

日本美術史
における 鎌倉時代の様式と
赤穴八幡宮神像の研究

天 野 茂 時

も く じ

- 一、はじめに
- 二、鎌倉期美術の様式の研究
 - (一) 鎌倉期の時代区分
 - (二) 宋(中国)様式の流入
 - (三) 鎌倉様式について
- 三、赤穴八幡宮神像の研究
 - (一) 神像彫刻について
 - (二) 赤穴八幡宮の史的考察
 - (三) 赤穴八幡宮神像について
- 四、おわりに

一、はじめに

赤穴八幡宮神像を始めて拝したのは、七、八年前のことであつた。そして本年県立博物館で修理を完了した神像を再び拝し、かねてから神像に関する研究を念願していたやさきだけに、一段と研究の意欲が強くなつて資料を蒐集し、その研究に専念した。

すでに神像は鎌倉時代の製作であることは確認されているので、私は日本美術史の立場から鎌倉様式を研究し、この様式と神像との関係を考察することにつとめた。

島根県に於ける鎌倉期の彫刻として名のあるものに、城安寺(広瀬)の多聞天像、広目天像。淨音寺(松江)の十一面観音菩薩像。心覚院(浜田)の阿弥陀如来像等が赤穴八幡宮神像の他に現存している。

勿論鎌倉期とすれば、ここに上げた仏像彫刻についても述べねばならぬが、仏像については、本論までに時代は異なるが度々述べたので、特に心ひかれた神像について述べることにした。

この神像は美術史的価値からいつても、高く評価されるものであり、しかもこれが、赤名の山間に安置されていることは、何等かの原因が伏在するものと考えられるので、特に赤穴八幡宮、宮司倉橋清延氏に多くの資料を得て、本研究にまとまりをつけることができたことは喜びであつた。

二、鎌倉期美術の様式の研究

(一) 鎌倉期の時代区分

鎌倉時代と称するのは、源頼朝が平家政権を打倒して鎌倉に開幕し、後醍醐天皇の御勢力によつて鎌倉幕府が崩壊するまでの期間を普通には云うが、この鎌倉時代の上限と下限については、種々な説があつて必ずしも一定した見解は得られない。即ちその上限を西歴1183年とする説、1184年、1185年或いは1192年とする説もあるが、美術史に於てはその性質上政治史とは異つて確然とした年限の決定は困難である。しかし、日本美術史の全体的な見地から私は1180年を上限とし、1330年を下限とし、其の間150年を鎌倉時代と考えたい。

しかし鎌倉様式は、既に藤原時代の末期から現われてきた。その例として長寛二年(1164年)に後白河上皇が蓮華王院(京都・三十三間堂)の本堂を供養し、千手観音像千体を安置されたことが史実に明かにされている。そして仏師康朝、康慶、運慶寺がその造像に従事しているのである。ところがこの蓮華王院は、建長元年(1249年)に火災によつて焼けたが、すぐ堪慶を大仏師として復興造営を行わしめられた。——現存のものはこの時のものである——このことから蓮華王院に安置された仏像は、1160年から1170年頃までのものであると考えられる。この

年代はまだ藤原時代である。しかしこの仏像が鎌倉様式であることには、何人も異論を称えるものはない。尙絵画に於ても後白河天皇(1155—1158)の時代に競馬、相撲等の行事を描いた絵画があるが、それを見ると藤原様式の女性的空想性を脱して、鎌倉的なものとなつている。これは藤原時代の末期、即ち平家時代は多分に貴族的ではあるが、これが武家的な所謂鎌倉的なものに逐次移行していることの論証と考察される。

そこで、藤原時代の末期即ち平家時代は、鎌倉様式の生長期と考えることができる。尙史上にも明らかな如く、京都の公卿様と鎌倉の武家様の二重性が考えられる。この二重性が鎌倉時代の一特質である。そして特色ある鎌倉様式の開花を見たのは、1219年以降であると云える。それは鎌倉幕府に於ける武家様が、全国にゆきわたつたのが1219年以降であるが、京都にあつては、洗練された公家様が遺風として残らし、これに武家様の交渉が深まつていつたのであるが、素朴な武家達はとうぜん公家様とは別なものに動いていた。時の移り変りは、ついに公家様の衰微となり、その反面に武家の簡素化の新鮮味に刺戟され公家様とは変つた、尙武の風が起り、狩猟、小弓の流行となつて活動は公卿様の室内的より室外的に移行していつた。こうした移行を藤原時代の女性的に対して鎌倉時代の男性的なるものといふことができる。そして尙封建制の発生が成立してきたことは史実の教えるところである。

鎌倉時代の下限を考えると、1333年に北条氏が滅亡しているので、1330年を下限とした。鎌倉時代の次期である。室町(足利)時代の特色として考えられるものに、禅宗的といふことがある。又新しく宋・元の美術が反応したことも特色として考えられるが、しかしそれらはすでに鎌倉末期に準備されたものである。即ち1270年代から宋元的美術が始まつているが、これは藤原時代の海外渡航禁止制が破れ、鎌倉時代に於て中国大陸との交通が隆盛におもむき、宋の高度の文化が、つぎつぎと輸入されて、これが吾が文化に深い影響を与えたのである。この宋

との干係については別に述べることにする。

上記の如く、時代区分に於ては種々な複雑なものがあるが、すでに述べた如く本論に於ては、1180年から1330年までの150年間を鎌倉時代として考える。

(二) 宋(中国)様式の流入

鎌倉時代の様式研究に当つて、その根源に支那からの新しい宋様式の流入を考察せねばならぬ。すでに藤原時代の末期から日宋交通は始められ、彼我の文化的交渉が始まつたのであるが、しかし藤原時代(980年—1180年)には未だ宋風の感化は美術の様式までに発展はしていなかつたのである。しかし鎌倉時代となつて、時代区分の項に於てふれたように鎌倉時代そのものが宋風と相通する精神をもつていたところから宋風が日本化されて日本美術史上に於て特色ある鎌倉様式を見るに至つたのである。しからばこの重要な宋風とは何か——について考察してみたい。

宋様式として挙げられる根源に、庶民に基盤をもつ理智的精神が考えられる。この精神が対象を複雑な変化のある形象として描写しようとする、そのバロツク的な絵画性である。たとえば、金剛力士像(東大寺、運慶、湛慶作。興福寺、定慶作)、吉祥天像(浄瑠璃寺)等に見られる、着衣の袖や褄が風に吹かれて翻つていような偶然的な形をとらえて、目あたらしい印象を与えようとするもの、又着衣そのものも装飾の多い複雑な形をしているなどは、その特色の例である。

しかし、この宋様式の刺戟は鎌倉様式の上には大きい影響を受けているが、かならずしも宋様式をそのまま模倣したものではない。

宋との関係は大体二期にわけて考えることができる。即ち藤原時代末期以前の北宗との関係は、遣唐使廃止以後の末期日、唐との交通時代のあとを受けて、わが国人の海外渡航を禁止し、中国商船の来航に対しても、毎三年来航という制限を加えるなど、消極的な態度をとつた。したがつて、わが国人として、この時期に入宋したものは、宋地の五台山、天台山などの聖跡地巡礼を目的とした、いわゆる入宋巡礼沙門以外

にはなかつた。しかもかれらの目的は聖地巡礼にあつたので、宋に滞在する期間が短い、又は宋に踏みとどまつてついに帰朝しなかつたものばかりであつたので、文化的活動は比較的微弱であつたのであるから、文化交渉の上で主要な媒介者となつたものは宋の商人たちである。しかるに、宋の商人たちの目的は、貿易の利益獲得にあつたので、文化交渉には比較的緩慢であつた。

しかるにわが国内の諸情勢の変革により宋商船来航制が有名無実となり、その来航がひんぱんとなつてきた。この宋商船の来航に刺戟された庄園領主や太宰府商人たちは、受動的な貿易には満足せず、12世紀の頃から、わが商船は宋にまで進展していつた。このわが商船の積極的な貿易活動は、鎌倉時代に至つてますます盛んになり、ことに元寇の戦に、敵軍を撃退して進取の氣象が盛んとなつたわが中国、四国、九州方面の人々のなかには、次期倭寇の先駆をなすものまででてきたが、わが国人の宋へ渡るものがしだいに増加した。ことに天台、真言宗などの既成仏教にはあきたらずして、宗代仏教を将来して、仏教界の改革を図ろうとした禅宗、律宗の僧侶たちは、ぞくぞくと入宋した。しかも北宋時代に入宋した僧侶は、中国仏教界聖地巡拝を主目的としたのに反し、鎌倉時代に入宋した禅、律二宗の僧侶たちは、宋より新興仏教を輸入し、仏教界の末法的腐敗墮落を改革しようという革新の氣に燃えていた。その上彼等の滞宋年限も十数年もの長期間にわたつていたので、宋の宗教界に於てはもちろんのこと、一般文化方面に於ても宋文化をよく消化し、これを輸入する機会が多かつた。かれらがいかに宋文化の輸入に熱意をもち、しかも急であつたかを美術の面から見ると、建築では建久年間(1190~1198)の東大寺大仏殿再建の時、同時の勅進上人重源が陳和卿をはじめ宋の工人を招き漆、丹彩、石材にいたるまで宋より輸入し、宋の建築様式をもつて再建した。これが所謂大仏様式であつて、わが建築界に新しい影響をもたらした。又宋禅院建築様式である唐様は、時頼を大檀越として蘭溪が建長五年(1253年)に開

いた建長寺建立のさいはじめて採用し、その後禅宗の発展に伴ない急速に伝わり、一般住宅にも影響を及ぼして、日本建築史上に大きい役割を果たした。又陳和卿が大仏の首の鑄造を行つたことは有名であり、その他にも中門の石獅子、堂内の石脇土、同四天像を宋人字六郎ら四人の石工が、大仏殿の石壇廊、諸堂垣櫓の修築を宋明州の石工伊行末が行つており、宋の影響が石像彫刻の上にも及んでいる。絵画に於ては、宋人画家周坦之が俊苒しゆんじやうに從つて来朝し、師俊苒の肖像を描き、俊苒がこれに自讃しているが、この他禅家にあつては、法燈紹伝の觀念強く、師僧の像ちんそう(頂相)に師の自讃を得ることが喜ばれる風があり、それがさらに拡大されて師の頂相のみでなく、仏画、山水花鳥画にいたるまで師の讃を求めた。わが入宋、入元の僧などがこのような宋、元画を携えて帰朝し、寺宝として秘藏し、法会のさいの装飾品とし、それには有名な宋元僧の讃があれば喜ばれるという風が現われた。この風はさらに茶会の流行によつて貴族、武士の社会にも浸潤し、その室内には、思恭、牧谿、呉道子、月壺ら宋元名画家たちの筆になるものが飾られるようになった。他方また宋元禅僧のなかには余技として彩管をとり、その道で一家をなすものが多かつたが、わが入宋、入元僧もこの風に染まり、みずから絵を描いて師僧の讃を求めるものも現われた。嘉暦年間(1326—1328)に元より帰朝した可翁宗然も画才をもつて知られている。又禅僧間の頂相の流行は一般画家をも刺激し、肖像画、いわゆるにせえ似絵の流行が起つたほどである。又工芸の面に於ては、道元に從つて入宋した加藤四郎左衛門景匠が陶磁器の製法を学んで帰朝し、瀬戸焼の祖となつたことは有名である。他に円爾に從つて入宋した弥三は広東織、緞子織の技術を輸入した、又宋人経司竹溪も来朝して鎌倉扇谷に住し、その子孫が代々鶴岡八幡宮の経師を勤めたということである。

以上概略を述べたが、これによつて如何に多くのものを吾が国が學びとつたことが明になる。この宋様式が鎌倉時代の世界觀、人生觀—後述するが—にとけこんで、明確に鎌倉様式を形成

したのである。

㊦ 鎌倉様式について

鎌倉様式が藤原時代の貴族階級の中に芽生えてきたこと、そして宋様式の流入により、それを日本化したことについては、すでに述べたところである。そして鎌倉時代の特質である二重性についてもふれてきたが、本項ではこれを詳しく考察し、鎌倉様式の形成にすすみたい。即ち貴族対武家、京都対鎌倉という二重性が考えられたが、もちろん鎌倉時代は武家の時代ではあるが、初期の武家は貴族性をもつた武家である。即ち武家になり切らぬ武家ということができる。それは貴族の邸宅にあつて、貴族を守護する武家であつた。しかし武家であることには間違はない。従つてこの武家達は藤原時代の貴族とは異つた世界観即ち武家的世界観が根底にあつたことはいなむことはできない。この武家的世界観について考えると、それは一つの現実主義となつて現われている。このことは藤原時代の空想的なるものに対して、まったく対称的である。この現実主義が必然的に写実主義に発展している。しかしこの写実主義は、いわゆる自然主義であるが *naturalism* ではなく即ち *natur-ism* であつて、多分に自然そのものを崇敬する態度である。

そして武家の世界では、強弱が何としても強く支配するので、鎌倉時代の人生観が努力主義であること、即ち人生は努力であるという信念をもつにいたり、従つて活動主義となつたのである。これは武家としては必然的なものであるが、これも藤原時代の室内的生活、静的な生活と比較すれば正反対である。

努力主義、活動主義が自と戸外に於ける、即ち屋外的活動になつたことは、鎌倉時代にいたつて競馬、相撲などの戸外活動が盛大になつたことでも知ることができる。そして努力主義は、一つに実力を重んずるのである。そして実力を有するものえのあこがれが大となり、そうした実力をもつ人を尊ぶ一つの人格主義が興つてきた。藤原時代に於ては、その人自身の人格の尊重よりも、寧ろ家柄を尊重したというべきである。この人格主義は武家的世界観の結果と

いうことができる。

この鎌倉時代の世界観、人生観から肖像が生れたものである。それは、人格主義の結果からである。即ち実力を有する人格者を尊重することから発達したものである。その例として、源頼朝像（神護寺）、無箸、世親両像（運慶）法祖六祖像（康慶）、上杉重房像（明月院）北条時頼（建長寺）等の他多くを見ることができる。尚鎌倉時代人の社会意識という点から考察すると、藤原時代は自己の満足を考えた社会であつたというべきである。それは宗教そのものが個人の救済に大きい力をもつたという根源からも考えられるが、鎌倉時代に於ては藤原時代とは異なり、一種の同明意識が生じてきたのである。我々は親鸞の同行とか同法という言葉をここで思い出すことができる。

以上の如き社会意識の問題が、絵画にもよく現われている、かの仲大納言絵巻の第一巻に出る、応天門の火事の様子をみると、沢山の人々が、この火事を見物に行く光景があるが、その人物は一人の人でなくて群衆を描いたもので、決して個人主義的な群衆ではない、こうした処にも鎌倉的な社会意識が表明されているのである。

前に自然主義をあげ、そして肖像が多く現われた理由も述べたが、特に肖像彫刻に玉眼を用いたことである、即ち眼に水晶を挿入したのであるが、これも一つに写実的表現のために創造されたものであつて、鎌倉時代以前にも玉眼は用いられてはいるが、大体この玉眼は鎌倉時代以後と見てよい。こうした写実的な彫刻は藤原時代の定朝様の形式が全く無生気の状態になつたのに反し、鎌倉彫刻はその無生気な形式を打破して、明朗な張りのある力強い表現を求めて、儀軌に許される限りの自由な変化を試みている。殊に活動的な天部、神将は可成り自由に表現されて、第四次元性の表現即ち基礎面に対しその左右に拡がり且つ前面への運動があると第三次元というが、今一つ後方への運動が加つたのがこれである。

従つて鎌倉彫刻には静止的な仏菩薩像よりは活動的な天部、神将像が好んで製作されている。又鎌倉彫刻は天平彫刻の写実性に対し復古的な

理念が強く示されている。これはかの治承四年（1183年）に平重衡の兵火により東大寺、興福寺の炎上による後の復興造営の大業に於てこの復興事業に従事した仏師達が、たまたま難を免れた天平彫刻の優秀さを親しく眺め且つ修補を行つて前代の彫刻を研究すべく余儀なくせしめられて自らその古典美を理解し共鳴して現われたものでこゝに鎌倉様式として形成された一因がうかがわれるのである。又写実的な要素が等しく見られることはすでに述べた如く武士の世界観による質実剛健の気風を反映したものである。そして外見上著しく宋様式の影響のあることは、既に「宋様式の流入」に於て述べた如く、東大寺造営の勅進職たりし重源が宋に留学すること三回に及び、その帰朝の都度に宋朝から新知識を将来し、特に寿永元年（1182年）に宋の仏工鑄物師陳和卿、陳仏寺等を東大寺大仏の再鑄に採用したことが一層宋朝様式の流伝になつて力があつたと考えられる。そしてそこに鎌倉彫刻の巨匠運慶の出現により黄金時代が生れたのである。

従つて運慶の作品である、東大寺、金剛力士像、興福寺、世親、無著像を見れば鎌倉様式をうかがうに充分である。

特に運慶の世親、無著像を、日本美術大系、彫刻編からその解説の主なところを転記して参考にした。「像高、世親193.3糎、無著190.3糎、この像は興福寺北円堂が治承の兵火に焼けて後に、中尊の弥勒三尊、四天王像と共に、運慶一門によつて再興されたものである。記録によればこれらは承元二年（1208年）に造り始められ、建暦二年（1212年）には完成されたらしく、また中尊の台座から発見された銘文には、世親像を運慶の第五子運賀が分担した旨が知られる。

無著、世親の兄弟は、法相宗の祖師と仰がれるインドの高僧で、無著の老貌は、世親の壯貌、写実的彫刻の中に深い精神性を感じさせ、量感に満ちた体軀が威容を示して、鎌倉期肖像彫刻の代表作である。その量感と実在感とを訴える力強い作風は、天平時代の作風を復活すると共に、貞観期彫刻の要素を多分にうけついでい

て、運慶の作家的教養のゆたかさを知らせる。恐らくこの像は運慶晩年における、その豊かな作歴の帰結を示すものであると同時に、日本彫刻史を形成する諸要素の集大成である。」

以上で鎌倉様式形成の根源を考え、それが表現された様式に及んだが、こうした表現様式の中に鎌倉時代の美的様式を考察する。先づ美的様式として壯美ということが考えられるのは当然である。壯美とは、「崇高な感じを起こさせる美」というが、われわれが見ることにより何か一種の緊張を感じ、それが快適をわれわれに与えるものが壯美であつて、対象におそれ感ずることではなく、たくましさ、勇ましさ、りりしさ、男らしさのそれが壯美である。藤原時代は女性的であつて、その美的様式として優美をあげたが、鎌倉時代に於ては男性的であつて、この壯美をあげねばならぬ、即ち勇健なるものの美しさである。そしてこの壯美の要素には快活なるものの美しさがある。この快活とは奔放な躍動的なものが見られる、その例とし伴大納言絵詞に描かれた人物がそれであり、彫刻に見る衣の翩翩へんぱんとひるがえる様かの東大寺、南大門にある仁王像の如きにも見ることができる。尙、快活の意味する内容には、明るいユーモアな表現がある。興福寺の彫刻龍燈鬼は恐ろしきものである筈であるが、決して恐ろしき感することなく、ユーモアな姿で立っている。こうした意味に於ける壯美こそ鎌倉的な美の様式としてあげることができる。

次に考えられるのは、幽玄である。幽玄とは、「おく深くて、はかり知られないこと」又「余情があること」と辞書に明にしてある。

藤原俊成卿は、多分に藤原的ではあるが、然し幽玄を「幽遠静寂」と説明している。これは「はるかに遠い……」即ち遠くかけ離れたものをいうのであつて、遠くしかして静かであると考えている。「優艶閑寂」という語もあるが、優艶とは、情趣的で余情を内容としている藤原的な考えであると思う。

「見せられているものがすべてではない、見せられているもののその中に見せられざるものをもつ」これを語を代えれば含蓄であろう、い

わゆる「奥ゆかしさ」であつて、そこに表現されているものが全部ではないことである。

「奥床しさ」は明瞭な表現でない即ち云い切つてはいない表現である。美術作品の色彩を見ても、多くのものをつゝみかくしている。即ち重厚なものが見られ、この重厚なるものために観る者にじわりじわりと迫つて来るものを意識する。藤原期の色彩は、観者の感覚に「きれいに」うつてきたが、これと対象的であつてこれは鎌倉期の幽玄を求めるところから生れてきたものとも考えられる。

又鎌倉時代には、自然の無限性を感じ、人間を有限なるものと感じている。そこから「静寂」「閑静」を感じ、自然描写は無限的であり、人間の有限にして小なるものとして表現している。その例として「那智の滝」の絵画を見ることができる。

無限とは、完全の反対であつて、かの藤原時代の「望月……」を理想としていたのに反して鎌倉時代に於ては、完全なるものに対する価値が衰えている。それは徒然草に「すべてものの整つたるは悪しきことなり」という、考え方によつても、この時代の様相が分かるのである。即ち「不完全なるものの価値の認識が変つてきたのである。

この例として、無限に展開する画面をもつ絵巻物が好まれたこともその証である。

以上簡単であるが、壯美、幽玄を鎌倉時代の美術の美的様式として考察したのである。

三、赤穴八幡宮神像について

(一) 神像彫刻

神像彫刻の全般的な発達史は割愛して、鎌倉時代の神像彫刻について考察してみる。

鎌倉時代の神像彫刻も、その初期に於ては前代藤原時代の末期の後をうけて進歩したのは、仏像彫刻と同じである。鎌倉時代の神像彫刻も鎌倉時代の思潮が影響をして鎌倉時代独自の発達を来たした。即ち本地垂迹思想は当時代に於て完成の極に達し、各神仏の本地仏の定まるによつて、神像と仏像との間には密接な融和がもたれ、神像も仏像に類する形式をとる所謂垂

迹像として出現することとなつた。

神像が仏像に接近したことは自ら神像彫刻製作の上にも仏師の手が加えられることになつた。其の著名な例としては、東大寺の僧形八幡神の神像を仏師安阿弥快慶が製作したことが、判然と胎内銘によつて見ることができる。

そして神像の手法、表現に、鎌倉時代の特徴とする、写実的な人間味ある優秀なる神像の製作が行われたのである。

手法についてみるに、従来の一本造の内割もない簡単な手法は捨てられ、仏像に見られる寄木造を以て又内割のある手法によつてゐる。又その衣文は徒らに高低の甚だしい褶襞を畳まず、自然的に簡潔な褶文を作つてゐるのはそこに写実性が見られる、全体の上に見る穩麗な方法は、神像に崇高な品位を表わしている。

旧国宝に指定された神像は約20余年とされ、この分布を調べると殆んどが關西より以西の地方に限られているのである。この理由は考古学の立場からして興味深いものと思ふ。

尙神像彫刻の史上に於ける価値は、こゝに述べるまでもなく、吾が民族本来の崇神思想の反映であり、従つて莊嚴純樸な表現をとることを主眼としている。又それ等が外来の仏教思想と融和して、そこに特別な趣をもつ神像を生み出し、仏像彫刻、肖像彫刻をも凌ぐが如き傑作も出現している。仏像は堂々たる寺院の伽藍に安置され、殊さらにその像容の立派なるを以て、人心に尊敬の念を起さしめたが、神像はこれと反対に、社殿の奥深く、神社の神秘さを保つために人目にふれしめないことを旨としたので、どちらかと言えば美的要素が必要とされない。しかし乍らその素朴簡潔な表現の中に、吾が民族性の貴重な一面が含まれていると思はれ、拜するものをして一種の言い知れぬなつかしさを覚えさせる。

(二) 赤穴八幡宮の歴史的考察

赤穴八幡宮の所在地は、島根県飯石郡赤名町で出雲国の西南、石見、備後兩國との境界に近い山間である。

往古赤穴八幡宮は松尾神社と称し、その創立は宝亀元年(770年)9月15日に遡るが(杜蔵古

文書) 其後石清水八幡宮の別宮と併せ置かれ以来赤穴八幡宮相殿深野松尾神社として藩政時代に於ても、代々藩主の御祈願所として又当郡十七カ町村の総社として歴然たる由緒を持続している。

(三) 赤穴八幡宮神像の考察

図による如く、中央が「大鞆和氣命像」^{おおとろまわけのみこと}即ち応神天皇である。高さ二尺三寸六分、両手で笏をもち、衣冠に威儀を正す壯年の男神像である。材料は檜材を用い、寄木造で内刳が施してある。寄木造の木寄は、頭部を両耳の後で前後に矧ぎ内部を刳り、冠の巾子は別に寄せ、首は胎体に差込みとなる。軀幹部は前後と両側を寄せ、さらに膝部と袖の正面部も別矧である。以上の各部分は各々内側より刳り込まれて寄せられているので、像底からみても内刳の様子は分らない。彫刻はほとんど素木のままで、僅か冠、頭髮、眉、鬚に黒、口唇に朱を用い、眼は鎌倉彫刻の一特色である玉眼を用いず簡単な彩色が施されている。特に口唇の下と顎に一つずつ小孔があるが、ここに当初毛を植えたであろう、それは尚箇所には鬚を黒描してあるが、顎の方は小孔を取かこむ毛描だけであることから、植毛の事実を肯定することができる。

大鞆和氣命を中央として、その左側に、「息長足姫命」^{おきながたりしひめのみこと}即ち神功皇后が坐し、その高さ一尺四寸六分、そして右側に「比売神」^{ひめのみ}即ち宗像三女神を表徴した、高さ一尺五寸の坐像がある。この二神像はともに頭部で結髪し、身に唐風の服を着るが、残念なことに、両手先を失う、比売神の方が息長足姫よりも結髪、服装に装飾が加わり、面貌も若く表現されている。この両軀はともに檜材で、寄木造となり、その構造は頭部を前後に寄せて内刳し、胴体に挿入されている。胴体は前後に合せて両側に寄せ、さらに膝部を別矧とする。内刳は胴体の前後両材のみに内側から施されて、像底には現われていない。男神像と同じく素木造であるが、ただ頭髮に墨、結髪の紐に朱を塗り、眉を黒描し、眼に簡素な色を加え、口唇に朱を施す程度に過ぎない。

この二神像は、ともに保存が悪かつたため

に、胸部に穴があいていたが、現宮司倉橋清延氏の熱意により、昭和31年9月より昭和34年12月まで、京都国立博物館に出陳され、昭和32年1月、京都市蓮華王院即ち三十三間堂の国宝修理所に於て修理されたもので、掲載の図版も修理後の神像である。

この神像の製作年次、作者を明かにする銘札があることは、何としても幸いである。銘札は二枚で、それぞれ神像とともに重要文化財として指定されてある。

(一) 黒書。縦六寸二分、横一寸三分五厘

(表) 八幡宮御正躰造立奉結縁事

沙弥順連 尼忍阿弥陀仏
土用夜丹女

(裏) 嘉暦元年丙寅八月十二日

(二) 刻書填墨。縦一尺三寸五分、横一寸六分五厘

(表) 嘉暦元年丙寅八月十二日奉八幡三廻造立

(裏) 当庄地頭純季実 大仏師山城国(鏡)覚
(円形は墨書)
社別当圓性 慶覚
(この二字墨書)

以上が二枚の銘札である。この銘札については、毛利久氏、倉橋清延氏の研究の部分を記す。

(一)の方は鎌倉末葉嘉暦元年(1326)の文字であることに何の疑義もないが、(二)の滯滞した書体には、やや疑わしい点もある。しかしよくみれば、後世に降るかと思われる文字になお古様を認められるので、全面的にこれを否定するのも行過ぎであろう。なお検討すると、当札はわずかな字数のうち二つの間違いを犯している。すなわち「当庄」は、はじめ「当庄」と書いてたのを削つて改めており、また「慶覚」の墨字は「鏡覚」の誤りであることも後で気付いて書改めたものと考えられる。——慶も仏典などではキョウと読むところからの誤謬か——かような点から推せば、そのたどたどしい文字は、あまり教養のない人が書いたものではないかと思われる。「当庄地頭」とか、とくに「山城国」と記していることからすれば、あるいは筆者は赤名の地方人であつたかと想像される。さらに



比 売 神



息 長 足 姫 命



大 靱 和 気 命

また文字が毛筆によらない刻書であることも考慮に入ると、この洗練されない書風に対する疑問も大分薄らいで来るのではなからうか、鎌倉中期頃に石清水八幡宮の造像に携つて仏師に覚成や幸覚などが知られるから（石清水八幡宮記録仏菩薩目録）、覚字を共有する点で、鏡覚（慶覚）もまた右の八幡宮関係の仏師ではないかと考えられる。すでに述べた如く、赤穴八幡宮が石清水八幡宮の別宮であつた事実もこの推測に有利である。現在、銘札は二枚を残すのみだが、おそらく大形の「〇」札は男神像の胎内に納められているのであり、また「〇」札に書かれる結縁者三名のうち二名が女人であるのも、女神像の銘札であることは無関係ではなからう。はじめ女神像の諸札は他の一体分のものもあつたかも知れない。以上銘記について考察を重ねて来たが、とにかく当神像が嘉暦元年（1326）8月12日山城国の大仏師鏡覚（慶覚）によつて造営されたものであることをほぼ分明にすることができる。

以上を基として、鎌倉様式と神像との関連を考察してみる。

赤穴八幡宮神像が三体から成立していることは、神像が仏像に類する形式をとる、所謂垂迹像として出現することゝなつた形式を現わしている、即ち仏像の三尊像形式をそのまま形式化していることである。

神像の手法、表現は鎌倉時代の特徴とする写実的な人間味を充分に表出していることもうかがうことができる、特に「大鞆和氣命像」に見る、「りりしさ」は美的様式としてあげた「壮美」そのものである。たとえ玉眼を用いざるとは云え胸にせまるものを感じる。

手法についても、前述した如く、従来の一木造の簡単な手法を捨てて、寄木造を以て、内割のある手法を用いていること、それにも衣文に、無駄な、褶襞を彫ることなく、極めて自然な褶衣を作つているところは、写実性が見られ、そこから神像の品位を形成していることは見逃し得ないものである。

他の二神像が唐風の服装であることは、鎌倉彫刻が天平彫刻への復古であるということか

ら、別な興味が湧いてくるが、その顔面を見ると、私は東大寺三月堂の天平彫刻の優秀なる、日光、月光菩薩を思い起すとともに、薬師寺藏の吉祥天像のふくよかな、唐風美人と称される風貌を思うのである。

しかも神像が概して神祕性を保存するために、美的要素に欠ぐ点が多いのに反して、この神像の像容の立派さは特別大書されてよいと思う。私は藤原時代の安来市、清水寺の阿弥陀三像が優美の極致と考えたが、この神像は、壮美の極地と、実に相対称的に思われてならない。

神像の中に含まれた吾が民族性の貴重な一面が、美的様式から考えられる「幽玄」として感じられることは、一種の筆舌につくされぬなつかしさを覚えるのであつて、作者鏡覚の非風の手腕に敬虔の念をはらうことができる。

実に吾が国の重要文化財となつた所以も当然とうなづくことができる。しかもこの神像が、赤名の山間に存在することは、吾が郷土の誇りとして、大いに顕彰すべきである。

四、おわりに

島根大学論集によつて、ささやかながら、日本美術史の様式成立の根源について、白鳳、貞観、藤原、足利、江戸時代と、本号に鎌倉時代をそれぞれ郷土の美術作品を採択して考察してきた。

郷土の美術品として採択したものは、鰐淵寺の観音菩薩像、仏谷寺、万福寺の貞観期諸仏像、清水寺の阿弥陀如来三尊像、医光寺の雪舟の造園、そして浮世絵と赤穴八幡宮の神像等で、概して彫刻作品が主となつている。

これは日本美術史が鎌倉時代までは、主として彫刻史であるということからして当然である。従つて私の研究も、今回の研究で、日本の彫刻の一貫した研究ができたことになり、大きい喜びである。特にこの研究にあつては、京都大学、井島教授、関西学院大学、源教授のお指導とお援助に対しては感謝にたえない。

特に今回の赤穴八幡宮神像の研究については、文中にてたびたび述べた、倉橋清延氏の絶大なるお力添えに感謝している。氏は目下赤名町史

の編集中心にて極めて多忙の身でありながらも、この神像を重要文化財指定に協力されて、日本美術史上に、その貴重なる価値を認めしめられたことは、一つに氏の見識あることはもとより郷土愛の致すところと敬意を表す、これについて。

「国宝指定は少くとも十年かかる」とよく言われていますが、確かにそうでした。十二、三年の歳月を要しました。

これが京都、奈良地方にあれば、もつと早く指定されたに違いありません。交通不便の地であり、殊に山陰あたりにあるべき像でないといわれる程のものなので、実際に見られた調査官は、いつの場合にも驚かれましたが、それがかえつて災いしたとでも申しませうか、審議に上ると未見の方には不審を感じられたかも知れません。

しかしこれが出雲大社、熊野大社とかの名のある神社の所有ならいざ知らず、無名に近い僻地の社に所有しているのですから、なかなか困難なものがありました。止むを得ず、この上は作品そのものをもつて学界の意見を問う、現国宝級の諸作品に挑戦する他ないと、小林剛、蓮見重康先生の御督励を得て京都国立博物館に出陳することにいたしました。

京都では大評判でした。以後同館毛利久先生のお力添えを得まして、昭和33年重文再申請を行いました。この時は、すでに学界の定評も造り上げられ審議はむしろアツケないほどの異議ないもので通過したそうです。指定実現まで随分苦勞をいたしました。」

と、その苦心の様子を私に寄せられた。

斯様な重要な文化財に対して、その保存についても、とやかく云われる時にあたつて、特に氏の苦勞に対しても、充分なる保存を願わざるを得ない。紙数に限りのあるため、本神像、八幡宮の古文書に対しては記載を割愛した。常に考えるように、芸術が「人間の形成した美的なるもの」と考え、その芸術作品に、大きい時代の背影のあることを研究して、実に時代は、それぞれの芸術を形成することに貴重な芸術創造の原理を見出し得たのである。

特に倉橋清延氏に感謝して執筆を終る。