

円空の彫刻芸術（1）－その評価の歴史

The Sculptural Art of Enku, An Outline of the Artist's Critical History

野村 幸弘
Yukihiro Nomura

江戸時代の評価

円空（1632－1695年）の存命中に、彼の作る彫刻がどのように評価されていたのかを知る記録は、まったく残されていない。円空がはじめて文献上に現れるのは、円空の死の約20年後、1712年に編纂された寺島良安の『和漢三才図会』においてである。もっとも、ここには、円空が南部領の恐山にある千体地蔵を補修したという事実が記されているだけで、その彫刻に対する評価が書かれているわけではない。⁽¹⁾

円空の彫刻について具体的に記された最初の記録は、おそらく1745年頃までに長谷川忠崇（1694-1777年）が書いた『飛州志』である。その巻十には、「釈円空之説」という項目があり、そこに非常に興味深い記述が見られるのである。長谷川忠崇は1728年から1745年までの17年間、江戸幕府の直轄領であった飛騨国の代官に在任中、次のように記している。

本土に於いて、高岳の巖窟、或は山中の寺社の深林等に木仏あり。円空ト云僧ノ作る処也。按ずるに、其彫刻する所の仏像、今州に多しと云へども、全備成就せしものを未見。其面相のみ在つて、其余印相等分明ならず。俗の荒削と云ふにひとし。然れども、（円）空、其業未熟にして斯く造り出すには非ざるか。元来、妙手なるべきものと見えたり。⁽²⁾

山中の岩窟や寺院には、円空と名乗る僧侶が作った木彫の仏像がある。円空が彫刻した仏像は、数は多いが、完成した作品を見たことはない。顔は彫ってあるものの、手に結ぶ印の形は、はっきりとは分からない。彫りは荒いが、技術が未熟でそのように作っているわけではないだろう。もともとは、巧みにちがいないと思われる。そんな評価を下している。

円空の仏像が完成作には見えなかったことや、荒彫りである、という指摘は、けっして的外れではないし、現代のわれわれの目から見ても、こうした見方に大きな違和感はない。円空仏を未完成と感じ、表面の仕上げを施さない、荒削りの素人っぽい彫刻だと見なす人は、今でも多いのではないだろうか。その意味で、長谷川忠崇の「美術批評眼」は的確と言っているだろう。

しかし、とくに興味深いのは、長谷川忠崇が円空のことを、彫刻技術が下手でこのような姿に作っているのではない、本当は上手い彫り師なのではないか、と考えていたことである。円空をたんなる

(1) 寺島良安『和漢三才図会』（1712年）平凡社 東洋文庫、第9巻、308頁。「近頃、円空という僧があつて千体像を補修した」とある。

(2) 長谷川忠崇『飛州志』（1745年頃）岐阜新聞社 2001年、294-295頁。『飛州志』の「釈円空之説」については、池之端甚衛『飛騨と円空』惜水社 2009年を参照。

素人の仏師とは捉えていない。というより、そうであるからこそ、こうした記述を残したのであろう。後に、20世紀になって円空の芸術性が再発見されたことを考えると、長谷川忠崇の評言は、鋭い先見性をもっていたと言わなければならない。

円空の死後、約100年の1790年、伴高蹊(1733-1806年)は『近世崎人伝』の中に『養生訓』で有名な本草学者の貝原益軒や、文人画家の池大雅らとともに、円空の短い伝記を収めている。円空が美濃国、竹ヶ鼻の出身で、幼くして出家した後、白山で修行、千光寺で俊乗という僧と昵懇になり、鉦で彫刻、美濃の池尻で歿、といった生涯が簡潔に記されている。ただし、予言が当たったり、病気を治癒したり、災難を鎮めたりといった、円空の超人的な力について語られてはいるものの、彫刻自体については「円空もてるものは鉦一丁のみ。常にこれもて仏像を刻むを所作とす」と書かれているにすぎず、円空の芸術的な側面に関しては何も述べていない。⁽³⁾

(3) 伴高蹊『近世崎人伝』(1790年)中央公論新社 2005年, 123-125頁。

『飛州志』や『近世崎人伝』とほぼ同時代に書かれた菅江真澄(1754-1829年)の『遊覧記』にも、東北に残る円空仏を見た、という記述が散見されるので、円空が18世紀の東北地方で知られていたということが分かる。円空仏を拝むと、気象が急変したといった奇蹟譚が語られている点は、『近世崎人伝』と類似した語り口となっている。⁽⁴⁾

(4) 『菅江真澄遊覧記』1-5巻(内田武志、宮本常一編訳)平凡社 東洋文庫。山口泰弘「菅江真澄のみた円空」『橋本平八と円空—木彫・鉦彫の系譜』三重県美術館 1985年を参照。

江戸時代の末期、19世紀の後半になると、尾張、荒子観音寺の住職であった全精が『浄海雑記』(1858年)の「円空上人小伝」で、「行基僧正の人トと為りを慕ひ」、「十二万の仏軀を彫刻するの大願」を抱いていたと伝えている。⁽⁵⁾『浄海雑記』という書名をつけた儒者の細野要斎も円空の彫刻を見て、「像を飾り立てたりせず、目は慈愛に満ち、威厳ある姿は真に迫る」という絶賛の詩を残している。

(5) 全精『浄海雑記』(1858年)(円空学会編『円空研究 1』1972年, 120頁。

したがって、円空の死後ではあるが、江戸時代から飛騨や尾張、東北地方で、円空とその彫刻がすでに一定の評価を得ていたと見なすことができるだろう。

明治以降の評価

明治以降、円空の芸術性について、具体的な発言を残しているのは、近代日本の彫刻家、橋本平八(1897-1935年)である。彼は、1931年に飛騨の千光寺で偶然、円空仏に出会い、そのときの印象を次のように日記に書き記している。

全く円空の腕はさえていた。心智も明瞭であった。余は柳宗悦が木喰上人を研究している心境は如何なるものであるかを知らないが、今円空を偲ぶ気持ちはその作品を透して感受出来る。碧玉の如き清浄無垢とそれを作出する心智の明澄さその技能の洗練さ。刀法の微妙なる即ち鉦のサバキの快適さである。実に驚くばかりなる自由奔放喩へ様なきものである。実に素晴らしい刀跡である。その風致結構においてもこの人にしてこの形式を採ることは自然であってその心境も察し得るのである。⁽⁶⁾

(6) 橋本平八『純粹彫刻論』昭森社 1942年(復刻版 2012年), 141-142頁。

橋本平八は、円空の彫刻技術を未熟と捉えていない。それどころか逆に、洗練、微妙、快適、自由奔放であると褒め称えている。また、作品に表れた円空の精神が、清浄無垢で明澄であるとも述べ、円空仏に感銘し、最大限の評価を下している。これは同じ彫刻家としての立場からの最初の評価である。そして円空仏との出会いによって、彼の作品はその影響を受けるようになるのである。⁽⁷⁾しかし、このような賛美はあくまでも例外であって、円空の芸術性に言及した彫刻家は、橋本平八以外、ほかには見当たらない。

こうした状況を大きく変えたのは、土屋常義が1956年に発表した論文「円空とその作品一郷土出身の仏像彫刻家」である。彼はこの論文で「面と面との塊りが造り出す立体感というものがある」と評している。⁽⁸⁾ その2年前の1954年に岐阜県図書館で開かれた「円空上人彫刻展」、そして1956年の東京国立近代美術館での「近代彫刻の流れ展」、1960年の神奈川県立近代美術館での「円空上人彫刻展」によって、多くの人々が円空仏を実見したこともあり、円空の認知度と評価は一気に高まったのである。

この折に、雑誌「民藝」で円空の特集が生まれ、そこで柳宗悦は名古屋の鉦薬師堂で見た円空仏について「この稀有の彫像に全く驚愕し、圧倒される程の感銘をうけた」と書いている。さらに「私には是等の作が世界の彫刻家をうならせる程の、生々とした美しさを持つと思はれてならぬ…吾々日本人は是等の円空仏が日本から生れ日本に数多く存在してゐる事実を、もつと留意してよくはないか。恐らくどんな近代彫刻も、是程に自由であり、新しくはあり得ないとまで感じられるが、どうであらう」と絶賛している。⁽⁹⁾

また彫刻家の高田博厚は「近代彫刻の流れ展」を見た感想として「本格の円空仏」という文章を寄稿し、「不変不拔である彫刻の『本質』にきわめて直接に迫っている」と円空の彫刻を高く評価している。そして「明治以来西洋芸術の大感化をうけて、日本木彫は再生の道についたものと、私は信じていたが、実は明治以来九十年の日本木彫は存在しない方がいいと思つた」とまで書いている。⁽¹⁰⁾

土屋常義は1960年に出版した著書『円空の彫刻』で、円空の彫刻様式が「すべて型を破り、独自の世界を示し、近世美術史の上において、特異の光を放つものであり、現代の感覚に直結する示唆深いものである」として、その近現代的な造形性を賞揚している。具体的には、「円空仏も力作はすべて自由奔放なフォービズムであると思う」と述べ、ザッキンの彫刻作品《チェロ奏者》、《憂鬱》、《ポモメ》、《思索》との造形的な類似性を指摘している。⁽¹¹⁾

その一方で、日本の伝統的な仏像からの影響についても、次のように言及している。

飛鳥仏の影響が一番、私には目につくのである。全体の割合に頭部が非常に大きいものが多い。口角が上って古式の笑いの唇、切れの長い柳葉の眼、左右均斉、鱗状の納衣、正面向き型（フロントアリー）など、内ぐりをしない一木彫は原始的な木彫として、

(7) 橋本平八と円空については、本間正義編『近代の美術16 円空と橋本平八』至文堂 1973年、および『橋本平八と円空一木彫・鉦彫の系譜』三重県立美術館 1985年を参照。橋本平八と円空との間に強い影響関係はないとする見解もある（陰里鉄郎「橋本平八と円空について」『橋本平八と円空一木彫・鉦彫の系譜』三重県美術館 1985年、毛利伊知郎「近代彫刻と円空：橋本平八と円空の今日性」『美術手帖』2013年 2月号、84-87頁）。

(8) 土屋常義「円空とその作品一郷土出身の仏像彫刻家」『岐阜大学研究報告』1956年、113-117頁。

(9) 柳宗悦「円空仏との因縁」『民藝』1959年 9月号、4-5頁。

(10) 高田博厚「本格の円空仏」『民藝』1959年 9月号、21頁。

(11) 土屋常義『円空の彫刻』造形社 1960年、21、29、31頁。

もっとも自然であろうか。⁽¹²⁾

(12) 同上書, 30頁。

日本の彫刻の伝統を踏まえながらも、西欧近現代の造形感覚を備え合わせているというのが、土屋常義の円空の彫刻に対する評価であると言えるだろう。

伝統とのつながり

土屋常義の『円空の彫刻』には、すでに木喰の彫刻を高く評価していた柳宗悦が次のような序文を寄せている。

最も正しい将来の理解は、その驚くべき独創性に充ちた自由な創作が、実は大した宗教的体験から発している事への理解へ帰ってゆくのを感ずる。只、芸術的に見て円空仏の美を云々するのは、どうももの足りなく思われてならない。⁽¹³⁾

(13) 同上書, 13頁。

上人への反省は昔の宗教的理解が第一期を示し、現在の芸術的理解が、第二期を示し、その芸術美が、深く仏教体験に根ざしている事への理解が、第三期を示すに至るのではないかと思われてならない。⁽¹⁴⁾

(14) 同上書, 14頁。

柳宗悦は、円空仏を見るには円空その人の宗教的体験を理解することが重要であるとして、その芸術性以上に宗教性に重きをおいている。そうした柳の示唆に応えるかのように、円空仏を西欧の近現代彫刻よりも、日本の伝統彫刻とのつながり、そして円空の宗教思想との関連の中で捉える論考が、それ以降、相次いで出されるようになる。

土屋の著書が出された翌年の1961年、美術雑誌『みづゑ』で円空の特集が組まれ、そこに寄稿した3人の著者はすべて、円空を日本の伝統と結びつけている。まず河北倫明は「円空上人と日本の伝統」と題したエッセイの中で、円空を平安時代の東国で作られた鉦彫りの伝統を受け継ぐ仏師と見なし、⁽¹⁵⁾ 土方定一は「円空 この魔術的像造僧」で、円空仏の「あの不思議な、いわゆるアルカイックな微笑」が飛鳥仏とつながっており、「円空彫刻が一般にいわれているように、日本仏像彫刻の伝統からはずれて孤立している存在ではない」と断言する。⁽¹⁶⁾ 丸山尚一もまた飛鳥仏との類似を強調し、次のように述べている。

(15) 河北倫明「円空上人と日本の伝統」『みづゑ』669号 1961年, 23-26頁。

(16) 土方定一「円空、この魔術的像造僧」『みづゑ』669号 1961年, 27-30頁。

シンメトリックな鱗状の衣文の形態は、法隆寺夢殿の救世観音や、おなじ法隆寺に六観音とつたえられている金銅観音像などからまなんだのではないかとおもわれるほどよく似ているし、また、全身に比して頭部の大きいこと、杏仁形の眼や仰月形の唇などと、円空像の特徴をえらびだしてみると、いっそう飛鳥彫刻との類似が、ぼくの頭のなかに浮かんでくるのである。⁽¹⁷⁾

(17) 丸山尚一「円空上人 生涯と作品」『みづゑ』669号 1961年, 31-37頁。

江原順はヨーロッパ現代美術の評論家であるが、後藤英夫の写真

集『円空・人と作品』に寄せた文章の中で、「仏教渡来初期から平安初期にいたる仏像に、円空が大きな示唆をうけたらろうという点では、わたしも同意見である」と述べ、「円空の足跡のおよぶところ行基と関係の深いものが多い」、「泰澄のこの行動の様式は、円空の思想と行動のパターンとなっているように思われる」というように、行基、および泰澄との関係を指摘している。⁽¹⁸⁾

(18) 江原順『円空・人と作品』三彩社 1961年, 10-24頁。

とくに円空の宗教思想に照明を当てたのは、民俗宗教学者の五来重である。五来は1968年の『円空佛 境涯と作品』で「円空は役の行者や越の泰澄によってひらかれた、山岳修行を生命とする修験道の優婆塞聖である」とし、「円空仏のもつ不思議な魅力は、山岳信仰と窟ごもりの苦行できたえられた精神力の所産として、はじめて理解できる」と考えた。⁽¹⁹⁾ 円空に関する研究は、まさに柳宗悦の言う、第三期の「深く仏教体験に根ざしている事への理解」へと移行したとすることができるだろう。

(19) 五来重『円空佛 境涯と作品』1968年, 111-115頁。

その後、1971年には「円空学会」が発足し、機関紙『円空研究』を通して、さまざまな分野の研究者、郷土史家らが、円空の生涯、作品、宗教思想の研究の発展に大きく寄与することになった。しかしながら、ここには伝統的な日本の仏教彫刻の研究者はあまり参加しておらず、円空の研究は長らくアカデミズムの蚊帳の外におかれていたと言ってもいい。本間正義はその著『円空と木喰』の中で、江戸時代のこれら2人の彫刻家を五来重の見方に従って、正統的な日本美術史とは別の流れに位置付け、はっきりと「放浪異端の彫刻家」と書いている。⁽²⁰⁾

(20) 本間正義『日本の美術35 円空と木喰』小学館 1974年, 137頁。

アカデミズムからの評価

棚橋一晃は、1979年にその著『円空の芸術』の中で、あらためて次のように問いかけている。

それでは、日本美術史上、かれの作品はどのような位置をあたえられるべきなのであろうか。評価はまだ定まっていない。しかしかれの作品が、いわゆる正統的な仏像彫刻の分野に属さないことは明らかである。正統からはみ出した、個性的で独創的な、異端の芸術である。そしてそのゆえに、かれの業績はきわだっている。⁽²¹⁾

(21) 棚橋一晃『円空の芸術』東海大学出版会 1979年, 21頁。

この時点で、棚橋は円空の日本美術史上における評価が定まっていないと書いている。そしてその理由を「正統的な仏像彫刻の分野に属さない」からだとしている。事実、日本の飛鳥以降の仏像を研究対象とするアカデミズムの中から、円空を評価する声は、このときまだ出ていなかった。いや、そもそも円空の芸術的な評価は、仏像研究の専門家ではなく、本間正義のような近現代彫刻の研究者から始まったのである。棚橋自身は、上記の自問にたいして、すぐさま以下のような答えを出している。

円空の作品の多くは、粗野で、単純であるが、造形的にみて、

否定しようのない高い完成度を示している。もしも、偉大な芸術の要件が、きわだった独創性と高い完成度にあるとすれば、円空の作像は、まさにその要件をみたしている。私自身は、円空は、日本美術史上、もっともすぐれた作家の一人として評価されるべきではないかと考える。⁽²²⁾

(22) 同上書, 21頁。

しかしながら、円空がアカデミズムの中で評価され、日本美術史の中にしっかりと組み入れられるには、もうしばらく時間がかかることになる。

円空の彫刻にアカデミズム側から最初に反応したのは、独自の審美眼から日本美術の芸術的価値を見出してきた辻惟雄である。

じつは棚橋の研究書が出版される2年前の1977年に、辻は東北に残る円空仏を訪ねる旅の記録を残している。そこには、「伝統的な仏像の様式に忠実であろうとするひたむきな態度」、「微笑を浮かべたその顔も、飛鳥仏のそれのように謎めいて見える」、「見上げる顔には、運慶の木彫を思わせるような美事な張りがある」、「そのお姿は法隆寺の鳥仏師作、菩薩立像を連想させるものがある」というように、円空仏を飛鳥や鎌倉の仏像と関連づけながら、賛美している。⁽²³⁾ その後、辻はいくつかの論考の中で、円空仏と兵庫楊柳寺の楊柳観音菩薩立像や行基仏との共通性についても指摘している。⁽²⁴⁾

(23) 辻惟雄「東北に残る円空仏—謎多い遊行僧円空にひかれて」『家庭と電気』東北電力株式会社 1977年 2月号 (辻惟雄『遊戯する神仏たち』角川書店 2000年, 50-79頁)。

(24) 『岩波日本美術の流5 17・18世紀の美術』岩波書店 1991年 50～51頁。

辻惟雄をはじめとする日本美術史研究者たちの共著による『江戸時代の美術』(1984年)では、江戸時代の仏師を「専門仏師」と「造仏聖」とに分け、後者をさらに「素人風」と「玄人風」に分け、円空はその「素人風」に分類されている。そのうえで飛鳥仏や平安時代の神像など、伝統とのつながりを確認し、「円空仏は現在、その独創性が高く評価されている」という位置づけになっている。⁽²⁵⁾

(25) 辻惟雄編『図説日本の仏教第5巻 庶民仏教』新潮社 1990年, 26頁。

近年では、佐藤康宏が『日本美術史』の中で、円空に2頁、費やして「日本の仏教彫刻に前例を見ない迫力を持った抽象的形態の像である・・・原始人のような心性こそが円空の表現の核にはあり、それがアイヌを含む当時の民衆との親密な交わりの中で増幅されたところに、職業仏師の作には求め得ない像の力が生まれたといえよう」と記している。⁽²⁶⁾

(26) 佐藤康宏『日本美術史』放送大学教育振興会 2008年, 209-210頁。

とはいえ、円空の作品の独自性は認めながらも、専門仏師、職業仏師と同じ「土俵」にあげ、同列に論じているところまではいっていないように思われる。

西欧近現代彫刻との比較

それでは、そもそも円空の彫刻に注目が集まった大きな要因である、円空を西欧の近現代彫刻と比較する論調についてはどうだろうか。

瀧口修造は、丸山尚一の『円空の彫刻』への序文の中で、次のように書いている。

日本の彫刻の歴史で、これほど自由に人間を造形した例が他に

あるだろうか。それは性格の写実的描写ということではなく、あえて現代の造形思想になぞらえるとすれば、表現主義的な要素をここにはじめて見るといってもよいのではなかろうか。

多くの彫刻の形態がいわばキュビスティックな様相を呈していることである。(中略)このような面による量感の表現はピカソの一時期の作品に酷似しているし、その烈しい表現のエネルギーは圧倒せんばかりである。⁽²⁷⁾

(27) 丸山尚一『円空の彫刻』紀伊国屋書店 1961年、2-3頁。

その後、佐藤真が『円空研究』の中の論考「円空仏芸術考」で、「近代美のザッキン、ジャコメッティの彫刻と比べて遜色のない高い芸術性をもつ円空仏はキュービズム的なポエジーの世界、シュールレアリスム的な幻想の世界、ロマン主義的な仏の世界を感じさせ、現世と未来とをユーモアをもって、つないでいる」と書き、⁽²⁸⁾劇作家の飯沢匡が『江戸のキュービスト 円空』で、「私が新聞紙上で円空に出会ったとき、私はキュービストの仕事と勤ちがいしたのである」と書いている⁽²⁹⁾のを最後に、円空仏を西欧近現代彫刻と同列に並べて評価する方法は影を潜めてしまった。

(28) 佐藤真「円空仏芸術考」『円空研究・別巻2』円空学会編 人間の科学社 1979年、117頁。

(29) 飯沢匡『江戸のキュービスト 円空』小学館 1980年 122-137頁。

こうした評価の仕方をもっとも強く批判したのは、民俗宗教学者、五来重である。五来はこう書いている。

人間くさくない深山の洞窟、木樵しかしらない森のなかの草に埋もれた小祠、年に一、二回の縁日に村人がおとずれるさびしいお堂、無住になった荒れ寺の埃だらけの須弥壇—そのようなところでこそ円空仏は息づき、いささか得意げである。私どもが宗教と芸術の一体化した孤高な精神として、円空仏に感動できるのは、そのような場所においてなのである。円空仏を単なるフォルムとして論じたり、型破りで奇抜なモダン・アートとして解説するのはお門違いといわざるをえない。⁽³⁰⁾

(30) 五来重『円空佛 境涯と作品』淡交社 1968年、112頁。

もっとも、五来がこう書く以前、すでに美術評論家たちが、円空の彫像を近現代彫刻と並べて論ずることの浅薄さと不毛を次のように述べていた。

彼の鈍彫りは、またその効果的な単純化は、ただ芸術表現の任意な形式として出てきたのではない。遊行僧としての、信念と任務の実質的要求にもとづいて、出てきたと見るべきだ。任意な抽象化を求める近代芸術とは、近くして遠い厳然とした違いが存する所以である。⁽³¹⁾

(31) 河北倫明「円空上人と日本の伝統」『みづえ』669号 1961年、26頁。

憐れな「現代の眼」は、その傍に、ブランクージ、パウル・クレー、カンディンスキーなどの写真を並列してよろこんでいるが、こういう既知のヨーロッパの巨匠の作品と似ているというような理解は、未知の彫刻造形を確認しながら、現代彫刻を冒険にかかるなんの鼓舞ともならない。⁽³²⁾

(32) 土方定一「円空、この魔術的像造僧」『みづえ』669号 1961年、29頁。

円空はヨーロッパの近現代彫刻とは、まったく異なる、というのである。しかし、逆に、ヨーロッパの近現代彫刻が日本に紹介されず、そしてまたその前衛的な表現が高く評価されることがなければ、はたして円空の作品に注目が集まっただろうか。大いに疑問である。いずれにしても、円空の作品をその宗教性、信仰心と切り離し、芸術作品として評価したり、論じたりすることへの強い抵抗は、根強く存在する。それは、円空の研究家、谷口順三の次のようなエピソードに端的にあらわれている。

その頃の私は彫刻不毛といわれていた江戸時代に、円空仏あり、と叫びたい一念のみが先行していた。その一念から何回か円空展に関係した。が、昭和36年8月、名古屋松坂屋で開かれた円空展の後は手伝うのを止めることにきめた。止める切掛となったのはこの円空展のため羽島市長間の薬師寺を訪れたとき思いもよらぬことに遭遇したからだ。この寺からは二軀の護法を出陳して頂くことになっており、荷造りに立会ったが、仏軀一軀毎にさらの白綿白布で包んでいると、庵主さまが「こんなに包まれると、息苦しいことでしょうね。汗をおかきになるでしょうね。勿体ない勿体ない」と呟かれた。これを耳にして私は思わずはっとなった。円空仏は庶民の信仰仏だ、という大切なことを念頭におかなかった私への大鉄槌であった。私は彫刻としての円空仏を世に広めることだけに突走っていた浅はかさを恥じた。そして円空仏がわかるまでは手伝うまい、と心にきめたのだった。⁽³³⁾

(33) 谷口順三『円空』求龍堂 1973年
あとがき

しかし円空の木彫にかぎらず、そもそも飛鳥時代以降の日本の彫刻は、言うまでもなく、ほぼすべて例外なく宗教的なものであり、信仰の対象である。それらはしばしば、本来、おかれている場所から美術館や博物館へ移され、美的対象として鑑賞されている。寺院の環境ではよく見えなかった部分に照明が当てられ、芸術作品としての価値がいっそう明らかになる場合もある。逆に、その芸術的価値を理解することを通じて、より深く宗教性、宗教的意味の世界に入っていくことができるとも考えられる。だとすれば、円空の神仏像だけを、その本来の場所や宗教性と切り離しては理解できないと言ひ募ることには無理があると言わざるを得ない。

一方、ヨーロッパの近現代彫刻であるが、これは、河北の言うように、はたして「任意な形式」、「任意な抽象化を求める」ものなのだろうか。ヨーロッパの近現代彫刻もまた、実際には、古代から長きにわたって続いてきた彫刻表現の伝統と歴史の中から生み出された必然の様式ではないのだろうか。本当にピカソやブランクーシやジャコメッティの彫刻は、五来の言うように、「単なるフォルム」、「型破りで奇抜な」ものでしかないのだろうか。たんに「任意な抽象化」の結果、生み出されたものだろうか。近現代の抽象的、前衛的な彫刻が目指したものも、実は聖性や原初性、素朴さや無垢さではなかったのだろうか。

日本近代の彫刻家、橋本平八は円空仏を見て、「碧玉の如き清浄無垢とそれを作出する心智の明澄さその技能の洗練さ」と書いたが、橋本自身もまた、近代において、それを目指して作品を制作していたのではなかったか。だからこそ、橋本は円空の彫刻作品に深い共感を覚えたのではないのだろうか。

円空の作品をヨーロッパ近現代彫刻と比較することを「お門違い」と見なす背景には、モダン・アートに対する一方的な見方、あるいはもっと強く言うと、偏見があるのではないだろうか。

形骸化、硬直化して、新しい表現を生み出す活力を失ってしまったアカデミズムから脱却しようとした19世紀後半のヨーロッパにおける印象派以降、ゴッホやゴーギャン、デ・キリコやアンリ・ルソー、バルテュスなど、アカデミックなディシプリンを経験しなかった芸術家の自発的な創作活動が、近現代の美術史の中にしっかりと位置付けられていることを考えると、室町時代以降、停滞していた職業仏師による彫刻表現を、おそらくは独学で制作を始め、早くも17世紀にヨーロッパに先駆けて、新しい表現を生み出していたという点で、今後、円空を日本の美術史の中に正當に位置づけていく必要があると私は考える。