

定朝様の定義に関する問題

松出洋子

〔抄録〕

平安時代後期の仏像彫刻の特徴を表す「定朝様」ということば（以下「定朝様」）は、この時代の仏師定朝の作風を形容したことばとして広く知られている。しかしながら、この「定朝様」は、昭和以降に使用され始めたことばであり、確固とした定義がない。

そこで、本稿は、「定朝様」のとらえ方に対するこれまでの議論を、時代的・空間的な視点から分類・整理し、今後の研究に役立てることを目的としたい。

キーワード 仏像彫刻、定朝様、藤原様式、和様、平安時代

はじめに

本稿では、美術史の分野で平安後期の仏像彫刻の作風の特徴を論じる際に一般的に使われている「定朝様」^①の定義に関する問題について検討したい。

そもそも「定朝様」は、昭和以降に使われるようになった歴史の浅いことばである。というのも、美術史という分野自体が明治時代以降になって誕生した新しい分野であり、美術史固有の時代区分でさえ、一九〇〇年に初めて『稿本日本帝国美術略史』^②に於て定められたもの

を基本としている。「定朝様」はこの時代区分よりもさらに歴史の浅い用語であるが、その問題点は、現在に至るまでに一度も明確に定義されることなく使用され続けてきたことにある。そのため、論者により、「定朝様」の示す時代的・空間的な範囲のとらえ方に差異が生じ、理解の妨げになる結果を生じている。

そこで、第一章では、「定朝様」の初見とその浸透について明らかにし、「定朝様」の使用状況について同時代の作風を示す「藤原様式」との関連の中で整理を試みた先行研究についても言及する。次いで、第二章以降では、「定朝様」の定義に関する問題を整理するこ

ととする。具体的には、第二章で、「定朝様」と「藤原様式」との関係について、第三章では「定朝様」と一つ前の時代の貞観様式との関係について先行研究を整理する。さらに、第四章では、第三章に付随して、貞観様式から藤原様式への転換期について先行研究を整理する。

また第五章では「定朝様」の示す空間的な範囲について次の三段階に分けて、先行研究を整理する。すなわち、「定朝様」を平等院鳳凰堂阿弥陀如来像本体に限定するもの、仏像の台座・光背や堂内荘厳にまで広げるもの、さらに広く鳳凰堂の前池にまで広げるものである。

このように、本稿では「定朝様」の解釈について様々な視点から先行研究を分類、整理することで、今後の研究の一助となることを期したい。

一 「定朝様」の使用の歴史と先行研究

本章では、「定朝様」が使用され始めた一九三〇年前後の状況について言及し、さらにその後の「定朝様」の使用について、「藤原様式」「和様」との関連から分類を試みた先行研究について論ずる。

(一) 「定朝様」の初見と使用の歴史（表一参照）

まず、一九二七年に源豊宗氏が「藤原様式」ということばを用いて、平安前期の様式との対比を行っている。この時点での源豊宗氏は、定朝様について「天下第一の優秀なる仏師」であり、その作品が「時代の要求に契っていた」とするにとどまり、定朝の作風についての深い考察までには至っていない。しかし、同氏の一九二九年の論

文では「定朝時代」ということばを用いて、「藤原様式」との関連性について言及している。さらに、これから二年後の一九三一年には、田中豊蔵氏が「定朝の様式」「定朝式」という表現を用い、一九三三年には、丸尾彰三郎氏が「定朝様式」を使用した。次いで一九三六年には、源豊宗氏が「定朝様」を使用した。この、田中氏、丸尾氏、および源氏の論文が、「定朝様（式）」の初出である。その後、「定朝様」は、広く浸透し定着することとなった。

「定朝様」が広く浸透した背景について、後年一九七四年に清水善三氏が以下のように指摘している。⁽⁸⁾すなわち、第一の背景は、定朝様の新しい様式の阿弥陀如来像が平安時代後期には「一つの規範となつて、量的にも時間的にも」膨大な類似作品が作られた「資料的事実」があること、第二の背景は、定朝作の西院邦恒朝臣堂の阿弥陀如来像が十二世紀前半にはすでに「仏の本様」と評価され手本となったという史料が、明治時代以降の研究者にも広く知られていたことである。

清水氏が指摘するのは「定朝様」浸透の背景についてであるが、本稿において問題とするのは、この「定朝様」ということば自体の定義の問題である。さらに、「定朝様」のみならず、類似したことばである「藤原様式」「和様」も「定朝様」と同様の問題を抱えている。そのため、この三つのことばの相互の関連性も曖昧であり、結果的に平安時代後期の仏像の作風の理解に混乱を生じさせる可能性がある。

(二) 「藤原様式」と「定朝様」に関する分類

そこで、「藤原様式」と「定朝様」との関係性について先行研究を整理した論文を取り上げ、次章以降の考察の参考としたい。

表一 主な先行研究における「定朝様」、「藤原様式」、「和様」の使用状況

年	論者	論文名	定朝様 (式)	藤原様 (式)	和様
1927	源豊宗	藤原彫刻の諸問題	×	○ (初出)	
1929	源豊宗	即成院の二十五菩薩来迎像	「定朝時代」	○	
1931	田中豊蔵	仏師定朝	「定朝式」	×	×
1934	丸尾彰三郎	藤原時代の彫刻	○ (初出)	○	「日本化」
1936	源豊宗	彫刻における藤原様式の成立	○	○	×
1937	谷信一	定朝法橋叙任の経緯	○	×	×
1938	帝室博物館	日本美術史	○	○	「日本化」
1948	小林剛	大仏師定朝	○	「藤原文化」	○ (初出)
1948	金森遵	藤原彫刻の主調	○	○	「日本化」
1953	小林洋子	藤原後期における定朝様式	○	「藤原彫刻」	○
1954	小林剛	藤原時代の彫刻	○	○	○
1956	丸尾彰三郎	日本彫刻史展望	○	○	○
1962	毛利久	康尚と定朝	○	○	×
1962	井上正	遍照寺の彫刻と康尚時代	「定朝時代の気分」	×	○
1962	井上正	東福寺同聚院不動明王像	—	○	—
1967	佐藤昭夫	岩船寺阿弥陀如来像	○	「藤原彫刻」	○
1969	西川新次	彫刻における藤原様式成立の事情 藤原彫刻史考・I	○	○	○
1970	中野玄三	藤原彫刻	○	○	○
1974	清水善三	藤原様式と定朝様	○	○	○
1980	田中嗣人	定朝と定朝様式	○	○	×
1980	水野敬三郎	大仏師定朝	○	×	○
1980	井上正	和様彫刻の成立と展開	○	×	○
1982	清水善三	平安前期における工人組織の変遷 (下) — 僧名仏師の多様化 (二) —	○	×	○
1992	伊東史郎	定朝、覚助、長勢—定朝様式の成立とその継承	○	×	×
1994	水野敬三郎	平安時代後期の彫刻	○	×	○
1994	副島弘道	十世紀の彫刻—平安前期から後期への作風展開とその要因	×	○	○
2000	伊東史郎	平安時代の彫刻史—唐風の消長	○	○	○
2004	伊東史郎	平安時代後期の彫刻	○	○	○
2006	根立研介	中世仏師研究序説	○	×	○
2011	浅湊毅	定朝様の継承	○	×	×

まず、一九六九年に西川新次氏¹⁰は、それまでの先行研究における藤原時代のとらえ方を次の四種類に分類した。

(1) 九世紀の平安初期（貞観）彫刻の自然発展的過程の決着的性格を持つ時代。(2) 平安初期彫刻のなかにあった和風化の傾向が順次純化完成した時代。(3) 十世紀に和様化の傾向が生まれ、そのなかから、素直に定朝様式が完成し、その典型が主流をなした時代。(4) 九世紀彫刻様式がおのずから和らげられ整えられた十世紀の彫刻様式と、康尚・定朝時代におよんで完成されたいわゆる定朝様式との間には根本的な違いがあるとし、藤原時代を定朝様式（和様）の成立完成期とその支配的であった時期に限定する、という分類である。

これに続き、前述の清水善三氏¹¹は「藤原様式」について、

(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。さらに、(II)の中で「定朝様」について、

(イ) 定朝様を複数系譜の内の一つ捉えるか、(ロ) 主流ととらえるか、という二つの「立場」に分けている。

清水氏は、これらの「三説」について、「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」とまとめている。また清水氏は、以上の分類に加えて、(III) これら鳳凰堂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、とする。金森氏は独特な立場をとるが、これについては第三章で取り上げる。

また一九八〇年に田中嗣人氏¹²は、清水氏の分類を引用し、自らの立場は清水氏の分類の(II)(ロ)に近いとする。その一方で、藤原彫刻が弘仁・貞観彫刻との関係だけではなく、一九六二年に毛利久氏が指摘したように、奈良時代との関連性も考慮する必要があることを指摘している。

以上、「藤原様式」と「定朝様」に関して分類を試みた先行研究を数本取り上げたが、第二章からは、この分類を参考にして「定朝様」についての考察を行う。

(三) 「和様」について

「和様」は、皿井舞氏によれば「本来建築史において、唐様の対概念として用いられてきた言葉を、日本固有の様式、あるいは伝統的様式という意味をこめて、彫刻様式に適用」するようになったことばであるという¹⁴。

この「和様」ということばの彫刻史での初出は、管見の限り、一九四八年の小林剛氏の論文¹⁵における使用である。しかし、小林剛氏のこの論文と前後する他の論文においては、「日本化」ということばの使用例が若干あるだけで、彫刻分野での「和様」の使用は殆ど見られなかった。

ところが、一九五三年の小澤洋子氏¹⁷や、とりわけ翌年一九五四年に小林剛氏が『世界美術全集』中の「藤原時代の彫刻」¹⁸のなかで「和様」について解説した部分に「もともと仏教彫刻の様式として、もっ

とも理想的な形を持っていたといわれる奈良様に基礎を置いて、これを当時の人の感覚でさらに形を整えたといったようなもの」と定義したことを皮切りに、続く一九五六年の丸尾彰三郎氏⁽¹⁹⁾をはじめ、以後次々に「和様」が使われ一般化した。

さらに皿井氏によれば、戦後は特に「定朝様」を「和様」に置き換えて使用する傾向があり、その背景には「戦時中に強調されたナショナリズムの影が見え隠れする」という⁽²⁰⁾。たしかに、最近の美術全集の解説や仏像史の概説書などには、「和様」が多用される傾向が見受けられるが、反面、二〇一一年の浅湫毅氏の論文「定朝様の継承―六波羅蜜寺地藏菩薩立像と地藏院観音菩薩坐像のあいだ―」⁽²¹⁾のように「定朝様」を中心テーマとした論文をはじめ、戦後においても「定朝様」を使用した論文は多数存在するため、「定朝様」が「和様」に置き換わったと断定できるかどうか疑問も残る。このような点も念頭におきつつ、次章からは具体的に「定朝様」について検討する。

二 「定朝様」と「藤原様式」との関係

「定朝様」に関してははじめに検討するのは、ほぼ同時代の作風をさす「藤原様式」との関係性についてである。以下、二つの立場に分けて整理する。

(一) 一つの流れととらえる立場

まず「定朝様」と「藤原様式」を一致したものととして、単一な作風の流れの中でとらえる立場を取り上げる。このような考えは比較的古い論者にみられる傾向である。

源豊宗氏は一九二七年の論文において藤原様式の特徴を「平面性、平明性、優美性」であるとし、定朝作の天喜元年（一〇五三）平等院鳳凰堂阿弥陀如来像を典型例としてあげる⁽²⁴⁾。

丸尾彰三郎氏⁽²⁶⁾は、同聚院不動明王像を定朝仏に直接先行する作ととらえており、その後の「定朝様」を「藤原様式」に包含されるものとする。また「藤原様式」の完成を万寿四年（一〇二八）道長没後の定朝朝とし、その頂点を永承三年（一〇四八）定朝が興福寺造仏賞で法眼⁽²⁸⁾になってから平等院鳳凰堂阿弥陀如来像制作までの間に置く。

毛利久氏は、定朝の先行様式である「前定朝様」の作例として、「定朝様」に近い同聚院不動明王像と広隆寺千手観音像を挙げ、このうち同聚院像を、作風や制作時期から康尚の作であるとす。他方、寛弘九年（一〇一一）制作の広隆寺千手観音像については、「康尚スタイル」⁽²⁹⁾を想定し、その制作であるとした。これらの作風の流れは定朝の平等院鳳凰堂像に至って「藤原様式」の頂点である「定朝様式」となったととらえる⁽³⁰⁾。

(二) 複数の流れととらえる立場

一方このような考え方に対し、「藤原様式」には複数の系譜が存在し、「定朝様」はそのうちの一つであると考える立場がある。

先にあげた源豊宗氏は、一九三六年の論文においてさらに立場を展させた。源氏は、同聚院不動明王像を「藤原様式の前程」とし、広隆寺千手観音像を「藤原様式の到来」であり、「定朝様式の発生」とする。この論文の書かれた一九三六年は、前述したように同聚院像の作者が康尚であることが断定されていない時期であるが、両像には

「康尚の作風を推知しうる」³¹、「彫刻界の主流に属する作風」があるとされた。反面、同時代には「雑多の作風が相並んで」行われ、平等院像より後の延久元年（一〇六九）奈良融念寺聖観音像のように藤原的というよりはむしろ「貞観要素を多分に保存」する別の流れが、特に地方仏に多く併存したという。³²

以上、「定朝様」と「藤原様式」との関係についての先行研究を検討したが、次章では貞観様式との関係について検討する。

三 平安時代前期貞観様式との関係

本章では「定朝様」や「藤原様式」と、一つ前の時代の貞観様式との関係について整理する。貞観様式の仏像は一般的に表情が険しく衣文線には鎬の立った翻波式衣文を取り、構造的には一木造りが多い。これに対し、「藤原様式」は平等院像のように表情が柔らかく、衣文は薄く処理される。³³このように、両者は全く違った作風を示すため、その関係については多様な立場が存在する。そこで、これらを三つの立場に分けて整理する。

（一）貞観様式から藤原様式へ一つの連続した流れと考える立場

丸尾彰三郎氏は、第二章で述べたように「定朝様」と「藤原様式」を一つの流れとしてとらえたが、「貞観様式」から「藤原様式」への移行も単一の流れとしてとらえる。丸尾氏は両者の流れについて、一九三四年の論文では「その交代は漸次的なもの」であり、「藤原時代史は概ねその前の平安期初期の順な展開」であること、「藤原時代は大勢としては前の時代と何か対立的な意味をもって進展したのではな

い」³⁴ため、藤原文化への移行は「一元的なもの」であるといっている。さらに、約二十年後の一九五六年の論文では、「定朝様式」への「進捗」は「徐々の問題」であるとした。³⁵丸尾氏は、康尚の時代に入ってもなお「貞観の生硬さ」が残ることを指摘し、その後定朝が法橋・法眼になってから平等院像までの時期に制作された仏像を藤原時代の最盛期と考えた。

これに対し金森遵氏は³⁷やや独特な立場をとる。この件については、第一章で清水氏の分類を紹介した際にも触れたが、金森氏は、貞観と藤原を連続したものととらえ、平等院像の作風を貞観様式の名残りであると解釈する。金森氏によれば、藤原様式とは貞観様式が「惰性的に」展開したものに過ぎず、平等院像は「依然貞観様式の余薫が感ぜられ、定朝の頃ではまだ貞観彫刻から完全に離脱していなかった事が知られる」と主張する。

金森氏の独特さは、殆どの論者が藤原様式の完成を定朝期や平等院像に置くのに対し、平等院像が完成の手前であるととる点にある。金森氏は藤原様式の完成を「法界寺の阿弥陀如来像が最も望ましい」というが、同時に法界寺像は造立年代が不確定のため、基準作とはならないとも言っている。³⁸そこで金森氏の藤原様式に対する結論は、「探るべきところは全くないというべきもの」であるということに帰結する。

ただし、金森氏の論文の書かれた時代は平等院像が定朝作であることが確定していない時期であり、また氏は藤原時代にも翻波式が行われていたと主張していることから、藤原時代に対する当時の認識が現

在のものとは相違する可能性がある。

毛利久氏は、貞観様式の特徴について「部分の塊量的な把握を強調」したために「調和を欠く」ものであると見え、平等院像にみられるような調和のとれた優美な作風とは「全く相反する」ものであるという。それにもかかわらず、毛利氏は貞観から藤原様式への連続性を認めている。それは、この「推移」が「百年余りを費やしている」ため、「自然に脱皮」し、「きびしいものの反動からおだやかなものが発生し、長い時間的経過ののち定朝様式の大成となったと解させる」からであるという。⁽³⁹⁾

(二) 貞観期の複数の系譜のうちの一つが主流となって藤原様式へ展

開したと考える立場

この立場をとるのは、まず帝室博物館『日本美術史』である。ここでは藤原時代の様式上の特色を、「典型美、調和美及び装飾美の三大特色」とする。⁽⁴⁰⁾さらに、藤原時代を、「初期」、「盛期」、「後期」の三期に分け、「初期」には、複数の系譜、すなわち晚唐様、奈良様、密教様の系譜があったという。その具体例は、晚唐様については延喜九年（九〇九）醍醐寺薬師堂薬師三尊像で、「奈良様」は天慶九年銘の岩船寺阿弥陀如来像と正暦元年頃（九九〇頃）法隆寺講堂薬師三尊像であるという。「初期」にはこの他に、「余りに儀軌に制肘された密教様」も行われ、「最も感覚的に洗練された奈良様が、正常な発展過程の上に再現して、次第に盛んになって」いったと指摘する。

次の盛期では、「殆ど奈良様から発展したもののみ」が残り、「名匠定朝によって一つの完成された様式にまで到達した」という。その完

成像が、平等院鳳凰堂阿弥陀如来像および雲中供養菩薩像で、続く後期においてもなお「定朝様」は中心的な作風として「墨守」されていったという。⁽⁴¹⁾

中野玄三氏は一九七〇年の『日本の美術』の解説の中で、貞観彫刻に主要な四つの「系統」を提唱する。

その一つ目は「密教系」で、「空海直系の真言密教の寺院だけで造られたもの」であり、「天平彫刻の木心乾漆造の影響を受け」、漆を部分的に盛り上げて仕上げた「一木造像」で、「顔の表情や衣のひだ」は穏やかだが、密教独特の官能あるいは多面多臂像を含むものである。二つ目は「木彫系」の一木造りで、遺品が多く、しかも全国分布するものであり、その表情は森厳性や神秘性を持ち、量感豊かで、翻波式衣文を持ち、素木あるいは彩色仕上げを特徴とするものである。

三つ目は「奈良系」で、「天平時代の木心乾漆造の伝統」を伝える像であり、漆の盛り上げはほとんどなく、一木造の木彫である。これらは漆箔仕上げが多く、奈良地方に独特であるが、「藤原彫刻の形成過程に重要な役割」を果たしたものである。最後の四つ目は、「外国産の緻密で硬い香木（おもに白檀）で造った仏像」で、小像であり台座まで精密に一木で刻み出されたものであるという。⁽⁴²⁾

これらの四つの系統は、十世紀初頭にはそれぞれの特徴が弱められ折衷し、十世紀中頃には「木彫系の側から和様化への追求」が続けられて、法性寺十一面観音像⁽⁴³⁾や永祿元年（九八九）遍照寺十一面観音像などの「やさしい表現やわらかい体のこなし」の像へと「発展」した。やがてこの傾向が、「次の康尚様式の成立に重要な示唆を与え

た」という。⁽⁴⁴⁾

さらに中野氏は別の論文において、康尚の作風は当時の主流となったものの、同時に木彫は限界を迎えたと主張する。その理由は、康尚が「木彫主義に対する忠実さ」のために、「定朝ならおそらく金銅で作ったであろう臂釧・腕釧を一木から彫り出す労をいとわなかった」ため、「どうしても仏身に余分な肉をつける傾向」を持ったためである。他方定朝は、この「木彫主義から完全に離れ」、改めて「奈良系の仏像の整った美しさを吸収し」、「奈良系の仏像がもつ量感についてはむしろ制限した」作風を持つことで「定朝様」を確立したという。⁽⁴⁵⁾つまり中野氏は、定朝と康尚の間に「木彫主義」への態度についての断絶をみており、この点に関しては次に述べる（三）の分類の立場に立つと考えられる。

（三）貞観様式と藤原様式、あるいは康尚と定朝との間に飛躍や断絶があると考えられる立場

康尚様式と定朝様式の間に飛躍があると早い段階で主張したのは谷信一氏である。谷氏は、この飛躍を「型態的完成」と呼び、その背景に、藤原道長が仏師の中で定朝のみに僧綱位である法橋位を与えたことをあげた。すなわち「道長の芸術意欲」の高さにより定朝様式は創造されたという。⁽⁴⁶⁾

井上正氏は、この時代の作風に二段階の飛躍があることを説き、以降の学説に少なからぬ影響を与えた。まず、一九六二年の論文「遍照寺の彫刻と康尚時代」において、一つ目の飛躍として、康尚活躍期の永祚元年（九八九）頃の制作である遍照寺十一面観音像を取り上げ

た。井上氏によれば、「康尚時代」の作風の特徴は「やわらかさと繊細さ」であり、「前代の作品がもつ材質の重味から脱却して生氣ある彫刻となった点に、和様化への過程における最初の積極性として、大きな飛躍」を認める。しかし同時に、康尚は「木彫的なものを完全に棄て去り、新しい次元の木彫を誕生せしめた作家ではなかった」として、康尚に限界をみる。⁽⁴⁷⁾

続く二つ目の飛躍は、同年の論文「東福寺同聚院不動明王坐像」によれば、康尚と定朝の間であるという。この論文で「康尚・定朝の両者には、はっきりした断絶があることを認めざるを得ない」と井上氏は主張する。しかし、定朝の作例として取り上げているのは平等院の阿弥陀如来像ではなく、聖護院不動明王像⁽⁴⁸⁾である。この聖護院不動明王像を定朝作とする論者は殆どおらず、井上氏も定朝作であるとは断定していないが、「定朝時代の典型的な作例」であるとす。その理由は、「全身やや太造りななかに、潑瀾として肉身が、一点から張り出してくるようなハリを持ち、洗練のなかでの彫塑的迫力をつくり出している」ことや、「もはや康尚時代の微妙な釣り合いへの狙いは感じられず、明快そのもので、彫刻として眼ざめたような感がある」ことにあるとする。さらに、聖護院像には「九世紀以来、多少とも損なわれつつあった彫塑性への、疑いない復興がある」とし、この復興に「天平復古の相」を見る。

さらに西川新次氏も、井上氏と同様に貞観から藤原時代へ二段階の飛躍を認めた。しかし、井上氏と異なるのは、一つ目の飛躍を康尚確定作とされる同聚院不動明王像に置いた点である。西川氏は、一九六

九年の『原色日本の美術』第六巻の解説の中で、遍照寺十一面観音像については、「ゆつたりした落ち着きと丸味」があり「同聚院像との橋がかりな位置」にあるとしたが、井上氏のようにこの像に飛躍を見てはいない。ところが、同聚院像においては「表現上の飛躍」が「驚かされる」ほどであり、「遍照寺像などに遺っていた不均衡感はすっかり拭い去られている」という。⁽⁵⁰⁾

ここで、西川氏が同聚院像に第一の「飛躍」を認めるに至るまでの、藤原様式の作風の変遷のとらえ方について、同氏の論文より詳述する。⁽⁵¹⁾まず初めに、「真言寺院を中心に伝えられた、九世紀から十世紀におよぶ「正統」彫刻の伝統を汲むグループ」、すなわち九世紀前半の東寺講堂諸仏や観心寺如意輪観音像、九世紀後半の東寺食堂千手観音像、九六三年の六波羅蜜寺十一面観音像⁽⁵²⁾を経て、九九一年〜九九五年頃の禅定寺十一面観音像に至る作風の流れが存在したという。この流れに、「正統彫刻」グループ、すなわち六波羅蜜寺薬師如来像や九九〇年頃の法隆寺講堂薬師如来像の流れが合わさり、「藤原彫刻様式形成の有力な一列」となった。長和三年（一〇一三）の興福寺薬師如来像が有力な例である。

この「藤原彫刻様式形成の有力な一列」と合流したのが、「天台系寺院に主として用いられた作家グループ」による、遍照寺十一面観音像、正暦三年（九九二）真正極楽寺阿弥陀如来像、長保五年（一〇〇三）平等寺薬師如来像（因幡薬師）の系列であったという。この系列に同聚院不動明王像も属するが、この像の作者康尚もまた「天台系」の仏師である。前述のとおり、ここにおいて一つ目の飛躍があ

り、「藤原様式はこの像によって始めて完成された」という。定朝作の伝承を持つ六波羅蜜寺地藏菩薩立像（鬘掛地藏）も同時期のものがある。

西川氏は第二の飛躍については、定朝の活躍期の中でも「比較的晩年」とするのが自然であるという。この第二の飛躍により、藤原彫刻は「もはやこれ以上の展開を望めない、王朝様式の典型にまで高められた」とする。

伊東史郎氏も、井上氏が唱えた康尚と定朝の間の飛躍を支持した。康尚は、専業仏師の地位や仏所体制に確立により自由な立場を獲得することができた仏師であり、ここに「和様が一挙に開花」したという。⁽⁵³⁾すなわちそれまでの「停滞の状況の中から、和様に対する積極的な動きが芽生え始めた」「十世紀末―一世紀初めに活躍」すること「優美なものに対する時代の嗜好を仏像の上にも表現することに成功し」、その「創出した様式は、十世紀以来の和様への模索の時期から見て、一つの到達点」となったため、ここに一つ目の飛躍をみる。

他方、伊東氏は「奈良の地にあつては別の様式展開もあつた」という。これは、正暦元年（九九〇）の再建法隆寺講堂の薬師三尊像の中尊にみられるような、「奈良時代の古典的な造形」の復活であり、定朝は「寄木造と内割りの発達という技術の進歩」に裏付けられながら、この奈良様を「大幅に取り入れて」和様を完成したという。⁽⁵⁴⁾その結果、定朝の作風は、「前代までの重々しくかつ臃ろな雰囲気を完全に払拭」し、「明快」なものになった。この明快さを持つ鳳凰堂阿弥陀如来像には、「大きな断絶の結果」、二番目の飛躍がある。さらに、

鳳凰堂については、建築と阿弥陀如来像の光背・台座の型式に類例がなく、「孤立性」を特長とすることが、「その後の仏像にみられる画一性と好対照」をなすともいう。⁽⁵⁵⁾

以上、貞観時代と藤原時代の作風の関係性について検討したが、最近の研究は、貞観時代と藤原時代の間にとどまらず康尚と定朝の間にも作風の断絶や飛躍を見る傾向が強い。

四 作風の転換期

第三章の検討で明らかになった作風の断絶や飛躍、すなわち作風の転換期を、論者は具体的にどの像に置いているのだろうか。ここからは、この点について整理する。

源豊宗氏⁽⁵⁶⁾は第二章で述べたとおり、広隆寺千手観音像を転換期とした。その理由は、広隆寺像が「貞観の緊満と全く類を異にし、溫柔の趣」を持ち、顔面の表情に明るさを持つことや、⁽⁵⁷⁾制作年代が藤原道長の関白時代にあたることである。

井上正氏⁽⁵⁸⁾は、第三章で述べたように貞観から定朝までに二段階の飛躍を主張し、一つ目を遍照寺十一面観音像、二つ目を定朝に置く。前述のように定朝の作例の典型を聖護院不動明王像とする点が独特である。

西川新次氏⁽⁵⁹⁾は、第三章で述べたように、井上氏の二段階飛躍説を支持したが、一つ目を同聚院不動明王像にしたところが井上氏と異なる。また、第二の転換期は、「定朝による第二の飛躍」の時期すなわち、定朝の晩年期であるという。

これに対し佐藤昭夫氏は、当時の仏教界の新しい動きと仏像の作風との変化を結び付け、転換期を探った。佐藤氏は、天曆二年（九四八）に浄土教の開祖空也が叡山で得度受戒を受け浄土教団の基礎を固めてから三年後につくられた、六波羅蜜寺十一面観音像が転換点であるという。この六波羅蜜寺十一面観音像の作風には、「藤原仏としての静けさ」があり「和様彫刻の前駆」と位置づけられる。しかし、この時期は「彫刻的にはなお低迷期」で、「藤原彫刻は定朝様の完成をみるまでにはあと、百年くらい暗中模索の時期を経過しなければならなかった」とも主張している。⁽⁶⁰⁾

中野玄三氏⁽⁶¹⁾は、第三章で述べたように、貞観の複数の系譜のうち木彫系が和様化した結果、法性寺千手観音像や遍照寺十一面観音像に至ったという。特に、遍照寺十一面観音像では作風に相当な発展がみられるため、ここに一つ目の転換期があったとする。この後に康尚の時代が続いたが、木彫主義は限界を迎えたため捨て去られ、二度目の転換が定朝によって行われた。中野氏の立場は上記の井上正氏の考え方に近い。

田中嗣人氏は、寄木内刳造による彫りの浅さに注目し、貞観から藤原への転換期を六波羅蜜寺十一面観音像とした。⁽⁶²⁾

水野敬三郎氏は、一九九四年の講談社『日本美術全集』第六巻⁽⁶³⁾の中で、平安時代後期の主な仏像について解説する。それによれば、この時期は、「前期・中期・後期の三期」に分けられるという。

まず、「前期」は、法性寺千手観音像が、「おだやかな表情の丸顔」や、衣文の「きれいな整い」を持ち、「和様化への第一歩」の像であ

り、「京都に進出した天台彫刻として最初の遺品」であるという。六波羅蜜寺十一面観音像は、「和様化への歩み」と同時に、「天平彫刻への復古」があり、六波羅蜜寺薬師如来像は、「寄木造の萌芽を示す作例」である。康尚作の同聚院不動明王像も「前期」に属するが、忿怒の表情に誇張がない点や、体部の抑揚のある柔らかな肉どりの表現を持つ点から前期彫刻の到達点とする。

続く「中期」（盛期）は、「若き日の定朝が康尚のもとで無量寿院造仏に従っていた」時期で、平等院鳳凰堂阿弥陀如来像を「作風に飛躍的ともいえる展開がある」ため、転換期とする。平等院像の完成された定朝様式には、「天平復古の要素」と同時に「天平彫刻以来の伝統からの離脱」と「新様式」の成立があるという。

副島弘道氏は、水野氏と同じ一九九四年の『日本美術全集』第六巻の解説の中で、岩船寺阿弥陀如来像について、「体軀に厚みはあるものの、頬や両肩の輪郭に丸み」が加わる点に「新しい作風」の誕生があると述べている。しかしながら、岩船寺像はそれまでの聖宝・会理の作風を残しており、その後の六波羅蜜寺十一面観音像では、「像全体に穏やかさ」が増したとした。このような「新しい傾向」は、「穏やかな表情」にみられるもので、遍照寺十一面観音像、不動明王像、平等寺薬師如来像、同聚院不動明王像へ展開したという。

副島氏は、作風の転換の原因を「人々の情緒や感性の」移り変わり、すなわち「中庸を好んだ当時の貴族たちの心情」と、「彼らの好尚を素直にうけいれた仏師たち」にあるとし、その完成形を平等院鳳凰堂阿弥陀如来像とするが、康尚と定朝の間には作風の転換を認めて

いない。⁶⁴

根立研介氏は、当時の仏師の社会的な地位の変化に注目した。すなわち、十世紀末頃から「私的な仏所を構え專業化」した康尚のような有力仏師が、「講師という僧官を獲得して高位の僧侶に準じるような身分として認知」され、続く定朝も治安二年（一〇二二）初めて仏師として僧綱位を与えられたことにより、「前代の仏師と異なった様相をみせるようになった」という。このように、「仏師の社会的な身分やそのあり方」の変化を、根立氏は「画期」とみなす。

山本勉氏は、和様化の推進力として源信の編集した『往生要集』の影響を示唆する。すなわち、『往生要集』の中の正修念仏門観察門別相観に説く阿弥陀の四十二相の第六番目にある「面輪円満」という文言が影響を与えた可能性があるとし、次のように述べている。「観想念仏という課題は、この時期の仏像のイメージの模索にもかかわらずあるらしい。『往生要集』では仏のいわゆる三十二相についてほんらいの釈迦の相を観想による阿弥陀如来のそれにおきかえ四十二の相として詳しく説くが、そのなかでとくに「面輪円満にして満月のごとし」としている。（略）この時期の天台系の如来像の肉髻と地髪部の別がはっきりしない、つまり頭部全体としての単純な丸顔などは、こうした観相のイメージを具体化するための試行錯誤の一段階であるといえよう。」

山本氏はこのように述べるとともに、該当する仏像の例として、六波羅蜜寺薬師如来像をあげ、さらに「現在の滋賀県を中心としてこの期の子台系の如来像などに例が多い」ことを指摘している。すなわ

ち、山本氏は作風の変化の転換点に立つ仏像を六波羅蜜寺薬師如来像とし、その背景を『往生要集』の内容に求めるのである。

山本氏のこの見解は、従来の美術史的な観点から一步踏み出し、宗教的な背景と仏像の作風の変遷との関連性を示唆する画期的なものである。この当時、末法思想の広がりとともに、天台淨土教の思想が京都の町に広がったことは周知のとおりである。これに伴い、『往生要集』の思想も広く知られるようになったと考えられる。また、この時期は康尚の講師任命や、定朝の仏師初の僧綱位取得にみられるように、仏師の社会的地位も上昇し、仏師の側からも『往生要集』の内容を取り込んだ、積極的な造仏が行われた可能性が考えられる。⁶⁷

五 「定朝様」の示す範囲

第二章から第四章では、「定朝様」の時代的な位置づけについて、先行研究を整理した。本章では、「定朝様」が示す空間的なひろがりについて検討する。これは、「定朝様」を平等院鳳凰堂阿弥陀如来像本体から堂内荘嚴、池に至るまでのどの範囲にまで広げて定義づけるか、という問題である。以下、次の三段階に分けて検討する。

(一) 「定朝様」の範囲を仏像本体に絞る考え方

まず清水善三氏⁶⁸は「定朝様」を平等院の阿弥陀如来像本体に絞るが、それだけでなく阿弥陀のような「如来」以外の「菩薩」「天部」にまで「定朝様」を広げてよいかという疑問を投げかけている。その理由は定朝の唯一の確定作が平等院鳳凰堂阿弥陀如来像であり、如来像以外の菩薩や天部には定朝の確定作が存在しないからである。さら

に清水氏は、「定朝様」が単なる「数値的なもの」ではなく「仏の現実感」にかかわる概念であり、「微妙な超越的雰囲気」を持つ平等院像の普遍性を指すことばであるべきで、十二世紀以降に盛んに模倣された「定朝様」にこれに匹敵するものは存在しないという。

中野玄三氏も、「定朝様といわれる仏像の型」という表現を使い、定朝が「考案した仏像の様式」を指して「定朝様」としている。しかし、藤原彫刻が「仏像自体は奥行きのない浅いわば彫刻の絵画化といふべき性格」を持つようになったため、「建築・絵画・彫刻・工芸・書などを融和させた総合芸術のもつとも中心に立つべき位置にあったと考えるべき」とも主張している。⁶⁹

(二) 台座・光背、堂内荘嚴にまで広げる考え方

「定朝様」の範囲を台座・光背や堂内荘嚴にまで広げる考え方は、定朝が平等院鳳凰堂阿弥陀如来像の台座・光背や、天蓋、雲中供養菩薩像などの堂内荘嚴、さらに屋根の上の二体の鳳凰など建物に関わる工芸品のすべての制作にかかわったことを根拠とする。

金森遵氏は、「藤原様式としての最も完成に近い頃の緊張した典型」である平等院像に「一つの個性が確かにある事」を認めるが、その個性とは「光背・台座・天蓋などの荘嚴具一切を包含した全体として言い得られるのであって、換言すれば、仏像の安置様式に意義がある」という。反面、前述したように「仏像それ自体」は「貞観様式の一種の発達過程の結着」であるとしている。⁷⁰

小澤洋子氏は、平等院像を「貞観彫刻の内包的な充実感を残す」ものであるとした。定朝様の範囲については「単に本体の造法のみでな

く、光背台座を含めた造像形式」であると述べ、平等院像よりおよそ八〇年後に造られた勝光明院像において、「更に合理的に発展した」という。⁽⁷¹⁾

毛利久氏は、「いわゆる定朝様とは厳密狭義に解釈すれば、定朝の彫刻（主として仏像自体に限られる）にあらわされた様式をさすであろうが、もうすこし意味を広げていうこともできる」とした。すなわち、「彫刻における技術的な面から寄木造」を、「さらに仏体に付属する荘厳具の台座および光背にまで」定朝様の範囲が及ぶとして、具体的には「寄木造、七重蓮華座、飛天光」を「度外視することはできない」としている。⁽⁷²⁾

(三) 総合的な芸術として池まで含めて考える立場

最後は「定朝様」の範囲を最も広くとらえる考え方である。この考え方は、平等院鳳凰堂の前池まで含めた浄土式庭園全体を総合的な芸術ととらえ、これを「定朝様」であると解釈する。

田中豊藏氏は、平等院像について、「単に独立した彫刻美としての鑑賞されるべき」でなく、鳳凰堂が「宇治川に臨み」、「周囲に池を穿ち」、「浄土曼荼羅に画かれし弥陀の宮殿に擬したるもの」のようであること、また「本尊、台座、光背、天蓋及び楣間の菩薩群」や「堂内の板壁、並に外扉の内面」に「九品の往生」図があることが、「渾然たる一個の芸術品」として品評されるべきものであるという。⁽⁷³⁾ 谷信一氏は「総合的有機的構成」ということばを用いて、田中氏の説を支持する。⁽⁷⁴⁾

丸尾彰三郎氏は、定朝様式を、「彫刻（仏像）の造形美がそれを安

置する建築（堂宇）と渾然とした形式統一をして一体化した荘厳美を作すのみでなく、その建築美と自然的環境（山水）美と調整をとった造営もされ、人工美と自然美との和合を現わす」ものとする。⁽⁷⁵⁾

西川新次氏は、定朝の鳳凰堂像が「絵画的な拡がり」を持ち、「台座・光背・天蓋、堂内外のすべてを調和して、建築・絵画・自然環境のすべてを含めた総合芸術の中心的な位置を」占めたという。⁽⁷⁶⁾

水野敬三郎氏は、「定朝様式の意義は仏体と堂内空間との関係にまで」および、さらに、「堂内空間には自然が取り込まれていること」を加える。「金色の仏身は堂の前池の波の反映にかすかにゆらめき、夢幻的な雰囲気をかもしだす。水面に映ってゆらめく仏の影は『栄花物語』に好感を以って描写される」として、池まで含めた総合芸術としてとらえる。⁽⁷⁷⁾

おわりに

本稿の目的は、これまで確固たる定義のないまま使われてきた「定朝様」が論者によりどのように扱われてきたかを整理することであった。そのために、はじめに「定朝様」と同時代の作風を指す「藤原様式」との関係のとらえ方について取り上げた。

次に、一つ前の時代の様式である貞観様式と「定朝様」の関係について、論者のとらえ方を整理した。その結果、初期の段階では比較的単純に連続した流れと理解される傾向にあったものが、一九三八年の帝室博物館『日本美術史』において、貞観期に複数の系譜が存在した

ことが説かれて以降、より複雑な議論が深まったことが明らかになった。

そのなかでも、とりわけ、貞観期と藤原期に断絶と飛躍があったとした、一九六二年の井上正氏の提唱は斬新でありかつ説得力のあるものであった。井上氏は、両時代の作風に二段階の断絶・飛躍があったと説き、西川新次氏、伊東史郎氏などがこれを支持した。この貞観時代と「定朝様」の関係性の検討は、そのまま両者の転換期をどの像に置くかという問題にも直結した。

以上のように「定朝様」についての研究はこれまで活発に行われてきたが、ここには根本的な問題点がある。それは、平安後期彫刻には現存する作例が少ないことである。新たな現存作例が発見される可能性は低いため、現在の条件で研究がすすめられなくてはならない。とりわけ「定朝様」の中心となる定朝の作例については、文献資料上では多くの事蹟が明らかであるものの、現存確定作は平等院鳳凰堂阿弥陀如来像一体のみである。また、この像と相並んで、平安時代末期にはすでに「仏の本様」と世間に高く評価された定朝作の西院邦恒朝臣堂阿弥陀如来像も現存しないため、同じ定朝作の阿弥陀如来像の相互の比較すらできない。さらに定朝作の菩薩像といわれるものは、確定作ではない六波羅蜜寺地藏菩薩像（鬘掛地藏）一体のみであり、明王・天部は全く現存しないため、「定朝様」を議論するにあたっては、尊格の区別を越えた像の比較が問題となる。

この点について、清水善三氏は、「尊格の性格と形式の違いに由来する相違もある」とし、「定朝様」は鳳凰堂像にみられる「如来の超

越性を形象化する彫刻様式」と規定しながら、「藤原様式」は「定朝様」とともに「菩薩としての超越式様式」をも併せ包摂しうる概念でなくてはならない」とした。⁽⁷⁸⁾これに対して、田中嗣人氏は、菩薩としての超越式様式を認めるなら「明王としての超越式様式」「天部としての超越式様式」をも包摂することとなり、結局藤原様式は清水氏のいう「定朝様」をふくめた総括的な「こまやかさ、平明さ、おだやかさ」になると反論した。⁽⁷⁹⁾

本来、定朝の制作した如来、菩薩、天部、明王など多種多様の像から「定朝様」の実態をとらえるべきであるが、平等院鳳凰堂阿弥陀如来像が唯一の現存確定作であるという現状では、田中氏の主張するように、藤原様式が平等院の「定朝様」をふくめた総括的なものであるととらえたうえで、現存像の尊格に拘わらず、それらから読み取ることのできる普遍的な要素を、定朝時代の貴族の好尚や宗教的要請の反映したものとして受け取り「定朝様」を考察する以外の方法はない。今後は、「定朝様」に統一された定義が存在しないことに留意し、これまで一人歩きした感のある「定朝様」について、改めて自らの立ち位置を確定したうえで研究に取り組むこととしたい。

〔注〕

- (一) 定朝の史料上の初見は、大外記中原師元「中外抄」上、久安四年（一一四八）五月二十三日条で、父の仏師康尚が法成寺阿弥陀堂造仏を行った際に、次のように記録される。「康尚云、有可直事哉、申云可直事候、構麻柱之後、康尚云早罷上下云ければ其許ナル法師乃薄色指貫桜きうたいに裳ハ着て袈裟ハ不懸ざりけるつちのみを持て金色仏面

- をけづりけり、御堂仰康尚云、彼ハ何者ぞ、康尚申云、康尚弟子定朝也、其後おぼしつきて世乃一物に成たり。なお、法成寺阿弥陀堂に仏像が安置されたのは、寛仁四年（一〇二〇）二月のことである。
- (2) 明治三十三年のバリ万博のために、帝國博物館が編集したもので。明治初年の宝物調査や明治二十一年設置の臨時全国取調局の調査結果に基づく。明治二十四年から岡倉天心を中心に編纂された。
- (3) 源豊宗「藤原彫刻の諸問題」〔『佛教藝術』第十冊、一九二七年、一三三頁、一三九頁〕
- (4) 源豊宗「即成院の二十五菩薩来迎像」〔『佛教藝術』第一二二号、一九二九年、三二一頁、のち『源豊宗著作集』、思文閣出版、一九八二年〕
- (5) 田中豊蔵「仏師定朝」〔『日本文化叢考』、一九三二年、四三八頁、四三九頁〕
- (6) 丸尾彰三郎「藤原時代の彫刻」〔『岩波講座日本史』国史研究会編、一九三四年、六頁、七頁、三九頁、四九頁〕
- (7) 源豊宗「彫刻における藤原様式の成立」〔京都大学文学部講義ノート〕一九三六年、のち『源豊宗著作集』日本美術史論究、思文閣出版、一九八二年、二八七頁〕
- (8) 清水善三「藤原様式と定朝様」〔『美学』第九五号、一九七四年、のち『平安前期彫刻史の研究』中央公論、一九九六年、二三七頁、二三八頁〕
- (9) 『長秋記』長承三年六月十日条。
- (10) 西川新次「彫刻における藤原様式成立の事情 藤原彫刻史考・一」〔『佛教藝術』第七一号、一九六九年、九頁〕
- (11) 前注八、二三四頁。
- (12) 田中嗣人「定朝と定朝様式」〔『古代研究』巻二〇、元興寺文化財研究所考古学研究室、一九八〇年、一四頁～一八頁〕
- (13) 毛利久「康尚と定朝」〔『國華』第八四八号、一九六二年九月、五五五頁〕
- (14) 皿井舞「平安彫刻史に於ける「和様」言説の規範化とその過程」〔京都大学大学院文学研究科二世紀COEプログラム「グローバル化時
- 代の多元的人文学の拠点形成」、二〇〇四年、一三三頁〕
- (15) 小林剛「大仏師定朝」〔『佛教藝術』第二号、一九四八年、五頁、三七頁等、のち『日本彫刻作家研究』、一九七八年〕
- (16) 「日本化」は、一九四八年小林氏の「和様」の初出をはさんで、一九三四年丸尾彰三郎氏「藤原時代の彫刻」〔前注六〕、一九三八年帝室博物館『日本美術史』、一九四八年金森遵氏「藤原彫刻の主調」において使用された。
- (17) 小澤洋子「藤原後期における定朝様式」東京女子大学史学研究室編、一九五三年、三四頁。
- (18) 小林剛「藤原時代の彫刻」〔『世界美術全集』日本Ⅱ、平凡社、一九五四年、三一頁〕
- (19) 丸尾彰三郎「日本彫刻史展望（二）」〔『月刊文化財』第十号、一九五六年二月、五頁〕
- (20) 前注一四、二五一頁。
- (21) 『原色日本の美術』第六卷（小学館、一九六九）の西川新次「藤原彫刻の表現」や、『日本美術全集』第六卷（講談社、一九九四年）の水野敬三郎「平安時代後期の彫刻」、副島弘道「十世紀の彫刻」などの美術全集の解説や、『日本仏像史』（美術出版社、二〇〇一年）、『別冊太陽 仏像 日本仏像史講義』（平凡社、二〇一三年）などの概説書にも「和様」ということばが使われている。
- (22) 浅湊毅「定朝様の継承——六波羅蜜寺地藏菩薩立像と地藏院観音菩薩坐像のあいだ——」〔『鳳翔学叢』、平等院、二〇一一年〕
- (23) 戦後から現代に至るまでの殆どの論文に、「定朝様」ということばは使用されている（表一参照）。
- (24) 源豊宗「藤原彫刻の諸問題」〔『佛教藝術』十冊、一九二七年、一三八頁〕
- (25) この時点の源氏の論文では、まだ「定朝様」ということばは見られないうが、その二年後一九二九年の論文では「定朝時代」、一九三六年の論文では「定朝様式」ということばを使い、これが本文で述べた通り「定朝様」の初出になることから見て、一九二七年の時点で「定朝

様」に匹敵する意識がすでにあったという前提でとりあげた。

- (26) 前注六、四頁～一一頁。
- (27) 現在同聚院に安置される康尚作の不動明王像は、もとは法性寺五大堂の中尊であった。法性寺は延長年間（九二二～九三一）に藤原忠平が創建した寺で、藤原道長の帰依が篤く、寛弘二年（一〇〇五）に道長四十の賀に当たり五大堂と本尊丈六大尊が造立されたという。しかし、源氏や丸尾氏の論文の時期にはまだ作者が康尚とは断定されていない。源氏は、「康尚の在世中」ではあるものの、「直ちに康尚とは出来ない」が、「康尚の作風を知る上でよい参考となるもの」としている。この像が康尚の作と断定されたのは、管見の限り、一九六二年の井上正氏の論文（『東福寺同聚院不動明王像』『國華』第八四八号、一九六二年一月）と同年の毛利久氏の論文（『康尚と定朝』『國華』第八四八号、一九六二年一月）においてである。
- (28) 『僧綱補任』巻四裏書、『扶桑略記』、『造興福寺記』。
- (29) 前注一三、五五六頁。
- (30) 前注一三、五四九頁。
- (31) 源豊宗氏の時代は、広隆寺千手観音像はまだ頭部のみが安置されており、胴部が発見されて胎内銘から制作年代が寛弘九年（一〇一二）と判明した時期であった。
- (32) 前注七、二八八頁。
- (33) 構造については、同聚院不動明王像や広隆寺千手観音像で寄木造が開始され、平等院像で完成したとされる。
- (34) 前注六、八頁～一六頁。
- (35) 丸尾彰三郎「日本彫刻展望（四）」（『日本文化財』第四号、一九五六年十二月、五頁）
- (36) 定朝の法橋位は、治安二年七月十四日供養の法成寺金堂、五大堂の造像に関して与えられたもので、仏師として初めて僧綱位が与えられたことになる。その叙任日については、治安二年七月十四日（『法成寺金堂供養記』、『朝野群載』、『栄花物語』十七音楽）と十六日（『僧綱補任』、『初例抄』、『左経記』、『諸寺塔供養記』）の二説がある。なお、『小右記』は、同年七月十日条に法橋についての記事を載せるのみである。
- (37) 金森遵「藤原彫刻の主調」（『日本彫刻史要』、一九四八年）
- (38) 現在は、法界寺阿弥陀如来像の制作年代は嘉保三年（一〇九六）または承徳元年（一〇九七）と考えられている。
- (39) 前注一三、五四九頁、五五〇頁。
- (40) 帝室博物館『日本美術史』、一九三八年、一〇二頁。
- (41) 前注四〇、一〇六頁、一〇七頁。
- (42) 中野玄三「貞観彫刻の余韻」（『日本の美術』七、至文堂、一九七〇、一九頁）
- (43) 法性寺千手観音像の制作年代については、通説は法性寺創建の延長二年（九二四）とするが、その他に、尊意が法性寺で初めて灌頂した承平四年（九三四）の本尊とする説（水野敬三郎、一九九四年）、檀像風で美しい翻波式衣文線を持つ作風から遍照寺十一面観音像と同じ十世紀後半の制作と考える説（西川新次、一九六九）がある。
- (44) 前注四二、三一頁。
- (45) 中野玄三「康尚・定朝とその周辺」（『日本の美術』七、至文堂、一九七〇、三九頁、四〇頁、四四頁）
- (46) 谷信一「定朝法橋敘任の経緯——歴世木仏師研究の一節——」（『美術研究』第六四号、東京文化財研究所、一九三七年、一三九頁）
- (47) 井上正「遍照寺の彫刻と康尚時代」（『國華』第八四六号、一九六二年九月、四〇六頁、四〇七頁）
- (48) 井上正「東福寺同聚院不動明王坐像」（『國華』第八四八号、一九六二年、五三五頁、五三六頁）
- (49) 井上氏は聖護院不動明王像において、木彫が捨て去られ、彫塑性の復興、天平復古が見られるところに「定朝様」の典型をみる。しかし、聖護院像を定朝作であるとするのは少数意見である。
- (50) 西川新次「藤原彫刻の表現」（『原色日本の美術』第六卷、小学館、一九六九年、二一〇頁）
- (51) 前注一〇、一六頁～一九頁。

- (52) 六波羅蜜寺十一面観音像の制作年については、通説は天曆五年(九五
一)とするが、小林剛氏、西川新次氏は応和三年(九六三)としてい
る。
- (53) 伊東史郎「十世紀後半彫刻史と康尚」(『日本美術全集』第六卷、講談
社、一九九四年、一六九頁)
- (54) 伊東史郎「序 平安時代の彫刻史——唐風の消長——」(『平安時代
彫刻史の研究』名古屋大学出版会、二〇〇〇年、四頁、五頁)
- (55) 伊東史郎「定朝、覚助、長勢——定朝様式の成立とその継承」(『院
政期の仏像』、京都国立博物館、一九九二年、二〇七頁、二一〇頁、
二一一頁)
- (56) 前注七。
- (57) 広隆寺千手観音像に明るさの表現を読み取るのは寧ろ少数派で、沈鬱
な表情と読み取るのが一般的である。
- (58) 前注四七、四八。
- (59) 前注一〇。
- (60) 佐藤昭夫「岩船寺阿弥陀如来坐像」(『國華』第八四八号、一九六七年
十一月、五二六頁〜五三〇頁)
- (61) 中野玄三「藤原彫刻」(『日本美術全集』第七卷、一九七八年)
前注一一、二〇頁。
- (62) 水野敬三郎「平安時代後期の彫刻」(『日本美術全集』第六卷、講談
社、一九九四年、一四六頁)
- (63) 副島弘道「十世紀の彫刻」(『日本美術全集』第六卷、講談社、一九九
四年、一七六頁、一七七頁)
- (64) 根立研介「慶派仏師出現以前の仏師と社会」(『日本中世仏師の研究』、
塙書房、二〇〇六年)
- (65) 山本勉『仏像 日本仏像史講義』、平凡社、二〇一三年。
- (66) しかしながら、すでに七世紀には、玄奘三蔵により漢訳された『大般
若経』の中に仏の三十二相があり、その第三十番に「面輪猶滿月」と
説かれている。わが国にも文武天皇の七〇三年にはこの『大般若経』の
はもたらされている。また、七世紀に善導が著した『往生礼贊』の

- 「中夜講」にも「龍樹菩薩の願往生礼讃偈」と称して「十二礼」があ
り、その中に「面善円浄如满月」ということばがある。これらは、
『往生要集』よりもはるか前のものであることから、平安後期に『往
生要集』の影響で如来の頭部が丸くなったと断言することにはなお慎
重な姿勢が必要であり、踏み込んだ検討が必要である。
- (68) 前注八。
- (69) 中野玄三、「日本彫刻史上の藤原時代」(『日本の美術』七、至文堂、
一九七〇、十八頁)
- (70) 前注三七、一七一頁。
- (71) 前注一七、三二頁、三四頁。
- (72) 前注一三、五四八頁、五四九頁。
- (73) 前注五、四五二頁等。
- (74) 前注四六、一三九頁。
- (75) 丸尾彰三郎「日本彫刻史展望(二)」(『月刊文化財』第十号、一九五
六年二月、六頁)。丸尾氏は、「和様」の時代の特徴として、本引用文
を載せるが、同頁の中でこれを「藤原時代」に置き換えている。ま
た、「日本彫刻史展望(四)」(『月刊文化財』第十二号、同年四月)の
中では、この時代を指して「定朝様式」とする。
- (76) 前注一〇、一八頁、一九頁。
- (77) 前注六三、一三四頁。
- (78) 前注八、二四六頁。
- (79) 前注一一、一六頁。

(まつで ようこ) 文学研究科仏教学専攻博士後期課程

(指導教員・本庄 良文 教授)
二〇一九年九月十八日受理