
年(四七八)に送った「上表文」があ
る。この上表文は堂々たる漢文であっ
たという。

『日本書紀』によると、「応神天皇十
六年、百済の王仁が来朝して論語と千
字文を天皇に献上した」という漢字伝
来の記事が載せられている。このころ
の日本は、帰化人の渡来が多く、史(ふ

診にあてると四三八年の前後に造られ
た刀であるとみられていた。また近年
稲荷山古墳出土鉄剣の象嵌文字の発見
により、両者の銘文中に治天下、大王、
奉事、典曹人、八十練など類似の語句が
多いなどから、獲印國國函」と読み、雄
略天皇であらうことが唱えられている。

②は、『紀伊國名所図絵』(天保年間頃
の編纂)などにも所載されており、神
功皇后によって将来されたという伝説
がある。部分的に土の付着痕があり鏡
全体に出土色が顕著で、古くに出土し
て隅田八幡神社に伝世したと思われる。

鍮銅製の比較的厚手な円鏡で、面径
十九・八センチ。鏡背には大きな鈕
を中心に、内区の文様は漢式鏡によく
見られる東王父、西王母の像を表わし
たもので、その外周には方形と半円形
との交互帯が廻らされている。外区に
は櫛齒文、鋸齒文帯を廻らし一段高く
作り、内側にはやや幅の広い銘帯が、
外側にはやや幅の広い無文の周縁が
設けられ銘帯には四十八字の銘文が
出されている。

「癸未年八月十大王年、國弟王、在
意柴沙加宮時、期麻念長奉、遣開中費
直、穢人今州利二人等、所白上同二百
早、罔此意」

文体は和式漢文で、固有名詞の表記

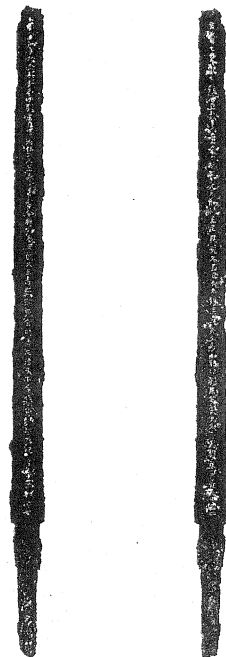
に借音仮名がみられる。「癸未」の年を西暦三三三、三八三、四四三、五〇三、六二三年のいずれにあてるか、固有名詞に該当する人物がわかるか、また「圓弟王」が継体天皇にあたるかなど諸説がある。この鏡は図柄が左右になっており、半円形帯の方形内には普通は銘文が入っているが、文字を思わせるような線で埋めてある擬銘帯になっている。中国後漢時代の画像鏡をわが国で忠実に模造した、いわゆる仿製鏡と呼ばれるものである。

③は、近年保存修理の際発見されて話題を呼んだもので全長七十三・五センチ、両端造り、両刃、身幅が広く、平肉がついた大形の剣である。切先の先端を一部欠失しているほかは、ほぼ

原形を存している。身鐔上に切先近くから関近くまでいっぱいに金象嵌で表五十七字、裏五十八字が

「(表) 辛亥年七月申中記乎獲居臣上祖名意富比地其兒多加利足尼其兒名豆巳加利獲居其兒名多加拔次獲居其兒名多沙鬼獲居其兒名半豆比、(裏) 其兒名加差拔余其兒名乎獲居臣世々為杖刀人首奉事来至今獲加多支齒大王寺在斯鬼宮時吾左治天下令作此百練利刀記吾奉事根原也」とある。

銘文の一字一字の大きさ、字間は一



(裏)

(表)

金 錯 銘 鉄 剣

葬品)などから四七一年または五三一年と考えられる。わが国最古の文章として、字数が多い上その全文が完全に判読でき、内容も縦系図的な様相をもった豊富なもので、史料的に貴重なものである。

と訓を使って日本語の固有名詞を書き表わしたりしている。これによってわが国最古の文章のカタチがよくわかる。また銘文中、天皇の文字を使わず「大王」としていることなど、各資料間に類似の語句も多く、それらは重要な問題を含んでおり、古代史学研究上においても貴重な史料である。四・五世紀に、日本人が日本語を文字で書き表わすようになったことを物語る資料として、また優れた工芸作品として国宝に指定され保存管理がなされている。



銀 錯 銘 大 刀

一遍聖絵について

宮島新

(文化庁美術工芸課)

ちょうど今頃は、ニューヨークでも五番街と並んで美しい通りとされる、パークアベニューに面したアジアハウスギャラリーにおいて、文化庁とアジアソサエティとの共催になる海外における初めての絵巻物展が開かれている最中である。巻物というどこまでも横に広がってゆく画面形式は、淵源である中国においても文学との関わりにおいて発生したものと思われるが山水画が絵画の中心的画題となつてからは、専ら、長大な山水を写す器として利用された。一方、わが国においてはその初めから、山水画が輸入された以後においても一貫して物語を描く形式として受けつがれてきた。絵巻物がわが国特有の絵画形式とされるゆえんである。そこでは社寺の草創や靈験、高僧の伝記や合戦譚、古き良き時代のご事・逸話などの主題のもとに、上は皇室・貴族から武士・庶民、下は乞食にいたるまで各目的の役割を演じている。この類ま

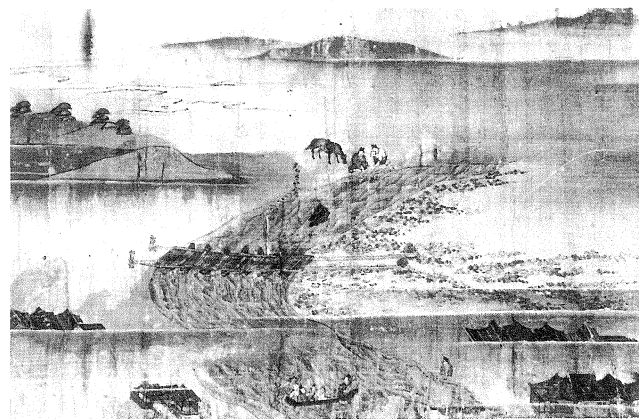
れな画面形式と主題を備えたわが国の絵巻物が、時代および主題の全てにわたる作品を網羅して海外に渡るのには、繰り返すことになるが、初めてのことであり、その成果が大いに期待されるところである。時代や風俗こそ異なるものの様々な階層の人間のくらしが生きて描かれている点で、絵巻物は海外においても理解されやすいジャンルに属するが、一方、そこにストーリーが存する点で純粋な鑑賞絵画にくらべてハンディがある。しかし、今日わが国においても絵巻物の詞書が読める人が少なくもなっているにもかかわらず、その人気が高いところを見れば、海外においても必ずや好意をもって迎えらるることであろう。

わが国における絵巻物のほじまりについては奈良時代に制作された「過去現在絵因果経」から説かれるのが一般であるが、上半部に絵、下半に経文を書すという形式はわが国の絵画には影

源為憲が冷泉天皇の皇女の尊子のために著した仏教説話集「三宝絵」三巻は信貴山縁起絵や粉河寺縁起絵のはるか遠い淵源に位置するものと思われるが、これも当初より女性のために制作された点が注目される。

ここで述べようとする一遍聖絵は絵巻の中では祖師絵伝のグループに属するものであるが、このジャンルの発生はさほど古くまでさかのぼることができない。「吾妻鏡」に建暦二年(一一二一)鎌倉將軍家における絵合せに「吾朝四大師絵伝」数巻が出品されたことを伝えているが、現存する作品では高山寺に所蔵される国宝の「華嚴宗祖師絵伝」が早い例である。一方、鎌倉時代新仏教の指導者の一生を描いたものでは、さすがに法然上人のそれが早く、今日では室町時代末期の模本でしか伝わっていないが、九州善導寺の「伝法流通絵」が嘉

響を及ぼしておらず、今日では平安朝以降の絵巻物とは直接結びつかないものとして避けられる傾向にある。それは物語文学と密接に結びついて発生したわが国特有の絵巻物の初期の様相はどうかと問われてもそれはきわめておぼろげであると言ふほかはない。延喜七年九〇七に崩御された皇后温子の生前に、ある人が生田処女塚の物語を画いて奉つたことが「大和物語」に



見えるが、これが絵巻物であつたかは不明であるし、平安中期に成立したとされる「落窪物語」にはつれづれを慰めるために絵一巻が奉られたと見えるが、これが物語絵であつたかは不明である。明らかな物語絵巻は「源氏物語」の「絵合せ」の段において初めて見出される。出品された絵巻のうち「竹取物語」は絵が巨勢相模、詞が紀貫之の手になり、紙屋紙に唐の綺を添えた赤紫色の表紙に紫檀軸という表装がなされていたとあり、一方の「宇津保物語」は絵が飛鳥部常則、詞が小野道風とされ、青色の表紙に黄玉の軸首という表装であつたと描写されている。これらはいずれも当代一流の宮廷絵師の手になつたことになるが、巨勢相模は九世紀末から十世紀初めに実在した絵師であるところから、遅くとも十世紀初めには物語絵が制作されたことと考えられる。これらは画面からもわかるように宮廷女性のために制作されたものであり、現存する作品でいうと、徳川・五島本源氏物語絵の系譜に連なるものと言ふ。

これに対して永観二年(九八四)に



「一遍聖絵は絵巻の中では祖師絵伝のグループに属するものであるが、このジャンルの発生はさほど古くまでさかのぼることができない。「吾妻鏡」に建暦二年(一一二一)鎌倉將軍家における絵合せに「吾朝四大師絵伝」数巻が出品されたことを伝えているが、現存する作品では高山寺に所蔵される国宝の「華嚴宗祖師絵伝」が早い例である。一方、鎌倉時代新仏教の指導者の一生を描いたものでは、さすがに法然上人のそれが早く、今日では室町時代末期の模本でしか伝わっていないが、九州善導寺の「伝法流通絵」が嘉

は一期ばかり」と言い、死に臨んでは「二代聖教みなつきて南無阿弥陀仏になりけり」と自ら、所持の書籍や経典を焼き捨ててしまつたとされるため、一遍上人の思想や言葉が伝わるものは極めて乏しく、この絵巻がもつとも忠実に聖人の足跡ならびに言動を伝えるものとして尊ばれている。一遍をとりまく教団は鎌倉新仏教の他の指導者である親鸞や日蓮に従つた信者とくらべると、特異で奇妙なものに映つたにちがいない。彼らのもつとも特色とするところは、藤皮の織物を編んだ粗末な衣を纏つた僧尼の一群が、鉢や鉦を敲きながら、また念仏を唱えつつ躍るといふものであつた。その特異な風俗は信・不信者を強く分け、他宗のものより僧尼が行住をともにしているところから尼僧には妊むものがあり、一遍上人の尿をもつて薬としているなどという誹謗を受けるほどであつた。たしかに、ただひたすらに念仏を勤めつつ、念仏躍を興行しながら全国を遊行する教団の周囲に痛烈に往生を願う信仰者も現れたのも事実のようである。ここに掲げた場面は、武蔵国のおじさかの入道といふものが通世して同行しようとして許されず、一遍上人に「南無阿弥陀仏と申して死ねば如来の来迎し給ふ」と言われたと富士河に入水を遂げた場面である。また、一遍上人の死に際しては後を追つて直ちに入水するものや山中に分け入つて餓死を待つものもいた。

この絵巻はそうした強固な信仰ぶりとはまったく対照的に、全巻をとおして実に静謐な自然風景の中に、一遍上人とその教団の歩みが沈着な筆づかいのもとにえがかれている。本図をえがいた絵師は円伊といひ、この絵巻以外に遺品は知られていない。円伊は本図の発願者である聖戒とともに一遍の足跡を追つてゆかりの社寺を訪れたうえで本図をえがいたとされるが、大寺名社については先行作品を参照することと可能と思われる。聖戒はともかく円伊がすべてを實現した上でえがいたとするには疑問が存する。しかし本図を見る人に実写と思わせるほどの描写力を円伊が有しているのも事実である。ここに掲載した場面は、再出家した一遍が聖戒を伴つて、かつての師である、太宰府の聖達上人に会いにゆくところである。何の変哲もない海浜の景であるが、絵巻の中では大幅な画面を用いたうえで、可能な限り広く視野をとつた中に小さく人間を点じた実にのびやかな風景となつてゐる。その一方、沖合を飛ぶ鴨や松にとまる鶴、岸辺に立てた櫓にもやう小舟や竹林のような屋根および、僧達の細かな仕草や表情に至るまでの確にえがきこむだけの技倆ももっている。その対比が見る人にしみじみとした印象を与えるのであろうか、七百年前の日本の風景は正にこうであつたことを思わせる。

大仏師定朝と鳳凰堂本尊

松島健

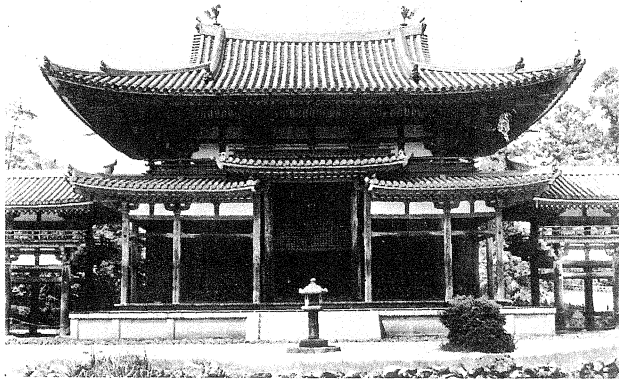
(文化庁美術工芸課)

永承七年（一〇五二）三月、関白左大臣藤原頼通は、父道長から受けついで宇治の別荘を寺にあらため、五間四面の本堂を建てて平等院と称した。この永承七年という年は、釈迦滅後二〇〇一年にあたり、仏法が衰え、天変地異があいつく最悪の世、即ち末法時代のはじまる年と考えられていた。栄耀栄華をほしまいにこの末法の世の到来に対する不安は当然あったものと思われ、それが平等院の建立をうながしたのであろう。

翌天喜元年（一〇五三）三月には、本堂の南に阿弥陀堂を建立した。これがいまの鳳凰堂である。宇治川に臨んで東面して立つこの堂は、裳階付の中堂の左右に翼楼を張り出し、その両隅

に宝形造の楼を構える。中堂後方にも尾廊をそなえており、その形があたかも一羽の鳳凰が翼を拡げたような姿にみえることや、その棟上両端に一對の鳳凰をあげていることから、一般に鳳凰堂の名で親しまれている。

桁行三間梁間二間の中堂母屋内には、一辺一間余の方形の須弥壇をまつらえ、飛天付の二重円光背を負った高三メートルに近い金色定印の阿弥陀如来像を八重の蓮花座上に安置している。頭上には宝相華文を透彫した円形の小天蓋と四方に大きな吹返しと宝簾を下げた方形の豪華な大天蓋をいただく。周囲の小壁には、雲中に衆を奏し、あるいは舞いながら、本尊阿弥陀仏を礼拝供養する五十一軀の菩薩像がかけならべられている。天井・支輪・虹梁・柱等に

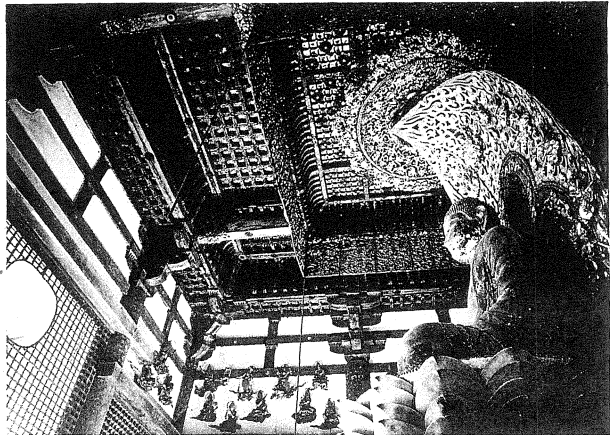


平等院鳳凰堂中堂（四棟の内一棟）

は宝相華や花鳥文様が極彩色で描かれ、虹梁には木造漆箔の宝相華唐草透彫りの端飾りも打付され、各所の釘隠しや扉の止め金具に到るまで装飾がこらされている。いまは白壁となっている長押上の小壁にももとは五彩の雲が描かれていたといひ、堂内隅々まで阿弥陀淨土にふさわしい善美がつくされている。

一方、本尊の後壁や正面側の扉には、往生者の善根の深さに応じた九通りの阿弥陀聖衆来迎の様が描かれており、本堂建立の背景には、阿弥陀淨土を現世に拝しようとする意図だけでなく、施主頼通自らの極楽往生に対する悲願もこめられているように思われる。

本尊阿弥陀仏は、三月四日に行われた堂の建立供養に先立つ二月十九日に宇治に運ばれ安置されたが、この日、本尊を手がけた大仏師法眼定朝はその造仏賞として柳色直垂一領を賜ったという。定朝は平安時代、十一世紀前半頃活躍した仏師で、我国ぶりのいわゆる和様彫刻の大成者として名高い。また、仏師として初めて僧綱位を得て、その社会的地位を高め、仏所組織を確立したことも知られ、彼以降に生じた仏所流派はいずれも定朝をその祖として仰いでいる。彼の名は寛仁四年（一〇二〇）に藤原道長が建立供養した無量寿院の丈六九体仏をつくつ

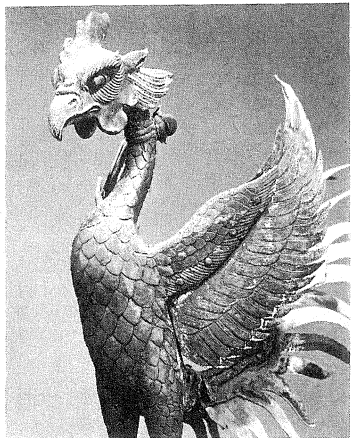


平等院鳳凰堂 内部

た大仏師康尚の弟子として、初めて史上にあらわれる。康尚は一説に定朝の父ともいわれるが、彼の死後、定朝はその後継者として法成寺の造営に重用され、治安二年（一〇二二）には、同寺金堂と五大堂安置の諸仏を造立した。彼が法橋位を授けられたのはこの時の功による。法橋とは、法印・法眼に続く僧綱位の一で、これは三会（御齋会

・最勝会・維摩会）の講師を無事勤めおえた学識ある僧侶にして初めて叙せられるもので、この僧綱位を仏師定朝に与えるについては、時の権力者道長でさえも、右大臣藤原実資に相談をもたせ、あらかじめその同意を得ている程で、その叙位が、当時いかに破格のものであったかがわかる。ここで注意されるのは、定朝自らが法橋位を望んでいることで、その理由としては、仏所組織が拡大・整備されるに従って、多勢の仏師を率いる主宰者として、一つの権威づけ、社会的地位が必要となってきたためではないかといわれている。

続いて、その翌年十二月には、同じく法成寺薬師堂の丈六の七仏薬師像、日光・月光像など、合わせて十五体の仏像を造立。万寿三年（一〇二六）には、後一条天皇の中宮（道長の第三女、威子）の安産祈願の二十七体の等身仏を、大仏師二十



国宝 金銅鳳凰（鳳凰堂中堂旧棟飾）

人を含む総勢百五人程の仏師を率いて、約二か月で造り上げている。この頃の定朝主宰の工房の規模が、この造像事業からある程度うかがわれよう。

法成寺の造営は、翌四年十二月四日、道長が、同寺無量寿院で六十二才の生涯を閉じた後、頼通らによって引続いて行われ、定朝とその工房は、定朝が没した天喜五年（一〇五七）八月までの間に、釈迦堂・五重塔・新堂（講堂）などに祀る総数二百二十余に及ぶ大小様々の仏像をつぎつぎと手がけていった。この間、永承元年（一〇四六）十二月に焼けた藤原撰閑家の氏寺・奈良興福寺の復興造仏や修理にたずさわり、その賞として、法橋より法眼位に昇進しているが、彼の活躍の舞台は、ほとんど法成寺一か所に集中していたといつても過言でない。

この他、記録で知られる彼の事跡の中で最も注目されるものに、京都・西院邦恒堂の本尊丈六阿弥陀如来像がある。国司を歴任した莫大な富を築いた邦恒朝臣が、その西院領所の屋敷内に

よい。しかし、これらは彼の最晩年の作であるだけに、そこには彼の円熟した作風が示されており、定朝様のすべてが集大成されているとみてよい。

穂やかで氣品をたなえた田圃な相貌、自然な均衡のうちに丸味と柔らかみを極限まで表わした身体構成など、西院邦恒堂本尊に対する尊容満月という賞讃の言葉は、そのまま、この鳳凰堂本尊にもあてはまる。三道や胸、腹の肉取りは適度なふくらみをみせ、定印を結ぶしなやかな指先に到るまで、細や



国宝 木造雲中供養菩薩像(北25号)

かな神経が行届く。納衣はこの豊かでのびやかな体軀を軽やかにおい、両肩・膝頭の丸味を強調しながら、腹・から両足にかけてゆるやかな起伏をつくって、台座運肉上に垂れ拈がる。

その典雅で格調高い象形は、これまでの仏師が決して為しえなかったところであるが、基本的には、師である康尚の作風をうけつぎながらそれを発展させたものといえる。しかし、定朝の仏師としての偉大な点は、単に日本独自の彫刻様式を大成したというだけで

なく、それにふさわしい莊嚴美をも造り上げたことにある。鳳凰堂本尊付属の二重円相（現在のものは江戸期の後の補）の周縁に天人（六軀のみ当初）を配した飛天光と呼ばれる光背、花卉をほどよく開いた華やかで安定感のある



国宝 木造阿弥陀如来坐像 定朝作(鳳凰堂安置)

のうちに、群像として見事なままとり
をみせる雲中供養菩薩像には、彼の大
仏師としての非凡な統率力をうかがう
ことができるが、その高肉彫という表
現形式を含めて、やはり彼の創意にな
るものとみてよからう。

さらに、彼の意匠構成は、虹梁などの建築部材の裝飾彫刻から、棟上の銅製の鳳凰にまで及んでいると思われる。その莊嚴の美は古今無双とたたえられ、以後、それらのすべてが阿弥陀堂建立に際しての一つの規範となった。

国宝鑑賞シリーズ7

藤原行成筆 白氏詩卷

(東京国立博物館保管)

大山 仁 快

(文化庁美術工芸課)

わが国の文化は、飛鳥・奈良・平安時代前期にあつては新羅・百濟や隋・唐などの制度や文物を摂取し模倣して形成された。たとえば、平城や平安の都は唐都長安を模して造られたし、律令制度も唐のそれを参考にして制定された。大学の学制もそうである。また喫茶の風習や蹴鞠から双六・囲碁などの遊戯も唐より伝えられ、わが国に流行したものである。

またわが国には古くは文字がなく、飛鳥・奈良時代に多数の漢籍や仏典が輸入されて、文字や文章が書かれるようになり、それにつれて書法も発達した。

これはより当時唐の文化を摂取するために、いかに多くの漢籍が輸入されていたかが知られる。

飛鳥時代推古天皇の摂政をつとめた聖德太子（五七四—六二二）は、仏教を深く崇敬され、『法華経』『勝鬘経』『維摩経』の註釈書である三経義疏を作られた。そのうちの『法華義疏』四巻の太子自筆本が、今日宮内庁に伝えられている（御物）。これはわが国で製作された紙本墨書の現存最古のものであるが、太子の仏教理解の深さもさることながら、その書が当時の隋の書風にいかに精通されていたか、目を驚かさされるのである。

ついで奈良時代、聖武天皇・光明皇后が漢籍を写された『雑集』（展覧）、『杜家立成』『梁穀論』（御筆）が今日正倉院に残っているが、唐代に流行した東晋の王羲之の書風を臨書されたもので、これも当時中国の書風を摂取しようとした一例である。

その他奈良時代の写経は、今日も正倉院に多数蔵されるのをはじめ、巷間にもかなり珍藏されているが、その書風は隋・唐写経の書風を模したもので、中には唐が奈良が時代判別のむずかしいものささえあるくらいである。

こうした文字や書の摂取・模倣と流布は、『古事記』『万葉集』などの国書が製作されることになった。これはわが国のことばに、意味や音から漢字をあてたもので、そうした文字を万葉仮名と呼んでいる。またわが国人が詠んだ漢詩集『懷風藻』も作られた。

平安時代前期も唐文化の摂取・模倣が続いた。朝廷の儀式や宮城の門の名まで一時唐風に改められたほどであった。こうした時代唐より帰国した空海は、たくさんのお書とともに漢籍や書作品を持ち帰り、しばしば嵯峨天皇に献上している。嵯峨天皇も書を習われ、空海・橘逸勢とともに後世三筆と称されている。また漢詩文も盛んで、『凌雲集』『文華秀麗集』『経国集』が作られた。こうした時代に、『白氏文集』はわが国に伝えられ、学者や文人の間に弘まった。

揚頭殘月空閑院
此下界飄飄身似雲
天星河隱映初生月
圓若龍中出烟此處相
逢傾一酌始知地上有
神仙

小園但窓深
地爐身穩心安
眠東起西京朝
士得知也

白氏詩卷 藤原行成筆一巻
(保延六年十月廿三日定信與書)

夜宴醉後留獻裴侍中

九燭臺前十二娘
主人面酥
任歡娛飄飄舞袖雙花蝶
宛轉歌聲一索珠生久欲
醒還酩酊夜深猶散更
踈踈南山宿客東山收
此會人間曾有幾
和索磨子速坊赴宴
夜光歸之作並呈
負外

保延六年十月廿三日
自述門人入京當年冬二
月廿三日
自述門人入京當年冬二
月廿三日

保席田勸日來曠遠

保延六年十月廿三日

○卷、後集二〇卷、統後集五卷）である。その詩文は中国で愛好されたが、わが国へも白樂天の生存中、没する八年前の承和五年（八三八）に移入された。移入されるやわが国の漢文学や和歌などに多大の影響を与えた。大江維時（八八八—九六三）撰の『千載佳句』や藤原公任（九六一—一〇四一）撰『和漢朗詠集』の詩の約半分は文集の詩文に関係あるものとされ、また『古今集』や『後撰集』などの和歌集にも文集にヒントを得て詠んだとみられる和歌があるといわれている。清少納言は『枕草子』の中で「書は文集・文選」とたえている。

また文集の詩が愛好されたあまり、その詩を屏風や調度品に揮毫することもしやうである。栄花物語の本のしづくに、治安元年（一〇二二）藤原齊信の娘が藤原長家の所へ嫁ぐにあたり、しつらえたかずかずの調度品の中に、漢書の屏風と文集の屏風が新調されている。また『大鏡』巻三にも、高名の弘高が書きたる樂府の屏風、ということが書かれている。現に小野道風や藤原佐理が書いたと伝える新樂府（『白氏文集』巻第三、第四）の絹地切や綾地切が伝存している（陽明文庫、重文ほか）。

ここに紹介する藤原行成筆白氏詩巻一巻も、そうした『白氏文集』愛好の風潮の中に書かれたものと思うのである。

筆者の藤原行成（九七一—一〇二七）は、藤原北家の系統で、父義孝が早く没したので、祖父の太政大臣藤原伊尹（謙徳公）に養育された。二十四歳で蔵人頭に抜擢されてから昇進を続け、四十九歳で権大納言になった。一条・三条・後一条の三天皇時代の名臣の一人といわれ、関白藤原道長にも信任厚かつた。彼は書に巧みで、その筆蹟は権大納言の職名にちなんで権蹟といわれている。万寿四年（一〇二七）十二月四日、五十六歳で没した。後世書道史上、

小野道風・藤原佐理とともに三蹟にこそえられている。

藤原行成の書は、奈良時代から平安時代初期にかけて流行した唐書風の模倣から、空海・小野道風らが日本人として独自の書をはじめたあとをうけて、彼の温和な性格ともあいまって、温和な和様書道を確立したところに意義がある。

時あたかも寛平六年（八九四）菅原道真の献策により遣唐使の派遣が中止されてから一世紀、わが国の文化は国風化が進み、漢字のほかに仮名が、漢詩に代って和歌が流行をみつつある時期で、行成の温和な書風がそうした時代にマッチしたともいえる。彼は宮廷や藤原道長の書役をつとめたほか、彼の子孫も平安時代官廷の書手として仕えた。行成は自分の邸宅を寺に改め世尊寺と称したため、彼の書流は世尊寺流と称された。南北朝時代の能書家尊円法親王はその著『入木抄』の中で、「行成卿は道風が跡を模すといえども、いささか我様を書出せり、其後一条院の御代よりこのかた白河・鳥羽の時代まで能書非能書も皆行成卿が同体也」と述べて、行成の書風が弘くおこなわれたことを伝えている。

今日も藤原行成筆と伝える遺品は割合多いが、ここに掲げたものは、そうした中で最も行成筆の信憑性が高いとされる作品である。淡茶・白・淡紫などの色紙九枚を継いだ料紙に、『白氏後集』巻第十三から七首、第十九から一首の計八首が、六十一行に楷・行・草体で比較的フランクに書かれている。

一般的に行成筆と伝えるものは、書風が先に述べたように温和であるが、本巻の書風は少し大まかな部分が多い。そのわけは本巻の奥書に行成自身が書いている——これは寛仁二年（〇一八）（行成四十七歳）八月二十一日に、経師の筆で書いたために点画がうまくゆかなかった。笑うべからず——とことわっている。どういうわけで経師の筆を用いたのかは明らかでないが、奥書の書出しに寛仁二年を長和と旧年号に誤記していることからしても、彼が平常な状態ではなく、座興にでも揮毫したかと推察される。しかしそれでもなお行成筆と推定させるのは、その後にある跋文である。

（下記参照）

正二位権中納言兼侍従 年四十七

保延六年 庚申 十月廿二日 亥巳 物賀

女、自蓬門入来、賣手本二巻、

一卷野道風屏風土代、是一定之由賜價一卷此本

直 墨清 女人太成悦氣、即以退出、

宮内権大輔定信本也、

件女人宅、自塩小路北、自町尻西、

町尻南之辻内

有在俗経師云々、件経師之妻也

これは行成より五代の孫藤原定信が、保延六年（一一四〇）十月二十二日に、経師の妻の物売女が、本巻を売りに来たのを、藤原行成四十七歳の筆と認めて買ったことを記録したものである。

保延六年は寛仁二年より百二十三年後で、行成より五代の孫定信がこれを行成筆と認めている。この奥書がある故に本巻が行成筆としてより大きな価値をもつのである。なお跋文中にある本巻以外の他の一卷は、小野道風筆屏風土代（屏風書の下書）で、今日宮内庁御物として伝えられるものがそれと考えられている。

なお跋文を書いた藤原定信（〇八八—一一五六）も平安後期の能書家で、宮廷の書家として活躍したほか、四十

二歳から二十三年間かつて一人で一切経（約五千巻余）を書きあげるという大業をなしたげた。

右のような次第で本巻は、和様書道の確立者藤原行成の書として最も信憑性のおけるもので、通巻高雅な気韻を蔵し、真に権蹟の妙味を発揮したものである。

なお掲出の写真の本文を読み下すと、

夜宴酔後、留りて裴侍中に献ず

九燭壹前十二の妹、主人留め酔わしめて歓娛するに任かす。飄飄たる舞袖は雙花の蝶、宛轉たる歌聲は一索の珠、坐すこと久しく、醒めんと欲して還銘町す。夜深散するに臨んで更に踟躕す、南山の賓客、東山の妓、此の会の人間曾て有りや無しや。

右の大意の意味は、役人（白樂天自身）が夜宴に招かれ、相当に酩酊し、夜更けて散会におよんでも足がたたず、同座の人間が皆美しく見える、とうたっている。



懸守について

河上 繁樹
(文化庁美術工芸課)

こんにち御守といえば成田不動の身代りのお札や天満宮の学業上達のお札に代表されるように神社や寺院で売っている護符が思い出される。こうした御守は社寺の由緒によって一定の功德が信じられているものや、また十二支などの保護神の守り札であったりするが、たいていの場合綴子や金欄でつくった平たい巾着型の御守袋に入れて、これを身につけるのが普通である。もっともこのごろは御守を身につける人も少なくなってきたが……、ところで御守はなにも巾着型の御守袋に入れて身につけるものばかりではない。古くは『備後風土記』に「茅の輪」という茅葺(高さ約六〇センチほどのイネ科の多年草)でつくった輪を腰に帯びることで疫病からまぬがれたという説話が伝えられている。そして、長野県上田市の国分寺などの六角形で塔状をなした楊の木に、「大福長者蘇民将来子孫人也」と記した護符はこの説話に基づいたものである。また、いまではほとんど見かけなくなったが一つ身の産衣の背に縫う守縫(背縫線の位置に

女兒の場合は二目おとしの表針目、男児の場合は二目おとしの裏針目を施したの)や背守(桜・桃・松葉・鶴・風車などの飾り縫を施したもの)も御守の一種である。そして、ここで取り上げようとする懸守に似たものとしては筒守がある。これは金欄や綾などを貼った竹筒に護符を納め、両端にふたをして掛紐をつけた形式の御守で、主に女性が外出のとき、傘に結びつけて用いた。室町末から江戸時代はじめの風俗画のなかには差し掛けた傘の柄に筒守がぶらさがっている光景を目にすることができさる。

さて、本題の懸守というのは、筒守に先行する形式の御守である。形は箱型、筒型、袋など様々であるが、いずれも華麗な錦などで包み、時に愛らしめるとき頸にかけ胸前に垂らして用いたものである。筒守の古い例が室町時代末期までしか遡らないのに対して、懸守は古く平安時代から中世を通じておこなわれており、むしろ近世ではその事例が少なかったようである。江戸

時代の風俗を集めた『守貞漫稿』という書物では、懸守のことを胸守と呼び、次のような説明がなされている。すなわち、胸守はむかし錦などで作り、なかに神仏守護の靈符を納めたもので、婦人が衣服の上から緒を首に掛け胸のあたりに垂れた。遊女や巫女たちもこれを掛けたが、今(江戸時代後期)は

婦人が用いることは稀で、壮年の男子や身分の低い人たちが直接胸に、あるいは腹背の上に肩から紐を斜めに掛けて脇につけた。また、同じく江戸時代に古今事物に関する文獻を抜抄類聚した『喜遊笑覧』という書物には、「かけ守は胸にかくるなり、其体(後三年合戦画)など初め、古画に多く見ゆ。遊女もかけたなり、略(今俗にも婚禮の時、よめのえりに愛敬の守りとしてかくる儀あり)と見える。このように懸守は江戸時代にはいっばうで男子の御守となり、他方で婚禮の席で新婦の頸にかけた愛敬の守り(この用い方はすでに室町時代の『簾中日記』にも見える)として受け継がれてきたようである。ではそれより以前には懸守はどのような用いられていたのか、『喜遊笑覧』にいうように中世の絵巻物にはしばしば懸守をかけた女性たちが登場してゐるので、その二・三の例を見てもよく、

『法然上人絵伝』(知恩院本)は徳治二年(一二三二)よりおよそ十年の歲月をかけて完成された四十八巻に及ぶ大巻である。このうち第六巻段三、第九巻段一、同段四、第十巻段六などに懸守をかけた女性たちの姿が見える。

これらの場面は、京都の東山吉水(今の知恩院あたり)や仙洞御所などを舞台としており、そこに登場する女性たちの多くはおそらく京に在住していた人々であろうか、桂を着て、かずきを被り、片手で襟を取り、足もとは草履ばきといった比較的気軽な外出の姿である。

もっとも、外出する女性たちのすべてが懸守をかけていたわけではない。むしろ懸守をかけた女性のほうがずっと少ない。そして、彼女たちはおよそ身分の高い婦人のようである。「石山寺縁起絵巻」第五巻段一の石山寺へ参籠した藤原国能の妻が京へ帰る場面では、その侍女が格子縞の桂のふところ

に懸守をのぞかせている(図1)。侍女の姿は着物を腰のところで端折り身丈につけた装束と呼ばれるもので、平安から鎌倉時代にかけて中流以上の婦女が旅をするときの典型的な着装である。これに市女笠をかぶり、物忌みの印として懸帯を胸先から背にまわして結び、さらに胸に懸守をかけていた。これらの絵巻物に描かれた風俗は物語の時代の風俗とはかわりなく、およそ鎌倉時代後期の世相を物語っていることから、当時懸守は一般に比較的身分の高い女性が外出のときに衣服のうえに頸から紐で吊して胸にかけたことが知れるのである。しかし、『北野天神縁起絵巻』(承久本)第二巻段一の場面においては、菅原道真が弓を射るところを見物する人々のなかに懸守をかけた童女が見え(図2)、また『春

日権現記絵』第十巻段一では春日若宮の高殿で琴を弾く巫女らしき女性が懸守を頸からかけている。このように子供が懸守をかけることもあったし、また『守貞漫稿』にもいうとおり巫女が

懸守をかける慣習もあったのであろう。中世の絵巻物に散見する懸守も今日まで伝存する例は極めて少ない。前に挙げた絵巻物の懸守と時代的に呼応するものとしては、和歌山県新宮の熊野



図 3



図 5

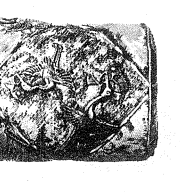


図 7

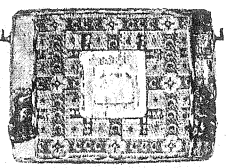


図 4

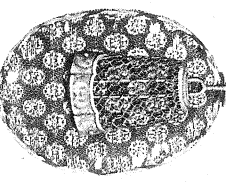


図 6 (たて形)

速玉大社に伝わる古神宝類(国宝)に含まれる懸守が唯一である。これは側面が楕円形を呈し、胴部に張りをもたせた偏平な形の懸守(高さ・幅各七センチメートル、厚み五センチメートル)で、胎を木でつくりこれに紺地の錦を貼り包み、正面には錦のうえから籬に梅の金銅透彫金具を据えている(図3)。この形は絵巻物に描かれた懸守や後で紹介する大阪・四天王寺の懸守七個のうち五個にも共通するところであり、もっとも一般的な懸守の形といえる。又、ここにあらわされた籬に梅の文様は平安時代以来おこなわれてきた籬と花卉のモチーフを組み合せる伝統的な意匠の一つである。今では紺の錦がほとんど剥落してしまい、当初の華麗さこそ残していないけれども当代唯一の遺例としてたいへん貴重なものである。

前述の熊野速玉大社の懸守同様、側面が楕円形で胴部に張りのある形、一個が隅切の箱形(図4)、一個が側面桜花形(図5)と形姿を異にし、それぞれ木胎を多形な色どりの錦で包み、さらに金銀の金具を飾っている。金具は懸守によりそれぞれ松葉喰鶴、火取香炉、七宝花菱文、桜折枝田文、狛犬、桜折枝文など趣向を凝らせている。いずれの金具も見事な出来映えではあるけれども、とりわけ火取香炉の金具は精緻を極め、高さ四センチほどの火取香炉のうち、入角の火取母には魚子地に鳳凰文をあらわし、網はすべて透彫で、なかに愛らしい鶴が松葉を喰えて飛翔する松喰鶴の文様は平安時代の鏡や時絵にもよく見られ、当代に好まれた文様の一つである(図7)。これら飾金具は実に繊細でありながらおらかな気分が漂い平安時代らしい気風を伝えている。これに多形で可愛らしい文様の錦がよく調和していかにも女性にふさわしい御守といえよう。これらの懸守は実際に胸にかけて使用したらしく、錦の磨損は背面が特に著しい。狛犬の金具がついた箱形の懸守では錦の下に種子が墨書された下張りの紙があらわれている。また、かつておこなわれたX線撮影の結果、七個のうち四個は木胎を削ってなかに護符等の奉納物を納めていることが確認され、懸守が単なるアクセサリでないことを物語っている。



図 1

図 2

国宝鑑賞シリーズ⑨

浦上玉堂筆 凍雲篩雪図

(川端康成記念館蔵)

佐藤康宏

(文化庁美術工芸課)

この画の寸法は縦一三三・五センチ、横五六・二センチ。紙と墨とわずかな色絵具だけで作られた画である。画面左上には「東雲篩雪 玉堂琴士醉作」と記されている。東雲は凍雲に通じる冷たくたれこめた雲、篩雪は篩にかけたような粉雪をいうのだろう。これらの文字は、最初淡墨で書き、あとから濃墨でなぞっているが、画もまた淡墨を塗り重ね、あるいは淡墨の上に濃墨を重ね、さらには膠気の強い濃墨をこすりつけるなどして、青味を帯びた墨の諧調を最大限に活用しながら雪景を描き出している。薄暗い背景から白く塗り残された岩山が浮き出し、細かく屈曲する筆致で描かれた枯木は雪に煙るように背景に沈みこむ。画中に点々と散らされた朱は、散り残った紅葉を表すとともに、墨色の美しさを際立た

せている。この画が描かれたのはおよそ一八一〇年前後、江戸では北斎が読本挿絵を精力的に制作し、スペインではゴヤが、イギリスではコンスタブルが活躍していた時代である。

浦上玉堂（一七四五―一八二〇）の画は、南画ないし文人画と呼ばれる領域に属する。このような画が日本ではかたして描かれるようになったか簡単に触れておこう。江戸時代初めの幕府の内政方針は武力による威圧と強制であったが、十七世紀の中頃以降、幕府は道徳的な教化と法令によって国を治めようとする政策に転換した。この治政の基本となったのは儒教である。幕府は儒学を奨励し、学者を官吏として登用するなどしたので、儒教とそれに関連する中国文化崇拜の風潮は、武士階級を中心に広範囲の層に広まった。

やがて、儒教の道徳主義を修めるだけでなく、より広く中国の文学・芸術を愛好し、自ら漢詩・漢文を作って楽しむ学者たちも現れた。停滞する社会はしだいに知識人の活躍の場をせばめ、彼らを本来余技であるべき文芸の世界に追い込む。一方、中国の画譜や画論が翻刻され、明末清初の時代のどちらかといえば低級な質の絵画が輸入され、清人の画家も来日し、十八世紀の初めころからこれらに学んだ新しい様式の画が描かれ始めた。その様式はいわゆる南宗画を中心にしたがも雑多な画風を交え、その主題は山水や故事人物、梅竹蘭菊など中国の文人画の主題にならうことが多いが日本の風景や人物にも及び、また、その制作者は儒者も職業画家も含む。このような多様な性格を持つ日本の文人画の中には、中国絵画とは別趣のすぐれた表現を見せる作品も多い。最初にかかる高みに達した画家として、池大雅（一七三―一七六）と与謝蕪村（一七一―一八三）が挙げられよう。

彼らが学んだ中国の様式とは、たとえば点と短い線を柔らかなタッチで集積して何種類かの型を作り岩や木を表すといった描き方であり、それ自体で

は必ずしも美的な効果を期待できるものではない。だが、彼らはその決まりきった描き方に新たな生命を吹きこむことができた。彼らの画では光と大気が、闇、風、雨、雪など自然の表情が印象的に把握され、それらを表現する筆触は同時に画家の心理に呼応するような独特のリズムを刻んでいる。大雅、蕪村没後の文人画は図式的な筆法に陥ったが、十九世紀初頭に才能ある画家が輩出し、日本の文人画は第二のピークを迎える。玉堂はその中でも最も有力なひとりであり、自然に対する感受性も内面の繊細な表出も前二者に劣らないことは、この画からじゅうぶんうかがえるだろう。さらに玉堂の絵画の特色を語る前に彼の生涯についても一瞥せねばならないだろうか。

文人画は本来中国の知識人の絵画であり、社会体制の著しく異なる江戸時代の日本で中国の文人の生活に憧れることは、おのずから理想と現実とのギャップを伴う。しだいに生きにくくなる現実の社会に満たされず士分を超えて芸に遊べば、また個人と社会との断絶をもたらす。原因でも結果でもあるこれらのギャップが、日本の文人画家たちの人生にさまざまな影を落として

いる。祇園南海（一六七六—一七五二）は紀州藩の儒官であったが「放蕩無頼」「不行跡」のかどで知行を召し上げられ、二十五歳からの十年間を辺境の地で謫居して過ごさねばならなかった。柳沢家の家老の家に生まれた柳沢淇園（一七〇四—一七八八）も「不行跡未熟之儀相重り」一時家督相続を取り消されたことがある。職業画家であった彭城百川（一六九七—一七五二）は、自分の中国画に対する知識が実際以上であるかのように粉飾し、社会に受け入れられることを計った。いかにも文人らしい伝説に包まれた池大雅も一介の画工に過ぎず、若い頃には山水画を描いた扇面が売れずに川に投げこんだという逸話がある。俳諧で雅俗論を唱えた与謝蕪村も、田舎者は南宗画を喜ばないと嘆きながら生涯売画を続けねばならなかった。そして玉堂の場合は――

浦上兵右衛門出奔

池田信濃守殿家士浦上兵右衛門、同紀一郎、父子三人、同道して但州城崎の温泉に浴しけるが、彼地にて一分立がたき子細出来ぬとて、彼地より直に出奔せしよし、書付を以て岡山に達しける。此書付四月廿一日到来せり。此

兵右衛門、性質隠逸を好み、常に書画を遊び、琴を弾じ、詩を賦し、雅客をむかへ、世俗のまじらひを謝し、只好事にのみ耽りければ、勤仕も心にまかせずなりゆき終にはつかへを止むべきと思ひ定めしふるまひ何となく形にもあらはれ、人々いかかと思ひ居けるが、今度出奔せしにて思ひ合せし。城の崎にて身のたたぬ事出来しといふ言をかまへたるにて、実は家を出しよりかくなるべき積りにてぞありける。兵右衛門、名は弼、字君輔、号玉堂。其子二人も父と同意にて、書画にのみ耽りて武技をば努めざりし。斎藤一興「池田家履歴略記」

一七九四年、数えて五十歳の年、玉堂は鴨方池田藩（備前池田藩の支藩）を脱藩した。十六歳にして藩主政香の御側詰に任せられ、三十七歳から六年間大目付役を努めるなど、かつては模範的な藩士であった。けれどもいつのころからか文雅の趣味と老荘思想が彼の生活を覆い始め、脱藩前にはそれらは武士としての規範を超えるほどになつていたことが右の記事から知られる。脱藩の年とその三年後に出版された二冊の詩集は、孤独で苦くやるせないあ

きらめの気分が主調になつており、官吏の人生に嫌気がさしてしまつた彼の気持ちに漠然と伝える。

脱藩後、玉堂は会津、奥羽から九州まで各地を放浪し、晩年は京都に定住した。医業、音楽の教授と琴の製作、書画の斡旋などを生活の手段としたらしい。各地の武士や商人で玉堂を歓迎する者も多く、行住坐臥、常に琴とともにある白髪童顔の老人の姿は、当時の文人たちの詩文に好意的に写しとめられている。玉堂の絵画は、これら同好の士たちとの交友の場から生まれた。自分が楽しみ、友人とともに楽しむ画である。頼山陽（一七八〇—一八三二）の記した碑文によれば、玉堂は画を請う者が酒を潤筆料とすれば喜んで描いたといひ、画を生計の資とは考えなかつたようである。また、玉堂には特定の師はなく、さして豊富とは思えない中国画を模写し、独学で画を学んだとみられる（本図も清人の画帖に発想を得ている）。したがって玉堂の画は、主題・構図・素材・技法ともレパートリーが甚だ狭く、ただ画家の感興のみが一回限りの豊かなヴァリエーションを作り出す。

制作にあたってしばしば酒を飲んだ

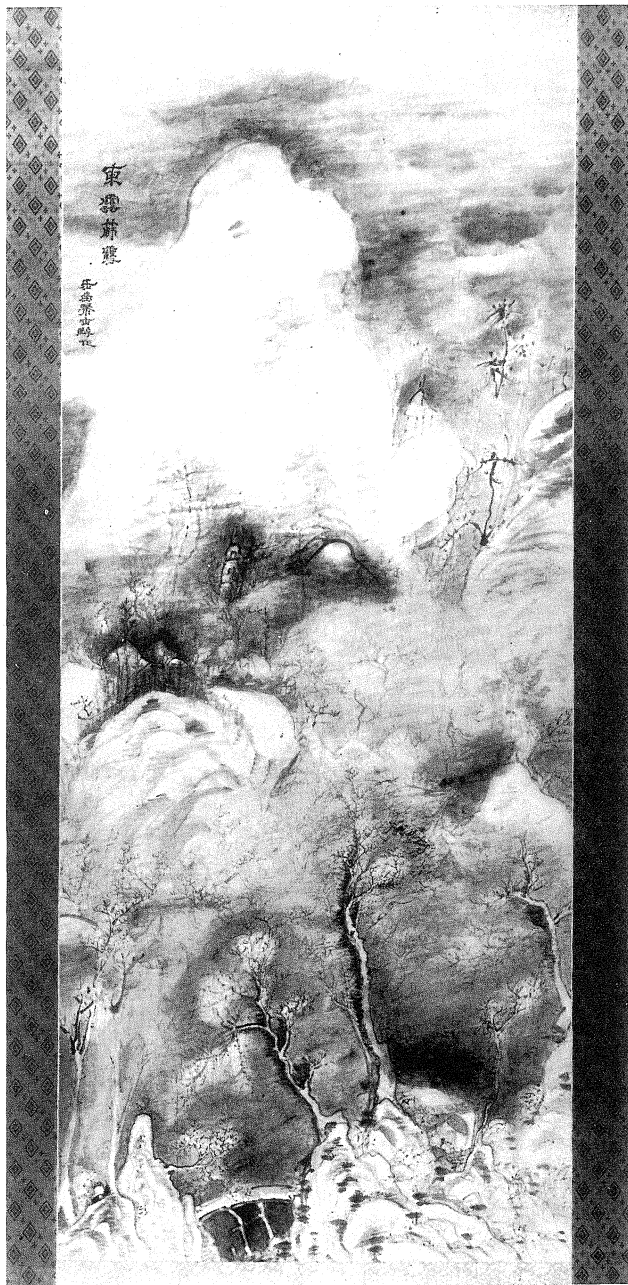
のかもしれない。玉堂の長子春琴は、父の「煙霞帖」に寄せた跋文で「潑墨」「王洽」（潑墨画家のひとり王墨）の語を用いているから、玉堂自身も何らかの知識があつたと想像される。いずれにせよ玉堂は、世界が親密感を増すほど酔いの気分の中で「許多の閑伎倆を忙殺し」（「玉堂琴士前集」）、心情を直

接画面にたたきつける方法をとつたのだろう。さらに竹田の証言は玉堂の方法の独特さを物語る。玉堂は酔いにまかせて描きなぐることは少なく、酔えば一氣に描き、醒めればやめ、十回以上もそれを繰り返して一幅の画を作ることさえあつた。このような制作過程は、でたらめさとほんとうらしさが不

思議なかたちで結びついた玉堂の絵画の秘密に関わるもののようである。ひとつひとつの筆致は実に不規則で頼りなげながらそれらを慎重に重ね合わせる配分することによって、絶えず変化する自然の相と深みとを暗示してやまない玉堂の絵画――「凍雲篩雪図」こそはその最大傑作にほかならない。

深々と雪に埋もれた大自然は、画家の心の震えを投影するかの如き描法により、憂いともさびしさをたたえた心象にまで高まっている。中国の山水画にも西洋の風景画にも見出し難い、江戸時代絵画の最高の達成のひとつがここにある。

というのもこのような作画の態度と関係があり、玉堂にとって小さからぬ意味を持つと思われる。「凍雲篩雪図」には「酔作」と記され「酔郷」の印が押されているが、他にも「酔仙」「酔月」などあり、玉堂ほど「酔」の字を用いた画家はいない。金沢滞在時は「朝ツトニオキテ酒ヲノミ、琴ヲ弾ジ、ソレヨリ画ヲカキ詩ヲ作りテ自ラ楽シム」（黒木稼堂「三州遺事」）という生活だつた。そして玉堂の最大の理解者、文人画家田能村竹田（一七七七—一八三五）はこう記す。「古人の書画、飲興を借りて作る者有り。紀玉堂もまた然り。蓋し酔中に天趣有りて人為に異なるなり。紀酣飲して始めて適す。落墨妮々として休まず。稍醒むれば則ち輟む。一幅或いは十余酔を経て甫て成る」（「山中人饒舌」）。八世紀末の中国には、酒を飲み、音楽にのつて墨を潑ねちらかしながら制作する狂逸の画家たちがいた。「人の巧に溺れ古と違ふを笑う」（「自識玉堂壁」という玉堂の言葉からは、技巧に耽溺するのを厭い古法に則ることを主張する中国の文人画の理念がうかがえるが、玉堂の「古」は、元・明の文人画家たちの承譜を逸脱し、中唐の潑墨画家まで及んでいた



紙本墨画凍雲篩雪図 浦上玉堂筆

東大寺仁王像と運慶・快慶

三宅久雄

(文化庁美術工芸課)

平安時代のおわり、平氏政権に対する反発の気運高まるなかで、治承四年(一一八〇)十二月二十八日、平重衡率いる軍勢は反勢力鎮圧のため、東大・興福両大寺を焼き払った。東大寺においては翌養和元年(一一八一)造寺長官が定められ、再建のための費用や資材調達のため俊乗坊重源が造営勸進の宣旨を賜わり、ただちに大復興事業が開始された。

まず本尊である五丈を超える銅造盧舎那仏が、宋人鑄師陳和卿を得て文治元年(一一八五)八月開眼供養の運びとなった。以後、建仁三年(一一三三)十一月の総供養を迎えるまでに、建久六年(一一九六)には像高二丈三尺の中間二天、翌七年に大仏殿の三丈の両脇侍、四丈三尺の四天王などの巨像が、運慶、快慶達いわゆる慶派仏師を中心に、つぎつぎと完成された。

六月に上棟されていたが、仁王像の造立が開始されたのは建仁三年に降り、巨像復興の最後を飾る仕事となった。大仏師は運慶、備中法橋、安阿弥陀仏(快慶)、越後法橋の四人、その下に小仏師十六人が従い計二十人、その他絵仏師らが参加した。着手は七月二十四日、完成は十月三日、像高八メートルを越える阿・吽一對の仁王像はわずかに七十日足らずで仕上げられたことになる。その早さは刮目すべきで、大仏脇侍をはじめとする巨像製作をこなしてきた運慶、快慶ならではの仕事であろう。

像は檜材、寄木造、表面の彩色は風化してほとんど剥落している。鎌倉期流行の玉眼は用いていない。構造は両像ともほぼ同じで、五、六十センチ角の材を十数材組み合わせて主体部を形成するが、このうち心柱ともいえる材は頭部から立脚を通り足柄下の礎石に

達し、また足元は柄の部分に大きな貫を通して左右への拡がりを抑えるという、巨像にふさわしい合理的で堅固な仕組みである。

阿形は向かって左、吽形は右に、しかも内側に向かいあって安置されており、ふつう仁王像は南面し、また阿・吽逆であり、珍しい配置である。後世向きを変えたと考える説もあるが、両像の立つ礎石、あるいは像の背面から門の貫に懸木を渡している状況を見ると、当初から今日のような配置であったと考える方がよいであろう。

阿形は右肩に金剛杵をかつぐようにして持ち、左手は臂を側方にはって曲げ、掌を前にして立て五指を開く。吽形は左手に金剛杵を下げ、右手は臂を側方に高く上げて曲げ、掌を外に向けて第一・二指を捻ずる。各々腰を外方にひねり、内側の足を踏み開いて立つ姿である。仁王像の手としては各外側の手は屈臂し、内側の手はのびして垂下するのが一般的であり、本像のような体勢の仁王像は平安時代には類例なく、鎌倉期以降には京都・万寿寺や三重・府南寺像など、本像をまねた作例がいくつかが知られているがそう多くはない。しかし朝鮮半島や我国における古い作例にはこれに似たものがあり、また阿吽逆の配置も東大寺法華堂の乾漆造金剛力士像の例があり、天平古像

に学ぶところがあつてのことと考えられる。吽形像の面貌が法華堂吽形像によく似ていることも注目される。さらに、大方の仁王像が上体を内側に傾けているのに対し、本像は顔も上体も正面し、しかもほぼ直立に近く保っているのは、相対して安置されることにもよるであろうが、きわめて特徴的である。激しい憤怒の形相を表し、筋骨逞しい力のこもった、これまでの仁王像にはみられない豪壮雄大な写実表現は、まことに目をみはらせるばかりである。両像は、概して、一對の像としてのまとまりに難はない。しかし二像の間に、表現の相異があることも見逃せない。

先述のとおり、造像にあつた大仏師は四人、大仏両脇侍像の時の如く一体に二人づつ、ついたであろう。運慶と快慶がそれぞれのリーダー格となつたと考えられる。そして、この一對を統括したのは、四人中、最高の法眼位にあつた運慶であろう。彼のもとに、巨像製作に先立ち縮小した雛型を作り、像容の検討など十分に行つたはずである。二像間各部の法量の近似、木取りの一致など両像の統一がとれていることは、それを物語っている。しかし、実寸に拡大していくなかで、この雛型のとおりに仕上げていくことは極めて困難で、かつ、運慶、快慶は五十歳頃、自己のスタイルを確立した円熟期にあ

り、そこに各人の個性が顔を出す余地があつた。

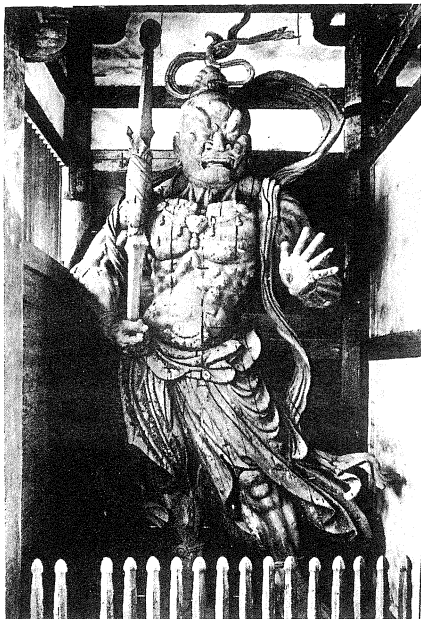
阿形像はことに正面、直立の感が強く、それを強調する長大な金剛杵と天衣や両手の配置など、一定の枠にびたりとはまるような、端正ともいえる構図を形成している。一方、吽形像は体をくの字にし、左臂をひき、右臂をぐつと側方に突き出し、動勢の強調と奥行のある空間表現に意を用いている。各部の表現をみると、阿形は線的、装飾的であるのに対し、吽形では大づかみで、塊量的な趣がまざっている。今日、阿形を快慶、吽形を運慶の手に帰する傾向が強い。つまり運慶は代表作である興福寺北円堂諸像においてみられるように、対象の塊量的把握、大きな空間表現を、他方、快慶は彼の多くの来迎弥陀立像に一貫して顕著な如く、正面観重視の整然とした形式美の表現を得意としたからである。阿形像の像内からは、他の快慶作品に関連した人名が発見されていることも、快慶との結びつきを裏付けている。

仁王像のような像種には運慶のような作家が適していたであろうし、動きのある像の方が彫刻としてもむしろまとめやすいといえる。一方、端正で整美な形式を旨とする快慶の特色は如来像よりもこのような像種において、むしろはつきりと把むことができるかも

しれない。単なる彫刻家としてではなく、礼拝の対象である仏像の作家としては、快慶のような仏師が一般的には好まれ、またふさわしいのではないだろうか。世に快慶風の、あるいは伝快慶作の仏像が多く遺っていることは、それを物語るものであろう。

重源が快慶を重用したことはよく知られている。それは快慶が重源に従う浄土教信奉者であり、その人柄によるところが大きい。重源は堂宇造営に際しては大仏様を大胆に採り入れ、南大門もその遺構として著名であるが、大仏様の特色のひとつは、柱と貫によって構成される整然とした構造美にあるように考えられる。それが快慶の作風に一脈通するところがあることは、この二人の関係を考えるうえで興味深い。

それはともかくとして、南都復興は、それまでの京都仏師にかわつて慶派仏師が台頭する重要な契機をなし、ことに東大寺においてその観が強い。慶派仏師は、いわゆる平安和様の円満温雅な作風とは異なり、力強い、写実的な表現で鎌倉彫刻界に新風を吹き込んだ。南大門仁王像は、そうした彼らの手になる東大寺巨像群の唯一の遺例であり、鎌倉初頭を飾る大作として我国彫刻史上に重要な位置を占め、鎌倉再建の南大門に今日拝することのできる意義はまことに大きい。



(阿 形)



(吽 形)