

# 同時代仏師との比較による快慶作品の特徴について

## —様式と法量からみる—

久保文乃 村上征勝

本研究は、鎌倉時代の仏師快慶を中心に、快慶とほぼ同時代を生きた仏師3人との造像における作風の特徴を数量的に比較する事を目的としたものである。分析作品を坐像のみに絞り、法量を用いて主成分分析を試みた。その結果、快慶が中央部へまとまったのに対し、運慶が全体に散らばり、院派・円派の京都仏師たちの作品は左上部へ附置された。この結果は従来の様式研究で指摘された作風の特徴と矛盾してはおらず、法量の数量分析でも仏師の作風の特徴が見出されることが明らかとなった。

## A quantitative comparison of the sculptural style of Kaikei and contemporary sculptors

AYANO KUBO MASAKATSU MURAKAMI

In this research paper, we discuss a quantitative comparison of the sculptural style of the works of Kaikei, who was a famous sculptor of Buddhist statues in the Kamakura period, and the works of three contemporary sculptors by means of a principal component analysis. As a result of this analysis, we found that this new approach is effective for research on Buddhist statues.

### 1. はじめに

飛鳥時代より現代まで様々な仏像が造られてきた。飛鳥時代を代表する法隆寺薬師三尊像は神秘的なオーラが漂うにこやかな顔立ちをしており、平安時代後期を代表する定朝が造った平等院鳳凰堂の阿彌陀如来像は平安時代の雅やかな気風や品格を備え持っていると言わ

れている。

本研究は、従来の美術研究でなされていた感覚的な表現を数量的観点から検討することで、仏像のどのような要素が仏像を特徴づける要因となっているのかをみるものである。その切り口として今回は仏師快慶を中心とし、快慶と同時代を生きた仏師と作風の比較を法量の主成分分析で試みる。

快慶（～1227?）<sup>1</sup>は、平安末期から鎌倉初頭にかけて生きた仏師である。保元・平治の乱（1156・1159）頃に生まれ、承久の乱（1221）頃、文献上から消息を絶つ。戦乱の世に生まれた快慶であるが、現存作品は40余りと多くそこから作風を知ることや、性格なりを推測することが可能となっている。近年、水野敬三郎氏が、「耳の調法は個人的な彫り癖である」<sup>2</sup>との見解を示し、従来快慶作品といわれていた作品が再検討されるなど、快慶に関する研究は未だ終着点を見ない。また、数量的な観点からの研究が山田氏により発表されており、数量的なアプローチも徐々に高まりつつある<sup>3</sup>。

以上より、これまでの諸研究を踏まえつつ、様式的な比較や従来はあまり扱われなかった定量的な分析により、快慶作品の特徴を見出すことを試みる。

### 2. 快慶について

鎌倉時代は、日本彫刻史集大成の時代であり総決算の時代であるといわれる。この時代は、飛鳥時代から平安時代に至るまでの外来様式を展開・円熟させた時期とは異なり、その基盤の上に立って日本独自の彫刻様式を広く大衆にまで普及させるような「日本彫刻」を大成した時期である。そのような時代の中、快慶は仏師として活躍した。

快慶作品の主な特徴としては、装飾性を重んじ、小味のきいた刀技によって線描的に彫刻をとらえ、形を美しく整えることに力を注いでいる点があげられる。また、理知的な様相で、鎌倉彫刻的なリアリティあふれる作品の中に雅な美しさを有している点や、格好良く整えられた形態など流麗な様などもその特色の一つである。

快慶の初期の作風は、柔らかな身体表現と左右対称的に整えられた衣文が調和し融合する独特の優美形式がある。それが徐々に変化し、快慶独自の形式美が完成されていった。さらに、法橋時代になると前代の形式美がさらに高められるとともに、細部の装飾化が一層進んでいることが確かめられる。しかし、作例全体を通観すると、生涯を通じて作風をほとんど変えることがなく、わずかに襟のたるみをあらわすようになり、衣の襷の数が徐々に増えたり、年

<sup>1</sup>記録の上では寿永2年（1183）6月5日の運慶発願法華経の結縁者中にその名がみられるのを契機として、極楽寺の阿彌陀如来立像を制作していた嘉禄3年（1227）頃に没したと想定されている。

<sup>2</sup>水野敬三郎「快慶作品の検討」『美術史』47, 1962, 『日本彫刻史研究』, 中央公論美術出版, 1996)

<sup>3</sup>青木孝 山田奨治「仏像の数量分析の試みー快慶による如来形像の流れー」『人文科学とコンピュータ』2003)

を追うごとに従って作品が繊細かつ装飾的になっていったという具合のみの変化しかみられない。その保守的ともいえる形式的な作風は、後世「安阿弥様」と呼ばれるようになり、江戸時代にさえ、如来立像と言えば快慶様とでもいうような状態となった。

また、師である康慶の作風をみると、奈良の古仏を写実へとより一層すすめた感があり、快慶が、師康慶より、写実性を学んだということに疑う余地はない。写実性という面では快慶よりも運慶がより強く受け継いでいるが、快慶の作風にも少なからず認めることができよう。ここから、師である康慶より、写実性を倣い、様式美などはその秀麗なさまから藤原彫刻の影響を受けた可能性が示唆される。しかし、ここで注目したいのは、快慶が奈良仏師で、写実性の高い、奈良の古仏と触れる機会が多かったという点であり、作風を生涯通じてあまり変えることのなかった彼の生真面目な性格である。

快慶の作風は写実性に富んでいながら秀麗で、雅な美しさを有しているということが先の研究でも明らかとなっている。また、重源の影響もあり、宋仏画の彫刻も手掛けていたため、宋の仏画の影響を受けているとも言われている。では、快慶の作風は、同時代のほかの仏師の作風とどのような点が異なっているのか。それを明らかにすべく、次章では同じ時代同じ工房で働いていた運慶と、同じ時代京都で造像活動を行っていた円派と院派との比較を行う。

### 3. 同時代仏師との比較

#### 3.1 運慶

運慶（1150?～1223）<sup>4</sup>は、前述の通り快慶とほぼ同じ時代、同じ工房で活躍していた仏師である。快慶とは違い、仏師康慶の長男として生まれ育ち後に慶派工房の跡取りとなった。没年は貞応2年（1223）、70歳で生涯を閉じる。運慶の父康慶は天平古仏を修理しながら学び、その蓄積の上に自分なりの新しい工夫をするような創造的な仏師だった。知識の吸収にどん欲であり、それが康助や康朝に認められ、血のつながった直系ではないが、康朝の後を継いで奈良仏師の棟梁になる。その姿を身近でみていた運慶は、父のその気質を受け継いで成長していったのであろう。現存作例は30作品ほどで幕府と良好な関係を築き、その関係で東大寺の諸像も手掛けるに至った。

彼の作風は、彫刻的な量塊性への思い入れが強く、贅が多く抑揚がある衣文線などからも力強さとスケールの大きさがみられるのが特徴である。そして、立体感が出るような印相・腕の配置など、空間性の表現を重視し、現実の人間そのものの印象を作ろうとした。

<sup>4</sup>生年は定かではないが、運慶の子、湛慶が生まれたのが承安3年（1173）であり、運慶がこの時期20歳前後であるとすれば、運慶の生まれは1150年前後ではないかと考えられる。

東国武士とのかかわりをみる上で重要な願成就院阿彌陀如来坐像は、源頼朝が奥州を征伐する際、北条時政が発願したものである。これは量感豊かな体躯、表情豊かな衣文線、慈悲深い顔など、男性的で頼もしい体つきとなっている。

運慶は、像一体一体に個性を付けるのが特徴的でその造像は運慶の子湛慶でも受け継ぐことができなかった。

#### 3.2 京都仏師

快慶の活躍した鎌倉時代前期は、慶派仏師以外の作例はあまりみられない。それは、この時期、鎌倉の武家政権誕生に伴う影響や、京都の経済的な基盤が弱体化したこと、さらには、法会の際古仏を使用するなど、貴族の造仏に対する変化などにより、京都仏師の活躍の場が縮小されたことと関係しているように思われる。彼らは、藤原様という平安時代末期に定朝が成立させた和様の完成系ともいうべき作風を引き継ぎ、貴族向けの温和な作風を維持してきた。そして、運慶一門の切り開いた新しい写実様式を巧みに消化しながら、彼らの注文主である宮中や貴族の趣味にかなう、優しさや品の良さを失わない「美しい様式」を工夫し、その地位を守ってきた<sup>5</sup>。

##### 3.2.1 院派

快慶と同時代、京都を中心として活躍していた仏師に院尊という人物がいる。院派は京都を中心として活躍していた仏師集団で、定朝の子である覚助の子、院助により成立した一派である。彼らは後白河院政期<sup>6</sup>、後白河上皇関係の造仏に院尊が重用されたことで、院派は円派に変わり造仏界を占めることとなった。この流派の中で、快慶とほぼ同時代を生きた仏師に院尊や院賢があげられる。院尊の唯一の遺作とされているのは、長講堂の阿彌陀三尊像で、三宅

（2004）はこれを「長講堂阿彌陀三尊像はかなり修理の手が入っており、阿彌陀像の組んだ両足部は明らかに近世の補作であろう」とした。しかし、「丸顔いっばいに目鼻を配した堅い表情は大治5年（1130）に院尊の師院覚が制作したと考えられる京都・法金剛院の阿彌陀如来像とよく似ている。これは忠実に師匠の作風を受け継いだと考えられなくはない。」と、表情に関しては補作でないことを指摘した上で作風を語っている<sup>7</sup>。また、西川（1969）は「院尊の後継者院範が、院雲とともに天福元年（1233）に造った京都・宝積寺の十一面観音像は宋風の消化において、快慶のそれをさらに一歩進めた感さえあり、このころ造られた様式が院派の今後の作風決定に大きな影響を与えた。また、同寺の閻魔堂に残る閻魔王・司命・司祿・俱生神・閻黒童子像は同じころ院範の工房で作られたと推定され、すさまじさを狙いなが

<sup>5</sup>西川新次『日本の美術40 鎌倉時代』(至文堂, 1969)

<sup>6</sup>保元3年（1158）から建久3年（1192）まで

<sup>7</sup>三宅久雄『日本の美術459 鎌倉時代の彫刻 仏と人のあいだ』(至文堂, 2004)

ら節度を忘れぬデッサンとモデリングが、慶派の康円が造った同類の作とは違った神威に満ちた表現を含んでいる。」としている<sup>8</sup>。ここから、院範の時代にはすでに快慶や慶派の作風の影響下にある作例が多いことが窺い知れよう。さらに「院尊と並んで、鎌倉初期に活躍した院尚の子、院賢の作品は、東大寺の承元元年（1207）作の舞楽面散手が唯一で、穏やかな藤原風が良く保たれている。」と、快慶と同時代を生きた仏師の作例をこのように位置づけた。さらに、山本（1996）は、長講堂の阿弥陀三尊像に対して「その作風はきわめて保守的なもので、同時期の奈良仏師との作風の径庭は著しい。」と述べている<sup>9</sup>。

以上のことから院派の作風は、丸顔いっばいに目鼻を配した硬い表情で、穏やかな藤原風がよく保たれていると結論付けることができよう。

### 3.2.2 円派

院派と肩を並べ、京都仏師の二大勢力として存在していた円派は、定朝の弟子、長勢から派生した一派である。長勢の後継者である円勢の頃、鳥羽院政期<sup>10</sup>には、白河・鳥羽の御堂の造仏を舞台とし、強大な勢力を増し造像界のトップへ躍り出た。快慶とはほぼ同時代頃の仏師としては、明円があげられる。彼の唯一の遺作は京都大覚寺の五大明王像で、三宅（2004）はこれを、「不動以外の四明王像は東寺講堂像に近似しており、衣紋の数多く太い表現も東寺像に依るかと思われる。」としたうえで、「各像とも小ぶりで丸みのある体軀いっばいにも円派という感があり、優美な和様を基本としながら衣紋表現はミスマッチともみられる。しかし、古典学習あるいは細部の変化工夫、大威徳明王の乗る水牛の頭の動きなど、京都仏師の変化の兆しに注意しておくべき」と結論づけた<sup>11</sup>。また、西川（1969）は、明円を「洗練された刀技と暖かみを加えた肉付けで院尊と並び立つ」と言い、明円の後継者の朝円や寛円の作品はなく、わずかに滋賀・金剛輪寺の嘉禄2年（1226）、経円作の阿弥陀如来像が穏やかな気品を備える保守的な円派作風を忍ばせるのみと、現存作品が極めて少ないことを指摘した<sup>12</sup>。そして、清水（1991）はこれを「不動明王像以外は多面多臂の像であるが、空間をとらえた姿勢はバランスがよく取れ、風を感じさせる適当な動きもある。面相は忿怒の相の割に愛嬌があり、胸の張り手の足の筋肉の表現など控え目でおとなしい。一方髪筋や鬚、装身具などは切れ味鋭く細部まで神経質なほどに刻まれ、膝上の裳の衣文には、しつこいほどのうねりがみられる

など、小像の制作にたけた仏師の優れた作品といえる」と表現している<sup>13</sup>。

さらに、明円に近い前時代の作品として元円作とされる尊像は、近衛天皇陵にある阿弥陀如来坐像である。これは、保元2年（1157）の作で、伊東（1997）によると、「近衛天皇陵像は両目が寄りぎみで情緒的な趣が強く、衣文にしても穏やかなもので、要所要所にやや深くなるものの、膝頭では完全に消えている」という見解を示している<sup>14</sup>。このほかにも伊東氏は、『日本の美術 458』の中で、「簡明な中に高度な洗練を経た美しさのある円派仏師」と述べ、「院派と異なって優しい丸顔でありあまり伸びない手足を特徴」としている<sup>15</sup>。

以上より、円派の作風として、小ぶりで優しさのある丸顔や、愛嬌のある顔立ち、そして、手の筋肉の表現などが控えめで手足が短いのを特徴とすることができよう。

### 3.3 考察

先行研究であげられていた快慶と同時代を生きた仏師たちの作風をこれまで簡単に説明してきた。それをまとめたものを【表1】にあげる。

私見となるが、快慶と同時代仏師との比較を行った結果、運慶と比較すると、快慶の作品は、写実の面ではやや劣り、精巧で、繊細な仕上がりになっているように感じられた。また、京都仏師と比較すると、量感あるリアルな表情がみられ、一層リアル感が際立つ気がしてならない。

同時代仏師の様式的な研究をまとめた結果に基づき、それぞれの仏師の作風をみると、運慶が、新時代的な要素を豊富に含む、写実的で量感あふれる造像を行っていたのに対して、院派や円派などのいわゆる京都仏師たちは写実的な要素をあまり取り入れることなく藤原時代の作風を維持させながら、流派で若干異なる造像活動を行っていたと考えることができる。院派に関して述べると、顔いっばいに配した目鼻や硬い表情が円派と異なるものであり、円派に関して言えば、愛嬌のある顔立ちで手足が短いというのが流派ごとの特徴であろう。そして快慶

仏師	作風
快慶	理知的で秀麗な面相、整った体軀
運慶	量感豊かな体軀、抑揚のある衣文線、男性的で頼もしい体つき、個性のある作品
院派	丸顔いっばいに目鼻を配した硬い表情、穏やかな藤原風がよく保たれている
円派	藤原様を基調とした、小ぶりで優しさのある丸顔、愛嬌のある顔立ち、手足が短い

表1 仏師別作風のまとめ

<sup>8</sup>同西川論文

<sup>9</sup>山本勉『鎌倉時代調刻史と院派仏師—前・中期を中心に—』『仏教芸術』228, 1996

<sup>10</sup>大治4年（1129）から保元元年（1156）まで

<sup>11</sup>同三宅論文

<sup>12</sup>同西川論文

<sup>13</sup>清水真澄『院尊と明円』『院政期の仏師と仏像』、仏教美術研究上野記念財団助成研究会報告書、1991

<sup>14</sup>伊東史朗『近衛天皇陵多宝塔の仏像阿弥陀如来像大日如来像について』『書陵部誌』49, 1997

<sup>15</sup>伊東史朗『日本の美術 458 平安後期の風流』（至文堂、2004）

の特徴については、その理知的で秀麗なさまは藤原様に通じるようであるが、着衣をみると、そのさまはいかにも慶派仏師らしい写実的な要素をふんだんに詰め込んでいる。以上より、快慶は京都仏師と運慶の両方を有する、いわば両者の中間的要素を持ち得ているのではないかと感じられる。すなわちこれは、快慶が藤原様の要素と鎌倉新様式的要素の両方を有しているということである。これは先行研究でも述べられていた事で同時代仏師との比較からも、この事が見受けられるように思われる。つまり、様式的にみると、厳しさの中にも優しさのあるすらりとしたプロポーションが快慶独自の作風と言ってよいのではなかろうか。快慶は幅広い人物と交流を持ち、幅広く造像活動を行っていた。この当時、それまで奈良仏師が京都で活躍することはほとんどなく、快慶の師である康慶がその活動を展開しつつある頃だった。快慶は、康慶が開いた京都への道をしっかり受け継いだに違いない。康慶にはない雅やかな作風を作り上げ、それは快慶の作風が藤原彫刻を好んだ貴族たちの好みに合致した。そのことから、快慶の造像が藤原様の要素を含んでいたという一面を垣間みることができるのではなかろうか。

このように、運慶、院派仏師、円派仏師との比較を行った結果、それぞれの仏師の個性を少なからず見出すことができたように思われる。では、このような様式的な分析の結果を、数量的な分析で裏付けることができるであろうか。次章では、法量にもこのような仏師の個性が現れているのかを検証する。

## 4. 法量からみた快慶作品

### 4.1 分析

前章では、各々の仏師の特徴を簡単に述べた。本章では、そのことを裏付けるべく、【表2】

仏師	坐像		面幅	面奥	胸奥	腹奥	肘張	製作年代
運慶	円成寺大日如来像	○1	0.955056	1.191011	1.286517	1.382022	3.050562	1176
運慶	願成就院阿弥陀如来坐像	○2	1.006993	1.269231	1.77972	1.758741	3.097902	1186
運慶	浄楽寺阿弥陀如来像	○3	1.021898	1.394161	1.569343	1.766423	3.379562	1189
運慶	浄楽寺阿弥陀如来像左脇侍	○4	0.983051	1.248588	1.423729	1.536723	3.022599	1189
運慶	浄楽寺阿弥陀如来像右脇侍	○5	0.988095	1.297619	1.39881	1.571429	3.172619	1189
運慶	光得寺大日如来坐像	○6	0.823529	1.088235	1.088235	1.338235	2.544118	1195-1199
運慶	興福寺北円堂弥勒仏像	○7	0.967626	1.345324	1.57554	1.805755	3.194245	1212頃
快慶	醍醐寺不動明王像	△1	0.890756	1.226891	1.310924	1.453782	3.235294	1203
快慶	東京芸術大学大日如来坐像	△2	0.983333	1.211111	1.322222	1.583333	3.005556	1203以前
快慶	石山寺大日如来坐像	△3	0.983333	1.211111	1.322222	1.583333	3.005556	1203以前
快慶	如意寺地藏菩薩坐像	△4	0.9375	1.214286	1.366071	1.616071	3.0625	1203以前
快慶	松尾寺阿弥陀如来坐像	△5	0.977778	1.372222	1.372222	1.538889	3	1203以前
院尊	長講堂阿弥陀如来像	×1	1.09772	1.312704	1.452769	1.641694	3.566775	1188
院尊	長講堂阿弥陀如来脇侍観音像	×2	0.95	1.225	1.43125	1.5125	3.24375	1188
院尊	長講堂阿弥陀如来脇侍勢至像	×3	0.993939	1.284848	1.327273	1.515152	3.127273	1188
院派仏師	妙法院普賢菩薩騎像	×4	0.97	1.2	1.24	1.52	2.87	12世紀前半
経円	金剛輪寺阿弥陀如来坐像	□1	1.034615	1.357692	1.488462	1.669231	3.384615	1226

表2 分析データ一覧

にあげた快慶作品(5体)と運慶作品(7体)、京都仏師の作品(5体)の法量を主成分分析で分析する。主成分分析は、多くの変数を合成変数に縮約し、データを可視化して分類をおこなうための手法である。院派・円派に関しては現存作例が少ないため、快慶の生存年代前後の作品まで含め分析を試みる。分析では、数の多い坐像のみを対象とした。

主成分分析では分析結果を解釈する際には、すべての主成分を用いず、第2主成分までを用いることが多い。その際解釈に用いた主成分の寄与率を足し合わせた累積寄与率を算出し、得られた結果が元のデータの情報をどの程度反映しているか評価する。主成分がどのような指標であるか、つまり、主成分の意味付けには主成分ベクトルを用いる。

分析に用いた法量は、面幅、面奥、胸奥、腹奥、肘張の5つの部位である。髪際高は欠損値が多く、像高は髪型が影響する恐れがあるため分析から除外した。

### 4.2 主成分分析の結果

相関行列を用いた主成分分析の結果を次ページの【図1】に示す。

横軸は第1主成分、縦軸は第2主成分である。図の△は快慶、○は運慶、×は院派、□は円派の作品で院派作品と円派作品はまとめて囲んでいる。主成分ベクトルは【表3】に示した。第1主成分の係数はすべて負であるので、法量が大きければ大きいほど第1主成分(横軸)の値は小さくなる。つまり、第1主成分は仏像のサイズを示す合成変数と考えられる。第2主成分をみると、肘張・面幅など、横幅を表わす法量の係数の値は正であるのに対して、腹奥・胸奥など、奥行きを示す法量の係数の値は負である。このことから、第2主成分(縦軸)は、奥行きがなく横幅がある平面的な作りであることを示す合成変数であると考えられる。ちなみに第2主成分までの累積寄与率は約87%である。

結果をみると、快慶の作品5体は図の中心部にまとまって位置しており、運慶は大きく下部を中心として全体に配されている。そして、院派や円派などの京都仏師はグラフの中央から左上部に位置している。これはどのような意味を持つのか。次節で考察を進める。

	第1主成分	第2主成分	第3主成分	第4主成分	第5主成分
面幅	-0.440	0.426	0.550	-0.549	0.145
面奥	-0.457	0.116	-0.806	-0.298	0.198
胸奥	-0.449	-0.519	0.209	0.328	0.615
腹奥	-0.455	-0.514	0.000	-0.153	-0.708
肘張	-0.434	0.521	0.000	0.692	-0.248
標準偏差	1.929	0.780	0.535	0.513	0.350
寄与率	0.744	0.122	0.057	0.053	0.024
累積寄与率	0.744	0.866	0.923	0.976	1.000

表3 主成分分析結果

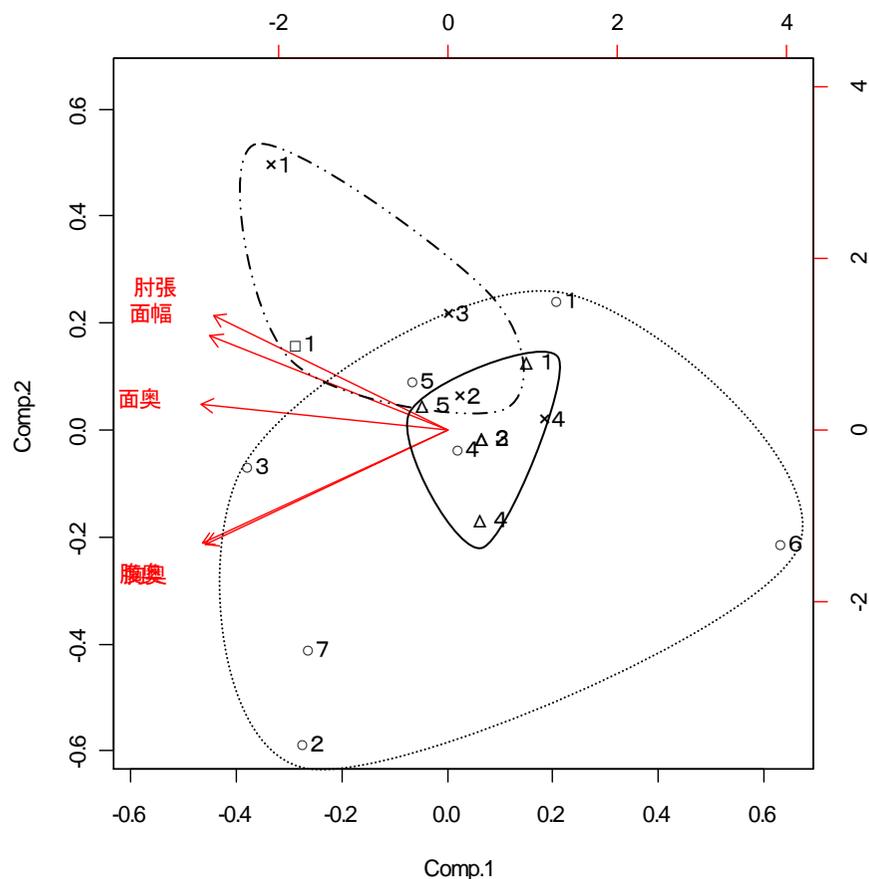


図 1 主成分分析結果

#### 4.3 考察

先ほどあげた結果の考察を行うと、快慶作品が中心部にまとまって附置されたのは快慶の整った美しさを、運慶の大きく下部を中心として全体に位置している様は、一体一体に個性を付ける様を、そして、京都仏師の中央部より左上部へ附置されている様は、藤原様へ通じる図像的な性格が表れているように思われる。快慶は生涯を通じて作風をほとんど変えることがなかったという指摘が先の研究でもなされており、そのことがこの分析結果の図1にも反映されているように思えてならない。

快慶の作品が中央へ位置しているのは、快慶の作風がすべてにおいて、特異な値がなく均

一であるからだと考えられる。その、いわば中性的な様相が貴族や大衆に人気の秘訣であったのかもしれない。運慶が図の下部から上部にかけて大きな範囲にあるのは、先行研究にもあったように、運慶が一体一体の作品に個性を付けているからに他ならないであろう。また、全体的に下の方に個体が落ちているのは、運慶が慶派仏師らしい、奥行きある作風を展開していたからではないだろうか。これはつまり、運慶の作風が量感あふれるものとなっていることを意味している。また、院派・円派の京都仏師をみってみると、中央から左上部へプロットされているのが見て取れる。これは、運慶とは違い、量感を意識せず、正面観賞性を重視した作りとなっているためであろう。それは、平安時代末期の平面的な作風である「和様」を忠実に守って来たからに他ならない。

このように、第2章で得た、先行研究を踏まえた上での様式分析からの結果が法量にも反映されていること、またそれが主成分分析の結果にも現れていることが本研究で判明した。

#### 5. おわりに

本稿の目的は、快慶の作例を同時代仏師と作風や法量の観点から比較を行うことで、彼の作風の特徴を見出すことであった。その結果、第2章でもみたように、同時代仏師運慶と比較すると、写実の面ではやや衰えをみせるが、一方で京都仏師の円派・院派と比較を行うと、快慶のほうが写実的な要素を有し、量感が勝っているように感じられた。これは、快慶が運慶と円派・院派仏師の中間的な造像を行っていることを示しており、それが快慶作品の特徴といっても過言ではないだろう。この結果をもとに、第3章は面幅、面奥、胸奥、腹奥、肘張の5つの部位の法量を用いて主成分分析を行い、第2章の様式的な比較から得た結果の裏付けを試みた。各仏像を横軸に第1主成分、縦軸に第2主成分を配置してみると、上部に院派・円派という、いわゆる京都仏師の作例がプロットされる。さらに、運慶の作例は全体的に下部へ、そして、快慶は中央へ小さく分布した。第1主成分は像全体のサイズを示し、第2主成分は奥行きがなく横幅がある平面的な作りを示している。従って、先行研究でも述べられていたことでもあるが、平面的とも言われている藤原様を残す京都仏師の作品が上部へ、量感あふれる鎌倉新様式を有する運慶の作品が下部へ、そして、藤原様と鎌倉新様式のいずれの様式も有し、その中間的な造像を行っているとしていた快慶の作品が作風は中央へ配されていることは先行研究とも一致する。

以上より、様式分析から得られる情報は多少なりとも法量に現れていることが本研究で明らかとなった。これは新たな発見というわけではないが、文化に対する新たなアプローチの仕方が一つ抑えられたように思う。

しかし、今回扱ったデータは、坐像のみに絞ったため数が少なく、結果に偏りがある危険性も含まれている。さらに、快慶の特徴である安阿弥様は、三尺阿弥陀如来立像のことを一般的

に指しているのだが、今回同時代仏師の作品で、如来立像がほとんどみつからず分析が不可能だったため、「安阿弥様」の分析を行うことができなかった。そのため、三尺阿弥陀立像の時代的変遷も追って分析を進めるのも今後の研究課題とする。また、今後の展望としては、衣紋の状態や造像様式などの情報をも数値で表せるようになることが第一目標としてあげられよう。今後も数量的アプローチにより、文化に対する切り口を見出し、文化現象に対してあらゆる角度から検証を行うことで、仏像研究に新たな知見が提示できればと思う。

## 参考文献

- 1) 麻木脩平「長講堂阿弥陀三尊像考—両脇侍菩薩像の片足踏み下げ形式を中心として—」(『仏教芸術』212, 1994)
- 2) 青木淳 山田奨治「仏像の数量分析の試み—快慶による如来系像の流れ—」(『人文科学とコンピュータ』2003)
- 3) 伊東史朗「近衛天皇陵多宝塔の仏像阿弥陀如来像大日如来像について」(『書陵部紀要』49, 1997)
- 4) 伊東史朗「明円作5 大明王像再考—後白河院政期における京都仏師の立場—」(『京都国立博物館学芸』15, 1993)
- 5) 伊東史朗『日本の美術 4 5 8 平安後期の彫刻』(至文堂, 2004)
- 6) 金子啓明『名宝 日本の美術 第13巻 運慶・快慶』(小学館, 1991)
- 7) 小林剛『日本彫刻作家研究』(有隣堂, 1978)
- 8) 佐藤昭夫「鎌倉彫刻史における問題点」(『Museum』294, 1975)
- 9) 清水善三『仏教美術史の研究』(中央公論美術出版, 1997)
- 10) 清水真澄「院尊と明円」(『後白河院政期の仏師と仏像』, 仏教美術)
- 11) 研究上野記念財団助成研究会報告書, 1991)
- 12) 奈良国立博物館『特別展 運慶・快慶とその弟子たち』(1994)
- 13) 根立研介『平成13～15年度科学研究費補助基礎研究(C)(2)
- 14) 研究成果報告書 鎌倉前期彫刻史における京都』(2004)
- 15) 田中嗣人『日本古代仏師の研究』(吉川弘文館, 1983)
- 16) 田辺三郎助『日本の美術 7 8 運慶と快慶』(至文堂, 1972)
- 17) 東京国立博物館『特別展 鎌倉時代の彫刻』(1975)
- 18) 西川新次「宋風彫刻雑感—楊貴妃観音像を巡って—」(『Museum』295, 1975)
- 19) 西村公朝『運慶 仏像彫刻の革命』(新潮社, 2007)
- 20) 西川杏太郎『日本彫刻史論叢』(中央公論美術出版, 2000)
- 21) 西川新次『日本の美術 4 0 鎌倉彫刻』(至文堂, 1969)
- 22) 橋本治「ひらがな美術史—古典的であるようなもの—」(『芸術新潮』46(3), 1995)
- 23) 水野敬三郎「快慶作品の検討」(『美術史』47, 1962, 『日本彫刻史研究』, 中央公論美術出版, 1996)
- 24) 水野敬三郎「宋代美術と鎌倉彫刻」(『国華』1000, 1977, 『日本彫刻史研究』, 中央公論美術出版, 1996)
- 25) 水野敬三郎「浄土寺浄土堂阿弥陀如来像の銘記について」(『兵庫県の歴史』25, 1989, 『日本彫刻史研究』, 中央公論美術出版, 1996)
- 26) 三宅久雄『日本の美術 4 5 9 鎌倉時代の彫刻 仏と人のあいだ』(至文堂, 2004)
- 27) 毛利久『仏師快慶論 増補版』(吉川弘文館, 1987)
- 28) 山本勉「鎌倉時代彫刻史と院派仏師—前・中期を中心として—」(『仏教芸術』228, 1996)