

日本美術史と日本仏教研究

山 岸 公 基

一、はじめに

日本美術と、日本仏教との縁は、深く、長い。古代・中世はもとより、文化の大衆化・世俗化がとりわけ進んだ近世にあっても、その審美観の根底の一端をになう茶道は、禅宗の思想的背景を抜きにして考えることができない。

このように日本美術と深い関係を有する日本仏教の研究が、日本美術史との接点を見出すのは、至極簡単なことのように思われる。実際、仏像の特異な姿（螺髪・肉髻など）や、特殊な手の構え（手印）の意味を知ろうと思

ったら、仏典の記述はぜひとも必要である。このように、美術、とりわけ仏教美術について、その明徴ある特色を記号として読みとる試みは、美術史の一分野である図像学の典型であり、そこで美術史が仏教研究からうける情報の際大さは、ここで改めて論じるまでもない。

しかし、同じ金剛界大日如来像でも、京都安祥寺大日如来像〔五智如来像のうち。貞観元年（八五九）造立⁽¹⁾〕と、奈良円成寺大日如来像〔安元二年（一一七六）、運慶作⁽²⁾〕とが、何故これほど違うのか、あるいは、円成寺大日に對したときの感銘と安祥寺像へのそれとの質の違いを問うとき、図像学は黙さざるを得ない。両像の間に横たわ

る時間的・空間的懸隔がクローズ・アップされてくる。

本稿では、仏教美術、殊に彫刻に的を絞って、その図像学で覆いきれない造形の変遷、すなわち様式史について、研究のあゆみと現状を概観したうえ、これと仏教研究との間に対話は成立し得るか、成立するとしたらどのような形でか、を探ることとする。⁽³⁾

二、日本彫刻史のあゆみと現状

仏像に銘文を刻し、あるいは縁起を撰して、その造像事情を後世にまで残そうとする熱意は、すでに歴史的認識の産物である。また、江戸時代には、考証学の発達に伴って、これら銘文や縁起に着目し、史的考証を行うむきもあつた。⁽⁴⁾しかし、日本彫刻史に体系的な視野を開いた先駆者としては、やはり岡倉天心〔文久二年（一八六三）～大正二年（一九一三）〕をあげねばなるまい。

明治二十三年（一八九〇）より三年間にわたって、東京美術学校でなされた「日本美術史」講義は、日本美術史全般を通史的に構成した画期的な業績であつた。⁽⁵⁾岡倉は、本講義において、判明する限りでは作者別に諸作例を整

理し、作者不明の場合（推古～天平時代）は作品を列挙して各々の特質を論じている。その日本彫刻史に関する記述は、現在の水準から見ると、所々に誤りも目立ち、また作者別に固執したためか、平安時代彫刻史に関する内容の貧弱さは覆い難い⁽⁶⁾が、岡倉も薰陶を受けたE・F・フェノロサ（一八五三～一九〇八）の“Epochs of Chinese and Japanese Art”⁽⁸⁾の支離滅裂さに比べれば、数等優っている。無論フェノロサには言語上の障壁もあつたろうが、鑑識眼についても、岡倉及びその周辺に格段の精緻さがあつたことを、本講義や所謂『英文学国宝帖』（後述）が端的に示している。

これに続いて岡倉が著した『日本美術史編纂綱要』⁽⁹⁾はまだ旧套を脱していないが、中川忠順〔明治六年（一八七三）～昭和四年（一九一九）〕・平子尚〔明治一〇年（一八七七）～同四四年（一九一三）〕の協力のもとに、明治四三年（一九一〇）完成した“Japanese Temples and Their Treasures”所収“Part II. Sculpture, Painting and Allied Art”及び“Explanatory notes on the plates”（Plate No. 177～No. 529）〔英文学国宝帖⁽¹⁰⁾〕では、著しい進境を示して

いる。文中推古・白鳳時代とする作品中に、やや年代を上げすぎたかと思われるものもあり、他に小過もあるが、ここに至って、貞観・藤原前・後期の諸作例も出揃い、日本彫刻史が推古・鎌倉に至るほぼ妥当な一つの流れとしてとらえられたことは、新たな飛躍と評価される。また、ここに、現在の日本彫刻史の大枠は、ここで既に決したと言って過言でない。

ところで、ここでもかえりみておくべきことは、それまで影も形もなかった仏教彫刻史が、わずか二・三十年の間に、妥当性を持つ一応の体系を築き得たのは何故だったか、という問題である。むろん、前述したような岡倉らの才能による面もある。しかし、そこには同時に様式史学の特長事情も介在しているかと思われ、ここでの理由を考えてみるのも無駄ではあるまい。

一般に、様式史学は、

I、文献・銘文等により、制作事情の判明する作品（基準作例）を排列する。

II、基準作例と互いに似通う特徴（様式）を有する作品をグループピングし、それらを基準作例と相近い制作事

情によるものと位置づける。

この二段階を経て体系化へと導かれるのであるが、このうち、Iさえまともに出来ていれば、IIは、概念的操作を経ずとも、表象的比較考量でことたりることが多い。なぜなら、結局IIの段階でグループピングされる作品のほとんどは、その形態及び技法に情報量の大半を負うのであるが、このうち形態は、よほど細部にわたらぬ限り、充分な熟視によって、しばしば脳裏に再現することが可能だからである。よって、熟視の経験を積めば、記憶に助けられて、以通うもの同士はおのずと一グループとして認識されるようになり、また初見のものでも、記憶像の中から連想力によって導き出された類似例と同種のものとして整理されるようになる。『英王国宝帖』における飛躍的な貞観時代・藤原時代後期の作品の拡充も、広隆寺講堂阿弥陀如来像（九世紀中葉）・法隆寺金堂毘沙門天・吉祥天像（一〇七八年）等の年代が決定されたこと（12）から、自然に彼らの中で養成された同時代の様式観、有体に言えば、勘によるところが大きいと思われる。

勘は、決して根拠を持たないものではない。むしろ内

在する論理のあらわれとすることができ、しかもそれが直観的に働くのであるから、これを身につければ、時代

判別等の判断の能率は格段に向上する。実際、判定され、紹介されることを必要とする作品は、あまりにも多いのである（13）。しかし、勘にはまた、両刃の剣とも見られる危

うさも顔をのぞかせている。勘に内在する論理の抽出は、往々にしてひどく億劫である。すでに結論がわかっているのにあとから概念を定め、論理を構築するのはまだるっこしいことこの上ない。しかし、それを怠っては知識の共有はおぼつかないし、また勘の限界を明確にすることも出来ないものである。

岡倉以後の日本彫刻史が、基準性の確認と新たなグループピング・技術面からのアプローチとともに、一方で新たな作品の発掘・紹介へ、また一方では概念の整備へと向ったことも、以上のような様式史学の特質がしからしめたことであろう。これらの成果を一々追っていたのでは際限が無いので、以下昭和三〇年代に至るまでの主なものについてその性格によって類別しながら簡単に触れ、ふたたび総合化に向った昭和四〇年代以降を続いて略説

する。

④基準性の確認

銘文集としては、老古学会編『造像銘記』（大正一五年（一九二六）九月）が、記録集としては、藤田経世（明治三十七年（一九〇四）～昭和五十九年（一九八四））編『校刊美術史料』（昭和二五年（一九五〇）～昭和四一年（一九六六））が古典的業績であって昭和三〇年代までを代表する。また、記録からの読みとりで水際立っていた論文として、足立康（明治三一年（一八九八）～昭和一六年（一九四一））「興福寺東金堂内発見の仏頭と銀腕」・福山敏男（明治三八年（一九〇五）～「奈良時代に於ける興福寺西金堂の造像」・毛利久（大正五年（一九一六）～「神護寺薬師如来立像の問題」・塚本善隆（明治三一年（一八九八）～昭和五五年（一九八〇））「嵯峨清涼寺史 平安朝篇——棲霞・清涼二寺盛衰考」の四篇を掲げておきたい。それぞれ、興福寺銅造仏頭の造立を天武天皇七年（六七六）～同一四年に、興福寺八部衆・十大弟子像の造立を天平五年（七三三）～同六年に、神護寺薬師如来立像の造立を延暦

一二年(七九三)以前に、そして清涼寺阿弥陀三尊像の造立を寛平八年(八九六)に比定したものであるが、これら各時代を代表する作品の年代が決定されたことによって、七・九世紀の日本彫刻史は大きな進展を見た。一方、基準性を否定された作品もあり、その代表的な例として法隆寺金堂薬師如来坐像がある⁽¹⁹⁾。

②技術面からのアプローチ

岡倉天心は、明治三十一年(一八九八)、奈良に仏像修理を担当する機関として日本美術院第二部(奈良美術院)を設立した。爾来、改組されて美術院国宝修理所(在京都)となっている今日に至るまで、そこで得られ、また経験によって習得された広範な技術面の知見は、彫刻に関する基礎知識として貴重である。その一端は、新納忠之介〔明治元年(一八六八)～昭和二十九年(一九五四)・明珍恒男〔明治一五年(一八八二)～昭和一五年(一九四〇)〕らによって紹介されている⁽²⁰⁾。しかし、これらにも増して重要なのは、現場の調査に基づく『旧日本美術院仏像修理記録』⁽²¹⁾であり、その構造・品質・保存状態に関する記述法は、のちの『日本彫刻史基礎資料集成』(後述)のそれ

を用意したものと言える。実作者の立場から鑄造技法を論じた香取秀真〔明治七年(一八七四)～昭和二十九年(一九五四)の『日本金工史』⁽²²⁾もこの期の収穫の一つである。

一方、科学的、特に光学的技術の駆使により、肉眼では確認できない構造の詳細・墨描の有無を知ろうという試みも、東京国立文化財研究所を中心として着々と成果を上げ、同所光学研究班編の『光学的方法による古美術品の研究』(昭和三〇年(一九五五)三月)は画期的な業績となった。近年光学的方法は精密さを増し、続々と新知見が得られつつある。

③新たな作品の発掘・紹介

戦前のものとしては、『南部七大寺大鏡』第一・七六輯、補遺一輯〔東京美術学校編、大正二年(一九一三)一月～昭和四年(一九二九)二月〕・『日本国宝全集』第一・八四輯〔文部省編、大正一二年(一九二三)一月～昭和一三年(一九三八)十二月、日本国宝全集刊行会〕を是非掲げておきたい。前者は法隆寺・東大寺等南部七大寺の宝物の悉皆調査を期したもの、後者は日本全国に散在する国宝の集成をはかったもの、ともに大規模出版物であ

り、日本美術の多様性に目を開かせると同時に、後の美術全集の祖形となった意義も大きい。また、ガイドブックではあるが、『日本古美術案内』上下〔大和会編、昭和六年(一九三一)二月〕も、当時知られる作品の網羅に努め、これに要を得た解説を付した好著として見逃せない。これらとは別に、柳宗悦〔明治三二年(一八八九)～昭和三六年(一九六一)〕は、『木食五行上人の研究』⁽²⁴⁾等によって、忘れられていた一八・一九世紀の遊行僧、木食〔享保三年(一七二八)～文化七年(一八一〇)〕の造像活動を掘り起こした。彼の仕事を先駆けとして、円空〔寛永九年(一六三三)～元禄八年(一六九五)〕ら、一七・一九世紀の、正統仏師とは異なる異色の作家の系譜が次第に明らかになってきた。

戦後も、以前にも増して作品紹介のラッシュとなったが、中でも久野健〔大正九年(一九二〇)～〕『続日本の彫刻——東北・九州』⁽²⁵⁾・同編『関東彫刻の研究』⁽²⁶⁾は、結果として地方の独自性を浮き彫りにし、畿内・辺側の様式史観に再検討を迫ることとなった。

④概念の整備

論理的整合性を追求すれば、術語、そしてそれを裏付ける概念に、厳密さが要求されるのは当然のことだろう。この期の諸著作から見ても、概念の精密さを希求した人々の数は、決して少なかった。ただ惜しむらくは、術語の統一をはかる気運に欠けていた。『緩帶』と『条帛』が同一のものだと気付くまでに多大の時間を要する有様では、相互理解の困難さは推して知るべしであろう。その統一への歩みは、『日本彫刻史基礎資料集成』の出版を俟って顕著になるが、それについては後に譲り、ここでは、独特の概念の定立でこの期を代表する、町田甲一〔大正五年(一九一六)～〕の仕事に一言触れるに留めたい。

西欧美術史では、早くから様式の根源に関する省察が加えられてきたが、一九世紀末・二〇世紀初にかけて、この問題に二通りの答えが呈示された。一つは、A・リッゲル(一八五八～一九〇五)、W・ヴォリンガー(一八八二～一九六五)らによって提出された、芸術意思(Kunstwollen, 芸術意欲とも)であり、いま一つは、H・ヴェルフリン(一八六四～一九四五)が唱えた視形式(Sehform)

である。⁽²⁷⁾

町田は、その「上代彫刻史上における様式時期区分の問題」⁽²⁸⁾において、この両者はそれぞれ芸術活動の一面を語ったものであり、その働きには、たがいに個人・民族・時代などによる消長関係があるとしたうえで、飛鳥—天平時代の彫刻史を、静視的視覚活動 (schauende Augenmäßigkeit) から触知的視覚活動 (abastende Augenmäßigkeit) への発展の歴史としてとらえ、また天平—弘仁の間には、芸術意欲の大きな方向転換があり、そこには、宗教的欲求の美術に対する強い働きかけが考えられるとした。

町田の試みは、同じ芸術であるとの前提のもとに、はじめて日本彫刻史の根本概念を、西欧一九世紀までの彫刻との共通言語のなかで把握しようとしたものであり、その先駆性は高く評価されてよい。ただ、その所説は、時代の一つの傾向を述べたものとしては首肯されるところもあるが、あまりにも抽象的で実態に即さぬ嫌いがあることは否めない。たとえば、町田は、法隆寺夢殿救世観音を、静視的視覚活動に基づく扁平様式と位置づけ、その浮彫的である所以を力説しているが、⁽³⁰⁾そう言うとき、

彼は、同像の頬から鼻唇面・顎にかけての一種生々しい起伏を持つ肉付きや、側面観での、突き出された顎と腹、引かれた肩が形作るバランスの妙を、全く閑却しているのである。礼拝像である仏像において、正面観における「静視的視覚活動」が全く考慮されない作品はまず考えられないし、また飛鳥—天平の仏像が、単に視覚活動の発展の標本であって、その与える宗教的感動は、弘仁のそれに比して、無視してよい程度のものだとも思われない。

以上を要するに、町田の呈示した概念は、なお日本彫刻史の全貌を把握するには充分でない。そのさらなる充実は、後進の手にゆだねられていると言うべきであろう。

昭和四〇年代以降の日本彫刻史で、まずとりあげなければならぬのは、丸尾彰三郎〔明治三五年(一八九二)～昭和五五年(一九八〇)・毛利久・西川新次(大正九年(一九二〇)～・井上正〔昭和四年(一九二九)～・水野敬三郎〔昭和七年(一九三二)～〕共編による、『日本彫刻史基礎資料集成 平安時代 造像銘記篇』及び『日本彫刻

史基礎資料集成 平安時代 重要作品篇』の刊行である。⁽³¹⁾『日本彫刻史基礎資料集成』の特色は、次の二点にまとめることができる。

(1) 基準性の重視

『造像銘記篇』は、「作品またはこれと一具をなす光背・台座・天蓋等に、銘記・納入品等を有するものの資料集成」、⁽³²⁾『重要作品篇』は、「この期彫刻史を考える上での基準的作品(中央作乃至それに準ずるもの)に限り、a、文献によりおよびその製作年次を知りうるもの。b、一時期を代表する優秀作品と認められるもの。の二条件を満たす主要作」の資料集成⁽³³⁾と明確に性格を規定され、『造像銘記』以来の網羅的業績となった。かつ、神護寺五大虚空蔵菩薩像・教王護国寺西院不動明王像の年代決定⁽³⁴⁾、また諸説ならびにたつていた広隆寺阿彌陀如来像・観心寺如意輪観音像・仁和寺阿彌陀三尊像等の年代決定⁽³⁵⁾を果たし、また精密な史料批判に基づく年代決定の気運を醸成したことにより、⁽³⁶⁾混乱していた九世紀彫刻史の理解に一筋の道を開くことになった。水野敬三郎「金堂本尊像と平安初期木彫の展開」⁽³⁷⁾は、その精華とも言うべく、これにより八世紀末、

九世紀彫刻史の主な流れは、二〇～四〇年の単位でその作風変遷が明らかになった。『重要作品篇』五以下の刊行で、さらに一〇～一二世紀彫刻史も精緻の度を増すことが期待される。

(2) 形状の実体的記述の原則の確立

実査に際して、その作品のかたち(形状)や、何を素材として、どのように使って作っているか(品質構造)、またどこまでが当初のもので、どこが後に補ったものか(保存状態)といった、作品の実体的側面を確認することは、最も基本的かつ必須の作業と行うことができる。その結果としての記述法も、品質構造・保存状態については、『旧日本美術院仏像修理記録』等のそれを改良すればよい。しかし、形状の記述には、特有の問題があった。人体は、非常に複雑な面の起伏から成る。これを眼とか鼻とか臍とか、分節的にとらえれば、経験によってそのイメージを描くことは出来る。しかしその各部がそれぞれどういう形をしているのかと問われたら、「驚のよな眼」とか、「朝潮より高く、千代の富士より低い鼻」とか、比喩ないし対比、すなわち類比的に把握するか、

または基準点を仮に定め、その法量を測定して表示するか、出来る限り精密であることを心がけても、残された道は二つしか無いように思われる。⁽⁴¹⁾しかもそれすら、例えば衣文の形状を記述しようとするときは殆ど役に立たない。彫刻の衣文が不動の形態を持つのに対し、実際の布帛のそれは、状況に応じたある規則性はあるものの、概して偶然に生じるものであって、仮に衣文1・衣文2などと名称を定めても、それをいかなる像にも通用するよう一般化することは所詮不可能事に属するからである。

『日本彫刻史基礎資料集成』に先立つ、『法隆寺資料彫刻篇』等の記述は、形状から得られる情報の重要さに配慮した結果であろうが、類比的記述や法量の援用があまりにも煩瑣で、しかもそこに一片の写真の持つ情報を補う点がありません。不毛の努力という感を否み難い。形状の記述中に品質構造・保存状態のそれが混入し、充分な整頓がなされていない憾みもある。

『日本彫刻史基礎資料集成』は、α・形状・品質構造・保存状態の各項を峻別して記述を整理し、うち形状については、β・各部の形態を区別する術語があればそれに説書である水野敬三郎『奈良・京都の古寺めぐり』⁽⁴²⁾も、本書の成立なしには考えられない。『日本彫刻史基礎資料集成 鎌倉時代 造像銘記篇』のための調査も現在継続中であり、さらに、近時、本書のそれに勝る細緻な実体的記述法を、装身具・甲制など特殊な細部について呈示し、それによって明確化した作品同士の相違点を史的变化と読みとって、編年に一層の緻密さを追求する試みが、着々と成果を上げつつある。⁽⁴³⁾日本彫刻史の体系は、今後も各時代にわたって、精密の度を深めてゆくことであらう。

しかし、『日本彫刻史基礎資料集成』、殊にその『重要作品篇』は、『凡例』にもうたっているように、あくまで中央作重視を貫いたものであった。その限定によって上述の多彩な成果を得たわけであるが、そのみで、岡倉以後拡大の一途をたどる、それも日本全国に亙る数万体の仏像についての知見を、覆いつくすわけにはいかなない。『造像銘記篇』所収の在銘作品も、平安時代までの作例の、ほんのひとにぎりに過ぎないのである。以下、『基礎資料集成』とは異なる方向をめざし、ある意味で

準拠し（たとえば髻）、γ・着装の有無や着付け方・体勢など、明確に判別特定できるものは記述し、δ・これら以外の部分は、写真ないし法量による理解を要請して、記述を省く。という四原則をほぼ貫いている。しかも、初期の段階（『造像銘記篇』一など）では、概して簡略で、必ずしも各執筆者の足並が揃っていないかった記述内容が、近年出版の『重要作品篇』三・四では、連帯執筆制を採用したことも相俟って、さきの原則を遵守しながら、コンスタントに、はるかに精緻なものになりおせている。これは、実体的記述に客観的精密さを求める努力が、ある概念に対応する術語について、研究者間に学的コンセンサスを生んだことを意味するものであり、概念の整備に大きな一歩を進めたものと言えよう。

上來説くところにより、本書が、岡倉以来個別的な業績を積み重ねて来た日本美術史に、新たな総合化をもたらしたものである所以は、ほぼ明らかになったと思われる。それはこの期を代表する大型図録、『奈良六大寺大観』⁽⁴⁴⁾や『大和古寺大観』⁽⁴⁵⁾にも影響を与え、また手軽なものではあるが、現在最も信拠すべき日本彫刻史の概

はそれを補完するものとなった若干の業績をあげて、本節の終わりとしたい。

作品紹介・集成の動きは、その後も活発で、種々の美術全集・単行本が出版された。⁽⁴⁶⁾そして、これらによって新たに知られ、または意識されるようになった作品を、単なる時代設定や紹介に留まらず、一連の脈絡の中で考えようとする論考があらわれはじめた。ここでは、その代表例として、久野健『仏像風土記』⁽⁴⁷⁾、むしやこうじ・みのる『大正一〇年（一九二二）『地方仏』⁽⁴⁸⁾、及び近時の井上正による諸論考⁽⁴⁹⁾をとりあげたい。

久野の『仏像風土記』は、註43に掲げた諸書の抜粋版と言えるが、論点はよくまとめられて鮮明になっている。地方の歴史的状況や氏独特の様式観に基づく年代設定が主であるが、その中であって、鈍彫り像に東国人の好んだ様式を見るなど、地方における独自の様式の成立・進展に説き及ぶ点が注目される。

一方、むしやこうじは、造形と、その成立する歴史的背景に焦点を定めて、地方仏にも都ではつくりようもない独創性が存することを説き、特に一〇～一二世紀の地

方に、相互間の文化の流れを見る一方、その中央ばなれの傾向を強調して、日本における中世像の再検討に説き及んだ。久野とともに、地方の独自性やその相互の関連という、未発達分野に先鞭をつけ、かつ造形を資料として歴史観を構築する方法の提唱により、美術史学と国史学との接点を求めた先駆性が評価される。今後の地方史、殊に七―一二世紀のそれは、文献の不足を補うものとして、ますます地方仏教研究の重要性に目を開かれてゆくことになるであろう。

これらに対し、井上は、近時の諸論考で大胆な仮説を呈示し、従来の様式観との対決を迫っている。その説くところ多岐にわたるが、以下その論点を整理してみよう。

i 檀像・檀色の概念について

木彫像は、殊勝な香木、白檀を用材とするのが理想であつたが、やむを得ず代用材を使うときは、「栢木」が使われ、檀木の色を施されることもあつた。これが「檀色」である。その他の木彫も、仏像用材の選択に宗教的精神が先行することを前提とすれば、檀像を意識しているとも言え、鑿目を残す手法や、材木が彫刻部分をくっ

つけているような作品の出現（海住山寺本尊十一面観音像等）も、檀像との深いかわりを持つ。

ii 靈威性の表現について

仏の超越的な力を表現する方法として、仏師は、人体の持つ美しい比例や生々しい肉身を壊し、「歪みの造形」（満願寺薬師如来像等）・「異常な肥満」（大岡寺薬師如来像等）・「衣文や衣自体の動きと抽象性」（太平寺地藏菩薩像等）・「靈威の風」（楊柳寺十一面観音像等）などの、常態を超えた造形に、より可視的で強烈な精神表現を見たのであつて、これらの作品を写生絶対の眼で見るのは、的外れである。

iii 古密教系像の造像年代について

従来、九―一〇世紀の地方的な作例として看過されてきたものの中にも、塑像風・乾漆像風・銅像風の肌合いが顕著なものがあり、『日本霊異記』や寺伝からしても、それらの技法が盛んであつた七―八世紀の古密教系の作品が相当数あるのではないか。中にインド風や唐風（殊に吳道玄様とも呼ぶべきもの）の作品が見受けられるのも、この推定を傍証する。なお、他に信拠すべき史料が無い

場合、寺伝の安易な切り捨ては慎むべきである。

井上説、殊にその論点iiiなどは、すでに多方面で論議を呼んでおり、成り行きが注目される。なお、論点iiと同様、認識に立脚する造形の記述を、前掲水野敬三郎『奈良・京都の古寺めぐり』も諸所でとりいれられていることを注意しておきたい。これらについては、次章で今一度取り上げることとする。

以上が日本彫刻史、殊にその様式史学の方面での変遷の概要である。

三、日本美術史と日本仏教研究

— 対話の方途を探る —

二章で縷述した日本彫刻史の概要に、不満の向きもあるかも知れない。筆者は、仏像作家——著名な止利仏師・国中連公磨・定朝・運慶・快慶ら——に関する研究成果を、殆ど省いてしまったからである。⁽⁴⁸⁾

むしろ、仏師研究と日本仏教研究との間にも、興味深い問題は⁽⁴⁹⁾ある。しかし、日本彫刻史を通覧すれば判るように、作者の判明する仏像は、全体のごく一部に過ぎな

い。ごく一部の例から全体を窺知するのも一策ではあるが、本稿で筆者は、より一般的な、日本美術史と日本仏教研究との対話の途をさぐりたいと思つたのである。

仏師研究は現段階では殆ど文献に支えられている。その点で文献に立脚する他の多くの人文系諸科学との共通言語を探すのは、それが存在し得るならば比較的容易であらう。

しかし、美術史学にとつて、文献と並んで、あるいは文献以上に重要な前提は、造形なのである。造形に基づく論理の構築こそ、他の諸学と異なる美術史学独自の方法と言うべきである。実際、文献にのみ残って失われた像のイメージを、現存像と同程度に復元することなど、まず不可能であると言つてよい。造形の内包する情報量は、それほど膨大なのである。

ただここで、美術史学に対して、他の諸学から、次のような疑問が発せられることも、よしなしとしない。すなわち——

「造形を前提として論理を構築すると言うが、その前提たる造形の客観性は立証できるのか？ 無論、造形

は現存するのだから、それを対象化し得ることは認めてもよからう。しかし、それを言語化する際、造形を十全に、かつ客観性を失わずに記述することなど可能であろうか？」

確かに、筆者はすでに二章で、衣文を例にとつて、形状の実体的記述の完遂など、所詮不可能であると述べてしまった。『日本彫刻史基礎資料集成』にしても、特定のできない形状は、写真や法量による理解に頼っている。本稿の冒頭で示した、安祥寺大日如来像と円成寺大日如来像との違いについて、『基礎資料集成』は、造立年代の相違・作者の相違などをその理由として示した。両像の間の違いという、相対的な問題に、このように大枠で答えを与えるのは可能であろう。しかし、翻って円成寺大日如来像の造形のみを語り尽くしてみよと言われたら、それを完遂できる人がいようとは、とても思われない。誰が言葉のみをもって、姿かたちとともに、あの潑刺たる清新さまで表現できようか。造形の客観的記述は不可能なのであろうか。

ただ、ここで、逆に次のような問いを発してみたい。

たとえば、法隆寺金堂釈迦如来像の全身写真を見せられ、同像の頭部はどこかと問われて、指示できない人があろうか？ まずあるまい。しかし、その「頭部」は、鑄られた中空の銅である点においては、梵鐘と変わりないのであって、中には脳も頭蓋骨もないのである。にもかかわらず頭部を指示できるのは、観者がそこに、自分の今まで接してきた人類の頭部との類似を認め、経験に従ってそう読みとるからである。すなわち、造形は認識主体を俟ってはじめて理解されると言えよう。

はじめにも記したように、日本美術史は図像学のうえで仏教研究に多くを負っている。両者の関係を貿易にたとえれば、美術史の側の著しい入超と言えよう。しかし、美術史が仏教研究に提言できた例も無くはなかった。その最も顕著な例として、中野玄三『大正一三年（一九二四）』の「八世紀後半における木彫発生の背景——神護寺薬師如来立像の製作事情を中心として」⁽⁵⁰⁾をあげるこゝが出来た。中野は『観智院聖教』一七五箱二、八〇六、「師口問書」第一の「薬師法」の記述や、達摩笈多訳・玄奘訳・義浄訳の三種の薬師経のいずれにも説かれる薬

師名号の咒詛を除く利益などから総合して、八世紀後半の薬師如来像に、調伏法本尊としての性格があったことを提唱したが、それは中野の言う「神護寺薬師像のあの異様ともいえる森厳な相好」無くして成立し得た推測ではあるまい。しかも、神護寺薬師像の「異様ともいえる森厳な相好」とは、まさに中野自身が神護寺像に読みこんだものであったのだ。あえて読み込みに踏みきることができたのは、中野が文献のみに緊縛されず、造形に対する認識主体たり得たからであり、それが同論考の説得力を増しているのである。

ここに、造形の必要充分な記述法へのアプローチとして、実体的方法から認識論的方法への転換が示唆されているのが、井上正であることは、二章でとり上げた彼の論点iiから推察できよう。その説く、「衣文や衣自体の動き」など、静体である彫刻にあるはずもないし、「霊威の風」が実際に吹くわけでもない。しかし、これらの造形への読み込みによって、はじめてそこに表現上の効果が見取されるのである。これらを「精神表現」と称す

る彼の主張も、また同然である。水野敬三郎にもその気配が見えつつあるが、彼等が二人とも実体的記述の確立を目指した『日本彫刻史基礎資料集成』の編者であったことは、まことに興味深い事実であろう。

無論、筆者は、井上らの主張のすべてが、妥当なものだと認めるわけではない。認識が主体に関わるものである以上、それが独断に墮す危険は常につきまとうし、現に墮した美術批評の類も少なくない。しかし、同様認識が主体に関わるものである以上、その蓋然性——すでに問題は「確からしさ」の次元になっている——を確認するには、他者への問いかけ以外に方法は無いのである。

日本美術史が日本仏教研究に今後期待すべきことの第一は、まさにこのような「問いかけ」の可否を、その広範な知識をもって検証してくれることであろう。観音の足元に霊風が吹くことはあり得るのか。また、如来や菩薩の衣が、その精神の動きとともに波打ち、立ち上がることはあるのか。――

ただ、ここでは非とも要請しておきたいのは、博搜によっても典拠が見出せないことをもって、むやみとこの

「問いかけ」を偽だと決めつけ、あるいは無視することの無いように、ということである。確かに仏典はまことに浩瀚である。『大正新脩大蔵経』など、一生かかっても読みきれそうにない。しかし、散佚した仏典も少なくないし、また仏典に記されなかった思考・思想も存在することは、疑いない事実である。日本仏教研究者である以前に、一箇の認識主体として、自己の本能・経験を大事にして判断していただきたい。そうすれば、美術史は、仏像の造形から、既に忘れ去られた思考を、あるいは、未だ語られることの無かった思想を、諸兄の前に提示できるかも知れないのであるから。

註

- (1) 副島弘道「安祥寺五智如来像の造立年代と承和以後の作風展開」(『仏教美術』第一三三号所収。昭和五五年一月) 参照。
- (2) 井上正「七二 大日如来像」(『日本彫刻史基礎資料集成 平安時代 造像銘記篇四』所収。昭和四三年四月 中央公論美術出版) 参照。
- (3) なお、時代区分について、特定の研究者の著述に関する部分では同氏のそれを、他の部分では世紀による表記

- を採用する。また、文中敬称は略させていただく。
- (4) 屋代弘賢『みちのさち』(寛政四年)・市河寛斎『金石楊本考』(文化六年頃)・狩谷望之『古京遺文』(文政元年)等。
- (5) 数冊の講義ノートとして残り、『岡倉天心全集』第四巻(昭和五五年八月 平凡社)に再編集されている。
- (6) 興福寺東金堂維摩居士像・文殊菩薩像を運慶の作とするが、前者は定慶、後者は定慶またはその周辺の作とすべきである。『奈良六大大観 第八巻 興福寺二』(昭和四五年二月 岩波書店) 所収、田辺三郎助「維摩居士坐像」(『文殊菩薩坐像』参照)。
- (7) 氏の言う空海時代(平安時代初期)の彫刻は一体もありあげられていない。延喜時代(同後期)も、定朝ほか数名の仏師とその作品をあげるのみである。
- (8) 一九二二年刊。邦訳『東亜美術史綱』(上・下) 有賀長雄訳、大正一〇年七月、フェノロサ氏記念会。『東洋美術史綱』(上・下) 森東吾訳、昭和五三年一二月、東京美術。
- (9) 稿本。明治二四年、明治三一年頃。前掲『岡倉天心全集』第四巻所収。
- (10) 和文『特別保護建造物及国宝帖解説』(内務省編纂。明治四三年三月、審美書院) 第二篇所収「日本芸術概説」・「国宝解説」。ただし「国宝解説」と「Explanatory notes on the plates」とは、内容がかなり異なるため、

- 『岡倉天心全集』第二巻(昭和五五年六月 平凡社)所収の同部分の翻訳を参照した。なお、同書「解題」参照。
- (11) 唐招提寺金堂千手観音像を脱活乾漆(実は木心乾漆)とし、また神護寺五大虚空蔵菩薩像を八九三年(実は八四〇―八四五頃。毛利久「三 五大虚空蔵菩薩像」(『日本彫刻史基礎資料集成 平安時代 重要作品篇二』)所収。昭和五一年一〇月、中央公論美術出版) 参照)の作とする点等。
- (12) 広隆寺講堂阿彌陀如来像の年代決定は、『広隆寺縁起資財帳』・『広隆寺資財交替実録帳』の検討によるものと思われる。現在、承和七年(八四〇)頃の作とするのが定説化している。田辺三郎助「四 阿彌陀如来像」(前掲『日本彫刻史基礎資料集成 平安時代 重要作品篇二』)所収 参照。
- (13) また、法隆寺金堂毘沙門天・吉祥天像の造立年代は、『金堂日記』による。田辺三郎助「毘沙門天立像」・「吉祥天立像」(『奈良六大大観 第二巻 法隆寺二』)所収。昭和四三年四月 岩波書店) 参照。
- (14) 日本には、一四世紀以前の作例に限っても、無慮数万体、あるいはそれ以上にも及ぶ仏像が遺存するものと思われる。しかもその殆どは木彫であり、火にも破壊にも弱い脆弱な素材の作品が、数百年を経てこれだけ遺存するのは、世界的に見ても他に類を見ない。
- (15) 再刊『校刊美術史料 寺院篇』(上・中・下巻) 昭和

- 四七年三月、昭和五一年三月、中央公論美術出版。及び、『校刊美術史料続篇』(全四巻) 昭和六〇年九月、校刊美術史料続篇刊行会。
- (16) 『画説』二二号所収。昭和二二年一二月。再録『日本彫刻史の研究』昭和一九年九月、竜吟社。
- (17) 同氏、『日本建築史の研究』昭和一八年一〇月、桑名文星堂。
- (18) 『史迹と美術』一八六所収、昭和二三年六月。再録『日本仏教彫刻史の研究』昭和四五年五月 法蔵館。
- (19) 『仏教文化研究』五所収。昭和三〇年一二月。再録『塚本善隆著作集』七、昭和五〇年一二月 大東出版社。
- (20) Karl With "Buddhistische Plastik in Japan", Wien (一九二二)・福山敏男「法隆寺問題管見」(『東洋美術』第一九号所収。昭和八年一〇月)・同氏「法隆寺の金石文に関する二、三の問題」(『夢殿』第三三冊所収。昭和一〇年六月)・西川新次「薬師如来坐像 金堂所在」(前掲『奈良六大大観 第二巻 法隆寺二』)所収) 等参照。
- (21) 明珍恒男『仏像彫刻』(昭和一一年三月、大八洲出版) 等。
- (22) 奈良国立文化財研究所の手によって、明治三三年から昭和一九年に及ぶ分が、昭和五〇年三月より、逐時編集刊行されている。
- (23) 昭和七年一〇月、雄山閣。
- (24) 中根勝「古美術品鑑識の光学的研究に就て」(『美術研

- 究」七二号所収。昭和二年二月が、赤外線写真・X線写真を用いた先駆的業績である。
- (24) 『女性』、大正一三年九月号〜一四年三月号所収。
- (25) 昭和三九年二月。合冊、昭和四〇年六月、美術出版社。
- (26) 昭和三九年一〇月、学生社。
- (27) 簡略に説明すれば、芸術意思とは、「芸術創作の根底を支配する目的意識的な、しかも超個人的な精神のごときもの」(『新潮世界美術辞典』による)であり、視形式とは、「時代等に拘束された一定のものの見方」である。
- (28) 『仏教芸術』第三八・三九号所収。昭和三四年四・六月。再録『上代彫刻史の研究』昭和五二年五月、吉川弘文館。
- (29) 静視的視覚活動とは、「対象に対して一定の距離が保たれ、眼は固定した視点から対象を眺める場合」で、この場合「双眼の視線は、その間の角度を失って並行し、対象は全体図あるいは遠図として把握され、彫塑的效果をもつにも拘らず純粹に二次元的なものとして知覚される」。一方、触知的視覚活動とは、「眼が対象に近づいて行った場合で、眼はもはや一瞥をもって対象の全体を視ることが出来ず、その代り対象の立体的表現の起伏凸凹に依りて、あるいは近くより、あるいはやや離れた視点より、また凡ゆる角度より眺め、その個々の視覚印象の表象が、双眼の間断なき運動に依りて、あたかも対象に対して手で触れるごとくに連続結合されて行く」。
- (30) 内、町田前掲論文による。町田は、両概念について、A・ヒルデブランドの "Das Problem der Form in der bildenden Kunst" (一八九三) にほぼ依拠している。
- (31) 「法隆寺の夢殿本尊救世観音立像と金堂四天王像について」(『国華』第九九〇・九九一号所収。昭和五一年五・六月。再録、前掲『上代彫刻史の研究』)。
- (32) 以下、それぞれ『造像銘記篇』、『重要作品篇』と仮称する。昭和四一年六月の『造像銘記篇』第一巻の刊行以来、すでに、『造像銘記篇』八巻、『重要作品篇』四巻が出版され、現在も継続中である。
- (33) ともに同書凡例参照。
- (34) 神護寺五大虚空藏菩薩像は承和七年(八四〇)〜同二年頃の作(註11参照)、教王護国寺西院不動明王像は貞観九年(八六七)頃の作(『重要作品篇』四所収、西川新次・水野敬三郎「一一 不動明王像」参照。昭和五七年二月)である。
- (35) 法隆寺阿彌陀如来像は承和七年(八四〇)頃(註12参照)、観心寺如意輪観音像も承和七年頃(『重要作品篇』三所収、西川新次・西川杏太郎・水野敬三郎「九 如意輪観音菩薩像」参照。昭和五二年一二月、仁和寺阿彌陀三尊像は仁和四年(八八八)(前掲『重要作品篇』四所収、毛利久・田辺三郎助「一二 阿彌陀如来及阿脇侍像」参照)の作である。
- (36) 『重要作品篇』の年代確定も、浅井和春「法隆寺講堂

- 阿彌陀如来像の造立年代について」(『国華』九七三号所収。昭和四九年九月)・紺野敏文「仁和寺阿彌陀三尊像の造立年代の検討」(『仏教芸術』一二二号所収。昭和五四年二月)・副島弘道「安祥寺五智如来像の造立年代と承和以後の作風展開」(註1参照)等、ごく近年の成果によるところが大きい。
- (37) 『大和の古寺 六 室生寺』所収。昭和五六年一二月岩波書店。
- (38) 田沢坦・沢柳大五郎・久野健・坂本万七編。第一篇『法隆寺金堂釈迦三尊像』昭和四四年一月、第二篇『法隆寺宝蔵小金銅仏像』昭和四九年五月、ともに岩波書店刊。
- (39) 全一四巻。昭和四三年四月〜四八年五月、岩波書店。
- (40) 全七巻。昭和五二年九月〜五三年一二月、岩波書店。
- (41) 岩波ジュニア新書89。昭和六〇年二月、岩波書店。
- (42) その代表的なものとして、松田誠一郎「法隆寺食堂梵天・帝釈天・四天王像について」(『美術史』第一一八冊所収。昭和六〇年四月)がある。
- (43) 美術全集として、『原色日本の美術』全三〇巻(昭和四一年一〇月〜五五年一月、小学館)・『日本美術全集』全二五巻(昭和五二年一〇月〜五五年二月、学習研究社)・奈良国立博物館編『国宝重要文化財 仏教美術』(昭和四七年三月)刊行中 小学館)・『解説版 新指定重要文化財』全一三巻(昭和五五年一月〜五九年三月、
- 毎日新聞社)他がある。単行本では、『東北古代彫刻史の研究』(昭和四六年一〇月、中央公論美術出版)・『平安初期彫刻史の研究』(昭和四九年一〇月、吉川弘文館)・『鉦彫』(昭和五一年一月、六興出版)・『古代小金銅仏』(昭和五七年七月、小学館)など久野健の仕事が、全国に散在する平安以前の種々の作例の集成として注目される。また、多くの作品を一堂に会する展覧会の盛行で、その図録や、図録に基づく大型本が、同様作品集成としての意味をなうようになった。その代表的なものに、奈良国立博物館編『室町時代仏像彫刻』(在銘作品による)『(昭和四五年三月)・『観音菩薩』(昭和五六年六月 同朋社)・東京国立博物館編『特別展図録 平安時代の彫刻』(昭和四七年一〇月、便利堂)・松原三郎・田辺三郎助『小金銅仏』(昭和五四年二月、東京美術)等がある。
- (44) 昭和五四年六月、日本放送出版協会。
- (45) 昭和五五年七月、法政大学出版会。
- (46) 「檀色」の意義と楊柳寺観音菩薩像——檀像彫刻の諸相——(『京都国立博物館学叢』以下「学叢」と呼ぶ)第三号、昭和五六年三月)・「観音提寺十一面観音立像について——檀像系彫刻の諸相II——」(『学叢』第五号、昭和五八年三月)・「愛知高田寺薬師如来坐像について——檀像系彫刻の諸相III——」(『学叢』第六号、昭和五九年三月)・「古仏巡歴」全三六回、『日本美術工芸』

五二七号～五六二号所収。昭和五七年八月～六〇年七月。

(47) この指摘は、鈴木喜博「栢木像と檀像彫刻」(『美術史』第一〇七冊所収。昭和五四年「一月」)による。

(48) 仏師研究の歴史と現状については、田中嗣人『日本古代仏師の研究』(昭和五八年八月、吉川弘文館)を参照されることをお勧めする。

(49) たとえば、僧名仏師の誕生過程・定朝の僧綱位獲得の背景・康助らの図像研究・運慶、快慶らにおける信仰と造形との関係など。

(50) 『仏教美術』第五四号所収。昭和三九年五月。

(やまぎしこうき・東京大学大学院修士課程)