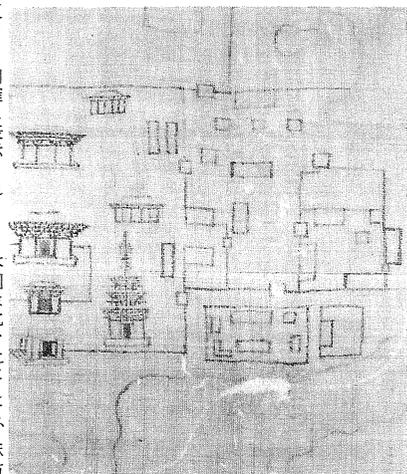


# 額田寺伽藍並條里圖(麻布) 一鋪

ぬかだてらがらんなんびにじょうりず(まふ) 一舗  
額田寺伽藍並條里圖(麻布) 一鋪  
国(歴史民俗博物館保管)

湯山賢一  
(文化庁美術工芸課)

額田寺伽藍部分 (X線写真)



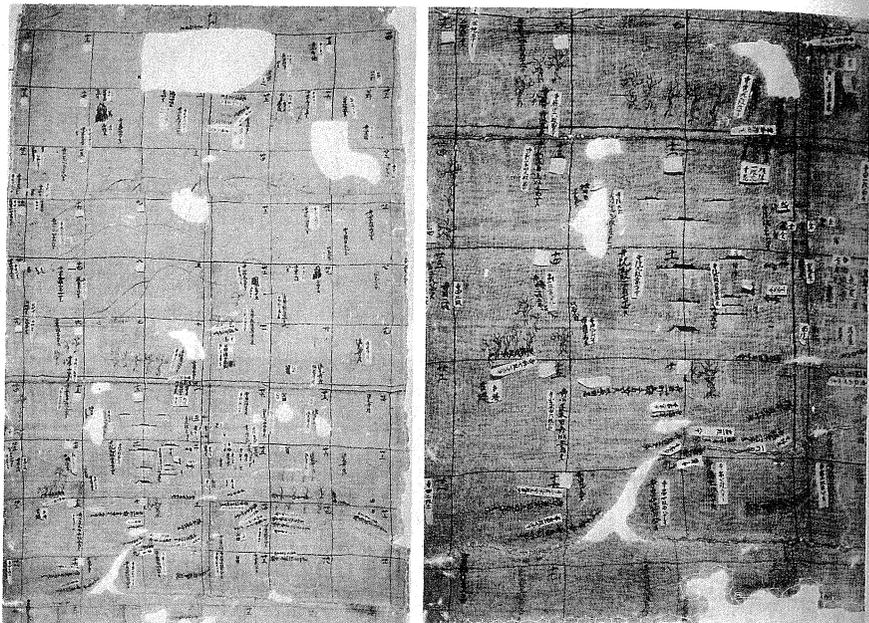
大和盆地を旅行すると、遺跡や古社寺などと共に、それらと一体の歴史的景観をなす整然と区画された田園が目にはいる。一部には近年の甬場整備によって造られたものもあるが、地域によっては千年以上も前に条里制によってつくられた耕地景観に基づいているのがみられる。

条里制とは、古代国家において班田収授を円滑に実施した上で不可決の前提となった耕地整理で、その多くは一郡で数条里からなっている。条里制の起源については、大化改新前代に行われたとする説と、大化後になされたとする両説がある。現在でも畿内を中心として北は東北地方から、南は九州地方に至る全国に部分的にその遺構を存し、わけでも古代政権の陛下であった大和地方において顕著にみられる。

条里という呼称は地割の一方を条で数え、他方を里で数えたことによるが、その区画は一辺を六町(約六五四メートル)四方として、これを里または坊と称し、里名には数詞や固有名詞を用いている。里は更に一町ごとに各辺を六等分して、坪と呼ぶ三十六区画に細分化し、里の一隅から一の坪、二の坪と三十六坪までを数える。この一の坪から六の坪へ進む方向が条の方向であり、それが次の段に及ぶ方向が里の方向である。坪の配列方法は千鳥式(写真参照)と、一から六、七から十二以下の坪を並べる平行式の二通りがみえ、各条里区画の仕切は、それぞれ小路、溝、畦をもつてなされた。従って、耕地の所在は「何国何郡何条何里何坪」という形で表現され、更にこの坪内を十に割った最小区画の一反の土地は、

「何縄本より何反目」と明確に表示される。これら条里呼称は郡単位に行われ、大化改新以降、律令国家の土地支配の前提となったものである。ここで、その条里制の地割方法を具体的に示してくれる麻布条里圖として著名な「額田寺伽藍並条里圖」をみてみよう。この図を伝えた額安寺は、大和郡山市大字額田部にあつて、古くは熊凝精舎、あるいは額田寺と称されていた。推古天皇二十五年(六一七)聖徳太子は熊凝村に一寺を建立せんとしたが、完成を待たずに薨じたため、舒明天皇が同十一年(六三九)にこれを百済川側に移して百済大寺を建立し、その後この旧地に一寺を建立したのが額安寺の始まりとされている。

本図は北を上にして、麻布四枚を横に継いだものに額田寺伽藍と、その寺領並びに附近の条里を描いた奈良時代の古絵図で、筆法は稚拙ではあるが、よく往時の様相を偲ばせている。ただ現在はかなり判じ難くなっている点が惜しまれる。図中に描かれた条里は大和国平群郡の九条、十条中の三里、四里の坪並を表している。九条三里は十九の坪より三十六の坪まで、同四里は一の坪より十八の坪まで、十条三里は二十一の坪より三十六の坪(但し、二十九、三十一の坪を欠く)を、十条四里は一の坪より十六の坪(但し、五六、七八の坪を欠く)までを存しており、各里は小路をもつて区切られている。坪



額田寺伽藍並条里圖

額田寺伽藍部分

の配列は、北東の隅を一とし、以下条の方向に向って二、三と数え、六、七で折返す、いわゆる一般的な千鳥式である。九条および十条四里の北端にそれぞれ「第四額田里」との墨書がみえ、当時両里が額田里と呼ばれていたことがわかる。このことから九、十条三里の方も、第三額田里と呼ばれていたと想像できる。この図によって平群郡の条里設定の基本的なあり方が復元され、当時の条里が一般的な北から南に条を、東から西に里を数える形態をとっていたことがわかる。

額田寺の伽藍配置は、十条四里の一、二、十一、十二の坪から十条三里の三十五、三十六の坪にわたっている。このうち十条四里の一から六と七から十二の坪の境界を利用して、これを主要伽藍の中心線とし、ここに中門、金堂、講堂を一直線上に配置していることは注目される。中門から正方形に廻廊をめぐらし、中門を入った東側に三重塔を置くこの伽藍配置は、現存する遺跡の上にも全く一致する。このほぼ正方形の伽藍は東に食堂部分を張り出し、それに続いて籠屋、倉などの付属建造物を配し、東端部分に東大衆を、その南に南院伽藍を配置している。X線写真によるとこれら中門、塔、金堂、講堂の各建物の形式もかなりよくわかる。この伽藍の周囲に額田寺領があり、その境界の要所には「石柱、寺立」「石

柱」と境界石が示され、寺域には既田寺、寺岡、寺栗林などの寺領を示す地目が注記されている。図はこの外、公田、法花寺庄や巨勢朝臣古万呂家(地)、中臣朝臣毛人家朝臣、日根連千重家などの私領所有者、あるいは船墓、池などの墨書があり、山、林、草木などが描かれている。図中にみえる欠損部分は、恐らく池、沼、川などに使われた、緑青顔料によるものであろう。また寺領の境、あるいは道とも思われる部分に朱線がみえる外、図の全面には大和国印とみられる朱方印の跡がみえ、印文のうち「大」と「國」部分の一部が判読できる。

ところでこの図は奈良時代のいつ頃描かれたものであろうか。年紀、国司三綱の署名部分が見え、その製作年代を明らかにしないが、九条三里から十条三里にわたって法花寺領がみえ、この法花寺を平城京のそれとすると、法花寺の創立から考えて法花寺の呼び方は天平十九年(七四七)以前には考えられないし、注記人名のうち巨勢古麻呂、中臣毛人らは「続日本紀」にみえる人物であるから、恐らく天平宝字年間を繰進か頃頃に作られたものと推定される。条里図の伝存が限られている現在、本図は正倉院所蔵の「東大寺開田・壘田図」西大寺伝来の「京北班田図」などと共に注目すべき遺品といえよう。

国宝 埴輪武装男子立像 一軀

群馬県太田市(旧新田郡九合村)出土  
国(東京国立博物館保管)

三輪 嘉六  
(文化庁美術工芸課)

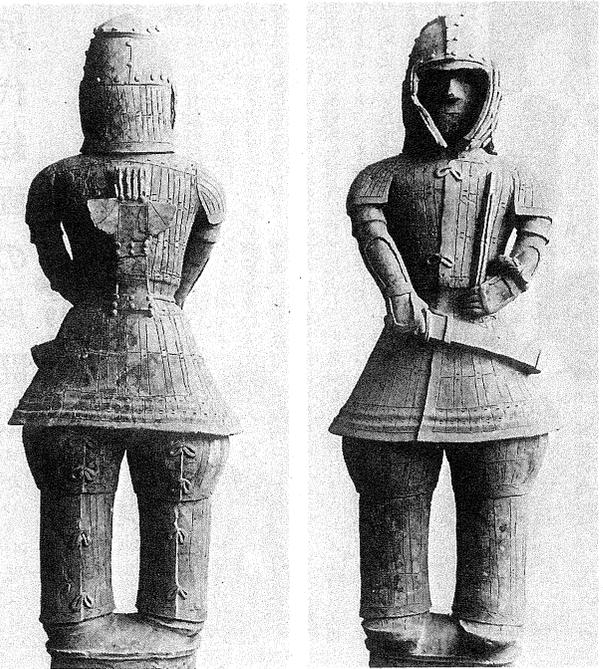
『日本書紀』垂仁天皇二十八年の条に「天皇の弟君である倭彦命が薨くなり身狭桃花鳥坂に葬ったとき、日頃近くにつかえていた人達を陵のまわりに埋めた。この殉死の風習を改め、四年後に皇后の日葉酢媛命が薨くなったときに、野見宿禰の献策により、出雲の土部百人を喚し上げ、埴を取り、人馬やさまざまな形の土物をつくらせてこれを陵に樹てた。以後、陵墓には必ずこの土物を樹て、殉死をいましめた」とある。埴輪の起りについての説話的な伝承であるが、この殉死の風習が考古学的に実証されたことはない。

埴輪を古墳の墳丘上に樹て並べるのは、四世紀中葉以降になって現れてくる。前方後円墳の出現と軌を一にし

などの武器を模した器財埴輪を飾って墳丘を外護し、聖域化する古墳祭祀の最盛期を迎えてくる。この傾向は近畿地方の四世紀から五世紀前半の埴輪配列に顕著で、前方後円墳の埴輪配列も一致がみられるなど、決して無計画でなく、定形化された埴輪配列であった。

人物埴輪や動物埴輪が華々しく登場するのは、この後の五世紀後半から六世紀前半の時期になってからである。しかもその動向は関東地方や畿内周辺地域で著しく、特異な動態の埴輪や配置がみられる。即ち、椅座の威儀を正した男子像を中核において首長と見立て、酒宴・祭宴の場を具体的に表わす、首長の統括する政治機構に忠誠を誓う祭祀を再現している。被葬者に次なる支配者が忠誠を誓い、統治権譲渡の祭儀を示したものである。群馬県保波田八幡塚古墳の埴輪配列は二軀の椅座男子像に同じく椅座の女子像が対座し、女子が男子に蓋を捧げた祭宴儀式の場をつくりだしている。

首長である椅座男子像の背後には、各十二名の武人像と文人像を樹て並べ、あたかも椅座像を守護し、護持するかの如く嚴肅に整然と不動の態で配列されてい



埴輪武装男子立像

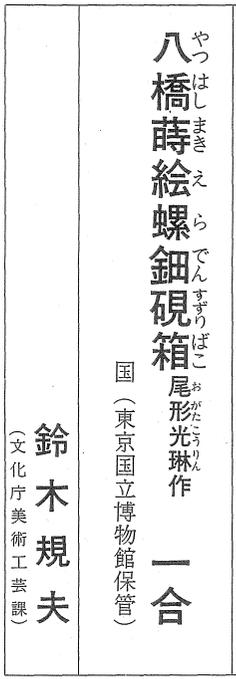
(総高 一三二五センチメートル)

なく姿を消すのに対し、五世紀中頃から出現した埴輪は六・七世紀の古墳から出土することが多い。実際の埴輪は腰の位置にあたる特有な湾曲をもった長い小札を含め少なくとも二種以上の小札を革紐で緘している。短甲に比べ活動的で、馬の普及とともにみられる騎馬用の武器として新しく採用された型式であり、小札の重なり具合から防御にも効果的であった。埴輪ではそうしたつくりの細部は単純なヘラ描刻線で示され、技法に観念的な表現の混入を異としない習慣に則してはいるが、埴輪の形態、腰周りの長い小札の湾曲や草摺などに写実的なつくりをみることが出来る。大阪府長持山古墳出土の埴輪は全容の知れる実用の数少ない甲であるが、それに匹敵し得る型態をよく備えている。一方、冑も甲の変遷とともに変化している。この埴輪像の被った衝角付冑は衝角部から伏鉢にかけてはともかく、地板、胴巻板に相当するつくりは見当たらないので堅矧鋌留式を模したものとみられる。幅の広い堅矧板を七枚、又は九枚用い、衝角付冑としては最も簡略化した型式で、六世紀中葉には出現し、関東地方では八世紀近くまでみられ、ひたすら埴輪に限って組

# 八橋時絵螺鈿硯箱

尾形光琳作 一合

鈴木規夫  
(文化庁美術工芸課)

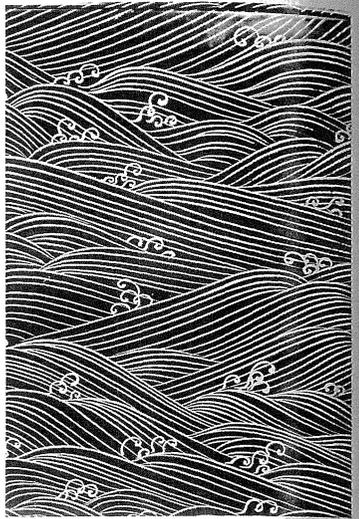


光琳——その名を耳にし、眼にする時、華麗な装飾的美の世界を瞬時のうちに想い描くのは私一人だけではないであろう。尾形光琳(一六五八—一七二六)は江戸時代の文化の一頂点でもあった元禄期を彩った代表的人物として以後現代に至るまでも造形美術の世界に多大なる影響を与え、また対象を簡潔、的確に捉え、かつ華麗なる色彩を施す装飾的美の流れは、琳派と称されて日本美術の一特質を代表するものとして世界的にも名が高い。

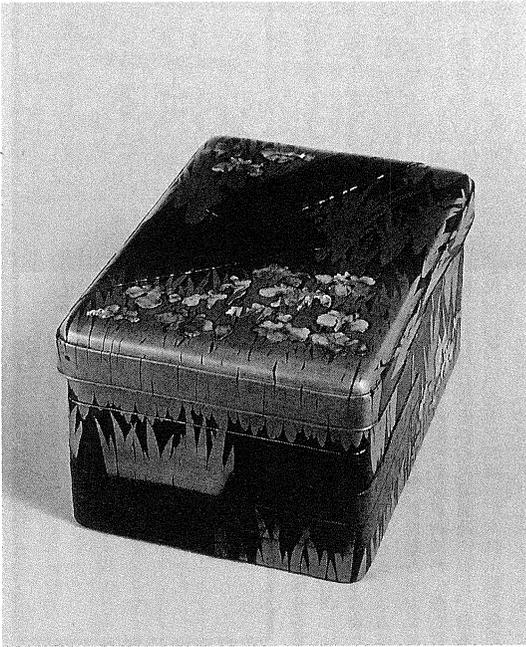
ここに取上げた八橋時絵硯箱も、そこに銘がなく、また光琳が、下絵は別として時絵という職人的技術にとこまやかかわったかつまびらかでないにしても、その代表的な工芸作品として喧伝されているものである。

被蓋<sup>フタ</sup>で、二段重ねの身は上を硯箱、下を料紙箱としたもので、総体黒漆塗りとし、蓋表から身の側面にかけては燕子花(杜若)と板橋を表し、硯箱の底裏、身の内面・底裏にはゆるやかにうねる波を描いている。燕子花の葉・茎は金平時絵花は鮑貝を用いた厚貝螺鈿、板橋は打延べたままの鉛板、枝は銀板を用いた琳派独特の明快で大胆な手法を見せている。

蓋表の左上を横切って身の側面を廻る板橋の配置は、平面的な絵画表現を脱して立体的造形品に対する独自の感覚を示し、これとともに黒地の空間を生かした金時絵の葉・茎と、うねうねとした赤紫や青紫色の妖しげな光を放つ螺鈿の花との、良く均衡のとれた絶妙な意匠構成など、同時代の他の時絵



←八橋時絵硯箱  
↓硯箱底裏(部分)



作品には見られぬ律動感に溢れた諧調さを感じられる。そもそも光琳はなぜかしら燕子花を描くことを好み、多くの絵画作品を世にのこしているが、その中でも根津美術館の「国宝・紙本地地著色燕子花図尾形光琳筆 六曲屏風一雙」は代表作で、硯箱と同質の構成感覚と華麗なる装飾効果を共有している。

もう一つこの硯箱の見所を上げると、箱表面の面的表現と、底裏や料紙箱の内面に描かれた流麗な線の表現の波文との対比の妙があり、ここにも光琳の繊細な知的造形感覚が見てとれる。

ところで古来わが国の絵画や工芸の画題・意匠は、『万葉集』や『古今和歌集』、『伊勢物語』、『源氏物語』といった王朝時代の古典文学と深いかわりを有して発展してきた。古典文学を説明的に絵画化した物語絵、あるいは万葉以来歌に詠まれた歌枕(名所)や物語・和歌の一場面を象徴的に表した歌絵、またそこに和歌や漢詩の中の幾文字かを絵様にひそめ配して知的なあそびを求めた声手絵などがこれ、その表現には日本人が特に親しみ好んだ四季の豊かな自然の風物が主に取り入れられている。

求めにたて行きけり。三河の國、八橋といふ所にいたりぬ。そこを八橋といひけるは、水ゆく河の蜘蛛手なれば、橋を八つわたせるによりてなむ八橋といひける。その沢のほとりの木の蔭に下りて、乾飯食ひけり。その沢にかきつばたいとおもしろく咲きたり。それを見て、ある人のいはく、「かきつばたといふ五文字を句の上にして旅の心をよめ」といひければ、よめる。から衣きつ、なれにしつ、ましあれば

はる／＼きぬる旅をしを思ふとよめりければ、皆人、乾飯のうへに涙おとしてほとびにけり。

この歌枕八橋はその後『古今和歌集』をはじめ多くの和歌に詠まれ人口に膾炙しているが、藤原定家(一一六二—一二四一)の自撰家集である『拾遺愚草』に載せられている、

いと隔つる杜若かなの歌などは『伊勢物語』に描かれた世界を独自に再構築したものと名高い。同じように硯箱の意匠も物語の絵解きの表現を脱して、光琳独自の美的世界をつくりあげているといえよう。

特に工芸作品においては歌絵や声手絵の類がほとんどである。例えば、重文・源氏夕顔時絵手箱のごとく檜垣にからむ夕顔と御所車のみを大きく表すことよって『源氏物語』中の夕顔の巻を象徴的に意匠化し、また国宝・時雨螺鈿鞍(永青文庫)のように、黒漆地に、風になびく松と葛および「わか・恋・時雨・染・原・に」の文字を、精緻に切透かした螺鈿で表し、『新古今和歌集』の僧慈円の歌「わが恋は松を時雨の染めかねて真真が原に風騒くなり」の歌意を巧みに意匠化している。

八橋時絵硯箱も同様の歌絵意匠になるもので、咲き乱れる燕子花と板橋のみによって、歌枕である「八橋」を表している。この名所歌枕は、十世紀に和歌を主にして作られた歌物語である『伊勢物語』の内、在原業平(八二五—八八〇)の和歌をもとにした東下りの段に取材したものである。「八橋」は現在の愛知県碧海郡知立町東部と考えられており、今も当地方に多い低湿地には燕子花や花菖蒲が見られる。その東下りの段は次のような話である。

むかし、をこありけり。そのをこ二、身をさうなま物に思なして、京にはあらじ、あづまの方に住むべき國

▼第一部—概観では◀  
日本の宗教について、各宗派別にその起り、発展の流れ等を解説するとともに、昭和58年における宗教界の動きをまとめてあります。  
▼第二部—統計・資料では◀  
昭和57年12月末現在の統計と各種団体名簿、宗教法人名簿、都道府県宗教法人主官部局一覽等を収録しております。各都道府県の宗教担当課、各宗教団体、研究機関、図書館はもとより、宗教に関心を持つすべての方々の読みものとして、あるいはまた、資料集として役立てていただけます。

◎我が国宗教界の現状と動向を記録した唯一の年鑑!!

## 宗教年鑑

昭和58年版

文化庁／編  
●B5判・176頁・定価1,300円(〒250)

# 延喜式(九条家本)二十七卷

国(東京国立博物館保管)

中村 順昭

(文化庁美術工芸課)

八世紀から十世紀頃までの日本の古代国家は一般に律令国家と呼ばれている。これは、この時代には律令が国家の基本法典で、それに基づく政治支配が行われていたためである。律令とは、近代法概念では刑事法に相当する律と、それ以外の諸法の令とであるが、日本では大宝元年(七〇一)に制定された大宝律令によってほぼ完成された。その後、これを少し訂正した養老律令が制定・施行され(七一八年頃制定、七五七年施行)、これが長く日本の国家の基本法典として、形骸化しながらも存続した。

律令の制定後にも、政治支配を円滑に行うための諸法令が政府により出されたが、このうち、律令を補足・訂正する法令を総じて、律令おまじり格とする。

施行するためのさまざまな細則を式といふ。格も式もそれぞれ単行法令として随時発布されたものであるが、平安時代初期に政治制度の再編成の動きの中で、それまで発布され、当ても効力をもつ格・式をまとめて編集することが行われた。弘仁格、弘仁式、貞観格、貞観式、延喜格、延喜式がそれであり、あわせて三代格式と呼ばれる。三代格式のうち、格はいずれも現在ほとんど亡失してしまっているが、平安時代後期にこれをさらに編集した「類聚三代格」によってその内容をほぼ知ることが出来る。一方、式は弘仁式が、ここでとりあげようとする九条家本延喜式の紙背文書の中にその写本の残巻がある他はほとんど失われ、貞観式もすべて亡失してしまっているが、延喜式は

五十巻すべて写本が残っている。貞観式が弘仁式編纂後の式を集め、弘仁式と併用するものであったのに対し、延喜式は、弘仁式、貞観式およびその後の式をすべて集大成したもので、これにより日本古代の諸制度を知ることが出来る。

延喜式は延喜五年(九〇五)に醍醐天皇の命により藤原時平らを中心として編纂が開始され、時平の死後、弟の忠平を中心として編纂が続けられ、延長五年(九二七)に完成、奏上された。全五十巻から成り、巻一から巻十が神祇官関係、巻十一が太政官、巻十二が中務省と各官司ごとにその行政上の諸規定が詳細に取められ、巻五十は雑式となっている。その個々の規定は延喜以前に定められたものであるが、編纂の段階で効力のある現行法を集めたものであり、すべてが条文どおりに機能していたわけではないにしても、十世紀初頭の政治諸制度を示すものとして、その史料的价值は絶大である。

ここでとりあげる九条家本延喜式は、九条兼実が始まり五撰家の一つである九条家に伝来した平安時代後期の古写本で、巻一、二、四、六、一十三(ただし巻七は二本ある)、十五、十六、二十

三十二、三十三、三十四、三十五、三十六、三十七、三十八、三十九、四十、四十一、四十二、四十三、四十四、四十五、四十六、四十七、四十八、四十九、五十の五十巻すべてが写本で残っている。

三十八、三十九の合計二十七巻を存している。各巻いずれも卷子装で、巻首を欠失している巻も多いが、すべて江戸時代前期の修理に際して加えられた後補表紙がつけられている。各巻の書写の体裁は、罫線の有無など必ずしも同一でなく、また筆跡もそれぞれ異なるが、ほぼ同時期に書写されたものと認められる。二十七巻のうち二十三巻は、文書等を反故にしてその紙背を料紙に用いて書写されている。書写與書等がなく、正確な書写年代や書写者は判明しないが、紙背文書のうち年代の判明するものが康保三年(九六六)の「清胤王書状」(巻二十八)から承暦二年(一〇七八)の「主税寮出雲正税返却帳」(巻九、十)までのもので、その多くが朝廷の公事に関するものであり、おそらく平安時代後期に、撰闕家あるいはその周辺において書写されたものと推測される。また本文中にはほぼ全巻にわたって朱と墨による仮名、ヲコト点が付されており、これは平安鎌倉同時代の加点点であるが、地名、官名、物品名等の古い読み方を伝えてい

る。紙背文書は、およそ一八九通あり、その中には、寛弘元年(一〇〇四)撰校國戸籍(巻十一)、年未詳の左京圖(巻四十二)、二六六(三十三)、二六六(三十三)、二六六(三十三)の三冊あり、

普美録帳(巻十六、二十、三十八)、宝亀四年(七七三)の十四通の太政官符案(巻三十二、三十三、三十四)など伝存稀れなものがあり、また解状、注進状、書状の類にも貴重な文書が多く文書以外にも「弘仁式部式」(巻二十六)、「弘仁主税式」(巻二十七)、「關訟律」(巻二十六)など他に写本の知られぬものの残簡もあって、日本古代史研究上の貴重な史料群であり、「九条家本延喜式裏文書」として著名である。

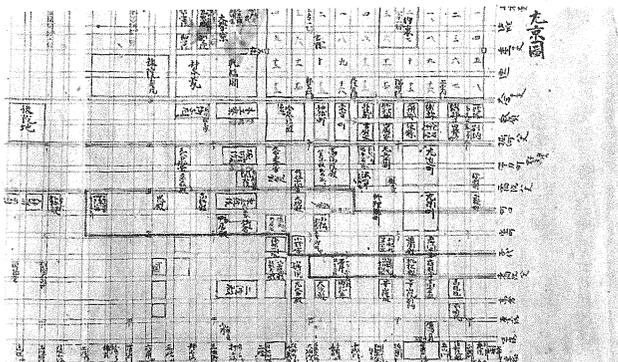
なお、九条家本延喜式には、この二十七巻のほか巻第四十二(左右京式東西市式)の一卷があり、左京図、右京図、内裏図等の諸図六図を収めている。この諸図は鎌倉時代に書写されたものであるが、左京図がその内容から原図は一一四〇年頃のものであることが知られており、平安時代末期の平安京を知ろううえで最も重要な古図とされているなど、いずれも貴重な古図である。延喜式の古写本としては、大阪府の金剛寺蔵の平安時代後期の写本四巻(巻十、十一、十四、十五)が最古のものとして知られているが、この九条家本は、平安時代写本のまとまった遺巻としてその史料的价值が高く、多数の紙背文書とともに歴史学研究に多大な貢献をしている。



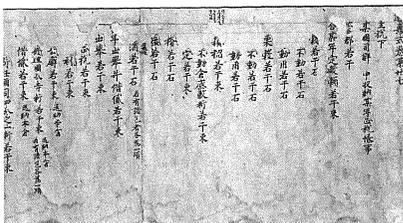
巻第1巻首



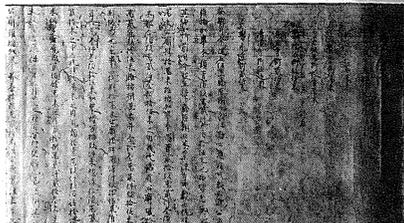
巻第36紙背 太政官符



巻第42 左京図



巻第27巻首



巻第20紙背 上野国交替実録帳

国宝 銅造釈迦如来及両脇侍像 三軀

奈良県生駒郡斑鳩町大字法隆寺 法隆寺

(中尊像高八十七・五センチメートル)

副島弘道

(文化庁美術工芸課)

飛鳥時代の彫刻の代表作として名高い法隆寺金堂の釈迦三尊像は、光背裏面の銘文によって次のような製作の事情が知られる。

推古三十年(六二二)正月に、聖徳太子が病に倒れ、その王后もまた床に着いた。その時、王后王子らは諸臣とともに怒り、太子等身の釈迦像を造ることを発願した。しかし、二月二十一日に王后が、翌太子が世を去った。そして翌三十一年三月の半ばに、願のごとく釈迦の尊像と脇侍像、および莊嚴具が完成した。その作者は司馬鞍首止利仏師である、と。

周知のように、聖徳太子は推古天皇の摂政として、内外の政治を整え、大陸文化導入につとめ、特に仏教興隆には力を注いだ。釈迦三尊はこの太子のために造られたのだから、人々にと

ってこの造仏は特に重い意味を持つものだった。これに起用された止利仏師についてはある程度ことが知られている。彼は隋化人を先祖にもち、日本書紀「他によると、祖父の達等は、当時の大家族蘇我氏の崇仏政策に率先して協力し、達等の娘、鳴は出家して尼となり、一度は廃仏派に捕えられて罰を受けたが、崇峻元年(五八八)には百済に渡って、仏法を学んできたという。また、達等の子、多須奈(止利の父)は用明二年(五八七)に天皇の病に際して出家し、造寺造仏を発願した。用明二年といえは、蘇我氏は廃仏派の家族物部氏を討ち、我が氏は廃仏派のやう軌道にのり始めたころである。このように止利の家は、仏教伝来後の不遇な時代に、その受容に努力した家系であった。

の諸像や六世紀半ばの東・西魏時代のものに源流がある。脇侍菩薩の両肩にかかる歌手状の垂髪、中央のとがった幅広の胸飾、膝の前で交差して体の両側に鱗状の突起を出して下がる天衣なども、よく似た形が賓陽中洞や、北魏末の鞏県石窟の諸像にみられる。脇侍像の宝冠や衣、三尊を包む大光背には唐草、蓮華など多種の文様があり、光背の周縁には勢いのある火焰の中に七体の化仏が表される。これらの豊富な意匠も、同様に大陸の仏像に源流を見出せる。

日本の仏像製作は、六世紀半ばころにその幕をあける。それまで地輪など



中尊頭部



釈迦三尊像

その止利は「日本書紀」によると、推古十七年(六〇九)に法興寺釈迦如来像を造り、その功によって大仁位の位を受けたという。この像は現存する安房院の飛鳥大仏にあたるが、後の補修が多く、止利作の真偽は今一つ確証に欠ける。しかし、法隆寺釈迦三尊像をみれば、彼が当代一流の造仏家だったことはまちがいない。今日、釈迦三尊と表現や技法が共通した一群の金銅仏が法隆寺などに残っている。これらは釈迦三尊に比べて、できばえや作風が微妙に異なり、同一人物の製作とは思えず、おそらく止利の指導下にできた作品であろう。すなわち、止利は自

ら優れた作家であるとともに、有力な工房を率いた造仏界の首領的人物であったとみられる。止利はこの釈迦三尊を造るにあたって、当時日本に伝わっていた先行する大陸の仏像表現を精力的に学んだ。彼が手本にしたのは、中国六世紀南北朝時代の仏像であり、その影響を受けて展開して、日本に直接仏教を伝えた朝鮮三国時代の仏像だった。

三尊は銅製で、鍍金が施されている。これには原型を作る蜜蠟の特質を生かした蠟型鑄造法が用いられているが、この技法は中国ですすでに紀元前からあり、日本にはおそらく金銅仏の

の素朴な彫刻しか知らなかったわが国の工人たちにとって、造仏は何よりもまず、大陸の仏像をまねることに始まった。これに加えて、仏像は姿勢や衣制などが經典に定められているから、工人各自に許された独創の余地は、一層せまかっただろう。仏教伝来後約百年を経た止利の時代にも、大陸からは、新しい仏像が次々に伝わり、それらを祖述するという基本的状況は、変わっていないかと思われ。このようないわば受身の状況にあって、止利は自らの造仏に何を果たそうとしたのだろうか。

肉身部をひかえめにして、抽象化した衣の作るリズムによって仏の尊厳を表すことは、北魏後期の仏像の特色だったが、釈迦三尊はそれに加えて、顔や手に意外にこまやかな抑揚の肉づけがなされている。その見事に整理された造形には、尊厳さと共にみずみずしい生気があふれている。中尊の両膝の間が凹んでいることも、肉身の柔らかさを感じさせ、脇侍のわずかに抑揚をつけた体には、若々しい気品がある。

台座にかかる衣文は、実際の質感を無視して無機的な強い線で表現されるが、それは対照的に像のみずみずしさを一層強調している。高い台座の上で衣の両端は外側に鋭く反って広げられているが、このために像は突如として出現し、空中に浮かんでいるようにみえる。豊

富な文様のうちでは、光背周縁のS字形渦巻の火焰が作る強い緊張感が、特筆に値する。それは文様そのものがあるたかも一つの生命をもっているようにさえ思われる。

これらの、強さとみずみずしい気品が混然一体となった表現は、止利の卓抜な感覚によって始めて出現したものであり、先行する大陸作品にも容易には類例を見い出せない。そこにみられる強さは、文化的勃興期だったこの時代の精神の造形上での発露であろう。

そして、止利が、鋭敏な感覚をこれほどまでに発揮できたことは、すでに大陸で完成していた造像様式を基本として、その応用と展開に力を集中することができた、当時の日本の造仏環境に大きな原因があると思われる。

この後、日本の彫刻は時代とともにさまざまな展開をする。しかしそこには鋭敏な感覚による、こまやかな情感表現と仕上げの美しさが、常に底流として流れている。その特色は今日にいたるまで、さまざまな事象に認められるが、そのことがすでにこの三尊像にみられることはまことに興味深い。製作者止利が置かれた状況と、彼の行った努力の一端をこのように理解する時、釈迦三尊の造形は千三百余年の時を超えて、われわれに多くを語りかけてくるように思われる。

# 紙本墨画瀟湘臥遊図

「章深の故に舒城季生作」とある

## 一巻

国（東京国立博物館保管）

自然を描いた絵を中国や我が国では山水画という。風景という言葉も古くからあるが、用法は山水画とは若干異なり、自然を描いた絵を風景画として概念づけることは無かった。自然の美を表現することは自然愛に基づくが、それは神仙思想に淵源し、老荘思想に精神的背景を持っており、自然を愛するということと精神が自由であることが同じ事相となって現れる中国では山水という言葉の方が自然観に相応しいのである。

ともあれ、中国の自然愛は六朝時代に進み、南朝・宋では自然の審美的な観照を深め、自然を対象とした詩や散文が流行し、人物こそ絵画であった中国絵画に山水画の分野も拓り開いている。勿論、これには江南という自然と精神的風土に拠るところが大きいが、政治的には不安定で危険な状況が長く続いたということも時代の精神に影響を与えている。

謝靈運（三八五―四三三）は永嘉の太守となつた人であるが、公務には、精を出さず、山々を訪ね歩き、時には山賊と間違われたこともあった。それ

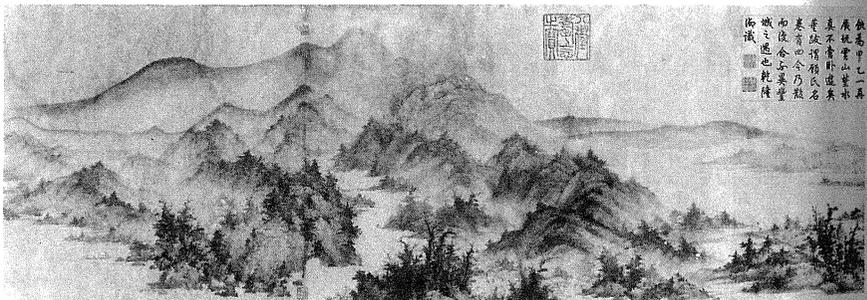
は、志を得ない。がための遊蕩であつたが、山水は性分の適する所なり」と言い切つて、優れた山水詩を詠じ時代の文学に新しい境地を開いている。

絵画の分野では、謝靈運から二十年程後れて宋炳が現れ、自由な身で諸方の名山を訪ね歩いたが、老病のため天下の名山を遍遊することは出来ないのを惜しみ、家の壁に遊歴した山水を全て描き、臥して之に遊んだ」といふ。

自然愛を芸術領域に高めた二つの個性は時代の精神と、自然愛が如何なるものであるかを示しているが、絵画にとつて、宋炳の事蹟は山水画の幕開けを告げるものであり、加えて山水画の愛好の一つの在り様を示唆して重要である。

この図巻は「瀟湘臥遊」と題されている。臥遊の語が遙かに宋炳の故事に連なることはもはや説明を要しないがなぜ「臥遊」と命名されたのであろうか。図には跋（書や絵の後に付された詩や文章）があり、制作の動機を知ることが出来るが、それによると、乾道（一一六五―一一七四）、雲谷老人門照は三十余年の間、江湖を行脚した後、

此畫中一景  
展視堂山水  
真不啻野遊矣  
景深遺蹟氏名  
卷有而今乃疑  
而後余亦果嘗  
識之也 乾道  
仲誠 跋



寸法＝縦30.3センチメートル・横403.6センチメートル 時代＝南宋時代

呉興の金斗山に隠居したが、瀟湘の地を訪ねなかつたことを遺憾とし、舒城の季生なる画家にこの図を描かせたのだという。雲谷老人については不明であるが、山水愛の伝統は綿々として続き、七百年余の後も宋炳の如き人生んでいたのである。臥遊とはまことに雲谷老人の意を得た命名であるわけである。そして図は画巻という画面形式の選択も当を得、雲谷老人の全人的な山水愛に應える優れた出来映えとなり四メートルの画巻に展開している。

さて、瀟湘というのは土地の名である。源を異にする瀟水と湘水は湖南省零陵県の西の辺りで合するが、その辺りを瀟湘という。北宋の画家宋迪は瀟湘八景という画題を創始しているが、この地は早くから景勝の地として知られ、文人墨客がよく訪れている。

山々は折り重なって連なり、河水と複雑に交り合い、山々は裾を水中に没して潭となり、水を抱いて浦と成している。浦には人家が寄って浦と成して、働く人影があり、水上には漁る小舟などが望見される。悠々とした景観を静かに語るような表現であり、柔かで潤いのある筆墨の使用も、温润な景観の描写にとって好ましく映る。舒城の季生なる画人についても知るところが無く、画法や作風から江南の水墨画の伝統をよく継承していると理解されるのみであるが、それにしても中国の強烈な山水愛とその伝統、山水画の歴史的な奥深さを印象づけずにはおかぬ画巻である。（美術工芸課 渡辺明義）

# 東大寺と方広寺の梵鐘

広井雄一  
(文化庁美術工芸課)

奈良の大仏で広く民衆に親しまれた東大寺は聖武天皇の発願によって建立された。本尊の盧舎那仏(大仏)は像高一四八六・八センチメートル(現在の高さ)の銅造の巨大な像で、その製作は天平十七年(七四五)から造りはじめて天平勝宝元年(七四九)にほぼ鑄造が終り、その後不備を補い、天平宝字元年(七五七)に鍍金が施されて完成するまで実に十一年の歳月を要する大事業であった。この間天平勝宝四年には金堂が完成し、その四月に盛大な開眼供養が行われ、東大寺はわが国の総国分寺となった。

しかし永い月日の間に幾多の災難に遭遇し、治承四年(一一八〇)の平重衡の南都攻めにより荘大な迦藍の大半を失い大仏殿も焼失した、また永祿十年(一五六七)の松永久遠と三好三人衆の争いでは再度、大仏殿が炎上し、その損傷は甚大であった。その後正戸を飾り、頂上に蓮華座に乗る大炎宝珠を置いていた。撞座は豊麗な八葉瓊弁の蓮華形で、竜頭の方向と直角に交わる位置に高く据えられている。鐘身の上帯と下帯には文様はなく、四方の縦帯と横に廻した横帯、すなわち袈裟縁は幅広くつくられ、四段四列に配した乳は大きな宝珠形につくられていた。また口縁部は当時として異例に大きな駒の爪をつくり出している。笠形の周囲には圭状の懸金具を六個鑄出して懸吊するための補助としているが、大きいのが故に考察されたもので極めて珍しい例である。なお鐘とは別に鐘を懸吊す銅製の釣手には「延元元年己亥九月廿日、鑄之大進法師行勇、大鑄師左兵衛志延時小工廿人」と刻しているが、これは延元元年に大鐘が落下したのを再び吊るために新たにつくられた金具である。以上のように駒の爪

時代になって元禄三年(一六九〇)に頭部が鑄造されて今日の姿に修復されたのである。このような歴史の中で大仏及び大仏殿が旧容を改めている現在にあって東大寺創建当初の面影を伝えるものに鐘楼に懸吊されている巨大な梵鐘(国宝)と大仏殿正面に建てられている金銅八角燈籠(国宝)がある。

この東大寺の梵鐘はわが国随一の大きさのある雄大なものとして巷間に膾炙しており、奈良時代の鐘としては高さに比べ口径が大きく、竜頭や撞座などすべてが大きくつくられている。その雄偉な姿は大仏に見合ったものと言えよう。

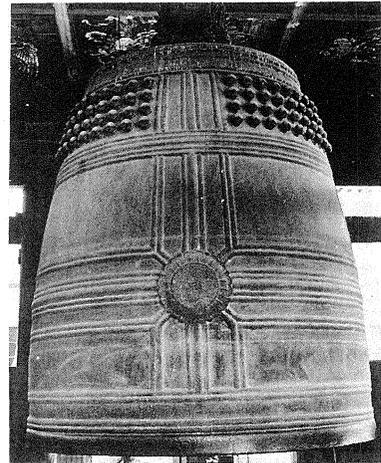
『南都七大寺巡礼記』によると、この大鐘は大仏鑄造の終わった翌年の天平勝宝二年(七五〇)正月から型を造りはじめて、翌三年十一月に鑄こんだが失敗に終り、また翌四年正月に改めて造

り直し、同年三月七日に竣工し直ちに孝謙天皇の御幸を仰いで鐘楼に懸吊したのは、大仏開眼供養の前日であったという。またこの梵鐘の製作に従事した鑄物師について、『東大寺要録』は「大仏師從四位下國公磨、大鑄物師從五位下高市眞國、從五位下高市眞磨、從五位下柿本男玉、大工從五位下猪名部百世、從五位下下菅田繩手」の六人の名を掲げており、この中大仏師公磨は元百濟の奈であったことを記している。ともかく奈良時代の鑄物師として今にその名を知られるのはこの六人のみである。また同書は鐘は高さ一丈三尺六寸(唐尺の寸法)、口径九尺一寸三分、熟銅五万二千六百八十斤、白鐵二千三百斤が製作に用いたという。現在鐘の重量は二六二二トンで、記録された材料

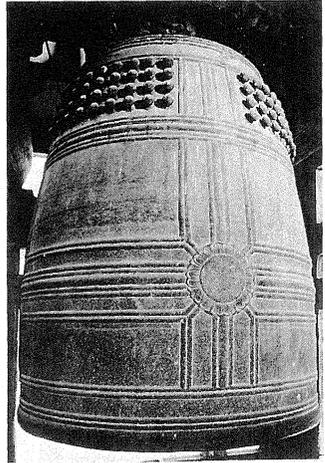
に新しい様式が見られるのは奈良時代の典型的な梵鐘といえる。この東大寺の梵鐘と大きく、形姿、各部の造りも異なり、ほとんど同じに造られているものに京都、方広寺の梵鐘(重文)がある。これは桃山時代の慶長十九年(一六一四)に豊臣秀頼によって造られたが、東大寺の大鐘を範としたものである。この鐘の池の間第四区から第一区にわたって刻された長い銘文は、大坂の陣の発端となったことで世に名高い。すなわち秀吉亡き後、徳川家康は豊臣家討滅の期をうかがっていたが、慶長十九年七月廿一日、京都方広寺大仏殿再建に關連してこの大鐘の銘文問題を捕えるにいたった。それは名文に不吉の語があるとして、五山衆すなわち東福寺聖澄、同守藤、天龍寺令彰、南禅寺宗最、同景洪、相国寺瑞保、建仁寺慈禧及び儒者の林道春に銘文を批判させたが、不都合の意を表さぬ者はなかった。

その主なものは「國家安康」の文面に家康の二字があることは諱を犯し、なお中を切つて「家」と「安」を離しているのは呪詛調状の心があり、またこれに對し「君臣豊樂、子孫殷昌」は豊臣を君として子孫の殷昌を樂しむと読むものとするなど、その批判は痛烈を極めた。次に銘文の主なところを紹介しよう。(銘文)

治工京三系蓋聖名額屋越前少掾藤原三昌  
前任東福後住南禪交英叟清隆謹書  
この鐘の鑄造に当たっては銘文にあるように大禮那は豊臣秀頼、奉行は片桐且元、銘文の撰者は五山僧清韓、作者は京都三条の名古屋三昌の名が掲げられている。「鑄家系」や「天明町小島家文書」などによると名越家昌と天明の横谷宗兵衛以下三十九人の鑄物師が徴され、この鐘を鑄造するについて参加した人数は大工、小工、鑄手合せて三千百余人と言われており、これら多くの工人をして造らしめたことは当時として非常に大がかりな事業であった。以上二口のの大鐘は皮肉にも命運を共にし東大寺鐘は奈良時代の華やかな幕開けを、方広寺鐘は桃山時代の終りを告げるものであった。

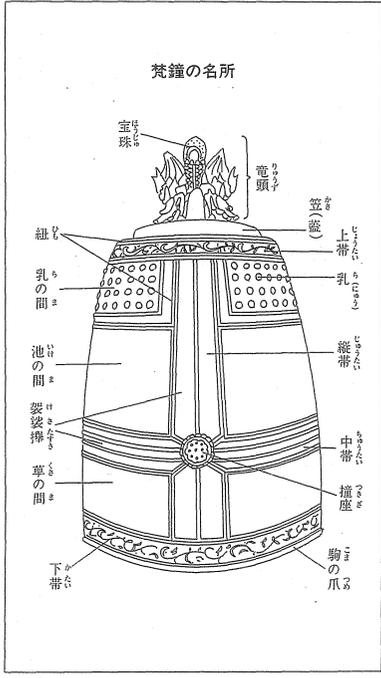


方広寺梵鐘



東大寺梵鐘

では本鐘について見ると、当時としては図抜けて大きく、高さに比べて口径が著しく大で、竜頭は雄大で口を大きく開いて笠形を噛み、額に二本の角を付け、額に渦巻く鬚つけ、首に宝珠



梵鐘の名所

の重さの七一パーセントに当たっている。三割が目減りしたものであろう。

奈良時代の梵鐘より大形で、丈に對して口径の小さい細身で瀟洒な姿のもの、反対に口径の大きい雄大な姿のもの二様がある。前者に京都妙心寺、福岡觀世音寺、奈良当麻寺の梵鐘(いずれも国宝)があり、後者に福井観音寺(国宝)、奈良法隆寺東院(重文)とこの東大寺(国宝)の梵鐘などがある。(一)撞座の位置が竜頭の方向と直角に交わる位置にあって、その高さが鐘身の高さの下から四割ほどあつて、後世のものより高く据えられている。(二)鐘身の裾(口縁部)が駒の爪の形にならず、単に二条あるいは三条の紐まわした形につくられている。以上が主な見どころであ

# 円珍贈法印大和尚位並智証大師諡号勅書

(延長五年十二月廿七日) 一卷(縹紙)

国(東京国立博物館保管)

## 湯山賢一

(文化庁美術工芸課)

わが国の古代社会が唐の例に倣い、律令を基本法典とした中央集権国家であったことはよく知られている。当然のこととして、その意志の伝達手段であった文書も、令およびその施行細則である式によって書式が規定されていた。大宝元年(七〇一)に制定された大宝令は現存しないが、その内容は養老二年(七一八)に制定された養老令によってほぼ判明している。この養老令の中の公式令が当時通行の公文書の様式を定めたもので、天皇、太政官を始めとする諸官司および律令官人の出す文書が、詔、勅、奏、啓、解、移、符、牒など二十一種に分けて規定されている。古文書学の上では、これらの令によって定められた形式の文書を総称して、公式様文書と呼んでいる。

三位以上の位記の例に倣い、縹色の紙三枚を縫いで三十七行の界線を施し(在行の幅三・六センチ)本文は全文三十二行、一行七八字に力強い行書体をもつて書かれ、字面の要所には「天皇御璽」の内印十三顆、継目裏には二顆が捺されている(但し、紙背の二顆は現在剥されて、勅書の奥に貼付されている)。

詔勅發布手続の所でふれたように、当時勅書を書くのは中務省の内記の役であり、この時には三蹟の一人として著名な小野道風がその職にあつたから、この勅書は内記道風の書くところであつた。因に「帝王編年記」も筆者を道風と伝えている。道風の筆蹟としては、延長六年に彼が内裏の屏風に大江朝綱の詩を書いたときの下書である屏風土代が有名であるが、本書はこれと書風等しく、道風の筆蹟として最も信すべき遺品といえよう。

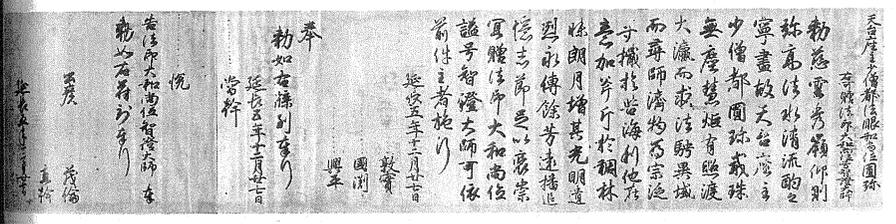
ところで、この文書は僧円珍が位を賜わつたのであるから、形式上は当時の法令を集成施行した延喜式にみえる僧綱位記式の書式と同じであり、その意味からすれば位記とも称すべきものであるが、同時に智証大師の徽号を賜わっているのだから、勅書の範疇に入ると考えるのが通例である。その後、勅書といえは、この様に高僧に国師・大師号

が、詔と勅である。公式令では臨時の大事を詔で、通常の小事を勅で行うとされている。その発布の手続についてふれてみると、担当は中務省であり、中務省の書記官である内記が御所において詔書の原案を作り、天皇に奏上する。天皇はこれに日付の一字を宸筆で記入(これを御画日という)されて、長官である中務卿に下される。中務省ではこれを保管し、別に写を一通作り、中務卿、中務大輔らの官人が署名し、中務省印を捺して、律令政府の最高機関たる太政官に送付する。太政官では太政大臣、左右大臣、大納言が署名し、この詔書の施行を天皇に奏上する(これを太政官の覆奏という)。これに対して天皇は「可」の一字を宸筆で記入され、これを認可される(これを御画可を覆る(可)号勅書が専らとなり、鎌倉時代後期以降には御画日を加えたものが多くなり、中には全文宸筆を染められたものもみられるようになった)。

### 〔釈文〕

天台座主僧都法眼和尚位圓珍  
右、贈法印大和尚位智証大師  
勅、慈雲秀嶺、仰利彌高、法水清流、酌之  
靈盞、故天台座主少僧都圓珍、戒珠無塵、  
慈炬有照、波大瀾、而求法、騁異域、而  
尋師、濟物為宗、泛舟楫於苦海、利他在  
意、加斧斤於稠林、是以蒙務、斂其翳  
味、朗月增其光明、遺烈永傳、餘芳遠播、  
追憶志節、足以褒崇、宜贈法印大和尚  
位、證號智証大師、可依前件、主者施行、  
延長五年十二月廿七日

三品 行中務卿致實親王立  
從四位上中務大輔朝臣國湖  
從五位下中務少輔朝臣興平口  
奉  
勅如右、牒到奉行、  
延長五年十二月廿七日  
多羅從四位下守治部卿兼兼守高幹  
治部大輔  
告法印大和尚位智証大師、奉  
勅如件、得到奉行、  
大録 四  
少録 茂倫  
治部少輔從五位下公彦  
少録 茂幹  
延長五年十二月廿七日



縦28.2センチメートル、全長1.55メートル

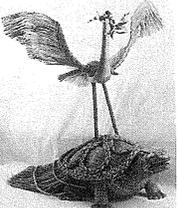
写を作成し、太政官符(太政官から管轄下の八省、諸國などに出す公文書)を添えて施行する。この場合諸國に対しては、詔の本文を文書の中にそのまま引用した太政官符(騰詔符という)を作つて行つた。この様に詔書の発布に際しては中務省がその作成にあたり、太政官はその施行にあたるのであるが、その発布手続は今述べたように複雑煩瑣であった。勅書の場合も、詔書とはほぼ同様であるが、いままじ簡略で、御画日も覆奏もないのを原則とするが、遺品の上では公式令通りの詔および勅は伝わっていない。但し、これに近い勅としては天平感宝元年(七四九)聖武天皇勅書(国宝)があり、ここに紹介する円珍贈法印大和尚位並智証大師諡号勅書もそれらのうちの一つである。第五代の天台座主であり、寺門派の祖として名高い少僧都法眼和尚位円珍は、寛平三年(八九一)十月二十九日、七十八歳をもって示寂するが、それから三十六年後の延長五年十二月二十七日に、時の醍醐天皇より僧位の極官(最上の官位)である法印大和尚位および智証大師の諡号を追贈されたときの勅書がこれで、醍醐天皇贈位諡号勅書ともいふべきものである。

### 説紙表

この稲葉の細工ものは、ツルカメと呼ばれる。鶴と亀をかたどつて作られており、かく名付けられたのである。日本海に面する加賀の穀倉地帯、石川県松任市近在に広く見られたもので、現在もその伝統は地域住民に受け継がれ、婚礼に際して時折目にする事ができる。

ツルカメは、めでたい婚礼の添えもの、飾りものと解され、紅白の幕をまわして運ぶ嫁入り道具類の上にせられたり、新夫方に到着すると、祝い歌にあわせて青竹の棒に通して担ぎこまれて床の間に飾られたりする。生活の都市化に伴って、これを省略する向きもあるが、往時は手づくりの縁起ものとして、祝宴の席にはなくてはならなかったのである。

このツルカメは、長年、その道に携わってこられたる古老の作。亀の上に鶴が乗って羽根をひろげた格好に仕上げられている。高さは約一メートル。亀の頭から尾までの長さが約一・四メートル、胴の幅が約〇・五メートル。鶴のそり気味になつている羽根は全長約一メートル。亀甲や鶴の羽根などの芯は針金で、それに丹念に藁を巻いて仕上げるという。所要の日数は一週間。約五〇時間を要するだけに、出来ばえは見事である。実は、ツルカメには鶴・亀が一体となつてゐるもの、それが別々に作られ二体で一對となるものがあり、かつその大きさにも変化があつて、必ずしも一様ではなかつた。しかし、仕上げからかなりの日時を経過すると、本番までに色あせて素材の鮮やかさが失われると、避けたのである。ツルカメを作り、それを使う場合に、見過ごせない一面といえよう。



### ツルカメ

(金沢市民俗文化財展示館) 提供

秋十一月は、結婚シーズンでもある。ツルカメには、若い二人の新しい門出を祝福しようとする親ごころ、ないしは女ごころが秘められているように思われる。素朴ながらも地域の特色のある縁起ものだけに、他地域ではどうだったのか、現在どう変わったのかなど知りたいものである。

(伝統文化課 天野 武)

# 木造十一面観音立像(国宝)

滋賀 向源寺

松島 健

(文化庁美術工芸課)



琵琶湖を中心に抱き、四周を山に囲まれた滋賀県(近江国)は、およそ東西南北の四つの地域に分けられ、湖の東北岸にそった一帯を、「湖北」あるいは「江北」と呼んでいる。東海道線米原駅の北方を西流して琵琶湖にそぐ天野川がその南限とされているが、湖北の北より、伊香郡木之本町、高月町、東浅井郡湖北町にまたがる沖積平野は、東北西の三方を山嶺をもって限られ、高時川と余呉川がその東西両端をほぼ併行して南流している。その地形が京洛のそれとさわめて良く似ていることはつとに指摘されているところであるが、この地域は古くから文化がひらけ、西野山系を中軸とした山頂・尾根には、四世紀後半から五世紀半頃にかけて約四キロメートルにわたって築造された、一二〇基余の古保利古墳群が連なっている。六四五五年の大化の

に基づく条里制の土地割の遺構も、木之本町千田・田部から高月町にかけてみることができている。

平安時代初期に編纂された『延喜式』神名帳にみえる、いわゆる式内社もこの地域に集中しており、近江国一五五座のうち、伊香郡で四十六座を数え、高月町だけでもその三分の一にあたる十五座を占めている。これら式内社のほとんどが現存しているといわれ、郡内第一の名神大社で、『万葉集』にもみえる木之本の伊香具神社、縄文遺跡のある古橋の与志瀨神社など、著名なものもあるが、その多くは小社で村の鎮守として人々の信仰の対象となつてい

る。仏教文化も早くから伝播したようで、近江国の東北すなわち鬼門にあたる方角に位置する己高山(山々)上に、あたかも平安王城守護の比叡山延暦寺のように大規模に営まれた仏教寺院は、奈良朝

ろ、翌年この地方の筑紫井口陣正が一宇の坊舎を建立し、尊像を土中より掘り出して安置したという。インド風の端嚴なお顔と腰を強くひねった官能的で優美な姿態が賞でられるこの観音像には、平安初期の一木彫成像の特色が明らかであり、作風的には、承和六年(八三九)の開眼供養と考えられている京都・東寺講堂の五大菩薩坐像(国宝)にもっとも近い。乾漆を髪部などに補助的に用いる技法も共通しており、作者の系統を同じくするとみてよいように思われるが、古典的な風格においては東寺像に一步を譲るかに観じられ、制作の時期は若干下げて考えるべきであろう。従って、縁起にいう泰澄自刻の伝承はもとより、伝教大師作とみることに無理がある

が、天台宗の祖最澄との関わりは、少なくともこの特異な形相の観音像が、初期天台密教を背景にしての造像である。この面を密教しているように思われる。本面の両脇に大ぶりの瞋怒相、利牙上相を配した十一面観音としては、古く法隆寺の金堂壁画第十二号壁にその例があり、すでにこの形ものが奈良時代に伝えられていたことがわかる。しかし、これ以後は、三面千手と呼ばれる特殊な千手観音像にみられるのみで、この種十一面観音の遺例を他に知らない。



像像の中にその名が記されており、大字渡岸寺の観音堂も己高山に所属する寺院の一であったことはほぼ間違いないようである。

髪頂の菩薩面もまた珍しいもので、ここには如来相(仏面)をいただくのが通例であるが、最近この一面は菩薩相ではなく、五智宝冠を付した阿弥陀如来、いわゆる宝冠阿弥陀を表わしたものとす新説が出された。宝冠阿弥陀は、円仁が唐より帰朝後の嘉祥元年(八四八)に叡山に建立した常行三昧堂の本尊としてわが国ではじめて作られた仏といわれており、この髻頂の一面がこの宝冠阿弥陀とすれば、制作時期の上限がここに求められるわけである。

が、天台宗の祖最澄との関わりは、少なくともこの特異な形相の観音像が、初期天台密教を背景にしての造像である。この面を密教しているように思われる。本面の両脇に大ぶりの瞋怒相、利牙上相を配した十一面観音としては、古く法隆寺の金堂壁画第十二号壁にその例があり、すでにこの形ものが奈良時代に伝えられていたことがわかる。しかし、これ以後は、三面千手と呼ばれる特殊な千手観音像にみられるのみで、この種十一面観音の遺例を他に知らない。

像の用材は松で、本体の主要部から台座連内までを一材から形成。背中と腰下の上下二か所から内割り(内割)を施し、蓋板をあてるが、内割りは内部で上下連結し、連内底面の柵孔に貫通する。頭上面のすべて、左手臂先、右手首、耳端を別材で作っているが、手と耳端、左方分は後補である。像表面も現状古色でおおわれているが、もとは彩色像であったようにも思われ、胸飾や瓔珞で華やかに身を飾っていた痕もうかがわれる。

の創立を誇る群内最古最大の寺であったといわれる。応永十四年(一四〇七)に天台隱士金剛仏子春全が著わした『大日本国近江国伊香郡己高山縁起書』によれば、神龜元年(七二四)、僧行基が開創、ついで泰澄がこれに関与し、のち伝教大師最澄が再興したという。大和興福寺所屬の寺について記録した嘉吉元年(一四四二)の、興福寺官務牒書には、伊香郡所在の寺として、法華寺、石蓮寺、観音寺、高尾寺、安樂寺を「己高山五箇寺」としてあげ、観音寺の別院として六ヶ寺の名を記しており、當時における己高山の盛んな様ごうかがわれる。いまではそのほとんどの寺坊が廃滅し、昔日の面影をまったくとどめていないが、木之本町古橋の観音寺

# 風俗 図(彦根屏風)

(滋賀県・井伊直愛氏蔵)

## 佐藤康宏

(文化庁美術工芸課)

めぐり六枚の形で彦根藩主井伊家に  
伝えられ、「彦根屏風」の名で親しまれ  
る風俗図である。本来は六曲屏風であ  
ったろうが、現在は額装で保存され  
ている。京都国立博物館に寄託されるほ  
か、近年いくつかの展覧会にも出品さ  
れたので、御覧になった方も多からう。  
一枚一枚が水色の布で縁取られ、ガラ  
ス・ケースの中に陳列されるさまは、  
何かしら水族館の魚たちをのぞきむ  
ような奇妙な感覚を与えなかつたら  
うか。それとも、各面が縦九四・〇セ  
ンチメートル、横四八・〇センチメー  
トルという、決して大きくない作品の  
前を何気なく通り過ぎてしまわれただ  
らうか。あるいは、切手や教科書や美  
術全集でしか御存知なく、実物に接す  
る楽しみを鮮やかに残している方も多数

いらっしやるだろう。記憶を呼び返し、  
適当な原色図版など参照しつつ小文に  
おつきあい願いたい。

まず、何が描かれているのだろうか。  
十五人の男女と一匹の犬といくつかの  
器物。男は髷を結い刀をさす武士に三  
味線を持つ座頭。女は服装や髪型から  
みて遊女と充。犬はテリアか。そして  
手紙(きつと恋文)、脇息、煙管と煙草  
盆、双六、屏風……と数え上げれば、  
どうやらどこかの遊里を題材とした画  
であることはわかる。三味線・双六・  
手紙・屏風絵は琴・棋・書・画のもの  
であり、君子のたしなむべき四芸を  
描く伝統的な画面の琴棋書画図に当世  
風俗を見立てるといふ機知的な操作が  
なされている。風俗は江戸初期、およ  
そ十七世紀前半のものとしがいよいよ

角倉船の絵馬は寛永十一年(一六三四)  
九月に奉納されたことが銘文によつて  
わかる。船上の宴の中、若衆の舞い  
を見つめる船主らしき人物が脇息にもた  
れて坐すさまは、本図第四扇の女の姿  
態と酷似している。また、若衆の背後  
の方では三人の男が双六に興じており、  
彼らの姿も本図第五扇の三人とほぼ等  
しい。偶然の一致といった程度をはる  
かに越えたこのような相似は、角倉船  
図の画家と本図の画家とが何かの關係  
を持っていたことを推測させる。両者  
が師弟であったのか、同じ工房に属し  
ていたのか、共通の粉本を持っていた  
に過ぎないのかは、にわかに決し難い  
が、現段階でも予想されることは、本  
図の制作時期が寛永十一年をさほど遠  
く隔たらず、その様式が角倉船図の画  
風を洗練された性格のものであるとい  
うことだろう(両者の先後関係は別に  
して)。渡海船図と比較して本図の人物  
の顔貌は基本的なところで狩野派のも  
のに近く、画中画の山水図の筆致は、  
いわゆる町絵師の作には求め得ない本  
格的な漢画の素養をうかがわせる。ま  
た、本図に漂うものさびしさやデカダ  
ンスが、江戸幕府の支配体制が強化さ  
れていったこの時期に武士階級が抱い  
たであろう閉塞感を暗示していると思  
えるならば、狩野派の主流からはずれた

がない。若侍が刀によりかかって立ち、  
扇を真下に下げて持つ姿は、慶長八年  
(一六〇三)に出雲のお国が北野社で興  
行して以来流行したかぶき踊りの所作  
である。その傍の女が犬に首紐をつけ  
て連れ歩いているのは、南蛮貿易に伴  
い日本を訪れた西洋人の風習に影響さ  
れたと考えられる。画中画として描か  
れた墨面金泥引きの山水図屏風は、室  
町時代末期を下らない古風な様式のも  
のである。これらのモチーフが単に遊  
里の情景を示すだけでなく、たとえは  
ひとつの恋の顛末を語るような物語の  
構造を持っているのかどうかについて  
は、現状では確言できない。



六曲一

六曲二

六曲三

六曲四

六曲五

六曲六

老練な絵師が本図の作者として想定す  
る説は、なお傾聴すべき魅力を持つよ  
うに思われる。

はいたって洗練された感覚があり、舞  
楽図(醍醐寺)ほかの徳屋宗達(のりむね)  
や天球院・二条城などの狩野派の障壁  
画にみられる寛永年間(一六二四―一四  
四)の造型と一派通じる様式を持つ。  
人物の髪を生え際、ほつれ毛、眉と瞳  
と歯、衣裳の衣褶と模様、器物の肌理  
(特に屏風の表装や祝箱の蒔絵)など、  
線描と賦彩は精細を極め、これらの描  
写の密度が、本図になまなましい実在  
感を与えている。古様な山水図屏風と  
その前に坐して画面の外に顔を向ける  
座頭の存在は、知的な構成や男女の冷  
たい表情とともに、歡樂の場に憂愁と  
倦怠感をもたらしている。このような  
深い心理的隠影に富んだ表現は、近世  
初期風俗画と総称される一群の作品の  
中でも比肩するものがない本図の傑出  
した特質である。

いつ、だれが描いた画だろうか。多  
くの風俗画同様、本図には款記・印章  
がなく、既知の画人に比定すべき特徴  
も持たない。制作時期は寛永年間、筆  
者は不明で、卓越した手腕を持つ逸名  
の画家というのが妥当なところであろ  
う。ただ、従来注目されていないが、  
本図と清水寺の「渡海船図」との図様  
の類似は一考に値する問題といえる。  
清水寺には朱印船貿易の末吉船と角倉  
船を描く絵馬が四面あるが、そのうち



# 熊野御幸記

藤原定家筆 一巻  
建仁元年十月  
東京 三井八郎右衛門

安達直哉  
(文化庁美術工芸課)



熊野街道地図(国史大辞典「吉川弘文館刊」より転載)

紀伊半島南部に位置する熊野三山、すなわち熊野本宮大社、速玉大社(新宮)、那智大社は古くから修験道の道場であったが、平安時代後期から鎌倉時代にかけて貴族層を中心にそれらへの信仰が広まった。特に、白河・鳥羽・後白河・後鳥羽上皇らは、その治政約百年間に百回近くも熊野へ御幸した。その後、東国を中心とした武士層の間にも熊野信仰は拡大し、遠路はるばるの参詣の道も進む者もあらわれた。江戸時代に入ると、関東・東北の民衆の熊野詣が盛んとなり、各藩の財政にも影響を与えるほどであった。

この参詣路は古くより伊勢路と紀伊路とがあったが、京都からは主に淀川を船で下り、河尻の第一王子窪津王子(現在の大阪市天神橋付近)に至り、その後陸路を下りして紀伊田辺にて山中に入り、本宮に到達する経路が一般的であった。本宮からは陸路、あるいは熊野川を船で下って新宮、那智へと続いている。また、田辺より海岸沿いに南下し、那智、新宮へ進むコースも

あった。これらの道は「歴史の道」として、田辺市から富田川を遡り、熊野三山に至る中辺路を中心に、調査・整備されている。またこの区間の滝尻王子、大門王子、近露王子、伏拝王子の跡四か所には、鎌倉時代の紀年銘「延応、寛元(宝治)」を刻した石造笠塔婆も現存している。最近では、関連する文獻を読みながら、実際にこの古道を歩く人々が増えてきている。その文獻の一つとして、次に「熊野御幸記」を紹介する。この書は、建仁元年(一一二〇)十月、後鳥羽上皇(一一八〇―一一三九)の熊野御幸に随行した藤原定家(一一六二―一二四一)が記したもので、この三井家蔵本は定家の自筆原本である。後鳥羽上皇は、建久九年(一一九八)には土御門天皇に譲位して院政をとり、鎌倉幕府に対抗して朝権回復を図り、承久三年(一二二二)に兵をおこしたが失敗し、隠岐に配流された。和歌にもすぐれ、建仁元年には和歌所を設置し、元久三年(一一二五)に

月記」の別記として上皇の熊野詣の行程、途中の行事次第等を詳細に記したものと考えられる。また、道中における和歌会の記述は、その和歌を書いた熊野懐紙成立を考える上に有力な史料でもある。この三井家蔵本は、その熊野御幸の全体を最もよく伝えた定家自筆原本として貴重である。なお、本巻は「群書類従」紀行部三に収める「後鳥羽院熊野後幸記」の原本で、内箱には桂宮智仁親王の外題を伝えている。

トルほどの行程であった。いずれの日にも夜明けがたから日没までの強行軍であった。十三日には、田辺より熊野本宮(向かう山間路へ入り、十四日には岩上峠を通過した。ここは本宮まで十四キロの地点で、標高六六〇メートルの峠であったが、平安時代後期の日記「中右記」に次のような話があった。有名である。天仁二年(一一〇九)十月二十五日、「中右記」を書いた権中納言藤原宗忠が峠を上って王子社に参ると、その傍らに目の不自由な参詣者がうずくまっていた。貧しい田舎人で、食料も尽きていたとのこと。宗忠が施し物をしたという。当時から熊野詣に赴いた人々が上層貴族のみではなかったことが明らかである。さて、後鳥羽院一行は、十六日に遂に本宮の宝前に参拝するに至る。行程の途中、沿道に設けられた八十ほどの王子社にも一々経供養などを施し、また厩戸、湯浅、切部、滝尻などでは歌会を催したが、その際に定家が詠んだ和歌が本書に載せられている。本宮参詣後には船に乗って熊野川を下り、十八日午後新宮に着き、参拝している。さらに、翌日には那智大社に参詣し帰途につく。帰りは行きにも増して強行日程で、二十七日には早くも京都に帰着し、二十七日には道中の間の雑物を先達のもとに送った子細を記して本文は終わっている。定家は当時病弱の身で、寒気や風雨に悩まされたことを再三綴っている。

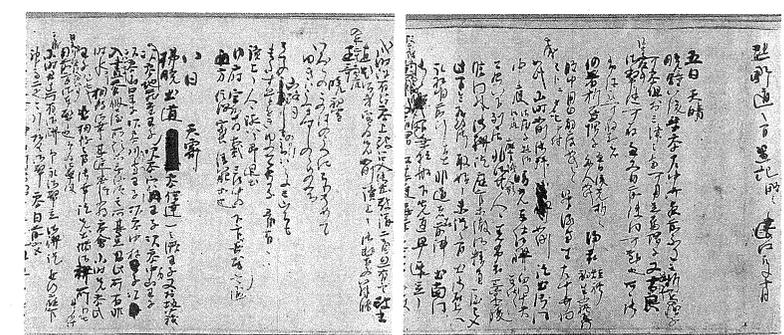
定家の日記として「明月記」が著名であるが、この「熊野御幸記」は「明

おわびと訂正  
本誌60年1月号、26,27ページ4段目、「風俗図(彦根屏風)」の写真の掲載の仕方に誤りがありましたので、おわびして、以下のとおり訂正させていただきます。(編集部)



は「新古今集」を撰した。藤原定家は俊成の子で、鎌倉初期の歌人として知られ、正治二年(一一二〇)頃から後鳥羽上皇を中心とする歌壇のメンバーとなり二条流の基を築いた。建仁元年には正四位下左近衛権中将で、四十一歳であった。

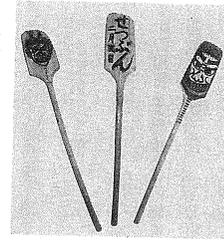
この三井家蔵「熊野御幸記」は、後補の紺地桐文金欄表紙を装し、外題はなく、料紙は楮紙(無界)を用い、首に定家の自筆で「熊野道之間憑記略之、建仁元年十月」と題する紙を貼り添えている。日記の本文は、上皇進発の十月五日から、帰洛翌日の二十七日までを記すが、文中には加筆訂正の跡が著しく、所々に記事の内容を簡単に示す首付(標目)が加えられている。次に、その記事から後鳥羽院の熊野詣の行程を追ってみよう。まず十月五日(水)に京都を船に乗って下船した後、坂口王子、コウト王子などに参りながら、天王寺に到着した。この時に御共した人々は、内大臣源通親をはじめ、



多くの公卿・殿上人、上北面もほぼ皆が従った。翌六日には住吉社に参詣し、八日には早くも紀伊国に入り、日前宮にも参詣し、この日は約三〇キロメー

## 解説 紙

一本作りの除雪具は、スコップ・スノーダンプ以前の用具で、雪国に欠かせないものであった。大抵の家では、二・三本以上は準備しておき、積雪に備えたのである。コスキ・コイスキ・パンバ・パンバラなどと呼ばれ、各地に地域的特色のある形態のものがある。それが積雪量・雪質に対応する人々の知恵を反映しているように思われて興味深いものがある。除雪具につき、今一つ注目されるのは、それが積雪除けのためばかりでなく、伝言板代りや毛皮の張り板代り、あるいは遊戯用の羽子板代りなど十指にあまる使われ方をされてきた点である。先端部が籠状になっていて、それに柄がついた単純な形態ながら、手ごろな用具として、重宝がられたことに驚かされるばかりである。これら除雪具はパンバと呼ばれ、奥飛騨の宮川村で使われてきたものである。アノ材で作られ、約一メートル十七センチ、籠状の部分は縦約二十七センチ、横約二十七センチである。雪除け用に使われてきたのを、節分の晩にも使ったのである。雪深い奥飛騨の村々では、パンバの籠の板面に鬼の似顔絵等を墨書し、その下部に、横線を描いて戸口の雪中に立てる習俗が広く分布する。横線が十一本であるのは描き忘れたのか、それとも消えたのかは明確ではない。宮川村坂下地区では、平年には十三本、閏年には十二本の横線を描く。これに対して、同村坂上地区では、平年には十二本、閏年には十三本と横線を描き、いずれにせよ十一本では足りないからである。



除雪具  
パンバ  
(宮川村郷土資料館提供)

パンバの板面に鬼の似顔絵と横線を描くのは、鬼やらいのためにやられていることはいうまでもない。ただ、その横線の本数に相違があり、それなりの理由付けが伝えられていることは注目される。パンバを用いながら鬼やらいの例が各地に分布することを考慮すると、この地の特色がよくわかれるのは確かである。(伝統文化課 天野 武)

木造千手観音坐像 湛慶作

京都 妙法院

中村 康

(文化庁美術工芸課)

京都東山七条の地に蓮華王院本堂、現在の妙法院三十三間堂が創建されたのは長寛二年(一一六四)のことである。後白河法皇の法住寺殿に面して建てられた柱間三十三に及ぶ長大な堂内には、中尊として丈六の千手観音坐像を、その両側に等身の千手観音立像千軀を安置した。造像の大仏師が法眼康助と想定されることは後にふれよう。

法印院尊が造立した阿弥陀三尊像が祀られたという。

後白河法皇の死去から五十年後の寛元四年(一二四六)から後嵯峨上皇によつて蓮華王院の堂と仏像の修理が行われる。その沙汰を申し付けられた院司の葉室定嗣が病気を理由に再三これを辞退していることから、規模の大きな事業であったことが推察される。

具体的内容を記す文献はないが、二十八部衆及び風・雷神像三十軀(国宝)は、作風の上から、この時期に新しく造立されたと考えるのが自然であろう。宝治三年(一二四九)正月の修正会に蓮華王院を訪れた関白近衛兼経は、後嵯峨上皇を待つ間に堂内を見てまわり、ここ数年の修理がほぼ完成して新造の如くなったと記している。皮肉にも、

財に指定された愛知・滝山寺の観音菩薩及梵天・帝釈天像を加えて七件二十四軀を数え、これによつて作風展開の全貌が明らかになつた。京都・西園寺の阿弥陀如来像が、元仁元年(一一二四)に藤原公経が創建した北山堂の本尊にあたる作風の上から考えら

れるようになったのも、つい最近のこととて、昨年、重要文化財に指定されている。これを湛慶の作とすることは異論もあろうが、彼が既に最高位の法印を称していた時期の一級作品として、注目すべき資料といえよう。康助から湛慶に至る仏師四代について、それぞれの様式の特質と形成過程を究明することは、彫刻史研究の最も興味あるテーマとなつていのである。

ここで表現上の特色にふれよう。千手観音坐像は、堂内中央の高い位置にあつて、顔を俯ける。垂直方向に長く引き伸ばされた上軀に対応して両脚部を広く張り出し、胸の前に大きな空間を形成しているが、これは湛慶三十六歳の承元二年(一一〇八)に蓮慶を大仏師として作り始められた興福寺北円堂の弥勒仏像(国宝)に学んだものである。蓮慶の弥勒仏像では、胸の下方を強く引縮めた軀體の厚味と重量感が強調され、球状に張った頬や高く盛上がる膝の生む抑揚、両眼や唇の強いうねり、太い手指の誇張された動きがこれにダイナミックに呼応して、観る者に強く働きかける。この像は、上軀正面の肉取りを抑え、これにかかる天衣や条帛の襞を単調に表現し、胸に接し

二か月後の大火によつて蓮華王院は炎上してしまう。中尊の頭部と左手、千手、二十八部衆像が取出されて焼失を免れたと伝えられる。

本堂中尊の千手観音坐像は、早くも建長三年(一一五二)七月二十四日、懸案となつていた法勝寺の丈六九軀阿弥陀像と共に、再興に着手され、本堂の建築と千手観音像八百七十余軀の造像を終えた文永三年(一二六六)四月に総落慶供養が行われた。

造像時に湛慶によつて記されたと思われる中尊千手観音坐像の銘文が、台座心棒に記す江戸初期の修理銘に引かれている。

蓮華王院。千手観音の中尊を造立し奉る。建長三年<sup>甲</sup>七月廿四日、法勝寺金堂の御前に於いて、これを始め奉り、同六年<sup>甲</sup>正月廿三日に、これを送り奉る。修理大仏師法印湛慶、生年八十一。但し康助四代の御寺大仏師也。小仏師法眼康清。原漢文)

これに比較して興味深く思われるのは、湛慶の父蓮慶の初期の作品として知られる奈良・円成寺大日如来像(重文)の銘文である。それは台座蓮肉の内側に記されている。

た合掌手も、きわめて繊細なつくりとしているが、それに対して一方、華やかな意匠を刻む冠台の上方に配した頭上面と左右各十九臂を前後三列に重ねた脇手は、いずれも大ぶり、張りのある豊かな肉付きを示して彫りも力強く、バランスのとれた構成により、自然な奥行と揺がりが感じられる。これを受ける両脚部もブロックを思わせる堅固な形に特色があり、厚みのある襞が深く刻まれている。そのような絵画的に整理された全体観の組み立てが、中央に抱く空間を深みのあるものとし、これを囲む現実感あふれる表現を対比的に際立たせるが、そこに湛慶の意図を読み取ることができよう。めりはりのある顔立ちや引縮つた肢軀にみる如く、モデリングは、蓮慶のスタイルをなお基本的に継承しつつ幾何学的に単純な形体へと、いわゆる様式化を進めており、それだけ技巧的な側面が表に立つ感がある。

湛慶は、この像を完成した翌々年の建長八年(一一五六)には東大寺講堂の像高二丈五尺に及ぶ千手観音像の制作に着手するが、その半ばに死去したと伝えられる。それとともに、日本彫刻史の巨匠の時代が終わるのである。

運慶承る。安元元年(一一七五)十一月廿四日にこれを始む。給料物は上品八丈絹四十三疋也。已上は御身料也。安元二年<sup>丙</sup>申十月十九日に渡し奉る。大仏師康慶兼弟子運慶。原漢文)

当時の運慶によつて何よりも誇りとすべきは、御身料のみで上品八丈絹四十三疋という給料物が示す造像の格であった。それと共に、蓮華王院五重塔の造像をこの時期に手懸けていた康慶の実弟子であることを、社会的な地位の証として記しておきたかったのであろう。そこに、若い蓮慶の気概を説きとることができるとすれば、湛慶の銘文には、康助以来一世紀をこえる栄光の歴史の挿尾を飾る作品を、実に八十二歳という高齢にして完成したという自負と感慨とが示されている。

この銘文から蓮華王院創建時の大仏師と推測される康助は、宇治平等院本尊の、作者定朝の正系に連なる仏師である。鳥羽上皇による鳥羽金剛心院の釈迦三尊像を久寿元年(一一五五)に制作したほか、有力貴族を顧主とする数多い造像のことが文獻の上に知られる。その跡を湛慶の祖父にあたる康慶、父蓮慶が継ぎ、四代の湛慶に至るのであろう。康慶の遺例は、興福寺南円堂



木造千手観音坐像

東寺伝来山水屏風

国(京都国立博物館保管)

中島博 (文化庁美術工芸課)



東寺伝来山水屏風

この作品は近年まで京都の東寺(教王護国寺)に伝わったもので、「山水屏風」という特殊の呼び方をされ、灌頂儀式の際に道場の荘厳具として使用されていた。同じ用途の屏風は他にも、醍醐寺や高野山など東密の諸大寺に伝わっているが、絵の作風から十一世紀の作と推定されるこれが、山水屏風として最古の遺品である。灌頂儀式の記録に山水屏風が名を出し始めるのは平安時代末期であるが、その頃はまだ道場の様な中心の場所にはなく、臨幸の貴人の御在所や僧の集会所といった付随的な場所に立てられており、当時世俗的な生活の場で用いられていた屏風が、その延長の様な空間へ持ち込まれたのであったと解される。絵の屏風は、重要な調度品として大量に製作されたことが文獻や絵巻の画中に窺えるが、殆んど失われてしまい、この「山水屏風」が平安時代の屏風の唯一の遺

例となり得たのは、たまたま寺院に入ったがゆえに違いはない。しかし上述の様に古い時代の山水屏風は、特殊な用途のために作られたのでなく既存のものを利用したと考えられる通り、この絵自体は何ら宗教色を含んでいないので、伝来の仕方はさておき、絵そのものを見るのが重要である。

絵は上下の丁度真ん中あたりを境に、下部は前景で図の主題に関わりと思われる人物たちが配され、上部には背景が展開している。まず人物などから見ると、向かって右から第四扇に木立に囲まれた草庵があり、その庇の下に隠士が獣皮を敷き脇息に凭って坐し、手に筆と紙をもって仰むき加減の姿は、詩作の態であろう。傍の目立つ位置に酒の容器と思し、内朱黒塗の大壺や杖などがこの隠士につきまもの様に置かれ、また男と童子が控えており、屋根や庭前には多数の小鳥が止まって閑寂

さを漂わせている。堀外には隠士を訪問すべく馬から下りたところの貴人の一行があり、草庵と合せて中央二扇に図の中枢部を形作っている。第一扇には乗馬の貴人が従者と共に画面外へと進む姿、第六扇には同様に歩いて行く入り来るとの二組が表わされ、これらは草庵前の一行との類似から、やはり隠士への訪客たちかと解される。第六扇の方が二組であるのは、第三扇のものを含めて、草庵の左右に二組ずつと数の均衡が図られたのであろうが、中央二扇の大きい塊と両端扇の小さい塊という人物の配置は、左右相称型の単純ながら安定感ある構図に与っている。以上の諸要素から推して主人公の隠士が誰であるかについては、異説もなくはないが、唐の詩人白居易(楽天)が有力視される。白樂天はその詩が我が国でも愛誦されたのみならず、画題としても好まれたもの一つで、それに匹敵する類似的唐風人物画が見当たらないという史的状况も、この比定に有利である。

主題は然様に了解されるとして、いま一つ人々が関心をもちつのは、先に触れた通り上下に二分された構図のことで、両部分には断絶感さえあるといわれ、その理由が様々に推論されている。考へ方には大別して二通りあり、一案は別題の二図が合成されたながらも融合が十分でないためとし、別案は本来一

図であるが原図を転写する過程で変化の仕方が上下で相異したためとする。また前者の中でも二種の原因なるものを、理想的かつ構成的と情趣的かつ小景的という、中国における山水画の二傾向と想定したり、或いは山水画と人物画という範疇の相違と見做すなどの見解が出されている。しかし必ずしも図様の正確な観察に基づいて議論されていると言えない様にも思われるので、ここで改めてこの絵の山水構成を、積年の画面の損傷と複雑な補彩をよけながら辿ってみることにしよう。

前景のうち草庵から右の方は概ね平坦であるが、緑と白を交互に段状に暈して施す彩色が行われているのは、何かを描写している様には殆んど感じられず、唐や五代頃の煨煙画において前景の地面に見られるのと同じ、類型的表現である。その下端には小流があり、後方は左上り気味に第三・四扇の中央を超える高さまで、緑の土坡が三つ繰り返されて行く。草庵の左もやはり左方へやや高まりつつ、岩塊や土坡が複雑な起伏を作り、山地へ差掛かるかの様相を呈す。眼を右へ戻して土坡の更に後方は、一旦平地を経て低い山が右方へ盛上り、その端は削り込んだ如き懸崖になっている。この山はそこに生えた樹木の大きさからして中景にあたり、それが越して頻波の水面が望

まれ、更に湾の対岸の様な形で遠い山並がなだらかに重なる。海か湖であろう水面は、上部が空に融け、中景の山の陰から左へ伸び出す手前の岸は、第三扇で小さい出入を三度作りながら左下へ向い、第四扇にかけては前景の上端の土坡に隠れつつ、第五扇に入るところまで確認できる。その先は大きい損傷のため明らかでないが、ただ水面は画面の残り左へ伸びており、その下部に陸地と思われる破片が第五扇から六扇にかけて断続している。左下部の土地は起伏が多かつたが、その上端も土坡となって少し高く、それ越しに水波が少し見える。第五扇でその水のすぐ向うに蘆の生えた岸辺があるのは、右上から来た岸の下縁と見做され、従ってこの水波は、上部の水面とは陸地により切り離されている様である。そしてこの下部の水には右下へ流れ下る形が見てとれ、第五扇の途中で霞に消える。その行方を探ると、右下端に流れていた川に想到し、たしかにその川は草庵の前で左上方から流れ出る水勢が認められるので、左上の水勢はこの川の上流と解される。さらに図様の整合を求めて、第五扇から六扇にわたる大きい欠損部を敢えて想像するならば、上部の水面が左へ入り込んだ末端から川が流れ出すという形が考えられよう。なおそうとすれば、上の水面は

海でなく湖となる。図の左上には湖面の対岸があり、平地の奥に右奥と同様のなだらかな山並が幾重にも連なっている。山陰から川が出てやや蛇行しながら湖に流れ出るが、これは或いはその下方に流れ出るかと考えられた川と動きを通わせているのかも知れない。

以上振り返って山水全体を見渡すと、前景では右方の平地から左へ緩やかに高まる地盤に土坡や岩塊および木立が変化を与え、土坡や川で繋かれた中景から中央上部に湖水がひらけ、その左右になだらかな山並が遠くまで連なっており、総じて広闊な景観であるが、その中に湖岸や山裾また水流などが大小のジグザク形を繰り返して、律動的にまとめられている。構成は合理的であり、上下の分界はよく言われるほど感じられないのではないかと。既に触れるところもあつたが、この絵の山水構成の考察にあたっては、もともになつた図をしのぶすがとなる唐様式の作品群を参照すべきであるの言うまでもなく、参照することにより、山並や汀渚など個々の要素やまた構成法における共通性が多々確認される。構図について言うが、諸尊像などの背景として、主題とは必ずしも関連なく、また前景に山水描写が全く行われていない場合でも、構図上の必要から山水を付加的に表わすことが多いのを見れば、本図の構成

が人物等の前景と山水のみの背景とにかなり截然と分かれていることも異とするにあたりぬであろう。

しかしなおかつこの図において前景と背景の連絡の悪さが感じられるところなら、その原因は霞にあり、それが図の重要な部分に関わつてもいと思われる。霞はいわゆる「すやり霞」の形式で、輪郭の内側に暗色を淡く暈して施し、内部は白く残される。注意すべきはその配された位置であり、背景ではなく前景に偏在している。自然現象としての霞の現われ方はともかくも、中国画における霞または雲の用い方、即ち遠山や高山にかかり或いは深い谷を埋めるなどして、主に遠さの表現に与るといふあり方と、これは異なる。最も大きい霞は、二股になつた頭を第二扇と三扇に置き、幅広く左は第五扇まで及ぶ。それはつまり図の中央部であつて、桜咲き、柳も花のつく緑の糸を垂れ、松には藤の花房が懸り、その他の木々にも観念的形式で種類を特定し難いもの様々に花がつくという、草庵を囲む木立に春の色濃い描写が行われてゐる箇所である。幹の一部が霞に没するところもあるが、華やかな枝葉の部分は全く隠されておらず、ここでの霞の働きは、花木の背後に廻つてそれらを山水から切り離し際立たせることに重点がある。反面たしかにこの

霞は、先に見出だした川の流れの中間を消し去り繋りを不明瞭にしていた様に、山水景観にとっては、中央部を大きく隠し図の上下の連絡を曖昧にする不都合な存在となつてゐるのである。霞の位置は他に、第一扇中央部のやはり桜花のあたり、そして図の上半部にも一箇所、第一・二扇の湾入部、というよりもむしろ中景の山上に生えた桜などの二群の木立の背後にあるのも、その性格を顕わにするものであり、要するにこの絵における霞の役割は、季節の景物を目立たせることにあるといえよう。中景の桜の傍には枯木を一本添えて過ぎた季節を思ふ便りとし、一方前景では常緑の松さえ一斉に新芽を立てて春威の例に洩れぬという様に、季節の表現は唐風人物画たるこの絵本来の主題に劣らず細やかに行届いており、しかもそれを霞によつて殊更に強調している点に、恐らく原因からは変化した特徴を見るべきではなからうか。平安時代に起つた「やまと絵」が、日本人の生活を画題とし、自然や行事に寄せて四季の移り変りを行わすことに努めてゐるとき、一方で以前から行われていた中国の主題の「唐絵」もまた、異国の風俗そのものに興味を示すよりも、やはり季節の彩りの中での人事という捉え方に変つて行つたことを、この屏風は物語つてゐる様に思われる。

### 表紙解説

今、興福寺内の国宝館に陳列され、天平彫刻の名作として知られる阿修羅像は、もと西金堂に本尊を囲んで十大弟子像（現存）など多数の像と共に安置されていた、八部衆像八軀のうちの一軀である。藤原氏の氏寺である興福寺は、平城京遷都後、現在の地に大規模な造営が行われたが、八部衆像を安置する西金堂は、天平五年（七三三）正月に亡くなつた橘三千代のために、三千代の娘で、聖武天皇の后である光明皇后の発願によつて建てられ、翌天平六年の一周忌に堂と仏像が完成、供養された。「正倉院文書」に残された記録によれば、造営には東大寺などの場合と同様に官営の造仏所が置かれたことが知られ、造仏工人として仏師將軍万福の名があげられている。八部衆は、もと古代インドの神が仏教の護法神として仏典に説かれるようになったもので、興福寺像の場合には阿修羅の他に、摩睺羅娑伽羅・鳩槃荼・乾闥婆・迦楼羅・緊那羅・畢婆伽羅・五部淨の名がつけられている。各像は頭上に蛇をいただき、また鳥獣につく

奈良 興福寺(国宝)

阿修羅像

(像高一五三・四センチメートル)



るなど、神格に応じた異様な姿を示すが、いずれも細身に均整のとれた形にあらわされる。中でもこの阿修羅像は、直立するひかえめな身に対して、六本の腕がのびやかに広がり、等身大の像とは思えない大きな、しかも緊張した立体を構成している。実際の人間に近い比率で作られた顔だちには、親しみやすさと共に深い精神性がうかがえるが、そこには写実と理想がまれにみる高い境地で調和した、天平彫刻の特質がよく示されている。

像は、塑土で概形を造つた後、麻布を漆で何重にも張り重ね、塑土をかき出して心木を入れた、いわば張り子状の像の表面を木屎漆（植物繊維をませたペースト状の漆）で塑形する、脱活乾漆技法で造られている。高く上げた左腕の肘から手首までと合掌する右腕の肘から先、及び表面全体の彩色は、後世の補修である。（美術工芸観 副島忠道）