

第一部 平安彫刻史の研究

(三)

新 制

文

125 函

第一部 平安彫刻史の研究 (三)

The image shows a large, empty grid with 10 columns and 20 rows. The grid is formed by solid lines on the left and right sides, and dashed lines for the internal columns and rows. On the right side of the grid, there is a small, dark, rectangular tab or mark.

第三章

「和様」の考察

第一節

鳳凰堂阿弥陀像の作風的特

色

(一)

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
 いたるおおよそ四世紀余の、彫刻の長い伝統が

あつた。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
然的な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
となつた人間的形態とそれに付随する物價的
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。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（註）（図版3）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って著衣

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。襜の処理においても同様で、細部の

形態にもまた襜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とほしい平板な面で処理することによっ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。また本尊如来像の螺髪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ばん大形の三角
 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か、
 仏三尊および光背をひと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つてい
 る。

以上、法隆寺釈迦三尊像の特色は、まず身
 体部、袈衣および天衣など人間的形態に付随

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っ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、そのことによって、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、また瞑想・内観の法によつて観
 念的に獲得されたいわは心像でもなく、独自
 な構成と量感の把握という純粹に彫刻的処理
 によつ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觀音（註3）像（図版4）は

、物眞的なるものの肯定・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
処理におお幾何学的・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たのである。

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、対象のリアリティを把握するため、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ふ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まなう立体的な量感を任意に構成するといふ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、対象における人間的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つて、人間的形態とそれに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(註4)(図版5)(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期分の誇

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つて、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、荒々しき複雑さを感じさせない単純で自然らしき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る志向との厳しい緊張関係をづくり、その緊張関係を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、物真的なもの誇張に見出したということかできよう。九世紀初頭の

制作と推定される神護寺薬師如来像を例にと

(註) (図版 26)

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
 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、は像全体を一個の塊状の存在（塊量的なもの

として捉えているのである。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かな印象と軽快さに代
って、誇張された量感を一個の塊量へマツス
として捉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
とに役立つ、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、人間の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ふい

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、物真的なるものを
否定する段階にはじまり、物真的なるものの
肯定・自覚、さらには物真的なるものを調和
あらしめ均衡あらしめる段階へと進み、やが
て物真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
像における二元的性の統一が、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^い
難いのであるが、やがて自鳳以後において
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。

(二)

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つ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る方が妥当である。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
で展開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由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・晚唐（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竜門石窟賓陽洞本尊（註6）（図版178）（五

○五―五＝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、身体をつつむ着衣の処理でもぶ厚い線的な襷で構成したこともあって、身体に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」、唇は上方に撓曲する「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。しかしそれとも
に、像全体の構成と表面の輪郭を、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
体にと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

刻は物眞的諸要素をつよく否定する傾向を内
在しつゝ、他面では像全体の構成と面の処理
における単純化によつて、物眞的諸要素の否
定の契機自体に超越的なもの巨大的なるもの
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
第に物眞的要素の肯定・自覚が高まる。身体
は三角形態の構造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、襷は薄く柔く畳まれ、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

は強調された量感と像全体の構成において可
能なかぎ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
量感と細部にこだわらない単純化された面
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南窟
した竜内奉先寺盧舍那仏像(註ク)(図版118)では、
まずプロポーションでも量感の把握でも
身体の特長部分と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
 のモデリングや衣文の処理には、物眞性への自
 覚と、それにとりまなう対象の眞感への興味が著
 しく進んだにも、かかわらず、対象の現象的再
 現、模倣に墮ち入ることほなく、微妙な抑揚
 を抑えた単純な面の構成をつか、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眞感の描写に著
 し、進展をみせたが、他面では衣文線の彫り

を浅くつくり、同時に衣文線のえかく構図を
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
可重量感の助長と結果した。そこには、物質
的なものの進展にとま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はば記念碑的と
もいってよい重量感と巨大感の印象に仏の突

在威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眞

的要素が、まじまじの仕方では誇張されはじめ

た。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(註8)(図版720)像では身体

のプロポーションや量感を均衡のとれた仕方

で構成するのではなく、プロポーションでは

肩幅から胸にかけての広がりや強調し、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、頂的にも柔軟な印象を助長し、官能的ともいってよい。感性の表出を視る者につよくうたえることとなつたのである。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淨光塔遺址出土の釈迦如来像（註9）（図版121）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
 像を一つの塊状のへマツシヴな量感に
 落とし、そのマツシヴな量感か
 ずんぐりした重量感と充実感
 新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
 へ初唐彫刻に増大にも
 びつて生れた量感の誇張
 性を見出すことになったのである。

了て、北魏後半から中・晚唐にいたる中国

彫刻史は、対象の物眞的要素を否定する段階から発し、物眞性の肯定・自覚の段階へ北齊、北周、隋へと進み、やがて物眞的なるものの増大とそれらを調和あらしめるといふ二元的志向の緊張関係の段階へ初唐・盛唐へにいたり、最後は物眞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には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。

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、中国彫刻の模倣に終始し、独自のものはなにも見出せないのだろうか。

(三)

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とも看過で
 きないのである。たとえは中国北魏後半期の
 竜門賓陽洞本尊(図版122)と飛鳥時代の法隆寺釈迦三尊(図版3)
 像と比較すれば、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裝飾的に構成し、
 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

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(図版 117)を源流として成

立したたという可能性は大きい。けれどもいま

両者と比較するとき、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ところではなく、そう

した形式的類似にもかかわらずどのような異

なる志向を内在しているかというところでなく

てはならない。何を本質的なものとしてい
か、の問題なのである。

鏡内像は、立体的量感への意識はいまだ稀
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うおらかな造形であら
わすことによつて、そして単純な面と直線的
な衣文線でほっそりとした身体部の量感を包む
ことによつて、かえつて像全体にどっしりし
た重量感と充実感をもち込み、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、像全体の形式的な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、唇などの形態や着衣の襷の彫法は直線的かつ鋭角的であり、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

化にともなう尖鋭な印象がみられるのである
か、他方、像全体を一つの統一体として視る
とき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めまり」という
印象が表面に「よく浮か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つた。北魏像のもつ重量感ととらえどころのない雄大な、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は解消されてしまつたのである。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するべきである。

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、一面では物眞的なるものへの自覚が高まり立体的な量感を強調するといふ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舎那仏は、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郭が幾何学的
 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

らわすのに对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
マツシヴ（塊量的）な量感を組み上げたこと
にも指摘できる。その際、衣文の襷を浅いふ
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
強調することとよつた。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

ごまな仕方で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。

それに対し天平时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と
 より強調した点に相違がある。プロポーション
 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は頼は奉先寺像と同
 様に豊かな量感をみせるが、それを単純化した

れた輪郭と面の構成でととのえるのではなく、
ま中には微妙なふくらみがあり、頬からく
ぼみを見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
るものの増大という過程にあつて、まず像の
細部、すなわち身体各部の量感や細部の形態
とで手るだけ対象の物質性にもとづいて造形

した上で、全体としてほぼ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、奉先寺像が物眞的なものの増大にともなって、広義の古典的精神に属しつつも、像の量感と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、それにとともなう「端正」と「おだやか」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つたことは否定し難いとしても、中国像のもつどつしりとした重量感と巨大感は形式的整理とそれにもなう「端正さ」「おだやかさ」の印象へと解消されてしまつたといつてもよいのである。

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ニ神王(註11)

像(図版119)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

を大きく構之、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、両ももなどいくつかの

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つて対象に充実感とどっしりした重量感をもちこみ、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み天部像としての主題にふさわしいかさど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では、(註12)(図版10)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部分の誇張はつとめて抑え、像全体を、有機的調和においてと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、像は邪鬼の上にほとんど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、結果となつてゐる。守護神としての天部の忿怒的性格、躍動感といつた主題は、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「端正」な「おだやか」の印象を彫
 刻に持ち込むこととなつたと解される。
 さて上述のように日本彫刻の観点に立つて
 中国彫刻を比較すれば、中国彫刻の新様式を
 摂取する際に時代の如何を問はず一貫して内
 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

まともり、そしてそれら形式面での整理から
生れるこぢんまりした「端正」な「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フリかわ
っていた際、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）が指摘されるといふこと

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。

(四)

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、かもし出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。三次元的な塊には必然的に
その塊がもつ立体感と量の感じ（量感）にお
よび塊量性値（量に対する値量、具体的には
重量感や充実感として感じられる）が付随す

る。したかつて、視る者が対象の在り方を判断するのには、その対象が視る者に与えるこれらの基本的な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。したかつ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刻のさまざまな可能性を追究して来たともいえよう。

ところ、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、したかつて対象を現に、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
 しての實在感_Lを、よく喚び起す力をもつて
 いるといふこともできる（この対象のものとし
 しての實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_{II}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出す性質Ⅱ自己完結性の問題があわせて考えられなければならぬが、これについては後述する。この点彫刻の彫塑性は、三次的な（立体的な）奥行をもつ現実の対象を二次元のキー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てはならぬ。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、
 絵画でよりも彫刻
 というジャンルが好まれたのは右の理由によ
 るのであろう。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
 さわしかなかったこと
 は当然である。
 (註13)

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
み出す性質すなわら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
の实在感^レがいっそう強調されることになら
う。或る仏像表現に彫塑性と自己完結性が強
調されたものとしての实在感かつよく指摘でき

後半期から中・晩唐にいたる中国彫刻、そして
 の(註15) 仕方とは著しく相違するものである。北魏
 今として觀念的に連想あるいは象徴する把握
 かに見出した(註14)、ある特殊な形態・事物を媒
 〃 仏の存在を、身の廻りの特殊な雰囲気にな
 の 仏の存在を把握する態度が理解されて来る
 体に見出そうとしていたのだという、人びと
 存在を、現にそこにあるものとしての対象自
 ほその仏像がつくられた時代の人びとが仏の
 るとすれば、その仏像をつくった人、あるい

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じ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な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。(註16)

こうした彫刻展開の多様性のなかにあつて
 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、物値性の増大
 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
 に拘束されぬ塊量的（マツシグ）な構成で
 まとめあげることによつて、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
 にあつたのである。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郭を賦与し、周囲の事物や空間との間に限定的な緊張関係を生み、周囲のさまじまの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った。そしてこのことは、彫刻対象の實在感に著しい自己完結性を与え、周囲空間から、離れ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の後退して、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った。

また薬師寺薬師三尊像では、物眞的なるもの
 のの進展にと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
 化するこゝとによつて、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郭の
 稀薄化をまねき、こゝ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、彫刻存在をへ換言すれば

、
仏の存在を現にそこにあるものとして
の實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、自己ととりまくもの、換言すれば「非对象的實在感」においてとらえようとす
るいは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。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^に下^ににあり、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・反復に墮ちず、
 彫刻の實在感をいわば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

(五)

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「ものとしての實在感」を減
 少しせよとする内在的志向、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シなくて
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を
持ち、彫塑性に彫刻としての基本的構造を見出
していた。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つたのである。

ところが物質的なものが増大がいっそう進み、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期^半以後の彫刻においては、

この内在的ニ志向の統一は著しく困難となつた。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、一木へいらぼく」という素材の持味を生かして視る者を圧倒する塊量的量感とどっしりした重量感、そしてそれに対応する独自の自己完結性を創造したのであるか。(註17)

その際腹部正面から脚部にかかる衲衣の襷

をY字形の構図で之がま、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字形の衣文線によつて分割された両
 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深い襷が生み出
 す動性を意図してのことであつたと思われ
 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部の量感に
 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

凸か彫刻の表面に複雑な陰影と複雑な輪郭を
持ち込み彫刻自体の自己完結性をそこの結
果となつ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つて考案されたほ
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実在感の減少
と結果することとなつ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

つとぎ、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、平安前期の木彫像は彫
 刻の基本的構造としているのである。したか
 づて日本彫刻が、彫塑的性格を彫刻の基本構
 造とし、ものとしての實在感^レを強調する中
 国彫刻の影響下にあるかぎり、対象を「非対
 象的實在感^レ」においてとらえようとする日本

的志向を確立することは不可能であつたろう。
この日本的志向の確立を可能にした契機は、
消極的側面では八七四年の遣唐使の廃止であ
り、より積極的側面では仏師定朝の創造的精神
であつたといえよう。

(六)

遣唐使の廃止によつて中国彫刻の新様式の
伝来が途絶したことについては、ここでは改

めて詳述しない。^(註18)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

出さうとする彫刻の伝統が、根強くのこって

いた事實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年前後に制作

された宇治田原禅定寺十一面観音像、^(註19)京都真

如堂阿弥陀像、^(註20)同遍照寺十一面観音像^(註21)などに

は、確かに一面ではそれぞれの方で、おだ

やかさレ「優美さレ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」が濃厚に残存していることも看過で
きないのである。(第二章、第一節・第三節(註))

。定朝がこの根強い中国彫刻の伝統下にあっ
ていかにして「ものとしての實在感」を拭払
したか、同時にいかにして平安前期までの日
本的志向をうけついで「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
鳳凰堂阿彌陀如来像について考察する。

まず定朝は、彫刻の「ものとしての実在感」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と与えるという要素ととり除くため、本来立体としての彫刻に必然する三次元的な（立体的な）量感と大胆に平面的（二次元的）次元で構成する方法と追究した。まず螺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、また両膝の厚味も低く構えることなどいずれも

身体の量感を二次元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價的なる
ものへの志向を転換することとを余儀なくされ
たのである。現象面では、対象のもつ肉
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様に
再発見するかが問題であつた。定朝はそれと

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なく、全体として
は彫刻として許されるギリギリの極限まで量
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
えることによつて、かえつて端的に身体各部
の實在感を印象づけるという方法で解決した
。そのことによつて、総体的には量感を平面
化するといふ志向の強化にもかわらず、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^レを可能にし
たのである。換言すればここでは、物眞的な
るものを否定しつくすのではなく、物眞性の
極限までの単純化という仕方であくまでも物
眞的な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
徹底にあつて、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。それはたとえは、飛鳥彫刻のよう
に三角形という幾何学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
輪郭線でもないし、また構図を想定すること
と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、}ものとしての実
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、(註 23)ただ像のプロポー
 ションを模倣するへ数値としてプロポーシヨ
 ンを模倣するものが目的であつたのではなく
 この微妙で簡潔ないは非限定的な構図を
 学ぼうとしたのに違ひないのである。
 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、ついにそこにものがあ
るといふものとしての実在感を彫刻から
拭払することに成功したのである。その際、
身体をおおう衾衣の表現を、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

流動的衣文線でまとめたことは、この像全体の非限定的な構図と結びついていっ、その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、ものとしての実在感^レ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実在感^レの喪失は、彫刻が、その彫刻が置かれてい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
築内壁の装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對応する

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）と合一し、融合するという視覚上の、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。

鳳凰堂阿彌陀如来像の場合、まず前者すなわち彫刻と建築空間およびさまじまの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はば拡散的に導かれるのである。まず非限定的存在として
の阿彌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
と配して上昇する方向をづよくもつ舟形光背
自体の志向に導かれて頭上の円蓋へ、そして
方蓋から宝簾へと蓮なり、やかに極彩色で飾
られた天井や、上壁に舞う飛天によつて浄土
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つたのである

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によつて人間の
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
やや伏眼かちとし、前にひざまずく礼拝者に
やさしく慈悲をさす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無限
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、
視る者をとりにまわす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。

この場合鳳凰堂像か、たとえば飛鳥彫刻の
ように抽象化や幾学的形式の徹底によつて
対象の物値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
ことによつて非物値化への志向をよよく示し
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値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ム自体かな
お人面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ふ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

する親近性を何らかの仕方を感じとることが
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、そのことによつて超越的なるものを
見失つたのではなく、かえつても、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つて物質的なるものを否
定したごとくみえなから、根底では終始対象

の物質的なるものと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
る特殊な仕方ではなさ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

なもの、媒介としなから、しかも非対象的存在として把握するといふ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る。いるか、何ら説明になつていないことはいうまでもないことである。

第二節

藤原様式と定朝様

(一)

藤原時代の彫刻を、前代すなわち平安時代初期の彫刻と対比させた場合、両者はそれぞれ異なる美術史の時代区分に属するものとして考えらるべき著しい様式的特色を有すること、そして、前者が中国彫刻のつよい様式的影響下において成立したのに反し、後者は外来様式の影響を了まがまの面で払拭するとこ

るに成立したものであると考えることには、
 従来からとくに異論はないようである。

しかし、以上の大筋における諒解にもか
 わらず、藤原彫刻に関する様式概念の内容と
 相互の関係については、なお論者の間で明晰
 な合意に達してはいるとはいいかたい。しほし
 ば用いられる「藤原様式」とは何を指すのか
 、また「藤原様式」と「藤原彫刻の典型とし
 て疑われることのない鳳凰堂阿弥陀如来像の
 様式すなわち「定朝様」とがどのようなにかか

わり合うのか、さらには、「藤原様式」、「定朝様」と、彫刻における日本的なるものを指すべき「和様」との関係はいかに考へたらよいか、等々の問題についてはこれまで厳密な反省を経ることなく論者によつて任意に用いられてきている。

本論は、以上三つの概念のうち、とくに前二者、すなわち「藤原様式」と「定朝様」が従来どのように使われてきたかと整理し、あわせてそれに付随する諸問題を考察するもの

である。

(二)

(一)、現在ひろく行なわれている通説は

藤原時代の彫刻（藤原彫刻）に共通して指
摘される様式を「藤原様式」とよび、その典

型的作例（その様式をもつとも純粹なかたち

であらわした作例）として、定朝による鳳凰

堂阿弥陀像を当てている。この論者の代表は

藤原彫刻の特色を、はじめて飛鳥時代から

明治時代にいたる日本美術の様式史的体系の

なかで考察した源豊宗氏である。源氏は、藤

原様式の特徴として、(1)対象の平面的把握、

(2)平明性、(3)優美性の三点を指摘し、十世紀

後半の新薬師寺准胝観音像(図版48)(天禄元年、九七

〇)ではなお前代の様式的特色である量的な

性格が根づよくみられるが、広隆寺千手観音(図版49)

像(寛弘九年、一〇一ニ)にいたると藤原様

式が次第に明確となり、やがて十一世紀中葉

の鳳凰堂像において完成する、と説いている(註24)

源氏による論旨のうち、前者すなわち「藤原様式」の内容規定についてはおおむね研究者の賛同を得ているようである。たとえば、古くは渋江二郎氏の説く「平明性、優美、平面的」は言うにおよばず、^(註25)近年では小林剛氏の「典麗優雅」^(註26)、久野健・猪川和子氏の「平明で温和な表現」^(註27)等には、言葉としては多少の相違はあれ内容上にさほど大きい違いがあるとは思えない。

(Ⅱ) しかしながら、後者の論旨、すな

わち藤原彫刻の成立史を、鳳凰堂像を頂点とする単一な様式展開としてとらえようとする論旨については従来から二、三の異説がある。その主要なものは、鳳凰堂像を頂点とする様式的系列のほかには、さらに別種の系譜を考へ、両者の関係から「藤原様式」を考察しようとする論考である。その際、結論的には以下(1)(4)の二説に分れる。

(1) は、それら二系譜に共通して指摘される様式的特色から「藤原様式」を帰納的にとら

之ようとする論考で、この論旨をもつとも明
 晰に説いたのは、「日本美術大系」における渋
 江二郎氏である。渋江氏は、「藤原後期様式
 （本論の藤原様式に相当する）」というのは、
 藤原前期より鎌倉初期へと至る間の一定の時
 代区分の間に於て藤原彫刻全体が持つ一つの
 様式であつて、如来形に於る定朝形式も其の
 中の一つの部分である（下略）^(註28)と考へ、具
 体的には、藤原彫刻の遺品を、「定朝を中心
 とする中央系^(系統の)列（定朝形式）」と、其の他の地

方的系列（定朝形式以外）に二分して整理
する。『定朝形式』は、『主として定朝の阿
弥陀如来像製作の方式にあらわれたもので、
如来形像の製作に於ては定朝に於て完成を見
たのであつたが、其他の像の製作に於ては定
朝形式としてはまだ定形を成すに至らず、刀
法のはしほしに定朝形式の阿弥陀像に見られ
る様な癖を窺見し得る丈である』といひ、『
菩薩形像（たとえば中尊寺脇侍像、淨瑠璃寺
地藏等）は其性値上』、『如来形に於る定朝形

式に最も近いが、天部形に於いては様式上一

般に藤原後期様式とも称すべき他系統とも共

通する様式上の性質を有する」とする。(註29)

他方、「定朝形式以外」の系譜としては靈

山寺薬師三尊像(図版87)(治暦二年、一〇六六)、融

念寺聖観音像(延長三年、九二四)、法隆寺

金堂毘沙門天・吉祥天像(図版89)(治暦二年、一〇六

六)、鞍馬寺吉祥天像(大治二年、一一二七

一)、住友氏阿弥陀像(大治五年、一一三〇)

などをあげ、これらの諸像(とくに時代の古

い作例)には「確然と定朝形式との差異を認めることが出来、之等は寧ろ形式上前代の延長であるという可きである」が、「しかし、(時代)の降るにつれて益々繊弱に流れ、刀法等も浅く、裝飾化の傾向が濃くなって、一般的に藤原的気分の中に入って行き、藤原後期の仏像形式を考へる上の定朝形式以外の一要素となつてゐる」^(註30)と指摘してゐる。^(註31)

(四)の論者は、(一)の論者が藤原彫刻における二系列の間に主流、傍系の差をみとめず、

しる両者に共通する様式的特色から「藤原様式」を抽出するのに対し、並列する彫刻の二系列をみとめる点では(1)と論旨を同じくするが、藤原様式を形成した「主流」はあくまで定朝様の系譜にみようとするとする点が相違する。たとえは久野健・猪川和子氏は、鳳凰堂像こそ「平明で温和な表現」(註32)による「^レ」の^レに反し、靈山寺薬師三尊像、融念寺観音像などの諸像は、「定朝様とは別派の手になる、古様な手法、

あるいは様式をうけつ、藤原時代の優雅さを加えた作例である。と、織弱ではあるが、美しい定朝様とともに、藤原彫刻を多彩かつ豊かなものにして、(註33)と指摘する。そして両者の関係については、この像（鳳凰堂像）の示す様式が、定朝様とよばれて、藤原彫刻の主流を占め、後世まで踏襲された。(註34)と解している。

以上、藤原彫刻の歴史と、（I）鳳凰堂像を頂点とする単一な様式展開においてとらえ

ようとする論旨と、(Ⅱ)複数からなる彫刻
 系譜の展開として理解しようとする論旨とに
 大別した。(Ⅰ)によれば、鳳凰堂像の様式
 (「定朝様」)は「藤原様式」と一致し、鳳
 凰堂像にいたる様式展開の過程がとりもお
 了す藤原様式成立の過程となる。それに反し
 、(Ⅱ)においては、藤原彫刻の歴史を複数
 からなる彫刻系譜の展開として考えるから、
 「藤原様式」も当然、それら複数の系譜相互
 の関係から導き出されることとなる。(Ⅰ)の立

場では、「藤原様式」はそれら複数の系譜に
普遍する様式的特色の謂であり、「定朝様式」
は複数系譜の一つにすぎないのに反し、(ロ)の
立場では、「藤原様式」は複数の系譜に普遍
する様式ではあるが、しかし「藤原様式」を
形成した主流はあくまで「定朝様式」の系譜に
みとめ、他の系譜は、「定朝様式」が作りあ
げた「温和で、繊細な」様式（「藤原様式」）
の影響をうけることによつて「藤原様式」化
したと解しているようである。

ところで上述の三説は、考察の手続きを異
 にするにもかかわらず、鳳凰堂像を藤原様式
 の「典型」とみなすという結論に達する点で
 は、さほど大きい違いがあるとは思えない。
 (Ⅰ)の論者(源氏)についてはくり返す要
 はなく、(Ⅱ)の(Ⅳ)の論者(久野・猪川氏)
 も、複数からなる彫刻系譜のなかで主流を形
 成したのほ「定朝様」であり、その典型が鳳
 凰堂像にほかならないとする。それに対し、
 (Ⅰ)の論者(渋江氏)が、それら二系譜(「定

前代貞観時代、又は藤原前期（十世紀）の技法を踏襲しつゝ、やがて其れが中央の空氣に勤かされて定朝流に近づいて行つたものであるか、あるいは天王等の像においては奈良時代の形式が少しづつ変化を示しつゝ前期の貞観式の盛行の蔭に底流として継続してゐたのか、この期に定朝形式が発生して貞観式に代つた機会に芽を出して現われて来たものでもあるのに対して、定朝形式は中央にあつて佛所といふ大組織を成し、貴族の保

護の下に(註35)完成された形式であると解するか

ら、当然、藤原貴族の趣好に適合させるべく

、前代や奈良彫刻の形式的・技法的残滓をよ

り積極的に払拭した系譜であつたといふ評価

を与之ねばなるまい。とすれば、洪江氏の、

「如来形に於る定朝形式も其の(藤原彫刻全

体かもつ一つの様式の)一つの部分である」(註36)

とする主張にもかかわらず、結局のところ「

定朝形式」は藤原彫刻の典型、いいかえると

、藤原様式をもつとも純粋な仕方を実現した

様式系譜であるといふ結論を導かざるを得な
(註)
 くなる。

(三)

(Ⅲ) ところで、これら、鳳凰堂像を藤
 原様式の典型とみる論考に対して基本的な疑
 問を提出した論者に金森遵氏がいる。氏の論
 旨は、鳳凰堂像の様式にはなお貞観的(平安
 初期的)要素の残滓が、つよくみられるといふ
 判断を根拠としていふ。金森氏は、藤原彫刻

の意義を、
「奈良彫刻以来の大陸彫刻様式の
消化摂取」が果され、
「完全に日本的な仏像
形式が見出されるにいたった点にあると指
摘しなから、併しそれはどちらかといえ
ば文化史的意義であつて、様式史の上からい
ば貞観彫刻の延長である」といふ。
(註38)
「もし藤原彫刻を平明な理想主義的傾向にあるとすれ
ば、(定朝の鳳凰堂像は)それより晦渋の度
も多く、また具体的にいへば、貞観彫刻の類
風を幾分遺していることが指摘し得られ、平

等院像より若干潮る邦恒朝臣堂像は更に貞観

彫刻に近づいたものであつたことが想像され

る(註39)と論じる。そして「貞観彫刻から完全に

離脱した法界寺像にいたつては、彫塑的には

まったく貧弱なものであつて、唯一の長所と

しての理想主義的傾向として了之も、奈良初

期の彫像には逸かに及ばないのである(註40)とし

た上で、「所謂藤原様式を定朝の作風と如何

に結びつけるか」という大問題が提示されるの

である。これは畢竟藤原様式の真髓を藤原周

刻のどの点に見出すかによって決定されること
とである」と問題点を指摘して(註4)いる。

鳳凰堂阿弥陀像に貞観彫刻へ平安初期彫刻

の様式的残滓をみようとすゝる論者は現在で

はあまり手(註4)かかない。それにもかかわらず、こ

の像の表現に、「藤原様式」の内容とされる

「平明」 「優美」 「優雅」 「温雅」なる諸概

念によつてほととえかたいやや異質な印象の

あることも一かいに否定できまい（これにつ

いては後述する）。金森氏は主に如来像の中

心として藤原様式を考察し、様式的には鳳凰
 堂像よりむしろいくらか時代の降る法界寺像
 に藤原彫刻の典型を見出そうとしたようであ
 る。しかしいま、如来像以外の諸像、菩薩像
 、明王像、天部像などを含めて考察の対象と
 するならば、藤原彫刻の「典型」の問題はい
 っそう複雑となろう。前述した藤原様式の諸
 概念に対心する彫刻作例を藤原彫刻の遺品か
 ら選ぶとすれば、むしろ鳳凰堂内壁の雲中供
 養佛や長勢の作と推定される広隆寺日光・月

光像など菩薩像の様式がよりふじわしいとい
える面もあるう。渋江氏が藤原彫刻を整理す
る際、「定朝形式」のなかにも、如来像、菩
薩像、さらに天部像など多様な尊像形式を区
別して考察したアプロイ午の方法がここで参
考になる。渋江氏の論旨は、結論的には、「定
朝形式」のなかでも、とくに如来形の「定
朝形式」に藤原様式の典型を見出すこととな
ったか、従来、尊像形式の相違については考
慮を払わず、考察の対象を如来像にかぎった

アプロロイ牛の方法はこの際反省の要にせまられる。この問題を含めて、金森氏の提出した問題はなお未解決といわなくてはならない。

これら従来の諸説を参照しながら、本節では、以下、焦点を鳳凰堂像と周辺の菩薩像にしほり、「藤原様式」と「定朝様」との関係と考察する。^(註43)

鳳凰堂阿弥陀像の様式を始めて「定朝様

」と名づけた論者が一体誰であつたのか、寡

直にして知らない。しかし、少なくとも、源

氏の「藤原彫刻の諸問題」(昭和二年)には

いまだこの用語が使われていないのに反し、

同氏の「日本美術史図録」(昭和七年)では

「定朝の様式」という用法がみられ、さらに

丸尾彰三郎氏は、「藤原時代の彫刻」(昭和

九年)において、鳳凰堂像の様式を、東福寺

同聚院不動像(寛弘三年、一〇〇六)の「康

尚様式^レと対比させて明確に「定朝様式^レと名づけているし、また帝室博物館編「日本美術略史^レ（昭和十三年）でも「定朝様式^レ、^レ「定朝様^レの用語が用いられているから、ほぼ昭和十年前後には用語として定着したものとみてよいようである。

「定朝様^レ、^レ「定朝様式^レなる用語は、鳳凰堂阿弥陀像という特定の作品がもつ彫刻様式を意味するとともに、鳳凰堂像において定朝が創始した様式という仏師個人の様式をも

意味するものであろう。そしてこれらの意味を
含むものとしてこの用語が成立した背景に
は、定朝の創始した鳳凰堂像の様式が十二世
紀以降、一つの規範となつて、量的にも厩大
な、時間的にも長期間にわたつて類似作品が
つくられたという判断が前提されていること
は間違いない。その際、鳳凰堂像の様式がそ
の後の規範となつたとする多くの論者の判断
は、定朝以後、鳳凰堂像に類する彫刻遺品が
実際に多いという資料的事実にもとづいてな

されたことは当然としても、あわせて、すでに
 に十二世紀前半、同じく定朝の制作になる西
 院邦恒朝臣堂阿弥陀像について、「天下是と
 以つて仏の本様と為す」へ天下以是為_二仏本様
 一と評した「長秋^(註44)」の記事にしたかうとこ
 ろも大きいように思える。長承三年(一一三
 四)後鳥羽上皇の発願によつて鳥羽勝光明院
 が建立された際、総奉行を務めた源師時の主
 眼は宇治平等院の阿弥陀堂(鳳凰堂)を模す
 ことにあった。師時はまず大工、絵佛師、佛

師（賢田）を平等院に派遣して鳳凰堂建築や
佛像の模写と計測を行なわせ、（註45）ついでみずか
ら佛師院朝をとまなべて西院邦恒堂におもむ
き、当時定朝の造佛として著名であつた丈六
阿弥陀像を六十四ヶ所にわたつて計測させて
（註46）いる。先に引用した「長秋記」の記事はこの
際の記録である。当時の社会へとくに貴族社
会）では、邦恒堂像（したかつて同時に鳳凰
堂像）をとまなべて「仏本様」、すなわち規模と
すべし理想的な「様」とする評価がひろく行

なわられていたのである。

そこで、「仏本様」の「仏」が何を意味す

るかか由題となる。「佛像」一般を指す語な

のか、厳密に「如来像」(この場合は阿弥陀

像)を指していう語なのか。当時の用法では

「仏」は如来像を指す場合(註48)も、とも多い

か(註47)如来像以外の尊像を指す(註48)例や、如来像の

ほか菩薩、天部等の尊像を含めて指す例もな

い訳ではない(註49)。したがってその用法から「仏

」の尊像形式を判断することは難しい。しか

レ少なくとも「仏本様」に因しては、師時が

勝光明院像の光背形式を決定する際、定朝の

阿弥陀像にならって飛天光背としたことを記

す「長秋記」の記事に、「定朝仏多飛天光也

」と記していることが参考になる(註5)。鳳凰堂像

の光背形式は、光縁部に化佛を配したり(平

安初期以前の一般的形式)、宝相華や唐草文

を配したり(因成寺阿弥陀像や中尊寺金色堂

諸像など藤原以降に多い)、種子を配する形

式(法金剛院十一面像など中世以降に多い)

ては、なく、光縁部に十三飛天を置き、その周
 辺に飛天の天衣や雲気文を配して光縁部を構
 成する形式であるが、(註5)「長秋記」は、定朝が
 造立した「仏」の多くにこの形式が採用され
 ていたことを語っている。

飛天は元来、浄土に對する讚嘆の表現であ
 る。その際、原理的にはさまじまの仏、菩薩
 に對する多様な浄土が想定されるから、光
 背に飛天を配することによって特定の如來を
 意味したとは即断できない。たとえば九世紀

末、十世紀初頭の制作と推定される勝常寺薬

師三尊像中尊の光背にも葡萄唐草を配した光

縁部に飛天像一体がのこされてい^(註5)る。けれど

も飛天光背が、十三飛天の周辺に透し彫りに

よって彫られた飛天天衣と雲気文を配して尖

頭の光縁部を構成する形式として一般化され

たのは、遺品から徴するかぎり十一世紀中葉

、まず阿彌陀像においてであり、やがて十三

世紀以降、阿彌陀像以外の尊像、たとえば弥

勒像(例、鉢名寺弥勒立像)、十一面像(例

、宝積寺十一面像（などにも転用されること

となつたと考えられる。加えて、飛天光背の

創始者が定朝であつたらしいことも、同じく

「長秋記」の記事、「定朝以後、近代の仏は

皆飛天光に作る」（定朝以後、近代仏者、

皆作飛天光（によつて推定される。

このように考えてくると、「定朝仏多飛天

光也」の「定朝仏」は、「定朝が制作した佛

像一般」とするよりも、「定朝の阿彌陀如来

像」と解するのが正しく、あわせて、師時が

邦恒堂阿弥陀像を指して「此所仏師定朝有造
仏、天下以是為佛本様(註53)と評した際の「仏本
様」も、「佛像一般の本様」と解するよりも
「阿弥陀如来像の本様」とするのが穏当で
あろう。

(五)

菩薩形式の遺品で、定朝もしくは同時代の
定朝一派によって制作されたと推察されるも
のはわずかに鳳凰堂内壁の雲中供養佛のみで

あるが、やや時代が降れば、長勢による広隆
 寺(図版90)日光・月光像(図版91)へ康平七年、一〇六四、上
 醍醐清滝宮の本地佛と推定される醍醐寺如意
 輪像(図版92)へ寛治三年、一〇八九、即成院廿五菩
 薩像(図版93)の数体へ寛治八年、一〇九四、などがあ
 る。鳳凰堂像とこれら菩薩像の様式には、と
 もにほぼ同時代に制作されたことから、共
 通性が指摘される反面、如来像と菩薩像とい
 う尊像の性格と形式の違いに由来する相違も
 ある。

普通、平安初期彫刻が肉身部の量感を塊量
的に強調し、衣文の襞を荒々しく彫り、相好
にも重苦しい表情をもちこむことによつて「
大ささ、重厚さ、いかつさ」の様式を形成し
たのに対し、定朝は、肉身部の量感を抑えて
平面化し、身にまとう衣文の襞を浅く装飾的
に整理し、相好からは嚴格な表情を払拭して
「こまやかさ、平明さ、おだやかさ」の様式
を確立した、と説かれる。多くの論者のいう
「優美、優雅、温雅」等は、これらの様

式的特色を指す語なのである。しかしこの
 指摘は、いわば平安初期彫刻の特色に対比し
 て想定される藤原彫刻全般の特色へつまり藤
 原様式を指摘したにとどまり、鳳凰堂如来
 像の独自性をいいたものとは思えない。鳳
 凰堂像が大きな意味ではそれらの諸概念によ
 って規定される藤原様式に属しながら、如来
 像としていかなる様式的独自性をもつか明
 らかではない。つまり鳳凰堂像における阿弥
 陀如来像という「佛の超越性」が、「こまや

か、平明さ、おだやかさ、という藤原様式
といかに結びついて形象化されているかが説
明されていないし、同時に、菩薩像において
は、如来像と異なる「菩薩の超越性」が前述
藤原様式といかに結びついて形象化されてい
るかが、あわせて明らかにされるべきである。

鳳凰堂像の前に立つとき、視る者はいつも
深いやすらぎと言葉では名状しがたい融和感
にまつまわれる。阿弥陀像は威厳をもって視る

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。表情も優しく慈悲ぶかげである。しかしそれは、人間がわけもつ優しさや慈悲の感情と混同されてはならない。そこには人間の喜怒哀楽という現世的な個々の感情や感覚の一切を大きくつみとり解消してしまふ普遍的な意志がある。優しさ、慈悲という身近な印象のうちにも、無限な大ささ、無限な遠さという異なった印象が同時にある。この像の前に立って感じとる宏

大無辺なものとの融和感、これこそ鳳凰堂阿
弥陀像の「佛の超越性」なのである。それに
対し、菩薩諸像には鳳凰堂像にみえる宏大無辺
な超越的印象はとぼしい。雲中供養佛は愛ら
しく可憐であり、広隆寺日光・月光像は、ま
さに優雅である。いずれもその表情は理想化
されているが、人間にとってより身近かな優
しさを愛らしさとしてあらわされている。こ
の身近かな優しさを愛らしさ、これが鳳凰堂
像の超越性と區別されるこれら「菩薩像の超

越性^レである。両者の違いはどのような造形的処理の違いからきているか。

(1) 鳳凰堂阿弥陀如来像について。(註54) 鳳凰堂

像において定朝が、平安初期彫刻では塊量的な仕方で強調された量感を極限にまで抑え平面化したことについては前述した。その際、佛師定朝に課せられた課題は、対象の量感を平面化する（絵画に近づける）という志向のなかで、いかに阿弥陀如来像という佛の超越性を形象化するかであった。定朝は、以

下三点の造形的処理によつてこの問題を解決した。第一は、如来像に与えられた三角形的形式に独自の生命を賦与したことである。もともとは坐像形式の阿弥陀像は時代を通じて一つの定形をもつ。頭部と両膝を結ぶ線が三角形の構図をえかき、頭部から腹前の定印の印相にいたる中心線を軸として左右対称に構成される。この形式は対象自体に求心的へ集中的へ印象とそれにもなう不動感と与え、その意味では対象に非現実的性格をもたらす形

式といえる。佛教美術において、超越者とし

ての佛を形象化する形式として坐像形式が好んで用いられた理由もここにあるのであろう

。定朝は、この三角形的形式をかりながら、

彫刻全体が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、身体各部の端正で簡

潔なプロポーションの構図を考案した。定朝

の構図は、たとえば飛鳥彫刻のようには、三角

形という幾何学形式の枠によって像の量感を

拘束する限定的な明晰な輪郭線による構図で

もないし、また構図を想定することとを許され
ないような量感の誇張と充実感へ平安初期の
彫刻へがそこににあるわけでもない。それは非
限定的な仕方では構成された微妙な構図とい
うほかはない。この構図によって構成された彫
刻は、一個の統一体としてそこにあるわけで
あるが、同時に、視覚的な意味で、周囲空間
や周囲の事物と結合し融合するといふ性質を
彫刻自体が獲得するのである。

第二は、対象の量感を抑え平面化する際に

、身体のもつ物質的・肉体的要素を独自の仕方で単純化したことである。定朝は、全体的には三次元的な彫刻として可能なかぎり極限まで量感の平面化をすすめながら、細部的には身体各部のわずかな肉づけの違いを単純化して示し、各部の特色を暗示するという仕方であって、端的に身体各部の實在感を印象づけることに成功した。そのことによつて、体系的には量感を平面化するといふ志向の強化にもかかわらず、物質的・肉体的なるものを

否定しつくすのではなく、あくまで物質的・肉体的なるものとのつながりを通して、像自体に人間らしさともしえる現実感をあらわしえたのである。いいかえると、一方では、量の感の平面化によって物質的・肉体的なるものを抑え対象の非現実化をすすめながら、他方では、独自の造形的処理を通じて身体各部の現実感を端的に感じさせ、そのことによって超越的なものの内在化（現実的なものの中かに超越的なものをみること）を可能にしたの

である。対象の超越化を意図したデフォルメ
へ量感の平面化へ自体がなお人間らしさの現
実感を感じさせうる性質のものであったとい
う二重構造が、この像の超越性、つまり、視
る者が阿弥陀像と一体となり融合するとい
う方で理解されるこの像の超越性を可能にす
るもう一つの重要な要素であったといえる。
佛と視る者との融合のためには、視る者が、
佛自体のうちにみずからと通ずる親近性を何
らかの仕方で感じとることが必須の条件であ

ったからである。

第三は相好における普遍的表情の表現である。しばしば鳳凰堂像の相好は「平明」であり、「円満」であり、「慈悲」に富むといわれる。しかしこの相好に、それらの概念によつてはとらえがたい「貞観的」ともいえる厳しい表現をみようとする論者のいたことは前にもふれたし、また「貞観的」なる概念を用するか否かを別にすれば、この相好の印象にある種の重々しさをみる論者も皆無ではな

かるう。勿論、ここには平安初期彫刻にみる
 重厚な重苦しきはない。その意味ではむしろ
 「平明」でさへある。しかし「平明」のう
 ちにも、「優し」し「円満」しという語の意
 味するところをほみ出す異質な要素のあるこ
 とも見逃すわけにはいかない。この像では、
 相好とあらゆるすのに現実の人間の形態にもと
 づくとはいえず、眼や鼻や唇などの造作を浅く
 単純化したかたちにして喜怒哀楽という現
 世的な人間の感情や感覚的気分を払拭し、「

優しい、円満な表情のなかにも普遍的なるものを実感させることに成功した。この普遍的なるもの、その実在感こそ、視る者にとって佛の宏大無辺な意志として感じとられる佛の超越性なのである。一部の論者が、この像の「優しく、円満な相好のなかに「悔渋の度を多く見ようとし（金森氏）、また「一種の内面的な重々しさを感じて「貞観的な余韻」を見出そうとしたのは（源氏）、ともに菩薩像と異なるこの像の超越性、そして後述

のように、いわゆる定朝巫流の阿弥陀像にお
 いては見失われてしまふこの像の「佛の超越
 性」を前代様式の残滓と解し誤ったためでは
 あるまいか。これらの論者の解釈が当を得て
 いないことは、鳳凰堂像における量感の平面
 化、衣文の襞のおだやかな整理等が彫刻とし
 て可能な極限まで徹底してすすめられている
 ことを指摘すれば足りるであらう。「長秋記
 」のいう「仏本様」は、これら三点の造形的
 工夫によつて実現された鳳凰堂阿弥陀像の「

超越的様式^レ（超越的なるものを形象化する様式）を指すものと解したい。後代の人びとが定朝の作品を「仏本様^レ」とたたえ、この像の各部を詳細に計測したのも、ただ像の数値としてのプロポーションを模倣するのが目的であつたのではなく、定朝が三点の工夫をほどこして完成した、この像の超越的様式を学ぼうとしたのに違いないのである。

(四) 菩薩像について、鳳凰堂内壁に懸けられる雲中供養佛のうち、坐像形式の菩薩像は

飛雲上で膝をくずし、膝を立て、あるいは体
 をよじつて浮遊の様をあらわす。いずれもま
 ぶじしを思い思いの方向に投げかけながら、
 合掌し、蓮華をささげ、幡を持ち、樂器を演
 奏する。立像においても同様で、直立不動の
 形姿はなく、おおむね腰を曲げ、片足を踏み
 あげ、両手とひろげて舞を舞う姿である。こ
 こには三角形形態の形式も、中心線を軸として
 構成される左右対称の構図もない。多様な動
 作の、それぞれ瞬間をあらわす多様な形姿

形式は、如来の坐像形式が悟りに達した佛をあらわすいわば超越的形式であつたのに対し、いまは修業を重ね、やがて悟りの境地に達するはずの菩薩という、より現世的・人間的存在というべき佛をあらわす形式であろう。つまりこれらは、より現世的次元において、さまざまの姿をとつてあらわれる多様な菩薩を形象化するための自由な形式なのである。雲中供養佛は、これら自由な形式において、

いかなる「菩薩の超越性」を形象化しているのか。

南四号菩薩像(註55) (図版94)は蓮華上に足をくずして坐り

ながら、上半身とのびあからせ、胸をそらし

、上方をみつめ、左手の鑿へろう、金属製の

鼓)と右手の桴(ばち)で打つ。ここでは勿

論、藤原彫刻に通ずる特色として、身体の量

感を誇張することはない。しかし胸や腹、そ

して腰から下肢部にかけての肉づけは柔軟で

ふくよかであり、腰をくずして金鼓を打つ姿

態はなまめかしさともしえる一種の感覚的印
象をかし出す。上方をみやる相好も、眼、
鼻、唇の造作を小造りに彫つて可憐であり、
みずから打つ樂の音に我を忘れる様子である。
天衣にも、裳裾にも、風に吹かれてなびく
襜のひるがえりを柔くあらわしている。南二
十号の菩薩像は雲上で舞を舞う姿である。腰
を軽く曲げ、左足を浮かせ、ひろげた両手に
天衣をにぎって調子をとる。この像において
も、量感の誇張からくる「大きさ、重量感」

はない。その意味では「平面的」である。し
 かしここでも、胴部は細くされ、それに対し
 て、ひろげた胸と腰部から脚部にかけては柔
 軟な肉づけが置かれ、あるいは衣文の襷が装
 飾的な整理に墮ちることなくやわらかく刻ま
 れることによって、片足をうかせ天衣をにぎ
 って調子をとる姿態にいかにもふくやかな豊
 穠感が与えられている。やや下方を見下す相
 好にも、小造りではあるが眼のほしほしに微
 妙な曲線をつけて、親しみやすい、より身近

かな愛らしさがある。

西菩薩像は、ついでに飛天にのって天空を舞う姿である。さまざまの姿態、さまざまの動作をとって雲上から阿弥陀像を讃嘆する。

この讃嘆の姿にこそ、供養佛としての現実感がある。ここでは量感の処理に際して、鳳凰堂阿弥陀像のように物質的・肉体的要素を単純化し対象の非現実化、超越化を意図するのではなく、身体の特定期にふくよかで柔軟な肉づけを置くことよって、ついでにさまざま、

平明さ、おだやかなさのうちにまなまめかし
 さともいえる豊穰感をあらわすのである。相
 好においても、小造りの眼をほしほしに微妙
 な変化のある輪郭でまごむことによつて、
 平明で、おだやかな表情にも、より現世的
 な親しみ易い愛らしさの印象をあたえている
 。鳳凰堂像が藤原彫刻に普遍的な「こまやか
 さ、平明さ、おだやかなさ」の様式的大枠のな
 かで如来としての超越性を形象化したのに反
 し、両菩薩像は、同じく藤原様式の大枠のな

か
で
そ
れ
と
異
な
る
よ
り
身
近
か
な
供
養
佛
の
超
越
性
を
見
事
に
形
象
化
し
た
の
で
あ
る
。

広隆寺日光

(図版 90)

月光菩薩像

(註 57) (図版 91)

まほなひ薬師

中尊の左右脇侍としてつくられたから、形姿も左右両像で一対を構成する。それぞれ内側の手をあげて第一指、三指と捻じ、外側の手を垂下して掌を外にむける。片足を軽く遊足とし、腰をわずかに曲げて中尊によりそう姿である。したがつてその形姿は雲中供養佛ほど自由ではないし、多様でもない。ほぼ直立

像に近く、正面観では、調和のとれたプロポ
 ーションの構成とおだやかな全身の輪郭へと
 くに肩部から両肘に連らなる輪郭が自立っ
 ている。しばしば両像が「定朝様」に属する
 菩薩像としてとりあげられ、あるいは「定朝
 様」の影響下に成立した菩薩像として説かれ
 るのはこの点をいうのであろう。(註58)しかし両像
 には、対象に不動感や超越的志向をもたらず
 へたとえは三角形態のような統一的形式や
 左右対称の構図があるわけではないし、まし

て鳳凰堂像の、微妙で非限定的構図から
生れ、視る者が佛と融合するといふ仕方で感
じとられる超越的雰囲気は富むわけでもない

。優雅な菩薩像がそこにたたずんでいるので

ある。像の量感は通例の藤原様式に属し、平
面的である。とくに上半身では鳳凰堂像を
思わせるほど平面化が著しい。それにもかか
わらず胸部のわずかなふくらみと柔軟な面
構成することによって平面化された肉身部に
ふくよかさの印象をかもす。他方、腰部

から下腹部にかけては柔軟な肉づけをやや厚く盛って端的に豊穠感をあらわすのである。条帛や腹前に懸る裳の折返しにジグザグの襷をつけ、また上肢部をおう裳の衣文にもゆるやかな波をまぎらで、腰を軽く曲げ中尊により添う両像の姿態に、平明で、優雅さの印象とあわせて、より身近かな親しみの印象を加えている。相好も、造作の単純化がほどこたれているにもかかわらず、普遍的なものの実感はなく、「優しい慈悲」の印象が顕著で

ある。画像においても、基本的には「こまやかさ、平明さ、おだやかさ」を求め藤原様式に属しつつ、中尊の左右にあつて静かによりそう、身近かな親しみ易い「優雅な菩薩像」を形象化したのである。

これら諸像の現世的表現、いいかえると、雲中供養佛ではふくよかさ、愛らしさ、日光・月光画像では親しみ易い優雅さとしてあらわされた現世的表現は、やや時代の降る即成院(註59)(図版93)廿五菩薩像では豊満な肉身部を強調すると

いう仕方では、形象化された。廿五菩薩のうち比
 較的補修の少ない観音像は来迎を示す跪坐位
 の姿である。正坐し、上半身を前方にかたむ
 け往生者に蓮台をさしのべる。像の形姿はあ
 る動作の一瞬をあらわしており、鳳凰堂像に
 みる、永遠的、超越的形式も、微妙な非限
 定的構図にもない。表現は勿論、藤原彫刻の
 通例として像全体の量感を強調するわけでは
 ないが、胸部から腹部、さらには脚部にか
 けて各部の端正なプロポーションを崩すことな

く肉づけを強調する。その肉づけは総じて柔
軟で、ふくよかであり、正面観における両肩
から両肘にかけてゆったりとひろがる輪郭線
と結びついて、この像に独自の豊穠感をあた
えている。相好も、超越的なものを志向す
る普遍的印象や威厳はなく、視るものにとっ
てまさに身近かな優しい菩薩像としてあらわ
されている。「こまやかさ、平明さ、おだや
かさ」という藤原様式に属しつつ、蓮台をす
しのべ往生者と救いとる優しい菩薩の慈悲

しを見事に形象化してゐるのである。(註 69)

(六)

(五)において、鳳凰堂阿弥陀像と菩薩諸像との間には、一面では、ともにほぼ同時代に制作されたことからくる様式上の共通性があり、同時に他面では一線を画して考えなくてはならない尊像としての相違点が指摘された。共通点は、平安初期彫刻の「大きく、重量感、いかつさし」に對する「こまやかさ、平明さ」

、おだやかさ」といふ藤原彫刻としての様式
的特色を共有することであり、相異点は、前
者が「如来像としての超越性」をあらわすの
に対し、後者は「菩薩像の超越性」を形象化
したことである。定朝が与えられた「如来像
の形式」に独自の造形的工夫をほどこして、
視るものが対象につつまれ対象と融合すると
いふ実感において理解される仏の超越性を形
象化したのに反し、後者は、自由で多様な形
式のうちに、より人間的・現世的表現をとつ

てあらわれ、菩薩の超越性^レを形象化して
 いる。『定朝様^レなる概念は、鳳凰堂阿弥陀
 像の、如来の超越性を形象化する彫刻様式
^レを指す語として用いられなくてはならない
 し、『藤原様式^レは、『定朝様^レとともに、
 『菩薩としての超越の様式^レをもあわせ包摂
 しうる概念でなくてはならない。『長秋記^レ
 の『仁本様^レは、この『鳳凰堂像の（正
 確には邦恒朝臣堂阿弥陀像の）超越の様式を
 指していたと考えたい。飛天光背の形式、ハ

重の蓮台形式、平面化された量感や薄い衣文

、膝高の低いかたちや整ったプロポーション

など形式上の特質を指す概念ではあるまい。

「仏本様」は、数値的に模倣しうる性質のも

のではなく、定朝が、また同時代の人びとが

見出した仏の現実感にかかわるものである。

こう解してこそ、師時の挿話が示すように、

十二世紀以降、「天下」の人びとはあらず、

て定朝佛を学びその模倣に努めたはずにもか

かわらず、現存する遺品のなかには、鳳凰堂像

の「微妙な超越的雰囲気」をただよわせてい
 る如来像がまったく指摘できない、という事
 実がよく説明できるのである。(註61)
 師時の時代へ十二世紀前半へには、他方で
 は法金剛院阿弥陀像へ大治五年、一一三〇へ
 、三千院阿弥陀像へ久安二年、一一四八への
 ように、次第に量感を増すか、像の表面にか
 たい緊張感をただよわすか、相好に冷徹な表
 情をみせるなど新しい様式上の動向も目立っ
 ていゝる。しかるに勝光明院の本尊を造立する

際、師時は佛師賢田がつくった像の佛面をう
つむき加減に直させ、また荒マしい衣文をお
だやかに彫り直させたとい(註 62)う。師時はへまた
同時に、多くの貴族たちへは、時代の新しい
動向にさからって、古く鳳凰堂像へあるいは
邦恒堂像へに理想像を求めていたのである。
定朝の如来像を指している「仏本様」なる概
念が定朝の同時代に生れたのではなく、ほか
ならぬ定朝の「超越的様式」が見失なわれは
じめた十二世紀前半に成立したことの意味は

ここにある。『仏本様』が見失なわれていたからこそ、『仏本様』を求め意義もあった、といえよう。けれども、定朝佛を『本様』として学びながら、結果はその形式的模倣にとどまり、『本様』の再現に至りえなかったことは、法界寺阿弥陀如来像（十二世紀前半）、安楽寿院阿弥陀像（保延年間、一一三五—一四〇）など形式的には鳳凰堂像に酷似する保守的な遺品の存在によって明らかである。『仏本様』は鳳凰堂像における『佛の超越性

を見出す様式^レの謂であり、後世において模倣しうる性眞のものではなかつたからである。
○「鳳凰堂如来像の様式が仏本様として後世の規範となつた^レ」という記述は、「鳳凰堂像の形式が後世まで踏襲された^レ」といいかえらるべきであろう。

第三節

定朝様と定朝様の影響をう

けた彫刻との関係

(一)

前節において、藤原時代の彫刻へ藤原彫刻

に因してしばしば用いられる三つの用語、

すなわち「藤原様式」、「定朝様」、「和様

」の三概念のうち、「藤原様式」と「定朝様

」をとりあげ、両概念がこれまで一般にどの

ような内容をもつて使われてきたか、を整理

し、あわせて、相互の関連について私見をのべた。要約すれば左の通りである。

従来、多くの論者は、藤原彫刻に共通して指摘される彫刻様式を藤原様式と呼び、その典型的作例として、天喜元年（一〇五三）定朝の制作になる鳳凰堂阿弥陀像をあげている。この説にしたがえば、鳳凰堂阿弥陀像の様式（すなわち「定朝様」）は内容的に藤原様式と一致し、九世紀末から十世紀を経て鳳凰堂像にいたる様式展開の過程がとりもなおさず

藤原様式成立の過程となる。この場合、この
 説が成り立ちうる背景には、鳳凰堂像の様式
 は、藤原時代のひとびとのいわば美的趣好を
 ほぼ完全に形象化しえたものであるとい
 う判断とともに、その後の藤原彫刻の多くが鳳凰
 堂像の様式を規範として制作されているとい
 う判断が根拠となっているのである。う。
 けれども藤原時代には当然のことであるが
 如来像以外にも菩薩像、明王像、天部像な
 どさまざまな図像形式になる尊像がつくられ

ている。一般的に、ある仏教の「尊」は、その尊に固有の神としての性格をそなえるところにも、その尊が形象化される際には、その神としての性格に対応する独自の表現形式を獲得する。たとえば覚者として絶対安穩の境地に達した如来の形象化には、視覚的な意味で、求心的（集中的）印象と周囲空間から超絶する不動感と対象自体にもたらすような形式、いいかえると対象自体に超越的・神的性格を付与しうるような、厳密に左右対称で、自

己完結的性格を、よくも、三角形的構図の尊
 像形式が好んで用いられて、いるのに、反し、い
 ずれは、覺者と、なるもの、いまは、修業を、重ね
 る身である菩薩の、形象化には、視るものに、親
 しみや、すい、身近な印象を、もたらすような形
 式、い、い、か、え、る、と、より、現世的・現實的、性格
 を、対象に、付与し、うる、よう、な、自由な、構図の、尊
 像形式が、好んで、用いられる、のである。菩薩像
 に、三角形的、構図が、用いられる、際、一、独尊の、坐像
 形式の、場合、にも、相好の、表情や、肉身表現、そ

の他には、この像が、より現世的存在である
ことを示す特殊な工夫（表情における特殊的
印象や、微妙な手足の動きなど）を加えるの
が普通である。換言すれば、藤原時代におけ
る如来像と菩薩像は、たとえば平安初期に制
作された彫刻が共有する様式的特色、すなわ
ち、¹大きじ、重量感、いかづじ²に對する
¹こまやかさ、平明さ、おだやかさ²という
藤原時代に固有の様式的特色を共有しながら
、その上で、前者如来像は¹如来像の形式²

に擬りつつ、独自の仕方でも如来の超越性
 を形象化しているのに反し、後者の菩薩像は
 一定の形式にとられぬ自由な形式に擬り
 つつ、より人間的・現世的な菩薩の超越性
 を形象化するのである。一「定朝様」なる概
 念は、藤原時代における如来像のうち、とく
 に鳳凰堂阿弥陀像という、独自の「如来の超
 越性」を形象化している彫刻様式を指す語と
 して用いられなくてはならぬし、「藤原様
 式」は、「定朝様」やその他多様な如来像の

様式、さらには菩薩像、明王像、天部像など、同時代の藤原時代に制作されたすべての尊像の彫刻様式を包摂しうる概念として用いられるべきである、というのが前節の趣旨である。

ところで、右の論考は、藤原時代に制作された多くの尊像のうち、鳳凰堂阿弥陀如来像とその周辺の菩薩諸像、いいかえると、文献その他によって鳳凰堂像と比較的近いところに制作されたことが確かめられる菩薩諸像、具

体的には、鳳凰堂内壁の雲中供養仏（天喜元
 年、一〇五三）、広隆寺日光・月光菩薩像（
 康平七年、一〇六四）、即成院二十五菩薩中
 の観音像（寛治八年、一〇九四）などとり
 あげ、鳳凰堂如来像とこれら菩薩像において
 形象化されている「超越性」の相違を検討し
 たものである。しかし、文献その他の資料に
 よっては制作年代を確かめえないにせよ、様
 式的特色から判断して藤原中期（十一・十二
 世紀初頭）の制作と考えうる菩薩像は他にも

多く、そのなかには、従来から二、三の論者

によつて、^(註63)鳳凰堂阿弥陀像の様式へすなわち

、それらの論者のいう「定朝様」の影響を

つよくこうむつてつくられたと説かれる菩薩

像も現存しているし、たとえば六波羅蜜寺地

蔵、浄瑠璃寺地蔵など、またごく一部の論

者であるが、毘沙門天像、不動明王像など天

部像についても、「定朝様」の影響をうけて

つくられた作例がある、と主張するひともい

る^(註64)

さきの拙稿では、これら菩薩諸像や天部像
における「定朝様」については触れるところ
がなかった。定朝様とは、(1)鳳凰堂阿弥陀像
という坐像形式になる特定の如来像にのみ用
いられるべき様式概念であり、したがって、(2)
藤原様式の典型とということほできません、むしろ
藤原様式を構成している諸要素の一つにすぎ
ないと考へる拙稿の論旨をなお明晰なものと
するためには、鳳凰堂阿弥陀像と、これら論
者のいう「定朝様」になる諸像との比較検討

を避けることほできない。以下、「藤原彫刻
に關する一考察」と題して「定朝様」に付随
する問題をとりあげるゆえんである。

(二)

坐像形式の如来像にかぎらず、一部の菩薩
像に「定朝様」の影響をみようとすする論旨は
、たとえば久野健、猪川和子氏の論考に顯著
である。^(註65) 西氏はまず定朝による鳳凰堂阿弥陀
像の特色を説明して、「仏の慈悲と、衆生済

度の意志を示す伏し目の、円満具足の相貌、
整ったプロポーションを示す仏身、なだらかな
胸やひざ、薄い衣にゆるく浅く波を描く優
美な衣文線など、すぐれた感覚によって洗練
され、到達した造形の緊密さが、平明で温和
な表現をとり、ついに藤原彫刻における理想
像を實現している。と、いい、この像の示す
様式が定朝様とよばれて藤原彫刻の主流を占
め、後世まで踏襲された。と説く。そして如
来像以外の一部の尊像、たとえば六波羅蜜寺

(圖版96)
地藏

淨瑠璃寺地藏

(圖版97)

中尊寺金色堂諸像

(圖版101)

大

倉集古館普賢菩薩像、峰定寺毘沙門天・不動

三尊像などをあげて、これら菩薩像や天部像

も「定期様の影響をうけてつくられた」もの

と考えている。函論者の趣旨は、鳳凰堂像の

様式「定期様」の特色を、「円満慈悲の相好

」、「端正な身体のプロポーション」、「薄

い衣と優美な浅い衣文線」などの形式的特色

と、そこにあらわされた「平明で温和な表現

」にあると規定した上で、この表現が、如来

像以外の、前記諸像にも指摘されると説くこ
 とにある。いいかえると両者の間には、身体
 のプロポーションや衣の形式、相好の表情と
 いういわば形式上の類似が認められるばかり
 でなく、そうした形式的特色を通じてあらわ
 される「平明で温和な表現」という「様式上
 」の類似も指摘できるところから、両者の間に影響
 関係が想定されるというのである。
 しかし「平明で温和な表現」は、鳳凰堂阿
 弥陀像と前述の菩薩諸像の両者に共通して指

摘できる様式上の、いわば大枠である。換言
すれば、藤原時代という同時代に制作された
ことから来る様式上の共通性にすぎず、この
共通性を指摘したのみでは、両者の独立した
統一体としての彫刻様式の特徴を規定したこ
とにはならぬと思われる。鳳凰堂像とこれら
菩薩諸像の間には、藤原様式という時代様式
と共有することから来る類似性とともに、そ
の類似性の枠のなかで、さらに区別するべき
一個の彫刻としての「様式」的相違かなお横

たわっていろよう思える。

定朝様とは、正しくは天喜元年（一〇五三

）定朝によつて制作された鳳凰堂阿弥陀如来

像の様式を指していう様式概念である。鳳凰

堂像の前に立つものは、いつも深いやすらび

と、言葉では名状しかたない対象（彫刻）との

融和感を感じとる。この印象は、前代の平安

初期の彫刻、後代の鎌倉時代の彫刻、さらに

は同じ藤原時代であっても鳳凰堂像以外の彫

刻がもつ特色と明瞭に相違する。この独特な

印象を視る者にあたる彫刻様式をここでは
定朝様と呼ぶ。したがって定朝様は、いま
でもなく鳳凰堂阿弥陀像という一個の統一
体としての彫刻様式にほかならないわけである
が、考察の都合上、分析的に以下三つの構成
要素（層）に分けて整理することも可能と思
われる。

(1)、坐像形式の如来像に固有の、三角形的
構図。

(2)、(1)の三角形的構図にもとづいて構成す

れる造形上の諸形式。

(3) は (1) (2) の諸要素を通じて、一個の統一体としての彫刻を構成するところに生まれる総体的性格へ志向の層である。厳密な意味での定朝様は、(3) の層においてとらえられる様式概念として使用されるべきである。

まず (1) は、坐像形式に固有の構図である。如来像には、他の尊像の多くもそうであるが、一わづかな例外を除いて、直立する立像形式と台座上に結跏趺坐する坐像形式が用いられ

る。インド、中国では立像と坐像が相半ばするが、日本においては、平安初期と鎌倉時代の一部の如来像に立像形式が採用されるほかは、飛鳥時代以降、坐像形式が好んで用いられている。坐像形式の尊像はその構図上の特色として、三角形的構図を基本的にもつ。頭部と両膝をむすぶ線が三角形的構図をえがき、さらにその構図は、頭部先端から膝前で定印をむすぶ印相にいたる線と中軸として左右対称に構成される（施無畏、与願印をむすぶ

如来像では、像の形姿は厳密に左右対称ではない。しかしその場合でも、通常は両腕をとめて体部に密着させており、像全体の構図が、頭部先端と両膝をむすんでできる三角形の基本的形式をくすくすことはない。三角形的構図を基本とする左右対称の形式は、対象自体に求心的（集中的）印象と、それにとりまなう不動感をもたらし、その意味で、対象（彫刻）に非現実的・超越的性格を付与する形式といえる。仏教の尊像において、神的存在

である仏陀を形象化する場合には、地域・時代を通じて坐像形式が好んで用いられる理由もここにあるのであろう。したがって、三角形的構園を基本とする坐像形式は鳳凰堂阿彌陀像にかぎらず、時代を通じて、さらには尊像の別なく用いられる形式ということとなる。

(2) は、(1)の三角形的構園にもとづいて構成される造形上の諸形式である。たしかに三角形的構園を基本とする坐像形式は、それ自体

対象に非現実的・超越的性格をもたらしや
すい形式である。しかし、三角形的構図に拠
りながらも、実際に尊像が形象化される際に
は、尊像の各部のプロポーションの構成、量
感の把握、衣文の構図や衣皺における彫法に
は限りない多様性が存在する。地域的にも、
時代的にも無限の多様化がありうるはずであ
る。飛鳥時代から鎌倉時代にいたる彫刻の歴
史を様式の歴史として整理する美術史の立場
は、この造形上における多様な形式の展開を

整理したものである。鳳凰堂阿弥陀像の造形

的形式、すなわち(2)の層でとらえられる形式

的特色を具体的に列挙すれば次のようになる

。まず尊像については、(1)端正な調和を保つ

身体各部のプロポーション、(4)平面化された

量感、(4)平面化された量感に対応する薄い衣

文と、その装飾的構図、(2)相好における眼・

鼻・唇のこまかい造作と平明な表情などとし

て指摘されるほか、尊像に付属する荘嚴具で

は、(ホ)十二飛天の周辺に透かし彫りの雲気文

を配した飛天光背や、八重の構造をもつ蓮台
 形式などもあげなくてはならない。これら諸
 形式の総体、もしくはこれら諸形式に共通し
 て指摘される性格を普通「藤原様式」と呼び
 、その内容はしばしば「優美、繊細、温和」
 へあるいは「こまやかさ、平明さ、おだやか
 さ」といふ概念へ形容詞で規定されるの
 である^(証 366)。とすれば、この優美、繊細、温和と
 いう様式的性格は、前代平安初期の彫刻に共
 通して指摘される「大きさ、重厚さ、いかつ

「さ」という様式的性格、あるいはまた後代の鎌倉彫刻に共通して指摘される「剛健、写実、動性」という様式的性格と同次元で比較するべきいわば「時代様式」であり、藤原時代に制作された彫刻に多かれ少なかれみられる特色である。したがってこの藤原時代に普遍する時代様式を、鳳凰堂阿弥陀如来像という特定の彫刻の様式的特色として規定するわけにはいかなくなる。

ところで従来から、鳳凰堂阿弥陀像を藤原

様式の典型として考えようとする説が有力で
 ある。^(註67) それら先学の論述をここで引用する必
 要はないが、鳳凰堂阿弥陀像の様式へ定朝様
 へと藤原様式と同一視する考え方は、いずれ
 もこの立場に立っている。その際、ほとんど
 の論者が「典型」という用語で何を説明する
 のか、あらかじめ概念規定をこころみている
 わけではないので、「藤原時代の典型」につ
 いての論者の趣旨を正しく了解することは容
 易ではないが、藤原様式を「もっとも明皙に」

あるいは、もつとも純粋に、実現した様式と解すれば大過はないと思われる。とすれば、藤原様式をもつとも、明哲に、また、純粋に、実現している鳳凰堂像の様式へ、つまり藤原時代の典型とそうでない彫刻様式との相違はどのような点にあるのか。

十世紀（藤原前期）から鳳凰堂像が造立された十一世紀にいたる彫刻の歴史を、九世紀平安初期彫刻のもつ様式的特色が次第に希薄となり、それに対し藤原様式（具体的には、

前述第二の層として指摘された造形的諸形式
 の総体、もしくはこれら諸形式に共通して指
 摘できる形式的性格が次第に明瞭にかたち
 づくられてくる過程としてとらえ、この藤原
 様式をもつとも明皙に、もつとも純粹に獲得
 した段階の作品として鳳凰堂像をあげるとす
 れば、^レ明皙^レと^レ純粹^レの内容がどのよう
 なものであれ、鳳凰堂像とそれに先立つ彫刻
 との相違は、藤原様式を獲得した一実現した
 程度の問題、いいかえると^レ藤原様式^レの

量的な差異の問題としてとりあげられている
こととなる。彫刻様式は、ここでは藤原様式
という藤原時代に普遍する様式のいわば共通
の軸を基準として、その実現の程度がはから
れているのであり、作品ひとつひとつの個性
、つまり一個の統一体としての、その統一の
仕方が問題にされているわけではない。

藤原時代に制作された彫刻は多かれ少なか
れ、形式的特色として藤原的性格を共有する
。平安初期彫刻の歴史を、この時代の彫刻が

共有する造形的形式（平安初期の彫刻様式）の成長・衰退の歴史としてとらえ、さらにつづく藤原彫刻の歴史を、平安初期様式にかわる藤原様式の成長・衰退の歴史としてとらえる様式史の立場は、たしかに多様な、そして特殊的な彫刻の存在をいくつかの時代様式の歴史として整理するわけであるから、そこにほ時代様式という普遍的基準が設定されることとなり、客観的な彫刻史の成立しうる可能性はある。しかしその反面、個々の彫刻がも

つ特殊性、具体的にほ、尊としての相違、園
像の相違、わずかな制作年の違い、作者の違
い、その他さまざまな要因からくる特殊的要
素を一個の統一体としてまとめる際の統一の
仕方（統一の志向）は、時代様式の成長・衰
退という様式史の対象からははずされてい
る。個々の彫刻がもつ特殊性は、時代様式とい
う普遍的基準によつてはとらえがたいのであ
る。様式史の立場に立って鳳凰堂像と藤原様
式の典型とみる立場は、鳳凰堂像が藤原様式

の成長・衰退の過程にあっても、頂点に
 位置することは説きえても、一個の統一体と
 していかなる独自の性格へ志向をもつかは
 説明してはいない。いいかえると、鳳凰堂阿弥
 陀如来像における「仏の超越性」が「優美、
 繊細、温和」という形容詞でいいあらわされ
 る藤原様式といかに結びついて統一的に形象
 化されているかが説明されていないし、また
 鳳凰堂像以外の彫刻においても、それらが個
 々の尊として、また一個の作品として、藤原

時代という彫刻様式の大枠のなかで、いかに
統一的に形象化されているかがあわせて説明
される必要がある。

最後に第三の要素（層）として、(2)の諸形
式（通常の意味での様式を構成している諸形
式）が一個の彫刻として統一される際の、鳳
凰堂像に独自の性格（志向）を考えたい。こ
こに(2)の要素として指摘した鳳凰堂像の形式
的諸特色（「端正なプロポーション」「平面
化された量感」「薄い衣文と装飾的構図」「

平明な相好^レななどの諸形式は、^レ藤原様式
^レとして他の藤原彫刻にも適応しうる一般的
 な形式概念である。これら諸形式は、一個の
 彫刻が具体的につくられる際には多様な仕方
 で統一され、多様な仕方^レ、いわば^レ生きた
 かたち^レとして造形化されるものである。こ
 れら諸形式が具体的に造形化される際の多様
 性のひとつ、いいかえると鳳凰堂像における
 特殊な^レ生きたかたち^レが第三の層となる
 。これが藤原様式という藤原時代に普遍する

様式の大枠のなかで具体化される鳳凰堂阿弥
陀如来像の、厳密な意味での「様式」に相当
するものであろう。それでは、鳳凰堂像の「
生きたかたち」はいかにして構成されている
か。

まず(1)量感の把握における特殊な単純化が
ある。対象の量感を抑えて平面化するのには藤
原彫刻に共通する傾向である。量感を平面化
するとは、構造的に対象を絵画に近づけるこ
とでもある。鳳凰堂像の場合、一個の彫刻と

しての構造（絵画としてではなく）をいかに獲得しているか。この像では、三次元的空間を基本的構造とする彫刻として、可能なかぎり極限まで量感の平面化をすすめながら、細部的には身体各部のちがいを単純化しごく微妙な面の凹凸の変化によつてとらえ、身体各部の特色を暗示するといふ仕方にかゝつて端的に身体各部の實在感を印象づけることに成功した。そのことによつて、総体的には量感を平面化するという藤原様式の大枠のなかで

彫刻として確乎たる存在を獲得しながら、同時に、視る者に強烈な刺激や圧迫感を感じさせることのない、独自の彫刻の量感を見出したのである。(10)は像全体を構成する際に、非限定的構図ともいえる独自の構図を見出したことである。藤原彫刻が身体各部のプロポーションを構成するとき、身体のいずれの部分をも誇張したりまた矮小化することなく、端正なプロポーションで構成することはすでに述べた通りである。鳳凰堂像は、坐像

形式の如来像として条件づけられた三角形的
 構園のなかで、身体各部が調和あるプロポ
 ションを保ちつつ、微妙な安定感をもつてお
 さまるような特殊な像のひろがりといみのあ
 る輪郭線と考案した。そのことによつて鳳凰
 堂像の三角形的構園は、彫刻を外部から拘束
 するような限定的構園としてあるのではな
 く、彫刻が彫刻をつつむ周囲空間との間に微妙
 な均衡を保ちつつ存在するといふ印象を生
 じ、非限定的構園として機能すること

か可能と化したのである。(ハ)としては相好に
普遍的表情を表現したとかあげられる。
しばしば鳳凰堂像の相好は平明であり、円満
であり、慈悲に富むと説かれる。しかしこれ
らの形容詞によっていいあらわされる内容は
むしろ藤原彫刻の相好一般に見出しうるもの
であり、特に鳳凰堂像の相好にあらわされた
特色をいいえたものとは思えない。鳳凰堂像
の相好には、これら形容詞の意味するところ
をほみ出す異質な要素のあることを見逃すわ

けにははいかない。この像では、相好の細部、
 すなわち眼・鼻・唇などの造作をあく単純
 化したかたろにつくり、人間のもつ喜怒哀^衰樂
 という現世的感情や感覺的気分の一切を払拭
 し、特殊的なうつろいやすい感情をこえた普
 遍的なものを実感させることに成功したので
 ある。鳳凰堂像の前に立って感じとられる深
 いやすらぎの印象と言葉では名状しがたい対
 象との融和感へこれが視るものにとつて宏大
 無辺な仏の實在感として感じとられるもので

あるが、これら三点の造形的工夫を通じて形象化されているのである。この三点の造形的工夫によって実現された「超越的様式」こそ正しい意味での鳳凰堂像の様式といえるものである。

(三)

よく知られていることであるが、鳳凰堂像の様式は藤原時代における貴族社会の趣

好に合致したため、定朝は生存中から天皇家
 や有力貴族の御願になる寺院の本尊と造立す
 る機会に恵まれ、了らに定朝が没してのちお
 よそ百年の十二世紀前半にいたると、鳳凰堂
 像はやはり定朝晩年の作品である西院邦恒朝
 臣堂の阿弥陀像とともに、天下へのひとび
 とから「仏本様」としてたたえられ、阿弥陀
 像の造仏に際しては西像の法量が詳細に実測
 されて規範となつたことが記録にみえてい
 る。(註68)
 ・現存する阿弥陀像のほかでは、法界寺阿弥

(図版98)

陀像、円成寺阿弥陀像、淨瑠璃寺九体阿弥陀

(図版99)

像、舞鶴円隆寺阿弥陀・薬師・釈迦三尊像、

(図版100)

安楽寿院阿弥陀像などが「鳳凰堂像の影響を

うけてつくられたと考えられている。しか

しこのように、「天下」のひとびとがあらそ

って定朝仏を学び、その模倣につとめたはず

にもかかわらず、現存する遺品のなかに、鳳

凰堂像の「微妙な超越的雰囲気」を感じさせ

る如来像がまぶたく指摘できないという事実

をどう説明したらよいか。

「鳳凰堂阿弥陀像の様式が後世へ通常は十
 一世紀末から十二世紀前半を指す」の阿弥陀
 像の規範となつた。といふ論旨は多くの論者
 の説くところである。この場合それらの論旨
 には普通二つの側面があり、一つは鳳凰堂像
 の様式が後世の阿弥陀像の規範となつたとい
 う連続の面を指摘する趣旨であり、それは同
 時に、定朝仏を規範としてつくられた後世の
 阿弥陀像は次第にマンネリズムにおちいり形
 式化していくといふ、いわば非連続の面を指

摘する論旨をかならずともなつてい^(註69)る。法界

寺像や円成寺阿弥陀像など前述した阿弥陀像

ほすでにマニネリズムにおちいつて、装

飾的もしくは繊細化への傾向があると言われ

る。しかしその場合、なにか規範となリ

、なにか形式化してゐるのか、両者の関

係について言及する論者はいない。いいかえ

ると、鳳凰堂像とその影響をうけてつくら

れた阿弥陀像との関係についていまは明哲

に説かれることはなかつたのである。

鳳凰堂像の影響をうけてつくられた彫刻の

代表作、法界寺阿弥陀如来坐像(図版98)へ十二世紀前

半)の様式を、第二章における鳳凰堂阿弥陀

像の例にならって分析すれば次のようになる

う。まず(1)、坐像形式になる法界寺像が、そ

の基本的構図として三角形的構図を採用する

ことは当然のことながら鳳凰堂像と同一であ

る。(2)、(1)の三角形的構図にもとづいて構成

される造形上の諸形式においても、法界寺像

は鳳凰堂像と基本的に相違するものではない

。まず(1)身体各部のプロポーションの構成では、特定部分の誇張や逸脱を避け、各部分が調和を保ちつつ全体像を構成している点、(2)の平面化をすすめた量感の把握と、(3)平面化された量感に対峙する薄い衣文の装飾的処理などととも鳳凰堂像に共通する性格を示し、これはまた藤原彫刻に共通する性格ということができる。(4)相好の表現においても、彫りの浅い眼・鼻・唇の造作はおだやかで平明な表情をふくんでおり、この点でも基本的

には、鳳凰堂像の相好と區別して考へるべき
 ものではなひ。また尊像に付屬する莊嚴具に
 ついても、八重の蓮華座、透かし彫りの雲気
 文の中に十二飛天を配する「飛天光背」など
 、鳳凰堂像と同系統に屬するものと判斷して
 よからう。

このように第二の要素、いわば造形的形式
 の層において、法界寺像の諸形式は基本的
 に鳳凰堂像の諸形式と同性格に屬するものと
 考へてよく、いずれも「優美、纖細、溫和」

へもしくは「こまやか」・「平明」・「おたやか」
さ「し」という形容詞で規定することのできる
藤原様式の大枠に包摂して考えうる共通性を
有している。しかしながら、法界寺像の前に
立ってみると、「鳳凰堂像から感じられる深
いやすらぎの印象と言葉では名状しがたい対
象との融和感はずこしも感じとることができ
ないのである。画像の間にある相違はなにか
。それは、形式的諸要素（第二の層）と一個
の全体として構成する統一の仕方（意向）が

、鳳凰堂像のそれといらじるしく相違するた
めではないか。

たしかに、形式的特色（第二の層）は鳳凰
堂像と酷似している。まず(1)量感の把握にお

いては彫刻としての極限まで平面化がすすめ
られていている。しかしここには身体各部を構成

するためのモデリングの処理は、胸部や腹部
のふくらみとあらゆる面の変化が単調となり

、鳳凰堂像のように微妙な凹凸の処理から生
まれる柔軟な各部の實在感がすっかり失われ

ている。また(四)像全体をまとめる構図でも、
鳳凰堂像の場合といちじるしい違いがある。
たしかに像全体は三角形的構図を基本として
おり、身体各部のプロポーションの構成でも
特定部分の誇張や逸脱を避け、調和のとれた
プロポーションが基調にある。けれども鳳凰
堂像における像全体とそれととりまく周囲空
間との微妙なふれ合いは、法界寺像では感じ
とることができないのである。前者では、与
えられた三角形的構図のなかで、像全体が微

妙な調和を保ちつつおさまるような、像の
だやかなひろがりとは柔軟な輪郭をつくり、そ
れらが像全体と像をとりまく周囲空間との間
に微妙な均衡をつくりだしていた。それに対
して後者では、各部の面の変化と輪郭線は単
調で固さが目立ち、三角形的構図のなかで像
が身動きできず固定されるという印象を与え
ている。換言すれば、鳳凰堂像における三角
形的構図は、非限定的構図として機能して
いるのに反し、後者のそれは、いわば「限定

的構園^レとして作用しているのである。^(註)
好の処理でも、法界寺像の眼・鼻・唇の造作
はやや小作りで、顔の中心にまとまる傾向が
あり、それが特殊な表情の動きを連想させる
繊細な、感覚的ともいえる印象をかもし出し
ている。この点でも、鳳凰堂像の相好にみる
普遍的なものへの志向は見失われている。

このように法界寺像は、形式的要素(第二
の層)においては藤原彫刻に普遍する様式的
特色を共有しながら、それら諸形式を通じて

統一的全体としての彫刻を構成するその仕方
へつまり第三の層）には、鳳凰堂のそれとい
ちじるしく異なる性格が支配している。鳳凰
堂像においては、藤原時代に普遍する形式的
要素に拠りながらも、それに独自の造形的工
夫をほどこすことによつて、視る者が対象に
つつまれ対象と融合するといふ実感において
理解される仏の超越性を見事に形象化してい
るのに反し、法界寺像においては、対象はあ
くまで視るものの眼前に、繊細なもの、可憐

なものとしてあると感じとられる。鳳凰堂像
の、微妙な超越的雰囲気においてとらえ
られる仏の實在感は、後者では、ただ「繊細
な、感覚的なもの」としてとらえられてい
るのである。

以上のように、鳳凰堂像と法界寺像におけ
る、全体像を統一する仕方へ第三の層、狭義
の「様式」の相違を見分けようとすれば、
後世のひとびとによつて学びとられた「規範
」の内容もおのずから明らかとなる。「長秋

記し、のいう、十二世紀のひとびとが鳳凰堂像
 に（同時に西院邦恒朝臣堂像に）見出してい
 た「仏本様」は、第三の層としてとらえるべ
 き鳳凰堂像に独自の「超越的様式」―如来の
 超越性を形象化する様式―を指していたと考
 えた。整った「ポロポリション」や平面化され
 た量感、薄い衣文や装飾的な構図、平明な表
 情など、第二の層として指摘した形式上の特
 色を指す概念であるとは考へかたいのである

しかしながら、[「]仏本様[」]は、定朝が、ま
た定朝の同時代のひとびとだけが見出すこと
のできた仏の現実感にかかわるものであり、
数值的に模倣しうる性値のものであるわけでは
ない。定朝が没してのち百年を経た時代の
ひとびとがあらそって定朝仏を学びその模倣
につとめたにもかかわらず、結果はその形式
的模倣（第二の要素の模倣）にとどまり、[「]
本様[」]の再現（第三の要素の再現）にいたら
なかつたことは、[「]定朝様[」]を学んだ代表作

とされる法界寺像における分析によって明らかである。この鳳凰堂像の様式が仏の本様として後世の規範となつたといふ論述は、より正確に、この鳳凰堂像の形式が後世まで踏襲されたといひかえられるべきであらう。

第四節

寄木造りと藤原様式

(一)

平安初期（九世紀）彫刻の一般的技法である「一木造り」（あるいは「一木彫成造り」）は、厳密には頭部の先端から足先にいたる像のすべてへ坐像では結跏趺坐する膝先にいたるすべてを一個の材から彫出する技法をいう。しかし実際にはこの条件を満たす遺例は少なく、わずかに旧長尾寺薬師像、醍醐寺聖観

(図版4)

音像、薬師寺三神像など数例の、小像の遺品にかざられる。多くの像、あるいは等身以上の大像では、立像、坐像の別なく前方に突すにす手首より先の部分を別木でつくる場合が多く、加えて坐像では、横に張る膝の部分も別木を矧ぐのが通例である。しかしこれらいずれの場合も、身体の根幹をなす部分、いいかえれば、立像では頭部から脚部まで、坐像では頭部から腰部までの根幹部を一個の材から彫出しているという意味で一木造りとして解

されていゝ。

一木造^リになる彫刻は、一部の像をのぞいて(註)

、通常、材の乾燥からくる干割を防ぐため、

後頭部や背中から剣^リへ内剣^リを入れ、材の

芯を抜く。頭部の内剣^リと背中の内剣^リへ背剣^リ

へは相互に独立している場合もあるが、胎内

で連続することも少なくない。しかしいづれ

の場合も、一木彫成像の内剣^リは一般に剣^リが

浅く少範囲にとどまるから、寄木像のように

材の厚みが極端に薄くなつて像の内部が

中空^レになることはない。このように一木造^リ
 の特色は、(1)像の根幹部を一材から彫出する
 ことと、(2)後頭部と背面の内刻りは、たとえ
 それらが内部で連続する場合でも一般に浅く
 、材はなお量的な厚みをもつていることへ
 内部の充実^レ、の二点にみることかです。よ
 う。
 これに対し、藤原後期(十一^カ、十二^カ世紀)
 彫刻では、寄木造^リと割^カり矧^ハぎ造^リの二
 技法が用いられる。このうち寄木造は、当初

から数材を矧いで一体の彫刻をつくり内剣を
ふかくほどこすのであるから、技法的にいつ
て九世紀の一木造と相違するところが大きい
。他方割り矧ぎ造りは寄木造とちがい、当初
は一材をつかって彫刻するわけであるから、
この点にかざれば割り矧ぎ造りと九世紀の一
木造りとの間に質的な相違を見出すことはむ
づかしい。ただ一木造りと異なる割り矧ぎ造
りの特色は、作業のある過程で像を割り内剣
りをふかくほどこすことにあるから、この点

とどのよ様に解するかで、割り短ぎ造りの意味づけが決まることになる。(註 然)

ところで、これまでも寄木造りの問題を論じた論考は決して少なくない。けれどもそれらの多くは、まず寄木造りの構造を論じ、その構造かどのよ様な過程を経て展開したかという、いわば技術的観点よりする考察に重点が置かれていたようである。(註 然) これら先学による成果を参照しつつ、改めて一木造りより寄木造りへの展開を、まず技術的観点より整

理すれば以下の如く三期に分けるのが便利であらう。第一期は、内剣りの拡大にもなつて内剣りをとおおう背板が次第に拡大する段階であり、第二期は、制作の当初から複数材を合わせて一体の像をつくるにいたる段階、第三期は、十一世紀中葉以降の、寄木造りの完成を考へる。

一木彫成像の頭部や背面に内剣りをほどこす例はすでに早く一木造りの全盛時代である。九世紀前半の諸像からみられる。(4) 背剣りの

みとほとこす例は、九世紀前半の元興寺薬師(図版27)

像、後半では室生寺釈迦像、二本松中村区地

蔵像などがあり、(四)後頭部の内刻りと背刻り

の両者を入れるものへ両者は独立)では前半

の東寺講堂五大菩薩像(図版29,30)、後半の仁和寺阿弥陀

像(図版44)(中尊)、また(ハ)背刻りが像底まで貫通し

ているものへあるいは後頭部の内刻りと背刻

りが連続して像底まで貫通しているもの)で

は前半の東寺講堂不動像(図版31)、中葉の安祥寺五智

如来像、後年の黒石寺薬師像、獅子窟寺薬師

像、慈尊院弥勒像などがある。また近年の調

査によれば、九世紀初頭の制作と推定される

新薬師寺薬師像(図版28)も(い)のグループに属するよう

である。(註74)このようにみると、九世紀の遺品に

徴するかぎり、一部の例外はあるにせよ、内

剣りの構造は制作年のさかのぼる像よりも降

る像の方がより複雑で進展していると考えて

よいようである。

いずれにせよ、これら九世紀諸像では一般

に、胎内の空洞はなお少量で、像の外殻ぐわくは量

的な厚みをもっていること、しかも頭部お
 よび背面にあげられた内削りの南口部もお
 少範囲にとどまっていた、両者の内削りを覆
 う材（背板）は像の背面全体に比して小部分
 を占めるにすぎないから、内削りをとおおう背
 板をとたとえ別木で削いたとしても、身体根幹
 部のすべてへ身体根幹部の前面・背面をふく
 めたすべてを一個の材から彫出するとい
 う九世紀一木造りの概念を大きくほみ出して
 るわけではない。

〔第一期〕 これに対し十世紀中葉にいたると、内剣りの量（空洞）が増大するとともに南口部も拡大し、したがつて南口部をおおう背板が背部全面までひろがるようになる。天曆五年（九五）に造立された六波羅蜜寺十一面観音（図版47）像は、基本的には頭部から裾部にいたる根幹部を檜材によって一木彫成したあと、頭部と背面に内剣りをほどこして背板を当てる通常の構造であるが、九世紀像に比して内剣りの南口部がひろく、したがつて背板

も拡大して頭部は耳の線より後部、体部は頸部のつけ根（背面肩下り）から裾部にいたる背面のほぼ全面を背板でおおっている。軀部の背板は体部と別材を用い、しかも上下二段継ぎである。（註）ただし六波羅蜜寺像では、背剣の量（空洞）は定形化した寄木造りに比すればなお浅く、しかも頭部の内剣りと連続していない。

六波羅蜜寺十一面像に類似する構造の遺品は十世紀中葉以降に多く、たとえば十世紀末

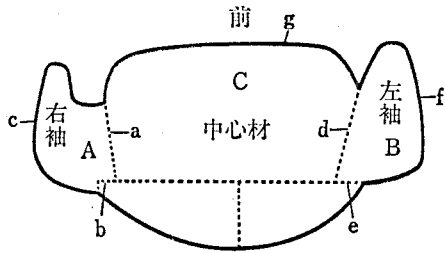


図4 長源寺薬師像構造見取り図(底部)

の造立が推定される宇治田原禪定寺十一面観
音像、同寺日光・月光像などもほぼ同様の構
造を示している。(註76)

(図版56)

「第二期」の構造は第一期とほぼ同時代、
十世紀中末葉の遺品にみることできる。種
々の事情から十世紀末の造立が推定される京
都岩倉長源寺薬師像(註77)(図版59,60)(同4)では、
まず頭部から脚部
にいたる根幹前面の中央部を一材によつて彫
出し、その中央材に、肩から衲衣を經て裾ま
でにいたる左右の両側面部を別材によつて彫

ぎつける。その際、右側面材は上下二段の別
 木矧ぎである。体部根幹の背面は頭部から裾
 部までを、やはり別木を用いて矧ぎつけるい
 わゆる前後矧ぎの構造で、材はここでも上下
 三段に分かれ、またそれぞれ中央線で二個の
 別木を縦に矧ぎつけている（計六材^(註78)）。ただ
 し頭部にも背面部にも内剣りはほどこしてい
 ない。

長源寺像の構造は、一体の彫刻のすべてへ
 根幹部の前面・背面をふくめたすべてを一

材から彫出するといふ一木造りの概念から明らかにはみだしてゐるし、背部全面に別木の背板を当てる第一期の諸像、たとえば六波羅蜜寺十一面観音像とも相違する。確かに長源寺像も、体部の背面に前面部と異なる別木を矧ぎつけるわけであるから、その構造は第一期に類似するように見える。しかし第一期の段階は、まず制作に先立って用意された一個の材のうち、彫出さるべき彫刻の完成体（背面を含めた完成体）のすべてが想定されて

寺十一面観音像など第一期の構造は、一個の
 いるわけではない。^(註 79) その意味から、六波羅密
 足る幅と厚みをもつ材を用意して木取りして
 背板を除く前面部のみを、それを彫出するに
 の背板を当てるのである。彫出に先立って、
 によつては背部の全面にもおよぶ大きい別木
 部を大きく開き、その結果、広範囲の、場合
 いは体部の背面を大きく割つて内削りの開口
 ふかく広範囲にほどこすために、頭部、ある
 いるのであり、それが制作の過程で内削りを

材から根幹部のすべてを彫出すという一木造りの概念を完全にくつがえしているとはいえない。

それに対し第二期の長源寺薬師像は、像の根幹部を、前面材と背面材、および左右両側面材の別木四部材を矧ぎ合せてつくる構造である。この場合の四部材は、はじめ像の全体を一個の材から木取りしたあと、作業のある過程で細分化したものではなく、当初から複数の別材を矧ぎ合すのであり、彫刻の完成体

は制作に先立って、複数材を矧いでつくった
 一個の材のなかに想定されるのである。その
 意味から長源寺薬師像の技法に、一木造りの
 概念をほみ出す別種の技法の芽生えをみたい
 のである。

しかし第一期像へたとえば六波羅密寺十一
 面像への構造と第二期像へたとえば長源寺像
 への間のほいくつかの連続面もある。まず
 (1) 第一期像では、当初は一材から像のすべて
 を木取りするのであるが、内削りの南口部を

背部全面におよぶ別材（背板）で、おおうため
に、結果的にせよ、そこには像のすべてを一
材から彫出するのではなく、複数材を矧ぎ合
わすことによつても一体の彫刻をつくりうる
という、一木造りとは質的に相違する別種の
彫刻に対する圆心（興味）が成立してくる可
能性がある。そしてこの別種の彫刻に対す
る圆心が契機となり、やがて第二期の長源寺
像にみられるようにな、制作に先立って、複数
の別材を矧ぎ合せたところ、に完成体が想定さ

れるといふ寄木造りの技法が考案されてきたのではないか、といふ連続面が考えられよう。またそれとともに、(四)複数材を合せて一体の彫刻を彫出している長源寺像ですら、礼拝の対象としても重要な部分である前面部へ頭部から脚部にいたる根幹の前面部はなほ一個の材から彫出されていて、しかもこの前面部が量的にも一体の彫刻のなかで主要部を占めている点にもう一つの一木造りと連続面が指摘できるのである。前者は寄木

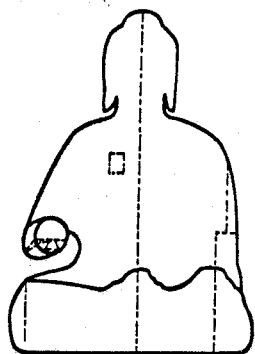


図6 六波羅蜜寺薬師像木取り略図
 (『阿弥陀堂と藤原彫刻』による)

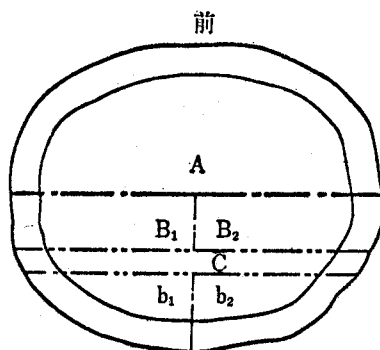


図8 同聚院不動明王像構造見取り図

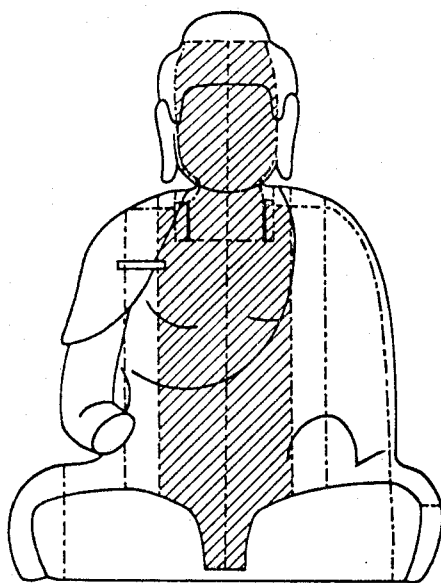


図11 法界寺阿弥陀像木取り略図
 (正面両足部をはずしたところ)
 (『阿弥陀堂と藤原彫刻』による)

造りの構造にむかう創造面での連続性であり、後者は一木造りの構造的要素を引きつぐ連続面である。第一期から第二期への展開は、いわばこれら二つの連続面の相剋の過程としてとらえられることになろう。

長源寺像の特色をいっそうすすめたものが六波羅密寺薬師(図版)像である。この像も長源寺像と同様に、当初から教材の別本を結び合せて一体の彫刻を彫出しているのであるが、ここでは長源寺像になおのこされていた一木造り

の構造的諸要素、いいかえると(1)頭部から腰
 部にいたる根幹部の前面を一材から彫出し、
 しかも(1)この部分か量的にも一材の彫刻の主
 要部をなしているといふ諸要素をすてて、根
 幹部の前面を、正中線で左右から二材を矧ぎ
 合せてつくる点が相違する。背面部は中央部
 と左右両側面部の三材を縦に矧いでつくる。
 この場合、側面の左右二材はおの上二
 段に分かれ、膝部、腕部も多数の小材を不規
 則に矧ぎ合せている。したがってここのでは、

彫ぎ合わすいずれの材も、すでに一材のみで、
、構造的にも量的にも一体の彫刻のなかで主
要部分を占めることばなくなっている。

ただ六波羅蜜寺像における頭部と体部の内
彫りはへ比較的大まい空洞をつくる体部の内
彫りですら、十一世紀（第三期）の寄木造
りにみられるような内彫りの量にはおよぼす
、胎内に「中空」をつくるにいたっていない
。この点、一木造りの構造的要素がすべて払
拭されているわけではない。

寛弘三年（一〇〇六）の造立が推定される
（図版 52）
 同聚院不動明王像、および寛弘九年（一〇一
 二）の年記をもつ広隆寺千手観音像（図版 53）の構造は
 、第二期における多様化の一つとして考えた
 い。同聚院不動明王像は頭部と軀部の前面を
 一材から彫出して、正中線による二材矧
 ぎでなく、この前面材が構造的にも量的にも
 主要部分を占めるという点で、一木造りの要
 素をなすべくみせている。しかし背面部の
 構造はより複雑で、前後三層に矧いだし、一

層目（前方からみて）の材と三層目の材は、
らに中央線で左右に矧いでいる。^{（註80）}（すなわち
、背面部は大きく五材矧ぎ）。後頭部は、
に中央線で縦二材矧ぎとする。内矧りもす
んで、胎内は通常の寄木造りに近く中空であ
る。

（図版53）

他方、左隆寺千手像の根幹部は正中線と耳
のうしろでそれぞれ前後・左右に別材を矧ぎ
合わせてつくると（縦四材矧ぎ）。この点、六
波羅蜜寺薬師像にみられた正中線による左右

二材矧ぎの構造をいっそうすすめたわけであ
 るが、その上ここでは、制作のある過程で、
 頭部を三道下で体部から切り離し、内剣りを
 入れたあとふたたび両者と接合している。た
 と之作業に便利なためとはいえ、仏像のもつ
 とも主要な部分である頭部と軀部を切り離す
 新しい技法の成立に、根幹部のすべてを一材
 からつくとするといいう一木造りの概念を否定する
 非連続面の徹底をみるのである。膝は別木二
 材の横矧ぎである。ただし内剣りの程度はい

まだ浅く、のちの寄木造りにはおよばない。

「第三期」寄木造りの完成した段階を第三期と考之、作例として鳳凰堂阿弥陀像とそれ以降の諸作品を当てる。鳳凰堂像は、基本的には身体の根幹部を正中線と耳の線で矧ぎ合わす縦四材矧ぎの構造で、その点、広隆寺千手像と同巧であるが、背面はさらに頭部と体部にわかれ、また身体の両側部もそれぞれ六、七個の小材を矧ぐなど材の細分化がすすんでい^(註8)る。内矧りがふかくほどこされ、像の外

殻は約三センチ程度の薄さまで削られるから、胎内は文字通り「中空」となり、一木造りにおける「内部の充実」も完全に払拭されて
 いる。

十二世紀前半の制作が推定される法界寺阿彌陀像では材の矧ぎ方はいっそう規則的である。根幹部を縦四材の別木で矧ぎ合わせるのは鳳凰堂像に類似するが、その左右に肩中央部材（身体根幹部と肩両端との間の材）を寄せ、頭部と頸まわりで切り離し、頭部と体部の

双方に内割りを入かく入れて

(註82)(四)

それでは、第二期の構造と第三期の構造との相違はどこにあるのか。

(二)

寄木造りの定義については従来かならずしも定説があるわけではないが、これまで説かれた主要な問題点を列挙すれば下記の四点に要約することができよう。(註83)

(1) 像の根幹部と、二個以上の材を用いて

つくる。

(ロ) それら複数の材は、量的にも構造的に

も、それぞれ同等の価値をもつ。

(ハ) 材の矧ぎ方は一定の法則をもつ。

(ニ) 身体各部の内矧りをふかくほどこして

内部を中空にする。

この他に、頭部と体部を別木でつくる、とい

う一項を加える論者もいる。したがって以上

の諸点に寄木造りの特色をみる立場に立てば

第二期の構造は当然、右の条件のいくつか

を欠くために、十一世紀中葉以降の定形的寄
木造りへすなわち第三期の寄木造りへにいた
る前段階（過渡的段階）の構造として位置づ
けられることになろう。(註84)

ところでこのように、寄木造りの定義を立
て、それに即して各像の寄木造りの的手法の発
達未発達を区別しようとする方法は、いわば
制作が完了した段階での寄木造りを論じるこ
ととなり、実際に仏像が制作される際にこれ
ら寄木の構造がいかに機能しているかといふ

制作の問題と結びつけて考察することには
 ならない。もちろんこれまでも寄木造りの
 問題がとりあげられるとき、制作の形態に
 対し、一木造りが個人的制作を前提とするの
 に対し、寄木造りの技法は「制作の分業化を
 可能にする」と説かれることは多い。しか
 しこの場合でも、一体の彫刻を分業的に制作す
 ると、^{具体的に}ほどういふことなのか、また、
 すでに複
 教材を引いている六波羅蜜寺薬師像など第二
 期の「分業」と、寄木造りの完成と目される

第三期の「分業」とがいかにかに相違するかなど
の点についてこれまで検討されたことはない
。いいかえると、複数材を用いることがその
像の制作にとっていかなる意味をもつのか、
詳細な考察が加えられることはなかつたので
ある。

平安時代における仏像が具体的にどのような
なプロセスで造られたか、文献上から明らか
にすることは困難である。いまとなっては
現存遺品の構造から考察するほかはないとい

えるが、ただこの場合、現在活躍している仏
 像彫刻家（仏師）による手法や制作過程につ
 いての考察が多く、示唆を与えてくれるので
 はないかと思われる。

現在の仏師が丈六像などの大像を制作する
 場合、その制作過程は大きく三つに分けても
 よいようである。^(註85) 第一段階は園面（正面園と
 側面園）の制作、第二段階は園面にもとづい
 て立体的な模型（雛型像）をつくる過程、第
 三段階は実際に丈六像を制作する過程である

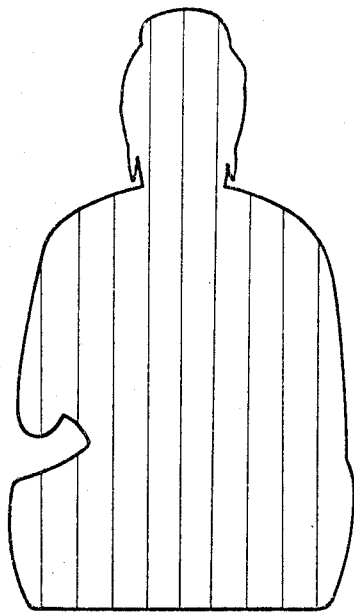


図12 錐形像木取り略図
(正面両足部をはずしたところ)

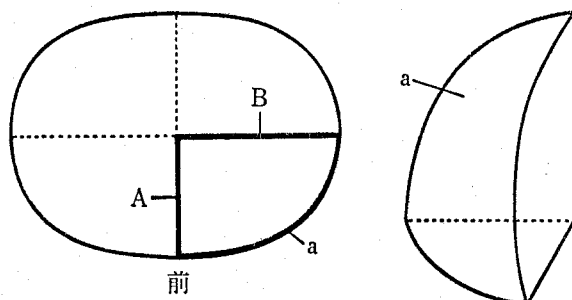


図13 四材矧ぎの構造見取り図(イ) 同(ロ)

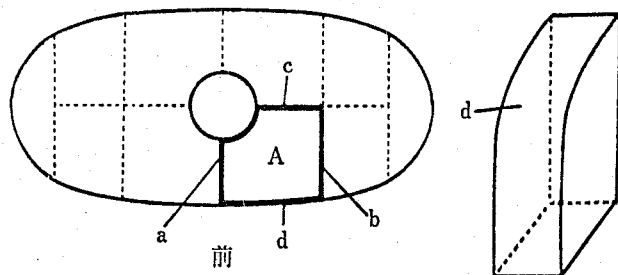


図14 法界寺阿弥陀像の構造見取り図(イ) A材の分解図(ロ)

まず最初にえがかかれる図面は、正面図にせよ側面図にせよ、それ自体は立体的な仏像の平面への投影にすぎないが、この一枚の図面をえかきあげることのうちに、仏師は完成するべき丈六像の全体像をイメージ（構想）としてつくりあげているのである。それに対し第二段階の雛型像の制作も、第三段階での丈六像の制作も、基本的にはこの図面という形でえがかれた全体像を「立体的」に造形する

作業であるといえよう。丈六像の制作はもちろ
 ん寄木造りで行うが、雛型像も寄木造りを
 採用し、しかも丈六像の場合とまったく同一
 の構造を用いる。昭和五十二年に完成した大
 阪四天王寺丈六像(註86)の場合、雛型像(註87)の根幹部は
 左右の肘先までふくめて十枚の板を縦に矧ぎ
 合わせる構造(註88)で、頭部は胴体の材と同幅の別
 材を左右に四枚合わせ、さらに耳の線で前後
 に矧ぎ、三道下で柄立てとする。つまり頭部
 材は八枚矧ぎ。これら各材の矧面には彫出

に先立って方一寸の方眼をきぢみつけ、その
あとニカワで接着する。頭部はもろろん柄立
てとして組立てる。これらの過程を経たあと
、工房の指導的仏師が、みを入れ、第一段階
の円面にしたがつて雛型像を彫出する。この
とき仏師が留意する点は、雛型像のもつ比率^{ポロリーニ}
の印象と、それを丈六像に拡大したとき、い
いかえると下から見上げたとき、一生ずる印
象の相違である。雛型と同比率で拡大した場
合、丈六像の頭部は雛型像よりも巨大にみえ

、胴部は低く、幅がひろくみえる。また離型像では正常にみえた右手施無畏のつき出し具合が、そのまま丈六像に移されると腕の傾斜が、よく、掌の位置があかりすぎてみえるといふ。

第三段階。丈六像の寄木法は離型像と同一の構造で行う。ただし材は長さ、幅、厚みとも離型像の五倍の大きさである。こゝでも制作に先立って材の矧面に方眼をきざみつける。この方眼も離型像の五倍の大きさにしてあ

る。フジに雛型像を熱湯で茹で、ニカワを溶かして解体し、各材毎に、矧面の方眼にできした輪郭図へ断面図を、コンパスを用いて丈六像の各材の方眼に写しとる。つまり雛型像の各矧面の輪郭図が、そのままの形で拡大された丈六像の材に転写されるわけである。この丈六像に写しとられた輪郭図が完成像の各矧目における輪郭図（断面図）となる。このあと各材毎に、それぞれ担当の小仏師が指定の輪郭図にしたがって荒彫りをほどこす。四

天王寺像では廿三材（頭部八材、胴部十材、
 膝部五材）を矧ぐから、延廿三名の小仏師が
 分業的に荒彫りをほどこしたことになる。こ
 の場合、各材の矧面にかかれた輪郭図は雛型
 像の輪郭図が正確に拡大転写されたものであ
 るから、矧面の部分では雛形像の断面形を忠
 実に再現することができ、矧面と矧面の
 間（つまり材の厚みの部分）にあらわれる微
 妙な抑揚（具体的にはこまかい肉づけや襷の
 複雑な折返しなど）は材に指示されているわ

けではないので、小仏師はつねに雛型像を参照し、雛型像の微妙な造形を正確に丈六像にうつすよう努力し、かつ自分の刻んでいる一箇の材が完成体のどの部分に当るかという全体像との関係を見なわなないように留意する。この作業の段階で、各材毎に内刻りをほどこしておく。

荒彫りと内刻りの終了後、像を組立てる。像の組立てはアリ柄と接着剤（ボンド）の双方を用いる。こうしてできた荒彫り像に対し

最後、に工房の指導者（図面の制作者）が相
 好の細部や身体の内づけなど像の全面にわた
 って仕上げをほどこす。仕上げの彫りは、小
 仏師の彫り足りない部分を彫りあげるとい
 う意味かつよいようである。四天王寺像の眼は
 彫眼、螺髪は貼付けである。像の彫出後、漆
 の下地を引き、箔を押し、荘嚴するのは古代
 中世の仏像と同巧である。
 と、ころで、第二段階における離型像の制作
 と第三段階における丈六像の制作との共通点

と相違点を検討してみると、まず雛型像の制作は複数材（廿三材）を矧いで一体の彫刻を彫りたすわけであるから、この点に限れば寄木造りの構造に近いといえる。しかし実際は複数材をそれぞれ個別的に彫刻するのではなく、制作に先立って矧面をニカワで接着し、一体の仏像を彫出するに足る幅と厚みをもつ一個の木塊をつくり、仏師はその木塊にのみと入れて雛型像を彫刻するのである。ここで制作に先立って、完成体が一個の材のうち

に想定されるわけである。別のいい方をすれば、どのようになつて一個の材^レを用意するかは、仏師が第一段階につくる図面の内容によつて決まるのであり、さらには、^レを決定するものは、図面というかたちで具体化された仏師の構想（イメージ）であるといふことになる。その意味では、彫型像の制作は、一個の円柱材もしくは一個の角柱材から一個の彫刻を彫出する一木造りの場合と本質的に違ひがあるとはいへなくなる。

それに対し、第三段階の丈六像はどうか。
これは各材毎に、各仏師が「分業的」に荒彫
りをほどこす過程である。この点、離型像に
おいては可能であつた全体像の把握（一体の
彫刻としての統一と構想の実現）が丈六像の
制作では不可能のようにみえる。しかしこの
場合でも、小仏師が各材を思い思いに彫刻し、
それらを集めて組立てれば一体の仏像が完
成するといふ性質のものではない。まず完成
すべき目標は、各材の彫面に、全体像である

離型像から転写された断面図（輪郭図）とし
 て与えられており、ついで輪郭図では指示し
 えない部分へ矧面と矧面の面にある面の表現
 へは小仏師がつねに離型像の表現を参照する
 という仕方では造形化される。加えて最終段階
 では、荒彫り像に対し、指導的仏師（図面の
 制作者）が細部の造形や表面の微妙な抑揚に
 ついて全体的な仕上げの彫りを加えるのであ
 るから、彫刻の全体的な統一と当初の構想の
 実現は三重の意味で保証されているというべ

きであらう。

このようにみてくると、第二段階と第三段階の制作過程、つまり雛型像の造立と丈六像の造立は、前者では複数材を矧いで一材として彫刻し、後者では各材毎に分業的に荒彫りしたあと組立てて仕上げの彫刻をほどこすというようにその内容を異にするものの、両者とも制作に先立って想定された完成像へ具体的には図面に作品を近づけるといふ点ではさほど大きい違いがあるとは思えない。

らに端的にいえば、制作過程の違いにもか
 わらず、両者の表現を基本的に決定するもの
 は、制作に先立って図面というかたちで具体
 化された指導的仏師のもつ全体像へ構想、イ
 メージに外ならないということになる。

(三)

ところで問題と平安彫刻にもどして、第一

章で論じた諸像の構造と四天王寺丈六像の制

作過程に対応させてみると、長源寺薬師像、

(圖版 59, 60)

六波羅密寺薬師像

(図版81)

、広隆寺千手像

(図版53)

など第二期

の諸像と、鳳凰堂阿彌陀像(図版)およびそれ以降の

定形化した第三期の諸像は、それぞれ四天王

寺丈六像における第二過程(離型像の制作)

と第三過程(丈六像の制作)の構造に対応す

るように思える。

まず、第二期の長源寺像は根幹部の前面を

中心材として左右両側部、背面部の四材(註89)を引

ぎ合わせた構造である。しかしこれら四材は

いずれも矧面の数がすくないか(A材はa、

bの二面のみ、このうちb面は輪郭図を指定
 する意味がほとんどない。B材ではd、eの
 二面のみ、同様にこのうちe面は指定の意味
 がないし、また矧面と矧面との間隔がひろく
 かつ面の変化が複雑で（A材のC面、B材
 のF面、C材のF面）、制作に先立って彫刻
 すべき完成体を矧面に指定する効果は、離型
 を原形とするにせよ、あるいは離型像を使わ
 ず直接図面を原形とするにせよ、手わめてう
 すい（寄木造りで材の矧面に輪郭図を指定す

る場合、矧面が多ければ多いほど、また矧面と矧面との間隔がせまいほど原形を正確に転写できる。したがってこの場合、四人の仏師がそれぞれ四材を分業的に彫刻したあと、最後に全体を組立てて完成させたと考えるよりは、制作に先立ち四材を矧ぎ合わせて一個の木塊をつくり、一人、もしくは少数の仏師が一木造りと同様の方法で彫刻したと考えるのが穏当であろう。

一方、六波羅密寺薬師像の根幹部は大きく

別木の二枚を左右に矧ぐ構造である。材には少量ではあるが頭部と体部に内劔りがほとんどこまれているから、制作のある段階で二枚を分けてそれぞれ内劔りを入れる過程があったことになる。その時期はいつか。

この場合、制作に先立って薬師像と構造を同じくする雛型像をつくり、その輪郭図を薬師像の各材に拡大転写し、それにもとづいて複数の仏師が分業的に各材を彫出し、同時に内劔りをほどこしたと考えるのは無理である。

この方法は繰返すように、矧ぎ合わす材が多数の場合ほど正確に雛型像の原形を転写することができるのであり、かつ多数の仏師による分業化が可能である。六波羅密寺像のようにわずかに二材を矧ぐ場合には、両者の効果は長源寺像と同様にうすい。おそらく六波羅密寺像でも、(1)制作に先立ち、二材を矧いで一個の材をつくり、あるいは、複數材を用いる膝部も矧ぎ木をして組立てたかも知れない。一人もしくは少数の仏師が一木造りと同

じ方法でほほ完成に近い状態まで像を彫出し
 たあと、はじめに二材を分けて内剣りを入れ
 たか、(四)それとも制作に先立って二材の表面
 に仏像の大体の形状を之がき、二人の仏師が
 その園にもとづいて個別的にごく大まかな荒
 彫(註90)りと内剣りをほどこしたあと、二材を合わ
 せて一材とし、その後は一木造りとまったく
 同様に、一人もしくは少数の仏師が完成まで
 彫りあげたのであろう。長源寺像も六波羅密
 寺像も、複数を彫り合わす構造では一木造

りとは相違するが、実際の制作過程では両像とも、(1)これら複数材は一材として使用され、完成すべき全体像は制作に先立ってえがかれに、(2)正面図(指導的仏師による完成図、正面図と側面図)にもとづいて彫りあげられるか、(3)あるいは図面が制作されない場合は、完成像は仏師が材に向ってのみをふるう制作自体のうち、仏師の構想にもとづいて実現されることとなり、この点でも一木造りと本質的な相違を見出すことは難かしくなる。

同じく第二期に属する広隆寺千手観音像の

場合はどうか。像は正中線と耳の線でそれぞ

れ二材を矧ぐ構造（つまり縦四材矧ぎ）で、

膝は二材を横に矧いでいる。内刳りもこの期

の作例としてほもとともすすんでおり、頭部

を三道下で体部と切離すという新しい手法

も採用している。したがってこの像では、こ

れらの作業を行うために先行する諸作例（長

源寺像、六波羅密寺像）に比べて、構成材

を分けて作業する」といいう過程が著しく重要

に作るのは当然である。^(註9) それでは四材を分け
て作業する時期はいつか。広隆寺像（四材矧
ぎ）の場合、六波羅密寺像（二材矧ぎ）より
も雛型像の使用が効果的であるのは確かであ
ろう。しかし、広隆寺像でも根幹部（胴部）
の構成材はわずかに四材という少数であるから
、第三期の寄木造りに比してその効果はなお
僅少である。四材矧ぎの場合、雛型像の各材
矧面にあらわれた輪郭図を又六材に拡大転写
できるのは、各材の正中線（A）と耳の線（

B) の二矧面にすぎない。像の彫出にとつて
 も、とも重要な像の表面へa)の指定はほと
 んど不可能であるから、この部分の造形は各
 材を担当する仏師のいわば「眼と手」による
 外はないことになる。したがって広隆寺像で
 離型像を用いる効果は著しく僅少である。広
 隆寺像では六波羅密寺像と同様に、(1)四材を
 矧いで巨大な一材をつくり、一人もしくはご
 く少数の仏師が一木造りとまったく同じ方法
 で完成に近い段階まで彫りあげ、その後、四

材を分け、頭部を割り放ち、内刻りを入れた
か、あるいは、(口)制作に先立って、四材毎に
完成体の大体の形状を材の表面にえがき、そ
れにもとづいて四人の小仏師が分業的に大ざ
っぱな荒彫りを行つたあと、四材を組立てて
一材とし、最後に指導的な仏師がここでも一
木造りとまづたく同様の方法で、像の全面に
わたって完成まで彫刻したと考へるのが穩当
であろう。後者の場合、小仏師の荒彫りは雛
型像を使用する寄木造りの場合とちがい、完

成体の輪郭が杖の上に明示されているわけでは
ないから、制作に先立って指導的仏師が制
作した完成像の図面を参照する度合が大ま
し、またその彫成もごく大ざっぱな荒彫りに
とどまる以外はないであろう（それでなくて
は、四杖を合わせて一体としたとき一個の彫
刻としての統一が得られる保証がない）。し
たがって広隆寺像では、いずれの場合も六波
羅密寺像と同様に、四杖を矧いで一杖とした
あとにほどこされる指導的仏師の彫刻がより

大きい意味をもつことになろう。

第三期に属する鳳凰堂阿弥陀像の場合ほど
うか。鳳凰堂像の根幹部は基本的には正中線
と耳の線で縦四枚を矧ぎ合わす構造であるが
、身体側面部や膝部は多くの小枚を矧ぎ、ま
た背面部も頭部と身体部が分離するなど枚の
細分化がすすんでいゝ。内剣りもふかく、枚
の厚みは約一寸程度まで削られ、胎内は文字
通り「中空」となる。線返すように、矧ぎ合
わす枚が多数であるほど各枚の矧面の間隔は

せまくなり、その結果、離型像の表面（表面
 の造形）を正確に杖の矧面に指示することか
 ができる。したがって杖を細分化させれば当然
 、離型像を使用する効果は増大し、かつ分業
 的作業の可能性をいっそう高めることになる
 。（このことは、法界寺阿弥陀像のように根幹
 部を縦四杖で矧いた上、さらに肩中央部杖（
 身体根幹部と肩両端との間の杖）を左右に寄
 せる場合にいっそう顕著である。（図件）たとえばA
 杖は離型像の輪郭図をa、b、cの三矧面に

ついで写すことができ。したかつて、とくに a、b の両面の指定によつて、像の面を形づくる d 面の表現は相当程度まで描写が可能となる。鳳凰堂像の場合、この条件に反し多数の構成材をあらかじめ矧いで一枚として用いることは意味がななし、また技術的にもかえつて困難であるから、当初から多数の構成材を分業的に彫成したと考えた方がよいであろう。そのためには、(1) 離型像を用い、それによつて得られた各矧面の輪郭図を丈六材

に拡大転写するか、もしくはは雛型像を制作し
 ない場合には、雛型像の輪郭図を拡大して得
 られた輪郭図に相当する実物大の詳細な図面
 かあつて(註 92)（その数は厳密にいえば材の矧面の
 数だけ必要）、それを用いて、丈六材に完成
 体の輪郭図を指示する必要がある。分担の
 小仏師はその指示にしたがって完成体に近い
 精密な荒彫り像をつくることかできる。この
 ように考えれば、鳳凰堂像の造立は、大阪四
 天王寺丈六像の第三段階（丈六像の制作）の

場合に近似する。最後に、各材を合わせて像
を組立てたあと、指導的な仏師が像の全般に
わたって仕上げの彫刻をほどこし、細部の微
妙な部分を彫出したり全体の調子をととのえ
る過程のあることも同様であろう。

このように鳳凰堂像では、第二期の諸像に
比べて著しく分業的作業の比重が増大してい
るわけであるが、この場合でも一体の彫刻と
しての統一性は、前章で考察した回天王寺丈
六像の場合とまったく同様に三重の意味で保

証されているといえる。そしてあるいは鳳
凰堂像の造立に雛型像が使用されない場合は
、これに代って、小仏師の目標である完成体
の輪郭図を丈六杖の各矧面に指示する詳細な
図面が不可欠となろうか、この時には、この
図面のみでは指示しえない微妙な表現につい
て、小仏師は指導的仏師の構想を参照する手
段がないから（つまり雛型像がないから）、
結局、像の全体的な統一は、最終過程での指
導的仏師による仕上げの彫刻に負うところだが

手わめて大きくなろう。いずれにせよ、鳳凰
堂阿弥陀像の表現を基本的に決定するものは
、阿弥陀像の制作に先立ってつくられた雛型
像か、もしくは雛像に先立ってえがかれたは
ずの図面（正面図・側面図）の表現内容であ
るということになる。

さて以上のようには、第二期の諸像（長源寺

薬師像、(図版59,60)六波羅密寺薬師像、(図版81)広隆寺千手像、(図版53)

と第三期の諸像（鳳凰堂像とそれ以降の諸像

）は、ともに複数を組み合わせて一体の彫

刻を^とつくるのであるが、技術的な意味で、像
 を彫^りだすも^っとも重要な過程が、前者では
 複^数材を^短い^で一材として彫刻する過程にみ
 られ、後者では複^数の仏師が各材を分業的に
 彫出する過程にみられる点で相違する。この
 ことは結局、構成材の多^数、小^数の違^いに帰
 着すると^もい^える。しかしこの相違は、両者
 の構造をあくまで形式的に區別したものにす
 ぎない^のである。指導的^な仏師の構想がどのよ
 うな過程を経て具体的に作品として実現する

かという、制作の構造に即して考へるならば、
いいかえると、彫刻が一個の統一体として
完成されるための保証はなにか、という観点
に立って考へるならば、第二期の諸像と第三
期の諸像との間に本質的な相違をみることは
困難であろう。そして同様の理由から、この
両者と、九世紀および十世紀第一期の一本彫
成像とのあいだに相違をみることも難かしく
なる。

(四)

従来から「塊量的な量感の強調と、どっし
 リした重量感」として特色とする平安初期彫刻の
 様式の成因を、一木造りの構造的性質に帰し
 て考えようとする論考がある。一木造りは一
 個の材から一体の彫刻を彫出するのであるか
 ら、彫りあげられる彫刻の様式もおのずと素
 材（木塊）の「円柱状」もしくは「方柱形」
 のかたちの規制を受けるといっているのである。同
 様に藤原彫刻についても、「量感を抑えた平

面的な構成や、端正で装飾的な構図」とい
様式の成因を寄木造りの構造的性質に求めて
、寄木造りは複数材を矧いで一個の彫刻を彫
出するわけであるから、分業的に彫成された
複数の構成材を組合わせてつくるとい
わば観念的な組合わせの原理が藤原様式の非
実体的・絵画的性格をもたらしたと解するの
である。またこのことと関連して、寄木造り
の技法がすすみ、内剣りをふかくほどして
胎内を「中空」にしたことが、藤原彫刻の表

現に平安初期彫刻の重厚さと異なる一種の「
 軽さ」と「空虚さ」の印象をもたらす原因と
 なったと説かれる場合もある。

しかし遺品に徴すれば、藤原時代に制作さ
 れた彫刻のなかには、明らかに「平面的で装
 飾的な」藤原様式（定朝様式）をみせながら
 、技法は完全な一木造りでつくられている作
 例もあるし、^(註 93) 逆に鎌倉時代になると、完成さ
 れた寄木造りの技法に拠りながら、様式的に
 は藤原様式と著しく相違し、「豊かな量感をも

ろ、どっしりとした重量感^レを示す作例も多
いのである。たとえば初期運慶の東国での作
品^レ。この点、藤原様式の成因を寄木造りの
もつ技法的・構造的性質から一義的に解釈し
ようとする論考は、われわれを充分説得させ
るものではない。

平安初期彫刻が「塊量的（マツシヴ）な量
感の強調と、どっしりした重量感^レをみせる
のは、その彫刻の作者やその彫刻がつくられ
た時代の人びとがそうした彫刻の印象をよし、

。たとえば等身の立像ならば、長さはおよそ六尺で、二尺前後の中と厚みをもつ木の塊り、塊量的なかたちをもち、しかも内部がツマリどっしりとした重量感にあふれた木塊自体の印象をよしとし、その木塊自体に仏の現実感を見出すのである。そして譬喩的にいえば、仏師はその木塊に見出した仏の現実感を、具体的な儀軌図像にしたがって彫出するだけである。したがって八世紀末・九世紀に制作された一木彫成像は内剣りをほとんどささないか

あるいは内剣リを
 入れる場合でも一般的に
 干割をふせぐに足る最小限度の内剣リを
 入れ、るにすぎず、内剣リを
 おおう背板も像の背面
 全体に比して手わめて小範囲にとどめるので
 ある。九世紀の仏師たらは、
 ふかく内剣リを
 入れて彫刻の重量を軽減する
 技術を知らなかつたので
 はなく、彫刻の胎内を削つて
 中空にして、
 すれば、
 いわば、
 仏の姿を見失う
 と考
 えていた
 のであ
 る。^(註)
 う⁹⁵。

ところで九世紀末以降、
 この彫刻観は、
 徐

々ではあるが確実に変容をみせはじめ。九

世紀末の仁和寺阿弥陀三尊像、(図版44)十世紀初頭の

上醍醐薬師三尊像(図版45)や十世紀中葉の岩船寺阿弥(図版46)

陀像、六波羅密寺十一面観音像(図版47)、薬師像など(図版81)

を経て十世紀末の宇治田原禅定寺十一面観音(図版56)

像、長源寺薬師像(図版59, 60)、善水寺薬師像(図版50, 51)、因幡堂薬

師像、真如堂阿弥陀像など(図版62)にいたると、像の

量感と塊量的に強調することよりも、量感を

平面化し、調和のとれたプロポーションで像

全体をおだやかにまとめることに重点がおか

れ、相好でも小造りな眼、鼻、唇の造作が可
 憐な表情をみせはじめ。襲の処理も量感の
 減退に対応して彫りが浅く、あらあらしい動
 感を失い、衣文線も装飾的な構図をつくるよ
 うになる。ここではすでに彫刻の現実感を、
 立体的で、手でつかめるようなもの、しかも
 内部が充実しどっしりとした重量感をもつも
 ののなかに見出そうとする彫刻観の喪失がほ
 じまわっている。他方技法の面をみると、この
 時期までに内剣りはふかくひろくなり、内剣

リをとおおう背板を背部全面に当てることも行
なわれ、複数材を用いて一体の彫刻を彫出す
る手法も成立している。その際、六波羅密寺
薬師像では、像の根幹部を正中線で左右に別
手合わせ技法を採用している。

これらの技法はいずれも、木彫の制作にと
って手わめて合理的な方法である。内刻りを
ふかく入れることは干割を防ぐばかりでなく
重量の軽減にも役立ち、複数材を用いて一体
の彫刻をつくれば大いに材料が節約される。

またその際、根幹部を正中線で短くことは、
 仏師が、つねに留意しなくてはならぬ中心線の
 中かみとふせぐことにもなる。これらの合理的
 的な手法を九世紀の彫刻に顕著にみることは、
 できなはいのほ、仏師たちがこれらの技法を知
 らなかつたのではなく、これらの技法を使用
 すれば、彼らの考える彫刻のよさ、あるいは
 あるべき彫刻の姿がそこなわれると感じてい
 たのであろう。より正確に言えば、それらの
 合理的な技法を使用することなど、彼ら

は思いもよらなかつたのである。

この「合理的」手法が十世紀末の時点で相
当の進展をみせたのは、それらの手法を採用
することか、当時の仏師の彫刻観と齧齧をき
たさなくなつていたからである。たとえば、
像の根幹部を正中線で矧ぎ合はす技法は、一
木造りの技法とまゝたく異質な性格をもつて
いる。いうまでもなく仏像は超越者仏陀の形
象化であり、祈拜の対象として祀られるもの
である。その点、頭部から腰部を経て脚部に

いたる根幹部の前面（坐像の場合は頭部より
 腰部にいたる前面）は、いわば仏像の超越性
 が形象化されるためのもっとも重要な部分と
 いえる。とりわけ面相は仏像の前にひびまづ
 く礼拝者の視線が最初に集中する部分であり
 、表現の上でも、技術の面でも他の部分に比
 してつねに注意ぶかい処理がほどこされる。^(註96)

その前面部をつくるのに、面相の中央線で別
 本を左右に矧ぐと、いう技法が採用されるため
 には、それ以前とは眞的に相違する彫刻観が

準備される必要があろう。→立体的で手ごつ
かめるようなもの、しかも内部が充実に重
量感に富む一個のもの、のなかに仏の現実感
を見るという平安初期彫刻観の変容を前提と
して、→合理的技法^レははじめて可能となっ
たのである。

鳳凰堂阿弥陀像の様式的特色は、量感を抑
えて平面化した体軀、像の各部が微妙な調和
を保つようなプロポーションと端正な輪郭、
襷の浅い彫りと衣文線の装飾的な構図などに

指摘で、(註 99)相好の表現も、眼、鼻、唇の
 造作を浅く小造りにつくつておだやかな表
 情をみせ、視る者に重圧感や威圧感を与える
 ことはない。こうした様式の成立は、その背
 景に、彫刻の現実感を、彫刻の平面的なひろ
 がりや、正面観における端正な構図と輪郭線
 などがかかもし出す軽やかで、視る者をつつみ
 こむような印象のなかに見出すという新しい
 彫刻観が成立したことを物語っている。
 こうした彫刻観が成立すれば、ことさらに入

手し難い巨材をもとめて一材から彫刻を丸彫りする必要はない。安価な小材を作業に便なように自由に矧ぎ合わせ、好む表現をもとめればよいのである。また乾燥からくる干割れを防ぐため有効な部分に内削りやほどこすこともできるし、胎内を中空にして像の重量を軽減することも可能である。複数材を矧ぎ合わせて一体の彫刻を彫り出す技法を仏師がなから抵抗なく採用するようになったのは、このものは、寄木造りという技法の合理性を追究

する過程である。第三期（十一世紀中葉以降）は、歴大な造仏の需要に応えるため、一方では仏所の組織を有効に機能させながら、他方ではいかに材を節約し、いかに容易に、しかも短期間に一体の彫刻を制作するかという寄木造りの合理性を追求する過程であったといえよう。

彫刻の様式（表現）は、したがって同時に技法も、その彫刻を制作した仏師が（あるいはその彫刻がつくられた時代の人びとが）い

かなるかたちをよしとするか、いかなるかたちに仏の現実感を見出すか、によって決るのである。このことは、九、十世紀の一木造りにおいても、十一世紀以降の寄木造りにおいてもことなることはない。本稿で論じた寄木造りの制作過程についての考察は、右の論旨をいくらかなりとも裏づけてくれると思われる。