

平安彫刻史論における 「和様」言説の規範化とその過程

皿井 舞

はじめに

本稿では、平安時代中・後期、政治史の区分で言えば、摂関期及び院政期における彫刻史の枠組みが、近代美術史学の黎明期である明治時代においてどのように形成され、また、それが現在にどのように継承されてきたかを概観したい。

現在、平安時代中期、仏師定朝によって大成された様式、いわゆる「定朝様」を、日本独自の様式という意味を内包していると考えられる「和様」という言葉で置き換えることが一般的である¹⁾。この「和様」という、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のは、いつ頃のことであろうか。

そもそも、この時期は、一般的に日本固有の文化である「国風文化」が栄えた時代であると認識されていることは、周知の通りである。ところが、近年では、この「国風文化」という言葉の概念規定が、明確ではないという批判や、「国風文化」の内実や特色を、社会の変化の具体的な様相から捉え直そうという試みが歴史学の方面でなされてきている²⁾。特に、最近の歴史学では、「国風文化」を、貴族的文化としてではなく、日本民族固有の文化として民族史的な視点から捉えるという戦後に展開されてきた学史を踏まえて、議論が進められてきている。一方、美術史においては、その学が拠って立つ作品、特に時代の典型とされる代表的なものについては、その大半が貴族階級の産物であり、歴史、美術史の両者が捉える「国風文化」の担い手は、大きく乖離しているのが実状である。もちろん、これは、それぞれの学問のあり方も大きく関与している。美術史学の拠って立つ地点は、あくまでも現在残されている遺品

であり、現存作品が極めて限定されている中では、ある種の制約のあることは否めない。

またさらには、「国風文化」の形成が、中国的文化からの脱却や中国からの影響の減少によって成し遂げられたとする従来の通説に再考の必要があることは、しばしば指摘されている通りである³⁾。すなわち、このことは、いわゆる和様彫刻の成立要因を見直す必要性や、それを日本の中だけではなく、東アジア全体の中で相対的に位置付ける必要があることをも意味していよう。

以上のような、現在の平安時代彫刻史における問題点を、より明確にするためにも、明治以来の平安彫刻史論を振り返ることは、無益ではあるまい。なぜなら、現行のその史的枠組みは明治期にほぼ確立し、それが現在に至るまで継承されているからである。もちろん、前近代の、定朝にまつわる言説や、江戸時代に行われた寺社の宝物調査事業が、いかに近代の彫刻史に影響を与えたかという視点も忘れてはならないが、それは今後の課題とし、本稿では、現在にまで直接的に影響を及ぼしている体系的な美術史が形成され始めた近代以降に焦点を絞りたい。

そこで、以下では、明治期以降の著作を始め、戦前・戦後に刊行された美術全集や彫刻史論集の関連箇所を網羅し、平安彫刻史の枠組みの形成とその変遷を追う。それによって、現在の「和様彫刻」論の問題点を浮き彫りにし、新たなその枠組みを構築するための足がかりとしたい。

第一章 明治期から第二次世界大戦終了前後にかけての平安中期彫刻史論

・岡倉天心「日本美術史」講義

日本における体系的な彫刻史の先駆けとなったのは、岡倉天心（1862～1913）によって、明治23年（1890）から3年間にわたって東京美術学校でおこなわれた講義、「日本美術史」であることは言うまでもなからう⁵⁾。それまでも、仏師の伝記と仏師系図とが集成された『墨水遺稿』が、幕末の国学者黒川春村⁶⁾（1799～1866）によって記されていたが、これは、江戸時代に盛んに著された絵師の伝記を網羅的に羅列する画人伝と同工であり、その域をでるものではない⁷⁾。

さて、岡倉天心による「日本美術史」は、公刊こそ大正期に入ってからであったが、しかしながら、日本美術史上、時代区分とその性格づけ、あるいは個々の作品理解が明確に打ち出されたのは、これが最初のものであることは間違いない。また、それは、講義後に編纂された明治期の「美術史」、例えば、岡倉「日本美術史」講義の聴講生であった大村西崖（1868～1927）が執筆担当者の一人であった『平安通志』などにも大きな影響を与えたと考えられる。そこでまず、岡倉の「日本美術史」における、平安彫刻史の記述を検討してみることにする。

岡倉「日本美術史」においては、日本美術史の大きな時代区分として、古代（推古～天平）、中古（空海～鎌倉）、近代（足利～徳川）の3期に分類する。平安時代は、中古に該当するが、この時代は、初期に空海によってもたらされた中国的な美術が次第に日本化し、その日本化が衰え源平時代、鎌倉時代へと至るという流れで捉えられており、古代と中古の間の連続性がそれほど意識されていない点、中古と鎌倉時代の連続性が強調されている点に注意される。

平安時代は、さらに、空海時代〔桓武天皇延暦元年～清和天皇貞観元年〕と延喜（金岡）時代〔延喜元年頃～〕、源平時代と区分されるが、本稿で問題に取り上げている平安時代中後期は、延喜（金岡）時代に該当する。延喜（金岡）時代の文化史全般に関わる基本的理解としては、菅原道真が遣唐使派遣中止の建議を奏上、これが受け入れられると、文化全般が日本風に向かい、これにしたがって美術も次第に日本的に変化し、空海時代とは全く異なる文化を形成していったというものである。この延喜時代が、空海の時代で培われた美術を日本的に統一し、優美、剛健といった性格のいずれにも偏らず中庸を保った時代として、高く評価されている。この優美さが強調されれば、それが藤原時代の様式となり、剛健さが前面に強く出されるようになるのが、源平時代の末から鎌倉時代であるとし、平安後期から鎌倉時代の美術様式の基礎が、既に10世紀初頭に生み出されていたという考え方は、現在の美術史のそれとは大きく異なる。ただし、現在の平安中期文化の見方、すなわち、菅原道真の遣唐使派遣の中止が「国風文化」形成に寄与したという見方は、このように、既に岡倉「日本美術史」で明言されており、これ以後の基本的な史的枠組みを決することになった。また、延喜（金岡）時代は、その他の時代の文化に比しても、最も日本的な性質のものが生み出され

た時代であり、中国などでは決してみるこのできない、固有かつ比類のない様式を成立させたとする点もまた、現在の一般的な「国風文化」の理解と大幅に異なるものではないと言ってもよいものであろう。

一方、岡倉「日本美術史」講義中の、明治25年(1892)に、『國華』に発表された福地復一(1862～1909)の論考「定朝⁸⁾」では、岡倉「日本美術史」の時代理解とは異なっている。ここでは、定朝出現に至る平安時代までの時代区分を概観したのちに、黒川春村『墨水遺稿』に則って定朝の事績がまとめられているのだが、それは、推古、天平・大同、藤原氏の三時代に区分される。推古、天智、天平時代を同一の性格を持つ時代としてグルーピングをした岡倉に対し、福地は、むしろ天平と平安初期の大同年間を、「唐風遵守」の時代として一括りにしており、天平時代から平安時代への断絶を強調した岡倉の時代区分論とは対照的である。しかしながら、福地の時代区分論では、年代が明確ではないながらも、天平・大同の次代の「藤原氏時代」が、やはり岡倉「日本美術史」と同様、美術が日本的に発展を遂げた時代と見なされている。

・『平安通志』

岡倉「日本美術史」講義につづく体系的な彫刻史として注目されるのは、平安遷都1100年の記念事業の一環として編纂された、明治28年(1895)の『平安通志⁹⁾』である¹⁰⁾。『平安通志』巻之四十から四十三までが、それぞれ「美術工藝志」の一から四に振り分けられ、それぞれ、巻之四十が「絵画、書」に、巻之四十一が「織物、陶器、漆器、冶金、友禅染、刺繍」に、巻之四十二が「彫刻、園芸」に、巻之四十三が「建築」にあてられている。これらのうち、巻之四十「総論、絵画」と巻四十二「彫刻」は、先述したように、岡倉「日本美術史」講義を聴講した大村西崖によって執筆されたものである。ここでは、特に「彫刻」を中心に見ていくことにしたい。

そこでの時代区分は、大きく「平安遷都以前の略説」、「延暦より養和年間」、「文治年間より永祿年間」、「天正年間より明治年間」とされるが、これは『平安通志』の編纂目的が、あくまでも京都という場における歴史や文化史の叙述である以上、平安遷都以後の歴史の連続性に焦点をあてた構成がとられているからであると思われる。

平安遷都以前の彫刻史については、日本仏師の祖である止利仏師から

奈良時代に至るまで、朝鮮半島、中国等から伝えられた仏像の作風を、それぞれ日本の感性によって融合させ、それが発展しながら天平時代の最盛期にまで至るという流れで捉えられており、この見方は、基本的に、岡倉「日本美術史」の古代に述べられるそれと同様である。

一方、平安時代彫刻史の理解、特に初期については、両者で異なっていることがわかる。すなわち、岡倉「日本美術史」では、平安遷都後、「天平美術」が、遷都という政治的要因や新しく請来された密教という外来の影響によって一変したと捉えるのに対し、『平安通志』では、むしろ奈良時代的な要素の残存を認めている。つまり、延暦年間の特性は、「奈良朝末の風に強荘の趣を添へ、唐風を折衷して以て密教の思想を帯びたるにあり」と、延暦年間の代表的な彫刻の担い手であった空海が、「唐風を融合して、奈良の余勢を強め」る役割を果たしたからだとして述べられているのである。このような、奈良時代後期と平安時代初頭の美術とをいずれも中国の強い影響下にあることを理由に、両者の連続性を重視する見方は、むしろ、福地の「定朝」論考で披瀝されていた時代区分に近いように思われる。

平安初期の特色を述べた後は、やはり、『墨水遺稿』を参照しながら、主要な仏師の事績を列挙していくが、『平安通志』の記述では、単なる仏師の伝記集成にとどまらない点が注目に値しよう。すなわち、平安初期には、造仏は僧侶が修めるべき技芸の一つであり、そのために名工が多くあらわれたが、巧拙があるために、それが次第に分業することになり、専門仏師に特化していったとする。その最初の専門仏師が、康尚・定朝であった。このように、『平安通志』では、仏師の伝記や作品の羅列からは一歩抜けだし、仏師の変遷に分析的視点を加えた点において、岡倉「日本美術史」講義とは一線を画している。しかも、かかる仏師の変遷に関する理解は、これ以後、次に述べる『稿本日本帝国美術略史』や、戦後まもなく刊行された美術全集の総説等にも継承されているのである。

さて、その中でも専門仏師の元祖として位置付けられる定朝については、父である康尚の芸を継いで大成させ、それが子孫に継承されていったとし、定朝を中心としたその前後の歴史的流れが概述されている。また、定朝の作風については、「天平を去ること尚甚だ遠からず。稍古格を存し、憤怒の仏像は大に空海の余風を帯びる。如来のものは、少し恵

心に髣髴」とするものであると述べられ、僧侶の手になる造形作品は精神性が高く品格がそなわるといふ考えからか、その当否はともかくも、空海や源信の作品との近似性を指摘することによって、定朝作品の作域の高さをほのめかしていると考えられる。具体的な作品分析こそ行われないものの、ここでは、平安後期彫刻史について、康尚及び恵心僧都源信から伝えられた技術や作風が、定朝によって完成され、その後は、定朝の完成させた作風を踏襲するのみで、次第に停滞・衰退していくとする流れで捉えられている。平安彫刻史において、上述のような定朝を頂点に位置付け、その前後を発展衰退として描き出す発展史観は、現在においても根強く受け継がれており、平安後期彫刻史の基本的な流れは、この『平安通志』で、ほぼ形作られていたと考えることができるのではないだろうか¹¹⁾。

・『稿本日本帝国美術略史』とそれ以後

『平安通志』に続く、近代日本美術史として忘れてはならないのは、『稿本日本帝国美術略史』である。これは、明治33年(1900)のパリ万国博覧会に出品された“Hisoire de L'art du Japon”の日本語版で、言うまでもなく、近代日本国家によって完成された最初の日本美術史でもあった¹²⁾。そもそも、明治初年以降に行われた宝物調査や明治21年に設置された臨時全国宝物取調局での調査成果に即して、明治24年から岡倉天心を中心に、帝国博物館で編纂が始められたもので、途中の中断をはさみながらも、明治30年にパリ万博への参加が決定されたことを機に、編纂が本格化したものであることは周知の通りであろう。

さて、平安時代は、第二編「桓武天皇時代より鎌倉幕政時代に至るまでの美術の変遷」とされ、「桓武天皇時代(794～888)」、「藤原氏摂関時代(889～1185)」に大きく区分される。

この桓武天皇時代、すなわち平安時代初期の概要は、これまでの岡倉「日本美術史」講義や『平安通志』、あるいは福地「定朝」での理解と大きく異なっている。すなわち、平安初期は、平安遷都によって日本の嗜好習俗が一変し、完全に唐から脱却したわけではないものの、自国固有の性質が胚胎する時代とされる。既にこの時期に、日本固有の温雅優美な生み出され始めるという理解が示されるわけだが、これは、『稿本日本帝国美術略史』の成立までに『國華』に発表されていた紀淑雄の考えに

近いと言えよう¹³⁾。彫刻については、空海を始めとする高僧が仏像製作の主な担い手であり、彼らが製作を手がけることにより、高い精神性をも備えた優れた造形作品が生み出されたといい、『平安通志』で見られた彫刻観とほぼ同じであることがわかる。

次の「藤原氏摂関時代」は、「文物を外にまたず、嘗て醞釀せる文化内に成熟して、優に国風の発展せる時代なり」と規定され、大陸との私的な往来があったことは認めながらも、やはりここでも、遣唐使の廃止されたことにより、長く日本人の思想や好尚の発露を抑制していた唐風の模倣がなされなくなり、国風が発展したと述べられている。「国風」という言葉の実質的な意味内容については、ここでは触れられておらず、単に「唐風」の反対語として用いられているようにも思える。こうした大陸からの思想文化の流入が、日本文化の純粋性を抑制しており、その抑制が解消されれば、再び日本的な感性が表に現れ出て来るという考え方は、中国から影響を受ける以前に、日本文化の原初的な姿があったことを想定する江戸時代の国学者の発想とよく似ていると言えるだろう。

第4章の「日本美術の略沿革」での記述では、「彼の唐代美術の富麗なる材料を、由来洵美秀麗なる風光裡に感受し、歴史的に遺伝したる邦人特有の美想を以て咀嚼融合し、且鍊磨陶造せられたるものなるが故に、東洋殊に日本美術の神髓は、実に此の藤原氏摂関時代の製作品につきて求むるを得るなり」とあり、ここでは、「国風化」について、それまでに摂取していた中国、特に唐代中国からの請来品を、日本人固有の美的感性をもって消化して作り上げる過程と規定しており、しかも、真に日本的な美術が生み出されたのは、この藤原氏摂関時代であると明言しているのである。「日本人固有の美的感性」や「真に日本的な美術」という言葉が指し示す内実はともかく、ここに、平安時代の美術が日本的であるとする図式が確固として成立していることがわかる。

さて、彫刻については、この藤原氏摂関時代は、彫刻技術が長足の進歩を遂げた時代と規定される。つまり、藤原氏摂関時代初期の彫刻は前代の彫刻形式を踏襲するが、藤原道長が奈良の東大寺に匹敵するかのような法成寺という大伽藍を建立するに至って、専門仏師である定朝が世に現れ、彫刻が大きく発展するという。その定朝の作風とは、平安時代前期に造像を担っていた、僧侶の作品に見られる高い精神性を継承したために品格があり、またさらには、専門仏師ならではの技術力故に精巧

であるとし、作品の体現する精神性、それを支える技術力共に高い水準に達したと見なされている。それが、藤原氏摂関時代の末期になると、技術は精巧の度合いを増しながらも、一方で作風は脆弱に傾くとされ、総体として彫刻の作域は低下するという『平安通志』で叙述された彫刻史の流れが踏襲される。

さらに、明治43年(1910)、日英博覧会に出品された『特別保護建造物及国宝帖¹⁴⁾』(以下、『国宝帖』とする)では、『稿本日本帝国美術略史』を踏み台として、現在に続く時代区分が呈示されるに至る。平安時代に限って見てみると、「貞観時代(平安遷都～寛平始め)」、「藤原時代前期(摂関期)」、「藤原時代後期(院政期～平氏没落)」と区分されており、名称は異なるものの、現行の時代区分が、ほぼここに完成されたことがわかるのである。また、この『国宝帖』では、例えば「藤原時代前期」の彫刻史においては、「平等院像、相好を以て、古来如来部の傑作と知られたる薬師寺薬師如来、唐招提寺盧舎那、広隆寺阿弥陀と比照すれば、其の日本化されてゆく形踏を知るとともに、此の像純化したる所以、また自らあきらかならむ」と、これまでの作品に対する印象批評的な評語の羅列からは一歩抜けだし、時代の流れと作品とを結びつけてその展開を跡付けようとする、様式論への視座が示されていることがわかる。この後、第二次大戦終了までに、多くの美術全集の類が公刊されるが¹⁵⁾、いずれも、上記の『稿本日本帝国美術略史』などを踏襲する形で、同じ枠組みが反復されていくのである。

第二章 第二次世界大戦後における「和様」彫刻成立論をめぐって

さて、明治期以降形成されてきた日本彫刻史とその時代区分論の集大成の一つとして位置付けられる論考は、戦後しばらくして発表された丸尾彰三郎氏の「日本彫刻展望(一)～(四)⁶⁾」ではないだろうか。ここでは、近代以降の日本彫刻史を支えた理論と様式観が端的に述べられている。すなわち、まず第一に、日本彫刻史とは、それ自身で自然な道をたどる、すなわち自律的な展開を見せ、彫刻史独自の固有の論理をもつということ、第二には、形の変化は、形が表徴する時代思想の変化を意味しているということが述べられている。つまり、像に表出された形は各時代の思想を体現していることから、形の変化は時代思潮の変化で

あると見なされ、またそれが時代区分にも直接的に反映するという。また様式は、それが完成されたと見なされる時点での様式を、時代の典型と考えるべきであるとされ、それら典型様式を時代順に並置することによって、様式史としての彫刻史が形成されるのである。そこでは、彫刻史独自の論理が貫かれるために、必ずしも政治史の枠組みと合致する必要はないと考えられたのである。

すなわち、以上からわかることは、これまで、通史として彫刻史の全体を見通すために、彫刻作品が本来持つはずの様々な要素は捨象され、歴史の変遷を纯粹に形の変遷の問題に特化してきたということである。また、これらの考え方は、日本彫刻史の大前提として、戦前戦後一貫して、これまで強力に機能してきたと言えよう。こうした、様式史としての彫刻史のあり方については、これまでも、しばしば現状の研究状況の閉塞感が述べられる中で問題点が指摘されているものの、一方では、これらの前提を自明なこととして、無批判に踏襲しているものも多いように思われる¹⁷⁾。

いずれにせよ、戦後の日本彫刻史は、基本的に明治期に作り上げられた枠組みを踏襲しつつ、それを補完し、精緻さの度合いを高める形で発展してきたということは、これまでも指摘されているとおりである¹⁸⁾。技法といった技術的な側面、大きさなどの数値や銘文などの文字史料といった既存・新出両作品の客観的データを蓄積し、またあるいは、光学的手法を用いることによって、社会科学としての学の信頼性を獲得しようとしてきた。こうした戦後に展開された実証主義的な日本彫刻史の一つの到達点として挙げられるのは、『奈良六大寺大観』や『大和古寺大観』であろう。また、一般向けの美術全集の類を挙げるならば、1967年から71年にかけて刊行された『原色日本の美術』や、1976年から83年にかけて刊行された『文化財講座 日本の美術』シリーズがそれに該当するものと考えられる¹⁹⁾。

さて、話題を平安中期彫刻史に限定し、先述の美術全集や平安中期彫刻様式の成立に関する戦前戦後の研究史を簡潔にまとめられた西川新次氏の論考²⁰⁾を参照しつつ、戦後に展開された平安中期の彫刻史論について、簡単にみてゆきたい。

先述したように、『原色日本の美術』は、戦後における日本美術史の一つのメルクマールであると考えられるが、平安後期彫刻史については、

第6巻「阿弥陀堂と藤原彫刻」に所収された論考、西川新次氏による「藤原彫刻」が参考になろう。これは、大きく4つの章、「藤原彫刻の背景」、「日本木彫技術の完成と発展」、「藤原時代の仏師とその生活」、「藤原彫刻の表現」から成るが、この章立てが端的に示しているように、語られる要素としては、もちろん、そこに最新の学術的成果が盛り込まれ、また、全集としての性質上、網羅的に叙述する必要性があったとしても、基本的には『稿本日本帝国美術略史』などに代表される明治期に編まれた美術史からの流れを汲んでいることがわかる。枠組みが定まっているが故に、語りの主眼、つまり筆者独自の視点は、平安初期から平安後期彫刻様式の典型、立体感の減少や起伏の減少に伴う平面性、安定感ある全体の構成などを示す、定朝作平等院阿弥陀如来像に至るまでの変遷をいかに描き出すか、その変遷の区分をいかに解釈するかという点に集約される。定朝様の成立過程については、西川氏がまとめられたように戦前戦後における研究成果が4つに分類されるのをはじめ²¹⁾、それまでの議論を踏まえて、様式の展開に飛躍の概念を持ち込んだ西川氏自身の見解など²²⁾、様々な議論が展開されてきた。このことは、当代を代表する仏師定朝、あるいはその師である康尚の確たる作品が、それぞれ京都・平等院鳳凰堂阿弥陀如来像、同聚院・不動明王像以外には残されていないために、作風に開きがあると見なされる両者の間の作風展開が十分に説明できないことが大きな要因と考えられよう。一方で、平安時代後期の彫刻史において、これまで様式変遷が主な論点としてあげられてきた大きな原因は、その時代が「中国からの強い影響を離れ、美術史のみならず広く文化全般にわたって純日本の文化」が生み出された時代であるという「国風文化論」の下、平安時代中期の様式展開が、外来の影響を受けず日本国内で自律的になされるということを立論の大前提とし、それを無批判に継承してきたが為でもあるのではないだろうか。

平安時代後期の典型的な様式を持つ平等院鳳凰堂阿弥陀如来像に看取できる「穏やかさ」、「優美さ」といった印象、あるいは、それを支える形式上の特色、量感の減少や平面性への指向が日本独自の表現であることは、明治時代以来自明のものとして不問にされてきた。しかしながら、「独自性」とは、あくまでも比較すべき対象が存在してこそ、浮かび上がる性質のものであろう。これまで、比較に値する同時代の中国遺品が極めて限定的にしか残されていないことともあいまって、その

「独自性」の内実が、決して明らかにされていたとは言い難いように思う。たとえ、平面性といった、定朝様に看取できる様式的特色を客観的に説明するのに言葉が尽くされたとしても、なぜそれが独自のであるかについての説明にはなり得ないのではないか。

近年では、そのような様式史論の中で、定朝様に至るまでの様式の飛躍、特に先に触れた康尚と定朝間の作風の飛躍を合理的に解釈するために、水野敬三郎氏が実／虚の体型という概念を取り入れ、胸部の厚みが薄く、腹部よりも胸部を前方に突き出すそれまでには見られなかった虚の体型を取る平等院像に、直接的でないにせよ、中国南宋時代の仏画に描かれた画像や、唐宋時代の俗人女性像との関係を示唆されている²³⁾。山本勉氏も、この見解を踏まえて、定朝様の特色の一つとして、この虚の体型を重要な要素と認め、それが「唐風の伝統からの離脱」であると意義付けられた²⁴⁾。それまでの議論の中で明らかにされていなかった、定朝様式成立に至るまでの「飛躍」の具体的内容を明示された点で、議論に深まりを見せたと言える。また、ここでは、「和様」と称される日本の独自性を平等院像に認めた上で、改めて、実の体型＝唐と虚の体型＝和とする唐と和の伝統的な二項対立概念が持ち込まれたことによって、和様の独自性の一端を呈示したと言えよう。

ただし、虚の体型への転換に和様の重要な要素を読みとりながらも、それと同時に、同時代ないしはそれ以前の中国美術の影響が想定されており、そこに問題点が残されているように思われる。つまり、定朝における虚の体型への転換の理由として、中国の影響を想定することは可能であるとしても、それと同時に中国の彫像にも見出される虚の体型と日本のそれとの差異が明示されなければ、日本の和様の独自性は明らかにされたことにならないのではなからうか。

また、この時代のいわゆる「国風文化」が、単純な「唐」の否定の上に成り立っているわけではないことは、これまでも指摘されておりである²⁵⁾。筆者自身も、平等院像について、様式そのものではないにしる、それを構成する重要な要素である光背について考察した際に、その意匠構成に同時代の中国の光背意匠と日本の天平時代以前に遡る光背意匠が取り入れられ、再構築された可能性があることを論じた²⁶⁾。つまり、「和様」形成期においては、同時代の中国美術が受容されなかったわけではないが、また同時に、新しく請来されたかたちの直接的な撰

取が行われたわけでもない。そこでは、外来文化の受容に際し、意味の再解釈、またそれに伴った形の変容が行われ、それと同時に、それまでに日本が受容していた「唐」を継承、消化しながら、新たな形式が獲得された。その意味で、「和様彫刻」とは、どこからも隔絶した日本内のみで考えるべきものではなく、まさしく東アジアの文化圏の中で把握すべきものなのである。

ここから、これまで、「日本独自の」という意味を込めて漠然と用いられていた「和様」という言葉については、それをもう一度見直して見る必要がある。次章では、この「和様」の語が、平安後期の彫刻様式を指し示すのに用いられるようになった背景についてみてゆくことにする。

第三章 「和様」の定着と規範化

現在、「和様」という語は、平安時代後期の彫刻様式を語る際に、一般的に用いられているものである。しかしながら、山本勉氏が指摘されておられるように、辞典の掲載事項として解説される際には、建築と書の二つのジャンルについて触れられるのみで、絵画や彫刻については言及されないのが、一般的であるようだ²⁷⁾。「和様」は、『稿本日本帝国美術略史』において建築のジャンルで見られるのに対し、その他のジャンルで用いられることはなかったようである。実際、平安時代後期の彫刻様式を指し示すのに、この「和様」という言葉が定着し始めたのは、それほど古いことではなく、実は第二次世界大戦後のことなのである。その初見は、ややはっきりとしない点も残るものの、戦後まもなくのこととみて間違いない。管見の限りでは、1948年に発表された小林剛氏の「大仏師定朝²⁸⁾」が最も早く、10世紀頃は、平安初期の「古い唐様式が次第に和様化されていった時期」で、「純粋な和様の特色をはっきりさせたのは大仏師定朝」であるとし、「和様」の語が、中国的要素を完全に払拭した様式という意味で用いられている。さらに、1954年に刊行された平凡社版『世界美術全集』第15巻の氏の論考では²⁹⁾、「もともと仏教彫刻の様式として、もっとも理想的な形をもっていたと言われる奈良様に基礎をおいて、それを当時の人の感覚でさらに整えた」、「典麗優雅」な様式と規定されており、時代様式一般を指し示す言葉として用い

られている。そこでは、平安時代初期の諸像に見られた各様式、奈良様、晩唐様、密教様の中でも、特に奈良様が主流となり、それが定朝などの仏師によって和様に統一され、定朝以後この和様が様式の主流となると捉えられていることから、和様を定朝様という言葉で置き換えることも可能であるようだ。ところが、それ以前、戦中の1942年に刊行された小林氏による『日本彫刻史³⁰⁾』や、あるいは、それ以前の1933年に発表された、「鎌倉彫刻史概観³¹⁾」では、すでに、平安後期の彫刻様式を初期の奈良様の発展とみる、戦後に展開された様式論が見られるが、ここでは「和様」の語は用いられず、単に「定朝様」と述べられるのみである³²⁾。確かに、それ以前は、論考概説を問わず、平安後期彫刻の様式を指し示す言葉としては、「藤原様式」、あるいは「定朝様」を用いるのが大半であった。もちろん、戦後においても、伝統的に「定朝様」、「藤原様式」と称される場合もあったが、一方、平凡社版『世界美術全集』以後、1956年の丸尾彰三郎氏による論考³³⁾や1959年の久野健氏による論考においては³⁴⁾、「定朝仏の和様」あるいは「和様彫刻」などと用いられ始め、次第に一般化していくようである³⁵⁾。しかし、今簡単に示したように、それはほぼ「定朝様」と同義で用いられており、また日本独自の様式という意味や、さらには平安時代以後の彫刻史から見ての伝統様式といった意味合いが込められていた³⁶⁾。

このように、平安後期の「日本独自」の様式として捉えられていた「定朝様」、「藤原様式」が、戦争直後に、より一般的に日本的なという意味合いを前面に押し出した「和様」の語に置き換えられ、それが定着した背景には、やはり、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のである。実際、「定朝様」について、小林剛氏は、図らずも「優美典雅な定朝様の仏像が世を挙げて賛美せられたのは、単なる奈良文化の進展と云ふよりは、明らかに自覚された民族性の発露を認めしむるものであろう」と述べているが³⁷⁾、明治期より継承されてきた「藤原美術」にまつわるナショナリズムは、意識的か否かは別として、戦時中に増幅されたのではないか。

こうした平安時代美術をめぐる言説は、言葉を変えつつも明治期より継承されてきたわけである。現存作品を学の拠り所とする美術史学においては、平安時代後期の作品が、一般に優美さ、おだやかさといった印象を与えるものであることが事実としてあり、また、それに類似した遺

品が中国にないといったことを理由として、平安後期彫刻の独自性が強調されてきたわけである。その意味で、平安時代の文化史は、日本文化の独自性を強調するナショナリズムの中に取り込まれやすかったと言える。また、独自性が目に見える形で、つまり、作品という形でそこに存在するからこそ、なぜ同時代の中国作品と乖離したかに関する分析がなされなくなってしまったと言えるのではないだろうか。もちろん、当時、宋代中国の美術にまつわる情報が欠如していたこととも関係があるだろうが、それと同時に、そこに、作品ありきを旨とする実証主義的美術史の限界があると思われるのである。

むすびにかえて

以上、平安時代後期彫刻史論、特に「和様彫刻論」にまつわる言説について、明治期から追ってきた。日本的独自性を強調する「和様彫刻」をめぐる基本的な語り口は、明治期よりほぼ変わらずに、現在にまで受け継がれていることがわかる。また、現在、平安後期の彫刻様式という意味で一般的に用いられている「和様」については、戦時中のナショナリズムの高揚の中で、明治期より継承されてきた「日本的独自性」という意味合いを踏襲する形で、「定朝様」、「藤原様式」の代わりに用いられ始めた可能性を指摘した。すなわち、「和様」の語には、明治期から継承されてきたナショナルイデオロギーが、二重三重に取り巻いているわけである。それを一つ一つときほぐすこと、それが今後の課題と言えよう。

注

- 1) 「定朝様」や「和様」あるいは、「藤原様式」という言葉の概念や定義、その使い分けについては、清水善三「藤原様式と定朝様」(『美学』第95号、1974年9月)のち、同『平安彫刻史の研究』第3章第2節(中央公論美術出版、1996年)を参照。
- 2) 木村茂光『「国風文化」の時代』(青木書店、1997年)川口能平『「国風」的世界の開拓』(『講座日本文化史』第2巻、三一書房、1962年)川口能平『「国風文化」の歴史的位置』(『中世封建社会の首都と農村』東京大学出版会、1984年)など。なお、木村氏によれば、「国風文化」という語の定着は、戦後1950年代のことであると指摘されている。

- 3) 米田雄介「貴族文化の展開」(『講座日本歴史』第二巻、東京大学出版会、1984年)、永原慶二「アジアの中の日本文化 「日本文化論」批判の一視覚」(荒野泰典・石井正敏・村井章介『アジアの中の日本 文化と技術』東京大学出版会、1993年)などを参照。
- 4) 『岡倉天心全集』4(平凡社、1980年)。
- 5) 日本彫刻史の学史については、山岸公基「日本美術史と日本仏教研究」(『東洋学術研究』24巻2号、1985年11月) Kensuke Nedachi(根立研介), “The Present State of Research on the History of Ancient and Medieval Sculpture and Related Issues”, *ACTA ASIATICA BULETIN OF THE INSTITUTE OF EASTERN CULTURE* 85, 2003.
- 6) 黒川春村『墨水遺稿』(吉川半七、1899年)。
- 7) ただし、『墨水遺稿』では、仏師に関わる基礎史料を網羅しており、明治期の主な著作等をはじめ、後世に大きな影響を与えた。
- 8) 福地復一「定朝」(『國華』第29号、1892年2月)。
- 9) 縮刷版『平安通志』(新人物往来社、1977年)を参照した。
- 10) 『平安通志』の編纂を含めた平安遷都記念事業の政治的意味や文化史上の役割については、高木博志「平安文化論の成立」(研究代表 米倉迪夫 平成9～12年度科学研究費補助金基盤研究(A)(2)研究成果報告書『日本における美術史学の成立と展開』2001年3月) 高木博志「京都のイメージはどのようにしてつくられたか」(同志社大学人文科学研究所『人文研ブックレット』12、2001年1月) 高木博志「近世の内裏空間・近代の京都御苑」(研究代表者 伊従勉 平成10～13年度 科学研究補助金 基盤研究(B)(2)『近代京都研究：みやこから一地方都市への軌跡』2002年3月)を参照。
- 11) 高木氏は、『平安通志』が、『稿本日本帝国美術略史』よりも早く時代区分を有する美術史ではないかと指摘されている(高木氏注10前掲論文)。
- 12) 佐藤道信「美術史学の成立と展開」(『明治国家と近代美術』吉川弘文館、1999年) 佐藤道信「日本美術という制度」(『岩波講座 近代日本の文化史 3 近代知の成立』岩波書店、2002年) 高木博志「日本美術史の成立・試論 古代美術史の時代区分の成立」(『近代天皇制の文化史的研究 天皇就任儀礼・年中行事・文化財』校倉書房、1997年)等を参照。
- 13) 紀淑雄「平安朝初期の美術」(『國華』第95号、1897年8月)。
- 14) 「国宝帖」(『岡倉天心全集』2、平凡社、1980年)。
- 15) その他、この頃の著作に高山林次郎「日本美術史未定稿」(『樗牛全集』第一巻、博文館、1904年)がある。大正時代には、文部省編集『日本国宝全集』全60輯(日本国宝全集刊行会、1913～1929)が刊行され始め、その後、黒田鵬心監修『日本彫刻大鑑』(東方書院、1932年)全11巻のうち、平安時代上(第4巻) 平安時代中(第5巻)を含む全5巻が出版

された。また、美術全集として、平凡社から『世界美術全集』第1巻～第36巻（1928～1930年）、別巻第1巻～第18巻（1931年）などが出版された。

- 16) 丸尾彰三郎「日本彫刻展望（一）～（四）」（『日本文化財』第9号～12号、1956年1月～4月）。
- 17) 最近の論考では、稲木吉一氏が10世紀から12世紀にかけてのいわゆる「和様」表現を特徴とする彫刻作品について、それらが穏和・優美な表現に傾く理由として、当時の王朝貴族の持っていた養生思想と関与すると説いておられる。稲木吉一「「和様」美術と平安時代の宗教観」（『日本宗教文化史研究』第6巻1号、2002年5月）。
- 18) 山岸氏前掲註5）論文。日本美術史全体においても、第二次世界大戦以前に構築されていた体系が戦後にまで持ち越されているという指摘は、前掲註12）佐藤氏「美術史学の成立と展開」においてなされている。なお、戦後に出版された代表的な美術全集としては、東京国立博物館編『日本美術全集』や『世界美術全集』（平凡社）、『日本美術全史』（美術出版社）、『原色版国宝』（小学館）などが挙げられるが、いずれも多かれ少なかれ、その叙述に『稿本日本帝国美術略史』の影響を受けていることがわかる。
- 19) 平安中期彫刻史については、それぞれ、西川新次「藤原彫刻の背景」（『原色日本の美術』第6巻、小学館、1969年）、倉田文作『文化財講座 日本の美術 彫刻（平安）』第6巻（第一法規出版社、1976年）を参照。
- 20) 西川新次「彫刻における藤原様式成立の事情」（『佛教藝術』第71号1969年7月）。
- 21) 西川氏前掲註20）論文。ここでは、定朝様成立について、金森遵氏に代表される9世紀の平安初期彫刻の自然発展過程の帰着とする見方、戦前の丸尾彰三郎氏に代表される平安初期彫刻の中に萌芽していた日本化の傾向が順次完成したとする見方、戦後の丸尾氏や町田甲一氏に代表される10世紀に和様化の傾向が生まれ始め、それが発展して定朝様式が完成されたとする見方、源豊宗氏や小林剛氏に代表される平安初期彫刻の形式化と見なされる10世紀の彫刻と定朝様式には様式的断絶があるとする見方に分類されている。
- 22) 康尚様式から定朝様式への転換について、そこに飛躍を認めた井上正氏の論を受け（井上正「東福寺同聚院不動明王像」〔『國華』第848号、1962年11月、井上正「遍照寺の彫刻と康尚時代」〔『國華』第846号、1962年9月）これを踏まえて、西川氏は、平安初期から11世紀前半にかけての様式展開について、康尚の時点と康尚から定朝にかけての時点との二段階の飛躍を想定する。
- 23) 水野敬三郎「日本彫刻史上における定朝による転換」（『国際交流美術史研究会第九回シンポジウム 美術史における過渡期と転換期』1991年）の

- ち、同『日本彫刻史研究』（中央公論美術出版、1996年）所収。
- 24) 山本勉「彫刻の和様 鳳凰堂の仏像を中心に」（平成12年度 東京国立博物館特別展『開創九五 年記念 国宝平等院展』図録）
- 25) 木村氏前掲註2）論文など。
- 26) 拙稿「平安時代中期における光背意匠の転換 平等院鳳凰堂阿弥陀如来像光背における雲文の成立を中心に」（『美術史』第152冊、2002年3月）
- 27) 山本氏前掲註24）論文。
- 28) 小林剛「大仏師定朝」（『佛教藝術』第2号、1948年12月）のち同『日本彫刻作家研究』（有隣堂、1978年）所収。
- 29) 小林剛「藤原時代の彫刻」（『世界美術全集』第15巻「日本古代末・中世」平凡社、1954年）
- 30) 小林剛『日本彫刻史』第5章「藤原時代」（地人書館、1942年）参照。
- 31) 小林剛『日本彫刻史研究』第15章（養徳社、1947年）
- 32) 平凡社版『世界美術全集』第15巻（1954年）の前年に出版された、東京国立博物館編『日本美術全集』第3巻（東都文化交易、1953年）所収の田澤坦執筆による平安時代彫刻史の概説では、「和様」の語は用いられていない。
- 33) 丸尾彰三郎前掲註16）論文「日本彫刻展望（四）」。
- なお、戦前の丸尾氏の論考「藤原時代の彫刻 特に定朝様式の成立とその製作に就いて」（『岩波講座日本歴史3』本編上代（下）、岩波書店、1934年）では、「和様」の語は用いられていない。
- 34) 藤田経世ほか編『日本美術全史』上巻（美術出版社、1959年）
- 35) 1962年に発表された蓮實重康氏の論考では、「定朝によってはじめて和様彫刻が完成されると一般に言われる通りであるが」と、当時すでに、「和様彫刻」との言葉が一般化されていたことがわかる。（蓮實重康『弘仁・貞観時代の美術』「絵画彫刻」第4章「平安初期美術における和様化の問題」[東京大学出版会、1962年]）。その他、『原色版 国宝』6（毎日新聞社、1967年）においては、「和様を樹立した定朝」という章題が設けられており、和様が定朝様と同義で用いられていることがわかる。その他、『日本美術全集』第7巻（学習研究社、1978年）所収の中野玄三「藤原彫刻」等参照。
- 36) 山本氏前掲註24）論文。
- 37) 小林氏前掲註31）「鎌倉彫刻史概論」。

（京都大学文学部非常勤講師）