

哲学研究

第五百二十六号

第四十五卷
第八五册

彫刻の和様

清水善三

(一)

宇治平等院鳳凰堂阿弥陀如来像の作者定朝(1)の名はきわめて著名である。日本美術史概説では藤原時代(国風文化)の章に必ずとりあげられて、「日本人の趣好を反映した鳳凰堂阿弥陀像をつくり彫刻の和様を完成した」と説明されるのが普通である。けれども彫刻の和様、すなわち彫刻における日本の様式とは何か、中国や朝鮮の彫刻から日本の彫刻を区別する特色は何か、の問題については必ずしも明確であるとはいえない。多くの論者のように、彫刻における日本の様式を特色づけるものは「優美性」や「情緒性」にあると指摘したところで、それらの「言葉」は、視る者が彫刻から受けとるいわば主観的印象を言葉に置きかえたものにすぎず、さらに上述言葉の説明が求められるだけであって、日本的な彫刻様式の特質を何ら説明したことにはならぬと思われる。仏師としての定朝を評価するならば、

彼が「優美性」や「情緒性」という言葉で置きかえうるような印象を視る者に与える彫刻をつくったからではなく、そうした印象の表現を可能にするような彫刻の構造を創造した点に指摘されるべきであろう。

鳳凰堂阿弥陀如来像の前に立つとき、視る者はいつも深いやすらぎと、言葉では名状し難い融和感につつまれるのを覚える。阿弥陀像は視る者が仰ぎみる高い八重の蓮華座に坐すにもかかわらず威圧感をもって視る者を圧倒することもなく、また視る者をつき放す冷徹さも備えていない。救いを求めて前にひざまずく人びとは、広大な阿弥陀の慈悲によってやさしく救いつつまれるという印象を受けるのである。いわば阿弥陀の広大な慈悲は視る者の身の廻りに遍満しているのである。

たしかに阿弥陀像を安置する鳳凰堂という建築の構造も特殊である。まず鳳凰堂の外観は、中堂の構造を桁行三間・梁行二間とし、その母屋の周囲に通常の庇はつけずただちに裳層をめぐらした構造で、一見重層を思わせる複雑な外観をみせ、中堂の左右にのびる翼廊と楼閣の軒も複雑に交錯し空想的ともいえる光景を描き出す。内陣には、母屋のプラン正面やや背面よりに寄せて方形の仏壇を構える。仏壇框座には多彩な螺鈿文様を植えて荘厳し、金色の八重蓮弁を吹き寄せ式に重ねた蓮華座上に、同じく金色の舟形光背を背にして丈六阿弥陀如来像を安置する。天上には宝相華文様を組合せた円蓋と格天井をかたどった方蓋の二重天蓋がさがり、方蓋四方から垂下する金色の宝籬もやはり宝相華透し彫りの意匠を組合せて仏の頭上を荘厳する。中堂天井は折上組入格天井の構造で、その木面には同じく宝相華の極彩色文様が飾りつくされている。さらに堂内長押上壁を浄土の虚空にみたてて、雲中に舞うさまざまの供養菩薩があるいは礼拝し、あるいは樂を奏で、あるいは踊りを踊って浄土の喜びをたたえるのである。加えて正面三戸、側面各一戸の板扉には九品の阿弥陀来迎の光景を極彩色でえがきわけており、阿弥陀浄土の華麗な光景を想像のかぎり立体的・空間的構成をとって表現するのである。この鳳凰堂内の光景は、榮華物語の言葉を用いればまさに「極楽に参りたらん心地」⁽³⁾であり、「極楽もかくこそやと推し量られ」⁽⁴⁾るといわねばならない。⁽⁵⁾

阿弥陀像の前に立つて視る者が感じとる深い安らぎの印象と名状し難い融和感、阿弥陀像が安置されている鳳凰堂の、浄土の主題にもなうこうした特殊な建築的・空間的構成と内部荘嚴に負うところが大きいことは疑えない。しかしそれがすべてとは思えない。視る者は、西方浄土の光景を現出するという鳳凰堂の主題とそれにもなう特殊な建築構成や荘嚴の華麗さの故にいわば我を忘れるためなのか。そうした要素が大きいとしても、それがすべてとは思えない。なによりも、堂内に入る者の視線をまずあつめる本尊阿弥陀像が、視る者をつつみとり視る者と一つに融合するような視覚的印象を生み出す彫刻としての特色を備えており、その彫刻としての造形的特色が、鳳凰堂という特殊な建築構造と内部の荘嚴の仕方と結びついて名状し難い融和感の印象をつくりだしているのではないかと思われる。

したがってそこには、彫刻や建築やその他さまざまの荘嚴具を含めて、それらを一つの総合的空間として統一しようとする独自の空間意識の存在が予想されてくる。その意味から宗教芸術としての仏像の考察は、彫刻が安置されている全体的な空間、いわば仏像の「場」の考察まで進むべきことが要求されるのであるが、小論では、仏像の或る造形的特色（様式）が成立する背景には、その仏像が安置される総合空間としての「仏像の場」の問題が予想できるといふ問題意識を設定しつつ、焦点を仏像の様式に限って、鳳凰堂阿弥陀像を典型とする和様の特色とそうした彫刻が成立してくる様式史的必然性について考察したい。

(二)

定朝が鳳凰堂阿弥陀像を造立した藤原時代中期（十一世紀中葉）には、日本における仏像の草創期であった飛鳥時代（七世紀前半）から白鳳、天平を経て平安前期（九世紀）にいたるおよそ四世紀余の、彫刻の長い伝統があった。これら七世紀前半から十一世紀中葉にいたる彫刻様式の歴史は、彫刻としてそうした展開をとげるのは当然であると

いえる必然的、かつ普遍的展開の過程を示している。

飛鳥彫刻の造形的特色は、仏像彫刻の原型となつた人間の形態とそれに付随する物質的諸要素を可能なかぎり図式化・抽象化することを通じてそこに表出される神秘的印象自体に仏の超越性・神的性格を見出したところにある。⁽⁷⁾たとえば光背陰刻銘文によつて推古三十一年(六二三)の造立が推定される法隆寺金堂釈迦三尊像⁽⁸⁾では、対象の物質的諸要素を再現しようとする意図は稀薄であり、身体部を平面的な量感でとらえ、その平面的な身体部をつつむ衲衣も厚い板状につくつて著衣の質感と、したがつてその著衣の内側にある身体の柔軟な肉身としての印象を否定したのである。髷の処理においても同様で、細部の形態にもまた髷が宣字形台座の前面に垂下してできる懸裳の処理においても幾何学的形式が強化され、対象の量感をいっそう平面化し、いっそう非物質的なものとしたのである。相好の造作でもいわゆる「杏仁形」の眼形、「仰月形」の唇をつくり、また頬の肉づけでも抑揚に乏しい平板な面で処理することによつて身体部の非物質化を助長した。加えて、本尊および両脇侍像の三尊形式の構成、三尊と舟形光背を結びつける構成の仕方にも図式的・幾何学的形式の強化が顕著である。まず本尊如来像の螺髮尖端と両膝端をむすんでできる三角形態を中核とし、それが懸裳の梯形下部の両端と結合していちだん大形の三角形を構成する。さらに釈迦本尊の三角形を中心に、舟形光背先端と両脇侍の天衣左右両端を結んでできるいっそう大きい正三角形が、仏三尊および光背を一つの統一ある全体像としてまとめるための構成原理となっている。⁽⁹⁾

以上、法隆寺釈迦三尊像の特色は、まず身体部、衲衣および天衣など人間の形態に付随する物質的諸要素を極限まで否定し、本来立体的なものとしてある対象の量感を平面化した点に、そして幾何学的形式を強調することによつて対象の非物質化の助長を結果し、現世的な微妙な感情や不安などにおびやかされることのない絶対不動の形態を実現した点に指摘できるのであり、そのことによつて、仏という神的存在を、人間的・物質的次元を超越したところにあるものとして理解する飛鳥時代人の意識を見事に形象化したのである。このようにして見出された仏の超越性(仏の

現実感)は、經典に説かれた教説の内容を論理的に追究して得られた判断にかかわるものではなく、また冥想・内観の法によって觀念的に獲得されたいわば心像でもなく、独自の構成と量感の把握という純粹に彫刻的処理によって見出された造形的存在といわなくてはならないのである。

つづく白鳳時代の彫刻、たとえば七世紀後半の造立が推定できる法隆寺夢違観音像⁽¹⁰⁾では、物質的なるものの肯定・自覚が量感の増進という仕方では形象化されたところに特色がある。相好の表現には、眼、鼻、唇など細部の処理になお幾何学的・図式的形式の残存をみるが、反面では、像全体を構成する際に身体各部のプロポーションを自然らしくまとめようとする意志が顕著に進んでいる。そうしたプロポーションの構成における新しい傾向が成立する根底には、量感を把握するための新しい意識の成立があつてのことである。すなわち、量感の構成では頭部、胸部、腹部から腰部にかけての身体各部の肉づけを丸やかに強調して立体的な厚味を感じさせる量感の進展をみるのである。ここでは、対象のリァリティーを把握するために、飛鳥彫刻のように対象の量感を平面化し幾何学的に構成するという対象の非物質化を通じて捉えるのではなく、物質的なものの増進にともなう立体的な量感を任意に構成するという新しい造形的処理を通じて把握しているのである。

それに対して天平彫刻は、対象における人間の形態とそれに付随する物質的諸要素への自覚が次第に増進する過程にあつて、それらを調和と均衡という独自の造形原理で破綻なくまとめあげることによって人間の形態とそれともなう物質性そのものを超越する仏の存在を見事に形象化したのである。天平時代の初期の代表作薬師寺薬師三尊像⁽¹¹⁾(八世紀前半)を例に挙げるならば、まず身体部のプロポーションの構成では身体の特定部分の誇張を極力避け、視る者に自然なまとまりを感じさせるような有機的調和を基調とし、同時にその調和ある有機的プロポーションの構成によって、量感の把握でも身体各部の均衡ある構成が可能となつたのである。著衣の処理も均衡のとれた量感の把握に対応して、荒々しさや複雑さを感じさせない單純で自然らしい襷の彫法と衣文線の構図をみせている。

この像では、一方では立体的な量感が強調され、眼、鼻、唇、著衣など細部の処理にも再現的傾向を進める志向と、他方ではその志向の誇張と逸脱を抑えて有機的調和を求めめる志向との厳しい緊張関係をつくり、その緊張関係からにじみ出る無限な印象、永遠的な印象自体に仏の超越性を見出したのである。

次代の平安時代前期（九世紀）は、天平彫刻が見出した仏の超越性、すなわち調和と均衡の原理によって見出された仏の現実感に代る新しい現実感を、物質的なものの誇張に見出したということができよう。九世紀初頭の制作と推定される神護寺薬師如来像⁽¹²⁾を例にとれば、なによりも像全体の量感が有機的な均衡を無視して誇張された点に特色が指摘される。量感構成の基本となる身体部のプロポーションをアンバランスに構成し、頭部から胸部、腰部、脚部にかけての身体を構成するのに、身体各部の分節に注意を払うことなく解剖学的有機性を無視して身体をいくつかのブロックに分けた上で、それらをまとめる際には像全体をとれた塊状の存在（塊量的なもの）として捉らえているのである。そこには自然で有機的なプロポーションと均衡のとれた量感の構成から生れる静的な印象と軽快さに代って、誇張された量感を一個の塊量（マッサ）として捉らえるところに生れるどっしりした重量感と充実感がある。腹部から脚部にかけてY字形の構図で衣文を深く刻んだことが像の量感をいくつかのブロックとして分けることに役立ち、またとくに両もも部の重量感と充実感を助長することとなった。

平安初期彫刻は、人間的形態とそれに付随する物質的諸要素をアンバランスな仕方では誇張し、それを塊量的に再構成することを通じて人間を威圧し圧倒するほどの重量感と充実感をつくりだし、その力そのものに仏の新らしい超越性を見出したのである。

以上、飛鳥時代（七世紀前半）にはじまり白鳳、天平を経て平安前期にいたる彫刻の歴史を、仏像における二元的要素、すなわち仏像における物質的要素とその超越化といういわば二元的要素をどのように統一するかという観点から考察するならば、物質的なものを否定する段階にはじまり、物質的なものの肯定・自覚、さらには物質的なもの

のを調和あらしめ均衡あらしめる段階へと進み、やがて物質的なるものの誇張の段階にいたる過程として跡づけうるのである。換言すれば、仏像における二元性の統一が、本来立体的空間を占めるものとしてある彫刻に必然する立体的量感を彫刻の基本的構造として、その立体的量感をどのように構成するかという立体的構成の多様性のなかで追究されたともいえるのである。その場合厳密な意味では、飛鳥時代の彫刻は三次元的量感を基盤とするとはいえないのであるが、やがて白鳳以後において三次元的量感を自覚しそれを多様に進展させる志向を内在しているという意味で、このプロセスにおける一様相であったと考えたいのである。

(三)

ところで、飛鳥から平安前期にいたる彫刻様式の展開は日本独自の創意によって果されたとするよりも、朝鮮、中国で成立した彫刻様式の新展開に敏感に反応し、新しい様式を積極的に摂取した結果であると考えの方が妥当である。美術史にかぎらず日本文化一般が、中国・朝鮮の文化・美術の大きな流れのなかでさまざまな可能性を追究するという仕方で開催したとする解釈はいまや否定できないのである。その意味で以下、中国彫刻の様式展開を一瞥し、両者の比較を通じてさらに問題を進めることとする。

中国彫刻の歴史は（日本彫刻との関連に限れば）北魏後半期（四九三―五三四）にはじまり、以下東魏、北齊、北周（以上五三四―五八九）、隋（五八九―六四八）を経て初唐・盛唐（六一八―七五六）、中・晩唐（七五六―九〇七）へとつづく。まず北魏後半期の代表作である河南省龍門石窟賓陽洞本尊⁽¹³⁾（五〇五―五二三）では対象をその物質性に即して忠実に再現しようとする意図は稀薄で、身体は三角形の構造的制約をもっている。量感の把握でも立体的構成を抑え、身体をつつむ著衣の処理でもぶ厚い線的な髪で構成したこともあって、身体にともなう物質的諸要素の否定を著しく結果した。相好の表現でも同様である。細面につくる顔の面の構成では微妙な抑揚（モデリング）の変化を

抑え、細部の、眼は「杏仁形」、唇は上方に湾曲する「仰月形」という幾何学的形式につくって人間的感情の止揚を可能とした。しかしそれとともに、像全体の構成と表面の輪廓を、石という材質を生かして単純で直線的な形態で捉え、しかも台座に垂下する懸裳を左右につよく張るかたちで構成したことが、この像の量感や細部の非物質的な処理にもかかわらず、像自体にどっしりした重量感と超越的ともいえる巨大感をただよわすことを可能にした点も看過できないのである。結局、北魏後半期の彫刻は物質的諸要素をつよく否定する傾向を内在しつつ、他面では像全体の構成と面の処理における単純化によって、物質的諸要素の否定の契機自体に超越的なものを見出すことを可能にしたのである。

北魏の次代、北斉、北周、隋にいたると次第に物質的要素の肯定・自覚が高まる。身体は三角形態の構図的拘束から解放されて有機的プロポーションを獲得し、それに対応して量感の立体化が進み肉身部の細部には柔軟さが加わる。著衣の処理にも質感への興味が生れ、髪は薄く柔く畳まれ、内側にある身体部の量感をいっそう立体的なものとすることを可能にした。

初唐・盛唐、とくに則天武后の在世（六九〇—七〇五）を中心とする唐は北魏から隋にいたる彫刻の伝統を受けて古代中国の彫刻史に頂点を築いた時期として位置づけ得る。初唐彫刻の様式的特色はなによりも堂々たる量感を強調することであるが、その際、一面では強調された量感を像全体の構成において可能なきがり調和を保ち均衡あるようにまとめあげることによって、同時に他面では、その量感を細部にこだわらない単純化された面で構成することによって、そこに記念碑的ともいえる重量感と巨大感をつくりあげた点が独特なのである。たとえば六七五年に開窟された龍門奉先寺盧舍那佛像¹⁴では、まずプロポーションでも量感の把握でも身体の特定制部分をとくに誇張することは避け、一個の有機体としての均衡がつよく求められた。しかも細部のモデリングや衣文の処理には物質性への自覚とそれともなう対象の質感への興味が著しく進んだにもかかわらず、対象の現象的再現、模倣に堕ち入ることはなく、微妙

な抑揚を抑えた単純な面の構成をつかって身体の量感をまとめあげ、そこにどっしりとした重量感と巨大感の表出に成功した。著衣の処理でも、一面では布という柔軟な質感の描写に著しい進展をみせたが、他面では衣文線の彫りを浅くつくり、同時に衣文線のえがく構図を同心円状に整理することによって身体の量感を構成する面の単純化とその量感がかもしたず重量感の助長を結果した。そこには、物質的なものの進展にともなう量感の増大を独特な造形的手法で処理することを通じて、物質的なもの増大とその超越化という二元的要素の間に厳しい緊張関係をつくり、その緊張関係からかもし出されるいわば記念碑的ともいってよい重量感と巨大感の印象に仏の實在感を見出したのである。

ところが中唐・晩唐におよぶと、初唐・盛唐で頂点に達した仏像における二元的志向の緊張関係が崩れ、人体的形態に付随する物質的要素がさまざまな仕方であらわれ始める。たとえば、天竜山石窟の一例、八世紀前半の制作が推定される第四洞如来坐像¹⁵では身体のプロポーションや量感を均衡のとれた仕方であらわれ、プロポーションでは肩幅から胸にかけての拡がりを強調し、量感では胸部、膝部、太ももなど特定部分の量感を他の部分に比して誇張した。加えて、誇張された部分の量感を、微妙な変化に富む抑揚を使って構成することによって質的にも柔軟な印象を助長し、官能的ともいってよい感覚性の表出を視る者につよくうたえることとなったのである。他の一例、近年発見された天宝十一年(七五二)の銘文をもつ山西省五台山仏光寺無垢浄光塔遺址出土の釈迦如来像¹⁶では、身体各部のプロポーションでも量感のとり方でも自然らしい有機的調和を喪失して像の一つの塊状の(マッシヴな)量感においてとらえ、そのマッシヴな量感がかもついわばずんぐりした重量感と充実感それ自体に仏の新らたな超越性を見出している。量感の処理における二元的なるものの調和関係(初唐彫刻)にはなく、物質的なもの増大にともなうて生れた量感の誇張それ自体に仏の超越性を見出すこととなったのである。

さて、北魏後半から中・晩唐にいたる中国彫刻史は、対象の物質的要素を否定する段階から発し、物質性の肯定・

自覚の段階（北斉、北周、隋）へと進み、やがて物質的なるものの増大とそれらを調和せしめるといふ二元的志向の緊張関係の段階（初唐・盛唐）にいたり、最後は物質性の誇張の段階がこれにつづくのである。ここでも、彫刻様式がそのように展開したのは当然であるといえるような必然的かつ普遍的展開のパターンをみせている。人種の違い、地域の違い、時代の違いを越えてしばしばみられる芸術展開の基本的パターンをここでも指摘できるのである。飛鳥から平安前期にいたる日本彫刻の歴史、そして北魏後半期から中・晩唐にいたる中国彫刻の歴史、この二つの国で起った彫刻展開のパターンはきわめて類似するといわなくてはならない。これは直接的には日本上代の彫刻が中国上代彫刻の新しい様式を積極的に摂取した結果である。飛鳥彫刻は北魏後半期および東魏の彫刻様式を朝鮮経由で摂取したものであるし、白鳳彫刻は北斉、北周、隋代の彫刻を、そして天平彫刻は主に初・盛唐の様式を直接中国から学んだ。最後の平安前期の彫刻は中・晩唐以後の様式と対応する。

それでは、日本上代彫刻は中国彫刻の展開を逐一追いつき、中国彫刻の模倣に終始し、独創的なものはなにも見出せないのだろうか。

(四)

中国彫刻と日本彫刻の両者をそれぞれに対応する時代と比較すれば、一面では彫刻様式とそれら様式展開のパターンに著しい類似が指摘できるにもかかわらず、他面では視る者に与える印象がどこか相違することも看過できないのである。たとえば中国北魏後半期の竜門賓陽洞本尊と飛鳥時代の法隆寺釈迦三尊像を比較すれば、たしかに外形的形式の類似は著しいといわねばならない。台座手前に垂下する懸裳を左右に張って装飾的に構成し、この懸裳を含めて像全体を三角形という幾何学的形式の構図で統一するやり方、さらに身体部の量感を抑えるやり方や全身をぶ厚い直線的な衣文線で包んで全身の量感をいっそう乏しいものとするやり方も類似する。相好でも、眼、鼻、唇などの細部

を図式的形式であらわす点も同様である。いいかえると、対象のもつ物質的要素を再現的に描写するのではなく、幾何学的に再構成することによって非現実的・神秘的印象をつくりだし、その印象自体に仏の超越性を見出す点で基本的に共通する性格が指摘できるのである。その意味で法隆寺像が北魏後半期の竜門石窟像、あるいはそれと共通する様式的特色をつよくもつ北魏銘や東魏銘の石造彫刻などを源流として成立したという可能性は大きい。けれどもいま両者を比較するとき、前述の著しい形式的類似にもかかわらず二つの彫刻がもつ「感じ」には明瞭な相違のあることも否定し得ないのである。重要なことは、二つの彫刻の外形的形式に類似が指摘できることではなく、そうした形式的類似にもかかわらずどのように異なる志向を内在しているかということではなくてはならない。何を本質的なものとしているか、の問題なのである。

竜門像は、立体的量感への意識ははまだ稀薄で身体部をほっそりとした肉づけであらわすのであるが、他面では、像の細部を形式的な整理にとらわれないおおらかな造形であらわすことによって、そして単純な面と直線的な衣文線でほっそりした身体部の量感を包むことによって、かえって像全体にどっしりした重量感と充実感もち込み、あわせてその重量感と充実感自体に記念碑的ともいってよい巨大感の印象を感じとらせることに成功したのである。

それに反し法隆寺像では、像全体の形式的ととのいをなによりも重視していたように思える。たしかに一面では、法隆寺像の細部、すなわち相好における眼、鼻、唇などの形態や著衣の襞の彫法は直線のかつ鋭角的であり、また左右に張った懸裳の装飾的処理や脇侍像の天衣の拡がりにも図式化・抽象化の強化にもなう尖鋭な印象がみられるのであるが、他方、像全体を一つの統一体として視るときには細部の形態や彫法の処理のもつ尖鋭な印象は背後にかくされて、像全体を一つの統一ある構図として破綻なくまとめあげた構図上の巧みさとそこから生れる「端正さ」あるいは「こじんまりとしたまとまり」という印象が表面につよく浮び上ってくるのである。その際この像全体をまとめあげるために用いられた幾何学的構図の極度の強化が対象の量感を著しく平面的なものとして感じさせ、その結果重

量感と充実感を乏しいものとしたことがこの像の「端正さ」と「まとまり」の印象をいっそう助長することとなった。北魏像のもつ重量感ととらえどころのない雄大さ、巨大感の印象は、法隆寺像では端正な形式的まとまりのうちに解消されてしまったのである。両像の間に横たわる様式的志向の本質的相違はこの点にこそ指摘されるべきである。

このことは、初唐彫刻と天平彫刻を比較しても同様に指摘可能である。初唐彫刻も天平彫刻も、一面では物質的なものへの自覚が高まり立体的な量感を強調するという様式的志向を進めつつ、他面ではその志向の逸脱を抑えて量感の有機的調和を保とうとする配慮が、よく働いていた点、著しく類似している。それにもかかわらず両者の間には、そうした形式的類似の反面また違った「感じ」のあることも看過できないのである。初唐彫刻の代表作竜門奉先寺盧舍那仏は、広義では物質的要素の増大とその調和といういわば古典的精神にしたがいながら、その法則のなかで可能なかぎりの立体としての重量感と充実感を強調するのである。たとえば正面観において、直線的な肩の張り、そして肩の両端から肘を経て両膝にいたる上半身の輪廓が幾何学的ともいってよい単純化された図形的構図をつくること、あるいは頬や肩部や胸部などの身体部で、細部の形態や表面における抑揚をあらわすのに対象的再現には拘泥せず同じく単純化された面の構成を用い立方体を思わせるマッシュヴ（塊量的）な量感を組み上げたことにも指摘できる。その際、衣文の髪を浅いふくらみをもつ彫りと平行線状の構図とであらわしたことが彫刻表面の単純化を助長し、その結果量感の塊量的表現と充実感をいっそう強調することとなった。この像では物質的なものへの自覚の進展が対象の三次元的な量感を増大させたばかりでなく、その量感をさまざまな仕方でも塊量的に強調することによって対象自体に圧倒的な重量感と充実感（巨大感）を付与する結果となったのである。

それに対し天平時代初期の薬師寺薬師三尊像では、奉先寺像とともに広義の古典的精神に属しつつ、調和・均衡という形式的整理をより強調した点に相違がある。プロポーションでは身体各部の比率を自然らしくとのえ、量感の構成でもたとえば頬は奉先寺像と同様に豊かな量感をみせるが、それを単純化された輪廓と面の構成でとのえるの

ではなく、まゆには微妙なふくらみがあり、頬からくぼみをみせる唇の両端にかけても面の抑揚に変化をつけている。胸部のふくらみから胴部にかけて細く、腹部にかけてふたたびふくらみを回復する身体部の抑揚にも微妙な自然らしい変化を施している。この像では物質的なもの増大という過程にあって、まず像の細部、すなわち身体各部の量感や細部の形態をできるだけ対象の物質性にもとづいて造形した上で、全体としてはプロポーションにおける自然で破綻のない有機的調和や量感の均衡という形式的整理を追究したのである。換言すれば、奉先寺像が物質的なもの増大にもなつて、広義の古典的精神に属しつつも、像の量感を塊量的に構成しそこに記念碑的ともいえるどっしりした重量感と充実感を感じさせたのに対して、薬師像では破綻のない形式的整理と視覚的有機性を重視して、それともなう「端正さ」と「おだやかさ」の印象を追究したのである。天平初期彫刻の成立に際して初唐彫刻の様式的影響が必須の契機となったことは否定し難いとしても、中国像のもつどっしりとした重量感と巨大感はその形式的整理とそれともなう「端正さ」「おだやかさ」の印象へと解消されてしまったといってもよいのである。

この両者の相違は、如来形、菩薩形などの仏としての超越性がよく求められた尊像においてのみではなく、天部形のように、本来守護神としての忿怒的性格もしくは躍動感を主題とする尊像においても同様に指摘可能である。前掲の盧舎那仏左右に配される二神王像⁽¹⁸⁾は像高十二メートルの巨像であり、したがって礼拝者による下方からの視線を考慮して下半身に比較して上半身各部のプロポーションを大きく構え、まず構成上で威圧感をつくり出している。加えて量感の把握では現実の身体がもつ有機的構成にとらわれることなく、肩部、胸部、腰部、両ももなどいくつものブロックに分けて構成し、しかもそれら各ブロックを細部の再現的描写に拘泥しない単純化された面で包むことによって対象に充実感とどっしりした重量感を持ちこみ、その独自の充実感と重量感のうちに腰をひねり邪鬼を踏む天部像としての主題にふさわしいかつさと躍動感を見事に形象化したのである。

それに対し天平時代の天部形、たとえば八世紀中葉の制作と推定される東大寺戒壇院四天王⁽¹⁹⁾では、像全体のプロポ

ーションの構成にも量感の把握にも身体の特定期間の誇張はつとめて抑え、像全体を、有機的調和においてとのえようとするのである。足下に踏む邪鬼との関係においても、像は邪鬼の上にとんと直立に近い姿勢で立ち、同時に構成上でも像は足下の邪鬼を含めてはじめて一つの像として有機的統一を獲得するのであり、このことがこの像の作風に著しい静止的印象を与える結果となっている。守護神としての天部の忿怒的性格、躍動感といった主題は、わずかに忿怒相をつくる相好の表情にその形象化をみるのみである。いいかえると東大寺像においては、守護神の主題は彫刻としての量感と塊量性（重量感と充実感）の次元で形象化されたのではなく、相好の表情という彫刻の構造としてはいわば付随的な次元で形象化されているのである。結局、戒壇院天部像においても中国奉先寺天部像と相違して、対象の形式的側面を破綻なくまとめようとする強い志向があり、その志向が彫刻対象に重量感と巨大感の後退を結果し、その結果と表裏する仕方でも「端正さ」「おだやかさ」の印象を彫刻に持ち込むこととなったと解される。

さて上述のように日本彫刻の観点に立って中国彫刻を比較すれば、中国彫刻の新様式を撰取する際に時代の如何を問わず一貫して内在していた志向を指摘できると思われる。細部の再現的描写や形式的な整理に拘泥しない単純さと底知れぬ巨大感という中国彫刻の特色は、日本彫刻では形式上・構成上の均衡やまとまり、そしてそれら形式面での整理から生れるこじんまりした「端正さ」「おだやかさ」の印象へと執拗に消化され解消されているように思える。したがって上代彫刻史において一瞥では日本彫刻が中国彫刻を模倣しているようにみえたのは、一つには彫刻の外形的形式が類似していたことと、二つにはその形式が飛鳥時代から平安前期までうつりかわっていった際の形式的展開のパターンが類似していたにすぎなかったと判断されるのである。日本彫刻は、仏像が初めて伝来した飛鳥時代の段階から、いわば中国彫刻の外形的形式をかりながら中国彫刻とは志向を異にする彫刻の個性（正しい意味での様式）を一貫して模索していたのである。

それでは上述の飛鳥時代から平安時代前期にいたる彫刻の様式に、日本化への志向、いいかえると中国彫刻の特色

を日本的に消化する志向（ここでは仮に日本化、日本的という言葉を使っておく）が指摘されるということは、対象把握という観点からすればどのような意味を持つものかの問題を、以下彫刻の構造に即して考察したい。

(五)

北魏から晩唐にいたる中国彫刻、そして飛鳥から平安前期にいたる日本彫刻は、基本的には対象を、三次元的な量感を感じさせる立体的存在として把握することと、その立体的存在自体がかもしだす重量感と充実感を頼りどころとして把握した点に共通する性格が指摘できる。

彫刻を絵画から区別する性質は、繰返すまでもなく彫刻が三次元的空間を占める立体として存在することにある。その点平板な（二次元の）キャンバスにえがかれた絵画と本質的に相違する。三次元的な立体には必然的にその立体がもつ量の感じ（量感）と塊量性（量に対する質量、具体的には重量感や充実感として感じとられる）が付随する。したがって視る者が対象の在り方を判断するのは、その対象が視る者に与える量感と塊量性の性質を通じて以外にはあり得ないこととなる。この立体的な量感や塊量性を視る者につよく感じさせる彫刻の性質を彫塑的性格（彫塑性）と呼んでおく。したがって晩唐までの中国彫刻、平安前期までの日本彫刻は対象を彫塑的に把握するという仕方での彫刻のさまざまな可能性を追究していたともいえよう。

ところで別の観点からいえば、この彫塑的性格（彫塑性）は対象を三次元的な空間を占めるものとして、したがって対象を現に、そこにあるものとして、手でつかめるものとして視る者に感じさせる性質をもっている。換言すればこの彫塑的性格は、対象の「ものとしての実在感」をつよく喚び起す力をもっているということもできる（この対象のものとしての実在感を強調する要素として、立体的な量感と質量としての塊量性 \parallel すなわち彫塑性とともに、彫刻が他のものに依存せず、それ自身でそこにあるという印象を生みだす性質 \parallel 自己完結性の問題があわせて考えられな

ければならないが、これについては後述する)。この点彫刻の彫塑性は、三次元的な(立体的な)奥行をもつ現実の対象を二次元のキャンパス上に構図や遠近法、明暗、陰影、色彩などの特殊な処理を通じていかにも実物らしくえがかなくはならぬ絵画の虚構性とはまったく相違する性質なのである。或る人物を記念して肖像を遺す際、絵画でも彫刻というジャンルが好まれたのは右の理由によるのであらう。まして仏像という礼拝の対象を主題とする場合には、換言すれば礼拝者がひざまずいて仰ぎみるときそこにあるべきものとしての仏像を主題とする場合には、対象のものとしての実在感を視る者につよく感じさせる彫刻が絵画よりもふさわしかったことは当然である。⁽²⁰⁾

ところで、彫刻における彫塑性は対象を、現にそこにある、手でつかめるものとして視る者に感じさせる性格をそなえるのであるから、彫刻表現に際してこの彫塑性をさまざまの仕方で強調し、さらに彫刻が他のものに依存せずそれ自体でそこにあるという印象を生み出す性質すなわち自己完結性を付与するならば、当然のこととして対象の「もの」としての「実在感」がいつそう強調されることになる。或る仏像表現に彫塑性と自己完結性が強調されるものとして、実在感がつよく指摘できるとすれば、その仏像をつくった人、あるいはその仏像がつけられた時代の人びとが仏の存在を、現にそこにあるものとしての対象自体に見出そうとしていたのだという、人びとの仏の存在を把握する態度が理解されて来る。仏の存在を、身の廻りの特殊な雰囲気⁽²¹⁾のなかに見出したり、ある特殊な形態・事物を媒介として観念的に連想あるいは象徴する把握の仕方⁽²²⁾とは著しく相違するものである。北魏後半期から中・晩唐にいたる中国彫刻、そして飛鳥から平安前期にいたる上代日本彫刻は、彫刻の構造としてはいずれも彫刻の彫塑性という性質を頼りどころとして、対象の物質的要素の否定にはじまり物質性の肯定・自覚へ、さらには物質性の誇張へとさまざまな彫刻の可能性を追究していたのである。換言すれば、彫刻のもつ彫塑性という性質の多様の展開のなかで仏像に内在する二元的要素を統一する多様な仕方を追究していたと解しうる。⁽²³⁾

こうした彫刻展開の多様性のなかにあって、時代による多少の相違はあれ中国彫刻に一貫して底流する志向として

は、物質性の増大にもなう量感の強調を、対象の細部の形態的再現や形式面での整理にとらわれることなく単純化された面の構成および自然的有機性に拘束されない塊量的（マッシヴ）な構成でまとめあげることによって、視る者を圧倒する記念碑的な不動感と巨大感を生みだすことであつたのである。換言すれば単純化された面と塊量的な量感によって構成された中国彫刻の彫塑性は、同時に彫刻自体に簡潔で明瞭な輪廓を賦与し、周囲の事物や空間との間に限定的な緊張関係を生み、周囲のさまざまなものとの視覚的な意味での連結・融合を著しく抑制することとなつた。そしてこのことは、彫刻対象の实在感に著しい自己完結性を与え、周囲空間から、したがって視る者からも超絶した神的存在の形象化を見事に可能としたのである。換言すれば、中国彫刻の特色は、仏の存在を、現にそこにある、いわば実体的なものとして捉えながら、同時に視る者を超絶した巨大な存在として理解していたことを物語る。更に換言すれば、中国彫刻は、物質的なものを強調することによって彼岸的・超越的なものから離れたのではなく、逆に彼岸的・超越的なものへの志向をいっそうつよく内在していたといつてもよいのである。

それに対し平安前期までの日本彫刻は、その様式の根拠を彫刻の彫塑性という構造に置くことは同様であるが、中国彫刻に共通する底知れぬ重量感と巨大感は後退して、形式上・構成上のととのいから生れる「端正さ」「おだやかさ」の印象がつよく感じとられるのである。たとえば飛鳥時代の法隆寺釈迦三尊像では、幾何学的形式を強調することによって対象のもつ量感の平面化を助長し、その厳しい構成上の統一性にもかかわらず対象自体の彫塑性と自己完結性を失うこととなつたし、また薬師寺薬師三尊像では、物質的なものの進展にもなう量感の増大が指摘される反面、プロポーションにおける破綻のない有機的調和や量感の均衡という形式的整理を強化することによって、正面観における、視る者の対象に対する視線の平均化を結果し、周囲空間との結びつきを遮断する限定的輪廓の稀薄化をまねき、ここでも対象自体の重量感と自己完結性を後退させる結果となつたのである。これらには、彫刻存在を（換言すれば、仏の存在を）現にそこにある「もの」としての「实在感」においてとらえようとする対象把握の態度ではなく、

対象を自己の身近にあるもの、自己をとりまくもの、換言すれば「非対象的実在感」においてとらえようとするいわば日本的な対象把握の芽生えがあると解してよいと思われる。平安前期までの日本彫刻は、いつの段階においても中国彫刻のつよい影響化にあり中国で新たに成立する彫刻様式を逐一追っていたわけであるが、その根底では、中国彫刻の単なる模倣・反復に堕ちず、彫刻の実在感をいわずに日本的に消化しようとする一貫した志向を内在していたのである。

(六)

それにもかかわらず平安前期までの日本彫刻に指摘された「ものとしての実在感」を減少させようとする内在的志向、換言すれば対象を自己の廻りにある存在、非対象的な存在としてとらえようとする志向は、それが確立されるためにはそれら彫刻自体に越え難い限界を含んでいたこともここで問題にしなくてはならない。平安前期までの彫刻は、対象自体の立体的量感と塊量性を強調する性質すなわち彫塑性に彫刻としての基本的構造を見出していった。彫塑的彫刻には当然ものとしての実在性が付随する。それ故ここでは、彫刻表現に際しての基本的構造としては彫塑性という性格に基づきながら、他面では対象のものとしての実在感を減少させようとする相反する志向を内在していたのである。そしてその場合、この相反する二つの志向を一個の彫刻において矛盾なく統一し得たものが、形式面での整理であり、それから生れる「端正さ」「おだやかさ」の印象に外ならなかったのである。

ところが物質的なもの増大がいつそう進み、立体的な量感と塊量性の誇張が求められはじめると天平後半期以後の彫刻においてはこの内在的志向の統一は著しく困難となった。とくに八世紀末以後、中国の中・晩唐彫刻の影響をうけて成立した一木彫成像においてはこのことが顕著である。たとえば八世紀末、九世紀初頭の制作が推定される神護寺薬師如来像では、一木（いちぼく）という素材の持味を生かして視る者を圧倒する塊量の量感とどっしりした

重量感、そしてそれに付随する独自の自己完結性を創造したのであるが、その際腹部正面から脚部にかかる衲衣の襷をY字形の構図でえがき、加えてそれを凹凸の変化に富む深い彫法で刻みつけたのは、一つにはY字形の衣文線によって分割された両ももの量感を強調するためであり、二つには塊量的量感に対応するように深い襷が生み出す動性を意図してのことであったと思われる。ところが反面では、Y字形衣文線を数本揃えて腹部に刻みつけたため両ももの量感に比較して腹部の量感を乏しいものとする結果となり、襷の深い彫り込みの強調も、襷の凹凸が彫刻の表面に複雑な陰影と複雑な輪廓を持ち込み彫刻自体の自己完結性をそこなう結果となったことも否定できないのである。換言すればこの像においても、彫刻自体の彫塑的表現に対応する意図をもって考案されたはずのY字形衣文線と襷の深い彫法が、おのずと彫刻自体の「ものとしての實在感」の減少を結果することとなったところに執拗な日本化への志向がうかがわれるのである。

それにもかかわらずこの神護寺像の前に立つとき、視る者は天平期以前の彫刻からかつて経験し得なかつた威圧感、そこに巨大なものがあるという實在感をやはり禁じ得ないのである。形式面での多少の変容には侵されることのない彫塑性を、平安前期の本彫像は彫刻の基本的構造としていのである。したがって日本彫刻が、彫塑的性格を彫刻の基本構造とし「ものとしての實在感」を強調する中国彫刻の影響下にあるかぎり、対象を「非対象的實在感」においてとらえようとする日本の志向を確立することは不可能であつたらう。

この日本の志向の確立を可能にした契機は、消極的面では八七四年の遣唐使の廃止であり、より積極的面では仏師定朝の創造的精神であつたといわねばならない。

(七)

遣唐使の廃止によって中国彫刻の新様式の伝来が途絶したことについてはここで詳述する必要はない。⁽²⁵⁾ただ遣唐使の廃止後も中国彫刻の伝統、すなわち彫刻表現における彫塑性を強調することによって対象の實在感を見出そうとする彫刻の伝統が根強くのこっていた事実は指摘しておく必要がある。遣唐使廃止後一〇〇年余、しかも鳳凰堂阿弥陀像よりわずかに五〇年前の一〇〇〇年前後に制作された宇治田原禅定寺十一面観音像、京都真如堂阿弥陀像、⁽²⁶⁾同遍照寺十一面観音像⁽²⁸⁾などには、確かに一面ではそれぞれの仕方で「おだやかさ」「優美さ」への志向がうかがわれるのであるが、他面では、なお「もの」としての實在感⁽²⁹⁾が濃厚に残存していることも看過できないのである。定朝がこの根強い中国彫刻の伝統下にあつていかにして「もの」としての實在感⁽²⁹⁾を拭拭したか、同時にいかにして平安前期までの日本の志向をうけついで「非対象的實在感」を確立したかを、以下、彼の唯一の遺品である鳳凰堂阿弥陀如来像について考察する。

まず定朝は、彫刻の「もの」としての實在感⁽²⁹⁾を構成する一面の要素、すなわち視る者に重量感や巨大感を与えるという要素をとり除くため、本来立体としての彫刻に必然する三次元的な(立体的な)量感を大胆に平面的(二次元的)次元で構成する方法を追究した。まず螺旋髪を極端に小粒で頭部に密着したかたちとし、相好の肉づけや肩から胸部、腹部へかけての身体部の肉づけにも量感を抑え、また兩膝の厚味も低く構えることなどいづれも身体の量感を二次化する試みを行った。換言すれば定朝は、飛鳥時代以降平安時代前期にいたる様式展開の底流であつた物質的なるものへの志向を転換することを余儀なくされたのである。現象面では、対象の肉つ肉体的要素の後退を進めざるを得なかつたのである。しかしその場合、彫刻の量感を平面化する(絵画に近づける)という過程にあつて一個の彫刻としての造形的存在をどのように再発見するかが問題であつた。定朝はそれを、飛鳥時代にみられた幾何学的形式の

強化という抽象的方法によるのではなく、全体としては彫刻として許されるぎりぎりの極限まで量感の平面化を進めながら、細部的には身体各部のわずかな肉づけの相違を単純化してとらえることによって、かえって端的に身体各部の实在感を印象づけるという方法で解決した。そのことによって、総体的には量感を平面化するという志向の強化にもかかわらず、絵画における虚構性とは本質的に相違する「純粹に彫刻としての確固たる量感」を可能にしたのである。換言すればここでは、物質的なるものを否定しつくすのではなく、物質性の極限までの単純化という仕方であくまでも物質的なるものとのつながりをのこし、後述するように、視る者と対象との融合を可能にする視覚的基盤をつくったのである。

ついで、上述の量感の平面化という志向の徹底にあって、対象を一個の統一体として構成するための形式上の創意として定朝は、正面から視た際に、彫刻が頭と両膝を結んでできる三角形の眼に見えない枠のなかで微妙な均衡を保ちつつ存在するという印象を生むような端正で簡潔なプロポーションを考案したのである。それはたとえば、飛鳥彫刻のように三角形という幾何学的形式の枠によって像の量感を拘束するような限定的構図でも明晰な輪廓線でもないし、また構図を想定することを許さないような量感の誇張と充実感がそこにあるわけでもない。それは非限定的な仕方でも構成された微妙な構図という他はない。彫刻がそこに独立して存在するわけであるが、同時に他の事物や周囲の空間との結びつきを可能にするような構図なのである。換言すればこの非限定的構図こそ、「ものとしての实在感」のもう一面の要素、つまり彫刻が他のものに依存せずそれ自身でそこにあるという印象を生み出す性質（自己完結性）をとりのぞくために定朝が考案した構図に外ならなかったのである。後世の仏師たちが定朝の作品を「仏の本様」とたたえこの像の各部の法量を詳細に測量したのも、³⁰ただ像のプロポーションを模倣する（数値としてプロポーションを模倣する）のが目的であったのではなく、この微妙で簡潔ないわば非限定的な構図を学ぼうとしたのに違いないのである。

かくて定朝は対象のもつ物質的要素を否定することなく、いいかえると物質性との結びつきを断つことなく、量感の把握における平面化、さらには平面化された量感を一個の彫刻として構成する際の非限定的構図をそれぞれ極限まで追究することによって対象の重量感や巨大感の稀薄化、したがって対象のもつ威圧感の稀薄化を可能とし、他面では対象の自己完結性を解消し、ついにそこにも、ものがあるといふ「もの」としての實在感を彫刻から拭払することに成功したのである。その際、身体をおおう衲衣の表現を、浅い彫りであるが柔い布のもつ質感を多分に生かして視る者の視線が彫刻表面を容易に移動できるような流動的衣文線であとめたことは、この像全体の非限定的な構図と結びついていっそう像自体の彫塑性と自己完結性の消去に役立ったのである。

繰返すならば、彫刻においては彫塑性と自己完結性の喪失は「ものとしての實在感」の喪失といわば同義語であるといえる。彫刻における「ものとしての實在感」の喪失は、彫刻が、その彫刻の置かれてゐる周囲空間との関連において存在すること、若しくは彫刻が周囲空間や周囲の事物と有機的に結合することを必然的に要請する。とくに礼拝の対象として仏殿建築の奥深い須弥壇上に安置される仏像彫刻にあつてはこのことが顕著である。仏像彫刻の彫塑性と自己完結性の喪失は、一面では彫刻がその建築空間の特色、とくに内部空間の特色や仏像を繞るさまざまな荘嚴具たとえば光背、天蓋、華鬘などの荘嚴具や建築内壁の裝飾と結合して一つの有機的な総合空間を形成するという現象の成立に対応するものであり、他面仏像の前にひざまずく礼拝者（視る者）の側面からいえば、仏像（つまり対象）と合一する融合するといふ視覚上の、したがって意識上の新しい現象の成立と対応するのである。

鳳凰堂阿弥陀如来像の場合、まず前者すなわち彫刻と建築空間およびさまざまな荘嚴具との関係については、量感の平面化と非限定的な構図の効果によって、視る者の視線は対象自体にいわば求心的に集中されるのではなく、彫刻を繞る周囲に向つていわば拡散的に導かれるのである。まず非限定的存在としての阿弥陀像は像の背後にあつて大きく拡がる舟形光背と融合し、さらに透し彫りの雲気文を配して上昇する方向をつよくもつ舟形光背自体の志向に導か

れて頭上の円蓋へ、そして方蓋から宝簾へと連なり、やがて極彩色で飾られた天井や、上壁に舞う飛天によって浄土の現出を意図する鳳凰堂内部の上方空間などと一つに融合することが可能となったのである。後者すなわち阿弥陀像と阿弥陀像の前にひざまずく礼拝者（視る者）との関係においても同質の現象が指摘される。まず相好の表現では、一つには眼、鼻、唇の造作をつくるのに、物質的要素を残しつつもその上で浅く単純化した形であらわすことよって人間の個々の小さい感情をつつみとる普遍的な意志を感じさせていること、二つには仏の視線をやや伏眼がちとし、前にひざまずく礼拝者にやさしく慈悲をさずけるかのようにつくったことが、彫刻自体の量感の平面化および非限定的な構図と結びついていっそう仏と視る者との融合感を助長した。ここでは、仏は視る者と向い合った対象的存在としてではなく、視る者を取りまくという仕方であるものとして、さらには視る者と融合するという仕方であるものとして理解されたのである。定朝は、いわば視る者の身の廻りに遍満する阿弥陀仏の広大な慈悲を見事に形象化したのである。

この場合鳳凰堂像が、たとえば飛鳥彫刻のように抽象化や幾何学的形式の徹底によって対象の物質的なるものを否定し尽すのではなく、量感の平面化や形式的単純化をすすめることによって非物質化への志向をつよく示したにもかかわらず、その平面化や形式的単純化の特殊さの故に物質的要素とのつながりをのこし、像自体に人間らしさともいえる一種の現実感をにじませていることが重要なのである。この二重構造こそ、換言すれば対象の超越化を意図した特殊なデフォルメ自体がなお人間らしさの現実感をのこす性質のものであったという二重構造こそが、この像の非限定的構図という造形的処理とともに、自己の身近かにあるものという仕方では対象を理解し、対象と融合するという仕方では対象を理解する対象のいわば非対象的把握を可能にするもう一つの重要な要素であったといわなくてはならない。対象のいわば非対象的把握のためには、対象自体のうちに、視る者が自己と通ずる親近性を何らかの仕方を感じることが必須の条件であったからである。

中国彫刻が、基本的には物質的なるものを追究し、そのことによって超越的なるものを見失ったのではなく、かえってものとしての巨大なる超越者の形象化に成功したと考えてよいならば、彫刻における和様の典型鳳凰堂阿弥陀如来像は、対象の量感の平面化、形式的整理や単純化によって物質的なるものを否定したごとくみえながら、根底では終始対象の物質的なるものつながりを断つことなく、その意味では物質的なるものの媒介を通じて超越的なるものの形象化を可能にしたのである。このことは、絵画の和様というべき大和絵において、一面では通常の意味での遠近法を無視した構図や日常的時間を超越した画面構成が見られる反面、個々の対象の描写はあくまでも対象の物質性を端的に感じさせる特殊な仕方で行われていることと同質の性格なのである。対象をとらえるのに、物質的なるものを媒介としながら、しかも非対象的存在として把握するという非論理的な対象把握の態度、これが中国彫刻と本質的に相違する彫刻和様の性質である。しばしば彫刻や絵画の「和様」の内容を説明するものとして「優美性」とか「情緒性」などの概念が用いられているが、何ら説明になっていないことはいままでもないことである。

(1) 「定家朝臣記」天喜元年二月十九日条の記載によって、鳳凰堂阿弥陀像はこの年(一〇五三)二月、定朝によって造立されたことがわかる。「天喜元年二月十九日、宇治殿に参ず。申刻に帰洛す。御仏渡し奉る。丈六阿弥陀一体、丑刻、京を出でて、午刻仏壇に坐し奉る。すなわち此の晝寅刻に仏壇結界に有り云々。大僧正奉仕さる。次に行道習礼有り。楽人等参入し、歌笛を発す。法限定斎(朝)禄を給う。昨日着御されし柳色の直垂一領を給う云々」(原漢文)。

(2) 框座螺鈿文様は現在すべて失なわれているが、当初の有様は中尊寺金色堂須弥壇の螺鈿文様にその面影をみる事ができ¹⁰⁰。

(3) 栄華物語「音楽」および「玉の台」。

(4) 狭衣物語卷三。また今昔物語第十二「於山階寺涅槃會語第六」にも、山階寺の涅槃會の儀式を貴族たちは「極楽もかくやあるらん」といい、栄華物語第十七「音楽」に、法成寺の供養莊嚴のさまを「ただ極楽もかくこそは」といつていることも

参考になる。

(5) 鳳凰堂が常行三昧の場として使用されたのではないかという疑問に対しては次の三点をあげれば足りる。(イ)堂内の構造は通常の方三間の構造をもつ常行三昧堂の場合と相違して、方形仏壇を内陣後寄りに構え、仏像の背後に比して比較的大きいスペースを前面にしつらえていること。加えて(ロ)仏背後に後壁を構え背後の空間を遮断したこと。いいかえると後壁によって背面をしきることは仏像の背後にある空間を否定することであり、その結果堂内に入る者は正面(前方)に拡がる空間とのみ関連をもちうることを意味する。このことは(イ)とともに、この堂内では修業者が阿弥陀仏の周囲を行道する常行三昧という行為は予想されていなかったことを物語る。むしろ(ハ)鳳凰堂の前面に広がる池の対岸に小御所と呼ばれる建物があり、貴族たちはこの小御所から池越しに法会を行ったとする記録(「中右記」元永元年閏九月廿一日条)、あるいは後冷泉天皇の平等院参詣のときには正面「池上に錦繡の仮屋を架して」鳳凰堂を礼拝したという記録(「扶桑略記」治暦三年十月五日条)からすれば、平安貴族たちは鳳凰堂やその周辺の「絵のような」景観をそのまま西方阿弥陀浄土の情景として受けとり、池畔の小御所や池上の仮屋にあって阿弥陀仏を拝するとき、彼等はとりもなおさず阿弥陀の極楽浄土に生きているという喜びを味わっていたと考えたい。

(6) 鳳凰堂における仏像の「場」を含めて飛鳥時代より藤原時代にいたる仏彫刻の展開を、それらの彫刻が安置されている建築空間の構造と関連させて概観したことがある(拙稿「仏像の場」『美学』六五号、一九六六)。ここでは、建築空間の構成要素として、主に平面図(プラン)にあらわれた仏の「場」と人の入るべき「場」とりあげて考察したものである。建築空間が問題とされる場合、平面図にあらわれた空間のみではなく、さらに建築内部の立体的空間とそこに安置されている彫刻との関連にまで考察を深めるべきことが要求されるが、この問題については後日を期したい。

(7) 仏彫刻に関する一般的考察については別の機会に考察したことがある(拙稿「仏像の場」『美学』六五号)。すなわち、仏像は仏教の創始者、覚者としての仏陀の形象化である。覚者となる(仏となる=成仏する)とはさまざまな煩惱をもつ現実の人間の次元を超越し絶対安穩の境地を獲得した人格者となることを意味する。したがって仏像は——俗世時代の悉多太子としてではなく、覚者としての仏陀の形象化である仏像は——この仏陀の本質である超越性、神秘性がなんらかの仕方で充分に表現されていないのではなく、それにもかかわらず、仏像は、それが仏陀の像(形

象)であるかぎり具体的な人間的形態をかりて表現せざるをえないという他面の条件をもっている。その理由は、まず覺者として超越的人格者となった仏陀といえども、当初はわれわれ人間と同じ煩惱になやむ存在であり、それを不屈の意志と不
断の修業によつて克服しついに成仏するにいたつたことを示す必要があり、同時にわれわれ現世の人間も、不断の修業によつては仏陀と同様に成仏することができるとする仏教の基本的教説を象徴化する必要があつたことによるのである。さらには禮拜の対象として仏の姿を禮拜者に視覚化しなくてはならぬというより重要な布教的意味をもつことにもよるのである。このとき問題なのは、仏像が人体的形態をかりながらその人体的形態とそれにもなう物質性のうちに仏陀のもつ神的性格をいかに表現するかといふことではなくてはならない。換言すれば人間的形態に付随するさまざまな物質的・現世的要素、たとえば相好にあらわれる人間的表情や意志、身体における肉體性と感覺性とかの人間の・物質的要素をかりながら、その人間的形態それ自体のうちに、人間の煩惱とか肉體とかの有限的次元を超越した仏陀の神的な存在をいかに表現するかといふ問題である。このことが宗教芸術としての仏像に課せられた必須の二元性といつてよく、この二元性をいかに統一するかというその仕方の如何によつて仏像の彫刻様式のかぎりない多様化とその歴史的展開が結果する、と考えられる。

(8) 光背裏面陰刻銘には、(一)辛巳年(推古二十九年、六二二)聖徳太子の母間人皇后が死去し、さらに翌年(六二二)聖徳太子および王后が病床についたこと。(二)他の王后・王子たちが諸臣とはかつて太子の病氣平癒を祈願し、かなわぬときは浄土に往登するよう等身釈迦像の造立を發願したこと、(三)同年二月王后、太子が相ついで登退したこと。(四)癸未年(推古三十一年、六二三)發願の釈迦像を完成、作者は司馬鞍首止利(鳥)であつたこと等を記している。この銘文については疑問視する論者もないが、一般には認められている。

飛鳥様式に属する在銘像では六二三年の法隆寺釈迦三尊像について、戊子年銘(推古三十六年、六二八)を有する法隆寺宝藏釈迦三尊像、辛亥年銘(白雉二年、六五一)を有する東京国立博物館観音像などがあるが、後者二像とも前者に比して幾何学的形式が後退し細部の造形にも形式化・簡略化が進んでおり、金堂釈迦三尊像以後、飛鳥様式の諸特徴は次第に衰退していったと判断できる。その意味から金堂釈迦三尊像を飛鳥彫刻の典型として例にあげた。

(9) 現状の兩脇侍像の組合せはいつの時代か左右逆になつたと考えられる。兩脇侍像の天衣は右左それぞれ長さが異なつてお

り、現在の脇侍像の組合せでは向って右脇侍の右天衣が短く左天衣が長い。それに対して左脇侍の右天衣は長く左天衣が短い。つまりそれぞれ内側の天衣が外側の天衣よりも長いのであるが、それらは現状では本尊の懸裳の裏面にかくされて天衣を長くつくったことの意味を失っている。もし両脇侍像を左右逆に進組合せるならばそれぞれ外側の天衣が長くなり、三尊構成における三角形構図はいっそう明晰となる。

(10) 彫刻史の時代区分としての白鳳時代は他の時代に比して特殊な性格をもっている。普通白鳳時代は大化改新(六四五)から平城京遷都(七一)までの六十数年をいうのであるが、そのほぼ中頃、弘文元年(六七二)の壬申の乱を境とする前後半では彫刻様式の上で大きい相違がある。前半は飛鳥様式の形式的残滓がつよく、後半では次代天平彫刻への芽生えをつよく感じさせながらも天平彫刻とは異なる独自の様式的特色をもっている。したがってここでは、無銘のため厳密な造立年代を知り得ないが様式的には白鳳後半期に属すると考えられる法隆寺夢違観音像をとりあげて白鳳様式の特色を考察する。

(11) 薬師寺をはじめ天武天皇九年(六八一)、妃(のちの持統天皇)の病氣平癒を祈願した天武天皇によって藤原木殿に建立されたが、天武天皇の死後、持統、文武の三代にわたって造営事業が引きつがれ、本尊薬師三尊像が開眼したのは文武元年(六九七)のことである(『日本書紀』)。のち平城京遷都にもなつて寺は平城西の京の現地に移されたので、現存の薬師三尊像が創建当初の造立か、平城京移建後の新鑄なのか(新鑄とすれば養老年間、七一―二四の造立が考えられる)なお定説をみない。ここでは次の二点から平城京新鑄説をとった。(一)木殿薬師寺が創建された天武九年(六八一)前後の造立になる彫刻遺品には、天武十四年(六八五)の山田寺仏頭(現興福寺)、およびほぼ同年造立の当麻寺弥勒坐像がある。白鳳の様式をもつこれら二彫刻に比して薬師寺像の様式的特色は本文で詳述のように調和と均衡の精神が顕著であり、両者が同時代の造立になるとはどうも考えられないこと、(二)は、薬師寺本尊の台座框座にあらわされた四神(青竜、白虎、朱雀、玄武)についてである。四神をあらわした銅鏡はすでに弥生、古墳時代から出土をみるが、この四神思想が正式に宮中の行事として取りあげられたのは、それほど古いことではない。続日本紀大宝元年(七〇一)春正月朔の条に「天皇大極殿に御し朝を受く。其儀正面に於いて鳥形の幢を樹つ。左日像、青竜、朱雀、右月像、玄武、白虎像」(原漢文)とあることよりすれば、四神思想の採用はこの時が初例であったと考えてよい。天皇の発願であり官寺としての性格をもつ薬師寺の本尊台座に四神がとりあげられたのも大宝元年(七〇一)以後と考えるのが適當である。

- (12) 天長元年九月廿七日の太政官符によれば、神護寺の前身は高雄山寺という和氣氏の氏寺で最澄や空海が入山して密教道場となっていたが、これとは別に延暦年間(七八二―八〇五)に和氣清麻呂が河内(所在については異説がある)に創建した神願寺を天長元年(八二四)にいたって高雄山寺に移して合併、神護國祚真言寺(神護寺)と改称したものである。したがって現存の本尊薬師如来像の伝来についても高雄山寺時代からの本尊か、神願寺の本尊かなお定説をみない。しかしこの像のもつ塊量的様式の特徴が平安前期の初段階に成立し、以後次第に衰退したとする考えは一般に認められているので、平安前期様式の典型としてこの像をとりあげることとする。
- (13) 竜門資陽洞は古陽洞とともに孝文帝および孝文皇后のために正始二年(五〇五)に工を始め、工夫八十万二千三百六十六人を使って正光四年(五二三)に完成したという(『魏書』神考志)。なお中国彫刻史については、『竜門石窟の研究』(東方文化研究所)および水野清一『中国の仏教美術』を参照した。
- (14) 奉先寺は咸亨三年(六七三)高宗の命によって開窟され、わずか三年ののち上元二年(六七五)に竣工した(『唐高宗奉先寺大盧舍那像龕記并開元牒』、前掲書『竜門石窟の研究』、竜門石刻録録文八〇六)。
- (15) 水野清一『中国の仏教美術』図版二十八。同書によれば、天竜山第四洞は第五洞(則天武后の末年、七〇〇年初頃)につき、第十四洞(玄宗期、七二―五五六)よりは幾分古いとされる。第四洞如来像にみられる様式的特徴は第十四洞右壁菩薩半跏像および脇侍菩薩立像(同書挿図九六)ではいっそう進展している。
- (16) 『五台山文物』(山西人民出版社刊)
- (17) 北魏銘では、たとえば延昌二年(五一三)銘の石造三尊仏坐像(松原三郎『増訂中国仏教彫刻史研究』図版六六b)、あるいは無銘であるが図版八七の石造三尊仏坐像、東魏銘では、興和二年(五四〇)銘の石造三尊仏坐像(同書図版一一一c)など。飛鳥彫刻の直接の二本となった中国彫刻は石窟寺院の巨大石仏よりも、むしろ船載可能なこうした小石仏像でなかったかと考える方が穏当かも知れない。これらはいずれも像高三〇センチ乃至一五〇センチである。
- (18) 本尊の向って左神王は右手をあげて小塔をもつので四天王の一つ北方多聞天(毘沙門天)と判明するが、左神王像の尊名は不詳である。
- (19) 天平彫刻の歴史は初期の代表作である薬師寺薬師三尊像(養老年間、七一七―二四)にはじまり、中期の東大寺三月堂不

空羅索観音像（三月堂の建立年代から推定して天平勝宝元年（七四九）前後の造立が考えられる）を経て後期の宝龜年間（七七〇—七八〇）の造立が推定できる唐招提寺金堂盧舎那仏にいたる展開としてあとづける。薬師寺像において完成した調和と均衡の精神は中期の東大寺三月堂像においてもなお基本的に指摘可能であるが、上半身の量感を一つの塊りとしてとらえるいわば塊量の把握の芽生えをすでにみせはじめていることも看過できないのである。この調和と均衡を破る新しい志向の芽生えは後期の唐招提寺像ではいっそう顕著となり、上半身とくに胸部の量感を他の部分に比して著しく強調している。この量感におけるアンバランスな表現は、やがて次代平安前期彫刻につながる新しい様式的志向なのである。以上の天平彫刻の様式的展開のなかに東大寺戒壇院四天王像を位置づけるならば、本文で詳述するように調和と均衡の精神はなお明瞭に指摘できるから薬師寺三尊像から東大寺三月堂像にいたる過程の、東大寺像に近い時期（八世紀中葉、七四〇年前後）に置くことができよう。天平彫刻の様式展開については、拙稿「日本上代彫刻史における天平後期彫刻の位置」（『大手前女子大学論集』Ⅰ、一九六六）で論じたことがある。

(20) 現存の遺品に限って考えるかぎり、日本において超越者を造形的に表現した初例がまず縄文時代の土偶という彫刻であったことも参考になる。

(21) 西洋ゴシックのキリスト教会においては、一般的に、天井はリヴを活用し尖頭形のアーチを組んで上昇運動をもち、柱の構造もそえ柱の効果を活用してこの上昇運動にいっそう加速を与えている。さらに壁面の多くを多様なステンドグラスとし、天上からさしこむ光の神秘性を強調した。この教会建築内部における垂直方向の印象と光の源である無限な高さ・遠さへの印象こそ、当時の人びとにとって神の實在感であったに違いない。

(22) たとえば、インドのいわゆる無仏像時代（紀元後一、二世紀以前）において仏足、菩提樹、ストゥパ、法輪などの形象を用いて釈迦をあらわしたことなど。

(23) 飛鳥彫刻も北魏彫刻も、厳密な意味では彫塑性を彫刻の基本構造としていたとはいえないが、いずれも次代以後において彫塑性を自覚し、彫塑性を多樣的に展開させるという志向を内在していたという意味でこの過程における一様相と考えたいのである。

(24) 一般にいわれているように、平安初期における一木彫成像是素材として一木を用いたので（頭から足まで一本の木材から

彫り出したので)その結果堂々たる塊量的量感が生れてきたというようなものではない。藤原時代には、一木を素材としていても平面的量感を特色とするいわゆる定朝様の作品は多いのである。平安初期彫刻の迫力は、素材として一木を用いたから生れたのではなく、仏師が、あるいは平安初期の人びとが一本という材がもつどっしりとした量感と重量感をよしとして、その迫力を生かすような彫刻をつくったからだと考えたい。要するに、な、に美を見出したかの問題である。

- (25) 遣唐使廃止後も中国像の断片的な伝来はあった。永延元年(九八七)奄然が宋より釈迦像、十六羅漢画像を伝え(扶桑略記、作品は清涼寺に現存)、正暦二年(九九二)奄然の弟子がやはり宋より文殊像を請来し(日本紀略)、時代は降るが大治五年(一一三〇)宋より伝えられた法服地藏(着物をつけた地藏像)を仏師院覚が鳥羽上皇に献上した記録(長秋記)もある。しかしこれら中国彫刻の日本彫刻史に及ぼす影響は、少なくとも十世紀から十一世紀ごろまではとりあげるべきものはない。

- (26) 寺伝によれば、禪定寺は正暦二年(九九二)東大寺権別当平崇上人によつて開創され、長徳三年(九九七)諸堂の落慶をみたという。十一面観音像の制作年代をあきらかにする直接資料はないが、様式的にみて禪定寺開創の時期に当って大差はない。なおこの像を含めてここにあげる三彫刻については拙稿「十世紀彫刻の諸相」(『仏教芸術』六五号、一九六七)で詳述した。

- (27) 真正極楽寺(真如堂)は正暦五年(九九四)一条天皇の勅願により戒算上人が開創、はじめ吉田神楽岡の地に開創されたが、その後数度移転をかさね、現地の伽藍は元禄五年(一六九二)回禄後の建立と伝える。真正極楽寺像の制作年代を推定する文献資料はないが、この像の作風的特色から真正極楽寺の創建時を造立年代に当って大差はない。

- (28) 遍照寺は永祚元年(九八九)広沢流の大成者寛朝が開創した寺院で、当初は嵯峨広沢池の池畔、遍照寺山のふもとにあったという。この像の制作年代を推定する文献資料はないが、様式的特色から遍照寺創建当時の制作と考えて大過ない。

- (29) 九世紀以降、十世紀を経て十一世紀中葉の和様の成立にいたる様式史的展開については拙稿「十世紀彫刻の諸相」で論じたことがある。京都・奈良を中心とする彫刻遺品約五十点を調査し、それらを「奈良様」「木彫様」「檀像様」「密教様」の四つの様式的類型に分類してそれらが九世紀以降十一世紀初頭にいたるまでどのような展開をとげたかを考察した。結論として、(一)四類型とも十世紀後半以降、像の細部、とくに相好、著衣などの表現に「優美なもの」「おだやかなもの」への志向

が顯著にあらわれはするが、量感の構成の仕方では、なお九世紀の塊量的量感の把握が根強くのこっていること。(二)したがって十一世紀中葉の定朝による和様は、これら九世紀の伝統を根強くのこす四類型のいずれの系譜からも直接生れるものではなく、定朝の新様式を生み出す可能性はまったく別の基盤に求められるべきであることを結論した。そこでただちに問題になるのは定朝の父と伝える康尚との関係である。記録によれば、定朝は寛仁四年(一〇二〇)法成寺無量寿院の仏像造営では父康尚に弟子としてつかえて父康尚の様式を身をもって学んだはずであるからである。康尚の事蹟は文献上から比較的良好に知られ、正暦二年(九九一)祇陀林寺丈六釈迦如来像の制作をはじめとして、定朝とのいわば合作ともいえる法成寺無量寿院の造仏(一〇二〇)にいたるまでおよそ三十年間の活躍がわかるが、確証のある康尚の遺品はない。ただ、いま東福寺同聚院にのこる木造不動明王像が寺伝にいう法性寺五大堂五大明王の一体とすれば寛弘三年(一〇〇六)の造立となり、年代的に仏師を康尚に当てうる可能性は大きい。この像は、一〇〇〇年前後の前述数体の彫刻に比較すれば立体的量感の後退は著しく見る者を圧倒する「もの」としての「實在感」の拭払も進んでいる。したがって定朝は、父康尚の彫刻様式のなかに芽生えていた新たなものへの志向を受けつぎ、その様式的芽生えを明確な形式まで高めることによって定朝独自の様式を完成したのではないかという観点から今度「和様」成立の問題は考察されるべきであろう。なおこの問題についても前掲拙稿「十世紀彫刻の諸相」で論じたことがある。

(30)

たとえば、長承三年二月十日源師時は鳥羽勝光明院造仏の参考にするため仏師院朝を招具して西院故邦恒朝臣堂に向い定朝作として評判の高かった丈六阿弥陀仏の寸法を六十四カ所にわたって測量させた。その際の記録を師時は、「長秋記」に「此所仏師定朝有造仏、天下以是為仏本様」と記している。また同年の「長秋記」は、やはり師時の命を受けて仏師賢円が鳳凰堂丈六阿弥陀仏を模写し各部を詳細に測定したことも伝えている。

(了)

(筆者) 京都大学文学部〔美学美術史学〕助教

THE OUTLINES OF THE MAIN
ARTICLES IN THIS ISSUE

Japanese Style in Hōō Dō Amida Buddha

by Zenzo Shimizu

Many papers contend that the characteristics of Japanese style in sculpture are found in the words "elegance" or "feeling". This contention, however, is simply giving words to impressions received from looking at the outward form of Japanese sculpture and does not explain what actually comprises Japanese style.

With this in mind, the purpose of this paper is to examine the Hōō Dō Amida Buddha as a typical example of Japanese taste in sculpture and to contrast it with examples of Chinese sculpture. The conclusions which I have drawn are the following.

1. Generally speaking, Japanese sculpture from the Asuka to Early Heian period (7th to 10th century) existed under the influence of Chinese sculpture being produced simultaneously from the Northern Wei to the Middle Táng period. Therefore, Japanese and Chinese sculpture at this time reflect many common characteristics in forms of sculpture and in patterns of stylistic evolution.

2. However, certain differences are clearly present. Chinese sculpture was inclined to express fullness and might by placing emphasis on massive volume, while Japanese sculpture at the same period inclined toward gentleness and harmonious proportion through an arrangement of surface detail.

3. The Hōō Dō Amida Buddha image by Jōchō crystallized the qualities of Japanese sculpture which had been developing gradually from the Asuka

to early Heian period. The feeling of fullness and might were negated and the contours of figures were softened by flattening volume and creating a more subtle style of sculpture.

4. While Chinese sculpture was grasping toward an objective understanding of an object, in order to reproduce the actual existence of an object, Jōchō in his Amida Buddha was, on the other hand, attempting to reproduce an object in which there would be no barrier of understanding between the object and the viewer.

In this quality rests the essence of Japanese style in the Hōō Dō Amida Buddha.

Necessity and Counterfactual Conditionals

by Hideo Yabuki

The aim of the present paper is to clarify the epistemological and ontological status of natural or physical necessity. For this purpose, I first examine the thoughts of Hume and Kant in brief, and then the opinions of this century's analytic philosophers help my argument to proceed.

Though Hume and Kant are fundamentally different in important points, both hold a same point of view in common with regard to the problem of natural necessity; speaking roughly, both think that necessity is something there is on the side of perceiving subjects rather than on the side of nature perceived.

I don't get into line with these two. I want to approach the problem of natural necessity realistically. Then it serves my approach to seek after the meaning and the function of counterfactual conditionals after due consideration of their relation to laws of nature. We can assert counterfactual conditionals only of the kind supported by laws of nature. The connections of antecedents and consequents of such counterfactual conditionals are nonaccidental in a certain specific way different from material or strict implicit implication.