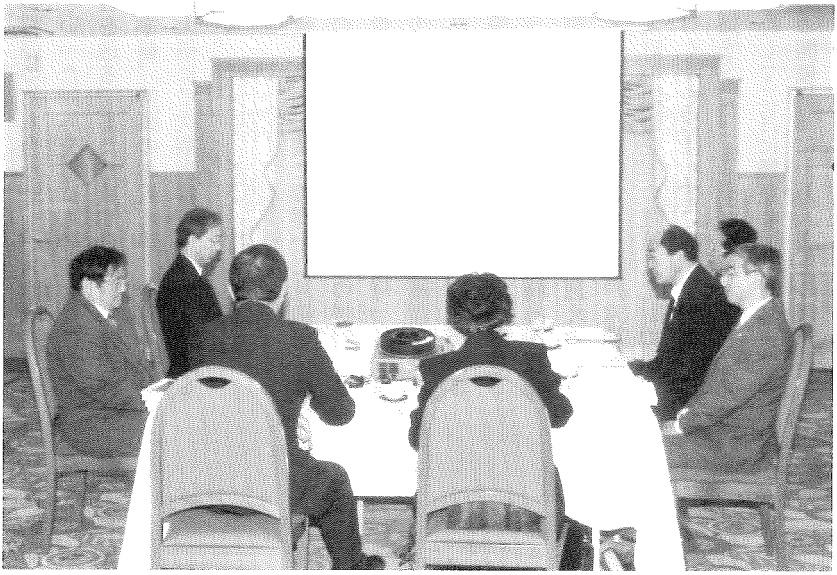
『神道文化』座談会

「神社と美術工芸」



淺湫　毅（あさぬま　たけし）
昭和三十九年十月七日生まれ。早稲田大学文学研究科博士後期課程中退。京都国立博物館主任研究官。東洋彫刻史。主な著書『世界美術大全集　東洋編』（分担執筆　小学館）。

佐野　和史（さの　かずみ）
昭和二十二年二月二日生まれ。國學院大學院博士課程単位取得満期退学。瀬戸神社宮司。神道教化論。

黒田　泰三（くろだ　たいぞう）
昭和二十九年五月八日生まれ。九州大学文学部卒業。財団法人出光美術館学芸課長。日本近世絵画史。主な著書『長谷川等伯』（新潮日本美術文庫）、『思いっきり味わいつくす　伴大納言絵巻』（小学館）。

尾久　彰三（おぎゅう　しょうぞう）
昭和二十二年三月二十二日生まれ。早稲田大学大学院文学研究科美術史学修士課程修了。日本民藝館主任学芸員、武蔵野美術大学非常勤講師。民芸学。主な著書「貧好きの骨董」他。

采野　武朗（うねの　たけろう）
昭和二十一年五月十九日生まれ。多摩美術大学美術学部卒。神宮式年造営庁神宝装束部技師（神宝装束課長）。

神保　郁夫（じんぼ　いくお）［司会］
昭和三十五年九月三十日生まれ。國學院大學大学院文学研究科博士課程前期修了。神社本庁研修課長。主な著書・論文『古典焼と壺屋』（沖縄タイムス）、「平田篤胤天之御中主神信仰の変遷と確立」神道宗教一六二～一六三号他。

神保　平成十六年に、京都国立博物館にて「神々の美の世界」をテーマに、神道関係の文化財を集めた展覧会が開催されました。国内で「神道」をテーマに美術展が開催されたのは久しぶりのことで、神道文化会でも、「神道美術」をテーマに座談会を開くことを計画したわけです。しかし神道美術といってもはっきりとした定義はございません。また神道と美術との関りについて研究をされた方として、國學院大學の卒業生でもある景山春樹先生がおられますが、景山先生以降、本格的に取り組んだ方はおられないのが実情であると思います。

本座談会では、「神道美術」と言うよりも、神社が、美術工芸に果たしてきた神社の役割とはいったいどういうものがあるのだろうかを各分野の先生方からお話を頂戴し、神道文化会として将来的に、どのような役割を果たすことができるだろうかを模索する契機としたいと思います。

神社に関わる美術展の可能性

神保　淺湫さんは、先程申し上げた京博で開催した展覧会の担当者をお勤め戴いたわけですが、開催の経緯からお話戴けませんか。

淺湫　京都国立博物館の淺湫です。「神々の美の世界」という展覧会を京博側の担当者として、京都府神道青年会の方々、あと産経新聞社の方と一緒に企画しました。

この展覧会の経緯なのですが、京都府の神道青年会が、平成十三年に創立五十周年を迎へることから、記念に「神道文化財展」を国立博物館で開催したいとの打診が平成十二年にありました。しかし、一年ぐらいの準備期間では展覧会というのはなかなか難しいものですから、五十周年からは三年ほど過ぎましたが、本年に開催することになりました。

神保　以前、景山先生が中心となられて開催した「神道美術展」では、仏教色の強い展示内容であったと思います。

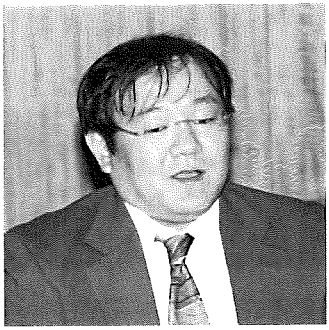
今回は、今お話があったように、神道青年会が主催団体となったわけですが、展示内容に「垂迹美術」をどのように位置づけるか、その取扱に関して様々な意見が出されたのではないかと思いますが、展覧会を構成する上で、留意された点は何処ですか。

淺湫　展覧会のサブタイトルを「京都の神道美術」としたように、基本的に京都府下の神社が所蔵する宝物を主体に構成しました。

企画の当初、神道青年会の方からは、明治以降、神社から

流出し、現在、寺にある垂迹美術なども含めて展覧会を開催したらとの意見もありましたが、博物館側で考えたのは、そういったものをわざわざお寺とか外部から借りてこなくても、京都府下の神社にある文化財で十分特別展覧会の規模が成り立つであろうと予想しました。ですから垂迹美術は外させていただき、府下の神社の所蔵品をメインに展覧会のストーリーを考えました。

神保　垂迹美術を外すということは、容易なことではなかったと思います。確かに京都という平安時代から続く、永い都だからこそ、そこに鎮座する神社にも、当然豊富な宝物が継承されてきたわけでしょうが、垂迹美術を敢えて避けることで、展示品の質と量とに不安はありませんでしたか。



淺湫　垂迹美術を外した理由として、やはり二十年ほど前でしょうか。京都国立博物館では「神々の美術」といふ展覧会を開催しましたが、この折は、基本的には垂迹美術を中心とした展覧会でした。従って、今回の展覧会は、方向性を変えて開催したいとの気持ちもありました。

そして今まで神道美術というと、日本の美術史や宗教美術を研究している者は、仏教美術から入る者が圧倒的に多いものですから、仏教から考えて、さらに垂迹美術を勉強する場合が多い。ですから、どうしても垂迹美術中心の展覧会になってしまうのです。そういった仏教系のものを除いて、じゃあ神道美術として何が残るのだろうか、この点を考えることの出来る展覧会を皆で心掛けました。

神保　結果的に構成は思ったようにゆきましたか。

淺湫　構成を検討する上で、実は府内の神社が何を所蔵しているのか、この確認作業から入りました。

我々博物館側も、神社には多くの文化財があるに違いないということは思っていたのですが、実態はまったく把握していませんでした。

京都の国立博物館は、昭和五十五年以来府下の社寺調査を行っています。実は今まで八〇ヶ所を調査したのですが、内七八ヶ所までがお寺で、神社の調査は、北野天満宮と、賀茂別雷神社（上賀茂神社）の二社だけでした。ですから、漠然と神社に何があるのかは知っていましたが、正確には解りませんので、この展覧会の開催を契機に初めて知り得たことも多くありました。当然すべての神社を調査することは出来ませんでしたが、大きな神社を中心に一〇社程調査させて戴き、石清水八幡宮では、今まで知られていなかった新発見の物も

発見することが出来ました。

また、知られてはいましたが、展覧会等にはお出しいただけなかった神像等もご出陳いただき、博物館の人間にとっても、更には一般の博物館を訪れるお客さんにとっても、今までにない神道文化の一端に触れるきっかけになったのではないかと思います。

神保　神社にある神像の多くは、神の御霊が宿るものであり、仏像と異なり拝礼の直接的な対象ではありませんので、仏像と比較して一般に公開する機会は非常に限られています。従って神像について、一般の人には、意外と知られていないのが現状ではないでしょうか。それどころか、仏像との区別自体つかないのではないでしょうか。

淺湫　確かに、仏像ほど知られておりません。だからこそ私たちは、今回の展覧会の組み立てを考えた時に、一つメインになるものとして神像を考えました。

神像は、私の専門分野なのですが、日本の神々の大きな特徴の一つとして、神々は単に「慈悲」とか「愛」とか、そういったものを一方的に与える存在ではなく、やはり「怒る存在」として表現されてきました。要するに罰を与えるといいますか、怖い存在であるという側面があります。そういった面を一つのテーマとして、神道文化財展をやってはどうかと考えたわけです。

神保　現代では、神さまは人間の願いを叶えてくれる存在として受けとめられていますが、実際は怖い存在でもあるわけですね。

淺湫　そうです。例えば菅原道真公ですが、ただ単に「学問の神」として信仰されるだけではなく、それ以前は、「雷の神」とも同一視されるような怖い神でもあったわけです。神を人が恐れるからこそ、数多くの捧げものを私たちの先祖たちは捧げてきたわけです。

神の存在を恐れるといいますか、意識することによって、われわれの生活の規範が保たれてきたという側面が大いにあるように思います。

そして、神への畏怖が神道といいますか、神社をめぐる文化を形成し、「祭礼」となり、あるいは「絵馬」などの奉納品として神社に伝承されてきたことを展覧会を通して表現したいと考えました。

通常であれば最初に、やはり「神道とは何か」とか、「神社の歴史」などから語り始めるのが通常の展覧会かとは思ったのですが、今回は、あえて最初の一章に「神々の姿」を取り上げ、神像をもってまいりました。

「怒る神」というのを展覧会の基本テーマとしましたので、その代表ともいうべき松尾大社の怒りの表情を浮かべた男神座像をまず最初に観覧者の方にご覧いただいて、展覧会の趣

旨をわかっていただくとともに、やはり神社にゆく時と同様に、観覧者の方には、最初に神様に御挨拶というか、対面して戴こうと思いました。

来館者にはやはりたいへんインパクトがあったのでしょう。部屋に入った瞬間、「おーっ」という声を出している方もいました。

神保　御神像を中心に据え、垂迹美術は外されたとのことですが、美術史に於ける神像の位置づけについて、基本的なことをお教え願いますか。

淺湫　美術史的な問題からいうと、仏像というのは仏師というプロが、それなりの規格を基に造るのですが、神像には規格がなく、専門家ではなく、どちらかというと、手に覚えのある神職のような方がつくったのではないかと思われます。従って作行もシンプルなものが多いです。この点が神像と仏像の一つの大きな違いと言えます。

神保　先程、松尾大社の男神像と対面した来館者が「おーっ」という声を出し感嘆されたとの、お話がありましたが、その他アンケートなどには、どのような感想がありましたか。

淺湫　感想と言うよりも、初めて神像を見たとの意見が多かったですね。また多くの方が神像に強い印象を持たれたようですが、やはり仏像と違って神像を初めて見て、その結果、今まで知らない世界だったということで驚かれたのだと思います。

たとえば、お寺なんかですとお寺の宝物館があり、比較的仏教美術というのは、人に見せることを意識してつくられているものですから、ご覧いただく機会も多いと思うのですが。なにぶん神道美術というのは、神様に捧げるというのがメインであったり、神そのものであったりするので基本的には余り公開をする、あるいはその御像や美術品を前になにか絵解きして折伏するとか、布教するという目的ではつくられていませんので、なかなか目にする機会がないこともあると思います。そのような理由もあり、アンケートでは若い人たちがいままでこのような神道文化財は見たことがないというのが一番多かったように思います。

また、最近の若い人は神様の姿というと、どうしても西洋の神様のイメージが先にくるようで、今回の展覧会で紹介した神像は、半数近くが眉間に皺を寄せて怒っている姿でしたので強いインパクトを与えたのだと思います

神保　うかがったところによると、世代的にも若い方の入場が多かったそうですね。

淺湫　はい、とりわけ、今回の展覧会は夏休みに開催したこともあり、若い人の反響が寄せられたと思います。

尾久　日本民藝館も最近は若い方が多いですね。特に館長の柳さんが、工業デザイナーということもあり、色々な出版

社で「デザイナー柳宗理」が特集されると、入館者層に反映します。ここ数年の傾向として、美術大学の女子学生をはじめ、若い女性の入館者が増えてきましたね。

二、神道美術を考える

神保　奈良時代は、国家仏教の体制が整えられ、造東大寺司、造興福寺司、更には全国に国分寺などが建立されてゆきました。当然、寺に安置する仏像なども国家的な工房で造られてゆくわけですが、神社の御神像というのは、奈良時代のものは確認されていませんね。この点私たちの先祖は、ある意味、仏像と神像を明確に区別していたと考えられますが。

淺湫　現存例としてはないですけど、文献的には奈良時代の神像もあることが明記されています。

神保　延喜年間に編纂された『皇大神宮儀式帳』に神宮の別宮である月読宮の御正体が馬に乗った神の姿とする記載があります。しかし実際は、誰も目にしたことはないわけです。

日本人が独自に仏像を刻み始めても、御神像は約百年間刻まれなかったのではないか。神様は、目に見えない存在ですから、敢えて表現をしなかったのではないかとも考えられるわけです。そして表現しようとするまでに、百年の歳月が少なくともかかったのではないか。これは憶測ですが、非常に興味深いことだと私は思っています。

佐野さんは、この点どう思われますか。

佐野　私も専門家ではありませんので明確なことは言えませんが、御神像を考える時、必ずしも今、神保さんが指摘したように百年間何もなかったと言い切れる逆な証拠もないわけです。

神道の範疇に入るか入らないかは別として、縄文時代に土偶があり、以後様々な人形と思われるものが発掘されています。恐らく何らかの宗教的な行為をともなった、いわば人形の類いだと考えられます。

仏師などの手による彫刻が登場する以前にも、神さまの姿を刻もうとした可能性はあったのではないでしょうか。

また御神像といっても、今淺湫先生がおっしゃったように仏師の手になる非常に精緻なつくりのものと、原木からサッと削り出した素朴な状態のものと、大きく分けると二通りのものがあります。素朴なつくりの御神像は、時代区分をすることが非常に難しいと思います。恐らく科学的なアイソトープなどの調査をしないと出てこないのではないでしょうか。

淺湫　神像の時代認定については、非常に難しい点がありますし、まだ明らかにされていないことも多くあります。この点、私どもも含めて更に研究を進めてゆかねばならないと思っています。

佐野　単純に御神像とは言えませんが、民俗的なものとして東北の「おしら様」とか、「こけし人形」とか、そういうふうなものにつながる可能性も私はあると思うのです。

今の神社の常識では、御神像というのは神保さんおっしゃったように見せてはならないものだという形になっているけども、長い歴史で見れば、一概に断定することはできません。

子どもの遊びの中の民具と祭具、お祭りの道具など、これらは非常に近い関係に思えます。子どものちゃんばらごっこの刀と、お神楽で使う刀とは同じものですよね。ある意味で。そういうふうなことから見ていくと、子どものこけし人形と、そういう素朴なつくりの御神像とだって、どっかで結びついていく可能性があるし、逆に遡っていけば、その御神像のない時代があったとは私は言いきれないと、そんな感じをもっています。

神保　なにゆえに奈良朝、国家的に仏像をつくっている時代に、国が御神像を何らかの形でもつくろうとしてこなかったのか、それがかなり不思議な点です。

佐野　それは国家神道という言葉はここでは不適切かもしれないけど、国の造営する神社と、いま言った民間のレベルのものとの違いだと思いますよ。

神保　神宮のことについては、後ほどお話を聞かせてもらおうと思っているのですが、『延喜式』であれだけ御神宝を定めているということは、恐らく律令が定められた奈良朝まで遡っても良いと思われます。神様に捧げるものについては、相応のことをきっちり考え、そして定めているにも関らず、実際には神様を描くなど表現しようとはしなかった。佐野さんの指摘のように、現存しないことを理由に言うことは危険ですが、やはり残っていないのは不思議なことですね（笑）。

采野　御神宝は、神様に供する美術品であるとも言えます。先程、淺湫先生もおっしゃいましたが、神様に供するものは、神秘に属するということです。そして、神様に供したものは当然神様と同格であって、それは秘匿に値するものとされています。神様に供したものは、神様に供している時点で役目をつとめているわけですから、当然それらは撤下された段階でひそかに焼却したり、土の中に埋めたりするのが本来の姿とされたのではないでしょうか。

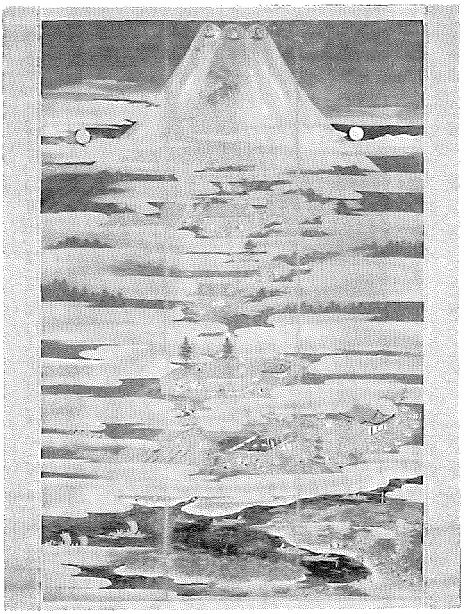
三、絵画からみる神道美術

神保　次に黒田さんに、絵画の分野では、神様というものがどのように表現されてきたのか、概略的なお話を賜ればと思います。如何でしょうか。

黒田　実は私の専門は近世の絵画史でございまして、とくに宗教美術の専門というわけでも何でもないのですけれども、今回のお話のテーマをいただいて、ちょっとお話を申し上げたのは、近世初期の風俗画と呼ばれる、先程の展覧会にも「祭礼図」というものが何点も出ておりますけれども、ああいう人々の日常生活のなかのいろんな場面をテーマにした絵画が、これは実は桃山時代になってはじめて鑑賞の対象として独立するんです。それまでは、たとえば十二世紀の後半の『伴大納言絵巻』では、伴大納言という人のストーリーがメインのテーマで描かれますが、それを盛り上げるといいますか、演出するためにストーリーとは関係のない庶民たちの暮らしぶりが描かれています。そういう意味で風俗表現というのは古くから日本の絵画史では非常に豊かに描く歴史はあるのですけれども。あくまでそれは絵として主ではなく従としてずっと描かれているのです。

ところが桃山になって世の中が安定をしたことによって、鑑賞者も、それから画家のほうも、それから発注者のほうも、自分たちの生活ぶりを絵に再現をして、それを追体験をして楽しむという時代になってきて、そこではじめて自分たちの生活ぶりをテーマにしようという動きが出るようになります。それ以前はあくまでも宗教的なテーマだったり、文化的なテーマだったりという、そういった日常とはかけ離れたところのテーマを絵にするというのが大きな動きだったのです。

そういう時代の絵画と風俗画とをつなぐものとして『富士参詣曼荼羅』（写真①、富士山本宮浅間大社蔵）があります。実はこの作品は、近世の絵画史のなかで非常におもしろいジャンルにそのあと展開していくんです。そのおもしろい理由というのはいくつも考えられるのですけれども、いちばん最大の理由は画家と描かれるモチーフ、当然日常生活ですから人間が描かれるようになるのですけれども、画家と人間の距離がものすごく近づくという現象を招きます。それまでは『伴大納言絵巻』に見るように、伴大納言という特定の人物は非常に大きく扱われるのですけれども、そうではない普通の人々



写真①　「富士参詣曼荼羅」

（富士山本宮浅間大社蔵）

を描くということは自体あまり行われなかったのですが、さらに近づいて描くということはなされなかったようなのです。ところが近世の風俗画の場合は特別ではない人々に画家が近づいて、画家が近づくというかつまり画面の中で大きく扱われるようになるわけです。

とくに京都を描いた『洛中洛外図』というのが風俗画の誕生を告げる作品というふうに位置づけられますし、あるいはその後の展開を見ていったときに、さまざまな風俗画の母胎という言い方もされるように、近世の風俗画の展開というものは実は京都の街を描いた絵画にルーツを求めることができるのです。

京都の街を描くということは、つまり一月から十二月までのいろんな行事をしかるべきところで行っている様子を一つの画面の中で描くという、たいへん画家が工夫をした絵の描き方をするのですけれども、どうしてもいちばん人気のあるテーマとしては「祇園祭礼」でして、これが『洛中洛外図』の中でもかなり中心に描かれるような場合が多いのです。

ところがやがて祇園祭礼や、「賀茂競馬」といったお祭りだけが『洛中洛外図』から独立して、描かれるようになっていくんです。

近世の初期の風俗画の研究をしておりますと非常に興味深いのは、やがてお祭り、本当は神事ですから神様はちゃんと

いらっしゃるはずなんですけれども、だんだん神様とは関係のない、そこに参加をしている人々の様子が画家の興味をひいたり、あるいはその絵の注文者の興味をひいたみたいで、神様はそっちのけでそこに集まった人の喧騒とか狂乱がメインになっていくことです。

やがてそれを体験したあと、今度は祭りのあとの空虚感というんでしょうか、虚しさみたいなものも画家は非常に興味をもって描くようになって、そういう表向きの喧騒とか楽しみとか喜びを表現したあとには、その裏側にあるようなことまで表そうという方向に近世初期の絵画史はいってしまうのです。たとえば、人々の生活の営みを表現しておきながら、その裏側にある、たとえば倦怠感とか退廃みたいなものまで表現する絵画というのは、ちょっと世界的にも例がないと思うのですけれども、そのきっかけになったのは何かといってずっとたどっていくと、結局「祭礼図」にいきつくのではないかと思うのです。ですから日本の近世絵画史の非常に重要なジャンルである風俗画のいちばんの魅力である日常生活の裏側まで描いてしまうというような絵画は、実はお祭りから、もっと言えば京都の街を描くというところから出発をしたというふうに考えると、お祭りというものは実は近世の絵画史にとっては、非常に重要な出発点になっているという気がとくにするのです。

それからもう一つは、そういう絵画をだれが描いたのかということなんですけれども、これは当代きっての一流の画家が腕を奮って描くようになります。具体的に言いますと狩野派の画家たちです。しかもやはり当時の権力者の発注によるもの、あるいは有力な人たちの発注によるものが多かったとみえて、手を抜かないで非常に精緻な絵を描くのです。

ところがそもそもはお祭りのそういう聖なる意味を表現するために、非常に厳かな感じで一流の画家である狩野派が取り組むのですけれども、だんだんその喧騒ぶりとか狂乱ぶりの表現が人々に支持されていくようになると、必ずしも一流ではない画家が描くようになっていって、そうなりますと非常に素朴な表現にもなっていくわけです。ただ、主流はあくまで狩野派の画家がずっと担当していきますし、風俗画になっても狩野派の画家が取り組んでいきますので、先程言いましたように日常の裏側を描くなんていうそんな技術はもう一流の画家でないとちょっと描けないようなところがあるんです。

ですからお祭りをテーマにした絵を当時一流の画家が描いたという、非常に幸福な出会いがあって、それが近世の絵画史を非常に豊かなものにしていったということは言えると思います。

神保　この『富士参詣曼荼羅』は古いですよね。

黒田　ええ、狩野元信という狩野派の中でも狩野派を非常

に組織化した重要な二代目の人物なんですけど、元信の印章が押してあります。ただ、元信は工房を主催していたと考えられますので、本人が描いたかどうかというのはちょっとわからないのですけれども。ディテールを見ると非常に表現力がありますので、あるいは元信の可能性があると考えられているのではないかと思います。

神保　この絵にも、いま言われたようなものの価値というか、見出だせるわけですか。

黒田　垂迹美術の系譜でいいますと、「参詣曼荼羅」が近世の前の時代に非常に盛んに描かれるようになります。そこでは神社などを俯瞰した景観として描くのですが、実は『洛中洛外図』のような、都市全体を描くような構図というのはこのへんを参考にしているのではないかと思うのです。これはもちろん富士山が信仰の対象ですけれども、参詣する普通の人々の様子が描かれていて、その普通の人々の普通の生活ぶりみたいなものが描かれているところが、風俗画の引き金になっていくのではないかと思うのです。

神保　ちょっと時代の背景が前後してよくわからないのですけれど、この『富士参詣曼荼羅』がある意味基層になって、『洛中洛外図』、そして『祇園祭礼図屏風』、あるいは『月次風俗図屏風』だとか、こういったものが形成されていったと。やはりその起源にはこの「社寺曼荼羅」が非常に重要な絵画史のなかでは位置づけをするというお話ですよね。

黒田　そうですね。もっと遡ることもできると思うのです、『富士参詣曼荼羅』よりも、たとえば『春日宮曼荼羅』というようなものを。

神保　あれはどのぐらいの時代なんですか。

黒田　鎌倉時代ぐらいじゃないでしょうか。

これにもきちんとした根拠はないのですが、参道が金色なんです。あれはもちろん夜の風景だから、月の光をたぶんそこに投影しているとは思うのですが。実は『洛中洛外図』をはじめとした風俗画で、金色が多用されています。金色というのは神道美術や仏教美術においては、聖なる色なのですね。ところが『洛中洛外図』以降風俗画というものに金色を使うようになります。金色が、聖ではなく俗の世界を描く絵画で好まれるようになるのです。

それではいったいなぜ金色が聖から俗に変わるのかというのは、これは大問題なんですけれども、もちろんどうしてそういうことになったのかというのはわかりませんが、一つは『春日宮曼荼羅』の参道は金色であるというところに、私は個人的に興味を抱いています。

神保　鎌倉時代で言うと、私の知ってる絵に「熊野の滝の図」がありますが。

黒田　『那智瀧図』ですね。

神保　『那智瀧図』、『鹿曼荼羅』あたりはどのぐらいの時代区分になってくるわけですか。

黒田　『鹿曼荼羅』は『那智滝図』より前じゃないでしょうか、発生したのは。

神保　そういったものの流れが集約されて、次の近世の展開になっていくんだということでしょうか。

黒田　そうですね。ただ、このような見下ろすような構図というのは、たとえば浄土教の絵画で、極楽を描いた『当麻曼荼羅図』というのがあります。それは金色ですけれども、そういう形式を借りているということはもちろん考えなければいけないんですが、私は、聖なる金が俗なる金に変わるというところが非常におもしろく興味がもてますね。

佐野　この『春日宮曼荼羅』と、雪舟の『天橋立図』と並べて出ていたのは、あれは平成十四年に開催された「雪舟展」でしたか。

淺湫　この展覧会でも『天橋立図』を出品しております。あの図には籠神社が描かれているということでも出したのですけど、やはり図自体が聖なる空間を描いているという、要するに風景図だけではなくて、そういった寺とか神社といった聖域を描いているという見方も研究者の間ではあり、一種の宗教画という説もありますので、出品いたしました。

今回のこの展覧会で一つ苦労したところが、いま黒田先生がおっしゃったこういった初期の風俗画とか、『洛中洛外図』、あるいは『賀茂競馬図』にしろ、『祇園祭礼図』にしろ、そういった祭礼図と言われるものが、なぜか京都にかぎらず神社に伝存している例がほとんどない点です。今回の展覧会も神社のほうからお出しいただいたのは『豊国祭礼図』だけでした。そのあたりの理由を当館の近世絵画の専門である狩野にいろいろ相談しながらすすめましたが、どうしても神社に現存していない。京博の狩野博幸氏が言うにはおそらくそれは流出してしまったということではなくて、最初からこういったものは神社に奉納するものではなくて、もっと目的が違うのだろうということぐらいで議論が終わったんですが。そのような事情でこの展覧会に出光美術館さんから『祇園祭礼図』を、お借りし展示しました。神社が舞台の場合、祭礼というジャンルは欠かせない神道美術ですし、神道文化にとって欠かせないものですから、どうしても中央の部屋で人目をひくというところで展示したかったのですが、なかなか神社にないものですから。

うちの狩野に相談して「『祇園祭礼図』でいちばんいいのはどれですか」と聞いたところ、それはもう〇・五秒後に「出光美術館」所蔵のものであるとかえってきました（笑）。

なかなか外部にはお貸しいただけないという話を聞いていたのですが、たっての願いということで、黒田先生にお願い

し、三週間限定と条件で展示させていただくことになりました。

どうして神社にないのかというのは常に疑問としてありました。はっきりは言えませんが、だんだん神社を描いてるということから離れて、庶民を描いてるというところがやはり関係しているのではないですか。

黒田　ええ、そうじゃないでしょうか。

淺湫　あと、不思議なのはそういった祭礼図は、あまり画家、絵師のサインが入ってないのですがそれもまたなんか不思議だ思っています。

黒田　そうですね、桃山の絵画の作品にはあまり絵師はサインをしない、全般的にしないですね。『豊国祭礼』なんかは狩野内膳の署名と印章が入っていますけれども、特別の場合を除けば原則的にはサインをしないのだと考えられます。

神保　豊国神社自身が明治以降復興されたお社ですから、そのときに『祭礼図』も再興された時に奉納があって神社にあるわけです。たしかに神社には絵画は少ないですね。

佐野　私ども、神主からするとお祭りの写真というのはいつも被写体でしてね（笑）、自分のアルバムにはあまりないのが多いです。

神保　以前、仕事で全国の神社をもっている文化財をデータベース化しました。コンピュータ上、刀、武具甲冑類が多く、もう絵画類は皆無に等しいです。神社の文化財では建造物が一番多く、その次が武具、刀剣類です。その次は文化財ではないですけど天然記念物になり、ほとんど絵画などはありません。

ここでスライドをご用意いただきましたので、少し見せていただければと思います。

黒田　これがいま申し上げた『富士参詣曼荼羅』（前出）です。人々がこのように描かれているんです。

采野　少々勉強不足で申し訳ないのですが、先程の狩野元信ですが、あの時代は当時は宮廷絵画は描いていなかったのですか。

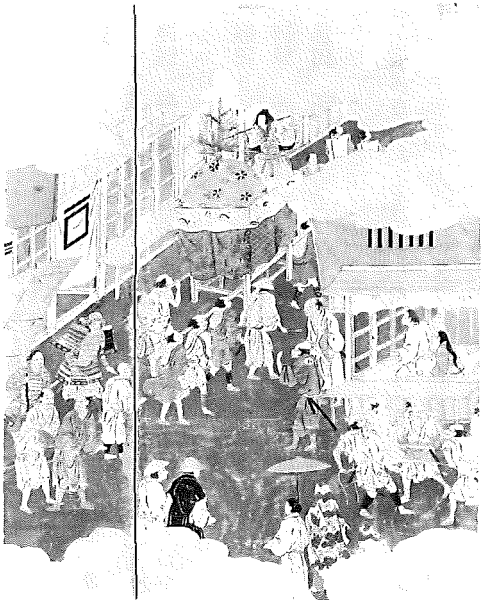
黒田　狩野派が宮廷絵師になるのは慶長年間ぐらいまでちょっと下がって、狩野孝信という光信の弟がいるのですけど、探幽のお父さんですけれども、彼が宮廷に招かれます。招かれるというか、あの頃は実は豊臣がどうなるかわからないという時期になったときに、狩野派がその生き残りのために「三面作戦」というのに打って出まして、徳川家と豊臣家と宮廷に絵師を送り込んで、だれが政権を取っても生き延びるようにということをやったときの宮廷に送られたのが孝信なんです。まだこの頃は土佐派が健在ですから宮廷は土佐派関係だと思います。

それで先程お話いただいた『祇園祭礼図』（写真②）「出光

美術館蔵」はこれなんですけれども、狩野さんがおっしゃるようにいま確認される『祇園祭礼図』の中ではいちばん古いと言われてる屏風です。部分的に見てみます。この図のあとの『祭礼図』になるとみんな非常に狂乱する姿で描かれることが多いのですけど、これは非常にもの静かといいますか、それは画家の表現の特徴にもかかわるとは思っているのですけれども、非常に神聖なる感じがします。

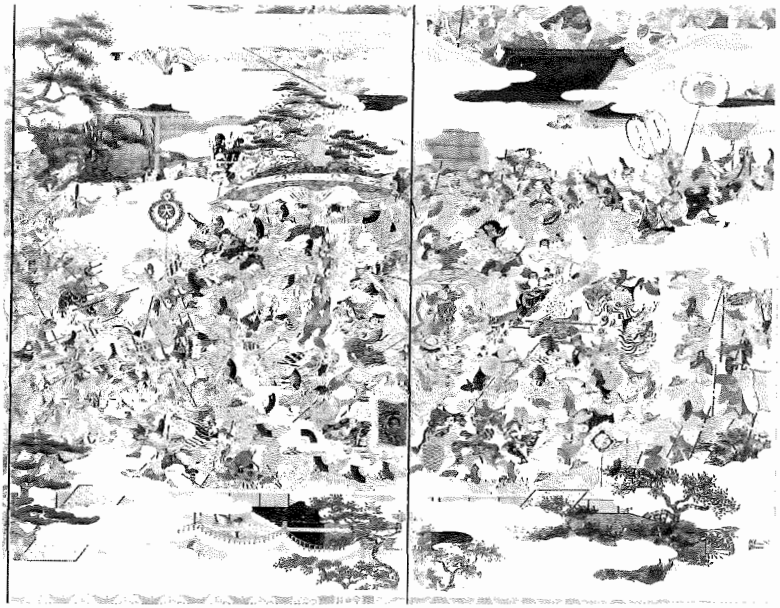
これは『豊国祭礼図』「徳川美術館蔵」（写真③）の徳川美術館にあるもう一つの『豊国祭礼図』です。これは見るとかなり狂乱している姿がわかります。真ん中にいる筍の被り物のような人がいたりとか、それから人の形がちょっと誇張されてはいるのですけれども、先ほどの『祇園祭礼図』よりちょっと時代が下っただけの絵画の時代なんですが、こうも変わってしまいます。こういうお祭りに参加する人々の、享楽みたいなものを描ききってしまったような時代を体験するので、そのあとに残った裏側みたいなところまで画家は興味をもっていくのだろうとは思います。

今度は神社に奉納された絵馬の中で、「三十六歌仙」を描いた絵馬です。この十五、六年前まで、あんまり美術史のほうでは「三十六歌仙」の絵馬というものが、美術史の対象として注目されることはありませんでした。ただ、江戸時代に入って狩野探幽などの、非常に優れた画家が奉納した「三十六



写真②　「祇園祭礼図」

（出光美術館蔵）



写真③「豊国祭礼図」

（徳川美術館蔵）

歌仙」は、注目をされていますが、室町末、桃山のはじめぐらいというのは、そんなに美術的に優れた作品がないとされていました。ただ、鎌倉時代はこういう佐竹本の『三十六歌仙』「出光美術館蔵」（写真④）なんかが非常に優れた例としてはあるのですけれども、室町末、桃山ぐらいにかけてはちょっと美術史の対象になるものはなかったのですが、福岡県の宗像大社にこういう絵馬があるというのをちょっと教えていただいて、これは印章が押してあるのですけど、狩野永徳のものなんです。

神保　静岡の浅間神社に奉納されているのも、永徳でしたでしょうか。

黒田　いや、永徳じゃないと思います。

神保　浅間神社のほうがちょっと古いですか。

黒田　新しいのではないでしょうか、こちらが古い。調べたのですけども、結局天正十八年（一五九〇）に宗像大社拝殿が造営されたときに、小早川隆景が奉納したというふうに考えています。ただ、あんまり出来栄えがいいので、福岡の黒田藩の三代光之がたまたま宗像大社にお参りにいったときにこれを見て「傷むといけないので下げておくように」といったと言うのです。それでずうっとそのあと二百年ぐらい倉庫にしまったままになっていたそうです。そのおかげ保存状態がよく、ほかに六セットほど宗像大社にあるのですが、みん

写真④「三十六歌仙」

（出光美術館蔵）

な潮風でやられてしまって、ほとんど跡形もないのが多いのですけど、これは幸いなことにそういういきさつがあって残っています。非常に出来栄えがよくて、色もいいし、顔がすばらしく端正な顔になっていて、これは桃山の天正十八年の段階で言うと非常に際立った出来栄えの良さなんです。いろいろ調べた結果、永徳が描いたとは私は思ってないのですけど、狩野博幸さんは永徳だと思っています。私は永徳の息子の光信が描いたと思っているのですが。いずれにしても中央の一流の画家が描いた絵馬ということで、学会でも紹介しました。

そののち美術史の対象じゃないとされていた時代の絵馬も、実はちゃんと見直さなければいけないという問題提起になりました。

神保　この「歌仙絵」はお寺さんにも奉納がありますけど、「歌仙絵」は神社にも結構奉納されているじゃないですか。

黒田　そうですね。

神保　絵を専門になさってる方の立場だと、寺社に奉納される理由は何だと思われますか。

黒田　そうですね、一般的に見るとさっきの佐竹本も一応住吉明神の絵が描かれていたように、神と優れた歌詠みとの結びつきだと思います。

神保　この時代やはり和歌というのは、朝廷から一般大衆までの、ある意味日々の娯楽ですから、先程の「祭礼図屏風」

のように、庶民の日常生活、あれは熱狂している部分を描いているのでしょうけれども、庶民がいちばん好んだ遊びの代表的なものだから、神様も喜ばれるだろうと奉納したのではないかと、僕の友人で歌の好きな人間が言っていました。三十六歌仙の中には、神さまもおられ、この時代に神社には「三十六歌仙」のものをしきりに大名から町衆に至るまで奉納してるような事象があるんだというようなことも言っていました。

佐野　和歌というよりも連歌。

神保　ああそうですね、連歌ですね。

佐野　それで「法楽連歌」という言い方をするでしょう。

神保　そうですねこの時代。

佐野　あなたのおっしゃるとおり、それが庶民に広がっていったというのと、さっきの狂乱する姿と、どこか一致するところがあると思うのですけれども。

神保　そうですね、この時代「法楽連歌」がしきりに行われてますね。

黒田　この時代ぐらいからなんですけど、一枚の板に一人ずつ描くようになるんですね、この前は三人一緒に一枚の板に描いたりとか、複数をまとめて描いていたんです。これは裏に「左何番、右何番」という書き込みがあって、つまり本殿があって拝殿に掛けるのですけど、拝殿の左右に掛ける。

神保　ぐるっと取り囲むようにしてですか。

黒田　そうですね。

神保　あまり関係ないですけど、時代的に順番が入れ替わったりすることもあるんですか。

黒田　はい。変ることもあります。いわゆる「歌合戦」ですからおっしゃったとおりだと思います。

黒田　ちなみにこれは、豊国神社にある「絵馬」です。あわててつくったとみえて少し雑な箇所もあります。

それからいまの宗像の作者を調べるときに、いちばん参考になったのは『秀吉像』です。この顔の描き方と、さっきの宗像の顔の描き方、ほとんど技法的に一緒なんです。それでこれを描いた画家は宗像の絵馬も描いたと考えたのです。『秀吉像』は光信が描いた絵です。そのような一流の画家に絵を制作させることのできた人物が宗像に絵を贈ったということがわかったんです。

神保　藩を通じて殿様が奉納したのですね。

黒田　そうですね、小早川隆景が。

それからあと、私がもう一つお話しようと思ったのは、仙厓という臨済宗の僧侶の絵がたくさんあるのですけど、彼の絵をずっと調べておりましたら、もうありとあらゆる画題を描いていることがわかりました。布袋さん「出光美術館蔵」（写真⑤）を描いたり、あるいは天満宮にいって菅原道真の

絵を描いたりとか、あるいは筥崎宮の鳥居を描いたりとか、神道関係のモチーフを非常にたくさん描いてるんですね。ずいぶん昔のこと、来館者に「どうして禅宗のお坊さんなのに神道の絵を描いてるんですか」と質問を受けて、当時は答えられませんでした。たしかに考えてみれば仏教の僧侶が神道の絵を描くというのは、正式にはあり得ないことなんじゃないかなと思ったことはありました。いまは、仙厓という人はそういうことにあまりとらわれてなくて、興味のあることは何でも描いてる人と考えるようになりましたが、非常に不思議な人だなと思ったことがあります。

神保　これはすごく有名な絵ですよね。これは何を描いているのですか。

黒田　布袋と、童子です。さっきの淺湫先生の話じゃありませんけど、本来は非常に超俗的な、布袋といえば、怖いかどうかはともかくとしても、イメージ的には威厳のあるものとして描かれていたと思うのですが、だんだんと親しみやすい顔に変わってくるんです。

近世というのは、たとえば『風神雷神』も俵屋宗達の手にかかると、非常に優しい人間的なふうに変わってしまいますし、本来は怖い存在であったはずの神様が、だんだん優しくなっていく時代のような気がしますね。

神保　仙厓というのはいつ頃生きた人になるわけですか。

写真⑤「布袋さん」

（出光美術館蔵）

黒田　一七五〇年に生まれですから、十八世紀から、十九世紀にかけてですね。

神保　円空も同じ頃の人ですか。

尾久　円空も江戸時代の初めで、一六三二年に生まれて、一六九五年になくなっています。

神保　円空もいろんなものを彫ってますよね。

尾久　種類はね。

神保　いまの黒田さんのお話と同じように、円空も仏様から神様まで幅広いですね。どうもありがとうございました。

いろいろお話を伺ってきましたが、神様ははじめは怖い形で表現されてきたものが、時代が下ってくるに従って、御神像もそうなんじゃないですか。柔和になってくるのではないですか。御神像は一貫して厳しい表現をしているのでしょうか。

淺湫　やはり近世に入ってくると、穏やかであまり憤怒の表情を浮かべというのはなくなってきて、近世になってくると神像自体があまりつくられなくなったのか、あるいは残らなくなったのか、余り残っていません。

佐野　逆に言えば典型的なのは恵美須さん、大黒さんで、どこにでもあるような福の神に変貌していきますね。

淺湫　そうですね。恵美須さん自体もたぶん室町時代ぐらいにどうも造型化が始まったようなんです。あるいは南北朝か、一応南北朝の銘があるという恵比須さんがあることはありますが、本当に遡るかどうかはわかりません。室町ぐらいにはあるようです。その室町のものとして粟田神社の恵美須像を今回展覧会に出したのですけれども、比較的われわれの想像するふくよかな顔に近いのですが、まだそこに至るまでの過渡期的と申しましょうか、馴染みの恵比須さんよりスリムですね。

神保　これは時代はいつごろでしょう。

淺湫　おそらくつくりから見て室町、十六世紀ぐらいだと推測されます。それがもう江戸に入ってくるとふくよかな、鯛も小脇に抱えた、われわれが想像する恵比須さんに完全に変わってくるのですが、これはまだちょっと厳しい表情の名残と神の威厳をとどめている気がします。室町から少し下がってくると、そういった財宝神の影響もあって、やはり神様のイメージというのもふくよかな形に変わってきているのかもしれないです。

神保　話は変わりますが、佐野宮司さんが、平成十三年九月にイギリスで開催された特別展「古代日本の聖なる美術」展（イギリス名「ＳＩＮＴＯ」）に出品も兼ね、行かれましたがイギリス人がとらえた神道というのを、どのように感じられましたか。

ここに図録がありますが、これを見ると縄文から始まり近

世まで展示されています。土偶などもあり、「神道美術」の範疇はどこまであるのか分かりませんね。佐野宮司さんも、神社のご神像を出品されていますが。

佐野　その範疇の話ではないのですが、御神像には、群像の形で残っているものがしばしば見られるように思うのです。それはどういう理由があるのか、またどのような意味をもつ構成なのかよく判らない場合が多いようです。その中には御祭神の数なり何なりに照らし合わせていけばわかるところもあるのかもしれません。

しかし、実際に明治以降の合祀などもあり、うまく辻褄が合うようにはぴったりいきません。

そういう群像の形のものの中には、古い御神像と同じものを模造するようにして、また御神像をつくり、その古いのも場合によるとお焚き上げするのをはばかるなどして、それが残るなどして、ペアの御神像などが、時代的に見て、年代がちがうものが複数組存するなどということは往々にありませんか、御神像をいろいろお調べになってて。私はいくつかの神社を見せていただいて、そのように感じるところがありました。

淺湫　京都の神社では大将軍八神社というところには、重要文化財に指定されるものだけで八〇躯御神像があって、さらに断片まで入れるとおそらく当社は一〇〇を超えるお像があったと思われるのですけれども。やはり彫刻史的にみると十世紀まで遡るかというような古様なものもあれば、鎌倉まで下がるかというようなものもあります。比較的何百年というわけではなく、百年かそこらぐらいかもしれませんけれども、ある程度時間差があるようですし、像の大きさ自体も違うので、人によっては大将軍八神社のものは「星曼荼羅」の立体化だとおっしゃる方もいるのですが、体系立っていちどきにつくられたとみるよりは、やはり大きさの点や作風の点からみて、ちょっと幅があるようなので、もとに何体かの古いお像があって、そのあとまた追加して奉納されたのではないかと私は思っています。

なぜそれだけの数が大将軍八神社にあるかというのが、文献もないですし、想像するしかないのですが。比較的短い期間に一気に作られたのではないかという印象を受けます。数年単位ではないと思うのですが、ある種の流行、あるいは何らかのそういう流行神、あるいは何かのときにはそこに奉納するというのがもう風俗としてあり、その結果一気に奉納品が増えたのではなかろうかと考えられます。

とくに大将軍八神社のものはできのいいものは、やはり仏師がつくったのかなと思われるようなものもある半面、たいへん素朴なシンプルなものもあります。ある程度の階層の人が一人一つとか、そういう形で奉納したのではないだろうか

という気がします。どうも八〇躯残っているうち、セットになるかと思うものを一生懸命探しましたが、例えば束帯形と武装形の像でどうもつくりが似てるというような、いくつかの作風的な面で組になるかなというのはあったのですが、もう一〇単位で、一〇とか一五とかで一セットというような形の括りではどうも分離できそうにないのです。まったく確証はありませんけども、そういった形で流行り神のような、流行神として一時期そういった信仰が流行した結果、奉納されたのかなというふうに私は想像しています。

佐野　もう一つは御遷宮のように、何年かに一回そういうものをつくり換えるとか、原初的には毎年毎年であったのかもしれない。そういう要素というのがとくに素朴なつくりのほうの御神像には、なにか残っているのではないかというようなことも思うのですけど。

神保　何年か前に石清水八幡宮から平安期から鎌倉ぐらいにかけてのものが、出ましたね。

淺湫　蔵から出てきました。

神保　時代的には大体百年ぐらいの単位なんですか。

淺湫　あれはちょっと下がりまして、女神像は室町ぐらいなんですけど、童子形の像は平安末から鎌倉ぐらいのものが多かったのですね。ただ、そういった像は山ほどあったと想像します。

神保　実際には。

淺湫　ええ、やはり遷宮の際に改められたり、たまたま何かのきっかけで取っておられたりとかいうことでもない限りは、なくなっている例がかなり多いだろうと思います。

神保　先程冒頭に采野さんが言われたように、遷宮の際に埋めたり、焼却したりということで、それがたまたま大将軍あたりは残ってたということも考えられるわけですね。

佐野　可能性としてはあるかなと、考えられます。非常にたくさん膨大な量のところでは。

淺湫　大将軍八神社なんか、たとえば、主神というか、神殿に御祀りする主たる神様としてつくられたのではなくて、個人的に神様の姿としてつくって、そういった神殿ではないところに置かれていたからこそ、残ったということも考えられますので。

神保　民間の崇敬する方々がつくって奉納したりということも、考えられるということですね。

淺湫　あるいは、そういう奉納のための場所であったかもしれません。いまでも石仏なんかが集められた場所がありますが。だから本殿、本堂とか、そういう場所ではなくて、たとえば、とくに大将軍八神社というのは方位の神ですから、旅するに際して安全を願ってとか、あるいは、「方違え」なんかとも結びついていたりして、なんか引っ越したり、場所

を移る際に何か奉納をしてというようなこともあったかもしれません。

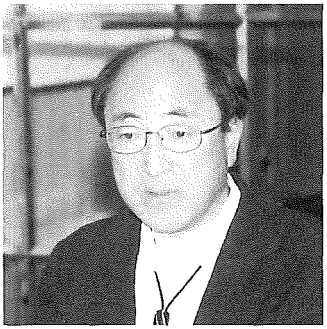
四、工芸品に見る美と日本的価値観

神保　私的なことを言って申し訳ないのですけど、私は民芸が好きなものですから、柳宗悦の美に対する考え方を話していただきたく、日本民藝館の尾久さんにお願いしました。

日本民藝館には庶民信仰の工芸品などがたくさんありますね。絵馬、円空仏、木喰さんであるとか、数多くあります。いままでお話を伺ったところでは、御神像類は民間の手になるものが多々あるとのことですが、絵画などは一流の方が神様に奉納されたものが多い。民芸館にあるものは本当に名もない庶民ものであるかと思うのです。そのことに関して柳宗悦の考え方、また日本民藝館について、お話をちょっと聞かせていただければと思うのですが。

尾久　柳宗悦という人の仕事でいちばん注目されるのは、「民芸」ということばをつくって、民芸運動を展開して、そして民衆的な工芸を世の中に積極的に広めようとしたいわゆる民芸の仕事だろうと思います。

柳宗悦は明治二十二年に生まれ、昭和三十六年、七十二歳でなくなります。柳宗悦の仕事が始まるのはちょうど二十歳ぐらいです。文学運動の機関誌の『白樺』にいろんなことを寄稿して、仕事を始めていくのですが、その五十年間の間に、十五、六人の僕らのような凡人が一生かかってもできない仕事を五年程の単位でやっていきます。だからその五年単位の仕事をそれぞれ並べ立てても話は尽きないのですけれども、その五年単位で成し遂げた仕事の根幹に流れていることは何なのだろうと、僕は今それを自分の仕事のテーマにしていますが、それはどうやら二十歳の頃の『科学と人生』という最初の単行本で示されたことになるように思われます。その中で出てくる結論的ことばとして、柳は「万有神教」あるいは「万有神論」ということを言っていますが、それは主として心霊の研究から導かれています。『科学と人生』というのは心霊、早く言えばお化けのいろんな例を出して、「そういう霊というものは実際存在する」という霊魂の研究と言えるのですが、柳を知るうえでそのことを理解しておくのがひとつの重要なポイントだと言えます。



それから、『白樺派』全体で盛り上がったロダンの研究と

いうような仕事になっていきます。白樺同人がロダンのいろんな美術を紹介していくなかで、柳さんはロダンの美術のもつ宗教性というようなことを、やはりいちばん目的において書きます。それもロダン自身の、自然を見る見方として、「万有神論的な見方がロダンにはある」と、あらゆるものに神が宿るとか、あるいは神を見るという、そういう心が基礎にあるとね。そしてなおかつ『革命の画家』というような、二十二、三歳で書いた、ゴッホだとか、セザンヌとか、ルノアールとか、そういう人たちを〝革命的な画家〟ということで紹介しているのですが、その中でもやはり〝あらゆるものに神を見るという、そういう性質を持った画家、それが描いた作品、それが実に素晴らしいんだ〟と、そういうことを書くのです。それからウイリアム・ブレークの研究。ここではブレイクの奥にあった神秘思想、神と人は一致すると、あるいは神も人も同じであるというような、ブレイクにはそういう詩がたくさんあるのですが、そういう人としてのブレイクに非常な関心を示して論文を書きます。

それでいま言ったようなことをそれぞれ一つ一つ事象の例を引いて話していくと、いまのわれわれの時代で大学教授が一生かかっても成し遂げられないようなことを、短時間でやっていってる、そういう巨大な人だということがわかります。

柳先生はそういう巨大な人で、「万有神論」的な体質というものを基礎にもっていると考えられます。

そんな体質を持っていた人が、大正三年から「李朝の工芸」に強くひかれていく。それは大正三年の九月に浅川伯教がお土産に李朝の焼物を携えて柳を訪ねるというところから始まるのです。そしてその土産の工芸品を書斎に置いて眺めることによって、どうしてこんな無名の、用途だけを考えてつくられたものが美しいのだろうというような思いが柳に芽生えてくるんです。そこから柳さんにとっては、芸術家が芸術のためにつくるそういう美術作品ではなくて、無名のだれがつくったかわからないものにも、一流品とよばれるものと同じ芸術的価値があるという、気持ちが芽生えていくのです。

また、それと並行的に彼は「神」について研究しています。正確にいえば大正四年から、大正十二年まで研究しています。そして大正八年ぐらいまでの論文を著作にまとめています。神懸かりになるような精神状況が絶えず訪れるなかで、それを書いているというような文章があるぐらいに、あの大天才がフルに頭を働かせて、神について書きつづけていくのです。

その間に柳さんが結局結論としてたどり着いた「神というのは何か」という、それがいちばん重要なのですが、その本の中で例を引用しているのですけど。五世紀の頃のディオニシウスというシリアの宗教家が書いた文章の中にあるというのですが、「すべての知識の停止によって人は不価値の当体

に結ばれるのである。何事も知らずして、しかも心を超えてすべてを知るのである」という、そういうことばを引用してるんです。それで柳さんにはその「万有神論」という基礎があるから、あらゆるものに神を見る、ではその神は何なのかと、そしてそういうトランス状態になりながら行っている二十五歳から三十歳ぐらいまでの研究の中に、それを代表することばとしてそれを書くのです。

要するにそれは神というものはそういうものだと、要するに思惟でもって表現できるものではないと、思惟をしてはいけないと、思惟をすることですでにもう間違ってると、何も考えてはいけないのだと、すべての知識の停止によって、人は思惟をしてでも表れて、ない、そういう不価値の当体と結ばれているのであって、そのときに何ごとも知らずしてその不価値の当体、即ち神と結ばれている自分は、すべてを知っているんだと。それを信じなさいということなんです、柳さんがたどり着いた結論は。

柳さんはそういうふうに思ってから、今度一切、こういう難しい宗教についての論文を、昭和二十年代の初めまで、一行も書かなくなるのです。

その書かなくなった瞬間から何があったかというと民芸の発見です、要するに具体的な物ですね。僕にはそこにいたるのは当然の結果に思えます。柳さんはこの時点であらゆるものに神を見ることができる、その神は何なのか、これは結局私が思うには、思惟できないものが神である。そこで「美」ということばをもってきたら、美というものも思惟ができない。しかし、それを見ているときに、たしかに自分は美しいと感じている。で、その感じてる心の有様は、神を感じてる心の有様と、まったく、否、まさに一致する、柳さんにとってはね。私もそう思うのですが。

だから柳さんにとってはずうっと若いときから関心のあった「神」ということが、「美」ということに、うまくすり変わったんです。それでもはや神ということを信じられなくなったわれわれ現代人にとってみれば、そういう「神」に代わりうるものとして「美」というものがはっきりと、いちばん身近に、いちばん親しいものとして生まれてくるではないかとなる。そういう結論が柳さんの中に出来上がったと思われます。

そして、その「美」と結ばれるいちばん身近なもの、それは「民衆的工芸品」なのですが、幸いなことに、それが当時柳さんの最も身近にあった美でした。もはや権力者もいなくなって、現在のこの庶民の時代において、庶民がつくったそういうもの、それが民衆的な工芸品で、柳さんが「民芸」と名付けたものでしたが、それを身近に置いて、絶えず瞬時離れず美というものを柳さんが感ずるようになる。美や神はこ

とばにも、あるいは思惟もできないんだが、たしかにそれを感じた。これが重要なのです。感ずる人間と感じない人間がいて、感じない人間にそんなこと言ったってどうしようもないのですが、美というものは人間であるかぎり一生に何度かは、夕日や、お星さまやお月さま等を見て美しいなと思う瞬間があると思うのです。そこで「それが神だよ」というふうな言い方をすれば、何となくわかるのではないかと思います。そして自分の身の回りで使う工芸品がより親しくそういうものを感じられる材料であれば、非常に楽天的な言い方ですけど、その人の人生はとても幸せじゃないかという根幹の思想が柳さんに生まれた。それが民衆的工芸の発展につながっていく。

私はあらゆるものに「美」あるいは「神」を見るということが柳さんにあったからこそ、いままでに例のない民芸という、そういう庶民のつくった、とるに足りないと思われていた、そのようなものに直接的にスッと結ばれていったのではないかなと考えています。その実体験をたくさん積み重ねて確信するための仕事が、柳さんにおける民芸運動だったり、民芸だったりしたのだと思うのです。

そして又、そういうものと直接に格闘し終わったら、柳さんは昭和二十三年に『美の法門』を著します。理解がむずかしい文章です。しかしそれはいまのような神秘思想のことと

つなげ合わせたら、一目瞭然で、「美という絶対」「神という絶対」これを相対の世界で考えるなということなのです。相対の世界で考えた瞬間に神を見失う、美を見失う。ただ「美」というものは「神」というものの認識よりも、はっきりわれわれ認識してますね、自分自身はこれが美しいんだというような認識。その認識は神を捉えることより難しくはないと思うのです。でも「神を捉える」とかいうこと自身が間違ってるわけで、私はただそこにはひたすら感謝の念があるだけだろうと思うのですよ。そういうことを感じたものがたくさん民藝館にはあるということです。柳さんにとってみればそういうものはみんな、神様を見ているのと同じなんです。

「神様を見ていると同じ」というのはどういうことかというと、とにかく感じて、感動して、そこに何もない、神様に救ってもらおうとか、お願いしますとか、ギブ・アンド・テイクなんてばかな話はないんです、ひたすら感謝なのです。だから神というのはそういう存在だと思うのです、ひたすら感謝するだけの存在。

神保　ありがとうございます、頭が下がります。

尾久　私はこのごろつくづく柳さんがそういうことを言っているのだと、思っています。私にとっては、先ほど言ったディオニシウスの書き残した言葉のことが一番重要なんですね。

結局は神道にしても信ずるということですよね、信ずるということがなかったら意味ないですよ、だから不価値の当体と、美しいなと思った瞬間、限りなく短い瞬間で、自分は無限を感じて結ばれているんだという感覚。それをありがたく信じましょうということで、やはり信じることしかないんですよ（笑）。そういうことを最近つらつら思っているのですけど。それをずうっと広げていくと、感ずるものすべてが美しいと感ずる世界ですから、要するに自分の腹の中に神がいることになるんです。だから「美」というものを造型的にどうのいうのではなくて、何かしら感じてしまったというそういうものですね、私の「美」は。

神保　民藝館の蔵品は多岐にわたっていますね。

尾久　そうですね、柳さんは偉い人なんですけど「どうだ」というようなところが人間だからありますから、人の研究したものはどうでもいいんです。やっぱり最初に道を開く人なんですよね、ああいう人は。

神保　それこそ神社で使っていた祭器具のようなものから、奉納された絵馬なども非常におもしろいですね。

尾久　そうですね。何でも美しいんです。しかし美術館という施設として陳列できるものとか、そういう限定は自ずから現実問題としてあります。でもその限定を外してしまったらブレイクなんか「あいつは気違いだ」と言われるようなぐらいに、人から見れば気違いに見られます。でもあらゆるものに美を感じてしまう方が真実（ほんとう）だと思うのです。

神保　非常によく分かります。それではつぎに佐野さん御願いします。

佐野　そうですね。大英博物館のビクター・ハリスという日本部長がおられます。私よりも美術関係の方のほうがお付き合いがあるのではないかと、思いますが、ロンドン展のあと日本にきて、話す機会があり、「なぜ神道美術に興味を持ったか」という話題に、彼ははじめは若いころ日本の武術に憧れて日本にやってきて、合気道や剣道を勉強していて決して美術をやろうと思ってきたのではないそうなんです。武術を学ぶうちに、剣道から刀剣に興味をもつことになり、刀剣から美術的な世界に入っていって、その刀剣がどうやってできるかというと、火と水との本当の偶然でできるようなそういうでき方をするということを知る。その偶然性というものの中から生まれてくるというのは、人間の技術を超えた、科学的には単なる偶然の産物かもしれないが、そこに日本人の持っている霊というか神というかを見出す。同じ現象が備前焼などああいう焼物の世界にもあり、お窯の中でどんなふうに灰がかかって、自然にそれが溶けて景色になるかというようなところは、これも人間技でない部分があると、そういうようなところからはじめは入っていったそうです。それで日本の

宗教美術にはいり、仏教のほうもいろいろ研究したけども、そういう根源的なところが神道的な神観念みたいなものにつなぐのではないかと。

そうすると、神籬、磐境というもののなかから、それを御神像という形に、姿にしていくという過程には、材木の中に本来、たぶん円空なんかが多少そういう言い方をしているのではないかと思うけど、自分がこういう形で彫るのではなくて、こういう形に木のほうが、姿を現させてくれと言ってるとおりに彫るのだとか、そういうことをいう人たちがいますよね。そういうようなものを集めて、それを「神道の美術」としてヨーロッパに紹介していこうと思い立ったというようなことを言っていました。

そういう考え方で表現していくと、本来日本人のもっている素朴な霊的な観念と神道美術というものとの結びつきのなかに、もう少しものが見えてくるのかなと思うのです。とくに民芸との関係で言えば、先ほど「こけし」とか「おしら様」とか言いましたけど、要するに神様の祭祀のための道具を、あるいは祭りのための施設を、どのようにつくるか。神様の望むような姿にそれをつくる。お祭りのときには一回きりだとかいう前提でつくっていくとすると要するに穢れのない捧げものというか、お道具をどういうふにうつくるかというときの感覚に、二通りのやり方があると思うのです。一つは技術の粋を尽くした最高のものをつくって差し上げるというやり方と、もう一つは、いまの話を続けるけど、人間の変なさかしらは捨てて、自然のままでなるべく単純につくるというやり方がある。その二つのやり方が、たとえば、ブルーノ・タウト風に言えば伊勢神宮と東照宮の違いになるのかもしれません。要するに白木のままの美しさというか、山から切り出してきた材木をなるべく手を加えずに建物をつくろうと思えば、いちばん典型的なのは大嘗宮のような黒木になるわけです。木の皮も剥かずに使ってしまおうという。

尾久　それで私の話でちょっと触れなかった大事なことは、柳さんの時代環境のなかでは、分別を尽くして一生懸命熟練の技を尽くしたものが、とても尊ばれていたんです。彼は尊ばれているものはもういいんです。尊ばれていないものには佐野さんのおっしゃったそういう性質があって、それも尊いじゃないかと、むしろこっちのほうを誰も知らない、だれもまだそう思わないなら、自分の使命としてこれを知らせなければいけないという、そういう基本的考えがあったのです。だからといって片一方はだめだとは決して言ってないのですが。

佐野　ええ、もちろんそうです。それで、そういうなかに要するに日本人の生活のなかで言えば、一般家庭の神棚のお祀りに使う道具とかの中に、有名大社に奉納するものではな

くて、わが家の神棚にお正月のお供えにお雑器を一つ上げるような本当に木の轆轤でもってサッとつくり出しただけの、典型的な民芸ですよね。そういうようなものが日常生活にたくさんあるわけです、それらまで含めて神道美術というふうに広げてしまえば、もう合体しちゃうんですよ話が。

尾久　万有神論だから（笑）、それ言われると全部が神様に。でも全部に神様を感ずるということは、これは僕は絶対に正しい、目指すべき世界だと思いますよね。感ずるということと、そういう存在としてそれが神道の品物としてあるというのとは、また多少違うんだろうと思うのですけど。

佐野　もう一つは、神社において使うものと、それがそうやって日常の神棚なり、神棚でなくても日常生活のなかにおいて、たとえば門松だってそうですね、決してあれは仏教美術じゃないです。門松の飾り方をどうするかというのも、それを神道美術というのか、民俗民芸というのか、そのへんの境目というのもずっと広がっていくのですよ。そうすると厳密な意味で言うと、今度は「神社美術」と言ったほうが、展覧会とか何かではやりやすくなる（笑）。

神保　また若干逸れるかもしれませんけど、淺湫さんが「神々の美の世界」展の『図録』の前書きで書かれていましたが、松尾大社の御神像にかぎらず、いろんな御神像を見ているとその仏像では考えられないような節のあり方が端々に見えると。おそらくその当時御神像をつくろうと思った人間が、特別なものを思って無心になって御神像を刻んだのではないかというようなお話が、この図録に書かれていました。私は松尾大社の御神像が非常に立派なので、御神像というのは、特別な方がつくったものなのかなと思っていたんですけど、随所にそういう点が見出だされるわけですか、御神像をご覧になっていて。

淺湫　そうですね、平安時代後期になってくると神像というのは比較的素朴なものが多くなるのですが、やはり発生初期の段階のものを見ると、その当時の仏師とか、そういった専門職がつくったような立派な造型をしているんです。とくに松尾大社はそうです。だからそういったこともあってどうしても彫刻史の研究者は、初期の段階の神像は仏教の影響でというようなことを言うのですけど、また文献にもいろいろ神仏習合の話が出てきますので、そういう話になってしまうのですが、それでもやはり松尾大社の神像をはじめ御神像を見ていると、仏像とはつくり方が違って、やはり仏像というのはあくまで器のような存在というか、ある種きちっとしたつくりやすい木をもってつくってるものばかりで、いかにそういうふうに割れないようにとか、傷まないようにということで進化していくのですね。一木から内ぐりをして、さらには割ってというような、それはもうやはり傷まないようにと

いうようなことでやっていくんですけど。それでも初期の段階の神像から、ずうっと平安、鎌倉とやはり見ていますと、そういう松尾大社の御神像のように、わざわざ膝の目立つところに節がきて、そこはやはり硬いので彫りにくいというのもありますし、ゆくゆくはそこから傷んでくる可能性も高いです。そういったものをあえて使っているというのは、やはり仏像の影響だけではない、神像をつくるに際しての仏像をつくるときとは違う意識が働いていたように感じたのです。

人間に近い姿とか具象的な姿で神の姿を表したというのは、ある面仏教が入ってきて、仏像が入ってきてかもしれないのですが、それ以前の段階からもう当然山そのものが御神体であったり、何らかの神を思わせるものとか、神の姿としてわれわれの先祖たちが想像していたものは、そこに存在していたと思うのです。そのなかの一つがやはり神の依代としての御神木そのものだったりしてると思うのです。だから御神像に関しては仏教の影響でという流れだけではなくて、ずうっとわれわれの先祖が木に対して信仰してきた、そういった神の依代としての木というのが別の流れであって、そういうのがたまたま仏像の影響で具象的な神像の姿をとるようになったと思うのですが。それ以前の段階でお祀りされていたものを、ある面神像と呼んでもいいのではないかという気がいたします。仏教の影響だけであったら、松尾大社のお像のあという木の使い方というのは生まれてこなかった。あれはこちらからの流れできている、木に対するわれわれの先祖の信仰というのがかなり色濃く出ているのではなかろうかと。

そういうこともあって、今後いろいろ勉強進めていくうえで、神道という話になったときに、仏教の影響ばっかりでやっていくのではなくて、やはりそういう独自の流れも考えていきたいなあと思っています。

五、神宮式年遷宮の御神宝装束の御調製を通して

神保　これまでのお話を、私なりに解釈すると、人が神様を思い描いて、神様と感応すると、神様と一体となりその段階でいろんな表現が生まれた。民芸の世界で言うと、そういった部分で表現されたものなどを、柳先生は美しいとおっしゃられたのではないかと解釈するのですが。

私は神様にお供えする三方も、また土器も、既製のものを調達し、それでお供えするのはなにか本当は違うのではないかなと常々考えています。できるならばその土地でつくられたものを、また誰の手になるかわかるような、そういったものを日々のお祭りに使っていくことが、本当はいちばん神様にとって喜ばしいことではないのかと思っています。いつか、はそういうようなことができたらいいなと思っているのです。

そのなかでも神宮さんだけは日本の総氏神ともいうべきお社ですから、かぎりなくそれに近い状態で日々のお祭り、また式年遷宮のときの御神宝類を奉納されているかと思うのです。その点のことをお話いただけないでしょうか。

采野　いま神保さんのほうからお話がありましたけれども、神宮の御装束神宝といいますのは、七一四種、一、五七六点という非常に膨大な数を、御造営に際して二十年に一度つくり替えるわけです。

しかしこれはあくまでも神宮式年造営庁という準備機関が、遷宮祭の当事者であります神宮司庁に引き渡すときの、「式目」に記載されている種類と数量なのです。その種類と数量といいますのも大旨一揃えつまり各御神宝一式の品目が殆どですので、それら組み合わされた品々を個々に数え上ますと大体その十倍の点数はあろうかと思われます。

それを第一回の持統天皇四年（六九〇）の遷宮のおりから、約千三百年間継続して奉献してきたというわけなのですが、当初からこれ程の数量であったとは当然考えられませんので、八〇四年の『延暦儀式帳』に記載されている品目が規定づけをされ、「増あって減なし」、いわゆる増えることはあっても減ることはないという、ひとつの原則によって連綿と続けられ現在の数量に至ったと考えられます。

そういった奉献の歴史の流れがあるなかで私は、それらの製作担当の技師として、調製現場の立場から今回の神道の美術について、とりわけ神宮の御装束神宝は現代における一種の神道美術品ではあろうというふうに思うのですけど。そういった意味で日々感じることを少しお話させていただきたいと思います。

先程も淺湫先生がおっしゃってましたが、神に捧げるものは神秘に属するものであるから秘匿すべきものだという考えは、とくに御神宝に関しましても、その姿勢は厳格で、現在も厳しく貫かれております。当然このような時代ですから広報という目的で御遷宮をあらゆる面の方に知っていただくためには、御神宝についてもこれからまた取材の対象となって来ると思うのですが、そういった場合にも御料の完成品はお見せすることはできません。それはなぜかといいますと、完成品というのは神様に供する時点の御料の姿ですから、それは絶対にお見せすることはできないことなのです。

御神宝類を現在のように保存するようになったのは近代、それも明治以降のことですけれども、江戸期以前、明治に至

るまで、非常に長い期間、それは遷宮の歴史の大半ともいえると思うのですが、奉献された御神宝類は、すべて、焼却したり土の中に埋めたりして一切後世に残してないわけです。それはどういうことかといいますと、勿論、神様がお使いになった御料であるから人手に渡るのは恐れ多いことであるということが先ず第一にあると思われますが、別の言い方を致しますと役目を終えた御料の存続に対してはあまり意味づけがなされてなかったということだろうと思うのです。もっと言いますと存続させることに価値を見出してなかったとも取れます。

もう一つ、神様に供する御料について私がその特質として感じますのは、この間、京博の「神々の美の世界」展で神像をいろいろ見せていただきましたが、淺湫先生が言われたように、あの神像のひとつひとつがたしかに素朴な造型でして、仏像に見られるような崇敬者の視覚に訴えることを目的として制作されているようには見えないわけです。ですからあれはあくまでも神様に供するべきものとして、つまり秘匿するべきものとしてつくられていて、そしてそのようにつくられた中で時の運に守られて大切に保存されてきたものが我々の時代にあると言うことだと思います。先ほども大半の神像が現存していないということをおっしゃっておられましたが、すべての理由がそうであるとは言いませんが、やはり神に供したものは、つまり神宮の御神宝類と同様に役目を終えた神様の御料は無に帰するというのが、基本的な考え方の一つとして根底にあったではなかろうかというふうに思うわけです。

このことにやや関連したことですが、かつての造神宮使庁に井上清というわれわれの大先輩で、非常に優秀な技師がおられましたが、その井上技師がある時神社有職について講演をされておりまして、その記録の中に「いわゆる神道美術という分野が美術として技巧的に発達、或いは成長を抑えられたのは、この神道の秘匿性にもかかわりがある」というふうにもおっしゃっておられます。このご意見もひとつの興味深い御考えであると思います。

他の神道美術品にも同様のことがいえるかどうかわかりませんが、神宮の御神宝の場合、先程も尾久先生がおっしゃっておられたことと、関連があろうかと思うのですが、御料に製作者の銘を刻まないというならわしがあります。銘を刻まないということは、製作者であるその存在を残さないということです。前回の例でいいますと、御神宝のなかに「御彫馬（おんえりうま）」というたいへん華麗な馬の彫刻があります。この御彫馬の馬体の部分の木彫は前々回ですと、平櫛田中さんが担当され、代々日本の美術界の代表的な彫刻家によって彫られています。前回ですと円鍔勝三さんで、今はもう亡くなられましたが、当時芸術院会員で彫刻界の重鎮でおられた方です。

私は前回は先輩技師の助手のような立場でして、その先輩技師と一緒に円鍔方に出張したた折りの事ですが、その時の印象が、たぶん活躍されていた美術界ではあんなに緊張することがないだろうと思われるぐらいその先生が、彫馬を担当することに対して緊張しておられました。そして最終六匹の彫馬が彫り上がったときも、私供は完成品の検査というのをいたします。その検査のときにはそれ迄以上に緊張しておられ、たぶん展覧会に出品される時にもあんなに先生が緊張することはまずないだろうと思えるほどでした。その瞬間に美術界の重鎮であるという身分を捨てて、一工人になってしまっている、そういう円鍔先生の姿を私はそこに見たんです。神様の仕事に取組むうちに一人の名もなき工人という謙虚な自分に立ち戻っていて、だからこそ、この大きな仕事を成し終えることが出来た。その様なことを実感しているように思えました。

先程尾久先生おっしゃられましたけども、そこに大いなる幸せを感じているように見えました。神様の御料を自分が彫り上げたんだということの幸せを身をもって感じた瞬間であったんだろうと思います。

御神宝といいますのは、現在まで永々とひとつの形、色、文様など忠実に伝承がなされてきたわけですが、勿論それらのことは大変大切なことには違いありませんが、更に大事なことと思いますのは形には表わせない自分を捨てて御神宝をつくる、神様に己のすべてを供するというその様な「心」を伝承することであろうと思います。ですからその様な気持ちをこめてつくり上げられた御料を、神様に捧げるとき様に「神道美術品」というのは完成する。もちろん先程の円鍔勝三さんの例のように、その製作者の意識も御料の完成と同時に確立されるわけなんですけども。それらの御料が神様に奉献されているときが、神道の美術品としてまた神様のお使いになった品々としての役目を果たし、やがて撤下されたときに、人手に渡らずに無に帰する、その瞬間に「神道美術」としての完成があるのではないかと私は思います。

ですから私どもはいま様々な機会に御神宝の撤下品を拝見することができますが、神様とともに奉献されているときが、その神道美術品としての本来の姿であろうと思います。

御神宝を含め神様の御料は、役目を終えて無に帰するところに、本来の「美」があるとするならば、それは日本人の一つの精神性のどこかと共通しているのではないかと思うのです。桜の花の散り際に美を見る日本人の心がありますが、そんなところと底の深い部分で共通するところがあるのではないかなというふうにも感ずるわけなんです。

六、将来の美術工芸について
（はたして、今後の神社から「もの」が伝承されるのか）

神保　井上清さんは東京美術学校の出身で、伊東忠太に見込まれて、内務省・造神宮司庁で明治後期から昭和初期にかけて、活躍された方です。井上さんは、在任期間中、様々な技術を再興されました。特に正倉院御物の復元を通して培った技術を昭和四年の神宮式年遷宮での神宝調進に全力を注がれましたが、恐らく、井上さんの存在がなければ失われた技術も多くあると思います。また、自ら多くの意匠類の指導にもあたられました。その井上さんが上杉神社の造営誌の中で「この頃の神職は目に見えるところにはお金をかけるけれども、神様の身近なところには目を向けない者が多くなりつつある」と指摘されています。上杉神社は当時それとは反面のこと、要するに殿内調度、また神様の身近なものに造営費の多額をかけてやったということに対して、非常な感謝の気持ちと、神社界に対する苦言を「造営記録」に書いておられます。

今の時代も井上さんの指摘は生きており、同じような状況下に神社界はあると思います。恐らく、神宮の御神宝類は、より良い物を調進し、神さまに捧げるという点で、私たちのお手本であり、ある意味、神社界の最後の砦みたいなところがあるのではないかなあと思います。

不束な司会で恐縮でございます、私自身の思いとしては、神宮さんのようなお社が一社でも多くなり、神社にこの時代「もの」をとおしたこの時代の息吹のようなものが将来に向けて伝えられるようなものが、実際に少しでもよりよい宝物を一つでも多く残すことができればと思っております。どうもありがとうございました。