

歎 美 抄

矢 代 幸 雄

李 廸 筆 雪 中 歸 牧 圖 雙 幅

水邊に、柳の古木が一本、寒空に枯枝を張り出してゐる。薄雪は降つたが、水牛の蹄を隠すほど積らず、唯だ、柳の幹にも、それより細く伸びた枝にも、下生えの草にも、地上にも、薄化粧を施して、鶯か夕闇か迫る茫々たる冬の夕方を、寒いうちにも、艶なものになしてゐる。

大陸によくある、かういふ冬の夕方は、私も知つてゐるが、凍るやうに、じーんと、寒い。水牛が首を突き出し、脚を躍らせて、急いで歸るのも、寒さを感じてゐるからであらう。今の晝かきならば、水牛の鼻から吐き出す、凍つた白い息を描かすにはゐられまい。

水牛の背上に蹲んだ牧童は、肩をすぼめ、身を縮こめて、凍えたやうになつてゐる。支那晝には、古來、寒江獨釣圖などを好んで描くので、寒むさうな人物は珍らしくないが、こんなに死にさうに寒

むさうな——しかし、そこが面白いところで、唯だ寒むさうなだけでは、つまらない——寒むさうにかちかんで、すつかり參つてゐながら、而も牧童らしく元氣である人物は、めつたにない。彼は嬉しさうに、棒の先から頬の赤い雉子を吊して、お土産に持ち歸るところである。

今一幅は、笠をかぶつた中老の牧夫が、棒を肩にかつぎ、棒から一疋の兎をぶらさけて、腰を屈めて、家路を急ぐところ、うしろに従ふ水牛も、早足になつてゐる。背景は、同じく何も見えない水邊で、葉をすつかり振ひ落した二本の大木が、逞ましい枝を縦横に空中に突き出して、水牛の上に落ちかゝりさうに、聳立してゐる。是等の大木の黒々とした太い幹や、屈曲した枝は、薄雪をしつかりとこびり付かせて、一層、頑固さうに見える。

この雙幅は、あまり何處にも展覽されたことが無いので、私が見た唯一の機會は、約三十年の昔、品川御殿山の益田鈍翁の茶室であつた。その時、あつと思ふほど驚歎したことは、今でも忘れない。その頃、私は若くて、且つ西洋美術史を専攻してゐて、書籍

ばかり読み過ぎたやうな東洋の學者の入り組んだ藝術論など、大して何とも思つてゐなかつた。寧ろ、もつと率直に自分の本能を働かせて、人間らしい氣持を以つて、自然及び藝術を見ようとしてゐた。それで、解る必要のあるところは、解る筈だ、といふ截然たる主張であつた。さういふ純眞といへば純眞、簡單といへば馬鹿に簡單な、若い心を以つて、全く不用意に、この雙幅に益田家の茶室で出逢つた。全く感激してしまつた。

何といふ靜かな、淋しいほど靜かな、境涯であらう。茶室の沈靜した光も丁度よかつたが、その光の中に、この精緻な宋絹の淡い濛い灰色が、蒼茫として、滲じむが如く、匂ふが如く、霞んで見えるのが、堪らないものであつた。その縹渺なる感じは、最も多く、調子の柔かさから來てゐるやうであつた。薄雪の化粧に對照されて、老木の樹幹や、その荒々しい木の皮は、黒々と見えるけれども、實はその墨色も決してどぎついものではなく、まして、全體の調子の上で一番よく効いてゐる、水から空にかけての、何も描いてない、薄墨色の擴がりには、夢のやうにほのかであつて、目立たないうちに、茫々として捕へどころのない柔かい觸覺で、畫面全體を包んでゐる。この愛撫のやうな薄明りに包まれて、物みな互に親密になつたかの如き、晝中の小天地である。

私は特に、牧童が雉子をさげてゐる方の一幅の、柔軟な明暗の配置に感心してゐる。冬の枯れ柳ではあつても、柳枝の曲線は、さすがに女性的にやさしく、そのやさしい曲線が薄雪を帯びて、寒煙模

糊たる夕空より、見えるが如く見えぬが如く浮き出す表情は、哀艶とも言ひたいやうな、甘い悲しみを含んでゐる。私は日本の艶美の雪柳の傑作として飛雲閣襖繪の調子のよさをこの上なく愛してゐるが、それと違つて、これは、きびしい大陸の冬、晝もまた筆法鋭利なる宋晝であるから、哀艶と言つては非常な言ひ過ぎで、もつと嚴肅に身のしまるものを含むが、然し、この晝には、殆んどさう言ひたいやうな日本人好みのやさしさと淋しさとがあり、私は、それは主として晝中に籠める寒靄の薄曇りから來てゐる、と思つてゐる。なほこの調子の柔かさは、黒牛の體軀からだにも、樹幹にも、土坡にも行き互り、すべて唯だ眞黒に塗りつぶさず、明暗を薄く散らして、陰影中にもまた明るさがあるやうに、細部を描き分けてゐる。これは細部描寫としても感心されるが、また弱い夕方の光ともつかぬ光の遍滿を示して、微茫慘淡、畫面全體の柔かなる肌觸りに貢獻してゐる。更にまた驚歎す可きは、この雙幅に示された筆の効き方である。極めて犀利な細筆であるが、勁くも、柔かくも働き、自由自在に、然し氣品を失はずに、何でも描寫してゐる。宋晝の筆の上乗なるは、かういふものを言ふのでないか。

その描寫力にして最も目に立つは、兎の幅の太い樹幹を振ち曲げて盤屈し、逞ましい枝をあちらへ向けて突き出しこちらへ向けて突き出したりする前後感、或は凹凸感である。これは容易な晝家に出来ることではない。特に東洋の晝風は立體感覺が足りないの

で、樹木を描いても、枝は左右に張り出すけれども、それは常に薄

べつたく、枝が前後に突出、或は後退する奥行きある描寫は、殆んど出来てゐるものが無い。樹木の枝の張り出し方は、四方に膨んだ球形をなすもので、葉の茂る樹木は眼にも圓く見えて、多少さうも描かれるが、葉を落した枯枝は、明るい空を背景にして、一列に左右にばかり擴がつたやうに見え易く、またさういふ風に平面的に描かれ易い。然るにこの畫中の枯木の幹や枝は、東洋畫では實に珍らしい立體描寫であつて、互にもつれ合つたやうに複雑に交錯した枝が、まるで本物らしい錯覺を起すほど、互々から前後に離れ、間隔を置いて枝出してゐるやうに見える。斯くの如き立體描寫は、幹や枝の上に積つた薄雪を胡粉によつて描き起した技法によつても、非常に強められてゐる。墨によつて陰影の側を暗くして凹ませるばかりでなく、胡粉によつて光の部分強くし高くして凸出させるといふ兩面の作用を、謂はゞ油畫に於けるが如く、要領よくやつてゐるからである。遠くにある樹幹の膨れ上つたやうな圓味、そこに二つほど孔のあいたところがあつて、そこが落ち込んだやうな凹みなど、實にうまく描き現はしてある。

一體、この雙幅は、描寫は簡單であるが、立體感覺は全般的に強いので、東洋畫の自然描寫として、頗る興味ある作品である。樹木の立體的なる枝出のみならず、水牛の體軀に加へられた圓味を出すための濃淡も、その上加へられた毛描きも、よく効いてゐて、水牛は丸々と肥え、健康な勢に張り切つてゐる。實に驚く可きは、その毛描きである。この畫家のすぐれた筆力は、最もよくこの毛描き

に表はれてゐると思ふが、それは錐で突いたやうな尖つた細線を以つて、粗毫の一々の生える方向や、何處が濃いか薄いかの散布まで、よく考へて描いてあり、それによつて、牛皮の觸覺のみならず、その重厚なる量感まで出してゐる。また畫中の人物に就ては、それは細勁な線描きに過ぎず、丸味を現はす可き調子は少しも加へられてないが、それにも拘らず、雉子を持つ牧童など、むつくりした立體の感じが、出てゐる。私はこの畫は小作に過ぎないが、この畫家の持つてゐた自然感覺と描寫力とは、凄いものだ、と思つてゐる。

この雙幅には、各幅とも畫中に皆「李迪」の落款あり、雉の畫には、前景の土坡の皴の内部に、兎の畫には、中景の樹幹の傍に、何れも、殆んど眼に見えぬほどの細楷を以つて、目立たないやうに、書き入れてある。これは宋畫落款法の典型的好例と見ることが出来る。

作者李迪の傳記は、圖繪寶鑑に、「河陽人、宣和蒞職畫院、授成忠郎、紹興間復職畫院副使、賜金帶、歷事孝光朝、工畫花鳥竹石、頗有生意、山水小景不迨」と出てゐる。これで、李迪は北宋末より南宋にかけての畫家といふことになるが、茲に、福岡家舊藏の有名な紅白芙蓉圖雙幅(圖版一〇一一二)が、その畫中に「慶元丁巳歲李迪畫」の落款を持つことによつて、困難なる問題を提起してゐる。

慶元は南宋寧宗の年號、その丁巳歲即ち三年(西紀一九一七)は、北宋徽宗の宣和年間(西紀一一二五—一一二九)より七八十年の後になるから、もしも

圖繪寶鑑のいふが如く、李迪が宣和畫院に蒞職し、成忠郎を授けられてゐたとすれば、假りにそれが二十歳の若さであつたとしたところで、慶元三年には九十一百歳となり、いかに長壽の人であつたにしても、普通ならば、眼や手がいふことをきかなくなつて、紅白芙蓉圖の如き繊巧にして濃艶なる畫が描けさうになく、また、あれほど極端な細字で、落款をしさうもなく思はれる。さういふ理由から、慶元丁巳歳の落款が疑はれて、紅白芙蓉圖は畫としてあれほど妍美なる名作であるにも拘らず、久しく舊國寶の撰定から洩れてゐたさうである。所が今は、逆に、畫面や筆蹟の状態より見て、「慶元丁巳歲李迪畫」の落款に就いて疑ひを抱くことが困難と認められ、従つて、もしも、圖繪寶鑑の傳記を疑はないとするならば、李迪なる畫家は二人ゐたのではないか、といふ新説が唱へられるやうになつた。即ち一人は圖繪寶鑑に従つて、宣和畫院の待詔にて、紹興畫院の副使たりし畫家、今一人は、南宋寧宗の慶元三年に紅白芙蓉圖の如きあまり老年では描けさうもない細密の畫を描いた人、然しその畫風は宋畫風であるから、さう新人であるわけはなく、前の李迪より少し遅れたほどの畫家であつたであらう。二人説を假定する米澤嘉圃君は、後の方の李迪は、李安忠より遅れて南宋の孝宗、光宗、寧宗の頃在世、と想像してゐられる。

二人説は、有り得る一つの場合として、慥かに理論的であるけれども、常識としては、これほど時代も畫風も名聲も接近して、同名の畫人が二人ゐたとは、容易に想像し難い。李迪の年代をもつと突

き込んで調べるには、彼の弟子として傳はる王安道、衛光遠、曹瑩、張紀等の年代的調査も、何か材料を出して來るかも知れない。何れにせよ、誰れかさういふ方面の研究に進まれることを期待する。今の私としては、名畫雪中歸牧圖雙幅を前にして、唯だ念頭に去來する諸種の感想を表白するばかりである。

先づ、雪中歸牧圖と紅白芙蓉圖とを、同一人に歸することが出来るか。これは、現存作品によつて李迪の本體を捕へるためには、重要である。私は、雙方共、別々に考へれば、何れも、畫趣、落款、共に承認せざるを得ないのであるが、兩者を同一人に歸するには、繪畫様式や筆癖から言つて、正直に白狀すれば、自信が無いのである。然しながら、長い生涯を送つた畫家の様式を、たつた是等の二小品を見ただけで、その何れか一つがよくて、他はそれと合はないから、同一人に歸し難い、と決め得るものであらうか。私の受ける感じから言ふと、雪中歸牧圖は、筆癖に古いきびしい北宋風がある、紅白芙蓉圖には既に南宋から元にかけての柔軟なる筆致による詳細なる寫生風が萌してゐる、と感じられ、それだけでいふと、二畫を直ぐに同一人に歸する用意はないが、然し、製作年代もかなり隔たり、畫題の相違、等々を考慮に入れて考へれば、この程度の様式的乃至筆致上の別様は、同一人にも有り得ると考へる方が、自然ではなからうか。また落款の細楷も、兩作に於て、書態はかなり違ふが、それも落款の入れ場所や、一方は謹直に他は磊落に書いた書き方の相違、等を考へに加へるならば、同一人が遙かに異なつた時期

に書いたとして、承認するを絶対に阻む理由もあるまい。私は現在のところでは、一先づ、この二雙幅を李迪畫と認めて、李迪を考へるより仕方がない、と結論してゐる。——慶元丁巳款を承認するこの作品本位の判定は、圖繪寶鑑の傳記と合ひにくくなるが、それは已むを得ないことで、その傳記中の、宣和畫院に在職したといふところに、問題があると考へるのも、一案ではなからうか。

そもそも、私は、遠慮なく言へば、この圖繪寶鑑の傳、即ち李迪が宣和畫院に在職したといふ傳は、實は、否認したくないのである。

何となれば、雪中歸牧圖は頗る高古なる感じを與へ、北宋末徽宗朝あたりまで遡つて持つて行き度いからである。李迪二人説が取り得るものならば、私は、雪中歸牧圖を以つて、紅白芙蓉圖の慶元在世の李迪よりも、もう一層古い北宋に今一人の李迪の存在を證明する根據としたのである。然し、どうも二人説は、實際問題としては空論になりさうで、もしそれを採らないとするならば、圖繪寶鑑に多少の訂正を加へるより仕方がなくなる、といふ、甚だ自信なき私の心境である。

同時に私は、李迪が宣和畫院に在職しながら、慶元三年に紅白芙蓉圖の如き細密畫を絶対に描けない、と決めることに、躊躇せざるを得ない。中國には時に怖ろしく長壽で且つ精力旺盛なる人が生れるので、文徵明の如きも、九十歳で死ぬが、最後まで非常に細かい楷書を得意とし、その眼力も手も衰へを見せなかつたことに、驚いたことがあつた。さういふ強靱なる生活力を持つた大陸人であつ

てみれば、老文徵明よりもう少ししつかりした老李迪も、全然不能でないかも知れない。

最後に、李迪の藝術的評價の問題であるが、支那繪畫史としては、圖繪寶鑑が、李迪と殆んど同じ經歷を傳へる李安忠、即ち、共に宣和畫院に在つて成忠郎を授けられ、南宋に於て紹興畫院に復職し、金帶を賜つた李安忠に就いて、「工畫花鳥走獸、差高于迪」と言つてゐるやうに、李安忠を李迪より上とするのが、普通の見解であつたと見える。また日本に於ても、君臺觀左右帳記に於ては、實曉記本は、李安忠を中、李迪を中上、群書類従本は、共に上、東北大學本は李安忠を上々々、李迪を上々、と注記してあり、何れかと言へば、李安忠の價値をより高いとしてゐる。然し斯くの如きは果して、正當であらうか。李安忠に就ては、李迪の如く信頼し得る落款ある作なく、何を以つて彼の價値を判断してよいか、困却するばかりは無いが、假りに、根津美術館の有名な鶉圖を以つて、李安忠に當て得るとして、——日本では少くともさう信ぜられてゐた——その李安忠と、李迪と比べて、どうであらうか。これは全く主觀的な言ひ分になるが、私は、鶉圖の相當の好畫たるは認めるが、その寫實はあまりにとげとげしく、且つ何となく畫に覇氣があつて、時代も元に近いやうに感ぜられ、その藝術的價値が、どうも、私にはしつくり心に訴へて來ない。李迪との比較に於ては、紅白芙蓉圖もおつとりしてゐて鶉圖より優ると思ふが、雪中歸牧圖に至つては、その格調、技術、共に、斷然、鶉圖の類ではない。私は、日本で李安

忠を李迪より高く評價してゐるのは、日本に於ける支那畫の教科書
の如き、圖繪寶鑑の影響ではないか、と疑つてゐる。

更にまた、李迪藝術に就いて、圖繪寶鑑は「工畫花鳥竹石、頗有
生意、山水小景不迨」と批評してゐる。即ち、元の夏文彦は、李迪
は花鳥畫家として頗る生意ありと賞めてゐるが、山水小景は之に及
ばずとして、風景畫家としてはあまり買つてゐなかつた。斯くの如
きは、李迪の作品を相當に知つてゐたに相違ない古い時代の本國の
批評として、無論、尊重す可きであるが、然し、盲従するわけにも
行かず、李迪の信頼し得る作品として、紅白芙蓉圖と雪中歸牧圖と
僅か二點しか見ることの出来ない我々としては、この批評に必ずし
も納得が行くわけではない。私などは、紅白芙蓉圖も決して悪くは
ないが、花鳥圖に於ては、我國に於ける渡來支那畫中に更に優作無
きにしても非ず、雪中歸牧圖に對しては、その種のものとして之に越
える名作を考へようとしても、遂に思ひ當らない。私はこの圖を以
つて、現在支那畫中の最高の一つに數へるに躊躇しない。

雪中歸牧圖雙幅は、紺地の古金襴表裝で、東山時代の表裝その
まゝと思はれ、その古金襴は斷爛甚だしく、取扱に怖ろしいやうで
あるが、またその斷爛の美しくしさは、格別である。瑠璃色の絲と良
質なる金襴の絲とが、やつれ、ほどけ、混合した、古代刺繍のやう
な味はひは、遠見では、一段と豪奢に見える。畫に添ふては、それ
が東山御物であつたといふ證據は何もないが、この古表裝を見る
と、全くさういふものであつたらうと想像される。

近頃、人に知らせてもらつたのであるが、この雙幅は、雜誌「畫
說」第六―七號に發表された「南都土門本名物記」に左の如く記録
されてゐる。

○後藤 雉子兔二幅對李迪常徳院殿より拜領 柳ノ株ニ薄雪持人形雉子ヲ鞭先ニク、リ
付テ牛ニ乗テ腕マクリヲシテ寒氣躰也

○枯木ニ薄雪ヲ持兔ヲ招カテチ牛ヲ率躰也(撥カ)

この土門本名物記といふのは、明和八年の奥書によると、もと奈良
の土門家、即ち松屋藏帳の松屋、に在つて正徳の火事に焼けた原本
を、焼失前に半分寫し、後また複本を得て之を寫して完本にしたと
いふもので、それは珠光より始めて各時代の茶人とその所有の名
物とを記録しようとした試みた書物である。その編者は誰れか解らない
が、小堀遠州より後の人が載つてないから、遠州の頃に出來たもの
であらうと考へられてゐる。

茲に記録された李迪の雉子兔二幅對が、雪中歸牧圖雙幅であるこ
とは、その圖柄の一致によつて明瞭であるが、その所有者たる「後
藤」とは誰れであらうか。この名物集には、後藤と名乗る者、後藤
を略して「祐乘」、及び「後藤徳乘」、並びに「後藤勝二郎」の三名
を擧げてあるが、茲に單に「後藤」と略稱したるは、有名なる後藤
家、即ち祐乘、徳乘等の名人を出してゐる足利將軍家御用刀劍裝具
の後藤家を意味するのではなからうか。もしさうとすれば、「後藤」
がこの李迪畫を「常徳院殿より拜領」といふ記載とも照應がよくな
つて來る。常徳院は義熙即ち九代將軍義尚であり、八代將軍義政は

後藤家の初代祐乗の金工家としての天才を認めて將軍家御用とした人であるから、その跡取りの將軍義尙がその御氣に入りの後藤家に李拙畫を授けたことは、甚だ有り得ることと思はれる。これによつて、この李拙畫が足利將軍家の所有であつたこと、即ち謂ゆる東山御物であつたことが明らかになつて、甚だ愉快である。曩にその表装を東山好みであらうと想像したことが、證據立てられたわけである。尙ほ、これほどの名畫であるから、他の記録にも現はれて來さうと思はれる。大方の示教を乞ひ度い。

歎美抄が、美術史的の名品解説に近づいたやうである。これは、餅屋は餅屋といふところで恐縮であるが、老懶、それに努めるのも面倒になつた。また新進の有爲の學者も多いことである。研究はその人々に委せたい。今の私の關心事は美を感じることである。自ら美を感じたる歡びを人にも頒つて、人生の幸福を増益したいことだけである。李拙畫に對する久しぶりの感激も、私の最近の歡びの一つである。

四天王寺金銅菩薩像

世に謂ゆる推古佛くらゐ、可愛らしいものはない。そのうちでも、私にとつて、最も可愛らしくして、遠慮なく言へば、欲しくつて仕様のないものは、四天王寺の金色美しくしき、頰杖をついた、半跏の小菩薩像である。

この像は、推古佛として極く上手の作とは言はれない。さういふ上手の偉らさうな作は、さすがに、法隆寺獻納御物四十八體佛などに、いろいろ見付けることが出来る。それ等は儘かに高い尊敬を拂ふに値するけれども、もしも、それこそほんとうに、もしも、私に一つ推古佛をくれるとならば、私は猶豫なく、この四天王寺像を懇望するであらう。私の念誦佛としては、この可愛らしい像が、是非欲しい、と思ふのである。

佛ぼつを見て、もつと一般的に、美術品を見て、欲しいといふ氣を起すなどは、いけない、と言はれるかも知れない。美術に對する愛は、私利私慾を離れたもの、"An uncovetous admiration" と教つたのを、今私は忘れたわけではない。また私自身を顧みて、それほど所有慾に驅られてゐるわけではない。美術品の貴重さを知れば知るだけ、その吸引力も感ずるが、また、厄介だなあ、とその強い執着から離れたい心境も働いて、四顧蕭散たる我が身邊を愛してゐる次第である。それにも拘らず、これほど可愛らしい佛ぼつを、自分の念誦佛として、日夕、自分の側に置いて、親しみたい、と欲しがるところに、謂ゆる慾とは別の、愛着の問題がある。

念誦佛から、何を豫期するか。それは、心との私語である。念誦佛は、常に身近かに在つて、有らゆる心の動搖と明暗とを、人はその前に披瀝する。悲憂を訴へることもあるであらう。苦悶に耐へかねて、他人に見せられない涙を見せるかも知れない。或はまた淋しさを打ち明け、或は歡びの内緒話をする。すべてそれ等の人間の内

密なる訴へを、念誦佛は、やさしく聴いてくれ、愛を以つて受け入れてくれなければ、訴へる人の心は、つまらない。小さき念誦佛は、萬斛の悲しみといふやうな人生の大きい煩悶を、解決し勇断してくれるには、あまりに可愛らし過ぎるかも知れない。さういふ時、森々たる老杉に取圍まれた古寺を尋ねて、そこに寂然と鎮ま



四天王寺藏 金銅菩薩像

る、怖ろしいやうな本尊佛に、祈禱するがよい。人生の日夜が、小さき憂苦や失望や哀傷に満たされてゐるやうに、それを、いつでも、誰れにも知られずに、聴いてもらへる小さい念誦佛が、また人生に必要なのである。念誦佛は、個人の小さき願ひを受け入れても

らうための、全く私有の、親密なる佛である。身邊に専有して自身のものとして欲しくなければ、念誦佛ではない。

その點に於て、既説の美術愛の非所有の原則に對して、若干の理論的訂正を要するかも知れない。戦後、經濟上の混亂に乗じ、美術品を投資價值から買ひあさる人がめつきり増えたことは、誠にがつ

かりで、こんな人が美術好きの顔をするかと思ふと、腹が立つ場合もあるが、まあ、そんな慾張つた連中は論外として、美術品の或る種類のものは、所有、専有を必須條件とし、また、それに適應した美術上の性質を發揮してゐることも、知らなければならぬ。念誦佛の如きは、その最もはつきりした特例で、それに對する個人的に親密なる私語關係は、佛殿に飾つて一般人が崇拜する本尊とは、別の表情を持たなければならず、また、持つてゐるのである。極端な例を以つて説明すれば、一般的本尊として最高のものゝ中には、無邊際を視詰めたやうな、非人情な顔をして、人間の悩みや訴へなど、見ても聞いてもくれさうもない、といふやうなものもある。さういふきびしい超越的存在である像の方が、なまじ優しい表情をした、人情に纏綿して來る像よりも、却つて有力に感ぜられ、有り難く思はれる心境がある。取りつく島もないくらゐ、高く、尊いものを、こち

らは無力なだけに、尙ほ慕ひ慕ひてやまぬ、といふ心境である。例外はいろいろあるであらうが、例へば、斯くの如き超越性の佛像は、普通には、本堂に収まつてゐて、参拜に来る誰れ彼れの畏敬を受け、一朝、大災害が起つた場合には、人類の救済に赴く、といつた大げさな本尊である。そんな畏れ多い本尊は、誰れも自分に所有したい、といふものではなく、萬人の頼り所として、公的性質を持つ。——個人的信仰の對象として、身邊の最も親しき友達である念誦佛は、別の美學エスティテイクを持たなければならない。

先づ、それは、やさしくなければならぬ。叱りつけるよりも、宥して、温く受け入れて、慰めてくれるもの、でなければならぬ。畢竟は、人生は寂寞であり、人間は罪深く、心弱い、のであるから、不斷は、氣を張つて強がつてゐるけれども、内密な私生活に於て、自分の心を剥き出しにする時、一番欲しいものは、痛い所をいたはつてくれる、慈愛といふか、愛憐といふか、排斥的でない受納的の、やさしさである。念誦佛の願ひも、さういふ心緒から生れて來るのであるから、きびしいよりもやさしく、偉いよりも愛らしく、痛めつけるよりも撫で柔けてくれるもの、でなければならぬ。

次に、それは、美しくなければならぬ。美しいといふ意味は、美人だといふ意味ではない。形だけ整つた冷たい美人など、御免である。見ることが常に歡びである、といふ意味、見るだけで、こちらが嬉しくなるといふ意味である。念誦佛は、毎日側そばにゐてもらう

友達であるから、ふと、その上に眼が落ちる時、それだけで、もう、心が温まる、といつた本當の意味の美しさ、であつて欲しい。

同時に、然しながら、念誦佛といふものは、萬事、控へ目であつて欲しい。そのやさしい慈愛に満ちた表情も、その美しさも、強く働きかけて來ないで、消極的に、寧ろ、ちよつと見ては物足りないくらゐ、目立たない、で欲しい。何となれば、それは、日夜面前に在るから、もしも、それが常に利巧に働きかけて來るならば、こちらの神經が堪らない。丁度、賢明過ぎる妻君に、日夜面前で、その賢明さを發揮されてはかなはないやうに、念誦佛も、常住生活の伴侶であるから、おとなしく、靜かであつて、丁度よい。初めは物足りなくとも、いつまで經つても飽きないやうに、親しめば親しむほど味が出て來るやうに、初心しんしんであり、素樸であり、あどけなく、あつて欲しい。見ることを忘れるほど目立たずに、然し、見れば、心に自然に微笑みが湧いて來るやうなもの、それが理想的である。

大略、以上の如き心の要求から、念誦佛の性格が生れて來る。無論、古來の念誦佛は、これ等の要求が、一々神經質に自覺された上で、造られたわけではなく、また念誦佛と稱するものも、果して、始めから念誦佛として造られたか、但しはまた、既にあつた佛像が、偶然その用途に用ひられたか、はつきり解らないものが多い。然し、古より枕本尊などと唱へられた小形の佛像で、明らかに携帶用のものもあり、個人の信仰のために常に身近かに置く佛像が古くより必要とされたこと、疑ひなく、特に平安朝の王朝貴族の時代

に入つて、個人の情感生活が豊富になり、佛教信仰も、鎮護國家の公共的任務より、個人的懊惱の救済が、より多く差し追つた社會要求になつた時、贅澤でもありまた感傷的でもあつた貴族や貴婦人が、己が情感や憧憬を吹き込んだ小佛像を、己が生活の周圍に持ちたくなるは、當然であつた。かくて、平安朝から鎌倉時代にかけては、益々進んで行く信仰の個人化、感傷化と共に、佛像は、概して念誦佛の性格をより多く帯びて造られて行つた。その頃の佛像には、誰れその念誦佛、といふ傳稱が付いてゐるものも、澤山ある。それ等の傳稱を一々信用するわけにも行かないが、それ等は、何れも比較的小形の手頃のものであつて、且つ可愛がられた佛像らしく、お顔もお姿も美しく、且つ心を籠めて、丁寧に作られた製作が多い。或は、かういふ個人の鍾愛に適當した佛像であるから、何か因縁を辿つて、逆に、誰れその念誦佛であつた、と、後から傳稱を生じた場合も、あつたであらう。

楮て、私は、末世に生れ合せて、自ら佛教信仰を抱く者ではないが、念誦佛を欲しがつた昔の人の心はよく同感され、美術好きの美の宗教からの願ひではあるが、私も、本當に、私の念誦佛が欲しい、と思ふのである。それならば、私は、是が非でも、四天王寺の金色の菩薩像が望ましい。あれでなくては、いけない、と、小兒の我儘のやうに、一途に思ひ慕る。

あのやさしい、美しいお顔は、私の夢である。美しいと言つても、美しいとも知らないやうなお顔だ。あの端麗なお姿も、堪らな

い。堪らないと言つても、嬌態を作つて姿を美しく見せようとするところなど、藥にしたくも無い。全く、何ともない姿勢だ。右手の頰杖のつき方も、半跏の脚構へも、その上に置いた左手も、踏み下げた左脚も、それ等に纏ふ大まかな着衣の變も、全然、當り前で、何の目立つ所もない。唯だ比例の正しさと、すべての厚い堅實な肉取りが、そしてそれに加へて、圓形の框座の珍らしく幅廣に開いた反花が、この像を、小形ながらに慥かりさせ、丁度よい安定感を與へてゐる。

寶冠は、前面に、三角形に仕切られた中に花形を一つ付け、その兩横に、蕨手の大きい曲線模様が左右三對並ぶのは、珍らしい。この蕨手の曲線模様は、藥師寺東院堂聖觀音の頭髮の飾りにも見られるから、當時流行したものかも知れない。私は、この像は推古佛太子ではあるが、その製作年代は、諸種の理由より、奈良前期、謂ゆる白鳳時代あたりに置き度いのであるが、この蕨手の曲線模様も、一つの手がかりを與へる、と思はれる。同時に、この寶冠の取扱など、技術的に多少粗末であつて、その他の部分にも見られる同じ傾向と共に、この像が、上代金銅佛中の最高品ではなく、多少、下手がかつた作たるを示してゐる。

これが眞頂といふことにならうか、私は、この多少下手がかつた調子が、この像に、却つて氣樂に味へる素樸さ、初心さ、或は、あどけなき、を與へてゐる、と、實は喜んでゐるのである。あまりの精作は、氣詰りで、意味が押しつけられ勝ちで、ぼんやりいろいろの

ことを思ひ耽けりながら眺めるには、往々にして、不適當である。私のいふ美の念誦佛として、日夕親しむには、空想の餘地の多い素樸作の方が、呑氣であつて、嬉しい。丁度、盛装の美人よりも、あどけない少女の方が、壓迫されずに睦み遊べるやうに、美の念誦佛も、私には、あまり利巧に作られてない原始作の方が、よい。

そこで私は、この彌勒像を——恐らく、當時の信仰に従つて、彌勒像であつたであらう。もしさうならば、尙ほ私の憧れにびつたりする。龍華樹下に思惟して、五十六億七千萬年を待つて、成道して、そして釋迦出世以後の人類を救つてくれようといふ、馬鹿に氣の長い未來佛。その彌勒が、まだ成道以前の愛す可き若い菩薩として、少女の如く花冠し、大きな腕輪飾をつけて、然し、もう生意氣に頰杖ついて、深く考へ事をして、やがて來る成道の日を、おとなしく待つてゐる——そのおとなしい彌勒像を、私は、もし許されるならば私の守り本尊として、いつでも、私の大きな仕事机の上に置きたいと思ふ。厨子にも入れない。床の間にも飾らない。有りの儘の仕事机の上に置いて、その前に、美神に事へる仕事に夢中になつて老の迫るのも忘れてゐる私を、毎日、見守つてゐてもらひたい。私の大和路の旅は言ふまでもなく、またもしも私がもう一度ポティチエリやレオナルドのことを考へ度くなつて、イタリアに旅するならば、イタリアまでも連れて行くかも知れない。あゝ、どうか、さういふ日がまた來ればよい。或はまた中國の山川に、陶淵明や王維や蘇東坡を慕つて旅する時あらば、私の念誦佛も、私と一緒にとい

て來てもらはなければならぬ。或は年更に老いて、唯だもう六朝の宗炳のやうに、山水臥遊、陋室に籠つて空想を會遊の好風景に馳せるより仕方がなくなつた時、私の念誦佛もまた同じく私の陋室の伴侶として、私の机の上から、老書生の死ぬまで續く仕事を、憐れみ深く見守るであらう。そしてすべてその間、私が、ふと、仕事から眼を擧ぐれば、彼は彌勒らしく甚だ辛抱つよいから、いつもおとなしく、頰杖ついて、待つてゐてくれる。私はちつと彼を見るであらう。つい、うつとりと、その可愛らしさを眺め入つて時の移るのを忘れるであらう。私の歡びと安心とは、果を知らない。

私が、私の美の念誦佛として四天王寺像を欲しがらるわけは、さういふ、人に言へない、言つたら馬鹿にされさうな、祕かな心の願ひである。

笠置曼茶羅

私が東洋美術日本美術を本氣で見始めたのは、今より三十數年前、横濱の原三溪翁の知遇を得て、屢々三溪園に客留してからであつた。その頃は萬事謂ゆる西洋崇拜の時代で、その上、私は西洋美術史を専攻してゐたので、東洋のことなど、實は、あまり興味を持つてゐなかつた。ところが、三溪園で見せられた次ぎ次ぎの名品と、それをいかにも悠然と味つてゐられる三溪翁の長者らしい風格とが、だんだん私に浸み込んで、私も、いつの間にか、東洋に偉い

ものゝあることを教へられた。

原三溪翁の美術の蒐集が、問題なく日本第一であり、また翁の日本美術の奨励が、明治大正以來の新日本の美術の隆盛を築き上げる上に最も有力であつたことは、他日説く場合があるであらうが、その頃三溪園で、私が最も深く感激した日本名畫のうち、この笠置曼茶羅があつた。これはまた三溪翁にとつても、名品揃ひの蒐集中、最も得意とされた一幅で、私は今でも、この名幅が床の間に懸けられ、その前に坐つて、三溪翁中心に、同じく美術好きの家族の方々、或はそこを訪ねて來た美術家の連中と共に、いつまでも畫を眺めたり、いろいろのことを論じたりした幾度かの午後や夜を、楽しく憶ひ出す。斯くの如く美術を本當に愛して、その前に皆んなで自由に論じ合つて、屢々夜を徹す、などといふことは、三溪園特有の光景であつて、私などは、斯くして三溪翁によつて、東洋美術の方向へ養成されて行つたのであつた。

——笠置曼茶羅はさういふ私の若い時代の藝術鍛錬の本尊であつた名幅の一つで、今之を見ると、私には、忽ち三溪翁の濶容が眼前に浮び、また私自身の若き日が記憶に甦つて、懐しさに堪へないのである。

この名幅は、今は笠置曼茶羅の名を以つて行はれ、それに相違ないが、その頃は多武峯曼茶羅と呼ばれ、また古くよりさう呼ばれてゐたらしい。即ち東京藝術大學所藏「住吉家鑑定控」には

箱書付

多武峯釋迦像

土佐越前守行光筆

文化四丁卯年五月廿一日 住吉内記法印

安藤對馬守殿

とあり、また國立博物館にある摹本の裏書にも、天保十一年狩野晴川院が「多武峯本尊之繪、土佐行光筆と相見申候」と書いてゐる。この幅が、斯くの如く多武峯曼茶羅と呼ばれた理由は、畫中に十三重塔があり、十三重塔と言へば、誰れでも先づ多武峯談山神社にある有名な十三重塔を思ふので、直ちに多武峯に結び付けられたからであらう。實に美術探求に熱心なる原三溪翁は、この幅を手に入られてより、多武峯には、元來この畫に描かれたやうな立派な大石佛があつたに相違ないと見當をつけ、これほど大きな石佛は漠然と失はれる筈はないから、きつと何處かに埋没してあるに相違ないと想像し、祕かに談山神社境内の所々を掘らせてその發見に努められた、といふ面白い話が傳はつてゐる。

然るにこの幅が現はすところは、多武峯に非ずして、笠置であり、従つて、畫中の石佛が住吉家鑑定控にいふ釋迦像に非ずして、有名な笠置の彌勒佛であることが發見されたのは、同幅が國寶に指定された時、文部省のその係員——たしか田中一松君と聞いてゐる——が調査した結果であつた。それは美術史上の功績に相違ない。爾來、この幅は笠置曼茶羅を以つて知られる名畫になつたが、非常に秘藏されてゐたので、あまり公開展覽會に出陳されたことはな



第一圖 笠置山彌勒石(中央) 正月堂(右) 十三重石塔(左) 右下方に降れば虚空藏石に至る

先づこの蔓茶羅は圖様として、甚だ珍らしい。自然の大巖石を研

つて、如來形の彌勒佛の堂々たる立像及び比丘形の兩脇侍——一人は柄香爐を持ち、他は袈裟を捧げる——の三尊佛を刻み、その石佛には、珍らしい彩色が施されてある。佛像を刻んだ大巖石の背後及び周圍から、高樹の梢が突き出てゐるところを見ると、その大巖石の非常な大きさが想像される。石佛の前には、一巖石の上に銅製らしい手の込んだ燈籠——或は舍利塔のやうにも見える——が建てられ、その周圍には、牡丹と思はれる美しい草花が咲き亂れてゐる。その直ぐ前には廻廊様の建物が建て廻されてあるが、そのあたりは斷崖になり、建物は斷崖に臨んで、高い足場を組んで、差し掛けのやうに建てられ、下の谷間からは樹梢が突き出してゐる。石佛に向つて左側には、木造彩色の可愛らしい十三重塔が建ち、それから、なほ左へと大きな自然巖に沿ひ廻りながら、建物の斷續が見える。その前には、狭い曲つた道路が通り、參詣者が二人ほど歩いてゐる。また下の谷間に降りる小徑に沿うて、欄干が立つてゐる。——私は近頃、約四十年振りに笠置山に登つて巨大なる彌勒石の前に至り、その變つた地形の特色を笠置蔓茶羅が甚だ印象的に捕へてゐるのに、吃驚した。今や石佛は消失し、建物は變つてしまつてゐるけれども、正にあの場所である。

笠置山は、木津川に沿うて屹立した峻峻なる山で、高さはさほどではないが、山嶺には、怖ろしいやうな巨巖怪石重疊屹立し、頗る奇異な感じを與へる。即ち自らこの世でないやうな神秘的氣分が催される場所であつて、笠置が未來佛である彌勒信仰の中心になつた

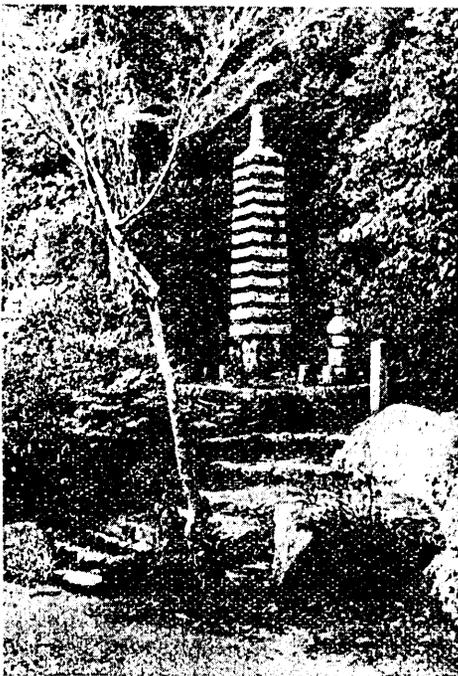
ことは、寔にその理由があると思はれる。

笠置彌勒像造顯の由來は、笠置に出獵した天智天皇の皇子が危難に遭はれ、彌勒を念じてその危難を免れたことによつて、感謝のため彌勒佛の大石像を彫成した、といふのである。今昔物語はこの傳説を巨細に傳へ、また化人が皇子を助けて彫成を完成したこと、並びに後に東大寺の良辨僧正がこの像を發見し、大いに信仰した由をも、併せ傳へてゐる。

笠置中興の祖は、言ふまでもなく鎌倉初期の熱烈なる彌勒信仰者、解脱上人貞慶であつて、上人は此地に隱棲して、専ら笠置寺の復興に努め、頼朝の特別の寄進などを得て、十三重塔、磐若臺等の諸伽藍を興し、寺運隆盛を極めた。然るに、元弘の亂に後醍醐天皇行幸せられてより、南朝の將兵この要害に據つて頗る力闘し、武勇の譽れを太平記その他に留めてゐるが、遂に敵せず、笠置陥るに及んで、諸伽藍何れも灰燼に歸した。その時、堅硬なる自然巖に彫りつけられた巨大なる石佛彌勒も、消失してしまつた。現在その地に行つて見れば、のけぞるほど仰がなければ見きれない巨大な彌勒石には、佛像らしき面影は何も見えないが、昔そこに大佛像が彫つてあつた氣配は、荒れて茫漠たる石の肌にも充分感じ取られる。大きな二重擧身光背が凹ませて彫られてあつた輪廓は、はつきりわかる。壯麗な十三重塔は無くなつてゐるが、その舊趾と思はれるあたりに、今は十三重の石塔が寂しく建ち、その兩脇に五輪塔が一基宛置かれてある。廻廊のやうに見える長い曲つた建物は無いが、丁度

彌勒石の眞向ひに今は正月堂と呼ばれる禮堂の如き一字の堂が建ち、それが、背後は斷崖の上に差しかけのやうに建つてゐること、畫中の廻廊の如くに見える建物と同様で、唯だそれほど長く横に延びてないだけである。なほ、彌勒石前の燈籠の臺座をなした岩石はその燈籠の留めに用ひたと思はれる小孔と共に残り、また塔趾の前の數段の石階もそのまゝで、そのあたりは、畫中に非常に正確に描寫されてある。また少し離れて谷間に降る岨路の欄干も、畫中の通りに、そこにある。即ち、佛像は墮滅し、建物は無くなつたり變つたりしてゐるけれども、笠置曼荼羅からは、疑ひもなく、その場所の實寫的の強い感じを受ける。

偕て、斯くの如き諸種の變遷を経た笠置の石佛彌勒を中心としてその附近の景觀を、笠置曼荼羅は何時寫したものであるか。國寶全



第二圖 笠置十三重石塔



第三圖 笠置虚空藏石

集解説（第八十）は、畫を鎌倉中期より末期の製作と鑑し、解脱上人復興の笠置寺を寫したと解してゐるが、之に反對して故足立康氏（「笠置寺彌勒像と笠置曼荼羅」日本彫刻史の研究、所収）は、この畫は元弘元年（西紀一三三二）笠置寺焼亡後に描かれたものである、と主張し、もしも之をそれ以前の笠置寺を寫したとするならば、畫中の建物の如きが焼けたとして、五丈もある巨大な彌勒石佛が焼けて失はれさうもなく、また一方、畫中の彌勒石佛は原初の笠置彌勒像の最も信頼す可き寫しと一致せず、恐らく元弘に石佛が失はれ後、その鎌倉時代の自由摸刻である大野の石佛から、想像を以つて描き出されたものであらう、と解釋して居られる。足立氏の論は甚だ詳細を極め、同氏の篤學をよく示すものであるが、然し、その結論は、容易に承認し得るところではない。足立氏の根據とするところを一々點檢してみると、私として

は、同じ根據から、寧ろ逆の結論が出て來るのであつて、私は、笠置曼荼羅は笠置焼失以前の光景を日本畫としては殆んど實寫したつもの描出であり、特に本尊彌勒の石佛は、この曼荼羅中の描寫を以つて、最も信頼す可き本來の姿である、と主張するのである。

實を白狀すると、私は世の美術史家ほど、製作年代なるものに對して異常なる興味を持つてゐない。よいものはいつ出來てもよい、くらゐに考へてゐる。但し、この笠置曼荼羅の製作が笠置寺元弘焼失前か後かの問題は、單に史料處理の年代論ではなく、その判定の基礎が深くその畫の藝術價值、笠置山頂の地形、石佛本來の様式等の問題に根差してゐる。それで笠置と笠置曼荼羅とを愛する私としては、放つて置けなくなつたのである。年代論を單なる緣由として、寧ろその藝術價值やその場所の景觀美の問題を考察することが私の本旨である。

足立氏の議論のうち、先づ笠置曼荼羅の建物に關する主張を考へるに、足立氏は、もしもあのやうな低い建物があつたやうに石佛から離れて建つてゐたとして、それが焼けた時の火燄によつて、五丈もある石佛が消えて無くなりさうもない、それ故に、畫中の建物は、元弘焼失以前の笠置寺を傳へず、従つて、笠置曼荼羅は元弘以前に製作された筈はない、と推定されるのであるが、斯くの如き推定はあの畫だけ見てゐれば、一應そんな氣がしなくてもない。然し笠置の現場へ行つてみれば、とても當て愜らないことを發見する。

實際笠置へ行つてみて、私も驚いたのであるが、彌勒石は非常に高く聳えた巨大な石塊で、且つそれはこちら側に向つて多少傾いて立つてゐるので、それを仰ぐと、頭上に覆ひかぶさつて来るやうな気がする。その上、彌勒石から断崖までの地面は非常に狭いので、現在そこに建つてゐる正月堂と呼ぶ禮堂風の建物も、谷に向つて差し出しをして、彌勒石より能ふ限り離して建てゝあるけれども、目で僅か四十尺ほどしか離れて居らず、少し側から眺めれば、まるで巨大な彌勒石の下蔭に建てられたやうなもので、もしも、その建物が焼けたとしたならば、火燄は上に覆ひかぶさる彌勒石に直ちに吹きつけるに決まつてゐる。加ふるに、その直ぐ前の谷は断崖をなして木津川まで直下するのであるから、谷間風は丁度そこに吹き上げる焦點に在り、私の訪ねて行つた晩秋の好日にも、そこだけは川から吹き上げる強い氣流に、身顛ひをさせられた。この谷間風に煽られて、そこに起つた火事は強い勢で燃え揚るに相違なく、火燄は直ちに彌勒石に向つてまともに吹きつけられなければならない因果な配置になつてゐる。それ故に、私は、地形がさうなつてゐるのであるから、彌勒石の前には、いかなる建物が建つてゐたにしても、彌勒石よりあまり離して建てようがなく、現在の如き禮堂が建つてゐたと假定しても、それが焼けたとなれば、笠置寺縁起が元弘焼亡を物語るやうに「魔風しきりに吹て、本とうの猛火本尊を覆ひければ、石像焼隔て、化人彫刻の尊容も埋没せり、淺猿敷事也」といふことにならざるを得ない、と思はれる。その上また石佛の彫りつけ

られた巨巖は、火によつて直きに表面がはじける花崗岩である。

以上は、笠置彌勒石前の現場に在つての私の觀察と實感とであるが、そこには、元弘焼亡以前に、いかなる建物が建つてゐたか。私は、足立氏の論文に於ける説明、及びその後、西村貞氏、福山敏男氏より種々教示を得たところ等によつて勘ふるに、既に天仁年間に僧永眞が彌勒石像の前に禮堂を經營してゐた。この堂宇はあまり立派なものではなく、しかも彌勒像と甚だ接近して居り、五丈の尊容を十分に仰ぎ得ぬため、建仁頃より禮堂改造の議が起り、先づ堂を一丈餘移して更に石像より引き離し、建物の檣を五六尺上にあげ、——これを以つても、いかに石佛前の地面が幅狭いものであるか、よく解る——更に法會、齋會の際に道俗群集するを容受する場所がないので、「繼南軒廊、以爲樂所、分北母屋、以爲經藏舞曲之臺聽法之座」といふやうに、大改造を企てたのであつた。吾妻鏡の元久元年四月の條に、貞慶が頼朝に禮堂改造の助力を仰ぎ、砂金を得たとあるは、この際のことであるから、この後に於ける禮堂は、從來のものより、よほど廣くもなり、立派にもなつてゐたであらう。

併せて、もしも笠置曼荼羅が元弘焼亡以前の笠置寺彌勒石のあたりを描いたとするならば、大體上述の建物を現はしてゐなければならぬ筈であるが、曼荼羅の描出は、果してさうなつてゐるか。足立氏は否定の立場を取つてゐられるが、その理由とするところは、一つは、畫中の廻廊のやうに見える建物は禮堂らしくない、といふに

ある。然しその點は足立氏もあまり確信なきもの、如く「尤もこれも禮堂として使へぬことはなからうが」と斷つて居られる。それよりも、今一つの理由、即ち、畫中の建物が焼けたとしても、それがために大石佛が消えて無くなるほどの損傷を與へまい、といふ疑問、をより多く重要視して居られるのである。私はこの二つの點について反對意見を述べて見たい。

先づ曼荼羅中の建物が禮堂であるか、どうか、といふ問題。この點については、私も足立氏と同様、あまりはつきりしたことを言ひ得ない。即ちそれは、より多く廻廊のやうに見えて、禮堂のやうには見えない。然しさとて、禮堂の用途が含まれておないとも決めかねる。私は、あの彌勒石前の崖に限られた狹長なる地所に少し廣い建物を建てようとするれば、どうしても横に細長く延びて、崖沿ひに差しかけた廻廊の如き外觀——殊に背後より見れば——を呈せざるを得ない、と想像する。即ち前掲、貞慶の禮堂改造は、建仁の改造の後を承けて、その中に樂所、經藏、舞曲之臺、聽法之座などが含まれ、何れにしても、本尊石佛の前に參詣する多數の道俗を容れて信仰的のいろいろの行事を營むため、已むを得ず崖沿ひに横長く延びた建物であるから、それを日本畫式の簡單化を以つて、特に背後より描寫したならば、笠置曼荼羅の畫中の建物の如く廻廊のやうに見えても、不思議でないやうに思はれる。

然しそれよりも重要なは、足立氏の第二の難點である。即ち、あのやうに石佛から離れた、あのやうに低い建物の火事くらゐによ

つて、巨大なる石佛は尖はれまい、とする難點であるが、それが現場に於ける觀察に當て彼らぬこと、既説の通りである。彌勒石前の地面は非常に狭く、そこにはあまり大きな建物が建て得なかつたと共に、その建物はその上に覆ひかぶさるやうな彌勒石に非常に近接し、且つ谷間風の吹きつける方向に當つてゐるので、そこに起つた火事は、どうしても彌勒石に甚大なる損害を與へずには措かないのである。そこには、石佛に近接して、どういふ建物があつたか、と言へば、先づその正面には、上述の如く、僅かばかり離れて前記の禮堂及びそれに附屬する種々なる室を含ませた崖沿ひの建物——何れにしても現在の正月堂が横に延びたやうな建物——があつた。また石佛の左右には、それに近接して、南に十三重塔、北に經藏があつたこと、元久元年の貞慶の願文に見えてゐる。もつとも、彌勒石の左右も、空地は極めて狭く、何れも大きな建物ではあり得ず、經藏といふのは、建仁三年禮堂を擴張した時、北母屋を分けて經藏に充てた、といふそれらしい。また十三重塔は、貞慶が鑿鷲山の般若塔に擬して造り、之も般若塔と呼んだものであるが、それがかわいらしい小塔であつたことは、その場所の狭さからも察せられる。單に小さいのみならず、よほど細長い塔でなければ、あの場所には納まらぬ。多武峯の十三重塔とは比例を異にしたその場所に合はせた模型的の細い小塔であつたであらう。内部には、佛舍利、異朝訪得の大般若經、法華經等、また文珠四天王等の形像を收めたが、それ等の彫刻は何れも小形のものであつたことは、塔内に七寸白檀彌勒

菩薩像を安置したいといふ願望があり、それは恐らく貞慶と同じく熱心なる彌勒信仰者、東大寺の僧宗性によつて遂げられたらしいことによつても、察せられる。是等の史料に就いては、西村貞氏の詳細なる研究があり、私はその將來の發表に期待するところが多い。何れにしても、この十三重塔も小建築に過ぎなかつたが、然し石佛を左右より狭んで經藏と丈高き塔とがあり、それ等は殆んど石佛に直接したのであるから、それ等が燃えた場合、火に弱い花崗岩の石佛に對する作用も、輕視出来なかつたであらう。なほ笠置曼茶羅の描寫の如く巖角を廻つて少しく離れて諸種の建物のあつたことは、その邊の巖石に柱を留めたらしい痕跡が見出されることによつても解る。

更にまた考へなければならぬことは、元弘の亂戰に際して、籠城の軍は、笠置で一番大切な本尊石佛彌勒のあたりの要害を大いに固め、いろいろの防禦物資をその邊に多量運び込んだであらうことである。それ等は石佛の直前、禮堂との間の極めて狭い地域を中心として、その邊一帯に置かれたであらうから、一旦、このあたりに火が發したならば、まるで石佛の前面一帯に燃料を堆積して、燃焼させたやうな結果になつたに相違ない。また前の谷間からその邊にかけては一面に樹木が多く、且つ風の筋に當つたところであるから、立樹の燃えのぼる勢も、大いに考へに入れなければならぬ。

然し、それに加へて、私が足立氏の意見に最も不賛成なるは、足立

氏が笠置曼茶羅の建物の描寫、特にその石佛との距離や比例など、を畫

面に於ける描寫通りに眞に

受けておられ

ることである。

笠置曼茶羅は、慥かにその場所の非常に印象的なる描寫であつて、間違ひなく實感

に出發したことを、私はその場所へ行つて認識したのであるが、同時にそれは、本尊としての石佛の巨大さと立派さとを觀者に印象させんがための作畫であつて、畫面はその趣意を以つて藝術的に構圖され、その畫面通りの寫實として受取るとは、見當違ひになるの

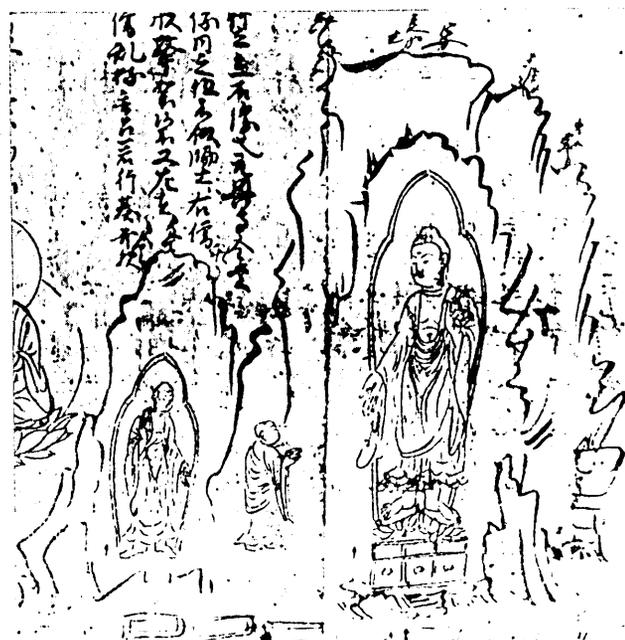


第四圖 彌勒菩薩畫像集 仁和寺本
大正藏經圖像部卷六



第五圖 諸尊圖像 觀智院本
大正藏經圖像部卷三

である。實際、あの場所では、前面は直ちに急降下の谷間になるの
で、禮堂を越してその屋根の上に石佛の全貌を見得るやうな高位置
はなく、従つて、斯くの如き鳥瞰圖的構圖は、全く日本畫の傳統に
よる畫家の工夫であり、印象の圖案的處理である。石佛の巨大さを
現はすために、前景の建物を比例を破つて低下縮小し、また石佛を
遮らないために——單に遮らないばかりでなく、石佛を畫の中心と
して、ゆとりを以つて立派に見せるために、——建物を石佛から實
際以上に引き離し、且つその中間に牡丹のやうな草花をひどく大き



第六圖 覺禪鈔卷十一 勸修寺 本大正藏經圖像部卷五

く咲かせて、裝飾としてゐるのである。そのあたりの實際の比例
を、いかに藝術的效果本位に大膽に狂はせてあるかは、前景の低い
建物と、それに入りきれないほど大きな草花や燈籠と、を比較して
見れば、解る。私は、斯くの如く藝術的效果本位に構圖されたる畫
中の建物を、そのまゝ畫面通りに受け取つて、實際問題に當て彼め
て議論を進むるは、甚だ危険であると思ふのである。現地に行つて
見れば、さういふ想像の起る餘地のないことを、誰れも直ちに發見
するであらう。

足立氏は、以上の如く、笠置曼荼羅をその描出の建物の考察よ
り、元弘燒失以前の笠置寺を現はしたのではない、と論證するに
努められたのであるが、同時に、氏は、もつと重要な根據とし
て、畫中の石佛が原初の石佛彌勒を寫したものでないと、主張され
るのである。私はこの點に關しても、また、全く反對の結論を持つ
てゐる。

笠置の彌勒は、既説の傳説によれば、天智天皇の時、化人の助力
によつて製作され、その後東大寺の良辨僧正がその像を見出し、大
いに信仰した、といふことになつてゐる。即ち奈良朝の前期、普通
に謂ゆる白鳳時代あたりの製作であつたわけである。この像がいかに
なる圖様であつたか、といへば、足立氏は、その最古の摸寫とし
て、康和三年（西紀一〇一）頃に作られた彌勒菩薩像集（仁和寺本第四圖）
を挙げ、それによつて、佛衣の皺は兩脚を表はさず、臺座は一個の

蓮花座、光背は圓形の頭光のみ、脇士としては比丘形左右に一人宛、向つて右の一人は柄香爐を持ち、左の一人は、袈裟を捧げてゐるやうに表はされた、となす。この圖様は、足立氏に言はせると、別系統の心覺(永久五年(一一一七)——治承四年(一一八〇))の諸尊圖像(觀智院本第五圖)掲載の圖様と一致する故、摸寫の正確を信ずることが出来、従つて笠置の彌勒は本來斯くの如き圖様であつたと一途に主張されるのである。

然るに、その少し後の覺禪(康治二年(一一四三)——建保五年(一一二七))の覺禪鈔(勸修寺本第六圖)の示すところが、彌勒菩薩畫像集の笠置彌勒と圖様を異にするは、甚だ不思議である。これは、佛身全體の舟形光背、踏割蓮花座、衣文の線は兩脚を示すやうになつてゐる。また侍立の二比丘のうち、柄香爐を持つ方は全く描いてなく、他方の比丘は袈裟でなく鉢やうのものを捧げてゐる。またその比丘の背後に當つて、別の一巖に、舟形光背の一佛の立像が彫りつけられてゐる。上には「笠置石像也元興寺金堂像同之但不似脇士右僧形擊袈裟者又左在僧形禮持香呂若行基苴歟」と記入してある。足立氏は、この圖様の異なるを「覺禪抄の圖は笠置の實際を知らず、鎌倉時代の考へを以つて想像的に描いたものではないかと疑はれる」と解釋して居られる。これは私の甚だ賛成出来ない解釋であつて、私は逆に、この覺禪鈔の圖はあの笠置彌勒石附近の巖石重疊する異常なる光景を目撃した上の記憶畫に相違ない、と信じてゐる。殊に巨大なる彌勒石の聳立、その向ふ側から樹梢が覗いてゐるところなど、

めつたに他所に出逢ふ景色ではなく、この場所を見ずして、よい加減の想像で描けるものではない。また石佛の前の自然岩や切石の迫つた壘み方なども、妙にその場所の實感を出してゐる。勿論、それは忽卒なる記憶スケッチに過ぎないから、省略も誤りもあり、また筆者自身の鎌倉時代の神經や筆癖が入つてゐるに相違ないが、但し實感に出發してゐる以上、尊重す可き材料を含むことも否定出来ない。持香呂比丘を描かなかつたのは、そのあたりの巖石の重なり合ひを描きすぎて、描く餘地が無くなつたからであらう。さういふことは、走筆のスケッチには有り勝ちのことである。袈裟を捧げる筈の比丘が鉢やうのものを持つた、記憶違ひに相違ない。然し斯くの如き記憶違ひや誤りの起り易いことは、足立氏が信賴す可き圖像に編入して居られる前掲心覺の寫しが、この比丘に同じく袈裟を持たせず鉢やうの物を持たせてゐるのでも解る。別巖に一佛が彫りつけられてゐる

笠置彌勒像



第七圖 四家鈔圖像 醍醐本寺
大正藏經圖像部卷三

のも、今は彌勒三尊と共に消えて無くなつてゐるけれども、昔はさうなつてゐたであらう。彌勒石に並ぶ巨

巖に元來種々なる佛像が彫りつけられてあつたことは、文珠石、藥師石等の名が傳へられてゐるによつても解る。圖像が踏割蓮花座に描かれ、また衣文の線が兩脚を示すやうになつてゐることを、足立氏は、彌勒菩薩畫像集の圖様に合はないといふ理由で、一概に間違ひであると斷じ、之を以つて覺禪の鎌倉時代の變更と解して居られるが、それは頗る早計で、何れがより正確に原初の姿を傳へるか、研究する必要が充分にある。昔はよく踏割蓮花座は鎌倉時代に限られるやうに言はれたけれども、それは日本では主として鎌倉時代に流行したけれども、古くより大陸彫刻に行はれ、いつ日本に來なかつた限りではなく、また兩脚を示す衣紋についても、さういふ裸體を透見させる印度佛らしき造像の方が、古い大きい佛像には寧ろ普通であつた。

次に、覺禪鈔と同じ頃の製作と言はれる四家鈔圖像（醍醐寺本第七圖）所載の笠置彌勒像は、踏割蓮花座ではあるが、兩脚を示さぬ衣紋になつてゐて、丁度上述二種の圖像の折衷であり、甚だ不思議と思はれるが、私は斯くの如きは圖像が轉寫されて行つた間の間違



第八圖 大野寺彌勒石佛圖像
（史蹟調査報告による）

ひであつて、圖像集は屢々さういふ間違ひを含むことを覺悟しなければならぬ手近な一例、と解し度い。

その次の寫しとしては、承元三年（西紀一〇九二）に造られた大野寺の彌勒石像（第八圖）——興福寺別當次第に「蓋笠置石像以爲規模」とある——に、それが現はれて來る。ところが、それは覺禪鈔の圖像と同じく、踏割蓮花座、兩脚を表はす衣紋、になつてゐる。足立氏は之も鎌倉時代の好尚を取り入れた變更と解釋して居られるが、さう簡單には片付けられない。化人が作つたとまで信仰されてゐた笠置の彌勒を、大野の石佛ほど巨大な摸造に作る信仰行爲に於ては、その原作を忠實に丁寧に寫すことが當然でもあり、普通でもあつて、それを時代の好尚などで、無暗に變更するものではない。勿論、單に同種類の像を作るために原作を参考にする場合に別である。鎌倉時代に於ては、靈驗あらたかな佛像佛畫の摸造が屢々製作されて、それぞれ信仰の對象となつたが、それ等は何れも原圖原像の忠實なる寫しであり、次第に誇張や寫し崩れが潜入したにしても、原作に積極的に趣味的變更を加へるなどは、決してやらなかつた。數多き清涼寺釋迦の摸造、當麻曼荼羅の寫しなど、何れもこの信仰の心理を證明してゐる。斯くの如き信仰的摸造に新機軸を出したり變更を加へたりすれば、靈驗が消えると考へられるのである。然らば、大野の石佛の圖様が、その原作たる笠置の彌勒の圖様を知る上に重要資料たること、單なる圖像集のスケッチ的描出や寫しの比ではない。しかもその上、圖像集の中でも例外的に實寫的なる覺禪鈔の笠置彌勒

がこの大野の石佛と一致して、共に兩脚を表はす衣紋、踏割蓮花座、を示すことは、原作もまたさうであつたらうと推定せしむるに、甚だ有力になる。

之に對して、足立氏は、彌勒菩薩畫像集中の一圖及び心覺の諸尊圖像中の一圖の一致を以つて、笠置彌勒の眞の圖様を立證しようとして試みてゐられるが、この方がより信頼すべしとなす主なる理由は、彌勒菩薩畫像集が、私が重要視する特殊事情ある上述の二例より單に約百年ほど前に作られた、といふ年代差——それをもとの石佛と同時代の奈良朝に寫されたといふほどの年代差ならば、とにかく、僅か百年ばかり前といふ年代差——のみである。斯くの如き單なる年代差、しかもそれが前述の如く寫し違ひの多い圖像集の一圖であるといふことが、どうしても原作を忠實に寫さなくてはならなかつた大野の大石佛、及び實寫的特徴顯著なる覺禪鈔の寫し、の一致を否定するであらうか。私には、證據物件の輕重から、とてもさうは思はれないのである。

失はれた笠置彌勒原作の様相を復原するに、古い寫しを以上の如く整理して——つまり結論としては、足立氏の主張する單一蓮花座、兩脚を表はさざる衣紋よりも、踏割蓮花座、兩脚を示す衣紋の方がより多く信頼されるとして——偕て、茲に笠置曼荼羅を置いて考へると、その畫中の石佛は踏割蓮花座、兩脚を現はす衣紋を示し、私の考へる笠置彌勒原作の形と一致するのであるが、なほその上、この畫中に於ける石佛の描寫の立派さ及びその他の特色は、決

して、足立氏の主張するが如く、原作焼失後、單に鎌倉風の犬野の石佛くらゐを寫して、空に出來たものではない、と私に思はせる。

先づ、畫中の石佛の堂々たる奈良朝風の描出である。斯くの如くはつきりと奈良朝の様式と氣分とを持つ彫刻が、時代の違つた後世の作品中に描出されることは、あまり例が無い。これは決して淡然と描出されるものではなく、原の石佛を目撃し實寫した以外に、さうなる場合があらうとは思はれない。實に時代感覺といふものは怖ろしいもので、私は覺禪鈔中のその圖は、寔に實感に満ち、奇怪なる笠置山頂の現場を見た者の記憶畫に相違ないと主張するのであるが、然も斯くの如き忽々たる記憶スケッチでは、臺座が何であつたかとか、脚がどうなつてゐたか、等の圖様は説明的に傳へ得たにしても、時代の違つた奈良朝佛の様式や氣分は捕へることは出來ず、その點になると、全く作者自身の感覺と筆の運びとを露出し、鎌倉時代の佛像に化成してしまつてゐる。それより百年ほど前に作られ、足立氏が最も信頼してゐられた彌勒菩薩畫像集の笠置彌勒像は、笠置の石佛より直寫されたと解す可き特色はないが、然し轉寫の據り所はあつたものゝ如く、彌勒像の面相に奈良朝を遙かに憶はせる威風の多少の殘存するは嬉しい。但し大體が全く平安末期風のタイプと素描とに化してしまつてゐるのは、仕様のないものである。然るに是等に比べて、笠置曼荼羅中の石佛はどうであるか。それは、是等の別時代の感覺に翻譯されつゝ、どうやら本物の面影を傳へた心細い寫しとは全く違つて、堂々たる奈良朝の本尊それ自身の

登場を見るやうである。それは壯重に立體感を含むところの輪廓に成り立ち、御顔は豐滿のうちに豪毅を藏する奈良朝佛、支那ならば初唐あたりの佛像の面相をなし、佛身は肉付けの厚い、いつばいに張り切つた量感を示し、どうしても奈良朝の本尊を忠實に丁寧に寫したとしなければ説明がつかない、時代錯誤的の感じである。單に本尊のみならず、比丘形の兩脇士も、どつしりとした唐朝の線彫りの風を示してゐる。特に、向つて左側の比丘形は釋迦より袈裟を受け之を彌勒に傳へたと言はるゝ迦葉であらうが、その横向きに袈裟を捧持する姿は、おつとりと落付いたうちに重々しい威嚴がある。

——そもそもこの笠置曼茶羅が多武峯曼茶羅と呼ばれた昔より、あまり公開されたことが無いにも拘らず、稀有の名畫として世に傳はり、特に横濱原家を訪れてこの畫を見た外國人の間に好評嘖々として、世界的名畫にまでなつてゐる理由は、主として畫中の本尊たる石佛が奈良朝的偉容を以つて深き印象を觀者の心の上に残すがためであつて、私なども、三溪翁と共に、いかに久しくこの畫幅の前に坐り、奈良へ行つたやうな氣分になつて、この佛像に眺め入つたであらう。大野の大石佛は、その前に流れる清流の美しさも加へて、なかなか風情あるものであるが、あの鎌倉時代化したる線彫りをもとにして、斯くの如き立體感覺の旺盛なる奈良朝佛を、描き出し得るものではない。

更にまた、この畫中の石佛が彩色されてゐるのも、石佛焼失以前の實寫であつたことを證明する。笠置の彌勒が藤原時代に彩色が加

へられたことは、本朝世紀久安五年の條に、得長壽院修理の際、その本尊を移動することの可否が問題になつた時、左大將雅定卿が反對して、「東大寺大佛新以開眼之後、烏(別本に鳥)雀犯之、笠置彌勒加彩色之後、靈驗惟少、准此等例、更不可動」と言つた、とあるより推知することが出来るが、なほ、このことは世間に噂されたらしく、沙石集にも「笠置の彌勒はいろどり奉て後、靈驗御坐さずと云へり、古き佛像はたゞ其のまゝにてあがむる一の様也」と見えてゐる。偕て、斯くの如き石佛の彩色は大陸の風習で、中國に於ては最近まで盛行はれ、笠置の彌勒の加彩も、或はその風習がいつか日本に傳來したためかと思はれるが、日本人が斯くの如き彩色を好まなかつたために、惡評の傳説を生じたのであらう。日本には石佛尠く、それに加彩した奇異なる例は、他にはあまり聞かないから、よい加減に石佛を彩色して現はすことは難かしく、この畫中の石佛の彩色も、笠置の有名な加彩の本尊を寫したればこそ、さういふ珍らしいことがなされ得たのであらう。

かくて、私は、笠置曼茶羅に就いて、足立氏がその製作を元弘元年笠置寺焼失以後としなければならぬと主張した理由を、建物の側、並びに石佛の側に分けて、検討してみたのであるが、私の結論は、足立氏の説とは逆に、どうしても焼失以後としなければならぬ理由を承認し得ず、否、寧ろ、積極的に、同寺の焼失以前、即ちそこに有名な彩色ある奈良朝石佛も建物も嚴存してゐた時、作者は之

を實際に目撃し、その壯麗さによつて深き印象を受け、その印象を畫面に生かし出さうとした、としか、解釋がつかないのである。斯くの如き結論は、私自身が笠置山に登り彌勒石附近の特異なる地形によつて非常なる感銘を受け、それが發端になつて、多年疑問としてゐた笠置曼茶羅に就いて到達したところであつて、私はこの經驗によつて、史料の考證が決して抽象的な論理整理のみによつては畢らず、現場的觀察と實感とに補はれて、初めて生きた結果が出て來ることを教へられ、私には大いに勉強になつたのである。

斯くして、笠置曼茶羅は元弘元年笠置寺燒失以前の製作、といふことになるが、然らば何時の作となす可きか。畫の箱書は福岡孝悌氏の筆を以つて住吉慶恩と記してある。外箱に土佐行光筆とあるは、既説の住吉家鑑定控に記載ある住吉家の鑑定によるものである。土佐行光は北野天神緣起弘安本の筆者とも言はるゝが、畫史には「經隆子也、任越前守、延文六年爲繪所」とある南北朝の畫家らしい。是等の作者名は何れも根據あるものではないが、私としては、鑑畫に長じた福岡孝悌氏が尊氏の終り頃の延文まで下る土佐行光に當てることをあまりに遅すぎるとして、建長の銘ある鎌倉中期の慶恩或は慶忍に歸した判定は、時代だけに就いていへば、大いに同情し得ると思はれる。即ち笠置曼茶羅の畫風を窺へば、精細に制作的確なる建物の描出、樹木花卉類の美しき寫生、特に男女の參詣人の風俗畫的描寫、何れも鎌倉時代も相當進みたる時代を示すことは慥かである。然し、絹は未だ目の細かく揃つた立派なもの、描寫法に

も未だ謹んだところがあつて、あまり時代を落すわけには行かない。即ち恐らく鎌倉中期頃、勿論、元弘元年笠置燒失以後などではない、といふのが、私の時代判定である。

然らば、最後に、笠置曼茶羅の畫趣いかん。斯くの如き社佛閣の地域を寫した調ゆる社地曼茶羅の類は、鎌倉時代の寫實的傾向によつて推進された一種獨特の繪畫であつて、さういふものを需要した宗教思想的背景も面白いが、更にそれは追々自然に描寫に接近して來る新藝術の先驅として、近代感覺に繼續する繋がりを持ち、現代の我々に直結する特別なる興味を感じさせる。藝術は結局自然にしつかり根を下してゐなければ、單調な且つ頼り無いものに陥らざるを得ず、日本美術一般は、あまりに強調され勝の精神性並びに裝飾性によつて、やゝもすれば確固たる寫實から遠ざかり、その造型的基礎を薄弱にする。そのうちにあつて、この社地曼茶羅の類は一つの特異なる新傾向を現はし、自然描寫藝術の代表である風景畫の發達に貢獻したところが大きい。

さういふ社地曼茶羅の類は、多く兩部神道によつて着想され、それには本地佛を描き入れるとか、或は日輪を現はすとか、その他種々の約束によつて縛られ、それはそれとして變つた面白味を持つが、同時にそれがため、風景描寫を早く勃興させながら、却つて、さういふ思想的束縛より解放されたる眞の風景畫を容易に現はれさせなかつた、といふ矛盾した事情もあつた。然し、さういふ社地寺域を描寫する曼茶羅のうち、もしもその場所の景觀が異常に見事で

あつて、それ自身の美的感銘を深く與へる場合には、さういふ曼茶羅畫は、自ら宗教思想よりも、自然よりの美的感銘により多く引張られて製作され、換言すれば、より多く純粹風景畫に近づいて、近代的意義を持つのである。私はこの意味に於て、熊野曼茶羅の一種である有名なる那智瀧圖及びこの笠置曼茶羅を以て、二大代表作と考へる。鬱蒼たる原始林に覆はれた山頂より斷崖を劈いて直下する大水は、心肝を壓倒せざれば已まず、人は瀑布そのものに靈異を感じ、即ち宗教思想は自然讚美に合體し吸收されて、茲に完全に近き風景畫を生じたのである。笠置曼茶羅に於ては、本尊彌勒は天然石に彫られた戸外の大石佛として笠置山頂風景の重要な一部をなし、それを中心として笠置寺の景観を描いた曼茶羅は、自ら宗教思想を中心に含みたる純粹風景畫の傑作をなしたのである。而して是等の純粹風景畫がこれほど立派になされるには、自然描寫の興味と技術とがよほど進まなければ出來ない筈であつて、那智瀧圖並びに笠置曼茶羅が、何れも鎌倉時代も中期或は中期を過ぎ、近代的寫實が深入りした時代に至つて製作されたことは、寔に時代的理由があると思はれる。

斯くして私は笠置曼茶羅を、その製作の動機はとにかく、實際的には、その場所の奇異なる景觀、並びに本尊石佛の稀有なる偉容に撃たれて描かれた近代風景畫として感ずること、例へば、前田青邨畫伯が曾て大同雲崗を訪れ、大いに感激して、その大石佛中心の名畫を作つた、と多少相似た關係にあるやうに思ふ。笠置曼茶羅の畫

家は誰れか知らないが、實に何物にも捕はれぬ、さらさらとした自然に對する興味を以つて描いてゐる。巖石も、樹木も、草花も、建物も、參詣人も、何れも公平なる冷靜なる眼を以つて見られ、注意深く理解され、そこにあるがまゝに描寫されてゐる。本尊の石佛すらも、特にこれに神祕感を加へて信仰的に働きかけさせようとする努力は見られない。唯だもともと非常に立派な佛像であるから、それを平靜に眺め忠實に描いた結果、非常に立派な描寫になつた、といふに過ぎない。さういふ自然描寫的の淡々たる態度であるから、却つて有るがまゝを寫し得て、奈良朝佛の様式的特色まで公平に傳へ得たのであらう。勿論、この笠置山頂に於ける周圍より格違ひに巨大にして壯麗なる本尊石佛の中心的印象を與へんがために、石佛を最も効果的に見せるための吸心的構圖が工夫されたこと、既説の通りであるが、それは單に畫家としての印象處理の畫面的工夫であつて、笠置曼茶羅の近代風景畫としての性格を變更するものではない。私が西洋美術を勉強してゐた三十數年前よりこの畫が大好きであり、また歐米の日本美術好きが、屢々之を以つて那智瀧圖と共に日本風景畫中の最高畫に數へるのも、石佛の偉容に惹かれると共に、その近代的寫實性に共鳴するがためと解釋される。

私は今もなほこの名畫をちつと見て、在りし日の笠置山頂の壯觀を偲び、これほど立派な石佛ならば、化人が彫成を扶けたと傳へらるゝも、無理はない、と考へるのである。