

第二章

和様彫刻の成立

第一節

十世紀彫刻の諸相 (一)

日本彫刻史における十世紀の位置づけにつ  
 いては、従来、平安時代初期（九世紀）の彫  
 刻作風から平安時代後期の和様へとくに、十  
 一世紀の中葉をその完成期とす<sup>（註し）</sup>るにいたる  
 過渡的時期としてあつかうか、もしくは、後  
 者への前段階としてあつかわれるのがふつう  
 であった。このことよ、作風史の上からも、

寄木造りの成立という技術史の上からも同様であつた、といつてよい。概観的には、右にのべた理解の仕方にも異論はないようである。しかしながら、具体的な作品の上で、それらとどのような過程としてあつていくか、それについてはおおむねの問題がのこされていくように思われる。

作風史の試みとして、在銘像を年次順に配列することを通じて、十世紀より十一世紀中葉にいたる彫刻史とあつづける業績がおおむね

の先学によつてなされた(註)。すなわち、十世紀

初頭の上醍醐寺薬師如来坐像(図版45)（延喜九年、九

〇九）からはじめ、岩船寺阿弥陀如来坐(図版46)

像（天慶九年、九四六）、六波羅蜜寺十一面

観音立像(図版47)（天曆五年、九五一）、すなわち、

新薬師寺准胎観音立像(図版48)（天禄元年、九七〇）

、法隆寺講堂薬師三尊像(図版49)（正暦元年、九九〇

）、善水寺薬師如来像(図版50)（正暦四年、九九三）

などの過渡的過程をへて、十一世紀の諸像、

すなわち、同聚院不動明王坐像(図版52)（寛弘三年、

(図版5)

一〇〇六)、広隆寺千手観音坐像(寛弘九年

(図版54)

、一〇一三)、興福寺薬師如来坐像(長和二

年、一〇一三)の諸像に和様のはやい芽ばえ

をみ、やがて、十一世紀中葉の鳳凰堂阿弥陀

(図版1)

如来坐像(天喜元年、一〇五三)においてそ

の完成をみたとする定説である。これら十世

紀から十一世紀にいたる彫刻の作風展開の特

色は、一面では、九世紀の諸像、たとえば、

(図版26)

神護寺薬師如来立像、元興寺薬師如来立像(

(図版27)

どの諸像の作風に典型的に指摘される平安初

期的な彫刻作風——すなわち、塊量的な立体  
 感のとらえ方とかたく充実した量感の強調、  
 それらに適合するあらくふかい襷の処置、お  
 よび相好の表情にみる森厳・晦澁な表現など  
 を通じて、仏の超越性を、感覚的・物質的な  
 力のおおまじの次元でとらえようとする彫刻  
 作風——の後退という過程でとらえられなが  
 ら、他面では、鳳凰堂の阿弥陀如来像の作風  
 に典型的なかたちで指摘される藤原様式（和  
 様）——すなわち二次元的な立体感の把握と

それらに付随する単純化された量感の把握、それらに合致するあざい線条的な鑿の処置、おだやかに整理された相好の造作などを通じて、仏の超越性を、優美で平明なるもの、あるいは、現実的なものと非現実的なものとの融合する次元でとらえようとする彫刻作風——が、しだいに成立してくる過程として理解されるのがふつうである。<sup>(註3)</sup>しかしながら十世紀には、これらに銘像のほかにも、なお多数のすぐれた彫刻作品が現存し、しかも、それらの作風

的特色がいちじりしく多岐にわたっている事  
実も見逃すわけにはいかない。これら複雑な  
作風的多様性をもつ十世紀の彫刻史を、前述  
のように、在銘像を年次順に配列することに  
よつてえられる単一な作風の歴史として理解  
することではたしてたゞしい彫刻の歴史の  
姿がつかめるか否か、すくなくからぬ危惧を禁  
じえないのである。在銘像が彫刻資料の基準  
となるのは当然のことながら、十世紀の制作  
と推定される無銘の諸像を前述在銘像ととも

にふくめていま一度考え、十世紀の彫刻史の  
流れを整理することとも無駄ではないだろう。  
ところで、平安初期より藤原時代にいたる  
彫刻史の特色の一つは、その作風展南とすす  
める原動力の役割をばたしたものが、いわば  
日本彫刻史における自律的展南ともいえるも  
のであって、外部から伝来のあたらしい彫刻  
作風、もしくは絵画作風がその直接の契機と  
なったわけではない、という事実にある。飛  
鳥時代から白鳳時代とへて天平彫刻が成立し



てくる彫刻史の過程、あるいは、天平末期に  
 おいて平安初期彫刻が唐突として成立してく  
 る彫刻史の過程は、前者では、中国の北斉・  
 北周・隋および初唐の、後者では、おもに晩  
 唐の彫刻作風の伝来という外来作風の影響が  
 その直接の契機となつたこととはほぼ定説とい  
 へる。<sup>(註4)</sup> それに反して、本章の課題である  
 十世紀をへて十一世紀にいたる彫刻の歴史は  
 、平安初期彫刻のもつ作風的特色がやつたり  
 とした足どりではあるが、確實な歩調をふん

で自律的・必然的な展開とげた過程として  
とらえうることが予想される。このことは、  
十世紀彫刻の作風整理を目的とする小論のと  
るべき方法を暗示するだろう。現存する多  
々十世紀彫刻の作風は、それらが成立する際  
に基礎となつた九世紀彫刻作風の変容として  
、もしくは、その展開として理解できるので  
はないか。九世紀彫刻の作風分類にもとづく  
ことによつて、十世紀彫刻を整理しうること  
、  
いいかえると、九世紀彫刻の作風系統を基

準とするることによって、それらの作風系統が  
十世紀におよんでそれぞれ具体的にどのよう  
な展開をとげたか、それぞれどのように九世  
紀彫刻を克服していったかの問題をあきらめか  
にし、あわせて十世紀彫刻がなした作風  
的創造性を理解することの可能性がひらかれ  
るのではないだろうか。  
ところで、十世紀にいたると、すでに九世  
紀末葉から、一面では、九世紀前半に指摘さ  
れた前述四系統の作風的特色がしだいに稀薄

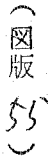
化すると、いう事実があり、他面ではあわせて、それら諸系統がそれぞれ影響し合うこと、かかる諸特色の混在と、いう事実もあって、十世紀諸彫刻を前述（第一章第二節）四系統の作風の基準にしたがって分類することほかなら、ずしも容易ではない。とくに、細部的表現、もしくは部分的技法が諸系統間で交流をみ、た例はおおく、それが十世紀彫刻を複雑にする一つの特色ともなっている。それにもかかわらず、前述、彫刻の立体感と量感のとらえ

方という彫刻に本質するマツスの表現に基準を  
 おくことによつて、多彩な十世紀彫刻を整  
 理することもなほ不可能ではないだろう。

その一

「奈良様」の作風的特色を比較的濃くのこ  
 す諸像に、雨宝院千手観音立像、および禅定  
 寺十一面観音立像がある。

雨宝院（京都市上京区智恵光院上立売上ル

聖天町）千手観音立像（）は像高二

一、一セニ午の漆箔像。頭部から脚部までを一

木彫成とし、現存する十本の手を肩部で短ぎ  
つけ、背面は肩部と、腰部から裾部にいたる  
二カ所に内剣りをほどこしている。この像の  
表現の特色は、なによりもまるやかな量感の  
大きさにあるといつてよい。相好はまるい頬  
ともち、頭部の奥行きもふかく厚い。身体部  
の表現も、ひろい肩部からあつい胸部、ふと  
い腰部にかけて充実した肉どりをもち、みる  
者に迫る量感のおおきさと重量感をかもしだ  
すのである。腰部から脚部にいたる下半身の

表現にも、上半身の量感のおおきさと重量感と受けとめるにふさわしい充実した肉どりと、それにとりまわす量感のおおきさがある。加えて腰部から脚部にかけてしだいにつよく裳裾をひろげてあらわすのも、身体部の量感のおおきさの表現に合致する構成を意図しているのである。この像に指摘される量感のおおきさと重量感の表現は、なによりも九世紀彫刻に一般的な特色といわなくてはならない。それにもかかわらず、この像の量

感の表現にみられる特色は、いかつい塊量的な立体感の把握によつてではなく、身体部のまるみある面と輪郭の構成によつて実現するのである。胸部、腹部、および腕部など肉身部の量感にはいかにもまるやかな充実がある。このことは、下半身にまとう着衣の処置にも指摘されてよい。着衣の襷は木彫的な角のたつ彫法ではなく、まるみの加わつた波形の襷をつくり、肉身部のまるやかな量感にふさわしい表現をみせている。膝部の襷には翻波



式に類似する形式をみせながら、ここでも檀  
像にみる彫りの鋭い形式ではなく、むしろ、  
奈良時代の制作にかかる東大寺三月堂不空羅  
索観音像の脚部に指摘される波形の翻波式衣  
文にちかいかある。このような身体部の  
まるみある立体感と量感のとらえ方、および  
それにマツキする襷の処置などの特色は、あ  
まりかたに九世紀「奈良様」の作風的特色につ  
ながるものといわなくてはならないだろう。  
制作年代を推定する文献記録はないが、相好

の表現は造作があさく、唇には微笑すらうか  
べ、九世紀彫刻に特有な重厚さの表現よりも  
むしろおどろやかさへの表現を志向しており  
その点十世紀中葉の制作が推定できようか

禅定寺（綴喜郡宇治田原町）十一面観音立

（図版56）

像は、前述雨宝院像に比較すると、いっそう  
九世紀要素の稀薄化がいちじるしく、あわせ  
て「奈良様」的要素が濃厚にのこされてい  
る点に特色がある。まず身体の立体感のとらえ

方は、調和と均衡を重視するプロポーションにもとづき、身体部分、細部の誇張と逸脱をふとめて避けている。これは「奈良様」に「相好はまるやかな輪郭をもち、肩部から胸部にかけては内からもりあがる量感の抑揚をえみせて、この点でも、奈良時代後半の乾漆像、たとえば観音寺十一面観音立像などの量感のとり方にちかい特色を示すのである。ただ身体部を「おおう着衣、天衣の襞の彫法はあさく、線

条化への傾向すらみせて、襲のもつ自然性の  
稀薄化がめだっている。これらの特色は前述  
雨宝院像に比すれば、あきらかに時代のくだ  
る特色と考之なくてはならない。制作年代を  
あきらかにする直接資料はないが、  
創(註5)の時期へ正暦二年、九九一に比定して大  
差なく、制作年代を推定できる十世紀最末期  
の遺例として重要である。

さて、前記二例の存在によって、奈良彫刻  
の作風的特色とつよくのこす彫刻が九世紀を

通じて一貫して存続していた事実が推定されるのである。西像とも、十世紀という時代の性格を反映して、九世紀彫刻に特有の量のおおきさとそれに伴う気宇のふかさを多分にのこしながら、他面では、なお一貫して奈良彫刻の作風的特色をつよくたえて制作されている事実も見逃すことができないのである。このことから、日本上代彫刻史を流れる根強い奈良的伝統の存在が再認識されなくてはならないだろう。この「奈良様」の作風の

特色が、十一世紀中葉における和様の成立に際してどのような役割をほたしたかの問題は、なお今後にのこされた課題といつてよい。ところで、禅定寺十一面観音立像は、その構造上の問題でも興味がある。像高二八四センチ、彫眼、漆箔の像で、その構造は、まず前面の頭部から脚部までを桜材の一木彫成とし、それに釘し、背面部は頸部から裾部にいたる檜材を両脇で矧ぎつける。前後矧ぎしの構造をもち、加えて背面部は、腰下のあたり

で上下二段継ぎとしてい<sup>(註6)</sup>る。このように立像  
 の身体基本部を「前後矧ぎ」とする構造は、  
 すではやく、十世紀中葉の制作が推定でき  
 る京都六波羅密寺十一面観音立像にも採用さ  
 れている。

六波羅密寺十一面観音立像<sup>(図版47)</sup>は像高二五七セ  
 ンチ、漆箔の像で、像全体の立体感と量感の  
 とらえ方、とくに上半身のひろい肩部から胸  
 部にいたる表現には、なお「木彫様」の作風  
 的特色につながる塊量的表現が「よいが、反

面、胸部から腰部にかけての微妙な抑揚のと  
り方には藤原彫刻の特色である、まるやかさ  
、おどやかさへの芽生えもあるといつてよい  
だろう。構造の特色は、頭部から裾部にいた  
る基本部前面を一木彫成とし、背面は、両耳  
の背後から裾部にいたる別木を当てる「前後  
矧ぎ」の構造で、加えて、背面の材を上下二  
段に継いで矧ぎつけとする。これら諸作例に  
みられた構造的特色は、あきらかに九世紀の  
一木彫成像に採用されている通常の構造、す



135

なわち、身体基本部を一木彫成とし、背面の  
肩部、腰部に（あるいは頭部にも）内剣りを  
入れ、別木（背板）を用いて蓋とする構造が  
すすむことによつて、内剣と背板がしだいに  
拡大して、やがて前述「前後矧ぎ」の構造に  
いたつたと考へることが穏当である。この立  
像における「前後矧ぎ」の構造は、後述のよ  
うに京都岩倉長源寺薬師如来立像、真正極楽  
寺阿弥陀如来立像にも採用されている。坐像  
を中心とする寄木造りの問題については、

で、毛利久氏の精緻な成立論があるにもか  
わらず、<sup>(註ク)</sup>立像の構造史については遺例にとほ  
しく、なお不明な点がこのように、こ  
れら諸像の構造的特色はその意味で重要であ  
る。長源寺像、真正極樂寺像ともに十世紀  
末葉、十一世紀初頭の制作が推定できるから  
(後述)、十世紀中葉から末葉にいたる段階  
で、立像の構造が一木彫成造りから前後矧  
ぎりの構造へ徐々に背板をいく段かに分ける  
こともあるへと進展し、やがて十一世紀中

葉の定期にいたる過渡的役割をはたしていた  
 のではないかという事実が推察されるのであ  
 る。

### その二

いわゆる「奈良様」が、九世紀をへて十世  
 紀にいたってもなおその作風的特色を比較的  
 明瞭にのこしていたのに対して、塊量的立体  
 感のとらえ方を基調とする「木彫様」の系統  
 はじつにさまじまな作風の変容をとげた。塊

量的表現を稀薄化することによって漸次藤原  
的なるものを創造していったものもあるし、ま  
た密教像に特有な、豊満な肉身表現を摂取し  
たものもある。さらにまた、檀像に指摘され  
る複雑な襷の曲線や折返し、あるいは翻波式  
とよばれる整理された彫法を衣文の処置の技  
法として採用した像もあって、この系統の展  
開をあとづけることは容易ではない。このこ  
とは、他面では、九世紀から十世紀にかけて  
の彫刻史が前述四系統のさまざまな作風の多

様性を示しながら、その彫刻史をすすめる中  
心的役割をはたしたものは、やはり、この塊  
量的表現を特色とする「木彫様」の作風系統  
であったことと物語っているといつてよいだ  
ろう。

十世紀の初頭に位置する上醍醐寺薬師如来

(図版45)

像（やや様式的特色を異にする西脇侍像はの  
ぞいて考える）の表現の特色はなお九世紀「  
木彫様」の作風の特色に属するものともつて  
いる。像高一七六センチ、檜材の像で、身体

基本部を一木彫成とし、膝部、および両手を別木で矧いでいる。まず像の立体感のとらえ方は、頭部から膝部にいたる身体部を一個の塊量としてとらえるいわゆる塊量的表現にあるといつてよく、いかつく張つた厚い肩部、胸部などの量感もかたく充実したおおきさを示すのである。袖部、裾部にかかる襷の処置も、その身体部の立体感と量感のとらえ方にマッチしてふかく動的な襷をきびきびと描いている。両の手ももりあがつて太い。相好の表情に指

描られる特色も身体部と着衣の表現に合致して重々しく、晦渋な気分をもっている。ここには、藤原様式（和様）への道は、なお遠いといわなくてはならない。

この上醍醐薬師如来坐像にみる作風的特色は、正暦元年（九九〇）の制作が推定できる法隆寺講堂薬師如来坐像（図版49）において見え、なお根強くのこされているといえる。法隆寺像の

特色は、一面では、たしかに身体部の量感が後退し、相好の頬にもまるみを増し、肩部か

ら腹部への抑揚も微妙な変化を帯びはじめ  
いることを無視できず、あわせて身体部にか  
かる着衣の表現も装飾的な線条化への傾向を  
みせて、そこにやがて成立する藤原的なもの  
の諸要素、おだやかなもの、優美なものへ  
の志向を知るのであるが、他面では、肩と膝  
を巧くかまえ、膝高も厚みをもって、肩部  
から袖部をへて膝部にいたる立体感のとらえ  
方になお根強い塊量的な表現とのこすことも  
見逃すわけにはゆかない。



このようにみると、「木彫様」を特色づける塊量的表現の特色は、十世紀を通じて根強く存続したと判断してよいだろう。そして、十世紀初頭の上醍醐寺薬師像から十世紀末葉の法隆寺薬師像にいたる一世紀の間、じつにさまざまにこの種の彫刻の作風的変容が指摘できるのである。

広隆寺不動明王坐像(図版57)は、いかにも木彫的な

いかつい量感をみせる像である。不動明王像は、後述のように、「充滿童子」があるいは

「充滿肥盛」とする教典の規定にしたがって、肉づきのよい柔軟な肉身部をあらわすのがふつうである。加えて九世紀の不動明王像は、その肉身表現に官能的ともいふべき独特の感覚的表現をみせるところに特色がある。それに反して、広隆寺不動明王像は、張りのつよい肩部、ふかく厚い胸、つき出した腹部や厚みある膝部など、塊量的な立体感の特色とそれにとりまわうかたく充実した量感の把握を、よくみせ、膝部にかかる着衣の襷も角のたつ

た、翻波式の彫法を用いて処置をしている。相好は眼をとび出すばかりにむきだして忿怒相とし、頬には両の歯牙をかみだして異様な筋肉のもりあがりがある。十世紀前半の制作であろうか。像高八一センチ、膝部を別木矧ぎとする。当初の彩色はいまほとんど剥落している。両手首より先が後補である。

阿弥陀寺（久世郡城陽町大字枇杷庄）薬師

(図版58)

如来立像は像高九五センチの小像ながら、やはり立体感の塊量的把握を特色としている。

もりあがった大粒な螺旋、肩部から腕部、腰  
部から脚にかけてのかたく厚い肉どりは対象  
を、その自然性に即して描写するよりも、像  
全体を一つの塊量としてとらえる態度が顕著  
である。著衣の像の処置も身体部の表現にふ  
さわしく、やや形式化・類型化へのまじりは  
あるが、なおふかい翻波式衣文の形式をみせ  
、動的である。ただ相好の表情には、造作が  
小造りで、やさしさを、おだやかさへの傾向を  
ひそめているといつてよいだろう。運肉を身

体部と共木彫成とする。当初は彩色像であ  
らうと思われ、いまはそのほとんどが剥落  
している。両手首より先、および薬壺は後補  
である。十世紀中葉の制作であろうか。

天慶九年（九四六）の年記をもつ岩船寺阿

弥陀如来像（図版46）は、すでにおおくの論者の指摘の

ように、九世紀彫刻の作風から十一世紀和様  
にいたる過渡的作風をもつ像として位置づけ  
うるだろう。大粒な螺髪、張りのある頬、圧  
倒的な量のおおきさと重量感をほこる体軀、

その体軀にマッチする単純でおおまかな着衣の襷、さらに定印をむすぶ太い腕、それらのカブよい表現にはなお九世紀彫刻の作風的特色を、よくのこすのであるが、反面、肩部、胸部、膝部などの身体各部分には像全体を一つの塊りとしてとらえようとする塊量的立体感の把握から解放されて、それぞれ有機的、分節的に存在を主張しはじめているようである。ひらいたい面相、やや伏目で微妙な抑揚さえみせる眼形にも、どことなくおだやかなさへの

牙生えがある。

長源寺（左京区岩倉長谷）葉師如来立像（図版59/60）は

「木彫様」の作風的特色かし、いかに後退して  
いく一つの方向を示すものとして注目に価  
するだろう。像高一五三センチの漆箔像。身  
体部の立体感はお塊量的表現の特色にした  
がいながら、頭部は体軀に比較して小さく  
なり、身体部の量感もいちじるしく後退して、  
胸部から腹部、腰部にいたる抑揚のとり方も  
単調に墮ちていることを見逃すわけには中か

ない。加えて形式化した著衣の襷が身体を重くフツンで、像全体の量感と迫力をとぼしいものとする結果となった。膝前にかかる襷の処置には文様化した形式すらみられる。両足先、両手指、裳裾左右端はいずれも後補である。

この像でめだつ特色の一つは額にふかくかぶった切りつけの螺髪であるが、この形式は滋賀県善水寺薬師如来坐像の形式にちかひものがある。加えて量感の後退した身体表現



とそれをつつむ角のたつた襲の彫法などにも  
 類似する要素がつよく、あるいは西像の間に  
 技術的面、もしくは技術者面でなんらかの関  
 連があるのではないかと推定されるほどであ  
 る。滋賀県に散在する諸寺院は天台宗延暦寺  
 勢の力がつよく、善水寺も延暦年間、薬師仏  
 を感得した最澄によつて中興されたとする寺  
 伝をもち、この薬師像も天台宗関係の造仏と  
 するのが穏当である。他方、岩倉薬師如来像  
 は、ふるくは岩倉長谷九ヶ寺の名をもつ附近

の廃寺群の一寺に伝来した仏像とつたえ、比叡山にちかいこれら廃寺も、あるいは天台宗に属する諸寺院ではなかつたかとの推定も可能である。両者かともに薬師像であることも興味ぶかい。<sup>(註9)</sup>

この長源寺像の構造が一木彫成造りから寄木造りへの過渡的特色をもつことについては前述禅定寺像の項で触れた。まず、前面は頭部から裾部にいたる基本部を一木彫成とし、それに肩部から袖部をへて裾部にいたる側面

部を左右から縦に矧ぎつけ、背面は頸部から  
 裾部までを別木矧ぎとする。前後矧ぎの構  
 造で、加えて、背面別木は上下三段にわかれ  
 、またそれぞれほぼ中央線で縦二材矧ぎとす  
 るところに特色がある（ただし、各材の内部  
 には内矧ぎをほとんどしない）。この薬師像に  
 指摘される構造は、前述禅定寺にみられる構  
 造的特色（すなわち基本部を前後矧ぎし、  
 背面部をさらに上下二段矧ぎとする構造）を  
 いっそうすすめた段階として位置づけること

か  
で  
き  
る  
に  
ら  
う  
。 十  
一  
世  
紀  
中  
葉  
以  
後  
に  
指  
摘  
さ  
れ  
る  
寄  
木  
造  
り  
へ  
内  
部  
を  
ふ  
か  
く  
刻  
つ  
た  
規  
則  
的  
な  
寄  
木  
法  
と  
く  
に  
、  
前  
後  
矧  
ぎ  
の  
頭  
部  
を  
軀  
部  
に  
差  
込  
み  
と  
す  
る  
寄  
木  
法  
に  
比  
す  
れ  
ば  
い  
く  
た  
の  
点  
で  
一  
木  
彫  
成  
的  
な  
特  
色  
を  
の  
こ  
し  
、  
な  
お  
素  
朴  
な  
技  
術  
的  
段  
階  
と  
い  
わ  
な  
く  
て  
は  
な  
ら  
な  
い  
か  
、  
規  
則  
的  
寄  
木  
法  
を  
成  
立  
さ  
せ  
る  
に  
い  
た  
る  
過  
渡  
的  
段  
階  
を  
こ  
の  
葉  
師  
像  
の  
構  
造  
に  
見  
出  
し  
う  
る  
こ  
と  
は  
否  
定  
で  
き  
な  
い  
に  
ら  
う  
。 善  
水  
寺  
葉  
師  
像  
に  
類  
似  
す  
る  
作  
風  
的  
特  
色  
か  
ら  
十  
一  
世  
紀  
末  
葉  
の  
制  
作  
が  
推  
定  
で  
き  
る  
か  
証  
明

この像の存在によって、十世紀末、十一世紀初頭頃の立像の構造的特色が知らえらるるのである。

「木彫様」の作風の段階をさらにおしすすめた段階として平等寺薬師如来立像、および真正極楽寺阿弥陀如来立像の二作例をあげうるだろう。

145  
平等寺（下京区松原通烏丸東入ル）は俗稱を因幡薬師といい、長保五年（一〇〇三）因幡国司橘行平の創建した寺院で、本尊にまつ

わる伝承は因幡堂縁起に詳しい<sup>(註)</sup>。その後の因幡堂については一、三の記録がある。まず、中右記承徳元年(一一〇九七)一月三十一日条には因幡堂炎上のことを記載するが、この際は本尊を救出したことを別記し、同じく中右記康和五年(一一一〇四)十一月十六日条にも回祿の記事をのせるが、本尊の処遇については不明である。また、看聞御記永享六年(一四三五)二月十四日条にも火災の記事をみるが、このときは「本尊は不焼取出云々」との

註記がある。これらから従来は、現存の薬師如来立像を康和五年回祿後の再興像とするのがふつうであつたが、後述のように、その作風的特色は十世紀末乃至は十一世紀初頭の特色をもち、伝承の伝える創建時（長徳―長保年間、九九五―一〇〇三）の制作と推定して大差はないようである。

薬師（圖版）像は像高一五三センチ、彫眼、漆箔の像で、像全体の立体感のとらえ方にはおどろ木彫様に特有な塊量的表現の残存を見逃す

ことができない。肩部から胸部、肩部から腕部にかけてのつながり、腰部から股部ももにかけての把握など、身体をなぞ一つの塊りとしてとらえる塊量的立体量と、かたい充実を特色とする量感のとらえ方が根強いといわなくてはならない。その点、十世紀末、十一世紀初頭にいたるも執拗に底流する一木彫成像の表現的伝統が再認識される必要があるだろう。それにもかかわらず、この薬師像にはいくたの点であらうい表現への志向も指摘できる



ののである。まず相好の表現にはまるみある頬  
 をもち、眼、鼻、唇などもあさく小造りにつ  
 くて、おだやかなもの、優美なものへの指  
 向をみせはじめ、撫肩ふうの肩部の表現も、  
 いかつい量のおおさを否定し、相好の表現  
 に適合するおだやかなものへの志向を追うも  
 のといつてよい。加えて、身体部をおおう著  
 衣の襷にもあたらしい処置の仕方がみられる  
 だろう。襷の形式はなお一木彫成像におお  
 角のたつた形式につくるとはいえ、その彫法

はあましく繊細で、正面観を予想する衣文の整理と、藤原彫刻などの二次元的立体感の把握にふさわしい線条化への傾向がほのみえて、そこに、藤原的なるものの諸要素への接近を指摘することとできるだろう。切りつけの

髻髪も小粒となり、(註)もりあがりも低い。

平等寺薬師如来立像にみられた表現の諸特

色は、真正極楽寺(図版62)真如堂、左京区浄土寺

真如町(図版62)阿弥陀如来立像にも指摘できる。像

高一〇九センチ、榎材、彫眼、漆箔の像で、

上品下生印を結び、吹寄式の蓮弁を完備した蓮華座に立っている。まず、像の立体感のとらえ方は、なほ木彫様式の塊量的表現の特色をぬけきってはいないといつてよい。撫肩ふうのまるい肩、胸部のゆるやかなモデリングの構成などには、部分的、細部的に、彫刻を二次元的な立体感においてとらえるあたらしい志向への芽生えをみせながら、なお総じて素材としての一個のマス、スの枠と、その枠に付随する立体感のかたじから解放されま

ない不自由性をのこし、著衣の襲もふとい形  
式的な彫法をつくって身体を拘束し、肉体部  
の量感とその量感のもつおおきさをとぼしい  
ものとする結果となつてゐる。ただ相好のま  
るい頬、伏眼がちな眼、小さな唇など、小造  
りな造作にみる可憐な表情に、なごやかなも  
の、優美なものへの志向をつよく汲むことが  
できるだろう。おだやかさ、優美さとして指  
摘される藤原的なもの、の芽生えが、前述二  
像のように、相好における可憐さ、あるいは

上半身における肩部の変化というかたちで、  
 まず身体のもつとも眼につきやすい部分、  
 いかえると、礼拝者の視線がもつとも集中し  
 やすい部分にまず出現したことは当然のこと  
 ながら注目されてよい。真正極楽寺像の制作  
 年代を推定する文献資料はないが、上述の作  
 風的特色から、真正極楽寺の創建時（正暦五  
 年、<sup>(註13)</sup>九九四年）をその造立年代に当てて大差  
 はないだろう。

立像で、一木彫成造りから寄木造りへ展開

する過渡的特色を、この像の構造ももつてい  
る。前面は両腕をのぞいて頭部から脚部まで  
を一木彫成とし、背面は両脇で別木を縦矧ぎ  
とする。前後矧ぎの構造を採用するのであ  
る。十世紀末、十一世紀初頭にいたると、像  
高一〇〇センチ前後の小像すら、前後矧ぎ  
とする事實は注目してよい。光背のうち、頭  
光、身光部は当初のものであるが、光縁部透  
彫部分は後補である。吹寄式の蓮弁をもつ台  
座も当初のものと思われる。ちなみに、像は

台座からつまぎでた二本の釘を両足にさしこんで支えられている。

この「木彫様」に属する立像の地藏菩薩立

像に、法金剛院（右京区花園扇野町）地藏菩

薩立像（図版63）がある。この種の形式像では、橘寺日

羅像が身体部の立体感と量感のとらえ方にも

っとも原初的な手法を示して九世紀中葉の制

作が考えられ、法隆寺金堂地藏菩薩立像も、

著衣の処置にやや形式化へのまごしをみせな

から、立体感の把握に塊量的表現の特色をつ

よく示して九世紀末葉の制作が推定できるだ  
ろう。これらの諸像に対し、法金剛院像は、  
なお立体感の把握に塊量的表現の特色をのこ  
すとはいえず、量感はいちじるしく後退し、著  
衣の襷の彫法もあさく形式化をみせて十世紀  
の過渡的性格はいなめない。十世紀も後半の  
制作であろうか。像高一二五センチ、蓮肉は  
本体と一木彫成とする。両手首より先は後補  
である。



さて前述のように、一面では、彫刻の立体感をとのえる際に塊量的な表現を基調としながら、その反面では、さまざまの点であららしい表現的特色、いいかえると、藤原的なものの諸要素を創造しつつあった一群の彫刻が存在したのに対し、他の作風の系譜、すなわち乾漆的特色、密教的特色、檀像的特色などの表現的あるいは技法的諸特色を摂取することを通じてさまざまの変容とげた多くの彫刻がある。これら諸像は、それにもかか

わらず、彫刻としての本質的な問題、いいか  
えると彫刻の立体感の把握と量感の整え方に  
ほやはり、木彫様<sup>L</sup>的表現を基調としてい  
る。という意味で、便宜上、この「木彫様<sup>L</sup>にふ  
くめて整理できるだろう。

金戒光明寺（左京区黒谷町）千手観音立像（図版64）

は像高二六八センチ、梅檀材、漆箔の像であ  
る。当初は吉田山付近にあったが、吉田寺の旧仏  
と伝えている。この像の特色は、肩部から腰  
部とへて脚部にいたる体部の立体感を一木彫

成による塊量的な表現の枠にしたかってとらえながらも、肉身部の量感の把握、および着衣の襞の処置にはいかつくかたい身体と着衣の表現を意図せず、むしろ柔軟な肉身部の表面とまるみある輪郭を構成するところに特色がある。とくに胸部から腰部にかけてのモデリング、下半身脚部の表面処置などには、まるでやかな肉身部を感じさせる柔軟な処置が顕著である。この特色は、乾漆像の表現的特色に仿ぶがるものといってよいだろう。制作年

代<sup>1</sup>について是不詳であるが、相好の上方に湾曲する眼形、ひきしめた唇、重々しい頬の張りなどにはなお沈痛・晦渋な雰囲気とのこして、九世紀彫刻の諸特色にフなかる反面、下半身にまとう著衣の襷はやや形式化への傾向をみせることもあって、十世紀中葉の時期を当てゝるのが穏当だろう。像の構造は、身体基本部の前面、背面部を別本で彫りだす「前後矧<sup>1</sup>」の特色をもつとの報告があるが、管見の調査では、基本部を一本彫成とし、背面

の腰下から脚部にかけて長方形の背剣をほど  
こす通常の一本造りの構造のようである。た  
だ、左右裾部は側面ど別木を削ぎ、正面膝部  
あたりにも埋木がある。第二合掌手、および  
背後の脇手、両足はともに後補である。

九世紀の制作であるが、金戒光明寺像と作  
風的特色をちかくする像に、東寺食堂千手観

音立像(図版43)がある。

この像は昭和初年の火災をう  
けて大破したか、そのために、かえって後世  
補修の部分にかくされていた制作当初の姿を

うかかうことかできるようになった。像高五  
九三センチ、檜材の像で、その巨大な像容の  
ため頭部から胸部にいたる心木を根幹とし、  
その前面、両側面からおおくの不規則な別木  
を矧ぎつけて像の表面細部の造形をほどこし  
ている。背面には頭部、体部上部、および腰  
上の三カ所に内削りがある。

この像の表現的特色も、頭部から脚部まで  
身体部の立体感を一個の塊りとしてとらえ  
るいわゆる塊量的表現にあるといつてよい。

肩は左右につよくほり、胴部から腰部、脚部にかけての量感も充実に厚みを持ち、重心をひくく下半身においている。脚部にかかる着衣の処置も厚くふかい襷をつくって、その身体部の立体感と量感に適合する重量感と動感を強調するのである。これらの表現で注意されるのは、乾漆を多用した表面の処置である。相好や肉身部、および着衣にも乾漆と布を重ね、漆箔を置いてまるみある表面と輪郭の構成を意図しており、そこに、八世紀乾漆

像にフなかる技法的特色が指摘されなくては  
ならない。納入檜扇の墨書銘によつて元慶元  
年（八七七）の制作が推定されるから、前述  
金戒光明寺像の特色は、九世紀後半の東寺食  
堂千手観音立像の表現的特色を継ぐものとい  
つてよいだらう。（註14）

像全体の立体感の把握はなおも塊量的な特  
色と基調としながらも、身体各部のプロポー  
ーションおよび量感のとのえ方には調和ある



自然らしさと均衡を重視する一群の像がある。

まず、仁和寺宝物館に安置する阿弥陀三尊

(図版44)

像の中尊如来像がある。この像の表現の特色

は、破綻なくまとまったプロポーションと、

それにふさわしいほどよい均衡のとれた量感

の把握にある。相好の表現も、身体部の調和

と均衡の精神にマッチして眼、鼻、唇などの

造作は小造りで柔軟な表情へとすすみ、とく

に唇には可憐な微笑すら浮かべるのである。著

衣の襷はなおふとく、重々しさと動感を示す  
とはいえ、総じておだやかなもの、優美なも  
のへの志向がいちじるしいといわなくてはな  
らない。この三尊像を仁和寺創建当初の金堂  
本尊にあてれば、仁和四年（八八八）の制作  
となる。けれども右に指摘された作風的特色  
は、その制作年代を九世紀にさかのぼらせる  
ことを困難としている。

西脇侍像は中尊と同時の制作と推定される  
が、やや作風的特色を異にし、塊量的な立体

威の特色をもちながら、他面では、量威のと  
 らえ方に柔軟で豊満な肉どりをみせ、とくに  
 下肢部の量威は、むしろ後述する密教的作風  
 の特色を、よく引きつぐのではないかと、さ  
 え思われる。

仁和寺阿彌陀如来像と作風的特色を、さか  
 する像に、西光寺（右京区太秦多藪町）阿彌  
 陀如来（図版66）坐像がある。この像も、基本的には、

「木彫様に特有の塊量的立体感の把握を基  
 調とし、また像のプロポーションの整え方で

もやや過大な頭部、大粒な螺旋、造作のおお  
ましい相好の表情など、九世記の「木彫様」彫  
刻にしばしば指摘されるアンバランスな迫力  
と動感のなごりをのこしながら、他面では、  
肩部から胸部、腹部にかけての立体感と量感  
を調和と均衡の精神をもって破綻なくまとめ  
ようとする態度のあることも見逃すわけには  
ゆかない。いいかえると、この種の像は、九  
世紀的作風から十一世紀的作風にむかうあた  
らしい志向を、天平彫刻の作風の伝統に「な

がる調和と均衡の表現的特色をよりどころとして見出していったと考えることができるだろう。像高九五センチ、定印をむすぶ両手は後補である。ちねみに、この像は、中世、附近の広隆寺から流出したとする伝承がある。

157  
身体部の立体感を塊量的表現の特色とらえながら、その身体部を、おう著衣の処置に九世紀檀像に特有な自然描写的表現をほどこす一群の像がある。

まず、光明寺（乙訓郡長岡町大字粟生）千  
（図版の）手観音立像は肩部から腰部、脚部にかけて厚  
く充實した肉づけをおき、その肉づけに付随  
する量感のおおきさと重量感を表現するとこ  
ろに特色があるが、下半身をまとう着衣の処  
置には、九世紀檀像、たとえば宝菩提院菩薩  
像にみられる襷の処置、すなわち自然主義的  
描写を基調とし複雑な曲線と折返しをみせる  
襷の処置をほどこして、木彫様式の作風  
的系譜が他の作風の系譜のさまざまな技法的特

色を撮取していった過程を物語るのである。  
 腹部前面の折返し、あるいは膝前で同心円的  
 曲線をつくる天衣の彫法などがそのことを示  
 している。像高一六〇センチの彩色像。第一  
 、二合掌手、および脇手のすべて、側面に垂  
 下する左右天衣は後補である。制作年代は、  
 そのなお豊かな量感と、やや晦渋な相好の表  
 現から推して、十世紀前半の時期を考えるこ  
 とができようか。

月輪寺（右京区嵯峨清滝月輪町）千手観

音立像ほすでに量感にとぼしく、身体部をお  
おう著衣の襞も形式化・類型化して、この種  
の作風の終末を想わせるものがある。ここで  
ほ波形のふかい襞が量感の後退した身体部を  
ぶあつくおおい両者の間に調和を欠き、加え  
て膝部とそれ付随する天衣の曲線がひくく  
垂下して、身体部のプロポーションに破綻を  
えまねくこともあって、像全体の重量感と迫  
力をとぼしいものとしてゐる。ただ相好には  
なお晦渋な雰囲気があり、九世紀彫刻の面影



をわずかにつたえてゐる。十世紀後半の制作  
 であらうか。像高一五五センチの彩色像、中  
 央二手は臂より先、足部は両足首より先を後  
 補とし、背面の脇手もすべてあたらしい。背  
 面部の造作はあらいのみあとをのこし、未完  
 成のまま放置したかと思わせるものがある。

立体感の把握は塊量的表現を特色とし、そ  
 のいかつい身体部にあらくふかい着衣の襷を  
 きざむ像は比較的多い。南禅寺聖観音立像も  
 その一例である。像高一四六センチの漆箔像

。膝部にかかると不規則な、おどるような襷の  
処置に特色がある。宝髻も類例をみない特異  
な形式。相好の表情には小づくりな造作から  
生れる可憐なほほえみがある。十世紀中葉の  
制作であろうか。西午首より先が後補である

この「木彫様」にふくめて整理できる像で  
身体部の表面の処置や技法に洗練を欠き  
相好にも独特の個性をみせて、民間的へも

しくは地方的)とも名づけうる像に愛染院十  
一面観音立像、双林寺薬師如来立像の二軀が  
ある。

愛染院(中京区六角通東洞院西入ル堂の前  
町)十一面観音立像(図版69)は像高一八九センチの彩

色像。この像の特色は、なによりも下半身の  
いかつい量感のおおきさと、その身体部を、  
形式化へのまぎしはあるが彫りのふとい襷が  
厚くおおって量感のおおきさにマツ千する動  
感と重量感を示すところにある。それとも

に、身体各部にみられる粗野な技法・表現が、この像の独特の重々しさ、あらあらしさをいっそう強調する要素となつてゐることも見逃せない。身体部および著衣の表面には、洗練さにかけるともいえる粗い処置がめだち、とくに髪際部、瓔珞、腕釧などは未完成のまま放置したかと思われ、無造作な処置をみせるのである。ただ眼、鼻、唇などの相好の造作は磨滅による破損がいちじるしく、明晰な印象にとほしいことが惜しまれる。向つて左

手首より先、右手臂より先、および両臂にか  
かる天衣の大半が後補。蓮肉の一部は身体部  
と共に彫成である。十世紀中葉の制作が考え  
られようか。

双林寺（東山区下河原鷺尾町）薬師如来（図版 29）

像も、相好の注意深い表現に対し、著衣の表  
現を無造作な荒彫りのままのこしたところに  
特色がある。相好は、おおきな弧をえかく眉  
と伏眼がちの眼との間隔をひろげ、唇から顎  
にかけての線もフまたに輪郭をえかいて独自

の沈痛な風貌をつくりだしている。この表情は、九世紀の檀像、たとえば旧長尾寺薬師如来坐像、法華寺十一面観音立像、醍醐寺聖観音立像、延暦寺千手観音立像、東大寺試みの大仏などに共通する特色といつてよい。伏眼かちの眼形には微妙な抑揚をみせ、唇も両端を引きつめて、相好をつくる際の細心の注意を思わせる。それに對し、著衣の襷の処置には技術のあらさと拙劣さがめだち、襷の概念的な表現におわつて、相好と著衣の部分の制

作者を異にするのではないかとさえ推定し世  
 るものがある。身体部の把握の仕方、肩部  
 をいかつく張り、膝張りもつよく、なお「木  
 彫様に属する立体感の特色を濃くのこして  
 いる」といつてよい。当初のものと思われ左  
 手、および右足の、他の部分に比して過大な  
 つくりが異様である。膝部および左右両肩を  
 別木で彫ぎつけるほか、左袖部、腹部にも別  
 木による埋木がある。なお、向つて左膝底部  
 に墨書銘があり、「寶増（花押）」と判読で

するが、その人物の詳細については不明である。像高八五センチ、十世紀後半の制作であろうか。

その他、この一群にふくめて考えうる像に、法金剛院僧形文殊坐像がある。若いならば、えに老人の姿にあらわして、相好・肉身部の表現にやや誇張された自然主義的描写を示すのであるが、それに対し、著衣の表現には、前二軀と同様、洗練さに欠ける粗野な処置をみせ、両者の技術的処置に不調和を露呈して



いる。肩幅をひろく、膝張りもゆったり構えて  
 いる反面、身体部の量感が後退し、膝高も  
 厚みをうしなっているのは、制作年代のあた  
 らしさを物語るものだろう。十世紀末、ある  
 いは十一世紀に入つての制作であろうか。

さて以上、いくつかの基準をたてて整理を  
 試みた。木彫様の展南を、ここで総括的に  
 概観する必要があるだろう。十一世紀「木彫  
 様の作風展南は、一面では、それぞれ多彩

な変容の仕方ではあれ、九世紀「木彫様」の作風的特色を激次後退させながら、反面では、九世紀彫刻には指摘できないあらたな表現的諸要素の創造をほたしている。た過程として把握できるだろう。身体部の量感の後退、肩部にあらわれたまるやかな面と輪郭の形成、著衣の襞のあざい線条化、相好にあらわれた優美さ、なごやかさへの志向、これらが十世紀の「木彫様」が獲得し、みいだした創造の諸要素といってよいだろう。あるものは、他

の作風の系統に属する彫刻の諸特色を、技術  
面あるいは形式面で提取し、いくたの細部的  
変容をうむことにはあつたが、基本的には、右  
に述べた諸要素の創造が十世紀「木彫様」の  
一般的展開の過程であつたと規定しうるだろ  
う。

164  
それにもかかわらず、「木彫様」の作風展  
開は、結局、像の主体感を、一個の塊りとし  
てとらえようとする塊量的表現の特色から完  
全にぬけ去ることにはできなかったのではな  
い

か。『木彫様』の諸像は、十世紀を通じて、  
漸次前述のあたらしい表現的諸要素を創造す  
ることはあつても、像のマツスを決定する立  
体感と、それに伴随する量感の把握の仕方と  
いう彫刻に本質する観点からみるならば、そ  
れらの諸要素の創造は、所詮、九世紀彫刻に  
おいて成立し、『木彫様』の基礎概念ともな  
つた彫刻の塊量的表現の枠内における変容で  
あり、その枠内の細部的進展をでるものでは  
なかつたのではないか、という疑問をすてき

れないのである。十世紀末、十一世紀初頭の制作が推定され、この「木彫様」の最末期の段階を示すと考えられる因幡堂薬師像、真正極楽寺像の立体感とそれに伴う量感の把握の仕方には、なお塊量的表現の特色が根強く残存している事実を見逃すわけにはゆかないのである。その相好の可憐な表情や、肩部のまろやかな表現、あるいはまた着衣の襷にみられるあざい線條化への傾向などには、おだやかなもの、優美なものへの志向を内在し、そ

の点、たしかに藤原的なものの創造とはいへ  
ても、それが直ちに彫刻における藤原様式（  
和様）につながっていくものであったかとい  
う問題については、なおおおくの疑問なしと  
はしえないのである。

### その三

九世紀前半に典型的に指摘された密教的作  
風が、九世紀の後半にはすでにその作風の特  
色を稀薄化していたことについては最初にふ

れた。したがって、十世紀の彫刻作風に、密教的作風の特色が具体的にどのような仕方でも浸透し展開していったかの問題を判断し、その系譜をたどることは容易ではない。むしろ

「密教様」は、九世紀末葉までにはその作風的特色を解消したと考えることの方が妥当的といえるかも知れない。近年紹介された東寺御影堂不動明王坐像は、九世紀末年、もしくは十世紀初頭の制作と推定されるが、その身体部の量感のとり方には、「充滿童子」も

しくは「充滿肥満」の姿とする園像（教典）  
の規定にしたがって、不動明王像に独自のヤ  
や肥満した柔軟な肉身表現をみせている。そ  
れにもかかわらず、その表現の特色には、九  
世紀前半の密教的作風、すなわち東寺講堂諸  
像へとくに五大明王像、梵天坐像におよび觀  
心寺如意輪觀音坐像などの密教像の肉身部に  
指摘される官能性ともいふべき感覺的表現の  
特色（註15）をいちじるしくとぼしくしている事實に  
背をむけるわけにはゆかないのである。これ



ら九世紀密教像の、官能性という言葉で把握  
される独自の重苦しい感覚的表現の特色は九  
世紀末葉の段階ですでに失われ、十世紀にい  
たっては、むしろ像の肉身部を、肥満した柔  
軟な量感で把握するといふ仕方、で引きつかれ  
ていったように思われる。したがって、やや  
肥満した柔軟な量感で像の身体部をとらえる  
彫刻の系譜を、十世紀「密教様」<sup>レ</sup>としてあと  
づけることが出来るだろう。その例として、  
まず、前述した仁和寺阿彌陀三尊像の左右両

脇侍像、および般舟院不動明王坐像をあげよう。

般舟院（上京区今出川通千本東入ル般舟院

前町）不動明王坐像（図版27）は像高一センチ、檜の

一木彫成像で、当初の彩色はいますべて剥落

している。この像の表現の特色は、なにより

も胸部から腹部にかけてまるやかに充実した

量感の把握にあるといつてよい。肩部から胸

部にかけて、ゆつたりした厚みとひろがりをも

もち、胴部から腹部への抑揚も豊かに充実し

た量のおおきさをたくみにあらわすのである。加えて、その量感のとらえ方は、いかつかたい素材の厚みではなく、「充滿童子」の「充滿肥盛」の不動にふさわしい柔軟な肉身部のおおきさとして把握されている。十世紀彫刻の不動明王像としては随一の佳作といえてよいだろう。けれどもその作風的特色には、九世紀密教像に指摘される官能性ともいえない。独自の感覺的雰囲気はすでになく、ただ豊かに充實した量感を強調する仕方に変容を

とげてゐる事實は見逃さるべきではないだろう。

般舟院像に比較すれば、量感のおおきさに

およぼぬところがあるとはいへ、(図版) 遍照寺へ右

京区嵯峨広沢西裏池へ不動明王坐像も十世紀

「密教様」の特色をみせている。破綻なくま

とめたプロポーションと、胸部から腹部にか

けてもありあがつた肉身部の抑揚を強調するや

り方などには、前述東寺不動明王坐像に類似

するものがあるといつてよい。ただ遍照寺像

は、肩部の張り、胸部のひろがり、  
 また姿態の構えにかたさもあって、東寺像、  
 および般舟院像ほどの量感のおおきさと、そ  
 れに付随する気宇のふかさに欠けるのはいな  
 めない。それにもかかわらず、肉身表現の特  
 色は「充滿不動」への志向をつよくもつてお  
 り、ここでも、九世紀密教的作風の、十世紀  
 における変容のあり方を物語っているといえ  
 るだろう。

これら諸像に指摘される十世紀「密教様」

の特色は、不動明王以外の尊像においてもしばしばみることができらる。

喜春庵（右京区大原野大字石見上里）十一

面観音立像（図版74）は像高一〇〇センチ、竹ヤキ材に

よる一木彫成像。当初は彩色像であったと思われらるが、いまはそのほとんどが剥落して、

全身黒ずんだ地肌をみせている。この像の表

現の特色も、像全体をやや肥満した量感でと

らえ、加えて身体各部を、おだやかなまるみ

ある面と輪郭で構成するところにある。とく

に肩部から胸部、もも両股部の肉どりは豊かだ、  
 充実した肉身の把握に欠けるところがない。  
 ただ遊足する右膝が低くさがり、腰部から膝  
 部にかけてのプロポーションに崩れをみせは  
 じめ、条帛、著衣、天衣の襲の彫法もおおま  
 かで、形式化へのきざしはいなめない。相好  
 の特色は、充実肥盛した身体部にふさわしく  
 、頬の輪郭はまるく、伏眼かちの眼、鼻、唇  
 などの造作も小造りになって制作年代の降る  
 ことをおもわせるが、表情には、なおわずか

に晦淡な重苦しさの名残リがある。十世紀後半の制作であろうか。両手を体軀と共に木で刻出すが、手首より先に後世の補修がある。

喜春庵像の作風的特色をいっそうすすめた段階に、遍照寺十一面観音立像(図版 73)がある。像高

一三四センチ午の一木彫成像。当初は漆箔像であつたと思われ。この像の特色も、やや肥満した量感をみせるところにあるが、喜春庵像に比してプロポーションの崩れがめだち、膝部は下つて下半身の構成に破綻をうみ、脚



部にかかると、天衣の曲線もたるみとみせ、像全体の印象を、動勢と軽快さにとほしいものとしてい

171  
この像で注目されるのは、相好にあらわれ、た可憐な表情である。細く彎曲した眼形、小さい鼻と唇、まるくふくらんだ頬の輪郭などには、いかついもの、森嚴・晦澁なものに対するおだやかなもの、平明なものへの志向を内在しているといつてよい。これらはあきらかにあたらしい一つの創造といわなくてはな

らないう。肉身部のまるやかな量感の把握とともに、そこには、やがて成立する藤原的なるものの諸要素の芽生えをくみとることもできるだろう。それにもかかわらず、身体部の立体感のとらえ方には、ひろい肩の張りや厚みある身体部のとらえ方をみせてなお根強い塊量的表現のなごりがあり、前述藤原的諸要素の創造の反面に、非藤原様式ともいえる要素の残存することも見逃がすわけにはゆかないのである。

遍照寺は永祿元年（九八九）広沢流の大成者  
 寛朝が南創した寺院で、当初は嵯峨広沢池の  
 池畔、遍照寺山のふもとにあつたといふ。十  
 一面観音、および前述不動明王両像に指摘さ  
 れる作風的特色は、両像を遍照寺創建当初の  
 制作と推定するにまたげにはならないだろう。  
 なお遍照寺諸像をめぐると題については、  
 近年、井上正氏の詳細な論考がある。<sup>(註16)</sup>  
 喜春庵像、および遍照寺十一面観音立像の  
 表現的特色を形式化・類型化した段階にとら

えうる像に、広隆寺菩薩形立像がある。像高九八センチ、一木造りの構造で彩色像。あさい火焰状の浮彫りをほどこし彩色を加えた板光背を背負っている。頭部には金属製の宝冠をつけ、向って右手に宝珠をもつ。身体の量感はいちじるしく後退し、肉身部のモデリングも柔軟なまるみにとほしいが、作風の傾向としては前述二軀の特色を追うものといつてよいだろう。上半身にかかる条帛、下半身にまとう裳、および天衣の襞もあつぽったく形

式化した彫法を用いてやや煩瑣でさへある。  
 宝冠、左右手首より先、および宝珠は後補。  
 板光背は当初の姿をのこすのであろうか。

前述諸像とはやや形式を異にするが、木彫様への立体感の把握を基調としながらも、肥満した量感のとらえ方に特色のある常念寺

(相楽郡精華町祝園) 菩薩形立像(図版 26)も便宜上こ

こにふくめて考察する。像高一六九センチ

桐に似たやわらかい材質を用い、両臂までを  
 体部と共に彫成とし、背面上半身に長方形の

肉削をほどこしている。当初は彩色像であつたと思われ、一部に胡粉地の残存がある。両手首より先、両足より先、両臂にかかる天衣下端が後補である。この像の特色は、なお塊量的立体感の粹をのこしながら、身体各部の量感を、豊かで柔軟な肉どりもちでとらえるところにあり、とくに、下半身もち股部には豊満ともいえる肉身部の充実がある。その充実は、うすくあらわされた裳を透してうかがうことができるほどの柔軟な肉どりを示すのである。

頬も腕部もまるやかなふくらみをみせている。  
 眼形も伏眼につくって細く、唇もあさく小  
 造りである。これらの諸要素は、いうまでも  
 なく、おだやかさ、優美なるものへの芽生え  
 といつてよい。

この像と形式・表現をいちじるしくちかく  
 する像に、滋賀県兼念寺聖観音立像があるこ  
 とは注意されてよい。同筒形の宝冠、伏眼が  
 ちのほゞい眼形、服制の形式、さらには身体  
 部の量感のとらえ方などにはいちじるしく類

似した手法を示してあり、あるいは、後者は前者を原形とする模刻ではないかと推定されるほどである。ただし、肩部から胸部、腰部にいたる抑揚のとり方には単調さがめだち、著衣の襷の処置も形式化・類型化がすすんで、制作年代の降ることを思わせる。この種の形式と表現の特色をもつ像が、十世紀を通じて、京都周辺に一つの流行をみせていたと考えてよいだろう。



さて以上、九世紀前半の密教像に典型的なか  
たらで指摘される密教的作風、いいかえると  
、肉身部を、官能性ともいふべき特殊な雰  
気をももたす豊満な表現にとらえることに  
よつて、仏の存在を、肉体的、物質的な、感  
覚的力の次元に見出そうとする密教的作風の  
特色が、十世紀にいたつては、その官能的、  
感覚的特色をうしなつて、やや肥満した柔軟  
な量感で肉身部を把握する仕方に変容してい  
つた過程をたどつた。この、いわば肥満的な

量威の強調は、たしかに十世紀「密教様」の  
あたらししい一つの創造といつてよい。その特  
色は、前にたゞ者を圧倒する量のおおきさ、  
動的な迫力として特色づけられるものではな  
く、むしろ、身体各部のまるみある柔軟な肉  
身表現を基礎として生れてくるおだやかなも  
の、優美なものへの志向として特色づけられ  
るものといわなくてはならないだろう。胸部  
のふくらみ、腕部のまるやかさ、下肢部の柔  
軟さ、そして、まるい頬、小造りの表情にみ

られる可憐な微笑はなによりもこのことを物語っているといつてよい。

それにもかかわらず、これらあたらしい創造の諸要素は、一個の彫刻の表現においては、なお部分的、細部的変容にすぎなかつたのではないか。彫刻の本質である立体感と、それに付随する量感の把握の仕方を根底から展開させる創造的要素にはならなかつたのではないかと思われる。十世紀末葉の制作が推定され、この系統の最末期に位置づけうる前述

遍照寺十一面観音像における藤原的ともい  
べきあたらしい表現の諸要素が、塊量的立体  
感の把握を特色とする身体表現の細部的、部  
分的変容としてあらわれた事実がこのことを  
証するだろう。それら諸要素の創造が、藤原  
的なものの創造とはいっても、なお藤原様  
式（和様）の創造とはいえない理由がここ  
にある。

#### その四

九世紀の「檀像様」が、複雑な襷の折返し  
 と曲線をみせる諸像（宝菩提院像のような）  
 と、鋭い翻波式の彫法をみせる諸像（法華寺  
 十一面観音立像のような）の二つに大別され  
 ることについては最初にふれた。前者、すな  
 わち自然主義的特色をつよくもつ像の十世紀  
 の作例として、広隆寺宝蔵の聖観音立像（図版 77）があ  
 る。像高一四七センチ、檜材による一木彫成  
 の像で、いま身体各部に胡粉地をのこすか、  
 当初から彩色像であつたか否か不明である。

むしろ後述のように、檀像的特色のつよい表現を考慮すると、当初は、あるいは素木仕上げであったのかも知れない。この像の特色は、肩部から胸部、腹部、腰部にかけて、現実的なプロポーションとそれに付随する均衡のとれた抑揚を示し、加えて、帛布、著衣、および天衣の表現に複雑な襞の折返しと曲線をえがいて写実的特色をみせるところにある。相好の、上瞼がふくらみ、唇をつきだし、顔の中心がひくい独特の異国的風貌なども九世紀

檀像にちかい特色といつてよい。ただ上半身の肉身部はかなりの量感の後退をみせ、背面肩部から腰部にかけても厚みにとぼしく、腹部をつまみだしたく、字の側面観をみせるやり方、あるいは裳裾部の必然性に欠ける襲の処置などは、この像の制作年代を十世紀中葉までさげる必要を感じさせるものがある。

この像を、寛平二年（八九〇）勘録の広隆寺実録帳の記事「観世音菩薩檀像壹軀、立像四尺二寸、今校、在塔院、故、従五位下、良

階貞範願しの聖観音像に当てようとする伝承がある。良階貞範については三代実録に名がみえ、貞観四年七月廿八日、左京職に貫附され、貞観六年八月八日には阿刀物部姓へと改姓をみた。また前記実録帳には、「故」と記載し、すくなくとも貞観年間から寛平二年（八九〇）頃までの生存が推定できるから、前記実録帳の記載にしたがうならば、聖観音立像は九世紀末葉の制作としなくてはならない。聖観音立像の作風的特色は、はたして十世



紀をさかのぼりうるだろうか。両手首より先か後補である。

いかなる翻波式の彫法を多用する「檀像様

」には海住山寺十一面観音立像(図版 18)がある。像高

四五センチ、檜材による素木仕上げである。

像の形式は法華寺十一面観音立像に似て、腰

を右に曲げ、~~左~~脚を遊足とし、左手に蓮華を

もっている。ただ法華寺像では右手で天衣の

一端をつまむが、後者では垂下して掌を前に

むけるといふうちがいがある。身体のプロポ

シヨンのとり方は「檀像様」に特有の自然な  
均衡をもち、着衣の表現も写実にもとづいた  
襜の処置をみせて九世紀「檀像様」の特色を  
なおつよくひきつぐといつてよい。伏眼が  
の相好にも、晦淡な重苦しさをのこしている  
。それにもかかわらず、他面では、胸部から  
腹部にかけての上半身、および両腕部におけ  
る量感のとり方にはかたく張りつめた表面の  
構成をうしなつて、やや豊満な肉体描写がま  
さり、着衣の襜にみる鱗波式の彫法も形式化

した整いへの傾向をあらわしはじめているこ  
 とを見逃すわけにはゆかない。㊦檀像様㊬が  
 十世紀にいたって変容をとげていく一つの方  
 向を示すものとして注目に価いするだろう。  
 両手首より先、および両臂にかかる左右天衣  
 が後補である。

像全体の立体感を塊量的表現でとらえなが  
 ら、帛布、著衣および天衣の処置に翻波式の  
 彫法を多用し、その点、むしろ㊦檀像様㊬に

ふくめて考えうる像に、法性寺（東山区本町  
通十六丁目）千手観音立像（図版79）がある。像高一〇  
九センチ、檜材による一木彫成像、頭上第一  
段に十四面、第二段に十面、頂上に如来形を  
一面、計廿五面をいただし、さらに本面左右  
耳後部に異形の脇面をつける像で、その類例  
はすくない。左右脇面をつける構成では、滋  
賀県渡岸寺十一面観音立像（図版42）が著名である。法  
性寺像の表現の特色は、重々しくもりあがっ  
た多面の構成と、それにふさわしい晦渋な相

好の表情、およびそれらの諸要素にマッチする着衣のふかい縹波式彫法にある。肉身部はいちじろしく量感をとぼしくし、下半身の身体部もあつぽったい着衣の縹におおわれて、その量感のあつみとおおきさをうしなっている。ここでは、彫刻のマッチスのおおきさと力強さを、身体部の立体感と量感によつてではなく、縹の彫法のあらあらしさとふかさによつて表現しようとする意図が、つよいである。この彫刻のマッチスを、身体部の立体感

と量感それ自体によるのではなく、著衣の襷  
のふかさを、あらずによつてとらえようとする  
彫刻作風の特色、いいかえると、本来、著衣  
の襷の实在性を表現する手段であつた翻波式  
という彫法が、像自体の立体感と量感を決定  
するにいたつた特色は九世紀彫刻の解体の過  
程にあらわれたといつてよく、すでに、九世  
紀後半の制作が推定される室生寺釈迦如来坐  
像の襷の彫法にあらずかである。この彫刻作  
風の特色は、それ以降、十世紀彫刻に底流す

る対象把握の一手段となったといふことがで  
きるのであり、前述法性寺千手観音立像をほ  
じめとして、この種の形式的像が一つの流行を  
みたのではないかとさえ思われる。

法性寺像は延長二年へ九二四、藤原忠平に  
よって創建された法性寺の旧仏とつたえ、法  
性寺の創立年代をその造立年に当てるのが通  
説である。制作年代の上限をそこにおいて考  
えるのが穏当だろう。

法性寺像と形式的類似がいちじるしい大報

恩寺千手観音立像も、この系統にふくめて整理しうるだろう。大報恩寺像は、前者に比して身体部の量感はいっそうとほしく、プロポーションにも破綻をみせ、襷の彫法はあさく形式化がすすんで制作年代のくだることを思わせる。伏眼かちの相好には、なおわずかに晦渋な重苦しさがある。十世紀後半の制作であろうか。像高一六五センチ、当初は彩色像であったが、いまはそのほとんどが剥落し、わずかに正面、着衣の部分に胡粉地をのこす



にすぎない。中央ニ手、脇手、両足先、側面  
天衣が後補である。

このようにみていると、九世紀檀像の作風  
的特色を十世紀にいたっても純粹に伝えてい  
る作例は意外にとほしいといわなくてはなら  
ない。九世紀檀像の特色は、宝菩提院像に典  
型的なかたちで指摘されたように、肉身部の  
立体感と量感を、精緻な素材をいかしてかた  
い張りのある面と抑揚の構成でとらえ、あわ  
せて着衣の襞を複雑な折返しと曲線でとらえ

るところにある。この表現と技法の特色は、  
おそらく、九世紀の前半中国から将来された  
と推定されるが、それらが天平彫刻の表現と  
技法の特色からおおきくかけはなれていたこ  
とからわかるように、日本人の彫刻観、造形  
感覚にとって、いちじるしく難解なものでは  
なかつたろうか。宝菩提院像の肉身部に指摘  
される、かたくほりつめた量感のとり方と、  
相好の頼にみる緊張した面の構成、さらには  
複雑な襷の処置など、きびしい自然観照を基

189  
調とした対象把握の態度とその技法は、天平  
彫刻の特色である厚みある立体感と柔軟な量  
感のとらえ方にならされることの永かった日  
本人には、この上なく難解であり、また、日  
本人の好みに合致しない異国的な造形感覚で  
はなかつたか。九世紀中葉の制作が推定され  
、この作風的特色をうけつぐと考えられる法  
華寺十一面観音立像においてさえ、肉身部の  
表現には、かたく張った面の構成よりも、す  
べに豊満なものへの志向が芽生えはじめとい

るし、九世紀後半の制作が推定できる渡岸寺  
十一面観音立像も、檀像的な表現と技法の特  
色をみせるとはいえ、その肉身部の表現には  
乾漆像的ともいえる柔軟な面の構成と処置  
があきらかである。十世紀にいたっては、前  
述海住山寺十一面観音は、すでに肉身部の崩  
れがみえはじめ、あるいは、広隆寺聖観音像  
の肉身部にみるように、張りとうしなつたと  
ぼしい量感に堕ちていくことにもなつた。

自然描写を基調とする複雑な装の処置にお

いても同様である。宝菩提院像にみる襪の表現は、あくまで著衣の襪の描写であって、著衣の襪を整理する技法ではない。それに反し、宝菩提院像の表現と技法をうけついで諸像、たとえば醍醐寺聖観音(図版41)立像の襪の処置にはすでに裝飾的傾向がみえ、既述した広隆寺聖観音像では襪のもつ自然性・必然性におおしく欠けている。

このことは翻波式の形式・技法にも指摘できよう。翻波式の形式は、既成のものが

日本に将来されたか、もしくは日本彫刻史の過程で成立したもののかなおあきらかでないか、法華寺十一面観音立像に指摘される彫法が比較的その原初的形態を示していると考えうるならば、前述、渡岸寺十一面観音立像ではすでに定形化へのまごしがあり、同じく九世紀後半の制作が推定できる室生寺釈迦如来坐像には装飾化・類型化がいちじるしく、十世紀前半の法性寺千手像にいたれば、前述のよ

うに、彫刻の立体感と量感をそぐないはじめ

ていることも見逃すわけにはゆかない。

186  
以上のようには、檀像様には、九世紀の前半日本に伝来してのち急速にその特色をうしなひ、わずかに九世紀から十世紀におよんで、複雑な襷の処置と翻波式の襷の形式とが漸次形式化・類型化しつつ、部分的もしくは細部的な技法として、他の作風系統の諸像に摂取されていったと考へうるだろう。したがって、九世紀前半の檀像に指摘される身体把握の特色、すなわち、張りのかたい表面と均衡

のとれた抑揚の構成によつて肉身部の量感を  
写実的にとらえる特色は、十一世紀和様の成  
立に際して、本質的な関連をもつことにはな  
らなかつたように思われる。



## 第二節

十世紀彫刻の諸相(二)

——天台葉師像の形式・長源寺葉師像を中心として——

京都市左京区岩倉長谷の小倉山東麓に立つ長源寺（浄土宗知恩寺系）には数軀の彫刻を伝えているが、そのなかに重文指定の木造葉師如来像一軀がある。この像はこれまで詳細に紹介されることがなく、知る人の少ない像

であるが、十世紀彫刻史に關するいくつかの重要な問題をほらんでいると考えられるので、節を改めて論ずる所以である。

長源寺葉師像(図版59、60)は像高一五二センチ、檜材による前後矧ぎの構造で（後述）、いま後補と推定される漆箔を全身に置いている。頭部は体部に比して小さく、眼は細い三日月形、鼻、唇の造作も小造りとなり、わずかに口元に晦澁な表情をのこす反面、相好全体の表情にはくまやかさの印象が目立っている。肩幅は

せまく、体部の量感を抑え、胸から腹部、腰部への肉づけも抑揚に微妙な変化をつけず、両もも部にまじまされるふかい衣文や下脚部にはあらわされるU字形の衣文なども、その構図には装飾化の傾向が顕著である。

188  
このようにみると、様式史上に占める薬師像の位置がおおよそ判明する。すなわち、長源寺薬師像は平安初期（九世紀）彫刻の様式的特色、いいかえると全身の量感を塊量的に強調し、衣文もふかくあららしく動的にま

ざみ、相好にも重旨しい重厚な表情か、あるいは一種独特な官能的ともいってよい感覚的  
表情をみせる平安初期彫刻の諸特色が次第に  
後退し、やがて、像の輪郭を端正な構図でと  
とのえ、量感を抑え、あざい装飾的な衣文を  
きざみ、相好にはおだやかさ・優しさの表情  
をみせる平安後期（十一世紀）彫刻の諸特色  
へと変容してゆく様式史上の過渡期に位置す  
ると考えられる。類例では、坐像であるが正  
暦四年（九九三）に制作された善水寺薬師像

（図版50）  
師像

が参考になる。善水寺像の特色は、なで肩で量感を抑えた体軀、やや形式化した太い髷の彫法、小造りで鬘りのあさい相好にみられる突らしさの印象などに指摘されるか、これらはいずれも平安初期から後期への過渡的段階（十世紀後半から末葉）における様式の一典型を示すものであり、長源寺像の特色とも共通する。両者は、これら一般的な様式上の特色を同じくするばかりではなく、後述のように、まきりつけの髷髪をふかく額にかぶる頭髪

の形式や細い三日月形の眼形、鬘波をみせな  
いたい襷の彫法など、形式上の類似もつよい  
のである。様式上・形式上から判断される長  
源寺像の制作年代は善水寺像にまわめて近い  
（十世紀末葉）と推定され、平安初期から後  
期への彫刻史を考える上で重要な資料となり  
得る。

平安初期彫刻の様式展開は、天平彫刻のそ  
れが比較的単一な様式の流れとしてあとづけ  
うるのに対して、いちじるしく多様な様式系

統の展開としてとらえうるほかはないところ  
に一つの特徴がある。天平末期から平安初期  
にかけては、一方では、東大寺三月堂本尊不  
空罽索観音像、唐招提寺本尊盧舍那仏像など  
のいわば古典的様式をうけつぐ様式の流れが  
あり、他方では、中国から相ついで中唐・晚  
唐の多様な彫刻様式が伝えられたという事情  
もあって、平安初期の彫刻史をいちじるしく  
複雑にしている。かゝって九世紀の彫刻史を、  
(4) 天平時代の彫刻の表現と技法の特色を比較

的つよくのこしてゐる保守的な作風Ⅱ「奈良  
様」、(四)神護寺薬師像(図版26)、元興寺薬師像(図版27)の  
一木彫成像の作風Ⅱ「木彫様」、(ハ)真言密教  
を背景として台頭した「密教様」、(ニ)宝菩提  
院菩薩半跏像(図版38)、法華寺十一面観音像(図版39)などの「  
檀像様」の四つの様式系譜に分類して整理し  
たことがある(註17)。それに反し、十世紀を経て  
十一世紀にいたる彫刻の歴史は、中国・朝鮮  
など外来様式の直接的な影響をうけて引きお  
こされたものではなく、平安初期彫刻の様式



が、中つくりした足どりであるが、確実な歩調をふんで自律的に展開した過程として、いわば日本彫刻史の内部における必然的な展開としてとらえうることが予想される。このことから、十世紀の彫刻史を整理する際には、九世紀彫刻の様式系譜にもとづいて、それら多様な様式系譜のそれぞれの変容としてか、あるいはそれら相互の関連を通じて明らかにするほかはないこととなる。

91  
ところで、十世紀彫刻史の主流を形成した

のは、それら多様な様式系譜のなかでも、や  
ほり上醍醐薬師三尊像(図版45)（九〇九年ごろ）には  
じまり、岩船寺阿弥陀像(図版46)（九四六）につな  
がる様式の流れ、すなわち「木彫様」の系譜で  
あつたと考えたい。この系譜は、九世紀にお  
ける他系譜の特色、たとえば「奈良様」(図版29、30)（広  
隆寺講堂阿弥陀像、東寺講堂五菩薩像など）  
の「端正な」とのい「や」、(図版34)「密教様」(東寺  
講堂五大明王像、(図版31、32)梵天像、神護寺五大虚空蔵  
像など）の「柔軟な肉身表現」の影響を多少

うけることにはあつたにせよ、おもに九世紀の「木彫様」(たとえば、神護寺薬師立像、元興寺薬師立像、広隆寺講堂地藏菩薩像など)にみられる様式の特徴、いいかえると、一木彫成造の構造を用いて身体の量感を塊量的に強調し、衣文の襞をあらあらしく彫り、相好にも重苦しい表情をもちこむことによつて「大まか、重厚さ、いかつさ」の印象を求め、様式を直接受けついで成立したと考えられる。

十世紀前半という時期は、九世紀「木彫様

この様式的特色をつよくのこすこれら一群の彫刻がつくられていくことを考えると、美術史の時代区分としては、なお平安初期にふくめて取り扱うのが穏当と思われる。

上醍醐薬師三尊像にはじまる十世紀の「木彫様」は、中葉以降、様式の諸特色を稀薄化するが、形式的誇張に堕ちるかして、系譜としての独自性を急速に喪失する。長源寺薬師像は、善水寺薬師像とともに、十世紀における「木彫様」の最末期を示す好例である。長

源寺像では、全身の構成に一木という素材のもつかたちの枠をつよくのこしながら、量感ほ減少し、衣文の彫法にも細部の処理にも形式化・装飾化の傾向がすすみ、相好には、重苦しい表情に代わるこまやかさの印象をみせはじめている。木彫様々の特色である塊量的な「枠」の制約のなかで、藤原様式のこまやかさ、おだやかさを求めるという「木彫様」の終末的な様相を示している。

他方、長源寺像とほぼ同時代には、すでに

十世紀中葉の六波羅密寺十一面觀音像(図版 47)にほじ

まり、平等寺(因幡堂)薬師立像(図版 61)(長徳)長

保、九九五—一〇〇二、真正極樂寺阿弥陀

立像(図版 62)(正暦三年、九九二)、遍照寺十一面觀

音立像(図版 63)(永祚元年ごろ、九八九)などにいた

つてしたいに顯著となるあたらしい様式上の

創造もあつた(第三節)。これらの諸像は、

「木彫様に付随する」枠の制約を幾分の

こしはすれ、形姿に自由な動きと、肉身部に

柔軟な肉づけをほどこすによつて(遍照寺像

194  
一、また相好には、視るものに親近感を与え  
るおだやかな微笑をうかべることによって（  
真正極楽寺像、平等寺像）、いずれも「こま  
やかさ、平明さ、温和さ」の様式を積極的に  
求めて<sup>（註18）</sup>いる。これら諸像は、「木彫様」  
密教様<sup>（註18）</sup>など諸系譜の様式的独自性が失われ  
るにいたった十世紀末の段階で、それらさま  
ざまの様式的要素の混在のなかからあたらし  
い彫刻の独自性を求めて成立して来たものな  
のである。十一世紀初頭の、藤原様式の先駆

とい、てよい東福寺同聚院不動明王像(図版 2)（寛弘三年、一〇〇六）の成立は、こうしたあたりらしい様式上の動向を前提として可能であったと考えられる。(註 19) この意味から、長源寺薬師像は、木彫様が十世紀末にいたってその様式的独自性を喪失したことを物語る作例として、いいかえると、十世紀末葉における保守的様式上の終末を物語る作例として、重要な史的意義をもっている。



とくろで、長源寺薬師像における顕著な形  
 式上の特色は、(1)肉髻を二段につくらず、  
 際線をまぶかにかぶる頭髪の形式、(2)細い三  
 日月形の眼形、また、(3)襷の彫法では、  
 翻波をつくらず、角のある山形の稜線をまぶ  
 太い襷の形式等であるが、現存する如来像のな  
 かにはこれに類似する形式へあるいはその一  
 部を採用する作例が多いのである。管見の  
 およぶ作例について諸特色を整理すれば表一  
 となる。

表一

9	8	7	6	5	4	3	2	1	件名	形姿	頭部	眼形	衣文の髷	腹部の曲線	荘嚴
徳田氏薬師像	同	同	同	同	同	同	同	立像	長源寺薬師像	立像	肉髻一段	細い三日月形	翻波をみせない太い髷	一本	漆箔(後補か)
同	坐像	立像	同	同	同	同	同	坐像	六波羅蜜寺薬師像	坐像	同	同	同	二本	漆箔(当初か)
同	同	同	同	同	同	同	同	同	南明寺薬師像	同	同	同	同	一本	肉身漆箔(後補)、衣朱
同	同	同	同	同	同	同	同	同	普水寺薬師像	同	二や	同	同	二本	漆箔(後補)
同	同	同	同	同	同	同	同	同	蓮台寺薬師像	同	二や	同	同	二本	肉身黄土、衣朱
同	同	同	同	同	同	同	同	同	円隆寺薬師像	同	同	細い三日月形	同(補)	二本	漆箔(後補)
同	同	同	同	同	同	同	同	同	充満寺薬師像	同	同	同	同(損)	二本	肉身漆箔(後補)、衣朱
同	同	同	同	同	同	同	同	同	仏谷寺薬師像	坐像	同	同	同(損)	二本	彩色(詳細不明)
同	同	同	同	同	同	同	同	同	徳田氏薬師像	同	同	同	同	二本	漆箔(後補か)

従来この種の形式は、平安初期から後期への過渡期にあらわれる特色、つまり十世紀彫刻に特有の形式として考えられるか、もしくは地方仏におおくみられる形式化・簡略化の現象として考えられるのが普通で、それら諸像の形式的類似をもたらしたと考えられる宗教的背景や成立の事情について、一つの脈絡でつなぎ合わす試みが必要とほなかつた。けれども、表にしたがえば、諸像は、(1) 前述の如く十世紀以降、十一世紀初頭にかけて

て集中して制作されたことのほか、(四)圧倒的に薬師像が多く、あわせて、(ハ)天台系寺院を中心として造立されたらしいことも推定されるから(後述)、これら諸像を背後において繋いでいる脈絡をたどる試みもけつして無駄なこととは思えない。以下、主要な作例ととりあげて脈絡の一端を考察する。

## 1 長源寺薬師像

長源寺像が造立された当初の事情について

ほ、拠るべき資料がないが、平安期における長谷村の情勢をたどることによって、はじめは天台系寺院の仏像であつたらしいことがわかる。

諸記録によれば、<sup>(註20)</sup>長源寺は寛正四年(一四

六三)の創建(南基は不詳)、のち寛文十年

(一六七〇)真悦和尚が中興したという。寺

地も当初は長谷地区(旧長谷村)の上ノ町に

あつたのを明治五年にやはり長谷の堀池に移

建、その際長谷に散在していた十数ヶ寺のう

ち五カ寺を吸収・合併して各寺の仏像を遷座した。小倉山の現地へは昭和三十八年に移建(註2)されている。本論の薬師立像は明治五年に吸収・合併された五ヶ寺の一つ、恵尊寺の旧仏(註2)と伝える。恵尊寺の創立も寛正四年といつから、そのころすでに廃寺となっていたか、あるいは衰退の著しい付近の寺の仏像を引きついでたものであろう。

長谷にあつたことがわかる平安時代の古寺では解脱寺と普門寺が著名である。解脱寺は

十世紀の末ごろ、道長の姉東三条院詮子（一〇〇一）の御願によつて園城寺の長吏観修（九四四—一〇〇八）が創立した寺である。余慶（九一八—九九一）の弟子観修は円融天皇や道長の護持僧となる<sup>（註23）</sup>、当時有験僧として著名であつたから、詮子は寺を観修に付属して宮廷生活にまつわるさまざまの加持祈禱を託していたのである。記録によれば、観修は長保三年（一〇〇一）十一月数百戸を<sup>（註24）</sup>与えられ、翌四年寺内に常行三昧堂を建立、

198  
白檀の阿弥陀三尊像を安置して不断念仏を修  
して(註25)いる。寛弘元年(一〇〇四)四月にいた  
つて、この封戸を解脱寺に施入(註26)した。降つて  
万寿三年(一〇二六)正月には藤原公任がこ  
の寺で出家、以後念仏の余生を送り、長久二  
年(一〇四一)正月に歿して(註27)いる。普門寺の  
創立も詳らかではないが、山城名勝志山には  
野府記山を引いて、万寿三年(一〇二六)  
にはすでにこの地に普門寺が存在していたこ  
と、長元四年(一〇三一)三月には阿闍梨久



圓かこの寺で尊勝呪を修したことを記してい  
る(註 28)から、普内寺も解脱寺と近いころに創建さ  
れた寺院であるらしい。『名勝志』はさらに  
十八世紀初頭には普内寺は廢寺となってい  
たが、廢址の東方に「二堂」とよばれる小堂  
があり、中央に智証大師自刻の不動明王、東  
には覺鑊自刻の不動明王、西には智証大師の  
肖像が安置されている。いづれも普内寺の旧  
仏とすべきことを述べているから、この寺も  
天台宗寺内派の寺院であつたのであろう。

このように記録にのこる長谷地区の古寺が  
いずれも十世紀末、十一世紀初頭に創建され  
天台宗寺内派に属していたのは、天元四年（  
九八一）余慶の法性寺座主補任や、永祚元年  
（九八九）同じく余慶の天台座主補任にはじ  
まる叡山の山内・寺内の紛争によって、余慶  
を指導者とする寺内一派が大挙して岩倉に降  
つた事件とふかい関係がある。

199  
長谷に隣接する岩倉地区（旧岩倉村）には  
もともと天禄二年（九七一）創建の大雲寺が

あつた。大雲寺は日野文範の発願により、藤原部忠の第四子真覚を南山として創立、十一面観音を本尊としたという。降つて永観三年（九八五）には皇太后昌子が寺内に観音院を建立した。（註29）余慶も一度入室したことがあり、またのち余慶の弟子文慶も別当になつたことがあるように、当初から天台宗寺内派に属する寺院であつた。天元四年にはじまる西内の分裂に際して余慶門下が大挙して岩倉に降つたのも、この寺と岩倉の地が早くから寺内派

とふかい繋がりをも有していたからであらうし、あるいはこの地が三井寺の所領に当てられていたのかも知れない。余慶は門弟数百人を率いて観音院に入り、観修は長谷解脱寺に入つたとい<sup>(註30)</sup>う。岩倉・長谷地区には、事件の前後から一内の僧を収容するため多くの寺院が建立されたらしい。『京都府愛宕郡岩倉村概誌』<sup>(註31)</sup>は「岩倉四十九院」として旧岩倉村にこの主要寺院の名録、本尊、南基を挙げてい<sup>る</sup>。解脱寺、普内寺は長谷村に建立された寺

院のうちも、とも有力な寺院であり、やがて諸記録が記すように、皇室・貴族の尊崇を得ることとなったのである。(註文)

長源寺薬師像の、様式上から推定される制作年代(十世紀末)は、余慶、観修らが岩倉・長谷に降った時期(天元四年、九八一)にほぼ等しい。このとき旧長谷村に建てられたいずれかの寺院の仏像が近世恵尊寺に受けつけられ、さらに長源寺に伝わったものと考えた

い。

## 2 六波羅蜜寺薬師像

長源寺薬師像の頭髪形式に酷似するのは六波羅蜜寺薬師像、奈良南明寺薬師像である。

六波羅蜜寺像(図版81)では、頭髪形式のほか、髪際線

が正面からもみあげにかけてゆるやかな曲線

をえがいてつづく形式、上方に湾曲する三日

月形の眼形、鬘波をみせたい髪など、い

ずれも長源寺像の諸形式と近似している。腹

部に二本の曲線をきざんでふくらみを強調す

るやり方も、後述のように、多くの薬師像に指摘される特色である。

六波羅蜜手像は全身に對する頭部の比率が過大で、面幅も広く、螺髪も盛り上げて高い。その点、像の特定部分を誇張することの多い九世紀彫刻にフながら、面も多分にある。けれども、頭部の誇張に反し、胸部や腹部の量感はいちじるしく減退し、膝高も低く、両肩や袖部、膝部にまじまれる衣文の襷も浅く、また形式化もいちじるしいのである。量感の

減退と細部の処理に、おだやかなもの、優美なもの、を求め、志向のあることを見逃すわけにはゆかない。制作年代を十世紀前半まで遡らせることほむずかしいようである。

六波羅蜜寺は念仏上人空也（光勝）が天曆五年（九五）、京に悪疫が流行したのを機に金色一丈の十一面観音、六尺梵王、帝釈、四天王等を造立、また志和三年（九六三）智識を集めて一寺を創建、西光寺とよび、僧六百人を請じて自写の大般若経を供養し万灯会



を修したのにはじまるとされる。(註33) 現本尊の十  
一面観音像は、様式上から天曆五年(九五  
一)造立の観音像に当たると考えてよいよう  
である。天禄三年(九七二)九月、空也は西光  
寺に歿し、以降、弟子の中信が寺を継ぎ、六  
波羅蜜寺と改め天台別院とした。(註34)  
空也はもともと既成教団の世俗化にあきた  
らず市井庶民の実生活のなかにならぬ宗教を  
樹立しようとし、その信仰の内容も、民間呪  
術宗教的性格が顕著であつたとされるが、  
他

面、西光寺草創に先だつ天曆二年（九四八）  
 四月、叡山に登つて座主延昌に師事、得度し  
 て、大乘戒を受けていることを考へると、早  
 くから天台教学との關係を有していたことは  
 疑いなし。空也の念仏の起源が在來のどのよ  
 うな宗教に求められるか、なお詳らかにし  
 たいようであるが、寛平・延喜の頃よりほじ  
 まる天台浄土教との繋がりを想定すること  
 も充分可能であらう。<sup>(註36)</sup> 弟子の中信が西光寺を天  
 台別院としたのは、なによりも中信自身が天

台敬団に属していたことに拠ると思われるが、あわせて師空也が有していた天台教学との繋がりには導かれるところも大まかだったのであるろう。

伝承によれば、葉師像は中信が寺を天台別院とした際の本尊であつたといわれる<sup>(証抄)</sup>。しかした六波羅密寺の前身である西光寺の本尊も、いま本堂中央厨子に安置される十一面観音像も、ともに天曆五年に造立されたという十一面観音に当たると考へざるを得ないし、また

いま宝物館に収蔵されている由題の薬師像は、近年まで本堂の向かって左厨子に安置され、脇仏として扱われていたから、十一面観音を本尊とするこの寺の性格は、西光寺・六波羅蜜寺を通じて一貫して変わることにはなかつた(註38)。と考へなくてはならない。薬師像は、西光寺の(あるいは六波羅蜜寺の)境内に建立されていた薬師堂など別堂の本尊ではなかつたかと考へるのが穏当であろう。造立年代は、様式上から西光寺時代(九六三―七一)、あ

るいは中信による六波羅密寺の創建時代へ九  
七ニゴころのいずれに当てることも可能であ  
ろう。いずれをとるにせよ、空也、中信の経  
歴・思想から考えて、葉師像が天台教学との  
繋がりをもって造立されたと考えて大過はな  
いようである。

3 南明寺葉師像

奈良南明寺（古義真言宗）葉師像も二段の

（註39）（図版22）

盛りあがりをつくらない頭髪を額まぶかにか

ぶり、髪際線が正面からもみあげにかけゆるやかな曲線をえかいている。面部は後世の補修がいちじるしいが、当初も現状のように丸い顔立ちで細い三日月形の眼をまぶんでいたらしい。そのほか、なで肩の体軀、翻波をみせたいたい襷の彫法など、一連の形式的特色をそなえている。

この像が薬師仏として信仰されてきたことは、その形姿とともに、いま左に釈迦、右に阿弥陀としたかえ三体本尊を構成しているこ

とから疑いなし（後述）、制作年代も、善  
水寺像や長源寺像との様式的近似から十世紀  
末、十一世紀初頭を想定して大過はない。た  
だ薬師像の造立当初の事情や沿革について詳  
細に知り得ないのは残念である。寺には天正  
十一年写、島左近筆の「坂原由来記」なる文  
書が伝わるという。（註40）それによると、欽明天皇  
三年（五四二）天竺より恵智、恵僧の両法師  
が山城国相楽郡狛村にきて、奈良元興寺を創  
め、のち敏達四年（五七五）坂原に榎山千坊

を南いて千体仏を祀ったが、南明寺（古くは  
 「室堂」（ひろんどう）とい<sup>（註4）</sup>った）は槇山千  
 坊の一堂を移建したものと<sup>（註4）</sup>いう。もちろん、  
 多くの検討を要する。また、大和志に、  
 南明寺 在阪原村 正堂一字 安置三大仏  
 上梁文曰 宝亀二年建 今呼槇山千坊坊廢し  
 とあることについて、解体修理の結果では  
 、上梁文はなく、様式上から判断される堂の  
 建立年代は鎌倉中期で、それ以前に建物があ  
 ったとは認めがたく、また現本堂が他所へた



たとえば榎山千坊)から移建された形跡もない  
とい<sup>(註42)</sup>う。

現本堂は正面五間、側面四間の四注造、内  
部は母屋の奥(北)半分、正面三間・側面一  
間を内陣として土築の須弥壇を築いているか  
ら、創建の当初から現状のように薬師、釈迦  
、阿弥陀の三体仏を安置していたことは疑い  
ないが、三尊の造立年代はいずれも本堂の建  
立年代(鎌倉中期)をよかのほ<sup>(註43)</sup>る。加えて三  
尊の法量には三体仏としての統一がみられず

(中尊薬師像がもつとも小像<sup>(註4)</sup>)、様式から判  
 断される造立年代も三尊それぞれ多少の相違  
 があるから、鎌倉中期における本堂建立の際  
 付近の寺院に伝わる別個の三像を一具像と  
 して祀ったのであろう。その場合、左右脇侍  
 よりも小像である薬師仏を中尊としたのには  
 相応の理由があつたと考えられる。寺伝では  
 もともといま本堂が建つ地には現本堂の中  
 尊薬師仏を祀る薬師堂があつたのを、鎌倉中  
 期にあらたに現本堂を建て榎山千坊から釈迦

・阿弥陀画像を移して三尊形式に改めたので  
あろうとされるが、本堂の修理結果と相容れ  
ないし「横山千坊」なる寺院の沿革も詳らか  
ではない、今後なお検討を要することである  
。ただ薬師仏を中尊とする三体仏の構成から  
この寺が或る時期、天台思想との繋がりをも  
もっていたらしいことは想定可能である。釈  
迦・薬師・阿弥陀の三体仏を祀る例へさらに  
不動・毘沙門を加える場合もある）が平安時

代以降、天台系寺院に多いことはすでに先学  
 の指摘がある。(註45) 彫刻では舞鶴岡隆寺、京都大  
 原来迎院、滋賀坂本来迎寺（以上、いずれも  
 中尊は阿弥陀）などがあり、福岡県求菩提（  
 くぼて）山から出土した銅板法華経付属の銅  
 管表面には、も彫刻によって釈迦・薬師・阿  
 弥陀三尊像のほか、不動・毘沙門の坐像がま  
 じまれている。(註46) 文献上では、叡山東谷檀那院  
 に檜皮葺三間堂があり、一尺五寸の釈迦・阿  
 弥陀・薬師・如意輪・五大尊・毘沙門・普賢

の諸仏を安置していたとする記録が参考になる。<sup>(註47)</sup> 天台系寺院では、三體本尊は過去・現在

・未来の三千諸仏の仏名を唱えて年内の罪障を懺悔する仏名会の本尊として祀られたといわれる(過去・現在・未来各千仏のうち「現

在の千仏」に相当する胎藏界曼荼羅中の賢劫千仏を修し、これをもって三千仏を代表させたとい<sup>(註48)</sup>う)。その際、三尊のうち阿彌陀を中

尊とするのは(來迎寺、円隆寺など)、慈覺大師にはじまり恵心僧都にいたって大成され

た天台淨土教の思想を強調するものであろうし、南明寺の場合、薬師像が左右脇侍に比して小像にもかかわらず中尊に祀られるのは、三尊中制作年代がもつともさかのぼることとともに、最澄以降の、叡山草創期における薬師信仰の伝統をとくに強調するのであろう。ただしこのように考えた場合、鎌倉中期における本堂建立時に天台教学との結びつきが想定し得ても、さかのぼって十世紀の末、薬師像の造立に際しても、天台思想との何らかの

肉連を有していたことの説明にはならない。  
南明寺が建つ大柳生の地は、古くは南都寺院  
とくに東大・興福両寺の杣山として南かれ、  
平安時代以降は春日社の所領にも当てられた  
ようであるから、<sup>(註49)</sup>天台教学がどの程度この地  
に浸透することができたか、という観点から  
も今後検討の要があるろう。

#### 4 善水寺薬師像

上述した螺髪形式のほかにも、肉髻を二段に

分けるとかその區別が明瞭でなく、また髮際線  
 は例の如くゆるやかな曲線をえかいても、み  
 げにつづく形式をこれに含めれば作例はさら  
 によくなる。代表作は善水寺薬師（図版50）像である。  
 この像ではその他、丸い顔立ち、三日月形の  
 眼形、なで肩の体軀、腹部にきざむ二本の曲  
 線、翻波をみせない太い襷の彫法など共通す  
 る特色をそなえている。善水寺像が当初から  
 薬師仏として信仰されたことはその形姿から  
 うたかたないし、胎内に正暦四年（九九三）



の年記をもつ願文とともに麻袋につめた穀を  
納入していて五穀豊穡を祈願して造立された  
らしいことを考えると、この像の尊名は、釈  
迦・阿弥陀・弥勒のいずれよりも薬師とする  
のがふさわしい。制作年代も十世紀の最末期  
である。また造立当初の事情についても、こ  
の像が天台像として造立されたことは疑う余  
地がない。『近江輿地志』(巻五十一)による  
と、善水寺は和銅四年、国家鎮護の寺として  
南創、はじめ和銅寺といひ。のち延暦年間、

伝教大師が桓武天皇の病氣平癒を祈願したこ  
 とから天皇の帰依をえ、延暦寺草創のとき天  
 台別院に改宗、寺名も善水寺と改めたとい  
 う。  
 滋賀県には叡山に近い地理的関係から、伝  
 教大師南基あるいは中興の伝承をもつ寺院や  
 伝教大師自刻と伝える仏像を本尊に祀る寺  
 院がすこぶる多い。加えて、それら尊像のす  
 べてが薬師仏であることは、叡山草創期の  
 最澄による薬師信仰の根づよい伝統をよく物

語っている。これら古い歴史をもつ寺院の大部分は平安時代以降、天台宗に転じ、ある時期大いに栄えた歴史をもつようである。とくに甲賀の地は叡山の杣山として利用されたほか、叡山の経営にも重要な位置を保持していたらしいから(註450)善水寺をはじめとする天台宗寺院は、この地の鎮護と教導の目的をもつて建立された。改宗をうけたりしたのである。善水寺の場合、その時期は現本尊の薬師仏がつくられた十世紀末のことと考えたい。

と当時に十二坊を有したと伝えるのは、このころの繁栄をいうのであるうか。

### 5 蓮台寺薬師像

善水寺に近い栗東町蓮台寺にも、上述の諸形式をもつ薬師像(図版 83)がある。(註 4)寺伝によると、蓮

台寺は延暦八年(七八九)最澄によって創建され、七堂伽藍かとのい、最澄自刻の薬師仏を本尊としていたという。応仁元年(一一四六)兵火にあつて全焼、直ちに再建された

か、寛永年間（一六二四—一六四四）ふたた  
び回禄、仁王門をのこして全焼した。蓮台寺  
にはいま本論でとりあげる薬師像をのこすほ  
か、近年まで平安末期の仁王像二軀を伝えて  
いた。<sup>（証 52）</sup>

薬師像は、二段の肉髻を明瞭につくらず全  
体に大きく盛りあげる頭髪形式のほか、ゆる  
やかな曲線をえかく髪際線、腹部の二本曲線  
、たくあらい装の彫法などいすれも共通する  
特色をもち、像全体の形式が六波羅密寺薬師

6 円隆寺薬師像

像にすこぶる近い。とくに左肩と腹部、あるいは右足首にかかる着衣の形式は簡略化がいろいろある。ただし制作年代は、彫りのあじい相好の造作と愛らしさの表情などから、六波羅密寺像よりやや降り、十世紀末あるいは十一世紀初頭に入るかと思われる。

舞鶴岡隆寺にも善水寺像に酷似する薬師仏(図版 84)  
 を伝えている。(註 53)上部が突出したかたちの肉髻  
 はやや異例であるが、二段の区別を明瞭につ  
 くらず、また髮際線がもみあげにかけて中  
 やかな曲線をえがくこともこの像を類例の一  
 つに数えさせてよいし、丸い顔立ち、三日月  
 形の眼形、なで肩の体軀、膝部の二本曲線、  
 翻波をまじまじない襷(註 54)の彫法なども善水寺像と  
 共通する。岡隆寺薬師像に關してはすでに井  
 上正氏による研究が(註 55)あり、制作年代について

も、円隆寺の縁起『慈慧山略記』を考証して、皇慶上人が円隆寺を再興したという長徳年間（八九九—九九九）に比定されている。善水寺像（正暦四年、九九三）との様式的類似を考えると妥当なところであろう。

皇慶は中納言橘広相の曾孫（一説には孫）で、七歳にして比叡山に登って東塔阿弥陀坊に住み、法興院静真に師事して密教を修めた。天台僧である<sup>（註56）</sup>。もっとも、皇慶はのち東寺の景雲阿闍梨について空海請來の灌頂秘法をう



けているから、生まれつき一宗一派に偏しな  
い研究の徒であつたようである。したがつて  
皇慶上人による中興の事実から、直ちに薬師  
像が天台教を背景にして造立されたと即断  
することは必ずしいが、本堂に安置される  
尊像の構成から、いま真言宗に属する円隆寺  
が、少なくとも平安後期から鎌倉時代にか  
つて天台寺院であつたらしいことは推定可能  
である。

円隆寺本堂に阿弥陀（中央）・薬師（左）

・釈迦（右）の三体本尊を祀ること、そして  
 この類例が天台寺院に多くみられることにつ  
 いてはすでに触れたが、円隆寺の場合も三尊  
 の脇侍としてさらに不動明王（左、鎌倉時代  
 ）と永仁六年（一一九八）の銘を有する毘沙  
 門天（右）を安置している。<sup>（註効）</sup>とりわけ不動明  
 王の形姿が三井寺黄不動尊の図像的形式に近  
 似していることは、天台宗のなかでも寺内派  
 との肉連を想定させるのである。もっとも薬  
 師堂薬師像の制作年代（九世紀末）は三体仏

や不動・毘沙内の時代より、少なくとも百年  
（三体仏）ないし三百年（両脇侍）はさかの  
ぼると考えざるを得ないから、これをもつて  
直ちに薬師像の宗教的背景を説明することに  
はならない。今後とも検討を要することであ  
る。

## 7 充滿寺薬師像

立像の一例は滋賀県高月町充滿寺薬師像で  
ある。いま充滿寺の所管に属するこの像は付

(図版 85)

近の「薬師堂」とよばれる小堂の本尊で、隣  
 接する「観音堂」の十一面観音像とともに、  
 古くは湖北にそびえる己高山へこたかみやま  
 へ山頂の鷄足寺へ山頂の寺院群を総称して鷄  
 足寺といったた(註38)という。関係の仏像であつたと  
 推定されている。己高山は「己高山縁起」に  
 よると、はじめ行基の南創になり、のち秦澄  
 も堂を建て、平安時代に入つては最澄が本堂  
 を建立して本尊の十一面観音像を自刻したと  
 いう。充滿寺像について、もちろん疑るべ

き資料はないが、己高山に属する寺院は湖北  
一帯に散在していたらしいから、この像が平  
安中期へ十世紀末へ、叡山天台との繋がりに  
おいて造立されたと考えうる可能性はフよい  
。いま木の下古橋葉師堂境内の宝物館「己高  
岡」には鷄足寺園系の遺像が多数収蔵されて  
いる。そのなかに叡山草創期の根本中堂に安  
置されていた七仏葉師像と園像的形式を同じ  
くする七仏葉師立像七軀を伝えていることも  
参考になる。<sup>(註59)</sup>

薬師像は像高一六〇センチ、カヤ材による一  
 木彫成造で頭部にも背部にも肉剣りはほどこ  
 くない。頭部は円隆寺薬師像に似てここでも  
 頭髪を高く盛りあげるが、二段の区別を明瞭  
 につけのない肉髻や、もみあげにかけてゆるや  
 かな曲線を之かく鬘際線など類例の一つに数  
 えてよいし、面部や肉身部には後世の補修が  
 加わるとはいえ、当初も三日月形の眼形で  
 腹部に二本の曲線を入れていたことは確かだ  
 ある。着衣の表面も風雨による損傷が著しい

が、  
翻波をみせない太い襷をまじんでいたらし  
しい。腹前にY字形の衣文線をえがき、膝下  
に平行曲線状の衣文をまじむのは長源寺像と  
同工である。

この他に、上述諸像と形式的特色を同じくす  
る作例には、坐像に島根県仏谷寺薬師像<sup>(註60)</sup>、大  
阪徳田氏薬師如来像<sup>(註61)</sup>、勝持寺薬師像（檀像）  
、近年井上正氏によつて紹介された滋賀県飯  
道山本地仏薬師像<sup>(註62)</sup>など、立像では室生寺金堂  
脇仏薬師如来立像などがある。

上述の諸像には、肉身部を漆箔仕上げとするか、あるいは黄土によって荘嚴し、着衣は表が朱、裏は緑（白緑）を用いて彩色する。朱衣金躰（註63）の多いことも注意される。坐像では蓮台寺像（註63）、南明寺像（註64）、仏谷寺像がそうであり、いま全身に後補の漆箔を押ししている善水寺像も当初は「朱衣金躰」であつたらしい（註65）。

四隆寺像の漆箔も明らかに後世の補修であるから、当初は彩色仕上げであつた可能性もあるかもしれない。立像では亮満寺像が「朱



衣金躰<sup>レ</sup>であり、長源寺像の漆箔も後補のよ  
うである。

叡山草創期の根本中堂には四具の薬師像十  
軀（独尊像三軀、七仏薬師像七軀）が安置さ  
れていた<sup>表<sub>二</sub></sup>。そのうち独尊形式の薬師仏は、い  
ずれも立像で、肉身部は漆箔を押しして金色に  
荘厳し、法衣は彩色で仕上げをしていた（最  
澄自刻像は袈裟の表が朱、裏が青であったと  
明示している）。毛利久氏は、室生寺金堂釈  
迦如来立像（毛利氏によれば薬師立像）の「

表二 諸記録にみえる叡山の薬師仏（『山門堂舎記』『叡岳要記』『九院仏閣抄』による）

建造物	根本中堂		仏像(数量)	形姿	像高	荘嚴	記	事
	薬師仏一軀	薬師仏一軀						
善学院 (葺檜皮三間)	七仏薬師一軀	?	?	?	?	金色	平時望願、承平年中(九三一―三八)	
	薬師仏一軀	?	坐像	四尺	金色	後冷泉天皇願、康平五年(一〇六二)、如意輪・文殊とともに安置する		
実相院 (葺檜皮五間)	薬師仏一軀	?	?	丈六	金色	白河院願、承暦四年(一〇八〇)、彩色梵天・帝釈とともに安置する		
	薬師仏六軀	?	?	等身	金色	円仁建立か、金色普賢延命・彩色五尊像とともに安置する		
楞嚴三昧院講堂 (葺檜皮七間)	薬師仏一軀	?	?	?	金色	興良之坊、天元二年(九七九)、釈迦・阿弥陀・如意輪・五大尊・毘沙門・普賢とともに安置する		
	薬師仏一軀	?	?	一尺五寸	?			
東谷檀那院 (葺檜皮三間)	薬師仏一軀	?	?	?	?			
	薬師仏一軀	?	?	?	?			
横川砂碓堂	薬師仏一軀	?	?	?	?		「成山神所ニ顯示ニ云云」	
	薬師仏一軀	?	?	?	?			

彫刻的特色<sup>レ</sup>の一つにこの「朱衣金躰<sup>レ</sup>」をあげ、  
 「天台的要素<sup>レ</sup>」として考察して<sup>(註66)</sup>いる。「  
 朱衣金躰<sup>レ</sup>」像は、この他、平安時代の遺品に  
 限<sup>レ</sup>っても、慈尊院弥勒像<sup>(註67)</sup>、岩船寺阿弥勒像<sup>(図版46)</sup>、  
 双林寺薬師像<sup>(図版70)</sup>、靈山寺薬師三尊像<sup>(図版87)</sup>、滋賀大岡  
 寺薬師像、京都西明寺薬師像など数多くのこ  
 る。そのうちには、慈尊院弥勒像のように、  
 明らかに真言宗寺院において造立されたと考  
 えなくてはならない作例もあり今後なお検討  
 を要するが、遺例に徴するかぎり「朱衣金躰

。 像の多くは叡山天台との何らかの繋がりに  
おいて造立されたと判断してよいようである  
。 さて以上のようないくつかの形式を同じ  
くする一群の像はいずれも(1)薬師仏である  
ことのほか、(2)十世紀中葉以降、十一世紀初  
頭にかけて集中して、(3)天台系寺院において  
制作されたらしいことかわかる。このことは  
平安中期の比叡山延暦寺においてあるい

は、天台の主要な寺院において、熱心な信仰を  
 あつめた感或る薬師の「原像」があり、その  
 「原像」に対する信仰が広範囲に伝播するに  
 つれて多くの模倣像がつくられたことを物語  
 るものである。

しかし「原像」の薬師仏が、いつ、どのよ  
 うな事情によって造立され、叡山の（天台の）  
 いずれの仏殿に祀られていたか、また彫刻  
 的にどのような形式であつたか、を明らかに  
 することはなかなか困難である。まず形式に

ついでに、三日月形の眼形や、翻波をみ  
せない襷の彫法等は類例のすべてにみられる  
特色であるから、「原像」の形式もこのよう  
なものであったと判断してよいが、「原像」  
の形姿が立像か坐像か、頭髪形式では一段の  
肉髻が原形で、それが曖昧であるか二段の肉  
髻をつくるかたちに変化したのか、それとも  
その逆なのか、腹部のまごみは二本か一本か  
、また「原像」が「朱衣金躰」像であったか  
否か、等々なお検討を要する。これらの形式

的特色のいくつかをもち「原像」がまずあり、その「原像」をもととして、信仰の伝播につれていくつかの形式が加わったり、また簡略化されたりして上述の如き多様な類型像をつくり出したと、少しあたり考えておくほかはない。鎌倉時代、釈迦信仰の隆盛にともなうて奮然請来による清涼寺釈迦像が多数模倣された際には、「原像」としての清涼寺像の形式はきわめて忠実に模刻されている。薬師像の場合には、「原像」が清涼寺像ほど特殊な

圓像的形式でなかつたためか、より自由な仕方で模倣され、多様な類型像を生む結果となつたのであろう。

ただ様式上から考えた場合、長源寺像を含めて類型像の多くが、共通して、同時代の京都において制作された一群の彫刻、たとえば遍照寺十一面觀音像(図版 63)、真正極樂寺阿弥陀像(図版 62)、同聚院不動像(図版 52)などに比較して九世紀彫刻の余風を巧よくのこし、藤原様式の優美さ、繊細さへの志向に乏しいことほここで指摘してお



いてよい。「原像」は九世紀様式を濃厚にも  
 つ彫刻か、あるいは端正な都風とはちがった  
 、素朴な、いわば地方的要素のつよい彫刻で  
 あったのであろう。  
 一方「原像」の所在についても、よくわか  
 らない。「原像」の条件としては、(一)少なく  
 とも十世紀中葉までに造立され、十一世紀初  
 頭にかけて熱心な信仰をあつめた薬師仏であ  
 ることと、(二)叡山三塔の、いずれか重要な仏  
 殿に祀られていたらしいことをまず考えてよ

い。『山内堂舎記』 『叡岳要記』 『九院佛閣

抄』などの古記録にみえる叡山の薬師仏は表

二の如くである。<sup>(註88)</sup> 上述の条件に合う尊像を表

から選ぶとすれば、(1)根本中堂の薬師諸像と

(2)横川楞嚴三昧院講堂安置の薬師仏である

う。

まず、(1)根本中堂に安置されていた独尊形

式の薬師像と七仏薬師像のうち、後者はすな

わち七仏薬師像も平安から鎌倉にかけて多く

の模倣像がつくられ、法界寺薬師像<sup>(図版86)</sup>をはじめ

寛永寺薬師像（旧滋賀石津寺蔵）、千葉松  
 出寺七仏薬師、前述の滋賀古橋薬師堂七仏薬  
 師像など十数点をかぞえる<sup>（註69）</sup>。その形式的特色  
 は一木彫成造に仿る立像形式で、表面は素木  
 仕上げとするか、胡粉地彩色（一部には切金  
 文様を押し倒もある）をほどこすほか、両足  
 首をあらわす短い裾さばき、「漣波式」とよ  
 ばれるほろい衣文線をあさくY字形の構図で  
 手ごむやり方も共通している。本論で扱った  
 「薬師像」の原像が立像か坐像かなお詳らか

にしかたいたいところであるが、いまその肉題を除外しても、根本中堂の七仏薬師像を原像とするものでなかつたことは間違いないようである。七仏薬師の形式的特色はいずれも「薬師像」と相違するほか、腹部には例外なく一本の曲線をきざみ、頭部は二段の肉髻をつくつてい<sup>(註70)</sup>る。制作年代も十一世紀以降に集中しており、「薬師像」の信仰とやや時期的にずれがあるようである。また、この前者、すなわち独尊形式の薬師像（三軀）は、前述のよ

うに「朱衣金鉢」像であつたことが注意され  
 るが、いずれも施無畏・与願印を結ぶ特異な  
 形姿で、衣文の彫法も七仏薬師像と同様に「  
 漣波式」の襪をきぎんでいたらしいから、こ  
 れも「薬師像」の原像とはなりにくいよう  
 である。

(ロ) 楞嚴三昧院講堂薬師像は「金色」(漆箔  
 )像であることが「薬師像」の多くと相違す  
 る。さらにここでは、普賢延命、五大尊など  
 とともに群像として祀られているから、その

なかの薬師像のみとりあげられて信仰をうけ、多くの模倣像がつくられたと考えるには無理がある。三昧院薬師像が十世紀以降、熱心な信仰をあつめたという事実もなかつたようである。「原像」の問題は、叡山以外の、有力な天台寺院に祀られていた薬師像をもふくめて、今後さらに検討されなくてはならない。

結 語

以上、これまで知られることの少なかつた長源寺薬師像について、(一)十世紀彫刻史に占める位置と、(二)立像における寄木造の成立と、(三)この像の構造史に占める重要性をいくらかなりとも明らかにし得たことは意義あることと思える。しかし(三)長源寺像の形式、とくに特異な頭髪形式、三日月形の眼形、翻波をみせない太い襷等の形式が、ある一群の天台薬師像に共通してみられる「天台薬師像の一形式」であると説くためには、なお多くの検討を経なければならない。

くてはなるまい。(1)小論では明らかにするこ  
 とのできなかった。原像の所在をはじめと  
 して、形式面では、(2)「朱衣金躰」像との関  
 係、(3)十世紀から十一世紀にかけて滋賀・奈  
 良地方に集中してみられる、板光背をもつ諸  
 像との関係(註2)、あるいは薬師(註3)以外の尊像でこ  
 の形式を採用する例のある事実をいかに説明  
 するか、等々多くの問題がのこされている。  
 (2)根本中堂に安置されていた薬師像(独尊形  
 式像と七仏薬師像)との関係を明らかにする



ことも必要なことであろう。いまは問題点を指摘するにとどめて今後の課題としてのこし  
たい。



### 第三節 和様の形成

(一)

第一節において、十世紀の彫刻史は、中国・朝鮮など外部からの新しい彫刻様式の影響をうけて成立するものではなく、いわば日本彫刻の内部における自律的展開の結果成立してくるものであるから、その整理の方法としては、平安前期（九世紀）の彫刻史に指摘されたと同様に、いちじるしく多様な作風系譜の展開としてとらえざるを得ないことを述べた

あと、それらと具体的に、(1)「奈良様」、  
「木彫様」、  
「密教様」、  
「檀像様」の四系譜  
に整理し、あわせて、十世紀彫刻史の主流を  
形成したのは、それら多様な作風系譜のなか  
でも「木彫様」の系譜であつたことを論じた。  
。「木彫様」の特色は、繰りかえすならば、  
(一) 木造りの構造を用い、(二) 量感を強調し、  
(三) 強調された量感を頭部から脚部におよぶ一  
個の「塊状」の如きものとして、  
いいかえると塊量的（マツシヴ）なものとして構成する

加えて(四)身体をおおう衣文の処理も、ふか  
 く、波うつ襷をたにみ、(五)相好でも観る者を  
 威圧するかのような重厚な表情をつくり、そ  
 れらの表現を通じて形成される「大まか、重  
 量感、いかつさ」の印象自体に彫刻の現実感  
 を見出そうとする点にある。遺品では、九世  
 紀初頭の神護寺薬師如来立像(図版26)、前半の元興寺  
 薬師立像(図版27)をはい典型例としてはいまり、十  
 世紀では、初頭の上醍醐薬師三尊像(図版45)、延喜九  
 年、九〇七、中葉の岩船寺阿弥陀像(図版46)、天慶

九年、九四六）などが代表作である。この「木彫様」の系譜が（正確には、この作風的特色をみせる諸像が）十世紀末葉の段階にいたっても、なお京都地方に根づよくのこっていたことはずでに指摘した。十世紀末葉の制作が推定される真正極楽寺阿弥陀立像（図版 62）年、九九四）、因幡堂薬師立像（図版 61）（長徳三年、九九八ごろ）などには、一面では、相好の可憐な表情や肩部のまるやかな表現、あるいは衣文の襷にみられる浅い線条化など、九世紀

および十世紀前半の「木彫様」諸像にはうかがうことのできない新しい諸要素があり、その点、「おだやかなもの、優美なもの」への志向がくみとられるのであるから、ひろい意味での「藤原的なるもの」への創造が果されつつあることも確かである。それにもかかわらず他面では、これら十世紀末葉の諸像において「え、一個の彫刻を構成する（統一する）」基本的構造としては、なお対象を塊量的なものとしてとらえる性質が根づよく残存して

いるのである。とすれば、これら諸像の「新しい諸要素」は、「木彫様」の基本的な構造である彫刻の塊量的把握を崩すものではなく、その枠内における細部的な変容であつたと考えざるを得ないのである。

このことは、「密教様」に分類される遍照寺十一面観音立像(図版 93)（永祚元年、九八八）の場合にも同様に指摘されよう。この像は、一面では肉身部（上半身）の柔軟な肉づけと相好の可憐な表情に特色がある。とくに面相のほ



よく湾曲した眼形、小さい鼻と唇、まるくふくらんだ頬の輪郭には「おだやかなもの、優美なもの」への志向を明瞭にうかがわせる。しかしその反面、身体部の構成には、ひろい肩の張りと厚みのある胸部など立体的な量感を求める傾向をなおつよくのこしており、前述した藤原的諸要素の創造にもかかわらず、非藤原的（平安前期的）ともいえる要素をすつかり払拭しているとはいえないのであ

このように対象の量感と塊量的なもの、立体的なものとしてとらえる彫刻が、十世紀末葉にいたってもなお残存している現象は、京都を中心とする地域よりも、奈良地方においてより顕著にみとめられる。天禄元年（九七〇）の新薬師寺准胝観音立像（註74）（図版48）、正暦元年（九〇九）の法隆寺講堂薬師三尊像（註75）（図版49）をはじめとして、無銘であるが様式上から十世紀後半の制作と推定される法隆寺上御堂釈迦三尊像など、いずれも量感を強調し、その強調した量感

を一つの塊り状のものとして構成する傾向を  
つよくみせている。京都よりも奈良地方に  
古様<sup>レ</sup>をつよく残す理由として、次の二点が  
考えられよう。

まず(一) 奈良地方には天平彫刻の伝統が根  
づよくのこされていることである。彫刻史に  
おける天平時代は、飛鳥時代から白鳳時代を  
経て漸次進展してきた彫刻の志向、いいかえ  
ると対象を立体的なもの・三次元的なもの  
としてとらえようとする志向が一つの頂点に達

した時期として位置づけられる。天平初期の  
薬師寺薬師三尊像<sup>(図版5)</sup>、中期の三月堂不空羼索觀  
音像<sup>(図版6)</sup>、同日光・月光像<sup>(図版7)</sup>などがこの典型である  
（勿論この場合でも、強調された立体的・三  
次元の量感と均衡と調和の原理によつて再構  
成するといふ「古典的」性格がみられること  
については、第二章で触れた）。したがつて  
、奈良地方には、対象を立体的・三次元の  
とらえるといふ対象把握の根づよい伝統があ  
つて、この伝統が、一九世紀から十世紀末葉

にかけての京都では、次第に対象を立体的・三次元的にとらえる彫刻作風へつまり九世紀様式が衰退しているにもかかわらず、奈良地方の彫刻に長らく「古様」をとどめさせている結果になったということも考えうることである。近年、平安末期の奈良地方に「奈良仏師」とよばれる在地的な仏師集団がいて、この仏師集団が奈良彫刻にけられる対象把握の方法を身につけていたために、南都復興を契機として、武家の趣味や時流に合致した「力

強い、量感に富む鎌倉彫刻を創始し得たと  
する論説が提出されたが、<sup>(註76)</sup>これは、この「奈  
良彫刻の伝統」を前提として考えられた論説  
である。

(二) 平安時代における奈良地方は、文化的  
な意味で、京都に対し「地方」であったとい  
う問題も考えられよう。平安時代は社会の全  
般にわたり藤原氏と頭梁とする貴族の指導に  
まかせられていたから、造寺・造仏に際して  
も、主題・作風の両面で、新傾向は多くの場

合京都で成立し、奈良はその新傾向をおく  
 て摂取するといふ現象がみうけられた。逆  
 いえば、この場合、平安初期的作風（九世紀  
 的作風）が、京都より奈良において、長期に  
 わたつて存続する結果となつた。一例をあけ  
 れば、奈良融念寺に延久元年（一〇六八）銘  
 を有する観音菩薩像（図版88）一軀がのこつてい  
 る。一  
 木造り、彫眼、彩色仕上げの像で、頬は肉づ  
 きのよい丸顔、肩巾はひろく、胸から腰部と  
 経て胸部にいたる体軀も厚みに富み、一見し

て十世紀中葉の一木彫成造りとみまがう特色  
である。いいかえると、対象を一個の木塊状  
のものとしてとらえる九世紀彫刻の特色とな  
おつよくみせているのである。この像が制作  
された十一世紀中葉には、京都ではすでに定  
朝が鳳凰堂阿弥陀如来像(図版1)を完成し(天喜元年  
一〇五三)、定朝の弟子長勢(長成)が広  
隆寺に現存する日光(図版90)・月光像(図版91)をつくつてい(註1)る  
。鳳凰堂阿弥陀如来像が平面的な量感と特色  
とする平安後期様式(藤原様式)の一典型で



あることは第三章で論ずるが、(図版90) 広隆寺日光

月光(図版91)両像も、菩薩形式になる藤原様式の一典型といつてよいものである。このように十一世紀中葉における京都では、十世紀の過渡的段階を脱し、定朝によって和様(藤原様式)が確立されているにもかかわらず、奈良地方には、なお一見十世紀中葉の制作とみまがう「古様」像がつくられているのである。この時期における奈良地方の保守性を物語る一例であろう。十世紀後半から末葉にかけて造立

了れた新薬師寺准胝観音像、法隆寺上御堂釈

(図版48)

迦三尊像、あるいは同寺講堂薬師三尊像など

(図版49)

が、同時代の京都の遺例に比してつよく古  
様々を示す現象は、この奈良地方の伝統・保  
守性を考慮しなくては理解できないのである。

以上のように、十世紀末葉の諸像は、奈良  
地方の遺例はもちろんのこと、当時の文化の  
中心地であった京都の遺例において了之、像  
の量感を塊量的に把握するか、あるいは肩部

や胸部に豊満な肉づけをほどこすことによつて量感を立体的に厚みあるものとしてとらえようとする性質がなお顕著にみられるのである。その点、十世紀末葉諸像（京都では、前述、因幡堂薬師立像<sup>(図版61)</sup>、真正極楽寺阿弥陀立像<sup>(図版62)</sup>、遍照寺十一面観音立像<sup>(図版63)</sup>）は定朝による鳳凰堂阿弥陀如来像の作風に比較して、彫刻としての構造と質的に相違するものであったと考へざるを得ないのである。したがって、これら諸像の表現に、「おだやかなもの、優

美なものへの志向がうかがわれたとしても、それが直ちに、彫刻における和様につながるものであったとは考えがたいのである。それでは鳳凰堂阿弥陀像への作風の志向はどのような作例にもとめたらよいか。いかなる作例を直接の基盤として、定朝は彼の作風を確立したのか。

(二)

ところで、仏師定朝の事歴は文献上から比較的豊富に知られ、はやい記録では、寛仁四

年（一〇二〇）法成寺無量寿院の造仏からは  
 じま<sup>(註78)</sup>っている。それに対し、天喜元年（一〇  
 五三）造立の鳳凰堂阿弥陀如来像は記録で知  
 られる彼の最晩年の制作なのである。このこ  
 とは、鳳凰堂阿弥陀如来像に指摘される作風  
 的特色（すなわち和様）は、すでにほやく、  
 彼の壮年期に完成されていた特色ではなか  
 ったかという推定を可能にさせる。ところが、  
 彼の制作になる現存遺品はわずかに鳳凰堂像  
 一軀なのである。彼がこの和様を、どのよう

な過程をへて創造したかの問題を具体的な作  
品の上で実証することはいまは不可能なの  
である。それで近年、これらの事情を考慮し  
て、定朝の作風への志向を、鎌倉彫刻成立期  
における康慶とその子運慶との関係に対立さ  
せて、定朝の師であり、実父ともつたえる康  
尚との関係からさぐっていく試みが行なわれ  
ている。運慶が、父康慶の作品のなかに内在し  
ていたあたらしい彫刻作風への志向をつかみ  
とり、明確な意識をもって展開させ、やがて

雄大な鎌倉彫刻の作風を大成させたように、定朝も、父康尚の彫刻作風のなかに芽生えていたあらたなもののへの志向を成長させることによつて、やかに彼の和様を創造したにちがいないと考えるのである。事実、寛仁四年（一〇二〇）の法成寺無量寿院の仏像造営では、定朝は父の康尚に弟子としてつかえ、父康尚の作風を、身をもって学んでいるのである。

康尚の事蹟も文献上から比較的よく知られ

正暦二年（九九一）祇陀林寺丈六釈迦如来  
像の制作<sup>(註79)</sup>をはじめとして、定朝との、いわば  
合作ともいえる法成寺無量寿院の造仏（一〇  
二〇）にいたるまでおよそ三十年間の活躍が  
わかる。定朝が彼の和様を大成させる過程に  
おいて、表現上、技術上の双方でおおきな影  
響を受けたにちがいない父康尚の作品を、具  
体的にどこに見出すかが今後にのこされた課  
題である。記録にのこる康尚活躍期は十世紀  
末葉から十一世紀初頭にあたり、ている。そし



てこの時期は、(図版 73) 遍照寺十一面像および同寺不  
(図版 72) 動明王像、真正極樂寺阿弥陀像、(図版 62) 因幡堂薬師  
 像、さらには東福寺同聚院不動明王坐像(図版 52)、寛  
 弘三年、一〇〇六)、広隆寺千手観音坐像(図版 53)、  
 長和元年、一〇一三)、興福寺薬師如来坐像(図版 54)、  
 (長和二年、一〇一三)などの現存遺品に恵  
 まれている。康尚の作風的特色は、定朝の和  
 様への志向と内在しながら、なお平安前期的  
 要素とのこすという過渡的特色とよくもつ  
 ていたと推定されるから、前述諸像のなかか

ら康尚的作風をもつ作品と指摘する試みも不  
可能ではないだろう。

このうち遍照寺十一面観音像(図版 73)、真正極樂寺

阿弥陀如来像(図版 62)、因幡堂薬師像(図版 61)の三軀は、前述

の通り、彫刻の性質として鳳凰堂阿弥陀如来

像の作風に直接連らなるものとは考之にくい

から、康尚が関係した遺品とみなすことはむ

づかしい。上記の遺品のなかで康尚に帰して

考之得る可能性をもつのは、東福寺同聚院不

勤明王坐像(図版 52)である。この像は、制作年代を確

かめうる第一資料（胎内墨書銘、若しくは胎内文書）には恵まれていないが、「御堂関白記」寛元三年（一一〇六）八月七日条に、藤原道長が発願・供養したと記す法性寺五大堂の丈六五大尊像のうち、中尊不動明王に相当すると考えられている。法性寺は藤原基経の第四子藤原忠平（八八〇—九四九）が創建した寺で、少なくとも延長二年二月十日（註80）ごろまでにはほぼその大様が完成していたらしい。寺域は、現在の東福寺の寺域一帯がその中心にあ

たり、東は山科境の山、西は加茂川、北は九  
条通り、南は伏見稻荷社の北端までの宏大な  
地域を占めていた。天曆八年（九五四）まで  
に、本堂（毗盧舎那仏安置）、最勝金剛院（  
阿弥陀仏安置）、薬師堂（薬師仏安置）、多  
宝塔、鐘楼、大門などの伽藍がととのい、基  
経の極楽寺、兼家（九二九—九九〇）の法興  
寺、道長（九六六—一〇二七）の法成寺、頼  
道（九九〇—一〇七二）の平等院などと並ぶ  
代表的な藤原氏の氏寺となった。しかし、鎌

倉初頭の寛元年中（一一四三―一一四六）、  
 道家（一一九三―一二五三）によって円爾弁  
 内を南山とする東福寺（普門寺）が寺地内に  
 建立されるにおよんで次第に衰退、加えて元  
 弘三年（一一三三）の兵火にかり、堂舎の  
 ことごとくを焼失、やがて廃絶した。現在東  
 山区本町十七丁目にのこる法性寺は、この古  
 刹の名を継ぐものといひ、本尊千手観音像は  
 旧法性寺伝来の遺品と伝えている。また「山  
 城名勝志」は、現在京都国立博物館に寄託の

万寿院阿弥陀如来（藤原時代）も、法性寺内にあつた浄光明院、<sup>著</sup>著しくは西御堂の旧本尊とする伝承を掲げている。いま尙題にする東福寺同聚院不動明王坐像も、寛弘三年（一〇六六）七月二十七日供養の旧法性寺五大堂五大尊の中尊と考えられていることは、前述の通りである。現在不動明王を安置する同聚院の寺地は、旧五大堂の寺跡にほぼ近いといふ（法性寺には、これよりはやく忠平が延長三年（九二五）三月八日が供養したもう一具の

五大尊があつたが、これは丈六仏ではなかつ  
 たらしい<sup>(註81)</sup>。像は、肘より先、および腰部以  
 下、脚部のすべてが後世の補作と認められる  
 から、ここでは、造立当初の姿を比較的よく  
 のこす頭部と上半身についてその表現の特色  
 を考察する。

像の体軀はなお量的な厚みをもつてい  
 る。肩から胸部にかけて肉づけの盛りあかりがあ  
 り、その肉づけがいっくにんくほみ、腹部でふ  
 たりびまると盛りあかるといふように、身体

部は物理的な厚みを持ち、かつ面の処理も物理的な抑揚の変化に富んでいる。肩中もひろく、腕もふとい。しかし像の前に立つ者の眼は、体躯のもつ物理的な厚みや、物理的な面の抑揚にはほとんど気づかず、むしろひろい肩部の左右へのひろがりや、肩両端から両肘に連らなつて三角形をえかくだらかな輪郭の構図、あるいは胸部の両脇を通過して腹部の左右脇につながらる端正な体躯の輪郭に引きつけられるのである。いいかえるとこの彫刻は



物理的には、なお身体各部を量的な厚みを  
もつものとしてつくり、かつその肉づけを抑  
揚に富んだ面でとのえながら、視覚的には  
、それら量的な厚みや面の变化は、体軀全体  
をまとめている平面的な構図のうち、解消さ  
れて、ほとんど目立たないという点に特色が  
みとめられるのである。端的にいえば、この  
像は、物理的には量的な厚みや面の变化をも  
ちながら、量感（ボリューム）、量の視覚的な  
感じしは、平面的・二次元的なものとして構

成されているのである。この像の新傾向は相  
好の表現においてもみられ、面相は不動明王  
の図像的形式にしたがって忿怒相であらわさ  
れながら、眼や鼻や唇などの造作を小さく、  
かつ浅くきざみ、奇怪さやおど<sup>く</sup>おど<sup>く</sup>し<sup>く</sup>の印  
象をおさえて、「おだやかな忿怒相」として  
表現する。細部の表現も、一個の統一体のな  
かで有機的に関連し合うことの証左であろう。

このように、一個の彫刻において物理的要

素と視覚的性質の両者が相違する現象は、し  
 ばしば彫刻史における過渡的段階にみられる  
 現象である。たとえば平安末期の、一般的に  
 は藤原様式の残存がなお顕著にみられる時期  
 に、鎌倉様式の芽生えを示すはやい例として  
 あげられる運慶の奈良円成寺大日如来像(図版11)へ安  
 元二年、一一七六の場合にも、同様の現象  
 が指摘できよう。この像の特色は、物理的に、  
 は肩巾がせまく、肩や胸部の肉づけもすほど  
 抑揚が強調されることではない。その点、藤原

彫刻の形式的特色を借りるわけであるが、その反面、面相や体軀の面（表面）に張りをもたせ、かつ、体軀全体の構成を、藤原彫刻の端正な輪廓とは相違するいわば直線的な構<sup>（註）</sup>造<sup>（又）</sup>でまとめることによつて、視覚的には体軀自体にどっしりとした重量感と充実感（体軀自体が重く重くもつという感じと、内部がいっぱいまっているという感じ）これらの感じは藤原彫刻にはまったなくみられない）を表現するのである。運慶はこのように、青年時代に

は当時一般的であった藤原彫刻の形式を学ぶ  
 ことから出発して、まず円成寺大日如来像を  
 つくるのであるが、その十年後、関東の願成  
 就院阿弥陀像(図版112)（文治三年、一一八六）、およ  
 び淨樂寺阿弥陀三尊像(図版113)（文治五年、一一八九  
 ）にいたって、物理的にも堂々たる厚みと量かさ  
 をもち、視覚的にも立体的・三次元的量感を  
 感じさせる独自の運慶様式を完成する。その  
 意味から、円成寺大日如来像は藤原様式から  
 典型的な運慶様式（鎌倉様式）へと展開する

過渡的位置を占めるものといえる。過渡的作  
品は、一般的に、同時代における通例の形式  
を借りつつも、視覚的には同時代の作風を逸  
脱する新しい表現を創造するという仕方であ  
立するのである。同聚院不動明王坐像はその  
の好例である。それでは、この同聚院不動明  
王像にみられる過渡的性格は、前述十世紀末  
葉の因幡堂薬師、真正極楽寺阿弥陀像、遍照  
寺十一面観音像などの過渡的性格とどう違  
うのか。

(三)

十世紀末葉の一群に藤原的ともいえるいくつかの新しい傾向がみとめられることについては前述した。相好の可憐な表情や、肩部のまるやかな肉づけ、著衣の衣文をあさくまじみ、その構図も裝飾的に整えるやり方などがそれである。したがって、十世紀末葉にみられる諸要素と、同聚院不動明王像に指摘される新傾向は、いずれも九世紀および十世紀前半の諸像にはうかがうことのできない新傾向

であるという意味で、彫刻史の大きな流れからみれば、ともに同傾向にあるもの（ともに藤原的なものの芽生えをみせるもの）ということができよう。けれども後者、すなわち同聚院不動明王像の作風が、和様の典型鳳凰堂阿弥陀如来像の作風に直接連らなると判断されるのに対し、後者（すなわち十世紀末葉の諸像）の作風は、鳳凰堂像の作風が成立してくる直接の基盤とはなり得なかったと考えたのである。その理由は何か。



後者の場合、対象を、物理的な意味で、厚み  
 をもってつくるとともに、かつ視覚的にも、  
 対象を立体的な厚みをもつものと感じさせる、  
 か、あるいは塊量的な木塊（マツス）として  
 感じさせるような量感の把握の態度が基本に  
 あり、表情の可憐さとか、肩のまるやかな表  
 現とか、衣文の装飾的処理などという新しい  
 要素は、その立体的あるいは塊量的な量感の  
 把握という彫刻の基本的な構造体のなかにお  
 ける細部的な表現として獲得されているので

ある。勿論、芸術作品は一個の有機的な統一  
体であるから、細部的なものとはいえず、新し  
い諸要素が可能になるためには、それら新要  
素が、それとは相反する志向をもつ量感の立  
体的・塊量的な把握の構造と齟齬をきたすと  
いう一面が考えられないわけではないが、こ  
れら諸像の前に立つて受ける印象は、なお像  
のもつ塊量的な大きさや重量感の印象であり  
、その点、対象を立体的・塊量的に把握する  
ことのうちに彫刻全体が統一されるという構

(註 83)

造が崩されていゝるわけではない。いゝかえると、体軀の物理的な厚みや面の変化が、そのまま視覚的にも立体的・塊量的な量感となるような彫刻の構造が、この彫刻の基本にあるのである。

それに対し前者同聚院不動明王像は、前述のように、物理的にはなおも奥行きのあるへ厚みのある、体軀をもち、明晰な抑揚に富む肉づけをほどこすにもかかわらず、視覚的に、像の量感を平面的なものとしてとらえ、

かつその平面的な量感を正面観における端正な構図でまとめるといふ新しい彫刻の志向をみせはじめている。ここでは、体躯の物理的な厚みや面の抑揚は、すでに像の量感の形成に必然的な関係をもっていないのである。以降、同聚院不動明王像を経て十一世紀中葉に制作された鳳凰堂阿弥陀像にいたると、物理的な面で、体躯の厚みや面の複雑な抑揚がその限界まで否定されるとともに、視覚的な面でも量感の平面化と、正面観における端正な

構図が確立する（第三章、第一節）。ここでは、体躯の構成において、物理的にも奥行き（厚み）を失ない、かつ面の抑揚でも物理的な凹凸の変化が極限まで単純化されているのであり、そのことによって、視覚的な面での量感の平面化という作風の新傾向を完全なかたちで確立することができたのである。いいかえると、一個の彫刻のなかで物理的な要素と視覚的な性質の両者が有機的に統一するよきな構造を完全に獲得したのである。鳳凰堂

阿弥陀像が十世紀・十一世紀初頭の過渡的段階を克服して、和様という一つの様式の頂点に位すると説かれるのは、このことと云うのである。

このようにみえてくると、(一)十世紀末葉の諸像と、(二)十一世紀初頭の同聚院不動像は、彫刻史の大きな観点よりみれば、ともに過渡的段階に位置するものといえるのであるが、前者はなおも彫刻の構造からみて、平安前期(九世紀)様式の大きな枠内にとらえられる性

質をもつのに反し、後者は九世紀様式の概念を脱して和様（藤原様式）へと一步をすすめたものと考えられるのである。この点から、定朝が彼の作風の出発点を父康尚の作風に置き、父の彫刻にみられた過渡的要素を展開させ洗練させることによつて、定朝独自の作風を完成させるにいたつたと判断してよいのである。

## (四)

同聚院不動明王像より六年後（寛弘九年、

一〇一二)に造立された広隆寺千手観音像も(註84)

同聚院像に近似する特色をもっている。像

は、物理的には奥行き(厚み)の深い頭部、ひろい肩と厚みのある胸部、さらには深い膝奥(脚部)前端部より腰部背面までの奥行き(厚み)をもちながら、視覚的には、頭部から両肩、両肩から合掌の両肘を経て、張りひろくとる膝両端にいたる三角形態の構図によって破綻なくまとめられている。いいかえると、身体各部の物理的な奥行き(厚み)にもかわらず、体



軀全体を正面観における三角形態という平面  
 的な構図でまとめることによって、量感を平  
 面化してとらえるという点にこの像の基本的  
 な構造がみられるのである。いまはその大部  
 分が失なわれたが、当初は、肩の背後に背負  
 っていた大形の円形(註)の手が、三角形態の構図  
 によって構成されるこの像の平面的量感を、  
 いっそう平面化してみせることに役立ってい  
 たのであろう。物理的な要素と視覚的な性質  
 との両者が、一個の像のなかでいまだ有機的

な統一を獲得する段階にいたっていないとい  
う意味で、広隆寺像は同聚院像と同様に過渡  
的位置にあるといえよう。けれども他方では  
、同聚院像に比してなおも「古様」の要素が  
あることも見逃がせない。頭部が物理的な意  
味で深い奥行きをもつことは先に触れたが、  
正面観における視覚的な表現でも、頬のひろ  
かりが乏しいために、頭部全体に塊量的な量  
感を生み、体躯における量感の平面的な表現  
にすぐわぬ重厚な印象をくり出している。

切れ長で伏眼がちの眼形が表情に重苦しい印象をみせることも、相好の重厚さといっそう強調する結果となった。同聚院不動明王像の「おだやかな忿怒像」に比して「古様」といえよう。

以上、左隆寺千手観音像は、作風史の大きき流れとしては同聚院不動明王像と同様に、しかもきわめて近い過渡的位置に置かれるべきものであるが、相好の表情にみる「情感」の違いは、画像が同一仏師の手によって造立

されたかも知れないという推定をいっつかしく  
する。広隆寺千手像の作者として、定朝の父  
康尚を当てうる可能性は乏しいように思われ  
る。

広隆寺千手像の翌年（長和二年、一〇一三  
）に造立された興福寺薬師如来坐像（註86）（図版54）は、いっ  
う古様式である。像は胸部から腹部、腰部  
にかけて奥行きが深い物理的な厚みをもつて  
いる。膝奥も深く、この像が、なによりも量（か）  
の大きさに構成の基本を置いていたことがわ

かる。そして視覚的にも、物理的な量と効果カチ的に使い、乳部と膝部の境に抑揚の線を深くまがんで各部の量感を強調し、左肩から右脇にかける衲衣の襷も、さほど深くはないが、稜線の際立った彫法をほどこして体部の強調された量感と調和する立体的・動的な表現を示している。また相好の表現でも、奥行きのある頭部は球状を思わせる量感に富み、眼形も切れ長、大きい唇を前方につき出し、精悍で重苦しい表情をみせる。表現全体に、なお

大き、重、重厚さの印象を求め、志向が支配的なのである。わずかに脚部の表現で、腰との付け根部分が高く（厚く）、それに対し、左右の膝部に向って厚み（膝高ひざか）が急激に減少し、結跏趺坐する脚部の正面部分では量感が可能なかぎり抑えられていること、また脚部をとおう着衣の襷が、脚部の量感の減退に対峙するように同心円状の構図で装飾的にととのえられていることなどに、新傾向を求め、過渡的性格がうかがわれるのみである。

以上、十一世紀初頭の諸像、同聚院不動明  
 王像、広隆寺千手観音像、興福寺薬師如来像  
 の三軀について検討したところ、もつとも制  
 作年代のさかのぼる同聚院不動明王像の表現  
 に、鳳凰堂阿弥陀如来像に直接つながる作風  
 的志向がみとめられ、もつとも制作年代が降  
 る（年代的には鳳凰堂像にもつとも近い）興  
 福寺薬師如来像の表現に「古様」が顕著に指  
 摘された。同聚院不動明王像が成立する背景

については、<sup>改めて</sup>考察するが、興福寺薬師像の「古  
様」については、先に触れたように、立体的  
・三次元的なものに彫刻の現実感を求める天  
平彫刻の「伝統」と、その伝統が平安中期に  
いたってもなお根づよくのこる奈良地方の  
「保守性」にその大きい要因をみるべきであ  
らう。