

藤原後期から鎌倉初期への彫刻史の展開

清 水 善 三

一、問題の所在

二、藤原中期における作風の特色

三、藤原後期における作風展開

四、鎌倉彫刻への展望

一、問題の所在

日本彫刻史において、鎌倉時代の彫刻がどのような位置を占めるかという問題については、従来、南都寺院の復興という事件にからませて、形式化した定朝様の克服と、天平彫刻（同時に、いわゆる貞観彫刻）の伝統への復帰という二つの観点から考察されるのがつねで、その結果、興福寺復興時に造立された運慶の北円堂弥勒像、無著・世親像、および快慶との合作になる東大寺南大門仁王像などを例にあげて、「徹底した写実と、武士の気風を反映した剛健さ」という「形容詞」でその特色を規定するのがふつうであった。

けれども、「徹底した写実と剛健さ」という形容詞によって規定される内容は、たしかに鎌倉時代の美術に普遍する性格をいい得ても、はたして鎌倉彫刻の特質を規定したことになるだろうか、という疑問を捨てざるわけにはゆかない。たとえば、神護寺に蔵し、この時代の似絵の代表作とされる源頼朝画像なども、前述の「形容詞」によって一応その特色がとらえられるといつてよいだろう。けれども、絵画の特色をも規定することのできる概念（形容詞）は、裏返せば、彫刻だけがもっている特質を規定することにはならないのである。彫刻を、絵画や、建築や、工芸などの造形芸術から区別する性質は、その三次元的なマッサ（塊Ⅱ立体）としての性質であり、そのマッサを構成する立体感（塊のもつ立

藤原後期から鎌倉初期へ彫刻史の展開

体としての視覚的感じ」と量感（塊のもつ量ボリュームの視覚的感じ）の性質においてであるというはかはない。ここにこそ、他の造形芸術から区別される彫刻の特質がある。日本彫刻史において鎌倉時代の彫刻がどのような位置を占めるかという問題を考察する際にも、この、彫刻に独自の性質について問題にしなくてはならぬと思われる。

ところでその場合、あらかじめ彫刻としての仏像に負わされた二、三の制約について考察しておく必要がある。

(イ) 仏像（小論では、とくに如来形、菩薩形をとりあげる）は、遺品から判断するかぎり、紀元後一、二世紀の北パキスタン、もしくは中インドでの成立の当初から、その姿勢（仏像としてのポーズ、つまり形式）には一定の図像的制約があったようである。すなわち、坐像形式では、多くの像が脚部をあぐらあぐらに近いかたちかたちに組んで坐し、上半身を起して正面に向ける姿勢（いわゆる結跏趺坐）、いいかえると、正面から観て（正面性において）頭部と左右両膝とを結ぶ線が三角形を構成するような姿勢としてつくられ、また立像形式では、やはり正面を向き、直立か、もしくは直立に近い姿勢であらわされ、変化をつけるとしても、わずかに腰部でひねって体を屈折させるか、あるいは片足を踏み出して遊足するという多少の変化にすぎず、ほぼ直立に近い一定の図像的制約を負っている。手印のかたちも、たとえば如来像では、与願、施無畏、弥陀定印など二、三の変化はあれ、いずれも両手を体に密着するかたちに近くまとめられ、坐像なり、立像などの基本的形態を破ることはない。

このような坐像形式、立像形式の図像的制約は、日本彫刻史においても、仏像の成立期である飛鳥時代から、最後の繁栄期であった鎌倉時代まで、さほど大きい変化は指摘することはできない。それぞれの時代の彫刻作風の特質を、仏像の姿勢（形式）の展開としてあつづけることは（天部形の二、三の例を除いては）不可能なのである。けれども、このように、仏像の形式が、図像的規定によってほぼ一定の制約を負っているにもかかわらず、他面では、飛鳥時代から鎌倉時代にいたる、いくつかの作風展開の段階をはっきりとたどることができるのである。それでは、仏像の作風は、なにによって決定されるのだろうか。彫刻作風の特質は、体を曲げるとか直立するとか、手を伸すとか、挙げるとかいった姿勢の如何によって決定されるのではなく、やはり彫刻としてのマスの構成、いいかえると、立体感と量感の構成をどのように把握するかということによって決定されると考えねばならないだろう。

(ロ) ところで、仏像が負っているもう一つの特徴は、正面性の問題である。仏像はいうまでもなく礼拝の対象であり、仏殿の一ばん奥まった須弥壇上の中央に安置されるのがふつうである。したがって仏像は、当然のこととして礼拝者の視線を正面から受けとめることを予想する。も

ちろん、仏殿内の構造によっては、礼拝者が仏像の左右、背面に廻ることの可能な場合もある。けれども本来の仏殿の構造と仏像安置の仕方は、こうした現代的な鑑賞者の視線は予想していなかったと考えねばならない。仏像成立の当初から付属している光背、あるいは須弥壇後方に立てられる後壁の機能がなによりもこの仏像の正面性を物語っている。光背もしくは後壁によって背面をしきることは、仏像の背後にある空間を否定することであり、その結果、正面（前方）に拡がる空間とのみ関連を持ちうることを意味する。

以上のように、仏像はあらゆる時代を通じて、特定の姿勢（形式）をもち、しかも礼拝者の一定方向の視線、すなわち正面からの視線のみを予想して構成されるのである。このような条件において仏像の作風を決定する要因はなにか。正面性における彫刻としての構成、いかえると、正面に立つ礼拝者の視線に対して、どのようにマスを構成するか、どのような立体感と量感の構成をもってうったえるかという問題こそが、絵画や、工芸や、建築などの他の造形芸術から、彫刻としての仏像の作風的特色を区別する要因となるだろう。

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

一、藤原中期における作風の特徴

藤原中期（小論では、十一世紀中葉から末葉までをいう）における彫刻作風の典型をどの作品に見出すか、の問題には異論はないようである。この時期に、天皇家、および藤原貴族を檀越として建立された諸大寺、たとえば藤原忠平の法性寺、道長の浄妙寺、法成寺（無量寿院）、頼道の平等院、さらには鳥羽離宮、法勝寺などの諸大寺は、平等院鳳凰堂をのぞいて一寺ものこらず、したがってそれら諸寺の仏殿に安置されていた多くの仏像、そして、おそらく藤原中期を代表するはずの諸像のほとんどが失なわれ、具体的な遺品の上でこれら諸像の作風的特色を確めることはいまは不可能なのである。けれども、(イ)前述のように、平等院の^(第一四)一院、鳳凰堂の本尊阿弥陀如来像がのこり、しかも、藤原中期の諸文献には、この像を「彫刻の本様」としてたたえ、阿弥陀像造立に際しては、わざわざ仏師を遣してその法量を測らしめている事実、(ロ)そして、前述諸寺院以外の仏像であるが、この時期の現存する代表的な諸像、たとえば、十一世紀末葉の造立が推定される法界寺阿弥陀如来像などの特色が、あきらかに鳳凰堂如来像の作風の類型に属している事実、(ハ)また後述のように、十二世紀前半の多くの諸像、たとえば天治元年（一二四）の中尊寺金色堂諸像、大治五年（一一三〇）の法金剛院阿弥陀如来像、永治二年（一一四二）の金鉢寺阿弥陀三尊像などの諸像も、あ

さらに鳳凰堂阿弥陀像の作風の系譜の上で成立している事実などを考慮するとき、藤原中期を代表する彫刻作風として、鳳凰堂阿弥陀如来像の作風を当てることにほぼ異論はないと思われる。

それでは、鳳凰堂阿弥陀如来像に代表される藤原中期彫刻の作風の特徴は、どのような点に指摘できるだろうか。

(a) 塊量的立体感の否定、分節的・構成的立体感の成立。すなわち彫刻の立体感を構成する仕方の質的展開である。藤原中期彫刻の作風は、九世紀（いわゆる平安時代初期、もしくは弘仁・貞観時代）彫刻の塊量的立体感の特色を否定するという過程をとって成立する。後者では、坐像形式においても、立像形式においても、頭部から脚部にいたる体軀の立体感を、なによりも一個の塊量（塊状の立体）として把握しようとする態度、いかえると、頭部とか、肩部とか、胸部とか、腹部とかいった身体各部の位置関係、すなわち分節を明瞭に位置づけることなく、かえって、それら身体各部の分節を否定し、一個の塊量のうちに全体を見出そうとする態度が顕著である。たとえば、九世紀初頭の制作が推定される神護寺薬師如来立像のように、頭部と胸部を直結してあらわすやう方、肩部から胸部、腹部にかけて、身体各部の所在を明瞭に位置づけることなく、太くずんぐりした塊状の立体をもって胸部全体を表現しようとする態度がその特色である。

それに対し、鳳凰堂阿弥陀如来像では、なによりも、身体各部の分節的独立がきわ立っている。頭部は三道によって体部とのつながりを明瞭にし、胸部の構成においても、肩部、胸部、腹部などが身体の部分としての位置と特徴を十分に示しつつ胸部全体を組み立て、胸部から膝部へ

第一図 鳳凰堂阿弥陀如来像



のつながりも、それぞれ身体の部分としての関係が明瞭で、腕部も胴部から独立して、腕部と胴部の間にできる空間を大きくとっている。そしてこのように分節を明瞭にした身体各部を、さらにこの像に独自の、正面性における、簡潔で図式的な構図を通じて再構成することによって、一個の彫刻としての総合的統一を可能にするのである。まず、この像では（のちに述べる）最少限度の肉づけの仕方と深く関係して、全像を無理なく収める、単純で、均衡のとれた彼独自の三角形構図を組みたてて身体各部を総合する。この、いわば図式的構図が、とりもなおさず、定朝によって創始されたといわれる寄木法に相当するといつてよい。彼の寄木法は、木材の小片をあつめて一個の彫刻を構成するための技法（あるいは法則）にすぎないのではなくて、上述した分節的な立体感と、後述する二次元的な量感そのものを把握するための法則、いいかえると、彫刻としてのマッサそのものを把握するための彼独自の法則であったと考えねばならない。

分節的な立体感の特色にもなつて、身体部をおおう著衣の処理でも独自の手法が指摘されてよい。著衣の襷の線（衣文線）は現実の襷がもつ自然性を極力すてて、図式的・文様のともいえる単純な曲線の流れをつくっており、それによって、その中につつまれるそれぞれ独立した身体各部を二次元的な拡がりにおいて整理し、結びつけ、全体を一個の統一体として再構成するのである。それは正面性においてこそ成立するいわば図式的構図といつてよいだろう。

(b) 三次元的量感の否定、二次元的量感の成立。すなわち彫刻における量感を把握する仕方の質的展開である。平安初期彫刻における量感の把握は、前述した塊量的立体感の特色と密接に関係して、厚味を強調したモデリング（肉づけ）と、その表面に変化のつよい抑揚をほどこすところに特色がある。たとえば、前に引いた神護寺薬師如来像では、肩部から胸部にかけての肉づけも、厚味のある、しかも内部に固く充実する量感としてとらえられ、また腰部から両腿^{もも}にかけての厚い肉づけも、深く荒々しい彫法をみせる襷におおわれて、この像の量感を、正面性においても（正面からの視線にとつても）いっそう三次元的な厚みと重みのあるものとしている。それに対し、鳳凰堂如来像では、やはり前出の立体感の把握における分節的・構成的立体感の特色と密接に関連して、対象の量感を、独自の仕方でも単純化することによって、二次元的な視覚の拡がりにおいてとらえようとする。まず肩部から胸部を経て腹部にいたる身体部では、三次元的空間を基本形態とする彫刻としてゆるさされるぎりぎりの極限まで二次元化したマッサとして把握されている。そしてそのマッサを二次元化する（平面に近づける）という制約のなかから、一個の彫刻としての存在を可能にするための量感の把握をどのように創り出すかが、この像の作者定朝に課せられた課題であったといつてよい。

藤原後期から鎌倉初期へ彫刻史の展開

彼はそれを、極限まで肉づけを単純化し、象徴的ともいえるわずかな抑揚をほどこすにすぎないモデリングを構成して正面性における量感の二次元的把握を可能にした。たとえば、肉身部の肉どりでは、強い抑揚の変化や微妙な処理を避け、むしろ、わずかな身体的な特徴をとらえて身体各部の所在を示すにすぎないのである。肩部のまるみ、胸部、腹部の抑揚、膝部のひろがり、厚味の表現など、彫刻としてゆるされる最少限度まで単純化した肉づけと抑揚をほどこすにとどめて、かえって彫刻マッサとしての確固たる存在を獲得したといつてよい。

さて、以上分析的に指摘できた作風の二要素は、相互に関照し、有機的に結びついて一個の彫刻としての存在を可能にした。定朝作風の特徴は、こうした独自の立体感と量感の把握の仕方（すなわち定朝的規範）を通じて、対象を、いわば単純化された正面性、構図として整理し、それに必然する簡潔で端正さの印象を見出すことにあると判断できるだろう。この簡潔で端正な印象こそが、藤原中期のひとつと比べて、もっとも切実な彫刻の現実感であったと考えなくてはならない。

ところで、平安初期彫刻が、対象の奥行き、前後への厚味を感じさせるための塊量的立体感と、立体的量感のとり方を通じて、彫刻マッサを視覚的な意味における、より立体的・三次元的存在として把握しようとするのに対して、鳳凰堂阿弥陀如来像は、身体各部の分節を独立させ、さらに正面性における特殊な図式的構図を通じて、それら各部を、上下左右の拡り、すなわち二次元的空間において統一し、再構成しようとする。彫刻マッサを、視覚的な意味における、存在として把握しようとするのである。前者を、彫刻マッサの、より彫刻的表現といつてよいならば、後者は、より絵画的表現としなくてはならないだろう。九世紀平安初期から十世紀中葉にいたる彫刻作風の展開は、彫刻における彫刻的表現から、絵画的表現への質的展開としてみることができるのである。

三、藤原後期における作風展開

藤原後期（ここでは、一一〇〇年前後から一一八〇年の南都炎上までの時期を考える）における彫刻史は、(1)藤原中期に成立した定朝的作風の系譜と、(2)その定朝的作風の特色を否定し、それに代る新しい作風の特色を創造しようとする彫刻系譜との消長の過程としてとらえうるだろう。

まず、(1)定朝的作風の系譜は、十二世紀前半にいたるまでなお根強く底流していたことが考えられる。独自の規範（すなわち独自の立体感と

量感を把握するための法則)によって簡潔で端正な印象を創造し、「彫刻の本様」とあおがれた定朝的作風が、十二世紀におよんでも、なお前述した藤原貴族の氏族をはじめとする諸大寺の本尊としてもっとも歓迎されていたであろうことは想像にかたくない。それらの代表的作品はいまほとんど現存しないが、そのわずかな遺品、一一〇〇年前後の造立が推定される法界寺阿弥陀像、万寿寺阿弥陀像などの諸像は定朝的風の色を忠実に受けついでいるといつてよいだろう。とくに、法界寺像は、創建当初の姿をのこす阿弥陀堂に安置されており、鳳凰堂如来像をふくめて、藤原中期の阿弥陀像の作風が、阿弥陀堂という建築空間の特色と有機的な関聯をもって制作されていることを具体的に物語っている点でも貴重といわなくてはならない。

ところで、十二世紀も三、四十年代に入ると「彫刻の本様」とあおがれたこの作風の系譜にも、漸次作風の変容があらわれはじめる。その変容は、いわゆる定朝的規範(寄木法)の枯渴・形式化として指摘されるといってよい。胎内墨書銘によって天治元年(一一二四)の造立が確認される中尊寺金色堂諸像、おなじく胎内墨書銘の記載により康治元年(一一四二)の造立がわかる金鉢寺阿弥陀三尊像などは、たしかに一面では、立体感における身体各部の分節的構成、あるいは、量感の特色における二次元的構成など、あきらかに十一世紀中葉の定朝的作風の系譜を引く要素をもちながら、同時に、他面では、総体に繊細さと固さが目立ち、彫刻自体から生れる端正さと大きさの印象に欠けることを見逃すわけにはゆかない。鳳凰堂如来像においては、ぎりぎりの極限まで二次元化した空間の中で、なお対象を一個の彫刻として可能にするはずのものであった定朝的規範(すなわち、立体感と量感の把握の仕方)が、この像では、すでに、彫刻を組みたてるための図式、具体的には寄木造りという技法的数値に墜ちいつていると判断することができよう。まさに、定朝的作風の類型化・形式化といわなくてはならないだろう。

(四) (イ)のように、定朝的系譜を引きながら、次第に類型化・形式化の過程

藤原後期から鎌倉初期へ彫刻史の展開

第二図 金鉢寺阿弥陀如来像



を進めていた一群の彫刻に対し、十二世紀中葉頃から、さまざまな仕方ではあるが、彫刻における新しい現実感を求めて、より積極的な仕方でも模索しつつあった一群の彫刻が存在する。これら諸像が追求した作風展開の過程は、前述(イ)の系譜に属する諸像が、定朝的規範をただ技法的な数値として墨守することのうちに見失っていた彫刻の現実感を、どのようなかたちで再発見するかという模索の過程であったといえる。その過程は、つぎの二つの志向として整理できるだろう。

(a) まず第一は、法金剛院阿弥陀如来像、大山寺阿弥陀三尊像、三千院阿弥陀三尊像、湯川区阿弥陀如来像、円成寺大日如来像などの諸像に指摘される作風の志向である。これら諸像の特色は、さまざまの仕方ではあれ、いずれも、定朝的作風における立体感と量感の特色を内部から崩解させることを通じて新しい現実感を見出そうとしたところにある。

(第三図)

法金剛院阿弥陀如来像の造立年代を判断する直接的な資料はないが、僧綱補任の記載から、大治五年(一一三〇)待賢門院の御願により仏師院覚が造立したとするのが通説である。この像の表現の特色には、一面ではなおも、定朝的作風の諸要素が形式的なかたちではあるが残存している事実を見落すわけにはゆかない。全体に運動感を抑えて定印を結ぶ姿態、やや伏めがちなまなざし、を前方に投げかける相好、あるいは、著衣の襞がつくる曲線の整理された構図など、あきらかに定朝的系譜に属する諸要素といつてよいだろう。それにもかかわらず、他面では、対象の立体感と量感を把握する態度の上で、あきらかに異質な志向が芽生えつつある事実を否定できないのである。まず立体感の特色では、定朝様でみられた分節的立体感にともなう簡潔な図式的構図が崩れはじめ、相好では頬の部分の張りを強く、また胸部では両肩をいかつく張り、膝の張りに対しても膝高を厚く構えるなど、定朝的規範のもつ簡潔で端正な構図をはっきりと否定しはじめているのである。量感の特色でも、肩部から胸部、膝の両端など、厚く肉づけを強調して、像の特定部分の量感をアンバランスな仕方でも強調しようとする志向が強く指摘されるのである。いしかえると、この像では、

第三図 法金剛院阿弥陀如来像



立体感の把握においても、量感の把握においても、像の特定部分の存在を強調することによって、そこに生れる動感と重量感の芽生えを、定朝的作風における整理された端正さに代る新らしい彫刻の現実感として発見したのである。

法金剛院像で指摘された作風的特色は、三千院阿弥陀三尊像(第四、五図)において、より顕著である。脇侍勢至像の胎内墨書銘によって、久安四年(一一四八)の造立と考えられている。

まず立体感の特色では、頭部を縦長に強調したこと、肩幅と膝張りを身体の他の部分に比して強く構えたこと。それにあわせて、量感の把握でも、頬の豊かな張り、肩部から胸部への肉づけなど、身体の特定部分を強調してアンバランスな構成をみせることなどに新らしい志向が指摘されよう。この志向は、脇侍像においてより著しく、狭い肩巾、浅い膝の奥行きに比して上半身の坐高を高く構えた立体感の特色、あるいは、量感のとり方でも、肩部から胸部にかけては肉づけを強調して厚味をつけ、それに対して胸部は極端に細く、腹部から腰部にかけては再び肉づけを厚く強調することによって、像全体の量感のとり方に変化のつよい抑揚をつけるやり方など、定朝的規範の克服への志向はあきらかである。

このような立体感、あるいは量感の把握における特定部分の強調は、地方的作品(いわゆる地方作)ではいっそう顕著な、しかも誇張されたかたちで指摘される。阿弥陀如来像の胎内墨書銘によって、天承元年(一一三一)の

藤原後期から鎌倉初期へ彫刻史の展開

第四図 三千院阿弥陀如来像



第五図 三千院右脇侍像



第七図 大山寺左脇侍像



第六図 大山寺阿弥陀如来像



藤原後期から鎌倉初期へ彫刻史の展開

造立がわかる大山寺阿弥陀三尊像(第六、七図)がその好例である。この像にみられる立体感の把握は、すでに定朝的プロポーシヨンからの逸脱が著しく、過大な頭部、張った肩巾、拡げた腕部、胴部に比して大きく構えた膝部など、身体各部のアンバランスな誇張は指摘するまでもない。量感の特色でも、相好の頬の部分に肉づけを強調し、胸部にも、肩部から胸部にかけてのプロポーシヨンの誇張にあわせて厚く肉づけを置くなど、この像では、定朝的規範の残滓はすでになく、
といてよい。

やはり胎内墨書銘によって、嘉応二年(一一七〇)の造立がわかる奈良県吉野村湯川区阿弥陀如来像(第八図)も、この系譜に属する地方作として整理できるだろう。過大な頭部、強調された坐高、張った肩巾、広い膝張りなど、像全体の立体感や量感のとり方における特定部分の誇張が著しいといわなくてはならない。

(b) それに対し、十二世紀後半にいたると、またちがった仕方によって定朝的作風の克服をめざす新しい作風の志向の成立をみる。長岳寺阿弥陀三尊像、羽賀寺千手観音立像、吉野大平区千手観音立像、横蔵寺大日如来像などの諸像である。これらの諸像の特色は、対象を、いはば自然主義的視覚によって把握しようとする態度に指摘できるだろう。すなわち、立体感のとり方では、(たと

第八図 湯川区阿弥陀如来像



えば定朝的規
範のような
特定の法則・
凶式にしたが
って像全体を
構成すること
なく、また前
述(イ)の系譜の
ように、身体
の特定部分の

プロポーションを誇張することをもなく、人体のもつ現実感に即して、均衡のとれた立体感を組み立て自然らしさを強調する自然主義的態度に特色があり、量感のとり方でも、同様に人体の量感を基礎として、均衡のとれた肉づけと、その肉づけの表面に微妙な抑揚の処理をほどこして自然らしさを強調する自然主義的態度にその特色をみることができよう。

そのもっとも早い例を、仁平元年(一一五一)の胎内銘をもつ長岳寺阿弥陀三尊像にみることができよう。まず本尊如来像において、立体感の特色は、身体各部のプロポーションが著しく自然的・有機的となり、特定部分のアンバランスな誇張を極力抑える傾向にあること、そして量感のとり方でも、やや肩部から胸部にかけての厚味を強調することはあっても、総じて、前述の自然的・有

藤原後期から鎌倉初期へ彫刻史の展開

第九図 長岳寺阿弥陀如来像



第十図 長岳寺右脇侍像



機的プロポーションに合致して、均衡のとれた肉づけをほどこすところに指摘できよう。このことは半跏像の形式をとる両脇侍像において、より顕著である。上半身から腰部を経て脚部にいたる身体構成、とくに片脚を台座にのせ、片脚を垂下するという複雑な身体構成にもかかわらず、立体感の構成では、現実の人体を基礎とする調和のとれた身体各部のプロポーションを組み、さらにそれら各部を、それぞれが密接に関連し合う一個の有機体として総合することを通じて、そこに、なによりもまず、自然らしさの印象を表現しようとするのである。量感の把握でも、身体構成の自然性に対応して、身体各部にわたって均衡のとれた肉づけをほどこすことによって、人体のもつ自然らしさの現実感を発見しようとする。

加えて、この像にみられるなによりの特色は、前述の自然主義的な立体感と量感の把握とに有機的な結びつきをもって成立する彫刻表面の処理、とくに肉身部の表面を構成する際の感覚的表現にある。相好の部分、頬から口元にかけてのモデリング、あるいは胸部のふくらみをあらわすモデリングの構成には、その表面の処理に微妙な抑揚の変化をつけて、むしろ現実の人体の肉身部を思わせるほどの感覚的・現実的気分の表出を意図している（鳳凰堂如来像のように、単純化された、あるいは観念的な肉づけとその表面の構成を通じて、現実的・自然的要素を否定するとはまったく異質である）。このことは、脇侍像の上半身においてとくに著しく、相好における頬の線、肩部から胸部を経て腹部にいたる肉身部の肉づけなどに、右にみた特色が明瞭に指摘できよう。

さて、長岳寺阿弥陀三尊像に指摘される作風の志向は、十二世紀後半、年代の降るにつれてより著しく、一一六五年の胎内銘文を有する羽賀寺千手観音立像、同じく胎内銘文によって一七九九年の造立がわかる大平区千手観音立像などの諸像を（第十一図）（第十二図）

第十一図 羽賀寺千手観音像



第十二図 大平区千手観音像



第十三図 横蔵寺大日如来像



めとして、藤原期の最末期、一一八四年の造立になる横蔵寺大日如来像など(第十三図)にいたると、この志向は頂点に達した感がある。横蔵寺像は、大日如来に定められた図像的規定によって上半身の多くの部分を露わにしており、そのために、肉身部の自然主義的処理がいつそう顕著に視るものになった結果となったといつてよい。像の立体感を構成するプロポーション、および身体各部の関連は著しく有機的・自然的であり、量感の把握でも、立体感の特色と合致して、身体各部にわたって均衡のとれた肉づけを示すのである。そしてなによりも、その肉づけの仕方に特色があり、相好の肉づけ、あるいは、大きく上げた上半身の、肩部から胸部、腹部など身体各部へのつながりを構成する肉づけの処理には、その表面の抑揚に微妙な変化と複雑な陰影をつけて、そこに成立する感覚的気分の表出を強く意図しているのである。この作風の志向は、藤原中期の彫刻が見出した現実感、すなわち、定期的規範を通じて見出した簡潔な端正さという現実感に代るべきものを、自然主義的視覚を通じて生み出される現実的・感覚的気分のうちに再発見したのだと解してよいだろう。

(c) ところで、(a)および(b)の作風の志向のいずれにも深く関聯する著衣の問題、すなわち仏像がまもっている著衣の処理に指摘される質的展

藤原後期から鎌倉初期へ彫刻史の展開

開の問題もここで触れなくてはならない。仏像の著衣、すなわち如来形における衲衣、菩薩形における裳は、いずれの場合も像の表面の多くをおおって像の立体感と量感の把握の仕方に関係するところが深く、彫刻作風の展開には、著衣の裳を処理する仕方の展開が必然的にもなっている。このことは、藤原後期の諸像、すなわち前述(a)と(b)の諸像においても指摘可能である。ここでも、これら諸像はそれぞれ異った仕方ではあれ、独自の著衣の処理を通じて定朝的規範を克服したと解することができるだろう。

まず(a)の系統における大山寺阿弥陀三尊像の場合、如来像の正面脚部にかけて衲衣、あるいは両脇侍像の腹部に文様の構図で重ねた裳などの処理には、複雑な裳の折り返しを畳んで変化を強調し、こじんまりとまとまる端正さを破る変化と動きの印象をつくり出すのである。この特色は、三千院の三尊像においてより顕著である。とくに両脇侍像の両肩から腕部にそって垂下する天衣の裳、そして両膝の間に落下して複雑な曲線と面をつくる裳の処理は、前述大山寺像の特色、すなわち端正さを破る変化と動きの印象をいっそう進展させたと考えてよいだろう。

それに対し、(b)の諸像における裳の処理には、ここでも、立体感と量感の性質に共通する自然主義的特色が顕著である。長岳寺阿弥陀三尊像の場合、著衣の処理は著しく自然的で、形にはまらない、自由で柔軟な裳を畳み、著衣の布という質感の描出に欠けるところがない。とくに脇侍像の肩から垂下する天衣、下半身をまとう裳の裳などは、肉身部の微妙な肉どりの抑揚に適合する複雑な曲線と折返しをつくって著しく自然主義的描写といわなくてはならない。この特色は、羽賀寺千手観音立像、大平区千手観音立像、あるいは横蔵寺大日如来像などにおいてはいっそう進展したかたちで指摘できるのである。これら(b)の諸像における諸衣の処理も、結局対象を自然主義的にとらえることのうちに生れる動感と感覚的気分の創造によって、定朝的規範の克服を意図したと解してよいだろう。

さて、以上のように十二世紀中葉以後における新しい作風の志向は、(a)および(b)の二つの志向として整理できるだろう。(両者における著衣の処理は、とくに(c)として整理した)。これら二つの作風の志向が成立してくる過程は、それぞれに異った仕方ではあれ、藤原中葉の典型的作風、すなわち定朝的作風のもつ簡潔で端正な作風に代る現実感を、どのようなかたちで再発見するかという過程であったと解されよう。その意味では、これら諸作風の成立は、あきらかに定朝的作風の否定であり、それに代る新しい作風成立としての意味を認める必要があるだろう。けれども、他面、日本彫刻史という大きな観点から考察し直してみるならば、これら藤原中期の彫刻は、それにもかかわらず、彫刻マッス

の把握という基本的な態度においてはなおも定朝的作風の成立の際に決定された志向の上に立つものではないかという問題も考慮しなくてはならない。

藤原中期において定朝的作風が成立してくる過程は、平安初期彫刻の作風を根底から否定するという仕方では成立することについては前述した。平安初期彫刻の作風の特徴が、塊量の立体感と、三次元的量感の把握を通じて、対象をより立体的な視覚的存在として把握しようとする態度であったとすれば、定朝的作風は、分節的立体感と、二次元的・図式的量感の把握を通じて、対象を上下左右の拡がりにおいて、いいかえると、より二次的な視覚的存在として把握しようとする態度であった。前者を、彫刻の、より彫刻的把握といえるならば、後者は、より絵画的把握といっていよう。藤原後期の彫刻（具体的には、前述(a)と(b)の系譜）は、この定朝的作風において成立をみた彫刻の絵画的把握という志向の上に立ってさまざまな展開をとげる。たしかに、第三章で考察したように、藤原後期彫刻の作風展開は、さまざまな仕方ではあれ、定朝的規範を否定することを通じて、定朝的作風のもつ簡潔で端正な印象に代るあたらしい現実感を見出す過程ではあったが、彫刻における、より基本的な態度においては、いいかえると、彫刻における絵画的把握という態度においては、大きな同一の志向下におけるさまざまな展開であったと考えねばならない。

十二世紀前半の法金剛院阿弥陀如来像ではじまる(a)の系譜の特徴は、立体感においても、量感においても、身体の特定期分の存在を強調し、その上で、それら各部の構成要素を、観念的に、いわば人体的形態に似せて再構成するのである。しかもそれは、正面性において（正面からの視線において）はじめて意味をもちうる上下左右の、横への拡がり、つまり平面的構図として構成されている。これはあきらかに、彫刻の絵画的把握といわなくてはならないだろう。

このことは、十二世紀中葉の長岳寺阿弥陀如来像ではじまる(b)の系譜においても同様である。この系譜の特徴は、立体感においては、人体のもつ現実感を基礎とする調和のとれたプロポーションで構成し、量感の把握においても、身体各部にわたって均衡のとれた肉づけにおいて自然らしさの印象を求めるのである。とくにこの系譜の独自性は、彫刻表面の処理にある。自然的な量感を構成する肉どりの処理には微妙な変化や抑揚をつけて、人体の肉身部を思わせる感覚的気分の表出を意図している。この、いわば自然主義的志向は、対象を、マツス自体の立体的な性質、いいかえると、マツス自体のもつ大きさの感じや、重さの感じにおいてとらえようとする態度ではなくて、マツスの表面に属する変化、い

わば視覚的陰影から生れる効果に頼る態度であるといつてよい。これも、あきらかに彫刻の彫刻的表現ではなくて、絵画的表現の一樣相といわなくてはならないだろう。

著衣の表現の特色にも、このことは同様に指摘できるだろう。(a)および(b)の諸像における著衣の処理の仕方を、前述のように(c)として整理を試みたが、それらは、それぞれの特色に違いはあれ、結局、定朝的規範に付随する簡潔で整理された端正さの否定をめざしたと考えられよう。まず、(a)に属する大山寺阿弥陀三尊像、あるいは三千院阿弥陀像にみられる著衣の特色は、複雑な襷のひるがえりと、それにもなう直線と曲線の複雑な組み合わせをつくて端正さを破る変化と動きをあらわすことを意図し、他方、長岳寺阿弥陀三尊像や羽賀寺千手観音立像など(b)の系譜に属する特色は、襷のあらわし方に、とくに複雑な折返しや曲線をつくることにはないが、表面の微妙な凹凸や抑揚を自然描写風にとらえて、柔軟な著衣が眼前にひるがえるという動感と感覚的気分をつくり出すのである。

けれども、(a)の変化と動感も、また(b)の感覚的気分や動感も、平安時代初期の彫刻(たとえば神護寺薬師如来像など)の著衣の処理、すなわち、の、み、を、深、く、彫、り、込、ん、で、可、能、に、し、の、ぎ、の、荒、々、し、さ、や、そ、の、し、の、ぎ、の、浅、深、の、くり、返、し(翻波式衣文)などから生れる襷の動感とも異質なのである。後者の著衣の特色、すなわち襷の変化と動きを、彫りの深さ、奥行きとしての空間の変化、もしくは動きにおいてとらえる特色は、立体感の把握においては塊量的な、そして量感の把握においては三次元的な性質への志向をそれ自体に内在するものであり、それによってこそ、彫刻マッスを、この上なく動的に、同時に重量感あふれる存在としてとらえることを可能にしたのである。それに対し、十二世紀の彫刻における襷の処理は、まず(a)の場合、襷を上下左右への拡がりの変化、襷の文様のな変化としてとらえようとする、いいかえると対象を二次元的な視覚的拡がりにおいてとらえる、いわば平面的・構図的把握として特色づけられ、それに対し、(b)の場合は、襷を彫刻マッスの表面に属する変化として、もしくは、彫刻表面の微妙な視覚的变化・陰影としてとらえようとするところに特色づけられる。こうした(a)および(b)の諸像における襷の表現は、両者の間に多少の性格の違いはあれ、対象の把握の仕方という、より基本的な態度においては、いいかえると、対象の絵画的把握という態度においては、共通する志向に属していたと判断してよいだろう。

さて、以上の観点に立って藤原後期彫刻の特質を考察するならば、一面では、(a)の諸像も、(b)の諸像も、それぞれ異った仕方ではあれ、独

自の作風の志向をもって藤原中期の定朝的作風を否定し、克服したという史的意味をもちながら、他面では、彫刻対象の把握の仕方における基本的態度、すなわち彫刻の絵画的把握という基本的な態度においては、なおも定朝的作風の成立の際に決定をみた志向的類型に属していたという一面の史的意味をも見逃すわけにはゆかない。その意味では、藤原後期の彫刻史の展開は、基本的には、定朝的作風によって決定された彫刻の絵画的作風という志向に立ちながら、その変容として、さまざまの展開をとげたと考えねばならないだろう。

四、鎌倉彫刻への展望

東大寺・興福寺の復興を契機として成立した鎌倉彫刻の仏師たち、すなわち、鎌倉彫刻の先駆的役割を果たした康慶も、その実子と考えられ、鎌倉彫刻の大成者とみなされる運慶も、彫刻史上において彼等が占める役割は、藤原中期の典型作である鳳凰堂如来像の作風の特色をいかに克服するかにあったといつてよい。康慶の制作とされる興福寺南円堂不空羅索観音像の特色が、このことを端的に物語っている。まず、立体感の構成においては、巨大な頭部、広い肩、張った胸部、太い腕など、身体の特定部分のプロポーションを誇張し、量感の把握においても、相好では頬の部分に厚く肉どりをつけ、胸部から腹部へのつながりにも肉どりの抑揚をつよくおき、また、両膝にも盛りあがった肉づけをおくなど、身体部における各部の存在を強調する量感の特色をみせている。いいかえると、ここでは、立体感の構成においても、量感の把握においても、身体の特定部分をアンバランスな仕方で誇張することを通じて、それにとまなう動感と重量感を実現するのであり、その動感と重量感そのものに、定朝的作風のもつ簡潔で端正な印象に代る彫刻の新しい現実感を見出したといつてもよい。

このように康慶の作風の特色を考えるならば、すでに、前述藤原後期彫刻のなかの(a)の彫刻作風のうちに、それへの志向の萌芽がはぐくまれていた事実を見逃すわけにはゆかない。いいかえると、康慶的作風の特色は、前述(a)の系譜の作風の特色の可能性を展開させるといふ仕方できよう。

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

腹部にかけての量感の特色でも、均斉のとれたおだやかな肉どりをつけ、加えて、それらの表面の処理でも、写実的な微妙な抑揚をつけて、いわば人体リアリズムともいふべき自然主義的態度をつよくみせるのである。このことは、北円堂弥勒像と同時の制作とされる無著・世親像では、より顕著である。老壯の区別を見事に描き分ける両像の相好表現は、その好例といってよいだろう。とくにこの両像では、著衣の処理にみる自然主義的態度も特記されてよい。著衣の襞を深く、浅く、広く、狭く、やや煩瑣と思われるほど微妙に彫り分けて、皺のよった柔い布製の袈裟と衣がそこにあるという現実感を克明に表現するのである。この現実感こそ、定期的作風のもつ端正な印象に代るものとして運慶がもつた新しい彫刻の現実感であったと思われる。このように考えるならば、運慶の作風は、前述、藤原後期彫刻の作風の志向のうち、(b)の志向をより展開させることによって定期的規範を克服したと判断してよからう。

ところで、鎌倉彫刻の先馳者康慶の作品も、その大成者運慶の作品も、彫刻を把握する基本的態度としては、やはり絵画的把握、いかえると、対象を二次元的な視覚空間の次元でとらえようとする態度に指摘できるだろう。康慶の作品不空羅索観音像では、身体各部の存在を強調した上で、それら各部を、正面性において、一個の人体的形態として再構成する。それら各部の再構成は、正面性の視線にとってまとまりを感ぜさせるような、いわば図式的構成として成立する。したがって、立体感においても、量感においても、その身体部を誇張する仕方のうちには、正面性からの図式的再構成を可能にさせるような、平面的な広がりへの志向を本質的にもっている。これは、平安初期彫刻の、各部の立体感、量感の強調が、そのまま像そのものの視覚的な意味における三次元的な大きさ、あるいは重量感を形成している特色とは本質的に相違するのである。その点、鎌倉彫刻が、奈良彫刻、もしくは、貞観彫刻への復帰であるといわれる場合でも、それは、いわば形態的類似であって、彫刻の基本的な態度においては、まったく志向を異にすると考えねばならないだろう。

このことは、運慶の諸作品においても指摘可能である。量感の構成にみられる肉づけの特色、あるいは、その表面を微妙な抑揚の変化でおおいうやり方、さらには、著衣の表現でも複雑な曲線と折返しをみせる襞の特色は、立体（塊、マツス）としての彫刻自体の大きさの感じ、もしくはは重量感にかかわる特色ではなくて、彫刻表面の変化、すなわち、視覚的陰影の変化、あるいは光と影の激しい対比に属する特色であるといつてよい。このことは、東大寺南大門仁王像の筋肉表現、あるいは無著・世親像にみられる著衣の処理、煩瑣ともいえる複雑な襞の表現によく指摘できるところである。ここにみられる対象の把握も、まさに彫刻の絵画的把握の一樣相といつてよいだろう。

以上のように考察するならば、興福寺の復興時に成立した鎌倉初期彫刻の作風（具体的には、康慶と運慶の作風）は、興福寺復興という偶然的な事件を契機として成立したものではなく、その、彫刻を把握する基本的態度は、すでに定朝的作風の成立の際に決定された彫刻の絵画的把握という彫刻観の伝統に立ちながら、直接的には、その絵画的作風の一変容として成立し、同時に定朝的作風の否定としての史の意味をもつ藤原後期彫刻の作風の志向の展開として位置づけられる。康慶と運慶は、藤原後期の作風の志向をうけつぎながら、その志向自体のもつ作風の可能性を頂点までつきつめ、技法的にもさらに洗練さを加えることによって、鎌倉彫刻という独自の彫刻作風を成立させたのである。その点からすれば、藤原後期彫刻のもつ作風の志向は、康慶、運慶の作風を成立させる基盤であったのであり、鎌倉前期としての史の意味をももちうると思われる。

小論は、昭和四十一年度文部省総合科学研究費（代表者、井島勉、題目「諸芸術における基礎概念の研究」）による研究（分担課題「彫刻の基礎概念」）の成果の一部である。

〔非常勤講師〕