

新制

文

125 函

第一部 平安彫刻史の研究

(四)

第四章

鎌倉彫刻への展望

(一)

日本彫刻史において、鎌倉時代の彫刻がどのような位置を占めるかという問題については、従来、南都寺院の復興という事件にからませて、形式化した定朝様の克服と、天平彫刻へ同時に、いわゆる「いわゆる貞観彫刻」の伝統への復帰という二つの観点から考察されるのがつねで、その結果、興福寺復興時に造立された

運慶の北田堂弥勒像、無著・世親像、および
快慶との合作になる東大寺南大門仁王像など
を例にあげて、「徹底した写実と、武士の気
風を反映した剛健」という形容詞でそ
の特色を規定するのがふつうであった。
けれども、「徹底した写実と剛健」とい
う形容詞によって規定される内容は、
鎌倉時代の美術に普遍する性格をいい得
ても、果たして鎌倉彫刻の特質を規定した
ことになるだろうか、という疑問を捨てざる
わけ

にはゆかない。たとえば、神護寺に蔵し、こ
 の時代の似絵の代表作とされる源頼朝画像な
 ども、前述の「形容詞」によって一応の特
 色がとらえられるといつてよいだろう。けれ
 ども、絵画の特色をも規定することのできる
 概念（形容詞）は、裏返せば、彫刻だけがも
 っている特徴を規定することにはならないの
 である。彫刻と、絵画や、建築や、工芸など
 の造形芸術から区別する性質は、その三次元
 的なマツス（塊）立体）としての性質であり

、そのマツスを構成する立体感（塊のもつ立
体としての視覚的感じ）と量感（塊のもつ量^{ボリュウ}
の視覚的感じ）の性質においてであるとい
うほかはない。ここにこそ、他の造形芸術から
區別される彫刻の特徴がある。日本彫刻史
において鎌倉時代の彫刻がどのような位置を
占めるかという問題を考察する際にも、この
、彫刻に独自の性質について問題にしないで
はならぬと思われる。

ところでその場合、あらかじめ彫刻として、

の仏像に負わされた二、三の制約について考察しておく必要があるう。

(1) 仏像（小論では、とくに如来形、菩薩形をとりあげる）は、遺品から判断するかぎり、紀元後一、二世紀の北パキスタン、もしくは中インドでの成立の当初から、その姿勢（仏像としてのポーズ、つまり形式）には一定の図像的制約があったようである。すなわち、坐像形式では、多くの像が脚部をめぐらに近いかたち組んで坐し、上半身を起して

かたちも、たとえば如来像では、与願、施無
 畏、弥陀定印など二、三の変化はあれ、いず
 れも両手を体に密着するかたちに近くまじめ
 られ、坐像なり、立像なりの基本的形態を破
 ることはない。
 このような坐像形式、立像形式の図像的制
 約は、日本彫刻史においても、仏像の成立期
 である飛鳥時代から、最後の繁栄期であつた
 鎌倉時代まで、さほど大きい変化は指摘する
 ことほどきない。それぞれの時代の彫刻作風

の特質と、仏像の姿勢（形式）の展開として
あつづけることは（天部形の二、三の例を除
いては）不可能なのである。けれどもこの
ように、仏像の形式が、圖像的規定によつて
ほぼ一定の制約を負つてゐるにもかかわらず
、他面では、飛鳥時代から鎌倉時代にいたる
、いくつかの作風展開の段階をほゞきりとた
どることができるのである。それでは、仏像
の作風は、なによつて決定されるのたう
か。彫刻作風の特質は、体を曲げるとか直立

するとか、手を伸すとか、拳げるとか、
 姿勢の如何によつて決定されるのではなく、
 やはり彫刻としてのマツスの構成、
 いいかえると、立体感と量感の構成をどのよ
 うに把握するかといふことによつて決定
 される必要がある。

(ロ) ところで、仏像が負っているもう
 一つの特色は、正面性の問題である。
 仏像はいま

でもなく礼拝の対象であり、
 仏殿の一ばん奥

に、
 真直に
 中央に
 安置さ
 れるの
 がふつ

うである。したがって仏像は、当然のこととして礼拝者の視線を正面から受けとめることとを予想する。もちろん、仏殿内の構造によつては、礼拝者が仏像の左右、背面に廻ることの可能な場合もある。けれども本来の仏殿の構造と仏像安置の仕方は、こうした現代的な鑑賞者の視線は予想していなかつたと考へねばならない。仏像成立の当初から付属してゐる光背、あるいは須弥壇後方に立てられる後壁の機能からいへば、この仏像の正面性と物

語つてゐる。光背もしくは後壁によつて背面
 をしきることとは、仏像の背後にある空間を否
 定することであり、その結果、正面（前方）
 に広がる空間とのみ関連を持ちうることを意
 味する。

以上のように、仏像はあらゆる時代を通じ
 て、特定の姿勢（形式）をもち、しかも礼拝
 者の一定方向の視線、すなわち正面からの視
 線のみを予想して構成されるのである。この
 ことによつて、牛にらへてム象の乍風を決定する要

因はなにか。正面性における彫刻としての構
成、いいかえると、正面に立つ礼拝者の視線
に対して、どのようにマツスを構成するか、
どのような量感と塊量性の構成をもつてう
たえるかという問題こそが、絵画や、工芸や
、建築などの他の造形芸術から、彫刻として
の仏像の作風的特色を区別する要因となるに
らう。

以下、上述の観点に即して、藤原時代後期
より鎌倉時代初頭にいたる彫刻史の展開を考

察する。

(二)

藤原中期（小説では、十一世紀中葉から末葉までをいう）における彫刻作風の典型をこの作品に見出すか、の問題には異論はないようである。この時期に、天皇家、および藤原貴族を檀越として建立された諸大寺、たとえば藤原忠平の法性寺、道長の淨妙寺、法成寺（無量寿院）、頼道の平等院、さらには鳥羽

離宮、法勝寺などの諸大寺は、平等院鳳凰堂
とのぞいて一寺ものこらず、したかつてそれ
ら諸寺の仏殿に安置されていた多くの仏像、
そして、おそらく藤原中期を代表するはずの
諸像のほとんどが失われ、具体的な遺品の
上でこれら諸像の作風的特色を確かめることは
いまは不可能なのである。けれども、(1)前述
のように、平等院の一院、鳳凰堂の本尊阿弥
陀如来像がのこり、しかも、藤原中期の諸文
献には、この像を「仏の本様」としてたたえ

阿弥陀像造立に際しては、わざわざ仏師を遺してその法量を測らしめてゐる事実、(四) して、前述諸寺院以外の仏像であるが、この時期の現存する代表的な諸像、たとえば、十一世紀末葉の造立が推定される法界寺阿弥陀如来像などの特色が、あきらかに鳳凰堂如来像の作風の類型に属している事実、(五) また後述のように、十二世紀前半の多くの諸像、たとえば天治元年(一一二四)の中尊寺金色堂諸像、(六) 大治五年(一一三〇)の法金剛院阿弥

陀如来像、永治二年（一一四二）の金躰寺阿

(図版 103)

弥陀三尊像などの諸像も、あまらかに鳳凰堂

阿弥陀像の作風の系譜の上で成立している事

実などを考慮すると、藤原中期を代表する

彫刻作風として、鳳凰堂阿弥陀如来像の作風

と当てることにはほぼ異論はないと思われる

それでは、鳳凰堂阿弥陀如来像に代表され

る藤原中期彫刻の作風的特色は、どのような

点に指摘できるだろうか。

(a) 塊量的立体感の否定、分節的・構成的
 立体感の成立。すなわち彫刻の立体感を構成
 する仕方の質的展開である。藤原中期彫刻の
 作風は、九世紀—いわゆる平安時代初期、も
 しくは弘仁・貞観時代—彫刻の塊量的立体感
 の特色を否定するといふ過程をとって成立す
 る。後者では、坐像形式においても、立像形
 式においても、頭部から脚部にいたる体軀の
 立体感を、なによりも一個の塊量—塊状の立
 体—として把握しようとする態度、いいか之

ると、頭部とか、肩部とか、胸部とか、腹部とかいって、た身体各部の位置関係、すなわち分節と明瞭に位置づけることなく、かえって、それら身体各部の分節を否定し、一個の塊量のうち全体を見出そうとする態度が顕著である。たとえば、九世紀初頭の制作が推定される神護寺薬師如来立像のように、頭部と胸部を直結してあらわすやり方、肩部から胸部、腹部にかけて、身体各部の所在を明瞭に位置づけることなく、太くずんぐりした塊状の

立体をもつて胴部全体を表現しようとする態度がその特色である。

それに対し、鳳凰堂阿弥陀如来像では、なによりも、身体各部の分節的独立がきつ立っている。頭部は三道によって体部とのつながりに明瞭にし、胴部の構成においても、肩部、胸部、腹部などが身体の部分としての位置と特徴を充分に示しつつ胴部全体を組み立て、胴部から膝部へのつながりも、それぞれ腕部も胴部

から独立して、腕部と胴部の間にできる空間を大きくとって、そしてこのように分節を明瞭にした身体各部を、さらにこの像に独自の、正面性における、簡潔で図式的な構図を通じて再構成することによって、一個の彫刻としての総合的統一を可能にするのである。まず、この像では（のちに述べる）最少限度の肉づけの仕方と深く肉係して、全像を無理なく収める、単純で、均衡のとれた彼独自の三角形構図を組み立てて身体各部を総合す

る。この、いわば図式的構園が、とりもなお
 ず、定朝によって創始されたといわれる寄
 木法に相当するといつてよい。彼の寄木法は
 、木材の小片をあつめて一個の彫刻を構成す
 るための技法（あるいは法則）にすぎないの
 ではなくて、上述した分節的な立体感と、後
 述する二次元的な量感そのものを把握するた
 めの法則、いいかえると、彫刻としてのマツ
 スそのものを把握するための彼の独自の法則で
 あったと考えねばならない。

分節的な立体感の特色にともなつて、身体部をおおう着衣の処理でも独自の手法が指摘されてよい。着衣の襷の線（衣文線）は現実の襷をもつ自然性を極力すてて、図式的・文様のともいえる単純な曲線の流れをつくつており、それによつて、その中にフフまれるそれぞれ独立した身体各部を二次元的な拡がりにおいて整理し、結びつけ、全体と一個の統一体として再構成するのである。それは正面性においてこそ成立するいわば図式的構図と

いってよいだろう。

(b) 三次元的量感の否定、二次元的量感の

成立。すなわち彫刻における量感を把握する

仕方の頂的展開である。平安初期彫刻におけ

る量感の把握は、前述した塊量的立体感の特

色と密接に関係して、厚味を強調したモテリ

ングへ肉づけと、その表面に変化のつよい

抑揚をほどこすところに特色がある。たとえ

ば、前に引いた神護寺薬師如来像では、肩部

から胸部にかけての肉づけも、厚味のある、

しかも内部に固く充突する量感としてとらえられ、また腰部から両腿ももにかけての厚い肉づきも、深く荒々しい彫法をみせる襷におおわれて、この像の量感を、正面性においても正面からの視線にとってもしい、そう三次的な厚みと重みのあるものとしていっている。それに対し、鳳凰堂如来像では、やはり前出の立体感の把握における分節的・構成的立体感の特色と密接に関連して、対象の量感を、独自の仕方ですべて単純化することによって、二次元的

な視覚の拡がりにおいてとらえようとする。
まず肩部から胸部を経て腹部にいたる身体部
では、三次元的空間を基本形態とする彫刻と
してゆるぎれらぎりの極限まで二次元化
したマツスとして把握されている。そしてそ
のマツスを二次元化するへ平面に近づけるこ
とという制約のなかから、一個の彫刻としての
存在を可能にするための量感の把握をどのよ
うに創り出すかが、この像の作者定朝に課せ
られた課題であったといつてよい。彼はそれ

を、極限まで肉づけを単純化し、象徴的ともいえるわずかな抑揚をほとんどすにすぎない毛デリングを構成して正面性における量感の二次元的把握を可能にした。たとえば、肉身部の肉どりでは、強い抑揚の変化や微妙な処理を避け、むしろ、わずかな身体的な特徴をとりえて身体各部の所在を示すにすぎないのである。肩部のまるみ、胸部、腹部の抑揚、膝部のひろかりと厚味の表現など、彫刻としてゆるよれる最少限度まで単純化した肉づけと

抑揚をほどこすにとどめて、かえって彫刻マ
 ッスとしての確個たる存在を獲得したといっ
 てよい。

さて、以上分析的に指摘できた作風の二要
 素は、相互に密着し、有機的に結びついて一
 個の彫刻としての存在を可能にした。定朝作
 風の特色は、こうした独自の立体感と量感の
 把握の仕方（すなわち定期的規範）を通じて
 、対象を、いわば単純化された正面性の構図
 として整理し、それに必然する簡潔で端正な

の印象を見出すことにあつたと判断できるといふ。この簡潔で端正な印象こそが、藤原中期のひとびとにとつて、もつとも切実な彫刻の現実感であつたと考えられる。

ところで、平安初期彫刻が、対象の奥行き、前後への厚味を感じさせるための塊量的立体感と、立体的量感のとり方を通じて、彫刻マツスを視覚的意味なにおける、より立体的・三次的存在として把握しようとするのに対して、鳳凰堂阿弥陀如来像は、身体各部の分

節を独立させ、さらに正面性における特殊な
図式的構図を通じて、それら各部を、上下左
右の拡がり、すなわち二次元的空間において
統一し、再構成しようとする。彫刻マツスを
、視覚的な意味における、二次元的な存在と
して把握しようとするのである。前者を、彫
刻マツスの、より彫刻的表現といつてよいな
らば、後者は、より絵画的表現といわなくて
はならないだろう。九世紀平安初期から十世
紀中葉にいたる彫刻作風の展開は、彫刻にお

ける彫刻的表現から、
繪画的表現への頂的展
開としてあとづけること
ができてゐるのである。

(三)

藤原後期（こゝでは、
一一〇〇年前後から
一一八〇年の南都炎上ま
での時期を考へる）に
おける彫刻史は、(1)藤
原中期に成立した定
朝的作風の系譜と、(2)
その定朝的作風の特色
を否定し、それに代る
新しい作風の特色を創
造しようとする彫刻系
譜との消長の過程とし

てとらえうるだろう。

まず、(1) 定朝的作風の系譜は、十二世紀前半にいたるまでなお根強く府流していたことが考えられる。独自の規範へすなわち独自の立体感と量感を把握するための法則によつて簡潔で端正な印象を創造し、この本様とあおかれた定朝的作風が、十二世紀におよんでも、なお前述した藤原貴族の氏族をはじめめとする諸大寺の本尊としても歓迎されていたであろうことは想像にかたくない。

それらの代表的作品はいまほとんど現存しないが、そのわずかな遺品、一一〇〇年前後の造立が推定される法界寺阿弥陀像、万寿寺阿弥陀像などの諸像は、定朝的作風の特徴を忠実に受けついでいるといつてよいだろう。とくに、法界寺像は、創建当初の姿をのこす阿弥陀堂に安置されており、鳳凰堂如来像とふくめて、藤原中期の阿弥陀像の作風が、阿弥陀堂という建築空間の特色と有機的な関聯をもつて制作されていることを具体的に物語る。

ている点でも貴重といえよう。

ところで、十二世紀も三、四十年代に入る
と「仏の本様」とあおかれたこの作風の系譜
にも、漸次作風の変容があらわれはじめる。

その変容は、いわゆる定朝的規範（寄木法）
の枯渴・形式化として指摘されるといってよ

い。胎内墨書銘によつて天治元年（一一二四）
の造立が確認される中尊寺金色堂諸像、お
なじく胎内墨書銘の記載により康治元年（一

一四二）の造立かわかる金胎寺阿弥陀三尊像

などは、たしかに一面では、立体感における
身体各部の分節的構成、あるいは、量感の特
色における二次元的構成など、あきらかに十
一世紀中葉の定朝的作風の系譜を引く要素を
もちながら、同時に、他面では、総体に繊細
さと固さが目立ち、彫刻自体から生れる端正
さと大ささの印象に欠けることを見逃すわけ
にはゆかない。鳳凰堂如来像においては、ブ
リゾリの極限まで二次元化した空間の中で、
なおも対象を一個の彫刻として可能にするは

すのものであった定朝的規範へすなわち、立
 体感と量感の把握の仕方）が、この像では、
 すでに、彫刻を組み立てるための図式、具体
 的には寄木造りという技法的数値に墜ちいっ
 ていると判断することかできよう。まさに、
 定朝的作風の類型化・形式化といわなくては
 なるまい。

(ロ) (イ)のようには、定朝的系譜を引きながら
 、次第に類型化・形式化の過程を進めていた
 一群の彫刻に対し、十二世紀中葉頃から、

まざまな仕方ではあるか、彫刻における新し
い現実感を求めて、より積極的な仕方でも索
しつつあった一群の彫刻が存在する。これら
諸像が追求した作風展開の過程は、前述(1)の
系譜に属する諸像が、定期的規範をただ技法
的な数値として墨守することのうらに見失っ
ていた彫刻の現実感を、どのようなかたきで
再発見するかという模索の過程であったとい
える。その過程は、フジの二つの志向として
整理できるだろう。

(a)

まず第一は、

法金剛院阿弥陀如来像、

(図版102)

大山寺阿弥陀三尊像、

三千院阿弥陀三尊像、

(図版105)

(図版104)

湯川区阿弥陀如来像、

円成寺大日如来像など

(図版106)

(図版111)

の諸像に指摘される作風の志向である。これ

ら諸像の特色は、了了の仕方ではあれ、

いずれも、定朝的作風における立体感と量感

の特色を内部から崩解させることとを通じて、

新しい現実感を見出そうとしたところにある

法金剛院阿弥陀如来像の造立年代を判断す

(図版102)

る直接的な資料はないか、僧細補任の記載から、大治五年（一一三〇）侍賢内院の御願により仏師院覚が造立したとするのが通説である。この像の表現の特色には、一面ではなおも、定朝的作風の諸要素が形式的なかたちではあるが残存している事実を見落すわけにはゆかない。全体に運動感と抑えて定印と結ぶ姿態、やや伏めからのまなぶしを前方に投げかける相好、あるいは、著衣の襜がつくる曲線の整理された構図など、あきらかに定朝的

系譜に属する諸要素といつてよいだろう。そ

れにもかかわらず、他面では、対象の立体感

と量感を把握する態度の上で、あきらかに異

質な志向が芽生えつつある事実を否定できな

いのである。まず立体感の特色では、定期様

でみられた分節的立体感にともなう簡潔な回

式的構図が崩れはじめ、相好では頬の部分の

張りを強く、また胴部では両肩をいかつく張

り、膝の張りに対して、も膝高を厚く構えるな

ど、定期的規範のもつ簡潔で端正な構図とは

つきりと否定しはじめているのである。量感の特色でも、肩部から胸部、膝の両端など、厚く肉づけを強調して、像の特定部分の量感をアンバランスな仕方でも強調しようとする志向が強く指摘されるのである。いいかえると、この像では、立体感の把握においても、量感の把握においても、像の特定部分の存在を強調することによって、そこに生れる動感と重量感の芽生えと、定期的作風における整理された端正さに代る新しい彫刻の現実感とし

て発見したのである。

法金剛院像で指摘された作風的特点是、三

千院阿弥陀三尊像(図版104)において、より顕著である

。脇侍勢至像の胎内墨書銘によつて、久安四

年(一一四八)の造立と考えられている。

まず立体感の特色では、頭部を縦長に強調

したこと、肩幅と膝張りを身体の他の部分に

比して強く構えたこと。それにあわせて、量

感の把握でも、頬の豊かな張り、肩部から胸

部への肉づけなど、身体の特定期分を強調し

てアンバランスな構成をみせることなどに、
新しい志向が指摘されよう。この志向は、脇
侍像においてより著しく、狭い肩巾、浅い膝
の奥行きに比して、上半身の坐高を高く構え
た立体感の特色、あるいは、量感のとり方で
も、肩部から胸部にかけては肉づけを強調し
て厚味をつけ、それに対して胴部は極端に細
く、腹部から腰部にかけては再び肉づけを厚
く強調することによって、像全体の量感のと
り方に変化のつよい抑揚をつけるやり方など

、定朝的規範の克服への志向はあきらかである。

このような立体感、あるいは量感の把握における特定部分の強調は、地方的作品へいわゆる地方作しではいっそう顕著な、しかも誇張されたかたろで指摘される。阿弥陀如来像の胎内墨書銘によつて、天承元年（一一三一）の造立かわかる大山寺阿弥陀三尊像（図版105）がその好例である。この像にみられる立体感の把握は、すでに定朝的プロポーションからの逸脱

か著しく、過大な頭部、張った肩巾、広げた腕部、胴部に比して大きく構えた膝部など、身体各部のアンバランスな誇張は指摘するまでもない。量感の特色でも、相好の頬の部分に肉づけを強調し、胸部にも、肩部から胸部にかけてのプロポーションの誇張にあわせて厚く肉づけを置くなど、この像では、定朝的規範の残滓はすではないといつてよい。

やはり胎内墨書銘によって、嘉治二年へ一七〇の造立かわかる奈良県吉野村湯川区

阿弥陀如来像も、この系譜に属する地方作として整理できらるだろう。過大な頭部、強調された坐高、張った肩巾、広い膝張りなど、像全体の立体感や量感のとり方における特定部分の誇張が著しい。

(b) それに対し、十二世紀後半にいたると、またちかかった仕方によって定朝的作風の克服と、服とめがす新しい作風の志向の成立をみる。

長岳寺阿弥陀三尊像、羽賀寺千手観音立像、吉野大平区千手観音立像、横蔵寺大日如来像

などの諸像である。これらの諸像の特色は、対象を、いわば自然主義的視覚によって把握しようとする態度に指摘できるだろう。すなわち、立体感のとり方では、たとえば定朝的規範のような特定の法則・図式にしたかって像全体を構成することなく、また前述(1)の系譜のように、身体の特定部分のプロポーションを誇張することなく、人体のもつ現実感に即して、均衡のとれた立体感を組立て自然らしさを強調する自然主義的態度に特

色があり、量感のとり方でも、同様に人体の量感を基礎として、均衡のとれた肉づけと、その肉づけの表面に微妙な抑揚の処理をほどこして自然らしさを強調する自然主義的態度に、その特色をみるごとかでさるだろう。

そのもつとも早い例を、仁平元年（図版107）一五

一しの胎内銘をもつ長岳寺阿弥陀三尊像にみることかできさる。まず本尊如来像において、

立体感の特色は、身体各部のプロポーションが著しく自然的・有機的となり、特定部分の

アンバランスな誇張を極力抑える傾向にあること、そして量感のとり方でも、やや肩部から胸部にかけての厚味を強調することはあっても、総じて、前述の自然的・有機的プロポーションに合致して、均衡のとれた肉づけをほどこすところに指摘できよう。このことは、半跏像の形式をとる両脇侍像において、より顕著である。上半身から腰部を経て脚部にいたる身体構成、とくに片脚を台座にのせ、片脚を垂下するという複雑な身体構成にもか

かわらず、立体感の構成では、現実の人体を基礎とする、調和のとれた身体各部のプロポーションを組み合わせ、さらにそれら各部と、それぞれが密接に関連し合う一個の有機体として総合することを通じて、そこに、なによりもまず、自然らしさの印象を表現しようとするのである。量感の把握でも、身体構成の自然性に対峙して、身体各部にわたって均衡のとれた肉づけをほどこすことによつて、人体のもつ自然らしさの現実感を発見しようとする

加えて、この像にみられるなによりの特徴は、前述の自然主義的な立体感と量感の把握とに有機的な結びつきをもつて成立する彫刻表面の処理、とくに肉身部の表面を構成する際の感覚的表現にある。相好の部分、頬から口元にかけてのモデリング、あるいは胸部のふくらみとあらゆるモデリングの構成には、その表面の処理に微妙な抑揚の変化をつけて、むしろ現実的人体の肉身部と思わせるほど

の、感覺的・現實的氣分の表出を意圖して、
る（鳳凰堂如來像のように、単純化された、
あるいは觀念的な肉づけとその表面の構成を
通じて、現實的・自然的要素を否定するのと
はまったく異値である）。このことは、脇侍
像の上半身においてとくに著しく、相好にお
ける頬の線、肩部から胸部を経て腹部にいた
る肉身部の肉づけなどに、右にみた特色が明
瞭に指摘できよう。

さて、長岳寺阿彌陀三尊像に指摘される作

風の志向は、十二世紀後半、年代の降るにつれてより著しく、一一六五年の胎内銘文を有する羽賀寺千手観音像^(図版108)、同じく胎内銘文によつて一一七九年の造立かわかる大平区千手観音立像^(図版109)などの諸像をはじめとして、藤原期の最末期、一一八四年の造立になる横蔵寺大日如来像などにはいたると、この志向は頂点に達した感がある。横蔵寺像は、大日如来に定められた図像的規定によつて、上半身の多くの部分を露わにしており、そのために、肉身部

の自然主義的処理がいっそう顕著に視るもの
にうったえる結果となつたといつてよい。像
の立体感を構成するプロポーション、および
身体各部の関連は著しく有機的・自然的であ
り、量感の把握でも、立体感の特色と合致し
て、身体各部にわたつて均衡のとれた肉づけ
を示すのである。そしてなによりも、その肉
づけの仕方に特色があり、相好の肉づけ、あ
るいは、大きく広げた上半身の、肩部から胸
部、腹部など身体各部へのつながりを構成す

る肉づけの処理には、その表面の抑揚に微妙な変化と複雑な陰影をつけて、そこに成立する感覚的気分の表出を強く意図しているのである。この作風の志向は、藤原中期の彫刻が見出した現実感、すなわち、定朝的規範を通じて見出した簡潔な端正さという現実感に代るべきものと、自然主義的視覚を通じて生み出される現実的・感覚的気分のうちに再発見したのにと解してよいだろう。

(c) ところで、(a) および (b) の作風の志向の

いずれにも深く関聯する著衣の問題、すなわち
 ち仏像がまどつてゐる著衣の処理に指摘され
 る眞的展南の問題もこゝで触れなくてはなら
 ない。仏像の著衣、すなわち如来形における
 衲衣、菩薩形における裳は、いずれの場合も
 像の表面の多くを占めて、像の立体感と量
 感の把握の仕方に關係するところが深く、彫
 刻作風の展南には、著衣の襞を処理する仕方
 の展南が必然的にもなつてゐる。このこと
 は、藤原後期の諸像、すなわち前述(a)と(b)の

諸像においても指摘可能である。ここでも、
これら諸像はそれぞれ異なつた仕方ではあれ
、独自の着衣の処理を通じて定朝的規範を克
服したと解することかできらう。

まず、(a)の系統における大山寺阿弥陀三尊
像の場合、如来像の正面脚部にかけて衲衣、
あるいは面脇侍像の腹部に文様の構図で重
ねた裳などの処理には、複雑な裳の折り返し
と畳んで変化を強調し、こらんよりとまとま
る端正さと破る変化と動きの印象をつくり出

すのである。この特色は、三牛院の三尊像に
 おいてより顕著である。とくに西脇侍像の両
 肩から腕部にやって垂下する天衣の襞、そし
 て両膝の間に落下して複雑な曲線と面をつく
 る裳の処理は、前述大山寺像の特色、すなわ
 ち端正さを破る変化と動きの印象をいっそう
 進展させたと考えてよいだろう。

それに対し、(b)の諸像における裳の処理に
 は、ここでも、立体感と量感の性質に共通す
 る自然主義的特色が顕著である。長岳寺阿弥

陀三尊像の場合、著衣の処理は著しく自然的で、形にはまらないう、自由で柔軟な襞を置み、著衣の布という質感の描出に欠けるところがない。とくに脇侍像の肩から垂下する天衣、下半身をまとった装の襞などは、肉身部の微妙な肉どりの抑揚に適合する複雑な曲線と折り返しをつくり、著しく自然主義的な描写といわなくてはならない。この特色は、羽賀寺千手観音立像、大平区千手観音立像、あるいは横蔵寺大日如来像などにおいてはいっ

そう進展したかたちで指摘できるのである。
 これら(b)の諸像における諸衣の処理も、結局
 対象を自然主義的にとらえることのうちには
 れる動感と感覚的気分の創造によつて、定朝
 的規範の克服を意図したと解してもよいだろ
 う。

さて、以上のように十二世紀中葉以後にお
 ける新しい作風の志向は、(a)および(b)のニつ
 の志向として整理できるだろう。(一)両者にお

ける著衣の処理は、とくに(c)として整理した
一。これら二つの作風の志向が成立してくる
過程は、それぞれに異なった仕方ではあれ、
藤原中葉の典型的作風、すなわち定朝的作風
のもつ簡潔で端正な作風に代る現実感を、ど
のようなかたちで再発見するかという過程で
あったと解されよう。その意味では、これら
諸作風の成立は、あきらかに定朝的作風の否
定であり、それに代る新しい作風成立として
の意味を認める必要があるだろう。けれども

、他面、日本彫刻史という大きな観点から考察し直してみらなれば、これら藤原中期の彫刻は、それにもかかわらず、彫刻マツスの把握という基本的な態度においては、なおも定朝的作風の成立の際に決定された志向の上に立つものではないかという問題も考慮しなくてはなるまい。

藤原中期において定朝的作風が成立してくる過程は、平安初期彫刻の作風を根底から否定するといふ仕方では成立することについては

前述した。平安初期彫刻の作風的特色が、塊
量的立体感と、三次元的量感の把握を通じて
対象をより立体的な視覚的存在として把握し
ようとする態度であつた。たとすれば、定朝的作
風は、分節的立体感と、二次元的・図式的量
感の把握を通じて、

対象を上下左右の拡がりにおいて、いいか
えると、より二次元的な視覚的存在として把
握しようとする態度であつた。前者を、彫刻
の、より彫刻的把握といえるならば、後者は

より絵画的把握といつてよいだろう。藤原
 後期の彫刻（具体的には、前述(a)と(b)の系譜
 一は、この定朝的作風において成立をみた彫
 刻の絵画的把握という志向の上に立つて、さ
 まざまの展開をとげる。たしかに、第三章で
 考察したように、藤原後期彫刻の作風展開は
 、さまざまな仕方ではあれ、定朝的規範を否
 定することを通じて、定朝的作風のもつ簡潔
 で端正な印象に代るあたらしい現実感を見出
 す過程ではあったが、彫刻における、より基

本的な態度においてはいかえると、彫刻
における絵画的把握という態度においてはい
大きな同一の志向下におけるさまざまの展開
であつたと考えられよう。

十二世紀前半の法金剛院阿弥陀如来像では
じまる(a)の系譜の特色は、立体感においても
量感においても、身体の特定部分の存在を
強調し、その上で、それら各部の構成要素を
観念的に、いわば人体的形態に似せて再構

成するのである。しかもそれは、正面性において（正面からの視線において）はじめて意味をもちうる上下左右の、横への拡がり、つまり平面的構図として構成されている。これはあきらかに、彫刻の絵画的把握といわなくてはなるまい。

このことは、十二世紀中葉の長岳寺阿弥陀如来像ではじまる(b)の系譜においても同様である。この系譜の特色は、立体感においては、人体のもつ現実感を基礎とする調和のとれ

たプロポーションで構成し、量感の把握においても、身体各部にわたって均衡のとれた肉づけを、おいて自然らしさの印象を求め、るのである。とくにこの系譜の独自性は、彫刻表面の処理にある。自然的な量感を構成する肉どりの処理には微妙な変化や抑揚をつけて、人体の肉身部を思わせる感覚的気分の表出を意図している。この、いわば自然主義的志向は、対象と、マツス自体の立体的な性質、いいかえると、マツス自体のもつ大きさの感じや

重さの感じにおいてとらえようとすゝる態度
ではなくて、マツスの表面に属する変化、い
わば視覚的陰影から生れる効果に頼る態度で
あるといつてよい。これも、あきらかに彫刻
の彫刻的表現ではなくて、絵画的表現の一様
相といえよう。

著衣の表現の特色にも、このことは同様に
指摘できるだろう。(a) および (b) の諸像におけ
る著衣の処理の仕方と、前述のようになし
て整理を試みたか、それらは、それぞれの特

色に違ひはあれ、結局、定朝的規範に付随する簡潔で整理された端正の否定をめぐれたと考之られよう。まず、(a)に属する大山寺阿彌陀三尊像、あるいは三千院阿彌陀如来像にみられる着衣の特色は、複雑な襷のひるかえりと、それにもなう直線と曲線の複雑な組み合わせとあらかすこととを意図し、他方、長岳寺阿彌陀三尊像や羽賀寺千手観音立像など(b)の系譜に属する特色は、襷のあらかし方に、とく

に複雑な折り返しや曲線をつくることにはな
 いか、表面の微妙な凹凸や抑揚を自然描写風
 にとらえて、柔軟な著衣が眼前にひるかえる
 という動感と感覺的気分をつくり出すのであ
 る。

けれども、(a)の変化と動感も、また(b)の感
 覺的気分や動感も、平安時代初期の彫刻へた
 と之は神護寺薬師如来像など)の著衣の処理
 すなわち、のみを深く彫り込んでできるし、
 のぎの荒々しさや、そのしのぎの浅深のくり

返し（翻波式衣文）などから生れる襷の動感とも異質なものである。後者の著衣の特色、すなわち襷の変化と動きと、彫りの深さ、奥行きとしての空間の変化、もしくは動きにおいてとらえる特色は、立体感の把握においては塊量的な、そして量感の把握においては三次的な性値への志向をそれ自体に内在するものであり、それによつてこそ、彫刻の処理は、まず(a)の場合、襷を上下左右の拡がりの変化、襷の大規模な変化として、マツスを、

この上なく動的に、同時に重量感あふれる存在としてとらえることと可能にしたのである。それに対し、十二世紀の彫刻における饜の処理は、まず(α)の場合、饜を上下左右への拡かりの変化、饜の文様的な変化としてとらえようとする、いいかえると対象を二次元的な視覚的拡かりにおいてとらえる、いわば平面的・構図的把握として特色づけられ、それに対し、(b)の場合には、饜を彫刻マツスの表面に属する変化として、もしくは、彫刻表面の微

妙な視覚的変化・陰影としてとらえようとするところ、に特色づけられる。こうした(a)および(b)の諸像における襲の表現は、両者の間に多少の性格の違いはあれ、対象の把握の仕方という、より基本的な態度においては、いいかえると、対象の絵画的把握という態度においてには、共通する志向に属していたと判断してよいだろう。

さて、以上の観点に立って藤原後期彫刻の

特徴を考察するならば、一面では、(a)の諸像も、(b)の諸像も、それぞれ異なった仕方ではあれ、独自の作風の志向をもって藤原中期の定朝的作風を否定し、克服したという史的意味をもちながら、他面では、彫刻対象の把握の仕方における基本的態度、すなわち彫刻の絵画的把握という基本的な態度においては、なおも定朝的作風の成立の際に決定をみた志向的類型に属していたという、一面の史的意味をも見逃すわけにはゆかない。その意味で

は、藤原後期の彫刻史の展開は、基本的には、定朝的作風によって決定された彫刻の絵画的作風という志向に立ちながら、その変容として、さまざまの展開をとげたと考えられよう。

(四)

東大寺・興福寺の復興を契機として成立した鎌倉彫刻の仏師たち、すなわち、鎌倉彫刻の先駆的役割を果たした康慶も、その実子と考

えられ、鎌倉彫刻の大成者とみなされる運慶
 も、彫刻史上において彼等が占める役割は、
 藤原中期の典型作である鳳凰堂如来像の作風
 的特色をいかに克服するかにあつたといつて
 よい。康慶の制作とされる興福寺南円堂不空
 絹索観音像(図版110)の特色が、このことと端的に物語
 っている。まず、立体感の構成においてほ、
 巨大な頭部、広い肩、張った胸部、太い腕な
 ど、身体の特定期分のプロポーションを誇張
 し、量感の把握においても、相好では頬の部

分に厚く肉どりをつけ、胸部から腹部へのつ
なかりにも肉どりの抑揚をうまくおさげ、また
、両膝にも盛りあがった肉づけをおくなど、
身体部における各部の存在を強調する量感の
特色をみせている。いいかえると、ここでは
、立体感の構成においても、量感の把握にお
いても、身体の特定期分をアンバランスな仕
方で誇張することを通じて、それにとりまわ
う動感と重量感とを実現するのであり、その動感
と重量感そのものには、定期的作風のもつ簡潔

で端正な印象に代る彫刻の新しい現実感を見出したといってもよい。

このように康慶の作風的特色を考へるならば、すでに、前述藤原後期彫刻のなかの(a)の彫刻作風のうちに、それへの志向の萌芽は、ごくまわっていた事実を見逃すわけにはゆかない。い。い。い。か。え。る。と、康慶的作風的特色は、前述(a)の系譜の作風的特色の可能性を展開せるといふ仕方で成立してきたのだと判断することかできよう。

これに対し、運慶の諸作品は、父康慶とは作風の志向を異にし、むしろ、自然主義的態度を巧くみせるところに特色がある。彼の晩年の制作とされる興福寺北円堂弥勒如来像^(図版116)をみると、立体感、量感の双方の把握において、身体各部の誇張は意図せず、身体全体を、人体のもつ身体的特徴に即して自然らしくまとめようと努めるのである。均衡のとれたプロポーションはもとより、相好の肉どりの仕方、さらには、胸部から腹部にかけての量

威の特色でも、均斉のとれたおだやかな肉ど
 リをつけ、加えて、それらの表面の処理でも
 、写実的な微妙な抑揚をつけて、いわば人体
 リアリズムともいふべき自然主義的態度をつ
 よくみせるのである。このことは、北田堂弥
 勒像と同時の制作とされる無著(図版14)・世親像では
 、より顕著である。老壯の区別を見事に描き
 分ける両像の相好表現は、その好例といつて
 よいだろう。とくにこの両像では、着衣の処
 理にみえる自然主義的態度も特記されてよい。

著衣の襷を深く、浅く、広く、狭く、やや煩瑣と思われるほど微妙に彫り分けて、皺のよつた柔い布製の装姿と衣かそこにあるという現実感を克明に表現するのである。この現実感こそ、定朝的作風のもつ端正な印象に代るものとして運慶かもめた新しい彫刻の現実感であつたと思われる。このように考へるならば、運慶の作風は、前述、藤原後期彫刻の作風の志向のうち、(b)の志向をより展開させたることによつて定朝的規範を克服したと判断

してよかろう。

ところで、鎌倉彫刻の先駆者康慶の作品も、その大成者運慶の作品も、彫刻を把握する基本的態度としては、やはり絵画的把握、いかにえると、対象を二次元的な視覚空間の次元にとらえようとする態度に指摘できる。う。康慶の作品不空羅索観音像では、身体各部の存在を強調した上で、それら各部を、正面性において、一個の人体的形態として再構成する。それら各部の再構成は、正面性の視

線にとつてまとまりを感じさせるような、
わば図式的構成として成立する。したがって
、立体感においても、量感においても、その
身体部を誇張する仕方のうちには、正面性か
らの図式的再構成を可能にさせるような、平
面的な広がりへの志向を本質的にもっている
。これは、平安初期彫刻の、各部の立体感、
量感の強調が、そのまま像そのものの視覚的
な意味における三次元的な大きさ、あるいは
重量感を形成している特色とは、)本質的に相

違するのである。その点、鎌倉彫刻か、奈良
 彫刻、もしくはは、貞観彫刻への復帰であると
 いわれる場合でも、それは、いわば形態的な
 類似であつて、彫刻の基本的な態度において
 は、まったく志向を異にすると思へねばなら
 ない。

このことは、運慶の諸作品においても指摘
 可能である。量感の構成にみられる肉づけの
 特色、あるいは、その表面を微妙な抑揚の変
 化でおおおうやり方、さらには、着衣の表現で

も複雑な曲線と折返しをみせる襞の特色は、
立体（塊、マツス）としての彫刻自体の大
きさの感じ、もしくは重量感にかかわる特色
ではなくて、彫刻表面の変化、すなわち、視
覚的陰影の変化、あるいは光と影の激しい対
比に属する特色であるといつてよい。このこ
とは、東大寺南大門仁王像（図版115）の筋肉表現、ある
いは無着・世親像にみられる着衣の処理、煩
瑣ともいえる複雑な襞の表現によく指摘でき
るところである。ここにみられる対象の把握

も、まさに彫刻の絵画的把握の一樣相とい
てよいだろう。

以上のよう考察するならば、興福寺の復
興時に成立した鎌倉初期彫刻の作風（具体的
には、康慶と運慶の作風）は、興福寺復興と
いう偶然的な事件と契機として成立したも
のではない、その、彫刻を把握する基本的な態
度は、すでに定朝的作風の成立の際に決定さ
れた彫刻の絵画的把握という彫刻観の伝統に

立ちなから、直接的には、その絵画的作風の
一変容として成立し、同時に定朝的作風の否
定としての史的意义をもつ藤原後期彫刻の作
風の志向の展開として位置づけうると思われ
る。康慶と運慶は、藤原後期の作風の志向を
うけつぎなから、その志向自体のもつ作風の
可能性を頂点までつきつめ、技法的にもさら
に洗練を加えることによつて、鎌倉彫刻と
いう独自の彫刻作風を成立させたのである。
その点からすれば、藤原後期彫刻のもつ作風

的志向は、康慶、運慶の作風を成立させる基盤であったのであり、鎌倉前期としての史的意味をもちうると思われる。

第五章（付論）

佛像の「場」

（一）

仏像は仏教の創始者、仏陀の姿の形象化で
 ある。仏陀は名を悉達（シッパタ）とい
 い、紀元前四六三年ごろインド釈迦族の淨飯王
 （じょうぼん）のうまの長子として生れたが、
 人生の問題に悩んで出家、長年の修業のち
 づつガガヤの菩提樹の下で大悟成道し、覺者
 としての存在を獲得した。覺者へ覺りをひら

立ちなから、直接的には、その絵画的作風の
一変容として成立し、同時に定朝的作風の否
定としての史的意义をもつ藤原後期彫刻の作
風の志向の展開として位置づけうると思われ
る。康慶と運慶は、藤原後期の作風の志向を
うけつぎなから、その志向自体のもつ作風の
可能性を頂点までつきつめ、技法的にもさら
に洗練を加えることによつて、鎌倉彫刻と
いう独自の彫刻作風を成立させたのである。
その点からすれば、藤原後期彫刻のもつ作風

いた人、すなわち仏陀（ ）になる、とは人生の
苦悩のよってくる原因をみずわめ、その苦悩
から下脱^解するため真理を覚ること、い換
えると、現世的不安、苦悩を超越して絶対安
穩の境地を獲得した人格者となることを意味
する。だからこの仏陀の人格は、現世的存在
を超越したにいわば神的存在といわなくてはな
らない。したがって仏像は——俗人である悉
達太子の肖像としてでなく、仏陀の形象化と
しての仏像は——この仏陀の本質である神的

人格が十分に表現されていなくては透れた宗教美術とはいいい難いのである。ところがこの神的人格者としての仏陀も、これを偶像として形象化する際には、それにもかかわらず、現実的な人体の形態をかりて表現せざるをえないのである。このとき問題なのは、人体と、いう現実的な形態をかりながら、その形態のうちには仏陀のもつ神的性格をいかにして表現するかということであり、この表現の仕方が、具体的には仏像表現における宗教性の問題

として指摘することかできるのである。したがって仏像の宗教性は、仏像表現における現実的要素と、その超越化という両要素の関係の仕方如何によつて限りない多様化を結果すると考へねばならない。仏像の彫刻作風の多様化は、まさにこの宗教性の多様化と同義語であるといつてよい^(註)。

この仏像表現における宗教性の多様化は、その仏像を制作し、それと礼拝した当時の人々が、覚者としての仏とどのような存在とし

て見いだし、いかにあるべきものとして願望
 したかという宗教観の多様性を物語るといっ
 てよい。いい換えると、仏と人とのかわり
 合いの仕方に関りない多様性が存在していた
 ことを示すものであろう。同時に仏と人との
 かわり方は、ただ仏像表現というかたちで
 のみ形象化されるものではないという事実も
 予想されなくてはならない。仏像表現ととも
 に、仏像が本来安置さるべき空間の問題、す
 なわち仏殿建築の空間構造、および建築空間

内部での安置方法などにも深く関連しているのではないかと思われる。

従来の仏像の研究は、たとえばみれば博物館的であつたといつてよい。厨子の中から、祭壇の上から、寺院の中から取りだして、博物館のケースに並べられた仏像の考察であつた。仏像が本来あるべき「場」、すなわち仏像が当初安置され、礼拝された「場」とはまづたく無関係な場において取り扱われてきたといわねばならない。この研究方法は、彫刻

の歴史という意味ではそれなりの成果があつたし、あわせて、仏像を安置していた当初の寺院建築のほとんどが現存せず、仏像の安置状況も不明であるという現状を考慮すると、やむをえない研究方法であつたともいえる。それにもかかわらず、本来置かれるべき空間から仏像を隔離し、その彫刻としての意味のみを問題とする従来の研究方法に拠つているとして、宗教芸術としての本質的な意味のおおくを見逃してしまつているのではないかと

いう危惧を禁じえないのも事実である。

仏像は寺院のいちばん奥まった須弥壇の中
央、いろいろの荘嚴具に飾られた一画に祀ら
れるのか、ふうである。だから当時の礼拝者
は、いまのわれわれが、それらの仏像をとり
まくもろもろの事物から隔離されたいわば裸
の仏像を問題としてきたのとはまったくか
つて、宏大な仏殿空間や内部の須弥壇、およ
びもろもろの荘嚴具などが密接に関連しあう
一つの全体的な空間の内部で仏像とかわ

リ合っていたといわねばならない。仏像の彫刻としての表現も、これら諸要素を含めた全体的な空間のうちに置かれてこそ、礼拝者に對して十全な視覚的、体験的效果を果したであらうことを考へるとき、仏像の彫刻としての表現の特色と、仏像を安置する仏殿の建築空間の特色、およびもろもろの荘嚴具などとの関連には、いつの時代においても有機的な関連が存在して来たのではなしかと予想されるのである。もし仏像のもつ造形的意味を、

仏と人とのかかわり合いという観点から考察しようとするならば、前述した仏殿の全体的空間の「場」において、すぐるほかにはその方法を見いだせないのではないだろうか。この

、仏像が本来置かれるべき空間、仏像が本来の生命を回復すべき空間、すなわち仏像の「場」の展開を、以下、日本彫刻における二、
三の例を挙げて考察することとする。(註文)

(二)

現存する仏殿建築で最古の様式をのこす法
 隆寺西院諸堂は、七世紀末年前後までには再
 建されていったとするのが定説のようである。^(註3)
 一方、同時代の飛鳥地方では、法隆寺、法輪
 寺など斑鳩地方の寺院建築とは様式的特色を
 いちじるしく異にする薬師寺諸堂かすでに建
 立されていった。^(註4) しかも後者の様式的特色は、
 前者に比していちだんと進展した段階にある
 ことか指摘されている。^(註5)

薬師寺三重塔は、各層に裳層をつけ、一見

、六重塔を思わせる複雑な軒の構成と、その構成からかもしだされるリズムの軽快さに特色がある。三重塔のもつこの軽快な印象は、薬師寺境内の、左右西塔（西塔は礎石のみ現存）と金堂に囲まれた広い空間からうける解放的な印象に共通したものと見える。それに反し、法隆寺西院伽藍のつくる空間には、もっと閉鎖的で、重暗い気分があるようである。中内に立って金堂、五重塔をのぞめば、いまどこぞ正面奥に建つ講堂の手前に広々と拡

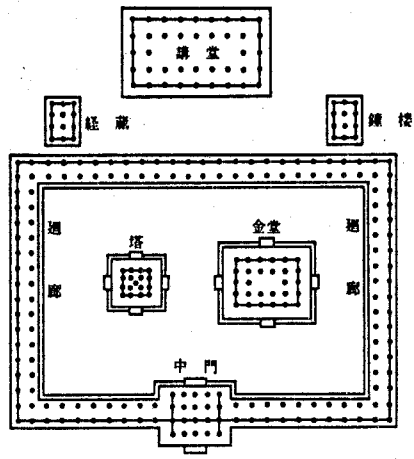


図1. 法隆寺西院伽藍配置図(当初)

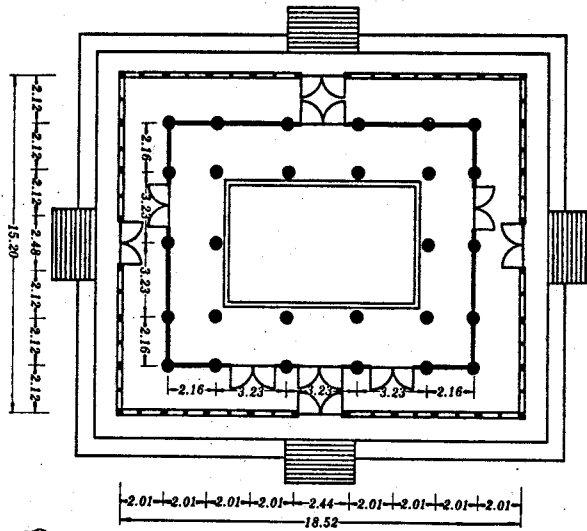


図2. 法隆寺金堂平面図 (数字の単位はメートル)

がる空間が見わたされるけれど、はじめはい
 ま講堂の左右で接続する回廊が経蔵、鐘樓の
 手前で直結し、背後の空間を遮断していた（
 図1）。だから当初の法隆寺西院は、回廊
 によって限定された狭い空間のなかに金堂、
 五重塔が建てられていたのであり、したがって五
 重塔、金堂の周囲の空間はそれ独自の原理を
 もって構成されていたとはいえない、このこ
 とから西院伽藍の空間には人へ礼拝者へのた
 めの空間はまったく予想されていないなかつたと

判断しなくてはならないのである。^(註6)

このことは金堂の空間構造においても指摘
できる。^(註7) 金堂は重層入母屋造り、下層
は桁行五間梁行四間の構造で、正面三間と北
面中央一間、および側面の中央やや後方より
に各一間の戸口を設け、のこりの各間を土壁
とし、その内壁に仏浄土および諸尊像が之か
かれていた。内部には三間・二間の内陣全面
に仏壇をかまえ、いま多数の仏像を安置して
いる。仏壇は、いまでこそ内陣柱の内側にそ

っ て 框 か め ぐ ら だ れ て い る け れ ど 、 当 初 は 柱
 の 外 側 を め ぐ (註 7) て い ま よ り か な り 広 い ス ペ ー
 ス を 占 め て い た 。 加 え て 軒 を 支 え る 雲 形 組 物
 の 構 造 か ら 初 層 隅 の 柱 間 が (註 8) 短 く 、 そ の 結 果 初
 層 柱 と 内 陣 柱 の つ く る 空 間 (土 壁 と 仏 壇 と の
 間 の 空 間) は 、 仏 壇 の ス ペ ー ス に 比 較 し て 極
 端 に 狭 か っ た 。 こ の よ う に 、 当 初 の 構 造 を 復
 え す る と 、 金 堂 建 築 の 空 間 構 成 の 特 色 は 仏 壇
 に 相 当 す る 内 陣 の 空 間 を 主 体 と す る も の で あ
 っ た こ と 、 い い 換 え る と 金 堂 全 体 が あ た か も

厨子に近い特色をもち、仏を安置するための
空間のみが存在していたといつてよく、礼拝
者のための空間はまづたく予想されていなか
つたと考へねばならない。いまわれわれが通
路とする堂内の空間は、初層柱と裳層がつく
る空間であるが、この裳層は創建当初の設計
にはなかつたようである。(註9) またかりに当初か
らの計画にしたかうものであるとしても、裳
層は初層を保護するための付加物であり、裳
層を加えることによつて生ずる副次的な空間

を礼拝者のための空間と考えることはできない。

法隆寺金堂におけるいわば閉鎖的な空間構成、
 いよいよ換えると礼拝者のための空間の欠如
 という特色は、堂内に安置する仏像の造形的
 な特色、およびその安置の仕方にも深く関係
 することか予想される。

金堂には、いま仏壇を三区に分け、中央に
 釈迦三尊像を、右（東）に薬師如来像、左（
 西）に阿弥陀如来像の三仏を安置する。この

三仏が当初から金堂の本尊として並記されて
いたかどうかについては諸々の問題が^(註10)あり、
いまこゝで詳細を検討することはできない。
けれども、中央に安置する釈迦三尊像の様式
が飛鳥彫刻の主流を形成したいわゆる止利様
式の特徴を正しく示しているとする^(註11)通説にし
たかつて、こゝでは釈迦三尊像をとりあげて
問題にしたい。釈迦三尊像^(図版3)の表現の特色は、
現実的な諸要素を一切否定し、それを図式化
、若しくは構成化することを通じてのみ再発

見で、きる次元で、仏の超越的人格を形象化し
ようとして、いるところにある。先ず、身体部
の表現において、身体各部の「プロポーション」
ン、および立体感のとらえ方など、自然対象
に対する現実的、模倣的意識は否定され、む
しろ形態上では身体を概念的・抽象的次元で
捉えようとしているようである。身体を包む
衲衣の表現も板のようには厚い上に、襲の処
置も現実的必然性を捨て、総じて概念的・抽
象的表現といわねばならない。裳裾が台座に

かかつてできる懸裳形式は止利派に属する如
来坐像の形式的特色を示して梯形の構成をも
ち、裳の処置も幾何学的な文様をつくつて、
ここでも現実的要素を抽象化する意識が明瞭
に指摘できるのである。相好の表現も同様で
ある。釈迦三尊像の相好は、現実の面相のも
つ微妙な形態と面における微妙な抑揚、およ
びそれに対応する現世的な感情や心理状態の
一切を排除し、杏仁形の眼、仰月形の唇、単
純化された頬のかたちなど、むしろ幾何学的

は輪郭線と面の構成によって表現するのである。

釈迦如来坐像の左右に侍する両脇侍立像の表現の特色も本尊の特色に共通するといつてよいだろう。加えて、本尊および両脇侍像の三尊形式の構成、三尊と光背との構成の仕方、ここでは仏像表現と深い関係がある。まず、釈迦如来像の形態は、螺髪と両膝先端を結んでできる正三角形の枠内でまとめられ、それが懸裳の梯形上部両端と結合している。

ん大形の三角形を構成する。さらに前述釈迦
如来像の三角形態を中核として、舟形光背先
端と両脇侍の天衣左右両端を結んでできる一
層大きい正三角形が、仏三尊および光背を一
つの全体的な統一ある形態としてまとめられた
めの原理となっている。

このように釈迦三尊像の表現の特色は、身
体、衲衣、および天衣などの現実的諸要素を
極限まで否定し、図式化し、さらにそれらを
幾何学的に構成し直すことを通じて、現世的

な、微妙な感情や不安などにおびやかされな
 い絶対不動の形態を實現するのであり、現実
 を超越したところにいます。仏という神的存在
 を、かえって生き生きした現実感をもつて形
 象化するのである。

この特色は仏像の安置の仕方にも深い関連
 がある。いま、釈迦三尊像は高さ二〇五センチ
 寸のかなり高い二重の須弥座に安置されてい
 る。礼拝者は、彼の次元から超越した存在者
 の手のとどかない存在としての仏を、あおぎみ

るようである。

このように考えてくると、飛鳥時代の仏像の表現の特色、および仏像が安置される空間の特色、すなわち飛鳥時代の仏像の「場」の特色は、仏の存在と、われわれ礼拝者の空間からは非連続的な存在、現実を否定したところにのみ見いだしうる存在として理解していった飛鳥人の意識形態と物語っている判断してくよいだらう。

(三)

奈良時代の遺構のなかから東大寺三月堂と唐招提寺金堂ととりあげる。

東大寺三月堂の建立年代については、堂内

安置の本尊不空罽索観音像の制作年を基準に

して、^(註12)天平未年前後までには完成されていた

とするのが通説のようである。^(註13)三月堂の建築

的特色は、鎌倉時代の改造を経て、回注造り

の屋根をもつ桁行五間・梁行三間の正堂と、

入母屋造りの屋根をもつ桁行五間・梁行三間

の礼堂が、一棟に結合した構造をもつところにあるか、当初は奈良時代に流行した双堂形式であったと解されている。(註14) (図3) すなわち正堂（

当初は梁行四間）と礼堂（当初は梁行二間）は別個の屋根にふかれた別棟の堂で、軒と軒と接して並んでいた。現存建築では、寛平十一年（一一六三）現状のように改造される以前の東寺灌頂堂が、奈良時代の伝統を伝えて双堂形式であったと(註15) (図4)いうし、文献に出見する西大寺十一面堂院、および四王院なども

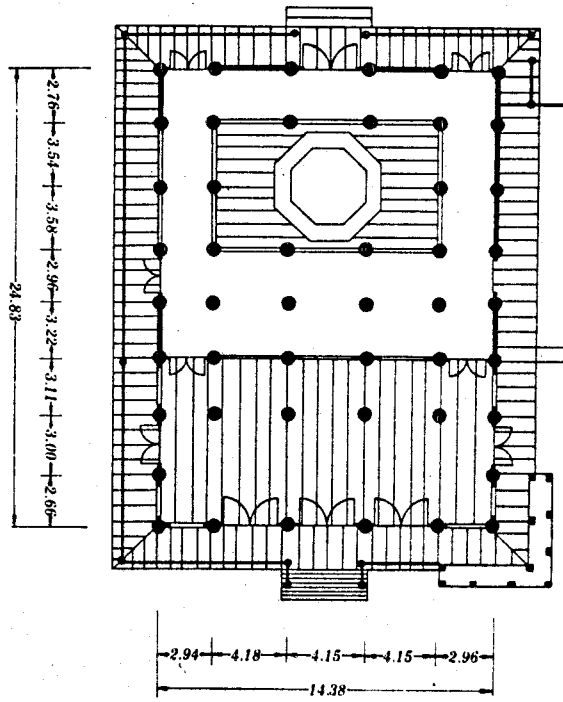
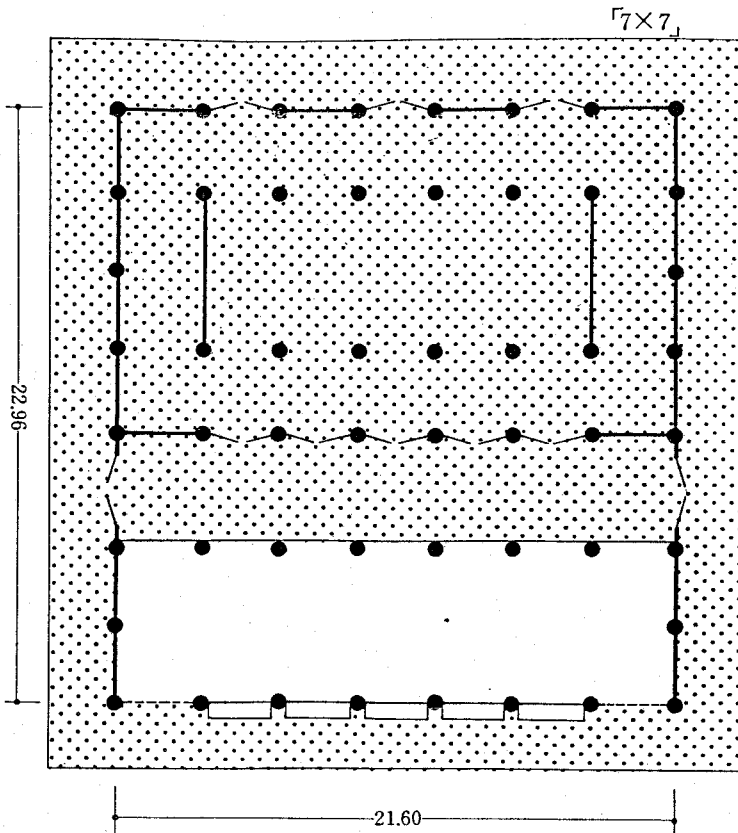


図3 東大寺法華堂平面図



● 教王護国寺灌頂院
図4

にこの構造であったようである。(註) 16

ところ、正堂はいうまでもなく仏本尊を安置するための場所であり、他方、礼堂は礼拝者が仏に対面し、礼拝するための場所である。その点、この双堂建築における空間の構成は、仏と人のかかり合いという観点からみて、礼拝者の空間をはじめて存在を獲得したことを示し、同時に、仏の空間に対し礼拝者のそれが同次元で対峙する関係をつくりだしたところに特色がある。三月堂の空間構成

ほ、正堂と礼堂とか別個の屋根をもつ別棟の
建築空間として存在していた。したがって、
仏の空間に対する礼拝者の空間もなお別個の
存在者であった筈である。このことから正堂
は仏が存在するためのみの空間であり、礼拝
者のはいる余地は予想されていなかったのだ
はないかと解される。三月堂正堂は、いまで
こそ桁行五間・深行五間の正方形のプランを
もち、その後方よりの三間・二間のスペース
を仏壇としていたために、仏壇の前面には、

ふつうわれわれがたたずむ梁間二間の空間が
 ひらけていゝ。けれどもこの正堂は、はじめ
 は梁間四間の構造で、仏壇前面の空間は梁行
 一間にすぎなかつた。^(註17) 加えて、内陣柱間に比
 較して桁行の柱間へ現在、仏壇の左右の通路
 となつていゝ部分)を極端に狭く構えていゝ
 上に、仏壇框が内陣柱の外側に巡らされてい
 るために、堂内で仏壇の占める比率が著しく
 大きく、当初もいまのようにな多数の仏像が安
 置されていたと推定すると、あたかも正堂全

体が厨子のごとく状景を呈していたと考へな
くてはならない。したがって、正堂には礼拝
者のための空間は予想されていなかっただし、
またその必要もなかつた。礼拝者のためには
、別棟の礼堂がその役を果していたからであ
る。

このように考えるならば、三月堂建築にお
ける仏の空間と礼拝者の空間の關係は、それ
ぞれ独立した存在でありながら、その上で同
次元的に対応する關係としてあつたのであり

その意味では、両者の関係は均衡の上に成
り立っていたと判断することかできよう。こ
の建築空間の特色は、堂内に安置する仏像の
造形的特色、および仏像安置の仕方にも深く
関係するのではないかと推定される。

天平彫刻の表現の特色は、一般に、現実的
、身体的諸要素を基調としつつも、それら諸
要素を調和と均衡の原理によつてまとめ、統
一することを通じて限りない気宇の大きさと
、それに付随する永遠性を表現するところに

ある。すなわち、身体の自然なプロポーション、および均整のとれた量感のとらえ方、この量感にマッチする静的な衣文の処置、そして相好におけるおだやかな表情などの表現には、まさに調和と均衡の精神が横溢しているといってよい。天平彫刻の典型は八世紀初頭の製作になる薬師寺薬師三尊像(図版5)の表現に指摘され、いま尙題の三月堂不空鞞索觀音像(図版6)および同堂の日光・月光両菩薩などもなおその類型に属するものと考えくよいだろう。これ

ら天平彫刻の表現に指摘できる調和と均衡の特色は、現実的諸要素を否定、若しくは抽象化する事によつて生みだされる構成的形態における調和・均衡ではなくて、むしろ現実的諸要素それ自体のなかに、現実的感覚にもとづいて見いだされた調和と均衡の形態といわねばならない。そして、この均衡を保ち、調和ある形態のうちにかもしたされる限りない気宇の深さ、そして、それらに付随する永遠性、これを、当時の人々は仏の超越的人格と

して見いだしていたのではあるまいか。した
かって、これら仏像表現の特色は、仏の姿を
完全に調和あるものとして理解すると同時に
、より身近な次元に存在するものとして理解
するに至った当時の人々の宗教観の特色を示
すと、いってよいだろう。

仏像表現におけるこの仏と人とのかわり
合いの特色は、三月堂における仏像安置の仕
方にも指摘できるのである。いま本尊不空羅
索観音立像は高さ一〇〇センチの木造八角基

壇の上段に立ち、下段左右に日光、月光両菩薩をしかかえて(註18)いる。けれどもこの八角基壇は後世つけ加えられたものであり、(註19)はじめ本尊はもつと低い位置に安置されていた。加えて正堂の土間は、創建当初は板敷であった。ことも考えられているから、(註20)いまの土間の面よりも幾分高い位置で仏像との対面が可能であったはずである。このように八角基壇をのぞいたリ、板敷床にまで復元想像してみれば、堂内諸像は、礼拝者にとつて仰ぎみる、

高く隔たつた存在ではなく、むしろ礼拝者と次元を同じくし、身近に対面することのできる存在として理解されてきたと判断すべきもののようにある。三月堂における仏像の場の特色はこの点にこそ指摘されるべきであろう。

唐招提寺金堂(註2)の空間構成においても、礼拝者のための空間はその存在を明確に自覚しているといつてよい。金堂の建築構造の特色は、桁行七間・梁行四間のプランのうち、前面

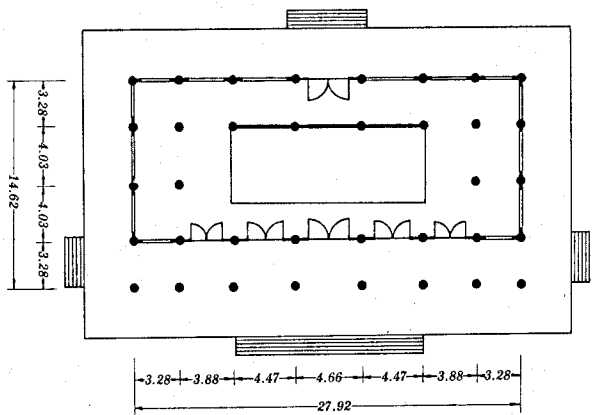


图 5. 唐招提寺金堂平面图

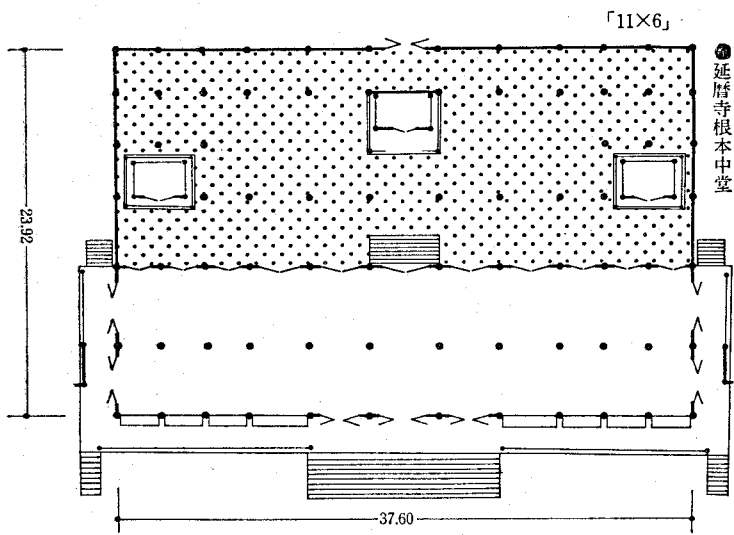


图 6

延曆寺根本中堂

一 間を吹き放しにした上で、この吹き放し列
 柱に囲まれてできる空間を、内陣の空間とと
 もに四注造りの巨大な屋根で葺きおろしてい
 るところにある。この金堂全面の吹き放し列
 柱の空間はいまその姿をとどめないか、中
 内の東西からのび、方形のプランを構えて金
 堂の左右に連なる回廊の吹き放し列柱の空間
 に連続して(註忍)いた。したかつて、当初の唐招提
 寺においても、内陣の空間——仏のための空
 間——に対応する空間、すなわち回廊に囲ま

れて独立した広い空間——礼拝者のための空間——か明瞭に存在していたと考えねばならない。そしてこの礼拝者の空間の中核を占めるものか、金堂基壇上の吹き放し列柱の空間であったといつてよいだろう。礼拝者は、いまのわれわれがさうするようには、この吹き放し部分の基壇に立つて、三戸の大扉から廬舎那仏以下の三仏と対面していた。金堂の空間構成における仏と礼拝者の空間のかかり合いは、後者はなおも吹き放しという構造では

あれ、同一の屋根に葺かれて仏の空間と共存
するところに特色がある。東大寺三月堂にお
いては、先述のように、仏の空間（正堂）と
礼拝者の空間（礼堂）はたかに独立した構
造で、それが前後に並置されることで両者の
接触関係が成立していた。唐招提寺では、両
者の空間がなおも正堂の三戸の大扉によつて
区ざぐられる別個の空間でありながら、別棟
構造ではなく、同一屋根に葺かれる二つの空
間として共存するのである。ここでの両者の

接觸關係は、より密接で、より現世的といつてよいだろう。

この特色は、礼拝者に対する仏のあらわれ方にも指摘可能である。いま吹き放し基壇に立ち、三口の扉とおして仏像を拜するときは、仏の姿はあまりに大きく、一ベツでは像の姿全体を拜するのは難しい。けれども、当初は、戸口の枠である長押および柱は上下左右ともいまより(註23)広く、戸口を開放すれば巨大な仏の姿のすみずみまで容易に拜することか

きたのである。

ところ、金堂に安置する仏像の造形的特色ほどのような点に指摘できるだろうか。盧

舎那仏本尊(図版11)に問題をかざって考えるならば、

身体各部のプロポーションの捉え方、および

身にまとう衲衣の処置など、基本的には現実

的諸要素と調和と均衡の原理によって整えよ

うとする天平彫刻に普遍する特色かなお根強

く存在していると考えたよけれど、反面、

相好の表現や、肩部から胸部にかけての量感

の整え方などには、内面から調和と均衡を破る豊満さと、激しい意志の動きへの志向が芽生えていくことも否定できないのである。ここには仏の存在を、より現世的、より感覚的な次元において見いだそうとする新しい仏と人とのかかわり合いが志向されているといわねばなるまい。そしてこの新しい志向は、金堂の建築構造における吹き放し空間へすなわち同一の屋根に葺かれる礼拝者のための空間の成立という、より現世的、感覚的特色と

有機的な関係をもつて、この金堂の仏像の「
場」を形成していると考えねばならぬ。だ
う。

(四)

平安時代初期に至ると、仏の空間と人の空
間の関係はいちだんと現世的・感覚的になる
ように思われる。すなわち平安時代初期の仏
殿建築に指摘される構造的な特色は、奈良時代
に一般的であった双堂形式による正堂と礼堂

の關係（三月堂）、若しくは、吹き放しの形
式による正堂と礼堂の關係（唐招提寺金堂）
か完全に結合された点にある。その好例を、
延暦寺根本中堂の空間構成に指摘できる。根
本中堂ははじめ小規模な堂であつたが、天元
二年（九八〇）、桁行十一間・梁行四間の正
堂の前面に、桁行十一間・梁行二間の礼堂を
加^(註24)之、これを孫庇で葺く構造に改^(註25)造^(註26)した。こ
の孫庇の屋根をもつ礼堂形式は、平安時代前
半の密教寺院に採用されて流行したか、現存

の遺構では、やはり永曆（一一六〇）改造以
 前の当麻寺曼荼羅堂がこの構造に従つていた
 。この孫庇の構造、すなわち一堂内に正堂と
 礼堂を構へ、そのうちの礼堂の屋根を孫庇で
 葺く構造は、空間構成の観点よりすれば、明
 らかに唐招提寺金堂の前面一間を吹き放しと
 する空間構造をより展開させたものと判断し
 なくてはなるまい。^(註26) 後者においては、礼拝者
 の空間は、仏の空間（内陣）と同一の屋根に
 葺かれながら、吹き放しの空間構造のためには

、内陣（仏）の空間に対しなほも従の立場を
余儀なくされていたか、他方、前者、すなわ
ち根本中堂の構造では、礼堂は正堂と同一堂
内にあり、しかも孫庇という屋根をもつ完全
な建築空間を獲得したところに進展がある。
ここに至って、仏と礼拝者は、同一堂内では
かわり合う用意のとなつたことを物語って
いる。

この孫庇による建築構造からさらに展開すれ
ば、いうまでもなく正堂（内陣）、礼堂（外

陣一のニフの空間を同一屋根で葺きおろす密教に特有の仏殿建築と成りて成立する。この建築構造は平安時代に成立、以後鎌倉時代、室町時代を通じて密教仏殿の典型と成りたよ
うで、醍醐寺薬師堂、金剛輪寺本堂、善水寺本堂などその遺構は数多い。

さて、この密教仏殿の空間構造では、仏と人とのかかわり合いほどのような特色として指摘できらうか。両者の空間は、一応こ
こでも独立した別個の存在である。内陣と外

陣の境を板扉で区切る構造か右の事実をよく
物語っている。^(註27)しかし反面、西者の空間が一
つ屋根に葺かれる構造は、仏と礼拝者の出合
いか同一建築内において可能であることを暗
示する。仏と礼拝者は本来別個の存在であり
ながら、所定の儀式を媒介とすれば、なお仏
身一体となりうると説く密教の世界観がこの
空間構造に象徴的なところで形象化されてい
るように思われる。密教の儀式の特質は、礼
拝者が祭壇を前にして本尊と対面し、所定の

順序にしたかいつつ儀式をすすめ、所定の印
 を結び、所定の真言を唱えて本尊形象を觀想
 するときへ三密加持し、仏の存在か礼拝者に
 現前して、その瞬間、仏と人は合体するに至
 る、現身のまま成仏（即身成仏）するに至
 ると説くところにある。（註28）この密教修法に指摘
 される仏と人のかかり合いの特徴は、なに
 よりも現世的・感覺的といわねばならぬだ
 ろう。

平安時代初期の制作にかかる密教彫刻の典

型は、東寺講堂諸像と観心寺如意輪観音像に
指摘されるのか、つうである。東寺講堂は、
桁行九間梁行四間の構造で、内部の七間二間
の柱かかこむスペースの内側に仏壇を構え、
中央に大日五仏、右へ東へに五菩薩、左へ西
へに五大明王、など二十一尊を安置する。こ
の諸尊配置の構成は、金剛界五仏によって大
日五仏の本誓である自性輪身とあらわし、五
菩薩によって大日五仏の自性輪身から展開す
る正法輪身へ慈悲による衆生済度の意志を

説き、さらに五大明王によって同じく五仏の
 自性輪身から展開する教令輪身（呪力による
 折伏の意志）を説いて、大日如来のもつ意志
 の両面を形象化し、これら諸尊が梵天帝釈ら
 よび四方の四天王に守護されるという密教の
 世界観を曼荼羅的に形象化すると解（註 29）される。
 それにもかかわらず、これら独自の構成より
 なる諸尊の配置と、これら諸尊を安置する講
 堂の空間構成との間には、有機的関連が見い
 出し難いようである。これは、東寺をはじめ

顯教寺院として完足したため、伽藍構成も南
都寺院に通常の、中門、金堂、講堂が一行に
並ぶ配置を踏襲しているのであり、講堂の基
本的設計もおそらく顯教系の仏像を安置する
ことを予想していた結果によるものと思われ
る。それ故、ここでは講堂の建築構造から切
り離して、諸尊の造形的特色を考えることと
する。

承和六年（八三九）造立当初の遺品と推定
される四軀の菩薩像、（図版29、30）五軀の明王像、（図版31、32、33）梵天お

よび四天王(図版36)四軀36に尙題を限定する(註30)ならは、こ
 れら諸尊の表現には多少の相違が指摘される
 に(註31)、動的感覺的表現という特色において
 根本的共通点が見いだせる。身体各部
 のプロポーションはやや肥満的となり、加え
 て量感のとの之方も乾漆を多く用い、盛り
 あげの技法を利用することによつて肉身部の
 豊満さを強調している。四菩薩像、梵天像は
 もろろんのこと、五大明王像の身体部の表現
 にもこのことは指摘されてよい。衣文の処置

の仕方も、豊満な量感の捉え方に対応するお
だやかな波形の醸をつくり、相好の表現も、
慈悲円満相にあらわされる四菩薩像、梵天像
など、なまめかしさとあってよい感覚的気分
をもっていることも注意されるし、忿怒相で
ある五大明王像の相好に「え、忿怒の恐ろし
さを誇張することは避け、むしろ感覚的にも
いえるほどの柔軟な肉づけを志向しているこ
とも見逃されないのである。

このようにみえてくると、東寺講堂諸尊の造

形的特色は、仏の姿、仏の存在と、現世的感
 覚的な豊饒さ、若しくは肉体的な力の大きさ、
 そのものに見いださうとする当時の人々の意
 識形態と物語られていってよい。三密加
 持の修法に象徴される密教の世界観には、穢
 土としてのこの世、およびこの世に生ずる人
 間は否定すべし存在であるのではなく、穢土
 に生ずる現身それ自体がそのまゝ仏と合一し
 一仏身合一、そのまゝ仏となりうる（即身
 成仏）と説く現世肯定の精神が横溢していら

のである。そしてこの場合、礼拝者が対面し、
観想する仏は、仏画・仏像などの具体的な
色と形をもつて形象化された仏の姿なのであ
り、同時に、礼拝者に現前し、礼拝者と合一
する仏の姿も、この具体的に色と形をもつ仏
の姿なのである。(註32)この、いわば体験的修法に
おける仏と人のかかり合いは、なによりも
感覚的、具象的といわれなくてはならないだ
ろう。そしてこの密教修法における特色と彫
刻における造形的特色は、前述したように密

教仏殿の空間構成における特色、すなわち一
 堂に内陣・外陣の二つの空間を分離しながら
 も、なおその両者の合一を予想する空間構成
 の特色と有機的に関連し、平安初期密教寺院
 における仏像の「場」を形成しているといっ
 てよい。

(五)

平安時代中頃以降に流行した浄土教信仰は
 またあたらしい仏像の「場」をうみだした。

天台浄土教信仰は九世紀の中ごろ、中国から
伝えられたと考えられ、仁寿元年（八五一）
慈覚大師円仁による叡山常行三昧堂の建立を
その嚆矢とするのが通説である。^{（註33）} 叡岳要記、
山内堂舎記の記載によれば、常行三昧堂は檜
皮葺方五間の構造で、四方の壁面には九品の
浄土の光景と大師などの御影を画し、堂内中
央に金色の阿弥陀坐像と四摂菩薩四軀を安置
していたという。

阿弥陀仏に対する信仰はこれに先立つこと

古く、阿彌陀造立に關する記録も七世紀中ご

ろにはすでに出現している(註34)、八世紀に至れ

ば阿彌陀堂の建立も始ま(註35)って来た。これら奈

良朝以前の阿彌陀信仰の特色は、われわれ生

者が死んで後に訪れる彼岸の世界、すなわち

死者の住む浄土(來世)に對する信仰とい

てよい(註36)。したがって、阿彌陀の住む浄土は、

この現世からは、空間的にも、質的にも断絶

した世界、すなわち現世を否定することへ往

生ずることへを経るのみかかわりをもたうる

彼岸の世界と考えられていた。これに反し四
仁によつて伝えられ、叡山に根をおろした浄
土教信仰は、著しく現世肯定的性格が強いも
のであつたようである。常行三昧堂は天台宗
で説く基本的事相である四種三昧の一つ、常
行三昧を修業する堂で、「常行三昧」は、九
十日間休息せず、口に阿弥陀の名号を唱え、
阿弥陀仏を念じてそのまわりを周行する修業
といつて(註)いる。三昧堂の構造は方五間のプラ
ンともち、内陣中央に阿弥陀本尊を安置する

のは、修業者達か本尊のまわりを周行するた
 めに考案された構造なのである。先述叡岳
 要記や山内堂舎記の記載には、堂の西面に孫
 庇を葺いていたことを注記している。(註38)このこ
 とよりすると、阿弥陀本尊は堂内の中央で、
 その住所とされる西方に面して安置されてい
 たことか推定されるし、あるいは礼拝者が孫
 庇の部分に立って本尊に対面することもあり
 えたかもしれない。けれども、常行三昧堂の
 空間構造の特色は、仏の周囲を修業者が周行

すると、より直接的、より同次空間的関係と前提として、考へねばならない。この三昧堂の空間構造と修業者の行為は、これまでの仏殿建築に遺されていた仏と修業者の空間の隔離を撤去した。仏と礼拝者は、まったく同一空間の場において、かかわりを持ちはじめたといつてよい。因仁が常行三昧堂を建立するに至った由来を、先述二文献は次のように説明する。『昔、斯那国(註)法道39が禪定に入り、現身にて極樂に往生したとき、親しく水鳥

樹木念仏之声を聞いた。禅定より出てのち、

かの念仏法音を五台山に移して流布させた。

やがて慈覚大師が入唐、法を求めて五台山に

登った折、一夏の間、法道の念仏法音を学び

、これを叡山に伝えた。すなわち、天台の

浄土教の基本的真相ともいいうべき五会念仏は

、法照が禅定のうちに聞いた水鳥樹木念仏の

法音をもととして創始されたものであるか、

慈覚大師は入唐に際してこれを学んで伝え、

叡山常行三昧堂の修法を興したといっているのであ

る。これより判断すると、修業者は微妙の五
音に相和するといふ五会念仏を唱えつつ阿弥
陀の周りを周行するうちに、おのずと禅定に
入り現身のまま阿弥陀浄土に往生する体験を
うるのであろう。現身のまま往生するとは、
その瞬間、現身の空間かそのまま浄土の空間
となることと意味する。常行三昧堂建築の空
間構成は、現身と浄土とか未分の状態に帰す
る瞬間の意識形態を象徴しているといつてよ
い。

しかし、叡山常行三昧堂を含めて初期阿弥陀堂の遺構と、そこに安置された客の仏像の一切は現存しないのである。したがって前述の初期阿弥陀堂の空間構成に対し、仏像表現かどのような特色をもっていたかの問題についてには考察を不可能にしている。

宇治平等院鳳凰堂は、現存する阿弥陀堂のなかで最古の遺構の一つといわれてよい。その上、鳳凰堂は阿弥陀堂建築でありながら、他に類例のない特異な外観と構造、および特異

な立地条件をそなえて特異な仏像の場をつくりだしている。まず中堂の構造は、桁行三間・梁行二間の母屋の周囲に通常の庇をつけず、ただちに裳層をめぐらした構造で、一見重層と思わせる複雑な外観をみせている。内陣は母屋のプランの正面、やや背面よりに寄せ、て方形の仏壇を構(四)える。仏壇框座には多彩な螺鈿文様を植えて裝飾し、八重の蓮弁を吹子寄せ式に重ねた蓮華台上に、金色の舟形光背を背にして丈六阿弥陀如来坐像を安置する。

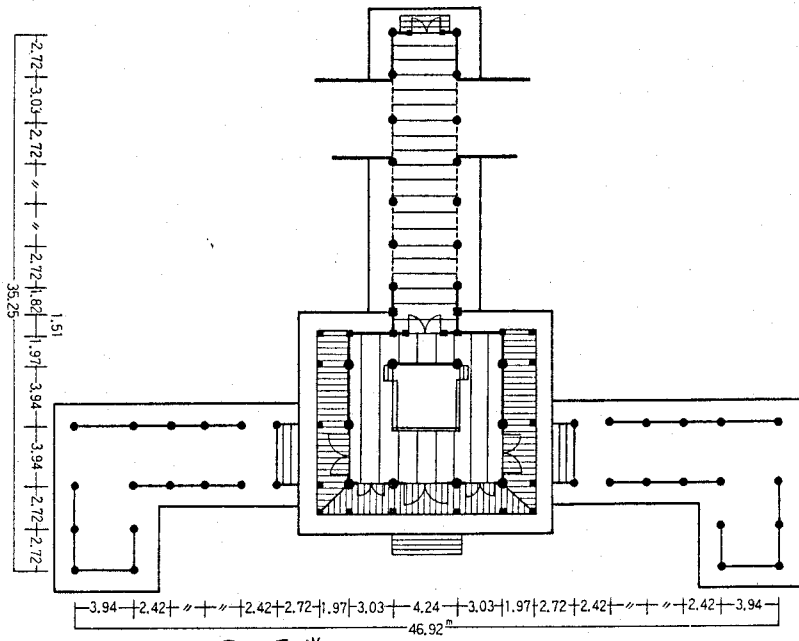


图11. 鳳凰堂 廟 平面图

天上には宝相華文様を組みあわせた円蓋と、
 格天井をかたどった方蓋の二重天蓋かさかり
 、方蓋四方から垂下する金色の宝簾も、やは
 り宝相華透彫りの意匠を組合せて仏の頭上を
 荘厳する。本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
 など飾りつくされていゝ。さらに、堂内長
 押上壁を浄土の大空にみたてて、雲中に舞う
 さまじまの供養菩薩か、あるいは礼拝し、あ
 るいは樂を奏で、あるいは踊りを舞って浄土

の喜びをたたえるのである。加えて正面三戸
、側面各一戸の扉板には九品の阿弥陀来迎の
光景を極彩色で画きわけており、阿弥陀浄土
の華麗な光景を想像のかぎり立体的構成をと
つて表現するのである。この鳳凰堂内の光景
は、まさに「この世の事とも」おもわれず、
「極樂に参りたらん心(註4)地(註4)」であり、「極樂も
かくこそやと推し量られ(註4)るといわねばなら
ない。これは、觀無量寿經をほじめ、阿弥陀
肉係經典のなかで、觀想すべき内容として説

く浄土の光景をそのまま形象化したものと考
えるほかはない。

けれども、この「極樂に参りたらん心地」
のする阿彌陀堂内の構造は、方形仏壇を内陣
後よりに構えていることよりすれば、修業者
が阿彌陀の周囲を周行する行為は予想してい
なかつたと判断しなくてはなるまい。他方、
堂内に立って仏を礼拝するにしても、仏壇の
上、八重台座に坐する阿彌陀の姿はあまりに
高く、不自然なほどあおぐみなく、はならぬ

ことも事実である。堂内で礼拝者がたたずむことのできる空間は、仏壇と外柱の間、梁行の一間である。この礼拝者のための空間一間に、対し仏の姿はあまりに高く、正面から礼拝する行為を予想しているとも考え難いのである。このような礼拝者の、仏の姿に対する異知感と考慮するならば、仏と礼拝者の双方のかわり合いは、むしろ堂内内陣では求められていなかっただけではないか、そうではなくて、もっと広大な空間的スタイルでのかわ

り合ひが予想されていたのではないかと、之

思われる。堂の前面にひろがる池の対岸には

、小御所と呼ばれる建物があり、貴族達はこ

の御所から池ほとりに阿弥陀堂を拜していたと

い^(註43)う。いま対岸に立って鳳凰堂とのぞめば、

左右にのびる翼廊と楼閣の軒は複雑に交錯し

、空想的ともいえる華麗な形態をえかいて池

の面にその姿を映すのである。いちだんと高

い中堂の正面扉を開放すれば、格子に組んだ

覆の上部、円形の窓とおして慈悲に満ちた

阿彌陀の相好が礼拝者の前にあらわれる。圍
がせまり堂内に灯が入ると、金色の仏身と、
堂内各所に施された金色の荘嚴は、灯のゆら
ぎを受けてかかやき、池に映え、極樂浄土そ
のままの華麗さとなって礼拝者をつつむので
ある。ここでは、礼拝者にとって阿彌陀仏の
います堂内のみか仏の浄土であるのではなく
、阿彌陀堂はもとより、堂前面にひろがる池
も、池のまわりの木立も、さらに宇治川の流
れ、宇治川の兩岸の緑の山々など、鳳凰堂周

辺の自然のすべてかそのまゝ阿弥陀のいます
 浄土なのである。貴族達か、池畔の小御所に
 あつて阿弥陀堂を拜するとき、彼等ひとりも
 なふ了す極樂浄土に生きて仏と対面している
 のである。

この、仏と礼拝者のかかわり合いは、徒来
 の両者の関係とはまったく相違する形態をつ
 くりだしている。ここでは、仏の空間と礼拝
 者の空間という二つの空間が分離する以前の
 若しくは両者の間に断絶や否定関係を生み

たす以前の、いわば未分化の空間があるにすぎない。その意味からは、鳳凰堂における両者の関係は、現実即浄土、現身即成仏ともいえる特色をもっている。けれども、ここでも、即身成仏のあり方にも諸形態が区分される必要がある。先述真言密教における即身成仏は、断絶関係にある両者の空間が三密加持の儀式を通じて再び融合する構造をもっている。一方、初期阿弥陀堂（常行三昧堂）における仏身合一は、両者の空間がはじめから

同一空間にあるという違いこそあれ、なおも二つの場合とも仏を觀想するといふいわば觀念的契機を通じてなされる合一形態をもつところに通点がある。それに反し、この鳳凰堂における特色はまさに視覚的、繪画的、情景的といわなくてはならないだろう。

鳳凰堂に安置する阿彌陀如来像(図版1)の造形的特

色も、この鳳凰堂の繪画的、情景的空間構成と有機的に關係する特色が指摘できるのである。阿彌陀如来像を前にして、われわれはい

つも深い安らかさと、名状し難い融和感につ
つまれるのは何故だろうか。この像の表現の
特色を分析的に考察するならば次のように指
摘できらう。

まず、身体部の立体感の捉え方はなにより
も二次元的で、胸部から腹部、膝部にかけて
の肉づけの処置も微妙な抑揚を単純化し、僅
かな特徴をとらえて各所の所在を示すにすぎ
ない。いい換えると、身体のもつ立体感を、
三次元的形態である彫刻として許されるギリ

手りの極限まで平面化し、肉づけも単純化す
 れた抑揚を施すことにとどめて、ボリューム
 の厚みと、それに付随する視るものの視線の
 前後への動きを一切排除し、むしろ視線をゆ
 るやかな横への拡がりの方向へと導き、やか
 て視るものの視線を大きくつつみ込んでしま
 うのである。この立体感のとらえ方における
 特色は、まさに彫刻の絵画的表現といわなく
 てはならない。そしてこの絵画的表現は、こ
 の像の正面観における形態的特色、および相

好の表現にも指摘可能である。まず、身体各部のプロポーションは完全な均衡を保ち、加えて平面的な身体をつつむ衾衣のあらわれ方も極端に薄く、それについて衣文線もおだやかな曲線をえかいて、視るものの視線を横への動きへとゆるやかに導いていく。相好の表現もさうである。頬の肉づけは、微妙な抑揚の変化を抑えて単純な輪郭線をえかき、それにとりまうように眼鼻の造作も浅く、同じく単純化されたかたちにつくって、身体部の

平面的表現にマッチする特色を示すのである

この阿弥陀像の表現に指摘された現実的要素の単純化という特色、いい換之ると、形態面における単純化という特色は、それは付随して、内容面においても現世的要素の単純化・普遍化という特色に対応する。相好の表情における単純化、および身体部や衣文に施された単純化——形態面での現実的要素、物價的要素の単純化は、それらの現実的要素、物

質的要素にともなう屬性、すなわち人間の感情、あるいは感覺的気分の純化、普遍化を結果し、それらの純化、普遍化されたところに生れる仏の無限の慈悲の大きさによつて、人間の個々の感情や感覺の一切をフフみ込んでしまふようである。

以上のように、鳳凰堂阿弥陀堂の造形的特色、すなわち彫刻の絵画的表現という特色は、それを形式的観点よりみるならば、現実的諸要素の単純化、および平面化というかたち

で指摘され、また内容的観点よりみれば、現実的諸要素に付随する精神的属性、すなわち人間の感情や感覚的気分の純化、普遍化というかたちで指摘することができるのである。われわれが阿弥陀像の前にたたずむとき、いつも身に感ずる深いやすらぎと名状し難い融和感、そしてそれ付随する阿弥陀仏のかけりない慈悲の大きさは、一つは形態上の平面的表現を通じてわれわれの視線を横への方角にゆるやかに導き、最後に大きくつづみ

こんでしまふところに生れ、他方は、その相
好における感情、感覚の単純化と普遍化を通
じてやはりわれわれの個々の人間的感情をつ
つみこんでしまふところに生れてくるもので
はないか、と思われる。このように阿弥陀如
来像における形態上の平面的表現、および内
容面における現世的感情の単純化・普遍化と
いう二つの造形的特色が相互に有機的に結び
あつて、礼拜者と仏のいます空間へと自然に
融合させ、合体させることを可能にしている

と考えねばならない。

この絵画的情景的表現の特色は、その彫刻の表現のみではなく、先述のように、堂内の諸々の荘嚴の仕方、および鳳凰堂建築における空間構成、さらにそれらをもふくんで成り立つ鳳凰堂周辺の全自然的空間などのいずれの特色にも指摘できるのであり、それらが有機的に関連しつつ、現実と来世との融合、いい換えると、この現実がそのまま浄土であることとを願った藤原貴族の意識形態、さらにい

ば、感覚と精神の断絶や相剋を好まない藤原
貴族の意識形態を形象化しているといわねば
ならない。鳳凰堂における仏像の「場」は、
まさに仏の空間と礼拝者の空間とが未分の状
態で存する「場」なのである。

(六)

仏教伝来以前における日本人の世界観、若
しくは宗教観の特色は、先ずこの現実を苦悩
にみろた穢土としてではなく、むしろ満足す

べき楽土として肯定すること、それに付随し

て、現世と来世を空間的にも質的にも連続す

るものとして理解していたことにあるといっ

てよい。すでに多くの論者によつて指摘され

ているように(註44)、古事記および風土記などに散

見する神話の内容は、右に述べた両世界の関

係をよく物語っている。例えは、伊弉那岐命

神話に説くところによれば、死者の住む黄泉

の国(来世)は、現世の人(伊弉那岐命)か

現身のまま徒歩で往来できる同質的な世界で

あつたし、しかも黄泉の世界は、黄泉比良坂
という坂を隔てて現実の出雲国に連続する空
間でもあつた。また、神の住む国では、現実
の人間世界と同じ生活がいとなまれ、現実生
活における快樂がそのまゝ神の国での快樂と
して求められていたことも、多くの神話か物
語る通りである。このような、現世と来世の
同質的・連続的にかかり合いにおいては、当
然のこととして、来世は現世を否定したとこ
ろに存在しうるとする現世否定の意識形態は

まったく認め難いと判断するほかはない。

この神話時代における西世界の同質的、連

続的な肉連のあり方は、当初の構造的な特色を

遺すと考えられる神殿建築の空間構成、およ

びその神殿でいとなまれる儀式形態にも指摘

できるとある。^(註45)現在、天皇即位の大嘗祭^{（大嘗祭）}

毎年十一月の新嘗祭、および六月・十二月の

神今食^{（今食）}などの儀式は大嘗正殿で行なわれ、神

に食物をささげる祭儀が主体となつてゐる。

この正殿の構造的特色は、後方・前方の二室

から成つてゐるところにあるか、前述の諸祭儀が行なわれるのはそのうち後方の室で、その同室中に神の寢床である「御衾」と、天皇のため「御座」が相接して設けられ、天皇はいわば神と同居して食事をもにするのである。この祭儀に指摘される神と天皇（人）とのかかわり合ひは、まさに同一空間的であり、両者間の質的相違はまったく存在してゐない。と判断しなくてはならない。神話に指摘される両者の関係、および右に述べた正殿に

おける空間構造の特色は、結局、当時の宗教
観の特色、すなわち神は人間の住むこの現実
世界、自然世界のいたるところ――山、川、
石、草木、などのいたるところ――にその靈
を宿しているのであり、神は常に人間のまわ
りに存在すると考ふる汎神論的世界観に起因
するところかたきいのであろう。

以上に述べた仏教伝来以前における日本人
の世界観、すなわち現実肯定的世界観、およ
びそれに付随して、現世・来世の二世界を眞

的にも空間的にも連続するものと考へる世界
観に対し、飛鳥時代あらたに伝來した仏教の
世界観はまづたく異質なものであつたといわ
ねばならない。

仏教思想の基本的性格は、端的にいえば、
現実否定的特色にあると解されてゐる。すな
わち所与としての現世はまづに苦惱に満ちた
世界であると認識することから出発し、その
苦惱をいかに克服し解脱するかにあつた。^(註46) 仏
は先ずいふ。修行者たらよ、苦惱について

の神聖な真理というのほ次のとおりである。

この世に生れることは苦悩であり、年をとる

ことも苦悩である。病気は苦悩であり、死は

苦悩である。憎んでいるものに遭うことも苦

悩であり、愛するものと別れることも苦悩で

ある。欲しいものか手に入らないことも苦悩

である。要するに、人間の生活とつづむ物質

的、精神的なあらゆる要素はすべて苦悩であ

る。^(註 47) これら人生の苦悩は否定され、克服さ

れねばならぬ、そのためには、苦悩が起因す

る原因についての真理（苦集聖諦）を確認する必要がある、とつづける。「苦悩の原因は感覚的な欲望、生存の欲望へ長生したいたいという欲望、および生存否定の欲望へ苦行によつて解脱したいという欲望、苦行は仏陀以前から行なわれており、仏陀はそれと間違つた道であるとして否定した」の三つによるのであるから、これらの欲望を否定し苦悩を克服するための真理へ苦滅聖諦）を実践しなくてはならない。「修行者たちよ、苦悩を克

服するたぬの方法について、の真理とは、八つ
の部分から成り立っている神聖な道である。と
として、八項目の正しい行い（八正道）を実
践すべきことを要求するのである。これと併
せて、苦悩の原因となる欲望についての真理
、すなわち欲望は何によつて起因するか、の真
理も覚らねばならない。現世に生きる人間の
最大の苦悩である「老」と「死」の問題から
はじまつて、それらの苦悩の前提となる諸条
件を逆観して行くことによつて十二縁起を確

認し、その究極の因縁である「無明」へ無智
のこゝと、つまり人生の眞実相に關する無智か
われわれの生存の根底にあるという事實」を
覺ること、そしてその無智を滅することによ
つて苦を克服すること、これが仏の道である
とするのである。

このように考へるならば、仏陀の根本思想
は、先ず現實（人生）は即苦惱であると確認
し、ついで現實の苦惱を否定し、克服するこ
とを媒介として眞の解脱に至ることにあると

解してよいだろう。仏教伝来時代の最大の理
 解者であつた聖徳太子の仏教観には、右に述
 べた仏教の根本思想が正しく理解されてい
 るように思われる。たとえば、現在中宮寺には
 聖徳太子の崩御をいたんでその後が制作した
 天寿国繡帳の残欠が現存し、繡帳を制作する
 に至つた縁起を記す亀形銘文の全文がいま「
 法王帝説」に収録されている。その中で、大
 王（太子）の言葉として「世間虚仮、唯仏是
 真」、すなわちこの現世は虚構の姿であり仏

のみが真であるといふ言葉と記載してあり、太子の現実否定の世界観と明瞭に物語っている。この太子の世界観は、その他太子の著作におおく指摘することが可能に^{註48}。また、法隆寺金堂釈迦三尊像の光背銘文は、まず崩御された太子の遺志を^{ついで}王后王子などが釈迦造立を遂げたことと記し、^{ついで}、^ア斯の微福により、信道の智識、現在には安穩にして、生^を出^て死^に入^らば三主に随^い奉^り、三宝と紹隆して、遂に彼岸と共にし、普遍の

六道、法界の含識も苦縁を脱することを得て、
 同じく菩提に趣かんとす。と利益と功德
 とこいねがって記している。つまり、この世
 と「苦縁」と觀じ、その上で彼岸の世界に往
 生することを通じて解脱し、菩提に趣くこと
 を希んでいるのである。ここにも飛鳥時代人
 による現世否定的態度は明瞭である。仏教伝
 来の当初、日本人のすべからず、ただちにこの
 仏教思想を理解していたとは考え難いけれど
 も、少なくとも、聖徳太子を中心とする智識

人の多くが、上述した仏教思想を基礎とする世界観を身につけていたに違いないことは推定可能である。第二章で考察したように、法隆寺金堂における仏像の「場」の、現世否定的特色は、なによりもこの飛鳥時代人の宗教観のあり方を示しているといわねばならない。

けれどもその反面、日本人の世界観、宗教感には、神話時代からはぐくまれていた現世肯定的、楽天的世界観の伝統が、いつの時代

に、おいても根強く脈うっているように思われ
る。仏教が日本に根を下し、一部の智識階級
ばかりでなく、じまじまの層の人たちに受容
され、理解されてゆくにつれ、その根本思想
である現実否定的性格がしだいに日本人固有
の現実肯定的世界観によって消化され、独自
の変容をとけてゆく事実を背をむける誤には
ゆかない。神はわれわれの生きる現世を超越
したところに存在する絶対者であるのではな
く、むしろわれわれの身近に、われわれの周

園に存在するといふ日本人の伝統的世界観が、
仏教思想のなかにしだいに浸透してゆくよ
うに思われる。これは、仏教思想の日本的展
開ともいってよいものである。そしてこの
事實は、小論の課題である仏教の「場」の展
開においても明瞭に指摘可能であるといわね
ばならない。それについては第二段以後にお
いて詳細に考察してきた通りである。鳳凰堂
における仏像の「場」の成立は、まさに日本
的「場」の一典型の成立といつてよいである。

う。それ故鳳凰堂阿弥陀像で成立したとされる彫刻史における「和様」の問題も、右に述べた日本人の宗教観・世界観の展開の流れの中で考えられねばならないだろう。